วารสาร

วัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น

มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์

ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑ เดือน กันยายน ๒๕๕๖ - สิงหาคม ๒๕๕๗ ประจำปี ๒๕๕๗
สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์

ISSN 2408-0896

มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์

วารสารรายปี

ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑
ประจำเดือน กันยายน ๒๕๕๖ - สิงหาคม ๒๕๕๗
ประจำปี ๒๕๕๗
จำนวนพิมพ์ ๖๐๐ เล่ม

เจ้าของ
มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์
ในพระบรมราชูปถัมภ์

ดำเนินการโดย
สำนักศิลปวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์
ในพระบรมราชูปถัมภ์

คณะที่ปรึกษา
รศ.ดร.สมบัติ คชสิทธิ์

ผู้ทรงคุณวุฒิ
รศ.ดร.มนัส วัฒนไชยยศ
ผศ.ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ
ดร.ไฉน เลาะเจ๊ะ

พิมพ์-ตรวจทาน
นางนันทิกานต์ บุตรบาล
นางสาวธนันญดา อ่อนสำลี
นางสาวปัญจพร อะโนดาษ

บรรณาธิการ
ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ
ผศ.ดร.อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ

พิมพ์ที่
บริษัท เทียนวัฒนาพริ้นท์ติ้ง จำกัด

สารบัญ

๑. กระบวนทัศน์ทางการศึกษากับการพัฒนาการศึกษาไทยในยุคโลกาภิวัตน์ ๑
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริ ฮามสุโพธิ์

๒. ความคิดสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจ ๙
ผู้ช่วยศาสตราจารย์เบญจรงค์ กุลสุ

๓. วิวัฒนาการของลิเก ๓๓
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ

๔. ข้อคิดบางประการเกี่ยวกับกาม สังวาส มราวาส สงฆ์ ๕๕
ดร.จเด็จ คชฤทธิ์

๕. การแต่งเนื้อเพลงไทยกับการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรม วิธีคิด จากอดีตจนถึงปัจจุบัน ๖๗
อาจารย์กิตติณัฐ ต.เทียนประเสริฐ

๖. ดนตรีศึกษาสำหรับเด็ก ๗๓
อาจารย์วรนาฏ อินถารต

๗. เรียนเล่นดนตรีแบบสบาย ๆ ๘๑
อาจารย์วิเชียร ธนลาภประเสริฐ

๘. รักใดเล่า เท่าแม่รัก ๘๗
นางนันทิกานต์ บุตรบาล

คำนำ

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงความเป็นมาของวิถีชีวิต เป็นแบบแผนการดำเนินชีวิตของมนุษย์ จึงต้องมีการศึกษา และถ่ายทอดเพื่อให้เกิดความซาบซึ้ง และรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรม ประเพณี รวมทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ให้ชนรุ่นหลังได้รับรู้และนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์

สำนักศิลปวัฒนธรรม ได้เห็นความสำคัญของการเผยแพร่แนวคิดต่าง ๆ ด้านวัฒนธรรม จึงได้จัดทำวารสารขึ้น ขอขอบคุณนักวิจัย คณาจารย์ และนักวิชาการและภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ได้สนับสนุนบทความมานำเสนอในครั้งนี้ หวังว่าวารสารวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ คงจะเป็นประโยชน์แก่เยาวชนและสังคมสืบไป

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมบัติ คชสิทธิ์)
อธิการบดี

บทบรรณาธิการ

ศิลปะและวัฒนธรรม ของมนุษยชาติมีการพัฒนาความเป็นไปอย่างต่อเนื่อง โดยมีเรื่องของเวลาเข้ามาเกี่ยวข้อง จะช้าหรือเร็ว ก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลาย ๆ อย่างด้วยกันทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม วิถีประชาที่แตกต่าง ๆ กัน ทั้งนี้และทั้งนั้น เป็นเรื่องที่เกิดจากความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของชนในชาติเป็นสำคัญ การสื่อสารในยุคเครือข่ายของสังคมอินเตอร์เน็ตในปัจจุบัน นับว่ามีความสำคัญและมีอิทธิพลเป็นอย่างมากในทุกแห่งหนของโลกการเรียนรู้ การถ่ายทอดความคิด การได้รู้ได้เห็นสิ่งต่าง ๆ กระทำได้อย่างรวดเร็ว การปรับวิสัยทัศน์ให้เข้ากับสังคมในยุคศตวรรษที่ ๒๑ จึงเป็นสังคมที่เต็มไปด้วยข่าวสาร ที่มีความก้าวหน้าและทันสมัย ถึงแม้ว่า โลกจะเจริญไปมากเพียงใด สิ่งที่ไม่อาจมองข้ามและต้องให้ความสำคัญเป็นอย่างมากก็คือ ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ชนชาติใดที่ไม่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองแล้วในที่สุดก็จะไม่มีที่ว่างให้กับชนชาติเหล่านั้นในเวทีโลก จะสังเกตเห็นว่า เมื่อชนชาติต่าง ๆ มารวมตัวทำกิจกรรมด้วยกันในแต่ละชนชาติก็จะเอาศิลปะและวัฒนธรรมของตนเอง มานำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ ด้วยกันทั้งสิ้น

วารสารฉบับนี้ เป็นการจัดพิมพ์ขึ้น เพื่อต้องการสื่อสาร ทำความเข้าใจเรื่องราวต่าง ๆ ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ และอัตลักษณ์ ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ในแง่มุมต่าง ๆ กัน ให้สาธารณชนได้ทราบตามสมควร จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่า เนื้อหาคงจะมีคุณค่าที่ดีแก่ผู้อ่านสืบไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เบญจรงค์ กุลสุ
(ผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม)

กระบวนทัศน์ทางการศึกษา กับการพัฒนาการศึกษาไทยในยุคโลกาภิวัตน์

รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริ ฮามสุโพธิ์* ** ***

บทนำ

เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้วว่า การศึกษา (Education) เป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาคน หรือทรัพยากรมนุษย์ (Human Resources) และคนคือเครื่องมือในการพัฒนาประเทศ ซึ่งหมายถึงการพัฒนาเศรษฐกิจ สังคม การเมือง วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ดังจะเห็นได้จากภาพที่ปรากฏในเชิงรูปธรรมมาอย่างยาวนานว่าผลของการพัฒนาประเทศหรือความเจริญมั่งคั่งของประเทศต่าง ๆ ในโลกที่เกิดความเหลื่อมล้ำกันอย่างมากมาย ซึ่งคำตอบที่แท้จริงก็คือคุณภาพ หรือความรู้ ความสามารถของคน หรือทรัพยากรมนุษย์ของแต่ละประเทศนั่นเอง ดังนั้นการจัดการศึกษาเพื่อพัฒนากำลังคนให้เป็นกำลังสำคัญของประเทศ จึงขึ้นอยู่กับวิสัยทัศน์ (Vision) กระบวนทัศน์ (Paradigm) และภาวะผู้นำ (Leadership) ของผู้บริหารประเทศและพรรคการเมืองภายใต้การปกครองในระบอบประชาธิปไตยที่จะขับเคลื่อนไปสู่เป้าหมาย และทิศทางที่คาดหวังท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง และการแข่งขันในทุกมิติของยุคโลกาภิวัตน์เป็นสำคัญ

กระบวนทัศน์ทางการศึกษาที่นักวิชาการและนักบริหารทุกระดับของไทย ควรตระหนักรู้ คือ การปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ทางการศึกษากับการพัฒนาการศึกษาโดยยึดคนเป็นศูนย์กลาง (People Center) เพื่อเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาประเทศทั้งในปัจจุบันและอนาคต ในฐานะเป็นประชาคมโลกแห่งยุคโลกาภิวัตน์ ที่ไร้พรมแดน ในมุมมองดังกล่าวได้มีนักการศึกษาไทยหลายคนได้ให้ทัศนะในเชิงบริหารการศึกษาไว้อย่างน่าสนใจหลายคน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รุ่ง แก้วแดง (๒๕๕๔) ได้ชี้ให้เห็นว่า ความสำเร็จในการพัฒนาประเทศในทศวรรษหน้า นักบริหารการศึกษาและนักบริหารระดับประเทศจะต้องวางเป้าหมายการจัดการศึกษาให้บรรลุผลบังเกิดศักยภาพสูงสุดแก่ประชาชน เนื่องจากสังคมไทยยุคใหม่จะต้องเป็นสังคมที่บรรลุถึงความพร้อมในมิติสำคัญอย่างน้อย ๓ ประการ ซึ่งได้แก่

๑. เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ (Learning Society)

๒. เป็นสังคมแห่งคนดี (Good Person Society)

* รองศาสตราจารย์ ประจำหลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา โครงการบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์
** อาจารย์พิเศษ ประจำหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารและพัฒนาการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร
*** อดีตรองอธิการบดีฝ่ายวิชาการและพัฒนานักศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์

๓. เป็นสังคมที่มีความพร้อมในการแข่งขันกับสังคมโลก (Readiness for Competition Society)

สามารถกล่าวได้ว่า การปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ทางการศึกษาใหม่ เพื่อพัฒนาการศึกษาให้สอดคล้องกับบริบท (Context) ของสังคมในยุคสังคมไร้พรมแดน โดยยึดการศึกษาเป็นปัจจัยหลักในการสร้างพลังอำนาจต่อการสร้างคน และสร้างชาติให้เกิดความเข้มแข็ง พร้อมที่จะพึ่งตนเอง (Self - Reliance) ได้ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม การเมือง วิทยาศาสตร์เทคโนโลยี ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ให้มีศักยภาพ (Potential) ในการแข่งขันกับนานาประเทศได้เป็นอย่างดีนั้น ถือเป็นเป้าหมายสูงสุด (Ultimate Goal) ของประเทศ

ปัญหาการศึกษาไทยในปัจจุบัน

ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากกระแสโลกาภิวัตน์ เช่นเดียวกับประเทศอื่น ๆ ทั่วโลก โดยเปิดรับการไหลบ่าของเทคโนโลยีสารสนเทศ วัฒนธรรม และองค์ความรู้จากศาสตร์สาขาต่าง ๆ โดยเชื่อมโยงกับประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก ทั้งในด้านการติดต่อสื่อสาร การถ่ายเทสินค้าบริการ เงินตรา ข้อมูลข่าวสาร และวัฒนธรรม ฯลฯ ซึ่งประเทศไทยไม่สามารถหลีกเลี่ยงจากกระแสโลกาภิวัตน์นี้ได้ สภาพดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ที่สลายข้อจำกัดในมิติเวลาและพื้นที่ เกิดการเชื่อมโยงถึงกันและกันอย่างไร้พรมแดน สิ่งที่เกิดขึ้น ณ ที่ใดที่หนึ่ง สามารถแผ่อิทธิพลไปยังส่วนอื่นของโลกได้รวดเร็วและกว้างขวาง อุปสรรคที่เคยกั้นขวางการปฏิสัมพันธ์ระหว่างประเทศต่าง ๆ ถูกลดทอนลง จนทำให้แต่ละส่วนของโลกเข้าถึงกันได้ง่าย (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, ๒๕๕๐ : ๑)

ดังนั้น ประเทศไทยจำเป็นต้องตื่นตัว และเร่งพัฒนาประเทศด้านต่าง ๆ ให้เท่าทันสภาพโลกาภิวัตน์ โดยปัจจัยสำคัญที่สุด คือ การพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ และการสร้างองค์ความรู้ที่จำเป็นต่อการพัฒนาประเทศ ซึ่งบทบาทหลักจะตกอยู่กับผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษา ที่ต่างต้องเร่งพัฒนากำลังคนให้มีความสามารถ มีองค์ความรู้ที่จำเป็น ทักษะการคิด ทักษะการประกอบอาชีพ สามารถแก้ปัญหาของตนเอง และสังคม เพื่อรองรับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นได้อย่างชาญฉลาด

นับตั้งแต่ประเทศไทยได้มีการปฏิรูปการศึกษา ในปี ๒๕๔๒ เป็นต้นมา พบว่าระบบการศึกษาไทยยังมีปัญหาหลายประการ เช่น ปัญหาในการจัดทำ และการใช้หลักสูตรในสถานศึกษา ปัญหาไม่สามารถพัฒนาเด็กให้คิดเป็น ปัญหาคุณภาพของผู้สอน รวมถึงปัญหาด้านคุณภาพทางการศึกษา เป็นต้น ซึ่งปัญหาเหล่านี้ นับเป็นปัญหาที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์มากที่สุด จากการประเมินความสามารถในการแข่งขันนานาชาติของสถาบัน International Institute for Management Development : IMD ในปี ๒๕๔๘ พบว่าการจัดการศึกษาของประเทศไทย อยู่ในอันดับที่ ๔๖ จากทั้งหมด ๖๐ ประเทศ (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, ๒๕๕๐ : ๒) และ Mckinsey & Company ซึ่งเป็นสถาบันที่ได้รับการยอมรับจากทั่วโลก ได้อ้างถึงผลงานวิจัย ด้านการศึกษานานาชาติที่เชื่อถือได้ ซึ่งออกรายงานฉบับล่าสุดเมื่อปลายปี ๒๕๕๓ ชื่อ How the World's Most

Improved Schools Systems Keep Getting Better สรุปผลการวิเคราะห์ระบบการศึกษาที่ประสบผลสำเร็จทั่วโลกพบว่า ระบบการศึกษาของประเทศในเอเชียที่ประสบความสำเร็จมากที่สุด ได้แก่ สิงคโปร์ และฮ่องกง ซึ่งมีการปฏิรูปการศึกษามาอย่างต่อเนื่องและจริงจัง โดยมีการจัดลำดับความสำคัญหรือจุดเน้นของการปฏิรูปและเลือกทำอย่างเป็นระบบตั้งแต่การปฏิรูปหลักสูตรการเรียนการสอน การพัฒนาครู การกระจายอำนาจ การสร้างเครือข่ายแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ผลที่ปรากฏคือประเทศเหล่านั้นได้รับการยอมรับจากทั่วโลกว่าสามารถจัดการศึกษาได้อย่างมีคุณภาพ ผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนสูงกว่าประเทศที่พัฒนาแล้วอื่น ๆ และการศึกษาที่มีคุณภาพสูงนี้ก็ทำให้ผลผลิตด้านกำลังคนมีคุณภาพ นำไปสู่ความมั่นคงทางเศรษฐกิจ รวมทั้งความมั่นคงทางการเมืองและสังคม ปัจจัยหลักที่นำไปสู่ความสำเร็จของประเทศเหล่านั้น คือ การมีผู้นำทางการเมือง หรือนักปฏิรูปการศึกษาที่ดำเนินงานตามนโยบายอย่างต่อเนื่องเป็นเวลายาวนานพอที่จะทำให้เกิดความยั่งยืนได้ รวมทั้งมีการประเมินผลและนำผลมาใช้ประโยชน์ในการพัฒนาการศึกษามาโดยตลอด (รุ่ง แก้วแดง, ๒๕๕๔)

ด้วยหลักการและเหตุผลเชิงนโยบาย การบริหาร และวิชาการ จึงสามารถกล่าวได้ว่าปัญหาการศึกษาในปัจจุบันแท้จริงแล้วมีสาเหตุมาจากประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

๑. การจัดการศึกษาของไทยเรายังเป็นแบบแยกส่วน โดยขาดการเชื่อมโยงการเรียนรู้เพื่อให้คนได้เข้าถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ซึ่งการเรียนรู้จะเกิดขึ้นในวิถีชีวิตตลอดเวลา ตราบเท่าที่เรายังมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งอื่น ๆ รอบตัว ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมหรือบริบทในทางการเมือง การปกครอง การพัฒนาเศรษฐกิจสังคมในด้านต่าง ๆ จึงมีผลกระทบต่อคุณภาพการเรียนรู้ของคนในสังคมด้วยโดยตรง แต่มิได้เห็นผลกันแบบชัดเจน ซึ่งต้องให้ความสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงของปัจจัยในระบบใหญ่เหล่านี้ด้วย ตัวอย่างที่ชัดเจนและใกล้ตัวมากที่สุด คือ การพัฒนาประเทศด้วยกระบวนทัศน์แบบแยกส่วน ที่เกิดขึ้นใหม่ ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ในรอบสี่ทศวรรษที่ผ่านมา ซึ่งเป็นการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นในระบบโรงเรียนที่บังคับเรียนของรัฐ จึงเป็นการเรียนรู้ที่ไม่มีบูรณาการ ไม่ปรับเข้ากับกระบวนการเรียนรู้แบบบูรณาการที่มีอยู่เดิมในชุมชน ซึ่งเป็นการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของผู้เรียนผ่านกิจกรรมในชีวิตประจำวันอันหลากหลาย ผ่านหน้าที่ของการเป็นสมาชิกของครอบครัว ชุมชน และสถาบันต่าง ๆ โดยมีแหล่งหรือฐานการเรียนรู้หลากหลาย เช่นเดียวกับเนื้อหา และมีพลวัตเป็นกระบวนการอยู่ตลอดเวลา เป็นการเรียนรู้ที่เชื่อมโยงชีวิตจริง สังคมจริง มิได้จำกัดจุดมุ่งหมายการเรียนรู้เพื่อการอาชีพ หรือ เพื่อเรียนต่อให้สูงขึ้นไปเพียงอย่างเดียว จนทำให้การศึกษามีผลต่อการเรียนรู้แบบไม่บูรณาการ ซึ่งทำให้คนเห็นแก่ตัวมากขึ้น มีความเครียด ขาดความคิดสร้างสรรค์ แก้ไขปัญหาไม่เป็น ไม่สนใจการเมืองการปกครอง ขาดจิตสำนึกสาธารณะ ไม่อนุรักษ์ธรรมชาติ เพราะการเรียนรู้ถูกแยกส่วนไม่เห็นความเชื่อมโยงของชีวิตสังคมธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

๒. การใช้เทคโนโลยีอย่างฟุ่มเฟือยของสังคมไทย จากการพัฒนาแบบใหม่ ได้แยกมนุษย์ออกจากธรรมชาติ แบบบ่มเพาะลักษณะนิสัยที่เป็นโทษต่อการพัฒนาชีวิตและสังคมไทยหลายประการ เนื่องจากการนำเข้าเทคโนโลยีเพื่อนำมาใช้เสพ จะไม่ก่อให้เกิดการเรียนรู้ ก่อให้เกิดความมักง่าย ติดความสะดวกสบาย ไม่เป็นผู้สร้าง ไม่คิดค้นใฝ่รู้ แสวงหาเหตุผล นิยมของสำเร็จรูป เป็นต้น ลักษณะนิสัยดังกล่าวของบุคคล จากการเสพเทคโนโลยี คือ อุปสรรคสำคัญอย่างยิ่งของการเรียนรู้ของบุคคล

๓. การเมืองการปกครองที่มีการปรับเปลี่ยนผู้บริหารประเทศ และนโยบายในการพัฒนาประเทศอยู่บ่อยครั้ง ทำให้ส่งผลกระทบต่อการจัดการศึกษาของไทยเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะโครงสร้างการบริหารบริบทและอำนาจที่เพิ่มขึ้นของระบบราชการ ทำให้หน่วยงานราชการและบุคลากรไม่เกิดการเรียนรู้แบบบูรณาการ ระบบราชการจึงเป็นองค์การที่ไม่เรียนรู้ (Non - Learning Organization) เนื่องจากระบบการบริหารมีลักษณะขึ้นต่อส่วนกลางมากกว่าการตอบสนองความต้องการหรือการเสริมสร้างการเรียนรู้ของประชาชน โครงสร้างการเมืองการปกครองดังกล่าว จึงทำลายการเรียนรู้ทางสังคมของประชาชน จนขาดความหลากหลาย ไม่เชื่อมโยง และไม่มีพลวัต ที่สอดรับกับบริบททั้งในระดับจุลภาคและมหภาค

๔. ค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงของสังคมไทย ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลกระทบต่อการจัดการศึกษา เนื่องจากการพัฒนาความเจริญเติบโตตามเศรษฐกิจและกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งมุ่งพัฒนาด้านวัตถุมากกว่าจิตใจ โยงความสุขเข้ากับเงิน โดยแยกส่วนมุ่งที่ความสุขทางร่างกาย คือ การบริโภควัตถุเพิ่มขึ้น หารายได้มากขึ้น เพื่อใช้จ่ายได้มากขึ้น ค่านิยมใหม่ที่ถูกสร้างขึ้น ผ่านสื่อมวลชน ระบบการศึกษา การพัฒนาเศรษฐกิจ คือ ค่านิยมของวัฒนธรรมบริโภคนิยม ปัจเจกนิยม ที่มีค่านิยมหรือ ความเชื่อในความสุขจากการบริโภควัตถุ โดยละเลยการพัฒนาจิตใจ บุคคลจึงแข่งขันกันสะสมและบริโภควัตถุ ความสำเร็จ อำนาจ บารมี เป็นต้น วิถีชีวิตในค่านิยมแบบนี้ ทำให้บุคคลมุ่งการแข่งขันมากกว่าความร่วมมือ เห็นความสุขของตนเองมาก่อนคนอื่น และสังคมไม่ได้เรียนรู้ความสุขทางด้านจิตใจจากความสัมพันธ์ร่วมมือและเกื้อกูลผู้อื่นเลย

จากปัญหาที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้มีอิทธิพลต่อการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ถ้าทุกภาคส่วนไม่ร่วมกันพัฒนาการศึกษาอย่างตรงจุดแล้ว ยังแต่จะทำให้การศึกษาของไทยเข้าสู่วิกฤตการณ์ร้ายแรงได้ในที่สุด ดังนั้น การปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ของผู้นำทางการเมือง และผู้บริหารทางการศึกษาจึงมีความจำเป็นและสำคัญต่อการปฏิรูปและการบริหารการศึกษาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

กระบวนทัศน์ใหม่สู่อนาคตการศึกษาไทย

การศึกษาของไทยภายใต้กระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกในปัจจุบันนั้นต้องมีแนวทางการปรับตัวของระบบการศึกษาให้นำพาประเทศก้าวสู่ศตวรรษที่ ๒๑ อย่างมีทิศทางและมั่นคง โดยยึดหลักการสร้าง "ปัญญาวิถี" ให้กับคนในสังคม อันได้แก่ การยกระดับการศึกษาของประชาชนทั้งประเทศ การยกระดับคุณภาพ

แรงงานทั้งภาครัฐและเอกชน และการยกระดับการวิจัยและพัฒนาให้นำทิศทางในการพัฒนาประเทศ ดังนั้น การวางแผนระดับชาติที่จะเอื้อต่อการพัฒนาประเทศให้รุดหน้าได้นั้น "การวางแผนระบบการศึกษา" เพื่อสร้างประชาชนให้มากด้วยคุณภาพ ศักยภาพ และทักษะความรู้ความสามารถที่ทัดเทียมบุคคลอื่นใน Global village นับว่าเป็นสิ่งสำคัญยิ่งของศตวรรษใหม่ทางปัญญานี้ ซึ่ง เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (๒๕๕๐) นักเศรษฐศาสตร์และนักคิดคนสำคัญคนหนึ่งได้กล่าวถึงการพัฒนาระบบการศึกษาขึ้นใหม่ต้องกำหนดวิสัยทัศน์ และกระบวนทัศน์ทางการศึกษาใหม่ที่พึงปรารถนาอันเกิดจากอุดมการณ์ของชาติที่ต้องการให้เป็นสังคมปัญญาวิถี หรือสังคมแห่งการเรียนรู้ นำมากำหนดเป็นอุดมการณ์ทางการศึกษาเพื่อมุ่งสร้างสรรค์และพัฒนาคนผ่านการยกระดับการศึกษาของประชาชนใน ๓ ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นตอนที่ ๑ การศึกษาเพื่ออัตตา เพื่อสร้างเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพที่มีประสิทธิภาพ

ขั้นตอนที่ ๒ การศึกษาเพื่อชีวา เพื่อการสร้างสรรค์และพัฒนาคนให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

ขั้นตอนที่ ๓ การศึกษาเพื่อปวงประชา เพื่อยกระดับจิตใจขั้นสูงสุดของผู้เรียน

การกำหนดวิสัยทัศน์ทางการศึกษา เพื่อนำไปสู่การกำหนดเป็นแนววิธีคิดในการทำงานที่เรียกว่า "กระบวนทัศน์" นั้นเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องก้าวตามให้ทัน และวิจัยเพื่อหาองค์ความรู้ใหม่ตลอดเวลา ซึ่งกระบวนทัศน์ หมายถึง ความคิดที่มีการเชื่อมโยงอย่างเป็นระบบ ระบบวิธีคิดหนึ่ง ๆ ก็คือ กระบวนทัศน์หนึ่งในการศึกษาเรื่องหนึ่งอาจมีหลากหลายแตกต่างกันไป แต่ความหลากหลายเหล่านี้จะมีกระบวนทัศน์หลักอยู่เสมอ ซึ่งกระบวนทัศน์หรือวิธีคิดของการจัดการศึกษาในยุคใหม่จะมีความแตกต่างจากวิธีคิดในรูปแบบการศึกษาแบบเดิมอย่างสิ้นเชิง ซึ่งจะเป็นไปตามสภาพของบริบททางสังคมและปรากฏการณ์ของสภาพแวดล้อม ที่เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

เนื่องจากการศึกษา ซึ่งเป็นเครื่องมือในการพัฒนามนุษย์ให้อยู่ในสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วได้อย่างเป็นสุข ดังนั้นแนวคิด หรือกระบวนทัศน์ใหม่ (New Paradigm) ของการศึกษาจึงต้องคำนึงองค์ประกอบต่าง ๆ ภายใต้บริบทที่เป็นอยู่ ซึ่งเป็นหน้าที่ของ "ระบบการศึกษา" ที่จะต้องเชื่อมโยงการเรียนรู้ให้สอดคล้องกับบริบทใหม่ของโลกให้เหมาะสมและสมดุลในทุก ๆ มิติ ทั้งในมิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม สาธารณสุข เทคโนโลยี สิ่งแวดล้อม วัฒนธรรม และมิติการศึกษา ซึ่งเป็นสิ่งที่ทุกฝ่ายต้องตระหนัก และก้าวทันกระแสการปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นภายใต้สังคมแห่งศตวรรษที่ ๒๑

จากการรายงานที่เสนอต่อยูเนสโก โดยคณะกรรมาธิการนานาชาติ ว่าด้วยการศึกษาในศตวรรษที่ ๒๑ ได้เสนอว่า "การเรียนรู้ตลอดชีวิต" เป็นกุญแจที่สำคัญดอกหนึ่งสำหรับเปิดเข้าสู่ศตวรรษที่ ๒๑ อีกทั้งยังได้เสนอจตุสดมภ์การศึกษา (Four Pillars of Education) กล่าวคือ ความสมบูรณ์ของการศึกษาประกอบด้วย เสาหลักการศึกษา ๔ ประการ (พระเทพโสภณ ประยูร ธมฺมจิตฺโต, ๒๕๔๖ : ๕) ได้แก่

๑. การศึกษาเพื่อพัฒนาศักยภาพ (Learn to Know) ได้แก่ การเรียนเพื่อรู้ หมายถึง การเรียน

เพื่อเตรียมเครื่องมือสำหรับการศึกษาอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต เช่น คนไทยต้องเรียนภาษาไทยให้อ่านออกเขียนได้ เพื่อจะได้เรียนต่อในระดับสูงขึ้นไป หรือการเรียนด้านภาษาสากล การเรียนคอมพิวเตอร์เพื่อเป็นเครื่องมือในการค้นคว้าหาความรู้ เนื่องจากข้อมูลความรู้ได้บรรจุไว้ในระบบเทคโนโลยีสารสนเทศ และเขียนเป็นภาษาสากลหรือภาษาอังกฤษ เสาหลักการศึกษาประการแรกนี้ ยังรวมถึงการเตรียมความพร้อมด้านจิตใจผู้เรียน ให้มีความพร้อมเพื่อการศึกษาต่อ ได้แก่ การเรียนการสอนที่เกิดความสนุกอยากเรียน รักที่จะเรียนรู้ มีความสุขในการเรียนและแสวงหาความรู้ เพราะการมีสุขภาพจิตที่ดี

๒. การศึกษาเพื่อพัฒนาสมรรถภาพ (Learn to Do) ได้แก่ การเรียนเพื่อปฏิบัติได้จริง สมรรถภาพ คือ ความสามารถในการนำความรู้มาปฏิบัติให้บรรลุผลตามความมุ่งหวัง การเรียนเพื่อทำให้ได้ก็คือการเรียนเพื่อใช้ความรู้ในการทำงาน การประกอบอาชีพ ซึ่งเป็นผลของการเรียนที่มุ่งเน้นการปฏิบัติ

การศึกษาในศตวรรษที่ ๒๑ ต้องพัฒนาคนให้มีความสามารถหลากหลาย (Personal Competence) สามารถทำงานได้หลายอย่าง โดยอาศัยเครื่องจักรลดกำลังแรงกาย และอาศัยคอมพิวเตอร์ลดกำลังสมองในการคิด รวมทั้งความสามารถในการทำงานร่วมกับคนอื่นได้อย่างมีความสุข เพื่อ เสริมสร้างการทำงานเป็นทีมให้เข้มแข็ง นั่นก็คือทักษะด้านมนุษยสัมพันธ์ (People Skill) ของผู้เรียนและความสามารถในการบริหารจัดการ การมีคุณธรรมภายในจิตใจ เช่น ความรับผิดชอบ ความซื่อสัตย์ เป็นต้น

๓. การศึกษาเพื่อพัฒนาคุณภาพ (Learn to Live Other People) ได้แก่ การใช้ความรู้ความสามารถเพื่อสังคมส่วนรวม เป็นการศึกษาที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนใช้ความรู้ความสามารถในการทำประโยชน์แก่ผู้อื่น เป็นการดำรงชีวิตอย่างมีคุณภาพด้วยการสร้างสรรค์ประโยชน์ให้แก่สังคม นั่นคือการเรียนรู้เพื่อการอยู่ร่วมกันฉันญาติมิตร

๔. การศึกษาเพื่อพัฒนามนุษยภาพ (Learn to Be) ได้แก่ การพัฒนาคนให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ กล่าวคือ เมื่อผู้เรียนจบการศึกษาไปแล้ว เขาต้องเป็นอะไรที่มากกว่าเครื่องจักรในโรงงาน มากกว่าความเป็นแรงงานราคาถูก และมากกว่าความเป็นทรัพยากรมนุษย์หรือสัตว์เศรษฐกิจ นั่นก็คือ การศึกษาต้องไม่กดให้คนต่ำลง มีค่าเพียงทรัพยากรหรือเครื่องจักรชิ้นหนึ่ง แต่ต้องพัฒนาคนให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์เต็มตามศักยภาพในทุกมิติ

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงมีความจำเป็นที่ระบบการศึกษาจะต้องมีการปรับจุดมุ่งหมายและแนวทางการจัดการเสียใหม่ เพื่อจุดยืนแห่งการแข่งขันในเวทีโลกแห่งศตวรรษปัจจุบัน ผลจากการพัฒนาการศึกษาในอดีต บัดนี้ยอมรับกันแล้วว่าเป็นการพัฒนาไม่ถูกต้อง เพราะไปเน้นแต่ความมุ่งหมายทางเศรษฐกิจ มุ่งความเจริญพรั่งพร้อมทางด้านวัตถุจนเกินไป มากกว่าใช้วัฒนธรรมในฐานะเป็นเครื่องมือพัฒนาคุณค่าความเป็นมนุษย์ ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นกระบวนการครอบงำทางวัฒนธรรมการไล่ล่าทางเศรษฐกิจที่กำลังเป็นอยู่ในยุคการแข่งขันทางเศรษฐกิจนี้ ดังนั้นการปรับกระบวนทัศน์สำหรับการศึกษาไทย เพื่อความสอดคล้องกับบริบทความเป็นไปของโลก ควรจะมีลักษณะดังนี้

๑. เนื้อหาวิชา (Subject matter) จะต้องมีความแตกต่างจากในอดีต ซึ่งเน้นให้ครู เป็นผู้สอนเท่านั้น หากในศตวรรษที่ ๒๑ จะต้องเน้นไปที่ผู้เรียน โดยเฉพาะการให้นักเรียนได้เรียนรู้จากการปฏิบัติจริง ยิ่งถ้าเป็นผลงานที่ใช้ได้จริง ก็ยิ่งเป็นประโยชน์ต่อสังคมมากขึ้น ครูจะต้องลดการสอนเน้นการเรียนรู้ให้มากขึ้น

๒. ทักษะชีวิต (Life and Professional Skill) ในศตวรรษที่ ๒๑ โลกได้เดินทางเข้าสู่ยุคเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ที่เน้นการสร้างมูลค่าเพิ่ม และความแปลกใหม่ให้กับผลิตภัณฑ์ ดังนั้น การพัฒนาทักษะชีวิต เพื่อให้สามารถทำงานร่วมกับผู้อื่น (Collaboration Skill) จึงเป็นสิ่งจำเป็น เพื่อการผสมผสานอัตลักษณ์ และความสร้างสรรค์ของตัวเราและผู้อื่นเข้าด้วยกัน ไม่ใช่การร่วมมือแบบสายพานการผลิตที่ไร้รสชาติอีกต่อไป

๓. ทักษะและความรักในการเรียนรู้ (Skill and Learning) การศึกษาในอดีตเน้นที่การท่องจำเป็นหลัก ส่วนในศตวรรษที่ ๒๑ การผลิตผลงานทั้งในแวดวงธุรกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม ล้วนแต่ต้องการความคิดริเริ่ม (Initiatives) ดังนั้น การท่องจำและทำตามกันไปจึงไม่สอดคล้องอีกต่อไป ความรักที่จะเรียนรู้และพัฒนาทักษะที่จะหาความรู้ ไม่ว่าจะเป็นการสอบถามผู้รู้ การค้นหาจาก Google หรือการระดมสมองจากกลุ่มคนที่หลากหลาย จึงเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง เพื่อจะได้เชื่อมโยงและต่อยอดความรู้ที่มาจากหลายสาขาให้กลายเป็นผลงานใหม่ ที่มีคุณค่าสูงเป็นที่ต้องการของทุกคน

๔. ทักษะด้านสารสนเทศ (Information Communication Technology Skill) เด็กรุ่นใหม่ล้วนแต่มีทักษะด้าน ICT ติดตัวกันมาทุกคน หากมีการนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในการศึกษาหาความรู้กลับเป็นอีกเรื่องหนึ่งยังต้องมีการฝึกฝนพัฒนากันอีกมากทีเดียว เพราะเครื่องมือยิ่งทันสมัยมีประสิทธิภาพ หากไม่รู้จักใช้อย่างถูกวิธีก็ย่อมเป็นอันตรายได้อย่างมหาศาลไม่สิ้นสุด และในการฝึกฝนทักษะด้าน ICT จึงต้องฝึกให้เชื่อมโยงกับทักษะชีวิต ทักษะวิชา และทักษะการค้นหาข้อมูล เพราะหากเราไม่มีทักษะชีวิตที่ดีพอจะควบคุมสมาธิและจิตใจของตัวเราได้ การมีเครื่องมือ ICT ที่ดีย่อมเป็นโทษมากกว่าคุณ

๕. การพัฒนาคุณธรรมและจริยธรรม (Merit and Ethics Development) ให้เกิดจากกระบวนการเรียนรู้แบบปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งมีชีวิต และวิถีชีวิต จนกระทั่งตระหนักรู้ในใจว่า ตนเองเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ธรรมชาติ ซึ่งมีระบบความสัมพันธ์เชื่อมโยงเกาะเกี่ยวอย่างพึ่งพาอาศัยกันและกัน (Interdependent) การกระทำใด ๆ ของตนเองจึงมีผลกระทบต่อส่วนอื่น ๆ ด้วยเสมอ ความหยั่งรู้ดังกล่าวจะไปช่วยกำกับการกระทำและความรู้สึกนึกคิดของบุคคล ให้เกิดขึ้นด้วยความสุข พอใจ มีอิสระจากภายใน มิใช่ด้วยการถูกบังคับหรือบีบคั้นจากภายนอกให้จำยอมต้องกระทำหรือคิดตาม เพราะไม่มีทางเลือกหรือทางเสี่ยง การพัฒนาจริยธรรมจึงมิได้เกิดขึ้นจากการสอนแต่เกิดจากการดำเนินชีวิตอย่างเรียนรู้ความสัมพันธ์กับสรรพชีวิตอื่นเป็นสำคัญ

สามารถกล่าวได้ว่า สาระสำคัญเกี่ยวกับการจัดการศึกษาจากแนวคิด ประสบการณ์ และงานวิจัยจากนักวิชาการ นักบริหาร และผู้รู้ในศาสตร์สาขาต่าง ๆ ตลอดจนแนวคิด และ

ประสบการณ์ของผู้เขียนจึงนำมาเสนอเป็นกระบวนทัศน์ที่คาดหวังว่าจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการจัดการศึกษาของไทยได้อย่างเหมาะสม โดยทุกฝ่ายต้องให้ความสำคัญ และความรับผิดชอบร่วมกันในการที่จะขับเคลื่อนกระบวนทัศน์การศึกษานี้ให้เป็นรูปธรรม ได้อย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

บทสรุป

กล่าวโดยสรุป การศึกษาถือเป็นรากฐานสำคัญในการพัฒนาคนหรือทรัพยากรมนุษย์ให้พร้อมที่จะเผชิญกับการเปลี่ยนแปลง เพื่อที่จะดำรงอยู่ในสังคมได้อย่างเป็นสุข การศึกษา คือการสร้างพลังปัญญาแก่ประชาชน เพื่อพร้อมรับกับปัญหาต่าง ๆ ทั้งในด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมือง วิทยาศาสตร์เทคโนโลยี และสิ่งแวดล้อม ดังนั้น การศึกษาในศตวรรษที่ ๒๑ จึงควรเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ เพื่อเตรียมความพร้อมในศตวรรษที่ ๒๑ แต่ทั้งนี้การศึกษาจะต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของคุณค่าที่แท้จริงในความเป็นมนุษย์ ในฐานะเป็นหลักความคิดเชิงคุณภาพ เราจะต้องเข้าใจมนุษยชาติในฐานะเป็นสมาชิกของสังคมโดยการหล่อหลอมองค์ความรู้อย่างมีเอกภาพและทรงคุณค่าให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในญาณวิทยาใหม่ มิฉะนั้นแล้วเราไม่อาจสร้างสังคมให้เป็น "สังคมแห่งปัญญาวิถี" เพื่อสร้างความอุดมสมบูรณ์ด้วยรายได้มวลรวมทางเศรษฐกิจและคุณค่าสร้างสรรค์ในการพัฒนาได้ ยิ่งในยุคแห่งการแข่งขันในโลกแห่งการเรียนรู้ที่หลากหลาย โลกแห่งการสื่อสารในปัจจุบันนี้คนหรือทรัพยากรมนุษย์ของชาติจึงถือว่าเป็นฐานที่สำคัญในการพัฒนา และเป็นปัจจัยชี้ขาดในโลกปัจจุบันอย่างแท้จริง ดังนั้น นักการเมือง และนักบริหารที่มีภาวะผู้นำ และกระบวนทัศน์ทางการศึกษากับการพัฒนาการศึกษาไทยในยุคโลกไร้พรมแดนหรือยุคโลกาภิวัตน์เท่านั้น จึงจะสามารถขับเคลื่อนไปสู่ความสำเร็จได้อย่างเป็นรูปธรรม เฉกเช่นอารยประเทศในโลกปัจจุบัน

เอกสารอ้างอิง

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (๒๕๕๐). **คลื่นลูกที่ ๕ ปราชญ์สังคม : สังคมไทยที่พึงประสงค์ในศตวรรษที่ ๒๑**. พิมพ์ครั้งที่ ๙. กรุงเทพฯ : ซัสเซสมีเดีย.

พระเทพโสภณ (ประยูร ธมฺมจิตฺโต). (๒๕๔๖). ***ทิศทางการศึกษาไทย***. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

รุ่ง แก้วแดง. (๒๕๕๔). "วิกฤตการศึกษา วิกฤตประเทศไทย" **มติชนรายวัน**. ฉบับวันที่ ๑๙ พฤษภาคม ๒๕๕๔ หน้า ๗.

เลขาธิการสภาการศึกษา, สำนักงาน. (๒๕๕๐). **การปฏิรูปการศึกษาไทยในพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ความคิดสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจ

ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

งานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า ย่อมเป็นงานที่มีความผูกพันกับสมองที่พัฒนาทางจิตที่ดี ซึ่งมีความหมายที่สมบูรณ์อยู่ในตัวของชิ้นงานนั้น ๆ อย่างแท้จริง หากเว้นเสียแต่ว่า ยังขาดความเข้าใจ ขาดความพยายามที่จะศึกษาอย่างต่อเนื่อง หากไม่มองข้ามสิ่งเหล่านี้ก็จะทำให้เกิดความเข้าใจในคุณค่าไม่มากก็น้อย หากต้องใช้เวลาอยู่บ้าง งานที่เป็นศิลปะและวัฒธรรม เป็นเรื่องต้องใช้เวลาปลูกฝัง สร้างจิตสำนึกนำไปสู่การสืบสาน อนุรักษ์ เผยแพร่ และพัฒนาต่อไป ศิลปะและวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ มีทั้งเก่าและใหม่ปะปนกัน จนนำไปสู่การประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม อย่ามองว่า งานเหล่านี้เป็นของโบราณแท้ที่จริงเป็นรากเหง้าของสังคม ไม่ควรกักขังความเก่าแก่ของสิ่งเหล่านี้ไว้กับที่ แล้วปล่อยให้ดับสลายไปตามกาลเวลา ในที่สุดก็จะไม่มีอะไรเหลือให้ชนรุ่นหลังได้รับรู้สืบสาน ความเป็นมาเป็นไปของคนรุ่นในอดีต หากคนในรุ่นโบราณหรือคนรุ่นเก่าในอดีตนี้ ไม่สร้างสรรค์งานที่มีคุณค่าแล้ว คนรุ่นใหม่จะเกิดความภาคภูมิในมาตุภูมิได้อย่างไร

บทเพลงในยุคหนึ่ง สมัยหนึ่งย่อมมีรูปแบบการประพันธ์ที่แตกต่างกัน เพลงยุคหนึ่งอาจจะไพเราะมากสำหรับคนยุคนั้น แต่อาจจะไม่ถูกใจกับคนในอีกยุคหนึ่งก็เป็นไปได้ ความรู้สึกเหล่านี้ไม่มีใครผิดใครถูก ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบเป็นสำคัญด้วย ความไพเราะของบทเพลง ไม่อาจอธิบายเป็นอักษรได้ครบถ้วนขบวนความ แต่ยังต้องอาศัยปัจจัยต่าง ๆ อีกมากมาย อาจประกอบไปด้วย ผู้ประพันธ์ (Composer) เนื้อร้อง (Lyric) ทำนอง (Melody) การเรียบเรียงเสียงประสาน (Arranging) เครื่องดนตรีที่หลากหลาย (Musical Instruments) นักร้อง (Singer) และนักดนตรี (Musician) เป็นต้น อันที่จริงยังมีองค์ประกอบอีกมากมายกว่าจะมาถึงการแสดง (Performance) และการฟัง (Listening) แสง (Light) และเสียง (Sound) สุนทรียภาพจะเกิดขึ้นได้ทุกอย่างต้องลงตัว มีความพร้อมรวมทั้งฝีมือในการแสดง มีฝีมือหรือเก่งอย่างเดียวคงไม่พอ ต้องวิจิตรบรรจงในการแสดงหรือบรรเลงให้เกิดความไพเราะเป็นสำคัญ ถ้าเล่นเก่งแต่ขาดความไพเราะคงจะไม่มีคุณค่าเท่าที่ควรจะเป็น คีตกวีเอกของโลกทำไมถึงมีชื่อเสียง ท่านเหล่านั้น ใช้อะไรมานำเสนอถึงได้รับการยอมรับ เป็นที่กล่าวขานในคุณความดีมีความเป็นอัจฉริยะได้เป็นเวลาหลายร้อยปี ทั้ง ๆ ที่ใช้โน้ตสากลที่เหมือนกัน

เพลงที่นำมาเสนอเป็นโน้ตสากลกับวงบิ๊กแบนด์ในวารสารฉบับนี้ ได้เคยนำเนื้อร้องเพลงมหาวิทยาลัยรวม ๑๖ เพลง มาลงไว้ก่อนหน้านี้

ไปแล้ว ส่วนในที่นี้ได้นำโน้ตเพลงสากลมาถ่ายทอดไว้ให้ เพื่อที่จะสามารถนำไปร้อง และบรรเลงได้ด้วยวงดนตรีขนาดใหญ่สืบไป ซึ่งประกอบด้วยจำนวน ๒ เพลงด้วยกัน ดังนี้

๑. เพลงขวัญใจวไลยอลงกรณ์ ประพันธ์เนื้อร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์เบญจรงค์ กุลสุ

๒. เพลงราชพฤกษ์แห่งราชภัฏ ประพันธ์เนื้อร้อง โดยรองศาสตราจารย์ยุพดี เสตพรรณ ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์เบญจรงค์ กุลสุ ออกเผยแพร่ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๗ ทั้งสองเพลงนี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

๑. Alto SaxoPhone ^{Eb}
๒. Tenor SaxoPhone ^{Bb}
๓. Baritone SaxoPhone ^{Eb}
๔. 1st Trumpet ^{Bb}
๕. 2nd Trumpet ^{Bb}
๖. Slide Trombone
๗. Guitar
๘. Bass
๙. Piano
๑๐. Drums

คำร้อง / ทำนอง / เรียบเรียงประสาน โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

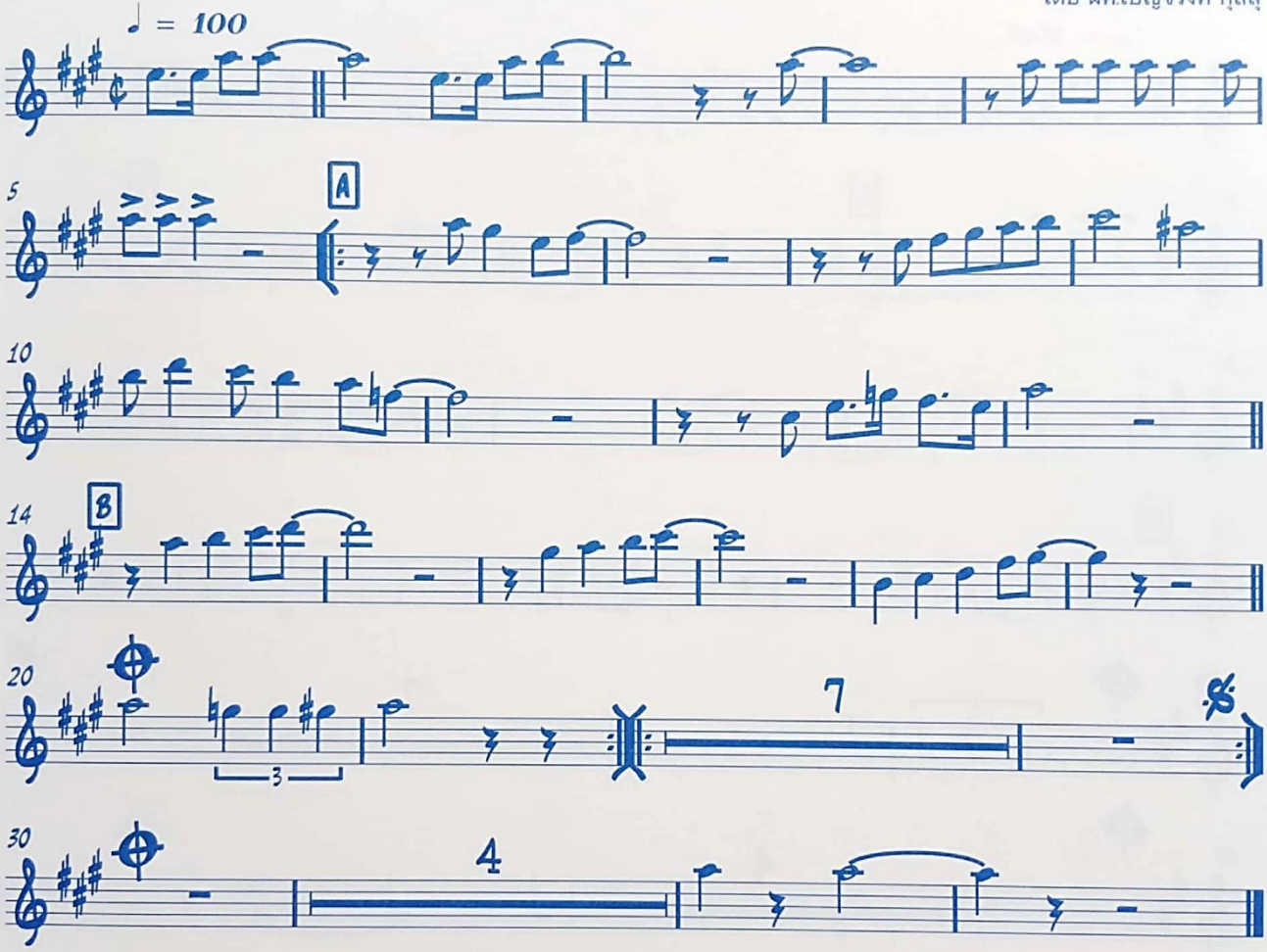
ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

ขวัญใจ วไลยอลงกรณ์ นามอนุสรณ์ ของเราชาวราชภัฏ
เป็นมหาวิทยาลัย ศูนย์รวมใจน้องพี่ ผูกพันและสามัคคี ไม่จืดจาง
แสนดี ความรู้มีสื่อสร้างสรรค์ เก่งกล้าเป็นคุณอนันต์ สายสัมพันธ์แห่งวจี
เป็นศักดิ์ศรีของเรา ให้เลื่องลือไปทั่วหล้า ด้วยความรักและศรัทธา ประทับใจ
สวยเอย งามนี้เลยสุดใฝ่ฝัน น่ารักสุดรำพัน ผิวผ่องพรรณเปรียบใดปาน
กิริยาและวาจา เหมือนมนต์ตราประทับใจ นี่คือยอดขวัญใจ วไลยอลงกรณ์

ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

ALTO SAXOPHONE

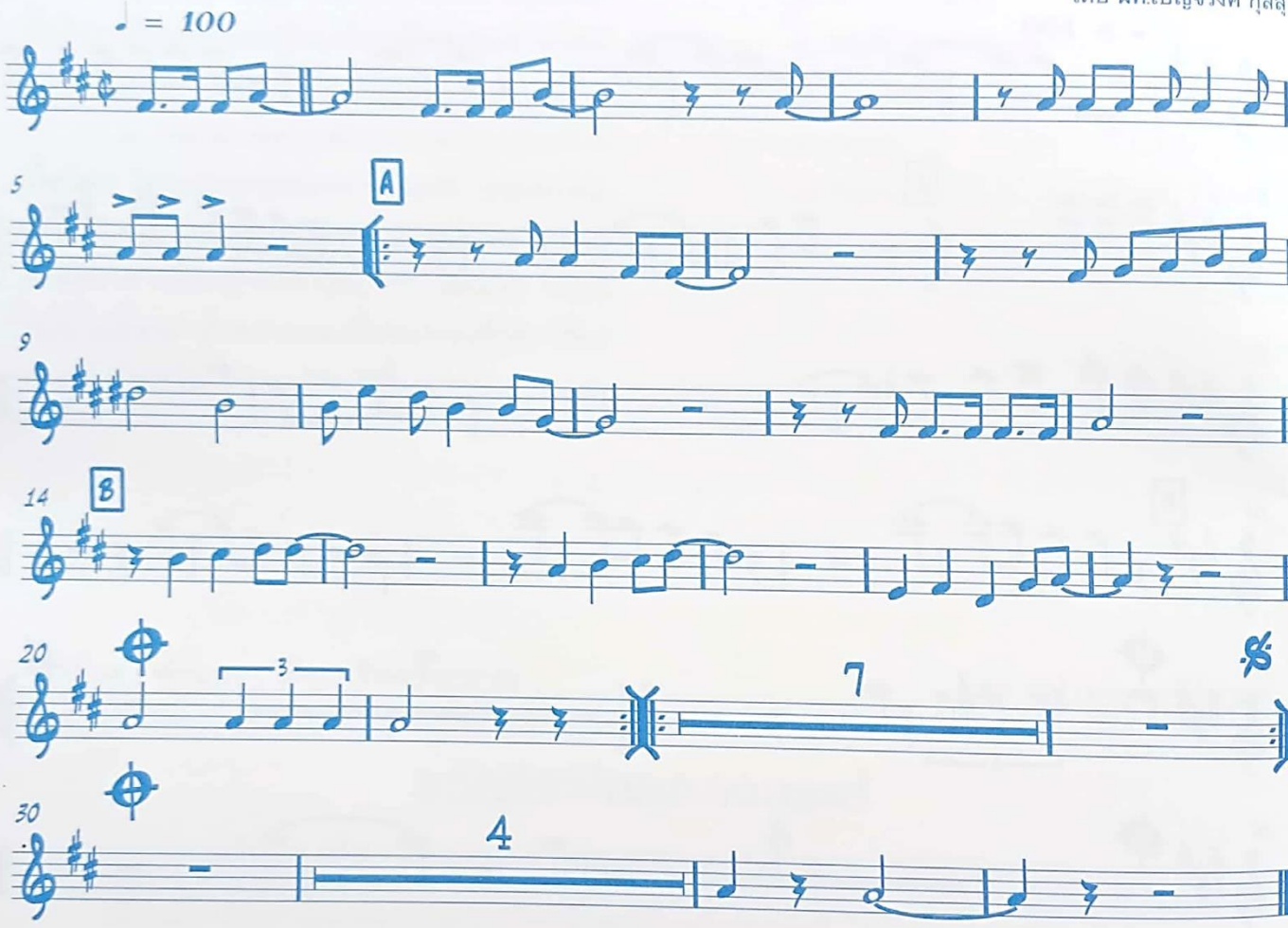
คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ



ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

TENOR SAXOPHONE

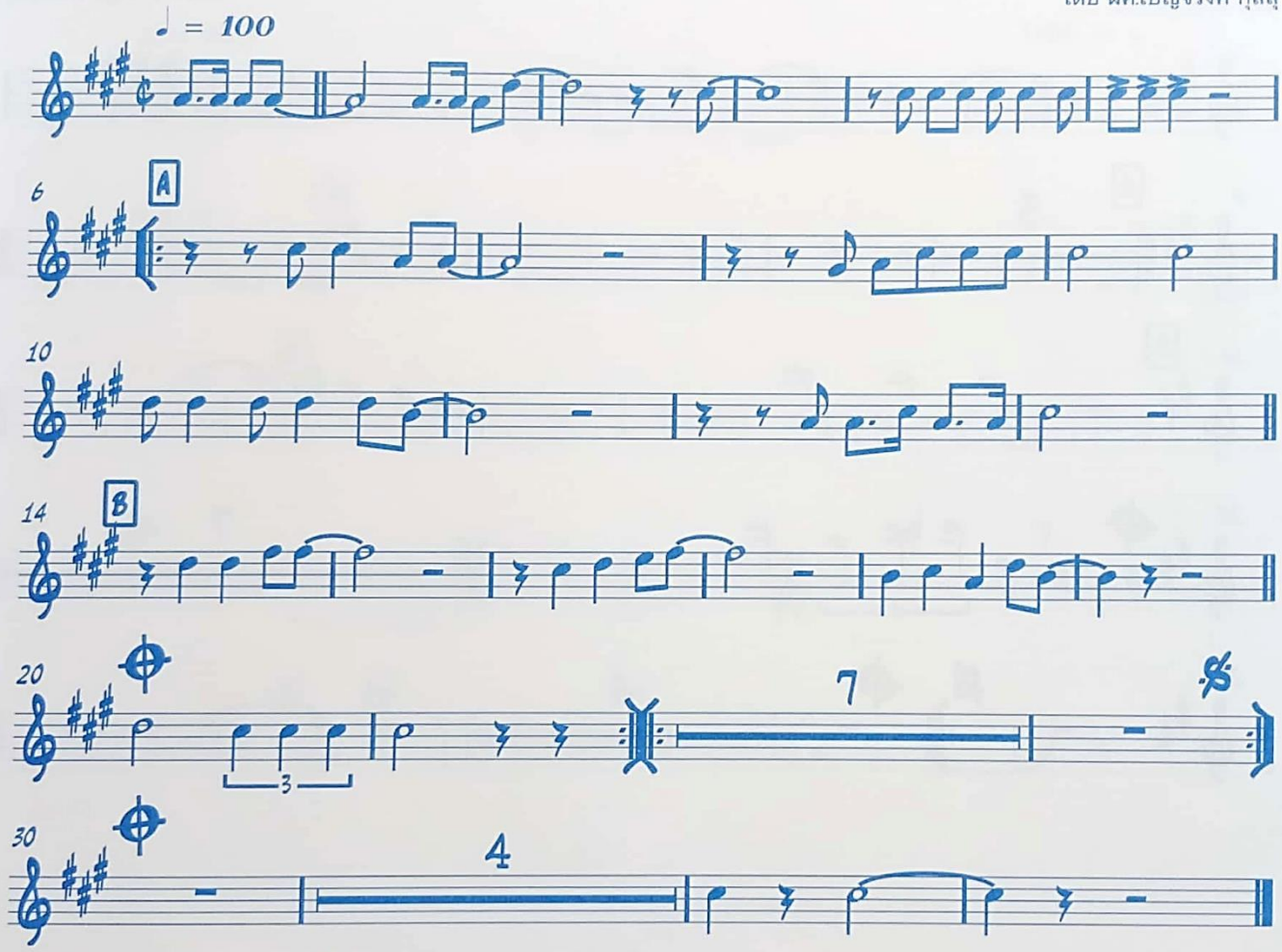
คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ



ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

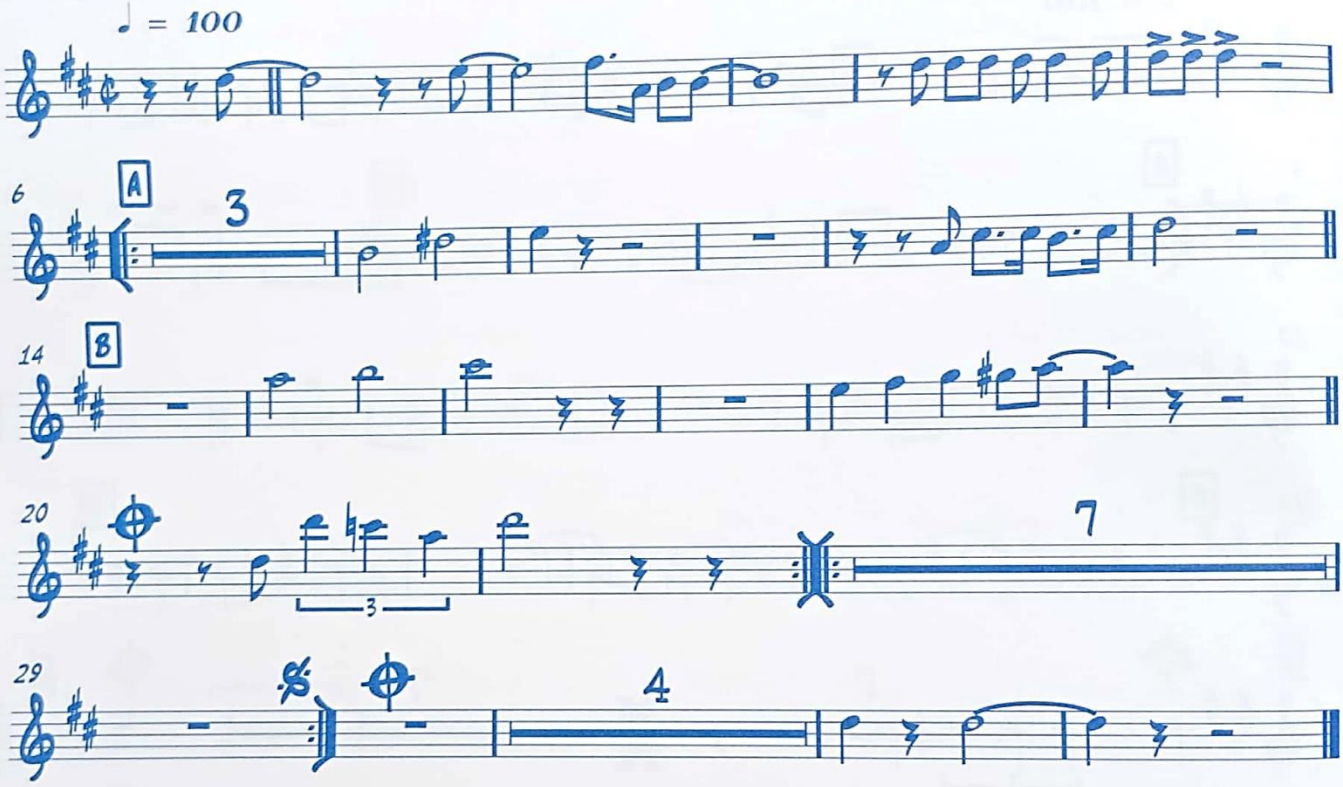
BARITONE SAXOPHONE

คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

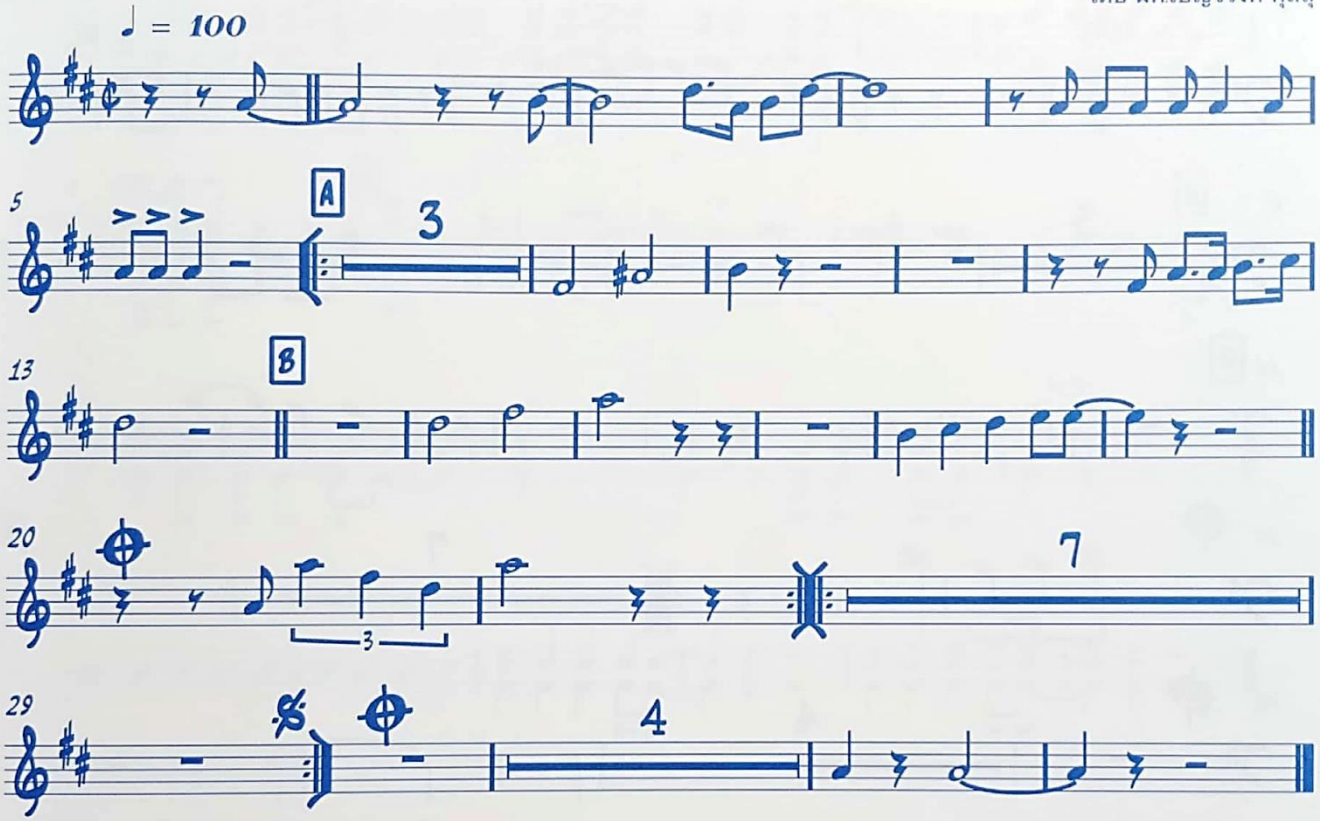


ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

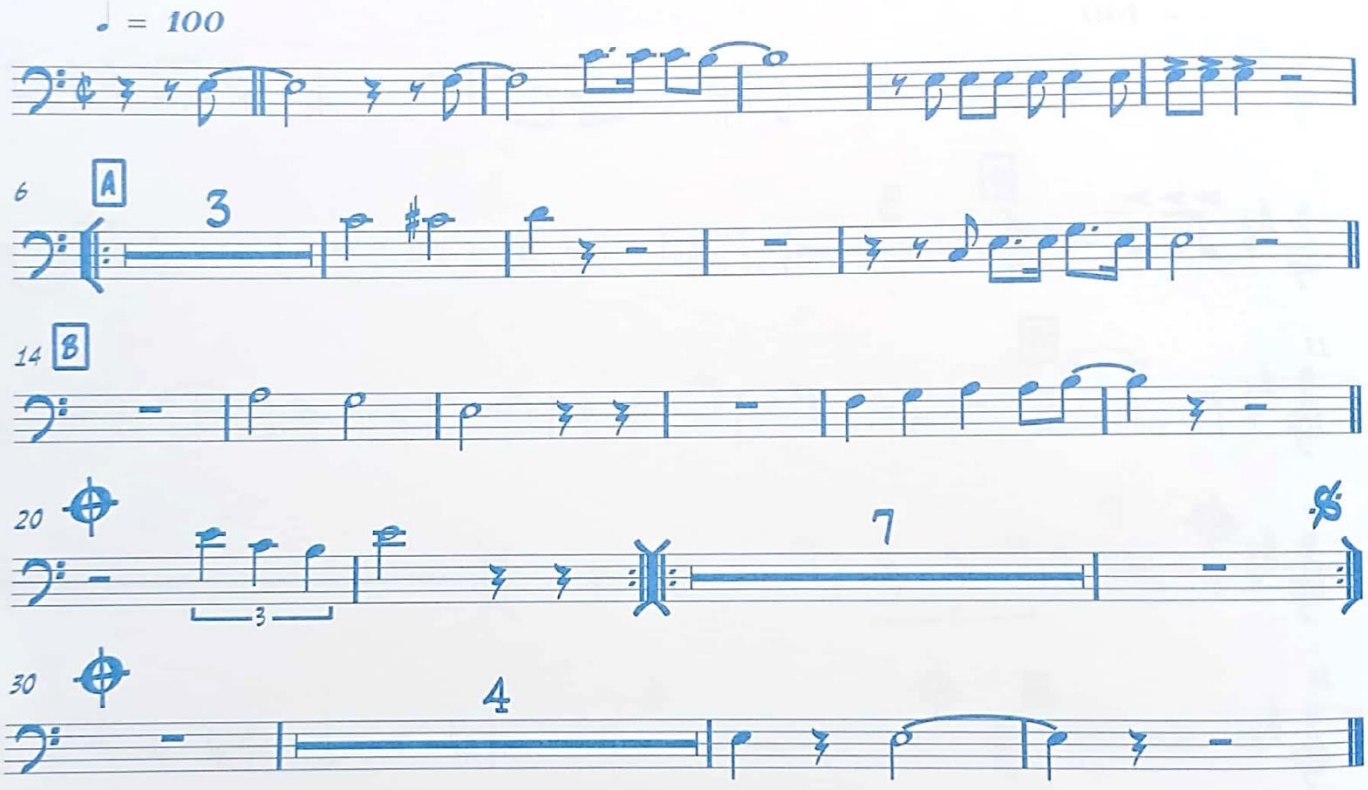
TRUMPET 1 B♭

คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

TRUMPET 2 B♭

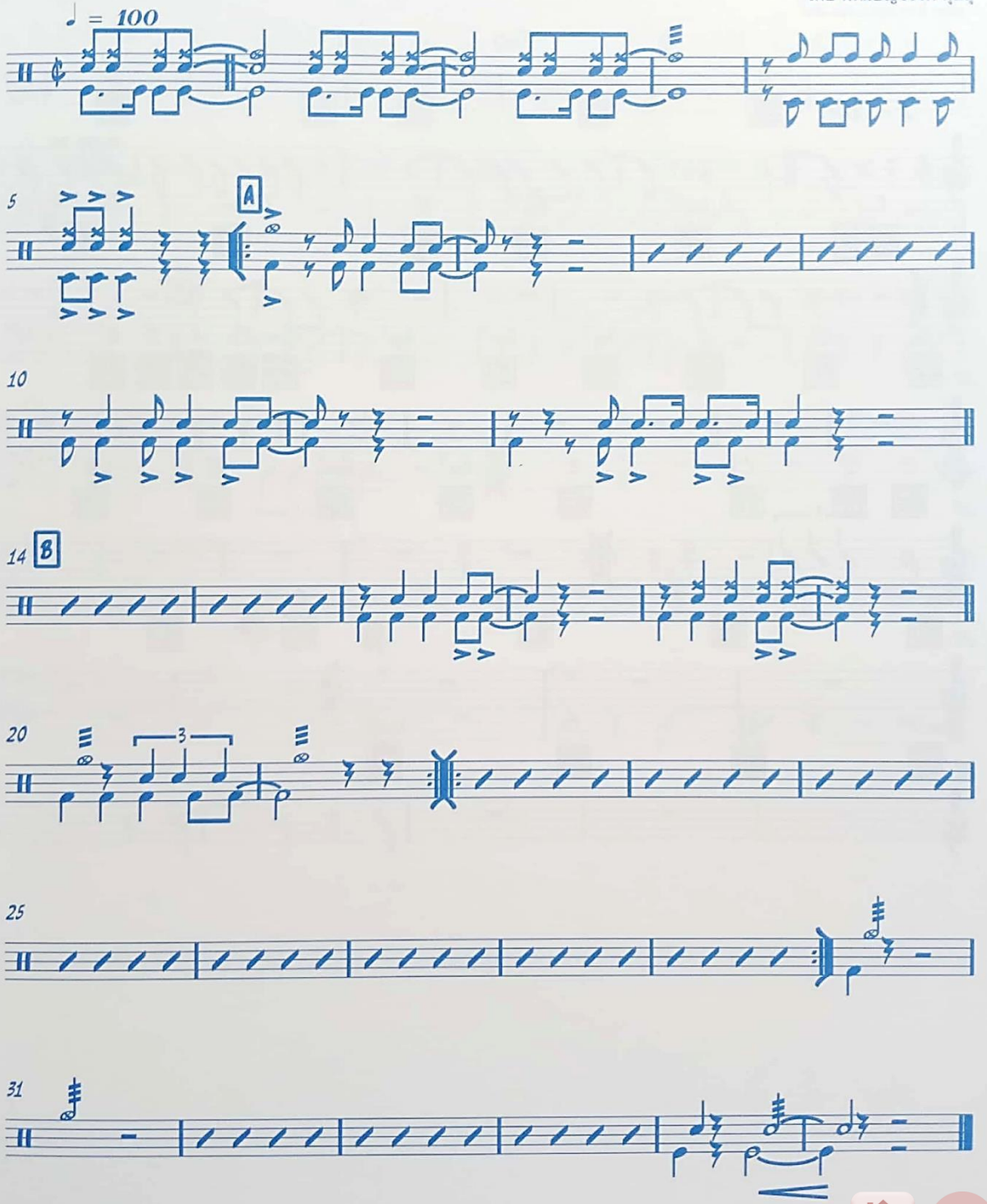
คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

TROMBONE

คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

DRUM SET

ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

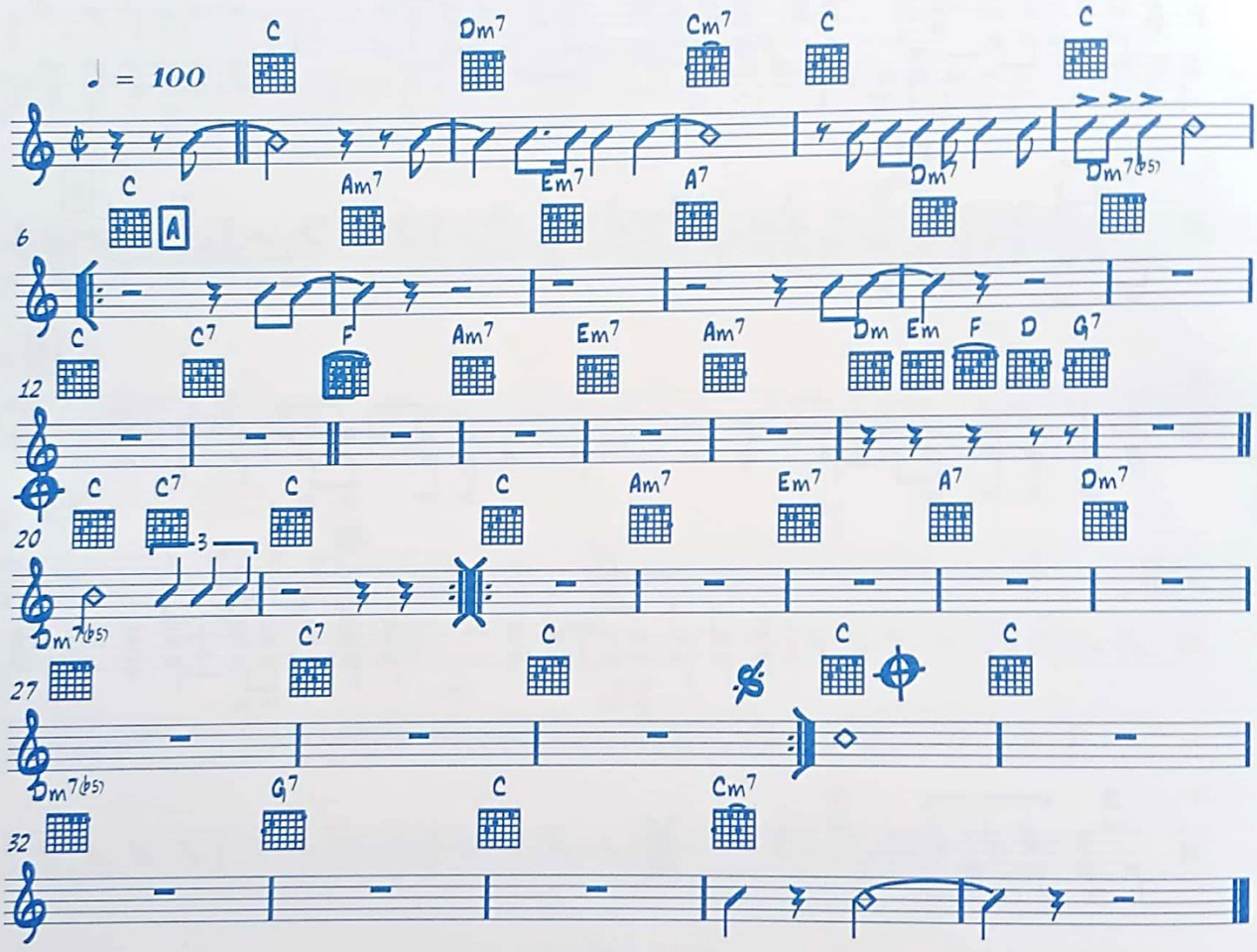
คำร้อง ท่านอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ



ELECTRIC GUITAR

ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

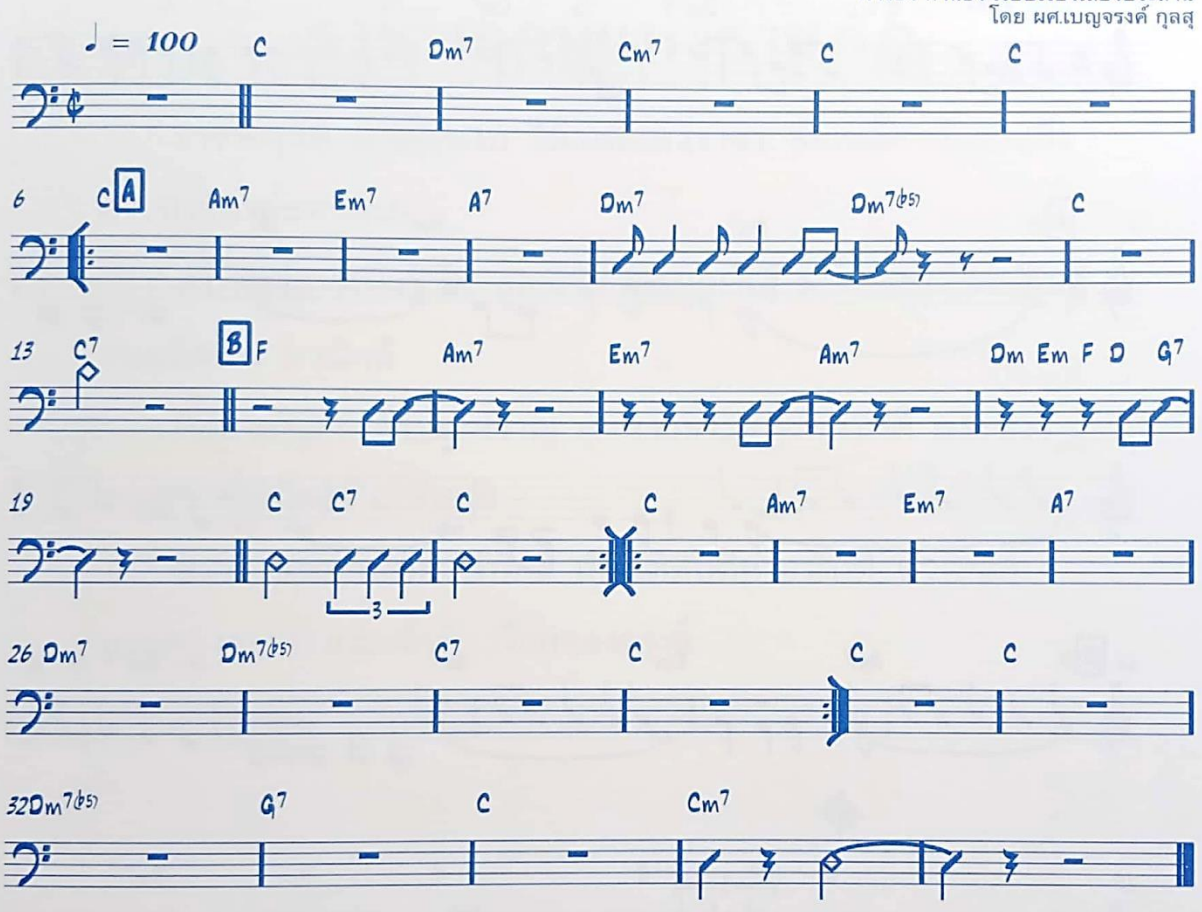
คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ



ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

ELECTRIC BASS

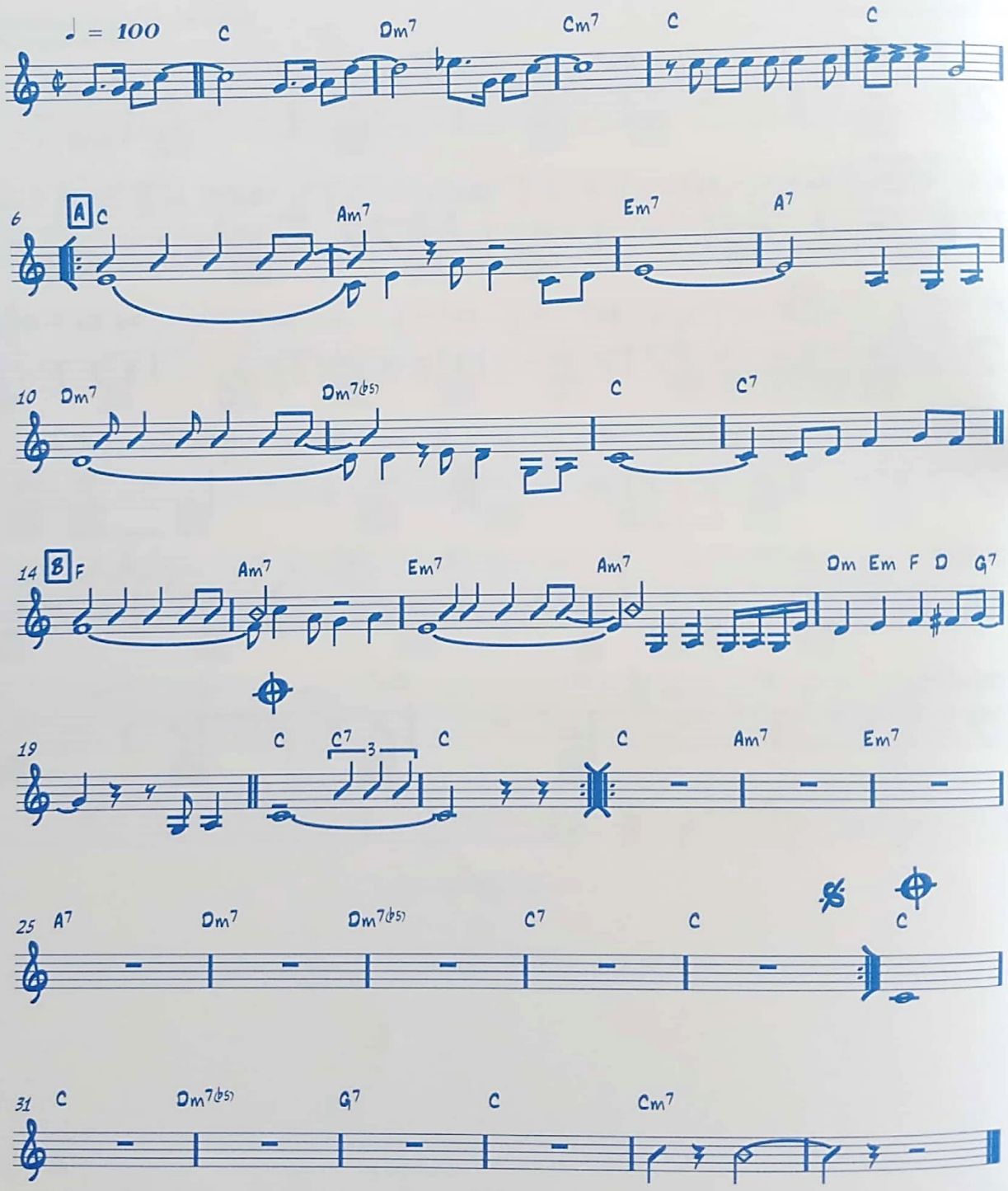
คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ



ขวัญใจวไลยอลงกรณ์

PIANO

คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน
โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ



คำร้องโดย ยุพดี เสตพรรณ ทำนอง / เรียบเรียงประสาน โดย ผศ.เบญจรงค์ กุลสุ

ราชพฤกษ์แห่งราชภัฏ

ราชพฤกษ์ มงคลนาม ไม้งามแห่งราชา ช่อเหลืองย้อยระย้า ตระการตาคู่สถาบัน

หนึ่งดอก หนึ่งชีวิต ลูกเจ้าฟ้าจิตผูกพัน รวมร้อยไว้ด้วยกัน งามเฉิดฉัน สามัคคี

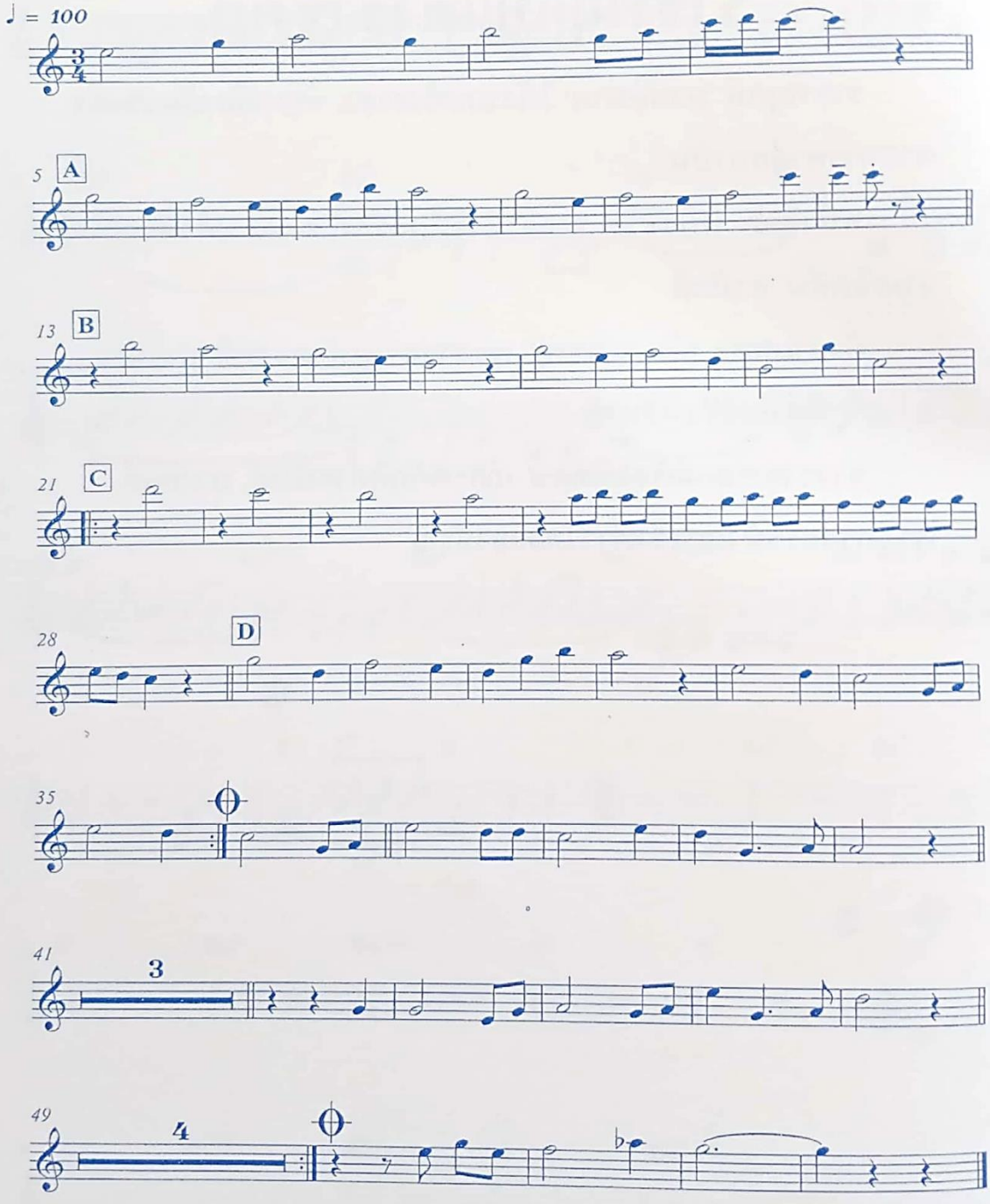
ดั่งสายทอง เด่นสะคราญ ดุจสายธารแห่งความดี กระจ่างสง่าศรี พี่สู่น้องชั่วนิรันดร์

ชาวราชพฤกษ์ต้องพิทักษ์ เกียรติศักดิ์ค่าอนันต์ ถวายแด่พระทรงธรรม์ และเจ้าฟ้าวไลยอลงกรณ์

ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

Alto Saxophone

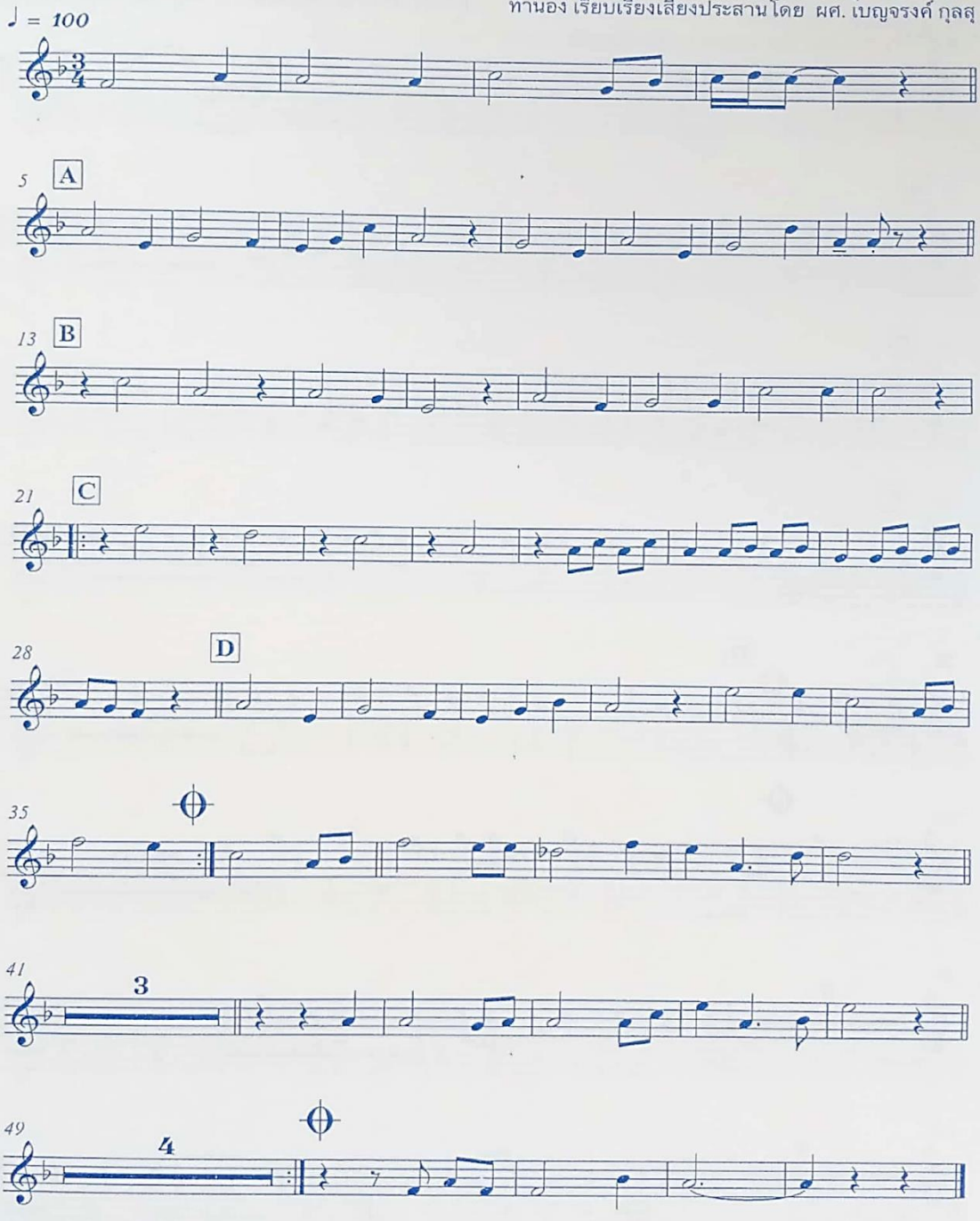
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

Tenor Saxophone

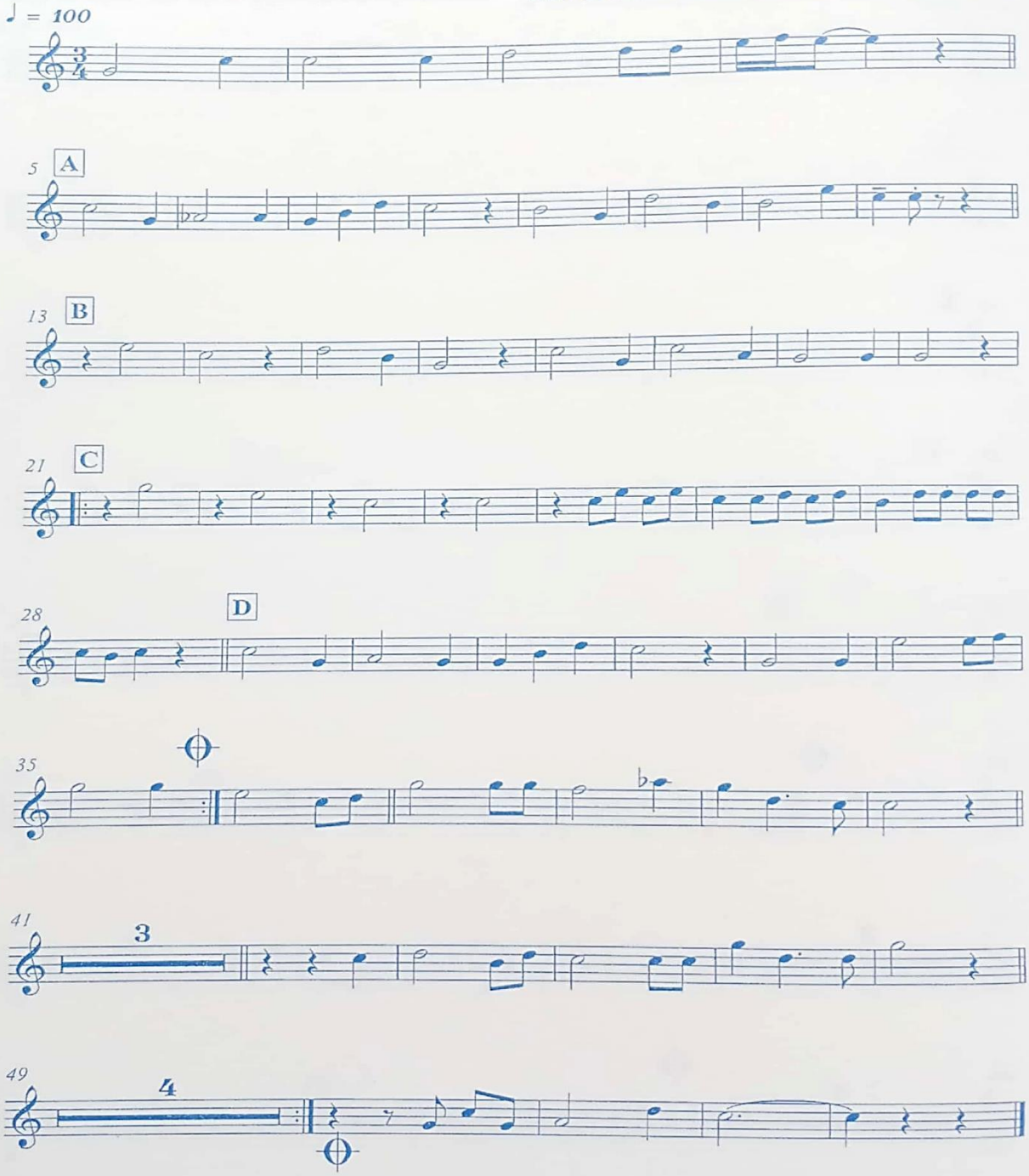
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

Baritone Saxophone

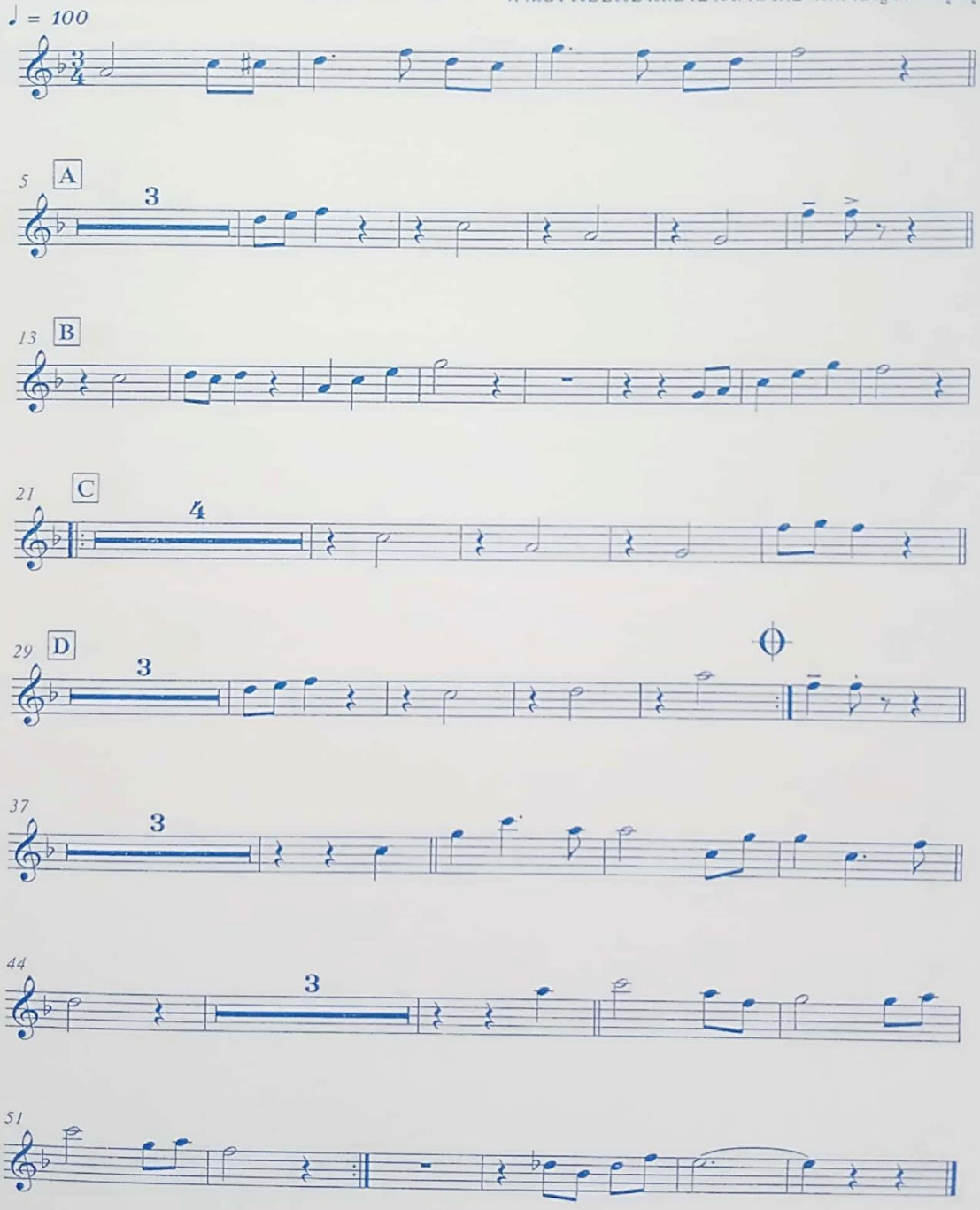
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

Trumpet 1 B♭

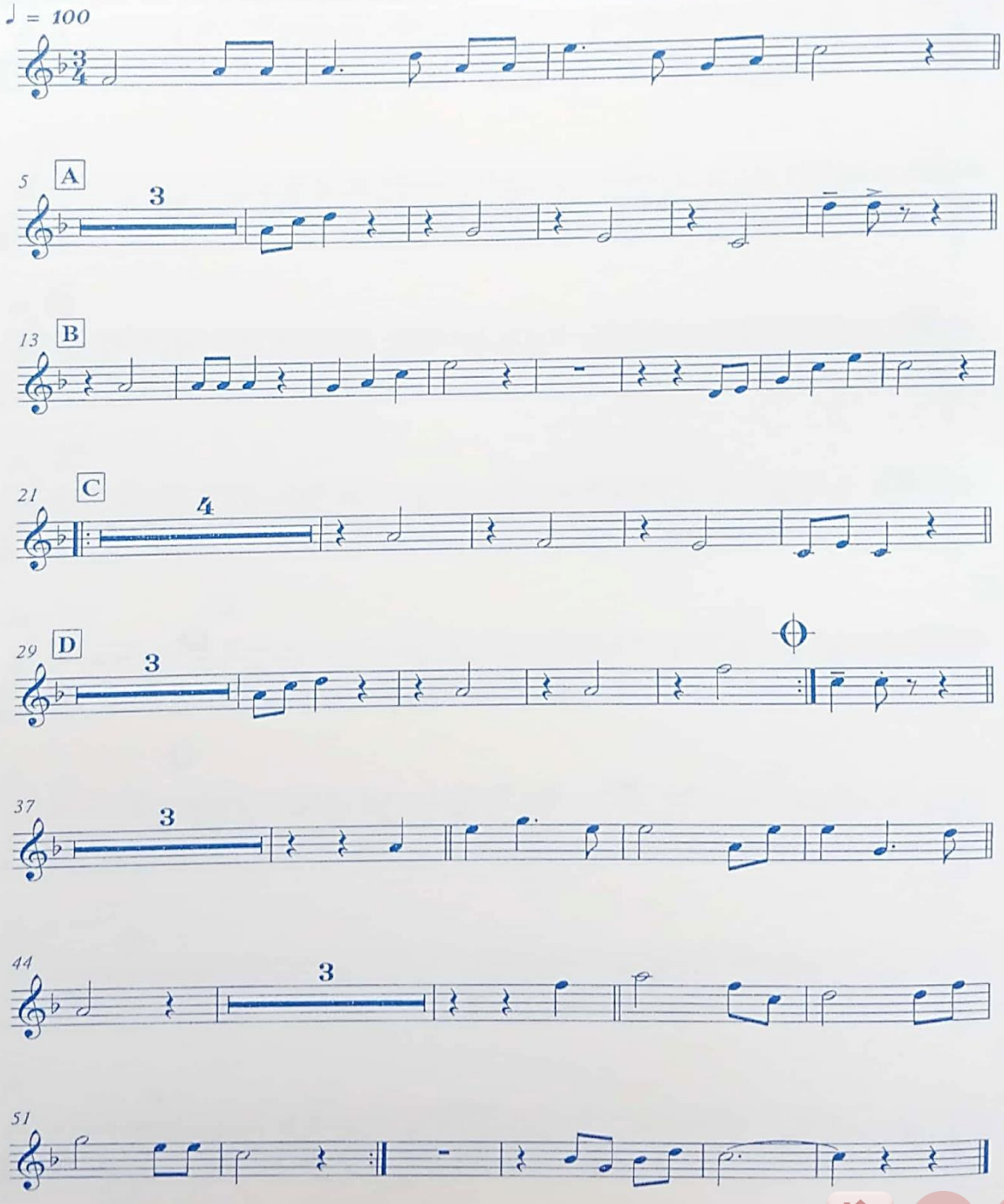
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

Trumpet 2 B♭

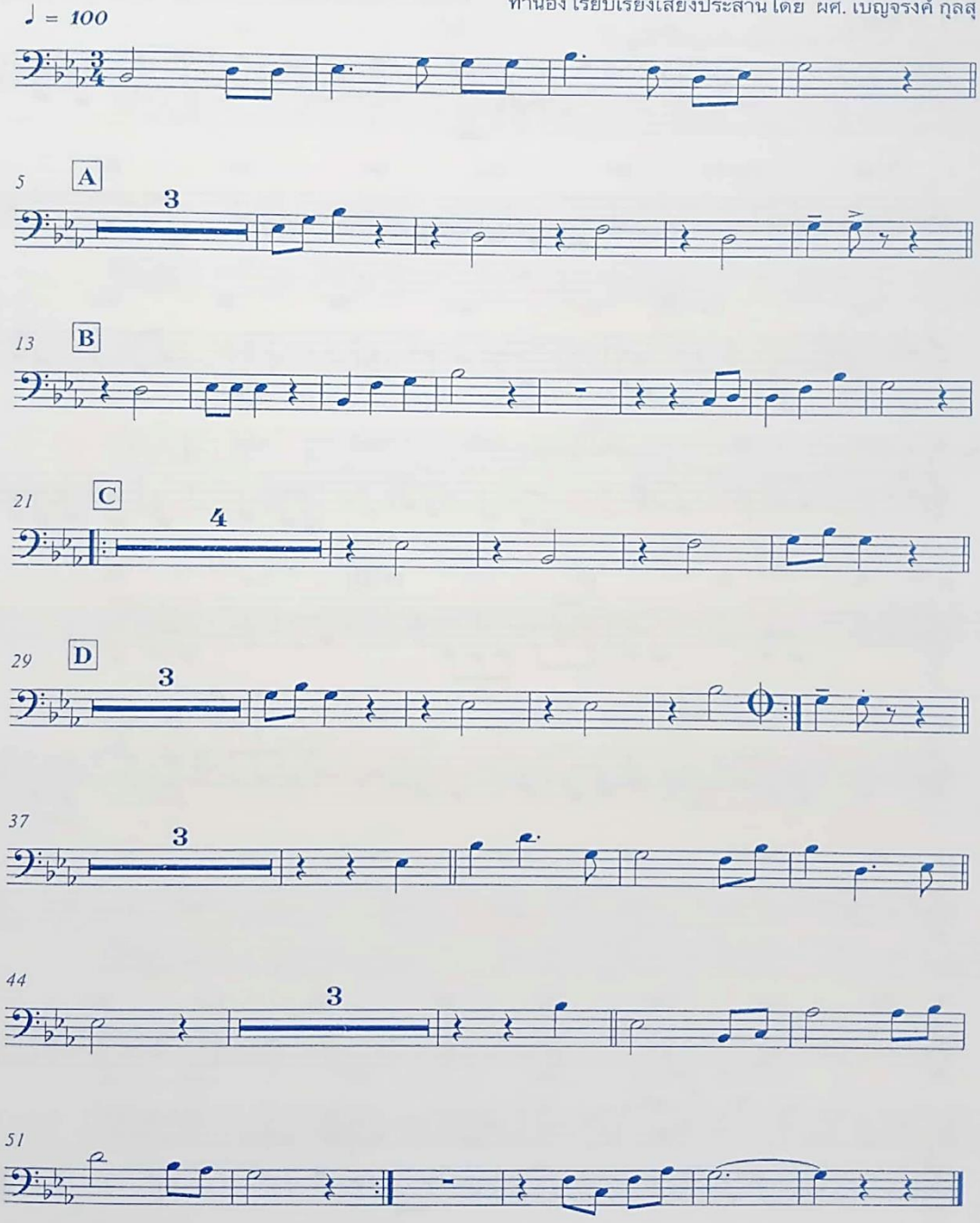
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



Trombone

ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

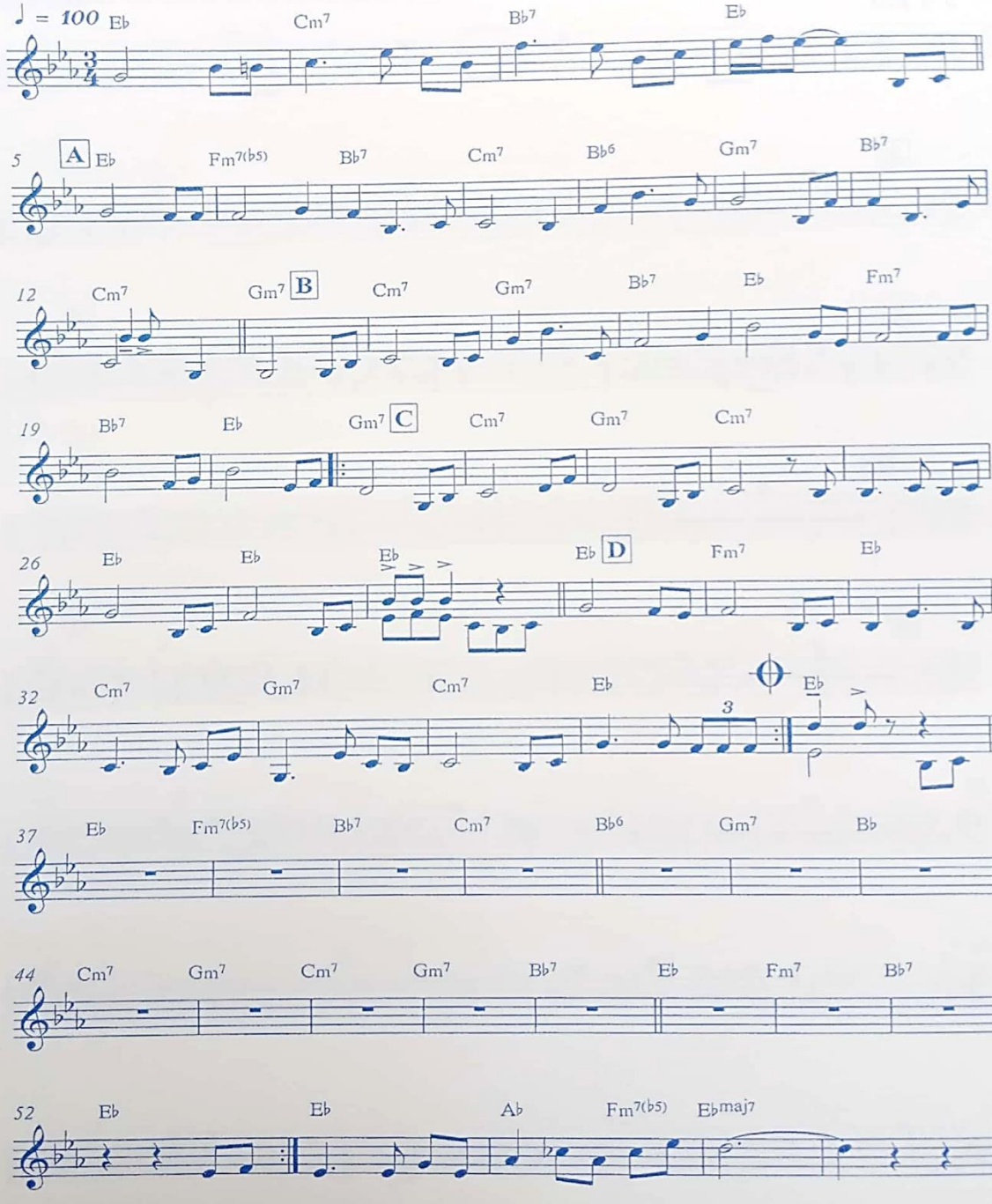
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



ราชพฤกษ์แห่งราชภัฏ

Piano

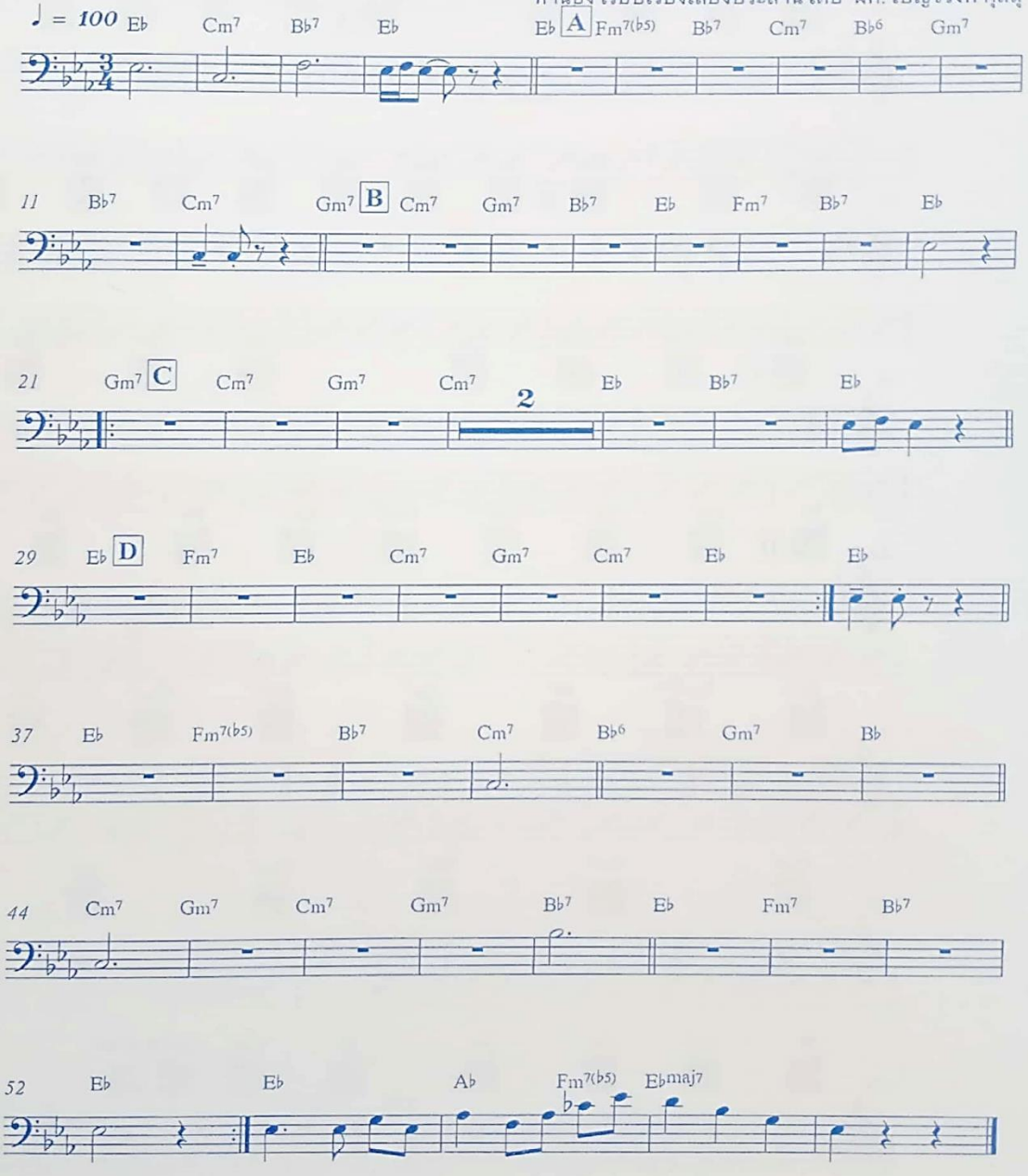
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



Electric Bass

ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

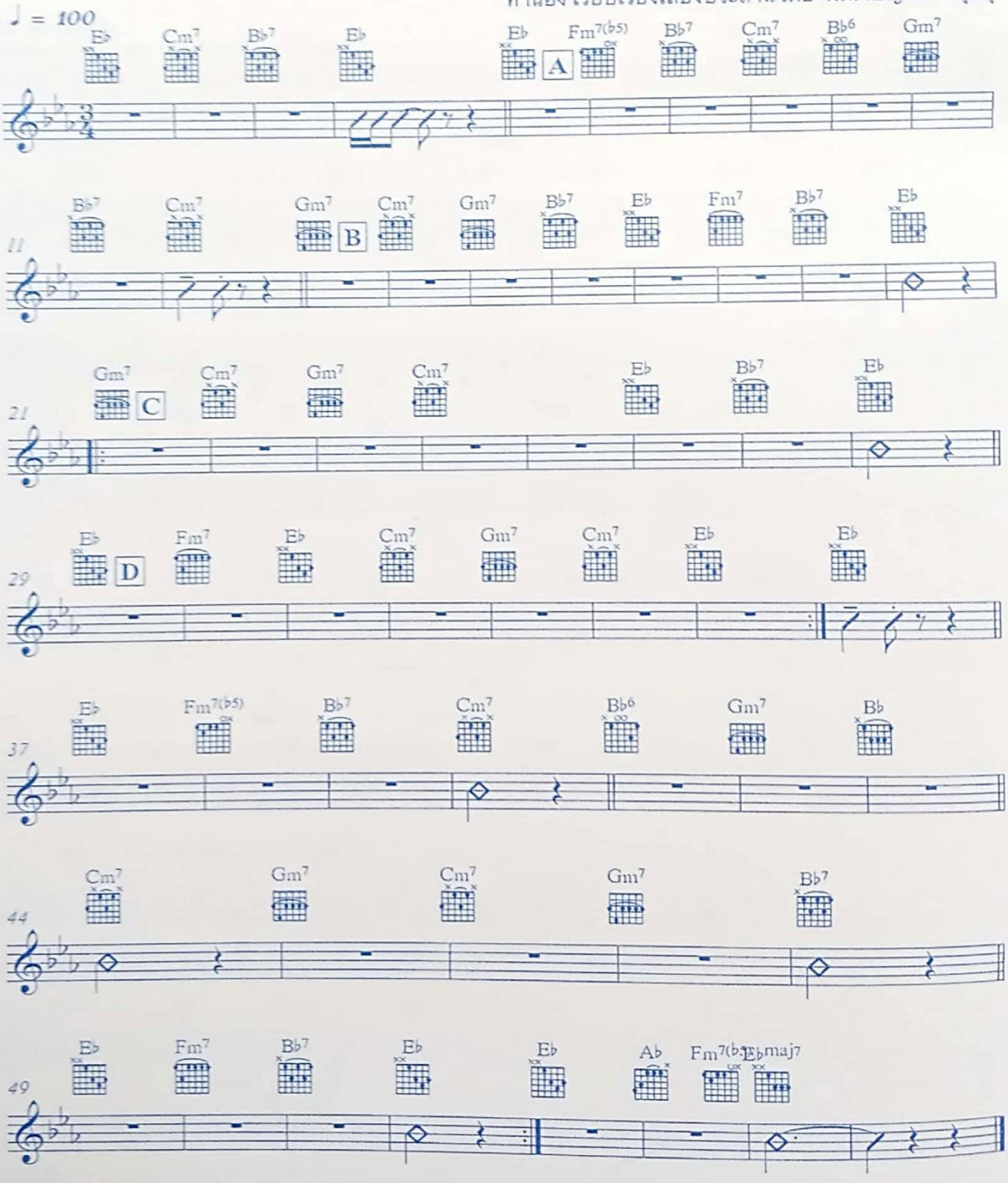
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



Electric Guitar

ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

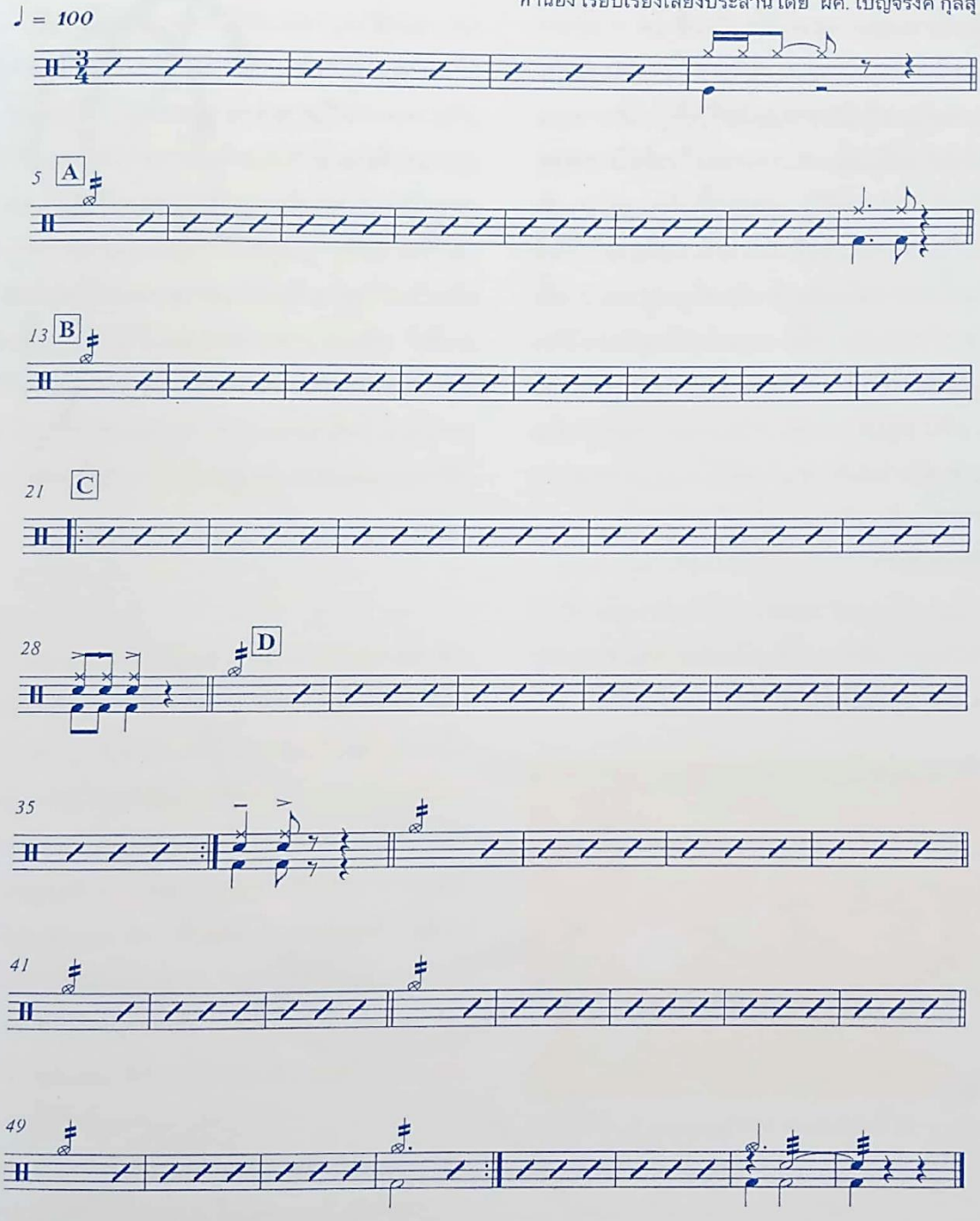
คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



ราชพฤกษแห่งราชภัฏ

Drum Set

คำร้อง รศ. ยุพดี เสตพรรณ
ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดย ผศ. เบญจรงค์ กุลสุ



วิวัฒนาการของลิเก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ

ลิเกเป็นการแสดงมีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงโดยมีกำเนิดเริ่มจากที่ได้มีการสวดสรรเสริญพระเจ้าของชาวมุสลิม และจนกลายมาเป็นการละเล่นโดยได้ใช้กลองระบานาหรือรำมะนา นำมาตีประกอบการแสดง ซึ่งปรากฏหลักฐานในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) ต่อมาลิเกได้พลิกแพลงการแสดงเข้าหาความบันเทิงมากยิ่งขึ้น โดยมีวิวัฒนาการตามลำดับ ได้แก่ เริ่มจากตั้งแต่ ละกูเยา ฮันดาเลาะ ลิเกบันตน ลิเกลูกบท ลิเกสิบสองภาษา ลิเกทรงเครื่อง ลิเกวิทยุ ลิเกโทรทัศน์ ลิเกดารา ลิเกลูกทุ่ง และลิเกลอยฟ้า ดังนี้

ละกูเยา

ละกูเยาเป็นต้นทางของการแสดงลำตัดในปัจจุบัน คำว่า “ละกูเยา” อาจจะเพี้ยนมาจากคำมลายูว่า ลากู - ยูร หมายถึง เพลงร้องที่แสดงถึงความเหน็ดเหนื่อย หรือเพลงที่ใช้เล่นตอนพักเหนื่อยจากการเดินทาง ซึ่งคำว่า ละกูหรือลากู ในภาษามาเลเซียและอินโดนีเซีย แปลว่า กิริยาท่าทางและการแสดง ส่วนคำว่า ลำตัด แปลตามคำ ได้ว่า “ลำ” คือ การร้อง ส่วนคำว่า “ตัด” คือ การเชือดเฉือนกัน “ลำตัด” จึงหมายถึง การร้องที่เชือดเฉือนกันด้วยคารมรุนแรงโดยมีรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีใช้ประกอบการแสดง

จากการศึกษานี้ จึงกล่าวได้ว่า “ละกูเยา” ต้นทางของลำตัดนั้นแรกเริ่มทีเดียวจะมีผู้ตีรำมะนาหลาย ๆ คน ซึ่งเป็นนักร้องจะออกมาตั้งวงร่วมกันเป็นวงเดียว โดยตีรำมะนาโหมโรงล้วน ๆ ก่อน ต่อจากนั้นผู้ที่เป็นต้นบทจะนำร้องบันตนเพลงใดเพลงหนึ่งซึ่งเป็นภาษาแขก อันเป็น บทร้องสร้อยสำหรับลูกคู่รับขึ้นก่อน ผู้ตีรำมะนาก็จะร้องตามไปอีก ๒ เที่ยว ต้นบทจึงร้องแยกออกเป็นใจความสั้น ๆ และลูกคู่ร้องรับทำนองเดิม จากนั้นก็จะผลัดเปลี่ยนกันเป็นต้นบท มีการแบ่งฝ่ายว่าแก้กัน โดยแยกออกเป็น ๒ ชนิด คือ ว่ากันให้เสียหายและเป็นการสอบถามเชิงความรู้ซึ่งกัน และกันการแสดงแบบนี้เรียกกันว่า ลิเกลำตัด จนมาสมัยปัจจุบันนี้จึงเรียกให้สั้นลงเหลือเพียง “ลำตัด” ซึ่งการแสดงลำตัดนี้จัดได้ว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการแสดง คณะลำตัดที่ประชาชนรู้จักและเป็นที่นิยม เช่น คณะนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) และคณะแม่ประยูร เป็นต้น

ภาพที่ ๑ *การแสดงลำตัด คณะหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ)*
ที่มา (ลำตัด คณะหวังดี นิมา, ๒๕๓๑)

ฮันดาเลาะ

ฮันดาเลาะเป็นการแสดงลิเกในยุคต้น ๆ ประกอบด้วยการโหมโรงรำมะนาก่อน แล้วจึงร้องเพลงต่าง ๆ ต่อจากนั้นเป็นการแสดงชุดสั้น ๆ เรื่องเบ็ดเตล็ดล้อเลียนชาติต่าง ๆ เช่น พม่า มอญ ลาว จีน แขก เป็นต้น คำว่า "ฮันดาเลาะ" นี้ สันนิษฐานว่าอาจมาจากคำว่า ฮัดดรา ในภาษาอาหรับ หรือ ฮูลู ในภาษามาเลย์ถิ่นของปัตตานี หมายถึงการแสดงประกอบเพลงโดยใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนมักจะแสดงในโอกาสสำคัญ การแสดงฮันดาเลาะในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายโดยละเอียดใน (สาส์นสมเด็จ) ไว้ว่า

> "...ถึงงานพระเมรุสมเด็จพระนางสุนันทาที่สนามหลวง (๑๔-๒๔ มีนาคม ๒๔๒๓) เมื่อพระราชทานเพลิงศพ แล้วทำบุญ ๗ วัน ณ พระพุทธนิเวศน์ (๑ เมษายน ๒๔๒๓) พวกพระญาติ ดูเหมือนจะเป็นพระยาราชภักดี (โค) กราบทูลว่าพวกข้าขอเฝ้าคิดรวมกันเล่นยี่เกอย่างแขกขึ้นโดยขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายตัว เป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณในงานนั้นโปรดให้เล่นตามประสงค์ ปลูกปะรำที่เล่นกั้นฉากเป็นหน้าโรง และในโรงเหมือนโรงละคร มีพวกแขก (หรือไทยแต่งตัวเป็นแขก) ถือรำมะนานั่งเป็นวงอยู่หน้าโรงแทนปี่ พาทย์ แรกเล่นพวกนักสวด ๆ ลำนำแขกเข้ากับรำมะนาโหมโรงสักครู่หนึ่งมีตัวคนเล่นแต่งแขกฮินดูออกมาจากในโรงมาร้องลำนำเต้นเข้ากับจังหวะรำมะนา และเพลงสวดประเดี๋ยวหยุดเจรจา มีคนแต่งตัวเป็นไทยออกมาถามกิจธุระแขกฮินดูบอกว่าจะมารดน้ำให้เกิดสวัสดิมงคล แล้วก็ร้องและเต้นอีกพักหนึ่งหมดชุดก็เข้าโรง ต่อจากนั้นคนเล่นแต่งตัวเป็นชาติต่าง ๆ เช่น ญวน จีน ฝรั่ง เป็นต้น พวกละ ๒ คน ๓ คน ออกมาเล่น ทีละพวก พวกแต่งตัวเป็นชาติไหนก็ร้องรำตามเพลงชาตินั้นเล่นเป็นชุด ๆ ต่อกันจนหมด มิได้เล่นเป็นเรื่องติดต่อกัน" (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, ๒๕๔๑ : ๑๘ - ๑๘)

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า "ฮันดาเลาะ" นั้นนับเป็นการแสดงที่เป็นต้นทางที่นำไปสู่การแสดงลิเก ซึ่งมีวิวัฒนาการของแสดงลิเกประเภทต่าง ๆ ตามลำดับ ดังนี้

ลิเกบันตน

ลิเกบันตนในระยะแรกจะเป็นการสวดขับบูชาพระเป็นเจ้า และได้พัฒนานำมาเล่นประชันกันอย่างครึกครื้นในงานรื่นเริง แต่ก็ยังไม่แพร่หลายมาสู่คนไทยจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยนั้นชาวปัตตานีที่เข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ นานเข้าก็ได้เรียนภาษาไทยจนอ่านออกเขียนได้ การจะร้องบันตนเป็นภาษามลายูอย่างเดียว ผู้ดูที่ไม่รู้ภาษามลายูก็ไม่เข้าใจจึงได้มีการปรับปรุงการเล่นโดยร้องเป็นกลอนคำไทยปนคำภาษามลายูอยู่บ้าง ในทำนองเพลงมลายูเรียกว่า "เพลงกะเล็ง" โดยผู้แสดงนั่งล้อมวงตีรำมะนาแล้วผลัดกันลุกขึ้นเป็นต้นเสียงร้องเพลงบันตนของมลายู พร้อมกับการเล่นออกภาษาในชุดสั้น ๆ ไม่เป็นเรื่องราว ส่วนคนที่ตีรำมะนาก็จะทำหน้าที่เป็นลูกคู่ ซึ่งต่อมาลิเกบันตนได้มีการปรับปรุง

การเล่น คือ เริ่มต้นจากการโหมโรงรำมะนาแล้วร้องเพลงบันตนพอสมควร หลังจากนั้นจะแสดงเป็นเรื่องราวสั้น ๆ แล้วออกเป็นภาษาต่าง ๆ เช่น แขก พม่า มอญ ลาว จีน เป็นต้นโดยทั่วไปมักจะเริ่มด้วยภาษาแขก ผู้แสดงจะแต่งตัวตามเรื่องชุดที่แสดงนั้น ๆ ส่วนบทร้องและการเจรจาตามสำเนียงภาษานั้น ๆ โดยมีผู้ตีรำมะนาเป็นลูกคู่รับ เมื่อเล่นจบชุดหนึ่ง ๆ ผู้แสดงจะเข้าในฉากเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวแล้วออกมาเล่นชุดภาษาใหม่ต่อไป

การเล่นลิเกบันตนนั้นจะเริ่มต้นโหมโรงด้วยการตีรำมะนา รำมะนาที่ตีโหมโรงนั้นจะตีจังหวะต่าง ๆ ที่ใช้รับเวลาที่ต้นเสียงร้องและรับต่อกันในระหว่างตีจังหวะดังกล่าวจะตีขัดลูกเล่นแยกออกไป การตีขัดนี้จะขัดไปเรื่อยจนครบต้นเสียงที่ร้อง เมื่อจบโหมโรงแล้วจะร้องลิเกเรียบ หรือ ละกู พอสมควรแล้วก็จะเริ่มขึ้นบันตน จากนั้นจะร้องว่ากันไปมาในบรรดาคนร้องซึ่งมี ๔ คนด้วยกัน บางทีก็จะมีการร้องภาษาต่าง ๆ เช่น ภาษาแขก ภาษาไทย เมื่อร้องจบคนตีรำมะนาซึ่งเรียกว่า “พื้น” จะทำหน้าที่เป็นลูกคู่ร้องรับ และตีรำมะนาไปด้วยหลาย ๆ เที่ยว เมื่อคนร้องร้องเนื้อไป ๑ บท พื้นก็จะร้องลูกรับกับตีรำมะนาไปอีกเหมือนเดิม คนร้องจะร้องไปอีกบทหนึ่ง พื้นก็จะรับดังนี้เรื่อยไป เรียกว่า “ขึ้นคำลงคำ” การร้องลิเกบันตนจะถือลูกรับเป็นสำคัญ คือ ขึ้นลูกรับด้วยเพลงทำนองใดก็ต้องร้องเนื้อตามเพลงทำนองนั้น ลงท้ายบทด้วยกลอนใด คือ สระอะไร เช่น กลอนลี ก็คือ กลอนที่ลงท้ายด้วยสระอี ต้องลงกลอนบทร้องเป็นสระนั้นทุกบท ทำนองเพลงลูกรับในสมัยแรก ๆ เป็นทำนองสั้น ๆ ง่าย ๆ เนื้อร้องก็มักเป็นการด้นกลอนสด แต่อย่างไรก็ตามก็จะต้องมีกลอนบทต่าง ๆ จำไว้บ้าง เพราะการที่จะด้นกลอนสดตลอดไปนั้นถ้อยคำบางทีจะฝืดไม่จับใจคนฟัง จึงต้องมีบทเพราะ ๆ จำกันไว้บ้างตามธรรมเนียมการว่าแก้กันจะต้องจำกลอน คือ สระที่ลงท้ายบทจำเนื้อความ และทำนองร้องของอีกฝ่ายหนึ่งไว้ เมื่อว่าจบแล้วก็ต้องว่าแก้กันให้ตกทำนองและกลอนเดียวกัน บางฝ่ายก็จะเปลี่ยนทำนองตัดทางไม่ให้ฝ่ายหนึ่งร้องตอบได้เรียกว่าจนทาง และแก้ความกลับไม่ได้ก็เป็นฝ่ายแพ้ ส่วนใหญ่ลิเกบันตนจะว่าด้วยการสอบหาความไม่ดีของฝ่ายตรงข้ามมาว่ากันอย่าง สาดเสียเทเสีย แต่เป็นการตลกขบขันโดยไม่เป็นการว่าร้ายกัน (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, ๒๕๔๑ : ๑๙)

ภาพที่ ๒ ลิเกบันตน คณะหมื่นขับคำหวาน แสดงตอนพระยาน้อยชมตลาด

ที่มา (การละเล่นเด็กไทย อ้างใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๑๗)

ลิเกลูกบท

ลิเกลูกบทนั้น นายมนตรี ตราโมท ได้อธิบายในหนังสือการละเล่นของไทย เขียนไว้ว่าการบรรเลงปี่พาทย์นั้น มีวิธีบรรเลงอยู่แบบหนึ่งที่นิยมกันมากในสมัยนั้น เมื่อร้อง และบรรเลงเพลงสามชั้นเป็นแม่บทจบไปแล้ว ก็ต่อท้ายด้วยเพลงเล็ก ๆ สั้น ๆ

ที่มีชั้นเชิงกระฉับกระเฉงหรือเพลงภาษาต่าง ๆ เป็นลูกบทอีกเพลงหนึ่งแล้วจึงออกลูกหมด แสดงว่าจบการบรรเลง แบบนี้เป็นแบบแผนที่นิยมกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และนิยมกันมาจนถึงสมัยปัจจุบันนี้ ต่อมามีผู้คิดใช้ตัวแสดงเข้าผสม คือ เมื่อร้อง และบรรเลงเพลงลูกบทเป็นภาษาใด ก็ปล่อยตัวแสดงให้เป็นภาษานั้นที่ลิเกบันตนออกมาแสดงร้อง และรำไปตามกระบวนเพลงแต่ที่ใช้ปี่พาทย์รับแทนลูกคู่ที่ตีรำมะนาอย่างลิเกบันตน การแต่งตัวก็แต่งเพียงใช้เสื้อผ้าแพรพรรณธรรมดา แต่มีสีฉูดฉาดบาดตา ตัวผู้ชายใช้โพกผ้าหรือสวมสังเวียนที่ศีรษะ และตัวผู้หญิงสวมซ้องหรือผมปลอมเท่านั้น เมื่อหมดชุดหนึ่งตัวแสดงก็เข้าฉากไป จากนั้นปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงสามชั้นที่เป็ นแม่บทขึ้นใหม่ และออกลูกบทเปลี่ยนชุดหรือภาษาแสดงต่อไป การแสดงแบบนี้เรียกว่า ลิเกลูกบท (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๒๐)

ภาพที่ ๓ ลิเกลูกบท คณะวิโรจน์ หลานหอมหวน
ที่มา (วิโรจน์ หลานหอมหวล, ๒๕๑๐)

ลิเกสิบสองภาษา

ลิเกบันตน และลิเกลูกบท ต่างก็มีความสัมพันธ์กับการออกภาษา เนื่องจากการออกภาษานั้นเป็นส่วนสำคัญในการแสดงหลังจากการที่มีการโหมโรง และออกแขก การออกภาษานั้นเป็นการล้อเลียนกิริยาอาการ การพูด การใช้ภาษาแปร่งของชนกลุ่มน้อยในเมืองไทย การออกภาษานี้บางทีก็เรียกว่า "สิบสองภาษา" ซึ่งเป็นคำที่คนไทยสมัยอยุธยาเรียกชนชาติต่าง ๆ ที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ดังปรากฏอยู่ใน เพลงยาวพยากรณ์กรุงเก่า ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๖๓ (นงค์นุช ไพรพิบูลย์กิจ, ๒๕๔๑ : ๒๒)

การที่คนไทยมีความคุ้นเคยกับชาวต่างชาติต่างภาษา จึงมีผู้นำสำเนียงดนตรีของชาวต่างชาติมาบรรเลง หรือขับร้องเป็นเพลงออกภาษาขึ้น เรียกว่า "ออกภาษา หรือ สิบสองภาษา" ซึ่งเรื่องนี้นายอุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายในหนังสือ (ทฤษฎีและการปฏิบัติ) ไว้ว่า

> "...เพลงจำพวกแรกเป็นเพลงเกี่ยวกับการออกภาษาต่าง ๆ เช่น จีน แขก ฝรั่ง พม่า เขมร มอญ ลาว ญวน ชวา ตะลุง ญี่ปุ่น เงี้ยว ที่เรียกกันทั่วไปว่า ออกสิบสองภาษา เพลงพวกนี้มีทั้งที่เราไปจำเอาทำนองของชาติดังกล่าวมาบรรเลง และแต่งขึ้นเองในประเทศ แต่ที่ไปจำเอาของเขามาบรรเลงนั้นมีน้อยมาก เช่น เพลงโป้ยกังเหลง เพลงฝรั่งเดิน (MARCHING THROUGH GEOQIA) เพลงเขมร ทรงพระดำเนิน และเพลงมอญบางเพลง เป็นต้น ส่วนที่แต่งขึ้นเองในประเทศนั้นมีมากมาย วัตถุประสงค์ของการแสดงเพลงประเภทนี้ก็เพื่อจะเลียนภาษา และทำนองเพลงของชาตินั้น ๆ..." (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๒๒)

เนื้อเรื่องในการแสดง "สิบสองภาษา" ได้ปรากฏอยู่ในหนังสือเก่า มีความยาว ๖ เล่มสมุดไทย มีทั้งหมด ๘ ชุด หรือ ๘ ภาษา โดยมีเนื้อเรื่องย่อ ดังนี้

๑. ชุดแขก (แดง) แขกและภรรยาลงสำเภาไปเมืองลักกะตา (กัลกัตตา) เมื่อไปถึงกลางทางเจอพายุแต่แก้ไขได้ ในที่สุดก็ไปถึงเมืองลักกะตาโดยปลอดภัย

๒. ชุดลาว บักป่องบักเป้อพบพลายเพชรพลายบัวก็จ่อยิงหวังจะชิงนางแต่ยิงไม่เข้าพลายบัวจึงเอาดาบไล่ฟัน บักป่องบักเป้อหนีไปพบหลวงต่างใจ หลวงต่างใจถามว่าเห็นชายหญิงที่หนีตามกันไปไหม ทั้งคู่ก็ตอบว่าเห็นที่เชิงเขา หลวงต่างใจจึงตามไป (เรื่องเหมือนในเรื่องขุนช้างขุนแผน)

๓. ชุดญวน (รำพัด) นางญวนสามีตายเล่นหวยจวนจะล่มจม คิดไปขอหวยขรัวตาก็พบเณรเณรจึงพาไปหาขรัวตา นางญวนบ่นว่าถ้าให้หวยจะรำพัดถวาย ว่าแล้วนางญวนก็รำพัดขรัวตาก็รำตาม

๔. ชุดพม่า หม่องมาไลยเรียนวิชากับพระเจ้าตา จนสำเร็จลากลับบ้านพระเจ้าตาให้ผอบมาแล้วห้ามเปิดกลางทาง แต่หม่องมาไลยฝืนคำสั่ง เปิดผอบระหว่างทางจึงเจอนางในที่สุดก็เจอโจร รบแย่งชิงนางกัน (คล้ายเรื่องจันทโครพ)

๕. ชุดฝรั่ง นางสุวรรณมาลีชวนสินสมุทรไปเรือโจรฝรั่ง พอเรือออกกลางทะเลโจรก็มอมเหล้าสินสมุทร แล้วเข้าหานางสุวรรณมาลี (เนื้อเรื่องตรงกับเรื่องพระอภัยมณีแต่กลอนแต่งเอง)

๖. ชุดเขมร เจ้ากรุงกัมพูชาได้สาส์นจากนางวรรณลา ให้ยกทัพไปช่วยรบศัตรู ถ้ารบชนะจะได้ครองเมือง จึงสั่งให้เตรียมทัพ

๗. ชุดตะลุง (ปักษ์ใต้) พระรถชวนนางเมรีกินเหล้า (จากรถเสนชาดก)

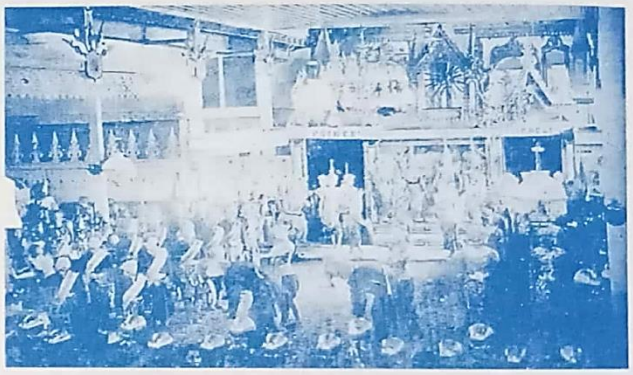
๘. ชุดแขก (สุหรัด) นางลออลาพ่อพาพี่เลี้ยงไปชมสวน

ชุดออกภาษาเหล่านี้ไม่มีให้เห็นในปัจจุบันเหลือแต่เพียงการบรรเลงปี่ พาทย์ซึ่งเป็นการบรรเลงเพลงเลียนแบบสำเนียงชาติต่าง ๆ สำหรับเพลงออกภาษานั้น นายสุดจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ ได้ลำดับการออกภาษาตามอย่างโบราณ (เข้าใจเอาตามชื่อที่ปรากฏ ส่วนเพลงโบราณจริง ๆ เป็นอย่างไรนั้น ในสมัยอยุธยาไม่มีการบันทึกเสียงไว้ น่าจะคาดหมายตามที่เห็นว่ามีการบรรเลงตกทอดมา) ดังนี้

๑. เงี้ยว เพลงเสเหล่มา
๒. เงาะปักษ์ใต้ เพลงกราวแขกเงาะ
๓. จีน เพลงจีนปังหลัง เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนไจ๋ยอ
๔. เขมร เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเร็ว
๕. ไทยปักษ์ใต้ เพลงตะลุงบ้องตัน
๖. ลาว เพลงลาวชมดง
๗. แขกชวา เพลงเกริ่นแขก เพลงแขกยิงนก
๘. แขกอินเดีย เพลงแขกตุ่มมะสะอัด เพลงแขกมัสสะตุม
๙. มอญ เพลงกราวมอญ
๑๐. พม่า เพลงพม่ารำขวาน เพลงสร้อยทุงเล
๑๑. ญวน เพลงสร้อยญวน เพลงญวนทอดแห
๑๒. ฝรั่ง เพลงฝรั่งยีแฮม เพลงมาร์ชทูยอเยียร์

การบรรเลงเพลงออกภาษานี้ นายมนตรี ตราโมท ได้อธิบายในหนังสือการละเล่นไทยไว้ว่า "เครื่องบรรเลงประกอบการแสดงลิเกใช้ปี่พาทย์ จะเป็นเครื่องขนาดวงเครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ก็แล้วแต่ฐานะของงานนั้น ๆ แต่ว่าจะต้องมีเครื่องประกอบภาษา เช่น กลองจีน กลองต๊อก แต๋ว โทน กลองชาตรี กลองยาว กลองแขก และกลองฝรั่ง ซึ่งเรียกกันติดปากเป็นสามัญว่า กลองมะริกัน (อเมริกัน) ประกอบด้วย ส่วนกลองรำมะนาแต่เดิมเป็นหน้าที่ของฝ่ายผู้แสดงลิเกหามา และมักจะตีเองด้วย เพราะเพิ่งกลายมาจาก ลิเกบันตน ที่ต้องมีเครื่องประกอบภาษามาในวงปี่พาทย์ด้วยนี้ ก็เพราะว่าเป็นประเพณีของการบรรเลงประกอบลิเก เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงตามธรรมดาสามัญไปจนจบแล้ว จะต้องบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ เรียกว่า ออกภาษา เพลงภาษาที่บรรเลงมี ดังนี้ จีน เขมร พม่า และฝรั่ง การบรรเลงเพลงภาษาที่กล่าวนี้เป็นปกติที่ใช้อยู่ ผู้บรรเลงอาจเพิ่มเติมภาษาอื่นแทรกเข้ามาในระหว่างภาษาพม่ากับฝรั่งก็ได้ แต่จะต้องกะเวลาพอดีว่า เมื่อถึงเพลงฝรั่งแล้วจะต้องลงโรงได้เพราะเมื่อสิ้นสุดเพลงฝรั่งแล้วก็จะถึงเพลงแขก ประกอบด้วยกลองรำมะนา ซึ่งเป็นเพลงสำหรับปล่อยตัวแขกออกมาเบิกโรงคำนับครูและดำเนินเรื่องต่อไป" (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๒๔)

หลังจากยุคของลิเกสิบสองภาษาแล้ว การแสดงลิเกได้มีวิวัฒนาการโดยการสร้างโรงลิเกขึ้นมาเพื่อเป็นสถานที่ใช้สำหรับแสดงประจำและหารายได้จากการเก็บเงินค่าดูจากผู้ชม ซึ่งโรงลิเกนี้เรียกกันว่า "วิกลิเก" คำว่า "วิค" มาจาก "Week" ในภาษาอังกฤษภายหลังได้ใช้เรียกกันว่า "วิก" แทนโรงลิเก ไม่รู้ว่าได้เริ่มเรียกเป็น วิก ใช้ ก สะกดแทนตัว ค และเสียงสั้นลง ตั้งแต่เมื่อไรนั้นยังไม่มีหลักฐานแน่ชัด ต่อมาได้มีการเรียก โรงวิก แทนโรงลิเก และเมื่อลิเกได้รับความนิยมมากขึ้น จึงมีคนคิดปลูกโรงลิเก เพื่อเก็บเงินค่าดูตามอย่างโรงละครปรินส์เธียเตอร์ ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ซึ่งวิกลิเกวิกแรกเป็นของใครนั้นไม่มีหลักฐานแน่ชัด (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, ๒๕๔๑ : ๓๐)



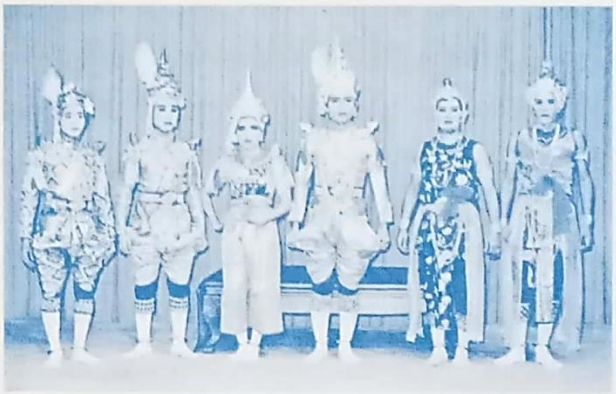
ภาพที่ ๔ *โรงละครปรินเธียเตอร์ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง*
ที่มา (อเนก นาวิกมูล, ๒๕๒๑ : ๒๒)

เมื่อวิกลิเกได้ก่อตั้งขึ้นอย่างแพร่หลายแล้ว ทำให้การแสดงลิเกได้รับความนิยมจนถึงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖) พ.ศ. ๒๔๕๔ - ๒๔๖๘ การมหรสพของไทยมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอันมาก ทั้งที่เป็นของหลวงและของสามัญชน ทำให้ลิเกเป็นที่แพร่หลายทั้งในพระนคร และต่างจังหวัด สำหรับในพระนครนั้น

ลิเกได้ปรับปรุงการเล่นใกล้ละครรำเข้าไปทุกที โดยเฉพาะแบบแผนในการรำ ซึ่งหม่อมสุภาพ กฤษดากร เจ้าของวิกปรินเซียเตอร์คล้ายชื่อวิกละครพันทางของเจ้าคุณมหินทร์ โดยพ่อเวก พระเอกลิเก วิกหม่อมสุภาพที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น ได้นำศิลปะการรำในละครมาปรับปรุงทำให้ลิเกงามไม่แพ้ละครรำ ลิเกในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖) ในช่วงปี พ.ศ. ๒๔๕๔ - ๒๔๖๐ นั้นจึงมีคุณภาพการแสดงสูงไม่ว่าจะเป็นการร้อง การรำ และการแต่งกาย ทำให้วิกลิเกกำเนิดขึ้นมากมายโดยแสดงกันทั้งพระนคร และเร่แสดงต่างจังหวัด จึงเป็นสาเหตุทำให้เกิดลิเกเร่ ซึ่งได้รับความนิยมจากคนดูเพิ่มมากขึ้น

ลิเกทรงเครื่อง

ลิเกทรงเครื่องเกิดจากการวิวัฒนาการมาจากลิเกบันตนและลิเกลูกบทนำมาผสมผสานกัน มีแบบแผนคล้ายละครรำไม่ว่าจะเป็นลีลาการรำ การดำเนินเรื่อง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจน คือ การแต่งกาย เดิมทีนั้นลิเกบันตนและลิเกลูกบทแต่งตัวธรรมดา เสื้อมันวาบสีสด คอกลม นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาด ถ้าเป็นโจรก็คาดหรือเคียนหัว ถ้าเป็นจ้าวก็สวมสังเวียนปักขนนก พอมาถึงยุคของพระยาเพชรปาณี การแสดงตามวิกจะเป็นที่นิยมมาก จึงได้คิดเครื่องแต่งกายใหม่ให้หรูหรามากขึ้น โดยการนำเครื่องแต่งกายข้าราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มาดัดแปลงเครื่องแต่งกายแบบโดยลิเกต้องสวมชฎา เรียกว่าปันจุเหร็จยอด สวมเสื้อเยียรบับใส่สังวาลย์แพรสายสะพายโบแพรที่บ่า นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ประดับเครื่องนพรัตน์ราชวราภรณ์กำมะลอ เมื่อลิเกเปลี่ยนรูปลักษณ์การแต่งกายอย่างขุนนางในสมัยรัชกาลที่ ๕ สวมชฎาแบบอย่างท้าวพญามหากษัตริย์ เรียกว่า มีการแต่งองค์ทรงเครื่อง จึงชื่อว่า "ลิเกทรงเครื่อง" นั่นเอง (พลาดิสัย สิทธิธัญกิจ, ๒๕๔๐ :



ภาพที่ ๕ *ลิเกทรงเครื่อง เรื่องอิเหนา คณะวิโรจน์หลานหอมหวล*
ที่มา (กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๒๒ : ๓)

ลิเกทรงเครื่องได้นำกระบวนการรำของละครรำมาเป็นต้นแบบโดยใช้วงปี่พาทย์บรรเลง ส่วนใหญ่เป็นเพลงเชิด ซึ่งใช้เป็นทั้งบทร้องและกระบวนฟ้อนรำ แต่ไม่ประณีตอย่างละครรำลิเกทรงเครื่องนั้นเดิมจะใช้ผู้ชายเล่นเป็นตัวพระเอกนางเอก ต่อมาพระยาเพชรปาณีได้เปลี่ยนเอาผู้หญิงมาหัดเล่นอย่างละครแต่เล่นเป็นลิเกโดยให้มีระเบียบแบบแผนและความประณีตอย่างละครรำมากขึ้น ลิเกทรงเครื่องในสมัยนั้นได้นำเค้าโครงเรื่องจากละครโดยจำวิธีการดำเนินเรื่อง และกลอนที่ไพเราะบางตอนมาใช้ ละครที่นำมาเป็นต้นแบบของลิเกทรงเครื่องได้แก่ ละครใน เช่น เรื่องอิเหนา ละครนอก เช่น เรื่องไชยเชษฐ์ ลักษณวงศ์ แก้วหน้าม้า คาวี มณีพิชัย เกศสุริยง ขุนช้างขุนแผน เรื่อง

อิงพงศาวดาร เช่น สามก๊ก ราชาธิราช เป็นต้น ต่อมาได้ดัดแต่งเรื่องขึ้นแสดงเอง ซึ่งแต่งในทำนองจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือดัดแปลงมาจากนวนิยาย เช่น ผู้ชนะสิบทิศ ขุนศึก เป็นต้น ซึ่งในสมัยเริ่มมีลิเกทรงเครื่องนี้ มีเรื่องใหม่ที่ลิเกเล่นจนติดใจคนดูจนถึงบัดนี้ คือ เรื่องจันทโครพ เรื่องนี้ พระอาจารย์แดง แห่งวัดสัมพันธวงศ์ (วัดเกาะ) เป็นผู้แต่งขึ้น โดยนำเรื่องชาดกมาดัดแปลง เช่น เรื่องโกมินทร์ เป็นเรื่องที่ดัดแปลงมาจากเรื่องโกมินเปาของจีน ซึ่งเป็นเรื่องที่คนจีนคุ้นเคยเป็นอย่างดีในภาษาจีนกวางตุ้งว่าหล่อจ๊าฝานหอย คือ หล่อจ๊าผจญใต้สมุทร (พลาดิสัย สิทธิธัญกิจ, ๒๕๔๐ : ๓๘ - ๔๐)

ลิเกทรงเครื่องได้รับความนิยมอยู่ช่วงหนึ่ง จึงซบเซาลงประมาณปี พ.ศ. ๒๔๖๐ เนื่องจากภาพยนตร์เข้ามามีบทบาททำให้คนไปหันไปนิยม แต่ก็เป็นเพียงกลุ่มคนดูในเขตพระนคร เพราะตามต่างจังหวัดที่ภาพยนตร์ยังตามไปไม่ถึง ลิเกก็ยังเป็นที่นิยม บางคณะก็เล่นประจำท้องถิ่นบางคณะก็เล่นเร่ไปเรื่อย ๆ การเล่น การร้อง ยังคงแบบเดิม ซึ่งโดยปกติแล้วเพลงร้องธรรมดาของลิเกจะเป็นเพลง ๒ ชั้น และชั้นเดียวเหมือนละคร ต่อมามีการเปลี่ยนทำนองร้องดำเนินเรื่องโดยใช้เพลงหงษ์ทองชั้นเดียว มาดัดแปลงร้องด้นแล้วให้ปี่ พาทย์รับ ต่อมาเกิดมีเพลงสัญลักษณ์ของลิเกขึ้นอีกเพลงหนึ่ง คือ เพลง “รานิเกลิง” เพลงนี้นายดอกดิน เสือสง่า ได้ดัดแปลงมาจากเพลง “มอญครวญ” ของลิเกบันตนโดยได้ดัดทำนองเปลี่ยนเสียงตกให้เป็นเพลงแสดงความรัก และใช้กลอนสัมผัสหัวแบบเดียวกับเพลงมอญครวญเดิม ซึ่งนับเป็นสัญลักษณ์ของลิเก เพลงรานิเกลิงเป็นที่นิยมจนกลายเป็นสัญลักษณ์ของลิเก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๔๔)

ภาพที่ ๖ *นายดอกดิน เสือสง่า ผู้กำเนิดเพลงรานิเกลิง*
ที่มา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๔๕)

นอกจากความสามารถในการแต่งเพลงรานิเกลิงแล้ว นายดอกดิน เสือสง่า ยังคิดแต่งกลอนหัวเดียว ซึ่งเป็นกลอนที่มีคำสั้น และได้ใจความ กลอนเพลงนี้ทำให้คนนิยม และจดจำได้ เช่น “ได้ยินเสียงแจ้วแจ้ว ดอกดินมาแล้วนะหล่อนจำลูกเขาเมียใครใครจะไปก็มา” ซึ่งกลอนเหล่านี้นิยมกันมากในวงการลิเก และถือว่าเพลงรานิเกลิงเป็นทำนองเพลงที่เป็นสัญลักษณ์ของลิเก เป็นต้นมา

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๗) บ้านเมืองขณะนั้นสภาพเศรษฐกิจไม่สู้ดีนัก ต่อมาก็เกิดสงครามอินโดจีนและสงครามโลกครั้งที่ ๒ ส่งผลทำให้ลิเกของนายหอมหวล นาคศิริ ซึ่งกำลังมีชื่อเสียงนั้นหาอุปกรณ์ในการแต่งตัวยากขึ้นประกอบกับรัฐบาลในสมัยนั้นโดยจอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ได้มีนโยบายสร้างชาติให้ยิ่งใหญ่ สิ่งที่

ภาพที่ ๗ นายหอมหวล นาคศิริ นำคณะลิเกเข้าคารวะ จอมพล ป.พิบูลสงคราม
ที่มา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๕๐)

ลักษณะการแสดง และใกล้เคียงกับการแสดงลิเก ทำให้ลิเกต้องเปลี่ยนชื่อจาก "ลิเก" กลายเป็น "นาฏดนตรี" แทนระยะหนึ่ง เมื่อลิเกใช้คำแทนตัวเองว่า "นาฏดนตรี" บรรดาผู้แสดงลิเกต้องจดทะเบียนและสอบความรู้ด้านนาฏศิลป์กับกรมศิลปากร เพื่อจะได้รับการยกย่องเป็นศิลปินส่วนผู้ที่ไม่ได้สอบวุฒิบัตรถือว่าเป็นลิเกเถื่อนไม่สามารถจะหากินได้อย่างถูกต้องตามกฎหมาย

ในสมัยนี้ลิเกได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการเมืองโดยนายหอมหวนเมื่อครั้งมีการประกวดลิเกเพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์เมื่อปี พ.ศ.๒๔๙๕ เพราะมีนักการเมืองที่มีอุดมคติเป็นปฏิปักษ์ต่อระบอบการปกครองแบบเสรีประชาธิปไตย ด้วยการโฆษณาชวนเชื่อว่าการปกครองแบบนี้ไม่มีคุณค่าเป็นเพียง "เผด็จการ" ทำให้ประชาชนเดือดร้อน ซึ่งถือว่าประเทศไทยขณะนั้นประสบกับภัยอันตรายจากลัทธิคอมมิวนิสต์ ดังนั้นรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามจึงจำเป็นต้องเสริมสร้างพลังของชาติในทางวัฒนธรรมเพื่อให้ประเทศไทยมีจิตใจเข้มแข็ง รัฐบาลได้จัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๙๕ มีหน้าที่ส่งเสริมการวัฒนธรรม การศาสนา การศิลปากร การสังคีต นาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ราชบัณฑิตยสถาน และสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งลิเกก็นับเป็นการแสดงอย่างหนึ่งที่รัฐบาลเลือกมาใช้ในการต่อต้านคอมมิวนิสต์

ลิเกวิทยุ

วิทยุกระจายเสียงเป็นสื่อสารที่มีความสำคัญมาก และสามารถเข้าถึงประชาชนจำนวนมากมายมหาศาลได้อย่างรวดเร็ว วิทยุกระจายเสียงจึงถูกนำมาใช้ประโยชน์ในกิจกรรมต่าง ๆ อย่างแพร่หลายทั้งในด้านธุรกิจการค้า การโฆษณา การประชาสัมพันธ์ การบริหารประเทศ ความบันเทิง และการศึกษา วิทยุในประเทศไทย เริ่มมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๔๗ ในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) แต่ระบบการสื่อสารยังไม่ดีเท่าที่ควรนัก เมื่อถึงปี พ.ศ.๒๔๕๖ สมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖) ได้มีการพัฒนาระบบสื่อสารทางวิทยุโดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กระทรวงทหารเรือจัดตั้งสถานีวิทยุโทรเลขขึ้นสองสถานี คือ ที่ตำบลศาลาแดงในพระนคร และที่จังหวัดสงขลา ซึ่งเป็นการสื่อสารที่ใช้ติดต่อทางเรือรบเท่านั้น

ในปี พ.ศ. 2470 พลเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าบูรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ถือว่าเป็น ผู้ริเริ่มกิจการวิทยุกระจายเสียงขึ้นในประเทศไทยโดยมีรับสั่งให้กองช่างวิทยุกรมไปรษณีย์โทรเลขส่งวิทยุกระจายเสียงด้วยเครื่องวิทยุโทรศัพท์จากตึกกรมไปรษณีย์โทรเลข ปากคลองโอ่งอ่าง อยู่หน้าวัดราชบูรณะริมแม่น้ำเจ้าพระยา

(ปัจจุบันได้รื้อเพื่อสร้างสะพานพระปกเกล้าเคียงข้างสะพานพระพุทธยอดฟ้าฝั่งทิศตะวันออก) ด้วยเหตุดังนี้ทำให้เกิดสถานีวิทยุขึ้นโดยสัญญาณประจำสถานีวิทยุกระจายเสียง เรียกว่า ๔ พี.เจ.และได้มีการเปลี่ยนแปลงสัญญาณเป็น ๒ พี.เจ. แต่สัญญาณในกรุงเทพฯไม่ค่อยดี กองช่างวิทยุจึงเพิ่มความยาวคลื่นของวิทยุโดยใช้สัญญาณเรียกขานว่า "หนึ่งหนึ่ง พี.เจ." และใช้กันเป็นต้นมา

ขณะที่สถานีวิทยุได้เกิดขึ้นในเมือง การแสดงลิเกก็กำลังเป็นมหรสพที่เจริญรุ่งเรืองตามวิกต่าง ๆ ทำให้ลิเกจึงมีโอกาสเข้าไปแสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุ ๑ ปณ. ปี พ.ศ. ๒๔๗๑ จึงเป็นที่น่าสนใจและเป็นที่นิยมกันมาก เพราะผู้ชมสามารถฟังอยู่ที่บ้านได้ จึงเกิด ลิเกวิทยุ ขึ้นโดยลิเกคณะแรกที่เข้าไปแสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุ คือ คณะสุชิน เทวะผลิน จากนั้นได้มีคณะสนิท เกตุ-ทะนัง หรือคณะเกตุ ทนนาฏ และคณะฉลาด เค้ามูลคดี

หลังจากนั้นสถานีวิทยุทดลอง ๑ ปณ. ของกองช่างวิทยุกรมไปรษณีย์โทรเลขเป็นสถานีวิทยุแห่งแรก ที่ส่งวิทยุกระจายเสียงควบคู่กับสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ของกรมโฆษณาการซึ่งเปลี่ยนชื่อเป็นกรมประชาสัมพันธ์ ต่อมาในปี พ.ศ.๒๔๙๕ หลังจากการเกิดสงครามโลกแล้ว จอมพล ป.พิบูลสงคราม เห็นว่า ประชาชนชอบลิเกมาก และมีลิเกอาชีพถึง ๔,๐๐๐ คน จึงคิดที่จะใช้ลิเกเป็นสื่อในการส่งเสริมนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ โดยจัดการประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์ขึ้นผ่านทางสถานีวิทยุ ซึ่งการประกวดครั้งนั้นเป็นที่รู้จักกันว่า "ลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์ชิงถ้วยทองคำ จากการที่ลิเกหลายคณะเข้าร่วมการประกวดทางสถานีวิทยุนั้น ผลปรากฏว่า คณะสุชิน เทวะผลิน เป็นคณะที่ชนะการประกวดโดยแสดงลิเกเรื่อง "ปฏิภาณกับความรู้" (หรือสิงหรา) หลังจากนั้นสถานีวิทยุได้จัดการประกวดครั้งต่อมา ทำให้คณะอื่นที่เข้าร่วมประกวดได้รับรางวัลเช่นกัน เช่น เมื่อปี พ.ศ.๒๕๐๐ คณะเกตุคงดำรงศิลป์ ซึ่งเป็นคณะของ นายบุญยัง เกตุคง ได้รับรางวัลถ้วยทองคำ เรื่อง "ปฐพีขวานทอง"

ภาพที่ ๘ *การบันทึกเสียงออกอากาศลิเกวิทยุ ที่มา (ธนะบูลย์ วุทธเสถียร อ้างใน FEATURE PHOTOGRAPHIC, ๑๙๙๘)*

การแสดงลิเกวิทยุในปัจจุบันมี ๒ แบบ
๑. แบบแสดงในห้องส่ง
๒. แบบแสดงออกตัว

๑. การแสดงลิเกวิทยุในห้องส่ง ผู้แสดงจะต้องเตรียมบทลิเกพร้อมด้วยข้อมูลของคณะ โดยผู้แสดงจะมีหน้าที่ร้องและเจรจาตามบทเท่านั้น ซึ่งบทลิเกนี้อาจต้องส่งให้ทางสถานีวิทยุเพื่อพิจารณา เนื้อหาสาระ คำร้อง ว่าเหมาะสมกับการออกอากาศหรือไม่ การแสดงนั้นจะไม่แสดงนอกเรื่องที่วางไว้ และในการบันทึกเสียงจะไม่มีคนดูเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่นเดียวกับการบันทึกละครวิทยุ

๒. การแสดงลิเกวิทยุแบบแสดงออกตัว ผู้แสดงจะแสดงบนเวทีตามปกติ มีการแสดงปรากฏตัวเรียกว่า ออกตัว มีการแต่งตัว การร่ายรำประกอบ มีผู้ชม ซึ่งเวทีการแสดงนั้นจะตั้งอยู่ในบริเวณสถานีวิทยุ ในระหว่างที่ลิเกแสดงนั้นทางสถานีก็จะออกอากาศกระจายเสียงออกไปพร้อมกันหรืออีกกรณีหนึ่ง คือ มีการอัดภาพบันทึกเสียงการแสดงสดแล้วนำไปเปิดออกอากาศทางสถานีวิทยุ การแสดงลิเกแบบออกตัวนี้เป็นผลดีกับคณะลิเก เนื่องจากการแสดงนั้นจะมีผู้ชมมานั่งดู ทำให้ลิเกได้สร้างชื่อเสียงให้แก่คณะตนเอง ได้โชว์ความสามารถในการร้อง การรำ รูปร่างหน้าตา และความงดงามของเครื่องแต่งกาย และเมื่อผู้ชมพอใจก็จะว่าจ้างไปแสดงในงานต่าง ๆ ทำให้ลิเกมีโอกาสในการเผยแพร่การแสดงของตนทางหนึ่งด้วย

ลิเกโทรทัศน์

เมื่อเทคโนโลยี และการสื่อสารเริ่มมีการพัฒนาขึ้น นอกจากวิทยุแล้วความเจริญที่เข้ามามีบทบาทที่สำคัญคือ โทรทัศน์ ซึ่งเกิดขึ้นในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.๒๔๙๘ โดยมีสถานีโทรทัศน์ช่อง ๔ ของกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งตั้งอยู่ที่สี่แยกบางขุนพรหมแถวบริเวณธนาคารแห่งประเทศไทย เมื่อมีสถานีโทรทัศน์ ลิเกจึงเปลี่ยนจากการเล่นออกเสียงทางสถานีวิทยุกระจายเสียงมาเป็นการแสดงสดแพร่ภาพ โดยมีลิเกคณะสุรางรัตน์ ของสุรางค์ ดุริยพันธ์ เป็นคณะลิเกที่แสดงสดออกอากาศเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.๒๕๐๖ แล้วจัดให้มีการประกวดลิเกทางโทรทัศน์ขึ้น ดำเนินการโดยสุรางค์ ดุริยพันธ์ ซึ่งมีคณะลิเกเข้าร่วมประกวดจำนวน ๔๖ คณะผลการประกวดปรากฏว่า ลิเกคณะทองเจือ โสพิศศิลป์ เป็นผู้ชนะหลังจากที่สถานีโทรทัศน์ช่อง ๔ เกิดขึ้นแล้ว มีสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง ๕ และช่อง ๗ ได้มีคณะลิเกแสดงประจำอยู่ คือ ลิเกคณะสุชิน เทวะผลิน และคณะตรัยเทพ เทวะผลิน ออกอากาศอยู่ในช่วง พ.ศ. ๒๕๐๔ - ๒๕๒๑ หลังจากนั้นลิเกทางโทรทัศน์ก็ว่างเว้นไปชั่วคราว เนื่องจากมีรายการภาพยนตร์แบบตะวันตกเข้ามา ทำให้ผู้ชมหันไปสนใจกับการดูภาพยนตร์มากกว่าที่จะดูลิเก ต่อมาลิเกโทรทัศน์นั้นเริ่มฟื้นตัวอีกครั้งหนึ่งในสมัยลิเกของคณะนายสมศักดิ์ ภักดี ซึ่งเป็นพระเอกที่ผู้ชมนิยมมากที่สุด และได้รับการยกย่องจากหนังสือพิมพ์ไทยรัฐว่าเป็นลิเกเงินล้านโดยหลังจากที่ นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ กองการสังคีต กรมศิลปากรได้เชิญนายสมศักดิ์ ภักดี มาร่วมแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันศุกร์ที่ ๑๘ พฤษภาคม พ.ศ.๒๕๑๘ จึงทำให้พระเอกลิเกนายสมศักดิ์ ภักดี ได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี และได้แสดงลิเกโทรทัศน์ประจำที่สถานีโทรทัศน์ช่อง ๙ อสมท. ทุกวันเสาร์ เวลา ๑๗.๐๐ - ๑๘.๐๐ น. นอกจากนี้ยังมีลิเกคณะมันทะลุฟ้า ซึ่งเริ่มแสดงออกอากาศทางสถานีโทรทัศนช่อง ๗ เช่นกัน การแสดงลิเกทางโทรทัศน์นั้นจะมีการจัดฉาก

แบบ ๓ มิติ เพื่อให้ดูสมจริงตามท้องเรื่องที่นำมาแสดง ซึ่งมีลักษณะเหมือนฉากละครพูด ส่วนวิธีการแสดงก็จะแตกต่างกับการแสดงบนเวที วิธีการเข้าออกก็จะผ่านด้านหลังกล้องซึ่งจะแตกต่างกับการแสดงบนเวที คือ ต้องออกโรงทางขวาแล้วกลับเข้าทางซ้าย กระบวนการรำเข้าออกก็จะมีน้อยมาก เนื่องจากโทรทัศน์จะใช้วิธีการตัดภาพ หรือจางหายไป โดยลิเกจะไม่ต้องรำเข้าออกเหมือนอย่างที่เล่นบนเวที ซึ่งจะเสียเวลาการแสดงลิเกโทรทัศน์นั้นจะเน้นการดำเนินเรื่องมากกว่า และที่สำคัญลิเกโทรทัศน์จะได้เปรียบคือสามารถบอกบท หรือเขียนเนื้อร้องใส่กระดานดำวางไว้หลังกล้องได้ ซึ่งการบอกบทนี้จะใช้สำหรับการเล่นบางเรื่องที่มีเนื้อร้องและคำพูดที่ค่อนข้างจำยาก แต่ส่วนใหญ่การแสดงลิเกโทรทัศน์นั้นจะใช้ปฏิภาณไหวพริบ การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าของผู้แสดงมากกว่าการท่องจำบท จะเห็นได้ว่า การแสดงลิเกทางสถานีโทรทัศน์นั้นจะไม่ค่อยแตกต่างกับลิเกเวทีนัก แต่ก็สามารถดึงดูดผู้ชมทางบ้านได้เป็นอย่างดี ซึ่งถือว่าเป็นประโยชน์แก่การประชาสัมพันธ์ และเผยแพร่วงการลิเก

ภาพที่ ๙ *ลิเกโทรทัศน์ เรื่องบัลลังก์สะเทือนโดย วิโรจน์ หลานหอมหวน*
ที่มา (วิโรจน์ วีระวัฒนานนท์, ๒๕๑๖)

ลิเกดารา

ประเทศไทยเกิดความผันผวนทางการเมือง เนื่องจากในขณะที่นักศึกษาบางส่วนเกิดการก่อกำลังสร้างอิทธิพลทางการเมือง และพยายามผลักดันให้ประเทศก้าวไปสู่สังคมระบบใหม่นั้น จึงมีกลุ่มอนุรักษ์นิยมพยายามดึงแนวคิดเก่าให้กลับคืนมา และได้ที่ปฏิบัติราชการตามชายแดน ซึ่งขณะนั้นกำลังถูกโจมตีอย่างหนักโดยผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ จึงได้จัดรายการกุศลเพื่อสมทบทุนช่วยเหลือทหาร และตำรวจชายแดนขึ้นโดยขอแรงนักแสดงดาราภาพยนตร์ ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมอย่างมากในขณะนั้นมารวมกันแสดงลิเกสมัครเล่น นำขบวนโดย สมบัติ เมทะนี และอรัญญา นามวงศ์ จัดแสดงออกรายการลิเกดาราเป็นครั้งแรก ณ สถานีโทรทัศน์สี ช่อง ๓ ในราวต้นปี พ.ศ.๒๕๑๘ ต่อมาเมื่อวันที่ ๔ พฤษภาคม ปี นั้นเอง บรรดาศิลปินอาชีพได้รวมกันจัดรายการกุศลรวมใจไปสู่แนวหน้า ณ โรงละครแห่งชาติ โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ได้เสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตรลิเกดาราก็ได้มีโอกาสแสดงถวายหน้าพระที่นั่งในครั้งนี้ด้วย โดยจัดการแสดงเรื่อง "ทหารเสือราชินี" กำกับการแสดงโดย ดอกดิน กัญญามาลย์ และนำแสดงโดย สมบัติ เมทะนี, อรัญญา นามวงษ์, มานพ อัศวเทพ, อรสา อิศรางกูร ณ อยุธยา, โฉมฉาย ฉัตรวิไล, เมตตา รุ่งรัตน์, จิระศักดิ์ ปิ่นสุวรรณ, รอง เค้ามูลคดี, ไพโรจน์ ใจสิงห์, และนักแสดงชั้นผู้ใหญ่จำนวนมาก โดยเครื่องแต่งกายนี้ได้รับความเอื้อเฟื้อ จากลิเกคณะสมศักดิ์ ภักดี การแสดงคราวนี้ได้มีการถ่ายทอดโทรทัศน์ไปทั่วประเทศ ทำให้ลิเกดารานั้นกลายเป็นที่นิยม ได้รับเชิญไปแสดง

ตามโรงภาพยนตร์ในต่างจังหวัดอีกหลายครั้ง การที่ดาราภาพยนตร์ไปเล่นลิเก ทำให้หนังสือพิมพ์ลงข่าวครึกโครมทุกครั้งที่ไปแสดงไม่ว่าที่ใด ทำให้ข่าวลิเกซึ่งไม่มีความหมายกับหน้าหนังสือพิมพ์ กลายเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้คนทั่วไปตื่นตัวกับลิเกอีกครั้ง แต่เมื่อมาถึงรัฐบาลของ นายธานินท์ กรัยวิเชียร พ.ศ. ๒๕๑๙ ลิเกดาราก็เริ่มสลายไปโดยปริยาย เนื่องจากคนดูเริ่มชินกับลิเกดารา และไม่เห็นเป็นของแปลกใหม่อีกต่อไป

ภาพที่ ๑๐ *ลิเกดารา เรื่องทหารเสือราชินีโดย อรัญญา นามวงษ์, สมบัติ เมทะนี*
ที่มา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๓๘ : ๖๐)

สาเหตุสำคัญที่ทำให้ลิเกฟื้นขึ้นมาใหม่ คือการที่นายยิ่งยง สะเด็ดยาด ซึ่งเป็นนักวิจารณ์บันเทิงคนสำคัญประจำหนังสือพิมพ์ไทยรัฐได้เห็นการแสดงลิเกของนายสมศักดิ์ ภักดี ที่จังหวัดเพชรบุรี จึงเขียนสนับสนุนนายสมศักดิ์ ภักดี โดยให้สมญา-นามว่า ลิเกเงินล้าน จากการประชาสัมพันธ์ข่าวทางหน้าหนังสือพิมพ์ดังกล่าวนี้ ทำให้ลิเกของนายสมศักดิ์ ภักดี เป็นที่โด่งดังมีชื่อเสียงทั่วไป ความนิยมการแสดงลิเกจึงกลับมาอีกครั้ง นอกจากนายสมศักดิ์ ภักดี จะเป็นผู้ที่มีการแสดงที่โดดเด่นแล้ว ยังได้ปฏิวัติเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องแต่งกายลิเกด้วย ซึ่งลิเกลูกบทแต่ก่อน ผู้ชายจะนิยมใส่เสื้อกั๊กที่ประดับประดาด้วยดิ้นหรือเลื่อม สวมทับเสื้อแขนสั้นอีกทีหนึ่ง ผ้านุ่งก็จะนุ่งโจงกระเบนสีเดียวกับสีเสื้อ และนำลูกไม้มาถักหรือปักเลื่อมให้เป็นสังวาลย์ หรือสร้อยคล้องคอ ต่อมานายสมศักดิ์ ภักดี ก็หันมาใส่เสื้อคอลึกแขนยาวโปร่งเป็นตะแกรงปักเพชรเรียกว่า เสื้อดักแมงดา ต่อมาก็เปลี่ยนเป็นเสื้อลูกไม้ปักเพชร ส่วนเครื่องประดับศีรษะนั้นแต่เดิมจะใช้ผ้าโพก สวมด้วยสังเวียนเพชรปักขนนกเพิ่มเกี้ยวยอด ที่เรียกว่า "หัวมอญ" ส่วนผ้านุ่งเดิมนุ่งโจงจับจีบก็เปลี่ยนมาเป็นแบบ "นุ่งมอญ" ส่วนชุดลิเกของผู้หญิงนั้นก็เปลี่ยนแปลง และมีพัฒนาการเช่นกัน ซึ่งแต่ก่อนนั้นนักแสดงหญิงใส่ชุดจีบหน้านาง ห่มสไบ นายสมศักดิ์ ภักดี ได้เปลี่ยนให้ใส่กระโปรงเข้ารูป (คล้ายกับ ชุดราตรี) ประดับด้วยเลื่อมปักลูกแก้ว และเพชรให้สวยงามส่วนเครื่องประดับศีรษะก็จะใส่มงกุฎแผง ซึ่งทำด้วยเลื่อมและเพชร เป็นต้น ซึ่งถือได้ว่าลิเกสมัยของสมศักดิ์ ภักดี นี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องแต่งกาย จนทำให้ลิเกได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ ๑๑ *ภาพที่ 11 เปลี่ยนแปลงการแต่งกายผู้ชายสมัยนายสมศักดิ์ ภักดี ถึงปัจจุบัน*
ที่มา (อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ, ๒๕๕๑)

ภาพที่ ๑๒ *เปลี่ยนแปลงการแต่งกายผู้หญิงสมัยนายสมศักดิ์ ภักดี ถึงปัจจุบัน*
ที่มา (อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ, ๒๕๕๑)

ลิเกลูกทุ่ง

เพลงลูกทุ่งเข้ามามีบทบาท และได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยนายสุรพล สมบัติเจริญ ราชาเพลงลูกทุ่ง ซึ่งนายสมศักดิ์ ภักดี ลิเกที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นได้นำเพลงลูกทุ่งเข้ามาประกอบการแสดงลิเกในขั้นต้น ๆ เพื่อเป็นการร้องสลับรายการแสดง และนำมาร้องส่งตอนออกตัวครั้งแรกบนเวทีที่เรียกว่า "ร้องส่งหน้าเตียง" แทนการร้องเพลงไทยในอัตรา ๒ ชั้นตามแบบเดิม นอกจากนี้ยังนำมาร้องในการดำเนินเรื่อง เช่น ร้องเพื่อโชว์ลีลาน้ำเสียงตอนออกตัว ร้องเพื่อใช้เกี้ยวนางเอก ซึ่งบางครั้งอาจมีการเปลี่ยนแปลงเนื้อร้อง เพื่อให้เข้ากับการดำเนินเรื่องและเรียกว่า "ลิเกลูกทุ่ง"

นอกจากเพลงลูกทุ่งจะช่วยให้ลิเกได้รับความนิยมจากคนดูลิเกบางคณะก็หารายได้จากเพลงลูกทุ่งในการปิดวิก ซึ่งก่อนนี้ลิเกจะเดินเรี่ยรายเงินจากการแสดงก็เปลี่ยนเป็นร้องเพลงลูกทุ่ง และปิดวิกขายพวงมาลัย จึงเป็นส่วนทำให้ลิเกมีรายได้เพิ่มขึ้น และก็ได้ผลตอบรับจากคนดูเป็นอย่างดี ซึ่งในการจัดรายการเพลงนี้นักแสดงทุกคนจะออกมาแสดงความสามารถในการร้องเพลงซึ่งส่วนใหญ่เพลงลูกทุ่งที่นำมาร้องจะเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในตอนนั้นประกอบกับดนตรีปี่พาทย์ ระยะหลังก็ได้พัฒนามีกลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า หรืออิเล็กโทน บางคณะก็บรรเลงปี่พาทย์ผสมผสานกับดนตรีสากล ทำให้เกิดความไพเราะมากขึ้น นอกจากนี้ลิเกยังนิยมเปิดตัวด้วยคอนเสิร์ตลูกทุ่ง ดังที่เห็นปัจจุบัน ทำให้พระเอกลิเกได้ก้าวเข้าสู่การเป็นนักร้องมืออาชีพ เช่น ไชยา มิตรชัย, พรเทพ พรเทวี, นพรัตน์ ไม้หอม, ทวีป ชัยณรงค์ วงศ์เทวัญ เป็นต้น

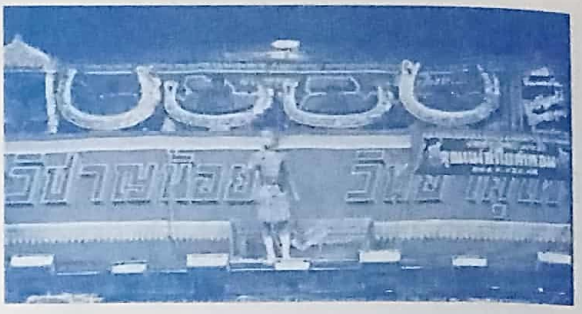
ภาพที่ ๑๓ *แสดงคอนเสิร์ตเพลงลูกทุ่งก่อนแสดงลิเก คณะทวีป ชัยณรงค์ วงศ์เทวัญ*
ที่มา (คณะทวีป ชัยณรงค์ วงศ์เทวัญ, ๒๕๕๒)

ลิเกลอยฟ้า

ลิเกนอกจากจะมีการพัฒนาในเรื่องของรูปแบบการแสดงและเครื่องแต่งกายแล้ว ลิเกยังพัฒนารูปแบบของเวที ซึ่งในอดีตเป็นการปลูกโรงใช้ไม้ไผ่ทำเสา ต่อหลังคาเป็นเพลิงหมาแหงนเล่นบนพื้นปูเสื่อ ต่อมาเมื่อคนนิยมหาลิเกมาแสดงในงานมหรสพต่าง ๆ ทางวัดจึงได้จัดให้มีโรงลิเกประจำขึ้นโดยทำเป็นเวทีมุงสังกะสี ด้านหลังเป็นพื้นที่สำหรับให้ลิเกแต่งตัว ซึ่งลักษณะของโรงลิเก

จะสร้างเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า หลังคามุงด้วยสังกะสี หรือผ้าใบ ด้านข้างขวาของเวทีเป็นปีกยื่นออกไปสำหรับเครื่องดนตรีปี่ พาทย์ ระหว่างหน้าเวทีที่ใช้แสดงกับพื้นที่แต่งตัวจะกั้นด้วยไม้ สังกะสี หรือฉากลิเก เป็นต้น

ต่อมาลิเกก็ได้พัฒนาเวทีลิเกให้กว้างใหญ่และอลังการมากขึ้นโดยการขยายเวทีจากเดิมขนาด ๓ x ๕ เมตร ออกเป็นแบบซีเนมาสโคป คือกว้าง ๙ เมตร โดยขยายหลืบสองข้างออกไป ซึ่งลิเกคณะพงษ์ศักดิ์ สวนศรี ก็ริเริ่มเวทีหลายๆชั้น เรียกว่าเวทีลอย หรือ เวทีลอยฟ้าโดยจะยกเวทีให้สูงขึ้นไปทางด้านหลังเป็นชั้นที่สอง เพื่อเป็นพื้นที่สำหรับวงปี่พาทย์ (ซึ่งโดยมากจะเป็นเครื่องมอญ) โครงของเวทีก็เปลี่ยนเป็นโครงเหล็ก ฉากของลิเกก็เปลี่ยนจากฉากผ้าเป็นฉากไม้อัดเขียนลาย เพราะเวทีชนิดนี้จะไม่มีหลังคา เป็นเวทีแบบเปิดโล่ง ซึ่งคล้ายกับเวทีคอนเสิร์ตลูกทุ่ง ปัจจุบัน วิวัฒนาการมีความเจริญก้าวหน้าขึ้นมาก ไม่ว่าจะเป็นเวทีก็สามารถนำมาประกอบกันเพื่อสร้างโครงของเวทีและปูพื้นด้วยไม้ ฉากก็นำมาประกอบกันจนเป็นรูปร่าง ระบบไฟ แสง สี เสียง ก็เข้ามามีบทบาททำให้ลิเกลอยฟ้าเป็นที่นิยมจากกลุ่มคนดูลิเก ที่สำคัญการแต่งกายของยุคลิเกลอยฟ้านี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยเพิ่มเครื่องเพชรมากขึ้นไม่ว่าจะเป็นเสื้อ ผ้านุ่งก็เปลี่ยนเป็นแบบสำเร็จรูปปักเพชรทั้งผืนหลายหลากสี แผงประดับศีรษะก็เป็นเพชร ผ้าเคียนหัวก็มีลวดลายที่งดงาม จึงทำให้การแสดงลิเกเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมมากในปัจจุบัน



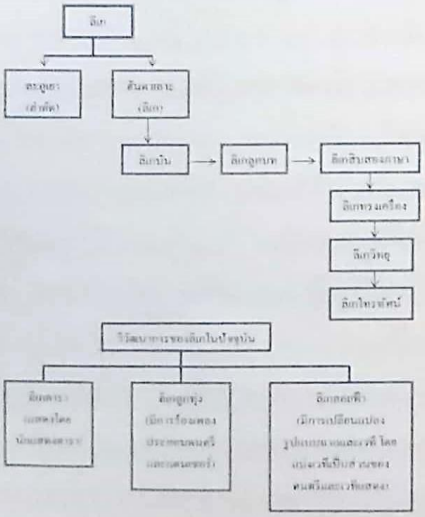
ภาพที่ ๑๔ *เวทีลอยฟ้าที่ลิเกใช้แสดงในปัจจุบัน (ด้านล่างเป็นส่วนของเวทีลิเก)*
ที่มา (คณะลิเกวิชาญน้อย วิทยาคุณ, ๒๕๕๒)

ภาพที่ ๑๕ *เวทีลอยฟ้าที่ลิเกใช้แสดงในปัจจุบัน (ด้านบนเป็นส่วนของวงปี่พาทย์)*
ที่มา (คณะลิเกวิชาญน้อย วิทยาคุณ, ๒๕๕๒)

ภาพที่ ๑๖ *เวทีลอยฟ้าที่ลิเกใช้แสดงในปัจจุบัน (ด้านล่างเป็นส่วนของนักแสดง)*
ที่มา (ธนะบูลย์ วุทธเสถียร อ้างใน FEATURE PHOTOGRAPHIC, ๑๙๙๘)

ภาพที่ ๑๗ เวทีด้านหลังเป็นส่วนของนักแสดงแต่งตัว
ที่มา (ลิเกคณะพรเทพ พรทวี, ๒๕๕๒)

จะเห็นได้ว่าวิวัฒนาการของลิเกมีการพัฒนาไปมาก ถึงแม้สภาพสังคมอาจมีผลกระทบทำให้ลิเกเสื่อมลงไปบ้าง แต่ลิเกก็ไม่สูญหายไปจากความนิยมของคนไทย เนื่องจากมีศิลปินที่ได้สืบทอดอย่างไม่ขาด จนทำให้ลิเกเป็นมหรสพที่สำคัญอย่างหนึ่งของคนไทยสืบมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งวิวัฒนาการของลิเกนั้นสามารถเขียนเป็นแผนผังได้สรุปได้ดังนี้



ภาพที่ ๑๘ แผนผังแสดงวิวัฒนาการลิเก
ที่มา (อนงค์ลักษณ์ ศรีเพ็ญ)

สรุป

ลิเกแยกสาขาออกเป็นสองสาย สาขาที่หนึ่งเรียกว่า “ฮันดาเลาะ” สาขาที่สองเรียกว่า “ละกูเยา” ซึ่งต้นกำเนิดของลิเกนั้นมาจากสาขาฮันดาเลาะ เนื่องจากมีการแสดงที่คล้ายกับลิเกฮูลูของปัตตานี ต่อมาได้วิวัฒนาการเป็น ลิเกบันตน และได้พัฒนานำมาเล่นประชันกันอย่างครึกครื้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) ได้มีการปรับปรุงการเล่นเป็นภาษาไทย โดยผู้แสดงนั่งล้อมวงตีรำมะนา แล้วผลัดกันเป็นต้นเสียงร้องเพลงบันตนของมลายู ต่อมาได้นำวงปี่พาทย์มาบรรเลงรับแทนการใช้ลูกคู่ร้องประกอบการตีรำมะนาอย่างลิเกบันตน จึงเรียกว่าลิเกลูกบท หลังจากนั้นมีการออกภาษา (พูดสำเนียงภาษาต่าง ๆ) และการเล่นล้อเลียนกิริยาอาการของชาติต่าง ๆ การออกภาษานี้เรียกว่า สิบสองภาษา เมื่อลิเกได้รับความนิยมจึงมีผู้คิดสร้าง วิกลิเก หรือโรงลิเกประจำขึ้นที่เด่นชัดที่สุด คือ วิกของพระยาเพชรปาณี นอกจากนี้ยังนำเพลงหน้าพาทย์ของละครมาประกอบการแสดง พร้อมเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายของลิเก ซึ่งเรียกยุคลิเกนี้ว่าลิเกทรงเครื่อง ทำให้ลิเกได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เมื่อถึงยุคที่ภาพยนตร์เริ่มเข้ามามีบทบาททำให้คนเมืองดูลิเกน้อยลงแต่ลิเกยังเป็นที่นิยมอยู่ในต่างจังหวัด เนื่องจากภาพยนตร์ยังเข้าไม่ถึง ด้วยเหตุนี้นายดอกดิน เสือสง่า คณะลิเกเร่ได้คิดทำนอง รานิเกลิงโดยดัดแปลงจากเพลงมอญครวญนอกจากนี้ยังแต่งทำนองกลอนหัวเดียวเพื่อใช้ในการแสดง ทำให้ลิเกกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งจนถึงสมัยของ นายหอมหวล นาคศิริ ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบของกลอนโดยนำกลอนของลำตัดมาผสมผสาน ทำให้การร้องสามารถ

บรรยายเนื้อหาได้มากขึ้น และในระยะที่ ลิเก เปลี่ยนชื่อเป็นนาฏดนตรี เมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๔๘๕ ตรงกับในสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๗) โดยจอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ได้ออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละครขึ้น บรรดาผู้แสดงลิเกจึงต้องจดทะเบียน และสอบความรู้ด้านนาฏศิลป์กับกรมศิลปากร เพื่อจะได้รับการยกย่องเป็นศิลปิน ส่วนผู้ที่ไม่ได้สอบวุฒิบัตรถือว่าเป็นลิเกเถื่อนไม่สามารถจะหากินได้อย่างถูกต้องตามกฎหมาย คำว่า "นาฏดนตรี" ถูกใช้จนสิ้นบุญของจอมพล ป.พิบูลสงคราม หลังจากนั้นจึงใช้คำว่า "ลิเก" ดังเดิม ต่อมาเมื่อเทคโนโลยีการสื่อสาร เริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ทำให้ลิเกได้เผยแพร่ออกทางสถานีวิทยุ และโทรทัศน์ และเริ่มซบเซาในช่วงของเพลงลูกทุ่ง แต่ก็กลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งโดยการรวมตัวของเหล่านักแสดงมารวมพลังให้กำลังใจแก่เหล่าทหาร และตำรวจ ใช้ชื่อว่า ลิเกดารา ซึ่งสมัยนั้นพระเอกลิเกสมศักดิ์ ภักดี กำลังเป็นที่โด่งดังและมีชื่อเสียงในวงการลิเก ทำให้ลิเกได้พัฒนาโดยมีการร้องเพลงประกอบการแสดง เรียกว่า ลิเกลูกทุ่ง นอกจากนี้ยังปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงการแต่งกาย ดนตรี แสง สี เสียง และเวที ที่เรียกว่า ลิเกลอยฟ้า ทำให้ลิเกเป็นมหรสพที่สำคัญอย่างหนึ่งในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (๒๕๒๕). **การแสดงและการละเล่นพื้นเมืองของไทยในภาคกลาง**. กรุงเทพฯ : คุรุสภาลาดพร้าว.

_____. (๒๕๒๒). **วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก**. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการ คณะรัฐมนตรี

กรมศิลปากร. (๒๕๔๐). **ตำรารำ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สุวรรณภูมิ.

_____. (๒๕๑๖). **ประวัติและการขับร้องเพลงไทยบางบท**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๔๖). **ลิเกเกียรติยศแห่งสยาม**. กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม.

_____. (๒๕๔๒). **วิพิธทัศนา**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป.

แก้วตา (นามแฝง). (๒๕๓๒). **คู่มือความงาม**. ม.ป.ท.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (๒๕๔๒). **ศิลปะการแสดงของไทย**. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

_____. (๒๕๔๖). **ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.๒๕๒๘ - ๒๕๓๑**. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

คณะราชครู. (๒๕๔๐). **ประเพณีไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักงานเสริมวิทย์บรรณาคาร.

ศึกฤทธิ์ ปราโมช. (๒๕๑๘). **คติชาวบ้าน**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

_____. (๒๕๒๖). **นาฏศิลป์**. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (๒๕๒๗). **นาฏศิลป์ศึกษา**. กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์.
จรูญศรี วีระวานิช. (๒๕๓๒). **ไหว้ครูโขนละคอน**. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครูสวนสุนันทา.
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (๒๕๓๒). **นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ ๒๐๐ ปี**.กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
เจนพบ จบกระบวนวรรณ. (๒๕๒๔). **ยี่เก**. ม.ป.ท.
ชูไรมาน เวคยาภรณ์. (๒๕๔๑). **งานฉากละคร ๑**. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.
เด่นดวง พุ่มศิริ. ม.ป.ป. **ผลงานของรองศาสตรจารย์เด่นดวง พุ่มศิริ**. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท.
ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (๒๕๑๙). **ตำราฟ้อนรำ**. กรุงเทพฯ : ศึกษาสัมพันธ์.
_____. (๒๕๔๖). **ละครฟ้อนรำ**. กรุงเทพ : มติชน.
เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน. (๒๕๒๖). **วิชานาฏศิลป์การละครเพื่อการศึกษา**. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. (๒๕๓๗). **ลิเก ละคร โขน หนัง**. กรุงเทพฯ : หอสมุดกลาง.
ธนาคารไทยพาณิชย์. (๒๕๔๒). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง**. กรุงเทพฯ : สยามเพรสแมเนจเม้นท์.
ธนะบูลย์ วุทธเสถียร. (๑๙๙๘). FEATURE PHOTOGRAPHIC. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
ธนิต อยู่โพธิ์.(๒๕๓๑). **ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ. (๒๕๔๑). **ลิเก**. กรุงเทพฯ : เอส.ที.พี เวิลด์ มีเดีย.
นันท์ทยา ลำดวน. (๒๕๓๑). **วรรณคดีการละคร**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาท์.
นริศรานุวัติวงศ์. (ม.ป.ป). **สมเด็จเจ้าพระกรมพระยา**. สาส์นสมเด็จ เล่ม ๑๐. กรุงเทพฯ : คุรุสภา.
นิรุธ อำนวยศิลป์ . (๒๕๔๒). **คู่มือการเขียนโปรแกรม Microsoft**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ซัดเซสมีเดีย.
เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (๒๕๔๘). **สารคดีลิเกศิลปะติดดิน ศิลปินชาวบ้าน**. กรุงเทพฯ : วิริยะลีสซิ่ง.
บุญเกื้อ ควรหาเวช. (๒๕๓๙). **การผลิตรายการวิทยุกระจายเสียง**. กรุงเทพฯ : เอสอาร์ พริ้นติ้ง.
บุญช่วย โสวัตร. (๒๕๓๙). **การปรับวงดนตรีไทยขึ้นสูง**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
เปลื้อง ณ นคร. (๒๕๔๑). **ประวัติการละคร**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
ประทิน พวงสำลี. (๒๕๑๒). **หลักนาฏศิลป์**. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครูสวนสุนันทา.
พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. (๒๕๔๐). **ลิเกไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
พวงผกา คุโรวาท. (๒๕๓๕). **ประวัติเครื่องแต่งกาย พิมพ์ครั้งที่ 4**. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น.
เพทาย อรรถศิลป์. (๒๕๓๘). **ศิลปวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
มนตรี ตราโมท. (๒๔๙๘). **การละเล่นไทย**. กรุงเทพฯ : ท่าพระจันทร์.
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (๒๕๓๗). **ไทยศึกษา**. กรุงเทพฯ : เซเว่น พริ้นติ้งกรุ๊ป.
มานิต มานิตเจริญ. (๒๕๔๗). **พจนานุกรมไทยฉบับสมบูรณ์ - ปรับปรุงใหม่ พิมพ์ครั้งที่ ๒๒**. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น.

เยาวนุช ชัยสวัสดิ์. (๒๕๓๘). **ศิลปวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๖). **พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๗**. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.
รานี ชัยสงคราม. (๒๕๔๔). **นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น**. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
เรณู โกศินานนท์. (๒๕๒๔). **รำไทย**. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า. (๒๕๓๑). **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๒๐**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
รัตนา มณีสิน. (๒๕๔๐). **ประวัติการละครและประวัติบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สารเศรษฐ์.
_____. (๒๕๔๐). **สุนทรียภาพทางนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.
วรกมล เหมศรีชาติ. (๒๕๔๐). **การศึกษาแม่บทนาฏราชหรือแม่บทในพระภรตเบิกโรง**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
วิชา เชาว์ศิลป์. (๒๕๔๑). **ทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ที่ปรากฏในลำตัด**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
วิภา อุตมฉันท์. (๒๕๔๔). **การผลิตสื่อโทรทัศน์และสื่อคอมพิวเตอร์**. กรุงเทพฯ : บุ๊ค พอยท์.
วิมลศรี อุปรมัย(๒๕๒๔). **นาฏกรรมและการละคร**. กรุงเทพฯ : เจริญผล.
ศูนย์สังคีตศิลป์. (๒๕๒๕). **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๔๒). **ร้องรำทำเพลง**. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นติ้งเซ็นเตอร์.
_____. **ศิลปวัฒนธรรม**. (๒๕๓๘). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
สุจริต บัวพิมพ์. (๒๕๓๘). **มรดกไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๒๒). **ลิเก**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
_____. (๒๕๓๘). **ลิเก**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
_____. (๒๕๔๗). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๔๒๕ - ๒๔๗๗**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
อเนก นาวิกมูล.(๒๕๒๑). **เพลงนอกศตวรรษ**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
อาภรณ์ สุนทรวาท. (๒๕๓๘). **ภาษาท่านาฏศิลป์ ไทย**. ราชบุรี : สถาบันราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง.
อมรา กล่ำเจริญ. (ม.ป.ป). **พื้นฐานรำเบื้องต้น**. พระนครศรีอยุธยา : วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา.
_____. (๒๕๓๑). **สุนทรียภาพนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : โอเอสพริ้นติ้งเฮ้าท์.
สถาบันไทยคดีศึกษา. (๒๕๑๕). **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
สนิท บุญฤทธิ์. (๒๕๔๖). **ราชาศัพท์**. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
สมถวิล วิเศษสมบัติ. (๒๕๒๕). **วรรณคดีการละคร**. กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต.
สมบัติ จำปาเงิน. (๒๕๔๕). **ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.๒๕๓๔ - ๒๕๓๖**. กรุงเทพฯ : กราฟิกเซ็นเตอร์.

สมบูรณ์ วงศ์คำลือ และจันทร์ คอนซะนะ. (๒๕๔๖). **แนะนำดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
สุกัญญา สมไพบูลย์. (๒๕๔๓). **สัญนิยมในสื่อสารการแสดงลิเกยุคโลกาภิวัตน์**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ข้อคิดเห็นบางประการเกี่ยวกับ กามสังวาสมราวาสสงฆ์

เจด็จ คชฤทธิ์
อาจารย์ประจำหลักสูตรภาษาไทยเพื่อนวัตกรรมการสื่อสาร
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์

ความนำ

พระพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่มุ่งเน้นให้มนุษย์รู้จักพิจารณาความเป็นจริงตามธรรมชาติที่อยู่ภายในตัวตน พระพุทธเจ้าทรงสอนเรื่องทุกข์และการดับทุกข์ โดยชี้ให้เห็นถึงความไม่เที่ยง ความเป็นทุกข์ และความเป็นอนัตตา หลักธรรมต่าง ๆ ที่พระพุทธเจ้าทรงสอนเพื่อการดับทุกข์หรือการหลุดพ้นนั้น สามารถจัดเป็นหมวดหมู่ได้มากมาย "กาม" และ "การสังวาส" เป็นประเด็นสำคัญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดับทุกข์ และการหลุดพ้น ดังนั้น การดำรงชีวิตให้เป็นปกติสุข ตามแนวคิดพุทธศาสนา การเข้าใจ "กาม" และ "การสังวาส" อย่างถ่องแท้ อาจนำไปสู่หนทางแห่งการดับทุกข์ หรือการหลุดพ้นด้วยก็เป็นได้

เหลียวหลังแลรอบ : ความหมายปรากฏการณ์ "กาม" และ "การสังวาส"

หากพิจารณา พุทธศาสนาให้ความสำคัญกับสิ่งที่เรียกว่า "กาม" ค่อนข้างมาก ทั้งนี้เพราะกามเป็นสาเหตุแห่งทุกข์ที่สำคัญประการหนึ่ง ซึ่งมนุษย์สามารถเข้าไปเกี่ยวข้องได้ง่าย จากพจนานุกรมพุทธศาสน์ออนไลน์ ฉบับประมวลศัพท์ของพระพรหมคุณาภรณ์ (๒๕๓๓) ได้ให้ความหมายคำว่า กาม และกลุ่มคำที่เกี่ยวข้องกับคำว่ากามไว้พอจะนำมาประมวล เพื่อความเข้าใจได้ ดังนี้

กาม คือ ความใคร่ ความอยาก ความปรารถนา สิ่งที่น่าปรารถนา น่าใคร่ ทั้งนี้ กาม มี ๒ ประเภท คือ ๑) กิเลสกาม หมายถึง กิเลสที่ทำให้ใคร่ กิเลส ที่ทำให้อยาก เจตสิกอันเศร้าหมองชักให้ใคร่ ให้รัก ให้อยากได้ ประกอบด้วย ราคะ โลภะ อิจฉา หรืออยากได้ เป็นต้น ๒) วัตถุกาม หมายถึง วัตถุอันน่าใคร่ ได้แก่ กามคุณ ๕ ซึ่งหมายถึง ส่วนที่น่าปรารถนา น่าใคร่ มี ๕ ประการ คือ รูป เสียง กลิ่น รส และโผฏฐัพพะ หรือสัมผัสทางกายที่น่าใคร่ น่าพอใจ นอกจากนี้ ยังปรากฏคำอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกามอีกมาก เช่น กามตัณหา หมายถึง ความทะยานอยากในกาม ความอยากได้กาม กามราคะ หมายถึง ความกำหนัดด้วย

อำนาจกิเลสกาม ความใคร่กาม กามสุข หมายถึง สุขในทางกาม สุขที่เกิดจากกามารมณ์ กามสุขัลลิกานุโยค หมายถึง การประกอบตนให้พัวพันหมกมุ่นอยู่ในกามสุข กามารมณ์ หมายถึง อารมณ์ที่น่าใคร่ น่าปรารถนา ในรูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะ หรือในความหมายทั่วไปก็คือ ความรู้สึกทางกามนั่นเอง สำหรับคำว่า กาเมสุมิจฉาจารนั้น หมายถึง ความประพฤติผิดในกามทั้งหลาย ความผิดประเวณี เป็นต้น

จากความหมายของคำต่าง ๆ ที่ยกมาข้างต้น เป็นกลุ่มคำที่สามารถโยงใยเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศในวิถีชีวิตได้แทบทั้งสิ้น แม้ความหมายในเชิงลึกจะกินความได้มาก และซับซ้อนเกินกว่าจะนำมาอธิบายได้โดยง่าย แต่สำหรับในวิถีการดำเนินชีวิตของปุถุชนพุทธมามกะ คำเหล่านี้ถูกทำให้เข้าใจได้ภายใต้บริบทสังคม และวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ ซึ่งแน่นอนว่าจะต้องมีความหมายอันเป็นแก่นแกนที่คนส่วนใหญ่ในสังคมสามารถเข้าใจร่วมกันได้ แม้จะไม่ลึกซึ้งเท่าที่กลุ่มนักบวชและบัณฑิตผู้ศึกษาธรรมะนำไปใช้หรือตีความในเชิงปรัชญา แต่เท่าที่ปรากฏในสังคมชาวบ้านทั่วไป สามารถสะท้อนให้เห็นถึงมิติที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศได้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กามในศีลข้อ ๓ สำหรับในพุทธศาสนาศีลที่คนไทยส่วนใหญ่รู้จัก คือ เบญจศีลหรือศีล ๕ ซึ่งถือได้ว่าเป็นข้อกำหนดเบื้องต้นเกี่ยวกับความประพฤติที่จะทำให้ปัจเจกบุคคล และสังคมนั้น ๆ ดำรงอยู่ได้อย่างเป็นปกติสุข เพราะศีล ๕ นี้ประกอบไปด้วย เจตนา และความตั้งใจที่จะประพฤติดี งดเว้นจากความชั่วทั้งทางกาย และวาจา สำหรับในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะศีลข้อที่ ๓ คือ กาเมสุมิจฉาจารา เวรมณี เพราะศีลข้อนี้มีความสัมพันธ์อย่างชัดเจนในเรื่องพฤติกรรมทางเพศ ดังพิจารณาจากการวิเคราะห์ของ ไพเราะ มากเจริญ (๒๕๕๐, หน้า ๑๓๒ - ๑๓๘) ดังนี้

คำว่า กาเมสุมิจฉาจาร หรือศีลข้อที่ ๓ นี้เมื่อแยกออกจะประกอบด้วยคำ ๓ คำ คือ ๑) กาเมสุ ได้แก่ ความประพฤติเอื้อเฟื้อด้วยดีในกรรมของคนคู่กัน หรือหมายถึง การเสพเมถุนนั่นเอง ๒) มิจฉา หมายถึง ลามก คือ บัณฑิตทั้งหลายย่อมติเตียนอย่างแน่นอน และ ๓) อาจาร ได้แก่ ความประพฤติ เมื่อรวมกันแล้ว กาเมสุมิจฉาจาร จึงหมายถึง การประพฤติลามกในการเสพเมถุน หรือการประพฤติผิดในกามทั้งหลายที่บัณฑิตพึงติเตียน โดยธรรมอันเป็นเหตุแห่งการประพฤติผิดในการเสพเมถุนนั้น

อย่างไรก็ตาม การกระทำที่ถือได้ว่าเป็นการละเมิดศีลข้อ ๓ จะต้องประกอบด้วยองค์ ๔ ดังนี้ ๑) วัตถุอันไม่ควรถึงหรือวัตถุที่มิควรเกี่ยวข้อง ๒) มีจิตคิดจะเสพในวัตถุอันไม่ควรถึงนั้น ๓) มีความพยายามในการเสพ และ ๔) ยังมรรคให้ถึงมรรคหยุดอยู่ หมายถึง การทำให้อวัยวะเพศจรดถึงกัน อาจสังเกตได้ว่า การล่วงศีลข้อ ๓ เป็นการกระทำของคนเป็นคู่ และฝ่ายชายมีโอกาสทำผิดหรือล่วงศีลได้ง่าย และกว้างขวางกว่าฝ่ายหญิง อรรถกถาจารย์จึงวางข้อวินิจฉัยการกระทำของฝ่ายชายไว้ก่อนว่า วัตถุที่ไม่ควรถึงหรือไม่ควรเกี่ยวข้อง ได้แก่ หญิง ๒๐ จำพวก คือ หญิงที่มารดารักษา หญิงที่บิดารักษา หญิงที่มารดาบิดารักษา หญิงที่พี่ชาย - น้องชายรักษา หญิงที่พี่สาว - น้องสาวรักษา หญิงที่มีญาติรักษาปกครอง หญิงที่โคตรวงศ์รักษา หญิงที่ธรรมรักษา หญิงที่มี

การอารักขา ผู้ดูแล หรือกฎหมายรักษา หญิงที่มีผู้หมั้นหมายไว้ตั้งแต่อยู่ในครรภ์ หญิงที่ชายซื้อมาด้วยทรัพย์ หญิงที่อยู่ด้วยความพอใจ หญิงที่อยู่ด้วยโภคะหรือหวังในทรัพย์สินจากชาย หญิงที่อยู่ด้วยแผ่นผ้าหรือหวังในเครื่องนุ่งห่ม เครื่องประดับจากชาย หญิงที่สมรสหรือมีสามีแล้ว หญิงผู้มีเทริดนำไป หรือหญิงที่ชายช่วยให้พ้นจากการแบกทูนของบนศีรษะ หญิงที่เป็นทั้งทาสทั้งภรรยา หญิงที่เป็นทั้งผู้ทำงานทั้งภรรยา หญิงที่ธงนำมาหรือเป็นเชลยแล้วตกเป็นภรรยาของชายนั้น และหญิงที่บุรุษอยู่ร่วมเพียงครู่ ส่วนฝ่ายหญิงนั้นชายต้องห้าม ได้แก่ ชายอื่นที่ไม่ใช่สามีของตน ซึ่งถือได้ว่าเป็นวัตถุที่ไม่ควรถึงสำหรับหญิงในเกือบทุกจำพวก

จากที่กล่าวมา สะท้อนให้เห็นว่าพุทธศาสนาไม่สนับสนุนให้ยินดีในกามหรือความใคร่ โดยเฉพาะในมิติของกามารมณ์ที่เป็นความปรารถนาในทางเพศ อันเนื่องมาจาก รูป เสียง กลิ่น รส และการสัมผัสทางกาย ซึ่งจะก่อให้เกิดกามราคะ หรือความกำหนัดที่เพิ่มขึ้นจนอาจนำความทุกข์มาสู่ตัวผู้นั้น ทั้งยังเป็นอุปสรรคอย่างยิ่งต่อหนทางในการดับทุกข์ หรือการแสวงหาความหลุดพ้นจากสังสารวัฏได้ อย่างไรก็ตาม นั่นคือหลักหรือแนวคิดในเชิงปรัชญาสำหรับนักบวชหรือผู้ปฏิบัติที่เคร่งครัด แต่ในส่วนของปุถุชนพุทธมามกะ หรือฆราวาสที่มิได้เคร่งครัดนัก กฎหรือศีลต่าง ๆ เป็นเพียงกรอบที่ใช้สำหรับเตือนสติและสำรวจตัวเองว่าได้กระทำหรือมิได้กระทำในสิ่งใดที่ยังประโยชน์แก่ตนเอง คนรอบข้าง และสังคมโดยรวม ด้วยเหตุดังนี้ จึงพบได้ว่ามีฆราวาสจำนวนมากประพฤติปฏิบัติตนล่วงละเมิดศีลต่าง ๆ อยู่เป็นนิจ โดยเฉพาะในเรื่องกาม ไม่เว้นแม้แต่นักบวชหรือสงฆ์จำนวนหนึ่งที่มิอาจรักษาศีลหรือวินัยต่าง ๆ ให้บริสุทธิ์อยู่ได้ทั้งหมด เป็นที่น่าสังเกตว่า เรื่องเพศที่เกี่ยวข้องกับกามในมิติต่าง ๆ ถือเป็นเรื่องสำคัญในลำดับต้น ๆ ของบทบัญญัติในพุทธศาสนา ดังปรากฏวินัยสงฆ์และโทษหนักเบาของข้อบัญญัติ โดยสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ ดังที่ นเรศมันต์ เพชรนาจักร (๒๕๕๑, หน้า ๒๖) ได้ศึกษาเรียบเรียงไว้ ดังนี้

กลุ่มอาบัติหนักมีโทษสูงสุด ได้แก่ อาบัติปาราชิก กลุ่มอาบัตินี้ ภิกษุรูปใดล่วงละเมิด ภิกษุรูปนั้นต้องขาดจากความเป็นภิกษุในทันที มีอันต้องสละสมณเพศ และไม่ได้รับอนุญาตให้บวชเป็นภิกษุอีก อาบัติกลุ่มนี้ถือว่ามีโทษหนักที่สุด จึงเรียกว่า “ครุกาบัติ” มี ๔ ข้อ คือ ๑) การเสพเมถุน ๒) การลักขโมย ๓) การฆ่ามนุษย์ด้วยเจตนา และ ๔) การอวดคุณวิเศษที่ไม่มีอยู่ในตน

กลุ่มอาบัติหนักแต่แก้ไขได้ คือ อาบัติสังฆาทิเสส เป็นกลุ่มอาบัติหนักหรือครุกาบัติเช่นกัน แต่ยังพอจะแก้ไขหรือเยียวยาได้ มี ๑๓ ข้อ คือ ๑) การจงใจทำให้น้ำอสุจิเคลื่อน ๒) มีความกำหนัดสัมผัสกายหญิง ๓) มีความกำหนัด และพูดจาเกี้ยวผู้หญิง ๔) ล่อลวงให้ผู้หญิงบำเรอความใคร่ ๕) ชักสื่อให้เป็นสามีภรรยากัน ๖) ก่อสร้างกุฏิกว้างใหญ่เกินขนาด โดยไม่ให้สงฆ์กำหนดที่ให้ ๗) สร้างวิหารขนาดใหญ่ส่วนตัวในที่ทายกโดยไม่ให้สงฆ์กำหนดที่ให้ ๘) ขัดเคืองมีโทสะกล่าวหาภิกษุอื่นด้วยอาบัติปาราชิกไม่มีมูลความจริง ๙) ขัดเคืองมีโทสะหาเลศโจษภิกษุอื่นด้วยอาบัติปาราชิกโดยไม่มีมูลความจริง ๑๐) ทำสงฆ์ให้แตกความสามัคคี ๑๑) ประพฤติตามหรือสนับสนุนผู้ทำให้สงฆ์แตกความสามัคคี ๑๒)

ภิกษุว่ายากสอนยาก ๑๓) ประจบคฤหัสถ์ แม้สงฆ์ว่ากล่าวตักเตือนก็ไม่เชื่อฟัง

กลุ่มอาบัติรอการตัดสิน อาบัติกลุ่มนี้ ได้แก่ อนิยต เป็นกลุ่มที่ต้องใช้หลักฐานและพยานที่ชัดเจนจึงจะปรับอาบัติอย่างใดอย่างหนึ่งกับภิกษุรูปนั้นได้ มี ๒ กรณี คือ ๑) ภิกษุนั่งในที่ลับตากับหญิงสองต่อสอง เป็นสถานที่กำบังพอที่จะเสพเมถุนกันได้ ๒) ภิกษุนั่งในที่ลับหูกับหญิงสองต่อสอง เป็นสถานที่พอที่จะพูดเกี้ยวกันได้ อนิยตสิกขาบทนี้เน้นหนักไปในวิธีตัดสินอาบัติที่ยังไม่แน่ ระหว่างปาราชิก สังฆาทิเสส หรือ ปาจิตตีย์ ซึ่งพระวินัยธรจะต้องวินิจฉัย

กลุ่มอาบัติเบาเรียกว่า "ลหุกาบัติ" แบ่งเป็น ปาจิตตีย์ ปาฏิเทสนียะ ทุกกฏ และทุพภาษิต การออกจากอาบัตินี้ ภิกษุต้องแสดงความผิดของตนแก่คณะสงฆ์ให้ได้รับทราบในฐานะผู้สำนึกผิดและไม่คิดละเมิดข้อบัญญัติอีก

จากกลุ่มอาบัติที่กล่าวมา เห็นได้ว่ามีเพียงกลุ่มอาบัติหนักเท่านั้นที่จะทำให้ภิกษุหรือนักบวชในพุทธศาสนาต้องขาดจากความเป็นภิกษุทันที ที่เหลือนอกจากนั้น ภิกษุยังสามารถปรับปรุงตัวเองให้เป็นผู้บริสุทธิ์ได้อีก หากยังปรารถนาที่จะครองตนอยู่ในเพศบรรพชิตต่อไป อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า กลุ่มอาบัติต่าง ๆ จะให้ความสำคัญในเรื่องการล่วงละเมิดข้อห้ามทางเพศ หรือพฤติกรรมอันสอไปทางการกระทำที่อาจนำไปสู่การตอบสนองอารมณ์ทางเพศทั้งสิ้น โดยเฉพาะในกลุ่มอาบัติหนักซึ่งมีโทษสูงสุด คือ ปาราชิกหรือการขาดจากความเป็นภิกษุ ข้อห้ามสำคัญที่ถูกนำมาเป็นข้อห้ามอันดับแรก คือ การเสพเมถุน ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า กรอบความคิดที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ โดยเฉพาะในมิติของการมีเพศสัมพันธ์ที่เนื่องมาจากกามารมณ์ หรืออารมณ์พิศวาสในพุทธศาสนานั้น ถือเป็นเรื่องใหญ่และสำคัญอย่างยิ่ง

หากเปรียบเทียบสิกขาบทในส่วนของภิกษุณี ที่มีมากถึง ๓๑๑ ข้อ จะพบว่าเรื่องเพศเป็นเรื่องสำคัญ ไม่แตกต่างจากสิกขาบทของภิกษุ การเสพเมถุนเป็นอาบัติหนักที่ทำให้ภิกษุณีขาดจากความเป็นภิกษุณีได้ทันที ในที่นี้จะขอกล่าวถึงสิกขาบทของภิกษุณีที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศเฉพาะในบางประเด็นที่ชัดเจน ซึ่งมีผลต่อการปรับอาบัติหนักเบาต่างกันออกไป ดังนี้ (ศันสนีย์ เสถียรสุต, ๒๕๔๔, หน้า ๑๑๒ – ๑๓๖)

กลุ่มปาราชิก ได้แก่ ๑) ภิกษุณีเสพเมถุนธรรม ๒) อนึ่งภิกษุณีใดกำหนัด ยินดีการลูบก็ดี คลำก็ดี จับก็ดีต้องก็ดี บีบเคล้นก็ดี ของบุรุษบุคคลผู้กำหนัดใต้รากขวัญลงไป เหนือเข่าขึ้นมา แม้ภิกษุณีนี้ก็เป็นปาราชิก ชื่ออุพภชานุมัณฑลิกา หาสังวาสมิได้ ๓) อนึ่ง ภิกษุณีใดมีความกำหนัด ยินดีกับการที่บุรุษบุคคลผู้กำหนัดจับมือก็ดี จับชายผ้าสังฆาฏิก็ดี ยืนด้วยกันก็ดี สนทนาด้วยกันก็ดี ไปสู่ที่นัดหมายกันก็ดี ยินดีกับการที่บุรุษมาหาตามนัดหมายก็ดี เข้าไปสู่ที่กำบังด้วยกันก็ดี ทอดกายเพื่อประโยชน์แก่บุรุษนั้น เพื่อตนเองประสงค์จะเสนออัตถธรรมนั้นก็ดี แม้ภิกษุณีนี้เป็นปาราชิกชื่ออัฏฐวัตถุกา หาสังวาสมิได้

กลุ่มสังฆาทิเสส ได้แก่ ภิกษุณีชักสื่อให้ชายหญิงเป็นผัวเมีย ต้องสังฆาทิเสส

กลุ่มปาจิตตีย์ ได้แก่ ลสุณวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณีนำขนในที่แคบออก ต้องปาจิตตีย์ ๒) ภิกษุณีมีความกำหนัด สัมผัสบริเวณ

องค์รหัสย์กันด้วยฝ่ามือ ต้องปาจิตตีย์ ๓) ภิกษุณีมีความกำหนัดใช้ท่อนยางเกลี้ยง ๆ ต้องปาจิตตีย์ และ ๔) ภิกษุณีใช้น้ำชำระเกิน ๒ นิ้ว ต้องปาจิตตีย์ ส่วน อันธการวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณียืนร่วมก็ดี เจรจาร่วมก็ดี กับบุรุษสองต่อสองในเวลาค่ำคืน ไม่มีประทีป ต้องปาจิตตีย์ ๒) ภิกษุณียืนร่วมก็ดี เจรจาร่วมก็ดี กับบุรุษสองต่อสองในสถานที่กำบัง ต้องปาจิตตีย์ ๓) ภิกษุณียืนร่วมก็ดี เจรจาร่วมก็ดี กับบุรุษสองต่อสองในสถานที่แจ้ง ต้องปาจิตตีย์ และ ๔) ภิกษุณียืนร่วมก็ดี เจรจาร่วมก็ดี กับบุรุษสองต่อสองในที่อื่น ต้องปาจิตตีย์ สำหรับ นัคควรรค นั้นมีเพียงหนึ่งข้อ คือ ภิกษุณีเปลือยกายอาบน้ำ ต้องปาจิตตีย์ ด้าน ตุวัฏฏวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณีจำวัดบนเตียงเดียวกันสองรูป ต้องปาจิตตีย์ และ ๒) ภิกษุณีสองรูปจำวัด มีผ้าปูนอนและผ้าห่มนอนผืนเดียวกัน ต้องปาจิตตีย์ จิตตาวรรคนั้นมีเพียงข้อเดียว คือ ภิกษุณีใช้ผ้าอาศัย (สำหรับผู้มีประจำเดือน) ไม่ละเกิน ๓ ราตรี ต้องปาจิตตีย์ เช่นเดียวกันอารามวรรค ก็ปรากฏข้อที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศเพียงข้อเดียว คือ ภิกษุณีไม่บอกกล่าวก่อนเข้าสู่อารามของภิกษุ ต้องปาจิตตีย์ ไม่ต่างกัน กุมารีภูตวรรคก็มีเพียงหนึ่งข้อ คือ ภิกษุณีบวชสิกขมานาผู้เกี่ยวข้องกับผู้ชาย ผู้คลุกคลีกับเด็กหนุ่มผู้ดุร้าย ผู้ยังชายให้ระทมโศก ต้องปาจิตตีย์ ส่วน ฉัตตุปาหนวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณีใช้เครื่องประดับสำหรับสตรี ต้องปาจิตตีย์ ๒) ภิกษุณีสรงน้ำมีสี มีกลิ่นหอม ต้องปาจิตตีย์ ๓) ภิกษุณีสรงน้ำผสมแป้งอบ ต้องปาจิตตีย์ ๔) ภิกษุณใช้ภิกษุณีอื่นให้บีบก็ดี นวดก็ดี ต้องปาจิตตีย์ ๕) ภิกษุณีใช้สิกขมานาให้บีบก็ดี นวดก็ดี ต้องปาจิตตีย์ ๖) ภิกษุณีใช้สามเณรีให้บีบก็ดี นวดก็ดี ต้องปาจิตตีย์ ๗) ภิกษุณีใช้สตรีคฤหัสถ์ให้บีบก็ดี นวดก็ดี ต้องปาจิตตีย์ และ ๘) ภิกษุณีไม่มีผ้ารัดถัน เข้าบ้าน ต้องปาจิตตีย์ สำหรับมุสาวาทวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณีนอนในที่มุงบังอันเดียวกับอนุสัมบันเกิน ๓ คืน ต้องปาจิตตีย์ ๒) ภิกษุณีนอนในที่มุงบังอันเดียวกับบุรุษสิ้นคืนแรก ต้องปาจิตตีย์ และ ๓) ภิกษุณีแสดงธรรมแก่บุรุษเกินกว่า ๑ คำขึ้นไป ต้องปาจิตตีย์ เว้นไว้แต่มีหญิงผู้รู้เดียงสาอยู่ด้วย ด้าน อเจลกวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณีนั่งในห้องกับบุรุษ ไม่มีสตรีอยู่เป็นเพื่อน ต้องปาจิตตีย์ และ ๒) ภิกษุณีนั่งในที่แจ้งกับบุรุษสองต่อสอง ต้องปาจิตตีย์ ส่วน ปัปปาณวรรค มีเพียงข้อเดียว คือ ภิกษุณีคบภิกษุณีเช่นนั้น คือ ร่วมกิน ร่วมอุโบสถ หรือร่วมนอน ต้องปาจิตตีย์

กลุ่มเสขิยวัตร ได้แก่ ปริมัณฑลวรรค ประกอบไปด้วย ๑) ภิกษุณีพึงศึกษาว่า เราจักนุ่งเป็นปริมณฑล ๒) ภิกษุณีพึงศึกษาว่า เราจักห่มเป็นปริมณฑล ๓) ภิกษุณีพึงศึกษาว่า เราจะปิดกายด้วยดีภายในบ้าน ๔) ภิกษุณีพึงศึกษาว่า เราจะปิดกายด้วยดี นั่งภายในบ้าน ๕) ภิกษุณีพึงศึกษาว่า เราจักไม่เวิกผ้าไปในบ้าน และ ๖) ภิกษุณีพึงศึกษาว่า เราจักไม่เวิกผ้า นั่งในบ้าน

จากสิกขาบทที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าภิกษุณีต้องปฏิบัติตามข้อบัญญัติที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศจำนวนมาก โดยส่วนใหญ่เป็นการควบคุมพฤติกรรมทางเพศที่อาจเป็นสาเหตุของความกำหนัด และนำไปสู่การสังวาสหรือการเสพเมถุนธรรมได้ในที่สุด ดังจะเห็นได้ว่า อาบัติหนักสุดของภิกษุณี ก็คือ การเสพเมถุนธรรม เช่นเดียวกับอาบัติปาราชิกของภิกษุ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

สำหรับคำว่า "สังวาส" ตามความหมายที่พระธรรมกิตติวงศ์ (๒๕๔๘, หน้า ๑๐๖๕) ได้อธิบายไว้ในพจนานุกรม เพื่อการศึกษาพุทธศาสตร์ชุดคำวัด นั้น หมายถึง การอยู่ร่วมกัน การอยู่ด้วยกัน และธรรมเป็นเครื่องเสมอกัน แต่สำหรับในสังคมไทย คำว่า สังวาส ถูกนำมาใช้ในมิติที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศอย่างชัดเจน และเข้าใจตรงกันในเกือบทุกหน่วยย่อยของสังคม คือ การร่วมประเวณี การมีเพศสัมพันธ์

หากพิจารณา เฉพาะเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสังวาสเท่าที่มีปรากฏในคัมภีร์ จะเห็นได้ว่าพฤติกรรมการสังวาสที่ถูกบันทึกถ่ายทอดมานั้น มีเหตุและปัจจัยที่หลากหลาย อีกทั้งรูปแบบ และลักษณะของการสังวาสในอดีตก็มิได้แตกต่างไปจากสิ่งที่ปรากฏให้เห็นในสังคมปัจจุบันเท่าใดนัก สะท้อนให้เห็นได้ว่า เรื่องการสังวาสในมิติทางเพศเป็นเรื่องที่ดำเนินต่อเนื่องมาอย่างยาวนาน ยากที่จะแยกออกได้จากวิถีของการดำรงชีวิต แม้ในเพศบรรพชิต ก็ยังปรากฏว่ามีการละเมิดบัญญัติที่เกี่ยวกับเรื่องนี้บ่อยครั้ง ทั้งในอดีต และปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม อาจกล่าวได้ว่า พุทธศาสนา มิได้ปฏิเสธเรื่องของการสังวาสอย่างสิ้นเชิง ทั้งยังสามารถยอมรับได้ด้วยว่า การสังวาสในมิติทางเพศเป็นวิถีทางของธรรมชาติ ซึ่งผู้ครองเรือนหรือฆราวาสสามารถประพฤติปฏิบัติได้แต่อาจจะต้องคำนึงถึงความถูกต้องเหมาะสมด้วย ดังที่ พุทธิสาโร (๒๕๕๒, หน้า ๑๑) ได้แสดงความคิดเห็นในประเด็นนี้ไว้ว่า "เมถุนธรรม สังวาส และประเวณี เป็นพฤติกรรมของชาวบ้าน" ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าพุทธศาสนาสามารถจำแนกทัศนะที่มีต่อเรื่องเพศและการสังวาสอันเป็นวิถีทางตามธรรมชาติของผู้ครองเรือนโดยทั่วไปได้ กล่าวคือ มนุษย์ผู้ครองเรือนสามารถแสดงเกี่ยวกับเรื่องเพศได้ตามครรลองของชีวิต เพียงแต่ต้องคำนึงถึงความเป็นปกติสุขของตนเอง คู่ครอง และสังคม แต่สำหรับนักบวชหรือบรรพชิตที่ละจากการครองเรือนแล้ว ต้องถือเพศพรหมจรรย์อย่างเคร่งครัด คือ ถือบวชปฏิบัติธรรมอันประเสริฐ มีเจตจำนงในการละเว้นการสังวาสทุกรูปแบบ

นอกจากนี้ พุทธิสาโร (๒๕๕๒, หน้า ๒ – ๖, ๙ – ๑๐) ยังได้วิเคราะห์เหตุการณ์พฤติกรรมการสังวาส และลักษณะของการสังวาสที่ปรากฏในพระไตรปิฎกไว้ โดยชี้ให้เห็นว่า การสังวาสนั้นเกี่ยวข้องกับเหตุปัจจัยหลายประการ ดังพอจะสรุปได้ คือ ๑) สืบเผ่าต่อพันธุ์หรือเจริญพันธุ์ ๒) ความสัมพันธ์ทางการทูต และการเมือง ๓) เพศพาณิชย์และผลประโยชน์ ๔) สัมพันธ์กับศรัทธาและความเชื่อ ๕) การตั้งครรภ์ที่ไม่พึงประสงค์ และ ๖) เพื่อหฤหรรษ์ สุขารมณ์ และสุนทรียะ

หากพิจารณา จากการสังวาสหลาย ๆ กรณีที่ปรากฏในพระไตรปิฎก ลักษณะพฤติกรรมการสังวาสนั้น อาจจำแนกได้หลายลักษณะ กล่าวคือ

ลักษณะของพฤติกรรมสังวาส อันเกิดจากความพึงใจร่วมกัน พฤติกรรมการสังวาสในลักษณะนี้เกิดจากกความพึงพอใจร่วมกัน เช่น นางภิกษุณี สุนทรีนันทา กับ นายสาฬหะ มีจิตปฏิพัทธ์ต่อกัน การสังวาสจึงเกิดขึ้นบนพื้นฐานของความพึงใจ ตามขนบแห่งคู่ชายหญิงที่สมัครใจและสมยอมร่วมกัน ทั้งนี้โดยอาจมีความกำหนัดเป็นเครื่องนำไปสู่การสังวาสที่มีความยินดีเป็นที่สุดแห่งพฤติกรรมการสังวาสนั้น

ลักษณะของพฤติกรรมสังวาสอันเกิดการบังคับให้กระทำร่วมกัน ดังตัวอย่างกษัตริย์ลิจฉวีปรารถนาจะดูคนมีเพศสัมพันธ์กัน (Voyeurism) จึงใช้อำนาจบังคับบุคคลต่าง ๆ ให้กระทำการสังวาสกัน เช่น ภิกษุณีกับภิกษุณี (วิ.มหา ๑/๘๐/๗๒) สิกขมานากับสิกขมานา (วิ.มหา ๑/๘๐/๗๒) สามเณรีกับสามเณรี (วิ.มหา ๑/๘๐/๗๒) ภิกษุกับโสเภณี (วิ.มหา ๑/๘๑/๗๒) ภิกษุกับคฤหัสถ์ (วิ.มหา ๑/๘๑/๗๓) ภิกษุกับบัณเฑาะย์ (กะเทย) (วิ.มหา ๑/๘๑/๗๓) และภิกษุกับภิกษุด้วยกัน (วิ.มหา ๑/๘๑/๗๓) หากประมวลเหตุการณ์จากที่กล่าวมานี้ อาจกล่าวได้หรือไม่ว่า กษัตริย์ลิจฉวีมีรสนิยมทางเพศที่ชอบดูการสังวาสแบบแสดงให้ดู (Sex show) และ/หรือการสังวาสโดยยินยอมให้ผู้อื่นดูนั้น อาจเป็นที่ยอมรับและปฏิบัติกันอยู่ในสมัยนั้น หรือมิฉะนั้นก็อาจเป็นเพราะนักบวช เช่น ภิกษุ ภิกษุณี เป็นบุคคลที่ถือการงดเว้นต่อการสังวาส จึงอาจเป็นแรงจูงใจให้กษัตริย์ลิจฉวีซึ่งเป็นชนชั้นปกครองและมีอำนาจ ใช้อำนาจของตนบังคับเพื่อทดสอบหรือพิสูจน์ว่านักบวชจะเว้นขาดเรื่องการสังวาสได้จริงหรือไม่ เพราะบัญญัติมีเกณฑ์วินิจฉัยโดยถือเอาความยินดี และไม่ยินดีเป็นเครื่องวัด นอกจากนี้หากพิจารณา ถ้ากษัตริย์ลิจฉวีมีรสนิยมดูการสังวาสของผู้อื่นจริงก็อาจถือได้ว่ารสนิยมเช่นนี้มีมาอย่างยาวนานตราบจนปัจจุบันก็ยังปรากฏว่ามีผู้นิยมเพศรสเช่นนี้อยู่ไม่น้อย พิจารณาได้จากข่าวที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันการสังวาส โดยที่มีผู้อื่นดูอยู่นั้น ส่วนหนึ่งเป็นความพอใจหรือสมยอมร่วมกันของทั้งสองฝ่าย คือ ผู้ดูและผู้ทำให้ดู (Exhibition) โดยเฉพาะโลกเสมือนจริงจากสื่อออนไลน์ต่าง ๆ เช่น แคมฟรอก (Camfrog) ผู้คนบางกลุ่มเลือกใช้สื่อเหล่านี้เป็นช่องทางในการอวดกิจกรรมการสังวาสของตนต่อสายตาผู้อื่น ทั้งนี้เพราะมันอาจสร้างความพึงใจ และความหฤหรรษ์ทางเพศรสที่แตกต่างออกไปได้

ลักษณะของพฤติกรรมสังวาสอันเนื่องมาจากความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่กระทำได้ หรือเป็นวัฒนธรรมที่สามารถกระทำได้ ในพระไตรปิฎกมีหลายเหตุการณ์ที่ใช้คำอธิบายว่าเป็นความเข้าใจหรือเชื่อว่าสามารถทำได้ ดังกรณี การสังวาสระหว่างพ่อกับลูกสาว (วิ.มหา ๑/๗๐/๕๗) การสังวาสระหว่างแม่กับลูกชาย (วิ.มหา ๑/๗๐/๕๗) การสังวาสระหว่างพี่กับน้อง (วิ.มหา ๑/๗๐/๕๗) หรือการสังวาสกับญาติ ด้วยเหตุเชื่อว่าจะสามารถทำได้ เพราะบัญญัติเดิมกำหนดไว้เพียงห้ามเสพเมถุนธรรมกับสตรีเพศและในสตรีเพศเหล่านั้นส่วนใหญ่เป็นคนอื่น การรับรู้ดังกล่าวจึงเป็นเหตุให้เชื่อว่าสามารถกระทำได้ รวมไปถึงเหตุการณ์ที่นางสุปัพพา และ นางสัทธา (วิ.มหา ๑/๗๘/๖๖ – ๖๙) ที่มีศรัทธาต่อภิกษุ และเชื่อว่าการถวายทานอันเลิศคือการถวายเมถุนธรรมหรือเสพกามกับภิกษุ จึงได้นิมนต์ภิกษุด้วยวลีว่า “นิมนต์เสพเมถุนธรรมกันเถิดเจ้าค่ะ” พร้อมกับคำอธิบายว่า “ทำอย่างนี้ไม่ต้องอาบัติ” (วิ.มหา ๑/๗๘/๖๖ – ๖๙ และ ๑/๗๙/๖๙ – ๗๒) กล่าวคือ กระทำกิริยาสังวาสยังบริเวณต่าง ๆ ของร่างกาย ไม่ว่าจะง่ามขา ซอกรักแร้ ซอกคอ เกลียวท้อง ง่ามมือ รูสะดือ ซอกหู มวยผม หรือ ใช้มือกระทำให้ เป็นต้น

ลักษณะของพฤติกรรมสังวาสที่ตกเป็นผู้ถูกกระทำการสังวาสในลักษณะนี้เกิดบนฐานของความพึงใจเพียงฝ่ายเดียวเท่านั้น พฤติกรรมการ

ล่อลวง ข่มขืน รุมโทรม ลักหลับ และถูกบังคับ ล้วนเป็นอาการของผู้ถูกกระทำทั้งนั้น แม้จะเป็นความหฤหรรษ์ทางเพศรสของผู้กระทำ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าผู้ถูกกระทำจะรู้สึกหฤหรรษ์ไปด้วย เช่น ภิกษุหลับอยู่แต่ผ้าเปิดองคชาตตั้งแข็ง มีสตรีผ่านมาเกิดกำหนัดนั่งคร่อมเสพสังวาสขณะหลับจนสำเร็จ (วิ.มหา ๑/๗๔ – ๗๗/๖๓ – ๖๖) หรือพระภิกษุนอนหลับองคชาตถูกลมรำเพยตั้งแข็ง กลุ่มหญิงเก็บดอกไม้ผ่านมารุมเสพสังวาส จนสำเร็จครบทุกคน (วิ.มหา ๑/๗๗/๖๖) สำหรับในส่วนของภิกษุณีก็มีตัวอย่าง เช่น ภิกษุณีนามอุบลวรรณาเถรีถูกนันทมาณพที่แอบหลงรักก่อนนางบวชข่มขืน (วิ.มหา ๑/๖๘/๕๖) นางภิกษุณีสองท่าน เดินทางจากเมืองสาเกตเพื่อไปยังเมืองสาวัตถี คนพายเรือจ้างพาข้ามฝั่งที่ละรูป เมื่อไปถึงฝั่งได้ข่มขืนนางภิกษุณีที่ฝั่งแม่น้ำนั้น และกลับมาข่มขืนอีกรูปหนึ่งที่ฝั่งก่อนข้าม (วิ.ภิกขุนี ๓/๖๘๘/๓๖) นางภิกษุณีเดินทางเป็นคณะไปแคว้นสาวัตถี มีนางภิกษุณีรูปหนึ่งปวดอุจจาระจึงได้ปลีกตัวไปถ่าย พบกลุ่มชายหนุ่มแล้วถูกรุมข่มขืนจนสำเร็จ (วิ.ภิกขุนี ๓/๖๙๐/๓๘) ภิกษุบวชเมื่อชรากลับไปเยี่ยมบ้านอดีตภรรยา ภรรยาขอร้องให้สึกแต่ท่านไม่ยอม เธอเข้าประกบชิด ภิกษุถอยหลังสบงเปิด ภรรยาจึงนั่งคร่อมองคชาตสำเร็จ (วิ.มหา ๑/๘๒/๗๓) สตรีนางหนึ่งพบภิกษุจึงทำกิริยากราบไหว้ด้วยความศรัทธา ขณะเงยหน้าขึ้นได้เปิดผ้าคว้าองคชาติเข้าปาก (วิ.มหา ๑/๗๒/๕๙ - ๖๐) รวมถึงสตรีนางหนึ่งได้พูดล่อลวงให้ภิกษุร่วมสังวาสด้วยว่า "ดิฉันจะเป็นผู้กระทำเอง อย่างนี้จะไม่เป็นอาบัติ" (วิ.มหา ๑/๗๒/๖๐ - ๖)

จากที่กล่าวมา อาจเข้าใจได้ว่ามนุษย์ไม่ว่าจะเป็นเพศชาย เพศหญิง หรือคนข้ามเพศ เมื่อเจริญเติบโตจนสามารถสืบพันธุ์ได้ ธรรมชาติจะผลักดันให้เกิดความรู้สึกและความต้องการทางเพศ โดยได้รับอิทธิพลผลมาจากแรงขับภายในและการกระตุ้นเร้าภายนอก ทั้งนี้โดยปกติแล้วมนุษย์ส่วนใหญ่มักจะแสวงหาหนทางในการปลดปล่อย ตอบสนอง หรือบำบัดอารมณ์ทางเพศด้วยการแสดงพฤติกรรมการสังวาสวิธีต่าง ๆ ทั้งนี้พฤติกรรมการสังวาสนั้นสามารถแสดงออกได้หลากหลาย เป็นได้ทั้งผู้กระทำ และผู้ถูกกระทำดังที่ได้กล่าวแล้ว

หากพิจารณาในพระไตรปิฎก เล่ม ๑ – ๘ เฉพาะส่วนที่เป็นวินัยบัญญัติ ทั้งของพระภิกษุและภิกษุณี ปรากฏเหตุการณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมการสังวาสที่มีความหลากหลาย ดังที่พุทธิสาโร (๒๕๕๒, หน้า ๘ – ๙) ได้ศึกษา และจัดจำแนกไว้ สรุปได้ดังนี้

การสังวาสระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ในพระไตรปิฎกปรากฏพฤติกรรมสังวาสที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการสังวาสตามขนบ คือ คู่ชายหญิงที่เป็นสามีภรรยากัน หรือ การสังวาสนอกขนบ ที่อาจเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศรส เพศสภาพ เพศวิถี เช่น การสังวาสกันระหว่างสมาชิกในครอบครัว พ่อ แม่ พี่ น้อง และเครือญาติ การสังวาสระหว่างชายกับชาย หญิงกับหญิง การสังวาสแบบกลุ่ม รวมไปถึงการสังวาสที่ไม่ได้เกิดจากความพึงใจร่วมกัน เช่น การบังคับ การข่มขืน การลักหลับ การรุมโทรม แต่หากพิจารณาเฉพาะในมิติของพฤติกรรมการสังวาสแล้วก็ยังจัดว่าอยู่ในกรอบของการสังวาสระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกันเอง

การสังวาสระหว่างมนุษย์กับสัตว์ สำหรับนักบวชไม่ว่าจะเป็นภิกษุหรือภิกษุณี การถือเพศพรหมจรรย์เป็นเรื่องสำคัญยิ่ง แต่อย่างไรก็ตามก็ยังปรากฏว่ามีภิกษุบางรูปไม่สามารถคลายความกำหนัด หรือควบคุมอารมณ์ทางเพศที่รุนแรงของตนได้ จึงกระทำการสังวาสกับสัตว์ เช่น ลิง ดังปรากฏให้เห็นในพระไตรปิฎก กรณีภิกษุให้อาหารเลี้ยงลิงตัวเมียแล้วเสพเมถุนธรรมกับนางลิงนั้น (วิ.มหา ๑/๓๐ - ๓๑/๒๙ - ๓๐) เป็นต้น หากเทียบเคียงกับปัจจุบัน จะพบว่ามีข่าวจำนวนไม่น้อยที่เปิดเผยให้เห็นว่ามีมนุษย์บางคนเสพสังวาสกับสัตว์ เช่น ไก่ สุนัข และหมู เป็นต้น

การสังวาสระหว่างมนุษย์กับอมนุษย์ ในพระไตรปิฎกนอกจากข้อความที่แสดงให้เห็นถึงการสังวาสระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ และมนุษย์กับสัตว์แล้ว ยังปรากฏข้อความที่สะท้อนให้เห็นถึงการสังวาสระหว่างมนุษย์กับอมนุษย์อีกด้วย สำหรับ อมนุษย์ ในที่นี้ คือ ไม่ใช่คนหรือสัตว์ มักหมายถึง ภูตผี ปีศาจ ยักษ์ นาค เปรต ส่วนพฤติกรรม และวิธีการสังวาสนั้น ก็กระทำดุจว่านางยักษิณี นางนาค และ นางเปรต (วิ.มหา.๑/๗๓/๖๒) เป็นสตรีเพศทั่วไป

การสังวาสระหว่างมนุษย์กับซากศพหรือโครงกระดูก เป็นพฤติกรรมการสังวาสอีกวิธีหนึ่งที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เช่น ภิกษุเสพสังวาสกับซากศพทั้งที่มีสภาพสมบูรณ์อยู่ สัตว์แทะไปบ้าง สัตว์แทะไปจนเหลือส่วนของอวัยวะเพียงน้อยนิด หรือใช้องคชาตสอดเข้าไปในปากศพ และแม้กระทั่งการจดองคชาตลงที่โครงกระดูกบริเวณเครื่องหมายเพศ (วิ.มหา.๑/๗๓/๖๑ - ๗) สำหรับกรณีนี้ ในสังคมยุคปัจจุบันก็ยังปรากฏว่ามีข่าวข่มขืนศพอยู่บ้าง เช่น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ศาลาวัดราษฎร์โพธิ์ทอง เมืองสมุทรปราการ เป็นต้น

การสังวาสที่กระทำต่อสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายที่สื่อถึงเพศ หรืออุปกรณ์ที่ช่วยให้สำเร็จความใคร่ได้ด้วยตนเอง กล่าวคือ พฤติกรรมการสังวาสแบบนี้ เป็นการใช้วัตถุสิ่งของหรืออุปกรณ์ต่าง ๆ กับอวัยวะเพศ เพื่อช่วยให้สามารถสำเร็จความใคร่ได้ด้วยตนเอง เช่น ภิกษุมีความกำหนัดใช้องคชาตเสียดสีเครื่องหมายเพศรูปปั้น (วิ.มหา. ๑/๗๑/๕๙) ใช้องคชาตเสียดสีเครื่องหมายเพศตุ๊กตาไม้ ช่องประตู หรือสอดเข้าไปในทราย ในโคลนเลน การเดินทวนน้ำ (วิ.มหา. ๑/๒๖๖/๒๘๖) ที่นอน หมอนข้าง ขาหนีบ (วิ.มหา. ๑/๒๖๖/๒๘๑) การลูบย้อน สายเอวในอากาศ (วิ.มหา. ๑/๒๖๖/๒๘๒) อาจรวมไปถึงภิกษุที่มีลำตัวอ่อน สามารถก้มลงใช้ปากอมองคชาตตนเอง หรือองคชาตยาวสอดเข้าทางทวารหนักตนเอง เป็นต้น (วิ.มหา.๑/๗๑/๕๘) จึงอาจกล่าวได้ว่าการช่วยตนเองหรือการสำเร็จความใคร่ด้วยตนเองเป็นการสังวาสที่มีมาอย่างยาวนาน แม้ในสมัยพุทธกาลก็ปรากฏให้เห็น สำหรับในปัจจุบันการสำเร็จความใคร่ได้ด้วยตนเองมีเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ทันสมัย เพื่อตอบสนองความพึงใจที่หลากหลายมากขึ้น

หากพิจารณา พฤติกรรมการสังวาสที่ปรากฏในพระไตรปิฎก ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น พุทธิสาโร (๒๕๕๒, หน้า ๙) ยังได้สรุปข้อคิดเห็นในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนี้ไว้ด้วยว่า หากมองพฤติกรรมการสังวาสว่าเป็นพฤติกรรมธรรมชาติ ซึ่งมีปลายทางคือความหฤหรรษ์หรือความสุขสมมนุษย์ส่วนหนึ่งก็คงแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ออกมาดังเช่นที่ปรากฏ แต่หากเทียบเคียงกับการวินิจฉัย

ทางจิต พฤติกรรมการสังวาสตามที่ปรากฏในพระไตรปิฎกดังที่กล่าวมานี้ หลายกรณีอาจถูกพิจารณาโดยยึดตามคำวินิจฉัยของแพทย์ว่าเป็นกลุ่มที่มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนหรือผิดแผกไปจากมาตรฐานทั่วไป เช่น มีความปรารถนาทางเพศมากเกินไป (Hyper Sexual disorder) มีความปรารถนาทางเพศน้อยเกินไป (Hypo Sexual disorder) มีความปรารถนาทางเพศผิดรูป (Paraphilias) เช่น ปรารถนาที่จะโชว์อวัยวะเพศ (Exhibitionism) ปรารถนาที่จะถูไถอวัยวะเพศกับบุคคลอื่น (Frotteurism) ปรารถนาที่จะแอบดูบุคคลอื่นเปลือยหรือมีเพศสัมพันธ์กัน (Voyeurism) ดังนั้นนอกเหนือจากมุมมองที่พยายามจะเข้าใจว่าพฤติกรรมทางเพศ โดยเฉพาะการสังวาสเป็นการแสดงออกตามธรรมชาติแล้ว อาจต้องเปิดมุมมองอื่นเพื่อเปรียบเทียบ อันอาจจะทำให้เข้าใจพฤติกรรมทางเพศและการสังวาสในมิติต่าง ๆ ให้กว้างมากยิ่งขึ้นได้

เกี่ยวกับพฤติกรรมทางเพศ ตลอดจนวิธีการสังวาสรูปแบบต่าง ๆ ตามที่ปรากฏในพระไตรปิฎก ดังกล่าวมาแล้วนั้น หากจะพิจารณาเปรียบเทียบเฉพาะในบริบทสังคมไทยช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะพบว่าในวงการสงฆ์สมัยนั้นมีปัญหาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศอยู่ไม่น้อย เพราะนอกจากพระไตรปิฎกที่เป็นบทบัญญัติสูงสุดแล้ว ยังปรากฏว่ามีกฎพระสงฆ์ในกฎหมายตราสามดวง ซึ่งใช้บังคับเฉพาะคณะสงฆ์ในราชอาณาจักรไทยสมัยนั้นเพิ่มเติมเข้ามาอีกส่วนหนึ่ง เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการวางหลักปฏิบัติ การสอดส่องดูแล การกำกับตรวจสอบ และข้อห้ามต่าง ๆ สำหรับภิกษุ เพื่อให้ภิกษุทั้งหลายประพฤติตนได้อย่างเหมาะสมกับสมณะเพศ ตามพระธรรมวินัย ทั้งนี้โดยมีบทลงโทษจากกรณีต่าง ๆ ที่ภิกษุกระทำผิดหรือประพฤติไม่สมควรมากมายหลายกรณี เช่น การเสพเมถุนกับสีกา การพูดจาหรือทำกิริยาเกี้ยวพาราสีกา เสพสุรา เล่นการพนัน และอวดอุตริมนุษธรรม เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาเนื้อความในกฎพระสงฆ์ ปรากฏว่ามีสาเหตุ และพฤติกรรมที่เป็นกรณีตัวอย่างเกี่ยวกับความผิดทางเพศ เช่น "ฆะราวาษสีกาก็คุ้นเคยนำเอาอามิดอาหารเปนต้นออกมาบำเรอภิกขุสามเณร บาปอลัชชี นั่งในกุฎีที่กำบังอันควรจะเกี้ยวพานพูดจาหยิกหยอกสำผัดกายกระทำเมถุนธรรม" หรือ "ภิกษุสามเณรบาปลามกคร้นคุ้นเคยเข้ากับสีกาแล้วก็เข้าบ้านนอนบ้านผิดเพลาราตรีพูดจาสีการูปชีก็มีความเสน่หารักใคร่ทั้งสองฝ่าย สัมผัสกายกระทำเมถุณธรรมเป็นปราชิก และลึงคเถรไถยสังวาษ" (กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๓, ๒๕๔๘ หน้า ๓๗๘) และ "...ไอ้ดีบวดอยู่วัดโพเสพเมถุณธรรมด้วยอี่ทองมาก อี่เพียน อี่พิม อี่บุญรอด อี่หนู อี่เขียว แลไอ้ทองอยู่เสพเมถุนธรรมกับอี่ทองอิน แลเณรปิ่นอยู่วัดโพเสพเมถุนธรรมกับอี่คุ้มเมียพระแพท และเณรทองเสพเมถุนธรรมกับอี่ชีนวนอยู่หลังวัดบางว้าใหญ่...ไอ้เป้าบวดอยู่วัดพวาเสพเมถุณธรรมกับอี่จันลาวจนอีจันมีบุตร ไอ้ลุนบวดอยู่วัดบางขุนพรมจ้างเขียนหนังสือเอาเงินให้ อี่ปิ่นโขลนกู้สิบบาตรแล้วเสพเมถุนธรรมกับอี่ปิ่น...แลมหาสังกับชีแก้วอยู่วัดคงคาพิหารแต่สองต่อสองเป็นที่สงไสยใกล้ปราชิก เณรนุ่มอยู่วัดเสาทงเข้าไปบ้านเปนนิจ์กับประสกสีกา แลทิดอยู่วัดหง นอนกับอี่เป้าภรรยานายฤทบนเตียงในมุ้ง...แลเณรอยู่ศิษย์พระนิกรมนอนในมุ้งกับอี่ทองคำภรรยานายกรมช้าง

...มหาอิน มหาจันวัดนากพูดคุยกับอี่มุยในที่ลับ... จนถึงพระนิกรมเป็นราชาคณะ... พูดจาเกี้ยวพานกับสีกาเป็นบ้ากามอวดรูปจับข้อมืออี่ฉิม ๆ อบผ้าห่มส่งให้เอาผ้าไว้จูบกอดนอนแลนอนเอกคะเนกให้สีกาพัด...มหาขุนศิษย์พระนิกรมก็จับแก้มอี่ขาวแลพูดจาเกี้ยวพานอี่สี ๆ รักยอมถอดแหวนให้... ลางเหล่าเห็นชายเด็ก...รูปร่างหมดหน้าก็พูดจาเกลี่ยกล่อมชักชวนไปไว้แล้วกอดจูบหลับนอนเคล้าคลึง..." (กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๓, ๒๕๔๘ หน้า ๓๗๙ – ๓๘๐, ๓๘๘)

จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าอารมณ์ความรู้สึกทางกาม และพฤติกรรมการสังวาสหรือการมีเพศสัมพันธ์นั้น เป็นเรื่องที่ปรากฏอยู่ในพุทธศาสนา และบริบทสังคมไทยมาเนิ่นนาน หากพิจารณา เรื่องกาม และการสังวาสจะถูกนิยามโดยการให้ความหมายที่สะท้อนให้เห็นถึงการกำกับควบคุม และเฝ้าระวังพฤติกรรมที่อยู่นอกกรอบไม่สอดคล้องกับศีลธรรมอันดีตามที่ศาสนา และสังคมกำหนด แต่อาจสังเกตเห็นได้ว่าพฤติกรรมต่าง ๆ ที่ไม่พึงประสงค์ในเชิงแนวคิดของศาสนาและสังคมนั้น ยังปรากฏให้เห็นมากมาย อีกทั้งในบางพฤติกรรมดูราวกับว่าจะไม่ใช่เรื่องผิดแปลกร้ายแรงอันใด ผู้กระทำจึงกล้าที่จะท้าทาย และฝ่าฝืนกฎระเบียบต่าง ๆ ของศาสนา และสังคมอยู่เป็นนิจ

แม้ว่าพุทธศาสนาจะไม่สนับสนุนให้ยินดีในเรื่องกามหรือความใคร่ โดยเฉพาะ ในมิติของกามารมณ์ แต่พุทธศาสนาก็สามารถจำแนกทัศนะที่มีต่อเรื่องเพศและการสังวาสตามความเหมาะสมสำหรับมนุษย์ผู้ครองเรือนโดยทั่วไปได้ กล่าวคือ มนุษย์ผู้ครองเรือนทุกคนสามารถแสดงออกหรือประพฤติปฏิบัติในเรื่องเพศตามวิถีทางของธรรมชาติและครรลองของชีวิต โดยมิต้องเคร่งครัดในเรื่องเพศพรหมจรรย์เหมือนนักบวชหรือบรรพชิตผู้สละการถือครองเรือนแล้ว แต่ถึงกระนั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่พุทธศาสนิกชนผู้ครองเรือนจะต้องมีหลักคิด หรือ

สรุป

แนวคิด "กาม" และ "การสังวาส" ที่ปรากฏในพุทธศาสนา สะท้อนให้เห็นว่าพุทธศาสนาไม่สนับสนุนให้ยินดีในกามหรือความใคร่ โดยเฉพาะในมิติของกามารมณ์ที่เป็นความปรารถนาในทางเพศอันเนื่องมาจาก รูป เสียง กลิ่น รส และการสัมผัสทางกาย ซึ่งจะก่อให้เกิดกามราคะหรือความกำหนัดที่เพิ่มขึ้นจนอาจนำความทุกข์มาสู่ตัวคนผู้นั้น ทั้งยังเป็นอุปสรรคอย่างยิ่งต่อหนทางในการดับทุกข์หรือการแสวงหาความหลุดพ้นจากสังสารวัฏ อย่างไรก็ตาม การใช้ชีวิตคู่ตามแนวทางพุทธศาสนามิได้ปฏิเสธการครองเรือนที่ชายหญิงต้องมีความสัมพันธ์ทางเพศต่อกัน ทั้งยังวางแนวทางปฏิบัติที่เกี่ยวข้องเรื่องเพศ และการครองคู่อย่างถูกต้องเหมาะสม เพื่อให้ผู้ครองเรือนนั้นสามารถดำเนินชีวิตอยู่ร่วมกันได้อย่างราบรื่น มั่นคง ยั่งยืน และเป็นปกติสุข โดยมิต้องเคร่งครัดในเรื่องเพศพรหมจรรย์เหมือนนักบวชหรือบรรพชิตผู้สละการถือครองเรือนแล้ว

เอกสารอ้างอิง

กฎหมายตราสามดวง ฉบับมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง. เล่ม ๓. (๒๕๔๘). กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ.

นเรศมัน เพชรนาจักร. (๒๕๕๑, กรกฎาคม – ธันวาคม). **"พระกับการละเมิดพระธรรมวินัย : สีก".วารสารวิชาการวไลยอลงกรณ์.** ๓ (๒) ,๑๙ - ๓๗.

พระธรรมกิตติวงศ์. (๒๕๔๘). **คำวัด.** กรุงเทพฯ : เลี่ยงเชียง.

พระพรหมคุณาภรณ์. (๒๕๓๓). **พจนานุกรมพุทธศาสน์ออนไลน์ ฉบับประมวลศัพท์.** วันที่ค้นคว้าข้อมูล ๑๕ กันยายน ๒๕๓๖, เข้าถึงได้จาก http://84000.org/tipitaka/dic/

พุทธิสาโร. (๒๕๕๒). **"สังวาสในพระไตรปิฎก : หฤหรรษ์ และพรหมจรรย์".** ใน **เอกสารการประชุมประจำปีเพศวิถีศึกษาในสังคมไทย ครั้งที่ ๒.** (หน้า ๑ - ๑๔). กรุงเทพฯ : โครงการจัดตั้งมูลนิธิอัญจารี สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.).

ไพเราะ มากเจริญ. (๒๕๕๐, กรกฎาคม – ธันวาคม). "เกณฑ์การตัดสินศีลข้อที่ ๓". **วารสารศิลปศาสตร์.** ๗(๒), ๑๓๐ – ๑๔๗.

ศันสนีย์ เสถียรสุต, บก. (๒๕๔๔, มิถุนายน). "คำนิคม". **สาวิกา.** ๕ (๔๔) , ๑๑๐ – ๑๔๑.

การแต่งเนื้อเพลงไทย กับการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรม วิธีคิด จากอดีตจนถึงปัจจุบัน

อ.กิตติณัฐ ต.เทียนประเสริฐ

คำพูดที่มักถกเถียงกันมากในหมู่นักดนตรี หรือ ผู้ที่ฟังเพลง คือระหว่างเนื้อร้อง กับ ทำนองนั้น อะไรมีความสำคัญมากกว่ากัน เมื่อพิจารณาโดยใช้หลักของทฤษฎีดนตรีสากล มาประกอบทำให้อาจตีความได้ว่า ทำนองนั้นมีส่วนสำคัญที่สุดที่จะทำให้บทเพลงนั้นมีความไพเราะ แต่ในข้อเท็จจริงอาจต้องพิจารณาให้ชัดเจนว่า ทำนองเป็นส่วนที่ทำให้คนจดจำเพลงนั้นได้มากที่สุดจริงหรือไม่ หรือเป็นคำร้องต่างหากที่มีส่วนช่วยให้บทเพลงนั้น ๆ ได้รับความนิยม

คนไทยนิยมเพลงที่มีเนื้อร้อง มากกว่าฟังทำนองอย่างเดียว หากนักแต่งเนื้อเพลงใกล้ชิดกับศิลปิน ก็จะแต่งเนื้อเพลงได้สอดคล้องต้องกันกับบุคคลิก บางครั้งนักแต่งเนื้อเพลงอาจต้องตัดใจตัดเนื้อหาดี ๆ ของเพลงให้เข้าทำนองเพลง และเวลาที่กำหนดในแต่ละเพลง หากผู้อำนวยการผลิตเป็นศิลปินเอง เขาจะบอกนักแต่งเนื้อเพลงว่าเพลงนี้ชื่ออะไร ให้โครงเรื่องกับนักแต่งเนื้อเพลง พร้อมทั้งอธิบายเหตุผลด้วย เพื่อจะไปส่งต่อผ่านเนื้อเพลงหากคนแต่งเนื้อเพลงไม่เข้าใจ แล้วจะสื่อต่อให้ผู้ฟังเข้าใจได้อย่างไร (เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์, ๒๕๔๕ : ๑๗)

เป็นที่ยอมรับกันในวงการแต่งเพลงว่าคนที่แต่งเนื้อเพลงได้ดีนั้น หาได้ยากกว่าคนที่แต่งทำนองได้ดีเนื่องจากทำนองนั้นมีหลักการ และทฤษฎีรองรับ ที่สำคัญคือ การเรียนการสอนด้านดนตรีให้ความสำคัญกับการสร้างทำนองอยู่แล้ว ซึ่งเราสามารถพบได้ในบทเพลงบรรเลง หรือแม้แต่ในบทเพลงร้องยังคงมีท่อนอินโทร (Intro) หรือท่อนโซโล่ (Solo) ที่มีส่วนช่วยฝึกพัฒนาการด้านการคิดทำนอง ซึ่งมีความหลากหลายให้เกิดกับผู้เรียน แต่การผสมผสานแนวคิดทางด้านทำนองกับเนื้อร้องนั้นต้องอาศัยทักษะด้านอื่น ๆ เข้ามามีส่วนเชื่อมโยง

อาชีพนักแต่งเพลงในสมัยก่อนนั้น ยังไม่ถูกทำให้เป็นระบบ ทั้งในเรื่องของการจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ที่ผู้แต่งเพลงสมควรจะได้รับ แต่บุคคลที่ทำให้อาชีพนักแต่งเพลงได้รับการยอมรับ และสร้างระบบการจัดเก็บลิขสิทธิ์อย่างถูกต้องให้เกิดขึ้นกับวงการเพลงไทย คือ เต๋อ เรวัต พุทธินันท์

บุคคลที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับ นักร้อง นักดนตรี และนักแต่งเพลงมากมายในเมืองไทย จากบทความเรื่อง พี่ชายใจดี เต๋อ เรวัต พุทธินันท์ ได้กล่าวไว้ว่า เต๋อ เรวัต นักร้อง นักแต่งเพลง

โปรดิวเซอร์ เป็นผู้ก่อตั้งบริษัท แกรมมี่ เอนเตอร์-เทนเม้นท์หรือจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ ร่วมกับ ไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๖

เต๋อ เรวัต เป็นบุคคลสำคัญทางประวัติ-ศาสตร์แห่งวงการเพลงไทย เป็นโปรดิวเซอร์ นักดนตรี นักแต่งเพลงในตำนาน เป็นผู้ปฏิวัติวงการเพลงไทยให้ไปสู่ยุคทองแห่งความเจริญรุ่งเรือง และผู้ริเริ่มความทันสมัยของดนตรีสมัยใหม่ให้กับประเทศไทย เป็นผู้บุกเบิกแนวเพลงสตริงอันทันสมัยให้กับการเพลงไทย ผู้นำแนวเพลง ร็อค ป๊อบ แดนซ์ โมเดิร์นแจ๊ส ฟังค์ ฯลฯ เข้ามาเป็นที่นิยมในไทย เป็นผู้มีคุณูปการ มหาศาลแก่วงการเพลงไทย เป็นผู้ปลุกปั้นศิลปินให้มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับ เป็นบุคคลตัวอย่าง แรงบันดาลใจให้กับนักร้องนักดนตรีของเมืองไทย มาจวบจนสมัยนี้ (ที่มา : http://www.oknation.net/blog/print.php?id

บทเพลงของ เต๋อ เรวัต นั้นเป็นผู้ริเริ่มสิ่งใหม่ในด้านการแต่งเพลง เจ้าสาวที่กลัวฝน บทเพลงที่แสดงให้เห็นถึงทัศนคติมุมมองกึ่งปรัชญา ถือเป็นบทเพลงที่เปลี่ยนผ่านวัฒนธรรมการเขียนเพลงที่มักพูดอะไรในกรอบ ให้กลายมาเป็นบทเพลงที่พูดอะไรแบบตรงไปตรงมา และยังคงให้แง่คิดแก่คนฟังอย่างมีชั้นเชิง บทเพลงต่อมาไม่ว่าจะเป็น ยิ่งสูงยิ่งหนาว, ที่แล้วก็แล้วไป ยิ่งแสดงให้เห็นว่า การเขียนเพลงในสมัยนั้นว่ามีความเป็นศิลปะ มากกว่าการเขียนเพลงที่มุ่งเน้นเพียงแค่เรื่อง รัก ๆ ใคร่ ๆ แบบที่เคยเป็นมาในอดีต หลังจากที่ เต๋อ เรวัต ได้บุกเบิกแนวคิดด้านการสร้างสรรค์งานเพลงในรูปแบบใหม่ ๆ และมีส่วนทำให้วิชาชีพด้านการเขียนเพลงการเขียนทำนองและการเรียบเรียงดนตรีก้าวไปอย่างมีระบบ งานเพลงที่เป็นเสมือนตัวแทนแห่งยุคสมัย ในปี ๒๕๒๙ งานเพลงของ ธงไชย แมคอินไตย กับอัลบั้ม หาดทราย สายลม สองเรา ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก ซึ่งมีเพลงที่โด่งดังซึ่งนำไปใช้ประกอบในภาพยนตร์ เรื่อง ด้วยรักและผูกพัน

"หากเราต้องจากกันจะเป็นด้วยเหตุใด เก็บความคิดที่คล้ายกันกับความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันนั้นไว้

หากวันไหนที่เธอเกิดเจอะเจอทุกภัย หากเธอนั้นเดือดร้อนใจจะเป็นเรื่องใดที่ทำให้เธอท้อแท้"

งานเขียนของ ดี้ นิติพงษ์ ห่อนาค ที่ช่วยตอกย้ำวัฒนธรรมการเขียนเพลงที่เริ่มพูดอะไรแบบตรงไปตรงมาชัดเจนมากขึ้น แล้วก็ประสบความสำเร็จอย่างมากมายด้วยภาพลักษณ์ของศิลปิน คือ ธงไชย แมคอินไตย บวกกับการเขียนเพลงที่สวยงาม และสอดคล้องกับยุคสมัย นิติพงษ์ ห่อนาค เป็นแรงบันดาลใจให้กับนักแต่งเพลงรุ่นใหม่ ๆ มากมาย ผลงานของเขาเป็นตัวแทนของยุคสมัยได้เป็นอย่างดี เช่น เพลง รักปอนปอน เพลงเด่นในอัลบั้มแรก ร็อคเล็ก ๆ ของ วงไมโคร ที่เนื้อหาในเพลงบอกว่า

"ตัวฉันคนอย่างตัวฉันใครมาสนใจ คนสวย คนที่ดีพร้อมเขาก็มองข้ามไป

เพราะฉันมันเป็นคนแบบปอนปอนทั่วไป ไม่เห็นจะมีดีที่ใด ชีวิตไปวันวันได้แต่ฝันจะมีใครอยู่ข้างเคียง"

เพลงนี้เป็นตัวแทนของยุคสมัยอย่างชัดเจน การแต่งตัวแบบปอนปอน ของวัยรุ่นในสมัยนั้นถูกนำมาใช้ในการเล่นคำนำมาสู่ชื่อเพลงที่เต็มเปี่ยม

ด้วยความคิดสร้างสรรค์ รักปอนปอน มาจากการขยายความของคำว่า คนปอน ๆ ผู้ชายปอนปอน ผู้หญิงปอน ๆ แต่งตัวปอนปอน สุดท้ายคนปอนปอนสองคนก็ได้มาพบกัน ดี้ นิติพงษ์ ได้แต่งเพลงที่คนปอนปอน ซึ่งอาจนิยามได้ว่า ก็เป็นคนธรรมดา ๆ ได้มีรอยยิ้มไปกับเพลงรักที่เป็นตัวแทนของวัยรุ่นในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี

บทเพลงหนึ่งที่ต้องพูดถึงในแง่ความสวยงามด้านภาษา และเป็นบทเพลงที่ได้รับรางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทาน ประพันธ์คำร้องยอดเยี่ยมจากเพลง แค่เสียใจไม่พอ (อ้างอิงจาก http://th.wikipedia.org/wiki/นิติพงษ์ ห่อนาค) เนื้อหาในเพลงกล่าวว่า *"วันที่เธอเดินไปฉันอาจเป็นเหมือนวันแห่งความช้ำใจ แต่ที่ทำให้ใจต้องช้ำเกินไป คือวันนี้ที่เธอกลับมา คำเสียใจที่มีให้ฉันนั่นมันยิ่งทำให้มีน้ำตา ตัวฉันเองเหมือนคนที่ไร้ราคาจะมีค่าแค่คำว่าเสียใจ"* การเขียนเพลงที่ ใช้คำว่า แค่เสียใจไม่พอ ของดี้ นิติพงษ์ นั้นถูกขยายความออกมาให้ผู้หญิงคนหนึ่ง คือ แอม เสาวลักษณ์ เป็นตัวแทนของผู้หญิงพูดเรื่องของความรักผ่านมุมมองที่ตรงไปตรงมา และเจ็บปวด แต่ยังแฝงไว้ด้วยความเข้มแข็ง ในท่อนสุดท้ายของเพลงนั้นบ่งบอกได้ดี ในคำร้องที่บอกว่า *"เอ่ยสักคำที่ดีกว่านี้สักคำที่ดีกว่าคำเสียใจ คำที่ทำให้เราจบสิ้นกันไปจากวันนี้จนตายก็พอ"*

เพลงนี้เป็นตัวอย่างของวัฒนธรรมทางการแต่งเพลงที่ กล้าพูด ในสิ่งที่เคยเป็นข้อจำกัด ผู้หญิงสามารถพูดถึงผู้ชายอย่างตรงไปตรงมาชัดเจนว่า แค่เสียใจไม่พอ ไปหาคำที่ดีกว่านี้มาได้ไหม คำที่ทำให้เราจบสิ้นกันไปจากวันนี้จนตายก็พอ เมื่อมาบวกกับเรื่องราวความรักของศิลปินผู้ขับร้องคือ แอม เสาวลักษณ์ ยิ่งทำให้ผู้ฟังคล้อยตาม และทำให้บทเพลงนี้ประสบความสำเร็จอย่างมากมาย

ดี้ นิติพงษ์ ห่อนาค เป็นนักแต่งเพลงที่ผ่านยุคผ่านสมัย แต่บทเพลงที่เขาแต่งยังคงได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นเพลง แพ้ใจ, คิดถึงฉันไหมเวลาที่เธอ, รักแท้ยังไง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างสูง

แต่ถ้าพูดถึงบทเพลงที่สะท้อนวิถีชีวิตสภาพสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ เพลงที่มีความชัดเจนที่สุดคือเพลง เมดอิน ไทยแลนด์ ของวงคาราบาว ในปี ๒๕๒๙ ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมากมาย

เมื่อเพลงนี้ถูกเผยแพร่ออกไป ก็ได้รับความนิยมภายในระยะเวลาไม่นาน จนอัลบั้มขายได้มากกว่า ๑ ล้านชุด ซึ่งถือเป็นอัลบั้มที่สร้างชื่อเสียงให้กับคาราบาวมากที่สุดในยุคคลาสสิค ที่มีสมาชิกแบบครบวงทั้ง ๗ คน ส่วนหนึ่งของความสำเร็จคือ การแสดง **"คอนเสิร์ตทำโดยคนไทย"** ณ สนามเวลโลโดรม ในสนามกีฬาหัวหมาก และเป็นครั้งแรกที่ คาราบาว เข้าไปเกี่ยวพันกับหน่วยงานรัฐบาล โดยเริ่มด้วยการจัดทำมิวสิกวิดีโอเพื่อรณรงค์ให้ประชาชนใช้สินค้าที่ผลิตในประเทศ แต่ไม่ได้ส่งเสริมการขายอัลบั้มแต่อย่างใด

นอกจากนี้ ผู้ฟังชาวต่างชาติก็ยังชื่นชอบเพลงนี้ เนื่องจากมีเนื้อหาสอดคล้องกับความเป็นสากล ทำให้วงดนตรีและตัวเพลงได้สร้างชื่อเสียงไปยังประเทศต่าง ๆ เช่น สหรัฐอเมริกา ทางวงจึงได้จัดทำเพลง เมด อินไทยแลนด์ อีกครั้งหนึ่งในชื่อ "Made in Thailand in USA" โดยเพิ่มเนื้อร้องภาคภาษาอังกฤษ เพื่อมุ่งเป้าหมายคนฟังในสหรัฐอเมริกา โดยให้ เทียรี่ เมฆวัฒนา ขับร้องในฉบับภาษาอังกฤษ และยืนยง ร้องเป็นภาษาไทย

ในฉบับเดิม แต่มีการปรับเปลี่ยนเนื้อเพลงท่อนแรกที่มีการพูดสด ๆ เพียงเล็กน้อย

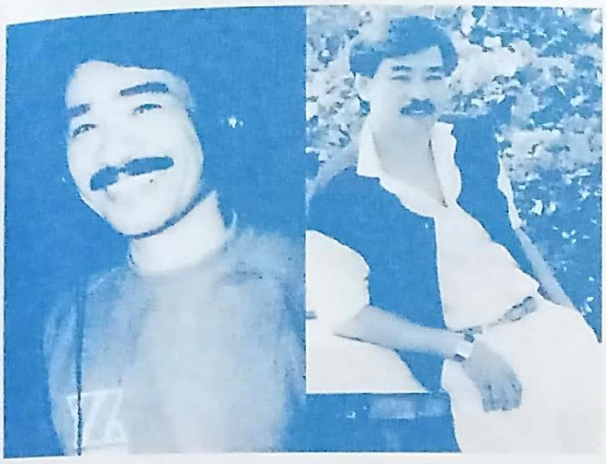
ในภายหลัง มีการจัดทำเพลงเดียวกันในฉบับต่าง ๆ ดังนี้ โดยได้มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาสาระให้เข้ากับสภาวะทางเศรษฐกิจหรือตามกาลสมัย แต่ยังคงโครงสร้างดนตรีมาแต่เดิม ซึ่งใช้เสียงขลุ่ยเป็นสัญลักษณ์ แทนประเทศไทย (อ้างอิงจาก http://th.wikipedia.org/wiki/เมด_อิน_ไทยแลนด์) บทเพลงนี้ถือเป็นตัวแทนของเพลงไทยที่ต้องการถามหาจิตสำนึกของความเป็นคนไทย และก็มีส่วนในการปลุกจิตสำนึกในเรื่องความรักชาติได้อย่างมากมายในช่วงนั้น

เพลงที่บ่งบอกวิถีชีวิตของคนไทยที่มีความชัดเจนมากเพลงหนึ่ง คือ เพลง ชีวิตหนี้ ที่เสือ ธนพล เป็นผู้แต่ง ในปี ๒๕๓๗ *"แบกชีวิตพอเกิดมาก็เป็นหนี้ อยู่อย่างนี้ทำอย่างไรก็ไม่พ้น อยากจะมีเงินไม่พอต้องขอผ่อน หากเดือดร้อนก็จะยอมสู้อดทน"* เพียงท่อนขึ้นต้นเพลงนั้นแสดงให้เห็นวิถีชีวิตของคนไทยได้เป็นอย่างดี เกิดมาก็เป็นหนี้ และประโยคที่เหมือนจะตอกย้ำความอยากที่ไม่มีที่สิ้นสุด แม้เงินไม่พอก็ขอผ่อน ยิ่งสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่ผิด ๆ ในสังคมไทย ซึ่งผู้เขียนหยิบยกมาพูดผ่านเพลงได้อย่างแยบยล

แต่ในยุคปัจจุบันนั้นเพลงได้มี ยูทูป (Youtube) เป็นสื่อกลางสำคัญที่ทำให้ผู้แต่งเพลง รวมถึงนักร้องสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้มากขึ้น เพลงลูกอมเป็นหนึ่งในเพลงที่ประสบความสำเร็จ โดยที่ไม่ต้องใช้เม็ดเงินมหาศาลมา เพื่อทำการตลาดเหมือนค่ายใหญ่ ๆ เพลงที่ถูกแต่งโดย มนต์ชัย สัตยเทพ จากชื่อเพลงแปลก ๆ กลายเป็นบทเพลงแสนโรแมนติค ที่เจ้าบ่าวเจ้าสาวนิยมนำไปใช้ในงานแต่งงานของตนเอง นำมาซึ่งชื่อเสียง และรายได้มากมายให้กับ วงวัชราวลี ซึ่งใครจะรู้ว่าแท้จริงนั้นเพลง ลูกอม คำว่า ลูกอม ก็คือ ชื่อเล่นเจ้าสาว ส่วนชื่อวง วัชราวลี ก็มาจาก ชื่อจริงของเจ้าสาว ความสำเร็จของเพลงลูกอม นั้นยังเป็นที่มาของบทเพลงถัดมาที่ได้รับความนิยมอย่างมาก คือ เพลง ร่มสีเทา ซึ่งผู้แต่งได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์มหาอุทกภัย เมื่อ ปี ๒๕๕๔ เพลงร่มสีเทาเป็นเพลงที่ต้องการแต่งเพื่อให้กำลังใจผู้คนให้ผ่านพ้นช่วงเวลาอันเลวร้าย จากเนื้อเพลงท่อนหนึ่งที่กล่าวว่า *"บนท้องฟ้าไม่มีอะไรแน่นอน ถ้ามองจากตรงนี้ เดี๋ยวก็มืดแล้วก็สว่าง อาจจะมีฝนก่อเป็นพายุหรือลมลอยปลิวอยู่แค่นั้น สุขที่เคยเดินทางตามหามานาน ไม่ได้ไกลที่ไหนอยู่แค่นี้เอง"* นับว่าเป็นอีกหนึ่งงานเขียนที่มีความสมบูรณ์ในเนื้อหา สร้างแนวคิดด้านบวกให้เกิดขึ้นกับผู้ฟัง และเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมและประสบความสำเร็จอย่างมากมาย

บทสรุป

การแต่งเนื้อเพลงไทยนั้น สะท้อนให้เห็นมุมมอง แนวคิด วัฒนธรรม ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย เพลงรักยังคงเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างมากมาย และเป็นบรรทัดฐานสะท้อนแนวคิดของคนในสังคมได้เป็นอย่างดี สุดท้ายอยู่ที่คนฟังว่าอยากจะฟังเพลงในด้านบวกหรือด้านลบมากกว่ากันเท่านั้นเอง



เต๋อ เรวัต พุทธินันท์ *ผู้ที่มีอิทธิพลสำคัญในการทำให้อาชีพทางด้านการแต่งเพลง และสร้างสรรค์งานเพลงเป็นที่ยอมรับจนถึงปัจจุบัน*

วงวัชราวลี *ศิลปินที่เขียนเพลง ให้กับเพื่อนในงานแต่งงาน และประสบความสำเร็จอย่างมากมาย เพลงลูกอม กลายเป็นเพลงที่มียอดวิว ในยูทูปสูงที่สุดเพลงหนึ่งในประเทศไทย*

ดี้ นิติพงษ์ ห่อนาค *นักแต่งเพลงที่มีผลงานมากกว่า ๓๐๐ เพลง นับว่าเป็นนักแต่งเพลงที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดในเมืองไทย*

บรรณานุกรม

เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์. (๒๕๔๕). **คิดคำทำเพลง : ศิลปะการแต่งเนื้อเพลงไทย**. กรุงเทพ : ชมรมคีตกวี.

http://www.oknation.net/blog/print.php?id

http://th.wikipedia.org/wiki/นิติพงษ์_ห่อนาค

http://th.wikipedia.org/wiki/เมด_อิน_ไทยแลนด์

ดนตรีศึกษาสำหรับเด็ก

อาจารย์วรนาฏ อินถารต

ในยุคปัจจุบันที่มีผู้ปกครองมีความรู้ และความสนใจในการพัฒนาทักษะของบุตรหลานมากขึ้น รวมไปถึงการเผยแพร่งานวิจัยเกี่ยวกับความสำคัญของการพัฒนาทักษะด้าน EQ ซึ่งมาจากชื่อเต็มว่า Emotional Quotient หรือบางทีก็เรียกว่า E - Skills นั้น อ.อัญธิกา ปุนริบูรณ์ อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยหาดใหญ่อธิบายว่า EQ หมายถึง "ความสามารถที่จะเข้าใจ วิเคราะห์ และใช้ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์ของตนเอง และผู้อื่นได้" นอกจากนั้นยังชี้ถึงประโยชน์ของ EQ ดังนี้

๑. **สัมพันธ์** คือ จะเป็นคนที่มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี รู้จักสร้าง และรักษาสัมพันธ์ที่ดีต่อตนเอง และทุกคน

๒. **มั่นคง** คือ จะเป็นคนที่รักษาอารมณ์ของตนเองได้เป็นปรกติอย่างรวดเร็ว แม้จะเผชิญกับความเครียด หรือแรงกดดันมาก ๆ ก็ตาม

๓. **ตรงเที่ยง** คือ เป็นคนที่มีความเป็นกลาง และยุติธรรม

๔. **เรียงร้อย** คือ เป็นคนที่ใช้คำพูดที่อ่อนโยนกับทุกคน ไม่ว่าจะเป็นคนเหนือกว่า เสมอกัน หรือด้อยกว่าก็ตาม

๕. **ค่อยคิด** คือ เป็นคนที่คิดก่อนพูด และแสดงอารมณ์ได้อย่างถูกกาลเทศะ แบบสมวัย สมตำแหน่ง

๖. **จิตสูง** คือ เป็นคนที่มีจิตใจสงบ นิ่ง เย็น และยังเป็นคนที่สามารถอ่านความรู้สึก และความต้องการของผู้อื่นได้รวดเร็ว และถูกต้อง

๗. **จูงใจ** คือ เป็นคนที่สามารถโน้มน้าวคนอื่นโดยไม่ต้องใช้อำนาจ

๘. **ไม่เครียด** คือ เป็นคนที่สามารถรับมือกับเหตุการณ์ไม่คาดฝัน และใช้อารมณ์ขันได้อย่างมีไหวพริบ และถูกกาลเทศะ

ดังนั้นสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นโรงเรียนนานาชาติ โรงเรียนเอกชน และโรงเรียนรัฐบาลเองได้เพิ่มรายวิชาที่สนับสนุนการเพิ่มทักษะด้าน EQ และวิชาหลักที่สำคัญ ซึ่งยอมรับกันทั่วโลกว่ามีส่วนช่วยในการพัฒนา EQ ได้อย่างสูงก็คือ "วิชาดนตรี" โดยนักวิชาการหลายท่านต่างก็สนับสนุนการเริ่มให้เด็กเรียนดนตรีตั้งแต่อายุยังน้อย ดนตรีศึกษามีการเรียนการสอนทั่วไปเพราะมีการทำวิจัยเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ระหว่างเด็กที่มีพื้นฐานทางดนตรีกับเด็กที่โตมาโดยไม่รู้จักดนตรี

ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าดนตรีช่วยเพิ่มการทำงานของสมอง เช่นเดียวกับการกระตุ้นสมอง การเล่นดนตรีช่วยเพิ่มการทำงานของสมองโดยรวม ในการทดลองที่มหาวิทยาลัยวิสคอนซิน นักศึกษาที่มีประสบการณ์เล่นเปียโนหรือคีย์บอร์ดได้สูงกว่าถึง ๓๔% ในการทดสอบที่วัดการทำงานของโพรงสมองกลีบขมับ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสมองที่ใช้งานเวลามีการคิดคำนวณทางคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และวิศวกรรม หากหลักสูตรที่ใช้เรียนก็แตกต่างกัน และมีรายละเอียดการเรียนการสอนที่ไม่เหมือนกัน โดยบทความนี้จะเลือกหลักสูตรที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในประเทศไทยจำนวน ๕ หลักสูตร มาเป็นตัวอย่าง นอกจากนั้นยังกล่าวถึงประโยชน์และความสำคัญของดนตรีศึกษาด้วย

ประโยชน์และความสำคัญ

เป็นข้อถกเถียงกันมานานว่าการเรียนดนตรีช่วยเพิ่มสัมฤทธิ์ผลทางการเรียนหรือไม่ มีการวิจัยที่ถูกนำเข้ามาในความสนใจของวัฒนธรรมอเมริกันสายกลาง พร้อมข้อวินิจฉัยว่าการฟังดนตรีของโมสาร์ต (Mozart) ช่วยพัฒนาทักษะการใช้เหตุผลแบบมิติสัมพันธ์ จึงนำไปสู่ความพยายามนับครั้งไม่ถ้วนในการสร้างการวิจัยนั้นขึ้นมาใหม่ หักล้างผลลัพธ์ที่กล่าวอ้าง และขยายความให้ละเอียดกว่าเดิม ขณะที่การฟังดนตรีของโมสาร์ตอาจช่วยส่งเสริมความสามารถในการใช้เหตุผลแบบมิติสัมพันธ์ การฝึกเล่นเครื่องดนตรีก็ยิ่งให้ความมั่นใจว่าจะช่วยพัฒนาการเรียน และการบรรลุผลสำเร็จทางการเรียนของนักเรียนได้มากยิ่งกว่า

สมาคมนักดนตรีศึกษาแห่งฟลอริด้า ("Florida Music Educators Association") กล่าวว่า "ดนตรี และศิลปะเป็นสัดส่วนสำคัญของระบบการศึกษาในทุกวัฒนธรรมมานานกว่า ๓,๐๐๐ ปี มีหลักฐานที่แสดงว่าสมองของมนุษย์รับรู้ดนตรีได้โดยสัญชาติญาณเหมือน 'ต่อวงจรสายตรง' มีพื้นฐานทางชีวภาพว่าดนตรีเป็นส่วนสำคัญในประสบการณ์ของมนุษย์ ดนตรี และศิลปะมีอยู่รอบตัวเราในวัฒนธรรมปัจจุบัน ทั้งศิลปินสถาปนิก และนักดนตรี ในปัจจุบันส่วนใหญ่พบความสนใจของตัวเองระหว่างเรียนวิชาศิลปะในโรงเรียนรัฐบาล...การศึกษาที่ไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะเป็นความเสื่อมถอยในระดับฐานรากและจะนำไปสู่ความเสื่อมถอยของสังคมในลำดับต่อมา"

วิลเลียม เอียร์ฮาร์ต (William Earhart) อดีตประธานการสัมมนานักดนตรีศึกษาแห่งชาติ ("Music Educators National Conference") กล่าวว่า "ดนตรีช่วยเสริมความรู้ในเรื่องคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ ภาษาต่างประเทศ พลศึกษา และการฝึกอบรมงานอาชีพ" ดนตรีไม่เพียงกระตุ้นให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และการแสดงออก แต่ยังส่งผลกระทบต่อสัมฤทธิ์ผลทางการเรียนโดยรวมอย่างจริงจังอีกด้วย งานวิจัยของแฮร์ริสโพลล์ (Harris Poll) แสดงให้เห็นว่านักศึกษาที่เรียนต่อหลังจบปริญญาตรี ๙ ใน ๑๐ คน เข้าร่วมในกิจกรรมดนตรีศึกษา รายงานแห่งชาติของการวิจัยผู้เข้าสอบ SAT ชี้ให้เห็นว่านักเรียนที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีทำคะแนน SAT ได้สูงกว่า โดยในส่วนของการสอบอ่านออกเสียงสูงกว่าถึง ๕๗ คะแนน และในส่วนของวิชาคณิตศาสตร์สูงกว่าถึง ๔๑ คะแนน

โรงเรียนที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง ๆ ในสหรัฐอเมริกา กำลังลงทุน ๒๐ - ๓๐% ของงบประมาณไปกับโครงการพัฒนาทักษะ โดยเน้นที่ดนตรีศึกษา

ดนตรีช่วยในการจดจำข้อความ วอลเลซ (Wallace; ๑๙๙๔) ศึกษาการตั้งค่าข้อความกับทำนอง ในการทดลองหนึ่ง เขาแต่งเพลงยาว ๓ ท่อน โดยใช้ทำนองไม่ซ้ำ คือแต่ละท่อนใช้คนละทำนองกัน ในการทดลองที่สอง เขาแต่งเพลงยาว ๓ ท่อน โดยใช้ทำนองซ้ำกัน คือแต่ละท่อนใช้ดนตรีแบบเดียวกันเป๊ะ ในอีกการทดลองหนึ่ง เขาศึกษาการจดจำข้อความโดยไม่ใช้ดนตรี ดนตรีที่ซ้ำกันทำให้จดจำข้อความได้มากที่สุด ดังนั้นดนตรีจึงเป็นเสมือนเครื่องช่วยจำ

สมิธ (Smith; ๑๙๘๕) ศึกษาดนตรีพื้นหลังกับรายการคำศัพท์ การทดลองหนึ่งเป็นการจดจำรายการคำศัพท์โดยมีดนตรีพื้นหลังประกอบ ซึ่งผู้เข้ารับการทดสอบจะต้องจดจำคำศัพท์ให้ได้ภายในเวลา ๔๘ ชั่วโมง หลังจากนั้น อีกการทดลองหนึ่งเป็นการท่องจำคำศัพท์ โดยไม่มีดนตรีพื้นหลังประกอบ ซึ่งผู้เข้ารับการทดสอบจะต้องจดจำคำศัพท์ให้ได้ภายในเวลา ๔๘ ชั่วโมง หลังจากนั้นเช่นกัน ผู้เข้ารับการทดสอบที่จดจำคำศัพท์ โดยมีดนตรีพื้นหลังประกอบสามารถจดจำคำศัพท์ได้มากกว่า แสดงว่าดนตรีทำให้ทราบนัยของบริบทแวดล้อม

ดนตรีทำให้นักเรียนประสบความสำเร็จในโรงเรียนมากขึ้น ทักษะที่เรียนรู้ผ่านการฝึกซ้อมดนตรีจะทำให้เกิดทักษะการเรียนรู้ การสื่อสาร และการคิดวิเคราะห์ที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้หลักสูตรในทุกส่วน นอกจากนี้ยังทำให้นักเรียนประสบความสำเร็จในการร่วมเล่นเป็นวง โดยจะช่วยให้นักเรียนได้เรียนรู้การทำงานอย่างมีประสิทธิภาพในสภาพแวดล้อมของโรงเรียน และลดการหันไปพึ่งพาพฤติกรรมที่มีความรุนแรงหรือไม่เหมาะสม

นอกจากนี้ ยังพบว่าดนตรีช่วยให้นักเรียนพัฒนาสติปัญญา จากการศึกษาพบว่ามาตรการบางอย่างในสติปัญญาของเด็กเพิ่มขึ้นได้จริง เมื่อมีการสอนโดยใช้ดนตรี แต่สิ่งที่เป็นเรื่องใหม่คือการผสมผสานงานวิจัยพฤติกรรมที่มีถูกควบคุมอย่างเคร่งครัดเข้ากับงานวิจัยทางประสาทวิทยาที่เพิ่งค้นพบใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าดนตรีช่วยเรื่องของพัฒนาการสมองได้อย่างมีประสิทธิภาพขนาดไหน นักวิจัยที่มหาวิทยาลัยมอนทรีออลใช้หลากหลายเทคนิคสร้างภาพสมองเพื่อตรวจสอบการทำงานของสมองในระหว่างทำกิจกรรมทางด้านดนตรี และพบว่าคะแนนจากการอ่านโน้ตดนตรี และการเล่นดนตรีทำให้เปลือกสมอง (คอร์เท็กซ์) ทั้ง ๔ ส่วนทำงาน รวมทั้งส่วนของสมองน้อย (ซีรีเบลลัม) ก็ทำงานด้วยในระหว่างทำกิจกรรมเหล่านั้น การศึกษาอื่น ๆ แสดงให้เห็นว่าดนตรียังช่วยเรื่องการใช้เหตุผล ดนตรีทำให้นักเรียนกลายเป็นผู้เรียนที่ดีขึ้น และผู้คิดที่ดีขึ้นด้วย ดังนั้นรัฐสภาสหรัฐฯ จึงผ่านมติเห็นชอบให้สนับสนุนการเพิ่มหลักสูตรดนตรีเข้าไป และประกาศยอมรับว่า “ดนตรีศึกษาช่วยส่งเสริมพัฒนาการทางสติปัญญา และเพิ่มคุณค่าของสิ่งแวดล้อมทางวิชาการสำหรับเด็กทุกเพศทุกวัย และนักดนตรีศึกษาก็มีส่วนช่วยเหลืออย่างมากในพัฒนาการทางศิลปะ สติปัญญา และสังคมของเด็กอเมริกัน ทั้งยังมีบทบาทสำคัญในการช่วยให้เด็กประสบความสำเร็จในโรงเรียนอีกด้วย”

รูปแบบและกิจกรรม

ดนตรีศึกษาสำหรับเด็กเล็กมีการสอนแบบไม่เป็นทางการในชั้นเรียนและสถาบันดนตรี หรือรวมอยู่ในการศึกษาของโรงเรียนทั้งรัฐบาล และเอกชน กิจกรรมและชั้นเรียนอาจเริ่มได้เร็วที่สุดตั้งแต่ยังอยู่ในท้องหรือวัยแรกเกิด ("Suzuki Prenatal and Baby Years" หลักสูตรสำหรับคุณแม่ตั้งครรภ์และเด็กเล็ก) และในการศึกษาภาคเอกชน โครงการดนตรีมักจะนำมารวมไว้ตั้งแต่วัยอนุบาล ดนตรีศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนเอกชนจะมีความแตกต่างกันในขอบเขตที่กว้างมาก แต่มีการบรรจุโครงการดนตรีในบางโรงเรียนตั้งแต่ชั้นอนุบาล แม้แต่ในพื้นที่ชนบทห่างไกล เช่น ตัวอย่างในประเทศสหรัฐอเมริกาว่ามีการนำหลักสูตรดนตรี "Juneau, Alaska Music Matters : JAMM" เขาไปสอนในรัฐอลาสสกา ซึ่งเป็นพื้นที่ห่างไกล เดินทางยาก

ดนตรีศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัยส่วนใหญ่สัมฤทธิ์ผลได้เพราะพ่อแม่หรือครูชี้แนะแนวทางการเล่นแบบมีการสื่อสารโต้ตอบกัน โดยเน้นการเรียนแบบทำกิจกรรมหลาย ๆ อย่างโดยสลับสับเปลี่ยนไปในคาบกิจกรรมสำหรับคุณแม่ตั้งครรภ์อาจรวมถึงการร้องเพลงและเล่นดนตรี เพื่อให้ดังเข้าไปถึงลูกในครรภ์และต่อเนื่องไปจนวัยแรกคลอดตั้งแต่เกิด เด็กจะสามารถฟังเพลงและสังเกตเด็กคนอื่นในชั้นเรียนดนตรี รวมทั้งเข้าร่วมในกิจกรรมที่ใช้การสัมผัส และกิจกรรมที่มีพ่อแม่ช่วย ด้วยความช่วยเหลือจากพ่อแม่ ทารกสามารถมีส่วนร่วมในการเคลื่อนไหวร่างกาย และการบริหารร่างกายตามจังหวะประกอบการร้องเพลง เสียงดนตรี และผ่านการเล่นเกมต่าง ๆ ขณะที่เด็ก ๆ พัฒนาทักษะการใช้กล้ามเนื้อด้วยตัวเอง พวกเขาก็จะพัฒนาการทำกิจกรรมนี้ด้วยตัวเองได้ ทารก และเด็กวัยหัดเดินมักได้รับการกระตุ้นให้ร้องเพลงและฝึกฟังจังหวะผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายและเครื่องดนตรีประเภทตีหรือเคาะให้จังหวะ เช่น ลูกแซ็กรูปไข่ กลอง และไซโลโฟน ขณะที่เด็กเริ่มโตขึ้น กิจกรรมก็อาจมีการรวมเอาแนวคิดที่ทำให้รู้จักการนับเลข การฝึกหูโดยใช้ระบบตัวโน้ตแบบซอล - ฟา (โซลเฟจ) และ โน้ตดนตรี บางหลักสูตรก็ต่อยอดด้วยการให้เด็กเล็กย้ายไปเรียนเต้นรำหรือเลือกเล่นเครื่องดนตรีหลักที่มีความเป็นแบบแผนมากกว่า โดยเริ่มตั้งแต่วัยเล็กมาก ๆ ได้ไม่ยาก ในเยอรมนีปกติจะมีกิจกรรมประจำสัปดาห์ที่ใช้เวลาประมาณ ๔๕ นาที โดยผู้เข้าร่วมอาจจะร้องเพลง ชมหรือลองเล่นเครื่องดนตรี ลองทำท่าเต้นรำต่าง ๆ เป็นต้น บรรยากาศก็จะสนุกสนานและสบาย ๆ มีการใช้เครื่องดนตรีง่าย ๆ กับเด็กอย่างกว้างขวาง เช่น กลองบองโก ไซโลโฟนอย่างง่าย รีคอร์เดอร์ และกลองแทมบูรีน

การสอนดนตรีศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัย

รูปแบบของดนตรีศึกษาที่กำลังเห็นได้ชัดมากขึ้นในโรงเรียนคือ การรวมดนตรีทางวัฒนธรรมไว้ในหลักสูตรประถมศึกษา ด้วยข้อมูลมากมายที่มีให้ค้นหาเนื่องจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ครูสอนดนตรีในปัจจุบันจึงสรรหาแหล่งข้อมูล และเพลงที่เอื้อต่อเนื้อหาที่กำลังสอนได้มากขึ้น และเอาไปรวมไว้ในหลักสูตรการเรียนประจำวันได้ นักเรียนก็จะได้รู้จักและเข้าใจผู้คนในหลากหลาย

วัฒนธรรมด้วยการร้องเพลงและฟังดนตรีของพวกเขา เช่น โครงการสมุดเพลงของเด็กอัฟกานิสถาน ("Afghan Children's Songbook Project") เน้นความสนใจที่การรักษาและรื้อฟื้นดนตรีพื้นบ้านที่ถูกทำลายโดยกลุ่มตาลีบัน เมื่อเด็ก ๆ ได้รู้จักดนตรีจากประเทศและวัฒนธรรมอื่น ๆ พวกเขาจะได้เรียนรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรี และขณะเดียวกันก็ได้ความรู้เกี่ยวกับสถานที่ต่าง ๆ ในโลกด้วย

มีหลักสูตรการเรียนการสอนมากมายที่ส่งเสริมวิธีเฉพาะบางอย่างในการสอนดนตรีให้แก่เด็กเล็ก ได้แก่ วิธีการของออร์ฟ, โคดาย, ดาลโครซ และ ซูซูกิ ซึ่งก็เป็นหนึ่งในวิธีการที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง หลักสูตรการสอนเหล่านี้มีหลายวิชาที่คล้ายกัน เช่น การพัฒนาจังหวะ และดนตรีผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายเพลงพื้นเมือง การฝึกหู และความเชื่อว่าการรู้ภาษาดนตรีตั้งแต่เล็ก ๆ เป็นสิ่งที่มีประโยชน์ โดยแต่ละอย่างก็มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไปอย่างไรก็ตาม สถาบัน และครูมักใช้หลักสูตรการสอนเหล่านี้แบบผสมผสานกัน แม้ว่าอาจจะรวมกันได้เพียงชนิดเดียว ในขณะที่กลยุทธ์การสอนจะขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของครูสอนดนตรี และหลักสูตรดนตรีในประเทศนั้น ๆ แต่ก็มีครูหลายคนที่ยึดเอาวิธีการสอนที่เพิ่งแพร่หลายในยุคหลัง ๆ และพัฒนาไปอย่างรวดเร็วในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ ๒๐

หลักสูตรและวิธีการของดนตรีศึกษาสำหรับเด็ก ที่นิยมใช้ในประเทศไทย

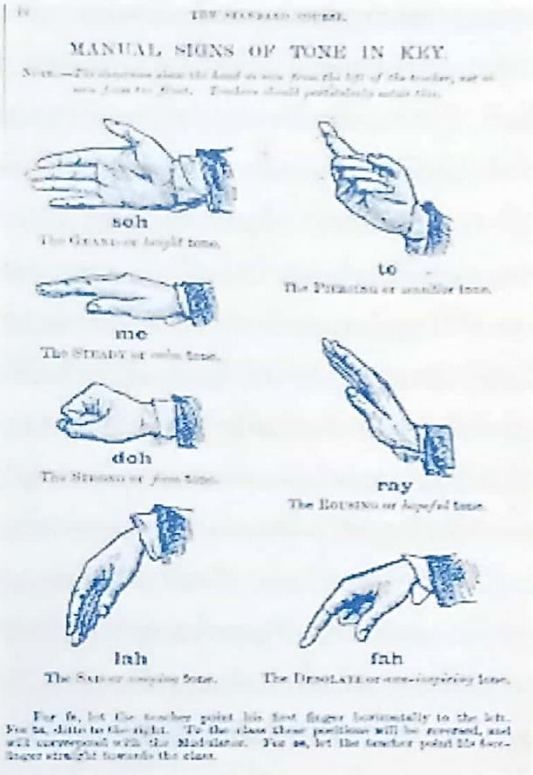
๑. *วิธีการของดาลโครซ (Dalcroze) หรือยูริธึมมิกส์ (Eurhythmics)*

วิธีการของดาลโครซ พัฒนาขึ้นช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๐ โดยเอมิลฌาคส์-ดาลโครซ (Émile Jaques - Dalcroze) นักดนตรี และนักการศึกษาชาวสวิส แบ่งออกเป็นแนวคิดพื้นฐาน ๓ ประการ : ยูริธึมมิกส์ (การเคลื่อนไหวร่างกายตามเสียงดนตรี) โซลเฟจ และอิมโพรไวเซชั่น (การด้นสด) ยูริธึมมิกส์ หรือที่บางครั้งเรียกว่า "ยิมนาสติกลีลา" เป็นการสอนแนวคิดเรื่องงจังหวะ โครงสร้าง และการแสดงทางดนตรีในรูปแบบของการเคลื่อนไหวร่างกาย นี่เป็นแนวคิดของดาลโครซ ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีที่สุด จะเน้นให้เด็กมีการตระหนักรู้ และทางร่างกายและประสบการณ์ทางดนตรีผ่านการฝึกสอนที่ใช้ประสาทสัมผัสทุกส่วน โดยเฉพาะทางร่างกาย และความรู้สึก จากวิธีการของดาลโครซ ดนตรี คือภาษาพื้นฐานของสมองมนุษย์ และด้วยเหตุนี้จึงมีความเชื่อมโยงกันอย่างลึกซึ้งกับตัวตนของเรา

๒. *วิธีการของโคดาย (Kodály)*

โซลตาน โคดาย (Zoltán Kodály) ผู้ประพันธ์ดนตรี และนักดนตรีศึกษาชื่อดังที่เน้นประโยชน์ของการสอน และการตอบสนองทางดนตรีโดยใช้ร่างกาย ถึงแม้ว่าจะไม่เชิงเป็นวิธีการทางการศึกษา แต่การสอนของเขาก็อยู่ในขอบข่ายของการศึกษาด้วยความสนุกสนานที่สร้างขึ้น โดยยึดถือทฤษฎีดนตรี และโน้ตดนตรีพื้นฐานในหลากหลายรูปแบบทั้งคำพูด และตัวเขียน จุดมุ่งหมายที่สำคัญที่สุดของโคดาย คือการปลูกฝังให้นักเรียนของเขามีความรักในดนตรีไปตลอดชีวิต และรู้สึกว่าเป็นหน้าที่ของโรงเรียนที่จะต้องจัดให้มีการเรียนการสอนวิชาดนตรี ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางการศึกษาที่สำคัญอย่างหนึ่ง วิธีการสอนที่เป็นเอกลักษณ์ของโคดายคือการใช้สัญญาณมือในระบบโซลเฟจ โน้ตดนตรี

แบบสั้น (ใช้เส้นโดยไม่มีหัวโน้ต) และการให้จังหวะแบบซอล - ฟา (การใช้เสียงหรือคำพูด



ภาพแสดงการใช้สัญญาณมือในระบบโซลเฟจของ Curwen

๓. วิธีการของออร์ฟ (Orff Schulwerk)

คาร์ล ออร์ฟ เป็นผู้ประพันธ์ดนตรีชาวเยอรมนี วิธีการของออร์ฟเรียกว่า "ออร์ฟซูลแวร์ค" ซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นแนวทางหนึ่งของดนตรีศึกษา โดยเริ่มจากความสามารถที่มีมาแต่เกิดของนักเรียนในการมีส่วนร่วมกับดนตรีในรูปแบบพื้นฐาน การใช้จังหวะและทำนองพื้นฐาน ออร์ฟมองว่าร่างกายทุกส่วนเป็นเครื่องประกอบจังหวะชั้นดี และนักเรียนถูกนำทางให้พัฒนาความสามารถทางดนตรีของตนเองในลักษณะที่เป็นคู่ขนานไปกับพัฒนาการของดนตรีแบบตะวันตก วิธีการดังกล่าวช่วยสนับสนุนให้เด็กได้ค้นพบตัวเอง กระตุ้นให้เกิดการอิมโพรไวเซชั่น รวมทั้งขัดขวางแรงกดดันจากผู้ใหญ่ และการฝึกตามตัวแบบที่กำหนด คาร์ลออร์ฟ ได้พัฒนากลุ่มเครื่องดนตรีพิเศษขึ้นมา ซึ่งรวมถึงการดัดแปลงระนาดโลหะทั้งหลาย เช่น คล็อกเคนสปีล ไซโลโฟนเมตัลโลโฟน กลอง และเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เพื่อปรับให้เข้ากับข้อบังคับรายวิชาต่าง ๆ ของทฤษฎีดนตรีแบบซูลแวร์ต

๔. วิธีการของซูซูกิ (Suzuki)

วิธีการของซูซูกิพัฒนาขึ้นโดย ชินอิชิ ซูซูกิ (Shinichi Suzuki) ในญี่ปุ่นหลังสงครามโลก ครั้งที่ ๒ เพียงไม่นาน และใช้ดนตรีศึกษาในการเพิ่มคุณค่าชีวิต และสร้างคุณธรรมให้แก่นักเรียน กระบวนการดังกล่าวอาศัยสมมติฐานซ้อนที่ว่า "เด็กทุกคนสามารถมีความรู้อย่างดี" ในเรื่องดนตรี และการเรียนรู้ที่จะเล่นดนตรีในระดับสูง ยังรวมถึงการเรียนรู้อุปนิสัยหรือคุณธรรมบางอย่างที่ทำให้จิตวิญญาณของคนเรามีความงดงามมากขึ้น วิธีการที่สำคัญที่สุดในการบรรลุวัตถุประสงค์นี้อยู่ที่การสร้างสิ่งแวดล้อมในการเรียนดนตรีแบบเดียวกับที่คนเราใช้เรียนภาษาแม่ สิ่งแวดล้อม "ในอุดมคติ" นี้รวมถึงความรัก การยกตัวอย่างที่มีคุณภาพสูง การชมเชย การฝึกท่องจำ และทำซ้ำ ๆ และตารางเวลาที่กำหนดตามความพร้อมทางพัฒนาการของนักเรียนในการเรียนรู้เทคนิคเฉพาะอย่าง ขณะที่วิธีการของซูซูกิค่อนข้างได้รับความนิยมไปทั่วโลก แต่ในญี่ปุ่นเองกลับมีอิทธิพลน้อยกว่าวิธีการของยามาฮ่ามาก

๕. หลักสูตรของยามาฮ่า (Yamaha)

เรียกได้ว่า Yamaha Music School ถือเป็นโรงเรียนดนตรีเอกชนเต็มรูปแบบแห่งแรกของประเทศไทย และปัจจุบันยังคงเป็นโรงเรียนดนตรี

ที่มีผู้เรียนในหลักสูตรเด็กเล็กมากที่สุดในประเทศอีกด้วย หลักสูตรนี้ก่อตั้งโดย เกนอิชิ คาวากามิ (Genichi Kawakami) ร่วมกับมูลนิธิดนตรียามาฮ่า (Yamaha Music Foundation) ระบบการศึกษาตามวิธีการของยามาฮ่าเป็นการพัฒนาทักษะทางดนตรีของเด็ก โดยมีหลักการเบื้องต้น ๓ ประการ :

การศึกษาที่เหมาะสมกับเวลา :

เพื่อให้เด็กได้สนุกกับดนตรี รวมทั้งเพื่อให้ซึมซับและเข้าใจอุปกรณ์ที่ให้ได้อย่างง่าย ๆ เราเชื่อว่าสิ่งที่ดีที่สุดคือ ต้องให้คำแนะนำอย่างเหมาะสมที่สอดคล้องกับระดับพัฒนาการทางร่างกาย และจิตใจของเด็ก จากแนวคิดเรื่องการศึกษาที่เหมาะสมกับเวลานี้เอง วิธีการของยามาฮ่า จึงนำเสนอพื้นฐานทางดนตรีให้แก่เด็กในช่วงเวลาที่ความสามารถในการได้ยินของพวกเขากำลังพัฒนาอย่างรวดเร็ว

การเรียนเป็นกลุ่ม และ การเน้นความคิดสร้างสรรค์

เด็ก ๆ จะได้ร้องเพลงในระบบโซลเฟจ ได้เล่นคีย์บอร์ด ได้ร้องเพลงที่มีเนื้อร้อง ได้เคลื่อนไหวร่างกายประกอบดนตรี ได้เล่นเครื่องประกอบจังหวะร่วมกับคีย์บอร์ด และได้เข้าร่วมในกิจกรรมดนตรีวิจักษณ์ พวกเขาจะได้พัฒนาทักษะทางดนตรีที่หลากหลายโดยไม่ต้องให้ความสนใจกับเครื่องดนตรีหรือรูปแบบดนตรีเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งก่อนเวลาอันควร วิธีนี้จะทำให้นักเรียนได้เลือกเส้นทางดนตรีในอนาคตของตัวเองเมื่อพวกเขามีวุฒิภาวะมากขึ้น ทั้งทางร่างกาย และจิตใจ

วัตถุประสงค์ของระบบยามาฮ่า คือ การพัฒนาความสามารถทางดนตรีของนักเรียนแต่ละคนอย่างครอบคลุมในสภาพแวดล้อมที่กระตุ้นให้เกิดความรักในดนตรี และการมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางดนตรีอย่างกระตือรือร้นไปตลอดชีวิต วิธีนี้จะสอนให้นักเรียนได้แสดงออกอย่างสร้างสรรค์ผ่านภาษาดนตรี และเมื่อการศึกษาของพวกเขาก้าวหน้าขึ้นเรื่อย ๆ พวกเขาก็จะสร้างทักษะการแสดงการด้นสด และการประพันธ์เพลง วิธีการนี้ได้สร้างนักดนตรีมือรางวัลในระดับอาชีพ และครูสอนดนตรีที่ประสบความสำเร็จมากมาย

บรรณานุกรม

EQ จริง ๆ แล้วคืออะไร อ.อัญธิกา ปุนริบูรณ์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่

Pascale, Louise Mary (ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๔). “**การแบ่งปันเสียงเพลง : เครื่องมือคุณภาพในการสอนเรื่องความอดกลั้นและการเชิดชูวัฒนธรรม.**” เจเนอรัลมิวสิกทูเดย์, ๒๕(๑).

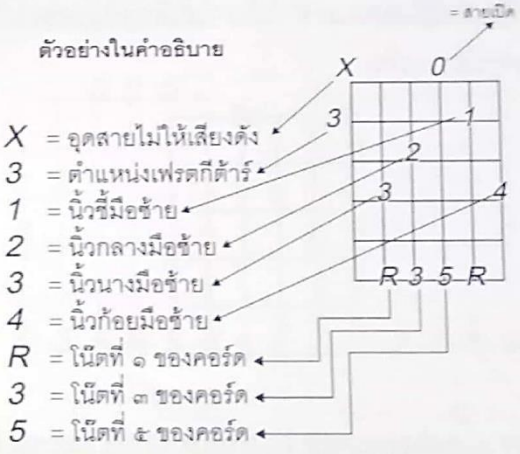
เรียนเล่น ดนตรีแบบสบาย ๆ

อาจารย์วิเชียร ธนลาภประเสริฐ

ก่อนอื่นต้องขออธิบายในหัวข้อ **เรียนเล่นดนตรีแบบสบาย ๆ** ด้วยเหตุที่ว่าในปัจจุบันนี้ความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีนั้นพัฒนาไปสูงมากจนทำให้การเรียนการสอนนั้นได้ถูกพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย มีหลายท่านนำเอาเทคโนโลยีมาใช้ เพื่อเกิดประโยชน์ต่อการเรียนการสอน โดยเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของดนตรี

เรียนเล่นดนตรีแบบสบาย ๆ มีหัวข้อหลายหัวข้อ ที่ได้นำเทคโนโลยีมาใช้ในการเรียนการสอนและมีเอกสารประกอบวิชาปฏิบัติกีตาร์ที่ข้าพเจ้าอยากให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาเรียนรู้ มาลงในวารสารชุดนี้ โดยจะนำเอาความรู้ในแต่ส่วนมาลงให้ตามลำดับ เพื่อก่อเกิดประโยชน์และในหัวข้อต่อไปได้จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับคอร์ดที่จะไม่กล่าวที่มาแต่จะเป็นเรื่องหัวข้อของการฝึกฝนในหัวข้อเรื่อง **การเล่นคอร์ดแบบง่าย ๆ ก็เทพได้** เหมาะสมกับบุคคลทุกระดับไม่ว่าจะเป็นผู้ที่กำลังฝึกฝนหรือผู้ที่มีความรู้มาแล้ว เมื่ออ่านแล้วฝึกซ้อมทำความเข้าใจก็จะสามารถเล่นกีตาร์ได้อย่างมีเสน่ห์น่าดู หัวข้อการจับคอร์ดแบบง่าย ๆ ก็เทพได้ จะเป็นคอร์ดในแบบพื้นฐานที่ชนิดเมเจอร์และไมเนอร์ก่อนเท่านั้น เพื่อที่นำไปสู่ในขั้นสูงขึ้นตามลำดับ

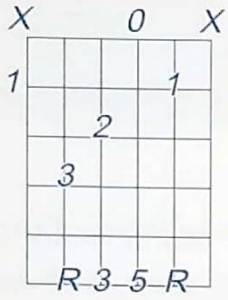
ข้าพเจ้าคิดว่าน่าจะเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่สนใจและนำไปสู่ความสำเร็จของที่จะประกอบวิชาอาชีพทางด้านนี้และขอขอบคุณผู้ที่ให้การสนับสนุนทำให้เกิดงานชิ้นนี้



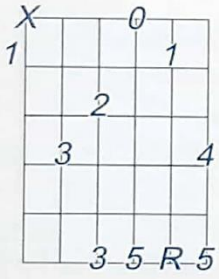
คอร์ด (Chords)

คอร์ดชนิดเมเจอร์ (Major Chord) มีโครงสร้างในบันไดเสียงเมเจอร์คือ นำตัวโน๊ตตัวที่ ๑, ๓, ๕ ของบันไดเสียงนั้นมาเล่นบรรเลงพร้อมกัน จดจำในรูปแบบต่าง ๆ ให้ได้ก่อนนำไปประยุกต์ใช้ คอร์ดชนิดไมเนอร์ (Minor Chord) มีโครงสร้างในบันไดเสียงไมเนอร์คือ นำตัวโน๊ตตัวที่ ๑, ๓, ๕ ของบันไดเสียงนั้นมาเล่นบรรเลงพร้อมกัน จดจำในรูปแบบต่าง ๆ ให้ได้ก่อนนำไปประยุกต์ใช้

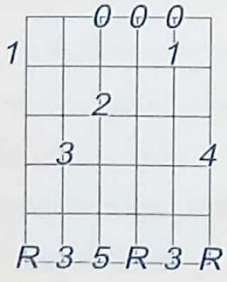
รูปแบบการจับคอร์ด C (ซี เมเจอร์)
ในรูปแบบนี้จะเห็นได้ว่ามีการอุดสาย ๑ และ ๖ ไม่ให้มีเสียงดัง ซึ่งโดยปกติแล้วจะมีหลายคนไม่คำนึงถึงเรื่องนี้เลย



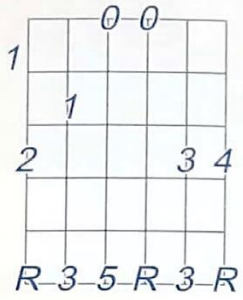
รูปแบบการจับคอร์ด C (ซี เมเจอร์)
ในรูปแบบนี้มีข้อแตกต่างเล็กน้อยที่สาย ๑ คือใช้นิ้วก้อยกดที่เฟรต ๓ ทำให้เราได้เสียงที่แตกต่างไปจากรูปแบบเดิม



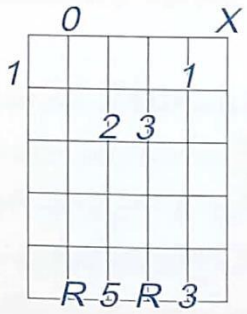
รูปแบบการจับคอร์ด G (จี เมเจอร์)
รูปแบบนี้เป็นการประยุกต์คอร์ด C เมเจอร์ ดังนั้นถ้ามีการจับคอร์ด C ในรูปแบบ ๑ และ ๒ ทางเดินคอร์ดที่เป็นคอร์ด G จะนิยมจับคอร์ด G เมเจอร์แบบตัวอย่างนี้



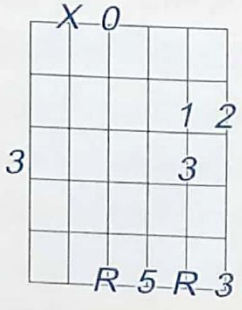
รูปแบบการจับคอร์ด G (จี เมเจอร์)
รูปแบบนี้ส่งผลต่อการจับคอร์ดประเภทอื่น ๆ ได้อย่างลงตัว

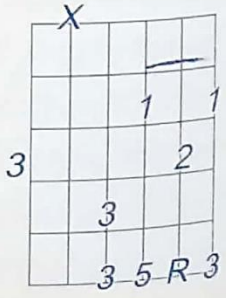


รูปแบบการจับคอร์ด Am (เอ ไมเนอร์)
รูปแบบนี้เป็นรูปแบบทั่วไปที่นิยมเล่น ถ้านำรูปแบบแต่ละรูปแบบมาผสมผสานก็จะได้เสียงที่หลากหลาย



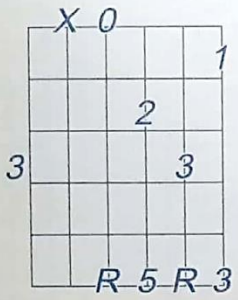
รูปแบบการจับคอร์ด D (ดี เมเจอร์)
รูปแบบนี้เป็นรูปแบบทั่วไปที่นิยมเล่นกัน โดยทั่วไป





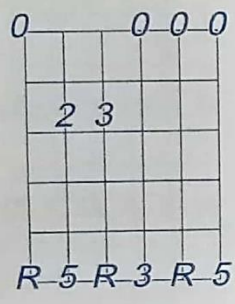
รูปแบบการจับคอร์ด Dm (ดี ไมเนอร์)

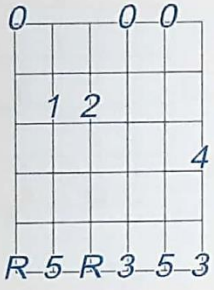
รูปแบบนี้เป็นรูปแบบทั่วไปที่นิยมเล่นกัน โดยทั่วไป



รูปแบบการจับคอร์ด Em (อี ไมเนอร์)

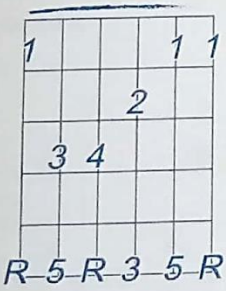
รูปแบบนี้เป็นรูปแบบทั่วไปที่นิยมเล่นกัน โดยทั่วไป

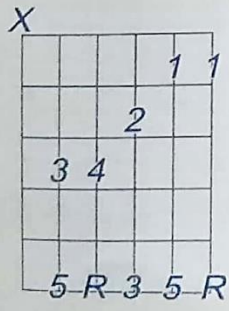


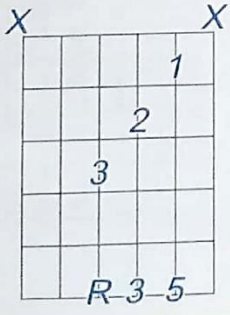


รูปแบบการจับคอร์ด F (เอฟ เมเจอร์)

รูปแบบนี้เป็นรูปแบบทั่วไปที่นิยมเล่นกัน โดยทั่วไป

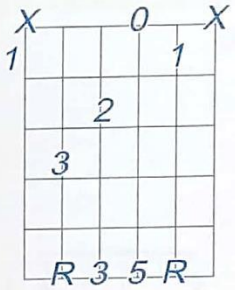


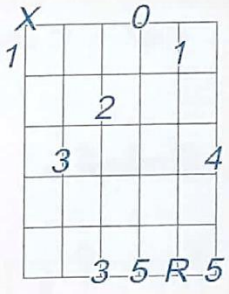


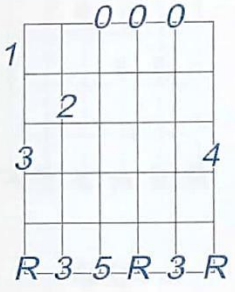


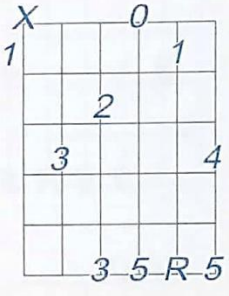
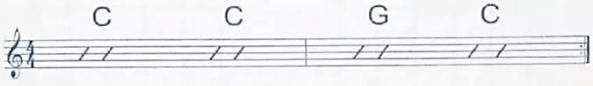
จากรูปแบบที่ได้เห็นทั้งหมดเป็นส่วนหนึ่งที่จะทำให้การเล่นกีตาร์ของผู้เล่นเกิดความหลากหลายได้ ลองหาบทเพลงมาเล่นดูโดยใช้คอร์ดเหล่านี้หวังว่าจะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ก่อนอื่นข้อฝากแบบฝึกหัดไว้เพื่อใช้ในการปฏิบัติ

แบบฝึกหัดที่ ๑

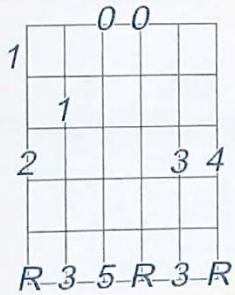


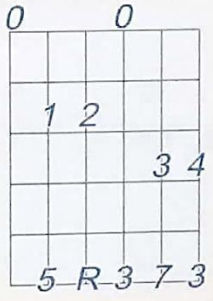


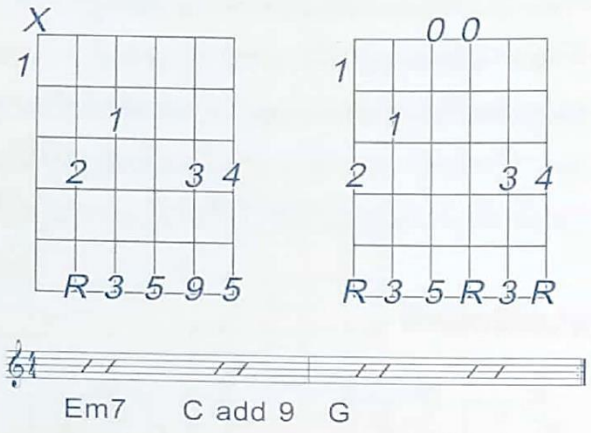




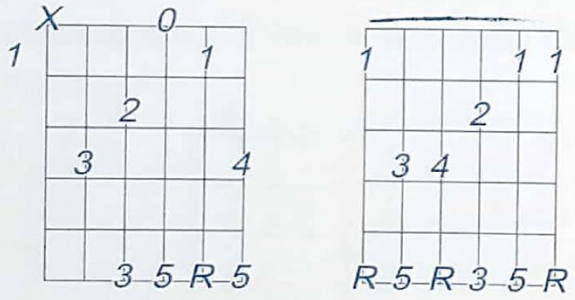
แบบฝึกหัดที่ ๒

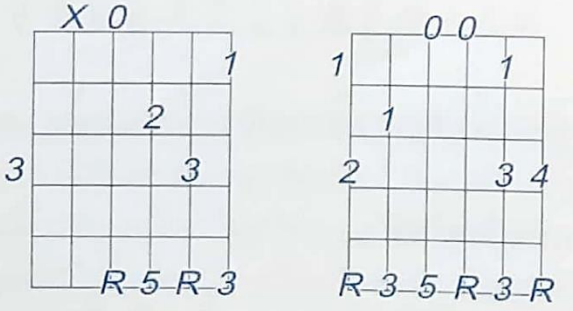




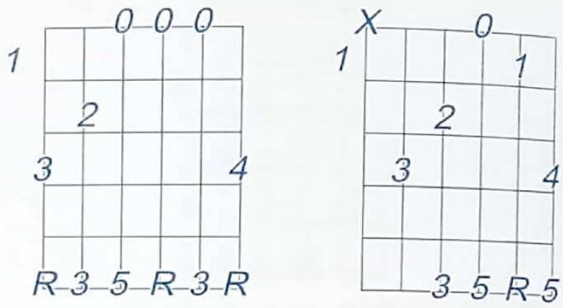


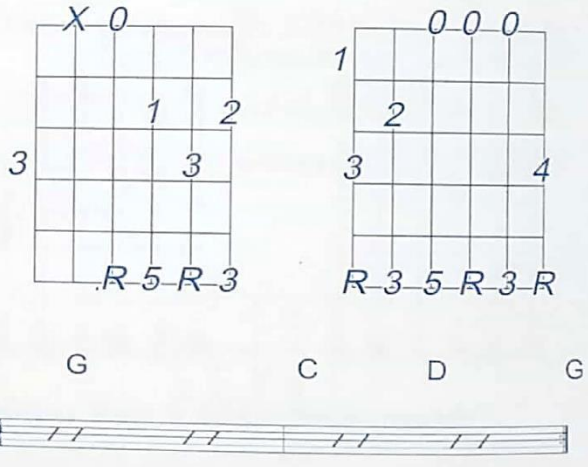
แบบฝึกหัดที่ ๓



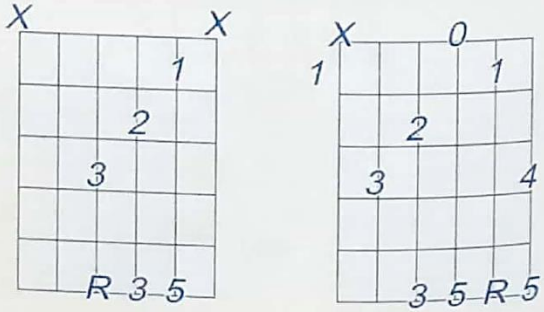


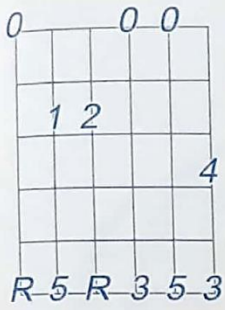
แบบฝึกหัดที่ ๔

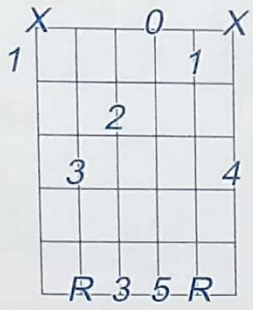


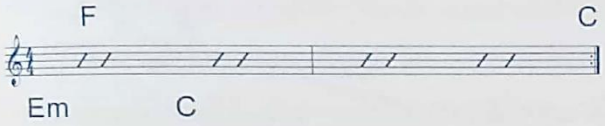


แบบฝึกหัดที่ ๕

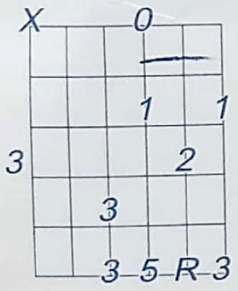


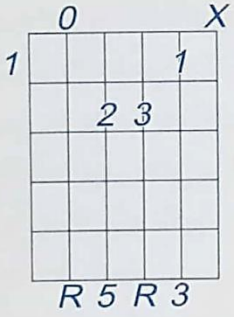

0 0 0
1 2
4
R 5 R 3 5 3

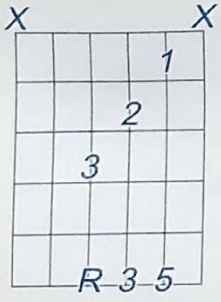

X 0 X
1 1
2
3 4
R 3 5 R

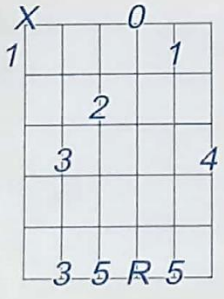

F C
Em C

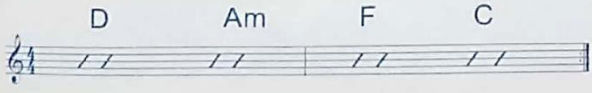
แบบฝึกหัดที่ ๖


X 0
1 1
3 2
3
3 5 R 3


0 X
1 1
2 3
R 5 R 3


X X
1
2
3
R 3 5


X 0
1 1
2
3 4
3 5 R 5


D Am F C

รักใดเล่า เท่าแม่รัก

นันทิกานต์ บุตรบาล

แม่ ดูจะเป็นคำพูดคำแรกที่ลูก ๆ ทุกคนเรียกก็ว่าได้ หรือเป็นปฐมคำพูดที่เปล่งเสียงออกมาจากเมื่อครั้งเยาว์วัย เมื่อบุตรอยู่ในท้อง เมตตาก็เกิดขึ้นด้วยรำพึงว่าเมื่อไรเราจึงจะเห็นลูกน้อย ความรักที่แม่มีต่อลูกจึงต่างกับผู้อื่นที่เขาจะรัก เขาจะพิจารณาที่รูป, ทรัพย์ และวิชา ด้วยรักเพราะต้องประสงค์และหวังผลได้จากตัวเรามากกว่าเกื้อกูลกัน แต่ในความรักของแม่ ท่านรักเราอย่างปราศจากเงื่อนไขตอบแทน แม่ทุกคนต่างเป็นห่วงเป็นใยในตัวลูกตั้งแต่เป็นทารก คอยดูแล ยุงไม่ให้ไต่ ไรไม่ให้ตอม ในบางครั้งต้องกลายเป็นคนโหดร้ายกับสิ่งที่มาทำร้ายลูก เสียงที่ลูกร้องมันทุกข์ทรมานหัวใจแม่ท่านทนไม่ได้ ต้องดิ้นรน เอาใจใส่ในการช่วยเหลือลูกทันที แม้ตัวเองจะทุกข์ยากเพียงไร ก็ไม่เป็นอุปสรรค ขอให้ได้ช่วยลูกของตนพ้นจากความทุกข์เท่ากัน พลอยยินดีด้วยกับการเจริญวัยของบุตร เปรียบน้ำทิพย์ชโลมจิตใจพ่อแม่ ให้ท่านทั้งสองมีจิตใจที่อ่อนโยน มีความสุขที่ได้เห็นบุตรน้อยน่ารักน่าเอ็นดู เมื่อลูกเติบโตเป็นผู้ใหญ่ มีความเจริญก้าวหน้า ประสบความสำเร็จในชีวิต พ่อแม่ก็พลอยอิ่มใจด้วยเสมอ แม่เป็นผู้ที่มีจิตใจเที่ยงธรรม มีสติปัญญารู้ว่าสิ่งใดควรทำ และไม่ควรทำให้ลูก เมื่อใดควรให้โอกาสลูกได้ฝึกหัดเพื่อให้ลูกของตนได้เลี้ยงดูตนเอง และครอบครัวต่อไปในอนาคต แต่ยามใดที่ลูกต้องการความช่วยเหลือ แม่จะเข้าไปเป็นธุระทันที

ก่อนนั้นแม่เคยคิดว่า แม่เกิดมาเพื่อพ่อ มีชีวิตเพื่อพ่อ แต่เมื่อแม่มีลูก ความคิดแม่ก็เปลี่ยนไป แม่เริ่มมีความหวังในชีวิตใหม่ที่เกิดขึ้น และเข้าใจว่า แม่เกิดมาเพื่อลูกโดยแท้จริง แม่จึงหวงหาอาทรทั้งยามกินยามนอน คอยดูแลเอาใจใส่ตลอดเวลา เพื่อให้ลูกเติบโตอย่างแข็งแรงพร้อมด้วยสติปัญญา แม่มักจะตื่นเต้นเสมอกับสิ่งใหม่ ๆ ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงของตัวลูกที่เรียกว่า ขั้นตอนการพัฒนาการ แม่จะคอยนับวันเดือน ปี ที่ลูกเติบโตว่าเมื่อใดที่คว่ำกายได้เอง, คลานได้, ตั้งไข่ได้, เดินได้ แม่จะมีเรื่องพูดคุยเกี่ยวกับการพัฒนาการของลูกให้ผู้คนรอบข้างฟังอย่างไม่รู้เบื่อ โดยเฉพาะแม่จะตื่นเต้นยิ่งนักเมื่อลูกเริ่มส่งเสียงอ้อแอ้แล้วเอ่ยเรียกตนว่า “แม่”

นี่คือหน้าที่ของสตรีเพศ ที่ตนได้สานต่อบรรพบุรุษในการสร้างโลก ทำการอุ้มชูฟูมฟักให้ผู้เกิดใหม่ได้เรียนรู้ และรู้จักถึงหน้าที่ของสตรีเพศ แม่จึงภูมิใจในตัวลูก และภูมิใจในหน้าที่ของตนเป็นที่สุด

เมื่อลูกเดียงสา หรือรู้ความมากขึ้น แม่จะพร่ำสอนให้รู้จักเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ รอบตัว รู้จักเรียกญาติพี่น้องปู่ย่า ตายาย ให้รู้จักการอยู่ร่วมกันในสังคม : การพูด กิน ไหว้ การแต่งกาย แม่จะเป็นผู้ดูแลฝึกหัดกิริยามารยาทแก่ลูก แม่จึงเป็นครูอาจารย์ก่อนใครทั้งหมด ดังที่นักปราชญ์ได้ขนานนามว่า แม่เป็นบูรพาจารย์ของลูก

ครั้นลูกได้เติบโตพอจะเล่าเรียนได้แล้ว แม่จะขวนขวายหาสถานศึกษาให้แก่ลูก ส่งเสียให้ลูกได้มีโอกาสศึกษาเล่าเรียนมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ สถานศึกษาใดที่ครูอาจารย์มีชื่อเสียง แม่เพียรพยายามให้ลูกได้เข้าศึกษาเช่นเดียวกับผู้อื่น ; ทรัพย์สมบัติของแม่ที่เก็บรวบรวมได้ จึงเป็นไปเพื่อการศึกษา และค่าใช้จ่ายของลูก ด้วยเกรงว่าลูกจะลำบาก แม่จึงยอมอดทนเสียสละเพื่อลูก

หน้าที่ของแม่จึงเป็นหน้าที่ที่ยิ่งใหญ่กว่าน้ำในมหาสมุทร เท่าที่ได้นำภาระหน้าที่ที่ยิ่งใหญ่กว่าน้ำในมหาสมุทร เท่าที่ได้นำภาระหน้าที่ของแม่มากกล่าวอ้างในข้างต้น จึงเป็นเพียงน้ำหยดหนึ่งในห้วงมหาสมุทร บุญคุณของแม่จึงมีมากมายมหาศาล

จากการที่แม่ได้ทำหน้าที่บำรุงเลี้ยงดูลูกให้เติบโต การทำหน้าที่ของแม่ให้สมบูรณ์แท้จึงเป็นความลำบากและยากอย่างยิ่ง แต่แม่ของลูกก็ได้ทำหน้าที่ "แม่" ตามที่ธรรมชาติได้มอบหมายให้ด้วยความไว้วางใจอย่างดีที่สุด

หน้าที่ของแม่ที่สำคัญส่วนใหญ่พอจะอธิบายได้โดยสังเขปได้ ดังต่อไปนี้

๑. ห้ามลูกไม่ให้ทำความชั่วทุกอย่าง ที่เป็นผลร้ายแก่ต้นตระกูล และประเทศชาติ

๒. ให้พยายามทำความดีให้มากที่สุด เท่าที่ลูกจะทำได้

๓. ให้ศึกษาเล่าเรียนได้เป็นอย่างดี โดยอุปการะให้เป็นผลสำเร็จเพื่อประกอบอาชีพต่อไป

๔. เมื่อลูกสมควรจะมีภรรยาสามีได้ ก็จัดการตกแต่งให้ตามฐานะด้วยความพอใจ

๕. ในสมัยที่ลูกควรจะรับทรัพย์สมบัติอย่างไร เท่าใดเพื่อเอาไปเป็นกำลังประกอบอาชีพก็มอบให้ตามฐานะ

ด้วยความเป็นแม่ที่เอื้ออาทร ห่วงใยลูกทุกคน แม่จึงหวังว่าลูกของตนจะเป็นคนดี เป็นพลเมืองที่สมบูรณ์ของประเทศชาติ แม่พยายามเลี้ยงดูลูกอย่างเต็มกำลังความสามารถ ด้วยกลัวว่าลูกจะประพฤติตัวเหลวไหล ออกนอกลู่นอกทางงานทุกงานแม้จะเหนื่อยยาก และสำคัญเพียงใดก็ไม่อาจเทียบ และมีคุณค่าได้เท่ากับงานเลี้ยงลูก ซึ่งเป็นงานสร้างคนให้เติบโตขึ้นอย่างสมบูรณ์พร้อมทั้งร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา ถ้าขาดแม่ผู้เลี้ยงดูอย่างเอาใจใส่ใกล้ชิด ลูกคงไม่อาจเติบโตพร้อมทุกประการได้

ความรักของแม่เปรียบดังท้องฟ้า คอยปกป้องคุ้มครองเรา แม่จะมองเราเป็นเด็กเสมอ ไม่ว่าเราจะแต่งงานมีครอบครัวที่อบอุ่นเพียงไร แม่ก็จะคอยเฝ้าดูเราอยู่ห่าง ๆ เปรียบเสมือนว่า "รักแบบไม่มีเงื่อนไข" เมื่อก่อน ข้าพเจ้าเองก็รู้ว่าแม่รักข้าพเจ้ามากเพียงใด จนแต่งงานมีครอบครัวแม่ก็สอนว่าให้รักคนที่เขารักแม่มาก ๆ หมายถึง ถ้าผู้ชายคนไหนที่เขารักแม่มากๆ เมื่อแต่งงานด้วยแล้วเขาก็จะรักเราเพราะเขาเป็นคนให้เกียรติผู้หญิง ชีวิตครอบครัวจะอบอุ่นและก็สอนให้ข้าพเจ้ารักแม่ของฝ่ายชายเปรียบเสมือนรักแม่ตัวเอง ตามประสาลื้อเงี้ยบอย่างข้าพเจ้า ก็อดคิดไม่ได้ว่าจะรักแม่ฝ่ายชายได้

เท่าแม่เราได้อย่างไร ก็ท่านไม่ได้เลี้ยงเรามา แต่เมื่อแม่สอนก็ค่อย ๆ ปรับตัวเชื่อและปฏิบัติตาม ข้าพเจ้าก็ทำได้ ปัจจุบันเป็นครอบครัวเล็ก ๆ ที่อบอุ่น เพราะครอบครัวที่อบอุ่นเป็นพื้นฐานของสังคมที่เข้มแข็ง หรือจะกล่าวได้อย่างภาคภูมิใจว่าได้ดี เพราะคำสอนของแม่ ซึ่งเกิดจากความรักของแม่ ดังกล่าวในบทความเบื้องต้นว่า รักใดเล่า เท่าแม่รัก

อ้างอิง

พระครูปลัดศีลวัฒน์ (สง่า สุภโร). (๒๕๔๑). ***บูชาพระคุณแม่***. ฉบับปรับปรุง.พิมพ์ครั้งที่ ๑.บริษัท เอส.อาร์.พริ้นติ้ง จำกัด

วรวิทย์ จันทร์ศิริ, อรอนงค์ ตัณสถิต. **คิดเป็น ทำเป็น** : How to **จากชีวิตจริง ตัวอย่างที่ดี ดีกว่าคำสอน**. กรุงเทพฯ.สำนักพิมพ์ขวัญข้าว ๙๔