ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดีย จากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

MUSIC IN THE CULTURAL IDENTITY OF INDIANS FROM UTTAR PRADESH IN THAILAND

ปริทัศน์ เรืองยิ้ม

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2567

ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดีย จากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

ปริทัศน์ เรืองยิ้ม

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2567
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

MUSIC IN THE CULTURAL IDENTITY OF INDIANS FROM UTTAR PRADESH IN THAILAND

PARITAT RUANGYIM

An Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(D.A. (Thai and Asian Music))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2024

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดีย

จากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

ของ

ปริทัศน์ เรืองยิ้ม

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

.....

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... ประธาน

(ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

..... ที่ปรึกษาร่วม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร)

ชื่อเรื่อง	ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดีย จากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย
ผู้วิจัย	ปริทัศน์ เรืองยิ้ม
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2567
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. วีระ พันธุ์เสือ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

งานวิจัยเรื่องดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย มีวัตถุประสงค์หลัก 2 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย และ 2) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรีในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่า องค์ความรู้ทางดนตรีของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยนั้น มีลักษณะเฉพาะที่สืบทอดมาจากประเพณีดนตรีของประเทศอินเดีย โดยมีเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการบรรเลงเพลงภชัน กีรตัน ได้แก่ ฮาร์โมเนียม คาร์ตัล และดอลัค การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงที่บรรเลง พบว่าเพลงส่วนใหญ่มีโครงสร้างที่ประกอบด้วยทำนองท่อนเพลงและท่อนสร้อย มีการเคลื่อนทำนองที่หลากหลายทั้งแบบซ้ำเสียง ตามขั้น และข้ามขั้น โดยมีการใช้จังหวะในระดับปานกลางและเร็ว นอกจากนี้ ยังพบการใช้โน้ตจากถาตหลากหลายประเภท โดยเฉพาะถาตบิลาวัล ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่มีโน้ตธรรมชาติทั้งหมด และมีการนำทำนองในราคะต่าง ๆ มาใช้ในการบรรเลง ดนตรีภชัน กีรตันมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการสร้าง หล่อหลอม และธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการรวมกลุ่มและสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในชุมชน นอกจากนี้ ดนตรีภชัน กีรตันยังเป็นระบบสัญญะที่ใช้ในการสร้างภาพตัวแทนทางวัฒนธรรม สะท้อนถึงความเชื่อ ค่านิยม และประเพณีของชุมชน และในบริบทของทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ดนตรีภชัน กีรตันยังถือเป็นงานศิลปะที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์ ความรู้สึก และจิตวิญญาณของผู้ปฏิบัติและผู้ฟัง กระบวนการข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของดนตรีในการเป็นทั้งองค์ความรู้ที่สืบทอดกันมาในชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย และเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างและรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของพวกเขาในบริบทสังคมไทย

คำสำคัญ : ดนตรีอินเดีย, อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม, คนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ, คีตาอาศรม, ภชัน กีรตัน, ภาพตัวแทน, สุนทรียศาสตร์

Title	MUSIC IN THE CULTURAL IDENTITY OF INDIANS FROM UTTAR PRADESH IN THAILAND
Author	PARITAT RUANGYIM
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2024
Thesis Advisor	Associate Professor Dr. Veera Phansue
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Surasak Jamnongsarn

This research has the following aims: 1) to study the musical knowledge of Indians from Uttar Pradesh in Thailand, and 2) to examine the cultural identity created by music at the Geeta Ashram Association of Thailand. This study employed a qualitative research methodology, gathering data through document analysis and fieldwork. The research findings reveal that the musical knowledge of Indians from Uttar Pradesh at the Geeta Ashram Association of Thailand possesses unique characteristics inherited from the musical tradition of India. The primary musical instruments used in the performance of Bhajan Kirtan include the harmonium, kartals, and dholak. The analysis of the musical characteristics of the performed songs reveals that most songs have a structure comprising verses and a refrain, with diverse melodic movements including repetition, stepwise progression, and leaps. Medium and fast tempos are employed. Furthermore, the study identified the use of notes from various scales (thaats), particularly Bilawal, which features all natural notes, and the incorporation of melodic patterns based on different ragas in the performance. Bhajan Kirtan plays a crucial role in creating, shaping, and maintaining cultural identity by serving as a tool for community cohesion and fostering a sense of unity within the community. Additionally, Bhajan Kirtan functions as a sign system used to create cultural representations, reflecting the beliefs, values, and traditions of the community. In the context of aesthetic theory, Bhajan Kirtan is also considered an art form with aesthetic value, impacting the emotions, feelings, and spirituality of both performers and listeners. In conclusion, this research demonstrates the significance of music as both a body of knowledge passed down within the Uttar Pradesh Indian community in Thailand and as an essential tool for creating and preserving their cultural identity within the Thai social context.

Keyword : Indian Music, Cultural Identity, Indians from Uttar Pradesh, Geeta Ashram, Bhajan Kirtan, Representation, Aesthetics

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีด้วยความอนุเคราะห์จากคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้มีอุปการะคุณทุกท่านที่ได้กรุณาให้ความช่วยเหลือ สนับสนุน ให้ความรู้ คำแนะนำ และคำปรึกษาที่เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา แนะนำแนวทางการทำวิจัย ตรวจสอบแก้ไข และให้ข้อคิดเห็นอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งตลอดระยะเวลา ความรู้และประสบการณ์ของท่านอาจารย์ทั้งสองท่านเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้งานวิจัยนี้สมบูรณ์

กราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบปากเปล่าวิทยานิพนธ์ทุกท่าน ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (ประธานผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร ที่ได้กรุณาเสียสละเวลาให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอันมีค่าในการปรับปรุงแก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

งานวิจัยนี้จะไม่สามารถสำเร็จได้หากปราศจากความร่วมมือจากผู้ให้ข้อมูลทุกท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสมาชิกของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยที่ได้กรุณาเปิดพื้นที่ให้ข้อมูลและอำนวยความสะดวกในการเก็บข้อมูลภาคสนาม รวมถึงผู้ให้ข้อมูลสำคัญทุกท่าน ได้แก่ อาจารย์วรินทร์พร เอื้ออนันต์ นายราจีฟ ทริปาตี อาจารย์กิตติพงษ์ บุญเกิด รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี นายซูเทพ ซูกูล และ นายสุรินทร์ ดูเบย์ ที่ได้กรุณาเสียสละเวลาให้สัมภาษณ์และแบ่งปันข้อมูลเชิงลึกอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

ท้ายที่สุดขอกราบขอบพระคุณครอบครัวและเพื่อน ๆ ทุกคนที่คอยเป็นกำลังใจให้ความช่วยเหลือ และเป็นแรงสนับสนุนที่สำคัญมาโดยตลอด คุณค่าและประโยชน์อันพึงมีจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นเครื่องบูชาพระคุณแด่บิดา มารดา ครู อาจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่าน และขอน้อมอุทิศคุณูปการอันเกิดจากงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นกุศลและเครื่องบูชาแด่ครูดนตรีและนักดนตรีผู้ล่วงลับทุกท่าน ซึ่งเป็นผู้มีส่วนสำคัญในการสืบทอดและธำรงรักษาศิลปะแห่งดนตรีไว้ให้คงอยู่ตราบจนปัจจุบัน

ปริทัศน์ เรืองยิ้ม

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูปภาพ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของงานวิจัย 6

ความสำคัญ 6

ขอบเขตของการวิจัย 7

ขอบเขตด้านพื้นที่ 7

ขอบเขตกลุ่มประชากร 7

ขอบเขตประเด็นการศึกษา 7

ข้อตกลงเบื้องต้น 7

นิยามศัพท์เฉพาะ 8

กรอบแนวคิด 10

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 13

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง 13

1.1 เอกสารที่เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรม 13

1.2 เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของชาวอินเดียในประเทศไทย 19

1.3 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย 25
2. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 26
2.1 ทฤษฎีอัตลักษณ์ 26
2.2 แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน 28
2.4 ทฤษฎีดนตรี 36
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 48
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 54
การเก็บรวบรวมข้อมูล 54
การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล 58
ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 60
การนำเสนอข้อมูล 62
บทที่ 4 ผลดำเนินงานวิจัย 63
1. ดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย 64
1.1. ชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย 64
1.1.1 การเข้ามาในประเทศไทยของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ 64
1.1.2 สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 71
พิธีกรรมทางศาสนา 100
คัมภีร์ภควัทคีตา 119
1.2 องค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 124
1.2.1 ภชัน กีรตัน 124
1.2.2 นักดนตรี 126
1.2.3 ชุดแต่งกายนักดนตรี 131
1.2.4 เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง 132

ฮาร์โมเนียม (Harmonium) 132
คาร์ตัล (kartal) 136
ดอลัค (Dholak) 139
1.2.5 รูปแบบวงดนตรี 141
1.2.6 ตาละ (Taal) 141
1.2.7 สวระ (Swara) 148
1.2.8 สับตะกะ (Saptak) 150
1.2.9 ถาต (Thaat) 150
1.2.10 ราคะ (Raga) 153
1.2.11 ลยะ (Laya) 155
1.2.12 บทเพลง 156
1.2.13 การขับร้อง 157
1.2.14 บทร้อง 158
1.3 บทเพลงในพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 189
1.3.1 เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ 194
1.3.2 เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล 201
1.3.3 เพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล 209
1.3.4 เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี 218
1.3.5 เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม 235
1.3.6 เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี 248
1.3.7 เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ 262
1.3.8 เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา 270
1.3.9 เพลงศรี หนุมาน จาลีสา 281

1.3.10 เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี 308
1.3.11 เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต 324
2. อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรี ณ สมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย 342
2.1 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 343
2.1.1 ค่านิยมและความเชื่อ 343
2.1.2 ประเพณีและพิธีกรรม 354
2.1.3 การแต่งกาย 357
2.1.4 อาหาร 362
2.2 ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 364
2.2.1 ภชัน กีรตันกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 364
2.2.2 ความสำคัญและลักษณะของดนตรีภชัน กีรตัน 366
2.2.3 บทบาทของดนตรีภชัน กีรตันในสมาคมคีตาอาศรม 368
2.2.4 ความแตกต่างของดนตรีภชัน กีรตันในแต่ละบริบท 368
2.2.5 อิทธิพลทางวัฒนธรรมของดนตรีภชัน กีรตัน 370
2.2.6 ภักติ หัวใจสำคัญที่ขับเคลื่อนดนตรีภชัน กีรตัน 371
2.2.7 องค์ประกอบทางดนตรีภชัน กีรตัน 372
2.2.8 เครื่องดนตรีและรูปแบบการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน 375
2.2.9 องค์ประกอบของบทเพลงภชัน กีรตัน 378
2.3 การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 381
2.3.1 องค์ประกอบของดนตรีภชัน กีรตัน ในฐานะระบบสัญญะ 382
2.3.2 สัญญะแห่งการมีส่วนร่วมและจดจ่อ 390
2.3.3 สัญญะแห่งความศักดิ์สิทธิ์และพลังทางจิตวิญญาณ 392

2.4 ดนตรีภชัน กีรตันและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 393
2.4.1 ทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation) และดนตรีภชัน กีรตัน 396
2.4.2 ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ (Impression) และดนตรีภชัน กีรตัน 397
2.4.3 ทฤษฎีผลกระทบ (Effect) และดนตรีภชัน กีรตัน 398
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 401
สรุปผลการวิจัย 401
อภิปรายผล 416
ข้อเสนอแนะ 419
บรรณานุกรม 420
ภาคผนวก 425
ประวัติผู้เขียน 461

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ตัวอย่างการทับศัพท์เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ 8

ตาราง 2 โน้ตดนตรีอินเดียเมื่อเทียบเท่ากับโน้ตในดนตรีตะวันตก..... 41

ตาราง 3 การเข้ามายังประเทศไทยของคนอินเดียตั้งแต่ยุคสุวรรณภูมิจนถึงสมัยอาณาจักรสุโขทัย... 66

ตาราง 4 กำหนดการจัดงานวันปูรณิมาในแต่ละเดือน ปีพุทธศักราช 2567 114

ตาราง 5 วิธีการบรรเลงกลองดอลัค ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 139

ตาราง 6 โครงสร้างทีนตาละ 143

ตาราง 7 ชื่อเรียกสวระที่เลียนแบบมาจากเสียงร้องของสัตว์ชนิดต่าง ๆ..... 148

ตาราง 8 ถาตพื้นฐาน 10 ถาต 150

ตาราง 9 คำแปลและความหมายชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล..... 161

ตาราง 10 คำแปลและความหมายศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี..... 164

ตาราง 11 คำแปลและความหมายเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม..... 170

ตาราง 12 ราธา ฒูงฒะ ระฮีเนื้อร้องและความหมาย 173

ตาราง 13 เนื้อร้องและความหมายชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา 176

ตาราง 14 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทนำ (Doha) 179

ตาราง 15 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 1-10: สรรเสริญคุณสมบัติของหนุมาน..... 179

ตาราง 16 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 11-20: กล่าวถึงความช่วยเหลือที่หนุมานมีต่อพระราม 180

ตาราง 17 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 21-30: กล่าวถึงอำนาจและอิทธิพลของหนุมาน 181

ตาราง 18 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 31-40 กล่าวถึงประโยชน์ที่ผู้ศรัทธาจะได้รับ..... 182

ตาราง 19 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทส่งท้าย (Doha) 183
ตาราง 20 เนื้อร้องและความหมายเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี 184
ตาราง 21 เนื้อร้องและความหมายเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต 187
ตาราง 22 เสียงกลองดอลักบันทึกโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น 189
ตาราง 23 เสียงคาร์ตัลบันทึกโน้ตบนบรรทัด 1 เส้น 191
ตาราง 24 โน้ตแบบสวระ (Swara) ของอินเดียและกำกับโน้ตแบบดนตรีตะวันตก 191
ตาราง 25 โครงสร้างเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ 196
ตาราง 26 โครงสร้างเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล 204
ตาราง 27 โครงสร้างเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล 212
ตาราง 28 โครงสร้างเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี 226
ตาราง 29 โครงสร้างเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม 241
ตาราง 30 โครงสร้างเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี 255
ตาราง 31 โครงสร้างเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ 264
ตาราง 32 โครงสร้างเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา 274
ตาราง 33 โครงสร้างเพลงศรี หนุมาน จาลีสา 292
ตาราง 34 โครงสร้างเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี 313
ตาราง 35 โครงสร้างเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต 330
ตาราง 36 ทำนองท่อนเพลงและท่อนสร้อยในตำแหน่งต่าง ๆ ของเพลง 379
ตาราง 37 การใช้ทำนองซ้ำกันในแต่ละท่อน 379
ตาราง 38 การปรับเปลี่ยนความยาวของท่อนเพลง 380

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 สวยัมภูลึงค์ ณ โบราณสถานเขาคา.....65

ภาพประกอบ 2 ฐานโยนี ณ โบราณสถานเขาคา.....65

ภาพประกอบ 3 บริเวณในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ณ โบราณสถานเขาคา.....66

ภาพประกอบ 4 ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ (Swami Hari Har Ji Maharaj).....72

ภาพประกอบ 5 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในพิธีปิดการประชุมนานาชาติ คีตาอาศรม ครั้งที่ 6.....78

ภาพประกอบ 6 การต้อนรับสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการประชุมนานาชาติ คีตาอาศรม ครั้งที่ 6.....78

ภาพประกอบ 7 สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก ดร. การาน ซิงห์ สมาชิกสภาราชยะแห่งอินเดีย พร้อมด้วย สวามี หริหระ จี มหาราช ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6.....79

ภาพประกอบ 8 สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก ร่วมกับท่านสวามี ฮาริฮาจิ มหาราจ ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6.....79

ภาพประกอบ 9 ท่านสวามีโลเกศนันท์ คีรี กับท่านสวามี ฮาริฮาจิ มหาราจ ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6.....80

ภาพประกอบ 10 ศรี ดี.เอส. นินทรา ประธานคีตาอาศรม พร้อมด้วยแขกผู้มีเกียรติท่านอื่น ๆ บนเวทีของการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6.....80

ภาพประกอบ 11 ดร. ปรีดี เกษมทรัพย์ รองประธานอาวุโสมูลนิธิคีตาอาศรมนานาชาติ และอดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับท่านสวามี หริหระ จี มหาราช ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6.....81

ภาพประกอบ 12 สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย.....83

ภาพประกอบ 13 ป้าย JAI SHREE KRISHNA (ชัยศรีกฤษณะ).....84

ภาพประกอบ 14 รูปพระกฤษณะถือธนูเขียนว่า **राधे राधे** “ชัยศรีราม”..... 84

ภาพประกอบ 15 รูปเครื่องดนตรีบันสุรี (Bansuri) เขียนว่า **राधे राधे** (ราเธ ราเธ)..... 85

ภาพประกอบ 16 ภาพพระวิษณุและพระแม่ลักษประทับอยู่ที่ไวคุนธา (Vaikuntha) 85

ภาพประกอบ 17 ภาพพระกฤษณะต้อนรับพราหมณ์สุดามา 86

ภาพประกอบ 18 ภาพวิศวรูปพระกฤษณะ (The Universal Form) 87

ภาพประกอบ 19 ภาพพระกฤษณะทรงสอนภควัทคีตาให้อรชุน..... 88

ภาพประกอบ 20 ภาพความรักอันบริสุทธิ์ของพระกฤษณะและพระแม่ราธา..... 89

ภาพประกอบ 21 ภาพพระกฤษณะมีพระเมตตาของต่อผู้ศรัทธา..... 90

ภาพประกอบ 22 ภาพพระกฤษณะทรงขโมยเนย..... 91

ภาพประกอบ 23 ห้องรับประทานอาหาร ชั้น 2 ของสมาคมฯ..... 92

ภาพประกอบ 24 ห้องเก็บของ ชั้น 3 92

ภาพประกอบ 25 ห้องเทวาลัยที่ประดิษฐานศิวลึงค์ ชั้น 3..... 93

ภาพประกอบ 26 เทวรูปพระกฤษณะและพระแม่ราธา 94

ภาพประกอบ 27 เทวรูปพระแม่อุมาเทวี..... 95

ภาพประกอบ 28 พระพุทธรูป..... 96

ภาพประกอบ 29 เทวรูปหนุมาน..... 97

ภาพประกอบ 30 รูปปั้นท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ 98

ภาพประกอบ 31 หนังสือบทสวดภควัทคีตา ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 107

ภาพประกอบ 32 ประโยคภควัทคีตาบนกระดานไวท์บอร์ดที่เขียนไว้ก่อนเริ่มพิธี 107

ภาพประกอบ 33 ชนวนที่ใช้จุดไฟในพิธีอารตี 110

ภาพประกอบ 34 อุปกรณ์การทำชนวนจุดไฟพิธีอารตี 111

ภาพประกอบ 35 อาหารมังสวิรัติในพิธีปริติโภช ประสาท 113

ภาพประกอบ 36 การปรุงอาหารมังสวิรัติในพิธีปริติโภช ประสาท 113

ภาพประกอบ 37 คัมภีร์ภควัทคีตา 119
ภาพประกอบ 38 แฟลชไดร์ฟสำหรับทำเสียงกลองอินเดีย 130
ภาพประกอบ 39 นามบัตรการรับงานทำพิธีกรรมต่างของ นายราจีฟ ทริปาตี 131
ภาพประกอบ 40 ชุดนักดนตรีงานที่ไม่เป็นทางการ 131
ภาพประกอบ 41 ชุดนักดนตรีงานที่เป็นทางการ 132
ภาพประกอบ 42 ส่วนประกอบของฮาร์โมเนียม 133
ภาพประกอบ 43 การดึงหมุดเพื่อทำให้เกิดเสียงและกังวานมากขึ้น 135
ภาพประกอบ 44 เลื่อนคัปเปลอร์เพื่อให้เสียงเดียวกันที่สูงขึ้นอีกอ็อกเทฟกดเองโดยอัตโนมัติ ... 135
ภาพประกอบ 45 คาร์ตัล (kartal) 136
ภาพประกอบ 46 คาร์ตัล เสียง เด 137
ภาพประกอบ 47 คาร์ตัล เสียง เน 137
ภาพประกอบ 48 คาร์ตัล เสียง ทัก 138
ภาพประกอบ 49 รูปแบบวงดนตรีบรรเลงประกอบพิธีภชัน 141
ภาพประกอบ 50 สวระ (Swara) 149
ภาพประกอบ 51 สับตะกะ (Saptak) 150
ภาพประกอบ 52 พระกฤษณะสังหารอสูรมุระ 163
ภาพประกอบ 53 กฤษณะในบทบาทดาโมดรัม ถูกยโศธามัดไว้ 169
ภาพประกอบ 54 การสัมผัสเท้าผู้สูงอายุ 344
ภาพประกอบ 55 การอัษฎางค์ 345
ภาพประกอบ 56 พระพุทธรูป ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 351
ภาพประกอบ 57 ชุดโดทีกูรตะ (Dhoti Kurta) 358
ภาพประกอบ 58 ชุดซาลวาร์ กูรตะ (Salwar Kurta) 359
ภาพประกอบ 59 ชุดซาลวาร์ (Salwar Kameez) 360

ภาพประกอบ 60 ชุดสาหรี (Saree) 361
ภาพประกอบ 61 ฮาร์โมเนียม 376
ภาพประกอบ 62 ดอลัก 376
ภาพประกอบ 63 คาร์ตัล 377
ภาพประกอบ 64 รูปแบบวงดนตรีภชัน กีรตัน 377
ภาพประกอบ 65 รูปแบบวงดนตรีภชัน กีรตัน 378
ภาพประกอบ 66 ภาพคลื่นยักษ์นอกฝั่งคะนะงะวะ (The Great Wave off Kanagawa) 396

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรม อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเป็นศูนย์กลางการค้าขายทางทะเลและทางบกมาตั้งแต่อดีตกาล การสงครามเพื่อขยายอาณาเขตและป้องกันตนเอง รวมถึงการย้ายถิ่นฐานของผู้คนจากหลากหลายภูมิภาคด้วยเหตุผลต่าง ๆ ทั้งการแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจ การลี้ภัยการเมือง หรือการหนีภัยธรรมชาติ ปัจจัยเหล่านี้หล่อหลอมให้ดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบันกลายเป็นแหล่งรวมของผู้คนและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน วัฒนธรรมอินเดียถือเป็นหนึ่งในอารยธรรมสำคัญที่หลั่งไหลเข้ามาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ผ่านกลุ่มพ่อค้าที่เดินทางมากับเรือสินค้า แรงงานฝีมือที่ติดตามมา และผู้อพยพชาวอินเดียที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยหลายระลอก โดยเฉพาะในช่วงที่อินเดียประสบปัญหาความขาดแคลนภายในประเทศหรือการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง การเข้ามาของชาวอินเดียได้ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง ทิ้งไว้ซึ่งมรดกทางโบราณคดี ศาสนา ภาษา และศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ร่องรอยความเจริญรุ่งเรืองที่ปรากฏผ่านโบราณสถาน เช่น เทวาลัย ปราสาทหิน และโบราณวัตถุจำนวนมาก อาทิ เทวรูป ศิวลึงค์ จารึกอักษรปัลลวะและทมิฬ ที่ค้นพบกระจายอยู่ทั่วประเทศ สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงศรัทธาและความเชื่อที่หยั่งรากลึกในดินแดนสุวรรณภูมิ ดินแดนที่ปรากฏชื่อในคัมภีร์โบราณและเชื่อกันว่าเป็นศูนย์กลางความมั่งคั่งทางตะวันออก มาเป็นเวลากว่า 2,000 ปี

จากหลักฐานทางโบราณคดีที่ครอบคลุมทั้งสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจารึก พบว่าชุมชนโบราณหลายแห่งในพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำสำคัญ พื้นที่ราบระหว่างภูเขาในภาคใต้ และภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย ได้รับและปรับใช้อารยธรรมอินเดีย รวมถึงการนับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยได้รับอิทธิพลหลักจากวัฒนธรรมอินเดียใต้ที่เผยแผ่ผ่านเครือข่ายเส้นทางการค้าทางทะเลที่เชื่อมโยงมหาสมุทรอินเดียกับทะเลจีนใต้ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 10 - 14 ดังปรากฏหลักฐานประติมากรรมสำริดและศิลาเก่าแก่ที่สุดในลัทธิไศวนิกาย (นับถือพระศิวะเป็นเทพสูงสุด) และไวษณพนิกาย (นับถือพระวิษณุหรือพระนารายณ์เป็นเทพสูงสุด) ในจังหวัดนครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี และพัทลุง โดยเฉพาะเทวสถานเขาคา อำเภอสิชล จังหวัดนครศรีธรรมราช ที่ได้รับการขนานนามว่าเป็น “วิมานแห่งพระศิวะมหาเทพ” หรือ “ไศวภูมิมณฑล”

สะท้อนแนวคิดการจำลองจักรวาลและเขาพระสุเมรุอันเป็นที่ประทับของพระศิวะ (กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม, 2561, น. 43-48)

อิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียและศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูยังคงสืบเนื่องและปรับเปลี่ยนรูปแบบให้สอดคล้องกับบริบทสังคมไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพราหมณ์ผู้ประกอบพระราชพิธีในราชสำนักส่วนใหญ่มีพื้นเพมาจากภาคใต้ของประเทศไทย โดยเฉพาะจากเมืองนครศรีธรรมราชและพัทลุง ซึ่งมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์และนามสกุลที่บ่งชี้ว่าเป็นพราหมณ์ที่สืบเชื้อสายมาจากรัฐทมิฬนาดู ประเทศอินเดีย อันเป็นแหล่งอารยธรรมดราวิเดียนที่ยิ่งใหญ่และมีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่วัฒนธรรมอินเดียไปยังเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การตั้งถิ่นฐานของชาวอินเดียในกรุงเทพมหานคร โดยเฉพาะกลุ่มพ่อค้าและผู้ประกอบอาชีพต่าง ๆ ยังนำไปสู่การสร้างศาสนสถานสำคัญเพื่อเป็นศูนย์รวมจิตใจและประกอบพิธีกรรม เช่น เทวสถานเจ้าแม่อุมาเทวี (วัดพระศรีมหาอุมาเทวีหรือที่รู้จักกันในนามวัดแขกสีลม) ซึ่งสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2422 โดยหลวงโยเซ (สันนิษฐานว่าเป็นหลวงยศเสเสาวราช “ซิน” ขุนนางเชื้อสายอินเดีย) ศาสนสถานแห่งนี้ไม่เพียงแต่เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรม แต่ยังเป็นศูนย์กลางของชุมชนชาวอินเดียและผู้ศรัทธาชาวไทย บทบาทของพราหมณ์ในราชสำนักมีความสำคัญอย่างยิ่งในการประกอบพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และความมั่นคงของราชอาณาจักร สืบมาทุกรัชกาล อาทิ พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ แม้จะมีการปรับเปลี่ยนบทบาทและสถานะภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 แต่ในรัชกาลปัจจุบัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ ให้พราหมณ์ปฏิบัติพระราชพิธีสำหรับพระองค์และประเทศชาติต่อไป แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อมรดกทางวัฒนธรรมนี้ (บำรุง คำเอก, 2549, น. 205)

อิทธิพลดังกล่าวนี้ยังปรากฏชัดเจนและแทรกซึมอยู่ในวัฒนธรรมไทยอย่างกว้างขวาง ตั้งแต่ชื่อสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากชื่อเมืองหรือแคว้นในอินเดีย เช่น อโยธยา (จากอโยธยา) ลพบุรี (จากลวปุระ) ทวารวดี รวมถึงวรรณคดีสำคัญของชาติ เช่น รามเกียรติ์ ซึ่งมีเค้าโครงเรื่องมาจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย อนิรุทธิ์คำฉันท์ที่กล่าวถึงความรักของพระอนิรุทธิ์กับนางอุษา และยังปรากฏในประเพณีเทศกาลต่าง ๆ เช่น ประเพณีสงกรานต์ ซึ่งมีรากฐานมาจากประเพณีปีใหม่ของอินเดีย และประเพณีลอยกระทงที่อาจมีความเชื่อมโยงกับการบูชาเทพเจ้าแห่งสายน้ำ ตลอดจนพระราชพิธีสำคัญที่ผสมผสานความเชื่อแบบพราหมณ์ - ฮินดูเข้ากับคติพุทธ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีฉัตรมงคล พระราชพิธี

โสกันต์ (โกนจุก) พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ และพระราชพิธีตรียัมปวาย – ตรีปวาย (พิธีโล้ชิงช้า) ซึ่งล้วนสะท้อนการยอมรับและบูรณาการอิทธิพลทางวัฒนธรรมอินเดียเข้ากับวิถีชีวิตและสถาบันหลักของไทย

ในปัจจุบัน เทวสถานโบสถ์พราหมณ์ ซึ่งตั้งอยู่ ณ เสาชิงช้า กรุงเทพมหานคร ยังคงเป็นศูนย์กลางทางจิตวิญญาณและมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติ คณะพราหมณ์ผู้สืบทอดตำแหน่งและองค์ความรู้ ยังคงทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรมตามจารีตประเพณีโบราณ สวดสาธยายมนตร์ในพระเวทเพื่อสรรเสริญเทพเจ้า อวยชัยให้พร และขอความคุ้มครองเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ประเทศชาติและประชาชน ควบคู่ไปกับการถ่ายทอดศรัทธา องค์ความรู้ทางศาสนา และธรรมเนียมประเพณีอันเป็นสายใยทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบัน (กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม, 2561, น. 43-48)

นอกจากเทวสถานของรัฐที่ได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์แล้ว ชาวอินเดียและผู้มีเชื้อสายอินเดียที่นับถือศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูในประเทศไทยยังได้ร่วมกันจัดตั้งศาสนสถานและสมาคมทางศาสนาของเอกชนหลายแห่ง เพื่อใช้เป็นสถานที่ประกอบกิจกรรมทางศาสนา การศึกษาธรรมะ และการรวมกลุ่มของชุมชน หนึ่งในนั้นคือ “สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย” ซึ่งตั้งอยู่ที่ซอยสุขุมวิท 50 โดยอาคารของสมาคมสร้างขึ้นโดยจำลองสถาปัตยกรรมทางศาสนาแบบอินเดียเหนือ สมาคมแห่งนี้ยึดมั่นในหลักธรรมคำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตา ซึ่งเป็นบทสนทนาเชิงปรัชญาและศาสนาที่ปรากฏอยู่ในภีษมบรรพ (Bhishma Parva) อันเป็นตอนหนึ่งของมหากาพย์มหาภารตะ มหากาพย์เรื่องยิ่งใหญ่ที่รจนาโดยมหาฤาษีวยาส และได้รับการยกย่องให้เป็น “อิติหาสะ” (ประวัติศาสตร์) และ “พระเวทเล่มที่ 5” เนื่องจากบรรจุเนื้อหาที่ครอบคลุมทั้งประวัติศาสตร์ นิติศาสตร์ การปกครอง ปรัชญา ปกรณัมเทพเจ้า และสรรพศาสตร์ต่าง ๆ ที่เป็นรากฐานสำคัญของอารยธรรมอินเดีย อิสรีย์ วุฒิวรากรกิจเมธี (2561, น. 57-79)

คัมภีร์ภควัทคีตา เป็นบทร้อยกรองขนาดเล็กจำนวน 701 โศลก (บทกลอน) แบ่งออกเป็น 18 อัธยายะ (บท) เนื้อหาหลักเป็นการสนทนาระหว่างเจ้าชายอรชุน นักรบผู้แกล้วกล้าแห่งวงศ์ปาณฑพ กับพระกฤษณะ (สารถีและอวตารของพระวิษณุ) ในสมรภูมิกุรุเกษตร ก่อนเริ่มมหาสงครามระหว่างพี่น้องสองตระกูล พระกฤษณะได้ประทานโอวาทแก่อรชุนผู้ท้อแท้และสับสนในหน้าที่ของตน โดยอธิบายถึงสัจธรรมแห่งชีวิต วิถีการดำเนินชีวิตที่ถูกต้อง (ธรรมะ) การกระทำโดยไม่หวังผลตอบแทน (กรรมโยคะ) ความภักดีต่อพระเจ้า (ภักติโยคะ) และความรู้แจ้ง (ญาณโยคะ) รวมถึงเรื่องสวรรค์ นรก การเวียนว่ายตายเกิด และการหลุดพ้น (โมกษะ) หลักธรรมคำสอนใน

คัมภีร์ภควัทคีตานั้นมีความลุ่มลึกและสามารถตีความได้หลายระดับ โดยผสมผสานแนวคิดจากปรัชญาอุปนิษัท ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูยุคหลัง ศาสนาพุทธ และศาสนาสิกข์ ทำให้คัมภีร์นี้ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางและนับเป็นหนึ่งในคัมภีร์ที่มีชื่อเสียงและมีอิทธิพลอย่างสูงต่อวิถีชีวิต ความคิด และจิตวิญญาณของชาวอินเดียและผู้ศึกษาปรัชญาตะวันออกทั่วโลก (กรุณา กุศลาสัย และเรืองอุไร กุศลาสัย, 2554, น. 426)

ในพิธีกรรมทางศาสนาที่จัดขึ้น ณ สมาคมคีตาอาศรม ดนตรีมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์ เสริมสร้างสมาธิ และนำพาผู้เข้าร่วมพิธีให้เกิดความรู้สึกปีติศรัทธาและเข้าถึงสภาวะแห่งพระเจ้า ก่อนเริ่มพิธีกรรมและในระหว่างการประกอบพิธี จะมีการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน (Bhajan Kirtan) ซึ่งเป็นการขับร้องบทเพลงสรรเสริญคุณลักษณะ ความยิ่งใหญ่ และเรื่องราวของเทพเจ้าฮินดูองค์ต่าง ๆ เช่น พระกฤษณะ พระราม พระศิวะ พระแม่ทุรคา เป็นต้น การขับร้องนี้มักนำโดยนักร้องอย่างน้อยหนึ่งคนซึ่งอาจเป็นนักบวชหรือผู้ศรัทธาที่มีความสามารถ พร้อมด้วยคณะนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีอินเดียแบบดั้งเดิม ประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนอง เช่น ฮาร์โมเนียม (Harmonium) ซึ่งเป็นเครื่องลมลิ่มนิ้วคล้ายออร์แกนขนาดเล็ก และเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ดอลัค (Dholak) และ คาร์ตัล (Kartal) นักดนตรีจะเลือกบทเพลงและทำนองที่เหมาะสมกับช่วงเวลาของวัน เทศกาล หรืออารมณ์ความรู้สึกของผู้เข้าร่วมพิธี โดยอาศัยหลักการของ “ราคะ” (Raga) ในดนตรีคลาสสิกอินเดีย ซึ่งเป็นระบบโครงสร้างทำนองที่กำหนดกลุ่มโน้ต การเคลื่อนที่ของเสียง และอารมณ์ความรู้สึกจำเพาะที่สอดคล้องกับช่วงเวลาต่าง ๆ ของวัน

นอกจากนี้ การเลือกทำนองยังคำนึงถึงผลต่อสภาวะทางอารมณ์ของผู้ฟัง เพื่อนำพาจิตใจให้สงบ ผ่อนคลาย หรือเกิดความกระตือรือร้นในการระลึกถึงพระเจ้า ทุกวันก่อนเริ่มพิธีกรรมทางศาสนาหลัก นักดนตรีจะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระเจ้า (ภชัน กีรตัน) อย่างน้อย 30 นาที แม้ในบางวันจะไม่มีผู้คนมาร่วมพิธีกรรมมากนักก็ตาม แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของดนตรีในฐานะการบูชาในตัวเอง รวมถึงการสวดหรือขับร้องมหามนตรา (Mahamantra) เช่น เพลง “หเร ราม หเร กฤษณะ” (Hare Rama Hare Krishna) ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

หเร ราม หเร ราม ราม ราม หเร หเร
หเร กฤษณะ หเร กฤษณะ กฤษณะ กฤษณะ หเร หเร

จากเนื้อร้องข้างต้น แม้เนื้อร้องจะดูเรียบง่าย เป็นเพียงการเอ่ยพระนามของพระรามและพระกฤษณะซ้ำ ๆ แต่ในความเชื่อของชาวฮินดู โดยเฉพาะในสายไวษณพนิกาย การสวดหรือขับร้องพระนามของพระเจ้าด้วยความศรัทธา (นามสังกีรตัน) ถือเป็นการปฏิบัติทางจิตวิญญาณที่ทรงพลัง เชื่อกันว่าการท่องบทสวดนี้อย่างน้อย 108 ครั้ง จะช่วยชำระล้างจิตใจ นำมาซึ่งความสงบสุข ความเจริญรุ่งเรือง และปัดเป่าอุปสรรคต่าง ๆ ในชีวิต ดนตรีจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการปรับสภาวะจิตใจให้ละเอียดอ่อน สร้างสมาธิ และเป็นสะพานเชื่อมโยงผู้ศรัทธาให้รู้สึกใกล้ชิดกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือสภาวะแห่งพระเจ้าได้โดยตรง

ตามความศรัทธาและความเชื่อของผู้นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดูจำนวนมาก ดนตรีไม่ได้ถูกมองว่าเป็นเพียงเครื่องมือที่ถูกใช้เพื่อการบรรเลงเพื่อความสุนทรีย์หรือประกอบพิธีกรรมให้ครบถ้วนตามแบบแผนเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญในการสร้าง "ภาพแทน" (Representation) และสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ผ่านระบบภาษาที่ซับซ้อน ดังที่ สจ๊วต ฮอลล์ นักทฤษฎีวัฒนธรรมศึกษาคนสำคัญ ได้อธิบายว่า กระบวนการสร้างความหมายในความคิดหรือความรู้สึกของเรานั้นขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างสรรพสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นบุคคล วัตถุสิ่งของ เหตุการณ์ หรือแนวคิดนามธรรมกับระบบคิดและระบบภาษาของเรา ซึ่งทำงานผ่านการสร้างภาพแทนในความคิดหรือในความรู้สึกของเราเกี่ยวกับสิ่งนั้น ๆ โดยมี “ภาษา” เป็นกลไกสำคัญในการสื่อสารและแลกเปลี่ยนความหมายเหล่านั้น ซึ่ง “ภาษา” ในที่นี้ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงภาษาที่เป็น “คำ” เท่านั้น แต่ยังรวมถึงภาษาดนตรีที่ใช้เสียง ทำนอง จังหวะ และความเงียบในการสื่อสาร (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2558, น. 46 ; อ้างอิงมาจาก Hall. 2003)

ดังนั้น ความหมายของสรรพสิ่ง รวมถึงดนตรีในพิธีกรรม จึงไม่ได้ดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระ แต่ขึ้นอยู่กับว่าสิ่งนั้น ๆ ถูกนำมาใช้เพื่อสร้างภาพแทนของสิ่งใดหรือของอะไร ผ่านกลไกทาง “ภาษา” แบบใด ในบริบทของพิธีกรรมฮินดู ดนตรีอาจเป็นภาพแทนของเสียงแห่งจักรวาล (นาทพรหมัน) เป็นการเล่าขานเรื่องราวของเทพเจ้า (ลีลา) หรือเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกอันหลากหลายของผู้ศรัทธา (ภพ)

จากปรากฏการณ์ที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาวัฒนธรรม สังคม และโดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของดนตรีในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยมุ่งใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือและเป็นจุดศูนย์กลางในการอธิบายปรากฏการณ์การดำรงอยู่ทางสังคม ประวัติศาสตร์ ศาสนา และวัฒนธรรมของชาวอินเดียที่นับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูในประเทศไทย รวมถึงการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางดนตรีและสังคมที่เกิดขึ้นภายในพิธีกรรมทาง

ศาสนาของสมาคมฯ การศึกษานี้จะช่วยสร้างองค์ความรู้ที่สำคัญซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจที่ลึกซึ้งและรอบด้านยิ่งขึ้นเกี่ยวกับสังคมพหุวัฒนธรรมในประเทศไทย และบทบาทอันซับซ้อนของดนตรีในฐานะสื่อกลางทางจิตวิญญาณ ผู้ธำรงรักษาประเพณี และผู้สร้างความหมายในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ความมุ่งหมายของงานวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรีในสมาคมคีมตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ความสำคัญ

งานวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจบทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยได้บันทึกองค์ความรู้ทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน ซึ่งเป็นข้อมูลสำคัญในการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมดนตรีที่สืบทอดกันมา นอกจากนี้ งานวิจัยยังวิเคราะห์ความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีภชัน กีรตัน กับกระบวนการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนดังกล่าวในบริบทของสังคมไทย อันเป็นการขยายองค์ความรู้ในสาขามานุษยวิทยาและสังคมวิทยาเกี่ยวกับอิทธิพลของดนตรีต่ออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ด้วยการบูรณาการทฤษฎีวิเคราะห์ดนตรีทั้งจากตะวันตกและอินเดียเข้ากับทฤษฎีทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ เช่น ทฤษฎีอัตลักษณ์ ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทน และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ งานวิจัยนี้จึงนำเสนอการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมนี้อย่างครอบคลุมและลึกซึ้ง ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งในการเสริมสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีในบริบทของการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย และเป็นประโยชน์ต่อความเข้าใจในพลวัตทางสังคมที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ เป็นการวิจัยที่มุ่งเน้นไปที่บทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนอินเดียที่มีเชื้อสายจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยมีสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นพื้นที่หลักในการศึกษา งานวิจัยนี้ใช้วิธีการศึกษาแบบผสมผสาน โดยเน้นการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพผ่านการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ รวมถึงการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งเป็นการวิจัยในสาขามานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เพื่อให้การวิจัยมีความชัดเจนและอยู่ในประเด็น ขอบเขตของการศึกษาจึงถูกกำหนดไว้ดังต่อไปนี้

ขอบเขตด้านพื้นที่

ผู้วิจัยทำการศึกษาในพื้นที่ของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ซึ่งตั้งอยู่ที่ 444/4 ซอยสุขุมวิท 50 แขวงพระโขนง เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร

ขอบเขตกลุ่มประชากร

ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่กลุ่มคนอินเดียที่มีเชื้อสายจากรัฐอุตตรประเทศที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย และเข้าร่วมกิจกรรม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ขอบเขตประเด็นการศึกษา

ผู้วิจัยศึกษาถึงบทบาทของดนตรี โดยเฉพาะภชัน กีรตัน ในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มประชากรเป้าหมาย

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ของสมาคมฯ และเรียนรู้การปฏิบัติดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมโดยตรงจากนักดนตรี ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีที่ปรากฏและใช้งานอยู่ในบริบททางสังคมปัจจุบัน เพื่อให้สามารถวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง ผู้วิจัยยังได้ทำการถอดบทเพลงจากข้อมูลบันทึกวิดีโอ และแปลงเป็นระบบโน้ตสากลเพื่อใช้ในการวิเคราะห์

สำหรับข้อมูลบางส่วนที่ได้จากการเก็บรวบรวมเป็นภาษาฮินดี โดยเฉพาะเนื้อร้องและมนตราต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงภชัน กีรตัน เพื่อให้การนำเสนอข้อมูลภาษาฮินดีในงานวิจัยนี้มีความถูกต้องและเป็นระบบ ผู้วิจัยได้ดำเนินการทับศัพท์ภาษาฮินดีเป็นภาษาไทย โดยอ้างอิงตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดในเอกสาร “หลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาฮินดี” ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2550) หลักเกณฑ์ดังกล่าวใช้สำหรับการถ่ายเสียงภาษาฮินดีและอักษรโรมันเป็นภาษาไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการเทียบเสียงคำภาษาฮินดีในการจัดทำตำราและเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ หลักเกณฑ์นี้ได้นำเสนอรูปแบบการทับศัพท์ 3 รูปแบบหลัก ได้แก่ ทับศัพท์แบบคงรูป ทับศัพท์แบบปรับรูป และคำที่มีใช้ในภาษาไทยแล้ว ซึ่งผู้วิจัยได้นำหลักเกณฑ์นี้มาเป็นแนวทางในการจัดการข้อมูลภาษาฮินดีในงานวิจัยนี้ เพื่อให้เกิดความถูกต้องและเป็นระบบในการนำเสนอข้อมูล

ตาราง 1 ตัวอย่างการทับศัพท์เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์

อักษรโรมัน	อักษรเทวนาครี	การทับศัพท์	คำอธิบาย
Om	ॐ	โอม	เป็นภาษาไทยใช้ ที่ยอมรับกันโดยทั่วไป
Gan	गं	คัง	g (ค) + an (อัง จาก anusvara)
Ganapataye	गणपतये	คณปตเย	รูปทับศัพท์โดยตรงสำหรับคำเรียกขานพระคณปติ
Namo	नमो	นะโม	เป็นภาษาไทยใช้ ที่ยอมรับกันทั่วไป
Namah	नम	นะมะห์	na (นะ) + ma (มะ) + ḥ (วิสรรชนีย์ ออกเสียง ห์)
Shree	श्री	ศรี	เป็นภาษาไทยใช้ที่ยอมรับกันโดยทั่วไป
Siddhi Vinayak	सिध्धीविनायक	สิทธิวินายก	เป็นภาษาไทยใช้ สำหรับพระนาม “สิทธินายก” ของพระพิฆเนศ หากทับศัพท์ตามแบบปรับรูป อย่างละเอียด Siddhi (สิทธี) + Vinayak (วินายะกะ) = สิทธีวินายะกะ

นิยามศัพท์เฉพาะ

ราคะ (Raga) หมายถึง โครงสร้างทำนองพื้นฐานในดนตรีคลาสสิกของอินเดีย ซึ่งมีกฎเกณฑ์เฉพาะเกี่ยวกับการใช้เสียง การขึ้นลงของทำนอง และอารมณ์ที่ต้องการสื่อ

ตาละ (Taal) หมายถึง ระบบจังหวะหรือโครงสร้างของห้องเพลงในดนตรีอินเดีย ซึ่งมีจำนวนจังหวะและการเน้นจังหวะที่แน่นอน

ถาต (Thaat) หมายถึง บันไดเสียงหลักหรือแม่แบบในดนตรีอินเดีย ที่ใช้ในการจำแนกราคะต่าง ๆ โดยมี 10 ถาตหลัก

สวระ (Swara) หมายถึง โน้ตดนตรีในดนตรีอินเดีย มี 7 เสียงหลัก (สุทธะ สวระ) และเสียงที่เลื่อนระดับ (วิกฤตะ สวระ) ได้แก่ โคมัล (เสียงต่ำลง) และติวระ (เสียงสูงขึ้น)

สัปตะกะ (Saptaka) หมายถึง ช่วงเสียงคู่แปด หรือออกเทฟ ในดนตรีอินเดีย แบ่งเป็น 3 ช่วงหลักคือ มันทระ สัปตะกะ (ช่วงเสียงต่ำ) มัธยมะ สัปตะกะ (ช่วงเสียงกลาง) และตาระ สัปตะกะ (ช่วงเสียงสูง)

ลยะ (Laya) หมายถึง ความเร็วของจังหวะในดนตรีอินเดีย แบ่งเป็น วิลัมบิตะ (ช้า) มัธยมะ (ปานกลาง) และทรุตะ (เร็ว)

ฮินดูสถานี (Hindustani) หมายถึง รูปแบบดนตรีคลาสสิกของอินเดียเหนือ ซึ่งเป็นแนวเพลงหลักที่มักใช้ในเพลงภชัน กีรตัน

สัตสังฆ์ (Satsang) หมายถึง การรวมตัวของผู้คนเพื่อฟังธรรมะ สนทนาธรรม ร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้า หรือ ภชัน กีรตัน ทำสมาธิ หรือปฏิบัติกิจกรรมทางจิตวิญญาณร่วมกัน

ภชัน กีรตัน (Bhajan Kirtan) หมายถึง บทเพลงและการขับร้องทางศาสนาในศาสนาฮินดู ซึ่งเป็นการสรรเสริญและเฉลิมฉลองเทพเจ้าด้วยความรัก ศรัทธา และความภักดี

รัฐอุตตรประเทศ (Uttar Pradesh) หมายถึง รัฐหนึ่งในประเทศอินเดีย ตั้งอยู่ทางตอนเหนือของประเทศ เป็นรัฐที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม

ปูชารี (Pujari) หมายถึง นักบวชหรือผู้ประกอบพิธีกรรมในศาสนาฮินดู มีหน้าที่ดูแลเทวสถาน ประกอบพิธีบูชา (ปูชา) และนำการสวดมนต์ต่างๆ

โศลก (Shloka) หมายถึง บทกวีหรือบทสวดในภาษาสันสกฤต มักพบในคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาฮินดู เช่น คัมภีร์ภควัทคีตา โดยแต่ละโศลกมักประกอบด้วยสองบรรทัด แต่ละบรรทัดมีจำนวนพยางค์ที่กำหนด

อัธยาย (Adhyaya) หมายถึง บท หรือ ตอน ในคัมภีร์ภาษาสันสกฤต โดยเฉพาะอย่างยิ่งในคัมภีร์ภควัทคีตา ซึ่งแบ่งออกเป็น 18 อัธยาย

อารตี (Aarti) หมายถึง พิธีกรรมบูชาในศาสนาฮินดู โดยมีการวนประทีปหรือถาดไฟที่จุดแล้วต่อหน้าเทวรูป พร้อมกับการสวดมนต์

ปริติโภช (Priti Bhoj) หมายถึง อาหารมังสวิรัติที่ถวายแด่พระเจ้าแล้ว และนำมารับประทานร่วมกันหลังพิธีกรรมทางศาสนา ถือเป็นการแสดงความรักและความสามัคคี

ประสาท (Prasad) หมายถึง อาหาร หรือสิ่งของอื่นๆ ที่ได้ถวายแด่เทพเจ้าแล้ว ถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้ศรัทธารับประทานหรือนำกลับไปเพื่อความเป็นสิริมงคล

มนตรา (Mantra) หมายถึง คำศักดิ์สิทธิ์ วลี หรือเสียงในภาษาสันสกฤต ซึ่งมักใช้ในการสวดภาวนา ทำสมาธิ หรือประกอบพิธีกรรมต่างๆ

อัตลักษณ์ ในงานวิจัยเล่มนี้ หมายถึง ความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและความเข้าใจร่วมกันในลักษณะทางวัฒนธรรมของกลุ่ม ที่มีพื้นเพ ประวัติศาสตร์ ความเชื่อ และการปฏิบัติทางวัฒนธรรมร่วมกัน โดยดนตรีภชันและกีรตันมีบทบาทสำคัญในการสร้างและเสริมสร้างความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันนี้

เอกลักษณ์ ในงานวิจัยเล่มนี้ หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นและเป็นที่สังเกตได้ ซึ่งทำให้กลุ่มคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีความแตกต่างจากกลุ่มอื่นๆ อาจรวมถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรี ประเพณีปฏิบัติ หรือองค์ประกอบทางวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ปรากฏในการศึกษา

พลัดถิ่น (Diaspora) หมายถึง การกระจัดกระจายของกลุ่มคนจากบ้านเกิดไปยังดินแดนต่างๆ โดยยังคงรักษาความผูกพันกับวัฒนธรรมและอัตลักษณ์เดิมไว้

กรอบแนวคิด

งานวิจัยเรื่อง ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาบทบาทของดนตรีภชัน กีรตันในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนอินเดียที่มีเชื้อสายจากรัฐอุตตรประเทศที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย โดยมีสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นพื้นที่ศึกษาหลัก กรอบแนวคิดของงานวิจัยนี้ประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญดังนี้

1. กลุ่มประชากรและบริบท

กลุ่มคนอินเดียที่มีเชื้อสายจากรัฐอุตตรประเทศที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย และเข้าร่วมกิจกรรม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นบริบทสำคัญในการศึกษาการปฏิบัติทางวัฒนธรรมและดนตรีในสภาพแวดล้อมของคนพลัดถิ่น

2. ดนตรีภชัน กีรตัน

เป็นปัจจัยหลักที่งานวิจัยเล่มนี้ โดยจะศึกษาถึงคุณลักษณะทางดนตรี รูปแบบการปฏิบัติ ความหมาย และบทบาทของดนตรีทางวัฒนธรรมและศาสนาของกลุ่มประชากรเป้าหมาย

3. อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

เป็นปรากฏการณ์หลักที่งานวิจัยเล่มนี้ต้องการทำความเข้าใจ โดยจะศึกษาว่าดนตรีภชัน กีรตันมีส่วนช่วยในการสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การสืบทอดค่านิยมและความเชื่อทางวัฒนธรรม และการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทยได้อย่างไร

4. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

ทฤษฎีดนตรี ใช้เพื่อวิเคราะห์โครงสร้าง ทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบอื่น ๆ ของดนตรีภชัน กีรตัน เพื่อทำความเข้าใจว่าคุณลักษณะทางดนตรีเหล่านี้มีความเชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างไร

ทฤษฎีอัตลักษณ์ ใช้เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ของกลุ่มคนในบริบทของพลัดถิ่น โดยพิจารณาว่าดนตรีมีบทบาทในการสร้างความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันและการแตกต่างจากกลุ่มอื่นอย่างไร

ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทน ใช้เพื่อวิเคราะห์ว่าดนตรีภชัน กีรตันทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์หรือตัวแทนของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทยอย่างไร และมีการสื่อสารความหมายทางวัฒนธรรมผ่านดนตรีอย่างไร

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ใช้เพื่อสำรวจคุณค่า ความหมาย และประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เกี่ยวข้องกับดนตรีภชัน กีรตัน และความเชื่อมโยงของสิ่งเหล่านี้กับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ดนตรีภชัน กีรตัน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการปฏิบัติทางวัฒนธรรมและศาสนา ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีบทบาทสำคัญในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนอินเดียที่มีเชื้อสายจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรี (ผ่านทฤษฎีดนตรี) ควบคู่ไปกับการทำความเข้าใจกระบวนการทางสังคมและวัฒนธรรม (ผ่านทฤษฎีอัตลักษณ์ ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทน และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์) จะช่วยให้เข้าใจถึงความซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอัตลักษณ์ในบริบทของกลุ่มประชากรนี้

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่องดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทยผู้วิจัยได้จำแนกวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องออกเป็นดังนี้

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

    1.1 เอกสารที่เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรม

    1.2 เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของชาวอินเดียในประเทศไทย

    1.3 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย

2. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

    2.1 ทฤษฎีอัตลักษณ์

    2.2 แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน

    2.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

    2.4 ทฤษฎีดนตรี

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรม

เพื่อทำความเข้าใจแนวคิดเรื่องสังคม งานวิจัยนี้ได้รวบรวมนิยามและความหมายที่หน่วยงานและนักวิชาการต่าง ๆ ได้นำเสนอไว้ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

เอกสาร และตำราที่เกี่ยวกับสังคม

จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ (2550, น. 15) สรุปได้ว่า วัฒนธรรมเป็นรากฐานสำคัญที่ขาดไม่ได้ของสังคมมนุษย์ ทำหน้าที่เป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิตและกำหนดพฤติกรรมของบุคคลในแต่ละบริบททางสังคม ดังที่ พระยาอนุมานราชธน (เสถียรโกเศศ) ได้ชี้ให้เห็นในหนังสือวัฒนธรรมเบื้องต้นว่า การดำรงอยู่ของมนุษย์นั้นผูกพันกับวัฒนธรรมอย่างแยกไม่ออก มนุษย์ถือกำเนิดและเติบโตภายใต้อิทธิพลของวัฒนธรรม หากปราศจากซึ่งวัฒนธรรม มนุษย์ก็จะไม่สามารถ

พัฒนาไปสู่ความเป็นผู้มีอารยะได้ แต่จะคงอยู่ในสภาพเดียวกับสิ่งมีชีวิตอื่น ๆ ที่ดำเนินชีวิตไปตามสัญชาตญาณธรรมชาติเท่านั้น วัฒนธรรมจึงเป็นส่วนหนึ่งที่หลอมรวมเป็นวิถีชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่แรกเกิดโดยไม่รู้ตัว ท่านยังอธิบายเพิ่มเติมว่า วัฒนธรรมครอบคลุมทุกสิ่งที่เป็นนิสัยและความประพฤติที่สังคมสั่งสมและยึดถือปฏิบัติ ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ พัฒนาจากธรรมชาติ และถ่ายทอดเรียนรู้จากกันและกันอย่างต่อเนื่อง ด้วยเหตุนี้ วัฒนธรรมจึงเป็นทั้งผลผลิตของการสร้างสรรค์ทางสังคม และเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นควบคู่กันไป และด้วยอิทธิพลนี้เอง วัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยหลักที่กำหนดลักษณะและคุณสมบัติของบุคคลในสังคม

ประเวศ วะสี (2547, น. 23) สรุปได้ว่า วัฒนธรรมเปรียบเสมือนรากฐานอันลึกซึ้งที่ค้ำจุนสังคมมนุษย์ โดยมีความสัมพันธ์ที่แนบแน่นจนไม่อาจแบ่งแยกออกจากกันได้โดยสิ้นเชิง วัฒนธรรมถือกำเนิดขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการอันหลากหลายของมนุษย์ ทั้งในมิติทางสังคมและจิตใจ ด้วยบทบาทนี้ วัฒนธรรมจึงทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญที่ช่วยค้ำจุนโครงสร้างทางสังคมให้ดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคง ผ่านการสร้างสายใยแห่งความผูกพันทางจิตใจระหว่างสมาชิกในชุมชน ดังนั้น การขับเคลื่อนสังคมไปสู่ความเจริญก้าวหน้าและความยั่งยืน จึงไม่อาจละเลยการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมในฐานะเสาหลักที่ค้ำจุนการพัฒนา เพราะวัฒนธรรมคือแก่นแท้ที่หล่อหลอมความเป็นสังคมให้มีความมั่นคงและเติบโตได้อย่างยั่งยืน

ยศ สันตสมบัติ (2556, น. 15) สรุปได้ว่า วัฒนธรรมมีคุณลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือการเป็นองค์รวมของความรู้และภูมิปัญญาที่สั่งสมมา ในฐานะที่เป็นแหล่งรวมความรู้นี้ วัฒนธรรมจึงมีบทบาทสำคัญในการตอบสนองความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ ตัวอย่างเช่น วัฒนธรรมทำหน้าที่เป็นผู้ชี้นำในการสอนให้มนุษย์รู้จักวิธีการหาอาหารอย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ยังวางรากฐานของกฎเกณฑ์และระเบียบแบบแผนในการดำเนินชีวิต ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อให้สังคมสามารถทำงานได้อย่างเป็นระบบและมีประสิทธิภาพ ยิ่งไปกว่านั้น วัฒนธรรมยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้มนุษย์สามารถปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป และเป็นรากฐานอันแข็งแกร่งสำหรับการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยี ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นต่อความเจริญก้าวหน้าและความอยู่รอดของเผ่าพันธุ์มนุษย์

สุพัตรา สุภาพ (2541, น. 32) สรุปได้ว่า สังคมเป็นกลุ่มคนขนาดใหญ่ที่ประกอบไปด้วยกลุ่มย่อย ๆ ซึ่งกลุ่มคนขนาดใหญ่นี้มีอำนาจเหนือกลุ่มย่อย ๆ ในสังคมนั้นมีวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตของตนเอง มีอาณาเขต และสามารถเลี้ยงตัวเองได้

เอกสาร และตำราที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม

ฉวีวรรณ สุวรรณาภา (2552, น. 3) สรุปได้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง วิถีชีวิต (Way of life) ของมนุษย์ในสังคม และแบบแผนการดำเนินชีวิตของมนุษย์ทุก ๆ อย่างรวมทั้งบรรดาผลงานทั้งมวลที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้น ตลอดจนความคิดความเชื่อ ค่านิยมและความรู้ต่าง ๆ เป็นต้น

นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ (2550, น. 34) สรุปได้ว่า ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” นั้นมีความหลากหลายและสามารถมองได้จากหลายแง่มุม โดยหลัก ๆ แล้วมีการสรุปนิยามที่โดดเด่นไว้สองแนวทางใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) แนวทางเชิงมนุษยศาสตร์ ในมุมมองนี้ “วัฒนธรรม” ถูกเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับความดีงามหรือคุณค่าอันสูงส่ง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกผ่านพฤติกรรมของบุคคลหรือผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็นวัตถุ สิ่งใดก็ตามที่จะถูกนับว่าเป็นวัฒนธรรมของสังคมได้นั้น จำเป็นต้องสะท้อนหรือแสดงออกถึงความเป็นสิ่งที่ดีงามและมีคุณค่า 2) แนวทางเชิงสังคมศาสตร์ เมื่อพิจารณาในแวดวงสังคมศาสตร์ จะพบว่านักวิชาการจากหลากหลายแขนงยังไม่มีข้อสรุปที่เห็นพ้องต้องกันอย่างสมบูรณ์เกี่ยวกับนิยามของวัฒนธรรม อย่างไรก็ดี มีสองสาขาวิชาที่โดดเด่นและมีอิทธิพลในการให้ความหมายแก่คำว่าวัฒนธรรมอย่างชัดเจน ได้แก่ สังคมวิทยา (Sociology) ซึ่งจะให้ความหมายของวัฒนธรรมในมุมมองหนึ่ง มานุษยวิทยา (Anthropology) ซึ่งก็จะมีกรอบแนวคิดในการอธิบายความหมายของวัฒนธรรมในอีกมุมมองหนึ่งที่แตกต่างออกไป

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2541, น. 10) สรุปได้ว่า วัฒนธรรม คือ วิถีชีวิตโดยรวมของคนในสังคม ซึ่งได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น ประกอบด้วยองค์ประกอบหลากหลาย เช่น ความเชื่อ ศิลปะ จริยธรรม กฎหมาย ขนบธรรมเนียม ประเพณี การศึกษา และสื่อสารมวลชน ทั้งหมดนี้หลอมรวมกันเป็นสิ่งที่สะท้อนภาพลักษณ์ของสังคม ซึ่งอาจแสดงออกถึงความเจริญก้าวหน้าหรือความเสื่อมถอยของสังคมนั้น ๆ ได้เช่นกัน

จุมพล หนิมพานิช (2526, น. 132 - 137) สรุปได้ว่า วัฒนธรรมนั้นไม่ได้เป็นสิ่งที่ติดตัวมนุษย์มาแต่กำเนิดหรือถ่ายทอดผ่านทางพันธุกรรม หากแต่เป็นผลผลิตจากการเรียนรู้ที่มนุษย์รับมาจากผู้อื่นในสังคม ซึ่งกระบวนการเรียนรู้นี้เองที่ทำให้วัฒนธรรมกลายเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ จนกล่าวได้ว่ามนุษย์ไม่สามารถอยู่รอดได้หากปราศจากวัฒนธรรม นอกจากนี้ท่านยังเน้นย้ำว่า วัฒนธรรมของแต่ละสังคมย่อมมีลักษณะที่แตกต่างหลากหลายกันไปและไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบเพื่อตัดสินว่าวัฒนธรรมใดดีกว่าหรือด้อยกว่า

ได้ เนื่องจากแต่ละวัฒนธรรมถือเป็นผลรวมของแบบแผนการดำเนินชีวิตหลายด้านที่ผสมผสานกันอย่างลงตัวและมีความหมายเหมาะสมตามสภาพแวดล้อมของสังคมนั้น ๆ

ณรงค์ เส็งประชา (2538, น. 47) สรุปได้ว่า วัฒนธรรมคือทุกสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นแบบแผนและเครื่องมือในการดำเนินชีวิต โดยไม่ได้เป็นสมบัติของปัจเจกบุคคลใดบุคคลหนึ่ง แต่เป็นของส่วนรวมที่สมาชิกในสังคมส่วนใหญ่ยอมรับและปฏิบัติสืบทอดกันมา วัฒนธรรมก่อตัวขึ้นจากการผสมผสานองค์ประกอบอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นองค์ความรู้ ความเชื่อ ค่านิยม วิถีการดำเนินชีวิต ตลอดจนวัตถุสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของวัฒนธรรมคือการเป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้และสั่งสม ซึ่งเป็นสิ่งที่จำแนกมนุษย์ออกจากสัตว์ที่พึ่งพาสัญชาตญาณเป็นหลัก วัฒนธรรมนี้ได้รับการสืบทอดเป็นมรดกทางสังคมจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งอย่างไม่ขาดสาย โดยอาศัยการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ภาษา” เป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอด นอกจากนี้ วัฒนธรรมยังมีลักษณะที่เรียกว่า Superorganic ซึ่งหมายความว่าปรากฏการณ์ทางกายภาพหรือชีวภาพเดียวกันสามารถมีความหมายหรือถูกตีความแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรมหรือแม้แต่ในบริบทที่ต่างกันภายในสังคมเดียวกัน สุดท้ายนี้ วัฒนธรรมไม่ได้หยุดนิ่งตายตัว แต่เป็นผลจากการที่มนุษย์ร่วมกันสรรค์สร้าง มีการปรับปรุง ดัดแปลง และพัฒนาให้เท่าทันยุคสมัยอยู่เสมอ โดยสิ่งใดที่สังคมเห็นว่าไม่เหมาะสมอาจถูกละเลยไป ขณะที่สิ่งที่ดีและมีประโยชน์จะยังคงได้รับการสืบทอดและใช้งานต่อไป แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงและปรับตัวได้ตลอดเวลาเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ในฐานะที่เป็นวิถีชีวิตโดยรวม

รัชนีกร เศรษโฐ (2536, น. 8) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือแบบแผนการดำเนินชีวิตของผู้คนที่อาศัยอยู่ร่วมกันเป็นชุมชน ณ สถานที่หนึ่ง ๆ ซึ่งสะท้อนออกมาผ่านรูปแบบอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นประเพณี ศิลปะ วรรณกรรม ศาสนา และความเชื่อต่าง ๆ โดยพื้นฐานแล้ว วัฒนธรรมคือการแสดงออกถึงอุปนิสัยและพฤติกรรมในทุกรูปแบบที่สมาชิกในสังคมได้เรียนรู้ซึ่งกันและกัน และสามารถถ่ายทอดส่งต่อจากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่งได้ ก่อให้เกิดเป็นมรดกทางสังคม นอกจากนี้ วัฒนธรรมยังครอบคลุมถึงการมีขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ ความคิดเห็น และความรู้สึกที่สมาชิกในชุมชนส่วนใหญ่ยึดถือร่วมกันเป็นบรรทัดฐาน

การสืบทอดวัฒนธรรม

สมชัย ใจดี และยรรยง ศรีวิริยาภรณ์ (2545, น. 34 - 35) สรุปได้ว่า เพื่อให้วัฒนธรรมสามารถดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืนและไม่เลือนหายไปตามกาลเวลา จำเป็นต้องอาศัยการปฏิบัติที่สำคัญและต่อเนื่องกันใน 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) การสะสมวัฒนธรรม หมายถึงการเลือกสรรและรวบรวมสิ่งดีงามในทุก ๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะและวรรณกรรม ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี รวมถึงหลักศีลธรรมและคุณธรรมต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และสำคัญอย่างยิ่งคือการถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้เพื่อให้เป็นมรดกอันล้ำค่าสำหรับคนรุ่นต่อไปได้ยึดถือปฏิบัติ 2) การสืบต่อทางวัฒนธรรม อันเป็นกระบวนการเรียนรู้จากบุคคลอื่นในสังคม เช่น การที่เด็กรุ่นใหม่เรียนรู้จากผู้ใหญ่และศึกษาจากสิ่งที่บรรพบุรุษได้สร้างและสะสมไว้ โดยจะเลือกนำเอาสิ่งเหล่านั้นมาปฏิบัติและสืบทอด หากพิจารณาแล้วเห็นว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม มีคุณค่า มีความหมาย หรือก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตและสังคมโดยรวม 3) การปรับปรุงและเผยแพร่วัฒนธรรม เนื่องจากโลกมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ วัฒนธรรมจึงจำเป็นต้องได้รับการปรับปรุงให้ทันสมัยและสอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน โดยยังคงรักษาสิ่งที่ดีงามและมีคุณค่าจากอดีตไว้ ส่วนสิ่งใดที่ไม่เหมาะสมกับยุคสมัยหรือไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ก็อาจจะต้องมีการปรับเปลี่ยนหรือละทิ้งไป กระบวนการนี้จะช่วยให้วัฒนธรรมมีความก้าวหน้า ไม่หยุดนิ่งหรือเสื่อมสลาย และนำไปสู่การพัฒนาคุณภาพชีวิตและความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นของคนในสังคม

สุธีรา อะทะวงษา (2560, น. 138) สรุปได้ว่า การสืบทอดทางวัฒนธรรม (Cultural Inheritance) เป็นกระบวนการสำคัญที่มนุษย์ใช้ในการเรียนรู้และพัฒนาตนเอง เพื่อธำรงรักษาอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่ม ทั้งในด้านแบบแผนความคิด ความเชื่อ วิถีการดำเนินชีวิต และแนวทางปฏิบัติของตนให้คงอยู่สืบไป ลักษณะเด่นของกระบวนการนี้คือความต่อเนื่องไม่มีที่สิ้นสุด เป็นการไหลเวียนทางวัฒนธรรมที่อาศัยทั้งแนวคิด (Concept) ที่เป็นนามธรรม รูปแบบ (Form) การแสดงออกที่ชัดเจน เนื้อหา (Content) สาระสำคัญที่ต้องการสื่อ และวิธีการ (Method) ที่หลากหลายในการส่งผ่านสิ่งเหล่านี้ พลวัตของการสืบทอดทางวัฒนธรรมนี้สามารถพิจารณาได้ใน 3 มิติหลักที่ทำงานร่วมกัน ได้แก่ 1) มิติบุคคล ซึ่งเป็นการส่งต่อวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มคน จากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง 2) มิติพื้นที่ ที่วัฒนธรรมมีการเคลื่อนย้ายหรือแพร่กระจายจากถิ่นฐานหรือสังคมหนึ่งไปยังอีกแห่ง และ 3) มิติเวลา ซึ่งวัฒนธรรมได้รับการสืบทอดจากอดีตสู่ปัจจุบันและต่อไปยังอนาคต ทำให้วัฒนธรรมสามารถดำรงอยู่และปรับตัวไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปได้อย่างไม่หยุดยั้ง

อมรา พงศาพิชญ์ (2547, น. 31 - 32) สรุปได้ว่า เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นระบบสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเอง ไม่ได้เกิดขึ้นจากสัญชาตญาณโดยธรรมชาติ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่วัฒนธรรมจะต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดของกระบวนการนี้คือการอบรมสั่งสอนของพ่อแม่ต่อลูกหลาน เกี่ยวกับสิ่งที่ควรปฏิบัติและสิ่งที่ไม่ควรปฏิบัติในสังคม เช่น การสอนให้แสดงความเคารพต่อผู้มีอาวุโสกว่าด้วยการไหว้ หรือการที่ผู้น้อยไม่พึงยืนค้ำศีรษะผู้ใหญ่ รวมถึงการที่แม่ถ่ายทอดวิธีการปรุงอาหารไทยให้แก่ลูก ซึ่งก็ถือเป็นการส่งต่อวัฒนธรรมไทยเช่นกัน การสอนในลักษณะดังกล่าวนี้ จึงไม่ใช่เพียงการสอนพฤติกรรมที่เหมาะสมเท่านั้น แต่ยังเป็นการถ่ายทอดระบบสัญลักษณ์อันเป็นหัวใจสำคัญของสังคมนั้น ๆ ให้แก่คนรุ่นหลังได้เข้าใจและสืบทอดต่อไป ซึ่งคือสาระสำคัญของการถ่ายทอดวัฒนธรรม กล่าวคือ เป็นการสอนให้คนรุ่นใหม่ได้รับรู้และเข้าใจถึงระบบสัญลักษณ์ที่สังคมยึดถือร่วมกัน

จากการค้นคว้าเอกสาร และตำราที่เกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรม สรุปได้ว่า วัฒนธรรมคือวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม ซึ่งเป็นแบบแผนการดำเนินชีวิตที่ครอบคลุมทั้งความคิด ความเชื่อ ค่านิยม ความรู้ ศิลปะ จริยธรรม กฎหมาย ขนบธรรมเนียม ประเพณี ภาษา และพฤติกรรมที่สืบทอดกันมา วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เรียนรู้ ไม่ใช่สิ่งที่ติดตัวมาแต่เกิด และมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการดำรงอยู่ของมนุษย์และสังคม วัฒนธรรมมีความหลากหลายในแต่ละสังคม และเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ร่วมกัน รวมถึงมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย การสืบทอดวัฒนธรรมเป็นกระบวนการสำคัญในการรักษาอัตลักษณ์ของสังคม โดยมีการถ่ายทอดองค์ประกอบทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่นผ่านการเรียนรู้ การสื่อสาร และสัญลักษณ์ต่าง ๆ สังคมและวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้น โดยวัฒนธรรมเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างความมั่นคงและความเจริญก้าวหน้าของสังคม การสืบทอดวัฒนธรรมจึงเป็นกระบวนการของการเรียนรู้ การรับช่วงต่อ การปรับปรุง และการเผยแพร่องค์ประกอบทางวัฒนธรรมข้ามรุ่น ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานวิจัย โดยมองว่าดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรม เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตและแบบแผนทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย การปฏิบัติและการสืบทอดดนตรีถือเป็นกระบวนการเรียนรู้และถ่ายทอดวัฒนธรรมภายในชุมชน ซึ่งช่วยรักษาอัตลักษณ์และความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในบริบทของสังคมไทย

1.2 เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของชาวอินเดียในประเทศไทย

กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม (2561, น. 43-48) สรุปได้ว่า แหล่งโบราณสถานต่าง ๆ ที่ค้นพบในประเทศไทยเป็นประจักษ์พยานอันทรงคุณค่าถึงความเจริญรุ่งเรืองของบรรพบุรุษและเป็นบันทึกหน้าสำคัญของประวัติศาสตร์ชาติ โบราณวัตถุและสิ่งเคารพสักการะภายในแหล่งเหล่านี้ได้ยืนยันถึงการนับถือศาสนามาแต่โบราณกาล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งได้หยั่งรากลึกในดินแดนนี้ สะท้อนผ่านวัฒนธรรม ศรัทธา และความเชื่อที่สืบทอดมายาวนาน สอดคล้องกับการมีอยู่ของเมืองสุวรรณภูมิที่เก่าแก่กว่าสองพันปี การแพร่หลายของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูในยุคแรกเริ่มเห็นได้ชัดจากการตั้งถิ่นฐานของชุมชนโบราณที่นับถือศาสนานี้เป็นวงกว้าง โดยเฉพาะในพื้นที่ราบระหว่างหุบเขาทางภาคใต้และบริเวณอื่น ๆ หลักฐานชี้ว่าวัฒนธรรมอินเดียตอนใต้ได้เดินทางเข้ามาพร้อมเส้นทางการค้าทางทะเลหลายสายในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 10 ถึง 14 ประติมากรรมยุคเก่าแก่ที่สุดในลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกายได้ถูกค้นพบในหลายอำเภอของจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมีเทวสถานเขาคาเป็นตัวอย่างสำคัญ ซึ่งได้รับการยกย่องเป็นวิมานแห่งพระศิวะมหาเทพ หรือ ไศวภูมิมณฑล ที่จำลองจักรวาลอันมีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางและที่ประทับของพระศิวะ นอกเหนือจากภาคใต้ อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูยังปรากฏผ่านเทวสถานและรูปเคารพทั่วทุกภูมิภาคของไทย ตั้งแต่ภาคตะวันออก (ปราจีนบุรี) ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (นครราชสีมา, บุรีรัมย์) ภาคตะวันตก (กาญจนบุรี) ไปจนถึงภาคเหนือตอนล่าง (สุโขทัย) เห็นได้ชัดว่าเมื่อชาวไทยสถาปนาอาณาจักรสุโขทัยเป็นราชธานีในราว พ.ศ. 1800 ศาสนาพราหมณ์-ฮินดูได้เจริญรุ่งเรืองควบคู่ไปกับพระพุทธศาสนา แม้จะมีการรับพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์เข้ามาในภายหลังก็ตาม

อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูยิ่งเด่นชัดขึ้นในระบบการปกครองสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งยึดถือคติสมมุติเทวราชว่าพระมหากษัตริย์คือเทพเจ้าอวตาร โดยเฉพาะลัทธิไวษณพที่นับถือพระนารายณ์ ทำให้สถานะของพระมหากษัตริย์เปรียบประดุจพระนารายณ์อวตารลงมาปกครองโลก พระราชพิธีและพิธีกรรมทั้งปวงที่เกี่ยวข้องกับความมั่นคงและความอุดมสมบูรณ์ของอาณาจักรจึงผูกพันอย่างแน่นแฟ้นกับธรรมเนียมจารีตของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู แนวคิดนี้สืบเนื่องมาถึงสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ ดังจะเห็นได้จากการที่พระมหากษัตริย์โปรดให้สร้างเทวสถานขึ้นในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ใจกลางพระนครภายหลังการสร้างบ้านแปลงเมือง เพื่อใช้ประกอบพระราชพิธีสำคัญตามราชประเพณี อันจะนำมาซึ่งความมั่นคงมั่งคั่งแก่อาณาจักร หลักฐานทางศิลปกรรมมากมาย อาทิ รูปเคารพพระศิวลึงค์ พระปรเมศวร พระพรหมธาดา

พระนารายณ์ พระเทวกรรม พระพิฆเนศวร พระอุมาเทวี และพระลักษมี ที่สร้างจากศิลาและสำริด ในหลากหลายยุคสมัย ล้วนสะท้อนถึงพลานุภาพ ความสง่างาม และศรัทธาความเชื่ออันมั่นคง

ร่องรอยของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูยังปรากฏเด่นชัดในวัฒนธรรมไทยหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นชื่อสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ เช่น อโยธยา ลพบุรี ทวารวดี ในวรรณคดีอมตะหลายเรื่อง เช่น รามเกียรติ์ อนิรุทธิ์คำฉันท์ พาลีสอนน้อง และกฤษณาสอนน้องคำฉันท์ รวมถึงในเทศกาลสำคัญอย่างสงกรานต์และลอยกระทง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพระราชพิธีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์และความสวัสดิมงคลของบ้านเมือง เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีฉัตรมงคล พระราชพิธีโสกันต์ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ และพระราชพิธีตรียัมปวาย-ตรีปวาย ในปัจจุบัน เทวสถานโบสถ์พราหมณ์ยังคงเป็นส่วนสำคัญของชาติและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าบนผืนแผ่นดินไทย คณะพราหมณ์ยังคงสืบทอดการประกอบพิธีกรรมสาธยายพระเวท สรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า เพื่ออำนวยความเจริญรุ่งเรืองสถาพรแก่ประเทศชาติและประชาชน พร้อมทั้งทำหน้าที่ถ่ายทอดศรัทธาในธรรมอันเป็นสายใยเชื่อมโยงวัฒนธรรมและประเพณี เพื่อธำรงรักษาความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นสิริมงคลแก่บ้านเมืองสืบไปอย่างต่อเนื่อง

วรางคณา นิพันธ์สุขกิจ (2534) ได้กล่าวว่า ชาวอินเดียที่เข้ามาในประเทศไทยนั้นมีหลายฐานะ แต่ที่เห็นได้ชัดเจนจากหลักฐานคือ คนอินเดียส่วนใหญ่ที่เข้ามาเมืองไทยจะมาในฐานะพ่อค้าและพราหมณ์ โดยนำ อารยธรรมและวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาเผยแพร่ เชื่อกันว่าผู้ที่นำวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาเผยแพร่ในดินแดนแถบนี้คือพ่อค้าที่เดินทางเข้ามาทั้งทางบกและทางน้ำเพื่อมาค้าขาย และบรรดาพราหมณ์ผู้ได้รับเชิญเข้ามาในราชสำนัก เพื่อเสริมสร้างอำนาจทางการเมืองให้แก่ผู้ปกครองตามการปกครองระบอบเทวราชา คือให้ความสำคัญแก่ผู้ปกครองเสมอด้วยเทพเจ้า จึงต้องมีพราหมณ์มาทำพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ซึ่งเริ่มขึ้นตั้งแต่ครั้งแผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 พระเจ้าอู่ทอง อิทธิพลของพราหมณ์จึงแผ่ขยายออกไปเรื่อย ๆ ภายใต้ความคุ้มครองของ พระมหากษัตริย์มีหลักฐานว่าในราชสำนักมีพราหมณ์ทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาราชการด้านต่าง ๆ คือ พราหมณ์โหราจารย์ ผู้ที่ทำหน้าที่หาฤกษ์เพื่อทำพระราชพิธีต่าง ๆ พราหมณ์ปุโรหิตเป็นที่ปรึกษาของพระมหากษัตริย์ในด้านขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ และพราหมณ์พฤฒิบาศผู้มีหน้าที่ทำพิธีเกี่ยวกับช้างและปัดเสนียญจัญไร เป็นต้น

กรุณา - เรื่องอุไร กุศลาสัย (2543) ได้พูดถึงชาวอินเดียที่เข้ามาในประเทศไทยว่า อารยธรรมอินเดียที่เข้ามาในขั้นต้นคงเข้ามาโดยทางการค้า เมื่อพ่อค้านำสิ่งของมาขายก็จำเป็นต้องเข้าเฝ้าผู้ครองอาณาจักรเพื่อถวายสิ่งของให้เป็นที่พอพระทัย เป็นเหตุให้ผู้ครองอาณาจักรเริ่มสนใจ

วัฒนธรรมอินเดีย ต่อ ๆ มาจึงได้มีการเชิญพราหมณ์ราชปุโรหิตมาจากอินเดียมาเป็นผู้สั่งสอนอารยธรรมต่าง ๆ ในตอนนี้เองที่วัฒนธรรมอินเดียเริ่มส่งผลทางความคิดในด้านการปกครอง การที่ถือกษัตริย์เท่าเทพเจ้า ซึ่งปรากฏหลักฐานในศิลาจารึก มีพระนามกษัตริย์ที่ตั้งเลียนพระนามของเทพเจ้าต่าง ๆ เป็นเหตุให้เริ่มรับภาษา และวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ เช่น วรรณคดี เรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้าต่าง ๆ ในขั้นต้น อิทธิพลเหล่านี้คงมี เฉพาะในราชสำนัก ต่อมาจึงขยายถึงขุนนางและประชาชน เมื่อถึงขั้นนี้ วัฒนธรรมอินเดียจะเปลี่ยนรูปไปตามความเชื่อหรือความคิดพื้นฐานดั้งเดิมของชนพื้นเมืองนั้น ๆ ด้วย

สุภาวดี มิตรสมหวัง (2544) สรุปได้ว่า ผลจากการลงนามในสนธิสัญญาบาวริ่งได้เปิดประตูให้ประเทศไทยมีการติดต่อค้าขายกับนานาชาติอย่างกว้างขวาง ส่งผลให้ชาวต่างชาติหลากหลายเชื้อชาติและภาษาหลั่งไหลเข้ามาประกอบธุรกิจและตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก ชนชาติอินเดียก็เป็นหนึ่งในกลุ่มสำคัญที่เดินทางเข้ามาในช่วงเวลานั้น การเดินทางของชาวอินเดียสู่ประเทศไทยในยุคดังกล่าวมีหลายเส้นทางหลัก ๆ บางกลุ่มเลือกเดินทางโดยเรือจากอินเดียไปยังเมืองย่างกุ้งในพม่าก่อน แล้วจึงเดินทางต่อทางบกข้ามชายแดนเข้าสู่ประเทศไทย อีกเส้นทางหนึ่งคือการโดยสารเรือจากอินเดียมายังปีนัง ซึ่งจากปีนังสามารถเดินทางต่อทางเรือไปยังเมืองท่าภูเก็ตของไทยได้โดยตรง หรืออาจเดินทางต่อไปยังสิงคโปร์ก่อนแล้วจึงต่อเรือมายังกรุงเทพมหานคร ภายหลังจากปี พ.ศ. 2460 (ค.ศ. 1917) เมื่อการก่อสร้างเส้นทางรถไฟสายใต้เชื่อมต่อกับกรุงเทพฯ แล้วเสร็จ เส้นทางที่ได้รับความนิยมมากขึ้นคือการเดินทางโดยเรือจากอินเดียมายังปีนัง แล้วจึงใช้บริการรถไฟเดินทางเข้าสู่ประเทศไทย ด้วยเส้นทางการเดินทางที่หลากหลายเหล่านี้ ส่งผลให้ชาวอินเดียที่อพยพเข้ามาได้กระจายตัวตั้งถิ่นฐานอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศไทย โดยกลุ่มคนอินเดียเหล่านี้มีความหลากหลายและสามารถจำแนกได้ตามความแตกต่างทางศาสนา อาชีพการงาน หรือถิ่นกำเนิดเดิมในประเทศอินเดีย

บำรุง คำเอก (2549, น. 205) สรุปได้ว่า ตามข้อมูลเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู พราหมณ์ที่ปฏิบัติหน้าที่ในราชสำนักไทยช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ส่วนใหญ่มีพื้นเพมาจากเมืองนครศรีธรรมราชทางภาคใต้ของประเทศ และมีหลักฐานบ่งชี้ว่าสืบเชื้อสายมาจากพราหมณ์ในรัฐทมิฬนาดู ประเทศอินเดีย รัฐทมิฬนาดูนี้ถือเป็นศูนย์กลางอารยธรรมที่ยิ่งใหญ่และสมบูรณ์พร้อมมายาวนานทั้งในอดีตและปัจจุบัน ซึ่งสะท้อนได้จากการสำรวจพบศาสนสถานเก่าแก่หลายแห่งที่มีอายุนับหลายศตวรรษแต่ยังคงอยู่ในสภาพดีและใช้ประกอบศาสนกิจได้จนถึงทุกวันนี้ ในส่วนของชุมชนชาวอินเดียที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพฯ ซึ่งรวมถึงบริเวณสีลมนั้น มีบันทึกว่าในปี

พ.ศ. 2422 (ค.ศ. 1879) ขุนนางเชื้อสายอินเดียท่านหนึ่งนามว่า หลวงโยเซ (ซึ่งมีการสันนิษฐานว่าคือ หลวงยศเสเสาวราช “ซิน”) ได้ดำเนินการจัดซื้อที่ดินบริเวณย่านหัวลำโพง เพื่อสร้างเทวสถานอุทิศถวายแด่เจ้าแม่อุมาเทวี ศาสนสถานแห่งนี้เป็นที่รู้จักในหมู่ชาวอินเดียและผู้ศรัทธาในนาม “ศาลศรีมารีอันนัม” หรือ “มารีอัมมัน” ซึ่งมีความหมายถึงโบสถ์หรือศาลอันเป็นที่ประทับของเจ้าแม่อุมาเทวี บทบาทสำคัญของพราหมณ์เหล่านี้คือการประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ ถวายแด่พระมหากษัตริย์ ซึ่งได้สืบทอดปฏิบัติกันมาในทุกรัชสมัยจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) อย่างไรก็ตาม ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 พิธีการทางพราหมณ์ในราชสำนักได้ถูกระงับไป จนกระทั่งในรัชกาลปัจจุบัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ฟื้นฟูบทบาทของพราหมณ์ในการประกอบพระราชพิธีสำหรับพระองค์และเพื่อความเป็นสิริมงคลของประเทศชาติอีกครั้ง โดยให้การดำเนินงานของคณะพราหมณ์ขึ้นตรงต่อสำนักพระราชวัง

โครินเพื่องเกษม (2540) ได้กล่าวว่า ในปัจจุบันนักธุรกิจชาวภารตะได้ให้การศึกษากับลูกหลานในสถาบันที่มีชื่อเสียง ทั้งใน และ ต่างประเทศ ลูกหลานที่กลับมาจากต่างประเทศก็ได้แตกแยกทำธุรกิจประเภทอื่นเป็นส่วนตัว แยกจากครอบครัว เช่น การทำธุรกิจโรงแรม, ธุรกิจบริษัทโฆษณา, สิ่งพิมพ์, ธุรกิจศูนย์การค้า ธุรกิจอิมปอร์ต-เอ็กซ์ปอร์ต และธุรกิจอีกหลายประเภท ในช่วงหลายปีที่ผ่านมาลูกหลาน ของชาวอินเดียเพิ่มการสังสรรค์กับ ชาวไทยมากขึ้น ลูกหลานกลุ่มหนึ่งของชาวอินเดียรับราชการ โดยเป็นหมอ, ครู และมีส่วนหนึ่งที่เป็นทนายความและผู้พิพากษา

Agarwal (2014, p. 53) ได้กล่าวว่า ชาวฮินดูที่อาศัยอยู่นอกประเทศอินเดียนั้น มักมีแนวโน้มที่จะธำรงรักษาประเพณีดั้งเดิมของตน ควบคู่ไปกับการปรับประยุกต์บางประการให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของประเทศที่พวกเขาพำนักอาศัยอยู่ ในบริบทนี้อินเดียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีประวัติศาสตร์อันยาวนานของความสัมพันธ์ทางการค้า ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เกิดการบูรณาการของศาสนาฮินดูเข้าสู่ภูมิภาคดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมไทย ความเชื่อมโยงทางการค้าในอดีต การตั้งถิ่นฐานของชาวอินเดียในยุคก่อนหน้า และการปรากฏของเทพเจ้าฮินดูในประเทศไทย ได้เอื้อให้ผู้อพยพชาวอินเดียรุ่นใหม่รู้สึกถึงความคุ้นเคยและความเป็นบ้านเกิด แม้จะอยู่ห่างไกลก็ตาม อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงหลายประการในศาสนาฮินดูของประเทศไทยเป็นที่ประจักษ์ โดยมีการเปลี่ยนแปลงที่สามารถจำแนกได้หลายประเภท อาทิ การปรับตัวของชุมชนชาวฮินดูพลัดถิ่นให้เข้ากับสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมของประเทศเจ้าบ้าน และการเปลี่ยนแปลงอันเนื่องมาจากการที่ชาวไทยได้สัมผัสและ

เรียนรู้เกี่ยวกับศาสนาฮินดู แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ แต่บางองค์ประกอบหลักที่เป็นรากฐานสำคัญของศาสนาฮินดู เช่น ขนบธรรมเนียม ประเพณี และความเชื่อ ยังคงได้รับการธำรงรักษาไว้ ชุมชนชาวฮินดูพลัดถิ่นในประเทศไทยจึงสามารถรักษาและอนุรักษ์อัตลักษณ์ฮินดูของตนเองได้ ควบคู่ไปกับการปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทย

สุภาภรณ์ จินดามณีโรจน์ และคณะ (2554, น. 121 - 126) กล่าวถึงวัดฮินดูกับชุมชนฮินดูในประเทศไทยว่า วัดวิษณุยานนาวาหรือสมาคมฮินดูธรรมสภาเป็นเทวาลัยในศาสนาฮินดูลัทธิไวษณพนิกาย กล่าวคือเน้นการนับถือพระวิษณุและรูปอวตารทั้งหลายของพระองค์เป็นสำคัญ วัดแห่งนี้ตั้งอยู่ ณ เลขที่ 50 ซอยวัดปรก แขวงทุ่งวัดดอน เขตยานนาวา กรุงเทพมหานคร ถือเป็นศูนย์กลางสำคัญอีกแห่งหนึ่งของชาวอินเดียฮินดูที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับชาวฮินดูที่มาจากรัฐอุตตรประเทศทางตอนเหนือของประเทศอินเดียที่อพยพเข้ามาประกอบอาชีพและตั้งถิ่นฐานอยู่อาศัยในกรุงเทพมหานคร ความเก่าแก่อายุกว่า 90 ปีของเทวาลัยแห่งนี้ได้มีบทบาทสำคัญเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวฮินดูและมีบทบาทสำคัญในการธำรงรักษาวัฒนธรรมอินเดียในต่างแดนไว้ได้อย่างมั่นคง

นับแต่ประเทศอินเดียต้องตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษอย่างเป็นทางการระหว่าง พ.ศ. 2401-2490 นั้น ประชาชนที่ประสบความเดือดร้อนได้รับความอยุติธรรมจากนโยบายการปกครองและเศรษฐกิจ ประกอบกับภาวะข้าวยากหมากแพงจากความแห้งแล้งและภัยพิบัติต่างๆ ทำให้ชาวอินเดียจำนวนมากเดินทางอพยพออกนอกประเทศ กรุงเทพมหานครเป็นจุดหมายปลายทางหนึ่งของชาวอินเดียอพยพเหล่านี้อาจเนื่องมาจากความเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจและการค้าระหว่างประเทศ รวมถึงเป็นศูนย์อำนาจที่ปลอดจากอิทธิพลของอังกฤษ เมื่อเทียบกับกรุงย่างกุ้งของพม่าหรือสิงคโปร์ในคาบสมุทรมลายู อีกประการหนึ่งคือกรุงเทพมหานครเป็นที่รู้จักของชาวอินเดียมาเนิ่นนาน เมื่อพี่น้องชาวอินเดียที่อพยพเข้ามาก่อนและได้ลงหลักปักฐานมีธุรกิจการค้ามั่นคง มีความสุขความพอใจในการอยู่อาศัยในประเทศไทยก็ได้ส่งข่าวกลับไปบอกญาติพี่น้องในอินเดียเพื่อชักชวนให้เข้ามาอยู่อาศัยและประกอบธุรกิจ ชาวอินเดียที่อพยพเข้ามาส่วนใหญ่จะเริ่มต้นที่เมืองกัลกัตตาแล้วมาทางเรือผ่านเมืองย่างกุ้ง ปีนัง และเข้าสู่กรุงเทพมหานคร

สำหรับชาวอินเดียที่อพยพมาจากทางรัฐอุตตรประเทศนั้นส่วนใหญ่มาจากเมืองโครัชปุร เมื่ออพยพเข้ามาแล้วมีส่วนน้อยที่จะทำการค้าหรือประกอบกิจการเอง ถ้าเป็นผู้มีการศึกษามักทำงานในบริษัทการค้าของชาวอังกฤษ บางส่วนจะประกอบอาชีพเป็นคนกลางในการติดต่อราชการหรือเป็นผู้ดำเนินการส่งออกและนำเข้าสินค้า ถ้าไม่มีเงินทุนหรือไม่การศึกษาจะประกอบ

อาชีพรีดนมวัว ส่งหนังสือพิมพ์ เป็นยาม แม้ชาวอุตตรประเทศเหล่านี้จะเป็นผู้อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยแต่ก็ได้ผสมกลมกลืนเข้ากับสังคมไทย ได้รับสัญชาติไทยและรุ่นลูกหลานก็กลายเป็นคนไทยไปในที่สุด แต่ยังคงรักษาวัฒนธรรมฮินดูของตนไว้อย่างเหนียวแน่น

บริษัท อีสต์ เอเชียติก มีชาวอุตตรประเทศเข้ามาทำงานอยู่มาก บ้างก็เปิดห้างร้านทำธุรกิจของตัวเอง ชาวฮินดูที่มาจากอินเดียได้มีการรวมกลุ่มกันก่อสร้างวัดฮินดูแห่งแรกขึ้นที่ถนนสีลมคือวัดพระศรีมหาอุมาเทวีหรือวัดแขกสีลมในปัจจุบันนี้ ชาวอุตตรประเทศเคยไปใช้สถานที่ในวัดนี้บูชาพระเจ้าตามประเพณีของอินเดียเหนือมาก่อน ต่อมาเมื่อคนมีจำนวนมากขึ้นสถานที่คับแคบลง ประกอบกับธรรมเนียมพิธีของอินเดียเหนือและใต้มีความแตกต่างกันมาแต่ครั้งพุทธกาล ชาวอุตตรประเทศจึงได้รวมตัวกันก่อตั้งสมาคมขึ้นในนามว่า “ฮินดูธรรมสภา” และก่อสร้างวัดวิษณุขึ้นสำเร็จภายใน 5 ปี คือ พ.ศ. 2463 มีวิศวกรจากบริษัท อีสต์ เอเชียติกมาช่วยออกแบบ และควบคุมการก่อสร้าง บิดาของผมได้มาเป็นปุโรหิตประจำในวัดตั้งแต่แรกจนถึง พ.ศ. 2506 ในขณะที่ชาวฮินดูจากอุตตรประเทศก่อตั้งสมาคมฮินดูธรรมสภาและก่อสร้างเทวาลัยพระวิษณุขึ้นดังได้กล่าวไปแล้วนั้น ก็ปรากฏมีชาวอุตตรประเทศอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความศรัทธาในศาสนาฮินดูในแนวทางที่ต่างออกไปตาม ปรัชญาธรรมคำสอนของกลุ่มที่ชื่อว่า “อารยสมาช” ใน พ.ศ. 2463 ชาวอารยสมาชจึงได้ร่วมกันก่อตั้งสมาคมสร้างวัดอารยสมาเพื่อเป็นสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมและกิจกรรมทางศาสนาต่าง ๆ วัดอารยสมาชตั้งอยู่ด้านหลังมีแนวรั้วติดกับวัดวิษณุ กิจกรรมประจำของวัดอารยสมาชิก็คือการสวดมนต์บูชาไฟ และการประชุมฟังธรรม (สัตสังค์) เป็นประจำ ทุกวันอาทิตย์และในวันสำคัญทางศาสนา บทสวดที่ใช้เป็นภาษาสันสกฤตและฮินดีเพราะสมาชิกทั้งหมดเป็นเชื้อสายอินเดีย

สำหรับสถานการณ์ในปัจจุบันของฝ่ายวัดวิษณุนั้น พบว่ายังมีคนทั้งชาวไทยเชื้อสายอินเดียและพ่อค้านักธุรกิจ ชาวอินเดียที่เดินทางเข้ามาใหม่ มีทั้งกลุ่มที่มาจากรัฐอุตตรประเทศซึ่งเป็นส่วนมากและกลุ่มที่มาจากรัฐอื่น ๆ ในอินเดีย ภาคเหนือตลอดจนคนไทยที่หันมาสนใจนับถือศรัทธาเทพเจ้าฮินดู ผลัดเปลี่ยนแวะเวียนกันมากราบไหว้และร่วมงาน พิธีต่างๆ กับทางวัดอยู่ไม่ขาดสาย ตราบใดที่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระเจ้ายังไม่สิ้นสุดลง ตราบนั้นทั้งวัดวิษณุและวัดอารยสมาชิก็ยังคงทำหน้าที่สื่อกลางเพื่อสืบต่อสายสัมพันธ์นั้นให้ดำรงอยู่ต่อไป

1.3 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548, น. 11) ได้กล่าวถึงดนตรีอินเดียว่า อินเดียจัดได้ว่าเป็นแหล่งอารยธรรมเก่าแก่โบราณที่สำคัญมากที่สุดประเทศหนึ่งของโลก อินเดียเป็นดินแดนที่หลากหลายด้วยศิลปวัฒนธรรมทั้งในอดีต และปัจจุบัน เป็นแหล่งอารยธรรมทางด้านศาสนาและดนตรี ชาวอินเดียเป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณของความเป็นศิลปินอยู่ในตัวอย่างสูงมาก ทุก ๆ ลีลาจังหวะแห่งวิถีชีวิตของชาวอินเดียนั้น จึงเต็มเปี่ยมไปด้วยเรื่องราวของศิลปะการดนตรี ความสัมพันธ์อันใกล้ชิดของดนตรีอินเดียและชาวอินเดีย ปรากฏพบทั้งในอดีตและปัจจุบัน อีกทั้งกับทุกกลุ่มบุคคลทุกศาสนา ที่อยู่ภายใต้ประเทศอินเดีย

Gill (2006, P. 28-29) ได้กล่าวถึงดนตรีอินเดียในสมัยโบราณใน Ragamala Painting A Journey from Music to Art ว่ายังมีระบบเสียง (Thaat) เป็นของตนเอง และระบบเสียงนั้นประกอบไปด้วย 10 ระบบเสียง สามารถเลือกเอาเสียงในระบบเสียงใด ๆ นั้น นำมาเป็นโหมด (Mode) เพื่อสำหรับบรรเลงบทเพลงที่ต้องการได้ โหมดดังกล่าวนี้ ชาวอินเดียเรียกว่า ราคะ ซึ่งการจะทำความเข้าใจในราคะนี้ จำเป็นต้องศึกษาดนตรีอินเดีย อย่างเข้าถึงแก่น เพื่อให้เกิดความเข้าใจในวัฒนธรรม ศิลปะ และดนตรีตามแบบอินเดีย เพราะราคะนี้ ชาวอินเดียได้นำเอามาจากศิลปะภาพวาด (ราคะมาลา) ซึ่งการวาดภาพในอดีตก่อนจะมีราคะ จิตรกรจะต้องมีการเลือกใช้สีที่เหมาะสมกับเรื่องราว มีกฎและข้อห้ามต่าง ๆ มากมายในการใช้สี ในส่วนของดนตรีภายหลังนั้นจึงส่งผลต่อการเลือกโน้ต และเสียงแต่ละเสียง ในการนำเอามาใช้บรรเลงในบทเพลงให้ถูกต้องตามช่วงเวลาในแต่ละวัน

Gurukul (n.d.) ได้นำเสนอแนวคิดดนตรีกีรตัน (Kiirtan) สามารถสรุปได้ดังนี้ ดนตรีกีรตัน (Kiirtan) เป็นรูปแบบหนึ่งของการขับร้องเพลงเพื่อการบูชาและปฏิบัติทางจิตวิญญาณ ไม่ได้เป็นเพียงกิจกรรมทางศาสนาเท่านั้น แต่ยังเป็นศาสตร์หรือกระบวนการที่มีระเบียบแบบแผน (systematic process) และมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ (aesthetic value) อย่างสูง โดยมีเป้าหมายหลักคือการนำพาผู้ปฏิบัติไปสู่การปลดปล่อยทางจิตวิญญาณ ซึ่งได้เชื่อมโยงกีรตันกับปรัชญาตันตระ (Tantra) ซึ่งเป็นปรัชญาทางจิตวิญญาณที่มีความเชื่อว่ามนุษย์มีศักยภาพในการเข้าถึงความตื่นรู้และอิสรภาพได้ด้วยตนเองผ่านการปฏิบัติและวิธีการต่าง ๆ ตันตระเน้นเรื่องการพัฒนาศักยภาพภายในและการรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพลังจักรวาล บทความนี้อธิบายว่ากีรตันเป็นส่วนสำคัญของปรัชญาตันตระ โดยทำหน้าที่เป็นวิธีการที่มีโครงสร้างและขั้นตอนในการยกระดับจิตสำนึกและนำไปสู่ประสบการณ์แห่งความสุขและความปีติทางจิตวิญญาณ นอกจากนี้

บทความยังให้ความสำคัญกับมิติทางสุนทรียศาสตร์ของกีรตัน โดยกล่าวว่าความงดงามและความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากดนตรีนั้นมีส่วนสำคัญในการส่งเสริมผลลัพธ์ทางจิตวิญญาณ มีการกล่าวถึงความหลากหลายของทำนองเพลงกีรตัน ซึ่งแต่ละทำนองอาจมีความสำคัญทางวัฒนธรรมและจิตวิญญาณที่แตกต่างกันไป

2. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 ทฤษฎีอัตลักษณ์

อัฐพล อินต๊ะเสนา (2562, น. 636-638) ประเด็นเรื่องอัตลักษณ์ (Identity) มีความเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดกับคติชน (Folklore) โดย (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2559, น. 53 ; อ้างอิงมาจาก Dundes. 1996 : 2) ชี้ว่า ในสังคมประเพณี ผู้คนมักนิยามตัวตนหรือนำเสนออัตลักษณ์ของกลุ่มชน ท้องถิ่น หรือชาติพันธุ์ของตนผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ของคติชน ไม่ว่าจะเป็นตำนาน นิทานประจำถิ่น เพลงร้องเล่น การละเล่น การแสดงฟ้อนรำ พิธีกรรม ดนตรี อาหาร เครื่องแต่งกาย เครื่องจักสาน หรือข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นกลไกทางวัฒนธรรมที่ช่วยแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างและเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละกลุ่มชน เนื่องจากคติชนถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ซึ่งโดยธรรมชาติแล้วย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทและปัจจัยทางสังคมที่ผันแปรอยู่เสมอ ดังนั้น คติชนในฐานะเครื่องมือแสดงอัตลักษณ์จึงไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่งตายตัว แต่มีพลวัตและสามารถปรับเปลี่ยนได้ขึ้นอยู่กับเจ้าของวัฒนธรรมและสภาวการณ์ทางสังคมในแต่ละยุคสมัย ในอดีต การนิยามอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ผ่านคติชนอาจเป็นเรื่องที่ทำได้โดยง่ายและเห็นภาพได้ชัดเจน แต่ในบริบทสังคมปัจจุบันที่มีความซับซ้อนมากขึ้น จากอิทธิพลของการท่องเที่ยว ระบบทุนนิยมและเศรษฐกิจสร้างสรรค์ รวมถึงปฏิสัมพันธ์ข้ามพรมแดน การนำเสนออัตลักษณ์ชาติพันธุ์จึงมีความซับซ้อนยิ่งขึ้น และบ่อยครั้งนำไปสู่การสร้างหรือประดิษฐ์อัตลักษณ์ขึ้นใหม่เพื่อให้สอดรับกับเงื่อนไขทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมที่เปลี่ยนไป

ยศ สันตสมบัติ (2544, น. 123) ได้นำเสนอแนวคิดว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ควรได้รับการพิจารณาในฐานะที่เป็นจิตสำนึกทางประวัติศาสตร์ โดยท่านชี้ว่าความเป็นชาติพันธุ์นั้นไม่ได้ถูกกำหนดขึ้นจากปัจจัยทางสายเลือดหรือการเกิดมาในกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยอัตโนมัติ หากแต่เป็นผลลัพธ์ของกระบวนการเลือกสรรอย่างมีเจตนา กลุ่มชาติพันธุ์แต่ละกลุ่มจะทำการคัดเลือกเหตุการณ์และเรื่องราวจากอดีตของตน แล้วนำมาตีความในลักษณะที่สร้างความหมายและมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ทางสังคมของกลุ่มตนเอง เรื่องราวที่ผ่านการตีความเหล่านี้จะค่อย ๆ

กลายสภาพเป็นความจริง หรือประวัติศาสตร์ที่กลุ่มนั้น ๆ ยึดถือร่วมกันในเวลาต่อมา ดังนั้น หัวใจสำคัญในการทำความเข้าใจอัตลักษณ์ชาติพันธุ์จึงอยู่ที่การพิจารณาว่ากลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ กำหนดนิยามตัวตนของพวกเขาอย่างไรภายใต้กรอบของสำนึกทางประวัติศาสตร์ชุดที่พวกเขาสร้างขึ้น ด้วยเหตุนี้ การเริ่มต้นศึกษาเพื่อทำความเข้าใจอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของกลุ่มคนใดกลุ่มคนหนึ่ง จึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์สำนึกทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มนั้นเป็นอันดับแรก

ติน ปรัชญพฤทธิ์ (2538, น.389-390) ได้อธิบายความหมายของอัตลักษณ์ (Character) ว่าเป็นเสมือนเครื่องบ่งชี้ที่ทำให้เห็นความแตกต่างระหว่างบุคคล โดยท่านเน้นย้ำว่าอัตลักษณ์นี้ไม่เพียงแต่มีความสำคัญในเชิงสังคมเท่านั้น แต่ยังมีคุณลักษณะทางศีลธรรมเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้น นอกจากนี้ ท่านยังได้จำแนกบุคคลออกเป็น 3 กลุ่มตามลักษณะของอัตลักษณ์ที่แต่ละคนมี ได้แก่ 1) กลุ่มบุคคลผู้มีอัตลักษณ์ที่มั่นคง 2) กลุ่มบุคคลผู้มีอัตลักษณ์ที่เข้มแข็ง และ 3) กลุ่มบุคคลผู้มีอัตลักษณ์ที่ดี

จากการศึกษาแนวคิดของเรย์มอนด์ วิลเลี่ยม โดย ฆัสรา ขมะวรรณ (2537, น. 156) ได้ชี้ให้เห็นทรรศนะที่สำคัญว่า วัฒนธรรมทั้งหลายดำรงอยู่ได้ด้วยการถูกผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่องในทุกหนทุกแห่งและตลอดเวลา หากกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อการสืบทอดนี้หยุดชะงักลง วัฒนธรรมนั้น ๆ ก็ย่อมมีอายุขัยที่สั้นและจะสูญสลายไปในที่สุด ด้วยเหตุนี้ การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมจึงถือเป็นกลไกหลักที่ค้ำจุนความยั่งยืนและรับประกันความต่อเนื่องยาวนานของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง

อาภรณ์ จันทร์สมวงศ์ (2544, น. 21) ได้ให้ทรรศนะว่า ความเป็นชุมชนนั้น โดยแก่นแท้แล้วเป็นเรื่องของความเป็นตัวตน ซึ่งอาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าอัตลักษณ์ (Identity) โดยอัตลักษณ์นี้แสดงออกในรูปแบบที่หลากหลายและมีความหมาย ทั้งยังเกี่ยวข้องกับการที่บุคคลเชื่อมโยงตนเองเข้ากับผู้อื่นในสังคม รวมถึงสัมพันธ์กับมิติทางอำนาจและสิทธิอีกด้วย ในส่วนของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural identity) หมายถึง ความรู้สึกร่วมเป็นกลุ่มหรือการมีวัฒนธรรมเดียวกันของกลุ่มคน ตลอดจนการที่ปัจเจกบุคคลมีบทบาทหรือได้รับการยอมรับจากวัฒนธรรมของกลุ่มนั้น ๆ นอกจากนี้ การยอมรับวัฒนธรรมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งยังสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับบรรทัดฐานทางสังคม (Norms) ซึ่งเป็นเงื่อนไขสำคัญที่บุคคลจำเป็นต้องเข้าใจและยอมรับในความเป็นเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์เฉพาะตัวของกลุ่มนั้น ๆ ให้ได้

2.2 แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน

Hall (1997, p. 4 - 25) ได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับ "ภาพตัวแทน" (Representation) ว่าเป็นกระบวนการสร้างความหมายที่เชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับการใช้ระบบสัญญะ (signs) โดยคำว่า “ภาพตัวแทน” ในทัศนะของฮอลล์นั้น มีความหมายที่กว้างกว่าเพียงการนำเสนอสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แต่ยังครอบคลุมนัยยะของ “การนำมาเสนอใหม่” (Re-Presentation) ซึ่งเน้นย้ำถึงการประกอบสร้างความหมายขึ้นมา ภาพตัวแทนจึงเป็นผลผลิตของความหมายที่ก่อตัวขึ้นในระบบความคิดของเรา และเป็นกลไกสำคัญที่เชื่อมโยงระหว่างภาษา แนวคิด และสัญลักษณ์ ทำให้เราสามารถทำความเข้าใจและสื่อสารความหมายของสิ่งต่าง ๆ รอบตัวได้ ฮอลล์อธิบายว่ากระบวนการสร้างภาพตัวแทนประกอบด้วยสองขั้นตอนหลักที่ทำงานสัมพันธ์กัน ได้แก่ 1) การนำเสนอภาพตัวแทนในใจ เป็นกระบวนการภายในที่แต่ละบุคคลตีความและกลั่นกรองประสบการณ์จากโลกภายนอกและความคิดต่าง ๆ ให้กลายเป็นความรู้หรือมโนทัศน์ในระบบความคิดของตนเอง เช่น เมื่อเราเห็นวัตถุรูปธรรมอย่างโต๊ะหรือเก้าอี้ เราสามารถตีความและเข้าใจได้ทันทีถึงลักษณะและการใช้งาน แต่สำหรับสิ่งที่เป็นนามธรรมหรือไม่สามารถสัมผัสได้โดยตรง เราจำเป็นต้องสร้างมโนทัศน์ที่ชัดเจนเกี่ยวกับสิ่งนั้นขึ้นในใจเสียก่อน จึงจะสามารถตีความและจัดระเบียบเป็นความรู้ได้ 2) การนำเสนอภาพตัวแทนภายนอก เมื่อมีความคิดหรือความรู้ก่อตัวขึ้นในใจแล้ว กระบวนการต่อมาคือการสื่อสารสิ่งเหล่านั้นให้ผู้อื่นรับรู้ ซึ่งต้องอาศัยระบบสัญญะต่าง ๆ เช่น ภาษา (ทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษร คำพูด หรือรูปภาพ) หรือสัญลักษณ์อื่น ๆ กระบวนการให้ความหมายนี้จึงเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างสามองค์ประกอบคือ แนวคิด สัญญะ และสรรพสิ่ง ที่ถูกอ้างอิงถึง โดยการสร้างภาพตัวแทนคือสิ่งที่เชื่อมโยงองค์ประกอบทั้งสามนี้เข้าด้วยกัน จะเห็นได้ว่ากว่าจะเกิดเป็นภาพตัวแทนขึ้นมาได้นั้น ต้องผ่านการกลั่นกรองและเรียบเรียงถึงสองระดับ คือ เริ่มจากการตีความภายในระบบความคิด แล้วจึงผลิตสร้างหรือนำเสนอออกมาสู่ภายนอกผ่านระบบสัญญะ

ฮอลล์เน้นย้ำว่าการนำเสนอภาพตัวแทนไม่ใช่กระบวนการสะท้อนความจริงโดยตรงอย่างตรงไปตรงมา หากแต่เป็นกระบวนการที่ความหมายถูกบิดเบือนหรือประกอบสร้างขึ้น ความหมายที่ปรากฏในภาพตัวแทนนั้นคือสิ่งที่ผู้สร้างหรือผู้นำเสนอ (เช่น ศิลปิน) ได้ใส่หรือสอดแทรกเข้าไปในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนั้น ผู้กำหนดขอบเขตและความหมายของภาพตัวแทนก็คือตัวผู้สร้างนั่นเอง ยกตัวอย่างเช่นในงานจิตรกรรม ศิลปินจะเลือกสรรองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความหมายในตัวเองมาจัดวางในพื้นที่จำกัด (เช่น ผืนผ้าใบ) เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวตามเจตนา โดยอาศัยความหมายของทัศนธาตุต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่เป็นสัญญะ แม้แต่ภาพเขียนแนวเหนือจริงก็ไม่ได้

เกิดจากจิตไร้สำนึกหรือสัญชาตญาณของศิลปินอย่างสมบูรณ์ แต่ผ่านการคิดและกลั่นกรองแล้วจึงถ่ายทอดออกมาผ่านระบบสัญญะเช่นกัน เมื่อมองว่าภาพเป็นภาษาชนิดหนึ่ง การพิจารณาภาพก็ไม่ต่างจากการอ่านบทความ โดยองค์ประกอบของภาพเปรียบได้กับ “คำ” และการจัดองค์ประกอบก็คือ “ไวยากรณ์” แต่สิ่งที่แตกต่างจากภาษาเขียนคือภาพหนึ่งภาพสามารถให้ความหมายได้หลากหลาย เนื่องจากความสัมพันธ์ระหว่างภาพและความหมายนั้นไม่ตายตัว และขึ้นอยู่กับไวยากรณ์เฉพาะตัวของศิลปินหรือผู้สร้างภาพตัวแทนแต่ละคน ฮอลล์ได้จำแนกแนวทางการทำความเข้าใจความหมายของภาพตัวแทนไว้ 3 แนวทางหลัก คือ

1. แนวทางสะท้อนความจริง (Reflective Approach) มองว่าความหมายของภาพตัวแทนเป็นดั่งกระจกเงาที่สะท้อนความจริงหรือความหมายที่แท้จริงของสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่แล้วในโลก เป็นการเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏ โดยเชื่อมโยงสัญลักษณ์ที่มองเห็นเข้ากับรูปร่างและลักษณะพื้นผิวของวัตถุนั้น ๆ เช่น ภาพดอกกุหลาบสีแดงมีหนาม ก็จะหมายถึงดอกไม้ชนิดหนึ่งตามที่ปรากฏจริง

2. แนวทางเจตจำนงของผู้สร้าง (Intentional Approach) ให้ความสำคัญกับเจตนาของผู้สร้างหรือผู้สื่อสารเป็นหลัก โดยมองว่าความหมายถูกกำหนดขึ้นโดยผู้สร้างสรรค์งานนั้น ๆ อย่างไรก็ตาม แนวทางนี้ยังมีข้อถกเถียงเนื่องจากหากทุกคนตีความภาษาหรือสัญลักษณ์ตามเจตจำนงส่วนตัวอย่างสมบูรณ์ ก็อาจทำให้การสื่อสารในสังคมไม่สามารถเกิดขึ้นได้อย่างเป็นเอกภาพ ทั้งที่หัวใจสำคัญของภาษาคือการเป็นเครื่องมือในการแลกเปลี่ยนความคิดและรหัส (Code) ร่วมกัน

3. แนวทางประกอบสร้างความหมาย (Constructionist Approach) ซึ่งเป็นแนวทางที่ฮอลล์ให้การสนับสนุน โดยมองว่าสิ่งต่าง ๆ ในโลกล้วนไม่มีความหมายในตัวเอง แต่ความหมายถูกสร้างขึ้นผ่านระบบการเป็นตัวแทน (Representational System) ซึ่งประกอบด้วยมโนทัศน์ (Concepts) และระบบสัญญะ (Signs) ที่เราใช้ในการสื่อถึงมโนทัศน์เหล่านั้น

ท้ายที่สุด ฮอลล์สรุปว่า ภาพตัวแทนจะมีความหมายต่อบุคคลหรือกลุ่มคนใดกลุ่มคนหนึ่งได้ ก็ต่อเมื่อความหมายของภาพตัวแทนนั้นสอดคล้องกับระบบความเชื่อ บรรทัดฐาน และคุณค่าที่มีอยู่แล้วในสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ ดังนั้น ภาพตัวแทนจึงมีบทบาทในการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม และเป็นเครื่องมือในการรักษาที่ทางของอุดมการณ์หลักในสังคม ตัวอย่างเช่น ภาพตัวแทนของวีรบุรุษที่ปรากฏในสื่อมวลชน มักเป็นภาพที่ผ่านการเลือกสรรและกลั่นกรองโดยสื่อ ซึ่ง

อาจนำเสนอภาพตัวแทนเพียงบางประเภท และนำไปสู่การสร้างภาพเหมารวม (stereotype) เกี่ยวกับคนกลุ่มนั้น ๆ ได้ การที่ภาพตัวแทนสามารถสื่อความหมายได้นั้นเกิดขึ้นจากปัจจัยหลายประการ คือ 1) การอาศัยความหมายและเครื่องมือในการถอดรหัสความหมายที่มีอยู่แล้วในสังคม 2) ความหมายที่มีอยู่เดิมนั้นเป็นตัวกำหนดกรอบการรับรู้ของคนในสังคม และ 3) การนำเสนอภาพตัวแทนซ้ำ ๆ ทำให้ภาพนั้นฝังลึก กลายเป็นเรื่องปกติ และได้รับการยอมรับว่าชอบธรรมในที่สุด

สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (2548, น. 2-4) ได้ชี้ให้เห็นถึงความซับซ้อนของคำว่า “representation” ในภาษาอังกฤษ ซึ่งการแปลด้วยคำว่า “ภาพแทน” เพียงอย่างเดียวอาจไม่ครอบคลุมความหมายทั้งหมด เนื่องจาก “ภาพแทน” มักสื่อถึงผลผลิตหรือวัตถุที่สำเร็จรูปแล้ว ในขณะที่ “representation” ยังรวมถึงมิติของกระบวนการนำเสนอ (จึงอาจแปลได้ว่าการนำเสนอภาพแทน) อีกทั้งยังมีนัยยะของการนำมาเสนอใหม่ (re-presentation) และการเป็นตัวแทน (being a representative) ดังนั้นภาพแทน จึงเป็นเพียงแง่มุมหนึ่งของคำที่มีหลายชั้น ความหมายนี้ ในทางวัฒนธรรมศึกษา สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) ได้นิยาม representation ว่าเป็นกระบวนการผลิตสร้างความหมายผ่านการใช้ระบบสัญญะ โดยเป็นการพยายามเชื่อมโยงแนวคิด (concepts) เข้ากับระบบสัญญะ หรืออีกนัยหนึ่งคือการนำเสนอแนวคิดต่าง ๆ ผ่านระบบสัญญะ

2.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ราชบัณฑิตยสถาน (2530, น. 4) สรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์คือปรัชญาสาขาหนึ่งที่มุ่งเน้นการศึกษาเรื่องความงามและสรรพสิ่งที่งดงาม ทั้งที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติและที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นในงานศิลปะ โดยพิจารณาถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะ คุณค่าของความงาม ตลอดจนเกณฑ์มาตรฐานที่ใช้ในการตัดสินว่าสิ่งใดงามหรือไม่งาม ในการทำความเข้าใจเรื่องความงามสุนทรียศาสตร์ได้จำแนกออกเป็น 2 ประเภทหลัก คือ 1) ความงามในธรรมชาติ ซึ่งเป็นความงามอันบริสุทธิ์ ไม่ได้ผ่านการปรุงแต่งใด ๆ มนุษย์สามารถรับรู้และสัมผัสได้โดยตรง เช่น ความงดงามของทุ่งทานตะวัน หรือภาพพระอาทิตย์ลับขอบฟ้าที่ภูผา 2) ความงามในศิลปะ ซึ่งมีบ่อเกิดจากความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจของศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดประสบการณ์หรือสุนทรียภาพออกมาเป็นผลงาน และการรับรู้ความงามประเภทนี้มักขึ้นอยู่กับการตีความและประสบการณ์ส่วนบุคคลของผู้เสพงานศิลป์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นสาขาวิชาทางปรัชญาที่ว่าด้วยความงามหรือความไพเราะ ตามที่ กีรติ บุญเจือ (2522, น. 263) ได้ให้คำจำกัดความไว้ โดยรากศัพท์คำว่า “Aesthetics” นั้นมาจากภาษากรีก “Aisthetikos” ซึ่งหมายถึงการรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และเกี่ยวข้องกับสุนทรียธาตุ 3 ประการ ได้แก่ ความงาม (Beauty) ความแปลกตาชวนมอง (Picturesqueness) และความน่าทึ่งหรือสูงส่ง (Sublimity) ส่วนคำว่า “สุนทรียศาสตร์” ในภาษาไทยมีที่มาจากศัพท์บาลี “สุนทรียะ” อันแปลว่า ดี หรืองาม จึงมีความหมายตามตัวอักษรว่าเป็นวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับความดีความงาม นักปราชญ์ชาวเยอรมัน อเล็กซานเดอร์ กอทท์ลีบ บอมการ์เทน เป็นผู้ที่นำคำภาษากรีก “Aisthetics” (หมายถึงการรับรู้ตามความรู้สึก - Sense Perception) มาใช้ในราวปี ค.ศ. 1753 เพื่อนิยามวิชาที่ว่าด้วยทฤษฎีแห่งความงาม ซึ่งตรงกับคำว่า “Aesthetics” ในภาษาอังกฤษ ในภาษาไทยจึงใช้คำว่าสุนทรียศาสตร์ หรือบางครั้งเรียกว่าวิชาศิลปะทั่วไป ทำให้ศิลปะถูกมองว่าเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์ หรือเมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ก็มักจะมีความเกี่ยวข้องกับงานศิลปะอย่างแยกไม่ออก ส่วนคำว่า “สุนทรียภาพ” (Aesthetics หรือ aesthetic sensibility) หมายถึงความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งดงาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นในงานศิลปะ พจนานุกรมศัพท์ศิลปะของราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่า “สุนทรียภาพ” หรือ “สุนทรีย์” คือความรู้สึกอันบริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นในชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเป็นลักษณะของอารมณ์หรือความรู้สึกที่เราอาจใช้คำต่าง ๆ เช่น พอใจ (interested) ไม่พอใจ (disinterested) เพลิดเพลินใจ (pleasure) ทุกข์ใจ (unpleasure) หรือกินใจ (empathy) มาแทนความรู้สึกที่แท้จริงเหล่านั้น แต่ก็อาจไม่สามารถสื่อได้เท่ากับที่เรารู้สึกจริง ๆ อารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้มักจะนำไปสู่อาการลืมตัว (attention span) และการเผลอใจหรือการเว้นระยะห่างทางจิตใจ (psychical distance) ซึ่งลักษณะทั้งหมดนี้รวมเรียกว่าสุนทรีย์หรือสุนทรียภาพ

ในฐานะที่เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา สุนทรียศาสตร์ไม่เพียงแต่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ความงาม แต่ยังรวมถึงความน่าเกลียด ซึ่งในภาษาตะวันตกเรียกว่าเป็นคุณค่าในเชิงนิเสธ (negative value) ด้วย นอกจากนี้ สุนทรียศาสตร์ยังพิจารณาประเด็นคำถามสำคัญที่ว่า คุณสมบัติของความงามหรือความน่าเกลียดนั้นเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงในเชิง “วัตถุวิสัย” (Objective) หรือเป็นเพียงเรื่องของ “อัตวิสัย” (Subjective) ซึ่งดำรงอยู่ในใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น และยังตั้งคำถามถึงความแตกต่างระหว่าง “ความงาม” กับ “ความสูงส่ง” (sublime) อีกด้วย ศาสตร์ที่เกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับสุนทรียศาสตร์คือการวิจารณ์ศิลปะและจิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะ แม้ว่าจิตวิทยาจะมีระเบียบวิธีที่เป็นอิสระ แต่ก็ถูกนำมาเชื่อมโยง โดยจิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะจะศึกษาปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ

ศิลปะ เช่น การตอบสนองของมนุษย์ต่อสี เสียง เส้น รูปทรง หรือคำต่าง ๆ และความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก ส่วนการวิจารณ์ศิลปะจะมุ่งเน้นไปที่ตัวผลงานศิลปะโดยตรง โดยวิเคราะห์โครงสร้าง ความหมาย ปัญหาต่าง ๆ เปรียบเทียบกับผลงานอื่น และประเมินคุณค่าของงานศิลปะนั้น ๆ

แม้บอมการ์เทนจะนำเสนอคำว่า “Aesthetics” ในศตวรรษที่ 18 โดยหมายถึงรสนิยมและความรู้สึกสัมผัสในความงาม แต่การศึกษาธรรมชาติของความงามนั้นมีมานานหลายศตวรรษแล้ว โดยในอดีตเป็นเรื่องที่นักปรัชญาสนใจเป็นหลัก จนกระทั่งศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปินจึงเริ่มเข้ามามีส่วนร่วมในการเสนอทัศนะของตน ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ยุคแรก ๆ ที่สำคัญคือแนวคิดของเพลโต (Plato) นักปรัชญากรีกโบราณ ผู้เชื่อว่าความเป็นจริง (Reality) ที่แท้จริงนั้นดำรงอยู่ในโลกของแบบ (Archetypes or Forms) ซึ่งอยู่เหนือการรับรู้ทางประสาทสัมผัสของมนุษย์ และเป็นต้นแบบของสรรพสิ่งในโลกแห่งประสบการณ์ วัตถุสิ่งของที่เราพบเห็นในชีวิตประจำวันเป็นเพียงตัวอย่างหรือการเลียนแบบรูปในโลกของแบบเท่านั้น เพลโตเห็นว่าศิลปินนั้นลอกเลียนวัตถุในโลกประสบการณ์อีกทอดหนึ่ง ทำให้ผลงานศิลปะกลายเป็นการเลียนแบบของการเลียนแบบ (an imitation of an imitation) ตัวอย่างเช่น “ม้า” ในโลกของแบบ (มโนภาพของม้า) ถูกเลียนแบบมาเป็น “ม้า” ในโลกของประสบการณ์ (ม้าที่เราสัมผัสได้) และศิลปินก็วาดภาพ “ม้า” โดยเลียนแบบม้าในโลกของประสบการณ์อีกที ในหนังสือ The Republic เพลโตถึงกับเสนอให้ขับไล่ศิลปินออกจากรัฐในอุดมคติของเขา เพราะเห็นว่าผลงานศิลปะบางอย่างกระตุ้นความไร้ศีลธรรม หรือทำให้เกิดความเกียจคร้าน และอาจยุยงให้ผู้คนกระทำการเกินขอบเขตที่ยอมรับได้

อริสโตเติล (Aristotle) ศิษย์ของเพลโต ก็กล่าวถึง “ศิลปะคือการเลียนแบบ” เช่นกัน แต่ในความหมายที่แตกต่างออกไป เขามองว่าศิลปะสามารถเลียนแบบ “สิ่งต่าง ๆ อย่างที่มันควรจะเป็น” และ “ในบางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถทำให้สำเร็จลุล่วงได้” (Art partly completes what nature cannot bring to a finish) ศิลปินจะแยกแยะรูปทรง (form) ออกจากสสาร (matter) ของวัตถุในโลกประสบการณ์ เช่น ร่างกายมนุษย์หรือต้นไม้ แล้วนำรูปทรงนั้นไปจัดการในสสารอีกชนิดหนึ่ง เช่น วาดลงบนผืนผ้าใบหรือสลักจากหินอ่อน ดังนั้น การเลียนแบบในทัศนะของอริสโตเติลจึงไม่ใช่แค่การลอกเลียนต้นแบบ แต่เป็นการนำเสนอแง่มุมที่เป็นสากลหรือลักษณะเฉพาะของสิ่งต่าง ๆ สำหรับนักปรัชญาทั้งสองท่านนี้ สุนทรียศาสตร์ไม่สามารถแยกออกจากเรื่องศีลธรรมและการเมืองได้ เพลโตได้เขียนถึงดนตรีไว้ในหนังสือ โดยยืนยันว่าศิลปะมีผลกระทบต่อบุคลิกภาพหรืออัตลักษณ์ของมนุษย์ จึงต้องมีกฎเกณฑ์ทางสังคมควบคุม ส่วน

อริสโตเติลถือว่าความสุขคือเป้าหมายของชีวิต และเชื่อว่าหน้าที่หลักของศิลปะคือการมอบความพึงพอใจให้แก่มนุษย์

สุชาติ สุทธิ (2535, น. 8) ได้อธิบายรากศัพท์ดั้งเดิมของคำว่าสุนทรียศาสตร์ว่ามาจากคำในภาษากรีกโบราณ “Aisthenathai” ซึ่งเป็นการรวมความหมายระหว่าง “การรับรู้” กับ “สิ่งที่ถูกรับรู้” เข้าด้วยกัน ก่อให้เกิดเป็นคำว่า “Aithetiko” อันมีความหมายถึงสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ทางประสาทสัมผัส โดยแนวคิดนี้สอดคล้องกับความเข้าใจโดยรวมว่าสุนทรียศาสตร์นั้นสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับคุณค่าทางการรับรู้ในเรื่องความงามและความไพเราะ นอกจากนี้ท่านยังได้ชี้แจงการใช้คำในภาษาไทยว่า “สุนทรียศาสตร์” เป็นคำนาม หมายถึง ศาสตร์หรือวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับความงามโดยตรง ในขณะที่ “สุนทรียภาพ” นั้น หมายถึง ความรู้สึกซาบซึ้งหรือการตระหนักถึงคุณค่าในความงามของสรรพสิ่ง ซึ่งรวมไปถึงความไพเราะของเสียง และความงดงามของท่วงท่าการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ด้วย

ศรีนิวาสัน (2545, น.49 - 79) ศิลปะคือการลอกแบบธรรมชาติ (Art as Representation) ทฤษฎีนี้มองว่าศิลปะคือการเลียนแบบหรือจำลองธรรมชาติ ศิลปะที่จัดอยู่ในประเภทนี้คือศิลปะที่สามารถแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่เป็นจริงในธรรมชาติ หรือสร้างมโนภาพของสิ่งที่เป็นจริงได้ ตัวอย่างเช่น ภาพวาดที่วาดภาพเหมือนของคนหรือทิวทัศน์ หรือดนตรีบรรยาย (Programme Music) ที่พยายามสื่อถึงเหตุการณ์หรือเรื่องราวในธรรมชาติ ทฤษฎีนี้มีรากฐานมาจากแนวคิดของกรีกโบราณ โดยนักปรัชญาอย่างอริสโตเติลมองว่ามนุษย์มีสัญชาตญาณในการเลียนแบบ และการเลียนแบบนี้เองที่ปรากฏออกมาในงานศิลปะ อริสโตเติลเชื่อว่าการเลียนแบบเป็นสิ่งที่ให้ความรู้และความเพลิดเพลิน และเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์ ศิลปินอย่างโรแดงก็สนับสนุนแนวคิดนี้ โดยกล่าวว่าธรรมชาติเป็นสิ่งที่สวยงามที่สุด และสิ่งที่มนุษย์ทำได้ก็คือการลอกแบบธรรมชาติมาไว้ในศิลปะ เขามองว่าศิลปินที่สามารถลอกเลียนแบบธรรมชาติได้อย่างสมบูรณ์แบบถือเป็นผู้ที่มีความสามารถสูงสุด อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีนี้ก็มีข้อโต้แย้งและถูกวิพากษ์วิจารณ์จากศิลปินและนักสุนทรียศาสตร์หลายท่าน ที่เห็นว่าศิลปะไม่ควรเป็นเพียงการลอกเลียนแบบ แต่ควรมีการตีความ การเลือกสรร และการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ จากธรรมชาติ ศิลปินอย่างโกยา (Goya) มองว่าจิตรกรไม่ได้เป็นเพียงนักออกแบบ แต่เป็นนักประดิษฐ์ที่เลือกและรวมเอาสิ่งที่ดีที่สุดจากธรรมชาติมาสร้างสรรค์เป็นรูปแบบใหม่ นอกจากนี้ การสร้างงานศิลปะยังเกี่ยวข้องกับจินตนาการและความรู้สึกของศิลปิน ซึ่งมีส่วนในการสร้างความรู้สึกทางสุนทรียะ

ให้กับผู้ชมด้วย ทฤษฎีนี้ยังนำไปสู่การพิจารณาถึงความเหมือนจริงและความสมจริงในศิลปะ (realism) ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์และประเมินผลงานศิลปะในหลายยุคสมัย

นอกจากนี้ ทฤษฎีการลอกเลียนแบบธรรมชาติยังเกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่อง Mimesis ซึ่งเป็นคำภาษากรีกที่แปลว่า การเลียนแบบ หรือ การจำลอง ในปรัชญาของเพลโตและอริสโตเติล Mimesis เป็นหลักการสำคัญในการทำความเข้าใจศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคคลาสสิก เพลโตมองว่าศิลปะเป็นเพียงการเลียนแบบโลกแห่งรูปแบบ (Forms) ซึ่งเป็นโลกที่สมบูรณ์และเป็นจริงกว่า ดังนั้น ศิลปะจึงอยู่ห่างไกลจากความจริงไปอีกขั้นหนึ่งและอาจเป็นอันตรายต่อสังคม อย่างไรก็ตาม อริสโตเติลมีมุมมองที่แตกต่างออกไป เขามองว่าศิลปะไม่ได้เป็นเพียงการลอกเลียนแบบ แต่เป็นการเลียนแบบที่มีจุดมุ่งหมายและสามารถให้ความรู้ ความเพลิดเพลิน และการปลดปล่อยทางอารมณ์ (catharsis) แก่ผู้ชมได้

ในบริบทของทฤษฎีนี้ การประเมินคุณค่าของงานศิลปะจึงขึ้นอยู่กับความสามารถของศิลปินในการลอกเลียนแบบธรรมชาติได้อย่างถูกต้องและสวยงาม ศิลปินที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานที่เหมือนจริง มีรายละเอียดครบถ้วน และสื่อถึงความงามของธรรมชาติได้ จะได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จ ทว่าในทางกลับกัน หากศิลปินลอกเลียนแบบธรรมชาติได้ไม่สมบูรณ์ หรือถ่ายทอดออกมาอย่างบิดเบือน ก็อาจถูกมองว่าผลงานนั้นด้อยคุณค่าลงไป

ทฤษฎีนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนางานศิลปะ โดยเฉพาะในยุคที่ความเหมือนจริงเป็นสิ่งสำคัญ เช่น ในยุคเรเนซองส์ ศิลปินอย่างเลโอนาร์โด ดา วินชี และราฟาเอล ได้สร้างสรรค์ผลงานที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการลอกเลียนแบบธรรมชาติได้อย่างน่าทึ่ง อย่างไรก็ตาม ในยุคต่อ ๆ มา ศิลปินเริ่มตั้งคำถามกับแนวคิดเรื่องการลอกเลียนแบบ และมองหาแนวทางใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ศิลปะ

ศิลปะคือรูปทรง (Art as Pure Form) ทฤษฎีนี้เน้นที่ความงามของรูปทรงและองค์ประกอบของศิลปะ โดยมองว่าศิลปะที่แท้จริงคือศิลปะที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกทางสุนทรียะได้จากตัวของมันเอง โดยไม่จำเป็นต้องมีการอ้างอิงถึงความหมายหรือเรื่องราวใดๆ ศิลปินและนักสุนทรียศาสตร์กลุ่ม Formalist เช่น คลิฟ เบลล์ และโรเจอร์ ไฟร์ เชื่อว่าความงามของศิลปะอยู่ที่การจัดระเบียบของสี เสียง และรูปทรงให้มีความกลมกลืนและเป็นเอกภาพ พวกเขาให้ความสำคัญกับองค์ประกอบพื้นฐานของศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง พื้นผิว และจังหวะ โดยมองว่าการจัดองค์ประกอบเหล่านี้อย่างมีระเบียบและลงตัวจะทำให้เกิดความงามที่บริสุทธิ์และเป็นสากล

ศิลปะที่ดีจะต้องมีความหลากหลายในองค์ประกอบ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องมีความกลมกลืนและเป็นหนึ่งเดียวกันได้ พวกเขาเชื่อว่าผู้ที่ชื่นชมศิลปะควรมีสมาธิกับรูปทรงของศิลปะโดยตรง แทนที่จะพยายามตีความหาความหมายหรือข้อเท็จจริงอื่นๆ จากผลงานนั้น ทฤษฎีนี้ให้ความสำคัญกับ "เอกภาพขององค์ประกอบ" (unity of composition) โดยมองว่าส่วนประกอบทั้งหมดของงานศิลปะควรมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด การเปลี่ยนแปลงส่วนใดส่วนหนึ่งจะส่งผลกระทบต่อส่วนอื่นๆ และต่อความงามโดยรวมของงานศิลปะ นอกจากนี้ นักทฤษฎีกลุ่ม Formalist ยังเน้นถึงความสำคัญของความสัมพันธ์ที่มีนัยสำคัญ (significant form) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ทำให้งานศิลปะชิ้นหนึ่งโดดเด่นและน่าสนใจ พวกเขาเชื่อว่าศิลปินสามารถสร้างสรรค์ความงามได้จากรูปทรงล้วน ๆ โดยไม่ต้องอาศัยการอ้างอิงจากโลกภายนอก

ทฤษฎี Formalism มีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนางานศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในขบวนการศิลปะที่เป็นนามธรรม (abstract art) ศิลปินอย่าง Wassily Kandinsky และ Piet Mondrian ได้สร้างสรรค์ผลงานที่เน้นที่รูปทรง สี และองค์ประกอบทางศิลปะ โดยปราศจากการอ้างอิงถึงวัตถุหรือเรื่องราวใดๆ ผลงานเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าศิลปะสามารถสื่อถึงความรู้สึกและประสบการณ์ทางสุนทรียะได้โดยอาศัยรูปทรงล้วน ๆ

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎี Formalism ก็ถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าละเลยความสำคัญของเนื้อหาความหมาย และบริบททางสังคมของงานศิลปะ นักวิจารณ์หลายคนมองว่าศิลปะไม่ได้เป็นเพียงเรื่องของรูปทรงเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับการสื่อสาร การแสดงออก และการสร้างความหมายอีกด้วย นอกจากนี้ การเน้นที่รูปทรงเพียงอย่างเดียวอาจทำให้มองข้ามความหลากหลายของประสบการณ์ทางศิลปะที่ผู้ชมแต่ละคนมี ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภูมิหลังทางวัฒนธรรมและประสบการณ์ส่วนตัวของพวกเขา

นอกจากนี้ นักวิจารณ์ยังตั้งคำถามถึงความเป็นสากลของความงามทางรูปทรง เนื่องจากสิ่งที่ถือว่าสวยงามอาจแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรมและยุคสมัย

ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ (Expressionism) ทฤษฎีนี้มองว่าศิลปะเป็นเครื่องมือในการแสดงออกซึ่งอารมณ์และความรู้สึกภายในของศิลปิน ศิลปิน Expressionist พยายามที่จะถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองไปยังผู้ชมผ่านทางการใช้สี เสียง และรูปทรงต่างๆ อย่างมีเจตนาและมีพลัง การแสดงอารมณ์ในศิลปะแบบ Expressionism จะต้องมีความเป็นสากล มีเอกภาพ และมีคุณค่าในตัวของมันเอง โดยไม่มุ่งหวังผลในทางปฏิบัติ ทฤษฎีนี้ให้ความสำคัญกับทั้งรูปทรงและ

เนื้อหา โดยมองว่าศิลปะที่ยิ่งใหญ่คือศิลปะที่สามารถผสานรวมความงามของรูปทรงเข้ากับการแสดงออกของอารมณ์ได้อย่างลงตัว การแสดงอารมณ์ในศิลปะจึงแตกต่างจากการแสดงอารมณ์ในชีวิตประจำวัน ตรงที่ศิลปะเป็นการแสดงออกที่มีเจตนา มีจุดมุ่งหมายในตัวของมันเอง และเป็นการสื่อสารความรู้สึกในลักษณะที่เป็นสากลและเข้าถึงได้สำหรับคนทั่วไป ศิลปิน Expressionist มักจะใช้สีที่ตัดกัน รูปร่างที่บิดเบี้ยว และองค์ประกอบที่แปลกใหม่ เพื่อสร้างความรู้สึกที่รุนแรงและเร้าอารมณ์ให้กับผู้ชม พวกเขาเชื่อว่าศิลปะมีพลังที่จะกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกที่ซ่อนอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ และสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการสำรวจและทำความเข้าใจประสบการณ์ทางอารมณ์ของมนุษย์ได้

ขบวนการ Expressionism ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการประยุกต์ใช้ทฤษฎีนี้ ศิลปินอย่าง Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner และ Wassily Kandinsky ได้สร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงความวิตกกังวล ความหวาดกลัว และความรู้สึกแปลกแยกของมนุษย์ในยุคสมัยใหม่ ผลงานของพวกเขามีอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนางานศิลปะในยุคต่อๆ มา และยังคงสร้างความประทับใจและกระตุ้นอารมณ์ให้กับผู้ชมได้จนถึงปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎี Expressionism ก็มีข้อจำกัดบางประการ นักวิจารณ์บางคนมองว่าการเน้นที่อารมณ์ของศิลปินมากเกินไปอาจทำให้ละเลยความสำคัญขององค์ประกอบอื่นๆ ในงานศิลปะ เช่น รูปทรง เทคนิค และบริบททางสังคม นอกจากนี้ การตีความอารมณ์ในงานศิลปะก็เป็นเรื่องส่วนบุคคลและอาจแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล นอกจากนี้ ยังมีคำถามเกี่ยวกับความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของการแสดงอารมณ์ในศิลปะ ศิลปินสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองได้อย่างแท้จริงหรือไม่ และผู้ชมสามารถเข้าใจอารมณ์นั้นได้อย่างถูกต้องหรือไม่

2.4 ทฤษฎีดนตรี

งานวิจัยนี้ใช้กรอบแนวคิดทางทฤษฎีดนตรีที่ผสมผสาน เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม โดยมีทฤษฎีและแนวคิดจากดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก และดนตรีอินเดีย เป็นรากฐานสำคัญ ดังต่อไปนี้

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 2 - 41) ได้นำเสนอแนวคิดและกรอบการวิเคราะห์ดนตรีจากหนังสือ “สังคีตลักษณ์วิเคราะห์” ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อพิจารณาทำนองดนตรีภชันกีรตันที่ใช้ประกอบพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรมได้ โดยกรอบการวิเคราะห์นี้ครอบคลุม 3 ประเด็นหลัก คือ องค์ประกอบของดนตรี รูปแบบและสังคีตลักษณ์ และวิธีการวิเคราะห์ ดังนี้

1. ในการพิจารณาองค์ประกอบพื้นฐานของดนตรี กรอบแนวคิดนี้จะวิเคราะห์ใน 3 ส่วน ได้แก่

1.1 ท่วงทำนอง (Melody) พิจารณาจากปัจจัยต่างๆ ของเสียง เช่น ระดับเสียง (Pitch), ความดัง-ค่อย (Volume), และคุณภาพของเสียง (Tone Color)

1.2 การประสานเสียง (Harmony) ศึกษาเสียงคู่ประสานที่เครื่องดนตรีสามารถทำได้ และลักษณะการบรรเลงที่สอดประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีต่าง ๆ

1.3 จังหวะ (Rhythm) จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

2. รูปแบบ-สังคีตลักษณ์ (Form) ข้อตกลงเบื้องต้นในการเขียนสัญลักษณ์

ด้านรูปแบบและสังคีตลักษณ์ จะใช้ระบบสัญลักษณ์ในการอธิบายโครงสร้างของเพลง เช่น ใช้ตัวอักษร A, B, C แทนท่อนเพลงหรือประโยคเพลงที่สำคัญ และใช้เครื่องหมาย / แทนการจบท่อน (ตัวอย่างเช่น รูปแบบ AB/CB/ หมายถึงเพลงสองท่อนที่มีท่อนท้าย B ซ้ำกันในแต่ละท่อน)

หากจะจัดให้เข้ารูปของการวิเคราะห์เพลงเฉพาะสำนวนทำนองเพลงซึ่งมีความคลี่คลายไปในอาการต่าง ๆ นั้น อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ความคลี่คลายทำนองอย่างหนึ่งและความคลี่คลายสำนวนเพลงอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ความคลี่คลายทำนอง

1.1 แบบแผนซ้ำท้าย

1.2 แบบแผนซ้ำหัว

1.3 แบบแผนซ้ำหัว-ท้าย

1.4 แบบแผนเปลี่ยนกลาง

1.5 แบบแผนโอด-พัน

1.6 แบบแผนทางเปลี่ยน

1.7 แบบแผนเที่ยวกลับ

2. ความคลี่คลายสำนวนเพลง

2.1 ว่าด้วยเรื่องบันไดเสียงและการเปลี่ยนระดับเสียง

2.2 ว่าด้วยเรื่องของสำนวนท้า-รับ

3. วิธีการวิเคราะห์ ทำได้ 3 วิธีด้วยกัน คือ

3.1 วิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) เป็นการพิจารณาองค์ประกอบดนตรีทุกด้านอย่างครบถ้วน ได้แก่ ท่วงทำนอง (Melody) จังหวะ (Rhythm) สังคีตลักษณ์ (Form) ท่วงลีลา (Style) และการสำแดงอารมณ์ (Expression)

3.2 วิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) เป็นการเจาะจงศึกษามโนทัศน์ทางดนตรีเพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น วิเคราะห์เฉพาะบันไดเสียง วิเคราะห์เฉพาะการสอดทำนอง วิเคราะห์เฉพาะเม็ดพรายพิเศษ

3.3 วิเคราะห์โดยแจ้งพลัน (Intuitive Approach) เป็นการวิเคราะห์โดยสังเกตจากลักษณะเด่นที่สุดที่ปรากฏขึ้นในบทเพลงนั้น ๆ แล้วจึงจับประเด็นนั้นมาวิเคราะห์สืบไป เช่น ประเด็นเรื่องจังหวะ ประเด็นเรื่องการเปลี่ยนบันไดเสียง และสะพานเชื่อมเสียงเด่นชัด เป็นต้น

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 4) ได้อธิบายว่า การวิเคราะห์ทางดนตรีเป็นกระบวนการที่มีความยืดหยุ่นและมีหลากหลายวิธี โดยแนวทางที่ใช้ในการวิเคราะห์นั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “วัตถุประสงค์” ของการวิเคราะห์และ “ประเภทของดนตรี” ที่นำมาศึกษา วัตถุประสงค์ของการวิเคราะห์นั้นมีความหลากหลายและนำไปสู่มุมมองที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น การวิเคราะห์อาจมีเป้าหมายในเชิงเนื้อหาทางดนตรี เพื่อทำความเข้าใจโครงสร้างและไวยากรณ์ของบทเพลง หรืออาจมีเป้าหมายในเชิงสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เพื่อศึกษาบทบาทของดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตและพิธีกรรมในสังคม นอกจากนี้ยังอาจเป็นการวิเคราะห์ในเชิงวิทยาศาสตร์ เช่น การวัดค่าความถี่ของเสียงจากเครื่องดนตรีก็ได้ เมื่อนำแนวคิดนี้มาใช้กับการวิเคราะห์เพลงไทย การแยกแยะองค์ประกอบต่าง ๆ ที่รวมกันเป็นบทเพลง จากนั้นจึงศึกษาคุณสมบัติและหน้าที่ของแต่ละองค์ประกอบทั้งในระดับย่อยและในภาพรวม โดยองค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีไทยนั้นมี 3 ส่วนหลัก ได้แก่ ทำนองหลัก ทำนองแปร และจังหวะ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542) กล่าวถึงแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลง โดยพิจารณาจาก 3 ส่วนหลัก ได้แก่ ทำนอง รูปแบบ และรูปพรรณหรือพื้นผิวของดนตรี ดังนี้

1. ทำนอง (Melody) ในการวิเคราะห์ทำนอง ซึ่งหมายถึงการเรียงตัวของเสียงสูงต่ำนั้น จะพิจารณาได้จากหลายแง่มุม ได้แก่

1.1 จังหวะของทำนอง คือการศึกษาอัตราส่วนความยาวของตัวโน้ตและตัวหยุด เพื่อหารูปแบบจังหวะที่สำคัญ เช่น จังหวะที่ถูกเล่นซ้ำ หรือจังหวะที่แปรเปลี่ยนไป

1.2 ทิศทางของทำนอง คือการเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่ง ซึ่งมี 3 ทิศทาง คือ เคลื่อนที่ขึ้น (เสียงสูงขึ้น) เคลื่อนที่ลง (เสียงต่ำลง) หรือคงที่ (ย้ำเสียงเดิม)

1.3 ขั้นคู่ของทำนอง คือระยะห่างของการเคลื่อนที่ระหว่างโน้ตแต่ละตัว ว่าขยับไปมากน้อยเพียงใด

1.4 ช่วงกว้างของเสียง คือระยะห่างโดยรวมระหว่างโน้ตตัวที่ต่ำที่สุดและสูงสุดในบทเพลง

2. รูปแบบ (Form) หมายถึงโครงสร้างหรือฉันทลักษณ์ของบทเพลง วิเคราะห์โดยแบ่งเพลงออกเป็นตอน (Section) และใช้สัญลักษณ์อักษร (A, B, C) แทนแต่ละตอน ตัวอย่างของรูปแบบที่พบบ่อยคือ

2.1 รูปแบบ 2 ตอน (Binary Form) มักเป็นเพลงสั้น ๆ ที่มีความยาวประมาณ 2-4 ประโยคเพลง

2.2 รูปแบบ 3 ตอน (Ternary Form) มีโครงสร้างเป็น A-B-A โดยเน้นการสร้างความแตกต่าง (Contrast) ในตอนกลาง (B) ซึ่งมักมีความเข้มข้นทางเนื้อหาและอารมณ์มากที่สุด และถือเป็นตอนแยกที่สำคัญ

3. รูปพรรณหรือพื้นผิว (Texture) เป็นการพิจารณาความหนาแน่นของดนตรี โดยดูจากปริมาณของตัวโน้ตในบทเพลง หากมีโน้ตเบาบางก็จะเรียกว่ามี “เนื้อผิวบาง” ในทางกลับกัน หากมีโน้ตจำนวนมากก็จะเรียกว่ามี “เนื้อผิวหนาแน่น” ซึ่งสามารถนำมาเปรียบเทียบความแตกต่างในแต่ละท่อนของเพลงได้

ศรัณย์ นักรบ (2557) ได้นำเสนอแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี โดยมุ่งเน้นไปที่สองส่วนสำคัญคือ จังหวะ และรูปลักษณ์ของทำนอง ดังนี้

1. การวิเคราะห์จังหวะ (Rhythm) ในการวิเคราะห์จังหวะ สามารถพิจารณาได้จากหลายประเด็น ดังนี้

1.1 การกำหนดอัตราจังหวะ (Meter) เป็นการวิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจถึงการดำเนินไปของบทเพลงอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ ซึ่งสามารถวัดและกำหนดเป็นสัญลักษณ์ที่แตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี

1.2 ความช้าเร็วของจังหวะ (Tempo) เป็นการวิเคราะห์เพื่อทราบถึงระดับความเร็วในการดำเนินบทเพลง

1.3 รูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) เป็นการศึกษาและจัดระเบียบแบบแผนการบรรเลงของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

1.4 ความหนาแน่นของจังหวะ (Rhythmic Density) หมายถึงลักษณะที่เกิดจากการดำเนินจังหวะหลายรูปแบบในเวลาเดียวกัน

1.5 จังหวะอิสระ (Free Rhythm) เป็นลักษณะของดนตรีหรือบทเพลงที่ไม่สามารถวัดหรือกำหนดอัตราจังหวะที่คงที่และสม่ำเสมอได้

2. การวิเคราะห์รูปลักษณ์ของทำนอง (Melodic Texture) หมายถึงการพิจารณาโครงร่างของทำนอง ซึ่งเป็นแนวคิดที่สามารถใช้อธิบายดนตรีได้ในทุกวัฒนธรรม โดยมีรูปแบบที่ปรากฏได้หลายลักษณะ ได้แก่

2.1 รูปลักษณ์ทำนองเดียว (Monophonic Texture) คือดนตรีหรือบทเพลงที่มีแนวทำนองหลักเพียงแนวเดียว ถึงแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหลายชิ้น แต่ก็ล้วนบรรเลงในท่วงทำนองเดียวกัน

2.2 รูปลักษณ์สองทำนอง (Homophonic Texture) คือดนตรีหรือบทเพลงที่มีแนวทำนองหลักและมีแนวทำนองที่ช่วยประสานเสียงประกอบ อาจเกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีสองชนิดขึ้นไปในทำนองที่แตกต่างกันสองแนว หรือเป็นการขับร้องที่มีดนตรีประกอบ

2.3 รูปลักษณ์หลายทำนอง (Polyphonic Texture) หมายถึงดนตรีหรือบทเพลงที่มีแนวทำนองหลักมากกว่าสามแนวทำนองขึ้นไปบรรเลงไปพร้อม ๆ กัน

Soubhik Chakraborty (2015, น. 26) อธิบายแนวคิดของ "ส่วนย่อย" (segment) ในบริบทของทฤษฎีดนตรีอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของราคะ (raga) ซึ่งเป็นโครงสร้างทำนองเพลงที่มีลักษณะเฉพาะ ส่วนย่อยหมายถึงกลุ่มของโน้ตที่เรียงต่อกันภายในทำนองเพลงที่สมบูรณ์ แต่ยังไม่ถือว่าเป็นทำนองเพลงที่จบสมบูรณ์ในตัวเอง ตัวอย่างเช่น ในราคะกาฟี (Raga Kafi) ลำดับโน้ตอย่าง (Sa, Sa, Re, Re, Ga, Ga, Ma, Ma, Pa) หรือ (S, S, R, R, G, G, M, M, P) อาจถูกพิจารณาว่าเป็นทำนองเพลงที่สมบูรณ์ ในขณะที่ลำดับโน้ตที่สั้นกว่า เช่น (S, S, R, R, G, G) จะถูกเรียกว่าเป็นเพียงส่วนย่อยของทำนองเพลงนั้น การพิจารณาความแตกต่างระหว่างทำนองเพลงที่สมบูรณ์กับส่วนย่อยอาจมีลักษณะอัตวิสัย แต่ก็มีหลักการทางทฤษฎีดนตรีเป็นแนวทางในการพิจารณา โดยทั่วไปแล้ว โน้ต Sa ในดนตรีอินเดียเทียบเท่ากับโน้ต C ในดนตรีตะวันตก ซึ่งสามารถแสดงรูปแบบโน้ต ดังนี้

ตาราง 2 โน้ตดนตรีอินเดียเมื่อเทียบเท่ากับโน้ตในดนตรีตะวันตก

C	D♭	D	E♭	E	F	F#	G	A♭	A	B♭
S	r	R	g	G	M	m	P	d	D	n

ในดนตรีอินเดียจะมีการใช้ระบบการเรียกชื่อโน้ตที่แตกต่างจากดนตรีตะวันตก และยังมีชื่อเรียกที่ใช้แทนการเปลี่ยนแปลงระดับเสียงของโน้ต ได้แก่

Sudh หมายถึง โน้ตที่เป็นระดับเสียงธรรมชาติของมัน
Komal หมายถึง โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำลงครึ่งเสียง (เทียบเท่ากับแฟลต)
Tibra หมายถึง โน้ตที่มีระดับเสียงสูงขึ้นครึ่งเสียง (เทียบเท่ากับชาร์ป)

ในการเขียนโน้ต มักจะใช้อักษรย่อ เช่น S แทน Sa, R แทน Re, G แทน Ga, M แทน Ma, P แทน Pa, D แทน Dha และ N แทน Ni โดยจะมีตัวพิมพ์เล็ก (r g m d n) แทนโน้ต Komal และ Tibra Ma (m) ในขณะที่ตัวพิมพ์ใหญ่ (R G M D N) แทนโน้ต Sudh นอกจากนี้ รูปแบบตัวอักษรยังใช้เพื่อระบุอ็อกเทฟที่แตกต่างกัน โดยตัวปกติหมายถึงอ็อกเทฟกลาง ตัวเอียงหมายถึงอ็อกเทฟที่ต่ำกว่า และตัวหนาหมายถึงอ็อกเทฟที่สูงกว่า แนวคิดเรื่องส่วนย่อยของทำนองเพลงนี้มีความสำคัญในการวิเคราะห์โครงสร้างของราคะและการด้นสด (Improvisation) ในดนตรีอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548, น. 63-88) ได้กล่าวถึงจังหวะในดนตรีอินเดีย เรียกกันโดยรวมว่า “ตาละ” คือคำที่ใช้เรียกโดยรวมสำหรับระบบจังหวะในดนตรีอินเดีย ซึ่งมีองค์ประกอบที่สำคัญ 2 ประการหลัก ได้แก่ ความช้า-เร็ว หรือที่เรียกว่า “ลยะ” และการจัดรูปแบบของตาละ หรือโครงสร้างของจังหวะ อย่างไรก็ตาม ระบบตาละนี้มีความแตกต่างกันไปในสองวัฒนธรรมดนตรีหลักของอินเดีย กล่าวคือ ดนตรีแบบฮินดูสถานีสังคีต (Hindustani Sangeet) ในภาคเหนือ และดนตรีแบบกรณาฏกสังคีต (Carnatic Sangeet) ในภาคใต้ ต่างก็มีระเบียบแบบแผนในการปฏิบัติเรื่องจังหวะที่เป็นของตนเอง องค์ประกอบของตาละประกอบด้วย ดังนี้

1. ความช้า-เร็ว (ลยะ) อัตราความช้า-เร็วของจังหวะในดนตรีอินเดีย แบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ วิลัมบิตะ (จังหวะช้า) มัธยมะ (จังหวะปานกลาง) และทรุตะ (จังหวะเร็ว) อัตราความช้า-เร็ว ทั้ง 3 จะดับนี้ ชาวอินเดียใช้ขับร้องและบรรเลงมาตั้งแต่สมัยโบราณอย่างน้อยสุดปรากฏเป็นหลักฐานอย่าง ชัดเจนในงานประพันธ์ของท่านทัตติลัม ซึ่งประพันธ์ไว้ในประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 7 - 8

วิลัมบิตะ เป็นลีลาจังหวะช้า (Slow Tempo) โดยปกติแล้ววิลัมบิตะ เป็นอัตราจังหวะที่ปรากฏ พบในคีตลักษณ์ประเภทนิพัทธ์ คือ เพลงที่มีการประพันธ์ไว้ล่วงหน้า อัตราความช้า-เร็วของวิลัมบิตะ มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับอัตราจังหวะสามชั้นในเพลงเถาของไทย

มัธยมะ เป็นลีลาในระดับความเร็วปานกลาง (Medium Tempo) โดยปกติแล้วจะใช้ขับร้องและบรรเลงต่อจากวิลัมบิตะ อัตราความช้า-เร็วในส่วนของมัธยมะ-ลยะ สามารถเปรียบได้กับเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นของไทย

ทรุตะ เป็นลีลาจังหวะในระดับเร็ว (Fast Tempo) อันเป็นส่วนสุดท้ายของเพลงแบบนิพัทธ์ ซึ่งใช้ขับร้องและบรรเลงต่อจากวิลัมบิตะและมัธยมะ-ลยะ อันมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับอัตราจังหวะชั้นเดียวของไทย

ในการปฏิบัติ ผู้ขับร้องและบรรเลงมีสิทธิในการเลือกที่จะบรรเลงทั้ง 3 อัตราจังหวะติดต่อกัน หรือเพียงแค่สองหรือหนึ่งอัตราจังหวะก็ได้เช่นกัน แต่อย่างไรก็ตาม การที่นำเอาหลายอัตราจังหวะมาขับร้องและบรรเลงติดต่อกัน จะเริ่มจากอัตราจังหวะช้าไปหาเร็วเสมอ

2. การจัดรูปแบบของตาละ องค์ประกอบที่เป็นหลักพื้นฐานที่สำคัญของตาละประกอบไปด้วย 3 ส่วนที่สำคัญ คือ สาม ตาลี และคาดี

สาม เป็นจังหวะแรกของตาละ (หน้าทับ) หลักจังหวะสามนี้นับได้ว่ามีความสำคัญที่สุดที่ขาดเสีย ไม่ได้ จะต้องมีในทุกตาละเสมอ ในการปฏิบัติ ไม่ว่าจะเป็นการขับร้องและบรรเลง ศิลปินจะเน้นเสียงในส่วนที่ตรงกับจังหวะสาม การที่เริ่มขับร้องและบรรเลงชนิดที่หวนกลับมาใหม่ โดยมีจังหวะสามเป็นตัวเชื่อม เรียกกันว่า “อวตาร” ความหมายเกี่ยวกับอวตารในดนตรีอินเดียนั้นมีลักษณะที่เหมือนกันทุกประการกับจังหวะหน้าทับของไทย กล่าวคือ จะเป็นการบรรเลงหวนกลับไปกลับมา หากบรรเลง 1 รอบ ก็จะเรียกว่า 1 จังหวะ (หน้าทับ) 2 รอบ ก็จะเรียกว่า 2 จังหวะ เช่นเดียวกับจังหวะตาละของอินเดีย หากครบ 1 รอบ เรียกว่า 1 อวตาร 2 รอบ เรียกว่า 2 อวตาร เช่นเดียวกัน ในการเขียนเป็นรูปแบบของโน้ตนั้น จังหวะสามจะใช้เครื่องหมาย X เป็นสัญลักษณ์

คาลี มีความหมายโดยทั่วไปว่า “ว่าง” เมื่อนำมาใช้สื่อในเรื่องที่เกี่ยวกับจังหวะของดนตรีแล้ว หมายความถึงจังหวะว่าง (Empty Beat) นั่นเอง จังหวะคาลีจะให้ผลที่ตรงกันข้ามกับจังหวะสาม กล่าวคือ ในขณะที่จังหวะสามเน้นเสียงหนัก จังหวะคาลีเป็นการบรรเลงปกติที่ไม่ต้องเน้นความหนัก-เบา แต่ประการใด จังหวะคาลีมักจะมีตำแหน่งที่ปรากฏตรงจุดกึ่งกลางของอวตาร (จังหวะตาละ) ในการเขียนรูปแบบของโน้ตนั้น จังหวะคาลีจะใช้เครื่องหมาย 0 เป็นสัญลักษณ์

ตาลี เป็นจังหวะปกติธรรมดาทั่วไป ซึ่งจะปรากฏในทุกตาละ ซึ่งในแต่ละตาละจะปรากฏพบจังหวะตาลีมากกว่า 1 ครั้งเสมอ ในขณะที่สามเป็นจังหวะหนักที่เป็นหลักของตาละนั้น จะปรากฏในตาละ 1 ครั้ง ดังนั้นหน้าที่ในการจัดระเบียบภายในของแต่ละตาละจึงต้องอาศัยบทบาทของคาลีและตาลีเป็นหลักในการเขียนรูปแบบของโน้ตจังหวะตาลีจะใช้ตัวเลข เช่น 2, 3, 4, เป็นสัญลักษณ์

ในการจัดรูปแบบของจังหวะตาละ จังหวะตาลีและคาลีจะเป็นตัวกำหนดให้เกิดลีลาจังหวะแบบต่าง ๆ ตามตำแหน่งที่ได้กำหนดไว้ การแบ่งกลุ่มโน้ตให้เป็นกลุ่ม ๆ ตามลักษณะตำแหน่งจังหวะตาลีและคาลีนั้น เรียกว่า “มาตรา” ในแต่ละมาตราอาจจะมีตัวโน้ต (อักขระ) 4, 3, 2 ตัวตามแต่กรณี

1. โน้ตเสียงเต็ม (สุทธะ สวระ)

จากการศึกษาถึงพัฒนาการของระบบเสียงในดนตรีอินเดียพบว่า ทั้งระบบขั้นคู่ของเสียงและการ เรียกชื่อเสียงสวระ (โน้ต) มีหลักเกณฑ์และการเรียกชื่อแตกต่างกันไปตามยุคตามสมัย เริ่มตั้งแต่ในสมัย พระเวท สมัยนาฏยศาสตร์ เรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน

ในสมัยตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 1 ถึง 14 หน่วยเสียงของดนตรีอินเดียประกอบไปด้วย 22 ศรุติ และศรุติเหล่านี้ก่อกำเนิดเป็นสวระทั้ง 7 ศรุติทั้ง 22 และสวระทั้ง 7 นี้ต่างจัดระเบียบขั้นคู่ในรูปแบบของ คราม:และชาติ ความสัมพันธ์ของระบบทั้งหลายได้ถูกกลืนหายไปกับการเปลี่ยนแปลงของระเบียบที่ได้ ถูกกำหนดขึ้นใหม่

ตามหลักทฤษฎีของดนตรีอินเดียในปัจจุบันมีเสียงชนิดเต็มหรือ “สุทธะ สวระ” อยู่ 7 เสียง คือ สัทชะ ริชะภะ คานธาระ มัธยมะ ปัญจมะ ไธวตะ และนิษาท สุทธะ สวระหรือโน้ตเสียงเต็มทั้ง 7 เหล่านี้ นิยมเขียนสั้น ๆ เป็น สะ คะ มะ ปะ ธะ นิ แต่ในการออกเสียงเชิงปฏิบัติจริง ๆ แล้ว จะออกเสียงยาวเป็น สา รี กา มา ปา ธา นี

ระดับของเสียงโน้ตทั้ง 7 เหล่านี้ ชาวอินเดียเชื่อกันว่าเลียนแบบมาจากเสียงร้องของสัตว์ชนิด ต่าง ๆ ตามที่ปรากฏในตำราดนตรี “พริษัทเทศ” ของท่านมะตั้งคะ (คริสต์ศตวรรษที่ 9) ดังนี้

สัทชะ (สา)	เกิดจากเสียงร้องของนกยูง
ริชะภะ (รี)	เกิดจากเสียงร้องของนกชาดก
คานธาระ (กา)	เกิดจากเสียงร้องของแพะ
มัธยมะ (มา)	เกิดจากเสียงร้องของนกยาง
ปัญจมะ (ปา)	เกิดจากเสียงร้องของนกกาเหว่า
ธวตะ (ธา)	เกิดจากเสียงร้องของกบในฤดูฝน
นิษาท (นี)	เกิดจากเสียงร้องของช้าง

2. เสียงเพี้ยนสูงและเพี้ยนต่ำ (วิกฤตะ สวระ)

ระดับเสียงที่ไม่อยู่ในระดับของสุทธะ สวระ เรียกกันว่า วิกฤตะ สวระ ซึ่งหมายความถึงเสียงที่ เพี้ยนไปจากเดิม ตามทฤษฎีดนตรีของอินเดียในสมัยปัจจุบัน เสียงวิกฤตะ สวระ มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ โคมัลและติวระ โคมัลเป็นเสียงที่เลื่อนระดับต่ำลงมากกว่าเสียงปกติ (สุทธะ สวระ) เสียงโคมัลหรือเพี้ยนต่ำจะมีอยู่ 4 เสียงด้วยกัน คือ โคมัล เร (D^b) โคมัล กา (E^b) โคมล ธา (A^b) และโคมัล นี่ (B^b) ส่วนตีวระ เป็นเสียงที่เลื่อนระดับสูงกว่าเสียงปกติ (สุทธะ สวระ) จะมีอยู่เพียงแค่ 1 เสียง คือ ตัวระ มา ($F^{\#}$)

3. ช่วงทบเสียง (สัปตะกะ)

เสียงในดนตรีอินเดียที่ใช้ในการขับร้องและบรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ นั้นมีช่วงพิสัย (Range) ที่สามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงทบเสียงหรือสัปตะกะ (Octave) คือ ช่วงทบเสียงต่ำ (มันทระ สัปตะกะ) ช่วงทบเสียงกลาง (มัธยมะ สัปตะกะ) และช่วงทบเสียงสูง (ตาระ สัปตะกะ)

กรณีที่จะฝึกหัดร้องเพื่อที่จะให้ครอบคลุมเสียงทั้งหมดใน 3 ช่วงทบเสียง นักดนตรีวิทยาในอดีตของอินเดียกล่าวไว้ในวรรณกรรมดนตรีอย่างชัดเจนว่า เสียงในช่วงทบเสียงต่ำ (มันทระ) จะเกิดอาการ ก้องบริเวณทรวงอก เสียงในช่วงทบเสียงกลาง (มัธยมะ) จะเกิดอาการก้องก้องบริเวณลำคอ และเสียงในช่วงทบเสียงสูง (ตาระ) จะเกิดอาการก้องในบริเวณศีรษะ

ราคะจัดได้ว่าเป็นตัวแทนของภาพลักษณ์ วิญญาณ และความเป็นอัจฉริยะของดนตรีอินเดียที่เด่นชัดที่สุดส่วนหนึ่ง โดยทั่วไปแล้วความหมายของคำว่า “ราคะ” มักจะปรากฏใน 3 ลักษณะ คือ การอธิบายทางปรัชญาและศาสนา การอธิบายเกี่ยวกับความกำหนัดทางเพศ และการอธิบายทางดนตรี อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าคำ ๆ นี้จะมีความหมายครอบคลุมถึง 3 ลักษณะก็ตาม แต่คำ ๆ นี้ก็ยังมีแกนของ ความหมายร่วมกันในความรู้สึกด้านที่เกี่ยวกับ “สีสันแห่งจิตใจ”

เกี่ยวกับความหมายของคำว่า “ราคะ” เฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้นหมายถึงความงามในการจัดระบบของชุดเสียงที่มีฐานจากบันไดเสียงแม่ (ถาตะและเมลา) มีการจัดระเบียบการเคลื่อนของเสียงขาขึ้น-ลงอย่างชัดเจน และต้องมีโน้ตไม่น้อยกว่า 5 ตัว โดยแต่ละราคะจะมีโน้ตที่สำคัญที่สุดเรียกว่า “วาที”

การรวมกลุ่มเป็นชุดเสียงซึ่งมีลักษณะเป็นโครงสร้างของทำนองที่เรียกกันว่า “ราคะ” ในดนตรี อินเดียปัจจุบัน ปรากฏแนวคิดพื้นฐานมาแล้วไม่น้อยกว่า 2,000 ปี ในลักษณะของ “ชาติ” อย่างไรก็ตาม คำว่า ราคะ ในความหมายที่ใช้กับดนตรีปรากฏพบเป็นรูปคำประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 4 - 7 หลังจากนั้นรูปแบบของราคะที่ชัดเจนจึงค่อยเริ่มพัฒนามากขึ้น จนกระทั่งเข้ามาแทนที่ “ชาติ” ในที่สุด ระบบชาติคงจะเลิกใช้อย่างสิ้นเชิงพร้อม ๆ กับระบบคราม ะ- มูรชนา ประมาณหลังจากคริสต์ศตวรรษที่ 13 ราคะมีหลักเกณฑ์ข้อกำหนดร่วมกันดังนี้

- ราคะทุกชุดเสียงจะต้องมีระบบเสียงที่สัมพันธ์กับถาตะหรือบันไดเสียงหลักชุดใดชุดหนึ่ง

- ราคะทุกชุดจะต้องประกอบด้วยเสียงอย่างน้อย 5 เสียง และจะต้องมีเสียงมา (F) หรือ ปา (G) เสียงใดเสียงหนึ่งด้วยเสมอ กล่าวคือ ห้ามตัด F และ G พร้อม ๆ กัน

- ราคะทุกชุดเสียงจะต้องมีระเบียบการเคลื่อนที่ของเสียงขาขึ้นและขาลงอย่างชัดเจน

- ราคะทุกชุดเสียงต้องฟังดูแล้วเกิดความไพเราะ และดึงดูดใจผู้ฟัง

ชาวอินเดียตั้งแต่สมัยโบราณสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน มีความศรัทธาเชื่อมั่นในพระเจ้าอย่าง พระเจ้าจะดำรงพระองค์อยู่เหนือสิ่งต่าง ๆ ทั้งมวลสรรพสิ่งในโลก การประกอบกิจกรรมไม่ว่าจะเป็นสถานที่ และเวลาใด ย่อมอยู่ในการเพ่งมองจากพระผู้เป็นเจ้าเสมอ ดังนั้น การประกอบกิจกรรมที่ เหมาะะควรกับวัน เวลา จะบันดาลให้มีความสุขสวัสดิ์ แต่ถ้าหากทำผิดวันเวลาจะทำให้เกิดเคราะห์ร้ายนานาประการ

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้น ความคิดลักษณะดังกล่าวได้ถูกนำมาเป็นตัวกำหนดให้สอดคล้อง และเกี่ยวข้องกับวัน เวลา และฤดูกาล ตัวอย่างเช่น ราคะบะฮาร์ ใช้ขับร้องและบรรเลงในฤดูใบไม้ผลิ ราคะมะฮาร์ ใช้ขับร้องในฤดูฝน เป็นต้น การนำเอาราคะมาขับร้องและบรรเลงให้เหมาะสมกับกาลเทศะ จะบันดาลให้เกิดความสุข ร่มเย็น และเป็นสิริมงคล

อย่างไรก็ตาม กาลเวลาได้หมุนเวียนเปลี่ยนไป ความผูกพันระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของคนในสภาพปัจจุบันเริ่มเลือนลางออกไป การบรรเลงและการขับร้องที่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในด้านเวลา และราคะ จึงเป็นเรื่องราวในครั้งอดีต ซึ่งต่างจากสภาพของวิถีชีวิตที่แท้จริงในปัจจุบัน สาเหตุที่ทำให้ ความเชื่อเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของเวลาและราคะเปลี่ยนแปลงไปนั้น เกิดจากสาเหตุสำคัญ 2 ประการ ด้วยกัน คือ ประการแรก การขับร้องและบรรเลงดนตรีในปัจจุบัน เป็นลักษณะของการแสดงดนตรีที่นิยมจัดเฉพาะในเวลากลางคืน โดยเฉพาะหลังจากเวลาอาหารเย็นไปแล้ว ดังนั้น หากศิลปินคำนึงเพียงความสัมพันธ์ของราคะและเวลาเพียงอย่างเดียว ราคะสำหรับเวลากลางวัน แทบจะไม่มีโอกาสได้ขับร้องและบรรเลงเลย ในทางปฏิบัติ นักดนตรีในปัจจุบันจะเลือกเอาราคะที่คิดว่าจะถูกใจผู้ฟังมาบรรเลง โดยมิได้คำนึงถึงความสัมพันธ์ในด้านเวลาแต่อย่างใด ประการที่สอง ขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้ฟังเองที่นิยมชมชอบราคะประเภทใด และจะขอร้องให้นักดนตรีบรรเลงราคะที่ตนโปรดปราน

ในสมัยโบราณ ลักษณะของเสียงโน้ตถูกกำหนดไว้เป็น 3 ประเภท คือ คระหะ หรือโน้ตที่เป็นจุดเริ่มของราคะ อัมศะ หรือโน้ตที่ใช้บ่อยที่สุดในราคะ และนยาสะ หรือโน้ตตัวสุดท้ายของราคะ แต่ตาม หลักทฤษฎีของดนตรีอินเดียในปัจจุบันนั้น ลักษณะของเสียงโน้ตในแต่ละราคะจะถูกกำหนดให้มี ลักษณะความสำคัญมากน้อยที่แตกต่างกันเป็น 4 ชนิด คือ วาที (Sonant) สัมวาที (Consonant) อนุวาที (Assonant) และวิวาที (Dissonant)

วาที (Sonant) ในชุดเสียงของแต่ละราคะ นอกจากจะมีเสียงเริ่มต้นหรือโทนิก (Tonic) ซึ่งได้แก่ เสียงสา (C) ที่มีอยู่ทุกราคะแล้ว ในแต่ละราคะยังได้ถูกกำหนดให้มีเสียงโน้ตที่ทำหน้าที่เป็นตัวเริ่มเปิดประโยคของทำนองที่เด่นและสำคัญของแต่ละราคะ เป็นเสียงที่แสดงสีสันของราคะออกมาอย่าง ชัดเจน เสียงวาทีนี้สามารถเปรียบเสมือนเป็นบทบาทของพระราชาที่มีพระราชกรณียกิจในการออกพระราชโองการ

สัมวาที (Consonant) โน้ตสัมวาทีมีลักษณะที่เปรียบได้กับมหาอำมาตย์ราชมนตรี ผู้มีหน้าที่รับสนองพระราชโองการจากพระราชา หากพิจารณาในด้านที่เกี่ยวข้องกับดนตรีนั้น โน้ตสัมวาทีจะเป็นตัวโน้ตที่ต้องสามารถตอบรับและเชื่อมโยงภาวะของความรู้สึกกับโน้ตวาทีได้อย่างสนิทสนม ราคะแต่ละชุดเสียงจะมีเสียงวาทีที่แตกต่างกันไป ซึ่งโดยปกติแล้วโน้ตวาทีและสัมวาทีจะมีขั้นคู่ของเสียง สัมวาทีที่แตกต่างกันไป โดยทั่วไปโน้ตวาทีและสัมวาทีจะมีขั้นคู่เสียงที่ห่างกันระหว่าง 8 หรือ 12 ศรุติ (ขั้นคู่ 4 หรือ 5 Perfect) ในกรณีที่ห่างเป็นขั้นคู่ 4 เรียกว่า มัธยมะ สัมวาที และถ้าห่างเป็นขั้นคู่ 5 เรียกว่า ปัญจมะ สัมวาที

อนุวาที (Assonant) คำว่า “อนุ” หมายถึง น้อย ภายหลัง ตามมาเนือง ๆ ในความหมายของดนตรี อนุวาที่เป็นเสียงที่มีความเด่นและสำคัญน้อยกว่าวาทีและสัมวาที จะมีลักษณะเป็นเสียง ประกอบทั่วไปของราคะ ในการบรรเลง นักร้องและนักดนตรีสามารถใช้โน้ตอนุวาทีเพื่อเชื่อมโยงระหว่าง โน้ตวาทีและสัมวาที โน้ตตัวนี้เปรียบเสมือนเป็นผู้รับใช้

วิวาที (Dissonant) วิวาทีเป็นโน้ตที่อยู่นอกราคะ จัดเป็นโน้ตส่วนเกินของราคะอินเดีย เสมือนเป็นศัตรู โน้ตวิวาทีนี้นักร้องและนักดนตรีไม่สามารถนำมาขับร้องและบรรเลงอย่างเด็ดขาด

ตัวอย่างของราคะภูปาลีดังต่อไปนี้ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 5 ตัว ลักษณะของโน้ตวาที สัมวาที อนุวาที และวิวาที สามารถแสดงให้เห็นได้ ดังนี้

ชุดเสียงของราคะ	: สา เร กา ปา ธา (C D E G A)
วาที	: กา (E)
สัมวาที	: ธา (A)
อนุวาที	: สา รี และ ปา (C D G)
วิวาที	: มา และ นี (F B)

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

อิสรีย์ วุฒิวรากรกิจเมธี (2561, น. 57-79) ศึกษาเรื่องคีตาอาศรม (Geeta Ashram Thailand) : พื้นที่ธารงอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในไทย กล่าวถึงจุดเริ่มต้นของสมาคมคีตาอาศรมในประเทศไทยเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2510 (ค.ศ. 1967) เมื่อท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ผู้เผยแผ่คำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตาทั่วโลก ได้เดินทางมายังประเทศไทย โดยได้รับการสนับสนุนจาก Dr. M. C. Agarwal เจ้าหน้าที่ระดับสูงขององค์การสหประชาชาติ และภรรยา คือ คุณ Raj Rani Agarwal ซึ่งได้อนุญาตให้ใช้บ้านพักในย่านสุขุมวิทเป็นสถานที่แสดงธรรมเทศนา ด้วยชื่อเสียงของท่านสวามีและการมีเครือข่ายที่เข้มแข็งในกลุ่มชาวอินเดียพลัดถิ่น ทำให้ข่าวการเทศนาได้ถูกบอกต่อและมีผู้เข้าร่วมรับฟังเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว ในช่วงแรก กิจกรรมการประชุมฟังธรรมหรือสัตสังฆ์ (Satsang) จะจัดเวียนไปตามบ้านของลูกศิษย์ และมักจะปิดท้ายด้วยการจัดเลี้ยงอาหารปรีติโภช (Preeti Bhoj) ตามธรรมเนียมฮินดู กลุ่มผู้เข้าร่วมมีความหลากหลาย ทั้งชาวอินเดียจากแคว้นต่าง ๆ เช่น อุตตรประเทศ สินธ์ ปัญจาบ คุชราต และมหาราษฎร์ รวมถึงชาวซิกข์ และชาวไทยคือครอบครัวเอื้ออนันต์ สะท้อนถึงแนวทางที่เปิดกว้างของท่านสวามี เมื่อมีผู้ศรัทธามากขึ้น สมาคมจึงได้ก่อตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2511 โดยมีที่ทำการแห่งแรกเป็นตึกแถวในซอยวัดพระยาไกร ซึ่งได้รับการบริจาคจากครอบครัวเอื้ออนันต์ มีท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ เป็นประธานทางจิตวิญญาณ และคุณสุกิจ นิมมานเหมินทร์ เป็นประธานฝ่ายฆราวาส ณ ที่ทำการถาวรนี้ กิจกรรมได้ขยายเพิ่มขึ้นจากเดิมที่มีเพียงสัตสังฆ์ในวันเสาร์ เป็นการเพิ่มสัตสังฆ์ในวันอังคารสำหรับแม่บ้าน การจัดสัตสังฆ์ในคืนวันเพ็ญ (ปูรณิมาสัตสังฆ์) และการจัดเทศกาลทางศาสนาต่างๆ ของพราหมณ์-ฮินดู ต่อมาในปี พ.ศ. 2549 สมาคมได้ย้ายมายังที่ทำการแห่งใหม่ที่ซอยสุขุมวิท 50 ซึ่งเป็นที่ดินของตนเองบนพื้นที่กว่า 400 ตารางวา โดยสร้างอาคารตามสถาปัตยกรรมอินเดียเหนือที่เรียบง่าย

นาตยา ชุ่มเย็น (2556) ศึกษาความเชื่อเรื่องเทพเจ้าของชาวอินเดียฮินดูที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ผ่านการใช้และหน้าที่ของดนตรีในพิธีอารตี กรณีศึกษาวัดเทพมณเฑียร สรุปได้ว่า วัดเทพมณเฑียรเป็นเทวสถานที่สร้างขึ้นโดยสมาคมฮินดูสมาช ซึ่งเป็นกลุ่มชาวอินเดียฮินดูที่ย้ายถิ่นฐานมาจากแคว้นปัญจาบและสินธุ์ เพื่อใช้เป็นศูนย์กลางประกอบศาสนกิจทั้งแบบรายวันและตามเทศกาลสำคัญตลอดปี โดยชาวอินเดียฮินดูที่เข้าร่วมพิธีมีความเชื่อในการบูชาเทพเจ้าหลายองค์ตามหลักของศาสนาฮินดู นิกายไวษณพ ในส่วนของพิธีอารตีซึ่งเป็นศาสนกิจที่ปฏิบัติเป็นประจำทุกวันนั้น ดนตรีถือเป็นหัวใจสำคัญของพิธีกรรม ทั้งนี้เกิดจากความเชื่อที่ว่าเสียงดนตรีเป็นที่โปรดปรานของทวยเทพ และการประกอบพิธีบูชาที่ทำให้พระองค์พึงพอใจจะนำมาซึ่งพรนานัปการ ดังนั้น ดนตรีจึงถูกใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงความเคารพศรัทธาและความปรารถนาของผู้บูชา โดยจะมีการบรรเลงและขับร้องประกอบทั้งในช่วงก่อนและระหว่างการประกอบพิธีเสมอ สำหรับวงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธียังคงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมของชาวอินเดียฮินดูไว้อย่างครบถ้วน ประกอบด้วยนักร้องเป็นหลัก ร่วมด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ ได้แก่ ตับบล้า โดลัค ฮาร์โมเนียม แทมโบริน ขาลตาละ และมานจิร่า

ปิยมาส วงศ์พลาดิสัย (2563) ศึกษาเรื่องการสมานลักษณ์ของชาวอินเดียพลัดถิ่นในกรุงเทพมหานคร พบข้อค้นพบที่น่าสนใจเกี่ยวกับการคงอยู่ของอัตลักษณ์และการปรับตัวเข้ากับสังคมไทยของชาวอินเดีย 2 กลุ่ม โดยชี้ให้เห็นว่าสาเหตุในการย้ายถิ่นและระยะเวลาที่พำนักอาศัยเป็นสองปัจจัยหลักที่กำหนดความเข้มข้นของกระบวนการดังกล่าว สำหรับกลุ่มชาวอินเดียที่ครอบครัวย้ายถิ่นฐานเข้ามาก่อนศตวรรษที่ 21 หรือที่อาจเรียกได้ว่าเป็นชาวไทยเชื้อสายอินเดียนั้น พบว่ามีการสมานลักษณ์เข้ากับสังคมกรุงเทพฯ ได้อย่างกลมกลืน ปัจจัยสนับสนุนคือการที่คนกลุ่มนี้เกิดและเติบโตในฐานะพลเมืองไทย ประกอบกับทัศนคติของสังคมและรัฐไทยที่มองว่าการอยู่ร่วมกันเป็นการเอื้อประโยชน์ซึ่งกันและกัน อย่างไรก็ดี กลุ่มนี้ยังคงรักษาอัตลักษณ์บางประการไว้ได้อย่างเหนียวแน่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิถีปฏิบัติทางศาสนา ผ่านการสร้างชุมชนที่มีศาสนสถานเป็นศูนย์กลางและการสืบทอดภายในครอบครัว แม้จะไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับประเทศอินเดียอย่างใกล้ชิดเหมือนในอดีต ในทางตรงกันข้าม กลุ่มชาวอินเดียที่ย้ายถิ่นเข้ามาในศตวรรษที่ 21 กลับแสดงภาพที่แตกต่างออกไป พวกเขาสามารถคงอัตลักษณ์ของบ้านเกิดไว้ได้ดีกว่าอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากยังมีความผูกพันกับอินเดียในฐานะมาตุภูมิอย่างแนบแน่น ขณะเดียวกัน การสมานลักษณ์กับสังคมไทยเป็นไปในระดับผิวเผิน เนื่องจากส่วนใหญ่มองว่าการเข้ามาพำนักในกรุงเทพฯ เป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้น ๆ เพื่อวัตถุประสงค์ด้านอาชีพเป็นหลัก ดังนั้น ความแตกต่างของชาวอินเดียทั้งสองกลุ่มจึงแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า แรงจูงใจในการย้ายถิ่นและระยะเวลาที่ตั้งใจจะ

พำนักอาศัยในดินแดนใหม่ เป็นตัวแปรสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อสมดุลระหว่างการธำรงรักษาอัตลักษณ์ดั้งเดิมของตนเองกับการปรับตัวเข้ากับสังคมไทย

บดินทร์ แสงสุริยัน (2559) ศึกษาเรื่องดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร พบว่า ปัจจุบันการบรรเลงดนตรีกีรตันที่เป็นศิลปวัฒนธรรมแบบปัญจาบีจากรัฐปัญจาบแบบดั้งเดิม หรือศิลปวัฒนธรรมอินเดียทางตอนเหนือ ที่ติดตัวมากับชาวไทยเชื้อสายอินเดียหรือชาวไทยซิกข์ โดยชาวไทยซิกข์นั้นได้สืบทอดศิลปะวัฒนธรรมต่าง ๆ นี้ผ่านการส่งต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเข้มแข็งและสมบูรณ์ โดยในการบรรเลงดนตรีกีรตันนั้นส่วนมากจะบรรเลงอยู่เพียงแต่ภายในศาสนสถานของศาสนาซิกข์ คือ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา หรือวัดซิกข์ และจะนิยมฟังกันเฉพาะในกลุ่มของผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์เพียงเท่านั้น เนื่องด้วยข้อจากัดทางศาสนาบางประการ ที่จะอนุญาตให้บรรเลงดนตรีกีรตันสำหรับการสวดบทภาวนาเพียงเท่านั้น ทำให้ศิลปะการบรรเลงดนตรีกีรตันที่น่าสนใจแขนงนี้ค่อนข้างหาชมทั่วไปได้ยาก ซึ่งโอกาสที่จะได้รับชมรับฟังดนตรีกีรตันนั้น ผู้ที่สนใจจะต้องเดินทางไปยังศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุดวารากรุงเทพมหานคร หรือคุรุดวาราอื่น ๆ ซึ่งมีไม่มากนักในประเทศไทย ด้วยเหตุและผลต่าง ๆ ที่กล่าวมานั้น เปรียบเสมือนกาแพงที่กั้นไม่ให้วัฒนธรรมอื่นเข้ามาเจือปน และในทางกลับกันก็เป็นกาแพงทางวัฒนธรรมที่ลูกหลานชาวไทยซิกข์ได้ร่วมกันสร้างไว้อย่างแข็งแรง ซึ่งมีส่วนทำให้วัฒนธรรมของชาวไทยซิกข์มีความเข้มข้นและยังคงไว้ซึ่งความสมบูรณ์ทางวัฒนธรรมมาจนถึงสมัยปัจจุบัน และไม่ใช่แค่เรื่องดนตรีกีรตันเพียงเรื่องเดียวแค่นั้น แต่ยังรวมไปถึงวัฒนธรรมอื่น ๆ ของชาวไทยซิกข์อีกด้วย ที่ยังคงแข็งแรงและเป็นเอกลักษณ์ทางชาติพันธ์ที่ผสมผสานอย่างลงตัวอยู่ในสังคมไทย ณ ปัจจุบัน

ภาวิณี ธีรวุฒิ (2563) ศึกษาเรื่องดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทพ่าเก รัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย พบว่าดนตรีเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญซึ่งพวกเขาใช้เป็นเครื่องมือหลักในการขับเคลื่อนกระบวนการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ โดยมีองค์ประกอบทางวัฒนธรรมอื่น ๆ เช่น ภาษา การแต่งกาย ความเชื่อ และประเพณี ทำหน้าที่เป็นส่วนสนับสนุนที่สำคัญ ชาวไทพ่าเกสร้างจิตสำนึกร่วมและความเป็นกลุ่มก้อนผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่ดนตรีมีบทบาทนำ ทั้งในงานประเพณีและโอกาสพิเศษต่าง ๆ กระบวนการสร้างอัตลักษณ์นี้ประกอบด้วยการคัดเลือกนักดนตรี นักร้อง และนักแสดง การกำหนดให้สวมใส่ชุดไทพ่าเกในการแสดง การใช้ท่วงทำนองและจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของตน และการยืนหยัดใช้ภาษาไทพ่าเกในบทเพลง การกระทำเหล่านี้ถือเป็นการผลิตซ้ำอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในหลายมิติพร้อมกัน ทั้งการผลิตซ้ำดนตรี

(สำหรับพิธีกรรมและความบันเทิง) การผลิตซ้ำพิธีกรรมและประเพณี การผลิตซ้ำภาษา และการผลิตซ้ำชุดแต่งกาย ซึ่งทั้งหมดนี้มีเป้าหมายเพื่อให้แน่ใจว่าอัตลักษณ์ของชาวไทพ่าเกจะได้รับการสืบทอดอย่างไม่ขาดสายและไม่สูญหายไป สำหรับดนตรีที่เป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงออกถึงความเป็นไทพ่าเกนั้น มีลักษณะเด่น 2 รูปแบบ คือ 1) ใช้เครื่องดนตรีเฉพาะถิ่น ได้แก่ ก๊อง (ลักษณะคล้ายกลองใหญ่) หม่อง (ลักษณะคล้ายฆ้อง) และแซง (ลักษณะคล้ายฉาบ) บรรเลงในอัตราจังหวะ 4/4 ด้วยความเร็วประมาณ 74 จังหวะเคาะต่อนาที และมีกระสวนจังหวะที่เป็นแบบแผน 3 รูปแบบ 2) บทเพลงขับร้อง แบ่งออกเป็นเพลงขับร้องแบบขนบดั้งเดิมและเพลงสมัยใหม่ โดยมีโครงสร้างร่วมกันคือ ทำนองสร้อย ทำนองวรรค และทำนองลงจบ แต่มีความแตกต่างในรายละเอียด คือ เพลงขับร้องแบบขนบ มีแนวทำนองเดียว ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค มีช่วงเสียงไม่กว้าง (ไม่เกินคู่ 3 เมเจอร์) และมีจังหวะที่ยืดหยุ่นตามความสามารถและความต้องการของผู้ขับร้อง (ความเร็ว 71-89 จังหวะเคาะต่อนาที) โดยไม่มีการกำหนดอัตราจังหวะที่ตายตัว ยกเว้นเพลงประเภทเคเคียง ที่จะกำหนดเป็นอัตราจังหวะ 4/4 เพลงขับร้องสมัยใหม่ มีการกำหนดอัตราจังหวะ 4/4 ที่ชัดเจน มีความเร็ว 110 จังหวะเคาะต่อนาที และใช้แนวทำนองเดียวในบันไดเสียงเมเจอร์

สุกัญญา ประเสริฐศรี (2551) ศึกษาเรื่องเทศกาลนวราตรีวัดพระศรีมหาอุมาเทวี : การศึกษาพิธีกรรมและความเชื่อ สรุปได้ว่า พิธีกรรมดังกล่าวเป็นผลโดยตรงจากความเชื่อในเทพเจ้าของศาสนาฮินดู และเป็นมากกว่าเพียงพิธีทางศาสนา แต่ยังเป็นภาพสะท้อนความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างหลักความเชื่อกับวิถีการดำรงชีวิตของผู้คน เทศกาลนี้ทำหน้าที่เป็นพื้นที่สำคัญสำหรับชุมชนชาวฮินดูในกรุงเทพมหานครในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตน และในขณะเดียวกันก็สร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันหรือความเป็นพวกพ้องในหมู่ผู้เข้าร่วมพิธี แก่นสารสำคัญที่พิธีนวราตรีสื่อถึงสังคมคือสัจธรรมที่ว่า “ความดีย่อมชนะความชั่ว” โดยมีเรื่องราวของพระศรีมหาอุมาเทวีเป็นศูนย์กลาง ผู้ซึ่งทรงสละตนเองต่อสู้กับอสูรร้ายเพื่อนำความสงบสุขกลับคืนสู่เหล่าทวยเทพ การที่พระองค์ยังคงได้รับการยกย่องจวบจนปัจจุบัน สะท้อนถึงการเชิดชูผู้ทำความดีเพื่อส่วนรวมอยู่เสมอ นอกจากนี้ ผลการศึกษายังชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของศาสนาฮินดูที่แผ่ขยายเข้ามาในวิถีชีวิตของคนไทยในวงกว้าง ไม่เว้นแม้แต่ในพิธีกรรมทางพุทธศาสนาบางอย่าง สุกัญญา ประเสริฐศรี สรุปว่าพิธีนวราตรีจะยังคงเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยและได้รับการสืบทอดต่อไป ตราบเท่าที่ชุมชนชาวฮินดูยังคงดำรงอยู่ในประเทศไทย

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว (2562) ศึกษาเรื่องอุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง พบว่า การแสดงอุเละห์นบีมีบทบาทสำคัญในฐานะสัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เชื่อมโยงและสร้างความเป็นปึกแผ่นให้แก่กลุ่มมุสลิมไทยเชื้อสายมลายูในภาคกลางที่นับถือตามแนวทางซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ลักษณะเด่นของอุเละห์นบีคือการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างมลายูดั้งเดิมและวัฒนธรรมไทยอย่างลงตัว โดยยังคงรักษารูปแบบบทร้องภาษามลายูตามฉันทลักษณ์ที่เรียกว่าบัรซันญีนาซัมไว้ ขณะที่ทำนองเพลงได้รับการปรับเปลี่ยนให้มีสำเนียงแบบไทย การผสมผสานนี้ยังปรากฏชัดในการขับร้อง ซึ่งมีการเอื้อนทั้งในแบบมลายูและแบบไทยจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของการขับร้องแบบมุสลิมไทยภาคกลาง รวมถึงหน้าทับกลองที่เกิดจากการปรับใช้ระหว่างกลองรำมะนาและหน้าทับเพลงภาษาของไทย การแสดงอุเละห์นบีนี้ริเริ่มขึ้นโดย แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ (พ.ศ. 2391-2475) ซึ่งเป็นผู้นำมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เพื่อใช้ประกอบในพิธีกรรมมูโหลด (เมาลิด) ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีในเดือนรอบีอุ้ลอาวัรตามปฏิทินอิสลาม ส่วนบทร้องและทำนองดั้งเดิมนั้นประพันธ์ขึ้นโดย ตวนฆูรู หมิง บิน อัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซซยามี (อามีน โตลอยเกตุ) ด้วยพลวัตดังกล่าว อุเละห์นบีจึงเป็นสัญลักษณ์ที่สมบูรณ์ทั้งในมิติทางศาสนาและวัฒนธรรมของกลุ่มชนดังกล่าว

สุธี จันทร์ศรี (2557) ได้ศึกษาการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่ปรากฏในแคนวงประยุกต์ของชาวไทดำ บ้านหนองปรง อ.เขาย้อย จ.เพชรบุรี พบว่าดนตรีเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมที่มีพลวัตสูง ซึ่งชาวไทดำใช้ในการต่อรองและยืนยันอัตลักษณ์ของกลุ่มตนในสังคมร่วมสมัย แคนวงประยุกต์นี้มีลักษณะเด่นคือการผสมผสานองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมเข้ากับดนตรีสมัยใหม่ โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างสรรค์วัฒนธรรมแคนของตนให้มีความทันสมัย สามารถต่อรองและสร้างคุณค่าให้ทัดเทียมกับดนตรีกระแสหลักที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน ที่มาของความพยายามนี้เกิดจากบริบททางประวัติศาสตร์ที่อัตลักษณ์ของชาวไทดำมักถูกนิยามโดยรัฐชาติและวาทกรรมจากสังคมภายนอกมาอย่างยาวนาน พวกเขาจึงใช้แคนซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญ เป็นเครื่องมือในการยืนยันความมีตัวตนและอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มของตนเองมาโดยตลอด จนตกผลึกเป็นรูปแบบแคนวงประยุกต์ในปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการประยุกต์ให้ทันสมัย แต่แคนวงของชาวไทดำยังคงรักษาท่วงทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ที่บ่งชี้ความเป็นไทดำไว้อย่างชัดเจน ความสำเร็จในการผสมผสานนี้ช่วยตอกย้ำการมีอยู่ของพวกเขา และทำให้พวกเขาสามารถมีพื้นที่ทางสังคมท่ามกลางกระแสการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมในสังคมไทยได้อย่างภาคภูมิใจ

บำรุง คำเอก (2549, น. 197-198) ศึกษาเรื่องอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ต่อประเพณีวัฒนธรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่า พบว่าพิธีตรียัมปวาย หรือพิธีโล้ชิงช้า เป็นประเพณีสำคัญที่ตั้งอยู่บนคติความเชื่อของพราหมณ์ โดยมีหัวใจหลักคือการประกอบพิธีต้อนรับพระอิศวร (พระศิวะ) ซึ่งเชื่อกันว่าจะเสด็จลงมาเยี่ยมโลกมนุษย์เป็นเวลา 10 วันในแต่ละปี เริ่มตั้งแต่วันขึ้น 7 ค่ำ ถึงวันแรม 1 ค่ำ ในเดือนอ้าย ตำนานอันเป็นที่มาของพิธีกรรมกล่าวว่า เมื่อครั้งที่พระอิศวรทรงต้องการทดสอบความมั่นคงแข็งแรงของโลกที่พระพรหมสร้างขึ้น พระองค์ได้เสด็จลงมายืนบนโลกด้วยพระบาทข้างเดียว แล้วให้พญานาคโล้ตัวระหว่างภูเขาสองลูกที่ขนาบมหาสมุทร เมื่อปรากฏว่าโลกยังคงแข็งแรงดี เหล่าพญานาคก็ปรีดายิ่งนัก พากันลงเล่นน้ำและรำฟ้อนพ่นน้ำเฉลิมฉลอง จากตำนานนี้ เสาชิงช้าจึงเปรียบได้กับภูเขาทั้งสองลูก และขันสาครที่ใช้ในพิธีก็เปรียบเสมือนมหาสมุทรที่เหล่าพญานาคเริงร่า การโล้ชิงช้าในพิธีจึงเป็นการจำลองเหตุการณ์ดังกล่าวถวายแด่พระอิศวร โดยมีเทพยดาองค์อื่น ๆ เช่น พระอาทิตย์ พระจันทร์ และพระแม่คงคาเสด็จมาร่วมชุมนุมด้วย ในทางปฏิบัติ พิธีตรียัมปวายถือเป็นพิธีขึ้นปีใหม่ของพราหมณ์ ตลอดช่วงเวลา 10 วันดังกล่าว พราหมณ์จะประกอบพิธีต้อนรับ มีการสวดโศลกสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า และถวายเครื่องบูชาต่าง ๆ อาทิ ข้าวตอก ดอกไม้ และผลไม้ เพื่อเป็นการแสดงความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณของพระองค์

วิริยา ประสพธนกิจ (2538, บทคัดย่อ) ศึกษาความแตกต่างของกลุ่มคนที่มากราบไหว้บูชาองค์เทพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่วัดแขก (สีลม) และโบสถ์พราหมณ์(เสาชิงช้า) และพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่ปฏิบัติเป็นประจำทุกปีทั้งที่วัดแขก (สีลม) และโบสถ์พราหมณ์ (เสาชิงช้า) รวมทั้งศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงของสังคม พบว่า แม้เทวสถานทั้งสองแห่งจะตั้งอยู่บนพื้นฐานของศาสนาฮินดูเช่นเดียวกัน แต่กลับมีความแตกต่างที่สำคัญในหลายมิติ ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า ความแตกต่างเหล่านี้ปรากฏชัดทั้งในกลุ่มผู้ที่มาสักการะบูชา ลักษณะของพิธีกรรมประจำปีที่ปฏิบัติ และแม้กระทั่งในตัวของพราหมณ์ผู้ประกอบพิธีเอง โดยปัจจัยหลักที่ก่อให้เกิดความแตกต่างนี้มาจากความเชื่อ การเคารพนับถือในองค์เทพที่แตกต่างกัน และรูปแบบของพิธีกรรมที่ไม่เหมือนกันของแต่ละเทวสถาน ซึ่งการศึกษานี้ยังได้พิจารณาถึงผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีต่อเทวสถานทั้งสองแห่งด้วย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยครั้งนี้ ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Study) เป็นการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) โดยรวบรวมข้อมูลเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิจัยจากแหล่งองค์ความรู้ต่าง ๆ ทั้งทางด้านบริบทสังคมและศาสนา ด้านข้อมูลวิจัยภาคสนาม ผู้วิจัยได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ ความชำนาญและผู้ที่มีบริบทเกี่ยวข้องกับการบรรเลงดนตรีสรรเสริญพระเจ้า (Bhajan) รวมถึงการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการบรรเลง เพื่อให้งานวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บข้อมูลเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูล โดยวิธีการค้นคว้ารวบรวมเอกสารทางวิชาการ เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม จัดแยกกลุ่มข้อมูล ตรวจทานข้อมูล และมีการจัดเก็บข้อมูลให้สมบูรณ์ครบถ้วน โดยการเก็บภาพนิ่ง และข้อมูลเสียง โดยอาศัยเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูลดังนี้

1. การรวบรวมจากเอกสาร เป็นการค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ จากแหล่งต่อไปนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดกลางของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

2. ข้อมูลภาคสนาม

2.1 พื้นที่ศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ตั้งอยู่ที่ 444/4 ซอยสุขุมวิท 50 แขวงพระโขนง เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร

2.2 สัมภาษณ์แบบเป็นทางการ

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ โดยใช้แบบสัมภาษณ์ (Interview Form) ในการสัมภาษณ์ขณะลงพื้นที่ภาคสนาม ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามปลายเปิดและคำถามปลายปิด เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับงานวิจัย โดยเลือกคำถามปัจจัยจากปัญหาที่พบในการสำรวจข้อมูลภาคสนามเบื้องต้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับความคิด ความรู้สึก และประสบการณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับดนตรีและพิธีกรรมที่ศึกษา ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลตามบริบทแวดล้อมที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.2.1 กลุ่มนักดนตรี นักร้อง

ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้ ได้แก่ นายราจีฟ ทริปาตี ซึ่งเป็นนักดนตรีหลักที่บรรเลงดนตรีและขับร้องประกอบพิธีกรรม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฐานะผู้บรรเลงเครื่องดนตรีหลักอย่างฮาร์โมเนียม ด้วยบทบาทนี้ ท่านจึงเป็นแหล่งข้อมูลปฐมภูมิที่สำคัญในการให้รายละเอียดเกี่ยวกับองค์ความรู้ทางดนตรีภชัน กีรตัน ที่ปฏิบัติในสมาคมฯ ข้อมูลที่ได้รับจากนายราจีฟ ทริปาตี ครอบคลุมถึงบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ลักษณะการขับร้อง และกระบวนการสืบทอดองค์ความรู้ทางดนตรีภายในชุมชน นอกจากนี้ประสบการณ์ของท่านในฐานะนักดนตรีที่ปฏิบัติจริงในบริบทของสมาคมฯ ยังให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับพลวัตของการปฏิบัติทางดนตรี การปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทของพิธีกรรมและผู้เข้าร่วม ด้วยบทบาทโดยตรงในการปฏิบัติทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย นายราจีฟ ทริปาตี จึงเป็นผู้ให้ข้อมูลที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจ ลักษณะเฉพาะทางดนตรี ของภชัน กีรตันในบริบทของงานวิจัยนี้ และเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์บทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน

2.2.2 กลุ่มนักวิชาการด้านศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู

ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้ ได้แก่ อาจารย์วรินทร์พร เอื้ออนันต์ เป็นบุคคลที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในบริบทของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ท่านเป็นลูกศิษย์ชาวไทยเพียงหนึ่งเดียวที่ได้รับการบวชจากท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ผู้ก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมทั่วโลก และได้รับนามทางสมณะว่า Swami Geeta Kiran ซึ่งมีความหมายว่า “ผู้เป็นรัศมีหรือแสงธรรมแห่งคีตา” บทบาทของอาจารย์วรินทร์พร เอื้ออนันต์ในฐานะผู้ให้ข้อมูลจึงมีความสำคัญ เนื่องจากท่านเป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ และได้รับการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับคัมภีร์ภควัทคีตาโดยตรง นอกจากนี้ครอบครัวของท่าน (ครอบครัวเอื้ออนันต์) ยังมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนการก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยได้บริจาคที่ทำการแห่งแรกให้แก่สมาคมฯ ด้วย ภูมิหลังและการเชื่อมโยงโดยตรงกับท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ และสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย อาจารย์วรินทร์พร เอื้ออนันต์จึงเป็นผู้ที่มีองค์ความรู้เชิงลึกทั้งในด้านคำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตา ประวัติความเป็นมาของสมาคมฯ และบริบททางศาสนาและวัฒนธรรมของกลุ่มคนอินเดียที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลที่ได้รับจากอาจารย์วรินทร์พร เอื้ออนันต์ จึงเป็นข้อมูลปฐมภูมิที่มีความน่าเชื่อถือสูงและมีส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ คำสอนของท่าน และประวัติการก่อตั้งและพัฒนาการของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการวิเคราะห์บทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนนี้

2.2.3 กลุ่มนักวิชาการด้านภาษาศาสตร์และประวัติศาสตร์อินเดีย

ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้ ได้แก่ อาจารย์กิตติพงษ์ บุญเกิด ผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาศาสตร์และประวัติศาสตร์อินเดีย ท่านมีผลงานวิจัยและงานวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งเป็นรากฐานทางความเชื่อและวัฒนธรรมของกลุ่มประชากรที่ศึกษา นอกจากนี้ความเชี่ยวชาญของท่านในด้านความสัมพันธ์ไทย - อินเดีย ยังช่วยให้เข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์และสังคมที่ส่งผลต่อการเข้ามาตั้งถิ่นฐานและการธำรงรักษาวัฒนธรรมของชาวอินเดียในประเทศไทย ข้อมูลและมุมมองที่ได้รับจากอาจารย์กิตติพงษ์ บุญเกิด มีส่วนสำคัญในการเสริมสร้างความเข้าใจเชิงประวัติศาสตร์และสังคมเกี่ยวกับชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ช่วยให้งานวิจัยมีฐานข้อมูลที่แข็งแกร่งในด้านภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ การอพยพ และปัจจัยทางสังคมที่ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

2.2.4 กลุ่มนักวิชาการด้านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้ ได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการให้ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ซึ่งนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์คุณค่าทางศิลปะของดนตรีภชัน กีรตัน ท่านได้อธิบายถึงทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ 1) ทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation Theory) ทฤษฎีนี้มองว่าศิลปะสร้างขึ้นโดยเลียนแบบแบบอย่างที่รับรู้ผ่านประสาทสัมผัส 2) ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ (Impression/Expression Theory) ทฤษฎีนี้เน้นเจตนาของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องการสื่อสาร 3) ทฤษฎีผลกระทบ (Effect Theory) ทฤษฎีนี้ให้ความสำคัญกับอำนาจพิเศษของศิลปะที่สามารถก่อให้เกิดผลลัพธ์บางประการต่อผู้รับสาร เช่น ความรู้สึกสำเริง ความสะเทือนใจ หรือการส่องสว่างทางปัญญา ข้อมูลจากรองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรีจึงเป็นพื้นฐานสำคัญที่ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์และทำความเข้าใจคุณค่าทางสุนทรียะของดนตรีภชัน กีรตัน ในมิติต่าง ๆ และเชื่อมโยงคุณค่าเหล่านั้นเข้ากับบทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

2.2.5 กลุ่มผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทางศาสนา

ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้เป็นผู้ที่เข้าร่วมและมีประสบการณ์โดยตรงในพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยได้แก่ นายซูเทพ ซูกูล และนายสุรินทร์ ดูเบย์ ทั้งสองท่านเป็นประชาชนและสมาชิกของสมาคมฯ ที่มีส่วนร่วมในกิจกรรมและพิธีกรรมทางศาสนาเป็นประจำ ข้อมูลที่ได้จากผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้มีความสำคัญในการสะท้อนให้เห็นถึงมุมมอง ประสบการณ์ และการปฏิบัติจริงของผู้มีส่วนร่วมในพิธีกรรม การสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ผู้เข้าร่วมพิธีโดยตรง ช่วยให้เข้าใจว่าพวกเขารับรู้และตีความความหมายของดนตรีและพิธีกรรมอย่างไรในชีวิตประจำวัน ความรู้สึกที่ได้รับจากการเข้าร่วมพิธี บทบาทของดนตรีในการสร้างความสงบและสมาธิ และการที่พิธีกรรมเหล่านี้มีส่วนในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของพวกเขาในบริบทสังคมไทย ข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลกลุ่มนี้จึงเป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ที่สนับสนุนและเติมเต็มข้อมูลจากกลุ่มนักดนตรีและนักวิชาการ ทำให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์และสามารถนำเสนอภาพรวมของบทบาทดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมได้อย่างรอบด้าน

2.3 การสังเกต

ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีสังเกต (Observation) ในวิจัยครั้งนี้ โดยเป็นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) โดยผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ และเรียนปฏิบัติดนตรีที่ใช้ในประกอบพิธี รวมถึงการร่วมบรรเลงดนตรีเพื่อสรรเสริญพระเจ้าของคนอินเดียที่นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และเข้าร่วมพิธีกรรมทางศาสนาในวันเสาร์เวลา 18.00 - 20.00 น. เพื่อสังเกตกลุ่มประชาชนในสนามวิจัย กลุ่มนักดนตรี และผู้ประกอบศาสนพิธี ผู้วิจัยเข้าไปสังเกตสภาพทั่วไปของแต่ละพื้นที่สนามวิจัย

2.4 เครื่องมือในการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูลสำหรับงานวิจัยครั้งนี้ เพื่อช่วยในการเก็บข้อมูลภาคสนามได้อย่างมีประสิทธิภาพ และเหมาะสมกับประเภทของงานวิจัยรวมถึงสภาพของสนามวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลเป็น 2 ประเภท

2.4.1 แบบสัมภาษณ์ซึ่งใช้สำหรับการสัมภาษณ์ข้อมูลในการลงภาคสนาม ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามปลายเปิดและคำถามปลายปิด เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับงานวิจัย โดยเลือกคำถามปัจจัยปัญหาที่พบในการสำรวจข้อมูลภาคสนามเบื้องต้น

2.4.2 อุปกรณ์สื่อโสตทัศนูปกรณ์ อาทิ กล้องถ่ายรูป เครื่องบันทึกเสียง

การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล

การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลดำเนินตามระเบียบวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ได้มีการแยกย่อยข้อมูลอย่างเป็นระบบดังนี้

1. การจัดกระทำข้อมูล

1.1 การจัดระเบียบข้อมูลเอกสารและงานวิจัย

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร งานวิจัย ตำรา และบทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย ข้อมูลเหล่านี้ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับภูมิหลังทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวอินเดียในประเทศไทย ประวัติศาสตร์ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ ภาพตัวแทน สุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีดนตรี รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ข้อมูลที่รวบรวมได้ถูกนำมาจัด

เรียงลำดับเนื้อหาสาระตามหัวข้อและประเด็นสำคัญในกรอบแนวคิดของงานวิจัย มีการจัดหมวดหมู่ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ง่ายต่อการอ้างอิงและเชื่อมโยงในการวิเคราะห์ขั้นต่อไป การดำเนินการนี้ช่วยให้ผู้วิจัยมีฐานข้อมูลเชิงทฤษฎีและข้อมูลสนับสนุนที่แข็งแกร่งสำหรับงานวิจัย

1.2 การจัดการข้อมูลภาคสนาม

ข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลกลุ่มต่าง ๆ (นักดนตรี นักวิชาการ และผู้เข้าร่วมพิธีกรรม) และจากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ได้ถูกนำมาจัดกระทำอย่างละเอียด ข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์ถูกถอดความเป็นข้อความอย่างแม่นยำ บันทึกภาคสนามจากการสังเกตการณ์ถูกจัดระเบียบตามวันที่และกิจกรรมที่สังเกตการณ์ มีการแยกแยะข้อมูลตามประเภทของผู้ให้ข้อมูลและประเด็นที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปวิเคราะห์และตีความในภายหลัง การจัดระเบียบข้อมูลภาคสนามนี้มีความสำคัญในการรักษาความถูกต้องของข้อมูลปฐมภูมิที่ได้จากแหล่งโดยตรง

1.3 การจัดระเบียบข้อมูลทางดนตรี

ข้อมูลทางดนตรีที่ได้จากการบันทึกเสียงการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน ในพิธีกรรมต่าง ๆ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงทำนองดนตรี เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ และลักษณะการขับร้อง โดยบันทึกเป็นโน้ตสากลบนบรรทัด 5 เส้น การถอดโน้ตนี้ทำขึ้นเพื่อให้สามารถนำไปวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีในเชิงลึกได้ การจดบันทึกรายละเอียดอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง เช่น รูปแบบวงดนตรี วิธีการบรรเลงเฉพาะ หรือบริบทของพิธีกรรม ในขณะที่ดนตรีบรรเลงก็ถูกจัดทำขึ้นควบคู่ไปด้วย การจัดระเบียบข้อมูลทางดนตรีนี้เป็นขั้นตอนพื้นฐานที่จำเป็นสำหรับการวิเคราะห์โครงสร้าง ทำนอง จังหวะ และองค์ประกอบทางดนตรีอื่น ๆ ตามกรอบทฤษฎีดนตรีที่ใช้ในงานวิจัย

1.4 การทับศัพท์ภาษาฮินดีเป็นภาษาไทย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ข้อมูลบางส่วนที่ได้จากการเก็บรวบรวมเป็นภาษาฮินดี โดยเฉพาะเนื้อร้องและมนตราต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงภชัน กีรตัน เพื่อให้การนำเสนอข้อมูลภาษาฮินดีในงานวิจัยนี้มีความถูกต้องและเป็นระบบ ผู้วิจัยได้ดำเนินการทับศัพท์ภาษาฮินดีเป็นภาษาไทย โดยอ้างอิงตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดในเอกสาร “หลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาฮินดี” ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2550) หลักเกณฑ์ดังกล่าวใช้สำหรับการถ่ายเสียงภาษาฮินดีและอักษร

โรมันเป็นภาษาไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการเทียบเสียงคำภาษาฮินดีในการจัดทำตำราและเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ หลักเกณฑ์นี้ได้นำเสนอรูปแบบการทับศัพท์ 3 รูปแบบหลัก ได้แก่ ทับศัพท์แบบคงรูป ทับศัพท์แบบปรับรูป และคำที่มีใช้ในภาษาไทยแล้ว ซึ่งผู้วิจัยได้นำหลักเกณฑ์นี้มาเป็นแนวทางในการจัดการข้อมูลภาษาฮินดีในงานวิจัยนี้ เพื่อให้เกิดความถูกต้องและเป็นระบบในการนำเสนอข้อมูล

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาดนตรีเพื่อการสรรเสริญพระเจ้า หรือ ภชัน กีรตัน ของชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ผ่านการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี และองค์ประกอบทางดนตรีในพิธีสัตสังฆ์ โดยใช้กรอบแนวคิดของทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ทฤษฎีอัตลักษณ์ ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทน และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เป็นแนวทางในการตีความและอธิบายผลการวิจัยที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูล ตามลำดับหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

    1.1 ชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

        1.1.1 การเข้ามาในประเทศไทยของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ

        1.1.2 สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

            - พิธีกรรมทางศาสนา

            - คัมภีร์ภควัทคีตา

    1.2 องค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

        1.2.1 ภชัน กีรตัน

        1.2.2 นักดนตรี

        1.2.3 ชุดแต่งกายนักดนตรี

        1.2.4 เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง

        1.2.5 รูปแบบวงดนตรี

        1.2.6 ตาละ

        1.2.7 สวระ

        1.2.8 สับตะกะ

1.2.9 ถาต

1.2.10 ราคะ

1.2.11 ลยะ

1.2.12 บทเพลง

1.2.13 การขับร้อง

1.2.14 บทร้อง

1.3 บทเพลงในพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

1.3.1 เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์

1.3.2 เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล

1.3.3 เพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล

1.3.4 เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี

1.3.5 เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม

1.3.6 เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี

1.3.7 เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ

1.3.8 เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

1.3.9 เพลงศรี หนุมาน จาลีสา

1.3.10 เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี

1.3.11 เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต

2. อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรี ณ สมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย

2.1 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

2.1.1 ค่านิยมและความเชื่อ

2.1.2 ประเพณีและพิธีกรรม

2.1.3 การแต่งกาย

2.1.4 อาหาร

2.2 ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

2.2.1 ภชัน กีรตันกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

2.2.2 ความสำคัญและลักษณะของดนตรีภชัน กีรตัน

2.2.3 บทบาทของดนตรีภชัน กีรตันในสมาคมคีตาอาศรม

2.2.4 ความแตกต่างของดนตรีภชัน กีรตันในแต่ละบริบท

2.2.5 อิทธิพลทางวัฒนธรรมของดนตรีภชัน กีรตัน

2.2.6 ภักติ หัวใจสำคัญที่ขับเคลื่อนดนตรีภชัน กีรตัน

2.2.7 องค์ประกอบทางดนตรีภชัน กีรตัน

2.2.8 เครื่องดนตรีและรูปแบบการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน

2.2.9 องค์ประกอบของบทเพลงภชัน กีรตัน

2.3 การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

2.3.1 องค์ประกอบของดนตรีภชัน กีรตัน ในฐานะระบบสัญญะ

2.3.2 สัญญะแห่งการมีส่วนร่วมและจดจ่อ

2.3.3 สัญญะแห่งความศักดิ์สิทธิ์และพลังทางจิตวิญญาณ

2.4 ดนตรีภชัน กีรตันและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.4.1 ทฤษฎีการเลียนแบบและดนตรีภชัน กีรตัน

2.4.2 ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์และดนตรีภชัน กีรตัน

2.4.3 ทฤษฎีผลกระทบและดนตรีภชัน กีรตัน

การนำเสนอข้อมูล

หลังจากการประมวลผลข้อมูลการวิจัย ตามขั้นตอนกระบวนการวิจัยที่ได้กำหนดเป็นที่เรียบร้อย โดยนำเสนอข้อมูลผลการวิจัย โดยจำแนกการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

1. บทนำ
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. วิธีดำเนินการวิจัย
4. ผลดำเนินการวิจัย
5. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลดำเนินงานวิจัย

การวิเคราะห์ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาดนตรีเพื่อการสรรเสริญพระเจ้า หรือ ภชัน กีรตัน มาเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 องค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย และตอนที่ 2 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรีในสมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย ตอนที่ 1 ผู้วิจัยศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยจำแนกประเด็นการศึกษาวิจัยออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1) ชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ประกอบด้วย การเข้ามาในประเทศไทยของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ และ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย 2) องค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ประกอบด้วย ภชัน กีรตัน นักดนตรี ชุดแต่งกายนักดนตรี รูปแบบวงดนตรี เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง ตาละ สวระ ถาต ราคะ ลยะ บทเพลง การขับร้องและบทร้อง 3) บทเพลงในพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ตอนที่ 2 ผู้วิจัยนำประเด็นสำคัญซึ่งได้จากการศึกษาภูมิหลังของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย องค์ประกอบทางดนตรีของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ มาตีความและอธิบายเพื่อสะท้อนถึงความคิด ทัศนคติ จิตสำนึก ความศรัทธาและความเชื่อของคนที่นับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู การสร้างภาพแทนผ่านกลไกระบบสัญลักษณ์ โดยใช้ทฤษฎีการแสดงภาพตัวแทน ทฤษฎีอัตลักษณ์ และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เพื่อให้ทราบถึงดนตรีเพื่อการสรรเสริญพระเจ้าของคนอุตตรประเทศ การแสดงภาพตัวแทน (Representation) ของดนตรีในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผลของการใช้ดนตรีในพิธีกรรม ทำนองดนตรีที่มีผลต่อจิตใจของคนฮินดูในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

1. ดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

การศึกษาดนตรีของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยแบ่งการนำเสนอออกเป็นสามส่วนหลัก เพื่อให้เห็นภาพรวมและรายละเอียดอย่างชัดเจน ในส่วนแรกจะกล่าวถึงภูมิหลังของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ซึ่งรวมถึงลำดับการเข้ามาในประเทศ ประวัติความเป็นมาของสมาคมคีตาอาศรมและสภาพทั่วไปของสมาคมฯ ในส่วนที่สอง จะอธิบายถึงองค์ประกอบทางดนตรีที่ปรากฏ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง รูปแบบวงดนตรี ตลอดจนแนวคิดทางดนตรีที่เกี่ยวข้อง เช่น ตาละ สวระ ถาต ราคะ และลยะ และในส่วนที่สามเป็นการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงที่บรรเลงโดยคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ

1.1. ชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

การศึกษาภูมิหลังคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ผู้วิจัยนำเสนอภูมิหลังของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย เพื่อให้เห็นภาพรวมและบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ผ่านดนตรี โดยเริ่มต้นด้วยการอธิบายถึงลำดับการเข้ามาของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทยในอดีต ประวัติความเป็นมาของการก่อตั้งและพัฒนาการของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นศูนย์กลางสำคัญของชุมชนในการดำเนินกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม นำเสนอสภาพทั่วไปของสมาคมคีตาอาศรมฯในปัจจุบัน รวมถึงลักษณะทางกายภาพ ภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร คัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ที่ยึดถือ พิธีกรรมทางศาสนาที่ปฏิบัติ และบทบาทของดนตรี นักดนตรีและชุดแต่งกายที่เกี่ยวข้องในการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ

1.1.1 การเข้ามาในประเทศไทยของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ

การเข้ามายังประเทศไทยของคนอินเดียนั้นมีประวัติศาสตร์อันยาวนาน เข้ามามีอิทธิพลต่อประเทศไทยหลายด้าน เช่น การค้า ภาษา ศิลปะ วัฒนธรรม ความเชื่อ ฯลฯ พบหลักฐานในหลายพื้นที่ของประเทศไทย เช่น โบราณสถานเขาคา จังหวัดนครศรีธรรมราช มีอายุอยู่ช่วงพุทธศตวรรษ ที่ 10 – 14 (พ.ศ. 901 - พ.ศ. 1400) ที่พบ สวยัมภูลึงค์ (Svayambhu-lingas) ที่เชื่อกันว่าเป็นศิวลึงค์ที่พระศิวะประทานมา นับเป็นหนึ่งใน 68 แห่งของโลกที่พบศิวลึงค์ลักษณะนี้ และยังพบหลักฐานอื่น เช่น ฐานโยนี ธรณีประตู ฐานเสา และร่องรอยของสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกาย อีกด้วย

ภาพประกอบ 1 สวยัมภูลึงค์ ณ โบราณสถานเขาคา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 พฤษภาคม 2566)

ภาพประกอบ 2 ฐานโยนี ณ โบราณสถานเขาคา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 พฤษภาคม 2566)

ภาพประกอบ 3 บริเวณในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ณ โบราณสถานเขาคา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 พฤษภาคม 2566)

สมัยอาณาจักรสุโขทัย (1792-1981) ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูได้มีอิทธิพลต่อการปกครองและวิถีชีวิตของผู้คนผ่านรูปแบบพระราชพิธี พิธีกรรม และจารีตต่าง ๆ ตัวอย่างที่สำคัญคือการนับถือพระนารายณ์เป็นเทพเจ้า ซึ่งปรากฏหลักฐานในศิลาจารึกวัดศรีชุม ที่มีการกล่าวถึงพระนาม “สมเด็จพระรามราชาธิราช” ซึ่งสื่อถึงความเชื่อมโยงกับพระรามในรามายณะอันเป็นอวตารหนึ่งของพระนารายณ์ การเข้ามายังประเทศไทยของคนอินเดียตั้งแต่ยุคก่อนสมัยสุโขทัยจนถึงสมัยอาณาจักรสุโขทัยสามารถสรุปได้ดังตารางดังนี้

ตาราง 3 การเข้ามายังประเทศไทยของคนอินเดียตั้งแต่ยุคสุวรรณภูมิจนถึงสมัยอาณาจักรสุโขทัย

ปี/ยุค	ศาสนา	หลักฐาน	สถานที่	อาชีพ
สุวรรณภูมิ	ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู	ชุมชนโบราณนับถือศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู	พื้นที่ราบระหว่างภูเขาในภาคใต้	
ช่วงศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาล	ศาสนาฮินดูและพุทธศาสนา	ความเชื่อทางศาสนาฮินดูพราหมณ์ พุทธในสังคมไทย		นักเดินทาง นักบวช และพ่อค้า

พุทธศตวรรษ ที่ 10 – 14 (พ.ศ.901 - พ.ศ. 1400)	ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู	โบราณสถานเขาคา ประติมากรรมเก่าที่สุดในลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกาย	จังหวัดนครศรีธรรมราช
อาณาจักรสุโขทัยเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ. 1800	ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู	ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูเจริญคู่อยู่กับพระพุทธศาสนา ยึดถือว่าพระมหากษัตริย์คือสมมุติเทวราช การพระราชพิธีและพิธีกรรม	

การอพยพครั้งใหญ่ของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศสู่ประเทศไทย

ช่วงศตวรรษที่ 19 - 20 มีการอพยพครั้งใหญ่ของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ (Uttar Pradesh) เนื่องมาจากสถานการณ์ทางการเมืองและเศรษฐกิจอันผันผวนในประเทศอินเดียภายใต้การปกครองของจักรวรรดินิยมอังกฤษ การเข้ามาของบริษัทอินเดียตะวันออกและการขยายอำนาจของอังกฤษในเอเชีย นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคม

นโยบายการปกครองและเศรษฐกิจของอังกฤษมุ่งเน้นการแสวงหาผลประโยชน์จากทรัพยากรและแรงงานในอินเดีย ส่งผลให้เกิดความยากจน การว่างงานและความไม่เป็นธรรมในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัฐอุตตรประเทศ ซึ่งเป็นพื้นที่เกษตรกรรมหลัก ประชาชนต้องเผชิญกับภาระภาษีที่สูง การแข่งขันจากการนำเข้าสินค้าอุตสาหกรรมจากอังกฤษ และภาวะข้าวยากหมากแพงอันเนื่องมาจากภัยแล้งและภัยพิบัติทางธรรมชาติ สถานการณ์เหล่านี้ผลักดันให้ชาวอินเดียจำนวนมากตัดสินใจอพยพออกนอกประเทศเพื่อแสวงหาชีวิตที่ดีกว่า ประเทศไทยในขณะนั้น ถือเป็นจุดหมายปลายทางที่น่าสนใจสำหรับชาวอินเดียที่อพยพด้วยเหตุผลหลายประการ ได้แก่

1. กรุงเทพมหานครเป็นศูนย์กลางการค้าที่สำคัญในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีโอกาสทางเศรษฐกิจและการค้าที่หลากหลายดึงดูดชาวต่างชาติ

2. ประเทศไทยดำรงความเป็นเอกราชและรอดพ้นจากการเป็นอาณานิคมของชาติตะวันตก ซึ่งแตกต่างจากประเทศเพื่อนบ้านอย่างพม่าและมลายูที่ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของอังกฤษ ปัจจัยนี้เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ชาวอินเดียรู้สึกว่าประเทศไทยเป็นดินแดนที่ปลอดภัยและเป็นกลางทางการเมือง

3. เมื่อชาวอินเดียกลุ่มแรกอพยพมายังประเทศไทยและประสบความสำเร็จในการตั้งถิ่นฐานและประกอบธุรกิจ พวกเขาได้ส่งข่าวกลับไปยังญาติพี่น้องในอินเดียเพื่อชักชวนให้เดินทางตามมา เครือข่ายญาติพี่น้องนี้มีบทบาทสำคัญในการอำนวยความสะดวกและสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้อพยพรุ่นหลัง

4. ประเทศไทยและอินเดียมีประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ที่ยาวนาน ทั้งในด้านการค้า ศาสนา และวัฒนธรรม ซึ่งทำให้ชาวอินเดียรู้สึกว่าประเทศไทยเป็นดินแดนที่ไม่แปลกแยกและสามารถปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้ง่าย

การเดินทางและอาชีพของชาวอุตตรประเทศในประเทศไทย

ส่วนชาวอุตตรประเทศที่อพยพมายังประเทศไทย ส่วนใหญ่เดินทางจากเมืองโครัชปุร (Gorakhpur) เส้นทางการเดินทางโดยทั่วไปเริ่มต้นจากเมืองกัลกัตตา (Kolkata) ผ่านทางเรือไปยังย่างกุ้ง (Yangon) ปีนัง (Penang) และเข้าสู่กรุงเทพมหานคร เมื่อเดินทางมาถึงประเทศไทย ชาวอุตตรประเทศได้ประกอบอาชีพที่หลากหลายตามระดับการศึกษาและทุนทรัพย์ที่มี ผู้มีการศึกษามักทำงานในบริษัทการค้าของชาวอังกฤษ หรือเป็นคนกลางในการติดต่อราชการและดำเนินการนำเข้าส่งออกสินค้า ผู้มีทุนทรัพย์ จะเปิดห้างร้านและประกอบธุรกิจส่วนตัว สำหรับผู้ด้อยโอกาสจะประกอบอาชีพที่ใช้แรงงาน เช่น รีดนมวัว ส่งหนังสือพิมพ์ หรือเป็นผู้รักษาความปลอดภัย

การธำรงรักษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของชาวอุตตรประเทศในประเทศไทย

เมื่อได้อพยพมาอยู่ในประเทศไทยเป็นระยะเวลานาน คนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศส่วนใหญ่ยังคงให้ความสำคัญกับการธำรงรักษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของตน เช่น การแต่งงานก็เป็นหนึ่งในกลไกสำคัญในการรักษาวัฒนธรรม คนอินเดียส่วนใหญ่นิยมที่จะแต่งงานกับคนอินเดียด้วยกันเอง ดังที่กิตติพงษ์ บุญเกิด (2568, 5 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์ สรุปได้ดังนี้

ชาวไทยเชื้อสายจีนส่วนใหญ่ในประเทศไทยได้มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมและกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยอย่างกว้างขวาง ปรากฏการณ์นี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการสมรส

ระหว่างชาวไทยเชื้อสายจีนด้วยกันเอง หรือการสมรสกับชาวไทยแท้ ซึ่งนำไปสู่การสืบทอดเชื้อสายและวัฒนธรรมในลักษณะที่ผสมกลมกลืนกับสังคมไทยโดยรวม

ในทางตรงกันข้าม ชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยยังคงมีแนวโน้มที่จะนิยมการสมรสกับสตรีชาวอินเดีย หรือสตรีไทยเชื้อสายอินเดียที่บิดามารดาเป็นชาวอินเดียแต่เกิดและเติบโตในประเทศไทย นอกจากนี้ ยังพบว่าผู้หญิงไทยเชื้อสายอินเดียมักสมรสกับผู้ชายชาวอินเดียและย้ายถิ่นฐานมาในประเทศไทย รูปแบบการสมรสภายในกลุ่มชาติพันธุ์นี้ส่งผลให้เกิดการไหลเวียนของประชากรและวัฒนธรรมจากประเทศอินเดียเข้ามาอย่างต่อเนื่อง

ความต่อเนื่องของสายสัมพันธ์ทางเครือญาติและการสมรสภายในกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวมีส่วนสำคัญในการธำรงรักษามรดกทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียในประเทศไทยอย่างเด่นชัด แม้กระทั่งในบริบทของการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เช่น การขับร้องเพลงภชัน กีรตัน เครื่องดนตรีที่ใช้ยังคงถูกนำเข้ามาจากประเทศอินเดีย สะท้อนให้เห็นถึงความยึดมั่นในประเพณีและความเชื่อทางศาสนาอันเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่อาจมีการปรับเปลี่ยนหรือผสมผสานทางวัฒนธรรมให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยมากขึ้น

ศาสนสถานในฐานะศูนย์กลางการธำรงรักษาวัฒนธรรมและประเพณี

ชาวอุตตรประเทศยังคงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและศาสนาฮินดูของตนไว้อย่างเหนียวแน่น โดยมีศาสนสถานเป็นศูนย์กลางในการธำรงรักษาวัฒนธรรมประเพณี ดังที่ชาวอุตตรประเทศในประเทศไทยได้ร่วมกันก่อตั้งวัดฮินดูที่สำคัญขึ้นในกรุงเทพมหานคร เช่น วัดวิษณุยานนาวา (สมาคมฮินดูธรรมสภา) และวัดอารยสมาช วัดทั้งทั้งสองแห่งนี้ ใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ยังเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนอินเดีย และเป็นสถานที่ซึ่งธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชนชาวอุตตรประเทศ

สำหรับวัดวิษณุหรือที่รู้จักกันในนามสมาคมฮินดูธรรมสภา ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2463 โดยชาวอุตตรประเทศที่ศรัทธาในศาสนาฮินดูแบบไวษณพนิกาย ซึ่งเน้นการบูชาพระวิษณุและอวตารต่าง ๆ โดยเฉพาะพระราม แรงจูงใจในการก่อตั้งวัดแห่งนี้มาจากการที่ชาวอุตตรประเทศเคยใช้วัดพระศรีมหาอุมาเทวี (วัดแขกสีลม) เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรม แต่ด้วยจำนวนสมาชิกที่เพิ่มมากขึ้น สถานที่เริ่มคับแคบ และมีธรรมเนียมปฏิบัติที่แตกต่างกันระหว่างฮินดูเหนือและใต้ ทำให้ชาวอุตตรประเทศตัดสินใจรวมตัวกันสร้างวัดเป็นของตนเอง

การก่อสร้างวัดวิษณุได้สำเร็จภายในระยะเวลา 5 ปี ด้วยความร่วมแรงร่วมใจของชาวฮินดูในกรุงเทพฯ และความช่วยเหลือจากวิศวกรชาวอังกฤษจากบริษัท อีสต์ เอเชียติก ในการออกแบบและควบคุมการก่อสร้าง วัดวิษณุได้รับการออกแบบให้เป็นเทวาลัยตามแบบสถาปัตยกรรมฮินดู และประดิษฐานเทวรูปสำคัญต่าง ๆ ที่อัญเชิญมาจากประเทศอินเดีย โดยมีเทวรูปพระราม พระลักษมณ์ และพระนางสีดา เป็นประธานของวัด เนื่องจากชาวอุตตรประเทศจากเมืองโครัชปุรส่วนใหญ่นับถือพระรามเป็นพิเศษ

ในขณะที่วัดวิษณุยานนาวาสืบสานประเพณีฮินดูแบบดั้งเดิม ก็ปรากฏว่ามีชาวอุตตรประเทศอีกกลุ่มหนึ่งที่หันมาศรัทธาในแนวทางของอารยสมาช ซึ่งเป็นขบวนการปฏิรูปศาสนาฮินดูที่เกิดขึ้นในอินเดียในยุคของการเรียกร้องเอกราช อารยสมาชก่อตั้งโดยสวามีดยานันท์ สรัสวตี มีแนวคิดหลักคือการยึดถือคัมภีร์พระเวทเป็นสำคัญ และปฏิเสธการบูชารูปเคารพ โดยเน้นการบูชาพระเจ้าในรูปของพลังบริสุทธิ์ผ่านพิธีบูชาไฟ

ต่อมา ในปี พ.ศ. 2463 ชาวอารยสมาชในกรุงเทพฯได้ร่วมกันก่อตั้งสมาคม สร้างวัดอารยสมา เพื่อเป็นสถานที่ปฏิบัติธรรมตามแนวทางของตน วัดอารยสมาชตั้งอยู่ด้านหลังวัดวิษณุ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายทางความเชื่อทางศาสนาในชุมชนของคนอุตตรประเทศ

วัดอารยสมาชมีลักษณะแตกต่างจากวัดฮินดูทั่วไปอย่างเห็นได้ชัด ภายในวัดไม่มีเทวรูป หากแต่มีโรงบูชาไฟ (โหมกุณฑ์) เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมหลัก อารยสมาชเน้นการศึกษาคัมภีร์พระเวท และการปฏิบัติธรรมตามหลักปรัชญาที่เน้นความมีเหตุผลและปฏิเสธพิธีกรรมที่ไม่จำเป็น นอกจากบทบาททางศาสนา วัดอารยสมาชยังมีบทบาททางการเมือง โดยให้การสนับสนุนขบวนการเรียกร้องเอกราชของอินเดียในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ด้วย

ภายหลัง สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2511 โดยท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ (Swami Hari Har Ji Maharaj) ผู้นำด้านศาสนาจาก รัฐอุตตรประเทศ เพื่อเผยแพร่ความรู้ภควัทคีตา (Bhagavad Gita) ซึ่งเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู

จึงทำให้สมาคมฮินดูสมาช วัดวิษณุ และสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นศูนย์รวมของชาวอุตตรประเทศ ซึ่งราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 ตุลาคม) นักดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาประจำวัดวิษณุและสมาคมคีตาอาศรม ได้ให้สัมภาษณ์ถึงศูนย์รวมของคนอินเดียอุตตรประเทศ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

กลุ่มชาวอินเดียที่เข้าร่วมกิจกรรมที่วัดวิษณุและสมาคมคีตาอาศรม ส่วนใหญ่มีพื้นเพมาจากรัฐอุตตรประเทศ ในขณะที่ผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรมที่คุรุทวารา (Gurdwara) ศรีคุรุสิงห์สภา (Sri Guru Singh Sabha) ใกล้เสาชิงช้า (ซึ่งในบริบทของชุมชนไทยเชื้อสายอินเดียมักถูกเรียกว่าวัดเทพมณเฑียร) มักมีที่มาจากรัฐปัญจาบ สำหรับวัดศรีมหาอุมาเทวี (วัดแขก) พบว่ามีผู้เข้าร่วมกิจกรรมจำนวนมากที่มีพื้นเพมาจากรัฐทมิฬนาฑู ปรากฏการณ์นี้ชี้ให้เห็นว่าวัดแต่ละแห่งมีธรรมเนียมปฏิบัติ ความเชื่อ และวัฒนธรรมทางศาสนาที่แตกต่างกันไป

ความแตกต่างดังกล่าวเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ชาวอินเดียจากรัฐต่าง ๆ เลือกที่จะไปวัดหรือศาสนสถานที่มีวัฒนธรรมและประเพณีที่สอดคล้องกับความคุ้นเคยและความเชื่อดั้งเดิมของตนเอง ดังนั้น วัดวิษณุและสมาคมคีตาอาศรมจึงมีลักษณะทางวัฒนธรรมในการบูชาเทพเจ้าที่คล้ายคลึงกับรัฐอุตตรประเทศ ซึ่งดึงดูดผู้เข้าร่วมพิธีส่วนใหญ่จากรัฐนั้น ในขณะที่คุรุทวาราศรีคุรุสิงห์สภาเป็นศูนย์รวมของผู้มีเชื้อสายปัญจาบซึ่งส่วนใหญ่นับถือศาสนาซิกข์ และวัดศรีมหาอุมาเทวีเป็นที่เคารพสักการะของผู้ที่มีพื้นเพจากรัฐทมิฬนาฑู

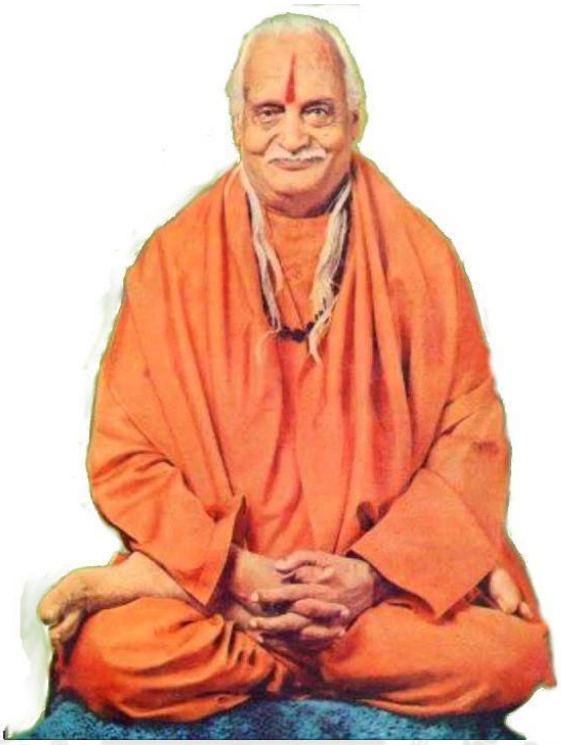
แม้ว่าวัดและศาสนสถานเหล่านี้จะให้ความเคารพต่อเทพเจ้าฮินดูองค์สำคัญ เช่น พระพิฆเนศ พระศิวะ และพระนารายณ์ โดยทั่วไป แต่ธรรมเนียมปฏิบัติ พิธีกรรม และภาษาที่ใช้ในการประกอบศาสนกิจอาจมีความแตกต่างกันไปตามภูมิภาค ตัวอย่างเช่น แม้ว่าชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศที่ไปวัดศรีมหาอุมาเทวี (วัดแขก) ในย่านสีลม อาจใช้ภาษาฮินดีในการสื่อสาร แต่ความแตกต่างในสำเนียงและรูปแบบการใช้ภาษาฮินดีในแต่ละภูมิภาคของอินเดียที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและศาสนา อาจนำไปสู่ความไม่เข้าใจในการสื่อสารได้

โดยรวมแล้ว พิธีกรรมทางศาสนาของชาวอินเดียมีความแตกต่างกันไปตามภูมิภาคและกลุ่มชน อันเป็นผลมาจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมและศาสนาในประเทศอินเดีย อย่างไรก็ตาม พิธีกรรมเหล่านี้ล้วนมีความสำคัญในการสร้างความเชื่อมโยงระหว่างบุคคลกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และมีบทบาทในการเสริมสร้างความหมายและความสำคัญให้กับชีวิตของผู้คนในชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย

1.1.2 สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย (Geeta Ashram Thailand) ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ.2511 โดยท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ผู้นำด้านศาสนาจากประเทศอินเดีย ร่วมกับชาวไทยและชาวอินเดียที่มีความรู้ความสามารถและมีชื่อเสียงในขณะนั้น โดยมีธารินทร์

นิมมานเหมินทร์ อดีตรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลัง (2535 – 2544) เป็นประธานคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยคนแรก



ภาพประกอบ 4 ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ (Swami Hari Har Ji Maharaj)

ที่มา : www.facebook.com/p/Geeta-Ashram-Thailand (สืบค้นวันที่ 4 ตุลาคม 2567)

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ (Swami Hari Har Ji Maharaj) หรือเดิมชื่อฟาเตห์ ราจ ปุโรหิต (Fateh Raj Purohit) เกิดในครอบครัวพราหมณ์ผู้ทรงเกียรติในเมืองจ๊อดห์ปูร์ (Jodhpur) ประเทศอินเดีย ในวันเพ็ญเดือนผาลูน (วันพระจันทร์เต็มดวงตามปฏิทินฮินดู) ปีพ.ศ. 2442 บิดาของท่านดำรงตำแหน่งผู้พิพากษาในศาลจ๊อดห์ปูร์ ท่านเติบโตมาท่ามกลางสภาพแวดล้อมทางศาสนา แต่ในวัยหนุ่มท่านได้กลายเป็นนักปฏิวัติและนักสู้เพื่ออิสรภาพของอินเดีย ด้วยใจรักชาติและต้องการมีส่วนร่วมในการเรียกร้องเอกราช ท่านจึงได้เข้าร่วมขบวนการต่อสู้เพื่ออิสรภาพของอินเดียอย่างแข็งขัน ในช่วงเวลานั้นท่านต้องใช้ชีวิตหลบซ่อนตัวจากเจ้าหน้าที่อังกฤษ และใช้ชื่อปลอมหลายชื่อ เช่น ภูเทวะ ศาศตรี (Bhudev Shastri) ฟาเตห์ โมฮัมหมัด (Fateh Mohd) จอร์จ เฟอร์เดส (George Ferdes) และ สมัต ฟาเตห์ ซิงห์ (Samt Fateh Singh) ท่านเคยถูกจับกุมและจำคุกหลายครั้ง แต่ก็ไม่เคยย่อท้อต่ออุดมการณ์ แม้จะต้องต่อสู้กับอำนาจรัฐ แต่ท่านก็ยังคงยึดมั่น

ในหลักธรรมคำสอนในพระภควัทคีตา ซึ่งท่านพกติดตัวอยู่เสมอ ประสบการณ์ในช่วงนี้ได้หล่อหลอมให้ท่านเป็นผู้มีจิตใจเข้มแข็ง เด็ดเดี่ยว และยึดมั่นในความถูกต้อง

วิรินทร์พร เอื้ออนันต์ (2566, 14 มีนาคม) เป็นลูกศิษย์ชาวไทยเพียงหนึ่งเดียวที่ได้รับการบวชจาก ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ โดยได้รับนามทางสมณะว่า Swami Geeta Kiran ซึ่งมีความหมายว่า “ผู้เป็นรัศมีหรือแสงธรรมแห่งคีตา” จากการสัมภาษณ์อาจารย์วิรินทร์พร เอื้ออนันต์ ได้ให้ข้อมูลอันทรงคุณค่าของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจในประเทศไทย ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ก่อนที่จะอุทิศตนให้กับการเผยแผ่คัมภีร์ภควัทคีตา เคยมีความเกี่ยวเนื่องกับมหาตมะ คานธี (โมหนทาส กรมจันท์ คานธี) ผู้นำการต่อสู้เพื่ออิสรภาพของอินเดียด้วยสันติวิธี มหาตมะ คานธี ท่านยกย่องคัมภีร์ภควัทคีตาว่าเป็นแหล่งปัญญาในการนำทางชีวิตและแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ในช่วงที่มหาตมะ คานธี เป็นผู้นำขบวนการอหิงสา ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ซึ่งขณะนั้นยังเป็นบุคคลธรรมดา ได้เข้าร่วมขบวนการและทำงานในอาศรมของคานธี แต่ด้วยเหตุการณ์บางประการ ทำให้ท่านได้รับการเลือกให้เป็นผู้นำของกลุ่มที่มีแนวคิดแตกต่างและต้องการใช้ความรุนแรง แม้ว่าครอบครัวของท่านจะเป็นพราหมณ์และศึกษาคัมภีร์ภควัทคีตามาโดยตลอด ท่านก็ต้องรับตำแหน่งดังกล่าวตามความศรัทธาของคนส่วนใหญ่ ในที่สุด เมื่ออินเดียได้รับเอกราช ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจจึงได้ตัดสินใจออกบวชและมุ่งมั่นที่จะเผยแพร่คัมภีร์ภควัทคีตา โดยเน้นว่าคัมภีร์นี้ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อแบ่งแยกศาสนา แต่เป็นการชี้แนะให้สมาชิกของทุกศาสนาสามารถเข้าถึงสัจธรรมในแนวทางของตนเอง

หลังจากอินเดียได้รับเอกราชจากสหราชอาณาจักรเมื่อวันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ. 2490 ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้รับเชิญจากคณะท่านเยาวหราล เนห์รู (Jawaharlal Nehru) อดีตนายกรัฐมนตรีคนแรกของประเทศอินเดีย (2432 - 2507) ให้เข้าร่วมเป็นผู้นำทางการเมือง แต่ท่านปฏิเสธและเลือกที่จะเดินบนเส้นทางของนักบวช การตัดสินใจครั้งสำคัญนี้เป็นผลมาจากเหตุการณ์ที่น้องชายของท่านประสบอุบัติเหตุจนได้รับบาดเจ็บที่ขาอย่างรุนแรง เมื่อการรักษาทางการแพทย์ไม่เป็นผล ญาติจึงแนะนำให้ท่านพาน้องชายไปรักษากับโยคีผู้มีฤทธิ์ในป่า โยคีผู้นั้นรักษาน้องชายของท่านจนหายเป็นปกติ เหตุการณ์นี้ทำให้ท่านเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพลังของจิตวิญญาณ และตัดสินใจละทิ้งชีวิตทางโลกเพื่อออกบวชและศึกษาพระภควัทคีตา

การเปลี่ยนแปลงจากนักปฏิวัติผู้ต่อสู้เพื่ออิสรภาพมาเป็นนักบวชผู้แสวงหาสัจธรรม ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในชีวิตของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ จากนักสู้ผู้ใช้กำลังในการต่อต้าน

ความอยุติธรรม ท่านได้เปลี่ยนมาใช้สันติวิธีและหลักธรรมในการชี้นำสังคม การตัดสินใจครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงความกล้าหาญในการละทิ้งอำนาจและลาภยศ เพื่อมุ่งแสวงหาความสุขที่แท้จริง หลังจากบวช ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้ใช้เวลาศึกษาและบำเพ็ญเพียรภาวนาในเทือกเขาของรัฐราชสถานเป็นเวลานาน ท่านได้บำเพ็ญตบะอย่างเคร่งครัด เช่น การงดเว้นอาหาร น้ำและเกลือ รวมถึงการรักษาความเงียบเป็นเวลาหลายวันในช่วงเทศกาลศราวณะและนวราตรี ท่านเชื่อว่าการบำเพ็ญตบะเป็นหนทางสู่การเข้าถึงพระเจ้าและหลุดพ้นจากกิเลส นอกจากนี้ ท่านยังมีความรู้ความสามารถหลากหลาย เช่น การทำพรม และการบริหารโรงพิมพ์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความมุ่งมั่นในการศึกษาและพัฒนาตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง

หลังจากบำเพ็ญตบะ 20 ปี ในช่วงปี พ.ศ. 2510 ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้ก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งแรกขึ้นที่เมืองมถุรา ซึ่งเป็นสถานที่ประสูติของพระกฤษณะ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่คำสอนของพระภควัทคีตาให้กับผู้คนทั่วโลก ต่อมาท่านได้ก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมขึ้นอีกหลายแห่งทั่วโลกรวมถึงในประเทศไทย

คำสอนของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ

คำสอนของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ เน้นย้ำถึงความสำคัญของพระภควัทคีตาในการดำเนินชีวิต ท่านเชื่อว่าภควัทคีตาเป็น “บทเพลงของพระเจ้า” ที่มีคุณค่าต่อมนุษยชาติในทุกยุคทุกสมัย ท่านสอนให้ผู้คนนำหลักธรรมในภควัทคีตาไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อพัฒนาตนเองให้เป็นมนุษย์ที่ดีขึ้น มีคุณธรรม และบรรลุถึงโมกษะหรือความสุขนิรันดร์ ท่านมีมุมมองที่เป็นสากลเกี่ยวกับศาสนา เชื่อในความเป็นหนึ่งเดียวของพระเจ้า และเคารพในทุกศาสนา ดังคำกล่าวของท่านที่ว่า "หากพระองค์เป็นคริสเตียน ข้าพเจ้าก็เป็นคริสเตียน หากพระองค์เป็นมุสลิม ข้าพเจ้าก็เป็นมุสลิม หากพระองค์เป็นพุทธ ข้าพเจ้าก็เป็นพุทธ"

จากคำสอนของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ท่านได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของสติปัญญาในการควบคุมความคิด การกระทำ และประสาทสัมผัสทั้งห้า ท่านเปรียบเทียบหน้าผากว่าเป็นเหมือนบิดาของอวัยวะส่วนอื่น ๆ หากหน้าผาก (สติปัญญา) เสียหาย อวัยวะอื่น ๆ ก็จะทำงานผิดปกติไปด้วย คำสอนนี้สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้ปัญญาในการดำเนินชีวิต ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจมรณภาพเมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2543 สิริอายุ 101 ปี แม้ท่านจะจากไปแล้ว แต่คำสอนและผลงานของท่านยังคงเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้คนทั่วโลก ปัจจุบันคุรุมา

กีเตศวรีจี (Gurumaa Geeteshwariji) ศิษย์เอกของท่านที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 เป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์ในการเผยแพร่คำสอนของพระภควัทคีตา

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ในปี พ.ศ. 2510 ถือเป็นจุดเริ่มต้นที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เนื่องจากเป็นปีที่ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราชได้เดินทางมายังประเทศไทย ซึ่งเป็นการเริ่มต้นบทใหม่ของประวัติศาสตร์สมาคมฯ ในประเทศไทย ต่อมาสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยจึงถือกำเนิดขึ้นเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2511 ณ ซอยวัดพระยาไกร แขวงบางค้อ เขตยานนาวา กรุงเทพมหานคร และในปี พ.ศ. 2555 ได้ย้ายมายังซอยสุขุมวิท 50 แขวงพระโขนง เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร

การอุปถัมภ์จากการเดินทางมาประเทศไทยของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราช

การเดินทางมาประเทศไทยของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้รับการอุปถัมภ์จาก ดร. เอ็ม.ซี.อกรรวาล (Dr. M. C. Agarwal) ชาวอินเดียพลัดถิ่นผู้ดำรงตำแหน่งสูงในองค์การสหประชาชาติ (United Nations หรือ UN) และคุณราช ราณี อกรรวาล (Raj Rani Agarwal) โดยทั้งสองท่านได้เอื้อเฟื้อบ้านพักย่านสุขุมวิทให้เป็นสถานที่เทศนาเผยแผ่ธรรมะ ด้วยชื่อเสียงของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจที่ขจรขจายมาจากอินเดีย ทำให้การเทศนาในประเทศไทยได้รับความสนใจอย่างรวดเร็วในหมู่ชาวอินเดียพลัดถิ่นที่ยังคงรักษาความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นกับมาตุภูมิ เครือข่ายทางชาติพันธุ์ที่เข้มแข็งของชาวอินเดียพลัดถิ่น ซึ่งมักรวมตัวกันในศาสนสถานและประกอบอาชีพในละแวกใกล้เคียงกัน ได้กลายเป็นช่องทางสำคัญในการบอกต่อข่าวสารการเทศนา จากผู้เข้าร่วมจำนวนน้อยในระยะแรก จำนวนผู้ศรัทธาที่เข้าร่วมฟังธรรมก็เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง การเทศนาของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจในประเทศไทยจึงประสบความสำเร็จในการจุดประกายความสนใจในปรัชญาแห่งคัมภีร์ภควัทคีตาในหมู่ชาวอินเดียพลัดถิ่นในประเทศไทย

การเทศนาและการรวมกลุ่มฟังธรรมในช่วงเริ่มต้น

ในช่วงเริ่มต้น สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยยังไม่มีสถานที่ถาวรเป็นของตนเอง การเทศนาและการรวมกลุ่มฟังธรรม หรือที่เรียกว่า สัตสังฆ์ (Satsang) จึงต้องสัญจรไปตามบ้านของผู้ศรัทธาที่ได้นิมนต์ไป สถานที่จัดสัตสังฆ์มีทั้งบ้านขนาดเล็กและใหญ่แตกต่างกันไปตามฐานะของผู้เป็นเจ้าภาพ เมื่อเสร็จสิ้นสัตสังฆ์ ตามธรรมเนียมปฏิบัติของการต้อนรับแขกแบบฮินดู

เจ้าภาพจะจัดเลี้ยงอาหารแก่ผู้เข้าร่วมงาน การเลี้ยงอาหารหลังสัตสังฆ์นี้เรียกว่าปรีติโภช (Preeti Bhoj) หมายถึง "โภชนาแห่งความปรีติ" อันเป็นการแสดงออกถึงความยินดีและความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่

ความหลากหลายของผู้เข้าร่วมสัตสังฆ์

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจเป็นครูผู้มีวิสัยทัศน์กว้างไกลและเปิดรับผู้คนจากทุกกลุ่ม ไม่ได้จำกัดการเทศนาเฉพาะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ทำให้ผู้เข้าร่วมสัตสังฆ์มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และภูมิหลัง ในกลุ่มชาวอินเดียพลัดถิ่นที่นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดูเอง ก็มีทั้งผู้มาจากอุตตรประเทศ ชาวสินธ์ ชาวปัญจาบี ชาวคุชราตี และชาวมหาราษฎร์ นอกจากนี้ยังมีชาวสิกข์และครอบครัวเอื้ออนันต์ ซึ่งเป็นครอบครัวชาวไทยที่ใกล้ชิดกับดร. เอ็ม. ซี. อกรรวาล เหตุผลที่คำสอนในคัมภีร์ภควัทคีตาสามารถดึงดูดผู้คนหลากหลายกลุ่มได้นั้น เนื่องมาจากสัจธรรมในคัมภีร์เป็นเรื่องสากล เป็นความจริงที่เข้าถึงได้สำหรับทุกคนโดยปราศจากการแบ่งแยก

การก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยอย่างเป็นทางการ

เมื่อจำนวนผู้ศรัทธาเพิ่มมากขึ้น การจัดตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยจึงเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ สมาคมฯได้รับที่ทำการแห่งแรกเป็นตึกแถวหนึ่งคูหาในซอยวัดพระยาไกร เขตยานนาวา สถานที่นี้ได้รับการบริจาคจากครอบครัวเอื้ออนันต์ อันประกอบด้วยศาสตราจารย์กวี เอื้ออนันต์ คุณเมฆินทร์ เอื้ออนันต์ และบุตรีคือคุณวรินทร์พร เอื้ออนันต์ ต่อมาสมาคมฯได้เช่าพื้นที่จากกรมการศาสนาเพื่อขยายอาณาบริเวณอย่างต่อเนื่อง การก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยอย่างเป็นทางการเกิดขึ้นในวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2511 โดยมีท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจเป็นประธานผู้นำทางจิตวิญญาณ และสมาคมฯได้เชิญท่านสุกิจ นิมมานเหมินท์มาดำรงตำแหน่งประธานฝ่ายฆราวาส

การสนับสนุนจากบุคคลสำคัญและการประชุมนานาชาติ

ท่านสวามี ฮาริฮาจิ มหาราจ ได้ก่อตั้งคีตาอาศรมในประเทศไทย โดยได้รับการอุปถัมภ์จากบุคคลสำคัญในหลากหลายวงการ รวมถึงสมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก (2456 - 2556) ซึ่งขณะนั้นดำรงสมณศักดิ์เป็นสมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก พระองค์ที่ 19 ได้เสด็จมาเป็นประธานในพิธีเบิกฤกษ์ นอกจากนี้ ยังมีลูกศิษย์ผู้มีบทบาทในสังคมไทยหลายท่านดำรงตำแหน่งบริหารระดับสูงในสมาคมคีตาอาศรม อาทิ ดร.สุกิจ

นิมมานเหมินท์ อดีตรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลัง คุณชูเชิด รัตนบุตร และคุณจิรา จิราธิวัฒน์ จากตระกูลผู้ก่อตั้งกลุ่มเซ็นทรัล รวมถึง ดร.ปรีดี เกษมทรัพย์ (2470 - 2562) อดีตคณบดีคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งสะท้อนถึงการยอมรับและความสำคัญของคีตาอาศรมในประเทศไทยตั้งแต่เริ่มก่อตั้ง

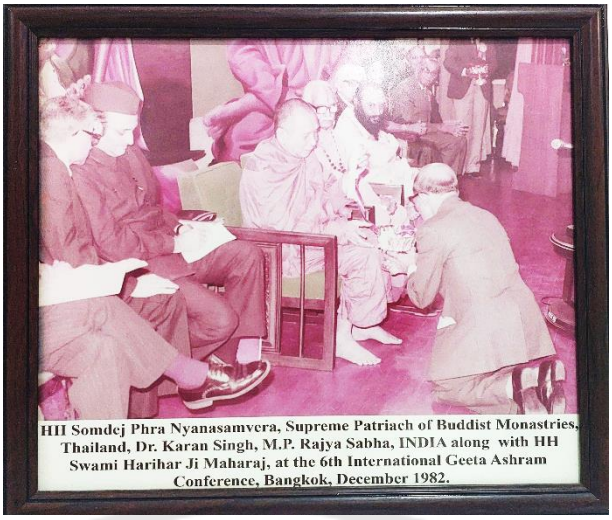
ต่อมาในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2525 สมาคมคีตาอาศรม ได้จัดการประชุมนานาชาติคีตาอาศรม ครั้งที่ 6 ขึ้น ณ กรุงเทพมหานคร เป็นเวทีสำคัญที่รวบรวมผู้ทรงคุณวุฒิจากหลากหลายสาขา โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่เสด็จพระราชดำเนินทรงเป็นประธานในพิธีและทรงได้รับการถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ (เมื่อครั้งยังทรงพระยศ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมาร) นอกจากนี้ การประชุมยังได้รับเกียรติจากสมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายกแห่งประเทศไทย ในส่วนของผู้ทรงภูมิรู้ทางศาสนา ท่านสวามี หริหระ จี มหาราช และท่านสวามี โลเกศนันท์ คีรี (Swami Lokeshnand Giri) เข้าร่วมเพื่อส่งเสริมการแลกเปลี่ยนความรู้และปรัชญาทางศาสนา ในส่วนของผู้บริหารองค์กร ท่านศรี ดี.เอส. นินทรา (Shri D.S.Nindra) ประธานคีตาอาศรม และดร. ปรีดี เกษมทรัพย์ รองประธานอาวุโส มูลนิธิคีตาอาศรมนานาชาติ และอดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้ร่วมกันผลักดันให้การประชุมประสบความสำเร็จ โดยมีแขกผู้มีเกียรติท่านอื่น ๆ เข้าร่วมบนเวทีด้วย การรวมตัวของบุคคลสำคัญเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายและความสำคัญของการประชุมคีตาอาศรม ในการส่งเสริมการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและศาสนา

ภาพประกอบ 5 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในพิธีปิดการประชุมนานาชาติ คีตาอาศรม ครั้งที่ 6

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)

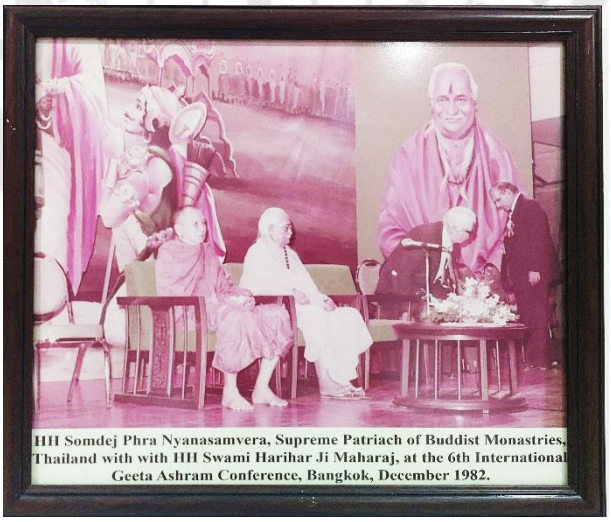
ภาพประกอบ 6 การต้อนรับสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการประชุมนานาชาติ คีตาอาศรม ครั้งที่ 6

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)



ภาพประกอบ 7 สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก ดร. การาน ซิงห์ สมาชิกสภาราชยะแห่งอินเดีย พร้อมด้วย สวามี หริหระ จี มหาราช ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)



ภาพประกอบ 8 สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก ร่วมกับท่านสวามี ฮาริฮาจิ มหาราจ ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6

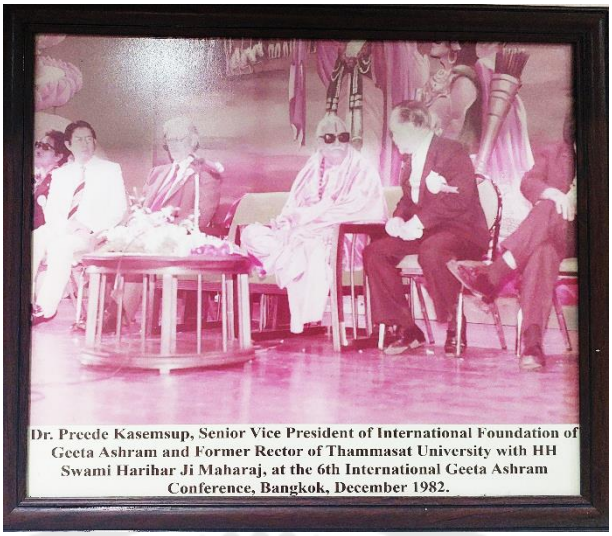
ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)

ภาพประกอบ 9 ท่านสวามีโลเกศนันท์ คีรี กับท่านสวามี ฮาริฮาจิ มหาราจ ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)

ภาพประกอบ 10 ศรี ดี.เอส. นินทรา ประธานคีตาอาศรม พร้อมด้วยแขกผู้มีเกียรติท่านอื่น ๆ บนเวทีของการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)



ภาพประกอบ 11 ดร. ปรีดี เกษมทรัพย์ รองประธานอาวุโสมูลนิธิคีตาอาศรมนานาชาติ และอดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับท่านสวามี หริหระ จี มหาราช ในการประชุมนานาชาติ Geeta Ashram ครั้งที่ 6

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 14 มีนาคม 2568)

การขยายกิจกรรมและการย้ายที่ทำการ

เมื่อสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยมีสถานที่มั่นคงและมีศาสนิกชนเข้าร่วมกิจกรรมมากขึ้น จากเดิมที่มีเพียงสัตสังฆ์ในวันเสาร์ ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้ขยายกิจกรรมให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น เช่น การเพิ่มสัตสังฆ์ในวันอังคารสำหรับกลุ่มแม่บ้าน ปูรณิมาสัตสังฆ์ (สัตสังฆ์ในคืนวันเพ็ญ) และการจัดงานเทศกาลทางศาสนาต่าง ๆ ของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู กิจกรรมเหล่านี้เปิดโอกาสให้ศาสนิกชน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวอินเดียพลัดถิ่นได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรมร่วมกัน รวมถึงการอัญเชิญเทวรูปมาประดิษฐานในคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเพื่อเป็นศูนย์รวมจิตใจ

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ยังคงเดินทางมาเทศนาที่ประเทศไทยอย่างสม่ำเสมอ จนกระทั่งท่านถึงแก่มรณภาพในปี พ.ศ. 2543 หลังจากนั้นอาจารย์ชัย ประกาศ มิชรา (Jai Prakash Mishra) หรือปูชารี ได้เข้ารับตำแหน่งต่อจากท่าน ดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าอาวาสของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย แม้ว่าท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจจะละสังขารไปแล้ว

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยยังคงประดิษฐานรูปเคารพของท่านไว้เพื่อระลึกถึงคุณูปการและสืบสานภารกิจของท่านต่อไป

ต่อมาในปี พ.ศ. 2549 สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยได้เล็งเห็นถึงความจำเป็นในการขยายพื้นที่ เนื่องจากสถานที่เดิมที่เป็นตึกแถวเริ่มคับแคบ สมาคมฯจึงตัดสินใจซื้อที่ดินเป็นกรรมสิทธิ์ของตนเองในซอยสุขุมวิท 50 บนพื้นที่กว่า 400 ตารางวา และดำเนินการก่อสร้างสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยแห่งใหม่ขึ้น อาคารแห่งใหม่นี้ถูกออกแบบให้มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมศาสนาแบบอินเดียเหนือ การย้ายมายังสถานที่ใหม่ในซอยสุขุมวิท 50 ในปี พ.ศ. 2555 ได้อำนวยความสะดวกแก่ศาสนิกชนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในย่านสุขุมวิท เนื่องจากเดินทางได้สะดวกกว่าแต่ก่อนที่ต้องเดินทางไปถึงพระยาไกร

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยจึงเป็นศูนย์รวมจิตใจและเป็นสัญลักษณ์แห่งความศรัทธาของคนศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูและผู้ศรัทธาในปรัชญาคัมภีร์ภควัทคีตาในประเทศไทย จากจุดเริ่มต้นเล็ก ๆ สู่การเติบโตและขยายขอบเขต สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยยังคงมุ่งมั่นในการสืบสานปณิธานของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจในการเผยแผ่สัจธรรมคำสอนแห่งคัมภีร์ภควัทคีตาต่อไป

สภาพทั่วไป

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ตั้งอยู่ที่ 444/4 ซอยสุขุมวิท 50 แขวงพระโขนง เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร ทางเข้ามีป้ายเขียนชื่อซอยสมาคมคีตาอาศรม ตึกเป็นอาคารปูน 3 ชั้น สีชมพูโอลด์โรส หลังคาทำรูปทรงจำลองเทือกเขาหิมาลัย ภายใต้อาคารบริเวณชั้น 1 เป็นพื้นที่สำหรับจอดรถผู้ที่มาเข้าร่วมพิธีกรรมทางศาสนาประจำสัปดาห์และใช้สำหรับจัดเทศกาลทางศาสนาประจำปี ทางเข้าตึกมีบันไดและลิฟท์สำหรับใช้ขึ้นบนอาคาร

ภาพประกอบ 12 สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

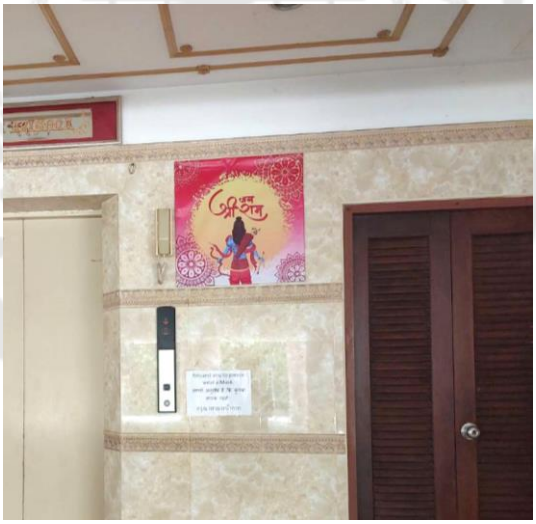
ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

บริเวณลิฟท์มีรูปและป้ายต่าง ๆ ที่แสดงถึงการต้อนรับผู้มาเยือน สร้างบรรยากาศที่เป็นมิตร และยังสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของสมาคมฯอีกด้วย ด้านบนของลิฟท์มีป้ายเขียนเป็นภาษาอังกฤษว่า JAI SHREE KRISHNA (ชัยศรีกฤษณะ) เป็นวลีภาษาสันสกฤตที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในหมู่ชาวฮินดู แปลว่า “ชัยชนะแด่พระกฤษณะ” หรือ “ขอสรรเสริญพระกฤษณะ” เป็นการแสดงความเคารพและสักการะต่อพระกฤษณะ ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ได้รับการเคารพนับถืออย่างมากในศาสนาฮินดู เชื่อว่าคำทักทายนี้มาจากเทศกาลไวษณพ (Vaishnavas) เป็นการเฉลิมฉลองในศาสนาฮินดูที่เกี่ยวข้องกับลัทธิไวษณพ ซึ่งเป็นนิกายที่นับถือพระวิษณุหรือพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าสูงสุด เทศกาลเหล่านี้มีจุดประสงค์เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์สำคัญในตำนานของพระวิษณุและอวตารต่าง ๆ ของพระองค์รวมถึงพระกฤษณะ

ภาพประกอบ 13 ป้าย JAI SHREE KRISHNA (ชัยศรีกฤษณะ)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

ด้านขวามือของลิฟท์มีรูปพระกฤษณะถือธนูและเขียนเป็นภาษาฮินดีว่า **जय श्री राम** อ่านว่า ชัยศรีราม ซึ่งแปลว่าเกียรติยศแด่พระราม หรือ ชัยชนะของพระราม คำนี้เป็นคำทักทายอย่างไม่เป็นทางการ เป็นสัญลักษณ์ของการยึดมั่นในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู



ภาพประกอบ 14 รูปพระกฤษณะถือธนูเขียนว่า **राधे राधे** “ชัยศรีราม”

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 กันยายน 2567)

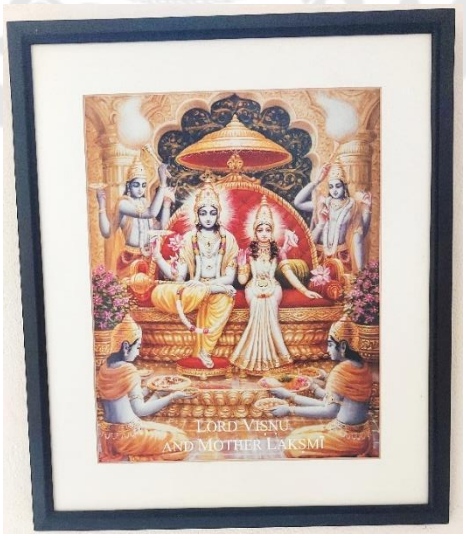
ด้านซ้ายมือของลิฟท์มีรูปเครื่องดนตรีบันสุรี (Bansuri) ขลุ่ยคู่กายของพระกฤษณะและเขียนเป็นฮินดูว่า **राधे राधे** (Rādhe Rādhe) อ่านว่า ราเธ ราเธ เป็นวลีภาษาฮินดีที่ใช้กันทั่วไป มีความหมายเกี่ยวกับการแสดงความเคารพและความศรัทธาต่อพระราธา (Radha) ซึ่งเป็นเทวีที่

สำคัญในศาสนาฮินดู โดยเฉพาะในลัทธิไวษณพที่นับถือพระกฤษณะ และเป็นคำทักทายภาษาฮินดีแบบดั้งเดิมในภูมิภาคพรัช (Braj) ที่ตั้งอยู่ในอินเดียเหนือ โดยมีพื้นที่อยู่ในรัฐอุตตรประเทศ รัฐหรยาณาและรัฐมัธยประเทศ

ภาพประกอบ 15 รูปเครื่องดนตรีบันสุรี (Bansuri) เขียนว่า **राधे राधे** (ราเธ ราเธ)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 กันยายน 2567)

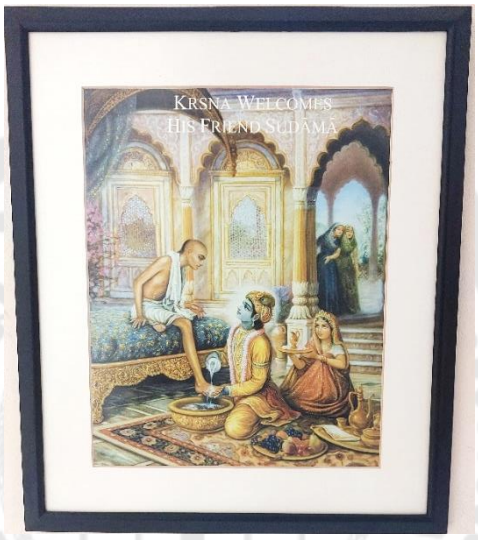
บริเวณผนังบันไดระหว่างทางขึ้นชั้น 1 และชั้น 2 มีรูปภาพของพระวิษณุ พระกฤษณะ ที่บรรยายถึงเรื่องราวต่าง ๆ ดังนี้



ภาพประกอบ 16 ภาพพระวิษณุและพระแม่ลักษประทับอยู่ที่ไวคุนธา (Vaikuntha)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

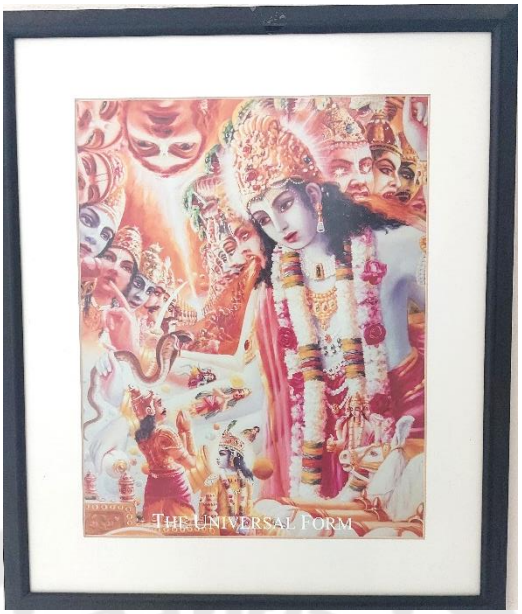
1. รูปภาพพระวิษณุและพระแม่ลักษประทับอยู่ที่ไวคุนธา (Vaikuntha) เป็นสถานที่ที่เป็นที่ประทับของพระวิษณุและเหล่าเทพเทวดาชั้นสูง เช่น พระนารายณ์ พระบรมฤาษี นารท ฯลฯ เป็นสวรรค์ชั้นสูงสุดที่มีแต่ความสุข ความสงบ และความสวยงาม สำหรับผู้ที่นับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู การได้ไปเกิดในไวคุนธาถือเป็นเป้าหมายสูงสุดของชีวิตเพราะเป็นการหลุดพ้นจากวัฏสังสาร และยังเป็นแรงบันดาลใจในการดำเนินชีวิต ให้ผู้คนทำความดี ปฏิบัติธรรม และแสวงหาความรู้ เพื่อให้บรรลุถึงเป้าหมายสูงสุดนี้



ภาพประกอบ 17 ภาพพระกฤษณะต้อนรับพราหมณ์สุดามา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

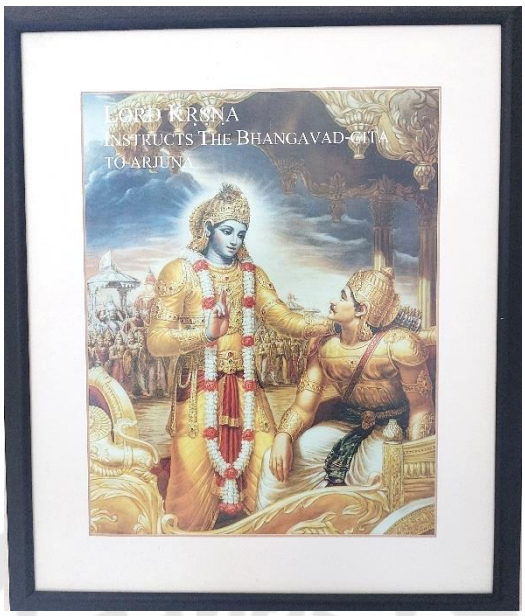
2. รูปภาพพระกฤษณะต้อนรับพราหมณ์สุดามา พราหมณ์สุดามาฐานะค่อนข้างยากจน วันหนึ่งภรรยาของท่านไม่สามารถหาอาหารได้ ภรรยาจึงขอให้ท่านไปหาพระกฤษณะเพื่อขอการกุศล เมื่อพราหมณ์สุดามาเดินทางมาถึงพระราชวัง พระกฤษณะโอบกอดเพื่อนของพระองค์ด้วยความยินดี จากนั้นพระองค์ทรงให้พราหมณ์สุดามานั่งลงบนเตียง และล้างเท้าด้วยมือของพระองค์เอง หลังจากนั้นพระกฤษณะทรงมอบของขวัญต่าง ๆ ให้พราหมณ์สุดา จึงทำให้ผู้อยู่อาศัยในพระราชวังนั้นประหลาดใจ



ภาพประกอบ 18 ภาพวิศวรูปพระกฤษณะ (The Universal Form)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

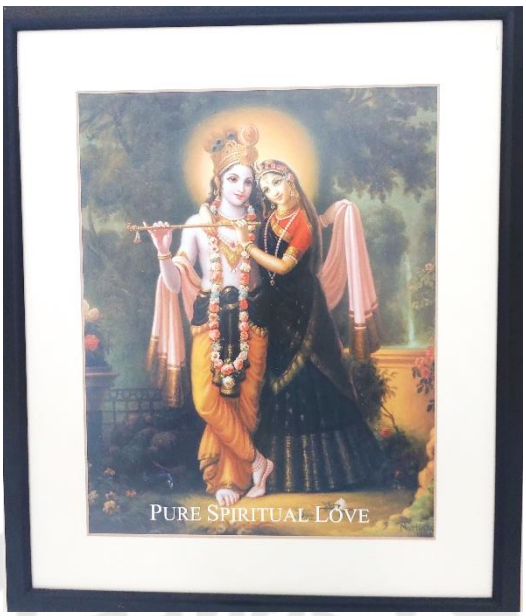
3. รูปภาพวิศวรูปพระกฤษณะ (The Universal Form) วิศวรูปในภาษาสันสกฤตแปลว่า รูปแห่งจักรวาล เป็นรูปปางอันยิ่งใหญ่ของเทพเจ้าในศาสนาฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระวิษณุ เมื่อกล่าวถึงวิศวรูปที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุด มักจะหมายถึงรูปปางของพระกฤษณะแสดงให้อรชุนเห็น ณ สนามรบทุ่งกุรุเกษตรปรากฏในภควัทคีตา พระกฤษณะในปางนี้มีหลายเศียร หลายกร มีดวงตาเป็นพัน ดวงแสงเปล่งออกมาราวกับดวงอาทิตย์นับพันดวง แสดงถึงพลังอำนาจอันไร้ขอบเขตและความเป็นเจ้าของจักรวาล พระกฤษณะทรงแสดงให้เห็นว่าจักรวาลทั้งมวล ตั้งแต่เทวดา อสูร โลกสวรรค์ และนรก อยู่ภายในพระองค์เองทั้งหมด



ภาพประกอบ 19 ภาพพระกฤษณะทรงสอนภควัทคีตาให้อรชุน

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

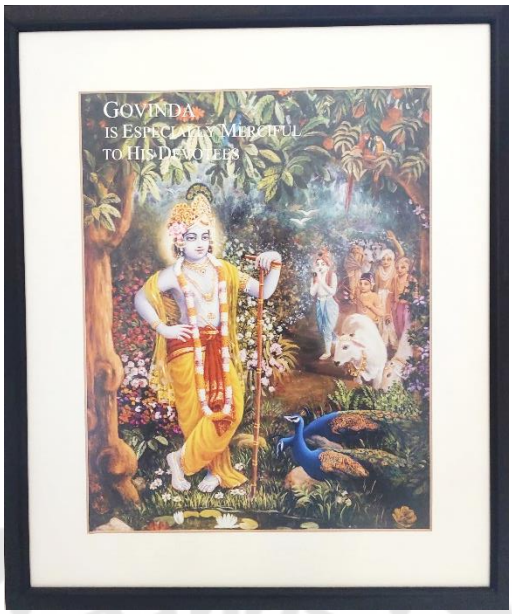
4. รูปภาพพระกฤษณะทรงสอนภควัทคีตาให้อรชุน ก่อนเริ่มต้นสงครามสงครามกลางเมืองครั้งใหญ่ระหว่างสองตระกูล ตระกูลปาณฑพและเการพ อรชุน หนึ่งในพี่น้องตระกูลปาณฑพ รู้สึกสับสนและลังเลใจที่จะต่อสู้กับญาติมิตรของตนเอง เขาเห็นภาพความตายและความทุกข์ที่จะเกิดขึ้นจากสงคราม จึงรู้สึกไม่ต้องการจะสู้รบอีกต่อไป พระกฤษณะในฐานะสารถีของพระอรชุน ได้เห็นความทุกข์ใจของเพื่อนรัก จึงได้ทรงแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติที่แท้จริงของชีวิต จักรวาล และความตาย พระองค์ทรงสอนให้พระอรชุนเข้าใจถึงธรรมะ (Dharma) หรือหน้าที่ของตน และความสำคัญของการปฏิบัติหน้าที่ของตนอย่างถูกต้อง โดยไม่ยึดติดกับผลของการกระทำ



ภาพประกอบ 20 ภาพความรักอันบริสุทธิ์ของพระกฤษณะและพระแม่ราธา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

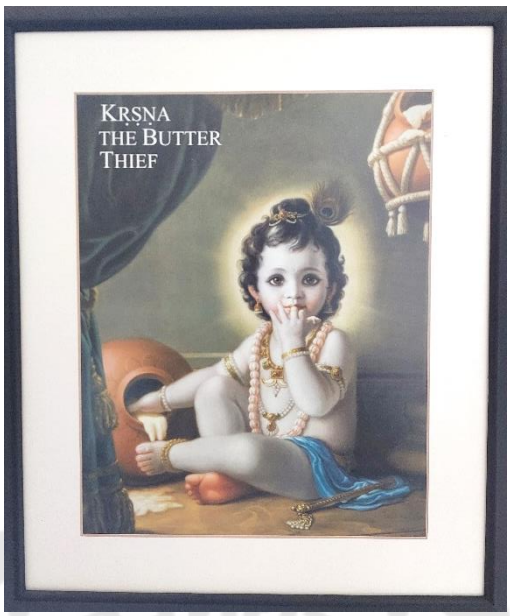
5. รูปภาพความรักอันยิ่งใหญ่ของพระกฤษณะและพระแม่ราธา เป็นหนึ่งในเรื่องราวความรักที่งดงามและเป็นที่กล่าวขานมากที่สุดในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ความรักของทั้งสององค์นั้นเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ของความรักที่บริสุทธิ์ ความภักดี และความผูกพันที่เหนือกาลเวลา พระแม่ราธาถือเป็นอีกปางหนึ่งของพระแม่ลักษมี พระมเหสีของพระวิษณุ เมื่อพระวิษณุอวตารลงมาเป็นพระกฤษณะ พระแม่ลักษมีจึงเสด็จตามลงมาด้วยในภาคของพระแม่ราธา ความรักระหว่างพระกฤษณะและพระแม่ราธานั้นเป็นความรักที่พิเศษและแตกต่างจากความรักอื่น ๆ เพราะเป็นความรักที่บริสุทธิ์และไม่มีเงื่อนไข พระกฤษณะทรงรักพระแม่ราธาอย่างสุดหัวใจ แม้พระองค์จะมีภรรยาหลายคน แต่พระแม่ราธาก็ยังคงเป็นที่รักที่สุดในพระหฤทัยเสมอ



ภาพประกอบ 21 ภาพพระกฤษณะมีพระเมตตาของต่อผู้ศรัทธา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

6. รูปภาพพระกฤษณะมีพระเมตตาของต่อผู้ศรัทธา มีเรื่องราวมากมายที่กล่าวถึงพระเมตตาของพระองค์ ในวัยเด็กพระกฤษณะทรงใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการเลี้ยงวัวในทุ่งหญ้า พระองค์ทรงสนุกสนานกับการเล่นกับเด็ก ๆ ทำให้เด็ก ๆ รู้สึกผูกพันและรักพระองค์อย่างมาก ท่านได้ปกป้องเด็ก ๆ จากพญากังศะ เมื่อพญากังศะกษัตริย์เมืองมถุราได้ส่งกุมารีมาฆ่าพระกฤษณะ พระองค์ทรงแสดงฤทธิ์อำนาจปราบพญากังศะและปกป้องเด็ก ๆ ในเมืองให้ปลอดภัย และมีเรื่องเล่ามากมายเกี่ยวกับปาฏิหาริย์ที่พระกฤษณะทรงแสดงเพื่อช่วยเหลือเด็ก ๆ เช่น การสร้างแม่น้ำจากนิ้วมือเพื่อให้เด็ก ๆ ได้เล่นน้ำ หรือการแปลงร่างเป็นเด็กหญิงเพื่อไปเล่นกับเพื่อน ๆ ของพระแม่ยโศธา พระองค์จึงเป็นที่รักและเคารพนับถืออย่างสูงจากผู้คนทั่วโลก ด้วยเหตุผลหลักประการหนึ่งคือพระเมตตาอันหาที่เปรียบไม่ได้ที่มีต่อผู้ศรัทธาของพระองค์



ภาพประกอบ 22 ภาพพระกฤษณะทรงขโมยเนย

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

7.รูปภาพพระกฤษณะทรงขโมยเนย เรื่องราวที่พระกฤษณะทรงขโมยเนยเป็นหนึ่งในเรื่องราวในวัยเด็กของพระองค์ที่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายและเป็นที่รักของผู้คนทั่วไป ในช่วงที่พระกฤษณะยังทรงพระเยาว์ พระองค์และพี่น้องได้อาศัยอยู่กับนางโยชดาพี่เลี้ยงของพระองค์ที่หมู่บ้านวฤนดาวัน นางโยชดาเป็นผู้หญิงที่ใจดีและรักเด็กมาก แต่ก็ต้องเหนื่อยกับลูกหลานที่ซุกซน โดยเฉพาะพระกฤษณะ วันหนึ่ง นางโยชดาได้เตรียมเนยสดรสเลิศไว้สำหรับทำอาหาร แต่แล้วพระกฤษณะและเพื่อน ๆ ก็เกิดความอยากที่จะลิ้มลองเนยรสเลิศนี้ จึงได้ร่วมกันวางแผนขโมยเนยมาทาน เรื่องราวของพระกฤษณะที่ขโมยเนยสอนให้เห็นว่า แม้แต่พระเจ้าก็เคยมีความเป็นเด็ก เป็นธรรมดาที่จะมีความซุกซนและอยากรู้อยากเห็น และยังสอนให้เห็นถึงความสำคัญของการรับผิดชอบต่อการกระทำของตนเองด้วย เมื่อถูกนางโยชดาจับได้ พระกฤษณะก็ยอมรับผิดในสิ่งที่ตนเองได้กระทำ

ชั้น 2 ของสมาคมฯ มีห้องรับประทานอาหาร โดยปกติห้องรับประทานอาหารจะเปิดใช้เมื่อมีกิจกรรมทางศาสนา โดยเฉพาะวันเสาร์ที่มีการชุมนุมสัตสังฆ์ เมื่อเสร็จจากพิธีชุมนุมสัตสังฆ์ ผู้ที่มาร่วมพิธีจะลงมารับประทานอาหารมังสวิรัติร่วมกัน เรียกว่า “ปริติโภช (Pritibhoj)” ภายในห้องอาหารมีเครื่องปรับอากาศ พัดลมติดเพดาน โต๊ะ เก้าอี้ และเทวรูปพระกฤษณะ พระแม่ราธา

ภาพประกอบ 23 ห้องรับประทานอาหาร ชั้น 2 ของสมาคมฯ

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

ชั้น 3 มีห้องทั้งหมด 3 ห้อง ได้แก่ ห้องเก็บของ ห้องเทวาลัยที่ประดิษฐานศิวลึงค์ และห้องโถงสัตสังฆ์หรือทำพิธีกรรม ห้องเก็บของ ชั้น 3 จะใช้เก็บของที่ได้รับบริจาค สิ่งของที่ใช้ในศาสนาพิธี เทวรูป หนังสือ ฯลฯ และห้องนี้เป็นห้องที่ใช้ทำชนวนจุดไฟในพิธีอารตี

ภาพประกอบ 24 ห้องเก็บของ ชั้น 3

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

ภายในห้องเทวาลัยที่ประดิษฐานศิวลึงค์ จะใช้ทำพิธีกรรมเกี่ยวกับศิวลึงค์ โดยประกอบพิธีวันละ 3 เวลา คือ เช้า กลางวัน เย็น พิธีนี้ประกอบด้วยการชโลมศิวลึงค์ด้วยน้ำนมสด เนย และน้ำมันงา การจุดธูปเผากายาน การถวายอาหาร และการสวดมนต์ ภายในห้องมีศิวลึงค์อยู่บริเวณตรงกลางของห้อง มีที่นั่งสำหรับทำพิธี มีรูปภาพและเทวรูปของเทพเจ้าต่าง ๆ ได้แก่ พระศิวะ พระกฤษณะ พระแม่ราธา พระพิฆเนศ หนุมาน และรูปปั้นของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ

ภาพประกอบ 25 ห้องเทวาลัยที่ประดิษฐานศิวลึงค์ ชั้น 3

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

โถงสัตสังฆ์หรือห้องทำพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรม นับเป็นหัวใจสำคัญของสถานที่แห่งนี้ เป็นพื้นที่ที่ออกแบบมาเพื่อรองรับกิจกรรมทางศาสนาและการปฏิบัติธรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะการรวมกลุ่มกันเพื่อสวดมนต์ ทำสมาธิ และแลกเปลี่ยนความรู้เกี่ยวกับคัมภีร์ภควัทคีตา โถงสัตสังฆ์ตกแต่งอย่างเรียบง่ายโดยปูพรมสีแดง มีเก้าอี้ หน้าต่าง พัดลมเพดาน และเครื่องปรับอากาศเพื่ออำนวยความสะดวกแก่ผู้เข้าร่วมพิธี มีเทวรูปของเทพเจ้า ได้แก่

1. เทวรูปพระกฤษณะและพระแม่ราธา

ภาพประกอบ 26 เทวรูปพระกฤษณะและพระแม่ราธา

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

พระกฤษณะและพระแม่ราธา เป็นคู่เทพเจ้าที่มีเทวรูปอยู่ตำแหน่งตรงกลางของศาสนพิธีของสมาคมคีตาอาศรม พระกฤษณะเป็นปางอวตารหนึ่งของพระวิษณุ พระผู้สร้างและผู้ปกป้องโลก โดยทรงอวตารมาเพื่อกำจัดมารร้ายและสถาปนาความยุติธรรม พระแม่ราธาถือเป็นปางอวตารหนึ่งของพระลักษมี (พระชายาของพระวิษณุ) และเป็นสัญลักษณ์ของความรัก ความงาม และความอุดมสมบูรณ์ พระแม่ราธามีความรักที่มั่นคงต่อพระกฤษณะ และเป็นที่รักของพระองค์อย่างยิ่ง ความรักของทั้งสององค์เป็นที่กล่าวขานถึงความบริสุทธิ์

2. เทวรูปพระแม่อุมาเทวี

ภาพประกอบ 27 เทวรูปพระแม่อุมาเทวี

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

พระแม่อุมาเทวี เป็นหนึ่งในเทพเจ้าที่สำคัญที่สุดในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู พระองค์เป็นชายาของพระศิวะมหาเทพผู้ทรงอำนาจ และเป็นมารดาของพระพิฆเนศ พระแม่อุมาเทวีเป็นสัญลักษณ์ของพลัง อำนาจ ความรัก และความเมตตา เป็นเทพีที่มีพลังอำนาจมหาศาล สามารถทำลายล้างและสร้างสรรค์ได้ พระองค์มักปรากฏในรูปของนักรบหญิงที่ทรงอาวุธครบมือ แม้จะมีพลังอำนาจมากมาย แต่ก็ยังคงมีความรักและความเมตตาต่อสรรพสิ่ง พระองค์มีปางอวตารที่หลากหลาย เช่น พระแม่ทุรคา พระแม่กาลี และพระแม่ปารวตี แต่ละปางจะมีลักษณะและบทบาทที่แตกต่างกันออกไป

3. พระพุทธรูป

ภาพประกอบ 28 พระพุทธรูป

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

ในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะในลัทธิไวษณพ มีความเชื่อที่ระบุว่า พระโคตมพุทธเจ้าคือหนึ่งในอวตารของพระวิษณุ ซึ่งเรียกขานว่า “พุทธาวตาร” ตามคติทศาวตารหรืออวตารทั้งสิบของพระวิษณุ ชาวฮินดูจำนวนมากจึงให้ความเคารพนับถือพระพุทธเจ้า โดยมองว่าศาสนาพุทธเป็นรูปแบบหนึ่งของศาสนาฮินดู คติความเชื่อเรื่องพุทธาวตารนี้ได้เผยแพร่เข้ามาสู่ประเทศไทยพร้อมกับการอพยพของชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดู ตั้งแต่ช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา การนำคติความเชื่อนี้เข้ามาส่งผลให้มีการมองว่าพระพุทธเจ้ามีสถานะเทียบเท่ากับเทพเจ้าในศาสนาฮินดู ซึ่งแตกต่างจากระบบความเชื่อแบบไทยที่ถือว่าพระพุทธเจ้าทรงอยู่เหนือเทพเจ้าทั้งปวง

4. เทวรูปหนุมาน

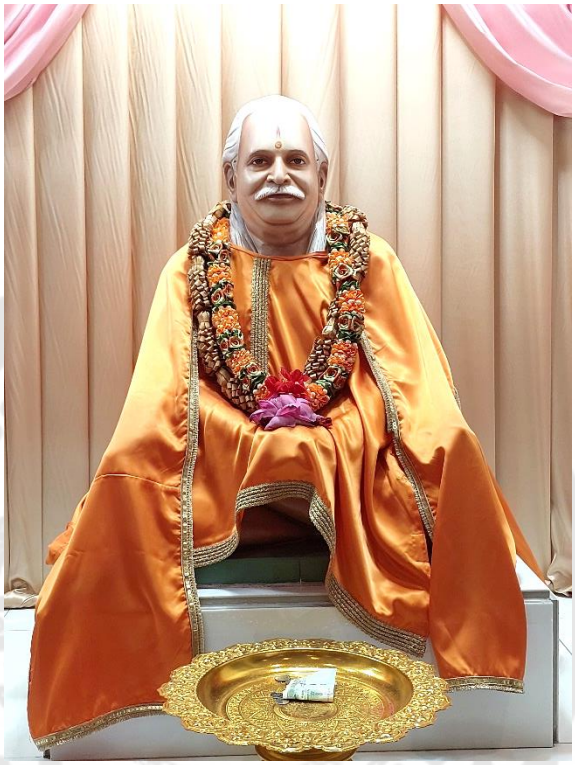
ภาพประกอบ 29 เทวรูปหนุมาน

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

หนุมานถือเป็นหนึ่งในเทพเจ้าที่มีความสำคัญยิ่งในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในฐานะวีรบุรุษผู้ทรงอิทธิฤทธิ์จากเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีลักษณะเด่นคือเป็นลิงเผือกผู้มีเขี้ยวอยู่กลางเพดานปาก ด้วยพลังอำนาจพิเศษ สามารถแสดงฤทธิ์มีสี่หน้าแปดมือ และมีความสามารถในการหาวจนเกิดเป็นดวงดาวหรือดวงเดือนได้ อาวุธประจำตัวที่ท่านใช้ในสงครามสำคัญกับเหล่าอสูรคือตรีเพชร (สามง่าม) นอกจากนี้ ท่านยังมีความเก่งกล้าสามารถในการแปลงกายและหายตัวได้ ที่สำคัญคือท่านมีความเป็นอมตะ แม้จะถูกอาวุธของศัตรูทำร้ายจนถึงแก่ความตาย ก็ยังสามารถฟื้นคืนชีวิตได้เมื่อมีลมพัดผ่าน หนุมานเป็นเทพลิงผู้เปี่ยมด้วยความสามารถในการเรียนรู้และความว่องไว ท่านถือกำเนิดจากนางอัญชนา (ราชินีลิง) ซึ่งเป็นหนึ่งในสิ่งมีชีวิตที่ถูกสร้างขึ้นโดยเหล่าเทพเจ้าเพื่อทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยพระวิษณุในครั้งที่อวตารมาเป็นพระราม ด้วยอิทธิฤทธิ์จากพระบิดาคือพระวายุ (เทพแห่งลม) ทำให้หนุมานมีความสามารถในการเหาะเหินเดินอากาศได้ ในฐานะผู้ภักดีอย่างแท้จริงต่อพระราม หนุมานได้ให้ความช่วยเหลืออย่างเต็มกำลัง

และทำให้ความปรารถนาทุกอย่างของพระรามสำเร็จลุล่วงไปได้ ทั้งยังทรงมีบทบาทสำคัญในการขจัดความทุกข์ทั้งปวง

5. รูปปั้นท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ



ภาพประกอบ 30 รูปปั้นท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ เป็นหนึ่งในบุคคลสำคัญทางศาสนาและสังคมของอินเดีย ท่านเป็นที่เคารพนับถืออย่างสูงในฐานะผู้บำเพ็ญตบะ นักปฏิรูป และผู้นำทางจิตวิญญาณ ท่านมีบทบาทสำคัญในการเผยแผ่หลักธรรมทางศาสนาและการส่งเสริมการศึกษา ท่านได้ก่อตั้งสมาคมคีอาศรมประเทศไทยทั่วโลก ท่านได้สอนและให้คำแนะนำทางจิตวิญญาณแก่ผู้คนจำนวนมาก ท่านเน้นย้ำถึงความสำคัญของการปฏิบัติธรรม การทำสมาธิ และการดำเนินชีวิตอย่างมีคุณธรรม

ภาษา

ในบริบทของการดำเนินกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม ภาษามีบทบาทสำคัญในการสื่อสาร ถ่ายทอดความรู้ และสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่สมาชิก สมาคมคีตาอาศรมมีการใช้ภาษาที่หลากหลาย โดยมีภาษาฮินดีเป็นภาษาหลัก ควบคู่ไปกับการใช้ภาษาภาษาไทย และภาษาบาลี - สันสกฤตในบางโอกาส

ภาษาหลักที่ใช้ในสมาคมคีตาอาศรมคือ ภาษาฮินดี ภาษาฮินดีทำหน้าที่เป็น สื่อกลางหลักในการสอนและเทศนาเกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเปิดเทปบันทึกเสียงคำสอนของสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญในการก่อตั้งและนำทางจิตวิญญาณของสมาคมฯ การใช้ภาษาฮินดีเป็นหลักในการถ่ายทอดคำสอนของท่านสวามีฯ แสดงให้เห็นถึงความเคารพและความผูกพันต่อครูบาอาจารย์และรากฐานทางจิตวิญญาณที่สืบทอดมาจากอินเดีย ภาษาฮินดีจึงเป็นเสมือนภาษาศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้ในการเข้าถึงความรู้และความเข้าใจในศาสนาฮินดูภายในสมาคมแห่งนี้

นอกจากภาษาฮินดีแล้ว ภาษาสันสกฤตซึ่งเป็นภาษาโบราณที่ถือว่าเป็นภาษาแม่ของหลายภาษาในอินเดียรวมถึงภาษาฮินดี ก็มีการใช้ในสมาคมคีตาอาศรมด้วยเช่นกัน ภาษาสันสกฤตมักจะถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ เช่น การสวดมนต์ การกล่าวบทสรรเสริญและการประกอบพิธีบูชา เนื่องจากภาษาสันสกฤตเป็นภาษาที่มีความศักดิ์สิทธิ์และมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู การใช้ภาษานี้จึงเป็นการเสริมสร้างความขลังและความเป็นสิริมงคลให้กับพิธีกรรมต่าง ๆ นอกจากนี้ ภาษาสันสกฤถูกนำมาใช้ในการสอนหลักธรรมบางประการที่ต้องการความแม่นยำและความเข้าใจในรากศัพท์ดั้งเดิม

ถึงแม้ว่าภาษาหลักที่ใช้ในกิจกรรมทางศาสนาจะเป็นภาษาอินเดีย แต่สำหรับสมาชิกในสมาคมที่อยู่ในประเทศไทย ภาษาไทยก็เป็นภาษาที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการสื่อสารในชีวิตประจำวันและการปฏิสัมพันธ์ทั่วไป สมาชิกที่เป็นคนไทยหรือชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลานาน ย่อมมีความคุ้นเคยและใช้ภาษาไทยเป็นหลักในการติดต่อสื่อสารนอกเหนือจากกิจกรรมทางศาสนา ภาษาไทยจึงเป็นสะพานเชื่อมโยงที่ทำให้สมาชิกทุกคนสามารถเข้าใจและสื่อสารกันได้อย่างสะดวกในบริบทของสังคมไทย

ภาษาไทยจะเป็นภาษาที่อยู่ในตระกูลภาษาที่แตกต่างจากภาษาฮินดี แต่ก็มีความน่าสนใจที่ภาษาไทยและภาษาฮินดีจะมีทั้งความเหมือนและความคล้ายกันอยู่บ้าง ตัวอย่างเช่น

ระบบการออกเสียง ภาษาไทยมักออกเสียงด้วยสระ -อ เช่น ก (กอ) ข (ขอ) แต่ภาษาฮินดีจะออกเสียง เ-อ เช่น क (เกอ) ख (เขอ) อย่างไรก็ตาม เสียงพยัญชนะในทั้งสองภาษาก็มีความคล้ายคลึงกัน ในด้านจำนวนเสียง ภาษาไทยจะมี 44 พยัญชนะ 21 เสียง แต่ภาษาบาลี ภาษาสันสกฤตและภาษาฮินดีจะมีเสียงมากกว่า 30 เสียง ความแตกต่างนี้แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนของระบบเสียงในกลุ่มภาษาอินเดีย

สรุปได้ว่า การใช้ภาษาใช้ภาษาในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ในบริบทของการดำเนินกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม ภาษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสาร ถ่ายทอดความรู้ และสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่สมาชิก สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยมีการใช้ภาษาที่หลากหลาย โดยมีภาษาฮินดีเป็นภาษาหลัก ควบคู่ไปกับการใช้ภาษาบาลี - สันสกฤต และภาษาไทย ภาษาฮินดีใช้เป็นสื่อกลางหลักในการสอนและเทศนาเกี่ยวกับหลักธรรมของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเปิดเทปบันทึกเสียงคำสอนของสวามีหริฮระจี มหาราช นอกจากนี้ ภาษาสันสกฤตซึ่งเป็นภาษาโบราณและภาษาแม่ของหลายภาษาในอินเดียก็มีการใช้ในสมาคมฯ โดยเฉพาะในพิธีกรรมทางศาสนา เช่น การสวดมนต์และการกล่าวบทสรรเสริญ สำหรับสมาชิกที่อยู่ในประเทศไทย ภาษาไทยมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสื่อสารในชีวิตประจำวันและการปฏิสัมพันธ์ทั่วไป ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมโยงให้สมาชิกทุกคนเข้าใจและสื่อสารกันได้อย่างสะดวกในบริบทของสังคมไทย ซึ่งภาษาสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมและศาสนา ควบคู่ไปกับการปรับตัวเข้ากับบริบทของสังคมไทย

พิธีกรรมทางศาสนา

พิธีสัตสังฆ์

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีพิธีกรรมที่จัดขึ้นทุกสัปดาห์เรียกว่า “สัตสังฆ์” ซึ่งจัดขึ้นทุกวันเสาร์ เวลา 18.00 น. - 21.00 น. เป็นการรวมตัวของผู้ศรัทธาเพื่อร่วมทำกิจกรรมทางศาสนาเพื่อสวดมนต์ ขอพร และบูชาเทพเจ้า หากมีผู้ที่มีความลำบากหรือมีปัญหาทุกข์ใจ ปูชารี หรือเจ้าอาวาสของสมาคมฯ จะนำคำสอนตามคัมภีร์ภควัทคีตามาชี้แนะเพื่อให้ผู้ที่มีปัญหานั้นหลุดพ้น โดยมีลำดับขั้นตอนของพิธีสัตสังฆ์ ดังต่อไปนี้

1. ขั้นตอนการบรรเลงภชัน กีรตัน

การบรรเลงภชัน กีรตัน (Bhajan Kirtan) หมายถึง การขับร้องบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเทพเจ้าต่าง ๆ เช่น พระวิษณุ พระกฤษณะ พระศิวะ พระพิฆเนศ พระพุทธเจ้า หนุมาน เป็นต้น โดยนักดนตรีและนักร้องจะเริ่มต้นการบรรเลงด้วยบทเพลงจำนวน 1-2 เพลง จากนั้นผู้เข้าร่วมพิธีที่มีความศรัทธาและประสงค์จะร่วมขับร้อง สามารถเข้าร่วมบรรเลงได้ภายในวงดนตรี โดยทั่วไปบทเพลงแรกของการบรรเลงภชัน กีรตัน คือบทเพลงที่สรรเสริญพระพิฆเนศ และในลำดับถัดมาสามารถบรรเลงบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าองค์ใดก็ได้ อย่างไรก็ตาม หากวันดังกล่าวมีความสำคัญเกี่ยวข้องกับเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งเป็นพิเศษ มักจะมีการบรรเลงบทเพลงเกี่ยวกับเทพเจ้าองค์นั้น หรือมีการบรรเลงบทเพลงเกี่ยวกับเทพเจ้าองค์นั้นในจำนวนที่มากกว่าบทเพลงของเทพเจ้าองค์อื่น ๆ สำหรับบทเพลงแรกที่บรรเลงเพื่อสรรเสริญพระพิฆเนศ ณ สมาคมคีตาอาศรม มีการบรรเลงบทเพลงมนตรา (Mantra) ที่มีชื่อว่าโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ โดยมีเนื้อร้องดังนี้

โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ ศรี สิทธิวินายก นะโม นะมะห์
อัษฏวินายก นะโม นะมะห์ คณปตี บาปปา โมรยา
โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ ศรี สิทธิวินายก นะโม นะมะห์
อัษฏวินายก นะโม นะมะห์ มงคล มูรติ โมรยา

2. ขั้นตอนสวดมนตร์หนุมาน

พิธีสัตสังฆ์ ของสมาคมคีตาอาศรมจัดขึ้นเป็นประจำในคืนวันเสาร์ ซึ่งถือเป็นวันของหนุมาน ดังนั้น การเริ่มต้นพิธีจึงเริ่มด้วยบทสวดมนตร์ที่สรรเสริญหนุมาน โดยอาจมีการสวดในรูปแบบร้อยแก้วหรือขับร้องเป็นบทเพลง ณ สมาคมคีตาอาศรมจะมีการขับร้องบทเพลงและบรรเลงดนตรีประกอบในพิธีดังกล่าว โดยมีบทสวดมนตร์ดังนี้

ศรีคุรุ จรัญ สโรช ระชะ นิชมน มุกุรุ สุธาริ
บะระนุง ระฆุบัร บิมัล ชะสุ โช ทายก ผล จาริ
บุทธิหีน ตะนุ ชานิเก สุมิเริง ปวัน กุมาร
พล บุธิ บิทฺยา เทหุ โมหิง หะระหุ กะเลส บิการ
ชัย หนุมาน ญาณ คุน สาคร ชัย กะปีส ติหุง โลก อุชาคร
ราม ทูต อะตุลิต พล ธามา อังชะนิ บุตร ปวันสุต นามา

มหาบีร บิกรัม บะชรังคี
กัญจัน บะรัน บิราช สุเบสา
หาถ บัชระ ออร์ ธวชา บิราเช
ศังกร สุวัน เกศรี นันทัน
บิดยาวาน คุนี อะติ จาตุร
ประภุ จะริตระ สุนิเบ โก รสิยา
สูกษมะ รูป ธะริ สียะหิง ทิขาวา
ภีม รูป ธะริ อะสุร สังหาเร
ลาย สชีวัน ลักษณ ชิยาเย
ระฆุปะติ กินฮี บะหุตดาอี
สะหัส บะทัน ตุมฮะโร ชัส คาไวง
สะนะกาทิก พรหมาทิ มุนีสา
ชัม กุเบร ทิคปาล ชะหาง เต
ตุม อุปะการ สุครีวะหิง กินฮา
ตุมฮะโร มันตระ บิภีษัน มานา
ชุค สะหัสตระ ชาชัน ปัร ภานุ
ประภุ มุทริกา เมลิ มุข มาหิง
ทุรคัม กาจ ชะคัต เก เชเต
ราม ทัวเร ตุม รัขวาเร
สับ สุข ละไห ตุมฮารี สะระนา
อาปัน เตช สัมหาโร อาไป
ภูต ปิสาจ นิกัฏ นะหิง อาไว
นาไช โรค หะเร สับ ปีรา
สังกฏ เตง หนุมาน ชุดาเว
สับ ปัร ราม ตะปัสวี ราชา
ออริ มะโนรัถ โช โกอี ลาไว
จาโรง ชุค ปัรตาป ตุมฮารา
สาธุ สันต เก ตุม รัขวาเร

กุมะติ นิวาร สุมะติ เก สังคี
กานัน กุณฑล กุงจิต เกสา
กานเธ มูงชะ ชะเนอุ สาเช
เตช ประตาป มหา ชะคะ วันทัน
ราม กาจ กะริเบ โก อาตุร
ราม ลักษณ สีตา มัน บสิยา
บิกฏ รูป ธะริ ลังก ชะราวา
รามจันทะระ เก กาจ สังวาเร
ศรี ระฆุบีร หะรษิ อุระ ลาเย
ตุม มัม ปริย ภะระตะหิ สัม ภาอี
อัส กะหิ ศรีปะติ กัณฐ ละคาไวง
นารัท สารัท สะหิต อะหิงสา
กะบิ โกบิท กะหิ สะเก กะหาง เต
ราม มิลาย ราช ปัท ทินฮา
ลังเกศวร ภะเอ สับ ชัค ชานา
ลีลโย ตาหิ มะธุระ ผล ชานู
ชะละธิ ลางฆิ คะเย อะจะรัช นาหิง
สุคัม อะนุครห ตุมฮะเร เตเต
โหต นะ อาชญา บินุ ไปสาเร
ตุม รัจฉัก กาหู โก ดัร นา
ตีโนง โลก หางกะ เตง กางไป
มหาบีร ชับ นาม สุนาไว
ชะปัต นิรันตัร หะนุมัต บีรา
มัน กรัม บะจัน ธยาน โช ลาไว
ติน เก กาจ สะกัล ตุม สาชา
โสอี อะมิต ชีวัน ผล ปาไว
ไห ปะระสิทฺธ ชะคัต อุชิยารา
อสุร นิกันทัน ราม ทุลาเร

อัษฏะสิทธิ เนา นิธิ เก ทาตา อัส บัร ทีน ชานะกี มาตา
ราม ระสายน ตุมฮะเร ปาสา สะทา ระโห ระฆุปะติ เก ทาสา
ตุหมะเร ภะชัน ราม โก ปาไว ชะนัม ชะนัม เก ทุข บิสราวไว
อันต กาล ระฆุบัร ปุร ชาอี ชะหาง ชันมะ หะริภักต กะหาอี
ออริ เทวะตา จิตตะ นะ ธะระอี หะนุมัต เสอิ สัรบ สุข กะระอี
สังกฏ กะไฏ มิไฏ สับ ปีรา โช สุมิไร หะนุมัต บัลบีรา
ชัย ชัย ชัย หนุมาน โคสาอิง กฤปา กะระหุ คุรุเทว กี นาอิง
โช สัต บาร ปาฐ กัร โกอี ฉูฏะหิ บันทิ มะหา สุข โหอี
โช ยะหะ ปะไฒ หนุมาน จาลีสา โหย สิทธิ สาขี เคารีสา
ตุลสีทาส สะทา หะริ เจอรา กีไช นาถ หฤทัย มะหัง เดรา
ปวันตะนัย สังกฏ หะรัน มังคัล มูระติ รูป
ราม ลักษณ สีตา สะหิต หฤทัย บะสะหุ สุร ภูป

หลักจากสวดมนตร์หนุมาน นักดนตรีจะบรรเลงเพลงอารตีหนุมานโดยมีเนื้อร้องดังนี้

อารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี ทุษฏ์ ทะละนะ ระฆุนาถ กะลา กี

ชา เก พล เส คิริวร กางเป โรค โทษ ชา เก นิกัฏ นะ ฌางเก
อัญชนิ ปุตระ มะหาบัลทาเย เก ประภุ สะทา สะหาเย
เท บีระหะ ระฆุนาถ ปะฐาอี ลังกา ชารี สียา สุธิ ไลเย
ลังกา โส โกฏ สะมุนพระ เส ขาอีย ชาต ปวัน สุต บาร นะ ไลเย
ลังกา ชารี อะสุร สับ มาเร สียา รามชี เก กาจ สันวาเร
ลักษมณ มูรฉิต ปะเฒ สะกาเร อาน สชีวัน ปราณ อุภาเร
ไปฐ ปาตาล โตริ ยัมกาเร อะหิราวรรณ เก ภุชา อุขาเร
บาเยง ภุชา อะสุร ทัล มาเร ทาเยง ภุชา สับ สันตะ ชะนะ ตาเร
สุรนร มุนิชัน อารตี อุตาเร ชัย ชัย ชัย หนุมาน อุจาเร
กัญจัน ถาร กะปูร โล ฉาอี อารตี กะรัต อาชะนิ มาอี
โช หนุมานชี กี อารตี คาเว บะสิ ไวกูณฐ อะมัร ปัธ ปาเว
ลังกา วิธวันส กิเย ระฆุราอี ตุลสีทาส สวามี อารตี คาอีเอ

3. ขั้นตอนสวดมนตร์ภควัทคีตา

ก่อนเริ่มพิธี ผู้ประกอบพิธีจะบันทึกประโยคภควัทคีตาที่จะใช้ในการสวดในวันนั้น พร้อมระบุหมายเลขหน้าของประโยคภควัทคีตาโดยอ้างอิงจากหนังสือบทสวดของสมาคมฯ และวันที่จัดพิธีสัตสังฆ์ลงบนกระดานไวท์บอร์ด สำหรับประโยคจากภควัทคีตาที่นำมาใช้ในการสวดมนตร์นั้น เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาที่พระกฤษณะทรงถ่ายทอดแก่อรชุนซึ่งปรากฏอยู่ในภีษมบรรพ ตอนหนึ่งของมหากาพย์ มหาภารตะ โดยเป็นช่วงที่พระกฤษณะทรงให้โอวาทเพื่อกระตุ้นให้อรชุนพร้อมสำหรับการทำสงคราม บทสวดดังกล่าวมีลักษณะเป็นร้อยกรองที่มุ่งเน้นการสร้างความฮึกเหิมและความมุ่งมั่นในการปฏิบัติหน้าที่ของอรชุน โดยจะมีการสลับการอ่านกับอัธยายที่ 12 ของภควัทคีตา ซึ่งมีชื่อว่า ภักติโยคะ (Bhakti Yoga) รวมจำนวน 20 โศลก โดยมีเนื้อหาบทสวดดังนี้

เริ่มด้วยบทสวดสรรเสริญพระกฤษณะ

วาสุเทวะ สุตัม เดวัม กันสะ จาณูระ มะระดะนัม
เดวะกี ปะระมานันดัม กฤษณัม วันเด จะกัด กุรุม

อรชุนกล่าวว่า (Arjun Uvaach)

เอวัม สะตะตะ ยุกตา เย ภักตาสตวาม ปะระ ยุปาสะเต /
เย จาเปียกษะระมะเวียกตัม เต ษาม เก โยกะ วิตตะมาหะ //1//

พระผู้เป็นเจ้าตรัสว่า (Shree Bhagwaan Uvaach)

มัยยา เวเศีย มะโน เย มาม นิเตีย ยุกตา อุปาสะเต
ศรัทธะยา ปะระโยเปตาส เต เม ยุกตะตะมา มะตาหะ //2//
เย ตวัก ษะระมะ นิระ เด เศีย มะเวียกตัม ปะระ ยุปาสะเต /
สะระ วะตระ กะมะ จินเตียม จะ กู ฎัส ถะมะจะลัม ธรุ วัม //3//
สัน นิยัม เยน คริ ยะ กรา มัน สะระ วะตระ สะมะบุทธะยะหะ /
เต ปราบ นุวันติ มาเมาะ สะระ วะภูตะทิเต ระตาทะ //4//
กาเล โศ ธิกะ ตะรัส เต ษา มะเวียกตา สัก ตะ เจ ตะ สาม /
อะ เวียก ตา หิ กะ ติระ คุหุคัม เคหะ วัด ภิระ วาเปีย เต //5//
เย ตุ สะระ วาณิ กะระ มาณิ มะยิ สัน เนียะ เสีย มัต ปะราหะ /
อะ นัน-เยะ ไน วะ โยเก นะ มาม ธยา ยันตะ อุปาสะเต //6//

เต ษา มะหัม สะมุทธะระ ตา
ภะวามิ นะจิราต ปาระ ถะ

มัย เย วะ มะนะ อา ธัต สวะ
นิ วะสิ เษียะ สิ มัย เย วะ

อะถะ จิตตัม สะมา ธาตุม
อัภษา สะโยเก นะ ตะโต

อัภษา เส เปีย สะมะระ โถ
มะคะระ ถะ มะปิ กะรมาณิ

อะไถ ตะดัปยา ศักโต สิ
สะระ วะ กะระ มะ ผะลัตยา กัม

เศร โย หิ กะยา นะมัภยา สาจะ
ธยา นาต กะระ มะ ผะละ ตยา กัส

อะ ดะเวษฎา สะระ วะภูตานาม
นิระ มะโม นิระหังการะหะ

สันดตุษฎะหะ สะตะตัม โยกี
มัยยา รปิตะ มะโน บุทธิระ

ยัส มาน โน ควิ จะเต โลโก
ทะระ ษา มะระ ษะ ภะโย ดเว ไกระ

อะนะ เปกษะหะ ศุจิระ ดักษะ
สะระ วารัมภะ ปะริตยา กี

โย นะ หฤ เษียะติ นะ ดเวษฎี
ศุภา ศุภะ ปะริตยา กี

สะมะหะ ศะเตรา จะ มิเตร จะ
ศีโตษณะ สุขะคุหุ เขษุ สะมะหะ

ตุเลีย นินดา สตุติระ เมานี
อะนิเก ตะหะ สถิระมะติระ

เย ตุ ธะระ มยา มฤตามิคัม
ศรัตตะ ธานา มัต ปะระมา

มฤตยุ สันสาระ สากะราต /
มัยยา เวศิ ตะเจตะ สาม //7//

มะยิ บุทธิม นิเว ศะยะ /
อะตะ อูระ ธวัม นะสัน ศะยะหะ //8//

นะ ศักโนษิ มะ-ยิส-ถิรัม /
มามิจฉาป ตุม ธะนั้น จะยะ //9//

สิ มัต กะระมะ ปะระโม ภะวะ /
กุระวัน สิทธิ มะวาบ เสียะลิ //10//

กะระ ตุม มัดโยกะ มาศรี ตะหะ /
ตะตะหะ กุรุ ยะตาตมะวาน //11//

กะยา นาทธยา นัม วิศิ เษียะ เต /
ตยา กาจฉานติ ระนัน ตะรัม //12//

ไม ตระหะ กะรุณะ เอ วะ จะ /
สะมะดุหุยะ สุขะหะ กษะมี //13//

ยะตาตมา ครี ฒะ นิศ จะยะหะ /
โย มัท ภักตะหะ สะเม ปริ ยะหะ //14//

โลกานโน ดวิ จะเต จะยะหะ /
มุกโต ยะหะ สะจะเม ปริยะหะ //15//

อุดาสีโน กะตะ เวียะ ถะหะ /
โย มัท ภักคะหะ สะเม ปริยะหะ //16//

นะ โศ จะติ นะ กางกษะติ /
ภักติ มาน ยะหะ สะเม ปริยะหะ //17//

ตะถา มานา ปะมานะโยโหะ /
สังกะวิวะระ จิตะหะ //18//

สันตุษโฏ เย นะ เก นะจิต /
ภักติมาน เม ปริโย นะระหะ //19//

ยะโถก ตัม ปะระ ยุปา สะเต /
ภักตา สะเต ตีวะ เม ปริยาหะ //20//

โอม ตัต สะดิติ ศรีมัทภะกะวัท กีตา สูปะนิษัตสุ
บระ ฮะมะ วิตยา ยาม โยกะ ศาสเตร
ศรีกฤษณาร จนะ สัมวาเด ภักติโยโกนาม
ดวา ดะโศ ธยา ยะหะ

หะริหิ โอม ตัตสัต, หะริหิ โอม ตัตสัต, หะริทิ โอม ตัตสัต
ศรีกฤษณาระ ปะณะ มัสตุ ศุภัม ภูยาต

วาสุเทวะ สุตัม เดวัม กันสะ จาณูระ มะระดะนัม
เดวะกี ปะระมานันดัม กฤษณัม วันเด จะกัด กุรุม

การท่องจะท่องสลับกันระหว่างประโยคภควัทคีตาบนไวท์บอร์ด 2 รอบ และอัธยายที่ 12 ภักติโยก จำนวน 1 โศลก จนครบ 20 โศลก ดังตัวอย่างดังนี้

ประโยคภควัทคีตา (บนไวท์บอร์ด)
มามากาหะ ปานดาวาสะ ไชวา คิม อากุรวาตา สัญจายะ (ท่อง 2 รอบ)

บทภักติโยคะ โศลกที่ 1
ชเอวัม สะตะตะ ยุกตา เย ภักตาสตวาม ปะระ ยุปาสะเต
เย จาเปียกษะระมะเวียกตัม เต ชาม เก โยกะ วิตตะมาหะ (ท่อง 1 รอบ)

ประโยคภควัทคีตา (บนไวท์บอร์ด)
มามากาหะ ปานดาวาสะ ไชวา คิม อากุรวาตา สัญจายะ (ท่อง 2 รอบ)

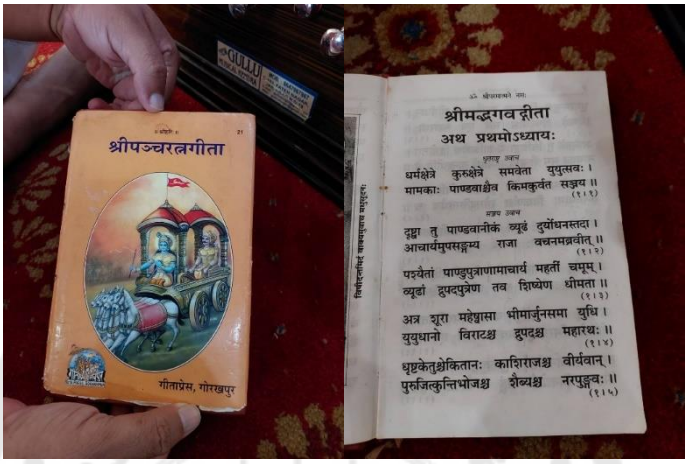
บทภักติโยคะ โศลกที่ 2
มัยยา เวเศีย มะโน เย มาม นิเตีย ยุกตา อุปาสะเต
ศรัทธะยา ปะระโยเปตาส เต เม ยุกตะตะมา มะตาหะ (ท่อง 1 รอบ)

ประโยคภควัทคีตา (บนไวท์บอร์ด)
มามากาหะ ปานดาวาสะ ไชวา คิม อากุรวาตา สัญจายะ (ท่อง 2 รอบ)

บทภักติโยคะ โศลกที่ 3

เย ตวัก ษะระมะ นิระ เด เศีย มะเวียกตัม ปะระ ยุปาสะเต

สะระ วะตระ กะมะ จินเตียม จะ กู ฎัส ถะมะจะลัม ธรุ วัม (ท่อง 1 รอบ)



ภาพประกอบ 31 หนังสือบทสวดภควัทคีตา ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

ภาพประกอบ 32 ประโยคภควัทคีตาบนกระดานไวท์บอร์ดที่เขียนไว้ก่อนเริ่มพิธี

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

หลังจากสวมนตร์ภควัทคีตา นักดนตรีจะบรรเลงเพลงอารตีภควัทคีตาโดยมีเนื้อร้องดังนี้

ชัย ภควัท คีเต ชัย ภควัท คีเต
หริ หิย กมล วิหาริณิ สุนทร สุปุนีเต
ชัย ภควัท คีเต
กรรม สุมะระมะ ประกาศินี กามะสะกติหะรา
ตัตตวะญาณ วิกาศินี วิทยา พรหม ปะรา
ชัย ภควัท คีเต
นิศจัล ภักติ วิธายินี นิรมัล มะละหรี
ศรณะ สะหัสยะ ประทายินี สัพ วิธิ สุขการี
ชัย ภควัท คีเต
ราค ทเวษ วิทาริณี การิณี โมท สะทา
ภพ ภรัย หาริณี ตาริณี ปะระมานันทประทา
ชัย ภควัท คีเต
อาสุร ภาพ วินาศินี นาศินี ตัม ระชะนี
ไทวี สัท คุณะทายินี หริ รสิกา สะชะนี
ชัย ภควัท คีเต
สะมะตา ตยาค สิขาวะนี หริ มุข กี พาณี
สกล ศาสตระ กี สวามินี ศรุติโยง กี รานี
ชัย ภควัท คีเต
ทะยา สุธา บะระสาวะนี มาตุ กฤปา กีไช
หริบท เปรม ทาน กร อะปะโน กร ลีไช
ชัย ภควัท คีเต
ชัย ภควัท คีเต ชัย ภควัท คีเต
หริ หิย กมล วิหาริณิ สุนทร สุปุนีเต
ชัย ภควัท คีเต

4. ขั้นตอนฟังโอวาทท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ

สมาคมคีตาอาศรมทั่วโลกให้ความเคารพนับถือต่อท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ผู้ก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรม และภายหลังการถึงแก่อนิจกรรมของท่าน สมาคมฯ ได้จัดสร้างรูปปั้นของท่านประดิษฐานอยู่ทางด้านขวาของพื้นที่ประกอบพิธีกรรม ในขณะที่ท่านยังมีชีวิตอยู่ ท่านได้ทำการสอนและถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับภควัทคีตาแก่ผู้คนในวงกว้างทั่วโลก โดยมีการบันทึกเสียงการบรรยายของท่านไว้เป็นจำนวนมาก ในพิธีสัตสังฆ์ที่จัดขึ้นทุกวันเสาร์ สมาคมฯ จึงนำเสียงบันทึกดังกล่าวมาเปิดให้ผู้เข้าร่วมพิธีรับฟัง โดยจะมีการเปิดเสียงบันทึกของท่านครั้งละหนึ่งช่วงการบรรยายหรือหนึ่งหัวข้อหลัก

หลังจากการรับฟังเสียงบันทึก ปูชารีหรือเจ้าอาวาสของสมาคมฯ จะกล่าวอธิบายเกี่ยวกับมนตราจากภควัทคีตาที่ได้มีการสวดหรือกล่าวถึงในวันนั้น ๆ โดยจะทำการแปลและตีความหมายของบทสวดทีละหนึ่งโศลก พร้อมทั้งให้คำแนะนำเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้หลักธรรมดังกล่าวในชีวิตประจำวัน ซึ่งกระบวนการนี้จะดำเนินไปจนครบทั้งเล่มภายในระยะเวลาหนึ่งปี แม้ว่าผู้เข้าร่วมพิธีส่วนใหญ่จะเข้าร่วมพิธีสัตสังฆ์ในวันเสาร์ แต่การสวดและศึกษาภควัทคีตายังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่องทุกวัน โดยมีผู้ที่อาศัยอยู่ในสมาคมฯเข้าร่วมพิธีและรับฟังการอ่านภควัท-คีตาเป็นประจำทุกวัน

5. ขั้นตอนพิธีอารตี

ในพิธีอารตี (Aarti) ผู้ประกอบพิธีจะทำการวนประทีปบูชา (ไฟ) แด่เทวรูปทุกองค์ภายในสมาคมคีตาอาศรม โดยผู้ประกอบพิธีจะถือกระดิ่งในมือซ้ายและสั่นขณะที่มือขวากำลังวนประทีปอารตีรอบเทวรูปตามทิศทางตามเข็มนาฬิกา

ลำดับการวนประทีปเริ่มต้นจากส่วนเท้าของเทวรูปจำนวน 4 รอบ บริเวณลำตัว 2 รอบ บริเวณใบหน้า 1 รอบ และวนรอบทั้งองค์อีก 7 รอบ การเริ่มต้นวนประทีปที่เท้ามีที่มาจากธรรมเนียมปฏิบัติในวัฒนธรรมอินเดียที่เชื่อว่า การสัมผัสเท้าเป็นการแสดงความเคารพต่อบุคคลที่สูงกว่า ซึ่งเป็นเหตุผลเดียวกันกับการเริ่มต้นวนประทีปที่ส่วนเท้าของเทวรูป โดยจะเริ่มจากพระกฤษณะ (ซึ่งถือเป็นเทวรูปประธานของสมาคมฯ) ตามด้วยเทวรูปองค์อื่น ๆ และปิดท้ายด้วยการวนประทีปที่พระกฤษณะอีกครั้ง ภายหลังจากการวนประทีปเสร็จสิ้น ผู้ประกอบพิธีจะวางประทีปอารตีไว้ด้านหน้าแท่นบูชาจากนั้นผู้ประกอบพิธีจะเป่าสังข์ (Shankha) ซึ่งในทางสัญลักษณ์ สังข์สื่อถึงน้ำ ชีวิต และความอุดมสมบูรณ์ มีความเชื่อว่าการเป่าสังข์จะนำมาซึ่งความ

เป็นสิริมงคลแก่ชีวิต ในระหว่างพิธีอารตี ผู้เข้าร่วมพิธีจะร่วมกันสวดบทสวด ศรีกฤษณะจันทรา (Shri Krishna Chandra) โดยมีเนื้อหาบทสวดดังนี้

ศรี กฤษณะ จันทรา อานันท์ กันด์ มุกุนท์ กิริเวอร์ ธารานัม
ยะชู นันท์ โคปี จันท์ กะโต พันธ์ ภาวะ ภะยะ ฮารานัม
นาว กัญช์ โลจัน ติละก์ โรจัน จะกัต เกวัล การานัม
จะคะทิศ โยค นิธิศ วันโด มุนิช เวท อุจารานัม
มริทุ อะธาร ธาร์ มูรลิ มะโนฮาร์ ตัน ญาณ ประจารานัม
บัล บาอุ อะตุล อะนันต์ อะวิชัล อาดิ ปุรุษ อะการานัม
กรุณา นิธาน สุจัน สุนทาร์ สุละภะ สันตัน ตารานัม
สุขธาม ดาตา นาม ชยาม นิกัม วัม วิหารานัม

สำหรับชนวนที่ใช้ในการจุดประทีปในพิธีอารตีนั้น สมาคมฯจะดำเนินการจัดทำขึ้นเอง โดยนำสำลีมาปั้นเป็นไส้ประทีปทรงกรวยแหลมจำนวน 5 อัน เพื่อบรรจุลงในช่องบรรจุของคันประทีปอารตี ซึ่งมีจำนวน 5 ช่อง จากนั้น จะมีการเทเนยกี (Ghee) หรือเนยใส ลงบนสำลีเมื่อสำลีชุ่มด้วยเนยใสแล้ว จะนำไปวางบนถาดทองเหลืองซึ่งรองพื้นด้วยข้าวสาร และประดับตกแต่งด้วยกลีบดอกดาวเรืองและกลีบดอกกุหลาบ

ภาพประกอบ 33 ชนวนที่ใช้จุดไฟในพิธีอารตี

ที่มา : www.indianfestivaldiary.com (สืบค้นวันที่ 17 มีนาคม 2567)

ภาพประกอบ 34 อุปกรณ์การทำชนวนจุดไฟพิธีอารตี

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

6. ขั้นตอนการรับไฟ

ภายหลังพิธีอารตี ผู้เข้าร่วมพิธีจะเข้าแถวเพื่อรับความศักดิ์สิทธิ์จากเปลวประทีป โดยจะใช้ฝ่ามือทั้งสองข้างอังเหนือเปลวไฟในลักษณะคว่ำและหงายสลับกัน จากนั้นจึงนำฝ่ามือมาสัมผัสบริเวณหน้าผาก ดวงตา และใบหู ประมาณ 3 - 5 ครั้ง เพื่อเป็นการรับพลังงานอันเป็นสิริมงคลและขับไล่สิ่งอัปมงคลตามความเชื่อ

ต่อมา ผู้ประกอบพิธีจะทำการเจิม (Tilaka) ที่หน้าผากของผู้เข้าร่วมพิธี และมอบน้ำมนต์ที่ปรุงด้วยใบกะเพรา ซึ่งเรียกว่า ปัญจามฤต (Panchamrit) ให้ดื่ม โดยมีความเชื่อว่าพระกฤษณะ

ทรงโปรดปรานใบกะเพรา พราหมณ์จะเป็นผู้ตักน้ำปัญจามฤตใส่ในฝ่ามือของผู้เข้าร่วมพิธี สำหรับน้ำมนต์ที่นำมาใช้ในการทำปัญจามฤตนั้น เป็นน้ำที่ผ่านกระบวนการทางพิธีกรรม โดยผู้ประกอบพิธีจะทำความสะอาดเทวรูปด้วยการปัดกวาดและเช็ดถู จากนั้นจะนำน้ำสะอาดเทราดผ่านเทวรูปพระกฤษณะเป็นประจำทุกวันในช่วงเช้าและเย็น ซึ่งน้ำที่ไหลผ่านเทวรูปนี้ถือเป็นน้ำมนต์อันศักดิ์สิทธิ์ และมีความเชื่อว่าเป็นสิริมงคลแก่ผู้ดื่ม ดังที่ ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 ตุลาคม) ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยบกับน้ำมนต์ปัญจามฤตว่า “บางครั้งมีคนขับรถมาจากต่างจังหวัดเพื่อมาเอาน้ำมนต์ที่ไหลผ่านเทวรูปพระกฤษณะโดยเฉพาะ หากวันไหนมีคนมาบริจาคผลไม้ ทางสมาคมฯก็จะจัดผลไม้เป็นชุด ๆ แล้วแจกให้คนที่เข้าร่วมพิธีกลับบ้านคนละ 1 ชุด” (สัมภาษณ์)

7. พิธีปริติโภช ประสาท (Pritibhoj Prasad)

คำว่า ปริติโภช ในภาษาสันสกฤต สื่อถึงการรับประทานอาหารด้วยความรักและความยินดี ส่วนคำว่า ประสาท หมายถึง อาหารที่ได้รับการถวายแด่เทพเจ้าแล้ว เมื่อนำมารวมกัน ปริติโภช ประสาท จึงหมายถึง การรับประทานอาหารอันศักดิ์สิทธิ์ร่วมกัน ซึ่งในพิธีนี้คือการร่วมรับประทานอาหารมังสวิรัติที่ได้ถวายแด่พระกฤษณะแล้ว โดยพิธีถวายอาหารแด่พระกฤษณะจะจัดขึ้นเป็นประจำทั้งในช่วงเช้าและเย็น ผู้ประกอบพิธีจะนำอาหารส่วนหนึ่งใส่ในถาดและนำไปยังบริเวณพื้นที่ประกอบพิธีกรรมบนชั้น 3 จากนั้นจะวางอาหารไว้ด้านหน้าเทวรูปและทำการปิดม่านเพื่อแสดงความเชื่อว่าในขณะที่ม่านปิดอยู่นั้น เทพเจ้าจะเสด็จลงมารับอาหาร เมื่อเวลาผ่านไปประมาณ 3 - 5 นาที ผู้ประกอบพิธีจะส่งสัญญาณด้วยการปรบมือ เพื่อแจ้งให้เทพเจ้าทราบว่ากำลังจะเปิดม่าน ภายหลังจากการถวายอาหารเสร็จสิ้น ผู้ประกอบพิธีจะนำอาหารที่ถวายแล้วไปรวมกับอาหารอื่น ๆ ในภาชนะขนาดใหญ่ และนำอาหารทั้งหมดนั้นมาให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้รับประทานร่วมกันในพิธีปริติโภช ประสาทภายหลังจากการเสร็จสิ้นพิธีสัตสังฆ์

ภาพประกอบ 35 อาหารมังสวิรัติในพิธีปริติโภช ประสาท

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม วันที่ 14 มีนาคม 2568

ภาพประกอบ 36 การปรุงอาหารมังสวิรัติในพิธีปริติโภช ประสาท

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม วันที่ 14 มีนาคม 2568

ปูรณิมา (Purnima) : **งานเฉลิมฉลองพระจันทร์เต็มดวง**

ในทางวัฒนธรรมฮินดู ความสัมพันธ์เชิงมุมระหว่างดวงอาทิตย์ โลก และดวงจันทร์ ที่เปลี่ยนแปลงไปประมาณ 12 องศา เรียกว่า ทิฏฐิ (Tithi) ซึ่งวันที่มีการเรียงตัวที่ทำให้เกิดพระจันทร์เต็มดวง ตามภาษาสันสกฤตเรียกว่า ปูรณิมา (Purnima) ถือเป็นวันหรือช่วงเวลาที่มีความสำคัญและเป็นมงคลอย่างยิ่งสำหรับการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เนื่องจากในวันปูรณิมามีอิทธิพล

ของแรงดึงดูดจากทั้งดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ จึงมีความเชื่อว่าการบูชาเทพเจ้า การประกอบพิธีกรรม และการถือศีลอดในวันนี้ สามารถส่งเสริมความมั่งคั่งและความสุขได้

ด้วยเหตุนี้ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยจึงได้จัดพิธีสวดมนต์สัตสังฆ์พิเศษขึ้นในวันปูรณิมาของทุกเดือน ตั้งแต่เวลา 18.00 น. - 20.00 น. โดยมีการสวดคัมภีร์ภควัทคีตาครบทั้ง 18 อัธยาย ในวาระวันปูรณิมาแต่ละเดือน สมาคมฯ เปิดโอกาสให้ศาสนิกชนสามารถร่วมเป็นเจ้าภาพในการสวดมนต์ รวมถึงร่วมสนับสนุนการจัดพิธีสัตสังฆ์ โดยมีลำดับขั้นตอนของพิธีเช่นเดียวกับพิธีสัตสังฆ์ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกวันเสาร์ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ตาราง 4 กำหนดการจัดงานวันปูรณิมาในแต่ละเดือน ปีพุทธศักราช 2567

ลำดับ	วันที่	ชื่อปูรณิมา	วันเพ็ญ
1	25 มกราคม 2567	ปาวษะ ปูรณิมา Paush Purnima	วันเพ็ญในเดือนปาวษะ
2	24 กุมภาพันธ์ 2567	มาฆะ ปูรณิมา Magha Purnima	วันเพ็ญในเดือนมาฆะ
3	25 มีนาคม 2567	ผาลคูนะ ปูรณิมา Phalguna Purnima	วันเพ็ญในเดือนผาลคูนะ
4	23 เมษายน 2567	ไชตระ ปูรณิมา Chaitra Purnima	วันเพ็ญในเดือนไชตระ
5	23 พฤษภาคม 2567	ไวศาขะ ปูรณิมา Vaishakha Purnima	วันเพ็ญในเดือนไวศาขะ
6	21 มิถุนายน 2567	ชเยษฐะ ปูรณิมา Jyestha Purnima	วันเพ็ญในเดือนชเยษฐะ
7	21 กรกฎาคม 2567	อาษาฒะ ปูรณิมา Ashadha Purnima	วันเพ็ญในเดือนอาษาฒะ
8	19 สิงหาคม 2567	ศราวณะ ปูรณิมา Shravana Purnima	วันเพ็ญในเดือนศราวณะ
9	18 กันยายน 2567	ภัทรปทะ ปูรณิมา Bhadrapada Purnima	วันเพ็ญในเดือนภัทรปทะ
10	17 ตุลาคม 2567	ศารท ปูรณิมา	วันเพ็ญในฤดูศารท

ลำดับ	วันที่	ชื่อปูรณิมา	วันเพ็ญ
		Sharad Purnima	
11	15 พฤศจิกายน 2567	การติก ปูรณิมา Kartik Purnima	วันเพ็ญในเดือนการติก
12	15 ธันวาคม 2567	มรรคะศีรษะ ปูรณิมา Margashirsha Purnima	วันเพ็ญในเดือนมรรคะศีรษะ

งานประจำปีของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยมีการจัดงานประจำปีต่าง ๆ ตามประเพณีของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยในปี พ.ศ. 2567 สมาคมฯ ได้กำหนดจัดงานประจำปีที่สำคัญจำนวน 7 งาน ดังนี้

1. วัน/งานคุรุ ปูรณิมา (Guru Purnima) จัดขึ้นในวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2567 ซึ่งตรงกับวันพระจันทร์เต็มดวง ถือเป็นวันสำคัญสำหรับการแสดงความเคารพและการบูชาครูอาจารย์ในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู นอกจากนี้ ยังเป็นวันครบรอบวันเกิดของพระเวทวยาส (Veda Vyasa) หรือฤๅษีกฤษณะไทวปายนะ (Krishna Dvaipayana) ผู้แต่งมหากาพย์มหาภารตะ ในวันนี้ยังมีการบูชาคุรุสำคัญอื่นๆ ในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เช่น สังกราจารย์ (Shankaracharya) ศรีมัทวาจารย์ (Sri Madhvacharya) และศรีรามานุจาจารย์ (Sri Ramanujacharya) เป็นต้น

ในบริบทของศาสนาพุทธ วันคุรุ ปูรณิมามีความเชื่อมโยงกับวันอาสาฬหบูชา ซึ่งเป็นวันที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงปฐมเทศนาแก่พระปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 ได้แก่ พระโกณฑัญญะ พระวัปปะ พระภัททิยะ พระมหานามะ และพระอัสสชิ ณ ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน เมืองสารนาถ รัฐอุตตรประเทศ

2. วัน/งานกฤษณชนมาษฏมี (Krishna Janmashtami) หรือกฤษณะจันมาสตามิ จัดขึ้นในวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ.2567 เพื่อเฉลิมฉลองวันประสูติของพระกฤษณะ ซึ่งตรงกับวันอัษฏมี (แปดค่ำ) ของกฤษณะปักษ์ (ข้างแรม) ในเดือนภัทรปท (Bhadrapada) ตามปฏิทินจันทรคติฮินดู โดยทั่วไป ชาวฮินดูจะถือศีลอดเป็นเวลาหนึ่งวันก่อนถึงวันงาน ตั้งแต่ช่วงเช้าจนถึงเที่ยงคืน เพื่อเป็นการแสดงความศรัทธา ในวันงานจะมีการประกอบพิธีกรรมสวดมนต์และอ่านบทสรรเสริญที่เกี่ยวข้องกับพระประวัติและคำสอนของพระกฤษณะ

3. วัน/งานคเณศจตุรถี (Ganesh Chaturthi) จัดขึ้นในวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ.2567 เพื่อเฉลิมฉลองวันคล้ายวันประสูติของพระพิฆเนศ โดยมีความเชื่อว่าพระองค์จะเสด็จลงมาสู่โลกมนุษย์เพื่อประทานพรและสิริมงคลอันสูงสุดแก่ผู้ที่มีศรัทธา เทศกาลนี้มีการประกอบพิธีกรรมบูชาและการเฉลิมฉลองอย่างกว้างขวางทั่วประเทศอินเดียและในชุมชนชาวฮินดูทั่วโลก ในช่วงเทศกาลจะมีการสร้างเทวรูปพระพิฆเนศในหลากหลายขนาดเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรมบูชา จากนั้นจะมีการจัดขบวนแห่เทวรูปไปตามท้องถนนและมุ่งหน้าไปยังแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ผู้มีความศรัทธาจะเข้าร่วมในขบวนแห่ ซึ่งมักจะไปสิ้นสุด ณ แม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ เช่น แม่น้ำคงคา (Ganga) แม่น้ำสรัสวตี (Saraswati) เป็นต้น เพื่อประกอบพิธีวิสารชัน (Visarjan) หรือการอัญเชิญเทวรูปกลับสู่สายน้ำหรือทะเล

4. วัน/งานนวราตรี (Navaratri) จัดขึ้นวันที่ 11 ตุลาคม 2567 คำว่านวราตรีเป็นคำภาษาฮินดี ซึ่งคำว่า นว แปลว่า เก้า ราตรี แปลว่า กลางคืน หมายถึง เก้าคืน เทศกาลนวราตรีจะเป็นช่วงเวลาที่ศาสนิกชนฮินดูจะทำการบูชาพระแม่ทุรคา โดยมีการทำพิธี 9 วัน โดยในแต่ละวันจะทำการบูชาแต่ละปางซึ่งมีอยู่ทั้งหมด 9 ปางและตามธรรมเนียมจะมีการใส่เสื้อผ้าสีต่าง ๆ ประจำวัน โดยแต่มีรายลละเอียดดังนี้

วันที่ 1 ไศลบุตรี (Shailaputri) เริ่มต้นเทศกาลนวราตรี ด้วยการบูชาพระแม่ปางไศลบุตรี แปลว่าธิดาแห่งขุนเขา ในร่างอวตารนี้เธอเป็นบุตรีของกษัตริย์แห่งเทือกเขาหิมาลายา พระแม่ไศลบุตรีทรงขี่วัวกระทิง มือขวาถือตรีศูลมือซ้ายถือดอกบัว มีการประกอบพิธีกรรมเรียกว่า กัฏฐาปานะ สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีส้ม แสดงถึงพลังและความสุข

วันที่ 2 พรหมจารินี (Brahmachari) พระแม่ปางพรหมจารินี เทพธิดาผู้อุทิศตนแห่งการเรียนรู้ ความสงบสุข ความจงรักภักดี พระแม่พรหมจารินีนุ่งห่มเสื้อผ้าสีขาว มือขวาถือจาปามาลาหรือสายประคำอธิษฐาน มือซ้ายถือคามานดัลหรือหม้อน้ำรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า

วันที่ 3 จันทรากันตา (Chandraghanta) พระแม่ปางจันทรากันตา เป็นร่างอวตารของพระแม่ทุรคาช่วงวิวาห์กับพระศิวะ พระแม่จันทรากันตามีสิริโฉมงดงามและกล้าหาญ ทรงประทับบนหลังเสือโคร่ง มีสัญลักษณ์พระจันครึ่งดวงบนหน้าผาก (ตาที่สาม) มีมือ 10 มือ ทรงถืออาวุธหลากหลายชนิด สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีแดง แสดงถึงความงดงามและความกล้าหาญ

วันที่ 4 กูษามาณฑา (Kushmanda) พระแม่ปางกูษามาณฑา เป็นอวตารที่สร้างจักรวาลด้วยการหัวเราะเพียงครั้งเดียวและเป็นปางเดียวที่แสดงออกถึงความสุข ทรงอาศัยอยู่ภายในดวงอาทิตย์และสร้างจักรวาลโดยให้แสงสว่างและพลังงานแก่จักรวาล พระแม่กูษามาณฑา

ประทับบนหลังเสือ มีแขน 8 แขน สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีน้ำเงิน แสดงถึงความมั่งคั่งและการมีสุขภาพที่ดี

วันที่ 5 สกันทมาตา (Skandamata) พระแม่ปางสกันทมาตา เป็นอวตารของพระแม่ทุรคาในภาพลักษณ์พระมารดาของพระสกันทะ (เทพเจ้าแห่งสงคราม) ลูกชายของพระอิสวระและเป็นน้องชายของพระพิฆเนศ พระแม่สกันทมาตาประทับบนหลังสิงโต มีแขน 4 แขน ทรงถือดอกบัวไว้ 2 มือ และมือขวาอุ้มพระสกันทะไว้ มือซ้ายทรงทำมืออภัยมุทรา สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีเหลือง แสดงถึงความสุขและความสว่าง

วันที่ 6 กาตญายนี (Katyayani) พระแม่ปางกาตญายนี เป็นร่างอวตารของพระแม่ทุรคาที่แปลงกายต่อสู้และทำลายปีศาจมหิศสุระ เป็นอวตารที่ดุและรุนแรงที่สุด ขนานนามว่าเทพธิดาแห่งนักรบ ทรงประทับบนสิงโตมีชื่อว่าสีหะพานาราช มือขวาทำมืออภัยมุทรา มือซ้ายถือดาบ มือขวาบนทำมือวราทามุทรา และมือซ้ายบนถือดอกบัว พระแม่กาตญายนีมีอีกชื่อเรียกหนึ่งว่า “พระแม่มหิษาสุรมรรทินี” ซึ่งแปลว่าผู้สังหารมหิษาสูร ทรงมี 10 มือ ถือ จักรสังข์ ดาบ คทา ธนู ลูกศร งู ดอกบัว ถาดไฟ และตรีศูล สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีเขียว แสดงถึงการเริ่มต้นและการเติบโตใหม่

วันที่ 7 กาลาราตรี (Kalaratri) พระแม่ปางกาลาราตรี หรือที่เราเรียกกันสั้น ๆ ว่าพระแม่กาลี เป็นร่างอวตารที่ดุร้ายที่สุดของพระแม่ทุรคา เป็นตัวแทนของการปกป้องสิ่งชั่วร้าย ขจัดปัญหาทั้งหมดทั้งมวล พระแม่กาลีทรงมีพระกายสีดำ ผมกระเซิง ประทับบนลา มีเครื่องประดับเป็นหัวกะโหลก มือขวาล่างทำมือวรทามุทรา มือขวาบนทำมืออภัยมุทรา มือซ้ายบนทรงถือดาบ มือซ้ายล่างทรงถือวัชระ สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีเทา แสดงถึงความแข็งแกร่งและการเปลี่ยนแปลง

วันที่ 8 มหาเการี (Mahagauri) พระแม่ปางมหาเการี แปลว่า สว่าง ผู้มีผิวพรรณงดงามผุดผ่อง สมบูรณ์แบบ พระแม่มหาเการี เป็นสัญลักษณ์ตัวแทนของพระคุณ การชำระบาปและความดี ทรงประทับบนหลังวัว มือขวาบนถือตรีศูล มือขวาล่างทรงทำมืออภัยมุทรา มือซ้ายบนทำมือวรทามุทรา และมือซ้ายล่างทรงถือกลองบัณเฑาะ สีเสื้อผ้าประจำวัน คือ สีม่วง แสดงถึงความพลังแห่งสติปัญญาและความสงบสุข

วันที่ 9 สิทธิธาตรี (Sidhidhatri) พระแม่ปางสิทธิทาตรี เป็นเทพธิดาที่รวบรวมทั้งแปดสิทธิหรือพลังเหนือธรรมชาติไว้ด้วยกัน เทศกาลนวราตรีจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างว่า นวมิ เป็นช่วงที่ผู้ศรัทธาสวดอ้อนวอนต่อพระแม่สิทธิทาตรี พระแม่สิทธิทาตรีประทับอยู่บนดอกบัว มือขวาบนถือจักร มือขวาล่างถือคทา มือซ้ายบนถือสังข์ พระมือซ้ายล่างถือดอกบัว สีเสื้อผ้าประจำวันจะมีการ

สวมใส่ชุดเขียวขนนกเป็ดน้ำหรือสีเขียวแกมน้ำเงิน ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นสัญลักษณ์ของการเติมเต็มความปรารถนาของผู้ศรัทธา

ในช่วงนวราตรีนี้คนส่วนใหญ่จะทำการถือศีล นั่งสมาธิ สวดมนตร์ และประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ซึ่งจะนำความสุขมาให้แก่ผู้ประกอบกิจกรรมหล่านั้น และจะสิ้นสุดในวันที่สิบ ซึ่งเรียกกันว่าวันทศหะราหรือวิชัยทศมี อันเป็นสิ้นสุดสงครามระหว่างพระรามและทศกัณฑ์ด้วยซึ่งพระรามได้สังหารทศกัณฑ์ในวันนั้น

5. วัน/งานศารท ปูรณิมา (Sharad Purnima) หรือศรทปูรณิมา จัดขึ้นในวันที่ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2568 ซึ่งตรงกับวันพระจันทร์เต็มดวง เป็นเทศกาลบูชาพระกฤษณะ โดยมีความเชื่อว่าเป็นคืนที่พระกฤษณะทรงร่ายรำกับเหล่านางโคปี (Gopis) ในพิธีราสลีลา (Rasa Lila) ตามความเชื่อแสงจันทร์ในคืนนี้มีพลังพิเศษ การได้รับแสงจันทร์ในคืนนี้เชื่อว่าจะส่งผลดีต่อสุขภาพกายและจิตใจ ผู้คนจะประกอบพิธีสวดมนต์และถือศีลอดในวันนี้

ในเช้าวันถัดมา จะมีการรับประทานข้าวคีร์ (Kheer) หรือข้าวมธุปายาส ซึ่งเป็นอาหารที่ทำจากข้าวที่ต้มในนมสด ปรุงรสด้วยน้ำตาล เครื่องเทศ (เช่น กระวานและหญ้าฝรั่น) ถั่ว และธัญพืชต่าง ๆ โดยจะมีการนำข้าวคีร์นี้ไปวางไว้ภายใต้แสงจันทร์เป็นเวลาอย่างน้อย 2 ชั่วโมง หรือตลอดทั้งคืน เพื่อให้ข้าวคีร์ได้รับพลังจากดวงจันทร์ เชื่อกันว่าข้าวคีร์ที่ผ่านพิธีนี้จะช่วยปรับสมดุลพลังงานในร่างกาย ส่งเสริมสุขภาพกายและจิตใจให้แจ่มใสขึ้น

6. วัน/งานคาร์ติกา ปูรณิมา (Karthika Purnima) จัดขึ้นในวันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2567 ซึ่งตรงกับวันเพ็ญขึ้น 15 ค่ำของเดือนการติก (Kartik) ตามปฏิทินจันทรคติฮินดู (ประมาณเดือนพฤศจิกายน - ธันวาคมตามปฏิทินสุริยคติ) และถือเป็นเดือนที่มีความศักดิ์สิทธิ์ที่สุดในรอบปี เทศกาลนี้เป็นการเฉลิมฉลองชัยชนะของพระศิวะ ที่ทรงมีต่ออสูรนามว่า ตรีปุราสูร (Tripurasura) ซึ่งประกอบด้วยอสูรสามตน ได้แก่ วิทยุนมาลี (Vidyunmali) ตารกักษะ (Tarakaksha) และวีรยาวัน (Viryavan) นอกจากนี้ ยังเป็นการเฉลิมฉลองเพื่อเป็นเกียรติแด่พระวิษณุ ในอวตารแรกของพระองค์ คือ มัตสยะ (Matsya) ซึ่งมีรูปลักษณ์เป็นปลาขนาดใหญ่ และได้ให้ความช่วยเหลือพระไววัสวัตมนู (Vaivasvata Manu)

7. วัน/งานคีตา ชยันติ (Geeta Jayanti) จัดขึ้นประมาณวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2567 เพื่อเป็นการรำลึกถึงวันที่พระกฤษณะทรงประทานพระธรรมเทศนาอันศักดิ์สิทธิ์แห่งภควัทคีตาแก่อรชุนในสมรภูมิรบ ณ ทุ่งกุรุเกษตร (Kurukshetra) โดยพระกฤษณะทรงให้โอวาทแก่อรชุนที่ลังเลที่

จะต่อสู้กับเครือญาติและครูอาจารย์ของตน โดยทรงเน้นย้ำถึงความสำคัญของหน้าที่ (Dharma) ว่าอรชุนควรปฏิบัติหน้าที่ของตนในฐานะนักรบเพื่อรักษาความถูกต้องและขจัดความอยุติธรรม ดังปรากฏในพระดำรัสที่ว่า "การรักษาหน้าที่คือธรรมอันสูงสุด" วันคีตา ชยันติ ถือเป็นงานสำคัญของสมาคมฯ ซึ่งจะมีการจัดกิจกรรมเป็นระยะเวลา 18 วัน ในช่วงเดือนพฤศจิกายนถึงธันวาคม โดยจะมีการสวดคัมภีร์ภควัทคีตาวันละ 1 อัธยาย จนครบทั้ง 18 อัธยาย ในปี พ.ศ. 2567 เริ่มตั้งแต่วันที่ 14 พฤศจิกายน ถึงวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ.2567 (วันดังกล่าวอาจมีการเปลี่ยนแปลงในแต่ละปี) ในระหว่างพิธี จะมีการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตันเป็นประจำทุกเย็น

คัมภีร์ภควัทคีตา

ภาพประกอบ 37 คัมภีร์ภควัทคีตา

ที่มา : https://th.wikipedia.org (สืบค้นวันที่ 17 มีนาคม 2567)

พิธีสัตสังฆ์ของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีช่วงหนึ่งที่เป็นส่วนสำคัญของพิธีกรรมสัตสังฆ์ คือการสวดมนตร์ภควัทคีตาพร้อมกัน และผู้ทำพิธีจะพูดเกี่ยวกับเนื้อหาของภควัทคีตาวันละ 1 โศลก พร้อมชี้แนะแนวทางการดำเนินชีวิตตามโศลกนั้น ๆ ภควัทคีตา (สันสกฤต: **भगवद्गीता**, อ่านว่า "พะ-คะ-วัด-คี-ตา) เป็นชื่อคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาฮินดู

โดยเฉพาะสำหรับนิกายไวษณพหรือผู้ที่ยกย่องพระวิษณุเป็นพระเจ้าสูงสุด ชื่อคัมภีร์ ภควัทคีตา (ภควตฺ + คีตา) แปลว่า บทเพลง (หรือลำนำ) แห่งพระผู้เป็นเจ้า ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา (2558) ได้กล่าวถึงเนื้อหาของคัมภีร์ภควัทคีตาว่า

“คัมภีร์นี้เพียงบทสนทนาโต้ตอบระหว่างบุคคล 2 คน ที่แทรกเข้ามาในบรรพที่ 6 (ภีษมบรรพ) แห่งมหากาพย์มหาภารตะ ฝ่ายที่ถามปัญหาคือพระอรชุน เจ้าชายฝ่ายปาณฑพแห่งจันทรวงศ์ซึ่งเป็นผู้นำกองทัพใหญ่มาทำสงครามแย่งชิงเมืองหัสตินาปุระจากฝ่ายเการพแห่งจันทรวงศ์เช่นเดียวกัน ซึ่งมีเจ้าชายทุรโยธน์และกองทัพพันธมิตรมากมายเป็นศัตรูคู่สงครามด้วย ฝ่ายที่ตอบปัญหาทั้งหมดและเป็นผู้อธิบายตลอดทั้งเรื่องก็คือพระกฤษณะ ซึ่งเป็นพระญาติฝ่ายราชสกุลจันทรวงศ์ สาขายาทพ ในขณะที่ตอบปัญหาอันล้ำลึกดังกล่าวนั้น พระกฤษณะกำลังทำหน้าที่เป็นสารถีขับรถศึกให้พระอรชุน บทสนทนาโต้ตอบนี้ถ่ายทอดออกมาโดยสญชัย ผู้เป็นเสวกามาตย์ของพระเจ้าธฤตราษฎร์ พระราชาพระเนตรบอดแห่งเมืองหัสตินาปุระ โดยมหาฤาษีวยาสหรือพระฤาษีกฤษณไทวปายนเป็นผู้ให้ตาทิพย์แก่สญชัย เพื่อแลเห็นเหตุการณ์รบพุ่งในมหาสงครามครั้งนั้นอย่างแจ่มแจ้งทั้ง ๆ ที่นั่งอยู่ในพระราชวัง และคอยกราบทูลพระเจ้าธฤตราษฎร์ให้ทราบการเคลื่อนไหวทุกขณะในสมรภูมิ คัมภีร์ภควัทคีตา แบ่งออกเป็นตอน ๆ เรียกว่า อัธยาย รวมทั้งสิ้น 18 อัธยาย”

นอกจากนี้ วิรินทร์พร เอื้ออนันต์ (2566, 14 มีนาคม) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาและความสำคัญของคัมภีร์ภควัทคีตา และการเผยแผ่คำสอนของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจในประเทศไทย สรุปได้ว่า

คัมภีร์ภควัทคีตา เป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ที่มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 5,000 ปี โดยเชื่อกันว่าอุบัติขึ้นก่อนเหตุการณ์สงครามมหาภารตะอันยิ่งใหญ่ และได้รับการบันทึกไว้ในรูปของมหากาพย์ ซึ่งชาวอินเดียส่วนใหญ่นับถือว่าเป็นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง โดยมีสถานที่สำคัญที่อ้างอิงถึงปรากฏอยู่ คัมภีร์นี้ถือกำเนิดขึ้นในบริบทของสงครามมหาภารตะ ในขณะที่กองทัพทั้งสองฝ่ายกำลังเผชิญหน้ากันในสนามรบ อรชุน กษัตริย์และนักรบผู้ยิ่งใหญ่แห่งฝ่ายปาณฑพ เกิดความสับสนและขัดแย้งในจิตใจระหว่างหน้าที่ในฐานะกษัตริย์นักรบกับการต้องต่อสู้กับญาติพี่น้องของตนเอง อรชุนตระหนักถึงความไม่ถูกต้องของการฆ่าญาติเพื่อแย่งชิงบัลลังก์และสำนึกผิดถึงผลกระทบอันร้ายแรงที่จะตามมา ซึ่งผู้ที่เขาต้องต่อสู้ด้วยนั้นล้วนเป็นญาติของตนเอง อย่างไรก็ตาม ก่อนหน้านี้อรชุนไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากต้องทำสงครามเพื่อรักษาความยุติธรรมและผลประโยชน์ของส่วนรวม ในช่วงเวลาที่อรชุนเกิดความท้อแท้ พระกฤษณะ ซึ่งทรง

เป็นสารถีผู้ขับรถม้าศึกให้กับอรชุน ได้ประทานคำชี้แนะและสนทนาธรรมกับอรชุน ซึ่งการถามตอบในครั้งนั้นได้กลายเป็นคัมภีร์ภควัทคีตาอันศักดิ์สิทธิ์

คำว่า “ภควัทคีตา” มีความหมายว่า บทเพลงแห่งพระผู้เป็นเจ้า หรือ สังคีต เพื่อเป็นการยกย่องความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ของคัมภีร์นี้ บางครั้งจึงมีการเติมคำว่า “ศรี” นำหน้ากลายเป็น “ศรีมัทภควัทคีตา” ซึ่งในประเทศไทยก็มีการใช้คำว่าศรีนำหน้าเช่นกัน ความงดงามประการหนึ่งของคัมภีร์ภควัทคีตาคือ ความสั้นกระชับ โดยมีจำนวนโศลกเพียง 700 โศลก แต่สามารถอธิบายหลักธรรมและสัจธรรมอันลึกซึ้งเกี่ยวกับทุกสิ่งในจักรวาลได้อย่างครอบคลุม ผู้ศึกษาจึงจำเป็นต้องอ่านและพิจารณาเนื้อหาซ้ำแล้วซ้ำเล่าเพื่อให้เกิดปัญญาและความเข้าใจอย่างแท้จริง นอกจากนี้ โศลกทั้ง 700 โศลกที่ได้รับการบันทึกไว้เมื่อกว่า 5,000 ปีที่แล้ว ยังคงมีเนื้อหาและความหมายเดิมไม่เปลี่ยนแปลง ซึ่งถือเป็นลักษณะพิเศษที่โดดเด่นของคัมภีร์นี้ บทบาทสำคัญของคัมภีร์ภควัทคีตาคือ การที่เนื้อหาในคัมภีร์นั้นบริสุทธิ์ ปราศจากการปรุงแต่งด้วยความคิดเห็นส่วนตัวของมนุษย์ ซึ่งท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ได้อุทิศชีวิตของท่านเพื่อช่วยให้มนุษย์หลุดพ้นจากความทุกข์และการแบ่งแยก โดยการเผยแผ่คำสอนในคัมภีร์นี้อย่างจริงจัง แม้ในยุคสมัยที่การเผยแผ่ธรรมะยังไม่สะดวกสบายเท่าปัจจุบันที่มีสื่อสังคมออนไลน์ต่าง ๆ

ในพิธีสัตสังฆ์ของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีการเน้นย้ำถึงความสำคัญของการสวดคัมภีร์ภควัทคีตา โดยคัมภีร์นี้มีทั้งหมด 18 อัธยาย ซึ่งอัธยายที่ 12 ถือเป็นอัธยายที่สั้นที่สุด มีจำนวน 20 โศลก และมีลักษณะเป็นโศลกสั้น ๆ คล้ายกับกลอนสี่ ในขณะที่อัธยายที่ 15 ก็มีจำนวน 20 โศลกเช่นกัน แต่มีความยาวมากกว่าอัธยายที่ 12 เนื่องจากมีโครงฉันท์ที่ยาวขึ้น อย่างไรก็ตาม อัธยายที่ 12 ได้รับการยกย่องว่าเป็นหัวใจสำคัญของคัมภีร์ภควัทคีตา โดยเชื่อว่าจะช่วยให้ผู้ศึกษาเข้าถึงและเข้าใจคำสอนอื่น ๆ ในบทอื่น ๆ ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

คัมภีร์ภควัทคีตา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมหากาพย์มหาภารตะ ปรากฏแทรกอยู่ในบรรพที่ 6 (ภีษมะบรรพ) คัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์นี้ประพันธ์เป็นโศลกภาษาสันสกฤตจำนวน 700 โศลก แบ่งออกเป็น 18 อัธยาย ซึ่งสุภาพร เจริญเศรษฐศิลป์ (2565) ได้ศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการเตรียมตัวตายตามแนวทางภควัทคีตา และได้กล่าวถึงสาระสำคัญของแต่ละอัธยายสรุปไว้ดังนี้

อัธยายที่ 1 อรชุนวิษาทโยคะ (Arjuna Vishada Yoga) บรรยายฉากก่อนเริ่มสงครามที่อรชุนเห็นญาติมิตรในกองทัพฝ่ายตรงข้าม ทำให้เกิดความท้อแท้ สับสน และปฏิเสธที่จะสู้รบ

อัธยายที่ 2 สางขยโยคะ (Sankhya Yoga) พระกฤษณะเริ่มสอนปรัชญาสางขย อธิบายธรรมชาติอันเป็นนิรันดร์ของวิญญาณ และหน้าที่ตามธรรม (Dharma) ของมนุษย์ รวมถึงหลักการของกรรมโยคะและชญานโยคะ

อัธยายที่ 3 กรรมโยคะ (Karma Yoga) อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับกรรมโยคะ เน้นย้ำว่าการหลีกเลี่ยงการกระทำไม่ใช่คำตอบ แต่สิ่งที่สำคัญคือการปฏิบัติหน้าที่โดยปล่อยวางผลของกรรม

อัธยายที่ 4 ชญานกรรมสันยาสโยคะ (Jnana Karma Sanyasa Yoga) ขยายความเรื่องหนทางแห่งการกระทำและความรู้ กล่าวถึง varnashrama dharma และแนวคิดเรื่องอวตารของพระเจ้า

อัธยายที่ 5 กรรมสันยาสโยคะ (Karma-Sanyasa Yoga) อธิบายการรวมกับพระเจ้าด้วยการละผลแห่งการกระทำ เปรียบเทียบหลักการสละกรรมกับการประกอบกรรม และโต้แย้งการตีความที่คับแคบของการเป็นสันยาสี

อัธยายที่ 6 ธยานโยคะ (Dhyana Yoga) สอนหลักการทำสมาธิภาวนาสำหรับผู้ที่ควบคุมจิตได้ เพื่อบรรลุเป้าหมายสูงสุด และกล่าวว่าผู้มีศรัทธาและบูชาพระเจ้าอย่างอิ่มเอิบย่อมเป็นเลิศกว่าโยคีทั้งหลาย

อัธยายที่ 7 ชญานโยคะ (Jnana Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งชญานหรือหนทางแห่งปัญญา อธิบายถึงความรู้สูงสุดเกี่ยวกับธรรมชาติและลักษณะของพระเจ้า ผู้ที่พึ่งพิงในพระเจ้าจะข้ามพ้นมายา และผู้ที่เห็นพระเจ้าในทุกสิ่งย่อมเห็นพระเจ้าแม้ยามตาย

อัธยายที่ 8 อักษรพรหมโยคะ (Aksara Brahma Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งพรหมันอมตะ อธิบายว่าธรรมชาติสูงสุดของพระองค์คือพรหมันอมตะ และพระองค์สถิตอยู่ในทุกสรรพสิ่ง ผู้ที่ระลึกถึงพระเจ้าขณะตายย่อมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระองค์และเข้าสู่สภาวะนิรันดร์

อัธยายที่ 9 ราชวิทยาราชคุหฺยโยคะ (Rajavidya Rajaguhya Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งยอดความรู้และความลับสูงสุด พระกฤษณะสอนว่าพระองค์อยู่ทุกหนแห่งและในทุกสิ่ง แต่ก็อยู่เหนือทุกสิ่ง ผู้ที่วางจิตมั่นและภักดีต่อพระองค์ย่อมเข้าถึงพระองค์ได้โดยง่าย

อัธยายที่ 10 วิภูติโยคะ (Vibhuti Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งการปรากฏสำแดงของพระเจ้า อธิบายว่าพระองค์เป็นมูลเหตุของทุกสิ่ง และปรากฏในลักษณะอันหลากหลายในธรรมชาติ รวมถึงการปรากฏสำแดงที่สำคัญในทุกสรรพชีวิต

อัธยายที่ 11 วิศวรูปทรรศนโยคะ (Vishvarupa Darshana Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งการเห็นวิศวรูปหรือรูปกายจักรวาล อรชุนต้องการเห็นรูปทิพย์ของพระกฤษณะ จึงได้รับประทานตาทิพย์และได้เห็นจักรวาลทั้งหมดอยู่ในพระองค์ รวมถึงอานุภาพอันยิ่งใหญ่ของพระเจ้า

อัธยายที่ 12 ภักติโยคะ (Bhakti Yoga) ว่าด้วยหนทางแห่งภักดีหรือการรวมกับพระเจ้าด้วยการอุทิศตน พระกฤษณะยกย่องหนทางแห่งความรักและความศรัทธาในพระเจ้าว่าเป็นหนทางที่มนุษย์บรรลุความหลุดพ้นได้ง่ายกว่าการบูชาพระเจ้าที่ไร้รูปร่าง

อัธยายที่ 13 เกษตรเกษตรชญวิภาคโยคะ (Kshetra Kshetrajna Vibhaga Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งการรวมกับพระเจ้าด้วยปัญญา รู้ความแตกต่างระหว่างเกษตร (ร่างกาย/โลกวัตถุ) และผู้รู้เกษตร (จิตวิญญาณ) ผู้ที่เข้าใจความแตกต่างนี้และสามารถหลุดพ้นจากธรรมชาติได้ย่อมเข้าถึงปรมาตมัน

อัธยายที่ 14 คุณตรัยวิภาคโยคะ (Gunatraya Vibhaga Yoga) ว่าด้วยหลักการจำแนกคุณทั้งสามในธรรมชาติ (สัตตวะ รชะ ตมัส) และการก้าวข้ามคุณทั้งสามเพื่อรวมกับพระเจ้า ผู้ที่ก้าวพ้นคุณทั้งสามและมีจิตตั้งมั่นในพระเจ้าย่อมหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิด

อัธยายที่ 15 ปุรุโษตตมโยคะ (Purushottama Yoga): ว่าด้วยหลักแห่งบุรุษผู้ประเสริฐสุดหรือการรวมกับปรมาตมัน อธิบายว่าธรรมชาติของพระเจ้านั้นอยู่เหนือร่างกายและอยู่เหนืออาตมันในทุกชีวิต

อัธยายที่ 16 ไทวาสุรสัมปัทวิภาคโยคะ (Daivasura Sampad Vibhaga Yoga) ว่าด้วยหลักการแบ่งแยกคุณสมบัติแบบเทพ (ประเสริฐ) กับแบบอสูร (ชั่วร้าย) อธิบายถึงคุณสมบัติและลักษณะนิสัยสองแบบที่นำไปสู่ความสุขหรือความทุกข์

อัธยายที่ 17 ศรัทธาตรัยวิภาคโยคะ (Shraddhatraya Vibhaga Yoga) ว่าด้วยหลักแห่งการจำแนกศรัทธาสามประการ เน้นย้ำความสำคัญของศรัทธาและอธิบายลักษณะของศรัทธา การกระทำ การบูชา การให้ทาน และนิสัยการกินตามคุณทั้งสาม

อัธยายที่ 18 โมกษะสันยาสโยคะ (Moksha Sanyasa Yoga) เป็นบทสรุปคำสอนทั้งหมด ว่าด้วยหลักการรวมกับพระเจ้าด้วยการละวางและการหลุดพ้น อธิบายความหมายของการละวาง การปฏิบัติตามหน้าที่โดยไม่หวังผล และการภักดีต่อพระเจ้าอย่างสุดหัวใจ ซึ่งเป็นหนทางสู่ความสงบและการหลุดพ้น

สรุปได้ว่า พิธีสัตสังฆ์ของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยให้ความสำคัญกับการสวดภควัทคีตา ซึ่งเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูที่มีความหมายว่า “บทเพลงแห่งพระผู้เป็นเจ้า” โดยในพิธีจะมีการกล่าวถึงเนื้อหาของภควัทคีตาวันละหนึ่งโศลกพร้อมชี้แนะแนวทางการดำเนินชีวิต คัมภีร์นี้มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 5,000 ปี เป็นบทสนทนาระหว่างพระอรชุนและพระกฤษณะในมหากาพย์มหาภารตะ ซึ่งพระกฤษณะได้ทรงให้คำแนะนำและปรัชญาอันลึกซึ้งเกี่ยวกับหน้าที่ ธรรมะ การกระทำ และการเข้าถึงความหลุดพ้น โดยเนื้อหาแบ่งออกเป็น 18 อัธยาย ครอบคลุมตั้งแต่ความท้อแท้ของอรชุนไปจนถึงการเปิดเผยพระรูปอันศักดิ์สิทธิ์และการเน้นย้ำความสำคัญของความภักดีต่อพระเจ้า ซึ่งคำสอนเหล่านี้ยังคงมีความสำคัญและถูกนำมาใช้เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตของผู้คนมาจนถึงปัจจุบัน ดังที่ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้นำมาเผยแผ่ในประเทศไทย

1.2 องค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

การศึกษาองค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยอธิบายถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เป็นพื้นฐานสำคัญของดนตรีที่ปรากฏและใช้ในการประกอบพิธีกรรม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยจะจำแนกและนำเสนอรายละเอียดในแต่ละด้าน ได้แก่ ภชัน กีรตัน นักดนตรี ชุดแต่งกายนักดนตรี เครื่องดนตรีหลักที่ใช้และวิธีการบรรเลง รูปแบบการจัดวงดนตรี ตาละ (ระบบจังหวะ) สวระ (โน้ต) สัปตะกะ (ช่วงเสียง) ถาต (บันไดเสียง) ราคะ (โครงสร้างทำนอง) ลยะ (ความเร็ว) บทเพลงที่ใช้ในการขับร้อง ลักษณะของการขับร้อง และเนื้อร้องของบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการสรรเสริญพระเจ้า ดังนี้

1.2.1 ภชัน กีรตัน

วงดนตรีของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีการบรรเลงและการขับร้องภชัน กีรตัน (Bhajan Kirtan) ทุกวันเวลา 18.00 น. – 19.00 น. เป็นการขับร้องและบรรเลงเพลงสรรเสริญพระเจ้า แท้จริงแล้ว คำว่า “ภชัน” และ “กีรตัน” จะมีลักษณะที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ภชันเป็นการขับร้องเดี่ยว ซึ่งอาจมีดนตรีประกอบหรือไม่ก็ได้ ในขณะที่กีรตันโดยทั่วไปจะมีการบรรเลง

ดนตรีประกอบและมักเป็นการขับร้องแบบกลุ่ม อย่างไรก็ตาม ในวัฒนธรรมอินเดียมักจะมีการใช้คำว่า “ภชัน กีรตัน” ควบคู่กัน ซึ่งเป็นที่เข้าใจโดยทั่วไปว่าหมายถึงการบรรเลงและการขับร้องเพลงเพื่อแสดงความศรัทธาต่อพระเจ้า

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยก็เรียกการบรรเลงสรรเสริญพระเจ้าว่า ภชัน หรือบางครั้งเรียกเต็ม ๆ ว่า ภชัน กีรตัน วิจัยเล่มนี้จึงใช้ทั้ง 2 คำนี้ ซึ่งหมายถึงการบรรเลงและการขับสรรเสริญพระเจ้าในพิธีสัตสังฆ์ การบรรเลงภชัน กีรตันคือการบรรเลงบทเพลงที่เกี่ยวกับพระเจ้าเพื่อให้ผู้ที่มาร่วมพิธีนั้นมีจิตใจสงบและรู้สึกใกล้ชิดเทพเจ้ามากที่สุด ราจีฟ ทริปาตี (2567, 17 มีนาคม) นักดนตรีสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย กล่าวถึงการบรรเลงภชัน กีรตัน ซึ่งสรุปได้ดังนี้

เพลงภชัน กีรตันถูกนำมาบรรเลงในฐานะการกล่อมเกลาจิตใจเบื้องต้น เพื่อให้ผู้เข้าร่วมพิธีสามารถปรับสภาวะทางอารมณ์และจิตใจให้พร้อมสำหรับการเข้าสู่ขั้นตอนพิธีกรรมหลัก หากผู้เข้าร่วมพิธีประสบกับความไม่สบายใจหรือความทุกข์อันเนื่องมาจากความเครียดในชีวิตประจำวัน การรับฟังบทเพลงภชัน กีรตันสามารถช่วยบรรเทาความขุ่นข้องหมองใจ ก่อให้เกิดความสงบในจิตใจ และเสริมสร้างความรู้สึกใกล้ชิดกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์

เนื้อหาของเพลงภชัน กีรตันส่วนใหญ่มักเป็นการเล่าเรื่องราวและสรรเสริญคุณลักษณะของเทพเจ้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระกฤษณะ ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงความศรัทธาและความภักดีในรูปแบบหนึ่ง นอกจากนี้ การขับร้องและรับฟังเพลงภชัน กีรตันยังถือเป็นวิถีทางในการปฏิบัติธรรมเพื่อมุ่งสู่การหลุดพ้น (Moksha) และเป็นช่องทางที่เข้าถึงเทพเจ้าได้โดยง่าย ก่อนที่จะเริ่มพิธีกรรมทางศาสนาอย่างเป็นทางการ

ในบางโอกาสที่การรวมกลุ่มปฏิบัติธรรมสัตสังฆ์ (Satsang) มีผู้เข้าร่วมน้อย นักดนตรีและผู้ประกอบพิธีกรรมจะยังคงดำเนินการบรรเลงเพลงภชัน กีรตันและประกอบพิธีกรรมตามปกติ โดยอาจมีการปรับลดทอนขั้นตอนให้มีความกระชับมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม จากการสังเกตพบว่าโดยทั่วไปแล้ว ผู้คนส่วนใหญ่มักจะเข้าร่วมพิธีกรรมที่สมาคมคีตาอาศรมในช่วงเย็นของวันเสาร์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากวัดอื่น ๆ ที่ไม่มีการประกอบพิธีกรรมในช่วงเวลาดังกล่าว

วงดนตรีของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการดำเนินทำนอง 1 ชิ้น ได้แก่ ฮาร์โมเนียม (Harmonium) และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองดอลัก (Dholak) และฉาบขนาดเล็ก (Kartals) ซึ่งใช้เพื่อควบคุมและรักษาจังหวะของการ

บรรเลง โดยทั่วไปจะมีนักร้องนำอย่างน้อยหนึ่งคน ซึ่งทำหน้าที่บรรเลงฉาบขนาดเล็ก (Kartals) ควบคู่ไปด้วย วงดนตรีนี้จะทำการบรรเลงในทุกงานพิธีหรือเทศกาลทางศาสนาที่จัดขึ้น เช่น เทศกาลนวราตรี ซึ่งมีการบูชาพระแม่ทุรคาหรือพระแม่อุมาเทวี เทศกาลมหาศิวราตรีที่มีการบูชาและเฉลิมฉลองพระศิวะ เนื่องในโอกาสที่ทรงเข้าพิธีวิวาห์กับพระปารวตี เทศกาลโฮลีหรือเทศกาลสาดสี และวันคุรุปูรณิมา นอกจากนี้ วงดนตรียังบรรเลงในงานพิธีมงคลต่าง ๆ เช่น พิธีสมรส พิธีทำบุญ พิธีถวายทาน และพิธีเฉลิมฉลองวาระครบรอบต่าง ๆ

สำหรับการขับร้องบทเพลงสรรเสริญพระเจ้าหรือบทเพลงภชัน กีรตัน จะเริ่มต้นด้วยเพลงบูชาพระพิฆเนศเสมอ เนื่องจากในความเชื่อของคนอินเดีย พระพิฆเนศทรงเป็นเทพเจ้าผู้ขจัดอุปสรรคทั้งปวง ทำให้การประกอบกิจการใด ๆ สามารถสำเร็จลุล่วงตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ หลังจากนั้นจะมีการบรรเลงเพลงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องและกล่าวถึงเทพเจ้าต่าง ๆ ที่ผู้คนเคารพนับถือ เช่น พระศิวะ พระกฤษณะ พระนางราธา พระแม่ทุรคาเทวี หนุมาน และพระพุทธเจ้า เป็นต้น

ภายหลังจากการบรรเลงเพลงบูชาพระพิฆเนศแล้ว ลำดับการบรรเลงเพลงในขั้นถัดไปจะไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัว โดยทั่วไปจะเลือกบรรเลงเพลงที่เป็นที่รู้จักและสามารถร้องตามได้โดยผู้เข้าร่วมพิธี หากเป็นงานพิธีที่มีความเฉพาะเจาะจง เช่น งานพระพิฆเนศ บทเพลงที่บรรเลงทั้งหมดจะเกี่ยวข้องกับพระพิฆเนศ ซึ่งอาจมีเนื้อหาที่หลากหลายทั้งในด้านการสรรเสริญและด้านความรื่นเริง โดยนักดนตรีจะเป็นผู้พิจารณาเลือกบทเพลงให้มีความเหมาะสมกับบริบทของงานและเลือกระดับเสียงที่นักร้องสามารถขับร้องได้อย่างสะดวก

ก่อนเริ่มการบรรเลง นักดนตรีจะทำการคัดเลือกบทเพลงและราคะ (Raga) ซึ่งเป็นระบบการจัดเรียงลำดับเสียงในดนตรีอินเดีย เพื่อใช้เป็นสื่อกลางในการนำพาผู้เข้าร่วมพิธีให้เข้าถึงสภาวะทางจิตวิญญาณที่ใกล้ชิดกับเทพเจ้าต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น ดนตรีจึงมีบทบาทสำคัญในการกล่อมเกลาจิตใจของผู้คนให้เกิดความสงบก่อนการเริ่มต้นพิธีกรรมทางศาสนาในแต่ละวัน

1.2.2 นักดนตรี

นักดนตรีที่สมาคมคีตาอาศรมส่วนใหญ่เป็นชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในสมาคมฯ และผู้ที่เข้าร่วมพิธีกรรมเป็นประจำ โดยผู้บรรเลงอาจมีการหมุนเวียนกันในแต่ละวัน ขึ้นอยู่กับความสามารถและความพร้อมในการเข้าร่วมบรรเลง ผู้บรรเลงดนตรีส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นนักดนตรีอาชีพ แต่เป็นการเรียนรู้และฝึกฝนด้วยตนเองจากการฟังและการสังเกต โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ได้แก่ กลองดอลักและคาร์ตัล สำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองนั้น

นายราจีฟ ทริปาตี เป็นผู้บรรเลงฮาร์โมเนียมเป็นหลัก หากนายทริปาตีไม่สามารถเข้าร่วมบรรเลงได้ในวันนั้นอาจมีการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบเพื่อประกอบการขับร้องเท่านั้น

นายราจีฟ ทริปาตีมีพื้นฐานการศึกษาด้านดนตรีในอดีตและปัจจุบันยังคงมีบทบาทในการบรรเลงดนตรีทั้งในวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และวงดนตรีที่บรรเลงเพลงป๊อปอินเดียในประเทศไทย

เส้นทางการเล่นดนตรีของนายราจีฟ ทริปาตี

นายราจีฟ ทริปาตี เกิดเดือนเมษายน พ.ศ. 2520 ที่เมืองเดโอเรีย (Deoria) รัฐอุตตรประเทศ ประเทศอินเดีย ขณะที่ท่านอายุ 4 ปี พ่อแม่ได้ส่งไปเรียนหนังสือที่เมืองรางจี (Ranchi) ในเมืองหลวงของรัฐฌารขัณฑ์ (Jharkhand) ประเทศอินเดีย และไปอาศัยอยู่บ้านของลุง ซึ่งห่างจากบ้านเกิดประมาณ 1,000 กิโลเมตร เมื่ออายุ 5 ปี ท่านได้แอบฝึกเขียนเนื้อร้องเพลงด้วยตัวเอง เพราะที่บ้านไม่ให้เล่นดนตรีและร้องเพลง ด้วยความชอบและมีพรสวรรค์ทางด้านดนตรี เมื่ออายุ 12 - 13 ปี ทางรายการสถานีวิทยุมีการจัดประกวดแต่งเพลง ท่านจึงได้สมัครและเขียนเพลงส่งเข้าประกวด และได้ผ่านเข้ารอบเพื่อไปสัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงที่แต่งออกรายการสดทางวิทยุ ทางรายการก็ได้ให้นักดนตรีของทางรายการเล่นดนตรีเพลงที่ท่านแต่งไปด้วย เมื่อรายการออกอากาศครอบครัวของท่านก็ดีใจในการประกวดครั้งนี้ ซึ่งได้เงินรางวัล 300 รูปี ซึ่งในตอนนั้นถือว่าเป็นเงินจำนวนมาก

แต่การประกวดในครั้งนี้ก็ไม่ได้ทำให้ครอบครัวของท่านเปิดใจให้เล่นดนตรี เพราะอินเดียสมัยนั้น ผู้ที่ถือวรรณะพราหมณ์จะไม่ให้เต้นหรือเล่นดนตรี ต้องวางตัวให้เหมาะสม หากผู้ที่เกิดวรรณะพราหมณ์เล่นดนตรีจะเสียชื่อเสียงต่อวงศ์ตระกูล

ขณะที่ท่านเรียนอยู่โรงเรียนเกนทริยะ วิทยาลายะ (Kendriya Vidyalaya) ซึ่งเป็นโรงเรียนรัฐบาลขนาดเล็ก (โรงเรียนขนาดเล็กสมัยนั้นจะไม่มีสอนดนตรี) ขณะเดินทางทางกลับบ้านบังเอิญไปเจอคนเล่นฮาร์โมเนียม ท่านจึงมีความรู้สึกอยากเล่นและขอเข้าไปเรียนกับนักดนตรีคนนั้นจนสามารถบรรเลงออกงานได้ ภายหลังเริ่มมีคนติดต่อให้ไปบรรเลงตามงานต่าง ๆ เมื่อได้ไปงานเยอะขึ้น ก็เจอนักดนตรีที่เก่ง ๆ เยอะขึ้น ท่านก็ได้เรียนฮาร์โมเนียมกับครูที่เก่ง ๆ อีกหลายคน

เครื่องดนตรีฮาร์โมเนียมเครื่องแรกของท่าน ได้รับมอบจากเพื่อนที่ไม่ประสงค์จะเล่นอีกต่อไป การฝึกซ้อมเบื้องต้นได้กระทำขึ้นที่บ้านพักอาศัย โดยได้รับอนุญาตจากลุงของท่าน ภายใต้

เงื่อนไขให้รักษาความดังของเสียง ใช้อย่างเป็นส่วนตัว ไม่เปิดเผยต่อสาธารณะ และงดเว้นการเรียนจากสถาบันภายนอก ด้วยข้อจำกัดและปัจจัยทางสังคมดังกล่าว การเรียนการสอนเครื่องดนตรีจึงจำเป็นต้องกระทำอย่างลับ ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนได้เกิดขึ้นที่บ้านของครูผู้สอนในเวลากลางคืน ทั้งนี้ ความจำเป็นในการปกปิดเกิดจากข้อกำหนดทางวรรณะ เนื่องจากครูผู้สอนมีวรรณะศูทร ซึ่งถือเป็นวรรณะที่ต่ำกว่าวรรณะพราหมณ์ของท่าน ตามธรรมเนียมสังคมโดยทั่วไป ผู้ที่อยู่ในวรรณะพราหมณ์จะไม่สามารถเดินทางไปยังบ้านของผู้ที่อยู่ในวรรณะต่ำกว่าได้

เมื่อเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีก็ไม่ได้เล่นดนตรีอีก จนจบปริญญาตรีก็ได้มาทำงานเป็นบุรุษไปรษณีย์ที่บ้านเกิดได้ไม่ถึง 1 ปี ก็ออกไปทำงานสถานีอนามัย เป็นผู้ให้ความรู้เกี่ยวกับการคุมกำเนิด ซึ่งในขณะนั้นคนอินเดียมีบุตรเยอะ เพราะขาดความรู้ในการคุมกำเนิด ในขณะที่ทำงานอยู่ที่สถานีอนามัย ก็ได้ไปเรียนฮาร์โมเนียมกับครูที่ได้เจอในหมู่บ้านโดยบังเอิญ ซึ่งครูที่สอนท่านก็วรรณะศูทร (ในสมัยนั้นคนที่เล่นดนตรีส่วนใหญ่จะอยู่วรรณะศูทร)

ทำงานสถานีอนามัยได้ไม่ถึง 1 ปี ก็ตัดสินใจลาออกมาประเทศไทยตามคำชักชวนของพี่ชายที่มาอยู่ก่อนหน้าแล้ว ซึ่งครั้งแรกพี่ชายได้ชวนมาเที่ยว และช่วยพี่ชายขายเสื้อผ้าที่พาหุรัด ภายหลังได้ทำงานขายผ้ากับพี่ชายเป็นอาชีพหลัก โดยอยู่ที่ประเทศไทย 2 - 3 เดือนและกลับบ้าน 2 เดือน ในขณะที่กลับประเทศอินเดีย ก็ได้ไปเรียนดนตรีกับครูในหมู่บ้านทุกครั้ง

จนวันหนึ่งมีคนมาบอกว่าที่สมาคมคีตาอาศรมมีการเล่นดนตรีประกอบพิธี ท่านจึงมาดู ซึ่งในขณะนั้นมีแค่การตีกลองประกอบการร้องเพลงอย่างเดียว ซึ่งมีฮาร์โมเนียมแต่ไม่มีคนเล่น ท่านจึงเข้ามาช่วยเล่นจนถึงปัจจุบัน ต่อมาก็มีคนมาเห็น จึงชักชวนไปเล่นที่วัดวิษณุซึ่งเป็นวัดใหญ่ของผู้ที่นับถือพระวิษณุ ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู พอมีคนเห็นเยอะ ๆ ก็เริ่มชวนไปเล่นดนตรีเรื่อย ๆ ทั่วประเทศไทย เพราะในประเทศไทยคนที่สามารถเล่นฮาร์โมเนียมได้น้อย

กลวิธีการเล่นฮาร์โมเนียม

การย้ายคีย์เสียงดนตรีเป็นสิ่งสำคัญของการเล่นฮาร์โมเนียมในพิธีสัตสังฆ์ เพราะเสียงที่เล่นจะยึดเสียงนักร้องเป็นหลัก บางครั้งขณะก่อนเริ่มพิธีสัตสังฆ์จะมีผู้ร่วมพิธีมาร่วมร้องเพลงด้วย จึงทำให้คีย์เพลงของนักร้องแต่ละคนไม่เท่ากัน ขั้นแรกการบรรเลงภชัน กีรตัน นักร้องจะเป็นผู้เริ่มท่องบทสวดมนตร์หรืออาลาปะ ตอนนี้ผู้เล่นฮาร์โมเนียมจะเริ่มหาเสียงและราคะโดยการเริ่มกดคอร์ดหรือไล่เสียงตามราคะนั้น ๆ นอกจากการย้ายคีย์ การหาไอเดียของตัวเองในการบรรเลง

ก็เป็นสิ่งสำคัญ ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 ตุลาคม) ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการบรรเลงฮาร์โมเนียม สรุปได้ว่า

การศึกษาดนตรีแต่เพียงอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอต่อการเป็นนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ การด้นสดและการพัฒนาแนวคิดทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงดนตรี แม้ว่าบุคคลอาจมีความรู้ทางทฤษฎีดนตรีอย่างครอบคลุม แต่ความสามารถในการบรรเลงจริงอาจยังไม่พัฒนาเท่าที่ควร ในปัจจุบัน การแสดงดนตรีจึงให้ความสำคัญกับการนำเสนอแนวคิดสร้างสรรค์ของนักดนตรีเป็นหลัก

สำหรับนักดนตรีที่บรรเลงเพลงภชัน กีรตันจำเป็นต้องมีความสามารถในการเล่นดนตรีในหลากหลายคีย์ เนื่องจากผู้ขับร้องในบริบทนี้มักมีช่วงเสียงที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ นักดนตรียังต้องสังเกตลักษณะของผู้เข้าร่วมพิธีกรรม เช่น สัดส่วนระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย เพื่อปรับเปลี่ยนคีย์เพลงให้เหมาะสมกับช่วงเสียงของกลุ่มคนส่วนใหญ่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่เล่นฮาร์โมเนียมมักประสบปัญหาในการเปลี่ยนคีย์หรือการปรับเปลี่ยนบันไดเสียง (scale) ในบางครั้ง ผู้ขับร้องอาจเริ่มต้นในคีย์หนึ่ง ในขณะที่นักดนตรีได้รับการฝึกฝนมาในอีกคีย์หนึ่ง ซึ่งส่งผลให้เกิดความไม่สอดคล้องกันในการบรรเลงร่วมกัน ปัญหาดังกล่าวตอกย้ำถึงความสำคัญของการฝึกฝนการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างสม่ำเสมอ โดยนักดนตรีมักจะฝึกฝนด้วยตนเองที่บ้าน และแสวงหาความรู้เพิ่มเติมจากครูผู้สอนในประเทศอินเดียเมื่อมีโอกาสเดินทางกลับไป

เพราะฉะนั้น การบรรเลงดนตรีภชัน กีรตันไม่ได้อาศัยเพียงความรู้ทางทฤษฎีดนตรีที่ได้จากการศึกษา แต่ยังต้องอาศัยทักษะการด้นสด ความคิดสร้างสรรค์ในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า และความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับบริบทของการแสดงดนตรีจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสามารถในการเปลี่ยนคีย์และบันไดเสียงให้สอดคล้องกับผู้ขับร้องและผู้เข้าร่วมพิธีกรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่นักดนตรีต้องพัฒนาอย่างต่อเนื่องผ่านการฝึกฝนด้วยตนเองและการเรียนรู้เพิ่มเติมจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ

บทบาทนอกเหนือจากดนตรีพิธีกรรม

นอกจากจะเล่นดนตรีเพื่อประกอบพิธีกรรมแล้ว ท่านยังสามารถเล่นคียบอร์ดเพลงป็อปสมัยใหม่ได้ เมื่องานโฮลีปี 2566 ที่จัดขึ้น ณ บางกอกเวิลด์ (Bangkok World) บริเวณทางเข้าสยามอะเมซิ่งพาร์ค ท่านได้ถูกเชิญไปเล่นคีย์บอร์ดให้กับศิลปินที่มาจากประเทศอินเดีย

เพราะขณะที่ท่านอยู่ที่อินเดีย ท่านได้เรียนเรื่องราคะ ทฤษฎีดนตรีสากล เรียนปฏิบัติดนตรี และบรรเลงในงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานโฮลี งานนวราตรี งานแต่งงาน

ผู้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

นอกเหนือจากการเล่นดนตรี ปัจจุบันได้รับงานประกอบพิธี โดยทำหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธี ในงานพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ซื้อบ้านใหม่ ซื้อรถใหม่ เจิม ปลุกเสก เปิดร้านใหม่ โดยผู้ที่จ้างท่านมีทั้งคนไทยสัญชาติไทยและอินเดีย บางโอกาสจะเล่นฮาร์โมเนียมในขณะทำพิธีไปด้วย ท่านเกิดมาในวรรณะพราหมณ์ พ่อแม่จะสอนการทำพิธีให้ตั้งแต่เด็ก ๆ ซึ่งสามารถเข้าใจถึงมนตรา หรือหากบ้านไหนจัดงานวันเกิด ก็จะเชิญ นายราจีฟ ทริปาตี ที่อยู่วรรณะพราหมณ์ไปกินข้าวและให้เงิน

เทคโนโลยีดนตรี

การรับงานการทำพิธีของ นายราจีฟ ทริปาตี มักมีอุปสรรคในด้านงบประมาณ ท่านจึงต้องประยุกต์เทคโนโลยีทางด้านดนตรีด้วยการทำเสียงกลองเองแล้วเล่นฮาร์โมเนียมที่ทำไปพร้อมกัน สำหรับวิธีการทำเสียงกลอง ท่านจะหาเสียงกลองอินเดียในอินเทอร์เน็ตและนำเสียงกลองมาตัดเรียงเป็นจังหวะต่าง ๆ ทำให้เป็นลูปสั้น ๆ แล้วส่งออกเป็นไฟล์ WAV นำเข้าหน่วยความจำแบบพกพา (Flash Drive) โดยใช้ตัวเชื่อม USB OTG ระหว่าง หน่วยความจำแบบพกพากับโทรศัพท์ นำมาเสียบเปิดในคีย์บอร์ด Roland XPS-30 ซึ่งทุกขั้นตอนใช้เพียงโทรศัพท์เครื่องเดียว เสียงกลองที่ทำสามารถนำไปขายเพื่อเป็นรายได้เสริม โดยขายจังหวะละ 1,000 บาท

ภาพประกอบ 38 แฟลชไดร์ฟสำหรับทำเสียงกลองอินเดีย

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

จังหวะกลองที่ทำเองจะประกอบไปด้วยจังหวะที่มี 8 บีท และ 6 บีท เช่น เกเฮรวาตาละ (Keherwa taal) และ ดาดราตาละ (Dadra taal) ประกอบไปด้วยเสียง ทับบล้า ดอลัก คาร์ตัล และยังนำเสียงดนตรีตะวันตกมาดัดแปลงผสมผสานให้สนุกขึ้น เพราะบางครั้งเจ้าภาพต้องการให้บรรเลงดนตรีสนุก ๆ ท่านก็จะเปิดเสียงหน้าทับอินเดียผสมเสียงดนตรีตะวันตกเพื่อทำให้สนุกยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 39 นามบัตรการรับงานทำพิธีกรรมต่างของ นายราจีฟ ทริปาตี

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

1.2.3 ชุดแต่งกายนักดนตรี

ภาพประกอบ 40 ชุดนักดนตรีงานที่ไม่เป็นทางการ

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

ในวันปกติที่ไม่มีพิธีสำคัญทางศาสนา นักดนตรีจะสวมชุดซาลวาร์ กูรตะ (Salwar Kurta) ซึ่งเป็นเสื้อเชิ้ตหลวมๆ ยาวคลุมเข่า มีหลากหลายสีสัน เหมาะสำหรับการสวมใส่ในชีวิตประจำวันและโอกาสที่เป็นทางการ หากนักดนตรีอยู่ในวรรณะพราหมณ์ กางเกงที่สวมใส่จะต้องเป็นสีขาว เพื่อความเหมาะสมในการบรรเลงดนตรี สำหรับพิธีสำคัญหรือพิธีที่เป็นทางการ นักดนตรีจะแต่งกายด้วยชุดที่เป็นทางการมากขึ้น ประกอบด้วยเสื้อเชิ้ต กางเกงขายาว และเสื้อก๊กสีแดง เพื่อแสดงความเคารพต่อพิธีและสถานที่

ภาพประกอบ 41 ชุดนักดนตรีงานที่เป็นทางการ

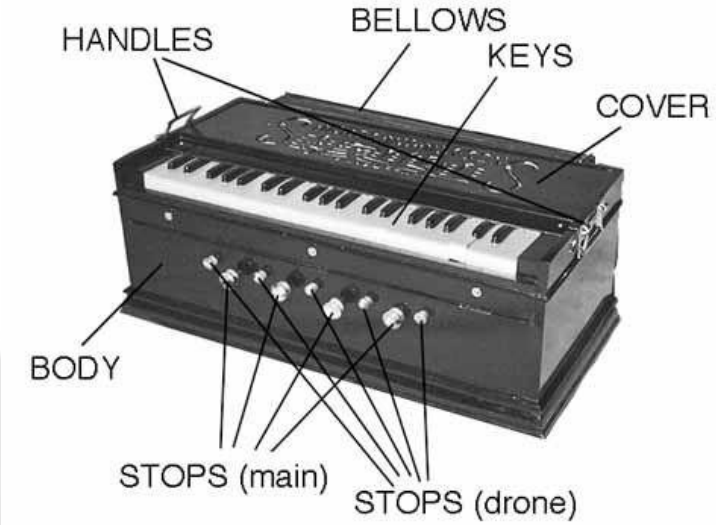
ที่มา : ราจีฟ ทริปาตี (วันที่ 15 ตุลาคม 2567)

1.2.4 เครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง

ฮาร์โมเนียม (Harmonium)

ฮาร์โมเนียม ได้พัฒนาขึ้นในประเทศฝรั่งเศสศตวรรษที่ 18 โดยดัดแปลงมาจาก Chinese Sheng โดยมีเครื่องดนตรีขนาดใหญ่ ใช้วิธีการนั่งเล่นบนเก้าอี้ มีแป้นเหยียบเพื่อปั๊มลม ต่อมาได้พัฒนาให้มีขนาดเล็กลงและใช้ปั๊มลมด้วยมือ ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ฮาร์โมเนียม เข้าสู่อนุทวีปอินเดียโดยมิชชันนารีและพ่อค้า ช่างฝีมือชาวอินเดียก็ได้ดัดแปลงให้มีขนาดเล็กลงอีกเพื่อให้พกพาได้สะดวกขึ้นและสามารถวางเล่นบนพื้นได้ ต่อมานักดนตรีชาวอินเดียได้นำมาบรรเลงในวงดนตรีดั้งเดิมของตน นอกจากนี้ยังถูกใช้อย่างแพร่หลายในการบรรเลงประกอบร้องเพื่อบูชาเทพเจ้าในวัด

หรือสถานที่ประกอบพิธีทางศาสนาต่าง ๆ โดยชาวซิกข์ ฮินดู มุสลิม และพุทธ ซึ่งชาวอินเดียเรียกชื่อต่างกัน เช่น อินเดียนฮาร์โมนียม (Indian Harmonium) สัมวาทินี (Samvadini) เปติ (Peti) วาจา (Vaja) ลักษณะการเกิดเสียงเหมือนกับออร์แกนลมหรือแอ็คคอร์เดียน ต้องอาศัยแรงดันของลมผ่านลิ้นโลหะทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ มือข้างขวาใช้สำหรับกดลิ่มนิ้วเพื่อดำเนินทำนองเพลง มือด้านซ้ายทำหน้าที่ปั๊มลม



ภาพประกอบ 42 ส่วนประกอบของฮาร์โมเนียม

ที่มา : https://shorturl.asia/L52US (สืบค้นวันที่ 17 มีนาคม 2567)

ส่วนประกอบของฮาร์โมเนียมอินเดีย ประกอบด้วย 1. ตัวเครื่อง (Body) โครงสร้างหลักของฮาร์โมเนียม 2. ที่ปั๊มลม (Bellows) กลไกสำหรับสร้างแรงดันลมและนำลมเข้าสู่ภายในเครื่องดนตรี เพื่อให้ลมไหลผ่านลิ้นโลหะและเกิดการสั่นสะเทือนเป็นเสียง 3.แผงคีย์ (Keys) แป้นกดสำหรับสร้างเสียงโน้ตต่าง ๆ โดยฮาร์โมเนียมของสมาคมคีตาอาศรมมีช่วงเสียง 3 สับตะกะ (Octave) 4. ฝาครอบหรือแผงสะท้อนเสียง (Cover/Soundboard) ส่วนที่ทำหน้าที่ขยายและเพิ่มความกังวานของเสียงที่เกิดจากลิ้นโลหะ 5.หมุดควบคุมเสียงหลัก (Main Stops) กลไกสำหรับควบคุมปริมาณลมที่ไหลผ่านลิ้นโลหะ ทำให้ได้โทนเสียงและลักษณะเฉพาะของเสียงที่แตกต่างกัน 6. หมุดควบคุมเสียงโดรน (Drone Stops) กลไกสำหรับเปิดหรือปิดเสียงโดรน ซึ่งเป็นเสียงพื้นฐานที่คงที่ มักใช้เพื่อให้เข้ากับทำนองเพลง 7. หูจับ (Handles) ส่วนประกอบที่ทำจากวัสดุโลหะ ติดตั้งอยู่บริเวณด้านข้างทั้งสองของตัวเครื่อง มีไว้สำหรับจับหรือยกเคลื่อนย้ายเครื่องดนตรี 8. ลิ้นโลหะ

(Reeds) แผ่นโลหะบาง ๆ ที่ติดตั้งอยู่ภายในตัวเครื่อง ซึ่งจะสั่นสะเทือนเมื่อมีลมไหลผ่าน ทำให้เกิดเสียงที่มีระดับความสูงต่ำแตกต่างกัน โดยอาจมีจำนวน 1 - 4 แผ่นต่อหนึ่งคีย์ เพื่อให้ได้ระดับเสียงที่หลากหลาย 9.ตัวบังคับคู่เสียงคู่แปด (Coupler) กลไกที่เชื่อมโยงการทำงานของคีย์ในระดับเสียงที่แตกต่างกัน ทำให้เมื่อกดคีย์หนึ่งจะมีเสียงในระดับคู่แปด (Octave) ที่สูงกว่าดังขึ้นพร้อมกันโดยอัตโนมัติ ซึ่งจะช่วยเพิ่มความหนาแน่นและมิติของเสียง

ในการเตรียมฮาร์โมเนียมก่อนการบรรเลงภชัน กีรตัน ผู้บรรเลงจะทำการเลื่อนคัปเปลอร์ ซึ่งอยู่ทางด้านขวามือของผู้บรรเลงเข้าหาตัว เพื่อเปิดใช้งานกลไกที่ทำให้เสียงในระดับคู่แปด (Octave) ที่สูงกว่า ถูกกดโดยอัตโนมัติเมื่อมีการกดคีย์หลัก ตัวอย่างเช่น หากผู้บรรเลงกดคีย์ C ในอ็อกเทฟที่ 4 (C4) คีย์ C ในอ็อกเทฟที่ 5 (C5) ก็จะถูกกดลงพร้อมกัน นอกจากนี้ ผู้บรรเลงจะดึงหมุดควบคุมเสียงในลำดับที่ 1, 3, 5, 7 และ 9 ออก เพื่อเพิ่มระดับเสียงและความกังวานของเครื่องดนตรี โดยหมุดควบคุมเสียงแต่ละลำดับจะให้คุณสมบัติและโทนเสียงที่แตกต่างกัน ดังนี้

หมุดควบคุมเสียงลำดับที่ 1 ให้เสียงในช่วงเสียงที่ 4 บนเปียโน ซึ่งถือเป็นช่วงเสียงหลักของฮาร์โมเนียม

หมุดควบคุมเสียงลำดับที่ 3 ให้เสียงในช่วงเสียงที่ 3 บนเปียโน ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ต่ำกว่า

หมุดควบคุมเสียงลำดับที่ 5, 7 และ 9 มีหน้าที่เพิ่มความดังของเสียง โดยการเปิดช่องลมให้ไหลเข้าสู่ตัวเครื่องได้มากขึ้นและมีการไหลเวียนของลมที่ดีขึ้น

สำหรับหมุดควบคุมเสียงในลำดับที่ 2 4 6 และ 8 นั้น เป็นส่วนควบคุมเสียงโดรน (Drone) ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว สมาคมคีตาอาศรมจะไม่ใช้งาน เนื่องจากมีนักร้องหลายคน และจำเป็นต้องมีการปรับเปลี่ยนคีย์เพลงอยู่เสมอ

ภาพประกอบ 43 การดึงหมุดเพื่อทำให้เกิดเสียงและกังวานมากขึ้น

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 11 มีนาคม 2566)

ภาพประกอบ 44 เลื่อนคัปเปลอร์เพื่อให้เสียงเดียวกันที่สูงขึ้นอีกอ็อกเทฟกดเองโดยอัตโนมัติ

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 11 มีนาคม 2566)

คาร์ตัล (kartal)

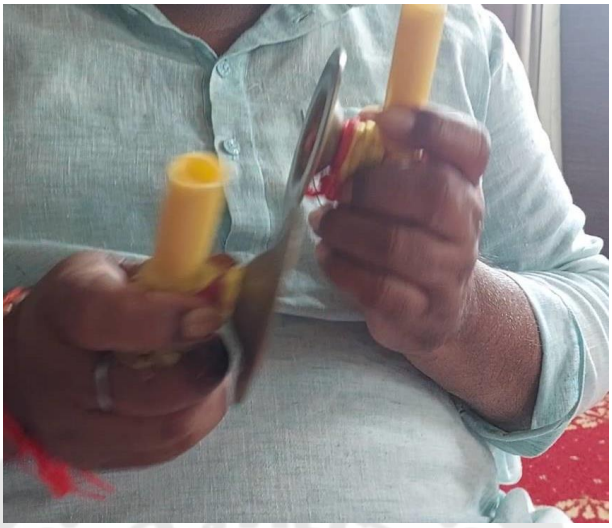
คาร์ตัล (Kartal) หรือ การ์ตัล เป็นเครื่องดนตรีโบราณที่มีประวัติการใช้งานมาอย่างยาวนานในวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ชื่อของเครื่องดนตรีนี้มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤต โดยคำว่า "kara" หมายถึง มือ และคำว่า "taal" หมายถึง การปรบมือ มีลักษณะเป็นแผ่นโลหะคล้ายฉาบเล็กของไทยแต่มีขนาดเล็กกว่า โดยทั่วไปหนึ่งคู่ของคาร์ตัลจะประกอบด้วยสองขนาด ได้แก่ คาร์ตัลตัวผู้ (Male Kartal) ซึ่งมีขนาดและความหนามากกว่า คาร์ตัลตัวเมีย (Female Kartal) ซึ่งมีขนาดเล็กและบางกว่า คาร์ตัลเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลักที่สมาคมคีตาอาศรมใช้ในการบรรเลงเพลงภชัน กีรตัน โดยส่วนใหญ่นักร้องนำจะเป็นผู้บรรเลงคาร์ตัลพร้อมกับการขับร้องเพลงไปด้วย

ภาพประกอบ 45 คาร์ตัล (kartal)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

คาร์ตัลสามารถสร้างเสียงหลักได้ 3 เสียง ได้แก่ เสียงเด (De) เสียงเน (Ne) และเสียงทัก (Tak) ในการบรรเลงผู้บรรเลงจะถือคาร์ตัลซึ่งยึดติดกับท่อพีวีซีสีเหลืองไว้ในมือทั้งสองข้าง โดยมือขวาจะเคลื่อนที่ขึ้นลงเพื่อกระทบกับคาร์ตัลที่อยู่ในมือซ้าย โดยมีวิธีการบรรเลงดังต่อไปนี้

เสียงเด บรรเลงโดยกระทบขอบด้านบนของมือขวากับขอบด้านล่างมือซ้าย



ภาพประกอบ 46 คาร์ตัล เสียง เด

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

เสียง เน บรรเลงโดยกระทบขอบด้านล่างของมือขวากับขอบด้านบนมือซ้าย

ภาพประกอบ 47 คาร์ตัล เสียง เน

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

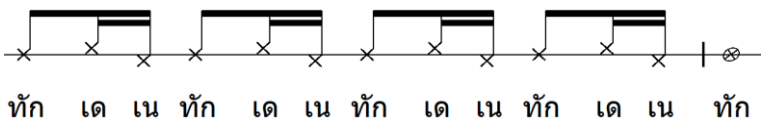
เสียง ทัก บรรเลงโดยกระทบกันบริเวณกึ่งกลางทั้งมือขวาและมือซ้ายพร้อมห้ามเสียง

ภาพประกอบ 48 คาร์ตัล เสียง ทัก

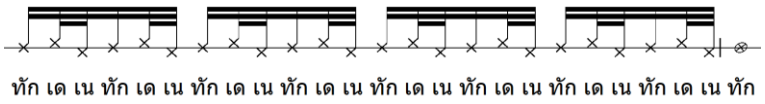
ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

ในการบรรเลงเพลงภชัน กีรตันที่สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีรูปแบบการบรรเลงคาร์ตัลหลัก ๆ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) จังหวะช้า-เร็ว รูปแบบการบรรเลงในจังหวะช้าและเร็วมีลักษณะเหมือนกัน แต่จะมีการเพิ่มความเร็วเป็นสองเท่าเมื่อเปลี่ยนเข้าสู่ช่วงจังหวะเร็ว 2) จังหวะเน้น รูปแบบการบรรเลงนี้จะใช้เพื่อเน้นย้ำในช่วงเปลี่ยนทำนอง วรรค ท่อน และตอนจบของการบรรเลง โดยมีรูปแบบการบรรเลง ดังนี้

จังหวะช้า

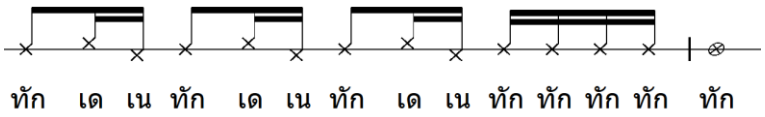


จังหวะเร็ว



จังหวะเน้น

รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2

ดอลัค (Dholak)

กลองดอลัค (Dholak) หรือโดลัค เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในหลายประเทศในภูมิภาคเอเชียใต้ เช่น อินเดีย ปากีสถาน บังคลาเทศ เนปาล และศรีลังกา มีลักษณะคล้ายกับกลองสองหน้าของไทย โดยมีหนังขึงอยู่ทั้งสองด้าน ซึ่งมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางที่แตกต่างกัน ด้านหนึ่งมีขนาดเล็ก 7 นิ้ว และอีกด้านหนึ่งมีขนาดใหญ่ 9 นิ้ว ความยาวของตัวกลองโดยรวมอยู่ที่ประมาณ 17 นิ้ว ในการบรรเลง ผู้บรรเลงจะนั่งในท่าขัดสมาธิ และวางกลองไว้บนขา จากนั้นจะใช้มือและนิ้วทั้งสองข้างตีและเคาะลงบนหนังกลองเพื่อสร้างเสียงต่าง ๆ ซึ่งกลองดอลัคสามารถสร้างเสียงได้หลากหลายถึง 15 ลักษณะเสียง แต่สำหรับสมาคมคีตาอาศรม จะมีการใช้งานเสียงหลัก ๆ ประมาณ 8 ลักษณะเสียง โดยมีวิธีการบรรเลงดังต่อไปนี้

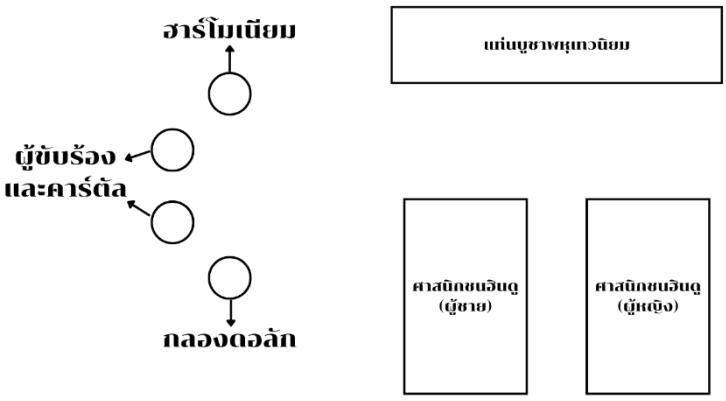
ตาราง 5 วิธีการบรรเลงกลองดอลัค ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ลำดับที่	เสียง	มือซ้าย (หน้าเล็ก)	มือขวา (หน้าใหญ่)
1	ติ	ใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย ตีบริเวณตรงกลางของหน้ากลอง โดยตีแบบห้ามเสียง	-
2	เต/ติน	ใช้นิ้วชี้บริเวณข้อนิ้วบนตีบริเวณสันกลอง โดยตีแบบห้ามเสียง	-

ลำดับที่	เสียง	มือซ้าย (หน้าเล็ก)	มือขวา (หน้าใหญ่)
3	นา/ตา	ใช้นิ้วชี้บริเวณข้อนิ้วบนตีบริเวณสันกลอง โดยไม่ต้องห้ามเสียง	-
4	คา/คิ	-	ใช้ฝ่ามือ นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยตีบริเวณตรงกลางกลอง โดยตีแบบห้ามเสียง
5	เก°	-	ใช้ปลายนิ้วกลางสะกิดหน้ากลองเข้าหาตัว และใช้สันมือเคลื่อนจากขอบกลองไปยังบริเวณตรงกลางหน้ากลองอย่างรวดเร็ว
6	ติ + เก° = ดิท	ใช้นิ้วชี้บริเวณข้อนิ้วบนตีบริเวณสันกลอง โดยตีแบบห้ามเสียง	ใช้ปลายนิ้วกลางสะกิดหน้ากลองเข้าหาตัว และใช้สันมือเคลื่อนจากขอบกลองไปยังบริเวณตรงกลางหน้ากลองอย่างรวดเร็ว
7	ติ + เก° = ดิน	ใช้นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย ตีบริเวณตรงกลางของหน้ากลอง โดยตีแบบห้ามเสียง	ใช้ปลายนิ้วกลางสะกิดหน้ากลองเข้าหาตัว และใช้สันมือเคลื่อนจากขอบกลองไปยังบริเวณตรงกลางหน้ากลองอย่างรวดเร็ว
8	นา/ตา + เก = ทา	ใช้นิ้วชี้บริเวณข้อนิ้วตรงกลางตีบริเวณขอบกลอง โดยไม่ต้องประคบเสียง	ใช้ปลายนิ้วกลางสะกิดหน้ากลองเข้าหาตัว โดยไม่ต้องห้ามเสียง

1.2.5 รูปแบบวงดนตรี

วงดนตรีบรรเลงประกอบพิธีภชัน มีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง ได้แก่ ฮาร์โมเนียม เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองดอลักและคาร์ตัลซึ่งผู้ขับร้องมักเป็นผู้บรรเลงและขับร้องไปด้วย การนั่งในการบรรเลง จะนั่งลักษณะครึ่งวงกลม หันหน้าเข้าหาแท่นบูชาพหุเทวนิยมและศาสนฮินดู ผู้ชาย - ผู้หญิง รูปแบบในการนั่ง (หากหันหน้าเข้าหาวงดนตรี) ฮาร์โมเนียมอยู่ตำแหน่งขวาสุด กลองดอลักอยู่ซ้ายสุด และตรงกลางเป็นนักร้องที่บรรเลงคาร์ตัลไปด้วย หากวันนั้นมีนักร้องเป็นจำนวนมาก นักร้องจะนั่งตรงกลางของวงทั้งหมด



ภาพประกอบ 49 รูปแบบวงดนตรีบรรเลงประกอบพิธีภชัน

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

1.2.6 ตาละ (Taal)

ตาละ (Taal) หมายถึง รูปแบบของจังหวะ (หน้าทับ) โดยถูกกำหนดโดยเสียงกลองต่าง ๆ เช่น ดอลัค ทับบล้า ฯลฯ โดยมีชื่อเฉพาะตัวและบอกถึงจำนวนของจังหวะ ตาละทุกตาละจะมีองค์ประกอบด้วยกัน 7 ประการ ดังนี้

1. มาตรา (Matra) หมายถึงจังหวะ (Beat) การจัดแบ่งจังหวะเคาะที่มีระยะสม่ำเสมอและมีช่วงห่างที่เท่ากัน เช่น ทีนตาละ (Teen taal) มี 16 มาตรา/จังหวะ เกเฮรวาตาละ (Keherwa taal) มี 8 มาตรา/จังหวะ

2. โบล (Bol) จำนวนหรือพยางค์ของเสียง ซึ่งในหนึ่งมาตราสามารถมีเสียงหรือจำนวนพยางค์มากกว่าหนึ่งเสียงได้

3. วิภาค (Vibhaag) การแบ่งส่วนหรือจัดกลุ่มโบลเพื่อบอกโครงสร้างของตาละนั้น ๆ ซึ่งสามารถแบ่งให้เท่ากันหรือไม่เท่ากันได้ เช่น ทีนตาละ มี 16 มาตรา แบ่งเป็น 4 วิภาค คือ 4 | 4 | 4 | 4 รุภัคตาละ มี 7 มาตรา แบ่งเป็น 3 วิภาค คือ 3 | 2 | 2 ในการเขียนรูปแบบของโน้ตนั้น วิภาคจะใช้เครื่องหมาย | เป็นสัญลักษณ์

4. สาม (Sam) เป็นโน้ตตัวแรกของมาตรา ซึ่งเป็นเสียงที่สำคัญที่สุดและมักเป็นจุดเน้นเสียง ในการปฏิบัติไม่ว่าจะเป็นการขับร้องและบรรเลง นักดนตรีจะเน้นเสียงในส่วนที่ตรงกับจังหวะสามเสมอ ในการเขียนรูปแบบของโน้ตนั้น จังหวะสามจะใช้เครื่องหมาย x หรือ + เป็นสัญลักษณ์

5. ตาลี (Taali) ซึ่งในแต่ละตาละจะปรากฏพบจังหวะตาลีอย่างน้อย 1 ครั้ง ตาลีจะอยู่ตำแหน่งแรกของวิภาคและจะปรบมือที่จังหวะตาลี ในการเขียนรูปแบบของโน้ตนั้น จังหวะตาลีจะใช้ตัวเลข เช่น 2, 3, 4, เป็นสัญลักษณ์

6. คาลี (Khaali) จะให้ผลที่ตรงกันข้ามกับจังหวะสาม ในขณะที่จังหวะสามเน้นเสียงหนัก จังหวะคาลีเป็นการบรรเลงปกติที่ไม่ต้องเน้นความหนัก-เบา มักจะมีตำแหน่งที่ปรากฏตรงจุดกึ่งกลางของตาละ ในการเขียนรูปแบบของโน้ตนั้น จังหวะคาลีจะใช้เครื่องหมาย 0 เป็นสัญลักษณ์

7. อวตาร (Avartans) หมายถึง หน่วยของจำนวนรอบของตาละ ซึ่งเหมือนกับคำว่าจังหวะหน้าทับของดนตรีไทย หากบรรเลงตาละ 1 รอบ เรียกว่า 1 อวตาร หากบรรเลงตาละ 2 รอบ เรียกว่า 2 อวตาร เป็นต้น

ดังตัวอย่าง ทีนตาละ มีโครงสร้างจังหวะที่เรียบง่าย มี 16 มาตรา แบ่งเป็น 4 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | 4 | 4 มีสามอยู่ในมาตราที่ 1 มีคาลีอยู่ในมาตราที่ 9 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 5, 9, 13 ดังนี้

ทา	ดิน	ดิน	ทา	|	ทา	ดิน	ดิน	ทา	|
x					2				
ทา	ติน	ติน	ตา	|	ตา	ดิน	ดิน	ทา	|
o					3				

สามารถสรุปได้ดังตารางดังนี้

ตาราง 6 โครงสร้างทีนตาละ

วิภาค	1				2				3				4			
สัญลักษณ์	x				2				o				3			
มาตรา	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
โบล	ทา	ดิน	ดิน	ทา	ทา	ดิน	ดิน	ทา	ทา	ติน	ติน	ตา	ตา	ดิน	ดิน	ทา

สามารถสรุปรูปแบบทีนตาละได้ดังนี้

มาตรา : 16
วิภาค : 4
ตาลี : 1, 5 , 13
คาลี : 9

โดยทั่วไป เกเฮรวาตาละและดาดราตาละ สามารถบรรเลงโดยกลองชนิดอื่นได้ เช่น ทับบล้า ดอลัก ราจีฟ ทริปาตี (2567, 17 มีนาคม) ได้เล่าถึงการเรียนการสอนเรื่องตาละ ณ ประเทศอินเดียว่า

“เรื่องจังหวะกับตาละ ที่อินเดียถ้าไปเรียนกับครูที่เป็นผู้ใหญ่หรือคนที่เล่นเก่ง ๆ เขาจะสอนเรื่องนี้ประมาณ 6 เดือน แต่ละครั้งจะสอนแค่เล็กน้อยแล้วให้ไปฝึก อีก 15 วันจึงมาเรียนใหม่อีกครั้ง เพราะถ้าหากสอนทั้งหมดจะสบสันและไม่เข้าใจ และอีกนัยหนึ่งเพื่อทดสอบผู้เรียนจะมีความอดทน มีความจริงจังกับการเรียนดนตรีอินเดียมากแค่ไหน”

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ใช้ดอลักเพื่อบรรเลงกำกับจังหวะในตาละต่าง ๆ ซึ่งตาละที่นิยมบรรเลง คือ เกเฮรวาตาละ มี 8 มาตรา และดาดราตาละ มี 6 มาตรา ดังนี้

เกเฮรวาตาละ เป็นจังหวะของดอลักที่นิยมใช้ในการบรรเลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

มีจังหวะหนักอยู่ที่เสียงที่ 1 เรียกว่า vibhag ใช้สัญลักษณ์ x หรือ + จะเน้นเสียงดังกว่าจังหวะอื่น ๆ จังหวะหนักรองลงมาจะอยู่ที่เสียงที่ 4 เรียกว่า khali ใช้สัญลักษณ์ 0 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ทา	เก	นา	ติ	|	นา	คา	ดิท	นา	|
x					0				

สามารถสรุปรูปแบบเกเฮรวาตาละได้ดังนี้

มาตรา	8
วิภาค	2
ตาลี	1
คาลี	5

การขึ้นตาละ รูปแบบที่ 1

1	2	3	4		5	6	7	8	
ทา	ตา	ตา	ทา	|	ตา	ตา	ทา	ตา	|
x					0				

การขึ้นตาละ รูปแบบที่ 2

1	2	3	4		5	6	7	8	
ทา	-	นา	ทา	|	-	นา	ทา	-	|
x					0				

การขึ้นตาละ รูปแบบที่ 3

1	2	3	4		5	6	7	8		
-	-	-	-	|	-	ทา	ตา	ติ	คิ	ตา |
x					0					

การแปรทำนองเกเฮรวาตาละของดอลัก

รูปแบบที่ 1

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

รูปแบบที่ 1 (เปลี่ยนกระสวนจังหวะ)

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	-	ตา ติ	-	ตา	| ติ	-	ตา ดิน	นา	|
x					0				

รูปแบบที่ 2

1	2	3	4		5	6	7	8	
เก	ติ	ดิน	นา	|	-	ติ	ดิน	นา	|
x					0				

รูปแบบที่ 3

1	2	3	4		5	6	7	8
ทา	ดิท	ติ	ตา	ตา เก ติ	|	ตา	ติ	เต	ตา	ตา คิ เต
x						0				

ลูกจบวรรค/ประโยค/จบ

รูปแบบที่ 1

1	2	3	4	5	6	7	8
ตา ตา คิ เต	ทา	ตา ตา |	คิ เต	ทา	ตา ตา คิ เต |		
x				0			

รูปแบบที่ 2

1	2	3	4	5	6	7	8
เก	ตา	เก	- |	ติ นา เก ติ นา เก ติ นา เก ติ นา เก ติ |			
x				0			

ดาดราตาละ มี 6 มาตรา เป็นจังหวะกลองที่นิยมใช้ในการบรรเลงภชัน ณ สมาคมคีตาอาศรม มี 6 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 3 | 3 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 4 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3		4	5	6	
ทา	ดิน	นา	|	ทา	ดิน	นา	|
x				0			

สามารถสรุปรูปแบบดาดราดาดราตาละได้ดังนี้

มาตรา 6

วิภาค 2

ตาลี 1

คาลี 4

การแปรทำนองดาดราดาดราตาละของดอลัก

รูปแบบที่ 1

1 2 3 4 5 6

ทา ติ นา | ตา ดิน นา |

x 0

รูปแบบที่ 2

1 2 3 4 5 6

ทา ตา ติน ติน | ทา ตา ดิน ดิน |

x 0

รูปแบบที่ 3

1 2 3 4 5 6

ทา ตา ดิน ดิน ทา ติ | ตา เต ติ ตา ตา คิ ติ ตา ตา คิ ติ |

x 0

รูปแบบที่ 4

1 2 3 4 5 6

ทา ติ เต คิ ติ เต คิ ติ เต คิ ติ | ทา ติ เต คิ ติ เต คิ ติ เต คิ ติ |

x 0

รูปแบบที่ 5

1 2 3 4 5 6

ทา ตา ติน ติน | ทา ตา ดิน ดิน |

x 0

1.2.7 สวระ (Swara)

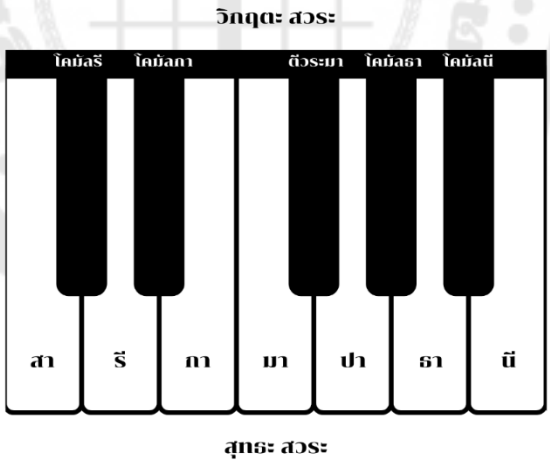
สวระ (โน้ต) ในดนตรีฮินดูสถานีสังคีตที่คล้ายกับโน้ตตะวันตก มี 7 เสียงเต็ม เรียกว่า สุทธะ สวระ (Shuddha Swara) เป็นองค์ประกอบสำคัญของราคะ เมื่อนำมาผสมผสานเรียบเรียงใหม่จะถ่ายทอดอารมณ์ได้ต่างกัน สวระมีชื่อเรียกต่างกัน ชาวอินเดียเชื่อกันว่าเลียนแบบมาจากเสียงร้องของสัตว์ชนิดต่าง ๆ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 7 ชื่อเรียกสวระที่เลียนแบบมาจากเสียงร้องของสัตว์ชนิดต่าง ๆ

สวระ	ชื่อเต็ม	โน้ต	สัตว์	พระเจ้า
สา (Sa)	สัทชะ Shadaja	C	นกยูง	พระพิฆเนศ
รี (Re)	ริชะภะ (Rishabha)	D	วัว	พระอัคนี
กา (Ga)	คานธาระ (Gandhara)	E	แพะ	พระรุทร (พระศิวะ)
มา (Ma)	มัธยมะ (Madhyama)	F	นกพิราบ/นกกระสา	พระวิษณุ

สวระ	ชื่อเต็ม	โน้ต	สัตว์	พระเจ้า
ปา (Pa)	ปัญจมะ (Panchama)	G	นกกาเหว่า/ นกไนติงเกล	ฤๅษีนารทมุนี
ธา (Dha)	ไธวตะ (Dhaivata)	A	ม้า	พระสทาศิวะ
นี (Ni)	นิษาท (Nishada)	B	ช้าง	พระสุริยะ

ระดับเสียงที่ไม่อยู่ในระดับของสุทธะ สวระ เรียกกันว่าวิกฤตะ สวระ (Vikrta Svara) ซึ่งหมายความถึงเสียงที่เพี้ยนไปจากเดิม ตามทฤษฎีดนตรีของอินเดียในสมัยปัจจุบัน เสียงวิกฤตะ สวระ มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ 1) โคมัล (Komal) โคมัลเป็นเสียงที่เลื่อนระดับต่ำลงมากกว่าเสียงปกติ มีอยู่ 4 เสียงด้วยกัน คือ โคมัล รี (D^{b}) โคมัล กา (E^{b}) โคมล ธา (A^{b}) และโคมัล นี (B^{b}) 2) ติวระ (Tivra) เป็นเสียงที่เลื่อนระดับสูงกว่าเสียงสุทธะ สวระ จะมีอยู่เพียงแค่ 1 เสียง คือ ตีวระมา ($F^{\#}$)

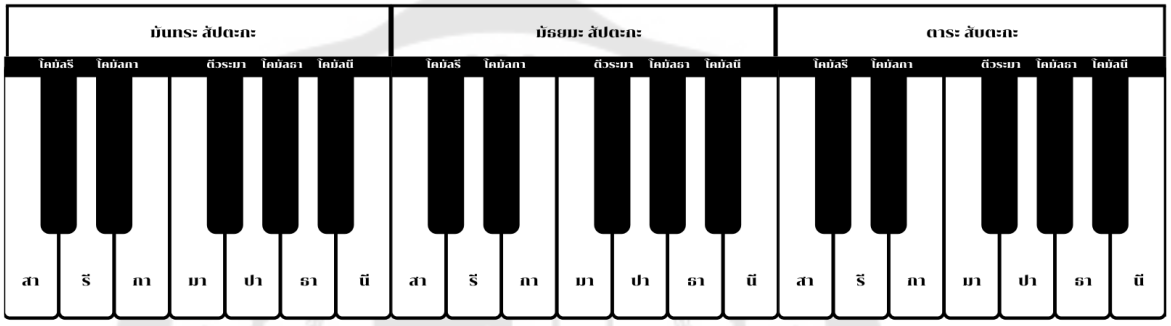


ภาพประกอบ 50 สวระ (Swara)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

1.2.8 สับตะกะ (Saptak)

สับตะกะ (Saptak) มีลักษณะเหมือนออกเทฟ (Octave) ของดนตรีตะวันตก หมายถึง ช่วงของระดับเสียง ดนตรีอินเดียแบ่งช่วงเสียงออกเป็น 3 ช่วงสัปตะกะ ได้แก่ ช่วงทบเสียงต่ำ เรียกว่า มันทระ สัปตะกะ (Mandra Saptak) ช่วงทบเสียงกลาง เรียกว่า มัธยมะ สัปตะกะ (Madhya Saptak) และช่วงทบเสียงสูง เรียกว่า ตาระ สับตะกะ (Taar Saptak) ซึ่งเครื่องดนตรีฮาร์โมเนียมที่สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยใช้บรรเลงประกอบพิธีนั้นมี 3 สับตะกะ เช่นเดียวกัน



ภาพประกอบ 51 สับตะกะ (Saptak)

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

1.2.9 ถาต (Thaat)

ถาต (Thaat) หรือบันไดเสียงของดนตรีอินเดียเหนือหรือดนตรีฮินดูฮินดูสถานีสังคีต (Hindustani) มีความคล้ายกับสเกล (Scale) ของดนตรีตะวันตกแต่มีข้อแตกต่าง โดยถาตไม่ได้เป็นต้นแบบสำหรับการประพันธ์เพลงแต่เป็นต้นแบบสำหรับการจำแนกราคะ บางราคะใช้ชื่อเดียวกันกับถาต โดยแบ่งออกเป็น 10 ถาตพื้นฐาน ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 8 ถาตพื้นฐาน 10 ถาต

ลำดับที่	ถาต	ตัวอย่างราคะ
1	กัลยาน	ยะมัน ภูปาลี กาโมท
2	บิลาวัล	บิลาวัล ดูรกา เกดารา
3	คัมมาช	คัมมาช เมขละ สารังคะ

ลำดับที่	ถาต	ตัวอย่างราคะ
4	ไภราวะ	ไภระวะ พระบาท โยคียะ
5	ไภราวี	ไภราวี มัลเคาน์ส
6	อสาวะรี	อสาวะรี ชอนปุรี
7	โตทิ	โตทิ มุลตานี
8	ศรี	ศรี ลลิตา ปูระวี
9	มาระวา	มาระวา วิภาสะ ปูริยา
10	กาฟี่	กาฟี่ พิมพะลาศรี บาเกชรี

ถาตทั้ง 10 ถาตมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยสวระแตกต่างกัน ดังนี้

กัลยาน

บิลาวัล

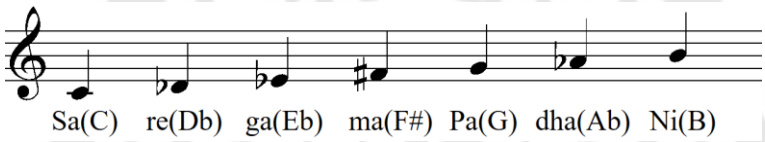
คัมมาช

ไภราวะ

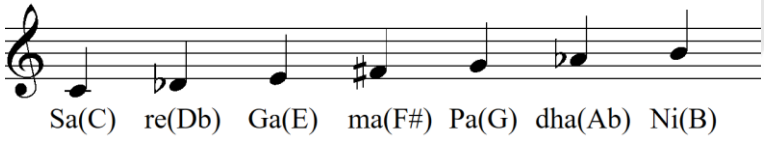
ไภราวี

อสาวะรี

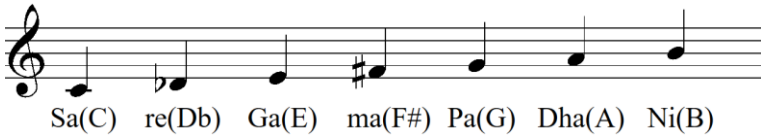
โตทิ



ศรี



มาระวา



กาฬี

1.2.10 ราคะ (Raga)

ราคะ คือ รูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองพื้นฐานโดยมีรากฐานมาจากถาต ราคะก็จะเป็นแกนหลักของโครงร่างทำนอง กำหนดรูปแบบและอารมณ์ต่าง ๆ เป็นกรอบสำหรับการด้นสดของนักดนตรีและการประพันธ์เพลง ราคะถือเป็นทฤษฎีหลักปฏิบัติของดนตรีอินเดียที่มีกฎเกณฑ์ที่เข้มงวด ซึ่งไม่พบเห็นในดนตรีประเทศอื่น

ราคะเป็นการสร้างความสุขทางสุนทรียะให้กับจิตใจของผู้ฟังผ่านดนตรี ราคะไม่ใช่เพียงแค่มาตราส่วนทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นการจัดเรียงโน้ตที่มีลักษณะเฉพาะอีกด้วย ศักยภาพและความซับซ้อนทั้งหมดของราคะจะเกิดขึ้นได้ ก็ต่อเมื่อแสดงออกมาเท่านั้น แม้ว่านักดนตรีจะมีอิสระอย่างมากในการบรรเลงราคะ แต่ก็ต้องยึดมั่นในหลักการและลักษณะพื้นฐานดังต่อไปนี้

1. ราคะต้องมาจากถาต
2. ทุกราคะต้องมีเสียงสา (C)
3. ทุกราคะจะต้องมีเสียงมา (F) หรือเสียงปา (G) ห้ามตัดเสียงมาและปาพร้อม ๆ กัน
4. ราคะต้องมีระเบียบการเคลื่อนที่โน้ตขาขึ้น-ขาลงอย่างชัดเจน
5. ราคะต้องมีวาที สัมวาที อนุวาที วิวาที
6. ราคะจะต้องมีโน้ตอย่างน้อย 5 เสียง

ราคะประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ 2 องค์ประกอบ คือ 1). โน้ตขาขึ้น เรียกว่า อโรหะ (Aroha) โน้ตขาลง เรียกว่า อวโรหะ (Avaroh) 2) ลักษณะของเสียงสวระในราคะ ประกอบด้วยโน้ตหลัก เรียกว่า วาที (Vadi) โน้ตรอง เรียกว่าสัมวาที (Samvadi) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. อโรหะ (Aroha) และอวโรหะ (Avaroh)

อโรหะและอวโรหะ เป็นการกำหนดหรือจัดระเบียบของเสียงขาขึ้น (เสียงต่ำ – เสียงสูง) และขาลง (เสียงสูง - เสียงต่ำ) ถือเป็นกรอบของราคะ เช่น ราคะไภราวี

อโรหะ : Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa

อวโรหะ : Sa Ni Dha Pa Ma Ga Re Sa

2. ลักษณะของเสียงสวระ (โน้ต) ในราคะ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 โน้ตวาที (Vadi Swara) คือ โน้ตที่โดดเด่นที่สุดในราคะ โน้ตวาทีในราคะมีความสำคัญเปรียบได้กับตำแหน่งของกษัตริย์ในราชสำนัก เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของราคะมีลักษณะเฉพาะ มักใช้หรือแสดงบ่อยที่สุดในบทเพลง

2.2 โน้ตสัมวาที (Samvadi Swara) เป็นตัวโน้ตที่ต้องสามารถตอบรับและเชื่อมโยงภาวะของความรู้สึกกับโน้ตวาทีได้อย่างสนิทสนม โดยทั่วไปโน้ตวาทีและสัมวาทีจะมีขั้นคู่เสียงที่ห่างกันขั้นคู่ 4 หรือคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect) ในกรณีที่ห่างเป็นขั้นคู่ 4 เรียกว่า มัธยมะ สัมวาที และถ้าห่างเป็นขั้นคู่ 5 เรียกว่า ปัญจมะ สัมวาที

2.3 โน้ตอนุวาที (Anuvadi Swara) เป็นเสียงที่มีความเด่นและสำคัญน้อยกว่าวาทีและสัมวาที จะมีลักษณะเป็นเสียงประกอบทั่วไปของราคะ ในการบรรเลงนักร้องและนักดนตรีสามารถใช้โน้ตอนุวาทีเพื่อเชื่อมโยงระหว่างโน้ตวาทีและสัมวาที

2.4 โน้ตวิวาที (Vivadi Swara) วิวาทีเป็นโน้ตที่อยู่นอกราคะ จัดเป็นโน้ตที่ไม่ได้ใช้ในราคะ หรืออาจใช้ไม่บ่อยครั้งเมื่อต้องการตกแต่งทำนอง การใช้โน้ตวิวาทีจะทำให้เอกลักษณ์ของราคะเปลี่ยนไป

ราคะสำหรับการบรรเลงเพลงภชันประกอบพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย จะเลือกใช้ราคะที่บรรเลงและฟังง่าย เพราะต้องการให้ผู้เข้าร่วมพิธีนั้นฟังง่ายและร้องตามได้ เช่น ราคะภูปาลี ประกอบไปด้วยโน้ต 5 ตัว คือ Sa Re Ga Pa Dha (C D E G A)

การบรรเลงราคะโดยฮาร์โมเนียมของสมาคมฯ ผู้บรรเลงจะบรรเลงทำนองและสลับกับการกดคอร์ดไปด้วย ซึ่งโน้ตในคอร์ดจะเป็นโน้ตที่อยู่ในถาตนั้น ๆ ราจีฟ ทริปาตี (2567, 17 มีนาคม) ผู้บรรเลงฮาร์โมเนียม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย กล่าวถึงการกดคอร์ดบรรเลงภชันว่า

“การกดคอร์ดจะใช้หลักการบรรเลงแบบดนตรีตะวันตก ดนตรีอินเดียนำมาประยุกต์ใช้เพื่อส่งเสริมให้ดีขึ้น สมัยอินเดียโบราณจะไม่มีคอร์ดจะบรรเลงทำนองอย่างเดียว ต่อมานักดนตรีอินเดียเริ่มไปเรียนเครื่องดนตรีตะวันตก เริ่มมีการนำหลักการกดคอร์ดแบบตะวันตกเข้ามาใช้”

ราคะในการบรรเลงสามารถเปลี่ยนระดับเสียงตัวโน้ต (Transpose) บนฮาร์โมเนียมได้ ซึ่งการบรรเลงนักร้องจะเป็นผู้เริ่มร้องอาลาปะ (Alap) หรือร้องเกริ่น ผู้ขับร้องจะร้องเสียงวาที สัมวาที และอนุวาที ที่เป็นลักษณะเด่นของราคะนั้น ๆ ขณะร้องอาลาปะผู้บรรเลงฮาร์โมเนียม

จะเริ่มหาเสียงวาที สัมวาที และอนุวาทีในราคะ โดยใช้วิธีการไล่โน้ตในถาตหรือกดคอร์ดสา (C Major)

1.2.11 ลยะ (Laya)

ลยะ (Laya) คือ อัตราความช้า-เร็วของจังหวะ (tempo) แบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ 1) จังหวะช้า เรียกว่า วิลัมบิตะ (Vilambit) มีความเร็วอยู่ที่ 30 ถึง 50 จังหวะต่อนาที (bpm) 2) จังหวะปานกลาง เรียกว่า มัธยมะ (Madhya) มีความเร็วเป็นสองเท่าของวิลัมบิตะ จังหวะปานกลางอยู่ที่ 50 ถึง 70 bpm 3) จังหวะเร็ว เรียกว่า ทรุตะ (Drut) มีความเร็วเป็นสองเท่าของมัธยมะ อยู่ที่ 100 ถึง 140 bpm

ลยะหรืออัตราจังหวะความช้า-เร็วของการบรรเลงภชันของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สามารถแบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ

1. เพลงที่มีหนึ่งจังหวะในหนึ่งเพลง คือ จังหวะปานกลางอย่างเดียว คือ มัธยมะ ซึ่งเป็นเพลงที่อยู่ในลำดับของพิธีกรรมการอารตี เช่น เพลงอารตีภควัทคีตา

2. เพลงที่มีสองจังหวะในหนึ่งเพลง คือ จังหวะปานกลาง และเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วขึ้น คือ มัธยมะเปลี่ยนเป็นทรุตะ ซึ่งเป็นเพลงภชัน กีรตันส่วนใหญ่ที่สมาคมฯนิยมเล่นก่อนเริ่มพิธี เช่น เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล หรือเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล เป็นต้น

การบรรเลงภชันในรูปแบบที่ 2 มีความเร็วไม่คงที่ นักดนตรีจะเพิ่มความเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ซึ่งจังหวะปานกลาง (มัธยมะ) อยู่ที่ 70 ถึง 140 bpm และเปลี่ยนจังหวะสองเท่าเป็นจังหวะเร็ว (ทรุตะ) จังหวะเร็วอยู่ที่ 140 ถึง 350 bpm ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 กรกฎาคม) ได้ให้สัมภาษณ์ถึงอัตราความช้า-เร็วในการบรรเลงภชัน กีรตันว่า

“การเล่นเพลงภชัน กีรตันจะเล่นไปเรื่อย ๆ และเพิ่มความเร็วให้มันส์ขึ้น โดยเริ่มจังหวะให้ช้าที่สุดแล้วค่อย ๆ เพิ่มความเร็วให้กระชับและเร็วที่สุด ซึ่งจะบรรเลงจังหวะช้า/เร็วกี่รอบก็ได้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และนักดนตรีจะเป็นผู้ประเมินสถานการณ์นั้น ๆ” (สัมภาษณ์)

1.2.12 บทเพลง

การบรรเลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่แบบมีส่วนร่วม โดยเข้าไปเรียนเพลงฮาร์โมเนียมกับ นายราจีฟ ทริปาตี นักบรรเลงฮาร์โมเนียม ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เพื่อนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในเนื้อหาทางดนตรี การบรรเลงภชัน กีรตันเป็นบรรเลงเพลงประกอบการร้อง สามารถจำแนกบทเพลงได้ 2 ลักษณะ คือ 1) เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธี 2) เพลงที่บรรเลงระหว่างพิธี ดังนี้

1. เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธี เป็นเพลงเกี่ยวกับการพูดถึงพระเจ้าหรือการเรียกชื่อของพระเจ้า เพื่อเตรียมความพร้อมทางด้านจิตใจให้กับผู้เข้าร่วมพิธีก่อนเข้าสู่พิธี ให้ผู้เข้าร่วมพิธีมีอารมณ์ผ่อนคลาย รู้สึกใกล้ชิดพระเจ้าผ่านการร้องเพลง เพลงภชัน กีรตันเป็นการเล่าถึงลีลาของเทพเจ้าโดยเฉพาะพระกฤษณะ เป็นการแสดงออกถึงความภักดีในรูปแบบหนึ่ง เป็นวิถีทางการหลุดพ้น และการเข้าถึงเทพเจ้าได้ง่ายที่สุดก่อนเริ่มพิธีกรรมทางศาสนา มีจำนวน 8 เพลง ดังนี้

1. โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์
2. โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล
3. ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล
4. ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี
5. เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม
6. ราธา ฒูงฒะ ระฮี
7. หเร ราม หเร กฤษณะ
8. ชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

2. เพลงที่บรรเลงระหว่างพิธี เป็นเพลงเกี่ยวกับการพูดถึงพระเจ้าหรือการเรียกชื่อของพระเจ้า เนื่องจากการทำพิธีสัตสังฆ์ของทางสมาคมฯจัดขึ้นทุกวันเสาร์ ซึ่งเป็นวันของหนุมาน พิธีกรรมก็จะเริ่มสวดมนตร์หนุมานโดยมีดนตรีบรรเลงเพลงศรี หนุมาน จาลีสา และต่อด้วยเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี ทั้ง 2 เพลง มีเนื้อร้องเป็นมนตรา ซึ่งบางครั้งหากมีเวลาจำกัด จะท่องบทสวดมนตร์อย่างเดียวโดยไม่มีดนตรีบรรเลงประกอบ และจะไปร้องประกอบดนตรีเพลงเดียว คือ เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต

1.2.13 การขับร้อง

ในการขับร้องประกอบพิธี จะมีส่วนประกอบสำคัญที่เรียกว่า “อาลาปะ” (เกริ่นนำ) ซึ่งเป็นการขับร้องบทสวดหรือถ้อยคำสรรเสริญเทพเจ้าที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงที่จะนำเสนอ การขับร้องในช่วงอาลาปะนี้ ผู้ขับร้องจะใช้การร้องเสียงเพื่อบ่งบอกถึงถาตหรือราคะที่จะใช้ในบทเพลง โดยมีการเน้นไปที่เสียงวาที สัมวาที และอนุวาที ซึ่งเป็นโน้ตสำคัญของราคะหรือถาตนั้น ๆ ทั้งนี้ ช่วงอาลาปะจะไม่มีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ

การอาลาปะมี 2 กรณี

กรณีที่ 1 อาลาปะหรือท่องมนตร์ตอนเริ่มต้นและตอนจบเพลงของทุก ๆ เพลง ผู้ขับร้องจะอาลาปะหรือท่องมนตร์เกี่ยวกับเทพเจ้าของเพลงนั้น ๆ เช่น หากเล่นเพลงศรี หนุมาน จาลีสา นักร้องจะอาลาปะเกี่ยวกับหนุมาน ดังนี้

ศรีคุรุ จรัญ สโรช ระชะ นิชมน มุกุรุ สุธาริ
บะระนุง ระฆุบัร บิมัล ชะสุ โช ทายก ผล จาริ
บุทธิหีน ตะนุ ชานิเก สุมิเริง ปวัน กุมาร
พล บุธิ บิทฺยา เทหุ โมหิง หะระหุ กะเลส บิการ

เมื่ออาละปะจบนักร้องจะร้องพร้อมดนตรี ตัวอย่างเช่น

หลังจากร้องจะอาลาปะอีกครั้ง ดังนี้

ปวันตะนัย สังกฏ หะรัน มังคัล มูระติ รูป
ราม ลักษณ สีตา สะหิต หฤทัย บะสะหุ สุร ภูป

กรณีที่ 2 (เมื่อมีเวลาจำกัด) ผู้ขับร้องจะอาลาปะหรือท่องมนตร์เฉพาะเพลงแรกและเพลงสุดท้าย โดยเฉพาะเพลงแรก จะอาละปะและร้องเพลงเกี่ยวกับพระพิฆเนศก่อน ราจีฟ ทริปาตี (2567, 17 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการอาลาปะว่า

“ก่อนเล่นเพลงแรกและเพลงสุดท้ายในภชัน กีรตัน นักร้องจะสวดมนตราถึงพระพิฆเนศก่อน ส่วนเพลงอื่นจะสวดหรือไม่สวดก็ได้ ในขณะสวดมนตรานักดนตรีสามารถกดคอร์ดเพื่อให้นักร้องเทียบเสียงด้วย เมื่อเล่นจบเพลงก็ท่องมนตราอีกได้ แต่สามารถสวดมนตราพระพิฆเนศก่อนเพลงเดียวก็ได้ คนอินเดีย เวลาจะทำพิธีอะไร จะเริ่มอะไร จะไหว้พระพิฆเนศก่อน ดนตรีก็เหมือนกัน” (สัมภาษณ์)

ดังนั้น การขับร้องอาลาปะหรือการสวดมนตร์จึงทำหน้าที่เป็นการแสดงความเคารพหรือการบูชาเทพเจ้าซึ่งเป็นศูนย์รวมศรัทธาก่อนที่จะเริ่มต้นการแสดงดนตรี เป็นการสื่อสารเบื้องต้นแก่ผู้เข้าร่วมพิธีเพื่อบ่งบอกว่าบทเพลงที่จะขับร้องต่อไปนี้เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าองค์ใด เป็นการให้ข้อมูลทางดนตรีที่สำคัญแก่นักดนตรีผู้ร่วมบรรเลงโดยเฉพาะนักดนตรีฮาร์โมเนียม เพื่อบ่งชี้ถึง ถาต ราคะที่จะใช้ในบทเพลง ช่วงอาลาปะนี้ยังมีบทบาทในการกำหนดอัตราจังหวะ (Tempo) หรือความเร็วเริ่มต้นของบทเพลง

1.2.14 บทร้อง

บทร้องที่ใช้ในการขับร้องบูชาสรรเสริญพระเจ้าในการบรรเลงภชัน กีรตัน โดยทั่วไปใช้ภาษา เช่น ภาษาสันสกฤต ภาษาบาลี และภาษาฮินดี บทเพลงเหล่านี้มักเป็นที่คุ้นเคยในหมู่ผู้เข้าร่วมพิธีส่วนใหญ่ ซึ่งเอื้อต่อการขับร้องตามได้อย่างพร้อมเพรียง โครงสร้างบทเพลงส่วนใหญ่พัฒนามาจากบทสวดมนตร์ ซึ่งได้รับการเรียบเรียงทำนองตามหลักราคะต่าง ๆ การบรรเลงอาศัยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ฮาร์โมเนียมเป็นหลัก ในขณะที่เครื่องดนตรีให้จังหวะ เช่น กลองดอลักและคาร์ตัล ทำหน้าที่รักษาจังหวะและเสริมสร้างบรรยากาศให้มีชีวิตชีวา ดนตรีมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก เช่น การอ้อนวอนหรือการสรรเสริญพระเจ้า และช่วยนำพาจิตใจผู้เข้าร่วมพิธีให้เข้าถึงมิติทางจิตวิญญาณได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

สำหรับการศึกษานี้ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการภาคสนามด้วยวิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (Participatory Observation) ในการปฏิบัติพิธีดังกล่าว ผู้วิจัยได้ทำการถอดบทร้องทับศัพท์ภาษาฮินดีเป็นภาษาไทย โดยอ้างอิงตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดในเอกสาร “หลักเกณฑ์การทับศัพท์

ภาษาฮินดี” ฉบับราชบัณฑิตยสถาน เพื่อให้เกิดความถูกต้องและเป็นระบบในการนำเสนอข้อมูลบทร้องที่ได้รับการถอดเสียงตามวิธีการดังกล่าว นำเสนอได้ดังนี้

เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธีกรรม

1. เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์

เป็นมนตราบูชาพระพิฆเนศที่ได้รับความนิยมอย่างมากในหมู่ผู้นับถือศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู และผู้ที่ศรัทธาพระพิฆเนศ “โอม” เป็นพยางค์ศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นสัญลักษณ์ของพระเจ้าสูงสุดในศาสนาฮินดู เป็นเสียงแรกเริ่มของจักรวาล “คัง” เป็นพยางค์ที่สื่อถึงพระคณปติ (พระพิฆเนศ) “คณปตเย” หมายถึง แด่พระคณปติ หรือ ถวายแด่พระพิฆเนศ “นะโม นะมะห์” แปลว่า ขอนอบน้อม หรือ ขอนมัสการ ดังนั้น เมื่อรวมความหมายทั้งหมดเข้าด้วยกัน “โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์” จึงหมายถึงขอนอบน้อมแด่พระพิฆเนศหรือขอนมัสการพระคณปติ มนตรานี้ใช้เพื่อบูชาและขอพรจากพระพิฆเนศให้ทรงประทานความสำเร็จ ขจัดอุปสรรค และประทานปัญญานอกจากนี้การสวดบทสวดนี้ยังถือเป็นการแสดงความเคารพและศรัทธาต่อพระพิฆเนศ ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งความสำเร็จและปัญญาในศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ ศรี สิทธิวินายก นะโม นะมะห์
อัษฏวินายก นะโม นะมะห์ คณปตี บาปปา โมรยา
โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ ศรี สิทธิวินายก นะโม นะมะห์
อัษฏวินายก นะโม นะมะห์ มงคล มูรติ โมรยา

2. เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล

เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล เป็นบทเพลงภาวนา หรือมนตราในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เนื้อหาของเพลงเป็นการสรรเสริญและระลึกถึงพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ของพระวิษณุหรือพระกฤษณะ ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่สำคัญองค์หนึ่งในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู “โควินท์” เป็นพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ มีความหมายว่าผู้เลี้ยงโคหรือผู้คุ้มครองโค ในบริบทที่กว้างขึ้น หมายถึง ผู้คุ้มครองสรรพสิ่งหรือผู้ให้ความสุข คำว่า “โค” ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงสัตว์เพียงอย่างเดียว แต่เป็นสัญลักษณ์ของจิตวิญญาณและความบริสุทธิ์ “โบโล” เป็นคำในภาษาสันสกฤตและภาษาฮินดี หมายถึงพูด กล่าว หรือ ร้อง ในบริบทของเพลงนี้ หมายถึงการเปล่งเสียงหรือสวดพระนามของเทพเจ้าด้วยความศรัทธา “หรี” เป็นอีกพระนามหนึ่งของพระวิษณุ หมายถึง ผู้ขจัดความทุกข์ ผู้ลบล้าง

บาป หรือ ผู้ปลดปล่อย บางครั้งอาจมีความหมายถึงสีเขียว สีทอง หรือสีเหลือง ซึ่งเป็นสีที่เกี่ยวข้องกับพระวิษณุ “โคบาล” เป็นอีกพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ โดยเฉพาะในรูปลักษณ์ของพระกฤษณะในวัยเด็ก ที่เป็นคนเลี้ยงวัวในหมู่บ้านวินดาวัน (Vrindavan) คำว่า “โค” หมายถึง วัว และ”บาล” หมายถึง ผู้คุ้มครองหรือผู้ดูแล ดังนั้น “โคบาล” จึงหมายถึงผู้เลี้ยงวัวหรือผู้ดูแลวัว ซึ่งเป็นการแสดงถึงความอ่อนโยน ความรัก และความใกล้ชิดกับธรรมชาติของพระกฤษณะ เมื่อนำความหมายของแต่ละคำมารวมกัน โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล จึงมีความหมายโดยรวมว่า “จงกล่าวสรรเสริญพระนาม โควินท์ จงกล่าวสรรเสริญพระนาม “หริ” จงกล่าวสรรเสริญพระนาม “โคบาล”

เพลงนี้เป็นบทเพลงที่กระตุ้นให้ผู้ฟังเปล่งเสียงสวดสรรเสริญ พระนามต่าง ๆ ของพระวิษณุหรือพระกฤษณะ การสวดมนต์และภาวนาเป็นส่วนสำคัญของการปฏิบัติทางจิตวิญญาณในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เชื่อกันว่าการเปล่งเสียงพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ซ้ำ ๆ จะช่วยชำระจิตใจ สร้างสมาธิ เชื่อมโยงกับพระเจ้า และนำมาซึ่งความสงบสุขและความปีติ เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล เป็นเพลงที่เรียบง่ายแต่ทรงพลัง ด้วยเนื้อหาที่วนซ้ำและทำนองที่ไพเราะ ทำให้เป็นที่นิยมในการสวดภาวนาและขับร้องในสมาคมคีตาอาศรม โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล ราธา รมณะ หรี โควินท์ โบโล
โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล ราธา รมณะ หรี โควินท์ โบโล

3. ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล

เพลง ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล เป็นบทเพลงภาวนาหรือมนตรา ที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะในหมู่ผู้ศรัทธาในพระราธาและพระกฤษณะ เพลงนี้เป็นการผสมผสานคำสรรเสริญและพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้าหลายพระองค์ เพื่อแสดงความเคารพ ความรัก และความภักดี คำว่า “ชัย” เป็นคำภาษาสันสกฤต มีความหมายว่าชัยชนะ ไชโย จงเจริญ สรรเสริญ หรือขอให้ได้รับชัย เมื่อใช้ซ้ำเป็น “ชัย ชัย” จะเป็นการเน้นย้ำความหมายให้หนักแน่นยิ่งขึ้น สื่อถึงชัยชนะ สรรเสริญหรือขอจงเจริญยิ่ง ๆ ขึ้นไป ในบริบทของเพลงนี้ “ชัย ชัย” เป็นการแสดงความยกย่อง สรรเสริญ และประกาศชัยชนะของเทพเจ้า

ราธาหรือพระนางราธา เทวีผู้เป็นที่รักยิ่งของพระกฤษณะ โดยเฉพาะในไวษณพนิกาย (Vaishnavism) พระนางราธาได้รับการยกย่องว่าเป็นศักติ (Shakti) หรือพลังงานสตรีอันศักดิ์สิทธิ์ของพระกฤษณะและเป็นสัญลักษณ์แห่งความรักอันบริสุทธิ์ ความภักดี และความเสน่หาที่มีต่อ

พระเจ้า ความสัมพันธ์ระหว่างพระราธาและพระกฤษณะถือเป็นแก่นสำคัญของความเชื่อในเรื่องความรักและการอุทิศตนต่อพระเจ้าอย่างสูงสุด

รมณะ เป็นอีกพระนามหนึ่งของพระวิษณุหรือพระกฤษณะ หมายถึงผู้เป็นที่รัก ผู้ทำให้มีความสุข หรือผู้สร้างความรื่นรมย์ ในเพลงนี้ “รมณะ” จะสื่อถึงพระกฤษณะในความสัมพันธ์อันแสนหวานและเปี่ยมด้วยความรักกับพระนางราธา เป็นการเน้นย้ำถึงลักษณะอันเป็นที่รักและน่ารื่นรมย์ของพระเจ้าในบริบทของความรัก “หริ” คือ พระนามสำคัญอีกพระนามหนึ่งของพระวิษณุ หมายถึง ผู้ขจัดความทุกข์ ผู้ลบล้างบาป หรือผู้ปลดปล่อย การเอ่ยพระนาม”หริ” เป็นการระลึกถึงอำนาจของพระเจ้าในการขจัดปัญหา ความทุกข์ และนำพาไปสู่ความหลุดพ้น “โบล” เป็นคำในภาษาฮินดี แปลว่า พูด กล่าว หรือ เอ่ย มีความหมายใกล้เคียงกับ “โบโล” ที่กล่าวถึงไปแล้ว แต่โบลจะมีความหมายที่กระชับและเน้นการกระทำของการพูดหรือกล่าวออกมา ในบริบทของเพลงนี้ “โบล” เป็นการกระตุ้น เชิญชวน หรือสั่งให้ผู้ฟังเปล่งเสียงสรรเสริญพระนามของเทพเจ้า

เมื่อนำความหมายของแต่ละคำมารวมกัน “ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล” จึงมีความหมายโดยรวมว่า “ชัยชนะจงมีแด่พระราธาและพระรมณะ (พระกฤษณะผู้เป็นที่รักของพระราธา) ชัยชนะจงมีแด่พระหริ (พระวิษณุ) จงกล่าวสรรเสริญพระนามเหล่านี้” โดยมีเนื้อร้องมนตราดังนี้

(สร้อย) ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล
มนะ เตรา โบเล ราเธกฤษณา ตะนะ เตรา โบเล ราเธกฤษณา
ชิวหา เตรา โบเล ราเธกฤษณา มุข เส นิกะเล ราเธกฤษณา

ตาราง 9 คำแปลและความหมายชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล

มนะ เตรา โบเล ราเธกฤษณา		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
มนะ	ใจ, จิตใจ	ใจของคุณพูดว่า ราเธ กฤษณะ (จิตใจของข้าพเจ้าเอ่ยถึงพระราธาและพระกฤษณะ)
เตรา	ของคุณ, ของท่าน	
โบเล	พูด, กล่าว, ร้อง	
ราเธ กฤษณะ	พระราธาและพระกฤษณะ	

ตะนะ เตรา โบเล ราเธกฤษณา		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
ตะนะ	ร่างกาย, สรีระ	ร่างกายของคุณพูดว่า ราเธ กฤษณะ (ร่างกายของข้าพเจ้าเอ่ยถึงพระราธาและพระกฤษณะ)
ชิวหา เตรา โบเล ราเธกฤษณา		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
ชิวหา	ลิ้น, ลิ้นของคุณ	ลิ้นของคุณพูดว่า ราเธ กฤษณะ (ลิ้นของข้าพเจ้าเอ่ยถึงพระราธาและพระกฤษณะ)
มุข เส นิกะเล ราเธกฤษณา		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
มุขเส	จากปาก, จากปากของคุณ	จากปากของคุณ (คำพูด) ปรากฏออกมา ราเธ กฤษณะ (จากปากของข้าพเจ้ามีแต่พระนาม ราเธ กฤษณะ)
นิกะเล	ออกมา, ปรากฏ	

4. เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี

เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี เป็นบทเพลงภาวนาหรือมนตราที่มีความศักดิ์สิทธิ์และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะในหมู่ผู้ศรัทธาในพระกฤษณะและพระวิษณุ บทเพลงนี้เป็นการรวมเอาพระนามอันศักดิ์สิทธิ์หลายพระนามของเทพเจ้าเหล่านั้นมาไว้ด้วยกัน เพื่อใช้ในการสรรเสริญ ระลึกถึง และเชื่อมโยงกับพระเจ้า คำว่า ศรี เป็นคำนำหน้าที่มีความหมายเป็นมงคลในภาษาสันสกฤต มีความหมายโดยรวมว่าสิริมงคล ความรุ่งเรือง ความงาม ความมั่งคั่ง ความศักดิ์สิทธิ์ หรือความเคารพ เมื่อนำหน้าพระนามเทพเจ้า เช่น ศรีกฤษณะ จะเป็นการแสดงความเคารพยกย่อง และเพิ่มความเป็นสิริมงคลให้กับพระนามนั้น

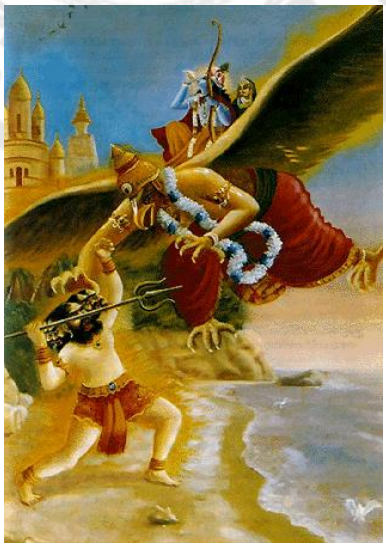
กฤษณะหรือพระกฤษณะ เทพเจ้าที่สำคัญองค์หนึ่งในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู พระองค์เป็นอวตาร (ปางแบ่งภาค) ที่สมบูรณ์ของพระวิษณุ พระนามกฤษณะมีความหมายหลายนัย เช่น สีดำ สีคล้ำ สีน้ำเงินเข้ม ซึ่งเป็นสีผิวของพระกฤษณะ นอกจากนี้ยังมีความหมายเชิงนามธรรมว่า

ผู้มีเสน่ห์ดึงดูดใจ ผู้เป็นที่รักของสรรพสิ่ง ผู้ดึงดูดจิตใจให้เข้าหา หรือ ความสุขสูงสุด พระกฤษณะทรงเป็นสัญลักษณ์แห่งความรัก ความเมตตา ความสุข ปัญญา และ ความกล้าหาญ

โควินท์หรือพระโควินท์ เป็นอีกพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ มีความหมายว่า ผู้เลี้ยงโค หรือผู้คุ้มครองโค ในบริบทที่กว้างขึ้นหมายถึงผู้คุ้มครองสรรพสิ่งหรือผู้ให้ความสุข คำว่า “โค” ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงสัตว์เพียงอย่างเดียว แต่เป็นสัญลักษณ์ของจิตวิญญาณและความบริสุทธิ์ การใช้พระนามโควินท์ มักเชื่อมโยงกับภาพลักษณ์ของพระกฤษณะในวัยเด็กทรงเลี้ยงวัวและเล่นสนุกกับสหาย

หเร เป็นคำอุทานที่ใช้ในการเรียกขาน อัญเชิญ หรือแสดงความรักต่อเทพเจ้า มาจากรากศัพท์ “หริ” ซึ่งเป็นอีกพระนามหนึ่งของพระวิษณุ มีความหมายว่า พระผู้เป็นเจ้า ผู้ขจัดความทุกข์ ผู้ลบล้างบาป หรือ ผู้ปลดปล่อย ในบริบทของเพลงนี้ “หเร” เป็นการเรียกร้อง เชื้อเชิญ หรือแสดงความรักต่อพระเจ้าด้วยความเสน่หา

มุรารีหรือพระมุรารี เป็นอีกพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ มีความหมายว่า ผู้พิฆาตอสูรมูระ อสูรมูระเป็นอสูรที่ทรงพลังและสร้างความเดือดร้อนให้แก่เหล่าทวยเทพ พระกฤษณะทรงปราบอสูรมูระลงได้ ดังนั้นพระนามมุรารี จึงเป็นการยกย่อง อำนาจ ชัยชนะ และความกล้าหาญของพระกฤษณะในการขจัดสิ่งชั่วร้ายและปกป้องธรรมะ



ภาพประกอบ 52 พระกฤษณะสังหารอสูรมุระ

ที่มา : www.harekrsna.com/philosoph (สืบค้นวันที่ 21 มีนาคม 2568)

เมื่อนำความหมายของแต่ละคำมารวมกัน “ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี” จึงมีความหมายโดยรวมว่า “ข้าพเจ้าขออัญเชิญพระกฤษณะผู้ทรงสิริมงคล พระโควินท์ พระหริ พระมุรารี” หรืออาจตีความได้ในลักษณะของการสรรเสริญและการอ้อนวอนว่า “พระกฤษณะผู้ทรงสิริมงคล พระโควินท์ พระหริ พระมุรารี ข้าพเจ้าขออัญเชิญและสรรเสริญพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ของพระองค์” โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี เห นาถ นารายณ์ วาสุเทวา
ปีตุ มาต สวามี สะขา หะมาเร เห นาถ นารายณ์ วาสุเทวา
บันดี คฤหะ เก ตุมะ อวตารี กะหึง ชันเม กะหึง ปะเล มุรารี
กิสี เก ชาเย กิสี เก กะหาเย ไห อัทภุทะ หระ บาตะ ติหารี
โคกุล เมง จะมะเก มถุรา เก ตาเร เห นาถ นารายณ์ วาสุเทวา
อธะระ เป บังศี หระทะยะ เมง ราเธ บะฏุ คะเอ โดโนง เมง อาเธ อาเธ
เห ราธา นาคร เห ภักตะ วะตสะละ สะไดว ภัคโตง เก กาม สาเธ
วะหึง คะเอ วะหึง คะเอ วะหึง คะเอ ชะหาง คะเอ ปุการเร

ตาราง 10 คำแปลและความหมายศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี

เห นาถ นารายณ์ วาสุเทวา		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
เห	โอ้, ข้าแต่	โอ้ พระกฤษณะผู้ทรงสิริมงคล พระโควินท์ พระฮาริ พระมุราริ พระผู้เป็นเจ้า นารายณ์ วาสุเทพ (ท่อนนี้เป็นการเริ่มต้นด้วยการสรรเสริญพระนามต่างๆ ของพระกฤษณะและพระวิษณุ)
นาถ	นาย, ผู้เป็นเจ้า, ที่พึ่ง	
นารายณ์	พระนารายณ์ (อีกพระนามหนึ่งของพระวิษณุ)	
วาสุเทวา	พระวาสุเทพ (อีกพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ, หมายถึงบุตรแห่งวสุเทพ)	

ปิตุ มาต สวามี สะขา หะมาเร		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
ปิตุ มาต สวามี สะขา หะมาเร	พ่อ แม่ นาย, เจ้าเหนือหัว, เจ้าของ, สามี เพื่อน ของเรา, ของข้าพเจ้าทั้งหลาย	ท่านคือ พ่อ แม่ นาย เพื่อนของข้าพเจ้าทั้งหลาย พระผู้เป็นเจ้า นารายณ์ วาสุเทพ (ท่อนนี้แสดงความสัมพันธ์อันใกล้ชิดและหลากหลายที่ผู้ศรัทธามีต่อพระเจ้า เป็นทั้งพ่อ แม่ ผู้ปกครอง เพื่อน และที่พึ่ง)
บันดี คฤหะ เก ตุมะ อวตารี กะหึง ชันเม กะหึง ปะเล มุรารี		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
บันดี คฤหะ เก ตุมะ อวตารี กาหึง ชันเม ปะเล	เรือนจำ, คุก ของ, แห่ง ท่าน, คุณ ผู้ลงมาจุติ, อวตาร ที่ไหน เกิด เติบโต, เลี้ยงดู	ท่านคืออวตารที่ลงมาจุติในเรือนจำ ที่ไหนท่านเกิด ที่ไหนท่านเติบโต มุรารี (ท่อนนี้กล่าวถึงการประสูติอันน่าอัศจรรย์ของพระกฤษณะในคุกและการเติบโตในสถานที่ต่างๆ)
กิสี เก ชาเย กิสี เก กะหาเย ไห อัทภุทะ หระ บาตะ ติหารี		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
กิสี เก ชาเย กาหาเย อัทภุทะ หระ บาตะ ติหารี	ของใคร, เป็นของใคร เกิดจาก ถูกเรียกว่า, ถูกขนานนามว่า น่าอัศจรรย์, มหัศจรรย์ ทุกสิ่ง, ทุกเรื่อง ของท่าน, ของคุณ	ท่านเกิดจากใคร ถูกเรียกว่าเป็นลูกของใคร, ทุกสิ่งของท่านล้วนน่าอัศจรรย์ (ท่อนนี้กล่าวถึงความลึกลับและความพิเศษในการกำเนิดและชีวิตของพระกฤษณะ ที่ดูเหมือนจะเกิดจากคนหนึ่งแต่ถูกเรียกว่าเป็นลูกของอีกคน)

โคกุล เมง จะมะเก มถุรา เก ตาเร		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
โคกุล เมง จะมะเก มถุรา เก ตาเร	ในโคกุล (หมู่บ้านที่พระกฤษณะเติบโต) ส่องประกาย, เปล่งแสง ดวงดาวแห่งมธุรา (เมืองที่พระกฤษณะประสูติ)	ในโคกุล (ท่าน) ส่องประกายดั่งดวงดาวแห่งมธุรา, โอ้ พระผู้เป็นเจ้า นารายณ์ วาสุเทพ (ท่อนนี้เปรียบเทียบความรุ่งโรจน์ของพระกฤษณะที่โคกุลกับการส่องแสงของดวงดาวจากเมืองมธุรา ซึ่งเป็นสถานที่ประสูติ)
อธะระ เป บังศี หระทะยะ เมง ราเธ บะฏะ คะเอ โดโนง เมง อาเธ อาเธ		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
อธะระ เป บังศี หระทะยะ เมง ราเธ บะฏะ คะเอ โดโนง เมง อาเธ อาเธ	บนริมฝีปาก, ที่ริมฝีปาก ขลุ่ย ในหัวใจ, ในจิตใจ พระราธา ถูกแบ่ง, ถูกปันส่วน ในทั้งสอง, ในสองสิ่ง ครึ่งหนึ่ง ครึ่งหนึ่ง, คนละครึ่ง	บนริมฝีปากมีขลุ่ย ในหัวใจมีพระราธา, (ท่าน) ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน คนละครึ่ง (ท่อนนี้อธิบายถึงลักษณะเด่นของพระกฤษณะ คือ มีขลุ่ยอยู่ที่ริมฝีปากเสมอ และมีพระราธาอยู่ในหัวใจ และความสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของพระกฤษณะและพระราธา)

เห ราธา นาคร เห ภักตะ วะตสะละ สะไดว ภัคโตง เก กาม สาเธ		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
เห ราธา นาคร เห ภักตะ วะตสะละ สะไดว ภัคโตง เก กาม สาเธ	โอ้ ผู้เป็นที่รักของพระราธา, โอ้ ผู้เชี่ยวชาญในความรักของพระราธา ผู้รักภักดีต่อผู้ศรัทธา, ผู้เมตตาต่อผู้ศรัทธา เสมอ, ตลอดเวลา งานของผู้ศรัทธา, กิจการของผู้ศรัทธา ทำให้สำเร็จ, ทำให้ลุล่วง, ทำให้เป็นจริง	โอ้ ผู้เป็นที่รักของพระราธา โอ้ ผู้เมตตาต่อผู้ศรัทธา, ท่านทำให้กิจการของผู้ศรัทธาลุล่วงเสมอ (ท่อนนี้สรรเสริญพระกฤษณะในฐานะผู้ที่รักพระราธา และเป็นผู้ที่เมตตาช่วยเหลือผู้ศรัทธาให้ประสบความสำเร็จ)
วะหึง คะเอ วะหึง คะเอ วะหึง คะเอ ชะหาง คะเอ ปุการเร		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
วะหึง คะเอ ชะหาง คะเอ ปุการเร	ท่านไปที่นั่น ที่นั่น ที่นั่น (เน้นย้ำสถานที่ที่พระกฤษณะไป) ที่ใดที่ท่านไป ร้องเรียก, ประกาศ, เปล่งเสียง	ท่านไปที่นั่น ที่นั่น ที่นั่น, ที่ใดที่ท่านไป (ผู้คน) ร้องเรียก โอ้ พระผู้เป็นเจ้า นารายณ์ วาสุเทพ (ท่อนนี้กล่าวถึงการเดินทางไปในสถานที่ต่าง ๆ ของพระกฤษณะ และไม่ว่าพระองค์จะไปที่ใด ผู้คนต่างก็ร้องเรียกและสรรเสริญพระนามของพระองค์)

5. เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม

เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม เป็นบทเพลงภาวนาหรือมนตรา ที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะในหมู่ผู้ศรัทธาในพระวิษณุและอวตารต่าง ๆ ของพระองค์ โดยเฉพาะพระกฤษณะและพระราม เพลงนี้เป็นการรวมเอาพระนามอันศักดิ์สิทธิ์หลายพระนามของเทพเจ้าเหล่านี้มาใช้ในการสรรเสริญ ระลึกถึง และเชื่อมโยงกับพระเจ้า

อจยุตัม เป็นพระนามหนึ่งของพระวิษณุและพระกฤษณะ มีความหมายว่า ผู้ไม่ล้มเหลว ผู้ไม่เสื่อมคลาย ผู้ไม่เปลี่ยนแปลง หรือ ผู้ไม่มีวันพ่ายแพ้ คำว่า “อจยุตัม” มาจากรากศัพท์ภาษาสันสกฤต “อจยุตัม” แปลว่า ร่วงหล่นหรือล้มเหลว เมื่อเติม “อ” ข้างหน้า (เป็น prefix ปฏิเสธ) จึงมีความหมายตรงกันข้าม พระนามอจยุตัม จึงเป็นการเน้นย้ำถึงความสมบูรณ์แบบความมั่นคง ความไม่เปลี่ยนแปลง และอำนาจอันยิ่งใหญ่ของพระเจ้าที่ไม่เคยพลาดพลั้งหรือเสื่อมถอย

เกศวัม เป็นพระนามหนึ่งของพระวิษณุและพระกฤษณะ มีความหมายว่า ผู้มีผมงามหรือผู้มีเส้นผมยาวสลวย คำว่า “เกศวัม” มาจากคำว่า “เกศา” แปลว่า ผม เส้นผมที่ยาวสลวยเป็นสัญลักษณ์ของความงาม ความอ่อนเยาว์ และเสน่ห์ดึงดูดใจ พระนามเกศวัม จึงสื่อถึงความงดงามอันหาที่เปรียบ และเสน่ห์อันเย้ายวนใจของพระเจ้าที่ดึงดูดจิตใจของผู้คนให้เข้าหาพระองค์

กฤษณะ คือเทพเจ้าที่สำคัญยิ่งในศาสนาฮินดู เป็นอวตารที่สมบูรณ์ของพระวิษณุ พระนามกฤษณะหมายถึงสีดำ สีคล้ำ สีน้ำเงินเข้ม (สีผิวของพระกฤษณะ) และในเชิงนามธรรมหมายถึง ผู้มีเสน่ห์ดึงดูดใจ ความสุขสูงสุด พระกฤษณะทรงเป็นสัญลักษณ์แห่ง ความรัก ความเมตตา ความสุข ปัญญา และความกล้าหาญ

ดาโมดรัม เป็นพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ โดยเฉพาะในรูปลักษณ์ของพระกฤษณะในวัยเด็ก มีความหมายว่า ผู้ที่มีเชือกพันรอบท้อง หรือผู้ที่ถูกมัดด้วยเชือกที่ท้อง เรื่องราวเบื้องหลังพระนามนี้คือ เมื่อครั้งที่พระกฤษณะในวัยเด็กซุกซนและขโมยเนยจากบ้านของนางยโศธา (Yashoda) ผู้เป็นแม่ จึงลงโทษโดยการใช้เชือกมัดรอบท้องของพระกฤษณะ แต่เชือกนั้นสั้นเกินไป นางจึงหาเชือกมาต่อเพิ่ม แต่ก็ยังสั้นอีก นางยโศธาพยายามต่อเชือกไปเรื่อย ๆ เท่าไหร่ก็ไม่พอดีสักที ในที่สุดพระกฤษณะทรงยอมให้ตัวเองถูกมัดด้วยเชือกที่นางยโศธาเตรียมไว้ เหตุการณ์นี้แสดงถึง ความรักอันไร้ขอบเขตของพระแม่ยโศธาที่มีต่อพระกฤษณะและความเมตตา ความอ่อนน้อม และ ความใกล้ชิดของพระกฤษณะที่มีต่อผู้ศรัทธา พระนามดาโมดรัมจึงเป็นที่นิยมในการภาวนาเพื่อขอความรัก ความเมตตา และความใกล้ชิดจากพระเจ้า

ภาพประกอบ 53 กฤษณะในบทบาทดาโมดรัม ถูกยโศธามัดไว้

ที่มา : www.devapages.wordpress.com (สืบค้นวันที่ 21 มีนาคม 2568)

เมื่อนำความหมายของแต่ละคำมารวมกัน “อจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม” จึงมีความหมายโดยรวมว่า "ข้าพเจ้าขอสรรเสริญพระนาม อจยุตัม พระนาม เกศวัม พระนาม กฤษณะ พระนาม ดาโมดรัม" หรืออาจตีความได้ในลักษณะของการสรรเสริญคุณลักษณะอันหลากหลายของพระเจ้าว่า “ข้าพเจ้าขอสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ผู้ไม่ล้มเหลว ผู้มีผมงาม พระกฤษณะผู้ที่ถูกมัดด้วยเชือกที่ท้อง (ดาโมดรัม) โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

อจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม ราม นารายณัม ชานะกี วัลลภัม
เกาน เกหตา ไห ภควาน ขาเต นะหึง ตุมะ มีรา เก ไชเส บุลาเต นะหึง
อจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม ราม นารายณัม ชานะกี วัลลภัม
เกาน เกหตา ไห ภควาน ขาเต นะหึง เบร ศะบะรี เก ไชเส ขิลาเต นะหึง
อจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม ราม นารายณัม ชานะกี วัลลภัม
เกาน เกหตา ไห ภควาน โสเต นะหึง มาง ยะโศดา เก ไชเส สุลาเต นะหึง
อจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม ราม นารายณัม ชานะกี วัลลภัม
เกาน เกหตา ไห ภควาน นาจเต นะหึง โคปีโยง กี ตะระหะ ตุมะ นะจาเต นะหึง

ตาราง 11 คำแปลและความหมายเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม

เกาน เกหตา ไห ภควาน ขาเต นะหึง ตุมะ มีรา เก ไชเส บุลาเต นะหึง		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
เกาน เกหตา ไห ภควาน ขาเต นะหึง ตุมะ มีรา เก ไชเส บุลาเต นาหึง	ใครว่า, ใครกล่าวว่า พระเจ้า, เทพเจ้า ไม่มา, ไม่ปรากฏ ท่าน, คุณ เหมือนมีราไบ, นักบุญหญิงผู้ศรัทธาในพระกฤษณะ ไม่เรียก, ไม่เชิญ	ใครว่าพระเจ้าไม่มา (ปรากฏ), (ก็เพราะว่า) ท่านไม่ได้เรียกหาเหมือนมีราไบ (ท่อนนี้บอกว่า พระเจ้าพร้อมที่จะมาหาเสมอ แต่เราต้องเรียกหาพระองค์ด้วยความศรัทธาอย่างแท้จริง เหมือนที่มีราไบเรียกหาพระกฤษณะ)
เกาน เกหตา ไห ภควาน ขาเต นะหึง เบร ศะบะรี เก ไชเส ขิลาเต นะหึง		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
ขาเต นาหึง เบร ศะบะรี เก ไชเส ขิลาเต นะหึง	ไม่เสวย, ไม่ฉัน, ไม่กิน ผลพุทราของชับรี (ชับรี เป็นนักบวชหญิงผู้ศรัทธาในพระราม) ไม่ป้อนให้, ไม่ถวายให้	ใครว่าพระเจ้าไม่เสวย (อาหาร), (ก็เพราะว่า) ท่านไม่ได้ถวายให้เหมือนผลพุทราของชับรี (ท่อนนี้ย้ำว่า พระเจ้าทรงรับการถวายด้วยความรักและศรัทธา แม้จะเป็นสิ่งเล็กน้อย หรือไม่สมบูรณ์แบบ เหมือนที่พระรามทรงรับผลพุทราของ ชับรี)

เกาน เกหตา ไห ภควาน โสเต นะหึง มาง ยะโศดา เก ไชเส สุลาเต นะหึง		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
โสเต นะหึง มาง ยะโศดา เก ไชเส สุลาเต นะหึง	ไม่บรรทม, ไม่นอน เหมือนพระแม่ยโศธา (พระมารดาเลี้ยงของพระกฤษณะ) ไม่กล่อมให้นอน, ไม่ทำให้หลับ	ใครว่าพระเจ้าไม่บรรทม (นอน), (ก็เพราะว่า) ท่านไม่ได้กล่อมให้นอนเหมือนพระแม่ยโศธา (ท่อนนี้สื่อถึงความรักและความผูกพันระหว่างพระเจ้ากับสาวก เหมือนความรักของแม่ที่มีต่อลูก และบอกว่าเราสามารถทำให้พระเจ้าพักผ่อนหรือสงบ ได้ด้วยความรักและการดูแลของเรา)
เกาน เกหตา ไห ภควาน นาจเต นะหึง โคปิโยง กี ตะระหะ ตุมะ นะจาเต นะหึง		
เนื้อร้อง	**คำแปล**	**ความหมาย**
นาจเต นะหึง โคปิโยง กี ตะระหะ นะจาเต นะหึง	ไม่ทรงร่ายรำ, ไม่เต้น เหมือนเหล่านางโคปี (สาวเลี้ยงวัวที่เป็นสาวกของพระกฤษณะ) ไม่เต้น, ไม่ร่ายรำ	ใครว่าพระเจ้าไม่ทรงร่ายรำ (เต้น), (ก็เพราะว่า) ท่านไม่ได้เต้นรำถวายเหมือนเหล่านางโคปี (ท่อนนี้ย้ำว่า พระเจ้าทรงยินดีที่จะร่ายรำและสนุกสนานกับผู้ที่อุทิศตนและแสดงความรักต่อพระองค์อย่างบริสุทธิ์ใจ เหมือนที่เหล่านางโคปีทำ)

6. เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี

เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี เป็นบทเพลงภาวนาหรือมนตราที่สื่อถึงความรู้สึก โหยหา และปรารถนา ในความสัมพันธ์ระหว่างพระราธาและพระกฤษณะ ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่สำคัญในนิกายไวษณวะที่ให้ความสำคัญกับความรักและการอุทิศตน ราธาหรือพระนางราธา คือเทวีผู้เป็นที่รักยิ่งของพระกฤษณะ ได้รับการยกย่องว่าเป็นศักติ หรือพลังงานสตรีอันศักดิ์สิทธิ์ของพระกฤษณะ และเป็นสัญลักษณ์แห่งความรักอันบริสุทธิ์ ความภักดี และความเสน่หาที่มีต่อพระเจ้า

“ฒูงฒะ ระฮี” วลีนี้มาจากภาษาฮินดีและมีความหมายว่า กำลังค้นหา กำลังแสวงหา หรือ กำลังมองหา คำนี้สื่อถึงการกระทำของการเสาะแสวงหาบางสิ่ง “ระฮี” เป็นรูปกริยาที่แสดงถึงความต่อเนื่องหรือกำลังกระทำอยู่ เมื่อรวมกับ “ฒูงฒะ” จึงเน้นย้ำว่าการค้นหานี้กำลังดำเนินอยู่ ไม่ใช่แค่ครั้งเดียวแล้วจบไป ดังนั้น เมื่อรวมกัน “ราธา ฒูงฒะ ระฮี” จึงมีความหมายโดยตรงว่า “พระราธากำลังทรงค้นหา” หรือ “พระราธากำลังมองหา”

เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี เป็นบทเพลงที่ขยายความหมายของการค้นหาของพระราธาให้กว้างขึ้น เนื้อเพลงบรรยายถึงการที่พระราธาทรงตามหา "พระศยาม" (Shyam) ซึ่งเป็นอีกพระนามหนึ่งของพระกฤษณะ ที่มีความหมายว่า ผู้มีผิวดำคล้ำหรือสีเข้ม ซึ่งเป็นสีผิวของพระกฤษณะ พระราธาทรงถามผู้คนว่า “มีใครเห็นพระศยามของฉันบ้างไหม” และผู้คนเหล่านั้นก็ตอบกลับมาว่าพวกเขาได้เห็นพระศยามของพระราธาในสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระกฤษณะ เช่น มธุรา (Mathura) สถานที่ประสูติของพระกฤษณะ ผู้คนเห็นพระศยามทรงเป่าขลุ่ยอันไพเราะ โคกุล (Gokul) หมู่บ้านที่พระกฤษณะทรงใช้ชีวิตในวัยเด็ก ผู้คนเห็นพระศยามทรงเลี้ยงวัว วรินดาวัน (Vrindavan) ป่าศักดิ์สิทธิ์ที่พระกฤษณะทรงแสดงราส ลีลา (Raas Leela) กับเหล่านางโคปี ผู้คนเห็นพระศยามทรงร่ายรำราส ชติปุระ (Jatipura) สถานที่เกี่ยวข้องกับตำนานการยกภูเขาโควรรธัน (Govardhan) โดยพระกฤษณะ ผู้คนเห็นพระศยามทรงยกภูเขาโควรรธัน สรรวะ ชะกัต (Sarva Jagat) ทั่วทั้งจักรวาล ผู้คนเห็นพระศยามอยู่ทุกหนทุกแห่งในจักรวาล ไวษณวะชัน (Vaishnavjan) ในหมู่ชนไวษณวะ หรือผู้ศรัทธาในพระวิษณุ ผู้คนเห็นพระศยามอยู่ในใจของผู้ที่สวดมนต์ “ราเธ ราเธ” โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

(สร้อย) ราธา ฒูงฒะ ระฮี	กิสี เน เมรา ศยาม เทขา
ศยาม เทขา	ฒนศยาม เทขา
ราธา ฒูงฒะ ระฮี	กิสี เน เมรา ศยาม เทขา
ราธา เตรา ศยาม	หัมเน มถุรา ไมง เทขา
บังสี บชาเต หุเอ	โอราธา เตรา ศยาม เทขา
ราธา เตรา ศยาม	หัมเน โคกุล ไมง เทขา
ไคยา จะราเต หุเอ	โอ ราธา เตรา ศยาม เทขา
ราธา เตรา ศยาม	หัมเน วฤนทาวัน ไมง เทขา
ราส ระจาเต หุเอ	โอ ราธา เตรา ศยาม เทขา

ราธา เตรา ศยาม
โควรรธนะ อุฐฺาเต หุเอ
ราธา เตรา ศยาม
ราธา ราธา ชะปะเต หุเอ

หัมเน คะติปุรา ไมง เทขา
โอ ราธา เตรา ศยาม เทขา
หัมเน สรรพชคต ไมง เทขา
โอราธา เตรา ศยาม เทขา

ตาราง 12 ราธา ฒูงฒะ ระฮีเนื้อร้องและความหมาย

เนื้อร้อง	**ความหมาย**
ราธา ฒูงฒะ ระฮี กิสี เน เมรา ศยาม เทขา	พระราธาทรงค้นหา, มีใครเห็นพระศยามของฉันบ้างไหม
ศยาม เทขา ฒนศยาม เทขา	ท่านเห็นพระศยาม, ท่านเห็นพระฒันศยามบ้างไหม (เป็นการย้ำและขยายคำว่า พระศยาม)
ราธา เตรา ศยาม หัมเน มถุรา ไมง เทขา	โอ้ราธา พระศยามของท่าน, พวกเราเห็นที่มธุรา
บังสี บชาเต หุเอ โอราธา เตรา ศยาม เทขา	ในขณะที่ทรงเป่าขลุ่ย โอ้ ราธา พวกเราเห็นพระศยามของท่านแล้ว
ราธา เตรา ศยาม หัมเน โคกุล ไมง เทขา	โอ้ราธา พระศยามของท่าน, พวกเราเห็นที่โคกุล
ไคยา จะราเต หุเอ	ในขณะที่ทรงเลี้ยงวัว
โอ ราธา เตรา ศยาม เทขา	โอ้ ราธา พวกเราเห็นพระศยามของท่านแล้ว
ราธา เตรา ศยาม หัมเน วฤนทาวัน ไมง เทขา	โอ้ราธา พระศยามของท่าน, พวกเราเห็นที่วริน ดาวัน
ราส ระจาเต หุเอ	ในขณะที่ทรงร่ายรำราส
โอ ราธา เตรา ศยาม เทขา	โอ้ ราธา พวกเราเห็นพระศยามของท่านแล้ว
ราธา เตรา ศยาม หัมเน คะติปุรา ไมง เทขา	โอ้ราธา พระศยามของท่าน, พวกเราเห็นที่ ชติปุระ
โควรรธนะ อุฐฺาเต หุเอ	ในขณะที่ทรงยกภูเขา
โอ ราธา เตรา ศยาม เทขา	โอ้ ราธา พวกเราเห็นพระศยามของท่านแล้ว
ราธา เตรา ศยาม หัมเน สรรพชคต ไมง เทขา	โอ้ราธา พระศยามของท่าน, พวกเราเห็นในทั่วทั้งจักรวาล
ราธา ราธา ชะปะเต หุเอ โอราธา เตรา ศยาม เทขา	ในขณะที่พวกเขากำลังสวด ราเธ ราเธ, โอ้ ราธา พวกเราเห็นพระศยามของท่านแล้ว

7. เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ

เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ หรือที่รู้จักกันในชื่อมหามนตรา (MahaMantra) เป็นบทเพลงภาวนาหรือมนตรา ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายโดยเฉพาะอย่างยิ่งในนิกายไวษณวะและขบวนการหเรกฤษณะ (ISKCON - International Society for Krishna Consciousness) มนตราบทนี้เป็นการรวมเอาพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ของพระวิษณุในอวตารต่าง ๆ โดยเฉพาะพระรามและพระกฤษณะมาใช้ในการสรรเสริญ ระลึกถึง และเชื่อมโยงกับพระเจ้า

คำว่า “หเร” เป็นคำอุทานในภาษาสันสกฤต ที่ใช้ในการเรียกขาน อัญเชิญ หรือ แสดงความรักอย่างสุดซึ้งต่อเทพเจ้า มาจากรากศัพท์ “หริ” (Hari) ซึ่งเป็นพระนามสำคัญของพระวิษณุ มีความหมายหลายนัย เช่น พระผู้เป็นเจ้า ผู้ขจัดความทุกข์ ผู้ลบล้างบาป ผู้ปลดปล่อย หรือ ผู้ช่วงชิงจิตใจ (จากความผูกพันทางโลก) ในบริบทของมนต์หเร เป็นการเรียกร้อง เชื้อเชิญ หรือ แสดงความรักอย่างสุดซึ้งต่อพระเจ้าด้วยความเสน่หาอย่างยิ่ง เป็นการอ้อนวอนขอให้พระองค์ทรงปรากฏและประทานความเมตตา

รามหรือพระราม คืออวตารปางหนึ่งของพระวิษณุ ที่สำคัญยิ่งในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมรรยาทโยคะ (Maryada Yoga เส้นทางแห่งการปฏิบัติด้วยศีลธรรมและจริยธรรม) พระรามทรงเป็นพระเอกในมหากาพย์รามายณะ พระนาม “ราม” (Rama) มีความหมายว่า ความสุข ความรื่นรมย์ ความสงบ หรือ ผู้ที่นำมาซึ่งความสุขและความสงบ พระรามทรงเป็นสัญลักษณ์แห่งคุณธรรม ความยุติธรรม ความกล้าหาญ ความจงรักภักดี และการปกครองที่เที่ยงธรรม การเอ่ยพระนาม “ราม” จึงเป็นการระลึกถึงคุณงามความดีและคุณลักษณะอันประเสริฐของพระเจ้าในรูปลักษณ์ของพระราม

พระกฤษณะ คืออวตารปางที่สมบูรณ์ที่สุดของพระวิษณุ ในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภักติโยคะ (Bhakti Yoga เส้นทางแห่งความรักและการอุทิศตน) พระกฤษณะทรงเป็นศูนย์กลางของมหากาพย์มหาภารตะ และคัมภีร์ภควัทคีตา พระนามกฤษณะมีความหมายหลายแง่มุม เช่น สีดำ สีคล้ำ สีน้ำเงินเข้ม (สีผิวของพระกฤษณะ) และในเชิงนามธรรมหมายถึง ผู้มีเสน่ห์ดึงดูดใจ ผู้เป็นที่รักของสรรพสิ่ง ผู้ดึงดูดจิตใจให้เข้าหา หรือ ความสุขสูงสุด พระกฤษณะทรงเป็นสัญลักษณ์แห่งความรัก ความเมตตา ความสุข ปัญญา และความลีลา (Leela - การแสดงบทบาทอันศักดิ์สิทธิ์) การเอ่ยพระนามกฤษณะ จึงเป็นการระลึกถึงความรักอันไม่มีเงื่อนไข ความสุขที่แท้จริง และเสน่ห์อันเย้ายวนใจของพระเจ้าในรูปลักษณ์ของพระกฤษณะ

มนตรา หเร ราม หเร กฤษณะ มี 16 คำ และ 32 พยางค์ และประกอบด้วยพระนามของพระเจ้าทั้งหมด 3 พระนาม คือ หเร ราม และกฤษณะ ซึ่งจะถูกสลับตำแหน่งและเรียงร้อยกันเป็นวลีที่ไพเราะ ดังนี้

หเร ราม หเร ราม ราม ราม หเร หเร
หเร กฤษณะ หเร กฤษณะ กฤษณะ กฤษณะ หเร หเร

มนตรานี้จะประกอบด้วยคำศัพท์ที่เรียบง่าย แต่เมื่อนำมาร้อยเรียงกันอย่างเป็นจังหวะและสวดซ้ำ ๆ ก็จะเกิดเป็นพลังอันมหาศาลทางจิตวิญญาณ ความหมายโดยรวมของมหามนตราสามารถตีความได้ว่า “โอ้ พระผู้เป็นเจ้า (หเร) โอ้ พระกฤษณะ (กฤษณะ) โอ้ พระราม (ราม) ข้าพเจ้าขออัญเชิญพระนามอันศักดิ์สิทธิ์ของพระองค์ ข้าพเจ้าขอแสดงความรักและความภักดีอย่างสุดซึ้ง ข้าพเจ้าขอวิงวอนขอความเมตตาและการปลดปล่อยจากความทุกข์” หรือในอีกนัยหนึ่ง อาจตีความได้ว่า “โอ้ พลังแห่งความสุข (กฤษณะ) โอ้ พลังแห่งความรื่นรมย์ (ราม) โอ้ พลังอันดึงดูดจิตใจ (หเร) ข้าพเจ้าขอมอบกายถวายชีวิตแด่พระองค์ ข้าพเจ้าขอให้พระองค์ทรงนำพาข้าพเจ้าไปสู่ความหลุดพ้น”

8. เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา เป็นบทเพลงอารตี (Aarti) ที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู บทเพลงอารตีนี้เป็นการสรรเสริญและบูชาพระพิฆเนศ (Lord Ganesha) เทพเจ้าแห่งความสำเร็จ ปัญญา และการขจัดอุปสรรค เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวามักจะใช้ขับร้องในพิธีกรรมบูชาพระพิฆเนศ ไม่ว่าจะเป็นที่บ้าน ที่วัด หรือในเทศกาลคเณศจตุรถี (Ganesh Chaturthi) คำว่า “ชัย” เป็นคำภาษาสันสกฤต มีความหมายว่า ชัยชนะ ไชโย จงเจริญ สรรเสริญ หรือ ขอให้ได้รับชัย ในบริบทของเพลงนี้ “ชัย” เป็นการแสดงความยกย่องสรรเสริญ และประกาศชัยชนะของพระพิฆเนศ “คเณศ” “พระพิฆเนศ” หรือ “พระคเณศ” ทรงเป็นเทพเจ้าแห่งปัญญา ความรู้ สติปัญญา ความสำเร็จ และการขจัดอุปสรรค พระพิฆเนศทรงเป็นที่เคารพสักการะก่อนเริ่มพิธีกรรม งานสำคัญ หรือการเริ่มต้นสิ่งใหม่ ๆ เพื่อขอพรให้ประสบความสำเร็จและปราศจากอุปสรรค “เทวา” ในภาษาสันสกฤตหมายถึงเทพหรือเทวดา ในบริบทนี้เมื่อใช้ต่อท้ายคเณศ “คเณศ เทวา” เป็นการแสดงความเคารพยกย่องพระพิฆเนศในฐานะเทพเจ้า โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

ชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา มาตา ชากี ปารวตี ปิตา มหาเทวา
เอก ทันต์ ดะยาวันต จาร ภุชา ธารี
มาเถ สินดูร โสเห มูเส กี สะวารี
ปาน จะเฒ ผล จะเฒ เอาว์ จะเฒ เมวา
ลัดดูอัน กา โภค ละเค สันต์ กะเรง เสวา
อันธะนะ โก อางข์ เทต โกฒินะ โก กายา
บางฌะนะ โก บุตร เทต นิรธะนะ โก มายา
สูร ศยาม ศรณะ อาเอ สผล กีเช เสวา มาตา ชากี ปารวตี ปิตา มหาเทวา

ตาราง 13 เนื้อร้องและความหมายชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

เนื้อร้อง	**ความหมาย**
ชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา	ชัยชนะจงมีแด่พระพิฆเนศ ชัยชนะจงมีแด่พระพิฆเนศ ชัยชนะจงมีแด่พระพิฆเนศ เทพเจ้า
มาตา ชากี ปารวตี ปิตา มหาเทวา	พระมารดาของผู้ซึ่งคือพระแม่ปารวตี, พระบิดาคือพระมหาเทวะ
เอก ทันต์ ดะยาวันต จาร ภุชา ธารี	ผู้มีงาเดียว ผู้เปี่ยมด้วยความเมตตา ผู้ทรงไว้ซึ่งสี่กร
มาเถ สินดูร โสเห มูเส กี สะวารี	บนหน้าผากมีติลัก (เครื่องหมาย) งามสง่า ทรงมีหนูเป็นพาหนะ
ปาน จะเฒ ผล จะเฒ เอาว์ จะเฒ เมวา	ถวายหมากพลู ถวายดอกไม้ และถวายผลไม้
ลัดดูอัน กา โภค ละเค สันต์ กะเรง เสวา	ขนมลาดูถูกนำมาถวายเป็นของบูชา นักบุญกระทำเสวา
อันธะนะ โก อางข์ เทต โกฒินะ โก กายา	ประทานดวงตาให้แก่คนตาบอด ประทานร่างกายให้แก่คนโรคเรื้อน
บางฌะนะ โก บุตร เทต นิรธะนะ โก มายา	ประทานครรภ์ให้แก่หญิงเป็นหมัน ประทานทรัพย์สมบัติให้แก่คนยากจน
สูร ศยาม ศรณะ อาเอ สผล กีเช เสวา	ผู้ที่มาสู่ที่พึ่งแห่งพระองค์ (สุรศยาม) โปรดทำให้การรับใช้ของพวกเขาประสบผลสำเร็จ
มาตา ชากี ปารวตี ปิตา มหาเทวา	พระมารดาของผู้ซึ่งคือพระแม่ปารวตี พระบิดาคือพระมหาเทวะ

เพลงที่บรรเลงระหว่างพิธี

1. เพลงศรี หนุมาน จาลีสา

ศรี หนุมาน จาลีสา เป็นบทเพลงภาวนาหรือมนตราที่อุทิศให้กับหนุมาน (Lord Hanuman) เทพเจ้าผู้ทรงพลัง ความภักดี และความกล้าหาญ ในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู บทเพลงนี้ประกอบด้วย 40 บท (จาลีสา แปลว่า สี่สิบ) และประพันธ์โดยท่านตุลสิทาส (Tulsidas) นักกวีและนักบุญผู้ยิ่งใหญ่ในศตวรรษที่ 16 ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์มหากาพย์รามจริตมานัส (Ramcharitmanas) ในภาษาอวธี โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

ศรีคุรุ จรัญ สโรช ระชะ นิชมน มุกุรุ สุธาริ
บะระนุง ระฆุบัร บิมัล ชะสุ โช ทายก ผล จาริ
บุทธิหีน ตะนุ ชานิเก สุมิเริง ปวัน กุมาร
พล บุธิ บิทฺยา เทหุ โมหิง หะระหุ กะเลส บิการ
ชัย หนุมาน ญาณ คุน สาคร ชัย กะปีส ติหุง โลก อุชาคร
ราม ทูต อะตุลิต พล ธามา อังชะนิ บุตร ปวันสุต นามา
มหาบีร บิกรัม บะชรังคี กุมะติ นิวาร สุมะติ เก สังคี
กัญจัน บะรัน บิราช สุเบสา กานัน กุณฑล กุงจิต เกสา
หาถ บัชระ ออร์ ธวชา บิราเช กานเธ มูงชะ ชะเนอุ สาเช
ศังกร สุวัน เกศรี นันทัน เตช ประตาป มหา ชะคะ วันทัน
บิดยาวาน คุนี อะติ จาตุร ราม กาจ กะริเบ โก อาตุร
ประภุ จะริตระ สุนิเบ โก รสิยา ราม ลักษณ สีตา มัน บสิยา
สูกษมะ รูป ธะริ สียะหิง ทิขาวา บิกฏ รูป ธะริ ลังก ชะราวา
ภีม รูป ธะริ อะสุร สังหาเร รามจันทะระ เก กาจ สังวาเร
ลาย สชีวัน ลักษณ ชิยาเย ศรี ระฆุบีร หะรษิ อุระ ลาเย
ระฆุปะติ กินฮี บะหุตดาอี ตุม มัม ปริย ภะระตะหิ สัม ภาอี
สะหัส บะทัน ตุมฮะโร ชัส คาไวง อัส กะหิ ศรีปะติ กัณฐ ละคาไวง
สะนะกาทิก พรหมาทิ มุนีสา นารัท สารัท สะหิต อะหีงสา
ชัม กุเบร ทิคปาล ชะหาง เต กะบิ โกบิท กะหิ สะเก กะหาง เต
ตุม อุปะการ สุครีวะหิง กินฮา ราม มิลาย ราช ปัท ทินฮา

ตุมฮะโร มันตระ บิภีษัน มานา
ชุค สะหัสตระ ชาชัน ปัร ภานุ
ประภุ มุทริกา เมลิ มุข มาหิง
ทุรคัม กาจ ชะคัต เก เชเต
ราม ทัวเร ตุม รัขวาเร
สับ สุข ละไห ตุมฮารี สะระนา
อาปัน เตช สัมหาโร อาไป
ภูต ปิสาจ นิกัฏ นะหิง อาไว
นาไช โรค หะเร สับ ปีรา
สังกฏ เตง หนุมาน ชุดาเว
สับ ปัร ราม ตะปัสวี ราชา
ออริ มะโนรัถ โช โกอี ลาไว
จาโรง ชุค ปัรตาป ตุมฮารา
สาธุ สันต เก ตุม รัขวาเร
อัษฏะสิทธิ เนา นิธิ เก ทาตา
ราม ระสายน ตุมฮะเร ปาสา
ตุหมะเร ภะชัน ราม โก ปาไว
อันต กาล ระฆุบัร ปุร ชาอี
ออริ เทวะตา จิตตะ นะ ธะระอี
สังกฏ กะไฏ มิไฏ สับ ปีรา
ชัย ชัย ชัย หนุมาน โคสาอิง
โช สัต บาร ปาฐ กัร โกอี
โช ยะหะ ปะไฒ หนุมาน จาลีสา
ตุลสีทาส สะทา หะริ เจอรา
ปวันตะนัย สังกฏ หะรัน
ราม ลักษณ สีตา สะหิต
ลังเกศวร ภะเอ สับ ชัค ชานา
ลีลโย ตาหิ มะธุระ ผล ชานู
ชะลละธิ ลางฒิ คะเย อะจะรัช นาหิง
สุคัม อะนุครห ตุมฮะเร เตเต
โหต นะ อาชญา บินุ ไปสาเร
ตุม รัจฉัก กาหู โก ดัร นา
ตีโนง โลก หางกะ เตง กางไป
มหาบีร ชับ นาม สุนาไว
ชะปัต นิรันตัร หะนุมัต บีรา
มัน กรัม บะจัน ธยาน โช ลาไว
ติน เก กาจ สะกัล ตุม สาชา
โสอี อะมิต ชีวัน ผล ปาไว
ไห ปะระสิทฺธ ชะคัต อุชิยารา
อสุร นิกันทัน ราม ทุลาเร
อัส บัร ทีน ชานะกี มาตา
สะทา ระโห ระฆุปะติ เก ทาสา
ชะนัม ชะนัม เก ทุข บิสราวไว
ชะหาง ชันมะ หะริภักต กะหาอี
หะนุมัต เสอิ สัรบ สุข กะระอี
โช สุมิไร หะนุมัต บัลบีรา
กฤปา กะระหุ คุรุเทว กี นาอิง
ฉูฏะหิ บันทิ มะหา สุข โหอี
โหย สิทธิ สาขี เคารีสา
กีไช นาถ หฤทัย มะหัง เดรา
มังคัล มูระติ รูป
หฤทัย บะสะหุ สุร ภูป

ตาราง 14 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทนำ (Doha)

เนื้อร้อง	ความหมาย
ศรีคุรุ จรัญ สโรช ระชะ นิชมน มุกุรุ สุธาริ	ข้าพเจ้าขอกราบฝุ่นละอองจากพระบาทดุจดอกบัวของครูผู้ศักดิ์สิทธิ์ และด้วยการขัดเกลากระจกแห่งจิตใจของข้าพเจ้า
บะระนุง ระฆุบัร บิมัล ชะสุ โช ทายก ผล จาริ	ข้าพเจ้าจะบรรยายถึงความรุ่งโรจน์อันบริสุทธิ์ของพระราม ซึ่งเป็นผู้ประทานผลทั้งสี่ประการแห่งชีวิต
บุทธิหีน ตะนุ ชานิเก สุมิเริง ปวัน กุมาร	ข้าพเจ้ารู้ว่าร่างกายนี้โง่เขลา ข้าพเจ้าจึงระลึกถึงหนุมานผู้เป็นบุตรแห่งพระพาย
พล บุธิ บิทฺยา เทหุ โมหิง หะระหุ กะเลส บิการ	โปรดประทานกำลัง ปัญญา และความรู้แก่ข้าพเจ้า และโปรดขจัดความทุกข์และความชั่วร้ายทั้งหลายของข้าพเจ้าด้วยเถิด

ตาราง 15 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 1-10: สรรเสริญคุณสมบัติของหนุมาน

เนื้อร้อง	ความหมาย
ชัย หนุมาน ญาณ คุน สาคร ชัย กะปีส ติหุง โลก อุชาคร	ชัยชนะจงมีแด่หนุมาน ผู้เป็นมหาสมุทรแห่งความรู้และคุณธรรม ชัยชนะจงมีแด่หนุมาน ผู้เป็นจอมทัพแห่งวานร ผู้ส่องแสงไปทั่วทั้งสามโลก
ราม ทูต อะตุลิต พล ธามา อังชะนิ บุตร ปวันสุต นามา	ท่านคือทูตของพระราม ผู้มีพลังอันหาที่เปรียบมิได้และเป็นที่สถิตแห่งพลังนั้น ท่านคือบุตรของพระนางอัญชนา และมีชื่อว่าบุตรแห่งพระพาย
มหาบีร บิกรัม บะชรังคี กุมะติ นิวาร สุมะติ เก สังคี	โอ้ผู้กล้าหาญ ผู้ทรงอำนาจ ผู้มีร่างกายดุจเพชร ท่านผู้ขจัดความคิดชั่วร้าย และเป็นเพื่อนของความคิดที่ดีงาม
กัญจัน บะรัน บิราช สุเบสา กานัน กุณฑล กุงจิต เกสา	ท่านผู้มีสีผิวทองคำ ผู้สวมใส่เสื้อผ้าที่งดงาม ท่านผู้มีต่างหูในหู และผมหยิก

เนื้อร้อง	ความหมาย
หาถ บัชระ ออร์ ธวชา บิราเช กานเธ มูงชะ ชะเนอุ สาเช	ในมือของท่านมีคทาและธงประดับอยู่ บนบ่าของท่านมีสายยัญโญปวีตที่ทำจากหญ้ามูนจ์ประดับอยู่
ศังกร สุวัน เกศรี นันทัน เตช ประตาป มหา ชะคะ วันทัน	ท่านคือบุตรของพระศิวะ และเป็นที่รักของพระนางเกสรี ท่านผู้มีรัศมีและอำนาจอันยิ่งใหญ่ ซึ่งเป็นที่เคารพของทั้งโลก
บิดยาวาน คุนี อะติ จาตุร ราม กาจ กะริเบ โก อาตุร	ท่านผู้ทรงความรู้ มีคุณธรรม และฉลาดเฉลียว ท่านผู้กระตือรือร้นที่จะทำงานของพระรามให้สำเร็จ
ประภุ จะริตระ สุนิเบ โก รสิยา ราม ลักษณ สีตา มัน บสิยา	ท่านผู้มีความสุขในการฟังเรื่องราวของพระเจ้าพระราม พระลักษมณ์ และพระนางสีดาทรงสถิตอยู่ในจิตใจของท่าน
สูกษมะ รูป ธะริ สียะหิง ทิขาวา บิกฏ รูป ธะริ ลังก ชะราวา	ท่านผู้แปลงกายเป็นรูปลักษณ์ที่เล็กเพื่อแสดงแก่พระนางสีดา และแปลงกายเป็นรูปลักษณ์ที่ใหญ่โตเพื่อเผากรุงลงกา
ภีม รูป ธะริ อะสุร สังหาเร รามจันทะระ เก กาจ สังวาเร	ท่านผู้แปลงกายเป็นรูปลักษณ์ที่น่าเกรงขามเพื่อสังหารเหล่าอสูร และทำให้งานของพระรามสำเร็จลุล่วง

ตาราง 16 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 11-20: กล่าวถึงความช่วยเหลือที่หนุมานมีต่อพระราม

เนื้อร้อง	ความหมาย
ลาย สชีวัน ลักษณ ชิยาเย ศรี ระฆุบีร หะรษิ อุระ ลาเย	ท่านผู้นำยาสมุนไพรสังชีวันมาเพื่อชุบชีวิตพระลักษมณ์ พระรามผู้ประเสริฐทรงโอบกอดท่านด้วยความยินดี
ระฆุปะติ กินฮี บะหุตดาอี ตุม มัม ปริย ภะระตะหิ สัม ภาอี	พระรามทรงยกย่องท่านเป็นอย่างมาก และตรัสว่า “ท่านคือพี่น้องที่รักของข้า เสมือนพระภรต”
สะหัส บะทัน ตุมฮะโร ชัส คาไวง	พระองค์ผู้มีเศียรนับพันทรงขับขานถึงความ

เนื้อร้อง	ความหมาย
อัส กะหิ ศรีปะติ กัณฐ ละคาไวง	รุ่งโรจน์ของท่าน ตรัสเช่นนั้นแล้ว พระวิษณุทรงโอบกอดท่าน
สะนะกาทิก พรหมาทิ มุนีสา นารัท สารัท สะหิต อะหึงสา	เหล่านักปราชญ์ เช่น สันกะ และพระพรหม พร้อมด้วยพระนารท พระสารท และพระองค์ผู้เป็นใหญ่ (พระเศรษฐนาค)
ชัม กุเบร ทิคปาล ชะหาง เต กะบิ โกบิท กะหิ สะเก กะหาง เต	พระยม พระกุเวร และผู้รักษาทิศทั้งแปด เหล่านักกวีและผู้รู้จะสามารถกล่าวถึงความรุ่งโรจน์ของท่านได้อย่างไร
ตุม อุปะการ สุครีวะหิง กินฮา ราม มิลาย ราช ปัท ทินฮา	ท่านผู้ทำอุปการะแก่พระสุครีพ โดยการนำพระสุครีพไปพบพระราม และประทานตำแหน่งกษัตริย์แก่พระองค์
ตุมฮะโร มันตระ บิภีษัน มานา ลังเกศวร ภะเอ สับ ชัค ชานา	พระวิภีษณ์ทรงเชื่อฟังคำแนะนำของท่าน และได้เป็นกษัตริย์แห่งกรุงลงกา ซึ่งทั้งโลกต่างรู้
ชุค สะหัสตระ ชาชัน ปัร ภานุ ลีลโย ตาหิ มะธุระ ผล ชานู	ดวงอาทิตย์ซึ่งอยู่ห่างออกไปนับพันโยชน์ในแต่ละยุค ท่านผู้กลืนดวงอาทิตย์นั้นเข้าไป โดยเข้าใจว่าเป็นผลไม้หวาน
ประภุ มุทริกา เมลิ มุข มาหิง ชะลธิ ลางฆิ คะเย อะจะรัช นาหิง	ท่านผู้เก็บแหวนของพระเจ้าไว้ในปาก และข้ามมหาสมุทรไปโดยไม่มีความประหลาดใจใด ๆ
ทุรคัม กาจ ชะคัต เก เชเต สุคัม อะนุครห ตุมฮะเร เตเต	งานใด ๆ ที่ยากลำบากในโลกนี้ งานเหล่านั้นก็ง่ายดายได้ด้วยความเมตตาของท่าน

ตาราง 17 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 21-30: กล่าวถึงอำนาจและอิทธิพลของหนุมาน

เนื้อร้อง	ความหมาย
ราม ทัวเร ตุม รัขวาเร โหต นะ อาชญา บินุ ไปสาเร	ท่านคือผู้รักษาประตูแห่งพระราม ไม่มีใครสามารถเข้าไปได้หากปราศจากคำสั่งของท่าน
สับ สุข ละไห ตุมฮารี สะระนา	ทุกคนจะได้รับความสุขเมื่ออยู่ในที่พักพิงของ

เนื้อร้อง	ความหมาย
ตุม รัจฉัก กาหู โก ดัร นา	ท่าน เมื่อท่านเป็นผู้ปกป้องแล้ว ใครเล่าจะต้องกลัว
อาปัน เตช สัมหาโร อาไป ตีโนง โลก หางกะ เตง กางไป	เพียงท่านควบคุมรัศมีของตนเอง ทั้งสามโลกก็สั่นสะเทือนด้วยเสียงคำรามของท่าน
ภูต ปิสาจ นิกัฏ นะหิง อาไว มหาบีร ชับ นาม สุนาไว	ภูตผีปีศาจจะไม่เข้าใกล้ เมื่อใดที่ผู้กล้าหาญเอ่ยพระนามของท่าน
นาไช โรค หะเร สับ ปีรา ชะปัต นิรันตัร หะนุมัต บีรา	โรคภัยจะหายไป และความเจ็บปวดทั้งหมดจะถูกขจัด เมื่อผู้กล้าหาญนามว่าหนุมานถูกสวดถึงอย่างต่อเนื่อง
สังกฏ เตง หนุมาน ชุดาเว มัน กรัม บะจัน ธยาน โช ลาไว	หนุมานจะปลดปล่อยจากความทุกข์ ผู้ใดที่นำจิตใจ การกระทำ คำพูด และการทำสมาธิมาสู่ท่าน
สับ ปัร ราม ตะปัสวี ราชา ติน เก กาจ สะกัล ตุม สาชา	พระรามทรงเป็นมงกุฎเหนือทุกสิ่ง ท่านผู้ทำให้งานทั้งหมดของผู้ที่ศรัทธาสำเร็จลุล่วง
ออริ มะโนรัถ โช โกอี ลาไว โสอี อะมิต ชีวัน ผล ปาไว	และผู้ใดที่นำความปรารถนามา ผู้นั้นจะได้รับผลอันไร้ขีดจำกัดแห่งชีวิต
จาโรง ชุค ปัรตาป ตุมฮารา ไห ปะระสิทฺธ ชะคัต อุชิยารา	อานุภาพของท่านแผ่ไปทั่วทั้งสี่ยุค เป็นที่ประจักษ์และเป็นแสงสว่างของโลก
สาธุ สันต เก ตุม รัขวาเร อสุร นิกันทัน ราม ทุลาเร	ท่านคือผู้ปกป้องเหล่านักบวช ท่านผู้ทำลายเหล่าอสูร และเป็นที่รักของพระราม

ตาราง 18 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทที่ 31-40 กล่าวถึงประโยชน์ที่ผู้ศรัทธาจะได้รับ

เนื้อร้อง	ความหมาย
อัษฏะสิทธิ เนา นิธิ เก ทาตา อัส บัร ทีน ชานะกี มาตา	ท่านคือผู้ประทานอิทธิฤทธิ์ทั้งแปดและทรัพย์สมบัติทั้งเก้า พระแม่สีดาทรงประทานพรนี้แก่ท่าน
ราม ระสายน ตุมฮะเร ปาสา	ท่านผู้มีน้ำทิพย์แห่งพระราม ท่านผู้เป็นผู้รับใช้

เนื้อร้อง	ความหมาย
สะทา ระโห ระฆุปะติ เก ทาสา	ของพระรามเสมอ
ตุหมะเร ภะชัน ราม โก ปาไว ชะนัม ชะนัม เก ทุข บิสราวไว	การสวดมนต์ถึงท่านจะนำไปสู่พระราม และจะลืมความทุกข์ในทุกชาติ
อันต กาล ระฆุบัร ปุร ชาอี ชะหาง ชันมะ หะริภักต กะหาอี	ในวาระสุดท้าย ผู้นั้นจะไปยังที่ประทับของพระราม ที่ซึ่งเขาจะเกิดเป็นผู้จงรักภักดีของพระเจ้า
ออริ เทวะตา จิตตะ นะ ธะระอี หะนุมัต เสอิ สัรบ สุข กะระอี	และเขาจะไม่ใส่ใจเทพเจ้าองค์อื่น ผู้ที่บูชาหนุมานจะได้รับความสุขทั้งหมด
สังกฏ กะไฏ มิไฏ สับ ปีรา โช สุมิไร หะนุมัต บัลบีรา	ความทุกข์จะถูกขจัด และความเจ็บปวดทั้งหมดจะหายไป ผู้ใดที่ระลึกถึงหนุมานผู้ทรงพลัง
ชัย ชัย ชัย หนุมาน โคสาอิง กฤปา กะระหุ คุรุเทว กี นาอิง	ชัยชนะ ชัยชนะ ชัยชนะจงมีแด่หนุมาน ผู้เป็นเจ้า โปรดเมตตาข้าพเจ้า เหมือนครูผู้ศักดิ์สิทธิ์
โช สัต บาร ปาฐ กัร โกอี ฉูฏะหิ บันทิ มะหา สุข โหอี	ผู้ใดที่สวดบทนี้หนึ่งร้อยครั้ง เขาจะหลุดพ้นจากพันธนาการ และจะได้รับความสุขอันยิ่งใหญ่
โช ยะหะ ปะไฒ หนุมาน จาลีสา โหย สิทธิ สาขี เคารีสา	ผู้ใดที่อ่านหนุมานจาลีสา นี้ เขาจะบรรลุความสำเร็จ โดยมีพระศิวะเป็นพยาน
ตุลสีทาส สะทา หะริ เจอรา กีไช นาถ หฤทัย มะหัง เดรา	ตุลสิทาสเป็นผู้รับใช้ของพระเจ้าเสมอ โอ้พระผู้เป็นเจ้า โปรดสถิตอยู่ในหัวใจของข้าพเจ้า

ตาราง 19 เนื้อร้องและความหมายเพลงศรี หนุมาน จาลีสา บทส่งท้าย (Doha)

เนื้อร้อง	ความหมาย
ปวันตะนัย สังกฏ หะรัน มังคัล มูระติ รูป	โอ้บุตรแห่งพระพาย ผู้ขจัดความทุกข์ยาก ผู้มีรูปลักษณ์อันเป็นมงคล
ราม ลักษณ สีตา สะหิต หฤทัย บะสะหุ สุร ภูป	โปรดสถิตอยู่ในหัวใจของข้าพเจ้า พร้อมด้วยพระราม พระลักษมณ์ และพระนางสีดา โอ้พระผู้เป็นเจ้า

2. เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี

เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี โดยรวมแล้วเป็นบทเพลงอารตีหรือบทสวดบูชาที่สรรเสริญหนุมานในลักษณะของเด็กผู้ศักดิ์สิทธิ์ (ลาลา หมายถึง เด็กชายที่น่ารักหรือเด็กน้อย) และยกย่องความจงรักภักดีและความสามารถของพระองค์ในการขจัดความชั่วร้ายเพื่อพระราม โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

(สร้อย) อารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี ทุษฏ์ ทะละนะ ระฆุนาถ กะลา กี

ชา เก พล เส คิริวร กางเป โรค โทษ ชา เก นิกัฏ นะ ฌางเก
อัญชนิ ปุตระ มะหาบัลทาเย เก ประภุ สะทา สะหาเย
เท บีระหะ ระฆุนาถ ปะฐาอี ลังกา ชารี สียา สุธิ ไลเย
ลังกา โส โกฏ สะมุนพระ เส ขาอีย ชาต ปวัน สุต บาร นะ ไลเย
ลังกา ชารี อะสุร สับ มาเร สียา รามชี เก กาจ สันวาเร
ลักษมณ มูรฉิต ปะเฒ สะกาเร อาน สชีวัน ปราณ อุภาเร
ไปฐ ปาตาล โตริ ยัมกาเร อะหิราวรรณ เก ภุชา อุขาเร
บาเยง ภุชา อะสุร ทัล มาเร ทาเยง ภุชา สับ สันตะ ชะนะ ตาเร
สุรนร มุนิชัน อารตี อุตาเร ชัย ชัย ชัย หนุมาน อุจาเร
กัญจัน ถาร กะปูร โล ฉาอี อารตี กะรัต อาชะนิ มาอี
โช หนุมานชี กี อารตี คาเว บะสิ ไวกูณฐ อะมัร ปัธ ปาเว
ลังกา วิธวันส กิเย ระฆุราอี ตุลสีทาส สวามี อารตี คาอีเอ

ตาราง 20 เนื้อร้องและความหมายเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี

เนื้อร้อง	ความหมาย
อารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี ทุษฏ์ ทะละนะ ระฆุนาถ กะลา กี	ชัยชนะจงมีแด่หนุมานผู้เป็นเด็กน้อย ผู้ซึ่งเป็นผู้ทำลายเหล่าคนชั่วร้ายและเป็นผู้รับใช้ของพระราม
ชา เก พล เส คิริวร กางเป โรค โทษ ชา เก นิกัฏ นะ ฌางเก	ด้วยพลังของผู้ใดที่แม้แต่ภูเขาก็สั่นสะเทือน โรคภัยไข้ไม่กล้าเข้าใกล้
อัญชนิ ปุตระ มะหาบัลทาเย เก ประภุ สะทา สะหาเย	โอ้บุตรแห่งพระนางอัญชนาผู้ทรงพลัง พระผู้เป็นเจ้า ผู้ซึ่งเป็นที่รักของเหล่าคนดีเสมอ

เนื้อร้อง	ความหมาย
เท บีระหะ ระฆุนาถ ปะฐาอี ลังกา ชารี สียา สุธิ ไลเย	โอ้ผู้กล้าหาญพระรามทรงส่งผู้ใดไปยังกรุงลงกา เพื่อนำข่าวคราวของพระนางสีดามา
ลังกา โส โกฏ สะมุนพระ เส ขาอีย ชาต ปวัน สุต บาร นะ ไลเย	ผู้ใดเผากรุงลงกาทั้งหมดด้วยไฟ และผู้ใดนำ น้ำ มาดับไฟ โอ้บุตรแห่งพระพาย
ลังกา ชารี อะสุร สับ มาเร สียา รามชี เก กาจ สันวาเร	ผู้ใดสังหารเหล่าอสูรในกรุงลงกา และผู้ใดทำให้ งานของพระรามและพระนางสีดาสำเร็จ
ลักษมณ มูรฉิต ปะเฒ สะกาเร อาน สชีวัน ปราณ อุภาเร	เมื่อพระลักษมณ์ทรงหมดสติในสนามรบ ผู้ใด นำยาสมุนไพรสังชีวันมาช่วยชีวิตพระองค์
ไปฐ ปาตาล โตริ ยัมกาเร อะหิราวรรณ เก ภุชา อุขาเร	ผู้ใดลงไปยังเมืองบาดาล ทำลายการต่อสู้และ ถอนแขนของอหิราวณะ
บาเยง ภุชา อะสุร ทัล มาเร ทาเยง ภุชา สับ สันตะ ชะนะ ตาเร	ผู้ใดสังหารกองทัพของอสูรด้วยแขนซ้ายและ ผู้ใดปลดปล่อยเหล่าคนดีจากการถูกจองจำ
สุสุรนร มุนิชัน อารตี อุตาเร ชัย ชัย ชัย หนุมาน อุจาเร	เหล่าเทพและนักปราชญ์ถวายบทสวดอารตี และกล่าว ชัยชนะแด่หนุมาน
กัญจัน ถาร กะปูร โล ฉาอี อารตี กะรัต อาชะนิ มาอี	ผู้ทรงไว้ซึ่งรัศมีสีทองและแสงสว่างดุจการบูร พระมารดาอัญชนา ทรงกระทำอารตีนี้
โช หนุมานชี กี อารตี คาเว บะสิ ไวกูณฐ อะมัร ปัธ ปาเว	ผู้ใดขับร้องบทสวดอารตีของหนุมาน ผู้นั้นจะได้ ไปสู่ที่ประทับอันเป็นอมตะในสวรรค์
ลังกา วิธวันส กิเย ระฆุราอี ตุลสีทาส สวามี อารตี คาอีเอ	พระรามทรงกระทำให้กรุงลงกาถูกทำลาย ข้าผู้ เป็นทาสตุลสิทาสได้ขับร้องบทสวดอารตีนี้

3. เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต

เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต เป็นบทสวดบูชาอารตี ที่อุทิศให้กับภควัทคีตา ซึ่งถือเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยบทเพลงนี้เป็นการสรรเสริญและยกย่องภควัทคีตาในฐานะที่เป็นคำกล่าวจากพระโอษฐ์ของพระหริ (พระวิษณุ) ซึ่งสถิตอยู่ในจิตใจของผู้ศรัทธาและเป็นแหล่งแห่งความรู้และปัญญาอันสูงสุด ที่เปิดเผยหลักธรรมะอันลึกซึ้งเกี่ยวกับการดำเนินชีวิต การปฏิบัติกรรม และการบรรลุโมกษะ นอกจากนี้ บทเพลงยังเน้นย้ำถึง พลังของภควัทคีตาในการขจัดความผูกพันทางโลก ความปรารถนา ความเกลียดชัง และความหลงผิด

พร้อมทั้งมอบความภักดีที่มั่นคง ความสงบสุข และการปลดปล่อยจากวัฏสงสาร เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเตจึงเป็นการแสดงความเคารพ ศรัทธา และความขอบคุณต่อภควัทคีตา ในฐานะคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ที่นำทางจิตวิญญาณและเป็นแสงสว่างแห่งปัญญาสำหรับผู้ที่แสวงหาความจริงและความหลุดพ้น โดยมีเนื้อร้องมนตรา ดังนี้

ชัย ภควัท คีเต ชัย ภควัท คีเต
หริ หิย กมล วิหาริณิ สุนทร สุปุนีเต
ชัย ภควัท คีเต

กรรม สุมะระมะ ประกาศินี กามะสะกติหะรา
ตัตตวะญาณ วิกาศินี วิทยา พรหม ปะรา
ชัย ภควัท คีเต

นิศจัล ภักติ วิธายินี นิรมัล มะละหรี
ศรณะ สะหัสยะ ประทายินี สัพ วิธิ สุขการี
ชัย ภควัท คีเต

ราค ทเวษ วิทาริณี การิณี โมท สะทา
ภพ ภรัย หาริณี ตาริณี ปะระมานันทประทา
ชัย ภควัท คีเต

อาสุร ภาพ วินาศินี นาศินี ตัม ระชะนี
ไทวี สัท คุณะทายินี หริ รสิกา สะชะนี
ชัย ภควัท คีเต

สะมะตา ตยาค สิขาวะนี หริ มุข กี พาณี
สกล ศาสตระ กี สวามินี ศรุติโยง กี รานี
ชัย ภควัท คีเต

ทะยา-สุธา บะระสาวะนี มาตุ กฤปา กีไช
หริบท เปรม ทาน กร อะปะโน กร ลีไช
ชัย ภควัท คีเต

ชัย ภควัท คีเต ชัย ภควัท คีเต
หริ หิย กมล วิหาริณิ สุนทร สุปุนีเต
ชัย ภควัท คีเต

ตาราง 21 เนื้อร้องและความหมายเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต

เนื้อร้อง	ความหมาย
ชัย ภควัท คีเต	ชัยชนะจงมีแด่ภควัทคีตา
หริ หิย กมล วิหาริณิ สุนทร สุปุนีเต	(ภควัทคีตา) สถิตอยู่ในดอกบัวแห่งหัวใจของพระหริ (พระวิษณุ) ผู้สวยงามและบริสุทธิ์ยิ่ง
กรรม สุมะระมะ ประกาศินี กามะสะกติหะรา	(ภควัทคีตา) เปิดเผยหลักการของกรรมและปัญญา ผู้ขจัดความผูกพันในกามารมณ์
ตัตตวะญาณ วิกาศินี วิทยา พรหม ปะรา	(ภควัทคีตา) พัฒนาความรู้เกี่ยวกับสัจธรรมเป็นความรู้สูงสุด
นิศจัล ภักติ วิธายินี นิรมัล มะละหรี	(ภควัทคีตา) มอบความภักดีที่ไม่หวั่นไหวเป็นมาลัยที่บริสุทธิ์
ศรณะ สะหัสยะ ประทายินี สัพ วิธิ สุขการี	(ภควัทคีตา) ประทานที่พักพิงแก่ผู้คนนับพันสร้างความสุขในทุกวิถีทาง
ราค ทเวษ วิทาริณี การิณี โมท สะทา	(ภควัทคีตา) ทำลายความปรารถนาและความเกลียดชัง สร้างความสุขเสมอ
ภพ ภรัย หาริณี ตาริณี ปะระมานันทประทา	(ภควัทคีตา) ขจัดวัฏสงสาร ปลดปล่อยประทานความสุขสูงสุด
อาสุร ภาพ วินาศินี นาศินี ตัม ระชะนี	(ภควัทคีตา) ทำลายสภาวะแห่งอสูร ทำลายความมืดมิดและความหลงผิด
ไทวี สัท คุณะทายินี หริ รสิกา สะชะนี	(ภควัทคีตา) ประทานคุณธรรมอันศักดิ์สิทธิ์เป็นที่รักและเป็นสหายของพระหริ (พระวิษณุ)
สะมะตา ตยาค สิขาวะนี หริ มุข กี พาณี	(ภควัทคีตา) สอนเรื่องโยคะแห่งความสมดุลเป็นคำกล่าวจากพระโอษฐ์ของพระหริ (พระวิษณุ)
สกล ศาสตระ กี สวามินี ศรุติโยง กี รานี	(ภควัทคีตา) เป็นเจ้าแห่งศาสตร์ทั้งหมดเป็นราชินีแห่งพระเวท
ทะยา สุธา บะระสาวะนี มาตุ กฤปา กีไช	(ภควัทคีตา) โปรยปรายน้ำอมฤตแห่งความเมตตา โอ้พระมารดาโปรดประทานความเมตตา

เนื้อร้อง	ความหมาย
หริบท เปรม ทาน กร อะปะโน กร ลีไซ	โปรดประทานความรักต่อพระบาทของพระหริ (พระวิษณุ) และโปรดรับข้าพเจ้าไว้เป็นของพระองค์

1.3 บทเพลงในพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของเพลงภชัน กีรตัน ที่ใช้ในการสรรเสริญพระเจ้า ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ในพิธีสัตสังฆ์ที่จัดขึ้นทุกวันเสาร์ ตั้งแต่เวลา 18.00 น. - 21.00 น. โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทราบถึงอัตลักษณ์สำคัญทางดนตรี แนวคิดการบรรเลง และการถ่ายทอดอารมณ์ที่ผู้คนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการเข้าใกล้พระเจ้า การวิเคราะห์นี้จะอาศัยทฤษฎีทางดนตรีเป็นกรอบในการพิจารณา โดยมีข้อตกลงเบื้องต้นในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. ผู้วิจัยนำทำนองฮาร์โมเนียม ขับร้อง กลองดอลัก และคาร์ตัล มาถอดเป็นสัญลักษณ์โน้ตบนบรรทัด 5 เส้น และแสดงโน้ตของเครื่องดนตรีทุกชนิดในบทเพลงไปพร้อมกัน โดยแบ่งเป็นบรรทัด (Score)

2.ผู้วิจัยกำหนดสัปตะกะ (Octave) เทียบกับโน้ตบรรทัด 5 เส้น เพื่อใช้อธิบายในบทการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

3. ผู้วิจัยถอดเสียงกลองดอลักและบันทึกโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น โดยกำหนดให้มีสัญลักษณ์ ดังต่อไปนี้

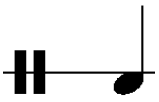
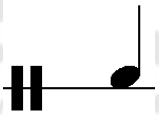
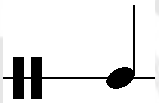
ตาราง 22 เสียงกลองดอลักบันทึกโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น

ลำดับที่	เสียง	สัญลักษณ์	คำอธิบาย
1	ติ		กำหนดให้อยู่เส้นที่ 5 (F5)

ลำดับที่	เสียง	สัญลักษณ์	คำอธิบาย
2	เต/ติน		กำหนดให้อยู่ใต้เส้นที่ 5 (E5)
3	นา/ตา		กำหนดให้อยู่เส้นที่ 4 (D5)
4	คา/คิ		กำหนดให้อยู่เส้นที่ 2 (G4)
5	เกำ		กำหนดให้อยู่ใต้เส้นที่ 2 (F4) โดยสัญลักษณ์ 0, . แทนการห้ามเสียงจากการเคลื่อนที่ของฝ่ามือ
6	ติ + เก = ดิท		กำหนดให้อยู่เส้นที่ 5 (F5) และใต้เส้นที่ 2 (F4)
7	ติ + เกำ = ดิน		กำหนดให้อยู่เส้นที่ 5 (F5) และใต้เส้นที่ 2 (F4) โดยสัญลักษณ์ 0, . แทนการห้ามเสียงจากการเคลื่อนที่ของฝ่ามือ
8	นา/ตา + เก = ทา		กำหนดให้อยู่เส้นที่ 4 (D5) และใต้เส้นที่ 2 (F4)

3.ผู้วิจัยถอดเสียงคาร์ตัลบันทึกโน้ตบนบรรทัด 1 เส้น โดยกำหนดให้มีสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ตาราง 23 เสียงคาร์ตัลบันทึกโน้ตบนบรรทัด 1 เส้น

ลำดับที่	เสียง	สัญลักษณ์	คำอธิบาย
1	เด		กำหนดให้อยู่ใต้เส้น
2	เน		กำหนดให้อยู่บนเส้น
3	ทัก		กำหนดให้อยู่ตรงเส้น

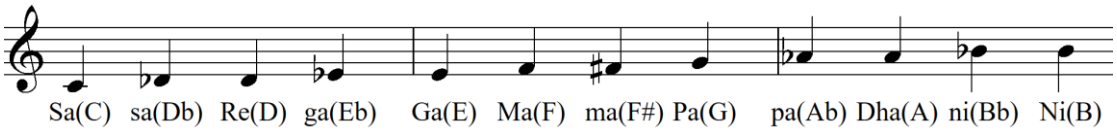
4. ผู้วิจัยใช้ระบบโน้ตแบบสวระ (Swara) ของอินเดียฮินดูสถานีสังคีต และกำกับโน้ตแบบดนตรีตะวันตกโดยอยู่ในวงเล็บ โดยใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษ เพื่อใช้อธิบายในบทการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

ตาราง 24 โน้ตแบบสวระ (Swara) ของอินเดียและกำกับโน้ตแบบดนตรีตะวันตก

ชื่อเต็ม	สวระ (สัญลักษณ์โน้ตแบบดนตรีตะวันตก)
สัทชะ (Shadaja)	Sa (C)
โคมัล ริชะภะ (Komal Rishabha)	re (D♭)
ริชะภะ (Rishabha)	Re (D)
โคมัล คานธาระ (Komal Gandhara)	ga (E♭)

ชื่อเต็ม	สวระ (สัญลักษณ์โน้ตแบบดนตรีตะวันตก)
คานธาระ (Gandhara)	Ga (E)
มัธยมะ (Madhyama)	Ma (F)
ติวระ มัธยมะ (Tivra Madhyama)	ma (F#)
ปัญจมะ(Panchama)	Pa (G)
โคมัล ไธวตะ (Komal Dhaivata)	dha (A♭)
ไธวตะ (Dhaivata)	Dha (A)
โคมัล นิษาท (Komal Nishada)	ni (B♭)
นิษาท (Nishada)	Ni (B)

สามารถเขียนบนบรรทัด 5 เส้นได้ดังนี้



5. ท่อนเพลง (Section) คือโครงสร้างของเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดและแบ่งสัดส่วนของเพลง โดยผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ ตัวอักษรภาษาอังกฤษแทนท่อนต่าง ๆ บนโน้ตบันทัด 5 เส้น (Score) เช่น A B C D E เป็นต้น

6. ทำนองสร้อย (Melodic Verse) เป็นส่วนหนึ่งของเพลง มักจะอยู่ช่วงเริ่มต้นของเพลง ระหว่างท่อนเพลงและช่วงท้ายเพลง โดยมีทำนองและเนื้อร้องเดียวกัน

7. กระสวนจังหวะของทำนอง (Rhythmic Pattern) คือรูปแบบของจังหวะทำนองเพลงที่มีรูปแบบซ้ำกันหรือต่างกัน ที่ทำให้เพลงมีความน่าสนใจและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยผู้วิจัยวิเคราะห์กระสวนจังหวะละ 1 ห้องเพลงบนบรรทัด 5 เส้น

8. ผู้วิจัยกำหนดเปลี่ยนบันไดเสียง (Transpose) ให้อยู่ในบันไดเสียง C Major โดยให้เสียง Tonic เป็นเสียง C โดยบันทึกโน้ตเพลงให้มีความใกล้เคียงกับเสียงที่ได้ยิน และศึกษาโน้ตที่ได้ทำ การถอดบันทึกโน้ต บันทึกลงโปรแกรม Sibelius

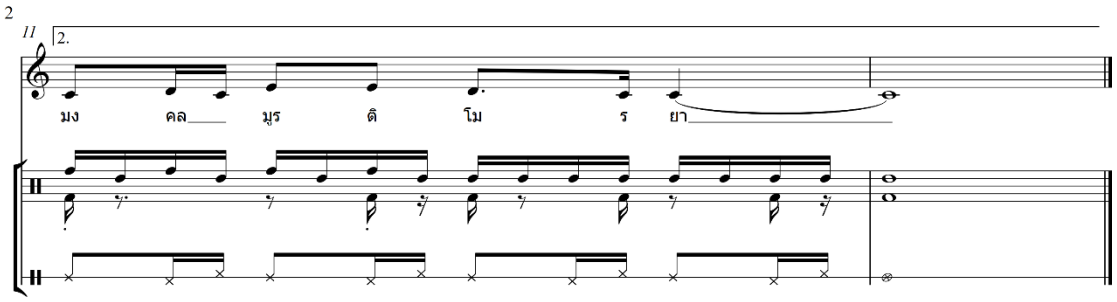
9. ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์บทเพลงโดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกและทฤษฎีดนตรีอินเดีย โดยแบ่งประเด็นดังนี้

9.1 ทฤษฎีดนตรีตะวันตก
- โครงสร้างของเพลง
- พิสัยของเสียง
- การเคลื่อนทำนอง
- กระสวนจังหวะของทำนอง

9.2 ทฤษฎีดนตรีอินเดียของฮินดูสถานีสังคีต
- ลยะ
- ถาต
- ราคะ
- สับตะกะ
- ตาละ

10. ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงที่นักดนตรีใช้บรรเลงบรรเลงก่อนและระหว่างทำพิธีสัตสังฆ์ที่นำมาบรรเลงในปัจจุบัน จำนวน 11 เพลง ได้แก่ 1) โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ 2) โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล 3) ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล 4) ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี 5) เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม 6) ราธา ฆูงฆะ ระฮี 7) หเร ราม หเร กฤษณะ 8. ชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา 9. ศรี หนุมาน จาลีสา 10. อารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี 11. อารตีไจภควัทคีเต

1.3.1 เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์



1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ เป็นเพลงขนาดสั้น เพลงมีทำนอง 8 วรรค โดย 4 วรรคแรกและ 4 วรรคหลังมีทำนองใกล้เคียงกัน ดังนี้

ทำนองวรรคที่ 1 และทำนองวรรคที่ 5 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองวรรคที่ 2 และทำนองวรรคที่ 6 (เหมือนกัน)

ทำนองวรรคที่ 3 และทำนองวรรคที่ 7 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองวรรคที่ 4 และทำนองวรรคที่ 8 (ทำนองเหมือนกัน)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ ทำนองวรรคที่ 1 และทำนองวรรคที่ 5 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองวรรคที่ 2 และทำนองวรรคที่ 6 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองวรรคที่ 3 และทำนองวรรคที่ 7 มีทำนองเหมือนกัน และทำนองวรรคที่ 4 และ 8 แตกต่างกัน

เล็กน้อย แต่เป็นทำนองเดียวกัน เพียงเพิ่มพยางค์และเพิ่มทำนองให้เข้ากับเนื้อร้องที่เพิ่มขึ้นเช่นกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 25 โครงสร้างเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์

วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4	วรรคที่ 5	วรรคที่ 6	วรรคที่ 7	วรรคที่ 8
A	B	C	D	A	B	C	D

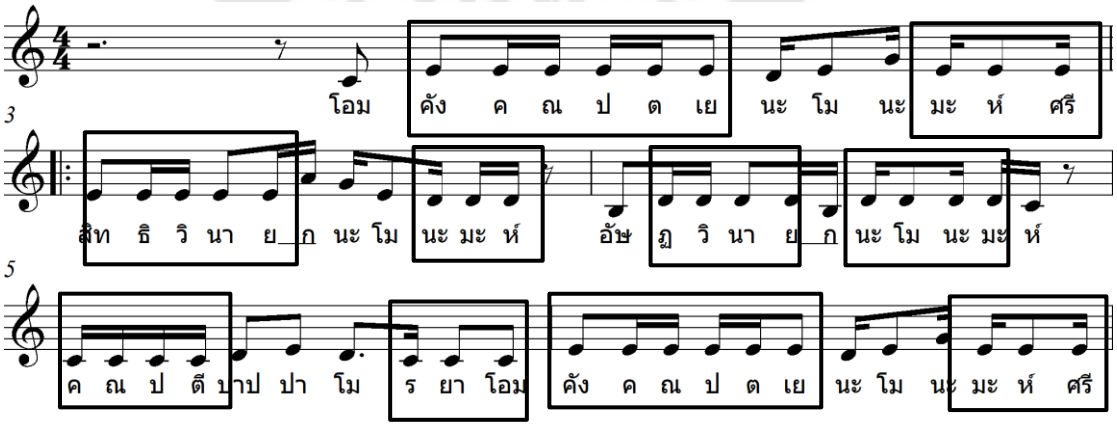
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Ni (B3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Dha (A4) มัธยมะ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองขากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

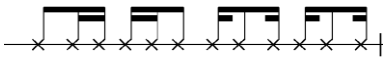
3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองขากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบเป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงมากที่สุดได้แก่เสียง Ga (E3) รองลงมาคือเสียง Re (D3) และเสียง Sa (C4) ตามลำดับ 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ทั้งหมด 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C4) - Ga (E4) คู่ 3 ไมเนอร์ ได้แก่ Pa (G4) - Ga (E4), Ni (B3) – Re (D4) และคู่ 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Ga (E4) - Dha (A4)

4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 2 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ สามารถจำแนกได้ 4 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ห้องที่ 2 6
กลุ่มที่ 2 พบได้ 4 ครั้ง ห้องที่ 3 4 7 8
กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ห้องที่ 5
กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 พบได้ ห้องที่ 9

5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ มีความเร็วอยู่ที่ 50 - 60 bpm เป็นเพลงที่มี 2 จังหวะในหนึ่งเพลง คือจังหวะมัธยมะและจังหวะทรุตะ ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงจังหวะทรุตะเครื่องประกอบจังหวะได้แก่กลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะถี่ขึ้นสองเท่า ตัวอย่างเช่น

จังหวะมัธยมะ

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ อยู่ในถาตบิลาวัล โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ พบว่าอยู่ในราคะปาฮารี มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตบิลาวัล โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C)
อวโรหะ	:	Sa Ne Dha Pa Ma Ga Re Sa (C B A G F E D C)
วาที	:	Sa (C)
สัมวาที	:	Pa (G)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 2 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Ni (B3) และมัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Pa (G4) Dha (A4)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ พบว่า ใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8
ดิน	ตา	ติ	ตา	ติ	ตา	ดิน	นา
x				0			

1.3.2 เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลง เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล เป็นเพลงขนาดสั้น มี 3 ท่อน คือ A, B, C ท่อนละ 4 วรรค ดังนี้

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 2

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

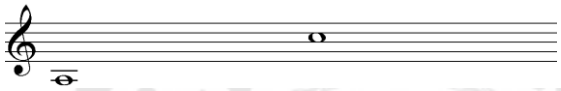
จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล ทำนองท่อนที่ 1 มี 4 วรรค ทั้ง 4 ววรคเป็นทำนองเดียวกัน เพียงเพิ่มทำนองให้เข้ากับเนื้อร้องที่เพิ่มขึ้น ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 มีเนื้อร้องเดียวกัน แต่มีทำนองที่ต่างกัน ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกับทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 เป็นทำนองเดียวกัน และทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 เป็นทำนองเดียวกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 26 โครงสร้างเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนที่ 1	A	A	A	A
ท่อนที่ 2	B	C	A	A
ท่อนที่ 3	D	E	D	E

2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Dha (A3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้



3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองขากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบเป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงมากที่สุดได้แก่เสียง Ga (E4) รองลงมาคือเสียง Pa (G4) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ทั้งหมด 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ได้แก่ Ga (E4) - Pa (G4), Dha (A4) - Sa (C5) และคู่ 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Dha (A4) - Ga (E4), Re (D4) - Dha (A3)

4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

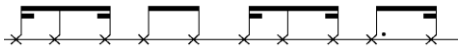
กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 2 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 3 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล สามารถจำแนกได้ 5 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 ห้องที่ 3
กลุ่มที่ 2 พบได้ 4 ครั้ง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และท่อนที่ 2 ห้องที่ 7 ห้องที่ 8
กลุ่มที่ 3 พบได้ 3 ครั้ง ท่อนที่ 2 ห้องที่ 5 และท่อนที่ 3 ห้องที่ 9 ห้องที่ 11
กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ท่อนที่ 2 ห้องที่ 6
กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ท่อนที่ 3 ห้องที่ 10 ห้องที่ 12

5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล มีความเร็วอยู่ที่ 50 - 60 bpm เป็นเพลงที่มี 2 จังหวะในหนึ่งเพลง คือจังหวะมัธยมะและจังหวะทรุตะ ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงจังหวะทรุตะเครื่องประกอบจังหวะได้แก่กลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะถี่ขึ้นสองเท่า ตัวอย่างเช่น

จังหวะมัธยมะ

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล อยู่ในถาตบิลาวัล โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบว่าอยู่ในราคะปาฮารี มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตบิลาวัล โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C)
อวโรหะ	:	Sa Ni Dha Pa Ma Ga Re Sa (C B A G F E D C)
วาที	:	Sa (C)
สัมวาที	:	Pa (G)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 3 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Dha (A3) มัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4) Pa (G4) Dha (A4) และตาระ สับตะกะ ได้แก่ Sa (C5)

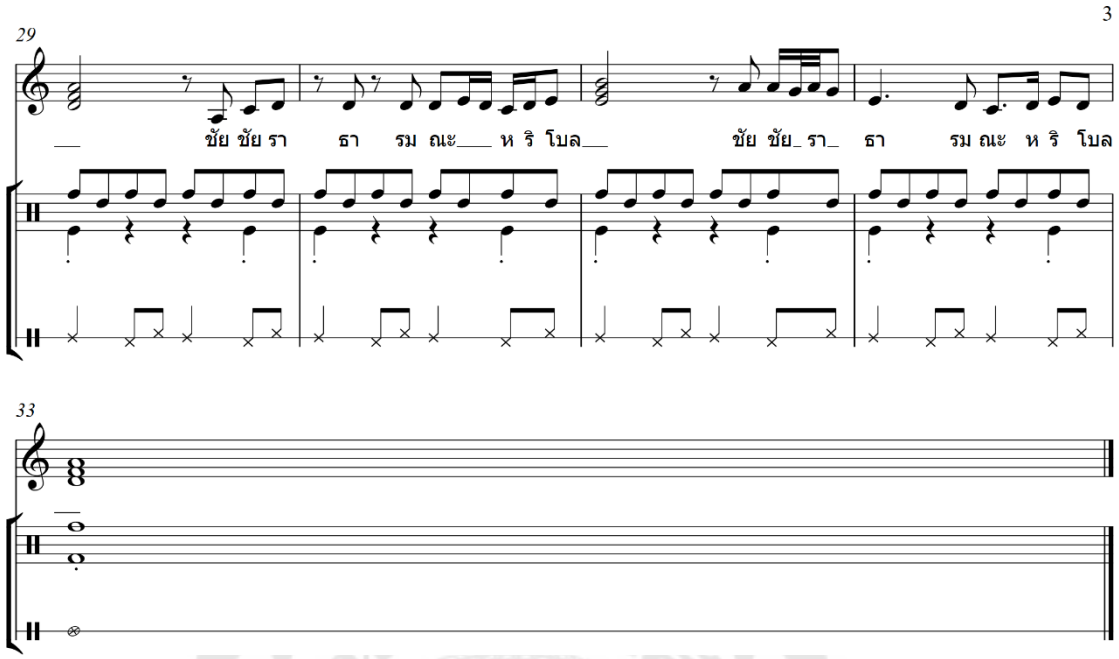
9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบว่า ใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

1.3.3 เพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล

2
13
C
ชัย ชัย รา ธา รม ณะ___ ห ริ โบล___ ชัย ชัย_ รา_ ธา รม ณะ ห ริ โบล
17
___ ชัย ชัย รา ธา รม ณะ___ ห ริ โบล___ ชัย ชัย_ รา_ ธา รม ณะ ห ริ โบล
21
D
___ ชิว หา เต รา โบ เล รา เธ_ กฤษ ณะ มุข_ เส นิกะ เล___ รา เธ กฤษ ณะ
25
E
___ ชัย ชัย รา ธา รม ณะ___ ห ริ โบล___ ชัย ชัย_ รา_ ธา รม ณะ ห ริ โบล



1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลง เพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 2 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ทุกท่อนจะประกอบไปด้วย 4 วรรค ดังนี้

ทำนองสร้อย วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองสร้อย วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 วรรคที่ 1และวรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 วรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ทำนองสร้อยวรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองสร้อยวรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 วรรคที่ 1และวรรคที่ 2 มีทำนองเหมือนกันแต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกันแต่เปลี่ยนเนื้อร้อง และทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 วรรคที่ 4 ทำนองเหมือนกันแต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 27 โครงสร้างเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 1	C	C	D	E
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 2	C	C	D	E
ท่อนสร้อย	A	B	A	B

2. พิสัยของเสียง

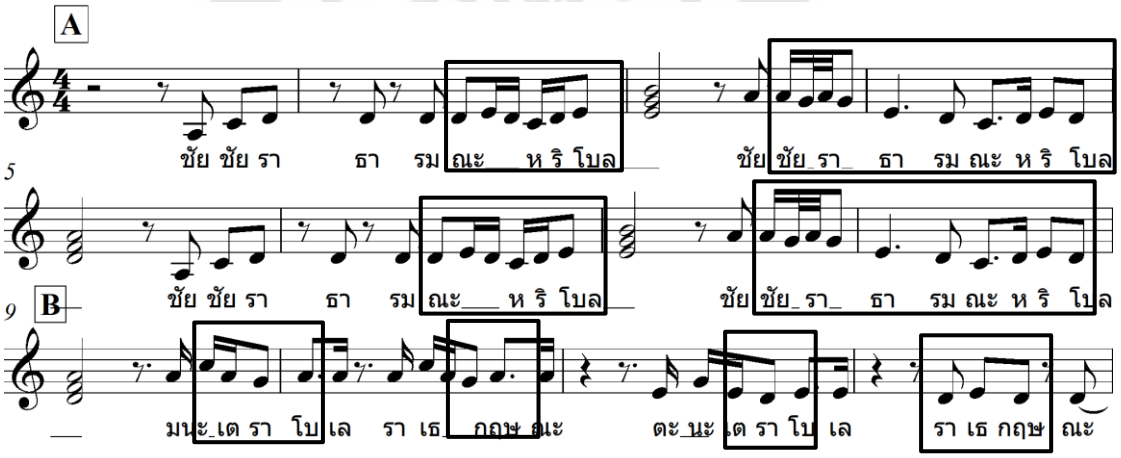
จากการวิเคราะห์เพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Dha (A3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

3. การเคลื่อนทำนอง

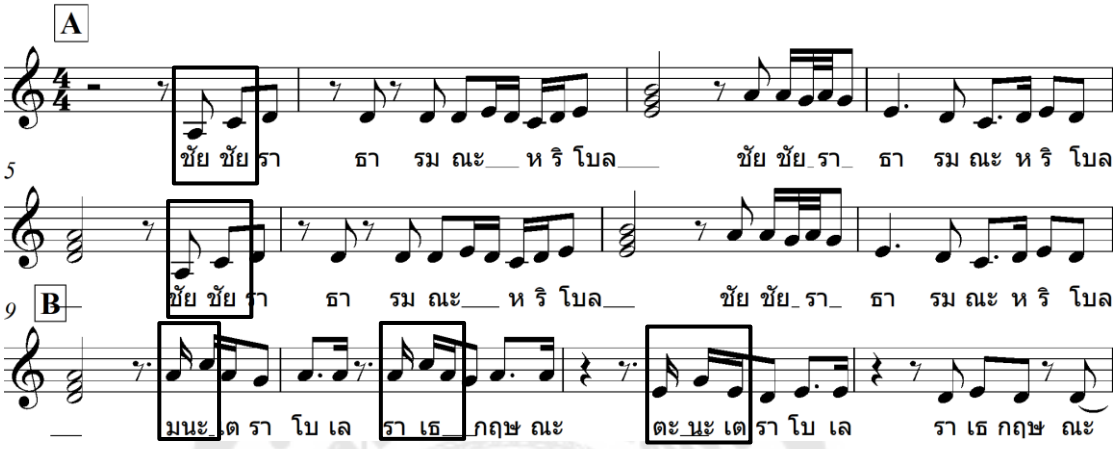
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองขากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

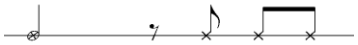


จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบเป็นจำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงมากที่สุดได้แก่เสียง Re (D4) รองลงมาคือเสียง Dha (A4) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ทั้งหมด 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ได้แก่ Dha (A3) - Sa (C4), Pa (G4) - Ga (E4)

4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 6 ครั้ง ดังนี้

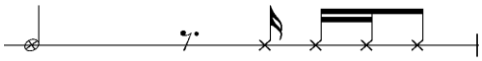


กลุ่มที่ 2 พบได้ 6 ครั้ง ดังนี้

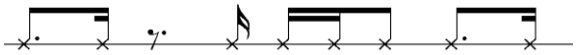
กลุ่มที่ 3 พบได้ 6 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 4 พบได้ 6 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 5 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

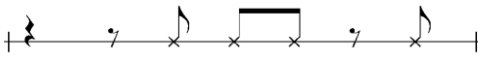


กลุ่มที่ 6 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 7 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 8 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล สามารถจำแนกได้ 5 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 6 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 1 5 13 17 25 29
กลุ่มที่ 2 พบได้ 6 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 2 6 14 18 26 30
กลุ่มที่ 3 พบได้ 6 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 3 7 15 19 27 31
กลุ่มที่ 4 พบได้ 6 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 4 8 16 20 28 32
กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 9 และท่อนที่ 2 ห้องที่ 21
กลุ่มที่ 6 พบได้ 2 ครั้ง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 10 และท่อนที่ 2 ห้องที่ 22
กลุ่มที่ 7 พบได้ 2 ครั้ง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 11 และท่อนที่ 2 ห้องที่ 23

กลุ่มที่ 8 พบได้ 2 ครั้ง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 12 และท่อนที่ 2 ห้องที่ 24

5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล มีความเร็วอยู่ที่ 50 - 60 bpm เป็นเพลงที่มี 2 จังหวะในหนึ่งเพลง คือจังหวะมัธยมะและจังหวะทรุตะ ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงจังหวะทรุตะเครื่องประกอบจังหวะได้แก่กลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะถี่ขึ้นสองเท่า ตัวอย่างเช่น

จังหวะมัธยมะ

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล อยู่ในถาตบิลาวัล โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล พบว่าอยู่ในราคะภูปาลี มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตบิลาวัล โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C)
อวโรหะ	:	Sa Dha Pa Ga Re Sa (C A G E D C)
วาที	:	Ga (E)
สัมวาที	:	Dha (A)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 3 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Dha (A3) มัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Pa (G4) Dha (A4) และตาระ สับตะกะ ได้แก่ Sa (C5)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8
ดิน	ตา	ติ	ตา	ติ	ตา	ดิน	นา
x				0			

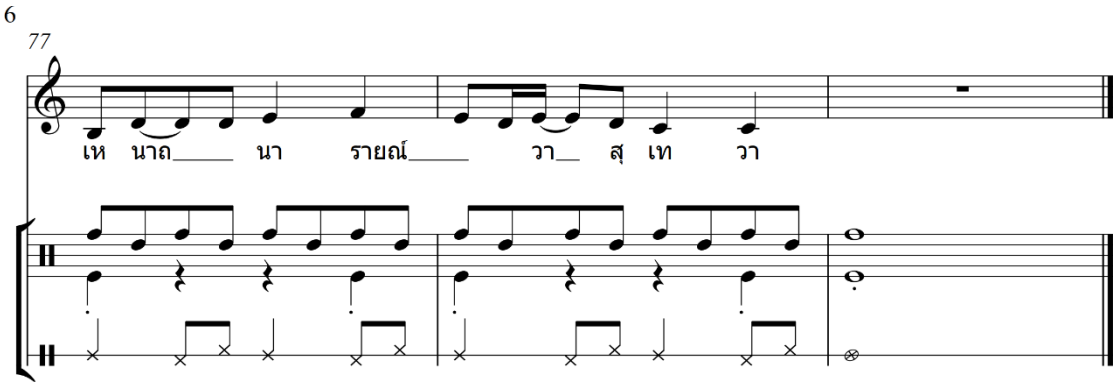
1.3.4 เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี

2
C
13
เห นาถ__ นา รายณ์__ วา_ สุ เท วา ศรี_ กฤษ ณะ โค_ วินท์__ ห เร__ มุ รา รี
17
เห นาถ__ นา รายณ์__ วา_ สุ เท วา ศรี_ กฤษ ณะ โค_ วินท์__ ห เร__ มุ รา รี
D
21
เห นาถ__ นา รายณ์__ วา_ สุ เท วา บัน ดี__ คฤหะ_ เก ตุ_มะ อว ตา รี__
25
__ กะ หึง ชัน เม กะ หึง ปะ เล_ มุ รา รี__ บัน ดี__ คฤหะ_ เก ตุ_มะ อว ตา รี__

29
กะ หึง ขัน เม กะ หึง ปะ เล มุ รา รี กิ สี เก ชา เย กิ สี เก กะ หา เย
33
ไห อัท ภุท หระ บาตะ ดิ หา รี ไห อัท ภุท หระ บาตะ ดิ หา รี
37
โค กุล เมง จะ มะ เก ม ถุ รา เก ตา เร โค กุล เมง จะ มะ เก ม ถุ รา เก ตา เร
E
41
3
3
เห นาถ นา รายณ์ วา สุ เท วา ศรี กฤษ ณะ โค วินท์ ห เร มุ รา รี

4
45
เห นาถ__ นา รายณ์__ วา_ สุ เท วา ศรี__ กฤษ ณะ โค__ วินท์__ ห เร__ มุ รา รี
49
F
เห นาถ__ นา รายณ์__ วา_ สุ เท วา อ ธะ ระ เป บัง ศี หระ ทะยะ เมง รา เธ
53
บะฏะ คะ เอ โดโนง เมง อา___ เธ อา_ เธ_____ อ ธะ ระ_เปบัง ศี หระ ทะยะ เมง รา เธ
57
บะฏะ คะ เอ โดโนง เมง อา___ เธ อา_ เธ เห รา__ ธา นา_ คร เห ภักดะ_วะด สะ ละ

61
3
สะ ไดว__ ภัค โตง เก กาม สา เธ ส ไดว___ ภัค โตง เก กาม_____ สา เธ
65
วา_ หึง_ คะเอ วา_ หึง_ คะ เอ____ วา_ หึง_ คะ เอ_ ชะ หาง คะ เอ ปุ การ เร
G
69
3
3
เห นาถ__ นา รายณ์___ วา_ สุ เท วา ศรี__ กฤษ ณะ โค_ วินท์___ ห เร__ มุ รา รี
73
3
3
เห นาถ__ นา รายณ์___ วา_ สุ เท วา ศรี__ กฤษ ณะ โค_ วินท์___ ห เร__ มุ รา รี



1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลง เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D,F ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 3 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ทำนองท่อนสร้อยมี 4 วรรค ทำนองท่อนที่ 1 มี 3 วรรค ทำนองท่อนที่ 2 และ 3 มี 10 วรรค ดังนี้

ทำนองสร้อย วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองสร้อย วรรคที่ 2 วรรคที่ 4 ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 3 ทำนองท่อนที่ 2 และทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 10 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 1

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 2

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 5

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 6

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 7

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 8

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 9

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 1

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 2

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 3

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 4

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 5

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 6

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 7

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 8

ทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 9

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D,F ของโน้ต ทำนองมีความหลากหลากของโน้ต ทำนองสร้อยวรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน และทำนองสร้อยวรรคที่ 2 วรรคที่ 4 ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 3 ทำนองท่อนที่ 2 และทำนองท่อนที่ 3 วรรคที่ 10 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 28 โครงสร้างเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี

	วรรคที่									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ท่อนสร้อย	A	B	A	B						
ท่อนที่ 1	C	D	B							
ท่อนสร้อย	A	B	A	B						
ท่อนที่ 2	E	F	E	F	G	H	I	J	K	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B						
ท่อนที่ 3	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B						

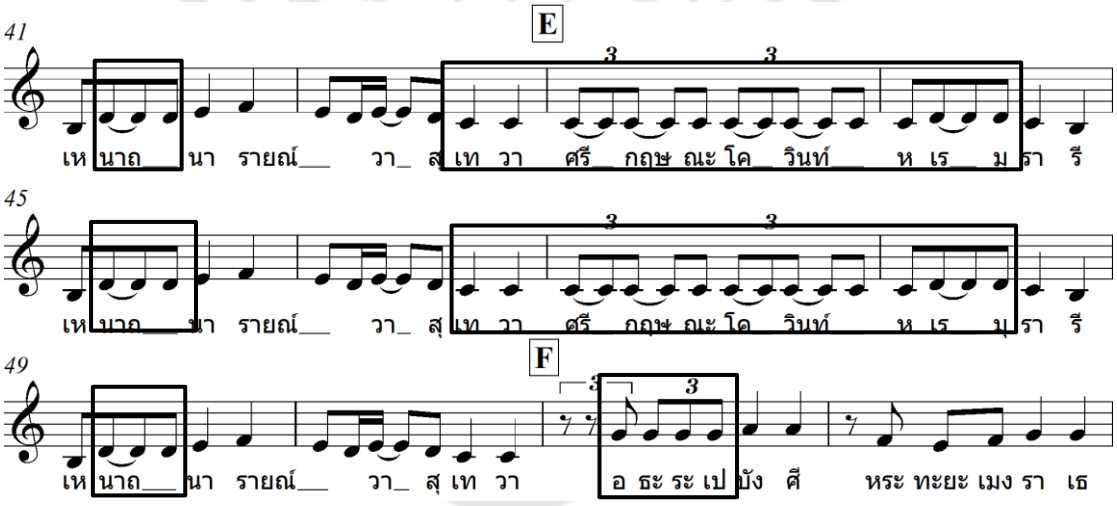
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Ni (B3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

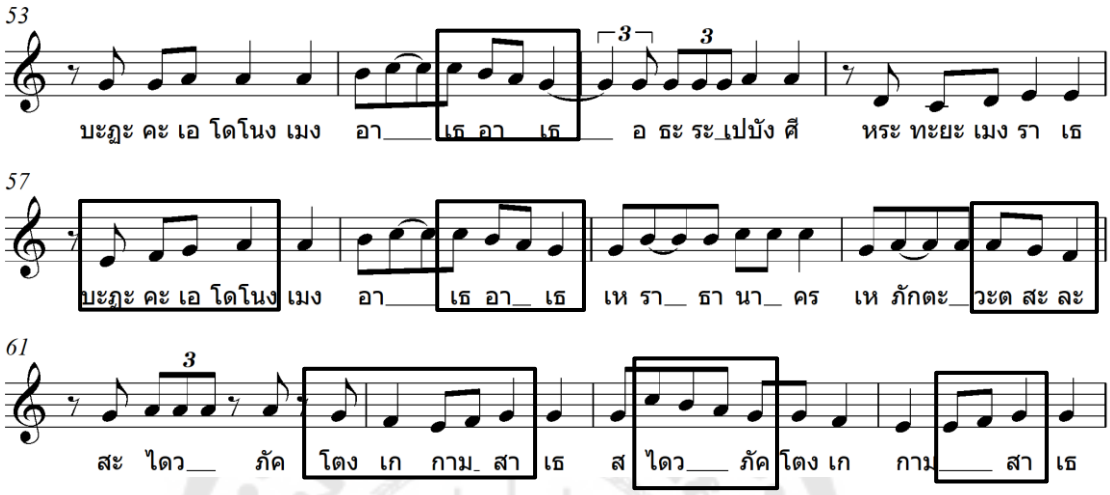
3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองขากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

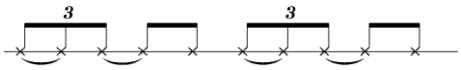
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุราริ พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบเป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), Pa (G4), Dha (A4), Ni (B4) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C4) - Re (D4), Re (D4) - Ga (E4), Ma (F4) - Pa (G4), Pa (G4) -

Dha (A4), Dha (A4) - (Ni B4) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Sa (C4) - Ni (B3), Ga (E4) - Ma (F4) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Pa (G4) – Ni (B4), Ma (F4) - Dha (A4), Ga (E4) - Sa (C4) 3 ไมเนอร์ได้แก่ Ni (B3) - Re (D4), Ga (E4) - Pa (G4), Dha (A4) - Sa (C5) 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Ga (E4) - Dha (A4), Pa (G4) - Sa (C5) 5 เพอร์เฟค ได้แก่ Ma (F4) - Sa (C5)

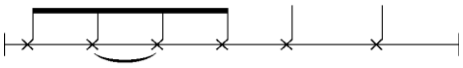
4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

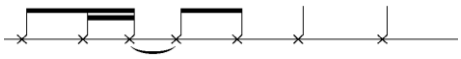
กลุ่มที่ 1 พบได้ 8 ครั้ง ดังนี้



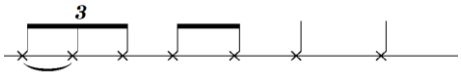
กลุ่มที่ 2 พบได้ 19 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 3 พบได้ 15 ครั้ง ดังนี้



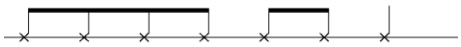
กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



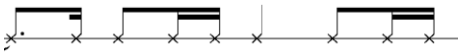
กลุ่มที่ 5 พบได้ 6 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 6 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

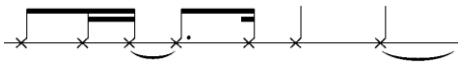
กลุ่มที่ 7 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 8 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

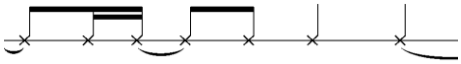


กลุ่มที่ 9 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

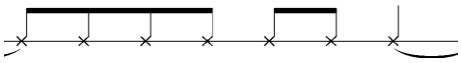


กลุ่มที่ 10 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 11 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



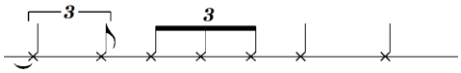
กลุ่มที่ 12 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



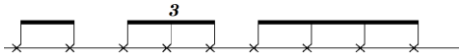
กลุ่มที่ 13 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 14 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

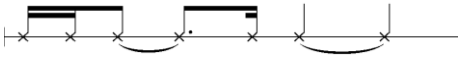


กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



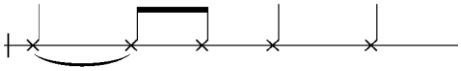
กลุ่มที่ 17 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 18 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 19 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 20 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี สามารถจำแนกได้ 20 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 8 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 1 5 15 19 43 47 71 75

กลุ่มที่ 2 พบได้ 19 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 2 3 6 7 16 17 20 21 44 45 48 49 72 73 76 77 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 13 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 41 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 69

กลุ่มที่ 3 พบได้ 15 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 4 8 18 22 46 50 74 78 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 9 11 14 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 38 40 42 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 70

กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 10 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 51

กลุ่มที่ 5 พบได้ 6 ครั้ง ท่อนที่ ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 12 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 28 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 52 53 56 57

กลุ่มที่ 6 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 34 36 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 62 64

กลุ่มที่ 7 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 23 24 37 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 63

กลุ่มที่ 8 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 25 29 33 35

กลุ่มที่ 9 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 26 30

กลุ่มที่ 10 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 27

กลุ่มที่ 11 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 31

กลุ่มที่ 12 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 32

กลุ่มที่ 13 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 39

กลุ่มที่ 14 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 54 58 59 60

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 55

กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 61

กลุ่มที่ 17 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 65

กลุ่มที่ 18 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 66

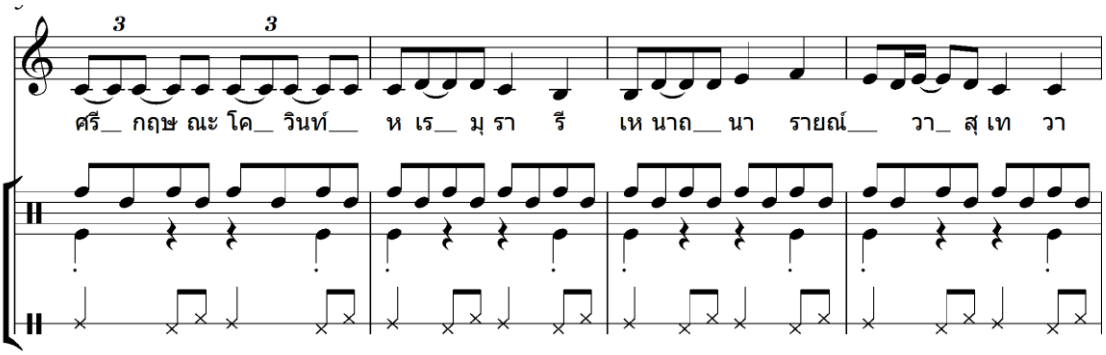
กลุ่มที่ 19 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 67

กลุ่มที่ 20 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 68

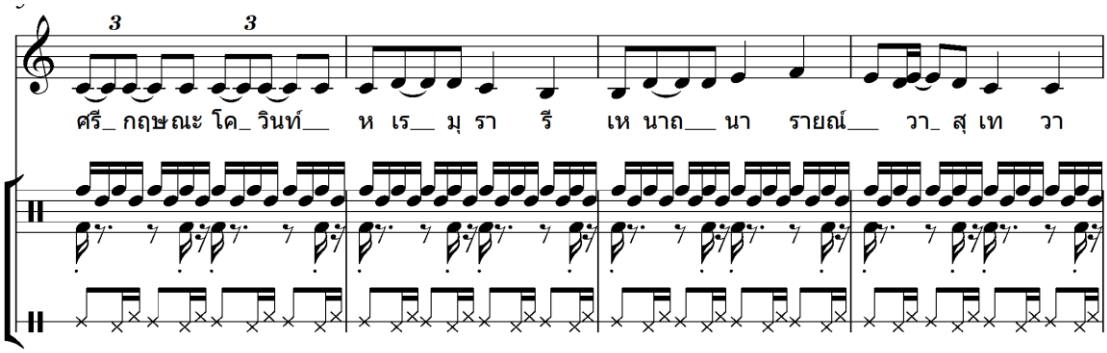
5. **ลยะ**

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี มีความเร็วอยู่ที่ 50 - 60 bpm เป็นเพลงที่มี 2 จังหวะในหนึ่งเพลง คือจังหวะมัธยมะและจังหวะทรุตะ ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงจังหวะทรุตะเครื่องประกอบจังหวะได้แก่กลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะถี่ขึ้นสองเท่า ตัวอย่างเช่น

จังหวะมัธยมะ



จังหวะทรุตะ



6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี อยู่ในถาตบิลาวัล โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี พบว่าอยู่ในราคะปาฮารี มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตบิลาวัล โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C)
อวโรหะ	:	Sa Ne Dha Pa Ma Ga Re Sa (C B A G F E D C)
วาที	:	Sa (C)
สัมวาที	:	Pa (G)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 3 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Ni (B3) มัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4) Pa (G4) Dha (A4) Ni (B4) และตาระ สับตะกะ ได้แก่ Sa (C5)

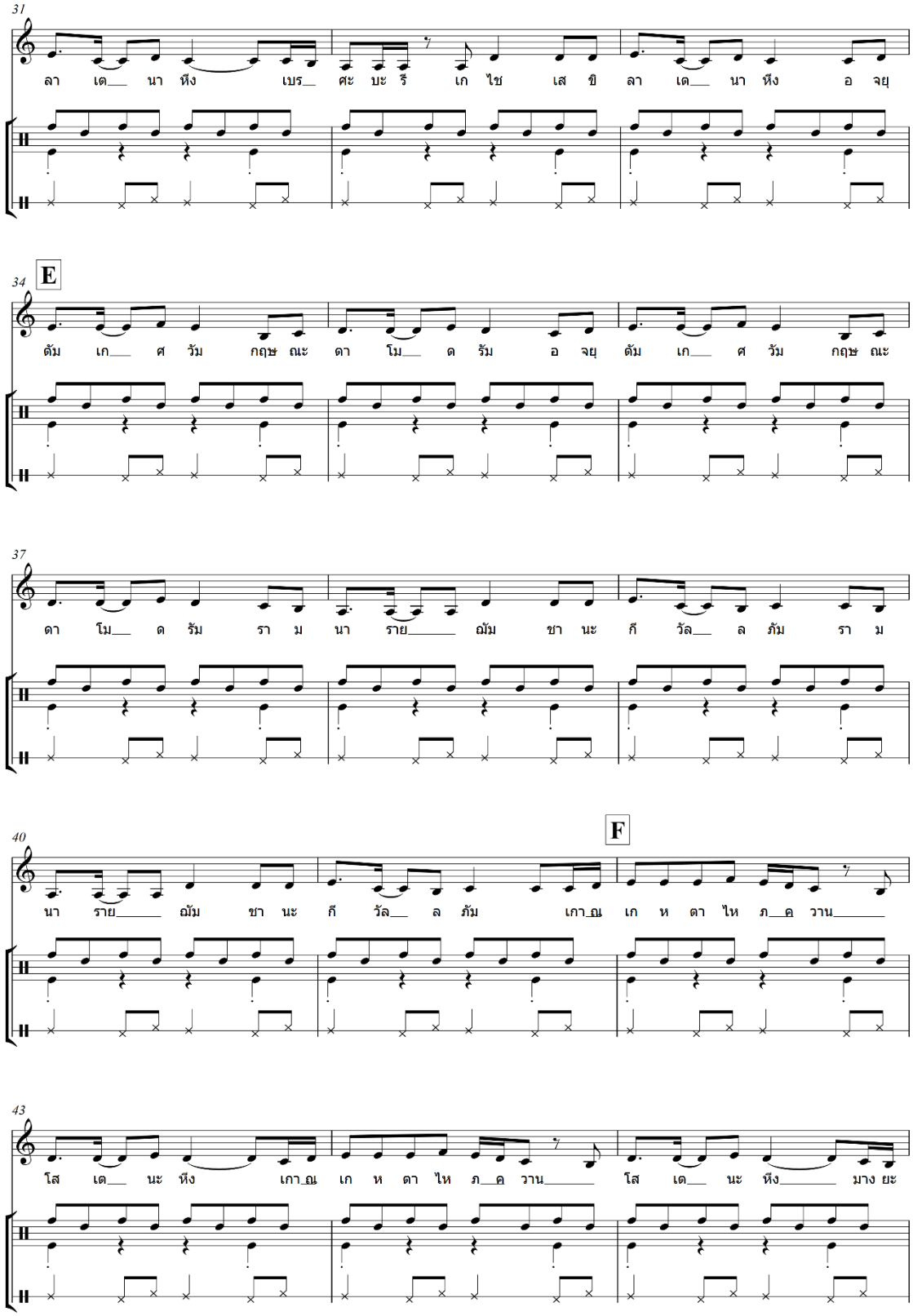
9. ตาละ

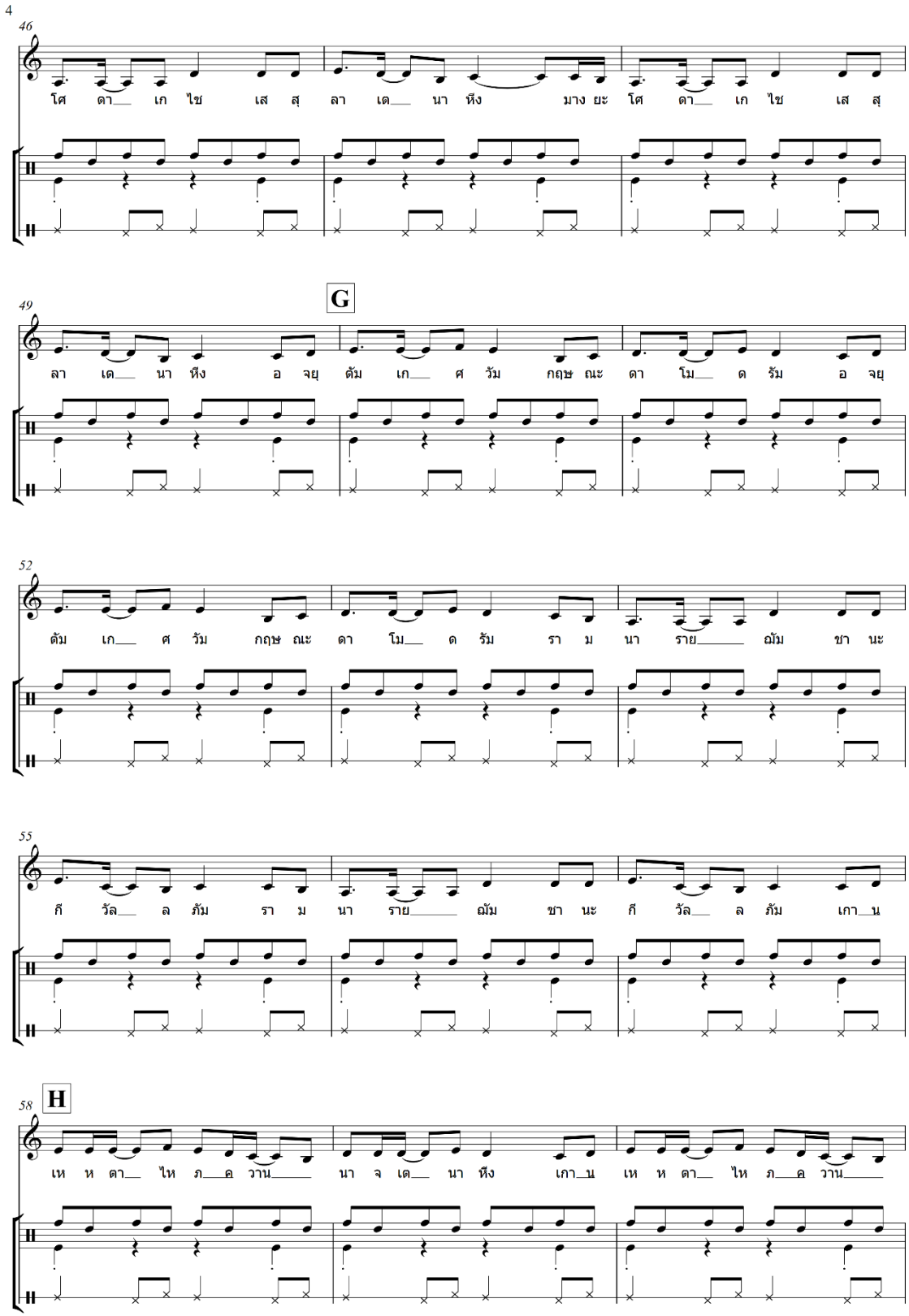
จากการวิเคราะห์ตาละเพลงศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

1.3.5 เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม

2
16
C
มี รา เก ไช เส บุ ลา เด นะ หึง อ จยุ ดัม เก ศ วัม กฤษ ณะ
19
ดา โม ด รัม อ จยุ ดัม เก ศ วัม กฤษ ณะ ดา โม ด รัม รา ม
22
นา ราย ณัม ชา นะ กี วัล ล ภัม รา ม นา ราย ณัม ชา นะ
25
D
กี วัล ล ภัม เกา น เก ห ตา ไห ภ ค วาน ขา เด นะ หึง เกา น
28
เก ห ตา ไห ภ ค วาน ขา เด นะ หึง เบร ศะ บะ รี เก ไช เส ขิ


31
ลา เด__ นา หึง เบร__ ศะ บะ รี เก ไช เส ขี ลา เด__ นา หึง อ จยุ
34
E
ดัม เก__ ศ วัม กฤษ ณะ ดา โม__ ด รัม อ จยุ ดัม เก__ ศ วัม กฤษ ณะ
37
ดา โม__ ด รัม รา ม นา ราย_____ ฌัม ชา นะ กี วัล__ ล ภัม รา ม
40
F
นา ราย_____ ฌัม ชา นะ กี วัล__ ล ภัม เกา_ณ เก ห ตา ไห ภ__ค วาน_____
43
โส เด__ นะ หึง เกา_ณ เก ห ตา ไห ภ__ค วาน_____ โส เด__ นะ หึง_____ มาง ยะ


4
46
โศ ดา เก ไช เส สุ ลา เด นา หึง มาง ยะ โศ ดา เก ไช เส สุ
G
49
ลา เด นา หึง อ จยุ ตัม เก ศ วัม กฤษ ณะ ดา โม ด รัม อ จยุ
52
ตัม เก ศ วัม กฤษ ณะ ดา โม ด รัม รา ม นา ราย ฉัม ชา นะ
55
กี วัล ล ภัม รา ม นา ราย ฉัม ชา นะ กี วัล ล ภัม เกา น
H
58
เห ห ดา ไห ภ ค วาน นา จ เด นา หึง เกา น เห ห ดา ไห ภ ค วาน

5
61
นา จ เด__ นา หึง โค ปี โยง กี__ ตะ ระหะ ตุมะ นะ จะ เด__ นา หึง โค ปี
64
I
โยง กี__ ตะ ระหะ ตุมะ นะ จะ เด__ นา หึง อ จยุ ดัม เก__ ศ วัม กฤษ ณะ
67
ดา โม__ ด รัม อ จยุ ดัม เก__ ศ วัม กฤษ ณะ ดา โม__ ด รัม รา ม
70
นา ราย____ ณัม ชา นะ กี วัล__ ล ภัม รา ม นา ราย____ ณัม ชา นะ
73
กี วัล____ ล ภัม

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D, F, H ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 4 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ทำนองทุกท่อนมี 4 วรรคเท่ากัน ดังนี้

ทำนองสร้อย วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองสร้อย วรรคที่ 3 วรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 วรรคที่ 1 วรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 วรรคที่ 3 วรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D, F, H ของโน้ต ทำนองสร้อย วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองสร้อย วรรคที่ 3 วรรคที่ 4 ทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 วรรคที่ 1 วรรคที่ 2 เป็นทำนองเดียวกัน เพียงลดหรือเพิ่มทำนองให้เข้ากับเนื้อร้องที่ลดหรือเพิ่มขึ้น ทำนองท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 วรรคที่ 3 วรรคที่ 4 เป็นทำนองเดียวกัน เพียงลด-เพิ่มทำนองให้เข้ากับเนื้อร้องที่ลด-เพิ่มขึ้น ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 29 โครงสร้างเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนสร้อย	A	A	B	B
ท่อนที่ 1	C	C	D	D
ท่อนสร้อย	A	A	B	B
ท่อนที่ 2	C	C	D	D
ท่อนสร้อย	A	A	B	B
ท่อนที่ 3	C	C	D	D
ท่อนสร้อย	A	A	B	B
ท่อนที่ 4	C	C	D	D
ท่อนสร้อย	A	A	B	B

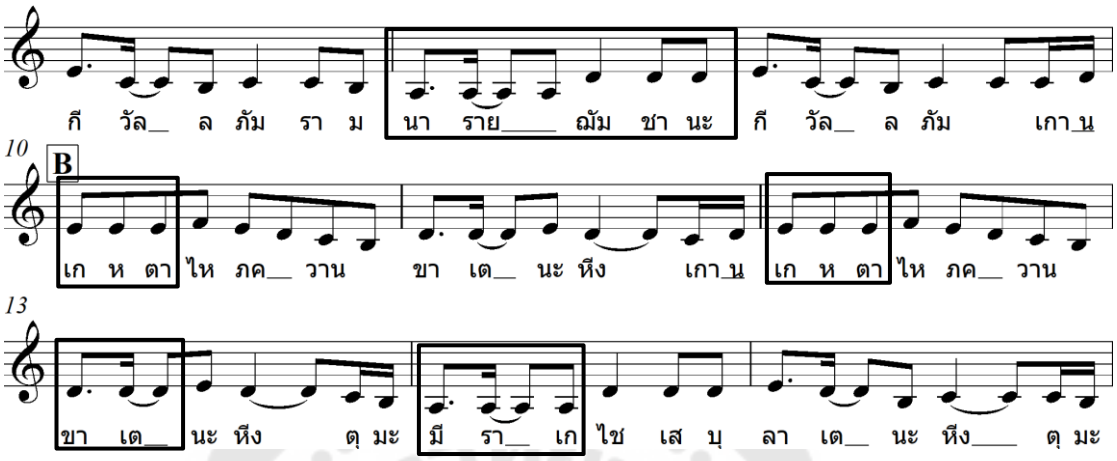
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Dha (A3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Ma (F4) มัธยมะ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

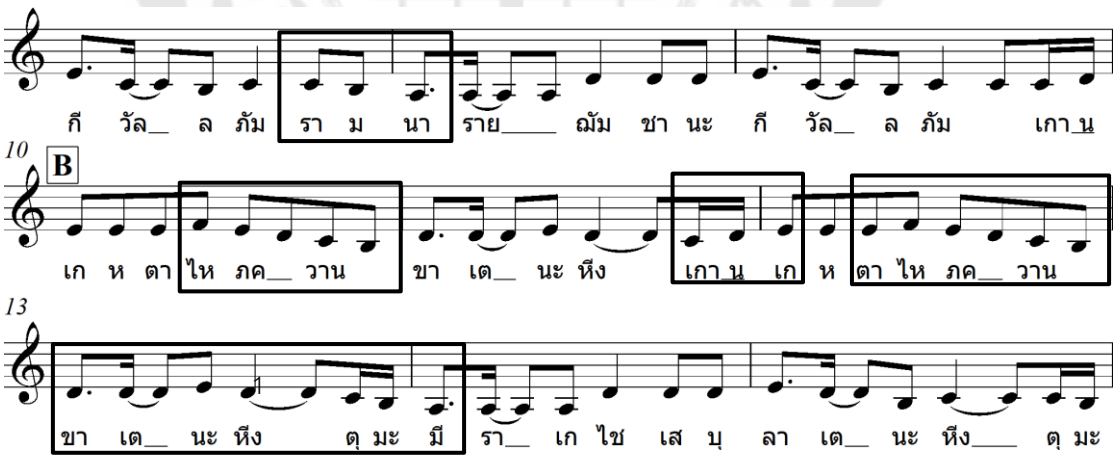
3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



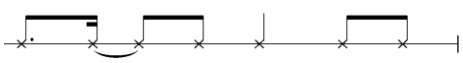
3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองขากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้จำนวนตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้ตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Dha (A3), Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C4) - Re (D4), Re (D4) - Ga (E4), (Ni B3) - Dha (A3) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Ga (E4) - Ma (F4), (Ni B3) - Sa (C4) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 3 เมเจอร์ได้แก่ Ga (E4) – Sa (C4) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ได้แก่ Ni (B3) - Re (D4) ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Ga (E4) – Ni (B3), Dha (A3) – Re (D4)

4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

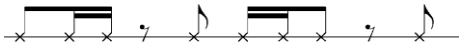
กลุ่มที่ 1 พบได้ 46 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 2 พบได้ 12 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 3 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 6 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 7 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 8 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 9 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม สามารถจำแนกได้ 9 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 46 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 2 3 4 5 6 7 8 18 19 20 21 22 23 24 34 35 36 37 38 39 40 50 51 52 53 54 55 56 57 66 67 68 69 70 71 72 73 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 14 16 17 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 33 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 46 48 49 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 63 65

กลุ่มที่ 2 พบได้ 12 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 9 11 13 15 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 25 27 29 31 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 41 43 45 47

กลุ่มที่ 3 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 10 12

กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 26 28

กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 30

กลุ่มที่ 6 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 32 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 59 61

กลุ่มที่ 7 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 42 44

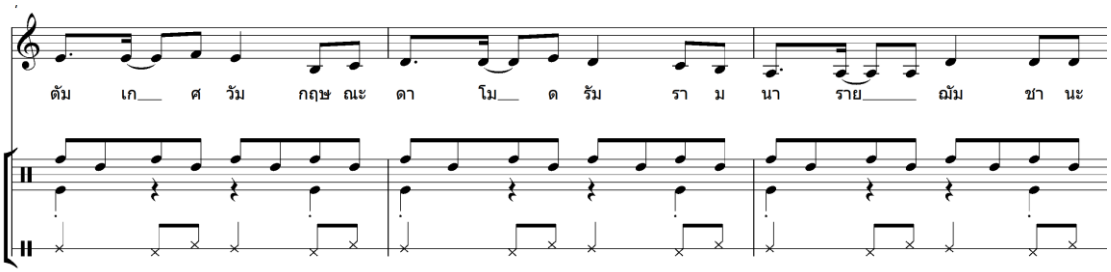
กลุ่มที่ 8 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 58 60

กลุ่มที่ 9 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 62 64

5. **ลยะ**

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม มีความเร็วอยู่ที่ 50 - 60 bpm เป็นเพลงที่มี 2 จังหวะในหนึ่งเพลง คือจังหวะมัธยมะและจังหวะทรุตะ ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงจังหวะทรุตะเครื่องประกอบจังหวะได้แก่กลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะถี่ขึ้นสองเท่า ตัวอย่างเช่น

จังหวะมัธยมะ



จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม อยู่ในถาตกัลยาน โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม พบว่าอยู่ในราคะยะมัน-กัลยาน มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตกัลยาน โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa (C D E F G A B C)
อวโรหะ	:	Sa Ni Dha Pa ma Ga Re Sa (C B A G F# E D C)
วาที	:	Ga (E)
สัมวาที	:	Ni (B)

8. สัปตะกะ

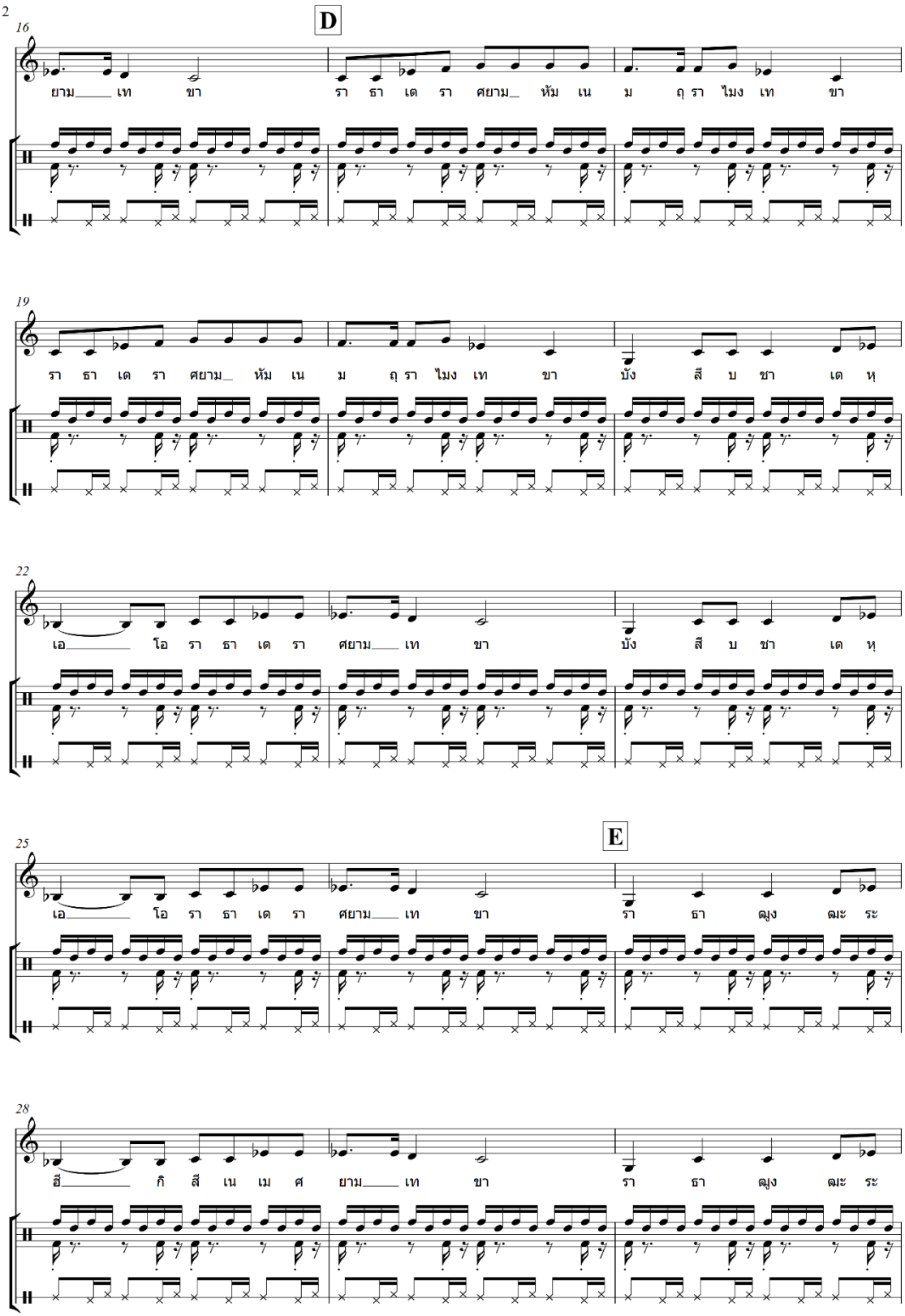
จากการวิเคราะห์สัปตะกะเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 2 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Dha (A3) Ni (B3) และมัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4)

9. ตาละ

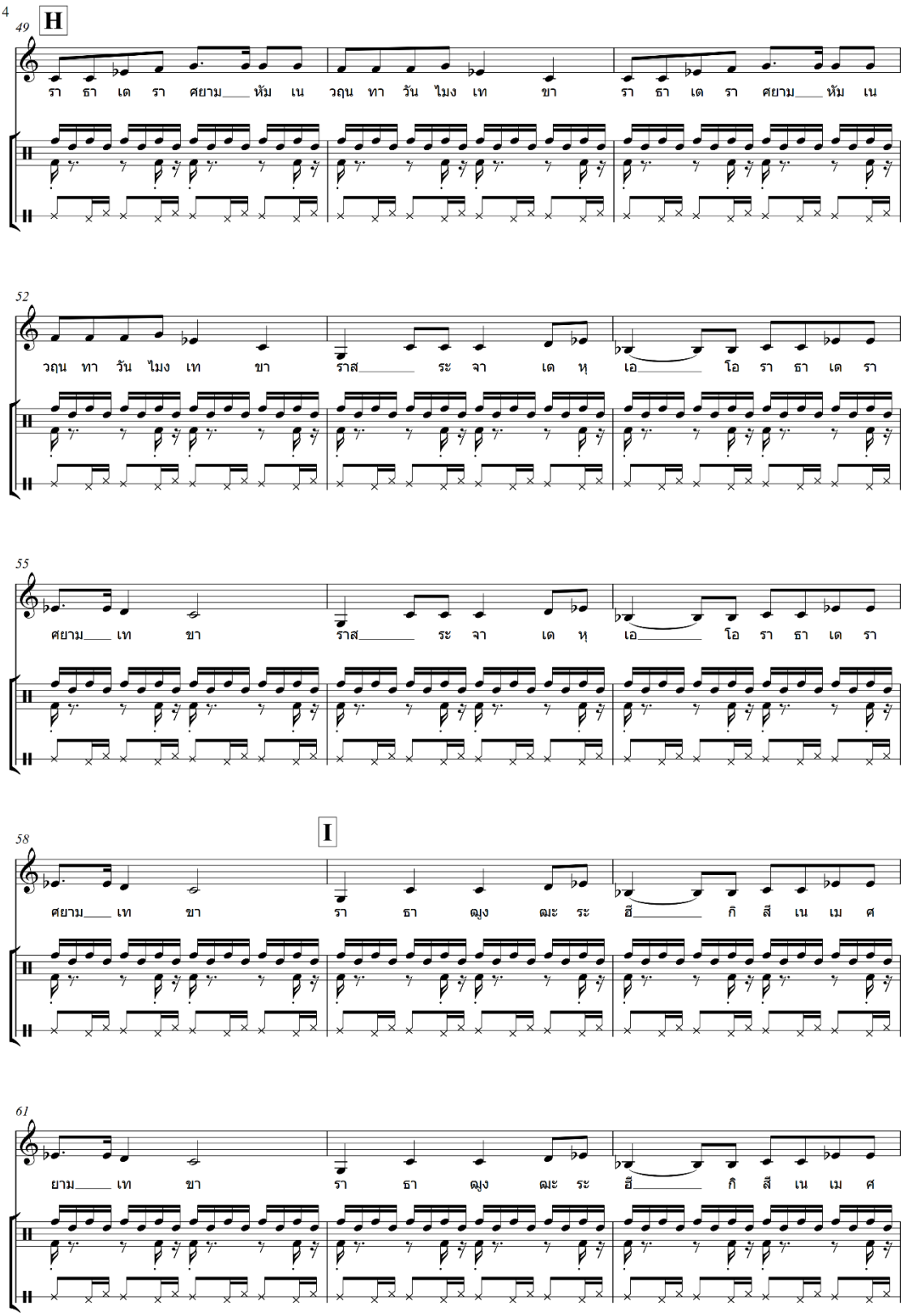
จากการวิเคราะห์ตาละเพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

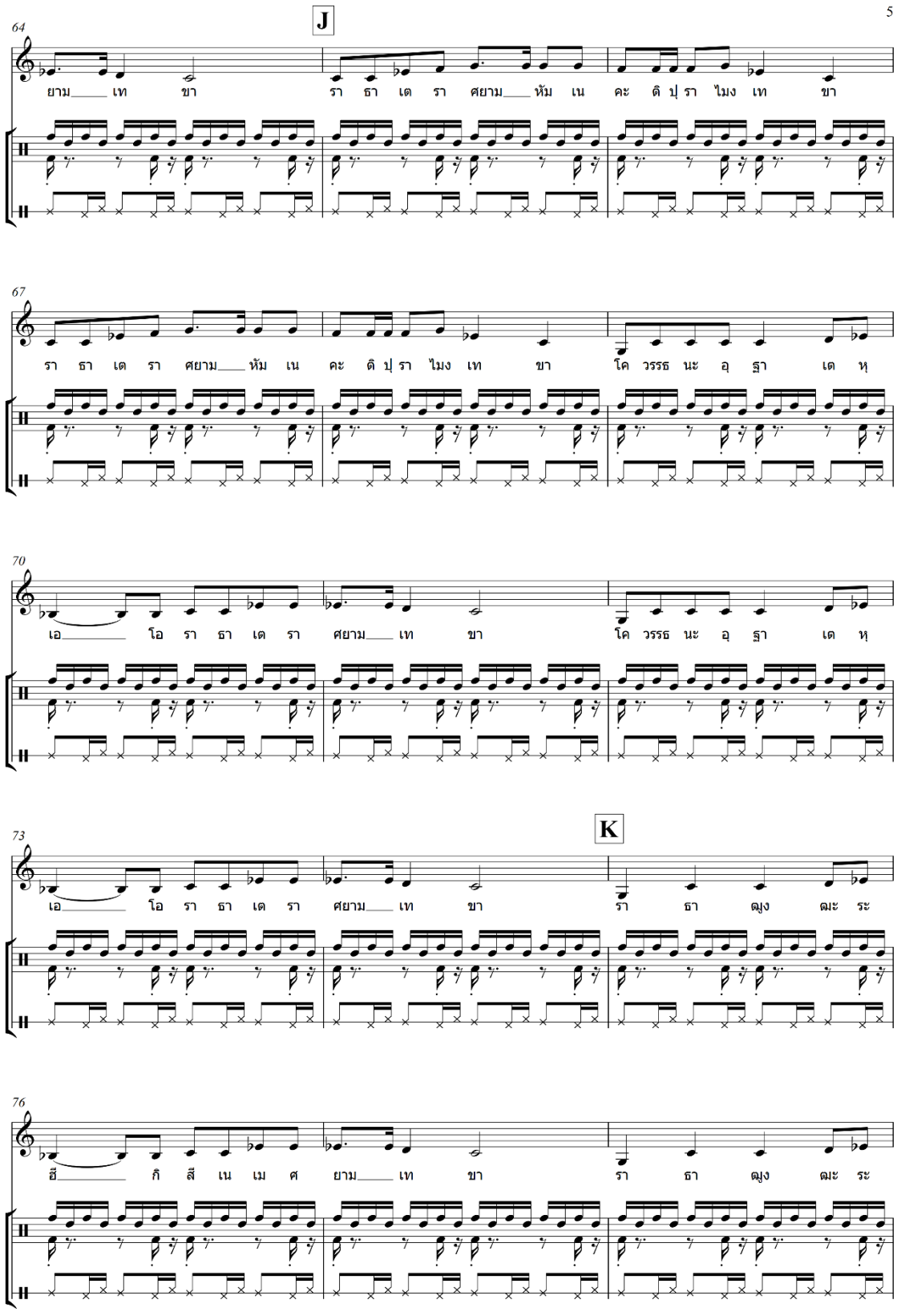
1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

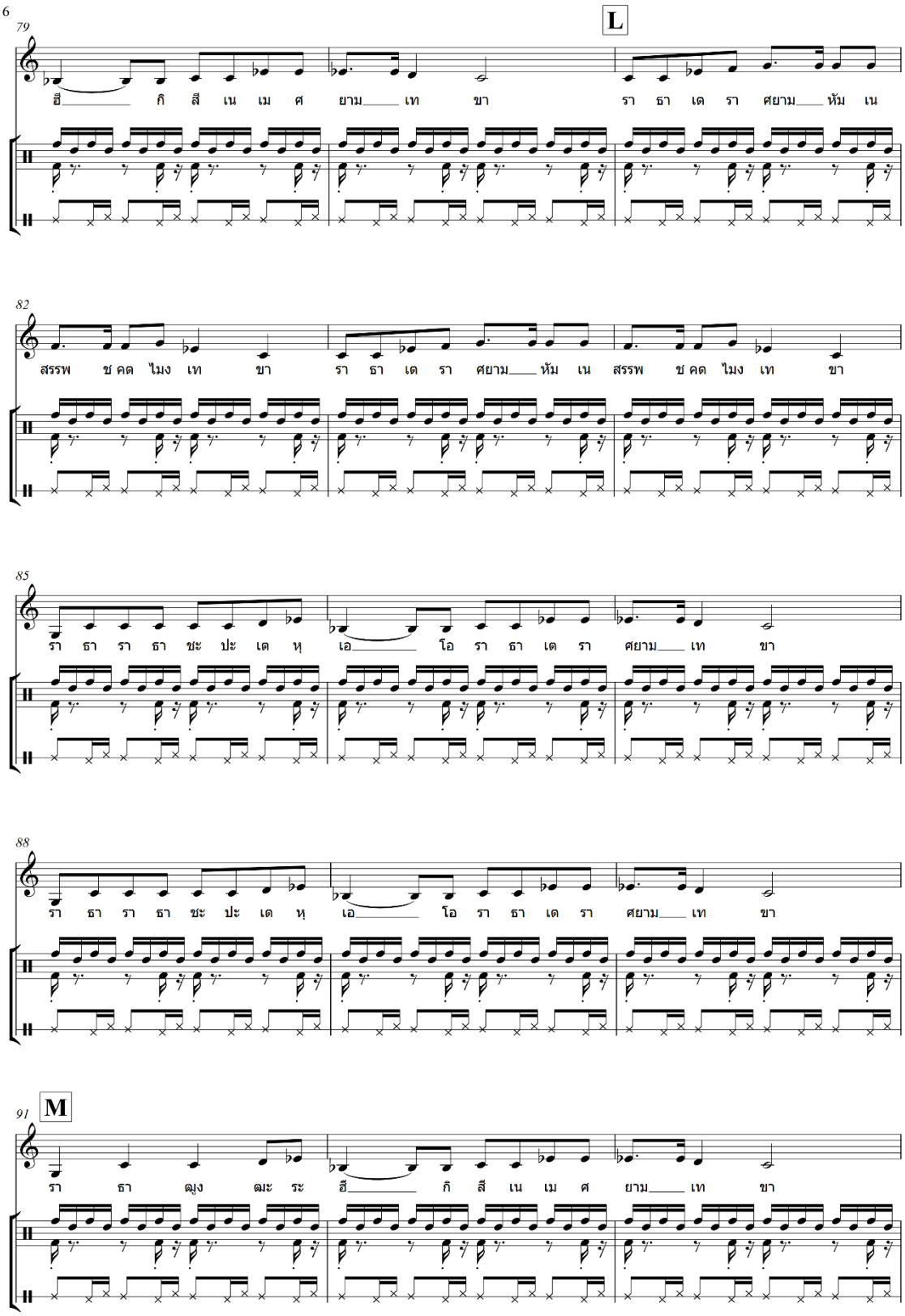
1.3.6 เพลงราธา ฒงฒะ ระฮี

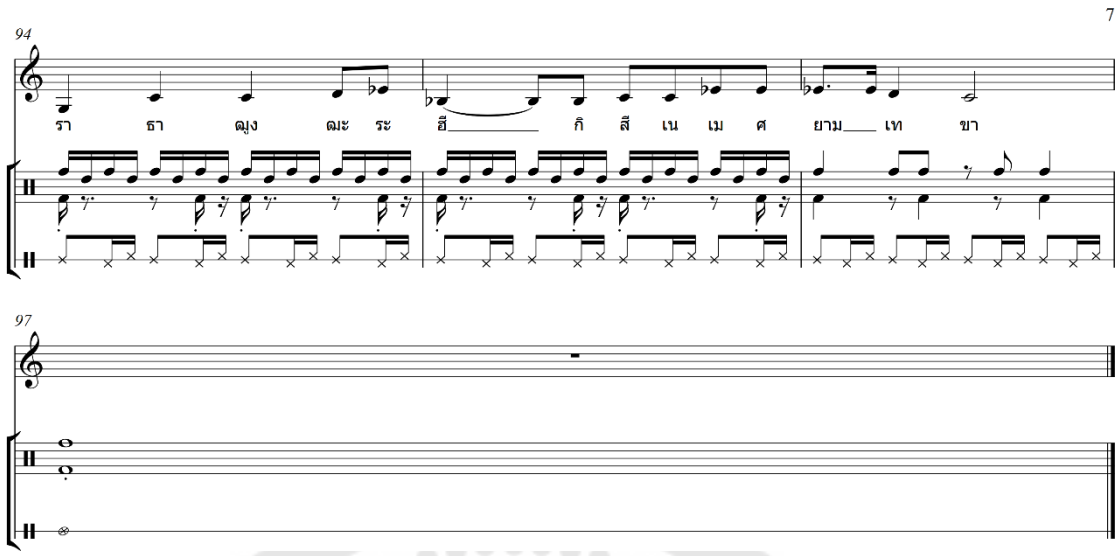

2
16
D
ยาม เท ขา รา ธา เด รา ศยาม หัม เน ม ฤ รา ไมง เท ขา
19
รา ธา เด รา ศยาม หัม เน ม ฤ รา ไมง เท ขา บัง สี บ ชา เด หฺ
22
เอ โอ รา ธา เด รา ศยาม เท ขา บัง สี บ ชา เด หฺ
25
E
เอ โอ รา ธา เด รา ศยาม เท ขา รา ธา ฒง ฒะ ระ
28
ฮี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา รา ธา ฒง ฒะ ระ

3
F
31
ฮี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา รา ธา เด รา ศยาม หัม เน
34
โค กุล ไมง เท ขา รา ธา เด รา ศยาม หัม เน โค กุล ไมง เท ขา
37
อเร ไค ยา จะรา เด หุ เอ โอ รา ธา เด รา ศยาม เท ขา
40
อเร ไค ยา จะรา เด หุ เอ โอ รา ธา เด รา ศยาม เท ขา
G
43
รา ธา ฒุง ฒะ ระ ฮี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา
46
รา ธา ฒุง ฒะ ระ ฮี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา


4
49
H
รา ธา เด รา ศยาม หัม เน วฤน ทา วัน ไมง เท ขา รา ธา เด รา ศยาม หัม เน
52
วฤน ทา วัน ไมง เท ขา ราส ระ จา เด หุ เอ โอ รา ธา เด รา
55
ศยาม เท ขา ราส ระ จา เด หุ เอ โอ รา ธา เด รา
58
I
ศยาม เท ขา รา ธา ฒง ฒะ ระ อี กิ สี เน เม ศ
61
ยาม เท ขา รา ธา ฒง ฒะ ระ อี กิ สี เน เม ศ


5
J
64
ยาม เท ขา รา ธา เต รา ศยาม หัม เน คะ ดิ ปุ รา ไมง เท ขา
67
รา ธา เต รา ศยาม หัม เน คะ ดิ ปุ รา ไมง เท ขา โค วรรธ นะ อุ ฐา เต หุ
70
เอ โอ รา ธา เต รา ศยาม เท ขา โค วรรธ นะ อุ ฐา เต หุ
K
73
เอ โอ รา ธา เต รา ศยาม เท ขา รา ธา ฒง ฒะ ระ
76
อี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา รา ธา ฒง ฒะ ระ

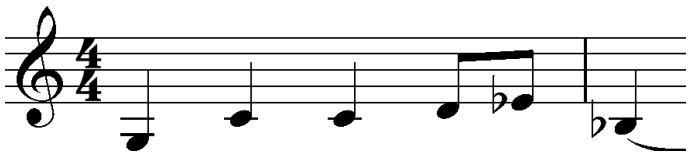

6
79
L
ฮี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา รา ธา เด รา ศยาม หัม เน
82
สรรพ ช คด ไมง เท ขา รา ธา เด รา ศยาม หัม เน สรรพ ช คด ไมง เท ขา
85
รา ธา รา ธา ชะ ปะ เด หุ เอ โอ รา ธา เด รา ศยาม เท ขา
88
รา ธา รา ธา ชะ ปะ เด หุ เอ โอ รา ธา เด รา ศยาม เท ขา
91
M
รา ธา ฒง ฒะ ระ ฮี กิ สี เน เม ศ ยาม เท ขา



1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลง เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อย และทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I, K, M ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D, F, H, J, L ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 6 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ดังนี้

ทำนองสร้อย วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 และทำนองท่อนที่ 2 ถึงทำนองท่อนที่ 6 วรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)



ทำนองสร้อย วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 และทำนองท่อนที่ 2 ถึงทำนองท่อนที่ 6 วรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 6 วรรคที่ 1 วรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I, K, M, O ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D, F, H, J, L, N ของโน้ต ทำนองสร้อย วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 และทำนองท่อนที่ 2 ถึงทำนองท่อนที่ 6 วรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองสร้อย วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 และทำนองท่อนที่ 2 ถึงทำนองท่อนที่ 6 วรรคที่ 4 ทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 7 วรรคที่ 1 วรรคที่ 2 เป็นทำนองเดียวกัน เพียงลดหรือเพิ่มทำนองให้เข้ากับเนื้อร้องที่ลดหรือเพิ่มขึ้น ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 30 โครงสร้างเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 1	C	C		
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 2	C	C	A	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 3	C	C	A	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 4	C	C	A	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 5	C	C	A	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 6	C	C	A	B
ท่อนสร้อย	A	B	A	B

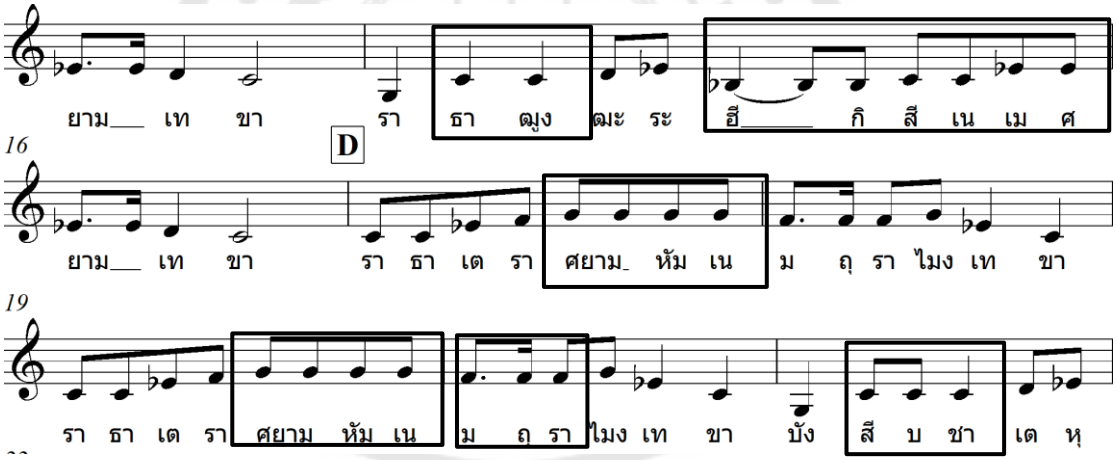
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Pa (G3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Pa (G4) มัธยมะ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

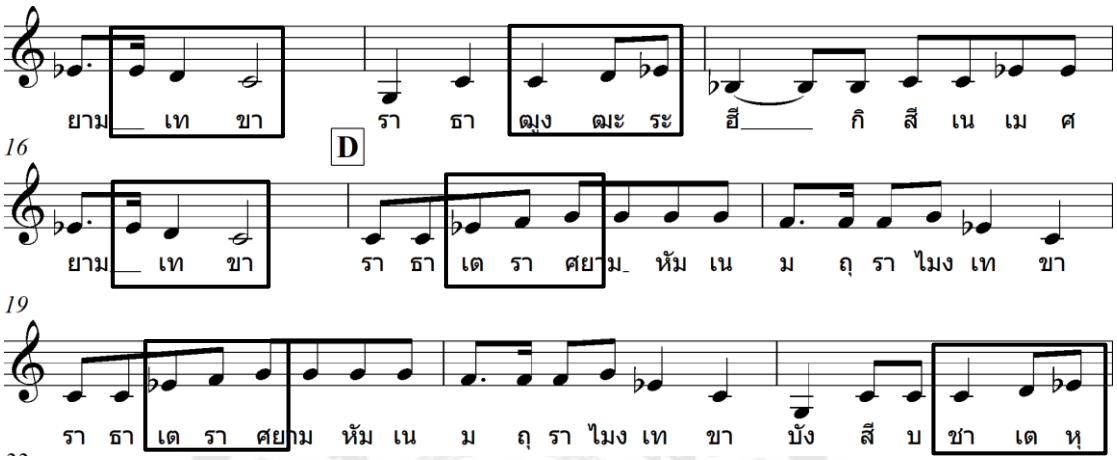
3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

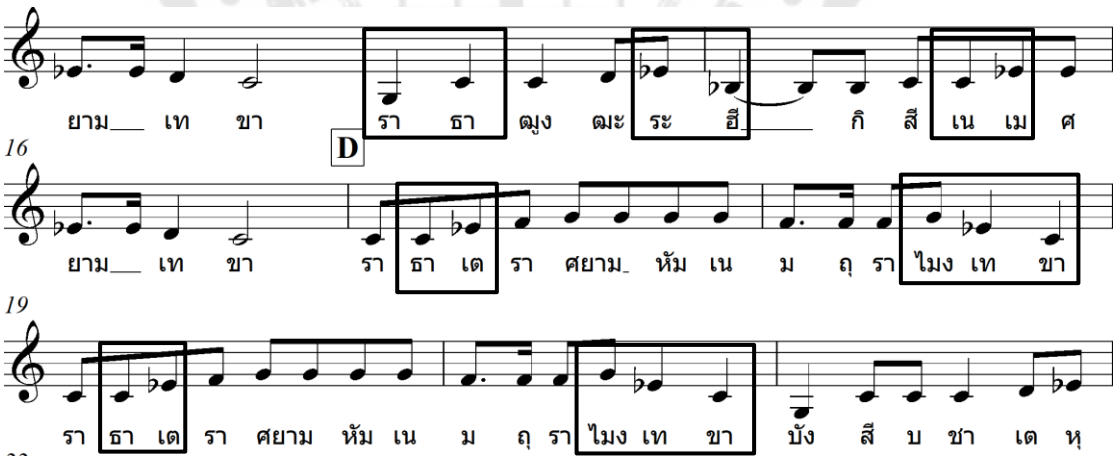
3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



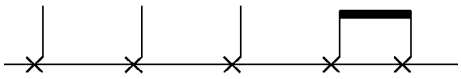
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนองเพลงราธา ฒงฒะ ระฮี พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้ตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง ni (Bb3) Sa (C4), ga (Eb), Ma (F4), Pa (G4), 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ได้แก่ Sa (C4) - Re (D4), ni (B3) – Sa (C4), ga (Eb4) – Ma (F4), Ma (F4) – Pa (G4) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์

Re (D4) - ga (Eb4) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Pa (G4) – ga (Eb4) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ได้แก่ Sa (C4) - ga (Eb4) ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Pa (G3) – Sa (C4), ga (Eb4) - ni (Bb3)

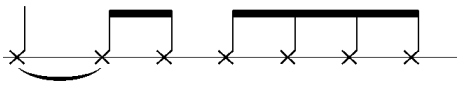
4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

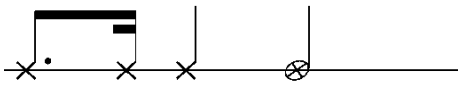
กลุ่มที่ 1 พบได้ 14 ครั้ง ดังนี้



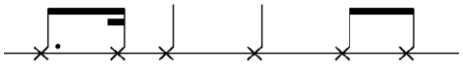
กลุ่มที่ 2 พบได้ 24 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 3 พบได้ 26 ครั้ง ดังนี้

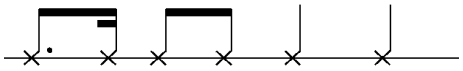


กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

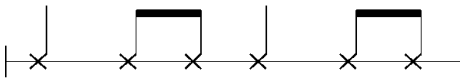


กลุ่มที่ 5 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 6 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

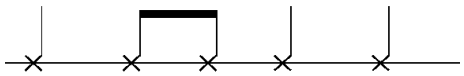


กลุ่มที่ 7 พบได้ 6 ครั้ง ดังนี้

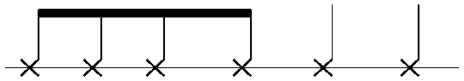


กลุ่มที่ 8 พบได้ 8 ครั้ง ดังนี้

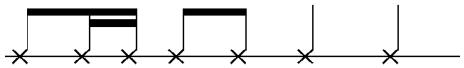
กลุ่มที่ 9 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



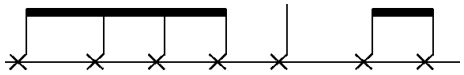
กลุ่มที่ 10 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 11 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 12 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี สามารถจำแนกได้ 12 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 14 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 1 4 11 14 27 30 43 46 59 62 75 78 91 94

กลุ่มที่ 2 พบได้ 24 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 2 5 12 15 28 31 44 47 60 63 76 79 92 95

ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 22 25 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 38 41 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 54 57 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 70 73 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 86 89

กลุ่มที่ 3 พบได้ 26 ครั้ง ทำนองสร้อย ห้องที่ 3 6 13 16 29 32 45 48 61 64 77 80 93 96 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 8 10 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 23 26 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 39 42 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 55 58 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 71 74 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 87 90

กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 7 9

กลุ่มที่ 5 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 17 19 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 85 88

กลุ่มที่ 6 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 18 20 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 82 84

กลุ่มที่ 7 พบได้ 6 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 21 24 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 37 40 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 53 56

กลุ่มที่ 8 พบได้ 8 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 33 35 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 49 51 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 65 67 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 81 83

กลุ่มที่ 9 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 34 36

กลุ่มที่ 10 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 50 52

กลุ่มที่ 11 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 66 68

กลุ่มที่ 12 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 69 72

5. **ลยะ**

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี มีความเร็วอยู่ที่ 120 – 130 bpm เป็นเพลงที่มี 1 จังหวะในหนึ่งเพลงคือจังหวะทรุตะ ตัวอย่างเช่น

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี อยู่ในถาตกาฟี่ โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี พบว่าอยู่ในราคะกาฟี่ มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตกาฟี่ โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re ga Ma Pa Dha ni Sa (C D Eb F G A Bb C)
อวโรหะ	:	Sa ni Dha Pa Ma ga Re Sa (C Bb A G F Eb D C)
วาที	:	Pa (G)
สัมวาที	:	Sa (C)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 2 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Pa (G3) Ni (B3) และมัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) ga (Eb4) Ma (F4) Pa (G4)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงราธา ฒูงฒะ ระฮี พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0			

1.3.7 เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลง เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ เป็นเพลงขนาดสั้น เพลงมี 2 ท่อน คือ ท่อน A, B ของโน้ต ท่อนละ 4 วรรค ดังนี้

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

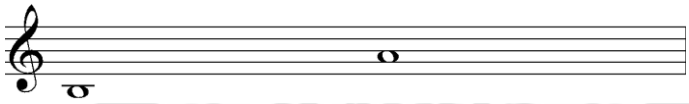
จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ เป็นเพลงขนาดสั้น เพลงมี 2 ท่อน คือท่อน A, B ของโน้ต ท่อนละ 4 วรรค ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน และทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 31 โครงสร้างเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนที่ 1	A	B	A	B
ท่อนที่ 2	C	D	C	D

2. พิสัยของเสียง

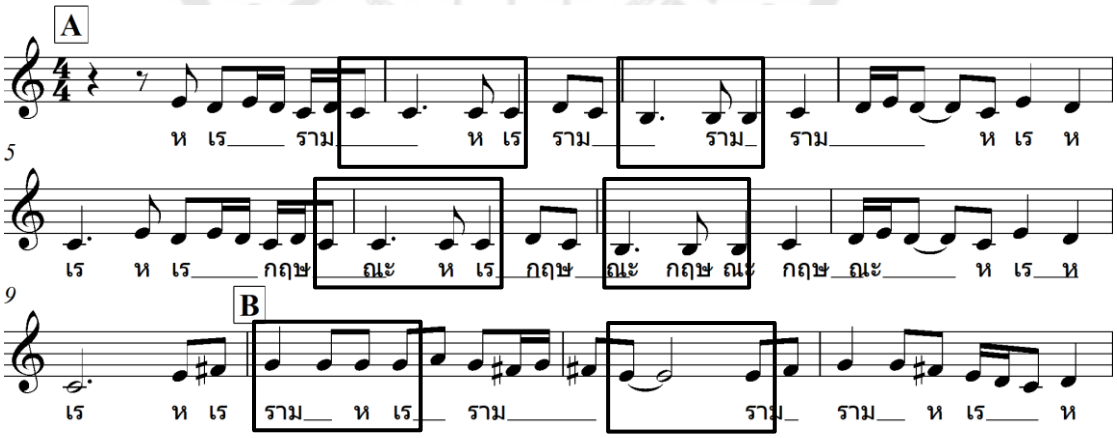
จากการวิเคราะห์เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Ni (B3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Dha (A4) มัธยมะ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้



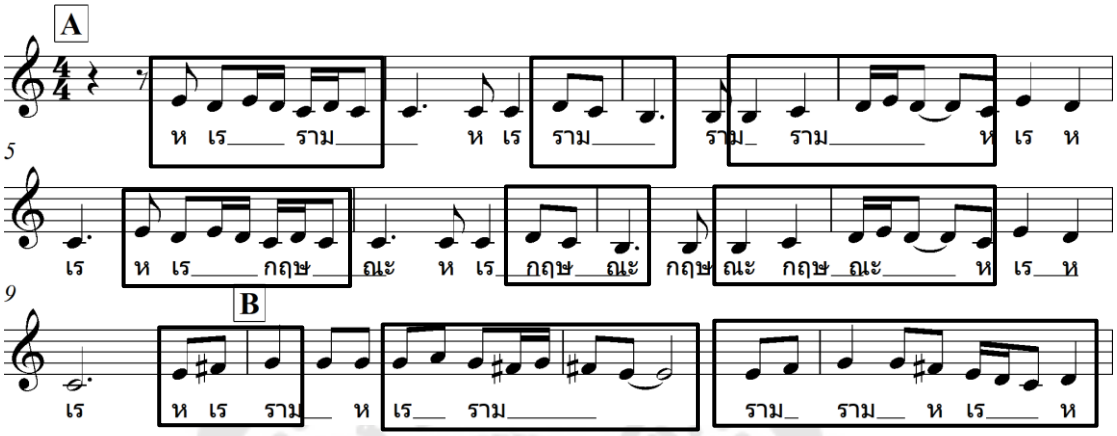
3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงหเร ราม หเร กฤษณะ พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้ตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Ni (B3), Sa (C4), Ga (E4), Pa (G4) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ได้แก่ Ga (E4) – Re (D4), Re (D4) – Sa (C4), Ga (E4) – ma (F#4), Pa (G4) – Dha (A4) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Sa (C4) – Ni

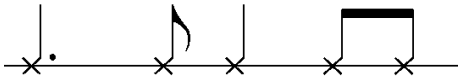
(B3), ma (F#4) – Pa (G4) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C4) – Ga (E4)

4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

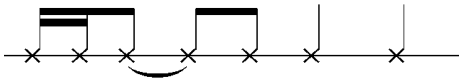
กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 2 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

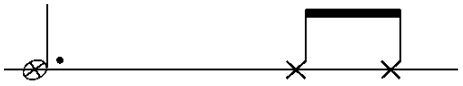


กลุ่มที่ 3 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

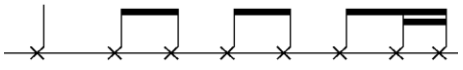
กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



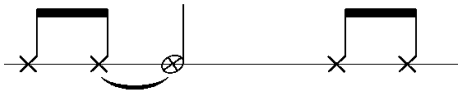
กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 6 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 7 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 8 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

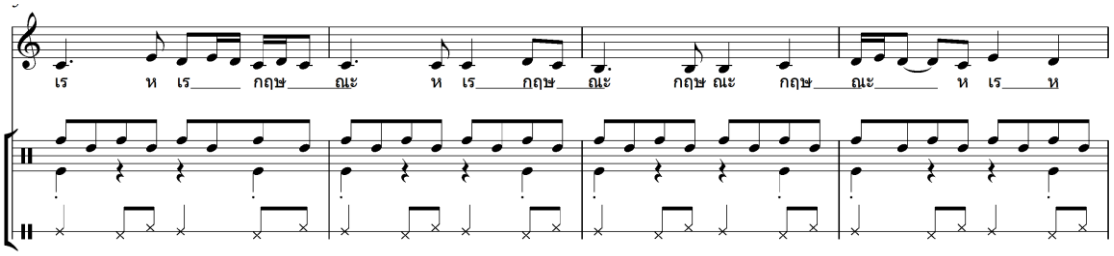
จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ สามารถจำแนกได้ 8 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 5
กลุ่มที่ 2 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 6
กลุ่มที่ 3 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 3 7
กลุ่มที่ 4 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 4 8
กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 9 13
กลุ่มที่ 6 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 10 14
กลุ่มที่ 7 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 11 15
กลุ่มที่ 8 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 12 16

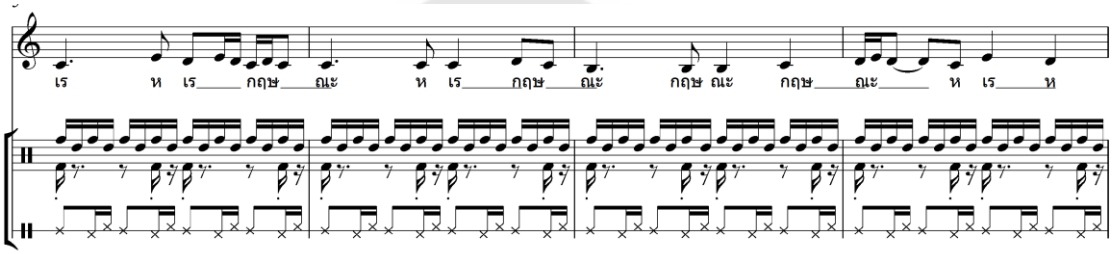
5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ มีความเร็วอยู่ที่ 50 - 60 bpm เป็นเพลงที่มี 2 จังหวะในหนึ่งเพลง คือจังหวะมัธยมะและจังหวะทรุตะ ซึ่งเมื่อบรรเลงถึงจังหวะทรุตะเครื่องประกอบจังหวะได้แก่กลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะถี่ขึ้นสองเท่า ตัวอย่างเช่น

จังหวะมัธยมะ



จังหวะทรุตะ



6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ อยู่ในถาตกัลยาน โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ พบว่าอยู่ในราคะยะมัน-กัลยาน มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตกัลยาน โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa (C D E F G A B C)
อวโรหะ	:	Sa Ni Dha Pa ma Ga Re Sa (C B A G F# E D C)
วาที	:	Ga (E)
สัมวาที	:	Ni (B)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 2 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Ni (B3) และมัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) ma (F#4) Pa (G4) Dha (A4)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

1.3.8 เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

2
11
ลัด ดู อัน กา โภค ละ เค สันต์ กะ เรง เส วา
C
13
ชัย ค เณศ ชัย ค เณศ ชัย ค เณศ เท วา
15
มา ดา ชา กี ปา ร ว ดี ปี ดา ม หา เท วา
D
17
อัน ธะ นะ โก อางข์ เทต โก ฌิ นะ โก กา ยา
19
บาง ณะ ณะ โก บุตร เทต นิ ร ธะ นะ โก มา ยา

21
สูร ศยาม ศ ร ณะ อา เอ ส ผล กี เช เส วา
23
มา ตา ชา กี ปา ร ว ดี ปี ตา ม หา เท วว
25
E
ชัย ค เณศ ชัย ค เณศ ชัย ค เณศ เท วา
27
มา ตา ชา กี ปา ร ว ดี ปี ตา ม หา เท วา
29

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลง เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 2 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ทำนองท่อนสร้อยมี 2 วรรค ทำนองท่อนที่ 1และทำนองท่อนที่ 2 มี 4 วรรค ดังนี้

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 1

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 2

ทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D ของโน้ต ทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน และทำนองท่อนที่ 1 ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 32 โครงสร้างเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนสร้อย	A	B		
ท่อนที่ 1	C	C	D	E
ท่อนสร้อย	A	B		
ท่อนที่ 2	C	C	D	E
ท่อนสร้อย	A	B		

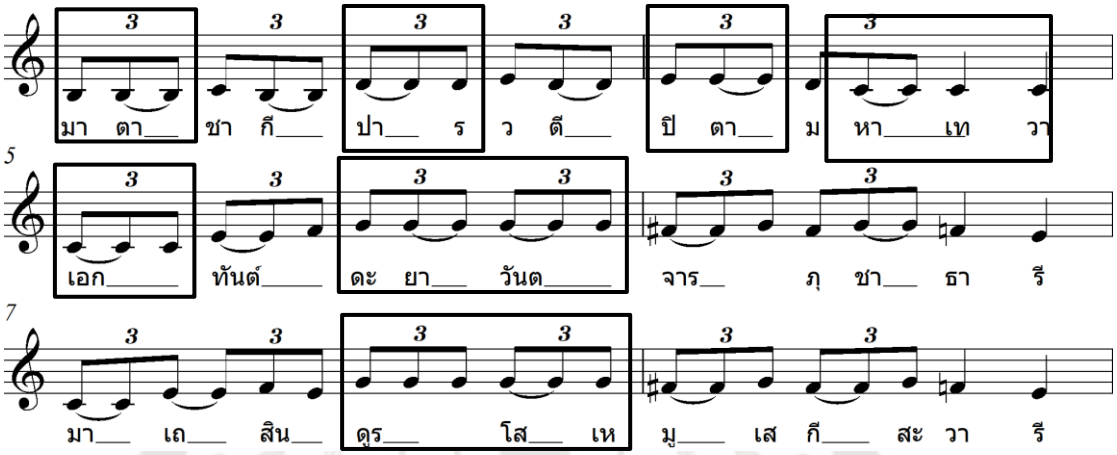
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Ni (B3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Pa (G4) มัธยมะ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

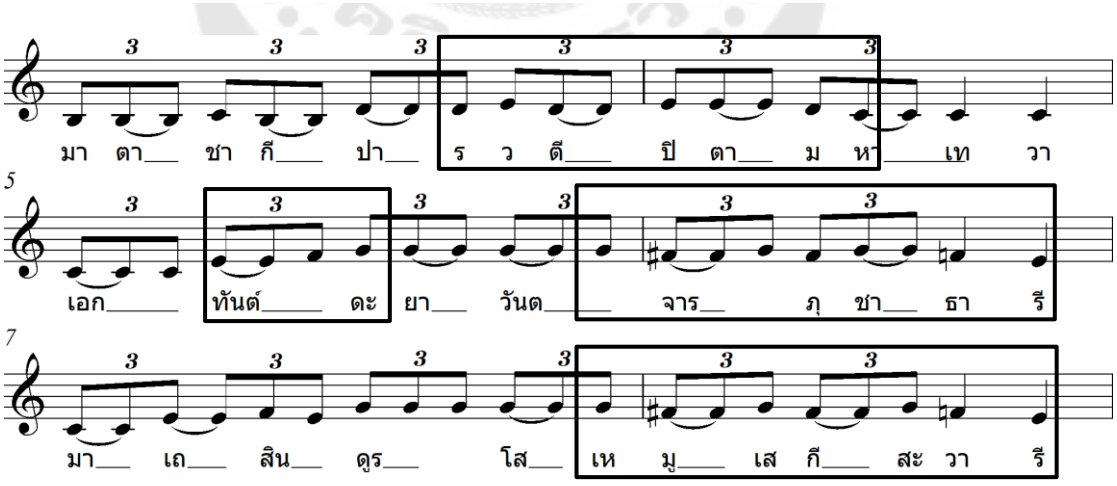
3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



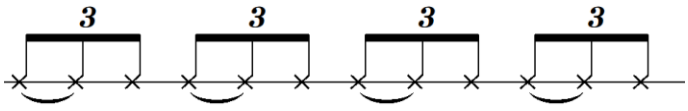
3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Ni (B3), Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), Pa (G4) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C4) – Re (D4), Re (D4) - Ga (E4), Pa (G4) - Ma (F4) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Ga (E4) – Ma (F4), Ni (B3) – Sa (C4), Pa (G4) - ma (F#4) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C4) – Ga (E4) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ Ni (B3) - Re (D4), Ga (E4) - Pa (G4)

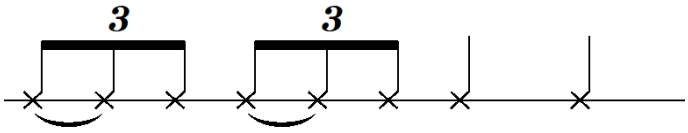
4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

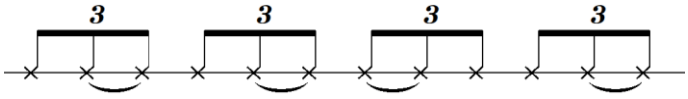
กลุ่มที่ 1 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้



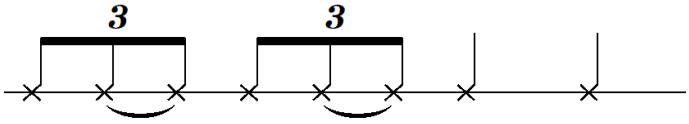
กลุ่มที่ 2 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้



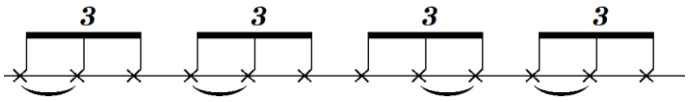
กลุ่มที่ 3 พบได้ 5 ครั้ง ดังนี้



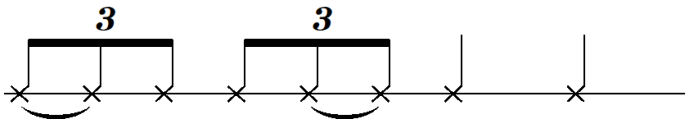
กลุ่มที่ 4 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้



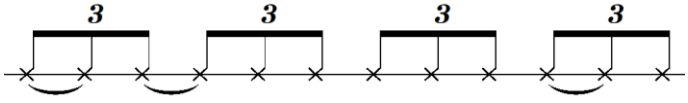
กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



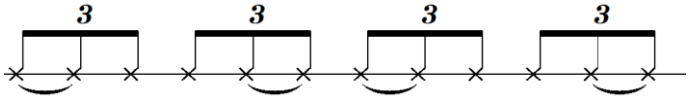
กลุ่มที่ 6 พบได้ 5 ครั้ง ดังนี้



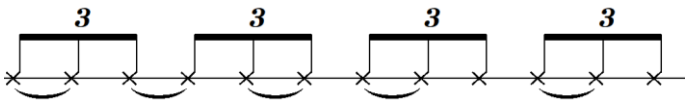
กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



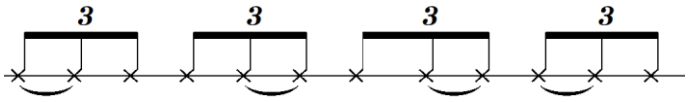
กลุ่มที่ 8 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



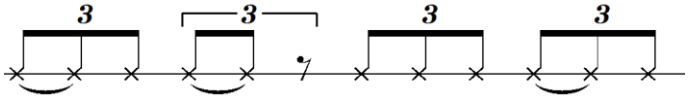
กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



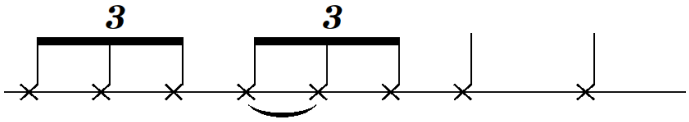
กลุ่มที่ 10 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 11 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 12 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา สามารถจำแนกได้ 12 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกัน ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 1 13 25

กลุ่มที่ 2 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 2 14 26 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 8

กลุ่มที่ 3 พบได้ 5 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 3 15 27 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 11 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 23

กลุ่มที่ 4 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 4 16 28 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 24

กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 5

กลุ่มที่ 6 พบได้ 5 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 6 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 10 12 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 18 20

กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 7

กลุ่มที่ 8 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 9

กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 17

กลุ่มที่ 10 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 19

กลุ่มที่ 11 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 21

กลุ่มที่ 12 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 22

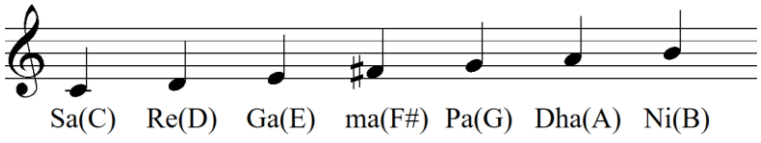
5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา มีความเร็วอยู่ที่ 100 - 110 bpm เป็นเพลงที่มี 1 จังหวะในหนึ่งเพลงคือจังหวะทรุตะ ตัวอย่างเช่น

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา อยู่ในถาตกัลยาน โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้



7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา พบว่าอยู่ในราคะบิฮาก มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตกัลยาน โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ : Sa Ga Ma ma Pa Ni Sa (C E F F# G B C)

อวโรหะ : Sa Ni Dha Pa ma Ga Ma Ga Re Sa (C B A G F# E F E D C)

วาที : Ma (F)

สัมวาที : Ni (B)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 2 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Ni (B3) และมัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4) ma (F#4) Pa (G4)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา พบว่าใช้รูปแบบดาดราตาละ มี 6 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 3 | 3 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 4 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3		4	5	6	
ทา	ติ	นา	|	ตา	ดิน	นา	|
x				0			

1.3.9 เพลงศรี หนุมาน จาลีสา

2
17
C
หา ถ บัช_ ระ ออร์ ธว ชา บิ รา เช กาน เธ มูง ชะ ชะ เน อุ สา เช
21
ศัง ก ร สุ วัน_ เก ศ รี_ นัน ทัน_ เต ช ประ ตา_ปะ ม หา ชะ_คะวาน ทัน_
25
D
บิด ยา วา น คุ นี อา ติ จา ดุ ร ราม กา จ กะ ริ_ เบ โก_ อา ดุ ร
29
ประ ภู จะ ริ ตระ สุ นิ เบ โก ร สิ ยา ราม_ลัก ษ ณ สี ตา มั น บ สิ ยา

33
E
สุข ษ มะ รู ป ธะ ริ สี ยะ หิง ทิ ขา วา บิ ก ฏ รู ป ธะ ริ ลัง ก ชา รา วา
37
ภี ม รู ป ธะ ริ อะ สุ ร สัง หา เร ราม จัน ทะระ เก กาจ สัง วา เร
41
F
ลา ย ส ขี วั น ลัก ษ ณ ชิ ยา เย ศรี ระ ฆุ บี ร หะ ร ษิ อุ ระ ลา เย
45
ระ ฆุ ปะ ดิ กิน ฮี บะ หุ ด ดา อี ตุม มั ม ปริ ย ภะระ ตะ หิ สั ม ภา อี

4
49
G
สะ ห้ สะ บะ ทัน ดุม ฮะ โร__ ชัส_ คา ไวง อ้ ส กะ หิ ศรี ปะ ดิ กัณ__ฐ ละ คา ไวง
53
สะ_นา กา_ ทิ ก__ พร หมา ทิ มุ นี สา นา รั ท สา รั ท__สะ หิ ด อะ หึง สา
57
H
ชั้_น กุ เบ ร ทิ_ค ปา ล ชะ หาง เต กะ บิ โก บิ ท กะ หิ สา เก__ กะ หาง เต
61
ดุม อุ ปะ กา ร สุ ครี วะ หิง กิน ฮา รา ม มิ ลาย___ ราช____ ปัท_ ทิน ฮา

65
I
ตุม ฮะ โร มัน ตระ บิ ภี___ ษั_น มา นะ ลัง เก ศวร___ภะเอ สั บ ชั ค ชา นา
69
ชุ ค สะ หัส ตระ ชา ชัน_ ปั ร ภา นุ ลีล โย ตา หิ มะ ธุ ระ ผ ล ชา นู
73
J
ประ ภู มุ ทริ กา___ เม ลิ มุ ข มา หิง ชะ ละ ธิ ลาง ฆิ คะ เย อะ จะ รั ช นา หิง
77
ทุ ร คั ม กา จ ชะ คั ต เก___ เช เต สุ คัม อ นุ คร ห ตุม ฮะ เร___ เต เต

6
81
K
รา_ม ทั ว เร ดุม_ รั ข วา เร โห ด นะ___ อา ชญา บิ นุ ไป_ สา เร
85
สั บ สุ ข ละ ไห___ ดุม ฮา_ รี___ สะ ระ นา ดุ ม รัจ ฉั_ก กา หู โก ดั ร นา
89
L
อา ปั น เด ช สัม หา โร__ อา ไป ดี โนง โล ก หาง กะ เดง กาง ไป
93
ภู ด ปี ศา จ นิ กั ฏ นะ หิง อา ไว ม หา_ บี ร___ ขั บ นา ม สุ นา ไว

97
M
นา ไช โรค___ ฮะ เร__ สั บ ปี รา ชะ ปั ด นิ รัน ตั ร หะ นุ มัต_ บี รา
101
สัง กั ฏ เดง ห นุ มาน_ ชุ___ ดา เว มั น กรั ม บะ จัน ธ ยา___ นะ โช ลา ไว
105
N
สั_บ ปั ร รา ม ตะ ปัส วี รา ชา ดิน_ เก กา จ สะ กั ล ดุ ม สา ชา
109
ออ ริ มะ โน รั ถ โช โก อี ลา ไว โส อี อะ มิ ต ขี วัน_ ผ ล ปา ไว

8
113
O
จา โรง ชุ ค บ้ ร ตา ป__ ตุม ฮา รา ไห ปะ ระ สิทฺ ธะ ชะ คั ต อุ ชิ ยา รา
117
สา ธุ สัน ด__ เก ตุม__รั ข วา เร อ สุ ร นิ กัน ทัน_ รา ม ทุ ลา เร
121
P
อัษ ฏะ สิท__ ธิ เนา นิ ธิ เก__ ทา ตา อั ส บั ร ที น ชา นะ__ กี มา ตา
125
รา ม ระ สา ย_น ตุม ฮะ เร__ ปา สา สะ ทา_ ระ โห ระ ฆุ ปะ ดิ เก__ ทา สา

129
Q
ดุ หมะ เร ภะ ชัน_ ราม_____ โก ปา ไว ชะ นั ม ชะ นั ม เก ทุ ข บิส_ราว ไว
133
อัน ด กา ล_____ ระ ฆุ บั ร ปุ ร ชา อี ชะ หาง ชัน_ มะ หะ ริ ภัก ด กะ หา อี
137
R
ออ ริ เท___ วะ ดา จิต ตะ นะ ธะ ระ อะ หะ นุ มัต_ เส___อิ สั___ร บ สุ_ข กะ ระ อี
141
สัง ก ฎ___กะ ไฏ_ มิ ไฏ สับ_ ปี รา โช สุ มิ ไร ห นุ มัต_____ บั ล บี รา

10
145
S
ชัย ชัย ชัย_ ห นุ มาน___ โค สา อิง กฤ ปา กะ ระ หุ คุ รุ เท ว กี นา อิง
149
โช สั ต บา ร ปา___ ฐ กั ร โก อี ฉู ฏะ หิ บัน ทิ มะ หา สุ ข โห อี
153
T
โช ยะ หะ ปา เฒ ห นุ มาน จา ลี สา โหย_ สิท_ ธิ สา ขี เคา_ รี สา
157
ดุ ล สี ทา ส สะ ทา หะ ริ เจอ รา กี ไช นา ถ หฤ ทัย มะ หัง เด รา
161

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลงศรี หนุมาน จาลีสา มีทำนองเพลง 2 ท่อนบรรเลงสลับกันจนจบเพลง ทำนองท่อนที่ 1จะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I, K, M, O, Q, S ทำนองท่อนที่ 2 จะอยู่ตำแหน่ง B, D, F, H, J, L, N, P, R, T ของโน้ต หนึ่งท่อนเพลงจะประกอบด้วยบทสวดมนตร์ Shree Hanuman Chalisa 1 บท ทำนองท่อนที่ 1 และทำนองท่อนที่ 2 มี 4 วรรค เท่ากันดังนี้

ทำนองท่อน ที่ 1 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อน ที่ 1 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 2

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 4

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงศรี หนุมาน จาลีสา มีทำนองเพลง 2 ท่อนบรรเลงสลับกันจนจบ 40 บทสวด ทำนองท่อนที่ 1 จะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I, K, M, O, Q, S ทำนองท่อนที่ 2 จะอยู่ตำแหน่ง B, D, F, H, J, L, N, P, R, T ของโน้ต ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 1 และ

วรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน และทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 3 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 33 โครงสร้างเพลงศรี หนุมาน จาลีสา

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนที่ 1	A	B	A	B
ท่อนที่ 2	C	D	C	E

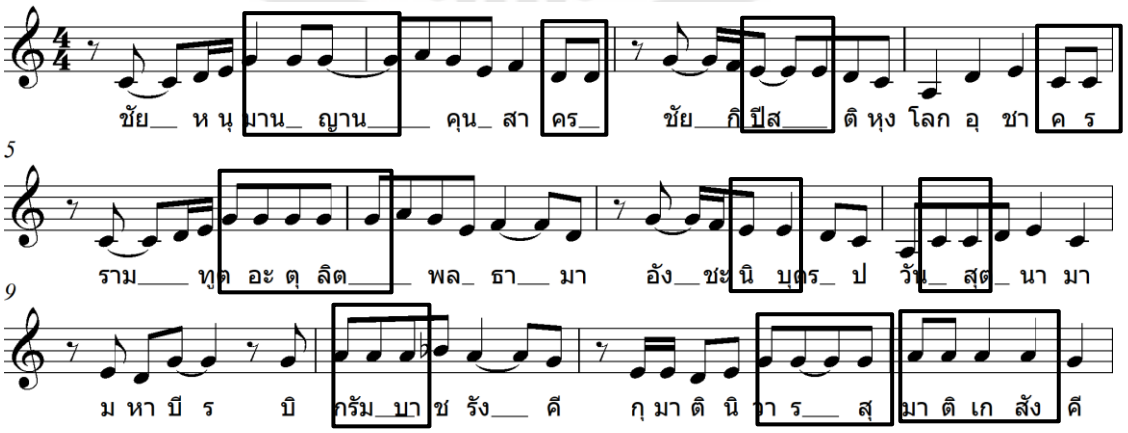
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงศรี หนุมาน จาลีสา พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Dha (A3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

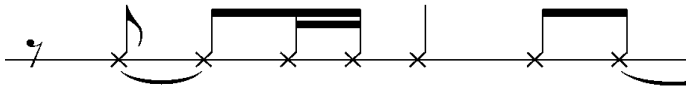
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงศรี หนุมาน จาลีสา พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Dha (A3), Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), Pa (G4), Dha (A4), Sa (C5) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ได้แก่ Sa (C4) – Re (D4), Re (D4) - Ga (E4), Pa (G4) - Dha (A4), Pa (G4) - Ma (F4) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Ga (E4) – Ma (F4), Dha (A4) – ni (Bb4), Sa (C5) - Ni (B4)

3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Ga (E4) – Sa (C4), Ma (F4) - Dha (A3) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ Ga (E4) - Pa (G4), Ma (F4) - Re (D4), Sa (C4) - Dha (A3) ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Dha (A3) - Re (D4), Re (D4) - Pa (G4), Pa (G4) - Sa (C5) ขั้นคู่ 4 ดิมินิช ได้แก่ Ni (B4) - Ma (F4)

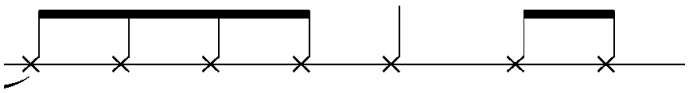
4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

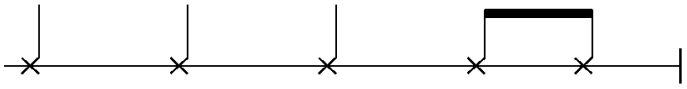


กลุ่มที่ 2 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



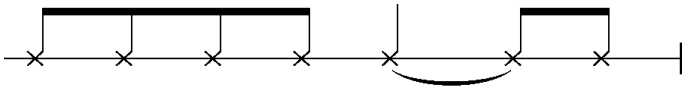
กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

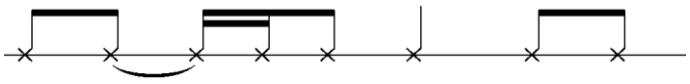


กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

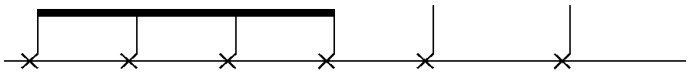
กลุ่มที่ 6 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



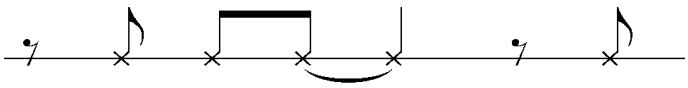
กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 8 พบได้ 34 ครั้ง ดังนี้



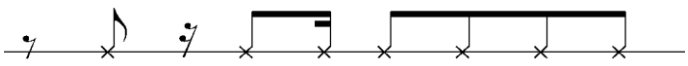
กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 10 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 11 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

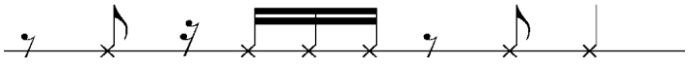
กลุ่มที่ 12 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 13 พบได้ 20 ครั้ง ดังนี้

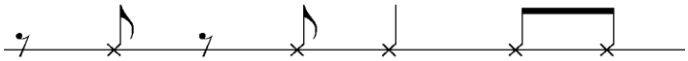
กลุ่มที่ 14 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

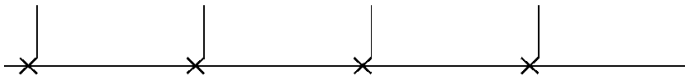


กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 17 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



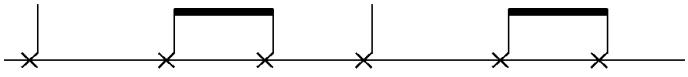
กลุ่มที่ 18 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 19 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

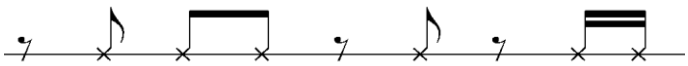
กลุ่มที่ 20 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 21 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



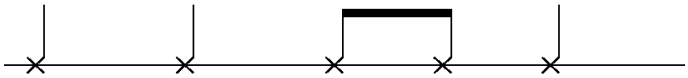
กลุ่มที่ 22 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 23 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



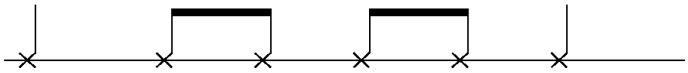
กลุ่มที่ 24 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 25 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

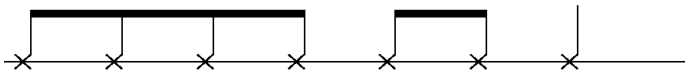


กลุ่มที่ 26 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 27 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

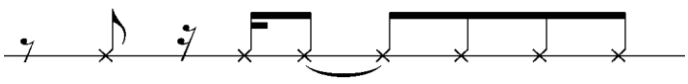


กลุ่มที่ 28 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

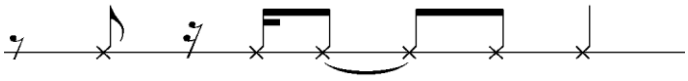


กลุ่มที่ 29 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 30 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 31 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 32 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 33 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

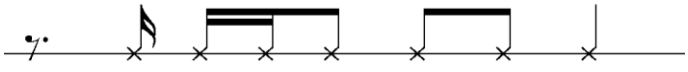
กลุ่มที่ 34 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 35 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 36 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 37 พบได้ 4 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 38 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

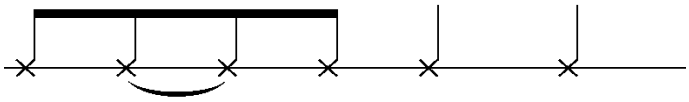


กลุ่มที่ 39 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 40 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

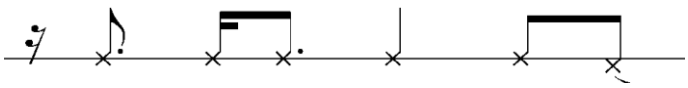
กลุ่มที่ 41 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 42 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



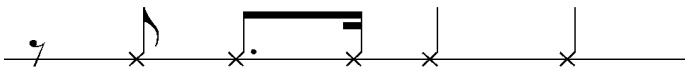
กลุ่มที่ 43 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 44 พบได้ 8 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 45 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

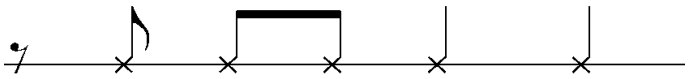
กลุ่มที่ 46 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 47 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

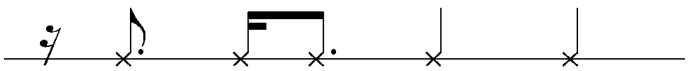
กลุ่มที่ 48 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 49 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

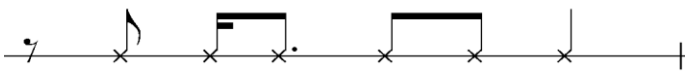


กลุ่มที่ 50 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

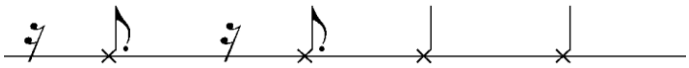
กลุ่มที่ 51 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



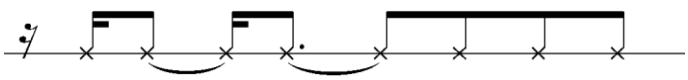
กลุ่มที่ 52 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 53 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



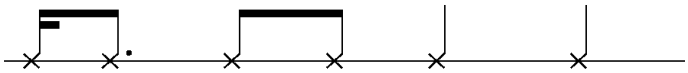
กลุ่มที่ 54 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



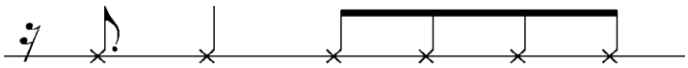
กลุ่มที่ 55 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 56 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

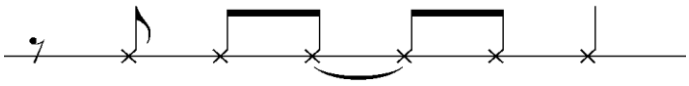
กลุ่มที่ 57 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



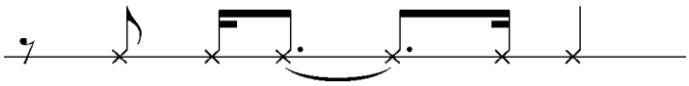
กลุ่มที่ 58 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 59 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

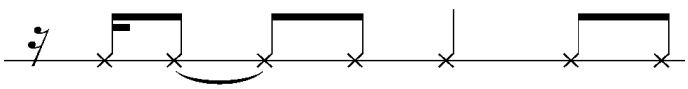


กลุ่มที่ 60 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

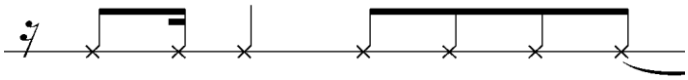


กลุ่มที่ 61 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 62 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



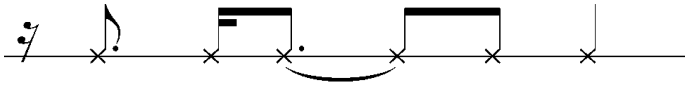
กลุ่มที่ 63 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 64 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

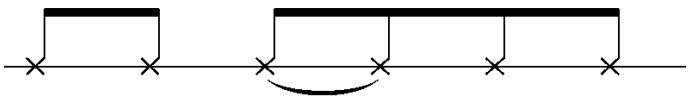
กลุ่มที่ 65 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 66 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

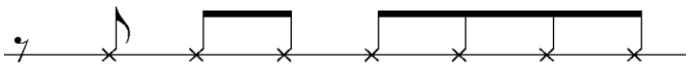


กลุ่มที่ 67 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 68 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 69 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 70 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงศรี หนุมาน จาลีสา สามารถจำแนกได้ 70 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 23

กลุ่มที่ 2 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 2

กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 3

กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 4

กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 5

กลุ่มที่ 6 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 6 ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 10

กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 7

กลุ่มที่ 8 พบได้ 34 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 8 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 38 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 42 44 46 ทำนองท่อนที่ 7 ห้องที่ 50 54 56 ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 64 ทำนองท่อนที่ 9 ห้องที่ 66 68 70 72 ทำนองท่อนที่ 10 ห้องที่ 76 78 80 ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 82 84 ทำนองท่อนที่ 12 ห้องที่ 94 ทำนองท่อนที่ 13 ห้องที่ 98 100 102 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 108 ทำนองท่อนที่ 15 ห้องที่ 114 116 118 ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 122 ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 126 128 ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 132 134 ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 144 ทำนองท่อนที่ 19 ห้องที่ 146 150

กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 9

กลุ่มที่ 10 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 11 ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 85

กลุ่มที่ 11 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 12 ทำนองท่อนที่ 12 ห้องที่ 92 ทำนองท่อนที่ 13 ห้องที่ 104 ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 130

กลุ่มที่ 12 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 13

กลุ่มที่ 13 พบได้ 20 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 14 16 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 36 40 ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 48 ทำนองท่อนที่ 7 ห้องที่ 52 ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 58 ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 62 ทำนองท่อนที่ 12 ห้องที่ 90 96 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 110 ทำนองท่อนที่ 15 ห้องที่ 120 ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 136 ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 142 ทำนองท่อนที่ 19 ห้องที่ 148 152 ทำนองท่อนที่ 20 ห้องที่ 154 156 158 160

กลุ่มที่ 14 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 15

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 17

กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 18

กลุ่มที่ 17 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 19

กลุ่มที่ 18 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 20 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 106

กลุ่มที่ 19 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 21 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 33

กลุ่มที่ 20 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 22 ทำนองท่อนที่ 10 ห้องที่ 79 ทำนองท่อนที่ 19 ห้องที่ 149

กลุ่มที่ 21 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 24 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 26 28

กลุ่มที่ 22 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 25 ทำนองท่อนที่ 9 ห้องที่ 71

กลุ่มที่ 23 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 27

กลุ่มที่ 24 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 29

กลุ่มที่ 25 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 30 ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 88

กลุ่มที่ 26 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 31

กลุ่มที่ 27 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 32 ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 138

กลุ่มที่ 28 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 34 ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 86 ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 140

กลุ่มที่ 29 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 35 ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 133

กลุ่มที่ 30 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 37

กลุ่มที่ 31 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 39

กลุ่มที่ 32 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 41

กลุ่มที่ 33 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 43

กลุ่มที่ 34 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 45

กลุ่มที่ 35 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 6 ห้องที่ 47 ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 143

กลุ่มที่ 36 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 7 ห้องที่ 49 ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 139

กลุ่มที่ 37 พบได้ 4 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 7 ห้องที่ 51 ทำนองท่อนที่ 13 ห้องที่ 99 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 105 ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 123

กลุ่มที่ 38 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 7 ห้องที่ 53

กลุ่มที่ 39 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 7 ห้องที่ 55 ทำนองท่อนที่ 19 ห้องที่ 151

กลุ่มที่ 40 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 57

กลุ่มที่ 41 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 59

กลุ่มที่ 42 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 60

กลุ่มที่ 43 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 61

กลุ่มที่ 44 พบได้ 8 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 8 ห้องที่ 63 ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 83 ทำนองท่อนที่ 12 ห้องที่ 89 93 ทำนองท่อนที่ 13 ห้องที่ 101 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 109 ทำนองท่อนที่ 15 ห้องที่ 115 ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 125

กลุ่มที่ 45 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 9 ห้องที่ 65 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 107

กลุ่มที่ 46 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 9 ห้องที่ 67

กลุ่มที่ 47 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 9 ห้องที่ 69

กลุ่มที่ 48 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 10 ห้องที่ 73

กลุ่มที่ 49 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 10 ห้องที่ 74

กลุ่มที่ 50 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 10 ห้องที่ 75 77 ทำนองท่อนที่ 15 ห้องที่ 119

กลุ่มที่ 51 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 81

กลุ่มที่ 52 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 11 ห้องที่ 87 ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 111

กลุ่มที่ 53 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 12 ห้องที่ 91

กลุ่มที่ 54 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 12 ห้องที่ 95

กลุ่มที่ 55 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 13 ห้องที่ 97 ทำนองท่อนที่ 20 ห้องที่ 159

กลุ่มที่ 56 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 13 ห้องที่ 103

กลุ่มที่ 57 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 14 ห้องที่ 112

กลุ่มที่ 58 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 15 ห้องที่ 113

กลุ่มที่ 59 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 15 ห้องที่ 117 ทำนองท่อนที่ 20 ห้องที่ 155

กลุ่มที่ 60 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 121

กลุ่มที่ 61 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 124

กลุ่มที่ 62 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 16 ห้องที่ 127

กลุ่มที่ 63 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 129

กลุ่มที่ 64 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 131

กลุ่มที่ 65 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 17 ห้องที่ 135 ทำนองท่อนที่ 19 ห้องที่ 147

กลุ่มที่ 66 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 137

กลุ่มที่ 67 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 18 ห้องที่ 141

กลุ่มที่ 68 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 19 ห้องที่ 145

กลุ่มที่ 69 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 20 ห้องที่ 153

5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงศรี หนุมาน จาลีสา มีความเร็วอยู่ที่ 100 -110 bpm เป็นเพลงที่มี 1 จังหวะในหนึ่งเพลงคือจังหวะทรุตะ ตัวอย่างเช่น

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงศรี หนุมาน จาลีสา อยู่ในถาตคัมมาช โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงศรี หนุมาน จาลีสา พบว่าอยู่ในราคะเดชมีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตคัมมาช โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ : Sa Re Ma Pa Ni Sa (C R F G B C)

อวโรหะ : Sa ni Dha Pa Ma Ga Re Ga Ni Sa (C Bb A G F E D E B C)

วาที : Pa (G)

สัมวาที : Re (D)

8. สับตะกะ

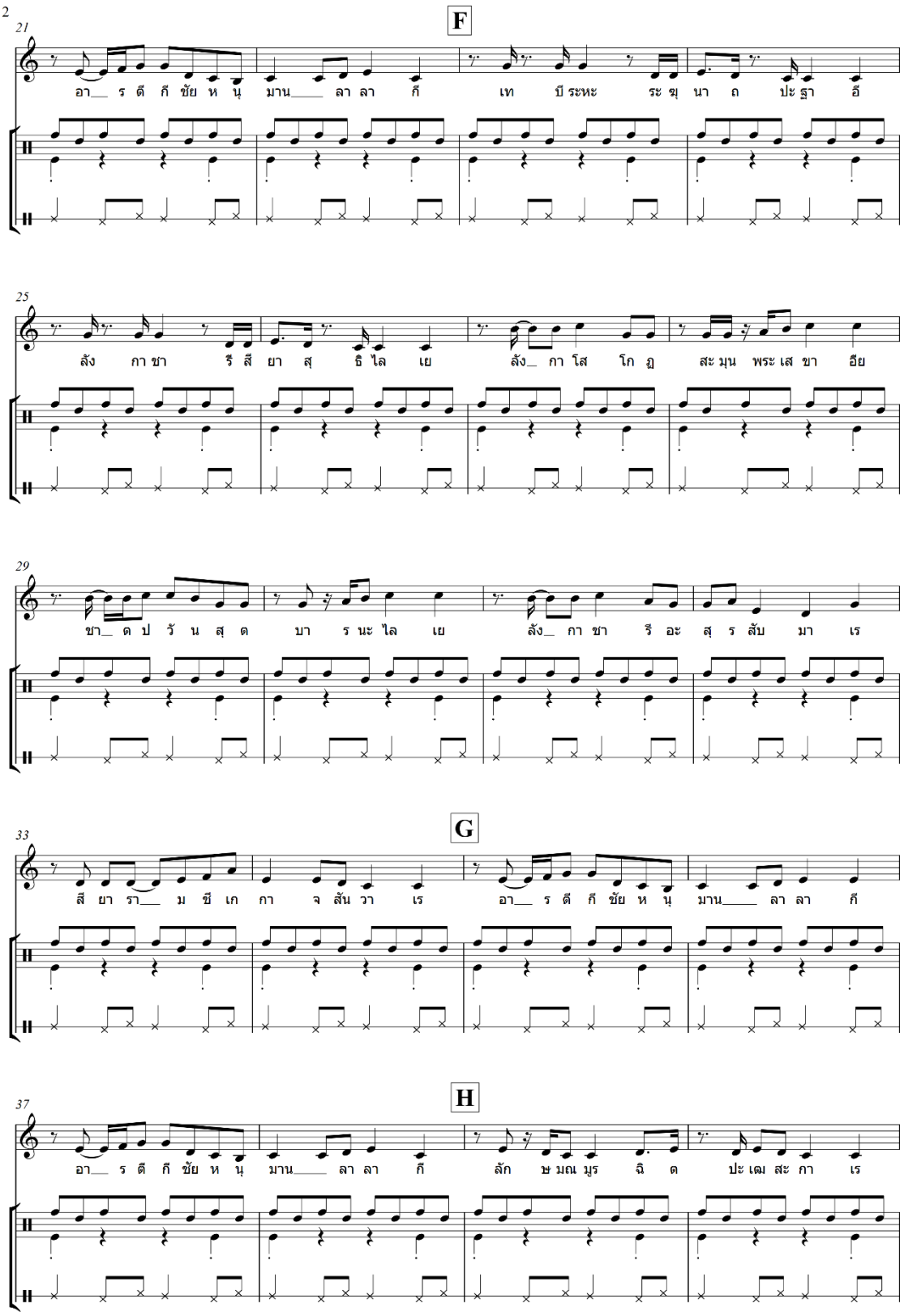
จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงศรี หนุมาน จาลีสา พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 3 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Dha (A3) มัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4) Pa (G4) Dha (A4) ni (Bb) Ni (B) และตาระ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C5)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงศรี หนุมาน จาลีสา พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

1.3.10 เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี


2
21
F
อา__ ร ดี กี ชัย ห นุ มาน____ ลา ลา กี เท บี ระหะ ระ ฆุ นา ถ ปะ ฐา อี
25
ลัง กา ชา รี สี ยา สุ ธิ ไล เย ลัง_ กา โส โก ฏ สะ มุน พระ เส ขา อีย
29
ขา_ ด ป วั น สุ ด บา ร นะ ไล เย ลัง_ กา ชา รี อะ สุ ร สับ มา เร
33
G
สี ยา รา__ ม ชี เก กา จ สัน วา เร อา__ ร ดี กี ชัย ห นุ มาน____ ลา ลา กี
37
H
อา__ ร ดี กี ชัย ห นุ มาน____ ลา ลา กี ลัก ษ มณ มูร ฉิ ด ปะ เฌ สะ กา เร

41
อา น ส ขี วัน ปราณ อุ ภา เร ไป ฐ ปา ตา ล โต ริ ยัม กา เร
45
อะ หิ รา วรรณ เก ภุ ขา อุ ขา เร บา เยง ภุ ขา อะ สุ ร ทัล มา เร
I
49
ทา เย ง ภุ ขา สับ สัน ตะ ชะ นะ ตา เร อา ร ตี กี ชัย ห นุ มาน ลา ลา กี
J
53
อา ร ตี กี ชัย ห นุ มาน ลา ลา กี สุ ร น ร มุ นิ อา ร ตี อุ ตา เร
57
ชัย ชัย ชัย ห นุ มาน อุ จา เร กัญ จัน นะ ถา ร กะ ปู ร โล ฉา อี

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A, C ,E, G, I, K ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, D, F H, J ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 6 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ทำนองท่อนสร้อยมี 2 วรรค ทำนองท่อนที่ 1 มี 1 วรรค ทำนองท่อนที่ 2 มี 4 วรรค และทำนองท่อนที่ 3 - 6 มี 6 วรรค ดังนี้

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 1

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 2

ทำนองท่อนที่ 1 วรรคที่ 1

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 6 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 6 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 6 วรรคที่ 5

ทำนองท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 6 วรรคที่ 6

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี เป็นเพลง 6 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นทำนองคั่นกลางระหว่างท่อนและทำนองจบ ทำนองท่อนสร้อยมี 2 วรรค ทำนองท่อนที่ 1 มี 1 วรรค ทำนองท่อนที่ 2 มี 4 วรรค และทำนองท่อนที่ 3 - 6 มี 6 วรรค ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 2 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 6 วรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 มีทำนองเหมือนกัน และทำนองท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 6 วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 34 โครงสร้างเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4	วรรคที่ 5	วรรคที่ 6
ทำนองสร้อย	A	B				
ท่อนที่ 1	C					
ทำนองสร้อย	A	B				
ท่อนที่ 2	D	D	E	E		
ทำนองสร้อย	A	B				
ท่อนที่ 3	F	F	G	G	H	I
ทำนองสร้อย	A	B				
ท่อนที่ 4	F	F	G	G	H	I
ทำนองสร้อย	A	B				
ท่อนที่ 5	F	F	G	G	H	I
ทำนองสร้อย	A	B				
ท่อนที่ 6	F	F	G	G	H	I
ทำนองสร้อย	A	B				

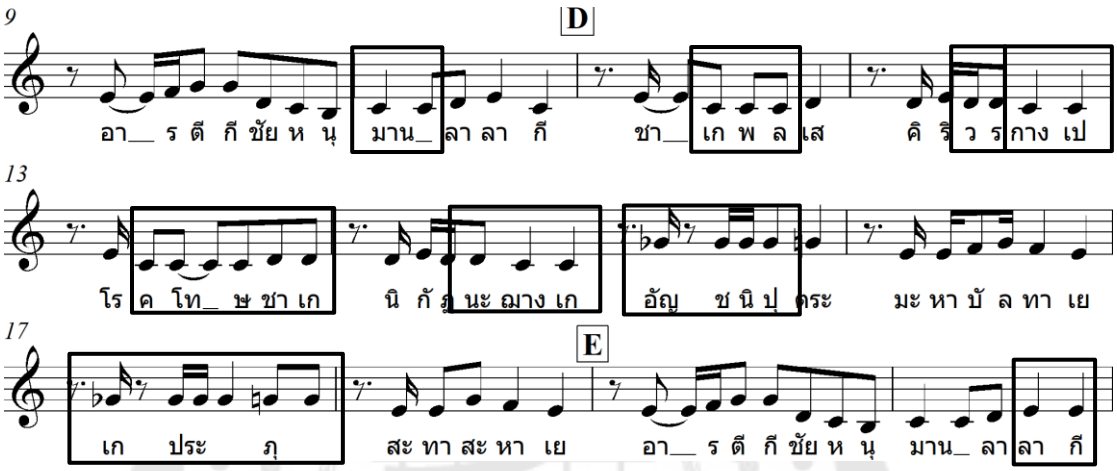
2. พิสัยของเสียง

จากการวิเคราะห์เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Ni (B3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

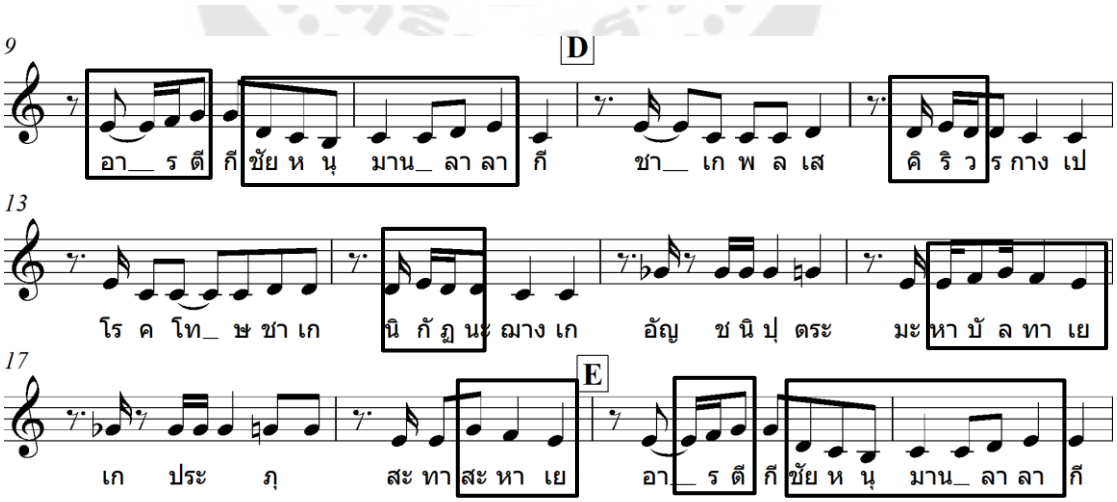
3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

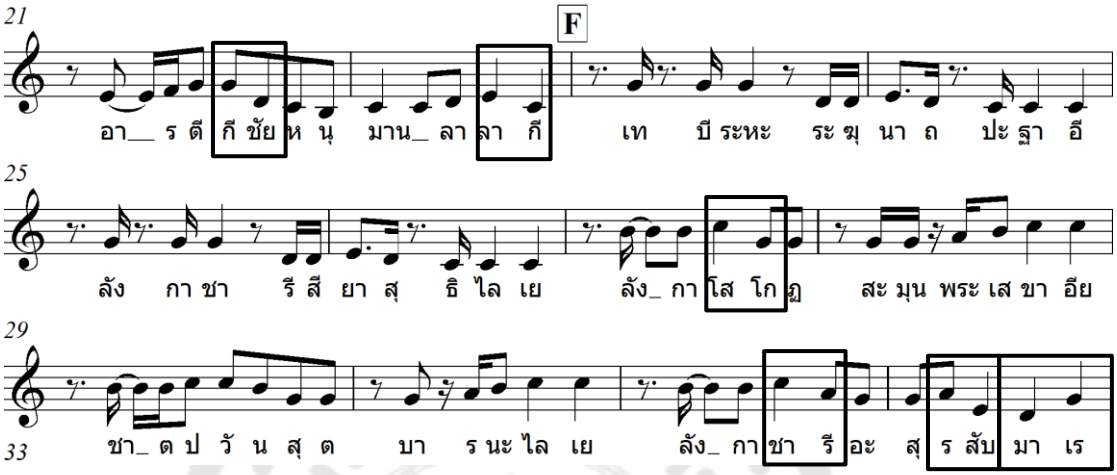
3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

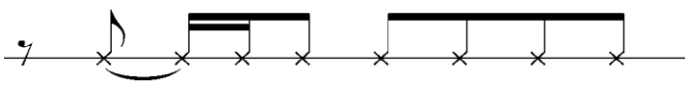


จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), pa(Gb4), Pa (G4), Dha (A4), Ni (B4), Sa (C5) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ได้แก่ Ni (B3) - Sa (C4), Sa (C4) – Re (D4), Re (D4) - Ga (E4), Ma (F4) - Pa (G4), Dha (A4) - Pa (G4), Dha (A4) - Ni (B4) และขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Ga (E4) – Ma (F4), pa(Gb4) - Pa (G4), Ni (B4) - Sa (C5) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C3) - Ga (E4), Pa (G4) - Ni (B4), Ma (F4) - Dha (A4) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ Sa (C5) - Dha (A4), Ga (E4) - Pa (G4) ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค ได้แก่ Pa (G4) - Re (D4), Dha (A4) - Ga (E4), Sa (C5) - Pa (G4)

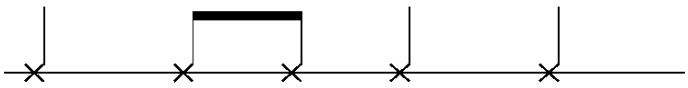
4. กระสวนจังหวะของทำนอง

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 13 ครั้ง ดังนี้

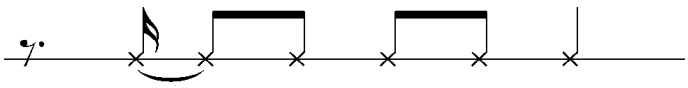


กลุ่มที่ 2 พบได้ 15 ครั้ง ดังนี้

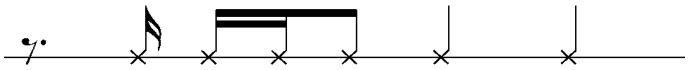


กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

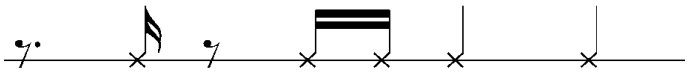


กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

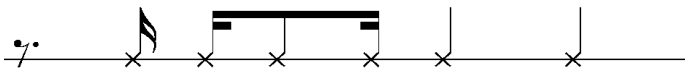


กลุ่มที่ 6 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

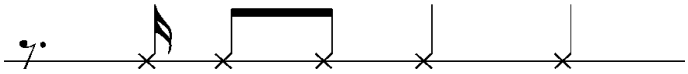


กลุ่มที่ 8 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

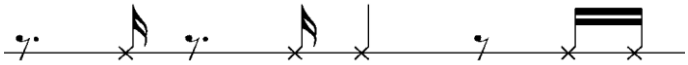


กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 10 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

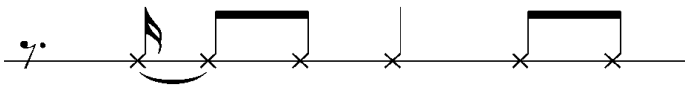


กลุ่มที่ 11 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



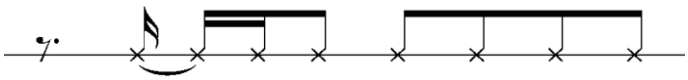
กลุ่มที่ 12 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 13 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

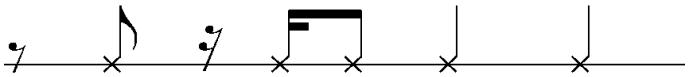


กลุ่มที่ 14 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



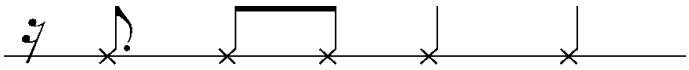
กลุ่มที่ 17 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 18 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 19 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 20 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

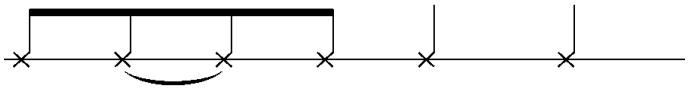
กลุ่มที่ 21 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 22 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

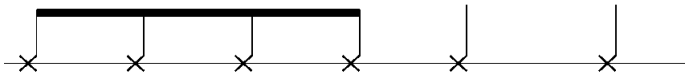
กลุ่มที่ 23 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 24 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



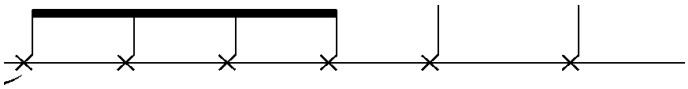
กลุ่มที่ 25 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 26 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

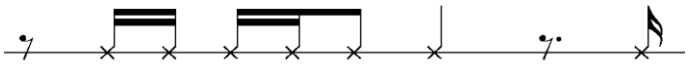


กลุ่มที่ 27 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

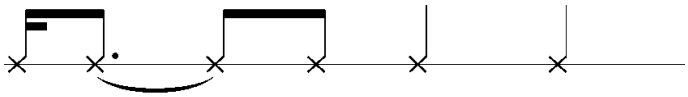
กลุ่มที่ 28 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 29 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

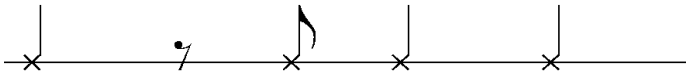


กลุ่มที่ 30 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

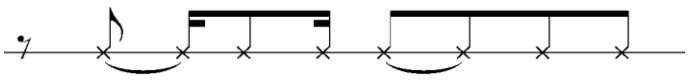


กลุ่มที่ 31 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

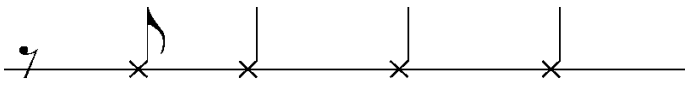
กลุ่มที่ 32 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



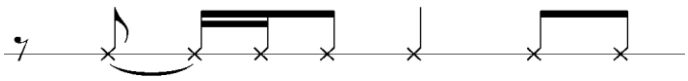
กลุ่มที่ 33 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 34 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 35 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 36 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี สามารถจำแนกได้ 36 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 13 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 1 3 7 9 19 21 35 37 51 53 67 69 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 61

กลุ่มที่ 2 พบได้ 15 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 2 4 8 10 20 22 36 38 52 54 68 70 ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 6 ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 34 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 64

กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 5

กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 11

กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 12 14

กลุ่มที่ 6 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 13

กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 15

กลุ่มที่ 8 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 16

กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 17

กลุ่มที่ 10 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 18 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 40 44

กลุ่มที่ 11 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 23 25

กลุ่มที่ 12 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 24 26

กลุ่มที่ 13 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 27 31

กลุ่มที่ 14 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 28

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 29

กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 30

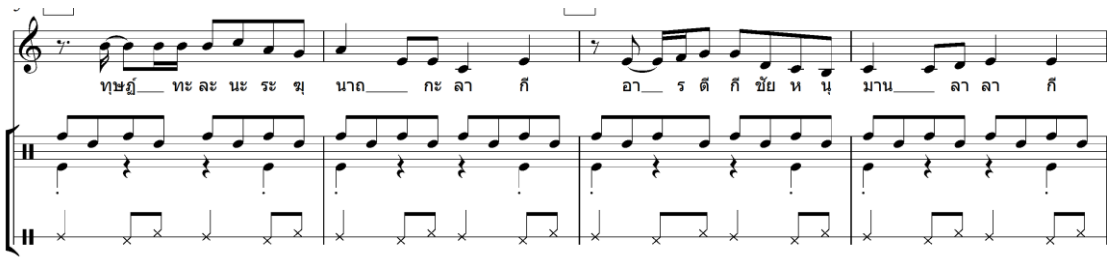
กลุ่มที่ 17 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 32 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 60

กลุ่มที่ 18 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 33
กลุ่มที่ 19 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 39
กลุ่มที่ 20 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 41
กลุ่มที่ 21 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 42
กลุ่มที่ 22 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 43
กลุ่มที่ 23 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 45
กลุ่มที่ 24 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 46
กลุ่มที่ 25 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 47
กลุ่มที่ 26 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 48 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 66
กลุ่มที่ 27 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 49
กลุ่มที่ 28 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 50
กลุ่มที่ 29 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 55
กลุ่มที่ 30 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 56
กลุ่มที่ 31 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 57
กลุ่มที่ 32 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 58
กลุ่มที่ 33 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 59
กลุ่มที่ 34 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 62
กลุ่มที่ 35 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 63
กลุ่มที่ 36 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 65

5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี มีความเร็วอยู่ที่ 100 -110 bpm เป็นเพลงที่มี 1 จังหวะในหนึ่งเพลงคือจังหวะทรุตะ ตัวอย่างเช่น

จังหวะทรุตะ



6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี อยู่ในถาตบิลาวัล โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี พบว่าอยู่ในราคะภูปาลี มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตบิลาวัล โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C)
อวโรหะ	:	Sa Dha Pa Ga Re Sa (C A G E D C)
วาที	:	Ga (E)
สัมวาที	:	Dha (A)

8. สัปตะกะ

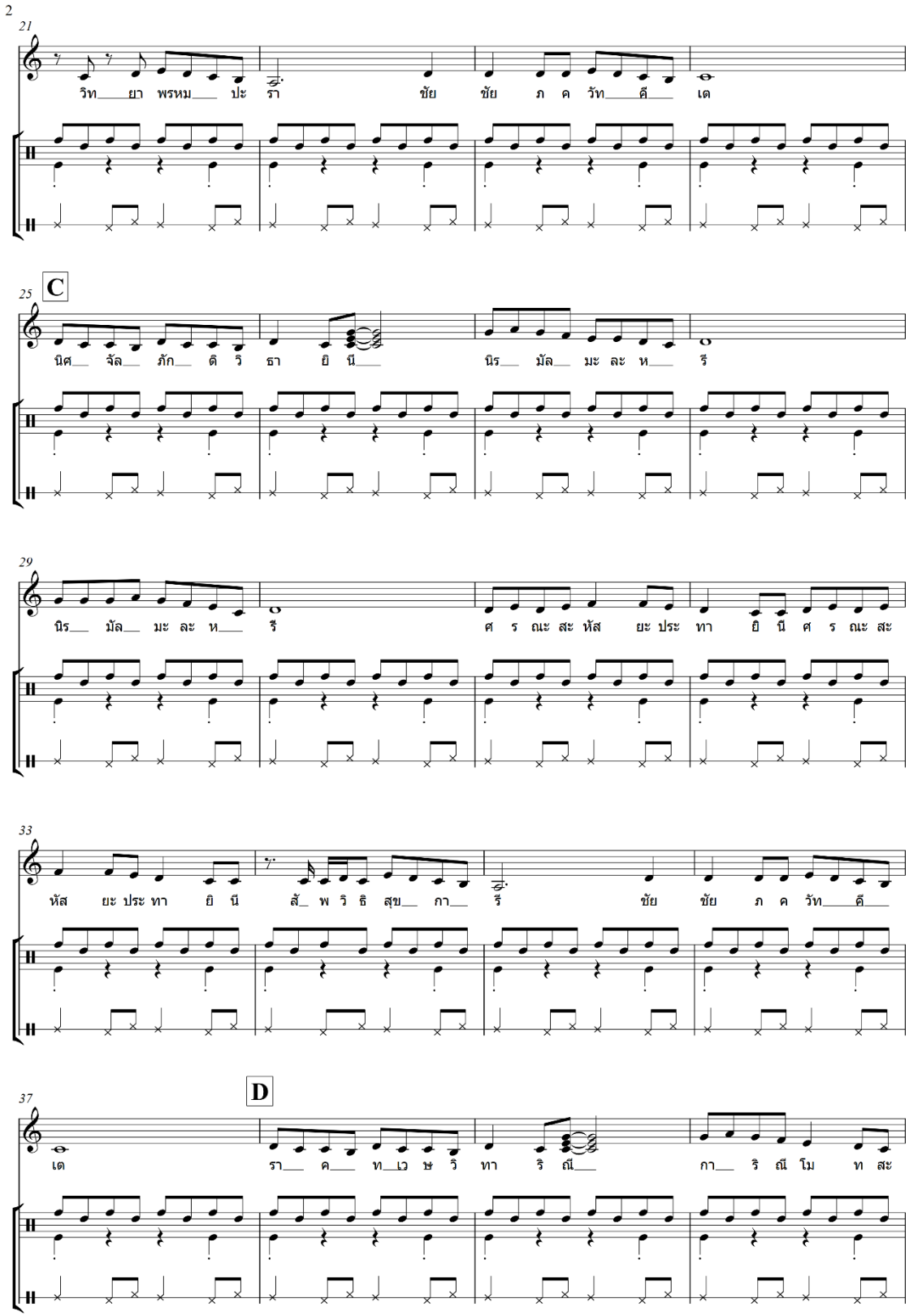
จากการวิเคราะห์สัปตะกะเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 3 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Ni (B3) มัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4) pa (Gb4) Pa (G4) Dha (A4) Ni (B4) และตาระ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C5)

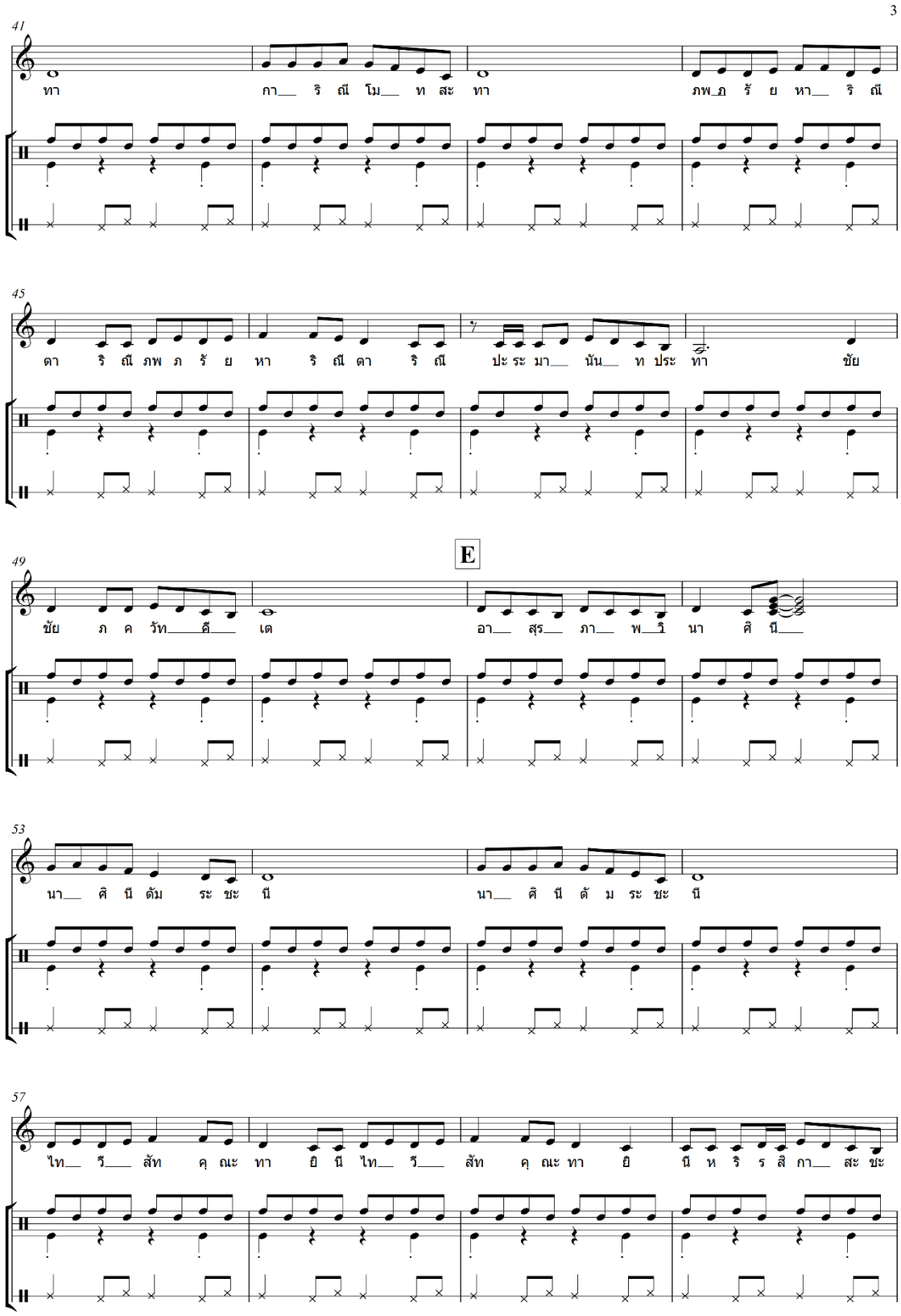
9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

1.3.11 เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต


2
21
วิท ยา พรหม ปะ รา ชัย ชัย ภ ค วัท คี เด
25
C
นิศ จัล ภัก ดิ วิ ธา ยิ นี นิร มัล มะ ละ ห รี
29
นิร มัล มะ ละ ห รี ศ ร ณะ สะ หัส ยะ ประ ทา ยิ นี ศ ร ณะ สะ
33
หัส ยะ ประ ทา ยิ นี สั พ วิ ธิ สุข กา รี ชัย ชัย ภ ค วัท คี
37
D
เด รา ค ท เว ษ วิ ทา ริ ณี กา ริ ณี โม ท สะ


3
41
ทา กา ริ ณี โม ท สะ ทา ภพ ภ ร้ ย หา ริ ณี
45
ดา ริ ณี ภพ ภ ร้ ย หา ริ ณี ดา ริ ณี ปะ ระ มา นัน ท ประ ทา ชัย
E
49
ชัย ภ ค วัท คี เด อา สุร ภา พ วิ นา ศิ นี
53
นา ศิ นี ดัม ระ ชะ นี นา ศิ นี ดั ม ระ ชะ นี
57
ไท วี สัท คุ ณะ ทา ยิ นี ไท วี สัท คุ ณะ ทา ยิ นี ห ริ ร สิ กา สะ ชะ

4
61
F
นี ชัย ชัย ภ ค วัท คี เต สะ มะ ดา ดยา ค สิ
65
ขา วะ นี หิ มุข กี พา ณี หิ มุข กี พา
69
ณี ส กล ศาส ตระ กี สวา มิ นี ส กล ศาส ตระ กี สวา มิ
73
นี ศรุ ติ โยง กี รา นี ชัย ชัย ภ ค วัท คี เต
77
G
ทะ ยา สุ ธา บะ ระ สา วา นี มา ดุ กฤ ปา กี ไช

5
81
มา ดุ กฤ ปา กี ไช
ห ริ บท เปรม ทาน ก ร ห ริ บท
85
เปรม ทาน ก ร อะ ปะ โน ก ร ลี ไช
ชัย ชัย ภ ค วัท คี
89
H
เด
ชัย ภ ค วัท คี เด
ชัย ชัย ภ ค วัท คี
93
เด
ห ริ หิ ย ก มล วิ หา ริ ณี ห ริ หิ ย ก มล วิ หา ริ ณี
97
สุน ท ร สุ ปุ นี เด
ชัย ชัย ภ ค วัท คี เด

1. โครงสร้างของเพลง

โครงสร้างของเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนสร้อยและทำนองท่อนเพลง ท่อนทำนองสร้อยจะอยู่ตำแหน่ง A และ H ของโน้ต และทำนองท่อนเพลงอยู่ตำแหน่ง B, C, D, E, F, G ของโน้ต ซึ่งเป็นเพลง 6 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นและทำนองจบ ทำนองท่อนสร้อยมี 6 วรรค และทำนองท่อนที่ 1 - 6 มี 7 วรรค ดังนี้

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 1

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 2

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 5 และทำนองท่อนที่ 1 - 6 วรรคที่ 6 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 6 และทำนองท่อน 1 - 6 วรรคที่ 7 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 - 6 วรรคที่ 1

ทำนองท่อนที่ 1 - 6 วรรคที่ 2 และวรรคที่ 3 (ทำนองเหมือนกัน)

ทำนองท่อนที่ 1 - 6 วรรคที่ 4 และวรรคที่ 5 (ทำนองเหมือนกัน)

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต เป็นเพลง 6 ท่อนและมีทำนองท่อนสร้อยเป็นทำนองเริ่มต้นและทำนองจบ ทำนองท่อนสร้อยมี 6 วรรค และทำนองท่อนที่ 1 - 6 มี 7 วรรค ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 5 และทำนองท่อนที่ 1 - 6 วรรคที่ 6 มีทำนองเหมือนกัน ทำนองท่อนสร้อย วรรคที่ 6 และทำนองท่อน 1 - 6 วรรคที่ 7 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งสามารถสรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 35 โครงสร้างเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4	วรรคที่ 5	วรรคที่ 6	วรรคที่ 7
ทำนองสร้อย	A	B	C	C	D	E	
ท่อนที่ 1	F	G	G	H	H	D	E
ท่อนที่ 2	F	G	G	H	H	D	E
ท่อนที่ 3	F	G	G	H	H	D	E
ท่อนที่ 4	F	G	G	H	H	D	E
ท่อนที่ 5	F	G	G	H	H	D	E
ท่อนที่ 6	F	G	G	H	H	D	E
ท่อนที่ 7	F	G	G	H	H	D	E
ทำนองสร้อย	A	B	C	C	D	E	

2. พิสัยของเสียง

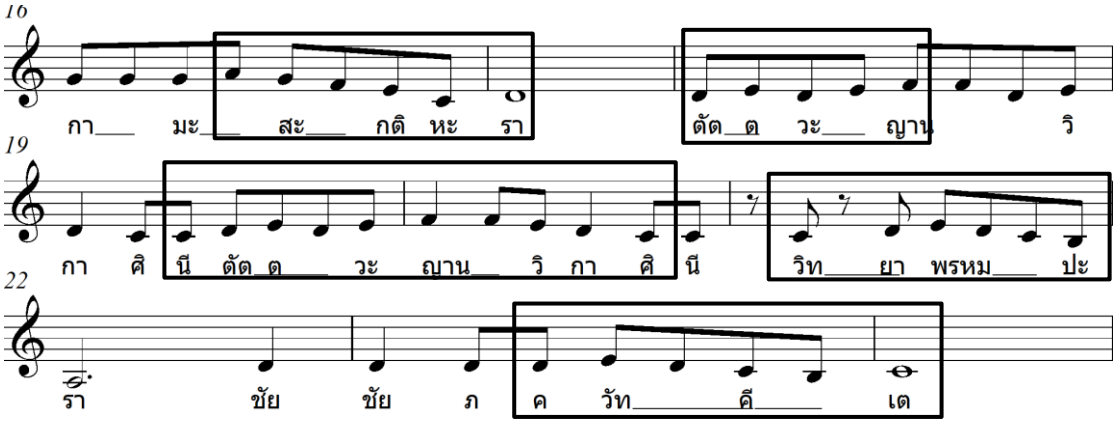
จากการวิเคราะห์เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต พบว่า เสียงต่ำสุด คือเสียง Dha (A3) มันทระ สัปตะกะ และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Dha (A4) มัธยมะ สัปตะกะ ตามตัวอย่างดังนี้

3. การเคลื่อนทำนอง

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

3.1 การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดับเสียงเดียวกัน พบได้จำนวนตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

3.2 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบได้เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



3.3 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ไม่ว่าขาขึ้นหรือขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3 พบได้จำนวนน้อยตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนทำนอง เพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต พบมีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ 1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง พบได้ตลอดทั้งเพลง โน้ตที่มีการซ้ำเสียงได้แก่เสียง Sa (C4), Re (D4), Ma (F4), Pa (G4) 2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น พบได้จำนวนมากตลอดทั้งเพลง ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ได้แก่ Dha (A3) - Ni (B3), Sa (C4) – Re (D4), Re (D4) - Ga (E4), Ma (F4) - Pa (G4), Pa (G4) - Dha (A4) และ ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ Ni (B3) - Sa (C4), Ga (E4) – Ma (F4) 3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น พบได้ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการเคลื่อนทำนองแบบ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ได้แก่ Sa (C3) - Ga (E4) ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ Ni (B3) - Re (D4), Re (D4) - Ma (F4)

4. กระสวนจังหวะของทำนอง

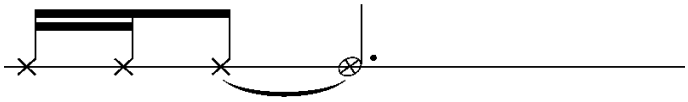
การวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองทั้งเพลง สามารถแบ่งกลุ่มได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 2 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 3 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้

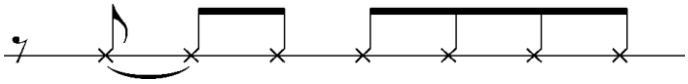
กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



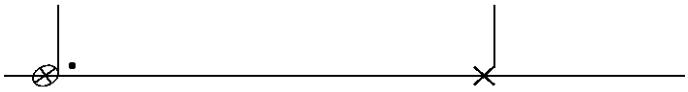
กลุ่มที่ 5 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 6 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

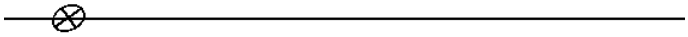
กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



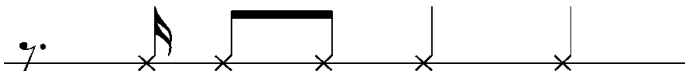
กลุ่มที่ 8 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



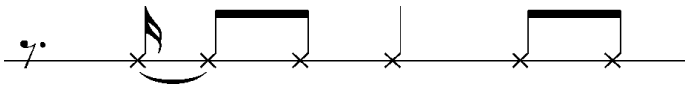
กลุ่มที่ 10 พบได้ 3 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 11 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

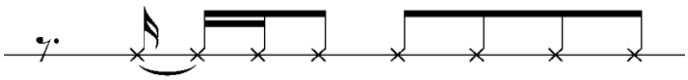
กลุ่มที่ 12 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 13 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

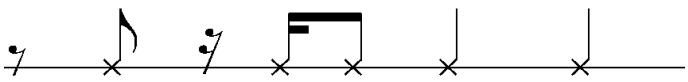


กลุ่มที่ 14 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



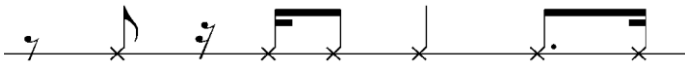
กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 17 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้

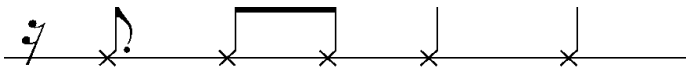
กลุ่มที่ 18 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 19 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 20 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

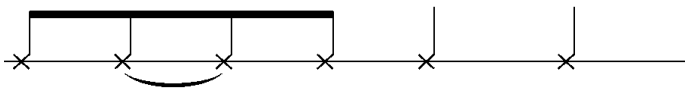
กลุ่มที่ 21 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 22 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

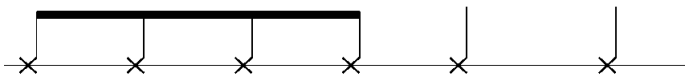
กลุ่มที่ 23 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 24 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้



กลุ่มที่ 25 พบได้ 1 ครั้ง ดังนี้

กลุ่มที่ 26 พบได้ 2 ครั้ง ดังนี้



จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของทำนองตลอดทั้งเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต สามารถจำแนกได้ 26 กลุ่ม โดยมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันและไม่ซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถพบในห้องต่าง ๆ บนโน้ต ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พบได้ 13 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 1
กลุ่มที่ 2 พบได้ 15 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 2
กลุ่มที่ 3 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 3 6 10
กลุ่มที่ 4 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 4
กลุ่มที่ 5 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 5
กลุ่มที่ 6 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 7
กลุ่มที่ 7 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 8
กลุ่มที่ 8 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนสร้อย ห้องที่ 9
กลุ่มที่ 9 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 1 ห้องที่ 11
กลุ่มที่ 10 พบได้ 3 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 2 ห้องที่ 18 ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 40 44
กลุ่มที่ 11 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 23 25
กลุ่มที่ 12 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 24 26
กลุ่มที่ 13 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 27 31
กลุ่มที่ 14 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 28
กลุ่มที่ 15 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 29
กลุ่มที่ 16 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 30
กลุ่มที่ 17 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 32 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 60
กลุ่มที่ 18 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 3 ห้องที่ 33
กลุ่มที่ 19 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 39
กลุ่มที่ 20 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 41
กลุ่มที่ 21 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 42
กลุ่มที่ 22 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 43
กลุ่มที่ 23 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 45
กลุ่มที่ 24 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 46
กลุ่มที่ 25 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 47
กลุ่มที่ 26 พบได้ 2 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 48 ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 66

กลุ่มที่ 27 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 49
กลุ่มที่ 28 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 4 ห้องที่ 50
กลุ่มที่ 29 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 55
กลุ่มที่ 30 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 56
กลุ่มที่ 31 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 57
กลุ่มที่ 32 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 58
กลุ่มที่ 33 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 59
กลุ่มที่ 34 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 62
กลุ่มที่ 35 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 63
กลุ่มที่ 36 พบได้ 1 ครั้ง ทำนองท่อนที่ 5 ห้องที่ 65

5. ลยะ

จากการวิเคราะห์ลยะเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต มีความเร็วอยู่ที่ 100 -110 bpm เป็นเพลงที่มี 1 จังหวะในหนึ่งเพลงคือจังหวะทรุตะ ตัวอย่างเช่น

จังหวะทรุตะ

6. ถาต

จากการวิเคราะห์ถาตเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต อยู่ในถาตบิลาวัล โดยมีโน้ตดังต่อไปนี้

7. ราคะ

จากการวิเคราะห์ราคะเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต พบว่าอยู่ในราคะภูปาลี มีรูปแบบโครงสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองโดยมีรากฐานมาจากถาตบิลาวัล โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C)
อวโรหะ	:	Sa Dha Pa Ga Re Sa (C A G E D C)
วาที	:	Ga (E)
สัมวาที	:	Dha (A)

8. สับตะกะ

จากการวิเคราะห์สับตะกะเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต พบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียม อยู่ใน 3 ช่วงสัปตะกะ คือ มันทระ สัปตะกะ ได้แก่ Ni (B3) มัธยมะ สัปตะกะ ได้แก่ Sa (C4) Re (D4) Ga (E4) Ma (F4) pa (Gb4) Pa (G4) Dha (A4) Ni (B4) และตาระ สับตะกะ ได้แก่ Sa (C5)

9. ตาละ

จากการวิเคราะห์ตาละเพลงอารตี ชัย ภควัท คีเต พบว่าใช้รูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลัก มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 4 | 4 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 5 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

จากการศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย สรุปได้ว่า สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยมีการจัดพิธีกรรมประจำสัปดาห์ที่เรียกว่า “สัตสังฆ์” ซึ่งจัดขึ้นทุกวันเสาร์ ตั้งแต่เวลา 18.00 น. ถึง 21.00 น. โดยเป็นการรวมตัวของผู้มีศรัทธาเพื่อร่วมกิจกรรมทางศาสนา อันประกอบด้วยการสวดมนต์ การขอพร และการบูชาเทพเจ้า ก่อนเริ่มพิธี จะมีการบรรเลงและการขับร้องเพลงสรรเสริญเทพเจ้าต่าง ๆ ที่เรียกว่า ภชัน กีรตัน เพื่อเป็นการเตรียมจิตใจ

ของผู้เข้าร่วมพิธีให้เกิดความสงบและรู้สึกใกล้ชิดกับเทวะเหล่านั้นมากยิ่งขึ้น โดยวงดนตรีจะเริ่มทำการบรรเลงนำด้วยบทเพลงประมาณ 1 - 2 เพลง จากนั้นผู้เข้าร่วมพิธีสามารถร่วมขับร้องไปพร้อมกับวงดนตรีได้

บทเพลงแรกที่ใช้ในการบรรเลงภชันคือเพลงบูชาพระพิฆเนศ (Ganesha) ที่มีชื่อว่า “โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์” สำหรับบทเพลงในลำดับถัดไปนั้นจะไม่มีข้อกำหนดตายตัว โดยส่วนใหญ่จะเลือกบรรเลงเพลงที่เป็นที่รู้จักและสามารถร้องตามได้ วงดนตรีประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง 1 ชิ้น คือ ฮาร์โมเนียม และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองดอลัก และคาร์ตัล โดยมีนักร้องนำอย่างน้อยหนึ่งคนซึ่งอาจทำหน้าที่บรรเลงไปด้วย นักดนตรีส่วนใหญ่เป็นชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในสมาคมฯ และผู้ที่เข้าร่วมพิธีกรรมเป็นประจำ โดยอาจมีการหมุนเวียนผู้บรรเลงในแต่ละวัน ผู้บรรเลงดนตรีส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นนักดนตรีอาชีพ แต่เป็นการเรียนรู้และฝึกฝนด้วยตนเองจากการฟังและการสังเกต โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ เช่น กลองดอลัก และฉาบขนาดเล็ก สำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองนั้น นายราจีฟ ทริปาตี เป็นผู้บรรเลงฮาร์โมเนียมเป็นหลัก

องค์ประกอบทางดนตรีภชัน ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงจำนวน 11 เพลง ที่นักดนตรีใช้บรรเลงก่อนและระหว่างพิธีสัตสังฆ์ในปัจจุบัน ได้แก่

1. โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ (Om Gan Ganapataye Namo Namaha)
2.โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล (Govind Bolo Hari Gopal Bolo)
3. ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล (Jai Jai Radha Raman Hari Bol)
4 .ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี (Sri Krishna Govinda Hare Murari)
5. อจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม (Achyutam Keshavam Krishna Damodaram)
6. ราธา ฒูงฒะ ระฮี (Radha Dhund Rahi)
7. หเร ราม หเร กฤษณะ (Hare Rama Hare Krishna)
8. ชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา (Jai Ganesh Jai Ganesh ai Ganesh Deva)
9. ศรี หนุมาน จาลีสา (Sri Hanuman Chalisa)
10. อารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี (Aarti Ki Jai Hanuman Lala Ki)
11. อารตี ชัย ภควัท คีเต (Aarti Jai Bhagwat Geete)

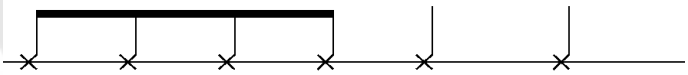
จากการศึกษาพบว่า โครงสร้างของบทเพลงส่วนใหญ่มักประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนเพลง และทำนองท่อนสร้อย โดยทำนองสร้อยจะถูกจัดวางในตำแหน่งต่าง

ๆ ของเพลง ได้แก่ ตำแหน่งเริ่มต้น ตำแหน่งระหว่างท่อน และตำแหน่งจบเพลง เพื่อสร้างความสมบูรณ์และเป็นเอกลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้น ๆ เช่นเพลง ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล มีการใช้ทำนองซ้ำกันในแต่ละท่อน โดยมีการปรับเปลี่ยนจำนวนพยางค์เสียงเล็กน้อย เพื่อให้ทำนองนั้น ๆ สอดคล้องกับเนื้อหาที่เพิ่มขึ้นหรือลดลง เช่น เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล มีโครงสร้างท่อนเพลงที่ไม่เท่ากัน เนื่องจากยึดถือบทสวดเป็นแกนหลักในการกำหนดทำนองและจังหวะ เช่น เพลง ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนความยาวของท่อนเพลง เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทสวดมนต์เป็นสำคัญ

พิสัยของเสียงต่ำสุด คือเสียง Pa (G3) มันทระ สัปตะกะ ในเพลง ราธา ฒูงฒะ ระฮี และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ในเพลง ศรี หนุมาน จาลีสา

การเคลื่อนทำนอง มีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง แบบตามขั้น และแบบข้ามขั้น ซึ่งเพลงส่วนใหญ่มีการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียงและแบบตามขั้นมากที่สุด

กระสวนจังหวะของทำนอง ในแต่ละเพลงมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ กระสวนจังหวะที่ซ้ำกันมักจะเป็นทำนองที่ติดหูเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ เช่น เพลง ศรี หนุมาน จาลีสา มีกระสวนจังหวะที่ซ้ำกันมากที่สุด 34 ครั้ง โดยมีกระสวนจังหวะดังนี้



ลยะ ในการบรรเลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สามารถแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบหลัก คือ 1) เพลงที่มีจังหวะเดียว ใช้จังหวะปานกลาง (มัธยมะ) ตลอดทั้งเพลง 2) เพลงที่มีสองจังหวะ เริ่มต้นด้วยจังหวะปานกลาง (มัธยมะ) และเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วขึ้น (ทรุตะ) ในช่วงท้าย การบรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีสองจังหวะ โดยเมื่อเข้าสู่จังหวะทรุตะ เครื่องประกอบจังหวะอย่างกลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะให้ถี่ขึ้นเป็นสองเท่า การเปลี่ยนแปลงจังหวะสามารถเกิดขึ้นเมื่อสิ้นสุดท่อนเพลง หรือขึ้นอยู่กับสถานการณ์ของผู้บรรเลง โดยไม่มีรูปแบบที่กำหนดไว้ตายตัว

ถาต ในการบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรม พบว่ามีการใช้โน้ตจากถาตหลายประเภท ได้แก่ ถาตบิลาวัล ถาตกัลยาน ถาตกาฟี่ และถาตคัมมาช อย่างไรก็ตาม การใช้

โน้ตจากถาตบิลาวัลนั้นมีสัดส่วนมากที่สุด เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นธรรมชาติทั้งหมด ได้แก่ Sa (C), Re (D), Ga (E), Ma (F), Pa (G), Dha (A), และ Ni (B) โดยไม่มีเสียงชาร์ป (#) หรือเสียงแฟลต (b) ทำให้ผู้ร่วมพิธีคุ้นเคยกับเสียงเหล่านี้เป็นอย่างดี

ราคะ ในการบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย พบว่ามีการใช้ราคะหลากหลายประเภท ได้แก่ ราคะปาฮารีและราคะภูปาลีจากถาตบิลาวัล ราคะยะมัน-กัลยานและราคะบิฮากจากถาตกัลยาน ราคะกาฟี่จากถาตกาฟี่ และราคะเดชจากถาตคัมมาช

สับตะกะ ในการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียมในพิธีสัตสังค์มีการใช้ช่วงเสียงทั้ง 3 สับตะกะ ตัวอย่างเช่นในเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบว่า มันทระ สัปตะกะ มีการใช้โน้ต Dha (A3) มัธยมะ สัปตะกะ มีการใช้โน้ต Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), Ma (F4), Pa (G4) และ Dha (A4) ตาระ สับตะกะ มีการใช้โน้ต Sa (C5) การใช้ช่วงเสียงที่หลากหลายนี้ ช่วยสร้างความไพเราะและมีมิติให้กับบทเพลง ทำให้ผู้ร่วมพิธีสามารถสัมผัสได้ถึงอารมณ์และความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีสัตสังค์ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ตาละ ในการบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรม พบว่ารูปแบบจังหวะที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ คือ “เกเฮรวาตาละ” ซึ่งมี 8 มาตรา ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

2. อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรี ณ สมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย

การศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรีในสมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย งานวิจัยนี้มุ่งเน้นไปที่กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยมีดนตรีเป็นเครื่องมือหลักในการศึกษา เพื่อให้เข้าใจถึงพลวัตดังกล่าว การทำความเข้าใจความหมายของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในบริบทของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยจึงเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญ งานวิจัยนี้จะสำรวจและวิเคราะห์การสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านดนตรี ณ สมาคมคีมตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยครอบคลุมประเด็นสำคัญ 4 หัวข้อ ได้แก่ 1) อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 2) ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 3) การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน 4) ดนตรีภชัน กีรตันและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ โดยผู้วิจัยนำข้อมูลภูมิหลังคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย องค์ประกอบทางดนตรี และผลจากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี (จากความมุ่งหมายของงานวิจัยข้อที่ 1) มาใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในอธิบายและตีความ เพื่อให้ทราบถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยใช้ 1) ทฤษฎีอัตลักษณ์ เพื่อพิจารณาบริบทที่เชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน ผ่านความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและมีวัฒนธรรมร่วมกัน ได้แก่ ค่านิยมและความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรม การแต่งกาย อาหาร และบทบาทของดนตรีในฐานะเครื่องมือของการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 2) ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทน ทฤษฎีนี้จะช่วยให้เข้าใจว่าดนตรีภชัน กีรตันทำหน้าที่เหมือนเป็นภาพที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนในสมาคมคีตาอาศรมได้อย่างไร มองว่าการเล่นและการร้องเพลงภชัน กีรตันไม่ใช่แค่การทำกิจกรรมทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นผลลัพธ์ที่เกิดจากวัฒนธรรม และเป็นวิธีที่ใช้เพื่อแสดงให้คนภายนอกเห็นว่ามีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างไร และ 3) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เพื่อให้เข้าใจถึงคุณค่าของดนตรีภชัน กีรตันที่ไม่ได้เป็นเพียงเครื่องมือทางศาสนา แต่ยังเป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสุนทรียะ ซึ่งประกอบด้วยทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation) ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ (Impression) และทฤษฎีอำนาจพิเศษของศิลปะ (Effect) ซึ่งแต่ละทฤษฎีมีมุมมองที่แตกต่างกันต่อธรรมชาติและคุณค่าของดนตรี ที่นำพาผู้คนไปสู่ความสงบสมาธิและความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระเจ้า ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้เป็นเครื่องมือหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในสังคมไทย

2.1 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียที่มาจากรัฐอุตตรประเทศ ซึ่งรวมตัวกัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ทำหน้าที่เป็นรากฐานสำคัญที่เชื่อมโยงสมาชิกในชุมชนเข้าด้วยกัน ผ่านความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและวัฒนธรรมร่วมกัน อัตลักษณ์นี้เป็นสิ่งที่กำหนดลักษณะเฉพาะของกลุ่ม ทำให้เกิดความแตกต่างจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ โดยมีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ ความรู้สึกของการเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม การมีระบบความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี ภาษา และวิถีชีวิตที่สอดคล้องกัน การสืบทอดองค์ประกอบเหล่านี้จากรุ่นสู่รุ่นและการมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากกลุ่มภายนอก สมาคมคีตาอาศรมจึงมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนี้โดยเป็นศูนย์กลางที่ชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศสามารถเข้าร่วมกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ร่วมกัน เช่น การเฉลิมฉลองเทศกาล การเรียนรู้ดนตรี การแลกเปลี่ยนความคิดเห็น และการสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้มีส่วนช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งมีรายละเอียดองค์ประกอบของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ดังนี้

2.1.1 ค่านิยมและความเชื่อ

ในบริบทของการย้ายถิ่นฐานของคนอินเดียจากประเทศมาตุภูมิเดิมและการปรับตัวทางวัฒนธรรม ค่านิยมดั้งเดิมยังคงเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญในชีวิตของผู้คน งานวิจัยนี้เจาะลึกถึงประสบการณ์ของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสืบทอดและการรักษาไว้ซึ่งค่านิยมเดิม เช่น การเคารพ ประเพณีและพิธีกรรม การแต่งกาย อาหาร ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ดังนี้

1. การเคารพ

การเคารพ เป็นค่านิยมที่ได้รับการสืบทอดและยึดมั่นมาอย่างยาวนานในวัฒนธรรมอินเดียโดยเฉพาะการเคารพผู้สูงอายุ และในบริบทของการย้ายถิ่นฐานของคนอินเดียจากประเทศมาตุภูมิเดิมมายังประเทศไทย ค่านิยมนี้ยังคงมีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยเป็นส่วนหนึ่งของการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในต่างแดน ซึ่งการแสดงความเคารพต่อผู้สูงอายุนั้นปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ เช่น

1.1 การสัมผัสเท้า

ภาพประกอบ 54 การสัมผัสเท้าผู้สูงอายุ

ที่มา : https://drvidyahattangadi.com/why-do-we-touch-elders-feet/ (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

การสัมผัสเท้า เป็นสัญลักษณ์หลักของการแสดงความเคารพผู้สูงอายุ เป็นการปฏิบัติทั่วไปเมื่อพบปะผู้สูงอายุ ไม่ว่าจะในบริบทครอบครัว สังคม หรือศาสนา การกระทำนี้เป็นการทักทายและเป็นการแสดงความเคารพอย่างลึกซึ้งต่อประสบการณ์และสถานะอาวุโส ดังที่ ซูเทพ ซูกูล (2568, 28 กุมภาพันธ์) ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการสัมผัสเท้าเพื่อแสดงความเคารพผู้สูงอายุว่า

“การสัมผัสเท้า คือการแสดงความเคารพ ลูก ๆ ของผมก็ทำแบบนั้นกับผมตลอด คนอินเดียในหมู่บ้านผม เวลาเจอผมเขาก็ทำ คือการนับถือผู้ใหญ่ ถ้าผมไปเจอผู้ใหญ่ ผมก็ต้องทำเหมือนกัน แต่ผมไม่ทำกับคนวรรณะศูทร ไม่ทำกับวรรณะพ่อค้า ไม่ทำกับวรรณะกษัตริย์ ทำเฉพาะวรรณะพราหมณ์ หรือญาติที่มีอายุมากกว่า หรือคนที่มองว่าคนนี้น่าศรัทธาก็จะทำ ลูกศิษย์ทำต่ออาจารย์ก็ได้นะ ถือว่าให้เกียรติ” (สัมภาษณ์)

จากข้อมูลสัมภาษณ์ ชี้ให้เห็นว่าการแสดงความเคารพมีความแตกต่างกันไปตามบริบททางสังคมและระบบวรรณะแบบดั้งเดิม แม้ว่าการสัมผัสเท้าจะเป็นการแสดงความเคารพผู้ใหญ่โดยทั่วไป แต่การเลือกปฏิบัติ จะกระทำกับบุคคลในวรรณะที่สูงกว่า ญาติผู้ใหญ่ หรือผู้ที่ศรัทธาเท่านั้น ข้อค้นพบนี้ยังบ่งชี้ว่า การเคารพผู้สูงอายุอาจมีความเชื่อมโยงกับโครงสร้างทางสังคมและลำดับชั้นในวัฒนธรรมอินเดีย

1.2 การอัษฎางค์

ภาพประกอบ 55 การอัษฎางค์

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 17 มีนาคม 2567)

การอัษฎางค์ (Ashtanga Pranam) หรือที่เรียกกันว่าการนอนไหว้ เป็นระบบสัญญะที่ลึกซึ้งและมีความหมายในบริบทของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ค่านิยม และความเชื่อของคนอินเดียอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย การปฏิบัติอัษฎางค์ในสมาคมฯ เป็นการแสดงออกและสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมมาจากประเพณีอินเดีย ดังที่ ซูเทพ ซูกูล (2568, 28 กุมภาพันธ์) ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการอัษฎางค์ว่า

“การนอนไหว้ เรียกว่า อัษฎางค์ เวลาผมก็ไปวัดผมก็ทำแบบนั้นเหมือนกัน เหมือนการกราบ หมายถึงทุกอย่างมอบให้พระเจ้า เวลาไปคีตาอาศรมในตอนสุดท้ายของพิธี ทุกคนเขาจะอัษฎางค์กัน ถ้ามีพื้นที่เยอะก็จะนอนเลย ถ้าพื้นที่น้อยก็แค่คุกเข่า แล้วเอาหน้าโดนพื้นก็โอเคแล้ว” (สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ การอัษฎางค์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมและการปฏิบัติในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย “เวลาไปคีตาอาศรมตอนสุดท้ายของพิธี ทุกคนเขาจะอัษฎางค์กัน” แสดงให้เห็นว่าการอัษฎางค์เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สำคัญในสมาคมฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงท้ายของพิธีกรรมสัตสังฆ์ เป็นการปิดท้ายด้วยการแสดงความเคารพสูงสุดและการมอบตนแด่พระเจ้า จากบทสัมภาษณ์ยังกล่าวถึงรูปแบบการอัษฎางค์ที่ปรับเปลี่ยนไปตามบริบทและความสะดวกของสถานที่และผู้ปฏิบัติ “ถ้ามีที่เยอะก็จะนอนเลย ถ้าพื้นที่น้อยก็แค่คุกเข่า แล้วเอาหน้าโดนพื้นก็โอเคแล้ว” แสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นในการปฏิบัติโดยยังคงรักษาแก่นของการอัษฎางค์ คือ การ

มอบตนแด่พระเจ้าแม้ในพื้นที่จำกัดหรือสถานการณ์ที่ไม่เอื้ออำนวย ก็สามารถปรับเปลี่ยนท่าทาง โดยลดทอนจำนวนอวัยวะที่สัมผัสพื้น แต่ยังคงรักษาเจตนาและความหมายของการกราบไว้

การอัษฎางค์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยจึงเป็นระบบสัญญะที่แสดงออกและสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอินเดีย ค่านิยม และความเชื่อของคนในสมาคมฯ โดยการอัษฎางค์เป็นสัญลักษณ์ของการมอบตนแด่พระเจ้า ความอ่อนน้อมถ่อมตน ความเคารพ และความศรัทธา การปฏิบัติอัษฎางค์ในสมาคมฯ จึงเป็นการธำรงรักษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของชาวอินเดียในสังคมไทย และเป็นเครื่องมือเชื่อมโยงผู้ปฏิบัติกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของบรรพบุรุษ

1.3 การสืบทอดและการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม

การขัดเกลาทางสังคมในครอบครัว เป็นบทบาทสำคัญของครอบครัวในการสืบทอดค่านิยม การที่พ่อแม่พาไปวัดตั้งแต่เด็กและการปฏิบัติให้ลูกเห็นเป็นแบบอย่าง ถือเป็นการถ่ายทอดค่านิยมการเคารพจากรุ่นสู่รุ่น ลูกซึมซับการปฏิบัติเหล่านี้ผ่านการสังเกตและการเลียนแบบพฤติกรรมของพ่อแม่ ดังที่สุรินทร์ ดูเบย์ (2568, 2 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการขัดเกลาทางสังคมในครอบครัวว่า

“ผมเกิดที่ประเทศไทยและก็โตที่ประเทศไทย เรื่องวัฒนธรรมอินเดีย ได้จากการที่พ่อแม่พาไปวัดทุก ๆ เดือน แล้วบางครั้งวัดก็มีการจัดเทศกาลของอินเดีย พ่อแม่ก็พาไปด้วยตลอด ส่วนรุ่นลูกผมเนี่ย ลูกผมก็เห็นพ่อแม่ทำพิธีต่าง ๆ แบบอินเดียอยู่ ตั้งแต่ลูกยังเล็ก ๆ เราก็พากันไปวัดแล้ว ส่วนใหญ่เด็ก ๆ เขาไปวัดก็เพื่อไปเจอเพื่อน ๆ ไปเล่นกับเพื่อน ในการไปเจอเพื่อนที่วัด ก็จะซึมซับวัฒนธรรมอินเดียตรงนี้โดยไม่รู้ตัว เรื่องของการซึมซับไม่แตกแถวแน่นอน ภรรยาผมก็เคร่งศาสนาด้วย ชอบทำบุญ ไหว้พระทุกเช้าเป็นเวลานาน ลูกก็เห็นกันอยู่ ลูกผมก็ได้ซึมซับวัฒนธรรมอินเดียอยู่แล้ว” (สัมภาษณ์)

การปฏิบัติเหล่านี้โดยเห็นพ่อแม่ทำ สะท้อนถึงกลไกการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่สำคัญ คือ การเรียนรู้โดยการสังเกตและการเลียนแบบ ซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญในการธำรงรักษาและสืบทอดค่านิยมในสังคม

1.4 การให้ความสำคัญกับคำแนะนำและประสบการณ์

พิธีสัตสังฆ์เป็นพื้นที่ที่สะท้อนถึงให้ความสำคัญกับคำแนะนำและเคารพประสบการณ์ของผู้สูงอายุหรือผู้ทรงภูมิรู้ทางศาสนา การเปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้แบ่งปันประสบการณ์และรับฟังโอวาทจากปูชารีเป็นการแสดงออกถึงการยอมรับในคุณค่าของความรู้และคำแนะนำจากผู้ที่มีอาวุโสหรือประสบการณ์สูงกว่า ในพิธีสัตสังฆ์ ปูชารีจะอธิบายเนื้อหาจากคัมภีร์ภควัทคีตา โดยเน้นการตีความและการประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน ด้วยความรู้ที่ลึกซึ้งในคัมภีร์ ผู้เข้าร่วมพิธีจะได้รับโอกาสในการแบ่งปันประสบการณ์ที่ได้จากการนำคำสอนในคัมภีร์ไปใช้ในชีวิตจริง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของคำสอนที่สามารถนำไปปฏิบัติได้จริงในชีวิตประจำวัน บทบาทของผู้สูงอายุในการให้คำแนะนำในบริบททางศาสนาและวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ได้รับการยกย่อง การรับฟังคำแนะนำจากผู้สูงอายุหรือผู้ทรงภูมิรู้ถือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงความเคารพและความเชื่อมั่นในภูมิปัญญาที่ได้สั่งสมมา

2. ความหลากหลายและความซับซ้อน

อินเดียเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ศาสนา ภาษา และภูมิภาค ดังนั้นค่านิยมแบบอินเดียจึงมีความหลากหลายและซับซ้อนเช่นกัน อย่างไรก็ตาม มีค่านิยมหลักบางประการที่พบเห็นในคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศที่มาร่วมพิธีสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรม สะท้อนให้เห็นถึงมิติที่หลากหลายทางวัฒนธรรม ดังนี้

2.1 การผสมผสานภาษาและวัฒนธรรมภายในครอบครัว

ในหลายครอบครัวชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย พบว่ามีการใช้ภาษาจากประเทศต้นกำเนิดในการสื่อสารภายในบ้าน แม้ว่าบริบทภายนอกจะเป็นสังคมไทยที่ใช้ภาษาไทยเป็นหลัก การปฏิบัติเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการธำรงรักษาภาษาและวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองไว้ในระดับพื้นฐานที่สุด นั่นคือภายในครอบครัว ลูกหลานในครอบครัวเหล่านี้จึงเติบโตขึ้นมาในสภาพแวดล้อมที่คุ้นเคยกับภาษาและวัฒนธรรมของบรรพบุรุษ ในขณะเดียวกันก็สามารถปรับตัวและใช้ภาษาไทยได้อย่างคล่องแคล่วในสังคมภายนอก ปรากฏการณ์นี้ชี้ให้เห็นถึงความสามารถในการผสมผสานสองวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว โดยไม่ได้ทิ้งรากเหง้าทางวัฒนธรรมเดิม แต่ก็สามารถปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมใหม่ได้อย่างราบรื่น ดังที่ สุรินทร์ ดูเบย์ (2568, 2 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์การผสมผสานภาษาและวัฒนธรรมภายในครอบครัวว่า

“ครอบครัวผมใช้ภาษาฮินดีเป็นภาษาสื่อสารที่ประเทศอินเดีย แต่ที่บ้านผมจะคุยกับลูกเป็นภาษาไทย แต่ภรรยาก็ยังต้องคุยฮินดีกับลูกอยู่ ภรรยาผมจะถนัดภาษาฮินดีมากกว่า พอจะฟังภาษาไทยได้บ้าง ลูก ๆ จึงคุยภาษาฮินดีกับแม่ คุยภาษาไทยกับผม ลูก ๆ ทุกคนเติบโตมาโดยแม่เขาเป็นคนเลี้ยง โตมาก็ได้รับภาษาฮินดีก่อน แต่พอเข้าอนุบาลก็ค่อยไปซึมซับภาษาไทยมา แล้วเขาคุยภาษาไทยกับผมตลอด” (สัมภาษณ์)

2.2 การแต่งงานข้ามวัฒนธรรมและการเปิดรับความหลากหลาย

การแต่งงานข้ามวัฒนธรรมเป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อพลวัตทางวัฒนธรรมในชุมชน การที่บุคคลจากวัฒนธรรมหนึ่งสมรสกับบุคคลจากอีกวัฒนธรรมหนึ่ง นำไปสู่การผสมผสานทางวัฒนธรรมในระดับที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรุ่นลูกหลานที่จะเติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่เปิดรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมตั้งแต่เกิด การที่สมาชิกใหม่ในครอบครัว เช่น ลูกสะใภ้ มีบทบาทในการสืบทอดวัฒนธรรม แสดงให้เห็นถึงการเปิดใจยอมรับและให้คุณค่ากับวัฒนธรรมที่แตกต่าง ไม่ใช่เพียงแค่การรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมเท่านั้น

2.3 ความหลากหลายและความเปิดกว้างทางศาสนา

ในบริบทของศาสนา คนอินเดียในประเทศไทยแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายและความยืดหยุ่นในการนับถือศาสนา พวกเขาไม่ได้ยึดติดอยู่กับศาสนาใดศาสนาหนึ่งอย่างเคร่งครัด แต่กลับเปิดกว้างในการนับถือเทพเจ้าหลายองค์ตามความเชื่อดั้งเดิม และในขณะเดียวกันก็เคารพศาสนาพุทธซึ่งเป็นศาสนาหลักของประเทศไทย การเข้าร่วมพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ เช่น การทอดกฐิน เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการผสมผสานทางศาสนา แสดงให้เห็นถึงความกลมกลืนและความปรองดองระหว่างศาสนาที่แตกต่างกัน ไม่ใช่การแบ่งแยกหรือขัดแย้งทางศาสนา ดังที่ สุรินทร์ ดูเบย์ (2568, 2 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์ความหลากหลายและความเปิดกว้างทางศาสนาว่า

“พระพุทธเจ้านี่คือปางหนึ่งพระวิษณุ เพราะฉะนั้น คนที่สมาคมก็นับถือพระพุทธเจ้าทุกคนเพราะเค้าถือว่าเป็นส่วนหนึ่งอยู่แล้ว ทุกคนเข้าวัดไทยได้หมด ทำพิธีแบบไทยได้หมด เช่น ถวายสังฆทาน ทำบุญตักบาตร เวียนเทียน ได้หมด สมัยก่อน ลุงของผมก็เป็นเจ้าภาพทอดกฐิน เขาจะไปทอดกฐินที่บ้านภรรยาของเขาที่จังหวัดกำแพงเพชร ก็จะไปทอดกฐินทุกปี ๆ คนอินเดียก็ไปกันหลายคน พวกผมเข้าได้กับทุกศาสนาอยู่แล้ว ไม่มีปัญหา” (สัมภาษณ์)

2.4 การปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมไทยในวิถีชีวิตประจำวัน

การปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมไทยปรากฏให้เห็นในหลากหลายแง่มุมของชีวิตประจำวัน เช่น การใช้ภาษาไทยในการสื่อสาร การเปลี่ยนนามสกุลให้เป็นแบบไทย และการเข้าร่วมกิจกรรมทางศาสนาพุทธ สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการผสมผสานกลมกลืนเข้ากับสังคมไทย ในขณะเดียวกันก็ยังคงรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเองไว้อย่างเหนียวแน่น ผ่านการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน เช่น การปรุงอาหารอินเดีย การฟังเพลงภชัน กีรตัน และการสวมใส่เสื้อผ้าแบบอินเดียในโอกาสต่าง ๆ เป็นการแสดงออกถึงการรักษาสมดุลระหว่างการปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมใหม่และการธำรงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิม

2.5 ความหลากหลายในอาหารการกินและความเคารพในความเชื่อส่วนบุคคล

เรื่องอาหารการกินก็เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของความหลากหลายและความเคารพซึ่งกันและกันในชุมชน การที่สมาชิกในครอบครัวเดียวกันมีความชอบและความเชื่อในการบริโภคอาหารที่แตกต่างกัน เช่น คนหนึ่งทานได้ทุกอย่างยกเว้นเนื้อวัว แต่อีกคนหนึ่งเป็นมังสวิรัติ สะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับและเคารพในความเชื่อส่วนบุคคล แม้ในเรื่องที่เป็นปัจจัยพื้นฐานอย่างอาหารการกิน ดังที่ซูเทพ ซูกูล (2568, 28 กุมภาพันธ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “ที่บ้านผมกินมังสวิรัติทั้งบ้านเลย ไม่มีเนื้อสัตว์ ยกเว้นผม เพราะผมต้องทำงานที่นี่ ตอนพักเที่ยงจำเป็นต้องกิน แล้วข้าวเย็นก็กลับมากินมังสวิรัติที่บ้าน” (สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น เรื่องราวของผู้ให้สัมภาษณ์ได้แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนและความยืดหยุ่นในเรื่องอาหารการกินภายในครอบครัว การที่ทั้งบ้านกินมังสวิรัติ เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงการยึดถือปฏิบัติในเรื่องอาหารตามหลักความเชื่อหรือวัฒนธรรมของครอบครัวนั้น โดยทั่วไปแล้วการรับประทานมังสวิรัติอย่างเคร่งครัดมีความเชื่อมโยงกับหลักการทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งให้ความสำคัญกับการไม่เบียดเบียนสิ่งมีชีวิต ดังนั้น การที่ทั้งครอบครัวของผู้ให้สัมภาษณ์เลือกที่จะรับประทานมังสวิรัติที่บ้านจึงเป็นการแสดงออกถึงการยึดมั่นในความเชื่อและค่านิยมร่วมกันของสมาชิกในครอบครัว

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่น่าสนใจคือข้อยกเว้นสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์เอง ที่ต้องรับประทานอาหารที่มีเนื้อสัตว์ในช่วงพักเที่ยงเนื่องจากข้อจำกัดในการทำงาน สถานการณ์นี้สะท้อนให้เห็นถึงความจำเป็นในการปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมภายนอกและความต้องการส่วนบุคคล การที่ผู้ให้สัมภาษณ์ต้องทำงานและอาจมีข้อจำกัดในการเข้าถึงอาหารมังสวิรัติในช่วงเวลาดังกล่าว ทำ

ให้เขาจำเป็นต้องบริโภคอาหารที่มีเนื้อสัตว์เพื่อความสะดวกและความเหมาะสมในการปฏิบัติงาน ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นและความเข้าใจในความจำเป็นส่วนบุคคลที่อาจแตกต่างไปจากธรรมเนียมปฏิบัติของครอบครัว

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ การที่ผู้ให้สัมภาษณ์กลับมารับประทานมังสวิรัติที่บ้านในช่วงข้าวเย็น พฤติกรรมนี้แสดงให้เห็นถึงความเคารพและความตั้งใจที่จะกลับมาปฏิบัติตามธรรมเนียมของครอบครัวเมื่ออยู่ในสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวย แม้ว่าในช่วงกลางวันเขาอาจมีความจำเป็นต้องบริโภคอาหารที่มีเนื้อสัตว์ แต่เมื่อกลับมาที่บ้านซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัวและเป็นที่ที่สมาชิกในครอบครัวยึดถือปฏิบัติร่วมกัน เขาก็กลับมารับประทานมังสวิรัติเช่นเดิม ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับความเชื่อและวิถีปฏิบัติของครอบครัว และความพยายามที่จะรักษาสมดุลระหว่างความจำเป็นส่วนบุคคลกับธรรมเนียมปฏิบัติของกลุ่ม

จากคำสัมภาษณ์นี้ จึงสามารถเห็นได้ถึงความหลากหลายในอาหารการกินที่เกิดขึ้นจริงในชีวิตประจำวันของสมาชิกในครอบครัว แม้ว่าจะมีหลักการปฏิบัติร่วมกันในเรื่องการรับประทานมังสวิรัติที่บ้าน แต่ก็มีการเปิดกว้างและเข้าใจในความจำเป็นหรือความแตกต่างของแต่ละบุคคล การที่ครอบครัวไม่ได้บังคับหรือต่อว่าผู้ให้สัมภาษณ์ในเรื่องการรับประทานอาหารที่มีเนื้อสัตว์ในช่วงกลางวัน แสดงให้เห็นถึงความเคารพในความเชื่อส่วนบุคคลและความเข้าใจในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน

ในบริบทที่กว้างขึ้น เรื่องราวนี้สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทยที่มีความหลากหลายในเรื่องการปฏิบัติทางศาสนาและวัฒนธรรมในชีวิตประจำวัน แม้ว่าจะมีหลักการหรือธรรมเนียมปฏิบัติร่วมกัน แต่ก็มีการเปิดกว้างและเคารพในการตัดสินใจส่วนบุคคล โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องเผชิญกับความท้าทายหรือข้อจำกัดในสภาพแวดล้อมใหม่ การรักษาสมดุลระหว่างการยึดมั่นในหลักการทางวัฒนธรรมและความยืดหยุ่นในการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ช่วยให้ชุมชนสามารถดำรงอยู่และรักษาอัตลักษณ์ของตนเองไว้ได้ในสังคมพหุวัฒนธรรม

2.6 ความแตกต่างของศาสนสถานและการปรับตัวทางศาสนา

ความแตกต่างระหว่างวัดฮินดูในอินเดียและในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการมีพระพุทธรูปประดิษฐานในสมาคมคีตาอาศรม เป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจ สะท้อนให้เห็นถึงการปรับตัวของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูให้เข้ากับบริบททางวัฒนธรรมไทยที่ศาสนาพุทธมีอิทธิพล

อย่างมาก เป็นการแสดงออกถึงความยืดหยุ่นและการปรับตัวของศาสนาเมื่ออยู่ในสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมที่แตกต่าง

ภาพประกอบ 56 พระพุทธรูป ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 9 มีนาคม 2567)

จากข้อมูลที่นำเสนอ แสดงให้เห็นถึงพลวัตทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อนและหลากหลายในชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย ซึ่งประกอบไปด้วยการผสมผสาน การปรับตัว การธำรงรักษา และการเปิดรับความหลากหลาย ปรากฏการณ์เหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการปรับตัวของมนุษย์และความยืดหยุ่นของวัฒนธรรมเมื่อต้องเผชิญกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป

3. รากฐานจากศาสนาและปรัชญา

ค่านิยมแบบอินเดียส่วนใหญ่มีรากฐานมาจากศาสนาและปรัชญาต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลในอินเดีย คนอินเดียที่มาเข้าร่วมพิธีสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และนำหลักคำสอนภควัทคีตาในการดำเนินชีวิตประจำวัน หลักคำสอนเหล่านี้มักเน้นย้ำเรื่องคุณธรรม ความเมตตา ความอดทน และความสำคัญของจิตวิญญาณ จาก

ข้อมูลที่ผู้วิจัยได้นำเสนอ สะท้อนให้เห็นถึงมิติที่หลากหลายทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนเชื้อสายอินเดีย ณ สมาคมคีตาอาศรม ดังนี้

3.1 ความเชื่อในเทพเจ้าหลากหลาย

คนอินเดียอุตตรประเทศในประเทศไทยไม่ได้ยึดมั่นในลัทธิใดลัทธิหนึ่งอย่างเจาะจง แต่กลับแสดงความเคารพและนับถือเทพเจ้าหลายองค์ ถือเป็นลักษณะเด่นของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูที่สืบทอดมายาวนาน รากฐานของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูนั้นมีความหลากหลายและเปิดกว้างอย่างมาก ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่เทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่ง แต่เป็นการยอมรับและนับถือเทพเจ้าจำนวนมาก ซึ่งแต่ละองค์ล้วนมีความสำคัญและบทบาทแตกต่างกันไปในจักรวาลวิทยาและปรัชญาฮินดู

ในบริบทของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย การนับถือเทพเจ้าหลายองค์ปรากฏชัดเจนผ่านการบูชาเทพสำคัญ เช่น พระกฤษณะ พระแม่ราธา พระศิวะ และพระพุทธเจ้า เทพเจ้าเหล่านี้เป็นที่เคารพอย่างสูงในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และมีเรื่องราว ตำนาน และปรัชญาที่เกี่ยวข้องอย่างลึกซึ้ง การบูชาเทพเจ้าเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการธำรงรักษาขนบธรรมเนียมและความเชื่อทางศาสนาจากประเทศต้นกำเนิด ในขณะเดียวกัน การที่ชาวอินเดียในประเทศไทยยังแสดงความเคารพพระพุทธเจ้า และมองว่าพระพุทธเจ้าเป็นปางหนึ่งของพระวิษณุ แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานและความเปิดกว้างทางศาสนาในบริบทของสังคมไทย ที่ซึ่งศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลัก การตีความพระพุทธเจ้าในฐานะปางหนึ่งของพระวิษณุ เป็นการเชื่อมโยงความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูกับบริบททางศาสนาพุทธของไทย แสดงให้เห็นถึงความกลมกลืนและความเข้าใจระหว่างศาสนาที่แตกต่างกัน

ลักษณะการนับถือเทพเจ้าหลายองค์นี้ ไม่ได้หมายถึงความสับสนหรือความไม่ชัดเจนทางความเชื่อ แต่เป็นการสะท้อนถึงความเข้าใจในธรรมชาติของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูที่เป็นระบบพหุเทวนิยม ซึ่งยอมรับการมีอยู่ของเทพเจ้ามากมาย แต่ละองค์ล้วนเป็นตัวแทนของพลังอำนาจและคุณลักษณะที่แตกต่างกันไปในจักรวาล การนับถือเทพเจ้าหลายองค์จึงเป็นการแสดงออกถึงความเคารพต่อความหลากหลายของพลังศักดิ์สิทธิ์ และเป็นการเปิดกว้างทางจิตวิญญาณที่ยอมรับวิถีทางที่แตกต่างกันในการเข้าถึงความจริงสูงสุด

3.2 คัมภีร์ภควัทคีตา

คัมภีร์ภควัทคีตาได้รับการยกย่องให้เป็นคัมภีร์สำคัญอย่างยิ่งในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และมีบทบาทสำคัญในชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการอธิบายหลักธรรมในพิธีสัตสังฆ์ของสมาคมคีตาอาศรม คัมภีร์ภควัทคีตาเป็นส่วนหนึ่งของมหากาพย์มหาภารตะและเป็นบทสนทนาระหว่างพระกฤษณะและอรชุน ในสภาวะที่อรชุนเกิดความขัดแย้งทางใจอย่างรุนแรงก่อนเริ่มสงคราม

เนื้อหาในคัมภีร์ภควัทคีตาครอบคลุมหลักธรรมคำสอนที่หลากหลายและลึกซึ้ง ซึ่งครอบคลุมประเด็นสำคัญในชีวิตมนุษย์ เช่น 1) การดำเนินชีวิตที่ถูกต้อง คัมภีร์ภควัทคีตาเน้นย้ำถึงความสำคัญของการดำเนินชีวิตตามหลักธรรม การปฏิบัติหน้าที่ของตนอย่างซื่อสัตย์ และการกระทำความดีเพื่อประโยชน์สุขของส่วนรวม 2) การทำบุญ คัมภีร์นี้สอนเรื่องกฎแห่งกรรม การกระทำทุกอย่างล้วนมีผลตามมา ทั้งในปัจจุบันและอนาคต การทำกรรมดีจะนำมาซึ่งผลดี และการทำกรรมชั่วจะนำมาซึ่งผลร้าย

การฟังคำอธิบายคัมภีร์ภควัทคีตาจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะช่วยให้ผู้คนเข้าใจหลักธรรมคำสอนที่ลึกซึ้งในคัมภีร์ และสามารถนำหลักธรรมเหล่านั้นไปประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิตประจำวันได้ คัมภีร์ภควัทคีตาจึงเปรียบเสมือนคู่มือชีวิต ที่ให้แนวทางในการดำเนินชีวิตอย่างมีความหมาย มีความสุข และบรรลุเป้าหมายสูงสุดทางจิตวิญญาณ ของคนอินเดีย ณ สมาคมคีตาอาศรม

ความเชื่อในเทพเจ้าหลายองค์และคัมภีร์ภควัทคีตา เป็นองค์ประกอบสำคัญในบริบททางศาสนาของชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย ลักษณะการนับถือเทพเจ้าหลายองค์สะท้อนถึงรากฐานความเชื่อที่เปิดกว้างและหลากหลายของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และการเคารพพระพุทธเจ้าในฐานะปางหนึ่งของพระวิษณุ แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางศาสนาในบริบทของสังคมไทย คัมภีร์ภควัทคีตา ในฐานะคัมภีร์สำคัญ มีบทบาทในการให้แนวทางและหลักธรรมในการดำเนินชีวิต การศึกษาและทำความเข้าใจคัมภีร์ภควัทคีตาจึงเป็นสิ่งสำคัญในการทำความเข้าใจโลกทัศน์และวิถีชีวิตทางศาสนาของชาวอินเดียอุตตรประเทศในประเทศไทย

ค่านิยมแบบอินเดียเป็นกลุ่มความเชื่อและแนวปฏิบัติที่มีความหลากหลายและซับซ้อน แต่มีแกนหลักที่เน้นคุณธรรม ความสัมพันธ์ทางสังคม และความเคารพในลำดับชั้น การเคารพผู้สูงอายุเป็นหนึ่งในค่านิยมหลักที่สำคัญที่สุด ซึ่งแสดงออกในหลายรูปแบบ ทั้งทางกายภาพ การ

สื่อสาร และการดูแลเอาใจใส่ คนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศซึ่งเป็นรัฐที่มีความสำคัญทางวัฒนธรรมของอินเดีย ยังคงยึดถือและปฏิบัติตามค่านิยมเหล่านี้อย่างเคร่งครัด แม้จะอยู่ต่างถิ่นก็ตาม

2.1.2 ประเพณีและพิธีกรรม

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยโดยเฉพาะชาวอินเดียที่มาจากรัฐอุตตรประเทศ สมาคมแห่งนี้ได้สร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นผ่านประเพณีและพิธีกรรมทางศาสนาที่จัดขึ้นเป็นประจำ โดยเฉพาะพิธีสัตสังฆ์ที่จัดขึ้นในวันเสาร์ ซึ่งมีองค์ประกอบสำคัญดังนี้

1. พิธีสัตสังฆ์

ชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทยใช้พิธีสัตสังฆ์ที่จัดขึ้นทุกวันเสาร์ ณ สมาคมคีตาอาศรมฯเป็นเครื่องมือเพื่อแสดงความเป็นตัวตนและสืบทอดวัฒนธรรม พิธีนี้เป็นเหมือนบ้านหลังที่สอง ให้รู้สึกถึงความเป็น “คนอินเดีย” แม้บางคนจะเกิดในประเทศไทยก็ตาม โดยพิธีสัตสังฆ์เป็นเหมือนที่ที่คนอินเดียรัฐอุตตรประเทศได้แสดงความศรัทธาและรักษาประเพณีดั้งเดิมไว้ เป็นการรวมกลุ่มทางวัฒนธรรมที่ทำให้พวกเขารู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ แม้คนรุ่นใหม่จะเกิดในไทยแต่ยังคงซึมซับวัฒนธรรมจากบรรพบุรุษผ่านพิธีนี้ได้ สมาคมคีตาอาศรมฯ สร้างบรรยากาศและกิจกรรมที่จำลองมาจากรัฐอุตตรประเทศ ทำให้รู้สึกเหมือนอยู่บ้าน พิธีสัตสังฆ์ช่วยให้คนอินเดียพลัดถิ่นเข้าใจและแสดงออกถึงความเป็นตัวตน การรวมตัวกับคนที่มีวัฒนธรรมเดียวกันช่วยเสริมสร้างความรู้สึกเป็นพวกพ้องและอัตลักษณ์ร่วมกัน พิธีสัตสังฆ์จึงเป็นมากกว่าพิธีกรรมทางศาสนา แต่เป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้ชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในไทยรักษาและแสดงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

การที่สมาคมคีตาอาศรมฯ สร้างบรรยากาศและกิจกรรมที่จำลองมาจากรัฐอุตตรประเทศนั้น เป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม และเป็นการสร้างสรรค์วัฒนธรรมใหม่ในบริบทสังคมไทย ชาวอินเดียที่อาศัยในประเทศไทยได้นำวัฒนธรรมจากรัฐอุตตรประเทศมาผสมผสานกับประสบการณ์และสภาพแวดล้อมใหม่ เกิดเป็นวัฒนธรรมลูกผสมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การจำลองบรรยากาศและกิจกรรมจากรัฐอุตตรประเทศช่วยให้พวกเขารู้สึกถึงความเป็นบ้าน และรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไว้ได้ สมาคมคีตาอาศรมฯ จึงเป็นพื้นที่ที่ชาวอินเดียสามารถแสดงออกถึงความเป็นตัวตนและสร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมกัน การจัดกิจกรรมและพิธีกรรม

ทางศาสนาเป็นประจำช่วยให้วัฒนธรรมจากรัฐอุตตรประเทศถูกส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น แม้ว่าคนรุ่นใหม่จะเกิดและเติบโตในประเทศไทย แต่พวกเขาก็ยังสามารถเรียนรู้และซึมซับวัฒนธรรมดั้งเดิมของบรรพบุรุษได้ ดังนั้น การที่สมาคมคีตาอาศรมฯ สร้างบรรยากาศและกิจกรรมที่จำลองมาจากรัฐอุตตรประเทศ จึงเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมที่มีจุดประสงค์เพื่อรักษาอัตลักษณ์ สร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของ และสืบทอดวัฒนธรรมสู่คนรุ่นหลัง

2. การสวดมนต์และบูชาเทพเจ้า

การสวดมนต์และบูชาเทพเจ้า ณ สมาคมคีตาอาศรมฯ เป็นกระบวนการสำคัญในการสร้างและหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางสังคมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย สมาคมแห่งนี้เป็นศูนย์รวมของผู้ที่นับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และมีศรัทธาในลัทธิไวษณพนิกายที่นับถือพระวิษณุหรือพระนารายณ์เป็นพระเจ้าสูงสุด รวมถึงผู้ที่ปฏิบัติตามคำสอนคัมภีร์ภควัทคีตา ซึ่งเป็นสิ่งเชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน การรวมตัวกันเพื่อสวดมนต์และบูชาเทพเจ้าจึงเป็นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ร่วมกัน สร้างความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนที่มีความเชื่อและวัฒนธรรมเดียวกัน พิธีกรรมเหล่านี้จึงไม่ได้เป็นเพียงการแสดงความศรัทธา แต่ยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม และได้มีการกำหนดบทบาทหน้าที่ต่าง ๆ ของคนภายในสมาคม

การสวดมนต์และบูชาเทพเจ้าเป็นการแสดงออกถึงความเชื่อ ความศรัทธา และวัฒนธรรมที่ลึกซึ้ง เป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีความหมายในหลายมิติ เช่น การสวดมนต์เป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับเทพเจ้า แสดงความเคารพ ศรัทธา และความจงรักภักดี นอกจากนี้ การรวมตัวกันเพื่อสวดมนต์และบูชาเทพเจ้ายังสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมและสร้างความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน พิธีกรรมทางศาสนาเป็นโอกาสในการพบปะและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้คนที่มีความเชื่อเดียวกัน การกระทำในพิธีต่าง ๆ เช่น การจุดไฟบูชา การถวายดอกไม้ การขับร้องบทเพลงภชันกีรตัน ล้วนมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับความเชื่อทางศาสนา การสวดมนต์และบูชาเทพเจ้าจึงเป็นการแสดงออกถึงความเชื่อ ความศรัทธา และวัฒนธรรมที่ลึกซึ้ง ซึ่งสะท้อนถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

3. การฟังโอวาทท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ เป็นนักปราชญ์และนักบุญชาวอินเดีย ผู้ก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมทั่วโลก ท่านได้อุทิศตนเพื่อศึกษาและเผยแผ่คำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตา โดยเน้นการปฏิบัติธรรมเพื่อเข้าถึงความสงบสุขภายในและการดำเนินชีวิตตามหลักธรรมคำสอน ท่านได้ก่อตั้ง

สมาคมคีตาอาศรม เพื่อเป็นศูนย์รวมในการศึกษาและปฏิบัติธรรมตามคำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตา สมาคมคีตาอาศรมมีสาขาอยู่ทั่วโลก และเป็นที่รู้จักในด้านการจัดกิจกรรมทางศาสนา สมาคมคีตาอาศรมทั่วโลกจะนับถือท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ และเมื่อท่านเสียชีวิต ทางสมาคมฯได้ทำรูปปั้นของท่านประทับอยู่ด้านขวาของศาสนพิธี ซึ่งตอนท่านมีชีวิต ท่านได้สอนเกี่ยวกับภควัทคีตาให้กับผู้คนทั่วโลก มีการบันทึกเสียงไว้เป็นจำนวนมาก ในพิธีสัตสังฆ์จะมีการเปิดบันทึกเสียงคำสอนของท่าน เพื่อให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้รับฟังและเรียนรู้หลักธรรมคำสอน โดยจะเปิดเสียงบันทึกของท่านวันละ 1 บท การที่ผู้คนมารวมตัวกันเพื่อฟังคำสอนของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ถือเป็นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางศาสนาและวัฒนธรรมของชาวอินเดีย ซึ่งทำให้พวกเขารู้สึกถึงความแตกต่างจากกลุ่มคนอื่น ๆ ในสังคมไทย แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาร่วมกันในตัวท่านและในคำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตาซึ่งเป็นแกนหลักของสมาคมฯ

4. ดนตรีภชัน กีรตัน

ดนตรีภชัน กีรตัน มีบทบาทสำคัญในฐานะสื่อกลางทางวัฒนธรรมที่สืบทอดและรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงมักมีเนื้อหาเกี่ยวกับการสรรเสริญเทพเจ้า ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของอัตลักษณ์ทางศาสนาของคนศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู การบรรเลงและการขับร้องดนตรีภชัน กีรตัน เป็นกิจกรรมที่ผู้คนสามารถมีส่วนร่วมได้ ทำให้เกิดความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนที่มีความเชื่อและวัฒนธรรมเดียวกัน การรวมตัวกันเพื่อบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังฆ์เป็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมและเสริมสร้างความรู้สึกเป็นพวกพ้องกัน ดนตรีภชัน กีรตันเป็นการแสดงออกถึงความศรัทธาและความจงรักภักดีต่อเทพเจ้า เป็นการแสดงออกถึงความเคารพและบูชา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของอัตลักษณ์ทางศาสนา ดนตรีภชัน กีรตันมีพลังในการสร้างบรรยากาศที่ศักดิ์สิทธิ์และสงบสุข ซึ่งช่วยให้ผู้เข้าร่วมพิธีรู้สึกถึงความเชื่อมโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บรรยากาศทางจิตวิญญาณที่สร้างขึ้นโดยดนตรี ช่วยเสริมสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับผู้คนและศาสนา

5. พิธีอารตี

พิธีอารตี คือ สัญลักษณ์แห่งความศรัทธาที่แสดงออกถึงความเคารพและความจงรักภักดีต่อเทพเจ้า ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของอัตลักษณ์ทางศาสนาของคนศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู พิธีอารตีมีพลังในการสร้างบรรยากาศที่ศักดิ์สิทธิ์และสงบสุข ด้วยการเคลื่อนไหวที่เป็นแบบแผน การใช้เครื่องดนตรี และบทสวด ล้วนมีส่วนช่วยในการสร้างบรรยากาศทางจิตวิญญาณที่เข้มข้น ซึ่งเป็น

เอกลักษณ์ของพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู การเข้าร่วมพิธีอารตีเป็นกิจกรรมที่ผู้คนสามารถมีส่วนร่วมได้ ทำให้เกิดความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งที่มีความเชื่อและวัฒนธรรมเดียวกัน การรวมตัวกันเพื่อประกอบพิธีอารตีเป็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมและเสริมสร้างความรู้สึกเป็นพวกพ้องกัน พิธีอารตีเป็นพิธีกรรมที่มีมาแต่โบราณ การประกอบพิธีนี้เป็นการสืบทอดประเพณีและวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้ผู้เข้าร่วมพิธีรู้สึกถึงความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของตนเอง พิธีอารตีเป็นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางศาสนาและวัฒนธรรมของ คนศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งทำให้พวกเขารู้สึกถึงความแตกต่างจากกลุ่มคนอื่น ๆ ในสังคมไทย การเข้าร่วมพิธีอารตีเป็นการยืนยันถึงความเป็นคนศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และความเป็นสมาชิกของสมาคมคีตาอาศรมฯ พิธีอารตีเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างและรักษาอัตลักษณ์ของสมาคมคีตาอาศรมฯ โดยเป็นสัญลักษณ์แห่งความศรัทธา สร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ สร้างการรวมกลุ่มทางวัฒนธรรม สืบทอดประเพณี และแสดงออกถึงอัตลักษณ์

ประเพณีและพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมฯ ถือเป็นวัฒนธรรมทางสังคม เป็นสถานที่ซึ่งศูนย์รวมจิตวิญญาณและวัฒนธรรมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยพิธีกรรมทางศาสนาที่จัดขึ้นอย่างสม่ำเสมอเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างและรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมของพวกเขา พิธีสัตสังฆ์ ซึ่งเป็นพิธีกรรมหลักประจำสัปดาห์ ไม่เพียงแต่เป็นพื้นที่แห่งการแสดงออกถึงศรัทธาและการสืบทอดประเพณีดั้งเดิม แต่ยังเป็นเสมือนบ้านที่สองที่หล่อหลอมความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การที่สมาคมฯ จำลองบรรยากาศและกิจกรรมจากรัฐอุตตรประเทศนั้น เป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมและเป็นการสร้างสรรค์วัฒนธรรมใหม่ในบริบทสังคมไทย ซึ่งช่วยรักษาอัตลักษณ์และสืบทอดวัฒนธรรมสู่คนรุ่นหลัง การสวดมนต์และบูชาเทพเจ้า การฟังโอวาทของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ดนตรีภชัน กีรตัน และพิธีอารตี ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สร้างและหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางสังคมและศาสนาของชาวอินเดียในสมาคมแห่งนี้ โดยเป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงความศรัทธา การสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม และการสืบทอดวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของพวกเขา

2.1.3 การแต่งกาย

การแต่งกาย ณ สมาคมคีตาอาศรม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและศาสนาของสมาคมฯ อย่างลึกซึ้ง การเลือกสรรและการสวมใส่เครื่องแต่งกายที่

เหมาะสม เป็นการแสดงออกถึงความเคารพต่อสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ขนบธรรมเนียมประเพณี และเป็นการธำรงรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนผู้ศรัทธา

การแต่งกายสำหรับวันธรรมดาทั่ว ๆ ไป สำหรับคนอินเดียและผู้มาเยือนที่เดินทางมาร่วมพิธีที่สมาคมคีตาอาศรม มีแนวทางการแต่งกายที่ควรยึดถือปฏิบัติเพื่อแสดงความเคารพต่อสถานที่และความเชื่อทางศาสนา ข้อกำหนดหลักคือ ความสุภาพเรียบร้อยและเหมาะสมกับสถานที่ทางศาสนา ดังนั้น จึงไม่ควรสวมใส่กางเกงขาสั้น แต่ควรเลือกสวมกางเกงขายาว ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความสุภาพและให้ความเคารพต่อสถานที่ แนวทางการแต่งกายนี้แสดงให้เห็นถึงความสมดุลระหว่างการเปิดกว้างสำหรับผู้มาเยือนทั่วไป และการธำรงไว้ซึ่งความเคารพและความเหมาะสมต่อสถานที่ทางศาสนา

สำหรับเครื่องแต่งกายเฉพาะกลุ่มและในโอกาสพิเศษต่าง ๆ ณ สมาคมคีตาอาศรม เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากวัฒนธรรมการปฏิบัติโดยทั่วไปและความเข้าใจร่วมกันในหมู่สมาชิกสมาคมฯ ไม่ได้มีลักษณะของการกำหนดเป็นข้อบังคับหรือระเบียบตายตัว แต่เครื่องแต่งกายเหล่านี้ได้กลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์ของสมาคมฯในหลากหลายมิติ ทั้งในด้านศาสนา วัฒนธรรม และสังคม เครื่องแต่งกายเฉพาะกลุ่มและโอกาสพิเศษที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด ได้แก่

ชุดโดทีกูรตะ (Dhoti Kurta)

ภาพประกอบ 57 ชุดโดทีกูรตะ (Dhoti Kurta)

ที่มา : www.exoticindiaart.com (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

ชุดโดทีกูรตะ เป็นเครื่องแต่งกายที่พราหมณ์ภายในสมาคมฯสวมใส่เป็นประจำ และเป็นเครื่องแต่งกายผู้ทำพิธีสวดคัมภีร์สวมใส่ ชุดโดทีกูรตะประกอบด้วยผ้าโดที ซึ่งเป็นผ้าผืนยาวที่นำมาพันรอบเอวและขา และเสื้อกูรตะ เป็นเสื้อแขนยาวแบบดั้งเดิม ชุดโดทีกูรตะเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นพราหมณ์ ความเคร่งครัดในศาสนา และการสืบทอดประเพณีดั้งเดิม การสวมใส่ชุดโดทีกูรตะจึงเป็นการแสดงออกถึงบทบาท หน้าที่ และความรับผิดชอบของผู้สวมใส่ในบริบททางศาสนาของสมาคมฯ

ชุดซาลวาร์ กูรตะ (Salwar Kurta)

ภาพประกอบ 58 ชุดซาลวาร์ กูรตะ (Salwar Kurta)

ที่มา : www.flipkart.com (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

ชุดซาลวาร์ กูรตะเป็นเครื่องแต่งกายสำหรับผู้ชาย และเป็นชุดของนักดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมในวันทั่ว ๆ ไป นักดนตรีจะสวมใส่ชุดซาลวาร์ กูรตะ เป็นหลัก ชุดซาลวาร์ กูรตะเป็นชุดที่ประกอบด้วยเสื้อเชิ้ตหลวม ๆ ยาวคลุมเข่าและกางเกง ลักษณะเด่นของชุดนี้คือความสบายและความคล่องตัว ซึ่งเหมาะสมกับการปฏิบัติภารกิจในชีวิตประจำวัน รวมถึงกาบรรเลงดนตรีในบริบทที่ไม่เป็นทางการมากนัก สำหรับชุดแต่งกายของนักดนตรีที่เป็นทางการ นักดนตรีจะเปลี่ยนมาแต่งกายด้วยชุดที่เป็นทางการมากขึ้น ซึ่งประกอบด้วย เสื้อเชิ้ต กางเกงขายาว และเสื้อก๊กสีแดงในพิธีสำคัญ การเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายจากชุดซาลวาร์ กูรตะในวันปกติมาเป็นชุดที่เป็นทางการมากขึ้นในพิธีสำคัญ มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อแสดงความเคารพต่อพิธีและสถานที่ การแต่งกายที่

เป็นทางการมากขึ้นเป็นการสื่อสารไปยังผู้เข้าร่วมพิธีว่า พิธีกรรมที่กำลังจะเกิดขึ้นหรือกำลังดำเนินอยู่นั้น มีความสำคัญและควรค่าแก่การให้ความเคารพอย่างสูง

ชุดซาลวาร์ กะมีซ (Salwar Kameez)

ภาพประกอบ 59 ชุดซาลวาร์ (Salwar Kameez)

ที่มา : https://www.ubuy.co.th (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2567)

ชุดซาลวาร์ กะมีซ เป็นชุดที่ผู้หญิงสวมใส่ แต่โดยส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงที่ยังไม่แต่งงาน ชุดซาลวาร์ กะมีซประกอบด้วยกางเกงหลวมๆ (ซาลวาร์) และเสื้อยาว (กะมีซ) ชุดซาลวาร์เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นหญิงสาว ความคล่องแคล่ว และความทันสมัย เมื่อเทียบกับชุดสาหรีในแง่ของการใช้งานในชีวิตประจำวัน การสวมใส่ชุดซาลวาร์จึงเป็นการแสดงออกถึงช่วงวัยและบทบาทที่แตกต่างจากผู้หญิงที่สวมใส่ชุดสาหรี

ชุดสาหรี (Saree)

ภาพประกอบ 60 ชุดสาหรี (Saree)

ที่มา : https://www.ubuy.co.th (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

ชุดสาหรีเป็นเครื่องแต่งกายสำหรับผู้หญิง โดยเฉพาะผู้หญิงที่บรรลุนิติภาวะหรือผู้หญิงที่แต่งงานแล้ว ชุดสาหรีประกอบด้วยผ้าผืนเดียวยาวประมาณ 5 เมตร ที่นำมาพันรอบตัว โดยมีวิธีการพันที่เป็นเอกลักษณ์และหลากหลายตามแต่ละภูมิภาคและวัฒนธรรมย่อย ชุดสาหรีเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นผู้หญิง ความสง่างาม ความอ่อนช้อย และความเป็นผู้ใหญ่ การสวมใส่ชุดสาหรีจึงเป็นการแสดงออกถึงบทบาทและสถานะทางสังคมของผู้หญิงในบริบททางวัฒนธรรมอินเดีย

เครื่องแต่งกายที่สมาคมคีตาอาศรม ทั้งแนวทางการแต่งกายสำหรับผู้มาเยือนและเครื่องแต่งกายเฉพาะกลุ่มล้วนสะท้อนอัตลักษณ์ของสมาคมฯในหลายมิติ โดยเฉพาะชุดโดทีกูรตะและแนวทางการแต่งกายที่เน้นความสุภาพเรียบร้อย สะท้อนถึงความเคร่งครัดในหลักปฏิบัติทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และการให้ความสำคัญกับความศักดิ์สิทธิ์ของสถานที่ เครื่องแต่งกายจึงเป็นเครื่องมือในการแสดงความเคารพและสร้างบรรยากาศแห่งศรัทธาภายในสมาคมฯ

นอกจากนี้ การสวมใส่ชุดแบบอินเดีย เช่น สาหรีและซาลวาร์ และการกำหนดให้พราหมณ์สวมใส่ชุดโดทีกูรตะ เป็นการธำรงรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมดั้งเดิมของอินเดีย โดยเฉพาะวัฒนธรรมจากรัฐอุตตรประเทศ ซึ่งเป็นภูมิภาคต้นกำเนิดของสมาคมฯ เครื่องแต่งกายจึงเป็นสัญลักษณ์ของการสืบทอดประเพณีและการรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ความแตกต่างของเครื่องแต่งกายระหว่างกลุ่มบุคคลต่าง ๆ เช่น พราหมณ์ ผู้หญิงที่แต่งงานแล้ว และผู้หญิงที่ยังไม่แต่งงาน สะท้อนถึงบทบาทและสถานะทางสังคมที่แตกต่างกันในบริบทของวัฒนธรรมอินเดีย เครื่องแต่งกายจึงเป็นเครื่องหมายของการแบ่งบทบาททางสังคมและการแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มบุคคล

การสวมใส่เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและศาสนา เป็นการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมกันในหมู่สมาชิกและผู้ศรัทธาในสมาคมคีตาอาศรม เครื่องแต่งกายจึงเป็นเครื่องมือในการสร้างความเป็นชุมชนและเสริมสร้างความผูกพันระหว่างสมาชิก

อัตลักษณ์ทางเครื่องแต่งกาย ณ สมาคมคีตาอาศรมจึงเป็นองค์ประกอบที่มีความหมายลึกซึ้งและหลากหลายมิติ เป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงความศรัทธาทางศาสนา การธำรงรักษาวัฒนธรรม การแสดงบทบาททางสังคม และการเสริมสร้างความเป็นชุมชน การศึกษาอัตลักษณ์ทางเครื่องแต่งกายจึงเป็นส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจบริบททางวัฒนธรรมและสังคมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

2.1.4 อาหาร

หลังจากเสร็จสิ้นพิธีสัตสังฆ์ สมาคมคีตาอาศรมได้ทำอาหารมังสวิรัติ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมพิธีรับประทานอาหารร่วมกัน เรียกว่า พิธีปริติโภช ประสาท ซึ่งจะได้รสชาติ กลิ่น วัตถุดิบ และวิธีการปรุงอาหารที่เป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มคนอินเดียจากอุตตรประเทศ พิธี ปริติโภช ประสาท เปรียบเสมือนหัวใจสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์อันโดดเด่นของสมาคมคีตาอาศรมได้อย่างชัดเจน การรับประทานอาหารร่วมกันเป็นพิธีกรรมทางศาสนาที่แฝงไว้ด้วยความหมายอันลึกซึ้ง และเป็นศูนย์รวมจิตใจของผู้คนที่ศรัทธาในหลักธรรมคำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตาและองค์พระกฤษณะ

คำว่า ปริติโภช ในภาษาสันสกฤต สื่อถึงการรับประทานอาหารด้วยความรักและความยินดี ส่วนคำว่าประสาท หมายถึง อาหารที่ได้รับการถวายแด่เทพเจ้าแล้ว และถือว่าเป็นอาหารอันศักดิ์สิทธิ์ เมื่อนำมารวมกัน ปริติโภช ประสาท จึงหมายถึง การรับประทานอาหารอันศักดิ์สิทธิ์ร่วมกันด้วยความรักและความยินดี อาหารที่ใช้ในพิธีนี้จะเป็นอาหารมังสวิรัติทั้งหมด เพื่อเป็นการเคารพหลักอหิงสา (การไม่เบียดเบียนสิ่งมีชีวิต) ซึ่งเป็นหลักปฏิบัติสำคัญในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู

ขั้นตอนพิธีกรรม ปริติโภช ประสาทมีความเรียบง่ายแต่แฝงไว้ด้วยความศรัทธา ในทุกเช้าและเย็นจะมีการถวายอาหารแด่พระกฤษณะ ผู้ทำพิธีจะนำอาหารส่วนหนึ่งจัดใส่ถาด และนำไปถวาย ณ บริเวณศาสนพิธี โดยวางอาหารไว้หน้าเทวรูปพระกฤษณะ และปิดม่านลงเพื่อความเป็นส่วนพระองค์ ความเชื่อที่สืบทอดกันมาคือ ในขณะที่ม่านปิดลงนั้น เทพเจ้าจะเสด็จลงมารับอาหารที่เหล่าสาวกตั้งใจถวาย เมื่อเวลาผ่านไปครู่หนึ่ง ผู้ทำพิธีจะส่งสัญญาณด้วยการปรบมือ เพื่อแจ้งให้เทพเจ้าทราบว่าพวกเขากำลังจะเปิดม่านอีกครั้ง จากนั้นอาหารที่ผ่านการถวายแล้วจะถูกนำไปรวมกับอาหารที่เตรียมไว้ เพื่อนำมาแจกจ่ายให้ผู้เข้าร่วมพิธีปริติโภชได้รับประทานร่วมกันภายหลังพิธีสัตสังฆ์

ปริติโภช ประสาท ตอกย้ำถึงศูนย์กลางของความศรัทธาที่มีต่อองค์พระกฤษณะ ในสมาคมคีตาอาศรม การถวายอาหารและการรับประทานอาหารที่ผ่านการถวายแล้ว เป็นการแสดงออกถึงความจงรักภักดีและความเคารพอย่างสูงสุดต่อพระผู้เป็นเจ้า อาหารมังสวิรัติยังสะท้อนหลัก อหิงสา และการปฏิบัติธรรมตามแนวทางของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู พิธีกรรมนี้จึงเป็นแก่นของการปฏิบัติบูชาที่เน้นความรักและความศรัทธาเป็นสำคัญ

ปริติโภช ประสาท ยังสร้างความเป็นชุมชนและความเสมอภาคในหมู่ผู้ศรัทธา การรับประทานอาหารร่วมกันภายหลังพิธีสัตสังฆ์เป็นการสร้างบรรยากาศแห่งความเป็นกันเองและความกลมเกลียว ทุกคนไม่ว่าจะมาจากวรรณะใด ฐานะทางสังคมใด ต่างก็ได้รับประทานอาหารอันศักดิ์สิทธิ์เหมือนกัน เป็นการลดทอนความแตกต่างทางสังคม และเน้นย้ำถึงความเป็นพี่น้องร่วมศรัทธา

ปริติโภช ประสาท ยังเป็นการสืบทอดประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิมของอินเดีย ในบริบทสังคมไทย อาหารอินเดียมังสวิรัติ พิธีกรรมการถวายอาหาร และบรรยากาศแห่งความศรัทธาล้วนเป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่ถูกรักษาและสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง พิธีกรรมนี้จึงเป็น

เครื่องมือสำคัญในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย

พิธีปริติโภช ประสาทจึงไม่ใช่เป็นเพียงแค่พิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น แต่เป็นสัญลักษณ์ที่ทรงพลังแห่งอัตลักษณ์ของสมาคมคีตาอาศรม พิธีกรรมนี้หล่อหลอมอัตลักษณ์ทางศาสนาที่เน้นความศรัทธาในองค์พระกฤษณะ อัตลักษณ์ทางสมาคมคีตาอาศรม ที่สร้างความกลมเกลียวและความเสมอภาค ที่ธำรงรักษาประเพณีดั้งเดิม ปริติโภช ประสาทจึงเป็นหัวใจสำคัญที่เชื่อมโยงผู้ศรัทธาเข้าด้วยกัน และเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของสมาคมคีตาอาศรมในประเทศไทย

2.2 ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เป็นศูนย์รวมทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชนชาวอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มคนที่สืบเชื้อสายมาจากรัฐอุตตรประเทศ รัฐที่ตั้งอยู่ทางตอนเหนือของประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของวัฒนธรรม ประเพณี และดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ท่ามกลางพลวัตของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในประเทศไทย ดนตรีภชัน กีรตันได้กลายเป็นเครื่องมือในการธำรงรักษาและถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอุตตรประเทศได้ดังนี้

2.2.1 ภชัน กีรตันกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ดนตรีมีบทบาทสำคัญในการสร้างและหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนต่าง ๆ ทั่วโลก สำหรับชาวอินเดียโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ดนตรีภชัน กีรตันเป็นองค์ประกอบสำคัญที่เชื่อมโยงผู้คน สร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และสืบทอดค่านิยมทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น ประสบการณ์ตรงจากผู้ที่เข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรี สะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันและความสำคัญของภชัน กีรตันในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจน ดังที่ซูเทพ ซูกูล (2568, 28 กุมภาพันธ์) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ผมเล่นดนตรีอินเดียไม่ได้เลย แต่เวลาฟังภชัน จะรู้สึกสบายใจนะ เวลาฟังแล้วสนุกหายเครียด ได้ฟังเพลงแล้วได้อยู่กับตัวเอง ได้ทบทวนตัวเอง ว่าวันนี้เราทำอะไรผิด เพลงภชันที่เขาเล่น เพลงไหนที่เราชอบเราก็จะร้องไปด้วย บางทีวันนั้นเราอยากจะร้องเพลงที่สมาคมคีตาอาศรมเราก็ไปบอกว่าขอร้องด้วย เพลงภชันที่เขาเล่น ได้ยินมาตั้งนานแล้ว ได้ยินมาตั้งแต่เด็ก ๆ แล้วก็ร้อง

ได้ไปเอง ได้ยินเรื่อย ๆ เพลงเดิม ๆ ได้ยินหลาย ๆ ครั้ง ก็ร้องได้ ไม่ต้องไปฝึกร้อง ท่องมนตราได้ก็ร้องเพลงได้แล้ว” (สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น ผู้ให้สัมภาษณ์ซึ่งเป็นผู้เข้าร่วมกิจกรรมทางศาสนา ได้ถ่ายทอดความรู้สึกและความผูกพันที่มีต่อดนตรีภชัน กีรตันอย่างตรงไปตรงมา ความรู้สึกแรกที่สัมผัสได้คือความสบายใจและความสุข ที่ได้รับจากการฟังภชัน กีรตัน ประโยคที่ว่า “เวลาไปฟังภชัน จะรู้สึกสบายใจนะ เวลาฟังแล้วสนุก หายเครียด” บ่งบอกถึงพลังของดนตรีในการเยียวยาจิตใจและสร้างสภาวะทางอารมณ์ที่เป็นบวก ความรู้สึกสบายใจนี้เองที่เป็นจุดเริ่มต้นของการเชื่อมโยงระหว่างบุคคลกับดนตรีและนำไปสู่ความรู้สึกที่ดีต่อวัฒนธรรมที่ดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่ง

การฟังภชัน กีรตันในบริบทของพิธีสัตสังฆ์ ยังมีมิติที่ลึกซึ้งกว่าความบันเทิงทางอารมณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่า “เวลาไปสัตสังฆ์ ได้ฟังเพลงแล้วเหมือนอยู่กับตัวเอง ได้ทบทวนตัวเอง ว่าวันนี้เราทำอะไรผิด” แสดงให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตันทำหน้าที่เป็นเครื่องมือของการใคร่ครวญและการตระหนักรู้ในตนเอง บรรยากาศที่สงบและศักดิ์สิทธิ์ของพิธีสัตสังฆ์ผสานกับพลังของดนตรีช่วยให้ผู้เข้าร่วมสามารถหันกลับมาสำรวจจิตใจและทบทวนการกระทำของตนเอง ประสบการณ์นี้หล่อหลอมค่านิยมทางศีลธรรมและจริยธรรมซึ่งเป็นส่วนสำคัญของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนและการมีส่วนร่วมอย่างแข็งขันก็เป็นอีกมิติที่สำคัญ ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่า “เพลงภชันที่เขาเล่น เพลงไหนที่เราชอบเราก็จะร้องไปด้วย บางทีวันนั้นเราอยากจะร้องเพลงที่สมาคมคีตาอาศรม เราก็ไปบอกว่าขอร้องด้วย” แสดงให้เห็นถึง ความเป็นกันเองและการเปิดโอกาสให้ทุกคนมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางดนตรี การร้องเพลงไปด้วยกันสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่ผู้เข้าร่วม การที่บุคคลทั่วไปสามารถขอร้องเพลงที่ตนเองชื่นชอบได้ สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตันในบริบทนี้ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่การแสดงของนักดนตรี แต่เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมร่วมกัน ที่ส่งเสริมความรู้สึกเป็นเจ้าของและความผูกพันในชุมชน

ความคุ้นเคยและความสามารถในการเข้าถึงดนตรีภชัน กีรตันยังเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่า “เพลงภชันที่เขาเล่น ผมได้ยินมาตั้งนานแล้ว ได้ยินมาตั้งแต่เด็ก ๆ แล้วก็ร้องได้ไปเอง ได้ยินไปเรื่อย ๆ เพลงเดิม ๆ ได้ยินหลาย ๆ ครั้ง ก็ร้องได้ ไม่ต้องไปฝึกร้อง” การที่เพลงภชัน กีรตันถูกได้ยินและซึมซับมาตั้งแต่เด็ก ทำให้เกิดความคุ้นเคยและสามารถจดจำเนื้อร้องและทำนองได้โดยไม่จำเป็นต้องมีการฝึกฝนอย่างเป็น

ทางการ กระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมแบบค่อยเป็นค่อยไปนี้เองที่ทำให้ภชัน กีรตันกลายเป็นส่วนหนึ่งของจิตสำนึกและความทรงจำร่วมของคนในชุมชน

ความเชื่อมโยงระหว่างมนตรากับเพลงภชัน กีรตัน ก็เป็นอีกประเด็นที่น่าสนใจ ดังที่ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่า “ท่องมนตราได้ก็ร้องเพลงได้แล้ว” ข้อความนี้บ่งชี้ว่ามีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างการท่องบทสวดศักดิ์สิทธิ์ (มนตรา) กับการขับร้องเพลงสรรเสริญ (ภชัน กีรตัน) ความสามารถในการท่องมนตรา ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู มักจะนำไปสู่ความสามารถในการร้องเพลงภชัน กีรตันได้โดยธรรมชาติ ความเชื่อมโยงนี้แสดงให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตันไม่ได้ถูกมองว่าเป็นเพียงแค่ความบันเทิง แต่เป็นส่วนขยายของการปฏิบัติทางศาสนา และเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงออกถึงความศรัทธา

ดังนั้น ประสบการณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์สะท้อนให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตันมีบทบาทสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียในบริบทของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ดนตรีเหล่านี้สร้างความสบายใจและความสุขทางอารมณ์ และยังเป็นเครื่องมือของการใคร่ครวญตนเอง ส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชน และถูกสืบทอดผ่านการซึมซับทางวัฒนธรรมมาตั้งแต่เด็ก ความเชื่อมโยงกับมนตราและการเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนา ยิ่งตอกย้ำถึงความสำคัญของภชัน กีรตัน ในการหล่อหลอมและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียในประเทศไทยให้คงอยู่และสืบต่อไปยังรุ่นต่อ ๆ ไป

2.2.2 ความสำคัญและลักษณะของดนตรีภชัน กีรตัน

ดนตรีภชัน กีรตัน มีความหมายลึกซึ้งกว่าบทเพลงทั่วไป โดยมีนัยยะสำคัญในฐานะเครื่องมือบูชาเทพเจ้า การรับฟังดนตรีภชัน กีรตันเป็นการสร้างความสงบทางจิตใจและคลายความกังวลในชีวิตประจำวัน ในบริบทของพิธีกรรมสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรม การปฏิบัติดนตรีภชัน กีรตันร่วมกันเป็นกิจกรรมสำคัญ ผู้เข้าร่วมพิธีจะปรบมือและขับร้องไปพร้อมกัน กิจกรรมดังกล่าวมีจุดมุ่งหมายเพื่อรวมจิตใจให้เป็นสมาธิและละวางจากความฟุ้งซ่าน ลักษณะเด่นประการหนึ่งของดนตรีภชัน กีรตันคือความไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ราคะ แม้ว่าราคะจะเป็นองค์ประกอบสำคัญของดนตรีอินเดียคลาสสิก แต่ในดนตรีภชัน กีรตัน อารมณ์และความรู้สึกของทั้งผู้บรรเลงและผู้รับฟังมีความสำคัญยิ่งกว่า กล่าวได้ว่าดนตรีภชัน กีรตันมุ่งเน้นการสื่อสารสภาวะทางจิตวิญญาณมากกว่าความสมบูรณ์แบบตามทฤษฎีดนตรี ดังที่ ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 กรกฎาคม) นักดนตรี

ของสมาคมคีตาอาศรม ได้ให้สัมภาษณ์ถึงความไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ราคะในการบรรเลงภชัน กีรตัน สามารถสรุปได้ว่า

การบรรเลงเพลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม มีลักษณะที่ไม่ยึดมั่นในหลักการของราคะอย่างเคร่งครัด แม้ว่าราคะจะเป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่สำคัญในดนตรีคลาสสิกของอินเดีย อย่างไรก็ตาม ในบริบทของการบรรเลงภชัน กีรตัน ความสำคัญหลักจะอยู่ที่การตอบสนองต่อผู้เข้าร่วมพิธีกรรมมากกว่าการยึดตามกฎเกณฑ์ทางทฤษฎีดนตรีอย่างเคร่งครัด ผู้เข้าร่วมพิธีสามารถขอเพลงใดก็ได้ตามความคุ้นเคยหรือความชื่นชอบส่วนบุคคล โดยนักดนตรีจะพิจารณาบรรเลงตามความสามารถของตน โดยไม่ได้มีการบังคับใช้ราคะเฉพาะเจาะจง แต่จะเน้นที่การสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงให้สอดคล้องกับอารมณ์ของผู้บรรเลงและผู้สวดมนตร์

นอกจากนี้ การเลือกราคะในการบรรเลงยังพิจารณาถึงอารมณ์ที่ต้องการสื่อ และบริบทของวันสำคัญทางศาสนา เช่น หากเป็นวันสำคัญที่เกี่ยวข้องกับพระกฤษณะ ก็จะมีการบรรเลงเพลงที่สรรเสริญพระองค์เป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ระหว่างราคะกับช่วงเวลาในการบรรเลง เช่น ราคะสำหรับกลางวันหรือกลางคืนไม่ได้เป็นปัจจัยสำคัญในการเลือกเพลงที่สมาคมฯ แห่งนี้ โดยหลักการแล้ว การบรรเลงเพลงภชัน กีรตันจะเน้นที่ความคุ้นเคยของผู้ฟังเป็นหลัก ใครขอเพลงใดก็จะมีการบรรเลงเพลงนั้น โดยไม่ได้มีการจำกัดหรือบังคับใช้ราคะที่ตายตัว ดังนั้น การบรรเลงภชันจึงมีลักษณะที่ไม่ยึดมั่นในราคะ แต่จะให้ความสำคัญกับอารมณ์และความรู้สึกเป็นหลัก

จากบทสัมภาษณ์นักดนตรี ราคะในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีบทบาทที่ยืดหยุ่น ไม่ได้ถูกยึดถือเป็นกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดตายตัว หากแต่เป็นเครื่องมือที่นักดนตรีสามารถเลือกใช้เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกและสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมกับพิธีกรรมและบริบททางศาสนา หัวใจสำคัญของการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมจึงอยู่ที่การเข้าถึงผู้คน การสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณร่วมกัน และการเปิดโอกาสให้ทุกคนมีส่วนร่วมมากกว่าการแสดงความเชี่ยวชาญในหลักการของราคะ

เนื้อร้องของดนตรีภชัน กีรตันส่วนใหญ่มักเป็นมนตรา การขับร้องดนตรีภชัน กีรตันจึงเปรียบเสมือนการเปล่งมนตร์ ซึ่งเชื่อกันว่าจะนำมาซึ่งสิริมงคลและความศักดิ์สิทธิ์ ด้านจังหวะ (ตาละ) ดนตรีภชัน กีรตันมักนิยมใช้จังหวะที่เรียบง่ายและคุ้นเคย เช่น เคอละวาตาละ (8 จังหวะ) และดาดราตาละ (6 จังหวะ) จังหวะเหล่านี้มีลักษณะฟังง่ายและบรรเลงได้ไม่ซับซ้อน เอื้อต่อการมีส่วน

ร่วมในการขับร้องของผู้คนทั่วไป ผู้เข้าร่วมพิธีสามารถร้องเพลงภชัน กีรตันได้จากการเรียนรู้และจดจำจากการได้ยินและซึมซับมาตั้งแต่เด็ก โดยไม่ต้องผ่านการฝึกฝนทางดนตรีอย่างเป็นทางการ ลักษณะเหล่านี้ส่งผลให้ดนตรีภชัน กีรตันเป็นดนตรีที่เข้าถึงง่าย เปิดกว้าง และส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชน

2.2.3 บทบาทของดนตรีภชัน กีรตันในสมาคมคีตาอาศรม

สมาคมคีตาอาศรมให้ความสำคัญกับดนตรีภชัน กีรตันในฐานะส่วนประกอบสำคัญของกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม ในพิธีกรรมประจำวันโดยเฉพาะในช่วงเวลาเย็นจะมีการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตันสด โดยใช้วงดนตรีขนาดเล็กที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก เช่น ฮาร์โมเนียม ดอลัก และคาร์ตัล เครื่องดนตรีเหล่านี้ล้วนเป็นสัญลักษณ์ของดนตรีอินเดีย และมีบทบาทในการสร้างบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์และสงบในพิธีสัตสังฆ์ ซึ่งเป็นกิจกรรมหลักของสมาคมฯ ผู้คนจะรวมตัวกันเพื่อสักการะเทพเจ้า รับฟังการบรรยายคัมภีร์ภควัทคีตา และร่วมขับร้องดนตรีภชัน กีรตัน บรรยากาศในพิธีสัตสังฆ์จึงเต็มไปด้วยความศรัทธา ความอบอุ่น และความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียว ความรู้สึกของผู้เข้าร่วมพิธีจำนวนมากสะท้อนว่า การได้ยินและมีส่วนร่วมในดนตรีภชัน กีรตันช่วยให้พวกเขาสามารถปลดเปลื้องความทุกข์ วางใจจากภาระทางโลก และมีสมาธิจดจ่ออยู่กับพระเจ้า การขับร้องดนตรีภชัน กีรตันร่วมกันยังนำมาซึ่งความสุข ความเบิกบานใจ และความรู้สึกของการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์บรรยากาศที่ดีงาม

2.2.4 ความแตกต่างของดนตรีภชัน กีรตันในแต่ละบริบท

แม้ว่าดนตรีภชัน กีรตันจะมีลักษณะพื้นฐานร่วมกัน แต่ก็ปรากฏความแตกต่างในรายละเอียดของการปฏิบัติในแต่ละสถานที่ ตัวอย่างเช่น ในพิธีอารตีซึ่งเป็นการบูชาด้วยไฟ บางสถานที่จะใช้ดนตรีอารตีรูปแบบต่าง ๆ แต่ ณ สมาคมคีตาอาศรม มีธรรมเนียมปฏิบัติในการบรรเลงเพลงอารตีภควัทคีตาก่อนการบูชาไฟ แสดงถึงลักษณะเฉพาะของประเพณีปฏิบัติของสมาคมฯ ในด้านรูปแบบการจัดงาน สมาคมคีตาอาศรมมีลักษณะพิเศษในการจัดดนตรีภชัน กีรตันเป็นประจำทุกวัน ในขณะที่บางสถานที่จะจัดเฉพาะในวันที่มีพิธีสัตสังฆ์หรือในโอกาสพิเศษเท่านั้น ความสม่ำเสมอในการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตันแสดงถึงความสำคัญที่สมาคมฯ ให้กับดนตรีในฐานะเครื่องมือทางจิตวิญญาณและวัฒนธรรม ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 กรกฎาคม) ได้อธิบายความแตกต่างของการปฏิบัติในแต่ละสถานที่ว่า

“เพลงอารตี แต่ละที่จะไม่เหมือนกัน ที่คีตาอาศรมจะไม่เล่นตอนช่วงบูชาไฟ ถ้าวัดวิษณุเขาจะเล่นตอนบูชาไฟ แต่ละที่จะไม่เหมือนกัน เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละที่ ที่นี่จะเล่นเพลงอารตีภควัทคีตาก่อนวนไฟ แต่ที่อื่นเขาจะเล่นเพลงอารตีอื่น ๆ และเล่นตอนวนไฟอารตีเลย ซึ่งเป็นมาอย่างนี้ตั้งนานแล้ว แล้วแต่วัดแล้วแต่ที่ ที่นี่เขาชอบท่องมนตร์มากกว่าในตอนพิธีอารตี” (สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น ได้มีการกล่าวถึงความแตกต่างในการปฏิบัติพิธีอารตี ณ สมาคมคีตาอาศรมเมื่อเปรียบเทียบกับวัดวิษณุ ความแตกต่างที่โดดเด่นคือ ลำดับของการขับร้องเพลงอารตี โดยทั่วไปแล้ว เพลงอารตีมักจะถูกขับร้องในขณะที่ผู้บูชากำลังวนประทีปรอบองค์เทพเจ้า หรือในช่วงท้ายของพิธีบูชาไฟ แต่สำหรับสมาคมคีตาอาศรม มีธรรมเนียมปฏิบัติที่แตกต่างออกไปอย่างชัดเจน คือจะมีการขับร้องเพลงอารตีภควัทคีตาก่อนที่จะเริ่มพิธีวนไฟ ในขณะที่วัดวิษณุจะนิยมขับร้องเพลงอารตีในขณะที่กำลังวนไฟ

ความแตกต่างนี้ไม่ได้เป็นเพียงแค่เรื่องของลำดับขั้นตอน แต่ยังสะท้อนถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสมาคมคีตาอาศรม การที่ธรรมเนียมปฏิบัตินี้เป็นมาอย่างยาวนาน ยิ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญและรากฐานที่มั่นคงของธรรมเนียมนี้ในวัฒนธรรมของชุมชนที่นี่ ผู้ให้สัมภาษณ์ยังเน้นย้ำว่า “แล้วแต่วัดแล้วแต่ที่” ซึ่งเป็นการตอกย้ำว่าความหลากหลายในธรรมเนียมปฏิบัติเป็นเรื่องปกติ และแต่ละสถานที่ก็มีลักษณะเด่นที่เป็นของตนเอง

อีกประเด็นที่น่าสนใจคือ ความนิยมในการท่องมนตร์มากกว่าการขับร้องเพลงอารตีในช่วงวนไฟ ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่า “ที่นี่เขาชอบท่องมนตร์มากกว่าในตอนพิธีอารตี” แสดงให้เห็นถึงความสำคัญกับการท่องบทสวดศักดิ์สิทธิ์ในช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดของพิธีอารตี การเลือกที่จะให้ความสำคัญกับการท่องมนตร์มากกว่าการขับร้องเพลงอารตีในช่วงวนไฟ สะท้อนถึงความเชื่อ ค่านิยม หรือแม้แต่ครูบาอาจารย์ผู้ก่อตั้งสถานที่แห่งนี้ ที่ได้วางแนวทางการปฏิบัติที่เป็นเอกลักษณ์ไว้

ความแตกต่างในการปฏิบัติพิธีอารตีนี้เอง ที่มีส่วนสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของผู้ที่เข้าร่วมพิธีกรรม ณ สมาคมคีตาอาศรม ธรรมเนียมปฏิบัติที่ไม่เหมือนใครนี้กลายเป็นสิ่งที่สมาชิกในชุมชนรับรู้และปฏิบัติร่วมกัน เมื่อมีการเปรียบเทียบกับสถานที่อื่น ๆ อย่างวัดวิษณุ ความแตกต่างนี้ยิ่งเด่นชัดขึ้น และกลายเป็นเครื่องหมายที่บ่งบอกถึงความเป็นกลุ่มก้อนและความมีเอกลักษณ์ของชุมชนนี้

การที่สถานที่แห่งนี้เลือกที่จะขับร้องเพลงอารตีภควัทคีตาก่อนพิธีวนไฟ สื่อถึงการให้ความสำคัญของคัมภีร์ภควัทคีตาเป็นพิเศษ เป็นการเน้นย้ำถึงคำสอนและปรัชญาที่อยู่ในคัมภีร์ก่อนที่จะเข้าสู่ขั้นตอนของการบูชาด้วยไฟ ในขณะที่การให้ความสำคัญกับการท่องมนตร์ในช่วงวนไฟ เป็นการเน้นย้ำถึงพลังและความศักดิ์สิทธิ์ของบทสวดในการเชื่อมโยงจิตใจของผู้บูชากับเทพเจ้าโดยตรง

ดังนั้น ความแตกต่างในการปฏิบัติพิธีอารตี ณ สมาคมคีตาอาศรม ไม่ว่าจะเป็นลำดับของการขับร้องเพลงหรือความนิยมในการท่องมนตร์ในช่วงสำคัญของพิธี ล้วนเป็นองค์ประกอบที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์และความเป็นชุมชนที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน ธรรมเนียมปฏิบัติเหล่านี้ได้ถูกสืบทอดและยึดถือปฏิบัติมาอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นและแตกต่างจากสถานที่อื่น ๆ เป็นการแสดงให้เห็นว่าแม้ในพิธีกรรมที่มีรากฐานเดียวกัน แต่การตีความและการปฏิบัติในรายละเอียดก็สามารถสร้างความหลากหลายและเอกลักษณ์ที่งดงามให้กับแต่ละชุมชนได้

2.2.5 อิทธิพลทางวัฒนธรรมของดนตรีภชัน กีรตัน

ดนตรีภชัน กีรตันมีอิทธิพลทางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งต่อชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย การสืบทอดดนตรีภชัน กีรตันเกิดขึ้นในระดับครอบครัวและชุมชน ลูกหลานของครอบครัวชาวอินเดียที่เติบโตในประเทศไทยซึมซับวัฒนธรรมภชัน กีรตันผ่านการเข้าร่วมพิธีกรรมในสมาคมฯ และการใช้ชีวิตประจำวันที่รายล้อมด้วยวัฒนธรรมดนตรี ดนตรีภชัน กีรตันจึงเป็นสื่อกลางในการส่งต่อวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น การเข้าร่วมสมาคมคีตาอาศรมและการรับฟังดนตรีภชัน กีรตันเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกถึงความเชื่อและความศรัทธาในเทพเจ้า และเป็นการยืนยันอัตลักษณ์ทางศาสนาของชาวฮินดูในต่างแดน

ดนตรีภชัน กีรตันมีบทบาทสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์ของชาวอินเดียในประเทศไทยในบริบทของสังคมไทยที่หลากหลายทางวัฒนธรรม ดนตรีภชัน กีรตันเป็นสัญลักษณ์ที่โดดเด่นของวัฒนธรรมอินเดีย ช่วยให้ชาวอินเดียพลัดถิ่นสามารถรักษาความเชื่อมโยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตน และสร้างความแตกต่างทางวัฒนธรรม ที่ทำให้พวกเขารู้สึกเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีเอกลักษณ์ในสังคมไทย

2.2.6 ภักติ หัวใจสำคัญที่ขับเคลื่อนดนตรีภชัน กีรตัน

ภักติ คือ แนวทางปฏิบัติที่เน้นการเข้าถึงพระเจ้าด้วยความรัก ความศรัทธา และความภักดีอย่างสุดซึ้ง เป็นการมอบกายถวายใจและวิญญาณให้กับพระเจ้า โดยเชื่อว่าการทำเช่นนี้จะนำไปสู่ความใกล้ชิดกับพระเจ้าและการหลุดพ้น ดังที่ กิตติพงษ์ บุญเกิด (2568, 5 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์ถึงแนวคิดภักติที่สำคัญในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู โดยสรุปรายละเอียด ดังนี้

ความหมายและลักษณะของภักติ คือ แนวทางปฏิบัติที่เน้นการเข้าถึงพระเจ้าด้วยความรัก ความศรัทธา และความภักดีอย่างสุดซึ้ง เป็นการมอบกายถวายใจและวิญญาณให้กับพระเจ้า โดยเชื่อว่าการทำเช่นนี้จะนำไปสู่ความใกล้ชิดกับพระเจ้าและการหลุดพ้น ภักติ คือการอ่อนน้อมต่อพระเจ้าอย่างสูงสุด โดยไม่เหลือตัวตนและถวายทุกสิ่งแด่พระองค์ ดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงออกถึงความรักและความภักดีต่อพระเจ้า การร้องเพลงสรรเสริญ การเล่นดนตรี และการเต้นรำเป็นการแสดงความภักดี ภักติเป็นแนวทางที่เข้าถึงได้ง่ายและเป็นที่นิยมในหมู่ชาวฮินดูทั่วโลก รูปแบบการปฏิบัติภักติอาจแตกต่างกันไปในแต่ละนิกายและกลุ่ม บางกลุ่มอาจเน้นการร้องเพลงและการเต้นรำ ในขณะที่บางกลุ่มอาจเน้นการสวดมนตร์และการทำสมาธิ ภักติเป็นวิถีที่ง่ายที่สุดในการเข้าถึงพระเจ้า เพราะใช้เพียงความรักและความภักดี ไม่ต้องใช้ความรู้หรือการบำเพ็ญตบะที่ยากลำบาก ต่างจากชญาณโยคะที่ใช้ความรู้และกรรมโยคะที่เน้นการปฏิบัติรับใช้สังคมโดยไม่หวังผลตอบแทน นอกจากนี้ ผู้เชี่ยวชาญยังได้กล่าวถึงเพลงศรี หนุมาน จาลีสา ซึ่งเป็นบทสวดถึงหนุมานที่เป็นที่นิยมอย่างมากในอินเดีย โดยมียอดวิวใน YouTube สูงถึง 4 พันล้านวิว แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของดนตรีในชีวิตประจำวันของชาวฮินดู

จากบทสัมภาษณ์ที่ยกมา ภักติ ได้รับการอธิบายอย่างชัดเจนว่าเป็น แนวทางปฏิบัติหนึ่งในศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ที่มุ่งเน้นการเข้าถึงพระเจ้าผ่านความรัก ความศรัทธา และความภักดี หัวใจของภักติคือการมอบกายถวายใจและวิญญาณให้กับพระเจ้า โดยมีความเชื่อมั่นว่าการอุทิศตนอย่างเต็มที่ จะนำพาไปสู่ความใกล้ชิดกับพระเจ้าและการหลุดพ้น แม้ว่าแก่นของภักติจะอยู่ที่ความรักและความภักดี แต่รูปแบบการปฏิบัติภักติกลับหลากหลาย การสวดมนตร์และการร้องเพลงภชัน กีรตันเป็นตัวอย่างของการปฏิบัติภักติ ซึ่งเป็นการสื่อสารกับพระเจ้า แสดงความเคารพและสร้างความเชื่อมโยงทางจิตวิญญาณ ดังที่อาจารย์กิตติพงษ์ บุญเกิดเน้นย้ำว่า ดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงออกถึงความรักและความภักดี โดยการร้องเพลงสรรเสริญ และการเล่นดนตรีล้วนเป็นการปฏิบัติภักติที่สำคัญ

เพลงภชัน กีรตันจึงเป็นภาษาหลัก เครื่องมือสำคัญ และรูปแบบการแสดงออกที่เป็นรูปธรรมของภักติในวัฒนธรรมพราหมณ์ - ฮินดู ดนตรีภชัน กีรตันจึงมีความสัมพันธ์ที่แยกไม่ออกกับภักติ ในบริบทของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ดนตรีภชัน กีรตันที่ขับเคลื่อนด้วยภักติกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียอุตตรประเทศ ไม่เพียงแค่ความบันเทิงหรือกิจกรรมทางศาสนาทั่วไป แต่เป็นสัญญะที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางศาสนาและวัฒนธรรม ของคนอินเดียอุตตรประเทศ รูปแบบการปฏิบัติภักติผ่านดนตรี ภาษาที่ใช้ในบทเพลง ทำนองและ จังหวะ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ล้วนสะท้อนรากเหง้า ประเพณี และคุณค่าของวัฒนธรรมอินเดีย ดนตรีภชัน กีรตันจึงเป็นเครื่องหมายที่บ่งบอกความเป็นกลุ่มก้อนและความแตกต่างทาง วัฒนธรรมของคนอินเดียในสังคมไทย

2.2.7 องค์ประกอบทางดนตรีภชัน กีรตัน

สวระ

สวระ หมายถึงโน้ตในดนตรีฮินดูสถานีสังคีต คล้ายกับโน้ตตะวันตก มี 7 เสียงเต็ม เรียกว่า สุทธะ สวระ (Shuddha Swara) ได้แก่ Sa (C) Re (D) Ga (E) Ma (F) Pa (G) Dha (A) Ni (B) 10F 11F ระดับเสียงที่ไม่อยู่ในระดับของสุทธะ สวระ เรียกกันว่าวิกฤตะ สวระ (Vikrta Svara) เสียงวิกฤตะ สวระ มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ 1) โคมัล (Komal) โคมัลเป็นเสียงที่เลื่อนระดับต่ำลงมากกว่าเสียงปกติ มีอยู่ 4 เสียงด้วยกัน คือ re (Db) ga (Eb) dha (Ab) และ ni (Bb) 2) ติวระ (Tivra) เป็นเสียงที่เลื่อนระดับสูงกว่าเสียงสุทธะ สวระ จะมีอยู่เพียงแค่ 1 เสียง คือ ma (F#)12F

สับตะกะ

ในดนตรีอินเดีย “สับตะกะ” เปรียบเสมือน "ออกเทฟ" (Octave) ในดนตรีตะวันตก โดยเป็นการแบ่งช่วงเสียงออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ช่วงทบเสียงต่ำ “มันทระ สัปตะกะ” (Mandra Saptak) ช่วงทบเสียงกลาง “มัธยมะ สัปตะกะ” (Madhya Saptak) และช่วงทบเสียงสูง “ตาระ สับตะกะ” (Taar Saptak) เครื่องดนตรีฮาร์โมเนียมที่ใช้บรรเลงทำนองในพิธีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ก็มีช่วงเสียงครอบคลุมทั้ง 3 สับตะกะเช่นเดียวกัน จากการศึกษาพบว่าการขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียมในพิธีสัตสังฆ์มีการใช้ช่วงเสียงทั้ง 3 สับตะกะ ตัวอย่างเช่น ในเพลง "โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล" พบว่า มันทระ สัปตะกะ มีการใช้โน้ต Dha (A3) มัธยมะ สัปตะกะ มีการใช้โน้ต Sa (C4), Re (D4), Ga (E4), Ma (F4), Pa (G4) และ Dha (A4) ตาระ สับ

ตะกะ มีการใช้โน้ต Sa (C5) การใช้ช่วงเสียงที่หลากหลายนี้ ช่วยสร้างความไพเราะและมีมิติให้กับบทเพลง ทำให้ผู้ร่วมพิธีสามารถสัมผัสได้ถึงอารมณ์และความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีสัตสังฆ์ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ถาต

ในดนตรีอินเดีย “ถาต” หรือบันไดเสียง มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “สเกล” (Scale) ในดนตรีตะวันตก แต่มีข้อแตกต่างสำคัญคือ ถาตไม่ได้เป็นต้นแบบสำหรับการประพันธ์เพลงโดยตรง แต่เป็นแม่แบบสำหรับการจำแนกระคะ ซึ่งบางราคะอาจใช้ชื่อเดียวกันกับถาตนั้น ๆ จากการศึกษาการบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรม พบว่ามีการใช้โน้ตจากถาตหลายประเภท ได้แก่ ถาตบิลาวัล ถาตกัลยาน ถาตกาฟี่ และถาตคัมมาช อย่างไรก็ตาม การใช้โน้ตจากถาตบิลาวัลนั้นมีสัดส่วนมากที่สุด เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นธรรมชาติทั้งหมด ได้แก่ Sa (C), Re (D), Ga (E), Ma (F), Pa (G), Dha (A), และ Ni (B) โดยไม่มีเสียงชาร์ป (#) หรือเสียงแฟลต (b) ทำให้ผู้ร่วมพิธีคุ้นเคยกับเสียงเหล่านี้เป็นอย่างดี

ราคะ

ราคะ ในดนตรีฮินดูสถานีสังคีตเปรียบเสมือนโครงสร้างทำนองพื้นฐานที่ได้รับการพัฒนามาจากถาต โดยราคะทำหน้าที่เป็นแกนหลักในการกำหนดรูปแบบและอารมณ์ของบทเพลงคลาสสิกฮินดูสถานีสังคีต อีกทั้งยังเป็นกรอบสำคัญสำหรับการด้นสดของนักดนตรีและการประพันธ์เพลง จากการศึกษาการบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย พบว่ามีการใช้ราคะหลากหลายประเภท ได้แก่ ราคะปาฮารีและราคะภูปาลีจากถาตบิลาวัล ราคะยะมัน-กัลยานและราคะบิฮากจากถาตกัลยาน ราคะกาฟี่จากถาตกาฟี่ และราคะเดชจากถาตคัมมาช ตัวอย่างเช่น ในเพลง "อัชยุตัมเกชาวัม กฤษณะดาโมดารัม" พบว่าใช้ราคะยะมัน-กัลยาน ซึ่งมีโครงสร้างทำนองที่พัฒนามาจากถาตกัลยาน โดยมีรายละเอียดดังนี้

อโรหะ	:	Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa (C D E F G A B C)
อวโรหะ	:	Sa Ni Dha Pa ma Ga Re Sa (C B A G F# E D C)
วาที	:	Ga (E)
สัมวาที	:	Ni (B)

ตาละ

ตาละ คือ ระบบจังหวะที่มีความซับซ้อนและหลากหลายในดนตรีอินเดีย ตาละไม่ได้เป็นเพียงแค่การนับจังหวะ 1-2-3-4 อย่างง่าย แต่เป็นวัฏจักรจังหวะ (cycle) ที่มีจำนวนจังหวะ การเน้นจังหวะ และการแบ่งจังหวะย่อยที่แตกต่างกันไป ตาละเป็นสิ่งที่กำหนดโครงสร้างจังหวะของบทเพลง และสร้างความเคลื่อนไหวที่มีชีวิตชีวาให้กับดนตรี ดนตรีภชัน กีรตันที่สมาคมคีตาอาศรมมักจะใช้ตาละเกเฮรวาตาละ ซึ่งมี 8 มาตรา ที่จังหวะที่เรียบง่าย ตัวอย่างเช่น ในเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ ที่บรรเลงด้วยกลองดอลัก จะใช้จังหวะเกเฮรวาตาละที่มี 8 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน คือ 4 | 4 โดยมีสามอยู่ที่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่ที่มาตราที่ 5 และมีตาลีอยู่ที่มาตราที่ 1 ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

และมีการใช้ตาละดาดรา ในเพลงที่มี 6 มาตรา ตัวอย่าง ในเพลงไจกาเนช ไจกาเนช เทวา จะใช้จังหวะดาดราตาละที่มี 6 มาตรา แบ่งเป็น 2 วิภาคเท่ากัน 3 | 3 | มีสามอยู่มาตราที่ 1 มีคาลีอยู่มาตราที่ 4 มีตาลีอยู่ในมาตราที่ 1 ดังนี้

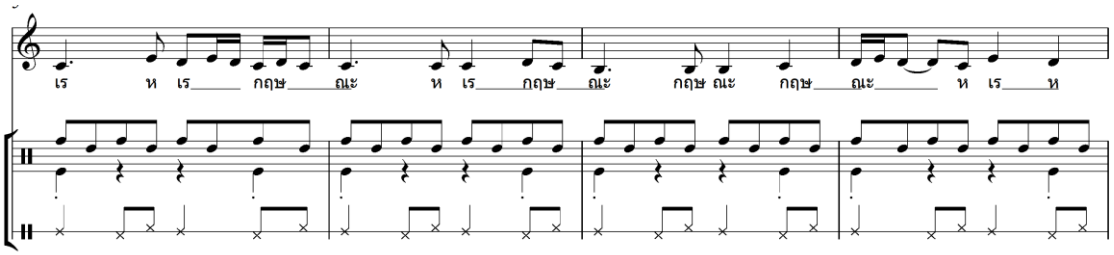
1	2	3		4	5	6	
ดา	ติ	นา	|	ตา	ดิน	นา	|
x				0			

ลยะ

ลยะ คือรูปแบบจังหวะในดนตรีอินเดีย สามารถแบ่งออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ วิลัมบิตะ (Vilambit) จังหวะช้า มัธยมะ (Madhya) จังหวะปานกลาง มีความเร็วเป็นสองเท่าของวิลัมบิตะ ทรุตะ (Drut) จังหวะเร็ว มีความเร็วเป็นสองเท่าของมัธยมะ การบรรเลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สามารถแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบหลัก คือ 1) เพลงที่มีจังหวะเดียว ใช้จังหวะปานกลาง (มัธยมะ) ตลอดทั้งเพลง 2) เพลงที่มีสองจังหวะ เริ่มต้นด้วยจังหวะปานกลาง

(มัธยมะ) และเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วขึ้น (ทรุตะ) ในช่วงท้าย จากการศึกษา พบว่าการบรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีสองจังหวะ โดยเมื่อเข้าสู่จังหวะทรุตะ เครื่องประกอบจังหวะอย่างกลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะให้ถี่ขึ้นเป็นสองเท่า การเปลี่ยนแปลงจังหวะสามารถเกิดขึ้นเมื่อสิ้นสุดท่อนเพลง หรือขึ้นอยู่กับสถานการณ์ของผู้บรรเลง โดยไม่มีรูปแบบที่กำหนดไว้ตายตัว ตัวอย่างเช่น ในเพลง "หเร ราม หเร กฤษณะ" มีการใช้ทั้งจังหวะมัธยมะและทรุตะอย่างชัดเจน ดังนี้

มัธยมะ



ทรุตะ

2.2.8 เครื่องดนตรีและรูปแบบการบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน

เครื่องดนตรีและรูปแบบการบรรเลงภชัน กีรตัน โดยพิจารณาลักษณะ ประเภท และวิธีการบรรเลง รวมถึงจำนวนผู้บรรเลง การจัดวาง และบทบาทของนักดนตรี เพื่อให้เข้าใจลึกซึ้งถึงวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ

เครื่องดนตรี

ภาพประกอบ 61 ฮาร์โมเนียม

ที่มา : https://kirtanyogaworld.com (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

ฮาร์โมเนียม ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ฮาร์โมเนียมเข้าสู่อนุทวีปอินเดียโดยมิชชันนารีและพ่อค้า ช่างฝีมือชาวอินเดียก็ได้ดัดแปลงให้มีขนาดเล็กลงอีกเพื่อให้พกพาได้สะดวกขึ้นและสามารถวางเล่นบนพื้นได้ ต่อมานักดนตรีชาวอินเดียได้นำมาบรรเลงในวงดนตรีดั้งเดิมของตน นอกจากนี้ยังถูกใช้อย่างแพร่หลายในการบรรเลงประกอบร้องเพื่อบูชาเทพเจ้าในวัดหรือสถานที่ประกอบพิธีทางศาสนาต่าง ๆ โดยชาวซิกข์ ฮินดู มุสลิม และพุทธ

ภาพประกอบ 62 ดอลัก

ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Dholak (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

ดอลัก เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะประเภทกลองลักษณะเหมือนกลองสองหน้าของไทย ขึงหนัง 2 ด้าน มีขนาดต่างกัน หน้าเล็กมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 นิ้ว หน้าใหญ่ มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 9 นิ้ว มีความยาว 17 นิ้ว ผู้บรรเลงจะนั่งขัดสมาธิและวางกลองไว้บนขา ใช้มือและนิ้วทั้งสองข้างบรรเลงผสมเสียงกัน

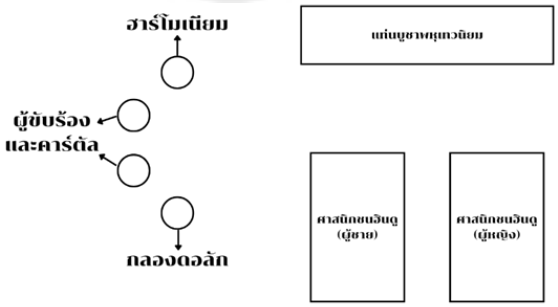
ภาพประกอบ 63 คาร์ตัล

ที่มา : https://www.amazon.in (สืบค้นวันที่ 3 มีนาคม 2568)

คาร์ตัล เป็นเครื่องโลหะคล้ายฉาบเล็กของไทยแต่มีขนาดเล็กกว่า ซึ่งหนึ่งคู่จะมี 2 ขนาด คาร์ตัลตัวผู้ (Male khartal) จะมีขนาดหนากว่าคาร์ตัลตัวเมีย (Female khartal) เป็นเครื่องประกอบจังหวะที่สมาคมคีตาอาศรมใช้บรรเลงภชัน กีรตันเป็นหลัก โดยส่วนใหญ่ผู้ขับร้องจะเป็นผู้บรรเลงพร้อมขับร้องไปด้วย

รูปแบบวงดนตรี

รูปแบบการจัดวางวงดนตรีจะจัดเป็นลักษณะครึ่งวงกลม โดยหันหน้าเข้าหาแท่นบูชาพหุเทวนิยมและศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เพื่อให้ผู้ร่วมพิธีได้สัมผัสถึงเสียงดนตรีอย่างใกล้ชิด หากมองจากด้านหน้าวงดนตรี ฮาร์โมเนียมจะถูกวางไว้ทางขวาสุด กลองดอลักจะอยู่ทางซ้ายสุด และนักร้องผู้บรรเลงคาร์ตัลจะอยู่ตรงกลางวง เพื่อเป็นศูนย์รวมของท่วงทำนองและจังหวะ



ภาพประกอบ 64 รูปแบบวงดนตรีภชัน กีรตัน

ที่มา :ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (วันที่ 7 กันยายน 2567)

ภาพประกอบ 65 รูปแบบวงดนตรีภชัน กีรตัน

ที่มา : ปริทัศน์ เรืองยิ้ม (สืบค้นวันที่ 17 มีนาคม 2567)

2.2.9 องค์ประกอบของบทเพลงภชัน กีรตัน

ในการวิจัย การศึกษาองค์ประกอบของบทเพลงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากบทเพลงเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดวัฒนธรรมและความเชื่อทางดนตรีของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ องค์ประกอบของบทเพลงที่สำคัญ ได้แก่

บทเพลง

การบรรเลงภชัน กีรตัน เป็นการขับขานบทเพลงประกอบดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศทางจิตวิญญาณ โดยสามารถจำแนกออกเป็น 2 ลักษณะตามช่วงเวลาการบรรเลง คือ 1) เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธี มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสรรเสริญเทพเจ้า โดยเฉพาะพระกฤษณะ เพื่อเตรียมความพร้อมทางจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธี สร้างความผ่อนคลายและเชื่อมโยงกับพระเจ้า แสดงออกถึงความภักดี และเป็นวิถีทางในการเข้าถึงเทพเจ้าก่อนเริ่มพิธีกรรม และ 2) เพลงที่บรรเลงระหว่างพิธี ใช้ในพิธีสัตสังฆ์ เช่น ในวันเสาร์ที่เป็นวันของหนุมาน ประกอบด้วยบทสวดมนตร์สรรเสริญหนุมาน เช่น เพลงศรี หนุมาน จาลีสา และ เพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี รวมถึงเพลงอารตีคัมภีร์ภควัทคีตา ซึ่งมีเนื้อหาเป็นบทสวดมนตร์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงที่นักดนตรีใช้บรรเลงก่อนและระหว่างทำพิธีสัตสังฆ์ที่นำมาบรรเลงในปัจจุบัน จำนวน 11 เพลง ได้แก่ เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธี 1) โอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์ 2) โควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล 3) ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล 4) ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี 5)

เพลงอจยุตัม เกศวัม กฤษณะ ดาโมดรัม 6) ราธา ฒูงฒะ ระฮี 7) หเร ราม หเร กฤษณะ 8) ชัย คเณศ ชัย คเณศ ชัย คเณศ เทวา

โครงสร้างเพลง

โครงสร้างของบทเพลงส่วนใหญ่มักประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนเพลง และทำนองท่อนสร้อย โดยทำนองสร้อยจะถูกจัดวางในตำแหน่งต่าง ๆ ของเพลง ได้แก่ ตำแหน่งเริ่มต้น ตำแหน่งระหว่างท่อน และตำแหน่งจบเพลง เพื่อสร้างความสมบูรณ์และเป็นเอกลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้น ๆ ดังตัวอย่างที่ปรากฏในเพลงชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการจัดวางทำนองท่อนเพลงและท่อนสร้อยในตำแหน่งต่าง ๆ อย่างชัดเจน

ตาราง 36 ทำนองท่อนเพลงและท่อนสร้อยในตำแหน่งต่าง ๆ ของเพลง

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 1	C	C	D	E
ท่อนสร้อย	A	B	A	B
ท่อนที่ 2	C	C	D	E
ท่อนสร้อย	A	B	A	B

มีการใช้ทำนองซ้ำกันในแต่ละท่อน โดยมีการปรับเปลี่ยนจำนวนพยางค์เสียงเล็กน้อย เพื่อให้ทำนองนั้น ๆ สอดคล้องกับเนื้อหาที่เพิ่มขึ้นหรือลดลง ตัวอย่างเช่น เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการใช้ทำนองซ้ำกันในแต่ละท่อน

ตาราง 37 การใช้ทำนองซ้ำกันในแต่ละท่อน

	วรรคที่ 1	วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	วรรคที่ 4
ท่อนที่ 1	A	A	A	A
ท่อนที่ 2	B	C	A	A
ท่อนที่ 3	D	E	D	E

มีโครงสร้างท่อนเพลงที่ไม่เท่ากัน เนื่องจากยึดถือบทสวดเป็นแกนหลักในการกำหนดทำนองและจังหวะ ตัวอย่างเช่น บทเพลง "ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี" แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนความยาวของท่อนเพลง เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทสวดมนตร์เป็นสำคัญ ดังนี้

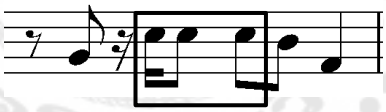
ตาราง 38 การปรับเปลี่ยนความยาวของท่อนเพลง

	วรรคที่									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ท่อนสร้อย	A	B	A	B						
ท่อนที่ 1	C	D	B							
ท่อนสร้อย	A	B	A	B						
ท่อนที่ 2	E	F	E	F	G	H	I	J	K	B

พิสัยของเสียง

พิสัยของเสียงต่ำสุด คือเสียง Pa (G3) มันทระ สัปตะกะ ตัวอย่างเช่นเพลงราธา ฒูงฒะระฮี

และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ตัวอย่างเช่นเพลงศรี หนุมาน จาลีสา

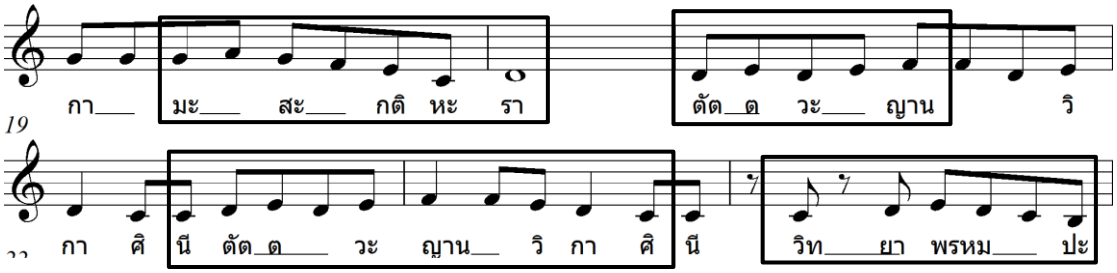


การเคลื่อนทำนอง

การเคลื่อนทำนอง มีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ ซึ่งเพลงส่วนใหญ่มีการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียงและแบบตามขั้นมากที่สุด ดังนี้

1) การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง (Repetition) ตัวอย่างเช่นเพลงศรี หนุมาน จาลีสา

2) การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunction) ตัวอย่างเช่นเพลง อารตี ชัย ภควัท คีเต



3) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunction) ตัวอย่างเช่นเพลงโอม คัง คณปตเย นะโม นะมะห์

กระสวนจังหวะของทำนอง

กระสวนจังหวะของทำนอง ในแต่ละเพลงมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ กระสวนจังหวะที่ซ้ำกันมักจะเป็นทำนองที่ติดหูเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ ตัวอย่างเช่น เพลงศรี หนุมาน จาลีสา มีกระสวนจังหวะที่ซ้ำกันมากที่สุด 34 ครั้ง โดยมีกระสวนจังหวะดังนี้

อัตลักษณ์ของดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เกิดจากการผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีพื้นฐานและองค์ประกอบของบทเพลง ดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศที่สมาคมคีตาอาศรมสืบทอดและธำรงรักษาไว้

2.3 การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เป็นสื่อกลางในการสร้างภาพตัวแทนที่มีความหมายหลากหลายมิติ ทั้งในเชิงจิตวิญญาณ อารมณ์ความรู้สึก และวัฒนธรรม

ความรู้สึกที่หลากหลายจากการรับฟัง ดนตรีภชัน กีรตันนี้เองที่สะท้อนภาพตัวแทนอันเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ทฤษฎีภาพตัวแทน (Representation) ของสจ๊วร์ต ฮอลล์ นักวัฒนธรรมศึกษา มองว่าการ “เป็นตัวแทน” ไม่ใช่เพียงการสะท้อนความเป็นจริงที่มีอยู่ แต่เป็นการ “ผลิตสร้างความหมาย” อย่างแข็งขันผ่าน “ระบบสัญญะ” (Sign Systems) ทฤษฎีนี้เน้นย้ำว่าความหมายไม่ได้ดำรงอยู่อย่างตายตัวในวัตถุหรือประสบการณ์ แต่ถูกสร้างขึ้นผ่านการทำงานของภาษา ภาพ เสียง และสัญลักษณ์อื่น ๆ ที่อยู่ในวัฒนธรรม หัวใจสำคัญคือการ “เชื่อมโยงแนวคิด (Concepts) กับระบบสัญญะ (Sign Systems)” หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการ “นำเสนอแนวคิดผ่านระบบสัญญะ”

ในบริบทของดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทนช่วยให้เราเข้าใจว่าดนตรีภชัน กีรตัน ไม่ได้เพียงแค่ทำให้ผู้คนสงบและมีสมาธิโดยอัตโนมัติ แต่เป็นระบบสัญญะที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรม ซึ่งผลิตสร้างความหมายเกี่ยวกับความสงบ สมาธิ และการเข้าถึงพระเจ้า ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ทำงานประสานสอดคล้องกัน ดังนี้

2.3.1 องค์ประกอบของดนตรีภชัน กีรตัน ในฐานะระบบสัญญะ

ดนตรีภชัน กีรตันทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่ซับซ้อน ประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สื่อความหมายและสร้างภาพตัวแทนของความสงบและสมาธิ ระบบสัญญะที่ประกอบไปด้วยส่วนต่าง ๆ ที่ทำงานร่วมกันเพื่อผลิตสร้างความหมาย ประกอบด้วยองค์ประกอบ ดังนี้

1. ทำนอง (Melody) ทำนองเพลงภชัน กีรตัน มีลักษณะเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน วนซ้ำ และราบเรียบ มักมีทำนองสร้อยที่เป็นทำนองง่าย ๆ ติดหูและเป็นทำนองที่วนซ้ำอยู่ในช่วงตอนต้นของเพลง อยู่ระหว่างท่อนเพลง และตอนท้ายเพลง ทำนองที่ไม่ซับซ้อนช่วยลดภาระในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์ของผู้ฟัง เปิดโอกาสให้ผู้ฟังจดจ่อไปที่ความหมายของเนื้อเพลงและอารมณ์ของบทเพลงได้โดยง่าย ลักษณะทำนองเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นสัญญะที่สื่อถึงความสงบ ความต่อเนื่อง และความผ่อนคลาย ช่วยลดความกระวนกระวายในจิตใจและนำพาผู้ฟังเข้าสู่สภาวะที่สงบ

ตัวอย่างลักษณะทำนองเพลงภชัน กีรตันที่ไม่มีความซับซ้อน หรือการเปลี่ยนแปลงทำนองที่หวือหวา เข้าใจง่าย และจดจำได้ง่าย

ตัวอย่างทำนองเพลงภชัน กีรตัน ที่เป็นท่อนสร้อย ที่มีลักษณะทำนองติดหู และเป็นเอกลักษณ์ ของเพลงนั้น ๆ มักจะปรากฏซ้ำ ๆ ในตอนต้น ตอนกลาง และตอนท้ายของเพลง

พบว่ามีการใช้โน้ตส่วนใหญ่จะอยู่ในถาตบิลาวัล ถาตบิลาวัลทำให้ทำนองเพลงภชันกีรตันมีลักษณะเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน และเป็นที่นิยม สิ่งที่ทำให้ถาตบิลาวัลเป็นที่นิยมนั้น คือการประกอบไปด้วยโน้ตธรรมชาติทั้งหมด คำว่าธรรมชาติในบริบทนี้หมายถึง โน้ตที่ไม่ต้องมีการเติมเสียงชาร์ป (#) หรือเสียงแฟลต (♭) ซึ่งโน้ตธรรมชาติในถาตบิลาวัล ได้แก่

เมื่อเทียบกับบันไดเสียงไดอะโทนิกเมเจอร์ (Diatonic Major Scale) ในดนตรีตะวันตก ถาตบิลาวัลมีความใกล้เคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์มาก เนื่องจากมีโครงสร้างของช่วงเสียงที่คล้ายคลึงกัน ทำให้เสียงของถาตบิลาวัลมีความสว่าง สดใส และรื่นหู ซึ่งเป็นลักษณะที่ถูกมองว่าเป็นธรรมชาติในทางดนตรี ความใกล้เคียงของถาตบิลาวัลกับบันไดเสียงเมเจอร์ ทำให้เสียงของถาตบิลาวัลมีความสอดคล้องกับสุนทรียภาพทางดนตรีที่เป็นสากล บันไดเสียงเมเจอร์เป็นที่คุ้นเคยและนิยมใช้ในดนตรีหลากหลายวัฒนธรรมทั่วโลก ดังนั้น แม้แต่ผู้ที่ไม่ได้คุ้นเคยกับดนตรีอินเดียมาก่อน ก็มักจะรู้สึกว่าเสียงของถาตบิลาวัลมีความรื่นหู ไพเราะ และเป็นที่ชื่นชอบ ความสอดคล้องกับสุนทรียภาพสากลนี้ ทำให้ดนตรีภชัน กีรตันที่ใช้ถาตบิลาวัลสามารถเข้าถึงผู้คนได้ในวงกว้าง และสร้างความรู้สึกเชิงบวกได้อย่างง่ายดาย

ในส่วนของราคะ พบว่ามีการใช้ราคะปาฮารี (Pahari Raga) และราคะภูปาลี (Bhoopali Raga) จากถาตบิลาวัลเป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงภชัน กีรตันจึงมีลักษณะเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ราคะปาฮารีและราคะภูปาลี เป็นราคะที่สำคัญและได้รับความนิยมอย่างสูงในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ราคะทั้งสองนี้มีรากฐานจากถาตบิลาวัล ทำให้สืบทอดลักษณะเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ในขณะเดียวกัน ราคะปาฮารีและราคะภูปาลีก็มีอัตลักษณ์ทางทำนองและอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน ราคะปาฮารีถ่ายทอดความใกล้ชิดธรรมชาติและอารมณ์ที่หลากหลาย ส่วนราคะภูปาลีถ่ายทอดความสงบ ความศักดิ์สิทธิ์ และความบริสุทธิ์ การเลือกใช้ราคะทั้งสองนี้ จึงเป็นกลยุทธ์ทางสุนทรียะที่ชาญฉลาดในการสร้างดนตรีภชัน กีรตันที่ทั้งเข้าถึงง่าย มีอารมณ์ความรู้สึก และสอดคล้องกับบริบททางศาสนา ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ราคะปาฮารี มีความหมายว่า ราคะแห่งขุนเขา หรือ ราคะของชาวเขา ชื่อราคะนี้บ่งบอกถึงลักษณะเด่นของราคะปาฮารี ที่มักถูกเชื่อมโยงกับ ทิวทัศน์ธรรมชาติ ชนบท และ วิถีชีวิตที่เรียบง่ายของผู้คนในแถบภูเขา ราคะปาฮารีมีลักษณะเด่นที่โน้ตสำคัญ (วาที สัมวาที) โน้ต Sa (C) และ Pa (G) เป็นโน้ตสำคัญในราคะปาฮารี โน้ตเหล่านี้เป็นเสาหลักทางทำนองที่ช่วยกำหนดโครงสร้างและลักษณะเฉพาะของราคะ ราคะปาฮารีมีความสามารถในการ แสดงอารมณ์ ที่หลากหลายทั้งความสุข ความเบิกบาน ความรัก ความเศร้า และความอาลัยอาวรณ์ แต่โดยรวมแล้ว อารมณ์หลักของราคะปาฮารีมักจะโน้มเอียงไปในทางสดใส ร่าเริง และเข้าถึงง่าย

ตัวอย่างลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองของราคะปาฮารี ที่มีลักษณะตรงไปตรงมา สดใส ร่าเริง และเข้าถึงง่าย ดังนี้

ราคะภูปาลี เป็นราคะที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในดนตรีภชัน กีรตัน เนื่องจากมีลักษณะที่สอดคล้องกับอารมณ์ทางศาสนาและสภาวะแห่งสมาธิ ชื่อราคะภูปาลีสื่อถึง ผู้ปกปักษ์รักษาแผ่นดิน หรือ กษัตริย์ผู้ดูแลโลก บ่งบอกถึงความสง่างาม ความศักดิ์สิทธิ์ และความสงบ ราคะภูปาลีเป็นราคะที่มีโน้ตเพียง 5 โน้ตในบันไดเสียงทั้งขาขึ้น (อโรหะ) และขาลง (อวโรหะ) โน้ตทั้ง 5 ได้แก่ Sa Re Ga Pa Dha Sa (C D E G A C) ไม่มีโน้ต Ma (F) และ Ni (B) การละเว้นโน้ต Ma (F) และ Ni (B) ทำให้ราคะภูปาลีมีลักษณะโปร่ง โล่ง และเรียบง่าย

ตัวอย่างลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองของราคะภูปาลี ที่มีลักษณะโปร่ง โล่ง และเรียบง่าย ดังนี้

2. ลยะ (Laya) หรือ จังหวะ ในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ไม่ได้เป็นเพียงแค่ความเร็ว-ช้าของการบรรเลงเท่านั้น หากแต่ทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่สำคัญในการสื่อความหมายและสร้างภาพตัวแทนของความสงบและสมาธิ อัตราจังหวะที่แตกต่างกันในเพลงภชัน กีรตัน ไม่ว่าจะเป็นจังหวะเดียวหรือสองจังหวะในหนึ่งเพลง ล้วนมีส่วนในการผลิตสร้างความหมายและประสบการณ์ทางสุนทรียะที่แตกต่างกันไป

เพลงที่มีหนึ่งจังหวะในหนึ่งเพลง คือ จังหวะมัธยมะลยะ (Madhya Laya) หรือจังหวะปานกลางในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม ซึ่งโดยทั่วไปอยู่ในช่วงความเร็ว 70 ถึง 140 bpm ทำหน้าที่เป็นสัญญะที่สร้างความสงบราบเรียบ ด้วยอัตราจังหวะปานกลาง มีความเร็วที่พอเหมาะไม่เร็วหรือช้าจนเกินไป ทำให้ช่วยตรึงความสนใจของผู้ฟังไว้ที่บทเพลง เนื้อหา และอารมณ์ความรู้สึกที่บทเพลงต้องการถ่ายทอด ลดโอกาสที่จิตใจจะฟุ้งซ่านไปกับความคิดอื่น มัธยมะลยะ จึงเป็นสัญญะที่เอื้ออำนวยต่อการทำสมาธิ และการเข้าถึงสภาวะแห่งความจดจ่อ

เพลงที่มีสองจังหวะในหนึ่งเพลง คือ ทรุตะลยะ (Druta Laya) หรือ จังหวะเร็วที่เพิ่มขึ้นจากจังหวะปานกลาง (มัธยมะ) ในเพลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม ซึ่งโดยทั่วไปอยู่ในช่วงความเร็ว 140 ถึง 350 bpm ทำหน้าที่เป็นสัญญะที่สร้างภาพตัวแทนของความสงบและสมาธิในลักษณะที่แตกต่างจากมัธยมะลยะ และมีความซับซ้อนยิ่งขึ้น การเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงจากการเปลี่ยนจากจังหวะปานกลาง (มัธยมะ) ไปสู่จังหวะเร็ว (ทรุตะ) ในเพลงภชัน กีรตัน สามารถสร้างสภาวะทางอารมณ์ที่เข้มข้น และนำไปสู่การปลดปล่อย หรือระบายความตึงเครียด การปรบมือ การขับร้อง และการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามจังหวะเร็ว ช่วยให้สนุกขึ้น ช่วยระบายพลังงานที่สะสมไว้ และชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ ทรุตะลยะจึงเป็นสัญญะที่สื่อถึง การปลดปล่อยจากพันธนาการ และการก้าวเข้าสู่สภาวะที่เบา สบาย และปลอดโปร่ง

ตัวอย่าง มัธยมะลยะ ในรูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลักและคารตัล

ตัวอย่าง ทรุตะลยะ ในรูปแบบจังหวะเกเฮรวาตาละที่บรรเลงโดยกลองดอลักและคารตัล

นอกจากนี้ ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 กรกฎาคม) นักดนตรีของสมาคมคีตาอาศรม ได้ให้สัมภาษณ์ถึงลยะ ความช้า-เร็วในการบรรเลงภชันกีรตัน สรุปได้ว่า

การปรับเปลี่ยนจังหวะกลองไปสู่จังหวะทรุตะลยะเป็นกระบวนการที่มีความยืดหยุ่นสูง โดยจังหวะและเวลาในการเปลี่ยนแปลงจะพิจารณาจากบริบทของกลุ่มผู้เข้าร่วมและระยะเวลา

ของการบรรเลง ในบางครั้ง อาจมีการบรรเลงในจังหวะช้าเป็นระยะเวลาประมาณห้านาทีก่อนที่จะเปลี่ยนไปสู่จังหวะที่เร็วขึ้น

การบรรเลงในจังหวะที่เร็วขึ้นมีแนวโน้มที่จะเพิ่มความเข้มข้นและความสนุกสนานให้กับบรรยากาศโดยรวม สังเกตได้ว่าผู้เข้าร่วมการรวมกลุ่มปฏิบัติธรรม สัตสังฆ์ (Satsang) มักจะแสดงออกถึงความรู้สึกดังกล่าวผ่านการปรบมือ การเริ่มต้นด้วยจังหวะที่ช้ามีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมได้รำลึกถึงพระเจ้าและรวมจิตใจให้แน่วแน่อยู่กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ก่อนที่จะเปลี่ยนไปสู่จังหวะที่เร็วขึ้น ซึ่งมีศักยภาพในการดึงดูดความสนใจและเบี่ยงเบนความรู้สึกออกจากความทุกข์ทางโลก ก่อให้เกิดสภาวะของการจดจ่ออยู่กับพระเจ้าเพียงอย่างเดียว และเป็นการชั่วคราวที่ละทิ้งความกังวลภายนอก

ผู้ที่ประสบกับความทุกข์ในชีวิตประจำวัน เมื่อได้เข้าร่วมการรวมกลุ่มปฏิบัติธรรมสัตสังฆ์ จะสามารถละลืมเรื่องราวภายนอกได้ชั่วขณะ การรับฟังบทเพลงภชัน กีรตันเป็นระยะเวลาหนึ่ง เสียงแห่งบทเพลงมีแนวโน้มที่จะซึมซับเข้าไปในจิตใจ ทำให้ปัญหาภายนอกถูกลดทอนความสำคัญลง และจิตใจหันไปจดจ่ออยู่กับการรำลึกถึงพระเจ้า สภาวะดังกล่าวนำไปสู่ความรู้สึกสงบภายใน โดยมีพระเจ้าเป็นศูนย์กลางทางจิตใจ แม้ว่าชีวิตมนุษย์โดยทั่วไปจะประกอบด้วยประสบการณ์ทั้งด้านบวกและด้านลบ การเข้าร่วมฟังเพลงภชัน กีรตันมีศักยภาพในการช่วยให้ผู้ฟังเชื่อมโยงกับพระเจ้าและละทิ้งความทรงจำหรือความรู้สึกที่ไม่พึงประสงค์ รวมถึงดื่มด่ำกับความสนุกสนานของเสียงดนตรี

เพราะฉะนั้น การเปลี่ยนแปลงจังหวะกลองในดนตรีภชัน กีรตัน โดยเฉพาะการเปลี่ยนไปสู่จังหวะทรุตะลยะ เป็นเทคนิคทางดนตรีที่สำคัญในการควบคุมและปรับเปลี่ยนสภาวะทางอารมณ์และจิตวิญญาณของผู้เข้าร่วมพิธีกรรม การใช้จังหวะที่แตกต่างกันมีจุดมุ่งหมายเพื่อส่งเสริมการใคร่ครวญและการปลดปล่อยจากความทุกข์ทางโลก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความซับซ้อนและความละเอียดอ่อนของการใช้ดนตรีในบริบททางศาสนาและจิตวิญญาณ

ลยะ (ความช้า-เร็วของจังหวะ) ในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย จึงทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่ซับซ้อนในการผลิตสร้างภาพตัวแทนของความสงบและสมาธิ มัธยมะลยะด้วยจังหวะปานกลางสื่อถึงความสงบราบเรียบ ความต่อเนื่อง และการเอื้ออำนวยต่อสมาธิ ในขณะที่ ทรุตะลยะด้วยจังหวะเร็วสื่อถึง การเคลื่อนไหว การปลดปล่อยอารมณ์ การใช้จังหวะเดียวและสองจังหวะ รวมถึงการเปลี่ยนแปลงความเร็ว ล้วนเป็นกลยุทธ์ทางดนตรีที่ชาญ

ฉลาด ในการนำเสนอแนวคิด สร้างประสบการณ์ และหล่อหลอมความรู้สึกเกี่ยวกับความสงบและสมาธิในบริบททางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

3. ตาละ (Taal) หรือรูปแบบจังหวะกลองในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ไม่ได้เป็นเพียงแค่โครงสร้างจังหวะที่ใช้ในการกำกับดนตรีเท่านั้น หากแต่ทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่สำคัญยิ่งในการสื่อความหมายและสร้างภาพตัวแทนของความง่าย ความคุ้นเคยและการมีส่วนร่วม ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ส่งเสริมความสงบและสมาธิในการสรรเสริญพระเจ้า ดังที่ ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 กรกฎาคม) นักดนตรีของสมาคมคีตาอาศรม ได้ให้สัมภาษณ์ถึงตาละในการบรรเลงภชันกีรตันว่า

“ที่นี่ใช้เคอละวาตาละเป็นส่วนใหญ่ เพราะเล่นง่าย ฟังง่าย มี 8 บีท และก็มีดาดราตาละด้วย มี 6 บีท ส่วนใหญ่ใช้ 2 ตาละนี้แหละ เพราะเล่นง่าย ฟังง่าย ทั้งสองตาละนี้ ไปที่วัดไหนก็เจอ เพราะว่าสองตาละนี้มีเพลงเกี่ยวกับพระเจ้าเยอะด้วย ภชันต้องง่าย ๆ ใครไม่รู้อะไรก็ร้องได้” (สัมภาษณ์)

จากคำสัมภาษณ์ของนักดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรม การเลือกใช้เกเฮรวาตาละ (Keherwa Taal) และดาดราตาละ (Dadra Taal) เป็นหลัก ไม่ได้เป็นเพียงแค่ความชอบส่วนบุคคลหรือความสะดวกในการบรรเลง หากแต่เป็นการตัดสินใจที่มีความหมายและเหตุผลเชิงวัฒนธรรมศาสนาและสุนทรียะรองรับอยู่ คำกล่าวของนักดนตรีที่ว่า “เล่นง่าย ฟังง่าย มีแปดบีท” “ดาดราตาละด้วย มี 6 บีท" "ไปที่วัดไหนก็เจอ" และ "ภชันต้องง่าย ๆ ใครไม่รู้อะไรก็ร้องได้" ล้วนเป็นรหัสสัญญะ ที่บ่งบอกถึงคุณลักษณะและบทบาทของรูปแบบจังหวะกลองในดนตรีภชัน กีรตัน

เกเฮรวาตาละ เป็นรูปแบบจังหวะที่มี 8 มาตรา (8 beats) และมีโครงสร้างที่เรียบง่าย โดยแบ่งเป็น 2 วิภาค วิภาคละ 4 จังหวะ (4-4) เกเฮรวาตาละเป็นตาละที่พื้นฐานและเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในดนตรีอินเดียหลากหลายประเภท ไม่จำกัดเฉพาะดนตรีภชัน กีรตันเท่านั้น ลักษณะเด่นของเกเฮรวาตาละในฐานะสัญญะ คือ ความง่ายในการรับฟังและการทำความเข้าใจโครงสร้างจังหวะที่ชัดเจนและเป็นระเบียบของเกเฮรวาตาละ ทำให้ง่ายต่อการรับฟังและทำความเข้าใจ สำหรับผู้ฟังทั่วไปจังหวะ 8 มาตราที่มีความสม่ำเสมอ สร้างความรู้สึกคุ้นเคย สบายหู และคาดเดาได้ ความง่ายในการรับฟังนี้ ช่วยลดภาระในการตีความทางดนตรี และเปิดโอกาสให้ผู้ฟังจดจ่อไปที่เนื้อหาทำนองและอารมณ์ของเพลงภชัน กีรตัน เกเฮรวาตาละจึงเป็นสัญญะที่สื่อถึงความเป็นมิตร ความเป็นกันเอง และการเปิดกว้างสำหรับผู้ฟังทุกระดับ

นอกจากนี้ เกเฮรวาตาละยังมีความง่ายในการเล่นและการเรียนรู้ เนื่องจากนักดนตรีผู้บรรเลงกลองดอลักไม่ได้เป็นนักดนตรีมืออาชีพ พราหมณ์ที่อยู่ในสมาคมฯเป็นผู้ฝึกฝนกันเอง โครงสร้างจังหวะที่ไม่ซับซ้อนของเกเฮรวาตาละ จึงทำให้ง่ายต่อการเรียนรู้และฝึกฝน ความง่ายในการเล่นนี้ ทำให้นักดนตรีสามารถมุ่งความสนใจไปที่การถ่ายทอดอารมณ์ และจิตวิญญาณของบทเพลง มากกว่าที่จะกังวลกับความซับซ้อนทางเทคนิคของจังหวะ นอกจากนี้ ความง่ายในการเล่นเกเฮรวาตาละ ยังเปิดโอกาสให้ผู้คนทั่วไปที่ไม่มีพื้นฐานทางดนตรีมาก่อนสามารถเข้าร่วมบรรเลงจังหวะด้วยเครื่องดนตรีอย่างง่าย เช่น คาร์ตัล ซึ่งส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนในพิธีกรรม

ดาดราตาละ เป็นรูปแบบจังหวะที่มี 6 มาตรา (6 beats) และมีโครงสร้างที่เรียบง่ายเช่นกัน โดยแบ่งเป็น 2 วิภาค วิภาคละ 3 จังหวะ (3-3) ดาดราตาละเป็นตาละที่นิยมใช้เพื่อสร้างความรู้สึกที่ กระฉับกระเฉง มีชีวิตชีวา และเคลื่อนไหว แม้ว่าจะเป็นจังหวะที่เรียบง่าย แต่ดาดราตาละก็มีความน่าสนใจในเชิงจังหวะ ความง่ายในการรับฟังควบคู่ไปกับความรู้สึกกระฉับกระเฉง ทำให้ดาดราตาละเป็นตาละที่ดึงดูดใจ และสร้างความเพลิดเพลินให้แก่ผู้ฟัง ดาดราตาละจึงเป็นสัญญะที่สื่อถึง ความรื่นรมย์ ความมีชีวิตชีวา และการเข้าถึงได้ง่าย

รูปแบบจังหวะกลอง (ตาละ) ในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยเฉพาะเกเฮรวาตาละและดาดราตาละ จึงทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่ซับซ้อนในการผลิตสร้างภาพตัวแทนของความง่าย ความคุ้นเคย และการมีส่วนร่วม ตาละทั้งสองนี้ ด้วยโครงสร้างจังหวะที่ไม่ซับซ้อน ความง่ายในการเล่นและการรับฟัง ความแพร่หลาย และความเชื่อมโยงกับประเพณีทางศาสนา จึงกลายเป็นเครื่องมือในการนำพาผู้คนไปสู่สภาวะแห่งความสงบและสมาธิ และเสริมสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณร่วมกัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

2.3.2 สัญญะแห่งการมีส่วนร่วมและจดจ่อ

การปรบมือ

การปรบมือในเพลงภชัน กีรตันทำหน้าที่เป็นสัญญะของการมีส่วนร่วม ความกระตือรือร้น และการจดจ่อ การปรบมือเป็นจังหวะ ช่วยกระตุ้นร่างกายและจิตใจให้ตื่นตัว แต่ในขณะเดียวกันก็ตรึงความสนใจไว้ที่จังหวะดนตรี ลดโอกาสที่จิตใจจะฟุ้งซ่านไปกับความคิดอื่น ๆ การปรบมือจึงเป็นสัญญะแห่งการควบคุมจิตใจให้อยู่กับปัจจุบัน ดังที่ซูเทพ ซูกูล (2568, 28 กุมภาพันธ์) ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการปรบมือในเพลงภชัน กีรตันในฐานะผู้เข้าร่วมพิธี สรุปได้ว่า

การเข้าร่วมสมาคมคีตาอาศรมและการรับฟังเพลงภชัน กีรตัน เป็นประสบการณ์ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกสบายใจ เพลงภชัน กีรตันมีลักษณะเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ที่มุ่งเน้นการสรรเสริญพระเจ้า ซึ่งแตกต่างจากเพลงทั่วไป การมีส่วนร่วมในการขับร้องและปรบมือตามจังหวะเพลงภชัน กีรตันเป็นกลไกในการป้องกันความคิดที่ไม่พึงประสงค์หรือไม่สบายใจ

ในสภาวะที่จิตใจอาจมีความว้าวุ่น ขาดสมาธิ หรือเกิดความคิดฟุ้งซ่าน การปฏิบัติกิจกรรมทางกายและวาจา เช่น การปรบมือและการขับร้องบทเพลงศักดิ์สิทธิ์ ควบคู่ไปกับการทำสมาธิโดยการหลับตานึกถึงพระเจ้า มีแนวโน้มที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงสภาวะจิตใจในเชิงบวก การรับฟังเพลงภชัน กีรตันจึงเปรียบเสมือนการนำพาจิตใจให้เข้าสู่สภาวะที่สงบและผ่อนคลาย หากปราศจากการมีส่วนร่วมอย่างแข็งขัน (การขับร้องและการปรบมือ) จิตใจอาจหวนกลับไปสู่การครุ่นคิดถึงเรื่องราวต่าง ๆ ในทางตรงกันข้าม การเข้าร่วมกิจกรรม ณ สมาคมฯ มีศักยภาพในการช่วยให้ผู้เข้าร่วมละทิ้งความกังวลทางโลกได้ชั่วขณะ พิธีกรรมโดยทั่วไปใช้เวลาประมาณ 2-3 ชั่วโมง ซึ่งถือเป็นช่วงเวลาที่อุทิศให้กับการเชื่อมโยงกับพระเจ้าและการทบทวนตนเอง

จากการสัมภาษณ์ การปรบมือในพิธีสัตสังฆ์เป็นกิจกรรมที่ทุกคนสามารถเข้าร่วมได้อย่างง่ายดาย ไม่ว่าจะมีพื้นฐานทางดนตรีหรือไม่ก็ตาม การปรบมือพร้อมเพรียงกันเป็นจังหวะสร้างความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวในหมู่ผู้ศรัทธาและแสดงความเคารพ การสรรเสริญแด่เทพเจ้า นอกจากนี้จังหวะการปรบมือที่หนักแน่นและต่อเนื่องยังเป็นการกระทำที่ต้องใช้สมาธิ ในการประสานการเคลื่อนไหวของมือทั้งสองข้างให้เข้ากับจังหวะเพลง การจดจ่ออยู่กับการเคลื่อนไหวร่างกาย และเสียงปรบมือช่วยดึงจิตใจออกจากความคิดฟุ้งซ่านและความกังวลในชีวิตประจำวัน การปรบมือจึงเป็นสัญญะแห่งการควบคุมจิตใจให้อยู่กับปัจจุบันชั่วขณะ

การหลับตานึกถึงพระเจ้า ในขณะฟังเพลงภชัน กีรตันเป็นการกระตุ้นให้เกิดจินตภาพและมโนภาพเกี่ยวกับพระเจ้า เทพเจ้า หรือสัญลักษณ์ทางศาสนา ภาพในจินตนาการเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นสัญญะของความเชื่อ ศรัทธา และความเคารพ การนึกถึงพระเจ้า เป็นการสร้างความเชื่อมโยงทางจิตวิญญาณและยึดเหนี่ยวจิตใจไว้กับเป้าหมายทางศาสนา ช่วยให้จิตใจหลุดพ้นจากความวุ่นวายทางโลก และเข้าสู่สภาวะแห่งความสงบ

การขับร้อง

การขับร้องเพลงภชัน กีรตัน โดยเฉพาะบทมนตราที่มีความหมายศักดิ์สิทธิ์ ทำหน้าที่เป็นสัญญะของการแสดงออกทางศรัทธา การเปล่งวาจาอันเป็นมงคล และการรวมพลังการเปล่งเสียงร้อง โดยเฉพาะเมื่อร้องซ้ำ ๆ เป็นจังหวะ ช่วยตรึงความสนใจไว้ที่เนื้อเพลง และความหมายของมนตราลดโอกาสที่จิตใจจะฟุ้งซ่านไปกับความคิดอื่น ๆ การขับร้องจึงเป็นสัญญะแห่งการจดจ่ออยู่กับพระเจ้าและการแสดงความภักดี ดังเช่นเพลงหเร ราม หเร กฤษณะ โดยมีเนื้อร้องสั้น ๆ ว่า

หเร ราม หเร ราม	ราม ราม หเร หเร
หเร กฤษณะ หเร กฤษณะ	กฤษณะ กฤษณะ หเร หเร

จากเนื้อร้องข้างต้น สังเกตได้ว่าเป็นบทมนตราที่ เรียบง่าย เข้าใจง่าย และเข้าถึงง่าย เนื้อร้องวนซ้ำเพียงพระนามของพระราม (Rama) และพระกฤษณะ (Krishna) ซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ได้รับความเคารพสูงสุดในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ทำให้เพลงนี้ร้องตามได้ง่ายและเข้าถึงได้ง่าย การวนซ้ำพระนามของพระรามและพระกฤษณะ ไม่ได้เป็นเพียงแค่เทคนิคทางดนตรี หากแต่เป็นหัวใจสำคัญของบทมนตรา การเปล่งพระนามของเทพเจ้าซ้ำ ๆ เชื่อกันว่ามีพลังในการนำมาซึ่งสิริมงคล ความเชื่อที่ว่าการท่องมนตรานี้อย่างน้อย 11 ครั้ง จะนำมาซึ่งความเจริญและปราศจากอุปสรรค สะท้อนถึงพลังศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อกันว่าอยู่ในเสียงและคำของมนตรา

ดังนั้น การขับร้องในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยเฉพาะการขับร้องบทมนตราที่มีความหมายศักดิ์สิทธิ์ ทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่ทรงพลังในการผลิตสร้างภาพตัวแทนของการแสดงออกทางศรัทธาและการเปล่งวาจาอันเป็นมงคล การขับร้องด้วยลักษณะของการเป็นการถวายบูชา ศรัทธา และการตรึงความสนใจ จึงกลายเป็นเครื่องมือในการนำพาผู้คนไปสู่ประสบการณ์ทางจิตวิญญาณที่เปี่ยมด้วยความหมายและสัมผัสได้ถึงความสงบในบริบทของพิธีสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

2.3.3 สัญญะแห่งความศักดิ์สิทธิ์และพลังทางจิตวิญญาณ

เนื้อเพลง

ในดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทมนตราและบทสวดสรรเสริญ ทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะในการสื่อความหมายและสร้างภาพตัวแทนของความศักดิ์สิทธิ์และพลังทางจิตวิญญาณ เนื้อเพลงเหล่านี้เป็นสื่อกลางที่เชื่อมโยงผู้ปฏิบัติบูชาเข้ากับศาสนา ศีลธรรม และสภาวะทางจิตใจที่เป็นเป้าหมายของการปฏิบัติธรรม ความสำคัญของเนื้อเพลงที่เป็นมนตรา ราจีฟ ทริปาตี (2566, 28 กรกฎาคม) นักดนตรีของสมาคมคีตาอาศรม ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ดังนี้

“ในวงภชัน กีรตันทุกอย่างสำคัญหมดนะ ถ้าอันไหนขาดไปก็เล่นได้ แต่ไม่ 100% ภชันก็คือส่งจิตใจไปหาพระเจ้า ถ้ายิ่งมีเครื่องดนตรียิ่งเยอะ คนเขาก็อินเข้าไปถึงพระเจ้าได้ดีกว่า จริง ๆ ในวง เนื้อร้องสำคัญกว่าดนตรี คือ ถ้าคนพูดไม่เป็น ร้องไม่เป็น ก็ไม่เข้าใจ แล้วก็ผิดด้วย เพราะสวดมนตราผิดไม่ได้ มนตราต้องต้องพูดทุกอย่างเป๊ะ ๆ ถ้าพูดมนตราผิด ร้องมนตราผิดจะบาป” (สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ของนักดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ปรากฏทัศนะที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับการสร้างภาพตัวแทนในดนตรีภชัน กีรตัน โดยนักดนตรีได้เน้นย้ำถึงความสำคัญของทุกองค์ประกอบในการบรรเลงดนตรีภชัน พร้อมทั้งชี้ให้เห็นถึงบทบาทที่โดดเด่นของเนื้อร้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทมนตรา ในการนำพาจิตใจของผู้ฟังไปสู่ประสบการณ์ทางจิตวิญญาณและการเชื่อมโยงกับพระเจ้า นักดนตรีเริ่มต้นด้วยการกล่าวว่า "ทุกอย่างสำคัญหมดนะ ถ้าอันไหนขาดไปก็เล่นได้ แต่มันไม่ 100%" ประโยคนี้สะท้อนให้เห็นถึงทัศนะองค์รวมในการมองดนตรีภชัน กีรตัน โดยนักดนตรีตระหนักดีว่าทุกองค์ประกอบของดนตรีไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรี ทำนอง จังหวะ และเนื้อร้องล้วนมีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ประสบการณ์ทางดนตรีที่สมบูรณ์

แม้จะยอมรับความสำคัญของทุกองค์ประกอบ นักดนตรีก็ชี้ให้เห็นถึงบทบาทที่โดดเด่นของเนื้อร้อง โดยกล่าวว่า "จริง ๆ ในวง เนื้อร้องสำคัญกว่าดนตรี" ประโยคนี้เป็นการเน้นย้ำลำดับความสำคัญและบทบาทนำของเนื้อร้องในดนตรีภชัน กีรตันโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของการสื่อความหมายและนำทางจิตวิญญาณ นักดนตรียังอธิบายต่อว่า “สวดมนตราพูดผิดไม่ได้ มนตราต้องพูดทุกอย่างเป๊ะ ๆ ถ้าพูดมนตราผิด ร้องมนตราผิดมันบาป” ประโยคนี้เน้นย้ำถึงความศักดิ์สิทธิ์และความละเอียดอ่อนของบทมนตราในฐานะสัญญะทางภาษา การออกเสียง การเปล่ง

วาจา และการถ่ายทอดเนื้อหาของบทมนตราต้องถูกต้องและแม่นยำ ความผิดพลาดในการเปล่งมนตราไม่ได้เป็นเพียงแค่ความผิดพลาดทางภาษา หากแต่เป็นการละเมิดต่อความศักดิ์สิทธิ์ และอาจนำมาซึ่งผลเสียทางจิตวิญญาณ “มันบาป” บทมนตราจึงเป็นสัญญะของพลังแห่งภาษาศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องได้รับการเคารพ รักษา และถ่ายทอดอย่างถูกต้องและระมัดระวัง

เมื่อองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีภชัน กีรตัน ทั้งดนตรี การกระทำ บทมนตรา และการนึกถึงพระเจ้า ทำงานประสานสอดคล้องกัน จึงก่อให้เกิดระบบสัญญะในการผลิตสร้างความหมายเกี่ยวกับความสงบ สมาธิ และการเข้าถึงพระเจ้า ดนตรีภชัน กีรตันไม่ได้เพียงแค่บรรเลงเสียงเพลง หากแต่เป็นการนำเสนอแนวคิด (Concepts) เช่น ความสงบ สมาธิ ศรัทธา และพระเจ้าผ่านระบบสัญญะ (Sign Systems) ที่หลากหลายและซับซ้อน

ตามทฤษฎี Representation ของสจ๊วร์ต ฮอลล์ ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สามารถเข้าใจได้ว่าเป็นระบบสัญญะที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรม เพื่อผลิตสร้างความหมายเกี่ยวกับความสงบ สมาธิ และการเข้าถึงพระเจ้า องค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีภชันกีรตันทั้งดนตรี การกระทำ บทมนตรา และการนึกถึงพระเจ้า ล้วนทำหน้าที่เป็นสัญญะที่ทำงานประสานสอดคล้องกันในการนำเสนอแนวคิดและสร้างประสบการณ์ที่นำพาผู้ฟังไปสู่สภาวะแห่งความสงบ สมาธิ และการเชื่อมโยงทางจิตวิญญาณ ดนตรีภชัน กีรตันจึงเป็นระบบสัญญะที่ผลิตสร้างความหมายและภาพตัวแทนของความสงบ สมาธิ และศรัทธาในบริบททางวัฒนธรรมและศาสนาของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยอย่างลึกซึ้ง

2.4 ดนตรีภชัน กีรตันและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ดนตรีภชัน กีรตันในฐานะที่เป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เป็นระบบสัญญะที่ซับซ้อนและลึกซึ้ง ซึ่งทำหน้าที่ในการสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ หล่อหลอมความเชื่อ และเสริมสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้แก่ผู้ปฏิบัติบูชา เมื่อพิจารณาผ่านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ พบว่าดนตรีภชัน กีรตันเป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสุนทรียะหลากหลายมิติ ตั้งแต่ความงามทางรูปแบบ พลังแห่งอารมณ์ ไปจนถึงการส่องสว่างทางปัญญา การศึกษาดนตรีภชัน กีรตันภายใต้กรอบทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ จึงเป็นการเปิดมุมมองใหม่ในการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ศาสนา และประสบการณ์ของมนุษย์ในบริบททางวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง

พิชิต ชัยเสรี (2568, 3 มีนาคม) ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญ 3 ประการ ซึ่งสามารถประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์และทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางดนตรีได้อย่างลึกซึ้ง โดยทฤษฎีเหล่านี้ประกอบด้วย ทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation) ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ (Impression) และทฤษฎีอำนาจพิเศษแห่งศิลปะ (Effect) ซึ่งแต่ละทฤษฎีนำเสนอมุมมองที่แตกต่างกันในการพิจารณาธรรมชาติและคุณค่าของศิลปะดนตรี สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation Theory)

ทฤษฎีการเลียนแบบ มีรากศัพท์มาจากคำว่า "imitate" ซึ่งหมายถึง การจำลองหรือการทำให้คล้ายคลึงกับบางสิ่งบางอย่าง ในบริบททางศิลปะ ทฤษฎีนี้เสนอว่า ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานโดยมีเจตนาที่จะเลียนแบบแบบอย่าง (model) ที่รับรู้ผ่านประสาทสัมผัส ไม่ว่าจะเป็นทางตา (สำหรับศิลปะทัศนศิลป์) หรือทางหู (สำหรับศิลปะดนตรี) ศิลปินจะพยายามนำเสนอ (represent) หรือสร้างสรรค์สิ่งที่ตนรับรู้นั้นใหม่ (re-present) ให้ใกล้เคียงกับแบบอย่างเดิมมากที่สุด โดยไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพียงแค่การทำคัดลอก (copy) อย่างไรก็ตาม หลักการสำคัญทางสุนทรียศาสตร์ในทฤษฎีนี้คือ การให้ความสำคัญกับการรับรู้ของศิลปินต่อแบบอย่างนั้น ๆ ทั้งในเชิงการมองเห็นและการได้ยิน และความพยายามในการถ่ายทอดความรับรู้นั้นออกมาในรูปแบบของงานศิลปะ

2. ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ (Impression/Expression Theory)

ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ มุ่งเน้นไปที่เจตจำนงของศิลปินในการนำเสนอผลงานเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ตนปรารถนา ศิลปินจะสร้างสรรค์ผลงานโดยมีเป้าหมายที่จะสื่อสารอารมณ์เฉพาะอย่างไปยังผู้รับชมหรือผู้ฟัง ตัวอย่างเช่น บทเพลง “พญาโศก” มีจุดประสงค์เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์แห่งความโศกเศร้า หลักการสำคัญของทฤษฎีนี้คือ การที่ศิลปินจะสังเกตและจำลองลักษณะท่าทางหรือพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์นั้น ๆ มาบรรจุไว้ในผลงาน ตัวอย่างเช่น ในบริบทของดนตรี การแสดงออกถึงความเศร้าอาจกระทำผ่านจังหวะที่ช้า อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีนี้ไม่ได้ให้ความสำคัญกับปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้รับชมหรือผู้ฟัง แต่เน้นย้ำว่าศิลปินมีหน้าที่นำเสนอผลงานที่แสดงออกถึงอารมณ์นั้น ๆ อย่างชัดเจน ดังนั้น แม้ว่าผู้รับชมหรือผู้ฟังจะไม่รู้สึกเศร้าเมื่อได้สัมผัสกับบทเพลง “พญาโศก” แต่คุณลักษณะ (texture) ของบทเพลงนั้นยังคงสื่อถึงอารมณ์แห่งความโศกเศร้าอยู่

3. ทฤษฎีผลกระทบ (Effect Theory)

ทฤษฎีผลกระทบให้ความสำคัญกับอำนาจพิเศษของศิลปะในการก่อให้เกิดผลลัพธ์บางประการต่อผู้รับชมหรือผู้ฟัง ทฤษฎีนี้เชื่อว่า ศิลปะมีพลังอำนาจในตัวมันเอง ซึ่งสามารถกระตุ้น เร้าใจ ดึงดูด และสร้างความรู้สึกสำเริง (delight) ในจิตใจของผู้เสพได้ โดยไม่ได้จำกัดอยู่เพียงความรู้สึกพึงพอใจ (pleasure) หรือความสุข (happiness) ทฤษฎีนี้จึงไม่ได้มุ่งเน้นไปที่เนื้อหาหรือลักษณะของผลงานศิลปะมากนัก หากแต่พิจารณาที่ผลลัพธ์สุดท้ายที่เกิดขึ้นกับผู้เสพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของระดับความกระทบที่แบ่งออกเป็นสามระดับ ได้แก่

3.1 คุณค่าเชิงรูปแบบ (Formal Value) เป็นผลกระทบที่เกิดจากโครงสร้างและรูปแบบของผลงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นงานประติมากรรม จิตรกรรม หรือดนตรี โครงสร้างที่ได้รับการจัดวางอย่างเหมาะสมสามารถก่อให้เกิดความรู้สึกสำเริง (delight) ได้ ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติพื้นฐานที่จำเป็นสำหรับงานศิลปะ

3.2 คุณค่าเชิงจิตวิทยา (Psychological Value) เป็นผลกระทบที่ลึกลงไปในระดับจิตใจ ก่อให้เกิดความสะเทือนใจทางอารมณ์ (emotional) ตัวอย่างเช่น การชมภาพสงครามวอเตอร์ลู (Waterloo) ในเบื้องต้นอาจก่อให้เกิดความรู้สึกชื่นชมในองค์ประกอบทางศิลปะ แต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียด อาจนำไปสู่ความรู้สึกสะเทือนใจต่อความสูญเสียและความรุนแรง อย่างไรก็ตาม ผลกระทบในระดับนี้เป็นเรื่องส่วนบุคคล (subjective) ซึ่งอาจแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคลที่เสพงานศิลปะชิ้นเดียวกัน

3.3 คุณค่าเชิงปรัชญา (Philosophical Value): เป็นคุณค่าในระดับสูงสุด ซึ่งศิลปะสามารถมอบการส่องสว่างทางปัญญา (imaginative illumination) ผ่านจินตนาการ ตัวอย่างเช่น การชมภาพคลื่นยักษ์นอกฝั่งคะนะงะวะ (The Great Wave off Kanagawa) ในระดับที่สองอาจก่อให้เกิดความรู้สึกหวาดกลัว แต่สำหรับผู้ที่มีพื้นฐานทางปรัชญา อาจตีความภาพดังกล่าวในเชิงปรัชญา เช่น การมองเห็นถึงความเพียรพยายามในการเอาชนะอุปสรรค

ภาพประกอบ 66 ภาพคลื่นยักษ์นอกฝั่งคะนะงะวะ (The Great Wave off Kanagawa)

ที่มา : https://th.wikipedia.org (สืบค้นวันที่ 17 มีนาคม 2567)

โดยสรุป ทฤษฎีทั้งสามนี้ นำเสนอแนวทางการพิจารณาและทำความเข้าใจศิลปะในมุมมองที่แตกต่างกัน โดยทฤษฎีการเลียนแบบเน้นที่ความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับแบบอย่าง ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์มุ่งเน้นไปที่เจตจำนงของศิลปินในการสื่อสารอารมณ์ และทฤษฎีผลกระทบให้ความสำคัญกับอำนาจและผลลัพธ์ที่ศิลปะมีต่อผู้เสพ

จากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้นำเสนอทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญ 3 ทฤษฎี ซึ่งเป็นกรอบแนวคิดที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการวิจัยเรื่องดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นของดนตรีภชัน กีรตัน ทฤษฎีทั้งสามนี้ประกอบด้วยทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation) ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ (Impression) และทฤษฎีอำนาจพิเศษของศิลปะ (Effect) ซึ่งแต่ละทฤษฎีมีมุมมองที่แตกต่างกันต่อธรรมชาติและคุณค่าของดนตรี ดังนี้

2.4.1 ทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation) และดนตรีภชัน กีรตัน

ในบริบทของดนตรีภชัน กีรตัน ทฤษฎีการเลียนแบบ สะท้อนผ่านการที่นักดนตรีพยายามสร้างสรรค์ทำนอง จังหวะ หรือรูปแบบการบรรเลงที่เลียนแบบหรือจำลองสภาวะทางจิตวิญญาณ เช่น ความสงบ ความศรัทธา ความสนุก หรือการนำจิตใจให้ใกล้ชิดพระเจ้า ที่พวกเขารับรู้หรือสัมผัสได้จากประสบการณ์ทางดนตรีหรือศาสนาจากขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิม

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีนี้เน้นย้ำที่ตัวงานศิลปะเป็นสำคัญ โดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับปฏิกิริยาหรือความรู้สึกของผู้รับสาร ผู้ที่รับฟังดนตรีภชัน กีรตันจะรู้สึกอย่างไรเมื่อได้ฟังเพลงนั้น ไม่ใช่ประเด็นสำคัญของทฤษฎีนี้ ในบริบทของดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม ดนตรีภชัน กีรตันเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมดั้งเดิมจากอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบทำนอง ราคะ ตาละ ลยะ เนื้อร้องมนตราและเนื้อหาของเพลงภชัน กีรตัน ล้วนมีรากฐานมาจากประเพณีดนตรีและศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูในประเทศอินเดีย การบรรเลงดนตรีภชัน ณ สมาคมคีตาอาศรมจึงเป็นการเลียนแบบและสืบทอดรูปแบบทางดนตรีและวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมา

อย่างไรก็ตาม การเลียนแบบในบริบทนี้ไม่ใช่การทำซ้ำอย่างตายตัว หากแต่เป็นการนำเสนอใหม่ในบริบทของสังคมไทย ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม มีการปรับเปลี่ยนหรือผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีบางประการให้เข้ากับบริบทของวัฒนธรรม ณ สมาคมคีตาอาศรมและสังคมของผู้คนอินเดียอุตตรประเทศที่อยู่ในประเทศไทย การเลียนแบบในที่นี้จึงเป็นการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ยังคงรักษาแก่นแท้ของประเพณีดั้งเดิมไว้ แต่ในขณะเดียวกันก็ปรับตัวให้เข้ากับบริบทใหม่

2.4.2 ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ (Impression) และดนตรีภชัน กีรตัน

ดนตรีภชัน กีรตัน ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ อธิบายได้ว่า นักดนตรีพยายามสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อสำแดงอารมณ์ ที่สอดคล้องกับสภาวะทางจิตวิญญาณ หรือความรู้สึกทางศาสนา เช่น การสร้างเพลงที่สำแดงความสงบ ความอ่อนน้อม หรือความศรัทธา โดยใช้ลักษณะทางดนตรีต่าง ๆ เช่น ทำนองที่เรียบง่าย จังหวะที่สม่ำเสมอ หรือเครื่องดนตรีที่ให้เสียงนุ่มนวล

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม สามารถเข้าใจได้ในบริบทของทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ นักดนตรีและผู้ขับร้องเพลงภชัน กีรตัน ไม่ได้เพียงแค่บรรเลงบทเพลงตามรูปแบบประเพณีเท่านั้น หากแต่พวกเขาถ่ายทอดอารมณ์และสภาวะทางจิตวิญญาณที่สอดคล้องกับเนื้อหาของบทเพลง อารมณ์ที่มักปรากฏในดนตรีภชัน กีรตัน ได้แก่ ความศรัทธา ความสงบ และความอ่อนน้อมถ่อมตน การบรรเลงดนตรีภชัน กีรตันจึงเป็นการสำแดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกทางศาสนาที่ศิลปินต้องการสื่อสารไปยังผู้ฟังผ่านทำนองที่สื่อถึงความสงบ ความต่อเนื่อง และความผ่อนคลาย ช่วยลดความกระวนกระวายในจิตใจและนำพาผู้ฟังเข้าสู่สภาวะที่สงบ มัธยมะลยะด้วยจังหวะปานกลางสื่อถึงความสงบราบเรียบ ความต่อเนื่อง และการเอื้ออำนวยต่อสมาธิ ทรุตะลยะด้วยจังหวะเร็วสื่อถึงการเคลื่อนไหว การปลดปล่อยอารมณ์ และตาละที่มีโครงสร้าง

จังหวะไม่ซับซ้อน ง่ายในการเล่นและการรับฟัง จึงเชื่อมโยงกับประเพณีทางศาสนา จึงกลายเป็นเครื่องมือในการนำพาผู้คนไปสู่สภาวะแห่งความสงบและสมาธิ

2.4.3 ทฤษฎีผลกระทบ (Effect) และดนตรีภชัน กีรตัน

ดนตรีภชัน กีรตัน ทฤษฎีผลกระทบ (Effect) ชี้ให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตันมีอำนาจพิเศษในการสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณให้แก่ผู้ฟัง ไม่ว่าจะเป็นความรู้สึกสำเริง (Delight) จากโครงสร้างทางดนตรี (Formal value) ความสะเทือนใจและความปีติยินดี (Psychological value) หรือการส่องสว่างทางปัญญา และความเข้าใจในหลักธรรม (Philosophical value) การวิเคราะห์ดนตรีภชัน กีรตันภายใต้ทฤษฎีผลกระทบ จะมุ่งเน้นการสำรวจผลกระทบที่ดนตรีมีต่อผู้ฟังและพิจารณาว่าดนตรีสามารถนำพาผู้ฟังไปสู่สภาวะทางจิตวิญญาณที่พึงปรารถนาได้อย่างไร ในบริบทของดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรม ทฤษฎีผลกระทบสามารถอธิบายได้อย่างชัดเจน ดังนี้

1. คุณค่าเชิงรูปแบบ (Formal Value)

ดนตรีภชัน กีรตัน มีคุณค่าเชิงรูปแบบปรากฏผ่านโครงสร้างทางดนตรีที่ได้รับการจัดเรียงอย่างลงตัว เช่น การใช้ราคะ การดำเนินทำนองเพลงที่มีความไพเราะและกลมกลืน การใช้ตาละที่มีระบบจังหวะที่ชัดเจน และการประสานกันขององค์ประกอบทางดนตรีเหล่านี้ สามารถสร้างความรู้สึกพึงพอใจในเชิงสุนทรียะ (Delight) ให้แก่ผู้ฟังได้ และความกลมกลืนของดนตรีเองก็สามารถก่อให้เกิดความรู้สึกที่ดีได้

2. คุณค่าเชิงจิตวิทยาหรือคุณค่าเชิงอารมณ์ (Psychological Value)

ดนตรีภชัน กีรตันสามารถกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกที่ลึกซึ้งในจิตใจของผู้ฟังได้ ที่สมาคมคีตาอาศรม การบรรเลงและการขับร้องเพลงสรรเสริญเทพเจ้าต่าง ๆ มักนำมาซึ่งความรู้สึกสงบ ความศรัทธา และความรู้สึกเชื่อมโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บรรยากาศของการปฏิบัติร่วมกัน การได้ยินเสียงดนตรีและเสียงร้องของผู้คนที่มีความเชื่อเดียวกัน ยิ่งช่วยเสริมสร้างและขยายผลกระทบทางอารมณ์เหล่านี้ให้เข้มข้นยิ่งขึ้น ประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ได้รับจึงเป็นสิ่งที่ลึกซึ้งกว่าเพียงแค่ความพึงพอใจในรูปแบบของดนตรี

3. คุณค่าเชิงปรัชญา หรือคุณค่าเชิงส่องสว่างทางปัญญา (Philosophical Value)

ในระดับสูงสุด ดนตรีภชัน กีรตันสามารถนำพาผู้ฟังไปสู่การตระหนักรู้ในเชิงปรัชญาหรือการได้รับความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง (Insight) ทางจิตวิญญาณ เนื้อหาของบทเพลง ซึ่งมักเป็นบทสวดมนตร์ หรือเรื่องราวที่เกี่ยวกับคุณธรรมและปัญญาของเทพเจ้าต่าง ๆ สามารถกระตุ้นให้เกิดความเข้าใจในหลักธรรมคำสอนของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู สำหรับผู้ที่มีพื้นฐานความรู้ทางปรัชญาหรือจิตวิญญาณ การฟังดนตรีภชัน กีรตันในบรรยากาศที่ศักดิ์สิทธิ์ของสมาคมฯ อาจนำไปสู่การใคร่ครวญถึงความหมายของชีวิต สัจธรรม หรือคุณค่าทางจิตวิญญาณที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ซึ่งถือเป็นคุณค่าในระดับที่สูงที่สุดตามทฤษฎีผลกระทบ

จากการศึกษาวิจัยในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย โดยมีสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นพื้นที่ศึกษาหลัก หัวใจสำคัญของการสืบทอดและแสดงออกอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนี้คือ ดนตรีดนตรีภชัน กีรตัน ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการหล่อหลอม ค่านิยม ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม การแต่งกาย และวิถีชีวิตของชุมชนชาวอินเดีย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของ คนอินเดียรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรม ถูกสร้างขึ้นจากองค์ประกอบหลากหลายมิติหลอมรวมเป็นความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน สมาคมคีตาอาศรมทำหน้าที่เป็นศูนย์รวมที่ชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศได้มาร่วมกิจกรรมทางวัฒนธรรม เฉลิมฉลองเทศกาล เรียนรู้ดนตรี แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ ส่งผลให้เกิดการสืบทอดวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น และรักษาเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นในสังคมไทย ดนตรีในบริบทนี้จึงเป็นสื่อกลางที่ขับเคลื่อนและแสดงออกถึงอัตลักษณ์ร่วมกัน ผ่านพิธีกรรมและประเพณีต่าง ๆ ของสมาคม

ค่านิยมและความเชื่อเป็นรากฐานสำคัญของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ณ สมาคมคีตาอาศรม การเคารพผู้สูงอายุ ศาสนา และจิตวิญญาณเป็นค่านิยมหลักที่สืบทอดและธำรงรักษาไว้ การแสดงออกถึงความเคารพผู้สูงอายุ เช่น การสัมผัสเท้าและการอัษฎางค์ เป็นสัญญะที่แสดงออกถึงค่านิยมและความเชื่อที่ฝังรากลึกในวัฒนธรรมอินเดีย

ประเพณีและพิธีกรรม ณ สมาคมคีตาอาศรม เป็นเวทีหลักในการแสดงออกและสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม พิธีสัตสังฆ์ซึ่งจัดขึ้นเป็นประจำทุกวันเสาร์ เป็นศูนย์รวมจิตใจของชุมชน ดนตรีภชัน กีรตันเป็นองค์ประกอบสำคัญของพิธีสัตสังฆ์ ทำหน้าที่สร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ นำ

ผู้คนเข้าสู่สภาวะแห่งภักติ และเชื่อมโยงพวกเขาเข้าด้วยกัน การสวดมนตร์และบูชาเทพเจ้า การฟังโอวาทของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ และพิธีอารตีล้วนเป็นพิธีกรรมที่มีดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญ ดนตรีในพิธีกรรมเหล่านี้จึงเป็นพลังขับเคลื่อนที่สร้างและหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและศาสนาของชุมชน

การแต่งกาย ณ สมาคมคีตาอาศรม ก็เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่สะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ชุดโดทีกูรตะ ชุดซาลวาร์ กูรตะ ชุดซาลวาร์ กะมีซ และชุดสาหรีล้วนเป็นเครื่องแต่งกายที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ สะท้อนถึงบทบาททางสังคม สถานะ และประเพณีปฏิบัติ

พิธีปริติโภช ประสาท หรือการรับประทานอาหารมังสวิรัติร่วมกันหลังพิธีสัตสังฆ์เป็นอีกหนึ่งเอกลักษณ์ของสมาคมคีตาอาศรม อาหารอินเดียมังสวิรัติ พิธีกรรมการถวายอาหาร และบรรยากาศแห่งความศรัทธา ล้วนเป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ที่ถูกรักษาและสืบทอด

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เป็นระบบสัญญะที่ผลิตสร้างความหมายและภาพตัวแทนของความสงบ สมาธิ และศรัทธา องค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีภชัน กีรตัน ทั้งดนตรี การกระทำ บทมนตรา และการนึกถึงพระเจ้าล้วนทำหน้าที่เป็นสัญญะที่ทำงานประสานสอดคล้องกันในการนำเสนอแนวคิดและสร้างประสบการณ์ที่นำพาผู้ฟังไปสู่สภาวะแห่งความสงบ สมาธิ และการเชื่อมโยงทางจิตวิญญาณ ดนตรีภชัน กีรตันจึงเป็นมากกว่าเสียงเพลง แต่เป็นระบบสัญญะที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรมในบริบทเฉพาะของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสุนทรียะหลากหลายมิติทั้งความงามทางรูปแบบ พลังแห่งอารมณ์ และการส่องสว่างทางปัญญา การวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ทำให้เข้าใจว่าดนตรีภชัน กีรตัน ได้เลียนแบบประเพณีดั้งเดิมหรือสำแดงอารมณ์ทางศาสนา และยังมีอำนาจพิเศษในการสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณแก่ผู้ฟัง นำพาไปสู่ความสงบสมาธิและความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระเจ้า ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้เองที่หล่อหลอมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในสังคมไทย

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย และเพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรี ผู้วิจัยใช้พื้นที่สมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย เป็นพื้นที่รวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ โดยเริ่มต้นจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงเก็บข้อมูลภาคสนามผ่านการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมและหลากหลาย ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกและทฤษฎีดนตรีอินเดียในการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี ใช้ทฤษฎีอัตลักษณ์ เพื่อพิจารณาบริบทที่เชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน ผ่านความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและมีวัฒนธรรมร่วมกัน ใช้ทฤษฎีการสร้างภาพตัวแทนเพื่อวิเคราะห์การสร้างภาพตัวแทนของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านดนตรีภชัน กีรตัน ใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เพื่อให้เข้าใจถึงคุณค่าของดนตรีภชัน กีรตันที่นำพาผู้คนไปสู่ความสงบสมาธิและความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระเจ้า ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้เป็นเครื่องมือหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในสังคมไทย ผู้วิจัยสรุปผลโดยแบ่งหัวข้อในการสรุปผล ดังต่อไปนี้

สรุปผลการวิจัย

ตอนที่ 1 องค์ความรู้ทางดนตรีอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้แยกประเด็นออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1) ชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย 2) องค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย และ 3) บทเพลงในพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สรุปได้ดังนี้

1.1 ชุมชนคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

ผู้วิจัยขอสรุปโดยแบ่งออก 3 ข้อ ได้แก่ 1) การเข้ามาในประเทศไทยของคนอินเดียจากอุตตรประเทศ 2) สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

การเข้ามาของชาวอินเดียสู่ประเทศไทยมีประวัติศาสตร์ยาวนาน โดยปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีที่บ่งชี้ถึงอิทธิพลทางด้านการค้า ศาสนา และวัฒนธรรมตั้งแต่ยุคโบราณ เช่น

โบราณสถานเขาคาในจังหวัดนครศรีธรรมราช ที่มีร่องรอยของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 10-14 ในสมัยสุโขทัยและอยุธยา ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูยังคงมีความสำคัญและมีอิทธิพลต่อราชสำนักและพิธีกรรมต่าง ๆ

การอพยพครั้งใหญ่ของชาวอินเดีย รวมถึงผู้คนจากรัฐอุตตรประเทศ เกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญในช่วงศตวรรษที่ 19 และ 20 อันเป็นผลมาจากความผันผวนทางการเมืองและเศรษฐกิจภายใต้การปกครองของอังกฤษในอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัฐอุตตรประเทศซึ่งเป็นพื้นที่เกษตรกรรมหลัก นโยบายของอังกฤษส่งผลให้เกิดความยากจน การว่างงาน และความไม่เป็นธรรม ทำให้ชาวอุตตรประเทศจำนวนมากตัดสินใจอพยพเพื่อแสวงหาโอกาสที่ดีกว่าในต่างแดน

ประเทศไทยในขณะนั้นเป็นจุดหมายปลายทางที่น่าสนใจ ด้วยเหตุผลหลายประการ เช่น กรุงเทพฯเป็นศูนย์กลางการค้าที่สำคัญ มีโอกาสทางเศรษฐกิจหลากหลาย ประเทศไทยดำรงความเป็นเอกราช ทำให้คนอินเดียรู้สึกปลอดภัย นอกจากนี้ การประสบความสำเร็จของผู้อพยพรุ่นแรกยังเป็นแรงจูงใจให้ญาติพี่น้องเดินทางตามมา อีกทั้งความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอันยาวนานระหว่างไทยและอินเดียก็เป็นปัจจัยเสริมให้ชาวอินเดียรู้สึกคุ้นเคยและปรับตัวได้ง่าย

ชาวอุตตรประเทศที่อพยพมายังประเทศไทยส่วนใหญ่เดินทางจากเมืองโครัชปุร ผ่านเส้นทางเรือจากกัลกัตตาไปยังย่างกุ้ง ปีนัง และกรุงเทพฯ เมื่อตั้งถิ่นฐานแล้ว พวกเขาประกอบอาชีพหลากหลายตามความรู้ความสามารถและทุนทรัพย์ที่มี

แม้จะอพยพมาเป็นเวลานาน ชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศยังคงให้ความสำคัญกับการรักษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของตน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่านการแต่งงานภายในชุมชนตนเอง และการมีศาสนสถานเป็นศูนย์กลางสำคัญในการธำรงรักษาประเพณีและความเชื่อทางศาสนาฮินดู พวกเขาได้ร่วมกันก่อตั้งวัดฮินดูที่สำคัญในกรุงเทพฯ ได้แก่ วัดวิษณุ ยานนาวา (สมาคมฮินดูธรรมสภา) ซึ่งเป็นศูนย์รวมของผู้ที่นับถือศาสนาฮินดูแบบไวษณพนิกาย โดยเฉพาะผู้ที่ศรัทธาในพระราม วัดนี้ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2463 เนื่องจากจำนวนสมาชิกที่เพิ่มขึ้นและความแตกต่างทางธรรมเนียมปฏิบัติกับวัดแขกสีลม

อีกกลุ่มหนึ่งที่ศรัทธาในแนวทางของอารยสมาช ซึ่งเป็นขบวนการปฏิรูปศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ได้ร่วมกันก่อตั้งวัดอารยสมาชในปี พ.ศ. 2463 ต่อมาในปี พ.ศ. 2511 สมาคมคีตาอาศรม

แห่งประเทศไทยก็ได้รับการก่อตั้งขึ้นโดยผู้นำทางศาสนาจากรัฐอุตตรประเทศ เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับคัมภีร์ภควัทคีตา

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2511 โดยท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ซึ่งเป็นผู้นำทางศาสนาที่มีชื่อเสียงจากประเทศอินเดีย ร่วมกับชาวไทยและชาวอินเดียที่มีความรู้ความสามารถในยุคนั้น โดยมีนายธารินทร์ นิมมานเหมินทร์ เป็นประธานคนแรกของสมาคมฯ ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ มีภูมิหลังที่น่าสนใจ โดยเดิมชื่อฟาเตห์ ราจ ปุโรหิต เกิดในตระกูลพราหมณ์ผู้มีเกียรติในเมืองจ๊อดห์ปูร์ ประเทศอินเดีย ท่านเติบโตในสภาพแวดล้อมทางศาสนา แต่ในวัยหนุ่มกลับกลายเป็นนักปฏิวัติและนักต่อสู้เพื่ออิสรภาพของอินเดีย ท่านเข้าร่วมขบวนการเรียกร้องเอกราชอย่างแข็งขัน ต้องใช้ชีวิตหลบซ่อนและถูกจับกุมหลายครั้ง แต่ก็ยังคงยึดมั่นในหลักธรรมของคัมภีร์ภควัทคีตา

ก่อนที่จะอุทิศตนให้กับการเผยแผ่คัมภีร์ภควัทคีตา ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจเคยมีความเกี่ยวเนื่องกับมหาตมะ คานธี ผู้นำการต่อสู้เพื่ออิสรภาพด้วยสันติวิธี แม้ว่าเดิมทีท่านจะอยู่ในขบวนการของคานธี แต่ด้วยสถานการณ์บางอย่างทำให้ท่านต้องรับตำแหน่งผู้นำของกลุ่มที่ต้องการใช้แนวทางที่รุนแรงกว่า อย่างไรก็ตาม ภายหลังอินเดียได้รับเอกราช ท่านได้ตัดสินใจออกบวชและมุ่งมั่นเผยแผ่ภควัทคีตา โดยเน้นย้ำว่าคัมภีร์นี้ไม่ได้สอนให้แบ่งแยกศาสนา แต่เปิดโอกาสให้ทุกศาสนาเข้าถึงสัจธรรมในแนวทางของตน

เหตุการณ์สำคัญที่ส่งผลต่อการตัดสินใจออกบวชของท่านคือ การที่น้องชายประสบอุบัติเหตุและได้รับการรักษาจากโยคีผู้มีฤทธิ์ ทำให้ท่านเกิดความศรัทธาในพลังของจิตวิญญาณและละทิ้งชีวิตทางโลก ท่านได้ใช้เวลาถึง 20 ปีในการศึกษาและบำเพ็ญเพียรในเทือกเขาของรัฐราชสถาน ก่อนที่จะก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งแรกที่เมืองมถุรา ประเทศอินเดีย ในปี พ.ศ. 2510 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแผ่คำสอนของคัมภีร์ภควัทคีตาไปทั่วโลก

ในปี พ.ศ. 2510 ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้เดินทางมายังประเทศไทย โดยได้รับการอุปถัมภ์จาก ดร. เอ็ม.ซี. อกรรวาล และคุณราช ราณี อกรรวาล ซึ่งได้ให้ใช้บ้านพักเป็นสถานที่เทศนา การเทศน์ของท่านได้รับความสนใจอย่างรวดเร็วในหมู่ชาวอินเดียพลัดถิ่นและชาวไทย ทำให้เกิดการรวมกลุ่มฟังธรรมอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งมีการก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2511 โดยมีท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจเป็น

ประธานฝ่ายจิตวิญญาณ และ ดร.สุกิจ นิมมานเหมินท์ เป็นประธานฝ่ายฆราวาส สมาคมฯได้รับการสนับสนุนจากบุคคลสำคัญในหลากหลายวงการ รวมถึงสมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก สมาคมฯ ได้จัดกิจกรรมหลากหลาย รวมถึงการประชุมนานาชาติคีตาอาศรม ครั้งที่ 6 ที่กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2525 โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทรงเป็นประธาน

เมื่อมีศาสนิกชนเข้าร่วมกิจกรรมมากขึ้น ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจได้ขยายกิจกรรมให้มีความหลากหลาย และได้อัญเชิญเทวรูปมาประดิษฐานในคีตาอาศรม ต่อมาในปี พ.ศ. 2543 ท่านได้ถึงแก่มรณภาพ และอาจารย์ชัย ประกาศ มิชรา ได้ดำรงตำแหน่งเจ้าอาวาสสืบต่อ ในปี พ.ศ. 2549 สมาคมฯได้ซื้อที่ดินในซอยสุขุมวิท 50 และสร้างอาคารแห่งใหม่ ซึ่งเปิดทำการในปี พ.ศ. 2555 เพื่อรองรับจำนวนศาสนิกชนที่เพิ่มมากขึ้น สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยยังคงมุ่งมั่นในการสืบสานปณิธานของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ในการเผยแผ่คำสอนแห่งคัมภีร์ภควัทคีตาต่อไป

สภาพทั่วไป

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ตั้งอยู่ในซอยสุขุมวิท 50 เป็นอาคารปูน 3 ชั้น มีลักษณะเด่นคือหลังคาที่ออกแบบให้คล้ายกับเทือกเขาหิมาลัย บริเวณชั้น 1 เป็นพื้นที่จอดรถสำหรับผู้เข้าร่วมกิจกรรมทางศาสนาประจำสัปดาห์และเทศกาลสำคัญต่างๆ ทางเข้าอาคารมีทั้งบันไดและลิฟท์อำนวยความสะดวก บริเวณหน้าลิฟท์ได้รับการตกแต่งด้วยรูปภาพและป้ายต้อนรับต่างๆ สร้างบรรยากาศที่เป็นมิตรและแสดงถึงเอกลักษณ์ของสมาคมฯ มีป้ายภาษาอังกฤษ "JAI SHREE KRISHNA" ซึ่งเป็นคำทักทายที่นิยมในหมู่ชาวฮินดู หมายถึง "ชัยชนะแด่พระกฤษณะ" นอกจากนี้ยังมีรูปภาพพระกฤษณะถือธนูพร้อมคำภาษาฮินดี "ชัยศรีราม" สื่อถึงความเคารพต่อพระราม และรูปเครื่องดนตรีบันสุรี (ขลุ่ยของพระกฤษณะ) พร้อมคำภาษาฮินดี "ราเท ราเท" แสดงความศรัทธาต่อพระราธา บริเวณทางซ้ายมือมีชั้นวางรองเท้าสำหรับผู้ที่จะขึ้นอาคาร ซึ่งต้องถอดรองเท้าก่อนทุกครั้ง ใกล้กับที่วางรองเท้ามีบอร์ดประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่าง ๆ ของสมาคมฯ รวมถึงรายชื่อคณะกรรมการ

บริเวณผนังบันไดระหว่างชั้น 1 และชั้น 2 มีรูปภาพที่สื่อถึงเรื่องราวต่าง ๆ ของพระวิษณุและพระกฤษณะ เช่น ภาพพระวิษณุและพระแม่ลักษมี พระกฤษณะต้อนรับพราหมณ์สุดามา วิศว

รูปของพระกฤษณะ พระกฤษณะทรงสอนภควัทคีตาให้อรชุน ความรักของพระกฤษณะและพระแม่ราธา พระกฤษณะทรงมีเมตตาต่อผู้ศรัทธา และพระกฤษณะทรงขโมยเนย ชั้น 2 ประกอบด้วยห้องน้ำชายหญิงและห้องรับประทานอาหาร ซึ่งจะเปิดใช้งานเมื่อมีกิจกรรมทางศาสนา โดยเฉพาะในวันเสาร์หลังพิธีสัตสังฆ์ ผู้เข้าร่วมจะรับประทานอาหารมังสวิรัติร่วมกันที่เรียกว่า “ปริติโภช” ภายในห้องอาหารมีสิ่งอำนวยความสะดวก เช่น เครื่องปรับอากาศ พัดลม โต๊ะ เก้าอี้ และเทวรูปพระกฤษณะและพระแม่ราธา

ชั้น 3 แบ่งออกเป็น 3 ห้อง ได้แก่ ห้องเก็บของ ห้องเทวาลัยที่ประดิษฐานศิวลึงค์ และห้องโถงสัตสังฆ์หรือห้องทำพิธีกรรม ห้องเก็บของใช้สำหรับเก็บสิ่งของบริจาค อุปกรณ์ประกอบพิธี เทวรูป และหนังสือต่าง ๆ รวมถึงใช้เตรียมเชื้อไฟสำหรับพิธีอารตี ห้องเทวาลัยที่ประดิษฐานศิวลึงค์ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับศิวลึงค์วันละ 3 เวลา (เช้า กลางวัน เย็น) โดยมีการชโลมศิวลึงค์ด้วยนมสด เนย น้ำมันงา จุดธูป ถวายอาหาร และสวดมนตร์ ภายในห้องมีศิวลึงค์อยู่ตรงกลาง พร้อมที่นั่งสำหรับทำพิธี

ห้องโถงสัตสังฆ์หรือห้องทำพิธีกรรมบนชั้น 3 ถือเป็นหัวใจสำคัญของสมาคมฯ เป็นพื้นที่สำหรับสวดมนตร์ ทำสมาธิ และแลกเปลี่ยนความรู้เกี่ยวกับคัมภีร์ภควัทคีตา ห้องนี้ตกแต่งเรียบง่ายด้วยพรมสีแดง เก้าอี้ หน้าต่าง พัดลมเพดาน และเครื่องปรับอากาศ มีรูปปั้นของเทพเจ้าต่าง ๆ ได้แก่ พระกฤษณะและพระแม่ราธา พระแม่อุมาเทวี พระพุทธเจ้า หนุมาน และท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ

ภาษา

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยมีการใช้ภาษาที่หลากหลายในการดำเนินกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม โดยมีภาษาฮินดีเป็นภาษาหลักในการสอนและเทศนาเกี่ยวกับหลักธรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเปิดเทปบันทึกเสียงคำสอนของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ การใช้ภาษาฮินดีแสดงถึงความเคารพต่อครูบาอาจารย์และรากฐานทางจิตวิญญาณจากอินเดีย นอกจากนี้ภาษาสันสกฤตซึ่งเป็นภาษาโบราณและศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาฮินดู ถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น การสวดมนตร์และการกล่าวบทสรรเสริญ เพื่อเสริมสร้างความขลังและความเป็นสิริมงคล สำหรับการสื่อสารในชีวิตประจำวันและการปฏิสัมพันธ์ทั่วไปภายในสังคมไทย ภาษาไทยมีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยเป็นภาษาที่ใช้ติดต่อสื่อสารระหว่างสมาชิกชาวไทยและชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลานาน

พิธีกรรมทางศาสนา

สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยจัดพิธีกรรมทางศาสนาเป็นประจำ โดยมีพิธีหลักคือ “สัตสังฆ์” ซึ่งจัดขึ้นทุกวันเสาร์ เป็นการรวมตัวของผู้ศรัทธาเพื่อสวดมนตร์ บูชาเทพเจ้า และรับฟังคำชี้แนะของคัมภีร์ภควัทคีตาจากท่านปูจารี พิธีสัตสังฆ์ประกอบด้วยการบรรเลงสรรเสริญพระเจ้า หรือ ภชัน กีรตัน การสวดมนตร์หนุมาน การสวดมนตร์ภควัทคีตา การฟังโอวาทจากบันทึกเสียงของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ การตีความและประยุกต์ใช้โศลกจากภควัทคีตา พิธีอารตี การรับไฟศักดิ์สิทธิ์ การเจิมหน้าผาก การดื่มน้ำมนตร์ (ปัญจามฤต) และการรับประทานอาหารที่ถวายแด่พระกฤษณะร่วมกัน (ปริติโภช) นอกจากพิธีสัตสังฆ์ทุกสัปดาห์แล้ว สมาคมฯ ยังจัดพิธีพิเศษในวันพระจันทร์เต็มดวง (ปูรณิมา) ซึ่งจะมีการสวดคัมภีร์ภควัทคีตาทั้ง 18 บท

คัมภีร์ภควัทคีตา

คัมภีร์ภควัทคีตา (บทเพลงแห่งพระผู้เป็นเจ้า) เป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์หลักของศาสนาฮินดู โดยเฉพาะในพิธีสัตสังฆ์ของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย จะมีการสวดมนตร์ภควัทคีตาร่วมกัน และมีการอธิบายเนื้อหาวันละหนึ่งโศลกเพื่อเป็นแนวทางการดำเนินชีวิต คัมภีร์นี้มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 5,000 ปี เป็นบทสนทนาระหว่างพระอรชุนและพระกฤษณะในมหากาพย์มหาภารตะ ซึ่งพระกฤษณะได้ประทานคำแนะนำและปรัชญาอันลึกซึ้งเกี่ยวกับหน้าที่ การกระทำ และการเข้าถึงความหลุดพ้น คัมภีร์ภควัทคีตาประกอบด้วย 18 อัธยาย ครอบคลุมเนื้อหาตั้งแต่ความสับสนของอรชุนก่อนสงคราม ไปจนถึงการเปิดเผยพระรูปอันศักดิ์สิทธิ์ของพระกฤษณะ และความสำคัญของความภักดี ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ ผู้ก่อตั้งสมาคมฯ ได้ให้ความสำคัญอย่างยิ่งกับการเผยแผ่คำสอนในภควัทคีตา การศึกษาและปฏิบัติตามคำสอนในคัมภีร์นี้จึงเป็นหัวใจสำคัญของกิจกรรมทางศาสนาในสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

1.2 องค์ประกอบทางดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศ

ภชัน กีรตัน

ดนตรีมีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศทางจิตวิญญาณ โดยมีการบรรเลงและการขับร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้าที่เรียกว่า ภชัน กีรตัน เป็นประจำทุกวันและในพิธีกรรมต่าง ๆ ภชัน กีรตัน หมายถึงการบรรเลงและการขับร้องเพื่อสรรเสริญเทพ การบรรเลงภชัน กีรตันมีจุดประสงค์เพื่อเตรียมจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธีก่อนเริ่มกิจกรรมทางศาสนา ช่วยให้เกิดความสงบ ใกล้ชิดพระเจ้า

และบรรเทาความทุกข์ใจ โดยจะเริ่มด้วยเพลงบูชาพระพิฆเนศก่อน ตามด้วยเพลงสรรเสริญเทพเจ้าองค์อื่น ๆ การเลือกเพลงและทำนอง (ราคะ) มีความสำคัญเพื่อนำพาผู้เข้าร่วมพิธีให้เข้าถึงสภาวะทางจิตวิญญาณ ดนตรีจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างความสงบก่อนเริ่มพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ ที่สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

การบรรเลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีเครื่องดนตรีหลัก 3 ชนิด ได้แก่ 1) ฮาร์โมเนียม ก่อนการบรรเลงจะมีการตั้งค่าคัปเปลอร์เพื่อให้เสียงคู่ในอ็อกเทฟสูงขึ้นดังพร้อมกัน และเลือกเปิดหมุดควบคุมลมเพื่อให้ได้เสียงที่กังวานและมีมิติ 2) คาร์ตัล เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ทำจากโลหะลักษณะคล้ายฉาบขนาดเล็ก มีสองขนาดในหนึ่งคู่ ใช้ประกอบจังหวะในการบรรเลงภชัน กีรตัน โดยผู้ขับร้องส่วนใหญ่มักเป็นผู้บรรเลงคาร์ตัลด้วย วิธีการบรรเลงใช้มือทั้งสองข้างกระทบกันให้เกิดเสียงต่าง ๆ ได้แก่ เด เน และทัก มีรูปแบบการบรรเลงทั้งจังหวะช้า-เร็ว และจังหวะเน้นในช่วงเปลี่ยนทำนอง 3) ดอลัค เป็นกลองสองหน้า นิยมใช้ในหลายประเทศแถบเอเชียใต้ มีขนาดสองด้านไม่เท่ากัน ผู้บรรเลงจะนั่งขัดสมาธิและวางกลองบนตัก ใช้มือและนิ้วบรรเลงผสมเสียงกัน โดยสมาคมฯ ใช้เสียงหลัก ๆ ประมาณ 8 เสียงในการบรรเลง

นักดนตรี

นักดนตรีส่วนใหญ่ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย เป็นคนอินเดียที่อาศัยอยู่ในสมาคมฯ หรือผู้ที่มาร่วมพิธีเป็นประจำ โดยมีการหมุนเวียนผู้เล่นในแต่ละวัน ผู้บรรเลงส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นนักดนตรีมืออาชีพ แต่เรียนรู้จากการฟังและฝึกฝนด้วยตนเอง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีกระทบ สำหรับเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง มีนายราจีฟ ทริปาตี เป็นผู้เล่นฮาร์โมเนียมหลักเพียงคนเดียว ซึ่งมีประสบการณ์ทางดนตรีมาตั้งแต่เด็กในประเทศอินเดีย แม้ครอบครัวจะไม่สนับสนุนเนื่องจากวรรณะพราหมณ์ นายราจีฟได้ศึกษาดนตรีด้วยตนเองและจากครูต่าง ๆ ทั้งในอินเดียและประเทศไทย ปัจจุบันนอกจากเล่นดนตรีในพิธีกรรมของสมาคมฯ แล้ว ยังรับงานแสดงดนตรีป็อปอินเดียและเป็นผู้ประกอบพิธีทางศาสนาอีกด้วย เขามีความสามารถในการปรับเปลี่ยนคีย์เสียงฮาร์โมเนียมให้เข้ากับนักร้อง และใช้เทคโนโลยีในการสร้างเสียงกลองเพื่อประกอบการบรรเลง

รูปแบบการจัดวางวงดนตรีจะจัดเป็นลักษณะครึ่งวงกลม โดยหันหน้าเข้าหาแท่นบูชาพหุเทวนิยมและศาสนาฮินดู เพื่อให้ผู้ร่วมพิธีได้สัมผัสถึงเสียงดนตรีอย่างใกล้ชิด หากมองจากด้านหน้าวงดนตรี ฮาร์โมเนียมจะถูกวางไว้ทางขวาสุด กลองดอลักจะอยู่ทางซ้ายสุด และนักร้องผู้บรรเลงคาร์ตัลจะอยู่ตรงกลางวง เพื่อเป็นศูนย์รวมของท่วงทำนองและจังหวะ

ตาละ หมายถึง รูปแบบจังหวะหรือหน้าทับที่กำหนดโดยเสียงของกลองดอลัค ซึ่งแต่ละตาละจะมีชื่อเฉพาะและจำนวนจังหวะที่แน่นอน ตาละประกอบด้วย 7 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ มาตรา (จังหวะ), โบล (พยางค์เสียง), วิภาค (การแบ่งกลุ่มโบล), สาม (จังหวะแรกที่เน้น), ตาลี (จังหวะตบ), คาลี (จังหวะที่ไม่เน้น), และอวตาร (จำนวนรอบของตาละ) จากการศึกษาการบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังฆ์ ณ สมาคมคีตาอาศรม พบว่ารูปแบบจังหวะที่ใช้เป็นส่วนใหญ่คือ เกเฮรวาตาละ ซึ่งมี 8 และดาดราตาละ ในเพลงที่มี 6 มาตรา

ในการศึกษาดนตรี ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย พบว่ามีการใช้แนวคิดทางดนตรีฮินดูสถานีสังคีตอย่างหลากหลาย เช่น สวระ หมายถึงโน้ตดนตรี ซึ่งมี 7 เสียงหลัก (สุทธะสวระ) และเสียงที่เลื่อนระดับ (วิกฤตะ สวระ) ได้แก่ โคมัล (เสียงต่ำลง) และติวระ (เสียงสูงขึ้น) สับตะกะ เปรียบเสมือนออกเทฟในดนตรีตะวันตก แบ่งเป็น 3 ช่วงเสียง คือ ต่ำ (มันทระ), กลาง (มัธยมะ), และสูง (ตาระ) ซึ่งการบรรเลงที่สมาคมฯ ครอบคลุมทั้ง 3 ช่วงเสียง ถาต คือบันไดเสียง เป็นแม่แบบสำหรับการจำแนก ราคะ ซึ่งเป็นโครงสร้างทำนองพื้นฐานที่กำหนดรูปแบบและอารมณ์ของเพลง โดยที่สมาคมฯ มีการใช้ราคะหลากหลาย เช่น ราคะปาฮารี ราคะภูปาลี ราคะยะมัน-กัลยาน และอื่น ๆ ลยะ หมายถึงรูปแบบจังหวะ ซึ่งแบ่งเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ช้า (วิลัมบิตะ) ปานกลาง (มัธยมะ) และเร็ว (ทรุตะ) การบรรเลงภชัน กีรตัน ที่สมาคมฯ มักมีการใช้ทั้งจังหวะปานกลางและเร็ว โดยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะจะเพิ่มความเร็วสองเท่าเมื่อเข้าสู่จังหวะทรุตะ การใช้แนวคิดทางดนตรีเหล่านี้ช่วยสร้างความหลากหลาย มิติ และความไพเราะให้กับการบรรเลงในพิธีกรรมต่าง ๆ

การบรรเลงภชัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สามารถแบ่งบทเพลงออกเป็น 2 ลักษณะตามช่วงเวลาการบรรเลง คือ 1) เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธี และเพลงที่บรรเลงระหว่างพิธี เพลงที่บรรเลงก่อนเริ่มพิธี มีจุดประสงค์เพื่อเตรียมความพร้อมทางจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธี สร้างบรรยากาศผ่อนคลาย และเชื่อมโยงกับพระเจ้า โดยเป็นเพลงที่กล่าวถึงหรือเรียกชื่อของพระเจ้าโดยเฉพาะพระกฤษณะ 2) เพลงที่บรรเลงระหว่างพิธี เนื่องจากพิธีสัตสังฆ์จัดขึ้นทุกวันเสาร์ซึ่งเป็นวันของหนุมาน จึงมีการบรรเลงเพลงที่เกี่ยวข้องกับการสวดมนตร์หนุมาน ได้แก่ เพลงศรี หนุมาน จาลีสา และเพลงอารตี กี ชัย หนุมาน ลาลา กี นอกจากนี้ ยังมีเพลงอารตีภควัทคีตา ซึ่งเป็นบทสวดมนตร์ที่ใช้ก่อนพิธีกรรมอารตี โดยการบรรเลงเพลงเหล่านี้อาจปรับเปลี่ยนไปตามเวลาที่มีในแต่ละพิธี

1.3 บทเพลงในพิธีกรรมของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

โครงสร้างเพลง

โครงสร้างของบทเพลงส่วนใหญ่มักประกอบด้วยทำนองหลัก 2 ส่วน ได้แก่ ทำนองท่อนเพลง และทำนองท่อนสร้อย โดยทำนองสร้อยจะถูกจัดวางในตำแหน่งต่าง ๆ ของเพลง ได้แก่ ตำแหน่งเริ่มต้น ตำแหน่งระหว่างท่อน และตำแหน่งจบเพลง เพื่อสร้างความสมบูรณ์และเป็นเอกลักษณ์ให้กับบทเพลงนั้น ๆ เช่นเพลง ชัย ชัย ราธา รมณะ หริ โบล มีการใช้ทำนองซ้ำกันในแต่ละท่อน โดยมีการปรับเปลี่ยนจำนวนพยางค์เสียงเล็กน้อย เพื่อให้ทำนองนั้น ๆ สอดคล้องกับเนื้อหาที่เพิ่มขึ้นหรือลดลง เช่น เพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล มีโครงสร้างท่อนเพลงที่ไม่เท่ากัน เนื่องจากยึดถือบทสวดเป็นแกนหลักในการกำหนดทำนองและจังหวะ เช่น เพลง ศรี กฤษณะ โควินท์ หเร มุรารี แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนความยาวของท่อนเพลง เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทสวดมนตร์เป็นสำคัญ

พิสัยของเสียง

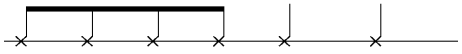
พิสัยของเสียงต่ำสุด คือเสียง Pa (G3) มันทระ สัปตะกะ ในเพลง ราธา ฒูงฒะ ระฮี และระดับเสียงที่สูงสุดคือ Sa (C5) ตาระ สัปตะกะ ในเพลง ศรี หนุมาน จาลีสา

การเคลื่อนทำนอง

การเคลื่อนทำนอง มีการเคลื่อนทำนองทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง แบบตามขั้น และแบบข้ามขั้น ซึ่งเพลงส่วนใหญ่มีการเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียงและแบบตามขั้นมากที่สุด

กระสวนจังหวะของทำนอง

กระสวนจังหวะของทำนอง ในแต่ละเพลงมีทำนองที่มีกระสวนจังหวะซ้ำกันเป็นส่วนใหญ่ กระสวนจังหวะที่ซ้ำกันมักจะเป็นทำนองที่ติดหูเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ เช่น เพลง ศรี หนุมาน จาลีสา มีกระสวนจังหวะที่ซ้ำกันมากที่สุด 34 ครั้ง โดยมีกระสวนจังหวะดังนี้



ลยะ

การบรรเลงภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย สามารถแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบหลัก คือ 1) เพลงที่มีจังหวะเดียว ใช้จังหวะปานกลาง (มัธยมะ) ตลอดทั้งเพลง 2) เพลงที่มีสองจังหวะ เริ่มต้นด้วยจังหวะปานกลาง (มัธยมะ) และเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วขึ้น (ทรุตะ) ในช่วงท้าย การบรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีสองจังหวะ โดยเมื่อเข้าสู่จังหวะทรุตะ เครื่องประกอบจังหวะอย่างกลองดอลักและคาร์ตัลจะเปลี่ยนกระสวนจังหวะให้ถี่ขึ้นเป็นสองเท่า การเปลี่ยนแปลงจังหวะสามารถเกิดขึ้นเมื่อสิ้นสุดท่อนเพลง หรือขึ้นอยู่กับสถานการณ์ของผู้บรรเลง โดยไม่มีรูปแบบที่กำหนดไว้ตายตัว

ถาต

การบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรม พบว่ามีการใช้โน้ตจากถาตหลายประเภท ได้แก่ ถาตบิลาวัล ถาตกัลยาน ถาตกาฟี่ และถาตคัมมาช อย่างไรก็ตาม การใช้โน้ตจากถาตบิลาวัลนั้นมีสัดส่วนมากที่สุด เนื่องจากมีโน้ตที่เป็นธรรมชาติทั้งหมด ได้แก่ Sa (C), Re (D), Ga (E), Ma (F), Pa (G), Dha (A), และ Ni (B) โดยไม่มีเสียงชาร์ป (#) หรือเสียงแฟลต (b) ทำให้ผู้ร่วมพิธีคุ้นเคยกับเสียงเหล่านี้เป็นอย่างดี

ราคะ

การบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย พบว่ามีการใช้ราคะหลากหลายประเภท ได้แก่ ราคะปาฮารีและราคะภูปาลีจากถาตบิลาวัล ราคะยะมัน-กัลยานและราคะบิฮากจากถาตกัลยาน ราคะกาฟี่จากถาตกาฟี่ และราคะเดชจากถาตคัมมาช

สับตะกะ

การขับร้องและการบรรเลงฮาร์โมเนียมในพิธีสัตสังค์มีการใช้ช่วงเสียงทั้ง 3 สับตะกะ ตัวอย่างเช่นในเพลงโควินท์ โบโล หรี โคบาล โบโล พบว่า มันทระ สัปตะกะ มีการใช้โน้ต Dha (A_3) มัธยมะ สัปตะกะ มีการใช้โน้ต Sa (C_4), Re (D_4), Ga (E_4), Ma (F_4), Pa (G_4) และ Dha (A_4) ตาระ สับตะกะ มีการใช้โน้ต Sa (C_5) การใช้ช่วงเสียงที่หลากหลายนี้ ช่วยสร้างความไพเราะและมีมิติให้กับบทเพลง ทำให้ผู้ร่วมพิธีสามารถสัมผัสได้ถึงอารมณ์และความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีสัตสังค์ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ตาละ

การบรรเลงดนตรีในพิธีสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรม พบว่ารูปแบบจังหวะที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ คือ “เกเฮรวาตาละ” ซึ่งมี 8 มาตรา ดังนี้

1	2	3	4		5	6	7	8	
ดิน	ตา	ติ	ตา	|	ติ	ตา	ดิน	นา	|
x					0				

ตอนที่ 2 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรี ณ สมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้แยกประเด็นออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่ 1) อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 2) ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม 3) การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน 4) ดนตรีภชัน กีรตันและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ สรุปได้ดังนี้

2.1 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียรัฐอุตตรประเทศที่สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นเสมือนรากฐานที่ยึดโยงชุมชนเข้าด้วยกันผ่านความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันบนพื้นฐานของวัฒนธรรมร่วม สมาคมแห่งนี้มีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมและรักษาอัตลักษณ์ โดยเป็นศูนย์กลางให้ชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศได้ร่วมกิจกรรมทางวัฒนธรรมและศาสนา ซึ่งช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งของอัตลักษณ์ที่มีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ ค่านิยมและความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรม การแต่งกาย และอาหาร

ค่านิยมและความเชื่อดั้งเดิมยังคงเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญในชีวิตของชาวอินเดียกลุ่มนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคารพผู้สูงอายุ ศาสนา และจิตวิญญาณ ซึ่งแสดงออกผ่านการปฏิบัติ เช่น การสัมผัสเท้าและการอัษฎางค์ นอกจากนี้ การสืบทอดค่านิยมยังเกิดขึ้นผ่านการขัดเกลาทางสังคมในครอบครัว และการให้ความสำคัญกับคำแนะนำจากผู้สูงอายุหรือผู้ทรงภูมิรู้ในพิธีสัตสังฆ์ แม้จะมีความหลากหลายภายในชุมชน ทั้งด้านภาษา การแต่งงานข้ามวัฒนธรรม และความเปิดกว้างทางศาสนา แต่ค่านิยมหลักเหล่านี้ยังคงได้รับการยึดถือ โดยมีรากฐานมาจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และปรัชญาที่เน้นคุณธรรมและความเมตตา

ประเพณีและพิธีกรรมเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของอัตลักษณ์ โดยพิธีสัตสังฆ์ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกวันเสาร์ ณ สมาคมฯ เป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงความเป็นตัวตนและสืบทอดวัฒนธรรม พิธีกรรมต่างๆ เช่น การสวดมนตร์และบูชาเทพเจ้า การฟังโอวาทของท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราจ การบรรเลงดนตรีภชัน กีรตัน และพิธีอารตี ล้วนมีส่วนในการสร้างและหล่อหลอมอัตลักษณ์ทางสังคมและศาสนาของชุมชน การแต่งกายก็เป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ โดยชุดโดทีกูรตะสำหรับพราหมณ์ และการเน้นความสุภาพเรียบร้อยในการแต่งกายทั่วไปแสดงถึงความเคร่งครัดในศาสนาและการให้ความเคารพต่อสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ขณะที่การสวมใส่ชุดแบบอินเดีย เช่น สาหรีและซาลวาร์ เป็นการธำรงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิม

อาหาร โดยเฉพาะพิธีปริติโภช ประสาท ซึ่งเป็นการรับประทานอาหารมังสวิรัติที่ถวายแด่พระเจ้าแล้วร่วมกันหลังพิธีสัตสังฆ์ ถือเป็นหัวใจสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์ของสมาคมฯ พิธีกรรมนี้แสดงถึงความศรัทธาต่อองค์พระกฤษณะและหลักอหิงสา และยังสร้างความเป็นชุมชน ความเสมอภาค และเป็นการสืบทอดประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิมของอินเดียในบริบทสังคมไทย

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอินเดียรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย มีความเข้มแข็งและได้รับการธำรงรักษาไว้ผ่านองค์ประกอบที่หลากหลาย ทั้งค่านิยม ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม การแต่งกาย และอาหาร โดยสมาคมฯ ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางสำคัญในการส่งเสริมและสืบทอดอัตลักษณ์นี้ ท่ามกลางบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปในประเทศไทย

2.2 ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ดนตรีภชัน กีรตันเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้าง หล่อหลอม และธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดีย โดยเฉพาะกลุ่มที่สืบเชื้อสายจากรัฐอุตตรประเทศท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในประเทศไทย ดนตรีภชัน กีรตันได้กลายเป็นสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงผู้คน สร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และสืบทอดค่านิยมทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น

ประสบการณ์ของผู้เข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรีไม่ว่านักดนตรีหรือผู้เข้าร่วมพิธี สะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันและความสำคัญของภชัน กีรตันในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ดนตรีมอบความสบายใจและเป็นเครื่องมือที่ให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้ทบทวนตนเอง การมีส่วนร่วมในการขับร้องเพลงภชัน กีรตันร่วมกัน ส่งเสริมให้รู้สึกเป็นเจ้าของและสร้างความผูกพันในสมาคมฯ

ความคุ้นเคยกับบทเพลงที่ได้ยินและซึมซับมาตั้งแต่เด็ก ทำให้ภชัน กีรตันกลายเป็นส่วนหนึ่งของความทรงจำของคนในสมาคม ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการปฏิบัติทางศาสนา

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมมีความหมายลึกซึ้งกว่าบทเพลงทั่วไป โดยมีนัยยะสำคัญในฐานะเครื่องมือบูชาเทพเจ้า สร้างความสงบทางจิตใจ และรวมจิตใจของผู้เข้าร่วมพิธีให้เป็นสมาธิ ลักษณะเด่นของวงภชัน กีรตันคือความไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ราคะ ซึ่งเน้นอารมณ์และความรู้สึกของผู้บรรเลงและผู้รับฟังเป็นสำคัญ เนื้อร้องส่วนใหญ่มักเป็นมนตรา และนิยมใช้จังหวะที่เรียบง่ายและคุ้นเคย ทำให้ผู้คนทั่วไปสามารถร้องตามได้โดยไม่ต้องผ่านการฝึกฝนอย่างจริงจัง

สมาคมคีตาอาศรมให้ความสำคัญกับดนตรีภชัน กีรตันในฐานะส่วนประกอบสำคัญของกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม โดยมีการบรรเลงสดเป็นประจำทุกวันในช่วงเย็น วงดนตรีขนาดเล็กที่ประกอบด้วยฮาร์โมเนียม ดอลัก และคาร์ตัล สร้างบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์และอบอุ่นในพิธีสัตสังฆ์ การได้ยินและมีส่วนร่วมในดนตรีภชัน กีรตันช่วยให้ผู้คนปลดเปลื้องความทุกข์และมีสมาธิจดจ่ออยู่กับพระเจ้า แม้ว่าดนตรีภชัน กีรตันแต่ละสถานที่จะมีลักษณะพื้นฐานเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดของการปฏิบัติในแต่ละสถานที่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้สะท้อนถึงเอกลักษณ์เฉพาะของประเพณีปฏิบัติของสมาคมฯ

ดนตรีภชัน กีรตันมีอิทธิพลทางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งต่อชุมชนชาวอินเดียในประเทศไทย โดยเป็นสื่อกลางในการส่งต่อวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น และเป็นสัญลักษณ์ที่โดดเด่นของวัฒนธรรมอินเดีย ช่วยให้ชาวอินเดียพลัดถิ่นสามารถรักษาความเชื่อมโยงกับรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง หัวใจสำคัญที่ขับเคลื่อนดนตรีภชัน กีรตันคือแนวคิดเรื่องภักติ ซึ่งเน้นการเข้าถึงพระเจ้าด้วยความรัก ความศรัทธา และความภักดีอย่างสุดซึ้ง ดนตรีจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงออกถึงความรักและความภักดีต่อพระเจ้า

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยมีบทบาทสำคัญในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียรัฐอุตตรประเทศ โดยเป็นการผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีพื้นฐาน องค์ประกอบของบทเพลง และหัวใจสำคัญของภักติเพื่อสร้างสรรค์ดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนที่สืบทอดและธำรงรักษาไว้

2.3 การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยเป็นระบบสัญญะที่สร้างภาพตัวแทนอันมีความหมายหลากหลายมิติ ทั้งในเชิงจิตวิญญาณ อารมณ์ความรู้สึก และวัฒนธรรม โดยอิงตามทฤษฎีภาพตัวแทนของสจ๊วร์ต ฮอลล์ ซึ่งมองว่าความหมายไม่ได้ดำรงอยู่อย่างตายตัว แต่ถูกผลิตสร้างผ่านระบบสัญญะทางวัฒนธรรม ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมจึงเป็นระบบสัญญะที่ซับซ้อน ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ ทำงานประสานกันเพื่อสร้างความหมายเกี่ยวกับความสงบ สมาธิ และการเข้าถึงพระเจ้า

องค์ประกอบทางดนตรี เช่น ทำนองที่มีลักษณะเรียบง่าย วนซ้ำ และราบเรียบ โดยส่วนใหญ่อยู่ในถาตบิลาวัลและใช้ราคะปาฮารีและภูปาลี ทำหน้าที่เป็นสัญญะที่สื่อถึงความสงบ ความต่อเนื่อง และความผ่อนคลาย จังหวะ (ลยะ) ที่แตกต่างกัน ทั้งจังหวะปานกลาง (มัธยมะลยะ) ที่สร้างความสงบราบเรียบ และจังหวะเร็ว (ทรุตะลยะ) ที่นำไปสู่การปลดปล่อยอารมณ์ ล้วนเป็นสัญญะที่สร้างภาพตัวแทนของความสงบและสมาธิ รูปแบบจังหวะกลอง (ตาละ) ที่นิยมใช้คือเกเฮรวาตาละและดาดราตาละ ซึ่งมีความเรียบง่าย คุ้นเคย และส่งเสริมการมีส่วนร่วม อันเป็นสัญญะของการเข้าถึงและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

นอกเหนือจากองค์ประกอบทางดนตรี การกระทำของผู้เข้าร่วมพิธี เช่น การปรบมือ การหลับตานึกถึงพระเจ้า และการขับร้องบทมนตรา ทำหน้าที่เป็นสัญญะของการมีส่วนร่วม ความกระตือรือร้น การจดจ่อ และความศรัทธา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อเพลงที่เป็นบทมนตราและบทสวดสรรเสริญ ทำหน้าที่เป็นสัญญะของความศักดิ์สิทธิ์และพลังทางจิตวิญญาณ ซึ่งต้องได้รับการถ่ายทอดอย่างถูกต้องและแม่นยำ

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย ทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรม เพื่อผลิตสร้างความหมายเกี่ยวกับความสงบ สมาธิ และการเข้าถึงพระเจ้า องค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งทางดนตรี การกระทำ และเนื้อหา ล้วนทำงานประสานสอดคล้องกันในการนำเสนอแนวคิดและสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณที่ลึกซึ้ง ทำให้ดนตรีภชัน กีรตันเป็นระบบสัญญะที่ผลิตสร้างภาพตัวแทนของความสงบ สมาธิ และศรัทธาในบริบททางวัฒนธรรมและศาสนาของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทยอย่างมีนัยสำคัญ

2.4 ดนตรีภชัน กีรตันและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ดนตรีภชัน กีรตันในฐานะที่เป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู สามารถพิจารณาในกรอบของทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เพื่อทำความเข้าใจคุณค่าและความหมายที่หลากหลาย นอกเหนือจากบทบาททางศาสนาแล้ว ดนตรีภชัน กีรตันยังเป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสุนทรียะ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ ทฤษฎีการเลียนแบบ (Imitation) ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ (Impression) และทฤษฎีอำนาจพิเศษแห่งศิลปะ (Effect)

ทฤษฎีการเลียนแบบมองว่าศิลปินสร้างสรรค์งานศิลปะโดยเลียนแบบสิ่งที่รับรู้ผ่านประสาทสัมผัส ในบริบทของดนตรีภชัน กีรตัน สะท้อนผ่านการสืบทอดรูปแบบดนตรีและวัฒนธรรมดั้งเดิมจากอินเดีย แต่ในขณะเดียวกันก็มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย เป็นการนำเสนอใหม่ที่ยังคงรักษาแก่นแท้ของประเพณีเดิมไว้

ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์เน้นย้ำบทบาทของศิลปินในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านผลงาน ในกรณีของดนตรีภชัน กีรตัน นักดนตรีและผู้ขับร้องพยายามสำแดงอารมณ์ที่สอดคล้องกับสภาวะทางจิตวิญญาณ เช่น ความศรัทธา ความสงบ และความอ่อนน้อมผ่านองค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ

ทฤษฎีผลกระทบ ศิลปะมีอำนาจพิเศษต่อผู้รับสาร ทำให้เกิดความรู้สึกพิเศษ (Delight) ทฤษฎีนี้แบ่งคุณค่าออกเป็น 3 ระดับ คือ 1) คุณค่าเชิงรูปแบบ (Formal Value) ความพึงพอใจจากโครงสร้างทางดนตรี เช่น ราคะและตาละ ในภชัน กีรตัน โครงสร้างทางดนตรีที่ลงตัวสร้างความพึงพอใจให้ผู้ฟัง 2) คุณค่าเชิงจิตวิทยาหรือคุณค่าเชิงอารมณ์ (Psychological Value): ความสะเทือนใจและอารมณ์ที่เกิดขึ้นกับผู้ฟัง ในภชัน กีรตัน ที่สมาคมคีตาอาศรม ก่อให้เกิดความรู้สึกสงบ ศรัทธา และเชื่อมโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 3) คุณค่าเชิงปรัชญาหรือคุณค่าเชิงส่องสว่างทางปัญญา (Philosophical Value) การได้รับความรู้หรือความเข้าใจในเชิงปรัชญา เนื้อหาของเพลงภชัน กีรตันสามารถกระตุ้นให้เกิดความเข้าใจในหลักธรรมของศาสนาฮินดูการพิจารณาดนตรีภชัน กีรตันผ่านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ทั้งสามนี้ ช่วยให้เราเข้าใจถึงความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างดนตรี ศาสนา และประสบการณ์ของมนุษย์ในบริบททางวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจง โดยดนตรีภชัน กีรตันเป็นงานศิลปะที่มีคุณค่าทางสุนทรียะหลากหลายมิติ ซึ่งส่งผลต่อผู้ปฏิบัติบูชาทั้งในด้านรูปแบบ อารมณ์ และปัญญา

อภิปรายผล

ดนตรีภชัน กีรตันเป็นกลไกสำคัญในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมประเทศไทย ท่ามกลางบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ดนตรีภชัน กีรตันทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงผู้คน สร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และสืบทอดค่านิยมทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งสอดคล้องกับ Pornprasit (2021) ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับบทบาทของดนตรีในศาสนาฮินดู ซึ่งระบุว่าดนตรีถือเป็นวิถีทางสำคัญในการเข้าถึงเทพเจ้า โดยการแสดงทางดนตรีส่วนใหญ่ประกอบด้วยการสวดมนตร์ การถวาย และบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่อุทิศให้กับเทพต่าง ๆ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือวงดนตรีฮินดูชื่อ โอม อุมา เทวี ศิวะ ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ชาวฮินดูที่อาศัยอยู่ในย่านธุรกิจของกรุงเทพมหานคร วงดนตรีนี้ยังคงรักษาธรรมเนียมการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนาอย่างสม่ำเสมอ เพื่อเป็นการธำรงรักษาอัตลักษณ์และรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง กระบวนการแสดงพิธีกรรมควบคู่ไปกับการบรรเลงดนตรีจึงมีส่วนสำคัญในการเสริมสร้างความเชื่อมั่นในวัฒนธรรมดั้งเดิม และเป็นการนำเสนออัตลักษณ์ของชุมชนชาวอินเดียในบริบทของสังคมไทย และสอดคล้องกับ บดินทร์ แสงสุริยัน (2559) ที่ได้ศึกษาดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ : กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร สนับสนุนว่าดนตรีทางศาสนามีบทบาทสำคัญในการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียในกรุงเทพมหานคร มีกลไกที่คล้ายคลึงกับการปฏิบัติและการสืบทอดดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมฯ

การสร้างภาพตัวแทนทางดนตรีภชัน กีรตัน ผลการวิจัยยังแสดงให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมฯ ทำหน้าที่เป็นระบบสัญญะที่ซับซ้อนในการสร้างภาพตัวแทน ทั้งในเชิงจิตวิญญาณ อารมณ์ความรู้สึก และวัฒนธรรม องค์ประกอบต่าง ๆ ทางดนตรี เช่น ทำนองจังหวะ รูปแบบจังหวะกลอง รวมถึงการกระทำของผู้เข้าร่วมพิธี เช่น การปรบมือ การขับร้อง และการนึกถึงพระเจ้า ล้วนทำหน้าที่เป็นสัญญะที่สื่อความหมายและสร้างภาพตัวแทนของความสงบ สมาธิ ความศรัทธา และการเชื่อมโยงกับพระเจ้า ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Hall (1997) นักวัฒนธรรมศึกษา มองว่าการ “เป็นตัวแทน” ไม่ใช่เพียงการสะท้อนความเป็นจริงที่มีอยู่ แต่เป็นการ “ผลิตสร้างความหมาย” อย่างแข็งขันผ่าน “ระบบสัญญะ” (Sign Systems) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการ นำเสนอแนวคิดผ่านระบบสัญญะ ดนตรีภชัน กีรตันจึงเป็นระบบสัญญะที่ผลิตสร้างความหมายและภาพตัวแทนของความสงบ สมาธิ และศรัทธา และยังสอดคล้องกับ นาตยา ชุ่ม

เย็น (2556) จากผลการศึกษาเชิงชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาพิธีบูชาอารตี กล่าวว่าดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาฮินดูนั้นทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสื่อความหมายและสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาในพิธีบูชาอารตี เนื้อหาและชื่อของเพลงที่กล่าวถึงเทพเจ้า ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ย้ำเตือนให้ผู้เข้าร่วมพิธีระลึกถึงเทพองค์นั้น ๆ และยังเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดหลักธรรมคำสอนโดยการกระตุ้นให้ผู้ฟังกระทำแต่ความดี

จากการศึกษาดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย พบว่าแนวคิดเรื่อง ภักติ (Bhakti) ซึ่งหมายถึงความรัก ความศรัทธา และความภักดีอย่างสุดซึ้งต่อพระเจ้า เป็นหัวใจสำคัญที่ขับเคลื่อนการปฏิบัติทางดนตรีและมีบทบาทอย่างยิ่งในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ซึ่งคมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง (2563) ได้กล่าวว่า “ภักติ” ไม่ได้เป็นเพียงแค่ความภักดีในความหมายทั่วไป แต่เป็นการอ่อนน้อมต่อพระเจ้าอย่างสูงสุด การมอบกายถวายใจและวิญญาณให้กับพระองค์โดยไม่เหลือตัวตน ซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งในการเข้าถึงพระเจ้าหรือความหลุดพ้นในศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู การปฏิบัติภักติสามารถทำได้หลายรูปแบบ และการใช้ดนตรีโดยเฉพาะในรูปแบบของการสรรเสริญพระเจ้า (สังกีรตัน) ถือเป็นวิถีทางสำคัญในการแสดงออกถึงความรักและความภักดีนี้ ผลการวิจัยนี้สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวอย่างชัดเจน ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมฯ ไม่ได้ถูกมองว่าเป็นเพียงการแสดงดนตรีเพื่อความบันเทิง แต่เป็นรูปแบบการปฏิบัติภักติที่เป็นรูปธรรม ผู้เข้าร่วมพิธีแสดงความภักดีผ่านการขับร้องบทเพลงสรรเสริญเทพเจ้า การปรบมือตามจังหวะ และการนึกถึงพระเจ้าในขณะที่ดนตรีบรรเลง บทเพลงภชัน กีรตันซึ่งมักมีเนื้อหาเป็นการยกย่องและอ้อนวอนต่อเทพเจ้า โดยเฉพาะพระกฤษณะ สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอารมณ์และความผูกพันที่ผู้คนมีต่อพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งเป็นแก่นของภักติ การที่บทเพลงเหล่านี้ถูกขับเคลื่อนด้วยความรู้สึกศรัทธาและความรัก ทำให้ดนตรีมีพลังในการนำพาผู้ปฏิบัติและผู้ฟังเข้าสู่สภาวะทางจิตวิญญาณที่ลึกซึ้งขึ้น ดังนั้น แนวคิดภักติจึงเป็นแรงขับเคลื่อนหลักที่ทำให้ดนตรีภชัน กีรตัน มีความหมาย มีพลัง และมีบทบาทสำคัญในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ดนตรีภชัน กีรตันในบริบทของทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ การพิจารณาดนตรีภชัน กีรตันผ่านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ทั้งสาม ได้แก่ ทฤษฎีการเลียนแบบ ทฤษฎีการสำแดงอารมณ์ และทฤษฎีอำนาจพิเศษแห่งศิลปะ ช่วยให้เข้าใจถึงคุณค่าและความหมายที่หลากหลาย นอกเหนือจากบทบาททางศาสนาแล้ว ดนตรีภชัน กีรตันยังเป็นงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสุนทรียะ โดยมี

การเลียนแบบและสืบทอดรูปแบบดนตรีดั้งเดิมจากอินเดีย มีการสำแดงออกซึ่งอารมณ์และความรู้สึกทางศาสนา และมีอำนาจพิเศษในการสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณแก่ผู้ฟัง ผลการวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่าดนตรีภชัน กีรตันเป็นงานศิลปะที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ ส่งผลต่อผู้ปฏิบัติบูชาทั้งในด้านรูปแบบ อารมณ์ และปัญญา สอดคล้องกับการศึกษาเรื่อง "The Supra Aesthetic Science of Kiirtan" ของ Gurukul (n.d.) ซึ่งอธิบายว่ากีรตันเป็นกระบวนการที่เป็นระบบและมีคุณค่าทางสุนทรียะ โดยได้เชื่อมโยงกีรตันกับปรัชญาตันตระ (Tantra) ซึ่งเป็นปรัชญาทางจิตวิญญาณที่เน้นเรื่องการปลดปล่อยตนเองหรือการเข้าถึงศักยภาพสูงสุดผ่านการปฏิบัติกีรตัน โดยเน้นว่าการบรรเลงกีรตันเปรียบเสมือนศาสตร์ที่มีเป้าหมายในการปลดปล่อยผู้ปฏิบัติและนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายทางจิตวิญญาณ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับแนวคิดของ ศรีนิวาสัน (2545) ที่กล่าวถึง ศิลปะคือการลอกแบบธรรมชาติ (Art as Representation) โดยดนตรีภชัน กีรตันเป็นการสืบทอดรูปแบบดนตรีและเนื้อหาจากประเพณีดั้งเดิมของอินเดีย ในขณะเดียวกัน ยังสามารถพิจารณาในแง่ของ ศิลปะคือรูปทรง (Art as Pure Form) โดยเฉพาะในเรื่องของราคะและตาละ ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่มีคุณค่าทางสุนทรียะในตัวเอง ความงามของโครงสร้างทางดนตรีเหล่านี้สามารถสร้างความพึงพอใจให้กับผู้ฟังได้ และดนตรีภชัน กีรตันยังเป็นศิลปะที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ (Expressionism) ที่สะท้อนถึงความรู้สึกทางศาสนา ความศรัทธา และความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรม อารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดผ่านบทเพลงมีส่วนสำคัญในการสร้างความรู้สึกร่วมกันและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในชุมชน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย

ดนตรีภชัน กีรตัน ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย จึงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างและธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชาวอินเดียรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย ทำหน้าที่เป็นทั้งเครื่องมือทางวัฒนธรรมในการสืบทอดประเพณี เป็นระบบสัญญะในการสร้างภาพตัวแทนทางความหมาย และเป็นงานศิลปะที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ จึงเป็นการยืนยันถึงความสำคัญของดนตรีในการเชื่อมโยงผู้คน สร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และสืบทอดค่านิยมทางวัฒนธรรมในบริบทของชุมชนชาวอินเดียอุตตรประเทศในประเทศไทย

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยที่ได้อภิปรายไปแล้ว ยังมีประเด็นที่น่าสนใจและสามารถนำไปต่อยอดเพื่อการศึกษาในอนาคตได้ดังนี้

1. ในการวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านดนตรีภชัน กีรตัน กับชุมชนชาวอินเดียจากรัฐอื่น ๆ ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ เพื่อให้เห็นถึงความเหมือนและความแตกต่างในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์

2. ในการวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการศึกษาเฉพาะเจาะจงถึงผลกระทบของดนตรีภชัน กีรตันต่อคนรุ่นใหม่ในชุมชนชาวอินเดียรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย เพื่อทำความเข้าใจว่าดนตรียังคงมีบทบาทในการสร้างอัตลักษณ์ของพวกเขาหรือไม่ และมีการปรับเปลี่ยนหรือตีความอย่างไรบ้าง

3. ในการวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบการรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์ของดนตรีภชัน กีรตันระหว่างสมาชิกในชุมชนกับบุคคลภายนอกชุมชน หรือผู้ที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

4. ในการวิจัยครั้งต่อไป ควรให้ความสำคัญกับการศึกษาเรื่องราคะในดนตรีภชันและกีรตันอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น เนื่องจากราคะเป็นองค์ประกอบที่มีความซับซ้อนและมีความสำคัญอย่างยิ่งในดนตรีคลาสสิกของอินเดียรวมถึงดนตรีทางศาสนาด้วย การวิเคราะห์โครงสร้าง หลักการการใช้เสียง การสื่ออารมณ์ และความหมายทางวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในราคะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงภชัน กีรตัน อาจเผยให้เห็นถึงความเชื่อมโยงที่ลึกซึ้งระหว่างดนตรีกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

บรรณานุกรม

Agarwal, R. (2014). *Hinduism transformed? A case study of Hindu diaspora in Thailand.* Mahidol University International College.

Gill, R. S. (2006). *Ragamala Painting: A Journey from Music to Art*. New Delhi, Aravali Books International ltd.

Gurukul, A. M. (n.d.). The Supra Aesthetic Science of Kiirtan. Retrieved from https://www.prsinstitute.org/downloads/related/fine-arts/kiirtan/TheSupra-AestheticScienceofKiirtan.pdf

Hall, S. (1997). *Representation : Cultural Representations and signifying Practices*. London: Sage.

Pornprasit, K. (2021). Hindu Music In Bangkok: The Om Uma Devi Shiva Band. *Journal of Urban Culture Research, Volume 22*.

Soubhik Chakraborty, K. K., Loveleen, Shivee Chauhan, Sandeep Singh Solanki, Kartik Mahto. (2015). Melody Revisited: Tips from Indian Music Theory. ใน Proceedings of the 2nd International Conference on Signal Processing and Integrated Networks (SPIN 2015). สืบค้นจาก https://icmacyfoundation.org/wp-content/uploads/2020/11/Melody-Revisited-Tips-from-Indian-Music-Theory.pdf

กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม. (2561). ศาสนาในประเทศไทย (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

กรุณา - เรื่องอุไร กุศลาสัย. (2543). วัฒนธรรมสัมพันธ์ไทย-อินเดีย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สยาม.

กรุณา กุศลาสัย และเรืองอุไร กุศลาสัย. (2554). ภารตวิทยา : ความรู้เรื่องอินเดียทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: ศยาม.

กีรติ บุญเจือ. (2522). สารานุกรมปรัชญา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2541). การพัฒนาประชาคมเมืองเพื่อความเป็นเมืองน่าอยู่. รัฐสภา, 4(9), 1-3.

คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง. (2563). เต้นรำกับพระเจ้าด้วยความรัก วิถีแห่งเพลงดนตรี เพื่อเข้าถึงลีลาของพระเจ้าในศาสนาฮินดู. สืบค้น วันที่ 26 ธันวาคม 2567, จาก

https://www.matichonweekly.com/column/article_350345.

โครินเพื่องเกษม. (2540). ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับอินเดียในทศวรรษปัจจุบัน และลู่ทางความร่วมมือในอนาคต. กรุงเทพมหานคร : คณะรัฐศาสตร์ และศูนย์อินเดียศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฆัสรา ขมะวรรณ. (2537). แนวความคิดของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ในวัฒนธรรมศึกษาและการวิเคราะห์ วัฒนธรรมบริโภค. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว. (2562). อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง. (ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ. (2550). สังคมวิทยา. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

จุมพล หนิมพานิช. (2526). สังคมและวัฒนธรรม. เอกสารการสอนชุดวิชามนุษย์กับสังคม หน่วยที่ 1-15. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ฉวีวรรณ สุวรรณาภา. (2552). วัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). ดนตรีอินเดีย. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ณรงค์ เส็งประชา. (2538). มนุษย์กับสังคม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ติน ปรัชญพฤทธิ์. (2538). ทฤษฎีองค์การ (พ. *3)*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

นาตยา ชุ่มเย็น. (2556). การศึกษาเชิงชาติพันธุ์ดนตรีวิทยาพิธีบูชาอารตี. (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ. (2550). มานุษยวิทยา สังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: บริษัทเอ็กซเปอร์เน็ท จำกัด.

บดินทร์ แสงสุริยัน. (2559). ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ : กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร. (ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ

บำรุง คำเอก. (2549). การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูต่อวัฒนธรรมประเพณี รูปแบบศิลปะและวรรณกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น. วารสารดำรงวิชาการ ช่วงปี

พ.ศ.*2549*. งานวิจัยคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

บำรุง คำเอก. (2549). อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูต่อประเพณีและวัฒนธรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น. วารสารดำรงวิชาการ*, 5 (2)*, 189.

ประเวศ วะสี. (2547). การพัฒนาต้องเอาวัฒนธรรมเป็นตัวตั้ง (จุลสาร). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวง.

พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตสถาน. (2524). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ปิยมาส วงศ์พลาดิสัย. (2563). การสมานลักษณ์ของชาวอินเดียพลัดถิ่นในกรุงเทพมหานคร. (ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาวิณี ธีรวุฒิ. (2563). ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไทพ่าเก รัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย. (ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ยศ สันตสมบัติ. (2544). มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยศ สันตสมบัติ. (2556). มนุษย์กับวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รัชนีกร เศรษโฐ. (2536). โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). หลักเกณฑ์การทับศัพท์ ภาษาจีนและภาษาฮินดี. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วรางคณา นิพันธ์สุขกิจ. (2534). ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศอินเดีย พ.ศ. 2493-2529. ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วารสารเมืองโบราณ ปีที่*17, 1*, 11-18.

วิริยา ประสพธนกิจ. (2538). ศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างกลุ่มคนที่เข้ามาสักการบูชาที่วัดแขก (สีลม) และโบสถ์พราหมณ์ (เสาชิงช้า). สารนิพนธ์ มานุษยวิทยา คณะโบราณคดี. บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศรัณย์ นักรบ. (2557). ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ศรีนิวาสัน, จ. (2545). สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ. สุเชาวน์

พลอยชุม, ผู้แปลและเรียบเรียง. (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย. นครปฐม.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2558). มหาภารตะในอินเดีย. ใน แม่ชีสุภาพรรณ ณ บางช้าง (บรรณาธิการ), มหาภารัตคดี เฉลิมขัตติยนารีสิรินธร (หน้า 17-46). ชมรมบาลี – สันสกฤต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. (2558). คติชนในบริบทข้ามพรมแดน งานปอยไทใหญ่ในจังหวัดเชียงใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. (2559). *"คติชนสร้างสรรค์" บทสังเคราะห์และทฤษฎี*. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สมชัย ใจดี และยรรยง *ศรีวิริยาภรณ์*. (2545). ประเพณีและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุกัญญา ประเสริฐศรี. (2551). เทศกาลนวราตรีวัดพระศรีมหาอุมาเทวี : การศึกษาพิธีกรรมและความเชื่อ. (ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ

สุชาติ สุทธิ. (2535). คู่มือการสอนเรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาส์.

สุธี จันทร์ศรี. (2557). แคนวงประยุกต์ไทดำ : การต่อรองอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ผ่านดนตรี. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

สุธีรา อะทะวงษา. (2560). การสืบทอดวัฒนธรรมการฟ้อนสาวไหม และแนวทางการพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการการตลาดเพื่อสังคม. วารสารสมาคมนักวิจัย. 22(1): 138.

สุพัตรา สุภาพ. (2541). สังคมวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 20. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุภาพร เจริญเศรษฐศิลป์. (2565). การเตรียมตัวตายตามแนวทางภควัทคีตา. (ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต). ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. ภาควิชาภาษาตะวันออก. กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภาภรณ์ จินดามณีโรจน์ และคณะ. (2554). ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นย่านเก่าในกรุงเทพมหานคร : รายงานผลการสารวจบันทึกข้อมูลพื้นที่ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ (*240* รายการ). กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภาวดี มิตรสมหวัง. (2544). สถาบันครอบครัวของกลุ่มชาติพันธุ์ในเขตกรุงเทพมหานคร ศึกษากรณีกลุ่มชาติพันธุ์ซิกข์ มอญ เขมร และไทย. ภาควิชาสังคมวิทยาและ มานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2548). วาทกรรม ภาพแทน และอัตลักษณ์ เอกสารประกอบการบรรยาย

วรรณคดีศึกษาในบริบทสังคมและวัฒนธรรม 2. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา พงศาพิชญ์. (2547). มนุษย์กับวัฒนธรรม ในสังคมและวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัฐพล อินต๊ะเสนา. (2562). คนพลัดถิ่นกับการสร้างพื้นที่ทางสังคม : การสังเคราะห์แนวคิด และทฤษฎี. ภาควิชาหลักสูตรและการสอน สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อาภรณ์ จันทร์สมวงศ์. (2544). พลวัตชุมชนไทยในสมัยโลกาภิวัฒน์. กรุงเทพฯ: โครงการประสานงานวิจัยเพื่อพัฒนาสังคม สกว.

อิสรีย์ วุฒิวรากรกิจเมธี. (2561). คีตาอาศรม (*Geeta Ashram Thailand) :* พื้นที่ธำงอัตลักษณ์ของคนอินเดียพลัดถิ่นในไทย. (ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต). ภาควิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาคผนวก

เอกสารรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

หนังสือฉบับนี้ให้ไว้เพื่อแสดงว่า

ชื่อโครงการวิจัย : ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตรประเทศในประเทศไทย
ชื่อหัวหน้าโครงการวิจัย : นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม
หน่วยงานต้นสังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์
หมายเลขรับรองโครงการวิจัย : SWUEC-662113
รายการเอกสารที่รับรอง :

1. แบบเสนอเพื่อขอรับการพิจารณา	ฉบับที่ 2 ลงวันที่ 14 ตุลาคม 2566
2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์	ฉบับที่ 2 ลงวันที่ 14 ตุลาคม 2566
3. เอกสารข้อมูลและขอความยินยอมสำหรับอาสาสมัคร	ฉบับที่ 2 ลงวันที่ 14 ตุลาคม 2566
4. แบบบันทึกข้อมูล	ฉบับที่ 1 ลงวันที่ 4 กันยายน 2566
5. ประวัติผู้วิจัย	

ได้ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยยึดหลักเกณฑ์ตาม Declaration of Helsinki, Belmont Report, International Conference on Harmonization in Good Clinical Practice (ICH-GCP), International Guidelines for Human Research ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยนี้ได้

วันที่รับรอง : 27 ตุลาคม 2566
วันที่หมดอายุ : 26 ตุลาคม 2567

(ลงชื่อ).....

(รองศาสตราจารย์ ดร.สิทธิพงศ์ วัฒนานนท์สกุล)
ประธานคณะอนุกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์
ชุดสังคมศาสตร์และพฤติกรรมศาสตร์ (ชุดที่ 2)
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

หน่วยจริยธรรมและมาตรฐานการวิจัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาคารนวัตกรรม ศ.ดร.สาโรช บัวศรี ชั้น 17
โทร. (02) 6495000 ต่อ 17503, 17506 โทรสาร (02) 2042590

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย

เอกสารข้อมูลคำอธิบายสำหรับผู้เข้าร่วมการวิจัยและใบยินยอม

หมายเลขข้อเสนอการวิจัย SWUEC-662113 (ต่อใบรับรองครั้งที่ 1)

ข้อเสนอการวิจัยนี้และเอกสารประกอบของข้อเสนอการวิจัยตามรายการแสดงด้านล่าง ได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒแล้ว คณะกรรมการฯ มีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

ชื่อโครงการวิจัยเรื่อง : ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย
ชื่อผู้วิจัยหลัก : นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม
สังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์
เอกสารที่เสนอพิจารณาทบทวน : เอกสารที่ อว 8714.1/- ลงวันที่ 7 ตุลาคม 2567 เรื่อง ขอต่ออายุโครงการวิจัยที่ผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
วันที่ประชุม : 20 พฤศจิกายน 2567 **การประชุมครั้งที่ :** 11/2567
ผลการพิจารณา : รับรอง
ข้อเสนอแนะ : -

(ลงชื่อ).....

(รองศาสตราจารย์ ดร.สิทธิพงศ์ วัฒนานนท์สกุล)
ประธานคณะอนุกรรมการจริยธรรมสำหรับพิจารณาโครงการวิจัยที่ทำในมนุษย์
ชุมสังคมศาสตร์และพฤติกรรมศาสตร์ (ชุดที่ 2)
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

หมายเลขรับรอง : SWUEC-662113
วันที่ให้การรับรอง : 27/10/2567
วันหมดอายุใบรับรอง : 26/10/2568

เอกสารข้อมูลและขอความยินยอมสำหรับอาสาสมัคร

เอกสารข้อมูลและขอความยินยอมสำหรับอาสาสมัคร

ชื่อการวิจัย : ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

ผู้วิจัยหลัก : นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม

สังกัด : นิสิตปริญญาเอก สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

แหล่งทุนวิจัย/ผู้สนับสนุนการวิจัย : ไม่มี

เรียน ท่านผู้สนใจเข้าร่วมการวิจัย ผู้มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีอินเดีย

เนื่องด้วยข้าพเจ้า นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม นิสิตปริญญาเอก สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรี-นครินทรวิโรฒ กำลังดำเนินการวิจัย เรื่อง "ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย" โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัย 1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย 2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นโดยดนตรีในสมาคมคีมตาอาศรม แห่งประเทศไทย ประโยชน์โดยตรงที่ท่านจะได้รับจากการวิจัยนี้ คือ ท่านอาจไม่ได้รับประโยชน์โดยตรงจากการเข้าร่วมการวิจัยนี้ แต่ข้อมูลที่ได้จะมีประโยชน์ต่อวงการวิชาการมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างอัตลักษณ์ผ่านมิติดนตรี

ท่านมีอิสระที่จะตัดสินใจเข้าร่วมการวิจัยนี้หรือไม่ก็ได้ แต่หากท่านตัดสินใจเข้าร่วมการวิจัย ผู้วิจัยจะขอให้ท่าน ตอบคำถามสัมภาษณ์ท่านในประเด็นต่าง ๆ เกี่ยวกับวัฒนธรรมและดนตรีอินเดีย โดยใช้เวลาในการสัมภาษณ์ ประมาณ 1 ชั่วโมงต่อครั้ง รวม 5 ครั้ง เป็นเวลาทั้งหมด 5 ชั่วโมง มีคำถามหลักทั้งหมด 5 ข้อ ในการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยจะขออนุญาตจดบันทึก บันทึกเสียง ถอดเทปบันทึกเสียง และบันทึกภาพ หากท่านยินยอมด้วยความเต็มใจ

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะทำเพื่อการศึกษาเท่านั้น หลังจากการวิจัยฉบับนี้เสร็จสิ้น ผู้วิจัยจะขอเก็บรักษาตัวข้อมูลดิบทั้งหมดไว้กับตัวผู้วิจัยเพียงแต่ผู้เดียวและจะดูแลรักษาเป็นอย่างดีเพื่อการศึกษาต่อไป หากท่านรู้สึกอึดอัดหรือไม่สบายใจกับบางคำถาม ท่านมีสิทธิ์ที่จะไม่ตอบคำถามเหล่านั้นได้ รวมถึงท่านมีสิทธิ์ถอนตัวออกจากการวิจัยนี้เมื่อใดก็ได้ โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า และการไม่เข้าร่วมวิจัยหรือถอนตัวออกจากการวิจัยนี้ จะไม่มีผลกระทบทางลบต่อท่านแต่อย่างใด อาทิ การหาผลประโยชน์ การแอบอ้างผลงานและชื่อเสียงของท่าน ฯลฯ

ข้อมูลที่ได้จากท่านจะถูกเก็บรักษาไว้ในที่ปลอดภัย ไม่เปิดเผยต่อสาธารณะเป็นรายบุคคล แต่จะรายงานผลการวิจัยในภาพรวมเท่านั้น ข้อมูลเหล่านี้จะอยู่ในรูปแบบที่ไม่สามารถระบุตัวตนหรือเชื่อมโยงถึงตัวท่านได้ อย่างไรก็ตาม อาจมีบุคคลบางกลุ่มที่ขอเข้าดูข้อมูลส่วนบุคคลของท่านได้ ได้แก่ คณะกรรมการ

จริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ผู้ประสานงานวิจัย ผู้กำกับดูแลการวิจัย และเจ้าหน้าที่จากสถาบันหรือองค์กรของรัฐที่มีหน้าที่ตรวจสอบ เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลและขั้นตอนการวิจัย และผู้วิจัยจะทำลายข้อมูลที่เกี่ยวข้องภายหลังเสร็จสิ้นการวิจัยและการตรวจสอบ

ในการเข้าร่วมการวิจัยนี้ท่านไม่เสียค่าใช้จ่ายใด ๆ ทั้งสิ้นและท่านจะได้รับของตอบแทนค่าเสียเวลาเป็นอาหารเสริมเพื่อสุขภาพ เป็นการขอบคุณท่านที่กรุณาสละเวลาให้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมและดนตรีอินเดียกับผู้วิจัย

หากท่านมีข้อสงสัยเกี่ยวกับการวิจัย โปรดติดต่อได้ที่ นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม นิสิตระดับปริญญาเอก สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เบอร์โทรศัพท์ 091-4617166 เบอร์โทรศัพท์สถานที่ทำงาน 02-260-9986 และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ (อาจารย์ที่ปรึกษาวิจัย) เบอร์โทรศัพท์ 063-6982596

หากท่านได้รับการปฏิบัติไม่ตรงตามที่ระบุไว้หรือต้องการทราบสิทธิของท่านขณะเข้าร่วมการวิจัยนี้ สามารถติดต่อได้ที่ “**หน่วยจริยธรรมและมาตรฐานการวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ชั้น 17 อาคารนวัตกรรม ศาสตราจารย์ ดร.สาโรช บัวศรี** เลขที่ **114 ถนนสุขุมวิท 23 แขวงคลองเตยเหนือ เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10110 โทรศัพท์ 02-6495000 ต่อ 17501, 17505 โทรสาร 02-2042590** อีเมล **swuec@g.swu.ac.th**” เพื่อให้มั่นใจว่า สิทธิ ความปลอดภัย และความเป็นอยู่ที่ดีของท่าน ได้รับความคุ้มครองตามมาตรฐานจริยธรรมการวิจัยในคนระดับสากล

ขอขอบพระคุณอย่างสูง

หนังสือแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย

ข้าพเจ้า (นาง/นางสาว/นาย) RAJEEV TRIPATHI ได้อ่านคำชี้แจง/รับฟังคำอธิบายจาก นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม เกี่ยวกับการเป็นอาสาสมัครในการวิจัยเรื่อง "ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศ" โดยข้อความที่อธิบายประกอบด้วย รายละเอียดทั้งหมดเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย, รายละเอียดของขั้นตอนต่าง ๆ ที่ข้าพเจ้าต้องปฏิบัติและได้รับการปฏิบัติ, ประโยชน์ที่ข้าพเจ้าจะได้รับจากการเข้าร่วมการวิจัย ความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นจากการเข้าร่วมการวิจัย รวมทั้งแนวทางป้องกันความเสี่ยงดังกล่าว ทั้งนี้ ข้าพเจ้าได้อ่าน/รับฟังคำอธิบายข้อความในเอกสารข้อมูลสำหรับอาสาสมัครโดยตลอด ได้รับคำอธิบายและการตอบข้อสงสัยจากนักวิจัย และมีเวลาอย่างเพียงพอในการตัดสินใจเข้าร่วมการวิจัย

นอกจากนี้ นักวิจัยได้รับรองว่าจะเก็บรักษาข้อมูลของข้าพเจ้าไว้ในที่ปลอดภัย และไม่ระบุชื่อหรือข้อมูลส่วนตัวเป็นรายบุคคลต่อสาธารณชน และจะนำเสนอผลการวิจัยในภาพรวมซึ่งเป็นการสรุปผลการวิจัยเพื่อประโยชน์ทางวิชาการเท่านั้น นอกจากนี้ นักวิจัยได้รับรองว่าจะเก็บรักษาข้อมูลของข้าพเจ้าไว้ในที่ปลอดภัย หากจะหยิบยกคำพูดของข้าพเจ้าไว้ในรายงานการวิจัย/วิทยานิพนธ์และผลงานทางวิชาการรูปแบบอื่นๆ นักวิจัยจะใช้นามสมมุติแทนชื่อและนามสกุลของข้าพเจ้า และจะไม่นำเสนอข้อมูลอื่น ๆ ที่อาจเชื่อมโยงถึงข้าพเจ้าได้

"ในการเข้าร่วมเป็นอาสาสมัครของการวิจัยครั้งนี้ ข้าพเจ้าเข้าร่วมด้วยความสมัครใจ" และข้าพเจ้าสามารถถอนตัวจากการวิจัยนี้เมื่อใดก็ได้ ถ้าข้าพเจ้าปรารถนา โดยจะไม่มีผลกระทบและไม่เสียสิทธิ์ใด ๆ ในการให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ที่ข้าพเจ้าได้รับและพึงได้รับในอนาคต

ข้าพเจ้าเข้าใจข้อความในเอกสารข้อมูลและขอความยินยอมสำหรับอาสาสมัครนี้โดยตลอดแล้วจึงลงลายมือชื่อไว้ในเอกสารนี้

ลายมือชื่ออาสาสมัครผู้เข้าร่วมการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 7/9/67

(RAJEEV TRIPATHI)

.....(กรณีที่อาสาสมัครอ่านหนังสือไม่ออกแต่ฟังเข้าใจ).....

ข้าพเจ้าไม่สามารถอ่านหนังสือได้ แต่ผู้วิจัยได้อ่านข้อความในแบบยินยอมนี้ให้แก่ข้าพเจ้าฟังจนเข้าใจดีข้าพเจ้าจึงประทับตราลายนิ้วมือของข้าพเจ้าในแบบยินยอมนี้ด้วยความเต็มใจ

ลงนาม/พิมพ์ลายนิ้ว

อาสาสมัครผู้เข้าร่วมการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 7/9/67

(RAJEEV TRIPATHI)

SWU-EC APPROVED

ลายมือชื่อผู้ขอความยินยอม _____ วัน-เดือน-ปี 7/9/67
(นายปริทัศน์ เรืองอิ่ม)

ลายมือชื่อหัวหน้าโครงการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 7/9/67
(นายปริทัศน์ เรืองอิ่ม)

คำรับรองของพยานผู้ไม่มีส่วนได้เสียกับการวิจัย (เฉพาะกรณีที่อาสาสมัครอ่านหนังสือไม่ออกแต่ฟังเข้าใจ)

ข้าพเจ้าได้อยู่ร่วมในกระบวนการขอความยินยอมและยืนยันว่า ผู้ขอความยินยอมได้อ่าน/อธิบายเอกสารข้อมูลให้แก่ RAJEEV TIWARI ซึ่งผู้มีชื่อข้างต้นมีโอกาสซักถามข้อสงสัยต่าง ๆ และได้ให้ความยินยอมเข้าร่วมการวิจัยโดยอิสระ หลังจากรับทราบข้อมูลที่มีอยู่ตรงตามที่ปรากฏในเอกสารนี้แล้ว

ลายมือชื่อพยาน परमानन्द मिश्र วัน-เดือน-ปี 7/9/67
(_____)
परमानन्द मिश्र

SWU-EC APPROVED

หนังสือแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย

ข้าพเจ้า (นาง/นางสาว/นาย) ..... ได้อ่านคำชี้แจง/รับฟังคำอธิบายจาก นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม เกี่ยวกับการเป็นอาสาสมัครในการวิจัยเรื่อง "ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศ" โดยข้อความที่อธิบายประกอบด้วย รายละเอียดทั้งหมดเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย, รายละเอียดของขั้นตอนต่าง ๆ ที่ข้าพเจ้าต้องปฏิบัติและได้รับการปฏิบัติ, ประโยชน์ที่ข้าพเจ้าจะได้รับจากการเข้าร่วมการวิจัย ความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นจากการเข้าร่วมการวิจัย รวมทั้งแนวทางป้องกันความเสี่ยงดังกล่าว ทั้งนี้ ข้าพเจ้าได้อ่าน/รับฟังคำอธิบายข้อความในเอกสารข้อมูลสำหรับอาสาสมัครโดยตลอด ได้รับคำอธิบายและการตอบข้อสงสัยจากนักวิจัย และมีเวลาอย่างเพียงพอในการตัดสินใจเข้าร่วมการวิจัย

นอกจากนี้ นักวิจัยได้รับรองว่าจะเก็บรักษาข้อมูลของข้าพเจ้าไว้ในที่ปลอดภัย และไม่ระบุชื่อหรือข้อมูลส่วนตัวเป็นรายบุคคลต่อสาธารณชน และจะนำเสนอผลการวิจัยในภาพรวมซึ่งเป็นการสรุปผลการวิจัยเพื่อประโยชน์ทางวิชาการเท่านั้น นอกจากนี้ นักวิจัยได้รับรองว่าจะเก็บรักษาข้อมูลของข้าพเจ้าไว้ในที่ปลอดภัย หากจะหยิบยกคำพูดของข้าพเจ้าไว้ในรายงานการวิจัย/วิทยานิพนธ์และผลงานทางวิชาการรูปแบบอื่นๆ นักวิจัยจะใช้นามสมมุติแทนชื่อและนามสกุลของข้าพเจ้า และจะไม่นำเสนอข้อมูลอื่น ๆ ที่อาจเชื่อมโยงถึงข้าพเจ้าได้

"ในการเข้าร่วมเป็นอาสาสมัครของการวิจัยครั้งนี้ ข้าพเจ้าเข้าร่วมด้วยความสมัครใจ" และข้าพเจ้าสามารถถอนตัวจากการวิจัยนี้เมื่อใดก็ได้ ถ้าข้าพเจ้าปรารถนา โดยจะไม่มีผลกระทบและไม่เสียสิทธิ์ใด ๆ ในการให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ที่ข้าพเจ้าได้รับและพึงได้รับในอนาคต

ข้าพเจ้าเข้าใจข้อความในเอกสารข้อมูลและขอความยินยอมสำหรับอาสาสมัครนี้โดยตลอดแล้วจึงลงลายมือชื่อไว้ในเอกสารนี้

ลายมือชื่ออาสาสมัครผู้เข้าร่วมการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 2-3-2025

(_____)

.....(กรณีที่อาสาสมัครอ่านหนังสือไม่ออกแต่ฟังเข้าใจ).....

ข้าพเจ้าไม่สามารถอ่านหนังสือได้ แต่ผู้วิจัยได้อ่านข้อความในแบบยินยอมนี้ให้แก่ข้าพเจ้าฟังจนเข้าใจดีข้าพเจ้าจึงประทับตราลายนิ้วมือของข้าพเจ้าในแบบยินยอมนี้ด้วยความเต็มใจ

ลงนาม/พิมพ์ลายนิ้ว

อาสาสมัครผู้เข้าร่วมการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี _____

(_____)

SWU-EC APPROVED

ลายมือชื่อผู้ขอความยินยอม _____ วัน-เดือน-ปี 2/3/68

(นายอภิสิทธิ์ เวียงอ่อน)

ลายมือชื่อหัวหน้าโครงการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 2/3/68

(นายอภิสิทธิ์ เวียงอ่อน)

คำรับรองของพยานผู้ไม่มีส่วนได้เสียกับการวิจัย (เฉพาะกรณีที่อาสาสมัครอ่านหนังสือไม่ออกแต่ฟังเข้าใจ)

ข้าพเจ้าได้อยู่ร่วมในกระบวนการขอความยินยอมและยืนยันว่า ผู้ขอความยินยอมได้อ่าน/อธิบายเอกสารข้อมูลให้แก่ _____ ซึ่งผู้มีชื่อข้างต้นมีโอกาสซักถามข้อสงสัยต่าง ๆ และได้ให้ความยินยอมเข้าร่วมการวิจัยโดยอิสระ หลังจากรับทราบข้อมูลที่มีอยู่ตรงตามที่ปรากฏในเอกสารนี้แล้ว

ลายมือชื่อพยาน _____ วัน-เดือน-ปี _____

(_____)

SWU-EC APPROVED

หนังสือแสดงความยินยอมเข้าร่วมการวิจัย

ข้าพเจ้า (นาง/นางสาว/นาย) .....นาย พชร.....ได้อ่านคำชี้แจง/รับฟังคำอธิบายจาก นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม เกี่ยวกับการเป็นอาสาสมัครในการวิจัยเรื่อง "ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศในประเทศ" โดยข้อความที่อธิบายประกอบด้วย รายละเอียดทั้งหมดเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย, รายละเอียดของขั้นตอนต่าง ๆ ที่ข้าพเจ้าต้องปฏิบัติและได้รับการปฏิบัติ, ประโยชน์ที่ข้าพเจ้าจะได้รับจากการเข้าร่วมการวิจัย ความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นจากการเข้าร่วมการวิจัย รวมทั้งแนวทางป้องกันความเสี่ยงดังกล่าว ทั้งนี้ ข้าพเจ้าได้อ่าน/รับฟังคำอธิบายข้อความในเอกสารข้อมูลสำหรับอาสาสมัครโดยตลอด ได้รับคำอธิบายและการตอบข้อสงสัยจากนักวิจัย และมีเวลาอย่างเพียงพอในการตัดสินใจเข้าร่วมการวิจัย

นอกจากนี้ นักวิจัยได้รับรองว่าจะเก็บรักษาข้อมูลของข้าพเจ้าไว้ในที่ปลอดภัย และไม่ระบุชื่อหรือข้อมูลส่วนตัวเป็นรายบุคคลต่อสาธารณชน และจะนำเสนอผลการวิจัยในภาพรวมซึ่งเป็นการสรุปผลการวิจัยเพื่อประโยชน์ทางวิชาการเท่านั้น นอกจากนี้ นักวิจัยได้รับรองว่าจะเก็บรักษาข้อมูลของข้าพเจ้าไว้ในที่ปลอดภัย หากจะหยิบยกคำพูดของข้าพเจ้าไว้ในรายงานการวิจัย/วิทยานิพนธ์และผลงานทางวิชาการรูปแบบอื่นๆ นักวิจัยจะใช้นามสมมุติแทนชื่อและนามสกุลของข้าพเจ้า และจะไม่นำเสนอข้อมูลอื่น ๆ ที่อาจเชื่อมโยงถึงข้าพเจ้าได้

"ในการเข้าร่วมเป็นอาสาสมัครของการวิจัยครั้งนี้ ข้าพเจ้าเข้าร่วมด้วยความสมัครใจ" และข้าพเจ้าสามารถถอนตัวจากการวิจัยนี้เมื่อใดก็ได้ ถ้าข้าพเจ้าปรารถนา โดยจะไม่มีผลกระทบและไม่เสียสิทธิ์ใด ๆ ในการให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ที่ข้าพเจ้าได้รับและพึงได้รับในอนาคต

ข้าพเจ้าเข้าใจข้อความในเอกสารข้อมูลและขอความยินยอมสำหรับอาสาสมัครนี้โดยตลอดแล้วจึงลงลายมือชื่อไว้ในเอกสารนี้

ลายมือชื่ออาสาสมัครผู้เข้าร่วมการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 28/02/68

(นาย พชร)

.....(กรณีที่อาสาสมัครอ่านหนังสือไม่ออกแต่ฟังเข้าใจ).....

ข้าพเจ้าไม่สามารถอ่านหนังสือได้ แต่ผู้วิจัยได้อ่านข้อความในแบบยินยอมนี้ให้แก่ข้าพเจ้าฟังจนเข้าใจดีข้าพเจ้าจึงประทับตราลายนิ้วมือของข้าพเจ้าในแบบยินยอมนี้ด้วยความเต็มใจ

ลงนาม/พิมพ์ลายนิ้ว

อาสาสมัครผู้เข้าร่วมการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี _____

(_____)

SWU-EC APPROVED

ลายมือชื่อผู้ขอความยินยอม _____ วัน-เดือน-ปี 28/2/68
(นายปริพัทธ์ เรืองรัว)

ลายมือชื่อหัวหน้าโครงการวิจัย _____ วัน-เดือน-ปี 28/2/68
(นายปริพัทธ์ เรืองรัว)

คำรับรองของพยานผู้ไม่มีส่วนได้เสียกับการวิจัย (เฉพาะกรณีที่อาสาสมัครอ่านหนังสือไม่ออกแต่ฟังเข้าใจ)

ข้าพเจ้าได้อยู่ร่วมในกระบวนการขอความยินยอมและยืนยันว่า ผู้ขอความยินยอมได้อ่าน/อธิบายเอกสารข้อมูลให้แก่ _____ ซึ่งผู้มีชื่อข้างต้นมีโอกาสซักถามข้อสงสัยต่าง ๆ และได้ให้ความยินยอมเข้าร่วมการวิจัยโดยอิสระ หลังจากรับทราบข้อมูลที่มีอยู่ตรงตามที่ปรากฏในเอกสารนี้แล้ว

ลายมือชื่อพยาน _____ วัน-เดือน-ปี _____
(_____)

SWU-EC APPROVED

รูปภาพการลงภาคสนาม

Kittipong Boonkerd

เครื่องมือสัมภาษณ์ที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์

ปริญญานิพนธ์ เรื่องดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนอินเดีย

จากรัฐอุตตรประเทศในประเทศไทย

จัดทำโดย นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม นิสิตระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย

คำชี้แจง ผู้วิจัยได้ออกแบบการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยแบ่งสัมภาษณ์และการศึกษาปฏิบัติทางดนตรี ซึ่งให้ความสำคัญกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการอธิบายปรากฏการณ์ ณ สมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย โดยมีประเด็นสัมภาษณ์ ดังนี้

ประเด็นการสัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์	หมายเหตุ
1.สภาพทั่วไปของสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย		
1.1 กฎระเบียบ		
1.2 การศึกษาในสมาคมคีตาอาศรมฯ		
1.3 เศรษฐกิจ ระบบการเงิน		
1.4 อาชีพ		
1.5 ภูมิลำเนาเดิม		
1.6 เทคโนโลยี/อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์		
1.7 ความสัมพันธ์ระหว่างคนฮินดูในประเทศไทย		
2. วัฒนธรรม		
2.1 ดนตรี		
2.2 ภาษา		
2.3 การแต่งกาย		
2.4 ความเชื่อทางศาสนา		
2.5 ความเชื่อเรื่องฤกษ์ยาม		
2.6 ปฏิทิน		
2.7 ประเพณี/วันสำคัญ		
2.8 งานเนื่องในโอกาสพิเศษ		
3. เครื่องดนตรี		
3.1 ประเภทเครื่องดนตรี		
3.2 ลักษณะทางกายภาพ		
3.3 วิธีการบรรเลง		
3.4 ลักษณะของเสียง		

SWU-EC APPROVED

ประเด็นการสัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์	หมายเหตุ
4. การขับร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้า (Bhajan)		
4.1 จังหวะการขับร้องเพลง		
4.1.1 จังหวะสามัญ		
4.1.2 จังหวะฉิ่ง		
4.1.3 จังหวะหน้าทับ		
4.2 วรรคเพลงและลูกตกของทำนอง		
4.3 รูปแบบจังหวะ		
4.4 รูปแบบของบทเพลงหรือคีตลักษณ์		
4.5 วรรณกรรม		
5. การบรรเลงเพลงสรรเสริญพระเจ้า (Bhajan)		
5.1 จังหวะการบรรเลง		
5.1.1 จังหวะสามัญ		
5.1.2 จังหวะฉิ่ง		
5.1.3 จังหวะหน้าทับ		
5.2 วรรคเพลงและลูกตกของทำนอง		
5.3 รูปแบบจังหวะ		
5.4 รูปแบบของบทเพลงหรือคีตลักษณ์		
6. อื่นๆ		
6.1 ข้อมูลเพิ่มเติม		

(นายปริทัศน์ เรืองยิ้ม)

ผู้สัมภาษณ์

SWU-EC APPROVED

คำถามสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านสมาคมคีตาอาศรม

สมาคมคีตาอาศรม

1. สมาคมคีตาอาศรมเริ่มขึ้นเมื่อไหร่ ใครเป็นคนเริ่ม
2. ทำไมถึงมีการก่อตั้งสมาคมนี้ขึ้นมา จุดประสงค์หลักคืออะไร
3. สมาคมนี้ทำกิจกรรมอะไรบ้างตั้งแต่เริ่มจนถึงตอนนี้
4. มีอะไรที่สำคัญหรือน่าจดจำเกี่ยวกับประวัติของสมาคมบ้างไหม
5. สมาคมนี้มีการเปลี่ยนแปลงอะไรบ้างตั้งแต่ก่อตั้ง
6. สมาคมนี้มีความสัมพันธ์กับกลุ่มอื่น ๆ อย่างไร

ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราช

1. ท่านสวามีฮาริฮาจิ มหาราช คือใคร ท่านมีความสำคัญอย่างไรต่อสมาคมนี้
2. อะไรที่ทำให้ท่านตัดสินใจก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรม
3. ท่านมีแนวคิดหรือคำสอนอะไรที่สำคัญเกี่ยวกับสมาคมนี้
4. มีเรื่องเล่าหรือตัวอย่างอะไรที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของท่านต่อสมาคมบ้างไหม
5. ท่านมีอิทธิพลต่อสมาคมคีตาอาศรมในปัจจุบันอย่างไร

ดนตรี

1. ประวัติการเข้ามาของดนตรี ณ สมาคม
2. เพลงภชัน กีรตัน สำคัญกับสมาคมนี้อย่างไร
3. เพลงที่ร้องในสมาคมเป็นแบบไหน เหมือนที่อื่นไหม
4. เพลงภชัน กีรตัน ของสมาคมเปลี่ยนไปบ้างไหมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน
5. ในสมาคม มีใครสอนร้อง สอนเล่นดนตรี

คำถามสัมภาษณ์ กลุ่มผู้เข้าร่วมพิธีกรรมสัตสังค์ ณ สมาคมคีตาอาศรม

1. มีภูมิลำเนาเดิมจากรัฐอะไร
2. นับถือศาสนา เชื้อชาติอะไร
3. ที่อยู่อาศัยในประเทศไทย อยู่มาแล้วกี่ปี
4. ได้กลับไปประเทศอินเดียบ้างไหม ใช้ภาษาอะไรสื่อสาร
5. ประกอบอาชีพอะไร
6. นับถือลัทธิไวษณพนิกาย
7. มีความเชื่อเทพเจ้ายังไง
8. มีกิจวัตรประจำวันเกี่ยวกับการบูชาเทพเจ้าไหม
9. ทำไมถึงเข้าร่วมพิธีสัตสังค์ที่สมาคมคีตาอาศรม ไปบ่อยไหม
10. เมื่อได้เข้าร่วมพิธีทำให้รู้สึกอย่างไร
11. พิธีสัตสังค์ให้อะไรกับคุณบ้าง
12. คุณคิดว่าตัวเองเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรเมื่อมาร่วมพิธีนี้
13. คุณได้อะไรจากกลุ่มคนที่มาร่วมพิธีนี้บ้าง
14. คุณชอบอะไรมากที่สุดในพิธีสัตสังค์ (ภชัน) (สวดมนตร์หนุมาน ภควคีตา ฟังโอวาท แสดงความยินดี อารตี) (รับประทานอาหาร)
15. อะไรในพิธีสัตสังค์ที่ทำให้รู้สึกถึงความเชื่อหรือคุณค่าบางอย่าง
16. ผู้ที่มีชื่อเสียง เช่น (ท่านหริ หระจี) (ปูชารี)
17. ต้องแต่งตัวยังไงไปในพิธี (โตทีกูรตะ) (ชุดซาลวาร์) (ชุดสาหรี) (ชุดคนรุ่นใหม่) (ชุดพิธีการ)
18. สัญลักษณ์ การเป่าสังข์ สั่นกระดิ่ง การกราบอัษฎางคประดิษฐ์ในพิธี หมายถึงอะไร
19. การดื่มน้ำใบกระเพรา มีความหมายว่ายังไง
20. คุณคิดว่าพิธีสัตสังค์แสดงให้เห็นถึงอะไร
21. มีอะไรที่คุณอยากเล่าเกี่ยวกับประสบการณ์ในพิธีสัตสังค์ไหม
22. สามารถบรรเลงดนตรีได้ไหม
23. คิดเห็นยังไงกับดนตรีภชันที่สมาคมคีตาอาศรม
24. เพลงในพิธีสัตสังค์ทำให้คุณรู้สึกอย่างไร
25. ทำไมถึงปรบมือ ร้องเพลง หลับตา เมื่อได้ยินเสียงเพลงภชัน
26. คุณอยากบอกอะไร หรือแนะนำให้เข้าร่วมกับคนที่ยังไม่เคยมาพิธีสัตสังค์

คำถามสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านอินเดีย

อ.กิตติพงศ์ บุญเกิด สาขาวิชาภาษาเอเชียใต้ ภาควิชาภาษาตะวันออก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติการเข้ามาของคนอินเดียอุตตรประเทศในประเทศไทย

ช่วงเวลาการอพยพ:

1. อยากทราบว่าคนอินเดียจากรัฐอุตตรประเทศเริ่มเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่ช่วงเวลาใด มีช่วงเวลาที่สำคัญหรือช่วงที่มีการอพยพเข้ามามากเป็นพิเศษหรือไม่
2. เหตุผลหลักของการอพยพเข้ามาในประเทศไทยในแต่ละช่วงเวลานั้นคืออะไร (เช่น เหตุผลทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม หรืออื่นๆ)

ลักษณะการตั้งถิ่นฐาน:

1. เมื่อเข้ามาในประเทศไทย คนอินเดียอุตตรประเทศส่วนใหญ่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในพื้นที่ใดบ้าง? มีการรวมกลุ่มกันอยู่ในบางพื้นที่เป็นพิเศษหรือไม่
2. ลักษณะชุมชนในช่วงแรกของการตั้งถิ่นฐานเป็นอย่างไร (เช่น ลักษณะทางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม)

วิวัฒนาการของชุมชน:

1. ชุมชนคนอินเดียอุตตรประเทศในประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปอย่างไรบ้างเมื่อเวลาผ่านมา
2. มีการปรับตัวเข้ากับสังคมไทยอย่างไรบ้าง
3. ยังคงรักษาวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ดั้งเดิมของตนเองไว้อย่างไรบ้างในบริบทของสังคมไทย

ประวัติการก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย:

แรงจูงใจในการก่อตั้ง:

1. อะไรคือแรงจูงใจหรือเหตุผลสำคัญในการก่อตั้งสมาคมคีตาอาศรมแห่งประเทศไทย
2. ใครคือบุคคลสำคัญหรือกลุ่มบุคคลที่มีบทบาทในการก่อตั้งสมาคมฯ
3. วัตถุประสงค์หลักของการก่อตั้งสมาคมฯ คืออะไร

พัฒนาการของสมาคม:

1. สมาคมคีตาอาศรมฯ ก่อตั้งขึ้นเมื่อใด มีพัฒนาการอย่างไรบ้างตั้งแต่เริ่มก่อตั้งจนถึงปัจจุบัน
2. บทบาทและกิจกรรมหลักของสมาคมฯ ในช่วงแรกและปัจจุบันคืออะไร? (เช่น กิจกรรมทางศาสนา วัฒนธรรม สังคม การศึกษา)
3. สมาคมฯ มีความสัมพันธ์กับชุมชนคนอินเดียอุตตรประเทศในประเทศไทยอย่างไร? มีบทบาทในการส่งเสริมหรือรักษาวัฒนธรรมของชุมชนหรือไม่

ดนตรีกับการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม:

บทบาทของดนตรี:

1. คิดว่าพิธีสัตสังค์แสดงให้เห็นถึงอะไร
2. คิดเห็นยังไงกับดนตรีภชันที่สมาคมคีตาอาศรม
3. เพลงในพิธีสัตสังค์ทำให้คุณรู้สึกอย่างไร
4. ทำไมถึงปรบมือ ร้องเพลง หลับตา เมื่อได้ยินเสียงเพลงภชัน

คำถามสัมภาษณ์ ด้านสุนทรียศาสตร์

1. อาจารย์สามารถอธิบายทฤษฎีสุนทรียศาสตร์แบบ Effect ในรายละเอียดได้หรือครับ
2. จากมุมมองของอาจารย์ ในดนตรีภซัน มีองค์ประกอบใดบ้างที่อาจส่งผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ฟัง ตัวอย่างเช่น จังหวะ ทำนอง เนื้อร้อง หรือปัจจัยอื่นๆ
3. เหตุใดผู้ฟังแต่ละท่านจึงอาจมีประสบการณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกันเมื่อรับฟังดนตรีภซัน ปัจจัยใดบ้างที่อาจเป็นสาเหตุของความแตกต่างเหล่านี้ เช่น ภูมิหลัง ความเชื่อ หรือสภาวะทางอารมณ์
4. การรับฟังดนตรีภซันในพิธีสัตสังค์ร่วมกับผู้คนจำนวนมาก ให้ความรู้สึกที่แตกต่างจากการรับฟังโดยลำพังหรือไม่ หากมีความแตกต่าง โปรดอธิบายลักษณะของความแตกต่างนั้น
5. เนื้อเพลงมนตราในดนตรีภซันมีความสำคัญในระดับใดต่อการก่อให้เกิด "ผลกระทบ" หรือการตอบสนองทางอารมณ์ในผู้ฟัง ความสำคัญของเนื้อเพลงเมื่อเทียบกับองค์ประกอบทางดนตรีเพียงอย่างเดียวเป็นอย่างไร
6. ทฤษฎี Effect มีข้อดีประการใดบ้างในการนำมาใช้อธิบายความงามของดนตรีภซัน และมีข้อจำกัดหรือข้อเสียใดบ้างในการประยุกต์ใช้ทฤษฎีนี้

หลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาฮินดี

๑. หลักเกณฑ์นี้ใช้ถ่ายเสียงภาษาฮินดีที่เขียนด้วยอักษรโรมันตามระบบการเทียบคำอักษรโรมันที่นิยมใช้กันมากที่สุดในการเขียนตำราและเอกสารทางวิชาการ ซึ่งมีการใช้เครื่องหมายเสริมสัทอักษร (diacritical mark) กำกับตัวอักษรเพื่อจำแนกความแตกต่างของอักษรแต่ละตัวได้ชัดเจน เป็นหลักในการจัดทำ

๒. การเทียบเสียงสระและพยัญชนะตามหลักเกณฑ์นี้ยึดภาษาฮินดีที่มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลีและสันสกฤตเป็นหลัก ซึ่งเรียกว่าเป็นสระและพยัญชนะในระบบ แต่เนื่องจากภาษาฮินดีซึ่งใช้กันอยู่ในปัจจุบันได้รับอิทธิพลจากภาษาอาหรับ เปอร์เซีย และภาษาอื่นๆ ด้วย หลักเกณฑ์นี้จึงได้เทียบเสียงสระและพยัญชนะที่มาจากภาษาอื่นๆ นั้นไว้ด้วย และเรียกว่าเป็นสระหรือพยัญชนะนอกระบบ แต่เทียบไว้เฉพาะที่พบบ่อยเท่านั้น

๓. ภาษาฮินดีที่เขียนด้วยอักษรโรมันมีทั้งที่เขียนตามระบบที่ใช้ตัวอักษรโรมันตามหลักเกณฑ์ข้อ ๑ และที่ไม่ใช้เครื่องหมายเสริมสัทอักษรกำกับตัวอักษร เนื่องจากไม่สะดวกในการพิมพ์หรือเขียน การทับศัพท์จากอักษรโรมันที่ไม่มีเครื่องหมายเสริมสัทอักษรจึงอาจคลาดเคลื่อนจากศัพท์ในภาษาฮินดีไปบ้าง

๔. คำบางคำในภาษาฮินดีที่เขียนด้วยอักษรโรมัน เป็นคำที่เขียนตามการออกเสียงของชาวยุโรปและเป็นคำที่ใช้กันทั่วไป เช่น Calcutta, Delhi, Pondicherry, Bangalore, Shillong การทับศัพท์คำเหล่านี้ให้ใช้หลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาอังกฤษแทนหลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาฮินดี

๕. การทับศัพท์ภาษาฮินดีตามหลักเกณฑ์นี้ได้แสดงไว้ ๓ รูปแบบ คือ

๕.๑ ทับศัพท์แบบคงรูป หมายถึงการทับศัพท์แบบตรงตามรูปศัพท์เดิมโดยใช้เครื่องหมายพินทุด้วย เพื่อให้ถอดกลับเป็นอักษรโรมันหรือเทวนาครีได้ถูกต้อง และออกเสียงได้ใกล้เคียงกับ

คำเดิม การทับศัพท์รูปแบบนี้เหมาะสำหรับใช้ในหนังสือหรือเอกสารทางวิชาการ

๕.๒ ทับศัพท์แบบปรับรูป หมายถึงการทับศัพท์โดยปรับให้เข้ากับอักขรวิธีไทย เช่น มีการประวิสรรชนีย์ท้ายคำ หรือใส่เครื่องหมายทัณฑฆาตเพื่อให้ออกเสียงได้ง่ายและรูปคำกลมกลืนกับภาษาไทย

๕.๓ ภาษาไทยใช้ หมายถึงคำที่มีใช้อยู่ในภาษาไทยแล้ว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นคำที่มาจากภาษาบาลีสันสกฤต คำเหล่านี้ควรใช้ต่อไปตามเดิม คำบาลีสันสกฤตที่ไทยนำมาใช้ในภาษาไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงหลายลักษณะ เช่น

๕.๓.๑ แผลงพยัญชนะ ฏ เป็น ฏ, ต เป็น ด, ป เป็น บ และ ว เป็น พ เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
ṭīka	**ฏี**กา	**ฏี**กา	**ฎี**กา
tej	**เต**ช	**เต**ชะ	**เด**ชะ, **เด**ช
pātāl	**ป**าตาล	**ป**าตาละ	**บ**าดาล
Vārāṇasī	**ว**าราณสี	**ว**าราณสี	**พ**าราณสี

๕.๓.๒ แผลงสระเสียงสั้นเป็นเสียงยาว หรือเสียงยาวเป็นเสียงสั้น เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
bahu	พหุ	พหุ	พหู
dev	เทว	เทวะ	เทวา
muni	มุนิ	มุนิ	มุนี
vīthi	วีถิ	วีถิ	วิถี

๕.๓.๓ ใส่เครื่องหมายทัณฑฆาตเพื่อให้ออกเสียงคำนั้นได้ง่ายขึ้น และกลมกลืนกับภาษาไทย เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
madhyasth	มธฺยสฺถ	มัธยัสถะ	มัธยัสถ์
Nārāyaṇ	นารายณ	นารายณะ	นารายณ์
pūrṇ	ปูรฺณ	ปูรณะ	บูรณ์
śabd	ศพฺท	ศัพทะ	ศัพท์

๖. การเทียบเสียงสระและพยัญชนะให้ถือตามตารางเทียบเสียงสระภาษาฮินดี และตารางเทียบเสียงพยัญชนะภาษาฮินดี

๗. การเรียงสระและพยัญชนะในภาษาฮินดีที่ใช้ในตารางเทียบเสียงตามหลักเกณฑ์นี้ เรียงตามลำดับอักษรโรมัน

๘. สระและพยัญชนะภาษาฮินดีที่เขียนด้วยอักษรโรมันมีดังนี้

สระและพยัญชนะในระบบ

สระในระบบ

a = –ะ, ◌ั ā = –า i = ◌ิ ī = ◌ี u = ◌ุ ū = ◌ู

ṛ (เมื่ออยู่ต้นคำหรือตามหลังพยัญชนะ) = ฤ e = เ– ai = ไ– o = โ–

o (ตามหลังสระ) = ว au = เ–า

พยัญชนะในระบบ

วรรค ก (กะ) : k = ก (กะ) kh = ข (ขะ) g = ค (คะ) gh = ฆ (ฆะ) ṅ = ง (งะ)

วรรค จ (จะ) : c = จ (จะ) ch = ฉ (ฉะ) j = ช (ชะ) jh = ฌ (ฌะ) ñ = ญ (ญะ)

วรรค ฏ (ฏะ) : ṭ = ฏ (ฏะ) ṭh = ฐ (ฐะ) ḍ = ฑ (ฑะ) ḍh = ฒ (ฒะ) ṇ = ณ (ณะ)

วรรค ต (ตะ) : t = ต (ตะ) th = ถ (ถะ) d = ท (ทะ) dh = ธ (ธะ) n = น (นะ)

วรรค ป (ปะ) : p = ป (ปะ) ph = ผ (ผะ) b = พ (พะ) bh = ภ (ภะ) m = ม (มะ)

อวรรค (เศษวรรค) : y = ย (ยะ) r = ร (ระ) l = ล (ละ) v = ว (วะ) ś = ศ (ศะ) ṣ = ษ (ษะ) s = ส (สะ) h = ห (หะ)

สัญลักษณ์พิเศษ

ṁ (ใช้แทนจันทรพินทุ) = ง ṃ (ใช้แทนอนุสวาร) = ง ḥ = ห์

สระและพยัญชนะนอกระบบ

สระนอกระบบ

āī = –าย, –าอี iā = เ–ีย, –ยา u = –ุ

พยัญชนะนอกระบบ

q = ก kh = ข g = ค z = ซ d = ด

b = บ f = ฟ ṛ = ร ṛh = ฺรห h = ห, ฮ

๙. การใช้เครื่องหมายพินทุ ใช้ในการทับศัพท์แบบคงรูป โดยใส่ไว้ใต้พยัญชนะไทยที่ถอดมาจากพยัญชนะโรมันที่ไม่มีสระกำกับ เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
ca**nd**ra	จน์ทฺระ	จันทระ	จันทร์, จันทรา
jhā**n**sī	ฌาน์สี	ฌานสี	–

ยกเว้นพยัญชนะท้ายคำซึ่งเดิม (ในภาษาบาลีและสันสกฤต) มี a กำกับ แต่ในภาษาฮินดีตัดออกไปไม่ต้องใส่พินทุใต้พยัญชนะนั้น เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
kar**m**	กรฺม	กรรมะ	กรรม
pātā**l**	ปาตา**ล**	ปาตาละ	บาดาล

แต่ถ้าพยัญชนะท้ายคำไม่มี a กำกับมาแต่เดิม ก็ใส่พินทุกำกับไว้ด้วย เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
brahmacārin	พฺรหฺมจาริน์	พรหมจาริน	–
samrāṭ	สมฺราฏ์	สัมราฏ	–

๑๐. การใช้เครื่องหมายทัณฑฆาต ใช้ในการทับศัพท์แบบปรับรูปในคำที่เป็นคำนอกระบบ (ไม่ได้มาจากบาลีและสันสกฤต) โดยใส่บนพยัญชนะที่ไม่ต้องการให้ออกเสียง เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
bādshāh	บาดฺชาหฺ	บาดชา**ห์**	–
Kutubminār	กุตุบฺมินารฺ	กุตุบมินา**ร์**	–

๑๑. การประวิสรรชนีย์ท้ายคำ ใช้ในการทับศัพท์แบบคงรูปและปรับรูป ดังนี้

๑๑.๑ ใช้ทับศัพท์สระ a เมื่ออยู่ท้ายคำทั้งแบบคงรูปและปรับรูป เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
mantr**a**	มนฺตฺระ	มันตระ	มนตร์
śiṣy**a**	ศิษฺยะ	ศิษยะ	ศิษย์

๑๑.๒ ถ้าพยัญชนะท้ายคำมี a มาแต่เดิม (ในภาษาบาลีและสันสกฤต) แต่ในภาษาฮินดีได้ตัดออกในการทับศัพท์แบบปรับรูปให้ประวิสรรชนีย์ด้วย เช่น

อักษรโรมัน	**ทับศัพท์** (แบบคงรูป)	**ทับศัพท์** (แบบปรับรูป)	**ภาษาไทยใช้**
pūrṇ	ปูรฺณ	ปูรณะ	บูรณ์
saṃsār	สงฺสาร	สังสาระ	สงสาร, สังสาร (วัฏ)

ตารางเทียบเสียงสระภาษาฮินดี

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
			A			
a (ที่มิได้อยู่ท้ายคำ)	–	अ	nar	นร	นระ	นร, นระ, นรา
a (ตามด้วยพยัญชนะที่ไม่มีสระตามและไม่ใช่พยางค์สุดท้าย)	◌ฺ * แบบคงรูป ◌ั ** แบบปรับรูป	ไม่ปรากฏรูป	samrāṭ	สมฺราฏ	สัมราฏ	–
a (อยู่ท้ายคำ)	ะ	ไม่ปรากฏรูป	puṇya	ปุณฺยะ	ปุณยะ	บุณย์
ā	–า	आ	Nārāyaṇ	นารายณ	นารายณะ	นารายณ์
ai [๑]	ไ–	ऐ	kailās	ไกลาส	ไกลาสะ	ไกรลาส, ไกลาส
āī [#]	–าย, –าอี	आई	kasturbāī	กสฺตูรฺบาย, กสฺตูรฺบาอี	กัสตูรบาย, กัสตูรบาอี	–
au [๒]	เ–า	औ	gaurav	เคารว	เคารวะ	เคารพ
			E			
e	เ–	ए	dev	เทว	เทวะ	เทวะ, เทวา, เทพ
			I			
i	◌ิ	इ	Śiv	ศิว	ศิวะ	ศิวะ
ī [๓]	◌ี	ई	nārī	นารี	นารี	นารี

* เครื่องหมายพินทุใส่ใต้พยัญชนะหลังสระ a ในคำทับศัพท์แบบคงรูป

** ยกเว้นพยัญชนะที่ตามมาเป็น h, v ไม่ต้องเปลี่ยนเป็นไม้หันอากาศ เช่น brahm พรหมะ gaurav เคารวะ Navya นวฺยะ และถ้าพยัญชนะที่ตามมาเป็น r ให้ใช้ รร เช่น karm กรรมะ gandharv คันธรรวะ

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
iā #	เ–ีย, –ยา	इआ	Kāṭhiāvāṛ	กาเฐียวาร์, กาฐยาวาร์	กาเฐียวาร, กาฐยาวาร	–
O						
o	โ–	ओ	lok	โลก	โลกะ	โลก, โลกา
o (ตามหลังสระ)	ว	व	deo Rao, Rāo	เทว ราว์	เทวะ ราว	เทวะ, เทวา, เทพ –
U						
u	◌ุ	उ	guru	คุรุ	คุรุ	คุรุ, คุรู
u #	◌ุ *	उ	Kutubmināṛ	กุตุบมินาร์	กุตุบมินาร์	–
ū ๔	◌ู	ऊ	pūrṇ	ปูร์ณ	ปูรณะ	บูรณ์
R						
ṛ ๕ (เมื่ออยู่ต้นคำหรือตามหลังพยัญชนะ)	ฤ	ऋ	pitṛ ṛṣi	ปิตฺฤ ฤษิ	ปิตฤ ฤษิ	– ฤษี, ฤาษี

* มีบางคำออกเสียงอะ เช่น Mo̲gul โมคัล Trivandrum ตริวันดรัม

ตารางเทียบเสียงพยัญชนะภาษาฮินดี

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
B						
b	พ	ब	Buddh śabd Śatābdi	พุทฺธ ศพฺท ศตาพฺทิ	พุทธะ ศัพทะ ศตาพทิ	พุทธะ, พุทธ ศัพท์ –
b [#]	บ	ब	baṛā kitāb Kutubmināṛ	บรา กิตาบฺ กุตุบฺมินารฺ	บรา กิตาบ กุตุบมินาร์	– – –
bh	ภ	भ	abhyās Bhīm	อภฺยาส ภีม	อัภยาสะ ภีมะ	– ภีมะ, ภีม
C						
c [๖]	จ	च	baccā candra	บจฺจา จนฺทฺระ	บัจจา จันทระ	– จันทร์
ch [๗]	ฉ	छ	chatr	ฉตฺร	ฉัตระ	ฉัตร, ฉัตรา
D						
d	ท	द	Buddh dās	พุทฺธ ทาส	พุทธะ ทาสะ	พุทธะ, พุทธ ทาส, ทาสา
d [#]	ด	द	bādshāh Delhī	บาดฺชาหฺ เดลฺฮี	บาดชาห์ เดลฮี	– เดลี
ḍ [๘]	ฑ*	ड	ḍamaru krīḍā laḍḍū	ฑมรุ กฺรีฑา ลฑฺฑู	ฑมรุ กรีฑา ลัฑฑู	– กรีฑา –

* พยัญชนะ ฑ ในภาษาฮินดีออกเสียงใกล้เคียงเสียง ด ในภาษาไทย

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
dh	ธ	ध	dharm Madhya Pradeś madhyasth nidhi	ธรฺม มธฺยะ ปฺรเทศ มธฺยสฺถ นิธิ	ธรรมะ มัธยะ ปรเทศะ มัธยัสถะ นิธิ	ธรรม มัธยประเทศ มัธยัสถ์ นิธิ
ḍh	ฒ	ढ	ḍhol	โฒลฺ	โฒล	–
F						
f #	ฟ	फ़	faqīr gaffār	ฟกีรฺ กฟฺฟารฺ	ฟกีร์ กัฟฟาร์	– –
G						
g	ค	ग	agni go	อคฺนิ โค	อัคนิ โค	อัคนี โค
g̲ ๙ #	ค	ग़	bāg̲ G̲aznavid G̲aznī G̲iyas-ud-dīn Mog̲ul, Mug̲al Tug̲lākābād	บาคฺ คซฺนวิดฺ คซฺนี คิยสฺอุดฺดีนฺ โมคลฺ, มุคลฺ ตุคฺลากาบาดฺ	บาค คัซนวิด คัซนี คิยัส–อุด–ดีน โมคัล, มุคัล ตุคลากาบาด	– – – โมกุล, มุคัล –
gh	ฆ	घ	bāgh ghoṣ	พาฆฺ โฆษ	พาฆ โฆษะ	– โฆษะ, โฆษ
H						
h	ห	ह	brahm Himālay	พฺรหฺม หิมาลย	พรหมะ หิมาลยะ	พรหม หิมาลัย
h #	ห, ฮ	ह	Ahmadābād Hindū	อหฺมดาบาดฺ ฮินฺดู	อัห์มดาบาด ฮินดู	– ฮินดู
ḥ	ห์	ः	duḥkh	ทุห์ข	ทุห์ขะ	ทุกข์

.

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
J						
j	ช	ज	jay vijñān	ชย วิชฺญาน	ชยะ วิชญานะ	ชัย, ชัยโย –
jh	ฌ	झ	jhānsī	ฌานฺสี	ฌานสี	–
K						
k	ก	क	Kuru yakṣ	กุรุ ยกฺษ	กุรุ ยักษะ	– ยักษ์, ยักษา
kh	ข	ख	Kharoṣṭhī Sikh śikhar	ขโรษฺฐี สิข ศิขร	ขโรษฐี สิขะ ศิขระ	– สิข, สิกข์ ศิขร
kh [๑๐ #]	ข	ख़	Ālī Khān Bakht Khān khilāfat	อาลี ขานฺ บขฺตฺ ขานฺ ขิลาฟตฺ	อาลี ขาน บัขต์ ขาน ขิลาฟัต	อาลี ข่าน – –
L						
l	ล	ल	Lakṣmaṇ vallabh	ลกฺษฺมณ วลฺลภ	ลักษมณะ วัลลภะ	ลักษมัณ, ลักษมณ์ วัลลภ, วัลลภา
M						
m	ม	म	Mahādev samrāṭ	มหาเทว สมฺราฏ	มหาเทวะ สัมราฏ	มหาเทพ –
ṁ *	ง	◌ं	hūṁ	ฮูง	ฮูง	–

* ṁ ใช้แทนจันทรพินทุ (◌ं) ซึ่งเป็นเครื่องหมายกำกับสระเพื่อให้สระนั้นออกเสียงขึ้นจมูกฟังคล้ายเสียง “ง” จึงใช้ “ง” แทน

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
ṃ *	ง	ं	daṃṣṭrā	ทงฺษฏฺรา	ทังษฏรา	–
			saṃhitā	สงฺหิตา	สังหิตา	–
			saṃsār	สงฺสาร	สังสาระ	สงสาร, สังสาร (วัฏ)
			saṃyog	สงฺโยค	สังโยคะ	สังโยค
N						
n	น	न	mantra	มนฺตฺระ	มันตระ	มนตร์
			nīti	นีติ	นีติ	นีติ, นิติ
ṅ [๑๑]	ง	ङ	aṅg	องฺค	อังคะ	องค์
ñ [๑๒]	ญ	ञ	Sañjay	สญฺชย	สัญชยะ	สญชัย, สัญชัย
ṇ [๑๓]	ณ	ण	maṇḍan	มณฺฑน	มัณฑนะ	มัณฑนา
P						
p	ป	प	Pāṭaliputra	ปาฏลิปุตฺระ	ปาฏลิปุตระ	ปาฏลีบุตร
			pitā	ปิตา	ปิตา	บิดา
			prāpt	ปฺราปฺต	ปราปตะ	ปราบดา (ภิเษก)
			samāpt	สมาปฺต	สมาปตะ	–
ph	ผ	फ	phal	ผล	ผละ	ผล
Q						
q [๑๔ #]	ก	क़	qilā	กิลา	กิลา	–
R						
r	ร	र	rājadhānī	ราชธานี	ราชธานี	ราชธานี

* ṃ ใช้แทนอนุสวาร (ं) ซึ่งเป็นเครื่องหมายกำกับสระเมื่ออยู่หน้าพยัญชนะเศษวรรคจะออกเสียงขึ้นจมูกฟังคล้ายเสียง “ง” จึงใช้ “ง” แทน

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
ṛ [๑๕ #]	ร	ड़	baṛā baṛbaṛ bīṛī Kāṭhiāvāṛ	บรา บรฺบรฺ บีรี กาเฐียวารฺ, กาฐยาวารฺ	บรา บรบร บีรี กาเฐียวาร, กาฐยาวาร	– – – –
R						
ṛh [๑๖ #]	รฺห*	ढ़	Caṇḍīgaṛh	จณฺฑีครฺห	จัณฑีครห์	–
S						
s	ส	स	Somadev vastu	โสมเทว วสฺตุ	โสมเทวะ วัสตุ	โสมเทพ วัสดุ, พัสดุ
ś [๑๗]	ศ	श	Kaśyap śāstra	กศฺยป ศาสฺตฺระ	กัศยปะ ศาสตระ	กัศยป ศาสตร์
ṣ [๑๘]	ษ	ष	Ṣaḍānan śiṣya	ษฑานน ศิษฺยะ	ษฑานนะ ศิษยะ	– ศิษย์
T						
t	ต	त	pātāl pātra tapas	ปาตาล ปาตฺระ ตปสฺ	ปาตาละ ปาตระ ตปัส	บาดาล บาตร ตบะ
ṭ [๑๙]	ฏ	ट	Bhaṭṭācārya ṭīkā	ภฏฺฏาจารฺยะ ฏีกา	ภัฏฏาจารยะ ฏีกา	ภัฏฏาจารย์ ฏีกา
th	ถ	थ	path sthān thambh	ปถ สฺถาน ถมฺภ	ปถะ สถานะ ถัมภะ	บถ สถาน, สถานะ –
ṭh [๒๐]	ฐ	ठ	jhūṭh pīṭh ṭhākur	ฌูฐ ปีฐ ฐากุรฺ	ฌูฐ ปีฐะ ฐากุร	– บิฐ ฐากูร

* รฺห แทนพยัญชนะตัวเดียวในภาษาฮินดีที่ออกเสียงเหมือน ร ตามด้วยกลุ่มลม

อักษรโรมัน	อักษรไทย	อักษรเทวนาครี	ตัวอย่าง			
			อักษรโรมัน	ทับศัพท์ (แบบคงรูป)	ทับศัพท์ (แบบปรับรูป)	ภาษาไทยใช้
V						
v [๒๑]	ว	व	divya Viśvanāth	ทิวฺยะ วิศฺวนาถ	ทิวยะ วิศวนาถะ	ทิพย์ วิศวนาถ
Y						
y	ย	य	pey Yamunā	เปย ยมุนา	เปยะ ยมุนา	– ยมนา, ยมุนา
Z						
z [#]	ซ	ज़	āzād G̲aznī zang̲ārī	อาซาดฺ คซฺนี ซงฺคารี	อาซาด คัซนี ซังคารี	– – –

[#] **สระและพยัญชนะนอกระบบ**

[๑] บางครั้งมีผู้ใช้ y แทน ai เช่น Faizābād ไฟซาบาด ใช้เป็น Fyzābād, Haiderābād ไฮเดอราบาด ใช้เป็น Hyderābād และบางครั้งก็ใช้ ai แทน ay เช่น jay ชยะ ใช้เป็น jai

[๒] บางครั้งมีผู้ใช้ ow แทน au เช่น cauk เจาก์ ใช้เป็น chowk

[๓] บางครั้งมีผู้ใช้ ee แทน ī เช่น Mīra มีรา ใช้เป็น Meerā, Nīra นีรา ใช้เป็น Neerā

[๔] บางครั้งมีผู้ใช้ oo แทน ū เช่น Mūl มูล ใช้เป็น Mool, Pūna ปูนา ใช้เป็น Poonā

[๕] บางครั้งมีผู้ใช้ ri แทน ṛ เช่น pitṛ ปิตฤ ใช้เป็น pitri

[๖] บางครั้งมีผู้ใช้ ch แทน c เช่น candra จันทระ ใช้เป็น chandra

[๗] บางครั้งมีผู้ใช้ chh แทน ch เช่น chatr ฉัตระ ใช้เป็น chhatr

[๘] บางครั้งมีผู้ใช้ d̲ แทน ḍ เช่น krīḍā กรีฑา ใช้เป็น krīd̲ā

[๙] บางครั้งมีผู้ใช้ g, g̣, gh แทน g̲ เช่น bāg̲ บาค ใช้เป็น bāg, bāg̣, bāgh

[๑๐] บางครั้งมีผู้ใช้ ḳh, ḳh แทน k̲h เช่น k̲hilāfat ขิลาฟัต ใช้เป็น ḳhilāfat, ḳhilāfat

[๑๑] ṅ ที่เป็นตัวสะกดและตามด้วยพยัญชนะในวรรค ก (k, kh, g, gh, n) จะออกเสียงเป็น “ง” และบางทีก็ใช้ “n, ng” แทน ṅ เช่น aṅg อังคะ ใช้เป็น ang, angg

๑๒ ñ ที่เป็นตัวสะกดและตามด้วยพยัญชนะในวรรค จ (c, ch, j, jh, ñ) จะออกเสียงเป็น “ญ” และบางทีก็ใช้ “n” แทน ñ เช่น Sañjay สัญชยะ ใช้เป็น Sanjay

๑๓ ṇ ที่เป็นตัวสะกดและตามด้วยพยัญชนะในวรรค ฏ (ṭ, ṭh, ḍ, ḍh, ṇ) จะออกเสียงเป็น “ณ” และบางทีก็ใช้ “n, n̲” แทน ṇ เช่น maṇḍan มัณฑนะ ใช้เป็น manḍan, maṇḍan

๑๔ บางครั้งมีผู้ใช้ ḳ แทน q เช่น qilā กิลา ใช้เป็น ḳilā

๑๕ บางครั้งมีผู้ใช้ r̲ แทน ṛ เช่น baṛā บรา ใช้เป็น baṛ̲ā

๑๖ บางครั้งมีผู้ใช้ rh̲ แทน ṛh เช่น Caṇḍīgaṛh จัณฑีครห์ ใช้เป็น Caṇḍīgarh̲

๑๗ บางครั้งมีผู้ใช้ sh แทน ś เช่น śāstra ศาสตระ ใช้เป็น shāstra

๑๘ บางครั้งมีผู้ใช้ s̲, sh แทน ṣ เช่น Ṣaḍānan ษฑานนะ ใช้เป็น S̲aḍānan, Shaḍānan

๑๙ บางครั้งมีผู้ใช้ t̲ แทน ṭ เช่น ṭīkā ฏีกา ใช้เป็น t̲īkā

๒๐ บางครั้งมีผู้ใช้ th̲ แทน ṭh เช่น pīṭh ปีฐะ ใช้เป็น pīth̲

๒๑ - บางครั้งมีผู้ใช้ w แทน v เช่น divya ทิวยะ ใช้เป็น diwya

- v ที่มี a ตามหลัง และเป็นพยางค์ท้ายของคำ บางครั้งจะตัด a ที่ตามมาออก แล้วเปลี่ยน v เป็น o เช่น deva ตัด a ท้ายคำออก เป็น dev แล้วเปลี่ยน v เป็น o เป็น deo

ประวัติผู้เขียน