ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม

นายณยศ สาตจีนพงษ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: CHAIWATTANARAM SUITE

Mr. Nayos Sartjinpong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Fine and Applied Arts
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุด ไชยวัฒนาราม
โดย	นายณยศ สาตจีนพงษ์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณยศ สาตจีนพงษ์ : ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม. (DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: CHAIWATTANARAM SUITE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ.ดร.ภัทระ คมขำ

วิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลทางด้านเอกสาร ลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม เก็บข้อมูลสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ วิเคราะห์ข้อมูลและกำหนดโครงสร้างของบทเพลงและสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์

ผลการวิจัยพบว่า สมเด็จพระเจ้าปราสาททองสถาปนาวัดไชยวัฒนารามเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแก่พระราชมารดาที่ทรงกระทำขึ้นจากพระราชศรัทธาในบวรพระพุทธศาสนาและการแสดงออกซึ่งพระราชอำนาจอย่างยิ่งใหญ่สมพระเกียรติยศ มีมูลบทที่เกี่ยวข้องแสดงเรื่องราวพุทธประวัติเหตุการณ์ตอนประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพาน และมีชุมชนชาติพันธุ์สำคัญจากบันทึกทางประวัติศาสตร์ ได้แก่ ชุมชนชาวจีนและชุมชนชาวจามตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณปากคลองขุนละครไชยหรือคลองตะเคียนและบริเวณคลองคูจาม สิ่งเหล่านี้จึงเป็นแรงบันดาลใจนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ประกอบด้วย 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย 1. เพลงไชยวัฒนาราม บูชิต 2. เพลงมิตรวัฒนา มี 4 เพลงย่อย เพลงป่วงเซียงบ้านจีน เพลงตลาดงิ้ว เพลงแขกจาม และเพลงประท่าคูจาม 3. เพลงพุทธศิลป์ มี 2 เพลงย่อย เพลงพกาพรหมและเพลงพระธาตุ 4. เพลงบดินทร์ปราสาททอง และ 5. เพลงเรืองรองวัฒนาราม โดยใช้หลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยและการใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ ผู้วิจัยใช้การตั้งชื่อเพลงตามหลักการตั้งชื่อเพลงของครูมนตรี ตราโมท ในการตั้งชื่อตามเหตุและสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ กำหนดใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเป็นหลักและปรับการประสมวงดนตรีโดยใช้เครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงเพื่ออรรถรสของบทเพลง ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงชุดนี้เพื่อสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนารามและเพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ให้แก่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาอันจะเป็นประโยชน์สืบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2563	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6186810035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORD: Wat Chaiwatthanaram Temple, Creative Music, Suite
Nayos Sartjinpong : DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: CHAIWATTANARAM SUITE. Advisor: Assoc. Prof. Pattara Komkum, D.F.A.

This qualitative research aims to study the historical background of Chaiwatthanaram Temple in order to compose a Thai music repertoire, “The Chaiwatthanaram Suite.” The author collected the data by studying document and conducting in-depth interview with historical and musical expert. The data was analyzed and led to the design of a structure of a musical composition.

The author discovered that King Prasat Thong established Chaiwatthanaram Temple as a royal merit-making for his mother based on the grounds of The Buddha’s Story. The Chams and the Chinese situated in the neighboring area. The result of the research inspired the author to compose 5 major songs and 6 different minor songs: 1)“Chai Watthanaram Buchit” (The Worship of Wat Chaiwatthanaram); 2)“Mitr Watthana” (*Ethnic Communities of Watthana)* which consisted of 4 minor songs--“Puang Xiang Baan Chin” (Puang Xiang, The Chinese Family), “Talat Ngiw” (The Chinese Opera Market), “Khaek Cham” (The People of Chams), “Pratha Khu Cham” (The Other Side of Chams’ Canal); 3)“Buddha Silapa” (The Art of Buddha) including 2 minor song-- “Phaka Phrom” (Paka Phrom, The Maha Brahma), “Phra That” (The Buddha’s Relics); 4)“Bodin Prasat Thong” (King Prasat Thong); and 5)“Rueang Rong Watthanaram” (The Prosperity of Watthanaram). The title of the song were named by adopting the principle of Montri Tramote after the reminiscence of important events. This Composition is mainly composed for the Piphat ensemble and other musical instrument are included to present dialect melody of the composition Therefore, the author has constituted this Thai music repertoire so that it could be served as the epitome of Public Relations for Wat Chaiwatthanaram Temple which reflects the great flourish in cultural prosperity, not solely for the reputation of the temple alone but also for Phra Nakhon Sri Ayutthaya Province to gain further public recognition unceasingly.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Fine and Applied Arts	Student's Signature .....
Academic Year:	2020	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ตามประสงค์ด้วยได้รับความอนุเคราะห์ ความเมตตา และไมตรีจิตที่ดีจากหลากหลายฝ่าย ผู้วิจัยตระหนักต่อพระคุณอย่างซาบซึ้ง ผู้วิจัยขอขอบพระคุณที่เกี่ยวข้องดังนี้

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้แนวคิดการเชื่อมโยงหลักทฤษฎี วิชาความรู้ด้านศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ต่อศิษย์คนนี้อย่างเมตตา และให้คำแนะนำ แก้ไขทำนองเพลงสร้างสรรค์ด้วยความอุตสาหะและอดทนกระทั่งวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์ เป็นบทเรียนสำคัญในการดำเนินการวิจัยแก่ผู้วิจัยได้ในอนาคต อีกทั้งอบรม สั่งสอน แนะแนวการดำเนินชีวิต แง่คิดในการทำงาน และเตือนสติให้ดำเนินงานต่อไปได้ความเรียบร้อยและลุล่วง

ขอขอบพระคุณ คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำแนะนำและให้โอกาสลูกศิษย์คนนี้มาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ได้แก่ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูชาตรี อบนวล และรองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ที่กรุณาให้ข้อมูลสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติมทำให้วิทยานิพนธ์สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณและขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านประวัติศาสตร์ ได้แก่ พระมหา ดร.ดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ อาจารย์เจริญ ตันมหาพราน อาจารย์สถาพร อรุณวิลาศ อาจารย์พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ และอาจารย์วีระศักดิ์ แสนสะอาด

ขอขอบพระคุณนายประเวส สาตจีนพงษ์ นางสุวรรณา สาตจีนพงษ์ และนายชุติพนธ์ สาตจีนพงษ์ ครอบครัวของข้าพเจ้าที่สนับสนุนการวิจัย ให้ความรักและกำลังใจแก่ข้าพเจ้ามาโดยตลอด

ขอขอบคุณกัลยาณมิตรที่ดีของข้าพเจ้าทุกคนที่ช่วยเหลือและสนับสนุน อีกทั้งให้กำลังใจจนสำเร็จลุล่วงอย่างราบรื่น

ขอขอบคุณสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาที่เปรียบเสมือนบ้านหลังที่สองอันอบอุ่นที่ให้ความรู้และมิตรภาพอันดีแก่ข้าพเจ้า และขอขอบคุณนักดนตรีทุกคนที่เป็นกำลังสำคัญในการบรรเลงผลงานการสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนารามนี้

ขอขอบคุณทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตปริญญาเอกและโทที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทยจากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้การสนับสนุนทุนการศึกษาแก่ข้าพเจ้าจนสำเร็จการศึกษาลุล่วงอย่างราบรื่น

สุดท้ายนี้ ประโยชน์อันใดที่เป็นสาธารณกุศลจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศให้แด่เทพสังคีตาจารย์และครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาดนตรีไทยให้ข้าพเจ้า อีกทั้ง ขออุทิศแด่นายสุวรรณ สาตจีนพงษ์ นางแสวง สาตจีนพงษ์ ผู้เป็นปู่และย่าของข้าพเจ้า อันเป็นแรงบันดาลใจสำคัญที่ทำให้ข้าพเจ้าสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ขอขอบพระคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ณยศ สาตจีนพงษ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 4

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม 8

2.1 ประวัติความเป็นมาวัดไชยวัฒนาราม 8

2.2 งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา 18

2.3 พระมหากษัตริย์กับวัดไชยวัฒนาราม 57

2.4 ชุมชนชาติพันธุ์สำคัญบริเวณใกล้เคียง 67

2.5 วัดไชยวัฒนารามในกาลปัจจุบัน 83

บทที่ 3 แนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 97

3.1 แนวคิด 97

3.1.1 แนวคิดด้านความเชื่อเกี่ยวกับวัดไชยวัฒนาราม 97

3.1.2 แนวคิดด้านวัฒนธรรม 107

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 ทฤษฎี 110
3.2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย 110
3.2.2 ทฤษฎีว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย 136
3.2.3 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ 158
3.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 159
3.3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัดไชยวัฒนาราม 159
3.3.2 การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ 164
บทที่ 4 การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม 175
4.1 โครงสร้างผลงานสร้างสรรค์ 175
4.2 การตั้งชื่อเพลง 176
4.3 แรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ทำนองเพลง 179
4.4 รูปแบบวงดนตรี 186
บทที่ 5 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงาน 194
5.1 ข้อกำหนดเบื้องต้น 194
5.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต 194
5.1.2 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเครื่องกำกับจังหวะ 196
5.1.3 การกำหนดบันไดเสียงหรือทางเสียง 197
5.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ 198
5.2.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต 198
5.2.2 เพลงมิตรวัฒนา 200
5.2.3 เพลงพุทธศิลป์ 211
5.2.4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง 214
5.2.5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม 217
5.3 โครงสร้างการบรรเลงและการเชื่อมโยงบทเพลง 220

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.1 โครงสร้างการบรรเลง 220
5.3.2 การเชื่อมโยงบทเพลง 221
5.4 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ 230
5.5 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ 253
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 255
6.1 สรุปผลการวิจัย 255
6.2 อภิปรายผลการวิจัย 256
6.3 ข้อเสนอแนะ 258
บรรณานุกรม 259
ภาคผนวก 272
ประวัติผู้เขียน 282

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 สรุปบทเพลงและวงดนตรีที่ใช้ 193

ตารางที่ 2 สรุปโครงสร้างการบรรเลงและการเชื่อมโยงบทเพลง 228

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 พระปรางค์วัดไชยวัฒนาราม 10
ภาพที่ 2 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งวัดไชยวัฒนาราม 10
ภาพที่ 3 แผนผังวัดไชยวัฒนาราม 16
ภาพที่ 4 วัดไชยวัฒนาราม 17
ภาพที่ 5 แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม 17
ภาพที่ 6 วัดไชยวัฒนารามด้านทิศตะวันออก 17
ภาพที่ 7 ลายเส้นพระปรางค์ประธาน 20
ภาพที่ 8 พระปรางค์ประธานวัดไชยวัฒนาราม 20
ภาพที่ 9 ลายเส้นพระปรางค์บริวาร 21
ภาพที่ 10 พระปรางค์ประธานและพระปรางค์บริวาร 21
ภาพที่ 11 ปรางค์น้อย 22
ภาพที่ 12 เมรุรายทิศตะวันออก 24
ภาพที่ 13 เมรุทิศและระเบียงคด 24
ภาพที่ 14 แนวระเบียงคด 25
ภาพที่ 15 ลูกกรงระเบียงคด 25
ภาพที่ 16 ภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังภายในเมรุทิศเมรุราย 26
ภาพที่ 17 ร่องรอยจิตรกรรมฝาผนังภายในเมรุทิศเมรุรายปัจจุบัน 26
ภาพที่ 18 ลายดาวเพดานประดับภายในเมรุทิศเมรุราย 27
ภาพที่ 19 ฐานพระอุโบสถ 28
ภาพที่ 20 แบบจำลองพระอุโบสถวัดไชยวัฒนาราม 29
ภาพที่ 21 พระพุทธรูปหินทรายในพระอุโบสถ 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 พระพุทธรูปแนวระเบียงคด 30
ภาพที่ 23 พระพุทธรูปทรงเครื่องบริเวณเมรุราย 31
ภาพที่ 24 พระพุทธรูปทรงเครื่องบริเวณเมรุทิศ 31
ภาพที่ 25 พระพักตร์พระพุทธรูปทรงเครื่อง 31
ภาพที่ 26 จารึกแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนาราม 34
ภาพที่ 27 จำลองอักษรจารึกจากแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนาราม 34
ภาพที่ 28 เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสองบริเวณทิศตะวันออกเฉียงเหนือ 37
ภาพที่ 29 เจดีย์ทรงระฆังกลม เจดีย์บรรจุพระอัฐิสมเด็จเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ (เจ้าฟ้ากุ้ง) 38
ภาพที่ 30 ภาพปูนปั้นตอนพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติอยู่บนสรรค์ชั้นดุสิตหรือตอนปรินิพพาน 41
ภาพที่ 31 ภาพปูนปั้นตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสพุทธบิดามารดา 42
ภาพที่ 32 ภาพปูนปั้นตอนประสูติ 43
ภาพที่ 33 ภาพปูนปั้นตอนการสละอันยิ่งใหญ่ 44
ภาพที่ 34 ภาพปูนปั้นตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ 45
ภาพที่ 35 ภาพพระยาวัสวดีมาร 45
ภาพที่ 36 ภาพปูนปั้นตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงตัดพระเมาฬี และทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา 47
ภาพที่ 37 ภาพปูนปั้นตอนนางสุชาดาเตรียมและถวายข้าวมธุปายาส 48
ภาพที่ 38 ภาพปูนปั้นตอนปฐมเทศนา 50
ภาพที่ 39 ภาพปูนปั้นตอนยมกปาฏิหาริย์ 52
ภาพที่ 40 ภาพปูนปั้นตอนเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 53
ภาพที่ 41 ภาพปูนปั้นตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ 54
ภาพที่ 42 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 60
ภาพที่ 43 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 61
ภาพที่ 44 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 61
ภาพที่ 45 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 62
ภาพที่ 47 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 62
ภาพที่ 48 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 62
ภาพที่ 49 รัชกาลที่ 9 ฉายพระรูปโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 63
ภาพที่ 50 พระตำหนักสิริยาลัย 64
ภาพที่ 51 ภายในพระตำหนักสิริยาลัย 64
ภาพที่ 52 ภายในพระตำหนักสิริยาลัย 65
ภาพที่ 53 สมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธที่ 2 ขณะพระราชดำเนินจากพระตำหนักสิริยาลัย 66
ภาพที่ 54 ภาพถ่ายฝีพระหัตถ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ 67
ภาพที่ 55 แผนที่แสดงตำแหน่งคลองวัดไชยวัฒนาราม 69
ภาพที่ 56 แผนที่แสดงตำแหน่งคลองตะเคียนและคลองคูจาม 70
ภาพที่ 57 ชาวมลายูในชุดแต่งกายประจำถิ่น 72
ภาพที่ 58 แขกจาม 75
ภาพที่ 59 จิตรกรรมรูปอาสาจามร่วมในกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารคจากสมุดข่อยวัดยม 77
ภาพที่ 60 แผนที่แสดงตำแหน่งตลาดบ้านจีน 78
ภาพที่ 61 การบูรณะซ่อมแซมโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 86
ภาพที่ 62 การบูรณะซ่อมแซมโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม 86
ภาพที่ 63 การแสดงคนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม วันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2535 89
ภาพที่ 64 การแสดงคนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม วันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ.2535 90
ภาพที่ 65 ภาพ 3 มิติ แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม 90
ภาพที่ 66 ภาพ 3 มิติ แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม 91
ภาพที่ 67 ภาพ 3 มิติ แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม 91
ภาพที่ 68 ฉากวัดไชยวัฒนารามในละครโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส 92
ภาพที่ 69 ฉากวัดไชยวัฒนารามในละครโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส 92

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 70 กระแสวัฒนธรรมการแต่งกายชุดไทยท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม 93
ภาพที่ 71 กระแสวัฒนธรรมการแต่งกายชุดไทยท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม 93
ภาพที่ 72 กระแสวัฒนธรรมการแต่งกายชุดไทยท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม 93
ภาพที่ 73 การแสดงดนตรีคลาสสิค “ไชยวัฒนารามยามเย็น” 94
ภาพที่ 74 การแสดงดนตรีคลาสสิค “ไชยวัฒนารามยามเย็น” 94
ภาพที่ 75 แผนผังวงดนตรีเพลงไชยวัฒนารามบูชิต 187
ภาพที่ 76 แผนผังวงดนตรีเพลงมิตรวัฒนา 189
ภาพที่ 77 แผนผังวงดนตรีเพลงพุทธศิลป์ 190
ภาพที่ 78 แผนผังวงดนตรีเพลงบดินทร์ปราสาททอง 191
ภาพที่ 79 แผนผังวงดนตรีเพลงเรืองรองวัฒนาราม 192
ภาพที่ 80 ภาพแสดงตำแหน่งเสียงฆ้องวงใหญ่ 195
ภาพที่ 81 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ 231
ภาพที่ 82 การฝึกซ้อมและบันทึกเสียง 232
ภาพที่ 83 การฝึกซ้อมและบันทึกเสียง 232
ภาพที่ 84 การฝึกซ้อมและบันทึกเสียง 232
ภาพที่ 85 การบันทึกการแสดง 233
ภาพที่ 86 การบันทึกการแสดง 234
ภาพที่ 87 คณะนักดนตรี 234
ภาพที่ 88 คณะนักดนตรี 234
ภาพที่ 89 ปกการแสดงผลงานสร้างสรรค์ 235
ภาพที่ 90 ผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดผลงานสร้างสรรค์ 235
ภาพที่ 91 ตัวอย่างเนื้อหารายละเอียดผลงานสร้างสรรค์ 236
ภาพที่ 92 วงดนตรีเพลงชุดไชยวัฒนาราม 236
ภาพที่ 93 แผนผังวงดนตรีที่ใช้แสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม 237

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 94 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์บนสื่อสารสนเทศ Youtube Channal.....254

ภาพที่ 95 QR Code รับชมผลงานสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม 254

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีเก่าของประเทศไทยที่มีอารยธรรมและความเจริญรุ่งเรืองสืบทอดแบบแผนมายังสมัยปัจจุบัน ความเจริญรุ่งเรืองอย่างหนึ่งที่แสดงออกถึงความศรัทธาคือการสืบทอดพระพุทธศาสนาที่ส่งผลต่ออิทธิพลของการสร้างงานศิลปะผ่านรูปแบบของสิ่งก่อสร้างและศาสนสถานต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากของกรุงศรีอยุธยา ตลอดจนวิถีชีวิตของคนพื้นถิ่นที่อาศัยอยู่เป็นชุมชนต่าง ๆ อันส่งผลต่อความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมบนแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา

แผ่นดินกรุงศรีอยุธยาเป็นพื้นที่แห่งอารยธรรมทางด้านพุทธศาสนา ศิลปะ และดนตรี โดยเป็นต้นแบบของวิทยาการต่าง ๆ ในยุคเริ่มแรก ด้วยความศรัทธาและการแสดงออกอย่างประจักษ์ชัดของพระมหากษัตริย์ไทย จึงทำให้สิ่งเหล่านี้มีศาสนสถานกำเนิดขึ้นทั้งบริเวณเกาะเมืองและนอกเกาะเมืองกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชนิยมในการก่อสร้างศาสนสถานตามประเพณีปฏิบัติและเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่บุคคลสำคัญ นั่นจึงทำให้เกิดวัดอันเป็นศาสนสถานสำคัญทางพระพุทธศาสนาอยู่เป็นจำนวนมาก

วัดไชยวัฒนาราม เป็นวัดหนึ่งที่สร้างขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองพระมหากษัตริย์พระองค์ที่ 24 แห่งกรุงศรีอยุธยา เมื่อปี พ.ศ. 2173 สร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดาและสถาปนาเป็นพระอารามหลวงประจำรัชกาลที่ทรงกระทำขึ้นอย่างสุดความสามารถ มีเอกลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมที่สะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้พระพุทธศาสนา โดดเด่นด้วยโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมตามคติความเชื่อในเรื่องเขาพระสุเมรุและชัยภูมิที่ตั้งอยู่บนพื้นที่ลดหลั่นริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันตกของเกาะเมืองซึ่งตรงตามทิศทางคตินิยมในการสร้างวัดที่มีความเหมาะสมเนื่องด้วยหันหน้าไปทางทิศตะวันออกหรือสู่เส้นทางสัญจรที่สำคัญ (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 10) มีรูปแบบโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมแสดงถึงภูมิปัญญาและพัฒนาการทางเชิงช่างของไทยที่ปรากฏอย่างเห็นได้ชัด มีพระปรางค์เป็นสถาปัตยกรรมหลักอันโดดเด่น สร้างขึ้นด้วยรูปแบบศิลปะที่ได้รับการพัฒนามาจากอิทธิพลทางศิลปะเขมรมีเอกลักษณ์และความอ่อนช้อยและมีรูปแบบทันสมัยกว่าที่เคยปรากฏในช่วงเวลาเดียวกัน งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องทางพระพุทธศาสนาอื่นใดที่เกิดขึ้นในวัดไชยวัฒนาราม ล้วนมีความหมายและเป็นกุศโลบายในทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระพุทธศาสนาที่เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองรับใช้พระพุทธศาสนาและให้เป็นสิ่งโน้มน้าวจิตใจเพื่อการปฏิบัติและเข้าใจความเป็นไปตามธรรมชาติในการดำเนินชีวิต อีกทั้งยังสอดแทรกคติธรรมเกี่ยวกับความกตัญญูต่อบุพการีที่ทรงมีพระราชประสงค์ให้กระทำขึ้นอย่างสุดความสามารถ สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ปฐมบรมกษัตริย์ต้นราชวงศ์ปราสาททองทรงมีพระราชศรัทธาในบวรพุทธศาสนาอย่างสูงสุด ทรงมีพระปรีชาสามารถปกครองแผ่นดินกรุงศรีอยุธยาให้บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองทั่วทั้ง 4 สารทิศ ทรงแสดงออกซึ่งพระราชอำนาจเพื่อเฉลิมฉลองพระเกียรติยศอย่างยิ่งใหญ่ด้วยการก่อสร้างศาสนสถานวัดไชยวัฒนาราม บทบาทของวัดไชยวัฒนารามตามที่ระบุไว้ในพระราชพงศาวดารและบันทึกทางประวัติศาสตร์เป็นพระอารามหลวงประจำรัชกาล มีการสถาปนาพระราชาคณะเพื่อปกครองพระสงฆ์ และมีการเสด็จพระราชดำเนินออกปฏิบัติพระสงฆ์และการพระราชทานเพลิงพระศพพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนางชั้นสูงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง การปฏิบัติดังกล่าวยังคงสืบล่วงไปถึงรัชกาลอื่นสืบมาตามยุคสมัย

ความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมืองเป็นไปตามพลวัตทางสังคมอันมีชุมชนเป็นตัวขับเคลื่อน พื้นที่บริเวณโดยรอบวัดไชยวัฒนารามมีการตั้งอยู่ของชุมชนมาก่อนการสถาปนาวัดแล้ว ด้วยตั้งอยู่บริเวณใกล้เคียงปากแม่น้ำเจ้าพระยา จึงทำให้พื้นที่บริเวณนี้มีความสำคัญทางด้านเศรษฐกิจการค้าขายและการติดต่อสัมพันธไมตรีกับต่างประเทศ นำมาซึ่งการก่อตั้งรากฐานชุมชนที่อาศัยของทั้งชาวกรุงศรีอยุธยาและชาวต่างชาติ บทบาทสำคัญของชุมชนบริเวณนี้จึงสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองเศรษฐกิจ ความหลากหลายวัฒนธรรม และวิถีชีวิตในการอยู่รวมกันของชนพื้นถิ่นและชาติพันธุ์สำคัญอันเป็นปัจจัยหนึ่งที่ยังประโยชน์สำคัญนำมาสู่ความเจริญรุ่งเรืองและงอกงามแก่บ้านเมืองในสมัยกรุงศรีอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เมื่อปีพ.ศ. 2310 วัดไชยวัฒนารามเป็นที่ตั้งค่ายหน้าด่านตั้งรับทัพพม่า จึงถูกทำลายจากเหตุสงครามกลายเป็นวัดร้าง หลงเหลือเพียงซากโบราณสถานปรักหักพัง ชุมชนบริเวณโดยรอบได้มีการอพยพครัวเรือนจากถิ่นฐานออกไปพื้นที่อื่น แต่ภายหลังได้มีผู้คนบางส่วนกลับมาอยู่อาศัยบริเวณพื้นที่เดิมและได้อพยพเข้ามาอีกครั้งเมื่อครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์สืบมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ วัดไชยวัฒนารามได้รับการบูรณะฟื้นฟูอย่างจริงจังจนสามารถศึกษาร่อยรอยโบราณสถานได้อีกครั้งหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 นำโดยสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและพระยาโบราณราชธานินทร์เป็นผู้บุกเบิก (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 10) จนกระทั่งกรมศิลปากรมีการประกาศขึ้นทะเบียนวัดไชยวัฒนารามให้เป็นโบราณสถานของชาติในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 52 ตอนที่ 75 เมื่อวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. 2478 และได้รับให้อยู่ในการ

กำหนดขอบเขตที่ดินการอนุรักษ์โบราณสถานจังหวัดพระนครศรีอยุธยา สิ่งนี้จึงทำให้โบราณสถานวัดไชยวัฒนารามได้รับการอนุรักษ์และบูรณะมาโดยตลอด เพื่อรักษาประโยชน์ทางคุณค่าและความสำคัญที่ปรากฏร่องรอยแห่งความสง่างามและความเจริญรุ่งเรืองเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีให้ประจักษ์ชัดด้วยสายตา

จากที่กล่าวมาทั้งหมด มูลบทที่เกี่ยวข้องและภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของวัดไชยวัฒนาราม แสดงออกซึ่งความเชื่อ วัฒนธรรม และชุมชนชาติพันธุ์สำคัญที่สะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาวัดไชยวัฒนารามออกเป็น 5 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ ประวัติความเป็นมา ชุมชนชาติพันธุ์สำคัญบริเวณใกล้เคียง งานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา พระมหากษัตริย์กับวัดไชยวัฒนาราม และวัดไชยวัฒนารามในกาลปัจจุบัน ซึ่งในแต่ละประเด็นมีความเชื่อมโยงเกี่ยวกับมูลบททางสังคม ชุมชน และพระพุทธศาสนา ซึ่งในทางพระพุทธศาสนานั้น เป็นการแสดงออกโดยเน้นการปฏิบัติเพื่อแสดงความนอบน้อมและถวายเป็นพุทธบูชา ผู้วิจัยจึงได้แสดงออกผ่านสัญญะทางดนตรีโดยใช้ดนตรีที่เป็นเครื่องจูงจิตน้อมนำศรัทธาซึ่งเป็นการแสดงออกที่สง่างาม มีอำนาจ ความลึกลับและความอ่อนโยนเมตตาที่แสดงได้อย่างวิเศษ หากเปรียบการบูชาแล้วนั้น การกล่าวถึงพระพุทธเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพด้วยอักขระวิธีธรรมดา ย่อมเทียบไม่ได้เลยกับการบูชาสรรเสริญด้วยบทเพลงและดนตรี (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 32) การปฏิบัติดนตรีเพื่อแสดงออกซึ่งการบูชานิยมใช้วงปี่พาทย์อันจะแสดงออกซึ่งการบูชาได้อย่างดีที่สุด ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอด้วยวงปี่พาทย์ตามขนบและประสมวงดนตรีขึ้นมาใหม่สำหรับการบรรเลงผลงานชุดนี้ โดยให้เสียงดนตรีเป็นเครื่องแสดงสัญญะแห่งการรับรู้และเพิ่มอรรสรถของบทเพลงเพื่อให้เกิดความเข้าใจและรับรู้ได้โดยง่าย ดังที่กล่าวมาจึงเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์โดยนำหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ในการนำเสนอและการสร้างสรรค์ผลงานว่าด้วยการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาและแสดงออกซึ่งความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนาราม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพลงชุดไชยวัฒนาราม

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยคุณภาพเชิงสร้างสรรค์ ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และค้นคว้าจากแหล่งการเรียนรู้ต่าง ๆ มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.3.1 ขั้นตอนรวบรวมข้อมูล ศึกษาเอกสารจากห้องสมุดและแหล่งการเรียนรู้ ได้แก่

สำนักหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร

สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หอสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ศูนย์ศึกษาประวัติศาสตร์อยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ศูนย์ข้อมูลการอนุรักษ์นครประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

1.3.2 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานทางประวัติศาสตร์ และการลงพื้นที่สำรวจข้อมูล โดยเก็บข้อมูลตามสภาพการณ์จริง

1.3.3 การขอจริยธรรมการวิจัยในคน กลุ่มสหสถาบัน ชุดที่ 2 สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์

1.3.4 เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ โดยอาศัยแบบสัมภาษณ์ข้อมูลเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย สำหรับกลุ่มตัวอย่างผู้เข้าร่วมงานวิจัย 2 ประเภท คือ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านประวัติศาสตร์ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ดังนี้

1.3.4.1 ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านประวัติศาสตร์

1) พระมหา ดร.ดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ รองคณบดีฝ่ายบริหาร บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) อาจารย์สถาพร อรุณวิลาศ อาจารย์ประจำหน่วยวิชาอารยธรรมไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) อาจารย์เจริญ ตันมหาพราน นักประวัติศาสตร์ชุมชนจีน

5) อาจารย์พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

6) อาจารย์วีระศักดิ์ แสนสะอาด นักโบราณคดีปฏิบัติการ อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

1.3.4.2 ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

1) พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2555 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

2) อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2557 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

3) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชาดุริยางค-ศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5) ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

6) ครูชาตรี อบนวล ข้าราชการบำนาญ อดีตหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักวัฒนธรรมกีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

1.3.5 ทำการถอดข้อมูลสัมภาษณ์ วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล

1.3.6 สร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ โดยกำหนดโครงสร้างและรูปแบบของบทเพลงจากข้อมูลภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม และข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ กำหนดรูปแบบของวงดนตรีจากหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทย

1.3.7 นำผลงานสร้างสรรค์ให้ผู้ทรงคุณวุฒิทำการประเมินและให้ข้อเสนอแนะและนำมาแก้ไขในลำดับถัดไป และนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน นำเสนอข้อมูลวิจัยในรูปแบบการเขียนรายงานวิทยานิพนธ์ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม

บทที่ 3 แนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 4 การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม

บทที่ 5 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงาน

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1.3.8 สรุปผลงานวิจัยและจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

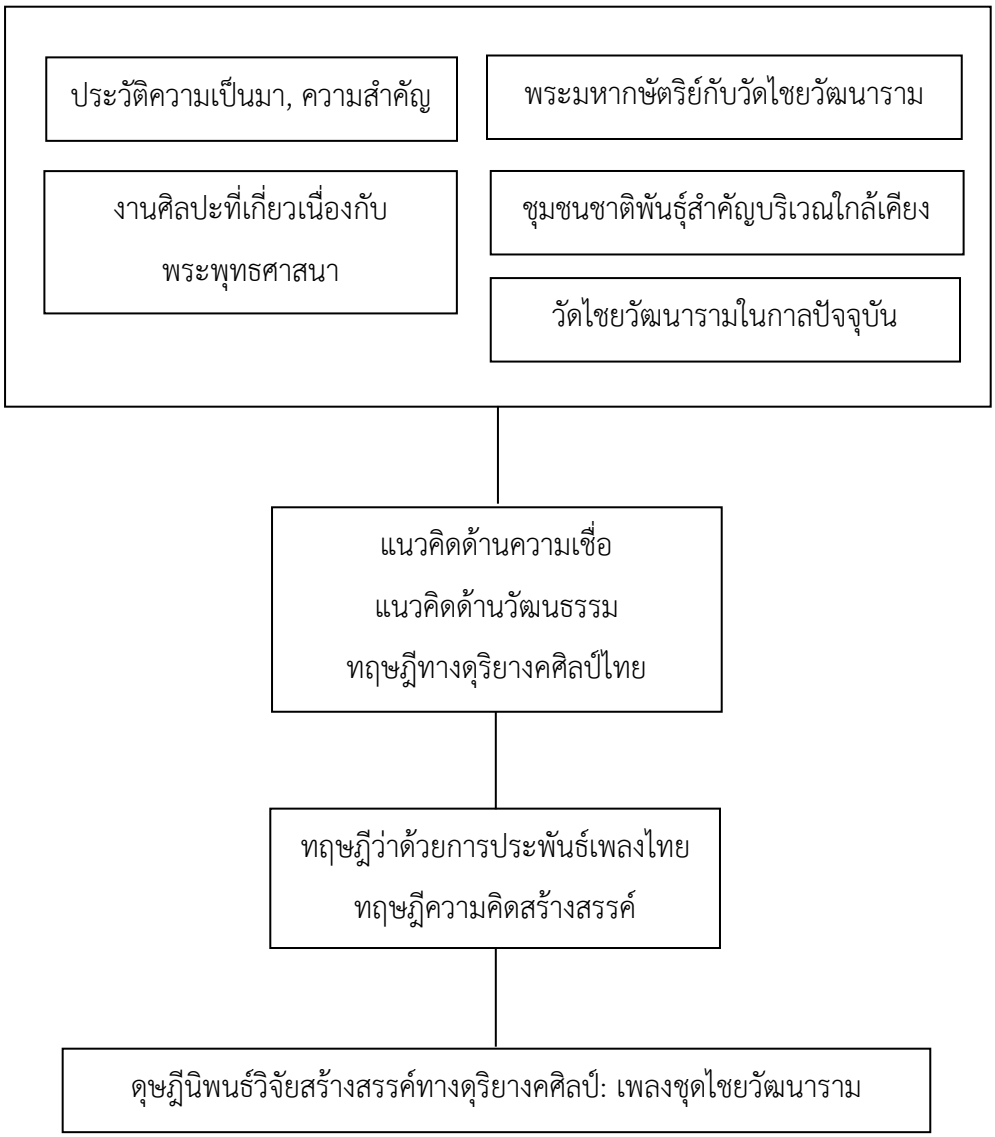
1.4.1 ทราบภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.4.2 ได้สร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม

1.4.3 ได้สร้างสรรค์องค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ว่าด้วยการประพันธ์เพลงชุดที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กรอบแนวคิดดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม



บทที่ 2
ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม โดยกำหนดขอบเขตการศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย สามารถแบ่งประเด็นศึกษาออกเป็น 5 ประเด็น คือ

2.1 ประวัติความเป็นมาของวัดไชยวัฒนาราม

2.2 งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา

2.3 พระมหากษัตริย์กับวัดไชยวัฒนาราม

2.4 ชุมชนชาติพันธุ์สำคัญบริเวณใกล้เคียง

2.5 วัดไชยวัฒนารามในกาลปัจจุบัน

จากการศึกษาครั้งนี้ ข้อมูลเอกสารทางประวัติศาสตร์ ปรากฏพบการเขียนสะกดคำหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ ชัยวัฒนาราม ไชยยาราม ไชยราม ไชยชนะทาราม ไชยทานาถ เป็นต้น ซึ่งการสะกดชื่อของวัดดังกล่าวแตกต่างไปตามการบันทึกข้อมูล อย่างไรก็ดี ชื่อที่ปรากฏล้วนหมายถึงวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อันเป็นหัวใจสำคัญของงานวิจัยนี้ ซึ่งผู้วิจัยจะยึดถือตามการเขียนสะกดคำของกรมศิลปากร คือ วัดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยจะได้นำเสนอข้อมูลภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวของวัดไชยวัฒนาราม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 ประวัติความเป็นมาวัดไชยวัฒนาราม

วัดไชยวัฒนาราม สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงโปรดให้สร้างขึ้น ณ บริเวณนิวาสสถานเดิมของพระราชมารดา ริมแม่น้ำเจ้าพระยาบริเวณนอกเกาะเมืองฝั่งทางทิศตะวันตก เมื่อปี พ.ศ. 2173 โดยมีจุดประสงค์การสร้างเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา พระองค์ทรงสถาปนาวัดไชยวัฒนารามให้เป็นวัดฝ่ายอรัญวาสีและเป็นพระอารามหลวงสำคัญในรัชกาล ดังที่ พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับจันทนุมาศ (เจิม) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของวัดไชยวัฒนารามที่สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงสถาปนาตั้งแต่ต้นรัชกาลเมื่อศักราช 992 มะเมียศก ปีพ.ศ. 2173 ความว่า

> *...และที่บ้านสมเด็จพระพันปีหลวงนั้น พระเจ้าอยู่หัวให้สถาปนาสร้างพระมหาธาตุเจดีย์มีพระระเบียงรอบ และมุมพระระเบียงนั้นกระทำเป็นเมรุทิพเมรุรายอันรจนา และกอปรด้วยพระอุโบสถวิหารการเปรียญ และสร้างกุฏิถวายพระสงฆ์เป็นอันมาก เสร็จแล้วให้นามชื่อวัดไชยวัฒนาราม เจ้าอธิการนั้นถวาย*

พระนามชื่อพระอชิตเถระ ราชาคณะฝ่ายอรัญวาสี ทรงพระราโชทิศถวายนิจภัตกัลปนาเป็นนิรันดรมิได้ขาด... (รวี สิริอิสสระนันท์, 2553: 272)

บันทึกลายพระหัตถ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จากหนังสือสาส์นสมเด็จ เล่ม 14 (พ.ศ. 2481) ได้สันนิษฐานถึงที่ตั้งเดิมวัดไชยวัฒนารามว่าเป็นบ้านของพระเจ้าปราสาททอง ตั้งแต่เมื่อครั้งยังดำรงตำแหน่งเป็นขุนนาง ซึ่งได้แสดงทัศนะสอดคล้องกับเนื้อความข้างต้น ความว่า

ที่ตรงสร้างวัดชัยวัฒนาราม ในหนังสือพระราชพงศาวดาร (ฉบับพระราชหัตถเลขา) ว่าเดิมเป็นบ้านของพระชนนี แต่ฉันเห็นพ้องกับพระยาโบราณว่าคงเป็นที่บ้านของพระเจ้าปราสาททองเมื่อครั้งยังเป็นขุนนาง เมื่อพระเจ้าปราสาททองได้เสวยราชย์จึงทรงอุทิศที่จวนเดิมเป็นพุทธบูชาให้สร้างวัดและได้ลงมือสร้างมาแต่แรกเสวยราชย์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2526: 161)

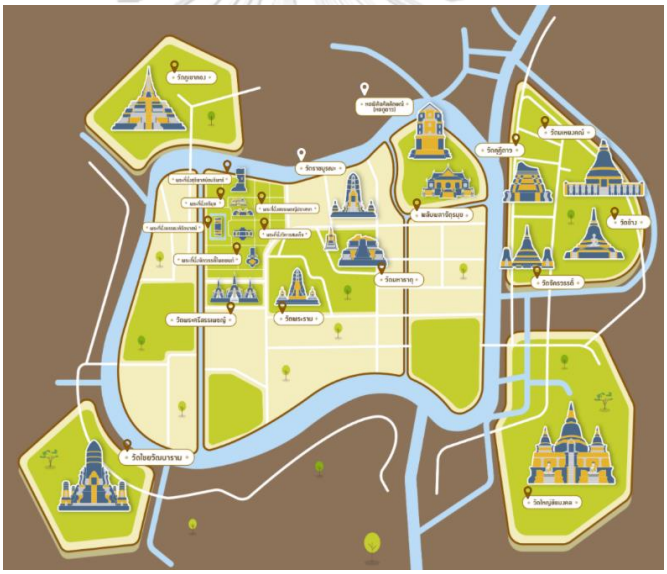
สายไหม จบกลศึก จากหนังสือเรื่องวัดไชยวัฒนาราม ได้อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของวัดไชยวัฒนาราม ความว่า

วัดไชยวัฒนารามบางแห่งเรียกว่า "วัดไชยาราม" และวัดไชยชนะทาราม เป็นพระอารามหลวงสมัยอยุธยา สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง กษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาพระองค์ที่ 24 ซึ่งปกครองระหว่างพุทธศักราช 2173-2198 ทรงสถาปนาเป็นวัดฝ่ายอรัญวาสี ณ บริเวณที่ดินซึ่งเป็นนิวาสสถานเดิมของพระราชชนนี ในปีที่เสด็จขึ้นเสวยราชย์ เมื่อปีมะเมีย พุทธศักราช 2173 (สายไหม จบกลศึก, 2537: 1)

กรมศิลปากร ได้จัดทำแผ่นป้ายข้อมูลโบราณสถานวัดไชยวัฒนารามตั้งอยู่บริเวณหน้าวัด แสดงข้อความกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของวัดไชยวัฒนาราม ความว่า

วัดไชยวัฒนาราม ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาด้านทิศตะวันตกนอกเกาะเมืองอยุธยา ในพื้นที่ตำบลบ้านป้อม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดนี้แต่เดิมเรียกว่า "วัดไชยาราม" และ "วัดไชยชนะทาราม" เป็นพระอารามหลวงสมัยอยุธยา สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2173 รัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง โดยทรงสถาปนาเป็นวัดฝ่ายอรัญวาสี ณ บริเวณที่ดินซึ่งเป็นนิวาสถานของพระราชชนนี ทรงสร้างเพื่ออุทิศถวายพระราชชนนีและเฉลิมพระเกียรติพระองค์ที่มีชัยชนะต่อการรบกับเขมร (กรมศิลปากร, ม.ป.ป.)

ภาพที่ 1 พระปรางค์วัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: วิชัย โปษยะจินดา (2554: ออนไลน์)



ภาพที่ 2 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

กรมศิลปากรได้รวบรวมรายชื่อพระอารามที่ตั้งอยู่ในพระนครและนอกพระนคร อธิบายความเป็นมาของวัดไชยวัฒนาราม ความว่า *"วัดชัยวัฒนาราม พระเจ้าปราสาททองทรงสร้างในที่บ้านพระพันปีหลวง อยู่ริมแม่น้ำด้านใต้ฟากตะวันตก ตำแหน่งเจ้าอาวาส เดิมชื่อพระ อชิตเถระภายหลังเปลี่ยนเป็นพระวิเชียรเถระ"* (กรมศิลปากร, 2561: 53)

ภายหลังที่วัดไชยวัฒนารามได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระอารามหลวงประจำรัชกาลย่อมมีการพระราชทานแต่งตั้งพระราชาคณะควบคู่เพื่อให้เป็นผู้ดูแลคณะสงฆ์ที่จำพรรษาอยู่ที่แห่งนี้

จากบันทึกคำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรม ว่าด้วยตำแหน่งยศพระราชาคณะฐานานุกรมได้บันทึกตำแหน่งยศพระราชาคณะ ความว่า

> *ตำแหน่งยศพระสงฆ์ราชาคณะฝ่ายขวาพระวันรัตน ซึ่งสถิตอยู่วัดป่าแก้วในกำแพงกรุงศรีอยุธยา 1 มีฐานานุกรม 11 รูปสำหรับตำแหน่งยศพระครูอาจารย์วงษาจารย์ญาณมุนี พระครูปลัด 1 พระครูวินัยธร 1 พระครูวินัยธรรม 1 พระครูพรหมศร 1 พระครูอมรสัตย์ 1 พระครูธรรมคุต 1 พระครูธรรมบาล 1 พระครูญาณกิจ 1 พระครูสงฆรักขิตร 1 พระครูสมุห 1 พระครูใบฎีกา 1 เป็น 11 รูป มีพระราชาคณะเป็นวัดขึ้น 17 วัด พระธรรมโคดมวัดธรรมมิกราช 1 พระธรรมไตรโลกย์วัดสุธาสวรรค์ 1 พระธรรมเจดีย์อยู่วัดสวนหลวงสพสวรรค์ 1 พระโพธิวงศ์อยู่วัดสวนหลวงค้างคาว 1 พระธรรมวิโรจน์อยู่วัดโพธาราม 1 พระนารถอยู่วัดดุสิตาราม 1 พระพุทธโฆษาอยู่วัดพุทธไธสวรรค์ยาวาศ 1 พระวิเชียรเถรอยู่วัดชัยวัฒนาราม 1 พระธรรมสารเถรอยู่วัดปราสาท 1 พระญาณสมโพธิอยู่วัดป่าตอง 1 พระอริยโคดมอยู่วัดแก้วฟ้า 1 พระอริยวงศ์มุนีอยู่วัดวรเชษฐาราม 1 พระอริยมุนีอยู่วัดราชบุรีนอกกำแพงพระนคร 1 พระนิกรมอยู่วัดธงไชย 1 พระนิโครธรญาณอยู่วัดลอดช่อง 1 พระญาณรังษีอยู่วัดสาทติชน 1 พระอริยธัชะอยู่วัดจงกรม 1 รวมพระราชาคณะ 11 องค์ ขึ้นเจ้าคณะฝ่ายขวาคามวาสีฯ* (กรมศิลปากร, 2554: ออนไลน์)

ตำแหน่งยศพระราชาคณะของเจ้าอาวาสวัดไชยวัฒนารามนี้ สายไหม จบกลศึก ได้อธิบายข้อมูลเพิ่มเติม ความว่า

> *ด้วยสมณศักดิ์เจ้าอธิการวัด ตำแหน่งที่เป็นพระราชาคณะนามว่า “อธิตเถร” บางแห่งว่า “อชิตเถระ” หนังสือคำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรมกล่าวว่า ตำแหน่งยศพระราชาคณะฐานานุกรมกล่าวถึงพระราชาคณะฝ่ายอรัญวาสียศพระสงฆ์ราชาคณะฝ่ายขวาพระวัณรัตน สถิตในกำแพงพระนครศรีอยุธยามีพระราชาคณะเป็นวัดขึ้น 17 วัด รวมวัดไชยวัฒนารามด้วยดังพระราชาคณะนามว่า “พระวิเชียรเถระ”* (สายไหม จบกลศึก, 2537: 1)

จากข้อความข้างต้น วัดไชยวัฒนารามตั้งอยู่บนริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา สร้างขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองบนที่ดินนิวาสสถานเดิมของพระราชมารดา ซึ่งสถานที่นี้ น. ณ ปากน้ำได้อธิบายว่า ตรงสถานที่อันเป็นถิ่นฐานเดิมที่พระองค์เคยประทับอยู่ ก่อนเสด็จขึ้นครองราชย์ถือกันว่าสถานที่นั้นให้คุณเฉพาะบุคคลที่ถือกำเนิดขึ้นมาหรือเคยพักอาศัยมาอย่างร่มเย็นจนได้มีบุญ

วาสนาใหญ่โต ส่งเสริมให้ได้เป็นถึงพระมหากษัตริย์ (น. ณ ปากน้ำ, 2540: 193) และได้รับพระราชทานนามพระราชาคณะว่าพระวิเชียรเถระ

ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช ได้อธิบายความหมายของชื่อวัดไชยวัฒนาราม สรุปความได้ว่า วัดไชยวัฒนาราม หมายถึงชัยชนะที่ก่อให้เกิดความเจริญงอกงาม อันเกิดจากที่พระองค์เอาชนะอุปสรรคทั้งปวงจนกระทั่งสามารถปราบดาภิเษกพระองค์ขึ้นเป็นกษัตริย์ได้อย่างสมบูรณ์และพร้อมที่จะทำนุบำรุงสร้างความเจริญงอกงามให้แก่บ้านเมืองต่อไป (ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช, 2536: 48) สอดคล้องตามที่ปรากฏในเอกสารชาวต่างประเทศ ที่มีความหมายสื่อถึงความเจริญงอกงามของชัยชนะที่ได้รับ ความว่า

> *ในเอกสารฝ่ายไทยไม่ว่าจะเป็นพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา หรือคำให้การชาวกรุงเก่าเรียกชื่อวัดไชยวัฒนารามแตกต่างกันออกไป คือ วัดไชยวัฒนาราม วัดไชยชนะทาราม วัดไชยราม ซึ่งทั้งหมดนี้น่าจะแปลความหมายได้ตรงกันว่า "ชัยชนะที่ก่อให้เกิดความเจริญงอกงาม" ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันในการได้รับชัยชนะของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองเหนือราชวงศ์สุโขทัยและชัยชนะที่สามารถยกกองทัพไปปราบเขมรได้ผลสำเร็จ จากเอกสารชาวต่างประเทศ และบันทึกการเดินทางตลอดจนแผนที่แสดงที่ตั้งกรุงศรีอยุธยาที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยา เรียกวัดไชยวัฒนารามว่า KING GOLDSDEN PAGODA นอกจากนี้ยังมีชื่อภาษาฝรั่งเศสว่า PAGODA ROYALE* (จิตตมา กิตติธนะศักดิ์ และคณะ, 2541: 1)

นอกจากที่กล่าวมา ความสัมพันธ์กับการสันนิษฐานข้อมูลของนักประวัติศาสตร์ที่ได้กล่าวถึงข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบที่มาของการสร้างวัดไชยวัฒนารามจากข้อมูลจากพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับวันวลิต พ.ศ. 2182 อธิบายว่า สมเด็จพระเจ้าปราสาททองในขณะที่ดำรงตำแหน่งขุนนางในสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมได้เคยไปทำศึกปราบเขมรเพื่อให้ยอมสวามิภักดิ์ต่อกรุงศรีอยุธยาตามเดิม แต่มิได้รับชัยชนะกลับมา จึงสันนิษฐานได้ว่า สมเด็จพระเจ้าปราสาททองอาจได้รับรู้และเห็นความยิ่งใหญ่ของเขมรในอดีตและปัจจุบัน ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมอันรุ่งเรืองที่ยังคงปรากฏอยู่จนเกิดความประทับใจ (สังข์ พัฒโนทัย, 2516: 16)

ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานความคิดเห็นแด่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพในหนังสือสาส์นสมเด็จ ฉบับวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ. 2481 อธิบายสาเหตุการสร้างวัดไชยวัฒนาราม ความว่า

> *กรุงกัมพูชาเคยเป็นประเทศราชขึ้นไทยมาแต่ รัชกาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราชจนตลอดรัชกาลสมเด็จพระเอกาทศรถ แต่เมื่อถึงรัชกาลพระเจ้าทรงธรรมกลับตั้งแข็งเมืองเป็นอิสระ กองทัพไทยลงไปตีก็พ่ายแพ้เขมรกลับมา ครั้งถึงรัชกาล*

พระเจ้าปราสาททองให้กองทัพยกไปอีก คราวนี้เขมรยอมแพ้ได้เมืองเขมรกลับมาเป็นเมืองขึ้น (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2526: 158)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับรูปแบบการสร้างตามที่เข้าใจว่าเอาพระเมรุมาสร้างโดยได้รับแรงบันดาลใจจากเมืองเขมร ความว่า

วัดชัยวัฒนารามนั้น แต่ก่อนมาเราเข้าใจกันว่าเอาแผนผังพระเมรุมาสร้าง ถึงมีผู้ปรารภกันว่าไฉนจึงเอาแบบพระเมรุมาสร้างวัด ต่อมาพิจารณาเมื่อได้ไปเห็นปราสาทหินที่เมืองเขมรแล้วจึงคิดเห็นว่าตั้งใจจะจำลองนครวัด และที่ให้ชื่อว่า “ชัยวัฒนาราม” นั้นก็หมายความว่ามีชัยได้เมืองเขมรนั้นเอง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2526: 159)

จะเห็นได้ว่าการเรียกชื่อวัดดังที่ปรากฏในประวัติความเป็นมาจากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์มีการเรียกชื่อวัดอย่างหลากหลาย ซึ่งยังไม่ปรากฏลายลักษณ์อักษรอื่นใดที่จะสามารถยืนยันชื่อที่แท้จริงได้ แต่ในปัจจุบันกรมศิลปากรได้ใช้ชื่อว่า “วัดไชยวัฒนาราม” และยึดถือใช้มาโดยตลอด ซึ่งผู้วิจัยได้ยึดเป็นแนวทางในการนำเสนองานวิจัยฉบับนี้

รูปแบบการก่อสร้างวัดไชยวัฒนาราม มีตำแหน่งการสร้างตั้งอยู่บนตำแหน่งสมดุลบนพื้นที่ยกระดับสูงลดหลั่นกัน ถูกจัดวางตามแนวแกนทิศทั้ง 8 หันหน้าไปทางทิศตะวันออกสู่แม่น้ำเจ้าพระยา ตรงทิศทางตามคตินิยมในการสร้างวัดที่ปฏิบัติเป็นประเพณีสืบกันต่อมา มักจะสร้างหันหน้าไปทางทิศตะวันออกหรือหันไปสู่เส้นทางสัญจรอย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งสองอย่าง (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 10) ซึ่งวัดไชยวัฒนารามสมบูรณ์ด้วยประการทั้งสอง รูปแบบการสร้างมีการนำความเชื่อตามคติจักรวาลมาใช้ โดยมีแกนหลักเป็นเขาพระสุเมรุและมีบริวารแผ่กระจายออกโดยรอบเป็นชั้น ๆ ตามลำดับตามตำแหน่งของจักรวาล สื่อถึงความสำคัญของโลกและจักรวาลเป็นที่ตั้ง

ความเชื่อดังกล่าวนี้ นิยมนำมาเป็นแนวคิดคติความเชื่อที่ใช้ในงานสถาปัตยกรรมซึ่งมีความสอดคล้องกับภูมิจักรวาลตามคัมภีร์ไตรภูมิในพระพุทธศาสนา ประเด็นดังกล่าวนี้ ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช ได้อธิบายไว้ว่า แนวความคิดเรื่องไตรภูมิเป็นภาพทัศน์ของโลกและจักรวาลที่วิวัฒน์พัฒนาในคัมภีร์บาลีของพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท ในสมัยสุโขทัยเมื่อประมาณ พ.ศ. 1888 พระมหาธรรมราชาลิไทได้ทรงพระราชนิพนธ์ไตรภูมิพระร่วงหรือเตภูมิกถาขึ้น แสดงภพภูมิและชีวิตความเป็นอยู่ในภพภูมิต่าง ๆ ทั้งในกามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ สาระไตรภูมิ คือ การแสดงให้เห็นชีวิตที่เปลี่ยนแปลง เสวยสุขในภพภูมิต่าง ๆ ตามกรรม คุณค่าสำคัญของการละชั่วทำดีเพื่อให้ได้เสวยสุขในภพภูมิที่ดีขึ้น ตลอดจนความสำคัญและแนวทางปฏิบัติเพื่อความหลุดพ้นจากกระแสชีวิตในไตรภูมิ

สู่ภาวะพ้นทุกข์ คือ พระนิพพาน สิ่งดังกล่าวนี้ มีอิทธิพลต่อแนวทางการดำเนินชีวิตด้านต่าง ๆ ของคนไทยในสมัยสุโขทัยและอยุธยาอย่างมาก โดยได้ถูกนำมาใช้เน้นย้ำเพื่อเป็นพื้นฐานการสร้างศีลธรรมในสังคมในรูปแบบต่าง ๆ อาจเปรียบเทียบสถาปัตยกรรมของวัดไชยวัฒนาราม เป็นดั่งเขาพระสุเมรุ ล้อมรอบด้วยกำแพงจักรวาล ฉะนั้นเมรุทั้ง 8 องค์ จึงอาจหมายถึงอนันตจักรวาลหรือจักรวาลอื่น ๆ ที่มีตัวแทนของพระเจ้าปราสาททองในฐานะพระจักรพรรดิราชในสัญลักษณ์ของพระพุทธรูปทรงเครื่องแผ่อำนาจไปยังจักรวาลเหล่านั้น เพื่อแสดงความเป็นพระจักรพรรดิราช จึงจำเป็นต้องสร้างสัญลักษณ์ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนและถาวรเพื่อประกาศความเป็นพระจักรพรรดิราชโดยสมบูรณ์ซึ่งก็คือการนำรูปแบบการจำลองจักรวาลมาใช้เพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงการแผ่อำนาจบารมีครอบคลุมไปทั่วทั้งจักรวาล (ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช, 2536: 127-139)

จากการอธิบายข้างต้น เห็นพ้องกับความคิดเห็นของ สถาพร อรุณวิลาส ที่ได้ให้อธิบายเกี่ยวกับแนวคิดและรูปแบบการสร้างศาสนาสถานที่สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงนำมาประยุกต์ใช้ก่อสร้างศาสนสถานอันยิ่งใหญ่นี้ ความว่า

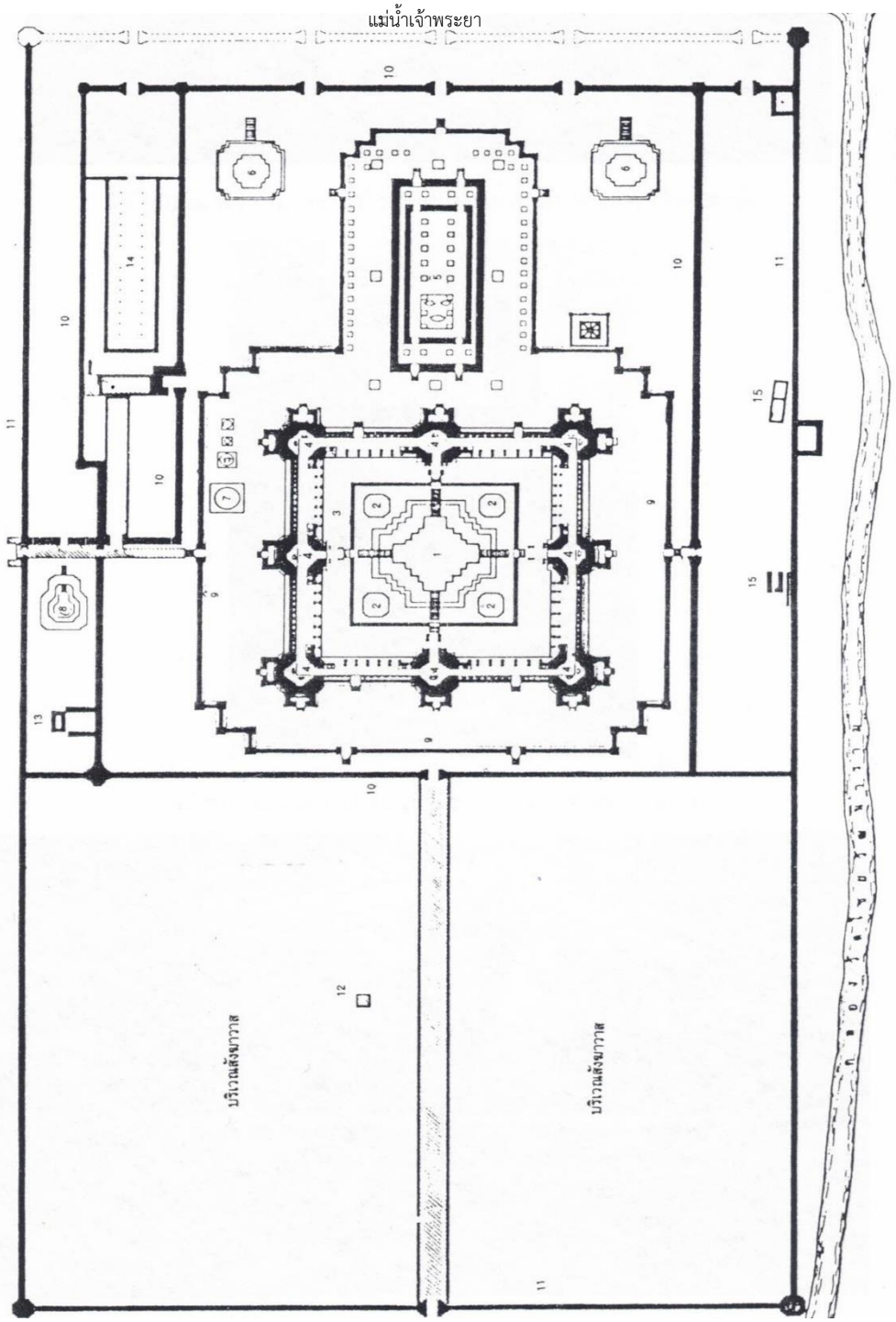
> *สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงมีความชื่นชอบในศิลปะเขมรเนื่องจากเขมรได้ใช้ระบบเทวราชาทรงเสริมพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ แต่ไทยเป็นพุทธราชา จึงนำเอาเทวราชาเข้ามาสนับสนุนจึงทำให้กษัตริย์เป็นสมมติเทพที่ต้องการยิ่งใหญ่แบบพระราชา ซึ่งพระราชาแบบดังกล่าวคือคอนเซ็ปต์จักรพรรดิราช คือราชาเหนือราชา พระราชาเหนือเจ้าทั้งหลายและต้องเหนือกว่าประเทศข้างๆ ด้วย* (สถาพร อรุณวิลาส, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2563)

การนำแนวคิดคติเทวราชามาผนวกใช้ในการแสดงความยิ่งใหญ่ในฐานะพระจักรพรรดิราชผู้เป็นเหนือราชาทั้งปวง พระองค์จึงกระทำขึ้นด้วยการสร้างรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่มีความยิ่งใหญ่เพื่อแสดงออกอย่างชัดเจนเป็นที่ประจักษ์ ตามคติข้างต้นยังส่งผลต่อการวางแผนผังพื้นที่แนวแกนของวัดซึ่งมีความสำคัญ โดยที่วัดไชยวัฒนารามมีการวางแนวแบบกากบาท คือสร้างแนวแกนประธานขึ้นแนวหนึ่ง แล้วสร้างแนวแกนย่อยหรือแนวแกนรองวางในทิศทางขวางตัดกับแนวแกนหลัก (สมคิด จิระทัศนกุล, 2560: ออนไลน์) สิ่งก่อสร้างต่าง ๆ สร้างหันหน้าไปทางทิศตะวันออกตามแนวแกนประธานของวัดในแนวทิศตะวันออก-ทิศตะวันตก และแนวแกนรองในแนวทิศเหนือ-ทิศใต้ มีการวางตำแหน่งของการก่อสร้างพระอุโบสถที่สร้างอยู่บริเวณแนวแกนด้านหน้าพระปรางค์ประธาน นับเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของแผนผังแนวแกนการสร้างพระอุโบสถครั้งสำคัญจากที่เคยมีมา นั่นจึงแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญในการใช้สอยโดยเป็นทั้งที่ทำสังฆกรรมของพระสงฆ์และหน้าที่อื่นอย่างพระวิหารได้ในเวลาเดียวกัน (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 18)

สิ่งก่อสร้างวัดไชยวัฒนารามประกอบด้วย 2 เขตสำคัญคือเขตพุทธาวาสและเขตสังฆาวาส มีดังนี้

1. พระปรางค์ประธาน
2. พระปรางค์บริวาร
3. ฐานทักษิณ
4. เมรุและระเบียงคด
5. กำแพงแก้ว
6. พระอุโบสถ
7. เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง
8. เจดีย์ทรงระฆังกลม
9. ปรางค์น้อย
10. กำแพงชั้นกลาง
11. กำแพงชั้นนอก
12. หอระฆัง
13. กุฏิวิปัสสนา
14. ศาลา
15. ซากโบราณสถานเกี่ยวกับการผลิตปูน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 3 แผนผังวัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม

(ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 11)

ภาพที่ 4 วัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 5 แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: กรมศิลปากร

ภาพที่ 6 วัดไชยวัฒนารามด้านทิศตะวันออก

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น พบว่า วัดไชยวัฒนาราม สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงสร้างวัดนี้ขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา ณ บริเวณนิวาสสถานเดิม ทรงสถาปนาให้เป็นเป็นพระอารามหลวงสำคัญประจำรัชกาลที่ทรงกระทำขึ้นอย่างยิ่งใหญ่แสดงความหมายโดยนัยถึงพระราชอำนาจ พระองค์ทรงนำรูปแบบการสร้างวัดมาจากความเชื่อในเรื่องคติจักรวาลอันมีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของโลกและจักรวาลแสดงออกซึ่งความเป็นจักรพรรดิราชแห่งจักรวาลทั้งปวง สิ่งดังกล่าวส่งผลต่อการวางแนวแกนและแผนผังสิ่งก่อสร้างสำคัญของวัดที่ตั้งอยู่บนพื้นที่ลดหลั่นตามระดับอย่างเหมาะสม วัดไชยวัฒนารามมีการสร้างขึ้นตามรูปแบบการวางแนวแผนผังทั่วไปแต่มีการปรับลดตำแหน่งที่เกี่ยวข้องกับวิหารและสิ่งก่อสร้างลง ทั้งนี้โดยแสดงถึงความสำคัญของพระอุโบสถในด้านประโยชน์ของการใช้สอยเป็นหลัก

2.2 งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา

งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาของวัดไชยวัฒนารามมีความโดดเด่นทั้งโครงสร้าง รูปทรง และรายละเอียดทางศิลปะที่เกิดขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและที่ได้ก่อสร้างเพิ่มเติมขึ้นภายหลัง ความงดงามนี้จึงเป็นต้นแบบของงานศิลปะในยุคสมัยต่อมาที่มีความเกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา โดยแสดงหลักธรรมและคติในการดำเนินชีวิตจากงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องทางพระพุทธศาสนาในรูปแบบของงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรมเป็นหลัก สิ่งนี้เป็นกุศโลบายสำคัญที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นแนวทางในดำเนินชีวิตอย่างกำหนดรู้ในทุกขณะจิตตามที่ถูกกำหนดไว้แล้วทั้งสิ้น การแสดงออกทางสิ่งก่อสร้างเป็นกุศโลบายสะท้อนความเป็นจริงแห่งชีวิตโดยมีหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งน้อมนำศรัทธา ดังที่ ประทีป เพ็งตะโก กล่าวว่า *“หมายถึงการชักนำให้เกิดปัญญาแก่บุคคลที่เข้าไปประพฤติปฏิบัติธรรมให้ถึงโพธิจิต เกิดเป็นเอกภาพและสามารถเข้าถึงจักรวาลได้ในที่สุดอันจะนำไปสู่การหลุดพ้นจากความยึดมั่นถือมั่นทั้งปวง”* (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 149)

งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา เป็นถาวรวัตถุที่ทรงคุณค่า ก่อเกิดประโยชน์ในด้านกิจพิธีของสงฆ์และพุทธศาสนิกชน รวมทั้งแสดงความหมายและความงดงามทางสถาปัตยกรรมและประติมากรรม คตินิยมในการก่อสร้างมีสืบมาตั้งแต่สมัยพุทธกาลในดินแดนชมพูทวีปกระทั่งพัฒนารูปแบบงานศิลปกรรมไปตามยุคสมัยจวบจนปัจจุบัน มีการผนวกภูมิปัญญาเชิงช่างของไทยสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างมีเอกลักษณ์เพื่อตอบสนองพระพุทธศาสนา แสดงความหมายให้ฉุกคิดหรือรำลึกถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ควรค่าแก่การเคารพบูชา สิ่งเหล่านี้รวมแล้วเรียกว่าพุทธศิลป์ ตามที่โกสุม สายใจ ให้นิยามความหมายสามารถสรุปได้ว่า พุทธศิลป์เป็นงานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้พระพุทธศาสนาในลักษณะของงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ได้แก่ พระพุทธรูป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โบสถ์ เจดีย์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา พุทธประวัติ อันส่งผลต่อวัฒนธรรมที่เป็นสื่อการเรียนรู้ที่สร้างความรู้ ความเข้าใจและจินตนาการที่ส่งผลเชิงบวกต่อพฤติกรรมของคนในสังคมให้อยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข (โกสุม สายใจ, 2560: 1)

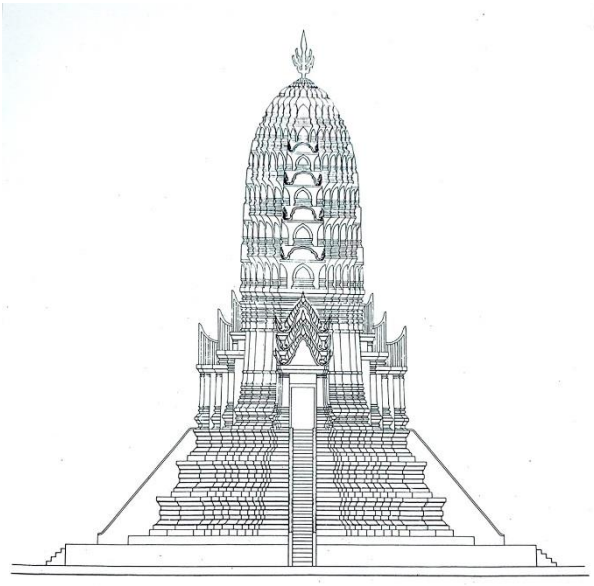
สำหรับการศึกษางานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องทางพระพุทธศาสนาของวัดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยศึกษาและสรุปรายละเอียดงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา ดังที่ ประทีป เพ็งตะโก ได้ศึกษาและอธิบายไว้ในหนังสือ “วัดไชยวัฒนาราม” มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

พระปรางค์ประธาน พระปรางค์บริวาร ปรางค์น้อย

พระปรางค์ประธาน ตั้งอยู่บริเวณกึ่งกลางบนฐานทักษิณที่ยกระดับให้สูงจากพื้น มีการก่ออิฐถือปูนลักษณะจตุรมุขเท่ากันทั้งสี่ด้านย่อมุมไม้ยี่สิบมีความสูงประมาณ 35 เมตร ส่วนล่างก่อฐานบัวลูกแก้วอกไก่ซ้อนกัน 3 ชั้น จตุรมุขแต่ละด้านยื่นออกมาเท่ากัน ภายในก่อฐานชุกชีเป็นฐานสิงห์ประดิษฐานพระพุทธรูปนั่งซึ่งชำรุดสูญหายหมดแล้ว มีบันไดทางขึ้นสู่มุขทั้งสี่ด้าน เชิงบันไดแต่ละด้านมีร่องรอยของแท่นตั้งรูปประติมากรรมข้างละ 1 แท่น หลังคามุขของเรือนธาตุทั้งสี่ด้านเป็นมุขลดสามชั้น หลังคามุขจระนำทิศเป็นหลังคาลดหลั่นกัน 3 ชั้น ปรากฏรอยปูนปั้นเป็นลอนเลียนแบบกระเบื้องกาบกล้วย ยอดซุ้มเป็นทรงดอกบัวตูม หน้าบันมุขทุกชั้นทำซุ้มทรงบันแถลงมีลักษณะยาว ประกอบด้วยใบระกาปลายกรอบซุ้ม ทั้ง 2 ข้าง ทำเป็นลักษณะกนกตัวเดียวเช่นเดียวกับพระปรางค์แบบเขมรและพระปรางค์สมัยอยุธยาตอนต้นที่นิยมทำเป็นรูปนาคหรือมังกรคายนาค ซุ้มวิมานที่อยู่ประจำรัดประคดเป็นซุ้มทรงบันแถลงที่มีทรวดทรงเตี้ยกว้าง กรอบซุ้มประดับด้วยตัวกระหนกย่อย ๆ อีก 3 ตัว ลักษณะคล้ายนาค 3 เศียร ยอดของพระปรางค์ทำเป็นชั้นรัดประคดซ้อนกัน 7 ชั้น แต่ละชั้นตั้งใบขนุนประจำด้านขององค์ปรางค์มีลักษณะคล้ายใบเสมาเจาะช่องคล้ายซุ้มกลีบขนุน มีซุ้มวิมานประจำทุกชั้น ส่วนบนสุดของเจดีย์เป็นทรงดอกบัวตูมเคยเป็นที่ประดิษฐานนภศูล ซึ่งได้พบปลอกเหล็กรูปกลมและรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสซึ่งน่าจะใช้สำหรับยึดนภศูลให้ติดกับองค์ พระปรางค์ (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 19-20)

การสร้างพระปรางค์ประธานวัดไชยวัฒนารามมาจากวิวัฒนาการพระปรางค์แบบเขมรที่นิยมในศิลปะสมัยอยุธยาตอนต้นซึ่งมีทรวดทรงสูงชะลูดขึ้นไปมากกว่าส่วนฐาน มีฐานบัวซ้อนชั้นมากขึ้น และส่วนเรือนธาตุมีรูปทรงกระชับกว่าลักษณะเดิมเล็กน้อย ส่วนยอดมีการยืดให้สูงขึ้นด้วยการเพิ่มชั้นรัดประคด ภายนอกของพระปรางค์ประธานวัดไชยวัฒนารามนี้ ไม่มีลวดลายปูนปั้นประดับแต่ปรากฏร่องรอยตะปูทำมาจากโลหะตะกั่ว การที่องค์พระปรางค์ไม่มีการทำลวดลายใด ๆ นั้น สันนิษฐานได้ว่าอาจจะใช้แผ่นโลหะหุ้มตกแต่งผิวนอกทั้งองค์ คล้ายกับความนิยมสร้างเจดีย์ทางภาคเหนือของประเทศไทยที่เรียกว่า “หุ้มทองจังโก้” แต่การขุดแต่งทางโบราณคดีไม่ปรากฏหลักฐานดังกล่าวหลงเหลืออยู่ (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 24) พระปรางค์วัดไชยวัฒนารามตั้งเป็นเจดีย์

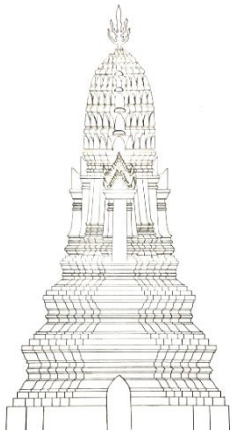
ประธานของวัด มีลักษณะพิเศษด้วยขนาดที่ใหญ่โตจึงอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นวัดสุดท้ายที่มีรูปแบบการสร้างตามลักษณะดังกล่าว (สันติ เล็กสุขุม, (ม.ป.ป.): ออนไลน์)



ภาพที่ 7 ลายเส้นพระปรางค์ประธาน
ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 21)

ภาพที่ 8 พระปรางค์ประธานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: ผู้วิจัย

พระปรางค์บริวาร คือ พระปรางค์ขนาดย่อมทั้ง 4 องค์ ที่ล้อมรอบพระปรางค์ประธานบนฐานทักษิณเดียวกัน ส่วนล่างก่อฐานบัวลูกแก้วอกไก่ซ้อนกัน 3 ชั้น ส่วนกลางเป็นเรือนธาตุก่อจระนำทิศยื่นออกมาเท่ากันทั้ง 4 ด้าน ส่วนยอดทำชั้นรัดประคดซ้อนกันขึ้นไป 6 ชั้น รูปทรงของเจดีย์บริวารมีลักษณะสูงเพรียวกว่าเจดีย์ประธาน ลักษณะบัวลูกแก้วอกไก่ประดับท้องไม้ของฐานบัวเป็นที่นิยมกันในสมัยอยุธยาตอนปลาย และมีจระนำทิศแคบและยืดสูงจนไม่สามารถประดิษฐานพระพุทธรูปได้ กลีบขนุนเริ่มทำแปะติดกับแกนขององค์พระปรางค์ ซุ้มวิมานยังคงทำประจำอยู่ทุกชั้นรัดประคด ภายในห้องคูหาเรือนธาตุมีจิตรกรรมฝาผนังที่ยังคงเหลือบริเวณพระปรางค์มุมทิศตะวันตกเฉียงใต้ ฝีมือการสร้างไม่ประณีตเท่างานจิตรกรรมที่ฝาผนังในเมรุ (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 24)



ภาพที่ 9 ลายเส้นพระปรางค์บริวาร

ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 25)

ภาพที่ 10 พระปรางค์ประธานและพระปรางค์บริวาร

ที่มา: ผู้วิจัย

พระปรางค์น้อย หรือที่เรียกกันว่า “ศาลเจ้าแม่วัดดุสิต” เป็นปรางค์ขนาดเล็กตั้งอยู่ใกล้กำแพงชั้นนอกทางด้านทิศเหนือ ซึ่งน่าจะสร้างขึ้นหลังจากการสถาปนาวัดไชยวัฒนารามแล้ว รายละเอียดโดยส่วนใหญ่มีลักษณะคล้ายพระปรางค์บริวาร แต่มีมุขยาวด้านทิศตะวันออกเป็นทางเข้าสู่คูหาเรือนธาตุ มีลักษณะทรงแคบและสูง จนไม่สามารถประดิษฐานพระพุทธรูปในเรือนธาตุได้ ลวดลายที่ปรากฏแสดงการประดับเท้าสิงห์ซึ่งปรากฏอยู่ในวัดบรมพุทธารามที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลสมเด็จพระเพทราชา จึงสันนิษฐานได้ว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นราวรัชสมัยนั้น ความสำคัญของศาลเจ้าแม่วัดดุสิตนี้มีความน่าสนใจเกี่ยวกับการประดับลวดลายที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมพุกาม-ล้านนา แสดงถึงการผสมผสานสองวัฒนธรรมสร้างรูปแบบศิลปะลักษณะเฉพาะ ศาลเจ้าแม่วัดดุสิตมีปรากฏขึ้นหลายแห่ง เนื่องด้วยเจ้าแม่วัดดุสิตนี้เป็นพระนมเอกในสมัยพระเจ้าปราสาททองล่วงมาจนกระทั่งสมัยสมเด็จพระเพทราชา เมื่อเจ้าแม่วัดดุสิตสิ้นพระชนม์ลงบรรดาผู้ที่นับถือคงจะได้แบ่งปันอัฐิแล้วสร้างเจดีย์ใส่ไว้เป็นที่เคารพบูชาพระปรางค์น้อย วัดไชยวัฒนารามเป็นสถานที่หนึ่งที่สร้างพระปรางค์น้อยขึ้นเพื่อเป็นอนุสาวรีย์แก่เจ้าแม่วัดดุสิต สิ่งนี้ปรากฏแนวคิดแห่งการเคารพบูชาและความกตัญญูที่มีความสอดคล้องต่อบุพการีหรือผู้มีพระคุณเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 11 ปรางค์น้อย
ที่มา: ผู้วิจัย

รูปแบบทรงปรางค์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นรูปทรงหนึ่งของเจดีย์ที่ในยุคต้นที่ก่อสร้างเพื่อให้เป็นประธานของวัด คือ ศูนย์กลางของความศักดิ์สิทธิ์ที่สร้างท่ามกลางสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ที่มีความแข็งแรง เนื่องจากนิยมใช้อิฐและศิลาแลงเป็นวัสดุหลักในการก่อสร้างร่วมกัน นิยมใช้ก่อเป็นส่วนฐานจึงทำให้เกิดความแข็งแรงจึงมีความชำรุดน้อยกว่าโบราณสถานชนิดอื่น ๆ องค์ประกอบ

สำคัญลักษณะหนึ่งของเจดีย์ทรงต่าง ๆ นั้นเป็นสัดส่วนซึ่งกันและกันอย่างเหมาะสมสัมพันธ์กับสัดส่วนรูปทรง ความศรัทธาในคติความเชื่อทางศาสนาอันสะท้อนแนวคิดและภูมิปัญญาเชิงช่างของไทย

พระปรางค์มีการสืบทอดรูปแบบและแผนผังมาตั้งแต่สมัยลพบุรี ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมร ซึ่งถูกนำมาปรับใช้ในบทบาทที่เกี่ยวข้องทางพุทธศาสนาเพื่อใช้เป็นศาสนสถานในการปฏิบัติกิจทางพระพุทธศาสนา รูปแบบของปรางค์ในสมัยอยุธยาตอนต้นจึงมีความใกล้เคียงปรางค์ในสมัยลพบุรีและปราสาทเขมรมากที่สุด การใช้ระบบเพิ่มมุมที่มุมประธานมีใช้ในงานสถาปัตยกรรมที่มีขนาดใหญ่ผนังเรือนธาตุตั้งตรงกับแนวระนาบมีส่วนสำคัญคือเรือนชั้นซ้อนที่ยังมีการทำช่องวิมาน ซุ้มวิมาน บรรพแถลงและการประดับกลีบขนุนปรางค์ที่ยังห่างจากผนัง เป็นต้น (สันติ เล็กสุขุม, 2542: 150)

อิทธิพลของศิลปะเขมรในพระปรางค์วัดไชยวัฒนารามเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นแล้ว โดยได้รับอิทธิพลจากความเสื่อมสลายของอารยธรรมเขมรดั้งเดิมที่เคยปรากฏอยู่ในดินแดนใกล้เคียงกันในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 สืบทอดผ่านยุคสมัยต่าง ๆ จนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงได้พัฒนามาเป็นศิลปะเฉพาะตัว นับได้ว่าเป็นสถาปัตยกรรมแบบไทยในที่สุด (พัสตราภรณ์ แก่นพรม, 2557: 223-224)

จากรายละเอียดข้างต้น พระปรางค์วัดไชยวัฒนาราม มีความสำคัญทางสถาปัตยกรรมที่โดดเด่น ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะเขมรเคยมีปรากฏมาแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและวิวัฒนาการรูปแบบจนมาเป็นพระปรางค์วัดไชยวัฒนาราม พระปรางค์ประธานมีลักษณะความเชื่อโดยเป็นสัญลักษณ์แทนเขาพระสุเมรุบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตั้งอยู่ตำแหน่งศูนย์กลางของวัดจึงทำให้มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ศิลปะที่ปรากฏได้สะท้อนรายละเอียดจากพัฒนาการของภูมิปัญญาเชิงช่างของไทยจนเป็นลักษณะศิลปะของไทยที่สวยงามและสง่าอย่างไทยโดยสมบูรณ์

เมรุทิศเมรุรายและระเบียงคด

เมรุทิศเมรุราย เป็นอาคารทรงปราสาทยอดปรางค์ ตั้งอยู่บริเวณแนวระเบียงคดประจำตำแหน่งทิศทั้ง 8 รายล้อมกลุ่มพระปรางค์ในลักษณะทิศหลักและทิศเฉียง มียอดอาคารที่ซ้อนลดหลั่นสูงขึ้นไป 7 ชั้น มีการใช้การอิฐก่อและปั้นปูนเป็นรูปทรงซุ้มประตูทวารพระอุโบสถ ภายในห้องคูหาก่อเป็นเสาอิงมีลายบัวหัวเสาเหลี่ยมละ 3 ต้น เหนือบัวหัวเสาเป็นเพดานไม้เขียนสีประดับกระจกแต่ลบเลือนและหลุดเสียหมดแล้ว เพดานฝ้าของเมรุทำคานไม้แบ่งพื้นที่ของฝ้าออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมหลายช่องและแกะสลักลวดลายกลีบบัวและเม็ดประคำโดยตลอด ฝ้าเพดานนี้มีร่องรอยปรากฏการลงรักปิดทอง ในห้องคูหาของเมรุทุกองค์ประดิษฐานพระพุทธรูปทรงเครื่องข้างหลังเมรุทิศเป็นมุข มีซุ้มผนังด้านนอกของเมรุทิศเมรุรายทั้ง 8 องค์ มีภาพปูนปั้นเรื่องพุทธประวัติประดับอยู่เป็นภาพอย่างนูนปรากฏอยู่ ตามแนวระเบียงคดเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปรายทั้งหมด

จำนวน 120 องค์ เป็นพระพุทธรูปปั้นประทับนั่งปางมารวิชัยบนฐานชุกชีเรียงรายอยู่บนอาสนะโดยตลอด (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 24-35)

เมรุทิศเมรุราย มีลักษณะคล้ายกับพระเมรุมาศถวายพระเพลิงพระศพพระราชวงศ์และเจ้านายชั้นสูง มีลักษณะยอดมณฑปเทียบได้กับยอดพระมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวังหรือยอดมณฑปประดิษฐานสิ่งสักการะบูชาในวัด ซึ่งในวัฒนธรรมไทยไม่ใช่สถาปัตยกรรมที่บุคคลทั่วไปจะสามารถสร้างเพื่อใช้สอยเองได้หากแต่ถือว่าเป็นสถาปัตยกรรมที่มีศักดิ์สูงอย่างที่ยกย่องกันว่าเป็น “เรือนฐานันดรสูง” ที่เกี่ยวเนื่องด้วยสถาบันศาสนาและพระมหากษัตริย์ มีความวิจิตรงดงามทางศิลปะที่สร้างขึ้นเฉพาะรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ดังที่ ศรีศักร วัลลิโภดม กล่าวว่า *“มีลักษณะเป็นเจดีย์ปราสาทที่ปรุงแต่งเป็นรูปแบบเฉพาะในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองอย่างแท้จริง”* (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2541: 103)

ภาพที่ 12 เมรุรายทิศตะวันออก
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 13 เมรุทิศและระเบียงคด
ที่มา: ผู้วิจัย

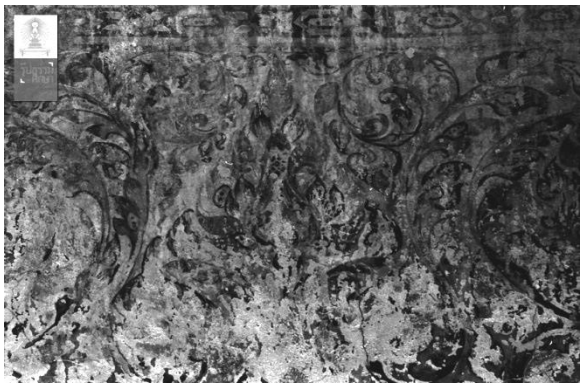
บริเวณทางเดินเชื่อมระหว่างเมรุทิศเมรุรายแต่ละคูหานั้นเรียกว่า ระเบียงคดเป็นทางเดินโดยรอบปรางค์ประธานและปรางค์บริวารเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีลักษณะการก่อผนังอิฐถือปูน ตกแต่งด้วยลูกกรงลักษณะคล้ายลูกมะหวดแบบสถาปัตยกรรมเขมรแต่เป็นแบบเหลี่ยม ลักษณะดังกล่าวเคยปรากฏมาแล้วในสมัยอยุธยาตอนต้น มีเสาด้านใน 1 แนวรับชายคาปีกนกสามารถผ่านเข้า - ออกได้ ตามแนวระเบียงคดประดิษฐานพระพุทธรูปปางมารวิชัยบนฐานชุกชียาวเรียงรายไปตลอดแนว พระพุทธรูปมีลักษณะหันพระพักตร์เข้าหาปรางค์ประธานยังจุดศูนย์กลาง ปัจจุบันระเบียงคดนี้ชำรุดทรุดโทรมมากและบางส่วนพังทลายไม่สามารถประกอบตามลักษณะเดิมได้

ภาพที่ 14 แนวระเบียงคด
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 15 ลูกกรงระเบียงคด
ที่มา: ผู้วิจัย

ภายในอาคารเมรุทิศเมรุรายพบร่องรอยของจิตรกรรมฝาผนังที่อยู่ในสภาพที่ชำรุดลบเลือนเป็นส่วนมาก แต่ยังคงปรากฏร่องรอยลักษณะของภาพโดยรวมได้ ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดไชยวัฒนารามใช้ลักษณะการร่างภาพด้วยเส้นสีที่นิยมใช้คือ สีแดง สีดำ สีเขียวเป็นหลัก ดังที่สันติ ฉันทวิลาสวงศ์ อธิบายไว้ว่า

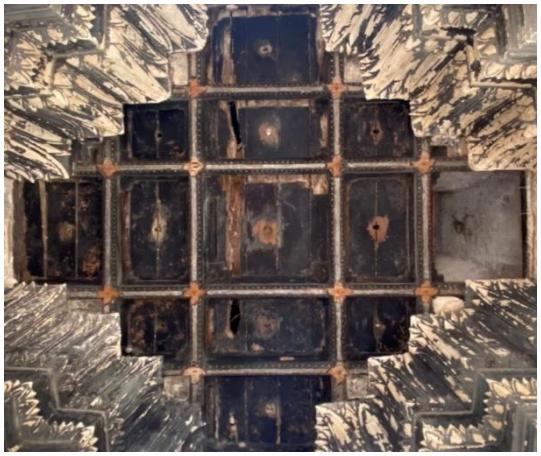
> *เมรุทิศเมรุรายวัดไชยวัฒนารามมีการประดับด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังลายก้านขดใบไม้ม้วน ซึ่งใช้โครงสีสว่างโดยใช้สีขาวเป็นพื้น ตกแต่งเพิ่มเติมด้วยสีแดง สีเขียว ซึ่งเป็นโทนสีที่นิยมใช้ในภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายแต่เดิมน่าจะได้รับการประดับเต็มผนังบัวปลายเสามีการลงรักปิดทองในปัจจุบันภาพจิตรกรรมเหล่านี้ลบเลือนไปมากแล้ว* (สันติ ฉันทวิลาสวงศ์, 2553: 27)



ภาพที่ 16 ภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังภายในเมรุทิศเมรุราย
ที่มา: วิชัย โปษยะจินดา (2554: ออนไลน์)

ภาพที่ 17 ร่องรอยจิตรกรรมฝาผนังภายในเมรุทิศเมรุรายปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ส่วนด้านบนของอาคาร มีฝ้าเพดานของเมรุทิศเมรุรายทำคานไม้แบ่งพื้นที่ของฝ้าออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมหลายช่อง ไม้คานแต่ละอันแกะสลักลวดลายกลีบบัวและเม็ดประคำ ไม้แกะสลักรูปดอกประจำยามใช้ปิดทับจุดตัดกันของคาน ช่องสี่เหลี่ยมที่เกิดจากแนวคานตัดกันปูพื้นไม้ประดับด้วยดาวเพดานซึ่งได้สูญหายไปหมดแล้ว จากร่องรอยที่ปรากฏสันนิษฐานได้ว่าฝ้าเพดานนี้เคยลงรักปิดทองประดับอย่างสวยงาม (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 34)



ภาพที่ 18 ลายดาวเพดานประดับภายในเมรุทิศเมรุราย
ที่มา: ผู้วิจัย

จากที่กล่าวมาข้างต้น เมรุทิศเมรุรายวัดไชยวัฒนารามมีจำนวน 8 องค์ ตั้งอยู่ตามแนวแกนทิศทั้งแปด มีรูปร่างลักษณะเป็นอาคารทรงปราสาทส่วนยอดคล้ายพระเมรุมาศซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมฐานันดรชั้นสูงใช้สำหรับพระมหากษัตริย์ อาคารแต่ละหลังเชื่อมล้อมรอบด้วยแนวทางเดินที่เรียกว่าระเบียงคด ภายในประดับประดาด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังและฝาเพดานลายดาวเพดานปัจจุบันชำรุดลงหมดแล้ว ภายนอกประดับภาพปูนปั้นเรื่องราวพุทธประวัติ จำนวน 12 ตอน ดังจะได้อธิบายตามลำดับในส่วนถัดไป

พระอุโบสถ

พระอุโบสถตั้งอยู่ส่วนหน้าพระปรางค์ประธานทางด้านหน้าวัดทางทิศตะวันออกติดกับแม่น้ำเจ้าพระยา พระอุโบสถมีความกว้างประมาณ 20 เมตร ยาวประมาณ 52.75 เมตร รวมพื้นที่แล้วมากกว่า 2 งาน นับเป็นพระอุโบสถที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในกรุงศรีอยุธยา ระเบียงคดบนชาลาซึ่งมีบัวลูกแก้วอกไก่ยกระดับพื้นให้สูงขึ้น ตั้งอยู่บนฐานทักษิณสี่เหลี่ยมย่อมุม ส่วนประกอบของพระอุโบสถนี้มีลักษณะคล้ายกับวัดหน้าพระเมรุ กล่าวคือ มีมุขหน้าเป็นมุขเด็จ และมีมุขหลังประดิษฐานพระพุทธรูป หลังคามุงด้วยกระเบื้องดินเผาแบบกาบกล้วย ประดับกระเบื้องชายคาลาย

เทพนม อุโบสถ ส่วนท้ายของพระอุโบสถสร้างทับกำแพงแก้วภายในประดิษฐานพระพุทธรูปปางสมาธิ ฐานเสมารอบพระอุโบสถถูกรื้อทำลายทั้งหมด เหลือเพียงแต่ฐานรากจึงสามารถระบุตำแหน่งของเสมารอบพระอุโบสถได้ครบทั้ง 8 จุด สันนิษฐานว่าฐานเสมามีลักษณะเป็นฐานสิงห์ประดับลวดลายปูนปั้นรูปกระบี่แบก ลักษณะฐานเสมาเทียบได้กับฐานเสมาพระอุโบสถวัดหน้าพระเมรุเช่นกัน ใบเสมาทำด้วยหินชนวนขอบทำแถบหนา มีแถบแบ่งกลางใบเสมาแกะสลักลวดลายส่วนล่างเป็นฐานบัว 1 ชั้น แกะสลักบัวคว่ำบัวหงายเป็นกลีบบัวฟันยักษ์ ท้องเสมาแกะสลักลวดลายอยู่ภายในกรอบสามเหลี่ยมเป็นลายประเภทดอกไม้ กระจัง และกระหนก อกเสมามีทับทรวงแกะสลักลวดลายประเภทดอกประจำยามและดอกประจำยามประกอบวงโค้งคอเสมาแกะสลักลวดลายประเภทดอกไม้ประดิษฐ์ออกลายกระหนกและประจำยามออกลายกระหนก (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 36)

สันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายเกี่ยวกับการก่อสร้างพระอุโบสถของวัดไชยวัฒนาราม โดยสร้างไว้ด้านหน้ากลุ่มพระปรางค์ประธานติดริมแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งนับเป็นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของการวางแผนผังวัด โดยการที่เลือกวางตำแหน่งของพระอุโบสถนี้ สะท้อนบทบาทความสำคัญในแง่ประโยชน์การใช้สอย จึงทำให้พระวิหารหลวงถูกลดบทบาทความสำคัญลงจากเดิม (สันติ เล็กสุขุม, (ม.ป.ป.): ออนไลน์)

จากที่กล่าวมาข้างต้น พระอุโบสถของวัดไชยวัฒนารามปัจจุบันคงเหลือเพียงแต่ฐาน มีความแตกต่างจากคตินิยมการสร้างพระอุโบสถที่เคยปรากฏ กล่าวคือ สร้างให้มีขนาดใหญ่ขึ้นและย้ายตำแหน่งจากเดิมอยู่หลังเจดีย์ประธานไปอยู่ด้านหน้าเจดีย์ประธาน ซึ่งเดิมเป็นตำแหน่งของพระวิหาร นับเป็นการเปลี่ยนแปลงหลักสำคัญของวัดที่สร้างพระอุโบสถแทนการสร้างพระวิหาร เป็นการลดความสำคัญของการใช้งานและลดขนาดของสิ่งก่อสร้าง อันแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญในแง่ของประโยชน์ใช้สอยและการประกอบพิธีสังฆกรรมของพระสงฆ์อีกด้วย

ภาพที่ 19 ฐานพระอุโบสถ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 20 แบบจำลองพระอุโบสถวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: ศูนย์ศึกษาประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

พระพุทธรูป

พระพุทธรูปที่ประดิษฐานในวัดไชยวัฒนาราม เป็นพระพุทธรูปประทับในอิริยาบถนั่งทั้งสิ้น ประดิษฐานอยู่ในตำแหน่งสำคัญ ได้แก่ พระอุโบสถ แนวระเบียงคด และเมรุทิศเมรุราย พระพุทธรูปดังกล่าวมีความแตกต่างในเรื่องของรูปแบบและลักษณะ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ ประดิษฐานพระพุทธรูปหินทรายในปางสมาธิ ซึ่งเป็นปางที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้ จากการศึกษาร่องรอยที่ปรากฏสรุปได้ว่า น่าจะมีด้วยกัน 3 องค์ องค์ประธานอยู่ในสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ แกนในองค์พระประธานเป็นแกนหุ่นทำจากหินทรายสีขาว อีกองค์หนึ่งค่อนข้างชำรุดมาก เห็นเป็นชิ้นส่วนต่าง ๆ แต่ไม่สามารถประกอบเป็นองค์ได้ และอีกองค์หนึ่งไม่ปรากฏร่องรอย คงเหลือเพียงฐานชุกชีเท่านั้น ซึ่งมีลักษณะเป็นฐานสิงห์ 1 ชั้น รองรับเชิงบาตร พระพุทธรูปซ้ายและขวาทั้งสององค์ตั้งอยู่บนฐานไพทีเดียวกัน ด้านข้างพบเศียรพระพุทธรูปซึ่งชำรุดแล้วทำมาจากหินทรายเศียรหนึ่ง คงจะเป็นองค์หนึ่งในพระพุทธรูปสององค์นี้ เชื่อว่าทำมาจากหินทรายสีแดงและหินทรายสีขาว

ภาพที่ 21 พระพุทธรูปหินทรายในพระอุโบสถ
ที่มา: ผู้วิจัย

พระพุทธรูปแนวระเบียงคด มีลักษณะประทับนั่งปางมารวิชัยบนฐานชุกชีเรียงรายอยู่บนอาสนะ หน้าพระพักตร์เป็นรูปไข่ พระนาสิกโด่ง พระเนตรเหลือบลงต่ำ มีไรพระมัสสุเหนือพระโอษฐ์ โครงสร้างภายในส่วนองค์พระและส่วนพระกรใช้ไม้เป็นแกน ส่วนนิ้วพระหัตถ์ใช้ลวดสำริดและเหล็กเป็นแกนปั้นปูนพอกขึ้นรูปทีละชิ้นจนได้ขนาดและสัดส่วนที่ต้องการ ตกแต่งด้วยการลงรักปิดทองทุกองค์ ปัจจุบันปรากฏพบจำนวน 120 องค์ ล้วนแต่เป็นพระพุทธรูปหินทรายทั้งหมดแต่ไม่มีพระเศียรตั้งอยู่เลย เป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัยซึ่งปกติไม่สวมองค์ทรงเครื่อง ซึ่งมีเพียงองค์เดียวที่เหลือพระพักตร์ให้ศึกษาและเหลือเฉพาะพระโอษฐ์เท่านั้น แต่ก็มีความสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบเฉพาะที่สามารถใช้เป็นตัวกำหนดได้ว่าเป็นงานในสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและสมัยอยุธยาตอนปลาย (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 35)

ภาพที่ 22 พระพุทธรูปแนวระเบียงคด
ที่มา: ผู้วิจัย

พระพุทธรูปทรงเครื่องภายในเมรุทิศเมรุราย พระพุทธรูปที่ปรากฏในเมรุทิศเมรุรายตามตำแหน่งอาคารทั้ง 8 ทิศ มีจำนวนทั้งหมด 12 องค์ ประทับอยู่ในพระอิริยาบถปางมารวิชัยเป็นพระพุทธรูปปูนปั้นที่ลงรักปิดทองและมีลักษณะทรงเครื่องต้นอย่างพระมหาจักรพรรดิ ประดับด้วยชุดฐานสิงห์ที่ซ้อนกัน 3 ฐาน ขาสิงห์มีลักษณะเพรียวบางสูง และประดับลายกระจังที่กาบเท้าสิงห์ ตัวฐานบัวของพระพุทธรูปจะอ่อนโค้งเล็กน้อยคล้ายท้องสำเภา ฐานพระพุทธรูปประดับด้วยลายประจำยาม ลายดอกจอกก้านแย่ง ลายกลีบบัว ลายผ้าทิพย์ ใบระกาที่ซุ้มเรือนแก้ว ลวดลายเหล่านี้จัดเป็นงานที่เกิดขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (สุธาทิพย์ แสงเดชะ, 2557: 24-26)

ภาพที่ 23 พระพุทธรูปทรงเครื่องบริเวณเมรุราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 24 พระพุทธรูปทรงเครื่องบริเวณเมรุทิศ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 25 พระพักตร์พระพุทธรูปทรงเครื่อง

ที่มา: ผู้วิจัย

พระพุทธรูปทรงเครื่องในปัจจุบันมีสภาพชำรุดทุกองค์ แต่กรมศิลปากรได้ทำการบูรณะฟื้นฟูพระพุทธรูปภายในคูหาทั้ง 12 องค์ ให้คงอยู่ในสภาพคล้ายเดิมจึงทำให้สามารถศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจนขึ้นพอสมควร

ความวิจิตรของพระพุทธรูปทรงเครื่อง มีความสง่าสวยงามจากลวดลายปูนปั้นที่ประดับในส่วนต่าง ๆ ของพระพุทธรูปที่แสดงออกถึงความปราณีตและความพิถีพิถันเชิงช่างในการบรรจงสร้าง ตามที่ ประทีป เพ็งตะโก ได้รวบรวมและอธิบายลวดลายปูนปั้นพระพุทธรูปทรงเครื่องสรุปได้ดังต่อไปนี้

1. ลวดลายปูนปั้นประดับฐานชุกชี แบ่งออกเป็นลายปูนปั้นประดับหน้ากระดานล่าง ลวดลายปูนปั้นประดับหน้ากระดานบน ลายปูนปั้นประดับบัวหงาย ลวดลายปูนปั้นประดับบัวเชิงบาตร

2. ลวดลายประดับผ้าทิพย์ คือผ้าที่ห้อยมาจากทับเกษตรของพระพุทธรูปลงมาด้านหน้าปิดทับฐานชุกชี ประดับลวดลายงดงาม ปรากฏด้วยกัน 2 ผืน ผ้าผืนบนเห็นทั้งผืน ผ้าผืนล่างเห็นลายเฉพาะขอบผ้ามีความแตกต่างกันในรายละเอียดของแต่ละผืน

3. ลวดลายประดับองค์พระพุทธรูป พระพุทธรูปทรงเครื่องหรือสวมเครื่องทรงอย่างกษัตริย์มีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในสมัยอยุธยาตอนปลายตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ลายที่ปรากฏ ได้แก่ ลายประจำยามก้ามปูสลับดอกจอก ดอกประจำยามสลับลูกฟัก ดอกลำดวนสลับลูกฟัก ลายพุ่มประดิษฐ์จากตาอ้อย ทรงกลีบบัว ร้อยรักตาอ้อย

4. ลวดลายประดับเรือนแก้ว เรือนแก้วหุ้มด้วยปูนและประดับลวดลายปลายกรอบซุ้มจะทำเป็นกระหนกตัวเหงาแต่หักหายไปแล้ว ยอดซุ้มทำเป็นใบระกาประดับขอบนอกของกรอบซุ้ม ช่อฟ้าที่ส่วนยอดของซุ้มเรือนแก้วถือว่าเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญ เพราะยังไม่เคยปรากฏในงานสถาปัตยกรรมก่อนหน้านี้จึงอาจจะเรียกได้ว่า ช่อฟ้า อาจจะเริ่มในสมัยรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ยอดซุ้มของปรางค์ประธานและเมรุ ทำส่วนเป็นทรงดอกบัวตูม ลักษณะที่สืบทอดมาจากซุ้มแบบเขมร แต่ที่วัดไชยวัฒนาราม มีลักษณะพัฒนาการส่วนยอดซุ้ม ซุ้มมีทรวดทรงเพรียวและยืดสูงขึ้นไป น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นทำให้ช่างคิดตกแต่งทรงบัวตูมดังกล่าวเป็นช่อฟ้า ลวดลายปูนปั้นประดับเสาและกรอบซุ้มเรือนแก้วใช้ลายประเภทรักร้อย ซึ่งอาจจะมีต้นเค้ามาจากลายก้านต่อดอกพบลวดลายประดับกรอบซุ้มในศิลปะขอม

ลวดลายประดับพระพุทธรูปทรงเครื่องวัดไชยวัฒนาราม มีรูปแบบลายสำคัญคือลายประจำยามใช้เป็นที่ออกลายหรือใช้เป็นที่ห้ามลายหรือหยุดลาย เมื่อนำไปประยุกต์กับลวดลายอื่นจะนำชื่อของลายที่ปรากฏมาผสมผสานกลายเป็นชื่อเรียก มีความแตกต่างกันออกไป เช่น ลายประจำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยามก้ามปู ลายประจำยามก้ามปูสลับดอกจอก เป็นต้น ลายประจำยามมักจะถูกนำมาผสมผสานกับลายที่เกิดจากแนวคิดธรรมชาติที่ปรากฏพบในพระพุทธรูปวัดไชยวัฒนาราม คือลายดอกจอก ลายตาอ้อย ลายลูกฟัก ลายก้านโค้ง ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายใบไม้ ลายดอกลำดวน ลายเกลียว เป็นต้น จากนั้นเป็นการผสมผสานระหว่างลาย ก่อให้เกิดลายใหม่ เช่น จากตาอ้อยเรียงร้อยต่อกันไปเรื่อย ๆ เรียกว่า รักร้อยตาอ้อยเกิดจากลายก้านขดออกปลายเทพนม (มีทั้งรูปนกและรูปสิงห์) เรียกว่าก้านขดออกเทพนม เกิดจากดอกจอกสลับลายประจำยามเรียงในลักษณะตารางคั่นด้วยแถวเม็ดประคำ เรียกว่า ลายราชวัติเกิดจากดอกจอกอยู่ในวงกลมเรียงเป็นแถวปิดทับด้วยดอกลำดวนและมีลายประจำยามอยู่ในช่องว่างระหว่างวงกลม เรียกว่ากุดั่นดอกลาย (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 89-117)

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าพระพุทธรูปที่ปรากฏจะไม่ได้คงอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ แต่จิตวิญญาณของรูปเคารพที่เป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้ายังคงรับรู้ และสัมผัสได้ด้วยจิตศรัทธาแห่งการบูชาจากผู้ที่เข้าไปกราบสักการะ น้อมนำจิตใจสื่อถึงหลักธรรมะตามที่พระพุทธองค์ได้ชี้แนะแนวทางไว้ และยังได้เห็นวิวัฒนาการทางศิลปะอันสำคัญยิ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่สะท้อนให้เห็นถึงศิลปะอันละเอียดปราณีตในการสร้างงานพุทธศิลป์ด้วยจิตใจที่นอบน้อมอย่างแท้จริง

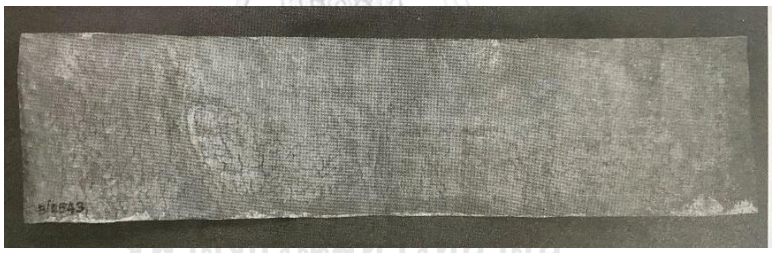
พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่วัดไชยวัฒนารามนี้ เป็นศิลปะอยุธยาในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่ใช้เป็นหลักในการกำหนดสมัยพระพุทธรูปทรงเครื่ององค์อื่น ๆ ที่มีลักษณะรูปทรงคล้ายคลึงกัน สังเกตได้จากสังวาลหรือสายสร้อยสะพายแล่งนั้นใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่งสำหรับพระมหากษัตริย์ (ชัชวาล อัชฌากุล, 2560: 65) ซึ่งสามารถดูความงดงามได้จากพระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถของวัดหน้าพระเมรุ สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นและได้รับการบูรณะในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ซึ่งปัจจุบันยังคงสง่าอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องต้นอย่างกษัตราธิราช สิ่งเหล่านี้จึงปรากฏรายละเอียดเป็นแบบแผนของการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องจวบจนสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งอาจจะมีต้นแบบมาจากวัดไชยวัฒนาราม

เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2535 กรมศิลปากรได้ศึกษาหลักฐานข้อมูลทางโบราณคดีและทำการขุดแต่งโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม พบหลักฐานชิ้นสำคัญ คือ จารึกแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนารามจำนวน 5 ชิ้น อยู่ในลักษณะแบบม้วนตะกรุดที่บรรจุอยู่ในพระปฤษฎางค์ติดกับแกนพระพุทธรูปทรงเครื่องในเมรุทิศเมรุราย ระบุข้อความด้วยอักษรขอม อักษรบาลี และอักษรไทย เนื้อความจารึกขึ้นต้นด้วยพระธรรมบทสมฺพุทฺเธต่อด้วยปฏิจฺจสมุปบาท ลงท้ายด้วยวันที่สร้าง ระบุเป็นวันพุธ เดือน 4 ขึ้น 15 ค่ำ ปีจอ โทศกพุทธศักราช 2192 มหาศักราช 1572

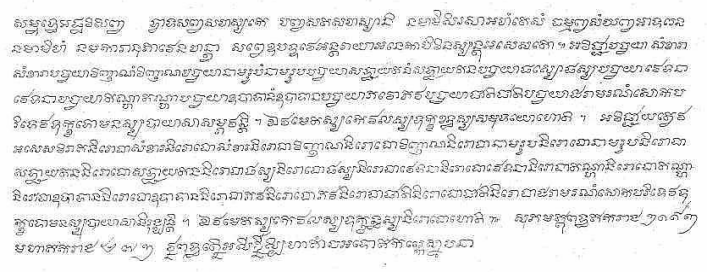
ก่องแก้ว วีระประจักษ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักฐานข้อมูลโบราณคดีในโครงการขุดแต่งและบูรณะพื้นที่วัดไชยวัฒนาราม สรุปความได้ว่า จารึกแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนาราม

จารึกข้อความด้วยอักษรขอม ภาษาบาลี และภาษาไทย เนื้อความขึ้นต้นด้วยพระธรรมบทสมฺพุทฺเธ ต่อด้วยปฏิจจสมุปบาท และลงท้ายด้วยวัน เดือน ปีที่สร้าง ซึ่งหมายถึงความเป็นไปของชีวิตอันเป็นหัวใจของพระพุทธศาสนา ซึ่งพุทธศาสนิกชนทั่วไปต่างยอมรับกันว่าเป็น พระพุทธวจนะ หมายถึงข้อธรรมะที่พระพุทธองค์ตรัสรู้จากพระโอษฐ์ ซึ่งมีความสำคัญเสมอด้วยองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า (ก่องแก้ว วีระประจักษ์, 2537: 147)

จารึกที่พบในประเทศไทยมีเนื้อหาสัมพันธ์กับพุทธสถานในการถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าที่ชี้แนะแนวทางการปฏิบัติธรรมให้ถูกต้องครบถ้วนตามพระวินัย บทพระธรรมพระปฏิจจสมุปบาทที่ว่าเป็นข้อธรรมเกี่ยวกับกฎธรรมชาติของชีวิต กล่าวคือความจริงแท้แห่งชีวิตและสรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาลรอบ ๆ ตัว อันเป็นหนทางที่จะเข้าถึงพระนิพพาน อีกข้อสันนิษฐานหนึ่ง การจารึกข้อธรรมะด้วยบทปฏิจจสมุปบาทสะท้อนการเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไปของชีวิต อันเป็นที่มาของความเกิดแห่งทุกข์ทั้งมวล สิ่งนี้ปรากฏเป็นเครื่องเตือนใจให้ระลึกถึงความเป็นไปอันไม่แน่นอนของสิ่งมีชีวิตในโลก ระมัดระวังมิให้เกิดความประมาทในชีวิตและนำไปสู่ความหลุดพ้นจากสังสารวัฏหลักพระธรรม



ภาพที่ 26 จารึกแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: หนังสือประวัติศาสตร์อยุธยาจากจารึก: จารึกสมัยอยุธยา
(ศานติ ภักดีคำและนวรัตน์ ภักดีคำ, 2561: 394)



ภาพที่ 27 จำลองอักษรจารึกจากแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ก่องแก้ว วีระประจักษ์, 2537: 148)

เนื้อหาจากคำจารึกข้างต้น แปลเป็นภาษาบาลีได้ ดังนี้

สมฺพุทฺเธ อฏฺฐวิสญฺจทวาทสญฺจสหสฺสเก ปญฺจสตสหสฺสานิ นมามิ สิรสา อหำเตสำธมฺมญฺจสำฆญฺจอาทเรนนมามิหำ นมการานุภาเวน หนฺตฺวา สพฺเพ อุปทฺทเว อนฺตรายา อเนกาปิ วินสฺสนฺตุ อเสสโตฯ

อวิชฺชาปจฺจยา สำขารา สำขาราปจฺจยา วิญฺญาณำ วิญฺญาณปจฺจยา นามรูปำ นามรูปปจฺจยา สพายตนำ สหายตนปจฺจยา ผสฺโส ผสฺสปจฺจยา เวทนา เวทนาปจฺจยา ตณฺหา ตณฺหาปจฺจยา อุปาทานำ อุปาทานปจฺจยา ภโว ภวปจฺจยา ชาติ ชาติปจฺจยา ชรา มรณำ โสกปริเทว ทุกฺข โทมนสฺสุปายาสา สมฺภวนฺติ ฯ เอวเมตสฺส เกวลสฺส ทุกฺขขนธสฺส สมุทโย โหติ ฯ อวิชฺชายเตฺวว อเสสวิราคนิโรธา สำขารนิโรโธ สำขารนิโรธา วิญฺญาณนิโรโธ วิญฺญาณนิโรธา นามรูปนิโรโธ นามรูปนิโรธา สพายตน นิโรโธ สพายตนนิโรธา ผสฺสนิโรโธ ผสฺสนิโรธา เวทนานิโรโธ เวทนานิโรธา ตณฺหานิโรโธ ตณฺหานิโรธา อุปาทานนิโรโธ อุปาทานนิโรธา ภวนิโรโธ ภวนิโรธา ชาตินิโรโธ ชาตินิโรธา ชรา มรณำ โสกปริเทวทุกฺข โทมนสฺสุปายาสา นิรุชฺฌนฺติ ฯ เอวเมตสฺส เกวลสฺส ทุกฺขนฺธสฺส นิโรโธโหติ สุภมฺตุ พุทฺธศกราช 2193 มหาศกราช 572 วุนพุทฺธเตินอสี่ ขึ้นสิบหาคา จอโทศก แรกสฺฐาปนา ฯ

คำแปล

ข้าพเจ้า ขอนอบน้อม พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทั้งหลาย 5 แสน 1 หมื่น 2 พัน 28 พระองค์ ด้วยเศียรเกล้า ข้าพเจ้าขอนอบน้อมพระธรรมด้วย พระสงฆ์ด้วย ของพระสัมพุทธเจ้าเหล่านั้น โดยเคารพ ด้วยอานุภาพแห่งการกระทำความนอบน้อม จงขจัดเสียซึ่งอุปัทวะทั้งปวง แม้อันตรายทั้งหลาย เป็นอเนกจงพินาศไปโดยไม่เหลือ

อวิชชา เป็นปัจจัยให้เกิดสังขาร สังขารเป็นปัจจัยให้เกิดวิญญาณ
วิญญาณเป็นปัจจัยให้เกิดนามรูป นามรูปเป็นปัจจัยให้เกิดอายตนหก
อายตนหกเป็นปัจจัยให้เกิดผัสสะ ผัสสะเป็นปัจจัยให้เกิดเวทนา
เวทนาเป็นปัจจัยให้เกิดตัณหา ตัณหาเป็นปัจจัยให้เกิดอุปาทาน
อุปาทานเป็นปัจจัยให้เกิดภพ ภพเป็นปัจจัยให้เกิดชาติ
ชาติเป็นปัจจัยให้เกิดชรา

มรณะ โสกะ ปริเทวะ ทุกข์ โทมนัส อุปายาสะ ทั้งหลายจึงเกิดขึ้นด้วยประการอย่างนี้ๆ ความเกิดแห่งทุกข์ทั้งมวลมีด้วยอาการอย่างนี้ๆ เพราะอวิชชาดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สังขารจึงดับ เพราะสังขารดับ วิญญาณจึงดับ เพราะวิญญาณดับ นามรูปจึงดับ เพราะนามรูปดับ สหายตนะจึงดับ เพราะสหายตนะดับ ผัสสะจึงดับ เพราะผัสสะดับ เวทนาจึงดับ เพราะเวทนาดับ ตัณหาจึงดับ เพราะตัณหาดับ อุปาทานจึงดับ เพราะอุปาทานดับ ภพจึงดับ เพราะภพดับ ชาติจึงดับ เพราะชาติดับ แต่นั้น ชรา มรณะ โสกะ ปริเทวะ ทุกข์ โทมนัส อุปายาสะ ทั้งหลายจึงไม่ปรากฏฯ ความดับแห่งทุกข์ทั้งมวลมีด้วยอาการอย่างนี้ฯ ศุกมัสดุ พุทธศักราช 292 มหาศักราช 572 วันพุธเดือน 4 ขึ้น 15 ค่ำ ปีจอ โทศก แรกสถาปนาฯ (ก่องแก้ว วีระประจักษ์, 2537: 152-153)

ข้อความบนแผ่นจารึก แบ่งออกเป็น 2 บท คือ บทสมุพุทเธและบทปฏิจจสมุปบาท ซึ่งอธิบายเกี่ยวกับปัจจัยที่ก่อให้เกิดความทุกข์และวิธีการดับทุกข์ ดังที่พระธรรมโกศาจารย์ได้อธิบายเรื่องสำคัญที่สุดสำหรับพุทธบริษัท ความว่า

ปฏิจจ แปลว่า อาศัย คำว่า สมุปบาท แปลว่า เกิดขึ้นพร้อมเรื่องของสิ่งที่อาศัยซึ่งกันและกัน แสดงให้รู้ว่าไม่มีอยู่จริง เป็นแค่เพียงธรรมชาติล้วน ๆ ที่เกิดขึ้นตั้งอยู่และดับไป ซึ่งสามารถเรียกได้ว่าปฏิจจสมุปบาทเป็นเรื่องอริยสัจจ์ใหญ่เป็นหัวใจของพุทธศาสนา (พระธรรมโกศาจารย์, (ม.ป.ป.): 3-4)

จากการศึกษาข้อมูลทั้งหมดข้างต้น พระพุทธรูปที่ประดิษฐานในวัดไชยวัฒนาราม ประดิษฐานอยู่ในตำแหน่งสำคัญต่าง ๆ ของวัด ได้แก่ พระอุโบสถ ระเบียงคด และอาคารเมรุทิศเมรุราย โดยพระพุทธรูปประธานประทับปางสมาธิ จำนวน 3 องค์ พระพุทธรูปแนวระเบียงคดจำนวน 120 องค์ และพระพุทธรูปทรงเครื่องจำนวน 12 องค์ ล้วนแต่ประทับปางมารวิชัยนับว่ามีจำนวนมากที่สุดในวัด ปางมารวิชัยนี้เป็นปางในพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าผจญมารแสดงออกถึงการฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ จนสำเร็จได้อย่างลุล่วง อีกทั้งภายในพระพุทธรูปทรงเครื่องได้บรรจุแผ่นจารึกทองแดงกล่าวถึงบทสมุพุทเธอและบทปฏิจจสมุปบาทอันเป็นหลักธรรมแห่งการดำเนินชีวิตมนุษย์ซึ่งเป็นกุศโลบายแห่งธรรมะที่แฝงอยู่ในพระพุทธรูปทรงเครื่องนี้อันมุ่งหมายเพื่อการปฏิบัติและนำไปสู่การหลุดพ้นจากทุกข์ได้

เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสองและเจดีย์ทรงกลม

เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง ตั้งอยู่บริเวณนอกกำแพงแก้วขนาบซ้ายและขวาด้านหน้าของพระอุโบสถ มีจำนวน 2 องค์ มีขนาดเท่ากันและรูปแบบอย่างเดียวกัน มีผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจตุรัสฐานยาวด้านละ 12 เมตร สูงประมาณ 12 เมตร (ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช, 2536: 113) ลักษณะของเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสองนี้ มีบันไดขึ้นทางทิศตะวันออกมีฐานบัวที่ยืดท้องไม้ขึ้นไปสูงมาก ลักษณะเหมือนกับเจดีย์วัดชุมพลนิกายาราม ล้อมรอบด้วยกำแพงทักษิณ มีผังเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสย่อมุมไม้สิบสององค์เจดีย์ตั้งอยู่บนฐานทักษิณก่อฐานเขียง 2 ชั้น ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ มาลัยลูกแก้วอกไก่ 3 ชั้น บัวปากระฆัง องค์ระฆัง และบัลลังก์ทั้งหมดอยู่ในผังย่อมุมไม้สิบสอง เจดีย์ดังกล่าวนี้ สมเด็จพระเจ้าปราสาททองโปรดให้สร้างขึ้นหลังจากการสถาปนาวัดไชยวัฒนารามแล้ว 2 ปี แม้ว่าจะไม่ได้ตั้งอยู่ในแนวแกนหลักของวัด แต่ก็อยู่ในตำแหน่งสำคัญในแผนผังของวัดที่สร้างขึ้นครั้งแรก สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นเพื่อเป็นที่บรรจุอัฐิของพระราชบิดาองค์หนึ่งและพระราชมารดาองค์หนึ่ง เจดีย์รูปทรงระฆังเหลี่ยมนี้ย่อมุมสิบสองที่มีมุมรวมกันสี่ด้านนับได้สิบสองมุม เป็นศิลปะที่เริ่มสร้างกันในสมัยอยุธยาตอนกลาง และนิยมสร้างกันมากขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองเป็นต้นมา (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 38-39)

ภาพที่ 28 เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสองบริเวณทิศตะวันออกเฉียงเหนือ
ที่มา: ผู้วิจัย

เจดีย์ทรงระฆังกลม ตั้งอยู่ระหว่างระเบียงคดกับกำแพงแก้วทางด้านเหนือ คงเหลือร่องรอยและซากเจดีย์ขนาดย่อมจำนวน 4 องค์ ตั้งอยู่ด้านข้างกลุ่มพระปรางค์บริเวณทิศเหนือ ตำแหน่งที่ตั้งเจดีย์นี้บ่งบอกได้ว่าเป็นสิ่งก่อสร้างหลังจากการสถาปนาวัดไชยวัฒนาราม โดยสร้างขึ้นเพื่อบรรจุอัฐิของบุคคลสำคัญ ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ จำนวน 2 องค์ตั้งอยู่บนฐานทักษิณ เจดีย์องค์แรกมีขนาดใหญ่กว่าเจดีย์องค์ที่ 2 มีสภาพชำรุดเหลือเฉพาะฐานทักษิณและส่วนยอด ได้แก่ ปล้องไฉน บัวปากระฆัง และมาลัยเถา รูปแบบของเจดีย์นี้มีลักษณะสูงเพรียว องค์ระฆังยืดสูง

ขึ้นไปมาก อันเป็นวิวัฒนาการที่ห่างออกไปจากเจดีย์ต้นแบบในสมัยอยุธยาตอนต้นและตอนกลาง ที่มีรูปทรงค่อนข้างป้อม แต่ยังคงรูปแบบการสร้างอย่างเดิมไว้อย่างสมบูรณ์

จากการสันนิษฐาน ช่วงเวลาในการสร้างเจดีย์ทั้งสองนี้น่าจะสร้างเพิ่มเติมหลังการสถาปนาวัดไชยวัฒนารามในช่วงปลายอยุธยา รัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระบรมโกศเพื่อใช้บรรจุพระอัฐิของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ (เจ้าฟ้ากุ้ง) และเจ้าฟ้าสังวาลย์ (พระสนมในพระเจ้าบรมโกศ) ที่ปรากฏมูลเหตุตามพงศาวดารว่าทั้งสองพระองค์ทรงกระทำความผิดฐานลักลอบเป็นชู้กันจึงต้องพระอาญาเฆี่ยนตีจนถึงแก่สิ้นพระชนม์ แล้วให้นำพระศพเจ้าฟ้าทั้งสองไปฝังไว้ที่วัดไชยวัฒนาราม และนำพระศพขึ้นมาทำพิธีพระราชทานเพลิงตามราชประเพณีภายหลัง แล้วโปรดให้สร้างเจดีย์ขึ้นเพื่อบรรจุพระอัฐิของเจ้าฟ้าทั้งสองพระองค์

ภาพที่ 29 เจดีย์ทรงระฆังกลม เจดีย์บรรจุพระอัฐิสมเด็จเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ (เจ้าฟ้ากุ้ง)
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง ตั้งอยู่บริเวณมุมซ้ายและขวาด้านหน้าของพระอุโบสถ เป็นศิลปะการก่อสร้างที่เกิดขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองมีลักษณะการเข้ามุมส่วนฐานด้านละ 3 มุม รอบทั้ง 4 ด้าน นับรวมกันได้ทั้งหมดสิบสองมุม สร้างขึ้นเพื่อเป็นที่บรรจุอัฐิของพระราชบิดาองค์หนึ่งและพระราชมารดาองค์หนึ่ง สิ่งนี้ยังแสดงออกถึงความกตัญญูที่มีต่อบุพการี ซึ่งสอดคล้องตามจุดประสงค์ของการสร้างวัด และเจดีย์บริเวณทิศเหนือปรากฏเป็น 4 องค์ แต่คงเหลือสภาพค่อนข้างสมบูรณ์เพียง 2 องค์ สันนิษฐานว่าบรรจุพระอัฐิของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ (เจ้าฟ้ากุ้ง) และเจ้าฟ้าสังวาลย์ (พระสนมในพระเจ้าบรมโกศ) ที่ปรากฏมูลเหตุตามพงศาวดารว่าทั้งสองพระองค์ทรงกระทำความผิดฐานลักลอบเป็นชู้

ภาพปูนปั้นพุทธประวัติ

ภาพปูนปั้นบนผนังเมรุทิศเมรุราย จำนวน 12 ภาพ เป็นประติมากรรมทางพระพุทธศาสนาแสดงเรื่องราวสำคัญจากพุทธประวัติ สันนิษฐานว่าภาพตอนสำคัญปรากฏอยู่บนผนังทิศตะวันออกที่เชื่อมต่อจากการเสด็จบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อแสดงพระธรรมเทศนาโปรดพุทธมารดาซึ่งสะท้อนความกตัญญูและความเทิดทูนต่อพระราชมารดาอย่างสัมพันธ์แน่นแฟ้น อีกทั้งยังสันนิษฐานได้ว่าพระองค์ทรงมีพระราชประสงค์ในการส่งดวงพระวิญญาณพระราชมารดาเสด็จขึ้นสู่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ภาพปูนปั้นพุทธประวัติแต่ละตอนนั้น เป็นเหตุการณ์สำคัญตามพุทธประวัติที่แสดงเหตุการณ์ในตอนประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพาน โดยนักวิชาการได้สันนิษฐานว่าปรากฏภาพ 8 ตอน ที่เรียกว่าการปรากฏดอกมณฑา (ดอกไม้สวรรค์) (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 63) หากตกลงมายังโลกมนุษย์เมื่อใดนั้นมักจะเกิดเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าเพื่อเป็นการน้อมสักการะบูชาผู้ที่มีบุญญาบารมี มีความหมายในการแซ่ซ้องสรรเสริญด้วยความยินดีหรือความโศกเศร้าต่อการสูญเสียอย่างที่สุด โดยจะตกลงมาเฉพาะพื้นที่ภายในบริเวณที่เกี่ยวข้องเท่านั้นนับว่าเป็นปรากฏการณ์ปาฏิหาริย์อย่างหนึ่งที่สำคัญ ซึ่งมีความสอดคล้องกับภาพปูนปั้นเรื่องราวพุทธประวัติเฉพาะตอนสำคัญของพระพุทธเจ้า

ประทีป เพ็งตะโก ได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับภาพปูนปั้นพุทธประวัติตอนสำคัญบนผนังเมรุทิศเมรุรายวัดไชยวัฒนารามทั้ง 12 ภาพ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ภาพที่ 1 บนผนังเมรุทิศตะวันออก ปรากฏภาพปูนปั้นตอนพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิตหรือตอนปรินิพพาน

รายละเอียดของภาพ กล่าวว่า น่าจะเป็นองค์ที่สำคัญที่สุด ภาพนี้ประกอบด้วย 3 ส่วนแบ่งภาพด้วยเส้นหยักคล้ายเส้นสินเทาในงานจิตรกรรมฝาผนัง ภาพส่วนล่างชำรุดมาก ด้านซ้ายประกอบด้วยโขดหิน ต้นไม้และดอกไม้ประดิษฐ์ทรงดอกบัวตูม ใกล้กลุ่มต้นไม้มีปูนปั้นเป็นแท่งคล้ายเสา ด้านขวามีร่องรอยของเสาและหลังคาทรงจั่ว สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นภาพปราสาทยอด ซึ่งส่วนบนสุดของปราสาทคงจะสูงล้ำไปถึงภาพส่วนกลาง ภาพส่วนล่างเป็นรูปบุคคลชั้นสูงหรือเทพนั่งคุกเข่าหรือเหาะจำนวน 2 แถว แถวล่างพนมมืออยู่ที่อก แถวบนถือเครื่องสูงคือฉัตร 2 องค์ และทรงคล้ายดอกบัวตูมซึ่งนำจะเป็นบังแทรกและบังสูรย์อีกอย่างละ 2 องค์ รูปบุคคลเหล่านี้ใส่เครื่องสวมศีรษะยังปรากฏร่องรอยของกรอบกระบังหน้า ภาพส่วนบนปั้นรูปเทพนั่งคุกเข่าหรือเหาะจำนวน 2 แถว แถวบนด้านขวาเป็นพระพรหมที่เหลือคงจะเป็นพระอินทร์ และเทวดา แต่คงความเคารพสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อยู่ตรงแกนกลาง ซึ่งมีแกนคล้ายด้ามภาชนะชนิดหนึ่ง

เอกสารพระปฐมสมโพธิกถาอธิบายพระพุทธประวัติตอนนี้ว่า พระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นเทพอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิต ท้าวสักกะเทวราชกราบทูลอัญเชิญให้เสด็จลงมาจุติในโลกมนุษย์เป็นพระชาติสุดท้าย เพื่อจะได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ถึงคืนวันเพ็ญเดือนแปดก่อนพุทธศักราช 81 ปี เวลาใกล้รุ่ง พระนางสิริมหามายาทรงพระสุบินว่า ท้าวจตุโลกบาลมายกพระแท่นบรรทมของนางไปวางไว้บนพระแท่นทอง มีช้างเผือกเชือกหนึ่งเดินเวียนประทักษิณรอบพระนาง 3 รอบแล้วเข้าสู่พระอุทรด้านขวา แต่ถ้าหากภาพนี้แสดงเหตุการณ์ลงจากตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์น่าจะเป็นพุทธประวัติตอนปรินิพพาน ปราสาทในภาพอาจจะเป็นพระเมรุมาศที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธองค์ เหล่าเทพยดาทั้งปวงมาสักการะพระพุทธองค์หรือปราสาทในภาพอาจจะเป็นปราสาทที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุแสดงเหตุการณ์ตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมธาตุ ภาพส่วนบนก็น่าจะเป็นภาพของเหล่าเทพยดาทั้งปวงอัญเชิญพระทันตธาตุของพระพุทธองค์ไปประดิษฐานยังจุฬามณีมหาเจดีย์ในดาวดึงส์เทวโลก

เอกสารพระปฐมโพธิกถาอธิบายพระพุทธประวัติตอนนี้ว่า เมื่อพระองค์เสด็จลงจากดาวดึงส์แล้วทรงเสด็จจาริกแสดงพระธรรมเทศนาโปรดเวไนยสัตว์ต่อไปอีกหลายพรรษา เมื่อพระชนมายุ 80 พรรษาทรงปลงอายุสังขาร ทรงเสด็จพระราชดำเนินสู่เมืองกุสินารา เสด็จประทับสีหไสยาสน์ดับขันธปรินิพพาน ณ ใต้ต้นรังคู่หนึ่งในอุทยานของมัลละกษัตริย์ เมื่อวันเพ็ญเดือนหก ก่อนพุทธศักราช 1 ปี ได้ตั้งพระบรมศพทำการสักการะอยู่ 7 วันจึงถวายพระเพลิง พระเพลิงไหม้พระสรีระอยู่ 7 วันจึงดับแล้วเก็บพระบรมสารีริกธาตุอัญเชิญมาประดิษฐานยังสันฐาคารศาลาบรรดากษัตริย์ต่างเมืองอีก 7 นคร ทราบข่าวต่างยกทัพแต่งทูตมายังเมืองของมัลละกษัตริย์เพื่อต้องการส่วนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุไว้สักการะบูชา โทณพราหมณ์อาสาแบ่งพระบรมสารีริกธาตุออกเป็น 8 ส่วนมอบแก่กษัตริย์ทุกพระนคร ขณะที่แบ่งพระบรมธาตุอยู่นั้นพระอินทร์เห็นโทณพราหมณ์เอาพระทันตธาตุซ่อนไว้ในมวยผม จึงเหาะมาอัญเชิญพระทันตธาตุนั้นไปประดิษฐานยังจุฬามณีมหาเจดีย์ในดาวดึงส์เทวโลก

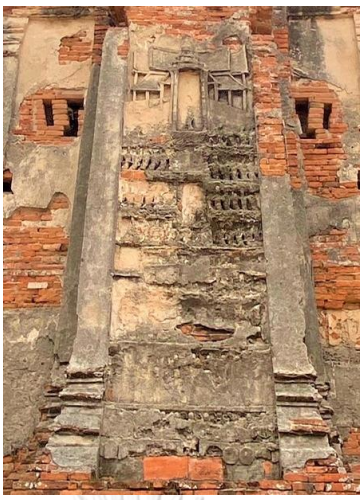
จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ลักษณะบนภาพปรากฏดอกไม้ประดิษฐ์ทรงดอกบัวตูมที่ปรากฏที่ส่วนล่างของภาพนี้อาจจะหมายถึงดอกมณฑา (ดอกไม้สวรรค์) ซึ่งล้วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ที่กล่าวมาแล้วทั้งสิ้น ดอกไม้แบบเดียวกันนี้เหมือนกับดอกไม้ที่ประดับอยู่ที่แนวเส้นหยักตอนบนสุดของภาพเดียวกันนี้แต่แสดงรายละเอียดน้อยกว่าและยังเหมือนกับลายที่ประดับมุมผ้าทิพย์ของพระพุทธรูปทรงเครื่องในเมรุทิศเหนือด้วย สันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายไว้ว่า ดอกไม้ชนิดนี้ได้แพร่หลายอยู่ในศิลปะภาคกลางและภาคเหนือของประเทศไทยตั้งแต่ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 19 และมีวิวัฒนาการที่ยาวนาน ต้นเค้าดอกไม้ชนิดนี้อาจจะมาจากดอกโบตั๋นหรือดอกบัวในศิลปะจีน (สันติ เล็กสุขุม, 2532: 45)

ภาพที่ 30 ภาพปูนปั้นตอนพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติอยู่บนสรรค์ชั้นดุสิตหรือตอนปรินิพพาน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 2 บนผนังเมรุมุมตะวันออกเฉียงใต้ ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสพุทธบิดามารดา

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่างในการปั้นครั้งแรกทำรูปบุคคล 3 แถว การแก้ไขได้นำปูนมาฉาบทับ แต่ภาพที่ปั้นทับหลุดหายไปแล้วทั้งหมดปรากฏแต่ร่องรอยการขีดร่างภาพเล็กน้อยภาพส่วนกลางในการปั้นครั้งแรก ทำเป็นช่องสี่เหลี่ยมอยู่ตรงกลางในช่องนี้มีรูปบุคคลยืนเอียงสะโพกและบุคคลนั่งคุกเข่าอยู่ข้างอีกคนหนึ่ง แถวบุคคลนั่งคุกเข่าพนมมือขนาบสองข้างช่องสี่เหลี่ยมนี้ ถัดลงมาคล้ายกับมีแนวกำแพงและประตูเมือง ลักษณะเป็นปั้นภาพส่วนนี้ชวนให้นึกถึงเหตุการณ์ตอนประสูติเจ้าชายสิทธัตถะ อย่างไรก็ตามภาพส่วนกลางนี้ถูกปิดทับด้วยแถวบุคคล 2 แถวในการปั้นแก้ไข ภาพส่วนบนเป็นรูปปราสาทยอด หลังคามุขลด 2 ชั้น กลางปราสาทตั้งสิ่งของเหลือเฉพาะปูนปั้น แกนในลักษณะเป็นแท่งสูงจรดเพดานมีแถวบุคคลนั่งขนาบออกมาทั้ง 2 ข้าง ถัดลงมาเป็นแถวบุคคลนั่งพนมมือ เหนือปราสาทขึ้นไปมีร่องรอยของแนวเส้นหยักคือท้องฟ้าและเมฆ

เนื้อหาภาพนี้แสดงเหตุการณ์ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสพุทธบิดามารดา ลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพนี้เหมือนกับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงเหตุการณ์ตอนเดียวกันในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร ส่วนสำคัญของภาพคือปราสาท ตรงกลางตั้งพุ่มบายศรีบนพานแว่นฟ้า เจ้าชายสุทโธทนะประทับนั่งอยู่ด้านหนึ่งของบายศรีพระพรหม พระอินทร์นั่งถัดออกไป พระนางสิริมหามายากับพระญาติประทับนั่งอีกด้านหนึ่งของบายศรี แถวล่างคือหมู่พระญาติ บรรดากษัตริย์ต่างนครและนักดนตรีนั่งถัดลงมาตามลำดับ



ภาพที่ 31 ภาพปูนปั้นตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสพุทธบิดามารดา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 บนผนังเมรุมุมตะวันออกเฉียงใต้ ตอนประสูติ

รายละเอียดของภาพ ภาพนี้ปูนปั้นหลุดร่วงลงเกือบทั้งหมด จากการขุดแต่งพบชิ้นส่วนของปูนปั้นเป็นโขดหิน ป่าไม้ มีสัตว์ประเภทกวางและสิงโตอยู่ด้วย สันนิษฐานว่าปูนปั้นเหล่านี้เคยติดอยู่ที่ส่วนล่างของภาพ ภาพส่วนกลางมีเส้นหยักคล้ายเส้นสินเทาและส่วนยอดของกลดหรือฉัตร ด้านขวามีรูปบุคคลพนมมือเหลือเพียง 1 ภาพ ภาพส่วนบนเป็นป่ายังมีร่องรอยของต้นไม้ประเภทกล้วยหรือปาล์มและต้นไม้ที่ทำเป็นพุ่มคล้ายดอกเห็ด

เนื้อหาภาพนี้เป็นเหตุการณ์ระหว่างตอนอภิเษกสมรสพุทธบิดามารดากับตอนการสละอันยิ่งใหญ่ในบรรดาเหตุการณ์สำคัญที่ปรากฏในพุทธประวัติระหว่างนี้ตอนประสูติน่าจะมีความสำคัญที่สุดสันนิษฐานว่าตัวภาพที่อยู่ใต้กลดหรือฉัตรที่หายไปแล้วนั้นคือเจ้าชายสิทธัตถะ หากจะมีรูปพระนางสิริมหามายาอยู่ด้วยคงจะอยู่ถัดลงมา ภาพเหตุการณ์ตอนเดียวกันนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังแสดงภาพเจ้าชายสิทธัตถะภายใต้กลดหรือฉัตรที่พระพรหมถือถวายพระอินทร์ถือพานทองรองรับพระกุมารแวดล้อมด้วยเหล่าเทพยดาและข้าทาสบริวาร

พระปฐมสมโพธิกถากล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้ว่า เมื่อพระนางสิริมหามายาทรงพระครรภ์ใกล้ประสูติจึงเสด็จกลับไปกรุงเทวทหะ เมื่อเสด็จมาถึงสวนลุมพินีวันระหว่างกรุงกบิลพัสดุ์กับกรุงเทวทหะเกิดประชวรพระครรภ์จึงหยุดพัก ณ ที่นั้น เมื่อถึงวันเพ็ญกลางเดือน 6 ก่อนพระพุทธศักราช 80 ปี จึงประสูติเจ้าชายสิทธัตถะใต้ร่มไม้สาละที่สวนลุมพินีวัน

ภาพที่ 32 ภาพปูนปั้นตอนประสูติ
ที่มา: ผู้วิจัย

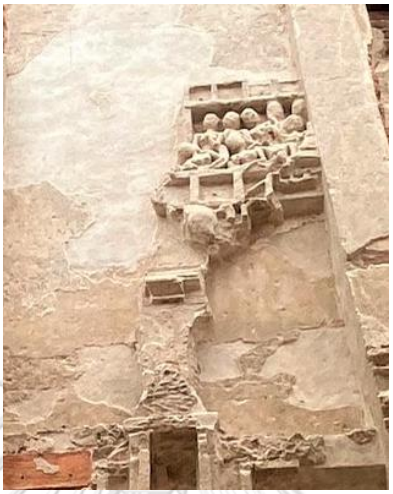
ภาพที่ 4 บนผนังเมรุทิศใต้ ตอนการสละอันยิ่งใหญ่

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่างมีร่องรอยของกำแพงเมือง มีประตูเมืองอยู่ตรงกลางลักษณะเป็นประตูยอดคงจะทำเป็นทรงปราสาทบนสันกำแพงมีการตั้งใบเสมา

ภาพส่วนกลางมีกำแพงล้อมปราสาทอีกชั้นหนึ่ง ปราสาทหลังหนึ่งเหลือเฉพาะส่วนยอดเป็นทรงมณฑป อยู่ทางด้านขวา เหนือขึ้นไปคงจะมีปราสาทอีกหลังหนึ่งเหลือเฉพาะชาลา มีกลุ่มสตรีนั่งและนอนหลับ ศีรษะของสตรี เหล่านั้นไม่มีเครื่องสวมศีรษะแสดงว่าเป็นสามัญชน ถัดลงมาเป็นรูปม้าเหลือเพียงส่วนท้าย

เนื้อหา รูปปราสาท รูปม้า รูปบุคคลนอนหลับ และรูปกำแพงเมือง ที่ปรากฏในภาพนี้เป็นส่วนสำคัญของเหตุการณ์ ตอนสละอันยิ่งใหญ่ ภาพส่วนกลางทางด้านซ้ายที่หายไปเป็นส่วนสำคัญที่สุดจะเป็นภาพพระนางพิมพากับพระราหุล บรรทมอยู่ในปราสาท เจ้าชายสิทธัตถะเสด็จมาทอดพระเนตรด้วยความอาลัยเป็นครั้งสุดท้ายก่อนเสด็จออกผนวช โดยนายฉันนะสารถีเตรียมม้ากัณฐกะรออยู่นอกปราสาท เอกสารพระปฐมสมโพธิกถาอธิบายพระพุทธประวัติตอนนี้ว่าเจ้าชายสิทธัตถะได้รับการเลี้ยงดูเป็นอย่างดี ได้รับการปรนเปรอความทางโลกอย่างบริบูรณ์ ไม่ได้พบเห็นความทุกข์ยากของมนุษย์จนพระชนมายุได้ 16 พรรษา ทรงอภิเษกสมรสกับเจ้าหญิงโสธรพิมพา เมื่อพระชนมายุได้ 29 พรรษา เมื่อทรงมีโอกาสเสด็จออกไปนอกพระราชวัง เทวทูตทั้ง 4 เนรมิตให้เจ้าชายสิทธัตถะได้เห็นสภาพของคนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ทรงตัดสินพระทัยละทิ้งชีวิตกษัตริย์ประพฤติอย่างนักบวชเพื่อแสวงหาความหลุดพ้น วันนั้นพระนางพิมพาประสูติพระราหุล เจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระมเหสีและพระโอรสเป็นครั้งสุดท้าย

ได้เห็นสภาพของเหล่านางสนมกำลังนอนหลับอยู่ในอาการน่าพึงรังเกียจ พระองค์เสด็จออกจากพระราชวังไปในคืนนั้นก่อนวันที่จะถึงพระราชพิธีราชาภิเษกขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์เพียง 7 วัน ก่อนพุทธศักราช 51 ปี



ภาพที่ 33 ภาพปูนปั้นตอนการสละอันยิ่งใหญ่
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 5 บนผนังเมรุมุมตะวันตกเฉียงใต้ ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่างมีร่องรอยของแนวกำแพงเมืองมีต้นไม้สูงพ้นกำแพงเมืองขึ้นมา ภาพส่วนกลางชำรุดมากเหลือเฉพาะส่วนของเทพ 5 องค์อยู่ในอาการเหาะเหนือขึ้นไปเป็นส่วนประธานของภาพ หลุดลงทั้งหมด ด้านขวาเป็นรูปบุคคลอยู่ในอาการเหาะเช่นเดียวกัน ด้านซ้ายมีรูปบุคคลยื่นมือขวายกขึ้นเสมออก หันหน้าสวนทิศทางกับกลุ่มบุคคลที่กล่าวมาแล้วภาพปูนปั้นภาพนี้จัดองค์ประกอบภาพเหมือนกับงานจิตรกรรมฝาผนังเช่นภาพเหตุการณ์ตอนเดียวกันในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยภาพส่วนล่างเป็นแนวกำแพงเมืองและป่าไม้รูปบุคคลเหาะที่อยู่เหนือขึ้นไปคือ ท้าวจตุโลกบาล รูปเจ้าชายสิทธัตถะกับม้ากัณฐกะหลุดร่วงไปแล้ว เหนือขึ้นไปเป็นฉัตรยังปรากฏร่องรอยของแนวหมุดผนึกภาพฉัตรอย่างชัดเจน รูปบุคคลทางขวาคงเป็นพระพรหมเป็นผู้ถือฉัตรปูนปั้นรูปบุคคลยืนด้านซ้ายคือพระยาวัสวดีมาร ส่วนบนสุดของผนังคงจะเป็นแนวเส้นหยักหมายถึงเมฆและท้องฟ้า

เนื้อหาพระพุทธประวัติตอนนี้เป็นตอนต่อเนื่องจากตอนการสละอันยิ่งใหญ่ คือตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ภาพตอนเดียวกันในงานจิตรกรรมฝาผนังนิยมเขียนภาพเจ้าชายสิทธัตถะประทับบนหลังม้ากัณฐกะมีนายฉันนะตามเสด็จ พระอินทร์เป็นผู้นำทาง พระพรหม

ถือฉัตรและเครื่องอัฐบริขาร ท้าวจตุโลกบาลถือเท้าม้าพาเหาะไป อาจมีเหล่าเทวดาตามเสด็จอีกเป็นอันมากก็ได้ โดยพระยาวัสวดีมารเสด็จมาขัดขวางมิให้เสด็จพระราชดำเนิน

ภาพที่ 34 ภาพปูนปั้นตอนออกมหาภิเนษกรมณ์
ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2562: 82)

ภาพที่ 35 ภาพพระยาวัสวดีมาร
ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2562: 82)

ภาพที่ 6 บนผนังเมรุมุมตะวันตกเฉียงใต้ ตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงตัดพระเมาฬี และทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา

รายละเอียดของภาพ ภาพปูนปั้นตอนนี้หลุดลงเกือบทั้งหมด มีร่องรอยการแบ่งพื้นที่ปั้นภาพเป็น 3 ส่วนตามแนวนอน ภาพส่วนล่างตรงกลางมีแนวหมุดผนึกปูนปั้น

เป็นแนวสามเหลี่ยมคงจะเป็นฉัตร ด้านขวามีปูนปั้นรูปโขดหินและต้นไม้ ภาพส่วนกลางด้านซ้ายเหลือรูปบุคคลพนมมือ 1 ภาพ ภาพส่วนบนหลุดหายไปทั้งหมด

เนื้อหา เป็นตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ดังนั้นภาพปูนปั้นนี้น่าจะเป็นเหตุการณ์ระหว่างตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์กับตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ซึ่งมีเหตุการณ์สำคัญ เช่น ตอนเจ้าชายสิทธัตถะตัดพระเมาฬี ตอนเล่าเรียนกับบรรดาอาจารย์และตอนบำเพ็ญทุกรกิริยา เป็นต้น ภาพส่วนล่างซึ่งเคยมีฉัตรประกอบอยู่ด้วยน่าจะเป็นตอนเจ้าชายสิทธัตถะตัดพระเมาฬี ณ ริมแม่น้ำอโนมานที เป็นขั้นตอนสุดท้ายของการเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ซึ่งเหตุการณ์ตอนเดียวกันในงานจิตรกรรม ฝาผนังเขียนรูปเจ้าชายสิทธัตถะอยู่ตรงกลาง ถือพระขรรค์ทรงตัดพระเมาฬี ถ้ามีฉัตรประกอบพระพรหมจะเป็นผู้ถือ พระอินทร์เหาะอยู่ด้านบนเตรียมนำพระเกศาไปประดิษฐานในพระมหาเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ นายฉันนะนั่งอยู่กับม้ากัณฐกะ บรรดาทวยเทพที่ตามเสด็จนั่งพนมมือแวดล้อมอยู่โดยรอบ ส่วนกลางน่าจะเป็นเหตุการณ์อีกตอนหนึ่ง รูปปูนปั้นบุคคลที่ยังเหลืออยู่ทางด้านซ้ายแสดงอาการเคารพ ตัวภาพลำตัวที่อยู่ตรงกลางที่หลุดหายไป ภาพตอนนี้สันนิษฐานว่าเป็นตอนพระโพธิสัตว์บำเพ็ญทุกรกิริยา ณ อุรุเวราประเทศริมแม่น้ำเนรัญชรา โดยมีปัญจวัคคีย์ถวายการปรนนิบัติ รูปบุคคลที่เหลือ 1 ภาพ น่าจะเป็นหนึ่งในปัญจวัคคีย์ ต่อมาพระโพธิสัตว์ทรงพบว่าวิธีการทรมานกายมิใช่วิธีการที่จะนำไปสู่การหลุดพ้น ทรงปริวิตกว่าจะปฏิบัติทางใดจึงจะเป็นทางสู่พระโพธิญาณโดยแท้ ขณะนั้นพระอินทร์นิมิตพิณสามสายดีดถวายพระโพธิสัตว์ สายหนึ่งขึ้นสายดึงเมื่อดีดก็ขาดไป สายหนึ่งหย่อนเมื่อดีดก็ไม่เกิดเสียง สายหนึ่งขึ้นสายพอดีก็เกิดเสียงไพเราะพระโพธิสัตว์ทรงพิจารณาเห็นแจ้งการปฏิบัติทางสายกลางคือมัชฌิมาปฏิปทา จึงเป็นหนทางสู่พระโพธิญาณจึงเลิกบำเพ็ญทุกรกิริยาเป็นเหตุให้ปัญจวัคคีย์พากันหนีไป ด้วยเข้าใจว่าพระโพธิสัตว์ทรงละความเพียร

รายละเอียดภาพจิตรกรรมฝาผนัง พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ผนังที่ 6 ทิศเหนือ ปรากฏเหตุการณ์ลักษณะคล้ายกันจึงทำให้เห็นภาพได้อย่างชัดเจน ซึ่งเกี่ยวข้องกับภาพถัดไปบนผนังเมรุทิศของวัดไชยวัฒนาราม ดังจะกล่าวลำดับถัดไป ในภาพนี้ปรากฏฉากการบำเพ็ญทุกรกิริยาฉากพระอินทร์นิมิตพิณสามสาย ฉากนางสุชาดากวนข้าวทิพย์ และฉากลอยถาดทำนายการตรัสรู้ ทั้งหมดนี้เป็นการบอกเล่าเรื่องราวการตรัสรู้เพื่อนำมาซึ่งทางสายกลางเหตุแห่งการดับทุกข์ของพระพุทธองค์

ภาพที่ 36 ภาพปูนปั้นตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงตัดพระเมาฬี และทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา
ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2562: 84)

ภาพที่ 7 บนผนังเมรุทิศตะวันตก ตอนนางสุชาดาเตรียมและถวายข้าวมธุปายาส

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่างปูนปั้นหลุดลงเกือบทั้งหมด ด้านขวาเหลือส่วนยอดของอาคารทรงจั่วลักษณะเป็นอาคาร 2 ชั้น ปั้นเพียงครึ่งหลัง ตัวอาคารชั้นบนน่าจะมีฝาผนังชั้นล่างเป็นใต้ถุนสูงโล่ง เสาเหลี่ยมตรงกลางปรากฏแนวหมุดผนึกภาพเป็นรูปสามเหลี่ยมนำจะเป็นฉัตร และแนวหมุดผนึกภาพอื่น ๆ จำนวนมากยังปรากฏทั่วทั้งพื้นที่ภาพ ส่วนกลางด้านขวาเป็นบัลลังก์ฐานสิงห์รูปบุคคลที่นั่งบัลลังก์หลุดลงไป แต่แนวหมุดที่ปรากฏคล้ายรูปบุคคลนั่งห้อยเท้า ด้านหลังบัลลังก์เป็นต้นไม้ด้านซ้ายเหลือรูปบุคคลนั่งคุกเข่าจำนวน 2 คน เหลือเฉพาะเข่าภาพส่วนบนที่ด้านบนสุดมีร่องรอยของปูนปั้นเป็นเส้นหยักแบบเส้นสินเทา ส่วนตัวภาพที่แสดงเรื่องหลุดร่วงทั้งหมด

เนื้อหา ภาพส่วนล่างน่าจะเป็นตอนนางสุชาดาเตรียมข้าวมธุปยาส นางสุชาดาเป็นลูกสาวเศรษฐีชาวบ้านเสนานิคมอุรุเวลาประเทศได้บนบานต่อเทวดาว่า ถ้านางได้สามีดีและได้ลูกชายจะทำการบวงสรวงด้วยสิ่งของอันมีค่า เมื่อนางได้สมปรารถนาในทั้งสองประการจึงเตรียมกวนข้าวมธุปายาสเพื่อถวายแก่เทพยดา ในขณะที่นางสุชาดากวนข้าวมธุปายาสนั้น ท้าวจตุโลกบาลมายืนรักษาเตาเพลิงทั้ง 4 ทิศ ท้าวมหาพรหมก็นำเอาทิพยเศวตฉัตรมากางกันบน

ภาชนะที่หุงข้าวมธุปายาส พระอินทร์ลงมาก่อไฟใส่ฟืน หมู่เทพยดาทั้งหลายในหมื่นโลกธาตุก็นำเอาโอชะทิพย์มาใส่ลง ดังนั้นอาคารที่ปรากฏในภาพทางด้านขวาคือบ้านของนางสุชาดา ด้านบนเป็นฉัตรถือโดยพระพรหม ใต้ฉัตรเป็นภาพเตาไฟตั้งภาชนะกวนข้าวมธุปายาสโดยนางสุชาดาและคนรับใช้กำลังกวนข้าวอยู่โดยรอบ ภาพตอนนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังเขียนรูปพระอินทร์กำลังโปรยโอชะทิพย์ ภาพส่วนกลางน่าจะเป็นตอนต่อเนื่องจากภาพส่วนล่าง คือเมื่อนางสุชาดากวนข้าวทิพย์เสร็จแล้วจึงนำใส่ถาดทองคำนำไปถวายรุกขเทวดา เมื่อถึงต้นไทรได้เห็นพระโพธิสัตว์ประทับอยู่ก็โสมนัสปรีดายิ่งนักด้วยความสำคัญว่าเป็นเทวดาจึงนำข้าวมธุปายาสถวาย ดังนั้นบนบัลลังก์น่าจะเคยมีภาพพระโพธิสัตว์ประทับนั่งอยู่ รูปบุคคลที่คุกเข่าอยู่ด้านหน้าคือนางสุชาดาและสาวใช้บริวาร

ภาพส่วนบนที่ด้านบนสุดมีร่องรอยของปูนปั้นเป็นเส้นหยักแบบเส้นสินเทา ส่วนตัวภาพที่แสดงเรื่องหลุดร่วงทั้งหมด ภาพส่วนบนนี้น่าจะเป็นตอนสั้น ๆ ที่ไม่มีตัวภาพประกอบมากนักและเป็นเรื่องต่อจากตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ได้แก่ ตอนพระโพธิสัตว์ลอยถาดหรือตอนพราหมณ์โสถิยะถวายหญ้าตอนใดตอนหนึ่งก็ได้

ภาพที่ 37 ภาพปูนปั้นตอนนางสุชาดาเตรียมและถวายข้าวมธุปายาส
ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 70)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 8 บนผนังเมรุมุมตะวันตกเฉียงเหนือ ตอนมารผจญ

รายละเอียดของภาพ ภาพปูนปั้นตอนนี้ชำรุดหลุดร่วงลงทั้งหมด ไม่ปรากฏลายปูนปั้นหลงเหลืออยู่

ภาพปูนปั้นในผนังด้านนี้ไม่สามารถบ่งบอกเหตุการณ์อะไรได้ทั้งสิ้น ผู้วิจัยจึงได้เปรียบเทียบเหตุการณ์ที่ปรากฏจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง พระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ พบว่าเหตุการณ์ตอนมารผจญนี้ เล่าถึงการบำเพ็ญเพียรสมาธิของเจ้าชายสิทธัตถะเพื่อแสวงหาแนวทางการพ้นทุกข์ ซึ่งมีมารผจญด้วยกัน 8 ตน ได้แก่ พญามาร อาฬวกยักษ์ ช้างนาฬาคิริง องคุลีมาร นางจิญจามาณวิกา สัจจกนิครนถ์ นันโทปนันทะนาคราช และพกะพรหม ทั้งหลายเหล่านี้มุ่งจะมาทำร้าย

พระโพธิสัตว์ แต่ด้วยพระบารมีพระแม่ธรณีผู้เป็นสักขีพยานการบำเพ็ญเพียรของพระองค์ได้บีบมวยผมทำให้เกิดน้ำท่วมใหญ่พัดพาเหล่ามารผจญสูญหายไป ภาพนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงความมานะเพียรพยายามและการตั้งมั่น มีจิตใจที่แน่วแน่ในการบรรลุพระธรรมแห่งการดับทุกข์

ภาพที่ 9 บนผนังเมรุมุมตะวันตกเฉียงเหนือ ตอนปฐมเทศนา

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่างแสดงสภาพป่าไม้และสัตว์ป่าโดยมีแนวลวดบัวที่ประกอบจากบัวหงาย และหน้ากระดานแบ่งออกจากภาพส่วนบนภาพส่วนกลางหลุดลงเกือบทั้งหมด ด้านขวาปรากฏรูปบุคคลคล้ายอยู่ในอาการนั่งชันเข่า และคงเป็นรูปเหมือนกันเรียงเป็นแถวอย่างน้อย 2 แถวภาพส่วนบนคงเป็นรูปพระพุทธเจ้าภายในซุ้มเรือนแก้วองค์พระพุทธเจ้าหลุดหายไปแล้วเหลือเพียงส่วนของกรอบเรือนแก้วและประภามณฑลรอบพระเศียรที่ทำทรงใบโพธิ์อยู่ตรงกลาง ทั้ง 2 ข้าง ออกช่อลายคล้ายกระหนกเปลว ด้านขวามีฉัตรองค์หนึ่งคิดว่าคงจะมีอีกองค์หนึ่งทางด้านซ้ายขนาบองค์พระพุทธเจ้าเหนือประภามณฑลเป็นแนวเส้นหยัก

เนื้อหา เหตุการณ์สำคัญในพุทธประวัติหลังจากนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส และเป็นเหตุการณ์ก่อนตอนยมกปฏิหาริย์ มีหลายตอนด้วยกัน เช่น ตอนมารผจญ ตอนตรัสรู้ ตอนเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ตอนพระพรหมอาราธนาพระพุทธองค์ให้โปรดสัตว์โลกและตอนปฐมเทศนา เป็นต้น แต่พื้นที่สำหรับแสดงเรื่องเหล่านี้มีเพียง 2 แผงภาพ ซึ่งดูเหมือนมีเหตุการณ์ 2 ตอนที่ถือว่าสำคัญที่สุดในพุทธประวัติ คือ ตอนมารผจญและตอนปฐมเทศนา ภาพตอนมารผจญที่นิยมเขียนในงานจิตรกรรมบนผนังโบสถ์และวิหารมักจะเขียนไว้ผนังด้านหน้าของพระประธาน โดยจะเขียนบรรยายเรื่องราวไว้อย่างวิจิตรพิสดารเต็มทั้งผนัง เหตุการณ์ตอนนี้ถือว่าเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่แสดงถึงสภาพจิตของพระโพธิสัตว์ซึ่งต้องใช้สมาธิและความพยายามต่อสู้กับกิเลสตัณหาให้หมดสิ้นไป สันนิษฐานว่า แผงภาพที่ 8 ซึ่งภาพปูนปั้นหลุดหายไปหมดแล้ว น่าจะปั้นภาพตอนมารผจญ ซึ่งถือว่าเป็นตอนตรัสรู้ด้วย ดังนั้นแผงภาพที่ 9 จึงน่าจะเป็นตอนปฐมเทศนา

พระปฐมสมโพธิกถากล่าวถึงพระพุทธประวัติตอนนี้ว่า เมื่อพระโพธิสัตว์เสวยมธุปายาสของนางสุชาดาแล้วทรงอธิษฐานลอยถาดพระเจ้าลอยถาด แล้วทรงรับฟ่อนหญ้าที่พราหมณ์โสถิยะนำมาถวาย นำไปปูลาดเพื่อเป็นอาสนะที่ใต้ต้นโพธิ์ริมแม่น้ำเนรัญชรานั้น เมื่อปูลงแล้วฟ่อนหญ้านั้นก็กลายเป็นรัตนบัลลังก์ จึงทรงประทับบำเพ็ญสมาธิเพื่อหาแนวทางหลุดพ้น ฝ่ายพระยาวัสวดีมารเมื่อทราบว่าพระพุทธองค์บำเพ็ญสมาธิใกล้บรรลุพระโพธิสัตว์ญาณจึงเกณฑ์ไพร่พลมารทั้งหลายจะมาทำร้ายพระโพธิสัตว์แต่พระโพธิสัตว์มิได้หวั่นไหว ในที่สุดพญามารชูให้พระองค์ลุกจากรัตนบัลลังก์ซึ่งอ้างว่าเกิดขึ้นด้วยบารมีของตน และถามว่าพระโพธิสัตว์มีหลักฐานอันใดว่าได้บำเพ็ญบารมีมากมายจนเกิดรัตนบัลลังก์ขึ้น พระโพธิสัตว์ทรงเหยียดพระหัตถ์เบื้องขวาลงชี้ที่พื้นพสุธา

อ้างแม่พระธรณีเป็นพยานทันใดนั้น แม่พระธรณีก็ปรากฏกายขึ้นสยายพระเกศาบีบมวยผมทำให้เกิดน้ำท่วมใหญ่ กระแสน้ำพัดพากองทัพมารแตกหนีไป

เมื่อกองทัพมารแตกหนีพ่ายไปแล้ว พระโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญสมาธิต่อไปตลอดราตรีกาลจนตรัสรู้อริยสัจ 4 ประการ คือ รู้จักความทุกข์ รู้เหตุการณ์ที่ทำให้เกิดทุกข์ รู้การดับทุกข์ และรู้ทางเดินสู่ความดับทุกข์ เมื่อพระพุทธองค์ทรงตรัสรู้นั้นตรงกับรุ่งอรุณของวันเพ็ญเดือนหก ก่อนพุทธศักราช 45 ปี

หลังจากนั้นพระพุทธเจ้าทรงใช้เวลาต่อมาอีก 7 สัปดาห์ ทรงพิจารณาพระธรรมที่พระองค์ทรงตรัสรู้ว่าเป็นสิ่งยากที่สัตว์โลกทั้งหลายจะทำความเข้าใจ ทรงลังเลพระทัยว่าจะเสด็จปรินิพพานหรือจะประทับอยู่เพื่อโปรดเวไนยสัตว์ ท้าวสหัมบดีพรหมล่วงรู้พระทัยจึงพร้อมด้วยพระอินทร์และเทพยดาทั้งหลายพากันมาเฝ้ากราบทูลอาราธนาให้แสดงพระธรรมเทศนาโปรดสัตว์โลกทั้งหลาย เมื่อพระพุทธเจ้าทรงตัดสินพระทัยที่จะทรงประทับอยู่เพื่อโปรดเวไนยสัตว์ทั้งหลายทรงคำนึงถึงพระอาจารย์ที่เคยเล่าเรียนด้วยแต่ต่างก็สิ้นชีพไปแล้ว ทรงระลึกถึงเบญจวัคคีย์ผู้ซึ่งเคยดูแลปรนนิบัติพระองค์เมื่อทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาจึงเสด็จพระราชดำเนินไปยังป่าอิสิปตนมฤคทายวันที่อยู่ของเบญจวัคคีย์เพื่อแสดงพระธรรมเทศนาโปรด

วันเพ็ญกลางเดือนแปด ก่อนพุทธศักราช 45 ปี พระพุทธเจ้าทรงแสดงปฐมเทศนาพระธรรมจักรกัปปวัตนสูตรแก่เบญจวัคคีย์ พระพรหม พระอินทร์ และเทพยดาทั้งปวงร่วมสดับพระธรรมเทศนาครั้งแรกนี้ด้วย ในบรรดาเบญจวัคคีย์ โกณฑัญญะเข้าถึงพระธรรมบรรลุอรหันต์เป็นคนแรกจึงทูลอุปสมบทในวันนั้น โกณฑัญญะจึงเป็นพระสงฆ์องค์แรกในพุทธศาสนาวันเพ็ญกลางเดือน 8 ดังกล่าว

ภาพที่ 38 ภาพปูนปั้นตอนปฐมเทศนา

ที่มา: หนังสือวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2562: 89)

ภาพที่ 10 บนผนังเมรุทิศเหนือ ตอนยมกปาฏิหาริย์

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่าง แบ่งภาพด้วยแนวลวดบัวที่ประกอบจากบัวหงายและหน้ากระดานแสดงสภาพโขดหิน ป่าไม้ และสัตว์ป่านานาชนิดอยู่ในอาการยืนและหมอบ เช่น ช้าง เสือ และกบ เป็นต้น ภาพส่วนกลางและภาพส่วนบนเป็นส่วนของภาพปูนปั้นที่แสดงเรื่องเป็นตอนเดียวกันโดยภาพส่วนกลางนั้นประกอบด้วยแถวบุคคลจำนวน 3 แถว นั่งคุกเข่าพนมมือหันหน้าสู่ส่วนประธานของภาพที่อยู่ค่อนไปทางด้านซ้ายซึ่งทำเป็นฐานสิงห์ซ้อนกัน 2 ชั้น รองรับตัวภาพที่หลุดร่วงไปแล้วซึ่งน่าจะเป็นรูปพระพุทธเจ้าทรงประทับยืน รัศมีที่พวยพุ่งออกโดยรอยพระเศียร ทำเป็นสันคดโค้งอย่างเปลวไฟ ด้านซ้ายสุดติดกรอบภาพเป็นรูปต้นไม้ ด้านขวาเหนือแถวบุคคลมีบัลลังก์ฐานสิงห์ขนาดกว้างกว่าฐานสิงห์ที่กล่าวมาแล้ว บนฐานนี้มีพื้นที่เพียงพอสำหรับรูปพระพุทธเจ้าประทับนั่งมีร่องรอยของรัศมีรอบพระเศียรเช่นกัน ภาพส่วนบนผนังเหนือเปลวรัศมีของพระพุทธรูปยืนมีช่องรอยของภาพหลุดออกไปเป็นแนวยาวตามแนวนอนสันนิษฐานว่าเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับไสยาสน์

เนื้อหาเรื่องพุทธประวัติตอนที่ประกอบด้วยพระพุทธเจ้าในพระอาการต่างกันหลายรูปควรจะแสดงตอนปาฏิหาริย์ แต่ภาพยมกปาฏิหาริย์ในงานปูนปั้นที่วัดไชยวัฒนารามทำต่างจากเหตุการณ์เดียวกันที่พบในฝาผนังที่มักจะเขียนรูปต้นไม้ โดยภาพพระพุทธเจ้าที่เขียนประกอบอยู่บนต้นไม้นั้นแสดงอาการต่าง ๆ เป็นสอง เช่น ประทับนั่งเป็นสององค์ประทับนอนเป็นสององค์เป็นต้น และมีเวทีแสดงวิทยากลของพวกเดียรถีย์ซึ่งกำลังถูกพระอินทร์ทำลายเขียนประกอบไว้ด้วย

พระปฐมสมโพธิกถาอธิบายพระพุทธประวัติตอนนี้ว่า เศรษฐีผู้หนึ่งแห่งเมืองราชคฤห์ได้ไม้จันทร์แดงซึ่งถือว่าเป็นของวิเศษมาชิ้นหนึ่งจึงนำมาทำเป็นบาตรแล้วนำขึ้นแขวนไว้บนเสาไม้ไผ่ในที่สูง หากผู้ใดสามารถเหาะขึ้นไปนำบาตรลงมาได้จะมอบบาตรแก่ผู้นั้น พวกเดียรถีย์พยายามหลายครั้งก็ไม่สามารถนำบาตรลงมาได้ พระโมคคัลลาน์กับพระบิณโฑภารทวาชเถรแสดงปาฏิหาริย์นำบาตรจันทร์แดงลงมาได้ทำให้ฝูงชนที่พบเห็นพากันติดตามขอให้แสดงปฏิหาริย์ให้ชมอีก เมื่อพระพุทธองค์ทรงทราบจึงทรงบัญญัติสิกขาบทห้ามมิให้สาวกกระทำปาฏิหาริย์สืบไป ฝ่ายเดียรถีย์ได้แจ้งเหตุดังนั้นก็ได้โอกาสดูหมิ่นพระพุทธองค์ จะกระทำปาฏิหาริย์แข่งฤทธิ์กับพระสมณโคดม พระพุทธองค์ทรงประกาศที่จะทำปฏิหาริย์ ณ สวนมะม่วง แห่งเมืองสาวัตถีตามอย่างพุทธประเพณีแต่ก่อนมา ฝ่ายพวกเดียรถีย์ทำการขัดขวางโดยซื้อสวนมะม่วงแล้วทำลายจนหมดสิ้นพร้อมกับสร้างเวทีที่จะแสดงวิทยากลตัดหน้าเพื่อให้ประชาชนเลื่อมใสลัทธิของตน นายคัณฑะผู้เฝ้าอุทยานของกษัตริย์เมืองสาวัตถีเก็บได้มะม่วงสุกผลหนึ่งในอุทยานหลวงจึงนำมาถวายพระพุทธเจ้า เมื่อพระพุทธองค์เสวยเสร็จแล้วจึงมอบเม็ดมะม่วงให้นายคัณฑะปลูกลง พระองค์รดด้วยน้ำล้างพระหัตถ์ ทันใดนั้นมะม่วงก็เติบโตขึ้น เมื่อถึงวันเพ็ญเดือน 8 ก็ทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์ทรมานพวกเดียรถีย์โดยนิมิตองค์เหาะมาทางอากาศแสดงพระองค์ให้ปรากฏเป็นสอง เช่น ประทับนั่งเป็นสององค์

ประทับนอนเป็นสององค์ ประทับยืนเป็นสององค์ เป็นต้น เหล่าเทพยดาทั้งปวงตลอดจนประชาชนพากันแซ่ซ้องสรรเสริญ ต่อจากนั้นพระพุทธองค์ทรงพระธรรมเทศนาโปรดเวไนยสัตว์จนบรรลุมรรคผลจำนวนมาก ฝ่ายเหล่าเดียรถีย์ก็หลบหนีไปด้วยเกรงพระพุทธานุภาพ

พุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ถือว่าเป็นเหตุการณ์ที่สำคัญตอนหนึ่งในพุทธประวัติ เป็นพุทธประเพณีที่พระพุทธเจ้าทุกพระองค์ในอดีตจะทำยมกปฏิหาริย์ที่เมืองสาวัตถี แล้วในพรรษานั้นพระพุทธองค์จะทรงเสด็จขึ้นไปจำพรรษาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เพื่อเทศนาโปรดพุทธมารดา

ภาพที่ 39 ภาพปูนปั้นตอนยมกปาฏิหาริย์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 11 บนผนังเมรุมุมตะวันออกเฉียงเหนือ ตอนเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียดของภาพ ภาพส่วนล่างแสดงสภาพแวดล้อมธรรมชาติที่เป็นภูเขา ป่าไม้และสัตว์ป่า ภาพส่วนกลางเป็นแถวภาพของเหล่าเทพยดานั่งคุกเข่าพนมมือจำนวน 3 แถว แบ่งจำนวนตัวภาพทั้ง 2 ข้างเท่ากัน เทพแถวบนสุดที่อยู่กลางข้างละภาพกำลังก้มลงกราบ

ภาพส่วนบนเป็นรูปปราสาทมีมุขยื่นออกทั้ง 2 ข้าง ลักษณะยอดปราสาททำเป็นชั้นซ้อนลดหลั่นกันขึ้นไป 7 ชั้น รองรับส่วนบนซึ่งทำเป็นอย่างยอดปรางค์ ฐานของปราสาททำเป็นฐานสิงห์รองรับผนัง ในมุขปราสาททั้ง 2 ข้าง ทำปูนปั้นเป็นริ้วผ้าม่านมีลายดอกไม้ประดับ หลังคามุขทั้ง 2 ข้างประดับฉัตร กลางปราสาทเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับยืนบนดอกบัวภายในซุ้มเรือนแก้ว พระเศียรหักหายไปแล้วองค์พระพุทธรูปค่อนข้างเพรียวตรงจีวรห่มคลุมชายจีวรพาดผ่านข้อพระหัตถ์ทั้ง 2 ข้างห้อยลงมาถึงข้อพระบาท จีวรทำบาง ๆ จนสามารถมองเห็นผ้ารัดประคด และชายสบงที่พับเป็นแถบห้อยลงด้านหน้ายาวลงมาถึงพระบาทเท่ากับชายจีวร พระกร

ข้างขวาห้อยขนานกับพระองค์ พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นเสมอพระอุระ คงจะหันฝ่าพระหัตถ์ออกแสดงปางประทานอภัย ในมุขปราสาทด้านซ้ายปั้นรูปบุคคลนั่งกึ่งชันเข่าบนบัลลังก์ฐานสิงห์ รูปบุคคลนี้คล้ายมี 4 มือ คงจะเป็นพระพรหมโดยมือ 2 คู่ล่างคล้ายพนมมืออยู่ที่อก อีก 2 มือยกขึ้นไป ในมุขปราสาทด้านขวาเป็นรูปบุคคลนั่งกึ่งชันเข่าบนบัลลังก์ฐานสิงห์เช่นเดียวกัน มือซึ่งยังเหลือเพียงข้างเดียวคล้ายยกขึ้นพนมอยู่ที่อก เหนือปราสาทขึ้นไปเป็นแนวเส้นหยักตกแต่งลวดลายด้วยตัวกระหนกซ้อนกันหลายชั้น เนื้อหาภาพพุทธประวัติตอนนี้น่าจะเป็นตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ กล่าวคือเมื่อพระองค์ทรงแสดงยมกปฏิหาริย์ที่เมืองสาวัตถี แล้วทรงดำริเสด็จขึ้นไปจำพรรษาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ตามอย่างพระพุทธเจ้าแต่อดีต พระพุทธองค์ทรงลุกขึ้นจากรัตนบัลลังก์แสดงปาฏิหาริย์เสด็จพระราชดำเนิน 3 ก้าวถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ประทับเหนือบัณฑุกัมพลศิลาอาสน์ ณ ภายใต้ปริฉัตรรุกขชาติพระอินทร์เสด็จขึ้นไปอัญเชิญพุทธมารดาซึ่งจุติบนสวรรค์ชั้นดุสิตลงมาฟังพระธรรมยังดาวดึงส์เทวโลก

ภาพที่ 40 ภาพปูนปั้นตอนเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 12 บนผนังเมรุมุมตะวันออกเฉียงเหนือ ตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์

รายละเอียดของภาพ ภาพปูนปั้นที่อยู่ส่วนบนสุดหลุดร่วงลงทั้งหมดสันนิษฐานว่าคงเป็นเส้นหยักประดับด้วยตัวกระหนกซ้อนกัน แสดงภาพของเมฆ ท้องฟ้า หรือสวรรค์ ถัดลงมาคือกำแพงเมือง มีประตูอยู่ตรงกลางคงจะเป็นประตูยอด โดยมีแนวกำแพงใบเสมาเชื่อมต่อออกจากประตูทั้ง 2 ข้าง ถัดลงมาเป็นแนวเส้นหยักแบบเส้นสินเทา

ภาพส่วนกลางเป็นรูปพระพุทธเจ้าอยู่ในอาการเคลื่อนไหว (ปางลีลา) จากคนขวาไปทางด้านซ้ายพระกรขวาห้อยลงชี้ไปด้านหน้าเล็กน้อย พระกรซ้ายห้อยขนานกับพระองค์ พระเศียรหักหายไป ลักษณะการครองผ้าเช่นเดียวกับพระพุทธรูปในภาพที่ 11 มีเปลวรัศมีมีลักษณะอย่างเปลวไฟพุ่งออกรอบพระวรกายแสดงถึงบารมีและอาการเคลื่อนไหว ด้านหลังของพระพุทธเจ้ามีบรรดาเทพเหาะจำนวน 3 แถว แถวบนสุดคือพระพรหมมี 4 หน้า ซึ่งสองมือคู่บนยกขึ้นคงจะถือฉัตรกางถวายพระพุทธเจ้า ด้านหน้าของพระพุทธเจ้าเป็นรูปเทพอยู่ในอาการเหาะพนมมือเช่นกัน หนึ่งในจำนวนนั้นน่าจะเป็นพระอินทร์เป็นผู้นำเสด็จพระราชดำเนิน ที่เหลือคือบรรดาเทวดาที่ตามเสด็จมาส่งพระพุทธเจ้า

ภาพส่วนล่างทางด้านขวามีร่องรอยของรูปบุคคลนั่งคุกเข่าอีก 3 แถว คือกลุ่มของชาวเมืองสังกัสสนครที่มารอรับเสด็จ ตัวภาพด้านซ้ายแม้จะหลุดร่วงลงเป็นส่วนมากแต่ยังเห็นร่องรอยของกลุ่มบุคคลแสดงลักษณะท่าทางที่ไม่เป็นระเบียบต่างกับส่วนอื่นของภาพที่กล่าวมาแล้ว คงจะเป็นกลุ่มของเปรตและอสูรจากแดนนรกภูมิซึ่งมาเฝ้ารอรับเสด็จเพื่อฟังพระธรรมเทศนาเช่นเดียวกัน

เนื้อหา พระปฐมสมโพธิกถาอธิบายพระพุทธประวัติตอนนี้ว่า พระพุทธองค์ทรงประทับแสดงพระธรรมเทศนาอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เป็นเวลา 1 พรรษา จึงเสด็จกลับสู่โลกมนุษย์ พระอินทร์เนรมิตบันไดทิพย์พาดจากเขาพระสุเมรุลงสู่โลกมนุษย์ที่เมืองสังกัสสะ บันไดแก้วอยู่ตรงกลางสำหรับพระพุทธองค์ บันไดเงินอยู่เบื้องซ้ายสำหรับพระอินทร์ บันไดทองอยู่เบื้องขวาสำหรับพระพรหม เมื่อพระพุทธองค์เสด็จกลับสู่โลกมนุษย์นั้นเกิดปาฏิหาริย์ทำให้โลกทั้งสามคือ โลกสวรรค์ โลกมนุษย์ และนรก เปิดออกให้มองเห็นซึ่งกันและกันที่พื้นโลก ชาวเมืองสังกัสสะจำนวนมากมาเฝ้ารอรับเสด็จเพื่อฟังพระธรรมเทศนา

ภาพที่ 41 ภาพปูนปั้นตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาภาพปูนปั้นพุทธประวัติบนผนังเมรุทิศเมรุรายทั้ง 12 ภาพ เป็นศิลปะปูนปั้นที่สร้างขึ้นพร้อมกับการสถาปนาวัดไชยวัฒนารามในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ปรากฏภาพปูนปั้นทั้งหมด 12 ภาพ วางอยู่ตำแหน่งผนังด้านนอกของเมรุทิศเมรุรายทั้ง 8 องค์ โดยเมรุทิศแต่ละองค์มีภาพปูนปั้นองค์ละ 1 ภาพ เมรุมุมแต่ละองค์มีภาพปูนปั้นองค์ละ 2 ภาพ กำหนดเริ่มต้นเรื่องราวของภาพนับจากเมรุทิศตะวันออกเป็นลำดับที่ 1 จากนั้นนับเวียนประทักษิณตามลำดับ ภาพปูนปั้นดังกล่าวเป็นการแสดงถึงเรื่องราวตอนสำคัญของพระพุทธเจ้า สะท้อนให้เห็นถึงความมุ่งมั่นความแน่วแน่และตั้งใจกระทำขึ้นเพื่อมวลมนุษยโลก โดยแสดงให้เห็นถึงความเพียรพยายาม และไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคใด ๆ อีกทั้งยังเป็นแบบอย่างแห่งความกตัญญูที่ควรพึงปฏิบัติต่อบุพการี การก่อสร้างศิลปะภาพปูนปั้นนี้นับเป็นศิลปะในสมัยอยุธยาอีกรูปแบบหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของภูมิปัญญาเชิงช่างที่ตั้งใจถ่ายทอดเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา ดังที่ สถาพร อรุณวิลาส ได้อธิบายข้อคิดเห็นประดับประดาภาพปูนปั้น ความว่า

> *เป็นธรรมเนียมปฏิบัติอยู่แล้ว เพียงแต่ที่อื่นทั่วไปนิยมทำเป็นจิตรกรรมเขียนภายในผนังภายในพื้นที่ แต่นี้มันเป็นกลางแจ้ง เขียนจิตรกรรมก็หลุดเดี๋ยวก็ไป ภาพผนังก็เป็นปูนปั้นไง ทีนี้พอเป็นปูนปั้นพื้นที่ของเมรุทิศเมรุรายมันมีช่องว่าง ถ้าดูเปรียบเทียบกับสถาปัตยกรรมแบบเขมร เขมรนี่แกะสลัก แต่เราไม่ถนัดงานแกะ เราถนัดงานไม้กับงานปูน แน่นอนเลยว่าต้องการทนทานพอสมควรหน่อยจึงต้องเป็นงานปูน จึงสร้างสรรค์ตามสิ่งที่ถนัดนั่นคือการปั้นปูน ถ้าเป็นเขมรฮินดูก็เล่าเรื่องเทพเจ้า ถ้าเป็นเขมรพุทธมหายาน แต่นี่เราเป็นพุทธเถรวาทก็เล่าเรื่องพุทธประวัติ ตามที่ตีความก็จะเป็นตั้งแต่ประสูติ ตรัสรู้ ออกมหาภิเนษกรมณ์ แสดงยมกปาฏิหาริย์ ไล่เรียงมากระทั่งด้านตะวันออกเฉียงเหนือที่เป็นเสด็จขึ้นไปเทศนาโปรดพุทธมารดา* (สถาพร อรุณวิลาส, สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2563)

จากข้อมูลที่กล่าวทั้งหมดข้างต้น ผู้วิจัยสรุปงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาของวัดไชยวัฒนาราม ออกเป็น 3 ประเด็น คือ

1. ทางด้านศิลปะ ปรากฏรายละเอียดทางศิลปะที่มีความจำเพาะในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่แสดงถึงพัฒนาการทางเชิงช่างของไทยและภูมิปัญญาของบรรพบุรุษอย่างปราณีต โดยนำมาปรับใช้ให้เกิดความอ่อนช้อยกว่าที่เคยปรากฏมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา

2. ทางด้านพระพุทธศาสนา จากสิ่งก่อสร้างที่ปรากฏสะท้อนแง่มุมและแนวคิดทางพระพุทธศาสนาที่มุ่งการปฏิบัติเพื่อให้เกิดความรับรู้และเข้าใจในการดำเนินชีวิตของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มนุษย์ และเป็นการตอบสนองพระราชศรัทธาของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่ทรงกระทำขึ้นอย่างยิ่งใหญ่เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา

3. ข้อคิดที่ปรากฏพบ การสร้างวัดไชยวัฒนารามขึ้นนี้ สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงมีจุดประสงค์เพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดาซึ่งสอดคล้องกับสิ่งก่อสร้าง ภาพปูนปั้นพุทธประวัติที่มีความเชื่อมโยงกับการเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สิ่งนี้ยังเป็นการแสดงออกซึ่งความกตัญญูต่อบุพการี ดังที่ พระมหา ดร.ดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ รองคณบดีฝ่ายบริหาร บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ได้กล่าวถึงคติที่แฝงอยู่ในการศึกษาเรื่องราวพุทธประวัติกล่าวว่า

> *ตอนที่มารดาของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าฝันถึงช้าง คือเป็นการแสดงให้เห็นว่าการที่บุคคลคนหนึ่งจะเกิดมาจากสถานที่ดีเนี่ย มันมีนิมิตบางอย่าง ฉะนั้นเป็นการอรรถาธิบายให้เห็นว่า ที่มาของบุคคลที่มีบุญ มันจะมีนิมิตแบบนี้ ตัวสัญลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นการฝันว่าดอกบัวหรือช้าง มันจะเป็นที่บอกว่าบุคคลที่มีบุญบารมีในทางพระพุทธศาสนา เป็นการแสดงให้เห็นนิมิต เป็นบุคคลที่มีบารมี จะเกิดมาแล้วเป็นประโยชน์ต่อโลก พอเสร็จแล้วจะมีพราหมณ์ไปทำนายท่าน เมื่อท่านอยู่ครองเรือนจะได้เป็นจักรพรรดิ ถ้าท่านออกผนวชก็จะได้เป็นศาสดาเอกของโลก แต่สุดท้ายท่านก็ได้เลือกเป็นศาสดาเอกของโลกซึ่งจะเป็นประโยชน์แก่ชาวโลกมหาศาล ซึ่งภาพพุทธประวัติที่ปรากฏแต่ละตอน แสดงเรื่องความกตัญญูกตเวทีการศึกษาบุคคลเราเมื่อถึงความสำเร็จที่สูงสุดของชีวิตแล้วเนี่ยสิ่งเดียวที่เราอยากจะกลับไปตอบแทนก็คือบุคคลที่ช่วยเหลือเรา ฉะนั้นสักวันหนึ่งที่เราประสบความสำเร็จบุคคลที่เราจะนึกถึงหรือตอบแทนก็คือผู้มีพระคุณ อันนี้เป็นการแสดงที่ท่านไปโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อเป็นการทดแทนพระคุณของมารดาผู้ให้กำเนิด เพราะฉะนั้น นี่เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงความกตัญญูกตเวที* (พระมหาดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2564)

ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาของวัดไชยวัฒนารามมีความสำคัญและเป็นต้นแบบของศิลปะในยุคสมัยต่อมา ที่สะท้อนภูมิปัญญาทางเชิงช่างของไทยอย่างปราณีตและวิจิตร อีกทั้งเป็นกุศโลบายทางธรรมแสดงเหตุการณ์เกี่ยวการประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพานขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่แฝงหลักคิดในการดำเนินชีวิตและเป็นสัญลักษณ์แห่งความกตัญญูต่อบุพการี ผู้วิจัยได้นำเรื่องราวจากงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนานี้มาเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์สำคัญแห่งพระพุทธศาสนาที่ปรากฏรายละเอียดทางศิลปะอย่างโดดเด่น

2.3 พระมหากษัตริย์กับวัดไชยวัฒนาราม

คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงปราสาททอง นับเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงพระราชประวัติของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองในการปฏิบัติพระราชกรณียกิจหลายประการ อีกทั้งกล่าวถึงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่ทรงมีความรู้แตกฉานในพระเวทและศาสตร์ต่าง ๆ อย่างยิ่ง การที่จะให้ราษฎรศรัทธาในพระองค์นั้น พระองค์จะต้องทรงมีศรัทธาเป็นตัวอย่างก่อน ดังจะเห็นได้จากการที่ทรงสร้างวัดวาอาราม พระพุทธรูป นอกจากนี้ยังมีพระบรมราชโองการให้ข้าราชบริพารทั้งปวงสร้างพระพุทธรูป และพระวิหารถวายเป็นพุทธบูชาบนพื้นฐานของความเชื่อความศรัทธาของราษฎรว่าพระองค์คือพระโพธิสัตว์ที่อุบัติมาเพื่อทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา

มีโองการแก่เสนี จงทังหลายมี
มโนหฤทัยใสศานต์
จักให้ทังหลายประดิษฐาน วรพุทธวิหาร
ละคนละคนทุกคน

นอกจากนั้น พระองค์ยังทรงกระทำการพระราชพิธีอินทราภิเษก ประกาศพระองค์ว่าเป็นราชาธิราชอินทราภิเษกในความหมายนี้ ไม่ได้มีความหมายว่าพระองค์เป็นเสมือนพระอินทร์แต่เป็นการที่พระอินทร์ถวายพระยศให้พระมหากษัตริย์พระองค์นั้นเป็นราชาธิราช ได้รับเครื่องราชกกุธภัณฑ์จากพระอินทร์ ดังนั้น เมื่อตั้งการพระราชพิธีนี้จึงต้องกระทำรูปสมเด็จอมรินทราธิราชสถิตบนยอดเขาพระสุเมรุราชเป็นประธาน (กรมศิลปากร, 2543: ออนไลน์)

จากความข้างต้น การแสดงออกซึ่งพระเกียรติยศอันยิ่งใหญ่ของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองมีความเกี่ยวข้องทั้งทางพระพุทธศาสนาและความเชื่อในเรื่องคติเขาพระสุเมรุจึงแสดงออกอย่างยิ่งใหญ่เพื่อแสดงออกแห่งการเป็นพระจักรพรรดิราช ซึ่งกระทำขึ้นในรูปแบบของสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมถาวรวัตถุ อีกทั้งยังมีรายละเอียดอื่น ๆ ของพระมหากษัตริย์พระองค์อื่นที่ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจสำคัญตามประเพณีปฏิบัติโดยทั่วไป ณ วัดไชยวัฒนาราม ตั้งแต่ภายหลังรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองจวบจนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.3.1 สมัยกรุงศรีอยุธยา (รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองถึงเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2)

ภายหลังจากที่สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงสถาปนาวัดไชยวัฒนารามขึ้นเป็นพระอารามหลวงประจำรัชกาลแล้วนั้น ทรงพระราชทานแต่งตั้งพระราชาคณะแห่งสงฆ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีหน้าที่สำหรับปกครองพระภิกษุที่จำพรรษาวัดไชยวัฒนาราม เมื่อปี พ.ศ. 2173 แล้ว ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจอย่างต่อเนื่อง ดังปรากฏในเอกสารทางประวัติศาสตร์ต่อไปนี้

พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) กล่าวว่าสมเด็จพระเจ้าปราสาททองในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงพระศพพระบรมวงศานุวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. 2178 ความว่า

> *ลุศักราช 997 ปีกุนศก (พ.ศ. 2178) สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จไปพระราชทานเพลิงพระเจ้าลูกเธอฝ่ายใน ณ วัดชัยวัฒนาราม ได้เนื้อท้องเผาไหม้สงสัยว่าต้องคุณ ครั้งนั้นประชาราษฎรลือกันว่า จะให้ค้นตำรับตำราที่หมอผู้เฒ่าผู้แก่ ต่างคนกลัวความผิด บรรดามีตำรับความรู้วิชาการก็ทิ้งน้ำเสียสิ้น*
> (รวี สิริอิสสระนันท์, 2553: 277)

ปี พ.ศ. 2179 ปรากฏความเกี่ยวกับการเสด็จออกบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในโอกาสวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา ความว่า *"...ในวันปัณรสีเพ็ญ เดือน 8 เสด็จออกไปปฏิบัติพระสงฆ์ ณ วัดไชยวัฒนาราม สมเด็จพระเจ้าลูกเธอทรงพระเยาว์ก็ตามเสด็จไปหลายพระองค์..."* (กรมศิลปากร, 2548: 9)

และในปี พ.ศ. 2186 พระโหราธิบดีทำนายว่า ใน 3 วันจะเกิดเพลิงไหม้ในพระราชวัง จึงมีรับสั่งให้ขนของในพระราชวังออกไปอยู่วัดไชยวัฒนาราม ความว่า

> *ศักราช 1005 ปีมะแมศก พระโหราถวายฎีกา ใน 3 วันจะเกิดเพลิงไหม้ในพระราชวัง สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวตรัสได้ทรงฟังพระทัย ด้วยพระโหราคนนี้แม่นยำนัก ...ครั้นทราบว่าจะเกิดเพลิงจึงมิไว้พระทัยให้ขนของในพระราชวังออกไปอยู่วัดไชยวัฒนาราม ทั้งเรือบัลลังก์ และเรือศรี เรือคลัง คับคั่งแออัดกันอยู่*
> (รวี สิริอิสระนันท์, 2553: 282)

รัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศบันทึกพระราชกรณียกิจในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพเจ้านายชั้นสูง ความว่า *"ครั้นถึง ณ เดือน 4 ในปีนั้น เจ้าพระยาชำนาญบริรักษ์ผู้เป็นว่าที่โกษาธิบดี ป่วยเป็นลมอัมพาตสี่เดือนถึงแก่กรรม ให้ทำเมรุ ณ วัดชัยวัฒนาราม แล้วเสด็จพระราชดำเนินไป"* (กรมศิลปากร, 2548: 121)

บันทึกเรื่องราวของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์หรือเจ้าฟ้ากุ้ง กวีเอกแห่งกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย กล่าวว่า พระองค์ได้ถูกกล่าวโทษว่าเสด็จเข้ามาลักลอบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำชู้กับเจ้าฟ้านิ่มและเจ้าฟ้าสังวาลในพระราชวังหลวง จึงได้รับพระอาญาเฆี่ยนทั้งสองพระองค์จนดับสูญจึงดำรัสสั่งให้เอาศพทั้งสองไปฝังไว้ ณ วัดไชยวัฒนาราม (กรมศิลปากร, 2548: 122-123)

บันทึกคำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรมกล่าวว่า *“ประตูใหญ่ชื่อหมูทะลวง 1 ประตูนี้สำหรับเชิญพระศพพระเจ้าลูกเธอแลพระเจ้าหลานเธอลงเรือขบวนแห่ไปถวายพระเพลิงที่ในพระเมรุวัดไชยวัฒนาราม”* (กรมศิลปากร, 2548: 8)

ประชุมคำให้การขุนหลวงหาวัด อธิบายถึงการแห่กระบวนศพทางเรือโดยมีการร้องรำทำเพลงด้วยดนตรีปี่พาทย์ขณะลอยเรือแห่เสียงดังไป ความว่า

> *บันดาเรือดั้งเรือกันนั้น ก็พายแห่แล้วร้องโยนยาวอื้ออึงไปในแม่น้ำ อันที่พายเรือพระที่นั่งเอกนั้น บ้างก็พายนกบินแลพายกราย แล้วทำเพลงร้องเห่เรือเป็นลำ ๆ เสียงเพราะพร้อมกันต่าง ๆ บ้างโห่ร้องอื้ออึงแล้วพายไป ดังไปด้วยเสียงฆ้องกลอง แลปี่พาทย์ราดตะโพน แลเสียงดุริยางค์ดนตรีทั้งปวง บ้างก็ร้องรำทำเพลงพายไปเต็มทั้งแม่น้ำเสียงอื้ออึงคนึง ครั้นแห่ไปถึงวัดไชยธนารามแล้วจึ่งห่อพระอัษฐิทั้งสองพระองค์นั้น ลงถ่วงน้ำแล้วเรียกว่าจรดพระอังคารตามอย่างตามธรรมเนียมแต่ก่อนมา* (รวี สิริอิสสระนันท์, 2553: 305)

รัชกาลสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ ในรัชสมัยนี้บ้านเมืองอยู่ในช่วงศึกสงคราม จึงปรากฏบันทึกว่า วัดไชยวัฒนารามถูกใช้เป็นค่ายรบกับพม่าเพื่อป้องกันข้าศึกเมื่อครั้งเหตุการณ์การเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2310 ดังรายละเอียดความว่า

> *ฝ่ายข้างในกรุงเกณฑ์ให้มาตั้งค่ายอยู่ ณ วัดไชยวัฒนาราม จีนออกไปตั้งค่ายคลองสวนพลู ครั้นเดือนอ้ายโปสุพลา ให้กองทัพเมืองแพร่ มาตั้งโพธิ์สามต้นข้างฟากตะวันออก กองทัพเมืองแพร่ยกหนีไปทางพระพุทธบาท ให้ถือหนังสือเข้ามาถึงพระยายมราชว่า พระเจ้าทรงธรรมมีพระคุณอยู่ จึงมิได้อยู่รบด้วยกรุงพม่า* (รวี สิริอิสสระนันท์, 2553: 236)

2.3.2 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ภายหลังเหตุการณ์การเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 วัดไชยวัฒนารามมีสภาพรกร้างมายาวนาน หลงเหลือแต่ซากอิฐปูนที่ถูกทำลายจากเหตุสงคราม กระทั่งสืบมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานีล่วงมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้มีการศึกษาประวัติศาสตร์และเริ่มมีการอนุรักษ์และพัฒนาวัดไชยวัฒนาราม โดยสมเด็จ

พระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเสด็จพร้อมด้วยพระยาโบราณราชธานินทร์ บุคคลสำคัญทางด้านประวัติศาสตร์ไทย บูรณปฏิสังขรณ์วัดไชยวัฒนารามจากซากปรักหักพังที่ปกคลุมด้วยหญ้าให้โล่งสะอาดชัดเจนจนสามารถศึกษาและอธิบายสิ่งก่อสร้างสำคัญที่หลงเหลือได้ กรมศิลปากรจึงได้รับมอบหมายให้ทำการศึกษาและขุดแต่งวัดไชยวัฒนารามนับแต่นั้นมา

ความสำคัญของโบราณสถานวัดไชยวัฒนารามเริ่มขึ้นอย่างจริงจังนับตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล ภายหลังที่กรมศิลปากรได้ประกาศกำหนดจำนวนโบราณสถานสำหรับชาติในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 52 ตอนที่ 75 หน้า 3689 วันที่ 8 มีนาคม 2478 จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยประกาศให้ลำดับที่ 20 วัดไชยวัฒนาราม อำเภอกรุงเก่า ตำบลบ้านป้อม ขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติ ประกาศ ณ วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2478 นับแต่นั้นมาวัดไชยวัฒนารามจึงได้รับการฟื้นฟูและบูรณะมาโดยตลอด

ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พระองค์และพระบรมวงศานุวงศ์ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ต่อจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเสด็จพระราชดำเนินประทับวัดไชยวัฒนารามหลายครั้ง โดยสรุปได้ดังต่อไปนี้

- วันที่ 18 พฤษภาคม 2534 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เสด็จพร้อมด้วยสมเด็จนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร เสด็จทอดพระเนตรวัดไชยวัฒนาราม ตามคำกราบบังคมทูลเชิญของนักโบราณคดี พระองค์ทรงพระราชดำเนินถ่ายรูปวัดไชยวัฒนารามจนมืด จากนั้นเสด็จไปยังฝั่งแม่น้ำด้านตรงข้ามแล้วทอดพระเนตรกลับมา (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2544: 238)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 42 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 43 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)

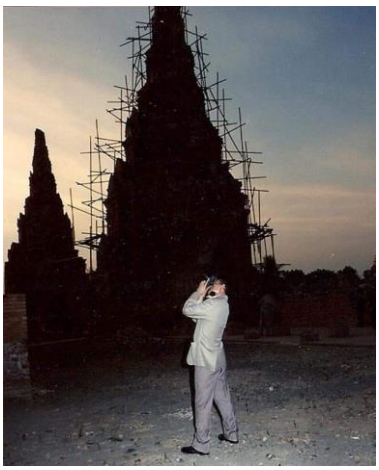
ภาพที่ 44 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)

ภาพที่ 45 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)

ภาพที่ 46 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)

ภาพที่ 47 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)

ภาพที่ 48 รัชกาลที่ 9 เสด็จทอดพระเนตรการอนุรักษ์โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)



ภาพที่ 49 รัชกาลที่ 9 ฉายพระรูปโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา
(https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/)

- วันที่ 27 ธันวาคม 2535 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เสด็จพระราชดำเนินชมการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 5 รอบ เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัดโดยกองทัพบก ธนาคารทหารไทย และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นหน่วยงานรับผิดชอบหลัก

ความสวยงามทางทัศนียภาพและสถาปัตยกรรมของวัดไชยวัฒนารามเป็นที่งดงามและตราตรึงใจ ดังที่ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงทรงมีกระแสพระราชดำรัสแก่ข้าราชบริภารที่ตามเสด็จ เนื่องจากทรงประทับพระทัยในความงามของพระอาทิตย์อัสดงที่วัดไชยวัฒนาราม ดังปรากฏในเอกสารความว่า

> *สืบเนื่องจากการที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถเสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตรวัดไชยวัฒนารามหลายครั้ง ได้ทรงมีพระราชกระแสแก่ข้าราชบริพารที่ตามเสด็จว่า โปรดความงามของสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์ในยามอัสดงที่วัดไชยวัฒนารามมาก และรับสั่งด้วยว่า พระองค์จะกราบบังคมทูลอัญเชิญพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ให้เสด็จมาทอดพระเนตรวัดนี้ ทรงเชื่อว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะโปรดและคงจะโปรดฉายภาพเป็นจำนวนมาก*
> (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2544: 232)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยเหตุดังกล่าว นำมาซึ่งความประทับใจความงามของโบราณสถานจึงทำให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 10 ซึ่งดำรงพระราชอิสริยยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมารในขณะนั้น ขอพระราชทานกราบบังคมทูลขอพระบรมราชานุญาตพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 9 ในการสร้างพระตำหนักขึ้นฝั่งตรงข้ามวัดไชยวัฒนารามเพื่อถวายแด่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมายุ 50 พรรษา และพระราชทานนามพระตำหนักว่า “พระตำหนักสิริยาลัย”

ภาพที่ 50 พระตำหนักสิริยาลัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 51 ภายในพระตำหนักสิริยาลัย
ที่มา: https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_397259

ภาพที่ 52 ภายในพระตำหนักสิริยาลัย

ที่มา: https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_397259

- วันที่ 29 ตุลาคม พุทธศักราช 2539 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โปรดให้ใช้สถานที่โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม เป็นที่จัดแสดงแสงเสียง ถวายสมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธที่ 2 แห่งสหราชอาณาจักร เสด็จเยือนประเทศไทยในฐานะราชอาคันตุกะ ทรงทอดพระเนตรชมโบราณสถานวัดไชยวัฒนารามและชมการแสดงแสงเสียง ความว่า

สมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธที่ 2 เสด็จเยือนอยุธยาครั้งที่ 2 วันที่ 29 ตุลาคม พุทธศักราช 2539 การเสด็จพระราชดำเนินเยือนอยุธยาครั้งที่ 2 ของพระราชอาคันตุกะทำให้ชาวอยุธยาต่างพากันกระตือรือร้นที่จะได้รับเสด็จอีกครั้งหนึ่ง...

การเสด็จพระราชดำเนินเยือนประเทศไทยของสมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธ ที่ 2 และเจ้าชายฟิลิป ดยุคแห่งอดินเบอระครั้งนี้ เป็นโอกาสสำคัญเนื่องในการเฉลิมฉลองปีกาญจนาภิเษก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวครองราชย์ครบ 50 ปี แสดงให้เห็นถึงความผูกพันอย่างแนบแน่นของพระราชวงศ์จักรีและพระราชวงศ์วินเซอร์

เวลา 20.00 น. พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์ นำเสด็จสมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธที่ 2 และพระราชสวามี จากพระตำหนักสิริยาลัยมายังวัดไชยวัฒนาราม จากนั้นทุกพระองค์เสด็จฯขึ้นสู่พลับพลาที่ประทับ ท่ามกลางการรับเสด็จฯ ขอเหล่าทูตานุทูต ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ และแขกรับเชิญผู้มีเกียรติหลายท่าน

ก่อนการแสดงแสงเสียงจะเริ่มขึ้น จังหวัดพระนครศรีอยุธยาได้ปล่อยกระทงลอยตามลำน้ำเจ้าพระยาด้านหน้าวัดไชยวัฒนาราม เป็นสายทางยาวนับกิโลเมตร กระทงเหล่านั้นส่องสว่างแพรวพราวระยิบระยับแวววาวไปทั้งท้องน้ำงดงามตระการตายิ่งนัก จากนั้นทุกพระองค์ได้ทอดพระเนตรการแสดงเสียง สี เสียง ซึ่งจัดท่ามกลางโบราณสถาน องค์พระปรางค์ และเจดีย์อายุหลายร้อยปี เมื่อแสงสปอร์ทไลท์ส่องกระทบองค์พระปรางค์ก็ยิ่งส่งให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่อลังการของสิ่งก่อสร้างในยุคอยุธยาเคยรุ่งเรืองอย่างเด่นชัด (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2544: 226-227)

ภาพที่ 53 สมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบธที่ 2 ขณะพระราชดำเนินจากพระตำหนักสิริยาลัย
ที่มา: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ (2544: 227)

- วันที่ 14 ตุลาคม 2554 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประทับเฮลิคอปเตอร์พระที่นั่งเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรสถานการณ์น้ำท่วมจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในครั้งนั้นทรงถ่ายรูปวัดไชยวัฒนาราม ขณะได้รับผลกระทบจากน้ำท่วม

ภาพที่ 54 ภาพถ่ายฝีพระหัตถ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงถ่ายรูปขณะที่วัดไชยวัฒนารามได้รับผลกระทบจากน้ำท่วม จากเฮลิคอปเตอร์พระที่นั่ง เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2554
ที่มา: ศูนย์ข้อมูลการอนุรักษ์นครประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

จากข้อมูลที่กล่าวมา วัดไชยวัฒนารามเป็นพระอารามหลวงที่สำคัญประจำรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ถึงแม้ว่าจะล่วงพ้นรัชกาลแล้วก็ยังคงใช้ในการประกอบกิจพิธีทางศาสนาอยู่เนืองนิตย์ และตอนปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาถูกใช้เป็นที่ตั้งค่ายตั้งรับทัพสงครามอีกด้วย ภายหลังจากเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 นั้น วัดไชยวัฒนารามมีสภาพเป็นวัดร้างกระทั่งสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการดำเนินการสำรวจและบูรณะขุดแต่งวัดไชยวัฒนาให้กลับมางดงามอีกครั้ง อย่างไรก็ดีแม้จะเหลือเพียงแค่โครงสร้างสถาปัตยกรรม ประติมากรรมบางส่วน แต่ยังประโยชน์ทางการศึกษาเพื่อให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ของชาติไทย ด้วยพระบารมีของพระมหากษัตริย์ที่ทอดพระเนตรเห็นความสำคัญและคุณค่าของวัดไชยวัฒนารามนับเป็นพระมหากรุณาธิคุณต่อพสกนิกรจังหวัดพระนครศรีอยุธยาและประเทศชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4 ชุมชนชาติพันธุ์สำคัญบริเวณใกล้เคียง

ชุมชนในกรุงศรีอยุธยามักตั้งบ้านเรือนอยู่ริมสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นเส้นทางคมนาคมสำคัญในการติดต่อค้าขายสินค้ากับหัวเมืองต่าง ๆ ภายในอาณาจักรและประเทศทางทะเลจึงทำให้มีผู้คนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่อย่างกระจัดกระจายทั้งที่เป็นชาวกรุงศรีอยุธยาและกลุ่มชาติพันธุ์อื่น รวมทั้งเชลยที่ถูกกวาดต้อนอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารอยู่บริเวณนอกเกาะเมืองบริเวณโดยรอบวัดไชยวัฒนาราม มีชาวบ้านตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ก่อนและอพยพแพร่กระจายเรื่อยมาจนสามารถก่อตั้งเป็นชุมชนสำคัญขนาดใหญ่ได้ ชุมชนเหล่านี้มักก่อตั้งอยู่ตามริมแม่น้ำเจ้าพระยาและคูคลองที่สำคัญต่าง ๆ

เอกสารอธิบายแผนที่พระนครศรีอยุธยากับคำวินิจฉัยของพระยาโบราณราชธานินทร์ ฉบับชำระครั้งที่ 2 และภูมิสถานกรุงศรีอยุธยา ได้บันทึกภูมิแผนที่พระนครศรีอยุธยาว่าด้วยการเดินทางคมนาคมทางเรือข้ามฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา กล่าวถึงท่าเรือจ้างอยู่บริเวณด้านหน้าวัดไชยวัฒนาราม ความว่า

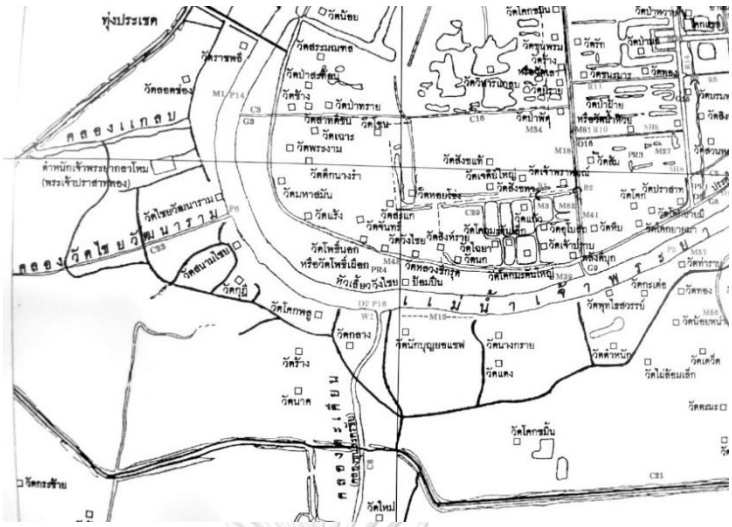
> *ตั้งด่านคอยเหตุตามแม่น้ำเข้ากรุงสี่ทิศบูรรภ์ขนอน...แล้วมีเรือคอยรับส่งสมณชีพราหมณ์...ด้านขื่อประจิมทิศเรือจ้างบ้านชียข้ามออกไปวัดไชยราม (วัดไชยวัฒนาราม) 1 เรือจ้างวังหลังข้ามออกไปวัดลอดฉอง (วัดลอดช่อง) 1 เรือจ้างด่านข้ามออกไปกระษัตรา 1 เรือจ้างข้ามออกไปธาระมา 1 ด้านขื่อปัจจิมทิศมีเรือจ้างสี่ตำบล* (มาร์ค ทิพยมาบุตร, 2550: 89-92)

คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เรื่องความแทรก “คำให้การ” เกี่ยวกับสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย การลอยแพจอดขายสินค้าที่ปรากฏในบันทึกนั้น แสดงให้เห็นว่าวัดไชยวัฒนารามในสมัยโบราณเป็นวัดที่มีความรุ่งเรืองและความเจริญทางสังคมอย่างยิ่ง ความว่า

> *แถวนี้เป็นฝั่งพระนคร แต่ฝั่งตรงพระนครนั้นแพจอดตั้งแต่ท้ายวัดเจ้าพระนางเชิง ตลอดมาจนท้ายวัดพุทไธยสวรรค์แลเลยไปจอดเป็นระยะจนน่าวัดไชยวัฒนารามแลแม่น้ำตรงตลอดมีแพลูกค้าพานิชจอดฝั่งตะวันตก* (นันทกา สิทธิมงคล และคณะ, 2553: 231)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

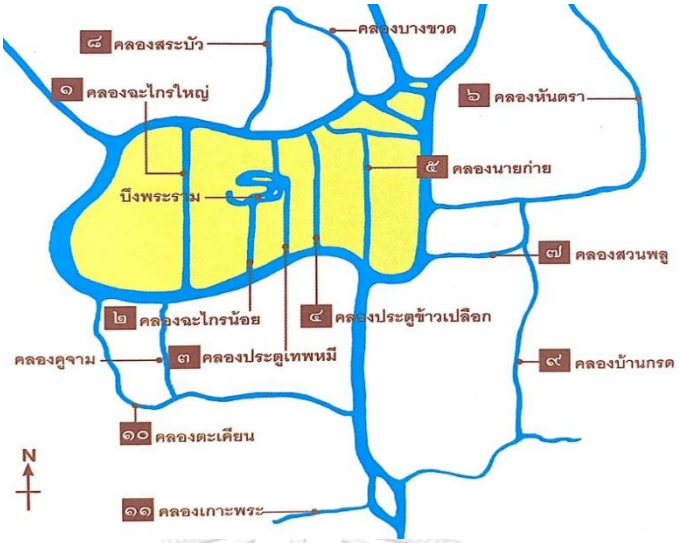
ในแผนที่ภูมิสถานกรุงศรีอยุธยาปรากฏคลองทางด้านทิศใต้ของวัดที่ตัดเข้ามายังชุมชนระบุชื่อว่า “คลองวัดไชยวัฒนาราม” สันนิษฐานว่าเป็นเส้นทางสัญจรหนึ่งในการเดินทางเข้าออกของชุมชน เนื่องด้วยสมัยก่อนมีการขุดคูคลองเพื่อดึงน้ำจากแม่น้ำมาใช้ ใช้เป็นเส้นทางสัญจรหลัก และใช้เพื่อหลบเลี่ยงกระแสน้ำในฤดูน้ำหลาก ปัจจุบันท่าเรือจ้างและคลองวัดไชยวัฒนารามถูกทับถมจนตื้นเขินไม่มีน้ำแล้ว หลงเหลือเพียงร่องรอยของปากคลองวัดไชยวัฒนารามเล็กน้อยพอให้สังเกตได้



ภาพที่ 55 แผนที่แสดงตำแหน่งคลองวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากคลองวัดไชยวัฒนารามแล้ว ยังมีคลองสำคัญได้แก่ คลองตะเคียนหรือคลองขุนละครไชย และคลองคูจาม ซึ่งขุดสร้างขึ้นเพื่อให้เป็นคลองลัดสัญจรเลี่ยงกระแสน้ำที่ไหลเชี่ยวของแม่น้ำเจ้าพระยาในฤดูน้ำหลากและใช้หลีกเลี่ยงการสัญจรทางน้ำที่มีเรือคับคั่งของตัวเมือง คลองตะเคียนมีความสำคัญทางสังคมเป็นอย่างมาก ด้วยมีการตั้งบ้านเรือนทั้งของชาวกรุงศรีอยุธยาและชาวต่างประเทศที่รวมตัวอาศัยอยู่เป็นชุมชนตามเชื้อชาติของตน เมื่อมีการอพยพเข้ามาจำนวนมากขึ้นจึงกระจายบ้านเรือนออกไปยังพื้นอื่น ๆ ใกล้เคียง และมีบางส่วนที่อาศัยอยู่ปะปนกัน

จากข้อมูลเอกสารในชั้นต้น พบว่าตามแนวเส้นทางสัญจรทางน้ำเป็นเส้นทางสำคัญในการเดินทางและการค้าขายสินค้าซึ่งเป็นเศรษฐกิจสำคัญของกรุงศรีอยุธยา ชาวกรุงศรีอยุธยาและชาวต่างชาติอื่น ๆ มีปรากฏการค้าขายและการอาศัยอยู่ตามแนวริมคลองนี้ มีการจัดตั้งบ้านเรืออาศัยอยู่หลายกลุ่มชาติพันธุ์ ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเฉพาะชุมชนใหญ่ที่มีบทบาทสำคัญตามที่ปรากฏในบันทึกทางประวัติศาสตร์สืบเนื่องมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ ได้แก่ ชุมชนมุสลิมแขกตานี ชุมชนมุสลิมจาม ซึ่งเป็นกลุ่มชุมชนขนาดใหญ่ที่ยังคงมีการอาศัยอยู่ในปัจจุบันตั้งชุมชนกระจายกลุ่มโดยรอบพื้นที่บริเวณคลองคะเตียนและคลองคูจามเป็นจำนวนมาก และชุมชนบ้านจีน มีการจัดตั้งตลาดการค้าสำคัญตั้งอยู่บริเวณปากคลองตะเคียนหรือคลองขุนละครไชย ในปัจจุบันชุมชนดั้งเดิมจากสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่หลงเหลืออยู่แล้ว ผู้คนที่อาศัยอยู่ปัจจุบัน ส่วนใหญ่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานเมื่อครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์และอาศัยอยู่เรื่อยมา ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะชุมชนชาติพันธุ์สำคัญดังกล่าวเท่านั้น โดยจะได้อธิบายชุมชนชาติพันธุ์ที่มีบทบาทสำคัญดังต่อไปนี้



ภาพที่ 56 แผนที่แสดงตำแหน่งคลองตะเคียนและคลองคูจาม
ที่มา: หนังสืออยุธยา จากสังคมเมืองท่านานาชาติสู่มรดกโลก
(กำพล จำปาพันธ์, 2559: 25)

2.4.1 ชุมชนมุสลิมแขกตานี

อาดิศร์ อิดริส รักษมณี อธิบายคำว่า “แขก” ที่คนไทยมักเรียกด้วยความคุ้นชินว่า หมายรวมไปถึงกลุ่มคนที่นับถือศาสนาต่าง ๆ คือ แขกพราหมณ์ แขกซิกข์ และแขกที่นับถือศาสนาอิสลามหรือมุสลิม เช่น แขกอาหรับ แขกเปอร์เซีย แขกจาม แขกชวา และแขกมลายู เป็นต้น บางที่ก็เรียกเจาะจงถึงมุสลิมตามนิกาย เช่น แขกเจ้าเซ็น แขกซุนนี (พนิดา สงวนเสรีวานิช, 2561: ออนไลน์)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนามสำรวจชุมชนบริเวณโดยรอบและพูดคุยกับชาวบ้านละแวกวัดไชยวัฒนาราม วัดลอดช่องและบริเวณคลองตะเคียน พบว่าส่วนใหญ่เป็นชาวมุสลิมเชื้อสายมลายู หรือที่เรียกว่าแขกตานีตั้งรกรากอาศัยบริเวณนี้มานานแล้ว ดังที่ หนังสือโบราณสถานในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 2 ระบุว่า *“แขกตานีเป็นชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูที่อพยพมาจากหัวเมืองปัตตานี ตั้งบ้านเรือนชุมชนบริเวณคลองตะเคียน ริมวัดลอดช่อง มีอาชีพทอผ้าไหมผ้าฝ้ายนำสินค้ามาจอดเรือลอยแพขายของที่ปากคลองคูจาม”* (กรมศิลปากร, 2551: 466) และการอธิบายของวรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ กล่าวว่า *“แขกตานีหรือแขกปัตตานี ตั้งบ้านเรือนอยู่แถวคลองตะเคียนริมวัดลอดช่อง”* (วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ, 2560: 175) ซึ่งเป็นหลักฐานชั้นต้นที่สามารถระบุได้ว่าพื้นที่ย่านวัดลอดช่องริมคลองตะเคียนเป็นพื้นที่ที่ชาวมุสลิมแขกตานีอาศัยอยู่

โครงการศึกษาวิจัยเพื่อจัดการความรู้เรื่องอัตลักษณ์และภูมิปัญญาด้านที่อยู่อาศัยของท้องถิ่น: กรณีศึกษาพื้นที่ภาคกลาง (พื้นที่ลุ่มน้ำเจ้าพระยาตอนล่าง) ได้ศึกษาบ้านเรือนและการประกอบอาชีพของแขกตานี สรุปใจความสำคัญได้ว่า กลุ่มแขกตานีเป็นพวกที่มาจากหัวเมืองปัตตานี ส่วนใหญ่ตั้งบ้านเรือนเป็นกลุ่มชุมชนบริเวณคลองตะเคียน ตั้งอยู่ทางตอนใต้ของเกาะเมือง ณ ปัจจุบัน ในอดีตชาวไทยมุสลิมกลุ่มนี้จะมีอาชีพพายเรือ ขายของตามลำน้ำ และมีการทำอุปกรณ์จับปลา เช่น แห สวิง รวมถึงการทอผ้า จำหน่ายเป็นอาชีพเสริม (วันดี พินิจวรสิน และคณะ, 2559: 94) ผู้วิจัยจึงได้สืบค้นประวัติความเป็นมาของมุสลิมแขกตานีนี้ ดังที่ ประยูรศักดิ์ ชลายนเดชะ ได้อธิบายไว้ความว่า

> *มุสลิมเชื้อสายปัตตานี ซึ่งชาวบ้านเรียกว่า "แขกตานี" มักประกอบอาชีพทางเกษตรกรรม และค้าขาย ไม่นิยมเข้ารับราชการในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะมุสลิมที่ชื่อว่า “แขกตานี” เหล่านี้มีความเจียมตนว่า ตนถูกกวาดต้อนเข้ามาในฐานะเชลยศึก เลยไม่อยากยุ่งเกี่ยวกับทางราชการของเมืองไทย* (ประยูรศักดิ์ ชลายนเดช, 2539: 42-45)

และจากการอธิบายของนักประวัติศาสตร์และนักวิชาการที่กล่าวถึงความเป็นของชาติพันธุ์มลายู ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ศุกรีย์ สะเร็ม ได้อธิบายความเป็นมาของมลายูไว้ ความว่า

> *“มลายู (Malayu)” คือ กลุ่มชนพื้นดิน เดิมที่อาศัยอยู่ ณ คาบสมุทรแห่งแหลมมลายูและจากหมู่เกาะชวา สุมาตรา ฟิลิปปินส์ ฯลฯ หรือ มาลัยทวีป เรียกในภาษามลายูว่า นูซันตาวา คือภูมิภาคหรือโลกมลายู (UNESCO ทำการศึกษาในหัวข้อ Malay Cultural Studios Project-1972 ได้อธิบายความหมายของโลกมลายูว่าคือกลุ่มชนที่รวมกันอยู่ในแถบมลายู โปลินีเซีย ซึ่งมีอาณาเขตที่กว้างขวางจากเกาะมาดากัสการ์ทางตะวันตก จนถึงเกาะอิสเตอร์เหนือหรือที่ชาวมลายูเรียกว่าเกาะปัสกะห์ (Pulau Pagkah) ทางตะวันออกรวมทั้งเกาะไต้หวันและชวาทางด้านเหนือจนถึงหมู่เกาะอินโดนีเซียและนิวซีแลนด์ทางใต้) บนหน้าประวัติศาสตร์ชาติของชาวมลายูกลุ่มต่าง ๆ ที่ชาวสยามประเทศ รู้จักเช่น แขกตานี จากรัฐปาตานีดารุสสลาม (จังหวัดปัตตานี จังหวัดนราธิวาส จังหวัดยะลา และบางส่วนของจังหวัดสงขลา จังหวัดสตูล)* (ศุกรีย์ สะเร็ม, ม.ป.ป.: 3 อ้างถึงใน วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์, 2563: 141-142)

จุฬิศพงษ์ จุฬารัตน์ ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับถิ่นฐานเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์มาเลย์หรือมลายู ความว่า

> *กลุ่มชาติพันธุ์มาเลย์ (Malay) หรือมลายู (Malayu หรือ Malayan) มีถิ่นฐานเดิมอยู่ในเขตคาบสมุทรมลายูไปจนถึงเกาะสุมาตราและบอร์เนียวปัจจุบันตั้งถิ่นฐานและกระจายอยู่ในมาเลเซีย อินโดนีเซีย บรูไน และฟิลิปปินส์ สำหรับพวกมลายูหรือแขกมลายูในสมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นหมายถึงเฉพาะกลุ่มมุสลิมที่มาจากรัฐในแถบคาบสมุทรมลายูซึ่งเป็นที่ตั้งของรัฐอิสลาม อาทิ ปัตตานี และเคดะห์ โดยไม่รวมมุสลิมจากเกาะต่าง ๆ ของอินโดนีเซียซึ่งจะมีชื่อเรียกขานต่าง ๆ กันไปเช่น แขกชวา แขกมักกะสันแม่นางกะเบา (มินังกะเบา) เป็นต้น* (จุฬิศพงษ์ จุฬารัตน์, 2550: 90)

อาลี เสือสมิง ได้บรรยายเรื่องจากลุ่มน้ำปัตตานีสู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา ได้อธิบายว่า *"99% ของมุสลิมเป็นชาวมลายูในปัตตานีดารุสลามหรือจะนอกเขตแดนปัตตานี เช่น ไทรบุรี ภูเก็ต หรือภาคใต้ตอนบนซึ่งแถบนั้นก็เป็นดินแดนของคนมลายูทั้งสิ้น"* (อาลี เสือสมิง, 2553: ออนไลน์)

ภาพที่ 57 ชาวมลายูในชุดแต่งกายประจำถิ่น
ที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ (2550: 94)

บันทึกจากประวัติศาสตร์ระบุเกี่ยวกับการประกอบอาชีพของวิถีชีวิตของชาวแขกตานี ซึ่งจะลอยแพค้าขายสินค้าจำพวกผ้าไหมผ้าทอและอื่น ๆ เอกสารคำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรม ฉบับเอกสารจากหอหลวง กล่าวถึงสินค้าของชาวแขกตานี ความว่า

> *อนึ่งลูกแขกชวามาลายูบรรทุกหมากเกาะแลหวายตะกร้ากะแชงเตยสรรพเครื่องสินค้าปากใต้ บรรทุกเรือปากกว้างสิบศอกสามวา มาทอดสมอขาย*

อยู่ที่ตรงปากคลองคูจาม 1 บ้านท่าราบรับพเนียงหูไว้ขาย แลพวกลูกค้าจีนแขก ฝรั่งเศสอังกฤษวิลันดาโปรตุเกศ พวกนี้รับซื้อไว้ใส่ครามใส่ปูน 1...อนึ่งเรือปากใต้ ปากกว้าง 6 ศอก 7 ศอกชาวบ้านยี่สารบ้านแหลม เมืองเพชรบุรี แลบ้านบางตะบูน แลบ้านบางทะลุบรรทุกกะปิ น้ำปลาปูเคมปลากุเราปลากะพงปลาทูปลากะเบนย่าง มาจอดเรือขายแถวท้ายวัดเจ้าพระนางเชิง 1 บ้านปูนริมวัดเขียนทำปูนแดงขาย 1 บ้านพระกรานชาวบ้านนั้นจับปลาหมอเกราะหามาเร่ขายบ้าง ใส่เรือมาเร่ขายบ้าง ในระดูกรุษน์สงกรานต์ ชาวกรุงซื้อปล่อยทำการบุญ 1 บ้านริมวัดลอดช่อง พวกแขก ตานีทอผ้าไหมผ้าด้ายเป็นผ้าพื้นม่วงเกลี้ยงม่วงดอกขาย 1 บ้านน่าวัดราชพรี วัดธรมา นอกนั้นทำโลงไม้ศัก ไม้อุโลกแลเครื่องสำหรับศพต่าง ๆ ไว้ขาย 1 บ้านป้อมหัวแหลมพวกแขกเก่าแลลาวเก่าจับนกอันชังแลนกกระจาบฆ่าตาย เที่ยวเร่ขาย 1 แลจับนกสีชมภูนกปากตะกั่ว นกแดงอิฐ นกกะทินกระจาบเป็น ใส่กรงชังไปเที่ยวเร่ขายให้ชาวพระนครซื้อปล่อย... (กรมศิลปากร, 2554: ออนไลน์)

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น พบว่า ชาวแขกตานี เข้ามาตั้งถิ่นฐานและประกอบอาชีพอยู่บริเวณใกล้เคียงวัดไชยวัฒนาราม จัดตั้งบ้านเรือนชุมชนอยู่บริเวณวัดลอดช่องและคลองตะเคียนเป็นจำนวนมาก จนกระทั่งเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2310 ชาวบ้านส่วนใหญ่ได้อพยพลงสู่พื้นที่อื่น ๆ เนื่องจากศึกสงคราม แต่ก็มีบางส่วนยังคงกลับมาตั้งบ้านเรือนอยู่ในถิ่นฐานเดิมของตน ดังหลักฐานทางวรรณคดีจากบทนิราศพระบาทของ พระสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) ที่ได้แต่งขึ้นเมื่อครั้งตามเสด็จพระองค์เจ้าปฐมวงศ์ไปนมัสการรอยพระพุทธบาทสระบุรี สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2350 กล่าวถึงแขกตานีที่ได้อาศัยอยู่บริเวณคลองตะเคียน ความว่า

...ไม่เคยตายเขาบ่ายนาวาล่อง เข้าในคลองตะเคียนให้โหยหา
ระยะย่านบ้านช่องในคลองมา ล้วนภาษาพวกแขกตะนีอึง
ดูหน้าตาก็ไม่น่าจะชมชื่น พี่แข็งขืนอารมณ์ทำก้มขึง
ที่เพื่อนเราร้องหยอกมันออกอึง จนเรือถึงปากช่องคลองตะเคียนฯ
(กรมศิลปากร, 2556: ออนไลน์)

จิดาพร แสงนิล จากวิทยานิพนธ์เรื่องการศึกษาชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาในสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 19-23) สรุปความจากหลักฐานต่าง ๆ มีใจความสำคัญว่า มุสลิมมลายูในสมัยกรุงศรีอยุธยา ปัจจุบันไม่พบหลักฐานทางด้านโบราณคดีหลงเหลืออยู่แต่ยังคงมีชาวบ้านอาศัยอยู่ในบริเวณนี้เป็นจำนวนมาก โดยส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านที่เข้ามาตั้งชุมชน

ในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ชาวบ้านพวกนี้เป็นมุสลิมที่ได้ถูกกวาดต้อนมาจากหัวเมืองปัตตานีและหัวเมืองมลายู และตั้งถิ่นฐานจวบจนปัจจุบัน (จิดาพร แสงนิล, 2548: 61)

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ชุมชนมุสลิมแขกตานี มีเชื้อสายมลายูจากหัวเมืองรัฐปัตตานี มีความชำนาญทางด้านการเดินเรือและการค้าขายสินค้า ตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกันเป็นชุมชนบริเวณวัดลอดช่องใกล้เคียงวัดไชยวัฒนาราม เมื่อผู้คนอพยพเข้ามาจำนวนเพิ่มมากขึ้นจึงได้การกระจายชุมชนออกไปตั้งรกรากอยู่ตามพื้นที่ใกล้เคียงเป็นบริเวณกว้าง การตั้งถิ่นฐานของกลุ่มแขกตานีนับว่าเป็นชุมชนของประชาคมมุสลิมเชื้อสายมลายูกลุ่มหนึ่งในกรุงศรีอยุธยาที่ตั้งอยู่นอกกำแพงพระนคร (อาลี เสือสมิง, 2554: ออนไลน์)

2.4.2 ชุมชนมุสลิมจาม

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายความเป็นมาของชาวจามในอดีตจวบจนอพยพเข้ามาในกรุงศรีอยุธยา ความว่า

จาม (Cham) หรือแขกจามเดิมตั้งถิ่นฐานอยู่ทางตอนใต้ของเวียดนาม บริเวณสามเหลี่ยมปากแม่น้ำโขง ชนชาติจามเป็นกลุ่มชาติพันธุ์พวกเดียวกับชาวมลายูและชวา เชื่อว่ามีต้นกำเนิดในเกาะเบอร์เนียวก่อนจะเคลื่อนย้ายมาอยู่บนแผ่นดินใหญ่ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ราวคริสต์ศตวรรษที่ 12

จามมีอาณาจักรของตนเองคือ “จัมปา” (Champa) รุ่งเรืองเมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 7 มีอาณาเขตครอบคลุมบริเวณเวียดนามตอนกลางถึงตอนล่างในปัจจุบัน ชาวจามเดิมนับถือศาสนาฮินดูและพุทธศาสนานิกายมหายาน ต่อมาทำสงครามกับพวกเจนละบรรพบุรุษของเขมรผลัดกันแพ้ผลัดกันชนะ ในคริสต์ศตวรรษที่ 12 ชาวจามหันมารับนับถืออิสลามจากพ่อค้ามุสลิมอาหรับและอินเดีย กระทั่งล่วงถึงคริสต์ศตวรรษที่ 15 ชาวจามถูกรุกรานจากไดเวียดหรือเวียดนามทางเหนือทำให้ต้องถอยร่นลงมาสู่ปากแม่น้ำโขง

ชาวจามจำนวนหนึ่งลี้ภัยอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาในสมัยอยุธยาตอนต้นโดยมีประชาคมอยู่บริเวณปากคลองคูจามหรือที่เอกสารเก่าเรียกว่า “ปทาคูจาม” แปลว่า “ค่ายคูของชาวจาม”ซึ่งอยู่ด้านของเกาะเมืองใกล้กับวัดพุทไธศวรรย์ ชาวจามเดินทางเข้ามาสู่สยามเป็นระยะ ๆ ส่วนหนึ่งเพื่อประกอบการค้าและอีกส่วนหนึ่งอพยพเข้ามาเพราะปัญหาการเมือง เนื่องจากอาณาจักรจัมปาถูกรุกรานโดยเวียดนามในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 ทำให้ชาวจามจำนวนหนึ่งต้องอพยพลี้ภัยไปยังชวามลายู กัมพูชา และสยาม นอกจากนี้ชาวจามซึ่งไปตั้งชุมชนอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในกัมพูชาถูกกองทัพของสยามที่ยกไปตีกัมพูชากวาดต้อนมาเป็นเชลย เมื่อมีชาวจามอพยพเข้ามามากขึ้นชุมชนจึงขยับขยายออกไปโดยตั้งบ้านเรือนขนานไปตามแนวสองฟากคลองคูจาม ชาวจามที่เข้ามาในสยามประกอบอาชีพเดินเรือเป็นช่างฝีมือ นอกจากนี้ยังทอผ้าไหมขาย (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2550: 95-98)

ภาพที่ 58 แขกจาม
ที่มา: นันทพร บรรลือสินธุ์ (2542: 5)

อาลี เสือสมิง กล่าวถึงการเข้ามาของชนชาติจามที่นับถืออิสลามในแผ่นดินกรุงศรีอยุธยาและอาชีพของชาวจามที่มีบทบาทในราชสำนัก ความว่า

เมื่อมีชาวจามอพยพเข้ามามากขึ้น ชุมชนจึงขยับขยายออกไป โดยตั้งบ้านเรือนขนานไปตามแนวสองฟากคลองคูจามซึ่งติดต่อกับคลองตะเคียน (คลองขุนละครไชย) อันเป็นที่ตั้งของชุมชนมุสลิมมลายูและชุมชนแขกมักกะสันซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์และถือในศาสนาอิสลามเหมือนกัน (อาลี เสือสมิง, 2554: ออนไลน์)

บทบาทของทหารอาสาจามนี้ก็ปฏิบัติเช่นเดียวกับทหารไทยคือเป็นกำลังของชาติ ใน พ.ศ. 2181 ซึ่งตรงกับสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระองค์ได้ส่งหลวงลักษมาณาไปตีเมืองปัตตานี ถึงแม้การศึกครั้งนั้นจะไม่ประสบผลสำเร็จ แต่ก็เป็นหลักฐานว่าทหารกรมอาสาจามมีบทบาทสำคัญเท่ากับทหารไทย

อาสาจามเป็นผู้ที่ชำนาญการรบทางทะเลและมีบทบาทสำคัญในการสงครามตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ขุนนางที่มีบทบาทสำคัญอยู่ในกรมอาสาจามตั้งแต่สมัยอยุธยาสืบมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์คือกลุ่มขุนนางสายตระกูลสุลต่านสุลัยมานแห่งสิงขรนคร (สงขลา) (อาลี เสือสมิง, 2555: ออนไลน์)

จากข้อมูลข้างต้น พบว่า คลองคูจาม เป็นคลองสำคัญที่เป็นแนวพื้นที่ตั้งบ้านเรือนอยู่อาศัยของชาวแขกจาม โดยปรากฏชื่อคลองคูจามจากบันทึกหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่า คลองคูจาม หรือปทาคูจาม ซึ่งมีนักวิชาการประวัติศาสตร์ได้เขียนไว้หลายรูปแบบ ดังเช่น สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวว่า *“เมืองปท่าคูจาม กร่อนจากคำเดิมว่า “เมืองปละท่าคูจาม” หมายถึง เมืองฟากฝั่งคลองคูจาม อย่างนี้ส่อว่าเป็นคำเรียกชื่อลักษณะบอกที่ทางหรือตำแหน่งแห่งหนของชุมชนเมืองสำคัญนั้นว่าอยู่บริเวณที่เป็นคลองคูจาม”* (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2564: ออนไลน์) จากการอธิบายความตามเอกสารของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอ้างพระราชวินิจฉัยรัชกาลที่ 5 กล่าวว่า *“ปละ” หรือ “ประ” แปลว่า ฟากข้าง, ฝ่ายข้าง”* (กรมศิลปากร, 2542: 212) และคำว่า “ท่า” ตามความหมายพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 อธิบายความหมายว่า *“ท่า น. ฝั่งน้ำสำหรับขึ้นลงหรือจอดเรือ, ท่าน้ำ ก็เรียก”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: ออนไลน์) ฉะนั้นจึงหมายความได้ว่า ปทาคูจาม ปท่าคูจาม ปละท่าคูจาม และประท่าคูจาม มีความหมายถึง ฟากฝั่งคลองคูจาม

บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส เรื่อง ลิลิตกระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตราทางสถลมารค กล่าวถึงการแต่งกายของพวกจามที่แต่งกายเหมือนพวกมลายู ประดับประดาด้วยเครื่องประดับและเหน็บกริชอย่างสวยงามตามจารีตประเพณี ยืนถือหอกอย่างมั่นคงแกล้วกล้าเหมือนนักรบ การแต่งกายลักษณะดังกล่าวมีความแตกต่างการชาวสยามโดยทั่วไป ความว่า

สรเสนีที่เจ้า กรมวาม นิกายเอย
ขวาลักษมนานาม อิกผู้
กำกับพวกพลจาม ประจำหมู่ หนึ่งนา
ขนาดยศปรากฏรู้ เรียกอ้างออกหลวง ฯ
จามพลตกแต่งแม่น มลายู
ปั้นเหน่งโอบเอวดู เพรอศแพร้ว
เหน็บกฤชพิศไพรูโดยรีต แลฤ
หอกคู่ชูอวดแกล้ว กลอกแกล้งแสดงหาญ ฯ

(สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, 2458: 109)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แต่งแขกสองพวกเพี้ยน แผกสยาม เพศแฮ
หมู่หนึ่งอาสาจาม อ่าล้ำ
มลายูเยี่ยงแต่งตาม สนอบสนับ เพลาฤๅ
รจิตรกระบวนจีนซ้ำ โหมดอ้อมโอบเศียร ฯ

(สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, 2458: 113)

ภาพที่ 59 จิตรกรรมรูปอาสาจามร่วมในกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารคจากสมุดข่อยวัดยม
ที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ (2550: 99)

เอกสารทางประวัติศาสตร์ได้บันทึกวิถีชีวิตของชาวจามเกี่ยวกับการประกอบอาชีพ ดังที่ คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เรื่องความแทรก “คำให้การ” เกี่ยวกับสมัยพระนครศรีอยุธยาตอนปลายความว่า *“แลแถวนั้นมีแพลอยพวกลูกค้าไทยจีนแขกเทศแขกจามนั่งร้านแพขายสรรพสิ่งของต่าง ๆ กันทั้งฟากฝั่งแม่น้ำ ตั้งแต่ปากคลองวัดสุวรรณดาราราม ตลอดลงมาจนน่าพระราชวังหลัง”* (นันทกา สิทธิมงคล และคณะ, 2553: 231) และเรื่องว่าด้วย เรือจ้างรอบกรุง กล่าวถึงการประกอบอาชีพของชาวจาม ความว่า *“แล้วลูกค้าที่นั้น รับเอาผ้าแขกจามวัดแก้วฟ้า วัดลอดช่องมาใส่ร้านวางขายในตลาดชื่อตลาดถุงหมากก็เรียก ตลาดป่าผ้าเขียวก็เรียกเป็นสองอย่าง เป็นตลาด 1”* (กรมศิลปากร, 2554: ออนไลน์)

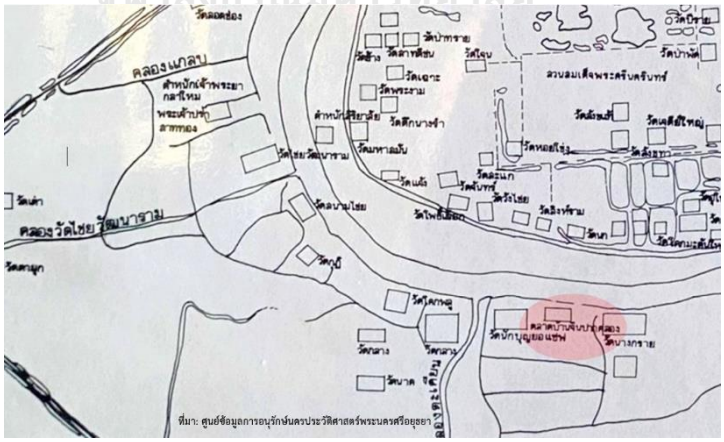
จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น ทำให้ทราบว่าชาวจามเป็นมุสลิมเชื้อสายมลายู ชาวจามที่อพยพเข้ามาในกรุงศรีอยุธยา ซึ่งการเดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานนี้ไม่สามารถระบุได้ว่าเข้ามาประมาณช่วงใดแน่ชัด อีกทั้งมีบางส่วนที่อพยพมาจากกัมพูชาจากเหตุสงครามก็ได้ปะปนรวมกันอยู่ในชุมชนบริเวณเดียวกันนี้ คือบริเวณปทาคูจามหรือที่รู้จักชื่อว่าคลองคูจาม ทางตอนใต้ของเกาะเมือง ชาวจาม

ประกอบอาชีพค้าขายสินค้ามีวิถีชีวิตปะปนอยู่กับชาวแขกตานีเนื่องด้วยมีวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน ชาวจามมีบทบาทสำคัญในการรับราชการเป็นกองกำลังทหารอาสาที่เรียกว่า ทหารอาสาจาม บริเวณคลองคูจามนี้จึงเป็นพื้นที่สำคัญทางการค้าแห่งหนึ่งที่เคยเจริญรุ่งเรืองในอดีตที่มีความคับคั่ง หลังจากเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 จึงได้มีชาวบ้านอพยพไปอาศัยอยู่พื้นที่อื่น ร่องรอยและวัฒนธรรมดั้งเดิมจึงได้เลือนหายไป ปัจจุบันที่ยังคงอยู่อาศัยเป็นส่วนใหญ่นี้ เป็นชาวบ้านที่ย้ายครัวเรือนมาตั้งรกรากตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นและสืบทอดมาจวบจนปัจจุบัน

2.4.3 ชุมชนชาวจีน

ชุมชนการค้าสำคัญนอกพระนครอีกแห่งหนึ่งเป็นชุมชนชาวจีน ตามที่ปรากฏในเอกสารทางประวัติศาสตร์มีชื่อว่า “ตลาดบ้านจีน” ตั้งอยู่ปากคลองตะเคียนหรือคลองขุนละครไชย ตามบันทึกคำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรม ว่าด้วยเรือจ้างรอบกรุง กล่าวถึงรายละเอียดภายในตลาดบ้านจีน ความว่า

> *มีตลาดบนบกนอกกำแพงพระนคร ตามชานพระนครบ้าง ตามฝั่งฟากกรุงบ้าง ติดแต่ในรอบบริเวณในขนอนใหญ่ทั้ง 4 ทิศรอบกรุงเข้ามาจนฟากฝั่งแม่น้ำตรงกรุงและชานกำแพงกรุงนั้นด้วยรวมเป็น 30 ตลาด ...ตลาดบ้านจีนปากคลองขุนละครไชยมีหญิงละครโสเภณี ตั้งโรงอยู่ท้ายตลาด 4 โรง รับจ้างทำชำเราแก่บุรุษ ตลาดนี้เปนตลาดใหญ่ใกล้ทางเรือแลทางบก มีตึกกว้านร้านจีนมาก ขายของจีนมากกว่าของไทย มีศาลเจ้าจีนศาลหนึ่งอยู่ท้ายตลาด 1 ตลาดบ้านกวนลอดฉ้อง 1...*
> (กรมศิลปากร, 2554: ออนไลน์)



ภาพที่ 60 แผนที่แสดงตำแหน่งตลาดบ้านจีน

ที่มา: ศูนย์ข้อมูลการอนุรักษ์นครประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

ข้อมูลจากอธิบายแผนที่พระนครศรีอยุธยากับคำวินิจฉัยของพระยาโบราณราชธานินทร์ เรื่องว่าด้วยตลาดรอบกรุง กล่าวถึงตลาดบ้านจีน ความว่า *"...ตลาดบ้านจีนปากคลองขุนละครไชย..."* (พระยาโบราณราชธานินทร์, 2469: 52)

สุจิตต์ วงษ์เทศ อธิบายถึงความสำคัญของตลาดบ้านจีนนั้น มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันด้วย เพราะเป็นตลาดขนาดใหญ่ใกล้ทางเดินเรือและทางบกค้าขายสินค้าไทยจีน ความว่า

> *หลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่าเป็นแหล่งที่ตั้งโรงรับกระทำชำเราบุรุษที่มีจำนวนมากถึง 4 โรงในท้ายตลาดเดียว จึงมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดี ตลาดนี้เป็นตลาดใหญ่ใกล้ทางเรือและทางบก มีตึกกว้านร้านจีนขายของจีนมากกว่าของไทย มีศาลเจ้าหนึ่งอยู่ท้ายตลาด* (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2561: 109)

ประพิณ มโนมัยวิบูลย์ ได้อธิบายถึงความเป็นมาของชาวจีนในประเทศไทย ความว่า *"กลุ่มที่เดินทางเข้ามาในระยะแรกในสมัยอยุธยา คือชาวจีนฮกเกี้ยนและกวางตุ้งในสมัยนั้นชาวจีนที่เดินทางมาค้าขายและตั้งถิ่นฐานในไทยกลุ่มใหญ่ที่สุดคือ ชาวจีนฮกเกี้ยน"* (ประพิณ มโนมัยวิบูลย์, 2554: 541) สอดคล้องกับ สุภางค์ จันทวานิช ที่อธิบายความเป็นมาจากบันทึกประวัติศาสตร์ของชาวจีนทางตอนใต้ที่ระบุว่าชาวจีนอพยพเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาคือ จีนฮกเกี้ยน (สุภางค์ จันทวานิช, 2534: 1-2)

สถาบันอยุธยาศึกษา ได้จัดเผยแพร่ข้อมูลแผ่นป้ายความรู้เรื่อง "ย้อนรอยยลความสัมพันธ์นานาชาติ" อธิบายการเข้ามาของชาวจีนที่เข้ามาตั้งบ้านเรือนในกรุงศรีอยุธยา ความว่า

> *ชาวจีนเข้ามาอยู่ในสยามตั้งแต่ก่อนการสถาปนาพระนครศรีอยุธยาเป็นราชธานี ชาวจีนที่เข้ามาอยู่ในสยามมีหลายกลุ่ม ส่วนใหญ่มาจากจีนทางตอนใต้ คือ กวางตุ้ง ฝูเจี้ยน ชาวจีนสามารถตั้งบ้านเรือนปะปนกับชาวพื้นเมืองได้ สถานที่ตั้งบ้านเรือนและทำการค้าขายกระจัดกระจายอยู่หลายแห่ง* (สถาบันอยุธยาศึกษา, 2563)

วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ กล่าวถึงการเข้ามาและการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาวจีนในกรุงศรีอยุธยา พร้อมทั้งการค้าขายและนำศิลปวิทยาการต่าง ๆ มาเผยแพร่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

> *ชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่ในกรุงศรีอยุธยาและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 17 ในกรุงศรีอยุธยามีหลายกลุ่ม ส่วนใหญ่มาจากจีนใต้คือ กวางตุ้ง ฝูเจี้ยน และกวางสี พูดภาษาฮกเกี้ยนและกวางตุ้ง เหตุที่ชาวจีนอพยพมาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้อาจเพราะไม่ไกลจากถิ่นฐานเดิม มีสภาพภูมิศาสตร์ไม่*

แตกต่างจากถิ่นเดิม และสาเหตุจากการเมือง เช่น พ.ศ. 2187 เมื่อสิ้นราชวงศ์หมิง ผู้คนอพยพลงมาตั้งรกรากทางหมู่เกาะทะเลใต้เพื่อหนีพวกแมนจู และคงมีการอพยพมาอีกเรื่อย ๆ ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีชาวจีน 3,000 คน อยู่ในกรุงศรีอยุธยา โดยเดินทางเข้ามาทั้งทางทะเลและทางบกด้วยเส้นทางผ่านรัฐฉาน น่าน ลำปางและหลวงพระบาง ชาวจีนที่เข้ามาบ้างแต่งงานกับคนพื้นเมือง นอกจากจะมีบทบาททางการค้าของกรุงศรีอยุธยาแล้ว ชาวจีนยังนำความรู้ เทคนิควิทยาการเฉพาะด้านเข้ามาด้วย เช่น การก่อสร้าง การหล่อพระพุทธรูป ฯลฯ ในสมัยสมเด็จพระบรมราชาที่ 2 มีชาวจีนร่วมสร้างวัดราชบูรณะ แสดงว่าน่าจะเป็นชุมชนใหญ่ (วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ, 2560: 171)

เมื่อการค้าขายเจริญรุ่งเรืองจึงทำให้ชาวจีนมีบทบาททางเศรษฐกิจยิ่งขึ้นในการติดต่อการค้ากับต่างประเทศ ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้มีกลุ่มชนชาวจีนได้มาพำนักและตั้งบ้านเรือนปะปนกับชาวเมืองทั้งในและนอกเกาะเมือง สวี เส้า หลินและต้วนลี่ เซิง จากบทความเรื่องชาวต่างชาติที่อาศัยอยู่ในอยุธยา แปลโดย อาทร ฟุ้งธรรมสาร ได้ศึกษาชุมชนชาวจีนที่อาศัยอยู่ในกรุงศรีอยุธยา พบชุมชนชาวจีนทั้งหมด 6 แห่ง ความว่า

ในหนังสือเรื่อง ชาวจีนแต่จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาชัน สมัยที่ 1 : ท่าเรือจางหลิน ซึ่งเขียนโดย วางยีพา (ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์ และหนังสือพิมพ์จีนชื่อ จงฝาเยอะเป้านำไปทะยอยตีพิมพ์เผยแพร่ตลอดเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1989 นั้น ได้อ้างถึงข้อเขียนชื่อ “สามเพ็งสมัยอยุธยา” ของ ส. สุวรรณประทีป ว่า ที่อยุธยามีชุมชนชาวจีนอยู่ 6 แห่ง ดังนี้

1. ชุมชนแถวนายก่าย เริ่มตั้งแต่คลองประตูนายก่าย ผ่านท่าเทียบเรือชื่อท่าหอยมาถึงคลองประตูจีน ซึ่งเป็นชุมชนใหญ่ มีตลาดที่ใหญ่โต มีร้านค้าชาวจีนเรียงรายอยู่สองข้างทาง (สองฝั่ง)

2. ชุมชนสามม้า เป็นย่านที่อยู่ติดกับนายก่าย เริ่มจากเชิงสะพานนายก่ายไปทางตะวันออกไปสุดที่มุมเมืองชื่อตำบลสาระภา

3. ย่านขนมจีน ชุมชนนี้ได้ชื่อมาจากชาวจีนมีอาชีพขายขนมจีน และขนมอื่น ๆ

4. ตลาดปากคลองขุนละคอนไชย เป็นชุมชนที่มีร้านค้าชาวจีนมากมาย ส่วนใหญ่จำหน่ายสินค้าจากประเทศจีน ท้ายตลาดมีศาลเจ้าจีนแห่งหนึ่ง

5. บริเวณเจ้าสัวชี วัดเหมี่ยวลา ด้วยมีข้อความในหนังสือประวัติศาสตร์ว่า "แถววัดท่าราบ" มีห้องแถว 2 ชั้น 16 คูหา ชั้นล่างเป็นที่ขายของ ชั้น 2 เป็นที่อยู่อาศัย บริเวณที่กล่าวถึงนี้คือที่เป็นโรงเรียนสตรีวัดพุทธไธสวรรย์ปัจจุบัน

6. แถวตลาดน้ำ อยู่กันเป็นเรือนแพ มีอยู่ 4 แห่ง คือ

6.1 ตลาดน้ำวน ในตำบลบางกะจะ ที่อยู่ตรงข้ามวัดพนัญเชิง

6.2 แถวตลาดปากคลองคูจาม ท้ายสุเหร่าแขก

6.3 แถวตลาดปากคลองคูไม้ร้อง

6.4 ตลาดปากคลองวัดเดิม ใต้ศาลเจ้าบุนเถากง

จะเห็นได้ว่ามีชาวจีนพักอาศัยอยู่ที่อยุธยาเป็นจำนวนไม่น้อยทีเดียว

(สวี เส้า หลิน, 2537: 26-27)

พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชุมชนจีนที่ตั้งบ้านเรือนนอกเกาะเมืองอยุธยา โดยอธิบายไว้ความว่า

คนจีนเข้ามาค้าขายนานแล้ว จึงตั้งบ้านเรือนกระจายไปทั่วกรุง และมีตลาดค้าสำคัญหลายแห่ง เช่น บริเวณตลาดในไก่ ตลาดบ้านจีน (ปากคลองขุนละครชัย) ตลาดคลองสวนพลู ฯลฯ

ปากคลองตะเคียนด้านเหนือเป็นตลาดใหญ่มีหลายชื่อเช่น ตลาดบ้านจีน ตลาดปากคลองขุนละครชัย มีหญิงละคร มีโรงโสเภณี ตั้งอยู่ท้ายตลาด 4 โรงรับจ้างทำชำเราแก่บุรุษ เป็นตลาดใหญ่ทางเรือและทางบก มีตึกกว้านร้านจีนมาก และมีศาลเจ้าอยู่ท้ายตลาด

มีศาลเจ้าก็ต้องมีการแสดงงิ้ว ท่านอาจารย์ถาวร สิกขโกศล เชียนงิ้วเล่าให้ฟังเช้านี้ว่า สมัยก่อนเรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 1 งิ้วที่แสดงเป็นงิ้วลั่นถัน หมายถึงงิ้วฮกเกี้ยนที่ร้องเป็นภาษาปักกิ่ง ส่วนงิ้วแต้จิ๋วเพิ่งมามีสมัยรัชกาลที่ 4-5 นี่เอง

(พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2564)

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น พบว่า ชาวจีนที่เข้ามาอาศัยอยู่ในแผ่นดินกรุงศรีอยุธยาเป็นกลุ่มแรกมาจากทางเมืองฝูเจี้ยนและกวางตุ้ง โดยพูดภาษาฮกเกี้ยน มีการจัดตั้งชุมชนอาศัยอยู่บริเวณปากคลองขุนละครไชยจัดตั้งขึ้นเป็นตลาดขนาดใหญ่ของชุมชนที่มีความสำคัญนอกพระนครชื่อว่าตลาดบ้านจีนจำหน่ายสินค้าต่าง ๆ ซึ่ง วีระศักดิ์ แสนสะอาด นักโบราณคดีปฏิบัติการ อุทยาน

ประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา ได้อธิบายเกี่ยวกับตลาดบ้านจีน ความว่า *“ชาวจีนที่ตั้งรกรากอยู่บริเวณตลาดบ้านจีน ไม่มีระบุนะครับว่าจีนกลุ่มไหน มีขนาดใหญ่อยู่ครับ”* (วีระศักดิ์ แสนสะอาด, สัมภาษณ์, 27 พฤศจิกายน 2563)

ผู้วิจัยได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับชาวจีนที่เข้ามาในกรุงศรีอยุธยา พบว่า ชาวจีนที่เข้ามาอยู่อาศัยในกรุงศรีอยุธยามาจากทางตอนใต้แถบเมืองฝูเจี้ยนหรือว่าฮกเกี้ยน ซึ่งเป็นชาวจีนกลุ่มแรกที่เข้ามาอาศัยอยู่ การเข้ามาอยู่อาศัยของชาวจีนตามธรรมเนียมวัฒนธรรมที่นิยมปฏิบัตินั้น เมื่อเข้ามาตั้งบ้านเรือนอยู่พื้นที่ใดแล้ว ส่วนใหญ่มักจะมีการจัดตั้งศาลเจ้าขึ้นเพื่อให้เป็นที่พึ่งทางใจ สอดคล้องกับที่ปรากฏในบันทึกทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับตลาดบ้านจีนกล่าวว่า บริเวณท้ายตลาดบ้านจีนมีศาลเจ้าตั้งอยู่แห่งหนึ่ง ความสำคัญกับความเชื่อของผู้คนชาวจีนไม่ว่าจะเป็นสถานที่ใดที่มีชาวจีนมาตั้งถิ่นฐานที่อยู่อาศัยมักจะสร้างศาลเจ้าขึ้นมาควบคู่กันเสมอ ข้อคิดเห็นนี้ดังที่นักประวัติศาสตร์ชุมชนจีนได้อธิบายความเป็นมาไว้ว่า *“คนจีนเดินทางข้ามประเทศ ย่อมมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ท้องถิ่นเดินมาปกป้องคุ้มครอง พอมั่งคั่งมีอยู่มีกิน จึงสร้างศาลเจ้าขึ้น เพื่อเป็นการคุ้มครองหมู่บ้าน ถ้าเป็นบ้านส่วนตัวจะตั้งแค่พระภูมิเจ้าที่”* (เจริญ ตันมหาพราน, สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2564) และเมื่อมีการจัดตั้งศาลเจ้าจะนิยมแสดงมหรสพที่เรียกว่าอุปรากรจีนหรืองิ้วควบคู่กัน ดังที่พระสันทัดอักษรสารได้อธิบายเกี่ยวกับงิ้วในเมืองไทยว่า สรุปได้ว่างิ้วที่เข้ามาเล่นเป็นครั้งแรกในเมืองไทยเรียกกันว่างิ้วลั่นถันหรือไซฉินที่แพร่หลายทางใต้ของมณฑลฮกเกี้ยน งิ้วไซฉินนี้พูดภาษาฮกเกี้ยนซึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยามีคนจีนฮกเกี้ยนเข้ามาตั้งถิ่นฐานเป็นจำนวนมาก ซึ่งไซฉินเป็นภาษาฮกเกี้ยนหรืออีกชื่อหนึ่งคือลั่นถัน (ถาวร สิกขโกศล, 2554: 18) งิ้วจึงเป็นการแสดงที่อยู่กับวัฒนธรรมของชาวจีนและเป็นสัญลักษณ์สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของชาวจีนที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่า การเข้ามาตั้งชุมชนของชาวจีนมีที่มาจากจีนทางใต้ พูดภาษาฮกเกี้ยน แถบมณฑลฝูเจี้ยนและมณฑลกวางตุ้ง มีบทบาทสำคัญต่อเศรษฐกิจของกรุงศรีอยุธยาอย่างมาก ซึ่งบริเวณนั้นเป็นศูนย์กลางการค้าขายสินค้าต่าง ๆ กับนานาประเทศที่มีความเจริญรุ่งเรือง การตั้งบ้านเรือนของชาวจีนเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่นิยมสร้างศาลเจ้าเพื่อให้เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชุมชนที่ยังคงสืบทอดและนับถือปฏิบัติมาโดยตลอด

จากข้อมูลข้างต้นที่ศึกษามาทั้งหมดพบว่า ชุมชนบริเวณโดยรอบวัดไชยวัฒนารามเป็นที่ตั้งของชุมชนมุสลิมแขกตานีและมุสลิมแขกจามซึ่งเป็นมุสลิมเชื้อสายมลายู และชุมชนบ้านจีนซึ่งเป็นชุมชนชาวจีน จัดตั้งร้านค้าต่าง ๆ ทั้งไทยและจีน ตั้งอยู่บริเวณพื้นที่ริมคลองตะเคียนกระจายไปถึงแนวริมคลองคูจาม ชาวแขกตานีและชาวจามมีความแตกต่างเพียงถิ่นฐานเดิมก่อนการอพยพเข้ามายังกรุงศรีอยุธยานั่นจึงทำให้มีการเรียกชื่อกลุ่มแตกต่างกันไป ส่วนชาวจีนอพยพมาจากทางตอนใต้

ของจีน อย่างไรก็ดีชุมชนต่าง ๆ ล้วนมีบทบาทและความสำคัญทางสังคมที่แสดงชุมชนชาติพันธุ์สำคัญ อันแสดงให้เห็นถึงบทบาทสำคัญทางสังคมและชุมชนส่งผลต่อความเจริญรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยา และนำมาสู่ความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนาราม

2.5 วัดไชยวัฒนารามในกาลปัจจุบัน

ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเอกสารและนำเสนอข้อมูลวัดไชยวัฒนารามภายหลังเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 นำมาซึ่งการอนุรักษ์และพัฒนาวัดไชยวัฒนารามและเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจากวัดไชยวัฒนารามในด้านต่าง ๆ โดยจะได้อธิบายรายละเอียด ดังนี้

ในหลักฐานตอนหนึ่งที่บาทหลวงปัลเลอกัวส์บรรยายสภาพของกรุงศรีอยุธยาไว้ ความว่า *“กำแพงนั้นปรักหักพังหมดแล้วและมหาโบราณสถานนี้มีต้นไม้รกปกคลุมหนาแน่นไปด้วยต้นตาลเป็นที่อยู่อาศัยของนกแก้วและแร้ง”* (เล่าเรื่องกรุงสยาม, (ม.ป.ป.): หน้า 80 อ้างถึงใน ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 156) เป็นบันทึกสำคัญที่บรรยายถึงบรรยากาศของกรุงศรีอยุธยาภายหลังเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 พ.ศ. 2310 นับแต่นั้นมาวัดไชยวัฒนารามกลายเป็นสถานที่รกร้างมีต้นหญ้าปกคลุมหนาแน่นสืบมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

วัดไชยวัฒนารามได้ถูกปรากฏอีกครั้งในวรรณกรรมของพระสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) เมื่อปี พ.ศ. 2350 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏอยู่ในบทกลอนตอนหนึ่งของนิราศพระบาทที่ประพันธ์ขึ้นเมื่อครั้งตามเสด็จพระองค์เจ้าปฐมวงศ์ พระโอรสในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงอนุรักษ์เทเวศร์ กรมพระราชวังบวรสถานพิมุขไปนมัสการรอยพระพุทธบาทสระบุรีที่กล่าวถึงการเดินทางมาถึงคลองตะเคียนซึ่งผ่านวัดหนึ่งสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นวัดไชยวัฒนาราม (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 156) ความว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เห็นวัดวาอารามตามตลิ่ง *ออกแจ้งจริงเหลือจะจำในคำเขียน*
พระเจดีย์ดูกลาดดาษเดียร *การเปรียญโบสถ์กุฏีชำรุดพัง*
ถึงวัดธารมาใหม่ใจระย่อ *ของพระหน่อสุริยวงศ์พระวังหลัง*
อุตส่าห์ทรงศรัทธามาประทัง *อารามรั้งหรือมางามอร่ามทอง...*
(กรมศิลปากร, 2556: ออนไลน์)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ภายหลังเหตุการณ์การเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 พ.ศ. 2310 วัดไชยวัฒนารามเปลี่ยนแปลงสภาพเป็นวัดร้าง ในสมัยกรุงธนบุรีและตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ไม่ปรากฏพบหลักฐานเกี่ยวกับวัดไชยวัฒนารามอื่นใด สันนิษฐานว่าอยู่ในช่วงเวลาแห่งการบริหารจัดการบ้านเมืองในการก่อตั้งราชธานีแห่งใหม่ ด้วยวัดไชยวัฒนารามเคยเป็นวัดที่มีความเจริญรุ่งเรือง

มาก่อนจึงทำให้มีผู้คนเข้ามารื้อ ทำลาย และขุดค้นหาสมบัติจากซากโบราณสถานหักพังอยู่เรื่อยมา อีกทั้งเมื่อรัฐบาลเปิดให้มีการขุดอิฐตามวัดร้างขายได้อย่างเสรีทำให้วัดไชยวัฒนารามได้รับความกระทบกระเทือนในครั้งนั้นด้วย (ปฏิพัฒน์ พุ่มพงษ์แพทย์, 2537: 156)

2.5.1 การอนุรักษ์และพัฒนาวัดไชยวัฒนาราม

การอนุรักษ์และพัฒนาวัดไชยวัฒนารามได้ดำเนินการขึ้นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นำโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรง-ราชานุภาพและพระยาโบราณราชธานินทร์เป็นผู้บุกเบิกการอนุรักษ์และการพัฒนาวัดไชยวัฒนารามอย่างจริงจัง โดยได้ศึกษาและชำระร่องรอยวัดไชยวัฒนารามให้สามารถศึกษารายละเอียดได้อย่างชัดเจนขึ้น ทั้งนี้ได้มอบหมายให้กรมศิลปากรเป็นหน่วยงานในการดำเนินการดูแลซ่อมและบูรณะวัดไชยวัฒนาราม

ภายหลังจากการบูรณะวัดไชยวัฒนารามให้สามารถศึกษาได้อย่างชัดเจนแล้วนั้น กรมศิลปากรได้ประกาศขึ้นทะเบียนวัดไชยวัฒนารามเป็นโบราณสถานของชาติ ในปีพุทธศักราช 2478 ตามประกาศในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 52 ตอนที่ 75 เมื่อวันที่ 8 มีนาคม พุทธศักราช 2478

การดำเนินการบูรณะซ่อมแซมโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม ได้รับการดูแลมาอย่างต่อเนื่องและได้รับการพัฒนาอย่างจริงจังมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 ดังรายละเอียดลำดับดังนี้

- ปีพุทธศักราช 2519 กรมศิลปากรได้ประกาศกำหนดเขตที่ดินโบราณสถานพระนครศรีอยุธยาในราชกิจจานุเบกษา เล่ม 93 ตอนที่ 102 ลงวันที่ 17 สิงหาคม พุทธศักราช 2519 มีเนื้อที่ 1,810 ไร่

- ปีพุทธศักราช 2525 กรมศิลปากรได้ดำเนินการโครงการอุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยาเพื่ออนุรักษ์โบราณสถานเมืองพระนครศรีอยุธยาให้กลับมางดงามสามารถเป็นแหล่งการเรียนรู้ศึกษาทางประวัติศาสตร์

- ปีพุทธศักราช 2530 กรมศิลปากรได้ดำเนินการขุดแต่งและบูรณะโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม (ส่วนปรางค์ประธานพระอุโบสถเมรุทิศเมรุราย)

- ปีพุทธศักราช 2531 ดำเนินการบูรณะเสริมความมั่นคงปรางค์ประธานและเมรุทิศ 8 องค์

- ปีพุทธศักราช 2532 ดำเนินการบูรณะเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง 2 องค์ และปรับปรุงพื้นที่รองรับชุมชนที่จะย้ายบ้านเรือนราษฎร

- ปีพุทธศักราช 2533 ขุดแต่งทางโบราณคดี วิจัยข้อมูลทางวิชาการบูรณะโบราณสถานในส่วนเมรุทิศ 8 องค์ ระเบียงคด บันไดทางขึ้นระเบียงคด ฐานชุกชี พระพุทธรูปในระเบียงคด แนวกำแพงชั้นกลางทิศเหนือ ใต้และตะวันตก ทางขึ้นลานทักษิณปรางค์ประธาน ทางขึ้น

โบสถ์ กำแพงแก้ว และงานปรับปรุงภูมิทัศน์ ได้แก่ปูอิฐทางเดินในระเบียงคด ปูอิฐพื้นที่ระเบียงคดกับกำแพงแก้ว ปรับปรุงภูมิทัศน์ในเขตพุทธาวาส เขตสังฆาวาส และงานสาธารณูปโภค สาธารณูปการ

- ปีพุทธศักราช 2534 ดำเนินการทางโบราณคดี งานบูรณะโบราณสถานส่วนปรางค์มุม 4 องค์ ปรางค์ประธานบางส่วน วิหารน้อย กำแพงชั้นนอกด้านเหนือ ใต้ หอระฆังและการปรับปรุงภูมิทัศน์ เขตพุทธาวาสและเขตสังฆาวาส

- ปีพุทธศักราช 2535 ดำเนินการบูรณะโบราณสถานส่วนกำแพงและแนวอาคารที่เหลือ และงานอนุรักษ์ในโครงการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง ประติมากรรมติดที่กองโบราณคดี การอนุรักษ์ภาพปูนปั้นที่ผนังเมรุทิศ 12 แห่ง การอนุรักษ์พระพุทธรูปทรงเครื่อง 12 องค์ การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในเมรุทิศ โครงสร้างไม้

- ปีพุทธศักราช 2540 กรมศิลปากรได้ประกาศกำหนดเขตที่ดินโบราณสถานพระนครศรีอยุธยาเพิ่มเติม ซึ่งครอบคลุมเกาะเมืองอยุธยาและพื้นที่รอบนอกเกาะเมืองทุกด้านที่ปรากฏหลักฐานด้านประวัติศาสตร์โบราณคดี รวมพื้นที่โบราณสถานประมาณ 3,000 ไร่ ซึ่งวัดไชยวัฒนารามได้รับการประกาศให้รวมอยู่ในเขตที่ดินโบราณสถานดังกล่าว จึงทำให้ได้รับการบูรณะและพัฒนาโบราณสถานอย่างต่อเนื่อง

- ปีพุทธศักราช 2555 กรมศิลปากรดำเนินการในโครงการฟื้นฟูโบราณสถานหลังน้ำท่วมปี 2554 ได้ดำเนินการบูรณะซ่อมแซมแนวฐานอิฐที่สึกกร่อนจากน้ำท่วม บริเวณกำแพงแก้วและฐานเจดีย์ โดยมีการเสริมอิฐใหม่ทดแทนอิฐเก่า มีการเจาะเสริมเหล็กและอัดฉีดน้ำปูนเพื่อเสริมความมั่นคง การปูอิฐพื้นแนวอิฐใหม่บางส่วน ดำเนินการสร้างเขื่อนป้องกันโบราณสถานถูกกัดเซาะ

- ปีพุทธศักราช 2555-2559 กรมศิลปากรได้รับทุนอุดหนุนจากกองทุนโบราณสถานโลก (WMF) ในโครงการบูรณะฟื้นฟูโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในครั้งนั้นได้ทำการสำรวจและประเมินสภาพโบราณสถานและศิลปกรรมภายในวัดเพิ่มเติม

- ปีพุทธศักราช 2560 โครงการเนรมิตอยุธยา ได้ดำเนินการปรับปรุงภูมิทัศน์รอบวัดไชยวัฒนาราม ภายใต้โครงการอนุรักษ์และพัฒนาวัดไชยวัฒนารามและการอนุรักษ์สถาปัตยกรรม ศิลปกรรมของเมรุทิศ เมรุรายวัดไชยวัฒนารามของกรมศิลปากรร่วมกับกองทุนโบราณสถานโลก (World Monument Funds -WMF) อย่างต่อเนื่อง

- ปีพุทธศักราช 2563 ในวันที่ 12 มีนาคม 2563 กรมศิลปากรร่วมกับกองทุนโบราณสถานโลก (World Monuments Fund-WMF) โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากกองทุนเอกอัครราชทูตสหรัฐอเมริกาในโครงการฟื้นฟูบูรณะวัดไชยวัฒนารามสืบเนื่อง ระยะที่ 2 เพื่อการอนุรักษ์ทางวัฒนธรรมของกระทรวงการต่างประเทศสหรัฐอเมริกา (Ambassadors Fund

for Cultural Preservation-AFCP) สำหรับการดำเนินโครงการก่อสร้างระบบป้องกันน้ำท่วมอนุรักษ์โบราณสถานให้คงความความวิจิตรตระการตาและรักษาคุณค่าความสำคัญทางประวัติศาสตร์

การพัฒนาและอนุรักษ์วัดไชยวัฒนารามปัจจุบัน ใช้เทคนิคและวิธีการสมัยใหม่อีกทั้งใช้วัสดุที่คงทนถาวรเพื่อให้โครงการฟื้นฟูบูรณะวัดไชยวัฒนารามไม่ทรุดโทรมไปตามกาลเวลาอันสัมพันธ์กับแวดล้อมเหตุการณ์ในอดีต เรื่องราวของชุมชนและสังคมเป็นอย่างยิ่ง (ฮิมวัง, 2561: ออนไลน์) วิธีการดังกล่าวจึงทำให้วัดไชยวัฒนารามคงสภาพอยู่อย่างสวยงามดังเช่นเดิม ความงดงามทางสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์และประจักษ์ชัดในงานประติมากรรมที่เกี่ยวข้องทางพระพุทธศาสนาสะท้อนคุณค่าทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม

ภาพที่ 61 การบูรณะซ่อมแซมโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 62 การบูรณะซ่อมแซมโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: ผู้วิจัย

2.5.3 การขุดพบโบราณวัตถุภายในวัดไชยวัฒนาราม

ในระหว่างการดำเนินการบูรณะโบราณสถานวัดไชยวัฒนารามพร้อมทั้งโยกย้ายบ้านเรือนที่ปลูกอาศัยทับซ้อนอยู่ในพื้นที่เขตโบราณสถานเพื่อขุดลอกชั้นดินที่ทับถมจนถึงระดับพื้นที่ดั้งเดิม กรมศิลปากรขุดพบโบราณวัตถุที่สามารถจำแนกทางโบราณคดีได้เป็น 8 ประเภท ได้แก่ โบราณวัตถุสำคัญทางศาสนา ส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรม เครื่องมือเครื่องใช้ ถ้วยชามต่างๆ รวมไปถึงกระดิ่งและกระพรวน ซึ่งเป็นเครื่องใช้ที่ใช้ประดับตกแต่งอาคารและใช้ในวิถีชีวิตต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงถึงภูมิปัญญาและพัฒนาการทางศิลปะที่ปรากฏขึ้นโดยรอบพื้นที่วัดไชยวัฒนารามและส่งผลทางสังคมวัฒนธรรมอันมาจากวิถีชีวิตของชาวบ้านในพื้นที่ตามข้อมูลการศึกษาของ ประทีป เพ็งตะโก ได้รวบรวมและสรุปรายละเอียดไว้ดังนี้

1. โบราณวัตถุที่เป็นรูปเคารพในศาสนา ขุดพบโบราณวัตถุที่มาจากประติมากรรมวัดไชยวัฒนารามและบางส่วนจากที่ชาวบ้านได้สร้างถวายขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชา ได้แก่ เศียรพระพุทธรูป เศียรพระพุทธรูปปูนปั้น เศียรพระพุทธรูปสำริด เศียรพระพุทธรูปบุเงิน องค์พระพุทธรูปสำริด องค์พระพุทธรูปดินเผาองค์พระพุทธรูปทรงเครื่อง พระพิมพ์ดินเผา พระพิมพ์ชิน พระชัยมงคล ชิ้นส่วนพระพุทธรูปทรงเครื่อง เศียรพระพุทธรูปขนาดเล็ก เครื่องประดับประติมากรรม และชิ้นส่วนของพระพุทธรูปต่าง ๆ

2. โบราณวัตถุที่เป็นส่วนประกอบสถาปัตยกรรม รายละเอียดของส่วนประกอบสถาปัตยกรรมที่ใช้ประดับประดาสิ่งก่อสร้างและยึดโยงโครงสร้างตามแนวอาคาร พระอุโบสถ เมรุทิศ เมรุราย และพระปรางค์ ได้แก่ นภศูล เสมาช่องโคม เจดีย์ทรงระฆังจำลอง เจดีย์ทรงระฆังขนาดเล็ก ตะปู (หลายประเภท) ตะปู สังฆวานร ดินเผาทรงกลีบบัว เสมาดินเผา เสมาทรงกระจัง กระเบื้องชายกำแพง โคมไฟดินเผา กระเบื้องชายคาปูนปั้นทวารบาล ปูนปั้นกรอบซุ้ม ส่วนบนของหัวเม็ดกำแพงแก้ว ชิ้นส่วนปูนปั้นประกอบภาพปูนปั้นเรื่องพุทธประวัติ ปูนปั้นประดับฐานเสมา ใบเสมา และช่อฟ้า

3. โบราณวัตถุที่เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ทำมาจากเหล็ก ขุดพบเครื่องมือเครื่องใช้ในการประกอบอาชีพและวิถีชีวิต เช่น เครื่องมืองานช่าง เครื่อมือในการเดินเรือ เครื่องใช้ในครัวเรือน และเครื่องมืออื่น ๆ ที่ไม่ทราบประโยชน์ใช้สอย

4. โบราณวัตถุที่ใช้เป็นอาวุธ สันนิษฐานว่า สิ่งนี้น่าจะหลงเหลือมาเมื่อครั้งวัดไชยวัฒนารามถูกดัดแปลงเป็นค่ายรบพม่า ขุดพบชิ้นส่วนปืนใหญ่ ขวานเหล็ก อาวุธปลายแหลม กระสุน และหัวลูกศร

5. โบราณวัตถุที่เกี่ยวกับโลหะกรรม เชื่อว่ามีการก่อสร้างเครื่องมือที่ใช้สำหรับการก่อสร้างวัดไชยวัฒนาราม เช่น ก้อนตะกั่ว แผ่นตะกั่ว ขี้แร่เหล็ก เบ้าหลอมโลหะ และเบ้าขนาดเล็กคล้ายถ้วยตะไล

6. ภาชนะดินเผาในประเทศ ขุดพบภาชนะดินเผาที่มีที่มาจากแหล่งผลิตอื่น ๆ เช่นแหล่งเตาเผาบ้านบางปูน แหล่งเตาเผาแม่น้ำน้อย แหล่งเตาเผาอยุธยา แหล่งเตาเผาสุโขทัย-ศรีสัชนาลัย เป็นต้น ล้วนแต่เป็นภาชนะที่ใช้สำหรับในบ้านเรือนและครัวเรือน

7. ภาชนะดินเผาต่างประเทศ โบราณวัตถุประเภทนี้มีการขุดพบมากที่สุด ส่วนใหญ่เป็นภาชนะเครื่องถ้วยจากประเทศจีนที่มีอายุในสมัยราชวงศ์หยวน ราชวงศ์หมิง ราชวงศ์ชิง ราวพุทธศตวรรษที่ 19-25 ที่ขุดพบล้วนแต่เป็นเครื่องถ้วยจีนเคลือบสีเขียวไข่กา สีน้ำเงิน สีน้ำตาล สีเขียวเป็นต้น อีกทั้งภาชนะลายครามและเครื่องถ้วยเบญจรงค์ก็ขุดพบในวัดไชยวัฒนารามเช่นกัน

8. โบราณวัตถุอื่น ๆ สิ่งนี้จะปรากฏเป็นประเภทของใช้และสิ่งของแทนเงินตรา เช่น เชิงเทียน ฝาภาชนะ กระดิ่ง ลูกกระพรวน ลูกประคำ ตะเกียง และหอยเบี้ย เป็นต้น (ประทีป เพ็งตะโก, 2537: 122-146)

จากข้อมูลข้างต้นพบว่า มีโบราณวัตถุที่เป็นเครื่องทำเสียงสัญญาณ คือ กระดิ่ง ทำมาจากสำริดใช้ประดับประดาอาคาร และกระพรวน ทำมาจากสำริดใช้ห้อยคอสัตว์ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 ได้ให้ความหมายของกระดิ่งและกระพรวน ความว่า

> *กระดิ่ง น. เครื่องทำเสียงสัญญาณทำด้วยโลหะ มีรูปคล้ายระฆัง แต่ขนาดเล็กกว่า มีตุ้มเล็ก ๆ อยู่ข้างใน สำหรับทำให้เกิดเสียง, โดยปริยายหมายถึงสิ่งที่มีลักษณะคล้ายคลึงเช่นนั้น เช่น กระดิ่งจักรยาน*
>
> *กระพรวน [-พรวน] น. โลหะทำเป็นรูปกลมกลวง มีลูกกลิ้งเล็ก ๆ อยู่ข้างในเพื่อให้เกิดเสียง ใช้ผูกข้อเท้าเด็กหรือคอสัตว์เป็นต้น, พรวน ลูกพรวน หรือลูกกระพรวน ก็ว่า, (ถิ่น-พายัพ, อีสาน) หมากหิ่ง หรือ มะหิ่ง*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: ออนไลน์)

กระดิ่งและกระพรวนเป็นวัตถุที่ทำมาจากโลหะ มีวิวัฒนาการมาจากการการกระทำของมนุษย์ ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ตอนที่ 2 ว่าด้วยประวัติเครื่องดนตรี กล่าวว่า *"เครื่องตีที่เปลี่ยนแปลงมาจากการตบมือนั้น แยกออกได้หลายสาขา ...ข. แยกไปเป็นฉาบ ฉิ่ง กระพรวน กระดิ่ง ระฆัง ระฆังใบบัว เหม่ง ฆ้องโหม่ง ฆ้องคู่ ฆ้องระเบ็ง ฆ้องวง ฯลฯ..."* (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 10)

จากข้อมูลข้างต้นโบราณวัตถุที่มีมาแต่สมัยโบราณล้วนเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและการกระทำของมนุษย์อันมีวิวัฒนาการต่าง ๆ ที่ปรับใช้และพัฒนารูปแบบมาเป็นปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้ได้สอดแทรกอยู่ในวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ เช่น การใช้เป็นสิ่งประดับประดาทางสถาปัตยกรรม

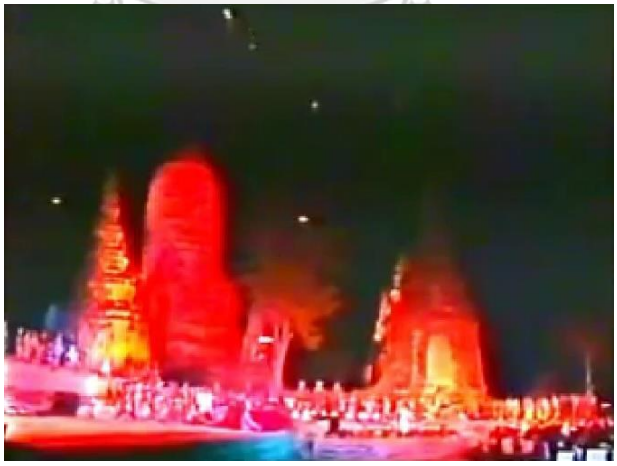
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเกษตรกรรม พิธีกรรม และเครื่องบอกสัญญาณ นั่นจึงเป็นเครื่องบ่งบอกอารยธรรมของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัยที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันและยังคงอยู่ในปัจจุบัน

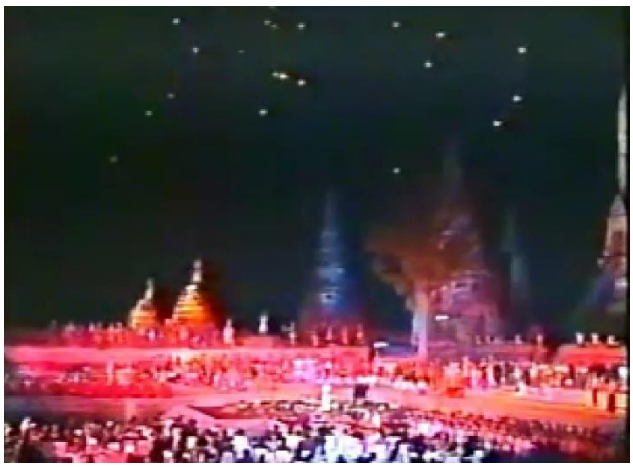
2.5.4 กาลปัจจุบัน

จากภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น วัดไชยวัฒนารามประจักษ์ให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรือง ความสง่าทางด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรม อีกทั้งทัศนียภาพโดยรอบซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่สะท้อนให้วัดไชยวัฒนารามมีความสวยงามทางธรรมชาติ มีบรรยากาศงดงามยิ่งขึ้น จึงทำให้วัดไชยวัฒนารามมีความสำคัญทางคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรม และทัศนียภาพอันสวยงาม สิ่งเหล่านี้นำไปสู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานในแขนงต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงขอกล่าวถึงบทบาทของวัดไชยวัฒนารามที่มีคุณค่าความสำคัญที่ปรากฏในผลงานแขนงต่าง ๆ ที่ปรากฏในปัจจุบัน ดังนี้

ด้วยทัศนียภาพอันงดงาม คุณค่าความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของวัดไชยวัฒนาราม ปรากฏความสำคัญทางมรดกวัฒนธรรมของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดไชยวัฒนารามจึงถูกใช้เป็นสถานที่ในการจัดการแสดงแสง-เสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง “คนดีศรีอยุธยา” แสดงหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนี พันปีหลวง เมื่อครั้งเสด็จพระราชดำเนินเยือนจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ.2535 ณ โบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม



ภาพที่ 63 การแสดงคนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม วันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2535
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=d8iPAQbSjjE



ภาพที่ 64 การแสดงคนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม วันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ.2535
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=d8iPAQbSjjE

สรชัย ชวรางกูร ได้พัฒนาสื่อดิจิทัลมรดกทางวัฒนธรรมไทยด้วยแบบจำลอง 3 มิติ เชิงสถาปัตยกรรม วัดไชยวัฒนารามในสมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2561 โดยศึกษาวิเคราะห์และสรุปข้อมูลทางสถาปัตยกรรมไทยของวัดไชยวัฒนารามเพื่อนำมาพัฒนาสื่อดิจิทัลแบบจำลอง 3 มิติเชิงสถาปัตยกรรม สร้างสรรค์ผลงานจากข้อมูลพื้นฐานแสดงให้เห็นภาพวัดไชยวัฒนารามที่มีความงดงามและเจริญรุ่งเรืองในสมัยกรุงศรีอยุธยา

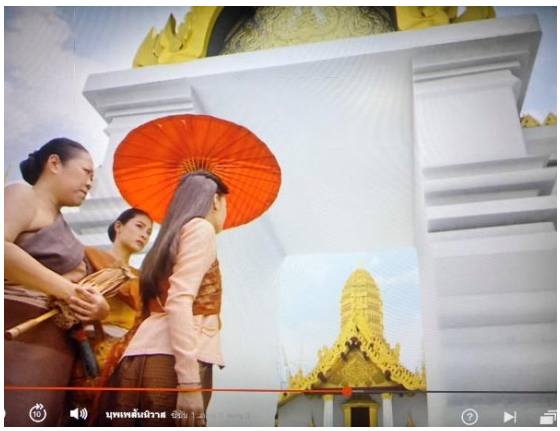
ภาพที่ 65 ภาพ 3 มิติ แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: สรชัย ชวรางกูร (2561: 50)

ภาพที่ 66 ภาพ 3 มิติ แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=qQqMDWLcc08

ภาพที่ 67 ภาพ 3 มิติ แบบจำลองวัดไชยวัฒนาราม
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=qQqMDWLcc08

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ละครโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส เป็นละครโทรทัศน์แนวย้อนยุค ผลิตโดย บริษัท บรอดคาซท์ไทย เทเลวิชั่น จำกัด เขียนบทโทรทัศน์ โดย ศัลยา ดัดแปลงจากนวนิยายชื่อเดียวกันของ รอมแพง กำกับการแสดง โดย ภวัต พนังคศิริ มีการวางโครงเรื่องและใช้วัดไชยวัฒนารามเป็นสถานที่ในการถ่ายทำ อีกทั้งยังสร้างสรรค์วัดไชยวัฒนารามในรูปแบบจำลอง 3 มิติแสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองสมบูรณ์ ละครบุพเพสันนิวาสออกฉายครั้งแรกทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ทุกวันพุธ วันพฤหัสบดีและวันศุกร์ ตั้งแต่วันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2561 ถึง 11 เมษายน 2561 ได้ผลตอบรับอย่างมากมาย และได้นำกลับมาฉายอีกครั้งเมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม 2561 ปัจจุบันสามารถรับชมได้ที่แอพลิเคชั่น Netflix



ภาพที่ 68 ฉากวัดไชยวัฒนารามในละครโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส
ที่มา: https://www.netflix.com/watch/81106663?trackId=200257859

ภาพที่ 69 ฉากวัดไชยวัฒนารามในละครโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส
ที่มา: https://www.netflix.com/watch/81106663?trackId=200257859

จากกระแสละครโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส จึงส่งผลให้ผู้คนมีความสนใจในวัฒนธรรมไทยมากยิ่งขึ้น โดยประชาชนมีความสนใจในการแต่งชุดไทยและเข้าเยี่ยมชมโบราณสถานวัดไชยวัฒนาราม กระแสวัฒนธรรมนี้ทำให้วัดไชยวัฒนารามได้รับความสนใจและมีนักท่องเที่ยวเดินทางมาเที่ยวยังวัดไชยวัฒนารามอย่างล้นหลาม

ภาพที่ 70 กระแสวัฒนธรรมการแต่งกายชุดไทยท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=P0ClEXiHmUg

ภาพที่ 71 กระแสวัฒนธรรมการแต่งกายชุดไทยท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: https://socialnews.teenee.com/penkhao/18455.html

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 72 กระแสวัฒนธรรมการแต่งกายชุดไทยท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม

ที่มา: https://www.newtv.co.th/news/13421

การแสดงดนตรีคลาสสิค “ไชยวัฒนารามยามเย็น” จัดโดยสำนักงานท่องเที่ยวและกีฬา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันเสาร์ที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2561 เป็นงานแสดงดนตรีคลาสสิคท่ามกลางบรรยากาศความงดงามยามค่ำคืนของวัดไชยวัฒนารามที่จัดขึ้นเพื่อรองรับกระแสการท่องเที่ยวและมอบเป็นของขวัญให้แก่นักท่องเที่ยวที่เดินทางมาจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 73 การแสดงดนตรีคลาสสิค “ไชยวัฒนารามยามเย็น”
ที่มา: https://go.ayutthaya.go.th

ภาพที่ 74 การแสดงดนตรีคลาสสิค “ไชยวัฒนารามยามเย็น”
ที่มา: https://go.ayutthaya.go.th

จากข้อมูลข้างต้น วัดไชยวัฒนารามได้รับการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยได้รับการบูรณะขุดแต่งโบราณสถานวัดไชยวัฒนารามจากกรมศิลปากรและโครงการความร่วมมือในการอนุรักษ์โบราณสถานต่าง ๆ โบราณวัตถุที่ขุดพบเป็นสิ่งยืนยันถึงอารยธรรมและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชุมชนอันแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของวัด ซึ่งในปัจจุบันมีบทบาททางวัฒนธรรมในฐานะต้นแบบโบราณสถานที่มีคุณค่าทางวิชาการและความบันเทิงที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์เป็นมรดกทางวัฒนธรรมสำคัญของชาติ และเป็นสถานที่ที่มีทัศนียภาพงดงามอันเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการก่อสร้างสถานที่สำคัญและการสร้างผลงานแขนงต่าง ๆ นับเป็นพลวัตหนึ่งในสังคมที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไทยอย่างทรงคุณค่าและเป็นแรงบันดาลใจให้วัฒนธรรมกลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้งในปัจจุบัน นำมาซึ่งภาพแห่งวัฒนธรรมที่เป็นความประทับใจและความภูมิใจในบ้านเกิดของชาวจังหวัดพระนครศรีอยุธยาและชาติไทย

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ทั้งหมด ผู้วิจัยพบว่า สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พระมหากษัตริย์พระองค์ที่ 24 แห่งกรุงศรีอยุธยา ปฐมกษัตริย์ราชวงศ์ปราสาททอง สถาปนาวัดไชยวัฒนารามขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา พระองค์กระทำขึ้นจากพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนาและแสดงออกซึ่งพระปรีชาสามารถในการกระทำถาวรวัตถุขึ้นเพื่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองแก่บ้านเมืองอย่างยิ่งใหญ่สมพระเกียรติยศ มูลบทที่เกี่ยวข้องปรากฏสิ่งก่อสร้างงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา แสดงเรื่องราวพุทธประวัติเกี่ยวกับเหตุการณ์ตอนประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพาน เพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า และจากบันทึกทางประวัติศาสตร์มีชุมชนชาติพันธุ์สำคัญ ตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่เป็นชุมชนสำคัญขนาดใหญ่ ได้แก่ ชุมชนมุสลิมมลายูชาวแขกกตานีและชาวจาม และชุมชนชาวจีนตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณปากคลองขุนละครไชยหรือคลองตะเคียนและบริเวณคลองคูจาม มีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจและการรับราชการทหารในราชสำนักสืบต่อเนื่องมายังกรุงรัตนโกสินทร์ สิ่งเหล่านี้เป็นพลวัตทางสังคมที่แสดงความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมืองและสะท้อนอารยธรรมของกรุงศรีอยุธยาดังที่ปรากฏจากข้อมูลภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนารามที่แสดงออกชัดเจนในเรื่องความศรัทธาและความมั่นคงในพระพุทธศาสนา

ดังที่กล่าวมานี้ นำไปสู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์จากประเด็นข้อมูลประวัติศาสตร์ อาศัยหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นมาเพื่อสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองและแสดงเรื่องราวคุณค่าทางประวัติศาสตร์ของวัดไชยวัฒนารามสอดคล้องดังพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่ทรงอนุสรณ์ไว้ ความว่า

...อิฐเก่า ๆ แผ่นเดียวมีค่า ควรจะช่วยกันรักษาไว้ ถ้าเราขาดสุโขทัย อยุธยา และกรุงเทพแล้ว ประเทศไทยก็ไม่มีความหมาย โบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ และโบราณสถานทั้งหลายนั้น ล้วนเป็นของมีคุณค่า และจำเป็นแก่การศึกษาค้นคว้าในทางประวัติศาสตร์ ศิลปะ และโบราณคดี เป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของชาติไทยที่มีมาแต่อดีตกาล สมควรจะสงวนรักษาให้คงทนถาวร เป็นสมบัติส่วนรวมของชาติไว้ตลอดกาล (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2544: 237)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
แนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยทำการศึกษาความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัดไชยวัฒนาราม แนวคิดและทฤษฎี รวมไปถึงข้อมูลสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มีรายละเอียดดังนี้

3.1 แนวคิด

3.1.1 แนวคิดด้านความเชื่อเกี่ยวกับวัดไชยวัฒนาราม

3.1.2 แนวคิดด้านวัฒนธรรม

3.2 ทฤษฎี

3.2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

3.2.2 ทฤษฎีว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย

3.2.3 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

3.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัดไชยวัฒนาราม

3.3.3 การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์

3.1 แนวคิด

3.1.1 แนวคิดด้านความเชื่อเกี่ยวกับวัดไชยวัฒนาราม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความเชื่อเกิดจากการกระทำของมนุษย์ที่กระทำจนกลายเป็นความคิดที่สร้างขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่พึ่งและยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์ เมื่อระยะเวลานานขึ้นจึงก่อให้เกิดความศรัทธาที่เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตความสัมพันธ์ต่าง ๆ ในสังคม จากการค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องมีนักวิชาการได้ให้นิยามความหมายของความเชื่อไว้ดังต่อไปนี้

เสฐียรโกเศศ ได้กล่าวถึงความเชื่อว่า *"...ความเชื่อเป็นสิ่งสำคัญส่วนหนึ่งของศาสนา ถ้าขาดความเชื่อเสียอย่างเดียวศาสนาก็ไม่มีความก้าวหน้า..."* (เสฐียรโกเศศ, 2515: 30)

พระมหาประศักดิ์ อคฺคปญฺโญ ได้อธิบายว่า ความเชื่อของคนไทยยึดมั่นในสถาบันพระมหากษัตริย์ ศาสนา อีกทั้งศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการทำนายและโชคลาง ความว่า

> *ความเชื่อของสังคมไทยนั้นตั้งแต่เดิมมา ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากชนชาติอื่น โดยเฉพาะวัฒนธรรมอินเดียซึ่งได้รับอิทธิพลผ่านอาณาจักรขอมและมอญ ส่วนความเชื่อในสังคมต่าง ๆ อาจเหมือนกันหรือแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ*

ประสบการณ์ของแต่ละสังคม สำหรับสังคมไทยก็มีความเชื่อที่สำคัญและคนไทยยึดมั่นได้แก่ ความเชื่อในสถาบันพระมหากษัตริย์ ความเชื่อทางศาสนา ความเชื่อทางโหราศาสตร์ ความเชื่อในไสยศาสตร์และโชคลาง เป็นต้น (พระมหาประศักดิ์ อคฺคปญฺโญ, 2541: 13-19)

ลัญจกร นิลกาญจน์ ได้อธิบายว่า ความเชื่อคือความรู้สึกของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติและพัฒนาขึ้นมาจนเป็นระบบชัดเจน สืบต่อกันมาทางสังคมและทำให้คนอยู่ร่วมกันได้ตามแนวปฏิบัติที่เกิดขึ้น ความว่า

ความเชื่อเป็นความรู้สึกที่ฝังลึกอยู่ในความคิดของมนุษย์ ที่มีต่อสิ่งที่มีอิทธิฤทธิ์ มีอำนาจเหนือธรรมชาติ มีผลต่อพฤติกรรมที่แสดงออกมาในรูปแบบต่าง ๆ ความเชื่อจึงมีมาตั้งแต่มีเริ่มมีมนุษยชาติ แล้วค่อย ๆ พัฒนามาเป็นระบบความเชื่อที่ชัดเจน เป็นเรื่องของอำนาจเหนือธรรมชาติ (Super Naturalism) ที่มีอยู่เหนือการควบคุมของมนุษย์ และยอมรับในพลังอำนาจด้วยการเคารพบูชา ประกอบพิธีกรรม และประพฤติปฏิบัติตนให้อยู่ในกรอบกติกาที่เห็นว่าเหมาะสมกับความเชื่อนั้น ความเชื่อส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่สืบต่อกันมาที่อาจจะเกิดจากบริบททางสังคมในช่วงนั้น และความเชื่อได้จัดระบบคนในชุมชนให้อยู่ร่วมกันตามแนวทางที่ผ่านมา (ลัญจกร นิลกาญจน์, 2561: 13)

ประภาพรรณ วิจิตวาทการ ได้กล่าวถึงประเภทของความเชื่อ 8 อย่างที่สัมพันธ์กับคนไทย ความว่า

ความเชื่อของคนไทย แบ่งออกเป็น 8 ประเภท ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับธรรมชาติ ความเชื่อเรื่องการเกิด การตาย และช่วงเวลาที่สำคัญในชีวิต ความเชื่อเกี่ยวกับประเพณีการนับถือผี ความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนา ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับครัวเรือนและที่อยู่อาศัย ความเชื่อที่เกี่ยวกับอาชีพ ความเชื่อซึ่งเป็นลักษณะผสมผสานของความเชื่อต่าง ๆ เข้าด้วยกัน (ประภาพรรณ วิจิตวาทการ, 2532: 6)

ความเชื่อที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นผลจากอิทธิพลความเชื่อที่ปรากฏขึ้นในศาสนาพราหมณ์ฮินดูจากวัฒนธรรมเขมรได้เข้ามามีบทบาทในสังคม โดยเน้นการนำไปปฏิบัติทางสังคมซึ่งเป็นผลต่อคนหมู่มากโดยทั่วไปและยังส่งผลต่อผู้ปกครองในการบริหารบ้านเมืองสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวคือ พระมหากษัตริย์มีความเชื่อว่าได้รับบัญชาสวรรค์หรือเป็นตัวแทนสวรรค์

ให้ลงมาปกครองมวลมนุษย์ มีฐานะเปรียบเป็นดั่งสมมติเทพ (คณะกรรมการฝ่ายประชาสัมพันธ์งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช, 2560: ออนไลน์) ความเชื่อจึงดำรงอยู่ควบคู่ในระบอบพระมหากษัตริย์และถูกนำมาปรับใช้ในสังคมเรื่อยมาจนเกิดความคุ้นชิน ได้รับการยอมรับและเคารพซึ่งกันและกันเมื่อความเชื่อเข้ามามีอิทธิพลและบทบาทสำคัญในสังคม พระมหากษัตริย์ย่อมแสดงออกสิ่งต่าง ๆ โดยกระทำขึ้นภายในบ้านเมืองผ่านรูปแบบของศิลปะและการก่อสร้างต่าง ๆ

วัดเป็นศาสนสถานรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏศิลปะและความเชื่อต่าง ๆ เข้าไว้ในสถานที่เดียว ในกรุงศรีอยุธยามีการก่อสร้างวัดขึ้นเป็นจำนวนมากจากความศรัทธาของพุทธศาสนิกชนทั้งหลาย ดังที่ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ได้กล่าวถึงความนิยมในการสร้างวัดให้เป็นศูนย์รวมจิตใจทางสังคม อันสะท้อนความมั่นคงเป็นปึกแผ่นของบ้านเมืองที่มาจากความศรัทธาของประชาชนในการกระทำสร้างวัดขึ้นอุทิศถวายให้แก่พระพุทธศาสนา ความว่า

> *สังคมไทยสมัยอยุธยามีศูนย์กลางอยู่ที่วัด วัดเป็นศูนย์รวมจิตใจ ศูนย์กลางการศึกษา ศูนย์รวมศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ที่พุทธศาสนิกชนร่วมแรงร่วมใจสร้างอุทิศถวายให้แก่ศาสนา ความเป็นปึกแผ่นของบ้านเมืองดูได้จากการสร้างวัด วัดในสมัยอยุธยามีมากกว่า 500 วัด พระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ทรงนับถือพระพุทธศาสนา เป็นผู้สร้างและบูรณปฏิสังขรณ์วัดหลักของบ้านเมือง เช่น วัดมหาธาตุ วัดราชบูรณะ วัดพระศรีสรรเพชญ์ และวัดไชยวัฒนาราม เป็นต้น นอกนั้นเป็นวัดที่พระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนาง และราษฎรสร้าง ซึ่งมีความสำคัญรองลงมาตามลำดับ* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, 2544: 38)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คติความเชื่อในการสร้างวัดอยู่คู่กับสังคมกรุงศรีอยุธยามายาวนาน โดยเฉพาะการสร้างวัดที่สร้างขึ้นเพื่อการถวายเป็นพระราชกุศล ดังที่ ศรีศักร วัลลิโภดม กล่าวว่า *“เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จสวรรคตนั้น ได้ถวายพระเพลิงพระศพภายในพระราชฐาน เมื่อเสร็จสิ้นจึงนิยมสร้างวัดถวายเป็นพระราชกุศล”* (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2556: ออนไลน์)

การสร้างวัดเกิดขึ้นด้วยมูลเหตุที่หลากหลาย ดังที่ สมคิด จิระทัศนะกุล ได้อธิบายเกี่ยวกับการสร้างวัดที่นอกเหนือจากสืบทอดพระพุทธศาสนาแล้ว ยังมีมูลเหตุอื่น ๆ ความว่า

> *การสร้างวัดนอกจากจะสร้างเพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนาแล้วยังมีมูลเหตุสำคัญเพื่อให้เป็นสถานที่สำคัญของบ้านเมืองซึ่งเกิดจากการกระทำของพระมหากษัตริย์ ดังนี้*

1. สร้างเพื่อให้เป็นสิ่งคู่บ้านคู่เมือง เพื่อประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุหรือสร้างวัดหลวงเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปสำคัญ เพื่อให้เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของสังคมที่พระมหากษัตริย์ทุกยุคทุกสมัยทรงกระทำและนิยมสร้างขึ้นจนเป็นประเพณี

2. สร้างเพื่อให้เป็นวัดประจำวัง สำหรับพระมหากษัตริย์ทรงใช้เป็นที่ประกอบพระราชพิธีหรือพระราชกุศลส่วนใหญ่มักสร้างอยู่ติดกับพระบรมมหาราชวัง

3. สร้างให้เป็นวัดประจำรัชกาล คตินิยมนี้เพิ่งมีขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์

4. สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ ในบริเวณที่เป็นนิวาสสถานเดิมของพระราชบุพการีของพระมหากษัตริย์ หรือพระบรมวงศานุวงศ์หรือคหบดี เพื่อเป็นการอุทิศกุศลบุญแห่งการถวายที่ดินและการสร้างนั้นแต่ผู้ล่วงลับไปแล้ว

5. สร้างขึ้นบนพื้นที่เดิมซึ่งเคยเป็นที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพหรือพระศพ เพื่อให้เป็นอนุสรณ์ในการรำลึกถึง รวมทั้งเป็นการอุทิศบุญแด่บุคคลผู้นั้น

6. สร้างขึ้น ณ ที่ปรากฏเหตุการณ์สำคัญ เช่น ตำแหน่งที่พระราเมศวรทอดพระเนตรเห็นพระบรมสาริกธาตุแสดงปาฏิหาริย์ตกลงมา และสถานที่ประสูติของพระเจ้าเสือ

7. สร้างขึ้นตามคติประเพณีนิยมบางประการ (สมคิด จิระทัศนกุล, 2554: 19-22)

การสร้างวัดหลายแห่งที่สร้างมาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น โดยสร้างตามแนวคิดเรื่องเขาพระสุเมรุ (ประทีป เพ็งตะโก, 2534: 14) ตามตำราไตรภูมิกถา ดังที่ วัฒนะ จูฑะวิภาต ได้กล่าวไว้มีใจความสำคัญว่า แนวคิดคติไตรภูมิมีอิทธิพลต่อการสร้างงานสถาปัตยกรรมไม่ว่าจะเป็นการวางผังรูปทรงหรือศาสนสถานต่าง ๆ โดยนำมาจากคัมภีร์ทางศาสนาไตรภูมิกถา (วัฒนะ จูฑะวิภาต, 2550: 11)

แนวคิดเรื่องเขาพระสุเมรุ มีความหมายในทางพระพุทธศาสนาหมายถึงการรองรับผลการกระทำของมนุษย์ ซึ่งจำลองภาพออกมาด้วยภูมิทัศน์และสถาปัตยกรรมทางไตรภูมิ จากการอธิบายของพระครูสิริรัตนานุวัตร ได้กล่าวไว้ในผลการวิจัยเรื่อง การพัฒนาภูมิสถาปัตยกรรมตามหลักจักรวาลวิทยา ความว่า

ภูมิคือพื้นที่หรือทิศทางภูมิศาสตร์และทิศทางธรรม เกี่ยวข้องกับการวางแผนผัง การกำหนดทิศคือตามคติและความเชื่อกับสถาปัตยกรรมในไตรภูมิที่เป็นเจดีย์ วิหาร อุโบสถที่ถือเป็นแกนกลางของวัดตามคติเขาพระสุเมรุที่ถือเป็น

แกนกลางของจักรวาล ตามคติของพราหมณ์ถือว่า พระอิศวรเจ้ามีประสงค์จะประดิษฐานภูเขาใหญ่ให้เป็นหลักของโลก จึงเอาพระจุฑามณี (ปิ่นปักผม) ปักลงที่กลางพื้นพิภพ บันดาลให้เป็นเขาพระสุเมรุที่ประกอบด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ แม่น้ำสีทันดร ทวีป เพื่อเป็นที่สถิตของเทพทั้งหลาย โดยเทพอิศวรสถิตอยู่ ณ ยอดเขานี้ ไตรภูมิสัมพันธ์กับการปฏิบัติธรรมของมนุษย์ ในส่วนกามภูมิ เป็นภูมิของมนุษย์ เทวดา นรก มีลักษณะหนาทึบ สื่อถึงมนุษย์ที่มีกิเลสยังหนา ยังข้ามพ้นวัฏสงสารไม่ได้ ส่วนรูปภูมิ เป็นส่วนที่มีรูปวัตถุแต่เบาบาง สื่อถึงผู้ปฏิบัติในฌานสมาธิมีกิเลสเบาบางประหนึ่งแสงจันทร์ ส่วนอรูปภูมิ เป็นส่วนไม่มีรูปวัตถุ สื่อผู้ปฏิบัติในฌานสมาธิจนได้กายละเอียด มีลักษณะโปร่งแสง หมายถึงปัญญาที่เปรียบด้วยแสงสว่าง ซึ่งสัมพันธ์กับภูมิทัศน์และสถาปัตยกรรมที่มีมุมมืดและมุมสว่าง การสำรวจภูมิสถาปัตยกรรมตามหลักจักรวาลวิทยาในวัด สอดคล้องกับพระพุทธเจ้าที่ตรัสรู้โดยหันพระพักตร์ไปทิศตะวันออกและแม่น้ำเนรัญชรา เป็นที่นิยมสร้างโบกขรณีในวัด (พระครูสิริรัตนานุวัตร, 2562: ก)

ยังมีความเชื่ออื่น ๆ ที่เกิดขึ้นจากงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาของวัดไชยวัฒนาราม โดยผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดความเชื่อที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

ความเชื่อเกี่ยวกับพระพุทธรูป

พระพุทธรูป เป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธองค์ที่สร้างขึ้นเพื่อระลึกและเคารพถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าอ้างอิงจากคัมภีร์ของพระพุทธศาสนาตลอดจนธรรมเนียมปฏิบัติ ทำให้ยึดถือเป็นสิ่งสื่อแทนการสักการะบูชาด้วยความนอบน้อม

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้อธิบายความหมายและความเป็นมาของพระพุทธปฏิมาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ความว่า

พระพุทธปฏิมา คือรูปเปรียบหรือรูปแทนองค์พระพุทธเจ้า เป็นปูชนียวัตถุที่พุทธศาสนิกชนในประเทศไทยได้สร้างไว้ อันถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดของไทยซึ่งตกทอดกันมาร่วม 1,500 ปี และเนื่องด้วยว่าพระพุทธปฏิมาส่วนใหญ่ที่หลงเหลืออยู่นั้น สร้างขึ้นจากถาวรวัตถุ เช่น ศิลา สัมฤทธิ์หรือทองคำ จึงยังดำรงสภาพดั้งเดิมไว้ได้ ขณะที่ผลงานศิลปกรรมอื่น ๆ ได้เสื่อมสภาพและอันตรธานหายไปตามกาลเวลา ไม่ว่าจะเป็น ปราสาท ราชวัง สถูป อุโบสถ วิหาร การเปรียญก็ชำรุดทรุดโทรมเหลือเพียงแค่ซากปรักหักพัง มีเพียงพระพุทธปฏิมาเท่านั้นที่ยังคงอยู่เป็นพยานให้กับอดีตของไทย (พิริยะ ไกรฤกษ์, 2551: 1)

ดวงจันทร์ แซ่ตั้ง จากสำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ ได้อธิบายเกี่ยวกับอานิสงส์การสร้างพระพุทธรูปที่มาจากประเด็นความเชื่อและกุศลบุญ ความว่า

อานิสงส์การจัดสร้างพระพุทธรูปหรือสิ่งพิมพ์อันเกี่ยวกับพระธรรมคำสอนเป็นกุศลดังนี้

1. อกุศลกรรมในอดีตชาติแต่ปางก่อน จะเปลี่ยนจากหนักเป็นเบา จากเบาเป็นสูญ

2. สิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครอง สรรพภยันตรายสลาย

3. เจ้ากรรมนายเวรในอดีตชาติแต่ปางก่อน เมื่อได้รับส่วนบุญไปแล้วก็จะเลิกเว้นการจองเวร

4. เหล่ายักษ์ผีรากษส งูพิษ เสือร้าย ไม่อาจเป็นภัย

5. จิตใจสงบ ปวงภัยไม่เกิด ฝันร้ายไม่มี ราศีผ่องใส สุขภาพแข็งแรง กิจการงานเป็นมงคล

6. มั่นคงในคุณธรรม ความอุดมสมบูรณ์ปรากฏเกินความคาดฝัน ครอบครัวสุขสันต์ วาสนายั่งยืน

7. คำกล่าวเป็นสัตย์ ฟ้าดินปราณี ทวยเทพยินดี มิตรสหายปรีดา

8. คนโง่สิ้นเขลา คนเจ็บหายได้ คนป่วยหายดี ความทุกข์หายเข็ญ สตรีจะได้เกิดเป็นชาย

9. พ้นจากมวลอกุศล เกิดใหม่บุญเกื้อหนุน มีปัญญาเลิศล้ำ บุญกุศลเรืองรอง

10. สิ่งที่สร้างจะบังเกิดเป็นกุศลจิตแก่ทุกคนที่ได้พบเห็น เป็นเนื้อนาบุญอย่างอเนกทุกชาติของผู้สร้างที่เกิดจะได้ฟังธรรมจากพระอริยะเจ้าปัญญาในธรรมแก่กล้าสามารถได้อภิญญาหกสำเร็จโพธิญาณ

การจัดสร้างพระพุทธรูปและสิ่งพิมพ์เป็นกุศลดังกล่าว ฉะนั้นในงานวันเกิดงานมงคลต่าง ๆ การฉลองยศหรือตำแหน่ง การทำบุญสะเดาะเคราะห์ หรือขอพร การขอขมาลาบาปตลอดจนการอุทิศส่วนกุศลแก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้วเป็นต้น หากได้สละทรัพย์สินเงินทองเพื่อจัดกิจการดังกล่าวด้วย ก็จะเป็นผลานิสงส์สืบต่อไป (ดวงจันทร์ แซ่ตั้ง, 2543: ออนไลน์)

พระพุทธรูปสำคัญในวัดไชยวัฒนารามปรากฏพระพุทธรูปประทับปางมารวิชัยประดับประดาองค์อย่างพระมหากษัตรย์หรือที่เรียกว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องตามตำนานเรื่องเล่าในพุทธประวัติ กล่าวว่า พระพุทธรูปทรงเครื่องตอนพระพุทธองค์ทรงปราบ

พญาชมพูบดีซึ่งเป็นพระราชาผู้ร่ำรวยและมีฤทธานุภาพมาก พระพุทธองค์ทรงทราบด้วยพุทธบารมีว่าพญาตนนี้หากบรรพชาจะได้สำเร็จเป็นพระอรหันต์ในพุทธศาสนาจึงโปรดให้เชิญมาเฝ้า แล้วพระพุทธองค์ทรงเนรมิตพระองค์เองเป็นพระราชาธิราช ทรงเครื่องอาภรณ์มากยิ่งกว่าพญาชมพูบดีทุกประการ เมื่อได้สดับธรรมจากพระพุทธองค์จนหมดทิฐิแล้วพญาตนนี้จึงขอบรรพชา (สันติ เล็กสุขุม, 2557: 167)

ความเป็นมาของการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องปรากฏขึ้นครั้งแรกในอินเดีย ดังที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ ความว่า “*พระพุทธปฏิมาประทับขัดสมาธิราบปางมารวิชัยทรงเครื่องปรากฏขึ้นครั้งแรกในคณะกัมโพชสงฆ์ปักขะ โดยดัดแปลงมาจากพระพุทธปฏิมาประทับขัดสมาธิเพชรปางมารวิชัย สวมอุณหิสห้ายอดของอินเดียที่สร้างขึ้นในราชวงศ์ปาละ-เสนะ*” (พิริยะ ไกรฤกษ์, 2559: 294)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงประทานอธิบายเรื่องท้าวมหาชมพูบดี ซึ่งเป็นตำนานคติความเชื่อสำคัญที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่อง ความว่า

> *ชมพูบดีสูตรนี้ มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องโดยเฉพาะในสังคมไทย ที่เชื่อถือกันว่าเป็นต้นตำนานของการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่อง จึงเป็นที่มาของการเรียกพระพุทธรูปทรงเครื่องนี้ว่า ปางโปรดพระเจ้าชมพูบดี*
>
> *ที่มาของคัมภีร์ชมพูบดีสูตรนี้ ไม่ปรากฏต้นเค้าที่แน่ชัด สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่า เรื่องท้าวมหาชมพูนี้เป็นเรื่องพระพุทธประวัติ เมื่อครั้งที่พระพุทธองค์ทรงกระทำปาฏิหาริย์ทรมานท้าวมหาชมพูผู้มีฤทธานุภาพหาตัวสู้มิได้ ให้ละพยศยอมเป็นพุทธสาวก พวกจีนแลญวนที่ถือพระพุทธศาสนาตามลัทธิมหายาน กล่าวกันว่าท้าวมหาชมพูเป็นนายทหารเอกของจัตุโลกบาล ครั้นพระพุทธองค์ทรงทรมานให้เลื่อมใสพระรัตนตรัยแล้วแต่นั้นก็รับเป็นผู้รักษาพระธรรมวินัยต่อมา เพราะฉะนั้นจึงมักทำรูปไว้ตามวัดจีนแลวัดญวน จีนเรียกว่าอุยท่อเอี๋ย ญวนเรียกว่าหยีด้ายา แต่ตามเรื่องทางข้างไทยเราว่าท้าวมหาชมพูเป็นกษัตริย์ครองเมืองปัญจาละ เมื่อพระพุทธองค์ทรงทรมานให้เลื่อมใสแล้ว ท้าวมหาชมพูศรัทธาถึงสละราชสมบัติออกทรงผนวชเป็นภิกษุภาวะแล้วเพียรบำเพ็ญสมณธรรมจนได้บรรลุพระอรหันต์เป็นพระอริยสาวกพระองค์หนึ่งในครั้งพุทธกาล ผิดกันอยู่ดังนี้* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464: ก-ข, อ้างถึงใน ชัชวาล อัชฌากุล, 2560: 70)

หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ (ป่วน อินทุวงศ์) ได้ให้คำอธิบายเรื่องพระพุทธรูปทรงเครื่องที่นิยมสร้างพระพุทธรูปทรงมงกุฎและเครื่องประดับอย่างจักรพรรดิ โดยเรียกว่าทรงเครื่องใหญ่และทรงเครื่องน้อย อันมาจากเหตุการณ์สำคัญของพระพุทธเจ้าทั้งในอดีตกาลและอนาคตกาล ความว่า

พระทรงเครื่อง หมายถึง

1. พระเจ้าจักรพรรดิ ซึ่งพระพุทธเจ้าอาจจะเลือกเอาได้ ถ้าไม่เสด็จออกทรงผนวช

2. พระสิทธัตถะกุมาร คือ พระพุทธเจ้าเมื่อก่อนทรงผนวช

3. พระศรีอริยเมตไตรย อนาคตพระพุทธเจ้า

4. พระเจ้าราชาธิราช คือ พระพุทธเจ้าปางทรงทรมานพระเจ้าชมภูบดี ในสมัยอยุธยาคงจะสร้างพระทรงเครื่องหมายถึงปางพระเจ้าราชาธิราช

(หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, 2531: 245-248 อ้างถึงใน กรมศิลปากร, 2551: 445)

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง ได้อธิบายความหมายและที่มาของพระพุทธรูปทรงเครื่อง ความว่า

ลักษณะของพระพุทธรูปสวมเครื่องทรงกษัตริย์หรือพระจักรพรรดิ ซึ่งนิยมเรียกกันทั่วไปว่าพระพุทธรูปทรงเครื่อง เคยปรากฏแพร่หลายทั้งที่อินเดีย รวมถึงบ้านเมืองต่าง ๆ ที่นับถือพุทธศาสนา คาดว่าคติ ความเชื่อเกี่ยวกับพระพุทธรูปทรงเครื่องคงผันแปรไปตามยุคสมัยและท้องที่ต่าง ๆ โดยสามารถประมวลคติการทำพระพุทธรูปทรงเครื่องได้ดังนี้

1. ราชวงศ์ปละของอินเดีย ซึ่งนับถือพุทธศาสนามหายานเป็นหลักสร้างขึ้นเพื่อแสดงถึงพระอาทิพุทธเจ้า

2. อาณาจักรเขมรโบราณสร้างขึ้นเพื่อสื่อถึงการยกกษัตริย์ให้เทียบเท่าพระพุทธเจ้า กล่าวคือ ตามคติเทวราชาของศาสนาพราหมณ์ มีการยกกษัตริย์ไว้เทียบเท่าเทพเจ้า ต่อมาเมื่อพุทธศาสนามหายานได้เข้ามาเป็นความเชื่อหลักก็ได้เปลี่ยนคตินี้เป็น “พุทธราชา” แทนความเชื่อเดิม พระพุทธรูปทรงเครื่องจึงเป็นสัญลักษณ์ถึงการรวมกันเป็นหนึ่งเดียวของกษัตริย์กับพระพุทธเจ้านั่นเอง

3. หมายถึงพระจักรพรรดิราช ตามคติความเชื่อที่ว่าหากเจ้าชายสิทธัตถะไม่เสด็จออกผนวชก็จะได้เป็นพระจักรพรรดิราช

4. หมายถึงสถานภาพของพระพุทธเจ้าก่อนทรงผนวช ซึ่งทรงเคยเป็น “เจ้าชาย” มาก่อน

5. หมายถึงพระศรีอาริยเมตไตรย พระอนาคตพุทธเจ้า ซึ่งยังทรงสถานะเป็นพระโพธิสัตว์ประทับอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิต และมักทรงเครื่องทรงอย่างเทวดาหรือกษัตริย์

6. หมายถึงพระพุทธเจ้าเนรมิตกายเป็นพระจักรพรรดิราช เพื่อทรมานพระเจ้าชมพูบดี ซึ่งเป็นพระราชาผู้ยิ่งใหญ่ แต่ไม่ตั้งมั่นอยู่ในศีลธรรม ประสงค์แต่จะรุกรานอาณาจักรอื่น

สำหรับพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยาคงมีที่มาจากคติความเชื่อและธรรมเนียมที่หลากหลาย แต่ดูเหมือนว่าการหมายถึงพระพุทธเจ้าตอนทรมานพระเจ้าชมพูบดีจะได้รับการยอมรับแพร่หลายที่สุด เห็นได้จากครั้งที่ราชทูตลังกาเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เพื่อขอพระภิกษุไปบวชกุลบุตรชาวลังกา ครั้งนั้นราชทูตได้เห็นพระพุทธรูปทรงเครื่องก็ต่างพากันสงสัย เพราะไม่มีในลังกา จึงมีการอธิบายให้ราชทูตฟังว่า "...พระพุทธพิมพ์ที่ทรงมงกุฎเช่นนี้ ได้มีปรากฏในมหาชมพูบดีวัตถุ...ขอให้พระเจ้ากรุงลังกาทรงสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องเหมือนอย่างกรุงเทพมหานคร...." (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, 2560: 156)

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า พระพุทธรูปสร้างขึ้นจากความเชื่อที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธองค์เพื่อให้เป็นสิ่งแทนการเคารพบูชาแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ในศิลปะสมัยอยุธยานิยมสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องจากตำนานพระพุทธเจ้าตอนทรมานพญาชมพูบดี พระพุทธรูปทรงเครื่องดังที่พบในวัดไชยวัฒนาราม ปรากฏรูปแบบลักษณะพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ประทับปางมารวิชัยจำนวน 12 องค์ ประดิษฐานอยู่ในอาคารเมรุทิศเมรุรายทั้ง 8 หลัง ซึ่งเป็นศิลปะที่มีความโดดเด่นและเป็นต้นแบบของศิลปะในยุคสมัยต่อมา

ความเชื่อเกี่ยวกับพระปรางค์

พระปรางค์เป็นรูปทรงหนึ่งของเจดีย์ จากการอธิบายความหมายในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 37 ได้อธิบายความหมายและความสำคัญของเจดีย์ความว่า

เจดีย์ เรียกอีกอย่างว่า สถูปในพระพุทธศาสนา ตามความหมายเดิมหมายถึง สิ่งก่อสร้างสำหรับการประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ หรือหมายถึงสถานที่สำคัญอันศักดิ์สิทธิ์ทางพระพุทธศาสนา ชาวไทยคุ้นเคยกับคำว่าเจดีย์ในความหมายที่นอกจากประดิษฐานพระบรมธาตุแล้ว ยังเป็นเครื่องเตือนใจให้ระลึก

ถึงพระพุทธองค์ ตลอดจนพระธรรมคำสอนของพระพุทธองค์ (มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2555: ออนไลน์)

จีราวรรณ แสงเพ็ชร์ อธิบายเกี่ยวกับเจดีย์ไทยที่มีพัฒนาการมาจากศิลปะดั้งเดิมของเขมรและพัฒนามาเป็นเจดีย์ในพระพุทธศาสนา สรุปความได้ว่า สถูปเจดีย์วัฒนธรรมเขมรในประเทศไทยจะมีลักษณะเฉพาะตามท้องถิ่นที่พัฒนามาจากปราสาทในวัฒนธรรมขอมและกลายเป็นต้นแบบของพระปรางค์ไทยระยะแรก โดยที่เก่าแก่ที่สุดคือพระปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุลพบุรีที่มีความเป็นมาและพัฒนาการเป็นสถูปเจดีย์ในพุทธศาสนาโดยนิยมสร้างเป็นเทวาลัยหรือเทวสถานอุทิศถวายเทพเจ้า ต่อมาเมื่อมีการนับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายาน จึงมีการนำรูปแบบปราสาทแบบเทวสถานมาพัฒนาให้กลายเป็นพุทธสถานเป็นประธานหลักสำคัญของวัดแทน (จีราวรรณ แสงเพ็ชร์, 2560: 37-39)

วิวัฒนาการของพระปรางค์มีมาแล้วตั้งแต่ก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาและพัฒนาขึ้นตามความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง มีพัฒนาการรูปแบบเปลี่ยนไปตามยุคสมัย กระทั่งเข้าสู่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และปรากฏการสร้างปรางค์ขึ้นอีกครั้งในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่วัดไชยวัฒนาราม มีการพัฒนารูปแบบและการแสดงออกทางพระราชอำนาจจากคติความเชื่อจึงเกิดสถาปัตยกรรมที่มีความยิ่งใหญ่และโดดเด่นกว่าที่เคยปรากฏมาในกรุงศรีอยุธยา

ความเชื่อในการสร้างพระปรางค์ดังที่กล่าวมาแล้ว เป็นการสร้างวัตถุขึ้นมาเพื่อแสดงความเคารพบูชาและความระลึกถึงบุคคลสำคัญ แสดงออกทางด้านสถาปัตยกรรมที่งดงามให้ประจักษ์เชิงสัญลักษณ์ และเพื่อการถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความเชื่อที่เกี่ยวกับวิญญาณ

ความเชื่อในเรื่องนี้ เป็นวิจารณญาณเฉพาะบุคคล โดยเชื่อว่าสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตนแต่มีพลังอำนาจลึกลับ สามารถบังคับควบคุมธรรมชาติบางอย่างได้ระดับหนึ่งหรือให้คุณให้โทษได้ พลังอำนาจเหล่านี้มีความสัมพันธ์ที่สามารถเชื่อมโยงถึงกันและจัดการเรื่องราวบางสิ่งบางอย่างได้ การแสดงออกซึ่งความเชื่อจะช่วยบรรเทาความทุกข์ยากและจะช่วยให้สภาพการณ์ต่าง ๆ คลี่คลายไปในทิศทางที่ดีขึ้นกว่าเดิม ซึ่งเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปว่า ผี สิ่งลี้ลับหรืออื่นใด

เสฐียรโกเศศ ได้อธิบายความหมายของผี ความว่า *“สิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นตัวได้แต่มนุษย์เข้าใจว่ามีอิทธิฤทธิ์และอำนาจเหนือมนุษย์ มีทั้งคุณและโทษ สิ่งดีและสิ่งร้าย สิ่งเหล่านี้ทำให้เราเกรงกลัวและนับถือ โดยทั้งหมดนั้นเรียกว่าผี”* (เสฐียรโกเศศ อ้างถึงใน ทรงศุภาพร, 2512: 9)

ความเชื่อจึงเป็นวิจารณญาณของแต่ละบุคคลที่สามารถรับรู้และเกิดความเคารพส่วนตัว ด้วยเหตุที่วัดไชยวัฒนารามเป็นโบราณสถานเก่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นพื้นที่การศึกสงครามเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 มีดวงวิญญาณบรรพบุรุษที่ได้เสียสละชีวิตและเลือดเนื้อเพื่อปกป้องบ้านเมืองอย่างมากมาย ความเชื่อที่เกี่ยวกับวิญญาณที่พบในวัดไชยวัฒนารามมักปรากฏจากการลบหลู่สิ่งลี้ลับดังกล่าว ดังที่ สำนักข่าวไทยได้ออกอากาศข่าวเรื่องอาการของชายหนุ่มที่ป่วยประหลาดโดยไม่ทราบสาเหตุ โดยหนุ่มดังกล่าวได้เก็บหินที่อยู่ภายในวัดไชยวัฒนารามกลับบ้าน ความว่า

> *พบเรื่องราวประหลาด นักท่องเที่ยวรายหนึ่งไปเที่ยววัดไชยวัฒนาราม แล้วเก็บหินกลับมาบ้าน แต่กลับป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ ทำให้ต้องรีบนำหินส่งคืน พร้อมส่งธูปเทียนขอขมา พร้อมทั้งข้อความในกระดาษจากนักท่องเที่ยวดังกล่าว ระบุว่า "ข้าพเจ้าได้ไปเที่ยววัดไชยวัฒนาราม ต่อมารู้สึกไม่สบายใจ ป่วยไม่ทราบสาเหตุ จึงขอนำอิฐก้อนนี้มาคืน พร้อมดอกไม้ธูปเทียนมาขอขมาลาโทษ"* (สำนักข่าวไทย, 2561: ออนไลน์)

จากที่กล่าวมา ความเชื่อในสิ่งลี้ลับนี้ปรากฏอยู่รอบตัวเราแต่ไม่สามารถมองเห็นหรือพิสูจน์ได้ว่ามีอยู่จริงหรือไม่จริง ล้วนแต่เป็นความรู้สึกนึกคิดของแต่ละบุคคล แต่ด้วยพลังอำนาจความลี้ลับจึงทำให้ความเชื่อนำไปสู่ความเกรงกลัวและนับถือต่อสิ่งที่อยู่เหนือกฎเกณฑ์ธรรมชาติซึ่งควรแสดงออกด้วยการเคารพบูชาและนอบน้อมต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และสถานที่ อีกทั้งความเชื่อในเรื่องนี้ยังเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแนวคิดความเชื่อของการสร้างวัดซึ่งเป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้ แต่เป็นสิ่งที่สามารถรับรู้และปฏิบัติอย่างเหมาะสมได้ ความเชื่อที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนารามดังที่กล่าวมาแสดงให้เห็นถึงความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการเคารพบูชาและความเชื่อจากที่มาของสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ มีที่มาและจุดประสงค์ของการสร้างเกี่ยวข้องกับตำนานทางพระพุทธศาสนา อีกทั้งยังมีอานิสงส์ผลบุญจากการกระทำที่เกิดจากความศรัทธาถึงถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา

3.1.2 แนวคิดด้านวัฒนธรรม

พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ.2553 ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรม หมายความว่า *"วิถีการดำเนินชีวิต ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม จารีต ประเพณี พิธีกรรม และภูมิปัญญา ซึ่งกลุ่มชนและสังคมได้ร่วมสร้างสรรค์ สั่งสม ปลูกฝัง สืบทอด เรียนรู้ ปรับปรุง และเปลี่ยนแปลง เพื่อให้เกิดความเจริญงอกงาม ทั้งด้านจิตใจและวัตถุอย่างสันติสุขและยั่งยืน"* (สำนักงานคณะกรรมการกฤษฎีกา, 2553: 1-2)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรม ความว่า *“วัฒนธรรม น. สิ่งที่ทำความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมในการแต่งกาย, วิถีชีวิตของหมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมชาวเขา”* (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, ออนไลน์: 2555)

พระยาอนุมานราชธน ได้ให้นิยามของวัฒนธรรมไว้ ความว่า

วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงปรับปรุง หรือผลิตสร้างขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวม วัฒนธรรม คือ วิถีแห่งชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้ เอาอย่างกันได้

วัฒนธรรมคือ สิ่งอันเป็นผลิตผลของส่วนรวมที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อน สืบต่อเป็นประเพณีกันมา

วัฒนธรรม คือ ความคิดเห็น ความรู้สึก ความประพฤติ และกิริยาอาการหรือการกระทำใด ๆ ของมนุษย์ในส่วนรวม ลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกันและสำแดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือ ระเบียบประเพณี เป็นต้น

วัฒนธรรมคือมรดกแห่งสังคม ซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม (พระยาอนุมานราชธน, 2496: 6)

จำนง ทองประเสริฐ ได้อธิบายความหมายของวัฒนธรรม ความว่า

วัฒนธรรมมีความหมายสองทาง คือ ความหมายแรก วัฒนธรรม หมายถึง ธรรมที่เป็นเหตุให้เจริญ มาจากคำว่า “วัฒน” กับ “ธรรม” คำว่า “วัฒนหรือพัฒน” หมายถึง ความเจริญ ส่วนคำว่า “ธรรม” หมายถึง คุณความดี ความชอบ ดังนั้น “วัฒนธรรม” จึงหมายถึง ธรรมแห่ง ความเจริญ ความหมายที่สองวัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่ไม่มีเองทางธรรมชาติแต่เป็นสิ่งที่สังคมหรือคนในส่วนรวมมีความต้องการและจำเป็นที่ต้องผลิตหรือสร้างให้มีขึ้นแล้วถ่ายทอดให้อนุชนรุ่นหลังด้วยการสั่งสอนและเรียนรู้สืบต่อกันมาเป็นประเพณี (จำนง ทองประเสริฐ, 2541: 41)

งามพิศ สัตย์สงวน ได้อธิบายคำว่าวัฒนธรรม ความว่า

วัฒนธรรม คือพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกิดจากการเรียนรู้ รวมทั้งผลิตผลที่เกิดจากการเรียนรู้นั้นด้วย เทอมวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญที่นักมานุษยวิทยาใช้เพื่อทำความเข้าใจประเพณีและวัฒนธรรมที่ต่างกันของมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก รวมทั้งใช้ทำความเข้าใจตัวเราเองและสังคมของเราด้วย (งามพิศ สัตย์สงวน, 2531: 1)

นอกจากนั้นวัฒนธรรมยังสามารถอธิบายถึงพฤติกรรมของการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในสังคม ตามการอธิบายของอมรา พงศาพิชญ์ สรุปความได้ว่า วัฒนธรรมคือรูปแบบพฤติกรรม วิถีชีวิตและระบบสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้ในสังคม วัฒนธรรมในแต่ละสังคมจะเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์และถ่ายทอดสู่รุ่นต่อรุ่นในสังคมโดยมีทั้งวัฒนธรรมในเชิงนามธรรม ได้แก่ ภาษา ความเชื่อ กริยามารยาท และวัฒนธรรมในเชิงรูปธรรม ได้แก่ อาคาร บ้านเรือน วัด และศิลปกรรมประติมากรรมต่าง ๆ ตลอดจนสิ่งของเครื่องใช้ (อมรา พงศาพิชญ์, 2534: 1)

กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้อธิบายเกี่ยวกับวัฒนธรรม สรุปความได้ว่า มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาย่อมมีวัฒนธรรมซึ่งได้มาโดยการเรียนรู้จากการถ่ายทอดของคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง วัฒนธรรมเป็นมรดกที่สำคัญยิ่งของสังคมมนุษย์ เมื่อเกิดมาอยู่ในสังคมใดก็จะเรียนรู้วัฒนธรรมของสังคมนั้น เป็นวิถีทางการดำรงชีวิตของมนุษย์เป็นแนวทางการปฏิบัติที่แบบแผนคนส่วนมากในสังคมให้การยอมรับว่าดี วัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงได้ไม่คงที่ มีการคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ สนองความต้องการของตนเอง เพราะมนุษย์ทุกคนยังคงมีความต้องการ ในสิ่งต่าง ๆ อย่างไม่มีที่สิ้นสุด (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540: 105)

วัฒนธรรมยังคงสะท้อนรากเหง้าเดิมที่มีรูปแบบการฉายภาพให้ระลึกถึงความเป็นไปทางสังคมโดยมีพื้นที่ เวลา และสังคมเป็นปัจจัยให้เกิดเอกลักษณ์ ดังที่นักวิชาการได้เรียกวัฒนธรรมลักษณะนี้ว่า “ภูมิทัศน์วัฒนธรรม”

มทินา สุพรศิลป์ ได้ให้คำนิยามของคำว่า ภูมิทัศน์วัฒนธรรม ความว่า ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และพื้นที่ทางธรรมชาติ โดยมีวัฒนธรรมเป็นสื่อกลาง ซึ่งก่อให้เกิดเอกลักษณ์ของพื้นที่นั้นขึ้น สะท้อนให้เห็น 2 รูปแบบ คือทางรูปธรรม (สิ่งที่จับต้องได้) เช่น สิ่งก่อสร้าง โบราณสถาน อาคาร บ้านเรือน ย่านพื้นที่ทำกิจกรรม และนามธรรม (สิ่งที่จับต้องไม่ได้) เช่น วิถีชีวิต คติความเชื่อ ภูมิปัญญาท้องถิ่นฯลฯ โดยการกระทำของมนุษย์ที่เปลี่ยนแปลงพื้นที่แล้วทำให้พื้นที่นั้นเกิดคุณค่าหรือเอกลักษณ์เฉพาะขึ้นมา เมื่อการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ผลจากการเปลี่ยนแปลงจึงก่อให้เกิดชั้นทางประวัติศาสตร์ของภูมิทัศน์ขึ้น (มทินา สุพรศิลป์, 2556: 11-12)

อนุวัฒน์ การถัก และทรงยศ วีระทวีมาศ ได้ให้ความหมายของภูมิวัฒนธรรม (Cultural Landscape) มีใจความสำคัญว่า ภูมิวัฒนธรรมคือความสัมพันธ์ระหว่างสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรม ซึ่งในบริบทสังคมวัฒนธรรม หมายถึงลักษณะภูมิประเทศทางภูมิศาสตร์ในอาณาบริเวณใดบริเวณหนึ่งเช่น บริเวณป่าท้องทุ่ง หนองบึง แม่น้ำหรือปากอ่าวทะเล อันสัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองของผู้คนในท้องถิ่น จนเป็นที่รู้จักร่วมกันและมีการกำหนดนามชื่อเป็นสถานที่ต่าง ๆ ให้เป็นที่รู้จักร่วมกัน ในลักษณะที่เป็นแผนภูมิหรือแผนที่เพื่อสื่อสารถึงกัน และอาจสร้างเป็นตำนาน (Myth) ขึ้นมาอธิบายถึงความเป็นมาและความหมายความสำคัญทางประวัติศาสตร์

สังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรมของสถานที่และท้องถิ่นนั้น ๆ (อนุวัฒน์ การถัก และทรงยศ วีระทวีมาศ, 2558: 5)

จากการศึกษาข้างต้นทำให้ทราบว่า วัฒนธรรมเป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นมีความเกี่ยวข้องระหว่างมนุษย์ สภาพแวดล้อมที่อยู่อาศัย ตลอดจนสังคมโดยรอบที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันภายในพื้นที่ทำให้เกิดจิตสำนึกที่มีนำไปสู่การเกิดจารีต ประเพณีและพิธีกรรมอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มพื้นที่ที่สืบทอดเรื่อยมา ซึ่งปรากฏคุณค่าต่อจิตวิญญาณของผู้คนในสังคมชุมชน

3.2 ทฤษฎี

3.2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

ดนตรี เกิดจากอาการร่าเริงที่แสดงออกมาทางกายและวาจา อย่างครึกครื้นด้วยการตบมือหรือร้องรำทำเพลงไปพร้อม ๆ กัน เมื่อมีการพัฒนาและปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงจึงทำให้ดนตรีเกิดการพัฒนารวบรวมเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญและยึดถือเป็นแบบแผนในปัจจุบัน

พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้นิยามของคำว่า ดนตรีนั้นคือภาษาที่ใช้สื่อความหมายประกอบไปด้วยอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ความว่า

> *ดนตรีนั้น เป็นภาษาอีกแขนงหนึ่งซึ่งสามารถจะใช้เป็นเครื่องมือสื่อความหมายได้ ตัวอย่างที่ง่ายที่สุด เช่น ดนตรีสามารถช่วยให้คนฟังเกิดความตื่นเต้น ความเศร้าโศก ความร่าเริง รวมทั้งความรักความเสน่หาอาลัย อันเป็นความรู้สึกที่เรารับรู้ได้ง่ายดายที่สุด แต่ในขณะเดียวกันดนตรีอาจให้ความหมายที่ยากกว่านั้นได้อีกหลายประการ อาทิ ความเคียดแค้น ความหึงหวง ความเจ็บช้ำ หรือแม้แต่จะแสดงอาการประชดประชันก็ยังสามารถทำได้เช่นกัน* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 1)

3.2.1.1 องค์ประกอบดนตรี

การศึกษาเรื่ององค์ประกอบดนตรีนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากผู้ทรงคุณวุฒิต่าง ๆ ซึ่งได้ให้ความคิดเห็นต่าง ๆ ไว้ตามความเข้าใจของแต่ละบุคคล สามารถสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

บุญธรรม ตราโมท ให้ความหมายของคำว่าเพลง ความว่า เพลงเกิดจากการรวมตัวกันของทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บและรัว เป็นต้น แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือของทำนองและจังหวะ หากมีแต่ทำนองไม่มีจังหวะ เพลงก็จะไร้ทิศทางของความพร้อมเพรียง ไม่มีความเป็นระเบียบ หากมีแต่จังหวะไม่มีทำนองก็จะฟังไม่เป็นเพลง ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่างบางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านั้นคือ ทำนอง, สำเนียง, จังหวะ, หน้าทับ, เท่า, โยน, ลูกล้อ, ลูกขัด, เหลื่อม, ล่วงหน้า, กรอ, เก็บ, รัว ฯลฯ ซึ่งมีกล่าวไว้ในตอนซึ่งว่าด้วยศัพท์สังคีตแล้ว ขอให้ดูจากตอนนั้นแต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ "ทำนองกับจังหวะ" มีแต่ทำนอง ไม่มีจังหวะก็รุงรังโย้เย้ไม่เป็นเพลง มีอยู่บ้างเหมือนกันที่เพลงบางอย่างเกือบไม่มีจังหวะควบคุม เช่น เพลงรัว แต่ก็ยังมีจังหวะอยู่บางแห่ง และมีเสียงที่ไปรอกันอยู่ได้นาน ๆ จึงพอพากันไปพร้อม ๆ กันได้ แต่ถ้ามีจังหวะไม่มีทำนองก็ไม่เป็นเพลงเลย หากจะนับว่าเป็นเพลงก็เป็นเพลงอย่างชาวป่าหรือสมัยดึกดำบรรพ์โน้น (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 37-38)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิบายคำว่าเพลง คือสิ่งที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาโดยมีสัดส่วนของจังหวะและทำนองมีลักษณะคล้ายกับบทกวีที่สอดคล้องกันในแต่ละคำ ดังที่ปรากฏในเอกสารความว่า

เพลงคือทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีสัดส่วน มีจังหวะ วรรคตอนและสัมผัสตาม กฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้น โดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระ และวรรณยุกต์ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์ เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะกี่ท่อน ไม่บังคับ แต่แบบแผนของเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณ ท่อนหนึ่ง ๆ จะมีไม่น้อยกว่า 2 จังหวะหน้าทับ

เพลงไทยนั้นมีลักษณะเปรียบได้กับฉันทลักษณ์ในวิชาภาษาไทย คือจะต้องมีวรรคตอน สัมผัส ทีฆะ รัสสะ เสียงสูง-ต่ำ สำนวน แต่ละเพลงไม่บังคับว่าจะต้องมีกี่ท่อน แต่ต้องไม่น้อยกว่า 1 ท่อน ซึ่งนิยมเรียกกันว่า เพลงท่อนเดียว (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 166)

สงัด ภูเขาทอง อธิบายดนตรีจะต้องมีองค์ประกอบหลัก ๆ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีของชนชาติอะไร ซึ่งอาจจะมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่โครงสร้างย่อมเหมือนกันตามสภาพวัฒนธรรมของชาตินั้น ๆ ความว่า

ดนตรีทุกชาติย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีเหมือนกัน มีความแตกต่างกันบ้าง อยู่ที่รายละเอียดที่ในการปรุงแต่งทางดนตรีเพื่อให้เหมาะสมตามสภาพทางวัฒนธรรมของตน ประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประการดังนี้

1. จังหวะ (Beat)

2. ทำนองเพลง (Melody)

3. พื้นผิว (Texture)

4. คุณภาพทางดนตรี (Tone colour)

5. คีตลักษณ์ (Form)

(สงัด ภูเขาทอง, 2539: 27)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบสำคัญต่าง ๆ โดยเมื่อนำมารวมกันจึงเกิดความสมบูรณ์ในทางดนตรี ความว่า

ความรู้สึกต่าง ๆ ของบทเพลงนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ลีลาจังหวะ ทำนอง พื้นผิว และคีตลักษณ์ ลีลาจังหวะ (Rhythm and Time) องค์ประกอบของจังหวะพอจะจำแนกได้ ดังต่อไปนี้

Beat คือจังหวะเคาะหรือเกิดจากการเคาะ อันการกระทำใดที่ก่อให้เกิดเสียงที่นักดนตรีสามารถได้ยิน ได้แก่ เสียง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นต้น

Time หมายถึง การกำหนดเวลาที่เท่ากัน Tempo คือความช้า-เร็วของเพลงซึ่งอยู่กับข้อกำหนดตกลงโดยผู้บรรเลงหรือในกลุ่มของผู้บรรเลงเอง

Rhythm เป็นผลที่เกิดจากการรวมกันขององค์ประกอบที่ได้กล่าวมาแล้วแต่ แรก คือ Beat, Time, Tempo การรวมตัวกันของ Beat, Time และ Tempo ทำให้เกิดเป็นลีลาของ จังหวะ (Rhythm) ลักษณะที่เด่นชัดของ Rhythm มีที่สำคัญอยู่ 2 ประการด้วยกันคือ การเน้นเสียง (Accent) และความสั้นยาวของเสียง (Duration)

1. จังหวะ ในดนตรีไทยนั้น เราศึกษาได้ใน 2 กรณี คือ

จังหวะฉิ่ง เกิดจากเสียงฉิ่ง เพื่อกำหนดความสั้น-ยาว และตลอดถึงความช้า-เร็วของบทเพลงโดยอาศัยฉิ่งเป็นตัวกำหนด

จังหวะหน้าทับ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงจังหวะหน้าทับได้แก่ เครื่องดนตรี ประเภทเครื่องหนังทั้งหมด ซึ่งหน้าทับเป็นตัวที่บ่งบอกความสั้นยาวและลีลาอารมณ์ตลอดทั้งรูปแบบของเพลง

2. ทำนอง (Melody) ทำนองเพลง คือ ผลของความสูง-ต่ำ (Pitch) ความช้า-เร็ว (Duration) ความดัง-เบา (Intensity) ของเสียงโดยผ่านเครื่องดนตรีที่แตกต่างชนิดกัน (Timber หรือ Tone colour) ทั้งหมดนี้ผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องโดยอาศัยพื้นฐานที่สำคัญคือจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในทางดนตรีไทย แบ่งประเภทของทำนองออกเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ ทำนองร้อง (ทางร้อง) ทำนองบรรเลง (ทางรับ) โดยทำนองทั้งสองประเภท มีแบบแผนที่ต้องยึดเอาทำนองหลักหรือลูกฆ้องไว้เป็นหลัก

ทำนองเพลงร้อง ทำนองของทางร้องประกอบไปด้วยทำนองจริงของเพลง และคำร้อง ขนาดความยาวของทางร้องและทางบรรเลงจะมีความยาวเท่ากันยกเว้นเพลงที่มี "ลูกโยน" ในทางปฏิบัตินั้นทำนองทางร้องได้แก่การนำเอาทำนองเดิม (Basic Melody) มาปรุงแต่ง (Embellishments) เพื่อให้เหมาะสมกับระบบเสียงทางภาษาในภาษาไทย

ทำนองเพลงบรรเลง ในทางดนตรีไทยนั้นการดำเนินทำนอง "การแปรทำนอง" (Variation) การแปรทำนองนี้ นักดนตรีจะต้องมี "ลูกฆ้อง" (Basic Melody) อยู่ในใจ ในขณะบรรเลง นักดนตรีจะแปรจากลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็ม (Full melody) ตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด นักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระ ผิดกับทางร้องที่ต้องคำนึงถึงเนื้อร้องด้วย

3. พื้นผิวและการประสานเสียง (Texture and Harmony) พื้นผิวในทางดนตรีนั้นคือ ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์กัน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง ผลรวมของเสียงหรือแนวทั้งหมดเหล่านั้นจัดเป็น พื้นผิว (Texture) ลักษณะของพื้นผิวและการประสานเสียงทางด้านดนตรีมีอยู่ 4 แบบด้วยกันคือ Monophony Polyphony Homophony Heterophony

4. คีตลักษณ์ (Forms) หมายถึง ลักษณะรูปแบบของบทเพลง ซึ่งเป็นลักษณะที่ได้ถูกกำหนดขึ้นโดย ผู้ประพันธ์ (Composer) ซึ่งเกี่ยวกับส่วนหรือท่อนของบทเพลง และรวมถึงรูปแบบทางด้านดนตรีไทย อีกหลายลักษณะ เช่น หางเครื่อง ลูกหมด หรือลูกบท ว่าดอก เป็นต้น

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 2-10)

อรวรรณ บรรจงศิลป ได้อธิบายถึงเรื่องจังหวะของเพลงไทยความว่า จังหวะประกอบด้วยส่วนสำคัญ 4 ประการ ได้แก่ การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อย ๆ การแบ่งกลุ่มทำนอง ความสั้นยาวของเสียง และการเน้นเสียง ความว่า

จังหวะ (Rhythm) หมายถึง 1) การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อย ๆ 2) แบ่งกลุ่มของทำนอง 3) ความยาว-สั้นของเสียง และ 4) การเน้นเสียงทำนองเพลงต่าง ๆ ที่เราได้ยินนั้น มีจังหวะเป็นส่วนสำคัญของเพลง จังหวะจะเป็น

ตัวควบคุมเสียงเพลงที่ออกมา ถ้าปราศจากจังหวะแล้วเสียงที่ออกมาก็จะไม่เป็นทำนอง ดังนั้นจังหวะจึงเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างดนตรีที่เชื่อมโยงกับเสียงดนตรี จังหวะดนตรี อาจเป็นผลมาจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ รอบตัวมนุษย์ดังจะพบว่าโลกที่เราอาศัยอยู่หมุนไปอย่างมีจังหวะ ทำให้เกิดกลางวันกลางคืน เกิดฤดูกาล การเคลื่อนไหวของมนุษย์ ไม่ว่าเดิน-วิ่ง เคลื่อนไปอย่างมีจังหวะ การเต้นของชีพจรเต้นอย่างมีจังหวะ นาฬิกาเดินเป็นจังหวะ ฯลฯ เสียงเพลง ที่มนุษย์สร้างขึ้นจึงดำเนินไปอย่างมีจังหวะเช่นกัน

จังหวะที่เป็นพื้นฐานสำคัญของดนตรี ได้แก่

1. จังหวะที่ดำเนินไปในระยะเวลาเท่า ๆ กัน คล้ายกับการเดินของนาฬิกาที่เดินไปอย่างสม่ำเสมอ

2. จังหวะที่มนุษย์นำมาจัดกลุ่มเข้าด้วยกัน เกิดเป็นจังหวะหนัก-เบา การจัดกลุ่มของจังหวะหนัก-เบานี้ มีมาตั้งแต่สมัยเริ่มต้น ต่อมามนุษย์มีความเจริญมากขึ้น รูปแบบของจังหวะก็มีการพัฒนามากขึ้น อย่างไรก็ตาม รูปแบบของกลุ่มจังหวะหนัก-เบา ยังคงเป็นรูปแบบที่ยึดถือกันมาจนปัจจุบัน โดยเฉพาะดนตรีของคนในกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแบ่งกลุ่มจังหวะหนัก-เบานี้มีผลทำให้เกิดการแบ่งกลุ่มของทำนองออกเป็นส่วนย่อย ๆ ตามมาด้วย

3. จังหวะยาว-สั้น

4. จังหวะเน้น ทำให้เพลงมีลีลาและลักษณะแตกต่างกัน

(อรวรรณ บรรจงศิลป, 2546: 122-123)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บุษกร บิณฑสันต์ ได้อธิบายว่า ทำนองและจังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญทางดนตรีที่แสดงถึงอัตลักษณ์และความรู้สึกของบทเพลงนั้นได้ สรุปความได้ว่า เสียงดนตรีมีองค์ประกอบที่สำคัญสองส่วน ได้แก่ ทำนองและจังหวะ ซึ่งอธิบายได้ดังนี้

1. ทำนอง คือกลุ่มของเสียงที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของดนตรี และเป็นปัจจัย สำคัญที่ทำให้เสียงดนตรีมีความสมบูรณ์ ทำนองประกอบขึ้นจากส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ระดับเสียง (Pitch) ความถี่ของรอบในการสั่นสะเทือนของวัตถุนั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงไปในทางสูงหรือต่ำ หากรอบในการสั่นสะเทือนมากก็จะมีเสียงสูง หากรอบในการสั่นสะเทือนน้อยก็จะมีเสียงต่ำ

ธรรมชาติของเสียง (Tone Color) ลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้นจากสั่นสะเทือนของวัตถุที่ต่างชนิดกัน โดยการดีด สี ตี เป่า การตีหรือการเขย่าวัตถุต่าง ๆ ความหนาแน่นของวัตถุต่างชนิดกันทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน

ความเข้มของเสียง คือความหนักเบาของเสียง ขึ้นอยู่กับความแรงความค่อยในการสร้างเสียงดนตรี

2. จังหวะ คือความสั้นยาวของเสียงที่ทำให้เกิดท่วงทำนองที่สามารถ สะท้อนความรู้สึกที่มีความหลากหลาย จังหวะอาจหมายรวมถึงจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มนุษย์นำเข้ามาประดับประดาให้เป็นเครื่องช่วยเน้นย้ำจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแต่เดิมมีความน่าสนใจ ทำให้เสียงดนตรีนั้นสามารถแสดง อารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้น (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 4-8)

จากการศึกษาวรรณกรรมข้างต้น ผู้วิจัยสรุปเกี่ยวกับองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ไทยประกอบด้วย ท่วงทำนอง คือกลุ่มเสียงดนตรีที่ทำให้ดนตรีมีความอุดมสมบูรณ์ จังหวะ คือความสั้นยาวของท่วงทำนองที่เป็นลีลาประกอบทำให้เกิดความรู้สึกที่หลากหลาย มีด้วยกันสองอย่าง คือ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ การประสานเสียง คือรูปแบบของเสียงที่มีความสัมพันธ์กัน โดยเมื่อนำมารวมกันแล้วจึงเกิดเป็นบทเพลงขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะใช้คุณสมบัติเหล่านี้ข้างต้นเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อความสมบูรณ์อย่างที่สุดของบทเพลง

นอกจากนั้น หนึ่งในองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ คือ ทำนอง เป็นกลุ่มเสียงดนตรีที่มีลักษณะของเสียงต่ำ ๆ สูง ๆ เป็นผลมาจากวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิดที่บรรเลงอยู่บนพื้นฐานของบันไดเสียงที่เรียงร้อยต่อเนื่องกัน ในทางดนตรีไทยจะเรียกลักษณะการบรรเลงว่า “ทาง” ตามที่นักวิชาการทางดนตรีอธิบายไว้ดังนี้

บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายคำว่า ทาง ไว้ในตอนที่ 7 ว่าด้วยศัพท์สังคีต โดยให้ความหมายของ “ทาง” ไว้ 3 ประการความว่า

1. หมายถึงวิธีดำเนินของทำนองเพลง เช่น ทางเดี่ยวและทางหมู่ หรือเช่นเพลงนี้เป็นทางของครู ก., ครู ข. อะไรเหล่านี้ เป็นต้น

2. หมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาดและทางซอ เป็นต้น

3. หมายถึงระดับขอบเขตบันไดเสียง (Key) เช่น ทางเพียงออ ทางในทางกลาง และทางชะวา เป็นต้น

ทางในข้อ 3 นี้ มีเสียงสูงกว่ากันเรียงเป็นลำดับขึ้นไปดังนี้

ก. ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวนหรือลูกเสียงต่ำที่สุด) เพราะลูกฆ้องเสียงนี้เรียกว่าลูกเพียงออ และเมื่อบรรเลงในทางนี้ เสียงลูกเพียงออนี้ โดยมากก็มักเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) แทบทุกเพลง ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์

ข. สูงจาก ก. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางใน เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครและโขน

ค. สูงจาก ข. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกลาง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับโขนและหนังใหญ่

ง. สูงจาก ค. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ หรือเรียกว่า ทางนอกต่ำ ตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้เป็นทางของมโหรีและเครื่องสาย

จ. สูงจาก ง. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกรวดหรือ ทางนอก เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ โดยเป่าได้นิ้วเดียวกับปี่ในเป่าทางในทางนี้มักใช้ประกอบกับเสภา

ฉ. สูงจาก จ. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางกลางแหบ เพราะปี่กลางต้องเป่าทางแหบเช่นเดียวกับปี่ในเป่าทางนอก (ทางกรวด) ทางนี้มิได้มีที่ใช้ประจำประกอบกับอะไร

ช. สูงจาก ฉ. ขึ้นไปอีก 1 เสียง เรียกว่า ทางชวาเรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้ใช้ประกอบกับการบรรเลงที่ผสมปี่ชวา เช่น เครื่องสาย ปี่ชวาแต่การบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ซึ่งผสมปี่ชวาเหมือนกัน ไฉนจึงมิได้ใช้ทางนี้ กลับไปใช้ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) ก็ไม่ทราบ ทั้งนี้น่าจะเพื่อความสะดวกของพวกเครื่องตีนั้นเอง (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 68-70)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อรวรรณ บรรจงศิลป ได้อธิบายเรื่องบันไดเสียงทางดนตรีว่า คือเสียงที่เรียงลำดับขึ้น-ลง ซึ่งนักดนตรีไทยนิยมเรียกว่า ทาง ประกอบด้วยเสียง 7 เสียง ในระยะช่วง 1 คู่แปด มีระยะห่างของแต่ละเสียงเท่ากัน ความว่า

บันไดเสียง (Scale) ทางดนตรี หมายถึง เสียงที่เรียงลำดับขึ้น-ลง นักดนตรี ไทยเรียกว่าทางมาแต่เดิม บันไดเสียงดนตรีไทยประกอบด้วยเสียง 7 เสียง ใน 1 ช่วง คู่แปด (Octave) และมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงเท่ากัน (ทางทฤษฎี) เพลงเกิดขึ้น จากการนำเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงมาเรียบเรียงต่อเนื่องกันโดยมีจังหวะเป็นตัวควบคุม (อรวรรณ บรรจงศิลป, 2546: 111)

เมื่อดนตรีเกิดจากทำนองที่เป็นเสียงสูงต่ำเข้าประกอบกันเป็นบทเพลงแล้ว ดนตรียังเป็นสิ่งที่สามารถรับรู้ได้อารมณ์ที่ทำให้รับรู้ได้โดยง่าย เสียงมีพลังทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์และความรู้สึก ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดจากเสียง สะท้อนความ

งดงามในทางดนตรีไทยอันมาจากบทบาทขององค์ประกอบดนตรี เช่น เครื่องดนตรี บทเพลงวงดนตรี และลีลาการขับร้อง สรุปความตามประเด็น ดังนี้

1. รสที่เกิดจากเครื่องดนตรี พิจารณาจากเครื่องดนตรีทั้ง 4 กลุ่มประเภท โดยแบ่งคุณลักษณะของเสียงออกเป็น 2 หมวดหมู่ คือ กลุ่มที่มีเสียงราบเรียบ ได้แก่ เครื่องสีและเครื่องเป่า สร้างอารมณ์ของเพลงในลักษณะความอ่อนโยน หวานซึ้ง ส่วนอีกกลุ่มที่มีเสียงไม่ราบเรียบ ได้แก่ เครื่องดีดและเครื่องตี สร้างเสียงในลักษณะของความสนุกสนาน คึกคัก คะนอง

2. รสที่เกิดจากลักษณะของบทเพลง เกิดจากลีลาของการประพันธ์ที่มีลีลาลวดลายวิจิตรพิสดารในเพลงไทยประเภทต่าง ๆ สามารถแบ่งตามลีลาการประพันธ์ได้ดังนี้

- เพลงทางกรอ นิยมบรรเลงในจังหวะช้าถึงปานกลาง เหมาะสมกับวงมโหรีและเครื่องสาย ผู้บรรเลงจะต้องพยายามรักษารูปแบบหรือทำนองเดิมของเพลงไว้ให้ได้มากที่สุด อาศัยเทคนิคของการทำเสียงให้มีความต่อเนื่องอย่างมีคุณภาพ

- เพลงทางพื้น เป็นหัวใจแห่งศิลปะการบรรเลงเพลงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ เรียกลีลาการบรรเลงแบบที่เรียกว่า “เก็บ” ซึ่งเปิดโอกาสให้มีการสร้าง “กลอน” ของทำนองอย่างอิสระ ผู้บรรเลงจึงต้องอาศัยการคิดทางกลอนของเครื่องดนตรีและบรรเลงขณะนั้นโดยยึดทำนองและจังหวะหลักเอาไว้ กลอนที่ออกมาจะมีความไพเราะและกลมกลืนอย่างเหมาะสม นักดนตรีจะต้องใช้ประสบการณ์ที่สั่งสมมาตั้งแต่เริ่มต้นจึงจะออกมาอย่างงดงามและไพเราะ

- เพลงลูกล้อ-ลูกขัด เพลงประเภทนี้ค่อนข้างมีความยาว ความงามขึ้นอยู่กับลีลาของลูกล้อ-ลูกขัด ที่บรรเลงด้วยจังหวะคาบเกี่ยวกันอย่างผสมผสาน แสดงรสชาติแห่งความไพเราะและสนุกสนานอีกด้วย

3. รสที่เกิดจากการบรรเลงรวมวง เครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้สีสันที่แตกต่างกัน แสดงคุณค่าอยู่ในตัวเอง ความรู้สึกที่ได้ก็จะแตกต่างไปจากเดิมตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่ผสมเข้ามาเป็นวง กล่าวคือ วงเครื่องสายให้รสชาติที่หวานซึ้งแต่ก็สามารถบรรเลงเพลงสนุกคึกคักได้ วงปี่พาทย์ก็จะเป็นทิศทางตรงกันข้าม แต่เมื่อนำวงดนตรีทั้งสองมาผสมกันจะให้รสชาติแห่งความรู้สึกผสมกลมกลืนอย่างไพเราะ

4. รสที่เกิดจากหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรี เกิดจากหน้าที่ของกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงนำและบรรเลงตาม จึงเกิดเป็นความงามที่เกิดจากการบรรเลงล้อเลียนกันที่สอดสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำ นอกจากหน้าที่แล้ว สิทธิก็เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเพิ่มรสชาติโดยพึงกระทำอยู่ในขอบเขตของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่อง ไม่ก้าวก่ายเครื่องดนตรีอื่น ๆ ลักษณะนี้เรียกว่า “ทาง” เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทของหน้าที่และสิทธิของเครื่องดนตรีไทยซึ่งสำคัญในการเพิ่มรสชาติของดนตรีไทย

5. รสที่เกิดจากลีลาการขับร้อง มีความงามที่เด่นชัด คือ การเอื้อน คือ การลากเสียงต่อเนื่องไม่ให้ขาดหาย และการกล่อมเสียงให้ทำนองเพลงเข้ากับเสียงสระในภาษาได้สนิทสนม (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 146-156)

บุษกร บิณฑสันต์ กล่าวถึงความเข้มของเสียงที่ส่งผลต่ออรรถรสทางอารมณ์ความรู้สึก ความว่า

> *ความเข้มของเสียง (Tone Intensity) คือความหนัก-เบาของเสียง ขึ้นอยู่กับความแรงความค่อยในการสร้างเสียงดนตรี มีความสัมพันธ์กับความรู้สึก เช่น เสียงเบาให้ความรู้สึกอ่อนหวาน หรือเสียงดังให้ความรู้สึกก้าวร้าว โกรธขึงได้*
>
> *เสียงดนตรีที่แสดงอารมณ์ เกิดขึ้นจากส่วนประกอบของทำนองเป็นตัวส่งผลให้เกิดรสในการฟังดนตรีขึ้น เรื่องรสของดนตรีนี้ได้เคยมีการกล่าวถึงมาแล้วในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดียซึ่งท่านภรตมุนีได้กล่าวไว้ว่า รสที่ใช้ในการแสดงมี 8 ภาวะ ต่อมา ท่านกาลิทาส นักวรรณคดีผู้มีชื่อเสียงชาวอินเดียได้เพิ่มรสที่ 9 ซึ่งเป็นรสที่สำคัญต่อวรรณคดีรวมเข้าไป ซึ่งรสทั้ง 9 นี้ ได้แก่*
>
> *สิงคารส คือ รสแห่งความรักและยินดี*
> *หัสสรส คือ รสแห่งความสนุกสนาน ร่าเริง*
> *กรุณารส คือ รสแห่งความโศกเศร้า*
> *วีรรส คือ รสแห่งความองอาจและกล้าหาญ*
> *รุทธรส คือ รสแห่งความโกรธ ความแค้น*
> *ภยานกรส คือ รสแห่งความหวาดหวั่น หวาดกลัว*
> *วิภัสฉรส คือ รสแห่งความเกลียด ความขยะแขยง*
> *อัพภตรส คือ รสแห่งความแปลก ความน่าอัศจรรย์*
> *สันติรส คือ รสแห่งความสงบ*
>
> *ทั้งระดับเสียง ธรรมชาติเสียง และความเข้มของเสียง เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างอารมณ์ที่เกิดจากการรับรู้รสในรสของดนตรีให้แก่ท่วงทำนองเพลง ผู้ฟังจะสามารถรับรู้และแปลความหมายของทำนองเพลงได้โดยใช้จินตนาการที่มีต่อพฤติกรรมตามประสบการณ์ของตน ทำนองจะมีความไพเราะต้องมีคุณภาพด้านความกลมกลืน (Harmony) คือการประสานเสียงของท่วงทำนองที่ไม่ขัดหู และมีความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) คือเสียงที่มีความงามพอเหมาะงามพอเหมาะแก่การฟัง นอกจากนี้หากมีเนื้อเพลง (Lyrics) บรรจุอยู่ด้วยแล้วจะเป็นปัจจัยที่สะท้อนภาพจินตนาการของผู้ฟังได้ดีขึ้น* (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 5-6)

ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า จังหวะ เป็นสิ่งที่รับรู้และสามารถแสดงอารมณ์ทางดนตรีให้รับรู้ได้ จังหวะต่าง ๆ ให้อารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันไป สรุปความได้ว่า

การรับรู้ด้านจังหวะแบ่งเป็น 3 ลักษณะตรงข้ามกัน ได้แก่ จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้อารมณ์เรียบง่ายสบาย ซึ่งตรงกันข้ามกับจังหวะที่ไม่ปกติหรือไม่สม่ำเสมอ (Irregular) ให้อารมณ์อึดอัด สะดุดคับข้อง

จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม กับจังหวะเบา (Weak) ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง

จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึกที่เน้นย้ำกับจังหวะสั้น (Short) ให้ความรู้สึกที่ร่าเริง สดใส

แท้จริงแล้ว จังหวะเกิดจากจินตนาการที่ลอกเลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์เช่นเดียวกับองค์ประกอบของทำนอง ตัวอย่างเช่น จังหวะช้าเนิบมักสะท้อนอารมณ์ที่มีอาการโศกเศร้า เป็นทุกข์ เป็นการเลียนแบบพฤติกรรมของผู้ที่รู้สึกโศกเศร้าย่อมไม่มีแรงและกำลังใจที่จะทำอะไรด้วยความรวดเร็ว จังหวะที่มีความเร็วกระชับ ก็เลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ที่มีความสดชื่นเบิกบาน ทำอะไรด้วยความกระฉับกระเฉง เป็นต้น (บุษกร บิณฑสันต์, 2556: 6-8)

พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายว่า เพลงไทยเป็นเพลงชั้นสูงซึ่งมีอารมณ์อยู่ในตัวเองที่แสดงออกได้หลายระดับ ตั้งแต่ชนิดเห็นได้ง่ายชัดเจนจนกระทั่งชนิดที่เห็นมากซึ่งจะต้องอาศัยเวลาและความชำนาญทั้งในด้านการร้องและการฟังจึงจะเข้ากับอารมณ์นั้นได้ ยกตัวอย่างบทเพลงต่าง ๆ ที่ให้อารมณ์และสำเนียงของเพลง สรุปความได้ว่า

นักดนตรีและนักร้องที่รู้จักอารมณ์ของเพลงดี สามารถจะแสดงออกมาได้อารมณ์สมจริง ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างชื่อเพลงที่บอกอารมณ์ได้ เช่น

- เพลงสำหรับอารมณ์เศร้า เช่น เพลงมอญร้องไห้ พญาโศก พญาครวญ แขกปัตตานีสร้อยเพลง ช้าไทย โศกพม่า ลาวครวญ ธรณีกันแสง ฯลฯ
- เพลงสำหรับอารณ์โกรธ เช่น นาคราช เทพทอง เขมรกำปอ
- เพลงสำหรับอารมณ์รัก เช่น โอ้โลม โลมพม่า ลีลากระทุ่ม
- เพลงอารมณ์ครึกครื้น เช่น กราวนอก กราวใน กราวตลุง กราวกลาง
- เพลงแสดงอารณ์เศร้า ในขณะจะต้องลาจากสิ่งใดสิ่งหนึ่งอันเป็นของรัก เช่น ทยอยนอก ทยอยญวน ทยอยลาว ทยอยใน ทยอยเขมร เป็นต้น

ในการบรรเลงและขับร้องเพลงที่มีอารมณ์พิเศษนี้ หากผู้ขับร้องหรือบรรเลงนั้นสื่ออารมณ์มากจนเกินเหตุสภาพของเพลงจะหมดคุณค่าทันที เพราะฉะนั้นจึงต้องปฏิบัติแต่พองาม (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 59-61)

จากข้อมูลที่กล่าวมา เสียงที่เกิดขึ้นเป็นทำนองดำเนินอยู่บนกลุ่มเสียงก่อให้เกิดทางของดนตรีลักษณะต่าง ๆ ซึ่งสามารถแสดงออกมาเป็นรสชาติที่ให้ความหมายและการรับรู้ทางอารมณ์ที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังนิยมแสดงออกทางดนตรีโดยใช้เสียงสูงต่ำของทำนองที่เรียกว่า “สำเนียง” เพื่อให้ทราบว่าเป็นเพลงจำพวกในชนิดใดและภาษาใด (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายของสำเนียงซึ่งมีความหมายเช่นเดียวกับคำพูด ทำให้สามารถแสดงออกและบ่งบอกให้รับรู้ได้ว่าเป็นอย่างไร ความว่า

> *สำเนียง หมายถึงกระแสของทำนองที่แสดงออกบอกให้ผู้ฟังรู้ได้ว่ามีความหมายอย่างไรและเป็นภาษาใด เช่นเดียวกับสำเนียงของคำพูด คำพูดที่เป็นคำเดียวกัน แต่พูดในอารมณ์โกรธ รื่นเริง โศกเศร้าหรืออ้อนวอน ย่อมมีสำเนียงต่างกัน หรือคำคำเดียวกัน แต่ให้ชาวชาติอื่นมาพูด ก็มีสำเนียงเพี้ยนแปร่งสามารถให้เรารู้ได้ว่าเขาเป็นภาษาอะไร สมกับคำที่โบราณกล่าวว่า “สำเนียงบอกภาษา” ในสมัยปัจจุบันการพิถีพิถันในเรื่องสำเนียงของการแต่งเพลงดูเหมือนจะมีมากขึ้น ความหมายของเพลงที่แต่งกันในสมัยนี้จึงฟังง่ายขึ้นมาก* (มนตรี ตราโมท, 2538: 48)

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเรื่องสำเนียงไว้ในหนังสือการประพันธ์เพลงไทย ความว่า

> *ความหมายของสำเนียงในดนตรีไทยเช่นนี้ ตรงกับที่ฝรั่งเรียกว่า Intonation หรือแปลง่าย ๆ ว่า ลีลาของบทเพลง การที่จะรู้ว่าเป็นเพลงพวกใดชนิดใดนั้น ผู้เขียนนึกถึงคำครูที่ว่า “เพลงเสภาต้องตีให้ตื่น-เพลงมโหรีต้องตีให้หลับ-เพลงโขนละครต้องตีให้เต้น-เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้ขลัง ให้เกรง” ความเช่นนี้ส่องให้เห็นลีลาของบทเพลง (Compositional Style) ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ (Expressive Intonation) อันอาจแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ แข็ง-อ่อน-สนุก-เศร้า ว่าข้าง “แข็ง” ก็อาจรู้สึกได้ตั้งแต่โกรธไปจนเกรงจนขลัง ถ้าเป็น “อ่อน” ก็ไปข้างออดอ้อนไปจนถึงรักถึงหลับก็ยังได้สนุกและเศร้านั้นความกระจ่างอยู่แล้ว*
>
> *ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งซึ่งต่างหากไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ อีกทั้งเป็นของเล่นของผู้ประพันธ์มาแต่โบราณเป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลนหรือล้อเลียนให้เสียหายแต่อย่างใด หากแต่*

เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติต่างภาษา โดยเปลี่ยนทำนองอุปมา ประดุจคนไทยว่า กินข้าว แต่คนจีนออกเสียงเป็น กิงเค่า ฝรั่งว่า คินค่าว ฉะนั้นสำเนียงลักษณะนี้เรียกว่าสำเนียงภาษาดังจะแสดงตัวอย่างทำนอง - 1 - 4 - - 5 6 - 1 - 6 - 5 - 4 ซึ่งเป็นไทยแท้นี้แล้ว แจกเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ พร้อมอรรถาธิบาย

สำเนียงจีน - - 2 1 2 1 2 6 1 6 1 5 6 5 6 4 ฟังแล้วนึกภาพเป็นคนจีนเดินสั้น ๆ ถี่ ๆ แถมจะพลอยได้ยินเสียงลากเกี๊ยะไปด้วย

สำเนียงลาว - - - - - 6 5 1 - - 6 1 - 6 5 4 ลาวนี้พูดจามักจะมีเสียงเหน่อเน้อ เนาะ ลางทีท่านว่าเสียง เอ๋อ ๆ

สำเนียงฝรั่ง - - - 1 - - 2 1 - 7 - 6 - 5 - 4 สเกลฝรั่งใช้หลุมไม่เหมือนไทย มิหนำท่านใส่กลองเดินแถวเข้าอีกเป็น Marching

สำเนียงเขมร - - - 4 - - 2 1 4 2 1 6 - 5 - 4 เขมรจะแข็งกว่าลาวแต่ไม่ถึงกับ กระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง

สำเนียงมอญมีมือฆ้องจำเพาะอยู่ 2 1 6 1 - 6 - 6 - 5 - 5 - 4 - 4 ได้ยินเมื่อไหร่ เป็นรู้ทันที

สำเนียงพม่า - 6 5 4 5 6 5 1 - 1 - 4 5 6 5 4 เสียงพม่าแข็งกว่ามอญเดิน ทำนองขืน ๆ นิด ๆ

สำเนียงตะลุง - 5 - 4 - 5 - 4 - 2 - 5 - 6 5 4 เสียงปักษ์ใต้นี้ฆ้องคู่กับกลองชาตรีดูจะเป็นหมายสำคัญอยู่มาก

สำเนียงแขก 5 6 7 1 7 2 7 1 7 6 5 6 5 4 3 4 ในดนตรีไทยนั้นเป็นแขกชวา ไม่ใช่แขกภารตะเสียทีเดียว

นอกจากที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ก็ยังมีสำเนียงภาษาอื่น ๆ อีกสุดแต่คีตกวีจะชอบใจ เช่น ญวน เงี้ยว ญี่ปุ่น ข่า เป็นต้น ...แต่ทั้งหมดทั้งปวงนี้ใช่ว่าจะตั้งเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวว่าเพลงสำเนียงภาษานี้ต้องเป็น อย่างนั้นภาษานั้นต้องเป็นอย่างโน้น แม้จริงแล้วผู้ประพันธ์ต้องได้ยินได้ฟังมามากจนคุ้นเคย สำเนียงภาษาต่าง ๆ จึงอาจสร้างทำนองของตนได้ ดนตรีไทยนี้ถ้าไม่ใช่ ตาดู หูฟัง ชั่งใจ จงดี แล้วก็อาจจับดำถลำแดงไขว้เขวไปจนทิ้งไทยก็เป็นได้ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-50)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับสำเนียงในดนตรีไทย ความว่า

> *สำเนียงมีตั้งหลายอย่าง สำเนียงภาษาก็มี สำเนียงร้องก็มี สำเนียงจบก็มี สำเนียงแสดงอารมณ์ก็มี Intonation เนี่ย เรื่องสำเนียงเป็นเรื่องที่ยากมาก เพราะมันเป็น Abtract มันเป็นนามธรรม มันเป็นรูปธรรม ถ้าบอกว่า ถ้าเล่นด้วยสำเนียงแขกจะต้องเล่นสำเนียง ขึ้นต้นด้วย Tonic อย่างนี้ต้องต่อไปด้วยเสียงประชิดอย่างนี้ มันพูดไม่ได้ มันเป็นแค่ความรู้สึก สำเนียงจีน สำเนียงลาว บางทีมันก็ซ้ำ ๆ กัน ตามหนังสือที่เขียนก็ไม่ได้บอกว่าจะต้องแบบนี้ มันอุปมาประหนึ่งว่าคนลากเกี๊ยะเป็นเจ๊ก ฝรั่งเดินไม่มีหลุมอะไรอย่างนั้น นี่เป็นอุปมา มันอยู่ที่ความรู้สึกและต้องฟังมาก เก็บมามากถึงจะรู้ อ๋อไอนี่ จีน อย่างแสนเสนาะสำเนียงอะไร มันไทยใช่มั้ย แต่แสนเสนาะออกเป็นจีนนิด ๆ ทำนองเป็นไทย แต่สำเนียงมันออกจีนนิด ๆ มันเป็นเรื่องยาก ถ้าฝรั่งมันก็จำเลยล่ะ มันก็บอกอย่าง แขกเรียงเสียงติดกัน อย่างนี้ก็ไม่ได้ แต่มันก็มีส่วนถูกอยู่มาก ดรม รมฟซ ฟลซฟ ซฟมฟ นี่รู้แล้วแขกแต่ว่า มดรม รมฟซ ฟลซฟ ซฟมร มันไม่ใช่แขก ทำไมอ่ะ อันนี้ก็เรียงเหมือนกันไม่ใช่หรอ ไม่ใช่แขกล่ะ เพราะฉะนั้นมันอยู่ที่ความรู้สึกต่างหากล่ะ ประสบการณ์ อย่างชั้นสรุปไว้มีคนพูดว่า เอ๊ะ สำเนียงไทยเนี่ย มันยังไง จะอธิบายได้ไหมว่าพูดสำเนียงไทยเป็นยังไง เอาคนฝรั่งมาพูดไทย มันก็ไม่ใช่ไทยใช่มั้ย เอาเจ๊กมาพูดไทยมันก็ไม่ใช่ไทยใช่มั้ย แต่พอเรามาพูดไทยมันเป็นไทยใช่มั้ย นั่นทำไม เรียนมากจากไทย เปล่าเลย เราไม่ได้เรียนหรอก เราฟังมาตั้งแต่เกิด เราสร้างความคุ้นเคย แล้วก็อ๋อไอนี้ไทย แล้วเราก็ทำอย่างนั้น มันอยู่ที่รับรู้ ร่ำเรียน คุ้นเคย ซ่องเสพ เยอะแยะ* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2564)

ทัศนะข้างต้นสอดคล้องกับข้อมูลสัมภาษณ์ของ ครูชาตรี อบนวล ที่อธิบายความไว้ว่า การแต่งเพลงจะต้องชัดเจนในเรื่องของสำเนียงเพื่อที่จะสื่อความหมายได้อย่างถูกต้อง ความว่า

> *จะต้องอาศัยต้นราก โดยคำนึงถึงสำเนียงเป็นหลัก จะทำอะไรต้องทำให้ชัดเจน สำเนียงต้องชัดเจน ตามภาพที่เราเห็น ดนตรีก็ถ่ายทอดออกมาเป็นอย่างนั้น ต้องรู้ว่าเราจะสื่ออะไร อันนี้ครูบุญยงค์บอกไว้นะ* (ชาตรี อบนวล, สัมภาษณ์, 25 กรกฎาคม 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาข้างต้นสรุปได้ว่า การรับรู้จากทำนอง จังหวะ และรสของบทเพลงเป็นตัวแสดงอารมณ์ที่ทำให้ทราบลักษณะของบทเพลง ซึ่งสามารถรับรู้ได้โดยง่ายจากสำเนียงที่แสดงอาการกิริยาที่ตีความหรือรู้สึกและถ่ายทอดออกมาเพื่อให้ทราบและเข้าใจโดยชัดเจน สำเนียงจึงเป็นสิ่งที่บ่งบอกให้รับรู้ในการกล่าวถึงได้โดยง่ายโดยมีพื้นฐานมาจากความเข้าใจและความคุ้นชิน ทั้งนี้เป็นทำนองของดนตรีไทยแท้ ๆ เพียงแต่ประดิษฐ์ขึ้นให้แตกต่าง เพื่อให้ผู้ฟังรับรู้โดยง่าย

3.2.1.2 การแบ่งประเภทเพลงไทย

การแบ่งประเภทเพลงไทย เป็นการจำแนกรูปแบบของบทเพลงไทยเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจ นักวิชาการหลายท่านได้ให้ความคิดเห็นที่หลากหลายในการแบ่งประเภทเพลงไทย ทั้งแบ่งจากการใช้งานการขับร้อง หรืออัตราจังหวะสิ่งดังกล่าวเป็นไปตามทัศนะข้อคิดเห็นของแต่ละบุคคล ผู้วิจัยได้รวบรวมและสรุปข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยดังต่อไปนี้

บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับการแบ่งประเภทเพลงไทยแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ได้ 3 ประเภท ความว่า

1. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ แบ่งออกเป็น 2 อย่าง คือเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูและเพลงหน้าพาทย์พิเศษ

2. ประเภทเพลงเรื่อง เป็นไปได้หลายสาขาคือประเภทเพลงช้า ประเภทเพลงสองไม้ ประเภทเพลงเร็ว และประเภทเพลงฉิ่ง

3. ประเภทเพลงมโหรี คือเพลงเดิมที่ใช้มโหรีบรรเลงประกอบการรับส่ง มี 2 อย่าง คือเพลงตับ และเพลงเกร็ด (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 39-40)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายเรื่องการแบ่งประเภทของเพลงไทยซึ่งจำแนกตามความสำคัญ ดังปรากฏรายละเอียดดังนี้

1. เพลงชุด หมายถึง เพลงที่อยู่รวมกันเป็นชุด เกิดจากการรวมตัวจากเพลงต่าง ๆ เข้าด้วยกันตามจุดประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ จำแนกออกได้ตามความแตกต่างของเพลง ดังนี้

เพลงเถา จัดเป็นคีตลักษณ์ที่สำคัญยิ่งในเพลงไทยปัจจุบัน ประกอบด้วยอัตราจังหวะ 3 อัตรา คือ อัตราสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว

เพลงตับ หมายถึงเพลงหลาย ๆ เพลง นำมาร้องและบรรเลงติดต่อกันมักประกอบด้วยเพลงอัตราสองชั้น

เพลงเรื่อง หมายถึงเพลงหลาย ๆ เพลงที่นำมาจัดรวมบรรเลงติดต่อกันไป โดยเพลงที่จะนำมาเข้าชุดเป็นเพลงเรื่องจะต้องมีอัตราเดียวกัน หน้าทับอย่างเดียวกัน และมีสำเนียงทำนองใกล้เคียงกันด้วย

2. เพลงเกร็ด หมายถึง เพลงที่ไม่ได้นำเข้าตับ นับเป็นเพลงเกร็ดนอกเรื่อง

3. เพลงกรอ เกิดจากการบรรเลงเสียงซ้ำเป็นจังหวะยาว จนกลายเป็นลีลาของทำนองเพลงประเภทหนึ่ง

4. เพลงโหมโรง หมายถึงเพลงที่บรรเลงก่อนที่จะมีการแสดงโขน ละคร หรือการแสดงดนตรี ตามพจนานุกรมให้ความหมายว่า "การประโคมดนตรีเบิกโรง"

5. เพลงลูกหมด หมายถึงเพลงเล็ก ๆ ที่ต่อท้ายด้วยเพลงใหญ่ มีลักษณะคล้ายสัญลักษณ์ว่าการบรรเลงเพลงนั้น ๆ ได้จบลงแล้ว

6. เพลงมีสร้อย คือรูปแบบของเพลงอีกอย่างหนึ่งประกอบด้วยทำนองหลักกับทำนองพิเศษโดยจุดประสงค์เพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี

7. เพลงใหญ่ บางครั้งเรียกว่าเพลงประเภทมีโยน เป็นเพลงที่มีขนาดยาว รวมเทคนิคการบรรเลงไว้อย่างครบครัน

8. เพลงหางเครื่อง หมายถึงเพลงเล็ก ๆ ที่บรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่อาจมีกี่เพลงก็ได้

9. เพลงออกภาษา เป็นเพลงชุดเดียวกับเพลงลูกบทโดยนำเอาเพลงที่มีสำเนียงหลาย ๆ ภาษารวมกันเข้าเป็นชุด

10. เพลงประกอบกิริยา เป็นเพลงที่กำหนดขึ้นเพื่อใช้บรรเลงแทนกิริยาหรือการแสดงออกของสิ่งใด ๆ ทั้งคน สัตว์ สิ่งของ

11. เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อใช้บรรเลงเน้นเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวโดยคิดสร้างทำนองไว้เฉพาะ มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความสามารถเชิงบรรเลงของนักดนตรีเป็นสำคัญ

12. เพลงส่งท้ายหรือเพลงลาโรง เป็นเพลงที่บ่งบอกสัญญาณว่าการบรรเลงในครั้งนั้นได้จบลงแล้ว (สงัด ภูเขาทอง, 2539: 133-225)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้อธิบายการแบ่งประเภทเพลงไทยตามแนวคิดของมนตรี ตราโมท ความว่า เพลงไทยแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ประเภทเพลงเรื่อง และประเภทเพลงมโหรีดังปรากฏในเอกสาร ความว่า

1. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ แบ่งย่อยออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีชื่อระบุไว้ในตำราว่าด้วยการไหว้ครู เช่น เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงโปรยข้าวตอก

ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู ใช้สำหรับบรรเลงประกอบโขน ละคร และอื่น ๆ เช่น เพลงพระยาเดิน เพลงดำเนินพราหมณ์

2. ประเภทเพลงเรื่อง แบ่งย่อยได้เป็น 4 ประเภทคือ

ประเภทเพลงช้า เช่น เพลงเรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วบรรเลงต่อท้ายด้วย)

ประเภทเพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู)

ประเภทเพลงฉิ่ง (เพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว)

และยังมีเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เพลงเรื่องทำขวัญ เพลงเรื่องนางหงส์ เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในเพลงประเภทไหว้ครู และบางเพลงก็อยู่ในประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ

3. ประเภทเพลงมโหรี คือเพลงที่เดิมมโหรีใช้บรรเลงประกอบการร้องส่ง มี 2 ประเภท คือ

ประเภทเพลงตับ เรียกว่า เรื่องด้วยเหมือนกัน แต่ว่ามีคำว่าตับนำหน้ามี 2 ชนิดคือ ตับเรื่องและตับเพลง

ประเภทเพลงเกร็ด คือเพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่าเพลงเกร็ดนอกเรื่อง ถึงแม้อยู่ในเพลงตับถ้าหากแยกออกมาบรรเลงเป็นเพลง ๆ ก็เรียกว่า เพลงเกร็ด (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 167-168)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับการแบ่งประเภทเพลงไทย สรุปใจความสำคัญได้ว่า การแบ่งประเภทดนตรีไทยนั้นสามารถแยกออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ออกได้ดังนี้

1. เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน (เพลงบรรเลง) คือ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องและเพลงหางเครื่อง

2. เพลงประเภทรับ-ร้อง คือ เพลงเถา เพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้น เพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น เพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวและเพลงตับ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 73-111)

เพลงไทยอีกประเภทหนึ่งที่ปฏิบัติสืบมาจากโบราณคือการที่นำเอาเพลงต่าง ๆ หรือเพลงที่มีวิธีการทางดุริยางคศิลป์เกี่ยวเนื่องสอดคล้องกันหรือมีเรื่องราวหรือจุดประสงค์

การใช้ที่มีความต่อเนื่อง มีเนื้อหาในทิศทางเดียวกันนำมาจัดรวมเข้ากันเป็นชุดเพื่อใช้สำหรับการบรรเลงตามโอกาส ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับการรวมชุดเพลงไทยแต่ละชุดมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป ดังนี้

1. การรวมชุดเป็นเพลงเถา

เพลงในอัตรา สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวนั้นถ้านำมาบรรเลงติดต่อไปในคราวเดียวกันแล้วเขาเรียกว่า "เพลงเถา" ถ้าแยกบรรเลงทีละอัตราจะเรียกว่า เพลงเถาไม่ได้ต้องเรียกว่าเพลงสามชั้น หรือสองชั้น หรือชั้นเดียว แล้วแต่จะแยกเอาอัตราไหนออกมาบรรเลง

2. การรวมชุดเป็นองค์

เพลงที่รวมชุดเป็น "องค์" มีอยู่ชุดเดียว คือเพลงชุด "องค์พระพิราพ" ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุด เพลงอื่นนอกจากนี้จะรวมเป็นองค์ไม่ได้ ถึงเพลงตระที่ว่าแบ่งออกเป็น "องก์" นั้น คำว่าองค์ต้องเอา ก การันต์ ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ซ้ำกับเพลง ชุด "องค์พระพิราพ" นั่นเอง

3. การรวมชุดเป็นเพลงเรื่อง

เพลงต่าง ๆ (โดยทั่วไปเป็นเพลง 2 ชั้น และชั้นเดียว ที่มีลักษณะใกล้เคียงกันนั้น อาจนำมาร่วมบรรเลงติดต่อไปเป็นชุดที่เรียกว่าเพลงเรื่องก็ได้ คำว่า "เรื่อง" นี่หมายความถึงทำนองเพลงที่ต่อเนื่องกันเป็นเรื่อง ๆ ไป ไม่ได้หมายความถึงเรื่องนิยายอย่างเรื่องปลาบู่ทอง ฉะนั้น จึงอธิบายให้คนที่ไม่เป็นดนตรีเข้าใจยากอยู่หน่อย เพลงเรื่องไม่มีเนื้อร้อง เพราะไม่ได้ตั้งใจจะให้เป็นเรื่องเป็นราวขึ้นมาโดยอาศัยเนื้อเรื่อง แต่ต้องการให้เป็นเรื่องของทำนองเพลงโดยเฉพาะ ด้วยเหตุนี้เมื่อโบราณจารย์ท่านเก็บเอาเพลงต่าง ๆ มาร้อยกันเข้าเป็นเรื่องแล้ว ท่านจึงให้ชื่อตามเพลงแรกที่นำเข้ามาร้อยกันนั้นเป็นส่วนใหญ่ นอกจากเรียกชื่อเรื่องตามชื่อของเพลงต้นแล้วบางทีท่านยังเรียกชื่อตามหน้าทับที่ใช้ตีประกอบก็มี เพลงเรื่องหนึ่ง ๆ หรือชุดหนึ่ง ๆ ย่อมมีเพลงเล็ก ๆ น้อย ๆ มาปะติดปะต่อเข้าที่โบราณจารย์ท่านเอาเพลงต่างๆ มาร่วมบรรเลงเป็นเรื่องนี้ ก็คงมีความประสงค์จะให้มาบรรเลงได้ครั้งหนึ่งนาน ๆ อย่างหนึ่งกับเพื่อไม่ให้ลืมเพลงอีกอย่างหนึ่ง

4. การรวมชุดเป็นเพลงตับ

เพลงต่าง ๆ หลายเพลงนั้น อาจนำมารวมชุดกันเป็นเพลงตับเช่นเดียวกับเพลงเรื่องก็ได้ แต่เพลงตับนี้เป็นเพลงรับร้อง คือมีร้องประกอบด้วย ไม่ใช่บรรเลงแต่เฉพาะทำนองดนตรีอย่างเดียว เพลงตับนี้ยังแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด คือ "ตับเพลง" และ "ตับเรื่อง" ที่เรียกว่าตับเพลงนั้น หมายความถึงการเอาเพลง

หลายเพลงมาเรียบเรียงปะติดปะต่อกันเข้าให้ถูกหลักเกณฑ์ทางดุริยางคศิลป์เป็นสำคัญ

5. การรวมชุดแบบอื่น ๆ

นอกจากการรวมชุดแบบต่างๆ ดังได้กล่าวมาแล้ว เพลงไทยยังอาจนำมารวมเป็นชุดแบบอื่น ๆ ได้อีก เช่น เพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น โหมโรงเทศน์ และอีกหลายชุด (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2513: 108-112)

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายความหมายของเพลงชุด ความว่า

เพลงเล็ก ๆ ที่บรรเลงต่อท้ายจากเพลงใหญ่ โดยทั่วไปมักจัดไว้เป็นชุดประมาณ 3-5 เพลง ตามภาษาสำเนียงเพลง เช่น เพลงชุดแขกไทร ประกอบด้วยเพลงแขกไทร เพลงแขกโหม่ง และเพลงแขกต่อยหม้อ เพลงชุดจีนลั่นถัน ประกอบด้วยเพลงจีนลั่นถัน เพลงจีนขวัญอ่อน เพลงดาวดวงเดียว และเพลงจีนใหญ่ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 108)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้ให้คำอธิบายความหมายของเพลงชุด ความว่า

เพลงชุด มีลักษณะคล้ายกับเพลงตับ แต่มักเป็นชุดสั้น ๆ เช่น เพลงชุดแขกไทร เพลงชุดแขกโหม่ง ชุดที่ค่อนข้างยาวได้แก่ชุด 12 ภาษา เพลงชุดนี้ร้องเพื่อความสนุกสนานเป็นสำคัญ จะว่าเป็นตับเรื่องก็ไม่ใช่เพราะเนื้อร้องมิได้ฟังติดต่อกันเป็นเรื่องราว ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่าเพลงชุด เพลงชุด 12 ภาษานี้ไม่จำเป็นต้องมีร้องประกอบเสมอไป อาจใช้ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ ติดต่อกันเรื่อยไปก็ได้ เช่น โหมโรงลิเกออก 12 ภาษา (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 178)

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) เพิ่มเติมเกี่ยวกับความหมายของคำว่าเพลงชุดเพื่อความชัดเจน ความว่า

เพลงชุด กรมศิลปากรนี่มาตั้งกันเองนะ เพราะว่าเขาไม่ได้ตั้งเป็นเพลงเรื่องหรือไม่ได้ตั้งเป็นเพลงตับ เช่น เพลงชุดโหมโรงเย็น ธรรมดาคือโหมโรงที่บรรเลงทั่ว ๆ ไป แต่ถ้าเพลงหน้าพาทย์มารวม ๆ กันนี่จะบอกว่าเป็นเรื่องหน้าพาทย์ก็ไม่น่าใช่ จึงใช้คำว่าเพลงชุดโหมโรงเย็นหรือเพลงชุดทำขวัญเวียนเทียน ซึ่งจริง ๆ แล้วถ้าบอกเป็นเพลงเรื่องมันก็ไม่เชิงเป็นเพลงเรื่อง เพราะเพลงเรื่องเป็นเพลงสองชั้นสองไม้ ทีแรกเป็นปรบไก่ก่อนหรือสองไม้ก็แล้วแต่นะ ก็ออกสองไม้ เพลงเร็ว ลา ก็เป็นโครงสร้าง แต่ว่าอย่างนี้ทำขวัญเวียนเทียนนี้จริง ๆ เป็นเพลงเรื่องแต่เขา

ไม่เรียกกัน เขาเรียกเพลงชุด มันไม่ได้เข้าโครงสร้างเพลงเรื่องหรือเพลงตับ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2563)

ไชยยะ ทางมีศรี ได้อธิบายว่าเพลงชุดเป็นการหยิบยกเนื้อหาบทเพลงลักษณะเป็นชุดเป็นตอนมาบรรเลงในการแสดงโดยมีจุดประสงค์หรือเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่ง ความว่า

เพลงชุด ชุดหมายถึงการเอาหลาย ๆ ส่วนมาต่อเชื่อม สมมติว่าจะเล่นโขนในหนึ่งตอนจะเลือกเอาชุดไหนมาเล่น ในรามเกียรติ์ทั้งเรื่องแต่เอาชุดตามกวางชุดเดียวมาเล่น เอามาเฉพาะชุดนั้น ถ้าทั้งตอนมันยาวไปด้วยเรื่องเวลาและด้วยเรื่องสถานที่ ด้วยเรื่องอะไร สมมติว่าตอนนางลอย ชุดพระรามลงสรงก็ทำแค่นั้นแค่ลงสรง คำว่าชุดจะหมายความว่าอย่างนั้น บางทีจากอีกที่หนึ่งที่ไม่ได้อยู่ในที่เดียวกันเอามาต่อเชื่อมกันเพื่อให้เกิดชุดใหม่งานใหม่ขึ้นมา เขาก็จะเรียกว่าชุดได้ (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2563)

เพลงชุดมีบทบาทเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของชาวบ้านมาตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันตามแบบแผนที่ปฏิบัติสืบมา ปรากฏบทเพลงในลักษณะเพลงชุดสำคัญที่เรียกว่า เพลงชุดโหมโรงเช้า เพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งเป็นบทเพลงสำหรับผู้เริ่มศึกษาทางด้านดนตรีไทยปี่พาทย์ ซึ่ง พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ว่า *“โหมโรงเย็น เป็นเพลงชุดที่ร้อยกรองเพลงหน้าพาทย์สำคัญ ๆ เอาไว้เป็นชุด เพื่อให้ผู้ที่จะเริ่มเรียนปี่พาทย์ได้ศึกษา”* (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 56) และยังมีบทบาทหน้าที่สำหรับใช้ในการบรรเลงประกอบงานบุญพิธี โดยบทเพลงในชุดโหมโรงเช้า ชุดโหมโรงเย็นนี้ส่วนมากเป็นการเรียงร้อยเพลงย่อย ๆ เข้าด้วยกัน แต่ละเพลงมีความหมายตามขั้นตอนของพิธีในแต่ละช่วง โดยภาพรวมแล้วนั้นเป็นไปเพื่อการกล่าวถึงจุดประสงค์ของงานนั้น ๆ คำอธิบายลักษณะของเพลงชุดในหนังสือเพลงชุดโหมโรงเย็น ฉบับรวมเครื่อง โดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ความว่า *“ปี่พาทย์ในพิธีทำบุญเลี้ยงพระ มีแบบแผนมาแต่โบราณว่าจะต้องเริ่มต้นประโยคด้วยเพลงชุดโหมโรง (เพลงชุดหมายถึง เพลงต่าง ๆ จำนวนหลายเพลงบรรเลงร้อยเรียงกันอย่างมีความหมายตามลำดับ* (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, 2537: 4) ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาที่อธิบายไว้ในหนังสือเพลงชุดทำขวัญอีกเล่มหนึ่งที่กล่าวถึงขั้นตอนในการกระทำพิธีเวียนเทียน อันเป็นขั้นตอนหนึ่งในพิธีบวชนาคทางพระพุทธศาสนา ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงอันเป็นมงคล แต่เนื่องด้วยการเวียนเทียนย่อมใช้เวลานาน โบราณาจารย์จึงรวบรวมเพลงหลาย ๆ เพลงร้อยเรียงเข้าเป็นเพลงชุด เรียกว่า “เรื่องทำขวัญ” (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, 2537: 15)

ปัญญา รุ่งเรือง อธิบายเกี่ยวกับเพลงชุด สรุปได้ว่า เพลงชุดที่ปรากฏส่วนใหญ่ มีบทบาทในด้านพิธีกรรมโดยใช้ดนตรีไทยบรรเลงประกอบเพื่อให้พิธีกรรมนั้นมีผลทางใจให้

สมบูรณ์ขึ้น แต่ไม่ใช่ส่วนหนึ่งของพิธีกรรม นิยมใช้ดนตรีบรรเลงเพลงประกอบการสวดมนต์ มีดนตรีเพื่อการบูชา เช่น ชุดโหมโรงเย็น ชุดโหมโรงเช้า ดนตรีที่บรรเลงเพลงชุดนั้น จึงมีหน้าที่สนับสนุนและจูงใจให้ผู้ร่วมพิธีมีสมาธิจิตแน่วแน่ในการเคารพบูชาครูบาอาจารย์และเป็นสัญลักษณ์ถึงอากัปกิริยาของบรรดาครูเทพและเทวดาทั้งหลาย มีระเบียบแบบแผนที่รัดกุมส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึกทางจิตใจอย่างสูงยิ่งตามแนวทางคำสอนในพระพุทธศาสนา ส่วนบทบาทหน้าที่ที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาจะเป็นดนตรีเพื่อการแสดงและดนตรีเพื่อความบันเทิงส่วนใหญ่ มักจะใช้ประกอบการแสดงมหรสพต่าง ๆ เช่น โขน ละคร หนัง หุ่น และลิเก หากสิ่งเหล่านี้ขาดเสียงดนตรีการแสดงก็คงจะไม่สมบูรณ์ ในขณะที่ดนตรีเพื่อความบันเทิงนิยมบรรเลงเพื่อความชื่นชมยินดีในเคหะสถาน งานเลี้ยง และการบรรเลงบนเวที รวมทั้งการนำเสนอในรูปแบบการบันทึกลงในวัสดุเทคโนโลยีสมัยใหม่ มีรูปแบบหลากหลายมีระเบียบแบบแผนที่ไม่เคร่งครัดจนเกินไป ซึ่งมีมาแต่โบราณทั้งมโหรี ปี่พาทย์และเครื่องสาย (ปัญญา รุ่งเรือง, 2545: 11-12)

ภัทระ คมขำ ได้อธิบายลักษณะของเพลงชุดที่พบในปัจจุบันว่าพบการบรรเลงเพลงชุดใน 2 ลักษณะ คือ เพื่อประกอบพิธีกรรมและใช้เพื่อการขับกล่อม ความว่า

> *เพลงชุดนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะตามการใช้งาน คือ*
>
> *เพลงชุดที่ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม คือ มีเนื้อหาเพื่อการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อการประกอบพิธีกรรม ได้แก่ ชุดโหมโรงเช้า ชุดโหมโรงเย็น ซึ่งเป็นการอัญเชิญเทพยดามาสถิต ณ ปรัมพิธีนี้ โดยแต่ละเพลงจะมีเนื้อหาเรียงร้อยต่อกันในแต่ละขั้นตอนตั้งแต่ต้นจนจบ*
>
> *เพลงชุดที่ใช้เพื่อการขับกล่อม คือ การรวบรวมเพลงสำคัญไว้เพื่อมิให้สูญหายเพื่อกล่าวถึงจุดประสงค์ใดจุดประสงค์หนึ่ง เช่น เพลงชุดโหมโรงกลางวัน เพลงชุด 12 ภาษา ฯลฯ* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2563)

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ เพิ่มเติมเกี่ยวกับหลักการของเพลงชุด โดยอธิบายไว้ความว่า

> *เพลงชุดมีกรอบแนวคิดอยู่ เช่น เพลงชุดโหมโรงกลางวันที่เกี่ยวกับการบันเทิง เอกลักษณ์ของเพลงชุดนี้คือ เพลงประเภทอะไรก็ได้ หน้าพาทย์ก็ได้ สามชั้นก็ยังได้ ชั้นเดียวก็มี แล้วเรียงร้อยต่อกันโดยจบขาดจากกัน เรียงร้อยเป็นชุด เป็นชุดแล้วก็มีการร้อยเป็นพวงในบางช่วง เช่น เชิด ชุบลงลา เหาะก็ขาดจากกัน เหาะโคมเวียน โล้ ขาดเลย อันนี้จึงเป็นต้นรากที่สามารถศึกษาและดำเนินตามรูปแบบถูกต้องตามหลักและทฤษฎี* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2563)

ผู้วิจัยจึงศึกษาโครงสร้างเพลงชุดโหมโรงกลางวันเพิ่มเติม พบว่า เป็นเพลงชุดที่ร้อยเรียงเพลงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน มีประเภทเพลงคือ เพลงประเภทใดก็ได้ ทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงประกอบการแสดง มีลักษณะการบรรเลงคือบรรเลงต่อเนื่องกันหลายเพลงในลักษณะการร้อยเรียงเป็นพวง และการบรรเลงจบขาดจากกัน ซึ่งบรรเลงลักษณะนี้มีพบอยู่ในเพลงชุดโหมโรงกลางวัน จากแนวทางโครงสร้างเพลงชุดโหมโรงกลางวันนี้ ผู้วิจัยพบว่า ภูมิปัญญาของครูโบราณาจารย์ได้สร้างสรรค์การร้อยเรียงบทเพลงและกระบวนการบรรเลงไว้อย่างงดงาม แสดงการเชื่อมโยงของสำนวนเพลงในแต่ละบทเพลงอย่างกลมกลืนอันเป็นหลักและทฤษฎีของเพลงชุดในลักษณะหนึ่ง

จากที่กล่าวมา สรุปลักษณะของเพลงชุดได้ว่าเพลงชุดมิได้ถูกจัดรวมอยู่ในการแบ่งประเภทเพลงไทย แต่เป็นเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรารู้จัก เป็นรูปแบบของบทเพลงต่าง ๆ ที่เรียงร้อยต่อกัน มีความหลากหลาย แต่ไม่ได้เข้าข่ายรูปแบบของโครงสร้างเพลงเรื่องหรือเพลงตับ หลักและทฤษฎีจึงมีความแตกต่างกันออกไปอย่างสิ้นเชิง แต่สามารถนำเรื่องราวหรือจุดประสงค์เดียวกันเอามาต่อเชื่อมกันเพื่อให้เกิดผลงานชุดใหม่ ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยมีต้นแบบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจากเพลงชุดโหมโรงกลางวันที่มีการบรรเลงแบบต่อเนื่องกันหลายเพลง และการบรรเลงจบขาดกัน ซึ่งสามารถร้อยเรียงประเด็นในการนำเสนอและการเชื่อมโยงทำนองเพลงได้อย่างน่าสนใจ จึงนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นโครงสร้างบทเพลงชุดในการนำเสนอผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดวัดไชยวัฒนารามนี้

3.2.1.3 การประสมวงดนตรีไทย

การประสมวงดนตรีไทย เป็นการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมในเรื่องของเสียงและบทบาทหน้าที่เป็นสำคัญมารวมประสมเข้าด้วยกันจึงเกิดขึ้นเป็นวงดนตรีตามแบบแผนที่ปรากฏ อีกทั้งยังศึกษาเพิ่มเติมครอบคลุมเกี่ยวกับการปรับวงดนตรีไทย ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี คุณภาพเสียง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี เป็นต้น อันจะเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพลงชุดไชยวัฒนาราม ดังที่ บุญธรรม ตราโมท ได้กล่าวเกี่ยวกับทฤษฎีว่าด้วยการประสมวงไว้ มีหลักสำคัญ 2 อย่างตามเอกสารที่บันทึกไว้ ความว่า

1. เครื่องสำหรับทำลำนำ

2. เครื่องสำหรับบังคับจังหวะ

เครื่องส่วนที่สำหรับทำลำนำนั้น ก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวน เป็นผู้หลอกล้อ เป็นผู้แทรกแซงเหล่านี้ เครื่องส่วนที่สำหรับบังคับจังหวะเพื่อให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกันนั้น ก็ยังมีหน้าที่ต่าง ๆ กันอีกเหมือนกัน คือเดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้

จังหวะหนักเบาหลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ ๆ เป็นประโยค ๆ วรรคตอน ดังนี้

ตามที่กล่าวมานี้ ไม่ได้บังคับว่าการผสมวงดนตรีวงหนึ่ง ๆ จะต้องมีครบทุก ๆ หน้าที่ ทั้งนี้แล้วแต่ลักษณะของวงชนิดนั้น ๆ จะมีความต้องการเพียงไร แต่อธิบายให้ทราบว่าถ้าวงดนตรีชนิดใดมีเครื่องดนตรีหลายอย่างก็ต้องมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปดังกล่าวมานอกจากจะวางหน้าที่ต่าง ๆ แล้วการที่จะผสมวงดนตรียังจะต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ อีกว่าถ้าผสมกันเข้าแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ข้อนี้เป็นข้อสำคัญมากสำหรับการผสมวง เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูงก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงต่ำต่าง ๆ เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงแหลมก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน

อีกประการหนึ่งเครื่องที่มีเสียงตายตัว คือแก้ไขความถี่ห่างของการเรียงเสียงไม่ได้ เช่น ขลุ่ย ปี่ และระนาด เป็นต้น ถ้าหากจะผสมวงกันจะต้องพิจารณาอีกว่าความถี่ห่างของการเรียงเสียงเหมือนกันหรือไม่ หากการเรียงเสียงมีความถี่แตกต่างกันแล้วถึงเสียงจะสมควรผสมกันเพียงไรก็จะผสมกันเลยไม่ได้เป็นอันขาด (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 29-30)

ดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยา

ดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยามีวิวัฒนาการเจริญมาจากสมัยสุโขทัย มีการปรับปรุงรูปร่างและเพิ่มเครื่องดนตรีบางอย่างเข้าไปจึงทำให้กรุงศรีอยุธยามีเครื่องดนตรีที่หลากหลาย จึงทำให้ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ดังกฎมณเฑียรบาลในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถที่มีการกำหนดไว้ว่า *“อนึ่งในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤเรือปทุมเรือกูบ แลเรือมีศาสตราวุธ แลใส่หมวกคลุมหัวนอนมา ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อนึ่งชะเลาะตีด่ากัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ยสีซอ ดีดจเข้กระจับปี่ ตีโทนทับโห่ร้องนี่นั่น”* (กฎหมายตราสามดวง, 2537: 78)

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงดนตรีสมัยอยุธยามีใจความสำคัญว่า สมัยที่กรุงศรีอยุธยาตอนต้นที่ยังไม่ได้รวมกรุงสุโขทัยเข้าอยู่ด้วยกัน ประชาชนทั้งสองกลุ่มมีการติดต่อค้าขายกันเป็นปกติ และได้แพร่กระจายศิลปะและวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้าสู่กัน เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในสมัยสุโขทัยก็ยังคงปรากฏในกรุงศรีอยุธยาแล้ว นอกจากนั้นยังเพิ่มเติมเครื่องดนตรีอื่น ๆ ทั้งที่มีอยู่เดิมและสร้างขึ้นใหม่ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์นั้น ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นก็จะมีรูปแบบวงปี่พาทย์เครื่องห้าเพียงเท่านั้น มีเครื่องดนตรี 5 อย่าง คือ ปี่ใน ฆ้องวง ตะโพน กลองทัดลูกเดียว และฉิ่ง เหมือนอย่างสมัยสุโขทัย ส่วนระนาดคงจะมาเพิ่มขึ้นราวสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง (มนตรี ตราโมท, 2527: 17)

จากการอธิบายข้างต้นของครูมนตรี ตราโมท ผู้วิจัยได้ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับวงปี่พาทย์เพื่อนำมาเป็นหลักและทฤษฎีในการนำเสนอรูปแบบวงดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ โดยอ้างอิงจากเอกสารนักวิชาการดนตรี โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยโดยอธิบายเกี่ยวกับลักษณะและของวงปี่พาทย์มีใจความว่า เสียงพาทย์เสียงพิณที่กล่าวถึงในศิลาจารึกและในเตภูมิกถา ส่วนใหญ่คงจะนิยมกันมากโดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าเพราะมีเสียงดังกึกก้องเหมาะแก่การบรรเลงในที่กลางแจ้ง และส่งเสียงให้ได้ยินไปได้ไกล คนจึงรู้จักกันมาก ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยามีการกล่าวเกี่ยวเสียงพาทย์เสียงพิณไว้ในกฎมนเทียรบาลว่า *“ให้มีระบำรำเต้น พิณพาท ฆ้องกลอง ดุริยดนตรี ประโคม”* และกล่าวถึงไว้ในหนังสือวรรณคดีเรื่องสำคัญสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ “ลิลิตยวนพ่าย” ว่า

(197) สยงสโพนพิณพาทยก้อง กาหล
สยงสู่ศรีสารจยน จ่นนแจ้ว
สยงคณคนคฤม คฤโฆษ
สยงพวกพลกล้าแกล้ว โห่หรรษ ฯ

และมีระบุในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกว่าปี่พาทย์พร้อมระบุพนักงานและศักดินาครบถ้วน และได้อธิบายความแตกต่างของคำว่าพิณพาทย์กับปี่พาทย์ความว่า “พิณพาทย์เป็นเครื่องดนตรีอันเป็นเครื่องสายสำหรับดีดสีเพราะเดิมใช้พิณเป็นหลัก ส่วนปี่พาทย์หมายถึงเครื่องดุริยางค์อันเป็นเครื่องตีเครื่องเป่า (ใช้ปี่เป็นหลัก)” การผสมวงปี่พาทย์ตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงวินิจฉัยไว้ว่า

> *ระบอบเครื่องปัญจดุริยางค์ซึ่งมาทางบาลี....เมื่อเอาเข้าปรับกับเครื่อง (ปี่พาทย์) ของเราก็เห็นเข้ากับ ปัญจดุริยางค์ (ของอินเดีย) ทุกอย่างไป อาตตะ ได้แก่ โทน รำมะนา, วิตตะ ได้แก่ กลองทัด กลองละคอนชาตรี, อาตตะวิตตะ ได้แก่ ตะโพน เปิงมาง สองหน้า, ฆนะ ได้แก่ ฆ้อง ระนาด ฉิ่ง ฉาบ, สุสิระ ได้แก่ ปี่ ขลุ่ย*
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, (ม.ป.ป.): 247, อ้างถึงใน ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 123)

จากที่กล่าวมา จึงเป็นแบบแผนของวงปี่พาทย์ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยปี่พาทย์ดังกล่าวนี้ เรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า แบ่งออกแป็น 2 ลักษณะ คือ วงปี่พาทย์เครื่องเบา ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลอง ฉิ่ง และฆ้องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องหนัก ประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้องวง กลองทัด และตะโพน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 121-124)

บุญธรรม ตราโมท อธิบายเกี่ยวกับวงปี่พาทย์ไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย เกี่ยวกับรูปแบบของวงปี่พาทย์ ดังนี้

ปี่พาทย์แต่โบราณของไทยได้แปลงมาจากปัญจดุริยางค์ของอินเดียโดยตรง คือ 1. ปี่ (อย่างปี่นอก) ตรงกับ สุสิรำ

2. ทับ (ใบที่ 1) ตรงกับ อาตตำ

3. ทับ (ใบที่ 2) ตรงกับ วิตตำ

4. กลอง (ขนาดเล็กที่เรียกว่ากลองชาตรี ตรงกับ อาตต-)

5. ฆ้องคู่ ตรงกับ ฆนำ

นี่เป็นเครื่องปี่พาทย์อย่างเบาใช้ประกอบกับการเล่นละครในพื้นเมือง เช่น พวกโนห์ราทางหัวเมืองปักษ์ใต้ยังใช้อยู่ทุกวันนี้

ส่วนเครื่องปี่พาทย์อย่างหนักอีกชะนิดหนึ่ง สำหรับประกอบกับโขนละครในกรุง และบางทีก็ใช้เป็นเครื่องบรรเลงไปกับกองทัพในเวลาสงคราม ต่อมาจึงแพร่หลายใช้เป็นเครื่องบรรเลงทั่ว ๆ ไป เครื่องปี่พาทย์ชะนิดที่ว่านี้ เรียกว่า "ปี่พาทย์เครื่องห้า" ซึ่งแปลงมาจากเครื่องปี่พาทย์ดังกล่าวแล้วข้างบนนั้นอีกชั้นหนึ่ง มี 5 อย่างเหมือนกัน แต่มีเครื่องทำลำนำเป็น 3 คนขึ้น คือ

1. ปี่ (อย่างปี่ใน)

2. ระนาด (เอก)

3. ฆ้องวง (ใหญ่)

4. โทล (ตะโพน)

5. กลอง (อย่างกลองทัด มีใบเดียว)

ความคิดที่เปลี่ยนแปลงสร้างวงปี่พาทย์เป็นรูปดังนี้ดูคล้ายคลึงกันหลายชาติ เช่น พะม่า มอญ ชะวา เป็นต้น ใครจะเอาอย่างใครก็ไม่ทราบ ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นเอง ได้เพิ่ม "ฉิ่ง" ขึ้นให้คนตะโพนตีอีกสิ่งหนึ่ง และเมื่อเกิดเล่นละครเรื่องอิเหนาของชะวาขึ้น จึงเพิ่ม "กลองแขก" เข้าประกอบในวงปี่พาทย์อีกสิ่งหนึ่ง (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 13-14)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับวงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก สรุปความได้ว่า แต่เดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนักสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครและหนังใหญ่ ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ระนาดเอก 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ตะโพน 1 ใบ และกลองทัด 1 ลูก ปี่ที่นิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงกลางแจ้ง เช่น การแสดงหนังใหญ่นิยมใช้ปี่กลาง และใช้กลองทัดขนาดย่อมเพื่อให้มีเสียงสูงดังจ้าได้ยินไปไกล แต่ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบการแสดง

ละครในหรือโขนซึ่งเล่นในที่ร่มแล้วนิยมใช้ปี่ใน ส่วนกลองทัดนิยมใช้ขนาดใหญ่เพื่อให้เสียงกังวานต่ำลงมา (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 177)

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ดนตรีสมัยกรุงศรีอยุธยาได้รับวิวัฒนาการมาจากสมัยสุโขทัย มีการพัฒนารูปแบบของเครื่องดนตรีมากขึ้นจนสามารถรวมเป็นวงดนตรีในลักษณะใหม่สำหรับวงปี่พาทย์ สามารถแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบคือวงปี่พาทย์เครื่องห้าและวงปี่พาทย์เครื่องหนัก ซึ่งในอดีตจวบจนปัจจุบันจังหวัดพระนครศรีอยุธยาที่เป็นแหล่งวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์และมีสำนักดนตรีปี่พาทย์อยู่เป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังมีศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทยทางด้านปี่พาทย์อีกด้วย ผู้วิจัยจึงนำวงดนตรีปี่พาทย์มาเป็นหลักในการนำเสนอการบรรเลงผลงานในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ครั้งนี้

นอกจากที่กล่าวมาแล้วยังคงมีความสำคัญในเรื่องของหลักในการประสมวงดนตรี ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักของการผสมเครื่องดนตรีเข้าเป็นวงสรุปได้ว่าต้องรู้ถึงคุณภาพของเครื่องดนตรีชนิดนั้นว่ามีลักษณะ ขอบเขตเสียงความสูงต่ำและกังวานสั้นยาวอย่างไรต้องพิจารณาดูว่าเมื่อผสมกันเข้าแล้วจะเป็นศัตรูต่อกันหรือส่งเสริมซึ่งกันและกัน เช่น ในวงปี่พาทย์มีระนาดเอกที่มีเสียงสูงและมีความดังแกร่งกร้าว เนื่องจากตีด้วยไม้แข็ง จึงจำจะต้องมีระนาดทุ้มเพราะมีเสียงต่ำ มีความนุ่มนวลของกระแสเสียง ตัดความแกร่งกร้าวของระนาดเอกให้น้อยลง และส่งเสริมให้เสียงของระนาดเอกเด่นไพเราะชัดเจนขึ้น ส่วนฆ้องวงใหญ่มีระดับเสียงอยู่ในขนาดปานกลางมีกังวานยาวกว่าระนาดเอกและระนาดทุ้ม จึงให้ตีด้วยวิธีการห่าง ๆ อย่างชัดเจน หากมีฆ้องวงเล็กซึ่งมีระดับเสียงสูงกว่าแต่กังวานสั้นกว่าจะทำให้เกิดความไพเราะมากขึ้น สิ่งเหล่านี้สำคัญอยู่ที่ว่าต้องรู้จักพิจารณากระแสเสียงของสิ่งเหล่านั้น นอกจากนี้ ระดับเสียงจะต้องมีความสูงต่ำเสมอกันโดยลำดับเสียงเรียงกันไปตั้งแต่ต่ำไปหาสูงเป็นขั้น ๆ ไป ฉะนั้นการที่จะนำเครื่องดนตรีใดเข้าผสมเป็นวงเดียวกัน จะต้องระวังลำดับเสียงของเครื่องดนตรีให้ตรงกันจึงจะไปด้วยกันได้ เมื่อนำเข้ามาบรรเลงร่วมกันจะต้องใช้ความรู้สึกฟังดูด้วยวิจารณญาณอันสุขุม เพราะขึ้นชื่อว่าศิลปะแล้ว ย่อมมีความละเอียดอยู่ในตัวทุกอย่าง (มนตรี ตราโมท, 2538: 24-25)

ความเหมาะสมของการบรรเลงในวงดนตรีเพื่อการแสดงออกทางสุนทรียรสจำเป็นต้องคำนึงถึงการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิด ซึ่งเป็นกระบวนการหนึ่งที่สร้างความไพเราะและสมดุลระหว่างเครื่องดนตรีและเป็นการแสดงอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีในวงที่จะสามารถถ่ายทอดออกมาได้ถูกต้องอย่างเหมาะสมตามหลักและทฤษฎีดุริยางคศิลป์

บุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายหลักการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีจำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นเกิดประสิทธิผล ถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลง สามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการ สรุปได้ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันว่าจะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยในท่วงทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่าเสียงตกหรือลูกตก

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลักในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ นั้น ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลักและระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักเป็นสิ่งสำคัญของผู้บรรเลงจะต้องเลือกสรรตกแต่งให้มีทิศทางไปในทางเดียวกัน

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกัน จึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง เพลงไทยนั้นมีหลายประเภท ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรีจึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจโดยถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีความแตกต่างกันออกไป

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้นคือ การดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ทั้งนี้ทำนองหลักไม่ว่าจะตีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคหลายครั้ง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี จะต้องคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมาเช่นทำนองหลัก ซึ่งจะต้องอาศัยความชำนาญในการปฏิบัติ และประสบการณ์สั่งสมมาพอสมควร

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและการลงท้าย การดำเนินทำนองของเพลงในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม มีท่วงทีน่าฟัง มีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน ทำนองหลัก 1 ประโยคสามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายทำนอง ซึ่งนั่นย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความสามารถทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง ซึ่งบางท่วงทำนองผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุดและใช้กำลังไม่มากเกินไป (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 16-20)

จากการศึกษาเรื่องการประสมวง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การประสมวงดนตรีไทยนั้นจะต้องพิจารณาจากความเหมาะสมของเสียงของเครื่องดนตรีเพื่อให้วงดนตรีมีลักษณะเสียงที่สมดุลเหมาะสม อีกทั้งขนาดของวงดนตรียังส่งผลต่อหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรี และเสียงของวงดนตรีที่จะต้องให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมในการบรรเลงและประโยชน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการใช้งานตามลักษณะของวงดนตรีแต่ละประเภท นำมาซึ่งอรรถรสจากการฟังและความเหมาะสมตามกาลเทศะ การบรรเลงอย่างเป็นธรรมชาติ ในปัจจุบันมีการผสมวงดนตรีไทยขึ้นใหม่ในหลากหลายรูปแบบที่นอกเหนือจากแบบแผนที่ปรากฏ แต่ยังคงยึดระเบียบวิธีการประสมวงว่าด้วยเรื่องคุณภาพเสียงและความเหมาะสมเป็นสาระสำคัญ ทั้งนี้ ในการประสมวงต้องคำนึงถึงหลักการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีที่เป็นสิ่งช่วยให้ทำนองกลมกลืน เกิดความไพเราะและเหมาะสมตามหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์

3.2.2 ทฤษฎีว่าด้วยการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงไทย ถือเป็นทักษะขั้นสูงในการนำเอาความรู้ในทุก ๆ ด้านของเพลงไทยมาใช้และถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านการสร้างสรรค์บทเพลง นับเป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะอีกรูปแบบหนึ่ง ดังที่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ ความว่า

> *การประพันธ์เพลงหรือที่มาของการสร้างสรรค์ศิลปะ มีหลักมากมายด้วยกันหลายอย่าง แต่หลักที่ให้ไว้ก็คือ Wordsworth กวีอังกฤษ เขาบอกว่า อันที่หนึ่งมันต้องมี Excitement ความความรู้สึกรู้สม ตื่นเต้น หรือเราใช้คำว่าแรงบันดาลใจก็พอได้ ที่จริงมันต้องมีการพบกับอารมณ์ข้างนอก แล้วมีความรู้สึกมันกระเหี่ยนกระหือรือ ตื่นเต้นมันอยากจะทำอะไรอย่างนี้แหละ และอย่างที่ 2 ก็คือว่า ต้องมี Memory คือต้องจดจำใน Excitement หรือแรงบันดาลใจนั้นให้ได้ให้มันตกผลึกอยู่ในใจเรา อาจจะกินเวลาเป็นวันเป็นเดือนก็ตามแต่ จนกระทั่งมันสมองเราเนี่ย หรือจิตเราเนี่ยมันกลั่นกรองแรงบันดาลใจนั้น หรือความตื่นเต้นให้มันลงรอยเป็นรูปขูดเกลาแล้วเนี่ย จนมี Expression เป็นพลังทยานในการสำแดงออก เนี่ยมันก็จะเกิดการสร้างศิลปะขึ้นมาได้* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2564)

จากคำสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า กระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะต้องใช้ระยะเวลาในการสั่งสมและตกผลึกทางความคิดจนแสดงออกมาเป็นผลงานทางศิลปะ โดยมีกระบวนการ 3 ขั้นตอนสำคัญ คือ Excitement ความรู้สึกตื่นเต้นในสิ่งที่พบเจอแล้วเกิดการประทับใจ นำไปสู่ความอยากที่จะสร้างสรรค์ ถ่ายทอดออกมาให้เป็นรูปธรรม Memory การจดจำในความรู้สึกดังกล่าวให้เกิดการตราตรึงอยู่ในจิตใจของเรา ซึ่งขั้นตอนนี้จะต้องใช้ระยะเวลากระทั่งสมองหรือจิตใจสามารถกลั่นกรองความประทับใจนั้นออกมาสู่กระบวนการถัดไป Expression คือการสำแดงออก เป็นกระบวนการสุดท้ายที่สั่งสมมาจากความรู้สึกและการสั่งสมที่อยู่ภายใต้จิตใจ มาเป็น

พลังใจการสำแดงเพื่อให้ทะยานพุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบของชิ้นงานทางศิลปะในขั้นสำเร็จ สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยขั้นพื้นฐานในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยอาศัยหลักการประพันธ์เพลงไทยตามที่ผู้เชี่ยวชาญทางดุริยางคศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไทยตามหลักวิชาการ โดยจะได้อธิบายลำดับถัดไป

3.2.2.1 หลักการประพันธ์เพลงไทย

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวเกี่ยวกับหลักการประพันธ์เพลงไทยในขั้นเริ่มแรก โดยมีความจำเป็นจะต้องรู้องค์ประกอบพื้นฐานในการประพันธ์เพลง สรุปความได้ว่า

1. กำหนดรูปแบบเพลง ผู้ประพันธ์จะต้องกำหนดประเภทเพลงว่าเป็นเพลงทางพื้นอย่างโบราณ เพลงลูกล้อลูกขัดเพื่อความสนุกสนาน หรือเพลงทำนองช้า เสียงยาว ประเภทเพลงกรอ (มนตรี ตราโมท, 2538: 39)

2. ผู้ประพันธ์จะต้องกำหนดว่าเพลงที่ประพันธ์นั้นอัตราจังหวะใดบ้างมีกี่จังหวะหน้าทับ ซึ่งจะต้องพิจารณากำหนดว่าเพลงนั้นเป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ จากนั้นจึงนำหน้าทับเข้าบรรเลงประกอบเพื่อตรวจสอบว่าเพลงนี้มีหน้าทับทั้งหมดกี่จังหวะจึงเป็นความยาวของเพลงเท่านั้น (มนตรี ตราโมท, 2538: 43)

3. ความสำคัญเสียงลูกตกสุดท้าย การแบ่งวรรคตอนทำนองเพราะจะส่งผลต่อจังหวะเพลง เสียงต้นหรือเสียงปกครองของเพลงเพื่อการคิดตกแต่งทำนองอย่างถูกต้อง จำเป็นต้องรู้เรื่องระดับเสียงและกลุ่มเสียง ถ้าทำนองเพลงมีการย้ายระดับเสียง จะต้องประดิษฐ์ทำนองให้กลมกลืนกันอย่างสนิทสนม (มนตรี ตราโมท, 2538: 44)

4. เสียง สำเนียงและอารมณ์เพลง ทำนองในประโยคหรือจังหวะนั้น ๆ มีการดำเนินของเสียงอย่างไร เช่น เรียงเสียง ข้ามเสียง เรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงหรือจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ การซ้ำและการใช้เสียงถี่-ห่าง สำเนียงเพลงเป็นสำเนียงภาษาใด อีกทั้งมีการแสดงอารมณ์ไปในทางโศก, รัก, รื่นเริง, เคารพบูชา ฯลฯ และการตั้งชื่อบทเพลง จะช่วยให้เข้าใจถึงความหมายของเพลงได้อีกทางหนึ่ง แต่ไม่แน่ชัดว่าความหมายในทุกเพลง เช่น ผู้แต่งตั้งชื่อตามเหตุการณ์ ตามทำนอง หรือตามสำเนียง (มนตรี ตราโมท, 2538: 45)

การเริ่มแต่งเพลงควรจะเริ่มหัดแต่งเพลงพื้นที่มีทำนองช้าเพราะมีความเรียบง่ายแต่ตรงตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เช่นเดียวกับการหัดแต่งบทกวีหาถ้อยคำบรรจุให้ครบถ้วน มีสัมผัสและข้อบังคับถูกต้องตามฉันทลักษณ์และอ่านได้ใจความ ไม่ควรแต่งทำนองสำนวนพลิกแพลง (มนตรี ตราโมท, 2538: 39)

เมื่อผู้แต่งทราบหลักเกณฑ์ต่าง ๆ แล้วจึงคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ตามหลักและทฤษฎี จากนั้นนำเพลงมาตรวจสอบบรรเลงและฟังพิจารณาความเหมาะสมขัดเกลาสำนวนทำนอง ตรวจสอบความผิดพลาดอันเกิดจากความพลั้งเผลออีกครั้ง เช่น การเชื่อมประโยคหรือจังหวะ

ไม่สนิทสนม แต่ละประโยคที่เรียงติดกันอาจช้าหรือเป็นสำเนียงคนละตระกูล สิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องที่จะต้องพิจารณาแก้ไขทั้งสิ้น (มนตรี ตราโมท, 2538: 48)

องค์ประกอบพื้นฐานในการประพันธ์เพลงข้างต้น เป็นแนวทางการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องอาศัยศาสตร์ขั้นสูง ประสบการณ์ และแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์ในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก เมื่อเกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้อันจะนำไปสู่จินตนาการในการประพันธ์เพลง ซึ่งมีหลักและวิธีการประพันธ์เพลงตามทัศนะของนักวิชาการดนตรีไทยและผู้ทรงคุณวุฒิที่มีผลงานการประพันธ์เพลงเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย ได้อธิบายเป็นหลักฐานทางวิชาการไว้ ผู้วิจัยศึกษาหลักและวิธีการการประพันธ์เพลงเพื่อนำมาเป็นหลักใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท อธิบายหลักวิธีการการแต่งเพลงไทย ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 วิธี ด้วยกัน ดังนี้

> *1. การแต่งขึ้นใหม่แท้ ๆ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่ง อันเป็นของเก่าที่มีอยู่แล้วเลยเพลงชนิดนี้อาจเป็นได้ ไม่ว่าอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว หรือจะเป็นเพลงชนิดเบ็ดเตล็ดใด ๆ ได้ทั้งสิ้น เช่น เพลงที่มีกำเนิดมาแต่โบราณเป็นครั้งแรก และเพลงที่มีขึ้นในสมัยหลัง ๆ นี้ ก็มีอยู่มิใช่น้อย ข้อสำคัญในความหมายอันนี้ ก็คือได้คิดแต่งขึ้นโดยสติปัญญาเป็นอัตโนมัติจริง ๆ ไม่ได้อาศัยหลักเกณฑ์หรือทำนองหรือเสียงตกจากเพลงใด ๆ ที่มีมาก่อนเลย*
>
> *2. การแต่งทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น แต่งขึ้นเป็น 3 ชั้น หรือทวีหารอัตราลงเช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น คิดแต่งใหม่เป็นอัตราชั้นเดียว ดังนี้เป็นต้น*
>
> *3. แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่แล้ว โดยมิได้เปลี่ยนแปลงอัตราแต่อย่างใด ของเดิมเป็น 3 ชั้นก็คงเป็น 3 ชั้น ของเดิมเป็น 2 ชั้นก็คงเป็น 2 ชั้นอยู่เช่นเดิม แต่ว่าได้ประดิษฐ์ทำนองและลีลาของเพลงให้เปลี่ยนรูปออกไปจนแทบจะจำไม่ได้ว่าเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงที่มีอยู่เดิม*
>
> *ผู้แต่งผลตามวิธีทั้ง 3 จะเป็นวิธีใดวิธีหนึ่งก็ตาม แหละจึงจะถือว่าผู้นั้นเป็นเจ้าของเพลงนั้น และมีสิทธิที่จะตั้งชื่อผลงานขึ้นใหม่ได้ตามพอใจ แต่ถึงว่าจะมีสิทธิที่จะตั้งชื่อเพลงขึ้นตามความพอใจก็คงถือหลักใดหลักหนึ่ง* (มนตรี ตราโมท, 2538: 87-88)

สมภพ ขำประเสริฐ ได้อธิบายหลักการแต่งเพลงและข้อควรพิจารณาของบทเพลงไว้ในบทความเรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี บทที่ 4 เรื่อง การแต่งเพลง-ยืดขยาย-ตัดทอน ความว่า

การแต่งเพลงมีความหมายกว้างขวางหลายอย่าง ต่างกับการยืดขยายหรือตัดทอนซึ่งมีความหมายแคบกว่าการแต่งเพลงมาก การยืดหรือขยายมีหน้าที่โดยตรงคือยืดหรือขยายจาก 2 ให้เป็น 4 หรือการตัดทอนเราก็ทำอัตราให้เป็น 2 ได้ลูกตกของเสียงก็พอใจแล้ว ไม่ค่อยจะต้องรับผิดชอบมากนัก แต่ถ้าเป็นการแต่งเพลง ต้องเล็งผลเลิศหลายอย่างเป็นต้นว่า

1. เพลงที่จะนำมาแต่งไม่ว่าจะเป็นเพลงแต่งใหม่ทั้งหมดหรือนำมาจากของเก่าจะเป็นอัตราหน้าทับอะไรก็ตาม จะเลือกเอาที่มีเนื้อหาสาระกินใจเป็นอันดับแรก

2. ท่วงทำนองของเพลงที่จะแต่งขึ้นใหม่ ต้องตรงความหมายกับเพลงที่นำมาเป็นตัวแบบ เช่น เพลงลาว, เขมร, จีน, ไทยหรือแขก เป็นต้น อย่าให้สำเนียงไขว้เขวจากลาวกลายเป็นเขมร หรือญวนกลายเป็นไทยไป

3. ปรุงแต่งลีลาท่วงทำนองต้องพิจารณาให้อยู่ในอัตราที่ถูกต้อง คืออย่าเอาทางใน 3 ชั้นไปใช้ใน 2 ชั้น อันเป็นการไขว้เขวสับสน แต่ลูกล้อหรือถูกขัดก็ต้องมีอัตราเหมือนกัน

4. พยายามปรุงแต่งลีลา และท่วงทำนองให้อยู่ในสภาพเหมาะสมพี่จะนำไปบรรเลงได้ กับเครื่องมือหลาย ๆ ประเภทด้วยความเหมาะสม ทุกโอกาส ทุกสถานที่

5. ตรวจสภาพของเพลงให้แน่นอนเสียก่อนว่าเพลงที่จะนำมาแต่งอยู่ในอัตราอะไรแน่ ถ้าสงสัยไม่แน่ใจควรถามผู้รู้ให้แจ้งใจเสียก่อนว่าเพลงที่จะนำมาแต่งอยู่ในอัตราอะไรแน่ (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543: 113)

พินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักการแต่งเพลงไทยว่า ผู้แต่งนั้นต้องมีพื้นฐานจากการประดิษฐ์ทำนองหรือการแปรทำนองของเครื่องดนตรีมาก่อนแล้ว ซึ่งอาศัยจากการเรียนรู้ทั้งจากครูผู้สอน ประเภทเพลง และตัวอย่างเพลงที่เคยมีมาอันจะนำไปสู่ขั้นตอนต่อไปในการแต่งเพลงซึ่งจะต้องกำหนดโครงสร้างของบทเพลง ความว่า

ผู้แต่งแต่ละท่านต้องผ่านการเรียนรู้ในการประดิษฐ์คิดค้นและการดำเนินกลอนมาก่อนในเบื้องต้น ก่อนที่จะเดินทางมาถึงจุดที่สามารถเป็นนักแต่งเพลงไทยที่มีชื่อเสียงได้ โดยเฉพาะต้องผ่านขั้นตอนการเรียนรู้ทางด้านศิลปะการดนตรีไทยอยู่สามขั้นตอนด้วยกัน คือ ขั้นตอนที่ 1 เป็นการเรียนรู้การประดิษฐ์ คิดค้น และการ

เรียนรู้การด้นกลอนจากครูผู้สอนและครูพักลักจำ ขั้นตอนที่ 2 เป็นการเรียนรู้จากทำนองเพลงประเภทเพลงเรื่องต่าง ๆ ขั้นตอนที่ 3 เป็นการเรียนรู้จากทำนองเพลงของบรรดาครูอาจารย์ต่าง ๆ ที่แต่งไว้และเป็นที่นิยมของบรรดานักดนตรีทั่วไป

การแต่งเพลงนั้นมีหลักอยู่ด้วยกัน 3 ประเภท ได้แก่

1. ประเภทแต่งโดยอิสระ

2. ประเภทแต่งโดยแปลงสำเนียง

3. ประเภทแต่งโดยนำทำนองเพลงเก่ามายืดขยายและตัดทอน

โดยการที่จะเริ่มแต่งเพลงนั้น ผู้แต่งต้องกำหนดหัวข้อต่าง ๆ เพื่อเป็นหลักในการแต่ง ดังนี้ 1. กำหนดเสียงขึ้นของทำนองเพลง 2. กำหนดท่อนเพลง 3. กำหนดความยาวของท่อนเพลง 4. สำเนียงของทำนองเพลง 5. เพลงประเภทกรอ 6. เพลงประเภทฉาย 7. เพลงประเภทล้อขัด 8. เพลงบรรเลงวงปี่พาทย์ 9. เพลงบรรเลงวงเครื่องสาย 10. เพลงประเภทโหมโรง 11. ชื่อเพลง 12. เสียงจบของทำนองเพลง โดยเมื่อกำหนดหัวข้อเพื่อเป็นหลักในการแต่งเรียบร้อยแล้ว ผู้แต่งจึงเริ่มต้นการแต่งเพลงตามลำดับหัวข้อดังกล่าว อาทิ 1. กำหนดเสียงขึ้นของทำนองเพลงการแต่งเพลงทุกเพลงไม่ว่าจะเป็นเพลงประเภทใดก็สุดแล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง จะต้องกำหนดเสียงที่เริ่มต้นทำนองเพลงโดยยึดหลักมาตรฐานเสียงของปี่ในเป็นหลักในการแต่ง จะเป็นเสียงของระดับสูง ระดับกลาง หรือระดับต่ำก็แล้วแต่ความพอใจของผู้แต่ง แต่จะต้องอยู่ในเสียงควบคุมของปี่ใน 2. กำหนดท่อนเพลง การแต่งเพลงนั้นผู้แต่งจะต้องกำหนดท่อนของเพลงก่อนว่า เพลงที่แต่งนี้ผู้แต่งจะแต่งกี่ท่อนโดยส่วนมากในจำนวนของเพลงประเภทเพลงเถาหรือเพลงสามชั้นที่ครูโบราณท่านได้แต่งไว้นั้น เท่าที่ผู้เขียนพอทราบจะมีเพลงตั้งแต่ 1 ท่อน 2 ท่อน 3 ท่อน 4 ท่อน และ 5 ท่อน โดยมีความยาวตั้งแต่ 2 จังหวะ ถึง 10 จังหวะ แต่ในปัจจุบันนี้ผู้แต่งนิยมแต่งตัวเพลงจำนวน 1 ท่อนและ 2 ท่อนเท่านั้น ส่วนความยาวก็มีความยาวเพียง 4 จังหวะ ส่วนเพลง 3-5 ท่อนนั้น ไม่เป็นที่นิยมกันในยุคปัจจุบันของนักแต่งเพลง เพราะเหตุว่าสติปัญญาความรู้ความสามารถนั้นสู้ครูโบราณไม่ได้ถึงแต่งได้ก็คงจะไม่เป็นที่ยอมรับของผู้ฟังที่มีความรู้ในด้านศิลปะดนตรีไทย 3. ความยาวของทำนองเพลง บรรดานักแต่งเพลงทั่ว ๆ ไป ส่วนใหญ่จะนิยมแต่งเพลงที่มีความยาวเพียง 4 จังหวะ ไม่เกิน 8 จังหวะ เพลงอัตราความยาว 4 จังหวะนั้นง่ายต่อการหาทำนองกลอนเพลงที่นำมาประดิษฐ์ให้สอดคล้องกลมกลืนและมีความสัมผัสในเชิงของกลอนเพลง (พินิจ ฉายสุวรรณ, 2560: 132-133)

ข้ออธิบายดังกล่าวเห็นพ้องกับคำอธิบายของสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยนั้นจะต้องเรียนรู้หลักการและสิ่งอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเพลง ความว่า

> *ก่อนที่จะได้เรียนรู้หลักการและวิธีการแต่งเพลงหรือประพันธ์เพลงไทยเดิมนั้น เช่น ปี่พาทย์ หรือ เครื่องดีดสีต่าง ๆ สิ่งใดที่ควรเรียนรู้ก่อน สิ่งใดที่มีความสำคัญในการแต่งเพลงและสำคัญมากที่สุดได้แก่ 1. จังหวะหน้าทับ 2 โครงสร้าง คือ เพลง 2 ชั้น ที่จะนำมาขยายอัตราจังหวะเป็น 3 ชั้น และตัดลงเป็นอัตรจังหวะชั้นเดียว 3. การตรวจสอบโครงสร้างว่าเป็นเพลงกี่ท่อน มีท่อนละกี่จังหวะสำเนียงอะไรใช้หน้าทับอะไร ปรบไก่หรือสองไม้ 4. แต่ละท่อนของเพลงที่จะนำมาขยายในอัตราจังหวะนั้น ๆ ครึ่งจังหวะแรกตกเสียงอะไร และหมดจังหวะตกเสียงอะไร 5. ต้องขยายอัตราจังหวะให้ลงตกตรงเสียงทุกครึ่งจังหวะและเต็มจังหวะของทุก ๆ จังหวะหน้าทับ 6. วิเคราะห์และพิจารณาว่าจะขึ้นเพลงอย่างไรและจะลงจบอย่างไรจึงจะเหมาะสมและไพเราะน่าฟังโดยเฉพาะจังหวะหน้าทับมีความสำคัญมากที่สุด เพราะมีหน้าที่ควบคุมให้เป็นไปตามกฎเกณฑ์ของความถูกต้อง มีหน้าที่บังคับความสั้นยาวของเพลงให้รู้ว่ามีกี่ท่อน ท่อนละกี่จังหวะ เพลงทุก ๆ เพลงจะต้องอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับ จะยืนอยู่บนความถูกใจพอใจของผู้แต่งไม่ได้ ต้องยืนอยู่บนความ “ถูกต้อง” ซึ่งก่อนที่จะแต่งเพลงนั้นควรที่จะทราบจังหวะหน้าทับก่อน เพราะจังหวะหน้าทับมีกฎเกณฑ์ครอบคลุมทำนองเพลง การบรรเลงหน้าทับเป็นตัวบอกให้รู้ว่าเพลงนี้มีกี่จังหวะหน้าทับ* (สำราญ เกิดผล, 2561: 41)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักการแต่งเพลงไทยควรเริ่มจากการแต่งทำนองอิสระและพัฒนาเพลงเก่าโดยนำมาขยาย ยืด ตัดทอนทำนองลง โดยจะต้องยึดเสียงตกทำนองเพลงเพื่อมิให้ผิดรูปแบบจากเดิมซึ่งจะดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน ความว่า

> *1. ฝึกหัดแต่งเพลงประเภททำนองอิสระ หมายถึง เราจะใช้มือฆ้องอิสระเพื่อฝึกหัดแต่งเพลงในระยะแรก มือฆ้องประเภทนี้จะดำเนินทำนองไปเรื่อย ๆ แบบเพลงสาธุการ, เพลงเรื่อง ถ้าเป็นเพลงเถา ได้แก่ ประเภท เพลงสุดสงวน เพลงนางครวญ เพลงแขกบรเทศ เป็นต้น*
>
> *2. ทำนองเพลงหลักที่ใช้แต่ง ส่วนใหญ่เขาจะใช้ทำนองเพลงเก่า นำมายืดขยาย และตัดทอนทำนองลง*

- การยืดขยายทำนอง เขาจะใช้ทำนองเพลงชั้นเดียวเป็นหลักในการยืดขยาย ขึ้นเป็นทำนอง 2 ชั้น หรือใช้เพลง 2 ชั้นเป็นหลักสำหรับยืดขยายทำนองเพลงขึ้นเป็น 3 ชั้น การยืดขยายนี้ก็เท่ากับการเพิ่มอัตราจังหวะและทำนองขึ้นไปอีกเท่าตัวจากทำนองหลัก

- การตัดทอนทำนองลง เพลงที่จะใช้เป็นหลักการตัดทอนลงใช้เพลงอัตรา 3 ชั้น นำมาตัดลงเป็นทำนองเพลง 2 ชั้นหรือนำเอาเพลงอัตรา 2 ชั้นมาตัดทอนลงเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว การตัดทำนองลงก็เท่ากับลดลงครึ่งหนึ่งจากทำนองเพลงหลัก

- การยืดขยายเพิ่มทำนองเพลงขึ้นเป็น 2 หรือ 3 ชั้น กับการตัดทอนทำนองเพลงลงมาจากเพลง 3 ชั้น ลงมาเป็น 2 ชั้น และทอนลงมาเป็นเพลงชั้นเดียว ควรยึดหลักทำนองเสียงตกของครึ่งจังหวะหน้าทับกับเสียงตกท้ายจังหวะหน้าทับด้วย

3. เสียงตกทำนองเพลง ถือเป็นส่วนหนึ่งที่เป็นหลักสำคัญในการแต่งเพลงไทย จากเพลงเก่าและเพลงที่แต่งในสมัยปัจจุบัน ยังยึดหลักการนี้อยู่ที่ว่ามีความสำคัญคือไม่ทำให้เพลงที่ยืดขยายหรือตัดลงจากทำนองเพลงหลักผิดแนวทางผิดจากสำเนียงเดิม หรืออาจเป็นคนละเพลง โดยจะเป็นไปในแนวทางเดียวกัน (เสนาะ หลวงสุนทร, 2556: 26)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) เพิ่มเติมเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยจาก ความว่า

การประพันธ์เพลงไทยจะต้องมีทำนองหลักในอัตราต่าง ๆ ที่เราจะเอาขึ้นมาทำ ถ้าเป็นสองชั้นก็ยืดเป็นสามชั้นหรือตัดลงเป็นชั้นเดียว แต่ที่ว่านี้หมายถึงทำนองที่เป็นหน้าทับปรบไก่ นำเนื้อทำนองหลักขึ้นมาทำเป็นเพลงเถา หรือ โหมโรงอะไรก็แล้วแต่ อีกอย่างนึงถ้าไม่มีทำนองหลัก เราก็คิดเนื้อหาทำนองหลักขึ้นมาโดยจะคิดเป็นรูปแบบสองชั้นก่อนก็ได้ จะเอากี่จังหวะก็ว่าไป คิดทำนองขึ้นมาโดยเอาเนื้อหาจากรูปแบบของเพลงที่ครูโบราณท่านได้ทำไว้ ซึ่งจะต้องทำให้เกิดการรับส่งเชื่อมโยงกันอยู่ในสเกลของทางฆ้อง ไม่โดดจากทางฆ้อง หาวิธีเอา ทำตามรูปแบบที่ครูท่านเคยทำไว้ การใช้มือฆ้องก็ไปดูจากรูปแบบเพลง ถ้าเราทำเพลงเถาก็เอามือฆ้องที่อยู่ในเพลงเถามาหรือเพลงโหมโรงก็ได้ มันทำได้ทั้งนั้น แต่ต้องพิจารณาให้เหมาะสม เมื่อทำครั้งแรกต้องฟังทบทวน ถ้าไม่ดีให้แก้ไข ถ้าดีก็ดี ทำครั้งแรก

ไม่ใช่ว่าดีทีเดียวหรอก ต้องมาตรวจสอบ (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2563)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทย ความว่า การแต่งเพลงไทยมีวิธีแต่ง 4 วิธี คือ การยืดหรือขยายจากเพลงเดิม ตัดทอนจากเพลงเดิมแต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง สรุปความได้ว่า

1. ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม (มักเป็นเพลงสองชั้นแล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่ากลายเป็นอัตราสามชั้น)

2. ตัดทอนจากเพลงเดิม (การตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราสองชั้นเป็นเพลงชั้นเดียว)

3. แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม (เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เที่ยวเปลี่ยน อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ก็ได้)

4. แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง สร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่ง ซึ่งทำได้หลายวิธี เช่น

- คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด
- คิดจากสภาพสิ่งแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย
- คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี

(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2556: 194-204)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) เพิ่มเติมเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยจาก ความว่า

วิธีการแต่งเพลงของไทยเหมือนกับวิธีการแต่งกลอนแปด หนึ่ง สอง สาม สี่ ห้า หก เจ็ด แปด ดนตรีมันก็มีสัมผัส แล้วมันจะไปได้ ขึ้นอยู่กับว่าเราจะไปทางไหน คิดก่อนว่าจะใช้บันไดเสียงไหน และต้องไต่หาทางเชื่อมที่จะไปต่อ นำพาไปสู่สำเนียงได้ อาศัยการฟังเยอะหรือหากมีบทร้อยกรองมาก่อนจะช่วยให้ทำเพลงสะดวกขึ้น ตามคำร้อง (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2563)

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของผู้ประพันธ์เพลงไทยโดยอธิบายว่าเมื่อผู้ประพันธ์มีความชัดเจนในการประพันธ์ของตนเองแล้ว นำไปสู่หลักและวิธีการในการประพันธ์

เพลงโดยใช้ลีลาของสำนวนหรือทำนองต่าง ๆ โดยเรียกว่า อุปกรณ์ในการประพันธ์เพลงไทย สามารถแบ่งออกเป็นทั้งหมด 10 ประการ สรุปความได้ว่า

1. การยืดยุบ เป็นการกระทำท่วงทำนองมูลบทให้เพิ่มหรือลดขนาดไปจากเดิม โดยปกติจะยืดขึ้นเท่าตัวหรือยุบลงเท่าตัว

2. การล้อ - ขัด - เหลื่อม มีความสำคัญในการประพันธ์เพลงไทย เพราะเป็นกลวิธีที่ช่วยสร้างสีสันหรือรสชาติให้กับบทเพลงได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ การล้อคือการแบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 พวกในการบรรเลง โดยใช้ทำนองเดียวกัน พวกนำ (มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง) จะบรรเลงก่อนแล้วพวกตาม (มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ) จะบรรเลงตามในทำนองเดียวกัน ความยากในการประพันธ์อยู่ที่ช่วงก่อนและหลังกระบวนการล้อจะเป็นอย่างไร มิใช่จะใช้กลวิธีการล้อก็ปฏิบัติโดยทันทีเมื่อสำเร็จหรือไม่มีทำนองจะล้อแล้วก็เลิกไปเฉยๆ ย่อมทำให้เพลงขาดความไพเราะได้

3. การกรอ เป็นการประพันธ์ทำนองเพลงให้มีทำนองช้า ๆ เสียงยาว ๆ หรือเสียง “จาว” เป็นส่วนใหญ่ เท่ากับเป็นการบังคับทางอีกประการหนึ่งด้วยแต่ทางกรอที่ดาด ๆ นั้น อาจทำให้ผู้บรรเลงรู้สึกอึดอัดได้ การประพันธ์ลักษณะนี้จึงมิใช่เรื่องง่าย

4. การโยน การประพันธ์ลูกโยนนั้น นับเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งในการประพันธ์เพลงไทย หากเปรียบลูกล้อ - ขัด - เหลื่อม เป็นรสหวาน - เปรี้ยว - เค็ม ลูกโยนย่อมเทียบได้กับรสเผ็ดเลยทีเดียว ทั้งนี้ โครงสร้างของการโยนจะประกอบด้วยทำนอง 3 ส่วน คือ ส่วนท้าโยน ส่วนเนื้อโยน และส่วนปิดโยน แต่ในความเป็นจริง ผู้ประพันธ์อาจปรับเปลี่ยนส่วนต่าง ๆ ออกไปได้เช่นกัน

5. เที่ยวกลับ-ทางเปลี่ยน อุปกรณ์ชนิดนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายของคีตกวีไทย เพราะนอกจากจะเป็นการแสดงภูมิปัญญาแล้ว ก็ยังเป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่บทเพลง แต่ควรทำความเข้าใจเสียแต่เบื้องต้นว่าทั้งสองคำนี้ไม่เหมือนกันทีเดียว เพราะแม้จะมีลักษณะร่วมที่เหมือนกัน คือ การตกแต่งทำนองเดิมให้มีลีลาอาการใหม่ แต่ก็มีข้อแตกต่างสำคัญที่ว่า ทางเปลี่ยนต้องคงความยาว และลูกตกท้ายห้องที่ 4 และ 8 ไว้เป็นมั่นคง โดยเฉพาะห้องที่ 8 จะพลาดไม่ได้ ทว่าเที่ยวกลับนั้นไม่จำเป็น กล่าวคือ ทั้งความยาวและลูกตกอาจยักเยื้องไปได้กว่าสำนวนเดิมเพียงแต่ต้องรักษาลูกตกสุดท้ายเมื่อหมดจังหวะหน้าทับไว้เท่านั้น

6. การเปลี่ยนบันไดเสียง ในดนตรีไทยนั้นมักจะเปลี่ยนบันไดเสียงขึ้นไปคู่ 4 จากบันไดเดิม ถ้าจะให้อธิบายก็เห็นจะเป็นเพราะประสงค์จะใช้เสียงให้ครบ 7 เสียงก็เป็นได้ เพราะดนตรีไทยนั้นบรรเลงเป็นกลุ่ม 5 เสียงอย่างที่เรียกว่าเป็น Penta Centric หรือปัญจมูล แม้จะมีเสียงครบ 7 เสียงในคู่แปดก็ตาม กลุ่มเสียงปัญจมูลจะเว้นการใช้เสียงระดับที่ 4 และใช้เสียงระดับที่ 7 เป็นบางโอกาสหรืออาจไม่ได้ใช้เลยก็เป็นได้ ทั้งนี้ต้องพิจารณาออกแบบโดยรอบคอบ ทั้งก่อนเปลี่ยน ขณะเปลี่ยนและภายหลังการเปลี่ยนบันไดเสียงด้วย จึงจะทำให้บทเพลงมีความไพเราะได้

7. การใช้กระสวนจังหวะ ในดนตรีไทยนั้นมีกระสวนจังหวะ 2 ชนิด คือกระสวนจังหวะฉิ่งและกระสวนจังหวะกลองหรือหน้าทับ แล้วลงท้ายด้วยกระสวนจังหวะของทำนอง ซึ่งแยกไปต่างหากดังนี้

กระสวนจังหวะฉิ่ง โดยปกตินั้นฉิ่งตีเปิดและตีปิดเป็นฉับ สลับกันเรื่อยไปในแนวช้าปานกลาง และเร็ว ลดหลั่นกันโดยลำดับ ซึ่งอาจจะเป็นสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว หรือ สองชั้นชั้นเดียว ครึ่งชั้น หรือ สี่ชั้น ก็ได้ขอให้เรียงต่อกันอย่างน้อย 3 ระดับทั้งนี้เมื่อสิ้นสุดจังหวะให้หมดด้วยฉับ แต่ในการประพันธ์นั้น ท่านผู้แต่งจะยักเยื้องกระสวนสิ่งนี้เป็นเช่นไรก็สุดแต่ความเหมาะสมของทำนองนั้น ๆ

กระสวนจังหวะกลอง กระสวนจังหวะหลักมี 2 ชนิดคือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้จากกระสวนจังหวะทั้ง 2 นี้เองโบราณาจารย์ได้สร้างหน้าทับไว้มากมาย แตกลูกแตกดอกออกไปสุดจะพรรณนา ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกให้เหมาะสมแก่ลีลาท่วงทำนองแห่งบทเพลง หาไม่แล้วแม้บทเพลงจะไพเราะเพียงไร ถ้าใช้หน้าทับไม่เหมาะจะกลายเป็นเสียเอาทีเดียว

กระสวนจังหวะของทำนอง เป็นการถอดโน้ตหรือเสียงต่าง ๆ ออกจากทำนองหนึ่ง ๆ ให้คงไว้แต่กระสวนจังหวะแท้ ๆ ที่ไม่มีทำนองใดเหลืออยู่ ลักษณะการเช่นนี้ผู้ประพันธ์อาจสร้างความคิดให้การประพันธ์ขึ้น โดยไม่ต้องอาศัยทำนองใด ๆ ครั้นเสร็จสิ้นกระสวนจังหวะเช่นที่ว่านี้จึงบรรจุทำนองภายหลังตามความเหมาะสมซึ่งอาจจะง่ายกว่าการประพันธ์ด้วยทำนองตามปกติก็เป็นได้

8. สำเนียง สำเนียงในดนตรีไทย หมายถึง ลีลาของบทเพลงซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์อันอาจแบ่งได้ 4 ลักษณะ คือ แข็ง - อ่อน - สนุก - เศร้า ผู้ประพันธ์ต้องเลือกตบแต่งประดับประดาลีลาของบทเพลงแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ให้เหมาะสมของบทเพลงของตน เมื่อผนวกกับหน้าทับ แนวการบรรเลง ความเข้มของเสียง ลักษณะของวงดนตรี ผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์ ทั้งนี้ ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งที่แตกต่างไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ เรียกว่า “สำเนียงภาษา” เป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง โดยใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติต่างภาษา เช่น สำเนียงจีน มอญ พม่า ลาว เขมร เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 47-48)

9. อัตลักษณ์เข้าแบบ คือกลุ่มทำนองในการดำเนินทำนองซึ่งประกอบไปด้วยสำนวนท้าและสำนวนรับ การที่จะกำหนดสำนวนท้าและสำนวนรับได้ เสียงใด ๆ ก็สุดแท้แต่บทประพันธ์ของคีตกวี แต่เมื่อดำเนินทำนองเข้าก็ต้องได้อัตลักษณ์เข้าแบบ ทำนองจะเกิดขึ้นได้ต้องผ่านการฝึกฝน เรียนรู้แล้วค่อยซึมซับอัตลักษณ์เข้าแบบต่าง ๆ ไปโดยลำดับสั้นบ้าง ยาวบ้าง การเรียงร้อยถ้อยทำนองของนั้นหาใช่กลุ่มทำนองที่สักแต่มาเรียงต่อ ๆ กัน หากแต่ต้องมีการออกแบบสร้างสรรค์อย่างบรรจง

10. ลักษณะเดี่ยว ผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวในตัวเพลงต่าง ๆ นั้นมีข้อเตรียมตัวอยู่ 2 ประการคือ เป็นผู้ปฏิบัติบรรเลงได้ถึงเพลงเดี่ยวในเครื่องมือแห่งตนหนึ่งแล้วควรได้เพลงเดี่ยวสำคัญ 3 กลุ่มนี้อีกหนึ่งคือ

เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ

เพลงเดี่ยวใช้การแสดง ได้แก่ เชิดนอก

เพลงเดี่ยวขั้นสูง ได้แก่ ทยอยเดี่ยว กราวใน

กลุ่มแรกนั้นเป็นแม่แบบของเพลงทางพื้นและการเดินทำนองประกอบด้วยเม็ดพรายอย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครัน กลุ่มที่ 2 คือกลุ่มเชิดนอกมีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัวทั้งทำนองและจังหวะทั้งทีขึ้นทีลง การเข้าการออก สุดท้ายเป็นกลุ่มเดียวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้งสองเพลงการปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวตาม ขนบดนตรีไทยนั้นทำท่อนละ 2 หน โดยในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น 2 ลักษณะเที่ยวแรกเป็นทำนองจาว ๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่าเที่ยวโอดเพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ยจนบางท่านเรียกว่าทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปทีเดียวเรียกว่า เที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามคีตกวีรังสรรค์ไว้ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 51-56)

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เพิ่มเติมเกี่ยวกับวิธีการใช้อุปกรณ์ในประพันธ์เพลงไทย ความว่า

ในการประพันธ์เพลง อุปกรณ์ที่ให้ไปเนี่ย อุปกรณ์ที่สำคัญที่สุดก็คือ ยืด ยุบ ขยาย คล้าย ๆ เป็นระเบียบวิธีของพวกเรามาแต่โบราณ ฉะนั้นใครที่ยืด ยุบ ขยายไม่เป็นอย่ามาคิดเรื่องแต่งเพลงเลย ทำไม่ได้ แต่ว่าเราก็ไม่ได้บังคับว่าจะต้องใช้ยืดยุบขยาย บางทีก็แต่งมาจากอัตโนมัติ ไม่ได้ยืด ไม่ได้ยุบ ก็เป็นได้ เช่นพวกเพลงยี่ห้อทั้งหลาย (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2564)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทย ความว่า

มีหลักการหลายอย่าง แต่งตามที่โบราณจารย์แต่ง ยืด ยุบ ขยาย เปลี่ยนเป็นมาตรฐานทั่วไป ตัดทอน เที่ยวเปลี่ยน อันนี้เป็นหลัก อีกอย่างหนึ่งจากเรื่องราวยกตัวอย่าง ระบำเชียงงาม ให้เขาไปเขียนเนื้อเพลงมา เมื่อเขียนมาเสร็จ ในฐานะผมทำเพลงเนี่ย ผมก็จะเอาเนื้อร้องเนี่ยประมวล ใส่เข้าไปเท่าที่ผมจำเป็น เพราะมันจะต้องเข้ากันกับอะไร แต่ว่าสาระเนี่ย ก็จะต้องอยู่ให้มากที่สุดว่าเชียงงามคืออะไร เมื่อเสร็จ ก็จะมาอ่าน อ๋อเพลงนี้ มันงาม คืออะไรงาม คนงาม วัฒนธรรมงาม

จริยธรรมงาม เอาเนื้อวาง เดี๋ยวนี้ผมใช้แต่งอย่างนี้นะ แต่งแบบนี้เยอะเลย และก็เอาเสียงจากพยัญชนะยืนไว้ ก็จะได้เสียงโด เร มี ฟา

“ขับเพลงประโลมล้า” หน่อยนอยหน่อยนอยน่อย เราจะได้ 3 เสียง สำเนียงของเหนือก็เป็นอย่างนี้ใช่ไหม เราทำเพลงล้านนามันก็ต้องออกสำเนียงล้านนา ซึ่งก่อนที่จะทำต้องมีความรู้รายละเอียดของโครงสร้าง กระสวนทำนอง กระสวนจังหวะของเพลงที่คุณจะทำ ออกแบบ เขาเรียกออกแบบมาชัดเจนให้มันตรงกับที่เราจะทำ ถ้าสมมติแต่งให้กับจังหวัดสงขลา เขาก็เขียนให้ว่า “ขับเพลงประโลมล้า” ผมก็จะต้องร้องเนื้อขับเพลงประโลมล้าเป็นภาษาใต้หรือให้คนใต้พูดให้ฟังก่อน มันก็จะได้สำเนียงใต้ เห็นมั้ย ลีลามันก็เปลี่ยน แต่เนื้อเดียวกัน เมื่อมีความรู้ตามนี้แล้วนะ ก็เอาบรรจุออกมาเป็นเพลง อาจจะเป็นเสียงพูดธรรมดาหรือเป็นเสียงที่เป็นภาษาดนตรีแล้ว ที่สำคัญต้องแต่งเนื้อแต่งกลอนได้ จะทำเรื่องอะไรแต่งกลอนออกมาก่อน แล้วหลักจากนั้นจะประกอบด้วยลีลาด้วยอะไรบ้าง (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 27 กันยายน 2563)

บุษกร บิณฑสันต์ ได้อธิบายเกี่ยวกับ หลักการประพันธ์เพลงไทยเป็นศาสตร์อย่างหนึ่งที่จะต้องอาศัยความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในการสร้างงานประพันธ์ จึงจะสามารถสื่อถึงความเป็นดนตรีไทยได้อย่างแท้จริง โดยวิธีการประพันธ์เพลงสามารถแบ่งได้เป็น 3 วิธี ความว่า

วิธีการประพันธ์เพลง สามารถแบ่งได้เป็น 3 วิธี

1. การประพันธ์เพลงโดยการขยายอัตรา คือการประพันธ์โดยใช้เพลงที่มีอยู่เดิม นำมาขยายอัตราจังหวะให้ยาวขึ้น

2. การประพันธ์โดยการตัดทอนอัตรา คือ การลดทำนองหลักให้เหลือความยาวจังหวะเพียงครึ่งหนึ่ง

3. การประพันธ์โดยประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ การประพันธ์ในลักษณะนี้ให้ความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์เพลงแก่ผู้ประพันธ์ (บุษกร บิณฑสันต์, 2547: 1)

จากที่กล่าวมาข้างต้น การประพันธ์เพลงไทยมีหลักและทฤษฎีที่ยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ คือ ยืด-ขยาย ยุบ-ตัดทอน เป็นหลัก และอีกวิธีหนึ่งคือ การถอดลักษณะทำนองจากบทกลอนโดยนำมาผสมผสานกับสำเนียงหรือจุดประสงค์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อแสดงให้เห็น ทั้งนี้โดยจะต้องพิจารณากระสวนทำนอง อัตราจังหวะ และการสัมผัสระหว่างทำนองให้เหมาะสมกันทางโครงสร้าง สิ่งนี้จะต้องอาศัยประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ที่เป็นพื้นฐานสำคัญจึงจะสามารถประพันธ์ขึ้นมาได้

การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทยเพลงชุดไชยวัฒนารามนี้ ผู้วิจัยได้เลือกสร้างสรรค์ในรูปแบบของเพลงชุดดังที่กล่าวลักษณะของประเภทไว้แล้วข้างต้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยซึ่งได้อธิบายแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงประเภทเพลงชุด โดยมีรายละเอียดจากทัศนะของผู้ทรงคุณวุฒิ ดังต่อไปนี้

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงชุด ความว่า

> *การประพันธ์เพลงที่เป็นเพลงที่ต่อกัน ควรมีความยาวที่กำลังพอดี จะต้องทำให้แต่ละเพลงมีเสียงที่เชื่อมโยงกัน ทำเป็นทางพื้นเป็นส่วนใหญ่ ถ้าหากมีหลายเที่ยวก็อาจจะทำเป็นทางเปลี่ยนในรูปแบบลูกล้อหรือเที่ยวหวาน หากมีเนื้อร้องก็ทำเพลงให้มีความหมายเข้ากับทางร้อง ถ้าไม่มีก็ทำทำนองให้มีความเชื่อมโยงกัน นอกจากนั้นจะต้องคำนึงถึงการขึ้นเพลงและลงจบด้วย โดยขึ้นต้นอาจจะนำวรรคท้ายมาเป็นต้นรากและดัดแปลงวิธีการให้เกิดความน่าสนใจ การลงจบควรจะลงด้วยความเรียบร้อยดีกว่าการออกลูกหมด* (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2563)

อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงชุด สรุปได้ว่า จะต้องเรียบเรียงเนื้อหาที่เราต้องการจะสื่อเพื่อสะท้อนภาพให้เห็นได้อย่างชัดเจน โดยใช้วิธีการเล่าเรื่องในตอนต้นหรือจะลงท้ายก็ได้ โดยจะต้องแบ่งส่วนในการนำเสนอว่าจะต้องการสื่อถึงอะไร ยกตัวอย่าง การเรียบเรียงบทประพันธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ความว่า

> *ที่ท่านทำสมเด็จย่าพิชิตยอดดอยอินทนนท์ ท่านไม่ได้ขึ้นว่ายอดดอยมีอะไรเลยนะ ท่านขึ้นมาเป็นเชียงใหม่ นครวิจิตรก่อน เชียงใหม่ปัจจุบันเนี่ย งดงามยังไง มีอะไรบ้าง ท่านขึ้นอย่างนี้ก่อน แล้วจากนั้นท่านถึงจะไป ณ ดอยอินทนนท์ มีอะไรบ้าง มีต้นไม้ที่หลากหลาย มีสัตว์ที่หลากหลาย แล้วก็มีคนที่รำลึกนึกถึงสมเด็จย่าฯ ตรงนี้เป็นตอนแล้ว แล้วจากนั้นมาถึงจะเริ่มเป็น ฮ. ไปบนยอดดอย ขึ้นไปถึงดอยแล้วจะต้องทรงดำเนินขึ้นไปบนยอดอีกด้วย แล้วไปพักค้าง แล้วเสด็จกลับมา มาพักอยู่มาเสวยอะไรเนี่ย เป็นเรื่องเล่า จบไปอีกชุดหนึ่ง พอกลับมาแล้วเนี่ยในหลวงก็รับเสด็จฯ แล้วก็จัดงานในวัง รวมแล้ว 3 สเต็ป* (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2563)

ชาตรี อบนวล ข้าราชการบำนาญ สำนักวัฒนธรรมกีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร ได้ให้คำแนะนำในการประพันธ์เพลงชุดไว้ ความว่า

> *ควรจะต้องมีเพลงนำเพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจ ตัวเพลงอาจจะนำมาจากต้นรากหรือแต่งขึ้นมาเองก็ได้ โดยนำต้นรากเพียงวรรคเดียวมาขยาย มาดัดแปลง แต่ยังคงทำนองดั้งเดิมไว้บ้างเพื่อให้ผู้ฟังเกิดความคุ้นหู คล้ายกับว่าเหมือนเพลงอะไรที่เคยฟังมาก่อน วิธีการนั้นจะต้องฟังจากที่ครูโบราณท่านได้ทำไว้เพื่อศึกษาเป็นตัวอย่าง นอกจากนี้จะต้องดูบริบทว่าเป็นอย่างไหน เลือกใช้ดนตรีดึงดูดเพื่อให้ผู้ฟังคล้อยตาม* (ชาตรี อบนวล, สัมภาษณ์, 25 กรกฎาคม 2563)

จากการสัมภาษณ์ข้างต้น ผู้วิจัยพบว่า การประพันธ์เพลงชุดควรเริ่มต้นด้วยการเรียบเรียงเนื้อหาที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อออกมาในแต่ละตอน เพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงและการลำดับเรื่องไปทีละลำดับ โดยการทำเพลงจะต้องทำให้มีเสียงที่เชื่อมโยงกันเน้นในการขึ้นหัว-ลงท้ายของบทเพลงจึงจะทำให้เพลงเหมาะสมและไพเราะอย่างราบรื่น ดังทัศนะของ พินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) อธิบายว่า เมื่อผู้แต่งมีพื้นฐานดังกล่าวข้างต้นแล้วนั้น จะต้องวางโครงสร้างของบทเพลงโดยการกำหนดเสียงสำหรับการใช้ในวงดนตรีซึ่งจะต้องเลือกประเภทของวงดนตรีที่ต้องการให้บรรเลงก่อน เสียงในที่นี้จะเป็นตัวกำหนดโดยถ่ายทอดออกไปเป็นสำเนียงที่ผู้แต่งต้องการ และยังกล่าวถึงสำเนียงไทยซึ่งในปัจจุบันมิค่อยปรากฏเนื่องจากงดงามไม่เท่าที่ครูโบราณท่านได้แต่งไว้ ความว่า

> *กำหนดเสียงขึ้นทำนองเพลง การแต่งเพลงต้องยึดเสียงในเป็นหลักในวงปี่พาทย์จะเป็นเสียงบน (เสียงนอก) เสียงล่าง (เสียงใน) หรือเสียงลดบน เสียงลดล่าง ก็ตามแต่ความพอใจของผู้แต่งแต่ละท่าน เพราะผู้แต่งบางท่านนั้นชอบแต่งเพลงเสียงบนก็มีหรือเสียงล่างก็มี และเสียงอื่น ๆ ตามเสียงควบคุมของปี่ในกำหนดสำเนียงทำนองเพลงการแต่งเพลงมีข้อกำหนดที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งของผู้แต่งว่าจะแต่งสำเนียงอะไร ผู้แต่งบางคนชอบแต่งเพลงสำเนียงลาวก็มี ชอบแต่งหรือมีความถนัดแต่งสำเนียงมอญ สำเนียงแขก หรือสำเนียงจีนก็มี โดยการแต่งทำนองขึ้นใหม่หรือนำเพลงของเก่ามาแปลสำเนียงให้เป็นสำเนียงที่ออกภาษานั้น ๆ ส่วนมากเพลงที่บรรดาครูอาจารย์แต่งขึ้นในยุคปัจจุบันนี้ไม่ค่อยมีเพลงที่ออกสำเนียงเป็นไทยมากนัก คงจะเป็นด้วยผู้ฟังไม่นิยมฟังหรือฟังไม่รู้ก็ไม่ทราบได้ หรือผู้แต่งไม่ถนัดในการแต่งเพลงสำเนียงไทย อีกประการหนึ่ง การแต่งเพลงสำเนียงไทยนั้น เมื่อแต่งเสร็จแล้วความไพเราะจะสู้เพลงของเก่าโบราณไม่ได้จึงอาจไม่ค่อยจะมีท่านผู้ใดนิยมแต่งกันมากนัก* (พินิจ ฉายสุวรรณ, 2560: 133)

จากทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยข้างต้น เป็นหลักและวิธีการประพันธ์เพลง โดยมีสิ่งสำคัญที่สุดของการประพันธ์เพลงตามขนบ คือ การใช้เครื่องมือในการยืด-ยุบ-ขยาย จากบทเพลงต้นราก ซึ่งต้องอาศัยลูกตกเป็นสำคัญจึงจะถูกต้องตามโครงสร้างดั้งเดิม ส่วนวิธีการหรือรายละเอียดต่าง ๆ ผู้ประพันธ์จะต้องศึกษาจากบทเพลงที่เคยมีมาแล้วนั้นเป็นพื้นฐานเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในลักษณะของบทเพลงไทย การประพันธ์เพลงไทยไม่ได้มีการระบุว่าบทเพลงประเภทไทยจะต้องมีวิธีการโดยลักษณะเฉพาะของแต่ละประเภทอย่างไร ผู้แต่งส่วนใหญ่ใช้จินตนาการและประสบการณ์ของตนเองพิจารณาและถ่ายทอดเพื่อให้ผู้ฟังคล้อยตามและเข้าใจการสื่อความหมายได้อย่างถูกต้อง

3.2.2.2 ลักษณะของผู้ประพันธ์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของผู้ประพันธ์เพลง โดยสามารถแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะด้วยกัน ผู้วิจัยสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

1. บันดาลรังสฤษฎ์ อันที่จริงการสร้างงานศิลปะก็ต้องเริ่มจากแรงบันดาลใจทั้งสิ้น แต่ในยุคแรกเริ่มนั้นยังไม่มีกฎระเบียบหรือหลักการบังคับแต่อย่างใด ศิลปินจึงมีเสรีภาพเต็มที่ในการรังสฤษฎ์งานของตนจากแรงบันดาลใจล้วน ๆ ทว่าเมื่อได้ชิ้นงานแล้วจะเป็นที่ยอมรับของผู้คนร่วมสมัยหรือไม่เป็นอีกกรณีหนึ่ง แรงบันดาลใจนี้อาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอก คือ สิ่งแวดล้อมและ/หรือปรากฏการณ์ใด ๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่ หรือจากเหตุปัจจัยภายใน คือ ความสะเทือนใจของศิลปินเองก็เป็นได้ William Wordsworth กวีอังกฤษแสดงลำดับของการรังสฤษฎ์ไว้อย่างรัดกุม เบื้องต้นที่สุดศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอจึงทำให้เกิดการตรึงจิตขึ้น จนได้สภาวะที่เรียกว่า ความสงบระงับ (Tranquility) อันเป็นสันติราบรื่น จากจุดนี้จึงจะเกิดพลังทะยานที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ต่อไป ช่วงระหว่างความสะเทือนใจและการตรึงจิตนี้อาจย้อนไปมาได้หลายครั้งกว่าจะบรรลุความสงบระงับ

ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้จึงมีใช่คนสามัญดาด ๆ ที่ฮือฮาปรุงแต่งไปกับสิ่งกระทบหรือสิ่งเร้าต่าง ๆ แล้วสำคัญตนว่าได้แรงบันดาลใจสามารถประพันธ์ท่วงทำนองเพลงออกมาอย่างฉับพลันอย่างที่ปรากฏทั่วไปในเวลานี้ หากแต่ต้องเป็นคนพิเศษจริง ๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้นแรงบันดาลใจนี้ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติ เรียกว่า ทิพยดล (Divine Inspiration) ลางทีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงของดนตรีไทยอาจมาจากแรงบันดาลใจเช่นนี้กระมัง

2. อธิบายศึกษิตอนุรักษ์ คำว่า ศึกษิตนี้ข้าพจ้าใช้ตามศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง ครั้นเมื่อเวลาล่วงต่อมามีหลักการ กรอบกระสวน และระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้นโดยลำดับคีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจโดยเสรีได้เช่นเดิม เพราะต้องเอื้อกรอบความคิดศึกษิตที่ปรากฏขึ้นซึ่งที่แท้แล้วก็คือ ผลจากการกลั่นกรองภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัวในลักษณาการ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน 1 ดุลยภาวะ 1 ถวิลและเคารพอดีต 1 และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์อีก 1 คีตกวีใดสามารถสำแดงแรงบันดาลใจของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยลักษณาการทั้งสี่อย่างยิ่งใหญ่งดงาม ย่อมควรแก่การนับว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมนั้น ๆ โดยแท้ ในดนตรีไทยอาจนับได้ตั้งแต่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก มาจนถึงพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นที่สุด แม้บางท่านจะมีความคาบเกี่ยวกับคีตกวีประเภทแรกอยู่ก็ตาม

3. อธิบายขนบภักดิ์สบสมัย ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกษิตสมัยนี้เอง คีตกวีทั้งปวงก็ยังตามรักษาลักษณาการสี่อยู่อย่างภักดี แต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิตขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงที่เฉยนิ่งอยู่ไม่ได้ มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไป ดนตรีก็เช่นกัน ในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้น คีตกวีก็อาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยนิยมที่บังเกิดขึ้นเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งปืนดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ เป็นต้น ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาขนบศึกษิตอยู่เช่นเดิม ตัวอย่างที่ไม่ค่อยจะได้กล่าวถึงกันนักก็คือการนิยมแต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บซึ่งปรากฏชัดในสมัยของครูเพ็งผู้เป็นน้องชายครูมีแขก

4. อธิบายบุกไพรเบิกทาง ความเคร่งครัดรัดรึงของขนบศึกษิตนั้นย่อมครอบครองควบคุมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีที่เก่งกล้าสามารถรุ่นถัด ๆ มาก็ย่อมจะใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้าง ซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้วในอันที่จะถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขตเมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จสามารถแผ้วถางป่าได้ แนวทางใหม่มีผู้เดินตามเป็นที่ยกย่องนับถืออย่างยิ่ง บ้างก็หลงทางเสียตนเป็นดุจเสียจริตจับคำถลำแดง ปะเหมาะก็ทำไฟไหม้ป่าและทิ้งชีวิตไปเสียก็มี ในดนตรีไทยขอกล่าวถึงคีตกวี 3 ท่านที่สัมฤทธิผลเป็นเลิศและ

ได้รับการกล่าวขวัญสรรเสริญอย่างสูงยิ่ง คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และอาจารย์มนตรี ตราโมท (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 2-4)

3.2.2.3 การตั้งชื่อบทเพลง

นอกจากทำนองเพลงที่สามารถสื่ออารมณ์และจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์แล้ว ชื่อบทเพลงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่บ่งบอกความชัดเจนของเนื้อหา จุดประสงค์บทเพลง ซึ่งอาจจะใช้การตั้งชื่อจากสถานที่ บริบทแวดล้อม การระลึกถึง เหตุปัจจัยต่าง ๆลฯ เป็นต้น

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับหลักการตั้งชื่อเพลงไทยนั้น ย่อมเป็นสิทธิ์ของผู้ประดิษฐ์โดยชอบธรรม แต่ก็ต้องยึดหลักเกณฑ์เป็นแบบแผนประเพณีซึ่งเคยปฏิบัติสืบต่อกันมา ไม่ควรตั้งชื่ออย่างล่องลอย ดังนี้

การตั้งชื่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นด้วยสติปัญญาความรู้ความสามารถของผู้ประดิษฐ์โดยได้ตามอย่างหรือเลียนแบบสิ่งที่มีอยู่ก่อนโดยตรง ย่อมเป็นสิทธิ์อิสระของผู้ประดิษฐ์ที่จะตั้งชื่อสิ่งนั้นได้โดยชอบธรรม แต่ถึงแม้ก่อนผู้เป็นเจ้าของสิ่งประดิษฐ์นั้นจะมีสิทธิ์โดยสมบูรณ์ในการตั้งชื่อก็ตาม การที่จะตั้งชื่อสิ่งนั้น ๆ ขึ้น ท่านผู้มีสิทธิ์ก็ย่อมจะต้องยึดหลักเกณฑ์ที่เป็นแบบแผนประเพณีซึ่งเคยปฏิบัติกันมา หาได้ตั้งชื่ออย่างลอยลมไม่ ผู้ประดิษฐ์คิดแต่งเพลงไทย ที่จะตั้งชื่อเพลงของตน ก็มีนัยอันเดียวกันนี้ (มนตรี ตราโมท, 2538: 87)

การตั้งชื่อในเพลงไทยนั้น อาศัยหลักการเดียวกันกับการตั้งชื่อสิ่งต่าง ๆ ในบทกวี พิจารณาจากเนื้อหาเพลงและบทประพันธ์ทางวรรณกรรมที่พิจารณาจากชื่อตัวละคร สถานที่สำคัญ ตามคติของเรื่อง...

การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้น ไม่ว่าสิ่งใด ผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงจะมีอิสระอย่างไรก็ตาม ผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่เพลงมีประโยค วรรค ตอน ทีฆะ รัสสะ เสียง สูงต่ำและสัมผัสเหมือนอย่างบทกวี มีความหมายไปในตัว ฉะนั้นการใช้ชื่อเพลง บางที ก็ให้ไปตามใจความนั้น ๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่น ๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อ เรื่องหนังสือหรือบทละครซึ่งบางทีก็ให้ตามชื่อตัวเอกในเรื่อง เช่น เรื่อง “ราชมนู” บางที ก็ให้ตามสถานอันเป็นที่สำคัญของเรื่อง เช่น “ศึกถลาง หรือ “เลือดสุพรรณ” บางทีก็ให้ ตามคติของเรื่อง เช่น “กุศโลบาย” บางทีก็ให้ชื่อตาม

ภาษิตของเรื่องเช่น “หนามยอก เอาหนามบ่ง” ฯลฯ เป็นต้น (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 109-110)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายวิธีการตั้งชื่อเพลงจากมูลเหตุต่าง ๆ ดังนี้

1. ตั้งชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้น จะเป็นเหตุที่ทำให้ต้องแต่งเพลงนั้น หรือเป็นเหตุให้ได้เพลงนั้นมาก็ตาม เช่น เพลง “ทรงพระสุบิน” นัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระสุบินได้ยินเสียงเพลงนี้ และได้ทรงจดจำมาต่อพระราชทานให้แก่นักดนตรีใช้บรรเลงกันสืบมา

2. ตั้งชื่อตามผล เพลงที่แต่งขึ้นนั้นประสงค์จะใช้บรรเลงเพื่อให้บังเกิดผลอย่างไร ก็ตั้งชื่อขึ้นตามผลที่ประสงค์นั้น เช่น เพลง “มหาฤกษ์” และ “มหาชัย” ซึ่งรวมอยู่ในเพลงเรื่องทำขวัญ และได้แยกออกมาบรรเลงเป็นเอกเทศ เพื่อให้บังเกิดสิริมงคล เป็นฤกษ์งามยามดี และประสบชัยชนะอันยิ่งใหญ่ เป็นต้น

3. ตั้งชื่อตามสำเนียงของเพลงนั้น เมื่อสำเนียงของเพลงนั้นเป็นเช่นไร ก็ตั้งชื่อไปอย่างนั้น เช่น สำเนียงแสดงถึงภาษา เป็นจีน เป็นแขก เป็นมอญ เป็นเขมร เป็นพม่า ก็ตั้งชื่อไปตามภาษานั้น

4. ตั้งชื่อตามทำนองของเพลงนั้น ทำนองของเพลงนั้นเป็นอย่างไร ก็ตั้งชื่อไปอย่างนั้น เช่น “เพลงลมพัดชายเขา” มีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ เหมือนกระแสลมพัดมาจากชายภูเขา หรือ “เพลงมอญร้องไห้” (รามัญรันทดก็เรียก) มีสำเนียงเป็นมอญตามข้อ 3 และมีทำนองร้องโหยหวนโศกเศร้าสะอึกสะอื้น เป็นต้น

5. ตั้งชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ สิ่งซึ่งจะเป็นอนุสรณ์ของเพลงที่แต่งขึ้นนั้นย่อมมีได้หลายอย่างหลายประการ แล้วแต่ความต้องการของผู้แต่งที่ประสงค์จะให้ระลึกถึงสิ่งใด เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ที่แต่ง หรือผู้แต่งอุทิศเพลงนั้นให้แก่ผู้ใด หรือสถานที่ใด หรือเหตุการณ์อย่างไร เป็นต้นว่า ศาสนา ประวัติศาสตร์ ฯลฯ เช่น “เพลงพระเจ้าลอยถาด” ประสงค์ให้สาธุชนระลึกถึงเมื่อครั้งพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสวยข้าวมฤปายาส ซึ่งนางสุชาดานำมาถวายในวันแรกตรัสรู้ เสร็จแล้วทรงลอยถาดทองซึ่งเป็นภาชนะใส่ข้าวมฤปายาสนั้นลงบนกระแสน้ำแห่งแม่น้ำเนรัญชรา ให้ไหลทวนกระแสขึ้นไปได้ อันเป็นวันสำคัญวันหนึ่งของพุทธศาสนา

6. ตั้งชื่อตามกิริยาที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ เพลงที่แต่งขึ้นมุ่งหมายจะบรรเลงเพื่อประกอบกิริยาอาการอย่างไร ก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น “เพลงเหาะ” สำหรับประกอบการไปมาทางอากาศของเทพยดาหรืออัปสร “เพลงลงสรง” สำหรับประกอบการอาบน้ำ เป็นต้น

7. ตั้งชื่อตามนามของตัวเรื่องที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ เพลงนั้นแต่งขึ้นเพื่อประสงค์บรรเลงประกอบกับผู้ใดโดยเฉพาะ ก็ตั้งชื่อเจาะจงนามของผู้นั้น เช่น "ตระพระปรคนธรรพ" ก็บรรเลงเฉพาะอัญเชิญพระปรคนธรรพเท่านั้น แต่เพลงประเภทนี้ในชั้นหลัง ๆ ต่อมา เพลงบางเพลงก็นำมาใช้ในที่อื่น ซึ่งพอจะอนุโลมได้ก็มี เป็นต้นว่า "เพลงพระรามเดินดง" สมัยโบราณก็คงจะใช้บรรเลงเฉพาะกับตัวพระรามเท่านั้น แต่เมื่อเห็นว่าเพลงนี้เป็นเพลงจำพวกเพลงช้า (ชื่อหน้าพาทย์) นักดนตรีสมัยหลัง ๆ จึงใช้เพลงนี้บรรเลงประกอบกับตัวอื่น ๆ ได้ในเมื่อต้องการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงช้า

8. ตั้งชื่อเพื่อให้เป็นชุด การตั้งชื่อตามหัวข้อนี้ หมายถึงว่ามีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้ว เมื่อได้แต่งเพลงขึ้นใหม่อีกเพลงหนึ่ง ซึ่งมีทำนองเข้าพวกกันได้กับเพลงที่มีอยู่เดิม ก็ตั้งชื่อเพลงที่แต่งใหม่นั้นให้เป็นชุดเดียวกับชื่อเพลง ที่มีอยู่ก่อน เช่น มี "เพลงสังข์เล็ก" อยู่ ก็แต่งและตั้งชื่อเพลง "สังข์ใหญ่" ขึ้นมี "เขมรใหญ่" อยู่แล้ว ก็คิด "เขมรน้อย" ขึ้น แถมยังมี "เขมรกลาง" ขึ้นอีกด้วย เหมือนกับมี "กราวใน" และ "กราวนอก" แล้วก็เกิด "กราวกลาง" ขึ้นอีก

9. ตั้งชื่อเลียนชื่อเพลงของชาติอื่น เมื่อเห็นว่าเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไรต้องการจะเลียนหรือล้อก็ตาม ก็แต่งเพลงขึ้นบ้าง แล้วก็ตั้งชื่อเพลงให้เหมือนกับเพลงของชาติที่ประสงค์จะเลียนหรือล้อนั้น เช่น "เพลงพระทอง" "เพลงนางนาค" ซึ่งไทยเราแต่งขึ้น และตั้งชื่อเลียนเพลงพระทอง และเพลงนางนาคของเขมร เพลงพระทองและนางนาคที่ศิลปินเขมรได้แต่งและตั้งชื่อขึ้นนั้น ก็คงจะมีประสงค์ให้เป็นอนุสรณ์ถึงพระทองและนางนาคตามนิยายประวัติศาสตร์ของเขมร เพลงพระทองของเขมรนั้น ตามตำรามโหรีของไทยเราเรียกว่า "ปะตง" เข้าใจว่าเวลานี้คงจะสูญเสียแล้ว เพราะที่ได้ยินเขมรบรรเลงอยู่ในเวลานี้ เป็นเพลงพระทองแบบไทยและเพลงนางนาคก็เช่นเดียวกัน

10. ตั้งชื่อแปรผันจากมูลเดิม การตั้งชื่อเพลงชนิดนี้ได้แก่ ผู้ที่แต่งเพลงทวีคูณขึ้น จากเพลงของโบราณ แต่ประสงค์จะให้แลเห็นว่าเพลงนั้นมีมูลเดิมมาจากเพลงอะไร บางทีก็ผูกเป็นศัพท์ขึ้น บางทีก็บิดผันถ้อยคำเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น เพลง "ราตรีประดับดาว" แต่งขึ้นจาก เพลง "มอญดูดาว" และเพลง"ขอมเงิน" แต่งขึ้นจากเพลง "เขมรขาว" เป็นต้น ยังมีเพลงที่แต่งขึ้นในชั้นหลัง ๆ ซึ่งโดยมากก็มิใช่เป็นเพลงไทยแท้ ได้ดำเนินตามวิธีตั้งชื่อเพลงของชาวตะวันตก คือตั้งชื่อตามคำร้อง ทั้งนี้ก็ด้วยเมื่อแต่งทำนองเพลงขึ้นแล้ว ยังมิได้ตั้งชื่อ ครั้นแต่งคำร้องเข้าประกอบแล้วจึงตั้งชื่อตามคำร้องนั้น (มนตรี ตราโมท, 2538: 87-89)

จากที่กล่าวมาทั้งหมด สรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงไทยนั้นมีหลักวิธีใหญ่ ๆ คือ อาศัยต้นรากหรือตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ โดยใช้วิธีการขยายทำนองเพลง การลดทอนทำนองเพลง และการประพันธ์ทำนองขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้การลดทอนและการขยายทำนองจำเป็นต้องยึดลูกตกเสียงสำคัญของทำนองเพลงเดิมเพื่อให้ถูกต้องตามโครงสร้างของบทเพลง บางกรณีอาจจะไม่ได้บังคับในทุกสัดส่วนของทำนอง แต่จะต้องไม่ทำให้ผิดเพี้ยนไปจากทำนองเดิม ผู้วิจัยสามารถสรุปปัจจัยหลักในการประพันธ์เพลงที่ผู้ประพันธ์พึงควรมีปฏิบัติได้ออกเป็นประเด็น ดังนี้

1. ความเข้าใจในหลักวิธีการประพันธ์เพลงไทยอย่างถูกต้อง สิ่งพื้นฐานในการก่อให้เกิดความเข้าใจในบทเพลงและนำมาสู่การต่อยอดการสร้างสรรค์นั่นคือ องค์ประกอบทางดนตรี ทั้งทำนอง จังหวะ นับเป็นพื้นฐานสำคัญ อีกทั้งยังต้องศึกษาลักษณะของวิธีการในการประพันธ์ต่าง ๆ อย่างถ่องแท้ เพื่อให้เกิดความสละสลวยของสำนวน เช่น บันไดเสียง การใช้มือฆ้อง การขยายเพิ่ม-ลดทอนอัตราจังหวะ หรือแม้กระทั่งลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีที่ผู้ประพันธ์มุ่งหมายให้แสดงอัตลักษณ์ชัดเจน เป็นต้น

2. แนวคิดแรงบันดาลใจ กล่าวคือ จุดมุ่งหมายอันเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานโดยมาจากแนวคิดต่าง ๆ เช่น สังคม วัฒนธรรม อารมณ์ หรือแม้กระทั่งการพรรณาธรรมชาติ การพรรณาความสวยงามทั้งสถานที่ บุคคล หรือ จิตนาการของผู้ประพันธ์

3. ลีลาลักษณะของผู้ประพันธ์ ลักษณะบทเพลงต่าง ๆ ที่คุ้นเคยนับเป็นแนวทางในการค้นหาอัตลักษณ์การประพันธ์ของตนเอง โดยศึกษาได้จากสำนวนเพลงจากภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยท่านต่าง ๆ ซึ่งมีลีลา สอดแทรกความวิจิตรในรายละเอียดแต่ละบทเพลงแตกต่างกันออกไป

4. การตกแต่งดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี นอกจากการประพันธ์ทำนองหลักแล้วนั้น การตกแต่งดำเนินทำนองนับว่าเป็นการประพันธ์สร้างสรรค์ที่จะต้องอาศัยความเชี่ยวชาญในการคิดค้นตกแต่งทำนองให้เหมาะสมกับแต่ละเครื่องดนตรี ทั้งนี้จะส่งผลต่อการบรรเลงที่มีความกลมกลืนและท่วงทำนองที่สอดคล้องไปกับทำนองหลักอย่างไพเราะเหมาะสม

5. การตั้งชื่อบทเพลง นับเป็นการสื่อความอันดับแรกที่ผู้ชมจะเข้าใจสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อความหมาย โดยการตั้งชื่อเพลงนั้นมีมูลเหตุหลากหลาย ซึ่งจะต้องตั้งชื่อให้เกิดความชัดเจนกับจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ อีกทั้งยังเป็นสร้างจุดเด่นในการส่งเสริมให้น่าติดตามอีกด้วย

6. ประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ หัวใจสำคัญที่สุดในการประพันธ์เพลง เพลงไทยนั้นมีโครงสร้างทำนอง และทำนองหลักที่คล้ายกันในหลากหลายบทเพลง ซึ่งคงหลีกเลี่ยงไม่พ้นการใช้ทำนองเหล่านั้น ด้วยเหตุนี้เองประสบการณ์ของผู้ประพันธ์จึงจำเป็นอย่างสำคัญยิ่งที่จะสร้างอัตลักษณ์เด่นของบทเพลงให้มีความโดดเด่น อาจจะเรียกได้ว่า “การสร้างทำนองที่ติดหูให้แก่ผู้ฟัง” สิ่งเหล่านี้เป็นผลมาจากประสบการณ์ในการฟังเพลง และการบรรเลงเพลงมามาก อีกทั้งศึกษาจากต้นแบบ

บทเพลงที่มีมาแล้วนั้น ย่อมเป็นการฝึกฝนที่ดีที่สุดที่จะทำให้การประพันธ์เพลงนั้นเกิดความแตกฉานและสร้างลักษณะเด่นในบทเพลงได้อีกด้วย

หลักวิธีการประพันธ์เพลงไทยข้างต้น เป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ที่จะเลือกใช้วิธีการต่าง ๆ ในการสร้างทำนองโดยมีหลักการและแบบแผนทางดุริยางคศิลป์สื่อถึงจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์อย่างใดอย่างหนึ่งที่ต้องการถ่ายทอดให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจได้ด้วยอารมณ์และสำเนียงของบทเพลง

3.2.2.4 เพลงไทยที่เกี่ยวข้องกับกรุงศรีอยุธยา

ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาประวัติผลงานการประพันธ์เพลงไทยของโบราณาจารย์ที่ได้ประพันธ์บทเพลงและตั้งชื่ออันแสดงถึงอยุธยา อีกทั้งวิธีการประพันธ์จากบทเพลงที่สืบค้นได้ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ดังนี้

1. โหมโรงเจริญศรีอยุธยา เป็นเพลงโหมโรงที่มีทำนองสลับซับซ้อน ประพันธ์โดยครูสอน ไม่ทราบนามสกุล บ้านอยู่บางขุนศรี ตำบลบางเชือกหนัง อำเภอตลิ่งชัน ธนบุรี โดยแต่งขึ้นจากเพลง ๆ หนึ่งซึ่งอยู่ในเพลงเรื่อง “ฝรั่งรำเท้า” ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว มีความหมายของเพลงเพื่อการอวยพรให้บังเกิดความสวัสดิมงคลและความเจริญของบ้านเมืองสมตามชื่อ (มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 91)

2. เพลงโหมโรงอู่ทอง สามชั้น ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2517 โดยนายสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ เพลงนี้เคยได้รับรางวัลชนะเลิศการเข้าประชันวงปี่พาทย์ไม้แข็งในรายการดนตรีไทยพรรณนา ณ โรงละครแห่งชาติ โดยเรียกชื่อใหม่ว่า “เพลงโหมโรงอู่ทอง” เพื่อน้อมรำลึกถึงสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ซึ่งเป็นพระปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา โหมโรงอู่ทองประพันธ์ขึ้นตามรูปแบบเพลงโหมโรงเสภา เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่มี 2 ท่อน มีเที่ยวกลับ ส่วนท้ายเพลงได้แต่งขยายจากโครงสร้างทำนองเพลงไทยสากลชื่อเพลง “กรุงศรีอยุธยา” เนื้อร้องเป็นบทประพันธ์ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการที่ขึ้นต้นว่า “กรุงศรีอยุธยาราชธานีไทยถึงเคยแตกแหลกไปก็ไม่สิ้นคนดี เราจะรบศัตรูต่อสู้ไพรี เราจะกู้เกียรติกรุงศรีอยุธยาไว้เอย...” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2552: 90)

3. ระบำอู่ทอง เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดย ครูมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย กรมศิลปากรได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ในการแสดงโขน ตอนพระรามพานางสีดากลับเข้ากรุงอโยธยามีบรรดาเสนาข้าราชการและประชาชนมาต้อนรับด้วยความยินดีและจัดแสดงระบำชุดนี้ขึ้น ดังเนื้อร้องความว่า

ร้องเพลงอู่ทอง

มนุษยโลกเอย สุดสิ้นโศกเศร้าระทม
สบศานต์สราญรมณ์ ด้วยมารร้ายมลายไป
จอมราพร์อสุรา สิ้นชีวาปราชัย
ด้วยฤทธิไกร รามาวตาร
ณ บัดนี้ สมเด็จพระจักรรัตน์ เสด็จนิวัฒน์โกศลสถาน
ผองข้าเจ้าเหล่าเทพนิกร อัปสรสคราญ
เกษมศานต์ สำราญฤดี
ร่วมจิตอำนวยพระพรชัย แด่ไท้รามจักรี
ทั้งองค์อัครเทวี มเหสีสีดา
ขอสองพระองค์ สถิตธำรงอโยธยา
ดั่งเพรงกาล เป็นประธานของปวงประชา
ทั้งราตรี บารมีกระเดื้องหล้า
เสพย์ศานต์สราญอุรา ตลอดกาลนิรันดร์เทอญ

ปี่พาทย์ทำเพลงรัวดึกดำบรรพ์

4. ระบำศรีอยุธยา ประพันธ์โดยครูจิรัส อาจณรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) เมื่อปี พ.ศ. 2529 ประพันธ์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นชุดระบำโบราณคดีอีกชุดหนึ่งกับที่มีมาแล้ว

จากการศึกษาแนวทางการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวข้องกับกรุงศรีอยุธยาของโบราณาจารย์ พบว่า มีการสร้างสรรค์มาจากโครงสร้างเพลงไทยดั้งเดิมและเพลงไทยสากลที่เกี่ยวข้อง ตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์อาศัยใช้วิธีการยืด-ขยาย ยุบ-ตัดทอน ตามลักษณะประเภทของบทเพลง อีกทั้งมีการใช้เนื้อร้องเป็นบทแสดงจุดประสงค์และเนื้อหาของบทเพลงให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น รวมไปถึงเป็นการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่เพื่อให้เข้าชุดในลักษณะเดียวกับบทเพลงที่เคยมีมาแล้ว ทั้งนี้โบราณาจารย์อาศัยการตั้งชื่อเพื่อบ่งบอกจุดประสงค์หรือเพื่อให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึงให้ทราบได้ชัดเจนโดยง่าย ผู้วิจัยจึงนำมาแนวทางดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม ดังจะได้อธิบายในบทที่ 4 ต่อไป

3.2.3 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ มีความแตกต่างกันออกไปแล้วแต่ทัศนะของบุคคล ด้วยเหตุนี้ทฤษฎีของความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมจะแตกต่างกันออกไปด้วย

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ผ่านทฤษฎีของนักวิชาการที่ได้แสดงทัศนะไว้ ดังนี้

อธิบายตามทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ของวัลลัส (Wallas: 1962)

การจะเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้นั้นจะต้องใช้สมองทั้งซีกซ้ายและซีกขวา โดยมีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมตัว (Preparation) และรวบรวมข้อมูล

ขั้นที่ 2 การครุ่นคิด (Incubation) เสมือนระยะฟักไข่ ซึ่งอาจฟักเป็นตัวหรือไม่ก็ได้

ขั้นที่ 3 การเกิดประกายแนวคิด (Illumination or Insight) เป็นระยะที่คิดคำตอบออกทันที ซึ่งอาจเรียกว่า ความคิดแว้บ

ขั้นที่ 4 การพิสูจน์ (Verification) และการทดสอบแนวคิดในการทดลองซ้ำหลายครั้งเพื่อให้ได้ผลเป็นข้อสรุปและกฎเกณฑ์ที่แน่นอน

อธิบายตามทฤษฎีของเทย์เลอร์ (Tayler) ซึ่งได้ให้ข้อคิดของทฤษฎีอย่างน่าสนใจว่า ผลของความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นขั้นสูงสุดเสมอไป คือไม่จำเป็นต้องคิดค้นคว้าประดิษฐ์ของใหม่ ๆ ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดมาก่อนเลย หรือสร้างทฤษฎีที่ต้องใช้ความคิดด้านนามธรรมอย่างสูงยิ่ง แต่ความคิดสร้างสรรค์ของคนเรานั้นอาจจะเป็นขั้นใดขั้นหนึ่งใน 6 ขั้น ต่อไปนี้คือ

ขั้นที่ 1 เป็นความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้นสุด เป็นสิ่งธรรมดาสามัญ คือเป็นพฤติกรรมหรือการแสดงออกของตนอย่างอิสระ ซึ่งพฤติกรรมนั้นไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิด ริเริ่ม และทักษะอย่างใด อาจเป็นเพียงการแสดงออกอย่างอิสระเท่านั้น

ขั้นที่ 2 ได้แก่การทดลองสร้างผลผลิตด้วยทักษะเฉพาะทาง โดยไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ เช่น การพลิกแพลงการปรุงอาหารให้อร่อยและสวยงามเป็นต้น

ขั้นที่ 3 การคิดสร้างสรรค์ ผลงานที่แสดงให้เห็นว่าผู้กระทำได้แสดงความคิดใหม่ของเขาเองไม่ได้ลอกเลียนแบบใคร

ขั้นที่ 4 การประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ซึ่งไม่ซ้ำแบบใคร เป็นการแสดงให้เห็นความสามารถที่แตกต่างไปจากผู้อื่น

ขั้นที่ 5 การปรับปรุงให้สมบูรณ์

ขั้นที่ 6 การคิดสร้างสรรค์ขั้นสูงสุด อันแสดงถึงความสามารถในการคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมขั้นสูงสุดในการสรุปข้อความ หลักการหรือทฤษฎีใหม่ เป็นต้น

อธิบายตามทฤษฎีของฟรอยด์ (Freud) สรุปได้ว่า *ความคิดสร้างสรรค์เริ่มต้นจากความขัดแย้งซึ่ง แสดงออกโดยพลังจิตใต้สำนึก ขณะที่มีความขัดแย้งเกิดขึ้นนั้น คนที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความคิดอิสระเกิดขึ้นมากมาย แต่คนที่ไม่มีความคิดสร้างสรรค์จะไม่มีสิ่งนี้* (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 46)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ความคิดสร้างสรรค์ เกิดจากความสามารถทางสมองในการเก็บสั่งสมข้อมูลนำไปสู่การวิเคราะห์และการค้นพบสิ่งใหม่ โดยแสดงออกมาจากความคิดหรือเนื้อหาข้อมูลอย่างใดอย่างหนึ่งที่ผ่านกระบวนการปรุงแต่งผสมผสานให้เกิดเป็นสิ่งใหม่ขึ้น ซึ่งเกิดมาจากจากจิตใต้สำนึกหรือจินตนาการก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความแปลกใหม่ทั้งนี้ต้องควบคู่กับเนื้อหาข้อมูลอันจะนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่ไม่เหมือนกับสิ่งที่เคยมีมาก่อนอย่างเป็นไปได้

3.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.3.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัดไชยวัฒนาราม

ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยาโดยมุ่งหมายให้เห็นถึงแนวความคิดในการออกแบบสถาปัตยกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่สำคัญ ปรากฏความหมายและคุณค่าในเชิงคติสัญลักษณ์ รวมทั้งแนวคิดและคติต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระเจ้าปราสาททององค์ผู้สร้าง นำไปสู่รูปแบบของวัดไชยวัฒนารามอันแสดงถึงความสอดคล้องทางด้านการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม การศาสนาและศิลปกรรม ข้อมูลทั้งหมดที่ใช้ในการวิเคราะห์เป็นที่มาของวัตถุประสงค์ในการสร้างบทบาทหน้าที่ของวัดไชยวัฒนารามในรัชสมัยพระเจ้าปราสาททองที่มีความเกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุตามความเชื่อคติจักรวาล อีกทั้งยังมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบสำคัญ คือ ภาพปูนปั้นพุทธประวัติ พระพุทธรูปทรงเครื่อง และพระพุทธรูปราย เป็นต้น (ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช, 2536: ฆ-ง)

ถนอมลาภ รัชวัตร์ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง ความตระหนักของนักท่องเที่ยวชาวไทยในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรม: ศึกษากรณีแหล่งท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาระดับความตระหนักในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรม ปัจจัยที่มีผลต่อความตระหนักในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม รวมถึงปัญหาอุปสรรคและข้อเสนอแนะในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ผลการศึกษาพบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความตระหนักในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมอยู่ในระดับปานกลาง มีปัจจัยที่ส่งผล ได้แก่ ระดับการศึกษา เป็นผลมาจากการขาดความรู้ความเข้าใจและข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรม ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

คือ ต้องการข่าวสารประชาสัมพันธ์ การอบรม การสัมมนาหรือให้ความรู้อย่างสม่ำเสมอจากหน่วยงานที่รับผิดชอบโดยตรง เพื่อเป็นแนวทางให้ชุมชน มีส่วนรวมในการวางแผนเพื่อให้นักท่องเที่ยวและเยาวชนรุ่นใหม่ได้เข้าใจถึงวิธีการอนุรักษ์ ส่งเสริมเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมศิลปกรรมอย่างถูกต้อง ควรมีการตั้งจุดบริการนักท่องเที่ยวในการให้คำแนะนำการปฏิบัติตนขณะเข้าเยี่ยมชมแหล่งศิลปกรรม (ถนอมลาภ รัชวัตร์, 2550: ง)

ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย โดยศึกษาศิลปะไทยที่ปรากฏอยู่ในหลักฐานงานประดับผ้าทิพย์ที่ฐานพระพุทธรูปทั้งในงานประติมากรรมและงานจิตรกรรม ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมของฐานชุกชี ทำให้เชื่อว่าเป็นอิทธิพลที่มาจากศิลปะขอม โดยช่วงอยุธยาตอนกลางยังไม่มีการพบร่องรอยหลักฐาน ต่อมาได้รับความนิยมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 อันมาจากเหตุผลทางด้านวิวัฒนาการของส่วนฐานที่ยืดสูงขึ้น ทำให้มีพื้นที่ว่างในการประดับลวดลายในตำแหน่งต่าง ๆ อย่างมาก โดยพบหลักฐานชิ้นสำคัญที่ระบุอายุได้อย่างชัดเจน ปรากฏในฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ปูนปั้นภายในเมรุทิศ เมรุราย วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2173 (ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์, 2552: 86)

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง นาฏยศิลป์ไทยเพื่อเพิ่มจินตนาการผ่านการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา โดยศึกษารูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์การแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพคนดีศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2535 ณ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ผลการศึกษาพบว่า การแสดงมีเนื้อหากล่าวถึงบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในประวัติศาสตร์ไทยในอดีต ถ่ายทอดผ่านรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเพื่อเพิ่มจินตนาการ ในองค์ประกอบการแสดง ประกอบไปด้วย 1. บทการแสดง 2. การออกแบบลีลา 3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย 4. การออกแบบดนตรี 5. การออกแบบแสง 6. นักแสดง โดยอาศัยแนวคิดและมุมมองการใช้ความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมการใช้สัญลักษณ์ การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ และการใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดงสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมไทยแง่มุมต่าง ๆ (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, 2556: 219-226)

สุธาทิพย์ แสงเดชะ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองโดยได้ศึกษาเกี่ยวกับข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองในพื้นที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพื่อเป็นทางเลือกสำหรับการจัดการท่องเที่ยวที่มุ่งให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์และศิลปะ สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงขึ้นครองราชย์ด้วยการปราบดาภิเษกพระองค์เอง จึงทรงโปรดให้สร้างงานศิลปกรรมที่ล้วนมีความสำคัญทั้งในด้านประวัติศาสตร์ และรูปแบบศิลปะ มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว แสดงถึงอำนาจบารมีและบุญญาธิการของพระองค์ ทั้งวัดไชยวัฒนาราม ปราสาทนครหลวง วัดใหม่ประชุมพล วัดหน้าพระเมรุ

วัดชุมพลนิกายาราม พระที่นั่งไอศวรรย์ทิพยอาสน์ พระราชวังบางปะอิน พระที่นั่งจักรวรรดิไพชยนต์ และพระที่นั่งวิหาร พระราชวังหลวง การเที่ยวชมสถานที่ต่าง ๆ เหล่านี้ จะให้ทั้งความรู้และความเพลิดเพลินทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของงานศิลปกรรมสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (สุธาทิพย์ แสงเดชะ, 2557: ง)

สถิตย์ กิตติสงคราม จากบทความวิจัยเรื่อง รูปแบบการเผยแพร่สื่อละครทางโทรทัศน์เรื่อง บุพเพสันนิวาส ที่มีประสิทธิภาพมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของนักท่องเที่ยวในการเดินทางมาท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่วัดไชยวัฒนาราม โดยการศึกษามุ่งแสดงถึงอิทธิพลรูปแบบการเผยแพร่สื่อละครทางโทรทัศน์เรื่อง บุพเพสันนิวาส ที่มีประสิทธิภาพส่งผลต่อพฤติกรรมของนักท่องเที่ยวในการเดินทางมาท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่วัดไชยวัฒนาราม นำมาซึ่งการพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนที่มีประสิทธิผล สื่อละครโทรทัศน์ที่มีประสิทธิภาพช่วยเผยแพร่ให้เกิดการรับรู้และสร้างความตื่นตัวให้แก่นักท่องเที่ยวที่สนใจจะเดินทางมาท่องเที่ยวเพื่อชมโบราณสถานและวัฒนธรรมประเพณีไทย ซึ่งจะส่งผลต่อเศรษฐกิจให้ดียิ่งขึ้น (สถิตย์ กิตติสงคราม, 2561: 98-99)

สรชัย ชวรางกูร จากบทความเรื่อง การพัฒนาสื่อดิจิทัลมรดกทางวัฒนธรรมไทยด้วยแบบจำลอง 3 มิติ เชิงสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนารามในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีวัตถุประสงค์เพื่อการวิเคราะห์และสรุปข้อมูลมรดกทางสถาปัตยกรรมไทยและพัฒนาสื่อดิจิทัลแบบจำลอง 3 มิติเชิงสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนารามในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีวิธีการดำเนินการคือ ค้นคว้าข้อมูล วิเคราะห์และสรุปข้อมูล ศึกษาพื้นที่จริง ศึกษาจากแบบจำลอง วิเคราะห์และสรุปข้อมูลเป็นภาพสันนิษฐานวิพากย์และประเมินความถูกต้องโดยผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นทำการพัฒนาสื่อดิจิทัล โดยเริ่มจากการวางแผนและวิเคราะห์สื่อ เตรียมการผลิต นำเสนอและประเมินผล ในการดำเนินงานใช้กลุ่มตัวอย่างจากผู้เชี่ยวชาญเทคนิคการผลิตสื่อ นักท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเป็นกลุ่มตัวอย่าง อีกทั้งยังมีแบบประเมินด้านเทคนิคการผลิตสื่อ แบบประเมินความพึงพอใจ โดยยึดหลักสถิติพื้นฐานในการคำนวน ผลการวิจัยพบว่า สื่อดิจิทัลมรดกทางวัฒนธรรมไทย เป็นสื่อวีดิโอนำเสนอแบบจำลอง 3 มิติเชิงสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนาราม ประกอบเสียงบรรยาย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ ภายในวัด ได้รับผลการประเมินดีมากและนักท่องเที่ยวเกิดความพึงพอใจในการใช้สื่อดิจิทัลมรดกทางวัฒนธรรมไทยอยู่ในระดับมากที่สุด (สรชัย ชวรางกูร, 2561: 42)

พลับพลึง คงชนะ บทความเรื่อง พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ชุมชนจามอยุธยา สรุปได้ว่า ชาวจามเป็นชาติพันธุ์โบราณที่มีอารยธรรมชาติหนึ่งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีถิ่นกำเนิดอยู่บริเวณชายฝั่งทะเลของเวียดนาม การศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชุมชนจามยังไม่มีนักวิชาการศึกษาอย่างจริงจังความรู้ที่ได้รับจะเป็นประโยชน์ ชุมชนจามปัจจุบัน ตั้งอยู่บริเวณปากคลองคูจาม แต่เดิมชุมชนตั้งอยู่ลึกเข้าไปตามฝั่งคลอง ตั้งอยู่บริเวณปากคลองซึ่งเชื่อมต่อกับลำน้ำเจ้าพระยา ซึ่งตรงกับคำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรมเอกสารจากหอหลวง ระบุว่า

ที่ปากคลองคูจามมีสุเหร่าแขก การอนุมานจากเอกสารประวัติศาสตร์ สภาพที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ของชุมชนและคำบอกเล่าของคนในชุมชนอาจสรุปได้ว่า ชุมชนจามอยุธยาตั้งอยู่บริเวณคลองคูจาม (ซึ่งเป็นชื่อที่เรียกกันในปัจจุบัน แต่ในเอกสารประวัติศาสตร์เรียกว่า ปทาคูจาม) การเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวจามทั้งที่ถูกกวาดต้อนหรืออพยพเข้ามาไม่สามารถบอกจำนวนคนหรือครัวเรือนชาวจามรวมทั้งขนาดที่ดินของชุมชนได้ชัดเจน ทั้งนี้เนื่องจากการขาดแคลนเอกสารประวัติศาสตร์ แต่การสืบสาวเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ชุมชนจามมีความสำคัญเพราะเป็นหลักฐานที่ทำให้สามารถกำหนดอายุของชุมชนได้ชัดเจนขึ้น ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ในการศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชุมชนแห่งนี้ (พลับพลึง คงชนะ, 2542: 67-79)

สรยุทธ ชื่นภักดี จากบทความเรื่อง ไทยมุสลิมเชื้อสายจาม สรุปความได้ว่าจามเป็นชนชาติเก่าแก่ มีถิ่นฐานดั้งเดิมอยู่ในอาณาจักรจัมปา ในปัจจุบันคือเขตภาคกลางจนถึงตอนล่างของประเทศเวียดนาม ชาวจามเริ่มรับนับถืออิสลามเมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 11 ภายหลังเมื่ออาณาจักรจัมปาถูกรุกรานจากเวียดนาม ชาวจามได้อพยพลี้ภัยเข้ามาโดยตั้งถิ่นฐานในประเทศรอบข้างรวมทั้งในประเทศไทยตั้งแต่ในสมัยอยุธยาและถูกถ่ายเทอีกครั้งจากกัมพูชาเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาซึ่งชาวไทยนิยมเรียกมุสลิมจามนี้ว่าแขกจาม การเข้ามาของแขกจามไม่ทราบสามารถทราบแน่ชัดได้ว่าเริ่มตั้งแต่เมื่อไหร่ แต่สันนิษฐานว่าเริ่มตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) เมื่อครั้งที่ทรงยกทัพไปตีกัมพูชาได้กวาดต้อนผู้คนมาด้วย โดยให้ตั้งบ้านเรือนอยู่นอกกำแพงเมืองกรุงศรีอยุธยาด้านทิศใต้ ซึ่งเรียกว่า “ปทาคูจาม” มุสลิมจามเหล่านี้มีความสามารถในการเดินเรือและต่อเรือในสมัยต่อมาให้เป็นกองกำลังอาสาช่วยรบ ซึ่งมักจะเป็นกำลังรบหลักทางเรือและในกรณีที่เป็นการยกพลทางบกมักจะเป็นกองกำลังแนวหน้า และถูกเรียกว่า “อาสาจาม” (สรยุทธ ชื่นภักดี, 2550: 114-116)

จิดาพร แสงนิล จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาในสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 19-23 สรุปความได้ว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มุสลิมเป็นชนกลุ่มหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญเป็นอย่างมาก ส่วนใหญ่เป็นพ่อค้าติดต่อค้าขายดินแดนตะวันออกฝั่งอินเดียและอาหรับ และดินแดนทางตอนใต้ในหัวเมืองมลายู สุมาตรา ชวา และเมืองในหมู่เกาะอินโดนีเซีย มุสลิมเหล่านี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 เปอร์เซีย อาหรับและอินเดีย กลุ่มที่ 2 จาม กลุ่มที่ 3 มลายูปัตตานี กลุ่มที่ 4 หมู่เกาะอินโดนีเซีย ซึ่งนับว่าเป็นกลุ่มต่างชาติที่มีบทบาทอย่างสูงทั้งทางการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม มุสลิมเหล่านี้มีความเชี่ยวชาญในด้านการค้าและการเดินเรือ และเข้ารับราชการเป็นขุนนางในราชสำนักอยุธยาโดยเป็นขุนนางสังกัดกรมโกษาธิบดี (คลัง) ซึ่งส่วนมากจะทำงานอยู่ในหน่วยงานกรมท่าขวา ซึ่งมีพระจุฬาราชมนตรีเป็นเจ้ากรม ทำหน้าที่เกี่ยวกับการค้ากับต่างประเทศและรับผิดชอบเกี่ยวกับการ

ต่างประเทศ นอกจากนี้ก็ยังมีชาวมุสลิมที่มีความสามารถเข้ารับราชการเป็นทหารสังกัดกรมอาสาจาม (จิดาพร แสงนิล, 2548 36-61)

วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ จากบทความเรื่อง บทบาทของชาวจีนทางด้านเศรษฐกิจไทยจากสมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 กล่าวว่า หลักฐานแสดงให้เห็นว่าชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มากขึ้นตั้งแต่ก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาผ่านทางการติดต่อค้าขายและหลังจากนั้นจึงได้มีการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวจีนก่อให้เกิดการถ่ายทอดวิทยาการความรู้ในด้านต่าง ๆ เกิดเป็นความรู้เพื่อสร้างสิ่งก่อสร้างและประติมากรรมขนาดใหญ่ขึ้นได้ในดินแดนแถบนี้สาเหตุการอพยพมายังกรุงศรีอยุธยาและดินแดนอื่น ๆ ส่วนใหญ่เกิดจากความไม่สงบภายในจีน ความอดอยาก การติดต่อค้าขาย และความสามารถในการเดินเรือทะเลของชาวจีนเอง ชาวจีนที่อพยพมานี้ส่วนใหญ่มาจากเมืองท่าสำคัญในมณฑลกวางตุ้งฮกเกี้ยน จึงเป็นสาเหตุให้ชาวจีนอพยพเข้ามาตั้งรกรากถิ่นฐานอาศัยอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และมีบทบาทสำคัญในราชการกรุงศรีอยุธยา (วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ, 2562: 248-252)

ถาวร สิกขโกศล บทความเรื่อง ประวัติงิ้วในเมืองไทย กล่าวว่า งิ้วลั่นถันหรือไซฉินเรียกอีกอย่างว่างิ้วล่านถันหรือลั่นถัน แพร่หลายทางภาคตะวันออกของมณฑลกวางตุ้งและภาคใต้ของมณฑลฮกเกี้ยนช่วงปลายราชวงศ์หมิงต้นราชวงศ์ชิง ในถิ่นที่พูดภาษาฮกเกี้ยน ภาษาแต้จิ๋วและมณฑลหูหนันล้วนมีงิ้วไซฉินเล่นแพร่หลาย อีกสายหนึ่งมาจากมณฑลเจียงซีและมณฑลฮกเกี้ยน งิ้วชนิดนี้จึงแยกเป็นสายเหนือและสายใต้ ก่อนปีแรกของรัชกาลเฉียนหลง (พ.ศ. 2279) งิ้วไซฉินแพร่หลายในมณฑลกวางตุ้งแล้ว...” บันทึกของลาลูแบร์สมัยพระนารายณ์ (พ.ศ. 2199-2231) กล่าวว่า มีงิ้วจีนเล่นในกรุงศรีอยุธยา คือ งิ้วไซฉิน คำว่า ไซฉิน เป็นเสียงภาษาฮกเกี้ยน จีนกลางว่า ซีฉิน อีกชื่อหนึ่งคือ ล่วนถัน ซึ่งเสียงฮกเกี้ยนว่า ลั่นถัน เป็นชื่อที่แพร่หลายกว่าชื่อ ไซฉิน ครูดนตรีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาได้นำเพลงหนึ่งของงิ้วลั่นถันมาแปลงเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนชื่อเพลง จีนลั่นถัน ยังเล่นสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน (ถาวร สิกขโกศล, 2554: 18)

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัดไชยวัฒนารามทำให้ทราบเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา คุณค่า ความสำคัญของวัดไชยวัฒนาราม รายละเอียดของงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ข้อมูลชาติพันธุ์ชุมชนที่อาศัยอยู่รวมกันเป็นชุมชนขนาดใหญ่ อีกทั้งแรงบันดาลใจที่นำไปสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะแขนงต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการคัดเลือกประเด็นสำคัญของวัดไชยวัฒนารามเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยเพลงชุดไชยวัฒนารามเพื่อแสดงการถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา เพื่อระลึกถึงชุมชนชาติพันธุ์สำคัญ เพื่อเชิดชูพระเกียรติยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ดังจะได้กล่าวรายละเอียดในบทที่ 4

3.3.2 การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้อธิบายวิธีการแต่งและเรียบเรียงเพลงจากบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการขับร้องและการบรรเลงดนตรีไทยจากสูจิบัตรงานปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เนื่องในโอกาสสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและข้อมูลสัมภาษณ์ สรุปได้ดังนี้

การขับร้องและการบรรเลงดนตรีไทย ชุด เกษตร-กษัตริย์ เป็นบทประพันธ์เฉลิมพระเกียรติและถวายพระพรชัยมงคลที่กล่าวถึงพระราชกรณียกิจด้านการส่งเสริมการเกษตรที่ต้องอาศัยปัจจัยต่าง ๆ อาทิ น้ำ ดิน พืช สัตว์ การประมง จึงมีความคิดใช้บทเพลงที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับแต่ละประเด็น สรุปได้ว่า 1. นำเพลงไทยที่มีอยู่แล้วมาเป็นแนวคิดและทำเป็นเพลงใหม่ 2. นำทำนองเพลงไทยสากลมาเป็นทำนองเริ่มต้นและประพันธ์ขึ้นใหม่ผสมผสานจังหวะวอลท์ของสากลร่วมด้วย 3. นำเพลงร้องสากลที่เป็นที่รู้จักทั่วไปมาทำนองใหม่และเพิ่มทำนองสร้อยต่อท้าย โดยทั้งหมดนั้นเป็นบทเพลงประกอบการเล่าเรื่องราวจากบทพระราชนิพนธ์ตามลำดับจบท้ายด้วยการถวายพระพรโดยนำคำว่า “ทรงพระเจริญ” มาสอดแทรกในเพลงไทยซึ่งมีอยู่แล้ว สร้างสรรค์วิธีการร้องแบบใหม่ให้เข้ากับเสียงและจังหวะของเพลง ลักษณะของการประพันธ์เพลงบทพระราชนิพนธ์นี้มีอัตราจังหวะและสำนวนเพลงต่างกันไป และอาศัยวิธีการตั้งชื่อที่มีลักษณะร้อยเรียงคล้องจองกันแต่ละบทเพลง ได้แก่ ธาราชล ดลพสุธา ไร่นาระเริง บันเทิงกาสร เว้าวอนมัจฉา จุฬาถวายชัย ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงจุดประสงค์และเนื้อหาของแต่ละช่วงให้ผู้ฟังสามารถรับรู้โดยเข้าใจอย่างสนุกสนาน (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554)

การขับร้องและการบรรเลงดนตรีไทย ชุด หม่องปอกกะเยี่ยง (ถ้าเดินเรื่อยไปก็จะถึงปลายทาง) พระราชนิพนธ์บทร้องนิทานพม่าพระราชทานให้แก่วงดนตรีสายใจจามจุรีและคณะวงดนตรีบ้านปลายเนิน สรุปได้ว่า ใช้วงดนตรีไทย วงดนตรีสากล และวงดนตรีพม่าและพิณพม่าเข้ามาร่วมบรรเลงประกอบกัน บทเพลงร้องและเพลงดนตรีเป็นเพลงที่แต่งใหม่และเพลงเก่าผสมกันซึ่งมีบทเพลงไทยสำเนียงพม่าและบทเพลงพม่าแท้ ๆ สอดแทรกในบางช่วง อาศัยวิธีการตั้งชื่อเพลงให้คล้องจองและเข้ากันกับเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ การใช้วงดนตรีและเพลงดนตรีเลือกใช้ตามความเหมาะสมของแต่ละช่วงเนื้อเรื่อง (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556)

การขับร้องและการบรรเลงดนตรีไทย ชุด นเรนทราทิตย์: วีรกษัตริย์ผู้ทรงคุณธรรม พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยนำแนวพระราชดำริของพระองค์มาเป็นหลักการแนวคิด ซึ่งเป็นการบรรเลงดนตรีไทยร่วมกับวงดนตรีสากลและวงกันตรึม ใช้บทเพลงไทยเดิมและบทเพลงแต่งใหม่บรรเลงผสมกัน โดยเรียบเรียงตามเนื้อบทประพันธ์ที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างไรหรือมีเนื้อหาอย่างไร มีการใช้หน้าทับเพลงกราวเข้าประกอบเพื่อแสดงถึงบทบาทของนักรบที่เก่งกาจ มีการใช้เนื้อร้องภาษาเขมร

และบทเพลงวงกันตรึมมาเป็นแนวคิดทำนอง ซึ่งใช้วิธีการตั้งชื่อเพลงให้เรียบร้อยสอดคล้องกันในแต่ละบทเพลง (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559)

การขับร้องและการบรรเลงดนตรีไทย ชุด เพลงภาษาพาสนุก มาจากแนวคิดครูเพลงไทยที่แต่งตามสำเนียงของชนชาติต่าง ๆ จึงนำมาแต่งเนื้อเพลงและเลือกสำเนียงภาษาต่าง ๆ สรุปได้ว่า มีการเรียบเรียงผูกกันเป็นเรื่องจนครบ 12 ภาษา ตามลักษณะจารีตของการบรรเลงเพลงภาษา โดยมีแนวคิดการสร้างสรรค์ทั้งจากทำขึ้นใหม่และเรียบเรียงจากของเดิม ดังนี้ 1. วางโครงสร้างทั้งหมดของบทเพลงโดยยึดโครงสร้างจารีตการบรรเลงเดิมไว้ 2. ประพันธ์ทำนองเพลงจากคำร้องที่รู้จักหรือทางร้องของเดิม 3. เรียบเรียงปรุงแต่งจากเพลงเดิม 4. นำต้นรากจากเพลงเดิมมาแต่งขยาย 5. นำเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาบรรเลงร่วมด้วย 6. ใช้เครื่องประกอบจังหวะเป็นตัวเชื่อมแต่ละส่วนอย่างแนบยล 7. ใช้สำนวนเพลงและสำเนียงสื่อให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจโดยง่าย 8. ตั้งชื่อบทเพลงให้มีความคล้องจองกัน (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561)

การขับร้องและการบรรเลงดนตรีไทย ชุด เรื่องรูปสลักหินวีรบุรุษโบราณซึ่งเขียนคำร้องเพลงสำเนียงจีน การบรรเลงบทดนตรีจากบทพระราชนิพนธ์นี้ สรุปได้ว่า 1. ใช้วงดนตรีไทย วงดนตรีจีน และวงดนตรีสากล มารวมวงผสมผสานกัน โดยสลับบรรเลงทีละวงบ้าง ทีละเครื่องมือบ้างและประสานกันทั้งวงบ้าง 2. ประพันธ์ทำนองเพลงสำเนียงจีนขึ้นใหม่ 3. คงไว้ซึ่งเพลงไทยสำเนียงจีนดั้งเดิม 4. อาศัยวิธีการพูดสำเนียงจีนมาปรับใช้ในการร้องเพลง 5. ใช้วิธีการตั้งชื่อเพลงให้มีความคล้องจ้องร้อยเรียงกัน (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2562)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ จากหนังสือเพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยาได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงมโหรีที่ปรากฏในหลักฐานสำหรับการวิจัยสร้างสรรค์เพลงมโหรีกรุงศรีอยุธยาได้ใช้หลักฐานจากหนังสือประชุมบทมโหรีได้แก่ 1. อธิบายเรื่องมโหรี 2. ตำราเพลงมโหรี 3. เพลงยาวตำรามโหรี 4. บทเกร็ดสำหรับร้องมโหรีแต่โบราณ โดยมีหลักฐานที่สำคัญที่นำมาใช้วิจัยเพิ่มเติมคือรายงานการประชุมครูพิณพาทย์ปี พ.ศ. 2474 มาใช้ในการดำเนินการวิจัยในส่วนของการสังเคราะห์ข้อมูล รูปแบบของตำราเพลงมโหรีมีลักษณะเป็นการระบุถึงรายชื่อเพลงตับเรื่อง 21 ตับเพลงเกร็ดนอกเรื่อง 19 เพลง เพลงมอญ 48 นอกเรื่องเพลง และเพลงจีน 6 เพลง รวมเป็น 197 เพลง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2561: 23-25)

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553) จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตร มีวัตถุประสงค์ในการประพันธ์บทร้องและทำนองเพลง เพื่อสร้างองค์ความรู้และถ่ายทอดผลงานในรูปแบบการจัดแสดงดนตรี การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีกลุ่มประชากร ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านโหราศาสตร์และผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย สัตว์ประจำ 12 นักษัตร ได้แก่ หนู วัว เสือ กระต่าย พญานาค งู ม้า แพะ ลิง ไก่ สุนัข และหมู ผลการวิจัยพบว่า การประพันธ์เพลง ชุด 12 นักษัตร เป็นการถ่ายทอดคำทำนายดวงชะตาชีวิตของ

มนุษย์ในแต่ละปีนักษัตร บทเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ปฐมศาสตร์ว่าด้วยประวัติที่มาของนักษัตร ทุติยศาสตร์ว่าด้วยคำทำนายในแต่ละปีนักษัตร ตติยศาสตร์ เป็นการสรุปเรื่องราวทั้งหมดของนักษัตร รูปแบบของการบรรเลงนั้นเป็นการบรรเลงโดยวงดนตรีไทยประยุกต์นำเครื่องดนตรีนานาชาติเข้ามาผสมตามความเหมาะสม ตลอดจนการใช้เครื่องประกอบจังหวะมาสร้างสีสันเลียนเสียงอากัปกิริยาของสัตว์ซึ่งวงดนตรีไทยที่บรรเลงในแต่ละนักษัตรจะมีการปรับเปลี่ยนไปตามแต่ละนักษัตร ที่มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อของแต่ละชนชาติกับสัตว์สัญลักษณ์ประจำนักษัตร (สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์, 2553: 504-508)

อังคณา ใจเหิม จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทยประพันธ์บทลำนำและทำนองเพลงชุดเส้นสายลายไหมไทย สอดแทรกสำเนียงดนตรีท้องถิ่นของแต่ละภูมิภาคผลงานการประพันธ์เพลงมีจำนวน 6 เพลง ประกอบด้วย 1.เพลงผ้าจก เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือผสมผสานสำเนียงจีน 2.เพลงผ้าล้วง เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ 3.เพลงผ้ามัดหมี่ เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง 4.เพลงผ้าขิด เป็นเพลงสำเนียงอีสาน 5.เพลงผ้าแพรวา เป็นเพลงสำเนียงอีสาน 6.เพลงผ้ายก เป็นเพลงสำเนียงใต้ตอนล่าง โดยการสร้างแนวทำนองประสานเสียง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียง มีการแบ่งหน้าที่การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ เอกภาพของบทเพลงมีรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่สอดคล้องกับวิธีการกดผ้าแต่ละประเภท (อังคณา ใจเหิม, 2554: ง) และได้ใช้เครื่องดนตรี 4 ภาคบรรเลงเป็นหลัก มีการใช้เครื่องประกอบจังหวะหลายชนิดมาเป็นสีสันเลียนเสียงอุปกรณ์และจังหวะการทอผ้า ทำให้มีชีวิตชีวาใกล้เคียงความจริงอย่างกลมกลืน วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงจะปรับเปลี่ยนไปตามความสอดคล้องของวิธีการทอผ้าในแต่ละภูมิภาค ทั้งนี้เพื่อสื่อสำเนียงของความเป็นเอกลักษณ์ถิ่นอย่างชัดเจน (อังคณา ใจเหิม, 2554: 115)

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ มีแรงบันดาลใจเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์และสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงแนวใหม่ การประพันธ์เพลง ชุด ตำนานเทพนพคราะห์ ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 9 เพลง ได้แก่ เพลงพระเสาร์ (เล่ห์กล) เพลงพระราหู (นักเลง) เพลงพระศุกร์ (ความรัก) และเพลงพระเกตุ (โบราณ) เพลงพระอาทิตย์ (ความยิ่งใหญ่) เพลงพระอังคาร (สงคราม) และเพลงพระพุธ (การเจรจา) เพลงพระจันทร์ (ความอ่อนหวาน) และเพลงพระพฤหัสบดี (ความศักดิ์สิทธิ์) โดยผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์เพลงแขกโหราเพิ่มเติมอีก 1 เพลง เพื่อสร้างเอกภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ บทบาทของเพลงใช้เสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียง ความเข้มของเสียง การซ้ำเสียง ซ้ำทำนอง และองค์ประกอบอื่น ๆ รวมถึงการใช้กลุ่มเครื่องดนตรีให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงแต่ละประเภท ใช้เครื่องกำกับจังหวะเพื่อสร้างความไพเราะให้กับบทเพลง

ชุดนี้ การสร้างสรรค์ผลงานที่มีความแปลกใหม่นี้ เพื่อสะท้อนการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของบริบทสังคมในปัจจุบัน (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2554: ง)

ภัทระ คมขำ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การประพันธ์เพลงเรื่องปูจานครน่าน ประพันธ์ขึ้นจากข้อมูลภาคสนามในจังหวัดน่านในเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปูจา แสดงให้เห็นการเชื่อมโยงวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏในจังหวะกลองปูจา เป็นแรงบันดาลใจทางธรรมเตือนใจผู้ฟังให้ได้พิจารณาการปรุงแต่งของรูป รส กลิ่นและเสียง แบบแผนของท่วงทำนองกลองปูจา ยึดหลักการประพันธ์เพลงเรื่องตามขนบของราชสำนัก ใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ เน้นเอกลักษณ์สำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องเพลงเรื่อง มีลักษณะพิเศษคือการประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่ มีองค์ความรู้ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ คือ บทเพลงการประพันธ์เพลงไทย หลักการตั้งชื่อเพลง หลักการเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับหน้าทับ เรื่องประเภทของบทเพลง และอัตลักษณ์เฉพาะของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านความคิดสร้างสรรค์ และบทเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าให้เกิดขึ้นใหม่ตามหลักวิชาการ เพื่อเป็นพุทธบูชาต่อพระพุทธศาสนา อีกทั้งเผยแพร่และแสดงในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมสำคัญ ผู้ประพันธ์เลือกใช้วงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งมีความปลั่งของระดับเสียงเอื้อต่อการประกอบพิธีกรรมโดยทั่วไป สอดคล้องกับเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านที่เป็นบทเพลงที่ประพันธ์เพื่อพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา อันแสดงถึงการสักการบูชาต่อพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ วงดนตรีปี่พาทย์นี้จะใช้กลองปูจาบรรเลงพร้อมกันไปด้วย เนื่องจากผู้วิจัยต้องคงไว้ซึ่งท่วงทำนองแห่งการปูจาในการขึ้นกลองเปรียบเหมือนการบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ เป็นการมงคลก่อนการบรรเลงเพลงเรื่องเท่านั้น อีกทั้งต้องการให้ผู้ฟังเข้าใจถึงทำนองต้นแบบของการประพันธ์ และเนื่องด้วยกลองปูจาเป็นของสูงอยู่ประจำจิตใจของชาวน่านจึงมีการแยกส่วนออกจากวงดนตรีปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงโดยสิ้นเชิง (ภัทระ คมขำ, 2556: 367)

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงของจังหวัดสมุทรสงครามและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์และเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ ชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา” บทเพลงมี 3 ตอน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้งหมด ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางในเป็นหลัก ตอนที่ 1 การบูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา พระแม่โพสพของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ตอนที่ 2 บรรยายวัฒนธรรมข้าวของชาวนาในอำเภออัมพวา ตอนที่ 3 เฉลิมฉลองความสำเร็จและการร่วมแรงร่วมใจของเกษตรกร การเรียบเรียงหน้าทับตะโพนสำหรับเพลงบูชาในตอนที่ 1 หน้าทับกลองแขก ปรบไก่ 6 ชั้น สำหรับบรรเลงในตอนที่ 2 และหน้าทับกลองแขกและโทน สำหรับการบรรเลงในตอนที่ 3 เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดุริยางคศิลป์ไทยและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บทประพันธ์อาศัยเพลงต้นรากซึ่งประพันธ์โดยบรมครูของจังหวัดสมุทรสงคราม อีกทั้งได้ทำการรื้อฟื้นเพลงพวงมาลัยที่สูญหายไปจากอำเภออัมพวา แล้วนำลูกตกมาประพันธ์ทำนองเพื่อรักษาบทเพลงของท้องถิ่นไว้ในบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อสื่อแสดงถึงการเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และใช้บรรเลงประกอบขั้นตอนในการปลูกข้าวตั้งแต่เริ่มต้นจนต้นข้าวออกรวง ทั้งนี้ได้มีการผสมผสานเครื่องประกอบจังหวะ คือ โทน เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยที่ต้องการอนุรักษ์สืบทอดเพลงพื้นบ้านเพลงพวงมาลัยในอำเภออัมพวา นอกจากนั้นยังประพันธ์หน้าทับสำหรับกลองแขก ตะโพน ขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับบทเพลงแต่ละช่วงเพื่อสื่ออารมณ์ของขั้นตอนและอากัปกิริยาต่าง ๆ ของชาวนาในการปลูกข้าวได้อย่างชัดเจน (กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง, 2559: 321-325)

วราวุฒิ เรืองบุตร จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ชุดเพลงมม็วด สร้างสรรค์จากพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดสุรินทร์ บรรยากาศ รวมไปถึงกริยาท่าทางต่าง ๆ และขั้นตอนของพิธีกรรมการไหว้ครู การเบิกโรง การเข้าทรง และการลาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง 5 เพลง ได้แก่ เพลงเติ๊บกรูเปรออัญ เพลงออญเชิญ เพลงเจือนโรง เพลงโฏนตา เพลงเลียโรง การประพันธ์เพลงนี้เป็นการประสานวัฒนธรรมระหว่างดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้จึงสะท้อนกลิ่นไอของความเป็นกันตรึมและยังมีความเป็นไทยผสมกัน โดยเลือกใช้วงเครื่องสายไทยผสมกับเครื่องดนตรีกันตรึม เช่น ซอกันตรึม กลองกันตรึม และปี่อ้อ ซึ่งยังไม่มีผู้ใดทำมาก่อน บรรเลงเพื่อให้ได้กลิ่นไอของความเป็นเขมรผสมผสานกับการบรรเลงเครื่องสายไทยซึ่งเป็นการผสมวงในรูปแบบใหม่ นำมาซึ่งคุณค่าของการสร้างสรรค์พิธีกรรมของวัฒนธรรมอีสานใต้และแสดงความมีส่วนร่วมในการตระหนักรู้คุณค่าของวัฒนธรรมที่ต่างกัน รวมไปถึงการใช้เครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ เข้ามาประสมเพื่อการสื่อความหมายและช่วยให้เพิ่มสีสันของการสื่ออารมณ์ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อการแสดงออกถึงขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมมม็วดแต่ละขั้นตอน (วราวุฒิ เรืองบุตร, 2559: 266-267)

ปราชญา สายสุข จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร ศึกษากระบวนการผลิตน้ำตาลโตนด ศึกษากระบวนการผลิตน้ำตาลโตนดจากสวนตาลลุงถนอม ภู่เงิน แหล่งเรียนรู้ภูมิปัญญาตาลโตนดแหล่งสำคัญของจังหวัดเพชรบุรี โดยได้แนวคิดจากกระบวนการผลิตน้ำตาลโตนด 5 ขั้นตอนหลัก คือ 1) การพาดตาล 2) การนวดตาล 3) การปาดตาล 4) การรองตาล 5) การเคี่ยวตาล บทเพลงนั้นเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยมิได้อาศัยเค้าโครงจากเพลงอื่นใดที่มีในขนบประเพณีของดนตรีไทยในการประพันธ์ โดยนำแต่ละวิธีการมาประพันธ์เพลงในรูปแบบของเพลงชุด ประกอบด้วยเพลง หลัก 5 เพลง คือ 1) เพลงพาดตาล 2)

เพลงนวดตาล 3) เพลงปาดตาล 4) เพลงรองตาล 5) เพลงเคี่ยวตาล และเพลงเชื่อมตาลสำหรับบรรเลงเชื่อมเพลงหลัก 1 เพลง เป็นการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง (พิเศษ) กล่าวคือ ยังคงรูปแบบการจัดวงตามขนบเดิม ประกอบการฉายสไลด์ โดยใช้โทนชาตรีและกลองชาตรีกำกับจังหวะหน้าทับและได้กำหนดจังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะฉิ่งขึ้นใหม่ ประกอบด้วย หน้าทับโทนชาตรี 6 รูปแบบ วิธีการบรรเลงกลองชาตรี 4 รูปแบบ อัตราจังหวะฉิ่ง 5 รูปแบบ ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงความแพร่หลายของวงดนตรีปี่พาทย์ในจังหวัดเพชรบุรีและการแสดงหนังตะลุงและละครชาตรีที่เป็นอัตลักษณ์สำคัญของจังหวัดเพชรบุรี (ปราชญา สายสุข, 2560: ง)

ธิติ ทัศนกุลวงศ์ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การประพันธ์เพลงตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” โดยศึกษาความเป็นมาของพระธรรมเรื่องบัวสามเหล่าในพระสุตตันตปิฎกมีแรงบันดาลใจจากการถ่ายทอดเรื่องราวตามพระพุทธธรรมที่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงปรารภและมีพุทธดำรัส อุปมาเปรียบเทียบการเรียนรู้ การบรรลุธรรมตามระดับสติปัญญาของมนุษยโลกแบ่งออกเป็นสามกลุ่มบุคคลคือ กลุ่มอุคคติตัญญูกลุ่มวิปจิตัญญูและกลุ่มเนยยะ เพื่อโน้มน้าว ขัดเกลาหรือฝึกฝนจิตใจให้ผู้คนในสังคมมีสติปัญญาในการพิจารณาตนเอง มองโลกในแง่ดีมีการวิเคราะห์การแก้ปัญหาด้วยตนเองอย่างมีวิจารณญาณ ตลอดจนมีศรัทธาน้อมนำคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นแนวทางในการพัฒนาตนเอง นำไปสู่การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองโดยใช้วิธีขยายทำนองจากเพลงต้นราก ประพันธ์ด้วยจินตนาการ การขยายและยุบทำนองและตกแต่งทำนองให้มีสำนวนใหม่ ทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่มาจากโครงสร้างบทสวดธัมมจักกัปปวัตนสูตร การประพันธ์ครั้งนี้ กำหนดทำนองแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ทำนองส่วนต้น ประกอบด้วยทำนองเกริ่น ปฐมภูมิและเพลงบัว 3 เหล่า โดยเพลงบัว 3 เหล่ามีเพลงย่อยจำนวน 3 เพลง คือ เพลงเนยยะบุศย์ เพลงบุศย์น้ำดุล เพลงสุริย-โกเมศ ทำนองส่วนท้าย ประกอบด้วยเพลง 3 เพลง ที่ประพันธ์ทำนองจากบทสวดธัมมจักกัปปวัตนสูตร ประกอบด้วย เพลงหันทะมะยัง เพลงบทขัดธัมมจักกัปปวัตนสูตร และเพลงธัมมจักกัปปวัตนสูตร ส่วนที่ 3 ประกอบด้วยเพลงย่อยอีก 7 เพลงคือ เพลงปฐมธัมมจักร เพลงคู่พยายาม เพลงปลายคู่พยายาม เพลงอริยสัจสี่ เพลงเทวานัง เพลงปิติศานติ์และเพลงตติยภูมิ บทเพลงที่แต่งใหม่ใช้หลักการจากการวิเคราะห์เพลงที่เกี่ยวข้องกับดอกไม้ได้แก่ การกำหนดทางการเลือกใช้เสียง การเลือกทำนองเกริ่น การเลือกทำนองลูกล้อลูกขัด การกำหนดเสียงลูกตก นอกจากนี้การตกแต่งทำนองยังคงความหมายของเพลงต้นรากอย่างเคร่งครัด (ธิติ ทัศนกุลวงศ์, 2561: 208-209) การบรรเลงเพลงตับนี้เลือกใช้รูปแบบการบรรเลงด้วยวงมโหรีดั้งเดิมตามขนบเพื่อบรรเลงขับกล่อมและให้คติธรรมสอนใจโดยรูปแบบการแสดงดนตรีทั้งหมด (ธิติ ทัศนกุลวงศ์, 2561: 143)

วราภรณ์ เชิดชู จากวิทยานิพนธ์เรื่อง เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” เป็นการวิจัยตามแนวคิดพุทธศาสนาจากธรรมะเรื่องทางสายกลาง โดยมีเครื่องดนตรีพิณเป็นจุดเชื่อมโยงทางดุริยางคศิลป์ ใช้สื่อในการอธิบายธรรมะ พิณมีนัยแห่งหลักธรรมโดยอุปมาจากสายและเสียงของพิณ ผลงานการประพันธ์เพลงนำเสนอในรูปแบบของเพลงตับเรื่อง แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ พุทธคุณ ธรรมคุณ และสังฆคุณ มีการใช้แนวคิดเสียงโดรน การประสานเสียงแนวนอน การใช้คำร้องบาลี การประพันธ์หน้าทับใหม่ ตลอดจนการสอดแทรกและรักษานัยแห่งหลักธรรมของทำนองบทสวดต้นรากอย่างเคร่งครัด อันเป็นลักษณะพิเศษของผลงานสร้างสรรค์นี้ นับเป็นผลงานเพลงไทยชิ้นแรกที่เป็นการบรรยายธรรมะเรื่องทางสายกลาง อันเป็นหัวใจสำคัญของการปฏิบัติไปสู่ความพ้นทุกข์ จึงเกิดแนวคิดกระบวนการและลักษณะทำนองที่เป็นเอกภาพ ด้วยการใช้ศิลปะดนตรีในการช่วยส่งเสริมมิติธรรมะให้แก่ผู้รับฟัง สามารถสะท้อนถึงความสงบและความหมายแห่งหลักธรรม ตามหลักคำสอนได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (วราภรณ์ เชิดชู, 2561: 990-991) การบรรเลงเพลงนี้ใช้การผสมวงดนตรีที่มีคติมาจากความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา กล่าวคือ คตินิยมของชาวพุทธในเรื่องราวพิณทางสายกลาง โดยแบ่งรูปแบบของวงดนตรีออกเป็นจำนวน 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 กลุ่มวงดนตรีที่ปรากฏข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และวงดนตรีที่ปรากฏการใช้งานในดนตรีไทย ประกอบด้วย 4 วงคือ วงขับไม้ วงมโหรีเครื่องสี่ วงมโหรีเครื่องหก วงมโหรีเครื่องใหญ่ และกลุ่มที่ 2 กลุ่มที่กำหนดขึ้นใหม่จากคำที่ปรากฏในพระไตรปิฎก คือ วงพิณหมู่ นอกจากนั้นใช้เครื่องตกแต่งเสียงประกอบทำนองเพลง เช่น ระฆัง กังสดาล กระดิ่ง บัณเฑาะว์ กรับพวง ตะโพนและกลองทัด เพื่อสะท้อนอารมณ์และสื่อให้รับรู้ถึงจินตนาการของผู้วิจัยอย่างชัดเจน (วราภรณ์ เชิดชู, 2561: 539-540)

สรายุทธ โชติรัตน์ จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุดพุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม ศึกษาจากภูมิหลังทางประวัติศาสตร์เพื่อนำข้อมูลมาสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจเกี่ยวกับความเชื่อ เชื้อชาติ ภาษา รูปแบบสถาปัตยกรรมภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ และสร้างองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงแนวใหม่ การสร้างเครื่องดนตรีพุทธเจดีย์ทวารวดี 7 องค์เป็นสิ่งปลูกสร้างแสดงถึงความรุ่งเรืองเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาที่ปรากฏมาในเมืองนครปฐมสมัยทวารวดีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 11-16 จนถึงปัจจุบันที่สมบูรณ์จำนวน 2 องค์คือ พระปฐมเจดีย์ พระประโทนเจดีย์ และร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์อีกจำนวน 5 องค์คือ จุลประโทนเจดีย์ พระเนินเจดีย์ สังฆรัตนธาตุเจดีย์ พระงามเจดีย์ และพระเมรุเจดีย์ การสร้างสรรค์ผลงานนี้เป็นการประพันธ์เพลงในรูปแบบของเพลงชุด ประกอบด้วยเพลงหลัก 8 เพลงคือ 1. เพลงพุทธเจดีย์บูชา 2. เพลงพระปฐมเจดีย์ 3. เพลงพระประโทนเจดีย์ 4. เพลงพระเนินเจดีย์ 5. เพลงสังฆรัตนเจดีย์ 6. เพลงจุลประโทนเจดีย์ 7. เพลงพระงามเจดีย์ 8. เพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระเมรุเจดีย์ และทำนองเชื่อมเจดีย์สำหรับบรรเลงเชื่อมเพลงหลัก 1 ทำนอง มีอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว จังหวะฉิ่ง 3 รูปแบบ และหน้าทับ 12 รูปแบบ แสดงความเป็นอัตลักษณ์สำเนียงของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (สรายุทธ โชติรัตน์, 2561: ค) กำหนดรูปแบบวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประสมวงขึ้นใหม่เรียกชื่อวงดนตรีนี้ว่า “วงชุดพุทธเจดีย์ทวารวดี” แสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นทวารวดี ประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มขึ้นใหม่ 2 ชิ้นคือ ระฆังหินและระนาดหิน ใช้สำหรับบรรเลงเพลงชุดนี้โดยเฉพาะ ประกอบด้วย ระนาดตัดขนาดใหญ่ ระนาดตัดขนาดเล็ก จะเข้ ปี่มอญ ขลุ่ยเพียงออ ระฆังหิน ระนาดหิน ปรับเปลี่ยนให้ความสอดคล้องกับลีลาทำนองของพุทธเจดีย์แต่ละองค์ เพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของสำเนียงต่าง ๆ ตามแต่ละบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (สรายุทธ โชติรัตน์, 2560: 257)

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคติความเชื่อในเรื่องสัตว์หิมพานต์ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยมายาวนาน แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ สัตว์จตุบาท สัตว์ทวิบาทและมัจฉา ในสังคมไทยมีคติความเชื่อว่าสัตว์หิมพานต์เป็นสัตว์มงคล เป็นสัตว์วิเศษที่มีความสวยงาม มีคติเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุดสัตว์หิมพานต์ ประกอบด้วย 10 บทเพลง ได้แก่ เพลงพญาโคนิสภราช เพลงพญาพลาหก เพลงพญาฉัททันต์ เพลงพญาไกรสรสีหราช เพลงพญาหงส์ทอง เพลงพญากินนรแห่งสุวัณณนคร เพลงพญาครุฑ เพลงปลาอานนท์ เพลงพญานาคราช สุนันทนาคราชและปนันทนาคราช มีเพลงสำหรับเชื่อมต่อเพื่อความเป็นเอกภาพคือเพลงวิพิธหิมพานต์ บทเพลงทั้ง 10 เพลงประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมดโดยนำข้อมูลเกี่ยวกับสัตว์หิมพานต์มาวิเคราะห์ ตีความทางสัญวิทยาโดยนำเอาลักษณะของสัตว์ต่าง ๆ มาสื่อด้วยองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ ผสานกับความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ และแรงบันดาลใจของผู้วิจัยในรูปแบบดนตรีพรรณนา มีการสร้างสรรค์รูปแบบการประสมวงดนตรีและรูปแบบจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่เพื่อแสดงจินตภาพของสัตว์หิมพานต์แต่ละชนิด เพื่อเติมเต็มจินตภาพของสัตว์หิมพานต์ให้สมบูรณ์ (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, 2561: ค) ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องกับจินตภาพของสัตว์หิมพานต์แต่ละตัว โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกโดยยึดรูปแบบขนบเดิมและใช้เกณฑ์การเลือกเครื่องดนตรีตามลักษณะของเสียง เช่น เสียงดัง สูง แหลม หรือ เสียงเบา ทุ้ม ต่ำ อีกทั้งวัสดุของเครื่องดนตรีก็นำมาพิจารณาในการเลือกเครื่องดนตรีที่จะใช้ผสมในแต่ละวง และประสมเครื่องประกอบจังหวะเพื่อเพิ่มอรรถรสของบทเพลง นอกจากนั้นยังคำนึงถึงอารมณ์และบทบาทของตัวละครที่กล่าวถึงเพื่อสื่อให้เห็นอย่างชัดเจน โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีเป็นสัญลักษณ์ แสดงออกซึ่งบทบาทของอากัปกิริยาของสัตว์หิมพานต์ (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, 2561: 327-383)

จากการทบทวนวรรณกรรมในส่วนการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ พบข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์และงานวิจัยทางดุริยางคศิลป์ ทำให้ได้ทราบแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ พบวิธีการประยุกต์ใช้แนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่นำมาเชื่อมโยงกับข้อมูลทางเอกสารและบันทึกต่าง ๆ เพื่อสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ที่มีความแตกต่างออกไปตามประเด็นต่าง ๆ สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

1. การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ที่พบ เป็นการสร้างสรรค์ตามวิธีการขนบดั้งเดิมและการสร้างสรรค์รูปแบบทำนองขึ้นใหม่ สรุปได้ดังนี้

1.1 การสร้างสรรค์ตามหลักและทฤษฎีตามขนบ คือ การยืด-ขยาย ยุบ-ตัดทอน จากบทเพลงต้นราก และการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยโครงสร้างลูกตกจากทำนองต้นราก

1.2 สร้างสรรค์โดยอัตโนมัติ เป็นการสร้างสรรค์ที่ไม่ได้อาศัยต้นรากจากบทเพลงอื่นใด ผู้วิจัยสร้างสรรค์ท่วงทำนองมาจากจินตนาการของตนเอง

1.3 สร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจที่ค้นพบ ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทเพลงจากเนื้อหาข้อมูลที่ค้นพบ โดยนำมาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อแสดงออกทางสัญญะสื่อสารให้รับรู้ ได้แก่

1.3.1 อากัปกิริยาของสัตว์ เช่น เสียงร้อง การเดิน การกระพือปีก การกระโดด การวิ่ง การว่ายน้ำ เป็นต้น

1.3.2 กรรมวิธีและขั้นตอนสำคัญ เช่น กรรมวิธีการทอผ้าไหม กรรมวิธีการผลิตน้ำตาลโตนด กรรมวิธีการปลูกข้าว ขั้นตอนทางพิธีกรรม เป็นต้น

ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประเภทโครงสร้างของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดโครงสร้างผลงานและลักษณะของผู้ประพันธ์ในการสร้างสรรค์ตามความถนัดและความคิดสร้างสรรค์ของแต่ละบุคคล โดยอาศัยหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยมาผสมผสานร่วมด้วย

2. องค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์

ผู้วิจัยพบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ต่าง ๆ มาใช้เป็นพื้นฐานแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยประยุกต์แนวทางวิธีการอย่างเหมาะสมและถูกต้องตามหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

2.1 อัตราจังหวะ นิยมใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวโดยมากและมีการใช้อัตราจังหวะพิเศษร่วมด้วย

2.2 จังหวะหน้าทับ นิยมใช้จังหวะหน้าทับตามขนบเดิมคือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของประเภทของเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ อีกทั้งยังประพันธ์หน้าทับขึ้นใหม่โดยเฉพาะเพื่อให้เกิดเอกลักษณ์และอรรถรสของบทเพลงชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2.3 เสียง พบว่ามีการใช้ลักษณะของเสียง เช่น เสียงสั้น เสียงยาว เสียงเบา เสียงดัง เพื่อแสดงจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์และสื่ออารมณ์ของบทเพลงให้รับรู้ได้ชัดเจน

2.4 สำเนียง พบว่า นิยมใช้สำเนียงเป็นสื่อสัญญะในการแสดงให้รับรู้ได้อย่างชัดเจน ซึ่งปรากฏพบสำเนียงภาษาต่าง ๆ ที่มาจากข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น สำเนียงไทย สำเนียงแขก สำเนียงมอญ สำเนียงเขมร เป็นต้น รวมไปถึงการใช้สำเนียงท้องถิ่นตามแต่ละภูมิภาค เช่น ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคอีสาน และภาคกลาง เป็นต้น

3. รูปแบบวงดนตรี

ผู้วิจัยพบว่า รูปแบบวงดนตรีสามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ รูปแบบวงดนตรีตามแบบแผนเดิม รูปแบบวงดนตรีตามแบบแผนเดิมผสมเครื่องดนตรีอื่น ๆ รูปแบบวงดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นตามจุดประสงค์การใช้งาน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 รูปแบบวงดนตรีตามแบบแผนเดิม ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี สามารถแบ่งย่อยออกไปได้ตามแต่ละประเภท เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ วงเครื่องสายเครื่องคู่ วงเครื่องสายเครื่องใหญ่ วงมโหรีเครื่องคู่ วงมโหรีเครื่องใหญ่

3.2 รูปแบบวงดนตรีตามแบบแผนเดิมผสมเครื่องดนตรีอื่น ๆ คือ วงดนตรีที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น แต่ได้ผสมเครื่องดนตรีอื่นเข้าร่วมบรรเลงด้วย ได้แก่

- เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ตะโพน กลองทัด ตะโพนมอญ เปิงมาง กังสดาล ระฆัง ขลุ่ยนก บัณเฑาะว์ ฯลฯ
- เครื่องดนตรีต่างชาติ เช่น กู่เจิง กลองอินโดนีเซีย เหม่งพม่า เครื่องเคาะไม้ต่าง ๆ
- เครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลองมะริกัน ระฆังราว ฯลฯ
- เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น โทน ทับ กลองชาตรี ปี่ภูไท ฆ้องคู่ กั๊บแก๊บ ฯลฯ
- เครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ระนาดแก้ว
- เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นใหม่จากหลักฐานประวัติศาสตร์ เช่น ระฆังหิน ระนาดหิน
- เครื่องดนตรีที่มาจากอุปกรณ์ห้อยคอสัตว์ เช่น เกราะห้อยคอวัว กระดิ่งกระพรวน ฯลฯ

3.3 รูปแบบวงดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นตามจุดประสงค์การใช้งาน เช่น วงพิณหมู่ จากแนวคิดหลักฐานทางพระพุทธศาสนา วงพุทธเจดีย์ทวาราวดีศรีนครปฐม จากแนวคิดหลักฐานทางดนตรีในสมัยทวาราวดีที่ปรากฏพบในจังหวัดนครปฐม เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทั้งนี้ การสร้างสรรค์วงดนตรีขึ้นอยู่เครื่องดนตรี เสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ความสมดุลของระดับเสียง และความเหมาะสมในการใช้งาน ซึ่งขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการใช้สอย และการสื่อความให้ผู้ฟังรับรู้ได้อย่างลึกซึ้งเข้าใจโดยง่าย

4. การตั้งชื่อบทเพลง

ผู้วิจัยพบว่า การตั้งชื่อบทเพลงที่ปรากฏ มีการตั้งชื่อบทเพลงตามหลักการตั้งชื่อเพลงของครูมนตรี ตราโมท โดยมีลักษณะของชื่อบทเพลงทั้งที่ตกแต่งให้มีความคล้องจองกันและการนำชื่อข้อมูลหรือสิ่งที่ค้นพบนั้น ๆ มาตั้งเป็นชื่อของบทเพลงเพื่อแสดงความดั้งเดิมและจุดประสงค์ของบทเพลงในการสื่อความอย่างชัดเจน

ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนารามนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทเพลงจากวิธีการขนบดั้งเดิมและการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่โดยอัตโนมัติ อาศัยสำเนียงภาษาที่ปรากฏพบจากการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ใช้วงดนตรีตามรูปแบบวงดนตรีดั้งเดิมตามแบบแผนผสมผสานด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงเพื่อแสดงออกซึ่งจุดประสงค์ของผู้วิจัยและสร้างอรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลงให้รับรู้อย่างชัดเจนโดยง่าย จึงนำมาประยุกต์เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ โดยจะได้อธิบายรายละเอียดในบทที่ 4 ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม เป็นการสร้างสรรค์บทเพลงจากการศึกษาข้อมูลภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม นำประเด็นสำคัญจากผลการวิจัยมาเป็นแรงบันดาลใจสู่การสร้างสรรค์บทเพลง ทั้งนี้อาศัยหลักการตั้งชื่อเพลงตามแนวทางของครูมนตรี ตราโมท เพื่อให้เป็นที่ระลึกและถ่ายทอดความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนาราม ดังมีรายละเอียดประเด็นสำคัญ ดังนี้

4.1 โครงสร้างผลงานสร้างสรรค์

4.2 การตั้งชื่อเพลง

4.3 รูปแบบวงดนตรี

4.4 แรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ทำนองเพลง

4.1 โครงสร้างผลงานสร้างสรรค์

โครงสร้างผลงานสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม มีแรงบันดาลใจมาจากผลการวิจัยในประเด็นภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม โดยมีวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์เพื่อแสดงความนอบน้อมบูชาแด่พระพุทธศาสนา เพื่อระลึกถึงชุมชนบริเวณใกล้เคียง และเพื่อเชิดชูพระเกียรติยศและพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองผู้สถาปนาวัดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ในรูปแบบเพลงชุดโดยมีต้นแบบแนวคิดมาจากเพลงชุดโหมโรงกลางวันที่มีการเรียงร้อยบทเพลงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน นำเสนอในรูปแบบโครงสร้างอย่างเพลงชุดโหมโรงกลางวันที่มีลักษณะและวิธีการบรรเลงบทเพลงต่อเนื่องกันและการบรรเลงจบในตัวเอง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม ประกอบด้วย 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ได้แก่

- เพลงป่วงเซียนบ้านจีน
- เพลงตลาดงิ้ว
- เพลงแขกจาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เพลงประท่าคูจาม

เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์ ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย ได้แก่

- เพลงพกาพรหม

- เพลงพระธาตุ

เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

เพลงที่ 5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

4.2 การตั้งชื่อเพลง

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงตามหลักการตั้งชื่อเพลงของครูมนตรี ตราโมท ในเรื่องการตั้งชื่อเพลงตามเหตุและสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์

การตั้งชื่อเพลง แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรก คือ การตั้งชื่อชุดผลงานสร้างสรรค์และส่วนที่สอง คือ การตั้งชื่อเพลง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ส่วนแรก การตั้งชื่อชุดผลงานสร้างสรรค์ “เพลงชุดไชยวัฒนาราม” ผู้วิจัยให้นัยความของชื่อด้วยกัน 2 นัย คือ นัยแรก ไชยวัฒนาราม มาจากชื่อวัดไชยวัฒนาราม นัยที่สอง คำว่าไชยวัฒนาราม เป็นการรวมความหมายจากคำไทยมาใช้วิธีการสมาส ตามที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2563) ได้ให้ความหมายของแต่ละคำความว่า

ไชย, ไชย- [ไช, ไชยะ-] ว. ดีกว่า, เจริญกว่า. (ป. เชยฺย, ส. เชยย).

วัฒนา (1) น. ความเจริญ, ความงอกงาม. (2) ก. เจริญ, งอกงาม.

อาราม (1) น. วัด (ป., ส.).(2) น. สวนเป็นที่น่ารื่นรมย์. (ป., ส.).

น. ความยินดี, ความรื่นรมย์, ความเพลิดเพลิน.

เมื่อพิจารณาสามคำนี้แล้วจึงถอดความได้ว่าความเจริญงอกงาม ความรุ่งเรือง

ส่วนที่สอง การตั้งชื่อบทเพลง ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงจากภูมิหลังประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้อง นำมาลำดับและร้อยเรียงให้มีความคล้องจองกันเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของชื่อเพลง โดยมีบทเพลงจำนวน 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

เพลงไชยวัฒนารามบูชิต เป็นการนำชื่อวัดไชยวัฒนารามมารวมกับคำว่า บูชิต ที่มีความหมายถึงการบูชา โดยตั้งชื่อตามเหตุแสดงความหมายถึงการเคารพบูชาในพระพุทธศาสนาหรือการถวายเป็นพุทธบูชา ผู้วิจัยตั้งใจสื่อสารความหมายดังกล่าวดั่งสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่พระองค์ทรงสร้างเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดาของพระองค์และสถาปนาวัดไชยวัฒนารามจากพระราชศรัทธาในบวรพระพุทธศาสนาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา จึงเห็นสมควรแสดงถึงนัยดังกล่าวเป็นบทเพลงลำดับแรก ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงตามเหตุ ตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท

4.2.2 เพลงมิตรวัฒนา

เพลงมิตรวัฒนา ผู้วิจัยนำคำว่ามิตร ซึ่งมีความหมายว่าเพื่อน (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554: ออนไลน์) และคำว่า วัฒนา หมายถึง ความเจริญ ความงอกงาม (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554: ออนไลน์) เมื่อนำสองคำนี้มารวมกันพิจารณาความหมายแล้ว ผู้วิจัยได้ให้นิยามถึงการก่อเกิดความเจริญงอกงาม อันหมายถึงชุมชนชาวจีนและชาวจาม ชาติพันธุ์สำคัญที่อาศัยอยู่บริเวณใกล้เคียงวัดไชยวัฒนาราม ซึ่งมีบทบาทสำคัญทางสังคมที่ก่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองสืบเนื่องมาจวบจนสมัยรัตนโกสินทร์ ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงตามสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์เพื่อให้เป็นที่ระลึกถึง ตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท เพลงมิตรวัฒนาประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ดังนี้

เพลงป่วงเซียงบ้านจีน ผู้วิจัยตั้งชื่อให้เป็นที่ระลึกถึงชุมชนบ้านจีนบริเวณปากคลองตะเคียน โดยนำมาผนวกกับคำว่าป่วงเซียง มาจากพิธีกรรมของชาวจีนที่มีชื่อว่า “พิธีป่วงเซียง” หมายถึง การบรรเลงบทเพลงชุมนุมเทวดาสักการะและอวยพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาปกปักรักษาศาลเจ้าและชุมชน ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อเพลงว่าเพลงป่วงเซียงบ้านจีนเพื่อเป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท

เพลงตลาดงิ้ว ผู้วิจัยตั้งชื่อให้เป็นที่ระลึกถึงตลาดบ้านจีน อีกทั้งวัฒนธรรมชาวจีนเมื่อตั้งรกรากอาศัยอยู่บริเวณใดแล้ว นิยมจัดตั้งศาลเจ้าขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่พึ่งทางใจและความเป็นสิริมงคล ซึ่งโดยวัฒนธรรมชาวจีนเมื่อการจัดตั้งศาลเจ้าก็ต้องมีการแสดงงิ้ว (พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2564) ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อเพลงว่าเพลงตลาดงิ้ว เพื่อเป็นที่ระลึกถึงตลาดบ้านจีนและการแสดงงิ้วที่ชาวจีนนิยมนำมาแสดงถวายแด่เทพเจ้าบริเวณท้ายตลาด เป็นการตั้งชื่อเพลงตามเหตุตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงแขกจาม ผู้วิจัยตั้งชื่อให้เป็นที่ระลึกถึงชาวจามหรือที่คนไทยเรียกว่าแขกจามซึ่งเป็นชาติพันธุ์มลายูที่ได้ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณใกล้เคียงและมีบทบาทสำคัญทางสังคมชุมชน อันก่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรือง ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงเพื่อเป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ ตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท

เพลงประท่าคูจาม ผู้วิจัยตั้งชื่อเพื่อเป็นที่ระลึกถึงฟากฝั่งคลองคูจามหรือปทาคูจามหรือปละท่าคูจาม ตามการเขียนของนักวิชาการ ซึ่งตามเอกสารสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอ้างพระราชวินิจฉัยรัชกาลที่ 5 กล่าวว่า “ปละ” หรือ “ประ” แปลว่า ฟากข้าง, ฝ่ายข้าง (กรมศิลปากร, 2542: 212) ส่วนคำว่า “ท่า” น. ฝั่งน้ำสำหรับขึ้นลงหรือจอดเรือ, ท่าน้ำก็เรียก (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2563) ผู้วิจัยจึงใช้การสะกดคำนี้มีชื่อว่า “ประท่าคูจาม” เป็นบทเพลงสร้างสรรค์ที่แสดงถึงฟากฝั่งคลองคูจาม เพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงฟากฝั่งคลองคูจาม ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งอนุสรณ์ ตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท

4.2.3 พุทธศิลป์ ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงจากงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาที่ปรากฏดังที่นักวิชาการได้เรียกสิ่งนี้ว่า “พุทธศิลป์” เพื่อแสดงความนอบน้อมบูชาแด่พระพุทธศาสนา ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท ในการตั้งชื่อให้เป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ เพลงพุทธศิลป์ประกอบด้วย 2 บทเพลง เพลงพกาพรหมและเพลงพระธาตุ ดังนี้

เพลงพกาพรหม ผู้วิจัยตั้งชื่อตามตำนานเรื่องพระพุทธเจ้าโปรดพกาพรหม ซึ่งเป็นรูปปางของพระพุทธองค์ทรงกระทำปาฏิหาริย์ซ่อนพระวรกายไปประทับอยู่บนเหนือพระเศียรของพกาพรหม พกาพรหมกลับหาพระพุทธองค์ไม่พบ จนในที่สุดพกาพรหมจึงยอมละทิฐิและยอมจำนนจนบรรลุโสดาปัตติผลในที่สุด (ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ, 2545: 15) และอีกตำนานหนึ่งกล่าวว่า ครั้นเมื่อพระพุทธเจ้าประลองฤทธิ์เดชกับพระอิศวร พระพุทธเจ้าทรงจำแลงพระองค์หายไป พระอิศวรทรงหาพระพุทธเจ้าไม่พบ จนต้องออกพระโอษฐ์ยอมแพ้ การปรากฏว่าพระตถาคตเจ้าทรงขึ้นไปประทับอยู่บนพระเศียรของพระอิศวรนั่นเอง พระอิศวรทูลเชิญอย่างไรก็ไม่เสด็จลง จนต้องมีเทวโองการให้บรรเลงเพลงสาธุการ พระพุทธเจ้าจึงเสด็จลงมา (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 41) ผู้วิจัยต้องการแสดงถึงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จึงตั้งชื่อเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ ตรงตามหลักการตั้งชื่อของมนตรี ตราโมท

เพลงพระธาตุ ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงจากเรื่องราวพุทธประวัติตอนปรินิพพาน เมื่อครั้งโทณะพราหมณ์เป็นผู้ตวงแบ่งพระบรมสารีริกธาตุให้แก่กษัตริย์ต่าง ๆ ได้โดยสันติวิธี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(พิชิต ชัยเสรี, 2544: 42) ผู้วิจัยใช้ชื่อเพลงพระธาตุ เพื่อแสดงนัยตามพุทธประวัติตอนปรินิพพาน ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ตามหลักการตั้งชื่อของครูมนตรี ตราโมท

4.2.4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงโดยมีจุดประสงค์ในการเพื่อเชิดชูสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง โดยนำคำว่า บดินทร์ ซึ่งแปลว่าพระเจ้าแผ่นดิน (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554: ออนไลน์) มาผนวกกับคำว่า ปราสาททอง ซึ่งเป็นพระนามของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองผู้สถาปนาวัดไชยวัฒนารามและปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์ปราสาททอง เพื่อเป็นสัญญะในการเชิดชูพระเกียรติยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ ตามหลักการตั้งชื่อของครูมนตรี ตราโมท

4.2.5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงเพื่อแสดงออกซึ่งความวัฒนาเรืองรองของวัดไชยวัฒนาราม โดยนำคำว่า วัฒนาราม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชื่อวัดไชยวัฒนาราม มาสมาสกับคำว่า เรืองรอง เมื่อพิจารณาแล้วจึงถอดความได้ว่า ความวัฒนาเรืองรองเปรียบเสมือนพระเกียรติยศและพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ตามหลักการตั้งชื่อของครูมนตรี ตราโมท

4.3 แรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ทำนองเพลง

ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนารามจากประเด็นสำคัญที่ได้จากผลการวิจัย นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง โดยแบ่งออกเป็น 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงป่วงเชียงบ้านจีน เพลงตลาดงิ้ว เพลงแขกจาม และเพลงประท่าคูจาม เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์ ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงพกาพรหมและเพลงพระธาตุ เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง และเพลงที่ 5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม โดยจะได้อธิบายรายละเอียดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนอง ดังต่อไปนี้

4.3.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

แรงบันดาลใจจากผลการวิจัย พบว่า สมเด็จพระเจ้าปราสาททองสถาปนาวัดไชยวัฒนารามเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพลงนี้เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียดทำนอง เพลงนี้เป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และการน้อมบูชาด้วยความตั้งใจ ผู้วิจัยใช้ต้นรากจากเพลงวา ซึ่งสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติบทร้องและเพลงตับ ประวัติเพลงหน้าพาทย์และเพลงโหมโรง ได้อธิบายเพลงนี้ไว้ ความว่า

เพลงวา เพลงหน้าพาทย์ซึ่งในการแสดงโขนละครเมื่อโหมโรงแล้วจะบรรเลงเพลงวาต่อท้าย เพื่อบอกให้ทราบว่าการแสดงจะเริ่มแล้ว ส่วนในการขับเสภา เมื่อโหมโรงแล้วจะตัดเฉพาะส่วนท้ายของทำนองเพลงวามาบรรเลงเพื่อบอกให้ทราบว่าเพลงโหมโรงเสภากำลังจะจบ เสียงที่ลงจบในท้ายเพลงวานี้ยังเป็นแนวทางในการให้เสียงแก่ผู้ขับเสภาขึ้นเสียงได้ถูกต้องอีกด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550: 181)

ครูไชยยะ ทางมีศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับความสำคัญของเพลงวา ความว่า

ในทางดนตรี โบราณาจารย์กำหนดว่าเป็นเพลงสุดท้ายของชุดโหมโรงเย็นเพลงที่ 15 แต่ที่เราใช้ในทุกวันนี้เราตัดเพลงวาออกไปเนื่องด้วย เพลงวานั้นจะมีความหมายว่า ปล่อย หรือเรียกให้ชัดเจนก็คือ วาลงโรง ก็หมายถึงจะเริ่มการแสดงเอาแค่วาลงโรงก่อน ประเพณีตัดเพลงวาออกไป เกิดขึ้นจากในราชสำนัก ทุกครั้งที่มีการแสดงให้ทอดพระเนตรเนี่ย เจ้านายพระเจ้าแผ่นดินจะลงมากี่ทุ่ม สี่ทุ่มหลังเสวยแล้ววงปี่พาทย์จะทำโหมโรงเย็นทุกครั้ง โหมโรงเย็นก็คือโหมโรงมหรสพ พอเจ้านายลงมาแล้วเริ่มโหมโรงใช้เวลาอย่างน้อย ๆ ครึ่งชั่วโมงถึงสี่สิบห้านาที เพราะฉะนั้นประเพณีโบราณาจารย์น่าจะเกิดในกรมมหรสพเนี่ย โหมโรงซะก่อนแต่เว้นไว้หนึ่งเพลงคือเพลงวา พอพระเจ้าอยู่หัวลงมาเมื่อไหร่ค่อยวา นี่คือประเพณี วาอย่างนี้เขาเรียกว่าวาลงโรง หมายถึงว่าเดี๋ยวจะมีการแสดงต่อไปนี้ (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2564)

จากข้อมูลข้างต้นจึงเป็นประเพณีก่อนการแสดงที่มักจะขึ้นต้นด้วยเพลงวา ในทางการแสดงนั้นมีความเชื่อว่าเพลงวาเป็นเพลงหน้าพาทย์ศักดิ์สิทธิ์ เมื่อใครได้ยินทุกคนมักจะให้การเคารพบูชา ดังที่ รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ อธิบายความเชื่อของเพลงวากล่าวไว้ว่า

เมื่อได้ยินเพลงนี้จะต้องยกมือไหว้ ถือว่ากำลังจะเริ่มการแสดง ระลึกถึงคุณครู เทพเทวา ครูมนุษย์ ที่ได้สั่งสอน เป็นขวัญกำลังใจ ก่อนการแสดงขอพร และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขอขมาหากทำสิ่งใดประมาทพลาดพลั้งไป ขนบจารีตนี้ได้ถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาอีกนัยหนึ่ง หมายถึง ความพร้อมก่อนการแสดงเป็นสัญญะ ให้ผู้แสดงมีสติ มีสมาธิก่อนการแสดง (อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, สัมภาษณ์, 29 พฤษภาคม 2564)

เนื่องด้วยเพลงวา เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มักใช้บรรเลงก่อนเริ่มการแสดงตามข้อมูลสัมภาษณ์ข้างต้น ผู้วิจัยจึงนำเพลงวามาเป็นทำนองต้นรากซึ่งสอดคล้องทางนัยความหมายและการบรรเลง อีกทั้งผู้วิจัยมีแนวคิดการบรรเลงเพลงนี้ดั่งลักษณะการบรรเลงเพลงสาธุการกลองซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญบทแรกในพิธีไหว้ครูที่มีจุดประสงค์ในการบูชาพระรัตนตรัย

จากที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นหลักแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลงโดยใช้ทำนองโน้มลงในกลุ่มเสียงต่ำเพื่อแสดงอาการนอบน้อมบูชา ใช้อัตราจังหวะสองชั้น มีความยาว 8 บรรทัดตามการวางแนวทิศของวัด ใช้เสียงเครื่องดนตรีเครื่องหนัง ได้แก่ ตะโพนและกลองทัดเป็นเครื่องจูงจิตเพื่อแสดงถึงการนอบน้อมบูชา

4.3.2 เพลงมิตรวัฒนา

แรงบันดาลใจจากผลการวิจัย พบว่า ชุมชนชาติพันธุ์สำคัญจากชุมชนชาวจีนและชาวจามหรือที่คนไทยเรียกว่าแขกจาม เป็นชุมชนสำคัญขนาดใหญ่ดังที่ปรากฏในบันทึกทางประวัติศาสตร์ ตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่บริเวณใกล้เคียงวัดไชยวัฒนารามบริเวณปากคลองขุนละครไชยหรือคลองตะเคียนและบริเวณคลองคูจามหรือประท่าคูจาม เพลงนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงชาติพันธุ์สำคัญคือชาวจีนและชาวจาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองออกเป็นสำเนียงจีนและสำเนียงแขก แบ่งออกเป็น 4 บทเพลงย่อย คือ

เพลงป่วงเซียนบ้านจีน ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงขึ้นเพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงชุมชนบ้านจีนบริเวณปากคลองตะเคียน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่า มีการจัดตั้งตลาดสำคัญนอกพระนครมีชื่อว่าตลาดบ้านจีนและมีการจัดตั้งศาลเจ้าอยู่บริเวณท้ายตลาด และพิธีกรรมของชาวจีนมีพิธีที่เรียกว่า “พิธีป่วงเซียง” หมายถึง การบรรเลงบทเพลงชุมนุมเทวดาสักการะและอวยพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่ออัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งมงคลต่าง ๆ ตามความเชื่อถือในสมัยโบราณ โดยเชื่อว่าดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีความหมายถึงการเคารพบูชาต่อศาลเจ้า (กฤดิ์มณี พลประถม รุจี ศรีสมบัติ และกาญจนา อินทรสุนานนท์, 2558: 109)

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงนี้ออกเป็น 4 ทำนอง คือ เกริ่นนำ เน้นการใช้เสียงสูงเสมือนการเปิดตัวการแสดงจีนเพื่อเพิ่มความน่าสนใจและชักชวนเข้าสู่บทเพลง เกริ่นช้า เน้นการใช้เสียงสูงและการลากเสียงยาวอย่างอิสระ ในส่วนนี้ได้กำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง ได้แก่ ขิม ซอด้วง ปี่ชวา บรรเลงเฉพาะส่วนนี้เพื่อแสดงลักษณะการพูดของชาวจีนที่มีเสียงสูงและลากเสียงยาว สอดแทรกด้วยทำนองเครื่องประกอบจังหวะที่บรรเลงรับในแต่ละประโยคเพื่อแสดงอัตลักษณ์สำเนียงจีนที่สามารถรับรู้ได้โดยง่าย

เพลงตลาดงิ้ว เป็นบทเพลงต่อเนื่องจากเพลงป่วงเซียงบ้านจีน ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงตลาดบ้านจีน บริเวณท้ายตลาดมีการจัดตั้งศาลเจ้าซึ่งวัฒนธรรมชาวจีนมักนิยมจัดตั้งศาลเจ้าขึ้นเป็นที่สักการะประจำชุมชนและนิยมนำมหรสพอุปรากรจีนหรืองิ้วมาทำการแสดงถวายแด่เทพเจ้า

รายละเอียดทำนองเพลงนี้ ผู้วิจัยนำเพลงชมตลาดมาเป็นทำนองต้นราก ซึ่งนิยมใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงในบทชมบ้านชมเมือง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550: 47) โดยจินตนาการถึงบรรยากาศภายในตลาดบ้านจีนและการแสดงงิ้ว จึงสร้างสรรค์ให้เป็นทำนองสำเนียงจีนและมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเพื่อแสดงถึงการแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้า

เพลงแขกจาม จากการสืบค้นข้อมูลพบว่า แขกจามเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มลายู ดังการอธิบายของอาลี เสือสมิง กล่าวว่า *“เมื่อมีชาวจามอพยพเข้ามามากขึ้น ชุมชนจึงขยับขยายออกไป โดยตั้งบ้านเรือนขนานไปตามแนวสองฟากคลองคูจามซึ่งติดต่อกับคลองตะเคียน (คลองขุนละครไชย) อันเป็นที่ตั้งของชุมชนมุสลิมมลายูและชุมชนแขกมักกะสัน ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์และนับถือในศาสนาอิสลามเหมือนกัน”* (อาลี เสือสมิง, 2554: ออนไลน์) และการอธิบายของจุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ กล่าวว่า

> *ชาวจามซึ่งไปตั้งชุมชนอยู่ในกัมพูชาถูกกองทัพของสยามที่ยกไปตีกัมพูชากวาดต้อนมาเป็นเชลย เมื่อมีชาวจามอพยพเข้ามามากขึ้นชุมชนจึงขยับขยายออกไปโดยตั้งบ้านเรือนขนานไปตามแนวสองฟากคลองคูจาม ชาวจามที่เข้ามาในสยามประกอบอาชีพเดินเรือ เป็นช่างฝีมือ นอกจากนี้ยังทอผ้าไหมขาย* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2550: 95-98)

ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงเพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงชาวจามในสมัยกรุงศรีอยุธยาตามหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงแขกจามขึ้นโดยอัตโนมัติกำหนดให้มีทำนองสำเนียงแขกเพื่อแสดงถึงแขกจาม มีการย้ำเสียงแสดงความเข้มแข็งสง่างามของชาวแขกจามที่เป็นทหารอาสารับราชการในราชสำนัก กำหนดให้ใช้กลองรำมะนาและกลองแขกเป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ประวัติทางวัฒนธรรมร่วมกันกับวัฒนธรรมมลายู ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายลักษณะและความเป็นมาของกลองชนิดนี้ ความว่า

> *รำมะนา เป็นกลองขึงหน้าเดียวชนิด Tambourine เว้นแต่ไม่มี Jingles หรือฉาบคู่ติดตามขอบ หน้ากลองที่ขึ้นหนังบานผายออก ตัวกลองสั้น มีรูปร่างคล้ายชามกะละมัง เข้าใจว่าเราจะได้ทั้งแบบอย่างและรวมทั้งชื่อของเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจากมลายู เพราะมลายูก็มีกลองชนิดหนึ่ง เขาเรียกว่า ระบานา* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500: 37)

> *กลองแขก ...กลองแบบนี้เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่า "กลองชวา" เพราะเข้าใจว่า เราได้แบบอย่างมาจากชวา ในวงปี่พาทย์ของชวาก็มีกลอง 2 ชนิดคล้ายกันนี้เป็นแต่ของเขารูปกลองตอนกลางป่องโตมากกว่า ไทยเราคงจะนำกลองชนิดนี้มาใช้ในวงดนตรีของไทยมาแต่โบราณ* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500: 39)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์หน้าทับขึ้นใหม่โดยใช้กลองแขกที่มีที่มาจากวัฒนธรรมมลายูเพื่อนำเสนอวัฒนธรรมจากต้นรากวัฒนธรรมมลายูเพื่อให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึงชาวแขกจาม ผู้วิจัยตั้งชื่อหน้าทับใหม่นี้ว่า "หน้าทับแขกจาม"

เพลงประท่าคูจาม เพลงนี้เป็นบทเพลงต่อเนื่องจากเพลงแขกจาม มีแรงบันดาลใจมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ดังที่ อาลี เสือสมิง กล่าวว่า *"เมื่อมีชาวจามอพยพเข้ามามากขึ้น ชุมชนจึงขยับขยายออกไป โดยตั้งบ้านเรือนขนานไปตามแนวสองฟากคลองคูจามซึ่งติดต่อกับคลองตะเคียน (คลองขุนละครไชย) อันเป็นที่ตั้งของชุมชนมุสลิมมลายู"* (อาลี เสือสมิง, 2554: ออนไลน์) และ จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ กล่าวว่า *"ชาวจามจำนวนหนึ่งลี้ภัยอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาในสมัยอยุธยาตอนต้นโดยมีประชาคมอยู่บริเวณปากคลองคูจามหรือที่เอกสารเก่าเรียกว่า "ปทาคูจาม" แปลว่า "ค่ายคูของชาวจาม" ซึ่งอยู่ด้านใต้ของเกาะเมือง"* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2550: 95-98) ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงนี้โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นที่ระลึกฟากฝั่งประท่าคูจามซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยของชุมชนชาวจาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.3 เพลงพุทธศิลป์

แรงบันดาลใจจากผลการวิจัยพบว่า ภาพปูนปั้นพุทธประวัติที่ปรากฏแสดงเหตุการณ์ตอนประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพานขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จึงมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงโดยนำเรื่องราวจากเหตุการณ์พุทธประวัติตอนสำคัญคือ ตอนตรัสรู้ และตอนปรินิพพานมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์เพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เพลงพุทธศิลป์นี้ ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงพกาพรหมและเพลงพระธาตุ มีรายละเอียดดังนี้

เพลงพกาพรหม ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจมาจากพุทธประวัติตอนตรัสรู้จากเรื่องราวที่กล่าวถึงพระพุทธเจ้าแสดงอิทธิฤทธิ์ปราบมารพกาพรหม สามารถเทียบเคียงกับตำนานการเกิดเพลงสาธุการในทางดนตรี โดยกล่าวว่ามีการประลองฤทธิ์ระหว่างพระพุทธเจ้าและพระอิศวรและเกิดเป็นเพลงสาธุการขึ้น ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวไว้ในหนังสือพุทธธรรมดนตรีไทย สรุปได้ว่า เป็นการเพิ่มบทบาทของดนตรีไทยในตำนานเพื่อเน้นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยกับพระพุทธเจ้า (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 32) ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อเพลงเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ถึงเรื่องราวของพกาพรหมจากพุทธประวัติดังกล่าว

เพลงพระธาตุ ผู้วิจัยมีแนวคิดมาจากเหตุการณ์ในพุทธประวัติตอนปรินิพพาน เมื่อครั้งโทณะพราหมณ์ได้แบ่งพระอัฐิธาตุของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า และเป็นสัญญะของการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป อันเป็นสัจธรรมชีวิตมนุษย์ ผู้วิจัยจึงใช้หลักการตั้งชื่อเพลงครูมนตรี ตราโมทมาเป็นหลักและแนวคิดในการตั้งชื่อบทเพลงให้เป็นสิ่งซึ่งอนุสรณ์ถึงเหตุการณ์ในพุทธประวัติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

เพลงบดินทร์ปราสาททอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงนี้เพื่อเชิดชูสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ผู้สถาปนาวัดไชยวัฒนารามและปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์ปราสาททอง พระองค์ทรงปกครองบ้านเมืองทั่วทั้ง 4 สารทิศให้เกิดความเจริญรุ่งเรือง เพลงนี้ตั้งชื่อเพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งอนุสรณ์ถึงสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

รายละเอียดทำนอง เพลงบดินทร์ปราสาททอง เริ่มต้นด้วยทำนองรัวเกียรติยศ สร้างสรรค์มาจากทำนองต้นรากเพลงพญาสี่เสา สร้างสรรค์เป็น 4 ทำนอง กำหนดให้มีจังหวะอิสระเพื่อแสดงการถวายพระเกียรติยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่ทรงปกครอง

กรุงศรีอยุธยาให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองแก่แผ่นดินทั่วทั้ง 4 สารทิศ ทำนองเพลงบดินทร์ปราสาททอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์มาจากทำนองต้นรากจากเพลงปฐมและเพลงปลูกต้นไม้ ความหมายของเพลงต้นรากนี้ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่าปฐม หมายถึง ลำดับแรก, ลำดับเบื้องต้น (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2563) แสดงถึงปฐมกษัตริย์องค์แรกแห่งราชวงศ์ปราสาททอง และทำนองต้นรากเพลงปลูกต้นไม้ ครูมนตรี ตราโมท อธิบายถึงเพลงปลูกต้นไม้ไว้ความว่า

> *เพลงนี้สำหรับประกอบการกระทำตรงตามชื่อเพลงคือปลูกต้นไม้ จะเป็นต้นอะไรก็ได้ การบรรเลงประกอบการแสดงโขนก็ใช้ตอนพิราพปลูกต้นพวาทองหรือตอนพระนารายณ์แปลงเป็นยักษ์แก่ปลูกต้นไม้เอายอดลงดักทางที่ทศกัณฐ์จะผ่าน* (มนตรี ตราโมท, 2543: 16)

เนื่องด้วยเพลงปฐมและเพลงปลูกต้นไม้ พิจารณาความหมายแล้วแสดงถึงการเริ่มต้นและความสำเร็จงอกงามนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำเพลงปฐมมาและเพลงปลูกต้นไม้มาเป็นทำนองต้นราก ขยายสำนวนเป็นทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นี้ สำหรับจังหวะหน้าทับในส่วนนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้ไม้เดินเพลงปฐมเพื่อแสดงถึงการถวายพระเกียรติยศประกาศออกไปอย่างกึกก้องยิ่งใหญ่

4.3.5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

เพลงนี้เป็นบทเพลงต่อเนื่องจากเพลงบดินทร์ปราสาททอง เพื่อแสดงถึงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองในการสถาปนาวัดไชยวัฒนารามขึ้นอย่างยิ่งใหญ่สมพระเกียรติยศและให้เป็นวัดประจำรัชกาล ผู้วิจัยจึงเปรียบพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองนี้ดั่งการแสดงศักยภาพที่แสดงออกมาอย่างสูงสุด การสร้างสรรค์ทำนองเพลงนี้ผู้วิจัยนำทำนองต้นรากมาจากเพลงสมิงทอง นำมาขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งในสมัยนั้นนับเป็นความเจริญสูงสุดทางวิวัฒนาการบทเพลงไทยและตรงตามหลักการประพันธ์เพลงตามขนบ โดยสร้างสรรค์ทำนองให้มีลีลาสำนวนอย่างแบบปี่พาทย์เสภาเพื่อแสดงถึงศักยภาพของผู้บรรเลง และนำลูกตกห้องที่ 8 ของแต่ละประโยคมาสร้างสรรค์เป็นทำนองรัวชื่อว่า รัวเรืองรองวัฒนารามสำหรับขึ้นต้นเพลง มีลักษณะอย่างรัวประลองเสภา อีกทั้งใช้กระบวนการเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีซึ่งถือเป็นการแสดงศักยภาพอย่างสูงสุดของนักดนตรีไทย โดยสร้างสรรค์ทำนองเดี่ยวระนาดเอกเพื่อแสดงถึงความเป็นผู้นำที่มีการแสดงลีลาทำนองโลดโผนวิจิตรพิศดาร เพลงสมิงทองนี้ เป็นบทเพลงอาวุธที่ใช้ในวงปี่ชวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลองแขก ดังที่ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ กล่าวว่า *“เพลงสมิงทอง เป็นบทเพลงอาวุธที่ใช้สำหรับตัวละครผู้สูงศักดิ์ บรรเลงประกอบริ้วขบวนพยุหยาตราทางสถลมารค เป็นเพลงที่ใช้ในการถวายพระเกียรติยศ”* (ภัทระ คมขำ, 2564: 7 มิถุนายน 2564)

4.4 รูปแบบวงดนตรี

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม โดยกำหนดใช้วงปี่พาทย์เป็นหลักในการบรรเลง และได้ปรับการประสมเครื่องดนตรีขึ้นใหม่โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงของบทเพลงและอรรถรสของบทเพลงให้เกิดความชัดเจนและรับรู้ได้โดยง่าย ผู้วิจัยจะได้อธิบายหน้าที่และเสียงของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ตามคำอธิบายของครูมนตรี ตราโมท (2545: 30-31) และอธิบายการนำเครื่องดนตรีมาประสมเพื่อสร้างอรรถรสในแต่ละบทเพลงตามลำดับดังต่อไปนี้

ปี่ใน	ผู้นำ เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามทำนองเพลง (ลำนำ)
ระนาดเอก	ผู้นำ เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
ฆ้องวงใหญ่	เป็นหลักของพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง
ฆ้องวงเล็ก	เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด
ทุ้มไม้	หลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ
ตะโพน	ควบคุมจังหวะหน้าทับ เป็นผู้นำกลองทัด
สองหน้า	ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้องบางทีก็ใช้กลองแขกแทน)
กลองทัด	เดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง
ฉิ่ง	ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาด้วย
ฉาบเล็ก	หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ
ฉาบใหญ่	ควบคุมจังหวะห่าง ๆ
โหม่ง	ควบคุมจังหวะห่าง ๆ (มนตรี ตราโมท, 2545: 30-31)

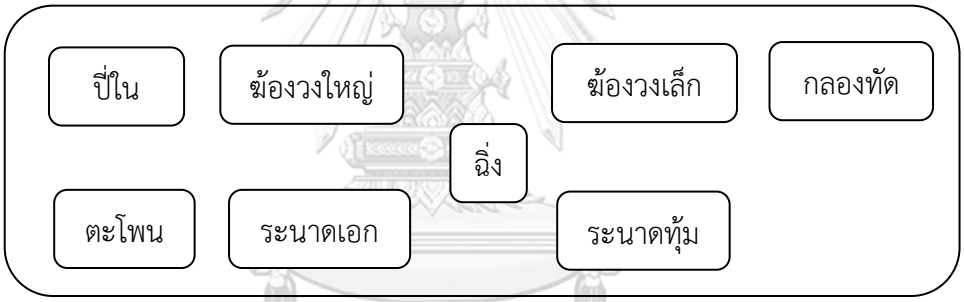
4.4.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลจากครูไชยยะ ทางมีศรี ได้กรุณาอธิบายลักษณะของดนตรีที่แสดงถึงการบูชา ความว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“เสียงดนตรีจะทำให้เกิดความขลังความศักดิ์สิทธิ์บูชา ให้เลือกจากวงดนตรีก็จะต้องเป็นแบบปี่พาทย์ รูปแบบของวงมาตรฐานของไทยก็จะมีรูปแบบอยู่ 3 วง คือ วงเครื่องห้า วงเครื่องคู่ และวงเครื่องใหญ่ ในจำนวนวงนี้ก็จะมีเสียงที่ทำด้วยเครื่องหนังคือกลอง ตะโพนเป็นหลัก” (ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2564)

ผู้วิจัยจึงกำหนดให้รูปแบบวงดนตรีสำหรับการบรรเลงเพลงไชยวัฒนารามบูชิตบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ซึ่งตรงตามหลักและทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยอันเป็นแบบแผนตามขนบดั้งเดิมมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาที่ได้วิวัฒนาการกระทั่งสมบูรณ์สืบทอดจวบจนปัจจุบัน ทั้งนี้ เพื่อแสดงความนอบน้อมและศักดิ์สิทธิ์ สื่อความหมายแห่งการถวายเป็นพุทธบูชา เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ประกอบด้วย เครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด และกรับ



ภาพที่ 75 แผนผังวงดนตรีเพลงไชยวัฒนารามบูชิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.4.2 เพลงมิตรวัฒนา

เพลงมิตรวัฒนากำหนดใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่บรรเลงเป็นหลัก ประสมด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงอย่างจีน ได้แก่ ขิม ซอด้วง ปี่ชวา สำหรับใช้ในเพลงป่วงเซียงบ้านจีนและเพลงตลาดงิ้ว โดยมีหลักการเลือกเครื่องดนตรีจากลักษณะเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงเพื่อให้สอดคล้องกับลีลาการพูดของสำเนียงชาวจีนและสร้างอรรถรสของบทเพลงตามลักษณะการแสดงงิ้วในวัฒนธรรมจีน และเครื่องดนตรีรำมะนาเป็นและกลองแขกเป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับบรรเลงสอดรับกับโหม่งซึ่งสามารถสร้างสำเนียงเสียงอย่างแขกเพื่อแสดงวัฒนธรรมมลายู อีกทั้งผู้วิจัยประสมเครื่องกำกับจังหวะอื่น ๆ เพิ่มเติมรวมด้วยเพื่ออรรถรสและอารมณ์ของบทเพลงอย่างชัดเจน เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงมิตรวัฒนาประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม

ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด เครื่องเคาะไม้แบบจีน ขิม ซอด้วง ปี่ชวา รำมะนา กังสดาล โหม่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก และกรับ ผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดในการนำเครื่องดนตรีอื่นมาผสมร่วมด้วยดังนี้

ขิม เป็นเครื่องดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมจีน ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสำเนียงเสียงอย่างจีนเพื่อแสดงอรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลง

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่มีเสียงสูงและสามารถสร้างเสียงยาว ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างการเลียนเสียงลักษณะการพูดของชาวจีน สร้างสำเนียงเสียงอย่างจีนเพื่อแสดงอรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลง

ปี่ชวา เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีเสียงสูงและสามารถเลียนเสียงการพูดของมนุษย์ ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างการเลียนเสียงลักษณะการพูดของชาวจีน สร้างสำเนียงเสียงอย่างจีนเพื่อแสดงอรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลง

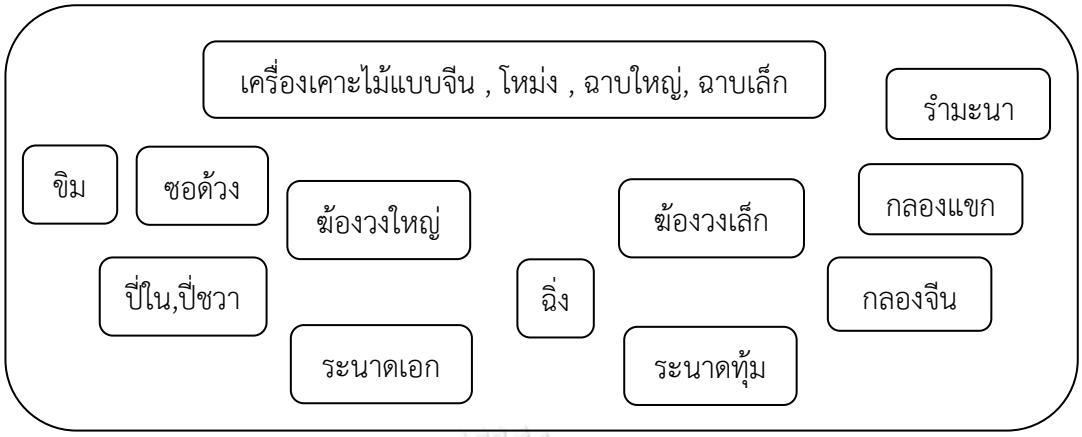
เครื่องเคาะไม้แบบจีน เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่แสดงสัญญะวัฒนธรรมจีน ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างอรรถรสสำเนียงอย่างจีนให้สามารถรับรู้ได้โดยง่าย เพื่อแสดงอรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลง

รำมะนา เป็นเครื่องกำกับจังหวะประเภทเครื่องตีที่ใช้ในวัฒนธรรมมลายู ผู้วิจัยจึงนำมาใช้กำกับจังหวะเพื่อแสดงสำเนียงเสียงอย่างแขก เพื่ออรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลงจากกลิ่นไอของวัฒนธรรมมลายู

กลองแขก เป็นเครื่องกำกับจังหวะประเภทเครื่องตีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ผู้วิจัยจึงนำมาใช้กำกับจังหวะเพื่อแสดงสำเนียงเสียงอย่างแขก เพื่ออรรถรสทางสุนทรียะของบทเพลงจากกลิ่นไอของวัฒนธรรมมลายู

โหม่ง เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะประเภทเครื่องตีซึ่งเป็นที่รับรู้โดยทั่วไปในการแสดงกลิ่นไอวัฒนธรรมมลายู-ชวา ผู้วิจัยจึงนำมาประสมเพื่อสร้างอรรถรสสำเนียงเสียงอย่างแขกโดยบรรเลงสอดรับกับหน้าทับกลองรำมะนาและกลองแขก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 76 แผนผังวงดนตรีเพลงมิตรวัฒนา

4.4.3 เพลงพุทธศิลป์

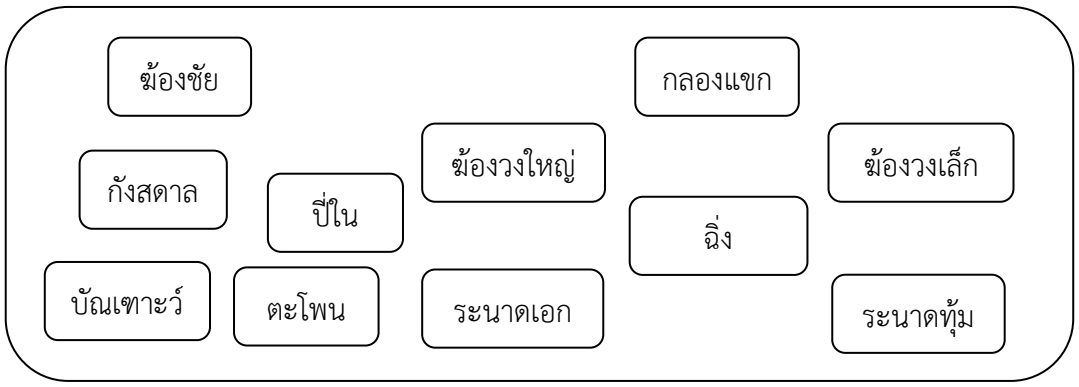
เพลงพุทธศิลป์กำหนดใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่บรรเลงเป็นหลัก ประสมด้วยเครื่องดนตรีที่สร้างอารมณ์ในการแสดงความนอบน้อมบูชาแสดงออกซึ่งการสาธุ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงพุทธศิลป์ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด กลองแขก ฆ้องชัย บัณเฑาะว์ และกังสดาล ผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดในการนำเครื่องดนตรีอื่นมาผสมร่วมด้วยดังนี้

ฆ้องชัย เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงก้องกระหึ่มเป็นกังวาน มีเสียงทุ้มต่ำใช้บรรเลงเพื่อแสดงความเป็นสิริมงคลในพิธีมงคลต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสุนทรียะของบทเพลงอันแสดงความเป็นสิริมงคล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บัณเฑาะว์ เป็นสัญลักษณ์แห่งการเนรมิตสร้างสรรค์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 54) ผู้วิจัยนำมาเป็นเครื่องดนตรีในการสร้างอรรถรสแห่งการนอบน้อมบูชาเพื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์

กังสดาล เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีบอกสัญญาณของพระสงฆ์ในสมัยโบราณ ผู้วิจัยนำมาเป็นเครื่องกำกับจังหวะเพื่อแสดงถึงความสำรวมนอบน้อมแด่พระพุทธศาสนา



ภาพที่ 77 แผนผังวงดนตรีเพลงพุทธศิลป์

ทั้งนี้ ในการบรรเลงเพลงพกาพรหม กำหนดใช้ตะโพนเป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับและกังสดาลเป็นเครื่องประกอบจังหวะแทนฉิ่ง และในการบรรเลงเพลงพระธาตุ กำหนดใช้กลองแขกและฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ

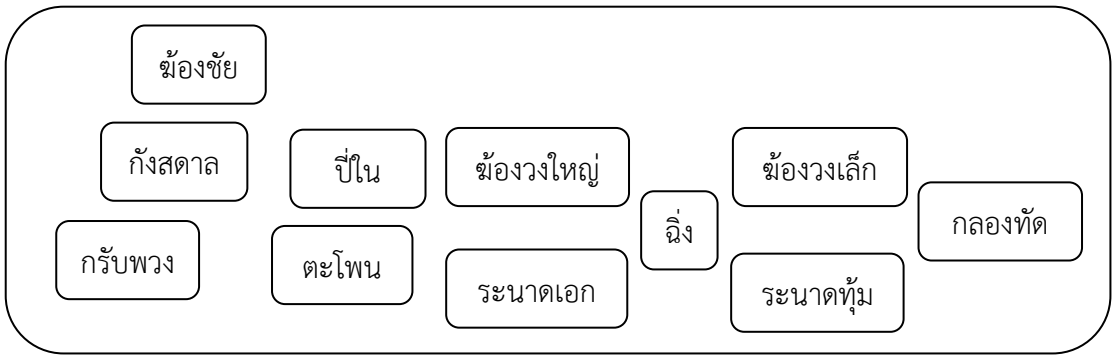
4.4.4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

เพลงบดินทร์ปราสาททองกำหนดใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่บรรเลงเป็นหลัก ประสมด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสัญญะในการบรรเลงประกอบพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงบดินทร์ปราสาททอง ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด กรับพวง ฆ้องชัย และกังสดาล ผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดในการนำเครื่องดนตรีอื่นมาผสมร่วมด้วยดังนี้

กรับพวง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นอาณัติสัญญาณที่เรียกว่า “รัวกรับ” ในการเสด็จออกพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ โดยเจ้าพนักงานจะรัวกรับเปิด-ปิดพระวิสูตรเพื่อประกอบการแสดงพระอิสริยยศ ผู้วิจัยจึงนำกรับพวงมาบรรเลงเพื่อแสดงพระอิสริยยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

ฆ้องชัย เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงก้องกระหึ่มเป็นกังวาน มีเสียงทุ้มต่ำ ใช้บรรเลงเพื่อแสดงความเป็นสิริมงคลในพิธีมงคลต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสุนทรียะของบทเพลงอันแสดงความเป็นสิริมงคล

กังสดาล เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีบอกสัญญาณของพระสงฆ์ในสมัยโบราณ ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นสัญญะเพื่อแสดงถึงความเป็นสิริมงคล



ภาพที่ 78 แผนผังวงดนตรีเพลงบดินทร์ปราสาททอง

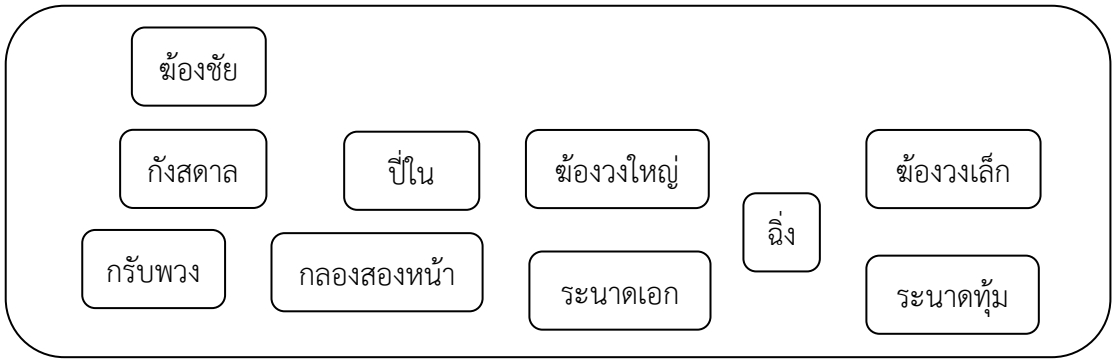
4.4.5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

เพลงเรืองรองวัฒนารามกำหนดใช้วงปี่พาทย์เสภาบรรเลงเป็นหลัก ประสมด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสัญญะในการบรรเลงประกอบพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงเรืองรองวัฒนาราม ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง กลองสองหน้า กรับพวง ฆ้องชัย และกังสดาล ผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดในการนำเครื่องดนตรีอื่นมาผสมร่วมด้วยดังนี้

กรับพวง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นอาณัติสัญญาณที่เรียกว่า “รัวกรับ” ในการเสด็จออกพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ โดยเจ้าพนักงานจะรัวกรับเปิด-ปิดพระวิสูตรเพื่อประกอบการแสดงพระอิสริยยศ ผู้วิจัยจึงนำกรับพวงมาบรรเลงเพื่อแสดงพระอิสริยยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

ฆ้องชัย เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงก้องกระหึ่มเป็นกังวาน มีเสียงทุ้มต่ำ ใช้บรรเลงเพื่อแสดงความเป็นสิริมงคลในพิธีมงคลต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสุนทรียะของบทเพลงอันแสดงความเป็นสิริมงคล

กังสดาล เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีบอกสัญญาณของพระสงฆ์ในสมัยโบราณ ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นสัญญะเพื่อแสดงถึงความเป็นสิริมงคล



ภาพที่ 79 แผนผังวงดนตรีเพลงเรืองรองวัฒนาราม

จากรายละเอียดที่กล่าวมา ผู้วิจัยสรุปวัตถุประสงค์ของบทเพลงและวงดนตรีที่ใช้ ดังตารางต่อไปนี้

เพลง	สาระสำคัญ	วงดนตรี
1. เพลงไชยวัฒนารามบูชิต	แสดงการเคารพบูชาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา	วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่
2. เพลงมิตรวัฒนา (มี 4 เพลงย่อย) - เพลงป่วงเซียงบ้านจีน - เพลงตลาดบ้านจีน - เพลงแขกจาม - เพลงประท่าคูจาม	แสดงชุมชนชาติพันธุ์สำคัญที่อาศัยอยู่บริเวณคลองตะเคียนและคลองคูจาม ได้แก่ ชุมชนชาวจีนและชุมชนชาวจาม	วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ประสมขิม ซอด้วงและปี่ชวา ใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือ กลองจีน รำมะนา ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก โหม่ง และเครื่องเคาะไม้แบบจีน
3. เพลงพุทธศิลป์ (มี 2 เพลงย่อย) - เพลงพกาพรหม - เพลงพระธาตุ	แสดงเหตุการณ์พุทธประวัติตอนตรัสรู้และตอนปรินิพพานเพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า	วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ประสมด้วย ฆ้องชัย บัณเฑาะว์ และกังสดาล
4. เพลงบดินทร์ปราสาททอง	แสดงการเชิดชูสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ผู้สถาปนาวัดไชยวัฒนารามและปฐมกษัตริย์แห่ง	ปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ประสมด้วย ฆ้องชัย กรับพวง และกังสดาล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	ราชวงศ์ปราสาททองที่ทรงปกครองแผ่นดินทั่วทั้ง 4 สารทิศ	
5. เพลงเรืองรองวัฒนาราม	แสดงถึงพระเกียรติยศและพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง	วงปี่พาทย์เสภา ประสมด้วย ฆ้องชัย กรับพวง และกังสดาล

ตารางที่ 1 สรุปบทเพลงและวงดนตรีที่ใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพลงชุดไชยวัฒนาราม เป็นการนำผลการวิจัยมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนาราม โดยมีประเด็นสำคัญเพื่อแสดงความนอบน้อมบูชาแด่พระพุทธศาสนา เพื่อระลึกถึงชุมชนชาติพันธุ์สำคัญบริเวณใกล้เคียง และเพื่อเชิดชูพระเกียรติยศและพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ผู้สถาปนาวัดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดผลงานสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนารามนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของเพลงชุดเพื่อการขับกล่อม มีแรงบันดาลใจมาจากข้อมูลภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนารามผสานกับหลักแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จะนำทำนองหลักของผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนารามมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 ข้อกำหนดเบื้องต้น

5.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน๊ต

5.1.2 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเครื่องกำกับจังหวะ

5.1.3 การกำหนดบันไดเสียงหรือทางเสียง

5.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

5.2.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

5.2.2 เพลงมิตรวัฒนา

5.2.3 เพลงพุทธศิลป์

5.2.4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

5.2.5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

5.3 โครงสร้างการบรรเลงและการเชื่อมโยงบทเพลง

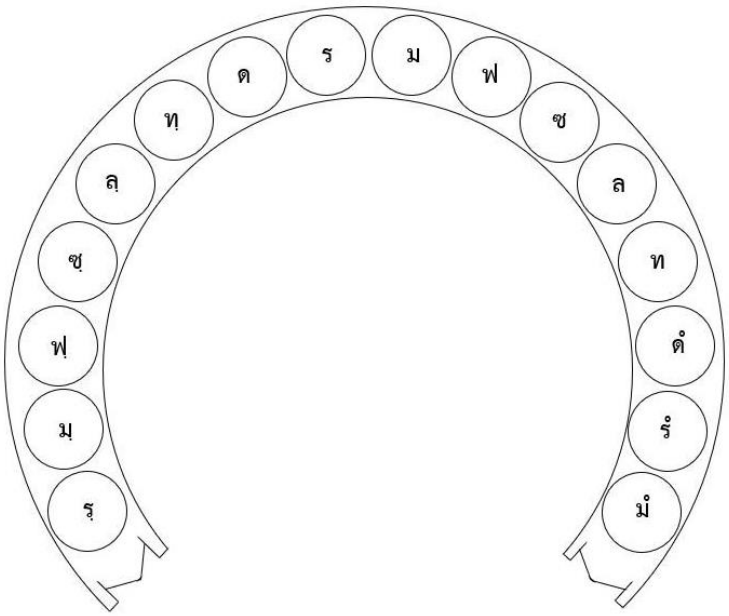
5.4 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

5.5 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

5.1 ข้อกำหนดเบื้องต้น

5.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตโดยใช้ระบบโน้ตตัวอักษรในการบันทึกโน้ตโดยมีสัญลักษณ์แทนเสียง ดังนี้



ภาพที่ 80 ภาพแสดงตำแหน่งเสียงฆ้องวงใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร โดยกำหนดตัวโน้ตตามลูกฆ้องวงใหญ่จำนวนทั้งหมด 16 ลูก โดยเรียงจากลูกที่ 1 นับจากซ้ายมือ (ลูกทวน) ไปหาลูกที่มีเสียงสูงที่สุด (ลูกยอด) โดยกำหนดเสียงสูง-ต่ำ ของโน้ตเพลง ซึ่งจะใช้สัญลักษณ์ (ดฺ) ด้านล่างตัวโน้ตเพื่อบ่งบอกว่าโน้ตนั้นมีเสียงต่ำ จะใช้สัญลักษณ์ (ดำ) ด้านบนตัวโน้ต เพื่อบ่งบอกว่าโน้ตนั้นมีเสียงสูง ดังนี้

ลูกที่ 1	เสียงเร	แทนด้วยตัวอักษร	รฺ
ลูกที่ 2	เสียงมี	แทนด้วยตัวอักษร	มฺ
ลูกที่ 3	เสียงฟา	แทนด้วยตัวอักษร	ฟฺ
ลูกที่ 4	เสียงซอล	แทนด้วยตัวอักษร	ซฺ
ลูกที่ 5	เสียงลา	แทนด้วยตัวอักษร	ลฺ
ลูกที่ 6	เสียงที	แทนด้วยตัวอักษร	ทฺ
ลูกที่ 7	เสียงโด	แทนด้วยตัวอักษร	ดฺ
ลูกที่ 8	เสียงเร	แทนด้วยตัวอักษร	ร
ลูกที่ 9	เสียงมี	แทนด้วยตัวอักษร	ม
ลูกที่ 10	เสียงฟา	แทนด้วยตัวอักษร	ฟ
ลูกที่ 11	เสียงซอล	แทนด้วยตัวอักษร	ซ
ลูกที่ 12	เสียงลา	แทนด้วยตัวอักษร	ล
ลูกที่ 13	เสียงที	แทนด้วยตัวอักษร	ท
ลูกที่ 14	เสียงโด	แทนด้วยตัวอักษร	ดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลูกที่ 15	เสียงเร	แทนด้วยตัวอักษร	รำ
ลูกที่ 16	เสียงมี	แทนด้วยตัวอักษร	มำ

ในการบันทึกโน้ต ทำนองต้นราก กำหนดให้แสดงด้วยทำนองเพลงวางอยู่บนตารางโน้ตชั้นเดียว และทำนองที่สร้างสรรค์ กำหนดให้ทำนองเพลงวางอยู่บนตารางโน้ต 2 ชั้น โดยชั้นแรกแทนพยางค์เสียงของการใช้มือขวาและชั้นที่สองแทนพยางค์เสียงของการใช้มือซ้าย ผู้วิจัยกำหนดให้ 1 บรรทัดประกอบไปด้วย 8 ห้องโน้ตในแต่ละห้องประกอบด้วยโน้ตในอัตราจังหวะปกติ 4 ตัวโน้ต หากไม่มีโน้ตในจังหวะใดของห้องเพลง จะใช้เครื่องหมายขีด (-) แทนโน้ตที่ว่าง และกำหนดให้จังหวะตกของโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 8 สำคัญที่สุด

ตารางบันทึกโน้ตทำนองเพลงต้นราก

	ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
ประโยคที่ 1	- - - ซ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด

ตารางบันทึกโน้ตทำนองที่สร้างสรรค์ใหม่

มือขวา	- - - ซ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - มำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - ดำ
มือซ้าย	- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด

ผู้วิจัยกำหนดให้ห้องโน้ต 4 ห้องรวมกันเรียกว่าวรรค โดยห้องโน้ต 4 ห้องแรกเรียกว่าวรรคท้า ห้องโน้ต 4 ห้องหลังเรียกว่า วรรครับ และ ห้องโน้ต 8 ห้องรวมกันเรียกว่าประโยค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ห้องที่ 1	ห้องที่ 2	ห้องที่ 3	ห้องที่ 4	ห้องที่ 5	ห้องที่ 6	ห้องที่ 7	ห้องที่ 8
<----------วรรคท้า---------->				<----------วรรครับ---------->			
<----------ประโยค---------->							

5.1.2 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเครื่องกำกับจังหวะ

ผู้วิจัยกำหนดเครื่องหมายสำหรับเครื่องกำกับจังหวะที่ใช้เฉพาะในการบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ชุดไชยวัฒนาราม โดยใช้สัญลักษณ์แทนดังต่อไปนี้

เสียงโจ๊ะ	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	จำ
เสียงจ๊ะ	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	จ

เสียงทั่ง	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ท
เสียงติง (กลองแขก)	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ตำ
เสียงติง (ตะโพน)	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ติง
เสียงเท่ง (ตะโพน)	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	เท่ง
เสียงป๊ะ	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ป๊ะ
เสียงตุ๊บ	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ตุ๊บ
เสียงต้อม	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ต้อม
เสียงกลองจีน	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ตฺ
เสียงฆ้องชัย	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ม
เสียงกังสะดาล	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ปำ
เสียงเครื่องเคาะไม้แบบจีน	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ปฺ
เสียงกรับพวง	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ก
เสียงโหม่ง	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	มำ
เสียงฉาบ	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ฉ
เสียงฉิ่ง	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ฉิ่ง
เสียงฉับ	แทนเสียงด้วยสัญลักษณ์	ฉับ

5.1.3 การกำหนดบันไดเสียงหรือทางเสียง

ผู้วิจัยกำหนดบันไดเสียงหรือทางเสียงตามระบบปี่พาทย์ กล่าวคือ กำหนดให้ลูกยอดหรือลูกฆ้องลูกที่ 10 ของฆ้องวงใหญ่เท่ากับบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับพยางค์เสียง คือเสียงฟา โดยบันไดเสียงทั้ง 7 มีกลุ่มเสียงปัญจมูล กำหนดได้ดังนี้

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟ ซ ล X ด ร X
บันไดเสียงทางใน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ซ ล ท X ร ม X
บันไดเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ล ท ด X ม ฟ X
บันไดเสียงทางเพียงออบน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ท ด ร X ฟ ซ X
บันไดเสียงทางนอก	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ด ร ม X ซ ล X
บันไดเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ร ม ฟ X ล ทX
บันไดเสียงทางชวา	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ม ฟ ซ X ท ด X

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทเพลงออกเป็น 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย ได้แก่

เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงป่วงเชียงบ้านจีน เพลงตลาดงิ้ว เพลงแขกจาม เพลงประท่าคูจาม

เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์ ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงพกาพรหม และเพลงพระธาตุ

เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

เพลงที่ 5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

โดยจะอธิบายรายละเอียดทำนองผลงานสร้างสรรค์ ดังต่อไปนี้

5.2.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

เพลงไชยวัฒนารามบูชิต ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนอง โดยจะได้อธิบายรายละเอียดทำนอง ดังนี้

- - - -	- มฺ - มฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - มฺ มฺ	- มฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	- ดฺ - ซ
- - - ม	- - - -	- - - ซฺ	- - - ร	- ม - -	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ซ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ร - ร	- - - ม]	- ซ - -	- ม - ร	- ด - ซฺ
- - - -	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - [มม	- - - ร	- - - -	- - - รฺ

- - ทฺ -	ทฺ ทฺ - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - -รม]	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ร
- - - ฟฺ	- - - รฺ	- มฺ - รฺ	- ทฺ - มฺ	- - -[ด	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ

- - ม -	ม ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ซ	- - ล ท	- รฺ - ท	- ล - ซ
- - - ทฺ	- - - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - -[ฟ
- - - -	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ม - ร	- - - มร]

- - - -	- - - ร	- - - -	- ร - ร	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- - - -	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - -	- -ร – ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ

- - - -	- ท - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- - ท ท	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - ทฺ	- - - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ

- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ท - รำ	- ท - ล	- - - ซ	- - - ร
- ลฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงไชยวัฒนารามบูชิต สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม X

ประโยคที่ 4 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม X

ประโยคที่ 5 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม X

ประโยคที่ 6 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม X

ประโยคที่ 7 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม X

ประโยคที่ 8 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม X

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงไชยวัฒนารามบูชิต พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางนอกและกลุ่มเสียงทางใน โดยเปลี่ยนกลุ่มเสียงฉับพลัน ซึ่งเปลี่ยนในลักษณะห่างกันเป็นคู่สี่ โดยเริ่มต้นด้วยกลุ่มเสียงทางนอกและเปลี่ยนกลุ่มเสียงมาเป็นกลุ่มเสียงทางใน ซึ่งกลุ่มเสียงทางนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นระดับเสียงที่อยู่สูงกว่าระดับเสียงทางในแสดงถึงการเคลื่อนที่มายังทำนองกลุ่มเสียงต่ำแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เข้มขลัง เป็นสัญญะของการน้อมบูชา

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองขึ้นในลักษณะคล้ายบทเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการนอบน้อมการถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระพุทธศาสนา

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทเพลงโดยอาศัยโครงสร้างต้นรากจากทำนองต้นเพลงวา ใช้กลวิธียืด-ขยายทำนองต้นรากและถอดสารัตถะทำนอง จากนั้นจึงตกแต่งทำนองอิสระโดยมีแนวคิดและการเลือกใช้การเคลื่อนที่ของทำนองที่โน้มจากกลุ่มเสียงสูงลงมาสู่กลุ่มเสียงต่ำเพื่อแสดงถึงการเคารพบูชา อีกทั้งยังแสดงทำนองสำคัญด้วยการเน้นการใช้เสียงซอลเป็นเสียงหลักในประโยคที่ 5 ซึ่งเสียงซอลเป็นต้นกำเนิดของกลุ่มเสียงบันไดเสียงทางในแสดงสัญญะของผู้ให้กำเนิดอันมาจากประวัติการสร้างวัดไชยวัฒนารามที่สมเด็จพระเจ้าปราสาททองสร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา

5.2.2 เพลงมิตรวัฒนา

เพลงมิตรวัฒนาประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงป่วงเซียงบ้านจีน เพลงตลาดงิ้ว เพลงแขกจาม และเพลงประท่าคูจาม ซึ่งกล่าวถึงชุมชนชาติพันธุ์สำคัญ คือ ชาวจีนและชาวจามที่ตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่บริเวณปากคลองขุนละครไชยหรือคลองตะเคียนและบริเวณคลองคูจามหรือประท่าคูจาม ตามที่ปรากฏจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยจะได้อธิบายละเอียดของแต่ละบทเพลง ดังนี้

เพลงป่วงเซียงบ้านจีน

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงป่วงเซียงโดยแบ่งออกเป็น 4 ทำนองคือ เกริ่นนำ เกริ่นช้า ทำนองช้า และทำนองเร็ว โดยจะได้แสดงรายละเอียด ดังต่อไปนี้

เกริ่นนำ

- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- รำ - -	- - - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- ร - -

- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- รำ - -	- ซ - -
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ร

เกริ่นช้า

- - - ดำ	- - - รำ	- - - ล	- - - ดำ	- ล - ซ	- ด - ม	- ซ - -	- - - ร
- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - -	- ม - ร	- - - ม
- - - รำ	- ดำ - ล	- - - รำ	- ดำ - ล	- - รำ ดำ	- - - รำ	- - - -	- - - ล
- - - ดำ	- ล - ซ	- - - ดำ	- ล - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ร	- - - ด

ทำนองช้า

- ล - ซ	- ม - ร	- - - ม	- ร - -	- - - -	- ด - ร	- - ม -	ม - - -
- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- - ด -	- ลฺ - -	- ด - ล	- - - -	- - - ร	- ร - -
- - ล -	ล ซ - -	- - ด ร	- - ม -	- - - -	- ด - ร	- - ม -	ม - ซ -
- - - ซ	- - ม ร	ด ล - -	ด ร - ร	- ด - ล	- ซฺ - ลฺ	- - - ร	- ร - ม
- - - ซ	- - - -	- - - มำ	- รำ - -	- - - มำ	- - มำ รำ	- ซ - ท	- - - ล
- - - ซ	- - - -	- - ซ ม	- ร - -	- - - ซ	- - มำ รำ	- ซฺ - ทฺ	- - - ลฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - มำ	- - มำ รำ	- มำ มำ รำ	- - - -	- - - รำ	- ล - -	- รำ - ดำ	- - - ดำ
- - - ซ	- - ม ร	- ซ ม ร	- - - -	- - - ร	- ลฺ - -	- ร - ด	- - - ด

กลับต้น

ทำนองเร็ว

- ล - ซ	ล ซ - -	ซ - ฟ ซ	- ซ - ซ	รำ - รำ -	- ดำ - -	ดำ - ดำ รำ	- - - ซ
- ลฺ - ซฺ	- - ฟ ร	- ร - -	ฟ ร - -	- ดำ - ซ	- - - ล	- ล - -	- ฟ - ร
- ล - ซ	ล ซ - -	ซ - ฟ ซ	- ซ - ซ	- - รำ -	รำ - รำ -	รำ - รำ -	- ซ - ซ
- ลฺ - ซฺ	- - ฟ ร	- ร - -	- ร - -	- - - ดำ	- ดำ - ซ	- ดำ - ซ	- ร - -

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงป่วงเซียงบ้านจีน สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

เกริ่นนำ

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X

เกริ่นช้า (จังหวะอิสระ)

บรรทัด 3	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
บรรทัด 4	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
บรรทัด 5	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
บรรทัด 6	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X

ทำนองช้า

ประโยคที่ 7	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 8	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 9	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X (วรรคท้า)
	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X (วรรครับ)
ประโยคที่ 10	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X

ทำนองเร็ว

ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง	ฟ ซ ล x ด ร X
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง	ฟ ซ ล x ด ร X

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงป่วงเซียงบ้านจีน พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงด้วยกัน 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงทางนอก กลุ่มเสียงทางใน และกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง ซึ่งในแต่ละกลุ่มเสียงมีการเปลี่ยนเสียงในลักษณะห่างกันเป็นคู่สี่

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้ที่ระลึกถึงตลาดบ้านจีน โดยเน้นการใช้ทำนองสำเนียงจีน แสดงลักษณะเสียงการพูดของชาวจีนที่มีเสียงสูงและลากเสียงยาว

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทเพลงป่วงเซียงบ้านจีน แบ่งออกเป็น 4 ทำนองที่บรรเลงเชื่อมต่อกัน ได้แก่

เกริ่นนำ สร้างสรรค์ขึ้นโดยคิดกระสวนทำนองจังหวะอิสระขึ้นก่อนและตกแต่งทำนองตัวโน้ตเข้าไป เน้นการใช้เสียงสูงเพื่อให้จดจำง่าย แสดงความใหญ่โตโดยใช้จังหวะกลองจีนและฉาบเพิ่มอรรถรสของบทเพลงเสมือนการเปิดตัวอย่างยิ่งใหญ่ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจและชักชวนเข้าสู่บทเพลง

กระสวนจังหวะที่คิดขึ้นใหม่

- - - X	X X X X	- X - X	- X - X

นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ 1 ประโยค

- - - X	X X X X	- - - X	X X X X	- - - X	X X X X	- X - X	- X - X

เกริ่นช้า ถอดทำนองสารัตถะมาจากทำนองต้นรากเพลงเวสสุกรรม ซึ่งเป็นเพลงมงคลแต่โบราณ ตกแต่งทำนองขึ้นอย่างอิสระโดยผู้วิจัยได้จินตนาการเสียงการพูดของชาวจีนที่มีเสียงสูงและลากเสียงยาว ในทำนองนี้ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีซอด้วง ขิม ปี่ชวา บรรเลงเท่านั้น โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่มีกลุ่มเสียงสูงและเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงอย่างจีนเพื่อแสดงอรรถรสของบทเพลงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ทำนองช้า ผู้วิจัยสร้างสรรค์มาจากทำนองต้นรากมาจากเพลงเวสสุกรรม โดยถอดทำนองสารัตถะและตกแต่งทำนองให้เป็นสำเนียงจีนอย่างอิสระ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ยักเยื้องลูกตกจากทำนองต้นรากเพื่อให้เกิดสุนทรียะของบทเพลงและความปลั่งของทำนองสำเนียงจีนเพื่อแสดงอรรถรสของสำเนียงจีนอันสื่อความหมายถึงชาติพันธุ์ชาวจีนให้รับรู้อย่างชัดเจน

ทำนองเร็ว ผู้วิจัยได้ยุบทำนองมาจากทำนองช้า โดยนำมาเปลี่ยนกลุ่มเสียงและเปลี่ยนเสียงลูกตกให้เป็นเสียงซอล เพื่อสุนทรียะของบทเพลงและเน้นการซ้ำเสียงเพื่อเพิ่มน่าสนใจให้เกิดการติดตามและรับรู้โดยง่าย

ในการเชื่อมต่อแต่ละทำนอง ผู้วิจัยตกแต่งทำนองเครื่องกำกับจังหวะโดยใช้เครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่งบรรเลงเพื่อเชื่อมต่อแต่ละทำนองเข้าด้วยกันเพื่อสุนทรียะการรับฟังอย่างกลมกลืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงตลาดงิ้ว

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงตลาดงิ้ว โดยจะได้แสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้

- - - -	- - - มำ	- - - รำ	- มำ - มำ	- - - มำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ม - ร

- ท -	ท รำ - -	รำ ท - -	- - - ซ	- - - ร	- - ม -	- ม - -
- - - ล	- - - ท	- - ล ซ	- ม - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ร

- - - -	- - - รำ	- - มำ -	- มำ - -	- - รำ -	- ท - -	- ม - ร
- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ลฺ

- - - ทฺ	- - - ร	- - ม -	ม - ม ซ	- - - รำ	- - ท -	ท ล - -
- - - ฟฺ	- - - รฺ	- - - ร	- ร - ซ	- - - ร	- - - ล	- - ซ ม

- - - ซ	- - - [ฟ	- รำ - -	[ท - - มำ	- - - มำ	- รำ - ดำ	- ลำ - ดำ
- - - ร	- - - มร]	- ร - -	ล ซ] - ม	- - ซ ม	- ร - ด	- ลฺ - ด

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงตลาดงิ้ว สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
ประโยคที่ 5	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X (วรรคท้า)
	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X (วรรครับ)

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงตลาดงิ้ว พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางในและมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็นกลุ่มเสียงทางนอกในวรรคครับของประโยคที่ 5 ซึ่งมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในลักษณะห่างกันเป็นคู่สี่

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงโดยอาศัยโครงสร้างสารัตถะจากทำนองต้นรากเพลงชมตลาด ตกแต่งทำนองอิสระเป็นทำนองสำเนียงจีน โดยนำมาเปลี่ยนกลุ่มเสียงสูงขึ้นเป็นขั้นคู่สี่เพื่อให้เกิดความสว่างของกลุ่มเสียง กำหนดใช้จังหวะฉิ่งตัดเพื่อคงอัตลักษณ์จังหวะจากเพลงต้นราก และยุบ-ตัดทอนเป็นทำนองเร็ว ให้ชื่อว่า “ฉิ่งจีน” แสดงลักษณะทำนองในรูปแบบโอดและพันเพื่อความปลั่งของกลุ่มเสียง กำหนดให้ใช้จังหวะฉิ่งแบบสามัญ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงฉิ่งจีน

- มำ - รำ	- มำ - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - รำ	- - ท รำ	- ฟ - -	รำ - ท รำ	- ฟ - -
- ซ - ร	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร	ซ ล - -	- - ม ร	- ล - -	- - ม ร

- - มำ -	มำ - มำ -	รำ - ท -	ล - ซ -	- - ม -	ม - ม ซ	รำ - ท รำ	- ล - -
- - - รำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	- - - ร	- ร - -	- ล - -	- - ซ ม

- ฟ - -	- ทฺ - -	- ล - -	- มำ - -
- - ม ร	- - ลฺ ซฺ	- - ดำ รำ	- - รำ ดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล - ซ	- - ม ซ	- ท - -	ซ - ม ซ	- ท - -
- ด - ซฺ	- ลฺ - ด	- ม ร ด	- ลฺ - ซฺ	ด ร - -	- - ล ซ	- ร - -	- - ล ซ

- - ท -	ท - ท -	ล - ซ -	ม - ร -	- - ทฺ -	ทฺ - ทฺ ร	ล - ฟ ล	- ม - -
- - - ล	- ล - ซ	- ม - ร	- ท - ล	- - - ลฺ	- ลฺ - -	- ม - -	- - ร ทฺ

- ทฺ - -	- ม - -	- ร - -	- ล - -
- - ลฺ ซฺ	- - ร ด	- - ฟ ซ	- - ซ ฟ

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงฉิ่งจีน สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

วรรคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
วรรคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
วรรคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
วรรคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
วรรคที่ 5	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม X
วรรคที่ 6	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
วรรคที่ 7	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
วรรคที่ 8	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
วรรคที่ 9	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
วรรคที่ 10	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงฉิ่งจีน พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางใน และทางนอก ซึ่งห่างกันเป็นคู่สี่ในลักษณะของทำนองโอดและพัน และพบว่ามีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงในวรรคที่ 2 วรรคที่ 5 วรรคที่ 7 และวรรคที่ 10 ทั้งนี้ การใช้เสียงนอกบันไดเสียงเพื่อเป็นสะพานเชื่อมเสียงระหว่างกลุ่มเสียงทางในและทางนอกจึงทำให้บทเพลงเชื่อมต่อกันและเกิดความโดดเด่นของทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายละเอียดทำนอง เพลงฉิ่งจีนเป็นเพลงเร็วที่ใช้บรรเลงต่อท้ายจากเพลงตลาดงิ้ว โดยให้บรรเลงในรูปแบบของเพลงฉิ่งสามัญปกติ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงโดยใช้กลวิธียุบ-ตัดทอนทำนองมาจากเพลงตลาดงิ้ว มีสำเนียงจีนและสร้างสรรค์ในลักษณะโอดและพันระหว่างกลุ่มเสียงที่สูงขึ้นเป็นขั้นคู่สี่เพื่อให้เกิดความสว่างของกลุ่มเสียงทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำที่บรรเลงสลับกัน ซึ่งยังคงรักษาลูกตกเดิมของทำนองต้นรากไว้

เพลงตลาดงิ้วนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงและการใช้เสียงนอกบันไดเสียงโดยจินตนาการถึงการแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้าภายในตลาดบ้านจีน

เพลงแขกจาม

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงแขกจาม โดยจะได้แสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้

ท่อน 1

- - - ด	- ม - -	- - - ด	- ม - -	- - - -	รำ - รำ รำ	- - - ท	- ดำ - รำ
- ซฺ - -	- - - ด	- ซฺ - -	- - - ด	- - - -	- ร - -	- - ด ทฺ	- ด - ร

- - - -	รำ - - รำ	- มำ - -	รำ - - รำ	- มำ - -	รำ - - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ซ - -	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ซ - ร	- ด - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

- - - -	ซ - ซ ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ท ดำ รำ	- - ดำ รำ	- - ดำ รำ	- - - -
- - - -	- ซฺ - -	- ฟฺ - มฺ	- ฟฺ - ซฺ	- - - -	ดำ ท - -	ดำ ท - -	ดำ ท ล ซ

- - - -	ซ - ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - - ด
- - - -	- ซฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ฟฺ - มฺ	- - - -	- ด - -	ร ด - -	ร ด ทฺ -

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 2

- - - -	- ด - ม	- ซ - -	- ด - ม	- ซฺ - -	รำ - รำ รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ซฺ - - -	- ซฺ - -	ซฺ - - -	- ซฺ - -	- ร - -	- ด - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- ล ซ -	- ซ - รำ	- ดำ - ท	- - - -
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ร	- - - ร	- ด - ทฺ	- - - -

- - - -	ซ - ซ ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- - - -	รำ - รำ รำ	- ดำ - ท	- ดำ - รำ
- - - -	- ซฺ - -	- ฟฺ - มฺ	- ฟฺ - ซฺ	- - - -	- ร - -	- ด - ทฺ	- ด - ร

- - - -	ซ - ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - - ด
- - - -	- ซ̣ - -	- ล̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ม̣	- - - -	- ด - -	ร ด - -	ร ด ท̣ -

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงแขกจาม สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

ท่อน 1

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X

ท่อน 2

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล X

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงแขกจาม พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางนอกเป็นกลุ่มเสียงหลักและใช้เสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงฟา และ เสียงที จึงทำให้เพลงนี้มีการใช้ครบทั้ง 7 เสียงอย่างสมบูรณ์

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองขึ้นโดยอัตโนมัติ มีจำนวน 2 ท่อน กำหนดให้มีอัตราจังหวะสองชั้น มีโครงสร้างในลักษณะเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย มีการย้ำเสียงเพื่อแสดงความเข้มแข็งและสร้างสรรค์ทำนองให้เป็นสำเนียงแขกแสดงถึงชาวแขกจามที่มีบทบาทสำคัญในการเป็นทหารอาสารับราชการในราชสำนัก เพลงนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์หน้าทับขึ้นใหม่จากต้นรากหน้าทับกลองรำมะนา ตั้งชื่อหน้าทับนี้ว่าหน้าทับแขกจาม กำหนดให้ใช้กลองแขกในการบรรเลงและบรรเลงสอดรับกับโหม่งเพื่อแสดงอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมมลายูให้เป็นที่ระลึกถึงชาวแขกจาม ดังมีรายละเอียดหน้าทับต่อไปนี้

ต้นรากหน้าทับกลองรำมะนา

- - - จ	- ท - -	- จ - -	ท ท - ท

หน้าทับแขกจามที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

- ต - ท	- ต - จ๎	- ต ท -	ต จ๎ - -

เพลงประท่าคูจาม

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงเพลงประท่าคูจาม โดยจะอธิบายรายละเอียดทำนอง ดังนี้

รัวประท่าคูจาม (จังหวะอิสระ)

- - ด๎ ด๎	- - ร๎ ร๎	- - ม๎ ม๎	- - ม -	ม - ซ -	- - - ม๎
- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- - ร ด	- ร - ม	- - - ม

- - - ท	- ด๎ - ร๎	- ท ด๎ ร๎	- - ม๎ ร๎	- ร๎ - -	- - - ด๎
- - - ทฺ	- ด - ร	- ทฺ ด ร	- - - -	ด๎ - ด๎ ท	- - - ด

ท่อน 1

- - ด ด	- - - ด	- - - ด	- ด ร ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - - -
- - - ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - -	ซฺ - - -	- - - -	ร ด - -	ร ด - -	- - - -

- - ซ ซ	- ซ - ล	- - ซ ล	- ท - ด	- ร๎ - -	- ด๎ - ร๎	ม๎ ร๎ - ร๎	- ม๎ - -
- - - ซฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ด ซ	- ซ - ล	- - ด -	- ม - -

- ล - ล	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- ม - ม	- ร ด -	- ด - ร	ม ร - ร	- ม - -
- - ซ -	- - ฟ -	- - ม -	- - ร -	- - - ซฺ	- ซฺ - ลฺ	- - ด ลฺ	- ทฺ - -

- ท - ท	- ด๎ - ด๎	- ร๎ – ร๎	- ม๎ - ม๎	- ร๎ ด๎ -	- ด๎ - ร๎	ม๎ ร๎ - ร๎	- ม๎ - -
- - ลฺ -	- - ท -	- - ด๎ -	- - ร๎ -	- - - ซ	- ซ - ล	- - ด ล	- ท - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ล - ล ซ	- ฟ - ม	ม ร - ร	- ม - -	ล - ล ซ	- ฟ - ม	- ร - ร	- - - ด
- ร - ร	- ด - ท	- - ด ล฻	- ท฻ - -	- ร - ร	- ด - ท฻	- - ด -	ด ท฻ - ซ฻

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงฉิ่งจีน สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

รัวประท่าคูจาม

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ทำนองหลัก

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 4 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

ประโยคที่ 5 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล X

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงประท่าคูจาม พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางนอกเป็นกลุ่มเสียงหลัก และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงฟา และ เสียงที ในทำนองเพลงเพื่อแสดงสำเนียงแขก จึงทำให้เพลงนี้มีการใช้ครบทั้ง 7 เสียงอย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงฟากฝั่งประท่าคูจามซึ่งเป็นสถานที่ตั้งบ้านเรือนของชาวแขกจาม อาศัยต้นรากจากทำนองรัวสะระหม่าแขกที่ใช้มักในรัวฉายกริชเพื่อแสดงวัฒนธรรมมลายู รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ *ได้กล่าวว่า “เพลงนี้ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ถ่ายทอดหน้าทับสะระหม่าแขกไว้ให้ก็จะนำมาให้ใช้สำหรับเพลงนี้ ”* (ภัทระ คมขำ, 7 มิถุนายน 2564)

รายละเอียดทำนอง ทำนองรัว ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองมาจากรัวสะระหม่าแขก ชื่อว่ารัวประท่าคูจาม โดยถอดสารัตถะทำนองและตกแต่งให้มีสำเนียงแขก กำหนดให้มีจังหวะอิสระ เพื่อเป็นทำนองเชื่อมจากเพลงแขกจามและเป็นทำนองเริ่มต้นเพลงประท่าคูจาม ทำนองหลัก

สร้างสรรค์ขึ้นมาจากต้นรากรัวสะระหม่าแขก กำหนดให้เป็นจังหวะชั้นเดียวเพื่อแสดงถึงความครึกครื้นรื่นเริงของการอยู่ร่วมกันของชาวแขกจามที่อาศัยอยู่บริเวณพื้นที่คลองประท่าคูจาม ใช้การสร้างสรรค์โดยถอดทำนองสารัตถะและตกแต่งทำนองขึ้นอย่างอัตโนมัติ ผู้วิจัยจินตนาการถึงสองฟากฝั่งคลองคูจามโดยปรากฏเป็น 2 ทำนอง มีเสียงต่ำและเสียงสูงบรรเลงคู่กันปรากฏในประโยคที่ 3 และ 4 เพลงนี้ใช้บรรเลงเป็นเพลงเร็วต่อจากเพลงแขกจาม และกำหนดใช้กลองรำมะนาและโหม่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงสอดรับกันเพื่อให้ได้กลิ่นไอของบทเพลงอันแสดงถึงวัฒนธรรมมลายู

ในการบรรเลงเพลงมิตรวัฒนานี้ ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นเพลงบังคับทางเพื่อแสดงอรรถรสและสำเนียงของบทเพลงให้รับรู้โดยเข้าใจและแสดงออกซึ่งสำเนียงจีนและสำเนียงแขกอย่างชัดเจน อันเป็นวัตถุประสงค์ในการแสดงกลุ่มชาติพันธุ์ชาวจีนและชาวจาม ซึ่งมีบทบาทสำคัญและตั้งบ้านเรือนอาศัยเป็นชุมชนสำคัญขนาดใหญ่บริเวณใกล้เคียงวัดไชยวัฒนารามนี้

5.2.3 เพลงพุทธศิลป์

การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงพุทธศิลป์ ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย คือ เพลงพกาพรหมและเพลงพระธาตุ ผู้วิจัยจะได้อธิบายรายละเอียดทำนอง ดังต่อไปนี้

เพลงพกาพรหม

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงพกาพรหมจากทำนองต้นราก โดยจะอธิบายรายละเอียดทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ร	- ด - -	- - - -	- ฑ ฑ -	- - - ร	- - - -	- - ร ม	- - - ร
- - - ล	- - ฑ ล	- - - ฑ	- - - ฑ	- - - ล	- - - ฑ	- ด - -	- - - ล

- - - -	- ม - ม	- - ร ม	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ม	**- ซ - ร**	**- - ม ม**
- - - ม	- - - ฑ	- ด - -	- ซ - ล	- ฑ - ล	- ซ - ฑ	**- ซ - ล**	**- ฑ - -**

- - ม ม	- ซ - ร	**- ซ - ร**	**- - ม ม**	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- - - ฑ	- ซ - ล	**- ซ - ล**	**- ฑ - -**	- ฑ - ล	- - - ฑ	- - - ซ	- - - ล

- - - มำ	- รำ - ท	- ล - -	- - - ซ	**- ซ - ร**	**- - ม ม**	- - ร ม	- ซ - ล
- - - ม	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - -	**- ซฺ - ลฺ**	**- ทฺ - -**	- ด - -	- ซฺ - ลฺ

- ท - -	ท ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ทฺ - ทฺ	- - - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงพกาพรหม สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท X ร ม x
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท X ร ม x
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท X ร ม x
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท X ร ม x
ประโยคที่ 5	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท X ร ม x (วรรคท้า)
	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม X ซ ล x (วรรครับ)

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงพกาพรหม พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางในและทางนอก และมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงโด และ เสียงฟา ในวรรครับของประโยคที่ 5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์จากมูลบทเรื่องราวพุทธประวัติตอนตรัสรู้ เพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงพกาพรหมโดยอาศัยต้นรากมาจากทำนองเพลงสาธุการเปิดโลก จากการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้อธิบายไว้ว่า *“เพลงสาธุการเปิดโลก หรือตามที่ครูพิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้ เรียกว่า สาธุการเที่ยวน้อย”* (ภัทระ คมขำ, 7 มิถุนายน 2564) ผู้วิจัยจึงนำทำนองต้นรากเพลงสาธุการเปิดโลกในสองห้องแรกซึ่งเป็นทำนองเริ่มต้นบทเพลงมายืด-ขยายทำนองขึ้นเพื่อแสดงการน้อมบูชาความยิ่งใหญ่ต่อการตรัสรู้อริยสัจเพื่อมวลมนุษยชาติตามที่ปรากฏในเหตุการณ์พุทธประวัติตอนตรัสรู้ ดังทำนองในประโยคที่ 1 และใช้การถอดทำนองสารัตถะของทำนองต้นรากเพลงสาธุการเปิดโลกมาเป็นโครงสร้างของบทเพลง จากนั้นตกแต่งอิสระโดยยึดลูกตกทำนองต้นรากและแสดงกลุ่มทำนอง 3 กลุ่มอันแสดงถึงพระพุทธ

พระธรรม และพระสงฆ์ และเปรียบดั่งหลักธรรมที่แสดงให้เห็นถึงสัจธรรมของมนุษย์การเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไป เพื่อเข้าใจถึงความจริงแท้ของชีวิตและการนอบน้อมบูชา ผู้วิจัยใช้กังสดาลเป็นเครื่องดนตรีกำหนดอัตราจังหวะเช่นเดียวกับการบรรเลงในเพลงสาธุการแสดงถึงนัยยะแห่งการสาธุ และใช้การบรรเลงหน้าทับตะโพนเพลงช้าบรรเลงเพื่อแสดงถึงการไปมาของผู้สูงศักดิ์ที่แสดงด้วยท่วงท่ากิริยาที่สง่างาม สอดคล้องกับนัยยะของบทเพลงที่แสดงถึงองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าจากตำนานการเกิดเพลงสาธุการ

เพลงพระธาตุ

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงพระธาตุ โดยจะอธิบายรายละเอียดทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

- - - -	- - - รำ	- - - -	- มำ - มำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- - - ซ	- ล - ดำ
- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	ซ ม - ร	- ด - ม	- ม - ร	- ม - ด

- - - -	- ล ดำ -	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	ฟ - - -	- ฟ - -	- ซ - ล
- - - -	- - - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - -	- ด - -	- ด - -	- ซฺ - ลฺ

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ฟ - -	- - - -	ฟฺ ร - -	- ด - ฟ	- - - ฟ
- - - -	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- ฟฺ - -	- - - ร	- - ด ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- - - -	- ฟ ซ ล	- ดำ - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - ซ ล	- ดำ - ร	- - - ฟ
- - - -	ด - - ลฺ	- ด - ซฺ	- - - -	- - - ฟฺ	- - - ลฺ	- ด - ลฺ	- - - ฟฺ

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงพระธาตุ สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล x

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 4 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงพระธาตุนี้ พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางนอกและกลุ่มเสียงเพียงออล่าง

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์จากมูลบทเรื่องราวพุทธประวัติตอนปรินิพพานเพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยอาศัยต้นรากมาจากทำนองเพลงตวงพระธาตุ โดยนำทำนองต้นรากมาถอดทำนองสารัตถะและใช้เป็นโครงสร้างของบทเพลงสร้างสรรค์ในรูปแบบลีลาอย่างเพลงสักวา แสดงถึงอาการสำรวม สงบนิ่ง เพื่อให้เป็นสิ่งซึ่งอนุสรณ์ถึงเรื่องราวพุทธประวัติตอนปรินิพพาน เพลงนี้กำหนดให้เป็นเพลงประเภทเพลงกรอ ใช้อัตราจังหวะสองชั้น บรรเลงด้วยกลองแขกใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่สองชั้น

5.2.4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงบดินทร์ปราสาททอง โดยจะอธิบายรายละเอียดทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

รัวเกียรติยศ (จังหวะอิสระ)

ทำนองที่ 1

- - - ม]	- ซ - -	- - - ม]	- ซ - -	- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	- ซ - ร
- - - [มม	- - - ร	- - - [มม	- - - ร	- - - ฟฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- ซฺ - ลฺ

ทำนองที่ 2

- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร๋
- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองที่ 3

- - - ม๋	- - - ร๋	- - - ท	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ทฺ	- - - รฺ
- - - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซ - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	- - - ลฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองที่ 4

- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -
- - - ทฺ	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- - - -	- ร - ม	- - - ร

- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- - ซ -	- - - ซฺ	- - ลฺ ทฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - ซ
- ทฺ - -	ร ม - ร	- ทฺ - -	ร ม - ร	- รฺ - -	- ซฺ - -	- - ซฺ -	- ซฺ - -

ทำนองหลักเพลงบดินทร์ปราสาททอง

- - - ท	- - - รำ	- - - มำ	รำ ท - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ
- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	ร ทฺ - ลฺ	- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร

- - - -	- รำ - รำ	มำ มำ - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- - - ร	- - - -	ซ ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟ	- มฺ - รฺ

- - ร ทฺ	- - ร ร	- - - -	ร ม - ซ	- - ซ ม	- - ซ ซ	- ทฺ - -	ร ม - ร
- - รฺ ฟฺ	- รฺ - -	- ทฺ - ด	- - - ซฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	- ฟฺ - -	- มฺ - รฺ

- - ร ทฺ	- - ร ร	- - - -	ร ม - ซ	- - ซ ม	- - ซ ซ	- ทฺ - -	ร ม - ร
- - รฺ ฟฺ	- รฺ - -	- ทฺ - ด	- - - ซฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	- ฟฺ - -	- มฺ - รฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - -	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ม - ซ ม	- - - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - ซฺ	- - - -	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- ร - -	ร ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - - ซฺ

- - รำ รำ	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- มำ - -	ม ร - -	ร ท - -	ท ล - -
- ร - -	- ร - -	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ร ท	- - ท ล	- - ล ซ	- - ซ ม

- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ล ล	- ท ล ซ	- - ม ม
- - ซฺ ทฺ	- ทฺ - -	- - ซฺ ทฺ	- ทฺ - -	- - ซฺ ทฺ	- ลฺ - -	- ทฺ ลฺ ซฺ	- ทฺ - -

- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ล ล	- ท ล ซ	- - ม ม
- - ซฺ ทฺ	- ทฺ - -	- - ซฺ ทฺ	- ทฺ - -	- - ซฺ ทฺ	- ลฺ - -	- ทฺ ลฺ ซฺ	- ทฺ - -

- - รำ รำ	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ม - -	ม ร - -	ร ท - -	ท ล - -
- ร - -	- ร - -	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ร ท	- - ท ล	- - ล ซ	- - ซ ม

- - - -	- - ร ม	- - ม ม	- ซ - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ลฺ - ทฺ	- ด - -	- มฺ - -	- ซ - ล	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงบดินทร์ปราสาททอง สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

รัวเกียรติยศ

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 4 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 5 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงบดินทร์ปราสาททอง

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 4 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 5 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 6 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 7 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 8	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม x
ประโยคที่ 9	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม x
ประโยคที่ 10	อยู่ในระดับเสียงทางใน	ซ ล ท x ร ม x (วรรคท้า)
	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ด ร ม x ซ ล x (วรรครับ)

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงบดินทร์ปราสาททอง พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางในและกลุ่มเสียงทางนอก

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเชิดชูพระเกียรติยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ปฐมกษัตริย์ต้นราชวงศ์ปราสาททอง ทรงปกครองแผ่นดินกรุงศรีอยุธยาทั่วทั่ง 4 สารทิศ ยาวนานกว่า 27 ปี และพระองค์ทรงสถาปนาวัดไชยวัฒนารามเป็นพระอารามหลวงประจำรัชกาลของพระองค์

รายละเอียดทำนอง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงบดินทร์ปราสาททอง แบ่งออกเป็น 2 ทำนอง ได้แก่ รัวเกียรติยศ สร้างสรรค์จากต้นรากเพลงพญาสี่เสา ตกแต่งขึ้นใหม่เป็นทำนองรัวจังหวะอิสระ 4 ทำนอง เพื่อแสดงเชิดชูพระเกียรติยศสมเด็จพระเจ้าปราสาททองในการปกครองบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองทั่วทั้ง 4 สารทิศ โดยตกแต่งทำนองการบรรเลงระนาดเอกโดยอาศัยกลวิธีขยี้ทำนองเปรียบดั่งการแสดงพระเกียรติยศ ทำนองหลัก สร้างสรรค์มาจากทำนองต้นรากเพลงปฐมและเพลงปลูกต้นไม้ ใช้วิธีการยืด-ขยายทำนองและตกแต่งให้เป็นสำนวนอย่างเพลงกลองกำหนดให้ใช้ไม้เดินเพลงปฐม บรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับเป็นสัญญะทางดนตรีในการถวายพระเกียรติยศยิ่งใหญ่กึกก้องทั่วแผ่นดิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพลงเรืองรองวัฒนาราม โดยจะอธิบายรายละเอียดทำนองเพลง ดังต่อไปนี้

รัวเรืองรองวัฒนาราม

- ท - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รำ
- - ล ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร

- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รำ
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองเพลงเรืองรองวัฒนาราม

- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- ด - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ดำ - ซ
- - - ฟฺ	- ซฺ - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ด - ซฺ

- ด - ฟ	- - ซ ล	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ด ด - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- ซฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- ดำ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ล

- - รำ รำ	- ดำ - ล	- ซ - -	- ล - ล	- มำ - -	มำ รำ - -	รำ ดำ - -	ดำ ล - -
- รำ - -	- ด - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - -	- - รำ ดำ	- - ดำ ล	- - ล ซ	- - ซ ฟ

- ม - -	- ร - -	- ด - ด	- - - ฟ	- ด - ฟ	- - ซ ล	- ซ - -	ล ล - ซ
- - ร ด	- - - ซฺ	- - - -	- - - ฟฺ	- ซฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ซฺ

- - - ด	- - ร ม	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ซ ล	ด ล - -	ซ ล - -	ซ ฟ - -
- ซฺ - -	- ด - -	ร ด - -	ร ม - -	- ฟ - -	- - ซ ฟ	- - ซ ฟ	- - ม ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- - - -	- ล - -	- ซ - ซ	- - - ร	- ม - -	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ
- - - -	- ลฺ - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - ร ด	- - ม ร	- ลฺ - -	- ร - -

- - - -	ม ฟ - ฟ	- - - -	ซ ล - ล	- - ดำ ล	- ซ - -	- - ซ ฟ	- - ม -
- - ด ร	- - ม	- ม - ฟ	- - ซ -	- - - -	ซ ฟ - ฟ-	- - - -	ม ร - ร

- - มำ มำ	- - รำ รำ	- - ดำ ดำ	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ดำ ดำ	- - รำ รำ
- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร

- ซ - ซ	- ร - ร	- ซฺ - ซฺ	- ร - ร	- ซ - ซ	- รำ - รำ	- - - ล	ทำ ดำ รำ มำ
- - ล -	- - ม -	- - ลฺ -	- - ม -	- - ล -	- - มำ -	- - ซ -	- - - -

- - - -	ทฺ ด - ด	- - - -	ร ม - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ท -	ล ท ด ร
- - ซฺ ลฺ	- - ท -	- - ทฺ ด	- - ร -	- - - -	ร ด - -	- - - ซ	- - - -

- ม - -	ร ร - -	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- ท - ลฺ	- - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ล	- ด - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- - - ทฺ	- - - ร

- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ดำ ดำ - รำ	- - ซ ล	- ดำ - รำ	- ดำ - -	- รำ - รำ
- ล - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ฟ - -	- ดำ - ร	- ดำ - ร	- - - -

กลับต้น

กลุ่มเสียงปัญจมูล

จากทำนองหลักเพลงเรืองรองวัฒนาราม สามารถจำแนกกลุ่มเสียงปัญจมูลแต่ละประโยคได้ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 4 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 5 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 6 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 7 อยู่ในระดับเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

ประโยคที่ 8 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล x

อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 9 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 10 อยู่ในระดับเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 11 อยู่ในระดับเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล x (วรรคท้า)

	อยู่ในระดับเสียงเพียงออล่าง	ฟ ซ ล x ด ร x (วรรครับ)
ประโยคที่ 11	อยู่ในระดับเสียงทางนอก	ฟ ซ ล x ด ร x

จากการศึกษาทำนองหลักเพลงเรืองรองวัฒนาราม พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงทางใน กลุ่มเสียงทางนอก และกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

เพลงนี้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อแสดงถึงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองที่ทรงสถาปนาวัดไชยวัฒนารามจากพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนาและพระราชอำนาจในการกระทำถาวรวัตถุให้เป็นที่ระลึกแห่งความเจริญรุ่งเรืองแก่บ้านเมือง

รายละเอียดทำนอง ทำนองรัว ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์มาจากลูกตกท้ายห้องที่ 8 ของเพลงเรืองรองวัฒนารามในแต่ละประโยค โดยนำมาเรียบเรียงและสร้างสรรค์ขึ้นเป็นทำนองรัวอย่างแบบรัวประลองเสภา ทำนองหลัก อาศัยต้นรากมาจากทำนองเพลงสมิงทอง สองชั้น โดยได้นำทำนองต้นรากมาถอดทำนองสารัตถะและใช้กลวิธีในการยืด-ขยายทำนองต้นราก สร้างสรรค์ทำนองลูกเหลื่อมเพื่อแสดงสำนวนอย่างเพลงเสภา และสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและความปลั่งของบทเพลงต้นราก ดั่งการแสดงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ผู้วิจัยจึงมุ่งแสดงศักยภาพเพื่อให้เกิดความน่าสนใจและแสดงออกซึ่งศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มที่

5.3 โครงสร้างการบรรเลงและการเชื่อมโยงบทเพลง

การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม มีรูปแบบการบรรเลงโดยมีต้นแบบแนวคิดมาจากเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ผู้วิจัยจึงนำรูปแบบโครงสร้างที่มีบทเพลงต่าง ๆ ร้อยเรียงบรรเลงต่อกัน ทั้งการบรรเลงต่อเนื่องกันหลายเพลงและบรรเลงจบขาดจากกันนำมาใช้ในการบรรเลงเพลงชุดไชยวัฒนารามนี้ โดยมีลำดับและรายละเอียดการบรรเลงดังต่อไปนี้

5.3.1 โครงสร้างการบรรเลง

โครงสร้างการบรรเลงเพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยลำดับโครงสร้างการบรรเลงโดยมีแนวทางการบรรเลงอย่างเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ซึ่งมีลักษณะการบรรเลงในรูปแบบบรรเลงจบขาดจากกันและการบรรเลงต่อเนื่องกัน มีลำดับการบรรเลงดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต (แสดงการบูชาเพื่อวัตถุประสงค์ในการถวายเป็นพุทธบูชา)

เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา (แสดงการระลึกถึงชุมชนชาวจีนและชุมชนชาวจาม) ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย บรรเลงตามลำดับต่อเนื่อง ได้แก่

- เพลงป่วงเซียนบ้านจีน
- เพลงตลาดงิ้ว
- เพลงแขกจาม
- เพลงประท่าคูจาม

เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์ (แสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า) ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย บรรเลงตามลำดับ

- เพลงพกาพรหม
- เพลงพระธาตุ

เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง (แสดงการเชิดชูพระเกียรติยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง)

เพลงที่ 5 เรืองรองวัฒนาราม (แสดงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง)

5.3.2 การเชื่อมโยงบทเพลง

สำหรับการบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยกำหนดให้มีการบรรเลงในรูปแบบบรรเลงต่อเนื่องกันหลายเพลงและบรรเลงจบขาดจากกัน ทั้งนี้อาศัยทำนองและเครื่องกำกับจังหวะเป็นทำนองเชื่อมต่อของบทเพลงในแต่ละส่วน เพื่อสุนทรียรสของการรับฟังอย่างไพเราะต่อเนื่อง โดยจะได้อธิบายวิธีการบรรเลงและการเชื่อมต่อบทเพลง ดังต่อไปนี้

5.3.2.1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงไชยวัฒนารามบูชิตมีวิธีการบรรเลงอย่างบทเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงถึงการเคารพบูชา ผู้วิจัยได้กำหนดให้เป็นเพลงดำเนินทำนอง และกำหนดให้ประโยคที่ 5 บรรเลงตามทำนองหลักเท่านั้น จากนั้นจึงดำเนินทำนองต่อไปได้ ทั้งนี้เพื่อการสื่ออารมณ์ของท่วงทำนองดังที่ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ และเพื่อแสดงการบูชาให้รับรู้ได้อย่างเข้าใจ เมื่อบรรเลงจบเพลงเสมือนว่าได้การกราบเพื่อปฏิบัติบูชาอย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.2.2 เพลงมิตรวัฒนา

เพลงนี้เป็นบทเพลงที่แสดงถึงชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่เป็นชุมชนขนาดใหญ่ โดยกำหนดให้เป็นเพลงบังคับทางในลักษณะของเพลงสำเนียง เพลงนี้ประกอบด้วย 4 เพลง ได้แก่ เพลงป่วงเซียงบ้านจีน เพลงตลาดงิ้ว เพลงแขกจาม และเพลงประท่าคูจาม มีรายละเอียดการบรรเลง ดังนี้

เพลงป่วงเซียงบ้านจีน ประกอบด้วย 4 ทำนอง

- เกริ่นนำ เป็นทำนองเริ่มต้นของเพลงป่วงเซียงบ้านจีน ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองให้มีจังหวะกระชับและย้ำเสียง บรรเลงประกอบกับจังหวะกลองจีนเพื่อแสดงอารมณ์คึกคักและเพิ่มสีสันด้วยฉาบใหญ่ เป็นการนำเข้าสู่บทเพลงอย่างยิ่งใหญ่เสมือนงานเทศกาลจีนที่มีความยิ่งใหญ่อลังการ เสมือนการเปิดตัวทำนองเพลงมิตรวัฒนานี้ จบท้ายทำนองนี้ด้วยเครื่องประกอบจังหวะจีน มีจังหวะอิสระเพื่อเชื่อมเข้าสู่ทำนองถัดไป

จังหวะกลองจีนทำนองเกริ่นนำ

กลองจีน

- - - ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- - - ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- - - ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - -	- ตฺ - ตฺ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- ฉ -	- ฉ - ฉ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเครื่องประกอบจังหวะเพื่อนำเข้าสู่ทำนองต่อไป (จังหวะอิสระ)

จังหวะเครื่องเคาะไม้แบบจีน

- - - -	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - -	- - - -	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - -

จังหวะฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง

- เกริ่นช้า เป็นทำนองที่แสดงกิริยาการพูดของชาวจีนที่เน้นไปทางเสียงสูงและลากเสียงยาว คล้ายกับการร้องเพลงงิ้ว จึงมีจังหวะช้า ๆ เอื่อย ๆ ใช้เสียงที่สูงและลากเสียงยาว ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้เฉพาะเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง ได้แก่ ขิม ซอด้วง และปี่ชวาในการ

บรรเลงและต่อด้วยทำนองเครื่องประกอบจังหวะเพื่อเพิ่มอรรถรสสำเนียงจีน ต่อท้ายด้วยทำนองเครื่องกำกับจังหวะจีนได้แก่ เครื่องเคาะไม้แบบจีน ฉิ่ง และฉาบใหญ่ บรรเลงตามลำดับ เพื่อเชื่อมเข้าสู่ทำนองถัดไป

จังหวะทำนองคั่นในแต่ละประโยคของเกริ่นช้า (จังหวะอิสระและเร่งทำนองขึ้น ตามด้วยเสียงฉิ่งและฉาบใหญ่)

- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- ปฺ - ปฺ	- ปฺ - ปฺ	- ปฺ ปฺ ปฺ	ปฺ ปฺ ปฺ ปฺ	ปฺ ปฺ ปฺ ปฺ

- ทำนองช้า ผู้วิจัยกำหนดให้มีแนวการบรรเลงอย่างจังหวะอัตราสองชั้น แต่ใช้เครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะในทำนองช้านี้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

จังหวะเครื่องเคาะไม้แบบจีน

- - - ปฺ	ปฺ - ปฺ ปฺ	- - - ปฺ	ปฺ - ปฺ ปฺ	- - - ปฺ	ปฺ - ปฺ ปฺ	- - - ปฺ	ปฺ - ปฺ ปฺ

จังหวะฉิ่ง

- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ทำนองเร็ว ผู้วิจัยกำหนดให้มีแนวการบรรเลงอย่างจังหวะอัตราชั้นเดียว และกำหนดให้ใช้เครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะทำนองช้านี้ ทำนองเครื่องประกอบจังหวะนี้ใช้เป็นทำนองเชื่อมก่อนนำเข้าสู่ทำนองเร็วนี้ด้วย โดยจะบรรเลงนำเข้ามาก่อน 4 จังหวะ มีรายละเอียด ดังนี้

จังหวะฉิ่ง

- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -	- ฉิ่ง ฉิ่ง -

จังหวะเครื่องเคาะไม้แบบจีน

- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ปฺ

เพลงตลาดงิ้ว ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงตลาดงิ้วเริ่มต้นด้วยเสียงจบของเพลงป่วงเซียงบ้านจีน เพื่อความเชื่อมต่อกลมกลืนของทำนองและบรรเลงต่อด้วยเพลงฉิ่งจีนซึ่งห่างกันเป็นคู่สี่ กำหนดให้บรรเลงเพลงตลาดงิ้วด้วยจังหวะฉิ่งตัดและเพลงฉิ่งจีนด้วยจังหวะฉิ่งสามัญ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

จังหวะฉิ่งตัด

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จังหวะเพลงฉิ่งจีน

- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง

เพลงแขกจาม ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงแขกจาม เริ่มต้นด้วยจังหวะหน้าทับรำมะนาเป็นจังหวะทำนองเชื่อมจากเพลงตลาดงิ้ว บรรเลงด้วยอัตราจังหวะสองชั้น และสอดรับด้วยหน้าทับแขกจามที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ บรรเลงด้วยกลองแขก รายละเอียดการบรรเลงเริ่มต้นด้วยจังหวะหน้าทับกลองรำมะนา 4 จังหวะ จากนั้นจึงเข้าหน้าทับแขกจามบรรเลงด้วยกลองแขกในจังหวะที่ 3 เพื่อแสดงให้เห็นที่มาของหน้าทับต้นรากและหน้าทับที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากนั้นจึงใช้หน้าทับแขกจามบรรเลงประกอบตลอดเพลง มีรายละเอียดหน้าทับ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าทับกลองรำมะนา

- - - จ	- - - ท	- จ - -	ท ท - ท

หน้าทับแขกจาม (กลองแขก) ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

- ต - ท	- ต - จ๋	- ต ท -	ต จ๋ - -

จังหวะโหม่ง

- - - -	- - - ม๋	- - - -	- - - ม๋

เพลงประท่าคูจาม ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงประท่าคูจาม เริ่มต้นด้วยทำนองรัวชื่อว่ารัวประท่าคูจาม เพื่อเป็นทำนองเชื่อมต่อจากเพลงแขกจามและใช้เกริ่นนำเข้าเพลงประท่าคูจาม ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นจังหวะชั้นเดียว ใช้หน้าทับรำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะและบรรเลงสอดรับกับโหม่งเพื่อให้ได้กลิ่นไอสำเนียงแขก โดยมีรายละเอียดหน้าทับ ดังนี้

หน้าทับรำมะนา

- ท - ท	- จ - -	- ท - ท	- จ - -	- ท - ท	- จ - -	- ท - ท	- จ - -

จังหวะโหม่ง

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - มำ

5.3.2.3 เพลงพุทธศิลป์

ผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงพุทธศิลป์ โดยมีจุดประสงค์เพื่อแสดงความนอบน้อมบูชาเรื่องราวจากพุทธประวัติ กำหนดให้ มี 2 เพลง โดยมีรายละเอียดการบรรเลงดังนี้

เพลงพกาพรหม ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงพกาพรหม เริ่มต้นด้วยการประโคมฆ้องชัย บัณเฑาะว์ และกังสดาล ตามลำดับ จังหวะอิสระ เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงอย่างการบรรเลงเพลงช้า ใช้กังสดาลเป็นเครื่องกำหนดจังหวะแทนฉิ่งแสดงความหมายแห่งการสาธุ โดยกังสดาลจะบรรเลงทุกห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 ของแต่ละประโยค ใช้ตะโพนเป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ การใช้หน้าทับเพลงช้านี้ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ กล่าวว่า *“หน้าทับอย่างเพลงช้า ตะโพนนี้ แสดงกิริยาอาการไปมาของผู้สูงศักดิ์ที่แสดงทีท่าสง่างาม”* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์ , 7 มิถุนายน 2564)

เพลงพระธาตุ เชื่อมต่อการบรรเลงจากเพลงพกาพรหมด้วยการขึ้นต้นเพลงพระธาตุด้วยเสียงจบเพลงพกาพรหม คือ เสียง เร ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงพระธาตุกำหนดให้ใช้กลองแขกเป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ บรรเลงด้วยหน้าทับปรบไก่ สองชั้น

5.3.2.4 บดินทร์ปราสาททอง

ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงบดินทร์ปราสาททอง เริ่มต้นด้วยทำนองรัวกรับเปิดพระวิสูตรเป็นลำดับแรกเสมือนการเปิดพระวิสูตรในการเสด็จออกมหาสมาคม ประกอบกับเสียงฆ้องชัยและกังสดาล เพื่อใช้เป็นสัญญะของเครื่องแสดงพระอิสริยยศ สอดรับด้วยทำนองเพลง

รัวเกียรติยศ 4 ทำนอง ต่อด้วยหน้าทับตะโพน-กลองทัดอย่างเพลงกลอง ใช้ไม้เดินเพลงปฐมแสดงถึงความยิ่งใหญ่ผ่านเสียงกลองทัดประกาศพระเกียรติยศให้กึกก้องไปทั่วทั้งแผ่นดิน

ตะโพน	- ป๊ะ ติง ตุ๊บ	- เท่ง ติง ตุ๊บ	- ป๊ะ ติง ตุ๊บ	- เท่ง ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

5.3.2.5 เรืองรองวัฒนาราม

ผู้วิจัยกำหนดให้เพลงเรืองรองวัฒนารามบรรเลงเป็นเพลงสุดท้าย โดยเริ่มต้นด้วยรัวเรืองรองวัฒนารามบรรเลงอย่างรัวประลองเสภา ต่อด้วยเพลงเรืองรองวัฒนาราม กำหนดให้มีอัตราจังหวะสามชั้น ใช้กลองสองหน้าบรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับ กำหนดให้บรรเลงกลับต้น และออกเดี่ยวระนาดเอกท้ายบทเพลง จบท้ายชุดการบรรเลงนี้ด้วยทำนองรัวกรับปิดพระวิสูตร และต่อด้วยทำนองรัวเกียรติยศทำนองที่ 4 เป็นทำนองสุดท้าย จบการบรรเลงเพลงชุดไชยวัฒนารามโดยสมบูรณ์

ผู้วิจัยสรุปโครงสร้างการบรรเลงและการเชื่อมโยงบทเพลง ดังตารางต่อไปนี้

ลำดับเพลง	**เพลง**	**โครงสร้างการบรรเลง/การเชื่อมโยงบทเพลง**
เพลงที่ 1	เพลงไชยวัฒนารามบูชิต	เพลงท่อนเดียว บรรเลงกลับต้น บรรเลงลงจบขาดจากกัน
เพลงที่ 2 - เพลงย่อยที่ 1	เพลงมิตรวัฒนา เพลงป่วงเชียงบ้านจีน	ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย เริ่มต้นด้วยทำนองเกริ่นนำ -เกริ่นช้า บรรเลงทำนองด้วยเครื่องดนตรี 3 ชิ้น คือ ขิม ซอด้วง และ ปี่ชวา คั่นด้วยทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีน ฉิ่ง และฉาบใหญ่ ท้ายแต่ละทำนอง -ทำนองช้า บรรเลงพร้อมกันทั้งวง -ทำนองเร็ว เริ่มต้นด้วยทำนอง เครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่ง จังหวะเร็ว และเข้าสู่ทำนองเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เพลงย่อยที่ 2	เพลงตลาดงิ้ว	ขึ้นต้นด้วยเสียงลงจบของทำนองเร็วเพลงป่วงเซียงบ้านจีน อัตราจังหวะฉิ่งตัด ต่อด้วย ทำนองฉิ่งจีน จังหวะฉิ่งสามัญ รูปแบบโอดและพัน บรรเลงลงจบขาดจากกัน
- เพลงย่อยที่ 3	เพลงแขกจาม	เริ่มต้นด้วย ทำนองเกริ่นหน้าทับกลองรำมะนา และต่อด้วยหน้าทับแขกจาม(กลองแขก) บรรเลงกำกับจังหวะ มีจำนวน 2 ท่อน บรรเลงลงจบขาดจากกัน
- เพลงย่อยที่ 4	เพลงประท่าคูจาม	เริ่มต้นด้วยรัวประท่าคูจาม เป็นทำนองเชื่องต่อจาอเพลงแขกจากและเป็นเกริ่นนำเข้าสู่ทำนองหลักเพลงประท่าคูจาม อัตราจังหวะชั้นเดียว บรรเลงกลับต้น บรรเลงลงจบขาดจากกัน
เพลงที่ 3 - เพลงย่อยที่ 1	เพลงพุทธศิลป์ เพลงพกาพรหม	ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย เริ่มต้นด้วยทำนองฆ้องชัย บัณเฑาะว์ และกังสดาล ต่อด้วยทำนองหลักเพลงพกาพรหม บรรเลงอย่างเพลงช้าโดยใช้ตะโพนเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ใช้กังสดาลเป็นเครื่องกำกับจังหวะแทนฉิ่ง บรรเลงกลับต้นและทอดจังหวะเพื่อลงจบ
- เพลงย่อยที่ 2	เพลงพระธาตุ	เริ่มต้นด้วยบรรเลงพร้อมกันทั้งวง ต่อจากเพลงพกาพรหม อัตราจังหวะสองชั้น รูปแบบการบรรเลงอย่างเพลงสักวา ใช้กลองแขกบรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับ บรรเลงกลับต้นและทอดจังหวะเพื่อลงจบ
เพลงที่ 4	เพลงบดินทร์ปราสาททอง	เริ่มต้นด้วยรัวกรับเปิดพระวิสูตร ทำนองรัวเกียรติยศ 4 ทำนอง ต่อด้วยทำนองบดินทร์ปราสาททอง บรรเลงอย่างเพลงกลอง บรรเลงกลับต้นและทอดจังหวะเพื่อลงจบ
เพลงที่ 5	เพลงเรืองรองวัฒนาราม	เริ่มต้นด้วยรัวเรืองรองวัฒนาราม (อย่างรัวประลองเสภา) ต่อด้วยทำนองเพลงเรืองรอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		วัฒนาราม ออกเดี่ยวระนาดเอก จบท้ายด้วยรัวกรับปิดพระวิสูตร ต่อด้วยทำนองรัวเกียรติยศ ทำนองที่ 4 บรรเลงจบขาดจากกัน

ตารางที่ 2 สรุปโครงสร้างการบรรเลงและการเชื่อมโยงบทเพลง
ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานซึ่งประกอบไปด้วย 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย ได้แก่

เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา

- เพลงป่วงเซียนบ้านจีน
- เพลงตลาดงิ้ว
- เพลงแขกจาม
- เพลงประท่าคูจาม

เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์

- เพลงพกาพรหม
- เพลงพระธาตุ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

เพลงที่ 5 เรืองรองวัฒนาราม

ทั้งหมดนี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากผลการวิจัยในการศึกษาข้อมูลภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม โดยรูปแบบการนำเสนอมีแนวคิดมาจากต้นแบบเพลงชุดโหมโรงกลางวันที่มีการร้อยเรียงเพลงต่าง ๆ รวมเข้าเป็นชุดเดียวกัน มีวิธีการบรรเลงทั้งบรรเลงจบขาดจากกันและการบรรเลงต่อเนื่องหลายเพลง ผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์เพลงไทยตามขนบ ใช้วิธีการยืด-ขยาย ยุบ-ตัดทอน การตกแต่งทำนองสำเนียง โดยบทเพลงทั้งหมดกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียง 3 กลุ่มคือ

กลุ่มเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

กลุ่มเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล x

กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยเน้นจุดประสงค์ในการสื่อความ เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต อาศัยทำนองต้นรากจากเพลงต้นเพลงวานำมาสร้างสรรค์โดยใช้วิธียืด-ขยายทำนอง เน้นใช้ทำนองในกลุ่มเสียงต่ำเพื่อแสดงความนอบน้อมบูชา เน้นการใช้เสียงซอลซึ่งเสียงเป็นต้นกำเนิดของบันไดเสียงทางใน (ซ ล ท x ร ม x) เพื่อแสดงถึงการถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงป่วงเซียงบ้านจีน อาศัยทำนองต้นรากจากเพลงเวสสุกรรม เพลงตลาดงิ้ว อาศัยทำนองต้นรากจากเพลงชมตลาด ใช้วิธีการถอดสารัตถะทำนองต้นรากและนำมาตกต่างทำนองอิสระให้เป็นสำเนียงจีน เน้นการใช้เสียงสูงและลากเสียงยาวแสดงลักษณะการพูดของชาวจีน คล้ายลักษณะของการแสดงงิ้ว แสดงการเปลี่ยนกลุ่มเสียงโดยมีสัญญะแทนการแลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้าในตลาด เพลงแขกจาม ใช้วิธีการประพันธ์โดยอัตโนมัติและสร้างสรรค์หน้าทับกลองแขกขึ้นใหม่ตั้งชื่อว่าหน้าทับแขกจาม เพื่อให้เป็นที่ระลึกถึงชาวแขกจาม และเพลงประท่าคูจาม อาศัยทำนองต้นรากจากรัวสะระหม่าแขก สร้างสรรค์โดยการถอดทำนองสารัตถะตกแต่งเป็นทำนองรัวอิสระและทำนองหลัก แสดงทำนองออกเป็น 2 ทำนองในลักษณะเสียงต่ำและเสียงสูงหมายถึงฟากฝั่งคลองคูจาม ใช้การย้ำเสียงเพื่อเป็นสัญญะความเข้มแข็งของทหารอาสาของชาวแขกจาม เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์ ประกอบด้วย 2 เพลง ได้แก่เพลงพกาพรหม อาศัยต้นรากจากเพลงสาธุการเปิดโลก ใช้วิธีการยืด-ขยายและการถอดสารัตถะทำนอง โดยแสดงกลุ่มทำนองสำคัญ 3 กลุ่มเพื่อเป็นสัญญะแทนพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ และเพลงพระธาตุ อาศัยต้นรากจากเพลงตวงพระธาตุ โดยถอดทำนองสารัตถะและตกแต่งทำนองให้มีลีลาทำนองอย่างสักวาเพื่อแสดงความนอบน้อมแด่พระพุทธศาสนา เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง อาศัยทำนองต้นรากจากเพลงพญาสี่เสา เพลงปฐม และเพลงปลูกต้นไม้ โดยสร้างสรรค์เป็นทำนองรัวเกียรติยศ และใช้วิธีการยืด-ขยายทำนอง โดยตกแต่งทำนองให้เป็นสำนวนอย่างเพลงกลอง เพื่อเชิดชูพระเกียรติยศของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง และเพลงที่ 5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม อาศัยต้นรากจากเพลงสมิงทอง ใช้วิธีการยืด-ขยายทำนองโดยตกแต่งทำนองให้เป็นสำนวนเสภา และนำลูกตกของแต่ละประโยคมาสร้างสรรค์เป็นทำนองรัวเรืองรองวัฒนารามเพื่อบรรเลงขึ้นต้นอย่างการรัวประลองเสภา ต่อด้วยการเดี่ยวระนาดเอกเพื่อแสดงพระปรีชาสามารถและเป็นการถวายพระพรชัยมงคลแด่สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องกำกับจังหวะบรรเลงเป็นทำนองเพื่อเป็นตัวเชื่อมทำนองและเชื่อมระหว่างบทเพลงเพื่อนำเข้าสู่บทเพลงถัดไป เพื่อให้เกิดการเชื่อมต่อระหว่างบทเพลงอย่างกลมกลืน กำหนดให้ใช้รูปแบบอัตราจังหวะสามชั้น จังหวะสองชั้น จังหวะชั้นเดียว จังหวะฉิ่งสามัญ และจังหวะฉิ่งตัด ทั้งนี้ตามความเหมาะสมของบทเพลง กำหนดให้ใช้หน้าทับชำนาญ จังหวะกลองอย่างจีน หน้าทับรำมะนา หน้าทับแขกจาม (สร้างสรรค์ขึ้นใหม่) หน้าทับอย่างรัวสะระหม่าแขก หน้าทับปรบไก่ (ตะโพนบรรเลงอย่างเพลงช้า) หน้าทับปรบไก่ สองชั้น (สำหรับกลองแขก) ไม้เดินเพลงปฐม หน้าทับอย่างรัวประลองเสภา หน้าทับปรบไก่ สามชั้นและสองชั้น (สำหรับกลองสองหน้า)

กำหนดใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเป็นหลัก และมีการปรับการประสมเครื่องดนตรีขึ้นใหม่บรรเลงเพื่อเพิ่มอรรถรสของบทเพลงสำเนียงและการแสดงอารมณ์ให้รับรู้ได้อย่างชัดเจนโดยง่าย โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงเพื่อแสดงอรรถรสและเครื่องดนตรีที่แสดงออกซึ่งสุนทรียะของบทเพลง ทั้งนี้ในแต่ละบทเพลงจะมีรูปแบบวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้แตกต่างกันออกไปตามความเหมาะสมและจุดประสงค์ของบทเพลง

5.4 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการวัดผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร-ดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยดำเนินงานวิจัยในระหว่างสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อโรค COVID-19 จึงส่งผลต่อรูปแบบในการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องกับมาตรการทางสาธารณสุข ผู้วิจัยจึงได้นำเสนอการแสดงในรูปแบบของวีดิทัศน์ โดยจะได้อธิบายรายละเอียดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4.1 การฝึกซ้อมนักดนตรี

ในการฝึกซ้อมนักดนตรี ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์ ความเมตตาและคำปรึกษาในการสร้างสรรค์ผลงาน อีกทั้งการปรับวงดนตรีในการบรรเลงเพลงชุดไชยวัฒนาราม จากรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

ภาพที่ 81 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ
ที่มา: ผู้วิจัย

การฝึกซ้อมนักดนตรี ผู้วิจัยแบ่งออกเป็นการฝึกซ้อมออกเป็นการฝึกซ้อมสำหรับบันทึกเสียงและการฝึกซ้อมสำหรับการบันทึกการแสดง โดยได้รับความอนุเคราะห์นักดนตรีจากนิสิตเก่าและนิสิตปัจจุบันจากสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และศิษย์เก่าชมรมดนตรีไทย โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา

การฝึกซ้อมและการบันทึกเสียง ผู้วิจัยฝึกซ้อมและบันทึกเสียงในวันที่ 20-21 มิถุนายน 2564 ณ ศาลาพระครูสุเทพธรรมรตานุสรณ์ วัดเทพนารี ซอยจรัญสนิทวงศ์ 68 กรุงเทพมหานคร มีรายนามนักดนตรี ดังนี้

ปี่ใน, ปี่ชวา	นายยศพล คมขำ
ระนาดเอก	นายธิติวุฒิ โกมุทรัตนานนท์
ระนาดทุ้ม	นายวรกฤต เทียมรัตน์
ฆ้องวงใหญ่	นางสาวปรีณาภา ไชยวุฒิ
ฆ้องวงเล็ก	นายภัทรกร ทิพยาทร
ตะโพน, กลองแขก, กลองสองหน้า	นายณัฐวุฒิ วิชัยวงศ์
กลองทัด, กลองแขก, กลองจีน	นายธีระรัตน์ คมขำ
รำมะนา , เครื่องเคาะไม้แบบจีน	นายณยศ สาตจีนพงษ์
ฉิ่ง, กังสดาล	นางสาวธัญญารัตน์ ป้องสงวน
ขิม, กรับพวง,	นางสาวชุติกาญจน์ จิระราชวโร
ซอด้วง, ฆ้องชัย, ฉาบเล็ก	นายศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บัณเฑาะว์	นายปกรณ์ หนูยี่
โหม่ง, ฉาบใหญ่	นางสาวเมษา หิ้วพิมาย

ภาพที่ 82 การฝึกซ้อมและบันทึกเสียง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 83 การฝึกซ้อมและบันทึกเสียง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 84 การฝึกซ้อมและบันทึกเสียง
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การฝึกซ้อมและการบันทึกการแสดง ผู้วิจัยฝึกซ้อมและบันทึกการแสดง ในวันที่ 17 กรกฎาคม 2564 ณ อาคารญาณวโรวิปัสสนา วัดเทพนารี ซอยจรัญสนิทวงศ์ 68 กรุงเทพมหานคร มีรายนามนักดนตรี ดังต่อไปนี้

ปี่ใน, ปี่ชวา	นายยศพล คมขำ
ระนาดเอก	นายธิติวุฒิ โกมุทรัตนานนท์
ระนาดทุ้ม	นายชินาวัตร ประฐมธานี
ฆ้องวงใหญ่	นางสาวปรีณาภา ไชยวุฒิ
ฆ้องวงเล็ก	นายปยุต ธนพูนหิรัญ
ตะโพน, กลองแขก, กลองสองหน้า	นายภัทรกร ทิพยาทร
กลองทัด, กลองแขก, กลองจีน	นายธีระรัตน์ คมขำ
รามะนา , เครื่องเคาะไม้แบบจีน	นายณยศ สาตจีนพงษ์
ฉิ่ง, กังสดาล	นายกรเอก จิตร์กระบุญ
ขิม, กรับพวง	นางสาวชุติกาญจน์ จิระราชวโร
ซอด้วง, ฆ้องชัย, ฉาบเล็ก	นายศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ
บัณเฑาะว์	นายปกรณ์ หนูยี่
โหม่ง, ฉาบใหญ่	นางสาวเมษา หิ้วพิมาย

ภาพที่ 85 การบันทึกการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 86 การบันทึกการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 87 คณะนักดนตรี

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 88 คณะนักดนตรี

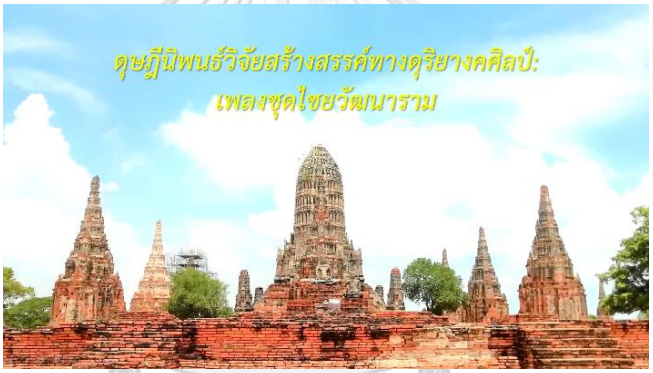
ที่มา: ผู้วิจัย

5.4.2 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบวีดิทัศน์ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 การอธิบายรายละเอียดผลงานสร้างสรรค์ และส่วนที่ 2 การแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนาราม ดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 การอธิบายรายละเอียดผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบวีดิทัศน์ประกอบการฉายภาพรายละเอียดเนื้อหา โดยอธิบายวัตถุประสงค์ของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ขอบเขตการศึกษา ผลการวิจัยนำไปสู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์ผลงานและการตั้งชื่อบทเพลง รายละเอียดการสร้างสรรค์แต่ละบทเพลงโดยสรุป วีดิทัศน์การสาธิตหน้าทับที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และสรุปประโยชน์ทางวงวิชาการและสังคมพอสังเขป



ภาพที่ 89 ปกการแสดงผลงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 90 ผู้วิจัยอธิบายรายละเอียดผลงานสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 91 ตัวอย่างเนื้อหารายละเอียดผลงานสร้างสรรค์

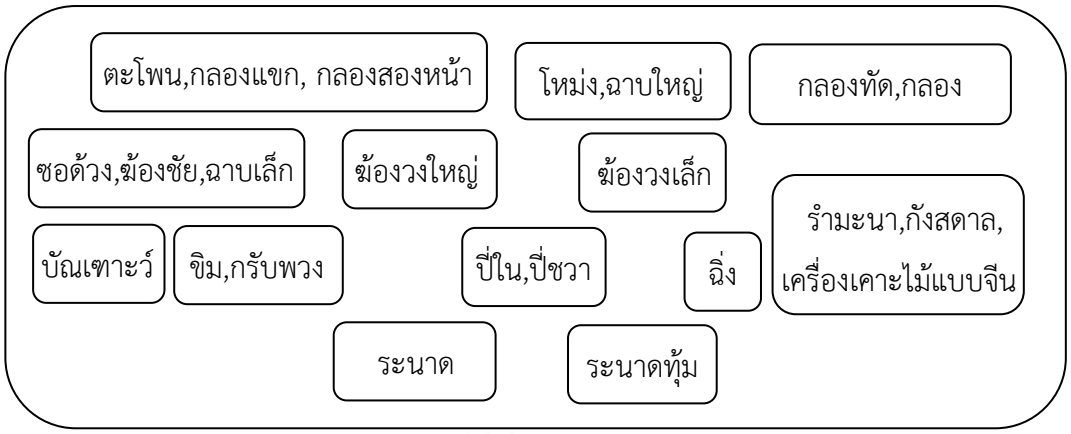
ที่มา: ผู้วิจัย

ส่วนที่ 2 การแสดงผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำเสนอการแสดงผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบวีดิทัศน์ ความยาว 32 นาที บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เป็นหลักและประสมด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างสำเนียงเสียงและสร้างอรรถรสของบทเพลง เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อโรค COVID-19 จึงส่งผลต่อข้อจำกัดทางด้านสถานที่และจำนวนนักดนตรีในการบันทึกการแสดง ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนตำแหน่งเครื่องดนตรีและนักดนตรีในการบรรเลงสำหรับการบันทึกวีดิทัศน์การแสดงนี้ เพื่อความเหมาะสมทางด้านสถานที่และจำนวนนักดนตรี

ภาพที่ 92 วงดนตรีเพลงชุดไชยวัฒนาราม

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 93 แผนผังวงดนตรีที่ใช้แสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม

การแสดงผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ผู้วิจัยจะได้แสดงรายละเอียดของการแสดงและลำดับการแสดง โดยอธิบายประกอบโน้ตทำนองหลักเพลงชุดไชยวัฒนาราม ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตเพลงชุดไชยวัฒนาราม

เพลงที่ 1 เพลงไชยวัฒนารามบูชิต

ผู้วิจัยกำหนดให้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ใช้ตะโพนเป็นเครื่องกำกับจังหวะ บรรเลงหน้าทับชำนาญเที่ยวที่ 2 อัตราจังหวะสองชั้น กำหนดให้บรรเลงกลับต้น

- - - -	- มำ - มำ	- - - มำ	- - - ร	- - มำ มำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ซ
- - - ม	- - - -	- - - ซฺ	- - - ร	- ม - -	- ซ - ร	- ม - ร	- ด - ซฺ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ร - ร	- - - ม]	- ซ - -	- ม - ร	- ด - ซฺ
- - - -	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - [มม	- - - ร	- - - -	- - - รฺ

- - ทฺ -	ทฺ ทฺ - ร	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - -รม]	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ร
- - - ฟฺ	- - - รฺ	- มฺ - รฺ	- ทฺ - มฺ	- - -[ด	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ

- - ม -	ม ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- - - ทฺ	- - - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - -[ฟ
- - - -	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ม - ร	- - - มร]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - -	- - - ร	- - - -	- ร - ร	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- - - -	- - - ล	- - - ลฺ	- - - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ล - ซฺ	- - - ลฺ

- - - -	- ท - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- - ท ท	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - ทฺ	- - - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ

- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ท - รำ	- ท - ล	- - - ซ	- - - ร
- ลฺ - ซฺ	- - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

กลับต้น

เพลงที่ 2 เพลงมิตรวัฒนา

เพลงมิตรวัฒนานี้ ประกอบด้วยเพลงย่อย 4 เพลงบรรเลงต่อเนื่องกัน เชื่อมต่อบทเพลงด้วยทำนองเครื่องกำกับจังหวะ ดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

เพลงย่อยที่ 1 : เพลงป่วงเซียงบ้านจีน

เพลงป่วงเซียงบ้านจีน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ เริ่มต้นด้วยทำนองเกริ่นนำใช้กลองจีนและฉาบใหญ่บรรเลงกำกับจังหวะโดยบรรเลงตามทำนองเพลง กำหนดให้บรรเลง 1 รอบ

เกริ่นนำ

- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- รำ - -	- - - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- ร - -

- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- - - รำ	รำ รำ รำ -	- รำ - -	- ซ - -
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ร

จังหวะกลองจีนทำนองเกริ่นนำ

กลองจีน

- - - ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- - - ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- - - ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	- ตฺ - -	- ตฺ - ตฺ

ฉาบใหญ่

- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	- - - -	- - - ฉ	ฉ - - -	- ฉ - ฉ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากนั้นบรรเลงทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีน จำนวน 2 รอบ เพื่อนำเข้าสู่ทำนองเกริ่นช้า

ทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่ง (จังหวะอิสระ)

- - - -	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ปฺ	- - - ปฺ	- - - ฉิ่ง

ต่อด้วยการบรรเลงทำนองเกรินช้า 4 ทำนอง โดยกำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีเฉพาะ ซอด้วง ขิม และปี่ชวา เพื่อสร้างอรรถรสของสำเนียงการพูดอย่างจีน ซึ่งในแต่ละทำนองจะบรรเลงคั่นด้วยทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีน ต่อด้วย ฉิ่ง และ ฉาบใหญ่ กำหนดให้บรรเลงจำนวน 1 รอบ

เกริ่นช้า

- - - ด๋	- - - ร๋	- - - ล	- - - ด๋	- ล - ซ	- ด - ม	- ซ - -	- - - ร
- - - ล฻	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - -	- ม - ร	- - - ม
- - - ร๋	- ด๋ - ล	- - - ร๋	- ด๋ - ล	- - ร๋ ด๋	- - - ร๋	- - - -	- - - ล
- - - ด๋	- ล - ซ	- - - ด๋	- ล - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ร	- - - ด

แต่ละทำนองคั่นด้วยทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีน ต่อด้วยฉิ่ง และฉาบใหญ่ ตามลำดับ

- - - ป฻	- - - ป฻	- - - ป฻	- ป฻ - ป฻	- ป฻ - ป฻	- ป฻ ป฻ ป฻	ป฻ ป฻ ป฻ ป฻	ป฻ ป฻ ป฻ ป฻

ต่อด้วยทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่ง 4 จังหวะ เพื่อนำเข้าสู่ทำนองช้า และใช้บรรเลงกำกับจังหวะตลอดทำนองช้า

จังหวะเครื่องเคาะไม้แบบจีน

- - - ป฻	ป฻ - ป฻ ป฻	- - - ป฻	ป฻ - ป฻ ป฻	- - - ป฻	ป฻ - ป฻ ป฻	- - - ป฻	ป฻ - ป฻ ป฻

จังหวะฉิ่ง

- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ

ทำนองช้า บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ประสมซอด้วงและขิม เพื่อสร้างอรรถรสสำเนียงจีน กำหนดให้บรรเลงลับต้น ทอดจังหวะลงเล็กน้อยเพื่อนำเข้าทำนองถัดไป

ทำนองช้า

- ล - ซ	- ม - ร	- - - ม	- ร - -	- - - -	- ด - ร	- - ม -	ม - - -
- ล฻ - ซ฻	- ท฻ - ล฻	- - ด -	- ล - -	- ด - ล	- - - -	- - - ร	- ร - -
- - ล -	ล ซ - -	- - ด ร	- - ม -	- - - -	- ด - ร	- - ม -	ม - ซ -
- - - ซ	- - ม ร	ด ล - -	ด ร - ร	- ด - ล	- ซ฻ - ล฻	- - - ร	- ร - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ซ	- - - -	- - - ม̣	- ร̣ - -	- - - ม̣	- - ม̣ ร̣	- ซ - ท	- - - ล
- - - ซ̣	- - - -	- - ซ ม	- ร - -	- - - ซ	- - ม ร̣	- ซ̣ - ท̣	- - - ล̣

- - - ม̣	- - ม̣ ร̣	- ม̣ ม̣ ร̣	- - - -	- - - ร̣	- ล - -	- ร̣ - ด̣	- - - ด̣
- - - ซ	- - ม ร	- ซ ม ร	- - - -	- - - ร	- ล̣ - -	- ร - ด	- - - ด

กลับต้น

จากนั้นต่อด้วยทำนองเครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่งในจังหวะเร็ว บรรเลงนำ 2 จังหวะ แล้วจึงบรรเลงทำนองเร็ว กำหนดให้บรรเลงกลับต้นและลงจบขาดจากกัน

จังหวะเครื่องเคาะไม้แบบจีนและฉิ่ง นำมา 2 จังหวะ และบรรเลงประกอบทำนองเร็ว

- ฉิ่ง ฉิ่ง ป̣	- ฉิ่ง ฉิ่ง ป̣	- ฉิ่ง ฉิ่ง ป̣	- ฉิ่ง ฉิ่ง ป̣

จังหวะฉาบใหญ่

- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ

ทำนองเร็ว

- ล - ซ	ล ซ - -	ซ - ฟ ซ	- ซ - ซ	ร̣ - ร̣ -	- ด̣ - -	ด̣ - ด̣ ร̣	- - - ซ
- ล̣ - ซ̣	- - ฟ ร	- ร - -	ฟ ร - -	- ด̣ - ซ	- - - ล	- ล - -	- ฟ - ร

- ล - ซ	ล ซ - -	ซ - ฟ ซ	- ซ - ซ	- - ร̣ -	ร̣ - ร̣ -	ร̣ - ร̣ -	- ซ - ซ
- ล̣ - ซ̣	- - ฟ ร	- ร - -	- ร - -	- - - ด̣	- ด̣ - ซ	- ด̣ - ซ	- ร - -

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงย่อยที่ 2 : เพลงตลาดงิ้ว

เพลงตลาดงิ้ว บรรเลงต่อจากเพลงป่วงเซียงบ้านจีน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ประสมซอด้วงและขิม เริ่มต้นทำนองเพลงพร้อมกันและบรรเลงพร้อมกันทั้งวง กำหนดให้ใช้จังหวะฉิ่งตัด กำหนดให้บรรเลงกลับต้นและบรรเลงทำนองต่อไปอย่างต่อเนื่อง

- - - -	- - - มฺ	- - - รฺ	- มฺ - มฺ	- - - มฺ	- มฺ - มฺ	- มฺ - รฺ
- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ม - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ม - ร

- ท -	ท รฺ - -	รฺ ท - -	- - - ซ	- - - ร	- - ม -	- ม - -
- - - ล	- - - ท	- - ล ซ	- ม - ร	- - - ลฺ	- - - ร	- - - ร

- - - -	- - - รฺ	- - มฺ -	- มฺ - -	- - รฺ -	- ท - -	- ม - ร
- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ลฺ

- - - ทฺ	- - - ร	- - ม -	ม - ม ซ	- - - รฺ	- - ท -	ท ล - -
- - - ฟฺ	- - - รฺ	- - - ร	- ร - ซฺ	- - - ร	- - - ล	- - ซ ม

- - - ซ	- - - [ฟ	- รฺ - -	[ท - - มฺ	- - - มฺ	- รฺ - ดฺ	- ลฺ - ดฺ
- - - ซฺ	- - - มร]	- ร - -	ล ซ] - ม	- - ซ ม	- ร - ด	- ลฺ - ด

กลับต้น

จังหวะฉิ่งตัด

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ต่อด้วยทำนองเพลงฉิ่งจีน อัตราจังหวะฉิ่งสามัญ (ลักษณะทำนองชั้นเดียว) โดยบรรเลงต่อเนื่องจากทำนองเพลงตลาดงิ้วทันที กำหนดให้บรรเลงกลับต้นทำนองโอด-พันและลงจบขาดจากกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ออกเพลงฉิ่งจีน ทำนองโอด-พัน

- มำ - รำ	- มำ - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - รำ	- - ท รำ	- ฟ - -	ร - ท ร	- ฟ - -
- ซ - ร	- ม - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร	ซ ล - -	- - ม ร	- ล - -	- - ม ร

- - มำ -	มำ - มำ -	รำ - ท -	ล - ซ -	- - ม -	ม - ม ซ	รำ - ท รำ	- ล - -
- - - รำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	- - - ร	- ร - -	- ล - -	- - ซ ม

- ฟ - -	- ทฺ - -	- ล - -	- มำ - -
- - ม ร	- - ลฺ ซฺ	- - ดำ รำ	- - รำ ดำ

- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล - ซ	- - ม ซ	- ท - -	ซ - ม ซ	- ท - -
- ด - ซฺ	- ลฺ - ด	- ม ร ด	- ลฺ - ซฺ	ด ร - -	- - ล ซ	- ร - -	- - ล ซ

- - ท -	ท - ท -	ล - ซ -	ม - ร -	- - ทฺ -	ทฺ - ทฺ ร	ล - ฟ ล	- ม - -
- - - ล	- ล - ซ	- ม - ร	- ท - ล	- - - ลฺ	- ลฺ - -	- ม - -	- - ร ทฺ

- ทฺ - -	- ม - -	- ร - -	- ล - -
- - ลฺ ซฺ	- - ร ด	- - ฟ ซ	- - ซ ฟ

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จังหวะเพลงฉิ่งจีน

- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง

เพลงย่อยที่ 3 : เพลงแขกจาม

เพลงแขกจาม กำหนดให้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ขึ้นต้นทำนองเพลงด้วยหน้าทับกลองรำมะนา 4 จังหวะเริ่มต้น บรรเลงสอดรับกับจังหวะโหม่ง จากนั้นบรรเลงกลองแขกหน้าทับที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ชื่อว่าหน้าทับแขกจาม บรรเลงเข้ามาในจังหวะที่ 3 ของหน้าทับรำมะนา

และบรรเลงต่อเนื่องตลอดเพลง อัตราจังหวะสองชั้น เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงกลับต้นทั้งท่อน 1 และท่อน 2 และลงจบโดยจบขาดจากกัน

หน้าทับกลองรำมะนา

- - - จ	- - - ท	- จ - -	ท ท - ท

หน้าทับกลองแขก “หน้าทับแขกจาม”

- ต - ท	- ต - จ๎	ต ท - -	ต จ๎ - -

จังหวะโหม่ง

- - - -	- - - ม๎	- - - -	- - - ม๎

ท่อน 1

- - - ด	- ม - -	- - - ด	- ม - -	- - - -	ร๎ - ร๎ ร๎	- - - ท	- ด๎ - ร๎
- ซ๟ - -	- - - ด	- ซ๟ - -	- - - ด	- - - -	- ร - -	- - ด ทฺ	- ด - ร

- - - -	ร๎ - - ร๎	- ม๎ - -	ร๎ - - ร๎	- ม๎ - -	ร๎ - - ร๎	- ด๎ - ท	- ล - ซ
- - - -	- ซ - -	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ซ - ร	- ด - ทฺ	- ลฺ - ซ๟

- - - -	ซ - ซ ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ท ด๎ ร๎	- - ด๎ ร๎	- - ด๎ ร๎	- - - -
- - - -	- ซ๟ - -	- ฟ๟ - มฺ	- ฟ๟ - ซ๟	- - - -	ด๎ ท - -	ด๎ ท - -	ด๎ ท ล ซ

- - - -	ซ - ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - - ด
- - - -	- ซ๟ - -	- ลฺ - ซ๟	- ฟ๟ - มฺ	- - - -	- ด - -	ร ด - -	ร ด ทฺ -

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 2

- - - -	- ด - ม	- ซ - -	- ด - ม	- ซฺ - -	รำ - รำ รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ซฺ - - -	- ซฺ - -	ซฺ - - -	- ซฺ - -	- ร - -	- ด - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- ล ซ -	- ซ - รำ	- ดำ - ท	- - - -
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ร	- - - ร	- ด - ทฺ	- - - -

- - - -	ซ - ซ ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- - - -	รำ - รำ รำ	- ดำ - ท	- ดำ - รำ
- - - -	- ซฺ - -	- ฟฺ - มฺ	- ฟฺ - ซฺ	- - - -	- ร - -	- ด - ทฺ	- ด - ร

- - - -	ซ - ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - - ด
- - - -	- ซฺ - -	- ลฺ - ซฺ	- ฟฺ - มฺ	- - - -	- ด - -	ร ด - -	ร ด ทฺ -

กลับต้น

เพลงย่อยที่ 4 : เพลงประท่าคูจาม

เพลงประท่าคูจาม กำหนดให้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ โดยใช้กลองรำมะนาบรรเลงกำกับจังหวะบรรเลงสอดรับกับจังหวะโหม่ง การบรรเลงเพลงนี้เริ่มต้นด้วยทำนองรัวประท่าคูจาม กำหนดให้มีจังหวะอิสระ เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงกลับต้นและลงจบโดยจบขาดจากกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัวประท่าคูจาม (จังหวะอิสระ)

- - ดำ ดำ	- - รำ รำ	- - มำ มำ	- - ม -	ม - ซ -	- - - มำ
- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- - ร ด	- ร - ม	- - - ม

- - - ท	- ดำ - รำ	- ท ดำ รำ	- - มำ รำ	- รำ - -	- - - ดำ
- - - ทฺ	- ด - ร	- ทฺ ด ร	- - - -	ดำ - ดำ ท	- - - ด

ทำนองเพลงประท่าคูจาม อัตราจังหวะชั้นเดียว

- - ด ด	- - - ด	- - - ด	- ด ร ม	- - - -	- - ร ม	- - ร ม	- - - -
- - - ซฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - -	ซฺ - - -	- - - -	ร ด - -	ร ด - -	- - - -

- - ซ ซ	- ซ - ล	- - ซ ล	- ท - ด	- รำ - -	- ดำ - รำ	มำ รำ - รำ	- มำ - -
- - - ซฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ด ซ	- ซ - ล	- - ด -	- ม - -

- ล - ล	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- ม - ม	- ร ด -	- ด - ร	ม ร - ร	- ม - -
- - ซ -	- - ฟ -	- - ม -	- - ร -	- - - ซฺ	- ซฺ - ลฺ	- - ด ลฺ	- ทฺ - -

- ท - ท	- ดำ - ดำ	- รำ – รำ	- มำ - มำ	- รำ ดำ -	- ดำ - รำ	มำ รำ - รำ	- มำ - -
- - ลฺ -	- - ท -	- - ดำ -	- - รำ -	- - - ซ	- ซ - ล	- - ด ล	- ท - -

ล - ล ซ	- ฟ - ม	ม ร - ร	- ม - -	ล - ล ซ	- ฟ - ม	- ร - ร	- - - ด
- ร - ร	- ด - ท	- - ด ลฺ	- ทฺ - -	- ร - ร	- ด - ทฺ	- - ด -	ด ทฺ - ซฺ

กลับต้น

หน้าทับรำมะนา

- ท - ท	- จ - -	- ท - ท	- จ - -	- ท - ท	- จ - -	- ท - ท	- จ - -

จังหวะโหม่ง

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - มำ

เพลงที่ 3 เพลงพุทธศิลป์

เพลงย่อยที่ 1 : เพลงพกาพรหม

เพลงพกาพรหม กำหนดให้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ประสมฆ้องชัย บัณเฑาะว์ และกังสดาล เพลงนี้ขึ้นต้นด้วยการประโคมฆ้องชัย โดยประโคมเป็นจังหวะห่าง ๆ อย่างอิสระ ประสมด้วยการไกวบัณเฑาะว์จังหวะอิสระตลอดเพลง สอดแทรกด้วยเสียงกังสดาล จังหวะอิสระในช่วงต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเข้าสู่ทำนองเพลงมีหน้าที่บรรเลงกำกับจังหวะแทนฉิ่ง บรรเลงเป็นระยะโดยกำหนดให้บรรเลงเฉพาะห้องที่ 2, 4, 6, 8 ตลอดเพลง การบรรเลงคล้ายลักษณะการบรรเลงอย่างเพลงเรื่องเพลงช้า กำหนดให้ใช้ตะโพนบรรเลงหน้าทับปรบไก่อย่างเพลงช้าเป็นเครื่องกำกับจังหวะของบทเพลง เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงกลับต้นและทอดแนวลงจบ

- - - ร	- ด - -	- - - -	- ฑ ฑ -	- - - ร	- - - -	- - ร ม	- - - ร
- - - ล	- - ฑ ล	- - - ท	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- ด - -	- - - ล

- - - -	- ม - ม	- - ร ม	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ม	**- ซ - ร**	**- - ม ม**
- - - ม	- - - ท	- ด - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ท	**- ซ - ล**	**- ท - -**

- - ม ม	- ซ - ร	**- ซ - ร**	**- - ม ม**	- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล
- - - ท	- ซ - ล	**- ซ - ล**	**- ท - -**	- ท - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล

- - - ม	- ร - ท	- ล - -	- - - ซ	**- ซ - ร**	**- - ม ม**	- - ร ม	- ซ - ล
- - - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- - - -	**- ซ - ล**	**- ท - -**	- ด - -	- ซ - ล

- ท - -	ท ท - ร	- ม - ร	- ท - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ท - ท	- - - ร	- ม - ร	- ท - ล	- ด - -	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

กลับต้น

เพลงย่อยที่ 2 : เพลงพระธาตุ

เพลงพระธาตุ กำหนดให้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ใช้กลองแขกบรรเลงกำกับจังหวะ อัตราจังหวะสองชั้น เริ่มต้นเพลงบรรเลงพร้อมกับทั้งวง เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงกลับต้นและทอดแนวลงจบ

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- ม - ร	- ด - ล	- - - ซ	- ล - ด
- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	ซ ม - ร	- ด - ม	- ม - ร	- ม - ด

- - - -	- ล ด๋ -	- - - -	- ฟ - -	- - - ร	ฟ - - -	- ฟ - -	- ซ - ล
- - - -	- - - ซ	- ฟ - ร	- - - ด	- - - -	- ด - -	- ด - -	- ซฺ - ลฺ

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ฟ - -	- - - -	ฟฺ ร - -	- ด - ฟ	- - - ฟ
- - - -	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- ฟฺ - -	- - - ร	- - ด ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- - - ฟฺ

- - - -	- ฟ ซ ล	- ด๋ - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - ซ ล	- ด๋ - ร	- - - ฟ
- - - -	ด - - ลฺ	- ด - ซฺ	- - - -	- - - ฟฺ	- - - ลฺ	- ด - ลฺ	- - - ฟฺ

กลับต้น

เพลงที่ 4 เพลงบดินทร์ปราสาททอง

เพลงบดินทร์ปราสาททอง กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่บรรเลงประสมด้วยฆ้องชัยและกังสดาล เริ่มต้นบทเพลงด้วยรัวกรับเปิดพระวิสูตร 1 จังหวะ และทำนองรัวเกียรติยศ ซึ่งบรรเลงฆ้องชัยประสมกับกังสดาลเป็นจังหวะห่าง ๆ เป็นระยะจนจบทำนองรัวเกียรติยศ

ทำนองรัวกรับเปิดพระวิสูตร (จังหวะอิสระ) บรรเลงประกอบรัวเกียรติยศ

- - - ก	- - - ก	- ก - ก	- - - ก	- ก - ก	- ก - ก	- ก ก ก	ก ก ก ก

จังหวะฆ้องชัย (จังหวะอิสระ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม

จังหวะกังสดาล (จังหวะอิสระ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ป	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ป

รัวเกียรติยศ (จังหวะอิสระ ค่อย ๆ เร่งจังหวะขึ้น)

ทำนองที่ 1

- - - ม]	- ซ - -	- - - ม]	- ซ - -	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- ซ - ร
- - - [มม	- - - ร	- - - [มม	- - - ร	- - - ฟ	- - - รฺ	- - - มฺ	- ซฺ - ลฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองที่ 2

- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - รำ
- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองที่ 3

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ทฺ	- - - รฺ
- - - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซ - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	- - - ลฺ

ทำนองที่ 4

- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -
- - - ทฺ	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- - - -	- ร - ม	- - - ร

- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- - ซ -	- - - ซฺ	- - ลฺ ทฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - ซ
- ทฺ - -	ร ม - ร	- ทฺ - -	ร ม - ร	- รฺ - -	- ซฺ - -	- - ซฺ -	- ซฺ - -

จากนั้นขึ้นนำด้วยหน้าทับตะโพน-กลองทัดไม้เดินเพลงปฐม จากนั้นจึงขึ้นทำนองหลักเพลงบดินทร์ปราสาททอง เพลงนี้กำหนดให้บรรเลง 1 รอบแล้วทอดแนวลงจบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตะโพน	- ปึะ ติง ตุ๊บ	- เท่ง ติง ตุ๊บ	- ปึะ ติง ตุ๊บ	- เท่ง ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ทำนองหลักเพลงบดินทร์ปราสาททอง

- - - ท	- - - รำ	- - - มำ	รำ ท - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ
- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	ร ทฺ - ลฺ	- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร

- - - -	- รำ - รำ	มำ มำ - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- - - ร	- - - -	ซ ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟ	- มฺ - รฺ

- - ร ฑ	- - ร ร	- - - -	ร ม - ซ	- - ซ ม	- - ซ ซ	- ฑ - -	ร ม - ร
- - ร ฬ	- ร - -	- ฑ - ด	- - - ซ	- - ซ ฑ	- ซ - -	- ฬ - -	- ม - ร

- - ร ฑ	- - ร ร	- - - -	ร ม - ซ	- - ซ ม	- - ซ ซ	- ฑ - -	ร ม - ร
- - ร ฬ	- ร - -	- ฑ - ด	- - - ซ	- - ซ ฑ	- ซ - -	- ฬ - -	- ม - ร

- - - -	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ม - ซ ม	- - - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- ฑ - ล	- ร - -	ร ฑ - ล	- ฑ - ด	- - - ซ

- - ร ำ	- - ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ท - ล	- ม ำ - -	ม ร - -	ร ท - -	ท ล - -
- ร - -	- ร - -	- ม - ร	- ฑ - ล	- - ร ท	- - ท ล	- - ล ซ	- - ซ ม

- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ล ล	- ท ล ซ	- - ม ม
- - ซ ฑ	- ฑ - -	- - ซ ฑ	- ฑ - -	- - ซ ฑ	- ล - -	- ฑ ล ซ	- ฑ - -

- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ม ม	- - ซ ม	- - ล ล	- ท ล ซ	- - ม ม
- - ซ ฑ	- ฑ - -	- - ซ ฑ	- ฑ - -	- - ซ ฑ	- ล - -	- ฑ ล ซ	- ฑ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- - ร ำ	- - ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ท - ล	- ม - -	ม ร - -	ร ท - -	ท ล - -
- ร - -	- ร - -	- ม - ร	- ฑ - ล	- - ร ท	- - ท ล	- - ล ซ	- - ซ ม

- - - -	- - ร ม	- - ม ม	- ซ - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
- ล - ฑ	- ด - -	- ม - -	- ซ - ล	- ด - -	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

กลับต้น

เพลงที่ 5 เพลงเรืองรองวัฒนาราม

เพลงเรืองรองวัฒนาราม กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์เสภาบรรเลงประสมด้วยฆ้องชัยและกังสดาล ขึ้นต้นทำนองรัวด้วยปี่ในอย่างเพลงรัวประลองเสภาและต่อด้วยทำนองรัวเรืองรองวัฒนาราม ต่อด้วยทำนองเพลงเรืองรองวัฒนารามขึ้นต้นเพลงด้วยปี่ในและรับพร้อมกันทั้งวง กำหนดให้เพลงนี้บรรเลงกลับต้น ใช้กลองสองหน้าเป็นเครื่องกำกับหน้าทับ บรรเลงหน้าทับปรบไก่สามชั้น

รัวเรืองรองวัฒนาราม

- ท - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รำ
- - ล ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร

- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รำ
- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ทฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองเพลงเรืองรองวัฒนาราม

- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- ด - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ดำ - ซ
- - - ฟฺ	- ซฺ - -	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ด - ซฺ

- ด - ฟ	- - ซ ล	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ด ด - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- ซฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- ดำ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ล

- - รำ รำ	- ดำ - ล	- ซ - -	- ล - ล	- มำ - -	มำ รำ - -	รำ ดำ - -	ดำ ล - -
- รำ - -	- ด - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - -	- - รำ ดำ	- - ดำ ล	- - ล ซ	- - ซ ฟ

- ม - -	- ร - -	- ด - ด	- - - ฟ	- ด - ฟ	- - ซ ล	- ซ - -	ล ล - ซ
- - ร ด	- - - ซฺ	- - - -	- - - ฟฺ	- ซฺ - ฟฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ซฺ

- - - ด	- - ร ม	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ซ ล	ด ล - -	ซ ล - -	ซ ฟ - -
- ซฺ - -	- ด - -	ร ด - -	ร ม - -	- ฟ - -	- - ซ ฟ	- - ซ ฟ	- - ม ร

- - - -	- ล - -	- ซ - ซ	- - - ร	- ม - -	- ฟ - -	- - - ร	- - ม ฟ
- - - -	- ล฻ - ซ฻	- - - -	- - - ล฻	- - ร ด	- - ม ร	- ล฻ - -	- ร - -

- - - -	ม ฟ - ฟ	- - - -	ซ ล - ล	- - ดำ ล	- ซ - -	- - ซ ฟ	- - ม -
- - ด ร	- - ม	- ม - ฟ	- - ซ -	- - - -	ซ ฟ - ฟ-	- - - -	ม ร - ร

- - มำ มำ	- - รำ รำ	- - ดำ ดำ	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ดำ ดำ	- - รำ รำ
- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ล฻	- - - ด	- - - ร

- ซ - ซ	- ร - ร	- ซ฻ - ซ฻	- ร - ร	- ซ - ซ	- รำ - รำ	- - - ล	ทำ ดำ รำ มำ
- - ล -	- - ม -	- - ล฻ -	- - ม -	- - ล -	- - มำ -	- - ซ -	- - - -

- - - -	ท฻ ด - ด	- - - -	ร ม - ม	- - ซ ม	- - ร ม	- - ท -	ล ท ด ร
- - ซ฻ ล฻	- - ท -	- - ท฻ ด	- - ร -	- - - -	ร ด - -	- - - ซ	- - - -

- ม - -	ร ร - -	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
- ท - ล฻	- - ท฻	- - ซ฻	- - - ล	- ด - ล฻	- ซ฻ - ฟ฻	- - - ท฻	- - - ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ดำ ดำ - รำ	- - ซ ล	- ดำ - รำ	- ดำ - -	- รำ - รำ
- ล - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- ฟ - -	- ดำ - ร	- ดำ - ร	- - - -

กลับต้น

เมื่อบรรเลงเที่ยวกลับแล้ว ทอดแนวลงจบเพื่อเข้าสู่ลำดับถัดไป การเดี่ยวระนาดเอกเพลงสมิงทอง สองชั้น ซึ่งเป็นต้นรากของเพลงเรืองรองวัฒนารามจำนวน 4 เที่ยว กำหนดใช้กลองสองหน้าเป็นเครื่องกำกับหน้าทับ บรรเลงหน้าทับปรบไก่สองชั้น จากนั้นลงจบด้วยทำนองรัวกรับปิดพระวิสูตร (จังหวะอิสระ) ต่อด้วยทำนองรัวเกียรติยศทำนองที่ 4 (ดังที่บรรเลงในเพลงบดินทร์ปราสาททอง)

ทำนองรัวกรับปิดพระวิสูตร (จังหวะอิสระ)

- - - ก	- - - ก	- ก - ก	- - - ก	- ก - ก	- ก - ก	- ก ก ก	ก ก ก ก

จังหวะฆ้องชัย (จังหวะอิสระ) บรรเลงห่าง ๆ จนจบทำนอง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม

จังหวะกังสดาล (จังหวะอิสระ) บรรเลงห่าง ๆ จนจบทำนอง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - กำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กำ

ทำนองรัวเกียรติยศ ทำนองที่ 4

- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -
- - - ฑ	- - - -	- ร - ม	- - - ร	- - - ฑ	- - - -	- ร - ม	- - - ร

- - ร ม	- - ซ -	- - ร ม	- - ซ -	- - - ซ	- - ล ฑ	- ล - ล	- - - ซ
- ฑ - -	ร ม - ร	- ฑ - -	ร ม - ร	- ร - -	- ซ - -	- - ซ -	- ซ - -

5.5 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 เนื้อหางานวิจัย

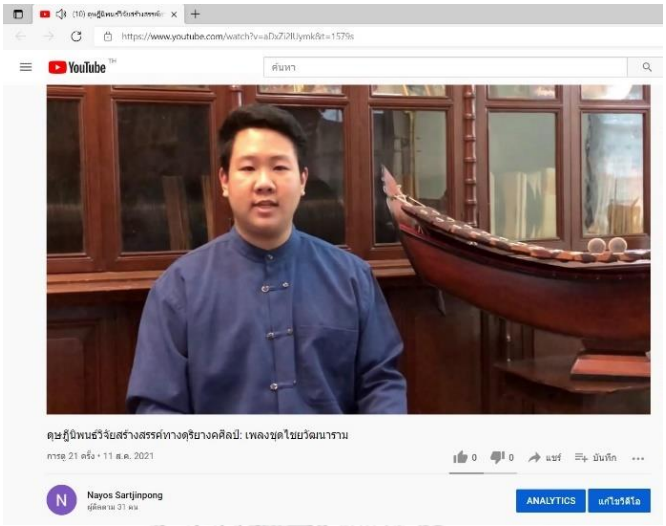
ผู้วิจัยในรูปแบบเนื้อหางานวิจัยในรูปแบบบทความวิจัย เผยแพร่ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (Journal: Srinakharinwirot University) ปีที่ 27 ฉบับที่ 1 (เดือนมกราคม-มิถุนายน 2566) ISSN 2773-8531 (Online) ซึ่งอยู่ในการประเมินคุณภาพวารสารวิชาการกลุ่มที่ 2 ฐานข้อมูล TCI

ส่วนที่ 2 การแสดงผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยเผยแพร่วีดิทัศน์การแสดงผลงานสร้างสรรค์ ในรูปแบบ Online Video ผ่านสื่อสารสนเทศ Youtube Channel ชื่อ Nayos Sartjinpong ชื่อผลงาน ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม เผยแพร่ตั้งแต่วันที่ 11 สิงหาคม 2564 เป็นต้นไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สามารถรับชมการแสดงได้ที่ https://www.youtube.com/watch?v=aDxZi2lUymk&t=1581s หรือ QR Code (ภาพที่ 96)



ภาพที่ 94 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์บนสื่อสารสนเทศ Youtube Channal

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 95 QR Code รับชมผลงานสร้างสรรค์เพลงชุดไชยวัฒนาราม

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดวัดไชยวัฒนาราม เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และมูลบทที่เกี่ยวข้องของวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ เพลงชุดไชยวัฒนาราม โดยนำความรู้จากหลักและทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยมาสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ใช้สร้างสรรค์ทำนองเพลงชุดนี้เพื่อสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนาราม

6.1 สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า

สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พระมหากษัตริย์พระองค์ที่ 24 แห่งกรุงศรีอยุธยา ปฐมกษัตริย์ราชวงศ์ปราสาททอง สถาปนาวัดไชยวัฒนารามขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระราชมารดา พระองค์กระทำขึ้นจากพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนาและแสดงออกซึ่งพระปรีชาสามารถในการกระทำถาวรวัตถุขึ้นเพื่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองแก่บ้านเมืองอย่างยิ่งใหญ่สมพระเกียรติยศ มูลบทที่เกี่ยวข้องแสดงเรื่องราวพุทธประวัติเหตุการณ์ตอนประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพาน บันทึกทางประวัติศาสตร์ปรากฏชุมชนชาติพันธุ์สำคัญ ได้แก่ ชุมชนชาวจีนและชุมชนชาวจาม ตั้งบ้านเรือนอาศัยอยู่บริเวณปากคลองขุนละครไชยหรือคลองตะเคียนและบริเวณคลองคูจาม สิ่งเหล่านี้เป็นพลวัตหนึ่งทางสังคมที่แสดงความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมืองและสะท้อนอารยธรรมและวัฒนธรรมของกรุงศรีอยุธยาอันแสดงออกซึ่งความศรัทธาและแสดงออกทางวัตถุเพื่อตอบสนองการรับใช้พระพุทธศาสนาอย่างมั่นคง

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม ประกอบด้วย 5 เพลงหลัก 6 เพลงย่อย ใช้หลักการตั้งชื่อเพลงของครูมนตรี ตราโมท โดยตั้งชื่อตามเหตุและสิ่งซึ่งเป็นอนุสรณ์ ได้แก่ 1. เพลงไชยวัฒนารามบูชิต การขยายทำนองต้นราก 2. เพลงมิตรวัฒนา ประกอบด้วย 4 เพลงย่อย ได้แก่ เพลงป่วงเชียงบ้านจีน ตกแต่งทำนองสำเนียงจีน เยื้องลูกตกและยุบทำนอง เพลงตลาดงิ้ว ตกแต่งทำนองสำเนียงจีนและการยุบทำนอง เพลงแขกจาม สร้างทำนองขึ้นโดยอัตโนมัติ สร้างหน้าทับขึ้นใหม่ชื่อว่าหน้าทับแขกจาม และเพลงประท่าคูจาม ตกแต่งทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำเนียงแขก กำหนดเป็นเพลงเร็ว 3. เพลงพุทธศิลป์ ประกอบด้วย 2 เพลงย่อย เพลงพกาพรหม ขยายทำนองต้นรากและตกแต่งทำนองอิสระ เพลงพระธาตุ ตกแต่งทำนองอย่างเพลงสักวา 4. เพลงบดินทร์ปราสาททอง สร้างทำนองรัวอิสระ และขยายทำนองต้นราก 5. เพลงเรืองรองวัฒนาราม ขยายทำนองต้นรากและตกแต่งทำนองสำนวนเสภา และการสร้างบทเพลงเดี่ยว

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์เป็นหลักในการบรรเลงและได้ปรับการประสมวงดนตรีขึ้นใหม่สำหรับการใช้บรรเลงเฉพาะเพลงชุดนี้ เพื่ออรรถรสและสุนทรียะของบทเพลง

6.2 อภิปรายผลการวิจัย

จากผลงานการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ทำให้เกิดหลักและทฤษฎีบทเพลงชุดขึ้นเพื่อเป็นตัวอย่างและเป็นแนวทางให้กับนิสิตและนักศึกษารุ่นต่อไปในการสร้างสรรค์ผลงานประเภทเพลงชุดจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ผลงานการสร้างสรรค์นี้ ตรงตามคำกล่าวของอาจารย์ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายวิธีการแต่งและเรียบเรียงเพลงจากบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการขับร้องและบรรเลงดนตรีไทยปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เนื่องในโอกาสสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยให้ข้อมูลสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า ต้องศึกษาข้อมูลจากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงตามเรื่องราว ใช้เพลงไทยที่มีอยู่แล้วมาทำเพลงขึ้นใหม่โดยการยืดขยายและตัดทอน ใช้สำนวนเพลงและสำเนียงสื่อให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจโดยง่าย ใช้เครื่องประกอบจังหวะเป็นตัวเชื่อมแต่ละส่วน อาศัยการตั้งชื่อเพลงให้สอดคล้องกับเนื้อหา และใช้วงดนตรีตามความเหมาะสมของเนื้อหาในแต่ละช่วง (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2563) ในเรื่ององค์ประกอบดนตรี สอดคล้องกับพูนพิศ อมาตยกุล พิชิต ชัยเสรี เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และบุษกร บิณฑสันต์ ที่กล่าวถึงความสำคัญในเรื่องเสียง จังหวะ ทำนองและอรรถรสของบทเพลง ในเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะสอดคล้องกับ พิชิต ชัยเสรี ที่ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ สรุปความได้ว่า การประพันธ์เพลงเป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ต้องใช้ระยะเวลาในการสั่งสมและตกผลึกทางความคิดจนแสดงออกมาเป็นผลงานทางศิลปะ ประกอบด้วยกระบวนการ 3 ขั้นตอนสำคัญ คือ 1. Excitement ความรู้สึกตื่นเต้นแล้วเกิดการประทับใจนำไปสู่ความอยากที่จะสร้างสรรค์ 2. Memory การจดจำในความรู้สึกที่ตราตรึงอยู่ในจิตใจ และ 3. Expression การสำแดงออก สั่งสมมาจากความรู้สึกภายใต้จิตใจให้ทะยานพุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะในขั้นสำเร็จ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2564) ในเรื่องการประสมวงดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สอดคล้องกับธนิต อยู่โพธิ์ ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับวงปี่พาทย์ และมนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับการประสมเครื่องดนตรี ความว่า *“การที่จะนำเครื่องดนตรีใดเข้าผสมเป็นวงเดียวกันจะต้องระวังลำดับเสียงของเครื่องดนตรีให้ตรงกันจึงจะไปด้วยกันได้ เมื่อนำเข้ามาบรรเลงร่วมกันจะต้องใช้ความรู้สึกฟังดูด้วยวิจารณญาณอันสุขุม เพราะขึ้นชื่อว่าศิลปะแล้ว ย่อมมีความละเอียดอยู่ในตัวทุกอย่าง”* (มนตรี ตราโมท, 2538, น. 24-25) ฉะนั้น ผู้ที่สร้างสรรค์งานศิลปะจึงควรจะต้องมีความรู้ในขนบการประพันธ์เพลงไทยและเข้าใจข้อมูลเนื้อหาต่าง ๆ จึงจะนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์งานทางศิลปะที่สามารถพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ให้คงอยู่ ผู้วิจัยจึงนำหลักและทฤษฎีดังกล่าวมาสร้างสรรค์ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงชุดไชยวัฒนาราม เพื่อสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนารามและเพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ให้แก่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาอันจะเป็นประโยชน์สืบไป

จากผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์เพลงชุดไชยวัฒนารามครั้งนี้ พบว่ามีการใช้ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์และการตีความบทเพลงจากนัยยะข้อมูล สอดคล้องกับ ภัทระ คมขำ (2556) จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน นำเสนอแนวคิดจากต้นแบบบทเพลงตามแบบอย่างโบราณาจารย์ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากต้นแบบของโบราณาจารย์โดยเลือกรูปแบบเพลงชุดโหมโรงกลางวันและนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ธิติ ทัศนกุลวงศ์ (2561) จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การประพันธ์เพลงตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” แสดงนัยยะธรรมทางพระพุทธศาสนาเพื่อแสดงความนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยมีวิธีการสร้างสรรค์เลือกใช้ต้นรากและสำนวนเพลงที่มีนัยยะแห่งการสาธุเพื่อแสดงความนบนอบบูชา ผู้วิจัยมีวิธีการสร้างสรรค์ในลักษณะคล้ายกัน และสรายุทธ โชติรัตน์ (2561) จากวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม แสดงอรรถรสของบทเพลงโดยใช้สำเนียงภาษา กลุ่มเสียง และการปรับการประสมวงดนตรีใหม่ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ในรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน ผู้วิจัยจึงมีความคิดเห็นว่าแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ในครั้งนี้จำเป็นจะต้องมีพื้นฐานองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ การประพันธ์เพลงไทย เป็นอย่างดีอันจะนำมาสู่ความสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงานได้

ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงชุดไชยวัฒนารามขึ้นเพื่อสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองของวัดไชยวัฒนารามและเพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ให้แก่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาอันจะเป็นประโยชน์สืบไป อีกทั้งการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบเพลงชุดเป็นแนวทางลักษณะหนึ่งของการศึกษาดนตรีไทยที่ทำให้ศิลปิน นิสิต นักศึกษา หรือผู้ที่สนใจสามารถเรียนรู้และปฏิบัติตามได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทั้งนี้เมื่อฝึกซ้อมแล้วจะสามารถพัฒนาพื้นฐาน ทักษะและระเบียบการบรรเลงในเบื้องต้น ผู้วิจัยตั้งข้อกำหนดในการศึกษาบทเพลงชุดนี้ใน 2 ลักษณะคือ ประการแรกบทเพลงว่าด้วยการเรียนรู้จากครูผู้สอนโดยตรง เพื่อให้ผู้เรียนได้เข้าใจทำนองและวิธีการปฏิบัติตามเจตนาของผู้ประพันธ์และเพื่อให้ผู้เรียนรู้จักขนบดนตรีไทยและวิธีการบรรเลง ประการที่สองมีวัตถุประสงค์เพื่อให้บทเพลงสามารถรับรู้และเข้าถึงโดยง่ายซึ่งเหมาะสมกับปัจจุบันโดยอาศัยเทคโนโลยีสารสนเทศเป็นสื่อการสอนทำให้ผู้เรียนศึกษาเรียนรู้และสามารถปฏิบัติด้วยตนเองได้

6.3 ข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะวัดไชยวัฒนาราม และศึกษาเฉพาะชุมชนสำคัญบริเวณใกล้เคียงได้แก่ ชุมชนชาวจีนและชุมชนชาวจามส่วนใหญ่เพียงเท่านั้น ด้วยกรุงศรีอยุธยาเคยเป็นราชธานีเก่าที่รุ่งเรืองของชาติไทยมายาวนานกว่า 417 ปี ย่อมมีประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่น่าสนใจควรค่าแก่การศึกษาเพิ่มเติม โดยเฉพาะในด้านพระพุทธศาสนา วัฒนธรรม และชุมชนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่อื่นทั้งในเกาะเมืองและนอกเกาะเมือง ล้วนมีบทบาทสำคัญต่อความเจริญรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยาในแต่ละยุคสมัย ซึ่งผู้ที่สนใจศึกษายังสามารถศึกษาวิจัยเพิ่มเติมต่อไปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กฎหมายตราสามดวง. (2537). พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

กฤดิ์มณี พลประถม, รุจี ศรีสมบัติ และกาญจนา อินทรสุนานนท์. (2558). การศึกษาวงดนตรีหล่อโก้วสมาคมฮั่วเคี้ยวเฮียบหวย อำเภอตะพานหิน จังหวัดพิจิตร. *วารสารมหาวิทยาลัยนครพนม, 5*(3), 109.

กฤษณพงษ์ ทัศนบรรจง. (2559). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ก่องแก้ว วีระประจักษ์. (2537). *วิเคราะห์และอ่านจารึกแปลแผ่นทองแดงวัดไชยวัฒนาราม*. ใน ประทีป เพ็งตะโก (บรรณาธิการ). วัดไชยวัฒนาราม. (หน้า 147-153). กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์.

โกสุม สายใจ. (2560). พุทธศิลป์กับการจัดการความรู้. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* มหาวิทยาลัยราชพฤกษ์, *3*(1), 1-10.

กำพล จำปาพันธ์. (2559). *อยุธยา จากสังคมเมืองท่านานาชาติ สู่มรดกโลก*. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มิวเซียมเพรส.

ข่าวไทย, สำนัก. (2561). *หนุ่มผวาป่วยประหลาด คืนหินวัดไชยวัฒนาราม พร้อมขอขมา* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=3X4OllboAQk [10 ตุลาคม 2562]

คณะกรรมการกฤษฎีกา,สำนักงาน. (2553). พระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2553 [ออนไลน์]. https://www.m-culture.go.th/mculture_th60/download/article/article_20160108150445.pdf [10 ตุลาคม 2562]

คณะกรรมการฝ่ายประชาสัมพันธ์งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช. (2560). *คติจักรวาลวิทยาในพระเมรุมาศ* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.kingrama9.th/Crematory/Detail/1 [24 พฤษภาคม 2560]

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (2544). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. หนังสือโดยคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542. กรุงเทพฯ:
โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2531). มานุษยวิทยา: มโนภาพ “วัฒนธรรม”. *วารสารสังคมศาสตร์, 25*(1), 1-27.

จิดาพร แสงนิล. (2548). *การศึกษาชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาในสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 19-23)*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จิตตมา กิตติธนะศักดิ์, ชมพูนุท ด้วยตั้งใจ, ศันสนีย์ วัชราภรณ์, สุรีรัตน์ เนื้อทอง, และโสภาพันธุ์ นาขวัญ. (2541). *วัดไชยวัฒนาราม.* รายงานรายวิชา 200183 อารยธรรมไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (อัดสำเนา)

จีราวรรณ แสงเพ็ชร์. (2560). *ศิลปะไทย เรียนให้รู้ ดูให้เข้าใจ*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2554). *ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* [สูจิบัตร]. เนื่องในโอกาสครบรอบแห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2556). *ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* [สูจิบัตร]. เนื่องในโอกาสครบรอบแห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2559). *ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* [สูจิบัตร]. เนื่องในโอกาสครบรอบแห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2561). *ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* [สูจิบัตร]. เนื่องในโอกาสครบรอบแห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2562). *ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์* [สูจิบัตร]. เนื่องในโอกาสครบรอบแห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬิศพงษ์ จุฬารัตน์. (2550). แขก”ในโคลงภาพคนต่างภาษาที่วัดโพธิ์. *วารสารอักษรศาสตร์, 36*(1), 90-99.

จุฬิศพงษ์ จุฬารัตน์. อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 2 มิถุนายน 2564.

จำนง ทองประเสริฐ. (2541). ภาษากับวัฒนธรรม. *วารสารวัฒนธรรมไทย, 34*(4), 27-31.

เจริญ ตันมหาพราน. นักประวัติศาสตร์ชุมชนจีน. สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2564

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชัชวาล อัชฌากุล. (2560). *คติการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องในสังคมไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). *การวิจัยทางศิลปะ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาตรี อบนวล. ข้าราชการบำนาญ สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. สัมภาษณ์, 25 กรกฎาคม 2563.

ไชยยะ ทางมีศรี. ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2563.

_____. สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2564.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (2552). *องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ: สำราญ เกิดผล.* สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

ถนอมลาภ รัชวัตร์. (2550). *ความตระหนักของนักท่องเที่ยวชาวไทยในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรม : ศึกษากรณีแหล่งท่องเที่ยววัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาสิ่งแวดล้อม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถาวร สิกขโกศล. (2554). ประวัติงิ้วในเมืองไทย. *วารสารจีนศึกษา* คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, *4*(4), 1-21.

ทรง ศุภาพร. (2512). *ผีสางเทวดา.* พระนคร: วันชาติการพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). *เครื่องดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). *เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.* พิมพ์ครั้งที่ 3. (ม.ป.ท.): โรงพิมพ์การศาสนา.

ธิติ ทัศนกุลวงศ์. (2561). *การประพันธ์เพลงตับเรื่อง "บัวสามเหล่า".* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

น. ณ ปากน้ำ. (2540). *ถาม-ตอบศิลปะไทย.* กรุงเทพมหานคร, โรงพิมพ์กรุงเทพ (1984) จำกัด.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2526). *หนังสือชุดภาษาไทยของคุรุสภา สาส์นสมเด็จ เล่ม 14.* พิมพ์ครั้งที่ 2. อันดับที่ 1714 ชุดที่ 17 สาส์นสมเด็จ. องค์การค้าของคุรุสภา.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นันทกา สิทธิมงคล, มัสวี ชุนสนิท, ลัดดาวัลย์ หมุนลี และกัญจนา แซ่เอี้ยว. (2553). *ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยา รวม 3 เรื่อง : คำให้การชาวกรุงเก่า, คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม, คำให้การขุนหลวงหาวัด.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แสงดาว.

นันทพร บรรลือสินธุ์. (2542). การสำรวจแหล่งโบราณสถานในอาณาจักรจามปา จากรายงานของคณะผู้แทนร่วมระหว่างชาวโปแลนด์ และชาวเวียดนาม ในปี ค.ศ. 1981-1986. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

นุชจรีย์ เมืองแตง. (2562). *ศิลปะลายไทย* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www. lib.ru.ac.th/journal2/?p=12009 [11 มิถุนายน 2563]

บุญช่วย โสวัตร. (2539). *การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง.* กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร บิณฑสันต์. (2547). *บทประพันธ์เพลงมิตรภาพไทย-นอร์เวย์.* สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2556). *ดนตรีบำบัด*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โบราณราชธานินทร์, พระยา. (2469). *อธิบายแผนที่พระนครศรีอยุธยากับคำวินิจฉัยของพระยาโบราณราชธานินทร์*. (ม.ป.ท.): โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 27 กันยายน 2563.

ปฏิพัฒน์ พุ่มพงษ์แพทย์. (2537). *ประวัติวัดไชยวัฒนาราม.* ใน ประทีป เพ็งตะโก (บรรณาธิการ). วัดไชยวัฒนาราม. (หน้า 156-159). กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์.

ปฏิพัฒน์ พุ่มพงษ์แพทย์. (2556). *แกะรอยพงศาวดารราชธานีกรุงศรีอยุธยา.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เครือเถา.

ประพิณ มโนมัยวิบูลย์. (2554). ชุมชนจีนในประเทศไทย หลากหลายสำเนียงจีน. *วารสารราชบัณฑิตยสถาน, 36*(4), 539-552. แหล่งที่มา https://www.orst.go.th/ FILEROOM/CABROYINWEB/DRAWER004/GENERAL/DATA0000/00000630.FLP/html/45/#zoom=z [27 มิถุนายน 2564]

ประภาพรรณ วิจิตวาทการ. (2532). *ความเชื่อในสังคมไทย.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประยูรศักดิ์ ชลายนเดชะ. (2539). *มุสลิมในประเทศไทย.* กรุงเทพมหานคร: โครงการหอสมุดกลางอิสลาม.

ปราชญา สายสุข. (2562). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. (2458). *ลิลิตกระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตราทางสถลมารค และทางชลมารค*. ใน ที่ระลึกงานงานฌาปนกิจศพนางลิ้นจี่ ชยากร ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 8 กุมภาพันธ์ 2504. พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช. (2536). *การศึกษาสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาสถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประทีป เพ็งตะโก. (2537). *วัดไชยวัฒนาราม*. กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2545). *ประวัติการดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพาณิช.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2561). *เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา.* กรุงเทพมหานคร: บริษัท ธนาเพรส จำกัด.

พนิดา สงวนเสรีวานิช. (2561). *บุกกองอาสาจาม 'บ้านแขกครัว' มุสลิมบางกอก เสน่ห์ชุมชนเก่าที่ยังมีลมหายใจ* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.matichon.co.th/prachachuen/prachachuen-scoop/news_840424 [23 พฤษภาคม 2564]

พระครูสิริรัตนานุวัตร. (2562). การพัฒนาภูมิสถาปัตยกรรมของวัดตามหลักจักรวาลวิทยา. วารสารวิชาการธรรมทรรศน์, *19*(4), 87-98.

พระธรรมโกศาจารย์. (ม.ป.ป.). *ปฏิจจสมุปบาท เรื่องสำคัญที่สุดสำหรับพุทธบริษัท.* กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา.

พระมหาดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ. รองคณบดีฝ่ายบริหาร บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2564.

พระมหาประศักดิ์ อคฺคปญฺโญ. (2541). *ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์กับกฎแห่งกรรมของชาวพุทธไทยในปัจจุบัน.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พัสตราภรณ์ แก่นพรม. (2557). รูปแบบพระปรางค์และสถาปัตยกรรมที่มียอดปรางค์ในรัชกาลที่ 4-6. *วารสารหน้าจั่ว ว่าด้วยประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย* มหาวิทยาลัยศิลปากร, *11*(2), 226-253.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พิชิต ชัยเสรี. (2544). *พุทธธรรมในดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2564.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (2560). *พินิจชีวิต พินิจฉายสุวรรณ.* ใน ที่ระลึกงานพระราชพิธีเพลิงศพนายพินิจ ฉายสุวรรณ. นนทบุรี: หจก.กาลเวลา.

พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร. นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่น. สัมภาษณ์, 13 มิถุนายน 2564.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์.* กรุงเทพมหานคร: สยามสมัย จำกัด.

พลับพลึง คงชนะ. (2542). พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชุมชนจามอยุธยา. *วารสารประวัติศาสตร์.* 67-80.

ภัทระ คมขำ. (2555). *การประพันธ์เพลงช้าเรื่อง ปูจานครน่าน.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรม-ศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทระ คมขำ. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2563.

_____. สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2563.

_____. สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2564.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มนตรี ตราโมท. (2527). *โสมส่องแสง ชีวิตดนตรีไทย ของ มนตรี ตราโมท.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2529). *สารัตถะดนตรีไทย*. ใน งานพระราชทานเพลิงศพนายชวลิสร์ กันตารัติ. กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

_____. (2538). *ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท.* กรุงเทพมหานคร, ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน) สนับสนุนการจัดพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2543). *ชุด โหมโรงดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: หจก.เอ็ม.ที.เพรส.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มทินา สุพรศิลป์. (2556). *การเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์วัฒนธรรมเมืองประวัติศาสตร์เพชรบุรี* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภูมิสถาปัตยกรรม ภาคภูมิสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). *เพลงชุดทำขวัญ.* โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (ม.ป.ท.)

มาร์ค ทิพยมาบุตร. (2550). *อธิบายแผนที่พระนครศรีอยุธยากับคำวินิจฉัยของพระยาโบราณราชธานินทร์ ฉบับชำระครั้งที่ 2 และภูมิสถานกรุงศรีอยุธยา.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ต้นฉบับ.

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2555). *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 37* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.saranukromthai.or.th/sub/book/book. php?book=37&chap=1&page=chap1.htm [26 กันยายน 2563]

รวี สิริอิสสระนันท์. (2553). *พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) และพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐ, คำให้การชาวกรุงเก่า, คำให้การขุนหลวงวัด.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ. (2556). *นาฏยศิลป์ไทยเพื่อเพิ่มจินตนาการผ่านการแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสภา, สำนักงาน. (2563). *คำที่หา* ใน พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://dictionary.orst.go.th/ [23 มิถุนายน 2564]

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติบทร้องและเพลงตับ ประวัติเพลงหน้าพาทย์และเพลงโหมโรง.* กรุงเทพมหานคร: อรุณการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง.* นนทบุรี: หจก. ซี.วาย. ซิซเทิม พริ้นติ้ง.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 : เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554*. กรุงเทพมหานคร: ศิริวัฒน์อินเตอร์พริ้นท์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลัญจกร นิลกาญจน์. (2561). วัฒนธรรมความเชื่อกับการจัดการศรัทธาของชุมชน. *วารสารนาคบุตร ปริทรรศน์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, 10*(2), 13.

วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์. (2563). *ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ. (2560). *ประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา.* นนทบุรี: สำนักพิมพ์สารคดี.

วรางคณา นิพัทธ์สุขกิจ. (2562). บทบาทของชาวจีนทางด้านเศรษฐกิจไทย จากสมัยอยุธยา จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5. *วารสารอักษรศาสตร์* มหาวิทยาลัยศิลปากร, *41*(2), 246-262.

วราภรณ์ เชิดชู. (2561). *เพลงตับ "พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา".* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วราวุฒิ เรืองบุตร. (2559). *การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม็วด.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วัฒนะ จูฑะวิภาต. (2550). *สถาปัตยกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: ช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของสังคมไทย* (เอกสารงานวิจัย). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วันดี พินิจวรสิน, พิทาน ทองศาโรจน์, ศิรเดช สุริต, จตุพล อังศุเวช และกนกพันธ์ ภูผาภิมุขธรรม. (2559). *โครงการศึกษาวิจัยเพื่อจัดการความรู้เรื่องอัตลักษณ์และภูมิปัญญาด้านที่อยู่อาศัยของท้องถิ่น กรณีศึกษาพื้นที่ภาคกลาง (พื้นที่ลุ่มน้ำเจ้าพระยาตอนล่าง)* (รายงานผลการวิจัย). คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

วิชัย โปษยะจินดา. (2554). ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในเมรุทิศเมรุราย วัดไชยวัฒนาราม [ออนไลน์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. แหล่งที่มา: http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/14991 [23 เมษายน 2563]

วีระศักดิ์ แสนสะอาด. นักโบราณคดีปฏิบัติการ สำนักงานอุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา. สัมภาษณ์, 27 พฤศจิกายน 2563.

ศานติ ภักดีคำ. (2555). *พัฒนาการพระปรางค์ในสยามประเทศ*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

ศานติ ภักดีคำและนวรัตน์ ภักดีคำ. (2561). *ประวัติศาสตร์อยุธยาจากจารึก: จารึกสมัยอยุธยา.* นนทบุรี: โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2541). *กรุงศรีอยุธยาของเรา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2554). *การศึกษาสังคมไทยผ่าน "ภูมิวัฒนธรรม"* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://lek-prapai.org/home/view.php?id=84 [11 พฤษภาคม 2563]

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2561). อยุธยามาจากไหน: มุมมองผ่านหลักฐานทางศิลปกรรม. *วารสารไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 15*(2), 11.

ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์. (2552). *ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2540). *วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 1.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

_____. (2542). *พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

_____. (2543). *คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติพระพุทธเจ้าหลวงปราสาททอง* [ออนไลน์]. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. แหล่งที่มา: https://vajirayana.org [25 เมษายน 2564]

_____. (2545). *วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 2.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

_____. (2545). *วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 3.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

_____. (2548). *พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 2*. พิมพ์ครั้งที่ 10. นครปฐม: นครปฐมการพิมพ์.

_____. (2551). *โบราณสถานในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 2.* กรุงเทพมหานคร. ทวีวัฒน์การพิมพ์.

_____. (2554). *คำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง* [ออนไลน์]. โครงการห้องสมุดดิจิทัลวชิรญาณ. แหล่งที่มา https://vajirayana.org/คำให้การขุนหลวงหาวัดประดู่ทรงธรรม-เอกสารจากหอหลวง/ [18 กันยายน 2563]

_____. (2556). นิราศพระบาท [ออนไลน์]. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. แหล่งที่มา: https://vajirayana.org [25 กันยายน 2563]

_____. (2561). *เรื่องกรุงเก่า.* กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สถิตย์ กิตติสงคราม. (2561). รูปแบบการเผยแพร่สื่อละครทางโทรทัศน์เรื่องบุพเพสันนิวาส ที่มีประสิทธิภาพมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของนักท่องเที่ยวในการเดินทางมาท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่วัดไชยวัฒนาราม. *วารสารบริหารธุรกิจและสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 1*(3), 98-109.

สถาบันอยุธยาศึกษา. (2563). จีน. *แผ่นป้ายความรู้เรื่อง ย้อนรอยยล ความสัมพันธ์นานาชาติ.* มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

สถาพร อรุณวิลาส. อาจารย์ประจำหน่วยวิชาอารยธรรมไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2563.

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). *เรียนดนตรีอย่างไรจึงจะดี* ใน หนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ, (ม.ป.ท.): โรงพิมพ์ดาว.

สรชัย ชวรางกูร. (2561). การพัฒนาสื่อดิจิทัลมรดกทางวัฒนธรรมไทย ด้วยแบบจำลอง 3 มิติเชิงสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนาราม ในสมัยกรุงศรีอยุธยา. *วารสารการอาชีวะและเทคนิคศึกษามหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ, 8*(15), 42-52.

สรยุทธ ชื่นภักดี. (2550) ไทยมุสลิมเชื้อสายจาม. *วารสารอักษรศาสตร์, 36*(1), 112-127.

สรายุทธ โชติรัตน์. (2561). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวาราวดีศรีนครปฐม.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สวี เส้า หลินและต้วนลี่ เซิง. (2537). ชาวต่างชาติที่อาศัยอยู่ในอยุธยา แปลโดย อาทร ฟุ้งธรรมสาร [ออนไลน์]. *วารสารไทย-ญี่ปุ่นศึกษา, 11*(3), 23-44. แหล่งที่มา https://so02.tci-thaijo .org /index.php/japanese/issue/view/5013 [28 เมษายน 2564]

สังข์ พัฒโนทัย. (2516). *พระเจ้าปราสาททอง*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา พระสุเมรุ.

สันติ ฉันทวิลาสวงศ์. (2553). *วัดในกรุงศรีอยุธยา.* กรุงเทพมหานคร: โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษาและคลังภาพโปษยะจินดา หอนิทรรศน์รัตนกสิกร.

สันติ เล็กสุขม. (2542). *ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน*, กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2557). *งานช่าง คำช่างโบราณ.* กรุงเทพมหานคร: มติชน.

_____. (ม.ป.ป.). *ศิลปะอยุธยา* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://welovemuseum.files.wordpress.com/2011/02/e0b8a8e0b8b4e0b8a5e0b89be0b8b0e0b8ade0b8a2e0b8b8e0b898e0b8a2e0b8b2.pdf [10 ตุลาคม 2562]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2546). *การประพันธ์เพลงไทย.* ใน อรวรรณ บรรจงศิลป (บรรณาธิการ). *ดุริยางคศิลป์ไทย*. (166-204). กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2557. สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2563.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2561). *อยุธยามาจากไหน.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2564). *จาม ‘ปท่าคูจาม’อยู่เวียงเหล็ก ขุมกำลังของพระเจ้าอู่ทอง (สุพรรณภูมิ).* ใน มติชนสุดสัปดาห์ ฉบับวันที่ 14 - 20 พฤษภาคม 2564. แหล่งที่มา https://www.matichonweekly.com/sujit/article_425637. [29 พฤษภาคม 2564]

สุธาทิพย์ แสงเดชะ. (2557). *การท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์. (2553). *งานวิจัยการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตร.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. (2561). การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุดสัตว์หิมพานต์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรินทร์ ศรีสังข์งาม. (2557). *ประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยอยุธยา*. พระนครศรีอยุธยา: สถาบันอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

สายไหม จบกลศึก. (2537). *ประวัติวัดไชยวัฒนาราม.* ใน ประทีป เพ็งตะโก (บรรณาธิการ). วัดไชยวัฒนาราม. (หน้า 1-9). กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์.

เสฐียรโกเศศ. (2515). *ศาสนาเปรียบเทียบ*. กรุงเทพฯ : ลักษณ์การพิมพ์.

เสนาะ หลวงสุนทร, พันโท. (2556). *หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปี 2556 และงานเชิดชูเกียรติคุณครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร.* กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เสนาะ หลวงสุนทร, พันโท. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2555. สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2563.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำราญ เกิดผล. (2561). *เสียงสำราญ : อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง [ดนตรีไทย] พ.ศ. 2548.* พิชชาณัฐ ตู้จินดา, บรรณาธิการ, นนทบุรี : หยินหยางการพิมพ์.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. (2557). *ศิลปะเวียดและจาม.* กรุงเทพฯ: มติชน.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, สัมภาษณ์, 29 พฤษภาคม 2564.

อมรา พงศาพิชญ์. (2534). *วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธุ์ การวิเคราะห์สังคมไทยในแนวมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนันต์ อมรรตัย. (2544). *คำให้การชาวกรุงเก่า.* นนทบุรี. สำนักพิมพ์จดหมายเหตุ.

อนุวัฒน์ การถัก และทรงยศ วีระทวีมาศ. (2558). ภูมิทัศน์วัฒนธรรม : ความหมาย พัฒนาการทางแนวคิดและทิศทางการศึกษาวิจัย. *วารสารวิชาการ* คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, *14*(2), 5.

อนุมานราชธน, พระยา. (2496). *เรื่องวัฒนธรรม*. ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ พลโทปลด ปลดปรปักษ์ พิบูลภานุวัธน์. (หน้า 6). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยบริการ. (จอมพล ป. พิบูลสงครามและท่านผู้หญิงละเอียดพิบูลสงคราม พิมพ์ช่วยในงานพระราชทานเพลิงศพ)

อังคณา ใจเหิม. (2554). *การสร้างสรรค์บทเพลงชุดเส้นสายลายไหมไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2558). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัฮหมัด สมบูรณ์ บัวหลวง. (2560). แขกตานี [ออนไลน์]. *วารสารศิลปวัฒนธรรม ฉบับกันยายน 2546.* แหล่งที่มา: https://www.silpa-mag.com/history/article_6791 [8 เมษายน 2564]

อาลี เสือสมิง. (2553). *การบรรยายเรื่องจากลุ่มน้ำปัตตานีสู่ลุ่มน้ำเจ้าพระยา* [ออนไลน์] แหล่งที่มา: https://alisuasaming.org/main/?p=1594 [8 เมษายน 2564]

อาลี เสือสมิง. (2554). *ชาวมลายู-ปัตตานีเป็นพลเมืองเดิมตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https:// alisuasaming.org/main/?p=2358 [9 มกราคม 2564]

อาลี เสือสมิง. (2554). *วัฒนธรรมและวิถีชีวิตแบบมลายูของชาวมลายูบางกอก* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https:// alisuasaming.org/main /?p=2588 [6 มิถุนายน 2564]

อาลี เสือสมิง. (2555). *ชนชาติจามในแผ่นดินสยามสมัยอยุธยา* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://ali suasaming.org/main/?p=2878

อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา. (2563). *วัดไชยวัฒนาราม* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.facebook.com/AY.HI.PARK/photos/a.3068054563 34966/1134 373726911464/?type=3&theater [19 พฤษภาคม 2563]

อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา. (2561). *โบราณสถาน* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http: // virtual historicalpark.finearts.go.th/ayutthaya/index.php/th [23 พฤษภาคม 2563]

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: บริษัท ศิริวิทย์ จำกัด.

ฮิมวัง. (2563). *สหรัฐฯ ให้ทุนหนุนฟื้นฟูบูรณะโบราณสถาน คืนคุณค่า-ความสง่า วัดไชยวัฒนาราม.* [ออนไลน์]. มติชน. แหล่งที่มา: https://www.silpa-mag.com/art/article_46789 [23 เมษายน 2563]

https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_397259 [7 มิถุนายน 2564]

https://www.youtube.com/watch?v=d8iPAQbSjjE [7 มิถุนายน 2564]

https://www.youtube.com/watch?v=qQqMDWLcc08 [7 มิถุนายน 2564]

https://www.netflix.com/watch/81106663?trackId=200257859 [7 มิถุนายน 2564]

https://socialnews.teenee.com/penkhao/18455.html [7 มิถุนายน 2564]

https://www.newtv.co.th/news/13421 [7 มิถุนายน 2564]

https://go.ayutthaya.go.th [7 มิถุนายน 2564]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสัมภาษณ์ข้อมูลผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านประวัติศาสตร์

1. พระมหา ดร.ดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ รองคณบดีฝ่ายบริหาร บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 7 มกราคม 2564ณ วัดเทพนารี จรัญสนิทวงศ์ 68

ภาพพระมหา ดร.ดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญ

ที่มา: พระมหา ดร.ดนัยพัชร์ คมฺภีรปญฺโญมอบให้ผู้วิจัย

2. อาจารย์วีระศักดิ์ แสนสะอาด นักโบราณคดีปฏิบัติการ อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 27 พฤศจิกายน 2563 ณ สำนักงานอุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพอาจารย์วีระศักดิ์ แสนสะอาดกับผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

3. อาจารย์สถาพร อรุณวิลาศ อาจารย์ประจำหน่วยวิชาอารยธรรมไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 17 พฤศจิกายน 2563 ณ ชั้น 13 อาคารบรมราชกุมารี คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ข้อมูลทางโทรศัพท์ วันที่ 2 มิถุนายน 2564

5. อาจารย์เจริญ ตันมหาพราน นักประวัติศาสตร์ชุมชนจีน สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 15 มิถุนายน 2564 ผ่านเครือข่ายสังคม Facebook ชื่อว่า เบิกฟ้า ไทยจีน

6. อาจารย์พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 13 มิถุนายน 2564 ผ่านเครือข่ายสังคม Facebook ชื่อว่า Pimpraphai Bisalputra

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

1. พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ ประจำปีพุทธศักราช 2555 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 26 กรกฎาคม 2563 ณ บ้านเลขที่ 13 ซอยรามคำแหง 130 เขตสะพานสูง กรุงเทพฯ

ภาพพันโทเสนาะ หลวงสุนทรกับผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

2. อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี 2557 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 9 ธันวาคม 2563 ณ บ้านอาจารย์ ดร สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ตำบล ตลาดขวัญ จังหวัดนนทบุรี

ภาพอาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญกับผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 23 กันยายน 2563 ณ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพครูไชยยะ ทางมีศรีกับผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพผู้วิจัย ณ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ที่มา: ผู้วิจัย

4. รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 27 กันยายน 2563 ณ บ้านเลขที่ 115/57 หมู่บ้านมายด์ ถนนติวานนท์ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

ภาพรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนกับผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

5. ครูชาตรี อบนวล ข้าราชการบำนาญ อดีตหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร สัมภาษณ์ข้อมูลวันที่ 25 กรกฎาคม 2563 ณ บ้านครูชาตรี อบนวล ซอยวัดศรีประวัติ อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี

ภาพครูชาตรี อบนวลกับผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

6. รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ข้อมูลทางโทรศัพท์ วันที่ 23 มกราคม 2564

ภาพรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ที่มา: อาจารย์ประชากร ศรีสาคร (เอื้อเฟื้อภาพถ่าย)

7. รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ข้อมูลทางโทรศัพท์ วันที่ 29 พฤษภาคม 2564

สถานที่ในการบันทึกเสียงและการบันทึกการแสดง ณ วัดเทพนารี จรัญสนิทวงศ์ 68 กรุงเทพมหานคร

ภาพสถานที่ในการบันทึกเสียง ณ ศาลาพระครูสุเทพธรรมรตานุสรณ์ วัดเทพนารี
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพสถานที่ในการบันทึกการแสดง ณ อาคารญาณวโรวิปัสสนา วัดเทพนารี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพพระมหาพิชิต ภูริปญฺโญ เจ้าอาวาสวัดเทพนารี
ผู้เมตตาอนุเคราะห์ให้ใช้สถานที่สำหรับการบันทึกเสียงและบันทึกการแสดง

การบันทึกเสียงและบันทึกการแสดง โดย James Louis Gordovez จาก Jmm.Studio

ภาพการบันทึกเสียงและการบันทึกการแสดง
โดย James Louis Gordovez จาก Jmm.Studio
ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายณยศ สาตจีนพงษ์
วัน เดือน ปี เกิด	1 เมษายน 2534
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2558 รัฐประศาสนศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง พ.ศ. 2555 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	3699 ถ.ประชาสงเคราะห์ ซอย 13 ดินแดง กรุงเทพมหานคร 10400
รางวัลที่ได้รับ	ทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตปริญญาเอกและโทที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University