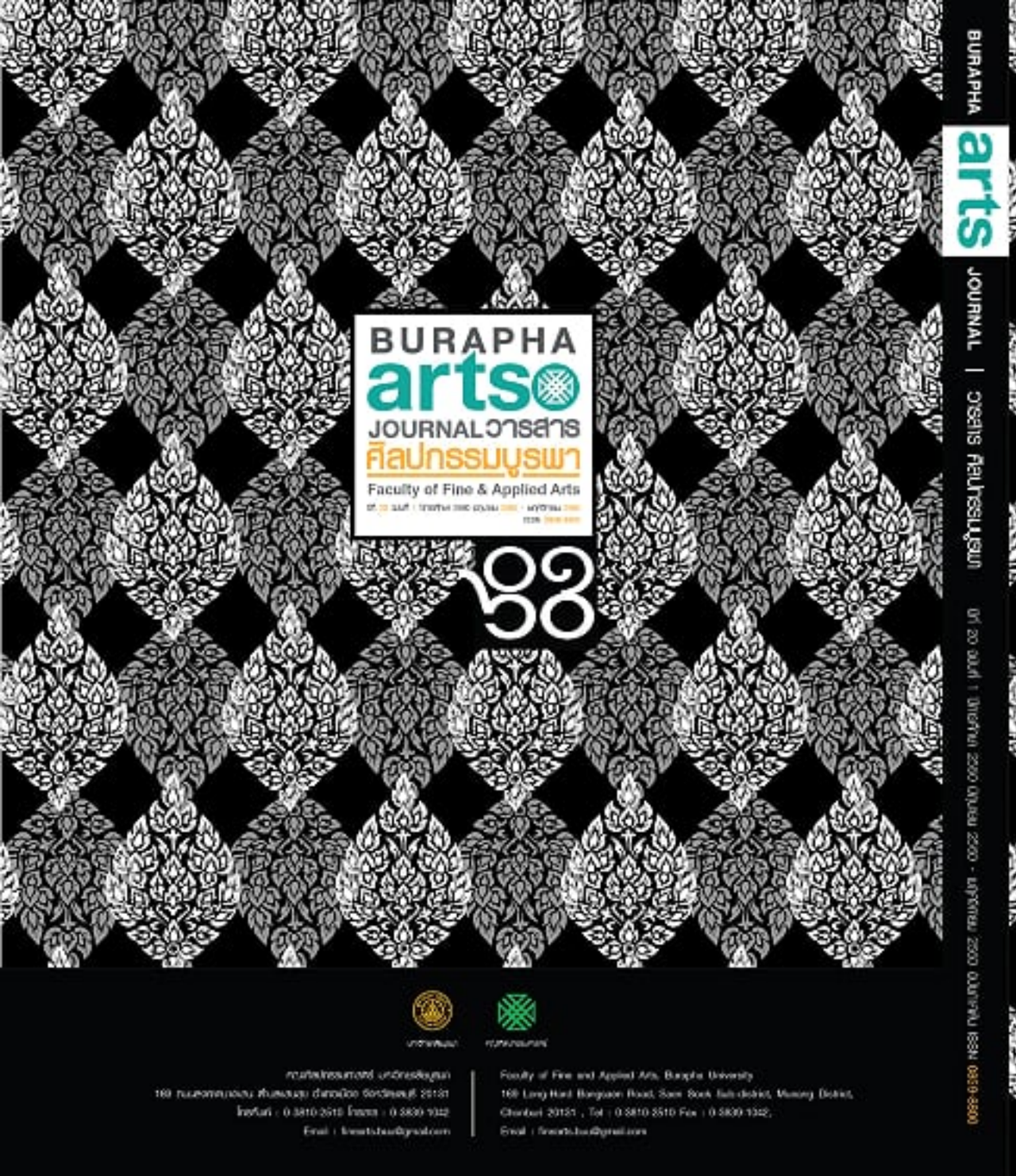


คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยบูรพา
169 ถนนลงหาดบางแสน ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี 20131
โทรศัพท์ : 0 3810 2510 โทรสาร : 0 3839 1302
Email : finearts.buu@gmail.com

Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University
169 Long-Hard Bangsaen Road, Saen Suek Sub-district, Mueang District,
Chonburi 20131 , Tel : 0 3810 2510 Fax : 0 3839 1302,
Email : finearts.buu@gmail.com

BURAPHA arts JOURNAL | วารสาร ศิลปกรรมบูรพา

ISSN 0859-8800

วารสารศิลปกรรมบูรพา

ปีที่ 20 ฉบับที่ 1 : มิถุนายน - พฤศจิกายน 2560

ที่ปรึกษาและคณะกรรมการกลั่นกรองบทความทางวิชาการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม	สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ อิทธิพล ตั้งโฉลก	ภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ อรศิริ ปาณินท์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ เสริมศักดิ์ นาคบัว	ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (การออกแบบอุตสาหกรรม) พุทธศักราช 2558
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิตร	ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์กิตติคุณ วัฒนะ จูฑะวิภาต	มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.พิสิฐ เจริญวงศ์	นักวิชาการอิสระ
ศาสตราจารย์ ดร.พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง	ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์	ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์	นักวิชาการอิสระ
ศาสตราจารย์ ดร.เดชา วรชุน	ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ พุทธศักราช 2550
ศาสตราจารย์ปรีชา เถาทอง	ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์สุชาติ เถาทอง	สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ศาสตราจารย์รสลิน กาสต์	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์เอกชาติ จันอุไรรัตน์	สาขาวิชาการออกแบบภายใน คณะมัณฑณศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ปริญญา ตันติสุข	ภาควิชาศิลป์ไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรม ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง	สาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์	ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.วิชิต สุรัตน์เรืองชัย	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ภรดี พันธุภากร	สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์เสกสรร ตันยาภิรมย์	สาขาเซรามิกซ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ภารดี มหาขันธ์	สาขาวิชาไทยศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ทอง ทองนพคุณ	คณะอัญมณี มหาวิทยาลัยบูรพา วิทยาเขตจันทบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง	ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์สถาพร ดีบุญมี ณ ชุมแพ	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต
รองศาสตราจารย์ ว่าที่ร้อยโท พิชัย สดพิบาล	ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์อดุมศักดิ์ สาริบุตร	ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฏกรัชน์	นักวิชาการอิสระ
รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อภิสักก์ สินธุภัค	ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัดชา อุทิศวรรณกุล	ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนธร กิตติกานต์	ภาควิชาสถาปัตยกรรมภายใน คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงวิทย์ พิมพะกรรณ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บรรณาธิการที่ปรึกษา
รองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ ภรดี พันธุภากร สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

บรรณาธิการ
อาจารย์ ดร.ภูวษา เรืองชีวิน มหาวิทยาลัยบูรพา

กองบรรณาธิการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ผกามาศ สุวรรณนิภา มหาวิทยาลัยบูรพา
อาจารย์ ดร.มนัส แก้วบูชา มหาวิทยาลัยบูรพา
อาจารย์ ดร.เชิดชาติ หิรัญโร มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
อาจารย์ ดร. ปรารถนา แซ่อึ้ง มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
อาจารย์ ดร. ปรีชาวุฒิ อภิระติง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
อาจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ สุขสวัสดิ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี
อาจารย์ ดร.นันทา ทองทวีวัฒนะ มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ
อาจารย์ ดร.นฤมล ศิลปชัยศรี วิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ จักรกริศน์ บัวแก้ว มหาวิทยาลัยบูรพา

กองการจัดการฝ่ายประสานงาน
คุณวีณา ศรีสวัสดิ์
คุณนิกร กาเจริญ
คุณจุลเดช ธรรมวงษ์
คุณวิมลรัตน์ อึ้งสกุล

เจ้าของ : สำนักงานคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
169 ถนนลงหาดบางแสน ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี 20131
โทรศัพท์. 038 102 222, 038 391 042 ต่อ 2510, 2511, 2516
โทรสาร 038 391042
website : www.journal.fineartbuu.org
email : fineartbuu_editer@gmail.com

บทบรรณาธิการ

จากความตั้งใจของกองบรรณาธิการที่ต้องการผลิตวารสารศิลปกรรมบูรพา ให้ได้มาตรฐานและเป็นที่ยอมรับในด้านคุณภาพของบทความเชิงวิชาการ รวมทั้งตระหนักถึงความสำคัญของคุณภาพวารสารที่มีต่อการพัฒนาด้านวิชาการของประเทศ เราจึงมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งในปี 2560 นี้ วารสารศิลปกรรมบูรพาได้รับการพิจารณาตัวเล่มวารสารที่ผ่านตามเกณฑ์การคัดเลือกจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) โดยถูกจัดคุณภาพให้เป็นวารสาร กลุ่มที่ 2 (จนถึง 31 ธันวาคม 2562) นับเป็นความสำเร็จแรกจากความตั้งใจในการพัฒนาของเรา ซึ่งนับจากนี้ทางกองบรรณาธิการจะยังคงปรับปรุงคุณภาพเพื่อปรับกลุ่มคุณภาพวารสารให้สูงขึ้น

สำหรับวารสารในฉบับแรกของปี 2560 นี้ มีบทความที่น่าสนใจจากการส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์จากสถาบันหลายแห่ง โดยทางกองบรรณาธิการได้คัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่เหมาะสมและมีองค์ความรู้ที่สอดคล้องกับการพิจารณาตามประเด็นหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ ซึ่งฉบับนี้มีการตีพิมพ์งานวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา ที่มีความหลากหลายในด้านของศิลปะ ดนตรี และวัฒนธรรม ภูมิปัญญา เช่น การศึกษาพัฒนาการทางรูปแบบและการนำเสนอภาพสตรีเปลือยในงานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจาก “เทพธิดาวีนัสในห้องนิทรารมย์” ของจอร์โจแน ที่บทความได้กล่าวแสดงถึงการสร้างรูปแบบที่เปลี่ยนไปตามคติความงามในแต่ละยุคสมัย รวมทั้งบทความด้านดนตรี เรื่องการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง : กรณีศึกษา ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ และบทความด้านวัฒนธรรมภูมิปัญญา เรื่อง ภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณ : ช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี เป็นต้น

ในการส่งบทความต่างๆ เพื่อตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมบูรพา ทางกองบรรณาธิการ ยินดีพิจารณาบทความทางวิชาการต่างๆ โดยนักวิชาการหรือผู้วิจัย สามารถส่งบทความมาได้ทั้งทางไปรษณีย์ และ ในเว็ปต์ไซต์ http://journal.fineartbuu.org/ ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ หรือส่งโดยตรงที่บรรณาธิการ Email : puvasa@gmail.com ได้ตลอดช่วงเวลา และกองบรรณาธิการหวังว่า วารสารศิลปกรรมบูรพา จะเป็นอีกช่องทางหนึ่งของการเผยแพร่และพัฒนาผลงานด้านวิชาการมากขึ้นเป็นลำดับต่อไป

บรรณาธิการ

สารบัญ

ภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณ : ช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี 9
ญาตินันท์ ญาณหาร

หีบห่อขนมข้าวต้มลูกโยน...ความเหมือนและ 35
ต่างทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิต
สุพิศ เสียงก้อง

การจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง : 51
กรณีศึกษาครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์
ณรงค์ศักดิ์ บุญพงษ์

ความงามของสำนวนกลอนระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น 65
สำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี
สันติ อุดมศรี

ระฆังโบราณ : การจัดทำทะเบียนและสื่อความหมาย 81
ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร จังหวัดสระบุรี
สุภัทรชัย จีบแก้ว

การจัดการมรดกทางวัฒนธรรม: วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง 97
จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
กฤษณะ สโมสร

การสืบต่อและพัฒนาวัฒนธรรมขอมในประเทศไทย : 117
นัยปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในบริบทสังคมศาสนาพุทธเถรวาท
อู๋เซิ่งหยาง

การศึกษาพัฒนาการทางรูปแบบและการนำเสนอภาพสตรีเปลือย 133
ในงานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจาก “เทพธิดาวีนัสในห้วงนิทรารมย์”
ของ จอร์โจแน
ศรัญญู ปานยศ

ภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณ : ช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี

AN INTELLECTUAL GOLDSMITHY OF PANTHONG, CHONBURI PROVINCE

ญาตินันท์ ญาณหาร[1]
มนัส แก้วบูชา[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ทางภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณของช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี ครอบคลุมด้านความเป็นมา สภาพภูมิสังคมวัฒนธรรมและบริบทของช่างทองโบราณเมืองพานทอง ภูมิปัญญาด้านกระบวนการทำเครื่องทองแบบดั้งเดิม การถ่ายทอดความรู้เชิงช่างและการสืบทอดงานทำทอง ตลอดจนแนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริมงานทองโบราณพานทอง

ผลการศึกษาพบว่า ช่างทองโบราณเมืองพานทองเป็นกลุ่มช่างฝีมือผู้มีทักษะและภูมิปัญญาในการผลิตทองรูปพรรณสืบทอดมาต่อเนื่องยาวนานกว่า 100 ปี สภาพภูมิสังคมวัฒนธรรมของเมืองพานทอง ชี้ให้เห็นว่าในอดีตนั้นเคยเป็นเมืองท่าและตลาดกลางซื้อขายแลกเปลี่ยนที่สำคัญแห่งหนึ่งของจังหวัดชลบุรี เดิมมีชื่อว่า ท่าตะกูด ณ ที่แห่งนี้เองเป็นจุดเริ่มต้นของการประกอบอาชีพช่างทอง ซึ่งในสังคมและวัฒนธรรมไทยถือว่าทองเป็นสิ่งสูงค่าและมีความหมายเป็นสิริมงคล ช่างทองโบราณเมืองพานทองยังคงรักษากระบวนการทำเครื่องทองแบบดั้งเดิมไว้อย่างมั่นคง เช่น คุณภาพทอง กรรมวิธี รูปแบบและลวดลาย ทั้งลวดลายดั้งเดิม ลวดลายโบราณพื้นฐาน และลวดลายพื้นถิ่น รวมถึงการออกแบบประยุกต์งานให้ได้รับความนิยมอยู่เสมอ ตลอดจนการถ่ายทอดความรู้เชิงช่าง สิ่งเหล่านี้นับเป็นภูมิปัญญาหรือความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวคน (Tacit Knowledge) ซึ่งควรค่าแก่การรักษาไว้ให้ดำรงคงอยู่ โดยใช้แนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพของกรมศิลปากร (Cultural Heritage Quality Management) ในการอนุรักษ์ สืบสาน และส่งเสริมภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณของช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี

คำสำคัญ : ภูมิปัญญา / เครื่องทองโบราณ / ทองโบราณพานทอง / ช่างทองพานทอง / ชลบุรี

[1] วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา,ดร.,อาจารย์ประจำ สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The purpose of this qualitative research was to study and gather the cultural significances indigenous knowledge of Panthong's goldsmith, Chonburi Province. Covering the historical geography and social value, context of goldsmith, traditional gold making process, and transmittal and inheritance artisan skills, as well as the conservation and promotion of ancient gold.

The study indicated that Panthong's goldsmith are craftsmen who have skills and wisdom on gold jewelry continually for more than 100 years. The Panthong historical geography pointed out that in the past it had been a major trading port and central market, one of Chonburi Province, originally named Tha Ta Kud. The Panthong goldsmith's occupation was beginning at this place. Especially, gold in Thai cultural is valuable and meaningful prosperity. Moreover, the traditional gold jewellery making process is still maintaining process stability, such as gold quality, production method, style and design including the traditional pattern, ancient motifs basis, indigenous motifs and also applied design. The goldsmith's craft passed on within the family and sometimes to outsiders who adore the goldsmith's art. These were an intellectual heritage and tacit knowledge which deserved to be preserved for existence. The Heritage Quality concept from the Fine Arts Department was necessary to manage these intellectual for preservation, protection, promotion, enhancement, transmittal, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage.

KEYWORDS : INTELLECTUAL/ ANTIQUE GOLD ORNAMENTS/ ANTIQUE GOLD ORNAMENTS OF PANTHONG/ PANTHONG'S GOLDSMITH/ CHONBURI

บทนำ

ทองคำเป็นที่รู้จักกันในสังคมมนุษย์มายาวนานหลายพันปี มีลักษณะพิเศษเป็นแร่โลหะที่มีประกายสุกปลั่ง เนื้ออ่อน ไม่เป็นสนิม มีความยืดหยุ่นสูง สามารถดัดแปลงสร้างสรรค์รูปแบบสวยงามได้หลากหลาย มีค่าสูง เป็นสัญลักษณ์ของอำนาจและความมั่งคั่งรุ่งเรือง บทบาทของทองคำฝังรากลึกในหลายวัฒนธรรม อาทิ ในอารยธรรมอียิปต์โบราณมีการใช้ทองคำเป็นเครื่องตกแต่งในพิธีกรรมทางศาสนา แหล่งโบราณคดีหลายแห่งในกรีซพบภาชนะที่ทำด้วยทอง เครื่องประดับ หน้ากาก และอาวุธที่ปิดทอง ในช่วงคริสตวรรษที่ 10 อาหรับได้ชื่อว่าเป็นศูนย์กลางของทองคำและเงิน แหล่งโบราณคดีหลายแห่งในตะวันออกกลาง ขุดพบเครื่องทองที่ประดิษฐ์อย่างสวยงามและประณีต แสดงถึงการใช้เทคโนโลยีระดับสูง เปอร์เซียเป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีแหล่งแร่ทองคำมาก และผลิตเครื่องทองสวยงามซึ่งเป็นต้นแบบให้กับอารยธรรมอื่นๆ

สำหรับชนชาติต่างๆ ในเอเชียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีรสนิยมการใช้ทองคำตามอย่างชาวอินเดีย ซึ่งประดับตกแต่งร่างกายด้วยเครื่องทองและใช้สิ่งของเครื่องใช้ที่ทำจากทองคำเพื่อแสดงฐานะ ยศถาบรรดาศักดิ์ และอำนาจ อีกทั้งคงรับเอาเทคนิคการทำเครื่องทองมาด้วย สังคมและวัฒนธรรมไทยยกย่องทองคำเป็นของคู่บ้านคู่เมือง เพราะเป็นของมีค่าราคาสูงกว่าสิ่งอื่น ตามคตินิยมแต่ครั้งโบราณเครื่องทองใช้เป็นเครื่องประกอบเกียรติยศ เป็นเครื่องแสดงบุญกุศล เครื่องอุทิศทางศาสนา สถาปัตยกรรม ตลอดจนเครื่องประดับ มีความหมายอันเป็นสิริมงคลส่งเสริมบารมี และผสมกลมกลืนอยู่ในวิถีชีวิตของความเป็นไทย งานบุญงานประเพณีต่างๆ จึงนิยมนำทองมาเป็นส่วนประกอบทั้งสิ้น เช่น การหล่อพระพุทธรูป การเลี่ยมพระเครื่อง การจารตะกรุด การทำเครื่องรางของขลัง สินสอดทองหมั้นในงานแต่งงาน ของขวัญเด็กแรกเกิด ขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ นอกจากนี้ยังนำมาเป็นส่วนผสมของยา อาหารและขนมไทย ในทางอ้อมนั้นคนไทยนิยมใช้คำว่าทอง หรือคำที่มีความหมายว่าทองสำหรับสิ่งต่างๆ ด้วย อาทิ ชื่อขนม เช่น ทองหยิบ ทองหยอด ฝอยทอง ชื่อสถานที่ เช่น อ่างทอง บ่อทอง พานทอง ทองผาภูมิ สุวรรณภูมิ สุพรรณบุรี ส่วนคำพูด คำพังเพย คำเปรียบ เทียบคุณค่าความดี เช่น ปิดทองหลังพระ กิ่งทองใบหยก เป็นต้น

ในอดีตมีการกำหนดขอบเขตการใช้ทองคำเพื่อบ่งบอกฐานานุศักดิ์ ปรากฏเป็นกฎหมายตราสามดวง กฎมณเฑียรบาล และประชุมประกาศในรัชกาลที่ 4 ซึ่งเครื่องทองนั้นจะใช้ประกอบพระราชอิสริยยศ เครื่องราชูปโภค เครื่องพุทธบูชา เครื่องถนิมพิมพาภรณ์ เครื่องประดับสำหรับพระเจ้าแผ่นดิน เจ้านายและชนชั้นสูง ช่างทองผู้ที่มีฝีมือและความสามารถสูงจะได้รับการคัดเลือกให้เข้าไปทำงานให้แก่ราชสำนักเท่านั้น โดยมีฐานะเป็นช่างหลวงหรือช่างในราชสำนักและจะได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เช่นเดียวกับเสนาบดีและข้าราชบริพารอื่นๆ ส่วนช่างราษฎร์ก็คงทำเครื่องประดับด้วยโลหะชนิดอื่นเป็นรูปพรรณธรรมดา งานช่างชั้นสูงสืบทอดต่อเนื่องมาและรุ่งเรืองมากในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

การประดิษฐ์เครื่องประดับหรือสิ่งของเครื่องใช้จากทองคำ ทำให้เกิดงานประณีตศิลป์อันวิจิตรงดงาม เป็นเอกลักษณ์คู่วัฒนธรรมไทยที่บ่งบอกถึงความรุ่งเรืองของชาติตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

ได้เป็นอย่างดี เครื่องทองโบราณของไทยมีหลายประเภท เช่น เครื่องถมทอง เครื่องคร่ำทอง เครื่องทองลงยา เครื่องลงรักปิดทอง และเครื่องทองรูปพรรณ งานทองต่างๆ เหล่านี้ล้วนต้องอาศัยฝีมือทักษะความชำนาญและความคิดสร้างสรรค์ของช่างผู้ผลิตเป็นสำคัญ เมื่อครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ช่างทองเป็นส่วนสำคัญของสังคม มีบทบาทอย่างมากต่อวัฒนธรรม และมีหมู่บ้านช่างฝีมือมากมาย

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ประเทศไทยเปิดรับการติดต่อชาวตะวันตกมากขึ้น ประชาชนสามัญมีโอกาสใช้ทองคำได้อย่างเสรี เกิดมีร้านทองขึ้นเป็นครั้งแรก ส่วนช่างทองในระยะนี้จะเป็นช่างที่เคยเป็นช่างหลวงบ้าง ช่างชาวตะวันตกบ้าง จากนั้นไม่นานเริ่มมีช่างชาวจีนเข้ามาทำทองด้วย การผลิตและจำหน่ายเครื่องทองจึงเริ่มเข้าสู่รูปแบบการค้าจวบจนทุกวันนี้

เครื่องทองโบราณถือได้ว่าเป็นงานหัตถกรรมอีกแขนงหนึ่งของไทยที่ทรงคุณค่าและมูลค่าตลอดจนเป็นผลงานจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่ได้รับการยอมรับในฝีมือว่ามีความงดงามและเป็นเอกลักษณ์ ปัจจุบันเครื่องทองโบราณในสกุลช่างของไทยที่เป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียง ได้แก่ สกุลช่างสุโขทัย สกุลช่างเพชรบุรี และสกุลช่างทองหลวง นอกจากนี้ยังมีช่างทองโบราณกระจายอยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ ของไทย เช่น ช่างทองในเขตอำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ช่างทองของตระกูลต่างๆ ในจังหวัดเพชรบุรี และช่างทองพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี ซึ่งคงการผลิตในลวดลายและรูปแบบดั้งเดิม โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์แห่งความงดงามของลวดลายไทยไว้ได้อย่างยอดเยี่ยม แม้ว่าปัจจุบันความเจริญทางเทคโนโลยีจะทำให้การสร้างสรรค์งานทองรูปพรรณปรับเปลี่ยนสู่รูปแบบสมัยใหม่ ที่มีการออกแบบและผลิตในรูปแบบที่เป็นสากล จนทำให้ละเลยหลงลืมรูปแบบดั้งเดิมของไทย

สำหรับการสืบทอดงานช่างทองโบราณนั้นเป็นรูปแบบประเพณีที่ผูกพันกับระบบครอบครัวและสังคม การถ่ายทอดความรู้ทางช่างมิได้จำกัดแต่เฉพาะลูกหลาน หากยังส่งต่อให้กับคนในท้องถิ่นที่สนใจจะประกอบอาชีพด้านการทำทอง เช่นเดียวกับการถ่ายทอดความรู้ในสมัยโบราณที่ไม่ต้องผ่านกระบวน การถ่ายทอดความรู้ในระบบโรงเรียน แต่ใช้บ้าน วัด วัง เป็นแหล่งศึกษาหาความรู้และปฏิบัติงานไปพร้อมๆ กันด้วยกาลเวลา สภาพสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงนับ เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบต่องานทองโบราณ เพราะการผลิตชิ้นงานในรูปแบบดั้งเดิมนั้นต้องใช้ระยะเวลา มีขั้นตอนและกรรมวิธีที่ละเอียดประณีต อีกทั้งคำนึงถึงคุณภาพของทองเป็นสำคัญ ทำให้งานทองโบราณมีราคาสูงกว่าและไม่เป็นที่แพร่หลายในท้องตลาด

ช่างทองพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี เป็นช่างทำทองรูปพรรณแบบโบราณ ที่มีความประณีตและสวยงามตามภูมิหลังงานช่างฝีมือที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ และยังคงรักษาไว้อย่างมั่นคง เช่น คุณภาพของเนื้อทอง การออกแบบลวดลาย ทั้งลวดลายดั้งเดิม ลวดลายโบราณพื้นฐาน และลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ตามแหล่งที่มาของแรงบันดาลใจคือธรรมชาติและวิถีชีวิตพื้นบ้าน เช่น ลายก้ามกุ้ง ลายไข่ปลา ลายประคำ ลายฝักแค ลายลูกสน ลายลูกฟ้อง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการดัดแปลงและประดิษฐ์คิดค้นลายขึ้นมาใหม่โดยอาศัยลายดั้งเดิมเป็นหลัก อาทิ ลายประคำโปร่ง ลายกระดุมทอง ลายลูกสนทรงเครื่อง จี้ เข็มขัด และทองคำรูปแบบพิเศษต่างๆ ลักษณะงานช่างทองพานทองอีกอย่างที่โดดเด่นคือ งานเลี่ยมพระ ที่เรียกว่า กรอบพระห่วงสลัก

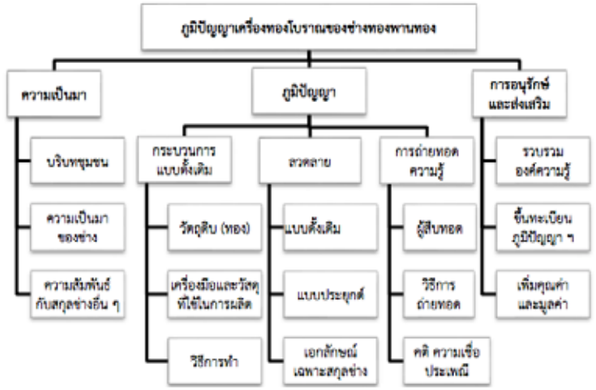
แม้ว่าอำเภอพานทองจะเป็นอำเภอเล็กๆ แต่ช่างทองนั้นเป็นผู้มีทักษะฝีมือในการทำทองโดดเด่น การออกแบบในแต่ละลายมักจะสืบทอดมาจากต้นตระกูลซึ่งจะหาดูจากที่อื่นได้ยาก มีความแตกต่างจากทองสุโขทัยและเพชรบุรี จึงนับเป็นความภาคภูมิใจและถือเป็นหน้าตาของชาวพานทอง ดังคำขวัญประจำอำเภอที่ว่า “เมืองอิฐแกร่ง แหล่งเกษตร เขตอุตสาหกรรม คุณธรรมหมอพระ ศิลปะช่างทอง” ด้วยคุณค่าทางความงาม ละเอียด ประณีต และมีเอกลักษณ์ของชิ้นงาน กอปรกับคุณค่าทางวิทยาการ ฝีมือ ทักษะ และภูมิปัญญาในการผลิตของช่างพานทอง จึงเห็นควรที่จะทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดงานหัตถศิลป์ไทยอันทรงคุณค่านี้สู่อนุชนรุ่นหลังต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา สภาพภูมิสังคมวัฒนธรรมและบริบทของช่างทองโบราณเมืองพานทอง
2. เพื่อศึกษาภูมิปัญญาด้านกระบวนการทำเครื่องทองแบบดั้งเดิม
3. เพื่อศึกษาวิธีการถ่ายทอดความรู้เชิงช่างและการสืบทอดงานทำทอง
4. เพื่อเสนอแนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริมงานทองโบราณพานทองให้แพร่หลายยิ่งขึ้น

กรอบแนวคิด

ผู้วิจัยมีกรอบแนวคิด และแนวทางการรวบรวมข้อมูล องค์ความรู้ ตามรายละเอียดแสดงในแผนภาพด้านล่าง ดังนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดและแนวทางการรวบรวมข้อมูล

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาเรื่องภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณ : ช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี แบ่งขอบเขตของการวิจัยออกเป็น ขอบเขตด้านเนื้อหา ขอบเขตด้านพื้นที่ และขอบเขตด้านเวลา ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ขอบเขตด้านเนื้อหา ครอบคลุมในเรื่องภูมิปัญญาด้านกระบวนการทำทองแบบดั้งเดิม ประวัติความเป็นมา และแนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริม ตามผังกรอบแนวคิดของผู้วิจัย

ขอบเขตด้านพื้นที่ เป็นการศึกษาเฉพาะในเขตพื้นที่อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี

ขอบเขตด้านเวลา กำหนดระยะเวลาในการศึกษา ปีพ.ศ. 2558– พ.ศ. 2559

นิยามศัพท์เฉพาะ

ภูมิปัญญาเชิงช่างทอง (Intellectual goldsmithy)	หมายถึง องค์ความรู้ที่อยู่ติดตัว (Tacit Knowledge) ของช่างทองโบราณเมืองพานทอง ผู้ซึ่งคนในสังคมยอมรับ รับรู้ เชื่อถือ และเข้าใจร่วมกัน โดยเป็นความสามารถที่สั่งสม สืบทอด กันมายาวนาน
กระบวนการดั้งเดิม	หมายถึง ลักษณะขั้นตอนกรรมวิธีการทำทองแบบโบราณ เช่น การออกแบบลวดลาย การเลือกคุณภาพวัตถุดิบ เทคนิควิธีการ ตลอดจนเครื่องมือและวัสดุที่ใช้ประดิษฐ์
ทำทอง	หมายถึง กระบวนการสร้างและประดิษฐ์ทองรูปพรรณ
ทองโบราณ	หมายถึง ผลงานทองต่างๆ ทั้งเครื่องประดับและของใช้ ที่มีรูปแบบและลวดลายเก่าแก่ดั้งเดิม
ช่างทองผู้ชำนาญ (Goldsmith)	หมายถึง ช่างทองผู้มีความรู้ความชำนาญในกระบวนการทำเครื่องประดับและของใช้ต่างๆ ด้วยทองคำ อาทิ สร้อย แหวน กำไล ตุ้มหู จี้ กรอบพระ ฯลฯ
ช่างพานทอง	หมายถึง กลุ่มช่างทองของชุมชนพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี ผู้ซึ่งประดิษฐ์ชิ้นงานอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีลวดลายและการสร้างสรรค์เป็นที่นิยมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

วิธีการวิจัย

การศึกษานี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์มุขปาฐะ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ มีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

ข้อมูลเอกสาร ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีการพิจารณาข้อมูลครอบคลุมในมิติต่างๆ ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเรื่องภูมิปัญญา การจัดการองค์ความรู้ การอนุรักษ์ สืบสาน และส่งเสริมงานหัตถศิลป์ของไทย ตามกรอบความรู้ทางด้านการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม

ข้อมูลภาคสนาม ดำเนินการตามขั้นตอนต่างๆ ได้แก่

1. การวางแผนการดำเนินงาน โดย

1.1 กำหนดพื้นที่ศึกษาเฉพาะในเขตชุมชนพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี

1.2 แบ่งกลุ่มประชากรตัวอย่างเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ ครูช่างทองและช่างทอง ร้านจำหน่ายทองโบราณในอำเภอพานทอง ผู้ซื้อทองและชาวบ้านในชุมชน ลวดลายและรูปแบบงานทองโบราณพานทอง

1.3 ออกแบบสัมภาษณ์และแบบสอบถาม แบ่งเป็น 3 ชุด คือ แบบสัมภาษณ์ช่างทองโบราณ แบบสัมภาษณ์ผู้ประกอบการร้านทองโบราณ และแบบสอบถามเรื่องบริบทชุมชนและความคิดเห็นที่มีต่อทองโบราณพานทอง

1.4 เตรียมเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล อาทิ กล้องถ่ายรูป เครื่องบันทึกเสียง

2. การขอความร่วมมือจากบุคคลข้อมูล เพื่อศึกษาและบันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น บันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย ฯลฯ

3. การลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อดำเนินการสำรวจพื้นที่ สัมภาษณ์ เก็บข้อมูลแบบสอบ ถาม สนทนาพูดคุย สังเกตกรรมวิธีการผลิตจากช่าง และขอถ่ายภาพเพื่อบันทึกลวดลายและรูปแบบงานทอง ซึ่งจำนวนประชากรตัวอย่างทั้ง 4 กลุ่ม มีดังนี้

- ครูช่างทองและช่างทอง จำนวน 17 ท่าน
- ร้านจำหน่ายทองโบราณในอำเภอพานทอง จำนวน 3 ร้าน
- ผู้ซื้อทองและชาวบ้านในชุมชน จำนวน 30 คน
- ลวดลายและรูปแบบของทองโบราณเมืองพานทอง จังหวัดชลบุรี

ผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมา สภาพภูมิสังคมวัฒนธรรม และบริบทของช่างทองโบราณเมืองพานทอง

พานทองเป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดชลบุรี ที่มีประวัติศาสตร์ยาวนาน มีลุ่มน้ำสำคัญ คือ ลุ่มน้ำพานทอง จากการสำรวจและขุดค้นทางโบราณคดีพบชุมชนโบราณยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์กับเมืองพานทองและใกล้เคียง คือ เนินโคกพนมดี ชุมชนโคกระกาและโคกกระเหรี่ยง และชุมชนเนินสำโรง ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอพนัสนิคม อำเภอพานทอง และอำเภอเมืองชลบุรี ต่อมาชุมชนต่างๆ มีการพัฒนาเป็นบ้านเป็นเมือง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เมืองพระรถ (อายุราวพุทธศตวรรษที่ 12 – 18) คือชุมชนใหญ่ที่มีอาณาเขตครอบคลุมเมืองพานทองด้วย อันจะเห็นได้จากสภาพแวดล้อมที่มีลักษณะเป็นแหล่งที่ลุ่ม มีน้ำท่วมถึง เหมาะแก่การเพาะปลูก และเป็นศูนย์กลางการคมนาคมของท้องถิ่น มีลำน้ำไหลผ่านหลายสาย คือ คลองสระกลาง คลองหลวง และคลองพานทอง

ในอดีตบริเวณนี้เป็นแหล่งที่ตั้งของชุมชนที่มีความเจริญและเป็นท่าเรือสำคัญริมฝั่งคลองพานทอง ที่ออกสู่แม่น้ำบางปะกงและอ่าวไทย ซึ่งเชื่อมการค้าขายและการคมนาคมทางน้ำระหว่างเมืองทางเหนือและตะวันออกของชลบุรีกับเมืองพระนคร และหัวเมืองใหญ่ๆ มีชื่อเป็นที่รู้จักว่า บ้านท่าตะกูด เมื่อตรวจสอบจากเอกสารหลักฐาน บ้านท่าตะกูดถูกยกฐานะเป็นอำเภอท่าตะกูดเมื่อปี พ.ศ.2441 และในปีพ.ศ.2443 ครั้งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ออกตรวจราชการในท้องที่เมืองชลบุรี มีบันทึกถึงสภาพพื้นที่ ชุมชน และการคมนาคม จนถึงปีพ.ศ. 2451 จึงมีการเปลี่ยนชื่อจาก อำเภอท่าตะกูด เป็น อำเภอพานทอง

คำว่า ตะกูด มีผู้ให้ความหมายและที่มาหลายประการ ได้แก่ ท่าเทียบเรือบรรทุกไม้ซุง หางเสือเรือ เกวียนขนาดเล็ก หมุดสำหรับผูกซุงใต้ท้องเกวียน และชื่อของต้นไม้ชนิดหนึ่ง ทั้งนี้ล้วนเกี่ยวพันและเชื่อมโยงกับบริบทของชุมชนท่าตะกูดในอดีตทั้งสิ้น

การศึกษาสภาพภูมิสังคมวัฒนธรรมของเมืองพานทองจากคำขวัญประจำอำเภอที่ว่า “เมืองอิฐแกร่ง แหล่งเกษตร เขตอุตสาหกรรม คุณธรรมหมอพระ ศิลปะช่างทอง” ทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ ความภาคภูมิใจและความโดดเด่นของชุมชน นอกจากนั้นเมืองพานทองยังเป็นแหล่งประวัติศาสตร์และมีสถานที่สำคัญปรากฏเป็นนามบ้านนามเมือง อาทิ วัดพานทอง วัดโคกท่าเจริญ ซึ่งเดิมชื่อ วัดโคกท่าตะกูด และบ้านท่าตะกูด

เมื่อผู้วิจัยได้ลงสำรวจภาคสนามพบว่าบ้านท่าตะกูดคือพื้นที่สัมพันธ์ของงานช่างทองโบราณพานทองมาตั้งแต่ครั้งอดีต จะเห็นได้ว่ามีช่างทองประกอบอาชีพและเปิดร้านขายทองที่ตลาดท่าตะกูดมาแล้วกว่า 100 ปี ซึ่งชาวบ้านเมื่อค้าขายได้เงินมามักนิยมออมเงินเป็นเครื่องประดับทอง บริบททางสังคมและวัฒนธรรมเช่นนี้ทำให้เกิดช่างทองและงานทองรูปพรรณในพื้นที่เมืองพานทองสอดคล้องกับเอกสารหลักฐานที่ว่า ตลาดท่าตะกูดเป็นย่านการค้าสำคัญแห่งหนึ่งของชลบุรี มีลักษณะเป็นชุมชนขนาดใหญ่ มีเรือสินค้าและพ่อค้าวานิชติดต่อค้าขายคึกคัก เป็นจุดพักและขนถ่ายสินค้าทั้งพืชผลทางการเกษตร สินค้าอุปโภคบริโภค เสื้อผ้าและเครื่องนุ่งห่ม มีอาคารบ้านเรือนสร้างเรียงรายอยู่เต็มสองฝั่งคลอง ลักษณะเป็นตลาดลอยน้ำ มีหลังคาขนาดใหญ่คลุมทั่วบริเวณ ทำให้ร่มแดดร่มฝน แต่หลังคานี้ถูกรื้อออกไปในสมัยขุนวิจารณ์บรรณกิจ ขณะดำรงตำแหน่งนายอำเภอพานทอง เมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2483 ถึง 1 มกราคม พ.ศ. 2487 สาเหตุเพราะเห็นว่าไม่ถูกสุขอนามัย ต่อมาในปีพ.ศ 2506 มีถนนเส้นแรกตัดผ่าน การติดต่อค้าขายและการคมนาคมสะดวกรวดเร็วขึ้น ความเจริญขยายตัวออกไปทำให้ตลาดท่าตะกูดซบเซาและปิดตัวลงในที่สุด

ชาวชุมชนตลาดท่าตะกูดส่วนใหญ่เป็นชาวจีนที่อพยพและเดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานเมื่อครั้งสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 สำหรับงานทองโบราณพานทองไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเกิดขึ้นมาตั้งแต่เมื่อใด จากการสำรวจพบว่าช่างทองโบราณของพานทองเป็นช่างที่มีเชื้อสายจีน และผู้ริเริ่มมีอายุร่วมสมัยเดียวกัน แบ่งเป็น 3 สายตระกูลคือ สายตระกูลรุ่งสีทอง สายตระกูลทองประกอบ และสายช่างง้วน แซ่ล้อ

สายตระกูลรุ่งสีทอง

ประวัติ นายชินเหลี่ยน แซ่ลี้ (เกิดเมื่อพ.ศ. 2444 – 2528) ชาวจีนแคะ เมื่อมีอายุ 12 ปี ได้อพยพมาเมืองไทยและอาศัยอยู่กับพี่ชายชื่อชุ้ยเหลี่ยน คนทั่วไปเรียก เจ๊กจมูกแดง ที่ร้านทองแม่ยิ้มในเมืองแปดริ้ว และเริ่มเรียนรู้ฝึกฝนการทำทองโดยตลอด ต่อมาได้ย้ายถิ่นฐานจากเมืองแปดริ้วมาตั้งรกรากอยู่ที่บ้านท่าตะกูดและแต่งงานกับนางเกียวซึ่งเป็นคนพื้นที่ท่าตะกูด นายชินเหลี่ยนได้ประกอบอาชีพช่างทองและเปิดร้านรับทำเครื่องประดับทองจนเป็นที่รู้จักและผู้คนในย่านนี้เรียกขานว่า ช่างสุข

งานทองโบราณแบบดั้งเดิมของช่างสุข (ชินเหลี่ยน) มีอาทิ ลายคดกริช สมอเกลียว โซ่ไทย โซ่ฝรั่ง ผ่าหวาย ฝักแค ก้ามกุ้ง ลูกฆ้อง ปะวะหล่ำ ลูกสน ฯลฯ นอกจากนั้นได้คิดค้นและออกแบบงานที่นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของช่างทองพานทอง คือ กำไลข้ออ้อย และ กรอบพระห่วงสลัก

ทายาทของสายตระกูลรุ่งสีทอง ที่ยังคงสืบทอดงานทองโบราณตามแบบฉบับของช่างสุข คือ นายธรรมนูญ รุ่งสีทอง (อายุ 84 ปี) เจ้าของห้างทองพานทอง (เจ๊ไน๊) และนายทำนอง รุ่งสีทอง (อายุ 76 ปี) เจ้าของร้านรุ่งสีทอง สำหรับทายาทรุ่นที่ 3 ที่จะยังคงสืบทอดงานทองของตระกูล ได้แก่ นายเอกรัตน์ รุ่งสีทอง และนายปิยะณัฐ รุ่งสีทอง บุตรชายทั้ง 2 คนของนายทำนอง รุ่งสีทอง

สายตระกูลทองประกอบ

ประวัติ นายสิน ทองประกอบ เป็นช่างทองชาวจีนโพ้นทะเล ได้อพยพเข้ามาตั้งรกรากอยู่ที่ท่าตะกูด ในช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 และแต่งงานกับนางบาง ทองประกอบ ซึ่งเป็นชาวท่าตะกูดที่มีเชื้อสายจีน มีบุตร – ธิดารวม 9 คน สามารถทำทองได้ทุกคน แต่ไม่ยึดเป็นอาชีพหลัก บุตรชายที่สืบทอดงานทำทองจริงจังมี 2 คน ได้แก่ นายประสบชัย ทองประกอบ และ นายฉ่อน ทองประกอบ อย่างไรก็ดีทายาทรุ่นที่ 3 ไม่มีผู้ใดสืบทอดการทำทองแบบโบราณอีกต่อไป แต่ยังคงดำเนินกิจการร้านทองแม่บางอยู่จนถึงปัจจุบัน

ลวดลายดั้งเดิมที่ช่างทองสายตระกูลทองประกอบสืบทอดกันมา ได้แก่ ลายคดกริช โซ่ไทย ลูกฆ้อง ผ่าหวาย และงานทองที่ขึ้นชื่อของตระกูล ได้แก่ งานเลี่ยมกรอบพระห่วงสลัก หรือที่ช่างทองสายตระกูลทองประกอบ เรียกว่า กรอบหูพับ

สายช่างง้วน แซ่ล้อ

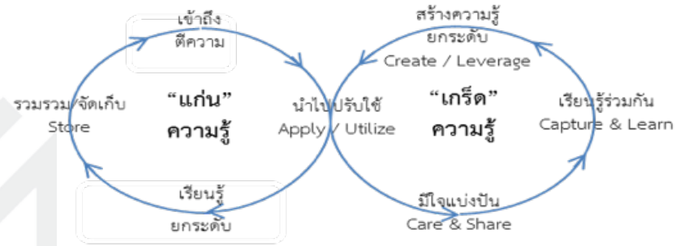
ประวัติ นายง้วน แซ่ล้อ เป็นชาวชุมชนท่าตะกูดเชื้อสายจีน ประกอบอาชีพช่างทำทองและเปิดขายทองที่หน้าร้านบริเวณปากคลองเชิดฝั่งท่าเรือท่าตะกูด แต่ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเรียนรู้และฝึกฝนการทำทองมาจากที่ใด หลังจากที่ท่านเสียชีวิตก็ไม่มีผู้ใดสืบทอดการทำทองแบบโบราณอีกต่อไป

ลวดลายและรูปแบบงานทองโบราณของช่างง้วน แซ่ล้อ เช่น ดอกพิกุล ฝักแค จี้ระย้า กำไลข้ออ้อย ชิปปิ้งเงิน – นาก การจำหน่ายเป็นลักษณะทำไว้ก่อนล่วงหน้า ลูกค้าที่ต้องการสามารถเลือกซื้อได้ทันทีโดยไม่ต้องสั่งทำ

2. ช่างทองพานทองกับภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณ

ช่างทองโบราณพานทอง จังหวัดชลบุรี เป็นช่างทองกลุ่มหนึ่งที่ผลิตเครื่องทองโบราณด้วยกรรมวิธีแบบดั้งเดิมที่ได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษ งานทองที่ประดิษฐ์มีความวิจิตรประณีตสม ดังคำขวัญประจำอำเภอพานทองส่วนหนึ่งที่ว่า “...ศิลปะช่างทอง...”

ในการรวบรวมองค์ความรู้ทางภูมิปัญญา ซึ่งเป็นความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวคน (Tacit Knowledge) และความรู้ชัดแจ้งที่เห็นเป็นรูปธรรม (Explicit Knowledge) ไว้อย่างเป็นระบบ เป็นหมวดหมู่ สามารถสืบค้นและเข้าถึงได้ง่าย ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ภาคสนามและใช้หลักวิธีการจัดการความรู้ไม่รู้จบ หรือ Infinity KM (Infinity Knowledge Management) ดังภาพที่ 2 ประกอบกับการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ (Heritage Quality) ของกรมศิลปากร ดังภาพที่ 3 เป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบสาน และส่งเสริมงานทองโบราณให้คงอยู่อย่างยั่งยืน



ภาพที่ 2 วงจรการจัดการความรู้ไม่รู้จบ หรือ Infinity KM
(ที่มาภาพ : ประพนธ์ ผาสุขยืด. (2550). การจัดการความรู้ (KM) ฉบับขับเคลื่อน LO. หน้า 35)

ภาพที่ 3 แผนภาพกรอบแนวคิดการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ
(ที่มาภาพ : Musigakama, N. (2000). Cultural System for Quality Management. หน้า 37)

2.1 กระบวนการทำเครื่องทองแบบดั้งเดิม

ช่างทองโบราณพานทองเป็นช่างฝีมือที่ผลิตชิ้นงานทั้งหมดด้วยการทำมือ (Handmade) ตามกระบวนการทำเครื่องทองแบบดั้งเดิม โดยเน้นคุณภาพของวัตถุดิบและความประณีตพิถีพิถัน เพื่อให้ได้ทองรูปพรรณที่มีความสวยงาม

ก. วัตถุดิบ ช่างทองพานทองนิยมใช้ ทองโฟร์ไนน์ (4 Nine) เป็นทองคำแท้เนื้อบริสุทธิ์ หรือทองคำคุณภาพบริสุทธิ์ 99.99% (ภาพที่ 4) ซึ่งช่างทองพานทองเรียกว่า ทองเก้าสี่ตัว มีสีเหลืองอร่าม ลักษณะมันวาว เงางามสม่ำเสมอ ส่วนมากนำเข้าจากต่างประเทศและมีจำหน่ายที่ร้านขายส่งทองคำแท่งในกรุงเทพ

ภาพที่ 4 ทองคำแท่ง 99.99% วัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตทองโบราณพานทอง
(ที่มาภาพ : http://www.geocities.ws/ และ http://www.apmex.com/)

ข. เครื่องมือที่ใช้ในการทำทอง (ภาพที่ 5) มี โต๊ะทำทอง เครื่องเป่าแล่น เครื่องมือตีทอง ได้แก่ ทั่งและค้อน เครื่องรีดแผ่นทอง เครื่องมือชักลวด ได้แก่ แป้นชักลวด กว้านชักลวด คีม และขี้ผึ้ง เครื่องมือแกะทอง ได้แก่ แท่นรองแป้นแกะทอง แป้นแกะทอง ค้อนไม้ เหล็กตุ๊ดตู่ สิ่วแกะทอง และสิ่วลักษณะเฉพาะ เครื่องมือตัดทอง ได้แก่ กรรไกรตัดทองและคีมตัด เครื่องมือจับทอง ได้แก่ คีมจับแบบต่างๆ และอุปกรณ์อื่นๆ ที่มีส่วนในการทำทองรูปพรรณ เพื่อใช้ขึ้นรูป ทำชิ้นส่วนประกอบ วัดขนาด ชั่งน้ำหนัก ขัดถู และตกแต่งชิ้นงานให้ดูประณีตสวยงาม เช่น ไม้พันทอง ตะไบ หินขัดทอง แปรงปัดทอง เบ้าแบบทอง กะลาแต่งทอง แป้นวัดส่วนโค้ง เครื่องชั่ง ฯลฯ

โต๊ะทำทอง

เครื่องเป่าแล่น

ตาเต็ง (ตราชั่ง)

เบ้าหลอมทอง

ทั่งและค้อน

ไม้พันทอง

ครกและสาก

ภาพที่ 5 เครื่องมือที่ใช้ในการทำทองโบราณ
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่1 กรกฎาคม พ.ศ. 2559)

ค. วัสดุที่ใช้ในการผลิตร่วมกับการทำทอง (ภาพที่ 6) ประกอบด้วย น้ำประสานทอง วัสดุสำหรับงานลงยา วัสดุที่ใช้ทำความสะอาดทอง และสารต้มทองและย้อมทอง

น้ำประสานทอง

ประคำดีควาย

น้ำยาลงยา หรือ ยาเย็น

ผงลงยา

ภาพที่ 6 วัสดุที่ใช้ในการผลิตร่วมกับการทำทอง
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2559)

ง. วิธีการทำทองโบราณของช่างทองพานทอง มีขั้นตอนที่สำคัญ 4 ขั้นตอน ได้แก่

1. **การเตรียมทอง** (ภาพที่ 7) เป็นขั้นตอนเบื้องต้นของการทำทองโบราณพานทอง โดยช่างทองจะนำทองเก้าสี่ตัว (ทองคำคุณภาพบริสุทธิ์ 99.99%) มาชั่งน้ำหนักที่ต้องการตามประเภทของรูปแบบและลวดลาย นำทองที่ได้ไปหลอมก่อนนำไปรีด หากต้องการแผ่นทองจะนำเข้ารีดเป็นแผ่นแบน หากต้องการเส้นทองจะนำไปชักลวดอีกครั้งจนกว่าจะได้ขนาดที่ต้องการ เพื่อนำไปทำโครงสร้างและส่วนประกอบต่างๆ

การหลอมทอง

นำทองเข้าเครื่องรีด

การตีทองด้วยค้อนและทั่ง

ช่างขณะทำการชักลวด

ภาพที่ 7 การเตรียมทอง
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2559)

2. **การทำโครงสร้าง** ส่วนประกอบ และลูกประดับต่างๆ (ภาพที่ 8) ช่างทองจะดัดแปลงเส้นลวดทองหรือแผ่นทอง เพื่อเป็นโครงสร้างและส่วนประกอบต่างๆ ซึ่งมีกรรมวิธีหลายลักษณะ ได้แก่ การพันลวด การบิดเกลียวลวด การดัดลวด การขึ้นรูปแผ่นทอง การทำไข่ปลา การทำหลอด การแกะสลัก การฉลุลาย และการประยุกต์ใช้แผ่นทองตัดเป็นรูปร่างต่างๆ

การพันลวด

ลวดทองที่ได้จากการพันแกน

การขึ้นรูปแผ่นทองจากเบ้าแบบ

ลูกประดับทรงกลม

ภาพที่ 8 การทำโครงสร้าง ส่วนประกอบ และลูกประดับต่างๆ
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2559)

3. **การประกอบชิ้นงาน** (ภาพที่ 9) การต่อประกอบลวดลายทองของช่างพานทองสามารถแบ่งตามประเภทของลวดลายงานทองโบราณพานทองเป็น 3 แบบ ซึ่งเป็นลวดลายยอดนิยมที่ได้รับการสั่งทำเป็นประจำ ดังนี้

3.1 ลวดลายแบบดั้งเดิม ได้แก่ ดอกพิกุล กระดุม มะยมเถา ปะวะหล่ำ ลูกสน เต่าร้าง ดอกแค และถักเสา

3.2 ลวดลายพื้นถิ่น ได้แก่ ลูกม้อง ฝักแค ข้ออ้อย และกรอบพระห่วงสลัก

3.3 ลวดลายประยุกต์ ได้แก่ ประคำโปร่ง กาญจนา และของจิ๋วแบบต่างๆ เช่น ตะกร้า กาน้ำ

การประกอบดอกพิกุล

ลูกปะวะหล่ำ

ลูกสน

ช่างขณะเป่าไฟลูกกาน้ำจิ๋ว

ช่างขณะร้อยสร้อยประดับตะกร้าจิ๋วลงยา

ช่างสาธิตประกอบกรอบพระห่วงสลัก

ภาพที่ 9 การประกอบชิ้นงาน
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2559)

4. **การต้มและย้อมทอง** คือการทำความสะอาดชิ้นงาน เป็นขั้นตอนสุดท้ายของการทำทองโบราณพานทอง การต้มทองเป็นการทำความสะอาดทองรูปพรรณให้ปราศจากน้ำประสานทองซึ่งช่างทองได้ทำการเชื่อมไว้ในช่วงการประกอบชิ้นงาน สำหรับการย้อมทองเป็นการทำให้ทองมีสีสวย มีความสุกปลั่งยิ่งขึ้น

2.2 การถ่ายทอดความรู้เชิงช่างและการสืบทอดงานทำทอง

ช่างทองพานทองมีการถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ ครูช่างจะทำการสอนลูกศิษย์ตามความเหมาะสมด้วยประสบการณ์ทางการช่างของครูเอง เริ่มจากเรียนรู้การใช้เครื่องมือต่างๆ โดยเฉพาะการใช้ตาทั่งและค้อน ซึ่งถือเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่สุดของการทำทอง ฝึกเป่าไฟจากเครื่องเป่าแล่น จากนั้นหัดทำส่วนประกอบต่างๆ ของชิ้นงาน แล้วจึงประกอบชิ้นงานเป็นลวดลาย ตามลำดับ

ในอดีตธรรมเนียมการฝึกทำทองของช่างพานทองจะต้องเริ่มจากการทำชิปปิ้ง (ภาพที่ 10) เป็นอันดับแรก โดยครูช่างทองจะถ่ายทอดวิชาให้กับบุตรหลานหรือญาติพี่น้องก่อน แต่ปัจจุบันได้คลี่คลายรูปแบบการสอนตามความเหมาะสมและผู้สืบทอดงานทำทองสามารถเป็นบุคคลภายนอกที่มีใจรักมีความมุ่งมั่นอดทนในการทำงาน และมีความซื่อสัตย์อันเป็นคุณสมบัติสำคัญของลูกศิษย์

ภาพที่ 10 ซิปปิ้งทองคำ เจ้าของ : ครูธรรมนูญ รุ่งสีทอง
(บันทึกภาพโดย ดร.มนัส แก้วบูชา เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2559)

2.3 **รูปแบบและลวดลายเครื่องทองโบราณพานทอง**

เครื่องทองโบราณพานทอง มีรูปแบบที่พบได้แก่ เครื่องประดับ (ทองรูปพรรณ) และเครื่องใช้อื่นๆ ที่นิยมทำเป็นของที่ระลึก ส่วนลวดลายงานทองโบราณพานทองมีมากมายหลายแบบ จำแนกได้ 3 ประเภท คือ ลวดลายแบบดั้งเดิม ลวดลายแบบพื้นถิ่น และลวดลายแบบประยุกต์

สร้อยคอลายลูกสน

ชุดเครื่องประดับลายดอกพิกุล

สร้อยคอลูกฆ้องทรงเครื่อง และ กำไลดอกพิกุล

สร้อยคอสร้อยฟ้า

ชุดเครื่องประดับลายปะวะหล่ำ

ชุดเครื่องประดับลายกระดุม

ภาพที่ 11 รูปแบบและลวดลายเครื่องทองโบราณพานทอง
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อปีพ.ศ. 2559)

ตุ้มหู ลายกระดุม ปะวะหล่ำ ดอกพิกุล และตะกร้าจิ๋วลงยา (จากซ้ายไปขวา)

สร้อยข้อมือ ตาปลาลงยา ดอกแค ประคำแก้วกัลยา ลูกสน ประวะหล่ำ และลูกสน (จากซ้ายไปขวา)

สร้อยข้อมือลวดลายต่างๆ ของร้านรุ่งสีทอง

ภาพที่ 12 รูปแบบและลวดลายเครื่องทองโบราณพานทอง
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อปีพ.ศ. 2558)

ภาพที่ 13 กรอบพระห่วงสลัก หรือ กรอบพระหูพับ

ตารางสรุปลวดลายและรูปแบบทองรูปพรรณของช่างทองพานทอง

ลวดลาย \ ทองรูปพรรณ		ปิ่น	ตุ้มหู	สร้อยคอ	จี้	กรอบพระห่วงสลัก (หูพับ)	สร้อยข้อมือ	กำไลมือ	แหวน	เข็มขัด
แบบดั้งเดิม	ดอกพิกุล*	√	√	√	√	√	√	√	√	√
	ลูกสน		√	√	√		√			
	กระดุม		√	√	√		√			
	ปะวะหล่ำ		√	√	√		√			
	เต่าร้าง		√							
	ดอกแค		√	√			√			
	ไข่ปลาทรงเครื่อง			√			√			
	เม็ดพริกไทย			√			√			
	คดกริช			√						
	โซ่ไทย			√						
	โซ่ฝรั่ง			√						
	ผ่าหวาย			√						
	ห่วงคู่			√			√			
	ถักเสา			√			√			
	เปีย			√			√			√
	หัวบัว	√						√		
	ตะขาบ						√			
	ก้างปลา			√			√			
	มังกร						√			
	ผีเสื้อ				√				√	
	ปลา				√					
	ตะไบ					√			√	
	หน้าสิงห์					√				
	ลายไทย					√				
	เครือเถา					√				
	ประแจจีน					√				
	ไข่ปลา*	ใช้ประดับตกแต่งลวดลายต่างๆ เพื่อเพิ่มความละเอียดและสวยงาม								

* ลวดลายที่เป็นส่วนประกอบ

ลวดลาย \ ทองรูปพรรณ		ปิ่น	ตุ้มหู	สร้อยคอ	จี้	กรอบพระห่วงสลัก (หูพับ)	สร้อยข้อมือ	กำไลมือ	แหวน	เข็มขัด
แบบพื้นถิ่น	ก้ามกุ้ง			√			√			
	ก้ามปู			√			√			
	ฝักแค						√			
	เหลี่ยวหลังคู่						√			
	ดอกจอก						√			
	ข้ออ้อย							√	√	
	ลูกฝ้องทรงเครื่อง			√			√			
	มัดหวาย			√			√			
	เม็ดมะม่วง			√			√			
	มะยมเถา			√			√			
แบบประยุกต์	ประคำโปร่ง			√			√			
	กระดุมทอง		√	√			√			
	เดือนฉาย		√	√			√			
	ประคำทรงเครื่อง		√	√			√			
	มะยมทรงเครื่อง		√	√			√			
	มัดลูกคิดทรงเครื่อง		√				√			
	หกเสาพันเกลียว			√						
	ดาวกระจาย			√			√			
	ลีลาวดี*			√			√			
	พิกุลแพร			√						
	สร้อยฟ้า			√						
	กาญจนา									√
	พิกุลชั้นไข่ปลา						√			√
	หลอด*			√			√			
	ตะกร้า		√	√			√			
	กาน้ำ		√	√			√			
	ปิ่นโต		√	√			√			
	ข้อนล้อม		√	√			√			
	เรขาคณิต		√			√				

* ลวดลายที่เป็นส่วนประกอบ

ภาพที่ 14 กำไลข้ออ้อย และ สร้อยข้อมือฝักแค ลวดลายพื้นถิ่น

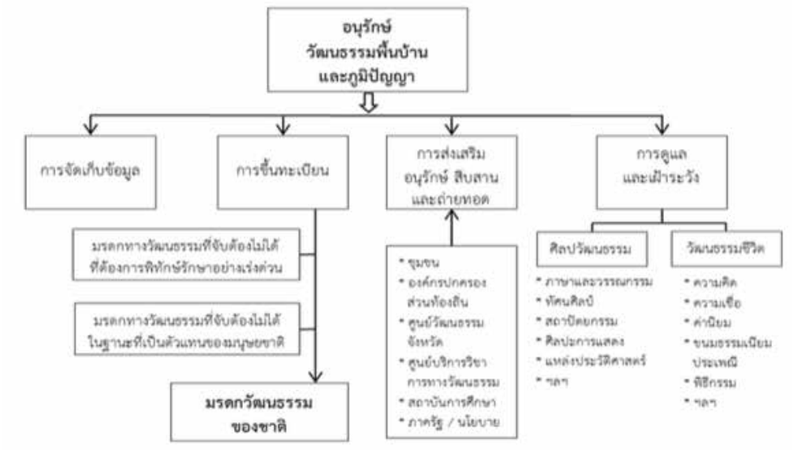
ภาพที่ 15 เข็มขัดลายกาญจนา ฝีมือครูทำนอง รุ่งสีทอง
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อปีพ.ศ. 2558)

นอกจากงานเครื่องประดับทองรูปพรรณแล้ว ช่างทองพานทองยังมีความสามารถในการออกแบบและประยุกต์เครื่องทองเป็นของใช้ต่างๆ ขนาดจิ๋ว ทั้งจากจินตนาการของตนเองและทำตามสั่งของลูกค้า ซึ่งมีความละเอียดและสวยงามเสมือนจริง นับเป็นงานศิลปะอีกประเภทที่ทรงคุณค่าและมูลค่า เหมาะสำหรับใช้เป็นของขวัญของกำนัล

ภาพที่ 16 ทองคำจิ๋วรูปแบบต่างๆ ฝีมือครูทำนอง รุ่งสีทอง
(บันทึกภาพโดย ผู้วิจัย เมื่อปีพ.ศ. 2558)

3. แนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริมงานทองโบราณพานทอง

ผู้วิจัยใช้แนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Intellectual Cultural Heritage) ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ซึ่งเป็นแนวทางที่สามารถครอบคลุมการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านและภูมิปัญญาได้อย่างครบถ้วน โดยมีวิธีการและขั้นตอนคือ การจัดเก็บข้อมูล การขึ้นทะเบียน การส่งเสริม อนุรักษ์ สืบสานและถ่ายทอด การดูแลและเฝ้าระวัง ดังแผนภาพที่ 17



ภาพที่ 17 แผนภาพวิธีการและขั้นตอนในการปกป้องคุ้มครองวัฒนธรรมพื้นบ้านและภูมิปัญญา
(ที่มา : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Intellectual Cultural Heritage) ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม (2557) ออกแบบแผนภาพโดย ผู้วิจัย พ.ศ.2558)

4. การจัดการภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณของช่างทองพานทอง

ผู้วิจัยได้นำแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ (Heritage Quality) (ภาพที่ 3) และแนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริมมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Intellectual Cultural Heritage) (ภาพที่ 17) มาประยุกต์ใช้ โดยทำการเก็บรวบรวมองค์ความรู้และจัดทำแผนงานเพื่อการอนุรักษ์อย่างยั่งยืนทั้งในระยะสั้นและระยะยาว แบ่งเป็น

ก. แผนงานด้านการอนุรักษ์ภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณพานทอง ประกอบด้วย

- การเก็บข้อมูลและรวบรวมองค์ความรู้จากช่างทองผู้เป็นเจ้าของภูมิปัญญา ลงพื้นที่สำรวจ จำแนกรายละเอียด วิเคราะห์ และนำเสนออย่างครอบคลุมเพื่อให้ง่ายต่อการสืบค้น ในรูปแบบวิทยานิพนธ์เรื่อง “ภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณ : ช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี”

-ศึกษาหลักเกณฑ์การพิจารณาและกรอบระยะเวลาดำเนินงานขอขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พร้อมทั้งจัดเตรียมข้อมูลและเอกสารตามแบบคำขอขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม โดยเสนอให้องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นได้แก่ เทศบาลตำบลพานทอง อันเป็นหน่วยงานที่เหมาะสมสำหรับการยื่นขอขึ้นทะเบียนงานทองโบราณฝีมือช่างเมืองพานทอง ในสาขางานช่างฝีมือดั้งเดิม ประเภทเครื่องประดับ เพื่อเป็นมรดกวัฒนธรรมของชาติสืบไป

ข. แผนงานด้านการประชาสัมพันธ์ เพื่อเป็นการบอกเล่าเรื่องราวงานทองโบราณของ

อำเภอพานทองออกสู่สาธารณะ (Public - Relations) ซึ่งเป็นประโยชน์และส่งต่อความรู้ขั้นพื้นฐานของงานทองโบราณพานทองแก่ผู้ที่สนใจ และอาจเป็นผลทำให้ช่างทองโบราณพานทองมีเพิ่มมากขึ้น (Volunteers) เกิดเป็นกลุ่มเครือข่ายของผู้ที่มีความสนใจในสิ่งเดียวกัน จนสามารถนำมาซึ่งการเพิ่มคุณค่าและมูลค่าแก่งานทองโบราณได้ในอนาคต (Consumer's focus) ประกอบด้วย

- การออกแบบและจัดทำแผ่นพับประชาสัมพันธ์ (Brochure) เพื่อแจกให้กับร้านทองในเมืองพานทอง หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และสถานที่สาธารณะสำหรับผู้สนใจทั่วไป โดยเอกสารประชาสัมพันธ์ที่ผู้วิจัยได้ออกแบบมีลักษณะเป็นแผ่นพับ 3 ตอน ขนาด A4 บอกเล่าประวัติความเป็นมาของเครื่องทองโบราณและช่างทองพานทอง ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับงานทองโบราณพานทอง เอกลักษณ์ของงานทองโบราณพานทอง รูปแบบและลวดลายทองที่ได้รับความนิยม และแผนที่แสดงที่ตั้งร้านจำหน่ายเครื่องทองโบราณพานทอง ซึ่งเป็นการออกแบบเบื้องต้นที่สามารถนำไปต่อยอดหรือพัฒนาให้มีข้อมูลครอบคลุมและสื่อได้ในระดับอาเซียน

- การออกแบบประโยคนิยามงานทองโบราณพานทอง (Captions) มีส่วนช่วยให้เห็นภาพของงานทองโบราณพานทองในนิยามอันจำกัด ทำให้ง่ายต่อการจดจำ และดึงดูดให้มีผู้สนใจเพิ่มมากขึ้น มีความว่า “ทองโบราณพานทอง ถนิมงามตระการตา ภูมิปัญญาช่างทองไทย”

- การออกแบบรูปสัญลักษณ์ (Signs) เป็นการอธิบายด้วยภาพอันมีความหมายที่สื่อถึงงานทองโบราณพานทอง ได้แก่ กำไลข้ออ้อย เอกลักษณ์งานทองโบราณพื้นถิ่นที่มีเพียงแห่งเดียว พานทอง แทนชื่ออำเภอพานทอง อิฐแกร่ง สัญลักษณ์ของอำเภอพานทอง สีทอง ให้ความหมายเกี่ยวกับการทำทอง และนำประโยคนิยามมาออกแบบร่วมกัน เพื่อสรุปความหมายและเอกลักษณ์ของงานทองโบราณพานทอง ดังภาพที่ 18

ภาพที่ 18 รูปสัญลักษณ์งานทองโบราณพานทอง ออกแบบโดยผู้วิจัย

การส่งเสริม อนุรักษ์ สืบสาน และถ่ายทอด คือการร่วมมือกันของทุกภาคส่วน ทั้งคนในชุมชนเองและหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เพื่อช่วยสนับสนุนงานทองโบราณพานทองให้เป็นที่รู้จักและได้รับการยกย่องเป็นเอกเฉพาะด้าน ทำให้เกิดการหวงแหน สงวนรักษา และเห็นคุณค่าของงานทองโบราณพานทอง อันจะทำให้ดำรงคงอยู่และเกิดการสืบทอดต่อไปในอนาคต

การดูแลและเฝ้าระวัง เป็นหน้าที่ของทุกคนในชาติที่ต้องช่วยกันดูแลและเฝ้าระวัง กระทรวงวัฒนธรรมมีนโยบายให้ทุกภาคส่วนมีส่วนร่วมในการรักษาวัฒนธรรมของชาติ ตามแนวคิดว่า ทุกคนเป็นเจ้าของวัฒนธรรม ซึ่งจะทำให้เกิดความยั่งยืนถาวรตามที่รัฐธรรมนูญกำหนด

การจัดการภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณของช่างทองพานทอง ดังที่ได้กล่าวมาเป็นลำดับนี้ นอกจากจะเป็นการอนุรักษ์ พิทักษ์ สืบสานและถ่ายทอดงานทองโบราณพานทองให้ดำรงคงอยู่ต่อไปแล้ว ยังนำมาซึ่งความภาคภูมิใจแก่ช่างทองและชาวชุมชน เกิดความรักและหวงแหนในภูมิปัญญาประจำท้องถิ่นของตน ตลอดจนเป็นการปกป้องมรดกภูมิปัญญาของไทยให้เป็นมรดกของชาติตลอดไป

ข้อเสนอแนะ

1. การรวบรวมผลงานเครื่องทองโบราณเป็นสิ่งจำเป็นในการอนุรักษ์และสืบสาน จึงควรมีการเก็บรวบรวมข้อมูลและภาพถ่ายไว้ให้ได้มากที่สุด โดยมีหน่วยงานหรือเครือข่ายอาสาสมัครที่สนใจช่วยประสานงานกับช่างทองและทำการจัดเก็บข้อมูลไว้เป็นระยะอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้อาจจัดทำตามระบบทะเบียนวัตถุของมูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์

2. องค์การทรัพย์สินทางปัญญาโลก หรือ WIPO (World Intellectual Property Organization) มีการร่างบทบัญญัติว่าด้วยการคุ้มครองมรดกทางวัฒนธรรมและศิลปวัฒนธรรมพื้น บ้าน (Traditional Cultural Expressions/Expression of Folklore) เพื่อต้องการที่จะให้ความคุ้มครองวัฒนธรรมที่จับต้องได้และไม่ได้ ดังนั้นหากมีการศึกษาเพิ่มเติมจะสามารถเสนอชื่อขึ้นทะเบียนอย่างเป็นสากลได้ต่อไป

3. ภูมิปัญญาเครื่องทองโบราณของช่างทองพานทอง จังหวัดชลบุรี ถือว่าเป็นทุนทางวัฒนธรรมอันสร้างสรรค์ที่เกิดจากการค้นคว้าและค้นพบโดยช่างทองในท้องถิ่น ซึ่งสั่งสมมาในอดีตและถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยมีค่านิยม ความเชื่อ และคุณค่าต่อสังคมอันแสดงออกในด้านงานหัตถศิลป์ และมีมูลค่าทางเศรษฐกิจ หากแต่ยังไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายอย่างงานทองในสกุลช่างต่างๆ ของไทย จึงควรมีการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ให้กว้างขวาง เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจได้รู้จักงานทองอันประณีตวิจิตรจากฝีมือช่างพานทอง ทำให้เกิดการสร้างงานสร้างรายได้และเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมต่อไปในอนาคต

4. ช่างทองพานทองมีการเรียนรู้ ฝึกหัดและได้รับการอบรมสั่งสอน ถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์แบบมุขปาฐะจากครูช่างหรือช่างอาวุโส โดยใช้หลักวิชาช่าง รูปแบบ ขนบเดียวกันในการผลิตผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ อาทิ กำไลข้ออ้อย กรอบพระห่วงสลักหรือหูพับ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะดังกล่าวนี้ตรงกับระบบสกุลช่าง จึงขอเสนอให้เป็นอีกหนึ่งสกุลช่างทองของไทย อันได้แก่ สกุลช่างพานทอง

บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2558). คู่มือการเสนอขอขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

ทวีศักดิ์ เกษปทุม. (2550). การผลิตทองรูปพรรณ. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ฉบับเสริมการเรียนรู้ เล่ม 8. กรุงเทพฯ : โครงการสารานุกรมไทยฯ.

ประพนธ์ ผาสุขยืด. (2550). การจัดการความรู้ (KM) ฉบับขับเคลื่อน LO. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ใยไหม.

ไพพรรณ อินทนิล. (2545). การศึกษาประวัติชื่ออำเภอ ตำบล และหมู่บ้านจังหวัดชลบุรี. ชลบุรี : ภาควิชาบรรณารักษ์ศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

วัฒนะ จูทะวิภาต. (2535). ศิลปหัตถกรรมของช่างทองเมืองเพชร : ความเป็นมาและสภาพปัจจุบัน. กรุงเทพ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ.

สุมาลิน วงศ์มณี และคณะ. (2550). ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน : พัฒนาการของเครื่องทองสุโขทัย. กรุงเทพ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ (องค์การมหาชน). (2556). ครูศิลป์ของแผ่นดิน 4 เครื่องทอง เครื่องเงิน เครื่องถม. กรุงเทพฯ : บริษัท อดิสรรค์ จำกัด.

Musigakama, N. (2000). Cultural System for Quality Management. Bangkok, Thailand : The Fine Arts Department.

บุคลานุกรม

กิจจา ทองประกอบ. อายุ 66 ปี. สถานที่ ห้างทองแม่บาง เลขที่ 59/9 หมู่ 4 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2559

ชลอ สหายา. อายุ 84 ปี. สถานที่บ้านท่าตะกูด หมู่ 4 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2559

ตุ๊กตา แซ่ล้อ. อายุ 63 ปี. สถานที่บ้านท่าตะกูด หมู่ 4ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2559

ทองสะอาด มงคลพิบูลรัตน์. อายุ 83 ปี. สถานที่บ้านท่าตะกูด หมู่ 4 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2559

ทำนอง รุ่งสีทอง. อายุ 76 ปี. สถานที่ ร้านรุ่งสีทอง (แม่เกียว) เลขที่ 64 หมู่ 7 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2559

ธรรมนูญ รุ่งสีทอง. อายุ 83ปี. สถานที่ ห้างทองพานทอง (เจ๊ไน๋) เลขที่ 59/1 หมู่ 4 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2559

ปิยะณัฐ รุ่งสีทอง. อายุ 36 ปี. สถานที่ ร้านรุ่งสีทอง (แม่เกียว) เลขที่ 67 หมู่ 7 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2559

อรพรรณ เสริมชีพ. สถานที่บ้านท่าตะกูด หมู่ 4 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2559

เอกรัตน์ รุ่งสีทอง. อายุ 39ปี. สถานที่ ร้านรุ่งสีทอง (แม่เกียว) เลขที่ 64 หมู่ 7 ตำบลพานทอง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี, สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2559

คำศัพท์ที่พบในงานวิจัย

ชิบปิ้ง	หมายถึง จับปิ้ง เครื่องปิดอวัยวะเพศของเด็กผู้หญิง ทำด้วยเงิน ทอง หรือนาก บ้างเรียก กระจับปิ้ง จะปิ้ง ตะปิ้ง ตับปิ้ง หรือ จะปิ้ง
ทองเก้าสี่ตัว	หมายถึง ทองคำคุณภาพบริสุทธิ์ 99.99% หรือ ทองโฟร์ไนน์ (4 Nine)
ตุ๊ดตู่	หมายถึง เครื่องมือแกะทองชนิดหนึ่ง ทำด้วยเหล็กมีหลายขนาด ลักษณะคล้ายตาไก่ ใช้สำหรับตอกแผ่นทองออกเป็นขนาดต่างๆครกและสาก
ครกและสาก	หมายถึง เบ้าแบบทอง ลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมลูกเต๋า มีเบ้าทรงกลมขนาดต่างๆ รอบด้าน ใช้สำหรับทำชิ้นส่วนประดับหรือขึ้นรูปชิ้นงานทรงกลม
ตาเต็ง	หมายถึง ตราชั่ง มีลักษณะเป็นตาชั่งขนาดเล็ก มีถาดห้อยอยู่ทางหัวคันที่เป็นไม้หรืองาช้าง มีตุ้มถ่วงห้อยเลื่อนไปมาตามคันได้ ใช้ชั่งทอง เงิน เพชรฯลฯ
ตุ้งติ้ง	หมายถึง ส่วนประกอบของชิ้นงานที่มีขนาดเล็ก ห้อยประดับเพิ่มความพลิ้วไหว
ท้องปลิง	หมายถึง สร้อยข้อมือที่มีลักษณะคล้ายท้องปลิง ข้างหนึ่งกลมอีกข้างหนึ่งแบน เมื่อสวมใส่แล้วจะโค้งรับเข้ารูปกับข้อมือของผู้สวมใส่
สร้อยน้อย	หมายถึง สร้อยบิดแบนขนาดเล็กสำหรับใส่ตะขอติดที่ปลายสร้อยข้อมือ ป้องกันให้สร้อยเส้นใหญ่ติดอยู่ที่ข้อมือหากตะขอร้างและอาจหลุดร่วง

หีบห่อขนมข้าวต้มลูกโยน...ความเหมือนและต่างทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิต

PACKAGING OF KAO TOM LUK YON... THE SIMILARITIES AND DIFFERENCE IN CULTURAL AND LIFESTYLE

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพิศ เสียงก้อง[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้กล่าวถึงหีบห่อขนมข้าวต้มลูกโยน ซึ่งเป็นขนมที่ใช้ในงานบุญตักบาตรเทโว ในเทศกาลออกพรรษา ภาคใต้เรียกว่า ประเพณีชักพระหรือลากพระ ในแถบจังหวัดทางภาคตะวันออก จังหวัดชลบุรีเรียกขนมชนิดนี้ว่า “ข้าวต้มหาง” ในขณะที่ภาคใต้เรียกว่า “ต้ม”หรือ “ข้าวต้มใบพ้อ” การเปรียบเทียบความเหมือนและต่างของหีบห่อข้าวต้มลูกโยนของสองพื้นที่พบว่า ความเหมือนกันในด้านวัฒนธรรมประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา วัฒนธรรมการกินอยู่ และภูมิปัญญาท้องถิ่นทำให้เลือกใช้วัสดุธรรมชาติในการหีบห่อจากใบพืชตระกูลปาล์ม เพื่อตอบสนองความเหมาะสมทางด้านการถนอมอาหารและการใช้งานของขนมข้าวต้มลูกโยน แต่ด้วยความแตกต่างทางภูมิประเทศสภาพแวดล้อม ทำให้เลือกใช้ใบพืชที่ต่างชนิดกันในการหีบห่อทำให้เกิดรูปทรงที่แตกต่างกัน ก่อเกิดเอกลักษณ์หีบห่อที่เป็นของตนเอง แต่ทั้งหีบห่อข้าวต้มหางและหีบห่อข้าวต้มใบพ้อ ก็สามารถทำหน้าที่ของบรรจุภัณฑ์ได้อย่างสมบูรณ์ กล่าวคือ 1. มีการรองรับ การบรรจุในขนาดพอเหมาะในการรับประทานและเป็นการถนอมอาหารที่ดีด้วยวัสดุที่ใช้ 2. มีรูปทรงที่คุ้มครองป้องกันรักษาห่อหุ้มสิ่งที่อยู่ภายในได้อย่างดี 3.ให้ความสะดวกในการพกพาถือหิ้วด้วยหางของหีบห่อและร้อยเป็นพวงสะดวกในการนำพาจำนวนมาก และ 4. มีความสวยงามดึงดูดใจด้วยรูปทรงหีบห่อที่เป็นเอกลักษณ์แสดงภูมิปัญญาทางศิลปะท้องถิ่น นอกจากนั้นยังถือได้ว่าเป็นการเลือกใช้ทรัพยากรอย่างรู้คุณค่าและให้ประโยชน์ในการรักษาสิ่งแวดล้อมไปในขณะเดียวกัน

[1]อาจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This academic article discusses the packaging of Kao Tom Luk Yon. This is the dessert used in Tak Bat Devo ceremony,The end of Buddhist Lent Festival. In this Festival Southern called. Chak Phra tradition or Lak Phra. In the eastern provinces. In Chonburi, this type of dessert is called “Kao Tom Hang” while the southern part is called “ Tom “ or “ Kao Tom Bai Por”. The comparison of the similarity and difference of the packaging of Kao Tom Luk Yon of two areas is found. The similarities in cultural and religious traditions. Eating culture And local wisdom makes use of packaging from natural materials in palm leaves. To respond appropriately to the preservation and use of Kao Tom Luk Yon. But with differences in landscapes and environments make it possible to choose different types of palm leaves in the packaging, resulting in different shapes. Create a unique packaging identity. But both packaging of Kao Tom Hang and Kao Tom Bai Por can fulfill the function of packaging completely. 1.Packing and contain in the right size to eat and preserve good with the materials used. 2. Has a shape that protects, encapsulates things inside well. 3. Provide easy portability, carrying a tail of the packaging, and hundreds of handles to handle a large amount of weight. 4. Attractive beauty with unique package shapes display local art wisdom. It is also regarded as a valuable resource choice. And to help keep the environment at the same time.

วัฒนธรรมและประเพณี มีความหมายเกี่ยวข้องผูกพันกับวิถีไทยและการดำเนินชีวิตของคนไทย ในทุกๆกิจกรรมของชีวิต อาจเนื่องด้วยสังคมไทยเติบโตมาด้วยการเป็นสังคมเกษตรกรรม มีการอยู่รวมกันเป็นชุมชน มีกิจกรรมร่วมกันทั้งที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพ ศาสนา ความเชื่อฯลฯ สร้างภูมิปัญญาร่วมกันจนเติบโตเป็นวัฒนธรรมของคนในชุมชน สิ่งใดที่เห็นว่าดีว่างามก็ถือแนวทางปฏิบัติสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น จนเป็นประเพณีเผยแพร่ให้คนทั่วไปได้รับรู้

วัฒนธรรมและประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาโดยเฉพาะศาสนาพุทธซึ่งเป็นศาสนาประจำชาตินั้น ก็มีมากมายหลากหลายแตกต่างกันไปตามชุมชนหรือท้องถิ่น แต่หากลองพิจารณากันแล้วจะพบว่าในความต่างนั้นก็มีความเหมือนกันในภาพรวม ในที่นี้จะพูดถึงหีบห่ออาหารซึ่งเป็นหีบห่อขนมงานบุญที่มีโอกาสได้พบเห็นในชุมชนที่ต่างวัฒนธรรมแต่มีความเหมือนกันในบางอย่างเป็นที่น่าสังเกตให้นำมากล่าวถึง นั่นก็คือหีบห่อ “ขนมข้าวต้มลูกโยน” “ข้าวต้มหาง” หรือ “ต้ม” ซึ่งเป็นขนมชนิดเดียวกันในแต่ละท้องถิ่นก็มีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เป็นขนมที่หลายพื้นที่ใช้ในงานบุญวันออกพรรษาและในบางพื้นที่ก็ใช้ในงานบุญอื่นๆอีกด้วย

วันออกพรรษา หรือ วันปวารณาออกพรรษา เป็นวันสิ้นสุดการจำพรรษาของพระภิกษุสงฆ์

ตรงกับวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ซึ่งเป็นวันที่พระสงฆ์จะประกอบพิธีทำสังฆกรรมใหญ่ที่เรียกว่า วันมหาปวารณา คือการเปิดโอกาสให้ภิกษุด้วยกันว่ากล่าวตักเตือนกันได้ เพราะในระหว่างเข้าพรรษาพระสงฆ์บางรูปอาจจะมีสิ่งที่จะต้องปรับปรุงแก้ไข เป็นการเปิดโอกาสให้ว่ากล่าวตักเตือน และซักถามข้อสงสัยแก่กันและกันได้ ในส่วนของพุทธศาสนิกชนก็เป็นโอกาสที่จะได้ทำบุญบำเพ็ญกุศลแก่พระภิกษุสงฆ์ที่จำพรรษาและตั้งใจปฏิบัติธรรมตลอดระยะเวลา 3 เดือน โดยถือเอาวันถัดจากวันออกพรรษาคือในวันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 มีการทำบุญตักบาตรครั้งใหญ่ที่เรียกว่า “ตักบาตรเทโวโรหนะ”

การตักบาตรเทโว คือ การทำบุญตักบาตรในเทศกาลออกพรรษา ซึ่งคำว่า “เทโว” ย่อมาจากคำว่า เทโวโรหณะ ซึ่งแปลว่า การหยั่งลงจากเทวโลก หมายถึง การเสด็จลงจากเทวโลกของพระพุทธเจ้า ตามตำนานกล่าวว่า เมื่อพระพุทธองค์ได้ตรัสรู้พระอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณแล้ว ทรงเทศนาโปรดประชาชนในแคว้นต่างๆ ของอินเดียตอนเหนือ ตั้งแต่เมืองราชคฤห์ เมืองพาราณสี เมืองสาวัตถี ตลอดถึงเมืองกบิลพัสดุ์ ซึ่งเป็นปิตุภูมิของพระองค์ ทรงเทศนาโปรดพระประยูรญาติทั้งหลายถ้วนหน้า แล้วทรงปรารถนาจะสนองพระคุณมารดา ที่หลังประสูติพระองค์ได้ 7 วัน ก็สิ้นพระชนม์และได้ไปเกิดเป็นนางสวรรค์อยู่ในสวรรค์ชั้นดุสิต ฉะนั้นในพรรษาที่ 7 หลังจากตรัสรู้ พระพุทธองค์จึงเสด็จขึ้นไปจำพรรษาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เทศนาพระอภิธรรมปิฎกโปรดพระพุทธมารดาอยู่พรรษาหนึ่ง ถึงวันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 จึงเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มาประทับที่เมืองสังกัสสะ ประชาชนก็ได้พากันไปเฝ้าพระพุทธองค์เพื่อทำบุญตักบาตรและเป็นการรับเสด็จพระพุทธองค์ด้วย ดังนั้นจึงถือเอาวันนี้เป็นวันคล้ายวันที่พระพุทธเจ้าเสด็จจากเทวโลกลงมาสู่เมืองมนุษย์ จึงเกิดเป็นประเพณีทำบุญตักบาตรเป็นพิเศษที่เรียกว่า “ตักบาตรเทโวโรหณะ” หรือ “ตักบาตรเทโว”

ภาพที่ 1 : ประเพณีการตักบาตรเทโว
ที่มา : http://travel.mthai.com. พ.ศ.2559

ในประเพณีตักบาตรเทโวนั้นก็มีพิธีการคล้ายๆ กันในหลายพื้นที่ของประเทศไทย มีการตักบาตรข้าวสารอาหารแห้ง อาหารคาวหวานทั่วไป และอาหารที่นิยมตักบาตรที่ขาดไม่ได้ในวันนี้คือ “ข้าวต้มลูกโยน” หรือ “ข้าวต้มหาง” นั่นเอง กล่าวว่าที่เรียกเช่นนี้เพราะในอดีต สมัยพุทธกาลในขณะที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงมาจากเทวโลกนั้น มีประชาชนจำนวนมากตั้งใจจะมาทำบุญตักบาตรกับพระพุทธเจ้ากันอย่างเนืองแน่น ทำให้บางคนไม่สามารถที่จะเข้าถึงพระพุทธองค์ได้ จึงได้โยนข้าวไป ข้าวนั้นก็ตกลงสู่บาตรของพระพุทธองค์ทั้งหมด จึงเป็นที่มาของ “ข้าวต้มลูกโยน” ซึ่งเป็นขนมอย่างหนึ่ง ที่ใช้ข้าวเหนียวผัดกับน้ำกะทิที่ผสมน้ำตาลทรายและเกลือ แล้วนิยมนำมาห่อด้วยใบมะพร้าวหรือใบเตย และเหลือใบไว้เป็นหางยาว เพื่อความสะดวกในการใส่บาตร นอกจากนั้นแล้วข้าวต้มลูกโยนยังใช้ห้อยแขวนตกแต่งในงานบุญเทศน์มหาชาติของบางพื้นถิ่นอีกด้วย (กาญจนี คำบุญรัตน์, 2557, 73)

ภาพที่ 2 : ข้าวต้มลูกโยนหรือข้าวต้มหาง
ที่มา : https://travel.kapook.com. พ.ศ.2559

ภาพที่ 3 : การตักบาตรข้าวต้มลูกโยน
ที่มา : tiewpakklang.com พ.ศ.2559

ปัจจุบันขนมข้าวต้มลูกโยนหรือข้าวต้มหาง มีหลากหลายรูปแบบ รวมถึงวิธีการห่อและวัสดุที่ใช้ห่อ ในแต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน แต่ยังคงส่วนผสมภายในที่เหมือนๆ กันคือข้าวเหนียวและน้ำกะทิ จากประสบการณ์ของผู้เขียนทำให้ได้พบเห็นขนมข้าวต้มลูกโยนสองพื้นที่ที่แตกต่างทางวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ วิถีชีวิตและวัตถุดิบในการทำขนมที่มีทั้งความแตกต่างกันอย่างชัดเจนและเหมือนกันในบางเรื่องทำให้สนใจได้นำมาเปรียบเทียบหาเหตุในความเป็นไปดังที่จะกล่าวต่อไป

ข้าวต้มลูกโยนหรือข้าวต้มหาง จังหวัดชลบุรี

ขนมข้าวต้มลูกโยน ในจังหวัดทางภาคตะวันออก ในที่นี้จะกล่าวจังหวัดชลบุรี ซึ่งมีประเพณีงานบุญวันออกพรรษา และการตักบาตรเทโวเช่นเดียวกับพื้นที่อื่นๆ ของประเทศไทย แต่มักจะเรียกข้าวต้มลูกโยนว่า “ข้าวต้มหาง” ข้าวต้มหางของคนชลบุรีจะมีลักษณะเป็นข้าวต้มมัดเล็กๆ

ภายในเป็นข้าวเหนียวนุ่มๆ ปนกะทิรสหวานๆ เค็มๆ และมักจะใส่กล้วยชิ้นเล็กๆ เป็นไส้อยู่ตรงกลาง อีกชั้นหนึ่งบ้างก็เป็นกล้วยสด บ้างก็เป็นกล้วยตาก เวลามัดจะต้องปล่อยให้หางยาวโดยไม่ตัดทิ้งเพื่อเอาไว้ให้จับเวลาหยิบใส่บาตรพระ วัสดุที่นิยมใช้ในการหีบห่อก็เป็นวัสดุธรรมชาติที่หาได้ในท้องถิ่นมีทั้งใบจาก ใบมะพร้าวและใบตาล

ภาพที่ 4 : ตักบาตรข้าวต้มหาง จ.ชลบุรี ที่มา : http://bangphrachon.go.th พ.ศ.2559
ภาพที่ 5 : หีบหีอข้าวต้มหางทำจากใบจาก ที่มา : ตลาดหนองมน จ.ชลบุรี พ.ศ.2559
ภาพที่ 6 : หีบห่อข้าวต้มหางทำจากใบตาล ที่มา : ตลาดหนองมน จ.ชลบุรี พ.ศ.2559

ภาพที่ 7 : หีบห่อข้าวต้มหางทำจากใบมะพร้าว
ที่มา : student.nu.co.t พ.ศ.2559

วัสดุที่ใช้

ในการทำข้าวต้มหางใน จ.ชลบุรี นิยมห่อด้วย ใบจาก ใบตาล และใบมะพร้าว

ใบจาก จากเป็นพืชจำพวกปาล์ม เติบโตได้ดีในดินโคลนหรือป่าชายเลน ใช้ใบอ่อนในการห่อขนม ลักษณะคล้ายใบมะพร้าว มีก้านกลางใบ ผิวมันเรียบ มีเยื่อขนสีน้ำตาลภายในใบเรียกว่า “นม” เชื่อว่าทำให้ขนมมีรสชาติมันอร่อย จึงนิยมนำมาห่อขนมจาก และขนมข้าวต้มลูกโยน

ใบตาล ตาลเป็นพันธุ์ไม้พวกปาล์มขนาดใหญ่ ต้นสูงถึง 40 เมตร ใบตาลมีรูปคล้ายพัด ความกว้างของใบวัดได้ 50-70 ซม.เมื่อจะนำมาใช้ห่อขนม ใบตาลจะถูกฉีกออกเป็นเส้น ผิวใบมีความแข็งกว่าใบจากและใบมะพร้าว

ใบมะพร้าว มะพร้าวเป็นพืชยืนต้นจำพวกปาล์ม มีใบในลักษณะใบประกอบแบบขนนก เรียงสลับหนาแน่นบริเวณยอดยาว 4-6เมตร ใบย่อยรูปพัดจีบกว้าง 1.5-5 ซม.ยาว 5-100 ซม.จึงเหมาะที่จะใช้ทำข้าวต้มหาง มีส่วนของหางยาวพอที่จะหยิบจับหรือโยนได้ดี ผิวใบมีความมันโดยธรรมชาติไม่ทำให้ของเหลวซึมผ่านไปได้ มีคุณสมบัติที่ดีในการคุ้มครองป้องกัน

รูปทรงหีบห่อ

หีบห่อขนมข้าวต้มหางส่วนใหญ่มีลักษณะทรงยาวไปตามแนวของใบ มีขนาดเล็กทานพอคำ เมื่อห่อแล้วทิ้งส่วนที่เหลือเป็นหางยาวไว้จับถนัดมือ และผูกร้อยรวมเป็นพวง วิธีการห่อก็คล้ายกัน แต่จากการสำรวจพบว่าในบางพื้นที่ในเขตอำเภอพนัสนิคม จ.ชลบุรี พบหีบห่อเป็นรูปดอกไม้สวยงามกว่าที่เคยพบเห็นทั่วไป ทั้งนี้คงเป็นเพราะชาวพนัสนิคมมีฝีมือทางด้านเครื่องจักสานจึงมีความสามารถในการประดิษฐ์ประดอยร้อยสานได้หลากหลายรูปแบบมากกว่าถิ่นอื่น ซึ่งนับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาและศิลปะอย่างหนึ่งของท้องถิ่นนั้นๆ ข้าวเหนียวที่ใช้ห่อมักจะใส่กล้วยสุก หรือกล้วยตากลงไปด้วย เพื่อเพิ่มรสชาติความอร่อย และข้าวเหนียวจะมีรสหวานตามรสนิยมการรับประทานของคนถิ่นนี้

ภาพที่ 8 : หีบห่อข้าวต้มหางทำจากใบมะพร้าว อ.พนัสนิคม จ.ชลบุรี
ห่อโดย : คุณอนงค์ หน่ายคอน อายุ 80 ปี อ.พนัสนิคม จ.ชลบุรี พ.ศ.2558

ขั้นตอนและวิธีการห่อ “ข้าวต้มหาง”

ภาพที่ 9 : วิธีการห่อขนมข้าวต้มหางทำจากใบจาก
สาธิตการห่อโดย : คุณดวงอัมพร เนียมนาม อายุ 55 ปี ตลาดนัดหาดวอนนภา จ.ชลบุรี พ.ศ.2559

การเก็บรักษา ข้าวต้มลูกโยนหรือข้าวต้มหางเมื่อผ่านขั้นตอนการหีบห่อแล้วจะต้องนำไปนึ่งจนข้าวเหนียวสุก ก็สามารถรับประทานได้เลย หรือหากเก็บไว้สามารถเก็บไว้ได้นานราว 2-3 วัน ในอุนหภูมิปกติ

ภาพที่ 10 : ข้าวต้มหางที่มัดรวมกันเป็นพวง ตลาดหาดวอนนภา จ.ชลบุรี พ.ศ. 2559

ข้าวต้มลูกโยน หรือ ต้ม จังหวัดทางภาคใต้

ในวันแรม 1 ค่ำเดือน 11 หรือวันที่มีการทำบุญตักบาตรเทโวในภาคอื่นๆ นั้น ทางภาคใต้ก็มีการทำบุญตักบาตรเทโว หรือตักบาตรดาวดึงส์เช่นเดียวกัน แต่มีชื่อเรียกว่า “ประเพณีชักพระ” หรือ “ลากพระ” โดยมีรูปแบบกิจกรรมที่แตกต่างกันออกไปกล่าวคือ มีการอัญเชิญพระพุทธรูปซึ่งเป็นสิ่งสมมติแทนพระพุทธเจ้าที่เสด็จลงจากดาวดึงส์ในวันนั้น ส่วนใหญ่เป็นพระยืนปางอุ้มบาตรขึ้นประทับบนบุษบกที่เตรียมไว้บนเรือพระที่มีการตกแต่งอย่างสวยงาม แล้วแห่แหนไปในชุมชน ทั้งนี้การลากพระหรือชักพระ จะมีทั้งทางน้ำและทางบก ถ้าเป็นทางน้ำเรียก “เรือพระน้ำ” ถ้าเป็นทางบกเรียก “เรือพระบก” ทางบกจะใช้รถมีล้อเลื่อนแล้วผูกเชือกลากไป ในขณะที่ลากไปจะมีการขับร้องพร้อมการตีตะโพนหรือฆ้องไปตลอดทาง ระหว่างทางชาวบ้านก็จะนำอาหารทั้งคาวหวานมาถวายพระหรือผูกไปกับเรือพระ ขนมที่ขาดไม่ได้ในประเพณีนี้ก็คือ ข้าวต้มลูกโยนหรือทางภาคใต้เรียก “ต้ม” หรือ “ข้าวต้มใบพ้อ” นั่นเอง

ภาพที่ 11 : ประเพณีชักพระ
ที่มา : ประเพณี.net พ.ศ.2560

“ต้ม” “ข้าวต้มใบพ้อ” หรือ “ข้าวเหนียวต้มใบกะพ้อ” ทั้งหมดก็คือ ข้าวต้มลูกโยน ที่ใช้ทำบุญในประเพณีตักบาตรเทโวนั่นเอง แต่ด้วยวัฒนธรรมทางภาคใต้ ยังนิยมใช้ขนมต้มชนิดนี้ในงานบุญอื่นๆ ด้วยเช่นกัน หรือบ้างก็ใช้รับประทานเป็นของว่าง จึงพบเห็นว่ามีขายอยู่ทั่วไปตามตลาดทางภาคใต้ นอกจากใช้รับประทานแล้วยังใช้ในการละเล่นที่เรียกว่า “กีฬาชัดต้มหรือปาต้ม” ซึ่งเล่นกันในบางพื้นที่ของจังหวัดพัทลุง (อภิสิทธิ์ ไล่ศัตรูไกล และคณะ, 2552, 277)

ภาพที่ 12 : ข้าวต้มใบพ้อ

วัสดุที่ใช้

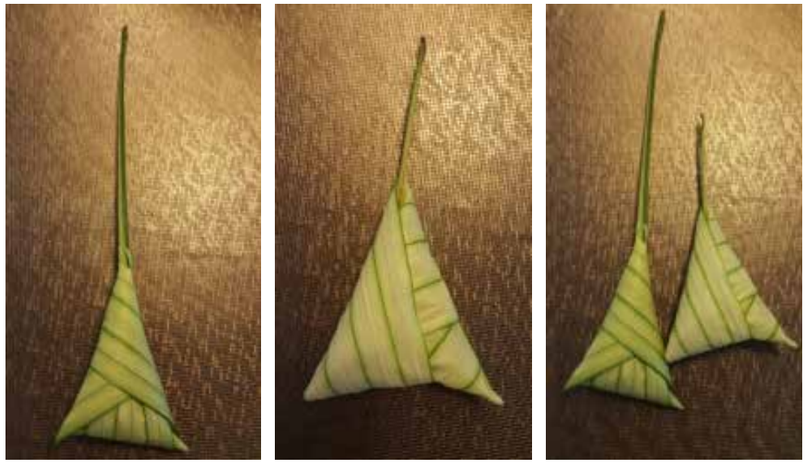
ในการทำข้าวต้มใบพ้อ ของจังหวัดทางภาคใต้ ห่อด้วยใบพ้อ ซึ่งหาได้ในท้องถิ่น

ใบพ้อ ต้นพ้อ เป็นพืชตระกูลปาล์ม ปลูกขึ้นได้ดีในพื้นที่ฉ่ำน้ำ เช่น ป่าพรุ เป็นพืชเฉพาะท้องถิ่นทางภาคใต้ ส่วนที่นำมาใช้ห่อข้าวเหนียวคือส่วนของใบอ่อน โครงสร้างใบมีลักษณะเหมือนพัด คลี่ออกแล้วใช้ห่อขนมได้ดี ใบพ้อมีลักษณะลื่น มัน และเหนียวเพราะมีก้านกลางใบ ป้องกันการซึมผ่านของน้ำได้ดี มีความยาวและกว้างพอที่จะห่อเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมได้

ภาพที่ 11 : ลักษณะของใบพ้อที่ใช้ห่อขนม

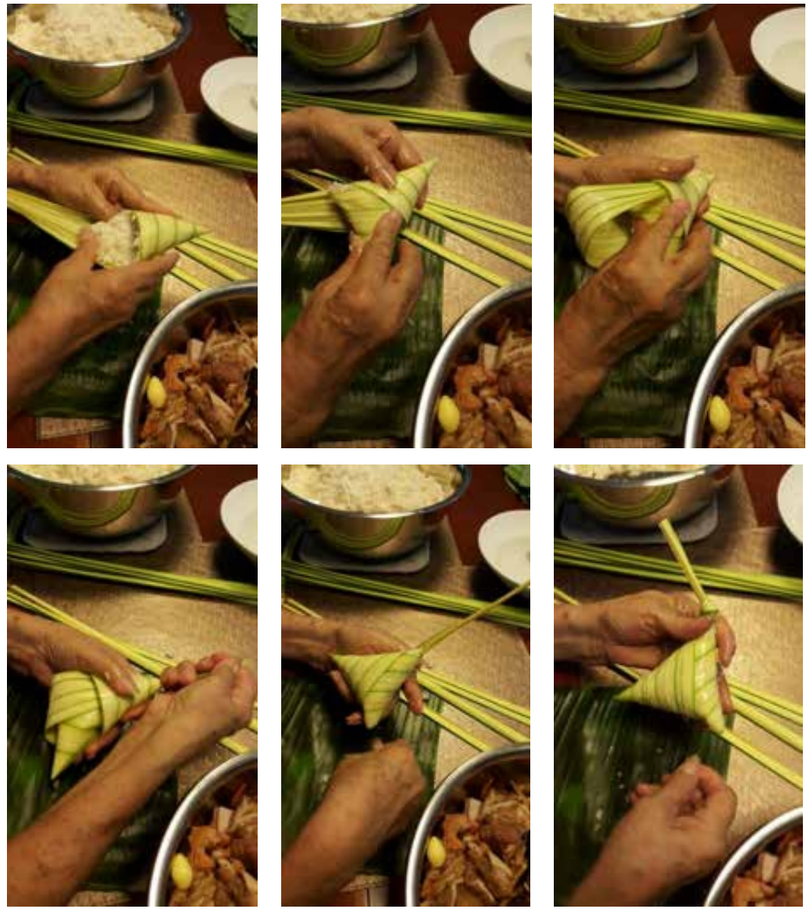
รูปทรงหีบห่อ

หีบห่อขนมข้าวต้มใบพ้อ มีรูปทรงเป็นทรงสามเหลี่ยม เป็นรูปแบบเฉพาะของข้าวต้มลูกโยนทางภาคใต้ แต่ภายใต้รูปทรงสามเหลี่ยมนั้นก็ยังมีความแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น บางถิ่นนิยมห่อทรงสั้น เรียกว่า “ต้มตัวเมีย” เช่น ที่ตลาดย่านตาขาว จ.ตรัง บางถิ่นนิยมห่อทรงสูง เรียกว่า “ต้มตัวผู้” เช่น ที่ตลาดเทศบาล จังหวัดกระบี่ (อภิสิทธิ์ ไล่ศัตรูไกล และคณะ, 2552, 78) ต้มพ้อทั้งสองรูปแบบห่อแล้วทิ้งหางยาวไว้ สามารถผูกรวมกันเป็นพวงได้ง่าย เนื้อข้าวเหนียวภายในจะออกรสเค็ม หากต้องการรับประทานเป็นของหวานก็ใช้วิธีจิ้มน้ำตาล ส่วนไส้ภายในไม่นิยมใส่ แต่บางถิ่นก็ใส่ไส้จำพวกถั่วดำหรือถั่วขาวด้านในข้าวเหนียว



ภาพที่ 12 : รูปทรงของต้มพ้อตัวผู้และต้มพ้อตัวเมีย
ห่อโดย : คุณอังกาบ นุชิตศิริภัทรา ชาวตรัง อายุ 75 ปี พ.ศ.2559

ขั้นตอนและวิธีการห่อ “ต้ม”หรือ “ข้าวต้มใบพ้อ”



ภาพที่ 13 : ขั้นตอนและวิธีการห่อต้มตัวเมียด้วยใบพ้อ
สาธิตการห่อโดย : คุณอังกาบ นุชิตศิริภัทรา ชาวตรัง อายุ 75 ปี พ.ศ.2559

การเก็บรักษา

ขนมต้มที่ห่อเสร็จแล้วจะต้องนำไปต้มหรือนึ่งให้ข้าวเหนียวด้านในสุกดีเป็นเนื้อเดียวกัน สามารถรับประทานได้เลยหรือหากต้องการเก็บไว้ก็เก็บไว้ได้นานราว 2-3 วัน

ตารางที่ 1 : เปรียบเทียบความเหมือนระหว่างข้าวต้มหางและข้าวต้มใบพ้อ

ข้อเปรียบเทียบด้านความเหมือน	ขนมข้าวต้มลูกโยน	
	ข้าวต้มหาง (ภาคตะวันออก)	ข้าวต้มใบพ้อ (ภาคใต้)
1. ความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ประเพณีและการนำไปใช้	ใช้ในเทศกาลตักบาตรเทโว เรียกในท้องถิ่นว่า “ตักบาตรข้าวต้มหาง”	ใช้ในเทศกาลตักบาตรเทโว เรียกในท้องถิ่นว่า “ประเพณีชักพระหรือลากพระ”
2. วัสดุที่ใช้หีบห่อ	วัสดุธรรมชาติ	วัสดุธรรมชาติ
3. ลักษณะเฉพาะของวัสดุที่ใช้	เป็นใบพืชตระกูลปาล์ม มีเส้นกลางใบที่ให้ความแข็งแรง มีความเหนียว และมีผิวมันป้องกันการซึมผ่านของน้ำได้ดี และทำให้ข้าวเหนียวไม่ติดกับหีบห่อ	เป็นใบพืชตระกูลปาล์ม มีเส้นกลางใบที่ให้ความแข็งแรง มีความเหนียว และมีผิวมันป้องกันการซึมผ่านของน้ำได้ดี และทำให้ข้าวเหนียวไม่ติดกับหีบห่อ
4. คุณสมบัติของหีบห่อ	คุ้มครองป้องกัน บรรจุ เก็บรักษา พกพาหิ้วสะดวก และมีให้ผลทางการค้า	คุ้มครองป้องกัน บรรจุ เก็บรักษา พกพาหิ้วสะดวกและมีให้ผลทางการค้า
5. วิธีการจำหน่าย (การส่งเสริมการขาย)	จำหน่ายโดยผูกกันเป็นพวง พวงละ 5-10 ลูก	จำหน่ายโดยผูกกันเป็นพวง พวงละ 3-5 ลูก และจำหน่ายปลีกลูกเดียว
6. อายุการเก็บรักษา	เก็บไว้ได้นาน 2-3 วัน ในอุณหภูมิปกติ	เก็บไว้ได้นาน 2-3 วัน ในอุณหภูมิปกติ

ตารางที่ 2 : เปรียบเทียบความต่างระหว่างข้าวต้มหางและข้าวต้มใบพ้อ

ข้อเปรียบเทียบด้านความต่าง	ขนมข้าวต้มลูกโยน	
	ข้าวต้มหาง (ภาคตะวันออก)	ข้าวต้มใบพ้อ (ภาคใต้)
1. ความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นและการนำไปใช้	ใช้เฉพาะในเทศกาลตักบาตรเทโวหรือตักบาตรข้าวต้มหาง	ใช้ในประเพณีชักพระ เทศกาลงานบุญต่างๆในท้องถิ่นและรับประทานในชีวิตประจำวัน
2. วัสดุที่ใช้ทำหีบห่อ	นิยมใช้ใบจาก ใบมะพร้าว และใบตาล ใบจาก ใบมะพร้าว ใบตาล	ใช้ใบพ้อ ซึ่งเป็นพืชพื้นถิ่นมีเฉพาะในภาคใต้ ใบพ้อ
3. คุณสมบัติของวัสดุที่ใช้หีบห่อ	ใช้ทางยาวของใบ ให้ความแข็งแรง ในการห่อหุ้ม	ใช้ทางยาว ทางขวางหรือทแยงของใบให้ความยืดหยุ่นในการหีบห่อ
4. รูปทรงหีบห่อ	ทรงกระบอก หรือ วงรี ตามแนวยาวของใบ	ทรงสามเหลี่ยม
5. ส่วนผสมและรสชาติ	ข้าวเหนียวผัดกะทิสอดไส้กล้วยสด หรือกล้วยตาก ให้รสชาติออกหวาน	ข้าวเหนียวผัดกะทิไม่นิยมใส่ไส้ มีบ้างที่ใส่ไส้ถั่วขาวหรือถั่วดำ ให้รสชาติออกเค็ม

สรุป

ขนมข้าวต้มลูกโยน เป็นขนมที่ใช้ในเทศกาลตักบาตรเทโว ซึ่งเป็นประเพณีที่ชาวพุทธถือปฏิบัติกันใน เทศกาลวันออกพรรษา ทุกพื้นที่มีประวัติที่มาของขนมงานบุญชนิดนี้เหมือนกัน ใช้ในวัตถุประสงค์หลักเดียวกันต่างกันเพียงชื่อเรียกโดยทางจังหวัดชลบุรีเรียกว่า “ข้าวต้มหาง” ในขณะที่ภาคใต้เรียก “ต้ม” หรือ “ข้าวต้มใบพ้อ” และเรียกประเพณีนี้ว่า “ประเพณีชักพระ” และด้วยความแตกต่างทั้งวัฒนธรรมการกิน การประกอบอาชีพ ความเชื่อ รวมถึงสภาพภูมิประเทศและพืชพรรณที่แตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น ทำให้การหีบห่อขนมข้าวต้มลูกโยนมีทั้งความเหมือนและต่างกันอย่างน่าสนใจ ความเหมือนที่เห็นได้ชัดของการหีบห่อก็คือการใช้วัสดุธรรมชาติในการห่อโดยใช้ส่วนของใบพืชที่เป็นใบอ่อนของพืชตระกูลปาล์ม ที่มีลักษณะของใบที่คล้ายคลึงกันทั้งใบมะพร้าว ใบจาก ใบตาลและใบพ้อ โดยคุณสมบัติเด่นคือมีผิวมันลื่นไม่ติดข้าวเหนียวที่ห่อ มีเส้นก้านใบให้ความแข็งแรงคงรูปทรงของหีบห่อได้ดี รวมถึงการคุ้มครองป้องกันและเก็บรักษาได้ดีเช่นกัน ในส่วนของความต่างอันเนื่องมาจากวัฒนธรรมการกิน อาชีพความเป็นอยู่ ภูมิอากาศและพืชพรรณที่แตกต่างทำให้เกิดการใช้งานของใบพืชที่ต่างชนิดกัน โดยภาคใต้นิยมใช้ใบพ้อเพราะเจริญเติบโตได้ดีในสภาพแวดล้อมของภาคใต้ ทำให้ได้รูปทรงของหีบห่อที่แตกต่างออกไป กล่าวคือใบพ้อที่ใช้สามารถใช้ห่อตามแนวยาว แนวขวางและแนวทแยงของใบทำให้สามารถห่อเป็นทรงสามเหลี่ยมได้ มีความแข็งแรง คงรูปได้ดี ในขณะที่หีบห่อข้าวต้มหางทำด้วยใบจาก ใบมะพร้าวหรือใบตาลที่มีใบและก้านใบแข็งแรง ทำให้ห่อในรูปทรงยาวตามแนวใบ มีขนาดพอคำน่ารับประทาน

นอกจากนี้ในวัฒนธรรมการกิน ภาคตะวันออกแถบจังหวัดชลบุรีก็นิยมทานรสหวานและใส่ไส้กล้วย ในขณะที่ภาคใต้นิยมรสเค็มและไม่นิยมใส่ไส้หากต้องการให้มีไส้ก็จะนิยมใส่ไส้ถั่วขาวหรือถั่วดำ ทั้งหมดของความแตกต่างที่เกิดขึ้นนั้นก็ด้วยสภาพแวดล้อมพื้นถิ่น ภูมิอากาศ การดำรงชีวิต วัฒนธรรมการกินอยู่ ของคนต่างพื้นที่มีความแตกต่างกัน แต่ด้วยคนทั้งสองพื้นที่ที่นำมาเปรียบเทียบหรือคนส่วนใหญ่ในประเทศไทยมีสิ่งยึดเหนี่ยวสิ่งเดียวกันคือศาสนาที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมประเพณีร่วมกันในหลายๆ รูปแบบ ทำให้คนทั้งสองพื้นที่หรือหลายๆ พื้นที่มีความเกี่ยวข้องผูกพันกัน มีความเหมือนกันในวัฒนธรรมประเพณีที่เกิดขึ้น หากพิจารณาถึงคุณสมบัติของหีบห่อขนมข้าวต้มลูกโยนทั้งสองพื้นที่ พบว่าได้ทำหน้าที่ของบรรจุภัณฑ์โดยสมบูรณ์ นั่นคือ

1. มีคุณลักษณะในการบรรจุได้ดีในขนาดพอเหมาะในการรับประทาน
2. รูปทรงของหีบห่อให้การป้องกันและเก็บรักษาสิ่งที่ห่อหุ้มภายในได้เป็นอย่างดี
3. ทำให้การพกพาถือหิ้วสะดวกด้วยหางของหีบห่อและร้อยเป็นพวงสะดวกในการนำพาปริมาณที่มาก
4. ดึงดูดความสนใจด้วยรูปทรงหีบห่อที่เป็นเอกลักษณ์แสดงภูมิปัญญาทางศิลปะได้อย่างงดงาม

นับได้ว่า “หีบห่อขนมข้าวต้มลูกโยน” ทั้งสองภูมิภาคได้แสดงถึงภูมิปัญญาระดับท้องถิ่นที่ได้มาตรฐานระดับสากลภายใต้เอกลักษณ์การหีบห่อที่เป็นของตนเอง ที่ให้ได้ทั้งประโยชน์ใช้สอยและความสวยงามและนอกจากนั้นเป็นการใช้ทรัพยากรอย่างรู้คุณค่าและร่วมรักษาสิ่งแวดล้อมลดปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดจากการใช้บรรจุภัณฑ์จากวัสดุสังเคราะห์ ปฏิบัติตนได้อย่างผู้รู้กิน รู้อยู่ รู้ใช้อย่างพอเพียง

บรรณานุกรม

กาญจนี คำบุญรัตน์. (2557) “ข้าวต้มลูกโยน.” ศิลปวัฒนธรรม 35, 8 (มิถุนายน), 72-73.

ส. พลายน้อย.(2559). ขนมแม่เอ๊ย. กรุงเทพฯ: สารคดี.

อภิสิทธิ์ ไล่ศัตรูไกล, พยูร โมสิกรัตน์, และมาลินี วิกรานต์.(2552).หีบห่อจากวัสดุธรรมชาติ : การศึกษางานออกแบบเพื่อการอนุรักษ์. รายงานการวิจัย, สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อัญชลี ชนะค้า.(2548). การพัฒนาบรรจุภัณฑ์และตราสัญลักษณ์ หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ประเภทขนมจากในอำเภอเมือง จังหวัดฉะเชิงเทรา. รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์.

ตักบาตรเทโว 2559 ประเพณีโบราณของไทยหลังวันออกพรรษา. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : https://hilight.kapook.com/view/109308/. (วันที่ค้นข้อมูล : 20 กุมภาพันธ์ 2560).

ร่วมตักบาตรเทโวเทศกาลวันออกพรรษา. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://bangphrachon.go.th/public/activity/ data/detail/activity_id/81/menu/. (วันที่ค้นข้อมูล : 20 กุมภาพันธ์ 2560).

วันเทโวโรหณะ. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://guru.sanook.com/7114/. (วันที่ค้นข้อมูล : 21 กุมภาพันธ์ 2560).

ชวนร่วมประเพณีตักบาตรข้าวต้มลูกโยน วัดพระพุทธฉาย. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : https://travel.kapook.com/view132363.html. (วันที่ค้นข้อมูล : 25 กุมภาพันธ์ 2560).

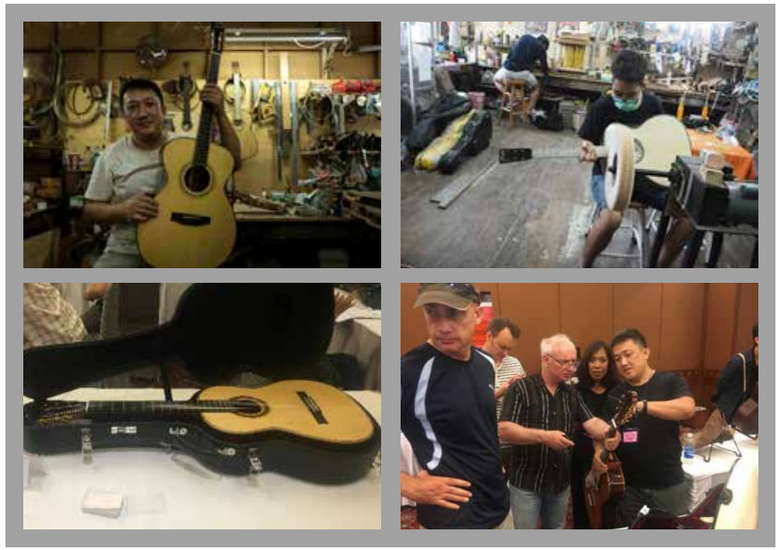
นักเที่ยวเชี่ยวทาง. ประเพณีตักบาตรเทโว จังหวัดอุทัยธานี. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://travel.mthai.com/blog/98094.html. (วันที่ค้นข้อมูล : 25 กุมภาพันธ์ 2560).

ประเพณีตักบาตรข้าวต้มลูกโยน “เขาพระงามเทโวโรหณะ”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://www.tiewpakklang.com/news/lopburi/14433/. (วันที่ค้นข้อมูล : 25 กุมภาพันธ์ 2560).

แนะนำสถานที่ท่องเที่ยวบางแสน. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://bangsaentravel.blogspot.com/. (วันที่ค้นข้อมูล : 25 กุมภาพันธ์ 2560).

ข้อมูลมะพร้าว. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : https://amberfitzgerald.wordpress.com/2012/03/27. (วันที่ค้นข้อมูล : 3 มีนาคม 2560).

ประเพณีไทย. ประเพณีชักพระ. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://xn--k3cpjt9d6a4e.net/ (วันที่ค้นข้อมูล : 3 มีนาคม 2560).



การจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง : กรณีศึกษาครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์

ACOUSTIC GUITAR MAKING INSTRUCTION: A CASE STUDY OF KRU WIROON SONGBUNDIT

ณรงค์ศักดิ์ บุญพงษ์[1]
ชิตพงษ์ ตรีมาศ[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาภูมิหลังของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ด้านการศึกษา และวิธีการการจัดการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง กรณีศึกษา ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ วิธีการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์สำหรับครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ และกลุ่มศิษย์เก่า ซึ่งเก็บรวมรวมข้อมูลโดยการศึกษางานเอกสาร และการสัมภาษณ์เชิงลึก วิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการตีความ สร้างข้อสรุปแบบอุปนัย และนำเสนอผลการวิจัยเป็นความเรียง

ผลการวิจัย พบว่า ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์เป็นผู้รู้และเชี่ยวชาญในการผลิตกีตาร์โปร่ง การจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้เรียนสามารถนำความรู้ไปใช้ในการผลิตกีตาร์โปร่งเป็นอาชีพ และพัฒนาคุณภาพกีตาร์ไทยไปสู่สากล กระบวนการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ขั้นนำ คือการศึกษาภูมิหลังของผู้เรียนในเรื่องทักษะงานไม้ขั้นพื้นฐาน และทักษะดนตรี ในขั้นการเรียนการสอนแบ่งออกเป็น 5 ขั้น ได้แก่ 1. การทำส่วนคอกีตาร์ 2. การทำส่วนตัวกีตาร์ 3. การประกอบตัวกีตาร์ 4. การเคลือบเงากีตาร์ และ 5. การติดตั้ง ในกิจกรรมเสริมการเรียนการสอนนั้นมีกิจกรรมหลัก 3 กิจกรรม ได้แก่ 1. การเยี่ยมชมบ้านช่างทำกีตาร์ 2. การเยี่ยมชมโรงไม้ และ 3. การเข้าร่วมนิทรรศการแสดงผลงานต่างๆ ขั้นการวัดประเมินผลเป็นการประเมินผลตามสภาพจริง (Authentic Assessment)

คำสำคัญ : การเรียนการสอน, การผลิตกีตาร์, กีตาร์โปร่ง

[1]วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
[2]อาจารย์ประจำ ดร.สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

The objectives of this research are to study Kru Wiroon Songbundit's background in studying the production of acoustic guitar and Kru Wiroon Songbundit's instruction in producing acoustic guitar. This is a qualitative research. The tools used in this research are interview forms for Kru Wiroon Songbundit and for his students. The data were collected by studying documents and in-depth interview. The data were analyzed by analytic induction and the results were presented in form of essay.

The results of this research were found that Kru Wiroon Songbundit is an expert in production of acoustic guitar and his instruction in producing acoustic guitar aims to develop the quality of Thai guitar to become international-goal oriented and to encourage learners to apply knowledge in real lives. The beginning step of instruction process of Kru Wiroon Songbundit's acoustic guitar production is studying the background of learner's skill in carpentry and music skill. The instruction is divided into five steps which are 1) neck of guitar making 2) body of guitar making 3) assembling 4) finish work and 5) setup. There are three main activities in guitar making instruction. They are 1) visiting at guitar maker house 2) visiting at wood factory and 3) attending the guitar exhibitions. The assessment is an authentic assessment.

Keywords : Instuction, Guitar Making, Acoustic Guitar

บทนำ

การผลิตเครื่องดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ กล่าวคือ เครื่องดนตรีนั้นจะต้องมีคุณภาพเสียงที่ดี มีรูปลักษณ์ที่สวยงาม ผู้ผลิตเครื่องดนตรีจึงเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของนักดนตรีผู้ศึกษาวิชาดนตรี เครื่องดนตรีที่ดีย่อมส่งผลต่อผู้เรียน หากผู้เรียนมีทักษะดนตรีที่สูงแต่ใช้เครื่องดนตรีที่ไม่มีคุณภาพการเรียนการสอนอาจจะไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2553, 1) เครื่องดนตรีจึงเป็นสื่อการเรียนการสอนที่ช่วยให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จในการศึกษา นอกจากนี้การศึกษาการผลิตเครื่องดนตรียังมีส่วนช่วยนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ในการพัฒนาการศึกษาดนตรีอย่างยั่งยืน และช่วยก่อให้เกิดสภาพแวดล้อมที่ดีในการศึกษาดนตรี (Koji Matsunobu, 2013, 190-201)

กีตาร์โปร่ง เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก โดยมีการนำไปใช้ในการบรรเลงในวงดนตรีและการบรรเลงเดี่ยวอย่างแพร่หลาย ผู้ศึกษากีตาร์โปร่งมีความจำเป็นที่จะต้องมี

เครื่องดนตรีเป็นของตนเองสำหรับการแสดงหรือฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาทักษะดนตรี ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2549: 4) กล่าวว่า องค์ประกอบที่ทำให้เกิดดนตรีแบ่งออกเป็นสองส่วนประกอบด้วย ส่วนที่เกี่ยวกับมนุษย์ ได้แก่ ผู้ประพันธ์เพลง ผู้แสดง ผู้ฟัง และส่วนที่เกี่ยวกับเครื่องมือ ได้แก่ เครื่องดนตรี (รวมทั้งเสียงร้องของมนุษย์) และสื่อการเสนอดนตรี จากความสำคัญข้างต้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเครื่องดนตรีที่ดีนั้นเป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่จะทำให้ผู้แสดงดนตรีบรรเลงบทเพลงได้อย่างไพเราะยิ่งขึ้น และทำให้การเรียนการสอนดนตรีประสบผลสำเร็จได้อย่างราบรื่นเช่นกัน

กีตาร์โปร่งแต่ละประเภทมีความแตกต่างกันในการตอบสนองต่อความเหมาะสมของบทเพลง การให้ได้มาซึ่งกีตาร์โปร่งที่มีคุณลักษณะเฉพาะ เช่น รูปทรงของกีตาร์โปร่งที่เหมาะสมกับสรีระร่างกายของผู้เรียน ลักษณะเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ อาจจำเป็นต้องมีการสั่งผลิตเป็นพิเศษ ซึ่งในประเทศไทยในปัจจุบันมีผู้ผลิตกีตาร์โปร่งหลายท่านที่สามารถผลิตกีตาร์โปร่งได้อย่างมีคุณภาพจนเป็นที่ยอมรับจากทางต่างประเทศ (The Guild of American Luthiers. 2015: Online) แต่จุดเริ่มต้นของการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งในประเทศไทย เริ่มต้นจากครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ เป็นผู้ผลิตที่เปิดสถาบันสอนในการผลิตกีตาร์โปร่งอย่างเป็นทางการเป็นท่านแรก ในปีพ.ศ. 2542 (พงษ์พัฒน์ พงษ์ประดิษฐ์, 2558) ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ถือว่ามีความโดดเด่นในการผลิตกีตาร์โปร่งที่มีคุณภาพ และสามารถถ่ายทอดกระบวนการผลิตกีตาร์ได้อย่างละเอียดในทุกขั้นตอน (ณรงค์ศักดิ์ วิเศษณัฐ, สัมภาษณ์. 16 พฤษภาคม 2560; พวัคร ป้อมนาค, สัมภาษณ์. 24 พฤษภาคม 2560) ซึ่งมีผู้สำเร็จการศึกษาจำนวนมาก และมีผู้เรียนส่วนหนึ่งนำความรู้ที่ได้ไปประกอบอาชีพ อีกทั้งยังมีชาวต่างชาติเข้ามาศึกษาการผลิตกีตาร์โปร่งกับครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ด้วยเช่นกัน (วิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์, สัมภาษณ์. 20 มกราคม 2558)

การเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งในประเทศไทยมีการจัดการเรียนการสอนมาระยะหนึ่ง แต่ยังไม่ปรากฏการศึกษาวิจัยในด้านการจัดการเรียนการสอน ผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ เพื่อให้ทราบถึงที่มา องค์ความรู้และวิธีการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง เพื่อเป็นแนวทางในการส่งเสริมและพัฒนาการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งต่อไป

วัตถุประสงค์

1. ภูมิหลังด้านการศึกษาการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์
2 .เพื่อศึกษาวิธีการการจัดการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวมรวมข้อมูลโดยการศึกษางานเอกสาร และการสัมภาษณ์เชิงลึกจากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยมีขั้นตอนดำเนินการดังนี้

1.1 เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสืบค้น ตำรา งานเอกสาร และวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับการจัดการเรียนการสอนเพื่อนำมาวิเคราะห์เป็นประเด็นคำถามในการสร้างเครื่องมือ คือ แบบสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักต่อไป

1.2 สร้างแบบสัมภาษณ์ของผู้ให้ข้อมูลหลัก

1.3 นำแบบสัมภาษณ์ให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบก่อนนำไปใช้สัมภาษณ์ และแก้ไขตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิแนะนำ

1.4 สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ และลูกศิษย์

1.5 เรียบเรียง และวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำเสนอแนวคิดการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์

1.6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และให้ข้อเสนอแนะในการทำการวิจัยครั้งต่อไป และข้อเสนอแนะอื่น ๆ ที่เป็นประโยชน์

สรุปผลการวิจัย

1. ภูมิหลังด้านการศึกษาการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์

ภาพที่ 1 ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ (ที่มา: [online] : เข้าถึง 6 มิ.ย 2560. จาก http://www.sarakadee.com/wp-content/uploads/guitarlife09.jpg)

1.1 จุดเริ่มต้นในการทดลองผลิตกีตาร์โปร่ง

จุดเริ่มต้นที่ทำให้ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์เริ่มผลิตกีตาร์โปร่ง เกิดจากการที่บุตรชายมีความต้องการเรียนกีตาร์โปร่งอย่างจริงจัง แต่เมื่อไปสมัครเรียนตามสถาบันต่างๆแล้ว ไม่มีครูที่จะสามารถสอนได้ เนื่องจากปัจจัยด้านพัฒนาการทางสรีระของผู้เรียน ยังไม่เหมาะสมกับขนาดของเครื่องดนตรี ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ จึงเกิดแนวความคิดจะผลิตกีตาร์โปร่งให้มีขนาดเล็กเพื่อให้บุตรชายได้ใช้สำหรับการเรียนการสอน โดยได้ทดลองสร้างกีตาร์โปร่งตัวแรกจากการย่อส่วนของกีตาร์ขนาดปกติ แต่ก็ยังไม่ประสบความสำเร็จ จึงได้วิเคราะห์ปัญหา และศึกษาวิธีการผลิตกีตาร์โปร่งเพิ่มเติมอย่างจริงจังในเวลาต่อมา

1.2 เริ่มศึกษาองค์ความรู้และแนวทางการผลิตกีตาร์อย่างจริงจัง

ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ได้เริ่มศึกษาการผลิตกีตาร์โปร่งอย่างจริงจังในปี พ.ศ. 2540 โดยศึกษาจากหนังสือที่สอนวิธีการผลิตกีตาร์โปร่งเป็นลำดับแรก แล้วจึงทดลองผลิตกีตาร์โปร่งตามขั้นตอนและวิธีการในหนังสือ ผลการผลิตกีตาร์โปร่งดีขึ้นอย่างเป็นลำดับ ทั้งในด้านของลักษณะทางกายภาพและคุณภาพของเสียง แต่ก็ยังไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ จึงศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมเกี่ยวกับองค์ประกอบและปัจจัยด้านต่างๆของการผลิตกีตาร์โปร่ง จากช่างรักษ์ชิงสกล ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ความสามารถ เชี่ยวชาญด้านการผลิตกีตาร์โปร่งในประเทศไทยจนเป็นที่ยอมรับจากต่างประเทศ นอกจากนี้ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ยังได้มีโอกาสศึกษาการทำกีตาร์โปร่งเพิ่มเติม จาก Yuichi Imai ช่างทำกีตาร์ผู้มีชื่อเสียงชาวญี่ปุ่น และ Karl Heinz Roemmich ช่างทำกีตาร์ผู้มีชื่อเสียงชาวเยอรมัน ควบคู่ไปด้วยเป็นระยะเวลา 1 ปี ในระยะเวลาต่อมา ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ได้สมัครเข้าศึกษาการผลิตกีตาร์โปร่งในหลักสูตรภาคฤดูร้อน กับ José Luis Romanillos นักทำกีตาร์ผู้มีชื่อเสียง ที่ประเทศสเปน จนทำให้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ สามารถผลิตกีตาร์โปร่งได้อย่างมีคุณภาพ และเริ่มเผยแพร่องค์ความรู้ด้านการผลิตกีตาร์เปิดสอนให้กับผู้ที่มีความสนใจ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 มาจนถึงปัจจุบัน

2. กระบวนการการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์

ในกระบวนการการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์ ผู้วิจัยนำเสนอโดยแบ่งเป็น 3 ขั้น ได้แก่ 1. ขั้นนำ 2. ขั้นการเรียนการสอน และ 3.ขั้นสรุป โดยมีรายละเอียดแต่ละขั้นดังต่อไปนี้

2.1 ขั้นนำ

ขั้นตอนนี้ผู้สอนได้ศึกษาภูมิหลังของผู้เรียน เพื่อวางแนวทางการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน โดนศึกษาทักษะของผู้เรียน 2 ด้าน คือ

1. ด้านทักษะงานไม้ พื้นฐานทางด้านงานไม้มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากส่งผลต่อการเรียนรู้การผลิตกีตาร์โปร่งในระดับเบื้องต้น หากผู้เรียนไม่มีพื้นฐานทางด้านทักษะงานไม้มาก่อน ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ จะทำการเตรียมความพร้อมให้ผู้เรียน โดยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ทักษะงานไม้เบื้องต้น เพื่อสามารถนำความรู้ไปใช้เป็นพื้นฐานสำหรับการผลิตกีตาร์โปร่งต่อไป

2. ด้านทักษะทางดนตรี ผู้เรียนที่มีพื้นฐานทางทักษะดนตรี โดยเฉพาะเรื่องทักษะการฟัง เป็นทักษะสำคัญที่ส่งผลต่อการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง เนื่องจากผู้เรียนจะสามารถเข้าใจและแยกแยะคุณภาพของเสียงที่ดีและไม่ดีได้ นอกจากนี้หากผู้เรียนมีความสามารถในการบรรเลงกีตาร์โปร่งมาบ้างแล้ว จะมีส่วนช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจลักษณะทางกายภาพและคุณภาพของกีตาร์โปร่งที่ดี เพื่อที่จะนำความรู้มาต่อยอดหรือประยุกต์ใช้ในกระบวนการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งให้มีประสิทธิภาพสูงขึ้นได้ โดยส่วนใหญ่ผู้เรียนที่มาเรียนกับครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ จะมีพื้นฐานทางด้านทักษะดนตรีมาพอสมควร

2.2 ขั้นการเรียนการสอน

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง ของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ผู้วิจัยพบว่า รูปแบบการจัดการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง ใช้การสาธิตและอธิบายให้ผู้เรียนได้เห็นภาพรวมคร่าวๆ ของการผลิตกีตาร์โปร่งตั้งแต่ต้นจนจบ จากนั้นจึงเริ่มสาธิตการผลิตกีตาร์โปร่งจากส่วนย่อยๆ ให้ผู้เรียนได้สังเกตและฝึกปฏิบัติตามไปด้วยอย่างช้าๆ หลังจากที่สาธิตการผลิตกีตาร์โปร่งครบถ้วนทุกขั้นตอนแล้ว จะให้ผู้เรียนได้ลงมือทำกีตาร์โปร่งเอง โดยจะคอยควบคุม และแนะนำเทคนิควิธีการเพิ่มเติมให้กับผู้เรียน เช่น การเหลาไม้เพื่อให้มีความแข็งแรง ช่วยกระจายแรงสั่นสะเทือน และเพื่อช่วยในเรื่องของคุณภาพเสียงที่ดีของกีตาร์โปร่ง เป็นต้น เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และฝึกปฏิบัติตามจากส่วนย่อยๆ แล้วค่อยนำทุกส่วนมาประกอบกันจนสามารถผลิตกีตาร์โปร่งอย่างสมบูรณ์และชำนาญ ซึ่งรูปแบบการจัดการเรียนการสอนดังกล่าวมีความสอดคล้องกับรูปแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ซึ่งได้มีการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาทักษะปฏิบัติ ไว้ว่า ทักษะส่วนใหญ่จะประกอบไปด้วยทักษะย่อยๆ จำนวนมาก การฝึกให้ผู้เรียนสามารถทำทักษะย่อยๆ เหล่านั้นได้ก่อนแล้วค่อยเชื่อมโยงต่อกันเป็นทักษะใหญ่ จะช่วยให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จได้ดีและเร็วขึ้น (Davies, 1971: 50-56) และสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของลูกศิษย์ ดังนี้

“ให้ลงมือทำเลยพอถึงแต่ละจุดเจะขาบอกว่าให้เราทำยังไงแล้วก็ให้ลองทำดู แล้วเขาก็เดินแวะเวียนมาดูว่าทำได้หรือเปล่า หลักๆก็เป็นลงมือทำครับ บางจุดก็ลงมือช่วยเป็นตัวอย่างให้ดู แต่อาจจะไม่ได้เน้นทฤษฎีมาก”

(ณรงค์ศักดิ์ วิเศษณัฐ, สัมภาษณ์ 16 พฤษภาคม 2560)

“ทำเป็นขั้นตอนก็คือทำตามอย่างเดียวไม่ได้มีทฤษฎีอะไรแต่จะค่อยๆแทรกเข้าไป”

(พวัคร ป้อมนาค, สัมภาษณ์. 24 พฤษภาคม 2560)

“ก็ learning by doing นะครับไปถึงก็ให้ ลงมือทำครับ พี่นิดจะทำให้ดูแล้วให้เราทำตามครับ”

(พันแสง จันทรางค์กูล สัมภาษณ์. 20 มีนาคม 2560)

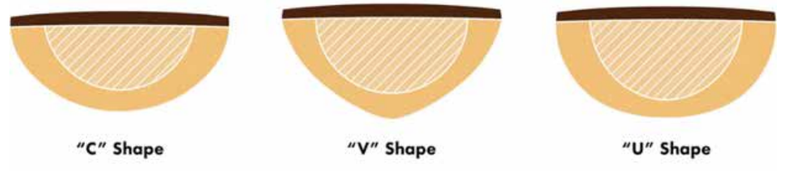
ภาพที่ 2 บรรยากาศระหว่างการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง
(ที่มา: [online] : เข้าถึง 8 มิ.ย 2560.
https://www.khaosod.co.th/wp-content/uploads/2016/10/P9160337.jpg)

ในขั้นการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. การเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง และ 2. กิจกรรมเสริมการเรียนการสอน

ส่วนที่ 1 การเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง ผู้วิจัยสามารถแบ่งเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่

1. **การทำส่วนคอกีตาร์** ส่วนคอกีตาร์ใช้สำหรับวางมือซ้ายในการบรรเลงกีตาร์ ขั้นตอนนี้ผู้เรียนได้ฝึกหัดงานไม้ขั้นพื้นฐาน จากการใช้เครื่องมือต่างๆ เช่นเลื่อย กบไสไม้ เป็นต้น ผู้เรียนจะต้องเลื่อยไม้ให้ตรง และได้ทดลองไสไม้ให้เรียบเสมอกัน ส่วนประกอบของคอกีตาร์ประกอบด้วย

1.1 ส่วนคอ (Neck) เป็นส่วนโค้งที่อยู่ด้านหลังฟิงเกอร์บอร์ด ส่วนคอกีตาร์จะมีรูปทรงที่แตกต่างกัน ผู้เรียนจะต้องเลื่อยไม้ และเกลาคอให้ได้รูปตามลักษณะของคอที่ผู้เรียนต้องการ



ภาพที่ 3 ตัวอย่างภาพตัดขวางของรูปทรงคอกีตาร์
(ที่มา: [online] : เข้าถึง 9 มิ.ย. 2560.
https://www.fender.com/articles/tech-talk/c-u-v-which-neck-shape-is-for-you)

ภาพที่ 4 ส่วนประกอบของกีตาร์
(ที่มา: [online] : เข้าถึง 10 มิ.ย. 2560. http://classicalguitar101.org)

1.2 ฟิงเกอร์บอร์ด (Fingerboard) เป็นส่วนที่ติดตั้งเฟร็ต ใช้สำหรับกดลงบนสายเพื่อระดับเสียงบนคอกีตาร์ ในจุดนี้ผู้เรียนจะใช้ไม้บรรทัดสำหรับวัดความห่างระหว่างเฟร็ตเพื่อไสร่องไม้ หลังจากนั้นจะทำการติดตั้งเฟร็ตลงในร่องไม้ที่เตรียมไว้

1.3 ส่วนหัว (head) เป็นส่วนที่ใช้เพื่อติดตั้งลูกบิดสำหรับขึงสายกีตาร์ ผู้เรียนจะเป็นผู้ออกแบบรูปทรงในส่วนหัวกีตาร์ และลงมือทำส่วนหัวตามแบบที่ตั้งไว้

2. **การทำส่วนตัวกีตาร์** ตัวกีตาร์มีหน้าที่ในการกำทอนเสียงของกีตาร์ เป็นส่วนสำคัญที่สุดในการสร้างกีตาร์โปร่ง คุณภาพเสียงจะดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับการผลิตกีตาร์โปร่งในส่วนนี้ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

2.1 ไม้หน้า (Sound board) ในขั้นตอนนี้เป็นหัวใจหลักในการสร้างกีตาร์โปร่ง คุณภาพเสียงของกีตาร์โปร่งจะดีหรือไม่นั้น ปัจจัยเกี่ยวข้องกับคุณภาพไม้หน้าการปรับแต่งโครงไม้ เมื่อเริ่มศึกษาผู้เรียนจะได้ฝึกการดูลายไม้ เพื่อจะนำไม้ที่ได้มาจับคู่และนำมาต่อกัน จากนั้นผู้เรียนจะศึกษารูปแบบโครงไม้หน้า และทำการวางโครงไม้บนไม้หน้า เพื่อเพิ่มความแข็งแรงและการกระจายแรงสั่นสะเทือนจากสายกีตาร์ ผู้เรียนจะทำการปรับแต่งโครงไม้ตามรูปแบบที่ศึกษาและทำการเคาะฟังเสียงเพื่อตรวจสอบคุณภาพ ในขั้นตอนนี้จะใช้ทักษะทางดนตรีในการฟังคุณภาพเสียงเมื่อทำส่วนไม้หน้าเสร็จแล้ว

2.2 ไม้ข้างและหลัง (Back and Sides) ขั้นตอนแรกจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับการทำส่วนไม้หน้า คือการจับคู่ไม้ ในส่วนไม้ข้างจะมีขั้นตอนเพิ่มเติมคือผู้เรียนจะดัดไม้โดยวางไม้ข้างบนเครื่องให้ความร้อนและทำการดัดไม้ข้างเพื่อให้ได้รูปทรงที่ต้องการ จากนั้นจะนำมาประกอบกัน

3. **การประกอบ** (Assembling) ผู้เรียนจะนำส่วนประกอบในส่วนคอกีตาร์ และส่วนตัวกีตาร์ มาประกอบกันจนออกมาเป็นตัวกีตาร์ที่สมบูรณ์

4. **การเคลือบผิวกีตาร์** (Finish Work) มีวัตถุประสงค์เพื่อเคลือบรักษาและป้องกันไม่ให้ผิวไม้เสียหายจากสภาวะแวดล้อม เช่น ความชื้น การกระแทก เป็นต้น ทำให้กีตาร์โปร่งมีความคงทนและสวยงามยิ่งขึ้น การเคลือบผิวกีตาร์มีสองวิธี วิธีการเคลือบผิวโดยใช้การพ่นแลกเกอร์ลงบนตัวกีตาร์โปร่ง หรืออีกวิธีใช้การเคลือบผิวโดยใช้ลูกประคบหรือเศษผ้าชิ้นเล็กๆ ชุบลงในแชล็คแล้วนำมาขัดเพื่อเคลือบผิวกีตาร์โปร่งจนขึ้นเงา

5. **การติดตั้ง** (Setup) ผู้เรียนจะใส่สายกีตาร์และทดลองเล่นเพื่อตรวจสอบข้อบกพร่องของกีตาร์ และปรับแต่งในจุดที่บกพร่อง และมีการตรวจสอบซ้ำในเรื่องของความเที่ยงตรงของระดับเสียง เป็นอันเสร็จสมบูรณ์

ส่วนที่ 2 กิจกรรมเสริมการเรียนการสอน เป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์โดยตรงและส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เพิ่มพูนความรู้ที่มากขึ้นเกี่ยวกับการผลิตกีตาร์โปร่ง โดยการจัดกิจกรรมเสริมแบ่งออกเป็น 3 กิจกรรม ได้แก่

1. **ทัศนศึกษาตามโรงไม้** เพื่อศึกษาเรื่องวัตถุดิบ ผู้เรียนจะได้ทดลองเลือกวัตถุดิบด้วยตนเองและซักถามแลกเปลี่ยนความรู้เรื่องของไม้ที่ใช้ทำกีตาร์โปร่งกับผู้สอน

2. **การอบรมเชิงปฏิบัติการ** และเยี่ยมชมสถานที่ผลิตกีตาร์ของช่างทำกีตาร์ท่านอื่น เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความรู้กับช่างทำกีตาร์ผู้อื่น

3. **นิทรรศการแสดงผลงานการผลิตกีตาร์โปร่งนอกสถานที่** เป็นกิจกรรมที่ทำให้ผู้เรียนทราบถึงผลตอบรับของผลงานที่ตนเองได้สร้างขึ้นมา การจัดแสดงผลงานการผลิตกีตาร์โปร่งมีช่างผู้ผลิตกีตาร์ทั้งชาวไทยและต่างชาติเข้ามาร่วมงานเป็นจำนวนมาก ผู้เรียนสามารถพูดคุยและรับคำแนะนำเพื่อนำไปปรับใช้หรือแก้ไขในการผลิตกีตาร์โปร่งในครั้งถัดไป นอกจากนี้หากผลงานของผู้เรียนที่ได้นำมาจัดแสดงมีคุณภาพดี เป็นที่น่าพึงพอใจของผู้ที่มาเยี่ยมชม ส่งผลให้ผู้เรียนได้รับคำชื่นชม ซึ่งเป็นการสร้างกำลังใจและเป็นแรงผลักดันในการสร้างสรรค์ผลิตกีตาร์โปร่งต่อไป อีกทั้งหากมีผู้สนใจและสามารถจำหน่ายได้ ก็ถือได้ว่าเป็นการสร้างรายได้ให้กับผู้เรียน รวมทั้งเป็นการเปิดโอกาสและเป็นแนวทางให้ผู้เรียนได้นำความรู้ความสามารถจากการสร้างกีตาร์โปร่งไปประกอบอาชีพต่อไป

ภาพที่ 5-6 การแสดงผลงานการผลิตกีตาร์โปร่ง
ในงาน Asia International Guitar and Competition 2017 ณ โรงแรมสุโกศล กรุงเทพฯ
(ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2560)

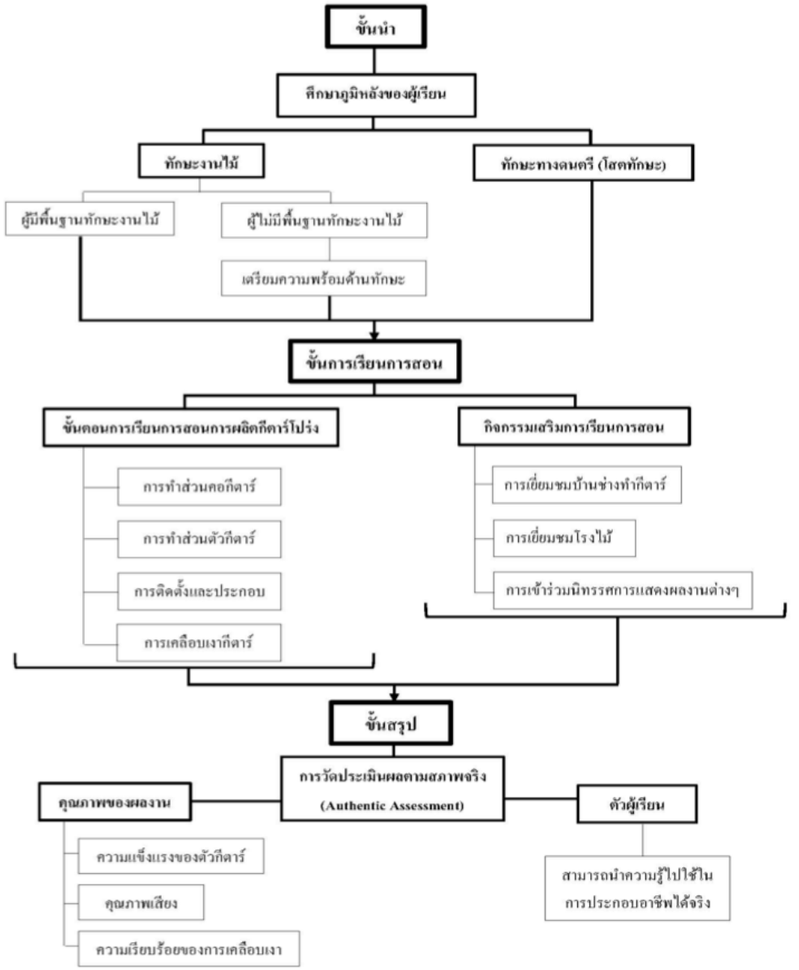
2.3 **ขั้นสรุป**

ในขั้นตอนนี้เป็นเป็นการวัดประเมินผลตามสภาพจริง โดยจะประเมินใน 2 ส่วน คือ

1.ตัวผู้เรียน สามารถนำความรู้ไปใช้ในต่อยอดในการประกอบอาชีพได้ ตามที่ครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ตั้งเป้าหมายให้ผู้เรียน ที่เข้ามาศึกษานำความรู้ไปใช้ประกอบอาชีพ

2.คุณภาพของผลงานตัวกีตาร์โปร่ง ได้แก่ ความแข็งแรงของตัวกีตาร์ คุณภาพเสียง และความเรียบร้อยของการเคลือบผิวกีตาร์ โดยตัวผลงานเองจะชี้วัดถึงกระบวนการ ความตั้งใจและความใส่ใจรายละเอียดของผู้เรียน

จากที่กล่าวมาข้างต้นสามารถสรุปเป็นแผนภูมิแสดงกระบวนการการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ได้ดังนี้



ภาพที่ 6 แผนภูมิแสดงกระบวนการการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์

อภิปรายผลการวิจัย

จาการศึกษาการจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่งของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นรูปแบบการจัดการเรียนการสอนโดยจะแบ่งเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

1.ด้านวิธีสอนของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ จัดลำดับขั้นตอนในการสอน สอดคล้องกับหลักการและวิธีการสอนแบบ วิก็อทสกี้ (สุรางค์ โค้วตระกูล. 2556: 332-335) คือประเมินพื้นความรู้และทักษะผู้เรียนก่อนเรียน ใช้วิธีการสอนโดยการสาธิตให้ผู้เรียนได้สังเกต และทดลองทำตามโดยมีผู้สอนเป็นต้นแบบ ให้ผู้เรียนทดลองทำและตรวจสอบผลลัพธ์ด้วยตนเอง และหากผู้เรียนเริ่มทำได้ ผู้สอนจะให้ผู้เรียนทำกีตาร์ต่อด้วยคนเองอย่างอิสระ เป็นวิธีการสอนที่ทำให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติและมีส่วนในการเรียนรู้โดยตรง

2.การจัดการเรียนการสอนการผลิตกีตาร์โปร่ง ของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์ มีความคล้ายคลึงกับระบบการจัดการเรียนการสอนของ สงัด อุทรานันท์ (2527: 31) กล่าวคือลักษณะของผู้เรียน เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่นำมาใช้เพื่อพิจารณาถึงเนื้อหาที่จะถ่ายทอดให้มีความสอดคล้องกับผู้เรียน วัตถุประสงค์หลักคือต้องการให้ผู้เรียนมีทักษะในด้านการผลิตกีตาร์โปร่ง ดังนั้น การเตรียมพร้อม ทั้งในด้านของอุปกรณ์ และตัวผู้เรียนเป็นสิ่งสำคัญก่อนที่จะเริ่มทำการสอน อีกทั้งยังมีการจัดกิจกรรม เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะ และความรู้เพิ่ม จนกระทั่งเมื่อกระบวนการเรียนรู้การผลิตกีตาร์โปร่งเสร็จสิ้นแล้ว กีตาร์โปร่งที่ทำออกมาจะเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงขั้นตอนและกระบวนการทั้งหมดว่ามีข้อบกพร่องที่จุดไหน จากนั้นจะนำข้อมูลที่ได้ไปปรับปรุงกระบวนการและขั้นตอนต่างๆ ในการผลิตกีตาร์โปร่งให้ดียิ่งขึ้นต่อไป

3.จากการวิเคราะห์วิธีสอนของครูวิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์พบว่า มีความคล้ายคลึงกับทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเอง(Construcrivism) และทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเองโดยการสร้างสรรค์ชิ้นงาน (Constructionism) (ทิศนา แขมมณี. 2556: 90-97) ทั้งสองทฤษฎีมีความคล้ายคลึงกัน จะมีความแตกต่างกันไปตรงรูปแบบการปฏิบัติ กล่าวคือการเรียนรู้จะมุ่งเน้นไปที่กระบวนการสร้างความรู้ เป้าหมายการเรียนรู้จะต้องมาจากการปฏิบัติงานจริง โดยบทบาทของผู้สอนจะต้องทำหน้าที่ช่วยสร้างแรงจูงใจภายในให้เกิดแก่ผู้เรียนและจัดเตรียมกิจกรรมการเรียนรู้ให้ตรงกับความสนใจของผู้เรียน โดยกิจกรรมจะเป็นการฝึกฝนกระบวนการเรียนรู้ให้ผู้เรียนเห็นและจะต้องฝึกฝนการสร้างความรู้ด้วยตนเอง โดยผู้สอนจะคอยดูแลช่วยเหลือผู้เรียนที่มีปัญหา รวมทั้งการวัดประเมินผลจะประเมินผลจากผลงานและกระบวนการ ซึ่งสามารถใช้วิธีการที่หลากหลายเช่นการประเมินตนเองจากผลงานการผลิตกีตาร์โปร่งของผู้เรียน และการประเมินโดยผู้สอน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยต่อไปมีดังนี้

1. ควรมีการวิจัยศึกษาการคัดเลือกวัตถุดิบและนวัตกรรมการใช้วัตถุดิบทดแทนไม้สำหรับผลิตกีตาร์โปร่งเพิ่มเติม

2. ควรมีการวิจัยศึกษาการจัดการเรียนการการผลิตกีตาร์โปร่งด้านหลักสูตร อย่างละเอียดเพิ่มเติม

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.ประเทศไทยมีการผลิตเครื่องดนตรีไทยและสากล หากมองในเชิงการอนุรักษ์และพัฒนา ผู้วิจัยเห็นว่าการส่งเสริมให้เกิดการพัฒนาที่ยั่งยืนนั้นเป็นสิ่งสำคัญ จะเกิดขึ้นได้หากมีการส่งเสริมให้มีการศึกษากับผู้รู้โดยตรง การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ให้กว้างไกลมากขึ้นนั้น ควรผลักดันให้มีการเปิดสถาบันศึกษาเปิดภาควิชาที่เกี่ยวข้องกับการผลิตเครื่องดนตรีเพิ่มเติม

เอกสารอ้างอิง

ณรงค์ศักดิ์ วิเศษณัฐ. สัมภาษณ์. 16 พฤษภาคม 2560.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2549). สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2556). ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวรการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2553). วัฒนธรรมการสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ: ซึง กลางกลองปูเจ่ (วิทยานิพนธ์ทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงษ์พัฒน์ พงษ์ประดิษฐ์. ช่างทำกีตาร์ชาวไทยกับการพัฒนาวงการกีตาร์ในเมืองไทย. สัมมนา, Silpakorn International Guitar Festival หอศิลปะและวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. 7 เมษายน 2558

พวัคร ป้อมนาค. สัมภาษณ์. 24 พฤษภาคม 2560.

พันแสง จันทราคกูล. สัมภาษณ์. 20 มีนาคม 2560.

วิรุฬห์ ทรงบรรดิษฐ์. สัมภาษณ์. 20 มกราคม 2558.

สงัด อุทรานันท์. (2527). การจัดการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์วงเดือน.

สุรางค์ โค้วตระกูล. (2556). จิตวิทยาทางการศึกษา. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

References

Devies, I.K. (1971) The management of learning. London. Mcgraw-Hill.

Matsunobu, Koji. (2013). Instrument-making as music-making: An ethnographic study of shakuhachi students learning experiences. International Journal of Music Education 31(2) 190–201.

The Guild of American Luthiers. (2015). Schools, Classes & Individual Instruction, Retrieved 22 January 2015, from http://www.luth.org/resources/makers.html

ประโยคที่ 1

ทางม้อง	มือขวา	- ม - -	รร - -	มม - -	ซซ - ล	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
	มือซ้าย	- ท - ล	- - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
ระนาด		ซรมร	ลทรม	ลซมซ	รมซล	ทมำล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร

ประโยคที่ 2

ทางม้อง	มือขวา	มซ - -	มร - -	- - ลท	- - ดร	- ด - -	- - - ร	- - - -	รม - ซ
	มือซ้าย	- - - ร	- - ดท	ลซ - -	ลท - -	- - ทล	- ท - ล	- ท - ด	- - - ซ
ระนาด		ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ

ประโยคที่ 3

ทางม้อง	มือขวา	- - - ร	- - มฟ	- - มฟ	ซ - ลล	- ร - ซ	- - ลท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
	มือซ้าย	- ล - -	- ร - -	มร - -	- ล - -	- ล - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ
ระนาด		ฟมฟร	มฟมฟ	ซฟลฟ	ซลซล	ทลทซ	ลทลท	ร ำ ร ำ ท	ร ำ ทลซ

ความงามของสำนวนกลอนระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น สำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี

THE BEAUTY OF RANAT EK MELODY IN PLENG TAYAE SAM CHAN IN KRU RUAM PROMBURI MUSIC'S SCHOOL IN MUANG DISTRICT RATCHABURI PROVINCE

สันติ อุดมศรี[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายและนำเสนอความงามของกลอนระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น ทางของสำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี ซึ่งเป็นทางที่กำหนดให้นักระนาดเอกในสำนักใช้ฝึกฝนไล่มือ การศึกษาครั้งนี้ได้ใช้หลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงไทยโดยพิจารณาความสัมพันธ์ในการดำเนินทำนองระหว่างทางระนาดเอกกับทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยได้นำแนวคิดเรื่องกลอนระนาด ของครูประสิทธิ์ ถาวร มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ลักษณะของกลอน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการผูกร้อยกลอนระนาดในแต่ละวรรค ประโยค เช่น กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนย้อนตะเข็บ กลอนสับ และกลอนซ่อนตะเข็บ ความงามของสำนวนกลอนระนาดเอกทางนี้ มิได้ปรากฏเพียงแค่การสร้างกลอนที่ถูกต้องตามหลักการแปลทำนองเพลงไทย หรือการใช้รูปแบบกลอนของครูประสิทธิ์ แต่ยังแสดงให้เห็นถึงความกลมกลืน ความต่อเนื่องของการสร้างทำนองที่เอื้อต่อการตีคู่แปด อีกทั้งยังคงรักษาเอกลักษณ์ของสำเนียงมอญในเพลงทะแย ตามโครงสร้างของทำนองหลักไว้ได้อีกด้วยเช่นกัน

คำสำคัญ : สำนวนกลอน ระนาดเอก ทะแยสามชั้น ครูรวม พรหมบุรี

[1]อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดนตรีไทย คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This paper aims to present the beauty of variation of Pleng Tayae Sam Chan in Kru Ruam Promburi Music's School who was an important successor of Kru Luang Chan Choeng Ranat (Ngoen Palarak), Kru Soom Dontrijaroen and Kru Luang Pradit Pairoh (Sorn Silpabunleng). Kru Ruam Promburi used the song Tayae Sam Chan, the ancient song from Ayudhya era, only for practicing Ranat Ek and vocal accompanying.

The study uses Thai music analysis principle to consider the relationship of Ranat Ek variation and the main melody of Kong Wong Yai which is the important instrument in Thai music ensemble. The idea of musical analysis use is the Ranat Ek variation method of Kru Prasit Tavorn (National Artist) which shows the arrangement of Ranat Ek melody each sentence, for example Klon Tai Luad, Klon Yon Takeb, Klon Sub and Klon Sorn Takeb. The beauty of variation shows more than the correctness of the Thai music variation and the variation pattern of Kru Prasit Tavorn, it show the harmony, continuity which support to the unison playing technic and conserve the Mon musical accent in Pleng Tayae musical structure as well.

บทนำ

เพลงทะแย นับเป็นเพลงเก่าแก่มากอีกเพลงหนึ่งที่มีมาแต่กรุงศรีอยุธยา หากพิจารณาจากชื่อและสำนวนทำนองของเพลงแล้วย่อมพอจะสันนิษฐานได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับทำนองที่สืบเนื่องกับวัฒนธรรมดนตรีมอญ แล้วถูกนำเข้ามาใช้บรรเลงอยู่ในขนบประเพณีของไทย แต่เดิมทำนองสองชั้น ใช้เป็นเพลง หน้าพาทย์และเพลงรับร้อง ประกอบการแสดงละครเวลาเดินของขบวนแห่อันมีเกียรติ เรียกว่า "กลองโยน" แม้ในการพระราชพิธีที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เมื่อมีการเสด็จพระราชดำเนินโดยขบวนพยุหยาตรา ทางชลมารค ปี่ซวาก็ยังเป่าเพลงทะแย สองชั้น (หรือกลองโยน) นี้ ประกอบกับเป่งมางและกลองชนะในเวลาเดินเช่นเดียวกัน

คำว่า "ทะแย" นั้น พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายว่า "ชื่อเพลงโดยโบราณทำนองหนึ่งใช้บรรเลงด้วยปี่ ในการเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตรา" ในทางดนตรีไทย ยังเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "กลองโยน" มีอัตรา 2 ชั้น ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะและท่อนที่ 2 มี 6 จังหวะ สำหรับโอกาสที่จะใช้ในการบรรเลงเพลงทะแยนั้นมีวาระที่แตกต่างกัน ดังนี้

1.ใช้ในการบรรเลงในพิธีกรรม เช่น บรรเลงประกอบเทศน์มหาชาติ ในกัณฑ์นครกัณฑ์ บรรเลงในพระราชพิธีพระพยุหยาตรา โดยวงปี่พาทย์จะต้องทำเพลงทะแยกลองโยน

2.ใช้เป็นเพลงฝึกไล่มือระนาดเอก เพื่อพัฒนาทักษะพื้นฐาน กล่าวคือ เมื่อฝึกไล่มือด้วยเพลงทะแยกลอนโยน ครบ ๕ ท่อน แล้วจะออกท้ายด้วยเพลงล่องเรือ ซึ่งมีลักษณะสำนวนที่คล้ายกันอีก ๒ ท่อน จึงนับเป็นการจบกระบวน

3.บรรเลงประกอบการแสดง ในโขนละคร

4.บรรเลงเพื่อการฟัง เช่น โหมโรงทะแย เพลงเรื่องทะแย

5.บรรเลงอวดฝีมือ ในสำนวน "เพลงเดี่ยว" เปิดโอกาสให้นักดนตรีใช้ความสามารถประดิษฐ์ขึ้นเป็นทางเดี่ยวแต่ละเครื่องมือ เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ซอด้วง ซออู้ เป็นต้น

ภูมิหลังเพลงทะแย

ทะแย มีรากศัพท์มาจากภาษามอญ คือ คำว่า "ทะเยห์" แปลว่า "ร้อง"[2] และปัจจุบันยังมีความหมายถึง รูปแบบการละเล่นของชาวมอญ เรียกว่า "ทะแย" ซึ่งเป็นการบรรเลงดนตรีมอญพร้อมกับการร้องเพลงโต้ตอบกันระหว่างนักร้องชาย หญิง หรือบางครั้งเรียกกันโดยทั่วไปว่า "ทะแยมอญ" แต่เดิมนักดนตรีชาวมอญจะเล่นกันตามบ่อน สะบ้า ซึ่งมีหลายบ่อน แต่ละบ่อนจะมีวงทะแยมอญเล่นให้ความสนุกสนานครึกครื้น มีการดื่มสุราและร้องเพลงเชียร์ฝ่ายของตน เพลงที่ใช้ร้องมีทั้งเพลงมอญที่สนุกสนานและตลกขบขัน โดยจะร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง หลังจากที่เล่นสะบ้าแพ้ชนะกันแล้ว

ทำนองที่ใช้ร้อง "ทะแย" นั้นมีหลายทำนอง เช่น เจิก-มัว, โปด-เซ, ชาก-กราย, อะ-หล่น-เซีย, เกม-เจิน, หะ-แก-ง้ว, ปล่าย-จาย เป็นต้น ทำนองที่นิยมร้องกันในปัจจุบันนี้เหลืออยู่เพียงสองทำนองเท่านั้นคือ เจิก-มัว หรือ เซ-โหนก และ โปด-เซ หรือ เซ-โดด ทำนองของ เจิก-มัว จะดำเนินอยู่ในช่วงของเสียงทุ้มซึ่งเหมาะสำหรับเสียงของผู้ชาย คำว่า เจิก-มัว แปลว่า สายที่หนึ่ง เนื่องจากเป็นการร้องยึดเสียงสายที่หนึ่งของซอมอญ หรือ ซอสามสาย (โกร) เป็นหลัก ส่วน โปด-เซ นั้นเป็นการร้องของฝ่ายหญิง ซึ่งมีระดับเสียงสูงขึ้นไป

นอกจากนี้สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงประทานคำอธิบายไว้ในลายพระหัตถ์ฉบับหนึ่งในหนังสือสาส์นสมเด็จว่า เคยทรงได้ยินนักดนตรีมอญตั้งวงบรรเลงเพลงกันอยู่ริมถนน มีอยู่เพลงหนึ่งฟังออกว่าทำนองหลายตอนสอดคล้องกันกับเพลงทะแยที่ดนตรีไทยใช้กันอยู่ โดยเฉพาะที่พระองค์ทรงใช้บรรเลงไล่มือเพื่อฝึกซ้อมระนาดเอกนั้นมีเค้าที่คล้ายคลึงกันอยู่มาก ต่างกันแต่ทำนองที่นักดนตรีมอญเล่นเป็นสำนวนมอญมากกว่าเป็นแบบที่ไทยเล่น พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้แต่งสร้างสรรค์บทเพลง โดยนำเอาเพลงที่มีอัตราจังหวะสองชั้นแต่เดิม มาขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นเท่าที่รวบรวมมีดังนี้ โหมโรงขวัญเมือง การเวกเล็ก สามชั้น กำสรวลสุรางค์ สามชั้น แขกบรเทศ สามชั้น แขกมอญ สามชั้น แขกมอญบางช้าง สามชั้น สารถี สามชั้น พญาโศก สามชั้น และสองชั้น พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น จีนขิมใหญ่ สองชั้น เชิดจีน ทยอยนอก ทยอยเดี่ยว ทยอย

[2]จรัญ กาญจนประดิษฐ์. สัมภาษณ์ 29 ธันวาคม 2559

เขมร เทพรัญจวน หกบท สามชั้นและเพลงอาเฮีย สามชั้น รวมถึงการนำเพลงทะแย สองชั้น ของเก่ามาขยายทำนองเป็นเพลง ทะแย สามชั้น อีกด้วย

ทะแยสำหรับไล่มือระนาดเอก

สำหรับทำนองอัตราสามชั้น เข้าใจว่าคงได้แต่งขึ้นสำหรับใช้ร้องและบรรเลงในวงมโหรีตั้งแต่ราวสมัยปลายรัชกาลที่ 3 โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ต่อมาภายหลังยังนำมาใช้เป็นเพลงสำหรับเดี่ยว อวดฝีมืออีกเพลงหนึ่งในจำพวกเพลงเดี่ยวทั้งหลาย บางครั้งนักดนตรีวงเครื่องสายมโหรีก็นำมาใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงมาบ้างเหมือนกัน ดังการอธิบายที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือ โน้ตฆ้องเพลงไทย ชุดสืบสานดุริยางคศิลป์ เล่ม 1 หน้าที่ 1- 3 ความว่า

“...เพลงทะแยนับเป็นโหมโรงมโหรีโบราณเพลงหนึ่งมีต้นกำเนิดเดิมมาจากทะแยสองชั้นของเก่า ครั้งเมื่อได้ขยายขึ้นเป็นสามชั้นแล้ว ก็ได้นำไปใช้บรรเลงรับร้อง บรรเลงเดี่ยว และเป็นโหมโรง มีรายละเอียดแตกต่างกันไป แต่ท่วงทำนองของโหมโรงทะแยนี้งดงามเรียบร้อย สมเป็นโหมโรงมโหรีแท้ๆ และมีสำนวนชวนเรียนชวนคิด เหมาะแก่การฝึกหัดมโหรีเครื่องสายยิ่งนัก ข้าพเจ้าพอใจจะกล่าวว่า เพลงสาธุการสำคัญแก่พวกปี่พาทย์ปานใด เพลงโหมโรงทะแยก็สำคัญแก่พวกมโหรีเครื่องสายปานนั้น...”

จะเห็นได้ว่า เพลงทะแย สองชั้นแต่เดิมนั้นเป็นเพลงที่มีใช้ในการประกอบพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และทางด้านพระพุทธศาสนา ซึ่งปรากฏในเรื่องทศบารมี อันเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายในหมู่ผู้ที่นับถือพุทธศาสนาเถรวาท[4] เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ซึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงประทานเพลงปี่พาทย์ประจำกัณฑ์อย่างแบบหลวงไว้ครบ 13 กัณฑ์ให้มีความสอดคล้องกับเรื่องราว

นอกจากนั้นทำนองเพลงทะแย ยังได้ถูกพัฒนามาเป็นเพลงเพื่อการฝึกทักษะไล่มือและเป็นแบบอย่างด้านสำนวนกลอนที่คมคาย ลึกซึ้งเหมาะกับผู้ฝึกหัดคิดการสร้างกลอนไว้สำหรับบรรเลงระนาดเอก รวมทั้งเป็นเพลงที่เปิดโอกาสให้ศิลปินตามสำนักดนตรีต่างๆ ที่มีองค์ความรู้สามารถสร้างสรรค์ผลงานทางเดี่ยวไว้สำหรับเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ขึ้นมาตามลำดับ จนในที่สุดถูกพัฒนามาเป็นเพลงขับกล่อมเพื่อความบันเทิงทั้งในรูปแบบของเพลงโหมโรงและรับร้อง ดังการสัมภาษณ์ของครูไชยยะ ทางมีศรี ที่บรรเลงไว้ที่กองการสังคีต โดยมี ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นผู้ขับร้องและมี ครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ปรับวงและบันทึกเสียงอธิบายวิธีการรับร้องในเพลงทะแย ที่มีประเด็นในการรับร้อง – สวมร้องด้วยประการต่างๆ ไว้ดังนี้

“...เพลงทะแยสามชั้นที่สำหรับรับร้องนั้น ในท่อนที่ ๑ จะร้องและรับเต็มจังหวะคือ บรรเลงท่อน 1 บรรเลงสองรอบแต่ในส่วนของท่อนที่ 2 เอา 2 จังหวะของท่อน 1แล้วก็ร้องไปจนถึงก่อนท้าย เพราะท้ายท่อนที่ 2 จะมีอีก 2 จังหวะแต่เขาจะไม่ร้องไปถึงสองจังหวะท้ายจะร้องเพียงเท่านี้แล้วเครื่องจะรับ แต่วิธีรับของเครื่องดนตรีนั้น จะไม่ตีใน 2 จังหวะของท่อน 1 (คือในท่อน 2 จะหายไป 2 จังหวะดนตรีก็ตีรับไป แต่ 2 จังหวะที่หายไปนั้นจะไปเติมในสองจังหวะสุดท้ายนั้น ซึ่งร้องไม่มี 2 จังหวะสุดท้ายแต่ร้องจะมี 2 จังหวะหน้า ไม่มี 2 จังหวะหลัง ส่วนดนตรีจะไม่มี 2 จังหวะหน้าแต่มีเพิ่ม 2 จังหวะหลัง ...”

(ครูไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์ 12 มิถุนายน 2560.)

[4]เถรวาทในที่นี้หมายถึง เถรวาทแบบที่นับถือในประเทศไทยและศรีลังกา

สำหรับเพลงทะแย สามชั้น ที่ครูโบราณจารย์ได้คัดเลือกนำมาคิดปรุงแต่งสำนวนต่างๆ ตามเครื่องมือเพื่อเปิดช่องให้แต่งเติมทำนองด้วยเม็ดพรายสีสันได้อย่างวิจิตรพิสดาร เป็นเพลงที่ใช้เพื่อบริหารกล้ามเนื้อบริเวณท่อนแขน ข้อมือและนิ้วมือ หรือที่เรียกว่า “ไล่มือ ไล่ข้อ ไล่นิ้ว” โดยเฉพาะ และยังสามารถนำไปปรับปรุงตกแต่งใช้มาใช้บรรเลงเพื่อฝึกหัดและปรับพื้นฐานของนักดนตรีไทย เป็นเพลงที่นิยมนำมาใช้เป็นแบบฝึกหัดหรือเพลงไล่มือ ซึ่งผลในทางปฏิบัตินับว่ามีความสำคัญแก่นักดนตรีอย่างมาก นอกจากมีสำนวนคมคายชวนฟังแล้ว ยังเป็นเพลงฝึกไล่มือและเพลงเดี่ยวอย่างเหมาะสมกับทุกเครื่องมือ

สาระสำคัญของการไล่เพลงทะแย (ซึ่งมีทั้งอัตราสองชั้นและสามชั้น) นั้น ถึงแม้ว่าครูโบราณท่านมีเจตนาต้องการให้ศิษย์ได้ศึกษาในเรื่องสำนวนกลอนที่ดี รวมทั้งศึกษาเรื่องแนว เรื่องเสียง และพละกำลังในการบรรเลง แต่โดยสรุปแล้วการฝึกไล่มือก็เพื่อทำให้เกิดคุณสมบัติที่เรียกว่า “ไหว” คือ บรรเลงได้รวดเร็วและอดทน สามารถควบคุมระดับเสียงได้อย่างมีคุณภาพ โดยอาศัยความเข้าใจถึงหลักการไล่มือว่าแท้จริงแล้วนักดนตรีต้องการไล่มือเพื่อวัตถุประสงค์ใด ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายว่า

“...ปกติการไล่มือเขาไล่กัน ๓ อย่าง
1. ไล่ทะแย...ก็จะได้กำลังได้ความอึด ความทน
2. ไล่มุล่ง จะได้ความร่อน ความไหว
3. ไล่สาธุการ ไล่เอาทาง ได้ประโยชน์ในความทนด้วย แล้วแต่ว่าใครจะต้องการไล่แบบไหน...”

จากรายงานผลการวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง” โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ เมื่อพ.ศ.2545 มีความคิดเห็นของครูผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่นๆ เพิ่มเติมเกี่ยวกับการไล่มือด้วยเพลงฉิ่งมุล่งไว้ด้วยเช่นกัน โดยครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย อธิบายว่า[5]

“...ฉันไล่เพลงทะแย ทั้งบ้านพาทยโกศลและบ้านอยุธยา เพลงทะแยเฉพาะระนาดเอกมันเป็นเรื่องเหมือนกับฆ้องวงตีทะแยทั้ง 7 ท่อน 2 ท่อนสุดท้ายเป็นเพลงล่องเรือ...”

นอกจากนั้นในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูประสิทธิ์ ถาวร (ขำคม พรประสิทธิ์, 2545,71) ได้กล่าวว่า

“...คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะท่านต่อให้ผมเป็นเพลงแรก คือเพลงทะแย สามชั้น 7 เที่ยว ทางไล่ สามชั้น 7 เที่ยวนี้เป็นเพลงที่ท่านรวบรวมลักษณะกลอนดนตรีรูปแบบต่างๆ ผูกร้อยต่อเนื่องกันไว้อย่างลึกซึ้ง สนิทสนม นับเป็นกลอนดนตรีได้เป็นอย่างดีที่สุด...”

ระนาดเอกเปรียบเสมือนผู้นำของวง คือ มีหน้าที่เป็นผู้นำวงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์และวงมโหรี ระนาดเอกสามารถสร้างความไพเราะนุ่มนวล อ่อนหวานและความเพลิดเพลินตลอดจนลีลาอันวิจิตร

การดำเนินทำนองของระนาดเอกนั้น รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับการดำเนินทำนองของระนาดเอกไว้อย่างน่าสนใจในหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 18 เรื่อง รสในดนตรีไทย ความว่า (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี , 2530, 30)

“...ทางของกลอนที่สัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน คนระนาดเอกที่มีความสามารถและความชำนาญจะต้องคิดสร้างทำนองให้สอดคล้องกันอย่างเหมาะเจาะ ไม่มีความขัดแย้งกันในกรณีการดำเนินทำนองของกลอนต้องมีความสัมพันธ์กันระหว่างอดีต ปัจจุบันและอนาคต เช่น สมมุติว่าทำนองหลักของเพลงมี 3 กลอน ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงกลอนที่ 2 อยู่นั้น กลอนต้องมีความความสัมพันธ์และต่อเนื่องกันกับกลอนที่ 1 ซึ่งกลายเป็นอดีตที่เขาบรรเลงมาแล้วในขณะเดียวกันความคิดต้องเผื่อไว้สำหรับอนาคต คือ กลอนที่ 3 ว่าสมควรจะดำเนินกลอนแบบไรจึงจะไพเราะน่าฟังกับกลอนปัจจุบัน...”

จะเห็นได้ว่าลักษณะสำนวนกลอนต้องมีความสัมผัสกันทั้งประโยคในอดีต ปัจจุบันและอนาคตสิ่งที่ต้องควรจะคำนึงในการดำเนินกลอนคือ กลอนที่ทำให้มีความงามความไพเราะคือสำนวนกลอนประเภทต่างๆ ของศาสตราจารย์บุษกร บิณฑสันต์ (2529,45-46) ได้เขียนอธิบายลักษณะสำนวนกลอนประเภทต่างๆ ไว้ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยไว้ดังนี้

“...เมื่อสามารถสร้างเสียงได้ครบก็เริ่มเรียนวิธีผูกกลอน ลักษณะต่างๆมีสัมผัสคล้องจองและประเภทเดียวกัน ชนิดของกลอน เช่น กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนย้อนตะเข็บ ตัวอย่างของกลอนไต่ลวดปรากฏในเพลงทะแยไล่มือ ซึ่งปัจจุบันหาฟังได้ยาก อย่างไรก็ดี การที่จะเลือกใช้กลอนชนิดใดนั้น จำเป็นต้องคะเนกำลังของตนได้ถูกต้อง มิฉะนั้นอาจเกิดความบกพร่องในการบรรเลงดังเช่น กลอนไต่ลวดเป็นกลอนที่ต้องใช้พละกำลังและความระมัดระวังอย่างสูง เพราะกลอนมักเดินเรียงเสียงขึ้นลงอยู่เสมอ หากผู้ที่กำลังน้อยปฏิบัติอาจเกิดการรั่ว (สองมือลงไม่พร้อมกัน) ขึ้นได้ง่ายดังนั้น ผู้ที่มีความรู้จึงรู้จักประมาณกำลังตน ถ้าเห็นว่าขณะนั้นไม่มีกำลังพร้อมที่จะใช้กลอนนี้ได้ ก็จะหลีกเลี่ยงไปใช้กลอนอื่นซึ่งสะดวกกว่า แต่กลอนไต่ลวดนี้ถือว่าเป็นกลอนที่มีคุณค่ามาก เพราะนอกจากสามารถแสดงซึ่งความมีพละและความแม่นยำแล้ว ยังเป็นการแสดงออกซึ่งสติปัญญาของผู้บรรเลงอีกด้วย...”

ลักษณะของสำนวนกลอนระนาดเอกประเภทต่างๆ ที่ผู้เขียนรวบรวมได้มีดังนี้ กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนย้อนตาเข็บ และกลอนสับ มีดังนี้

1. **ลักษณะสำนวนกลอนไต่ลวด**

ฆ้องวงใหญ่	- รำ – มำ	- รำ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
ระนาดเอก	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ ท ล ซ

ลักษณะของสำนวนกลอนไต่ลวดนั้นจะมีลักษณะของเสียงที่เรียงชิดๆกันอย่างต่อเนื่องและมีความสัมผัสของเสียงเรียงขึ้นๆลงๆอย่างสม่ำเสมอ ผู้บรรเลงควรระมัดระวังเรื่องการใช้พละกำลังอย่างต่อเนื่อง และความแม่นยำในการใช้กลอนประเภทนี้ พยายามอย่าให้เกิดความผิดพลาดเป็นอันขาด จะทำให้คุณค่าในการการฟังไม่รื่นหูและไม่มีความเรียบร้อยในการบรรเลง

๒.ลักษณะสำนวนกลอนลอดตาข่าย

ฆ้องวงใหญ่	- รำ – มำ	- รำ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
ระนาดเอก	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ร	ม ฟ ซ ล	รำ ท ล ซ

สำนวนกลอนลอดตาข่ายให้ความรู้สึกเหมือน การลอดบ่วง หรือ ลอดตาข่ายผ่านเข้าไปแล้วไปลงลูกตกอย่างไม่คาดคิดได้ เช่น ทำนองหลักเป็นตาข่าย ระนาดเอกจะเดินกลอนลอดตาข่ายเข้าไปแล้วไปลงลูกตกเสียงสุดท้ายของประโยคได้อย่างอัศจรรย์ทั้งๆที่ฟังดูแล้วเหมือนไม่ลงลูกตกในประโยคถาม แต่ระนาดเอกก็ดำเนินกลอนลอดตาข่ายที่ขวางอยู่เข้าไปลงเสียงตกสุดท้ายของประโยคได้อย่างไม่คาดคิด นับว่าเป็นความฉลาดในการรู้จักกลอนที่ดีมาบรรเลง ทำให้การแปรทำนองนั้นน่าฟังยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่นิยมใช้บรรเลงในประเภทเพลงเรื่องเป็นหลัก

3. **ลักษณะสำนวนกลอนย้อนตะเข็บ**

ฆ้องวงใหญ่	- รำ – มำ	- รำ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
ระนาดเอก	มำ ฟำ มำ รำ	ท มำ รำ ท	ล รำ ท ล	ซ ท ล ซ

กลอนย้อนตาเข็บนั้นจะเป็นการดำเนินกลอนจากกลุ่มเสียงสูงย้อนลงมาหากลุ่มเสียงต่ำโดยใช้ลักษณะการตีม้วนกลอนลงมาจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ การย้อนตะเข็บนี้เปรียบได้กับการเย็บผ้าด้วยมือ คือ ใช้เข็มและด้ายเย็บผ้าสลับขึ้นไปด้านบนของผ้าแล้วเย็บผ้าย้อนกลับลงมาโดยการสลับไปมาให้สวนทางกัน กลอนประเภทนี้จะให้คุณค่าในการฟังและเกิดความงามทางศิลปะแห่งการดำเนินกลอนที่พิสดารอีกด้วย

4. **ลักษณะสำนวนกลอนสับ**

ฆ้องวงใหญ่	- ม – ร	ร ร – ม	ม ม – ซ	ซ ซ – ล
ระนาดเอก	ม ร ร ร	ล ท ร ม	ล ซ ซ ซ	ร ม ซ ล

ลักษณะของสำนวนของกลอนสับนั้น มีจุดประสงค์เพื่อให้เกิดทำนองที่ใกล้เคียงกับเนื้อทำนองหลักมากที่สุด โดยใช้เสียงซ้ำ ๆ กัน 3 เสียง กลอนสับนั้นถ้าเปรียบเทียบให้เห็นเด่นชัดเหมือนกับการสับหมูบนเขียงหลาย ๆ ครั้งนั้นเองเพื่อรักษาเนื้อทำนองหลักไว้

5. **ลักษณะสำนวนกลอนซ่อนตะเข็บ หรือ กลอนซ่อนเงื่อน**

ฆ้องวงใหญ่	-ล-ซ	ซซ-ด	ดด-ร	ร-ม	-ซ-ม	-ร-ด	ดด-ท	ทท-ล
ระนาดเอก	ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ด ร ล ท	ด ร ด ม	ร ด ท ด	ร ล ท ด	ซ ล ท ด	ร ด ท ล

ลักษณะของสำนวนกลอนซ่อนตะเข็บกลอนย้อนตาเข็บนั้นจะเป็นการดำเนินกลอนจากกลุ่มเสียงต่ำเดินขึ้นไปหากลุ่มเสียงสูงโดยใช้ลักษณะการตีม้วนขึ้น ๆ ลง ๆ การซ่อนตะเข็บนี้เปรียบได้กับการซ่อนด้ายเย็บผ้า คือ ใช้เข็มและด้ายเย็บผ้าสลับขึ้น ๆ ลง ๆ ไปด้านบนของผ้าแล้วเย็บผ้าย้อนกลับลงมาโดยการสลับไปมาให้สวนทางกัน จะให้อารมณ์และความรู้สึก ไม่โลดโผนและมีการซ่อนแง่คิดต่างๆไว้มากมาย แสดงให้เห็นถึงผู้แปลทำนองมีความสามารถในการใช้สำนวนกลอนเป็นอย่างดี ถือว่ามีความสมบูรณ์เพราะสามารถแปลทำนองให้สอดคล้องกับระหว่างระนาดเอกและทำนองหลัก และมีการใช้สำนวนกลอนที่ให้ความรู้สึกนึกคิดและแง่คิดต่าง ๆ แก่ผู้ฟัง

สำนวนทางระนาดเอกสำหรับฝึกไล่มือเพลงทะแยที่นำมาแสดงนี้ ผู้เขียนได้ศึกษามาจากสำนักครูรวม พรหมบุรี อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี โดยมีครูเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์เป็นผู้ถ่ายทอดให้ในตอนกลางดึกประมาณตีสองของวันรุ่งขึ้นบนบ้านครูรวม พรหมบุรี ตอนอายุได้ 16 ปี ใช้เวลาต่อเพลงนี้ประมาณ 2 ชั่วโมง ต่อจบแล้วครูก็ให้ผู้เขียนนั่งไล่ระนาดจนถึงเช้า และให้ไปบรรเลงระนาดเอกเพลงชุดโหมโรงเช้าที่วัดช่องลม อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ในงานบุญออกพรรษา หลังจากนั้นจึงกลับมาต่อทางฆ้องภายหลัง ฉะนั้นเพลงทะแยสำหรับไล่มือของศิลปินนักระนาดทุกคนของสำนักครูรวม พรหมบุรีจะต้องได้รับถ่ายทอดเพื่อรักษาไว้เพราะสำนวนกลอนระนาดเอกนี้ ครูรวม พรหมบุรีได้รับการถ่ายทอดมาจากครูหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) นักระนาดเอกผู้มีฝีมือท่านหนึ่งของกรมมหรสพ และท่านได้นำมาสืบทอดให้กับลูกศิษย์ของท่านอาทิเช่น ครูอ่วน หนูแก้ว ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูพุ่ม เผยเผ่าเย็น ครูประมวล ครุฑสิงห์ เป็นต้น การนำมาเผยแพร่ในโอกาสนี้ได้ชำระตรวจสอบอีกครั้งโดยครูไชยยะ ทางมีศรี หวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อนักเรียน นิสิต นักศึกษาแห่งภาคตะวันออก และผู้สนใจทางด้านดนตรีไทยสืบไป

เพลงทะแย (ทางระนาดเอก)

ท่อน 1

1	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ทรัล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร
2	ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ
3	ฟมฟร	มฟมฟ	ซฟลฟ	ซลซล	ทลทซ	ลทลท	รัมัรัท	รัทลซ
4	รมฟม	ลฟมร	ดทลท	ดรมฟ	ซลมฟ	ซรมฟ	ซลมฟ	ซลทล
5	ซลทล	รัทลซ	ฟมรม	ฟซลท	รัลทรั	ทลรัท	ลซทล	ซฟลซ
6	ฟมรล	ทดรม	ฟมรม	ฟซลซ	ฟซลม	ฟซฟซ	ทลทซ	ลทลท
7	ซลซท	ลทรัมั	ทลซม	รซลท	รัมัรัดั	ทลซรุ	มฟซล	รัทลซ
8	ฟมรลุ	ทดรม	ลุรมฟ	ซลทมั	รัทลซ	ลมฟซ	รมฟซ	ลซฟม

* * * **กลับต้นประโยคที่ 1 เปลี่ยนเป็น**

1	รมรร	ลทรม	ซลซซ	รมซล	ทมัรัล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร

หมายเหตุ : สำนักครูรวม พรหมบุรีจะนิยมขึ้นต้นเพลงโดยการขยี้ เพื่อให้ประสาทตื่นตัวขณะฝึกปฏิบัติ

1	----	ลทดรมร	ดทลซร	---ม	-มมม	รมซล	ทลซม	ลซมร

ท่อน 2 **(ไม่ต้องกลับต้น)**

1	ซรมร	ลทรม	ลซมซ	รมซล	ทมัรัล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร
2	ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ
3	ฟมฟร	มฟมฟ	ซฟลฟ	ซลซล	ทลทซ	ลทลท	รัมัรัท	รัทลซ
4	ลทรัล	รัททท	มลซม	ลซซซ	ทลซร	ซมมม	ซมรด	มรรร
5	**ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ
6	รมฟซ	ฟซลท	รัมัรัท	รัทลซ	ลทรัล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร
7	มดรม	รซรม	รดรม	รดทล	มดรม	รดทล	รดมร	ดรลท
8	ดรลท	ดซลท	ดรลท	ดรมร	มดุมร	มซมร	ดรลท	ดมรด
9	รลุรท	รมรท	รลุรท	ซลซท	ลทรม	รซลท	ดัรัมัรั	ดัทลซ
10	ฟซลม	ฟซลซ	ฟมรม	ฟซลซ	ฟซลม	ฟซลซ	ดัรัมัรั	ดัรัลท

11	ดำรัลท	ดำซลท	ดำรัลท	ดำรัมำ	ดำทลซ	ทลซม	ลซมร	ซมรด
12	ซรมซ	มลมซ	มรดล	ดมรด	รมซล	รัลทด	ซลทดำ	รัดำทล**

หมายเหตุ ** กลับไปซ้ำบรรทัดที่ 5 – 12 ต่อด้วยทำนองสุดท้าย

ท้ายเพลง

13	รัมำรัล	รำทลซ	ฟมรม	ฟซลท	ลทดำรำ	มำรัดำท	ลซลท	ลทดำรำ
14	ทลซร	ซมรด	ทลซล	ทดรม	รดทด	รลทด	ซลทด	รดทล
15	รมฟม	ลมฟซ	ลฟซล	ทซลท	ลรัดำรำ	มำรัดำท	ลซลท	ลทดำรำ

16	ซลทดำ	รัดำทล	ทลซร	มซ-ม	- ซลท	- ร – ม	- ทลซ	มซ-ล***

หมายเหตุ *** ในบรรทัดที่ 16 นี้ทางสำนักครูรวม พรหมบุรีจะจบลงในลักษณะนี้ คือจะลงเสียง ลา
***หรือในกรณีจะลงแบบโหมโรงนั้นให้กระทำลักษณะนี้ คือ จะลงจบด้วยเสียง เร

16	- มำรัท	- ลำ – รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

เมื่อมาพิจารณาทำนองหลักเพลงทะแยแล้ว พบว่าเนื้อหาของทำนองหลักนั้นไม่ค่อยซับซ้อนมากนักสำหรับนำมาใช้ฝึกสมาธิ ความจำและการสังเกตของนักเรียนและนิสิตในระดับอุดมศึกษา อีกทั้งเพลงทะแยนั้นมีความแตกต่างจากเพลงประเภท เพลงทยอยต่าง ๆ เช่น เพลงทยอยใน เพลงทยอยนอก เพลงทยอยเขมร เพลงเขมรราชบุรี ฯลฯ และเพลงจำพวกที่บังคับทาง เช่น เพลงโหมโรงขับไม้บัณเฑาะว์ เพลงลาวเสี่ยงเทียน เถา เพลงจระเข้หางยาวทางสักวา เป็นต้น จากที่ยกตัวอย่างมาทั้ง 2 รูปแบบนั้นจะให้ความรู้สึกและอารมณ์กับผู้ฟังมาก ส่วนเพลงทะแย สามชั้นนี้เป็นเพลงประเภทดำเนินทำนอง ดังนั้นผู้ฟังจะพิจารณาตรงที่ว่าใครสามารถแปลทำนองกลอนได้ดีเหมาะสมลึกซึ้งและน่าฟังเพียงใด

(เปรียบเทียบทางฆ้องกับทางระนาดเอก)

ท่อน 1 ประโยคที่ 1

ทางฆ้อง	มือขวา	- ม - -	รร - -	มม - -	ซซ – ล	- - ท -	ท – ล -	ซ – ล -	ล - ซ -
	มือซ้าย	- ท – ล	- - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
ระนาด	รอบที่ 1	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ทรัล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร
	รอบที่ 2	รมรร	ลทรม	ลซมซ	รมซล	ทมัรัล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร

ประโยคที่ 2

ทางฆ้อง	มือขวา	มซ - -	มร - -	- - ลท	- - ดร	- ด - -	- - - ร	- - -	รม – ซ
	มือซ้าย	- - - ร	- - ดท	ลซ - -	ลท - -	- - ทล	- ท – ล	- ท – ด	- - - ซ
ระนาด		ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ

ประโยคที่ 3

ทางฆ้อง	มือขวา	- - - ร	- - มฟ	- - มฟ	ซ – ลล	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
	มือซ้าย	- ล - -	- ร - -	มร - -	- ล - -	- ล – ซ	- - - ท	- ร – ท	- ล – ซ
ระนาด		ฟมฟร	มฟมฟ	ซฟลฟ	ซลซล	ทลทซ	ลทลท	รัมัรัท	รัทลซ

ประโยคที่ 4

ทางฆ้อง	มือขวา	- ท - -	ลฟ - -	- - - ร	- - มฟ	- ซ – ล	ทล - -	- - มฟ	ซ - ลล
	มือซ้าย	- - ลฟ	- - มร	- ล - -	- ร - -	- ร - -	- - ซฟ	มร - -	- ล - -
ระนาด		รมฟม	ลฟมร	ดทลท	ดรมฟ	ซลมฟ	ซรมฟ	ซลมฟ	ซลทล

ประโยคที่ 5

ทางฆ้อง	มือขวา	- รำ – ท	- ล –	ซซ - -	ลล – ท	- รำ – มำ	- รำ - -	ทท - -	ลล – ซ
	มือซ้าย	- ร – ท	- ล – ซ	- - - ล	- - - ท	- ร – ม	- ร – ท-	- - - ล	- - - ซ
ระนาด		ซลทล	รัทลซ	ฟมรม	ฟซลท	รัลทรำ	ทลรัท	ลซทล	ซฟลซ

ประโยคที่ 6

ทางฆ้อง	มือขวา	ฟม - -	ร – รม	ฟม – ม	ฟ – ซซ	- ม - -	รร - -	ซซ - -	ลล – ท
	มือซ้าย	- - รล	- ล - -	- - ร -	- ซ - -	- ท- ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
ระนาด		ฟมรล	ทดรม	ฟมรม	ฟซลซ	ฟซลม	ฟซฟซ	ทลทซ	ลทลท

ประโยคที่ 7

ทางฆ้อง	มือขวา	- - ลท	- รำ – มำ	- มำ – มำ	- รำ – ท	- รำ – มำ	- รำ	ทท - -	ลล – ซ
	มือซ้าย	- ซ - -	- ร – ม	- ซ – ม	- ร – ท	- ร – ม	- ร – ท	- - - ล	- - - ซ
ระนาด		ซลซท	ลทรัมำ	ทลซม	รซลท	รัมัรัดำ	ทลซรุ	มฟซล	รัทลซ

ประโยคที่ 8

ทางฆ้อง	มือขวา	ฟม - -	ร – รม	ฟม – ม	ฟ – ซซ	- ร̣ – ท	- ล	ซซ - -	ฟฟ – ม
	มือซ้าย	- - รล	- ล - -	- - ร -	- ซ - -	- ร – ท	- ล – ซ	- - - ฟ	- - - ม
ระนาด		ฟมรล	ทดรม	ลรมฟ	ซลทม̣	ร̣ทลซ	ลมฟซ	รมฟซ	ลซฟม

กลับต้น

ท่อน 2 **(ไม่ต้องกลับต้น)**

ประโยคที่ 1

ทางฆ้อง	มือขวา	- ม - -	รร - -	มม - -	ซซ - ล	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
	มือซ้าย	- ท - ล	- - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
ระนาด		ซรมร	ลทรม	ลซมซ	รมซล	ทม̣ร̣ล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร

ประโยคที่ 2

ทางฆ้อง	มือขวา	มซ - -	มร - -	- - ลท	- - ดร	- ด - -	- - - ร	- - - -	รม - ซ
	มือซ้าย	- - - ร	- - ดท	ลซ - -	ลท - -	- - ทล	- ท - ล	- ท - ด	- - - ซ
ระนาด		ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ

ประโยคที่ 3

ทางฆ้อง	มือขวา	- - - ร	- - มฟ	- - มฟ	ซ - ลล	- ร - ซ	- - ลท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
	มือซ้าย	- ล - -	- ร - -	มร - -	- ล - -	- ล - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ
ระนาด		ฟมฟร	มฟมฟ	ซฟลฟ	ซลซล	ทลทซ	ลทลท	ร̣ม̣ร̣ท	ร̣ทลซ

ประโยคที่ 4

ทางฆ้อง	มือขวา	- ร - ซ	- - ลท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
	มือซ้าย	- ล - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
ระนาด		ลทร̣ล	ร̣ททท	มลซม	ลซซซ	ทลซร	ซมมม	ซมรด	มรรร

ประโยคที่ 5

ทางฆ้อง	มือขวา	มซ - -	มร - -	- - ลท	- - ดร	- ด - -	- - - ร	- - - -	รม - ซ
	มือซ้าย	- - - ร	- - ดท	ลซ - -	ลท - -	- - ทล	- ท - ล	- ท - ด	- - - ซ
ระนาด	รอบที่ 1	***ลทดร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ
	รอบที่ 2	** มลซร	มรดท	ลซลท	ลทดร	มรดท	ลทดร	มรมด	รมฟซ

ประโยคที่ 6

ทางฆ้อง	มือขวา	- ร - ซ	- - ลท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
	มือซ้าย	- ล - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
ระนาด		รมฟซ	ฟซลท	ร̣ม̣ร̣ท	ร̣ทลซ	ลทร̣ล	ทลซม	ซลทซ	ลซมร

ประโยคที่ 7

ทางฆ้อง	มือขวา	- - รม	- ซ - ม	- - รม	- - - -	- - รม	- - - -	- - - ซ	- - ลท
	มือซ้าย	- ด - -	ร - ร -	รด - -	รดทล	- ด - -	รดทล	- ร - -	- ซ - -
ระนาด		มดรม	รซรม	รดรม	รดทล	มดรม	รดทล	รดมร	ดรลท

ประโยคที่ 8

ทางฆ้อง	มือขวา	- ด - ร	มร - -	- - ลท	ด - รร	- ฟม - ม	ม - ม ร	- ร - -	ดร - ด
	มือซ้าย	- ซ - -	- - ดท	ลซ - -	- ร - -	- - -มล	- ล - -	- - ลท	- - - ซ
ระนาด		ดรลท	ดซลท	ดรลท	ดรมร	มลมร	มซมร	ดรลท	ดมรด

ประโยคที่ 9

ทางฆ้อง	มือขวา	- ม - -	รท - -	ซซ - -	ลล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - -	ทท - -	ลล - ซ
	มือซ้าย	- - รท	- - ลซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ
ระนาด		รลร̣ท	รมรท	รลร̣ท	ซลซท	ลทรม	รซลท	ด̣ร̣ม̣ร̣	ด̣ทลซ

ประโยคที่ 10

ทางฆ้อง	มือขวา	ฟม - -	ร - ร -	ฟม - ม	ฟ - ซซ	- ม - -	รร - -	ซซ - -	ลล - ท
	มือซ้าย	- - รล	- ล - ม	- - ร -	- ซ - -	- ท- ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
ระนาด		ฟซลม	ฟซลซ	ฟมรม	ฟซลซ	ฟซลม	ฟซลซ	ด̣ร̣ม̣ร̣	ด̣ร̣ลท

ประโยคที่ 11

ทางฆ้อง	มือขวา	- ด̣ - ร̣	ม̣ร̣ - -	- - ลท	ด̣ - ร̣ร̣	- ฟ̣ม̣ - ม̣	ม̣ - ม̣ ร̣	- ร̣ - -	ด̣ร̣ - ด̣
	มือซ้าย	- ซ - -	- - ด̣ท	ลซ - -	- ร̣ - -	- - -ม-ล	- ล - -	- - ลท	- - -ซ
ระนาด		ด̣ร̣ลท	ด̣ซลท	ด̣ร̣ลท	ด̣ร̣ม̣ร̣	ด̣ทลซ	ทลซม	ลซมร	ซมรด

ประโยคที่ 12

ทางฆ้อง	มือขวา	ทล - -	ซ - ซล	ทล - ล	ท - ดำ	- มำ - มำ	- รำ - -	ดำ - -	ทท - ล
	มือซ้าย	- - ซร	- ร - -	- - ซ -	- ด - -	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล
ระนาด		ซรมซ	มลมซ	มรดล	ดมรด	รมซล	รำลทด	ซลทดำ	รำดำทล**

** หมายเหตุ ให้บรรเลงซ้ำบรรทัดที่ 5 – 12 แล้วออกท้ายเพลงและลงวา

ประโยคที่ 13-16 : **เป็นทำนองท้ายเพลง**

ทางฆ้อง	มือขวา	- มำ - -	รำท - -	- - - ซ	- - ลท	- ดำ - รำ	มำรำ - -	- - ลท	- - รำรำ
	มือซ้าย	- - รำท	- - ลซ	- ร - -	- ซ	- ซ - -	- - ดำท	ลซ - -	ดรำ - -
ระนาด		รำมำรำล	รำทลซ	ฟมรม	ฟซลท	ลทดำรำ	มำรำดำท	ลซลท	ลทดำรำ

ประโยคที่ 14

ทางฆ้อง	มือขวา	-มำ - มำ	- รำ - -	ดำดำ - -	รำรำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - -	ดำดำ - -	ทท - ล
	มือซ้าย	- ซ – ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล
ระนาด		ดำลซม	ซมรด	ทลซล	ทดรม	ซลซร	ซมรด	ซลทด	รดทล

ประโยคที่ 15

ทางฆ้อง	มือขวา	- มำ - -	รำท - -	- - - ซ	- - ลท	- ดำ - รำ	มำรำ - -	- - ลท	ดำ - รำรำ
	มือซ้าย	- - รำท	- - ลซ	- ร - -	- ซ - -	- ซ - -	- - ดำท	ลซ - -	- ร - -
ระนาด		รมฟม	ลมฟซ	ลฟซล	ทซลท	ลทดำรำ	มำรำดำท	ลซลท	ดมำ – รำ

ประโยคที่ 16 ***

ทางฆ้อง	มือขวา	-มำ – มำ	- รำ - -	ดำดำ - -	รำรำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - -	ดำดำ - -	ทท - ล
	มือซ้าย	- ซ – ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท	- - - ล
ระนาด		ซลทดำ	รำดำทล	ทลซร	มซ- ม	-ซลท	-ร-ม	-ทลซ	มซ-ล

ประโยคที่ 16 : **จะลงท้ายวา : แบบโหมโรง**

ทางฆ้อง	มือขวา	- มำรำท	- ล - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
	มือซ้าย	- มรท	- ล - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
ระนาด		- มำรำท	- ลำ – รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

หมายเหตุ *** ในบรรทัดที่ 16 นี้ทางสำนักครูรวม พรหมบุรีจะจบลงในลักษณะนี้ คือจะลงเสียง ลา
***หรือในกรณีจะลงแบบโหมโรงนั้นให้กระทำลักษณะนี้ คือ จะลงจบด้วยเสียง เร

สรุป

ศิลปินดนตรีไทย ควรตระหนักถึงการแปลทำนองหลักเพลงทะแยเป็นสำนวนทางระนาดเอก ว่า เป็นสิ่งที่ไม่สามารถกระทำได้ทุกคนไป ถ้าผู้บรรเลงมีความชำนาญทางด้านทฤษฎีและมีทักษะด้านปฏิบัติไม่เพียงพอ ก็ไม่สามารถประดิษฐ์คิดสำนวนทางที่ดี ที่จะสู้ผู้ที่ความรู้ความชำนาญและประสบการณ์สูงได้ ในการแปลทำนองหลักแต่ละครั้ง จะต้องคำนึงถึงที่มาของเพลงที่นำมาแปลทำนองนั้นว่า เป็นเพลงประเภทใดและผู้ประพันธ์มีจุดประสงค์อย่างไร เช่น เพลงจระเข้หางยาว ทางสักวา เป็นเพลงประเภทบังคับทาง ซึ่งนักดนตรีทุกคนจะต้องบรรเลงให้เหมือนกัน เพื่อรักษาทำนองหลักไว้ แต่ถ้านักดนตรีนึกสนุกขึ้นมา และแปลทำนองเพลงจระเข้หางยาว ทางสักวาเป็นทางเก็บตลอดเหมือนกับเพลงทะแยก็คงไม่เหมาะสม เพราะถือว่าผิดทั้งด้านระเบียบของการบรรเลงและยังไม่ตรงกับจุดประสงค์ของผู้แต่งอีกด้วย

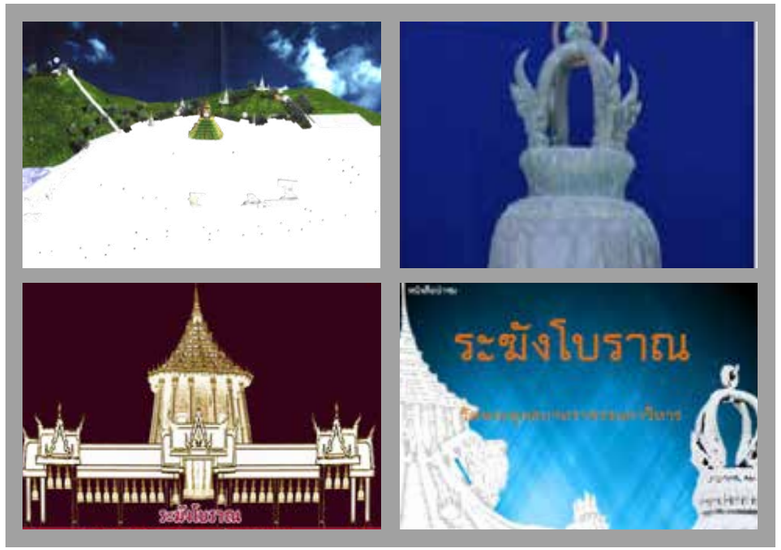
สำนวนกลอนระนาดเอกเพลงทะแย สามชั้น สำนักครูรวม พรหมบุรี เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงกลอนระนาดที่มีรูปแบบที่หลากหลายไปพร้อมกับการแสดงปฏิภาณในการหาลู่ทางสร้างกลอนระนาดให้สอดคล้องกลมกลืนกันตลอดทั้งเพลง การศึกษาวิเคราะห์กลอนระนาดเอกที่ครูโบราณได้ผูกร้อยเอาไว้แล้วเป็นหนทางโดยตรงในการทำความเข้าใจระบบวิธีคิดการสร้างกลอนระนาด เสมือนการเรียนรู้คำศัพท์เก่าที่ได้ส่งต่อมายังสมัยปัจจุบัน

แหล่งอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. (2556). อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง : รายงานผลการวิจัย, กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2530) “รสดนตรีในดนตรีไทย “ หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17 มหาวิทยาลัยขอนแก่น 31 มกราคม 2529
บุษกร สำโรงทอง. (2529). “ศิษย์เอกหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)”. วารสาร ศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีที่1ฉบับที่1,หน้า 45-46. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ: นานมีบุคส์ พับลิเคชั่นส์.
พิชิต ชัยเสรี. (2536). โน้ตฆ้องเพลงไทย เล่ม 1 ชุด สืบสานดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
พูนพิศ อมาตยกุล. (2552) เพลงดนตรี : จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธนนครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
ประสิทธิ์ ถาวร.(2546). ครูเสมือนพ่อ. ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไท), หน้า 71-75. กรุงเทพฯ: ไอเดียร์สแควร์.

สัมภาษณ์

จรัญ กาญจนประดิษฐ์ .(๒๕๕๙). สัมภาษณ์ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๕๙.
ไชยยะ ทางมีศรี. (๒๕๖๐). สัมภาษณ์ ๑๒ มิถุนายน ๒๕๖๐.



ระฆังโบราณ : การจัดทำทะเบียนและสื่อความหมาย ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร จังหวัดสระบุรี

AN ANCIENT BELL : REGISTRATION AND INTERPRETATION ON WAT PHRABUDDHABNT RAJAVARAMAHAVIHARA, SARABURI PROVINCE

สุภัทรชัย จีบแก้ว[1]
มนัส แก้วบูชา[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง ระฆังโบราณ : การจัดทำทะเบียนและการสื่อความหมาย ณ วัดพระพุทธบาทราชมหาวิหาร มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาภูมิสถาน ภูมิสังคมวัฒนธรรมของพื้นที่วิจัย 2) เพื่อศึกษาคติความเชื่อและความเชื่อมโยงกับเสียงและความหมาย 3) เพื่อจัดทำทะเบียนการสื่อความหมายและการจัดระบบเสียงขึ้นใหม่ 4) เพื่อจัดทำต้นแบบวิธีการสื่อความรู้สู่แนวคิดหนังสือนำชมระฆังโบราณการดำเนินการวิจัยใช้กรอบแนวคิดตามหลักการจัดการระบบวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ การจัดการความรู้ หลักการทางภูมิทัศน์วัฒนธรรม การจัดทำทะเบียนของพิพิธภัณฑสถานวิทยา การสื่อความหมายขององค์การวิชาชีพด้านมรดกวัฒนธรรมอีโคโมสประเทศไทยและหลักการของระบบเสียงของดนตรีชาติพันธุ์

ผลการวิจัยพบว่า วัดได้รับการสถาปนาจากพระเจ้าทรงธรรม เมื่อพ.ศ. 2167 ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมากว้าง 14.70 เมตร ยาว 29.09 เมตร มีโบราณสถานสิ่งก่อสร้างเสนาสนะ 31 แห่ง ที่สำคัญยิ่งคือรอยพระพุทธบาท กว้าง 21 นิ้ว ยาว 5 ฟุต ลึก 11 นิ้ว ประดิษฐานอยู่ภายในพระมณฑป และพบว่ามีหอระฆังราว ทอดยาวมีระฆังจำนวน 72 ใบ จำแนกได้ 6 กลุ่ม คือ กลุ่มระฆังไม่มีลวดลาย จำนวน 14 ใบ กลุ่มระฆังที่มีลวดลายด้านข้าง จำนวน 8 ใบ กลุ่มระฆังลายสังวาลเพชร จำนวน 1 ใบ กลุ่มระฆังลายดอกพิกุล จำนวน 1 ใบ กลุ่มระฆังยุคใหม่เสียงกังวานดี จำนวน 4 ใบและกลุ่มระฆังยุคใหม่ จำนวน 44 ใบ ทั้งนี้ยังได้จำแนกยุคสมัย ลวดลายและจัดระบบเสียงขึ้นใหม่ ด้วยการเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

ผู้วิจัยและคณะได้พัฒนาโปรแกรมการจัดทำทะเบียนขึ้นใหม่เป็นระบบทะเบียนที่สะดวกและเข้าถึงง่าย สำหรับระบบเสียงระฆัง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จำแนกให้เกิดเป็นกระบวนการขั้นตอนที่เหมาะสม ปฏิบัติได้จริงสอดคล้องกับการจัดทำทะเบียนระฆังโบราณ ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร ด้วยการติดตั้งเคลื่อนย้ายตำแหน่งของระฆังขึ้นใหม่ ให้สัมพันธ์กับทำนองสวดสรภัญญะอันสื่อความหมายถึง ทำนองที่ไพเราะ สงบ แสดงถึงความเคารพศรัทธาในพุทธศาสนาตรงกับคติความเชื่อของผู้สร้างระฆังถวายวัดเป็นอย่างดี

[1]วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[2]อาจารย์ที่ปรึกษา ดร. , อาจารย์ประจำสาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ส่วนระบบทะเบียนใหม่นั้นนำมาใช้บริหารจัดการข้อมูลระฆังราวไว้ให้มั่นคง เป็นหลักฐานประวัติ และการค้นคว้าข้อมูลวัตถุเพิ่มเติมได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังได้จัดทำหนังสือนำชมระฆังโบราณ ตลอดจนแหล่งเรียนรู้และท่องเที่ยว ณ โบราณสถานแห่งนี้

คำสำคัญ : ระฆังโบราณ / จัดทำทะเบียน / สื่อความหมาย

Abstract

This research aims to 1) study on socio-cultural landscape 2) cultural believe on ancient bell pitch and its interpretive meaning 3) bells registrations , pitch composed and 4) Interpretation handbooks. The criterion considerate for in Knowledge Management, Cultural System Quality Management, Socio-Cultural Landscape, Classification Registration on Cultural Objects Program, Model of Interpretation ICOMOS Thailand and Ethnomusicology.

Research outcomes, found that temple was discovered B.E. 2167 during the reign of his majesty , Pra Chao Song Tam. and it was Royal Temple raised as the Visungkamsima at 14.70 meters width and 29 meters length. There were overall 31 archaeological sites of Buddhism which one of them is PraMondop that was established the Buddha's footprint inside with 21 inches width, 5 feet length and 11 inches depth. There were a belfry that contained 72 bells inside along which could be categorized into 6 groups. To illustrate, there were 8 groups of the bells that had been carved lines on side of their bodies, a SanvanPeth, crossed chain lined bell, a star flowers as Pikun arts lined bell, 4 contemporary bells as fine resonances sound, and 44 contemporary bells. In order to record and combine details of materials to be an evidence included to record the history and research more about the information of the materials. The gotten information was recorded in the new program system for easily approachable. Then, managed the new pitch mode of ancient bells .After that, to applied the themes in Sorrapanya Hymn as Buddha praying song which has a beautifully image in which represents as a peaceful mind and highly paying respect to Buddhism that related with the believe of people who constructed and percussing offered the ancient bells to the Royal Temple. As the resolved, the researcher finally got the harmonized sound of the ancient bells along with the themes in Sorrapanya Hymn to be rhyme themes for interpretation. Beside,a proposed handbooks of ancient bells explanations and archaeological sites for learning , touring of Wat Phrabuddhabat Rajavaramahavihara more conveniently.

Key words : An ancient bells / Registration / interpretation

บทนำ

ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ราวปี พ.ศ 2167 ได้ค้นพบปูชนียสถานที่สำคัญคือ “รอยพระพุทธบาท” ที่ประทับไว้บนแผ่นดินเหนือไหล่เขาสุวรรณบรรพต หรือเขาสัจจพันธคีรี รอยพระพุทธบาทมีความกว้าง 21 นิ้ว ยาว 60 นิ้ว ลึก 11 นิ้ว ค้นพบในสมัยพระเจ้าทรงธรรม พระองค์ทรงเห็นว่าเป็นรอยพระพุทธบาทตามลักษณะ 108 ประการ จึงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างมณฑปชั่วคราวครอบรอยพระพุทธบาทไว้ ต่อมาได้มีการสร้างต่อเติมกันอีกหลายสมัยและยังพบรอยจารึกพระปรมาภิไธยย่อ จปร. ที่ก้อนหินขนาดใหญ่ สูงจากพื้น 160 เซนติเมตร เมื่อครั้นเสด็จนมัสการรอยพระพุทธบาทลักษณะ ของพระมณฑป เป็นอาคารรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสประกอบเครื่องยอดรูปปราสาท 7 ชั้น มุงกระเบื้องเคลือบสีเขียว มีชุ้มบันแถลงประดับทุกชั้นมีเสาย่อมุมไม้สิบสอง ปิดทองประดับกระจกโดยรอบฝาผนังด้านนอกปิดทอง ประดับกระจกเป็นรูปเทพพนม พุ่มข้าวบิณฑ์ บานประตูพระมณฑปเป็นงานศิลปกรรมประดับมุกชั้นเยี่ยมของเมืองไทย พื้นภายในปูด้วยเสื่อเงินสานทางขึ้นพระมณฑปเป็นบันไดนาค สามสายซึ่งหมายถึง บันไดเงิน บันไดทอง และบันไดแก้ว ที่ทอดลงจากสวรรค์หัวนาคที่เชิงบันไดหล่อด้วยทองลำริด เป็นนาค 5 เศียร บริเวณรอบ พระมณฑปมีระฆังแขวนเรียงราย เพื่อให้ผู้ที่มานมัสการได้ตีแผ่ส่วนกุศลแก่เพื่อนทั้งหลาย ส่วนพระอุโบสถและพระวิหารต่างๆ ที่อยู่รายรอบ ล้วนสร้างตามแบบศิลปกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร, 2536, หน้า 45)

กล่าวได้ว่าเป็นแหล่งศูนย์รวมจิตใจของชาวสระบุรีและผู้คน ที่นับถือพุทธศาสนาเลยก็ว่าได้ จะเห็นได้จากผู้คนที่หลั่งไหลมาสักการะรอยพระพุทธบาทกันอย่างต่อเนื่องทุกวันด้วยมีความเชื่อที่ว่าผู้ใดได้มาสักการะรอบพระพุทธบาทครบ 9 ครั้งจะไม่ตกนรก และยังมีงานนมัสการรอยพระพุทธบาทจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ซึ่งแต่ละปีจะมีประชาชนทั้งชาวไทย ชาวต่างประเทศเดินทางไปนมัสการด้วยความเลื่อมใส และศรัทธา กำหนดให้มีการจัดงานนมัสการ ปีละ 2 ครั้ง ตั้งแต่วันขึ้น 1 ค่ำ ถึง 15 ค่ำ เดือน 3 รวม 15 วัน และในวันขึ้น 8 ค่ำ ถึง 15 ค่ำ เดือน 4 รวม 8 วัน ซึ่งชาวสระบุรีจะรู้จักกันใน “งานเดือน 3 เดือน 4” และอีกงานบุญประเพณีสำคัญของชาวพระพุทธบาท ที่ทุกคนจะต้องรู้จักคือ “ประเพณีตักบาตรดอกไม้” นับว่าเป็นประเพณี ที่สำคัญของชาวพระพุทธบาท สระบุรี โดยถือเอาวันเข้าพรรษา ในวันแรม 1 ค่ำ เดือน 8 ของทุกปี กำหนดให้มีงานตักบาตรดอกไม้ มีประชาชนต่างพากันไปทำบุญตักบาตรเนื่องในวันเข้าพรรษาที่วัดพร้อมกับถวายเทียนพรรษาแก่วัดพระพุทธบาท ซึ่งตามประเพณีชาวพุทธทั้งหลายเมื่อเสร็จจากการทำบุญตักบาตรในตอนเช้าแล้ว ในช่วงบ่ายของวันเข้าพรรษาจะมีการตักบาตรดอกไม้ ประชาชนจะพากันไปเก็บดอกไม้ชนิดหนึ่ง มีลักษณะคล้ายต้นกระชาย หรือต้นขมิ้น มีดอกสีเหลือง หรือดอก สีขาว เรียกว่า “ดอกเข้าพรรษา” ซึ่งดอกไม้ชนิดนี้ชอบขึ้นตามไหล่เขา มีเฉพาะในช่วงเข้าพรรษาที่จังหวัดสระบุรีเพียงจังหวัดเดียวเท่านั้น และในขณะที่พระภิกษุเดินขึ้นบันได เพื่อที่จะนำดอกเข้าพรรษาไปนมัสการรอยพระพุทธบาทนั้นชาวบ้านก็จะนำขันน้ำ หรือภาชนะใส่น้ำลอยด้วยดอกพิกุล นั่งรออยู่ตามขั้นบันไดเพื่อคอยที่จะล้างเท้าให้แก่พระภิกษุ ด้วยความเชื่อที่ว่าจะเป็นการชำระบาปที่ได้กระทำมาให้หมดสิ้นไป นอกจาก

นี้ชาวพระพุทธบาทยังมีความเชื่อทางด้านการสร้างระฆังถวายเป็นพุทธบูชา ไว้ที่วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร ตั้งแต่สมัยโบราณเป็นจำนวนมาก

ระฆังนับเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้การตีหรือกระทุ้งเพื่อให้เกิดเสียง เสียงที่ตีจัดเข้าเป็นสัญลักษณ์ที่บอกถึงความหมายในจุดประสงค์ที่ผู้ตีได้กำหนดเป็นเป้าหมาย ซึ่งในอดีตประเทศ ในแถบทวีปยุโรปใช้ตีบอกสัญญาณเป็นการตีบอกเวลาเฉลิมฉลองในเทศกาลสำคัญต่างๆ และเป็นการตีบอกสัญญาณถึงการเสียชีวิตของคนในชุมชนนั้น ซึ่งในแถบทวีปเอเชียและในประเทศไทยเองนั้นใช้เป็นการบอกสัญญาณเวลาในทางศาสนากิจต่างๆ ใช้บอกสัญญาณเหตุการณ์ต่างๆ สำหรับการบอกกล่าว และประกาศสิ่งดีที่ตนเองได้กระทำไปแล้วตลอดจนสื่อความหมายถึงบุญกุศลเชิงอุดมคติคือ เสียงทิพยดุริยางค์ที่มีปรากฏในวรรณกรรมไตรภูมิกถาของพระยาลิไทแห่งสมัยสุโขทัย ดังนั้น จึงพบอธิฐานจารึกปรารถนาถึงพระนิพพานอยู่กับระฆังที่สร้างไว้ในเวลาต่อมา (ห้างหุ้นส่วนจำกัด เบล อาร์ต, ออนไลน์)

ระฆัง สรุปความได้ว่าเป็นถาวรวัตถุในพุทธศาสนา มีความเชื่อว่าเป็นมหากุศลอย่างหนึ่งที่จะส่งผลให้บุคคลผู้ร่วมสร้างมีชื่อเสียงโด่งดังมีคนนับหน้าถือตา ส่งผลทั้งในชาตินี้และในชาติหน้าเป็นผู้ที่มีความสุขในทุกกาลเวลา การที่มีระฆังไว้ประจำที่วัดนั้น พระภิกษุสงฆ์จะใช้เป็นอาณัติสัญญาณในการทำวัตร สวดมนต์เล่าเรียนพระธรรมบาลี ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่จำเป็นและสำคัญในทางพุทธศาสนา ผู้สร้างระฆังจึงจะได้รับอานิสงส์เกี่ยวข้องกับการใช้ประโยชน์ตามที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

ผู้ที่ถวายระฆัง ในส่วนผลในอนาคตนั้นย่อมมีอานิสงส์ในทิพยสมบัติ และเมื่อเคลื่อนจากอัตภาพนั้นแล้วไปบังเกิด ณ สถานที่ใดๆ จะเป็นผู้มีความสุขสบาย มีผิวพรรณวรรณะงดงามบริบูรณ์ด้วยโภคสมบัติ ถึงพร้อมด้วยสติปัญญาและที่สำคัญโบราณจารย์ยังกล่าวไว้ว่า “...จะมีเสียงดังก้องกังวาลไพเราะประดุจนกการเวก...” หูจะไม่หนวก จะได้ยินเสียงชัดเจน มีเสียงอันไพเราะ ไม่เตี้ยพิการ ผู้ใดที่มีหนี้กรรมอยู่ก็จะหมดไป เมื่อละจากภพนี้ไปแล้วจะมีวิมานหลายชั้นและส่งผลให้เกิดภพชาติใดจะมีชื่อเสียงโด่งดัง ไปทั่วทุกสารทิศ ไปไหน ก็มีคนรู้จักเคารพน่านับถือ ไม่ว่าจะทำสิ่งใดก็จะเจริญก้าวหน้า เป็นเป็นผู้มีวาจาดังกังวาน และคำพูดศักดิ์สิทธิ์ เป็นที่หน้าเกรงขาม น่าเชื่อถือ น่าเคารพ ยังส่งผลให้ติดต่อค้าขายเจรจาที่มาก มีความจำเป็นเลิศ อายุยืนยาว เป็นการแก้กรรมให้กับผู้ที่ทำงานที่ต้องใช้ชื่อเสียง หรือเสียงอย่างนักร้องผู้ที่มีความบกพร่องทางเสียง พวกเสียงแหบ เสียงแห้ง ทั้งหลายและคนที่ต้องทำการค้า เจรจาต่อรอง (ห้างหุ้นส่วนจำกัด เบล อาร์ต, ออนไลน์)

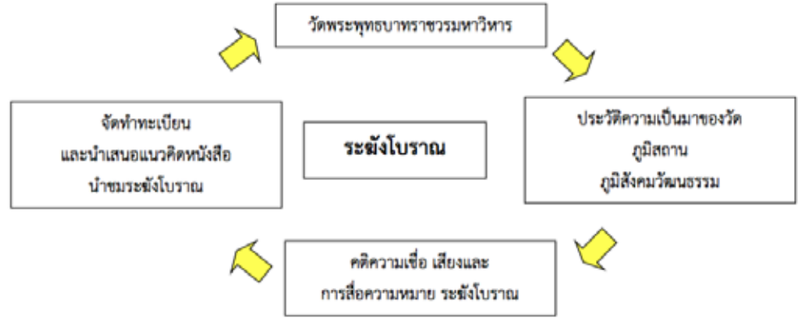
จากที่กล่าวมาข้างต้นจึงปรากฏมี กษัตริย์ เจ้าเมือง บุคคลสำคัญ หรือแม้กระทั่งประชาชนทั่วไปสร้างระฆังถวายเป็นพุทธบูชา โดยผู้ที่สร้างถวายนิยมสลักชื่อ ฐานันดร จุดประสงค์ของการถวายบนระฆัง หรือแม้กระทั่งลวดลายที่ปรากฏอยู่บนระฆังเอง ก็สามารถบ่งบอกถึงยุคสมัยฐานันดรของผู้ถวายได้ด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร เป็นที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาทรอยสำคัญของชาติแล้ว ยังมีความเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตสังคมวัฒนธรรม ประเพณีและความเชื่อ เรื่องการถวายระฆังเพื่อเป็นพุทธบูชา ส่งเสริมให้มีชื่อเสียงโด่งดังมีคนนับหน้าถือตา

ปัจจุบันมีระฆังอยู่เป็นจำนวนมากซึ่งขาดการจัดเก็บและบันทึกข้อมูลระฆังโบราณที่มีคุณค่า มีจิตวิญาณศรัทธา มีประวัติที่มาอันสำคัญยิ่ง จึงควรได้เข้าสำรวจศึกษา และบันทึกไว้เป็นหลักฐานด้านมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าสืบไป ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ระฆังโบราณ ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร จังหวัดสระบุรี มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมวิถีพุทธ มีนัยทางเจตนคติ จึงศึกษาภูมิสถานและภูมิสังคมวัฒนธรรม ดำเนินการจัดทำข้อมูลระฆังโบราณและนำเสนอแนวคิด “หนังสือนำชมระฆังโบราณ ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร”

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาภูมิสถาน ภูมิสังคมวัฒนธรรม วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร
2. เพื่อศึกษาคติความเชื่อ เสียงและการสื่อความหมาย ระฆังโบราณ
3. เพื่อจัดทำระบบทะเบียนและออกแบบวิธีการสื่อความหมายเสียงของระฆังโบราณ
4. เพื่อจัดทำต้นแบบวิธีการสื่อความรู้สู่แนวคิดหนังสือนำชมระฆังโบราณ

กรอบแนวคิดและแนวทางการรวบรวมข้อมูลวิจัยกรอบแนวทางการรวบรวมข้อมูลวิจัย



แผนผังที่ 1 กรอบแนวทางการรวบรวมข้อมูลวิจัย
(โดย สุภัทรชัย จีบแก้ว วันที่ 28 พฤศจิกายน พ.ศ.2558)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบภูมิสถาน ภูมิสังคมวัฒนธรรม วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร
2. คติความเชื่อ การสื่อความหมาย และเสียงของระฆังโบราณวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร
3. ความเป็นระเบียบของระฆังโบราณที่ถูกแบ่งหมวดหมู่ และวัดอื่นๆ สามารถนำไปใช้ได้ต่อไป
4. การสื่อความหมายกุศลผลบุญผ่านเสียงระฆังโบราณ
5. ต้นแบบหนังสือนำชมระฆังโบราณ เป็นเอกสารความรู้ของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร

ภูมิสถานวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร

วัดพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี เป็นวัดที่รับการสถาปนามาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีประมาณปีพุทธศักราช 2167 นับถึงปัจจุบันครบ 392 ปี ประวัติความเป็นมาของวัดถูกบันทึกไว้เป็นตำนาน ในพระราชพงศาวดาร และเอกสารสำคัญอื่นๆ เป็นจำนวนมาก ซึ่งเอกสารสำคัญเหล่านั้น ยังมิได้รวบรวมไว้เป็นสัดส่วนที่สมควร จนบางครั้งเกิดการชำรุดเสียหายไป หรือถูกเก็บไว้เกือบจะลืมกันไปก็มี (พระศรีรัตนเมธี, 2535, หน้าคำชี้แจง) นับว่าเป็นปูชนียสถานที่ศักดิ์สิทธิ์เป็นสิ่งเก่าแก่ที่อยู่คู่บ้านคู่เมืองมาแต่ช้านานซึ่งมีปรากฏหลักฐานประวัติศาสตร์พระราชพงศาวดารกรุงเก่า บันทึกว่า พรานบุญ ได้พบรอยพระพุทธบาท แล้วจึงนำความกราบบังคมทูลสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมให้ทรงทราบ พระองค์มีพระราชศรัทธาต่อรอยพระพุทธบาทเป็นอย่างมาก ได้ทรงพระราชศรัทธาอุทิศที่ดินไว้โดยรอบรอบพระพุทธบาทออกไปด้านละ 1 โยชน์ หรือ 16 กิโลเมตร โดยความตามพระราชพงศาวดารว่า

“....สมเด็จพระพุทธเจ้าอยู่หัว อุทิศถวายวนาสณฑ์เป็นบริเวณออกไปโยชน์หนึ่งโดยล้อมรอบ แล้วทรงพระกรุณาตรัสสั่งให้ช่างจับการสถาปนาเป็นมณฑปสวมพระพุทธบาท แล้วสร้างพระอุโบสถพระวิหารการเปรียญตึกกว้าน กุฏีสงฆ์เป็นอเนกประการ แล้วให้ฝรั่งส่องกล้องตัดทางสถลมารคกว้างสิบวาตรงตลอดถึงท่าเรือ....” (พงศาวดารเกี่ยวกับตำนานพระพุทธบาท, 2536, หน้า 9)

พระราชศรัทธาแห่งองค์พระมหากษัตริย์ต่อพระพุทธบาท สระบุรี

เนื่องจากวัดพระพุทธบาท มีพระมหากษัตริย์หลายพระองค์เสด็จมาทรงนมัสการรอยพระพุทธบาทซึ่งครั้งหนึ่งกำหนดเป็นราชประเพณีที่ต้องมาสักการะ ซึ่งเมื่อแต่ละพระองค์เสด็จมาแต่ละครั้งนั้นก็มีพระราชศรัทธาต่อรอยพระพุทธบาท ที่จะอุทิศถวายสิ่งของ ที่ดิน ร่วมถึงสร้างสถานที่ต่างๆ เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาต่อรอยพระพุทธบาท เช่น ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม พ.ศ.2163 – 2171 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างมณฑปสวมรอยพระพุทธบาท สร้างพระอาราม สร้างพระราชนิเวศน์ท้ายพิกุล สร้างพระราชนิเวศน์ที่ท่าเจ้าสนุก ให้ช่างฝรั่งฮอลันดาส่องกล้องทำถนน ตั้งแต่ท่าเรือขึ้นไปจนถึงเขาสุบรรณบรรพต เรียกว่า “ถนนฝรั่งส่องกล้อง” และสร้างอารามอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น พระอุโบสถ พระวิหาร ศาลาการเปรียญ เสนาสนะสงฆ์

พุทธสถานของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร

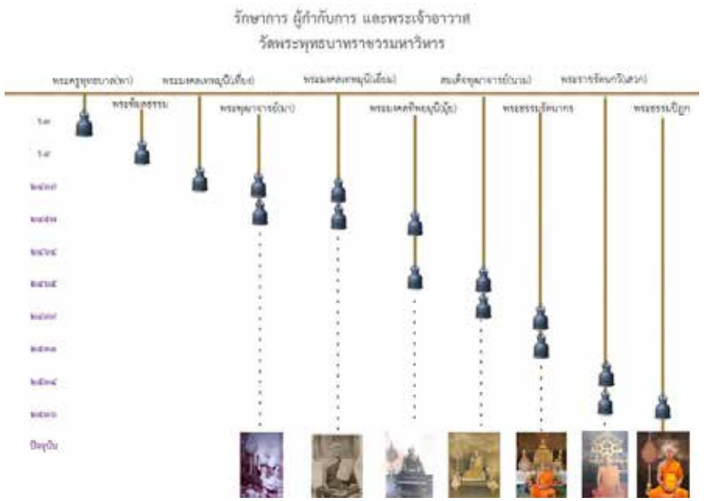
วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร มีพื้นที่ค่อนข้างกว้างขวาง และมีโบราณสถานสิ่งก่อสร้างทางพระพุทธศาสนาอยู่เป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงขอเรียงลำดับของสถานที่ต่างๆ โดยไม่เรียงความสำคัญ ระยะเวลา ของสถานที่นั้นๆ ผู้วิจัยอาศัยการสังเกตการณ์เดินชมของผู้แสวงบุญ มากำหนดเป็นเส้นทางที่จะนำไปสู่สถานที่ต่างๆ ในเขตพุทธาวาส โดยสำรวจได้ทั้งสิ้น 31 สถานที่สำคัญโดยรอบ ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วผู้แสวงบุญจะเดินเข้าทางประตูยักษ์ เป็นสถานที่แรกจึงตั้งให้หมายเลข 1 เป็นบริเวณประตูยักษ์และเรียงลำดับสถานที่ไปจนถึงหมายเลข 31 ประตูทางออกหรือประตูเสด็จ ซึ่งสภาพภูมิทัศน์เชิงวัฒนธรรมในเขตพุทธาวาส จากภาพวิวตานกเกี่ยวข้องกับเขตพุทธาวาส ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า การขึ้นไปนมัสการปิดทองพระพุทธบาทนั้นสามารถ ขึ้นได้ 2 ทาง ทางหนึ่งอาจเป็นทางเฉพาะพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ซึ่งประตูนี้มีชื่อว่าประตูเสด็จ ดังเช่นด้านนี้มีฐานานุศักดิ์ของบันไดนาคห้าเศียรสามสาย เหตุผลสนับสนุนคือ มีศาลาเปลื้องเครื่องอยู่ใกล้ๆกัน ศาลาเปลื้องเครื่องนี้เป็นสถานที่พระมหากษัตริย์ทรงเปลี่ยนเครื่องทรงให้เรียบร้อย เหมาะสมกับศาสนกิจ โดยเฉพาะทางเสด็จด้านนี้สืบเนื่องไปถึงพระตำหนักต่างๆ ส่วนอีกทางหนึ่งคาดว่าเป็นของประชาชนผู้ศรัทธาวัด เข้าไปเพื่อนมัสการ ถวายภัตตาหารแก่พระสงฆ์ เพราะบริเวณใกล้กันกับพระอุโบสถ มีศาลาจำนวนมากประดิษฐานพระพุทธรูป เพื่อให้ผู้ที่ศรัทธาใช้เวลาไปบูชาพระสวดมนต์ภาวนา

ภาพที่ 1 สถานที่ในเขตพุทธาวาส (ที่มา: วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร)

1. ประตูยักษ์ 2. พระอุโบสถ 3. ระฆังราว 4. ฤาษีสัจจพันธ์ 5. บันไดนาคเจ็ดเศียร 6. ศาลพระกาฬ
7. วิหารคลังล่าง 8. วิหารคลังกลาง 9. พระมณฑป 10. รอยพระพุทธบาท 11. กำแพงแก้ว
12. เขายนต์ 13. พระมกุฏพันธนเจดีย์ 14. พระที่นั่งเย็น 15. เจดีย์พระธาตุพนม
16. วิหารพระป่าเลไลยก์ 17. วิหารคลังบน 18. เขาสุวรรณบรรพต 19. อ่างแก้ว 20. ฤาษีหมอ
21. ฤาษีจำลอง 22. ศาลาปักขวด 23. พระวิหารหลวง (พิพิธภัณฑ์แห่งพระพุทธบาท)
24. อนุสรณ์สถานพระเจ้าทรงธรรม 25. ถ้ำกบ 26. สระหัวช้าง 27. บันไดนาคห้าเศียร
28. ศาลาเปลื้องเครื่อง 29. วิหารพระบาทสี่รอย 30. พระราชวังท้ายพิกล 31. ประตูเสด็จ

รักษาการพระพุทธบาท ผู้กำกับการพระพุทธบาท และพระเจ้าอาวาส

เนื่องจากวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร เป็นพระอารามหลวงชั้นเอก มีอายุยาวนานราว พ.ศ.2163 เป็นต้นมาจึงมีประวัติของผู้รักษาการ ผู้กำกับการ และเจ้าอาวาส บางรูปที่อาจไม่ครบถ้วนขาดหายไปบาง เนื่องจากบางรูปไม่มีบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร จึงเป็นการยากประการหนึ่งที่จะนำมารวบรวม อนึ่งผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลพระเจ้าอาวาส ได้จำนวน 10 รูป ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งบางรูปข้อมูลอาจไม่ครบถ้วน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ออกแบบจัดทำห่วงระยะเวลา ตามปีพระพุทธศักราชที่สัมพันธ์กันกับการปฏิบัติหน้าที่ของพระเจ้าอาวาส พร้อมทั้งอธิบายประวัติสังเขป โดยมีรายละเอียดดังนี้



แผนผังที่ 2 แสดงระยะเวลาของรักษาการ ผู้กำกับการ และพระเจ้าอาวาส
โดย สุภัทรชัย จีบแก้ว 6 พฤษภาคม พ.ศ.2560

สรุปได้ว่าวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร มีภูมิสถานเป็นภูเขา ทิศเหนือติดกับกำแพงเก่า ทิศใต้และทิศตะวันออกติดกับกำแพงและภูเขาโพธิลังกา และทิศตะวันตกติดกับพระราชวังท้ายพิกุล วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร มีประวัติอันยาวนานซึ่งปัจจุบันนั้นเข้าปีที่ 392 ในสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมพระองค์ได้ถวายที่ดิน ออกไปด้านละ 1 โยชน์หรือด้านละ 16 กิโลเมตร จากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 9 จึงได้มีพระราชกฤษฎีกา กำหนดเขตหวงห้ามที่ดินบริเวณพระพุทธบาทขึ้นเพื่อป้องกันการรุกล้ำเขตพระพุทธบาท วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหารมีวิสุงคามสีมากว้าง 14.70 เมตร ยาว 29.09 เมตร มีเขตสังฆาวาสเป็นส่วนที่สำคัญสำหรับพระสงฆ์ มีสิ่งปลูกสร้างเพื่อเป็นสถานที่พักสำหรับสงฆ์ หรือเป็นสถานที่ที่ใช้ในการปฏิบัติกิจวัตรประจำวันขัดเจนสำหรับพระสงฆ์ มีถนนกั้นกลางระหว่างเขตพุทธาวาสกับเขตสังฆาวาสอย่างชัดเจน ในส่วนของเขตพุทธาวาส วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร เป็นสถานที่สำหรับประชาชนที่มาแสวงบุญ มีโบราณสถานสำคัญๆ รายรอบพระมณฑป มีจำนวนมากถึง 31 แห่ง เนื่องจากเป็นวัดที่มีความสำคัญจึงมีพระราชศรัทธาแห่งองค์พระมหากษัตริย์ต่อพระพุทธบาท คือตั้งแต่มีการค้นพบรอยพระพุทธบาทที่เขาสุวรรณบรรพต ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมรอยพระพุทธบาทดังกล่าวก็ได้เปลี่ยนบุญญสถานที่เลื่อมใสศรัทธาของเหล่ามหาชน พระเจ้าแผ่นดินในสมัยกรุงศรีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ได้ทำการทำนุบำรุงองค์มณฑปพระพุทธบาทตลอดมา รวมทั้งมีสิ่งก่อสร้างต่างๆ รวมทั้งมีพระราชภารกิจในการทำนุบำรุงสืบมาจึงปรากฏในเอกสารคำให้การชาวกรุงเก่า ในเรื่องที่กล่าวถึงรายจ่ายพระราชทรัพย์ของพระมหากษัตริย์ประจำปี มีระบุถึงจำนวนพระราชสาส์น ที่ต้องใช้เกี่ยวกับพระพุทธบาทเสมอ พระพุทธบาทนับเป็นปูชนียสถานที่จาริกแสวงบุญที่สำคัญของราชอาณาจักรสยาม ในสมัยอยุธยาตอนปลายตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมเป็นต้นมา ถือว่าเป็นประเพณีที่พระมหากษัตริย์ทุกรัชกาลต้องเสด็จไปนมัสการถวายสักการะเป็นประจำ ส่วนทางด้านภูมิสังคมวัฒนธรรม เดิมการศึกษาไม่เจริญงอกงามมากนัก เพราะเป็นวัดที่อยู่ในย่านป่าหมู่บ้านที่มีอยู่น้อย การศึกษาอบรมกุลบุตรคงดำเนินตามแบบโรงเรียนวัด ช่วงหลังมีการประกาศใช้พระราชบัญญัติประถมศึกษาในตำบลนี้ ทางการจึงจัดตั้งโรงเรียนประชาบาลขึ้นในวัด และมีความเจริญทางด้านการศึกษามากกว่าแต่ก่อน ส่วนเรื่องของขนบธรรมเนียมแต่เดิมนั้น รับการถ่ายทอดมาจากในเมืองหลวง เพราะเป็นพระอารามหลวงชั้นเอก มีประเพณีตักบาตรดอกไม้หน้า เทศกาลนมัสการรอยพระพุทธบาท เทศกาลเข้าพรรษา ปัจจุบันยังคงรักษาประเพณีนี้ไว้เป็นอย่างดี วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร มีประวัติของผู้รักษาการ ผู้กำกับการ และเจ้าอาวาส สืบค้นข้อมูลพระเจ้าอาวาส ได้จำนวน 10 รูป ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงปัจจุบันมีพระธรรมปิฎก เป็นเจ้าอาวาสวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร นำความเจริญงอกงามแก่พระพุทธศาสนา จะเห็นได้ว่าวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหารนอกจากจะมีความเก่าแก่ตามประวัติที่ยาวนาน ทั้งยังเป็นวัดสำคัญของประเทศที่พระมหากษัตริย์ทรงเลื่อมใสศรัทธาแล้วยังเต็มไปด้วยการพัฒนา การอนุรักษ์ศิลปะประเพณีวัฒนธรรมของเดิมให้คงอยู่เป็นอย่างดี และไม่ว่าจะเป็นศาสนสถานหรือศาสนวัตถุของวัดล้วนมีการจัดเก็บไว้ไม่ให้สูญหาย โดยเฉพาะศาสนวัตถุที่มีราคาง่าย ต่อการสูญหายเป็นอย่างมาก เช่น ระฆังโบราณที่แขวนอยู่บนหอระฆังเป็นจำนวนมาก อยากที่จะรักษา ให้คงสภาพความสมบูรณ์ อนึ่งจากสภาพการจัดเก็บและการใช้งานอย่างหนักโดยไม่มีการบำรุงรักษา อาจทำให้เกิดความเสียหายไม่สามารถใช้งานได้อีกต่อไป เหล่านี้เป็นประการหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นถึงความจำเป็นที่จะต้องมีการเก็บบันทึกข้อมูลและหาแนวทางการอนุรักษ์ระฆังโบราณไว้ตลอดไป

การจัดทำทะเบียนระฆังโบราณ ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร

การขึ้นทะเบียนระฆังโบราณ มีขั้นตอนการดำเนินการ ดังนี้

1. **สำรวจ คัดเลือก แบ่งกลุ่ม "ระฆังโบราณ"** เนื่องจากผู้วิจัยไม่มีความเชี่ยวชาญเรื่องของวัตถุโบราณ ในขั้นตอนของการสำรวจระฆังโบราณนี้ ผู้วิจัยได้เรียนเชิญผู้ที่มีความเชี่ยวชาญจำนวน 2 ท่านได้แก่ ดร.ทนงศักดิ์ หาญวงษ์ ที่ปรึกษาอาวุโสกรมศิลปากร และ ดร.มนัส แก้วบูชา อาจารย์ประจำหลักสูตรการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งเป็นที่ปรึกษางานวิจัย ในการคัดเลือกระฆังที่มีความโด่ดเด่นและน่าสนใจ เพื่อนำมาศึกษาวิจัยในครั้งนี้ โดยมีหลักเกณฑ์การคัดเลือกระฆังหลักๆ คือ เป็นระฆังที่มีอายุมากกว่า 100 ปี มีลวดลายที่งดงามน่าศึกษา ระฆังที่อยู่ในกลุ่มเสียงที่มีความไพเราะกังวาน เป็นระฆังที่นักดนตรีไทยสร้างถวาย โดยสำคัญ ซึ่งจากที่ยึดเอาหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกระฆังนั้น ผลปรากฏว่ามีระฆังจำนวน 28 ใบที่ตรงตามเกณฑ์ที่ได้ตั้งไว้ จึงได้ทำหมายเลขโดยการใช้ชอกเขียนเลขไว้ด้านในของระฆัง พร้อมทั้งวาดแผนผังแสดงตำแหน่งของระฆังใบต่างๆ ที่ได้คัดแยกไว้เพื่อป้องกันการสับสนระหว่างระฆังใบอื่นๆ โดยได้รับความอนุเคราะห์จากคุณชลธิชา สุขสำราญ จากนั้นผู้วิจัยได้บันทึกภาพระฆังแต่ละใบเป็นเบื้องต้น โดยได้รับความอนุเคราะห์ในการบันทึกภาพจากคุณญาตินันท์ ญาณหาร ซึ่งในการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบเทคนิคในการสังเกตและแยกระฆังโบราณบางส่วนได้ด้วยตาเปล่า จากผู้ที่มีประสบการณ์ความชำนาญหลังจากที่ทำการสำรวจระฆังเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มด้วยลวดลายที่ปรากฏอยู่บนระฆังในจำนวน 28 ใบและระฆังยุคใหม่จำนวน 44 ใบรวมเป็น 72 ใบ โดยการแบ่งได้ดังต่อไปนี้

1. กลุ่มระฆังที่ไม่มีลวดลาย จำนวน 14 ใบ ในกลุ่มนี้ผู้วิจัยพบมากที่สุด เป็นระฆังเนื้อโลหะสำริดที่มีลักษณะรูปทรงเรียบไม่มีลวดลายอะไรบนองค์ระฆังที่คล้ายคลึงกันแทบทุกใบ มีเนื้อระฆังหนา กลุ่มระฆังนี้เป็นกลุ่มที่มีน้ำหนักมากที่สุด

2. กลุ่มระฆังที่มีลวดลายด้านข้าง จำนวน 8 ใบ ในกลุ่มของระฆังเนื้อโลหะสำริดที่มีลวดลายด้านข้างหมายถึง ระฆังที่ลวดลายปรากฏอยู่บริเวณองค์ของระฆังมีลักษณะ เป็นเส้นตรงตั้งแต่ส่วนของบัลลังก์ระฆังจนถึงบริเวณปากระฆัง

3. กลุ่มระฆังลายสังวาลเพชร จำนวน 1 ใบ ในกลุ่มของระฆังลายสังวาลเพชรพบเพียง 1 ใบ เป็นระฆังเนื้อสำริดที่มีความงาม แสดงอยู่ที่องค์ ลวดลายสังวาลที่ละเอียดวิจิตรบรรจงเป็นอย่างมาก ซึ่งปัจจุบันยังคงลวดลายที่สมบูรณ์เป็นอย่างมาก มีแต่เพียงส่วนที่ถูกตีจากไม้เท่านั้นที่ชำรุดไปบ้าง

4. กลุ่มระฆังลายดอกพิกุล จำนวน 1 ใบ ในกลุ่มของระฆังลายดอกพิกุลนี้ พบเพียง 1 ใบเช่นเดียวกับกลุ่มลายสังวาลเพชร ปรากฏเป็นลายดอกพิกุลตลอดทั้งองค์ระฆัง มีความงดงามเป็นอย่างยิ่ง

5. กลุ่มระฆังยุคใหม่ (เสียงกังวานดี) จำนวน 4 ใบ ในกลุ่มระฆังยุคใหม่(เสียงกังวาน) ที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกมานี้ถือว่าเป็นกลุ่มระฆังที่มีความพิเศษทางด้านของผู้ถวาย ระฆังกลุ่มนี้

ครูเอื้อ สุนทรสนาน วงสุนทราภรณ์ เป็นครูที่มีชื่อเสียงทางด้านเสียงดนตรี พบว่ามีเสียงที่ดีกังวาน จึงเลือกเข้ามาเพื่อบักทึกข้อมูลไว้นั้นเอง

6. กลุ่มระฆังยุคใหม่ จำนวน 44 ใบ ในกลุ่มระฆังยุคใหม่ที่ได้รวบรวมมานั้นจัดเป็นกลุ่มระฆังทั่วไปที่ถูกนำมาแขวนที่หอระฆังเพื่อให้ประชาชนทั่วไปตี กลุ่มนี้เป็นระฆังเนื้อใหม่จากการศึกษาอายุกลุ่มนี้อยู่ที่ประมาณ 15-30 ปีเท่านั้น

ทะเบียน	๐๐๑/๒๕๕๙/๓
แบบศิลปะ/อายุสมัย	รัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.๒๔๐๑)
วัสดุ	โลหะสำริด
ขนาด	เส้นผ่าศูนย์กลางปากระฆัง เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางบัลลังก์ระฆัง เซนติเมตร
เสียง	ความถี่ประมาณ ๔๒๗ เฮิรตซ์ ทางดนตรีไทยได้เสียง ลา (ล)
ลักษณะ	ปลายสามแหรกเป็นรูปพญานาคทั้ง ๔ ด้าน บัลลังก์ระฆังลายกระจังรัดปลา องค์ระฆังทรงดอกบัวลายสังวาลย์เพชร เอวระฆังลายประจำยาม ปากระฆังลายกระจังบัวหงาย ผายออกเล็กน้อย
ประวัติที่มา	บันทึกที่ระฆังว่า "สงฆมณังไว้ในพระสาสนา ขอให้สำเร็จนิพพาน พระพุทธศักราชล่วงแล้วได้ ๒๔๐๑ พรรษา มะเมีย สัมฤทธิ์ ศก ท่านเสือ นางน้อย" (แปลโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิ่นรวี ตันชีพา)

ภาพที่ 2 ตัวอย่างทะเบียนระฆังโบราณ
โดย สุภัทรชัย จีบแก้ว 13 มีนาคม พ.ศ.2560

การสื่อความหมายระฆังโบราณ

1. **โปรแกรมระบบทะเบียนบันทึกข้อมูลระฆัง**

ปัญหาหนึ่งที่ผู้วิจัยพบ เกี่ยวกับการจัดเก็บข้อมูลทางโบราณวัตถุของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร คือการบันทึกข้อมูลลงในทะเบียนซึ่งเป็นกระดาษ ซึ่งทางวัดยังไม่มีวิธีการจัดเก็บเพื่อรักษาการคงสภาพของทะเบียนวัตถุเหล่านั้นได้ ส่วนหนึ่งสูญหายไปจากวัด ส่วนที่ยังคงอยู่ก็ชำรุดจนข้อมูลบางส่วนของทะเบียนหายไปจนไม่อาจค้นคว้าข้อมูลที่บันทึกไว้ สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งสำคัญและเป็นเรื่องเร่งด่วนเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องหานวัตกรรมใหม่ๆ เข้ามาบริหารจัดการข้อมูลการบันทึกข้อมูลในรูปแบบใหม่ ที่ลดความเสียหายหรือสูญหายของข้อมูลและไม่ต้องหาพื้นที่จัดเก็บข้อมูลอีกต่อไป

โปรแกรมที่ใช้บริหารจัดการข้อมูลระฆัง ที่มีอยู่ในวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร เสมือนการทำทะเบียนวัตถุ คือ เป็นการบันทึกหรือจัดทำรายละเอียดต่างๆ ของวัตถุไว้เป็นหลักฐาน รวมถึงเป็นการบันทึกประวัติ และการค้นคว้าข้อมูลวัตถุเพิ่มเติมข้อมูลต่างๆ ของระฆังที่บันทึกลงในโปรแกรมจะช่วยทำให้วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร หรือผู้สืบค้นทราบข้อมูลของระฆังแต่ละใบและยังช่วยในการจัดเก็บวัตถุให้เป็นระบบ สะดวกในการสืบค้น ทำให้ทราบว่ามีระฆัง จำนวนเท่าไร ลักษณะอย่างไร ประวัติความเป็นมาและการได้มา เป็นต้น และหากวัตถุ สูญหาย หรือถูกโจรกรรม

สามารถใช้โปรแกรมทะเบียนระฆังนี้แสดงข้อมูลที่บันทึกไว้แก่เจ้าหน้าที่ตำรวจ เพื่อเป็นหลักฐานเบื้องต้นในทางกฎหมายได้ สำหรับโปรแกรมนี้ใช้งานง่าย เหมาะสำหรับพระสงฆ์หรือผู้ดูแลโบราณวัตถุของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร เพราะสามารถกำหนดประเภทหมวดหมู่ของวัตถุได้เองตามที่ต้องการ มีระบบแบบฟอร์มการลงทะเบียนรายการวัตถุ ใส่รายละเอียดข้อมูล และรูปภาพระฆังแต่ละใบได้ด้วย จากการพัฒนาระบบโปรแกรมทะเบียนวัตถุ ระฆังโบราณ โดยออกแบบหน้าปกระบบทะเบียนวัตถุ รวมทั้งการเข้าสู่โปรแกรมและการออกจากโปรแกรมระบบทะเบียนวัตถุ

ภาพที่ 3 ตัวอย่างทะเบียนระฆังโบราณ
โดย สุภัทรชัย จีบแก้ว 13 มีนาคม พ.ศ.2560

2. การออกแบบวิธีการสื่อความหมายระฆังโบราณผ่านทำนองสวดสรภัญญะ

ผู้วิจัยเห็นว่าสรภัญญะเป็นทำนองที่มีความเก่าแก่ ทรงคุณค่าคู่กับประเทศไทยมาอย่างช้านาน เป็นหนึ่งในทำนองที่สำคัญกับพุทธศาสนา อีกทั้งเป็นทำนองที่ทรงคุณค่าแก่การอนุรักษ์สืบทอดเป็นอย่างยิ่ง โดยจะเห็นได้จากทำนองสวดสรภัญญะนำมาสวดสรรเสริญพระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ คุณบิดาและมารดา และคุณครูบาอาจารย์ ทั้งยังเป็นทำนองที่เป็นที่คุ้นชินและสามารถสวดได้ทุกคนเป็นอย่างดี ทำนองสวดสรภัญญะนี้จึงนับว่าเป็นทำนองเอกลักษณ์ของทางพระพุทธศาสนา ที่มีความไพเราะทั้งยังเป็นทำนองที่เรียบง่าย สั้นกระชับ จดจำง่าย และเข้าถึงซึ่งความรู้สึกสงบเป็นดีที่สุด ในการเคาะระฆัง และรู้สึกปลื้มปิติในการบุญกุศลเมื่อได้ยินเสียงระฆัง

จากกรณีข้อคิดเห็นและการรับรู้ทำนองสวดสรภัญญะจากผู้แทนของวัดและนักท่องเที่ยวไม่เข้าใจทำนองสวดสรภัญญะและการตีระฆังที่ถูกต้องนั้น ผู้วิจัยได้นำปัญหามาคิดวิเคราะห์ ให้กลุ่มนักท่องเที่ยวทุกคนกลุ่มมีความเข้าใจการตีระฆังและรู้จักทำนองสวดสรภัญญะ จึงออกแบบป้ายอธิบายรู้เกี่ยวกับทำนองสวดสรภัญญะและคติความเชื่อเกี่ยวกับระฆังพร้อมทั้งนำเสนอแนวคิดสั้นๆ ระบุขั้นตอนพอเป็นสังเขปเข้าใจง่าย ให้ประชาชนทั่วไปได้อ่านก่อนตีระฆัง โดยมีข้อความระบุว่า

ทำนองสวดสรภัญญะ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นทำนองที่แสดงถึง การสรรเสริญ พระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ มาตาปิตุคุณ และอาจาริยคุณ

ระฆัง เป็นโลหะสำริด สันนิษฐานว่าเกิดในสมัยอยุธยา ซึ่งมีลักษณะดังก้องกังวาน คติความเชื่อในการสร้างระฆังถวายคือ เพื่อบูชาพระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ และอุทิศส่วนกุศล

แนวคิด จะเห็นว่าทั้งทำนอง สรภัญญะ และ คติความเชื่อของการถวายระฆัง ดำเนินไปทิศทางเดียวกัน การตีระฆังเป็นทำนองสวดสรภัญญะ จึงเป็นการบูชาด้วยเสียงที่ไพเราะก้องกังวาน ซึ่งแสดงถึงการเคารพบูชาอีกรูปแบบหนึ่งที่สร้างเสริมสภาวะสงบได้

แนวคิดความหมายของการตีระฆัง เมื่อเสร็จสิ้นการทำบุญตามคติโบราณ ประสงค์เพื่อให้การทำบุญครั้งนั้นให้รับรู้ถึงพระแม่ธรณี และการทำบุญครั้งนั้นจะเป็นไปตามวัตถุประสงค์ก่อนผู้อธิษฐาน เช่นการตีระฆัง 3 ครั้ง ก่อนตีระฆังพึงพนมมืออธิฐานโดยประคองไม้ในมือแล้วเคาะด้ามไม้ตีลงพื้น เพื่อให้พระแม่ธรณีทราบว่าข้าพเจ้ามาทำบุญพระแม่ธรณีจงเป็นพยานด้วยเทอญ ทั้ง 3 ครั้ง

วิธีการตีระฆัง ทำนองสวดสรภัญญะ (ทำนองสวดสรภัญญะ เช่น องค์ – ใด – พระ – สัม - พุทธ . .)

1. ทำนองสวดสรภัญญะเริ่มที่ ระฆังใบที่ 2 ถึง ใบที่ 12
2. ใช้ไม้ตะพดตีที่ปุ่มระฆัง ทีละใบ ช้า ๆ
3. เพื่อความไพเราะ ควรเว้นระยะห่าง 12 ใบต่อ 1 คน

ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าป้ายนี้จะสร้างความเข้าใจและเป็นประโยชน์ แก่ประชาชนทั่วไปที่มาตีระฆังแต่ละครั้งจะได้รู้ความหมายในการตี ซึ่งดีกว่าการที่ตีให้เกิดเสียงโดยไม่ทราบ ซึ่งคติความหมายที่แฝงอยู่ในเสียงระฆังแต่ละใบ

3.การสื่อความหมายผ่านหนังสือนำชมระฆังโบราณ ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร

จากการศึกษาข้อมูลด้านต่างๆ ของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร โดยได้นำมาซึ่งการวิเคราะห์ข้อมูล และสังเคราะห์ข้อมูลตามลำดับ โดยพบว่าความรู้ทางทรัพยากรทางวัฒนธรรมของวัดพระพุทธบาทที่น่านำมาเสนอ แบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ๆ อยู่ 6 กลุ่มได้แก่

1. ความรู้ทางด้านประวัติความเป็นมาของวัด
2. ความรู้ทางด้านโบราณสถานสำคัญๆ
3. ความรู้เรื่องดนตรีกับพระพุทธศาสนา
4. ความรู้ทางด้านคติความเชื่อเกี่ยวกับระฆัง
5. ความรู้ทางด้านทะเบียนระฆังโบราณ
6. ระฆังโบราณกับทำนองสวดสรภัญญะ

ผู้วิจัยนำเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกันมาจัดเรียงอย่างเป็นระเบียบและนำเสนอในรูปแบบหนังสือนำชมโดยจะสอดแทรกเนื้อหาที่ผู้วิจัยได้ศึกษามาตลอดงานวิจัยในครั้งนี้ ให้มีลักษณะที่อ่านศึกษาง่าย การออกแบบหนังสือนำชม ผู้วิจัยนำเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกันมาจัดเรียงอย่างเป็นระเบียบตลอดเล่ม เย็บเป็นรูปเล่มถาวรมีส่วนประกอบของรูปเล่มที่สมบูรณ์ซึ่งจะประกอบด้วยหน้าปกปกในคำนำสารบัญ เนื้อเรื่องซึ่งแบ่งเป็นหลายส่วน คือ ประวัติวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร โบราณสถานประเพณี และระฆังโบราณที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล บรรณานุกรม การดำเนินการอย่างเป็นระบบและมี

แบบแผนตามที่ได้กำหนด ดังนั้นการออกแบบหนังสือนำชมระฆังโบราณ ณ วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร จึงเป็นการนำกระบวนการคิดรวบยอดการวางแผน และการกำหนดโครงสร้างทางกายภาพของหนังสือ การจัดวางองค์ประกอบส่วนต่างๆ ของหนังสือให้แสดงถึงความทรงคุณค่า ควรที่จะหวงแหนอนุรักษ์ไว้ เน้นเนื้อหาให้อ่านเข้าใจง่าย น่าสนใจ ตลอดจนให้เหมาะสมกับวัตถุประสงค์ของหนังสือนำชมเล่มนี้

ภาพที่ 4 หนังสือนำชมระฆังโบราณ
(โดย สุภัทรชัย จีบแก้ว วันที่ 10 มกราคม พ.ศ.2560)

หนังสือนำชมที่เสร็จสมบูรณ์แล้วผู้วิจัยจะนำไปมอบให้แก่วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหารเพื่อให้วัดได้ดำเนินการแจกจ่ายแก่ประชาชน นักท่องเที่ยว ผู้แสวงบุญ ได้อ่านศึกษาข้อมูลวัด ระฆัง ตลอดจนคติความเชื่อ ทั้งนี้ผู้วิจัยจำมอบไฟล์ข้อมูลกับทางวัดด้วย เพราะอาจมีข้อมูลที่จำเป็น สามารถนำไปศึกษาค้นคว้าต่อยอดให้กับนิสิต นักศึกษา ประชาชนรุ่นต่อๆไป

ผลการศึกษาวิจัยทั้งหมดที่รวบรวมมา เพื่อเรียบเรียงในงานวิจัยเล่มนี้เป็นเพราะการได้รับความแนะนำ การสอบถามข้อมูลจากผู้รู้ในพื้นที่ การลงมือปฏิบัติจริงในส่วนของภาคสนามหลายๆครั้ง การสังเกตพฤติกรรมของประชาชนที่เดินทางมายังวัด การศึกษาจากหนังสือ ตำนานเล่าขานตำราต่างๆ การนำข้อมูลมาเปรียบเทียบระหว่างข้อมูลที่เคยมีบันทึกไว้ และการสำรวจในพื้นที่จริง การวิเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล การตั้งสมมุติฐาน ความน่าจะเป็นของข้อมูลที่พบ ตลอดจนการปรึกษาผู้ที่มีความรู้ ความชำนาญในด้านต่างๆ ที่ปรากฏในงานวิจัยครั้งนี้

ผลการศึกษาที่ได้นำข้อมูลทั้งหมดมาเรียบเรียงในครั้งนี้ เป็นการรวบรวมองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ทางด้านพระพุทธศาสนา ของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร โบราณสถานที่ภายในวัดหรือแม้กระทั่งสถานที่ต่างๆที่เกี่ยวเนื่องกับวัดเอง ตลอดจนการจัดบันทึกข้อมูลระฆังที่ปรากฏในปัจจุบัน ไว้อย่างเป็นระบบระเบียบ เพื่อความสะดวกแก่การศึกษาของคนรุ่นต่อๆ ไป ซึ่งจะเป็นแหล่งข้อมูลทางด้านระฆังวัดที่สำคัญอีกแห่งหนึ่ง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้มุ่งมานะที่จะสร้างนวัตกรรมใหม่ๆ ในการจัดเก็บข้อมูลต่างๆของวัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร ให้คงไว้ตราบนานเท่านาน

เอกสารอ้างอิง

พระศรีรัตนเมธี. (2535). ที่ระลึกได้รับพระราชทานแต่งตั้งสมณศักดิ์ และมุทิตาสักการะ พระครูวรดิตถานุยุต จร.ชท.. กรุงเทพมหานคร: บริษัทฐานบัณฑิตจำกัด.

วัดพระพุทธบาทราชวรมหาวิหาร. (2536). พงศาวดารเกี่ยวกับตำนานพระพุทธบาท. กรุงเทพมหานคร: บริษัทศรีอนันต์การพิมพ์จำกัด.

ห้างหุ้นส่วนจำกัด เบล อาร์ต. จำหน่ายระฆัง. จาก https://smelink.net/company/bell-art-limited- partnership.html. ค้นวันที่ 16 มิถุนายน พ.ศ.2559.

การจัดการมรดกทางวัฒนธรรม : วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT ON WAT KOR LAK THE ROYAL TEMPLE,PRACHUAP KHIRILKNPROVINCE

กฤษณะ สโมสร[1]
ภูวษา เรืองชีวิน[2]

บทคัดย่อ

การศึกษาการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม : วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของเจ้าอาวาสกับชุมชนในด้านต่าง ๆ ของวัดและเจ้าอาวาส ศึกษาคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมเพื่อการสื่อความหมาย และนำเสนอแนะแนวทางในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม การวิจัยได้รวบรวมและจัดเรียงเรียบข้อมูลด้วยการวิเคราะห์จากแนวคิดและทฤษฎีด้านการจัดการมรดกวัฒนธรรม

ผลการศึกษาพบว่า ความสัมพันธ์ระหว่างวัดกับชุมชนมีลักษณะเกื้อกูลกัน แต่ด้วยการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างวัดกับชุมชนเกิดการถอยห่างออกจากกันเรื่อยๆ จนกลายเป็นช่องว่างทางสังคมที่สอเค้าให้เห็นถึงปัญหาในความสัมพันธ์อันดีงามให้สูญหายไป จากบทบาทเดิมของวัดในการทำหน้าที่ต่อสังคมทั้งทางโลกและทางธรรม กล่าวคือ วัดเกาะหลักในอดีตไม่ได้เป็นเพียงสถานที่พึ่งทางจิตวิญญาณของสังคมเท่านั้น แต่ยังเป็นที่พึ่งทางร่างกายและความต้องการขั้นพื้นฐานของวิถีชีวิตประชาชนด้วย แต่ในปัจจุบันบทบาทของวัดเกาะหลัก เหลือเพียงหน้าที่หลักๆ 3 อย่างคือ บทบาทเชิงสัญลักษณ์แก่ประชาชน บทบาททางศาสนา และบทบาททางสังคม ซึ่งหน้าที่บทบาทของวัดก็ยังคงต้องปรับเปลี่ยนเพื่อให้ทันต่อการแปลงเปลี่ยนทางโลก แต่อยู่บนพื้นฐานและข้อจำกัดทางธรรมต่อไป

มรดกทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ภายในวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง เกิดจากการสั่งสมองค์ความรู้แล้วพัฒนาเป็นภูมิปัญญา การสร้างงานปูนปั้นประดับตกแต่งศาสนสถาน และภาพจิตรกรรมที่ประดับตกแต่งฝาผนังพระอุโบสถ ไม่เพียงจะสร้างความสวยงามหรือเป็นการอวดฝีมือเทคนิค ในการสร้างสรรค์ผลงานของช่าง แต่เป็นอุบายธรรม และเป็นสิ่งที่พระสุเมธีวรคุณ (หลวงพ่อเปี่ยม) อดีตเจ้าอาวาสวัดเกาะหลักท่านต้องการให้คนที่เข้าวัดเข้าถึงพุทธธรรม ผ่านงานศิลปกรรมที่แฝงเร้นด้วยหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นเรื่องความจริงที่มีอยู่ตามธรรมชาติผสมผสานระหว่างความคิด คติ และความเชื่อทางด้านโหราศาสตร์อันจะนำไปสู่ศูนย์รวมทางด้านจิตใจของคนในชุมชน การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมผู้วิจัยให้ความสำคัญต่อความคิดเห็นของผู้บริหารวัดซึ่งเป็นแนวทางการมีส่วนรวมในการจัดการและการพัฒนาที่ยั่งยืน โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ การจัดการข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรม และการจัดการด้านการบริการ ทำให้เกิดประโยชน์สามารถนำข้อมูลจากการศึกษาไปเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาและผลักดันให้วัดเกาะหลัก เป็นแหล่งเรียนรู้ทาง

[1] นิสิตปริญญาโท สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา, ดร., อาจารย์ประจำสาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ด้านพระพุทธศาสนา แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น และเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

คำสำคัญ : การจัดการมรดกทางวัฒนธรรม

Abstract

The present study involved the Cultural Heritage Management on Wat Koh Lak the Royal Temple, Prachuab Khirikan Province. The study aimed to investigate the role and relationship with the community; the meaning and value of cultural heritage and the suggestions in cultural management of Wat Koh Lak the royal temple, Prachuab Khirikan Province.

The study revealed that the royal temple and the community have the relationship in the positive way that supports each other. The temple was not just the religious place for doing the ritual ceremonies; it was the place for learn Buddhist moral with the belief of Thai astrology through the work of arts. The study had analyzed the knowledge found consist architecture composition and the meaning of Thai astrology and also managed the cultural heritage follows the cultural heritage management protocol of Department of Fine Arts, Which were separated in to two parts: the cultural heritage management and the service management.

Key words : the role and cultural management

ความสำคัญของการศึกษา

จากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะและวัฒนธรรมของคนไทยตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ล้วนได้รับอิทธิพลจากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ซึ่งหล่อหลอมภาพลักษณ์ให้คนไทยมีลักษณะเฉพาะตัว มีเอกลักษณ์ของชุมชนอันดีงาม วัด ถือเป็นศูนย์กลางของสังคม มีบทบาทฐานะตัวแทนความเจริญ ความมั่นคงของแผ่นดิน เป็นสถาบันผู้สืบทอดศาสนาให้ยั่งยืน เป็นสถานที่ให้การศึกษาและศูนย์รวมของงานศิลปกรรมต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นที่พึ่งทางกายและใจของคนในสังคมและเป็นแกนกลางในการบริหารชุมชนในทุกด้าน

วัดเกาะหลัก เป็นวัดที่มีความโดดเด่นและเป็นแหล่งรวมของศิลปะและวัฒนธรรมงดงามมาอย่างยาวนานทั้งที่เป็นศิลปวัฒนธรรมที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

และงานปูนปั้นตกแต่งพระอุโบสถสกุลช่างเมืองเพชรรวมทั้งเป็นแหล่งเรียนรู้พระปริยัติธรรม วัดเกาะหลักยังมีจุดเด่นของการสร้างศาสนสถานภายในวัดเพื่อให้ถูกต้องตามธรรมเนียมนิยม โดยใช้การคำนวณดวงในการสร้างตามหลักโหราศาสตร์โบราณ

อดีตเจ้าอาวาสวัดเกาะหลักมีบทบาทในการพัฒนาวัด และโรงเรียนในจังหวัดหลายแห่ง เช่น การจัดแผนผังวัดเมืองเก่า อำเภอเมืองปราณบุรี อุโบสถวัดคลองวาฬ อำเภอเมือง อีกทั้งท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถทั้งในด้านการช่าง โหราศาสตร์ในการพยากรณ์ดวงชะตา และการบรรจุดวงชะตาลงในพระประจำวันของบุคคลเพื่อส่งเสริมความเจริญรุ่งเรืองของเจ้าของดวงชะตา ซึ่งนับเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่ควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ข้อมูลและความสำคัญดังกล่าวได้แสดงถึงรูปแบบทางศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกที่ล้ำค่าของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ และมรดกทางภูมิปัญญาของวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ กอปรกับแนวทางการบริหารจัดการและการดำเนินงาน เรื่อง การปกป้องคุ้มครองภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ในการผลักดันให้หน่วยงานท้องถิ่น ประชาชน มีส่วนร่วมในกิจกรรม การรักษา ส่งเสริม สืบสาน และปกป้องมรดกทางวัฒนธรรมในท้องถิ่น ทำให้เกิดการศึกษา ค้นคว้า และพัฒนางานศิลปวัฒนธรรมของชุมชนมากยิ่งขึ้นดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาเรื่องบทบาทและการจัดการทางวัฒนธรรม: วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์โดยเน้นการศึกษาบทบาทของวัดและเจ้าอาวาส ในด้านการจัดการที่มีความสัมพันธ์กับชุมชน รวมถึงการดำรงอยู่และแนวทางในการจัดการทางวัฒนธรรม อันจะเป็นประโยชน์ต่อการบริหารจัดการงานศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์สืบไป

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์กับชุมชนในด้านต่าง ๆ ของวัดและเจ้าอาวาส วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

2. ศึกษาที่มา การสื่อความหมายและคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

3. ศึกษาและเสนอแนะแนวทางในการจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

กรอบแนวคิด

การศึกษางานวิจัย เรื่อง การจัดการมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เพื่อนำข้อมูลจากการศึกษาไปเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาและผลักดันให้วัดเกาะหลัก เป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านพระพุทธศาสนา แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น และเป็นสถานที่ท่องเที่ยวสำคัญของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ทราบถึงประวัติความเป็นมาของ วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง ตำบลเกาะหลัก อำเภอเมือง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

2. ทราบแนวทางการจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

3. สามารถนำข้อมูลมาจัดทำเอกสาร/หนังสือคู่มือนำชมวัด

4. ใช้เป็นกรณีศึกษาเพื่อเป็นแนวทางสำหรับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการจัดการทางวัฒนธรรม ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมในประเด็นอื่น ๆ ต่อไป

ข้อตกลงเบื้องต้น

เนื่องจากข้อมูลของวัดเกาะหลัก มีองค์ความรู้และรูปแบบหลายแขนงซ้อนทับในแต่ละช่วงเวลา จึงจำเป็นจะต้องใช้ภาพร่าง (sketch) ในการอธิบายข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อให้เข้าใจยิ่งขึ้น เช่น ในการพรรณนาภูมิสถานที่ของวัด จึงใช้ภาพร่างแทนการเขียนแบบตามหลักสถาปัตยกรรม รวมไปถึงการบรรยายภาพ ภาพเขียนฝาผนังในพระอุโบสถ อาจต้องใช้ศัพท์ช่าง ศัพท์ศิลปะจิตรกรรมตามแบบต้นฉบับของคุณเลิศ พ่วงพระเดช ซึ่งผู้วิจัยใช้เรียก อ้างอิงตามต้นฉบับนี้ จึงอาจไม่ตรงตามศัพท์บัญญัติทั่วไป

ระเบียบวิธีวิจัย

ข้อมูลอ้างอิงบางส่วนนำมาจากการลงพื้นที่ภาคสนามในการสัมภาษณ์ผู้อาวุโส นักวิชาการวัฒนธรรม นายช่างสาขาต่าง ๆ โดยผู้วิจัยเป็นผู้เรียบเรียงและตรวจสอบ เรื่องราว ตำนานเรื่องเล่าซึ่งไม่มีการบันทึกหลักฐานไว้เป็นลายลักษณ์อักษรอย่างชัดเจน อาทิ ความเชื่อเครื่องราง โหราศาสตร์ ปรากฏยันต์ อักษรขอม ซึ่งมีลักษณะเป็นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์บอกเล่า ทำการวิเคราะห์ ตีความแล้วนำเสนอผลงานวิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตของงานวิจัย แบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาประวัติพัฒนาการ และภูมิสถานที่ของพื้นที่ศึกษาจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ แบ่งเป็นหัวข้อสำคัญ ได้แก่

- ประวัติความเป็นมา พัฒนาการ และภูมิสถานที่ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
- เหตุการณ์สำคัญของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

1.2 ศึกษาประวัติวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง และบูรพาจารย์ และการปกครอง

1.3 ศึกษาอัตลักษณ์ และวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง

- ศาสนสถานและศาสนวัตถุ
- ความรู้ ความเชี่ยวชาญ ภูมิปัญญา ที่ได้รับการยอมรับ

1.4 บทบาทของเจ้าอาวาส วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ และความสัมพันธ์ระหว่างวัดกับชุมชน

1.5 แนวทางในการจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

- การจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

2. ขอบเขตด้านพื้นที่

ศึกษาพื้นที่ในบริเวณวัดเกาะหลัก และชุมชนใกล้เคียงโดยรอบ

นิยามศัพท์

การจัดการความรู้ หมายถึง การรวบรวม การจัดเก็บ การจัดระบบ และการเข้าถึงข้อมูลด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีในชุมชน เพื่อสร้างเป็นความรู้ รวมถึงกิจกรรมที่มีการแบ่งปันความรู้ เพื่อให้เกิดความเข้าใจวิธีการ กระบวนการ และองค์ความรู้นั้น ๆ โดยจะต้องมีผู้มีความรู้ความสามารถในการตีความ และประยุกต์ใช้ความรู้ ผ่านวิธีการถ่ายทอดเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ระหว่างผู้ถ่ายทอดและผู้รับเพื่อเป็นการสืบสานความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีอยู่ในชุมชน

มรดกวัฒนธรรม หมายถึง สิ่งก่อสร้าง อาคาร สถานที่ วิจิตรศิลปะ มองเห็นเป็นกายภาพ ซึ่งดำรงคงอยู่จากการสร้างสรรค์ของคนรุ่นก่อน แล้วตกทอดมาสู่รุ่นปัจจุบัน และได้อนุรักษ์สงวนรักษาเพื่อส่งต่อถึงคนรุ่นต่อไป มรดกทางวัฒนธรรมมีสองแบบคือ มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (Tangible cultural heritage) ได้แก่ บ้านเรือน วัด โบราณสถาน ปรากฏกายภาพ และมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible cultural heritage) ได้แก่ ภูมิปัญญา การแสดงออกทักษะองค์ความรู้ที่เป็นความรู้สึก ความงาม ที่ยอมรับ รู้สึก ขนบประเพณี สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นด้วยวาจาหรืออื่นใด

การสื่อความหมาย (Interpretation) หมายถึง กิจกรรมทั้งหมดที่มีเจตนาเพื่อส่งเสริมการรับรู้ของสาธารณชนและเสริมสร้างความเข้าใจต่อแหล่งมรดกวัฒนธรรม รวมทั้งสิ่งพิมพ์ทางวิชาการและทั่วไป การบรรยายสาธารณะ อุปกรณ์ที่ติดตั้งในแหล่ง โปรแกรมการศึกษาทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ กิจกรรมของชุมชน การศึกษาค้นคว้า และการฝึกอบรม และการประเมินกระบวนการสื่อความหมายนั้นๆ

ผลการวิจัย

การศึกษาเรื่องบทบาทและการจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์กับชุมชนในด้านต่างๆ ของวัดและเจ้าอาวาส ศึกษาที่มา การสื่อความหมายและคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง เพื่อนำผลการศึกษามาเสนอเป็นแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง ตามหลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ กรมศิลปากร โดยสรุปผลการวิจัย ดังนี้

ภาพที่ 1 ภาพมุมสูง วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
ที่มา : ถ่ายโดยคุณวีรพล แดงวิลัย เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

ประวัติของวัดเกาะหลัก

การก่อตั้งวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง เกิดขึ้นจากความร่วมมือร่วมใจของชาวบ้านชุมชนเกาะหลัก ในช่วงปี พ.ศ. 2532 เริ่มจากการเป็นเพียงสำนักสงฆ์ประจำตำบลมีพระสงฆ์พักอาศัยเป็นครั้งคราว จนกระทั่งในปีพ.ศ. 2456 หลวงพ่อจ้อย ท่านธุดงค์เดินทางมาจากภาคตะวันออก หลวงพ่อจ้อยท่านได้ชักชวนชาวบ้านบูรณปฏิสังขรณ์สำนักสงฆ์ ได้เริ่มสร้างศาสนสถาน ซึ่งต่อมาท่านอธิการอิน มารับตำแหน่งเจ้าอาวาสวัดเกาะหลัก ต่อจากหลวงพ่อจ้อย ท่านได้พัฒนาวัดและมีการสร้างถาวรวัตถุ และการพัฒนาด้านการศึกษาภายในวัด ได้รับการสนับสนุนจากชาวบ้านในตำบลเกาะหลัก จากหลักฐานรายงานทะเบียนวัดกรมศาสนาวัดเกาะหลัก ปรากฏวันที่ตั้งวัดในปี พ.ศ. 2459 เนื่องจากพระอุโบสถสร้างเสร็จในปีที่พระครูสุทธาจารคุณ (อ่ำ อินฺทโชโต) เป็นเจ้าอาวาส (พ.ศ. 2457 - 2473) ซึ่งต่อมามีการสร้างพระอุโบสถหลังใหม่แทนพระอุโบสถหลังเก่าที่ทรุดโทรม ในสมัยพระสุเมธีวรคุณ (เปี่ยม จนฺทโชโต) เป็นเจ้าอาวาส (พ.ศ. 2473 - 2492) วัดเกาะหลัก ได้รับวิสุงคามสีมาในปี พ.ศ. 2480 และได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระอารามหลวง ในปี พ.ศ. 2514 การพัฒนาวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง ได้รับความร่วมมือจากประชาชนในตำบลเกาะหลัก จึงทำให้วัดเกาะหลักพระอารามหลวงเป็นศูนย์กลางของชุมชน ในด้านการศาสนศึกษา ด้านการเผยแผ่ ด้านสาธารณูปการ และด้านสาธารณสงเคราะห์

ภาพที่ 2 ภาพลำดับเจ้าอาวาส วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
จัดทำโดย นายกฤษณะ สโมสร

จากการศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์กับชุมชนในด้านต่าง ๆ ของวัดและเจ้าอาวาส พบว่าวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เป็นศูนย์กลางของชุมชน ซึ่งในอดีตเป็นสถานที่สำคัญต่อการดำเนินชีวิตของคนชุมชนเกาะหลัก ในด้านการศึกษา วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต และพิธีกรรม วัดเกาะหลัก เป็นศูนย์กลางของชุมชนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันการสร้างศาสนสถานและการบริหารงาน ของวัด เจ้าอาวาสได้คำนึงถึงการดำรงชีพและประโยชน์ที่ประชาชนโดยรอบวัดจะได้รับ พระเดชพระคุณ พระเมธีคุณาภรณ์ (อุดม สิริวณโณ) เจ้าอาวาสวัดเกาะหลัก ท่านได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2559 เกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ระหว่างวัดเกาะหลักกับชุมชนว่า

"...ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไปอะไร อะไรก็เปลี่ยน วัดก็ต้องปรับต้องเปลี่ยน ให้เข้ากับคน เข้ากับยุค..."

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างวัดกับชุมชนเกิดการถอยห่างออกจากกันเรื่อยๆ จนกลายเป็นช่องว่างทางสังคมที่ส่อเค้าให้เห็นถึงปัญหาในความสัมพันธ์อันดีงามให้สูญหายไป จากบทบาทเดิมของวัดในการทำหน้าที่ต่อสังคมทั้งทางโลกและทางธรรม กล่าวคือ วัดในอดีตไม่ได้เป็นเพียงสถานที่พึ่งทางจิตวิญญาณของสังคมเท่านั้น แต่ยังเป็นที่พึ่งทางร่างกายและความต้องการขั้นพื้นฐานของวิถีชีวิตประชาชนด้วย แต่ในปัจจุบันบทบาทของวัดเหลือเพียงหน้าที่หลักๆ ด้วยกัน 3 ประการ คือ

1) บทบาทเชิงสัญลักษณ์แก่ประชาชน กล่าวคือ วัดกลายเป็นพื้นที่รองรับการจัดประเพณีวัฒนธรรมพิธีกรรมทางศาสนาและประจำชาติ

2) บทบาททางศาสนา กล่าวคือ วัดเป็นที่พึ่งทางจิตใจของประชาชนที่ด้วยกิจกรรมอบรมศีลธรรม เผยแผ่ธรรมะ ทั้งหลักปรัชญาและหลักปฏิบัติ เช่น ด้านการวิปัสสนา เป็นต้น

3) บทบาททางสังคม กล่าวคือ วัดในปัจจุบันยังเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจของชุมชนที่พื้นที่บางส่วนของวัดถูกจัดเป็นพื้นที่ให้ประชาชนเข้ามาจับจองเพื่อการค้าขาย

แต่วัดเกาะหลักก็ยังคงต้องปรับเปลี่ยนบทบาทเพื่อให้ทันต่อการแปลงเปลี่ยนทางโลก แต่อยู่บนพื้นฐานและข้อจำกัดทางธรรมต่อไป

ภาพที่ 3 พระอุโบสถวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
ที่มา : บันทึกภาพโดย นายธำรงศักดิ์ ประมงค์
เมื่อวันที่ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2559

<u>มรดกทางวัฒนธรรม ที่มา คุณค่าและความหมาย</u>

มรดกทางวัฒนธรรมวัดเกาะหลัก แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือ มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ เช่น งานด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม และมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เช่น การถ่ายทอดความรู้ด้านโหราศาสตร์ และฝีมือช่าง มรดกทางวัฒนธรรมภายในวัดเกาะหลัก แสดงออกถึงภูมิปัญญา ความรู้ที่สะสมของอดีตเจ้าอาวาสสืบต่อกันมา การสร้างศาสนสถานภายในวัดเกาะหลัก ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้ประโยชน์ทางด้านศาสนกิจ ให้บริการแก่ชุมชน และสร้างขึ้นเพื่อฉลองในวาระต่างๆ วัดเกาะหลักจึงมีมรดกทางวัฒนธรรมอยู่เป็นจำนวนมากที่สืบทอด อนุรักษ์และรักษาไว้มาตั้งแต่ในอดีตโดยเฉพาะพระอุโบสถ ที่มีความเอกลักษณ์ที่แฝงความเชื่อทางด้านโหราศาสตร์ และความงดงามด้วยการประทับตกแต่งลายปูนปั้นสกุลช่างเมืองเพชร ภายในพระอุโบสถเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องพุทธประวัติ

งานปูนปั้น มรดกทางวัฒนธรรมภายในวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เป็นงานศิลปกรรมที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะงานปูนปั้นที่ปรากฏเป็นองค์ประกอบสำคัญในงานสถาปัตยกรรม ซึ่งได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยช่างปั้นปูนเมืองเพชรบุรี จัดว่าเป็นงานประติมากรรมแบบไทยประเพณี ที่บรรดาช่างปั้นปูนในแต่ละสมัยได้แสดงออกถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ การผูกลวดลายการผูกภาพเป็นเรื่องราวเป็นองค์ประกอบในแต่ละที่ มีความลงตัวเหมาะสมกับความประสงค์ในการแสดงออกตามความมุ่งหมายและสาระที่สำคัญ งานปูนปั้นที่ปรากฏตามศาสนสถานต่าง ๆ ภายในวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง พระมหาปรีชาปิยวังโส ท่านให้สัมภาษณ์ว่า การสร้างงานปูนปั้นประดับตกแต่งศาสนสถานภายในวัดได้รับการสนับสนุนด้านงบประมาณจากชาวบ้านในชุมชนเนื่องจากชาวบ้านมีคติความเชื่อและขนบนิยม เพื่อการอันเนื่องด้วยบุญกริยา ในการกระทำสิ่งสวยงามถวายเป็นศาสนบูชา และเป็นสิ่งจรรโลงจิตใจแก่ผู้ที่ได้มีโอกาสพบเห็น โดยทางวัดยังคงใช้งานปูนปั้นประดับตกแต่งศาสนสถานในปัจจุบันเพื่อเป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สืบทอดต่อกันมา อีกทั้งยังเป็นการตอบสนองความต้องการของคนทั่วไปในสังคมที่มีต่อความศรัทธาและนับถือศาสนา

ภาพที่ 4 ลายปูนปั้นบริเวณหูช้างด้านข้างระหว่างเสาพาไล ด้านทิศใต้
ที่มา : บันทึกภาพโดย นายธำรงศักดิ์ ประมงค์
เมื่อวันที่ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2559

จิตรกรรมแบบประเพณี ที่ปรากฏในวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง เป็นภาพจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยปรากฏอยู่ภายในพระอุโบสถ เป็นงานจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นในด้านรูปแบบการกำหนดเรื่องราว อุดมคติ แนวคิด ตลอดจนเทคนิควิธีการเขียนภาพ ซึ่งเป็นผลงานการออกแบบของครูเลิศ พ่วงพระเดช และครูพิน อินฟ้าแสง โดยได้ใช้โครงสร้างของการเขียนภาพเทพชุมนุม และภาพพุทธประวัติแบบประเพณีเช่นเดียวกับภาพที่วัดมหาธาตุ จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งครูเลิศ พ่วงพระเดช และครูพิน อินฟ้าแสง เป็นผู้เขียนซ่อมในสมัยหลัง โดยเป็นการจัดวางตามตำแหน่งภาพตามแบบแผนของกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 5 จิตกรรมฝาผนังด้านขวาประธาน
ที่มา : บันทึกภาพโดย นายกฤษณะ สโมสร
เมื่อวันที่ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2559

ภาพที่ 6 ภาพจิตกรรมฝาผนังพระภูมิ ภายในพระอุโบสถวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
สร้างโดยครอบครัว ครูเลิศ พ่วงพระเดช

งานปูนปั้น และงานจิตรกรรม ที่ปรากฏอยู่ภายในวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง เกิดจากการสั่งสมองค์ความรู้แล้วพัฒนาเป็นภูมิปัญญา การสร้างงานปูนปั้นประดับตกแต่งศาสนสถาน และภาพจิตรกรรมที่ประดับตกแต่งฝาผนังพระอุโบสถ ไม่เพียงจะสร้างความสวยงามหรือเป็นการอวดฝีมือเทคนิค ในการสร้างสรรค์ผลงานของช่าง แต่เป็นอุบายธรรม และเป็นสิ่งที่พระสุเมธีวรคุณ (หลวงพ่อเปี่ยม) อดีตเจ้าอาวาสวัดเกาะหลักท่านต้องการให้คนที่เข้าวัดเข้าถึงพุทธธรรม เพราะในงานศิลปกรรมแฝงเร้นด้วยหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นเรื่องความจริงที่มีอยู่ตามธรรมชาติ อันจะนำไปสู่ศูนย์รวมทางด้านจิตใจของคนในชุมชน

ลายปูนปั้นเทพนพเคราะห์ ประดับตกแต่งพระอุโบสถ วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง เกิดจากแนวคิดของหลวงพ่อเปี่ยม อดีตเจ้าอาวาสท่านได้กำหนดจัดเรียงไว้บริเวณคูหาด้านข้างระหว่างเสารับหลังคาพระอุโบสถ ตามหลักความเชื่อทางด้านโหราศาสตร์ ว่าเทพนพเคราะห์ คือ เทพผู้ครองเรือนชะตาของมนุษย์หากได้จัดพิธีกรรมภายในพระอุโบสถจะอยู่ท่ามกลางเทพนพเคราะห์ จะทำให้บรรเทาเคราะห์กรรมหรือเพิ่มความเจริญรุ่งเรือง ***พระมหาปรีชา ปิยวังโส*** ท่านได้ให้ความเห็นในเรื่องของดาวนพเคราะห์ที่หลวงพ่อเปี่ยม อดีตเจ้าอาวาสวัดเกาะหลัก ได้นำมาใช้ในงานประดับตกแต่ง ว่าโหราศาสตร์ก็เหมือนแผนที่ชีวิต เจ้าของดวงชะตา มีอำนาจที่จะปรับปรุงแก้ไข ให้บังเกิดประโยชน์ได้ ถ้ามีความเชื่ออยู่บนรากฐานที่ดี มีเหตุผล ไม่งมงาย สอดคล้องตามหลักคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เรื่อง อริยสัจสี่ประการอันเป็นหนทางสายเอกที่จะพ้นจากความทุกข์ที่แท้จริง

ภาพที่ 7 การวางฤกษ์การจัดสร้างพระอุโบสถ
วัดเกาะหลัก ในขั้นตอนต่าง ๆ คำนวณฤกษ์โดย
พระสุเมธวรคุณ (หลวงพ่อเปี่ยม จุนทโชโต)
ที่มา : บันทึกภาพโดย นายกฤษณะ สโมสร
เมื่อวันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2559

วัตถุมงคลวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง อดีตสร้างเพื่อเป็นขวัญกำลังใจแก่ทหาร และประชาชน ช่วงสงครามโลก ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2480 ในรูปลักษณะของพระพุทธเจ้า และรูปเจ้าอาวาส คนในชุมชนมีความเชื่อว่าวัตถุมงคลของวัดเกาะหลักสามารถช่วยปัดเป่าทุกข์ภัย อีกทั้งช่วยเสริมโชคลาภวาสนาแก่ผู้ที่ได้ครอบครอง จึงทำให้การสร้างวัตถุมงคลมีมาอย่างต่อเนื่องและมีมูลค่าสูง จนทำให้วัตถุมงคลวัดเกาะหลักเป็นที่แสะแสวงหาของผู้นิยมพระเครื่อง แต่ปัจจุบันราคาวัตถุมงคลมีมูลค่าสูงขึ้นด้วยการตั้งราคาเพื่อหากำไรทางพาณิชย์ ทำให้คนในชุมชนที่ศรัทธาหมดโอกาสที่จะได้ครอบครองทางวัดจึงได้สร้างวัตถุมงคล ที่มีลักษณะเหมือนกับวัตถุมงคลที่มีรูปแบบเหมือนกับในอดีต หรือที่ผู้นิยมพระเครื่องเรียกว่า “ย้อนยุค” เพราะทางวัดเชื่อว่าพุทธคุณของวัตถุมงคล ไม่ได้อยู่ที่ราคาหรือของใครเป็นผู้สร้าง แต่พุทธคุณอยู่ที่ศรัทธาหากเชื่อมั่น ศรัทธา และปฏิบัติตามหลักคำสอนพระพุทธศาสนาก็จะเกิดสิ่งที่ดีกับผู้ที่ได้บูชาวัตถุมงคล

ภาพที่ 8 ภาพเกจิคณาจารย์ร่วมปลุกเสก “พระพุทธชินราช” รุ่นอินโดจีน ปีพ.ศ. 2485
ที่มา : สำเนาภาพจากวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
บันทึกภาพโดย นายกฤษณะ สโมสร เมื่อวันที่ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2559

ภาพที่ 9 ภาพหลวงพ่อเกตุ กำลังปลุกเสกวัตถุมงคล
ที่มา : สำเนาภาพจากวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
บันทึกภาพโดย นายกฤษณะ สโมสร

<u>แนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม</u>

แผงผังการดำเนินการจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง

การศึกษาและเสนอแนะแนวทางในการจัดการทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ผู้วิจัยเน้นหนักในเรื่องของการจัดการทางวัฒนธรรม โดยใช้แนวทางการจัดการทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ ของกรมศิลปากร ปีพ.ศ. 2553 เป็นแนวทางในการจัดการทางวัฒนธรรมวัดเกาะหลัก โดยแยกหัวข้อด้านการจัดการออกเป็น 4 ส่วน คือ

1.งานวิชาการ ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สำรวจข้อมูลศาสนสถาน การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล และนำข้อมูลมาวิเคราะห์งานด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประติมากรรม ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้คำศัพท์และหลักการวิเคราะห์ ตามเอกสารตำราสถาปัตยกรรมไทยและลายไทยของครูเลิศ พ่วงพระเดช ปีพ.ศ. 2515 ซึ่งท่านได้เป็นหนึ่งในช่างที่ดำเนินการตกแต่งพระอุโบสถวัดเกาะหลัก และจากงานวิจัยเรื่อง “ศึกษาศิลปกรรมแบบประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี” คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยผู้วิจัยนำเสนอออกมาในรูปแบบของตารางซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบแผนผัง องค์ประกอบ

โครงสร้าง และองค์ประกอบตกแต่ง

2. การอนุรักษ์สืบสาน งานด้านการอนุรักษ์สืบสานมรดกทางวัฒนธรรมวัดเกาะหลัก ผู้วิจัยได้สร้างความชัดเจนในเรื่องของประวัติของศาสนสถาน การสำรวจข้อมูลด้านงานเอกสารและการบันทึกภาพงานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และได้ดำเนินการถ่ายภาพมุมสูงของวัดเกาะหลักเป็นครั้งแรก เพื่อนำข้อมูลมาบันทึกไว้ในฐานข้อมูลการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดทำเชื่อมโยงไปยังระบบอินเทอร์เน็ต

3. การสร้างเครือข่าย และการให้ความสำคัญของการมีส่วนร่วมของหน่วยงานและคนในพื้นที่ การลงเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ด้านการจัดการวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สัมภาษณ์ความต้องการของนักวิชาการท้องถิ่น เจ้าอาวาสวัด และประชาชนในชุมชน เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และวางแผนด้านการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมให้เป็นไปตามทิศทางที่วัด และชุมชนต้องการให้เป็นแหล่งเรียนรู้ และสถานที่ท่องเที่ยว ตามแผนงานที่วัดได้กำหนดไว้ และซึ่งวัดสามารถนำข้อมูลในงานวิจัยไปต่อยอดสร้างองค์ความรู้ต่อไป

4. การบริการ งานด้านการบริการผู้วิจัย ได้แบ่งการจัดการด้านการบริการออกเป็น 2 ส่วน คือ

4.1 การจัดการข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และจำแนกข้อมูล ไว้ในหัวข้อ 5.1 มรดกทางวัฒนธรรม ซึ่งการจัดการข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรมผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สัมภาษณ์ความต้องการของผู้บริหารวัด เพื่อให้ทราบถึงทิศทางในการพัฒนาวัดโดยการดำเนินการวิจัยผู้วิจัยคำนึงถึงการนำข้อมูลที่ได้ นำมาจัดการให้เกิดประโยชน์แก่วัดมากที่สุดให้ทุกคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องได้แสดงความคิดเห็นโดยผู้วิจัยนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาทิศทางการจัดการทางวัฒนธรรมก่อให้เกิดการจัดการทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืน โดยผู้วิจัยได้เสนอแนวคิดและการจัดการทางวัฒนธรรมโดยจัดทำเป็นเอกสารนำชมวัด และการนำข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ และวิเคราะห์ข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก เผยแผ่ข้อมูลผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์เพื่อตอบนโยบายการจัดการวัดเป็นแหล่งที่ท่องเที่ยว และอุทยานการศึกษา โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดทำเอกสารนำชม และการเผยแผ่ข้อมูลผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์

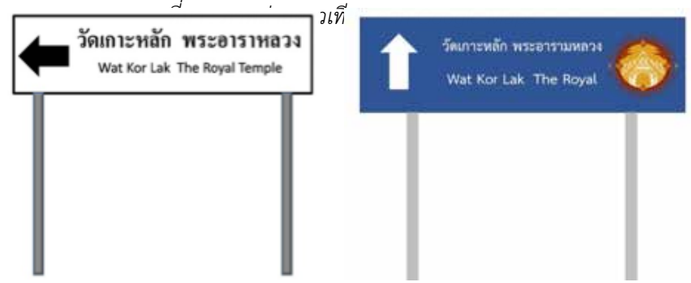
4.2 การบริการด้านสิ่งอำนวยความสะดวกพื้นฐาน ป้ายชี้บอกจุดหมายปลายทาง ผู้วิจัยได้ออกแบบและกำหนดจุดของการติดตั้ง ตามระเบียบของการติดตั้งป้ายของกรมทางหลวง โดยกำหนดติดตั้งป้ายชี้บอกจุดหมายปลายทางจำนวน 3 จุด คือ

จุดที่ 1 บริเวณริมถนนทางหลวง (เพชรเกษม) สี่แยกไฟแดงจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

จุดที่ 2 บริเวณสี่แยกไฟแดงเขาช่องกระจก

จุดที่ 3 สี่แยกไฟแดงตลาดสด ถนนสละชีพ

ภาพที่ 10 แสดงที่ติดตั้งป้ายชี้บอกจุดหมายปลายทาง ในการเดินทางไปวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง



ภาพที่ 11 รูปแบบป้ายชี้บอกจุดหมายปลายทาง วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง

ภายในบริเวณวัดผู้วิจัยได้กำหนดป้ายอำนวยการความสะดวก แบ่งออกเป็น 1) ป้ายสถานที่จอดรถ ป้ายห้องสุขา จำนวน 3 จุด บริเวณด้านหน้ากุฏิจันทร์ บริเวณด้านข้างหอปฏิบัติธรรม และบริเวณด้านข้างพระวิหารพระสุเมธีวรคุณ 2) ป้ายแนะนำมรดกทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยกำหนดติดตั้งจำนวน 8 จุด คือ จุดที่ 1 วิหารพระสุเมธีวรคุณ (หลวงพ่อเปี่ยม จนฺทโชโต) จุดที่ 2 พระวิหารพระราชวิสุทธิคุณ (หลวงพ่อเกตุ จิตฺตสาโร) จุดที่ 3 หอปฏิบัติธรรม จุดที่ 4 หอพระไตรปิฎก และห้องสมุดแปดเหลี่ยม จุดที่ 5 หอระฆัง จุดที่ 6 ศาลพระสยามเทวาธิราช และเจ้าที่ศักดิ์สิทธิ์ วัดเกาะหลัก จุดที่ 7 พระอุโบสถ และจุดที่ 8 กุฏิจันทร์

ภาพที่ 12 แผงผังวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง
ที่มา : จัดทำโดยนายกฤษณะ สโมสร

การจัดการมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ ของกรมศิลปากร ปีพ.ศ. 2553 และความต้องการของผู้บริหารวัดเป็นสำคัญ เพื่อให้การศึกษางานวิจัย เรื่อง บทบาทและการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เกิดประโยชน์สามารถนำข้อมูลจากการศึกษาไปเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาและผลักดันให้วัดเกาะหลักเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านพระพุทธศาสนาแหล่งเรียนรู้ด้านศิลปะวัฒนธรรมที่สะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น และเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ต่อไป

ภาพที่ 12 เอกสารนำชมและการเผยแผ่ข้อมูลผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์

ภาพที่ 14
โล้โก้วัดเกาะหลัก พระอารามหลวง

ภาพที่ 13 แผงผังวัดเกาะหลัก พระอารามหลวง ที่จัดทำโดยนายกฤษณะ

ภาพที่ 15
ภาพคิวอาร์โค้ดเชื่อมโยงไปยัง GoogleSlides

บรรณานุกรม

กนกวรรณ ชูชาญ. (2552). วิทยานิพนธ์การจัดการความรู้ทางทรัพยากรวัฒนธรรมโดยผู้นำชุมชนเพื่อการท่องเที่ยว ชุมชนบ้านผาหมอน ดอยอินทนนท์ จังหวัดเชียงใหม่. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาการบริหารงานวัฒนธรรม วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กระทรวงมหาดไทย. (2528). ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาค จังหวัดประจวบคีรีขันธ์. ประจวบคีรีขันธ์ : สำนักพิมพ์อมรินทร์การพิมพ์.

ธันยพร วณิชฤทธา. (2550). การจัดการความรู้ในชุมชน : กรณีศึกษาด้านการจัดการท่องเที่ยวเชิงนิเวศโดยชุมชนมีส่วนร่วม จังหวัดสมุทรสงคราม. จังหวัดนครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.มหาวิทยาลัยศิลปากร, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาเทคโนโลยีการศึกษา.

ประพนธ์ ผาสุขยืด. (2550). “การจัดการความรู้ ฉบับขับเคลื่อน”, สำนักพิมพ์ใยไหม. กรุงเทพฯ, 2550.

พระบุญประสิทธิ ปุญญสิทธิ. (2551) วิทยานิพนธ์บทบาทของชาวพุทธในการปกป้องพระพุทธศาสนา. คณะพัฒนาสังคมและสิ่งแวดล้อม สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การบริหารการพัฒนาสังคม). สาขาวิชาการบริหารการพัฒนาสังคม. สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์. กรุงเทพฯ:คณะพัฒนาสังคมและสิ่งแวดล้อม สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

พระมหาทนงชัย บูรณพิสุทธิ. (2545). บทบาทของวัดกับชุมชนเมืองในเขตบางรัก กรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (พัฒนาชนบทศึกษา). นครปฐม : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

พระมหาประยุทธ์ ปยุตโต. (2512).บทบาทของพระสงฆ์ในสังคมไทยปัจจุบัน. กรุงเทพมหานคร: บริษัท บพิธ จำกัด.

พระมหาสมพงษ์ บุญเต็ม. (2550) บทบาทพระสงฆ์ในการพัฒนาสังคม กรณีศึกษาเขตดอนเมือง กรุงเทพมหานคร. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การบริหารการพัฒนาสังคม). สาขาวิชาการบริหารการพัฒนาสังคม. สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์. กรุงเทพฯ: คณะพัฒนาสังคม

และสิ่งแวดล้อม สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

สิทธิโชค วรานุสันติกูล. (2519) ทฤษฎีและปฏิบัติการทางจิตวิทยาสังคม. นครปฐม: วิทยาลัยครูนครปฐม.

_____. (2546) จิตวิทยาสังคม: ทฤษฎีและการประยุกต์. กรุงเทพมหานคร: ซีเอ็ดยูเคชั่น .

สุรินทร์ บัวงาม. (2544). บันทึกตำนานเมืองปราณบุรี", ประจวบคีรีขันธ์ : สภาวัฒนธรรมอำเภอปราณบุรี .

สมเด็จพระวันรัต กิตติโสภณเถระ นิพนธ์ คณะกรรมการจัดงาน,หนังสือศีลและธรรมอันบรรณานุกรม 89 ดี พิมพ์แจกในงานพระราชทาน เพลิงศพ พระสุเมธีวรคุณ (เปี่ยม จนฺทโชโต) อดีตเจ้าคณะจังหวัด ประจวบคีรีขันธ์ ณ เมรุวัดเกาะ.(๒๔๙๖).พิมพ์ที่ บริษัท ไทยหัตถการพิมพ์

สุนนท์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา, จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, สมใจ นิ่มเล็ก, ปรีชา เถาทอง, จรัญพัฒน์ ภูวนันท์. (2554). งานวิจัยการศึกษาศิลปกรรมแบบประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี. คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. จังหวัดนครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

การสืบต่อและพัฒนาวัฒนธรรมขอมในประเทศไทย : นัยปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในบริบทสังคมศาสนาพุทธเถรวาท

ON THAI ABSORBING AND DEVELOPMENT OF ANGKOR CULTURE THROUGH SCULPTURE OF CHURNING THE SEA OF MILK

Wu Sheng yang[1]

บทคัดย่อ

ประเทศไทยเป็นประเทศที่ได้รับอิทธิพลพัฒนาการทางวัฒนธรรมขอมที่สำคัญประเทศหนึ่ง การศึกษาค้นคว้าการพัฒนาของวัฒนธรรมขอมยุคหลังเมืองพระนคร โดยอาศัยร่องรอยทางวัฒนธรรมในประเทศไทยทำให้เห็นความสำคัญเชิงซ้อน โดยเฉพาะเรื่องกวนเกษียรสมุทรซึ่งเป็นเทพนิยายที่ถือกำเนิดจากศาสนาฮินดูซึ่งเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ที่เผยความเป็นจริงของโลกและชีวิต การสร้างปฏิมากรรมรูปกวนเกษียนสมุทรในพื้นที่สนามบินสุวรรณภูมิขึ้นมาใหม่กลายเป็นพื้นที่ศิลปะที่สะท้อนแนวคิดความเป็นอมตะ ความอลังการ และความรุ่งเรือง ซึ่งเป็นจุดแรกของประตูต้อนรับประชาชนจากนานาประเทศ สิ่งเหล่านี้เป็นงานศิลปะที่เผยให้เห็น พิธีกรรมการสื่อความหมายหลายมิติที่ซ่อนอยู่ในการกวนเกษียรสมุทร นอกจากได้สืบนัยเดิมจากวัฒนธรรมที่ได้แรงบันดาลใจจากตำนานแล้ว การสร้างสรรค์งานปฏิมากรรมชุดนี้ยังเปรียบเสมือนการตอกย้ำตำแหน่งแดนสวรรค์ในประเทศไทยที่มีเทพเจ้าคอยคุ้มครองดูแล ควบคู่ไปกับแนวทางการพัฒนาตนในบริบททางศาสนาพุทธเถรวาทอีกด้วย กล่าวคือในระดับปัจเจกชน หากปฏิบัติตนโดยควบคุมสติของตน รู้ละความชั่ว หมั่นทำความดี โลกและสภาวะทางจิตของตนจะเปี่ยมด้วยความสงบสุข ในระดับสังคมเมื่อหมู่ชนมีความเป็นระเบียบเรียบร้อย แผ่นดินนั้นย่อมดุจดังแดนสวรรค์ การตีความปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในบริบททางสังคมสะท้อนให้เห็นถึงการถูก “เลือกสรร” และ“แฝงไว้”ซึ่งระบบคิดทางปรัชญาเป็นพุทธศาสนานิกายเถรวาท การผสมผสานกับวัฒนธรรมขอมบางส่วนในพื้นที่อินโดจีน ทั้งการซ้อนทับและการผสมผสานก่อให้เกิดเรื่องเล่าในงานศิลปะที่ช่วยบ่งบอกให้เห็นแนวโน้มการพัฒนา การคงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงในประวัติศาสตร์ช่วงเปลี่ยนผ่านวัฒนธรรมขอมยุคหลังเมืองพระนคร

คำสำคัญ : กวนเกษียรสมุทร วัฒนธรรมขอม สืบสาน พัฒนา

---

[1]บทความนี้เป็นผลงานวิชัยส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “การสืบทอดของวัฒนธรรมขอม” ของมหาวิทยาลัยภาษาและการค้าต่างประเทศกวางตุ้ง หมายเลขโครงการวิจัย GWTP-LH-2014-07

อู่เซิ่งหยาง（吴圣杨）ศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยภาษาและการค้าต่างประเทศกวางตุ้ง

Abstract

The sculpture of churning the sea of milk in Thailand, inherited from Angkor culture, symbolizes Thailand as a heaven blessed by gods. Within Hinayana culture, this sculpture, a development of Angkor culture, contains the truth of the world and life, that one should shun evil and do good to construct an earthly paradise. As a symbol of Angkor culture and art, the sculpture, added meaning of philosophy, renews vitality in current Hinayana countries, which reflects Angkor culture has been adopted of their own choice.

Key words : Churning the sea of milk, Angkor culture,Absorbing, Development

วัฒนธรรมขอมเป็นวัฒนธรรมหลักแห่งอาณาจักรเจนละ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมศาสนาฮินดูและวัฒนธรรมท้องถิ่นในภาคกลางของอินโดจีนเป็นสำคัญ มีการพัฒนาถึงขีดสูงสุดในยุคเมืองพระนคร(ระหว่างศตวรรษที่ 9-15) ประเทศไทย กัมพูชา ลาว พม่าและพื้นที่บางส่วนในเวียดนามเคยตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของขอม เรียกได้ว่าเป็นพื้นที่วัฒนธรรมขอม ในวงวิชาการมีความเห็นพ้องกันเป็นส่วนใหญ่ว่าขอมไม่ใช่ชื่อของชนชาติใดชนชาติหนึ่ง แต่เป็นชื่อวัฒนธรรม นักวิชาการหลายท่านได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับความหมายของขอม เช่น สุจิตต์ วงษ์เทศเห็นว่าขอมหมายถึงกลุ่มคนที่อาศัยอยู่บริเวณแม่น้ำเจ้าพระยาและแม่น้ำโขง นับถือศาสนาฮินดู นุ่งโจงกระเบนและไว้ผมสั้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2546, 274) บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ เสฐียรโกเศศและจิตร ภูมิศักดิ์ต่างเคยพูดถึงที่มาของชาวขอม ว่าในภาษาของคนเชียงราย สิบสองปันนา ไทยใหญ่ หรือมูเซอ ฯลฯ นั้นหมายถึงคนกลุ่มใด แต่ไม่ตรงกันทั้งหมด (จิตร ภูมิศักดิ์, 2544, 405-407) รวมความแล้ว ชาวขอมเคยอาศัยอยู่ภาคกลางอินโดจีนเป็นส่วนใหญ่ รวมทั้งเขตพายัพและถิ่นลาว ความคิดเห็นเกี่ยวกับที่มาของชาวขอมยังคงไม่สามารถลงรอยกันได้ แต่แม้กระนั้น นักวิชาการต่างเห็นตรงกันว่า ชาวขอมไม่ใช่บรรพบุรุษของชาวเขมรปัจจุบันเพียงชนชาติเดียวเท่านั้น หากยังประกอบด้วยบรรพชนชาวไทย ลาว และมอญโบราณ เป็นต้น

หลังสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (ค.ศ.1182-1201) อำนาจขอมเสื่อม และตกอยู่ในการปกครองของอาณาจักรอยุธยา ต่อมาเมืองพระนครถูกทิ้งร้าง ราชวงศ์กัมพูชาย้ายไปตั้งเมืองหลวงใหม่ที่พนมเปญ พร้อม ๆ กันกับการเสื่อมของวัฒนธรรมขอม ขณะที่วัฒนธรรมศาสนาพุทธเถรวาทมีการพัฒนาอย่างรวดเร็วตั้งแต่ปลายศตวรรษที่14 ค่อยๆ กลายเป็นกระแสความคิดความเชื่อหลักในพื้นที่วัฒนธรรมขอม มีนักวิชาการสำคัญๆ ทั้งไทย ตะวันตกและจีน หลาย ๆ ท่านเคยทำการศึกษาเกี่ยวกับขอม เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จิตร ภูมิศักดิ์ ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล สุจิตต์ วงษ์เทศ บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ ศรีศักร วัลลิโภดม ศานติ ภักดีคำ David Chandler Madeleine Giteau He Ping Chen Xiansi และ Li Ying เป็นต้น แต่จากการศึกษางานของนักวิชาการดังกล่าว ผู้ศึกษาสังเกตเห็นว่า ส่วนมากเป็นการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ สังคม ภาษาและศิลปวัฒนธรรมของขอมโบราณ มีการศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนาของวัฒนธรรมขอมหลังยุคเมืองพระนครน้อยมาก และจนถึงปัจจุบันยังไม่เห็นมีการศึกษาทางด้านนี้อย่างเป็นระบบ David Chandler เห็นว่า หลังยุคเมืองพระนคร งานแกะสลัก งานสร้างปราสาท การสืบราชวงศ์และงานชลประธานของขอมเสื่อมลง แต่ประชากร ความคิด หนังสือตำรากฎหมายและระบบการปกครองของขอมถูกย้ายไปอยู่ที่อยุธยา มีการปรับปรุงพัฒนาที่อยุธยาและกรุงเทพฯ ซึ่งต่อมาส่งอิทธิพลกลับมายังกัมพูชาอีกครั้ง โดยมีบทบาทในการชะลอตัวการเสื่อมถอยของวัฒนธรรมกัมพูชาหลังศตวรรษที่ 18^{2} หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง แม้วัฒนธรรมขอมในกัมพูชาเสื่อมลง แต่ยังมีอิทธิพลต่อในพื้นที่วัฒนธรรมขอม โดยเฉพาะวัฒนธรรมการเมืองมีอิทธิพลต่ออาณาจักรเพื่อนบ้านเช่นอาณาจักรอยุธยาจวบจนถึงปัจจุบันยังมีความคิดความเชื่อเรื่องศาสนาฮินดูซึ่งยังคงมีการผสมผสานวัฒนธรรมเหล่านี้ในประเทศไทย ลาวและพม่าเป็นต้น ในบรรดาประเทศดังกล่าว ประเทศไทยนับได้ว่าเป็นประเทศที่สำคัญที่สุดที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมขอมในอดีต

ปัจจุบันประเทศไทยเป็นหนึ่งในประเทศอินโดจีนที่นับถือศาสนาพุทธเถรวาทที่สำคัญประเทศหนึ่ง วัฒนธรรมศาสนาพุทธของไทยมีอิทธิพลต่อประเทศเพื่อนบ้านโดยเฉพาะกัมพูชาและลาว กล่าวได้ว่า ประเทศไทยมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาวัฒนธรรมขอมหลังยุคเมืองพระนคร การศึกษาการพัฒนาของวัฒนธรรมขอมหลังยุคเมืองพระนครโดยใช้ข้อมูลวัฒนธรรมไทยเป็นหลักจึงมีความหมายเป็นอย่างยิ่ง ปฏิมากรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมขอมเป็นงานศิลปะที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ได้รับการสืบต่อและพัฒนาในประเทศไทย ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรเป็นหนึ่งในผลงานที่มีลักษณะเด่นที่สุด งานศึกษาชิ้นนี้ ผู้ศึกษาต้องการศึกษาการสืบต่อและพัฒนาวัฒนธรรมขอมของไทยโดยศึกษาจากการสร้างและตีความปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรของไทยในปัจจุบัน

1.การสร้างปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรโดยสืบนัยเดิมจากวัฒนธรรมขอม

ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรเป็นงานศิลปโดดเด่นที่สุดอย่างหนึ่งในโบราณสถานของวัฒนธรรมขอม โดยเฉพาะในพื้นที่เมืองพระนคร เรื่องกวนเกษียรสมุทรเป็นเทพนิยายที่ถือกำเนิดจากศาสนาฮินดู ในเรื่องมหากาพย์มหาภารตะ รามายณะ และทศาวตาร(หรือนารายณ์สิบปาง) ล้วนได้กล่าวถึงเรื่องราวการกวนเกษียรสมุทร ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับทวยเทพและเหล่าอสูรร่วมมือกวนเกษียรสมุทรเพื่อให้ได้มาซึ่งน้ำอมฤตเพราะอยากเป็นอมตะ โดยใช้พญานาควาสุกรีเป็นเชือกพันเขามันทระ เหล่าอสูรฉุดหัวนาค ทวยเทพฉุดหางนาค พระนารายณ์อวตารเป็นเต่ารองรับภูเขาเพื่อป้องกันมิให้โลกแตกสลาย เวลาผ่านไปนานนับพันปีจึงได้น้ำอมฤตมา เมื่อพระนารายณ์แปลงร่างเป็นสาวงามหลอกล่อเหล่าอสูร ทวยเทพจึงได้ดื่มน้ำอมฤตแต่เพียงฝ่ายเดียว

ในพื้นที่วัฒนธรรมขอม ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรมักพบเห็นตามปราสาทหินและเมืองโบราณของขอม ที่มีขนาดเล็กเช่นภาพแกะสลักทับหลังของปราสาทหิน ส่วนงานศิลปะที่มีขนาดใหญ่เช่น ภาพแกะสลักนูนต่ำในระเบียงคตของปราสาทหิน ซึ่งสร้างเป็นสะพานนาคหน้าประตูทาง

[2]大卫·钱德勒：柬埔寨史，中国大百科全书出版社，2013年，第90页。

เข้าของวัดหรือเมืองโบราณ ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรที่มีชื่อเสียงได้แก่ ภาพแกะสลักนูนต่ำที่ระเบียงคดด้านทิศตะวันออกของนครวัด สะพานนาคหน้าประตูทางเข้าทิศตะวันออกของปราสาทพระขรรค์ในกัมพูชาซึ่งสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (1182-1201)[3] และที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเห็นจะเป็นสะพานนาคหน้าประตูทางเข้าของปราสาทนครธม ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เช่นกัน และยังคงรักษาไว้ได้ดีพอสมควรจนถึงทุกวันนี้ โจวตากวน นักเดินทางชาวจีนซึ่งเยือนเมืองพระนครเมื่อปลายศตวรรษที่ 13 ได้บันทึกสภาพกำแพงเมืองนครธมไว้ในจดหมายเหตุบันทึกว่าด้วยขนบธรรมเนียมประเพณีของขอมว่า นอกกำแพงเมือง มีคูเมืองใหญ่ล้อมรอบ ทั้งสี่ด้านมีสะพานข้ามคูเชื่อมประตูเมือง บนสะพานมีหินแกะสลักเป็นรูปเทวดาและอสูรด้านละ 54 รูป แต่ละรูปมีรูปร่างหน้าตาเหมือนแม่ทัพ ตัวขนาดใหญ่หน้าตาดุร้าย ราวหินสร้างเป็นรูปนาค 9 เศียร เทวดาและอสูรทำท่าฉุดนาคไม่ให้มันหนีไป ประตูเมืองทั้ง 5 มีหินสะพานเป็นแบบเดียวกัน[4]

ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในเมืองพระนครสื่อความหมายถึงการนับถือพระนารายณ์หรือพระวิษณุซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งการรักษาความเป็นธรรม การอวตารของพระนารายณ์มีมากมายหลายปาง ปางอวตารที่เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้คือนารายณ์สิบปาง ซึ่งประกอบด้วย ปลาศผริ เต่า หมูป่า นรสิงห์ พราหมณ์ ปรศุราม พระโคตมพุทธเจ้า พระราม พระกฤษณะและกัลกิ ล้วนแต่เป็นปางอวตารของพระนารายณ์เพื่อผดุงธรรมะบนโลก ควบคู่ไปกับการแพร่หลายของมหากาพย์เรื่องรามายณะและมหาภารตะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ปางพระรามและปางพระกฤษณะเป็นที่รู้จักกันดีโดยเฉพาะ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ยืนยันว่า ก่อนศตวรรษที่ 10 มหากาพย์สองเรื่องนี้มีการเผยแพร่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะเรื่องรามายณะมีการดัดแปลงเป็นหลายๆ สำนวนที่มีลักษณะท้องถิ่นของประเทศต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และมีอิทธิพลอย่างกว้างขวาง จนทำให้ประวัติการวิวัฒนาการของศิลปเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของพระรามเป็นอย่างมาก[5] ควบคู่กับการเผยแผ่ความรู้เรื่องรามายณะ การนับถือบูชาพระนารายณ์ก็มีประวัติอันยาวนานในพื้นที่แถบนี้ ราวศตวรรษที่ 12 ศาสนาฮินดูลัทธิไวษณพนิกายมีความเจริญมากในอินเดีย ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้น สังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวง มีการสถาปนาอาณาจักรสำคัญๆ หลายอาณาจักร เช่นเวียดนาม พม่าและสุโขทัย ซึ่งทยอยกันสถาปนาขึ้นในศตวรรษที่ 10 11 และ 13 พร้อมกันกับการสถาปนาและขยายพื้นที่การปกครองของแต่ละอาณาจักร มีสงครามน้อยใหญ่เกิดขึ้นอยู่เสมอ อำนาจการปกครองของเมืองพระนครเจริญถึงขั้นสูงสุดในช่วงศตวรรษที่ 11-12 เมื่อยุคเมืองพระนครตอนต้น ผู้ปกครองแผ่นดินส่งเสริมความเชื่อเรื่องพระอินทร์และพระศิวะเป็นสำคัญ ส่วนความเชื่อเรื่องพระนารายณ์กลายเป็นกระแสความเชื่อหลักในชนชั้นปกครองตั้งแต่รัชสมัยของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 (1113 - 1145) (จิตร ภูมิศักดิ์, 2547, 336) พระองค์ได้ชื่อว่าเป็นกษัตริย์นักรบที่เข้มแข็ง ทรงปราบกบฏในอาณาจักรและแว่นแคว้นโดยรอบจนราบคาบ เคยนำทัพโจมตีชาวจามในอาณาจักรจามปา ซึ่งอยู่ในตอนใต้ของเวียดนามในปัจจุบัน อาณาจักรจามปาเคยบุกรุกเมืองพระนครหลายครั้งในสายตาชาวเมืองพระนคร ชาวจามเป็นคนร้าย David Chandler นักวิชาการฝรั่งเศสเห็นว่า

[3] ที่ประเทศกัมพูชามีปราสาทพระขรรค์สองแห่ง อีกแห่งหนึ่งตั้งอยู่ที่กำปงธม ซึ่งสร้างเมื่อสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1(1002-1048)

[4] 周达观：《真腊风土记》，北京：中华书局，1991年，第2页。

[5] 张玉安，裴晓睿：《印度的罗摩故事与东南亚文学》，昆仑出版社， 2005年，第297页。

หน้าตาและการแต่งตัวของอสูรบนสะพานข้ามคูเมืองนครธมนั้น เป็นการเลียนแบบชาวจาม[6] นครวัดหรือชื่อเดิมว่าวิษณุโลกเป็นปราสาทที่พระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ทรงสร้างขึ้นเพื่อบูชาพระนารายณ์ภายในปราสาทนครวัด ภาพแกะสลักนูนต่ำมาสเตอร์พีซในระเบียงคดเช่นภาพกวนเกษียรสมุทร ภาพพระนารายณ์ปราบอสูร ภาพสงครามในเรื่องมหาภารตะและรามายณะ ภาพพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 กำลังอยู่บนบัลลังก์ว่าราชการและภาพขบวนทัพของพระองค์ เป็นต้น ประกอบกันขึ้นเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงการประสานความเชื่อเรื่องพระนารายณ์และความนับถือพระมหากษัตริย์เข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นจุดประสงค์ของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ในการแสดงให้ประชาชนเห็นถึงการป้องกันชาติบ้านเมือง และทำศึกสงครามของพระองค์อันเป็นหน้าที่ของวรรณะกษัตริย์ในวัฒนธรรมศาสนาฮินดูนั้นมีความถูกต้องและยุติธรรม แม้กระทั่งการขึ้นครองราชย์ของพระองค์ก็เป็นเรื่องถูกต้องชอบธรรม Li Ying นักวิชาการจีนที่ศึกษาภาพแกะสลักนูนต่ำเกวนเกษียรสมุทรในนครวัดแสดงความคิดเห็นต่อการยกย่องบูชาพระนารายณ์ของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ว่าเกี่ยวข้องกับประวัติการขึ้นครองราชย์ของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ที่ผ่านการรัฐประหารชิงอำนาจจากพระเจ้าธรณีอินทรวรมันที่ 1 ผู้เป็นลุงและเป็นผู้ที่ไม่มีความสามารถในการบริหารบ้านเมือง การรัฐประหารจึงถือเป็นหน้าที่ที่ได้รับการมอบหมายจากพระนารายณ์[7] เพราะฉะนั้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 เป็นต้นมา ความเชื่อเรื่องพระนารายณ์เจริญขึ้นในเมืองพระนคร พร้อมกันกับการขยายอาณาเขตของเมืองพระนคร ความเชื่อเรื่องพระนารายณ์ก็แพร่หลายออกไปสู่ดินแดนอื่น ๆ

ระบอบการปกครองและความคิดความเชื่อของขอมมีอิทธิพลเป็นอย่างยิ่งต่ออาณาจักรไทยสมัยโบราณ ซึ่งสะท้อนให้เห็นจากการส่งเสริมการนับถือบูชาพระมหากษัตริย์และพระนารายณ์ก่อนการสถาปนาสุโขทัย เขตพื้นที่สยาม-ละโว้ก็ถูกครอบครองภายใต้วัฒนธรรมขอมอยู่ก่อนแล้ว ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง)ได้ปรับปรุงระบอบการปกครองในส่วนกลางให้เป็นแบบจตุสดมภ์ตามแบบอย่างของขอม(มาตยา อิงคนาร, 2529, 54) เมื่อปีค.ศ. 1431 กองทัพอยุธยาตีเมืองพระนครแตก ได้กวาดต้อนประชาชน เชื้อพระวงศ์ กวี และนักปราชญ์ของกัมพูชากลับมาอยุธยา เชื้อพระวงศ์ กวี และนักปราชญ์เหล่านี้ซึ่งประกอบด้วยพราหมณ์กลายเป็นกำลังสำคัญในการสนับสนุนการปฏิรูปการปกครองของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (ค.ศ.1448-1488) มีกฎหมายตราขึ้นใหม่หลายฉบับเช่น กฎหมายว่าด้วยการเทียบศักดินา กฎหมายว่าด้วยกฎมณเฑียรบาล กฎหมายลักษณะอาญาหลวง กฎหมายลักษณะอาญาขบถศึก เป็นต้น ต่างได้ช่วยเสริมสร้างอำนาจการปกครองของพระมหากษัตริย์ให้เข้มแข็งยิ่งขึ้น องค์พระมหากษัตริย์มีพระราชอำนาจเป็นล้นพ้น เปรียบเสมือนองค์สมมุติเทพ พราหมณ์เป็นผู้ช่วยตรากฎหมาย ตรวจสำนวนและตัดสินคดีความตามตัวบทกฎหมาย เป็นประธานพิธีศาสนาต่าง ๆ ทำให้การเมืองการปกครองและประเพณีวัฒนธรรมของอยุธยามีการพัฒนาตามแนวคิดแบบขอม ตามความคิดสมมุติเทพในต้นประวัติศาสตร์อาณาจักรเจนละ พระมหากษัตริย์มักถูกเปรียบเสมือนพระอินทร์และพระศิวะ เทพเจ้าทั้งสององค์นี้ต่างก็มีอิทธิพลมากในเขตพื้นที่ประเทศไทยเช่นเดียวกัน แต่เมื่อถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ความเชื่อเรื่องพระนารายณ์กลายเป็นกระแสหลัก พระมหากษัตริย์ถูก

[6] 大卫·钱德勒：《柬埔寨史》，北京：中国大百科全书出版社，2013年，第78页。

[7] 李颖：《“翻搅乳海”吴哥寺中的神与王》，北京：中国社会科学出版社，2016年，第99页。

เปรียบเสมือนเป็นอวาตารหนึ่งของพระนารายณ์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งการรักษาความเป็นธรรม เนื่องจากตั้งแต่ตอนปลายสมัยอยุธยา บ้านเมืองไม่สงบ เกิดสงครามระหว่างอาณาจักรใหญ่เล็กเสมอ ภายในประเทศก็มีการแย่งชิงอำนาจปกครองกันอยู่ตลอด ในสถานการณ์เช่นนี้ ผู้ปกครองแผ่นดินมักให้ความสำคัญแก่การส่งเสริมความคิดการเป็นพระมหากษัตริย์ด้วยความชอบธรรมมากกว่าที่จะเน้นย้ำเการปีนพระมหากษัตริย์ที่สืบเชื้อสายมาจากตระกูลวงศ์ในพระมหากษัตริย์ ตัวอย่างเช่น เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกรัชกาลที่ 1 ทรงขึ้นครองราชย์โดยใช้วิธีรัฐประหาร การแปลวรรณกรรมสามก๊กฉบับเจ้าพระยาพระคลัง(หน)ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการแฝงจุดประสงค์ทางการเมืองไว้ในการดัดแปลงเนื้อหาเดิมจากต้นฉบับภาษาจีน เช่นการตัดทิ้งความจริงเรื่องเชื้อพระวงศ์ของเล่าปี่ไป[8] หลังจากขึ้นครองราชย์ รัชกาลที่ 1 ทรงประกอบพระราชกรณียกิจหลายอย่าง พยายามทำให้ราษฎรเกิดความเข้าใจในพุทธศาสนาและเข้าถึงแก่นธรรม ทรงรับสั่งให้คนไปทำลายศิวลึงค์ในราชอาณาจักร ทรงอ้างว่าการบูชาศิวลึงค์เป็นการกระทำของคนถ่อยเพื่อที่จะล้อเลียนผู้หญิงแพศยากับแม่มดหมอผี และผู้ไม่รู้ก็ถือปฏิบัติสืบมา (อคิน รพีพัฒน์, 2518, 92) ศิวลึงค์เป็นสัญลักษณ์ของความเชื่อเรื่องพระศิวะ การทำลายศิวลึงค์จึงเท่ากับไม่ส่งเสริมการนับถือบูชาพระศิวะ ตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงปัจจุบัน

ผู้ปกครองพยายามเน้นบทบาทของพระมหากษัตริย์ต่อบ้านเมือง ก่อนอื่น ความคิดที่ว่าพระมหากษัตริย์เสมือนเป็นเสาหลักเมืองของประเทศชาติได้รับการเน้นย้ำ เมื่อปีค.ศ.1782 เมื่อรัชกาลที่ ๑ ทรงย้ายเมืองหลวงจากธนบุรีมาที่ฝั่งกรุงเทพฯ มีการจัดพิธียกเสาหลักเมือง ในท้ายสุดของพีธีมีการอัญเชิญเทวดามาสถิตอยู่ในเสาหลักเมืองเพื่อคุ้มครองบ้านเมืองให้อยู่เย็นเป็นสุขและเจริญรุ่งเรือง (กรมศิลปากร, 2547, 8) ปัจจุบันศาลหลักเมืองอยู่ในความรับผิดชอบของกระทรวงกลาโหม เมื่อปีค.ศ.1982 รัฐบาลได้จัดให้มีงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งการพระราชพิธีสมโภชหลักเมืองและทรงบำเพ็ญพระราชกุศลบวงสรวงเทพารักษ์ ณ ศาลหลักเมือง เนื่องในพระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี เพื่อเป็นสิริมงคลแก่พระมหานครตามโบราณราชประเพณี (กรมศิลปากร, 2547, 11) การตั้งหลักเมืองและพระราชพิธีสมโภชหลักเมืองสะท้อนให้เห็นถึงความคิดเรื่องความสัมพันธ์อันศักดิ์สิทธิ์ระหว่างพระมหากษัตริย์กับเสาหลักเมืองถูกสร้างขึ้นมา และที่สำคัญกว่านี้คือการเน้นย้ำการเป็นตัวแทนแห่งการปกป้องรักษาความเป็นธรรมของพระมหากษัตริย์

รามเกียรติ์ซึ่งเป็นวรรณคดีรามายณะสำนวนไทยได้รับการยกย่องจากผู้ปกครองสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระรามซึ่งเป็นอวาตารหนึ่งของพระนารายณ์และเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมะในเรื่องรามเกียรติ์ได้รับการยกย่องเชิดชู การที่พระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ในสมัยรัตนโกสินทร์ทรงเปรียบตัวเองเป็นพระราม ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ตามระเบียงคดและนครวัดจำลองในวัดพระแก้วประกอบกันขึ้นเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงการสืบต่อความคิดสมมุติเทพของวัฒนธรรมขอมในประเทศไทยและเป็นกุศโลบายของผู้ปกครองในการสร้างความสัมพันธ์อันศักดิ์สิทธิ์ระหว่างพระมหากษัตริย์และความเชื่อเกี่ยวกับพระนารายณ์

[8] 金勇：《泰文<三国演义>经典译本产生的原因分析》，《东南亚研究》，2011年第2期，第86页。

ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรเป็นหนึ่งในงานปฏิมากรรมที่มีคุณค่าเชิงวรรณศิลป์ที่สำคัญที่สุดในการสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเทพเจ้าแห่งความรุ่งเรืองและความเป็นผู้ปกป้องคุ้มครองสรรพชีวิตของพระนารายณ์ ซึ่งได้รับความสนใจในแวดวงศิลปะและปฏิมากรรมไทย ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในประเทศไทยนอกจากจะมีอยู่ตามโบราณสถานซึ่งเป็นงานสถาปัตยกรรมที่มีรูปแบบลักษณะเฉพาะของขอมแล้ว ยังมีที่สร้างใหม่ในยุคปัจจุบัน ที่สำคัญๆ เช่น ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในเมืองจำลองจังหวัดสมุทรปราการ และในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิเป็นต้น หนึ่งในจำนวนนั้นในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิเป็นที่สะดุดตาแก่ผู้เห็นมากที่สุด เพราะความประณีต สีสัน และการตกแต่งอย่างวิจิตรบรรจง เป็นปฏิมากรรมโลหะปิดทองประดับกระจกกว้าง 3 เมตร ยาว 21 เมตร สูง 5.5 เมตร ประกอบด้วยเทวดา 9 องค์ฉุดหางพญานาค ฝ่ายอสูร 9 ตนฉุดหัวพญานาค ตรงกลางของปฏิมากรรม มีพระนารายณ์ทรงประทับตระหง่านบนเขามันทระ มือถือเทพศาสตราวุธ สังข์ จักร ตรี คทา อลังการงดงาม มีผู้ศรัทธานำดอกไม้มาถวายบูชาทุกวัน

จุดประสงค์ของการตั้งปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในยุคปัจจุบันอาจตีความได้หลายนัย คนไทยทั่วไปจะเข้าใจดีว่าจุดประสงค์ของกวนเกษียรสมุทรก็คือเพื่อได้น้ำอมฤต เพราะฉะนั้น นัยอันดับแรกของการตั้งปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรก็คือความปรารถนาชีวิตสุขสบายและมีอายุยืนยาวเหมือนเทวดาในสวรรค์ ตรงกับความหมายของชื่อเมืองหลวงว่ากรุงเทพฯ เช่นคนไทยบางคนเห็นว่าปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรที่ท่าอากาศยานเป็นสัญลักษณ์สะท้อนให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองที่ไม่มีที่สิ้นสุดหรืออีกนัย ท่าอากาศยานสุวรรณภูมิเปรียบประดุจดังแผ่นดินทองอันเป็นอมตะตลอดกาล[9] ผู้ศึกษามีความเห็นว่า การติดตั้งปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในประเทศไทยยุคปัจจุบันสามารถตีความได้มากกว่านี้ คือไม่เพียงแต่สะท้อนให้เห็นถึงการสืบต่อหากยังสะท้อนการพัฒนาวัฒนธรรมขอมในประเทศไทยอีกด้วย นาย Paul Mus นักวิชาการชาวฝรั่งเศสเห็นว่า ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในนครวัดนครธมเปรียบเสมือนเป็นสะพานเชื่อมโยงระหว่างโลกมนุษย์และสวรรค์[10] ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิก็เช่นเดียวกัน เท่ากับเป็นหลักแสดงเขตเมืองสวรรค์เหมือนสะพานกวนเกษียรสมุทรนอกเมืองนครธม ทำให้ผู้เข้าออกด่านศุลกากรจะเกิดความสำนึกได้ว่า เขตสุวรรณภูมิตลอดจนพื้นที่ทั่วทั้งประเทศไทยเป็นแดนสวรรค์ที่มีเทพเจ้าพระนารายณ์ปกปักรักษาอยู่ ซึ่งความหมายนี้ใกล้เคียงกับความเห็นของคนไทยทั่วไปในการมองปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรยุคปัจจุบัน แต่ก็ยังมีคนที่ช่างคิดและชอบยึดหลักความเป็นธรรมตั้งข้อสงสัยว่า หลังจากได้น้ำอมฤตแล้ว พวกอสูรโดนพระนารายณ์ลวง เพราะฉะนั้นใครเป็นฝ่ายร้ายกันแน่ (กิตติ โล่ห์เพชรัตน์, 2546 , 80) ผู้ศึกษาเห็นว่า ถ้าไม่ยึดหลักเหตุผล เราจะไม่สามารถตอบปัญหาข้อนี้

2.นัยของปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในบริบทสังคมแห่งวัฒนธรรมศาสนาพุทธ

เรื่องกวนเกษียรสมุทรสะท้อนระเบียบสังคมศาสนาฮินดู เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ที่เผยความเป็นจริงของโลกและชีวิต (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2557, 34, 1764) ตั้งแต่ยุคเมืองพระนครจนถึงปัจจุบัน นัยของสัญลักษณ์เรื่องนี้มีความลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในยุคเมืองพระนครซึ่งอยู่ในบริบทสังคมวัฒนธรรมศาสนาฮินดู เรื่องกวนเกษียรสมุทรสะท้อนอำนาจดลบันดาลของเทพเจ้า แต่ในปัจจุบันซึ่งอยู่ในบริบท

[9] กวนเกษียรสมุทร ณ สนามบินสุวรรณภูมิ http://suvarnabhumiairport.com/th/doyouknows/9/highlight-landmark-suvarnabhumi อัพเดทล่าสุด 4 กุมภาพันธ์ 2558

[10] 大卫·钱德勒：《柬埔寨史》，中国大百科全书出版社，2013年，第78页。

สังคมวัฒนธรรมศาสนาพุทธเถรวาท นัยของสัญลักษณ์เรื่องนี้มีการขยายกว้างออกไป กลายเป็นการเน้นอำนาจปัจเจกบุคคลในการสร้างสภาพแวดล้อมที่น่าอยู่ ซึ่งไม่เพียงแต่หมายถึงการช่วยกันรักษาระเบียบสังคม ที่สำคัญกว่านั้นคือ การสร้างโลกภายในจิตใจตนให้มีความสงบสุข

ศาสนาฮินดูเชื่อในอำนาจดลบันดาลของเทพเจ้า ในเรื่องกวนเกษียรสมุทร พระนารายณ์ได้รักษาระเบียบของจักรวาลโดยให้ฝ่ายเทพได้รับความดีฝ่ายอสูรได้รับความชั่ว ตัวเอกในการกวนเกษียรสมุทรเป็นทั้งทวยเทพและเหล่าอสูร คติความเชื่อทางศาสนาฮินดูเห็นว่า เทพเป็นฝ่ายธรรมะ อสูรเป็นฝ่ายอธรรม เป็นมารร้ายที่สู้รบ ลักษณะนิสัยแบบเทพหรือแบบอสูรมักถูกนำมาเปรียบเทียบกับลักษณะแบบสองขั้วความดีกับความชั่ว กุศลกับอกุศลของคน ตัวอย่างเช่น บทสนทนาโต้ตอบในเรื่องภควัทคีตาที่เปี่ยมด้วยปรัชญาในมหากาพย์มหาภารตะ พระศรีกฤษณะ(อวตารหนึ่งของพระนารายณ์ในกฤษณาวตาร)ตรัสกับพระอรชุนว่า สิ่งมีชีวิตที่ถูกสร้างขึ้นในโลกนี้มีอยู่สองจำพวกโดยแท้หนึ่งคือเทวะ อีกหนึ่งคืออสูร.....ชนอันประกอบด้วยความเป็นอสูรนั้นหารู้ในการประพฤติอันสมควรหรือการสละซึ่งการประพฤติใดๆ ไม่ อีกทั้งมิอาจพบซึ่งความบริสุทธิ์ หรืออาการอันเป็นกุศล หรือสัตย์จากชนเหล่านี้ได้.....[11] ในสังคมมนุษย์ มักมีกลุ่มคนสองประเภท กล่าวคือกลุ่มคนที่มีลักษณะนิสัยแบบเทพและแบบอสูร กล่าวง่ายๆ ก็คือกลุ่มคนดีกับกลุ่มคนชั่ว การแข่งขันระหว่างคนสองกลุ่มนี้ทำให้สังคมเกิดความปั่นป่วน ทวยเทพและเหล่าอสูรร่วมกันกวนเกษียรสมุทรเพื่อได้น้ำอมฤตนั้นเป็นสัญลักษณ์แห่งการสร้างความมีชีวิต น้ำอมฤตก็คือความมีชีวิต[12]ใครได้น้ำอมฤตแปลว่าเป็นฝ่ายชนะ จะนำมาซึ่งความสงบสุขก้าวหน้าหรือความวุ่นวายถอยหลังของสังคม หากคนดีได้รับความคุ้มครองปกป้อง สังคมจะมีความสงบสุขและมีระเบียบ ถ้าไม่อย่างนั้นบ้านเมืองจะเดือดร้อน ตามความเชื่อศาสนาฮินดู คนมักเชื่อว่า คนดีจะต้องได้รับความคุ้มครองจากเทพเจ้า กฤษณะตรัสกับพระอรชุนต่อไปว่า พวกริษยาที่ร้ายกาจเหล่านี้ เป็นนรชนที่ต่ำช้า ตูข้าจึงโยนเหล่าอกุศลนี้ลงสู่ห้วงวัฏสงสารในชาติพันธุ์ตลอดไป.....ผู้ใดที่ละเลยวิธีตามบัญญัติในศาสตร์ คงปฏิบัติตามแรงปรารถนาของกาม ย่อมหาได้รับซึ่งความสมบูรณ์หรือความสุขหรือบรมคติใดไม่[13]ที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่า วัฒนธรรมศาสนาฮินดูซึ่งส่งเสริมระบบวรรณะ ให้ความสำคัญแก่การรักษาระเบียบสังคมที่มีมาแต่โบราณ ในเรื่องกวนเกษียรสมุทร ทวยเทพได้รับความคุ้มครองจากพระนารายณ์เพราะความดีที่มีมาแต่เดิม ส่วนเหล่าอสูรได้รับโทษก็เพราะความชั่วที่ทำไว้ในอดีต

ความเชื่อในอำนาจดลบันดาลของเทพเจ้าศาสนาฮินดูมีบทบาทสำคัญต่อการรักษาระเบียบสังคมวรรณะ แต่การปฏิบัติตนต่อผู้อื่นด้วยอคติหรือยึดติดกับความคิดเดิมๆ นั้นจะไม่เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมปัจจุบัน ในเรื่องกวนเกษียรสมุทร เหล่าอสูรกับทวยเทพร่วมมือกันกวนเกษียรสมุทร ประกอบกุศลกรรมอันเดียวกัน แต่เหล่าอสูรต้องถูกลงโทษด้วยอำนาจอกุศลกรรมที่ทำไว้แต่ปางก่อน พระนารายณ์เลือกข้างเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่ยุติธรรมในเหตุการณ์ครั้งนี้ จึงไม่แปลกที่มีคนตั้งข้อสงสัยต่อนัยด้านนี้(ได้น้ำอมฤตแล้วทำไมไม่แบ่ง) ผู้ศึกษาเห็นว่า การตั้งข้อสงสัยเช่นนี้เกิดขึ้นเนื่องมาจากการมองปัญหาโดยยึดหลักเหตุผลของคนในสังคมปัจจุบัน ซึ่งเป็นความคิดที่ไม่ได้ยึดโยงติดกับความคิดเดิม ซึ่งเดิมมีระบบวรรณะ และมีเรื่องราวในอดีตชาติกำกับเคร่งครัด มุมดังกล่าว

[11] 张保胜译：《薄伽梵歌》，中国社会科学出版社，2007年，第171-173页。 22 张保胜译：《薄伽梵歌》，中国社会科学出版社，2007年，第174-175页。
[12] นิธิ เอียวศรีวงศ์ กวนเกษียรสมุทร มติชนสุดสัปดาห์ วันที่ 6 มิถุนายน 2557 ปีที่ 34 ฉบับที่ 1764.
[13] 张保胜译：《薄伽梵歌》，中国社会科学出版社，2007年，第174-175页。

จึงอาจเป็นเพียงการมองปัญหาในมุมแคบ เป็นการมองออกจากบริบทสังคมศาสนาพุทธเถรวาท ขณะที่ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรที่สร้างขึ้นในสมัยนี้เป็นส่วนหนึ่งในงานศิลปกรรมขอมที่ประเทศไทยสืบต่อมา และพัฒนาให้กลายเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมศาสนาพุทธ การแก้ข้อสงสัยดังกล่าวข้างต้นต้องพิจารณาจากแง่มุมวัฒนธรรมศาสนาพุทธเถรวาท เพื่อนำไปสู่การค้นหาบางคำตอบจากปรัชญาพุทธศาสนา

ถ้ามองจากแง่มุมศาสนาพุทธ เรื่องกวนเกษียรสมุทรเป็นเทพนิยายที่เผยความเป็นจริงของโลกและชีวิต พุทธศาสนาไม่เพียงแต่เป็นจักรวาลทัศน์ของคนธรรมดาโดยถ่ายทอดผ่านสื่อนิทาน ที่สำคัญที่สุด ประมวลความรู้ทางศาสนาที่มีพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นศาสดาและมีพระสงฆ์หรือพุทธบริษัท 4 เป็นผู้สืบทอด นับเป็นปรัชญาชีวิตชั้นเอกที่สั่งสอนให้ผู้คนประพฤติดีตามหลักคำสอนและปลูกฝังค่านิยมทางจริยธรรม หลักการของพุทธศาสนากล่าวถึงเรื่องการกระทำ กรรมเป็นมูลเหตุที่บันดาลชีวิตของตนเอง ผลแห่งการกระทำก่อให้เกิดวงจรการเกิดดับ ซึ่งผู้กระทำย่อมได้รับผลแห่งการกระทำดังกล่าวด้วยตนเอง ดังเช่นพุทธภาษิตกล่าวว่า หว่านพืชเช่นใดได้ผลเช่นนั้น[14] ไตรภูมิเป็นจักรวาลทัศน์ของศาสนาพุทธ ในความเชื่อเรื่องไตรภูมิ เทพและอสูรต่างเป็นสัตว์ในไตรภูมิ สัตว์ทั้งหลายอาศัยตามภูมิต่างๆ โดยมีภูเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลาง เทวดาอาศัยอยู่เหนือยอดภูเขา ชีวิตมีความสุขสบาย เป็นที่อิจฉาของมนุษย์ ส่วนอสูรเป็นที่รังเกียจของมนุษย์ มีหน้าตาน่าเกลียดน่ากลัว ปากแสยะ เขี้ยวงอกโง้ง เป็นกะปุ่มกะป่าไปทั้งหน้า ร่างกายผอมนักหนาหาเนื้อและเลือดน้อยหนึ่งก็ทั้งยาก ผอมอย่างใบไม้แห้ง มีตาเล็กนิดเดียวเท่าตาปู อาศัยอยู่ลึกลงไปใต้ดิน 84,000 โยชน์ (เอกรัตน์ อุดมพร, 2553, 84) สัตว์ทั้งหลายเวียนว่ายตายเกิด วนเวียนอยู่ในสังสารวัฏ เป็นเรื่องธรรมดาที่สัตว์ที่อยู่ในแดนสุข เช่นเทพอยากอยู่ต่อนานๆ ด้วยเหตุนี้ จึงไม่แปลกในเทพนิยายกวนเกษียรสมุทร ทวยเทพแม้จะเป็นเทพที่มีความสุขสบายอยู่แล้ว ก็ยังอยากได้น้ำอมฤต แต่หากอธิบายจากแง่มุมปรัชญาพุทธศาสนา การที่จะขึ้นสวรรค์หรือไม่ หรือการหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดในไตรภูมิ ซึ่งเป็นเป้าหมายสุดท้ายไม่ใช่บรรลุได้ง่ายๆ เพียงอาศัยการคุ้มครองจากพระเจ้าเท่านั้น หากแต่ขึ้นอยู่กับบุญกุศลที่ตนสั่งสมมาโดยยึดหลักละเว้นความชั่ว หมั่นทำความดี

นายมหาตมะ คานธี ผู้นำทางการเมืองและศาสนาฮินดูเคยอธิบายเกี่ยวกับพฤติกรรมของอสูรในการเขียนเชิงอรรถภควัทคีตาว่า ความคิดกุศลกับความคิดอกุศลย่อมปะทะกันในร่างกายของคนเราบ่อยครั้ง มีหรือที่มีคนไม่เคยมีประสบการณ์แบบนี้[15] ไม่มีเลย แม้กระทั่งพระพุทธเจ้าก็เคยตามความเชื่อของคนที่นับถือศาสนาพุทธ พระพุทธเจ้าทรงได้สั่งสมบุญบารมีมานานนับ 500 พระชาติก่อนที่พระองค์จะตรัสรู้ ชาดกเหล่านี้สอนให้คนรู้ว่าการข้องแวะกับกิเลสคือบ่อเกิดแห่งทุกข์ โดยเฉพาะมหาชาติชาดก กล่าวถึงเมื่อพระพุทธเจ้าเสวยพระชาติสุดท้ายเป็นพระเวสสันดร ได้ใช้ความพยายามอย่างไรในการสลัดตัดกิเลส เป็นชาดกที่รู้จักกันทั่วไปในประเทศไทย ยังมีเรื่องเล่าการผจญมารของพระพุทธเจ้า กล่าวคือ คืนก่อนที่พระพุทธเจ้าจะตรัสรู้ พญาวัสวดีมารยกกองทัพมาคุกคามพระพุทธองค์มิให้บำเพ็ญธรรม ทันใดนั้นพระแม่ธรณีก็ปรากฏกายผุดขึ้นมาจากพื้นดินและบิดน้ำจากมวยโมลี ทำให้เกิดน้ำท่วม จนกระทั่งหมู่มารล่องลอยตามกระแสน้ำและพ่ายแพ้ไป เรื่องเล่า

[14] 宋立道：《神圣与世俗——南传佛教国家的宗教与政治》，宗教文化出版社，2000年，第49页。
[15] 张保胜译：《薄伽梵歌》，中国社会科学出版社，2007年，第12页

เรื่องนี้ถูกสร้างเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังและแกะสลักบานประตูวัดหลายๆ แห่ง เนื่องจากพระพุทธเจ้าเป็นบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ ส่วนมารและพระแม่ธรณีไม่มีจริงในโลก งานศิลปะสื่อความหมายเหล่านี้จึงถือว่าเป็นการเล่าเรื่องให้เป็นรูปธรรม เพื่อแสดงให้เห็นการต่อสู้กับกิเลสอย่างหนักในวาระสุดท้ายก่อนที่พระพุทธเจ้าจะได้ตรัสรู้ พวกมารเปรียบเสมือนกิเลสน้อยใหญ่ที่มีอยู่ในตัวพระองค์ ส่วนพระแม่ธรณีทำตัวเหมือนนายทวารคอยต่อต้านพวกมาร เปรียบเสมือนจิตสำนึกและความสามารถในการควบคุมสติของพระองค์ สรุปแล้ว การตรัสรู้และการหลุดพ้นจากความทุกข์ของพระพุทธเจ้านั้นเป็นเพราะพระพุทธเจ้าใช้ความพยายามควบคุมสติของตน ชนะความคิดที่ชั่วร้ายหรืออกุศลในตัว ดังนั้นหากกล่าวสำหรับคนธรรมดาทุกๆ คนแล้ว การมีลักษณะนิสัยแบบเทพและอสูรพร้อมๆ กันนั้นเป็นเรื่องปกติ การประพฤติเยี่ยงอารยชนก็คือ พยายามควบคุมสติของตน เกิดจิตสำนึกต่อสู้เพื่อความเป็นธรรม ระงับความชั่วและทำแต่ความดีครั้งแล้วครั้งเล่า การถอดรหัสปรากฏการณ์เหล่านี้คือนัยที่ซ่อนไว้ในเรื่องกวนเกษียรสมุทรตามคติความเชื่อแบบศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ช่วยเผยให้เห็นความเป็นจริงของชีวิตในแง่มุมศาสนาพุทธเถรวาท

ตามหลักของพุทธธรรมคือความหลุดพ้นพึ่งตนได้ เมื่อปัจเจกชนควบคุมสติของตน ยืนหยัดหลักการส่งเสริมความดี ยับยั้งความชั่วแล้ว ก็เท่ากับการได้ปูพื้นฐานจริยธรรมทางสังคม สังคมที่มีระเบียบสงบสุขก็จะเกิดขึ้นโดยปริยาย คนที่มีความสามารถควบคุมสติของตน โลกของจิตใจส่วนตัวก็จะเปี่ยมล้นด้วยความสงบสุข ซึ่งเป็นความสุขที่แท้จริงในโลกมนุษย์ ไม่ต้องรอจนกว่าเสียชีวิตแล้วขึ้นสวรรค์ คนธรรมดายากที่จะตรัสรู้และบรรลุนิพพานเหมือนอย่างพระพุทธเจ้า แต่การสลัดตัดกิเลสและประกอบกุศลกรรมน้อยใหญ่ในชีวิตประจำวันก็สามารถทำได้ ยกตัวอย่างเช่น การบวชในพระพุทธศาสนาของผู้ชายในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่นับถือศาสนาพุทธเถรวาทมีให้เห็นอยู่ทั่วไป การกระทำแบบนี้ถือเป็นการตอบแทนบุญคุณของพ่อแม่ซึ่งเป็นกุศลกรรมอันยิ่งใหญ่ โดยเชื่อกันว่า พ่อแม่ของผู้บวชจะได้เกาะชายผ้าเหลืองขึ้นสวรรค์เมื่อเสียชีวิตแล้ว กุศลกรรมเล็กๆ น้อยๆ ก็ทำได้ทุกวันเช่นการทำบุญไหว้พระ กุศลกรรมน้อยใหญ่ประกอบกันขึ้นเป็นภาพสังคมศาสนาพุทธที่มีสันติสุข เป็นที่ประจักษ์ของคนทั่วโลก เราต้องยอมรับว่า ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเหตุนี้ ประเทศไทยจึงกลายเป็นแหล่งดึงดูดนักท่องเที่ยวต่างชาติที่นับวันจะมีมากขึ้นเรื่อยๆ เพราะฉะนั้น จะเห็นได้ว่า การมีจิตสำนึกความเป็นธรรม หมั่นทำความดี จิตใจจะบังเกิดความสงบสุข สังคมก็จะมีระเบียบน่าอยู่ นี่ก็คือแดนสวรรค์บนโลกที่มนุษย์สามารถสัมผัสได้จริงไม่ใช่หรือ

ตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา การพัฒนาพุทธศาสนาของไทยก็ไม่ได้เป็นไปในแบบโลกุตรธรรมไตรโลกวินิจฉยกถาก็เน้นความสำเร็จทางจิตซึ่งอาจทำได้ในชาตินี้ ทำให้ประชาชนให้ความสำคัญแก่เป้าหมายของชีวิตในโลกปัจจุบันมากขึ้น (สายชล สัตยานุรักษ์, 2546, 123) และตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นต้นมา แนวโน้มการพัฒนาของพุทธศาสนาในสังคมไทยเป็นไปตามแบบโลกิยธรรมชัดขึ้น ชนชั้นนำของไทยเน้นเฉพาะพุทธศาสนาแบบโลกิยธรรมเพื่อเป็นแหล่งที่มาทางศีลธรรมสำหรับจัดระเบียบความสัมพันธ์ทางสังคมในโลกนี้ ตัวอย่างเช่น พระยาอนุมานราชธนผู้มีบทบาทสำคัญในการนิยามความหมายของความเป็นไทยและการพัฒนาของวัฒนธรรมไทยเห็นว่า

ตัวท่านเองก็มีพฤติกรรมทางศาสนาเป็นปรกติธรรมดาของพุทธศาสนิกชนทั่วไปโดยกล่าวว่า “ข้าพเจ้าก็ยึดถือหลักแห่งกรรมในพุทธศาสนาเป็นเครื่องดำเนินวิถีชีวิต พยายามประกอบแต่สิ่งที่ท่านกำหนดไว้ในมงคลสูตร เท่าที่พอจะทำให้ข้าพเจ้าสุขกายสบายใจ ตามสมควรแก่อัตภาพของตนทันตาเห็น” (สายชล สัตยานุรักษ์, 2556, 37) ดังนั้น เมื่อตีความเรื่องกวนเกษียรสมุทรจากมุมมองวัฒนธรรมศาสนาพุทธของไทยในปัจจุบันแล้ว เราก็จะตอบปัญหาที่กล่าวไว้ข้างต้นไม่ยาก พระนารายณ์ก็คือจิตสำนึกความเป็นธรรมที่อยู่ในตนเอง ทวยเทพและอสูรก็คือลักษณะนิสัยดีและชั่วของคน ไม่ว่าในเวลาใด คนเราก็ต้องพยายามควบคุมสติ ส่งเสริมความดี ละเว้นความชั่วด้วยจิตสำนึกแห่งความเป็นธรรม ผลที่จะได้รับก็คือ สภาวะของจิตใจที่สงบสุข ชีวิตในสังคมโลกจะมีความสุขสบายเฉกเช่นแดนสวรรค์

บทสรุป

ศาสตรจารย์ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์เห็นว่า ระเบียบทางสังคมที่วรรณกรรมเรื่องกวนเกษียรสมุทรพูดถึง มีความลึกซึ้งและสลับซับซ้อนกว่าเรื่องประเภทการสร้างโลกในวัฒนธรรมอื่นๆ (พระยาอนุมานราชธน, 2553, 65) ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรที่สร้างใหม่ในประเทศไทยนั้นนอกจากได้สืบนัยจากวัฒนธรรมขอมแล้ว ซึ่งหมายถึงประเทศไทยมีระเบียบเสมือนเป็นเมืองสวรรค์ที่มีเทพเจ้าคุ้มครอง หากยังมีการพัฒนาในบริบทวัฒนธรรมศาสนาพุทธเถรวาทด้วย ซึ่งได้เผยความเป็นจริงของโลกและชีวิต กล่าวคือ หากปัจเจกชนปฏิบัติตน รู้จักควบคุมสติของตน ละทิ้งความชั่วหมั่นทำความดี สภาวะจิตส่วนตัวของตนก็จะเข้าถึงความสงบสุข สังคมก็จะมีความเป็นระเบียบเรียบร้อย คนในสังคมก็จะอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขเหมือนอยู่บนสวรรค์

ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรของไทยเป็นงานศิลปวัฒนธรรมที่มีลักษณะโดดเด่นที่สุดอย่างหนึ่งที่สืบต่อและพัฒนามาจากศิลปวัฒนธรรมขอม การตีความนัยของเรื่องกวนเกษียรสมุทรในบริบทสังคมปัจจุบันมีความหมายมากสำหรับการศึกษาวิจัยประวัติวัฒนธรรมในพื้นที่อินโดจีน โดยเฉพาะวัฒนธรรมขอมซึ่งเคยมีอิทธิพลต่อพื้นที่กว้างใหญ่ในอินโดจีนในสมัยก่อน จากงานศึกษาชิ้นนี้จะเห็นได้ว่า หลังยุคเมืองพระนคร แม้วัฒนธรรมขอมเสื่อมลง แต่พื้นที่ความเชื่อและกระบวนการจัดการความคิดบางส่วนกลับเคลื่อนต่อและมีการพัฒนาส่งต่อในเชิงศิลปะ ซึ่งปรากฏให้เห็นในบริบทวัฒนธรรมศาสนาพุทธเถรวาท คุณค่างานปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรที่ท่าอากาศยานสุวรรณภูมิได้ช่วยผลิตซ้ำความซับซ้อนในเชิงรูปและนาม เป็นความสัมพันธ์ของระเบียบโลกและการจัดการชีวิตผ่านกาย จิตและบริบททางสังคม ซึ่งยังคงความเนียนและแฝงไว้ซึ่งปรัชญาพุทธศาสนาอันลุ่มลึก นัยของงานปฏิมากรรมจึงเป็นเสือนเงาของความคิด ชวนให้ผู้ขบคิดได้ฝึกฝนทบทวนกันต่อไป

ภาพที่ 1 ราวสะพานหน้านครธม

ภาพที่ 2 ภาพแกะสลักนูนต่ำกวนเกษียรสมุทรในระเบียงคดนครวัด

ภาพที่ 3 ปฏิมากรรมกวนเกษียรสมุทรในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ

ภาพที่ 4-7 ทับหลังและหน้าบันที่มีภาพกวนเกษียรสมุทร

(ที่มา:https://www.google.com.hk/search?q=กวนเกษียรสมุทร&safe=strict&client=aff-cs-360se&hs=2eC&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCcQsARqFQoTCMnqifuwj8kCFUqnlAodUMQEEQ&biw=1280&bih=611&dpr=1.5)

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร . (2547).นานาสาระวัฒนธรรมไทย เล่ม 2, กรุงเทพฯ : บริษัทกราฟฟิคปริ้นติ้งพรีเพลส ซิสเต็มส์ (ประเทศไทย)จำกัด.

กิตติ โล่ห์เพชรัตน์. (2546). ขอมโบราณ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ก้าวแรก .

จิตร ภูมิศักดิ์ (2544).ความเป็นมาของคำสยาม, ไทย ลาวและขอม, และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม.

_____. (2547). สังคมไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาก่อนสมัยศรีอยุธยา. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2557). กวนเกษียรสมุทร. มติชนสุดสัปดาห์ วันที่ 6 มิถุนายน 2557 ปีที่ 34 ฉบับที่ 1764.

พระยาอนุมานราชธน. (2553). “ฟื้นความหลัง” ใน งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ของศาสตราจารยพระยาอนุมานราชธน. หมวดชีวประวัติ เล่มที่ 3 เรื่องฟื้นความหลัง(เล่ม 1). กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภาและมูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป.

มาตยา อิงคนารถ และคนอื่น.(2529). ประวัติศาสตร์ไทย กรุงเทพฯ: O.S Printing House Co., Ltd.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, (2546). ประวัติศาสตร์สังคม-วัฒนธรรม ของภาษาและวรรณคดีในสยามประเทศ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน .

สายชล สัตยานุรักษ์ (2546). พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2353). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน

_____. (2553). พระยาอนุมานราชธน ปราชญ์สามัญชนผู้นิมิต “ความเป็นไทย”. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

อคิน รพีพัฒน์. (2518). สังคมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2416. (ม.ร.ว.ประกายทอง สิริสุข และพรรณี สรุงบุญมี: แปล) โครงการตำราสังคมศาสตร์ฯ.

เอกรัตน์ อุดมพร.(2553). เล่าเรื่องยอดวรรณคดีไทยไตรภูมิพระร่วง. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา.

大卫·钱德勒．(2013).柬埔寨史．中国大百科全书出版社．

周达观．(1991).真腊风土记．北京：中华书局．

张玉安，裴晓睿．(2005).印度的罗摩故事与东南亚文学．昆仑出版社．

李颖.(2016)．“翻搅乳海”吴哥寺中的神与王．北京：中国社会科学出版社．

金勇．(2011).泰文《三国演义》经典译本产生的原因分析.解放军外国语学院学报.第三期.第 84-88页．

张保胜译．(2007).薄伽梵歌.中国社会科学出版社．

宋立道．(2000).神圣与世俗——南传佛教国家的宗教与政治.宗教文化出版社．

การศึกษาพัฒนาการทางรูปแบบและการนำเสนอภาพสตรีเปลือยในงานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจาก “เทพธิดาวีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของ จอร์โจแน

A STUDY OF THE DEVELOPMENT OF STYLE AND REPRESENTATION OF FEMALE NUDE IN ART: INSPIRED FROM “SLEEPING VENUS” BY GIORGIONE.[1]

ศรัญญู ปานยศ[2]
มาณพ อิศรเดช[3]

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานสตรีเปลือยในรูปแบบที่ต่างกัน เปรียบเสมือนการทดลองศึกษาทางกายวิภาค การศึกษาเพื่อเข้าใจสัดส่วนของความตามจริงและความถูกต้องเพื่อพัฒนาความงามในความคิดตามคิดแบบอุดมคติ รูปแบบ วิธีการ และการถ่ายทอดเฉพาะบุคคล สร้างความเข้าใจเกี่ยวกับมุมมองในการสร้างเนื้อหาของการสร้างสรรค์ที่ถ่ายทอดความคิดปรัชญา และความรู้สึกมุ่งเน้นให้ศิลปะสื่อความหมายได้มากกว่าภาพสตรีเปลือยที่เขียนขึ้นมาอย่างไร้เหตุผล

ศึกษาพัฒนาการทางรูปแบบและการนำเสนอภาพสตรีเปลือยในศิลปะตะวันตก ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากผลงาน “Sleeping Venus” ของจอร์โจแน (Giorgione) ตั้งแต่จุดเริ่มต้นของเนื้อหาในการสร้างสรรค์โดยคัดเลือกผลงานของศิลปินในยุคต่อมาที่สำคัญทางด้านเนื้อหา รูปแบบแนวคิด อิทธิพลที่คล้ายคลึงกัน อาทิ ผลงานของ ทิเทียน (Titian,“Venus of Urbino”, 1539) อาร์เทมิเซีย เจ็นทิเลสชิ (Artemisia Gentileschi,“Sleeping Venus”, 1625) ศิลปินหญิงคนแรกที่สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบสตรีเปลือย เอดัวร์ มาแน (Édouard Manet,“Olympia”, 1863)

ผลของการวิจัยซึ่งทราบถึงจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงานสตรีเปลือยผ่านวรรณกรรม รูปแบบของผลงานแสดงออกถึงเนื้อหาวรรณกรรมที่เชื่อมโยงกับความงามของสตรีระสตรีในท่าทางของการนอน และการพัฒนารูปแบบตั้งแต่เริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจนมาถึงปัจจุบัน สร้างความรู้ความเข้าใจในการเชื่อมโยงผลงานสตรีเปลือยให้เข้ากับยุคสมัยต่างๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม

คำสำคัญ : ความงาม / แนวคิดเรื่องความงาม / ภาพสตรีเปลือย

---

[1] ส่วนหนึ่งของงานวิจัยเพื่อสำเร็จการศึกษาระดับ ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและ ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

[2] นักศึกษาปริญญาโท คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
[3] อาจารย์ที่ปรึกษา คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Abstract

The purpose is to analyze the creation of naked women in different way. It is like an anatomical study to understand the proportion of truth and authenticity for develop aesthetics in thought, pattern, methodology, and individualized communication. Understand the point of creating the content of creativity that convey ideas, philosophies, and feeling that focus on meaningful on art rather than nude.

Study on the development form and presentation of nude women in Western art. Inspired from “Sleeping Venus” by Giorgione from the beginning of his creative content by recruited a number of important works of art, influences, themes, and influences such as Titian (“Venus of Urbino”,1539), Artemisia Gentileschi (“Sleeping Venus”, 1625),She is the first female artist to create works in the form of women naked, Édouard Manet (“Olympia”, 1863).

The result of the research, which inform the aims of the creation of the nude women through literature. The form of the work shows the literary content related to the beauty of women’s physiology in the form of sleep until the development of the model from the past to present. Understanding the link between the naked women’s work and the times. The change in social context.

Key Words : Beauty / Concept of Beauty / Nude of Female

ความเป็นมา

ความงดงามของเรือนร่างสตรีแบบอุดมคติที่ถูกถ่ายทอดลงในงานศิลปะมีความเป็นมาและพัฒนาการอันยาวนานในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะวีนัสเทพนารีที่ได้สร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ภาพสตรีเปลือยในยุคสมัยของการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ จากจุดเริ่มต้นโดยภาพวาด “วีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของจอร์โจแนในปี 1510 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้กับผลงานในหลากหลายรูปแบบของการสร้างสรรค์งานศิลปะของแต่ละยุคแต่ละสมัย อย่างไรก็ตามการนำเสนอความงดงามของเรือนร่างสตรีในงานศิลปะมักแฝงสัญลักษณ์ทางความเชื่อและความงามในอุดมคติที่แตกต่างกันไปตามท้องถิ่นและยุคสมัย ซึ่งเป็นรากฐานของการพัฒนาการทางรูปแบบ วิธีการนำเสนอ สุนทรียภาพแห่งสรีระสตรีที่สืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาแรงบันดาลใจจากผลงาน “วีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของจอร์โจแนซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ภาพสตรีเปลือยที่งดงามในงานศิลปะ
2. ศึกษาและวิเคราะห์พัฒนาการรูปแบบและการนำเสนอรูปสตรีเปลือยอันงดงามในงานศิลปะตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการจนถึงปัจจุบัน

สมมติฐานของการศึกษา

การนำเสนอรูปแบบภาพสรีระอันเปลือยเปล่าของสตรีเพศโดยของจอร์โจแนจิตรกรเอกแห่งยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ได้กลายเป็นต้นแบบและแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินรุ่นหลังสืบต่อมาจนนำไปสู่การพัฒนาการทางรูปแบบและการนำเสนอภาพสตรีเปลือยที่งดงามและเย้ายวนใจตั้งแต่บัดนั้นจนถึงปัจจุบัน

ขอบเขตของการศึกษา

ศึกษาพัฒนาการของการนำเสนอภาพสตรีเปลือยในศิลปะตะวันตก ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากผลงาน “วีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของจอร์โจแน

วิธีการศึกษา

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลแรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมผลงาน “วีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของจอร์โจแน ที่ส่งอิทธิพลต่อผลงานศิลปะชิ้นหลังต่อมา
2. ศึกษาและวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบพัฒนาการทางรูปแบบและการนำเสนอรูปสตรีเปลือยในผลงาน “วีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของจอร์โจแนซึ่งนำไปสู่กาสร้างสรรค์ภาพสตรีเปลือยที่งดงามและเป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน

การสร้างสรรค์ความงดงามของเรือนร่างสตรีผ่านอุดมคติ

การสร้างสรรค์ผลงานผ่านอุดมคติได้เริ่มต้นขึ้นในยุคสมัยของชาวกรีก เพลโตได้ให้ความหมายของ “วีนัส” ในสองลักษณะคือ เธอเป็นเทพธิดาของโลกที่กระตุ้นให้มนุษย์รักในความงดงามของร่างกาย หรือเธอเป็นเทพธิดาแห่งสวรรค์ที่เป็นแรงบันดาลใจในความรักทางปัญญาของพวกเขา การนำเสนอรูปแบบจิตรกรรม และประติมากรรมในลักษณะกึ่งเปลือยหรือเปลือยเปล่า

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านวรรณกรรม เรื่องราวเกี่ยวกับเทพีวีนัส

- เนื้อเรื่องและวรรณกรรมผสมผสานกับความเป็นธรรมชาติได้อย่างงดงาม การมีตัวตนในวรรณกรรมของเทพีวีนัสได้เชื่อมโยงเรื่องราวเข้ากับธรรมชาติ สถานที่ที่ทำให้เชื่อว่าเทพีวีนัสมีอยู่และปรากฏตัวอยู่ในสถานที่แห่งนั้นจริงทำให้คนมีความเชื่อความศรัทธาต่อสถานที่แห่งนั้น วันสำคัญต่างๆ ที่เกิดเหตุการณ์นั้นกลายเป็นวันสำคัญต่อมนุษย์ชาติ วรรณกรรมแฝงให้มนุษย์กลับมารักความงามที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ ศรัทธาความงดงามของเทพเจ้า และให้ศรัทธาและเคารพธรรมชาติเพื่อให้ธรรมชาติและความงามประสานกลมเกลียวเป็นหนึ่งเดียวกับมนุษย์

- เรื่องราวของเทพีวีนัสเป็นเรื่องราวที่สอดคล้องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์ วิถีชีวิตของวีนัสเชื่อมโยงถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ ความเชื่อของการต้องการสืบพันธ์และการมีบุตรเพื่อการเจริญพันธ์แสดงให้เห็นความต้องการของมนุษย์ที่ต้องการสืบทอดเผ่าพันธุ์ ความเชื่อของความอุดมสมบูรณ์เริ่มตั้งแต่การภาวนาเพื่อให้มีบุตร การตั้งครรภ์ การดูแลระหว่างอุ้มทองให้ปลอดภัย การคลอดบุตรที่ขอให้ได้รับความปลอดภัยและโชคดีให้กับเด็กที่กำลังเกิดมาได้มีร่างกายอุดมสมบูรณ์

- การแสดงให้เห็นสัญญะและตัวแทนแห่งความรัก เป็นสื่อกลางระหว่าง เชื่อโยงกันระหว่างความรักและการสร้างสรรค์ อยู่กึ่งกลางระหว่างความหมายของความสวยงามและสิ่งที่อัปลักษณ์ อยู่ระหว่างอวิชชาและปัญญา ความสัมฤทธิ์ผลในการกระทำต่างๆ ที่ผ่านความรัก

- เรื่องราวของเทพีวีนัสเป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปิน การสร้างผลงานของศิลปินเป็นการสร้างสรรค์ที่เป็นเหมือนการสร้างเพื่อบูชาเทพเจ้า เพื่อให้เกิดความสมหวังในผลงานที่สรรค์สร้าง ทำให้ศิลปินรักและภูมิใจในการสร้างสรรค์ผลงานของตัวเอง ผลงานของศิลปินเหมือนได้รับคำอวยพรจากเทพเจ้าให้ได้ประสบความสำเร็จ การสร้างผลงานขึ้นมาแสดงให้เห็นความงามผ่านผลงานทั้งด้าน จิตรกรรม วรรณกรรม และบทกวี

- สุขนาฏกรรมและโศกนาฏกรรมที่เกิดขึ้นในวรรณกรรมปะปนกันไปในเรื่องราวที่เกิดขึ้นสอนใจให้มนุษย์ทั่วไปได้เข้าใจชีวิตที่เป็นสามัญความสมหวังและความผิดหวังของความรักที่แตกต่างกันออกไป เทพีวีนัสเปรียบเสมือนตัวแทนของความเชื่อ การปกป้องดูแลเรื่องราวต่างๆ ให้มนุษย์ได้เชื่อว่าเรื่องที่เกิดขึ้นไม่ใช่เรื่องบังเอิญและเกิดจากการสรรค์สร้างของเทพเจ้า

- ความหวังของมนุษย์ที่สวดอ้อนวอนขอความรักให้บังเกิดตามความปรารถนาของตนเอง ดังเรื่องเล่าที่จะกล่าวถึงทั้งสองเรื่องนี้นั้นเป็นเรื่องเล่าที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อในการสวดอ้อนวอนให้เกิดความรัก และเทพีวีนัสก็ได้ช่วยเหลือให้ความรักนั้นประสบความสำเร็จ อาจจะดูเป็นเรื่องที่

[1]สัญญะ หมายถึง สิ่งใดๆ ที่อ้างอิงความหมายถึงสิ่งอื่นๆ สัญศาสตร์ศึกษาว่าการอ้างอิงความหมายที่ปรากฏอยู่รอบๆ ตัวเราได้รับผลกระทบจากกรอบทางสังคม ที่ฝังรากลึกอยู่แล้วในสังคม อย่างไรบ้าง นั่นคือ สัญศาสตร์แสดงให้เห็นถึง ความสัมพันธ์ระหว่าง สัญญะกับความหมายซึ่งสังคม“สอน” ให้เรารับรู้เกี่ยวกับสัญญะนั้น สัญญะใดๆ

เกินจากความเป็นจริงแต่สามารถสร้างแรงบันดาลใจให้กับศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่พยายามสร้างสรรค์ผลงานให้สวยงาม และรักในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของตนเอง ความรักในการสร้างสรรค์เป็นความรักที่งดงาม ความรักนั้นเปรียบเสมือนการให้กำเนิดและการให้กำเนิดนั้นเป็นความสร้างสรรค์ ความรักในความงามก็เปรียบเสมือนการก่อเกิดความงามเช่นกัน เรื่องราวต่อไปนี้แสดงให้เห็นความรักในความงามที่ก่อกำเนิดความสร้างสรรค์

งานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจาก “เทพธิดาวีนัสในห้วงนิทรารมย์” ของ จอร์โจแน

ภาพที่ 1 Giorgione, Sleeping Venus, 1510, Oil on canvas; 108.5 cm × 175 cm
Accessed November 28, 2013,
Available from https://en.wikipedia.org/wiki/SleepingVenus(Giorgione)

ภาพวาด “เทพธิดาวีนัสในห้วงนิทรารมย์” (Sleeping Venus) เขียนภาพนี้ขึ้นมาราวปี ค.ศ.1510 เป็นผลงานสุดท้ายก่อนที่จอร์โจแน จะเสียชีวิต เป็นภาพที่มีอิทธิพลในการเขียนภาพสตรีเปลือยต่อมาอีกหลายชิ้นจนถึงปัจจุบัน มีความเชื่อว่าภาพวาดชิ้นนี้ผู้ที่เขียนฉากหลังโดยเฉพาะท้องฟ้าเป็นฝีมือของทิเทียน (Titian) ที่เขียนเสร็จสมบูรณ์ภายหลังที่จอร์โจแนได้เสียชีวิตลงไปแล้ว

เนื้อหาของภาพสตรีเปลือยชิ้นนี้เปรียบเสมือนการปฏิวัติการศึกษากายภาพของมนุษย์ จุดเริ่มต้นของการนำเสนอภาพสตรีในยุคของศิลปะสมัยใหม่ จังหวะของการวางท่าทางในการนอนของผู้หญิงท่ามกลางภูมิทัศน์ด้านหลังที่มีจังหวะที่สอดประสานกันราวกับหญิงเปลือยเป็นส่วนหนึ่งในสภาพแวดล้อมของธรรมชาติ การวางท่าทางมือซ้ายที่วางไว้ปกปิดอวัยวะสืบพันธุ์แสดงให้เห็นถึงความเขินอาย มือขวาวางหนุนอยู่บนศีรษะ ปทุมถันที่ชูชันกลมกลึงมุ่งเน้นถึงความเย้ายวนใจในมารยาของสตรีเพศ ผ้าปูที่เขียนด้วยสีครีมอ่อนๆ มันเงาเหมือนผ้าซาตินตัดกับผ้าสีแดงอีกผืนที่หนุนนอนอยู่แสดงให้เห็นถึงรายละเอียดความยับย่นของผ้าและแสงเงาของฉากหลังอย่างบรรจงเป็นการจัดวางองค์ประกอบที่สมบูรณ์แบบตามลักษณะเฉพาะตัวของจอร์โจแน

ด้วยลักษณะแสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของหญิงสาววัยรุ่น ริมฝีปากที่แดงทำให้รู้สึกถึงหญิงสาววัยแรกแย้มที่พร้อมต่อการเจริญพันธุ์ ปทุมถันที่เต่งตึงทำให้มีความรู้สึกมีน้ำมีนวลของผิวพรรณ เนินหน้าท้องที่กว้างด้วยมุมมองจากด้านข้างด้วยท่านอนที่แสดงให้เห็นสรีระสัดส่วนที่อวบอิ่มทำให้เกิดความหลงใหลในเรือนร่างของหญิงสาว ศิลปินมีความแยบยลในการกำหนดท่าทางให้เห็นสรีระที่ดูแล้วทำให้รู้สึกถึงความยั่วยวนชวนให้เกิดความหลงใหล

ภาพที่ 2 Scene with Satyr and Sleeping Nymph, 1499, Woodcut; 290 x 215 mm, Metropolitan Museum of Art, New York, Accessed May 15, 2013, Available from http://www.wga.hu/html_m/b/bordon/satyr.html

ลักษณะท่าทางในการจัดภาพสันนิฐานได้ว่ารับอิทธิพลมาจากวรรณกรรม “ความรักในความฝัน” (The Hypnerotomachia Poliphili)[5] ที่มีชื่อเสียงในยุคสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ซึ่งเนื้อหาของวรรณกรรมได้มีการเผยแพร่ในกลุ่มของศิลปินในสถาบันที่มีชื่อเสียงในเมืองเวนิส ผลงานในวรรณกรรมได้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นบทละครในการแสดง จอร์โจแนได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมและการแสดงนั้น การจัดท่าทางในภาพพิมพ์ของหนังเล่มนี้มีท่าทางที่คล้ายคลึงกันกับภาพที่จอร์โจแนซึ่งได้ถ่ายทอดออกมาในผลงานวีนัสในห้วงนิทรารมย์

เนื้อหาที่ได้มาจากวรรณกรรมเรื่องราวความรักที่ตีพิมพ์ในเดือนธันวาคมปี ค.ศ. 1499 โดยสถาบัน Aldus Manutius สถาบันที่มีชื่อเสียงที่สุดในเวนิสที่จอร์โจแนได้มีโอกาสศึกษาและ

[5]“THE HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI” อ่านว่า ฮิป-เนอร์-อะ-โต-มัค-เอีย โป-ลิ-ฟิ-ลี (HIP-NER-AH-TOE-MAK-EE-A POH-LI-FI-LY)

ถ่ายทอดผลงานศิลปะในช่วงชีวิตของศิลปิน หนังสือวรรณกรรมเล่มนี้มีภาพประกอบจากภาพพิมพ์แกะไม้จำนวน 172 ภาพจากศิลปินที่ไม่ทราบชื่อ หนังสือเล่มนี้ไม่ได้ระบุชื่อของผู้แต่งไว้แต่โครงสร้างการใช้ภาษาและลักษณะตัวอักษรที่ตกแต่งอย่างประณีตทำให้เห็นความตั้งใจของผู้ทำหนังสือเล่มนี้ขึ้นมา ข้อความของหนังสือเล่มนี้ถูกเขียนขึ้นด้วยภาษาที่แตกต่างออกไปหลากหลายภาษา เป็นกลุ่มภาษาที่ใช้กันทั่วไปแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียนรวมทั้งภาษาอิตาเลี่ยน ภาษาลาติน และกรีก ชื่อหนังสือเป็นบทกวีที่แปลความหมายตามเนื้อเรื่องได้ว่า “ความรักในความฝัน” แสดงให้เห็นเรื่องราวความสัมพันธ์ในความฝันที่ที่เชื่อมโยงกันระหว่างมิติของเวลาระหว่างความฝันและความจริงในเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกับความงามและความรักของหญิงสาววัยแรกแย้ม

ภาพที่ 3 Titian, Venus of Urbino, 1538, Oil on canvas; 119cm × 165 cm Accessed March 15, 2013, Available from https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Urbino

ภาพด้านบนแสดงให้เห็นท่าทางการนอนที่เกือบจะคล้ายกันกับภาพ “เทพธิดาวีนัสในห้วงนิทรารมย์” (Sleeping Venus) ลักษณะหัวที่หันไปทางด้านขวามือ หน้าตาของหญิงสาวดูมีชีวิตชีวาเหมือนกำลังเพิ่งตื่นจากความฝันอันหลับใหลมาอย่างยาวนาน สายตาที่จ้องมองออกมายังผู้ชมด้วยใบหน้าที่ไม่แสดงถึงความขวนเขิน ราวกับว่าหญิงสาวไม่รู้สึกเขินอายในความเปล่าเปลือยของร่างกายแม้แต่อย่างใด ปทุมถันที่กลมกลึงเต่งตึง หน้าท้องและร่างกายที่ดูอวบอิ่มแสดงให้เห็นเรือนร่างอันเย้ายวนของหญิงสาวบริสุทธิ์ในวัยเจริญพันธุ์

การดำเนินเรื่องราวอันซับซ้อนในการตีความหมายจากวรรณกรรมแสดงให้เห็นฉากหลังภายในบ้านเป็นเรื่องราวที่กำลังดำเนินไปของแต่องค์ประกอบภายในภาพแสดงให้เห็นถึงเรื่องราวในวรรณกรรมที่ศิลปินที่พยายามสอดแทรกเรื่องราวให้เชื่อมโยงเข้าหากัน ทำให้องค์ประกอบของภาพด้านหน้าและด้านหลังดูประสานกลมเกลียวเป็นเรื่องราวเดียวกัน

สุนัขที่กำลังหลับ

สาวใช้ 2 คนกับหีบใบใหญ่

สุนัขที่นอนเฝ้ามีลักษณะหูด้านซ้ายที่ยาวเกินจริงออกไปเหมือนศิลปินจงใจจะวาดให้เห็นหัวสุนัขอีกหัวหนึ่งในภาพ สันนิฐานในการตีความได้ในอีกกรณีหนึ่งถึงสัตว์ในเทพนิยายปกรณัมของกรีกที่ได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมน เซอร์เบอรัส หรือ เคอร์เบอรอส (Kerberos แปลว่าปีศาจที่เกิดขึ้นจากในหลุม) สุนัขที่มีหน้าที่นอนเฝ้าประตูทางลงไปสู่นรก เป็นสัตว์สัญลักษณ์ของความตาย เป็นสุนัขเฝ้าประตูผู้ซื่อสัตว์ของเฮดิส เป็นสัตว์สัญลักษณ์ของความซื่อสัตย์ ภาพสุนัขนี้จะปรากฏในผลงานชิ้นต่อๆ มาของทิเทียนอีกด้วย

จุดกึ่งกลางของภาพนำไปสู่ฉากหลังที่มีเรื่องราวที่เกิดขึ้นหลังจากนี้ เส้นนำสายตาของกระเบื้องจากขวาไปซ้ายแสดงให้เห็นถึงจุดกึ่งกลางภาพเดียวกัน แสดงให้เห็นปริศนาของเรื่องราวต่อจากนี้ที่ซ้อนอยู่ที่ฉากหลัง ภาพนี้เป็นภาพหนึ่งที่ถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรมได้อย่างแยบยล ภาพสาวใช้ 2 คนกำลังค้นหาสิ่งของในหีบใบให้สันนิษฐานถึงชุดสำคัญที่สวมใส่ในงานพิธีสำคัญต่างๆ เช่น ชุดของงานแต่งงาน (ผู้คนยุคสมัยนั้นมักเก็บเสื้อผ้าที่สำคัญไว้ในหีบใบใหญ่) อาจกล่าวได้ว่าความหมายของวีนัสในช่วงเวลานั้นเปรียบเสมือนคำอธิฐานเกี่ยวกับความรักของหญิงสาวบริสุทธิ์เพื่อให้พบกับรักแท้และยั่งยืนอันเป็นนิรันดร์

ภาพที่ 4 Artemisia Gentileschi, Venere e Cupido (Venere dormiente), between 1625 A.D. and 1630 A.D.; Oil on canvas, 96.52cm × 143.83 cm Accessed March 15, 2013, Available from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Sleeping_Venus.JPG

ภาพวาด “เทพธิดาวีนัสในห้วงนิทรารมย์” (Sleeping Venus) ของอาร์เทมิเซีย (Artemisia Gentileschi) เขียนรูปขึ้นประมาณปี ค.ศ. 1625 ภายหลังจากภาพต้นแบบของจอร์โจแนประมาณ 92 ปี ศิลปินได้ถ่ายทอดเรื่องราวผ่านความเข้าใจในวรรณกรรมออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบผ่านท่าทางในการนอนและสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ได้อิทธิพลมาจากผลงานของจอร์โจแน เนื้อหาและความงามผ่านภาพหญิงเปลือยได้ถ่ายทอดออกมาด้วยฝีมือของจิตรกรหญิงเป็นครั้งแรก

ท่าทางของการนอนหลับของหญิงสาวบริสุทธิ์อย่างเงียบสงบภายในภาพ เรือนร่างของหญิงสาวมีความอุดมสมบูรณ์ ใบหน้าอันอวบอิ่มแสดงให้ถึงความสุข ริมฝีปากแดง ปทุมถันที่ดูเต่งตึงสีชมพูแสดงถึงความเป็นหญิงสาววัยแรกแย้ม หน้าท้องที่อวบอิ่มแสดงให้เห็นความสมบูรณ์ในเรือนร่างของหญิงสาวที่ยังบริสุทธิ์ผุดผ่อง มือด้านขวาวางที่หน้าท้องสอดประสานกันกับมือซ้ายจับผ้าขาวบางที่สอดผ่านขาขวามาถึงช่วงต้นแขนซ้ายแสดงถึงความประสานกลมเกลียว อาจตีความได้ถึงความบริสุทธิ์ของพรหมจรรย์ของหญิงสาวที่พาดผ่านผ้าขาวบางที่ปกปิดของสงวนเพื่อป้องกันความบริสุทธิ์ ผ้าปูที่นอนสีฟ้าแสดงให้เห็นถึงความรู้สงบ เยือกเย็น เป็นอิสระ หมอนที่หนุนสีแดงและผ้าฉากหลังที่เป็นสีแดงเป็นตัวแทนของความรักที่อยู่รอบๆ ภายในความฝัน

จุดเด่นของผลงานศิลปะในยุคสมัยบาโรค (Baroque) คือสีสันที่สดใสของแสงที่จัดจ้านตัดกับเงามืดทำให้รับรู้ถึงลำแสงที่พุ่งเข้ามาของแสงจากทางหน้าต่าง แสงที่พุ่งเข้ามาตกกระทบวัตถุที่แสงที่ศิลปินต้องการแสดงออกในเนื้อหาของภาพตามลำดับ แสงที่สาดส่องลงมาแสดงให้เห็นถึงความอบอุ่น สงบ เยือกเย็นจากสีฟ้าของผ้าปูที่นอนที่หญิงสาวนอนอยู่

ภาพที่ 5 Édouard Manet, “Olympia”, 1863, Oil on canvas; 130.5 cm × 190 cm Accessed February 14, 2013, Available from https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)

ภาพวาดมาแน (Édouard Manet) แสดงให้เห็นแรงบันดาลใจจากภาพวาด “Venus of Urbino” ของทิเทียน ภาพวาด “Olympia” ของมาแนเป็นภาพวาดหญิงเปลือยในท่าทางของการนอนที่ใกล้เคียงกันกับภาพของทิเทียน แต่มุมมองของภาพที่แตกต่างออกไปจากเดิมคือภาพจัดวางให้เห็นเรือนร่างของหญิงสาวในระดับเดียวกับสายตา หญิงสาวในภาพเป็นหญิงสาวที่ให้บริการใน

สถานที่แห่งหนึ่ง สายตาของเธอที่จ้องมองออกมาอย่างไม่เขินอายเหมือนการเชิญชวนให้หลงใหลในเรือนร่างของหญิงสาว ท่าทางการวางมือซ้ายที่พยามปิดบังอวัยวะเพศของเธอเหมือนกำลังเชิญชวนให้ค้นหามากกว่าการปิดบังซ่อนเร้นของสงวน นางแบบสาวนามว่า วิคตอร์เรีย เมอเรท (Victorine Meurent) วัย 30 ปี แสดงท่าทางการจัดท่าทางแบบมืออาชีพ เครื่องประดับบนเรือนร่างของเธอแสดงให้เห็นชีวิตความสะดวกสบายในการใช้ชีวิตของเธอที่สะดวกสบายและหรูหรา เช่น สร้อยคอตุ้มหูไข่มุก กำไรข้อมือที่มีจี้ห้อย ดอกไม้ทัดหูด้านซ้าย และรองเท้าแตะ ผ้าคุมไหล่ที่มีลวดลายหรูหราที่เธอกำลังนอนทับอยู่

ผ้าปูที่นอนสีขาวที่นุ่มนิ่มและเรียบง่าย หมอนใบใหญ่ทั้งสองใบทำให้รู้สึกได้ถึงความนุ่มนวลของพื้นที่เธอนอนอยู่ ผ้าปูที่นอนถลกให้เห็นสีของเตียงที่เป็นสีแดงสด สีของผ้าทั้งสองสียังคงเป็นที่นิยมในการแสดงออกในการสร้างผลงาน ฉากหลังเป็นผ้าม่านสีเขียวอีกผืนที่ห้อยระย้าลงมาตัดกับผนังที่มีลวดลายหรูหรา ด้านบนของผนังมีช่องเล็กๆ ให้ความรู้สึกเหมือนเห็นแสงยามค่ำคืนเล็ดลอดผ่านเข้ามาในห้องแสดงให้รับรู้ได้ว่าเป็นเวลายามค่ำคืน

สาวใช้กับช่อดอกไม้

แมวดำ

ภาพสาวใช้ในองค์ประกอบด้านหลังถือดอกไม้ช่อใหญ่นำมามอบให้แสดงให้เห็นถึงชีวิตหรูหรา การค้าทาสในสมัยนั้นของชาวผิวดำ การกดขี่ข่มด้วยสายตาและท่าทางของการอ่อนน้อมของสาวใช้ ดอกไม้ช่อใหญ่ที่สาวใช้ถือนำมามอบให้เจ้านายจากชายที่ประทับใจในเรือนร่างของเธอเปรียบเสมือนของบรรณาการบางอย่างที่ต้องแลกมาด้วยเรือนร่างของเธอ ภาพวาดของทิเทียนแสดงให้เห็นสุนัขสีดำที่นอนหลับอยู่ปลายเตียง แต่มาแน่ได้วาดเป็นสัญลักษณ์ของแมวตัวสีดำนัยน์ตาสีเหลืองลุกโพรง ลักษณะของแมวที่กำลังยืดตัวขนชูชันท่าทางเหมือนกำลังเจอศัตรูของมัน

จากการตีความเหมือนมาแนจะสื่อสารถึงการถูกกดขี่ข่มเหงทางเพศของหญิงขายบริการในยุคสมัยนั้น แมวสีดำเปรียบเสมือนชายที่เข้ามาใช้บริการในสถานที่แห่งนี้เหมือนแมวที่เห็นศัตรูของมัน การเปลือยเปล่าของร่างกายที่ต้องแลกมากับความหรูหราในการดำเนินชีวิต

ภาพที่ 6 Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1988,
Photograph; 210.19 cm x 299.72 cm Accessed February 25, 2013,
Available from http://ge1110-contemporary.blogspot.com/2013/03/yasumasa-morimura-portrait-futago-1988.html

ผลงานศิลปิน ยาซึมาสะ โมริมูระ (Yasumasa Morimura) เป็นการหยิบยืมผลงานภาพ “Olympia” ของมาแน ศิลปินพยายามถ่ายทอดผลงานโดยใช้ตัวของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน การพยามลอกเลียนแบบภาพต้นแบบโดยการสวมวิกผมสีทอง การจัดวางท่าทางและองค์ประกอบที่คล้ายกับภาพต้นแบบ มุมมองของการสื่อความหมายในการเลียนแบบร่างกายของผู้หญิง การจ้องมองของออกมาภายนอกภาพสะท้อนให้เห็นความปรารถนาทางเพศ ด้วยร่างกายที่แสดงอัตลักษณ์ทางเพศชายทั้งหน้าอก กล้ามเนื้อที่เห็นได้อย่างชัดเจนทำให้รู้สึกถึงความรักร่วมเพศ บทบาทของความรักในบริบททางสังคมของเพศที่เปลี่ยนไปในปัจจุบัน

องค์ประกอบอื่นๆ แสดงเอกลักษณ์ของความเป็นเอเชีย ลวดลายผ้าปูนอนที่ละเอียดสวยงาม ลวดลายของนกกระเรียนเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของ “ซุรุ” เป็นนกศักดิ์สิทธิ์และสัญลักษณ์ของการมีอายุที่ยืนยาว ความหวัง ความโชคดีและความสุข นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์ป้องกันความเจ็บป่วยได้ด้วยการพับกระดาษ

แมวสีดำในภาพ เป็นแมวกวักที่มีผลต่อความเชื่อเรื่องโชคลาง ลักษณะของแมวกวักสีดำของญี่ปุ่น หมายถึง สีแห่งสุขภาพดี คอยปัดเป่าความชั่วร้าย ผู้หญิงญี่ปุ่นมักนิยมสีดำเนื่องจากเชื่อว่าช่วยขับไล่ผู้ไม่หวังดี แมวกวักยกแขนซ้ายดีความได้ว่าเป็นเหมือนการเรียกลูกค้าให้เข้าร้านมีความเชื่อในลักษณะของการค้าขายให้ทำมาค้าขึ้น

การพัฒนาการของความงามจากฝั่งของตะวันตกที่ถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบที่สะท้อนแนวคิดและปรัชญาทางด้านตะวันออกในเนื้อหาของผลงานของโมริมูระ แสดงให้เห็นข้อจำกัดของการแสดงออกทางเพศของกลุ่มเพศทางเลือก ศิลปินใช้ตัวเองในการถ่ายทอดเรื่องราวภายในภาพ ผ่านเรือนร่างของผู้ชายใส่วิกผมสีทอง การถูกกดขี่ของเพศในสังคมของตะวันออกของ

ชาวตะวันตกที่แสดงออกผ่านสัญญะต่างๆ เสียดสีให้เห็นถึงสภาพสังคมและอิทธิพลที่ได้รับจากทางตะวันตกทั้งสิ่งที่ดีและสิ่งที่ไม่ดีปะปนกันไปในสังคมยุคสมัยใหม่ของชาวเอเชีย

บทสรุป

ความงดงามของเรือนร่างสตรีแบบอุดมคติที่ถูกถ่ายทอดลงในงานศิลปะมีความเป็นมาและพัฒนาการอันยาวนาน “วีนัส” เป็นเหมือนแรงบันดาลใจต่างๆ ที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของสตรีเปลือยที่แฝงข้อคิดให้กลับมาสนใจในความงามของเรือนร่าง การแสดงรูปลักษณะความงามผ่านเรือนร่างของสตรีสร้างแรงบันดาลใจให้กับศิลปินทุกยุคสมัย ลักษณะของความงามในความสมบูรณ์ของเรือนร่างถูกถ่ายทอดออกมาจากผลงานศิลปะ วัฒนธรรมและสังคมที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละยุคสมัยเป็นเหมือนการกำหนดเรื่องราวให้มีการดำเนินต่อไป แนวความคิดส่วนใหญ่เกิดจากความรักในความงามของเรือนร่างมนุษย์ วรรณกรรมที่สอดแทรกเรื่องราวของแง่คิด คติเตือนใจให้มนุษย์รู้เห็นถึง ความงาม ความฝัน ความรัก และความตาย

พัฒนาการของการสร้างผลงานศิลปะสตรีเปลือยในท่านอนนี้ ส่งผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ให้กับทุกยุคสมัย การใช้รูปแบบแนวความคิดของท่วงท่าในการนอนเป็นการเปิดเผยสรีระให้เห็นถึงความงามของร่างกายอย่างเย้ายวนใจ เป็นลักษณะที่รับรู้และถูกถ่ายทอดผ่านท่าทางอันเป็นแบบแผนทางความคิด ศิลปินทุกยุคสมัยสื่อสารออกมาผ่านทวงท่าที่พัฒนาต่างกันออกไป การจัดวางท่าให้ชวนหลงใหลจังหวะในการว่าสรีระบนร่างกายบ่งบอกให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนทางความคิดที่ศิลปินต้องการสื่อความหมาย รูปแบบของการเลียนแบบธรรมชาติได้สร้างสรรค์ความงามผ่านปรัชญา วรรณกรรมจนกลายเป็นความงดงาม ความงามที่เคียงคู่ไปกับงานวรรณกรรมที่เป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินได้สร้างรูปแบบท่วงท่าแห่งความเย้ายวนใจให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความงามของวรรณกรรมผ่านผลงานจิตรกรรม เนื้อหาที่แตกต่างกันได้สร้างรูปแบบที่เปลี่ยนไปตามคติของความงามของแต่ละยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป

ภาพที่ 7 การสร้างรูปแบบที่เปลี่ยนไปตามคติความงามแต่ละยุคสมัย

เอกสารอ้างอิง

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2552). ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1 : ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณ ศิลปะอียิปต์ เมโสโปเตเมีย ศิลปะกรีก ศิลปะโรมัน และศิลปะไบแซนทีน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพลโต. (แปล) อัคนี มูลเมฆ. (2556).ปรัชญาวิวาทะว่าด้วยความรัก : Symposium, กรุงเทพฯ : 1001 Nights Editions.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา.(2551). เพศ: จากธรรมชาติ สู่จริยธรรม จนถึงสุนทรียะ, พิมพ์ครั้งที่1, กรุงเทพฯ: มติชน.

อ.สายสุวรรณ. (2556).ปกรณัมอมตะแห่งเหล่าเทวะและวีรบุรุษ เทวดาฝรั่ง กรีก - โรมัน (ฉบับเปลี่ยนปก).กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์.

อนันต์ชัย เลาหะพันธุ.(2558). เรื่องน่ารู้ในยุโรปสมัยกลาง. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : ศักดิโสภาการพิมพ์.

DR.KNOW. (2551). สัตว์ประหลาดในเทพนิยายกรีก-โรมัน, กรุงเทพฯ: ยิปซี.

หลักเกณฑ์การจัดเตรียมต้นฉบับบทความ
สำหรับพิจารณาตีพิมพ์ใน วารสารศิลปกรรมบูรพา

วารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal) เป็นวารสารวิชาการของคณะศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะสาขาต่างๆ โดยตีพิมพ์ เผยแพร่บทความวิจัย (Research articles) และบทความวิชาการ (Review articles) รวมทั้งผลงานวิทยานิพนธ์ งานสร้างสรรค์ทางศิลปะ และงานศิลปวัฒนธรรมหลากหลายสาขา จากคณาจารย์ นิสิต นักศึกษา ระดับบัณฑิตศึกษา ต่างๆ รวมทั้งคณาจารย์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งถือเป็นหนึ่งของการบริหารทางวิชาการแก่สังคม

บทความในวารสารศิลปกรรมบูรพานี้จะมีคณะกรรมการ และผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการเป็นผู้พิจารณากลั่นกรองโดยมีกำหนดออกปีละ 2 ฉบับ

ฉบับภาคต้น (ฉบับที่ 1 มิถุนายน - พฤศจิกายน)

ฉบับภาคปลาย (ฉบับที่ 2 ธันวาคม - พฤษภาคม)

ประเภทของบทความที่จะตีพิมพ์

1. รายงานการวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เป็นบทความวิจัยหรือบทความงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรม และด้านวัฒนธรรม (การวิจัยงานศิลปะ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ โบราณคดี) และการจัดการด้านวัฒนธรรม ภูมิปัญญา พิพิธภัณฑ์

2. บทความวิชาการหรือบทความงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์เป็นบทความที่เสนอองค์ความรู้ แนวคิด วิธีการ และกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาต่างๆ ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ (การวิจัยงานศิลปะ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ และโบราณคดี) และการจัดการด้านวัฒนธรรม ภูมิปัญญา พิพิธภัณฑ์

3. บทความวิจารณ์หนังสือหรือบทความปริทัศน์

รูปแบบการเขียนบทความ

รายงานการวิจัย บทความวิจัย และงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรม ควรมีความยาวตั้งแต่ 5,000 คำ แต่ไม่ควรเกินกว่า 15,000 คำ (จำนวนคำถือตามการนับจำนวนคำใน Microsoft Word) หรือ จำนวนหน้า ตั้งแต่ 15 หน้า แต่ไม่ควรเกิน 25 หน้า (ไม่รวมบรรณานุกรม ภาพประกอบและคำบรรยายภาพ) ลงในกระดาษ A4 ระยะห่างจากขอบกระดาษ ทั้งด้านบนและด้านล่าง 1.5 นิ้ว ด้านซ้ายและด้านขวา 1 นิ้ว โดยใช้รูปแบบอักษร Cordia New ขนาด 16 point เท่านั้น ตัวเลขให้ใช้เป็นเลขอารบิคทั้งหมด และมีข้อมูลสำคัญตามลำดับต่อไปนี้

- บทคัดย่อ ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
- ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่ง ตำแหน่งทางวิชาการ หน่วยงานที่สังกัด ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
- เชิงอรรถและบรรณานุกรม

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

ผู้ส่งผลงานสามารถนำเสนอผลงานเพื่อตีพิมพ์ได้ ต้องมีหลักเกณฑ์ดังนี้

1.บทความที่ได้รับการพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารต้องไม่เคยถูกนำไปพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน หรืออยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารหรือสิ่งตีพิมพ์อื่นๆ ในเวลาเดียวกัน

2. บทความต้องได้รับการพิจารณาจากผู้ประเมินอิสระ (Peer Review) จากภายนอกมหาวิทยาลัยในสาขานั้นๆ อย่างน้อย 2 คน

3.บทความที่ได้รับการตีพิมพ์นี้ต้องได้รับความเห็นชอบจากกองบรรณาธิการ และสามารถดัดแปลง แก้ไข ปรับปรุงสำนวนและรูปแบบ ตามที่กองบรรณาธิการเห็นสมควร

4.ผู้ประเมินบทความจะเป็นผู้ให้ความเห็นและข้อแนะนำ ว่าบทความนั้นๆ จะได้รับการยอมรับ โดยไม่มีเงื่อนไข หรือให้แก้ไข หากมีการแก้ไขผู้เขียนจะต้องส่งบทความแก้ไขอีกครั้งและต้องแก้ไขบทความนั้นให้เสร็จภายใน 10-15 วันหลังจากได้รับผลการประเมิน

5.บทความที่นำเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในฉบับภาคต้น ต้องส่งต้นฉบับ ภายในเดือนกุมภาพันธ์และในฉบับภาคปลาย ต้องส่งต้นฉบับ ภายในเดือนสิงหาคม

การเตรียมต้นฉบับในการตีพิมพ์

1. บทความ

เอกสารบทความวิชาการ/วิจัย จำนวน 3 ชุด พร้อมแบบนำส่งต้นฉบับ จำนวน 1 ชุด ซีดี-รอม จำนวน 1 แผ่น ประกอบด้วย

(1) ไฟล์บทความ นามสกุล .doc หรือ .docx และ pdf.

(2) ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg, jpeg หรือ RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 Pixel / High Resolution ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500KB

บทความสามารถจัดทำเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ และในกรณีที่เป็นภาษาอังกฤษ บทความดังกล่าวต้องผ่านผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบในการใช้ไวยากรณ์อย่างถูกต้องมาแล้ว การเขียนภาษาไทย ให้ยึดหลักการใช้คำศัพท์และชื่อบัญญัติตามหลักของราชบัณฑิตยสถาน ควรหลีกเลี่ยงการใช้ภาษาอังกฤษในข้อความภาษาไทย ยกเว้นกรณีจำเป็นและไม่ใช้คำย่อ นอกจากเป็นคำที่ยอมรับกันโดยทั่วไปกรณีจำเป็นให้เขียนคำศัพท์ภาษาไทย ตามด้วยในวงเล็บภาษาอังกฤษ โดยคำแรกให้ขึ้นต้นด้วยตัวพิมพ์ใหญ่ ส่วนคำที่เหลือทั้งหมดให้พิมพ์ด้วยตัวพิมพ์เล็ก ยกเว้นชื่อเฉพาะทุก

คำให้ขึ้นต้นด้วยพิมพ์ใหญ่ การปรากฏอยู่หลายที่ในบทความของศัพท์คำเดียวกันที่เป็นภาษาไทยตามด้วยภาษาอังกฤษ ให้ใช้คำศัพท์ภาษาไทยตามด้วยภาษาอังกฤษครั้งแรก ครั้งต่อไปใช้เฉพาะคำศัพท์ภาษาไทยเท่านั้น

2. การพิมพ์

ให้จัดพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Word โดยจัดหน้ากระดาษขนาด A4 (8.5 X11 นิ้ว) ตั้งค่าหน้ากระดาษสำหรับการพิมพ์ ห่างจากของกระดาษด้านบน 1.5 นิ้ว ด้านอื่น ๆ ด้านละ 1 นิ้ว เว้นบรรทัดใช้ระยะ No spacing ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยใช้รูปแบบอักษร Cordia New เท่านั้น ตัวเลขให้ใช้เป็นเลขอารบิคทั้งหมด ซึ่งมีขนาด ชนิดของตัวอักษร รวมทั้งการจัดวางตำแหน่งดังนี้

- แผ่นปก ชื่อเรื่องทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พิมพ์ไว้ตรงกลางของหน้าแรกด้วยอักษรขนาด 16 และพิมพ์ชื่อผู้เขียน คุณวุฒิ ตำแหน่ง และสถานที่ทำงาน (Institutional Affiliation(s)) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยให้บอกหน่วยงานที่สังกัด ชื่อสถาบัน คณะ สาขา และที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้ทางไปรษณีย์ เบอร์โทรศัพท์ และ E-mail address ใต้ชื่อเรื่องชิดขอบกระดาษด้านขวา

- ต้องมีเลขหน้ากำกับ ในเนื้อหาทุกหน้าโดยมีขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา ตำแหน่งชิดขอบบนกระดาษด้านขวา ยกเว้นแผ่นปกไม่ต้องใส่

- ชื่อเรื่องต้นฉบับของผู้เขียน

ชื่อเรื่อง (ภาษาไทย) ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านซ้าย

ชื่อเรื่อง (ภาษาอังกฤษ) ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านซ้าย

- ชื่อผู้เขียน ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งตำแหน่งขอบกระดาษด้านขวาใต้ชื่อเรื่อง ถ้าผู้เขียนเป็นชาวต่างประเทศให้นำชื่อสกุลขึ้นก่อนชื่อต้น

- ระบุข้อมูลว่า เป็นบทความวิชาการ หรือ บทความวิจัย หรือวิทยานิพนธ์ ดุษฎีนิพนธ์ และระบุที่อยู่หรือหน่วยงานสังกัด (มหาวิทยาลัย / คณะ / สาขา) ของผู้เขียน ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านขวาใต้ชื่อผู้เขียน

- บทความวิชาการให้เขียนบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษก่อนนำเสนอเนื้อหา

- บทความและมีการกำหนดคำสำคัญไม่เกิน 5 คำทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ การเรียงหัวข้อของเนื้อเรื่องให้พิจารณา ตามความเหมาะสม

- บทคัดย่อภาษาอังกฤษ(Abstract) ใช้อักษรตัวตรง ความยาวไม่ควรเกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด

- หัวข้อเรื่อง ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งชิดขอบกระดาษด้านซ้าย

- หัวข้อย่อย ขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา ระบุหมายเลขหน้าหัวข้อย่อยโดยเรียงตามลำดับหมายเลขตำแหน่งเว้น 1 Tab (0.5 นิ้ว) จากขอบกระดาษด้านซ้าย

- เนื้อหา ขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา จัดพิมพ์เป็น 1 คอลัมน์ และพิมพ์ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน

- จำนวนหน้าต้นฉบับ ควรมีความยาวระหว่าง 15-25 หน้า

3. การเรียงลำดับ

รูปแบบของรายงานการวิจัย ควรเรียงลำดับเรื่องดังนี้

- บทคัดย่อภาษาไทย /ภาษาอังกฤษ
- คำสำคัญภาษาไทย 2-5 คำ / ภาษาอังกฤษ
- ที่มาและความสำคัญของปัญหา
- วัตถุประสงค์ของการวิจัย
- กรอบแนวคิดและ สมมติฐาน (ถ้ามี)
- วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
- วิธีการดำเนินการวิจัย
- ผลการวิจัย เสนอให้ครอบคลุมวัตถุประสงค์ของการวิจัย แต่ไม่ใช่สรุปเป็นข้อๆ
- ใช้ตารางเมื่อจำเป็นคำอธิบายตารางเสนอเฉพาะที่ต้องการชี้ประเด็นสำคัญ
- สรุปและอภิปรายผล เสนอเป็นความเรียงชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของผลที่ได้กับกรอบแนวคิดและงานวิจัยที่ผ่านมา ไม่ควรอภิปรายตามสมมติฐานเป็นข้อๆ แต่ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของตัวแปรที่ใช้ศึกษาทั้งหมด
- ข้อเสนอแนะและแนวทางการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์
- เชิงอรรถ/เอกสารอ้างอิง/ บรรณานุกรม

4. ภาพประกอบ

ผู้เขียนสามารถวางภาพประกอบแทรกไว้ในเนื้อหา โดยขึ้นบรรทัดใหม่และจัดวางภาพไว้ใต้ข้อความที่เกี่ยวข้อง และมีคำบรรยายใต้ภาพ การบรรยายภาพให้พิมพ์ใต้ภาพ หากเป็นภาพที่มีลิขสิทธิ์(เช่น จากหนังสือวารสารต่างๆ เป็นต้น) ต้องได้รับการอนุญาตก่อน และต้องมีการอ้างอิง reference ด้วยโดยระบุดังนี้ ตามรูปแบบ ดังนี้

ภาพที่ 1 :

(ที่มา : ชื่อ และ พ.ศ.)

ให้ใช้คำว่า ภาพที่ 1 โดยเป็นตัวหนา ตามด้วยเครื่องหมายทวิภาค (:) และข้อความบรรยายภาพ บรรทัดต่อมาเป็นที่มาของภาพ โดยระบุ แหล่งที่มา และปี พ.ศ.ไฟล์ภาพที่ส่งมาจะเป็นสีหรือขาวดำ ก็ได้ แต่ภาพในวารสารที่ตีพิมพ์แล้วจะเป็นภาพขาวดำ เท่านั้น โดยให้ส่งเป็นไฟล์ภาพ นามสกุล .jpg, jpeg หรือ RAW หรือ TIFF ความละเอียด โดยปรับขนาดของไฟล์รูป ไม่ควรต่ำกว่า 300 Pixel/High Resolution ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB โดยต้องระบุชื่อภาพ ให้ตรงกับลำดับภาพที่แทรกไว้ในข้อมูลเนื้อหา

5. การอ้างอิงเอกสาร

ในเนื้อเรื่อง ใช้ระบบนาม ปี เป็นการอ้างอิงที่อยู่รวมกันกับเนื้อหาไม่แยกส่วน โดยอาจเขียนชื่อผู้แต่งที่ใช้อ้างอิงให้กลมกลืนไปกับเนื้อหาหรือจะแยกใส่ในวงเล็บท้ายข้อความอ้างอิงก็ได้

1. นามของผู้เขียนและการอ้างอิงที่เป็นตัวเลข

- นามของผู้เขียนภาษาไทย ให้เขียนชื่อ และให้ใช้พุทธศักราช ตัวเลขหน้าเป็นเลขอารบิกทั้งหมด เช่น

• พวงรัตน์ ทวีรัตน์ (2543, 48) กล่าวว่า.....(ในการกล่าวถึงผู้เขียนครั้งแรก) หรือ (พวงรัตน์, 2527, 48) กล่าวว่า..... .(ในการกล่าวถึงผู้เขียนครั้งต่อมา) หรือ (พวงรัตน์, 2527, 48) (ตามหลังข้อความที่อ้างอิงถึง)

• ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีของ เบสต์ ที่กล่าวไว้ว่าการแปลความหมายระดับความพึงพอใจที่มีต่อผลิตภัณฑ์ (Best, 1986 อ้างถึงใน พวงรัตน์ ทวีรัตน์ , 2543, 48)

• การผสมผสานระหว่างรูปแบบชิ้นส่วนแต่ละชิ้นในจินตนาการ ให้เกิดรูปลักษณ์ใหม่ที่ยังคงความรู้สึกถึงประโยชน์ในการประดับตกแต่งตัวอาคาร (นวลน้อย บุญวงษ์, 2539, 59)

- นามของผู้เขียนภาษาต่างประเทศ ให้เขียนเฉพาะนามสกุล (last name) ให้ใช้คริสต์ศักราช และเลขหน้าเป็นเลขอารบิค ทั้งหมด เช่น

• Smith and Thomas (1989, 38-42) introduced.....หรือ .....(Smith and Thomas 1989, 38-42)

2. เรื่องที่มีผู้เขียนมากกว่า 3 คนขึ้นไป

- ภาษาไทย ใช้ชื่อแรกแล้วตามด้วยคำว่า และคณะ แล้วจึงเป็น พุทธศักราชและเลขหน้า เช่น

•.....(นวลน้อย บุญวงษ์ และคณะ 2539, 117-121)

- ภาษาต่างประเทศ ใช้เฉพาะนามสกุลคนแรก แล้วตามด้วย et al. และ ค.ศ. เช่น

•.....(Brown et al. 1978, 58)

3. ผู้เขียนเดียวกัน เสนอเอกสารปีเดียวกัน ให้กำกับตัวอักษรตามลำดับ เช่น ก, ข, ค,... A, B, C,... ต่อจากปีพิมพ์ เช่น

• (ไพศาล เหล่าสุวรรณ และคณะ 2535ก, 199) หรือ (Brown1991A, 299)

4. กรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง ผู้รวบรวม ผู้แปล หรือบรรณาธิการ ให้ลงรายการชื่อเรื่องแทนและใช้ตัวเอน เช่น

• (ทัศนศิลป์ 2550, 15) เอกสารจากเว็บไซต์ เช่น หลักเกณฑ์การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมันแบบถ่าย

• เสียง (2542, ออนไลน์) หมายความว่า ..... หรือ .....

• ..... (Therapeutic Goods Administration, online)

6. การเขียนบรรณานุกรม

เอกสารอ้างอิงทุกเรื่องที่ปรากฏในรายการอ้างอิง ให้นำมาเขียนเป็นบรรณานุกรมทุกรายการ มีหลักเกณฑ์ดังนี้

6.1 จัดทำรายการสิ่งพิมพ์ภาษาไทยก่อน ตามด้วยรายการสิ่งพิมพ์ภาษาต่างประเทศ

6.2 การอ้างอิงที่เป็นตัวเลขใช้เลขอารบิกทุกกรณี

6.3. เรียงลำดับตามตัวอักษรของผู้แต่ง

• เขียนชื่อทุกคนที่ร่วมเขียนเอกสารภาษาไทย ให้เขียนชื่อ ทุกคนเรียงกันไป คั่นด้วยจุลภาค (,) คนสุดท้ายให้เชื่อมด้วย “และ” เช่น พวงรัตน์ ทวีรัตน์, จิตรแก้ว สว่างราช, และชูศักดิ์ เตชะณรงค์ .

• เอกสารที่มีผู้เขียนชุดเดียวกัน ให้เรียงลำดับตามปี จากปีที่พิมพ์ก่อน-ปีที่พิมพ์ หลังต่อๆ มา แต่หากเป็นปีเดียวกันให้ใส่ ก ข ค กำกับไว้ที่พุทธศักราช หรือ A B C กำกับไว้ที่คริสต์ศักราชโดยเรียง ตามลำดับของเล่มที่พิมพ์ก่อน-หลังและตามลำดับตัวอักษรของชื่อเรื่องสำหรับชื่อเรื่องให้ใช้ตัวเอน

• ชื่อผู้แต่งในรายการถัดจากรายการแรกให้แทนชื่อผู้เขียนด้วยการขีดเส้นใต้จำนวน 16 เคาะ (8 ตัวอักษร) ตามด้วยจุด (.)

6.4 บรรณานุกรมที่มีความยาวเกิน 1 บรรทัด ในการพิมพ์/เขียนบรรทัดที่ 2 ให้เยื้องเข้าประมาณ ½ นิ้ว เช่น

ตัวอย่างหนังสือผู้แต่งเป็นผู้เขียน

เสรี วงษ์มณฑา. (2540). ครบเครื่องเรื่องการสื่อสารทางการตลาด . กรุงเทพฯ : วสิทธิ์พัฒนา.

ณรงค์ รัตนะ. (2528ก). การครอบครองและการรอบรู้เทคโนโลยีในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.

_____. (2528ข). คู่มือการเจรจาและการทำข้อตกลงการถ่ายทอดเทคโนโลยี. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.

American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: American Psychological Association.

ตัวอย่างหนังสือที่มีบรรณาธิการ

พิเชษฐ รุ้งลาวัลย์, บรรณาธิการ. (2553). คนละไม้คนละมือ. ราชบุรี: ศูนย์ประสานงานชมรมศิษย์เก่าสามเณรลัยแม่พระนิรมล.

Diener, H. C., &Wilkinson, M., Eds. (1988). Drug-induced headache. New York: Springerverlag.

6.5 ชื่อเรื่องหนังสือ ชื่อบทความ ชื่อวารสารภาษาต่างประเทศ ให้ขึ้นต้นด้วยอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ทุกคำ ยกเว้นคำบุรพบทและสันธาน

6.6 หากไม่ปรากฏเมืองที่พิมพ์ สำนักพิมพ์ ให้ใช้คำว่า ม.ป.ท. หรือ n.p. หากไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ใช้คำว่า ม.ป.ป. หรือ N.d.

6.7 ในกรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง ผู้รวบรวม ผู้แปล หรือบรรณาธิการ ให้ลงรายการชื่อเรื่องแทน

6.7ลำดับการเขียนและเครื่องหมายวรรคตอนให้ใช้ดังนี้

หนังสือ : ผู้เขียน.//ปี.//ชื่อหนังสือ.//ชื่อเมือง:/สำนักพิมพ์.

ณรงค์ รัตนะ. (2530). เทคโนโลยีโลหะอุตสาหกรรมการหล่อ. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.

Wyatt, David K. 1984. Thailand: A Short History. New Haven: Yale University Press.

การเขียนอ้างอิงจากปริญญานิพนธ์/ วิทยานิพนธ์

ผู้เขียน.//ปี.//ชื่อเรื่อง.//วิทยานิพนธ์ ชื่อปริญญา ชื่อคณะ ชื่อมหาวิทยาลัย หรือสถาบัน

โกเมศ คันธิก (2557). การออกแบบบล็อกผนังเครื่องเคลือบดินเผาด้วยเรื่องราวจากทะเล. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยบูรพา

การเขียนบรรณานุกรมบทความในวารสาร

ผู้เขียน.//ปี.//"ชื่อเรื่อง."//ชื่อวารสาร เลขปีที่,/ฉบับที่/(เดือน),/เลขหน้า.

นวลพรรณ อ่อนน้อม. (2557). การพัฒนางานออกแบบเพื่อบูรณาด้านแนวคิด. วารสาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 22(2), 1-14.

การเขียนบรรณานุกรมเอกสารการประชุมวิชาการหรือการสัมมนาทางวิชาการ

ผู้เขียน.// ปี.//"ชื่อเรื่อง."//ใน ชื่อสัมมนา วัน สัมมนา.//สถานที่:/หน่วยงานที่จัด

วสันต์ ศรีสวัสดิ์. (2551). "ความสัมพันธ์ระหว่างงานออกแบบและองค์ประกอบในงานศิลปกรรม." ใน การประชุมวิชาการและเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ราชนครินทร์ วิชาการและวิจัย ครั้งที่ 3 วันที่ 25-26เมษายน 2556. ฉะเชิงเทรา: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์.

การเขียนบรรณานุกรมจากเว็บไซต์

ผู้เขียน.///(ปีที่บันทึกข้อมูล/หรือปีที่ค้นข้อมูล)..//ชื่อเรื่อง.//หน่วยงานเจ้าของเว็บไซต์,/URL,/(สืบค้นวันที่ เดือน ปี ภาษาไทย) (accessed เดือน วันที่, ปี ภาษาต่างประเทศ)

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2554).แผนพัฒนาสังคมและวัฒนธรรมแห่งชาติฉบับที่ 5 (พ.ศ.2550 – 2554). สืบค้นวันที่ 29 มกราคม 2554, จาก http://www.ldd.go.

สำนักงานเศรษฐกิจการเกษตรกระทรวงเกษตรและสหกรณ์. (2555). สถิติการส่งออก (Export)ข้าวหอมมะลิ: ปริมาณและมูลค่าการส่งออกรายเดือน. สืบค้นวันที่ 30 สิงหาคม 2557,จากhttp://www.oae.go.th/oae_report/export_import/export_result.php

ลิขสิทธิ์

ต้นฉบับที่ได้รับการตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ถือเป็นกรรมสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา ห้ามนำข้อความทั้งหมดหรือบางส่วนไปพิมพ์ซ้ำเว้นเสียแต่ว่าจะได้รับอนุญาตจากมหาวิทยาลัยฯ เป็นลายลักษณ์อักษร

ความรับผิดชอบ

เนื้อหาต้นฉบับที่ปรากฏในวารสารเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียน ทั้งนี้ไม่รวมความผิดพลาด อันเกิดจากเทคนิคการพิมพ์

การพิจารณาบทความ

1. กองบรรณาธิการ จะทำหน้าที่พิจารณากลั่นกรองบทความและจะแจ้งผลการพิจารณาให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 15 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับบทความ ทั้งนี้กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

2. ฝ่ายประสานงานจะดำเนินการจัดรูปแบบของบทความให้เป็นระบบเดียวกันทุกบทความก่อนนำเสนอให้ผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) พิจารณา จากนั้น จึงส่งบทความที่ได้รับการพิจารณาในเบื้องต้นให้กับผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) จำนวน 2 ท่าน เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็นชอบในการตีพิมพ์เผยแพร่บทความ โดยใช้เวลาพิจารณาแต่ละบทความไม่เกิน 1 เดือน

ผลการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิดังกล่าวถือเป็นสิ้นสุด จากนั้น จึงส่งผลการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิให้ผู้ส่งบทความ หากมีการแก้ไขหรือปรับปรุงให้ผู้ส่งบทความแก้ไขและนำส่งกองบรรณาธิการภายในระยะเวลา 1 เดือนนับตั้งแต่วันที่ได้รับผลการพิจารณา

3. ฝ่ายประสานงานนำบทความที่ผ่านการพิจารณาและแก้ไขแล้ว เข้าสู่กระบวนการเรียบเรียงพิมพ์และการตีพิมพ์ โดยใช้ระยะเวลาดำเนินการประมาณ 2-3 เดือน

4. ผู้ส่งบทความจะได้รับ "วารสารศิลปกรรมบูรพา" จำนวน 2 เล่มเป็นการตอบแทนภายใน 1 เดือนนับตั้งแต่วารสารศิลปกรรมบูรพาได้รับการเผยแพร่การส่งต้นฉบับ

การจัดส่ง

ผู้เขียนต้องนำส่งเอกสารต้นฉบับในรูปแบบไฟล์ Word พร้อมแผ่น CD ตามข้อกำหนดของรูปแบบวารสาร จำนวน 3 ชุด ส่งด้วยตนเอง หรือทางไปรษณีย์ลงทะเบียนมาที่

บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal)
บัณฑิตวิทยาลัย สำนักงานคณบดี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี 20131

โทรศัพท์. 038 102 222, 038 391 042 **ต่อ** 2510, 2511, 2516
โทรสาร 038 391042

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ประเมินบทความ

วารสารศิลปกรรมบูรพา ปีที่ 20 ฉบับที่ 1 มิถุนายน-พฤศจิกายน 2560

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์ ร้อยตำรวจเอก.ดร.อนุชา แพ่งเกษร
คณะมัณฑณศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

รองศาสตราจารย์แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย
มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

รองศาสตราจารย์จันทร์พร นวลแพ่ง
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สายสุนีย์ หะหวัง
วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

อาจารย์ ดร.ปรีชาวุฒิ อภิระติง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

อาจารย์ ดร.เชิดชาติ หิรัญโร
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

อาจารย์ ดร.ปรารถนา แซ่อึ้ง
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ผู้ทรงคุณวุฒิภายในมหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์สุชาติ เถาทอง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

รองศาสตราจารย์ ดร.พิมพ์ทอง ทองนพคุณ
คณะอัญมณี มหาวิทยาลัยบูรพา วิทยาเขตจันทบุรี

รองศาสตราจารย์ภารดี มหาขันธ์
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยบูรพา

อาจารย์ ดร.ศรัญญา ประสพชิงชนะ
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยบูรพา

แบบฟอร์มนำส่งบทความเพื่อพิมพ์เผยแพร่ใน
วารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา
(ส่งพร้อมกับบทความ)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

เรียน บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว).....
(Mr./Mrs./Ms.).....
คุณวุฒิสูงสุด และสถานศึกษา.....
ตำแหน่ง/ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) .....
ชื่อหน่วยงาน/สถาบันที่ทำงาน.....
ขอส่ง ☐ บทความจากงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ ☐ บทความวิชาการ
☐ บทความปริทัศน์ (review article) ☐ บทวิจารณ์หนังสือ (book review)
ชื่อเรื่อง (ภาษาไทย) .....
.....
ชื่อเรื่อง (ภาษาอังกฤษ) .....
.....
คำสำคัญ (ภาษาไทย) .....
Keyword (ภาษาอังฤษ).....
ที่อยู่สามารถติดต่อได้สะดวก.....หมู่ที่.....ซอย.....ถนน.....
ตำบล/แขวง.....อำเภอ/เขต.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....
โทรสาร.....
E-mail.....
ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าเพียงผู้เดียว
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ที่ระบุชื่อในบทความ

บทความนี้ไม่เคยลงตีพิมพ์ในวารสารใดมาก่อน และจะไม่นำส่งไปเพื่อพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารอื่นๆ อีก นับจากวันที่ข้าพเจ้าได้ส่งบทความฉบับนี้มายังกองบรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

ลงนาม.....
(.....)

ข้อมูลผู้ร่วมเขียนบทความ
(ส่งแนบพร้อมกับบทความ)

ผู้ร่วมเขียนบทความคนที่ 1
ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว).....
(Mr./Mrs./Ms.).....
คุณวุฒิสูงสุด และสถานศึกษา.....
ตำแหน่ง/ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) .....
ชื่อหน่วยงาน/สถาบันที่ทำงาน.....
ที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้สะดวก.....หมู่ที่.....ซอย.....
ถนน.....ตำบล/แขวง.....อำเภอ/เขต.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....
โทรสาร.....Email.....
ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้ ☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมวิจัยและร่วมเขียนบทความจากงานวิจัย(กรณีที่เป็นบทความจากงานวิจัย)
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมเขียนบทความ

ผู้ร่วมเขียนบทความคนที่ 2
ข้าพเจ้า (นาย/นาง/.นางาว).....
(Mr./Mrs./Ms.).....
คุณวุฒิสูงสุด และสถานศึกษา.....
ตำแหน่ง/ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) .....
ชื่อหน่วยงาน/สถาบันที่ทำงาน.....
ที่อยู่สามารถติดต่อได้สะดวก.....หมู่ที่.....ซอย.....
ถนน.....ตำบล/แขวง.....อำเภอ/เขต.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....
โทรสาร.....Email.....
ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้ ☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมวิจัยและร่วมเขียนบทความจากงานวิจัย(กรณีที่เป็นบทความจากงานวิจัย)
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมเขียนบทความ

หมายเหตุ : ถ้ามีผู้เขียนบทความมากกว่า 2 ท่าน กรุณากรอกรายละเอียดของผู้เขียนบทความร่วมท่านอื่น ๆ ด้วย