รายงานสืบเนื่องจาก

การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ครั้งที่ 3

The 3rd Bunditpatanasilpa Academic Article National Conference

"ดนตรี ศิลปะการแสดง และวัฒนธรรมสู่ความสำเร็จอย่างยั่งยืน เพื่อมวลมนุษยชาติ"

วันที่ 13 - 14 มิถุนายน 2562

ณ โรงแรมเพชรรัชต์ การ์เด้น จังหวัดร้อยเอ็ด



Proceeding

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

http://cdare.bpi.ac.th/



รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ครั้งที่ 3
THE 3RD BUNDITPATANASILPA ACADEMIC ARTICLE NATIONAL CONFERENCE

เรื่อง “ดนตรี ศิลปะการแสดง และวัฒนธรรมสู่ความสำเร็จอย่างยั่งยืน เพื่อมวลมนุษยชาติ”
"MUSIC, PERFORMING ARTS AND CULTURE THROUGH SUSTAINABLE SUCCESS FOR HUMANITY"

วันที่ 13 - 14 มิถุนายน 2562
ณ โรงแรมเพชรรัชต์ การ์เด้น จังหวัดร้อยเอ็ด

สำนักงาน

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
เลขที่ 25 ถนนกองพล 10 ตำบลในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด
โทร. 04-351-1244 FAX. 04-351-1403
E-mail : bpiconference2019@gmail.com Wed : http://cdare.bpi.ac.th/

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ออกแบบปก

นายศักดิ์ดา มหาพรม
ฝ่ายอุดมศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ปีที่พิมพ์

ปี พ.ศ. 2562 จำนวน 200 เล่ม

❖ ที่ปรึกษา ❖

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์	อธิการบดีสภาบันฑิตพัฒนศิลป์
นายจิรพจน์ จึงบรรเจิดศักดิ์	รองอธิการบดีสภาบันฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค	รองอธิการบดีสภาบันฑิตพัฒนศิลป์
นายอำนวย นวลอนุงค์	รองอธิการบดีสภาบันฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา	รองอธิการบดีสภาบันฑิตพัฒนศิลป์
นายศุภรากร พานิชกิจ	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

❖ ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ ❖

1) รศ.ดร. จินตนา สายทองคำ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) รศ.ดร.รจนา สุนทรานนท์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
3) รศ.ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
4) รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
5) รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
6) รศ.ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7) รศ.ดร.สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
8) รศ.ดร.สมพร ธุรี	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
9) รศ.ดร.ฉลาด จันทรสมบัติ	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
10) รศ.ประยงค์ ฐิติธนานนท์	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
11) รศ.คำรณ สุนทรานนท์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
12) รศ.อมรา กล่ำเจริญ	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
13) ผศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
14) ผศ.ดร.อุรารมย์ จันทมาลา	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
15) ผศ.ดร.สุขสันติ แวงวรรณ	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
16) ผศ.ดร.ทินกร อัตไพบูลย์	มหาวิทยาลัยนครพนม
17) ผศ.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
18) รศ.ดร.สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
19) ผศ.ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์	วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
20) ผศ.ดร.วีระ พันธุ์เสือ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
21) ผศ.ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
22) ผศ.ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
23) ผศ.ดร.วีรยุทธ ชุติมารังสรรค์	มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
24) ผศ.ดร.ธรินธร นามวรรณ	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
25) ผศ.ดร.กาญจน์ เรืองมนตรี	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

26) ผศ.ดร.บุญชู ภูศรี	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
27) ผศ.ดร.จิตราภรณ์ วงศ์คำจันทร์	มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
28) ผศ.ดร.สยาม จวงประโคม	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
29) ผศ.ดร.คณิเทพ ปิตุภูมินาค	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
30) ผศ.จันทร์เพ็ญ ภูโสภา	มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
31) ผศ.ดร.สัจธรรม พรทวีกุล	มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
32) ผศ.ขวัญใจ คงถาวร	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
33) ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
34) ดร.ชนะชัย กอผจญ	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
35) ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
36) ดร.เชาว์ การวิชา	มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
37) ดร.ธิติ ปัญญาอินทร์	มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
38) ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ	ศิลปินแห่งชาติ
39) อาจารย์อานันท์ นาคคง	มหาวิทยาลัยศิลปากร
40) ดร.สุรินทร์ ภูสิงห์	มหาวิทยาลัยราชภัฏชัยภูมิ
41) ดร.นิศานาจ โสภาพล	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
42) ดร.พีระศักดิ์ กิ่งพุ่ม	สถาบันการพละศึกษา วิทยาเขตมหาสารคาม
43) ดร.ทองมี ละครพล	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน วิทยาเขตสุรินทร์
44) ดร.สาทิด แทนบุญ	วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
45) ดร.มิ่งขวัญ ชนไพโรจน์	ศูนย์วิจัยภูมิปัญญาตะวันออก
46) ดร.โยธิน พลเขต	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
47) อาจารย์วีระศักดิ์ กลั่นรอด	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง



สารบัญ : Contents

		หน้า
	ด้านดุริยางคศิลป์	1
1	**การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ วิชาเครื่องสายไทย 1 ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้น** THE DEVELOPMENT OF LEARNING MANAGEMENT IN THAI STRING I (AR21211) FOR GRADE 7 THOUGH BASIC SAW-U SKILL EXERCISES พรรณี วังโน PUNNEE WANGNO	2
2	**บ้านดนตรีสดแสงจันทร์** SODSAENGCHAN MUSIC HOME จักกฤษณ์ วัฒนากูล JAKKRIT WATTHANAKOOL	16
3	**จินตภาพในการเรียนการสอนดนตรีไทย** IMAGERY IN THAI MUSIC INSTRUCTION วิทยา จุ้ยวงษ์ WITAYA CHUIWONG	28
4	**การแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย** THE SPREAD OF PANCHAVADYA MUSIC ENSEMBLES IN THAILAND เกษร เอมโอด KASON AMOD	42
5	**แนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก** **GUIDELINES FOR THE CONSTRUCTION OF A LARGE GONG WONG SKILL FOR PLAY SOLO CHERDNOK SONG** ศุภวัฒน์ ยามสุข SUPAWAT YAMSUK	57
6	**ทัศนวิถีดนตรีไทยของเยาวชนดนตรี ในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี** THAI MUSICAL VISION OF YOUTH MUSIC LEARNERS IN GERMANY สมชาย เอี่ยมบางยุง SOMCHAI EAMBANGYUNG	65

		หน้า
7	**สภาพและปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น** CONDITIONS AND PROBLEMS OF TEACHING AND LEARNING MUSIC CURRICULUM OF SECONDARY SCHOOL IN KHON KAEN PROVINCIAL ADMINISTRATION ORGANIZATION พงษ์พิทยา สัพโส PONGPITTHAYA SAPASO	77
8	**การจัดโครงสรางหลักสูตร "วิชาปี่พาทย" ในวิทยาลัยนาฏศิลป** STRUCTURE CURRICULAM MANAGEMENT "PI -PHAT" IN THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS ทรงยศ แกวดี และจักรายุทธ ไหลสกุล SONGYOD KAEWDEE, CHAKRAYUT LAISAKUN	89
9	**การเรียนการสอนดนตรีไทยชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม** TEACHING THAI MUSIC. AMPHAWA COMMUNITY, SAMUT SONGKHRAM PROVINCE สาริศา ประทีปช่วง, อนันต์ สบฤกษ์ และวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค SARISA PRATEEPCHUANG, ANAN SOPRUEK, WATCHARAMOM ARANYANAK	103
10	**อรรถาธิบายและการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง** EXPLANATIONS AND ARRANGEMENT FOLKSONG จิรวัฒน์ ศรีนุเสน JIRAWAT SRINUSEN	119
11	**การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม** MOR-MORAM TEACHING TO CREATE SOCIETY ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร RATEESRIVILAI BONSITTIPORN	130
12	**รูปแบบและลักษณะสำนวนกลอนการเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)** FORM AND IDIOM OF FOUR SOLO VERSIONS COMPOSED BY LUANG PRADIT PHAIROH (SORN SILAPABANLENG) วีระประวัติ สุขบัณฑิตย์, ดุษฎี มีป้อม และบำรุง พาทยกุล WIRAPRAWAT SUKBANDIT, DUTSADI MIPOM, BAMRUNG PHATHAYAKUN	140



		หน้า
13	**ศึกษากระบวนถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการผลิตปี่ภูไท** THE STUDY PROCESS KNOWLEDGE TRANSFER OF PHUTHAI PIPE พงค์ธร พันธุ์ผาด PONGTORN PANPHAD	156
14	**การพัฒนาการแสดงวงโปงลาง : ความบันเทิงที่มาจากความหลากหลายทางศิลปะ** PONGLANG BAND PERFORMANCE DEVELOPMENT:ENTERTAINMENT FROM VARIETY OF ARTS ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ TOONTHONGJAI SEUNGRAM	168
15	**แนวคิดสร้างสรรค์บทเพลงจากทำนองพื้นบ้านอีสาน** ARRANGEMENT MUSIC CREATION FROM ISAN LOCAL MELODY CONCEPT อัครวัตร เชื่อมกลาง AKARAWAT CHAUMKLANG	179
16	**เพลงกล่อมเด็ก บ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย** THE LULLABY SONG : BAAN CHETUPON MUEANG KAO SUB- DISTRICT MUEANG DISTRICT SUKHOTHAI PROVINCE สุวัฒน์ ทรงเกียรติ, ดวงจันทร์ บุญล้ำ, อัศวิน โลหะการก และรัชชนก ศรีเจริญ SUWAT SONGKIAT, DAUNGJAN BUNLUM, ASSAWIN LOHAKALOK, RATCHANOK SRICHARERN	190
17	**ซอบั้ง : รูปแบบการตั้งเสียงสายซอบั้งชาวผู้ไท จังหวัดกาฬสินธุ์** SAW-BANG : STRING TUNING SYSTEMS THE SAW-BANG OF PHU-TAI PEOPLE, KALASIN PROVINCE พิทยวัฒน์ พันธะศรี, ปฏัก สินทร และวุฒิสิทธิ์ จีระกมล PITTAYAWAT PANTASRI, PATUK SINTON, WUTTHISIT JEERAKAMON	213
18	**เอกลักษณ์การประพันธ์เพลงของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี** LOPBURI DRAMATIC ARTS COLLEGE SONG COMPOSITION UNIQUENESS ประสงค์ จันทพันธุ์ PRASONG JANTAPAN	225
19	**บทบาทและหน้าที่ของ "ซออู้" ในการบรรเลงประกอบการแสดง** ROLE AND DUTIES OF "SAW-U" IN MUSICAL PERFORMANCE รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ RATTHAWUT YUTCHAPANLOP	237

		หน้า
20	**เพลงทับกับการแสดงหนังตะลุงคณะหนังสุมล ศ.ประทุม จังหวัดนครศรีธรรมราช** THUB RHYTHMIC SOUNDS AND THE SHADOW PUPPET PERFORMANCE ENSEMBLE OF SUMOL SOR PRATHUM IN NAKHON SI THAMMARAT PROVINCE สุจิตตรา มินา, สาริศา ประทีปช่วง และดุษฎี มีป้อม SUJITTRA MINA, SARISA PRATEEPCHUANG, DUSSADEE MEEPOM	248
21	**กลอนระนาดเอกเพลงหมู่เบื้องต้น** INTRODUCTION OF RANAD-EK'S PHRASE FOR PLAY PLENGMOO กณพ กิ้มเฉี้ยง KANOP KIMCHIANG	260
22	**วัฒนธรรมกลองก้นยาวของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง** KLONG KON YAO CULTURE OF TAI ASSOCIATION IN RAYONG PROVINCE พงศธร สุธรรม และกมล แก้วสว่าง PHONGSATHORN SUTHAM, KAMOL KAEWSAWANG	271
23	**การประพันธ์ทำนองเพลงไทย** THE COMPOSITION OF THAI CLASSICAL MUSIC MELODY ดุษฎี มีป้อม DUSSADEE MEEPOM	287
24	**การเทียบเสียงวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัย** COMPARISONS OF SOUND FOR THAI MIXED STRING BANDAND THAI CONTEMPORARY MUSIC วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย VEERAWAT SENCHANTICHAI	305
25	**"โทน" ในวงโหรีเครื่องสี่** TON IN MAHORI KHRUEANG SI จักรกฤษณ์ เส็งกลิ่น JAKKRIT SENGKLIN	322
26	**กระบวนบรรเลงและความงามในเพลงปี่ "ฉุยฉาย"** ฐาปกรณ์ แก้วประชามิตร THAPAKON KAEOPRACHAMIT	332



		หน้า
	ด้านนาฏศิลป์	342
27	**พิธีกรรมอสูรในรามเกียรติ์** GIANTS' RITUAL IN RAMAYANA คุณกร รัตนสิปปกร KUNKORN RATTANASIPPAKON	343
28	**กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น – เสมอข้ามสมุทร** THE CHOREOGRAPHY OF RUK RON – SAMER KHAM SAMUT IN PHLENG NA PHAT ทยากร พึ่งกริม THAYAKORN PHUENGKRIM	360
29	**แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์** CONCEPTS AND STYLES OF PRELUDE BLESSING FLOWERS DANCE OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE พิชญา บวรอิทธิกร, จินตนา สายทองคำ, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ PHICHAYA BOWORNITTHIKORN, JINTANA SAITONGKUM, SUPACHAI CHANSUWAN	388
30	**ปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน : บทบาทของนาฏศิลป์ในมิติทางวัฒนธรรม** ASEAN CULTURAL YEAR 2019 : THE ROLE OF DANCE IN THE CULTURAL DIMENSION พนิดา บุญทองขาว PANIDA BOONTHONGKHAO	404
31	**บทบาทความเป็นนักรบของกุมภกรรณ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์** THE ROLE WARRIOR OF KUMBHAKAN IN KHON RAMAYANA วีรกร ศุขศาสตร์ WEERAKORN SUKSARD	420
32	**พิธีสตี : ประเพณีของฮินดู สู่การแสดงดรสาแบหลา** STI CEREMONY OF HINDU TO BE DORASA BALAH DANCE นฤมล ณ นคร, ฤดีชนก คชเสนี, จินตนา อนุวัฒน์, พิมพิกา มหามาตย์, ธนกร สุวรรณอาภา NARUMON NA NAKORN, RUDEECHANOK GAJASENI, JINTANA ANUWAT, PIMPIKA MAHAMART, TANAKORN SUWANAMPHA	430

		หน้า
33	**งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง** A CREATIVE WORK ON TALUNG-LOONG DRAMATIC DANCE ธวัชชัย ซ้ายศรี, อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์ TAWATCHAI SAISRI, ARIYA LIMKARNJANAPHONG	443
34	**ซัมเป็ง : นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส** SAMPENG : A CHOREOGRAPHY OF PERFORMANCE OF RA-NGAE PALACE, NARATHIWAT PROVINCE พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, ชญาดา รัตนพันธ์ PORNTEP BUNJANPECH, CHAYADA RATTANAPHAN	457
35	**ผลงานสร้างสรรค์ ชุด ระบำบัวผุด** CREATION OF BUA PUD THAI DANCE โสภา ชายเกตุ, นิลยา สัตตบงกช SOPA CHAYGATE, NILAYA SATTABONGKOT	471
36	**การแสดงสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ท้าวทศคิรีวงศ์ทรงเครื่อง** THE CREATIVITY OF THAI ARTS PERFORMANCE: THE ADORNING OF THODSAKIRIWONG (PHIPHEK) ธีรภัทร์ ทองนิ่ม THEERAPHUT TONGNIM	480
37	**เพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรี : เอกลักษณ์เพลงปฏิพากย์และการปรับปรนตามบริบทสังคมไทยในปัจจุบัน** SUPHANBURI FOLK SONG : THE IDENTITY OF SONG AND THE ACCOMMODATION ON THAI SOCIAL CONTEXT วรรณา แก้วกว้าง WANNA KAEWKWANG	497
38	**ฟ้อนยาคูปูรมี** FON YAKOO POORAMEE กิตติยา ทาธิสา, เรืองชัย นากลาง KITTIYA TATHISA, RUEANGCHAI NAKLANG	509



		หน้า
39	**การสร้างสรรค์ระบำ ชุด สักการะพระแม่ย่า** DANCE CREATION "SAK KA RA PRA MAE YA" ขวัญฤดี ประหยัด, จุฑามาศ เอี่ยมประพันธ์, นพดล ดิษสวน, บุปผาหทัย คำน้อย, ภัทราพร แย้มวงษ์, อภิวัฒน์ แจ่มสว่าง, อโนทัย ส้มอ่ำ KHWANRUDEE PRAYAD, JUTHAMAS EIAMPRAPHAN, NOPPADOL DISSUAN, BUPPHAHATHAI KHAMNOI, PHATTRAPHORN YAMWONG, APHIWAT CHAMSAWANG, ANOTHAI SOM UM	525
40	**ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ของนายราฆพ โพธิเวส** RAKHOP BHODIVES'S DANCE FORMS IN "PIRAP RON" SACRED SONG จุลชาติ อรัณยะนาค, อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา	535
41	**การสร้างสรรค์ชุดการแสดง เรื่อง นางนกกระยางขาว** CREATIVITY OF THE PERFORMANCE OF NANG NOKKRAYANGKHAW ศิริวรรณ จันทร์สว่าง SIRIWAN JANSAWANG	547
42	**ท่านาฏลักษณ์เฉพาะของสมิงนครอินทร์ ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน ขอดูตัวสมิงนครอินทร์** DANCE CHARACTERISTICS OF SOMING NAKHONINN IN LAKORNIN RACHATHIRAT ภูมรินทร์ มณีวงษ์ PHOOMARIN MANEEWONG	558
43	**การแสดงสร้างสรรค์ ชุดเริงรื่นชื่นสงกรานต์** RUENG RUEN CHUEN SONGKRAN CREATIVE PERFORMANCE สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ SOMBOON PANASAOWAPAK	573
44	**นาฏยะคชาสู่นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด คชราชัน** NATAYAKHACHA TO CREATIVE THAI DANCE SET: ACT OF AN ELEPHANT วิรดี จินตะไล, จารุวัฒน์ ศรีโสภา, กนกโฉม สุนทรสีมะ, กนกเลขา พูนสวัสดิ์ WERADE JINTALAI, JARUWAT SRISOPA, KANOKCHOM SOONTORNSIMA, KANOKREKA POONSAWAD	586
45	**รำโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัสในหลวงรัชกาลที่ 9** RAMTONE KORAT SEUBSAN PRARACHADAMRAS KING RAMA IX สมศักดิ์ บัวบุตร, หฤทัย นัยโมกข์ SOMSAK BUABOOT, HARUETHAI NAIMOKE	601

		หน้า
46	**กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษา อาจารย์เวณิกา บุนนาค** THE DANCE PROCESS OF PHLENG LONGSONG (INAO) CASE STUDY BY WENIKA BUNNAKA ณัฐธิกานต์ ไชยเสนา, ธิดา อาษาศึก, ประภาพร นามลักษณ์, สายใจ แสงโก, ฐปนี ภูมิพันธุ์ NATHIKARN CHAISENA, THIDA ARSASUEK, PRAPAPORN NAMLAK, SAJJAI SANGKO, TAPANEE PUMIPUNTU	610
47	**ชมพูพานหมอยาของกองทัพพระราม** CHOMPHUPHAN DOCTOR OF RAMA ARMY ธงชัย ศรีนา THONGCHAI SRINA	624
48	**นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ในยุคไทยแลนด์ 4.0** CREATIVE TRADITIONAL THAI DANCE IN THAILAND 4.0 ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม, พิมพิกา มหามาตย์ NARONGRIT CHAOKAM, PIMPIKA MAHAMART	639
49	**ศรีจนาศะปุระ : นาฏยรังสรรค์จากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น** SRI JA NA SA PURA : CREATIVE PERFORMANCE FROM HISTORICAL EVIDENCE หฤทัย นัยโมกข์ HARUETHAI NAIMOKE	652
50	**ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี** A-NOPUYU GROUP OF DIKEHULU IN MAELAN DISTRICT, PATTANI PROVINCE นิลยา สัตตบงกช, อัณณ์อากร แสงแก้ว NILAYA SATTABONGKOT, ANARKORN SAENGKAEW	667
51	**อัตลักษณ์และบทบาท รำสวด คณะวิชัย ราชันย์** IDENTITY AND CHARACTERISTICS OF LOCAL DANCE OF WICHAI RACHAN ฐรดา ประเสริฐ TARADA PRASERT	679
52	**อัตลักษณ์นาฏยศิลป์ชวาที่ปรากฏในการแสดงชุดระบำชวา** THE IDENTITIES OF JAVANESE DANCE THAT APPEARED IN JAVA DANCE (THAI STYLE) นาวี สาสงเคราะห์ NAVEE SASONGKROH	701



		หน้า
53	**ฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย** ON-SON SAO SAM NOI : THE ADMIRE OF I-SAN YOUNG LADIES ชัยนาทร์ มาเพ็ชร CHAINAT MAPECHT	716
54	**ตำนานละครวังหน้า** BRIEF DESCRIPTION OF THE HISTORY OF THE FRONT PALACE DRAMATIC ARTS สุรัตน์ จงดา SURAT CHONGDA	730
55	**กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก** BATTLE POSTURE IN THE PERFORMANCE OF KHUNCHANG KHUNPHAEN EPISODE OF PLAIPEJ PLAIBUA IN WAR ธวัช บุญฟัก, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สุขสันติ แวงวรรณ THAWAD BOONFAK, SUPACHAI CHANSUWAN, SUKSANTI WANGWAN	741
	ทัศนศิลป์	760
56	**ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ** SCULPTURE INSPIRED BY THE RIVER โกเมศ คันธิก KOMES KUNTIG	761
57	**การสร้างหุ่นต้นแบบ กล้ามเนื้อชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ** THAI MALE MUSCLE ANATOMY SCULPTURE FOR ART STUDY จีระชน บุญมาก JERACHON BOONMAK	778
58	**การเรียนรู้วิชาวาดเส้นโดยใช้แผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงาน** LEARNING TO DRAWING WITH PICTURE SHEETS AND A VIDEO SHOWING THE PROCESS บุญพาด ฆังคะมะโน BOONPARD CANGKAMANO	790
59	**โครงสร้างของพื้นที่และเวลากับวิถีชีวิตคนเมือง** STRUCTURE OF THE PLACE AND TIME WITH URBAN LIFE. พณิช ผู้ปรารถนา PANICH PHUPRATANA	817

		หน้า
60	**สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย** THE SYMBOL DAINTINESS OF SRIVIJAYA วรรณวิสา พัฒนศิลป์ WANWISA PHATTANASIN	829
61	**สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ ขั้นพื้นฐาน และขั้นสูง** LEARNING MATERIALS IN COMPOSITION ART FOR FINE ARTS STUDENTS IN BASIC AND ADVANCE LEVELS ศักดิ์ชาย บุญอินทร์ SAKCHAI BOON-INTR	842
62	**การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำ ชุดหางเครื่อง** WATERCOLOUR PAINTING : HANGKRUANG วิศิษฐ พิมพิมล WISIT PIMPIMON	871
	นวัตกรรมการศึกษา	884
63	**การใช้การเรียนรู้แบบร่วมมือบูรณาการร่วมกับเทคโนโลยีสารสนเทศ โดยใช้ Google Classroom เพื่อการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21** THE USE OF COOPERATIVE LEARNING INTEGRATED WITH INFORMATION TECHNOLOGY VIA GOOGLE CLASSROOM FOR 21ST CENTURY LEARNING อำพน ชุมยวง AMPON CHUMYUANG	885
64	**Google Classroom แอปพลิเคชั่นทางการศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์** GOOGLE CLASSROOM APPLICATION FOR EDUCATION IN BUNDITPATANASILPA INSTITUTE ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์ THONPHAT THAMCHAROENPHONG	897
65	**การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม** DEVELOPMENT OF LEARNING ACTIVITY AND THE USE OF MUSIC MEDIA FOR TEACHING THE RELIGIOUS MATTERS TO MAKE PEOPLE TO BE GOOD PEOPLE FOR STUDENTS FOR GRADE 1, SOCIAL STUDIES LEARNING GROUP RELIGION AND CULTURE. นงนุช โคตรเวียง NONGNUCH KHOTVIANG	912



		หน้า
66	**การพัฒนาบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครู สำหรับนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม Moodle** THE DEVELOPMENT OF ONLINE LESSONS, TEACHING PROFESSION COURSE FOR STUDENTS OF FACULTY OF ART EDUCATION, ROI-ET COLLEGE OF DRAMATIC ART, ACADEMIC YEAR 2017 BY USING MOODLE. ปรเมศวร์ โพธิ์คล้าย PARAMET PHOKLAI	920
67	**การสร้างนวัตกรรมสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM** CREATING INNOVATIVE MEDIA FOR TEACHING ELECTRONIC BOOKS (E-BOOK) ABOUT PETROLEUM BY USING STEAM TEACHING SKILLS อภิรักษ์ มากไถล, กาญจน์สิตา เสนขุนทด APIRUK MAKTALAI, KANSITA SENKHUNTHOD	930
68	**การสร้างบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น** CREATION OF ONLINE LESSONS (E-LEARNING) FOR THE TEACHING OF BASIC THAI STRING INSTRUMENTS เบญจทิพย์ เพชรสม BENJATIP PETCHSOM	840
69	**นวัตกรรม : Font เพื่อการบันทึกโน้ตไทย** INNOVATION FONT FOR RECORDING MUSIC ญานเวทย์ เหมือนพร้อม YANVED MUEANPROM	957
70	**การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีความจริงเสริม (Augmented reality) : แนวทางสู่การเรียนรู้แห่งศตวรรษที่ 21** APPLICATION OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY : LEARNING APPROACH IN THE 21ST CENTURY ณัฐวุฒิ ภูมิพันธุ์ NATAWUT PUMIPUNTU	969

	ด้านการศึกษา	981
71	**การวิจัยและพัฒนาแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพ เฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเขตภาคกลาง** THE RESEARCH AND DEVELOPMENT STANDARDS TEST OF THAI DRAMATIC ARTS PROFESSIONAL GROUP FOR HIGH SCHOOL STUDENTS, CENTRAL THAILAND นุชจรินทร์ แจ่มสากล NUCHARIN CHAEMSAKOL	982
72	**การพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน** THE RESEARCH TITLE IS COGNITIVE SKILL DEVELOPMENT OF UNDERGRADUATE BUNDITPATANASILPA INSTITUTE THROUGH ACTIVE LEARNING BY PROBLEM BASE LEARNING อัญชัน เพ็งสุข ANCHAN PENGSOOK	994
73	**กระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด** THE PROCESS OF TEACHING AND LEARNING OF E-SAN FOLK MUSIC COURSES LEVEL IN ROI-ET COLLEGE OF DRAMATIC ARTS พงศ์จักร ยามสุข, เชาว์ การวิชา, ธิติ ปัญญาอินทร์ PONGJAK YAMSUK, CHAO KANWICHA, THITI PANYAIN	1007
74	**การประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียน ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี** EVALUATION OF CREATIVE THINKING IN MATHEMATICS FOR THE ARTS IN VOCATIONAL CERTIFICATE LEVEL OF SUPHANBURI COLLEGE OF FINE ARTS. ปาริชาติ แซ่เบ๊ PARICHART SAEBAE	1018



75	**การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย** THE DEVELOPMENT OF CHILD CENTER KR.2 LEARNING MANAGEMENT PROTOTYPE ON THE COLLEGE EDUCATION LEVEL : CURRICULUM DEVELOPMENT SUBJECT ON SCHOOL CURRICULUM DEVELOPMENT FOR SOPHOMORE STUDENTS SUKHOTHAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS กิตติคุณ รัตนเดชกำจาย KITTIKUN RATTANADETHKAMCHAI	1029
76	**การเรียนการสอนแบบ Active Learning เพื่อพัฒนาผู้เรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์** ACTIVE LEARNING TO DEVELOP STUDENTS IN RESEARCH FOR LEARNING DEVELOPMENT SUBJECT IN CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS, BANDITPATANASILPA INSTITUTE. จุติณัฏฐ์ วงศ์ชวลิต JUTINATH WONGCHAWALIT	1040
77	**ผลการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ที่มีต่อทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ตำบลเวินพระบาท อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม** MATHEMATICAL STORY-TELLING RESULTS ON BASIC MATH SKILLS OF 1ST YEAR KINDERGARTEN STUDENTS, BAN WOEN PHRABAT SCHOOL, WOEN PHRABAT SUB-DISTRICT, MUEANG DISTRICT, NAKHON PHANOM PROVINCE สิรินทร ศรีโสดา SIRINTON SRESODA	1053
78	**การจัดการเรียนรู้โดยใช้กระบวนการกลุ่มร่วมมือแบบ STAD เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปี การศึกษา 2560** LEARNING ACTIVITIES BY USING THE STAD COLLABORATIVE PROCESS, THE SUBSTANCE AND PROPERTIES OF THE SUBSTANCE. SCIENCE LEARNING GROUP, MATHAYOM 1 อภิรักษ์ มากไถล APIRUK MAKTALAI	1063

79	**การสอนเพื่อส่งเสริมการคิดอย่างมีวิจารณญาณของนักศึกษาวิชาชีพครู** TEACHING FOR ENHANCING CRITICAL THINKING OF PRE-SERVICE TEACHERS ปัญจพร อะโนดาษ PANJAPORN ANODAS	1076
80	**ภาษาไทยกับภาษาลาว ภาษาพูด ภาษาเขียน บ้านพี่เมืองน้อง** THAI LANGUAGE WITH LAO LANGUAGE ,WRITTEN LANGUAGE, THE NEIGHBORHOOD กฤษฎ์เตชินห์ เสกฐานโชติจินดา GRITTAYCHIN SEKTHANACHOTCHINDA	1083
81	**เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) : การสืบทอดนิทานชาดกเกี่ยวแก่ความรัก ในบริบทร่วมสมัย** "PRO RAK (THEE NI MEE RAK)" : TRANSMISSION OF LOVE JATAKA TALES IN CONTEXT OF CONTEMPORARY ณัฐวัตร อินทร์ภักดี NATTAWAT INPAKDEE	1095
82	**กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13** THE STRATEGY FOR QUALITY DEVELOPMENT ACCORDING TO EDUCATION STANDARDS. SECONDARY SCHOOL UNDER THE OFFICE OF EDUCATIONAL REGION 13 วีระศักดิ์ จันทะรัตน์ WEERASAK JANTARAT	1106
83	**การจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาเพื่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน** CONTEMPLATIVE EDUCATION ACTIVITIES FOR PERSONAL TRANSFORMATION อุมาพร ไวยารัตน์ UMAPORN WAIYARAT	1118
84	**ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านในวิชาความเป็นครู ของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา** THE EFFECTIVENESS OF FLIPPED CLASSROOM INSTRUCTIONAL MODEL IN TEACHING PROFESSION SUBJECT AT NAKHON RATCHASIMA COLLEGE OF DRAMATIC ARTS **อิทธิพัทธ์ ขรึมสันเทียะ** ITTIPHAT KRUMSANTIER	1130



85	**พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์** INFORMATION SEEKING BEHAVIOR AND USAGE INFORMATION OF UNDERGRADUATE STUDENT, SUKHOTHAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS BUNDITPATANASILPA INSTITUTE THE MINISTRY OF CULTURE พิมพ์พรลภัส ลักษณะวิเชียร PIMPHOLAPAT LAKSANAWICHIAN	1144
86	**การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช** THE CURRICULUM DEVELOPMENT ON A BASIC BLOWING METHOD OF "PI TAI" BY KNOWLEDGE MANAGEMENT FOR STUDENTS OF NAKHON SI THAMMARAT COLLEGE OF DRAMATICS ARTS ชวัลวิทย์ เกตุรัตน์, กณพ กิ้มเฉี้ยง, จักรพล จบสัญจร CHAWANWIT KETRAT, KANOP KIMCHIANG, JAKKRAPOL JOBSUNJORN	1154
87	**การจัดการเรียนรู้สำหรับการศึกษาในยุค Thailand 4.0** LEARNING MANAGEMENT FOR EDUCATION IN THE THAILAND 4.0 ERA กัลยาณี ยังสังข์, ภัทรภรณ์ กาญจนารัตน์ KANLAYANI YOUNGSUNG, PATTHARAPORN KANJANARAT	1165
88	**การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง** A SYSTEMATIC REVIEW OF PERFORMING ARTS อาอิด๊ะ เจ๊ะแว AIDAH JAHWAE	1182
89	**ลักษณะเด่นของบทละครเรื่องอภัยนุราช** THE REMARKABLE FEATURE OF A-PHAI-NU-RACH'S SCRIPTS สาทิด แทนบุญ, มาลินี แทนบุญ SATID TANBOON, MALINEE TANBOON	1192
90	**การพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์** DEVELOPING 21ST CENTURY LEARNING SKILLS FOR STUDENTS BANDITPATANASILPA INSTITUTE ปรเมศวร์ พืชผักหวาน, วรัญญา เป้งทอง	1201

91 **กริท (Grit) กับการส่งเสริมการเรียนรู้สู่ความสำเร็จ** 1214
GRIT AND PROMOTE OF LEARNING TO SUCCESS
ธนพจน์ โพสมัคร, ธนะดี สุริยะจันทร์หอม
TANAPOT POSAMAK, TANADEE SURIYAJANHOM

กลุ่มดุริยางคศิลป์

การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ วิชาเครื่องสายไทย 1 ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้น

THE DEVELOPMENT OF LEARNING MANAGEMENT IN THAI STRING I (AR21211) FOR GRADE 7 THOUGH BASIC SAW-U SKILL EXERCISES

พรรณี วังโน*

PUNNEE WANGNO

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีจุดประสงค์เพื่อสร้างและพัฒนาแบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้นกลุ่มเครื่องสายไทย วิชาเครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดนตรีไทย กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จำนวน 7 คน โดยการสุ่มแบบเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาได้แก่ (1) แบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 (2) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน จำนวน 20 ข้อ และ (3) แบบประเมินความคิดเห็นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ค่าเฉลี่ย ค่าร้อยละ ผลการศึกษาพบว่า

1. ค่าประสิทธิภาพของนวัตกรรมเกณฑ์กำหนด 80/80 ด้วยค่า E1/E2 โดยมีค่าตั้งแต่ 86.84 - 89.18 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ที่ตั้งไว้

2. คุณภาพของแบบทดสอบมีค่าความยากง่ายของข้อสอบ (P) อยู่ระหว่าง 0.50-0.77 ค่าอำนาจจำแนกของข้อสอบ (B) อยู่ระหว่าง 0.25-0.45 และมีค่าความเชื่อมั่น (KP20) อยู่ระหว่าง 0.92

3. พัฒนาการด้านดนตรีไทยของนักเรียนมีกระบวนการรวม/ผลลัพธ์อยู่ในระดับดีมาก (C.V.= 8.33)

4. ระดับความเหมาะสมในการเรียนการสอนวิชาเครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : การจัดการเรียนรู้ แบบฝึกปฏิบัติซออู้

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

This study aims to create and develop practicing assignment of basic Saw U, Thai stringed instrument group in the course of Thai stringed instruments 1 (Saw U) S21211 for Mattayom 1 students as it has the efficien standard 80/80 and the comparison of result from learning Thai instruments. The sample group in this study is seven students in Mattayom 1 from Roi Et College of Dramatic Arts by random sampling. The methodology of this study consists of (1) the practice assignment of basic Saw U for Mattayom 1 students. (2) a set of 20 questions evaluating tests , and (3) the assessment about the comment and analyzed by using means and percentage. The results were found that

1) The efficient value of innovation criteria 80/80 with E1/E2 started from 86.84 – 89.18 which higher than standard criteria 80/80.

2) The quality of the test on hard-and-easy value (P) is between 0.50-0.77. The discrimination (B) is between 0.25-0.45. The reliability (KP20) is between 0.92.

3) The development in Thai instruments of the students is resulting excellent (C.V.=8.33).

4) The level of appropriation for teaching the course Thai stringed instruments (Saw U) S21211 is in the highest level.

Keywords: Learning management, Saw-U Skill excersise

บทนำ

การศึกษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาบุคลากรของชาติให้มีคุณภาพ สามารถดำรงชีพและปรับปรุงตนเองให้พัฒนาสอดคล้องไปกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังนั้นจึงเน้นในเรื่องการพัฒนาคนหรือยึดคนเป็นสำคัญของการพัฒนาประเทศทุกด้าน (อำรุง จันทวานิช, 2542) ในทางการศึกษาครูเป็นบุคคลที่มีบทบาทในการถ่ายทอดความรู้เพื่อพัฒนาพลเมืองของประเทศ ครูในยุคใหม่ควรมีการปรับปรุงวิธีการสอนให้เหมาะสมกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง โดยลดบทบาทการเป็นผู้บอก ผู้สั่ง ผู้กำหนด ผู้สอน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ด้วยตนเอง ไม่ใช่เพียงการท่องจำความรู้ที่ได้จากครู (กมล สุดประเสริฐ, 2543) หรือการจัดการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ ให้ผู้เรียนรู้จักคิดเป็น ทำเป็น แก้ปัญหาเป็น มีคุณธรรม ความขยัน ประหยัด ซื่อสัตย์ มีวินัยในตนเอง นักเรียนจะเป็นคนดีคนเก่งจากการเรียนรู้ด้วยตนเองรู้จักเลือกวิชาที่จะเรียนตามความชอบและความถนัด ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความเชื่อมั่น และมีความฉลาดในการตัดสินใจด้วยตนเอง (กรมวิชาการ, 2539)

ในการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญนั้นประกอบด้วยวิธีสอนที่เน้นกระบวนการ 9 ขั้น ได้แก่ (1) ขั้นตระหนักในปัญหาและความจำเป็น (2) ขั้นคิดวิเคราะห์วิจารณ์ (3) ขั้นสร้างทางเลือกอย่างหลากหลาย (4) ขั้นประเมินและเลือกทางเลือก (5) ขั้นกำหนดและลำดับ ขั้นตอนการปฏิบัติ (6) ขั้นปฏิบัติด้วยความชื่นชม (7) ขั้นประเมินระหว่างปฏิบัติ (8) ขั้นปรับปรุงให้ดีขึ้นอยู่เสมอ และ (9) ขั้นประเมินผลรวมเพื่อให้



เกิดความภูมิใจ ซึ่งทำให้นำเป็นสู่บุคลิกภาพความเป็นผู้นำเกี่ยวกับความกระตือรือร้น ความสามารถในการตัดสินใจ ความฉลาด มาตรฐานและการจัดรูปแบบในการทำงาน การเป็นที่พึ่งของคนอื่นหรือพึ่งพาอาศัยได้ ความรับผิดชอบ ความมีวินัยและความคิดสร้างสรรค์ในนักเรียนตามเป้าหมายของหลักสูตรตามมา (วัฒนาพร ระงับทุกข์, 2542)

ปัจจุบันการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีไทยมีปัญหาในกระบวนการเรียนการสอนเกิดขึ้นหลายประการ อาทิ ขาดสื่อในการสอน สอนไม่ทันตามเนื้อหาแต่ละภาคเรียน นักเรียนขาดทักษะการเล่นดนตรีจากการฝึกปฏิบัติจริง (สุรสิทธิ์ ปินะเล, 2536) นอกจากนี้ยังมีปัญหาสำคัญเกี่ยวกับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในปัจจุบัน ดังนี้

1. ปัญหาที่เกิดจากผู้เรียน คือ ผู้เรียนขาดความรู้ความเข้าใจที่แท้จริงเกี่ยวกับองค์ความรู้ เป็นผลให้ผู้เรียนไม่สนใจอย่างจริงจังที่จะศึกษาใฝ่เรียนรู้ ผู้เรียนส่วนใหญ่ ไม่ชอบการศึกษาหรือฝึกทักษะเพิ่มเติมด้านดนตรีและนักเรียนขาดเจตคติที่ดีต่อการเรียนเพราะการเรียนการสอนขาดกิจกรรมที่สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักเรียนด้วยกันและนักเรียนกับครูผู้สอน จึงเกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายและประการสำคัญ คือ นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนไม่เป็นที่พอใจ

2. ปัญหาการจัดกิจกรรม พบว่า ขาดสื่อการเรียนการสอนหรือนวัตกรรมอื่นๆ โดยครูยังใช้วิธีการสอนแบบบรรยายเป็นส่วนใหญ่ เป็นผลให้นักเรียนไม่สนใจ เบื่อหน่าย ไม่เห็นความสำคัญของวิชาที่เรียน และไม่สามารถนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จากสภาพปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสร้าง ทดลอง และพัฒนานวัตกรรม วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 มัธยมศึกษาปีที่ 1 เพื่อหาคุณภาพของเครื่องมือและประสิทธิภาพของผู้เรียน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปีการศึกษา 2548 นำมาทดลองสอนกับนักเรียน มัธยมศึกษาปีที่ 1 ใน ปีการศึกษา 2549 จำนวน 1 ห้องเรียน รวม 7 คน และพัฒนานวัตกรรมเพื่อศึกษาประสิทธิภาพอีกครั้งกับผู้เรียน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2549 จำนวน 1 ห้องเรียน รวม 7 คน รวมทั้งในปีการศึกษา 2550 และเผยแพร่แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้กับครูผู้สอนในสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป 2 แห่ง คือวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ซึ่งคาดหวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้ให้มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนเหมาะสมมากยิ่งขึ้นนักเรียนคิดเป็นทำเป็นแก้ปัญหาได้ และมีเจตคติที่ดีต่อการเรียน รวมทั้งเป็นประโยชน์ในการจัดกิจกรรมสำหรับครูผู้สอนวิชาดนตรีศึกษาและกลุ่มวิชาศิลปะอื่นๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างและพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1
2. เพื่อทดลองแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1
3. เพื่อพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1

วิธีการวิจัย

ในการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ วิชาเครื่องสายไทย 1 ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัย ดังนี้

1. แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ที่ผู้รายงานสร้างขึ้น เพื่อนำมาพัฒนาการเรียนการสอนในครั้งนี้ เป็นแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ประกอบด้วยแบบฝึกปฏิบัติซออู้ ใบความรู้ รูปภาพและเครื่องมือวัดผลประเมินผลรวมทั้งแบบทดสอบ 20 ข้อ แบบสอบถามความเหมาะสมของนวัตกรรมโดยผู้เชี่ยวชาญ 32 ข้อ และแบบสอบถามความเหมาะสมในการฝึกปฏิบัติซออู้จากนักเรียน 15 ข้อ

2. กลุ่มตัวอย่างที่ทดลองใช้แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ได้แก่ ผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2549 จำนวน 7 คนและในปีการศึกษา 2550 จำนวน 7 คน

จากขอบเขตการวิจัยดังกล่าว ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นศึกษาปัญหา สำรวจสภาพปัญหาการเรียนการสอนและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยภาพรวมของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ของกลุ่มเครื่องสายไทยและผลสัมฤทธิ์รายวิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ 21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ด้วยการสอบถามครู–อาจารย์ผู้สอน ในวิชากลุ่มเครื่องสายไทยในแต่ละระดับชั้น

2. ขั้นค้นคว้า เมื่อสำรวจสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นแล้ว ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและแสวงหาวิธีการที่จะแก้ปัญหาโดยสมัครเข้ารับการฝึกอบรมการสัมมนา การศึกษาดูงานทั้งจากการศึกษาหลักสูตรคู่มือครู เทคนิควิธีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยมุ่งให้นักเรียนได้ฝึกทักษะการสีซอและการอ่านโน้ตด้วยตนเองมากที่สุดภายใต้การดูแลและแนะนำของครูผู้สอน

3. ขั้นสร้างแบบฝึกทักษะ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการ ดังนี้

3.1 ศึกษารูปแบบโครงสร้างของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้ เพื่อให้การจัดทำเกิดความถูกต้องตามหลักวิชาการโดยศึกษาจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 4 ท่าน

3.2 ผู้วิจัยดำเนินการสร้างแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย1 (ซออู้) ศ 21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยเริ่มสร้างตั้งแต่ปีการศึกษา 2548 แล้วนำมาทดลองใช้ในปีการศึกษา 2549 รวมทั้งนำมาพัฒนาและเผยแพร่ในปีการศึกษา 2550 โดยมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 1 เนื้อหาและจำนวนคาบเรียนของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น
วิชาเครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211

นวัตกรรม	เนื้อหา	จำนวนคาบเรียน
1	ประวัติเครื่องดนตรี	3
2	การสำรวจความพร้อมและปรับส่วนประกอบของเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลงตลอดจนการดูแลรักษาเครื่องดนตรีหลังบรรเลง	2
3	การนั่งและการจับซออู้เบื้องต้น	3
4	การเทียบเสียงเบื้องต้น	2



นวัตกรรม	เนื้อหา	จำนวนคาบเรียน
5	การบรรเลงซออู้เบื้องต้น เรื่องการใช้นิ้วและการใช้คันชัก	12
6	การบรรเลงซออู้เบื้องต้น เรื่องการไล่เสียง	24
7	การบรรเลงซออู้ เรื่องการฝึกซออู้เบื้องต้น	24
รวม		**70**

3.3 นำแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเหมาะสมและความถูกต้องด้านภาษาและความสอดคล้องของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้และเครื่องมือวัดผลที่สร้าง จำนวน 3 ท่าน

3.4 ปรับปรุงภาษาและความถูกต้องของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น สื่อการสอนและเครื่องมือวัดผลประเมินผลตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญแล้วนำเสนอผู้เชี่ยวชาญอีกครั้งเพื่อพิจารณาความเหมาะสมของด้วยการหาค่าดัชนีความสอดคล้องเชิงเนื้อหาเพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้กับโครงสร้างของหลักสูตรและเนื้อหาของกรมวิชาการและสอบถามความเหมาะสม

3.5 หาระดับความสอดคล้องเชิงเนื้อหาของแผนการสอนจากแบบประเมินความสอดคล้องของนวัตกรรม โดยหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)

3.6 หาระดับความเหมาะสมของนวัตกรรมสำหรับจัดกิจกรรมการเรียนการสอน จากแบบสอบถามความเหมาะสมของแผนการสอน โดยหาค่าเฉลี่ยและค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

4. ขั้นทดลอง หลังจากการสร้างแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 นำไปทดลองกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในปีการศึกษา 2549 โดยแบ่งกลุ่มการทดลองดังนี้

4.1 กลุ่มเดี่ยว ด้วยการนำไปทดลองกับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปีการศึกษา 2549 จำนวน 7 คน แล้วบันทึกผลการฝึกทักษะเพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขการจัดกิจกรรมให้เหมาะสมกับผู้เรียน

4.2 กลุ่มใหญ่ โดยใช้สอนจริงตลอดปีการศึกษากับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 7 คน แล้วทำการวัดผลประเมินผลการทดสอบ การทดสอบปฏิบัติและการสอบถามความเหมาะสมจำนวน 15 ข้อกับนักเรียนเมื่อสิ้นสุดปีการศึกษา

จากนั้นนำข้อมูลที่ได้จากการทดลองมาดำเนินการ ดังนี้

1. วิเคราะห์หาคุณภาพของแบบทดสอบ 20 ข้อ โดยหาค่าความยากง่าย (P) ค่าอำนาจจำแนกของข้อสอบ (B) และค่าความเชื่อมั่นของแบบทดสอบ จากการแบ่งนักเรียนเป็นกลุ่มสูงและต่ำ คือ กลุ่มละ 3 คน และกลุ่มละ 4 คน รวม 7 คน

2. วิเคราะห์หาค่าประสิทธิภาพของนวัตกรรมตามเกณฑ์กำหนด 80/80 คือ ประสิทธิภาพของกระบวนการ/ผลลัพธ์ จากคะแนนแบบฝึกปฏิบัตินวัตกรรม / คะแนนทดสอบโดยหาค่า E_1/E_2

3. วิเคราะห์หาพัฒนาการด้านดนตรีศึกษาของนักเรียน คือ พัฒนาการของกระบวนการ/ผลลัพธ์ในการเรียน จากคะแนนแบบฝึกปฏิบัติ/คะแนนทดสอบ รวมของนักเรียน 7 คน โดยหาค่าเฉลี่ย ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และค่าสัมประสิทธิ์ การกระจายของคะแนน (C.V.)

4. วิเคราะห์หาระดับความเหมาะสมในการเรียนการสอนดนตรีศึกษาจากนักเรียน 7 คน ด้วยแบบสอบถาม โดยหาค่าเฉลี่ย และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน

5. สรุปผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนทั้ง 7 คน ในปีการศึกษา 2549 จากการระดับผลการเรียนที่ได้รับ โดยหาค่าร้อยละและค่าเฉลี่ย

5. ขั้นการพัฒนา การพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ทำการวัดผลประเมินผล การทดสอบและการสอบถามความเหมาะสมในการเรียนการสอน วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยแบบสอบถาม 15 ข้อกับนักเรียนเมื่อสิ้นสุดปีการศึกษาซึ่งข้อมูลที่ได้นำมาวิเคราะห์ ดังนี้

5.1 ค่าประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ตามเกณฑ์กำหนด80/80 คือ ประสิทธิภาพของกระบวนการ/ผลลัพธ์จากคะแนนแบบฝึกปฏิบัติ/คะแนนทดสอบโดยหาค่า E_1/E_2

5.2 พัฒนาการด้านดนตรีของนักเรียน คือ พัฒนาการของกระบวนการ / ผลลัพธ์ในการเรียนจากคะแนนแบบฝึกปฏิบัติ/คะแนนแบบทดสอบ โดยหาค่าเฉลี่ย ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D) และค่าสัมประสิทธิ์การกระจายของคะแนน

5.3 ระดับความเหมาะสมในการเรียนการสอนวิชาดนตรี (เครื่องสายไทย) จากนักเรียนด้วยแบบสอบถามโดยหาค่าเฉลี่ย และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D)

5.4 สรุปผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนปีการศึกษา 2550 จากการวัดระดับผลการเรียนที่ได้รับด้วยค่าร้อยละและค่าเฉลี่ย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ วิชาเครื่องสายไทย 1 ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้น พบว่า

1. ผลการสร้างแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ใช้สอนในกลุ่มวิชาเครื่องสายไทยตลอดปีการศึกษา มีคุณภาพดังนี้

1.1 แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น มีความสอดคล้องเชิงเนื้อหาผ่านเกณฑ์พิจารณาของผู้เชี่ยวชาญอยู่ในระดับเหมาะสมโดยมีค่า IOC ตั้งแต่ 0.86 - 1.00 ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ความสอดคล้องเชิงเนื้อหาของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น
วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1

นวัตกรรม	$\sum R$	IOC	เกณฑ์คัดเลือก
1. ประวัติเครื่องดนตรี	7	1.00	เหมาะสม
2. การสำรวจความพร้อมและปรับส่วนประกอบของเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลงตลอดจนการดูแลรักษาเครื่องดนตรีหลังบรรเลง	7	1.00	เหมาะสม
3. การนั่งและการจับซออู้เบื้องต้น	7	1.00	เหมาะสม
4. การเทียบเสียงเบื้องต้น	7	1.00	เหมาะสม
5. การบรรเลงซออู้เบื้องต้น เรื่องการฝึกนิ้วและการใช้คันชัก	7	1.00	เหมาะสม

นวัตกรรม	$\sum R$	IOC	เกณฑ์คัดเลือก
6. การบรรเลงซออู้เบื้องต้น เรื่องการไล่เสียง	6	0.86	เหมาะสม
7. การบรรเลงซออู้ เรื่องการฝึกซออู้เบื้องต้น	7	1.00	เหมาะสม

1.2 ระดับความเหมาะสมของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น จากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญ สามารถแสดงค่าเฉลี่ย ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับความเหมาะสมของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 สามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 3 ค่าเฉลี่ย ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับความเหมาะสมของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1

เกณฑ์การพิจารณา	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความเหมาะสม
1. ด้านรูปแบบของนวัตกรรม	4.67	0.31	มากที่สุด
2. ด้านผลการปฏิบัติ	4.55	0.42	มากที่สุด
3. ด้านเนื้อหา	4.71	0.30	มากที่สุด
4. ด้านกิจกรรมการปฏิบัติ	4.61	0.41	มากที่สุด
5. ด้านสื่อการสอน	4.57	0.42	มากที่สุด
6. ด้านการวัดผลประเมินผล	4.76	0.25	มากที่สุด
7. ด้านความสอดคล้องของนวัตกรรม	4.53	0.44	มากที่สุด
8. ด้านคุณภาพของนวัตกรรม	4.52	0.71	มากที่สุด
รวม	**4.64**	**0.20**	**มากที่สุด**

จากตารางที่ 3 จะเห็นได้ว่า ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นว่า แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยรวมและรายด้านมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด รายด้านเรียงค่าเฉลี่ยจากมากไปน้อย คือ ด้านการวัดผลประเมินผล ด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบของนวัตกรรม ด้านสื่อการสอน ด้านผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง ด้านความสอดคล้องของนวัตกรรม ด้านคุณภาพของนวัตกรรม และด้านกิจกรรมการปฏิบัติ

1. ผลการทดลองแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ในปีการศึกษา 2549 ประกอบด้วย

1.1 แบบทดสอบ มีคุณภาพตรงตามเกณฑ์คัดเลือกทุกข้อ กล่าวคือ มีค่าความยากของข้อสอบ (P) อยู่ระหว่าง 0.50-0.77 ที่มีเกณฑ์คัดเลือกค่า P = 0.20-0.80 ค่าอำนาจจำแนกของข้อสอบ (B) อยู่ระหว่าง 0.25-0.45 ที่มีเกณฑ์คัดเลือกค่า B = 0.20-1.00 และมีค่าความเชื่อมั่น (KP_{20}) อยู่ระหว่าง 0.92

1.2 ค่าประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ 21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปีการศึกษา 2549 พบว่า ค่าประสิทธิภาพของกระบวนการรวม/ผลลัพธ์รวม (E_1/E_2) เท่ากับ 85.20/85.00 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80 เมื่อพิจารณาแต่ละบท พบว่า ทุกบทมีประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด โดยมีค่าตั้งแต่ 80.50 - 89.70

1.3 พัฒนาการด้านดนตรีศึกษาของผู้เรียน พบว่า พัฒนาการด้านดนตรีศึกษาของกระบวนการรวม/ผลลัพธ์อยู่ในระดับดีมาก (C.V. = 9.81) กล่าวคือ การจัดกิจกรรมตามแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นทำ

ให้นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจก้าวหน้าร่วมกันหรือใกล้เคียงกันอย่างมีประสิทธิภาพเมื่อพิจารณาแต่ละบท โดยมีจำนวน 4 บทที่ผู้เรียนมีพัฒนาการด้านดนตรีศึกษาอยู่ในระดับดีมาก ได้แก่ บทที่ 2, 3, 4 และ ส่วนอีก 3 บท ได้แก่ บทที่ 1, 6 และ 7 นักเรียนมีพัฒนาการด้านดนตรีศึกษาอยู่ในระดับดี

1.4 ระดับความเหมาะสมในการจัดกิจกรรม วิชาเครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 จากสำรวจความคิดเห็นของนักเรียนด้วยแบบสอบถาม ผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปีการศึกษา 2549 ให้ความเห็นว่า การฝึกปฏิบัติโดยรวมเหมาะสมอยู่ในระดับมาก และเมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า จัดกิจกรรมเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด จำนวน 5 ข้อ และเหมาะสมอยู่ในระดับมาก จำนวน 10 ข้อ โดยรายข้อที่มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด คือ ผู้เรียนได้ทำงานทั้งรายบุคคลและเป็นกลุ่ม และครูนำผลการประเมินมาปรับปรุงและพัฒนาอยู่เสมอ

2. ผลการพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ในปีการศึกษา 2550 ประกอบด้วย

2.1 ค่าประสิทธิภาพของนวัตกรรมตามเกณฑ์กำหนด 80/80 และคะแนนสอบ มีประสิทธิภาพของกระบวนการรวม/ผลลัพธ์รวม (E_1/E_2) เท่ากับ 86.84/89.18 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80 เมื่อพิจารณาแต่ละบท พบว่า ทุกบทมีประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด โดยมีค่าตั้งแต่ 84.22 - 89.34

2.2 พัฒนาการด้านดนตรีศึกษาของกระบวนการรวม/ผลลัพธ์ อยู่ในระดับดีมาก (C.V.= 9.51) อยู่ในระดับดีมาก (C.V.= 8.33) แสดงให้เห็นว่า นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจก้าวหน้าร่วมกันหรือใกล้เคียงกันอย่างมีประสิทธิภาพ และเมื่อพิจารณาแต่ละบท พบว่า ทั้ง 7 บททำให้นักเรียนมีพัฒนาการด้านดนตรีศึกษาอยู่ในระดับดีมากเช่นเดียวกัน

2.3 ระดับความเหมาะสมในการจัดกิจกรรมวิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 จากการสำรวจความคิดเห็นของผู้เรียนด้วยแบบสอบถาม ผลการสำรวจพบว่า ภาพรวมและรายข้อเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด โดยรายข้อที่มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด คือ ผู้เรียนได้ปฏิบัติกิจกรรมทั้งรายบุคคลและเป็นกลุ่ม

สรุปและอภิปรายผล

จากการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ วิชาเครื่องสายไทย 1 ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกปฏิบัติซออู้เบื้องต้น สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลการสร้างแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ประกอบด้วย ใบความรู้ แบบฝึกปฏิบัติดนตรี แบบฝึกอ่านโน้ต รูปภาพ และเครื่องมือวัดผลประเมินผลรวมทั้งแบบทดสอบ 20 ข้อ แบบสอบถามความเหมาะสมของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นโดยผู้เชี่ยวชาญ 32 ข้อและแบบสอบถามความเหมาะสมในการจัดกิจกรรม จากนักเรียน 15 ข้อและแบบสอบถามเหมาะสมในการจัดกิจกรรมจากนักเรียน 15 ข้อ

2. ผลการทดลองนวัตกรรม ในปีการศึกษา 2549 สามารถสรุปผลการทดลองได้ดังนี้

2.1 แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น มีค่าดัชนีความสอดคล้องเชิงเนื้อหา คือ มีค่าตั้งแต่ 0.86-1.00 และผู้เชี่ยวชาญเห็นว่าแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นโดยภาพรวมและรายด้าน คือ ด้านการวัดผลประเมินผลด้านเนื้อหา ด้านรูปแบบของแผนการสอน ด้านสื่อการสอน ด้านจุดประสงค์การสอน ด้านความสอดคล้องของแผนการสอน ด้านคุณภาพของแผนการสอน และด้านกิจกรรมการสอน มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด รวมทั้งแบบทดสอบมีค่าความยากง่ายและค่าอำนาจจำแนกรายข้อตรงตามเกณฑ์คุณภาพและค่าความเชื่อมั่น (KP20) เท่ากับ 0.92



2.2 แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น มีประสิทธิภาพของกระบวนการ/ผลลัพธ์ (E1/E2) เท่ากับ 85.20/85.00 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80

2.3 ผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีพัฒนาการด้านดนตรีไทยของกระบวนการ/ผลลัพธ์อยู่ในระดับดีมาก/ดีมาก

2.4 ผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เห็นว่า การเรียนการสอนวิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 โดยภาพรวมมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก

3. ผลการพัฒนานวัตกรรม ในปีการศึกษา 2550 พบว่า

3.1 นวัตกรรม มีประสิทธิภาพของกระบวนการ/ผลลัพธ์ (E1/E2) เท่ากับ 86.84/89.18 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 80/80

3.2 ผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีพัฒนาการด้านดนตรีไทยของกระบวนการ/ผลลัพธ์ อยู่ในระดับดีมาก/ดีมาก

3.3 ผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เห็นว่า การฝึกปฏิบัติโดยภาพรวมมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด

จากผลการรายงานการใช้แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีประเด็นสำคัญที่นำมาอภิปรายผลดังนี้

1. ผลการทดลองและพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นวิชาเครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 พบว่า ในปีการศึกษา 2549 และปีการศึกษา 2550 มีประสิทธิภาพกระบวนการ/ผลลัพธ์สูงกว่าเกณฑ์กำหนด 80/80 แสดงว่า แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ที่ผู้รายงานได้สร้างขึ้น มีประสิทธิภาพตรงตามเกณฑ์ทางวิชาการ คือ ควรมีค่าประสิทธิภาพกระบวนการ/ผลลัพธ์ ตั้งแต่ 80/80 ขึ้นไป และสามารถใช้จัดกิจกรรมได้เป็นอย่างดี ผลการศึกษาสอดคล้องกับ อนงค์ ภวภูตานนท์ ณ มหาสารคาม (2538) ซึ่งศึกษาการเรียนรู้ด้วยทักษะดนตรีไทยและศึกษาทัศนคติของนักเรียนที่เรียนจากเทปโทรทัศน์กับการสอนปกติ ผลการวิจัยพบว่า บทเรียนที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพ 88/85 สูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ และสอดคล้องการศึกษาของ อนันต์นพ นิรมล (2538) ศึกษาเปรียบเทียบผลการเรียนรู้กิจกรรมนาฏศิลป์ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จากเทปโทรทัศน์กับการสอนปกติ พบว่า บทเรียนที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพ 84/83 สูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ เช่นเดียวกับการศึกษาของ อาทิตย์ สุดาจันทร์ (2539) โดยเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากรายการโทรทัศน์ที่แทรกรายการบันเทิงระหว่างเนื้อหาทุ 10 นาทีและทุก 15 นาทีกับรายการโทรทัศน์ปกติ พบว่า บทเรียนจากรายการโทรทัศน์ที่แทรกรายการบันเทิงระหว่างเนื้อหา มีประสิทธิภาพ 89/87 สูงกว่าเกณฑ์ 85/85 ที่กำหนดไว้

ผลการใช้แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นนั้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ทั้งนี้เพราะในการสร้างการทดลอง และการพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย ศ 21211 (ซออู้) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ได้มุ่งเน้นทักษะด้านดนตรี การบรรเลงร่วมวงและการฟัง รวมทั้งด้านเนื้อหาวิชา ซึ่งประกอบด้วยรูปแบบ รูปลักษณะ ทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ ประกอบกับกิจกรรมแต่ละบทเรียนได้เร้าอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ สามารถเกิดความเพลิดเพลินจากการฟังดนตรี การบรรเลงดนตรีและความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีและด้านอื่นๆ ตามมาถือว่าเป็นการพัฒนาด้านอารมณ์-จิตใจ ด้านสังคม ด้านสติปัญญาของนักเรียนได้อย่างครบถ้วนรวมทั้งในกระบวนการเรียนการสอนยังได้พัฒนากระบวนการคิด

และการวางแผนแก้ปัญหาจากอุปสรรคในบทฝึกการอ่านหรือแกะโน้ตดนตรีจากการฟังเทปให้แก่นักเรียนตรงตามหลักสูตรของกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ (2535) กล่าวคือ เป็นกระบวนการจัดการเรียนการสอนที่สามารถพัฒนาทักษะด้านดนตรี การวางแผน การลงมือทำงาน การแก้ปัญหาและมีทัศนคติที่ดีต่อวิชาที่เรียน ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ในสิ่งที่ตนเองสนใจและมีความถนัดในเนื้อหาการสอน โดยคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลเพื่อส่งเสริมความสามารถเฉพาะตนของแต่ละคนได้อย่างมีคุณภาพโดยการเปิดโอกาสให้นักเรียนได้ฝึกฝนทักษะด้านดนตรีนักเรียน ได้แสดงความสามารถของตนเองอย่างเต็มศักยภาพภายใต้กิจกรรมที่ครูผู้สอนได้ใช้กระบวนการคิด และการเชื่อมความสัมพันธ์ประสบการณ์จริงกับเนื้อหาทฤษฎีด้านดนตรีใหม่ ๆ จากการศึกษาและทำตามขั้นตอนแบบฝึกอ่านโน้ต เทปเพลง และรูปภาพ โดยใช้สื่อการสอนที่หลากหลาย การชื่นชมผลงานของนักเรียนและการประเมินผลจากการปฏิบัติจริงในการบรรเลงซออู้ทั้งเล่นเดี่ยวและเล่นเป็นกลุ่มและกระตุ้นการเรียนรู้จากการทราบคะแนนในผลปฏิบัติทันทีและในการเรียนการสอนแต่ละครั้งครูผู้สอนนำผลการสอบถามนักเรียนและการสังเกตของครูผู้สอนเพื่อนำมาพัฒนาปรับปรุงนวัตกรรมให้มีกิจกรรมให้ดีขึ้นอยู่เสมอ รวมทั้งการประเมินผล เพื่อให้นักเรียนเกิดความภูมิใจในผลงานของนักเรียนแต่ละคนจากระดับผลการเรียนที่ได้รับให้เหมาะสมกับความรู้และความสามารถจริง

นอกจากนี้แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จัดกิจกรรมที่มุ่งเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยเป็นการฝึกปฏิบัติด้วยกิจกรรมที่หลากหลายให้นักเรียนร่วมกระทำ เช่น การแสวงหาเพลงหรือเทปเพลงที่ตนเองสนใจ การศึกษาทำความเข้าใจการคิดวิเคราะห์ ตีความ แปลความ สร้างความหมายแห่งตน สังเคราะห์ข้อมูลและการสรุปความรู้ด้านดนตรีด้วยตนเอง เกิดเป็นแรงจูงใจที่ดีในการเรียนรู้ ผู้เรียนสามารถใช้ประสบการณ์เดิมในการเรียนรู้ทักษะด้านดนตรีใหม่แต่ละบทการฝึกปฏิบัติ ทำให้การเรียนรู้มีความหมายและสนุกสนานและสามารถเชื่อมโยงความรู้ในห้องเรียนกับความรู้จากประสบการณ์จริงในการเล่นดนตรีของโรงเรียนหรือการเล่นกับวงดนตรีอาชีพภายนอกทำให้ผู้เรียนมีพฤติกรรมที่ตอบสนองอย่างเหมาะสมด้วยการพัฒนาบุคลิกภาพความเป็นผู้นำและเกิดการเรียนรู้ที่คงทนมากกว่าการสอนด้วยวิธีบอกเล่าจากวิธีบอกเล่าจากวิธีการสอนแบบปกติ

2. จากการทดลองและพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นวิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ 21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 พบว่า เมื่อนำแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นไปใช้ในการจัดกิจกรรมการปฏิบัติแล้วผู้เรียนมีความก้าวหน้าในการฝึกปฏิบัติและมีความรู้ความเข้าใจที่ใกล้เคียงกันแสดงให้เห็นว่า การฝึกปฏิบัติด้วยแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ความรู้ความเข้าใจจากการฝึกทักษะด้านดนตรีที่เป็นปัญหาในผู้เรียนรุ่นก่อนเพิ่มมากขึ้นทั้งด้านการบรรเลง การฟังดนตรี การอ่าน และการเขียนโน้ตดนตรี ผลการศึกษาสอดคล้องกับ ชัชวาล วัดอักษร (2536) ที่พบว่า นักเรียนที่เรียนรู้โดยดูรายการโทรทัศน์ที่มีอักษรบรรยายประกอบหลังการเรียนมีผลการเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ สมชาย อินทรักษาทรัพย์ (2536) ที่พบว่า นักเรียนที่เรียนมาจากรายการโทรทัศน์ที่เสนอภาพบางส่วนจากเนื้อหาในรายการหลังรายการมีผลการเรียนรู้สูงกว่านักเรียนที่เรียนจากรายการโทรทัศน์ที่เสนอภาพบางส่วนจากเนื้อหาในรายการก่อนรายการอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เช่นเดียวกับผลการศึกษาของ วรพงษ์ ตติยะวรนันท์ (2537) ที่พบว่า นักเรียนจากการสอนโดยใช้รายการโทรทัศน์เรื่องของจริงและหุ่นจำลอง มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ส่วนผลการทดลองและพัฒนาปรากฏผลดังกล่าวเป็นเพราะความพยายามของผู้วิจัยที่ได้มุ่งฝึกปฏิบัติด้วยนวัตกรรมที่ใช้สื่อที่หลากหลาย ทำให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติด้านทักษะดนตรีและทฤษฎีหรือเนื้อหาทางดนตรีควบคู่ในแต่ละหน่วยอย่างเหมาะสม ประกอบกับการใช้แบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ผู้วิจัยได้วางแผนล่วงหน้าทั้งในด้านเนื้อหาและสื่อการสอนที่เหมาะสมเพื่อให้นักเรียนได้รับการพัฒนาทักษะด้านดนตรีอย่างต่อเนื่องรวมทั้งสื่อการสอนและวิธีการสอน ได้มีการตรวจสอบผลอย่างต่อเนื่อง ทำให้นักเรียนเกิดทักษะความชำนาญการเล่นดนตรี และท่าทางที่เหมาะสมในขณะเล่นดนตรี รวมทั้งความซาบซึ้งในการฟังเพลง ความเข้าใจในการอ่านโน้ตเพลงหรือการวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีในชีวิตจริง ตรงตามจุดมุ่งหมายของหลักสูตรที่กำหนดไว้ คือ (1) เพื่อให้มีความรู้แลความเข้าใจพื้นฐานด้านดนตรี (2) มีทักษะในการแสดงออกอย่างเสรีโดยอาศัยศิลปะเป็นสื่อ (3) เห็นคุณค่าของดนตรี มีความนิยมชมชื่นในศิลปวัฒนธรรมไทยและสากล มีนิสัยที่ดีในการทำงาน และนำความรู้และความถนัดทางดนตรีไปใช้ให้เกิดประโยชน์ และ (4) มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และการพัฒนาศิลปะและสามารถนำความรู้ประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ จากการวิเคราะห์ประสิทธิภาพการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยใช้หลักการออกแบบกิจกรรมการฝึกปฏิบัติตามขั้นตอนของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย ศ21211 (ซออู้) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ทำให้นักเรียนได้เรียนรู้ในลักษณะเดี่ยวและกลุ่มเรียนในการแลกเปลี่ยนความรู้การค้นพบด้วยตนเองและเป็นการสอนที่เน้นฝึกทักษะเพื่อสร้างความเชื่อมั่นแก่ผู้เรียนเองเป็นผลให้เกิดการเรียนรู้แบบยั่งยืนตลอดจนในการจัดกิจกรรมได้มีพัฒนาทั้งด้านพุทธิพิสัย ทักษะพิสัย และเจตคติที่ดีต่อวิชาดนตรี โดยนักเรียนมีความกระตือรือร้นในการเรียนรู้ทุกครั้งซึ่งสังเกตได้จากการตั้งใจเรียนแต่ละคาบเรียน ที่นักเรียนรีบรวมกลุ่มฝึกทักษะด้านดนตรีตามที่รับมอบหมาย การเปิดแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นและการอ่านโน้ตดนตรีแล้วรีบฝึกตามอย่างสนใจ นักเรียนได้รับความรู้ที่เป็นรูปธรรมมากขึ้น จึงเรียนรู้ได้ง่ายและเร็วขึ้นตลอดจนนักเรียนมีความมั่นใจในการเรียนเพราะนักเรียนได้เล่นแสดงกับวงดนตรีของโรงเรียน การประกวดแข่งขัน หรือเล่นกับวงดนตรีอาชีพภายนอก ประกอบกับครูที่ใช้นวัตกรรมที่มีความมั่นใจในการจัดกิจกรรมมากขึ้น เพราะสามารถจัดกิจกรรมต่างๆ ได้อย่างมีระบบและสอดคล้องกับความต้องการและความสนใจของนักเรียน โดยสรุปแล้วจุดเด่นของแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีสื่อการสอนและกิจกรรมที่เหมาะกับวุฒิภาวะของนักเรียน จึงทำให้นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจทั้งด้านเนื้อหาเชิงทฤษฎีและการปฏิบัติจริงด้วยดี และมีพัฒนาการด้านการเรียนที่เหมาะสมดังกล่าวตามมา

3. ผลการทดลองและการพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ส่วนใหญ่มีผลการเรียนระดับ 4 แสดงให้เห็นว่า นักเรียนได้รับการฝึกฝนทักษะและความรู้เชิงทฤษฎีด้านดนตรีตามความสามารถความถนัดและความสนใจของตนเองอย่างมีความสุข ส่งผลให้เกิดความรู้ความเข้าใจในเนื้อหา วิชา เครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211

นอกจากนี้ในการฝึกปฏิบัติตามแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ได้กำหนดบทบาทให้ครูและนักเรียนมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนในการจัดกิจกรรมและร่วมกันประเมิน เพื่อพัฒนาแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น ตลอดจนประโยชน์ของการใช้แผนการจัดการเรียนรู้ต่อผู้รายงานและสถานศึกษา ได้แก่

1. ทำให้เกิดการวางแผนการจัดกิจกรรม วิธีฝึกปฏิบัติที่มีความกว้างขวางและลุ่มลึกยิ่งขึ้นเพราะเป็นการผสมผสานของเนื้อหาสาระและจุดประสงค์การเรียนรู้จากหลักสูตรผสมกับหลักจิตวิทยาการศึกษาหรือนวัตกรรมใหม่ๆ ผสมกับปัจจัยอำนวยความสะดวกของวิทยาลัยและสภาพปัญหา ความสนใจ ความต้องการของผู้เรียน ผู้ปกครอง และชุมชน

2. ช่วยให้ครูมีคู่มือของตนที่ได้จัดทำด้วยตนเองล่วงหน้าโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดความสะดวกในการจัดกิจกรรมการฝึกปฏิบัติและให้มีคุณภาพตรงตามเป้าหมายของหลักสูตรพุทธศักราช 2544 ส่งเสริมให้นักเรียนเกิดผลการเรียนรู้ได้ครบถ้วนสอดคล้องกับระยะเวลาจำนวนคาบสอนที่มีจริงในแต่ละภาคเรียนนั่นคือเป็นการสอนที่ครบถ้วนตามหลักสูตรและทันเวลา

3. เป็นผลงานทางวิชาการอย่างหนึ่ง ที่แสดงถึงความชำนาญการหรือความเชี่ยวชาญของผู้จัดทำผลงานซึ่งสามารถเผยแพร่เป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่ครูอื่นโดยทั่วไป

4. ถ้าครูผู้สอนไม่สามารถมาปฏิบัติหน้าที่ได้ด้วยตนเองแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้น วิชาเครื่องสายไทย 1 (ซออู้) ศ21211 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จะช่วยให้ครูที่ทำหน้าที่แทนสามารถจัดกิจกรรมการฝึกปฏิบัติได้ดีเช่นกัน

4. การจัดสร้างแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นและการจัดกิจกรรมการฝึกปฏิบัติ จากการพิจารณาของผู้เชี่ยวชาญ พบว่า มีความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาและเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ขณะเดียวกันการสำรวจความคิดเห็นของนักเรียนต่อการจัดกิจกรรมการฝึกปฏิบัติให้ความเห็นว่า มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากและมากที่สุดในปีการศึกษา 2549 และปีการศึกษา 2550 จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การจัดทำแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นวิชา เครื่องสายไทย 1 ศ21211 (ซออู้) มีความถูกต้องเชิงวิชาการ เนื่องจากผู้รายงานได้ศึกษาและทำความเข้าใจหลักสูตรพุทธศักราช 2544 ศึกษาวิเคราะห์จุดประสงค์การเรียนรู้ของวิชา ศึกษารูปแบบและองค์ประกอบของแผนการจัดการเรียนรู้ ศึกษากระบวนการเรียนรู้ต่างๆ ให้เข้าใจ ศึกษาด้านเนื้อหาสาระหรือมวลความรู้ศึกษาค้นคว้า คิดค้น และสร้างสื่อการสอน ศึกษาเกี่ยวกับการวัดผลและประเมินผล การเรียนรู้แล้วนำมาประมวลความรู้มาจัดสร้างแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นวิชา เครื่องสายไทย 1 ศ21211 (ซออู้) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 พร้อมกับนำเสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบแก้ไขและนำไปทดลองก่อนใช้จริงทั้งในรูปเดี่ยวและกลุ่มย่อยเพื่อปรับปรุงกิจกรรม สื่อการสอน และระยะเวลาเพื่อความเหมาะสมก่อนนำไปใช้สอนจริงตลอดจนในการเรียนการสอนผู้รายงานได้จัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยการจัดการเรียนการสอนมุ่งจัดกิจกรรมที่สอดคล้องกับการดำรงชีวิตสอดคล้องกับความสามารถและความสนใจของผู้เรียน

ข้อเสนอแนะ

1. ครูควรให้คำแนะนำชี้แจงแนวทางปฏิบัติแก่นักเรียนได้ฝึกปฏิบัติทักษะการจับเครื่องดนตรี การบรรเลง การฟังดนตรี การอ่านโน้ตและการเขียนแกะโน้ตจากเทปเพลงและการวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีให้ถูกต้องไม่ปฏิบัติข้ามขั้นตอน

2. ควรจัดสร้างสื่อให้หลากหลายและมีการสอดแทรกทั้งความรู้ ทักษะด้านดนตรี คุณธรรมจริยธรรม ความสนุกสนานและความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ผสมผสานกันในแต่ละบทและหาวิธีการนำเสนอผลงานนักเรียนทั้งแบบรายบุคคลเพื่อให้นักเรียนได้มีการฝึกฝนเป็นรายบุคคลอย่างเต็มศักยภาพและการนำเสนอแบบกลุ่ม เพื่อทำ

ให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างกันการตื่นตัวและสร้างความสนใจในการเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนแก่นักเรียนมากยิ่งขึ้น

3. ในการจัดกิจกรรมการปฏิบัติ ครูควรส่งเสริมให้ผู้เรียนนำผลการประเมินมาปรับปรุงและพัฒนาการเรียนของนักเรียนและครูควรใช้วิธีการวัดผลและประเมินผลหลายวิธี เพื่อความแม่นยำในการวัดผลประเมินผล

4. ครูผู้สอนควรนำแบบฝึกทักษะการปฏิบัติซออู้เบื้องต้นนำไปใช้เป็นแนวทางในการปรับปรุงพัฒนาคุณภาพการศึกษาแก่นักเรียนหรือสร้างและพัฒนาในรายวิชาอื่นหรือระดับชั้นอื่นต่อไป

บรรณานุกรม

กมล สุดประเสริฐ. (2543). **การพัฒนางานแนะแนวของกระทรวงศึกษาธิการ.** ใน **แนะแนว**. *30* (164), หน้า 35-37.

กรมวิชาการ. (2539). **การประเมินผลจากสภาพจริง (Authentic Assessment)**. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, สำนักงาน. (2540). **แผนการศึกษาแห่งชาติ ฉบับที่ 8 (พ.ศ.2541-2544).** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สหกรณ์การเกษตร.

ชัชวาล วัดอักษร. (2536). **การศึกษาเปรียบเทียบผลการเรียนรู้จากรายการโทรทัศน์ปกติกับรายการโทรทัศน์ที่มีอักษรบรรยายสรุป**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

วรพงษ์ ตติยะวรนันท์. (2537). **การผลิตรายการโทรทัศน์ เรื่องของจริงและหุ่นจำลอง.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

วัฒนาพร ระงับทุกข์. (2542) **แผนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ.** กรุงเทพฯ : คอมพิวเตอร์ กราฟฟิค.

สมชาย อินทรักษาทรัพย์. (2536). **การศึกษาเปรียบเทียบผลการเรียนรู้จากรายการโทรทัศน์ที่เสนอภาพบางส่วนจากเนื้อหาในรายการก่อนรายการ กับรายการโทรทัศน์ที่เสนอภาพบางส่วนจากเนื้อหาในรายการหลังรายการ.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

สุรสิทธิ์ ปินะเล (2536). **ปัญหาการสอนกลุ่มสร้างเสริมลักษณะนิสัย แขนงดนตรี-นาฏศิลป์ของครูผู้สอนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 สังกัดสำนักงานการประถมศึกษา จังหวัดมหาสารคาม.วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต**. การศึกษา (การประถมศึกษา),มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. บัณฑิตวิทยาลัย.

อนงค์ ภวภูตานนท์ ณ มหาสารคาม. (2538). **ผลการเรียนรู้ด้านทักษะ และทัศนคติที่มีต่อการเรียนดนตรีไทยของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากเทปโทรทัศน์ที่มีโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟฟิคเสริม กับการสอนปกติ.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทร-วิโรฒ ประสานมิตร.

อนันต์นพ นิรมล. (2538). **การศึกษาเปรียบเทียบผลการเรียนรู้กิจกรรมนาฏศิลป์ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จากเทปโทรทัศน์กับการสอนปกติ.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

อาทิตย์ สุดาจันทร์. (2539). **การศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางเรียนของนักศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 3 (ปวช.3) จากเทปโทรทัศน์ที่แทรกรายการบันเทิงระหว่างเนื้อหา โดยใช้ช่วงเวลาแตกต่างกัน.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

อำรุง จันทวานิช. (2542). **แนวทางการพัฒนาคุณภาพ.** ใน**วิชาการ**. *2*(9), หน้า 2-9.

บ้านดนตรีสดแสงจันทร์
SODSAENGCHAN MUSIC HOME

จักกฤษณ์ วัฒนากูล*
JAKKRIT WATTHANAKOOL

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องบ้านดนตรีสดแสงจันทร์สุพรรณบุรี เป็นงานวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงประวัติ บทบาทในด้านต่าง ๆ กระบวนการถ่ายทอดทางเพลงที่ได้รับมาจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ที่เกี่ยวข้องเป็นศิษย์และ ผู้ที่เคยได้มีโอกาสร่วมงานหรือร่วมบรรเลงกับบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ และเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์จากการศึกษาพบว่าหลังจากที่ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ออกจากบ้านบาตรแล้วต่อมาได้มาเรียนดนตรีเพิ่มเติมจากครูแสวง คล้ายทิม และได้กลับมาสร้างครอบครัวอยู่ที่จังหวัดสุพรรณบุรี โดยได้รับแต่งตั้งเป็นผู้ใหญ่บ้านในปี พ.ศ. 2516 จากนั้นได้มีนักดนตรีในจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดใกล้เคียงที่เลื่อมใสในฝีมือทางด้านดนตรีไทยของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์จึงได้พากันมาฝากตัว บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ จึงมีความผูกพันต่อนักดนตรีหลาย ๆ คนรวมถึงชุมชน วัดและโรงเรียน ตั่งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในการถ่ายทอดทางเพลงนั้นโดยจะต่อเพลงตามลำดับเริ่มจากโหมเช้าและโหมโรงเย็น เพลงเรื่อง เพลงมอญรวมถึงเพลงเสภา เมื่อศิษย์มีทักษะดีแล้วจึงเริ่มถ่ายทอดเพลงเดี่ยว ทางเพลงของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ถือเป็นองค์ความรู้ที่ได้รับมาจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ โดยผ่านการกลั่นกลองจากภูมิปัญญาอันล้ำเลิศ ใช้เวลาในการปรับปรุงวิธีการบรรเลงจนมีความสมบูรณ์

คำสำคัญ: บ้านดนตรี, สดแสงจันทร์, สุพรรณบุรี

**วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี*

ABSTRACT

This article Sodsaengchan Suphanburi Music Home be research of qualitative methodology, had objectives to study history, any roleplays and songs transfer process that recieved from the great Luang Praditpairoh. Researcher studied by collecting data from academic documents, related literatures and articles, interviewed professional, alumni, and who used to co-perform with Sodsaengchan Music Home. To present through descriptive analysis, studying found after Mr. Prasert Sodsaengchan (headman) left Ban Bathre later on he got more music learning with teacher Sawaeng Kraithim and came back to build family in Suphanburi, he got the headman position in the year of 2516 B.E. by that time there were many musicians in and nearby Suphanburi who admired his music performance, came to apply being his students. RoleplaysofSodsaengchanMusic Home be the center of relationship among all various musicians including in communities, temples and schools. Songs transfer process start as step by step from Hom Chaw and Hom Yen (morning and evening exert), song story, Mon song and Se-pa song when students were good at skills hence they will go on learning solo song. Music style of Sodsaengchan Music Home be the knowledge recieving from the great Luang Praditpairoh that was scrutinized so long time until being the great wisdom and up-to-date completed playing.

Keyword: Music Home, Sodsaengchan, Suphanburi.

บทนำ

ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีเป็นศาสตร์ที่สำคัญอีกแขนงหนึ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยความประณีตและความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ดนตรีไทยเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีความละเอียดอ่อนสะท้อนให้เห็นถึงความงดงามด้านจิตใจและความเป็นอารยะของชนชาติไทยในอดีตดนตรีมีวิวัฒนาการควบคู่ไปกับศิลปวัฒนธรรมขนบธรรมเนียม ประเพณี มาทุกยุคทุกสมัยทั้งลักษณะเครื่องมือ วิธีการบรรเลงการประพันธ์ทำนอง การผสมวงและโอกาสทางการบรรเลงดนตรีสามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางสังคม เช่นดนตรีเกี่ยวกับพิธีกรรม ดนตรีประกอบการแสดง ดนตรีเพื่อการปลุกใจ ดนตรีเพื่อการขับกล่อมซึ่งสิ่งเหล่านี้ สืบทอดไว้เป็นระเบียบปฏิบัติกันจนเป็นลักษณะของดนตรีไทยตั่งแต่ครั้งบรรพชนจวบจนกระทั่งถึงปัจจุบันและมีรูปแบบที่ชัดเจน ซึ่งครูดนตรีแต่ละสำนักแต่ละบ้านต่างก็ได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษของตนต่อกันมา

บ้านสดแสงจันทร์เป็นตระกูลนักดนตรีที่มีชื่อเสียงของจังหวัดสุพรรณบุรีอีกบ้านหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดศาสตร์ทางดนตรีไทยจากครูผู้มีชื่อเสียงนั่นคือ ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บุคคลสำคัญของต้นตระกูลที่ได้รับการถ่ายทอดทางเพลงมาจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) คือผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ซึ่งถือว่าเป็นลูกศิษย์อีกท่านหนึ่งของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่มีฝีมือทางด้านดนตรีไทยและมีประสบการณ์ในสำนักดนตรีบ้านบาตรเป็นอย่างมากเนื่องจากผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ในระหว่างที่เรียนดนตรีนั้นได้อาศัยกินนอนอยู่ที่บ้านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ทำให้สั่งสมประสบการณ์ต่าง ๆ ที่เป็นภูมิปัญญาของ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ตั่งแต่การรับศิษย์การถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรี ความรู้ทาง ด้านอื่นๆเช่นการประพฤติตน มารยาทจรรยาบรรณของนักดนตรี ต่อมาเมื่อย้ายกลับมาอยู่ที่ภูมิลำเนาเดิมแล้วจึงได้มาสร้างครอบครัวอยู่ที่จังหวัดสุพรรณบุรีและได้มีโอกาสมาดูแลกิจการวงปี่พาทย์มอญซึ่งเดิมนั้นเป็นของบิดาภรรยาบ้านสดแสงจันทร์จึงได้มีบทบาทรับใช้สังคมไม่ว่าจะเป็นดนตรีด้านพิธีกรรมและงานราษฎรทั่วไปนอกจากนี้ยังมีบทบาทในด้านความบันเทิง ดนตรีประกอบการแสดง นาฏดนตรีเนื่องจากคณะลิเกในสมัยก่อนนั้นไม่มีวงปี่พาทย์ประจำคณะ บ้านสดแสงจันทร์จึงเป็นอีกคณะหนึ่งที่โต้โผคณะลิเกจ้างมาบรรเลงประกอบการแสดงอยู่เสมอ เนื่องด้วยนักดนตรีในแถบนี้ทราบว่าผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ เป็นลูกศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)จึงมีนักดนตรีจำนวนมากมายมาฝากตัวเป็นศิษย์ จนมาถึงในปัจจุบันซึ่งได้มีลูกศิษย์ของบ้านสดแสงจันทร์ ที่เป็น นักดนตรีในส่วนราชการที่มีชื่อเสียง เช่น สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปะอ่างทอง กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรมกีฬา การท่องเที่ยว และเป็นครูสอนดนตรีไทยในโรงเรียนสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาตามจังหวัดต่าง ๆ ส่วนที่เป็นคณะดนตรีไทยก็มีอยู่อีกมากมายเช่น คณะครูประดิษฐ์ สดแสงจันทร์ คณะผู้ใหญ่ถมยา คณะศิษย์ศรทอง และคณะบัวทองสุพรรณบุรี ผู้วิจัยเป็นบุคคลหนึ่งที่เป็นลูกศิษย์ของบ้านสดแสงจันทร์ โดยได้รับการถ่ายทอดทางเพลงมาจากครูถาวร สดแสงจันทร์ ซึ่งเป็นบุตรชายของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์และเป็นชาวสุพรรณบุรีโดยกำเนิด จึงเห็นความสำคัญที่จะศึกษาถึงประวัติความเป็นมาการสืบทอดรวมถึงบทบาทของสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์สุพรรณบุรีที่มีต่อสังคมดนตรีไทยในปัจจุบันเพื่อบันทึกไว้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางดนตรีท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรีอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จะธำรงคงอยู่ได้อย่างน่าภาคภูมิใจ

จากความเป็นมาและความสำคัญดังกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์สุพรรณบุรีเพื่อที่จะนำความรู้ความเข้าใจที่ได้นั้นเป็นสื่ออันจะก่อให้เกิดประโยชน์แก่นักดนตรีไทยนักเรียนนักศึกษาต่อไปในอนาคต ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆและรู้จักคุ้นเคยกับนักดนตรีไทยที่เป็นลูกศิษย์โดยตรงของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ สามารถให้ข้อมูลเชิงลึกได้จึงต้องการจะศึกษารวบรวมข้อมูลเพื่อเก็บรักษาไว้เป็นสมบัติทางดนตรีและก่อให้เกิดทางการวิจัยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติรวมถึงบทบาทบ้านสดแสงจันทร์
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดของสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์

วิธีการศึกษา

การวิจัยเรื่องบ้านดนตรีสดแสงจันทร์สุพรรณบุรีเป็นการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลโดยใช้วิธีการแบบสัมภาษณ์แบบเชิงลึก ทั้งศึกษา ในตำราวิชาการ หนังสืออ้างอิง ข้อมูลจากเอกสาร และออกมาปฏิบัติภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูล จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมด มาวิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอผลการศึกษาเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบการบรรยายโดยกำหนดแนวทางวิธีการวิจัยดังขั้นตอนต่อไปนี้

1. การเก็บข้อมูลในการทำวิจัย โดยศึกษาจาก ข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
   1.1 ข้อมูลจากเอกสาร หนังสือตำราต่าง ๆ ทีผู้วิจัยพบในแหล่งค้นคว้าต่าง ๆ

1.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ ทายาท ลูกศิษย์ของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเพื่อให้ ผู้ให้ข้อมูลได้เล่าถึงบริบท ต่าง ๆ ของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์สุพรรณบุรี คำถามสำหรับการสัมภาษณ์เป็นลักษณะคำถามปลายเปิด โดยตั้งประเด็นคำถามเช่น ประวัติของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ การเรียนดนตรีของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ การถ่ายทอดทางเพลง องค์ความรู้ที่ได้รับจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รวมถึงการรับงานการบรรเลงต่าง ๆ ของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ เป็นต้น

2. วิธีการรวบรวมข้อมูล และเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

2.1 ข้อมูลจากเอกสาร ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเพื่อทำการวิจัยเรื่อง บ้านดนตรี สดแสงจันทร์สุพรรณบุรี จากตำราทางวิชาการ เอกสารข้อมูล งานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง และหนังสืออ้างอิงเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการทำวิจัย โดยแหล่งข้อมูลที่ทำการศึกษาค้นคว้า ได้แก่

2.1.1 ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยาคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

2.1.2 ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระวัฒนธรรม

2.1.3 ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมแห่งเอเชียมหาวิทยาลัยมหิดลเป็นแหล่งข้อมูลการศึกษา ด้านวัฒนธรรม และ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย

2.2 ข้อมูลการบันทึกภาพ การบันทึกเสียงภาพนิ่ง ด้วยกล้องจากโทรศัพท์มือถือของผู้วิจัย เพื่อทำการเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูล

3. การตรวจสอบข้อมูลก่อนการวิเคราะห์ ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้นำรวบรวมข้อมูล จากเอกสาร ตำราทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสืออ้างอิงและจากการสัมภาษณ์ทายาทรวมถึงลูกศิษย์ มาเรียบเรียงและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล โดยศึกษาข้อมูลที่ได้จากหลายแหล่ง ก่อนนำมาวิเคราะห์ โดยผ่านการตรวจสอบจากผู้ให้ข้อมูลอีกครั้ง

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จาก การสัมภาษณ์ เอกสารตำราต่างๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาตรวจสอบเพื่อจำแนกข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ดังนี้

4.1 ผู้วิจัยนำข้อมูลจากเอกสารอ้างอิง และการสัมภาษณ์มาถอดความ โดยเรียบเรียงตามลำดับประวัติ บทบาทและกระบวนการถ่ายทอดทางเพลงของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์สุพรรณบุรี ตามวัตถุประสงค์ข้อที่หนึ่ง

4.2 ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์สุพรรณบุรี และนำมาวิเคราะห์เพื่อสรุปผลตามวัตถุประสงค์ข้อที่สอง

4.3 ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมทั้งหมด มาสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการนำเสนองานวิจัยเชิงคุณภาพเกี่ยวกับสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์สุพรรณบุรีโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และจากการสอบถามทายาทและลูกศิษย์ที่เคยเข้ารับการศึกษาวิชาชีพดนตรีไทยจากสำนักนี้ โดยสามารถศึกษาและรวบรวมข้อมูลพร้อมทั้งวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกได้ดังนี้

4.1 ศึกษาประวัติรวมถึงบทบาทบ้านสดแสงจันทร์

4.1.1 ประวัติบ้านดนตรีสดแสงจันทร์

บ้านดนตรีไทยนั้นเทียบเท่ากับสำนักดนตรีไทยเพราะว่าเป็นแหล่งวิชาการในวงการดนตรีไทยซึ่งสะสมความรู้ในด้านดนตรีไทยไว้มากเพลงหรืองานดนตรีที่แต่ละบ้านสร้างสรรค์ขึ้นมาเหล่านั้นก็ จะเป็นเอกลักษณ์ประจำของบ้านนั้นลักษณะที่สำคัญของบ้านดนตรีคือมีการจัดการเรียนการสอนมีกิจกรรมทางด้านดนตรีเพื่อให้ลูกศิษย์รวมถึงสมาชิกในบ้านได้ร่วมฝึกทักษะทางด้านดนตรีอยู่สม่ำเสมอ บ้านดนตรีจึงเป็นเสมือนชุมชนของนักดนตรีไทยซึ่งจะมีวิถีชีวิตที่คล้ายคลึงกันกับแนวความคิดของเรื่องดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทฤษฎีหรือหลักปฏิบัติ สำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์เดิมทีนั้นเป็นที่ทำการผู้ใหญ่บ้านของผู้ใหญ่ถมยา ปุ่นสุวรรณและเป็นบ้านของคณะปี่พาทย์มอญคณะผู้ใหญ่ถมยา ซึ่งเป็นพ่อของภรรยาผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ หลังจากที่ย้ายมาอยู่ที่สุพรรณนั้น ผู้ใหญ่ประเสริฐ ก็ยังคงรับงานบรรเลงปี่พาทย์ ในงานต่างๆ ทั้ง ในจังหวัดสุพรรณบุรี อ่างทองและจังหวัดใกล้เคียง เนื่องจากบ้านของภรรยาก็มีวงปี่พาทย์ และบิดาของภรรยาดำรงตำแหน่งผู้ใหญ่บ้าน จึงทำให้นายประเสริฐ ในขณะนั้น เป็นที่รู้จักชอบพอของชาวบ้านในละแวกนั้น ด้วยอุปนิสัยที่เป็นคนกล้า ไม่กลัวใคร หลังจากบิดาของภรรยาเสียชีวิตลง นายประเสริฐ สดแสงจันทร์จึงได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้ใหญ่บ้านเมื่อประมาณ พ.ศ. 2516 จึงเป็นที่มาของคำที่เรียกกันติดปากของ ชาวบ้านและนักดนตรีปี่พาทย์ว่า ผู้ใหญ่ประเสริฐจึงมีนักดนตรีไทยที่เลื่อมใสในฝีมือในการบรรเลง ดนตรีไทยของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ มาสมัครเป็นลูกศิษย์มากมาย ลูกศิษย์ที่อยู่ต่อเพลงในบ้าน สดแสงจันทร์มีทั้งหมดประมาณ 18 คน โดยมีทั้งที่อาศัยอยู่ที่บ้านสดแสงจันทร์รวมถึงอยู่ใน ละแวก แถบนั้นและจังหวัดใกล้เคียง ลูกศิษย์ของบ้านสดแสงจันทร์นั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 วงคือวงชุดเล็ก และวงชุดใหญ่ วงชุดเล็กมีนักดนตรีดังนี้

วงชุดเล็กมีนักดนตรีดังนี้

ลำดับที่	ชื่อ – สกุล	ตำแหน่ง
1.	นาย ไพริน วัฒนากูล	ปี่
2.	นายมีกิจ อินทรพิพัฒน์	ระนาดเอก
3.	นายชวลิต อินทรพิพัฒน์	ระนาดทุ้ม
4.	นายสุธน คุ้มพญา	ฆ้องวงใหญ่
5.	นายสมยศ ปุ่นสุวรรณ	ฆ้องวงเล็ก
6.	นายนิพนธ์ วัฒนากูล	เครื่องหนัง
7.	นายไพฑูรย์ โมรา	เครื่องหนัง
8.	นายบุญลือ เกิดรส	เครื่องหนัง เครื่องประกอบจังหวะ
9.	นายภิรมย์ ช่างนิ่ม	เครื่องหนัง เครื่องประกอบจังหวะ
10.	นายวิโรจน์ ช่างนิ่ม	เครื่องหนัง เครื่องประกอบจังหวะ

วงชุดใหญ่มีนักดนตรีดังนี้

ลำดับที่	ชื่อนักดนตรี	ตำแหน่ง
1.	นายเฉลิม วัฒนากูล	ปี่
2.	นายประเสริฐ สดแสงจันทร์	ระนาดเอก
3.	นายประจิม สิทธิโชค	ระนาดทุ้ม
4.	นาย ขัน (ไม่ทราบนามสกุล)	ฆ้องวงใหญ่
5.	นายเสวย สังข์ทอง	ฆ้องวงเล็ก
6.	นายปลิว น่วมดี	เครื่องหนัง
7.	นายหว่าน สังข์ทอง	เครื่องหนัง
8.	นายหวัง สดแสงจันทร์	เครื่องหนัง เครื่องประกอบจังหวะ
9.	นางอรุณ สดแสงจันทร์	ขับร้อง

จากการศึกษาพบว่านักดนตรีที่ใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านสดแสงจันทร์ทั้งหมดส่วนใหญ่เป็นเพศชาย 17 คน เป็นเพศหญิง 1 คน นอกจากนี้ยังมีลูกศิษย์ที่เป็นนักดนตรีอิสระที่เคยมาร่วมบรรเลงในงานต่าง ๆ แต่มิได้อยู่กินหรือใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านสดแสงจันทร์อีกหลายท่านเช่น นายเสนาะ ศรีแจ่ม เจ้าของกิจการปี่พาทย์มอญคณะเสนาะศรีแจ่ม อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี นายแสวง คล้ายฉ่ำ เจ้าของปี่พาทย์มอญกำนันแสวงเมืองสุพรรณ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี อาจารย์สมุทร อิงควระ ครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

4.1.1.1 ด้านการรับงานการบรรเลงต่าง ๆ ของสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์มีดังนี้

รูปแบบของวง	ประเภทของงาน	เวลา	ราคา	ค่าตอบแทนที่ลูกศิษย์ได้รับ
ปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่	งานบวช	2	2,500	60 บาทต่อคน
ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ (ฆ้อง 2วง)	งานฌาปนกิจศพ	2	3,500	40 – 50 บาทต่อคน
ปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (ฆ้อง 4 วง)	งานฌาปนกิจศพ	2	4,500	50 – 60 บาทต่อคน

จากตาราง สามารถสรุปได้ว่าอัตราค่าจ้างของแต่ละงานนั้นจะมีรายได้ไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับว่างานประเภทใดและกี่เวลาทั้งนี้ขึ้นอยู่กับค่าครองชีพในสมัยก่อนนั้นมีการดำรงชีพที่ถูกกว่าในสมัยนี้หลังจากจ่ายค่าตอบแทนให้ลูกศิษย์แล้วยอดเงินที่เหลือส่วนหนึ่งก็จะนำไปซื้ออาหารเช่น ข้าวสาร อาหารแห้งต่าง ๆ ที่สามารถเก็บรักษาไว้ได้นานเพื่อเอาไว้ทำมาเป็นอาหารสำหรับเลี้ยงลูกศิษย์ที่ใช้ชีวิตอยู่ในบ้านสดแสงจันทร์ เนื่องด้วยลูกศิษย์ที่เข้าใช้ชีวิตอยู่ในบ้านสดแสงจันทร์ในสมัยก่อนนั้นส่วนมากมีพื้นฐานทางครอบครัวไม่ค่อยดีนัก บ้านสดแสงจันทร์จึงต้องรับเลี้ยงลูกศิษย์เป็นจำนวนมาก รายได้ที่เข้ามาใช้จ่ายภายในบ้านนั้นมิได้มาจากการรับงานบรรเลงดนตรี

ไทยเพียงอย่างเดียว ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ ยังได้ทำนาเป็นอาชีพเสริมอีกหนึ่งอย่าง ซึ่งที่นานั้นเป็นของภรรยาที่บิดาได้ยกให้ไว้เป็นสมบัติส่วนหนึ่งของครอบครัว และเมื่อถึงฤดูการทำนา ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ ก็จะเกณฑ์ลูกศิษย์ทั้งหมดไปช่วยทำนาตามขั้นตอนต่าง ๆ จนกระทั่งถึงขั้นตอนสุดท้าย ส่วนข้าวที่ได้มานั้นส่วนหนึ่งก็จะนำไปขายเพื่อนำเงินมาจุนเจือครอบครัวและอีกส่วนหนึ่งก็จะเก็บไว้ภายในบ้านสดแสงจันทร์เพื่อไว้เลี้ยงดูลูกศิษย์ต่อไป

4.1.2 บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์

4.1.2.1 บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ที่มีต่อวัด

บ้านดนตรีสดแสงจันทร์นั้นตั้งอยู่ใกล้กับวัดรอเจริญ หมู่ 1 ตำบลบางปลาม้า อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี หรือที่ชาวบ้านในละแวกนั้นเรียนกันติดปากว่าชุมชนวัดรอ วิถีชีวิตของคนในชุมชนวัดรอเจริญนี้ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ โดยพิธีกรรมทางศาสนาเกือบทุกพิธีกรรมนั้นทางชุมชนก็จะจัดขึ้นที่วัดรอเจริญแห่งนี้เช่นพิธีทอดกฐิน พิธีอุปสมบทพิธีเทศน์มหาชาติ หรืองานฌาปนกิจศพโดยพิธีกรรมต่าง ๆ เหล่านี้ยังคงต้องมีดนตรีไทยเพื่อใช้ประกอบพิธีต่าง ๆ เหล่านี้อยู่ด้วยเสมอจึงทำให้บ้านดนตรีสดแสงจันทร์นั้นเข้ามามีบทบาทในการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีที่ทางชุมชนได้จัดขึ้นเกือบทุกงานอีกทั้งบางงานที่ทางวัดจัดงานบุญงานกุศลขึ้นมาทางบ้านดนตรีสดแสงจันทร์นั้นก็ได้นำวงไปช่วยบรรเลงโดยไม่คิดค่าตอบแทนใด ๆ จะเห็นได้ว่าบทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์นั้นมีความผูกพันกับวัดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

4.1.2.2 บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ที่มีต่อชุมชน

ชุมชนวัดรอเจริญถือว่าเป็นชุมชนที่มีผู้อาศัยในการดำรงชีวิตอยู่หลายหลังคาเรือนและมีขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงการเล่นดนตรีไทยและส่งบุตรหลานมาเรียนดนตรีไทยที่บ้านดนตรีสดแสงจันทร์แห่งนี้ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งของการใช้ชีวิตประจำวันของคนในชุมชนนี้ด้วย กล่าวคือหลังจากฤดูการเก็บเกี่ยวข้าวเสร็จแล้วก็จะว่างจากการทำนาคนในชุมชนวัดรอเจริญนิยมส่งบุตรหลานมาเรียนดนตรีไทย ถือว่าเป็นบทบาทอีกส่วนหนึ่งที่บ้านดนตรีสดแสงจันทร์ที่มีต่อชุมชนนี้เพราะว่าอาชีพเล่นดนตรีไทยของคนในชุมชนสมัยนั้นถือว่าอีกอาชีพหนึ่งของคนในชุมชนที่นิยมและยึดเป็นอาชีพหลักในการทำมาหากินของคนในชุมชนนี้ด้วย

4.1.2.3 บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ที่มีต่อวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีและโรงเรียน

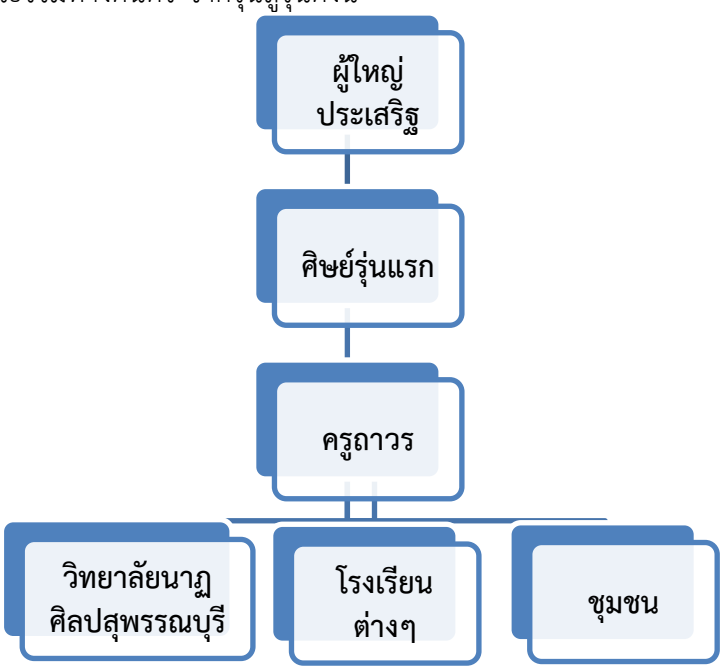
เนื่องด้วยในสมัยปัจจุบันนี้เทคโนโลยีและสื่อออนไลน์ได้เข้ามามีส่วนร่วมเปิดกว้างในด้านการศึกษาเป็นอย่างมากไม่ว่าจะเป็นสื่อการสอนประเภทต่าง ๆ ในเรื่องของการสอนรำไทยการสอนดนตรีไทยและสื่อด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย บ้านดนตรีสดแสงจันทร์จึงถือได้ว่าเป็นอีกบทบาทหนึ่งที่ได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการเรียนการสอนของเด็กเยาวชนรุ่นหลัง ๆ กล่าวคือทายาทคนสำคัญของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ที่ได้รับการสืบทอดวิชาความรู้ในเรื่องของดนตรีไทยจากผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์คือครูถาวร สดแสงจันทร์เป็นข้าราชการประจำอยู่ที่วิทยาลัยนาฏ-ศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบันนี้ท่านได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยให้กับนักเรียน นักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีหลายรุ่นต่อหลายรุ่น รวมทั้งครูภายนอกที่มีความสนใจพานักเรียนของตนมาขอรับการฝึกอบรมวิชาดนตรีไทยเพิ่มเติมจากครูถาวร สดแสงจันทร์และท่านยังเคยได้รับเรียนเชิญให้ไปเป็นวิทยากรการบรรยายและกรรมาการตัดสินการประกวดดนตรีไทยในงานศิลปหัตถกรรมในเขตพื้นที่การศึกษาในอีกหลายเขตหลายสถาบันเช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิตวิทยาเขตสุพรรณบุรี มหาวิยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นต้น

จากบทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ทั้ง 3 ด้านที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้นจะเห็นได้ว่าบ้านดนตรีสดแสงจันทร์มีความผูกพันต่อชุมชน วัดและสถานศึกษาส่วนบทบาทในทางสังคมบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ได้เคยรับเชิญไปร่วมบรรเลงดนตรีไทยในรายการเพลงกล่อมอารมณ์ ดำเนินรายการโดยนายแพทย์สุพจน์ อ่างแก้ว ทางไทยทีวีช่อง 9 ซึ่งเป็นอีกหนึ่งบทบาทที่บ้านดนตรีสดแสงจันทร์ ได้มีส่วนร่วมกับสังคมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เนื่องด้วยทั้ง 3 สิ่งนี้คือบริบทที่สำคัญของการดำรงชีวิตของมนุษย์ ทำให้ บ้านดนตรีสดแสงจันทร์นั้นได้ทำหน้าที่อนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

4.2 ศึกษากระบวนการถ่ายทอดของสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์สุพรรณบุรี

4.2.1.การถ่ายทอดสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์

4.2.2.1 สำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์มีกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมทางดนตรีให้แก่ทายาทและศิษย์เป็นผู้สืบทอดวัฒนธรรมทางดนตรี จากรุ่นสู่รุ่นดังนี้



4.2.3.2 การรับศิษย์ประเพณีตามความเชื่อครูจะทำพิธีรับศิษย์ในวันพฤหัสบดี ซึ่งถือกันว่าเป็นวันครู โดยลูกศิษย์ที่จะฝากตัวนั้นต้องเตรียมขันกำนล ประกอบไปด้วย ธูป เทียน ดอกไม้ ขัน ผ้าขาว เงินจำนวน 12 บาทซึ่งในการรับศิษย์สามารถแบ่งได้ดังนี้

- รับจากญาติพี่น้อง ตระกูลสดแสงจันทร์นั้นเป็นตระกูลใหญ่จึงมีลูกหลานที่เป็นดนตรีไทยค่อนข้างมากในสมัยก่อนนั้นนอกจากอาชีพทำนาแล้วก็ยังมีอาชีพนักดนตรีไทยอีกอาชีพหนึ่งที่เป็นทางเลือกให้กับผู้คนในสมัยนั้นญาติพี่น้องของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์จึงได้นำลูกหลานมาฝากเรียนดนตรีไทยกับผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์

- รับจากเด็กในชุมชน ในการรับเด็กในชุมชนเข้ามาเป็นศิษย์นั้นต้องเลือกจากเด็กที่สนใจในด้านดนตรีไทยจริง ๆ อันดับแรกคือการหัดให้ลองตีเครื่องประกอบจังหวะเสียก่อน ถ้าเด็กคนไหนครูดูแล้วว่ามีแววจึงจะขยับให้เล่นเครื่องมือที่เป็นทางหลักต่อไป

- รับจากแหล่งสถานศึกษา เนื่องด้วยครูถาวร สดแสงจันทร์ รับราชการครูในวิทยาลัยนาฏศิลปจังหวัดสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมท่านจึงปฏิบัติการสอนและถูกเชิญไปสอนนอกสังกัดอยู่บ่อยครั้ง

4.2.3.3 ประเพณีการเรียนดนตรีไทยอีกอย่างหนึ่งที่มักจะเริ่มทำหลังจากการรับศิษย์คือการจับมือ การจับมือครูจะนำศิษย์ทำพิธีคารวะครู อาจารย์ หลังจากนั้นครูจะเป็นผู้จับมือศิษย์บรรเลงฆ้องวงใหญ่ด้วยเพลงสาธุการ โดยส่วนมากจะนิยมใช้แค่บรรเลงเป็นพิธีแค่ 1 วรรค 3 จบจากนั้นจะให้ศิษย์กราบเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีอีก 3 ครั้งจึงเป็นอันเสร็จพิธี

4.2.3.4 การฝึกซ้อมและการต่อเพลง จากการสัมภาษณ์ครูถาวร สดแสงจันทร์(ทายาท)และนายสุธน คุ้มพญา(ลูกศิษย์รุ่นแรก) พบว่าในสมัยที่ผู้ใหญ่ประเสริฐยังมีชีวิตอยู่นั้นการต่อเพลงและการฝึกซ้อมเพลงจะแบ่งได้เป็น 2 ช่วงดังนี้

เวลา	เพลงที่ใช้ต่อและซ้อม	หมายเหตุ
05.00-09.00 18.00-23.00	โหมโรงเช้า เพลงช้าเช่น พระรามเดินดง เพลงเรื่องสร้อยส้น เพลงมอญต่าง ๆ เช่น ประจำวัด ประจำบ้าน ประจำทางใหม่ (มอญแสงทอง) มอญเชิญใหญ่ พม่ากลาง ย่ำเที่ยง ย่ำค่ำ เป็นต้น โหมโรงประเภทเสภาต่าง ๆ แสนคำนึง ทยอยใน ทยอยนอก เชิดจีน และประเภทเพลงเดี่ยวตามความถนัดของแต่ละบุคคล	ช่วงเช้าผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์จะนั่งควบคุมในการฝึกซ้อมอย่างเดียว ช่วงรอบค่ำนี้ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์จะนั่งฝึกซ้อมกับลูกศิษย์ด้วยตนเอง

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์มีการแบ่งช่วงซ้อมและต่อเพลงเป็น 2 ช่วง ในช่วงเช้านั้นเป็นการซ้อมเพลงประเภทช้า ๆ และเพลงมอญ ทั่วไปในช่วงเย็นจะเน้นเพลงประเภทเสภาและเพลงเดี่ยวเป็นหลัก

4.2.1 ด้านทางเพลง ทางเพลงที่ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ได้รับมาจากครูหลวงประดิษฐไพเราะและครูแสวง คล้ายทิมนั้นได้แก่ทางเดี่ยวและเพลงหมู่ต่าง ๆ ดังนี้

ประเภทเครื่องมือและเพลง	เพลงที่ได้รับ
ระนาดเอก	พญาโศก สุรินทราหู แขกมอญ ลาวแพน สุดสงวน เชิดนอก กราวใน ลาวแพน 5 ราง เป็นต้น
ระนาดทุ้ม	พญาโศก แขกมอญ สุดสงวน เป็นต้น
ฆ้องวงใหญ่	เชิดนอก ลาวแพน กราวใน เป็นต้น
ฆ้องวงเล็ก	สารถี สุรินทราหู อาเฮีย เป็นต้น

เพลงหมู่	โหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง แขกลพบุรี พม่าห้าท่อน สีบท ทยอยใน ทยอยนอก ทยอย เขมร ระหกระเหิน ย่ำค่ำ ย่ำเที่ยง เชิดจีน เป็นต้น

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องบ้านดนตรีสดแสงจันทร์สุพรรณบุรีเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการดำเนินการศึกษาวิจัย 6 ขั้นตอน ตลอดจนข้อมูลจากภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ลูกศิษย์รุ่นแรก ครูถาวร สดแสงจันทร์ และบุคคลที่เกี่ยวข้อง พร้อมทั้งสังเกต บันทึกข้อมูลเสียง บันทึกภาพนิ่ง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องและชัดเจน

จากการศึกษาสรุปผลได้ดังนี้

5.1 ประวัติรวมถึงบทบาทของสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์สรุปได้ดังนี้

5.1.1 ประวัติบ้านดนตรีสดแสงจันทร์

ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์เกิดเมื่อ พ.ศ. 24781(ไม่ทราบวันเดือนที่เกิด)บ้านเลขที่ 25 หมู่ 3 ตำบลบ้านรี อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง สมรสกับนางประเทือง สดแสงจันทร์และได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านภรรยาที่จังหวัดสุพรรณบุรี มีบุตร 4 คน หลังจากที่ย้ายมาอยู่สุพรรณบุรีนั้น ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ยังคงรับงานบรรเลงปี่พาทย์ต่าง ๆ นายประเสริฐ สดแสงจันทร์ได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้ใหญ่บ้าน เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2516 จึงเป็นที่คุ้นเคยและเรียกติดปากกันในหมู่นักดนตรีไทยและชาวบ้านแถวนั้นว่า ผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ และเป็นที่ทราบกันดีว่าผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์นั้นเป็นลูกศิษย์โดยตรงของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นักดนตรีไทยในจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดใกล้เคียงจึงได้พาบุตรหลานมาฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของบ้านสดแสงจันทร์ ทำให้บ้านสดแสงจันทร์มีชื่อเสียงในฐานะเป็นบ้านฝึกหัดนักดนตรีไทยและเป็นที่รู้จักในหมู่ของนักดนตรีไทยในจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดใกล้เคียงตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน

5.1.2 บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์

สำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์ถือได้ว่าเป็นบ้านดนตรีและเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านดนตรีไทยมาตั้งแต่สมัยผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ และอยู่คู่กับชาวชุมชนวัดรอเจริญและชุมชนใกล้เคียงมาอย่างช้านาน โดยการสอนดนตรีไทยของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์และลูกศิษย์รุ่นแรกของบ้านสดแสงจันทร์ ส่วนค่านิยมในปัจจุบันบทบาททางด้านวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ครูถาวร สดแสงจันทร์ได้สืบทอดวัฒนธรรมการถ่ายทอดของบ้าน สดแสงจันทร์จนมาถึงปัจจุบันกล่าวคือ มีลูกศิษย์ทั้งที่อยู่ที่บ้านครูถาวรและลูกศิษย์ที่ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของบ้านสดแสงจันทร์อย่างมากมาย นับได้ว่าบทบาทของบ้านสดแสงจันทร์ที่มีต่อชุมชนวัดรอเจริญและวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี รวมถึงโรงเรียนต่าง ๆ ในเขตสุพรรณบุรีนั้นยังคงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการเรียนการสอนดนตรีไทยจนมาถึงปัจจุบันนี้

5.2 กระบวนการถ่ายทอดของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์

สำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์ได้รับการถ่ายทอดทางเพลงมาจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูแสวง คล้ายทิม จนมาถึงศิษย์รุ่นแรก และ ครูถาวร สดแสงจันทร์รวมถึงลูกศิษย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ซึ่งกระบวนการถ่ายทอดของบ้านสดแสงจันทร์นั้นมีหลักปฏิบัติคือครูจะสอนวิธีการดำเนินทำนองทางหลักก่อนหลังจากนั้นจึงจะต่อสำนวนกลอนเฉพาะของแต่ละเครื่องมือ โดยจะต่อเพลงตามลำดับ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องและเพลงประเภทเสภา เมื่อศิษย์มีทักษะและประสบการณ์ในการ

บรรเลงดีขึ้นแล้วจึงจะเริ่มถ่ายทอดเพลงเดี่ยว ให้ตามความเหมาะสม ศักยภาพและความถนัดของศิษย์แต่ละคน ครูจะพิจารณาจากเกณฑ์ว่าลูกศิษย์แต่ละตนมีความสามารถเพียงใด จะนำเพลงไปใช้ในโอกาสใดและควรบรรเลงอย่างไรจึงจะเหมาะสมกับสถานนั้น ๆ ดังนั้นกระบวนการถ่ายทอดของบ้านสดแสงจันทร์ส่งผลให้ศิษย์หลายต่อหลายท่านมีพื้นฐานทางดนตรีที่ดีและถูกต้องในการฝึกหัดดนตรีไทย ทำให้ศิษย์หลายคนเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง จนได้เป็นนักดนตรีในหน่วยงานราชการที่มีชื่อเสียงในหลายหน่วยงาน

อภิปรายผล

จากการศึกษาเรื่องสำนักดนตรีบ้านสดแสงจันทร์สุพรรณบุรี พบว่าผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์ซึ่งเป็นศิษย์ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และเป็นผู้ควบคุมวงบ้านสดแสงจันทร์ ต่อมาเมื่อได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้ใหญ่บ้านแล้วจึงย้ายมาอยู่ที่ชุมชนวัดรอเจริญ และมีลูกศิษย์เข้ามาฝากตัวเพื่อถ่ายทอดทางเพลงมากมาย ซึ่งมีความสอดคล้องกับณรงค์ เขียนทองกุล (2539) ได้ศึกษาเรื่องมานุษยวิทยาการดนตรี บ้านบางลำพู เป็นการรวบรวมประวัติความเป็นมาของนักดนตรีบ้านบางลำพูเครือญาติลักษณะงานดนตรีซึ่งประกอบไปด้วยการบรรเลงและขับร้องอันเป็นลักษณะเด่นในการใช้มือและการงานดนตรีในด้านต่าง ๆ ตลอดจนการกระจายตัวของนักดนตรีในตระกูลและบรรดาลูกศิษย์ที่ออกไปรับใช้สังคมดนตรีไทยรวมถึงการประพันธ์เพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ในปัจจุบันนี้บทบาทของบ้านดนตรีสดแสงจันทร์ได้มีการโยกย้ายและเปลี่ยนแปลงโดยครูถาวร สดแสงจันทร์ซึ่งเป็นทายาทของผู้ใหญ่ประเสริฐได้ย้าย ไปอยู่ที่บ้านอำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทองลูกศิษย์ในปัจจุบันต้องไปเรียนที่บ้านครูถาวร ที่อำเภอวิเศษไชชาญจังหวัดอ่างทอง และยังคงมีลูกศิษย์ของบ้านได้ออกไปรับใช้สังคมในวงการดนตรีไทยอย่างมากมาย ฉะนั้นบ้านสดแสงจันทร์จึงถือได้ว่าเป็นบ้านดนตรีอีกหลังหนึ่งสำหรับ นักดนตรีไทยหลายต่อหลายคนที่ฝากตัวเป็นศิษย์ รวมถึงเป็นสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งในการสั่งสมประการณ์ทางดนตรี

ข้อเสนอแนะ

ในวงการดนตรีไทยนั้นยังมีสำนักบ้านดนตรีและครูนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน ที่สมควรจะอนุรักษ์ไว้ซึ่งทางเพลงและกระบวนการถ่ายทอด ซึ่งแต่ละบ้านก็ล้วนมีกระบวนการในการถ่ายทอดที่แตกต่างกันออกไป ควรมีการศึกษาในสายตระกูลอื่น ๆ เช่น สำนักดนตรีบ้านครูรวม พรมบุรี สำนักดนตรีบ้านครูบัว แสงจันทร์ สุพรรณบุรี และการประพันธ์เพลงของครูดนตรีไทยอีกหลาย ๆ ท่านที่ยังมิได้มีการวิจัย

บรรณานุกรม

กนก คล้ายมุข.(2541). **การสืบทอดปี่พาทย์ในอำเภอบางบาล จังหวัด พระนครศรีอยุธยา.** วิทยานิพนธ์ ศิลปมหาบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2537). **หลักมนุษย์วิทยาวัฒนธรรม**.

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2539).**มานุษย์วิทยาการดนตรี กรณีศึกษาบ้านบางลำพู.** ศิลปะมหาบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). **จิตรวิทยาการสอนดนตรี**.

นันทิภา ชั้นบุญ. (2553). **การจัดการความรู้ทางด้านดนตรีไทย กรณีศึกษามูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง).**

ยลบิน ไตรงาม.(2559). **การขับร้องเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกพรหมาสตร์ กรณีศึกษาครูวัฒนา โกศินานนท์.** วิทยานิพนธ์ ศิลปมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ยศ สันตสมบัติ. (2540). **มนุษย์กับวัฒนธรรม**.

รังสรรค์ บัวทอง. (2547). **วัฒนธรรมการสืบทอดปี่พาทย์มอญในอำเมืองสุพรรณบุรี.** วิทยานิพนธ์ ศิลปมหาบัณฑิต(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล.

สิทธิพร ลำดวล. (2559). **เดี่ยวระนาดเอกลาวแพน 5 ราง รูปแบบของผู้ใหญ่ประเสริฐ สดแสงจันทร์.** วิทยานิพนธ์ ศิลปมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุวิวรรธ์น วัฒนทัพ. (2550). **การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยครูมนตรี ตราโมท.** วิทยานิพนธ์ ศิลปมหาบัณฑิต(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล.

อังคณา แสงอนันต์.(2553). **การสืบทอดดนตรีไทยสายครูอุทัย แก้วละเอียด** .ศิลปกรรมศาสตร์ มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จินตภาพในการเรียนการสอนดนตรีไทย
IMAGERY IN THAI MUSIC INSTRUCTION

วิทยา จุ้ยวงษ์*
WITAYA CHUIWONG

บทคัดย่อ

วิธีการสอนดนตรีไทยตั้งแต่สมัยโบราณมีการสอนแบบครูต่อเพลงให้กับผู้เรียนโดยตรงเรียกว่าการสอนแบบมุขปาฐะ คือการสอนแบบปากต่อปาก โดยครูเป็นผู้บรรเลงแล้วนักเรียนปฏิบัติตาม เรียกว่า "ต่อเพลง" โดยในปัจจุบันยังคงยึดเป็นรูปแบบการเรียนของสถาบันต่าง ๆ โดยทั่วไป วัตถุประสงค์ในการวิจัย 1) เพื่อสร้างจินตภาพที่ใช้ในการสอนดนตรีไทยให้เป็นรูปธรรม 2) เพื่อสร้างเอกสาร ตำราเรื่องจินตภาพที่ใช้ในการสอนดนตรีไทย จินตภาพ (Imagery) ในดนตรีไทยเป็นกลวิธีสำคัญอันหนึ่ง ที่ครูผู้สอนใช้ประกอบควบคู่ไปกับการต่อเพลงกล่าวคือ การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ มีวิธีการสอนโดยครูสอนบรรเลงให้นักเรียนดูก่อน แล้วให้นักเรียนปฏิบัติตามจนจบเพลง และกระบวนการต่อไปคือการซ้อมให้มีความชำนาญ จดจำเพลงได้อย่างแม่นยำ ซึ่งครูจะใช้จินตภาพ (Imagery) เป็นเครื่องมือช่วยบอกให้นักเรียนเข้าใจในเสียงต่างๆ ได้อย่างรวดเร็วมากขึ้นคือ ถ่ง ทง เต่ง เตง เต็ง เป็นต้น ตลอดจนใช้ทักษะกลวิธีขั้นสูงต่อมาลำดับต่อมาคือ ถ่ง หนะ ทง หนะ เต่ง เตง เต็ง ซึ่งคำว่าหนะนอกจากจะบอกถึงกลวิธีประดิษฐ์เสียงให้ไพเราะมากยิ่งขึ้นแล้ว ยังบอกถึงสัดส่วนจังหวะ (Rhythm) ควบคู่ไปด้วย

การเรียนดนตรีไทยเป็นวิชาที่ต้องใช้ทักษะในการเรียนไปพร้อมๆ กันทั้งในด้านทักษะการจดจำทำนองเพลง ทักษะการใช้กล้ามเนื้อพื้นฐานในการบรรเลงเพลงนั้นๆ และทักษะการบังคับกล้ามเนื้อในระดับสูงเพื่อใช้กลวิธีการบรรเลงขั้นสูงของการบรรเลงให้มีความสมบูรณ์ครบถ้วนถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้แต่งเพลงนั้นๆ โดยต้องใช้ระยะเวลา ความอดทนขยันหมั่นเพียร และวิธีการฝึกฝนที่ถูกต้องเป็นส่วนสำคัญ เพื่อให้กระบวนการบรรเลงเพลงนั้น ๆ บรรลุเป้าหมายตามจุดประสงค์ของผู้แต่งเพลงนั้นๆ ได้อย่างครบถ้วน

คำสำคัญ: จินตภาพในการเรียนการสอนดนตรีไทย
Keywords: Imagery, Thai Music Instruction

**วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี*

Abstract

In Thailand, teachers who teach Thai music in the past There is a demonstration of one by one. By the teacher as a practitioner to see Then let the students follow Which currently still uses the same format

Research objectives 1) to create imagination in teaching Thai music. 2) to create documents Imaginary texts used to teach Thai music.

Imagery in Thai music is an important strategy. That teachers use to accompany the song Kong Wong Yai playing. Have a teaching method By as a practitioner the child before and let students follow him until the end of the song. And the next process is to practice with expertise Remember music precisely .Which the teachers use Imagery as a tool to help students understand various sounds More quickly, such as Tung Tong Teng Teng Teng, etc., as well as the use of advanced strategy skills. Later, the following is Teng Teng Teng, which means that in addition to telling tactics Even more beautiful sound Also tells the rhythm ratio Concurrently.

Learning Thai music, which is a subject that requires many skills simultaneously Such as the melody recognition skills Muscle skills As well as the basics of playing that song And the skills to use various muscles to force the sound to come out to hear clearly and melodiously To use the advanced instrumental techniques of instrumental play to be complete, complete and accurate according to the purpose of the composer Which requires a period of time Patience, diligence And correct training methods are an important part To make the process of playing that song Has achieved the goals of the author completely

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมที่รับใช้สังคม และมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทยมาโดยตลอดในด้านความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรมตลอดจนการบรรเลงประกอบความบันเทิงต่างๆ เช่น โขน ละคร ลิเก ลำตัด เพลงพื้นบ้าน เป็นต้น

ซึ่งการฝึกหัดดนตรีไทยในสมัยก่อนเป็นเรื่องที่เข้าถึงได้ยากลำบากเป็นอย่างในการฝึกฝนให้เป็นนักดนตรีที่สามารถบรรเลงรับใช้สังคมดังกล่าวได้อย่างเป็นที่ยอมรับ โดยท้วม ประสิทธิกุล : 191 หลักคีตศิลป์ กล่าวไว้ว่า “การขับร้องเป็นศิลปพิเศษซึ่งครูแต่ละท่านมีกลวิธีที่สำคัญลึกลับซับซ้อน ที่แต่ละท่านเก็บรักษาเป็นความลับ” ซึ่งสอดคล้องกับน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง สัมภาษณ์ : 2561 ในสมัยเรียนดนตรีไทยที่สำนักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ในการต่อเพลงแต่ละครั้งท่านจะต่อให้ไม่กี่วรรค และไม่ได้บอกอะไรเป็นพิเศษ โดยเมื่อบรรเลงไม่ตรงกับจุดประสงค์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านจะพูดประโยคว่า “อย่าหูหนา ตาเล่อ” บ้าง

"เหมือนลิงได้แก้ว"บ้าง โดยกลวิธีบรรเลงในสมัยก่อนเป็นเคล็ดวิชาที่ลูกศิษย์ต้องเสาะแสวงหาอย่างอดทน แม้กระทั่งจะศึกษาในสำนักเรียนนั้นๆ ยังต้องใช้ความพยายามเป็นอย่างยิ่ง

เพื่อให้ลูกศิษย์สามารถเข้าใจในดนตรีไทยง่ายและมีประสิทธิภาพมากขึ้นโดยเร็วครูมักจะหาคำพูดมาเปรียบเทียบให้ลูกศิษย์สามารถจินตนาการ ในการฝึกดนตรีนั้นๆ ให้มีเสียงตามจุดประสงค์ของครูผู้สอนได้อย่างรวดเร็ว มีประสิทธิภาพ เช่น การเรียนซออู้ ซอด้วง ครูมักจะบอกให้ที่ผู้ที่เริ่มฝึกหัดสีสายเปล่า ในประโยคที่ครูจะกล่าวกับลูกศิษย์เสมอคือ " ขอด โอ๊ง" โดยผู้วิจัยได้ประสบกับตนเองเมื่อฝึกซออู้กับครูท่านแรกคือครูสุวัฒน์ จุ้ยวงษ์ โดยการเรียนสอนเป็นการสร้างความความคุ้นเคยของผู้เรียน กับการจับคันซอ การใช้คันชักซอบังคับสายเปล่า ซึ่งสอดคล้องตรงกันกับ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สัมภาษณ์ : 2562 การเรียนซอด้วง ซออู้ในสมัยก่อนครูจะฝึกให้ลูกศิษย์สามารถเรียนรู้ใน 3 เรื่องคือ 1) การฝึกโสตประสาทของการฟัง ให้มีความคุ้นเคยกับเสียงสายเปล่า สามารถตัดสินใจในความแตกต่างของระดับเสียงต่ำ และเสียงสูงได้อย่างแม่นยำ ชำนาญ และถูกต้องตรงกับเสียงมาตรฐานของวงที่ตนเองบรรเลงอยู่ หรือเสียงของเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนเสียงได้คือขลุ่ยเพียงออ 2) ฝึกประสิทธิภาพของการบังคับกล้ามเนื้อให้มีความสมดุล สามารถบังคับเสียงได้ดังใจ 3) ฝึกควบคุมจังหวะและทำนองเพลงให้สม่ำเสมอ

การฝึกดนตรีไทยเบื้องต้นนั้นเป็นขั้นตอนที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งที่ครูผู้สอนต้องคอยดูแล ควบคุม รวมทั้งให้กำลังใจ สร้างแรงจูงใจ ตลอดจนปลูกฝังความอดทน ความเพียรพยายาม การสร้างแรงบันดานใจ ตลอดจนคิดค้นเทคนิคกลวิธีการสอนที่ดีเพื่อพัฒนาลูกศิษย์ของตนให้มีความชำนาญ ความสามารถขึ้นเป็นลำดับ ซึ่ง "จินตภาพในการเรียนการสอนดนตรีไทย Imagery in Thai Music Instruction เป็นคำพูดต่างๆ ที่ครูนำมาบอกกล่าวกับผู้เรียนนั้นๆ มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการเรียนการสอนดนตรีไทยที่มีคุณภาพเป็นอย่างยิ่ง

นักดนตรีไทยคนสำคัญท่านหนึ่งที่มีความสามารถยอดเยี่ยม มีชื่อเสียง เป็นที่ยอมรับในสังคมโดยทั่วไป คือหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 2424 - 2497 โดยชนก สาคริก : 2541 กล่าวไว้ในรายงานการสัมมนาทางวิชาการเรื่องการพัฒนามาตรฐานดนตรีไทยด้านคุณภาพเสียงและรสมือว่า "หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้มีความสามารถยอดเยี่ยมในตนเอง 3 ประการคือ

1. เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในยุคของท่าน
2. เป็นผู้แต่งเพลงมากมายจนได้รับราชทินนามว่า "ประดิษฐไพเราะ"
3. เป็นครูที่มีความสามารถในการถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ได้อย่างดีเยี่ยมและเป็นที่เคารพรักของบรรดาศิษย์เป็นอย่างยิ่ง

สมภพ ขำประเสริฐ (อ้างในนันทิพา ชั้นบุญ : 2553) กล่าวถึงครูหลวงประดิษฐไพเราะว่า "ท่านครูเป็นคนพูดน้อย และให้คิดมากๆ ท่านครูยังให้ข้อคิดไว้ข้อหนึ่งคือ นักดนตรีที่ดีต้องมีความแม่นยำ 5 ประการ คือ แม่นมือ แม่นปาก แม่นตา แม่นหู แม่นใจ

ชนก สาคริก (2541) กล่าวไว้ในรายงานการสัมมนาทางวิชาการเรื่องการพัฒนามาตราฐานดนตรีไทยด้านคุณภาพเสียงและรสมือว่า "นักดนตรีที่จะสามารถบรรเลงดนตรีได้ดีนั้น จำเป็นต้องรู้จักฟังและแยกแยะเสียง 5 ชนิดคือ"

1. เสียงในใจ
2. เสียงที่เราบรรเลง
3. เสียงที่ผู้อื่นบรรเลง

4. เสียงที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง
5. เสียงที่ไม่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง

โดยเสียงทั้ง 5 ชนิดนั้นเกี่ยวข้องกับการฝึกดนตรีเบื้องต้นอยู่ 2 ชนิดคือ ลำดับแรกเสียงในใจเป็นเสียงแรกที่นักดนตรีต้องทำความรู้จัก เป็นเสียงที่เกิดจากประสบการณ์โดยตรงจากการฟังเพลง การต่อเพลง หรือเรียนรู้โดยการจดจำผู้อื่นบรรเลงไม่สามารถปรากฏออกมาภายนอกได้ เพราะอยู่ ในใจของผู้ที่ได้ยินเพลงคนเดียว

ลำดับที่ต่อมาเสียงที่เราบรรเลง เป็นเสียงที่ปรากฏออกมาภายนอกได้ เพราะเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลงดนตรีของเราเอง นอกจากตัวเราได้ยินเสียงแล้วผู้อื่นก็ได้ยินเสียงนี้ด้วยเช่นกัน จึงมีความแตกต่างจากเสียงในใจ โดยรวมแล้วเสียงทั้งสองเสียงคือ เสียงในใจ และเสียงที่เราบรรเลงนั้น นักดนตรีต้องใช้ความสัมพันธ์กันของทั้งสองเสียงอย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เพราะตัวเสียงในใจจะเป็นตัวควบคุม กำหนดคุณภาพและประสิทธิภาพของเสียงที่เราบรรเลง โดยเสียงในใจกำหนดเป็นทำนองและจังหวะไปพร้อมๆ กัน ซึ่งเสียงในใจไม่สามารถปรากฏออกมาภายนอกได้นั้น จินตภาพจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างเสียงที่เราบรรเลง ให้ปรากฏออกมาภายนอกได้ถูกต้องตามเสียงลำดับเสียงในใจ ที่เป็นตัวกำหนดในเบื้องต้น

กระบวนการเรียนดนตรีไทยแบบ “มุขปาฐะ” เป็นรูปแบบที่สืบทอดกันมาจวบจนปัจจุบันและยังคงเป็นรูปแบบที่มีความชัดเจน ครบถ้วน วิธีการที่ดีอยู่เสมอ การสอนแบบ“มุขปาฐะ” คือการสอนแบบปากต่อปาก โดยครูเป็นผู้บรรเลงแล้วนักเรียนปฏิบัติตาม เรียกว่า “ต่อเพลง” โดยในปัจจุบันยังคงยึดเป็นรูปแบบการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพ และเป็นที่นิยมของสถาบันต่างๆ โดยทั่วไป

ซึ่งการเรียนการสอนดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะและวิธีการที่แตกต่างกันไปในแต่ละเครื่องมือ โดยผู้เรียนบางคนสามารถเรียนรู้ช้าหรือเร็วนั้นก็มีปัจจัยที่ส่งผลในประสิทธิภาพของผู้เรียนอยู่หลายด้าน ซึ่งจินตภาพนี้เป็นภาพที่ครูผู้สอนนำมาเป็นสื่อให้นักเรียนที่มีความแตกต่างกันดังกล่าวนั้น สามารถเรียนรู้ดนตรีได้อย่างเข้าใจมากยิ่งขึ้นโดยลำดับ

การฝึกหัดดนตรีไทยโดยทั่วไปแบ่งออกเป็นตามลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยได้ 4 ประเภทคือ 1) เครื่องดีด 2) เครื่องตี 3) เครื่องสี 4) เครื่องเป่า ซึ่งในแต่ประเภทมีวิธีการกลวิธีที่แตกต่างกันออกไป โดยเครื่องเป่าเป็นเครื่องดนตรีที่ผู้เรียนไม่สามารถมองเห็นการปฏิบัติเพื่อให้ประดิษฐ์เสียงต่างๆ ออกมาได้ ต้องอาศัยความสามารถของครูผู้สอน และความพยายามของลูกศิษย์เป็นสำคัญ ส่วนเครื่องดนตรีอีก 3 ประเภทคือ เครื่องดีด เครื่องตี เครื่องสี เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้เรียนสามารถสังเกตการบังคับกล้ามเนื้อต่างๆ ได้อย่างชัดเจน โดยผู้เรียนบางท่านที่มีสติปัญญาดี มีพรสรรค์ในทางการจดจำและการตัดสินใจในระดับดี จึงสามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว โดยนักดนตรีไทยบางท่านได้แสดงให้เห็นประจักษ์คือ ครูช้อย สุนทรวาทิน ครูดนตรีไทยท่านหนึ่งที่มีความสามารถเป็นที่ประจักษ์ และสามารถสั่งสอนลูกศิษย์จนมีบรรดาศักดิ์ชั้นพระยาได้ถึง 2 ท่าน คือบุตรชายของท่านพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ซึ่งสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2560) กล่าวไว้ว่า “ครูช้อยเป็นบุตรครูทั่ง ผู้เป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงท่านหนึ่งในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เมื่อเล็กตาบอดเพราะไข้ทรพิษ แต่ความสามารถทางดนตรีนั้นถือว่าอัศจรรย์นัก ทั้งที่ยังไม่ได้ร่ำเรียนเป็นเรื่องเป็นราวกับท่านบิดา ครูช้อยสามารถเป็นคนระนาดนำวงบรรเลงในพิธีสงฆ์กับการสวดมนต์เย็นฉันเช้าได้โดยไม่ผิดพลาด เป็นเหตุให้บิดาแลเห็นในความสามารถจนทุ่มเทถ่ายทอดวิชาให้”

แสดงให้เห็นถึงความสามารถทางดนตรีไม่จำกัดอยู่ที่ความพร้อมทางด้านสายตา โดยนักดนตรีที่มีความบกพร่องทางสายตานั้นสามารถเป็นนักดนตรีได้ และพัฒนาไปสู่ความเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถเป็นเลิศได้ จากการใช้จินตนาการทางการฟังเพียงอย่างเดียว ซึ่งต้องใช้ความพยายาม อุตสาหะ และวิธีการในการประดิษฐ์เสียงดนตรีให้ออกมาได้ไม่ผิดเพี้ยนไปจากผู้ที่มีสายตาปกติ ซึ่งถ้านักดนตรีไทยผู้มีอวัยวะครบทุกส่วนปกตินั้นสามารถใช้จินตนาการในการสร้างภาพดนตรีไทยให้ถึงพร้อมแล้ว การฝึกฝนดนตรีหรือการบรรเลงดนตรีในวาระ โอกาสต่างๆ ก็จะมีความสมบูรณ์ ไพเราะ เปล่งปลั่งงดงามได้เป็นอย่างดี

จินตภาพ พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน (2556 : 325) ได้ให้ความหมายไว้ว่า ภาพที่เกิดจากความนึกคิดหรือที่คิดว่าควรจะเป็นเช่นนั้น. ภาพลักษณ์ก็ว่า จินตภาพในการเรียนการสอนดนตรีไทยเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาทักษะ (Skill) ในด้านต่างๆ ในภาพรวมจำนวน 2 เรื่องคือ 1) เสียงดนตรี 2) การบังคับกล้ามเนื้อ โดยเรื่องแรกคือ เสียงของดนตรี แบ่งออกเป็นการฟังและแยกแยะในเสียงดนตรี และการตัดสินใจเกี่ยวกับบรบริบทต่างๆ เกี่ยวกับเสียงดนตรีเช่น การตัดสินใจได้อย่างถูกต้องของระดับเสียงว่ามีระดับเสียงต่ำระดับเสียงสูง ระดับเสียงเพี้ยนไปจากเสียงมาตรฐานดนตรี และลำดับต่อมาคือเรื่องการบังคับกล้ามเนื้อในการประดิษฐ์เสียงให้ออกมาตามวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้นๆ ที่มีระเบียบแบบแผน ขั้นตอนไว้อย่างถูกต้องชัดเจน ตามขนบไทยที่มีมาแต่โบราณ

สุภางค์ จันทวานิช (2557) ได้ให้ความหมายของการสังเกตว่า การสังเกต (observation) หมายถึง "การเฝ้าดูสิ่งที่เกิดขึ้นหรือปรากฏขึ้นอย่างเอาใจใส่และกำหนดไว้อย่างมีระเบียบวิธี เพื่อวิเคราะห์หรือหาความสัมพันธ์ของสิ่งที่เกิดขึ้นนั้นกับสิ่งอื่น"

การสังเกตเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมสนับสนุนขบวนการของจินตภาพให้ผู้จินตภาพนั้นได้สัมผัส ไม่ว่าจะเป็นทางหู ทางตา หรือทางกาย สามารถสร้างสรรเป็นภาพมิติรูปทรงต่างๆ ที่ตนเองรับรู้มาได้อย่างถูกต้อง และสามารถนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ในการกิจกรรมหรือฝึกฝนทักษะของตนเองและผู้อื่นให้พัฒนาต่อไปเป็นลำดับได้อย่างดียิ่ง

ชาญวิทย์ อินทรักษ์ (2559) กล่าวไว้ว่า "การจินตภาพ (Imagery) หรือการนึกภาพ (Visual, visualization) เป็นทักษะทางจิตวิทยาการกีฬาที่สามารถใช้ในการฝึกเพื่อเพิ่มความสามารถและใช้ในการผ่อนคลาย การจินตภาพจะช่วยให้นักกีฬานึกภาพตัวเองในสถานการณ์หนึ่งหรือการปฏิบัติกิจกรรมใดกิจกรรมหนึ่ง การนึกภาพควรพยายามให้นักกีฬานึกถึงภาพความสามารถที่ทำได้ดีและประสบความสำเร็จควรเป็น ภาพที่เห็นตนเองกำลังเพลิดเพลินกับการทำกิจกรรมนั้นและพึงพอใจกับความสามารถของตนเอง การจินตภาพควรพยายามที่จะเพิ่มความรู้สึกต่างๆ ลงไปในภาพเช่นการรับรู้ประสาทสัมผัสการมองเห็น การได้ยินรับรู้ความรู้สึกการเคลื่อนไหว การได้กลิ่น การรู้รส และการปฏิบัติที่เหมือนจริง"

จินตภาพ เป็นทักษะการแปลความของผู้ที่ฝึกดนตรีไทยโดยทั่วไปนำมาประกอบกับการฝึกทักษะในการบรรเลงเบื้องต้นอยู่โดยตลอดเวลาในทุกๆ เครื่องมือ โดยการฝึกระยะแรกๆ ของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายซอและนักร้อง ต้องแปลความเรื่องระดับเสียง พร้อมไปกับจังหวะและการจดจำทำนองในบทเพลงต่างๆ ไปพร้อมๆ กัน จินตภาพจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อผู้ฝึกหัดเครื่องดนตรีประเภทซอและผู้ฝึกขับร้องเพลงใหม่ๆ เนื่องจากไม่มีมาตรฐานของระดับเสียงที่แน่นอนตายตัวเหมือนกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ และการฝึกดนตรีโดยภาพรวมจินตภาพเป็นเครื่องมือที่นำมาใช้พัฒนาทักษะดนตรีในขั้นสูงต่อไปเป็นลำดับจนถึงระดับสูงสุดสู่ความเป็นเลิศ โดยครูผู้สอนต้องคอยสังเกตพัฒนาการในการสร้างจินตภาพ ควบคุม ปรับแต่ง และเป็นแรงกระตุ้นให้

ลูกศิษย์มีความคุ้นเคยกับการบรรเลงในทักษะ วิธีการประดิษฐ์เสียงและบริบทต่างๆ ในเครื่องดนตรีที่ตนเองฝึกหัดอย่างต่อเนื่องโดยครูดนตรีไทยแต่ละท่าน แต่ละสำนักดนตรี ต่างก็มีแบบฝึกที่เป็นระบบตามวิธีการเป็นแบบแผนเอกลักษณ์ ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศในสำนักดนตรีของท่านนั้นๆ อย่างเด่นชัด ดังจะกล่าวถึงต่อไปเป็นลำดับ

“จะเข้”เป็นดนตรีที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลาย และมีการเรียนการสอนอยู่ในระบบการศึกษาและนอกระบบการศึกษา โดยจะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่ประจำอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรี และสามารถนำไปบรรเลงเดี่ยวได้เป็นอย่างดี การฝึกเรียนจะเข้เบื่องต้น ครูบอกกับผู้เรียนเกี่ยวกับพื้นฐานโดยทั่วไป กล่าวคือ วิธีการนั้งบรรเลง การวางนิ้วกดสาย การพันไม้ดีด โดยวิธีการนี้เป็นสิ่งที่จำเป็นต้องรู้ในเบื้องต้น โดยสิ่งสำคัญอีกสิ่งหนึ่งคือการเข้าใจในเสียงในใจและเสียงที่เราบรรเลงนั้น ครูจะสอนให้นักเรียนเข้าใจโดยดีดสายเปล่าให้เป็นเสียงพร้อมกับการเข้าจังหวะไปพร้อมๆ กันด้วยกุโศลบายที่แยบคาย คือให้ผู้เรียนดีดตามครูบอกคำว่า “แตง เหน่า แตง ไทย” จนนักเรียนมีความชำนาญทางโสตประสาท ซึมซับการแยกแยะระดับเสียง การดำเนินจังหวะ ที่สม่ำเสมอ การบังคับกล้ามเนื้อมือขวาบังคับไม้ดีด ให้โดนสายในตำแหน่งที่ถูกต้องชัดเจนที่สุดเป็นลำดับ

ปรณ์ รอดช้างเผื่อน สัมภาษณ์ (2562) “การเรียนจะเข้ของครูในสมัยนั้น ครูทองดีสอนพื้นฐานท่านั่งดีดจะเข้โดยต้องนั่งตัวตรง การวางมือขวาต้องวางให้ตรงกับตำแหน่ง ยังไม่ต้องกดสายเพื่อเปลี่ยนระดับเสียงด้วยมือซ้าย โดยครูทองดีท่านให้ดีดสายเปล่าทั้ง 3 สาย คือแบ่งการดีดจะเข้ออกเป็น 4 ส่วน ลำดับแรกดีดสายเอกให้ออกจากตัว ลำดับที่ 2 ดีดสายทุ้มให้เข้าหาตัว ลำดับที่ 3 ดีดสายเอกออกจากตัว และลำดับที่สุดท้ายดีดสายลวดเข้าหาตัว เป็นไปตามลำดับอย่างสม่ำเสอ ครูทองดีท่านจะบอกเป็นคำพูดว่า “แตง เหน่า แตง ไทย แตง เหน่า แตง ไทย แตง เหน่า แตง ไทย” เป็นจังหวะ โดยฝึกซ้ำๆ จนเกิดความชำนาญในเรื่องของจังหวะในการบังคับไม้ดีดออก ไม้ดีดเข้า การวางนิ้วในการดีดสายตรงตำแหน่ง ให้มีเสียงเรียบเสมอกัน ได้แนว และไม่ดีดรุกจังหวะคือเพิ่มความเร็วในการดีดจนระยะของจังหวะเร็วขึ้นไปเรื่อยๆ และต้องไม่ดีดโขยก คือระยะในการดีดออก และการดีดเข้าไม่เท่ากัน”

การใช้จินตภาพในการบรรเลงจะเข “แตง เหน่า แตง ไทย แตง เหน่า แตง ไทย” เป็นกุโศลบายทางจินตภาพที่ครูผู้สอนจะเข้นำมาสอนลูกศิษย์ของท่านเพื่อให้เกิดภาพของเสียงในใจ และขณะเดียวกันก็บอกระยะของจังหวะไปด้วยในตัวเอง โดยและระดับเสียงและจังหวะจะซึมซับเข้าไปในความคิดของลูกศิษย์โดยไม่รู้ตัว โดยเพิ่มทักษะด้านการฟังเสียง การแยกแยะระดับเสียง การจดจำระดับเสียง การแบ่งระยะของจังหวะไปพร้อมๆ กันในจินตภาพเดียวเป็นที่หมายรู้กันในนักดนตรีไทยจะเข้โดยเฉพาะ คือ “แตง เหน่า แตง ไทย แตง เหน่า แตง ไทย” ซึ่งเป็นการช่วยให้ผู้เรียนจะเข้นึกภาพในเสียงตนเองปฏิบัติในสถานการณ์นั้นๆ การสร้างแรงจูงใจในการนึกภาพ เป็นความพยายามให้ผู้เรียนนึกถึงภาพในเสียงดนตรีที่ถูกต้องพัฒนาความสามารถในการปฏิบัติได้ดีขึ้นเป็นลำดับ และประสบความสำเร็จในระดับที่ควรเป็น ตลอดจนพึงพอใจเพลิดเพลินกับการฝึกนั้นๆ ไปสู่การพัฒนาความสามารถของตนเองเป็นลำดับ

ตัวอย่าง โน้ตจะเข้

- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -	- ด - -
- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบจินตภาพ

แตง เหน่า/ แตง ไทย/ แตง เหน่า/ แตง ไทย/ แตง เหน่า/ แตง ไทย/ แตง เหน่า/ แตง ไทย/

คำจินตภาพของเสียงแตง เหน่า แตง ไทย ดังกล่าวนี้ เป็นกุโศลบายที่แยบคายของครูผู้สอนที่ใช้ในการมีปฏิสัมพันธ์กับลูกศิษย์ไปโดยไม่รู้ตัว ซึ่งลูกศิษย์อาจจะมีความรู้สึกตลกขบขันในเสียงที่ครูพูด ทำให้ลดช่องว่าง ลดความตึงเครียดระหว่างครูกับลูศิษย์ได้ในระดับหนึ่ง ในขณะเดียวกันก็ปลูกฝังการตัดสินใจของลูกศิษย์ ในเรื่องความแตกต่างกันของระดับเสียงในสายจะเข้ทั้ง 3 สาย ว่าสายเอกคือ เสียงแตงนั้น มีคุณลักษณะของเสียงเป็นอย่างไร แตกต่างกับสายทุ้มที่ระดับเสียงต่ำกว่าอย่างไร ประมาณไหน และแตกต่างกับกับสายลวดที่มีระดับเสียงเดียวกันแต่เสียงต่ำกว่าลงไป 7 เสียงเป็นคู่ 8 อย่างไร ซึ่งส่งผลให้ลูกศิษย์จะจดจำ แยกแยะจำแนกในความแตกต่างดังกล่าวได้โดยไม่รู้ตัว "ซึ่งการฝึกทักษะในวิธีนี้ผมสามารถปรับเสียงจะเข้ได้ตรงกับเสียงขลุ่ยได้โดยไม่ต้องฟังเสียงเป่าของขลุ่ยมาก่อน" ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สัมภาษณ์ : 2562

นอกจากการตัดสินใจในเรื่องระดับเสียงสูงเสียงต่ำดังกล่าวแล้ว การเข้าใจเรื่องสัดส่วนระยะห่าง ความสม่ำเสมอของจังหวะและการประดิษฐ์เสียงให้เรียบเสมอกันทุกครั้งที่ลงน้ำหนักในการดีดจะเข้ของลูกศิษย์ เป็นทักษะอีกแบบหนึ่งที่ขบวนการฝึกแบบจินตภาพส่งผลโดยไม่รู้ตัว ซึ่งการฝึกดีดสายเปล่าในวิธีการนี้ ส่งผลระยะยาวในการควบคุมกล้ามเนื้อให้จดจำวิธีการดีดไว้กับผู้ฝึก และเป็นทักษะที่ติดตัวผู้ฝึกนั้นๆ ไปตลอดชีวิต

ในลำดับต่อไปเมื่อผู้ฝึกผ่านขั้นตอนในการดีดแบบแตง เหน่า แตง ไทย มาพอประมาณระดับหนึ่งแล้ว ลำดับต่อไปครูจะต่อเพลงเบื้องต้นให้กับลูกศิษย์และมีประโยคหนึ่งครูมักจะบอกคำว่า "ทิง นอย" อยู่เสมอ เพื่อบรรเลงในทำนองของเพลงบางวรรคบางประโยค คำว่า "ทิง นอย" ซึ่งเป็น จินตภาพแบบหนึ่งที่บอกถึงระดับเสียงที่มีระยะห่างเป็นคู่แปด เช่น เริ่มบรรเลงจากเสียงโดต่ำ ไปเสียงโดสูง เริ่มบรรเลงจากเสียงซอลต่ำไปเสียงซอลสูง เป็นต้น โดยการบรรเลงในเสียง "ทิง นอย" เป็นการปรับรูปแบบการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่มาเป็นลักษณะการบรรเลงจะเข้ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่าง โน้ตฆ้องวงใหญ่

- - ล ล	- - ท ท	- - ด̣ ด̣	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท	- - ล ท	ด̣ - - ร̣
- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ด	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ซ - -	- ร - ร

ตัวอย่าง โน้ตจะเข้

- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ด̣ - -	- ซ̣ - -	- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ด̣ - -	- ร̣ - -

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบจะเข้แบบจินตภาพ "ทิง นอย"

ทิง นอย/ ทิง น้อย/ ทิง น๊อย/ ทิง หน่อย/ ทิง นอย/ ทิง น้อย / ทิง น๊อย/ ทิง นอย/

การบอกประโยค "ทิง นอย" นี้ ครูจะบอกลูกศิษย์เป็นจังหวะ แบ่งระยะของคำที่ สม่ำเสมอเท่ากันในคำว่า ทิง กับ นอย โดยคำว่า"ทิง" ต้องตรงกับจังหวะยก และนอยต้องตรงกับจังหวะตกเสมอกันโดยตลอด โดย

เสียงของคำว่านอย จะผันเสียงให้หรือต่ำลงหรือสูงขึ้นตามระดับเสียงจะเข้ไปในตัว ซึ่งวิธีการดีดจะเข้แบบนี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจะเข้ เป็นวิธีแบบหนึ่งในการตีฆ้องวงใหญ่ซึ่งครูจะเข้นำมาปรับให้เหมาะสมกับวิธีการดีดของจะเข้ได้อย่างลงตัว

ดนตรีประเภทเครื่องสี ที่บรรเลงเป็นแบบแผนประจำอยู่ในวงเครื่องสายคือ ซอด้วงและ ซออู้ ส่วนซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ในวงมโหรี โดยผู้ที่ฝึกเรียนดนตรีไทยประเภทนี้ส่วนใหญ่มีความสามารถที่บรรเลงซอทั้ง 3 ประเภทได้อย่างดีเยี่ยมได้เช่นกัน โดยแต่ละเครื่องมือมีลักษณะ ที่โดดเด่นและแนวทางในการบรรเลงแตกต่างกันบ้างในรายละเอียด โดยวิธีการฝึกซอด้วง และซออู้เบื้องต้น ครูจะบอกกับผู้เรียนเกี่ยวกับพื้นฐานโดยทั่วไป กล่าวคือ วิธีการนั่งบรรเลง การวางนิ้วกดสาย การจับคันชักซอ โดยวิธีการนี้เป็นสิ่งที่จำเป็นต้องรู้ในเบื้องต้น โดยสิ่งสำคัญอีกสิ่งหนึ่งคือการเข้าใจในเสียงในใจและเสียงที่เราบรรเลงนั้น ครูจะสอนให้นักเรียนเข้าใจโดยสีสายเปล่าให้เป็นเสียงพร้อมกับการเข้าจังหวะไปพร้อมๆ กันด้วยกุโศลบายที่แยบคาย คือให้ผู้เรียนสีตามครูบอกคำว่า “ขอด โอ๊ง” จนนักเรียนมีความชำนาญทางโสตประสาท ซึมซับการแยกแยะระดับเสียง การดำเนินจังหวะที่สม่ำเสมอ การบังคับกล้ามเนื้อมือขวาลากคันชักซอให้ได้น้ำหนักที่สมดุล ให้กระทบกับสายทุ้ม และสายเอกในตำแหน่งที่ถูกต้องเหมาะสม นำไปสู่การพัฒนาทักษะการสีซอให้ดีขึ้นเป็นลำดับชัดเจนถูกต้องได้ในที่สุด โดยการสีสาวเปล่านั้นเป็นวิธีการที่ทำให้ผู้เรียนสามารถควบคุมกล้ามเนื้อให้จดจำน้ำหนักของคันชักไปพร้อมๆ กับการควบคุมเสียงซอให้มีความเรียบ สม่ำเสมอ ไม่สะดุด

ตัวอย่าง โน้ตซอด้วง

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร
- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -

ตัวอย่าง จินตภาพซอด้วงแบบ “ขอด โอ๊ง”

ขอด / โอ๊ง/ ขอด / โอ๊ง/ ขอด / โอ๊ง/ ขอด / โอ๊ง/

การบอกประโยค “ขอด โอ๊ง” ของซอด้วงครูจะบอกลูกศิษย์เป็นจังหวะ การแบ่งระยะของคำที่สม่ำเสมอเท่ากันในคำว่า ขอด โอ๊ง โดยเสียงของคำว่าขอด จะผันเสียงให้ตรงตามระดับเสียงของสายทุ้มซอด้วง และเสียงของคำว่า โอ๊ง จะผันเสียงให้สูงขึ้นตามระดับเสียงของสายเอกซอด้วง โดยการลากคันชักออกช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักออก และลากคันชักเข้าช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักเข้าเช่นเดียวกัน ซึ่งการฝึกทักษะลากคันชักเข้าออกในเสียงจินตภาพดังกล่าวนี้ ต้องอยู่ในความควบคุมของครูผู้สอนอย่างใกล้ชิดโดยครูต้องคอยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ที่เกิดขึ้นได้เสมอ เช่น คันชักจะลอยขึ้นขณะลากคันชักออก ทำให้คันชักสัมผัสกับสายซอไม่สม่ำเสมอ คันออกจากกระบอกซอมากไป เป็นต้น

ตัวอย่าง โน้ตซออู้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด	- - - -

ตัวอย่าง จินตภาพซออู้"ขอด โอ๊ง"

ขอด / โอ๊ง/ ขอด / โอ๊ง/ ขอด / โอ๊ง/ ขอด / โอ๊ง/

การบอกประโยค "ขอด โอ๊ง"ของซออู้ครูจะบอกลูกศิษย์เป็นจังหวะ การแบ่งระยะของคำที่ สม่ำเสมอเท่ากันในคำว่า ขอด โอ๊ง โดยเสียงของคำว่าขอด จะผันเสียงให้ตรงตามระดับเสียงของสายทุ้มซออู้ และเสียงของคำว่า โอ๊ง จะผันเสียงให้สูงขึ้นตามระดับเสียงของสายเอกซออู้ โดยการลากคันชักออกช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักออก และลากคันชักเข้าช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักเข้าเช่นเดียวกันเหมือนกับการฝึกซอด้วง ซึ่งการฝึกทักษะลากคันชักเข้าออกในเสียงจินตภาพดังกล่าวนี้ ต้องอยู่ในความควบคุมของครูผู้สอนอย่างใกล้ชิดโดยครูต้องคอยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ที่เกิดขึ้นได้เสมอ เช่น คันชักจะลอยขึ้นขณะลากคันชักออก ทำให้คันชักสัมผัสกับสายซอไม่สม่ำเสมอ คันออกจากกระบอกซอมากไป เป็นต้น

การฝึกเรียนซอสามสายเบื้องต้น ครูจะบอกกับผู้เรียนเกี่ยวกับพื้นฐานโดยทั่วไป กล่าวคือ วิธีการนั่ง บรรเลง การวางนิ้วกดสาย การจับคันชักซอ เช่นเดียวกับการเรียนซอด้วงและซออู้ โดยซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะของลักษณะทางกายภาพแตกต่างจากซอด้วงและซออู้ในบางประการ เช่น มีจำนวนสายซอมากกว่า 1 สาย และมีคันชักออกนอกสายไม่อยู่ในสายซอเช่นเดียวกับซอด้วงและซออู้ วิธีการจับมีความแตกต่างในการบังคับนิ้วเพื่อความสะดวกในแต่ละเครื่องมือ โดยการใช้จินตภาพในเสียงดนตรีคงใช้เหมือนกัน โดยครูเป็นผู้บอกให้นักเรียนในคำว่า "เจ็ก กวาง ตุ่ง"

ตัวอย่าง โน้ตซอสามสายแบบจินตภาพ "เจ็ก กวาง ตุ่ง"

- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -
- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -	- - - -	- ร - -
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

ตัวอย่าง การสีซอสามสายแบบจินตภาพ "เจ็ก กวาง ตุ่ง"

การบอกประโยค "เจ็ก กวาง ตุ่ง" ของซอสามสายครูจะบอกลูกศิษย์เป็นจังหวะ การแบ่งระยะของคำที่สม่ำเสมอเท่ากันในคำว่า "เจ็ก กวาง ตุ่ง" โดยเสียงของคำว่า"เจ็ก" จะผันเสียงให้ตรงตามระดับเสียงของสายเอกซอสามสาย โดยการลากคันชักออกช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักออกประมาณครึ่งคันชัก และเสียงของคำว่า "กวาง" จะผันเสียงให้ต่ำตามระดับเสียงของสายกลางของซอสามสาย โดยการลากคันชักออกช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักออกต่อจากสายเอกอีกครึ่งคันชัก และเสียงของคำว่า "ตุ่ง" จะผันเสียงให้ต่ำลงมาตรงตามระดับเสียงของสายทุ้มของซอสามสาย และลากคันชักเข้าช้าๆ ให้เสียงเรียบเสมอกันตลอดระยะที่ลากคันชักเข้าเช่นเดียวกันเหมือนกับการฝึกซอด้วงและซออู้ ซึ่งการฝึกทักษะลากคันชักเข้าออกในเสียงจินตภาพดังกล่าวนี้ ต้องอยู่ในความควบคุมของครูผู้สอนอย่างใกล้ชิดโดยครูต้องคอยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ที่เกิดขึ้นได้เสมอ เช่น คันชักจะลอยขึ้นขณะลากคันชักออก ทำให้คันชักสัมผัสกับสายซอไม่สม่ำเสมอ คันออกจากกระบอกซอมากไป เป็นต้น

ดนตรีประเภทเครื่องตี ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด กลองสองหน้า โดยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องฝึกฝนทักษะเบื้องต้นเช่นเดียวกับเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ โดยทุกๆ คนที่เริ่มฝึกในครั้งแรก ครูจะฝึกพื้นฐานด้านดนตรีจากฆ้องวงใหญ่เป็น

ลำดับแรก เมื่อลูกศิษย์มีความก้าวหน้าไประดับหนึ่ง ครูก็จะเริ่มให้ลูกศิษย์ฝึกเครื่องมือชนิดอื่นๆ ที่ชอบเรียนตามความสามารถตามศักยภาพ ของลูกศิษย์นั้นๆ เป็นลำดับต่อไป ซึ่งฆ้องวงใหญ่มีวิธีการฝึกที่เป็นแบบแผนเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยนักดนตรีทั่วไปยึดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักของเพลงไทย โดยทำนองฆ้องวงใหญ่มักเรียกสั้นๆ ว่า “ทางฆ้อง” เป็นที่หมายรู้กันในวงการดนตรีไทยว่า เป็นทำนองหลัก

ทำนองหลักนี้เป็นแบบให้ผู้ที่บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ นำไปแปร เป็นทำนองให้เหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพ วิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ตนเองบรรเลง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซอด้วง ซออู้ ปี่ ขลุ่ย เป็นต้น โดยการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่มีวิธีคือบรรเลงพร้อมกันทั้ง 2 มือบ้าง แบ่งเป็นมือซ้ายสลับมือขวาบ้าง และจินตภาพในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ที่ครูมักจะบอกกับลูกศิษย์มีอยู่หลายประโยค เช่น ถ่ง ทง ท้ง เทรียว เต่ง เตง เป็นต้น

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง : สัมภาษณ์ 2557 “การฝึกเรียนฆ้องวงใหญ่ในเบื้องต้นครูจะสอนให้ตีเป็นคู่แปด โดยฝึกตีไล่ระดับเสียงขึ้นคือจากเสียงต่ำมาเสียงสูง และการไล่เสียงลง คือฝึกตีจากเสียงสูงมาเสียงต่ำ โดยวิธีการบรรเลงเริ่มตั้งแต่คู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 8 โดยวิธีการตีแต่ละมือมีชื่อเรียกโดยเฉพาะ มือซ้ายมี 4 ชื่อเรียก คือ ตะ ติด ตีด ติ่ง และมือขวามี 4 ชื่อเรียกเช่นกันคือ หนืด หนับ หนอด โหน่ง”

วิธีการเรียนครูจะบอกเป็นชื่อเรียกแทนเสียงเช่น เพลงสาธุการในวรรคแรกเมื่อครูต่อเพลงให้ลูกศิษย์ได้พอสมควรแล้วตามความสามารถในการจดจำเพลงของลูกศิษย์ ครูจะทวนเพลงให้โดยท่องคำจินตภาพออกมา เช่น “ถ่ง ทง เต่ง เตง เต็ง” หรือ “ทง ท้ง ทง ติงเนงเนง ติงเนงเนง เต่ง” ซึ่งผู้เรียนฆ้องวงใหญ่จะซึมซับความรู้สึกที่เป็นภาพในเสียงดนตรีตามเสียงที่ครูท่องให้ฟัง ว่าควรจะตีลงบนฆ้องลูกไหน ตีอย่างไร โดยฝึกการใช้จังหวะไปด้วยในตัวเองอย่างสมบูรณ์แบบ เป็นจินตภาพให้ผู้เรียนนึกถึงภาพในเสียงดนตรีที่ถูกต้อง และพัฒนาความสามารถในการปฏิบัติได้ดีขึ้นเป็นลำดับ และประสบความสำเร็จในระดับที่ควรเป็น ตลอดจนพึงพอใจเพลิดเพลินกับการฝึกนั้น ๆ

ชัยยะ ทางมีศรี สัมภาษณ์ (2562) “ครูเริ่มเรียนดนตรีไทยกับครูรวม พรหมบุรีซึ่งเป็นเพื่อนกับคุณพ่อ ในเบื้องต้น โดยฝึกการตีฆ้อง จนนาญในระดับหนึ่ง แล้วเปลี่ยนมาเรียนระนาดเอกโดยเพลงที่ใช้บรรเลงไล่มือคือเพลงทะแย สามชั้น ซึ่งเพื่อนที่ร่วมเรียนด้วยกันจะใช้เพลงมุ่ล่ง ชั้นเดียวในการฝึกไล่ระนาดเอก ซึ่งต่อมาก็เข้าใจได้ว่าสำนวนกลอนต่างๆ ในเพลงทะแยทำให้ครูมีความคิดสร้างสรรในการนำกลอนระนาดมาใช้ได้อย่างคมคายเหมาะสมกับเพลง และเหมาะสมกับกาละเทศะ และสามารถนำไปถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์ ครบถ้วน โดยจินตภาพในเพลงไทยมักปรากฏให้เห็นได้เสมอๆ เช่น การบรรเลงฆ้องใหญ่ในการผสมเสียงต่างๆ ให้เป็นเสียงที่ต้องการตามจดประสงค์ของเพลงหรือผู้แต่งนั้น ในลำดับแรกครูจะสอนโดยปฏิบัติให้ดูก่อนจนลูกศิษย์สามารถบรรเลงได้ถูกต้องตามระเบียบวิธีบรรเลงจนแม่นยำ ท่องได้ขึ้นใจไม่ขาดตกบกพร่อง ลำดับต่อไปครูจะเพิ่มความเข้มข้นในคุณภาพรสมือ ลีลา ความประสานกลมกลืน และความเป็นสุดยอดของการใช้กลวิธี โดยในขั้นตอนนี้ครูจะใช้คำพูดให้เกิดจินตภาพควบคู่ไปกับการบรรเลงให้ดู เพื่อให้ลูกศิษย์สามารถเข้าใจในสิ่งที่ครูบอกนำมาสู่การปฏิบัติที่เป็นรูปธรรมได้อย่างสมบูรณ์ครบถ้วน” ดังตารางโน้ต

ตัวอย่าง การบรรเลงทางฆ้องวงใหญ่

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

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบจินตภาพ "ถ่ง ทง"

- - - ถ่ง / - **<u>หนะ</u>** - ทง /- **<u>หนะ</u>** - ทง/ -เตง -เตง/ -ทง - ท้ง/ - ทง - ติง/เนง เนง- ติง/ เนง เนง-เต่ง/

สังเกตคำว่า**<u>หนะ</u>** ซึ่งเป็นจังหวะยก ผู้บรรเลงที่ชำนาญแล้วมีประสบการณ์ในการบรรเลงมาพอสมควรจะรู้โดยทันทีว่าเป็นการประคบเสียงโดยการบังคับไม้ตีฆ้อง ซ้ำลงไปบนลูกฆ้องเพื่อห้ามเสียงที่กังวานของลูกฆ้องให้สั้นลงอย่างมีนัยยะของจังหวะเหมาะสม พอเหมะพอดีกับเสียงที่ต้องการบรรเลงในลำดับต่อไป (รสมือในการบรรเลง) ซึ่งการตีในทำนองข้างต้นดังกล่าวนี้ การควบคุมวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่แบบประคบมือนั้นควรจะใช้ความเข้มข้นประมาณ ขนาดไหน โดยความเข้มข้นของการบังคับเสียงดังกล่าวมีลำดับของการใช้มีอยู่ 3 ระดับ คือ 1) ระดับเบื้องต้นใช้บรรเลงในขั้นตอนที่ฝึกหัดเบื้องต้น ระดับที่ 2) ใช้ในการบรรเลงในบทเพลงต่างๆ ในรูปแบบของการผสมวงเพื่อแสดงประกอบพิธีหรือเนื่องในโอกาสต่างๆ ระดับที่ 3) ใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี เพื่อแสดงทักษะขั้นสูงให้เห็นถึงศักยภาพ ประสิทธิภาพ และรสมือของผู้บรรเลง

ตัวอย่าง การบรรเลงทางฆ้องวงใหญ่

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

ตัวอย่าง การบรรเลงแบบจินตภาพ "ถ่ง ทง"

- เทรียว-ติ่ง/เตงทง -ทง/- เตง - ติง/เนงเนง -เตง/ -เต็ง- เต๊ง/- เต็ง- ติง/เนง เนง- ติง/ เนง เนง- ถ่ง/

การบรรเลงแบบผสมเสียงสองมือของฆ้องวงใหญ่ ที่ต้องการเน้นเสียงให้เกิดเสียงที่ต้องการเช่น เสียง เทรียว ตรู เป็นต้น มักปรากฏในบทเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ และเพลงเดี่ยว โดยในการบรรเลงนอกเหนือจากเพลงทั้ง 2 ประเภทแล้ว การประดิษฐ์เสียงจะลดระดับความเข้มข้น ความพิถีพิถัน ความละเอียดละออ ลงไปประมาณหนึ่ง โดยเพลงเดี่ยวจะมีระดับความเข้มข้นสูงสุด ตามด้วยเพลงหน้าพาทย์ และเพลงนอกเหนือจากทั้งเพลง 2 ประเภทนี้เป็นลำดับ

ปี่ใน (อ้างในสำเนา เปี่ยมดนตรี 2552) ปี่ใน : กระบวนการถ่ายทอดสำนักครูเทียบ คงลายทอง "เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า สันนิษฐานว่า ชาวไทยได้ประดิษฐ์ขึ้นและพัฒนารูปแบบการใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ เริ่มตั้งแต่การใช้ไม้อ้อหรือกอข้าวทั้งลำ มาทำเป็นปี่อ้อ การใช้ไม้ไผ่รวกมาทำตัวปี่ โดยใช้ไม้อ้อหรือกอข้าวทำลิ้น เรียกว่า ขลุ่ย "พงออ" หรือ "เพียงออ" การใช้ไม้ซางเสียบเข้ากับลูกน้ำเต้า เป่าเป็นเสียงเดียว เรียกว่า เรไร ต่อมาเมื่อสังคมมนุษย์เริ่มความก้าวหน้าทางวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น จึงพัฒนานำไม้เนื้อแข็งมาทำเป็นตัวปี่ เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ฯลฯ โดยกลึงรูปร่างปี่ให้มีลักษณะการกลึงส่วนหัวและส่วนท้ายให้บานออก แล้วป่องตรงกลาง มีรูกลวงตลอดทั้งเลา คล้ายรูปแบบเดิมคือ เรไร และยังคงทำลิ้นด้วยไม้อ้อหรือใบตาล ที่น่าสังเกต คือ การเจาะรูนิ้วปี่นี้ไม่เหมือนกับของชนชาติใดจึงเชื่อกันว่า ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีของไทยแท้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2533 : 24) และที่เรียกว่า " ปี่ " คงจะเรียกตามเสียงที่ได้ยิน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 58)"

ดนตรีประเภทเครื่องเป่า เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องใช้จินตภาพที่ชัดเจนในการฝึกฝน เนื่องจากวิธีการประดิษฐ์เสียงให้ออกมาตามมาตรฐานของเครื่องดนตรีประเภทนี้ไม่สามารถมองเห็นได้ เพราะต้องใช้อวัยวะคือลิ้นเป็นตัวควบคุมความคมชัดของเสียง ซึ่งปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีที่บังคับกล้ามเนื้อและอวัยวะ (ลิ้น) ได้ค่อนข้างยากต่อผู้ที่ฝึกหัดในระยะแรกๆ จะสามารถปฏิบัติได้ เนื่องจากเสียง ที่กำเนิดออกมาจากการเป่าปี่นั้นยากต่อการมองเห็นด้วยตาเปล่า การใช้ความรู้สึกที่เป็นภาพในการฝึกเป่าปี่เบื้องต้นนั้นจำเป็นอย่างยิ่ง โดยต้องใช้จินตภาพในการซึมซับความรู้สึกที่เป็นภาพของเสียงปี่ ตามเสียงที่ครูเป่าให้ฟัง แล้วลูกศิษย์ โดยการพิจารณาอย่างละเอียดถี่ถ้วน ของคำจินตภาพนั้นๆ อย่างแยบคาย ควบคู่ไปกับการบังคับลม บังคับลิ้น และกับการบังคับนิ้วปิดเปิดเสียงให้สอดคล้องสมดุลกันอย่างสมเหตุสมผลตามหลักวิชาการ

ปี๊บ คงลายทอง : สัมภาษณ์ 2562 “การเป่าปี่นั้นเป็นวิธีการที่เลียนแบบมาจากการเรียนการสอนของนักร้อง ที่เรียกการสอนแบบนี้ว่า “มุกขปาฐะ” ซึ่งเป็นวิธีการใกล้เคียงกับการเป่าปี่ โดยธรรมชาติของเสียงปี่ที่เป็นจินตภาพนั้นมีเสียงหลักๆ ทั่วไปดังนี้ คือ ตือ แต ฮือ ฮอ” และการตอดลิ้นในเสียงตอ เป็นเสียงที่ใช้ฝึกทักษะการตอดลิ้น โดยปิดนิ้วชี้มือขวา 1 นิ้ว ใช้ลมเป่าตรงจากปอด โดยการใช้ลิ้นของผู้เป่าแตะกระทบลิ้นปี่ โดยจินตภาพเหมือนคำพูดว่า”ตอ” เพื่อให้เสียงของการเป่าปี่ มีเสียงชัดเจนมากขึ้น” กล่าวคือ การเป่าปี่ในนั้นนอกจากการบังคับลมให้ถูกต้องแล้ว ต้องใช้ลิ้นเป็นการช่วยบังคับเสียงปี่ให้ชัดเจนขึ้นเหมือนกับคำที่เราพูดออกมาปกติด้วยการตอดลิ้นลงไปบนปลายลิ้นปี่ในระยะที่พอดีกับน้ำหนักในการตอด การเรียกระดับของเสียงปี่ใน ซึ่งสำเนา เปี่ยมดนตรีได้อธิบายไว้ใน ปี่ใน : กระบวนการถ่ายทอดสำนักครูเทียบ คงลายทอง ดังนี้คือ

ลำดับเสียง	ระดับเสียงปี่ใน	ระดับเสียงโน้ต
1	ตือ	เสียงเร
2	ฮอ	เสียงเร เสียงเดียวกับหมายเลข 1 แต่ใช้นิ้วต่างกัน
3	แฮ	เสียงมี
4	ฮื้ออ ๆ	เสียงซอล - มี (ใช้วิธีการบังคับลม)
5	ตอ	เสียงลา
6	แต	เสียงที
7	อือ	เสียงเร (แหบ)
8	อื๊อ	เสียงมี (แหบ)
9	อือ	เสียงเร(แหบ) เหมือนกับหมายเลข 7
10	ตอ	เสียงลา เหมือนกับหมายเลข 5
11	ตือ	เสียงซอล เป็นเสียงบนที่ใช้การบังคับนิ้ว เช่นเดียวกับเสียงตือ – เร แต่ใช้ลมต่างกัน
12	แต่	เสียงฟา
13	ตือ	เสียงซอล เหมือนหมายเลข 11
14	ตอล๊อด	เสียงลา - ลา ต่างกัน เนื่องจากบังคับลิ้นปี่
15	ต๋อย	เสียงลา - เร

สำเนา เปี่ยมดนตรี : 2552 ปี่ใน : กระบวนการถ่ายทอดสำนักครูเทียบ คงลายทอง



วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อสร้างจินตภาพที่ใช้ในการสอนดนตรีไทยให้เป็นรูปธรรม
2. เพื่อสร้างเอกสาร ตำราเรื่องจินตภาพที่ใช้ในการสอนดนตรีไทย

วิธีการศึกษา

การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้คือ ห้องสมุดในสถาบันการศึกษาต่างๆ โดยศึกษาบริบทที่เกี่ยวกับทำนองเท่าและงานที่มีความสัมพันธ์กับจินตภาพ และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีไม่ต่ำกว่า 30 ปี นำข้อมูลมาทำการบันทึกตามหลักวิชาดุริยางคศิลป์ เพื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลที่เป็นลายลักษณ์อักษรจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วนำมาวิเคราะห์ข้อมูลหาข้อเท็จจริงและสรุปข้อมูลที่ได้เป็นงาน
2. ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ดังนี้คือ
   2.1 อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   2.2 อาจารย์ปิบ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   2.3 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย
   2.4 อาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ผู้ชำนาญการดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
3. นำข้อมูลมาแยกรายละเอียด พร้อมทั้งจัดระเบียบ และวิเคราะห์ข้อมูล
4. สรุปผลและตรวจสอบผลวิจัย
5. จัดทำรูปเล่มที่สมบูรณ์

สรุปและอภิปรายผล

สรุปจินตภาพในการเรียนการสอนดนตรีไทยเป็นเครื่องมือที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในการเรียนดนตรีไทย โดยใช้ประกอบการสอนเพื่อพัฒนาทักษะพื้นฐานของผู้เรียนดนตรีไทย ทั้งผู้ที่เริ่มฝึกหัดเบื้องต้น ผู้ที่ชำนาญแล้ว และผู้ที่ฝึกเพลงชั้นสูง เช่น เพลงเดี่ยวต่างๆ เพลงขนาดใหญ่ เป็นต้น ให้มีทักษะในการบรรเลงดนตรีให้ชำนาญขึ้นโดยลำดับ ซึ่งต้องใช้ทักษะในการฝึกฝนในด้านต่างๆ ไปพร้อมๆ กล่าวคือด้านความจำ ด้านการวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสม ตลอดจนสามารถถ่ายทอดบทเพลงต่างๆ นั้นออกมาได้สมบูรณ์ ครบถ้วน ตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงนั้นๆ โดยการเอาใจใส่ต่อรายละเอียดต่างๆ ผ่านกระบวนการของคำจินตภาพที่ครูผู้สอนได้คิดค้นคำขึ้นมาเพื่อใช้ถ่ายทอดบทเพลงดนตรีไทย ให้ผู้เรียนสามารถมองเห็นเสียงดนตรีออกมาเป็นภาพในเสียงดนตรี และนำมาถ่ายทอดเป็นเสียงดนตรีที่ไพเราะ งดงาม เปล่งปลั่งได้ในที่สุด

บรรณานุกรม

ชนก สาคริก. (2541). **เคล็ดลับ 18 ประการในการฝึกเป็นนักดนตรีไทย.** รายงานการสัมมนาทาง

วิชาการ. (2541). **การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและรสมือและหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย.** ส่วนวิจัย. สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. สำนักงานปลัด ทบวงมหาวิทยาลัย.

ชาญวิทย์ อินทรักษ์. (2559). **งานวิจัย.** คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา. มหาวิทยาลัยบูรพา.

นันทิพา ชั้นบุญ. (2553). **งานวิจัย.** วิทยาลัยนวัตกรรม. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2529). **หลักคีตศิลป์.** ท้วม ประสิทธิกุล. ศิลปินแห่งชาติ. สาขาศิลปการแสดง. (คีตศิลป์). พุทธศักราช 2529.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ. สิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด. (มหาชน).

ชัยยะ ทางมีศรี. (2562). สัมภาษณ์.

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง. (2561). สัมภาษณ์.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2562). สัมภาษณ์.

ปี๊บ คงลายทอง. (2562). สัมภาษณ์.

สำเนา เปี่ยมดนตรี. (2552). งานวิจัย. ปี่ใน : กระบวนการถ่ายทอดสำนักครูเทียบ คงลายทอง บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุภางค์ จันทวานิช. (2557). วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ. กรุงเทพมหานคร. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย
THE SPREAD OF PANCHAVADYA MUSIC ENSEMBLES IN THAILAND

เกษร เอมโอด*
KASON AMOD

บทคัดย่อ

การแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง วงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย จำนวน 8 วง ได้แก่ วงมังคละ วงกลองชุม วงตุ๊บเก่ง วงกาหลอ วงปี่ไฉนกลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ วงปี่ชวา กลองแขก และวงบัวลอย โดยศึกษาประวัติของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยและศึกษาการแพร่กระจายของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู ศาสนาพุทธ นำมาเปรียบเทียบกับหลักฐานต่าง ๆ เพื่อให้เห็นเส้นทางการแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยทั้ง 8 วง

วงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยพัฒนารูปแบบจากวงปัญจวาทยะในรัฐเกรละ ทางตอนใต้ของอินเดีย โดยแพร่กระจายไปทั่วภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งไทยได้รับรูปแบบวงปัญจวาทยะ พร้อมกับการรับศาสนาพราหมณ์ ฮินดู โดยไทยรับศาสนาพราหมณ์ ฮินดูผ่านทางอาณาจักรฟูนันซึ่งมีขอมเป็นศูนย์กลาง รับจากอินเดียผ่านอาณาจักรทวารวดี และรับมาที่ภาคใต้ของไทยในสมัยอาณาจักรศรีวิชัย นอกจากนั้นไทยรับผ่านศาสนาพุทธลัทธิเถรวาทมาทางอาณาจักรตามพรลิงค์ และรับผ่านศาสนาพุทธนิกายมหายานจากอินเดียสู่อาณาจักรศรีวิชัยผ่านทางอาณาจักรทวาราวดี โดยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงปัญจวาทยะไปตามท้องถิ่น

คำสำคัญ: การแพร่กระจาย, วงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย

Abstract

The spread of Panchavadya Music Ensembles in Thailand is a part of the research : Panchavadya Music Ensembles in Thailand which is the qualitative research. The aim is to analyze the spread of 8 Panchavadya Music Ensembles in Thailand such as Mungkala , Klong chum , Toop Keng , Ka-lor , Pee chanai Klong chana , Pee chava Klong chana , Pee chava Klong Kag and Bua-loy by studying the history of

---

*วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

Panchavadya Music Ensembles in Thailand and studying the spread of Brahminical religion , Hindu religion and Buddhism , then bring them to compare the evidences in order to Know the way of the spread of 8 Panchavadya Music Ensembles in Thailand

Panchavadya Music Ensembles develop its style from Panchavadya Music Ensembles in Kerela state , in the south of India. This music ensemble spred around in South East Asia Region. Thailand received the style of this music at the same time with Brahminical religion , Hinda religion that pass from Funan kingdom. The center of this Kingdom is Khmer. Khmer received it from Dvaravati Kingdom of India until to the south of Thailand in Srivijaya kingdom. Moreover Thailand also received it from Buddhism , Theravada Cult which come from Kingdom by blessing link and also received from Buddhism , Mahayana sect from India to Srivijaya Kingdom by Dvaravati Kingdom. Panchavadya modify their styles up to the localized.

Key words: The spread of Panchavadya Music Ensembles in Thailand

บทนำ

ประเทศไทยเป็นประเทศที่ตั้งอยู่ระหว่างคาบสมุทรอินโดจีน ทำให้ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมทั้งจากอารยธรรมอินเดียและอารยธรรมจีน แต่ด้วยประเทศจีนมีความล้าหลังด้านการเดินเรือ และมีความเชื่ออันเนื่องมาจากลัทธิขงจื้อว่าห้ามเดินทางออกจากแผ่นดินของบรรพบุรุษ ดังนั้นอารยธรรมของอินเดียจึงเข้ามาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มากกว่า ทำให้ประเทศไทยรับเอาอารยธรรมของอินเดียมาเป็นส่วนใหญ่ ทั้งด้านความเชื่อ ศาสนา สถาปัตยกรรม วรรณกรรม นาฏศิลป์ และดนตรี โดยรับมาปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย ดังจะเห็นได้ชัดเจนในเรื่องของวงดนตรีประเภทปี่กลอง ซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลายวงตามภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทย ล้วนเป็นวงดนตรีที่ได้แบบอย่างมาจากวงปัญจวาทยัมหรือวงปัญจวาทยะของประเทศอินเดีย

สำหรับวงปัญจวาทยัมหรือวงปัญจวาทยะนั้นเป็นดนตรีในศาสนสถาน (Temple Music) ที่พัฒนาขึ้นในรัฐเกรละ (Kerala) ทางอินเดียใต้ เครื่องดนตรี 5 อย่างประกอบด้วยเครื่องเคาะตี 4 คือ กลอง 3 ได้แก่ กลองทรงนาฬิกาทราย ใช้มือตี (Timila) กลองสองหน้าทรงกระบอก (Maddalam) กลองขนาดเล็กสองหน้าทรงนาฬิกาทรายใช้ไม้ตี (Idakka) กับฉาบ (Ilathalam) และเครื่องเป่า 1 คือ แตรงอน (Kombu) อุษาคเนย์รับรูปแบบวงประโคมนี้มาจากอินเดียตั้งแต่ราว พ.ศ. 1000 ที่แพร่มาพร้อมศาสนาพราหมณ์ พุทธ แล้วใช้งานศาสนา การเมือง สืบมาในรัฐสมัยหลัง ๆ (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 513)

วงประโคมแบบปัญจวาทยะนั้น จะมีลักษณะเฉพาะที่ปี่และกลอง โดยปี่จะต้องเป็นปี่ที่มีลำโพง ส่วนกลองจะต้องเป็นกลองที่หุ้มด้วยหนังทั้งสองด้านและโยงเร่งเสียงด้วยหนัง โดยปี่และกลองของแต่ละวงจะมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามหน้าที่หรือตามแหล่งที่มา ตามภาษาของท้องถิ่น ซึ่งวงดนตรีที่ไทยเรารับรูปแบบมาจากวงปัญจวาทยะของอินเดีย ได้แก่ วงมังคละ วงกลองชุม วงตุ๊บเก่ง วงกาหลอ วงปี่ไฉนกลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ วงปี่ชวากลองแขก และวงบัวลอย วงดนตรีเหล่านี้เป็นวงดนตรีที่ใช้ประโคมในพิธีหลวงและพิธีราษฎร์



จากการศึกษาประวัติของวงมังคละ วงกลองชุม วงตุ๊บเก่ง วงกาหลอ วงปี่ไฉนกลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ วงปี่ชวากลองแขก และวงบัวลอย มักกล่าวถึงว่าวงปี่กลองทั้ง 8 วง เป็นวงที่ได้รับอิทธิพลจากวงปัญจวาทยะของอินเดีย แพร่กระจายมาพร้อมศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธ แต่มักจะไม่ได้มีการศึกษาเรื่องเส้นทางการแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยอย่างชัดเจน เนื่องจากวงเหล่านี้เป็นวงที่มีรูปแบบเฉพาะ ทำให้เป็นที่รู้จักในวงแคบ จะรู้จักเฉพาะผู้ที่มีหน้าที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงวงเหล่านี้เท่านั้น อีกทั้งหน่วยงานทางการศึกษาที่จัดการศึกษาด้านดุริยางคศิลป์ ไม่ได้จัดให้มีการเรียนการสอนในศาสตร์แขนงนี้โดยเฉพาะ จึง ทำให้การเก็บรวบรวมข้อมูลยังมีไม่มากเท่าที่ควร ซึ่งผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของศาสตร์แขนงนี้ จึงทำการศึกษาวิเคราะห์เรื่องการแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านการแพร่กระจายวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นและเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจได้ศึกษาค้นคว้าต่อไป

วัตถุประสงค์

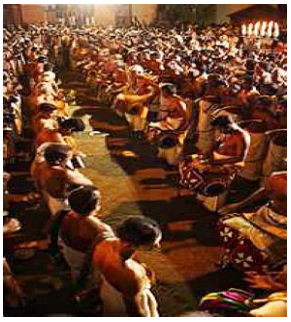
เพื่อวิเคราะห์การแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่องวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ในการดำเนินการวิจัยนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย จำนวน 8 วง ได้แก่ วงมังคละ วงกลองชุม วงตุ๊บเก่ง วงกาหลอ วงปี่ไฉนกลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ วง ปี่ชวากลองแขก และวงบัวลอย ซึ่งศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้มีความรู้ด้านประวัติความเป็นมาของวงประโคมแบบปัญจวาทยะแต่ละวง และศึกษาพงศาวดาล วรรณคดี ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ข้อมูลจากหลักศิลาจารึก เอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความ เพื่อให้ได้ข้อมูลในเรื่องประวัติของวงประโคมแบบปัญจวาทยะทั้ง 8 วง จากนั้นจึงศึกษาการแพร่กระจายของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู ศาสนาพุทธ แล้วนำข้อมูลด้านประวัติของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยมาเชื่อมโยงกับการแพร่กระจายของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และศาสนาพุทธ เพื่อให้เห็นภาพการแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยทั้ง 8 วง

ผลการวิจัย

จากการศึกษาการแพร่กระจายของวงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทย พบว่า วงปัญจวาทยะของอินเดียได้แพร่กระจายไปทั่วภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งไทยได้รับมาจากอินเดียผ่านอาณาจักรต่าง ๆ โดยมีการปรับปรุงพัฒนารูปแบบเช่นเดียวกัน

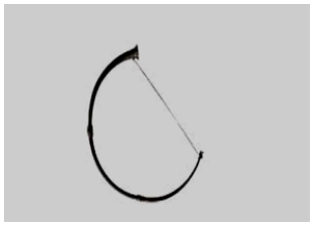


ภาพที่ 1 การแสดงปัญจวาดียัม



ภาพที่ 2 ผู้เล่นกลองไทมีลาและกลองมันดาลัม

ที่มา : Mahitha Varma (University of kerala)



คอมพู (Kompu)



กลองไอไดคา (Idakka)



กลองไทมีลา (Timila)



อิลลาทาลัม (Ilathalam)



อิลลาทาลัม (Ilathalam)



ซันกู (Sankhu หรือ Sankh)

ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีวงปัญจวาดียัมหรือวงปัญจวาทยะ
ที่มา : Mahitha Varma (University of kerala)

สำหรับปัจจัยหลักที่ทำให้วงดนตรีแบบปัญจวาทยะแพร่กระจายมายังประเทศไทยได้แก่ปัจจัยทางด้านศาสนา เนื่องจากการเลือกนับถือศาสนาจะมีผลต่อการดำรงชีวิต มีบทบาทต่อการเมืองการปกครอง ความเชื่อและพิธีกรรมต่าง ๆ ศาสนาที่เข้ามามีบทบาทในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และประเทศไทย ได้แก่ ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และศาสนาพุทธ ซึ่งวงปัญจวาทยะมีเส้นทางการแพร่กระจายในการเข้าสู่ประเทศไทยดังนี้

1. วงปัญจวาทยะเป็นดนตรีในศาสนสถาน (Temple Music) ที่พัฒนาขึ้นในรัฐเกรละ (Kerala) ทางอินเดียใต้ เข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับการเข้ามาของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู (ราวพุทธศตวรรษที่ 6 ในสมัยทวารวดี) และศาสนาพุทธลัทธิเถรวาท (พุทธศตวรรษที่ 11-16 ตั้งแต่สมัยทวารวดี) ศิลปะต่าง ๆ ของอินเดียนั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อศาสนา สำหรับศิลปะด้านดนตรีของอินเดียนั้นถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูงมีความสำคัญเทียบเท่า

วรรณกรรม ดนตรีอินเดียเป็นดนตรีที่ชาวอินเดียเชื่อว่ามีกำเนิดจากเทพเจ้า ดังนั้นเมื่อศาสนาเผยแผ่ไปยังที่ใดย่อมมีดนตรีไปด้วย เพราะดนตรีมีบทบาทในการบวงสรวงบูชาเทพเจ้า มีบทบาทต่อการดำรงชีวิต

ศาสนาพราหมณ์ อินดู เข้ามารุ่งเรืองที่อาณาจักรฟูนัน ซึ่งเป็นอาณาจักรที่มีความสำคัญในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พุทธศตวรรษที่ 6-7 โดยมีขอมเป็นศูนย์กลาง อารยธรรมอินเดียเข้ามาสู่อาณาจักรฟูนันโดยผ่านทางพ่อค้าที่เดินทางมาทางทะเล อาณาจักรฟูนันมีกษัตริย์เป็นพราหมณ์จากอินเดียชื่อ โกญฑัญญะ โดยได้รับอิทธิพลจากอินเดียผ่านศาสนา การเมือง การปกครอง ศิลปวัฒนธรรม อาณาจักรฟูนัน เจริญสูงสุดในพุทธศตวรรษที่ 9 และเสื่อมลงในพุทธศตวรรษที่ 10 และตกเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักรเจรละในเวลาต่อมา

ประเทศไทยได้รับอารยธรรมอินเดียผ่านทางขอม โดยรับศาสนาพราหมณ์ ฮินดู ผ่านมาทางขอมราวพุทธศตวรรษที่ 6 ก่อนที่พระพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทจะเข้ามารุ่งเรืองที่อาณาจักรสุโขทัย และก่อนที่จะมีการสถาปนาเป็นอาณาจักรในพุทธศตวรรษที่ 18 นั้น สุโขทัยอยู่ภายใต้การปกครองของขอมมาก่อน จึงได้รับอิทธิผลจากศาสนาพราหมณ์ ฮินดู ดังปรากฏหลักฐานต่าง ๆ เช่น ปราสาทหิน เทวรูป เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีในศาสนาพราหมณ์ฮินดู ซึ่งข้อความในหลักศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 ด้านที่ 1 กล่าวถึงขบวนที่ไปรับพระมหาเถร โดยปรากฏเครื่องดนตรีที่ใช้ในขบวน ได้แก่ ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ กังสดาล มรทงค์

ศาสนาพราหมณ์ ฮินดู ยังมีบทบาทต่อสถาบันกษัตริย์เรื่อยมา จนถึงปัจจุบัน ปรากฏพิธีกรรมต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์ปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยอยุธยา เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา พระราชพิธีจรดพระนังคัล แรกนาขวัญ พระราชพิธีตรียัมปวาย ตรีปวาย พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ และในพิธีกรรมเหล่านี้มีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์ โดยใช้ดนตรีเป็นสื่อในการติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อันได้แก่เทพเจ้าที่ศาสนาพราหมณ์เคารพนับถือทำให้พิธีกรรมนั้น ๆ เกิดความศักดิ์สิทธิ์ สำหรับดนตรีที่ไทยเรานำมาใช้ในพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ ฮินดูได้แก่ วงปี่ไฉนกลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ



ภาพที่ 4 วงปี่ไฉนกลองชนะในการประโคมย่ำยามงานพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศร รามาธิบดี จักรีนฤบดินทร
สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตร



ภาพที่ 5 วงปี่ชวากลองชนะในงานพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ
ประจำปีพุทธศักราช 2560 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง

ถึงแม้ว่าในอดีตไทยเราจะรับศาสนาพราหมณ์ ฮินดู แต่เมื่อรับศาสนาพุทธเข้ามา จึงเกิดการผสมผสานระหว่างศาสนาพราหมณ์ ฮินดูและศาสนาพุทธ เช่นในหลักศิลาจารึกซึ่งพบที่วัดพระยืน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ตรงกับสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 2 พระมหากษัตริย์องค์ที่ 7 แห่งราชวงศ์พระร่วง ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1911 – 1942 ซึ่งพระองค์ทรงส่งพระมหาสุมนเถระไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาที่อาณาจักรล้านนา ตามคำขอของพญาธรรมิกราช เมื่อพระมหาสุมนเถระมาถึงก็มีการจัดขบวนต้อนรับดังข้อความในหลักศิลาจารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1 ซึ่งประกอบด้วยขบวนข้าวตอกดอกไม้ โคมไฟ และดนตรี ได้แก่ เครื่องตีเครื่องสาย ฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาล มรทงค์

2. วงปัญจวาทยะของอินเดียเป็นวงดนตรีที่เข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับการเข้ามาของศาสนาพุทธลัทธิเถรวาท ซึ่งไทยรับศาสนาพุทธจากประเทศอินเดียผ่านทางศรีลังกา โดยมีอาณาจักรตามพรลิงค์หรือเมืองนครศรีธรรมราชเป็นจุดศูนย์กลางของศาสนาพุทธลัทธิเถรวาท ปรากฏร่องรอยวงประโคมได้แก่ วงกาหลอ ซึ่งไม่มีใครรู้ประวัติที่แท้จริง แต่มีความเชื่อว่ากาหลอมีกำเนิดมาตั้งแต่เมื่อครั้งพุทธกาล มีตำนานการกำเนิดกาหลอกล่าวไว้ ส่วนอีกด้านหนึ่ง เชื่อว่า กาหลอเป็นดนตรีของวัฒนธรรมมลายู ก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเข้ามา ตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 13 แต่เดิมกาหลอใช้บรรเลงในงานวันสงกรานต์ งานบวชนาค งานบุญต่าง ๆ และงานศพซึ่งปัจจุบันใช้แต่เพียงในงานศพเท่านั้น ทั้งสองความเชื่อนั้นมีความสัมพันธ์กันขณะที่มีความเชื่อเกี่ยวกับพุทธศาสนา ก็มีความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์แฝงอยู่ เช่นเชื่อว่าปี่กาหลอหรือปี่ฮ้อเป็นปี่ที่ศักดิ์สิทธิ์สามารถนำดวงวิญญาณของผู้ตายไปสู่สรวงสวรรค์ เพื่อไปสักการะบูชาพระอิศวรหรือพระกาล จากข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาของวงกาหลอจะมีความสัมพันธ์กับเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งเมืองนครศรีธรรมราชขณะนั้นชื่อว่าอาณาจักรตามพรลิงค์ เริ่มก่อตั้งเป็นชุมชนมาตั้งแต่ พ.ศ. 1016 (พุทธศตวรรษที่ 10) และตั้งเป็นอาณาจักรมีพระมหากษัตริย์ใน พ.ศ. 1735 พระนามว่า พระเจ้าศรีธรรมาโศกราช ในอดีตอาณาจักรตามพรลิงค์เป็นศูนย์กลางของศาสนาพุทธนิกายเถรวาท เพราะได้แผ่อำนาจไปถึงศรีลังกา ขณะเดียวกันตามพรลิงค์ก็เป็นเมืองที่อยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรศรีวิชัย (พุทธศตวรรษที่ 12-19) ซึ่งมีอาณาเขตครอบคลุมมลายู (มาเลเซีย) เกาะชวา เกาะสุมาตรา ช่องแคบมะละกา ช่องแคบซุนดา และบริเวณภาคใต้ของประเทศไทย ก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเข้ามามีบทบาทในอาณาจักรศรีวิชัยนั้นเป็นอาณาจักรที่ศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และศาสนาพุทธนิกายมหายานเจริญรุ่งเรืองมาก่อน ดังนั้นจึงมีการเชื่อมโยงกันทางด้านศิลปวัฒนธรรม จึงสามารถกล่าวได้ว่ากาหลอเป็นดนตรีที่มีบทบาทในศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และศาสนาพุทธ



ภาพที่ 6 วงกาหลอ อำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช

นอกจากพบวงประโคมแบบปัญจวาทยะที่อาณาจักรตามพรลิงค์แล้ว ยังพบวงมังคละที่อาณาจักรสุโขทัย ซึ่งอาณาจักรสุโขทัยรับศาสนาพุทธลัทธิเถรวาทมาตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ราวพุทธศักราช 1820 (พุทธศตวรรษที่ 18) จากอาณาจักรตามพรลิงค์ สำหรับวงมังคละปรากฏหลักฐานเก่าแก่ที่สุดในหลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง หลักที่ 1 พุทธศักราช 1835 (พุทธศตวรรษที่ 18) ปรากฏคำว่า ดับงคำกลอง หมายถึง ตีประโคมกลอง มังคละเป็นวงดนตรีที่ใช้ในงานมงคลเป็นส่วนใหญ่ เช่น งานแห่กฐิน งานอุปสมบท งานแต่งงาน งานสงกรานต์ และวงมังคละได้ถูกนำมาใช้ประโคมในงานศพเช่นเดียวกับวงกาหลอ แล้วเรียกวงนี้ว่าวงปี่กลอง



ภาพที่ 7 วงมังคละ
ที่มา : สภาวัฒนธรรมตำบลบ้านหลุม จังหวัดสุโขทัย

พระพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทได้เผยแผ่ออกไปจนถึงอาณาจักรล้านนาในสมัยสุโขทัย โดยพบหลักฐานจากหลักศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. 1913 เป็นหลักศิลาจารึกซึ่งพบที่วัด พระยืน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน (อาณาจักรหิริภุญชัย) ตรงกับสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 2 พระมหากษัตริย์องค์ที่ 7 แห่งราชวงศ์พระร่วง ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1911–1942 ซึ่งพระองค์ทรงส่งพระมหาสุมนเถระไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาที่อาณาจักรล้านนา ตามคำขอของพระยาธรรมิกราช จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าล้านนาคงรับเอารูปแบบวงดนตรีของสุโขทัยไปใช้ในพุทธศาสนา จากหลักฐานที่มีอายุเก่าที่สุดได้แก่วัดพระธาตุลำปางหลวง ที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2039 อายุราว 522 ปี โดยเจ้าหมื่นคำเพ็ก เจ้าเมืองลำปาง ปรากฏวงกลองชุมในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมี

รูปแบบคล้ายกับวงมังคละ ใช้ในขบวนแห่ในกิจกรรมทางศาสนา ทั้งงานมงคล อวมงคล และใช้เป็นขบวนเกียรติยศของราชสำนักเมืองเชียงใหม่



ภาพที่ 8 ภาพกลองชุมในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระธาตุลำปาง



ภาพที่ 9 วงกลองชุมในงานแห่พระสิงห์ประเพณีสงกรานต์จังหวัดเชียงใหม่

นอกจากนั้นยังมีวงดนตรีที่มีลักษณะใกล้เคียงกับวงมังคละ ได้แก่ วงตุ๊บเก่ง เป็นดนตรีพื้นบ้านซึ่งมีอยู่ที่จังหวัดเพชรบูรณ์เท่านั้น นิยมเล่นกันในบริเวณพื้นที่บ้านนางั่ว บ้านสะเดียง บ้านป่าเลา และบ้านป่าแดง ในอดีตจังหวัดเพชรบูรณ์เป็นแว่นแคว้นอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของอาณาจักรสุโขทัยในสมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชาธิราช สันนิษฐานว่า คือพระมหาธรรมราชาที่ 3 (ไสลือไทย) ชื่อว่า เมือง “วชฺชปุร” (วัชชะปุระ) ปรากฏชื่อในหลักศิลาจารึกวัดอโศการาม พ.ศ. 1956 และชื่อเมืองพชฺชปุรำ (แปลเป็นภาษาไทยว่าเมืองเพชรบูรณ์) ในหลักศิลาจารึกวัดบูรพาราม พ.ศ. 1956 จากหลักฐานเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของวงตุ๊บเก่งไม่พบหลักฐานที่กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของวงตุ๊บเก่ง มีแต่เพียงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ซึ่งพบว่าวงตุ๊บเก่งมีอายุอยู่ในราว 200 ปี ตรงกับพุทธศตวรรษที่ 23 จากข้อมูลด้านเครื่องดนตรีและเพลงมีความคล้ายคลึงกับวงมังคละ ปัจจุบันพบว่านอกจากจะใช้วงตุ๊บเก่งประโคมในงานศพแล้วยังพบว่ามีการนำวงตุ๊บเก่งมาใช้ในงานวันสงกรานต์และประโคมในขบวนแห่งานประเพณีอุ้มพระดำน้ำของจังหวัดเพชรบูรณ์อีกด้วย



ภาพที่ 10 วงตุ๊บเก่งคณะนฤเทพ ตำบลป่าเลา จังหวัดเพชรบูรณ์

3. วงปัญจวาทยะของอินเดียเป็นวงดนตรีที่เข้าสู่ประเทศไทยพร้อมกับการเข้ามาของศาสนาพุทธลัทธิมหายาน ซึ่งประเทศไทยรับศาสนาพุทธจากประเทศอินเดียผ่านทางอาณาจักรศรีวิชัย มีอาณาเขตครอบคลุมมลายู เกาะชวา เกาะสุมาตรา ช่องแคบมะละกา ช่องแคบซุนดา และบริเวณภาคใต้ของประเทศไทย

โดยมีเกาะชวาเป็นศูนย์กลางของศาสนาพุทธลัทธิมหายานก่อนรับศาสนาอิสลาม ปรากฏร่องรอยวงประโคมแบบปัญจวทยะอยู่ 2 วง วงปี่ชวา กลองแขก และวงบัวลอย



ภาพที่ 11 เครื่องกลองแขก
ที่มา : หนังสือตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์

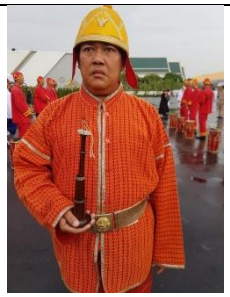
วงปี่ชวากลองแขกพบว่าเป็นวงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากชวาซึ่งใช้ในการต่อสู้เช่นเดียวกับวงสิละรับมาจากชวาในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ราว พ.ศ. 2161 (พุทธศตวรรษที่ 21) นำมาใช้ในการรำกระบี่กระบองและในขบวนแห่นำเสด็จพระราชดำเนินทั้งกระบวนช้างและกระบวนเรือ ส่วนวงกลองสี่ปี่หนึ่ง ไทยเรารับกลองมลายูมาในสมัยอยุธยาตอนกลางราว พ.ศ. 2143 (พุทธศตวรรษที่ 21) โดยใช้ประโคมในกระบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค ภายหลังได้ลด กลองมลายูลงเหลือ 2 ใบ เรียกว่า วงบัวลอย ใช้ประโคมในงานศพ



ภาพที่ 12 วงบัวลอย
ที่มา : สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

จากการแพร่กระจายของวงปัญจวาทยัมหรือปัญจวาทยะของอินเดีย ที่เข้าสู่ประเทศไทยทั้งโดยตรงและรับผ่านอาณาจักรต่าง ๆ ถึงแม้ว่ามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามท้องถิ่น แต่ก็ยังคงรูปแบบการประสมวงแบบปัญจวาทยะ คือ ประกอบด้วยปี่และกลอง อีกทั้งปี่จะต้องมีลักษณะเป็นปี่ 2 ท่อน มีลำโพง ส่วนกลองมีลักษณะเป็นกลองที่ขึ้นหน้าด้วยสายโยงเร่งเสียง ใช้ไม้ตีด้านหนึ่ง อีกด้านหนึ่งใช้มือตี ยกเว้นแต่เพียงกลองแขกเท่านั้นที่ใช้มือตีทั้ง 2 ด้าน ซึ่งเครื่องดนตรีของแต่ละวงจะที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน

ชื่อวง	ปี่	กลอง	เครื่องเคาะ
วงมังคละ	 ปี่มังคละ	 กลองยืนและกลองหลอน	 ฆ้องโหม่ง
วงกลองชุม	 แนหลวง แนน้อย	 กลองชุม	 ฆ้องโหม่ง
วงตุ๊บเก่ง	 ปี่แต้	 กลองออกและกลองยืน	 ฆ้องโหม่ง
ชื่อวง	ปี่	กลอง	เครื่องเคาะ
วงกาหลอ	 ปี่กาหลอหรือปี่ฮ้อ	 กลองทน	 ฆ้อง
วงปี่ไฉนกลองชนะ	 ปี่ไฉน	 กลองชนะแดงลายทอง	

วงปี่ชวากลองชนะ	 ปี่ชวา	 กลองชนะแดง	
วงปี่ชวากลองแขก	 ปี่ชวา	 กลองแขก	 ฉิ่ง
วงบัวลอย	 ปี่ชวา	 กลองมลายู	 ฆ้องเหม่ง

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษา วงมังคละ วงกลองชุม วงตุ๊บเก่ง วงกาหลอ วงปี่ไฉนกลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ วงปี่ชวากลองแขก วงบัวลอย เป็นวงดนตรีที่เกิดจากการแพร่กระจายของวงปัญจวาทยัมหรือปัญจวาทยะของอินเดียมายังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยประเทศไทยรับการแพร่กระจายทั้งได้รับจากอินเดียโดยตรงและรับผ่านอาณาจักรต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามท้องถิ่น สอดคล้องกับงานวิจัยของสันติ ศิริคชพันธุ์ ได้ศึกษาเรื่องวงมังคละในจังหวัดพิษณุโลก พบว่า วงมังคละ มีพัฒนาการและรูปแบบของดนตรีหรือมีรากฐานเช่นเดียวกับเบญจดุริยางค์ของอินเดีย ซึ่งแพร่กระจายเข้ามาในแถบเอเชียและเกิดการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมดนตรีซึ่งกันและกัน นอกจากนั้นยังสอดคล้องกับงานวิจัยของสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้ศึกษาเรื่องวงกลองแขก : วงปี่กลองในพระราชพิธีไทยพบว่า วงกลองแขกเป็นวงดนตรีไทยแบบหนึ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากชวา โดยชวานั้นก็ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย ซึ่งอินเดียเรียกว่า ปัญจดุริยางค์ หรือดุริยะ เป็นรูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและมีความเชื่อว่าเป็นดนตรีที่พระเจ้าเป็นผู้สร้าง ซึ่งมีบทบาทหน้าที่ในการบูชาเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อความเป็นสิริมงคล

วงประโคมแบบปัญจวาทยะในประเทศไทยได้รับรูปแบบมาจากอินเดียผ่านมาทางศาสนาพราหมณ์ฮินดู ศาสนาพุทธลัทธิ เถรวาทและลัทธิมหายาน ซึ่งงานวิจัยของ สิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง ได้ศึกษาเรื่อง เครื่องดนตรีที่พบในประเทศไทย ก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 จากหลักฐานด้านจารึกและโบราณคดี พบว่า ดนตรีในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16 มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา และศาสนาฮินดู ซึ่งหลักปฏิบัติของดนตรีใน 2 ศาสนาจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง พุทธศาสนิกชนจัดดนตรีเพื่อเฉลิมฉลอง รื่นเริงเป็นสำคัญ ขณะที่ศาสนาฮินดูนั้นจัดดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตในการดำเนินพิธีกรรม สอดคล้องกับงานวิจัยของศุภกิจ จารุจรณ ได้ศึกษาเรื่องดนตรีสำหรับการต่อสู้ป้องกันตัว มวยไทยและอาวุธโบราณพบว่า พิธีกรรมความเชื่อของมวยไทย อาวุธโบราณและดนตรีที่ใช้ มีพื้นฐานมาจากความเชื่อและพิธีกรรมของพุทธศาสนาฝ่ายมหายานลัทธิตันตระ ผสมผสานกับฮินดู ตันตระและความเชื่อท้องถิ่นซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของนภดล ทิพยรัตน์ ได้ศึกษาเรื่อง ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม พบว่า ปัตตานีเป็นเมืองที่มีความสำคัญในภูมิภาคมาแต่ครั้งอดีต ทำให้มีการเข้ามาของวัฒนธรรมที่หลากหลายจากกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีในด้านต่าง ๆ ทั้งการเผยแพร่ศาสนา การค้า การทูต การศึกษา สงครามและการยึดครอง ในสมัยลังกาสุกะ ปัตตานีเป็นเมืองที่ได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และศาสนาพุทธ และมีพื้นที่ที่เป็นการขยายอิทธิพลความเป็นเมืองมาจากชวา ทำให้ดนตรีปัตตานีในขณะนั้นมีลักษณะที่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของศาสนาดังกล่าว ทั้งการปรากฏเครื่องดนตรีที่เกี่ยวเนื่อง เช่น กลองมลายู ที่เป็นกลองพื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมาลายู

วงปัญจวาทยะของอินเดียแพร่กระจายเข้ามาตามอาณาจักรต่าง ๆ ตั้งแต่อาณาจักร ทวารวดี อาณาจักรตามพรลิงค์ อาณาจักรศรีวิชัย อาณาจักรสุโขทัย อาณาจักรอยุธยา และราชอาณาจักรรัตนโกสินทร์ โดยผ่านมาทางเส้นทางการค้าขายทางน้ำ ซึ่งตรงกับทฤษฎีของ Clark Wissler และ Alfred Kroeber นักมานุษวิทยาสำนักอเมริกัน ซึ่งมีแนวคิดว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลาง (จุดกำเนิด)ไปตามพื้นที่เท่าที่มันจะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยใกล้เคียงกัน ทำให้เราเห็นภาพวัฒนธรรมเป็นกลุ่มๆ และแพร่กระจายไปทุกๆ ที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นตามสภาพทางภูมิประเทศที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงได้ สอดคล้องกับงานวิจัยของภัทราวรรณ จันทร์ธิราช ได้ศึกษาเรื่องกาหลอในอำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่า ประวัติของวงกาหลอในภาคใต้แบ่งเป็น 2 แนวคิด คือ แนวคิดแรกกล่าวว่า กาหลอเป็นวัฒนธรรมอินเดียที่แพร่กระจายเข้ามายังแหลมมลายูแต่ครั้งโบราณกาล แนวคิดที่สอง เชื่อว่ากาหลอเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยพุทธกาล ใช้เป็นเครื่องประโคมแห่นำเศียรของท้าวมหาพรหม และสอดคล้องกับงานวิจัยของประทีป นักปี่ ได้ศึกษาเรื่อง ตุ๊บเก่ง : ดนตรีพิธีกรรมงานศพบ้านป่าแดง จังหวัดเพชรบูรณ์ พบว่า ดนตรีตุ๊บเก่งมีการบรรเลงขึ้นในหมู่บ้านป่าแดงไม่ต่ำกว่า 100 ปี โดยตั้งข้อสังเกต ว่าดนตรีตุ๊บเก่งได้รับอิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงถ่ายเททางวัฒนธรรมของพื้นที่ในบริเวณใกล้เคียง เช่น จังหวัด พิษณุโลก จังหวัดสุโขทัย และจังหวัดอุตรดิตถ์ ที่มีดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ที่เป็นงานมงคลและงานศพ ซึ่งมีรูปแบบเดียวกัน

วงปัญจวาทยะในประเทศไทย ได้แก่ วงมังคละ วงกลองชุม วงตุ๊บเก่ง วงกาหลอ วงปี่ไฉน กลองชนะ วงปี่ชวากลองชนะ วงปี่ชวากลองแขก วงบัวลอย เป็นวงประเภทปี่กลอง ซึ่งแต่ละวงก็จะมีบทบาทหน้าที่ตามประเพณี วัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยเข้ามามีความเกี่ยวข้องกับพิธีหลวงและพิธีราษฎร์โดยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมต่าง ๆ ช่วยให้พิธีกรรม นั้น ๆ เกิดความสมบูรณ์ โดยสอดคล้องกับงานวิจัยของ บุญตา เขียนทองกุล ได้ศึกษาเรื่อง ดนตรีในพระราชพิธี พบว่า ในสมัยสุโขทัยมีพิธีเกี่ยวกับการต้อนรับคณะทูต มีกระบวนแห่เจ้านาย ในสมัยสุโขทัยมีพิธีเฉลิมฉลองพระพุทธรูป พระราชพิธีจรด



พระนังคัลแรกนาขวัญ งานวันวิสาขบูชา พระราชพิธีเข้าพรรษา ในสมัยอยุธยามีพระราชพิธีทั้งสิบสองเดือน เช่น พระราชพิธีตุลาภาร พระราชพิธีจองเปรียง พิธีตรียัมปวาย พิธีสัมพัจฉรฉินท์ ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์หนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือน ที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติไว้ เช่นพระราชพิธีที่เกี่ยวเนื่องด้วยวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา ได้แก่ พระราชกุศลมาฆบูชา พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันวิสาขบูชา พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีเนื่องในการบำเพ็ญพระราชกุศล ได้แก่ พระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลคล้ายวันสวรรคตของพระบรมชนกและพระชนนี พระราชพิธีที่เกี่ยวเนื่องเพื่อความเป็นสิริมงคลของบ้านเมืองได้แก่ พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีฉัตรมงคล จนถึงสมัยรัชกาลปัจจุบัน และสอดคล้องกับงานวิจัยของ ภูมิฤทัย ภูติจันทร ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาบทบาทของพระมหากษัตริย์สมัยสุโขทัยในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา พบว่า บริบททางสังคมของอาณาจักรสุโขทัยด้านสถานภาพทางสังคมมีโครงสร้างทางสังคม ความเชื่อ วิถีชีวิต ประเพณีและวัฒนธรรม ล้วนมีพระพุทธศาสนาเชื่อมในกิจกรรมต่าง ๆ โดยที่ พระมหากษัตริย์ทรงมีบทบาทในด้านการปกครอง พัฒนาเศรษฐกิจ และเจริญสัมพันธไมตรี นอกจากนั้นยังสอดคล้องกับงานวิจัยของไชยวุธ โกศล ได้ศึกษาเรื่องดนตรีประโคมศพ : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย พบว่าวงบัวลอยประกอบด้วยปี่ชวา 1 เลา กลองมลายู 1 คู่ และเหม่ง 1 ใบ เป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการมาจากวงกลองสี่ปี่หนึ่งและวงปี่กลองมลายูสมัยโบราณใช้ในการแห่ศพ ประโคมยาม และประโคมตอนเผาศพ ปัจจุบันใช้ประโคมตอนเผาศพอย่างเดียว

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษารูปแบบวงประโคมแบบปัญจวาทยะในพื้นที่อื่น ๆ เช่น กัมพูชา พม่า มาเลเซีย และอินโดนีเซีย
2. ควรมีการศึกษาบทบาทของกลองในวิถีชีวิตของคนไทยในภูมิภาคต่าง ๆ
3. ควรมีการศึกษาวงปี่กลองที่ใช้ประกอบการแสดง
4. ควรศึกษาวงปี่กลองที่ไม่ใช่รูปแบบ ๆ วงปัญจวาทยะ

บรรณานุกรม

กรมการศาสนา. (2558) **ศาสนาในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร : รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2527). **จารึกสมัยสุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2535). **ดุริยางผสานศิลป์**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

กรมสารบรรณทหารเรือ. (2555). **จดหมายเหตุงานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค**. กรุงเทพมหานคร : กองโรงพิมพ์.

เจนจิรา เบญจพงศ์, ผู้รวบรวม. (2555). **ดนตรีอุษาคเนย์**. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2535). **วัฒนธรรมอินเดียในดนตรีไทยและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้** . ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 23, หน้า 60-81.

ไชยวุธ โกศล. (2545). **ดนตรีประโคมศพ : กรณีศึกษาเพลงบัวลอย** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธิดา สาระยา. (2545). **ทวารวดี : ต้นประวัติศาสตร์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์.

ธิดา สาระยา. (2557). **ประวัติศาสตร์มหาสมุทรอินเดีย**. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ.

นภดล ทิพยรัตน์. (2554). **ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม** (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญตา เขียนทองกุล. (2548). **ดนตรีในพระราชพิธี**. กรุงเทพมหานคร : ดอกเบี้ย.

ประทีป นักปี่. (2546). **ดนตรีพิธีกรรมงานศพบ้านป่าแดง จังหวัดเพชรบูรณ์** (วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย,มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. (2548). **ศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ ว่าด้วยภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ โบราณคดี ภาษา วัฒนธรรม ประเพณีพื้นบ้าน**. กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาสน์.

ประภัสสร เสวิกุล. (2548). **จากฮวงโหสู่เจ้าพระยา**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

ประเสริฐ ณ นคร. (2547). **การอธิบายศิลาจารึกสมัยสุโขทัย**. นนทบุรี : โครงการกิตติเมธีสาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

พระคลัง(หน), เจ้าพระยา, (2549). **ลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง ลิลิตพยุหยาตราทางสถลมารคและชลมารค**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

พระยาลิไทย. (2554). **ไตรภูมิพระร่วง**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: โสภณการพิมพ์.

ภัทราวรรณ จันทร์ธิราชา. (2539). **กาหลอในอำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช** (วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภูมิฤทัย ภูติจันทร. (2552). **การศึกษาบทบาทของพระมหากษัตริย์สมัยสุโขทัยในการ ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา** (วิทยานิพนธ์ พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ยุทธพร นาคสุข. (2550). **วงกลองเมืองน่าน : วงกลองคุม วงกลองอืด วงกลองล่องน่าน (มงสืดสิ้ง) และฟ้อนล่องน่าน**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มรดกล้านนา.

ราชภัฏเพชรบูรณ์. (2554). **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นเมืองเพชรบูรณ์ : กรณีศึกษาภูมิประเทศกับการก่อรูปเมือง**. วารสารศิลปวัฒนธรรมเพชรบุระ, 1(2), 43-52.

เริงวุฒิ มิตรสุริยะ. (2557). **"อุษาคเนย์" ประวัติศาสตร์อาเซียน ฉบับประชาชน**. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

วิเชียร ณ นครและคณะ, ผู้รวบรวม. (2521). **นครศรีธรรมราช**. กรุงเทพมหานคร : อักษรสัมพันธ์.

ศุภกิจ จารุจรณ. (2539). **ดนตรีสำหรับการต่อสู้ป้องกันตัว : มวยไทยและอาวุธโบราณ** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2557). **"กลองชุม" วงดนตรี "ปี่กลอง" ของล้านนา**. เพลงดนตรี Music Journal, 20(1), 10-15.

_____. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 1**. กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2473). **ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์**. พระนคร: อักษรนิติ์.



สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา . (2544). **กลองแขก : วงปี่กลองในพระราชพิธีไทย** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สันติ ศิริคชพันธุ์ . (2540). **วงมังคละในจังหวัดพิษณุโลก** (วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สิริรัตน์ ประพัฒน์ทอง . (2535). **การศึกษาเครื่องดนตรีจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดีที่พบในประเทศไทย ก่อนพุทธศตวรรษที่ 16** (วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตร มหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี). กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). **ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สุชีพ กรรณสูต. (2552). **ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม**. สืบค้นเมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2560, จาก http://sucheeppost.blogspot.com/2009/05/blog-post_29.html

สุภัทรดิศ ดิศกุล. (2553). **ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

สุรพล ดำริห์กุล. (2547). **ประวัติศาสตร์และศิลปะหริกุญไชย**. นนทบุรี: เมืองโบราณ.

อมรา ศรีสุชาติ. (2557). **ศรีวิชัยในสุวรรณทวีป**. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

ข้อมูลจากเว็บไซต์

Mahitha Varma. (2013). The role of music in the temples of northern kerala. Retrived March 6, 2017, From https://bit.ly/2JHg0DL

แนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก
GUIDELINES FOR THE CONSTRUCTION OF A LARGE GONG WONG SKILL FOR PLAY SOLO CHERDNOK SONG

ศุภวัฒน์ ยามสุข *
SUPAWAT YAMSUK

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาแนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอกและเพื่อสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก ผลการศึกษาพบว่า การฝึกฆ้องให้บรรเลงเพลงเดี่ยว หากไม่ผ่านการเรียนเป็นลำดับขั้นตอนถือเป็นเรื่องยากเพราะเพลงเดี่ยวต้องใช้ทักษะและความชำนาญ ความคล่องแคล่ว แม่นยำ การสังเกต จดจำเสียง ทำนองเพลง ต้องมีประสบการณ์ การสร้างแบบฝึกเพื่อช่วยเรียนลัดอาจช่วยได้บ้าง ควรเน้นการสร้างความคุ้นเคยกับฆ้อง การใช้มือทั้งซ้าย ขวา ให้มีความกลมกลืนกับลูกฆ้องทั้งวง ฝึกทักษะที่ใช้ในเพลงเดี่ยว โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวแขกมอญก็ได้ นำมาประดิษฐ์เป็นทำนองที่ครอบคลุมการใช้มือ การสร้างทักษะความคล่องแคล่ว ลักษณะพิเศษในการบรรเลง สร้างความชำนาญระหว่างผู้บรรเลงกับฆ้อง มีความขยัน อดทน หมั่นฝึก แบบฝึกควรมีความหลากหลาย ให้สามารถนำไปใช้ฝึกทดแทนส่วนที่ยังทำไม่ได้หรือมักผิดพลาด แต่อย่างไรยังต้องมีการควบคุมดูแล จากครูหรือผู้รู้เพื่อผู้ที่ใช้แบบฝึกทักษะจะได้แก้ปัญหาได้ถูกต้อง

คำสำคัญ: แบบฝึกทักษะ, ฆ้องวงใหญ่, เพลงเดี่ยว, เชิดนอก

Abstract

This article aims to study the guidelines for creating a large Gong Wong skills training for solo chirping. The study indicated that Training gongs to play solo songs If not passing the course in a sequence, it is difficult because the single song requires skill and skill. Fluency, precision, observation, voice recognition, melody must be experienced Creating a practice model to help learn shortcuts may help. Should focus on creating familiarity with Gong Using both left and right hands to harmonize with the whole ball Practice the skills used in solo music. Especially solo songs, Mon guest Used to create a melody that covers the use of hands Creating fluency skills Instrumental characteristics Create expertise between the player and Gong. With diligence, patience, perseverance, practice, training should be diverse To be

* วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด



able to use to replace parts that are not made or are often wrong But how to control From teachers or educators so that those who use the skill training will correct the problem.

Key words : large Gong Wong**,** the construction**,** solo, Cherdnok Song

บทนำ

ในการเรียนดนตรีไทยนั้นต้องอาศัยความรักและความพยายามของผู้เรียน ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยว่า การสอนดนตรีแก่ศิษย์นั้นจะต้องดูอุปนิสัยก่อนว่ามีใจรักดนตรีหรือไม่และมีความสามารถด้านดนตรีเพียงใดซึ่งส่วนนี้ก็แล้วแต่ธรรมชาติอำนวย แต่ความพยายามจะนำพาซึ่งความสำเร็จเหนือสิ่งใด(มนตรี ตราโมท, 2527:102) ซึ่งแต่เดิมการศึกษาดนตรีไทยจะอาศัยความใกล้ชิดเป็นแรงจูงใจ ปลูกฝังโดยการได้ยินหรือความเคยชินกับเสียงดนตรี เช่น บ้านมีวงดนตรีไทย หรือแหล่งภูมิลำเนาที่อาศัยอยู่มีครูดนตรีไทย การศึกษาดนตรีไทยผู้เรียนต้องเดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์กับผู้ที่มีความรู้ความชำนาญ แต่ในปัจจุบันสถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนก็ได้เปิดหลักสูตรเกี่ยวกับดนตรีไทยให้นักเรียน โดยการศึกษาดนตรีไทยนั้นผู้สอนก็จะถ่ายทอดวิชาดนตรีทั้งด้านวิชาการและปฏิบัติให้ผู้เรียน ซึ่งวิชาดนตรีไทยส่วนใหญ่จะใช้ทักษะการปฏิบัติ ทั้งเครื่องดนตรีที่อยู่ในวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ และในส่วนของการเรียนปี่พาทย์ผู้สอนจะให้ผู้เรียนเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ เพราะฆ้องวงใหญ่ถือเป็นพื้นฐานของการเรียนเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักของเพลง

การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ผู้บรรเลงจะต้องจดจำเพลงในแต่ละวลีหรือประโยคของบทเพลงได้ดี อาจมีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไปในทำนองเดียวกันเรียกว่ามือฆ้องหรือทางฆ้อง โดยผู้ประพันธ์เพลงไทยจะเลือกใช้ตามความเหมาะสม ขึ้นอยู่กับวิธีคิดตามหลักวิชาที่ได้ศึกษามา และในการศึกษาและฝึกหัดฆ้องวงใหญ่นั้นไม่ว่าจะเป็นเพลงเถา เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเกร็ดหรือเพลงหน้าพาทย์ ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงทำนองหลักเอาไว้อย่างมั่นคง มีความแม่นเพลง คล่องตัวในการบรรเลงและมีการฝึกฝนให้ชำนาญอยู่เสมอ ซึ่งจะทำให้การบรรเลงเกิดความไพเราะมากขึ้น ยิ่งเป็นเพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นเพลงที่ต้องใช้ความชำนาญและพื้นฐานทักษะการบรรเลงเป็นอย่างดีทั้งความคล่องตัวชำนาญในการบรรเลง มีรสมือในการประดิษฐ์เสียงต่างๆ เช่น การตีแตะ ตีตะ ตีติด ตีติง ตีหนึบ ตีหนับ ตีหนอด ตีโหน่ง ตีกระทบคู่ 3 ตีกวาด ตีสะบัด ตีเสียงกรอด (สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล, 2551:) ซึ่งเสียงต่างๆที่ยกตัวอย่างมานั้น จะช่วยให้การบรรเลงเกิดความไพเราะมากขึ้นโดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงเดี่ยวต้องอาศัยการฝึกฝนและพื้นฐานด้านทักษะของผู้บรรเลง ซึ่งจะช่วยห้ามเสียงฆ้องไม่ให้ดังกังวาลเกินไป จนฟังทำนองเพลงไม่ออกหรือเสียงพร่าเกินไปไม่เป็นที่นิยมตามลักษณะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ซึ่งการบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้ผู้บรรเลงต้องผ่านการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงจะทำให้การบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นออกมามีประสิทธิภาพที่ดี ซึ่งแต่เดิมนั้นการฝึกหัดดนตรีไทย ปี่พาทย์หรือฆ้องวงใหญ่นั้นในแบบโบราณจะมีแบบแผนขั้นตอนการพัฒนาทักษะฝีมือเป็นลำดับขั้นอยู่แล้ว โดยผู้เรียนเมื่อฝากตัวเป็นศิษย์ของครูก็จะเริ่มด้วยการเรียนเพลงโหมโรง เพลงพิธีการต่างๆ เพลงเรื่อง เพลงเสภา ไปจนถึงเพลงหน้าพาทย์ก่อนที่จะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวซึ่งถือเป็นเพลงที่ต้องใช้ฝีมือทักษะขั้นสูง เพราะแต่ละลำดับขั้นตอนในการเรียนผู้เรียนจะได้รับการพัฒนาทักษะมาเรื่อยๆตามลำดับของการเรียนเพลงต่างๆ ในแบบโบราณซึ่งถือเป็นอัจฉริยะภาพของครูโบราณที่ได้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ไว้

ปัจจุบันสภาพสังคมดนตรีเปลี่ยนแปลงไป การเรียนดนตรีก็มีความแตกต่างกันแล้วแต่ความพร้อมของผู้เรียนดนตรีเอง แต่เนื่องด้วยผู้เรียนดนตรีเหล่านี้ต้องเรียนรวมกันก็ทำให้มีผู้คิดค้นหานวัตกรรมหรือสื่อต่างๆ เพื่อช่วยให้ผู้เรียนดนตรีได้รับการพัฒนาและเกิดความพร้อมให้มีความใกล้เคียงกันมากที่สุด โดยเฉพาะในการเรียนฆ้องวงใหญ่ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในวงปี่พาทย์และในสถานศึกษาต่างๆก็ให้ความสำคัญที่จะพัฒนาทักษะผู้เรียนฆ้องวงใหญ่ให้ได้รับการถ่ายทอดในขั้นสูงขึ้นไป แต่เนื่องด้วยผู้เรียนฆ้องวงใหญ่และการเรียนดนตรีในปัจจุบันมีความแตกต่างจากเดิม ด้วยปัจจัยทางสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน ทำให้ผู้เรียนฆ้องวงใหญ่อาจมีบางกลุ่มที่ไม่ได้รับการถ่ายทอดตามแบบแผนเดิม หรือตามแบบอย่างถูกต้องเป็นลำดับ และเป็นผลให้ผู้เรียนฆ้องวงใหญ่เหล่านั้นเกิดปัญหาพื้นฐานทางทักษะที่แตกต่างกันเมื่อมาเรียนดนตรีร่วมกัน ปัญหาต่างๆนี้เป็นผลทำให้เกิดนวัตกรรม สื่อหรือวิธีการที่จะช่วยให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนา และนำมาใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวซึ่งต้องใช้ทักษะพื้นฐาน การสร้างแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ด้านการฝึกทักษะจากขั้นพื้นฐาน มีความสำคัญในการใช้เป็นต้นแบบเพื่อฝึกฝนพัฒนาความสามารถในการบรรเลงเพลงเดี่ยวต่อยอดจากแบบฝึกในขั้นพื้นฐาน และเป็นการเพิ่มทักษะให้แก่ผู้ใช้แบบฝึก

ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงตระหนักถึงความสำคัญในการฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวจะต้องมีแบบฝึกหัดที่สามารถคลอบคลุมทักษะการบรรเลงในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพื่อพัฒนาทักษะของผู้บรรเลงได้ จึงสนใจที่จะศึกษาวิธีการสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวและสร้างเป็นแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางด้านดนตรีไทยและด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เพื่อเผยแพร่ให้ผู้สนใจนำไปใช้ฝึกฝนและพัฒนาทักษะ แก้ไขข้อบกพร่องต่างๆของการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และนำไปฝึกฝนปรับใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวหรือนำไปพัฒนาต่อยอดรวมทั้งหาประสิทธิภาพต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว
2. เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว

วิธีการวิจัย

การศึกษาวิจัยดังกล่าว ผู้วิจัยใช้วิธีดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนการวิจัย ดังต่อไปนี้

1.1 ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือและงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ฆ้องวงใหญ่ การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ แบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่และการสร้างแบบฝึกทักษะ เพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์เชิงพรรณา แหล่งศึกษาค้นคว้าคือ

1.1.1 หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

1.1.2 ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป

1.1.3 หอสมุดมหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์

1.1.4 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.1.5 หอสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป มหาวิทยาลัยมหิดล

1.2 เตรียมการสัมภาษณ์และดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

1.2.1 กำหนดเกณฑ์ในการเลือกครูหรือผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เพื่อทำการสัมภาษณ์ โดยกำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลต้องมีองค์ประกอบครบถ้วนตรงตามเกณฑ์ ดังต่อไปนี้

- เป็นผู้มีประสบการณ์และเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 10 ปี
- เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เป็นที่ยอมรับ
- เป็นผู้มีคุณวุฒิและผลงานในทางวิชาการหรือปฏิบัติจนเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย
- เป็นผู้มีประสบการณ์ในการรับและถ่ายทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่
- มีลูกศิษย์ที่ประสบความสำเร็จหรือ ได้รับรางวัล ในด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

ในการศึกษากระบวนการ การสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้ศึกษาได้กำหนดเกณฑ์การคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแบบฝึกทักษะ โดยเกณฑ์การคัดเลือกที่สร้างขึ้น และดำเนินการคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ สรุปได้ ดังนี้

- เกณฑ์การคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญเพื่อทำการสัมภาษณ์ (มีคุณสมบัติ ✓) (ไม่มีคุณสมบัติ ✗)

ตารางที่ 1 เกณฑ์ผู้เชี่ยวชาญด้านฆ้องวงใหญ่

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ	ได้รับการยอมรับด้านดนตรีไทย ในวงการดนตรีไทยไม่น้อยกว่า10ปี	มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เป็นที่ยอมรับ	มีประสบการณ์ในการรับและถ่ายทอดเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ	มีผลงานทางด้านดนตรีไทยทั้งในด้านวิชาการและปฏิบัติ	มีลูกศิษย์ที่ประสบความสำเร็จหรือ ได้รับรางวัล ในด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่
ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ	✓	✓	✓	✓	✓
ผศ.ชูเกียรติ วงฆ้อง	✓	✓	✓	✓	✓
นายเอนก อาจมังกร	✓	✓	✓	✓	✓
นายลำยอง โสวัตร	✓	✓	✓	✓	✓
นายทรงยศ แก้วดี	✓	✓	✓	✓	✓

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องวงใหญ่ที่ผู้วิจัยเลือก มีคุณสมบัติตรงตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้

1.2.2 สร้างแบบสัมภาษณ์ในเรื่องเกี่ยวกับแนวทางและวิธีการในการฝึกฆ้องวงใหญ่ไปจนถึงการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว เพื่อใช้สัมภาษณ์ครูหรือผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและฆ้องวงใหญ่ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย หรือปฏิบัติงานด้านดนตรีไทย ที่กำหนดไว้

1.3 ดำเนินการสัมภาษณ์ครูหรือผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและฆ้องวงใหญ่ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย หรือปฏิบัติงานด้านดนตรีไทย เพื่อนำมาสร้างเป็น

แบบฝึกพัฒนาทักษะเพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ โดยการสัมภาษณ์ครูหรือผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่มีประสบการณ์การด้านดนตรีไทยและมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย หรือผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยเฉพาะด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จากเกณฑ์ที่กำหนดไว้ จำนวน 5 ท่าน ได้แก่

- ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูเกียรติ วงฆ้อง ทายาทผู้สืบทอดของครูสอน วงฆ้อง
- นายลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย (ฆ้องวงใหญ่) วิทยาลัยนาฏศิลป
- นายเอนก อาจมังกร ศิลปินอาวุโส สำนักงานกองการสังคีต กระทรวงวัฒนธรรม
- นายทรงยศ แก้วดี ครูชำนาญการ (ฆ้องวงใหญ่) วิทยาลัยนาฏศิลป

1.4 รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์เพื่อมาวิเคราะห์และนำมาเป็นแนวทางสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวตามขอบเขตการศึกษา

1.4.1 สร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่โดยนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ครูหรือผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและฆ้องวงใหญ่ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย หรือปฏิบัติงานด้านดนตรีไทย และนำมาสร้างเป็นแบบฝึกพัฒนาทักษะเพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่

1.4.2 นำแบบฝึกที่ได้ส่งกลับให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพเบื้องต้น

วิธีการจัดเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลคณะผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ดังนี้

- เอกสารตำราที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย
- เอกสารตำราที่เกี่ยวข้องกับการสร้างแบบฝึกทักษะ
- เอกสารตำราที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงฆ้องวงใหญ่
- บทความวิชาการและหนังสือทฤษฎีต่างๆที่เกี่ยวข้องกับแบบฝึกทักษะดนตรี
- ข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต
- การสัมภาษณ์
- ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

การวิเคราะห์ข้อมูล

คณะผู้ศึกษานำข้อมูลที่รวบรวมได้มาวิเคราะห์ตามหัวข้อต่อไปนี้

3.1 หลักจิตวิทยาการสร้างแบบฝึกทักษะ

3.2 หลักการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

3.3 หลักการสร้างแบบฝึกทักษะดนตรี

3.4 การบรรเลงฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวแขกมอญสามชั้น

3.5 กระบวนการสร้างแบบฝึกทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

3.6 กระบวนการสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว

3.7 การหาคุณภาพเบื้องต้นของแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว



ผลการศึกษา

การวิจัยเรื่อง แนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว สามารถสรุปออกมาเป็นกระบวนการขั้นตอนต่างๆของการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ ดังนี้

ขั้นที่ 1 ศึกษาหลักทฤษฎีและจิตวิทยาในการสร้างแบบฝึกทักษะที่ใช้สำหรับสร้างแบบฝึกทักษะทั่วไป รวมถึงขั้นตอน หลักการ และวิธีการต่างๆในการสร้างแบบฝึกทักษะเพื่อจะพัฒนาทักษะของผู้ใช้แบบฝึก และนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการสร้างแบบฝึกทักษะเพื่อการเพิ่มพูนทักษะในด้านดนตรี

ขั้นที่ 2 ศึกษาข้อมูลการสร้างแบบฝึกทักษะจากงานวิจัยอื่นๆ ที่ได้ทำการสร้างแบบฝึกทักษะในการเพิ่มพูนทักษะทางดนตรี หรือการสร้างแบบฝึกทักษะที่ใช้ในการเรียนดนตรี ฝึกดนตรีในรูปแบบต่างๆ ทั้งในส่วนของแบบฝึกทักษะในดนตรีตะวันตก และแบบฝึกทักษะในดนตรีไทย ไปจนถึงแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่ในระดับพื้นฐาน เพื่อนำข้อมูลต่างๆที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ นำมาเป็นตัวอย่างเพื่อปรับใช้ให้เหมาะสมกับรูปแบบการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว

ขั้นที่ 3 ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่ได้รับการยอมรับในเรื่องการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ จำนวน 5 ท่าน เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาสรุป วิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำมาเป็นแนวทางในการสร้างแบบฝึกทักษะ นำข้อมูลที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญในเรื่องทักษะที่สำคัญในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ทักษะเฉพาะต่างๆที่ใช้ในเพลงเดี่ยวตามขอบเขตที่กำหนด มาปรับใช้ในการสร้างเนื้อหาของแบบฝึก เพื่อให้แบบฝึกทักษะที่ได้สามารถนำไปใช้ได้จริง และผู้ใช้แบบฝึกสามารถประสบความสำเร็จตามเป้าหมายที่วางไว้ คือการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวเชิดนอกทางครูสอน วงฆ้องได้

ขั้นที่ 4 สร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก โดยให้ครอบคลุมเนื้อหาทักษะที่สำคัญตามที่ผู้เชี่ยวชาญได้กล่าวไว้ และนำเสนอออกมาในรูปแบบเอกสาร ที่สามารถทำความเข้าใจได้และมีความชัดเจน

ขั้นที่ 5 ดำเนินการตรวจสอบหาคุณภาพของการใช้แบบฝึกโดยการส่งกลับให้ ผู้เชี่ยวชาญตามเกณฑ์ที่กำหนด ทำการตรวจสอบเนื้อหา และคุณภาพของแบบฝึกที่สร้างขึ้นในขั้นต้น และปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำ จากนั้นนำเสนอในรูปแบบเอกสารงานวิจัยให้ผู้สนใจได้นำไปใช้ประโยชน์ต่อไป

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง แนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก ผู้ศึกษาได้ค้นพบประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายผลให้สอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย ดังนี้

จากการดำเนินการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว ทำให้ได้ทราบถึงขั้นตอนกระบวนการการสร้างแบบฝึกทักษะ ซึ่งควรจะต้องเริ่มจากง่ายไปจนถึงความยาก เป็นลำดับขั้นตอน เน้นให้ความสำคัญในทุกๆ ขั้นตอนของแบบฝึกทักษะ และครอบคลุมทักษะที่สำคัญทั้งหมด เช่น การสร้างพละกำลัง การประดิษฐ์เสียงฆ้องในรูปแบบต่างๆและความคล่องแคล่วแม่นยำในการบรรเลงเพราะแบบฝึกทักษะนี้เป็นสื่อที่ทำให้ผู้ปฏิบัติสามารถปฏิบัติเทคนิคต่างๆ ได้อย่างถูกต้อง คล่องแคล่ว เพื่อที่จะนำทักษะที่ได้ฝึกไปใช้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ซึ่งแบบฝึกทักษะที่ดีนั้น จะต้องสามารถให้ผู้เรียนได้มีการพัฒนา

ทักษะอย่างต่อเนื่อง โดยในการฝึกแต่ละเทคนิคนั้น มีแบบฝึกหัดที่คณะผู้ศึกษาคิดค้นและสร้างขึ้นมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ปฏิบัติได้ฝึกพัฒนาทักษะต่างๆที่มีความจำเป็นกับการบรรเลงเพลงเดี่ยวพร้อมคำอธิบาย รวมถึงวิธีการปฏิบัติ และสามารถฝึกซ้ำได้บ่อยๆ ซึ่งมีความสอดคล้องกับหลักทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อพัฒนาสุนทรียภาพของสุกรี เจริญสุข ที่ได้กล่าวว่า การทำซ้ำ เป็นการย้ำทักษะเพื่อให้เกิดความแม่นยำ ความชำนาญ สามารถควบคุม กำกับ และเล่นเครื่องดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในกระบวนการเรียนดนตรี จำเป็นจะต้องฝึกด้วยการทำซ้ำ และนอกจากนี้ยังสอดคล้องกับทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของธอร์นไดค์ ในส่วนของกฎแห่งการฝึกหัด ที่ได้กล่าวว่า การฝึกหัดหรือการทำซ้ำบ่อยครั้ง จะทำให้ข้อต่อของความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างสิ่งกระตุ้นกับการตอบสนองแน่นแฟ้นขึ้น ซึ่งทำให้ผู้เรียนมีการเรียนรู้ที่ดีขึ้น ถูกต้องขึ้น และในการฝึกหัดหรือการทำซ้ำ ผู้ฝึกจะต้องมีความตั้งใจ สนใจ และมองเห็นคุณค่าของการฝึกหัดหรือการทำซ้ำด้วย จึงจะได้รับประโยชน์อย่างเต็มที่ ทั้งนี้คณะผู้ศึกษาได้นำแนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวจากครู หรือผู้เชี่ยวชาญเครื่องด้านฆ้องวงใหญ่ ทั้ง 5 ท่าน มาสร้างเป็นแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนาทักษะในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ดังนั้นแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวที่คณะผู้ศึกษาสร้างขึ้นมานี้ จึงเป็นแบบฝึกหัดที่ทำให้ผู้ปฏิบัติสามารถปฏิบัติเทคนิคต่างๆ เพื่อเพิ่มความชำนาญ

การที่จะสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีใดๆ ก็ตาม ผู้บรรเลงต้องอาศัยประสบการณ์ การฝึกฝน และความชำนาญในการบรรเลงมากพอสมควรจึงจะสามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะถูกต้อง ดังนั้นแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอกนี้เป็นเครื่องมือที่ดีที่จะช่วยพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำให้สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ดีและไพเราะมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชิดนอก ผู้ศึกษามีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ควรมีการนำแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไปใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน ในการช่วยให้เด็ก หรือนักเรียน ได้ฝึกปฏิบัติเทคนิคต่างๆ และสามารถเรียนรู้การปฏิบัติเทคนิคต่างๆของการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ดียิ่งขึ้น

1.2 ควรมีการนำแนวทางการสร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไปเป็นแนวทางในการดำเนินการสร้างแบบฝึกทักษะของเครื่องดนตรีอื่นๆที่มีทักษะใกล้เคียงกัน เช่น สร้างแบบฝึกทักษะฆ้องวงเล็กเพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยว

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาครั้งต่อไป

เนื่องจากแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้ ได้รับการตรวจสอบในเบื้องต้นจากผู้เชี่ยวชาญแล้ว แต่ยังไม่ได้นำไปทดลองใช้ จึงควรมีการนำแบบฝึกทักษะฆ้องวงใหญ่เพื่อการบรรเลงเพลงเดี่ยวนี้ ไปทำการทดลองใช้กับผู้ที่สนใจและหาประสิทธิภาพหลังจากการทดลองใช้ เพื่อบันทึกผลและนำไปพัฒนาหรือปรับปรุงแก้ไขในการทำวิจัยครั้งต่อไป



บรรณานุกรม

มนตรี ตราโมท. **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. พิมพ์ครั้งที่2 กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2540.

_____. **โสมส่องแสง ชีวิตดนตรีไทยของ มนตรี ตราโมท**.กรุงเทพฯ: บางกอกน้อยการพิมพ์, 2527.

สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล. **มือฆ้อง ทำนองหลัก** . กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :2551.

ผู้ให้สัมภาษณ์

ชูเกียรติ วงฆ้อง. อาจารย์พิเศษ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ภาควิชาดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะคุรุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สัมภาษณ์ . 16 มีนาคม 2558.

ทรงยศ แก้วดี. อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สัมภาษณ์ 2 มีนาคม 2558.

ลำยอง โสวัตร. อาจารย์พิเศษ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สัมภาษณ์ . 9 มีนาคม 2558.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปิแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย) อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สัมภาษณ์ 11 มีนาคม 2558.

เอนก อาจมังกร. ศิลปินอาวุโส ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กระทรวงวัฒนธรรม สัมภาษณ์. 18 มีนาคม 2558.

ทัศนวิถีดนตรีไทยของเยาวชนดนตรี ในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

THAI MUSICAL VISION OF YOUTH MUSIC LEARNERS IN GERMANY

สมชาย เอี่ยมบางยุง*
SOMCHAI EAMBANGYUNG

บทคัดย่อ

ดนตรีไทยเป็นมรดกภูมิปัญญาของชาติที่แสดงออกในคุณค่าและความสำคัญทางวัฒนธรรมจนเกิดความสำนึกรู้ในความเป็นไทย แม้ว่าคนไทยได้ย้ายถิ่นฐานไปพำนักในภาคพื้นต่าง ๆ ของโลกแต่คนไทยก็ยังคงมีการนำดนตรีไทยไปถ่ายทอดให้บุตรหลานหรือชาวต่างชาติได้เรียนรู้สืบสานด้วยดังพบว่ามีการฝึกหัดดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี ในงานวิจัยนี้ได้ศึกษาทัศนวิถีดนตรีไทยของเยาวชนดนตรี การวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีดนตรีไทยที่มีปรากฏการณ์อยู่ในสังคมปัจจุบัน ศึกษาสารัตถะดนตรีไทยที่ดำรงภูมิมรดกทางวัฒนธรรม ศึกษาทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีและบุคคลที่เกี่ยวข้อง ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการปฏิบัติงานภาคสนาม การมีส่วนร่วมเชิงปฏิบัติการของผู้วิจัย จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบความถูกต้องด้วยวิธีตรวจสอบสามเส้า ทำการศึกษาในช่วง พ.ศ.2560–2561

ผลการวิจัยพบว่าวิถีดนตรีไทยที่มีปรากฏการณ์อยู่ในสังคมปัจจุบันในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี มีคนไทยรวมตัวจัดตั้งกลุ่มเพื่อทำกิจกรรมทางวัฒนธรรมไทย มีกิจกรรมการเรียนดนตรีไทยของเยาวชนไทย เยาวชนที่มีเชื้อสายผสม (ลูกครึ่ง) เยาวชนเยอรมัน และผู้สนใจทั่วไปเข้าร่วมเรียนด้วย จำนวนประมาณ 40 คน มีวัดไทยคือวัดธรรมวิหารฮันโนเฟอร์เป็นศูนย์กลาง ได้ความร่วมมือจากสถานทูตไทย ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนและสภาวัฒนธรรม ครูผู้สอนดนตรีประกอบด้วย ผู้วิจัย ครูดนตรีในท้องถิ่น ครูดนตรีที่เชิญจากประเทศไทย ในด้านสารัตถะดนตรีไทยที่ดำรงภูมิมรดกทางวัฒนธรรม พบว่ามีการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย เช่น ขิม จะเข้ ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย ระนาดเอกระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ กลองแขก โทน- รำมะนา ขับร้องเพลงไทย มีภาคทฤษฎีเพื่อเสริมความรู้ให้สมบูรณ์ กิจกรรมสำคัญคือการเข้าร่วมพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ตัวชี้วัดสัมฤทธิผลนอกจากการแสดงความสามารถทางดนตรีในชั้นเรียนแล้ว ยังมีการแสดงของเยาวชนดนตรีในงานหรือโอกาสสำคัญต่าง ๆ ด้วย ส่วนด้านทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีและบุคคลที่เกี่ยวข้อง พบว่าเยาวชนดนตรีไทย ผู้บริหารและกรรมการจัดกิจกรรม ครูดนตรีไทย และผู้ปกครองของเยาวชนมีทัศนที่ดีมากต่อกิจกรรมดนตรีไทย มีความพร้อมในการสนับสนุนกิจกรรม นอกจากนี้ยังพบความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า ควรมีการฝึกหัดดนตรีไทยตามประเทศต่าง ๆ ในภาคพื้นยุโรป และเสนอแนะให้แต่ละกลุ่มโครงการได้มีการประสานสัมพันธ์เชื่อมโยงกิจกรรมร่วมกันด้วยคำสำคัญ: ทัศนวิถี, ดนตรีไทย, เยาวชนดนตรี, สหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

---

*อาจารย์ประจำภาคดุริยางคไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป



Abstract

Thai traditional music is national wisdom heritage showing cultural virtue and importance that create Thai recognition. Though some Thai people have moved and set downin different parts of the world, they pass down Thai music to their children and also teach it toforeigners as we can see Thai traditional music is taught and practiced in Federal Republicof Germany. This research is the study about Thai musical vision of youth learners in Germany.

The research aims to study Thai traditional music ways in present society, its essence thatkeeps cultural wisdom heritage, attitude towards Thai music of youth music learners and related people by using qualitative research methodology: collecting data with field trip and practice participation, data analysis as well as examining data with Triangulation. The research study was between B.E. 2560 -2561. The research result was found as below:
For Thai music ways appearing in the society of Federal Republic of Germany nowadays, Thai people gather themselves in groups to do Thai cultural activities: teachingand learning Thai music for Thai youths, half-caste Thai youths, German youths includinggeneral interested people; there are about 30 people and Wat Dhammavihara Hannover. Thai temple, is the center. The group is coordinated by Thai embassy, Non-Formal. Education Centre and Council of Cultural Affairs. Thai music teachers are people in the areawho can teach Thai music, music teachers invited from Thailand and the researcher. Forthe essence keeping cultural wisdom heritage, they practice playing Thai musicalinstruments: Khim, Jakae, Sor Duang, Sor Ooh, Klui, Ranad Ek, Ranad Thum, Kong WongYai, Klong Kaek, Tone Ramana and singing Thai songs. Besides, music theory is added forcomplete knowledge. The outstanding activity is participating in the ritual of 'Wai Kroo', theritual of worshiping Thai music teachers. For achievement indicators, apart from showingmusical ability in music classes, music youth learners also perform Thai music in importantoccasions. For the attitude towards Thai music of youth music learners and related people,it was found that the youth music learners, administrators, activity managing committee and Thai music teachers as well as the youth learners' parents like Thai music activities verymuch; they are ready to support activities. Moreover, there is an additional idea thatpracticing Thai music should be done in other countries in Europe, too and a suggestionthat each project group should relate to one another for having activity connection.

Key word: vision, Thai traditional music, music youth learner, Federal Republic of Germany

บทนำ

ศิลปวัฒนธรรมไทย มีความโดดเด่นชาติหนึ่งในโลก โดยเฉพาะศิลปการด้านดนตรีไทยเครื่องดนตรีไทย (Thai Traditional Musical Instrument) เพลงไทย (Thai Traditional Music) ระดับเสียงของดนตรีไทย (Pitches of Thai Traditional Music) เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของชาติไทยบ่งบอกถึงความศิวิไลซ์ของคนในชาติคนไทยเดินทางไปอาศัยตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก โดยเฉพาะประเทศในทวีปยุโรปและประเทศสหรัฐอเมริกา ประกอบอาชีพแตกต่างหลากหลาย เช่น เป็นแพทย์ พยาบาล พี่เลี้ยงเด็ก ผู้ดูแลคนชรา เปิดกิจการร้านอาหารไทย เป็นพ่อครัวแม่ครัว คนล้างจาน คนทำความสะอาดเปิดกิจการนวดแผนไทย เป็นหมอนวด ที่สำคัญคือ การสมรสกับคนท้องถิ่นและอยู่กันเป็นครอบครัวมีทายาทที่เป็นลูกครึ่งลูกเสี้ยวมากมาย เมื่อมีครอบครัว มีลูก การสอนภาษาไทยและศิลปวัฒนธรรมไทยให้แก่ลูก ๆ จึงเป็นปัญหา เพราะภาษาไทยไม่ใช่ภาษาหลักของพื้นที่นั้น ๆ ไม่จำเป็นต่อการดำรงชีพ คนไทยส่วนใหญ่ที่เป็นแม่บ้านไม่มีอำนาจในการตัดสินใจ ทุกอย่างอยู่ที่สามี มีการรวมตัวของคนไทย จัดตั้งเป็นกลุ่ม เป็นองค์กร จัดกิจกรรมที่แตกต่างหลากหลาย การดูแลช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ด้านกฎหมาย ด้านการประกอบอาชีพ ฯลฯ โดยมีหน่วยงานภาครัฐ คือสถานทูตไทย คอยให้การดูแลให้คำปรึกษา เมื่อมีโครงการพระธรรมทูตเผยแพร่พุทธศาสนา ไปในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก แรกเริ่มจัดตั้งเป็นสำนักปฏิบัติธรรม และยกระดับพัฒนาเป็นวัดไทยสมบูรณ์แบบ มีการประกอบศาสนกิจในวันสำคัญต่าง ๆ ทางพุทธศาสนา วัดไทยจึงเป็นที่พึ่งทางด้านจิตใจของคนไทยในต่างประเทศ เป็นศูนย์รวมของการพบปะสังสรรค์ การแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร ดังนั้นจึงมีการจัดตั้งเป็นโรงเรียนสอนภาษาไทยและศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะวิชาดนตรีไทย ควบคู่ไปกับการเรียนพุทธศาสนาในวันอาทิตย์ ส่วนมากอาศัยสถานที่ของวัดเป็นที่ตั้ง มีบ้างที่องค์กรเอกชนจัดตั้งและบริหารเองประเทศสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี มีความสัมพันธ์กับประเทศไทยมาอย่างยาวนานคนไทยนิยมเดินทางไปอาศัยตั้งถิ่นฐานอยู่เป็นจำนวนมาก การเผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรีไทยในระยะแรก เริ่มมาจากคนไทยที่มีความรู้ ทางด้านดนตรีไทย ในระดับหนึ่ง รวมกลุ่มกันฝึกซ้อมดนตรีไทย พยายามพัฒนาและเผยแพร่ส่งต่อให้ลูกหลานไทยที่เกิดในต่างแดน ต่อมาจึงมีการเชิญวิทยากรจากเมืองไทยไปช่วยสอนเป็นระยะ ทำให้ดนตรีไทยในต่างแดนมีพัฒนาการมีการบรรเลงเป็นรูปแบบ มีมาตรฐานขึ้น

จากการที่ผู้วิจัยได้รับเชิญให้ไปเป็นวิทยากรสอนดนตรีไทย ตามกลุ่มต่าง ๆ ในประเทศเยอรมนี ตลอดระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา โดยร่วมกับกลุ่มองค์กรท้องถิ่น เดินทางไปทั่วประเทศ สอนและฝึกซ้อมดนตรีไทยให้กับกลุ่มต่าง ๆ ก่อตั้งกลุ่มดนตรีไทยใหม่ เพิ่มจำนวนนักดนตรีไทยในประเทศเยอรมนีให้มีมากยิ่งขึ้น ได้พบเห็นปัญหาที่หลากหลาย และเห็นแนวทางการจัดการกับปัญหาของแต่ละกลุ่ม ที่แตกต่างกันไป มีการเสวนาของผู้นำในแต่ละกลุ่ม เปิดโอกาสให้เยาวชนดนตรีในแต่กลุ่มแสดงความคิดเห็น ความต้องการ และเสนอแนวทางในการพัฒนา รับฟังความคิดเห็นร่วมกันนับเป็นโอกาสอันดีที่จะศึกษาถึงมุมมอง แนวคิด และแนวทางในการปฏิบัติของกลุ่มเยาวชนดนตรีในประเทศเยอรมนี เพื่อประโยชน์ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีไทยให้กับเยาวชนไทยในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก เป็นการเติมเต็มทางวัฒนธรรมให้กับคนไทยและเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของชาติไทยไปทั่วโลก



วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาวิถีดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี
2. เพื่อศึกษาสารัตถะดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี
3. เพื่อศึกษาทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

วิธีการศึกษา

การวิจัยมีแนวทางดำเนินการ ดังนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative–Research) การมีส่วนร่วมเชิงปฏิบัติการของผู้วิจัย ดำเนินการโดยกำหนดประเด็นศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการปฏิบัติงานภาคสนาม จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบความถูกต้องด้วยวิธีตรวจสอบสามเส้าและสรุปผลการวิจัย มีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

ประเด็นในการวิจัย

1) ศึกษาวิถีดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี เพื่ออธิบายถึงการมีและการคงอยู่ของวิถีดนตรีไทยในประเทศเยอรมนี

2) ศึกษาสารัตถะดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี เพื่ออธิบายถึงการมีและการคงอยู่ของสารัตถะดนตรีไทยในประเทศเยอรมนี

3) ศึกษาทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี เพื่ออธิบายถึง มุมมอง แนวคิด ความต้องการการพัฒนา ที่มีต่อดนตรีไทย ของเยาวชนดนตรีในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยกำหนดขอบเขตได้ 4 ด้าน ดังนี้

ขอบเขตด้านเนื้อหา กำหนดเพื่อศึกษาโดยครอบคลุมเนื้อหาดังต่อไปนี้

1) เนื้อหาด้านวิถีดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

2) เนื้อหาด้านสารัตถะดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

3) เนื้อหาด้านทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี5

ขอบเขตด้านพื้นที่ จำแนกดังนี้

1) กลุ่ม ชมรม สมาคม ที่จัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

2) วัดไทยที่เป็นสถานที่จัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

3) เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับการจัดเรียนการสอนดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล

1) เยาวชนดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

2) ผู้บริหารและกรรมการจัดกิจกรรมการสอนดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี

3) ครูดนตรีไทยในท้องถิ่น และครูดนตรีไทยที่เชิญจากประเทศไทย

4) ผู้ปกครองของเยาวชนดนตรี

ขอบเขตด้านเวลา

ขอบเขตด้านเวลา ทำการศึกษาในช่วง พ.ศ. 2560–2561

ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

1) กำหนดโครงเรื่องที่จะทำการศึกษา นำเสนอแนวคิด ขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ

2) ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสาร และข้อมูลเบื้องต้น จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และนำมากำหนดกรอบการวิจัย

3) ศึกษาบุคคลข้อมูลเพื่อวางแผนปฏิบัติการวิจัย ได้แก่ เยาวชนดนตรีไทย ผู้บริหารและกรรมการจัดกิจกรรม ครูดนตรีไทยท้องถิ่น ครูดนตรีไทยที่เชิญมาจากประเทศไทย และผู้ปกครองของเยาวชน

4) กำหนดกรอบเพื่อศึกษาตามวัตถุประสงค์ เช่น วิถีดนตรีไทยที่มีปรากฏการณ์อยู่ในสังคมปัจจุบันในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี สารัตถะดนตรีไทยที่มีอยู่ในสังคมปัจจุบันในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี และทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีและบุคคลที่เกี่ยวข้อง

5) สร้างเครื่องมือวิจัย ประเภท แบบสัมภาษณ์ ตามประเด็นที่กำหนดไว้ตามวัตถุประสงค์ และคำถามวิจัย โดยใช้แบบสัมภาษณ์สำหรับเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงาน

ขั้นศึกษาข้อมูล

1) วางแผนเพื่อดำเนินงาน การเตรียมเครื่องมือ และอุปกรณ์ต่างๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2) ติดต่อ เยาวชนดนตรีไทย ผู้บริหารและกรรมการจัดกิจกรรม ครูดนตรีไทยท้องถิ่น ครูดนตรีไทยที่เชิญมาจากประเทศไทย และผู้ปกครองของเยาวชน เพื่อขอศึกษา บันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น บันทึกเสียง บันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย เอกสารที่มีการบันทึกข้อมูล เป็นต้น

3) เข้าพื้นที่ศึกษางานภาคสนาม ดำเนินการสัมภาษณ์และเก็บรวบรวมข้อมูลด้านต่างๆ จากบุคคลข้อมูลทุกกลุ่ม ตามกรอบการวิจัย ด้วยวิธีสัมภาษณ์ทั้งการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ การสังเกตการณ์ และการเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ6

ขั้นจัดกระทำกับข้อมูล

นำข้อมูลทุกส่วนงาน เช่น ข้อมูลที่ได้จาการสังเคราะห์เอกสาร ข้อมูลการสัมภาษณ์ข้อมูลภาพถ่าย ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ข้อมูลโน้ตเพลง ฯลฯ มาจัดจำแนกหมวดหมู่ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้

ขั้นตรวจสอบข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการจัดจำแนก มาทำการตรวจสอบความถูกต้อง ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม ซ่อมข้อมูลให้สมบูรณ์ครบถ้วนโดยผู้เชี่ยวชาญประกอบไปด้วย

1) ศ.เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ดนตรี

2) รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

3) ดร.มนัส แก้วบูชา ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ตามคำถามวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากสิ่งต่างๆ มาทำการวิเคราะห์ คือ

1) ข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) การสัมภาษณ์ บุคคลข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3) การเข้าไปสังเกตอย่างมีส่วนร่วม

4) ข้อมูลภาพถ่าย ทั้งจากภาพที่เคยมีการบันทึกไว้และภาพถ่ายจากงานภาคสนาม

5) ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ประเภท วีดีทัศน์ ซีดี และดีวีดี ตามฐานข้อมูล

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำผลของการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ได้แก่ เยาวชนดนตรีไทย ผู้บริหารและกรรมการจัดกิจกรรม ครูดนตรีไทยท้องถิ่น ครูดนตรีไทยที่เชิญมาจากประเทศไทย และผู้ปกครองของเยาวชน มาเรียบเรียงจำแนกตามประเด็นที่ได้จากการสัมภาษณ์ จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ขั้นตรวจสอบ ตีความผลของข้อมูล

1) ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆที่ได้ รับจากการศึกษาทุกส่วน ที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ เมื่อนำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ

2) วินิจฉัย ตีความ ประมวลผลคำตอบ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยคำถามวิจัย และกรอบแนวความคิด

ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา

1) นำผลที่ได้รับจาการตีความ มาเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะผลการวิจัย ตามประเด็นที่กำหนดไว้

2) นำผลการวิจัยที่เรียบเรียงแล้ว เสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบและให้ความเห็นชอบ

3) นำข้อเสนอแนะต่างๆ มาปรับปรุงแก้ไข เพิ่มเติม หรือซ่อมข้อมูล จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัยขั้นสุดท้าย

สรุปและอภิปรายผลการศึกษา

1. วิถีดนตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนีการเผยแพร่วัฒนธรรมไทยในต่างประเทศช่วงแรก ๆ เป็นกิจกรรมแฝงไปกับการกระชับความสัมพันธ์ที่ประเทศไทยมีกับประเทศต่าง ๆ โดยเฉพาะประเทศมหาอำนาจทั้งหลายการแสดงนาฏศิลป์ และดนตรีไทยคณะแรกที่เดินทางไปแสดงยังต่างประเทศ ที่มีบันทึกไว้ คือ ในสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2428 รัฐบาลอังกฤษได้มีหนังสือเชิญมายังรัฐบาลไทยให้ส่งนาฏศิลป์ และดนตรีไทยไปแสดง ณ ประเทศอังกฤษและยุโรป ต่อมาในปี พ.ศ.2443 คณะของนายบุศย์มหินทร์ ประกอบไปด้วยกลุ่มละคร กลุ่มดนตรีมโหรีปี่พาทย์ รวม 35 คน ได้เดินทางไปแสดง ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในงานแสดงสินค้านานาชาติ และได้เดินทางไปเปิดการแสดงต่อที่ประเทศเยอรมนี ที่สำคัญได้มีการบันทึกเสียงการบรรเลงดนตรีไทยขึ้นเป็นครั้งแรกของโลก โดยคาร์ล สตุ๊ม (Carl Stumpf) นักการศึกษาชาวเยอรมันการเผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรีไทยในประเทศเยอรมนี เริ่มมาจากคนไทยที่มีความรู้ทางด้านดนตรีไทย ในระดับหนึ่ง รวมกลุ่มกันฝึกซ้อมดนตรีไทย พยายามพัฒนาและเผยแพร่ส่งต่อให้ลูกหลานไทยที่เกิดในต่างแดน ต่อมาจึงมีการเชิญวิทยากรตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จากเมืองไทยไปช่วยสอนเป็นระยะ ทำให้ดนตรีไทยในต่างแดนมีพัฒนาการ การบรรเลงเป็นรูปแบบและมีมาตรฐานกลุ่มดนตรีไทยในประเทศเยอรมนี จากการศึกษาภาคสนามในปี 2561 พบว่า มีอยู่จำนวน 19 กลุ่ม กระจายอยู่ตามเมืองต่าง ๆ ทั่วประเทศ ดังนี้ ในแต่ละกลุ่มดนตรีจะมีผู้บริหารและคณะกรรมการกลุ่ม ช่วยดูแลและจัดการในเรื่องต่าง ๆ เยาวนดนตรีมีทั้งที่เป็นลูกคนไทยแท้ เยาวชนที่มีเชื้อสายผสม (ลูกครึ่ง) เยาวชนเยอรมัน และผู้สนใจเข้าร่วมเรียนด้วย ตารางการเรียนการสอนตามแต่นัดหมาย

ส่วนมากจะเป็นวันอาทิตย์มีการรวมตัวฝึกซ้อมดนตรีของกลุ่มต่างเมืองที่อยู่ไม่ไกลจากกันมากนัก เชิญวิทยากรในท้องถิ่น หรือเชิญวิทยากรจากเมืองไทยมาช่วยฝึกสอน โดยช่วยกันรับรองค่าใช้จ่าย เช่น กลุ่มวัดไทยมิวนิค เชิญครูอาสาจากวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กลุ่มเบอร์ลิน เชิญวิทยากรจากคณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา หรือกลุ่มคิฟเพ่นฮาร์ม เชิญวิทยากรจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



ภาพที่ 1 คณะนายบุศย์มหินทร์



ภาพที่ 2 ซ้อมและจัดแสดงดนตรีไทย www.facebook.com/siamhistory/photos ณ Martin Luther University Halle Wittenberg

สถานทูตไทยในเยอรมัน ได้จัดสรรงบประมานให้จัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการดนตรีไทย ในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2561 โดยใช้สถานที่วัดธรรมวิหารฮันโนเฟอร์ ซึ่งเป็นที่ตั้งของสภาวัฒนธรรมฮันโนเฟอร์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีเยาวชนดนตรีจากกลุ่มต่าง ๆ ทั่วประเทศเยอรมนีเข้าร่วมประมาณ 40 คน นอกเหนือจากการฝึกซ้อมดนตรีไทยร่วมกันแล้วยังมีการจัดเสวนาเรื่องสภาวการณ์ของดนตรีไทยในประเทศเยอรมนี มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นประสบการณ์ในการแก้ปัญหาการเรียนการสอนดนตรีไทย งบประมาณในการดำเนินการ และการขอรับการสนับสนุนจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน



ภาพที่ 3 ซ้อมดนตรีไทย ณ สถานฑูตไทยเบอร์ลิน

2) สารัตถะตรีไทยในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนีสารัตถะดนตรีไทย จากการศึกษาพบว่า การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยในแต่ละกลุ่มมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความชอบของเยาวชน และความพร้อมของ

ผู้ปกครองในการสนับสนุนเครื่องดนตรีไทยที่มีจำหน่ายในประเทศเยอรมนีมีราคาสูง เพราะต้องสั่งซื้อมาจากเมืองไทย ซึ่งมีค่าขนส่งและค่าภาษีในการนำเข้า ส่วนมากครอบครัวของผู้เรียนจะซื้อมาเอง ระหว่างการเดินทางกลับเมืองไทยในแต่ละครั้ง เครื่องดนตรีไทยที่มีผู้นิยมเล่นมากที่สุด คือ ขิมสาย ตามด้วยขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้ ระนาดเอก จะเข้ ส่วนระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ กลองแขก โทน–รำมะนา จะพบอยู่ในกลุ่มใหญ่ที่เป็นศูนย์กลางเท่านั้น เช่น ที่วัดไทยมิวนิค และวัดไทยพุทธวิหารเบอร์ลิน



ภาพที่ 4 เรียนดนตรีไทย กลุ่มคิฟเพ่นฮาร์ม



ภาพที่ 5 พัฒนาศักยภาพครูผู้สอนฯ กลุ่มเบอร์ลิน

ครูผู้สอนหรือวิทยากรท้องถิ่น ส่วนมากจะเป็นผู้บริหารกลุ่ม มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยในระดับหนึ่ง จะดูแลผู้เรียนในกลุ่มของตนเอง การสอนจะใช้ระบบครูสอนลูกศิษย์พี่สอนน้อง เพื่อนสอนเพื่อน กลุ่มที่ยังไม่แข็งแรงจะขอความช่วยเหลือจากกลุ่มใกล้เคียงที่แข็งแรงกว่า มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ไปมาระหว่างกลุ่ม เพลงที่ใช้ในการเรียน จะเน้นเพลงที่มีทำนองคุ้นหูจังหวะสนุกสนาน ไม่ยาวมากนัก สามารถฝึกหัดได้ไม่ยากจนเกินไป มีการรวมตัวในแต่ละกลุ่มเข้าเป็นกลุ่มใหญ่เพื่อจัดกิจกรรมร่วมกัน ทั้งการเรียนการสอน มีการอบรมเชิงปฏิบัติการพัฒนาศักยภาพครูผู้สอนในท้องถิ่น จัดกิจกรรมไหว้ครูดนตรีไทย และการแสดงสัมฤทธิ์ของเยาวชนดนตรีในงานเทศกาลหรือโอกาสสำคัญต่าง ๆ





ภาพที่ 6, 7 ไหว้ครูดนตรีไทย เมืองเดทมอลด์ 4 เมษายน 2560

3) ทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีในสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนีทัศนมิติดนตรีไทยของเยาวชนดนตรีและบุคคลที่เกี่ยวข้อง จากการศึกษาพบว่าเยาวชนดนตรี ให้ความสนใจการเรียนการสอนดนตรีไทยมาก เพราะมองเห็นว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคนไทย มีความรู้ สึกดีมากเมื่อได้มาเข้ากลุ่มร่วมทำกิจกรรมพร้ อมกับคนในครอบครัวอยากให้ภาครัฐและภาคเอกชนให้การสนับสนุนส่งเสริมให้มากกว่านี้ เช่น สนับสนุนให้มีการจัดกิจกรรมการแสดงดนตรีไทยในงานพิธี งานราชพิธี และในงานเทศกาลหรือโอกาสสำคัญต่าง ๆ สนับสนุนเรื่องเครื่องดนตรีไทย ที่มีอยู่น้อยมากตามกลุ่มต่าง ๆ โดยเฉพาะเครื่องมือหนักและมีราคาแพง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่ กลองแขก สนับสนุนเรื่องงบประมาณในการจัดอบรมพัฒนาเป็นระยะอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะอบรมเรื่องหลักสูตรการเรียนการสอนที่เป็นมาตรฐาน สามารถใช้ร่วมกันได้ทุกกลุ่มทั้งประเทศ รวมทั้งวิทยากรที่มีความสามารถในทุกเครื่องมือ เนื่องจากพบปัญหาว่า ทั้งวิทยากรท้องถิ่นและวิทยากรที่มาจากเมืองไทย ต่างคนต่างสอนตามความถนัดของตนเอง ไม่สามารถสอนได้ทุกเครื่องมือตามที่ผู้เรียนต้องการ ทำให้ไม่สามารถจัดตั้งวงดนตรีไทยที่เป็นมาตรฐานตามแบบแผนได้ ผู้เรียนหลายคนต้องเปลี่ยนเครื่องมือตามผู้สอน และเมื่อมีการเปลี่ยนวิทยากรในปีถัดไปทำให้ไม่มีความต่อเนื่อง ส่งผลให้เกิดความสับสนแก่ผู้เรียน นอกจากนี้ยังพบความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า ควรมีการฝึกหัดดนตรีไทยตามประเทศต่าง ๆ ในภาคพื้นยุโรป และเสนอแนะให้แต่ละกลุ่มโครงการได้มีการประสานสัมพันธ์เชื่อมโยงกิจกรรมร่วมกันด้วย



ภาพที่ 8 การประชุมสามัญประจำปีสมาพันธ์ครูภาษาไทยและวัฒนธรรมไทยในยุโรป 2561

ในส่วนของผู้บริหาร ทำหน้าที่กรรมการจัดกิจกรรมและเป็นผู้ปกครองเยาวชน ให้ความสนใจและสนับสนุนในทุกรูปแบบเท่าที่ทำได้ตามศักยภาพของแต่ละคน การประสานงานกับภาครัฐในหลาย ๆ กลุ่มยังขาดความชัดเจนในการทำโครงการและรายละเอียดที่จะขอรับการสนับสนุนช่วงเวลาในการเสนอโครงการไม่สอดคล้องกับปีงบประมาณ อีกทั้งเงื่อนไขด้านงบประมาณของภาครัฐเองที่ได้รับการสนับสนุนจากต้นทางในประเทศไทยมีจำนวนจำกัด ทั้งกระทรวงต่างประเทศกรมการศึกษานอกโรงเรียน กระทรวงความมั่นคงของมนุษย์ ผู้บริหารและกรรมการในแต่ละกลุ่มจึงจัดกิจกรรมหารายได้ เช่น ขายของที่ระลึก ขายอาหาร ขายเครื่องดื่ม รับการแสดงดนตรีตามงานเทศกาลอาหารไทย เพื่อนำรายได้มาบริหารการจัดกิจกรรมในกลุ่มต่อไป วิทยากรท้องถิ่นส่วนมาก คือ ผู้บริหาร กรรมการจัดกิจกรรมและผู้ปกครองของแต่ละกลุ่ม ซึ่งมีความรู้ ด้านดนตรีไทยในระดับหนึ่ง ให้ความเห็นสรุปว่า มีความต้องการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยที่มีอยู่ในระดับ

หนึ่งให้สมบูรณ์ ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ โดยเฉพาะต้องการวิทยากรที่มีความสามารถในทุกเครื่องมือหลัก วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และเครื่องกำกับ จังหวะ ต้องการหลักสูตรการเรียนการสอนที่เป็นมาตรฐานในทุกเครื่องมือ เพื่อความถูกต้องต่อเนื่องและยั่งยืนในการปลูกฝังองค์ความรู้ ด้านดนตรีไทยให้คงอยู่อย่างเป็นระบบ ส่วนวิทยากรจากประเทศไทย ให้ความเห็นสรุปว่า การเชิญวิทยากรมาให้การอบรมนั้น ควรจัดทำเป็นโครงการความร่วมมือระหว่างหน่วยงาน ขอรับการสนับสนุนทางวิชาการ มีแผนปฏิบัติการล่วงหน้าอย่างน้อย 1 ปี เพื่อความสะดวกในการขออนุญาตการเดินทาง จำนวนวันและช่วงเวลาในการจัดการอบรม ควรจะสัมพันธ์กับการเดินทางมาของวิทยากร จำนวนผู้เข้ารับการอบรม ประเภทของเครื่องดนตรีที่มีผู้สนใจ จำนวนเครื่องดนตรีที่มีและเครื่องดนตรีที่จะเพิ่มเติมในอนาคต ควรจะสัมพันธ์กับการเชิญวิทยากรที่มีความสามารถตรงตามที่ต้องการ





ภาพที่ 9 ใบประกาศรับสมัครเรียนดนตรีไทย ภาพที่ 10 พัฒนาศักยภาพครูผู้สอนโรงเรียนเจ้าขุนทอง กลุ่มวีซบวร์ก กลุ่มสตุ๊ทการ์ท

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1. ควรมีการส่งเสริม วางรากฐานดนตรีไทยในประเทศเยอรมนีแบบครบวงจรเพื่อให้เกิดความยั่งยืน โดยเริ่มจาก การอบรมเชิงปฏิบัติการเรียนดนตรีไทยมาตรฐานทุกเครื่องมือเพื่อรวบรวมและสร้างกลุ่มนักดนตรีไทยทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ ให้มีความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน รับใช้ชุมชนในโอกาสต่าง ๆ ได้

2. สร้างกลุ่มแม่ไก่ พัฒนากลุ่มดนตรีไทยที่มีอยู่ ให้มีองค์ความรู้ ในกระบวนการถ่ายทอดการเรียนการสอนดนตรีไทย โดยจัดทำเป็นโครงการพัฒนาศักยภาพให้เป็นครูผู้สอนดนตรีไทยในประเทศเยอรมัน เป็นการพึ่งพาตนเองอย่างมั่นคงและยั่งยืน

3. สร้างเครือข่าย เพื่อการแลกเปลี่ยนเรียนรู้องค์ความรู้ดนตรีไทย ความช่วยเหลือทางวิชาการและบุคลากร นำเสนอผลงานร่วมกัน

4. ควรมีการประสานกับหน่วยงานด้านการศึกษาของเยอรมนีด้านไทยศึกษาและ/หรือดนตรีมานุษยวิทยา เพื่อสนับสนุน เปิดโอกาสให้นักศึกษาชาวเยอรมันที่สนใจวัฒนธรรมดนตรีไทยได้มีโอกาสเรียนรู้

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการวิจัยสร้างชุดการสอนดนตรีไทยหลักสูตรระยะสั้น ตามประเภทของเครื่องดนตรีไทย เป็นภาษาเยอรมันและภาษาอื่น ๆ ในทวีปยุโรป เพื่อตอบสนองการเผยแพร่ศิลปการด้านดนตรีไทยอันเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของชาติ เป็นการส่งออกวัฒนธรรมไทยสู่วัฒนธรรมโลก

2. ควรมีการถอดบทเรียนการอบรมเชิงปฏิบัติการพัฒนาศักยภาพครูผู้สอนดนตรีไทยในต่างประเทศ กรณีศึกษาประเทศเยอรมนีและประเทศอื่น ๆ ในทวีปยุโรป

3. ควรมีการวิจัยเชิงทดลอง การสอนภาษาไทยโดยใช้ดนตรีไทยเป็นสื่อ เป็นการบูรณาการสองศาสตร์สนับสนุนซึ่งกันและกัน ก่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ด้านการเรียนการสอน

บรรณานุการ

นางจุไรวรรณ เคอร์เนอร์ ผู้บริหาร / กรรมการจัดกิจกรรม / ผู้ปกครอง
นางนันทวัน บรัชท์ ผู้บริหาร / กรรมการจัดกิจกรรม / ผู้ปกครอง
นางสุชาดา ไบเยอร์ ผู้บริหาร / กรรมการจัดกิจกรรม / ผู้ปกครอง
นางอำพัน ชมิดท์ ผู้บริหาร / กรรมการจัดกิจกรรม / ผู้ปกครอง
นาย Michael Rahn Fulda ผู้บริหาร / กรรมการจัดกิจกรรม / ผู้ปกครอง
นางนริศรา ชีมันน์ เยาวชนดนตรี / กรรมการจัดกิจกรรม
นางปนัดดา ชเมอลิง เยาวชนดนตรี / กรรมการจัดกิจกรรม
นางสาวชนิกานต์ เจริญศรี เยาวชนดนตรี / กรรมการจัดกิจกรรม
นางสาวภาวินี ศิริประพฤทธิ์ เยาวชนดนตรี / กรรมการจัดกิจกรรม
นางสาววิเวียน มุลเลอร์ เยาวชนดนตรี / กรรมการจัดกิจกรรม
เด็กหญิง Lindti เยาวชนดนตรี
นางสาวปัญจพาณ์ วัฒนศิริ เยาวชนดนตรี
นางสาวพัทธมน พูนศิริ เยาวชนดนตรี
นาย Motaz Minawi เยาวชนดนตรี
นายมาร์เซล ไรซ์ซัคเคอะ เยาวชนดนตรี
ผศ.เดชน์ คงอิ่ม (พิธีกรไหว้ครู) วิทยากร / ม.ราชภัฏพิบูลสงคราม จังหวัดพิษณุโลก
นายกันตภณ ก้อนแหวน วิทยากร / ครูดนตรีไทย ร.ร.คลองหนองใหญ่ กทม.
นายนิรัตน์ เล็กสราวุธ วิทยากร / ผู้อำนวยการ ร.ร.วัดเศวตฉัตร กทม.
นายพรภวิษย์ เฉยเจริญ วิทยากร / ครูดนตรีไทย ร.ร.สายปัญญาในพระบรมราชินูปถัมภ์
นายศรายุทธ คำศิริ วิทยากร / ครูดนตรีไทย ร.ร.บางมดวิทยา
นายณัฐพล โรจนเวทิน วิทยากร ครูดนตรีไทย ร.ร.ทีปังกรวิทยาพัฒน์ สมุทรสาคร
นายภัททนิธิ เทียนประภา วิทยากร / นักดนตรีอิสระ
นางสาวพีรัญยา วิสิฐจันทรกูล วิทยากร / นักดนตรีอิสระ
นายพลสิทธิ์ ก้อนแหวน วิทยากร / นักศึกษา สถาบันพัฒนศิลป์ กทม.

จากเว็บไซต์
www.facebook.com/groups/122571394742252/
www.facebook.com/groups/410315465991691/
www.facebook.com/siamhistory/photos
www.m-culture.go.th
www.smusichome.com

สภาพและปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

CONDITIONS AND PROBLEMS OF TEACHING AND LEARNING MUSIC CURRICULUM OF SECONDARY SCHOOL IN KHON KAEN PROVINCIAL ADMINISTRATION ORGANIZATION

พงษ์พิทยา สัพโส*
PONGPITTHAYA SAPASO

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาสภาพการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น 2) เพื่อศึกษาปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

ผลการวิจัย พบว่า

1. สภาพการจัดเรียนการสอนดนตรี พบว่า ด้านการใช้หลักสูตรมีระดับการปฏิบัติมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.52) และด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.51) ระดับการปฏิบัติมากได้แก่ ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.39) และด้านการวัดและประเมินผล (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.21)

2. ปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี พบว่า หลักสูตรแกนกลางไม่ตรงกับความต้องการของผู้เรียนและผู้สอน อีกทั้งเนื้อหามีปริมาณมากตัวชี้วัดมีมากเกินไปแต่ชั่วโมงในการจัดการเรียนการสอนมีน้อย ไม่สามารถสอนปฏิบัติได้จริงบางกิจกรรมไม่สามารถทำได้จริงในขั้นตอนปฏิบัติในชั่วโมงเรียน ขาดบุคลากรด้านดนตรีโดยตรงและผู้สอนยังขาดความรู้เฉพาะเครื่อง ผู้สอนขาดความรู้ในการใช้สื่อ ขาดสื่อการสอนด้านดนตรีและเครื่องดนตรียังไม่เพียงพอและไม่มีคุณภาพ เครื่องมือวัดและประเมินผลไม่สามารถใช้ได้กับทุกคนเพราะทักษะความสามารถที่แตกต่าง ไม่สามารถวัดผลได้ตามเวลาที่กำหนดและการวัดและประเมินผมไม่ครบตามกระบวนการเนื่องจากปัญหาด้านเวลา

คำสำคัญ: สภาพและปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี, หลักสูตรดนตรี, โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

**คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ขอนแก่น*

ABSTRACT

This research aims to 1) to study the conditions of music curriculum of secondary school in Khon Kaen provincial administration organization 2) to study the problems of music curriculum of secondary school in Khon Kaen provincial administration organization.
The research unveiled that

1) Conditions of teaching and learning music curriculum found that the curriculum (the average at 4.52) the use of learning materials (the average at 4.51) Learning activities (the average at 4.39) and the measurement and evaluation (the average at 4.21)

2) The problem of teaching and learning music curriculum is that the curriculum does not meet the needs of learners and instructors. There are too many indicators, but the hours of teaching and learning are minimal. Cannot teach some activities. Music teachers are few and teachers lack knowledge of musical instruments, Lack of knowledge in using music teaching media and the instrument is not enough and without quality.

Keywords: Conditions and problems of teaching and learning, music curriculum, secondary school in Khon Kaen provincial administration organization.

บทนำ

การศึกษาในศตวรรษที่ 21 ในการเตรียมผู้เรียนให้พร้อมกับชีวิตในศตวรรษที่ 21 เป็นเรื่องสำคัญของกระแสการปรับเปลี่ยนทางสังคมที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 21 ส่งผลต่อวิถีการดำรงชีพของสังคมอย่างทั่วถึง ครูจึงต้องมีความตื่นตัวและเตรียมพร้อมในการจัดการเรียนรู้เพื่อเตรียมความพร้อมให้ผู้เรียนมีทักษะสำหรับการออกไปดำรงชีวิตในโลกในศตวรรษที่ 21 โดยทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ที่สำคัญที่สุด คือ ทักษะการเรียนรู้ (Learning Skill) ส่งผลให้มีการเปลี่ยนแปลงการจัดการเรียนรู้เพื่อให้เด็กในศตวรรษที่ 21 นี้ มีความรู้ความสามารถ และทักษะจำเป็น ซึ่งเป็นผลจากการปฏิรูปเปลี่ยนแปลงรูปแบบการจัดการเรียนการสอนตลอดจนการเตรียมความพร้อมด้านต่าง ๆ (วิจารณ์ พานิช, 2555)

ตั้งแต่ปีการศึกษา 2555 คณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานมีมติเห็นชอบให้โรงเรียนทั่วไปใช้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ในทุกชั้นเรียน (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551) โดยหลักสูตรแกนกลางขั้นพื้นฐานมุ่งพัฒนาผู้เรียนแบ่งเป็น 8 กลุ่มสาระการเรียนรู้ ซึ่งมีกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะเป็น 1 ใน 8 กลุ่มสาระการเรียนรู้ที่หลักสูตรกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะมุ่งพัฒนาให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจ มีทักษะวิธีการทางศิลปะ เกิดความซาบซึ้งในคุณค่าของศิลปะ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแสดงออกอย่างมีอิสระในศิลปะแขนงต่าง ๆ ประกอบด้วย 3 สาระ คือ สาระที่ 1 ทัศนศิลป์ สาระที่ 2 ดนตรี สาระที่ 3 นาฏศิลป์ สาระการเรียนรู้ดนตรี มุ่งให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจองค์ประกอบดนตรี แสดงออกทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์ วิจารณ์คุณค่าดนตรี ถ่ายทอดความรู้สึกทางดนตรีอย่างอิสระ ชื่นชมและประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าดนตรีที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย และสากล ร้องเพลง และเล่นดนตรี ในรูปแบบต่าง ๆ แสดง

ความคิดเห็นเกี่ยวกับเสียงดนตรี แสดงความรู้สึกที่มีต่อดนตรีในเชิงสุนทรียะ เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับประเพณีวัฒนธรรม และเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ (กระทรวงศึกษาธิการ , 2551) แต่วิธีการที่จะนำดนตรี ไปสู่เด็กเป็นวิธีการที่ไม่สามารถทำได้ง่ายนัก ดังนั้นวิธีการสอนดนตรีจะบรรลุตามเป้าหมายที่ตั้งไว้นั้น เป็นกระบวนการที่แตกต่างจากวิธีสอนศิลปะแขนงอื่น ๆ อย่างไรก็ตามวิชาดนตรี จะช่วยพัฒนาได้มากหรือน้อยนั้น ขึ้นอยู่กับการสอนของครูเป็นหลัก เพราะครูเป็นผู้จัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้แก่ผู้เรียน ถ้าครูจัดกิจกรรมการเรียนการสอนได้เหมาะสมกับผู้เรียนทุก ๆ ด้านแล้ว วิชาดนตรีจะเป็นวิชาที่ช่วยพัฒนาการเรียนการสอนในด้านต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555) กล่าวว่า ความสนใจ (Interest) เป็นสิ่งสำคัญ สำหรับการเรียนรู้ ซึ่งมนุษย์จะเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ได้ดีเมื่อมีความสนใจในสิ่งนั้น ๆ การสร้าง ความน่าสนใจเป็นสิ่งที่ดี ซึ่งสามารถทำได้หลายรูปแบบ เช่น การจัดกิจกรรมการเรียนการ สอน การใช้สื่อการสอน การประยุกต์สิ่งต่าง ๆ เป็นต้น ความสนใจมาจากแรงจูงใจ (Motivation) ซึ่งเป็นปัจจัยที่สร้างให้ผู้เรียนเกิดความสนใจเพื่อเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ ได้ดี ซึ่งมี ทั้งการจูงใจที่มาจากผู้สอน หรือการจูงใจที่มาจากผู้เรียนเอง และ Kathryn A. (2011) กล่าวว่า การเรียนดนตรีมีประโยชน์ต่อวิชาอื่น ๆ เพราะการเรียนดนตรีจะส่งเสริมทักษะในการคิดสร้างสรรค์ เสริมศักยภาพทางด้านอารมณ์ รวมถึงทางกายภาพ และช่วยให้นักเรียนมีพัฒนาการมีส่วนช่วยให้นักเรียนอยู่กับสภาวะแวดล้อมในโรงเรียนได้ดี

จังหวัดขอนแก่นเป็นจังหวัดที่ได้รับการพัฒนาให้เป็นเมืองหลัก ถือเป็นศูนย์กลางการพัฒนาของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 5 (พ.ศ.2525–2525) จึงมีความเจริญรุดหน้าอย่างรวดเร็วในรอบสิบปีที่ผ่านมาเปรียบประดุจเป็นเมืองหลวงแห่งที่ราบสูงอีสานนี้

องค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น เกิดขึ้นตามพระราชบัญญัติองค์การบริหารส่วนจังหวัด พ.ศ. 2540 ซึ่งประกาศใช้เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2540 โดยกำหนดให้เป็นราชการส่วนท้องถิ่นที่เป็นนิติบุคคล มีหน้าที่ให้บริหารสาธารณะ โดยไม่ซ้ำซ้อนกับองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นอื่น ๆ กำหนดให้ “นายกองค์การบริหารส่วนจังหวัด” เป็นหัวหน้าฝ่ายบริหารแทนผู้ว่าราชการจังหวัด และมี “สภาองค์การบริหารส่วนจังหวัด” เป็นหน่วยงานปกครองท้องถิ่นที่ประชาชนเลือกตั้งสมาชิกสภาขึ้นมาเป็นตัวแทน ตามสัดส่วนจำนวนประชากร และสภาองค์การบริหารส่วนจังหวัด เลือกสมาชิกสภาองค์การคนหนึ่งเป็นนายกองค์การบริหารส่วนจังหวัด และให้นายกองค์การบริหารส่วนจังหวัด ตั้งรองนายกองค์การบริหารส่วนจังหวัด จากสมาชิกสภาองค์การบริหารส่วนจังหวัด และกำหนดให้มีข้าราชการองค์การบริหารส่วนจังหวัดขึ้นโดยตรง โดยมีวิสัยทัศน์ด้านการศึกษาคือ “องค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น จัดการศึกษาที่มีคุณภาพ ได้มาตรฐานตามแนวปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง มุ่งส่งเสริม อนุรักษ์ ศาสนา ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีที่ดีงาม โดยใช้หลักการบริหารโดยใช้โรงเรียนเป็นฐาน (School - Based Management)” ซึ่งโรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ประกอบด้วย โรงเรียนนาจิ้วิทยาสรรค์ โรงเรียนซับสมบูรณ์พิทยาลัย โรงเรียนมัธยมหนองเขียด โรงเรียนโนนโพธิ์ศรีวิทยาคม โรงเรียนพระยืนวิทยาคาร โรงเรียนโคกสูงประชาสรรพ์ โรงเรียนพูวัดพิทยาคม โรงเรียนพระธาตุขามแก่นพิทยาลัย โรงเรียนศรีเสมาวิทยาเสริม โรงเรียนบ้านคูขาด (สถิตย์อุปถัมภ์) โรงเรียนเมืองพลพิทยาคม โรงเรียนโนนหันวิทยายน โรงเรียนสีชมพูศึกษา โรงเรียนพิศาลปุณณวิทยา โรงเรียนเปรมติณสูลานนท์ โรงเรียนหนองโนประชาสรรค์ โรงเรียนหนองโนประชาสรรค์ โรงเรียนแท่นศิลาทิพย์ศึกษา โรงเรียนซำสูงพิทยาคม และโรงเรียนบ้านหนองเสี้ยว โดยทุกโรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่นได้รับการสนับสนุนด้านดนตรีเป็นอย่างดี เช่น การจัดโครงการอบรมด้านดนตรีให้กับครูและนักเรียนในสังกัดองค์การ



บริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น การส่งเสริมการประกวดวงโยธวาธิต และส่งเสริมการจัดตั้งวงดนตรีต่างๆ เพื่อใช้ในการแสดงในงานที่สำคัญของจังหวัดขอนแก่น

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญในการพัฒนาหลักสูตรดนตรีจึงได้ศึกษาสภาพและปัญหาในการจัดการเรียนการสอน เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียนการสอนและมุ่งหวังให้เป็นต้นแบบในการพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศของนักเรียนระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่นต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสภาพการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น
2. เพื่อศึกษาปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเกี่ยวกับ สภาพและปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น มีวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากร คือครูผู้สอนวิชาดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

1.2 กลุ่มตัวอย่าง คือ ครูผู้สอนวิชาดนตรี ระดับมัธยมศึกษาชั้นมัธยมศึกษาโรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น จำนวน 30 คน ในการสนทนากลุ่มเกี่ยวกับการสภาพและปัญหาในการจัดการจัดการเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

2. วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับ การใช้หลักสูตร การจัดการเรียนรู้ การใช้สื่อการเรียนรู้และการวัดและประเมินผล ผู้วิจัยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาร่างเป็นแบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์เพื่อสำรวจสภาพและปัญหาเกี่ยวกับการจัดการจัดการเรียนการสอนดนตรี

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและวิธีสร้างและพัฒนาเครื่องมือ

ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือต่างๆ ในการศึกษาซึ่งมีรายละเอียดและขั้นตอนการจัดสร้างดังนี้

3.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วย

3.1.1 แบบสอบถามเพื่อสำรวจสภาพการจัดการจัดการเรียนการสอนดนตรี

3.1.2 แบบสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อสอบถามปัญหาในการจัดการเรียนการสอน

4. แบบสอบถามเพื่อสำรวจสภาพการจัดการจัดการเรียนการสอนดนตรี

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ใช้วิธีสอบถามและสัมภาษณ์เกี่ยวกับสภาพและปัญหาในการจัดการเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

4.1 ศึกษาเอกสาร คู่มือตำราวิชาการเกี่ยวกับการสร้างแบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ของ Likert

4.2 ศึกษาเอกสาร คู่มือเกี่ยวกับจิตวิทยาการสอนดนตรีสากลและพฤติกรรมการสอนดนตรีสากลของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2555) จากเอกสารหลักสูตรการสอนดนตรีสากล เพื่อเป็นแนวคิดในการสร้างแบบสำรวจสภาพการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

4.3 สร้างแบบสอบถามเพื่อสำรวจความคิดเห็นของครูผู้สอนวิชาดนตรีต่อสภาพการจัดการเรียนการสอนและแนวทางการพัฒนาหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศของนักเรียนระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

4.4 นำแบบสอบถามที่ปรับปรุงแก้ไขแล้วเสนอผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของเครื่องมือด้านความเที่ยงตรงและครอบคลุมเนื้อหา

4.5 นำแบบสอบถามที่ได้รับการปรับปรุงแก้ไขเสนอผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ทำการประเมินแบบสำรวจ โดยใช้แบบประเมินความเหมาะสมของแบบสอบถามแบบประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ โดยกำหนดเกณฑ์ให้คะแนนรายข้อ ดังนี้

ระดับการประเมิน 5 หมายถึง ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
ระดับการประเมิน 4 หมายถึง ระดับการปฏิบัติมาก
ระดับการประเมิน 3 หมายถึง ระดับการปฏิบัติปานกลาง
ระดับการประเมิน 2 หมายถึง ระดับการปฏิบัติน้อย
ระดับการประเมิน 1 หมายถึง ระดับการปฏิบัติน้อยที่สุด

สำหรับเกณฑ์ที่ใช้ในการแปลความหมายค่าเฉลี่ย ใช้เกณฑ์การพิจารณาดังนี้

ค่าเฉลี่ย 4.51 – 5.00 หมายถึง มีการปฏิบัติอยู่ในระดับมากที่สุด
ค่าเฉลี่ย 3.51 – 4.50 หมายถึง มีการปฏิบัติอยู่ในระดับมาก
ค่าเฉลี่ย 2.51 – 3.50 หมายถึง มีการปฏิบัติอยู่ในระดับปานกลาง
ค่าเฉลี่ย 1.51 – 2.50 หมายถึง มีการปฏิบัติอยู่ในระดับน้อย
ค่าเฉลี่ย 1.00 – 1.50 หมายถึง มีการปฏิบัติอยู่ในระดับน้อยที่สุด

5.การเก็บรวบรวมข้อมูล

5.1 แบบสอบถามเพื่อสำรวจสภาพการจัดการจัดการเรียนการสอนดนตรี ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลโดยกำหนดประเด็นในการตอบตามเนื้อหา 4 ด้าน ประกอบไปด้วย ด้านการใช้หลักสูตร ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ และด้านวัดและประเมินผล โดยให้ครูผู้สอนตอบแบบสอบถามและส่งคือผู้วิจัย

5.2 แบบสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อสอบถามปัญหาในการจัดการเรียนการสอน โดยกำหนดประเด็นในการตอบตามเนื้อหา 4 ด้าน ประกอบไปด้วย ด้านการใช้หลักสูตร ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ และด้านวัดและประเมินผล เป็นแบบสัมภาษณ์เชิงลึก และทำการสนทนากลุ่มกับครูผู้สอนทั้ง 30 คนในวันที่ 31 สิงหาคม 2561 ณ ห้องประชุมองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

6.การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพจากการสะท้อนผลการปฏิบัติดังนี้

6.1 ข้อมูลเชิงปริมาณ ได้แก่ การหาค่าร้อยละและค่าเฉลี่ยและการจัดอันดับ (Ranking)

6.2 ข้อมูลเชิงคุณภาพ จากเครื่องมือต่างๆ ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เชิงลึก การสนทนากลุ่ม ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากเครื่องมือดังกล่าวมาวิเคราะห์ อภิปรายผล ประเมินผลลงข้อสรุปไปสู่การสรุปปัญหาในการจัดการเรียนการสอนของนักเรียนระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยออกเป็น 2 ตอนคือ ตอนที่ 1 สภาพการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น และตอนที่ 2 ปัญหาการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

ตอนที่ 1 สภาพการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

ตารางที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของผู้ตอบแบบสอบถาม

	รายละเอียด	**ร้อยละ**
เพศ	ชาย หญิง	90 10
อายุ	ไม่เกิน 30 ปี 31 – 40 ปี 41 – 50 ปี 51 ปีขึ้นไป	29.97 66.7 3.33 0
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรี ปริญญาโท ปริญญาเอก	93.34 6.66 0
ประสบการณ์สอน	ไม่เกิน 10 ปี 11 – 20 ปี มากกว่า 20 ปี	50 46.67 3.33

จากตารางที่ 1 พบว่า มีเพศชาย (ร้อยละ 90) เพศหญิง (ร้อยละ 10) อายุไม่เกิน 30 ปี (ร้อยละ 29.97) อายุ 31 – 40 ปี (ร้อยละ 66.7) อายุ 41 – 50 ปี (ร้อยละ 3.33) วุฒิการศึกษาระดับปริญญาตรี (ร้อยละ 93.34) ระดับปริญญาโท (ร้อยละ 6.66) ประสบการณ์สอนไม่เกิน 10 ปี(ร้อยละ 50) 11 – 20 ปี (ร้อยละ 46.67) และมากกว่า 20 ปี (ร้อยละ 3.33)

ตารางที่ 2 สภาพการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

ข้อที่	รายละเอียด	ค่าเฉลี่ย	แปลผล
	ก. ด้านการใช้หลักสูตร	**4.52**	**ระดับการปฏิบัติมากที่สุด**
1.	ผู้สอนชี้แจงถึงโรงเรียนจัดให้มีหลักสูตร คู่มือครู แนวการใช้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ให้ครูศึกษาค้นคว้าอย่างเพียงพอ	4.60	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
2.	ผู้สอนชี้แจงถึงมาตรฐานการเรียนรู้ ตัวชี้วัด สมรรถนะสำคัญของผู้เรียน คุณลักษณะอันพึงประสงค์	4.55	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
3.	ผู้สอนชี้แจงถึงการวิเคราะห์หลักสูตรการจัดทำหน่วยการเรียนรู้ มาตรฐานการเรียนรู้ ตัวชี้วัด เวลาได้เหมาะสมสอดคล้องกับสาระการเรียนรู้	4.63	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
4.	ผู้สอนชี้แจงถึงตัวชี้วัดของหลักสูตรวิชาดนตรีที่สอดคล้องกับความต้องการของท้องถิ่น	4.30	ระดับการปฏิบัติมาก
	ข. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้	**4.39**	**ระดับการปฏิบัติมาก**
5.	ผู้สอนชี้แจงถึงการนำมาตรฐานการเรียนรู้ และตัวชี้วัดมาใช้ในการกำหนดเนื้อหา การจัดทำหน่วยการเรียนรู้การจัดกิจกรรม	4.70	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
6.	ผู้สอนชี้แจงถึงการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยคำนึงความแตกต่างระหว่างบุคคลและแบ่งกลุ่มตามความสามารถของผู้เรียนเก่ง ปานกลาง อ่อน	4.35	ระดับการปฏิบัติมาก
7.	ผู้สอนจัดกิจกรรมการเรียนรู้ โดยเลือกใช้วิธีสอนและเทคนิคการสอน สื่อ แหล่งเรียนรู้ การวัดและประเมินผลเพื่อพัฒนาผู้เรียนอย่างเต็มศักยภาพและบรรลุเป้าหมายที่กำหนด	4.13	ระดับการปฏิบัติมาก
8.	ผู้สอนจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะทางสังคม เช่น การทำงานเป็นกลุ่ม	4.75	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
9.	ผู้สอนจัดกิจกรรมการเรียนรู้ให้มีความสัมพันธ์กับชีวิตประจำวันของผู้เรียน	4.70	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
10.	ผู้สอนจัดบรรยากาศที่เอื้อต่อการเรียนรู้ และดูแลช่วยเหลือผู้เรียนให้เกิดการเรียนรู้	4.03	ระดับการปฏิบัติมาก
	ค.ด้านการใช้สื่อการเรียนรู้	**4.51**	**ระดับการปฏิบัติมากที่สุด**



11.	ผู้สอนจัดเตรียม เลือกใช้สื่อ นำภูมิปัญญาท้องถิ่นและเทคโนโลยีเหมาะสมมาประยุกต์ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้	4.33	ระดับการปฏิบัติมาก
12.	ผู้สอนศึกษาวิธีการใช้สื่อการสอนและเตรียมการใช้สื่อการสอนก่อนนำไปใช้สอนทุกครั้ง	4.51	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
13.	ผู้สอนเลือกใช้สื่อที่มีคุณภาพ มีความเหมาะสม มีความหลากหลาย สอดคล้องกับวิธีการเรียนรู้ ธรรมชาติของวิชาและความแตกต่างระหว่างบุคคลของผู้เรียน	4.70	ระดับการปฏิบัติมากที่สุด
	ง.ด้านการวัดและประเมินผล	**4.21**	**ระดับการปฏิบัติมาก**
14.	ผู้สอนแจ้งวิธีการวัดและประเมินผล เกณฑ์การให้คะแนนแก่ผู้เรียนก่อนทำการสอนวิชาดนตรี	4.45	ระดับการปฏิบัติมาก
15.	ผู้สอนทดสอบวัดความรู้พื้นฐานของผู้เรียนก่อนทำการสอน	4.05	ระดับการปฏิบัติมาก
16.	ผู้สอนทำการวัดและประเมินผลระหว่างเรียนเพื่อให้พัฒนาปรับปรุงความก้าวหน้าในการเรียนรู้ ของผู้เรียนโดยให้สอดคล้องมาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัด	4.23	ระดับการปฏิบัติมาก
17.	ผู้สอนวัดผลและประเมินผลผู้เรียนโดยคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล	4.08	ระดับการปฏิบัติมาก
18.	ผู้สอนกำหนดเกณฑ์การวัดและประเมินผลได้ครอบคลุมทั้ง 3 ด้าน คือ ด้านความรู้ ด้านกระบวนการด้านคุณลักษณะ	4.25	ระดับการปฏิบัติมาก

จากตารางที่ 2 พบว่า ด้านการใช้หลักสูตรมีระดับการปฏิบัติมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.52) และด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.51) ระดับการปฏิบัติมากได้แก่ ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.39) และด้านการวัดและประเมินผล (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.21)

ระดับการปฏิบัติมากที่สุดได้แก่ ผู้สอนจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะทางสังคม เช่น การทำงานเป็นกลุ่ม (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.75) ผู้สอนชี้แจงถึงการนำมาตรฐานการเรียนรู้ และตัวชี้วัดมาใช้ในการกำหนดเนื้อหา การจัดทำหน่วยการเรียนรู้การจัดกิจกรรม (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.70) ผู้สอนจัดกิจกรรมการเรียนรู้ให้มีความสัมพันธ์กับชีวิตประจำวันของผู้เรียน (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.70) ผู้สอนเลือกใช้สื่อที่มีคุณภาพ มีความเหมาะสม มีความหลากหลาย สอดคล้องกับวิธีการเรียนรู้ ธรรมชาติของวิชาและความแตกต่างระหว่างบุคคลของผู้เรียน (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.70) ผู้สอนชี้แจงถึงการวิเคราะห์หลักสูตรการจัดทำหน่วยการเรียนรู้ มาตรฐานการเรียนรู้ ตัวชี้วัด เวลาได้เหมาะสมสอดคล้องกับสาระการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.63) และผู้สอนชี้แจงถึงโรงเรียนจัดให้มีหลักสูตร คู่มือครู แนวการใช้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 ให้ครูศึกษาค้นคว้าอย่างเพียงพอ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.60) ผู้สอนศึกษาวิธีการใช้สื่อการสอนและเตรียมการใช้สื่อการสอนก่อนนำไปใช้สอนทุกครั้ง (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.51)

ตอนที่ 2 ปัญหาการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น

สรุปปัญหาเป็นรายด้านดังนี้

1. ด้านการใช้หลักสูตร
    1) หลักสูตรแกนกลางไม่ตรงกับความต้องการของผู้เรียนและผู้สอน
    2) เนื้อหามีปริมาณมากแต่ชั่วโมงในการจัดการเรียนการสอนมีน้อย
    3) ตัวชี้วัดมีมากเกินไปเกินกว่าที่จะปฏิบัติได้ตามจำนวนชั่วโมงที่สอน
    4) ขาดความต่อเนื่องในการสอนเนื่องจากข้อจำกัดด้านเวลา
    5) หลักสูตรไม่ตรงกับบริบทของโรงเรียนและผู้เรียน
2. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน
    1) ไม่สามารถสอนปฏิบัติได้จริงในชั่วโมงเรียน
    2) บางกิจกรรมไม่สามารถทำได้จริงในขั้นตอนปฏิบัติ
    3) ระดับสติปัญญาและความสามารถของผู้เรียนมีความแตกต่างกันทำให้การจัดการเรื่องบางหัวข้อไม่บรรลุวัตถุประสงค์
    4) ขาดบุคลากรด้านดนตรีโดยตรงและผู้สอนยังขาดความรู้เฉพาะเครื่อง
    5) สถานที่ไม่เอื้อต่อการจัดการเรียนการสอน
3. ด้านการใช้สื่อการเรียนรู้
    1) เครื่องดนตรียังไม่เพียงพอและไม่มีคุณภาพ
    2) ผู้สอนขาดความรู้ในการใช้สื่อ และสื่อที่ใช้มีอุปสรรคด้านสถานที่ที่ไม่เหมาะสม
    3) ขาดสื่อการสอนด้านดนตรี เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์และเครื่องฉายโปรเจคเตอร์
4. ด้านวัดและประเมินผล
    1) เครื่องมือวัดและประเมินผลไม่สามารถใช้ได้กับทุกคนเพราะทักษะความสามารถที่แตกต่าง
    2) ไม่สามารถวัดผลได้ตามเวลาที่กำหนดโดยเฉพาะรายวิชาปฏิบัติดนตรี
    3) การวัดและประเมินผมไม่ครบตามกระบวนการเนื่องจากปัญหาด้านเวลา



ภาพที่ 1 สนทนากลุ่มเกี่ยวกับสภาพในการจัดการจัดการเรียนการสอนดนตรี และหาแนวทางการพัฒนาหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศของนักเรียนระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ในวันที่ 31 สิงหาคม 2561 ณ ห้องประชุมองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น



ภาพที่ 2 การจัดอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อพัฒนาทักษะดนตรีสู่ความเป็นเลิศ โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ในวันที่ 31 สิงหาคม 2561 – 2 กันยายน 2561 ณ โรงละครคณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น



ภาพที่ 3 การจัดแสดงดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ในวันที่ 2 กันยายน 2561 ณ โรงละครคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัย เรื่อง สภาพและปัญหาการจัดเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่นมีข้อค้นพบ สรุปได้ดังนี้

สภาพการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ด้านการใช้หลักสูตรมีระดับการปฏิบัติมากที่สุด (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.52) และด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.51) ระดับการปฏิบัติมากได้แก่ ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.39) และด้านการวัดและประเมินผล (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.21)

ปัญหาการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนในสังกัดองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ด้านการใช้หลักสูตร พบว่า หลักสูตรแกนกลางไม่ตรงกับความต้องการของผู้เรียนและผู้สอน อีกทั้งเนื้อหามีปริมาณมากตัวชี้วัดมีมากเกินไปแต่ชั่วโมงในการจัดการเรียนการสอนมีน้อย ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน พบว่า ระดับสติปัญญาและความสามารถของผู้เรียนมีความแตกต่างกันทำให้การจัดการเรื่องบางหัวข้อไม่บรรลุวัตถุประสงค์ ไม่สามารถสอนปฏิบัติได้จริงบางกิจกรรมไม่สามารถทำได้จริงในขั้นตอนปฏิบัติในชั่วโมงเรียน และขาดบุคลากรด้านดนตรีโดยตรงและผู้สอนยังขาดความรู้เฉพาะเครื่อง ซึ่งสอดคล้องกับ ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2544) กล่าวว่า ปัญหาส่วนใหญ่คือขาดเจ้าหน้าที่ทางเทคนิคทางด้านดนตรีในสาขาวิชาขาดแคลนผู้สอนบางรายวิชา ผู้สอนไม่สามารถสอนให้บรรลุเป้าหมายของหลักสูตรด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ พบว่า ผู้สอนขาดความรู้ในการใช้สื่อ ขาดสื่อการสอนด้านดนตรี เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์และเครื่องฉายโปรเจคเตอร์และสื่อที่ใช้มีอุปสรรคด้านสถานที่ที่ไม่เหมาะสม และเครื่องดนตรียังไม่เพียงพอและไม่มีคุณภาพ ซึ่งสอดคล้องกับ ชัยวัฒน์ เชาวน์รัตนะ (2543) กล่าวว่า ผู้สอนส่วนใหญ่ใช้สื่อและอุปกรณ์ต่างๆ สอดคล้องกับบทเรียน แต่ผู้สอนบางคนไม่มีความสามารถในการใช้สื่อและอุปกรณ์สมัยใหม่ เช่น คอมพิวเตอร์ เครื่องซีเควนเซอร์ ผู้เรียนส่วนใหญ่คิดว่าสื่อที่มีดีอยู่แล้ว แต่ก็มีบางส่วนบอกว่าโน้ตเพลง แผ่นซีดี ยังไม่พอต่อความต้องการของผู้เรียน รวมทั้งเครื่องดนตรีสำหรับซ้อม และห้องซ้อมดนตรีก็ไม่เพียงพอ ด้านวัดและประเมินผล พบว่า เครื่องมือวัดและประเมินผลไม่สามารถใช้ได้กับทุกคนเพราะทักษะความสามารถที่แตกต่าง ไม่สามารถวัดผลได้ตามเวลาที่กำหนดและการวัดและประเมินผมไม่ครบตามกระบวนการเนื่องจากปัญหาด้านเวลา ซึ่งสอดคล้องกับ พิมลแข สุวรรณกนิษฐ์ (2546) กล่าวว่า ปัญหาในด้านการแจ้งเกณฑ์การวัดและประเมินผลในแต่ละหน่วยเรียนให้ผู้เรียนทราบก่อนการเรียน และปัญหาความชัดเจนของเกณฑ์ การวัดผลและการให้คะแนนและผู้เรียนต้องการให้มีการปรับปรุง

ข้อเสนอแนะ

ในการทำวิจัยครั้งต่อไปผู้วิจัยมองเห็นประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ และสมควรนำเสนอเป็นหัวข้อวิจัยดังนี้

1. การพัฒนาหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศ
2. การพัฒนารูปแบบการสอนดนตรีสำหรับโรงเรียนมัธยมศึกษา

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณองค์การบริหารส่วนจังหวัดขอนแก่น ที่ได้ให้ทุนสนับสนุนในการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณไว้ในโอกาสนี้



บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). **หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551**. กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

ชัยวัฒน์ เชาวน์รัตนะ. (2543). **สภาพการศึกษาวิชาปฏิบัติดนตรีสากลของภาควิชาดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล.** วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษาหลักการและสาระสำคัญ.** พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2544). **แนวทางการพัฒนาการสอนดนตรี ของสถาบันอุดมศึกษา ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.** วิทยานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พิมลแข สุวรรณกนิษฐ์. (2546). **แนวทางการจัดการเรียนการสอนวิชาสุนทรียภาพของชีวิตในสถาบันราชภัฏเชียงใหม่.** วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. เชียงใหม่ : สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

วิจารณ์ พานิช. (2555). **วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อนพัฒนาศิษย์ในศตวรรษที่ 21**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสด ศรี-สฤษดิ์วงศ์.

สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา . (2553). **แนวทางการบริหารจัดการหลักสูตร ตามหลักสูตรแกนกลาง การศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ครั้งที่ 2, โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

Kathryn, A. (2011). **Music learning and teaching during childhood. The Oxford Handbook of music education volume1**. (p.318-321). Oxford University.

การจัดโครงสรางหลักสูตร "วิชาปพาทย" ในวิทยาลัยนาฏศิลป
STRUCTURE CURRICULAM MANAGEMENT "PI -PHAT" IN THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

ทรงยศ แกวดี* จักรายุทธ ไหลสกุล*
SONGYOD KAEWDEE, CHAKRAYUD LAISAKUL

บทคัดยอ

สาขาวิชาปพาทย เปนสาขาหนึ่งในวิทยาลัยนาฏศิลปซึ่งมีการจัดการเรียนการสอนในภาคปฏิบัติ โดยมีการจัดโครงสรางหลักสูตรตั้งแตพื้นฐานกระทั่งชั้นสูง บทความนี้เปนบทวิเคราะหการจัดโครงสรางหลักสูตร "วิชาปพาทย" ตามหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช2551 ทั้งในระดับมัธยมศึกษาตอนตน และมัธยมศึกษาตอนปลาย จากการศึกษาพบวา การจัดโครงสรางหลักสูตร "วิชาปพาทย" ตามหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2551มีความสอดคลองกับพัฒนาการดานสติปญญาตามชวงวัย และพัฒนาการการเรียนรูทางดานดนตรีของผูเรียน ซึ่งครูผูสอนทำหนาที่เปนตนแบบเพื่อถายทอดทักษะการปฏิบัติใหกับผูเรียน โดยเริ่มจากการฝกทักษะฆองวงใหญเพื่อเปนพื้นฐานใหกับผูเรียนทุกคน ตั้งแต่ท่านั่ง การจับไม การวางมือ จังหวะและบุคลิกภาพโดยรวม แลวจึงฝกทักษะการบรรเลงเครื่องมือเอกและกลวิธีผานบทเพลงในแตละภาคเรียน ไดแก เพลงสองชั้น เพลงหนาพาทย เพลงเถา เพลงตับ ไปจนถึงเพลงเดี่ยวอยางเปนลำดับขั้น ทั้งนี้การจัดโครงสรางหลักสูตรวิชาปพาทยนั้นมีความสอดคลองกับขนบธรรมเนียมประเพณีทางดานดนตรีไทย ขณะเดียวกันการจัดลำดับเพลงบางสวนยังมีความสอดคลองกับเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย อยางไรก็ตาม โครงสรางหลักสูตรสาขาวิชาปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลปะนั้นจะสอดแทรกบทเพลงเกี่ยวกับการแสดง เพื่อใหผูเรียนสามารถนำไปประยุกตใชไดจริงในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครตามบทบาทของวงปพาทย

คำสำคัญ : โครงสรางหลักสูตร, ปพาทย, วิทยาลัยนาฏศิลป

Abstract

Pi Phat is one of the major available in the College of Dramatic Arts. Thecurriculum is held in the practical section. The curriculum comprehends since the fundamental to the advance level. This article is an analysis over the curriculum structure of "Pi-Phat" according to the fundamental professions' curriculum of The College of Dramatic Arts, 2008 both in the secondary school and high school.According to the study of the curriculum of "Pi-Phat"

**วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*



according to the fundamentalcurriculum of the professional curriculum of the College of Dramatic Arts, 2008, the course is consistent with the development of the age and the music learning of thestudents. The teacher act as the leader in transferring the skill of Khong Wong Yai as the basic skill for all of the students. This includes the sitting position, the grip, the handing position, the rhythm, and the overall personality. After that, the students will practice the instruments skill and the techniques in each song in each semester. This includes "Song Chan", "Na Pat", "Tao" and "Tab" as well as the solo session respectively. The professional curriculum of "Pi Pat" consistent with the Thai music culture. At the same time, some music sequences are arranged to consist of the Thai professional music standard. However, the structure of "Pi-Phat" curriculum of the College of Dramatic Arts courses also includes the lesson about the performance as well. The students can apply the performance in the practical performance based on the role of Phi Phat band.

Keywords : Structure Curriculum, Pi -Phat, The College of Dramatic Arts

บทนำ

ดนตรีไทยเปนหนึ่งในมรดกวัฒนธรรมของชาติที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมภูมิปญญาของบรรพบุรุษ ซึ่งมีความโดดเดนแสดงถึงเอกลักษณของชาติ เปนทั้งศาสตรและศิลปที่ประกอบดวยเหตุและผลสามารถอธิบายได เปนวัฒนธรรมที่สัมพันธกับวิถีชีวิตของคนไทยที่มีระเบียบแบบแผนอยางชัดเจน ทั้งยังมีขนบธรรมเนียมและขั้นตอนในการศึกษาเลาเรียนโดยเฉพาะวิชาปพาทย แตเดิมวิชาชีพดนตรีไทยมีการสืบทอดกันอยูในกลุม นักดนตรี 3 กลุม ไดแก ชาวบาน ชาววัด และชาววัง ซึ่งมีความผูกพันเกี่ยวเนื่องกันเปนสามเหลี่ยมแหงบาน วัด วัง เปรียบเสมือนรากฐานแหงวัฒนธรรมของชาติ โดยแตละกลุมตางมีครู แนวทางการบรรเลง รวมถึงรูปแบบการถายทอดที่แตกตางกัน อยางไรก็ตามเมื่อพิจารณาแลวจะพบวาทุกแหงมีแนวทางในการเรียนการสอนที่คลายคลึงกัน มีการจัดลำดับขั้นของการเรียนตามขนบธรรมเนียมของดนตรีไทย และตามศักยภาพของผูเรียน หากแตไมไดมีการจัดทำตำราเนนการจำและฝกปฏิบัติเพื่อใหเกิดความชำนาญ สงผลใหทางเพลงหรือกลวิธีในการบรรเลงดนตรีไทยไมแพรหลายมากนัก (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2545)

การเปลี่ยนแปลงโครงสรางทางสังคม สงผลตอวัฒนธรรมการเรียนการสอนดนตรีไทยกาวเขาสูระบบการศึกษา โดยมีวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กระทรวงวัฒนธรรม เปนสถานศึกษาที่จัดการศึกษาเฉพาะทางพิเศษดานวิชาชีพ นาฏศิลป ดุริยางคศิลป สำหรับผูเรียนที่มีความสนใจ ความสามารถและความถนัด โดยวิทยาลัยนาฏศิลปจัดโครงสรางของหลักสูตรใหสาระการเรียนรู มีความเหมาะสมกับผูเรียน ซึ่งปจจุบันใชโครงสรางหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ที่กำหนดสาระการเรียนรูตรงตามสภาพกลุมเปาหมาย ทั้งสาระการเรียนรู 8 กลุมสาระ และสาระการเรียนรูเพิ่มเติมทางวิชาชีพ

ประกอบด้วย วิชานาฏศิลปไทย ดุริยางคไทยและศิลปสากล ทั้งนี้อาศัยข่อกำหนดของหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ที่มีลักษณะยืดหยุนใหโอกาสสถานศึกษาสามารถจัดกลุมสาระการเรียนรูเพิ่มเติมได ตามความเหมาะสมของกลุมเปาหมาย เพื่อพัฒนาผูเรียนใหมีความสมดุลทั้งรางกาย สติปญญา อารมณ สังคม มีคุณธรรมจริยธรรม มีความรู ความสามารถทางดานศิลปะ มีความคิดริเริ่มสรางสรรค มีสุนทรียภาพ ชื่นชม และเห็นคุณคาของศิลปะ ซึ่งเปนมรดกของชาติสาขาวิชาปพาทย เปนอีกสาขาหนึ่งที่มีการจัดการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป ตั้งแตเริ่มกอตั้งวิทยาลัยจนถึงปจจุบัน โดยจัดทำหลักสูตรสถานศึกษาใหสอดคลองกับขนบธรรมเนียมการเรียนดนตรีไทยแบบโบราณและมีการปรับปรุงอยางตอเนื่อง เพื่อใหสอดคลองกับวัดชี้วัดในโครงสรางการศึกษาระดับชาติ พรอมทั้งสรางทักษะพื้นฐานที่ดีใหแกผูเรียนและสามารถนำไปประยุกตใชในการบรรเลงไดอยางเหมาะสมในบริบทสังคมปจจุบันบทความนี้เปนการวิเคราะหแนวทางการจัดโครงสรางหลักสูตรสาขาวิชาปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลป เพื่อชี้ใหเห็นความสอดคลองของหลักสูตรกับพัฒนาการของผูเรียน และเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย

ความเปนมาของวิทยาลัยนาฏศิลป

ดนตรีไทยนับเปนมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่สืบตอกันมายาวนาน มีความเกี่ยวของกับวิถีชีวิตของคนไทยตั้งแตแรกเกิดจนกระทั่งตาย ดนตรีไทยเขามามีบทบาทในการดำเนินชีวิตทั้งสิ้น ดังจะเห็นไดจากบทบาทของดนตรีในการประกอบพิธีกรรมความเชื่อ และความบันเทิงของคนในสังคมแมแตพระมหากษัตริย เมื่อมีประสูติกาลตามราชประเพณีก็จะมีวงดนตรีคอยประโคมใหรูวามีพระประสูติกาลแลว และยังมีเพลงเปนเครื่องแสดงดวยวาประสูติเปนชายหรือหญิง ตอจากนั้นไมวาจะเหกลอม บรรทม ขึ้นพระอู โสกันต ฯลฯ ลวนใชดนตรีบรรเลงประกอบในพิธีทั้งสิ้น อีกทั้งดนตรีสื่อกลางในการสื่อสารระหวางมนุษยกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของทองถิ่น ขณะเดียวกันยังเปนสิ่งที่แสดงออกถึงสุนทรียะของมนุษยในอดีตประเทศไทยมีระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย ดนตรีไทยเปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย พระบรมวงศานุวงศ และเจาขุนมูลนายตางๆ ดนตรีไทยจึงไดรับการอุปถัมภจากราชสำนักและวังตางๆ ของเจานายอยางแพรหลาย มีทางเพลงที่แตกตางกันออกไปโดยพื้นที่ในการถายทอดวัฒนธรรมของชาวบานและชาววังเปนศูนยกลางคือ วัด ดังจะเห็นไดจากภาพยนตรหรือเรื่องราวทางประวัติศาสตรของดนตรีไทยที่กลาวถึงการประชันดนตรีในสมัยกอนทั้งในวัดและวัง การแลกรับวัฒนธรรมดนตรีไทยในอดีตจึงเปนความสัมพันธระหวางสามเหลี่ยม บาน-วัด-วัง ภายหลังเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสรางทางสังคมครั้งใหญ คือ การเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 สงผลใหราชสำนักลดบทบาทลง ดนตรี-นาฏศิลปที่ถูกอุปถัมภโดยราชสำนักผันเขาสูระบบการศึกษาอยางเต็มรูปแบบ เพื่อสงเสริมการอนุรักษความเปนไทยและกระจายตัวอยูทั่วประเทศ โดยจัดตั้ง "วิทยาลัยนาฏศิลป" หรือเดิมชื่อวา "โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร" เปนโรงเรียนทางดานศิลปะแหงแรกภายใตการปกครองในระบอบประชาธิปไตย เปดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 นับเปนสถาบันการศึกษาแหงแรกที่ใหการศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะภายใตการดูแลของกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการในสมัยนั้น ผูกอตั้งโรงเรียนนี้คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ซึ่งทานไดแสดงปาฐกถาตอนหนึ่งวา *"ความตั้งใจของขาพเจาในการบำรุงวิชานี้ ไมใชเพื่อทุกคนไปมีอาชีพในทางนี้ แตเพื่อฟนฟูวัฒนธรรมเกาแกของเราที่วา ความรูทางฟอนรำและดนตรีเปนความรูสำหรับคนทั่วไป รูไวเพื่อบำรุงกำลังใจ"* โดยไดรับ

งบประมาณจากรัฐบาลมาก อสร างโรงเรียนในบริเวณวัดบวรสถานสุทธาวาส (อัศนีย เปลี่ยนศรี, 2555)



ภาพที่ 1 : พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร
ผู้กอตั้ง "โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร" (วิทยาลัยนาฏศิลปในปจจุบัน)
ที่มา : https://palungjit.org/threads/มันสมอง-พล-ต-หลวงวิจิตรวาทการ.610639/



ภาพที่ 2 วัดบวรสถานสุทธาวาส หรือโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตรในอดีต
ที่มา : The standard, 2561

ตอมาเมื่อพ.ศ. 2478 ทางการมีความประสงคที่จะใชวิชาศิลปะทางโขน-ละคร และดนตรีมารวมอยูในสังกัดเดียวกัน จึงไดโอนครูอาจารยทางนาฏศิลปและดุริยางคศิลป กับศิลปนประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่องละครของหลวงบางสวนจากกระทรวงวัง ใหมาสังกัดกรมศิลปากร และมีการปรับปรุง การศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตรใหกวางขวางยิ่งขึ้น ในวันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ.2478 ไดมีคำสั่งตั้งโรงเรียนศิลปากร สอนวิชาชางปน ชางเขียน และชางรักขึ้นอยูกับกรมศิลปากร และใหโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตรไปรวมเปนแผนกหนึ่งของโรงเรียน ศิลปากร เรียกชื่อเฉพาะแผนกนี้วา “โรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค” ใหการศึกษาวิชาศิลปทางดนตรี ป พาทย และละครแตยังไมมีโขน ตอมาวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ.2485 ไดยุบกองโรงเรียน และให “ แผนกชาง” ของโรงเรียนศิลปากรไปขึ้นอยูกับมหาวิทยาลัยศิลปากร และโอนกรมศิลปากรไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี ตั้งแตวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2485 กรมศิลปากรปรับปรุงกองดุริยางคศิลป เปลี่ยนชื่อใหมเปนกองการสังคีต และโอนแผนกนาฏดุริยางคจากโรงเรียนศิลปากรขึ้นกับกองการสังคีต เปลี่ยนเปน “โรงเรียนสังคีตศิลป” ขึ้นอยูกับแผนกนาฏศิลป แตเนื่องจากอุปสรรคและสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมทั้งราชการไดคืนสถานที่ไปใชราชการอยางอื่น ระหวาง พ.ศ.2485-2487 การศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลปะจึงหยุดชะงักไปชั่วระยะหนึ่ง พ.ศ.2488 หลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 นายกรัฐมนตรีบัญชาใหแกไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนสังคีตศิลปใหมและเปลี่ยนชื่อเปน “โรงเรียนนาฏศิลป” มีวัตถุประสงค 3 ประการ คือ

1. เพื่อเปนสถานศึกษานาฏศิลปะและดุริยางคศิลปของทางราชการ
2. เพื่อบำรุงรักษาและเผยแพรนาฏศิลปะและดุริยางคศิลปประจำชาติไทย
3. เพื่อใหศิลปะทางดนตรีและโขน – ละคร ภายในประเทศมีฐานะเปนที่ยกยอง

เมื่อเปดโรงเรียนนาฏศิลป ป พ.ศ.2488 มีนักเรียนเกาเหลืออยูในโรงเรียนสังคีตศิลป 33 คน เปนนักเรียนหญิงทั้งสิ้น จึงเปดรับสมัครนักเรียนชายเขาฝกหัดโขน จำนวน 60 คน นับแตนั้นมาโรงเรียนนาฏศิลปก็ขยายการศึกษาทั้งนาฏดุริยางคศิลปไทยและสากล กองการสังคีตมาขึ้นกับกองศิลปศึกษา และไดรับการยกฐานะใหเปน “ วิทยาลัยนาฏศิลป” เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2515 วิทยาลัยนาฏศิลปเปนสถาบันการศึกษาที่มุงผลิตครูและบุคลากรสายอาชีพ ในดานนาฏศิลปดนตรี มีการจัดการเรียนการสอนอันประกอบดวยการศึกษาวิชาสามัญและศิลปะตามหลักสูตร กระทรวงศึกษาธิการ โดยจัดการศึกษาเปน 3 ระดับ คือ

ระดับนาฏศิลปชั้นตน รับผูสำเร็จการศึกษาในชั้นประถมศึกษาปที่ 6 เขาศึกษาตามหลักสูตร 3 ป ไดรับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นตน

ระดับนาฏศิลปชั้นกลาง รับนักเรียนตอเนื่องจากระดับนาฏศิลปชั้นตนปที่ 3 และนักเรียนที่สำเร็จการศึกษาหลักสูตรมัธยมศึกษาตอนตน (ม.3) เขาศึกษาตามหลักสูตร 3 ป ไดรับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นกลาง

ระดับนาฏศิลปชั้นสูง รับนักเรียนตอเนื่องจากระดับนาฏศิลปชั้นกลางเขาศึกษาตอ 2 ป ไดรับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง หรือเทียบเทาอนุปริญญาในปการศึกษา 2519 ไดขยายการศึกษาจนถึงระดับปริญญาตรี โดยสมทบกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในคณะนาฏศิลปและดุริยางค รับศึกษาที่สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปในระดับนาฏศิลปชั้นสูง เขาศึกษาตออีก 2 ป ไดรับปริญญาศึกษาศาสตร

บัณฑิต (ศษ.บ.) ตอมาในปการศึกษา 2541 กรมศิลปากรไดจัดตั้ง "สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป" ขึ้น โดยจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีดานชางศิลป นาฏศิลป ดุริยางคศิลป ทั้งไทยและสากล รับนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาในระดับนาฏศิลปชั้นสูง เขาศึกษาตออีก 2 ป ในคณะศิลปนาฏดุริยางค และคณะศิลปศึกษา (วิทยาลัยนาฏศิลป, 2562)

การจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป หรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปจจุบัน จึงเปนการรวมศูนยจากบาน วัด วัง เขาสูระบบการศึกษาเปนบาน โรงเรียน วิทยาลัยหรือมหาวิทยาลัย ปจจุบันมีอยู 12 แหงทั่วประเทศ เพื่อสงเสริมการอนุรักษศิลปวัฒนธรรมของชาติและวัฒนธรรมทองถิ่น

วัฒนธรรมการเรียนการสอนปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลป

การเรียนการสอนปพาทยในอดีตยึดถือตามแนวทางของสำนักหรือบาน โดยมีขนบธรรมเนียมในการเรียนผานการถายทอดจากตนแบบ คือ ครูผูสอน ดังที่ เรณู โกศินานนท (2545) กลาววาสังคมไทยมีการเกาะกลุมตั้งแตกลุมครัวเรือนจนถึงกลุมหมูบาน กลุมผูมีบรรดาศักดิ์ กลุมอาชีพ ก็มีมาแลวตั้งแตสมัยอดีต ลักษณะเชนนี้แสดงใหเห็นความเคารพนับถือกันตามชาติ ชั้นวรรณะ และอายุขัย ตลอดจนงานในวงงานเดียวกัน เปนความเคารพนับถือกันโดยอาศัยความเมตตาอารีเปนพื้นฐานนำไปสูความสามัคคีของสวนรวม ขนบประเพณีการสืบทอดวิชาความรูแกกันก็ไหลกันไปตามกระแสพฤติกรรมที่เคยมีมาแตเกากอน ดังนั้น ขนบประเพณีขั้นตนของดนตรีไทย ก็คือ การถายทอดวิชาความรูในทางดุริยางคศาสตรอยางตอเนื่องจากคนรุนหนึ่งถึงคนอีกรุนหนึ่ง แมในสมัยโบราณจะเปนกลุมขนาดเล็กเชนในครอบครัวก็ตาม หรือแมแตตามสำนักครูอาจารยทางดนตรี ก็ยังสามารถรักษาเอกลักษณและแบบอยางไวไดอยางนาชมเชย ทั้งนี้เปนเพราะความเครงครัดในวิชาความรูเขมแข็งทั้งผูใหความรูและผูรับความรูในการเรียนการสอนวิชาปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลปะปจจุบันยังคงยึดถือรูปแบบการเรียนการสอนดังกลาว เนื่องจากวัฒนธรรมการเรียนการสอนดนตรีไทยการเลียนแบบครู หรือตนแบบผูเรียนจะตองใชทักษะการฟง การสังเกต และปฏิบัติตามตนแบบเพื่อใหเกิดทักษะการบรรเลงที่ถูกตองตามแบบแผนการบรรเลงดนตรีไทย ทั้งนี้รูปแบบการเรียนการสอนดังกลาวยังมีความเหมาะสมกับชวงวัยของผูเรียน คือ ระหวาง 13-18 ป ซึ่งมีพัฒนาการดานสติปญญามากขึ้น มีความคิดในเชิงตรรกวิทยา หลักสูตรดนตรีในระดับมัธยมสำหรับผูเลือกเรียนดนตรีเปนวิชาเอก ความลึกซึ้งในเนื้อหามีเพิ่มมากขึ้น ผูเรียนตองทุมเทเวลาใหกับการเรียนมากขึ้น ถาตองการสรางความรู ความเขาใจในดนตรีที่กวางไกล ลึกซึ้งตลอดจนฝมือดนตรีที่ดีขึ้น ดังนั้นสิ่งหนึ่งที่ผูเรียนควรพัฒนาใหมีขึ้นในตนเองซึ่งควรไดรับความชวยเหลือจากครูอาจารย หรือผูใกลชิด คือ ประสิทธิภาพในการทำงาน ซึ่งในชวงวัยนี้เปนวัยที่รางกายเจริญเติบโตเต็มที่พลกำลังที่อยูเหลือเฟอ ถาไดนำมาใชในทางที่ถูก ยอมชวยใหผูนั้นมีประสิทธิภาพในการทำงานไดเปนอยางดี และเปนแนวทางในการปฏิบัติตนเปนผูใหญที่ดีตอไปการรวมกิจกรรมดนตรีจึงเปนวิถีทางหนึ่งที่ชวยสรางเสริมประสิทธิภาพในตนเองไดเปนอยางดี



ภาพที่ 3 วัฒนธรรมการเรียนการสอนวิชาปพาทย ในวิทยาลัยนาฏศิลป
ที่มา : ประดิษฐ รินขอม, 2562

อย่างไรก็ตาม รูปแบบการเรียนการสอนดังกลาวมีความสอดคลองกับทฤษฎีการเรียนรู้กลุมปญญาสังคม (Social Cognitive Theory) ซึ่งเปนการเชื่อมระหวางผูเรียนกับสิ่งแวดลอมภายในชั้นเรียน เนื่องจากทฤษฎีดังกลาวใหความสำคัญกับสภาพแวดลอม โดยทั้งมนุษยและสิ่งแวดลอมยอมมีอิทธิพลตอกันและกันเสมอ การเรียนรูเกิดขึ้นไดโดยการสังเกต (Observational learning) หรือการเลียนแบบจากตัวแบบ (Modeling) ในกรณีสิ่งแวดลอมมีความหมายกวางขวางมาก อาจหมายถึงมนุษยดวยกันเองขณะที่ผูเรียนสังเกต เฝามอง หรือรับรู ซึ่งเกิดขึ้นในกระบวนการเรียนรู การถายทอดทางสังคม (Socialization) เปนกระบวนการหนึ่งที่สำคัญของทฤษฎีการเรียนรูกลุมปญญาสังคม ในกระบวนการเรียนรูเชนนี้ ผูเรียนมิใชสังเกตและลอกเลียนแบบจากตัวแบบทุกสิ่ง ทุกอยาง แตผูเรียนซึ่งมีปญญาจะใชความคิดวิเคราะหในการเรียนรู หรือลอกเลียนแบบ บางสิ่งบางอยางที่ตนรับรู หรือตองการรับรู ซึ่งเปนกระบวนการที่สลับซับซอน เมื่อผูเรียนรับรูแลว ในเวลาตอมาเมื่อตองการแสดงถึงการเรียนรูนั้นๆ จึงแสดงออกมา ในกระบวนการเรียนรูเชนนี้ จึงเกี่ยวของกับการรับรูสิ่งเรา การจดจำสิ่งเราที่เรียนรู และการแสดงพฤติกรรมดังที่ไดเรียนรูมา ดวยเหตุที่การเรียนรูแบบนี้เปนการเรียนรูโดยการสังเกต ปจจัยหนึ่งที่สำคัญคือ แรงจูงใจ ถาตัวแบบหรือสิ่งเราสามารถสรางแรงจูงใจใหผูเรียนไดการเรียนรูยอมเกิดขึ้นอยางมีประสิทธิภาพ ในการเรียนการสอนวิชาปพาทย หรือการสอนดนตรีไทยเครื่องมืออื่นๆ ทฤษฎีการเรียนรูกลุมปญญาสังคมถูกนำมาประยุกตใชในการเรียนการสอนดนตรีอยางเดนชัด เนื่องจากการเรียนทักษะจำเปนตองเรียนรูจากตัวอยางคือ ครูผูสอน ดังนั้นในการสอนดนตรีผูสอนควรวางแผนการสอนอยางดีคำนึงถึงการแสดงเปนตัวอยางตองเปนตัวอยางที่ดี ถูกตอง เพื่อผูเรียนสามารถสังเกต รับรูในสิ่งที่ดีและถูกตอง นอกจากนี้ควรมีการอธิบายที่แจมแจงเพื่อใหผูเรียนเขาใจถึงขั้นตอนตางๆ อยางถองแทแจมแจง โดยในกระบวนการเรียนการสอนนาจะมีการเสริมแรงใหถูกเวลา เพื่อสรางแรงจูงใจในการเรียนรูกับผูเรียนและใหผูเรียนไดปฏิบัติเพื่อประเมินผล ถามีสิ่งใดผิดพลาดควรมีการแกไขใหถูกตองตอไป อยางไรก็ตามผูสอนควรรำลึกเสมอวา การเรียนรูตามแนวคิดของทฤษฎีนี้ กลาววา การเรียนรูเปนกระบวนการทางความคิด มิใชเกิดจากการสังเกตเทานั้น ดังนั้น ผูเรียนอาจไมสามารถปฏิบัติทักษะตางๆ ได แมจะสังเกตเห็นก็ตาม เนื่องจากทักษะหรือการปฏิบัติอาจจะยากเกินการรับรูในกระบวนการทางความคิด หรือผูเรียนไมสามารถจดจำสิ่งตางๆ ที่ผูสอนปฏิบัติใหดูไดโดยตลอด เพราะความละเอียดออนของสาระวิชา สิ่งเหลานี้และปจจัยหรือสิ่งเราอื่นๆ เปนตัวแปรที่ทำใหเกิดปญหาในกระบวนการเรียนรู (ณรุทธ สุทธจิตต, 2541)



การจัดโครงสร้างหลักสูตรสาขาปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลป

ในระยะแรกเมื่อกอตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป การจัดโครงสรางหลักสูตรสาขาวิชาปพาทย ในวิทยาลัยนาฏศิลปยังไมไดมีการกำหนดขอบเขตที่ชัดเจน เปนเพียงหลักสูตรเลมเล็กและแนวทางการสอนของครูผูเชี่ยวชาญหลายทานซึ่งแตกตางกัน กระทั่งคุณครูประสิทธิ์ ถาวร ไดดำรงตำแหนงหัวหนาภาควิชาดุริยางคไทย วิทยาลัยนาฏศิลป เห็นวามีออมองที่มีการเรียนการสอนในสมัยนั้นไมมีที่มาที่แนนอน จึงเห็นวาควรกำหนดใหมีมีออมองซึ่งเปนเอกลักษณของวิทยาลัยนาฏศิลปะ และวางรากฐานเพลงปพาทยตั้งแตระดับชั้นตนถึงชั้นสูง โดยใชทางของหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) เปนทางออมองวงใหญซึ่งเปนพื้นฐานในการเรียนวิชาปพาทยใหกับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป เพราะวามีการใชมือที่ละเอียด จึงใหเปนหลักสูตรมีออมองในยุคแรกๆ เนื่องจากการจัดโครงสรางหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับชั้นตนจะตองฝกหัดพื้นฐานออมองวงใหญกอน แลวจึงเริ่มตอเพลงตามเครื่องมือเอก เริ่มจากการตอเพลงโหมโรงเย็น หากไดเพลงโหมโรงเย็นแลวก็จะสามารถตอเพลงอื่นไดงาย อยางไรก็ตาม การพัฒนาหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป มีการพัฒนาอยางตอเนื่อง โดยใหมีความสอดคลองกับตัวชี้วัดของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ดังจะเห็นไดวา หลักสูตรในป 2534 ซึ่งเริ่มมีการจัดใหสอดคลองกับหลักสูตรแกนกลาง แตยังคงเพลงที่เปนอัตลักษณของวิทยาลัยนาฏศิลป เชน เพลงหนาพาทย เพลงที่ใชประกอบการแสดง เปนตน หรือแมแตเพลงที่เกี่ยวของกับพระมหากษัตริย อาทิ เพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงราตรีประดับดาว เพลงเขมรลอออองค แตหากเพลงใดที่ไมจำเปนก็มีการตัดออกไป

ในป 2545 ทบวงมหาวิทยาลัยไดกำหนดเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยขึ้น เพื่อเปนแนวทางในการศึกษาใหแกสถาบันการศึกษาตางๆ ที่มีการเรียนการสอนดนตรีไทยทั่วประเทศ โดยขั้นของเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยแบงออกเปน 12 ขั้น ไดแก

ขั้นเตรียม	เทียบเทาการศึกษาระดับกอนภาคบังคับ (การศึกษาเด็กเล็ก หรือการศึกษาระดับอนุบาล หรือผูที่จะเริ่มฝกหัดดนตรีไทย)
ขั้นที่ 1	-
ขั้นที่ 2	-
ขั้นที่ 3	เทียบเทาระดับประโยคประถมบริบูรณของการศึกษาดนตรีไทย
ขั้นที่ 4	-
ขั้นที่ 5	5
ขั้นที่ 6	เทียบเทาระดับประโยคมัธยมบริบูรณของการศึกษาดนตรีไทย
ขั้นที่ 7	-
ขั้นที่ 8	เทียบเทาระดับอุดมศึกษา ขั้นอนุปริญญา
ขั้นที่ 9	เทียบเทาระดับอุดมศึกษา ขั้นปริญญาตรี
ขั้นที่ 10	เทียบเทาระดับอุดมศึกษา ขั้นปริญญาโท (ผูมีความชำนาญ)
ขั้นที่ 11	เทียบเทาระดับอุดมศึกษา ขั้นปริญญาเอก (ผูมีความเชี่ยวชาญ)

โดยแตละลำดับขั้นมีจุดมุงหมายดังนี้

เกณฑ	กลุมเครื่องดนตรี	ขอบเขตของเกณฑ
ขั้นเตรียม	เครื่องดนตรีตามถนัด	เปนการเตรียมตัวใหผูเริ่มฝกหัดดนตรีไทยไดคุนเคยกับการใชความจำเปนพื้นฐานทั้งดานทำนองและจังหวะ สามารถฟงเพลงทางบรรเลงหรือทางรองทำนองเพลงไทยงายๆ สั้นๆ ที่เหมาะสมกับวุฒิภาวะ โดยสามารถขับรองตาม และ/หรือเคาะหรือตบมือ หรือปฏิบัติใหเขากับกิจกรรมเขาจังหวะไดตามจังหวะหรือทำนองเพลง รวมทั้งใหรูจักและคุนเคยกับเครื่องดนตรีกอนที่จะเรียนรูและฝกฝนเครื่องดนตรีแตละชนิด และ/หรือการขับรองเพลงไทยตอไป

เกณฑ	กลุมเครื่องดนตรี	ขอบเขตของเกณฑ
ขั้นที่ 1-3 สรางพื้นฐานปฏิบัติเครื่องดนตรี	ปพาทย เครื่องสาย ขับรอง เครื่องกำกับจังหวะหนาทับ	1. ประสิทธิภาพในการปฏิบัติตามคำสั่ง 2. เปนผูมีจังหวะ 3. รูเสียงดนตรี 4. เลือกปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ถนัดไดตามเพลงและหนาทับที่กำหนด
ขั้นที่ 4-6 ปรับเพิ่มความสามารถการศึกษาและบรรเลงใหเหมาะสมกับระดับชั้น	ปพาทย เครื่องสาย ขับรอง เครื่องกำกับจังหวะหนาทับ	1. การเรียนรู 2. ฝมือในการใชกำลังและการบังคับเครื่องดนตรีตามแนวทฤษฎีที่เกี่ยวของ 3. ประสิทธิภาพในการจำ 4. พฤติกรรมดานจรรยาบรรณวิชาชีพ
ขั้นที่ 7	ปพาทย เครื่องสาย ขับรอง เครื่องกำกับจังหวะหนาทับ	1. มีความสมบูรณในกระบวนการฝกฝนเพื่อพัฒนาฝมือในการบังคับเครื่องดนตรีและ/หรือการขับรอง เพียงพอตอการรองรับกรณีศึกษาวิชาการ และความสามารถในการปฏิบัติเครื่องดนตรี 2. มีความสมบูรณในกรณีศึกษาเพื่อพิธีกรรม



		3. มีความสมบูรณในกระบวนการบรรเลงขับกลอมสำหรับวงปพาทยและวงเครื่องสาย
ขั้นที่ 8	ปพาทย เครื่องสาย ขับรอง เครื่องกำกับจังหวะหนาทับ	1. มีความสมบูรณในกรณีศึกษาเพื่อการบรรเลงขับกลอมสำหรับวงมโหรี 2. มีความสมบูรณในกรณีศึกษาเพื่อการบรรเลงสำหรับการแสดง 3. มีความสามารถและใชเทคนิคการบรรเลงในระดับปานกลาง
ขั้นที่ 9	ปพาทย เครื่องสาย ขับรอง เครื่องกำกับจังหวะหนาทับ	1. มีความสมบูรณในกรณีศึกษาเพื่อการบรรเลงฝมือขั้นสูงสำหรับวงปพาทย และ/หรือวงเครื่องสาย และ/หรือวงมโหรี และ/หรือการขับรอง และ/หรือเครื่องกำกับจังหวะหนาทับ 2. มีพื้นฐานการวิเคราะหกระบวนการบรรเลง
ขั้นที่ 10	- หนวยเครื่องดนตรี - หนวยทฤษฎีการฝกฝน - กลุมวิชาการ - ประเภทของเพลง - ประเภทของการประพันธ	มีความลุมลึกและสมบูรณตอวิชาการเฉพาะดาน โดยใชกระบวนการวิจัยตอกรณีวิชาการดวยการจำแนกเปนประเภทหรือหมวดหมูหรือหนวยเอกภาพการฝกฝน ฯลฯ
ขั้นที่ 11	ระบบของการดนตรี	1. มีขอคนพบองคความรูที่สมบูรณดวยการใชกลไกการวิจัย 2. ไดหลักวิชาการหรือแนวทฤษฎีใหมหรือทางเลือกใหมที่มีประสิทธิภาพคงรูปหรือเพิ่มขึ้น ดวยการใหกลไกการวิจัยเปนเครื่องมือในการไดกระบวนการหรือองคความรูที่คนพบ

สำหรับเกณฑเพลงในขั้นตางๆ ของปพาทย ประกอบดวย

เกณฑ	เพลง
ขั้นที่ 1	- นาคราช ชั้นเดียว - พมาเขว สองชั้น - โยสลัม สองชั้น - ตอยตริ่ง สองชั้น - ลาวตอนก สองชั้น - ลาวจอย สองชั้น
ขั้นที่ 2	- แขกบรเทศ สองชั้น - มอญดูดาว สองชั้น - ลาวพุงดำ สองชั้น - สามเสา สองชั้น - ขอมกลอมลูก สองชั้น - แขกกลอมเจา สองชั้น
ขั้นที่ 3	- จีนขิมเล็ก สองชั้น - ลาวดวงเดือน สองชั้น - คลื่นกระทบฝง สองชั้น - บังใบ สองชั้น - แขกสาหราย สองชั้น - เขมรโพธิสัตว สองชั้น
ขั้นที่ 4	- โหมโรงเชา - โหมโรงกระแตไตไมสามชั้น - ตับตนเพลงฉิ่ง สามชั้น - แปะ สามชั้น - เขมรไทรโยค สามชั้น (ตนเพลงฉิ่ง, จระเขหางยาว) - อาหนู เถา - ลมพัดชายเขา สองชั้น - แขกบรเทศ เถา - ลาวดำเนินทราย สองชั้น - เขมรพายเรือ สองชั้น
ขั้นที่ 5	- โหมโรงเย็น - โหมโรงไอยเรศ สามชั้น - ตับตนเพลงฉิ่ง สามชั้น - กลอมนารี เถา - การะเวก เถา (ตวงพระธาตุ, นกขมิ้น) - แขกตอยหมอ เถา - มหาฤกษ (ทางไทย) - นางครวญ เถา - เตากินผักบุง สองชั้น - มหาชัย (ทางไทย)
ขั้นที่ 6	- ฉิ่งมุลง ชั้นเดียว - โหมโรงเยี่ยมวิมาน - เรื่องสรอยสน - เรื่องทำขวัญ (นางนาค - แสนสุดสวาท สามชั้น - สุดสงวน เถา -มหาชัย) - แขกมอญบางขุนพรหมเถา - ตับนางนาค สองชั้น - ตนบรเทศ เถา - พระอาทิตยชิงดวง สองชั้น
ขั้นที่ 7	- เพลงชาติ - เพลงสรรเสริญพระบารมี - เพลงประโคมงานมงคล - เรื่องลงสรง - เรื่องพระรามเดินดง (เหาะ, เขามาน, ปฐม - โหมโรงแปดบท สามชั้น - โหมโรงปฐมดุสิต สามชั้น กลม, กราวใน) - นาคเกี้ยว สองชั้นฉาย - สุรินทราหู สามชั้น - แสนเสนาะ สามชั้น - เขมรปแกว สามชั้น - สารถี เถา - ถอนสมอ เถา - ราตรีประดับดาว เถา - เขมรลอออองค เถา - ตับสมโภชพระแกวมรกต - ระบำสี่บท



เกณฑ	เพลง
ขั้นที่ 8	- มหาชัย (ทางเกียรติยศ) - มหาฤกษ (ทางสากล) - ฉิ่งพระฉัน - โหมโรงคลื่นกระทบฝง – โหมโรงครอบจักรวาล - แขกมอญ สามชั้น สามชั้น สามชั้น- แขกลพบุรี สามชั้น - ตอยรูป สามชั้น - เขมรใหญ่ สามชั้น - พมาเห เถา - บังใบ สามชั้น - แขกโอด สามชั้น - แขกกุลิต เถา - เขมรพวง เถา - มอญรำดาบ เถา - โสมสองแสง เถา - แสนคำนึง เถา - ลาวเสี่ยงเทียน เถา - เขมรโพธิสัตว เถา - อาถรรพณ เถา - ขอมเงิน เถา - แขกขาว เถา - ตับลมพัดชายเขา สาม ชั้น - ตับนาคบาศ - อกทะเล สามชั้น
ขั้นที่ 9	- โหมโรงกลางวัน - เรื่องนางหงส - โหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น - โหมโรงพมาวัด สามชั้น - โหมโรงรัตนโกสินทรสามชั้น - โหมโรงจอมสุรางคสามชั้น - โหมโรงขวัญเมือง สามชั้น - พมาหาทอน สามชั้น - สี่บท สามชั้น - ตนเพลงยาว - จระเขหางยาว (เสภา)สามชั้น - ทยอยเขมร สามชั้น - บุหลัน สามชั้น - ทยอยใน สามชั้น - เขมรราชบุรี สามชั้น - ทยอยนอก สามชั้น - พราหมณเขาโบสถ สามชั้น - นารายณแปลงรูป สามชั้น - เชิดจีน สองชั้น (ออกแขกบรเทศ เถา) - ปลาทอง เถา - จีนขิม ใหญ สองชั้ น หรือ ทะแย สามชั้น หรือ นกขมิ้น สามชั้น หรือ แขกมอญ สามชั้น หรือ พญาโศก สามชั้น หรือ เชิดนอก หรือลาวแพน - โอลาว เถา

(สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2545)

ปจจุบันสาขาวิชาปพาทยใชโครงสราง หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2551 โดยมีความสอดคลองกับตัวชี้วัดของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน แบงออกเปน 2 ระดับ คือ ระดับมัธยมศึกษาตอนตน และระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย นอกจากนี้การจัดโครงสราง หลักสูตรดังกลาวยังมีความสอดคลองกับเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยดังนี้

ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนตน มีความสอดคลองกับบทเพลงบางสวนในเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 1-6 เพื่อเปนการเตรียมความพรอมในการฝกทักษะของผูเรียนผานการเรียนพื้นฐานฆองวงใหญ การนั่ง การจับไมตี การวางมือ การตี จังหวะ บุคลิกภาพ และการฝกปฏิบัติฆองวงใหญไมนอยกวา 10 แบบฝกหัด การใชความจำเปนพื้นฐานทั้งดานทำนองและจังหวะ อยางไรก็ตาม

ในการฝกปฏิบัติจะเริ่มจากเพลงชุดโหมโรงเย็นกอน ตั้งแตสาธุการ-รัว (ยกเวนเพลงตระโหมโรง) แลวจึงฝกหัดเพลงสองชั้น เพลงเถา เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง และเพลงตับ ทั้งนี้ในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนตนนี้ยังมีการสอดแทรกบทเพลงที่ใชกับการแสดง ไดแก การแสดงชุดรำแมบท (รัว, ชมตลาด,เพลงเร็ว, ลา) การแสดงชุดระบำไตรรัตน (รัว, แขกบรเทศ, ชำนาญ) และการแสดงชุดรำสีนวล (สีนวลใน, วรเชษฐ) ซึ่งตางจากลำดับขั้นของเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย

ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย มีความสอดคลองกับบทเพลงบางสวนในเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 7-9 เปนการตอยอดองคความรูเดิมของผูเรียน โดยบทเพลงในหลักสูตรระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเปนบทเพลงที่มีความยาวหรือมีความซับซอนของบทเพลงมากขึ้น อาทิ เพลงทยอย ขณะเดียวกันมีการตอเพลงหนาพาทยในระดับที่สูงขึ้นตามแนวคิดของขนบการเรียนวิชาปพาทย อยางไรก็ตาม ยังคงมีเอกลักษณหลักสูตรวิชาปพาทยของวิทยาลัยนาฏศิลป คือ บทเพลงที่ใชในการประกอบการแสดงตางๆ ซึ่งเปนบทบาทสำคัญอยางหนึ่งของวงปพาทย อาทิ เพลงระบำ เพลงตับพรหมมาสตร

สรุป

จากการวิเคราะหการจัดโครงสรางหลักสูตร “วิชาปพาทย” ในวิทยาลัยนาฏศิลป จะเห็นไดวาลักษณะเดนของการจัดโครงสรางหลักสูตรวิชาปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้นสิ่งสำคัญคือการสรางทักษะพื้นฐานใหกับผูเรียนทุกคนจากการเรียนพื้นฐานฆองวงใหญ เพื่อสรางบุคลิกภาพที่ดี การวางมือ การตี และพื้นฐานจังหวะที่ถูกตองตามแบบแผนดนตรีไทยซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปยึดถือเปนสิ่งสำคัญในการบรรเลง แลวจึงฝกทักษะการบรรเลงเครื่องมือเอกและกลวิธีผานบทเพลงในแตละภาคเรียน ไดแก เพลงสองชั้น เพลงหนาพาทย เพลงเถา เพลงตับ ไปจนถึงเพลงเดี่ยวอยางเปนลำดับขั้นซึ่งสอดคลองกับขนบธรรมเนียมประเพณีทางดานดนตรีไทย เกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย

นอกจากนี้ลักษณะเดนในการจัดโครงสรางหลักสูตรสาขาวิชาปพาทยในวิทยาลัยนาฏศิลปอีกอยางหนึ่งที่ตางไปจากเกณฑมาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย คือ การสอดแทรกบทเพลงเกี่ยวกับการแสดง อาทิ เพลงระบำ เพลงชุด เพลงตับประกอบการแสดง เนื่องจากบทบาทหนาที่สำคัญของวงปพาทย นอกจากจะบรรเลงประกอบพิธีกรรม และการขับกลอมแลว ยังมีบทบาทในการบรรเลงโขน ละคร อีกดวย การตอเพลงที่ใชประกอบการแสดงจึงมีความสำคัญเพื่อใหสามารถนำไปประยุกตใชไดจริง และสรางประสบการณการบรรเลงประกอบการแสดงใหกับผูเรียนตลอดการศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปะ

บรรณานุกรม

กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ. (2535). **หลักสูตรนาฏศิลปชั้นกลาง พุทธศักราช 2524 (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2534).** กรุงเทพฯ : โรงพิมพคุรุสภาลาดพราว.

ณรุทธ สุทธจิตต. (2541). จิตวิทยาการสอนดนตรี. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพแหงจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

เรณู โกศินานนท. (2545). **นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย.** กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.



วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กระทรวงวัฒนธรรม. (2551). **หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2551 ระดับมัธยมศึกษาตอนตน กลุมสาระการเรียนรู วิชาชีพดุริยางคไทย.**

วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กระทรวงวัฒนธรรม. (2551). **หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2551 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย กลุมสาระการเรียนรู วิชาชีพดุริยางคไทย.**

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2545). **เกณฑมาตรฐานดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : หางหุนสวนจำกัด ภาพพิมพ.

อัศนีย เปลี่ยนศรี. (2555). **พินิจดนตรีไทย เลม 1 ชุด "ประวัติศาสตรดนตรีไทย".** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร.

การเรียนการสอนดนตรีไทยชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
TEACHING THAI MUSIC. AMPHAWA COMMUNITY, SAMUT SONGKHRAM PROVINCE

สาริศา ประทีปช่วง[*], อนันต์ สบฤกษ์[**], วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค[***] และคณะ[****]
SARISA PRATEEPCHUANG, ANAN SOPRUEK, WATCHARAMOM ARANYANAK AND GROUP

บทคัดย่อ

บทความนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพแบบพรรณนาวิเคราะห์ เน้นการลงพื้นที่เป็นหลัก กำหนด เขตพื้นที่ที่ใช้ในการศึกษา คือ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 3 แห่ง คือ บ้านไทยบรรเลง อุทยานพระบรมราชนุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบ้านดนตรีไทย วัดภูมรินทร์กุฎีทอง พบว่า อัมพวามีสำนักดนตรีเป็นจำนวนมาก จึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีไทยกับวิถีชีวิตของคนที่นี่เป็นวัฒนธรรมเข้มแข็งท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย มีกลุ่มคนที่ยังคงสืบทอดดนตรีไทยไว้อย่างสม่ำเสมอและมีความสำคัญต่อชุมชนแม่กลอง คือ "บ้านไทยบรรเลง" เป็นสำนักดนตรีที่สืบทอดทางเพลงจากจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และทางเพลงจากครูจางวางทั่ว พาทยโกศล สืบทอดมาถึงปัจจุบัน ส่วน "อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย" การเรียนดนตรีไทยมีระบบการสอบเข้า มีมาตรฐานการบรรเลงที่เป็นระบบ และที่สำคัญรับเฉพาะเยาวชนที่อาศัยอยู่ในเขตจังหวัดสมุทรสงครามเท่านั้น นอกจากนี้ มีโรงเรียนดนตรีไทยเสาร์ อาทิตย์ คือ "บ้านดนตรีไทย วัดภูมรินทร์กุฎีทอง" รับสอนผู้ที่มีใจรักทางด้านดนตรีไทย ผ่านการสนับสนุนของเทศบาลตำบลสวนหลวง สามารถผลิตเยาวชนที่สนใจดนตรีไทยออกสู่สังคมได้มากมาย

คำสำคัญ: การเรียนการสอน, สำนักดนตรี

---

[*] *อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
[**] *อาจารย์พิเศษ บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
[***] *อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
[****] *นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย รุ่นที่ 9 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

ABSTRACT

This Article aims to study the Thai Music Teaching. Amphawa Community, Samut Songkhram Province.The research is qualitative research, Descriptive Analysis. The main focus field work area is deter mind study and interit in Amphawa, Samut Songkhram Province 3 Places: Ban Thai Bunleng. Phra Borommaratchanusorn Park, Phra Bahd Somdej Phra Buddha Loet La Napalai and Bandontri Thai Wat Pommarin Kudeethong. The results of research that Samut Songkhram Province have a lot of music Bureau Cause the culture and way of life strength. The passage of time has changed the social world, which affects to cultural Thai Music. The Maeklong Bureau continues to have inherited them. "Thai Bunleng" that Luang Pradit Pairoc. (Sorn Sillapabunleng) to teach the head of this Bureau. The Youth interesting graduate and connecting at Audthayan Rama II that have Standard of play system. Important get exclusive accept only youth from Samut Songkhram. Including weekend school for patriotic music by Suean Luang municipal Amphawa district. Samut Songkhram Province. Teaching at Wat Pommarin at Thai Music Building. Through the spport of Suan Luang Subdistrict Municipality. Youth production who are interested in Thai Music to Society.

Keywords: Music Teaching, Music Bureau

บทนำ

การศึกษาทำความเข้าใจในเรื่องราวความเป็นมาของมนุษย์เพื่อการดำรงอยู่และการปรับตัวให้เหมาะสมกับสังคม อยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข เป็นสิ่งที่สำคัญประการหนึ่งในการดำรงชีวิตอยู่ของมนุษย์ เพราะการสร้างความเข้าใจและการยอมรับเบื้องต้นเหล่านี้ จะนำมาสู่การปฏิบัติ ทำซ้ำไปซ้ำมา เข้าสู่กระบวนการทางสังคม จนเกิดคุณค่าและการยอมรับในสังคมนั้นๆ ว่าดี ว่างาม แสดงให้เห็นถึงความเจริญงอกงามทางความคิด กลายเป็นวัฒนธรรมประเพณี ที่ผ่านกระบวนการสืบทอดเพื่อให้เกิด ความชัดเจนทางด้านวัฒนธรรม เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเพื่อแสดงความเป็นชมชุน หรือสังคมนั้นๆ เช่น วัฒนธรรมเกี่ยวกับอาหาร การรักษาโรค เครื่องแต่งกาย การตกแต่งบ้านที่อยู่อาศัย รวมถึงความเชื่อในสิ่งที่เมื่อได้ปฏิบัติแล้วจะให้ความปลอดภัยและความสบายใจให้แก่ตนและสังคมที่อยู่อาศัย เช่นความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี ปีศาจ การใช้เสียงดนตรีเพื่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อาจกล่าวได้ว่าการศึกษาความเข้าใจในเรื่องราวของมนุษย์และเสียงดนตรีนั้นเป็นเรื่องของเสียงที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อรับใช้สังคมในแง่มุมต่างๆ ดนตรีจึงเป็นผลผลิตของสังคมที่ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ในประเทศไทยมีหลากหลายชมชุนที่นำดนตรีที่เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตถ้ากล่าวถึงวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยและลุ่มน้ำคงหนี้ไม่พ้น "แม่กลอง" ชุมชนเก่าในอดีตปัจจุบันคือจังหวัดสมุทรสงคราม ช่วงปลายกรุงศรีอยุธยาต่อกับสมัยกรุงธนบุรี ถูกแยกออกจากจังหวัดราชบุรี เรียกว่า "เมืองแม่กลอง" เป็นเมืองพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และเป็นเมืองของพระราชินีของไทยถึง 2 พระองค์ คือ สมเด็จพระอัมรินทรามาตย์ในรัชกาลที่ 1 และสมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี ในรัชกาลที่ 2

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์กล่าวว่า สมุทรสงครามเดิมมีชื่อว่า แม่กลอง เป็นเมืองที่เกิดขึ้นสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีฐานะเป็นเมืองเล็ก ๆ เมืองหนึ่งในสังกัดกรมเจ้าท่า เจ้าเมืองมีฐานะเป็นพระแม่กลองบุรี ขึ้นอยู่กับเมืองราชบุรี ซึ่งเป็นเมืองใหญ่มีฐานะเป็นจังหวัดอย่างสมบูรณ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นจังหวัดที่มีอายุยังน้อย เป็นจังหวัดที่มีพื้นที่ดินงอกใหม่ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่พบจึงเป็นช่วงรัตนโกสินทร์เป็นส่วนใหญ่ เพราะหลักฐานเดิมได้เปลี่ยนสภาพไปแล้ว เช่น ป้อมพิฆาตข้าศึก กลายเป็นที่ตั้งโรงพยาบาลสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย หรือ ค่ายจีนบางกุ้งบริเวณวัดบางกุ้ง เป็นค่ายลูกเสือสมุทรสงคราม (เลิกกิจการไปแล้ว) จึงอาจกล่าวได้ว่าโบราณสถานโบราณวัตถุทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดสมุทรสงคราม พบมากบริเวณวัดต่าง ๆ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จังหวัดสมุทรสงคราม บนเรือนไทยในอุทยาน ร.2 ประวัติศาสตร์ของจังหวัดสมุทรสงคราม ที่ทางราชการเห็นความสำคัญ คือ เป็นนิวาสถานเดิมสมเด็จพระอมรินทรามาตย์ พระบรมราชินีในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และถิ่นพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) จึงถือว่าจังหวัดสมุทรสงคราม เป็นเมืองต้นราชนิกูล และเป็นเมืองแห่งราชศิลปิน โดยได้กำหนดให้วันที่ 24 กุมภาพันธ์ ของทุกปี เป็นวันศิลปินแห่งชาติ โดยจัดกิจกรรมเฉลิมพระเกียรติที่พระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บริเวณวัดอัมพวันเจติยาราม และอุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยาน ร.2) (สำนักงานพัฒนาชุมชนจังหวัดสมุทรสงคราม, ออนไลน์ : 2561)

จากเนื้อหาข้างต้นและประวัติศาสตร์ของจังหวัดสมุทรสงครามที่ระบุไว้ว่า “เมืองแห่งราชศิลปิน” สามารถอธิบายได้ว่าจังหวัดสมุทรสงครามมีสำนักดนตรีเป็นจำนวนมาก จึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีไทยกับวิถีชีวิตของคนที่นี่เป็นวัฒนธรรมที่แข็ง แต่เนื่องจากกาลเวลาจึงทำให้มีการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกซึ่งมีผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย แต่สำนักที่ยังคงมีการสืบทอดไว้อย่างสม่ำเสมอและมีความสำคัญต่อชุมชนแม่กลองคงหนีไม่พ้นบ้านดนตรีไทย “ไทยบรรเลง” ซึ่งเป็นสำนักที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาต่อเพลง และผู้ที่เป็นหัวหน้าสำนักก็ได้ร่ำเรียนกับท่านครูด้วย อีกทั้งยังมีโรงเรียนดนตรีไทยเสาร์อาทิตย์ รับสอนผู้ที่มีใจรักทางด้านดนตรีไทย ผ่านการสนับสนุนของเทศบาลตำบลสวนหลวง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม จัดการเรียนการสอนที่อาคารดนตรีไทยวัดภูมรินทร์ สามารถผลิตเยาวชนที่สนใจดนตรีไทยออกสู่สังคมได้มากมาย หลายคนรักที่ชอบในเสียงดนตรีไทยก็จะเข้ามาเรียนดนตรีไทยต่อที่อุทยาน ร.2 ซึ่งมีระบบการสอบเข้า มีมาตรฐานการบรรเลงที่เป็นระบบ และที่สำคัญรับเฉพาะเยาวชนที่อาศัยอยู่ในเขตจังหวัดสมุทรสงครามเท่านั้น

ด้วยเหตุดังกล่าวคณะผู้ศึกษาจึงสนใจที่จะศึกษาการเรียนการสอนดนตรีไทยตามอัธยาศัยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เนื่องจากชุมชนดังกล่าวมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบันและเป็นที่ตั้งของวิชาการดนตรีไทย คณะผู้ศึกษามีความเชื่อว่าสิ่งที่ได้จากการศึกษาจะเป็นประโยชน์แก่วงวิชาการดนตรีไทย ด้านการคงอยู่ของวัฒนธรรม ปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีไทยแปรเปลี่ยนรูปไป หรือแม้กระทั่งแนวความคิดของเยาวชนสมัยใหม่ที่มีต่อการเรียนและสืบทอดดนตรีไทย อันจะเป็นผลที่จะทำให้เกิดความเข้าใจวัฒนธรรมดนตรีไทยผ่านบริบททางสังคมในจังหวัดสมุทรสงครามอย่างแท้จริง

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

ขอบเขตและวิธีดำเนินการวิจัย

คณะผู้ศึกษากำหนดขอบเขตและวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย

1.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา กำหนดการศึกษาด้านการสืบทอดดนตรีที่เน้นกระบวนการเรียนการสอนดนตรีไทย

1.2 ขอบเขตด้านพื้นที่ กำหนดเขตพื้นที่ที่ใช้ในการศึกษาการสืบทอดดนตรีไทย ของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 3 แห่ง คือ บ้านไทยบรรเลง อุทยานพระบรมราชนุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบ้านดนตรีไทย วัดภูมรินทร์กุฎีทอง

1.3 ขอบเขตด้านแนวคิดทฤษฎี กำหนดแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย คือ แนวคิดการสืบทอดทางดนตรีไทย และแนวคิดการเรียนการสอนดนตรีไทย

2. วิธีดำเนินการวิจัย

2.1 การเตรียมการเบื้องต้น

2.1.1 ศึกษา สำรวจข้อมูลจากเอกสาร และข้อมูลการเรียนการสอนดนตรีไทยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรม

2.1.2 กำหนดแผนการดำเนินงาน เพื่อกำหนดกรอบงานวิจัย วางแผนการดำเนินงาน

2.1.3 กำหนดบุคคลข้อมูล ได้แก่ ผู้สอนและผู้เรียนดนตรีไทย 3 แห่ง คือ บ้านไทยบรรเลง อุทยานพระบรมราชนุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และ บ้านดนตรีไทย วัดภูมรินทร์กุฎีทอง

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.2.1 เก็บรวบรวมข้อมูลการจากกลุ่มบุคคลข้อมูลที่กำหนดไว้ โดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และการสังเกต

2.2.2 จัดระเบียบและตรวจสอบข้อมูลการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เพื่อความถูกต้องของข้อมูล

2.3 การวิเคราะห์ข้อมูล นำข้อมูลการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามมาวิเคราะห์โดยใช้หลักแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.4 การนำเสนอข้อมูล โดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์ตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัย

การเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม จากการวิจัยพบดังนี้

1. บ้านไทยบรรเลง วงไทยบรรเลงมีการสืบทอดโดยเริ่มจากปู่ยา แก้วละเอียด ซึ่งเป็นคนจังหวัดกาญจนบุรี และคุณพ่อถึก แก้วละเอียด ได้มาเรียนปี่พาทย์ที่อัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยคุณพ่อถึกได้เรียนกับครูพงษ์ นิลวงษ์ ซึ่งเป็นทางสายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยเริ่มแรกวงไทยบรรเลงใช้ชื่อวงว่าวงปี่พาทย์คณะถึก แก้วละเอียด โดยเริ่มแรกใช้ทางเพลงสายสายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และเมื่อครูอุทัย แก้วละเอียด โตขึ้นจนเริ่มมีฝีมือที่ดี คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้มีโอกาสได้เห็นครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงระนาดเอกประกอบการแสดงละคร จึงเกิดมีความชอบใจเพราะครูอุทัย แก้วละเอียด มีฝีมือทางระนาดเอกที่ดี จึงได้มาขอตัวครูอุทัย แก้วละเอียดจากคุณพ่อถึกเพื่อให้ไปเป็นลูกศิษย์ท่าน โดยครูอุทัยได้ไปเรียนกับครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นระยะเวลา 3 ปี แล้วจึงได้ลาบวชเป็นพระภิกษุ และได้เปลี่ยนชื่อวงใหม่เป็นชื่อว่าวงปี่พาทย์คณะไทยบรรเลง โดยมีครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ควบคุมวง “สายตระกูล แก้วละเอียด เริ่มจากคุณปู่ยา แก้วละเอียด เป็นคน อำเภอท่าม่วง จังหวัดกาญจนบุรี สืบสายมาเรื่อยๆมาทางพ่อมาเรียนกับปู่พล การสืบทอดด้านดนตรีไทยนั้นยุคแรกๆเริ่มเรียนเพลงจากฝั่งธนกับพ่อ ตอนอายุได้ 10 ปี ครูหลวงประดิษฐ์ได้มาขอตนเองกับครูอุทัย แก้วละเอียดไปอยู่ที่บ้านบาตรนาน ๆ จะกลับบ้านและได้มีพี่ชายชื่อสมัครมาดูแลอยู่พักหนึ่ง ตอนนั้นยังไม่มีชื่อวงเป็นวงของพ่อใช้ชื่อพ่อทึก มีเครื่องไทย มีฆ้องมอญ 3 โค้ง จนกระทั่งครูอุทัยใกล้จะบวชครูหลวงประดิษฐ์ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้มาตั้งชื่อวงว่า วงไทยบรรเลง พอสึกแล้วกลับไป ส่วนพ่อก็รับงานที่บ้าน รายได้หลักของที่บ้านครูสมานเล่าว่า พ่อรับงาน แต่งานมีไม่มาก ส่วนแม่จะทำขนมขาย ลูกศิษย์ที่มาอยู่ที่บ้านจะช่วยกันห่อขนมกินนอนกันที่บ้าน มีลูกศิษย์จากต่างจังหวัดมาขอเรียนที่บ้านเป็นลูกศิษย์ของพ่อ” (สัมภาษณ์ ครูสมาน แก้วละเอียด : คณะผู้ศึกษา) ดังภาพที่ 1





ภาพที่ 1 ครูสมาน แก้วละเอียดเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ให้ฟัง
ที่มา : คณะผู้ศึกษา

หลังจากครูอุทัย แก้วละเอียดลาสิกขาแล้ว จึงได้กลับไปเรียนกับครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ต่อตามเดิม ดังนั้นทางเพลงของวงไทยบรรเลงจึงมีทั้งทางสายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และสายครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยในช่วงเริ่มแรกมีเครื่องปี่พาทย์มอญ 1 ชุด และเครื่องไทย 1 ชุด ในช่วงแรกการประกอบอาชีพทางด้านดนตรียังไม่มีรายได้ที่ดีนัก แต่ในปัจจุบันวงไทยบรรเลงมีงานการบรรเลงอยู่เสมอทั้งงานมงคล และงานอวมงคล โดยผู้ควบคุมวงในปัจจุบันคือครูสมาน แก้วละเอียด วงไทยบรรเลงได้มีการสืบสานทางดนตรีไทยมาอย่างช้านาน จากรุ่นสู่รุ่น โดยมีลูกศิษย์ที่มาเรียนจากหลากหลายสถานที่ หลายจังหวัดทางภาคตะวันตก ในระยะแรกเป็นคนจากต่างจังหวัด เช่น กาญจนบุรี ประจวบคีรีขันธ์ ลูกศิษย์จะมากินนอนอยู่ที่วง โดยผู้ปกครองจะมีหน้าที่คอยส่งข้าวมาให้ลูกของตน มีการแบ่งเวรกันทำความสะอาดบ้าน เช่น การดายหญ้า การยกร่องสวน เพราะเดิมทีแล้วบ้านที่ตั้งวงดนตรีไทยบรรเลงนั้น ทำอาชีพทำสวนอยู่ด้วย จึงทำให้เวลาที่ว่างเว้นจากการเรียนดนตรีไทยนั้นต้องลงมาช่วยทำสวน เป็นต้น บางวันก็ต้องช่วยกันห่อขนมหวานเพราะคุณยายของครูอุทัย แก้วละเอียดมีอาชีพเสริมจากการทำสวนคือ การขายขนมไทยในคลองอัมพวาอีกด้วย วงไทยบรรเลงในช่วงภายใต้การควบคุมมาหลายยุคสมัยในสมัยที่คุณครูสมาน แก้วละเอียดได้รับการดูแลนั้น มีงานบรรเลงดนตรีอยู่อย่างสม่ำเสมอ วิธีการถ่ายทอดก็จะยึดหลักแบบโบราณคือให้ต่อโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน เพลงเรื่อง แต่ปัจจุบันก็จะต่อเพลงหากินก่อนเพลงที่จะใช้ไปงานแล้วก็จะย้อนไปต่อเพลงหลัก ๆ เริ่มจากเพลงประจำวัด ประจำบ้านแล้วก็ย้ายมาต่อโหมโรงเพลงเรื่องมาตามลำดับ เด็ก ๆ หรือผู้ที่อยากเข้ามาเรียนก็จะไม่มีพิธีรีตองอะไรมากใครอยากเข้ามาเรียนก็เข้ามาครูจะถามก่อนว่าชอบไหมถ้าชอบก็ให้มาเรียนเป็นการสอนแบบวิทยาทานไม่คิดเงินสอนเด็กที่ชอบดนตรีไทยจริง ๆ" (สัมภาษณ์ ครูสมาน แก้วละเอียด : คณะผู้ศึกษา)



ภาพที่ 2 เครื่องปี่พาทย์มอญฝังมุก ของครูสมาน แก้วละเอียด
ที่มา : คณะผู้ศึกษา



ภาพที่ 3 ภายในห้องซ้อม ของครูสมาน แก้วละเอียด
ที่มา : คณะผู้ศึกษา

“ในส่วนของเรื่องการรับงานปัจจุบันนี้ให้ลูกชายเป็นผู้จัดการ ถ้ามีงานชนกันหลายๆที่ก็จะมีนักดนตรีเครือข่ายไปงานด้วยแต่ส่วนใหญ่หลักๆจะมีนักดนตรีของที่บ้านไทยบรรเลงที่เป็นตัวหลักๆแยกกันไป งานจะมีเกือบทุกวัน งานที่รับส่วนมากก็เป็นงานอวมงคลเป็นหลักส่วนงานอื่น ๆ ก็มีบ้าง ครูสมานได้เล่าย้อนไปว่าเมื่อก่อนเข้ารับราชการจนอายุ 48 ปีจึงได้ลาออกจากราชการ” (สัมภาษณ์ ครูสมาน แก้วละเอียด : คณะผู้ศึกษา) งานที่บรรเลงนั้นมีหลากหลายประเภท เนื่องจากในการออกงานในแต่ละครั้งจะต้องเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมกับงาน อาจเลือกใช้ทางเพลงทั้ง 2 สายได้ตามความเหมาะสม การบรรเลงจะต้องดูสถานที่เป็นหลักถ้างานอยู่ในศาลาที่คับแคบหรือมีแขกผู้ใหญ่เยอะจะเลือกการบรรเลงโดยใช้ไม้นวม เพื่อไม่ให้เสียงดังจนคนในงานเกิดความรำคาญ ซึ่งในแต่ละพื้นที่จะชอบการบรรเลงที่แตกต่างกัน บางที่ชอบแบบสนุกสนาน บางที่ชอบแบบไพเราะ การบรรเลงบางครั้งผู้ฟังจะมีการขอเพลง การบรรเลงจึงต้องตามใจผู้ขอบ้าง โดยยึดความเหมาะสมเป็นหลักจึงทำให้มีงานการบรรเลงอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งงานที่มีอยู่เสมอคือ งานปี่พาทย์มอญ โดยจะมีลูกชายของครูสมานเป็นคนรับงาน ซึ่งวงไทยบรรเลงถ้ามีงานชนกันก็สามารถแยกงานกันได้ เพราะมีทั้งลูกศิษย์และนักดนตรีในละแวกอัมพวาที่มาร่วมบรรเลงกันได้และงานที่มีรับอยู่บ้าง เช่น งานบรรเลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู งานของจังหวัด เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงประชันวงอยู่เสมอ ๆ เช่น งานประชันวัดพระพิเรนทร์ งานประชันวัดพิกุลเงินงานประชันแสงทิพย์ เป็นต้น เพลงที่ใช้ในการประชันมีทั้งเพลงเก่า และเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ โดยมีทั้งเพลงที่ครูอุทัย แก้วละเอียดแต่งไว้และไปให้ครูอรุณ พาทยกุลแต่งให้บ้าง ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะงาน โดยครูสมาน แก้วละเอียดมีความประทับใจในการประชันอย่างมากในการประชันกับวงบ้านใหม่หางกระเบน ด้านการฝึกนั้นจะให้มีการไล่มือกันในช่วงเวลา 04.00 น. แล้วค่อยซ้อมเพลงต่อเพลงกันต่อไป โดยทางด้านการต่อเพลงนั้นครูสมาน แก้วละเอียด จะเริ่มต่อเพลงที่ใช้เพื่อการออกงานก่อน เพื่อให้เด็กได้ไปงานในขณะที่มาเรียนด้วย ซึ่งเป็นการสร้างกำลังใจที่ดีในการเรียนดนตรี และเมื่อเด็ก มีพัฒนาการที่ดีแล้ว จึงค่อยมาเรียนเพลงที่มีรายละเอียดเนื้อหาที่มีความยากขึ้นต่อไปตามลำดับ การต่อเพลงก็ต้องดูประเภทความตั้งใจของคนที่มาเรียน เช่น เด็กที่มาเรียนเพื่อไปสอบเข้าเรียน เด็กที่มาเรียนแบบพ่อแม่บังคับและเด็กที่เรียนอย่างจริงจังตั้งใจ จะมีการถ่ายทอดที่แตกต่างกัน ออกไป คนที่มาเรียนที่วงไทยบรรเลงจะรับทุกเพศทุกวัย

2. อุทยานพระบรมราชนุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยาน ร.2)

โครงการยุวศิลปิน มูลนิธิอุทยาน ร.2 สอนเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นโครงการของสมเด็จพระเทพสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยรับนักเรียนที่สนใจมาเรียนดนตรีไทยและนาฏศิลป์ซึ่งเป็นนักเรียนที่อยู่ในจังหวัดสมุทรสงครามเท่านั้น ทั้งนี้ ต้องมีหลักฐานยืนยันชัดเจน ช่วงการรับสมัครนักเรียนในช่วงเดือนมิถุนายนของทุกปี นักเรียนที่เข้ามาเรียนส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียนที่เรียนดนตรีไทยจากโรงเรียนแล้วมาเรียนต่อยอดความรู้ ส่วนเรื่องค่าใช้จ่ายในการเรียนที่อุทยาน ร.2 ผู้เรียนไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายแต่ทางอุทยาน ร.2 มีเงินค่าข้าวและค่าขนมให้กับผู้ที่มาเรียนเป็นจำนวน คนละ 50 บาท ต่อวัน ดังนั้นจึงทำให้เห็นว่าการเรียนการสอนในอุทยาน ร.2 นี้ สนับสนุนผู้เรียนให้รักษามรดกและวัฒนธรรมของไทยไว้ โดยเมื่อเวลามีงานต่างๆก็จะให้นักเรียนได้แสดงความสามารถได้มีส่วนรวมในการต่างๆ เผื่อแพร่ศิลปวัฒนธรรมให้กับคนในประเทศและต่างประเทศได้ชื่นชม การเรียนการสอนดนตรีนาฏศิลป์มีเฉพาะวันเสาร์ ในเวลา 9.00 - 12.00 น. โดยจะมีรถมารับคุณครูที่กรมศิลปากรทุกวันเสาร์ เมื่อเรียนไปเรื่อย ๆ เริ่มพัฒนาฝีมือตนเองได้มากขึ้น โครงการยุวศิลปิน มูลนิธิ ร.2 จะส่งนักเรียนเข้าสอบเรียนต่อในชั้นปริญญาตรีที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ต่อไป การเข้าศึกษาในระดับปริญญาตรีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มูลนิธิมีทุนเล่าเรียนทุนละ 30,000 บาทต่อปี จนกว่าจะสำเร็จการศึกษา ถ้าต่อปริญญาโท หรือ ปริญญาเอก ก็จะมีทุนการศึกษาให้อีกจนจบการศึกษา แต่มีข้อแม้ว่าต้องเรียนต่อที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เท่านั้น ถึงจะได้รับทุนดังกล่าว

การประชาสัมพันธ์ การประกาศรับเด็กเข้าโครงการทางยุวศิลปิน มูลนิธิ ร.2 จะส่งหนังสือไปตามโรงเรียนในจังหวัดสมุทรสงคราม เพื่อให้นักเรียนที่สนใจที่จะเข้าโครงการยุวศิลปิน มาทดสอบความสามารถความถนัด ในเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยการคัดเลือกนั้นจะคัดเลือกผู้เข้าเรียนโดยคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้คัดกรองเนื่องจากเครื่องดนตรีมีจำนวนจำกัดทำให้ไม่สามารถรับนักเรียนได้ทั้งหมด หรือถ้าทางยุวศิลปินได้รับการบริจาคเครื่องดนตรีมากขึ้นจะสามารถรับนักเรียนเข้าโครงการได้อีกมากขึ้น

2.1 การเรียนการสอนจะเข้กับครูชัยรัตน์ วีระชัย ครูชัยรัตน์ วีระชัย ได้เข้ามาเป็นส่วนในการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในอุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น โดยช่วงแรกขณะยังเป็นนักศึกษาได้ติดตามครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ มาช่วยสอนดนตรีไทย (จะเข้) ในจังหวัดสมุทรสงครามได้รับการส่งเสริมอย่างต่อเนื่อง ที่นี่คัดเลือกเด็กที่มีใจรักทางด้านดนตรี นาฏศิลป์ และได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีในการอุปถัมภ์ค้ำชู เยาวชนที่เรียนที่นี่หลายคนสามารถต่อยอดทางดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่นวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นต้น ดังภาพที่ 4



ภาพที่ 4 กลุ่มนักเรียนที่เรียนจะเข้
ที่มา : คณะผู้ศึกษา

2.2 การเรียนการสอนซออู้และซอด้วงกับครูนิรมล ตระการผล การเรียนดนตรีไทยสำคัญคือการฝึกซ้อมและทำซ้ำอยู่บ่อย ๆ ใส่ใจและแสวงหาความรู้อยู่สม่ำเสมอ ให้เป็นเด็กซนในการเรียนรู้ อีกทั้งพื้นฐานในการบรรเลงเครื่องดนตรี โดยเฉพาะประเภทซอ จะต้องมีท่าทางการจับที่ถูกต้อง การวางนิ้วที่ไม่เพี้ยน หูที่แม่น เทคนิคการประ สะบัด พรมที่ชัดเจน อีกทั้งการไล่มือที่ช่วยสีซอชัดเจน โดยเฉพาะในเพลงตับต้นเพลงฉิ่งที่มีกลอนเพลงที่ใช้ในเพลงทั่วไปอยู่มาก ฉะนั้นคนเครื่องสายจะต้องจำเพลงนี้ให้แม่น

2.3 การเรียนการสอนซอสามสายกับครูสุเมธ สุขสวัสดิ์ นักเรียนที่มาโดยไม่มีพื้นฐานมาก่อนจะได้รับการฝึกฝนจากครูนิรมล ครูผู้สอนเครื่องสายไทยจากวิทยาลัยนาฏศิลป ส่วนคนที่มีพื้นฐานแล้วก็จะได้รับการถ่ายทอดบทเพลงต่างๆจากครูสุเมธ โดยส่วนใหญ่นักเรียนก็จะเรียนรวมกัน 3 เครื่องมือ คือ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และถ้าใครมีฝีมือหรือคิดจะเรียนดนตรีจริงจัง จะได้รับการแนะนำให้ไปเข้าเรียนในสถาบันดนตรีต่างที่มีชื่อเสียง เช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องเพลงที่ต่อนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงรวมวง เช่น เพลงแขกขาว เพลงเขมรพายเรือ แต่นักเรียนที่เริ่มเรียนซอตั้งแต่ต้นนั้น จะต้องได้รับการถ่ายทอดเพลงตับต้นเพลงฉิ่งเสียก่อน และอีกเพลงที่บังคับถือว่าทุกคนมาเรียนแล้วจะต้องได้ความรู้คือ เพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย การเรียนการสอนดนตรีไทยในอุทยาน ร.2 มีความเรียบง่าย ไม่มีความซับซ้อนมากมาย เช่น การถ่ายทอดสำนวนกลอนก็จะเป็นกลอนที่ไม่ซับซ้อน เป็นกลอนทั่วไปไม่ยึดติดกับกลอนของครูท่านใดท่านหนึ่ง เน้นที่ตัวบุคคลหรือผู้เรียนว่ามีฝีมืออยู่ในระดับใด และสมควรต่อกลอนประเภทใดจึงเหมาะสม ดังภาพที่ 5



ภาพที่ 5 กลุ่มนักเรียนที่เรียนซอสามสาย
ที่มา : คณะผู้ศึกษา

2.4 การเรียนการสอนขับร้องเพลงไทยกับครูประคอง ชลานุภาพ ดังภาพที่ 6

การเรียนการสอนจะยึดแนวทางการสอนตามวิทยาลัยนาฏศิลปโดยเริ่มจากเพลงตับต้นเพลงฉิ่งทั้งดนตรีและร้อง เพราะตับต้นเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ยากพอสมควรเหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มเรียนขั้นพื้นฐาน ในแต่ละเพลงของเพลงตับต้นเพลงฉิ่งนั้นมีความสำคัญมาก ทั้งเป็นเพลงพื้นฐาน เป็นเพลงดำเนินกลอนทางเพลงต่าง ๆ ซึ่งในการเรียนแบบปัจจุบันนั้นก็ยังยึดถือการเรียนแบบสมัยโบราณไว้เหมือนกัน หลังจากการเรียนเพลงพื้นฐานแล้ว

จะไปเพลงเถา เพลง 2 ชั้น เช่น เพลงไทยดำเนินดอย เนื้อเพลงที่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องไว้ โดยให้ใช้เพลงลาวดำเนินทรายที่เป็นเพลงเก่ามาบรรจุเนื้อร้อง ในแต่ละปีทางยุวศิลปิน มูลนิธิ ร.2 จะนำเด็กนักเรียนในโครงการเข้าร่วมพิธีไหว้ครูที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



ภาพที่ 6 กลุ่มนักเรียนที่เรียนร้อง
ที่มา : คณะผู้ศึกษา



ภาพที่ 7 ครูประคอง ชลานุภาพ ปรับวง
ที่มา : คณะผู้ศึกษา

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่าการที่มีดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทยเกิดขึ้นในจังหวัดสมุทรสงครามและเข้มแข็งมาได้จนถึงทุกวันนี้ ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือบรรพบุรุษและครูศิลปินหลายท่านมีถิ่นกำเนิดหรืออาศัยอยู่ที่นี่ วิถีชีวิตริมแม่กลองและดนตรีไทยจึงเป็นของคู่กัน แม้ปัจจุบันดนตรีไทยตามระเบียบแบบแผนจะมีคนสมัยใหม่ไม่น้อยที่ไม่เข้าใจและฟังไม่รู้เรื่อง จนบางครั้งเป็นโจทย์ที่นักดนตรีรุ่นหลังต้องปรับเปลี่ยนดนตรีไทยให้คงอยู่แต่ไม่ทำลายขนบธรรมเนียมที่บรรพบุรุษสร้างไว้ การเรียนการสอนทางด้านดนตรีไทยที่แพร่หลาย ณ ที่แห่งนี้จึงเป็นการตอบคำถามที่สำคัญว่า ดนตรีดั้งเดิมมิได้หายไปไหน เพียงแต่อยู่ในรูปของการอนุรักษ์ผ่านหลักสูตรการสอน และบทเรียนเท่านั้น

3. การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยของบ้านดนตรีไทย วัดภุมรินทร์กุฎีทอง

การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยของบ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทอง เริ่มต้นรับสมัครเยาวชนผู้ที่มีใจรักในเสียงดนตรีไทย ไม่จำกัดอายุและวัย เข้าเรียนดนตรีไทยในวันเสาร์ – อาทิตย์ เวลา 08.00 น. – 12.00 น. ค่าใช้จ่ายในการเรียนคือ 500 บาท เรียนได้ทั้งหมด 20 ครั้ง มีการแบ่งห้องในการเรียนการสอนที่ชัดเจน เช่นห้องปี่พาทย์ ห้องขิม ห้องซอ ห้องปฏิบัติการดนตรีไทยจะอยู่บริเวณชั้นสอง ในวันจันทร์ – ศุกร์ อาคารเรียนดนตรีหรือบ้านดนตรีแห่งนี้ทำหน้าที่บริการวิชาการด้านดนตรีให้แก่โรงเรียนในละแวกใกล้เคียงที่เข้าร่วมโครงการกับทางเทศบาลตำบลสวนหลวงอีกด้วย

การปลูกฝังเรื่องสมาธิเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการเริ่มเรียนดนตรีไทยที่บ้านดนตรีไทย วัดภุมรินทร์กุฎีทอง

โรงเรียนที่เข้าร่วมโครงการกับบ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทอง จะสลับกันมาเรียนที่บ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทองเฉพาะคาบเรียนรายวิชาศิลปะ (ดนตรี-นาฏศิลป์) โดยมีรถรับส่ง นับเป็นวิธีการส่งเสริมให้นักเรียนได้ใช้แหล่งเรียนรู้ภายในท้องถิ่นให้เป็นประโยชน์ มีความผูกพันกับวิถีชีวิตในชุมชน อันจะสร้างความรักความสามัคคี ดังภาพที่ 8



ภาพที่ 8 คณะผู้ศึกษากับนักเรียนบ้านดนตรีไทย
ที่มา : คณะผู้ศึกษา

รุ่นพี่ช่วยสอนรุ่นน้องเป็นอีกหนึ่งการสร้างวัฒนธรรมในองค์กรที่ดี พี่มีความภูมิใจที่สอนให้น้องบรรเลงได้ และพี่ยังจดจำเพลงได้แม่นยำอีกด้วย ส่วนน้องก็จะรักและเคารพรุ่นพี่ การออกไปบรรเลงภายนอกก็จะคัดเลือกเด็กที่มีฝีมือแล้วในระดับหนึ่ง ส่วนหลักสูตรหรือบทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอนขึ้นอยู่กับการใช้งานและความสามารถในการบรรเลงของนักเรียนนับเป็นการร่วมมือของหลายหน่วยงานในเขตพื้นที่เทศบาลตำบลสวนหลวง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามที่ช่วยให้การสนับสนุนขับเคลื่อนบ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทองให้คงอยู่ ทั้งนี้สิ่งที่สำคัญที่สุดคือการให้ความร่วมมือและสนับสนุนจากผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานมาเรียน นับเป็นความเข้มแข็งทางด้านดนตรีที่ก่อให้เกิดความงดงามทางสังคมได้อย่างชัดเจน

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาพบว่า การเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามนั้นมีสำนักดนตรีเป็นจำนวนมาก จึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีไทยกับวิถีชีวิตของคนที่นี่เป็นวัฒนธรรมที่เข้มแข็งในกระแสที่สังคมโลกซึ่งมีผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย แต่สำนักที่ยังคงมีการสืบทอดไว้อย่างสม่ำเสมอและมีความสำคัญต่อชุมชนแม่กลองคงหนีไม่พ้นบ้านดนตรีไทย “ไทยบรรเลง” ซึ่งเป็นสำนักที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาต่อเพลง และผู้ที่เป็นหัวหน้าสำนักก็ได้ร่ำเรียนกับท่านครูด้วย ส่วนเยาวชนที่มีความสนใจในดนตรีไทยจะเข้ามาเรียนดนตรีไทยต่อที่อุทยาน ร.2 โดยมีระบบการสอบเข้า มีมาตรฐานการบรรเลงที่เป็นระบบ และที่สำคัญรับเฉพาะเยาวชนที่อาศัยอยู่ในเขตจังหวัดสมุทรสงครามเท่านั้น นอกจากนี้ ยังมีโรงเรียนดนตรีไทยเสาร์ อาทิตย์ รับสอนผู้ที่มีใจรักทางด้านดนตรีไทย ผ่านการสนับสนุนของเทศบาลตำบลสวนหลวง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม จัดการเรียนการสอนที่อาคารดนตรีไทยวัดภูมรินทร์ สามารถผลิตเยาวชนที่สนใจดนตรีไทยออกสู่สังคมได้มากมาย สามารถอภิปรายได้ดังนี้

1. บ้านไทยบรรเลง ในช่วงเริ่มแรกมีเครื่องปี่พาทย์มอญ 1 ชุด และเครื่องไทย 1 ชุด ในช่วงแรกการประกอบอาชีพทางด้านดนตรียังไม่มีรายได้ที่ดีนักแต่ในปัจจุบันวงไทยบรรเลงมีงานการบรรเลงอยู่เสมอทั้งงานมงคล และงานอวมงคล โดยผู้ควบคุมวงในปัจจุบันคือ ครูสมาน แก้วละเอียด วงไทยบรรเลงได้มีการสืบสานทางดนตรีไทยมาอย่างช้านาน จากรุ่นสู่รุ่น โดยมีลูกศิษย์ที่มาเรียนจากหลายสถานที่ หลายจังหวัด ลูกศิษย์จะมากิน นอน อยู่ที่วง ผู้ปกครองจะมีหน้าที่คอยส่งข้าวมาให้ลูกของตน มีการแบ่งเวรกันทำความสะอาดบ้าน งานที่บรรเลงนั้นมีหลากหลายประเภท เนื่องจากในการออกงานในแต่ละครั้งจะต้องเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมกับงานอาจเลือกใช้ทางเพลงทั้ง 2 สายได้ตามความเหมาะสม การบรรเลงจะต้องดูสถานที่เป็นหลัก ถ้างานอยู่ในศาลาที่คับแคบหรือมีแขกผู้ใหญ่เยอะจะเลือกการบรรเลงโดยใช้ไม้นวม เพื่อไม่ให้เสียงดังจนคนในงานเกิดความรำคาญ ซึ่งในแต่ละพื้นที่จะชอบการบรรเลงที่แตกต่างกัน บางที่ชอบแบบสนุกสนาน บางที่ชอบแบบไพเราะ การบรรเลงบางครั้งผู้ฟังจะมีการขอเพลง การบรรเลงจึงต้องตามใจผู้ขอ โดยยึดความเหมาะสมเป็นหลักจึงทำให้มีงานการบรรเลงอย่างสม่ำเสมอ งานที่มีอยู่เสมอคือ งานปี่พาทย์มอญ นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงประชันวงอยู่เสมอ ๆ เช่น งานประชันวัดพระพิเรนทร์ งานประชันวัดพิกุลเงินงานประชันแสงทิพย์ เป็นต้น เพลงที่ใช้ในการประชันมีทั้งเพลงเก่า และเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ โดยมีทั้งเพลงที่ครูอุทัย แก้วละเอียดแต่งไว้และไปให้ครูอรุณพาทยกุลแต่งให้บ้าง ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะงาน

2. อุทยานพระบรมราชนุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยาน ร.2)อุทยานพระบรมราชนุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยาน ร.2) แบ่งการเรียนการสอน คือ การเรียนการสอนจะเข้ การเรียนการสอนซออู้และซอด้วง การเรียนการสอนซอสามสาย และการเรียนการสอนขับร้องเพลงไทย การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในอุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้รับการส่งเสริมอย่างต่อเนื่อง ที่นี่คัดเลือกเด็กที่มีใจรักทางด้านดนตรี นาฏศิลป์ และได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีในการอุปถัมภ์ค้ำชู เยาวชนที่เรียนที่นี่หลายคนสามารถต่อยอดทางดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาต่างๆ เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นต้น การที่มีดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทยเกิดขึ้นในจังหวัดสมุทรสงครามและเข้มแข็งมาได้จนถึงทุกวันนี้ ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือบรรพบุรุษและครูศิลปินหลายท่านมีถิ่นกำเนิดหรืออาศัยอยู่ที่นี่ วิถีชีวิตริมแม่กลองและดนตรีไทยจึงเป็นของคู่กัน แม้ปัจจุบันดนตรีไทยตามระเบียบแบบแผนจะมีคนสมัยใหม่ไม่น้อยที่ไม่เข้าใจและฟังไม่รู้เรื่อง จนบางครั้ง

เป็นโจทย์ที่นักดนตรีรุ่นหลังต้องปรับเปลี่ยนดนตรีไทยให้คงอยู่แต่ไม่ทำลายขนบธรรมเนียมที่บรรพบุรุษสร้างไว้ การเรียนการสอนทางด้านดนตรีไทยที่แพร่หลาย ณ ที่แห่งนี้จึงเป็นการตอบคำถามที่สำคัญว่า ดนตรีดั้งเดิมมิได้หายไปไหน เพียงแต่อยู่ในรูปของการอนุรักษ์ผ่านหลักสูตรการสอนและบทเรียนเท่านั้น การเรียนดนตรีไทยสำคัญคือการฝึกซ้อมและทำซ้ำอยู่บ่อยๆใส่ใจและแสวงหาความรู้อยู่สม่ำเสมอ ให้เป็นเด็กซนในการเรียนรู้ อีกทั้งพื้นฐานในการบรรเลงเครื่องดนตรี โดยเฉพาะประเภทซอ จะต้องมีท่าทางการจับที่ถูกต้อง การวางนิ้วที่ไม่เพี้ยน หูที่แม่น เทคนิคการประ สะบัด พรมที่ชัดเจน อีกทั้งการไล่มือที่ช่วยสีซอชัดเจน โดยเฉพาะในเพลงตับต้นเพลงฉิ่งที่มีกลอนเพลงที่ใช้ในเพลงทั่วไปอยู่มาก ฉะนั้นคนเครื่องสายจะต้องจำเพลงนี้ให้แม่น เรื่องเพลงที่ต่อนั้นส่วนใหญ่จะเป็นเพลงรวมวง เช่น เพลงแขกขาว เพลงเขมรพายเรือ เป็นต้น แต่นักเรียนที่เริ่มเรียนซอตั้งแต่ต้นนั้น จะต้องได้รับการถ่ายทอดเพลงตับต้นเพลงฉิ่งเสียก่อน และอีกเพลงที่บังคับถือว่าทุกคนมาเรียนแล้วจะต้องได้ความรู้คือ เพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย การเรียนการสอนในอุทยาน ร.2 มีความเรียบง่าย ไม่มีความซับซ้อนมากมาย เช่น การถ่ายทอดสำนวนกลอนก็จะเป็นกลอนที่ไม่ซับซ้อน เป็นกลอนทั่วไปไม่ยึดติดกับกลอนของครูท่านใดท่านหนึ่ง เน้นที่ตัวบุคคลหรือผู้เรียนว่ามีฝีมืออยู่ในระดับใด และสมควรต่อกลอนประเภทใดจึงเหมาะสม นอกจากนี้ยังมีโครงการยุวศิลปิน มูลนิธิ ร.2 ซึ่งสอนเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นโครงการของสมเด็จพระเทพในส่วนของดนตรีนาฏศิลป์จะมีการเรียนการสอนทุกวันเสาร์เวลา 9.00 - 12.00 น. มีรถมารับคุณครูที่กรมศิลปากร ทุกวันเสาร์ การเรียนการสอนจะไม่มีค่าใช้จ่ายใดๆ มีเงินหนุนให้นักเรียนในการเรียนรายบุคคลครั้งละ 50 บาท สำหรับผู้เรียนที่อยู่ในพื้นที่สนใจเท่านั้น เมื่อเรียนไปเรื่อย ๆ เริ่มพัฒนาฝีมือตนเองได้มากขึ้น ทางยุวศิลปิน มูลนิธิ ร.2 จะส่งนักเรียนเข้าสอบเรียนต่อในชั้นปริญญาตรีที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ต่อไป การเข้าศึกษาในระดับปริญญาตรีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มูลนิธิมีทุนเล่าเรียนทุนละ 30,000 บาทต่อปี จนกว่าจะสำเร็จการศึกษา ถ้าต่อปริญญาโท หรือปริญญาเอก ก็จะมีทุนการศึกษาให้อีกจนจบการศึกษา แต่มีข้อแม้ว่าต้องเรียนต่อที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เท่านั้น ถึงจะได้รับทุนดังกล่าว การเรียนการสอนจะยึดแนวทางการสอนตามวิทยาลัยนาฏศิลปโดยเริ่มจากเพลงตับต้นเพลงฉิ่งทั้งดนตรีและร้อง เพราะตับต้นเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ยากพอสมควรเหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มเรียนขั้นพื้นฐาน ในแต่ละเพลงของเพลงตับต้นเพลงฉิ่งนั้นมีความสำคัญมาก ทั้งเป็นเพลงพื้นฐาน เป็นเพลงดำเนินกลอนทางเพลงต่าง ๆ ซึ่งในการเรียนแบบปัจจุบันนั้นก็ยังยึดถือการเรียนแบบสมัยโบราณไว้เหมือนกัน หลังจากการเรียนเพลงพื้นฐานแล้ว ก็จะไปเพลงเถา เพลง 2 ชั้น เช่น เพลงไทยดำเนินดอย เนื้อสมเด็จพระเทพพระรัตนราชสุดาฯ ได้ทรงแต่งเนื้อร้องไว้ โดยให้ใช่เพลงลาวดำเนินทรายที่เป็นเพลงเก่า มาบรรจุเนื้อร้อง ในแต่ละปีทางยุวศิลปิน มูลนิธิ ร.2 จะนำเด็กนักเรียนในโครงการเข้าร่วมพิธีไหว้ครูที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์สอดคล้องกับพระราชดำรัสสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในขณะดำรงพระอิสรายศเป็นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ครั้งเปิดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 25 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2537 "ดนตรีไทยถือว่าเป็นศิลปะอันทรงคุณค่าแสดงเอกลักษณ์ของชาติไทยได้อย่างเด่นชัด ดนตรีไทยนั้นมีประโยชน์นานัปการ ดนตรีไม่เพียงแต่สร้างความรื่นรมย์ แต่ยังสามารถทำให้ เกิดสมาธิ รวมทั้งสร้างความมีระเบียบวินัย และประโยชน์ประการสำคัญก็คือ การเล่นดนตรี ร่วมกัน เป็นการสร้างการประสานสัมพันธ์ อันนำมาซึ่งความสามัคคีของบุคคลในสังคมการปลูกฝังความรักดนตรี ควรปลูกฝังตั้งแต่เยาว์วัย เพราะเด็กหรือเยาวชนมี ความสำคัญในการที่จะเป็นผู้รับช่วงทุกสิ่งทุกอย่างต่อจากผู้ใหญ่ รวมทั้งภาระรับผิดชอบใน การธำรงรักษาความสงบผาสุกในชาติ หากเยาวชนได้รับการปลูกฝังให้รักดนตรี

โดยเฉพาะ ดนตรีไทยแล้ว ก็ย่อมได้รับการกล่อมเกลาจิตใจให้สงบเยือกเย็น ใฝ่สันติเป็นคนดีของสังคม การที่จะปลูกฝังให้เยาวชนรักดนตรีไทยนั้น ทั้งผู้ให้ และผู้รับต้องมีใจตรงกัน กล่าว คือมีครูดนตรีผู้ทรงความรู้ความสามารถถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ด้วยความเอาใจใส่ ฝ่ายศิษย์ก็ต้องมีความตั้งใจจริงในการรับถ่ายทอดวิชาความรู้นั้น มีความอุตสาหะวิริยะและ รับด้วยใจเช่นกัน จึงจะประสบผลสำเร็จอันงดงาม”

3. การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยของบ้านดนตรีไทย วัดภุมรินทร์กุฎีทอง การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยของบ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทอง เริ่มต้นรับสมัครเยาวชนผู้ที่มีใจรักในเสียงดนตรีไทย ไม่จำกัดอายุและวัย เข้าเรียนดนตรีไทยในวันเสาร์ – อาทิตย์ เวลา 08.00 น. – 12.00 น. ค่าใช้จ่ายในการเรียนคือ 500 บาท เรียนได้ทั้งหมด 20 ครั้ง มีการแบ่งห้องเรียน เช่น ห้องปี่พาทย์ ห้องขิม ห้องซอ ห้องปฏิบัติการดนตรีไทยจะอยู่บริเวณชั้นสองในวันจันทร์–ศุกร์ อาคารเรียนดนตรีหรือบ้านดนตรีแห่งนี้ทำหน้าที่บริการวิชาการด้านดนตรีให้แก่โรงเรียนในละแวกใกล้เคียงที่เข้าร่วมโครงการกับทางเทศบาลตำบลสวนหลวงอีกด้วย การปลูกฝังเรื่องสมาธิเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการเริ่มเรียนดนตรีไทยที่บ้านดนตรีไทย วัดภุมรินทร์กุฎีทองโรงเรียนที่เข้าร่วมโครงการกับบ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทอง จะสลับกันมาเรียนที่บ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทอง เฉพาะคาบเรียนรายวิชาศิลปะ (ดนตรี-นาฏศิลป์) โดยมีรถรับส่ง นับเป็นวิธีการส่งเสริมให้นักเรียนได้ใช้แหล่งเรียนรู้ภายในท้องถิ่นให้เป็นประโยชน์ มีความผูกพันกับวิถีชีวิตในชุมชน อันจะสร้างความรัก ความสามัคคี รุ่นพี่ช่วยสอนรุ่นน้องเป็นอีกหนึ่งการสร้างวัฒนธรรมในองค์กรที่ดี พี่มีความภูมิใจที่สอนให้น้องบรรเลงได้ และพี่ยังจดจำเพลงได้แม่นยำอีกด้วย ส่วนน้องก็จะรักและเคารพรุ่นพี่ การออกไปบรรเลงภายนอกก็จะคัดเลือกเด็กที่มีฝีมือแล้วในระดับหนึ่ง ส่วนหลักสูตรหรือบทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอนขึ้นอยู่กับการใช้งานและความสามารถในการบรรเลงของนักเรียนนับเป็นการร่วมมือของหลายหน่วยงานในเขตพื้นที่เทศบาลตำบลสวนหลวง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามที่ช่วยให้การสนับสนุนขับเคลื่อนบ้านดนตรีไทยวัดภุมรินทร์กุฎีทองให้คงอยู่ ทั้งนี้สิ่งที่สำคัญที่สุดคือการให้ความร่วมมือและสนับสนุนจากผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานมาเรียน นับเป็นความเข้มแข็งทางด้านดนตรีที่ก่อให้เกิดความงดงามทางสังคมได้อย่างชัดเจน

จากการศึกษาการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 3 แห่ง คือ บ้านไทยบรรเลง อุทยานพระบรมราชนุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบ้านดนตรีไทย วัดภูมรินทร์กุฎีทอง พบว่า มีความแตกต่างกันในเรื่องของการจัดการเรียนการสอน มีทั้งการเรียนเดี่ยว (ตัวต่อตัว) การเรียนเป็นกลุ่ม การเรียนแบบพี่สอนน้อง ซึ่งเป็นการเรียนแบบสาธิตและเลียนแบบให้ปฏิบัติตาม นอกจากนี้ยังมีการต่อยอดเฉพาะบุคคลด้วย ล้วนเป็นกระบวนการที่สามารถถ่ายทอดดนตรีไทยให้แก่นักเรียนหรือผู้สนใจเข้าเรียนดนตรีไทยได้เป็นอย่างดี ส่วนเรื่องค่าใช้จ่ายในการเรียนที่ในแต่ละสถานที่ไม่เท่ากันหรืออาจไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย พบว่า ค่าใช้จ่ายในการเรียนดนตรีอยู่ในราคาที่ไม่แพงผู้ปกครองหรือผู้ที่สนใจสามารถจ่ายได้ในสภาพเศรษฐกิจปัจจุบัน นอกจากนี้ ในเรื่องของการรับนักเรียนจุดเด่นที่สามารถทำให้ชุมชนอัมพวายังเป็นชุมชนที่เข้มแข็งทางดนตรีอยู่ได้นั้น น่าจะเป็นส่วนของโครงการยุวศิลปิน มูลนิธิอุทยาน ร.2 ที่รับเฉพาะเยาวชนจากจังหวัดสมุทรสงคราม จึงทำให้ดนตรีไทยได้รับการสืบทอดสู่เยาวชนในปัจจุบัน และที่สำคัญเยาวชนที่มีความสนใจดนตรีไทยอย่างจริงจัง มีฝีมือและทักษะทางดนตรีไทยสามารถรับทุนการศึกษาถึงระดับอุดมศึกษา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชุมชนอัมพวายังคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมทางดนตรีไทยที่เข้มแข็งท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกได้

ข้อเสนอแนะ

1. ภาครัฐและเอกชนควรให้การสนับสนุนด้านการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามให้มากขึ้น

2. ควรมีการศึกษาและประเมินผลการเรียนการสอนดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เพื่อจะเป็นประโยชน์ในการปรับปรุงและพัฒนาการดำเนินการต่อไป

3. ควรมีการศึกษาบทบาทของการเรียนการสอนดนตรีไทยในการมีส่วนร่วมพัฒนาชุมชนเพื่อเป็นสารสนเทศด้านการเรียนการสอนและให้ผู้ที่เกี่ยวข้องนำไปเป็นแนวทางการพัฒนาชุมชนอย่างมีส่วนรวมต่อไป

4. ควรทำวิจัยในเรื่องลักษณะเดียวกัน โดยศึกษากลุ่มตัวอย่างในจังหวัดอื่น ๆ เพื่อนำผลวิจัยมาเปรียบเทียบและควรทำวิจัยในเรื่องลักษณะเดียวกันให้ศึกษาการเรียนการสอนดนตรีไทยในด้านต่างๆ เพิ่มมากขึ้น

บรรณานุกรม

วรรณศิลป์ พีรพันธุ์ และศิริวรรณ ศิลาพัชรนันท์. (ม.ป.ป.). **การอนุรักษ์และฟื้นฟูชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2562 จาก http://www.cca.chula.ac.th/lecture_series/images/stories/pdf/sufficiency06.pdf

สำนักงานพัฒนาชุมชนจังหวัดสมุทรสงคราม. (2561).**แม่กลอง...เมืองแห่ง** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2562 จาก https://sites.google.com/site/toompac01/mae-klxng-meuxng-haeng-prawatisastr

ชัยรัตน์ วีระชัย (ผู้ให้สัมภาษณ์). สาริศา ประทีปช่วงและคณะ (ผู้สัมภาษณ์). อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม. เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2561.

นิรมล ตระการตา (ผู้ให้สัมภาษณ์). สาริศา ประทีปช่วงและคณะ (ผู้สัมภาษณ์).อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม. เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2561.

ประคอง ชลานุภาพ (ผู้ให้สัมภาษณ์). สาริศา ประทีปช่วงและคณะ (ผู้สัมภาษณ์). อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม. เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2561.

สมาน แก้วละเอียด (ผู้ให้สัมภาษณ์). สาริศา ประทีปช่วง, อนันต์ สบฤกษ์ (ผู้สัมภาษณ์). บ้านไทยบรรเลง ซอยโรงเจ ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม. เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2561.

สุเมธ สุขสวัสดิ์ (ผู้ให้สัมภาษณ์). สาริศา ประทีปช่วง, อนันต์ สบฤกษ์ (ผู้สัมภาษณ์).อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม. เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2561.

อรรถาธิบายและการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง
EXPLANATIONS AND ARRANGEMENT FOLKSONG

จิรวัฒน์ ศรีนุเสน*
JIRAWAT SRINUSEN

บทคัดย่อ

อรรถาธิบายและการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง มุ่งนำเสนอรูปแบบการจัดวงและการเขียนโน้ตเพลงลูกทุ่ง มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีลูกทุ่งและการจัดรูปแบบวงดนตรีลูกทุ่ง 2) เพื่อศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง

ผลการศึกษา พบว่า

1. เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีลูกทุ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ (1) กลุ่มเครื่องลมไม้หรือกลุ่มแซ็กโซโฟน (Sax section) (2) กลุ่มเครื่องทองเหลืองหรือกลุ่มเครื่องบราส (Brass section) (3) กลุ่มเครื่องที่ให้จังหวะ (Rhythm section) ทั้งนี้ การจัดรูปแบบวงดนตรีลูกทุ่ง แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ (1) รูปแบบวงขนาดใหญ่ (Big band) (2) รูปแบบวงขนาดเล็ก (Small band)

2. การเรียบเรียงเสียงประสานวงลูกทุ่ง แบ่งได้ 3 รูปแบบ (1) การเรียบเรียงแบบยูนิซัน (Unison) หรือคู่ 8 (2) การเรียบเรียงแบบวงขนาดใหญ่ (Big band) การเรียบเรียงรูปแบบนี้จะทำให้เสียงที่ออกมาสมบูรณ์ (3) การเรียบเรียงแบบวงขนาดเล็ก (Small band) เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมมากกว่าแบบอื่น เพราะการเคลื่อนย้ายสะดวกและสามารถบรรเลงได้ใกล้เคียงกับวงขนาดใหญ่ ซึ่งการเรียบเรียงแบบวงขนาดเล็ก (Small band) แยกออกเป็น 2 แบบ (1) แบบรวมกลุ่ม (2) แบบแยกกลุ่ม ซึ่งนิยมใช้กันทั้ง 2 แบบ ขึ้นอยู่ที่ผู้เรียบเรียงจะเลือกถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกลงในบทเพลง

คำสำคัญ : โน้ตเพลงลูกทุ่ง, การเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง

---

* *อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

Explanation and arranging for country music is an article that aims to present band arrangement and writing country music note, this aims of this research was to 1) To study musical instruments used in folksong and formatting the folk song 2) To study how to arranging for country music.

The study found that.

1. Musical instruments used in folksong consists of 3 group instruments (1) woodwind group or sax section group (2) brass group or brass section (3) rhythm section, folksong format divided into 2 forms (1) big band (2) small band

2. Arranging for folksong divided into 3 forms (1) arranging unison (2) arranging big band, this format will make the sound come out perfectly (3) arranging small band is a style that is more popular than others because, moving is convenient and can be played as close to a large band which is a small band arrangement divided into 2 forms (1) collective type (2) separate groups, which are commonly used in both types depends on the composer to choose to convey emotions, put the feeling into the song.

keywords: Country music notes, arrangement folksong

บทนำ

เพลงลูกทุ่งไทย มีวิวัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้าน พื้นเมืองหรือเพลงชาวบ้าน แม้ว่าจะนำเครื่องดนตรีของตะวันตกมาใช้บรรเลงทำนองก็ตาม แต่เนื้อหาหรือแก่นใจความของเพลง ลูกทุ่งก็ยังคงสะท้อนให้เห็นลักษณะของคนไทยหรือสังคมไทยได้อย่างชัดเจน จึงอาจถือได้ว่า "เพลงลูกทุ่ง" คือเพลงพื้นเมืองยุคใหม่ ที่มีเอกลักษณ์สะท้อนให้เห็นลักษณะของคนไทย และ สังคมไทยอย่างกว้างขว้าง ลุ่มลึก และลีลาอันหลากหลาย ถือได้ว่าเพลงลูกทุ่งซึมลึกอยู่ใน สายเลือดของคนไทยทุกคนมาตั้งแต่อดีต เพราะคนไทยเป็นคนในสังคมเกษตรกรรม เพลง ลูกทุ่งหลายเพลงได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ความเป็นอยู่และวัฒนธรรมไทย บางเพลงมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทย บางเพลงเป็นหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของประเทศ บางเพลงเป็นที่รวมของภูมิปัญญาท้องถิ่น เห็นได้จากยุคแรกมีนักร้องเพลงไทยสากลที่มีชื่อเสียงกลุ่ม หนึ่งนิยมร้องเพลงที่มีสาระบรรยายถึงชีวิตชาวชนบท ชีวิตหนุ่มสาวบ้านนา และความยากจน ชาวบ้านเรียกเพลงกลุ่มนี้ว่า "เพลงตลาด" หรือ "เพลงชีวิต" ส่วนเพลงลูกกรุง เรียกว่า "เพลงผู้ดี" นักร้องที่ร้องเพลงแนวตลาดในระยะแรก เช่น คำรณ สัมบุณณานนท์, ก้าน แก้วสุพรรณ, ชัยชนะ บุณยโชติ, ทูล ทองใจ, ผ่องศรี วรนุช, ศรีสอางค์ ตรีเนตร ฯลฯ ต่อมา คำว่า "เพลงลูกทุ่ง" ถูก นำมาใช้แปลหนังเพลงอเมริกันเรื่อง "Your Cheating Heart " เมื่อ พ.ศ.2507 นับแต่นั้นมาคำว่าเพลงลูกทุ่งก็ติดอยู่ในความรู้สึกของคนฟังเพลงโดยหมายถึง เพลงที่ร้องแบบง่ายๆ สนุกสนาน ท่วงทำนองมีเรื่องราวที่โน้มน้าวให้นึกถึงบรรยากาศของทุ่งนา ป่าเขา ทำนองของเพลงลูกทุ่ง เปิดรับท่วงทำนองต่าง ๆ เช่น ไทย ฝรั่ง จีน อินเดีย ตลอดจนเพลงพื้นบ้าน เช่น ลำตัด แหล่ อีแซว (วิทยา เกษรพรหม, 2554)

เพลงไทยลูกทุ่งนั้น เป็นที่ประจักษ์แก่ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ที่เข้าใจและมีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีว่า เพลงไทย ลูกทุ่งมีความ ไพเราะมีหลักการเรียบเรียงเสียงประสานและมี การบรรเลงที่แสดงถึงความเป็นไทยโดยแท้ เนื่องจากความเจริญ รุ่งเรืองและพัฒนาการของเพลงไทยเกิดขึ้น และสืบทอดพร้อมกับความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ มีการอุปถัมภ์ สนับสนุน อนุรักษ์ เอาไว้ได้อย่างมั่นคง การบรรเลงและการผสมผสานเสียงดนตรีก็มี ลักษณะพิเศษ เพราะว่านักดนตรีเรียนรู้การปฏิบัติดนตรีโดยตรง จากครูดนตรี ซึ่งมีวิธีการคิดและการสร้างทำ นองเพลงที่แตกต่างกัน ความแตกต่างนี้จึงกลายเป็นจุดเด่นที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ และสร้างความเป็นเอกภาพให้แก่บทเพลงไทยลูกทุ่งได้เป็นอย่างดีดนตรีและบทเพลงนอกจากจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว ยังให้ความเพลิดเพลิน และในแต่ละบทเพลงจะให้อารมณ์ความ รู้สึกต่างๆ แก่ผู้ฟัง เช่น สนุกสนาน ร่าเริง เศร้าโศก เสียใจ บาง เพลงได้รับความนิยมเป็นเวลานานนับเป็นร้อยๆ ปี ซึ่งปัจจัยสำคัญที่ทำ ให้แต่ละบทเพลงเกิดความไพเราะมีด้วยกันหลาย ประการ เช่น ผู้ประพันธ์คำร้อง ทำ นอง จังหวะ นักดนตรีผู้ถ่ายทอด และผู้เรียบเรียงเสียงประสานเป็นปัจจัยสำคัญในแต่ละบทเพลง ซึ่งในแต่ละบทเพลงมีทั้งเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ และเครื่องดนตรีที่หลากหลาย จำเป็นอย่างยิ่งต้องมีการจัดระเบียบหน้าที่ ของแต่ละเครื่องมือให้เหมาะสม มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย ประสมประสานกลมกลืน ซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้เรียบเรียงเสียง ประสานที่จะต้องใช้ความรู้ความสามารถและประสบการณ์การ เรียบเรียงเสียงประสานเพื่อให้เกิดความไพเราะ (ธงรบ ขุนสงคราม 2554 : น. 56)

เพลงลูกทุ่งก็ถือเป็นความปราณีตงดงามอีกอย่างหนึ่ง ผู้ประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ผลงานด้วยความตั้งใจผ่านการกลั่นกรองแล้ว่าครบถ้วนทั้งทางด้านเนื้อหาที่ลึกซึ้งตามหลักโสตและศิลป์ ได้แก่ ทำนอง เสียงประสาน ระบบเสียง รูปประพรรณ รูปแบบ สีสันและลักษณะของเสียง (อมร เอี่ยมตาล. 2554 : น.1) สิ่งเหล่านี้ทำให้เพลงลูกทุ่งอยู่คู่กับสังคมไทยมาอย่างยาวนาน รวมทั้งมีศิลปินในอดีตที่เป็นตำนานของวงการเพลงลูกทุ่ง ที่ได้กล่าวขานกันถึงปัจจุบัน และที่สำคัญเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินเพลงลูกทุ่งรุ่นหลัง ได้เอาเป็นแบบอย่างและโด่งดังมีชื่อเสียงมากมายหลายคน ยุคแรก ๆ ของวงการลูกทุ่ง สื่อเทคโนโลยียังไม่เจริญเหมือนปัจจุบัน มีแค่วิทยุคลื่น AM ซึ่งเป็นคลื่นระยะสั้น ไม่เพียงพอในการนำเสนอผลงานเพลง จึงตระเวนไปทำการแสดงในที่ต่าง ๆ ตามที่ผลงานเพลงได้รับความนิยม เพื่อให้ความบันเทิงและนำเสนอผลงาน จากที่กล่าวมาข้างต้น วงดนตรีลูกทุ่งจึงมีบทบาทสำคัญที่จะทำให้ศิลปินนักร้องได้รับความนิยม ยุคนั้นคนในวงการลูกทุ่งจะรู้จัก “ชุมชนคนลูกทุ่งซอยบุบผาสวรรค์” (ปัจจุบัน ซอยจรัญสนิทวงศ์ 27) เป็นอย่างดี เพราะเป็นศูนย์รวมทุกอย่างของวงการลูกทุ่ง ไม่ว่า สำนักงานวงดนตรี ต่าง ๆ นักร้อง นักดนตรี หางเครื่อง หรือแม้กระทั่งฝ่ายเทคนิคติดตั้งอุปกรณ์ต่างๆ วงดนตรีลูกทุ่งจะออกเดินสายตระเวนเปิดการแสดงไปทั่วทุกภาค ทุกจังหวัด ของประเทศไทย หรือบางครั้งอาจจะตามชายแดนของประเทศเพื่อนบ้าน เรียกว่า “วงดนตรีเดินสาย” ปัจจุบันเรียกว่า “ทัวร์คอนเสิร์ต” (Tour Concert) วงลูกทุ่งมีส่วนสำคัญหลายส่วน นักร้อง นักดนตรี หางเครื่อง เป็นต้น



จากความสำคัญและที่มาดังกล่าวข้างต้น ผู้เขียนเป็นอีกคนหนึ่งที่หลงใหลในความไพเราะและความสนุกสนานของวงดนตรีลูกทุ่ง มีประสบการณ์กับวงดนตรีลูกทุ่งมาโดยตลอด เริ่มตั้งแต่เป็นผู้บรรเลงในวงจนถึงผู้ควบคุมวง ผู้เขียนอยากนำองค์ความรู้เรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง เพื่อให้ผู้อ่านได้นำไปเป็นแนวทางในการเรียบเรียงอีกทางเลือกหนึ่ง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีลูกทุ่งและการจัดรูปแบบวงดนตรีลูกทุ่ง
2. เพื่อศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง

เครื่องดนตรี

วงดนตรีลูกทุ่งส่วนมากจะใช้เครื่องดนตรี 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มเครื่องลมไม้หรือกลุ่มแซ็กโซโฟน (Sax section) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีในตระกูลแซ็กโซโฟน ได้แก่ อัลโตเทนเนอร์ บาริโทน แซ็กโซโฟน
2. กลุ่มเครื่องทองเหลืองหรือกลุ่มเครื่องบราส (Brass section) ได้แก่ ทรัมเป็ต และทรอมโบน
3. กลุ่มเครื่องที่ให้จังหวะ (Rhythm section) ประกอบด้วยกลอง เบส กีตาร์ คีย์บอร์ดและเครื่องเคาะจังหวะ (Percussion)

ลักษณะเด่นของการใช้เครื่องดนตรีในวงลูกทุ่งอีกประการหนึ่งคือ มีการใช้เครื่องดนตรีอื่นๆ มาประกอบไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีสากล ไทย หรือพื้นบ้าน โดยเฉพาะในท่อนโซโลเช่นฟลุต ไวโอลิน ซอด้วง ซออู้ ระนาด ขลุ่ย ปี่ โปงลาง พิณ แคน โหวด เป็นต้น และเครื่องเคาะจังหวะต่างๆ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ กลอง ตะโพน รำมะนา ก็มักใช้ประกอบจังหวะอยู่เสมอ

รูปแบบของวง

รูปแบบของวงลูกทุ่งไม่มีการจัดรูปแบบไว้เป็นลักษณะที่แน่นอน แต่ที่พบมากที่สุด มี 2 รูปแบบใหญ่ ๆ คือ

1. วงขนาดเล็ก (Small band) หรือวงคอมโบ เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมมาก เนื่องจากใช้เครื่องดนตรีและนักดนตรีไม่มาก เคลื่อนย้ายได้สะดวก เครื่องดนตรีที่ใช้ กลุ่มเครื่องลมไม้ ประกอบด้วย อัลโตแซ็ก 1 ตัว เทเนอร์แซ็ก 1 ตัว กลุ่มเครื่องทองเหลือง ประกอบด้วย ทรัมเป็ต 1 ตัว ทรอมโบน 1 ตัว และกลุ่มเครื่องริทึม มีคีย์บอร์ด กีตาร์ เบส และกลองชุด จะเห็นว่าการจัดกลุ่มเครื่องเป่า จัดไว้เพื่อการประสานเสียงให้ครบ 4 แนว เสียงที่ออกมามีความหนักแน่น ข้อเสียของวงขนาดเล็ก (Small band) คือ เมื่อแยกเครื่อง 2 กลุ่มออกจากกันเมื่อไหร่ จะทำให้ความหนักแน่นของเสียงลดลง เพราะการประสานเสียงไม่ครบ 4 แนว
2. วงขนาดใหญ่ (Big band) การจัดรูปวงใกล้เคียงกับวงป๊อปปูล่ามิวสิค โดยการจัดเครื่องเป่าแต่ละกลุ่มกลุ่มให้ครบ 4 แนว กลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟน 1 ตัว เทเนอร์แซ็กโซโฟน 2 ตัว และบาริโทนแซ็ก 1 ตัว กลุ่มเครื่องทองเหลือง ประกอบด้วย ทรัมเป็ต 3 ตัว ทรอมโบน 1 ตัว ส่วนกลุ่มริทึมเหมือนกันกับวง จะเห็นการจัดเครื่องดนตรีไว้สำหรับการเรียบเรียงเสียงประสานครบ 4 แนว ทั้ง 2 กลุ่ม สามารถเรียบ

เรียงแบบรวมกลุ่มหรือแยกกลุ่มได้ วงขนาดใหญ่ไม่ค่อยได้รับความนิยมมากนัก เนื่องจากใช้เครื่องดนตรีและนักดนตรีเป็นจำนวนมาก การติดตั้งเคลื่อนย้ายลำบาก

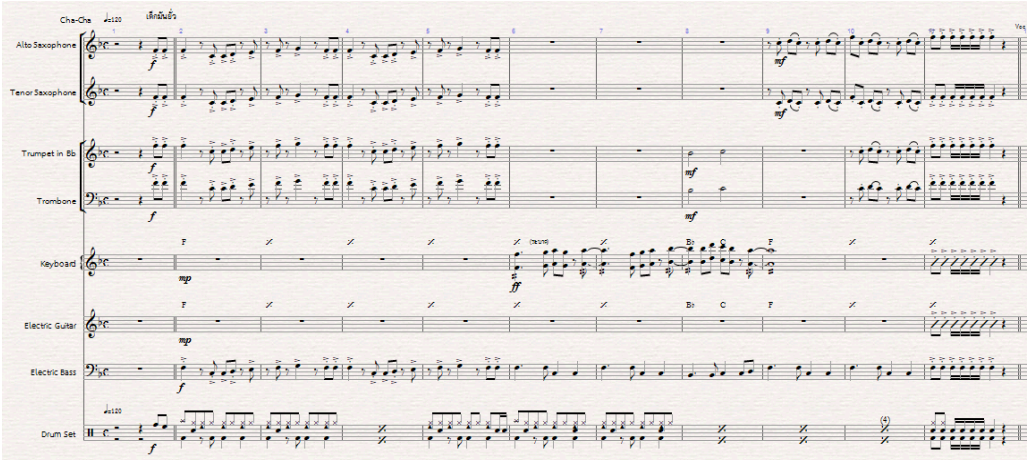
การเขียนโน้ตเพลงลูกทุ่ง

ประยงค์ ชื่นเย็น ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2552 กล่าวว่า ในการบันทึกเพลงไทยลูกทุ่งในช่วงแรก ๆ จะมีการนัดนักดนตรีให้มาพบกันก่อนที่จะเข้าห้องบันทึกเสียง แล้วก็ทำการนัดแนะว่าเพลงนี้ ใครควรเล่นอะไร ตรงไหน อย่างไร หลัง จากนั้นก็จะลงมือทำการซ้อม ถ้าดีก็จะทำการบันทึกเสียงเลย ถ้าฟังดูไม่ดีก็นัดซ้อมกันใหม่จนกว่าจะพอใจ โดยที่ไม่มีการเตรียมตัวมาก่อน ไม่มีการวางแผนล่วงหน้า ไม่มีโน้ตเพลง ผลงานออกมาดีขนาดไหนก็ขึ้นอยู่กับฝีมือของนักดนตรีที่นำมาบันทึกเสียง (ธงรบ ขุนสงคราม. 2554: น.57)

การเขียนโน้ตเพลงลูกทุ่งยังไม่ทฤษฎีการเขียนโน้ตเพลงลูกเป็นเรื่องเป็นราว จึงยึดหลักการเขียนตามแบบดนตรีตะวันตก **(เจริญ เจริญชัย. 2531)** ซึ่งผู้เขียนแต่ละคนก็มีวิธีเขียนที่แตกต่างกันไป เรามองว่าดนตรีไม่มีผิด จะใช้คำว่าเหมาะสมมากเหมาะสมน้อยมากกว่า หวังว่านักเขียนโน้ตเพลงลูกทุ่งคงจะช่วยกันอนุรักษ์แนวเพลงลูกทุ่งให้ยังคงเป็นเพลงลูกทุ่งตลอดไป ปัจจุบันมีโปรแกรมเขียนโน้ตหรือบันทึกโน้ตทำให้มีความสะดวกและรวดเร็วมากขึ้น

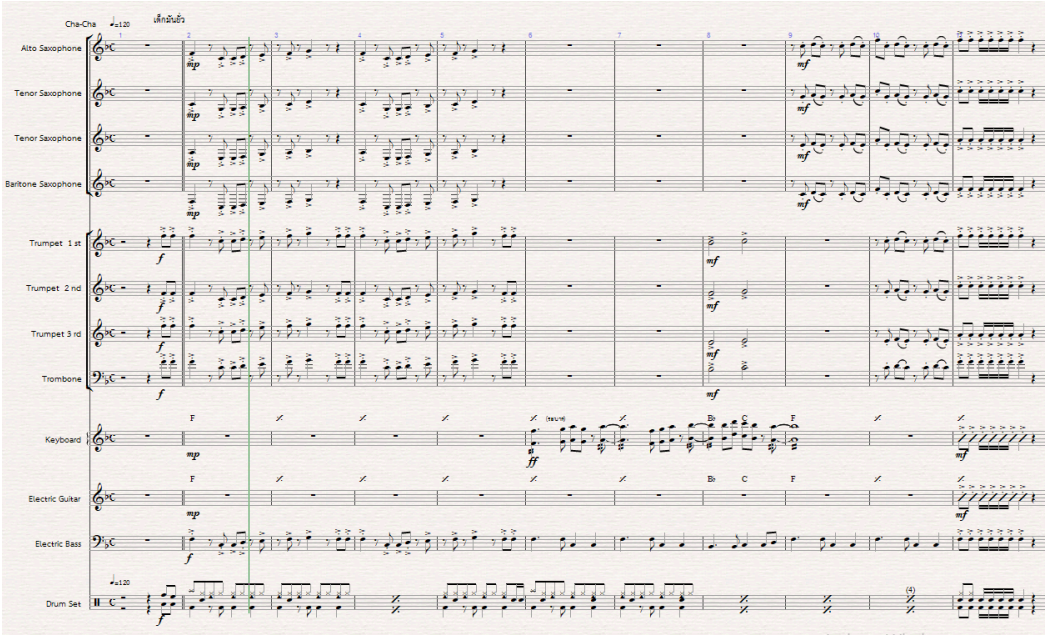
การเรียบเรียงเสียงประสาน

การใช้เสียงประสานและคอร์ดในเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่จะเป็นแบบง่ายๆ คอร์ดที่ใช้มักจะเป็นแบบโน้ต 3 ตัว (triad) การประสานเสียงใช้แบบกลมกลืนเป็นใหญ่ การดำเนินของคอร์ด (chord progression) ในเพลงลูกทุ่งเป็นแบบง่ายๆ ไม่ยึดกฎเกณฑ์อะไรมากนัก การเลือกใช้จังหวะในเพลงลูกทุ่งอาจจะมีอยู่ไม่กี่จังหวะ เช่น โบเรโล (Bolero) บีกิน (Beguine) ชะชะช่า (Cha-Cha) ส่วนจังหวะอื่น ๆ นาน ๆ จะเห็นครั้งหนึ่งหลังจากได้คอร์ดและจังหวะแล้ว ขั้นตอนต่อไปเป็นการเรียบเรียงเสียงประสานเครื่องเป่า แบ่งได้ 3 รูปแบบใหญ่ ๆ ดังนี้ **(เจริญ เจริญชัย. 2531)**



ภาพประกอบที่ 1 สกอร์ (Scores)โน้ตเพลงเด็กมันยั่ว ขับร้องโดย ยอดรัก สลักใจ
(ที่มา : จิรวัฒน์ ศรีนุเสน)

1. เขียนแบบยูนิซัน (unison) หรือคู่ 8 การเขียนประสานเสียงแบบยูนิซัน (unison) เป็นการเขียนให้เครื่องเป่าทุกเครื่องบรรเลงเสียงเดียวกันหมด ไม่มีเสียงประสาน จากภาพประกอบที่ 1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 1 - 5 จะเห็นเครื่องเป่าเป็นตัวดำเนินทำนอง (Melody) และบรรเลงเสียงเดียวกันทั้งหมด ส่วนความสูงต่ำของเสียงขึ้นอยู่กับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ จากห้องเพลงที่ 6 - 8 คีย์บอร์ดดำเนินทำนอง ใช้เสียงระนาด จะเห็นว่าเป็นโน้ตคู่ 8 แสดงว่าผู้เขียนต้องการความหนาของเสียงเพิ่มมากขึ้น ห้องเพลงที่ 9 เป็นกลุ่มแซ็กโซโฟนรับตามมาด้วยกลุ่มเครื่องบราส และจบท่อนขึ้นเพลงหรือหัวเพลง (Intro) ในห้องเพลงที่ 11 ตัดมาเฉพาะท่อนขึ้นเพลง การเขียนแบบนี้มีไม่ได้รับความนิยมมากนัก เพราะทำให้เสียงที่ออกมาไม่มีน้ำหนัก

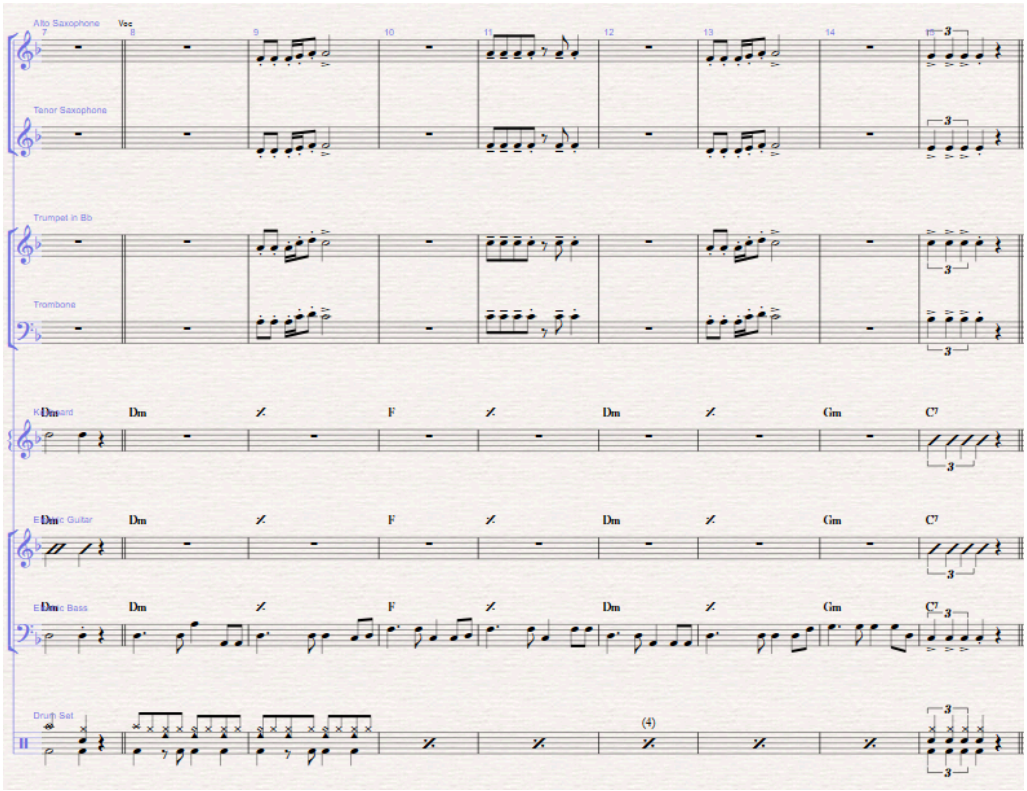


ภาพประกอบที่ 2 สกอร์(Scores)โน้ตเพลง วง Big band เพลงเด็กมันยั่ว ขับร้องโดย ยอดรัก สลักใจ
(ที่มา : จิรวัฒน์ ศรีนุเสน)

2. เขียนแบบวงใหญ่ (Big band) จะคล้ายกับวงป๊อปปูล่ามิวสิค (Popular music) ของ ทางดนตรีตะวันตก เป็นการเรียบเรียงเสียงประสานโดยแบ่งเครื่องเป่าออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องบราส ซึ่งแต่ละกลุ่มจะจัดเครื่องดนตรีไว้ครบ 4 แนว แต่ถ้ามีเครื่องดนตรีมีมากกว่า 4 แนว ก็ให้ทบโน้ตหรือซ้ำโน้ตที่เหลือในคอร์ดนั้น ๆ กลุ่มเครื่องลมไม้ ประกอบด้วย อัลโต 1 ตัว เทเนอร์ 2 ตัวและบาริโทนแซ็กโซโฟน 1 ตัว ส่วนในกลุ่มเครื่องบราส ประกอบไปด้วย ทรัมเป็ต 3 ตัว ทรอมโบน 1 ตัว แต่ถ้าในกรณีที่มีเครื่องดนตรีมีมากกว่า 4 ตัว ก็ให้ทบโน้ตหรือซ้ำโน้ตที่เหลือในคอร์ดนั้น ๆ จากภาพประกอบที่ 2 จะเห็นว่า ในสกอร์ (Scores) จะแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน โดย 4 บรรทัดแรกเป็นกลุ่มแซ็กโซโฟน แถวที่ 5 - 8 เป็นกลุ่มเครื่องบราส จากแถวที่ 9 -12 เป็นกลุ่มของเครื่องริทึม เมื่อมองไปแถวบนสุดจะเห็นชื่อเพลง จังหวะ และอัตราความเร็ว ชื่อเพลงเด็กมันยั่ว อยู่ในบันไดเสียง F Major จังหวะ ชะชะช่า อัตราความเร็ว 120 เคาะต่อนาที ในกลุ่มเครื่องลมไม้ใช้อัลโตบรรเลงแนวบนหรือแนวโซปราโน ใช้บาริโทนเป็น

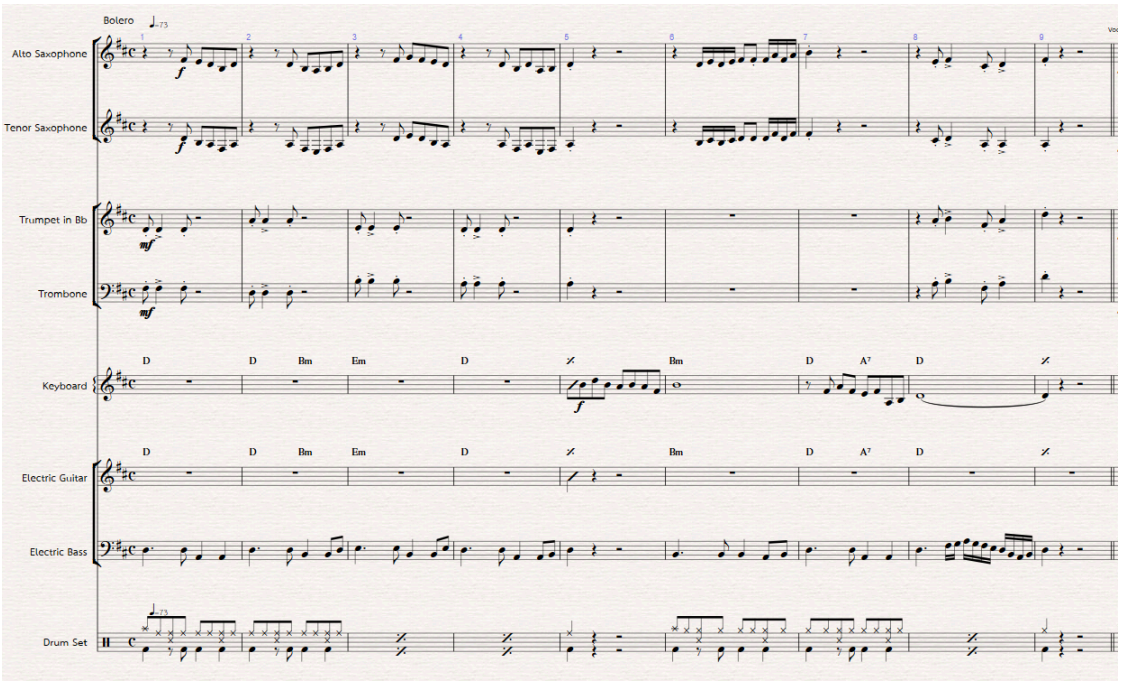
แนวล่างสุดหรือแนวเบส ส่วนเทเนอร์ 2 ตัว เล่นแนวอัลโตและแนวเทเนอร์ ในกลุ่มเครื่องบราสสกอร์ (Scores) แถวที่ 5 - 8 ทรัมเป็ต 3 ตัว ทรอมโบน 1 ตัว ใช้ทรัมเป็ต 1 เป็นแนวบนสุดหรือแนวโซปราโน ทรอมโบนเป็นแนวล่างสุดหรือแนวเบส ทรัมเป็ต 2 -3 เป็นแนวใน คือแนวอัลโตและแนวเทเนอร์ กลุ่มเครื่องริทึม (แถวที่ 9 - 12) มีคีย์บอร์ด กีตาร์ เบส และกลองชุด คีย์บอร์ดและกีตาร์เป็นได้ทั้งเครื่องริทึมและเครื่องดำเนินทำนอง จากห้องเพลงที่ 1 - 5 กลุ่มเครื่อง บราสเป็นกลุ่มดำเนินทำนอง โดยเล่นแบบ ยูนิซัน (unison) หรือคู่ 8 ในกลุ่มแซ็กเป็นแบล็คกราว โดยเขียนให้มีการประสานเสียง 4 แนว ตามรูปแบบที่ได้กล่าวมาข้างต้น ในห้องเพลงที่ 6 - 9 จะมีคีย์บอร์ดเล่น โดยใช้เสียงระนาดตามที่กำหนดไว้ในโน้ตเพลง ห้องเพลงที่ 9 กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลง ตามมาด้วยกลุ่มเครื่องบราสในห้องเพลงที่ 10 และจบอินโทร (Intro) พร้อมกันในห้องเพลงที่ 11 โดยให้แต่ละกลุ่มประสานกันเอง

3. เขียนแบบวงเล็ก (Small band) หรือวงคอมโบ เป็นวงดนตรีลูกทุ่งที่นำเครื่องเป่าทั้ง 2 กลุ่มมารวมกันให้ครบ 4 แนว กลุ่มเครื่องลมไม้ ประกอบด้วย อัลโต และเทเนอร์แซ็กโซโฟน อย่างละตัว ส่วนในกลุ่มเครื่องบราส ประกอบด้วย ทรัมเป็ต และทรอมโบน อย่างละตัวเช่นกัน ในการเรียบเรียงเสียงประสานวง Small band แยกย่อยได้ 2 แบบ คือ



ภาพประกอบที่ 3 สกอร์ (Scores) โน้ตเพลง วงฺ Small band เพลงขออยู่ด้วยคน
ขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา
(ที่มา : จิรวัฒน์ ศรีนุเสน)

3.1 การเขียนรวมกลุ่ม เป็นการเขียนรวมกลุ่มเครื่องเป่าทั้ง 2 กลุ่มเข้าด้วยกัน เขียนให้มีการประสานเสียง จากภาพประกอบที่ 3 ตัดสกอร์โน้ตเพลงมาบางส่วน จะสังเกตเห็นว่าห้องเพลงที่ 9, 11, 13 และ15 โน้ตแถวบนจะบรรเลงพร้อมกัน โดยให้ทรัมเป็ตเป็นแนวเสียงสูงสุดหรือแนวโซปราโน รองลงมาเป็นแซ็กอัลโต อยู่ในแนวอัลโต แซ็กเทเนอร์อยู่ในแนวเทเนอร์ และทรอมโบนเป็นแนวเบส ในคอร์ดที่มีโน้ต 3 ตัว จำเป็นต้องทบโน้ตหรือซ้ำโน้ตการเขียนประสานเสียงในลักษณะนี้จะทำให้เสียงที่ออกมามีความหนักแน่น เนื่องจากมีการประสานเสียงครบ 4 แนว สามารถสลับแนวกันได้ตามความเหมาะสม จากภาพประกอบ ผู้เขียนเขียนตามช่วงของเสียงของเครื่องดนตรีที่นั้น ๆ



ภาพประกอบที่ 4 สกอร์ (Scores) โน้ตเพลงวง Small band เพลงแด่คนชื่อเจี๊ยบ
ขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา
(ที่มา : จิรวัฒน์ ศรีนุเสน)

3.2 การเขียนแยกกลุ่ม เป็นการเขียนแบบแยกเครื่องเป่าทั้ง 2 กลุ่มออกจากกัน เสียงที่ออกมาจะมีความหนักแน่นไม่เหมือนแบบกับแบบรวมกลุ่ม เพราะเขียนประสานได้ไม่ครบ 4 แนว จากภาพประกอบที่ 4 เพลงแด่คนชื่อเจี๊ยบ เริ่มจากห้องเพลงที่ 1 กลุ่มเครื่องบราสเริ่มบรรเลงในจังหวะที่ 1 ส่วนกลุ่มแซ็กตามมาในจังหวะยกหลังจังหวะที่ 2 ก่อนที่จะรวมกันให้องเพลงที่ 8 และ 9 เมื่อแต่ละกลุ่มมีเครื่องดนตรี 2 จึงเขียนประสานเสียงได้ 2 แนว ในแต่ละกลุ่มก็จะมีเสียงไม่ครบคอร์ด ส่วนจะเลือกเสียงใดในคอร์ดนั้นแล้วแต่ความเหมาะสมหรือดุลพินิจของผู้เรียบเรียง

เพลงลูกทุ่งในยุคปัจจุบัน

วิวัฒนาการต่าง ๆ ทางด้านดนตรีเจริญขึ้น สื่อทางด้านดนตรีมีมากขึ้นและเข้าถึงได้ง่ายขึ้น ทำให้ความสามารถเฉพาะทางเฉพาะเครื่องมือของนักดนตรีเพิ่มมากขึ้น จึงทำให้โฉมหน้าของเพลงลูกทุ่งเปลี่ยนไป ขึ้น Intro เพลงขึ้นมา แทบจะแยกไม่ออกด้วยซ้ำว่าเป็นเพลงสตริง หรือเพลงลูกทุ่ง ประกอบกับในยุคปัจจุบันผู้คนเร่งรีบกับการทำมาหากิน ไม่มีเวลาที่จะพิถีพิถันฟังเพลงมากนัก เพลงลูกทุ่งจึงเน้นไปที่ความสนุกสนาน ถ้าเป็นเพลงช้าก็จะเน้นไปในทางเทคนิคความสามารถเฉพาะเครื่องดนตรี คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน การดำเนินคอร์ด
ก็เป็นคอร์ดกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ ใช้คอร์ดกระด้างน้อยหรือแทบไม่มีเลย จังหวะกลองมีความสลับ ซับซ้อนมากขึ้น เทคนิคเฉพาะเครื่องมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะกีตาร์ เสียงสังเคราะห์ต่าง ๆ แทนเสียงเครื่องดนตรีจริง เพลงลูกทุ่งที่เรียบเรียงโดยใช้เครื่องเป่าเหลือน้อยเต็มทีอาจจะเป็นเพราะเรื่องของเศรษฐกิจ เรื่องความสะดวกสบายในการเคลื่อนย้ายเวลา ทัวร์คอนเสิร์ต ตลอดจนความชื่นชอบของผู้ฟัง

สรุปและอภิปรายผล

ผลจากการศึกษา เรื่องการอรรถาธิบายและการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง มุ่งนำเสนอรูปแบบการจัดวงและการเขียนโน้ตเพลงลูกทุ่ง สามารถสรุปและอธิบายผล ดังต่อไปนี้

1. วงลูกทุ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม

1.1 กลุ่มเครื่องลมไม้หรือกลุ่มแซ็กโซโฟน (Sax section) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีในตระกูลแซ็กโซโฟน ได้แก่ อัลโตเทนเนอร์ บาริโทน แซ็กโซโฟน

1.2 กลุ่มเครื่องทองเหลืองหรือกลุ่มเครื่องบราส (Brass section) ได้แก่ ทรัมเป็ตและทรอมโบน

1.3 กลุ่มเครื่องที่ให้จังหวะ (Rhythm section) ประกอบด้วยกลอง เบส กีตาร์ คีย์บอร์ดและเครื่องเคาะจังหวะ (Percussion)

สอดคล้องกับ จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533 : น. 68-93) ที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีไว้ว่า เมื่อเพลงลูกทุ่งพัฒนามาจากเพลง พื้นบ้าน ช่วงแรกก็ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเล่นประกอบ เช่น ฉิ่ง ฉาบ ขลุ่ย พิณ ซึง ซอ เพื่อประกอบเป็นจังหวะในการขับร้อง เท่านั้น ต่อมาเมื่อมีการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาหน้าที่ ของเครื่องดนตรีก็เปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมใหม่ที่รับเข้ามา โดยมีบทบาทมากขึ้นจนกระทั่งถึงยุคไฟฟ้า เพลงลูกทุ่งก็รับเอา เข้ามาหมดจนในปัจจุบันวงดนตรีลูกทุ่งจึงมีเครื่องดนตรีเหมือน วงดนตรีสากลทั่ว ๆ ไป สอดคล้องกับ สุกรี เจริญสุข (2533: น.143) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจะเน้นที่เครื่องประกอบ จังหวะเป็นหลัก เช่น กลองชุด กลองทอมบ้า ฉิ่ง ฉาบ เพื่อเน้น ความสนุกสนาน ส่วนเครื่องดนตรีอื่นมีทั้งของตะวันตกและของพื้นบ้าน แล้วแต่ใครจะเลือกใช้ ไม่ได้กำหนดตายตัว เช่น ทรัมเป็ต แซ็กโซโฟน ไวโอลิน กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด แอดคอร์เดียน ขลุ่ย พิณ ซอ ฯลฯ

2. การจัดรูปแบบวงดนตรีลูกทุ่ง แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ

2.1 รูปแบบวงขนาดใหญ่ (Big band)

2.2 รูปแบบวงขนาดเล็ก (Small band)

3. การเรียบเรียงเสียงประสานเครื่องเป่าในวงลูกทุ่งแบ่งได้ 3 แบบใหญ่ ๆ คือ

3.1 การเรียบเรียงแบบยูนิซัน (Unison) หรือคู่ 8 เป็นการเรียบเรียงให้เครื่องดนตรีทุกเครื่องบรรเลงเสียงเดียวกัน การเรียบเรียงแบบนี้ไม่ได้รับความนิยมมากนัก เพราะทำให้เสียงที่ออกมาขาดน้ำหนักไม่มีความมั่นคง

3.2 การเรียบเรียงแบบวงขนาดใหญ่ (Big band) การเรียบเรียงในรูปแบบนี้จะทำให้เสียงที่ออกมาสมบูรณ์ที่สุด เนื่องจากมีเครื่องดนตรีครบ 4 แนว ทั้ง 2 กลุ่ม

1) กลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วยอัลโตแซ็ก 1 ตัว ใช้บรรเลงแนวโซปราโนเทเนอร์แซ็ก 2 ตัว บรรเลงแนวอัลโตและแนวเทเนอร์ บาริโทนแซ็ก 1 ตัว บรรเลงเป็นแนวเบส

2) กลุ่มเครื่องทองเหลือง ประกอบด้วย ทรัมเป็ต 3 ตัว ใช้บรรเลง 3 แนวบน คือ แนวโซปราโน แนวอัลโต และแนวเทเนอร์ ทรอมโบนเป็นแนวเบส

3.3 การเรียบเรียงแบบวงขนาดเล็ก (Small band) เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมมากกว่าแบบอื่น ๆ เพราะเป็นวงที่ไม่ใหญ่มาก การเคลื่อนย้ายสะดวกและสามารถบรรเลงได้ใกล้เคียงกับวงขนาดใหญ่ การเรียบเรียงแบบวงขนาดเล็ก (Small band) แยกย่อยออกเป็น 2 แบบ คือ

1) แบบรวมกลุ่ม จะเรียบเรียงเครื่องเป่าทั้ง 2 กลุ่มรวมกัน เพื่อให้ครบ 4 แนว กลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วย อัลโตแซ็กและเทเนอร์แซ็กอย่างละ 1 ตัว กลุ่มเครื่องทองเหลือง ประกอบด้วย ทรัมเป็ตและทรอมโบนอย่างละ 1 ตัว การเรียบเรียงเสียงประสาน ใช้ทรัมเป็ตเป็นแนวบนสุดหรือแนวโซปราโน อัลโตแซ็กเป็นแนวอัลโต เทเนอร์แซ็กเป็นแนวเทเนอร์ ทรอมโบนอยู่แนวล่างสุดหรือแนวเบส การเรียบเรียงแบบรวมกลุ่มจะให้เสียงและความรู้สึกที่หนักแน่นและมั่นคง

2) แบบแยกกลุ่ม จะเขียนเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องทองเหลืองแยกออกจากกัน ทำให้แต่ละกลุ่มเหลือเครื่องดนตรี 2 ชิ้น การเรียบเรียงจึงไม่ครบ 4 แนว เสียงที่ออกมามีความหนักแน่นของเสียงลดลงกว่าแบบรวมกลุ่ม นิยมใช้กันทั้ง 2 แบบ อยู่ที่ผู้เรียบเรียงจะเลือกถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกอะไรลงในบทเพลงนั้น ๆ

สอดคล้องกับ สุกรี เจริญสุข (2533 : น.143) ที่กล่าวว่า การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งแต่เดิมเป็นการพัฒนา มาจากเพลงพื้นเมือง โดยมักนิยมบรรเลงตามใจชอบ บรรเลงแห่ ตามกันไปแนวเดียว อาศัยทำนองเพลงเป็นหลักในการบรรเลง ที่ไม่มีการเรียบเรียงเสียงประสาน ต่อมาระยะหลังมีการพัฒนา ทางดนตรีมากขึ้น ทำให้เกิดนักดนตรีที่มีความรู้ ความสามารถ ในวงการเพลงลูกทุ่ง ปัจจุบันเพลงลูกทุ่งจึงมีการเรียบเรียงเสียง ประสานที่ทันสมัย ถูกต้องตามหลักวิชาการ เช่นเดียวกับ ใหญ่ นภายน (2533 : น. 35-36) กล่าวว่า องค์ประกอบของบทเพลงที่จะขาดไม่ได้ คือ ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งมีหน้าที่ในการจัดแนวเสียงประสานของเครื่องมือชนิดต่าง ๆ เป็นผู้คิดทำนองตอนเริ่มของบทเพลง ท่อนโชว์เครื่องดนตรี และท่อนจบ นอกจากนั้นยังต้องคิดลูกรับ ลูกส่ง ลูกสอด ลูกขัด ให้สัมพันธ์กับทำนองเดิม สอดคล้องกับ กิตติ ศรีเปารยะ (2537 : น. 35) ที่กล่าวไว้ว่า การเรียบเรียงเสียงประสานเป็นกรรมวิธีที่ สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์เสียงเพลงเสียงดนตรีออกสู่ผู้ฟัง ลำพังทำนองเพลงหรือคำร้องยังไม่สมบูรณ์พอ สำหรับการ ฟังเพื่อให้ได้สุนทรียรสการเรียบเรียงเสียงประสานจะช่วยปรุง แต่งเพิ่มสีสันให้กับบทเพลงทำให้เกิดความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

กิตติ ศรีเปารยะ. (2537). ความรู้รอบวง ตอนที่ 1. ใน **เพลงดนตรี.** 1(4), 35-36.

จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533). **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง : ขนบธรรมเนียมประเพณีค่านิยม และการดำเนินชีวิตของชาวชนบทไทยที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งไทยตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองจนถึงปัจจุบัน.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เจริญ เจริญชัย (2531). **วงดนตรีลูกทุ่ง. 19 ปี รวมดาวกระจุย**

ธงรบ ขุนสงคราม. (2549). ประยงค์ ชื่นเย็น. ในสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, **แบบเสนอให้ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต กิตติมศักดิ์ สาขาดนตรี.** บุรีรัมย์ : มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

_____. (2552). ประยงค์ ชื่นเย็น. ใน สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, **แบบเสนอข้อมูลประวัติ และผลงานเพื่อประกาศเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง.** บุรีรัมย์ : มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

_____. (2554). **วิถีไทยในบทเพลงไทยลูกทุ่ง.** บุรีรัมย์ : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์. ประยงค์ ชื่นเย็น. (16 กรกฎาคม 2549). **สัมภาษณ์.** อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

_____. (24 สิงหาคม 2554). **สัมภาษณ์.** วิทยากรพิเศษ นักเรียบเรียงเสียงประสานอิสระ คณะกรรมการบริหาร สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์.

วิทยา เกษรพรหม. (2554). **พลวัตเพลงลูกทุ่ง: นวัตกรรมแห่งท้องถิ่น.** สืบค้นจาก https://www.gotoknow.org/posts/444978

สุกรี เจริญสุข. (2538) **ดนตรีวิจารณ์.** กรุงเทพฯ : Dr.Sax.

ใหญ่ นภายน. (2533). ที่มาและเกียรติยศแห่งเพลงลูกทุ่ง. ใน **เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย.** (หน้า 32-36). กรุงเทพฯ : สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

อมร เอี่ยมตาล (2559). **การนำเสนอแนวทางการสืบทอดอุดมการณ์เพื่อพัฒนามนุษย์จากเพลงไทยสากลเชิงประวัติศาสตร์สังคม : กรณีศึกษาบทร้องเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์.** ครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม

MOR-MORAM TEACHING TO CREATE SOCIETY

ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร*

RATEESRIVILAI BONSITTIPORN

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ส่งเสริมให้หมอลำได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์สังคม 2) เสริมสร้างจิตสำนึกให้หมอลำได้ตระหนักถึงประโยชน์ของการช่วยเหลือสังคมโดยผ่านสื่อกลอนลำ และ 3) อนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านอีสานหมอลำทุกประเภท วิธีการและขั้นตอนของการวิจัย แบ่งเป็น 3 ขั้นตอนคือ ขั้นวางแผน ขั้นดำเนินการ และขั้นประเมินผล ระยะเวลาดำเนินการวิจัย เริ่มดำเนินงาน 6 เดือน จากวันที่ 20 เดือนกันยายน 2558 – วันที่ 20 เดือนมีนาคม 2559 ผลของการวิจัย มีหมอลำเข้าร่วมโครงการทั้งสิ้นจำนวน 100 คน และประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

Abstract

The objective of this research is to 1) encourage Mor Lam to participate in creating society. 2) Raise awareness among Mor Lam to realize the benefits of helping society through Klon Lam media 3) Preserve culture, Thai folk music and all types of Mor Lam in Northeastern. Methods and procedures of the research are divided into 3 steps, planning step, operation step and evaluation step. Duration of research 6 months from 20 September 2015 - 20 March 2016

คำสำคัญ การวิจัยเชิงปฏิบัติการ, การสอนหมอลำเพื่อสร้างสรรค์สังคม

---

*ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตรูสอนดีเด่นแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 1 และผู้มีผลงานดีเด่นด้านการประพันธ์กลอนลำ
ผู้อำนวยการ**ศูนย์การเรียนภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรมการแสดงพื้นบ้านหมอลำ**
41/60 หมู่บ้านเสรี ซอยมิตรภาพ 11 ถนนมิตรภาพ ตำบลในเมือง
อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น 40000 โทร 043-243070

ความเป็นมาของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม” มีวัตถุประสงค์ เพื่อส่งเสริมให้หมอลำได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์สังคม เพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกให้หมอลำได้ตระหนักถึงประโยชน์ของการช่วยเหลือสังคมโดยผ่านสื่อกลอนลำและเพื่ออนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านอีสานหมอลำทุกประเภท โดยผู้รับผิดชอบโครงการ ดร.ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร ผู้อำนวยการศูนย์การเรียนภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรมการแสดงพื้นบ้านหมอลำ จังหวัดขอนแก่น

โดยมีขั้นตอนเริ่มจาก ผู้เชี่ยวชาญจัดทำสื่อคู่มือการเรียนการสอนหมอลำและโฆษณาเชิญชวนกลุ่มผู้สนใจเข้าร่วมโครงการ (100 คน) จากนั้นจัดประชุมผู้เข้าร่วมโครงการ เพื่อรับฟังการบรรยายและสาธิตการแสดงให้ความรู้ จนจบทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ต่อด้วยนำผู้เข้าร่วมโครงการศึกษาดูงานนอกสถานที่เรียนรู้ภาคสนาม และจัดกิจกรรมแสดงเพื่อทดสอบวัดผลการเรียนการสอน บันทึกวีดีโอการแสดงจริง จัดพิธีกรรมการครอบครู และสรุปผลโดยผู้เข้าร่วมโครงการ 100 คน ได้เรียนรู้เกี่ยวกับบทกลอนลำที่มีเนื้อหาในการสร้างสรรค์สังคม ตลอดจนผ่านกระบวนการปลูกฝังจิตสำนึกให้ตระหนักถึงประโยชน์ของการช่วยเหลือสังคมโดยผ่านสื่อกลอนลำและผู้เข้าร่วมโครงการ 100 คน สามารถทำการแสดงร่วมอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านอีสานหมอลำได้ทุกประเภท โดยได้ร่วมกันบันทึกวีดีโอชุด“ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำเพื่อสร้างสรรค์สังคม” 100 ศิลปิน 100 บทกลอนลำ เพื่อทำการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมหมอลำอีสานและเป็นอีกสื่อสำคัญในการสร้างสรรค์สังคมต่อไป

บทนำ

“หมอลำ” เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านทางภาคอีสานที่ทรงคุณค่า ถือเป็นสื่อพื้นบ้านที่เข้าใจง่าย สามารถเข้าถึงจิตวิญญาณของผู้ฟัง ทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตามกับสำเนียงและเนื้อหา รวมทั้งท่าทางประกอบการลำ หมอลำจึงเป็นที่เป็นที่นิยมของทุกรุ่นทุกวัยผู้สูงอายุ วัยกลางคนจะชอบฟังหมอลำประเภทลำกลอน คือทำนองลำทางสั้น ลำทางยาวและลำเต้ย ส่วนวัยรุ่นคนยุคใหม่ ชอบทำนองแบบหมอลำซิ่ง หรือลำกลอนประยุกต์ที่มีการผสมผสานทำนองลำกับทำนองเพลงลูกทุ่ง มีทำนองสนุกสนานเร้าใจ จากการที่หมอลำมีหลากหลายประเภทจึงทำให้หมอลำสามารถเข้าถึงประชาชนชาวอีสานได้ทุกกลุ่มวัย

จากอดีตถึงปัจจุบัน หน่วยงานรัฐบาลของประเทศไทยและประเทศลาวได้ให้ความสำคัญกับศิลปะการแสดงหมอลำอย่างต่อเนื่อง และสนับสนุนให้ใช้หมอลำเป็นสื่อในการสื่อสาร ข่าวสารนโยบายโครงการต่างๆจากรัฐบาลถึงประชาชน ซึ่งได้อย่างมีประสิทธิภาพ เช่นโครงการของกระทรวงสาธารสุข รณรงค์เผยแพร่ให้ความรู้เรื่องโรคภัยต่างๆ โครงการของกระทรวงมหาดไทย เผยแพร่ให้ความรู้เรื่องประชาธิปไตย และโครงการของกระทรวงวัฒนธรรม เผยแพร่ให้ความรู้เรื่องความสำคัญของวัฒนธรรมไทย เป็นต้น

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า หมอลำ นอกจากจะให้ความสนุกสนานเพลิดเพลิน ยังสามารถเป็นสื่อกระบอกเสียงช่วยให้ความรู้ด้านต่างๆและยังเป็นที่นิยมของทุกกลุ่มวัย ผู้จัดทำโครงการจึงเห็นความสำคัญว่า จะใช้หมอลำ เป็นสื่อที่มีส่วนร่วมในการแก้สภาพปัญหาของสังคม โดยเฉพาะสังคมท้องถิ่นอีสานที่ยังต้องการกิจกรรมชี้นำทาง ที่ให้ทั้งความรู้และความบันเทิง ตลอดจนแนวทางดำเนินชีวิตของวิถีชีวิตคนอีสานโดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับเยาวชนคนยุคใหม่ กลอนลำและการลำจะเป็นเครื่องมือขับเคลื่อนที่ดีและ



เหมาะสม ที่จะเป็นแนวทางนำพาให้เข้าสู่การปฏิบัติในสิ่งที่ดีงาม อันจะก่อเกิดประโยชน์ส่วนตนและต่อสังคมสืบต่อไป จึงได้จัดทำโครงการ **"การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม"** นี้ขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อส่งเสริมให้หมอลำได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์สังคม
2. เพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกให้หมอลำได้ตระหนักถึงประโยชน์ของการช่วยเหลือสังคมโดยผ่านสื่อกลอนลำ
3. เพื่ออนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านอีสานหมอลำทุกประเภท

กลุ่มเป้าหมายของการวิจัย

1. เชิงปริมาณ จำนวน 150 คน เด็ก เยาวชนและบุคคลที่สนใจทั่วไป (ไม่จำกัดเพศ วัย) เพื่อเข้าร่วมและรับฟังนโยบายของโครงการ
2. เชิงคุณภาพ จำนวน 100 คน บุคคลผู้มีใจรักและมีพรสวรรค์ทางด้านการลำ โดยคัดเลือกในกลุ่มเป้าหมายผู้เข้าร่วมโครงการจากจำนวน 150 คน

สถานที่ทำการวิจัย

1. ศูนย์การเรียนภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรมการแสดงพื้นบ้านหมอลำแม่ครูราตรีศรีวิไล (สาขาที่ 1) บ้านเลขที่ 41/60 หมู่บ้านเสรี ซอยมิตรภาพ 11 ถนนมิตรภาพ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น 40000 โทร 043-243070
2. ศูนย์การเรียนภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรมการแสดงพื้นบ้านหมอลำแม่ครูราตรีศรีวิไล (สาขา 2) บ้านเลขที่ 59 หมู่ 20 ถนน มมส.- ขามเรียง บ้านขามเรียง ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม 44150 โทร 081-8715868

ระยะเวลาดำเนินการวิจัย

เริ่มดำเนินงาน จากวันที่ 20 เดือนกันยายน 2558 – วันที่ 20 เดือนมีนาคม 2559
(รวมระยะเวลาดำเนินโครงการ 6 เดือน)

งบประมาณ

1. แหล่งที่มาของงบประมาณทั้งโครงการ "กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กรุงเทพมหานคร"
2. งบประมาณที่ขอรับการอุดหนุน 300, 000 บาท

วิธีการและขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

1. ขั้นการวางแผน

จัดประชุมวางแผนงานร่างโครงการ การทำสื่อคู่มือการเรียนการสอนหมอลำ โดยนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมหมอลำและด้านพัฒนาสังคม พร้อมจัดทำสื่อโฆษณาเชิญชวนกลุ่มผู้สนใจเข้าร่วมโครงการ



ภาพที่ 1 แม่ครู ดร.ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร (เจ้าของโครงการ) ดร.สุรพล เนสุสินธุ์ (นักวิชาการ) นางขวัญเรือน สิทธิเวช (ผู้เชี่ยวชาญด้านพัฒนาสังคม) อาจารย์ ประมวล พิมพ์เสน (ผู้เชี่ยวชาญด้านประพันธ์กลอนลำ) นาย อิศม์เดช ฤาชา (ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงหมอลำ) นาง พวงเพชร กาละพันธ์ (ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงหมอลำ)

2. ขั้นจัดทำสื่อ

จัดทำสื่อคู่มือการเรียนการสอนหมอลำโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม"



กลอนลำที่นำมาใช้ทำการสอนในโครงการ ทุกบทกลอนมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการสร้างสรรค์สังคม เช่น การรณรงค์ให้ความรู้ในเรื่องต่างๆ คือ

1) โรคภัยต่างๆ เกี่ยวกับคุณภาพชีวิตคน 2) อนุรักษ์วัฒนธรรมไทย 3) ค่านิยมหลัก 12 ประการ 4) หลักธรรมมาภิบาล 6 ข้อ 5) เชิญชวนให้คนไทยสามัคคีกัน-รักชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ 6) เทิดไท้ในหลวง รวมทั้งพระบรมวงศานุวงศ์ 7) การศึกษาไทย 8) ภาษาถิ่นก็ภาษาไทย 9) ภาษาอาเซียน 10) เผยแพร่ ประชาธิปไตย 11) พิทักษ์รักษาสิ่งแวดล้อม 12) เตือนให้คนทำความดี มีคุณธรรม จริยธรรม และศิลธรรม 13) กตัญญูรู้คุณ บิดา มารดา ครูบาอาจารย์ 14) ฮีต 12 ครอง 14 15) เฮือนสามน้ำสี่ 16) นิทานวรรณกรรมต่างๆ

ทำนองลำใช้ทุกทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ทำนองลำของหมอลำภาคอีสาน **เช่น**ลำพื้น -ลำกลอน (ลำทางสั้น ลำทางล่อง และลำเต้ย) -ลำหมู่ -ลำเดินขอนแก่น-ลำย่าวกาฬสินธุ์ -ลำเพลิน-ลำสินไซ-ลำผู้ไทย – ลำตั้งหวาย เป็นต้น...

3. ขั้นประชุมกลุ่ม

จัดประชุมพบกลุ่มปฐมนิเทศผู้เข้าร่วมโครงการ โดยเชิญวิทยากรผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำมาบรรยายและสาธิตการแสดงให้ความรู้ และจัดตารางการเรียนการสอน พร้อมแจกคู่มือการเรียนการสอนให้กับผู้เข้าร่วมโครงการ เพื่อนำไปท่องจำบทกลอนลำ





4. ขั้นพบกลุ่มผู้เรียน

จัดพบกลุ่มผู้เข้าร่วมโครงการตามตารางการเรียนการสอน ณ ศูนย์การเรียนฯ เพื่อการเรียนรู้ภาคทฤษฎี (ศึกษาทักษะบทบาททำนองลำ)





5. ขั้นพบกลุ่มผู้เรียน

จัดพบกลุ่มผู้เข้าร่วมโครงการตามตารางการเรียนการสอน ณ ศูนย์การเรียนฯ เพื่อการเรียนรู้เสริมทักษะภาคปฏิบัติ (ศึกษาทำนองลำประกอบแคนหรือดนตรี และท่าฟ้อนรำหรือท่าทางประกอบลำ)





6. ขั้นพบกลุ่มผู้เรียน

จัดพบกลุ่มผู้เข้าร่วมโครงการตามตารางการเรียนการสอนเพื่อการเรียนรู้ภาคสนาม (ศึกษาดูงานนอกสถานที่โดยการชมหมอลำมืออาชีพ)





7. ขั้นวัดผลการเรียน

จัดเวทีให้กลุ่มผู้เข้าร่วมโครงการ เพื่อทดสอบวัดผลการเรียนการสอน (เสมือนเวทีจริง)






8. ขั้นพิธียกอ้อยอครู (พิธีครอบครู)

จัดพิธีกรรมการครอบครู เพื่อสร้างความเชื่อมั่นและยึดเหนี่ยวจิตใจแก่ศิลปินหมอลำผู้สำเร็จจากการเรียนลำในโครงการจำนวน 100 คน











ผลการวิจัย

1. ตัวชี้วัด

1.1 ตัวชี้วัดผลผลิต (Output)

หลักสูตรสื่อการเรียนการสอนโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" สามารถเรียนรู้ได้ภายใน 6 เดือน และสามารถนำไปแสดงเพื่อสร้างสรรค์สังคมได้ **(100 เพลง / 100 ศิลปิน)**

1.2 ตัวชี้วัดผลลัพธ์ (Outcome)

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คน สามารถนำความรู้ที่ได้ไปต่อยอดพัฒนาตนเองและสร้างสรรค์สังคมได้

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คน สามารถนำความรู้ที่ได้ไปประกอบการแสดงในเวทีต่างๆเป็นการสร้างอาชีพมีรายได้และสร้างสรรค์สังคมไปพร้อมๆกัน

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คน ได้สร้างกิจกรรมอันดีงามร่วนกัน ก่อให้เกิดความรักและความสามัคคีในกลุ่มคณะ

ข้อมูลเอกสาร,องค์ความรู้ต่างๆที่ได้จากการดำเนินโครงการ มีคุณค่าต่องานวิชาการทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม สามารถนำไปต่อยอดในการวางแผนการอนุรักษ์และสืบทอดได้

2.ผลการดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คน สามารถนำความรู้ที่ได้ไปต่อยอดพัฒนาตนเองและสร้างสรรค์สังคมได้

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คนได้ผ่านกระบวนการสอนปลูกฝังเสริมสร้างจิตสำนึกให้ตระหนักถึงประโยชน์ของการช่วยเหลือสังคมโดยผ่านสื่อกลอนลำ

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คนได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านอีสานหมอลำทุกประเภท

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คน สามารถนำความรู้ที่ได้ไปประกอบการแสดงในเวทีต่างๆเป็นการสร้างอาชีพมีรายได้และสร้างสรรค์สังคมไปพร้อมๆกัน

ผู้เข้าร่วมโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" จำนวน 100 คน ได้สร้างกิจกรรมอันดีงามร่วนกัน ก่อให้เกิดความรักและความสามัคคีในกลุ่มคณะ

ข้อมูลเอกสาร,องค์ความรู้ต่างๆที่ได้จากการดำเนินโครงการ มีคุณค่าต่องานวิชาการทางสังคมและศิลปวัฒนธรรม สามารถนำไปต่อยอดในการวางแผนการอนุรักษ์และสืบทอดได้

3. ผลการวิจัยตามเป้าหมาย / ตัวชี้วัด

หลักสูตรสื่อการเรียนการสอนโครงการ "ศิลปวัฒนธรรม การสอนหมอลำ เพื่อสร้างสรรค์สังคม" สามารถเรียนรู้ได้ภายใน 6 เดือน และสามารถนำไปแสดงเพื่อสร้างสรรค์สังคมได้ (100 เพลง / 100 ศิลปิน)

จัดพิธีกรรมการครอบครู เพื่อสร้างความเชื่อมั่นและยึดเหนี่ยวจิตใจแก่ศิลปินหมอผู้สำเร็จจากการเรียนลำในโครงการจำนวน 100 คน

สรุปและอภิปรายผล

การเรียนการสอนลำในปัจจุบันสามารถเรียนได้เร็วกว่าในอดีต เพราะมีสื่อและเทคโนโลยี ในรูปแบบต่างๆ ช่วยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และมีประสบการณ์กว้างขวางอยู่ในสมัยก่อน ทั้งผู้เรียนก็มีความสนใจและกระตือรือร้นในการเรียน ซึ่งนอกจากจะเรียนเพื่อความบันเทิงส่วนตัวแล้ว ความรู้และประสบการณ์ในการลำสามารถนำไปเป็นประโยชน์ในขณะเป็นนักเรียน นักศึกษา อาชีพหมอลำเป็นอาชีพที่มีเกียรติ สามารถนำไปประกอบอาชีพเสริมหรืออาชีพหลัก เพื่อสร้างรายได้แก่ตนเองและครอบครัวได้

รูปแบบและลักษณะสำนวนกลอนการเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

THE FORMAT AND CHARACTERISTIC OF POEM OF KEAKMON COMPOSED OF FOUR SOLO XYLOPHONE SONG OF LUANG PRADIT PHAIROH (SORN SILPABANLENG)

วีระประวัติ สุขบัณฑิตย, ดุษฎี มีปอม, บำรุง พาทยกุล
WIRAPRAWAT SUKBANDIT, DUTSADI MIPOM, BAMRUNG PHATHAYAKUN

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา รูปแบบการบรรเลง ลักษณะสำนวนกลอน และบทบาทความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการดนตรีไทย การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยดำเนินการศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ สื่อ สิ่งพิมพ์ต่างๆ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย และผู้ที่เคยได้รับการถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

การศึกษาพบว่า รูปแบบในการบรรเลงเดี่ยวแขกมอญทั้ง 4 ทาง มีรูปแบบการบรรเลงที่คล้ายกัน 3 ทาง ได้แก่ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4 และมีรูปแบบที่แตกต่างจำนวน 1 ทาง ได้แก่ทางที่ 3 เป็นทางที่มีรูปแบบการบรรเลงท่อนละ 1 เที่ยว

การวิเคราะห์ลักษณะสำนวนกลอนทั้ง 4 ทาง พบว่า ลักษณะของการดำเนินทำนองมี 5 ลักษณะคือ ลักษณะสำนวนกลอนการขึ้นต้นเพลง ลักษณะสำนวนกลอนทางพื้นแบบเรียบ ลักษณะสำนวนกลอนทางพื้นแบบพิเศษ ลักษณะสำนวนกลอนคาบลูกคาบดอกและรัวพื้น ลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะทาง และลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้สำนวนแบบเดียวกัน 4 ทาง

การศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญพบว่าในปัจจุบันเพลงเดี่ยวแขกมอญมีบทบาทในด้านการศึกษา ด้านการประกวด ด้านการประชัน และเป็นเพลงเดี่ยวที่สามารถนำไปฝึกฝน และต่อยอดในการศึกษาเพลงเดี่ยวที่สูงขึ้นไป และยังคงอยู่กับสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: เดี่ยวระนาดเอก, เพลงแขกมอญ, หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

**บัณฑิตวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป*

ABSTRACT

This thesis had objectives to study Form in Playing, Poem Types and Roleplay importance of Solo Pleng Kack Mon to Thai Music. Researcher studied and collected data from academic documents, media, others presses, interviewed professional expert in Thai music and alumni of teacher the great Luang Pradithpairoh (Sorn Silapabanleng) and presented the result by descriptive analysis.

Studying found Form in playing Solo Pleng Kack Mon 4 types, there were similar in 3 types of type 1, 2 and 4 by the different was the type of 3 be the playing 1 passage of song would play 1 round.

Poem types analysis of 4 types found there were 5 rhythm playings as Beginning of pleng, Flat around playing type, special flat of pleng, middle half playing of Kablook Kabdok and Raupuen, specific type and the same of 4 types usage.

Roleplay importance of Solo Pleng Kack Mon found that this present had roleplay in education, contest, competition, for practising, to continue studying the high level of Solo Pleng and be in Thai Society since the past until nowadays.

Keywords: Solo ranad ek, Kheakmon song, Luang Pradit Phairor *(Sorn Sinlaprabunleang)*

บทนำ

ในยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นยุคสมัยที่ศิลปวัฒนธรรมของไทย ได้มีการฟื้นฟูและมีความเจริญรุ่งเรือง โดยเฉพาะในด้านดนตรีไทย ได้เกิดการพัฒนาของวงดนตรีปี่พาทย์ขึ้นหลายวงและหลายประเภท ถือว่าเป็นยุคทองของดนตรีไทย การบรรเลงระนาดเอกในยุคสมัยนี้ได้มีการพัฒนาชั้นเชิงการบรรเลงระนาดเอก มีนักระนาดเอก ที่มีฝีมือเกิดขึ้นหลายท่าน นักระนาดแต่ละท่านก็จะมีวิธีการบรรเลงระนาดที่มีความแตกต่างกันออกไป นักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยมีอยู่มากมายหลายท่าน เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์(ขุนเณร) ครูช้อย สุนทรวาทิน ครูสิน สินธุสาคร ครูสิน ศิลปบรรเลง พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ฯลฯ ที่กล่าวมานั้น ล้วนเป็นนักระนาดเอกที่มีฝีมือและเป็นบรมครูดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย และเป็นนักระนาดเอกที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดในความเป็นนักดนตรีในสมัยนั้น

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ที่มีความสามารถและชื่อเสียงในด้านระนาดเอกเป็นที่ยอมรับ จนได้รับการขอตัวเข้าไปอยู่ในวัง และฝึกฝนตนเองจนมีความสามารถในด้านระนาดเอกมากที่สุดในสมัยนั้น มีผลงานในการบรรเลง การประชันวง หลายครั้ง และสามารถบรรเลงระนาดเอก นำวงจนมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ที่คิดค้นวิธีการบรรเลงระนาดที่แปลกใหม่ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ที่มีความสามารถในการแต่งเพลงที่มีความไพเราะ ได้แต่งเพลง แนวใหม่ขึ้น เรียกว่าเพลงทางกรอ เป็นบทเพลงที่ฟังแล้วรับรู้ถึงอารมณ์ที่มีความไพเราะอ่อนหวานและมีการ แต่งเพลงไทยแบบมีทำนองนำ (Intro) ในตอนขึ้น คือเพลง แสนคำนึง ซึ่งนับว่าเป็นรูปแบบการบรรเลงที่แปลกใหม่

ที่ไม่เคยมีใครคิดขึ้นมา จะเห็นได้ว่า หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ริเริ่ม ที่จะประดิษฐ์การบรรเลงต่างๆ และบทเพลงต่างๆ ที่แปลกใหม่ขึ้นมา ทำให้มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยในสมัยนั้น ต่อมาท่านได้ออกจากวังและมาตั้งสำนักดนตรีที่บ้านของท่านเอง เรียกว่าสำนักบ้านบาตร มีลูกศิษย์ลูกหาต่างพากันมาฝากตัวเป็นลูกศิษย์ท่านกันอย่างหนาแน่น ทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัด ลูกศิษย์ ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในสมัยนั้นก็มีอยู่มากมาย และเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยแทบทุกคน โดยเฉพาะลูกศิษย์ที่เป็นคนระนาดเอกนั้น จะมีอยู่มากมายหลายท่าน เนื่องจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านมีความเชี่ยวชาญในด้านระนาดเอก จึงทำให้ลูกศิษย์ที่เป็นคนระนาดเอกมีจำนวนมาก

ศิษย์ที่เข้ามาเรียนดนตรีกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะได้เรียนวิชาความรู้ในทางดนตรีไทย เรียนกันตั้งแต่ เพลงโหมโรง เพลงสองชั้น เพลงเถา เพลงทยอย เพลงเสภา เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเดี่ยว ซึ่งถือว่าเป็นสุดยอดของการบรรเลงของเครื่องดนตรีต่างๆ เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรีอย่างสูง เพราะการเดี่ยวเป็นการอวดฝีมือของผู้บรรเลงอวดความแม่นยำในการบรรเลง และอวดทางของเพลง ทางเดี่ยวในแต่ละทางก็จะมีความยากง่ายแตกต่างกันออกไปตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นมา ทางเดี่ยวนั้นเป็นการแปรทำนองในขั้นสูงสุดของการแปรทำนองในแต่ละเครื่องมือ คือผู้ที่จะประพันธ์ทางเดี่ยวได้นั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบรรเลง ในการฝึกฝน และมีสติปัญญาที่เฉลียวฉลาด เพราะการประพันธ์ทางเดี่ยวนั้น ไม่ใช่ว่าผู้ใดอยากจะแต่งก็แต่งได้ หรือถ้าอีกแนวคิดคือบางคนก็อาจจะประพันธ์ทางเดี่ยวได้ แต่ทางที่ทำออกมานั้นจะมีความไพเราะและน่าฟังหรือไม่ ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ฟัง เพราะฉะนั้นผู้ที่จะแต่งและทำทางเดี่ยวขึ้นมาได้ก็ควรจะมีสติปัญญาที่เฉียบแหลมและมีภูมิความรู้ในทางดนตรีไทยอย่างมาก จึงจะทำทางเดี่ยวออกมาได้เป็นอย่างดีและ มีคุณค่า ซึ่งทางเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือก็จะมีเทคนิคและวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป โดยเฉพาะเดี่ยวระนาดเอก จะเป็นที่นิยมบรรเลงเดี่ยวกันมาก เพราะนับได้ว่าเป็นพระเอกของวง จะมีทางเดี่ยวที่หลากหลายและวิธีการ ที่มีความเฉพาะของแต่ละสำนักแตกต่างกันออกไป

เพลงเดี่ยวระนาดเอก มีอยู่มากมายหลายเพลง และหลายทาง แล้วแต่ว่าสำนักใดจะประพันธ์ขึ้นมาให้เป็น เช่นไร อย่างเช่น ทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในเพลงเดี่ยวเพลงเดียวกัน ท่านก็จะต่อให้กับลูกศิษย์แตกต่างกันออกไป ท่านจะดูตามความสามารถของลูกศิษย์ในการที่จะถ่ายทอดให้ว่าแต่ละคนนั้นมีความชำนาญในการบรรเลงแบบใดก็จะคิดประดิษฐ์ทางให้เหมาะสมกับฝีมือ จะไม่ให้เกินความสามารถของศิษย์ หรือถ้าศิษย์สามารถทำลูกที่ต่อให้ได้แล้ว ท่านก็จะคิดประดิษฐ์ทำนองที่พิเศษจากเดิมเพิ่มเติมให้อีก ศิษย์ที่เป็นนักระนาดของท่านก็จะได้ทางเดี่ยวที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละรุ่นของลูกศิษย์ที่เป็นนักระนาด เพลงเดี่ยวที่นักดนตรีจะนิยมบรรเลงในสมัยก่อน จะมีอยู่ไม่มากนัก จะมีที่นิยมบรรเลงกัน คือ เดี่ยวพญาโศก เดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวสารถี เดี่ยวนกขมิ้น ทยอยเดี่ยว เดี่ยวเชิดนอก เดี่ยวทะแย และกราวใน เป็นต้น ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในการเดี่ยวกันมาก โดยเพลงเดี่ยวที่กล่าวมาจะเป็นเดี่ยวหลักๆ ในสมัยก่อน โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวแขกมอญ มีการนำไปบรรเลงในการประชันวงกันบ่อยครั้ง เพราะเป็นเดี่ยวที่สามารถประพันธ์ทางให้วิจิตพิสดารได้มาก เพราะเป็นเพลงที่มีทำนองซ้ำกันในช่วงท้ายของแต่ละท่อน ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถคิดค้นลีลาสำนวนกลอน และกลวิธีในการบรรเลงได้อย่างอิสระ และใช้ภูมิปัญญาสร้างสรรค์ทางเดี่ยวได้อย่างวิจิตรงดงาม

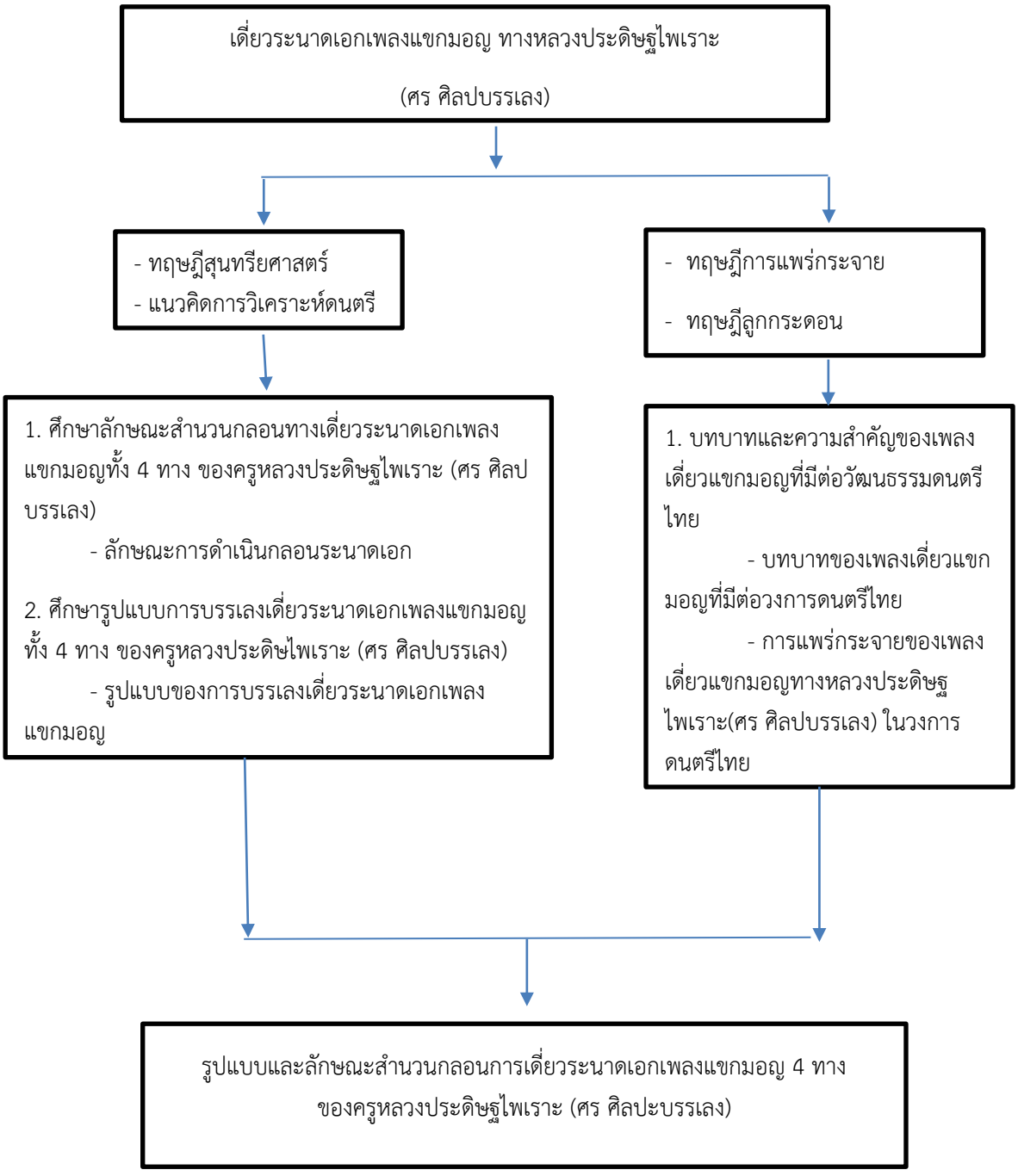
เพลงเดี่ยวแขกมอญ มีผู้ที่ประพันธ์เป็นทางเดี่ยวไว้อยู่หลายทาง ซึ่งจะเป็นทางของละแต่สำนัก ก็จะแตกต่างกันออกไปตามที่ผู้แต่งของละสำนักได้ประพันธ์ขึ้นมา ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษา เป็นทางของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ถ่ายทอดให้กับศิษย์ 4 ท่าน ได้แก่ ครูเผือด นักระนาด ครูสำรวย แก้วสว่าง ครูทวี พิณพาทย์เพราะ และพันโทเสนาะ หลวงสุนทร โดยทั้ง 4 ท่าน เป็นนักระนาดเอกที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยด้านระนาดเอก ซึ่งทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญทั้ง 4 ทาง ที่ได้รับถ่ายทอดจากท่านครู เป็นทางที่มีความแตกต่างกันในเรื่องของลีลาทำนอง สำนวนกลอนกลวิธีการบรรเลง แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาและความสามารถด้านดนตรีไทยของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ตกผลึกด้านความคิดอย่างแตกฉาน และเกิดเป็นองค์ความรู้ในการคิดประพันธ์ทางเดี่ยวระนาดเอกจนเกิดเป็นเพลงเดี่ยวต่าง ๆ เกิดขึ้นอีกมากมาย

งานวิจัยเรื่องรูปแบบและลักษณะสำนวนกลอนการเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะเป็นการศึกษาสำนวนกลอนระนาดเอก และรูปแบบในการบรรเลงที่ปรากฏในทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่เป็นทางเดี่ยวที่มีคุณค่าและควรค่าในการที่จะนำมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อเป็นการเชิดชูภูมิปัญญาของครูดนตรีไทยในอดีตที่ได้สร้างสรรค์ผลงานเพลงเดี่ยวที่มีคุณค่าให้เกิดขึ้น และยังเป็นการอนุรักษ์ทางเดี่ยวของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้คงคุณค่าทางวัฒนธรรมสืบต่อไป

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาลักษณะสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทาง หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
2. ศึกษารูปแบบในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
3. ศึกษาบทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการดนตรีไทย

กรอบแนวคิด


เดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
- แนวคิดการวิเคราะห์ดนตรี
- ทฤษฎีการแพร่กระจาย
- ทฤษฎีลูกกระดอน
1. ศึกษาลักษณะสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญทั้ง 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- ลักษณะการดำเนินกลอนระนาดเอก
2. ศึกษารูปแบบการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญทั้ง 4 ทาง ของครูหลวงประดิษไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- รูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ
1. บทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย
- บทบาทของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการดนตรีไทย
- การแพร่กระจายของเพลงเดี่ยวแขกมอญทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ในวงการดนตรีไทย
รูปแบบและลักษณะสำนวนกลอนการเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง)

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.1.2 แนวคิดการวิเคราะห์ดนตรี

2.1.3 ทฤษฎีการแพร่กระจาย

2.1.4 ทฤษฎีลูกกระดอน

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ระนาดเอก

2.2.2 เพลงเดี่ยว

2.2.3 ประวัติหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ระเบียบวิธีวิจัย

1. บุคลากรผู้ให้ข้อมูล

ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งผู้ให้ข้อมูลเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป แต่เนื่องจากครูที่เป็นลูกศิษย์ที่ได้รับถ่ายทอดจากท่านครูสามท่านแรกได้เสียชีวิตลงแล้ว ผู้วิจัยจึงจะทำการศึกษาจากลูกศิษย์ที่ได้รับถ่ายทอดโดยตรงจากครูทั้งสามท่านเป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการต่อทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในครั้งนี้ ส่วนผู้ให้ข้อมูลทั่วไป ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ในส่วนของประวัติความเป็นมาของครูทั้งสามท่าน และวิถีชีวิตในวงการดนตรีของท่าน รวมทั้งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลงเดี่ยวแขกมอญทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยแบ่งเป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญดังนี้

1.1 ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

1.1.1 ทางที่ท่านครูถ่ายทอดให้ครูเผือด นักระนาด จะศึกษาจากแผ่นเสียงที่ครูเผือดได้บรรเลงอัดไว้ โดยจะทำการขอแผ่นเสียงทางเดี่ยวจาก ศาสตราจารย์ นพ. พูนพิศ อมาตยกุล

1.1.2 ทางที่ท่านครูถ่ายทอดให้ครูทวี พิณพาทย์เพราะ จะทำการศึกษาจาก

- นายอุทิศ พิณพาทย์เพราะ เป็นบุตรชายของครูทวี พิณพาทย์เพราะ และได้รับการถ่ายทอดระนาดเอกจากครูทวี พิณพาทย์เพราะ โดยตรง

1.1.3 ทางที่ท่านครูถ่ายทอดให้ครูสำรวย แก้วสว่าง จะทำการศึกษาจาก

- นายชำนาญ แก้วสว่าง เป็นบุตรชายของครูสำรวย แก้วสว่าง และได้รับการถ่ายทอดระนาดเอกจากครูสำรวย แก้วสว่าง โดยตรง

1.1.4 ทางที่ถ่ายทอดให้กับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ซึ่งทางนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาจากครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร โดยตรง

1.2 ผู้ให้ข้อมูลทั่วไป

เป็นผู้ที่เคยพบเจอ และเป็นผู้ที่เคยร่วมบรรเลงกับครูทั้ง 4 ท่าน หรือเป็นผู้ที่เคยเข้าไปศึกษาเล่าเรียนดนตรีไทยที่บ้านท่านครู



- ครูฉลาก โพธิสามต้น เป็นลูกศิษย์ และเคยได้เข้าไปเรียนที่บ้านของท่านครู
- ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นลูกศิษย์ และเคยได้เข้าไปเรียนที่บ้านของท่านครู

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลที่นำมาใช้ประกอบการเขียนวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งเป็น 3 ส่วน ดังนี้

2.1 ข้อมูลจากเอกสาร

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมประวัติและผลงานของครูทั้ง 4 ท่าน ได้แก่

(1) ครูเผือด นักระนาด
(2) ครูทวี พิณพาทย์เพราะ
(3) ครูสำรวย แก้วสว่าง
(4) พันโทเสนาะ หลวงสุนทร

รวมทั้งประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยวแขกมอญ จากแหล่งข้อมูลต่างๆ เพื่อนำมาเขียนสรุปเป็นประเด็นต่างๆ

2.2 ข้อมูลจากแผ่นเสียง

เนื่องจากครูเผือด นักระนาด ได้เสียชีวิตไปแล้ว และไม่สามารถสืบหาลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญไว้ ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาจากแผ่นเสียงที่ครูเผือด นักระนาด ได้เคยบรรเลงอัดไว้ ส่วนอีก 3 ทาง ได้แก่ ทางที่ท่านครูถ่ายทอดให้ครูทวี พิณพาทย์เพราะ ครูสำรวย แก้วสว่าง และพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผู้วิจัยจะทำการลงภาคสนามไปต่อด้วยตนเอง

2.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และมีส่วนร่วม

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูทั้ง 4 ท่าน โดยสัมภาษณ์ทั้งผู้ที่เป็นศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญโดยตรงจากครูทั้ง 4 ท่าน โดยจะเป็นศิษย์อีกรุ่นที่ได้รับถ่ายทอดต่อมา และขอต่อเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทั้ง 4 ทาง รวมถึงสัมภาษณ์ผู้ที่เคยได้ร่วมงานหรือพบเจอกันในสมัยที่อยู่บ้านท่านครู

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ เทปบันทึกเสียง และลงไปมีส่วนร่วมในการต่อเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทั้ง 4 ทาง นำมาศึกษารูปแบบและลักษณะสำนวนกลอนในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญทั้ง 4 ทาง โดยจะนำข้อมูลที่จำแนกออกมาไปวิเคราะห์ โดยใช้ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

สรุปผลการวิจัย

1. ลักษณะสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ในการดำเนินการวิเคราะห์ลักษณะสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยผู้วิจัยทำการศึกษาลักษณะสำนวนกลอนและกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ของทั้ง 4 ทาง โดยพบทั้งลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละทาง และสำนวนกลอนที่มี ความคล้ายและใกล้เคียงกันทั้ง 4 ทาง ลักษณะสำนวนที่ใช้อย่างเดียวกันทั้ง 4 ทาง บ่งบอกถึงความสามารถและความเป็นอัจฉริยะภาพด้านระนาดเอกของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่สามารถคิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวได้อย่างหลากหลายให้ลูกศิษย์แต่ละรุ่นและแต่ละคน โดยสำนวนกลอนที่พบนั้นเป็นสำนวนกลอนที่มี ความโดดเด่น ลึกซึ้ง และสง่างาม ในการใช้สำนวนกลอนร้อยเรียงกัน โดยในแต่ละทางจะมีความเป็นเอกลักษณ์ของผู้ที่ได้รับถ่ายทอดอยู่ด้วย
โดยสรุปได้ดังนี้

1.1 ลักษณะการดำเนินทำนองการเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาพบว่ามีลักษณะที่เป็นรูปแบบของการดำเนินทำนองแบ่งเป็น 6 ลักษณะใหญ่ คือ

1) ลักษณะสำนวนกลอนการขึ้นต้นเพลง
2) ลักษณะสำนวนกลอนทางพื้นแบบเรียบ
3) ลักษณะสำนวนกลอนทางพื้นแบบพิเศษ
4) ลักษณะสำนวนกลอนคาบลูกคาบดอกและรัวพื้น
5) ลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะทาง
6) ลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้สำนวนแบบเดียวกัน 4 ทาง

1.2 กลวิธีการบรรเลงต่างๆ ที่พบในทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญทั้ง 4 ทาง แสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะของทางเดี่ยวของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ทั้ง 4 ท่าน เป็นการใช้กลวิธีพิเศษจากศักยภาพของระนาดเอกได้อย่างเต็มศักยภาพที่ระนาดเอกจะสามารถผลิตเสียงหรือใช้กลวิธีใดๆ ได้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงมาตรฐานความเป็นศิลปินที่เป็นเลิศทางด้านระนาดเอก โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญทั้ง 4 ทาง พบกลวิธีดังต่อไปนี้

1) กลวิธีการตีสะบัดสามเสียงต่อเนื่องกัน
2) กลวิธีการตีขยี้
3) กลวิธีการตีรัวขึ้นรัวลง
4) กลวิธีการตีรัวแบบขยี้
5) กลวิธีการตีถ่างมือ
6) กลวิธีการรัวเหวี่ยง
7) กลวิธีการรัวสลับมือไล่เสียงขึ้น-ลง 4 เสียง

2. รูปแบบในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

รูปแบบการบรรเลงเดี่ยวแขกมอญ 4 ทาง ผู้วิจัยได้แบ่งออกได้สองลักษณะ ได้แก่ รูปแบบโครงสร้างของการบรรเลง และรูปแบบของสำนวนกลอนในการบรรเลง ดังนี้



2.1 รูปแบบโครงสร้างการบรรเลงเพลงเดี่ยวแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพลงเดี่ยวแขกมอญโดยทั่วไป จะมีลักษณะการบรรเลงอยู่ 2 แบบ คือ 1. บรรเลงท่อนละสองเที่ยวเต็มทั้งสามท่อน 2. บรรเลงท่อนสองเพียงครึ่งเดียว ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยพบว่า มีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างออกไปจากที่กล่าวมาข้างต้น คือบรรเลงเพียงท่อนละ 1 เที่ยวเท่านั้น โดยเป็นทางที่ท่านครูถ่ายทอดให้กับ ครูสำรวย แก้วสว่าง โดยเพลงเดี่ยวแขกมอญทั้ง 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพบว่าเป็นทางที่มีรูปแบบเหมือนกัน 3 ทางได้แก่

ทางที่ 1 ทางที่ถ่ายทอดให้ครูเผือด นักระนาด
ทางที่ 2 ทางที่ถ่ายทอดให้ครูทวี พิณพาทย์เพราะ
ทางที่ 4 ทางที่ถ่ายทอดให้พันโทเสนาะ หลวงสุนทร

เป็นทางที่บรรเลงรูปแบบโครงสร้างแบบเดียวกัน คือ บรรเลงท่อนหนึ่ง 2 รอบ ท่อนที่ 2 จะบรรเลง 3 จังหวะแรกซ้ำสองครั้ง แล้วจึงบรรเลงใน 3 จังหวะที่เหลือ ท่อนสามจะบรรเลง 2 รอบเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 สรุปการบรรเลงท่อน 1 จะบรรเลง 12 จังหวะ ท่อน 2 บรรเลง 9 และท่อน 3 บรรเลง 12 จังหวะ และรูปแบบที่แตกต่างไปจาก 3 ทางข้างต้น คือทางที่ 3 คือทางที่ถ่ายทอดให้ ครูสำรวย แก้วสว่าง จะเป็นทางที่บรรเลงเพียงท่อนละ 1 เที่ยวเท่านั้น

2.2 รูปแบบของสำนวนกลอน

รูปแบบของสำนวนกลอนที่ใช้ในเพลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทางของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นรูปแบบที่พบทั่วไปของการบรรเลงเดี่ยวระนาด เป็นรูปแบบสำนวนกลอนการสะบัดสะเดาะ ขยี้ การรัวคาบลูกคาบดอก และการรัวพื้น โดยทั้ง 4 ทางที่ผู้วิจัยศึกษามีรูปแบบการบรรเลงดังนี้

ทางที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก	เป็นสำนวนการสะบัดสะเดาะ ขยี้ สลับทางพื้น
ท่อน 1 เที่ยวกลับ	เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก
ท่อน 2	เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก
ท่อน 3 เที่ยวแรก	เป็นสำนวนกลอนทางพื้นแบบพิเศษ
ท่อน 3 เที่ยวกลับ	เป็นสำนวนการรัวพื้น

ทางที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวแรก	เป็นสำนวนการสะบัดสะเดาะ ขยี้ สลับทางพื้น
ท่อน 1 เที่ยวกลับ	เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก
ท่อน 2	เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก
ท่อน 3 เที่ยวแรก	เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก
ท่อน 3 เที่ยวกลับ	เป็นสำนวนการรัวพื้น

ทางที่ 3

ท่อน 1 เป็นสำนวนการสะบัดสะเดาะ ขยี้ สลับทางพื้น

ท่อน 2 เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก

ท่อน 3 เป็นสำนวนการรัวพื้น

ทางที่ 4

ท่อน 1 เที่ยวแรก เป็นสำนวนการสะบัดสะเดาะ ขยี้ สลับทางพื้น

ท่อน 1 เที่ยวกลับ เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก

ท่อน 2 เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอก

ท่อน 3 เที่ยวแรก เป็นสำนวนคาบลูกคาบดอกช่วงต้นเพียงสองจังหวะ จากนั้นเป็นสำนวนกลอนทางพื้นแบบพิเศษ

ท่อน 3 เที่ยวกลับ เป็นสำนวนการรัวพื้น

3. บทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการดนตรีไทย

จากการวิเคราะห์ตามแนวคิดทฤษฎีการแพร่กระจาย ปรากฏบทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการดนตรีไทย สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเด็น ดั้งนี้

3.1 บทบาทของเพลงเดี่ยวแขกมอญในวงการศึกษา

การศึกษาด้านดนตรีไทยคือการสืบทอดสิ่งต่างๆ ที่เป็นองค์ความรู้ด้านดนตรี ทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติ โดยการศึกษาด้านดนตรีไทยในระยะเริ่มต้น เป็นการศึกษาหาความรู้จากตัวบุคคลที่มีความรู้ด้านดนตรี มีขั้นตอนในการฝากตัวเป็นศิษย์อย่างชัดเจนและเป็นสิ่งที่ยึดถือปฏิบัติกันมา ส่วนสถานที่ในการศึกษาเล่าเรียนดนตรีในระยะเริ่มต้นก็คือบ้านหรือที่อยู่อาศัยของผู้เป็นครู หรือที่เราเรียกว่า “สำนักดนตรี” โดยจะอยู่เล่าเรียน กิน นอน กันอยู่ที่สำนักดนตรี เรียกได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาดนตรีในยุคสมัยแรก ต่อมาได้มีสถาบันการศึกษาเปิดสอนเกี่ยวกับดนตรีขึ้น ได้มีการเขียนหลักสูตรทางด้านดนตรี มีการกำหนดรูปแบบของหลักสูตร ประเภทของเพลงต่างๆ ที่ใช้เรียนและสอน ทำให้การเรียนเพลงต่างๆ เข้ามาอยู่ในหลักสูตรที่ใช้สอนด้วย รวมถึงเพลงเดี่ยวแขกมอญด้วยเช่นกัน แสดงให้เห็นว่า เพลงเดี่ยวแขกมอญนั้นเป็นบทเพลงที่มีคุณค่า และเหมาะแก่การเรียนรู้ ตัวเพลงเดี่ยวแขกมอญนั้นเหมาะกับการศึกษาองค์ความรู้ของการประดิษฐ์ทำนองของเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ที่ครูอาจารย์ได้ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้น จึงถือได้ว่าเพลงแขกมอญนั้นมีความสำคัญต่อการศึกษาด้านดนตรีไทย

3.2 บทบาทของเพลงเดี่ยวแขกมอญในการประกวดดนตรีไทย

ปัจจุบันการประกวดดนตรีไทยได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีการจัดการประกวดทั้ง ภาครัฐและเอกชน มีการประกวดเป็นวงดนตรีประเภทต่างๆ และการประกวดการเดี่ยวในแต่ละเครื่องมือทั้งวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย ทำให้การจัดการประกวดดนตรีไทยมีความสำคัญที่ช่วยสงเสริมให้เยาวชนรุ่นใหม่เกิดความสนใจและร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการสืบสานดนตรีไทย และยังเป็นการบ่มเพราะนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ให้เกิดขึ้น

ในการจัดการประกวดการแข่งขันเดี่ยวประเภทต่างๆ เราจะเห็นว่ามีเพลงเดี่ยวแขกมอญอยู่ในการประกวดค่อนข้างที่จะบ่อยครั้ง เนื่องจากเป็นเพลงเดี่ยวหลักที่นิยมเดี่ยวกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ เดี่ยวแขกมอญเป็นเพลงเดี่ยวที่มีคุณภาพ และมีความไพเราะ มีทำนองที่เป็นทางพื้นที่ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง และเป็นเพลงลดเสียง จึงทำให้การบรรเลงเป็นทางเดี่ยวนั้น ต้องใช้ความแม่นยำและใช้ฝีมือในการบรรเลงค่อนข้างมาก

เพราะเพลงเดี่ยวแขกมอญเป็นเพลงที่มีสามท่อน บรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว จึงทำให้ต้องบรรเลงทั้ง 3 ท่อน เป็นจำนวน 6 เที่ยว จึงเป็นการแสดงออกถึงความสามารถในการบรรเลงและความจำของผู้บรรเลงเป็นอย่างมากจึงจะสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างเรียบร้อยและเกิดความไพเราะขึ้น ทำให้เพลงเดี่ยวแขกมอญเป็นเพลงที่มีความสำคัญต่อการประกวดดนตรีไทย

3.3 บทบาทของเพลงเดี่ยวแขกมอญต่อวงการดนตรีไทย

ดนตรีไทยเปรียบเสมือนรากเง้าของวัฒนธรรมความเป็นไทยที่อยู่คู่กับคนไทยมาตั้งแต่สมัยอดีต ในสมัยก่อนพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายชั้นผู้ใหญ่จะมีวงดนตรีในวังของตนเอง มีการนำออกมาบรรเลงในงานต่างๆ กันบ่อยครั้ง มีการจัดการประชันอย่างแพร่หลาย ทั้งงานในวังหลวงและงานราษฎรชาวบ้าน เช่นงานโกนจุก งานบวช และงานศพ จะมีวงดนตรีทั้งวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี นำออกมาประชันกันอยู่ตลอด มีการหานักดนตรีที่มีฝีมือเข้ามารวมวง เพื่อที่จะฝึกฝนและเตรียมพร้อมสำหรับงานประชันในแต่ละครั้ง การประชันในสมัยก่อนจะประชันกันตั้งแต่เพลงหมู่จนถึงเพลงเดี่ยว บรรเลงกันตั้งแต่เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงทยอย จนถึงเพลงเดี่ยว โดยในสมัยนั้นเพลงเดี่ยวที่นิยมเดี่ยวกันก็จะมี 5 เดี่ยวหลักๆคือ เดี่ยวสารถี เดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวพญาโศก เดี่ยวกราวใน และทยอยเดี่ยว จากนั้นก็จะเป็นเดี่ยวเพลงต่างๆ ที่ทำขึ้นมาใหม่ เพลงเดี่ยวแขกมอญนับว่าเป็นเดี่ยวที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเพื่ออวดฝีมือกันมากเพลงหนึ่ง

จึงกล่าวได้ว่าเพลงเดี่ยวแขกมอญนั้นเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก เป็นเพลงเดี่ยวเพลงเดียวที่มีการประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวทั้งเครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า อันเป็นลักษณะของเครื่องดนตรีของไทย และในทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีในแต่ละประเภทนั้น ยังสามารถแบ่งออกเป็นทางเดี่ยวของครูดนตรีท่านต่างๆ ได้มากที่สุดอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

1. ลักษณะสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทาง ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

จากการวิเคราะห์ลักษณะสำนวนกลอนทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบว่ามีลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละทาง และมีสำนวนกลอนที่สอดคล้องและใช้อย่างเดียวกัน โดยในแต่ละทางมีการผูกสำนวนกลอนที่หลากหลาย ที่ต้องใช้ภูมิปัญญาและความรู้ความสามารถที่สั่งสมมาในการคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนการบรรเลงของผู้ประพันธ์เพื่อให้เกิดเป็นท่วงทำนองที่สอดคล้องและมีลีลาในการดำเนินทำนองที่สอดประสานกันอย่างกลมกลืน มีความเหมาะสมกับผู้บรรเลง เนื่องจากลูกศิษย์ของท่านครูมีอยู่มากมาย ทางเดี่ยวเพลงแขกมอญของท่านครูจึงไม่ซ้ำกันในแต่ละรุ่น โดยสอดคล้องกับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2561) ได้กล่าวไว้ว่า ท่านครูจะถ่ายทอดเพลงเดี่ยวให้กับศิษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน โดยท่านจะดูจากความสามารถของลูกศิษย์ในแต่ละคน ท่านจะไม่ต่อจนเกินความสามารถที่ลูกศิษย์คนนั้นจะทำได้ หรือพอทำได้แล้ว ท่านก็จะเปลี่ยนลักษณะสำนวนให้มีความพิเศษมากกว่าเดิม แต่ยังอยู่ในความสามารถของศิษย์คนนั้น ซึ่งตรงกับงานวิจัยเรื่องการถ่ายทอดความรู้ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ของนิมิต โอสถเจริญ (2551) ได้สัมภาษณ์ลูกศิษย์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 19 คน สรุปได้ว่า ในการการเรียนการสอนของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะเป็นลักษณะดาบส เป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ มีเอกลักษณ์การสอนที่เน้น

เรื่องคุณภาพของเสียง บุคลิกและท่าทาง ซึ่งการสอนจะยึดความสามารถของศิษย์เป็นหลัก โดยลูกศิษย์ทั้ง 19 คน ยังรักษาองค์ความรู้ที่ได้รับถ่ายทอดมาไว้เป็นอย่างดี และในด้านอุปนิสัยครูจะเป็นผู้ที่มีความอ่อนน้อมถ่อมตน มีความเมตตากรุณาต่อศิษย์ อุทิศตนเพื่อการถ่ายทอดความรู้ดนตรีไทยอย่างต่อเนื่อง และเป็นตัวอย่างให้ลูกศิษย์นำมาปฏิบัติใช้จนถึงปัจจุบัน

ทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์และถ่ายทอดให้กับศิษย์นั้น มีลักษณะสำนวนกลอนที่เรียงร้อยกันอย่างสนิทสนม มีสัมผัสของลักษณะสำนวนที่สละสลวย และมีชั้นเชิงของสำนวนกลอนที่น่าพิศวง ซึ่งการใช้สติปัญญาในระดับนี้นับเป็นความสามารถอย่างสูงของผู้ที่จะประพันธ์ทางเดี่ยวขึ้นมาได้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงความเป็นอัจฉริยะของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ได้สร้างทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญออกมาได้อย่างวิจิตรพิสดาร ควรค่าแก่การเชิดชูและยกย่องให้เป็นครูดนตรีที่เก่งที่สุดในยุคสมัย

ทางเดี่ยวแขกมอญทั้ง 4 ทาง ที่นำมาศึกษาในครั้งนี้พบทั้งสำนวนกลอนที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละทาง ซึ่งลักษณะสำนวนกลอนทั้งหมดที่ปรากฏนี้เป็นลักษณะสำนวนกลอนที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และลูกศิษย์ที่เป็นนักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงทั้ง 4 ท่าน โดยในลักษณะสำนวนกลอนที่พบจะสะท้อนให้เห็นอุปนิสัยในการดำเนินชีวิตของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศลิปบรรเลง) และลูกศิษย์ทั้ง 4 ท่าน ซึ่งอภิปรายผลได้ดังนี้

1. ลักษณะสำนวนกลอนการขึ้นต้นเพลง พบว่าทั้ง 4 ทาง จะมีสำนวนการขึ้นต้นเพลงที่แตกต่างกัน เปรียบเสมือนการบ่งบอกถึงจุดเริ่มต้นของของการดำเนินชีวิตในแต่ละคน ว่าคนเราแต่ละคนนั้นมีจุดเริ่มต้นของชีวิตที่แตกต่างกัน

2. ลักษณะสำนวนกลอนทางพื้นแบบเรียบ เป็นสำนวนที่ดำเนินทำนองอย่างเรียบร้อย ยึดเกาะการดำเนินทำนองของทำนองหลัก เปรียบเสมือนการบ่งบอกถึงความเรียบง่ายในการใช้ชีวิต เป็นคนที่มีความสุภาพอ่อนโยน สุขุมนุ่มลึก ดำเนินชีวิตอย่างสมถะ ไม่โอ้อวดตนเอง ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่าย

3. ลักษณะสำนวนกลอนทางพื้นแบบพิเศษ เป็นสำนวนที่มีการสะบัดสะเดาะ ขยี้ และเป็นสำนวนกลอนที่ดำเนินทำนองแตกต่างกับทำนองหลัก แสดงถึงการดำเนินชีวิตที่ต้องต่อสู้ ฝ่าฝันสิ่งต่างๆ โดยใช้ชั้นเชิงและประสบการณ์ชีวิตอย่างมีไหวพริบ มีการตัดสินใจที่เด็ดเดี่ยว ในการแก้ไขปัญหาเพื่อเอาชนะอุปสรรคต่างๆ

4. ลักษณะสำนวนกลอนคาบลูกคาบดอกและรัวพื้น เป็นสำนวนการรัวสลับทางพื้น และรัวตลอดทั้งท่อน เปรียบเสมือนการใช้ชีวิตที่ต้องเจออุปสรรคในบางช่วงบางตอนของชีวิต สลับสับเปลี่ยนกันไป ราบรื่นบ้าง มีอุปสรรคบ้าง ปะปนกันไป มีการดำเนินชีวิตที่เจอมรสุมทำให้ชีวิตอาจจะไขว้เขว เซไปเซมา แต่สุดท้ายก็จะผ่านทุกอย่างไปได้และคลี่คลายในเรื่องต่างๆ ในท้ายที่สุด

5. ลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะทาง เป็นสำนวนกลอนที่พบแค่เพียงทางใดทางหนึ่ง บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ในตนเองที่เกิดขึ้นเอง โดยผ่านการกลั่นกรองจากสติปัญญาครูผู้ถ่ายทอดที่เห็น จุดเด่น หรือความพิเศษในตัวคนๆ นั้น ว่ามีความสามารถและมีความพิเศษในด้านใด เป็นการบ่งบอกลักษณะอุปนิสัยของลูกศิษย์ที่เป็นนักระนาดในแต่ละคนว่ามีลักษณะที่เป็นตัวตนอย่างไร

6. ลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้สำนวนแบบเดียวกัน 4 ทาง เป็นสำนวนที่พบเหมือนกันและอยู่ในจุดเดียวกันของทางเดี่ยว หรือเป็นสำนวนเดียวกันแต่อาจจะใช้คนละจุดคนละที่ เป็นการแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของผู้ที่คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวขึ้น เนื่องจากเป็นสำนวนกลอนที่ใช้ซ้ำและใช้บ่อย จึงแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของตัวบุคคล เปรียบเสมือนคนเราต้องมีจุดยืนยัดในชีวิต ต้องมีความมุ่งมั่นและมั่นใจในสิ่งที่ตนเองคิดและทำ

กลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในทางเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พบการใช้กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกอย่างมากมาย ซึ่งเป็นการใช้วิธีการบรรเลงระนาดเอกอย่างเต็มศักยภาพของเครื่องดนตรีระนาดเอก ซึ่งผลที่ปรากฏนั้นแสดงให้เห็นถึง เอกลักษณ์ของเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้อย่าง ชัดเจนแสดงถึงความละเอียดอ่อนและประณีตในการนำกลวิธีต่างๆ มาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวทำให้เพลงเดี่ยวสมบูรณ์ไปด้วยองค์ความรู้ทางดนตรีด้านระนาดเอก

เพลงเดี่ยวของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นับได้ว่าเป็นมรดกทางภูมิปัญญาอันล้ำค่าอย่างยิ่งของศิลปะแขนงดนตรีไทย ที่ผ่านกระบวนการกลั่นกรองโดยภูมิปัญญาอันล้ำเลิศ และส่งทอดมาเป็นสมบัติที่มีคุณค่าในปัจจุบันมรดกชิ้นนี้นักดนตรีควรตระหนักถึงความสำคัญและต้องช่วยกันอนุรักษ์บำรุงรักษาไว้ให้ดี มิควรปล่อยปละละเลยให้สูญหายไป แนวทางในการอนุรักษ์และการสืบทอดควรจะมีการให้ความรู้ด้านวิชาการควบคู่กันไปด้วยทั้งด้านสำนวนกลอน และกลวิธีการบรรเลงต่างๆ ของเพลงเดี่ยว โดยนักดนตรีและนักวิชาการทางด้านดนตรีไทยควรตระหนักในความสำคัญข้อนี้ และหาวิธีการที่จะดำเนินการในเรื่องนี้อย่างเป็นแบบแผนและสืบทอดอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เพลงเดี่ยวระนาดเอกของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คงอยู่คู่กับวงการดนตรีไทยและยังดำรงคุณค่าของเพลงเดี่ยวไว้อย่างครบถ้วน

2. รูปแบบในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

รูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวแขกมอญ มีอยู่ด้วยกันหลายรูปแบบ ได้แก่ รูปแบบการเดี่ยวในเพลงโหมโรง รูปแบบการเดี่ยวในเพลงเถา บรรเลงในรูปแบบเพลงเรื่อง สอดคล้องกับธัญญวรรณ รัตนภพ กล่าวว่าเพลงแขกมอญเป็นเพลงที่ใช้บันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง สามารถใช้บรรเลงได้กับทุกๆ วง เพลงแขกมอญสามารถแยกประเภทออกไปได้หลายประเภท เช่น บรรเลงเป็นเพลงเถา บรรเลงเป็นเพลงโหมโรง บรรเลงเป็นเพลงเรื่อง และบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว ในเพลงแขกมอญจะมีท่วงทำนอง 3 หน้าทับของท้ายท่อนในแต่ละท่อนที่เหมือนกัน ซึ่งทำให้เกิดความพิเศษในการที่จะคิดประดิษฐ์ทางของเครื่องมือในแต่ละเที่ยวให้ไม่ซ้ำกัน เป็นการอวดภูมิและฝีมือของผู้บรรเลง โดยในงานวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษารูปแบบของการบรรเลงเพลงเดี่ยวแขกมอญทั้ง 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวแขกมอญแต่เดิมเราพบเพียงแค่ 2 แบบ คือแบบบรรเลงเต็มสองเที่ยวทุกท่อน และบรรเลงท่อนสองแบบย้อนหัวใน 3 จังหวะแรก ซึ่งสอดคล้องกับครูไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม 2561) ทางเดี่ยวแขกมอญจะแบ่งเป็นสองแบบคือทางดั้งเดิมที่เป็นทางของครูมีแขก และอีกหนึ่งรูปแบบคือทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งจะแตกต่างกันในการบรรเลงในท่อนที่ 2 โดยทางเดี่ยวสายของพระยาเสนาะดุริยางค์จะบรรเลงท่อนสองในส่วนของหัว 2 รอบ โดยรูปแบบที่กล่าวมานั้น จะเป็นรูปแบบที่ใช้ในเพลงเรื่อง ซึ่งท่อนสองจะมีความยาวไม่เท่ากัน โดยทางเดี่ยวของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ก็จะมีรูปแบบโครงสร้างการบรรเลงทั้งสองแบบที่กล่าวมา และจากการวิจัยในครั้งนี้ทำให้รู้ว่าทางเดี่ยวของท่านครูมีรูปแบบที่พิเศษจากที่เราบรรเลงกันทั่วๆ ไป เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และเป็นรูปแบบที่มีความแตกต่างจากทางอื่นๆ หรือสำนักอื่นๆ เป็นที่รู้กันดีว่าครูหลวง

ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านเป็นนักประดิษฐ์ นักประพันธ์ ท่านจะคิดสิ่งที่แปลกใหม่และไม่เหมือนใครขึ้นมาเสมอ สมกับราชทินนามท่านที่ได้พระราชทานว่า หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

3. บทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญทีมีต่อวงการดนตรีไทย

บทบาทและความสำคัญของเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 บทบาทหน้าที่ คือ บทบาทของเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการศึกษา บทบาทของเพลงเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อการประกวดดนตรี และบทบาทของเดี่ยวแขกมอญที่มีต่อวงการดนตรีไทย ในแต่ละหัวข้อที่กล่าวมานี้เป็นบทบาทหน้าที่ ที่ใช้ขับเคลื่อนให้เพลงเดี่ยวแขกมอญนั้นดำรงอยู่ในสังคมไทยและสิ่งแวดล้อมที่อยู่ล้อมรอบเพลงเดี่ยวแขกมอญเป็นตัวสะท้อนความเจริญงอกงามของเพลงเดี่ยวแขกมอญ ที่ดำเนินไปตามบทบาทหน้าที่ของตนเองอย่างผสมผสานกลมกลืนและยืนยงอยู่คู่สังคมปัจจุบันซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจาย ที่ว่าด้วยการแพร่กระจายของวัฒนธรรมในสังคมดั้งเดิม ถ้าสิ่งใดเป็นสิ่งที่ดีงามสิ่งนั้นก็จะคงอยู่และวัฒนธรรมใดที่มีการแพร่กระจายอย่างกว้างขวาง จากการวิจัยพบว่า เพลงเดี่ยวแขกมอญนั้นอยู่คู่กับวงการดนตรีไทยมาอย่างยาวนาน นับได้ว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ได้รับความนิยมเป็นอันดับต้นๆ ของการเดี่ยว ซึ่งสอดคล้องกับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2561) ได้กล่าวว่า เพลงเดี่ยวหลักในสมัยก่อนจะมีอยู่ด้วยกัน 5 เดี่ยว ได้แก่ เดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวสารถี เดี่ยวพญาโศก เดี่ยวกราวใน และทยอยเดี่ยว ในสมัยก่อนจะนิยมกันเพียงเท่านี้ จากการสัมภาษณ์ข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงเดี่ยวแขกมอญเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความสำคัญกับวงการดนตรีไทย สามารถนำมาเดี่ยวได้ทุกประเภท ทั้ง ดีด สี ตี เป่า และยังเป็นเพลงเดี่ยวที่ได้รับความนิยมนำมาใช้สำหรับการประชัน เพราะเป็นเพลงเดี่ยวที่สามารถคิดประดิษฐ์ทางและสำนวนกลอนได้อย่างหลากหลายเนื่องจากมีทำนองที่ซ้ำกันใน 3 จังหวะสุดท้ายของแต่ละท่อน ตรงกับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2561) ในสมัยก่อนในการประชันก็จะใช้เพลงเดี่ยวหลักๆ อยู่แค่ 4-5 เดี่ยว และเพลงเดี่ยวแขกมอญก็จะอยู่ในเดี่ยวหลักที่นำมาประชันกัน “ครูเคยไปตีฆ้องเล็กในงานประชันในวังสมัยก่อน ครูก็ตีเดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวสารถี และครั้งที่ตีระนาดประชันที่สังคีตศาลาประชันกับวงกองดุริยางค์ตำรวจ ครูตีวงดุริยางค์ทหารบก ตอนนั้นเดี่ยวที่ตีประชันครูก็ตีเดี่ยวแขกมอญทางที่ถ่ายทอดให้นี่แหละ แต่จะตกแต่งทางเพิ่มเติมจากครูบุญยงค์” จากการสัมภาษณ์ข้างต้นจะเห็นว่าในสมัยก่อนในการประชันมักนิยมนำเดี่ยวแขกมอญมาใช้ประชันเพื่อนำมาอวดฝีมือในการเดี่ยวมาตั้งแต่สมัยก่อน และในปัจจุบันก็ยังนิยมนำมาเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือกันอยู่อย่างแพร่หลาย ทั้งการประชัน การประกวดเดี่ยว เรามักจะพบเพลงเดี่ยวแขกมอญอยู่อย่างแพร่หลาย จึงกล่าวได้ว่าเพลงเดี่ยวแขกมอญเป็นเดี่ยวที่ดีและมีคุณภาพ นักดนตรีจึงนิยมนำมาบรรเลงกันอยู่ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สอดคล้องกับครูไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม 2561) กล่าวไว้ว่าเพลงแขกมอญแต่เดิมเป็นเพลงสองท่อน เริ่มเกิดจากเพลงแขกมอญสองชั้น บรรเลงเป็นเพลงเรื่อง และมีการแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้น และตัดทอนลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา พอถูกแต่งเป็นเพลงเถาก็ได้รับความนิยมบรรเลงกันอย่างมาก เพราะเนื่องด้วยเป็นเพลงที่มีความไพเราะ มีการลดเสียง และเป็นเพลงที่มีการบรรเลงครบทุกเสียง สามารถตกแต่งสำนวนกลอนได้อย่างมากมาย และได้รับความนิยมจนนำมาแต่งเป็นเพลงเดี่ยว โดยเพลงแขกมอญจะได้รับเลือกที่จะมาทำเพลงเดี่ยวเป็นอันดับแรกๆ เนื่องจากเป็นเพลงทางพื้นที่มีทำนองไพเราะ มีเสียงที่ครบ 7 เสียง



การดำรงอยู่ของการเดี่ยวแขกมอญ ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบันทั้ง 4 ทาง มีการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวนี้ไว้ให้กับศิษย์ในรุ่นต่อๆ มา โดยในแต่ละทางก็จะมีผู้สืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่าทางเดี่ยวเพลงแขกมอญ ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นทางเดี่ยวที่มีการสืบทอดกันมาตลอดจากอดีตจนถึงปัจจุบัน บ่งบอกถึงความเป็นทางเดี่ยวที่มีคุณค่าทางดนตรีและควรค่ากับการอนุรักษ์ให้คงอยู่สืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

งานวิจัยเรื่องรูปแบบและลักษณะสำนวนกลอนการเดี่ยวระนาดเอกเพลงแขกมอญ 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จัดว่าเป็นงานวิจัยเพื่อการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอันมีค่าของชาติซึ่งครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศลิปบรรเลง) เป็นปูชนียบุคคลที่มีองค์ความรู้ด้านดนตรีเป็นอย่างมาก ทางเดี่ยวระนาดเอก ที่ท่านได้ประพันธ์ไว้นั้นแสดงถึงอัตลักษณ์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และยังคงอยู่สืบทอดมาถึงปัจจุบันนั้น แสดงให้เห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรมดนตรีไทย แสดงถึงภูมิปัญญาที่ท่านได้สั่งสมมา ซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบทอดให้แก่นักดนตรีรุ่นต่อไป และงานวิจัยฉบับนี้ยังใช้เป็นแนวทางรักษาผลงานดนตรีเพื่อการศึกษาค้นคว้าวิจัยทางวิชาการด้านดนตรีไทย รวมทั้งเพื่อการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยให้คงไว้เป็นมรดกของชาติสืบไป

2. ข้อเสนอแนะการวิจัยครั้งต่อไป

จากการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับเดี่ยวทางระนาดเอกเพลงแขกมอญที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนอกจากทั้ง 4 ทาง ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาไปแล้วยังพบทางเดี่ยวแขกมอญที่ท่านครูถ่ายทอดให้กับศิษย์ท่านอื่นๆ ในแต่ละทางก็จะมี สำนวน วิธีการใช้กลวิธี รูปแบบของโครงสร้างต่างกันออกไป ตามความสามารถของศิษย์ ซึ่งจะเป็นการแสดงถึงความเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละทาง ควรค่าแก่การศึกษาเพื่อเป็นเอกสารทางวิชาการให้กับผู้ที่สนใจและเป็นสมบัติของชาติสืบต่อไป

บรรณานุกรม

ธัญญวรรณ รัตนภพ. (2550). **เพลงแขกมอญ ทำนองฆ้องวงใหญ่ : กรณีศึกษาทางเพลงจากครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)**. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิมิต โอสถเจริญ. (2551). **การถ่ายทอดความรู้ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาดุริยางคศิลป์ไทย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไชยยะ ทางมีศรี (ผู้ให้สัมภาษณ์). วีระประวัติ สุขบัณฑิตย์ (ผู้สัมภาษณ์). ดุริยางคศิลปินอาวุโส ชำนาญการพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒธรรม. สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม 2561.

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ผู้ให้สัมภาษณ์). วีระประวัติ สุขบัณฑิตย์ (ผู้สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 20 ธันวาคม 2561

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2556). **สุนทรียศาสตร์ หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์.** พิมพ์ครั้งที่ 2, ทวี พริ้นท์.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2558). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา.** พิมพ์ครั้งที่ 7 : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนิตร ภู่กาญจน์. (2544). **แก่นแท้ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : บรรณกิจ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). **สารานุกรมเพลงไทย.** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์

พิชิต ชัยเสรี. (2540). **บรรยายพิเศษ เนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี ขุนบรรจงทุ้มเลิศ (ปลั่ง ประสานศัพท์)**, ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน).

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2542). **เมธา หมู่เย็น.** กรุงเทพฯ : ดาว

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). **ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม.** กรุงเทพฯ : เกียรติธุรกิจฯ

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2551). **ความรู้เบื้องต้นในการฝึกหัดระนาดเอก.** กรุงเทพฯ : โอเอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2538). **เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ประกายพรึก.

อานันท์ นาคคง และคณะ. (2547). **หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์.** พิมครั้งที่ 2, พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

อานันท์ นาคคง. (2550). **ดนตรีไทยเดิม.** กรุงเทพฯ : สำนักอุทยานการเรียนรู้.

ศึกษากระบวนถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการผลิตปี่ภูไท
THE STUDY PROCESS KNOWLEDGE TRANSFER OF PHUTHAI PIPE

พงค์ธร พันธุ์ผาด*
PONGTORN PANPHAD

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการผลิตปี่ภูไท (ผู้ไท) เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้สู่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานให้เกิดกระบวนการเรียนรู้แก่นักศึกษา คนดนตรีทั่วไป ได้รู้จัก รับรู้ และซาบซึ้งถึงความสามารถของเครื่องดนตรีชนิดนี้ เพื่อที่จะสามารถนำไปต่อยอดแนวความคิดด้านดนตรีที่หลากหลายให้เกิดภูมิความรู้อันทรงคุณค่าในอนาคต ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นศึกษาประวัติความเป็นมาของปี่ กระบวนการและวิธีผลิตปี่ วิธีการบรรเลงปี่ บทเพลงที่บรรเลงปี่ และภาพที่สะท้อนทางสังคมวัฒนธรรมผ่านปี่ภูไท โดยใช้วิธีการดำเนินการวิจัยทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropological Research) และมานุษยวิทยาการดนตรี(Ethno-musicological Research) ซึ่งเป็นการวิจัยที่เน้นการทำงานภาคสนามแบบมีส่วนร่วม และนำผลการศึกษาด้วยการพรรณนาความ (Description)

ผลการศึกษาพบว่า ปี่ภูไทเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม ทำด้วยไม้ไผ่เฮี้ย มี 6 รูนับเสียง (รูเปิด-ปิดเสียง) มีบันไดเสียง 7 เสียงคือ ซ ล ท ด ร ม ฟ (เทียบกับเสียงดนตรีสากลโดยประมาณ) แต่นิยมเล่นเพียง 5 เสียงคือ ซ ล ด ร ม ส่วนประกอบของปี่มี 5 ส่วนคือ ตัวปี่ (เลาปี่) ลิ้นปี่ รูเยื่อ รูนับเสียง และหางปี่ ส่วนบทเพลงของปี่ภูไท เป็นเพลงที่มีทำนองช้าๆเนิบๆ ชาวภูไทนิยมใช้ปี่เป่าประกอบการลำภูไท และใช้ในพิธีเหยา ซึ่งเป็นพิธีกรรมรักษาโรคของชาวภูไทในสมัยโบราณ ชาวภูไทถือว่าปี่เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทั้งความสนุกสนาน และใช้ในพิธีกรรมต่างๆ เป็นสิ่งที่ควบคู่กับวิถีชีวิตของชาวภูไทอย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ด้วยเหตุนี้ ปี่ภูไทจึงสะท้อนภาพสังคมวัฒนธรรมของชาวภูไทในด้านต่างๆ คือ เป็นสิ่งสร้างความบันเทิงและก่อให้เกิดความสามัคคีในชุมชน เป็นศิลปะและสุนทรียะด้านดนตรีของชาวภูไท มีบทบาทสำคัญด้านความเชื่อและพิธีกรรม สะท้อนการดำรงชีวิตในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ และปี่ภูไทบอกถึงอัตลักษณ์หรือตัวตนของชาวภูไทได้อย่างชัดเชน

คำสำคัญ: ปี่ภูไท, อัตลักษณ์, มานุษยวิทยาการดนตรี, ภูมิความรู้, ซาบซึ้ง, ต่อยอด

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับปี่ภูไท วิธีการผลิตปี่ภูไท ระบบเสียงของปี่ภูไท บทเพลงที่ใช้บรรเลงขับลำด้วยปี่ภูไท

2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายองค์ความรู้เรื่องผลิตปี่ภูไท สู่การเรียนรู้นำไปต่อยอดแนวดนตรีที่หลากหลายให้เกิดภูมิความรู้อันทรงคุณค่าแก่ตนเอง และประเทศชาติในอนาคตต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย วิธีการการดำเนินการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อดังนี้ 1. ขอบเขตของการวิจัยการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ศึกษากระวนการผลิตปี่ภูไท (ผู้ไท) กรณีศึกษา นายแทน แสงสุริ บ้านบ่งคล้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และนายเมฆศรีกำพล บ้านกุดหว้า ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ 2. กระบวนการวิจัยเป็นงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) และมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) ผู้วิจัยเริ่มจากการศึกษาข้อมูลพื้นฐานทางเอกสารต่างๆประกอบกับเอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาการดนตรี(Ethnomusicology) แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) เอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) เอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ภูไท ฯลฯ

ABSTRACT

This thesis studied the *Phuthai pipe* in Kudwa village, Kudwa sub-district, Kuchinarai district, Kalasin province. The study was about the pipe’s history, how to make it, how to play it, what songs were written for it, and how it reflected the socio-culture of the *Phuthai* people. As for the research methodology, Cultural Anthropological and Ethno-musicological research were used, and these methods focused on field work. For the presentation of the study, descriptive writing was undertaken. The study found that the pipe was a wind musical instrument made of bamboocalled *Hiah*. It has 6 holes for sound and 7 sound levels: Sol La Si Do Re Me Fa. Nevertheless,only 5 sounds were usually played: Sol La Do Re Me. The pipe was composed of 5 parts: body, reed, hole covered by thin tissue, holes for musical sounds, and the tail of pipe, for the songs sung with this pipe, they were soft and slow melodies. Is general, the pipe was played for *Phuthai dance* and was essentially used in the *Yao ceremony* for curing sick people. *Phuthai* people thought that this pipe always went along with their life. So, the pipe reflected *Phuthai* culture as follows, it brought entertainment and created social unity, it embodied the musical ethics of the community, it had important roles in some ceremonies of *Phuthai* beliefs, it told us about the *Phuthai* ways of living with nature, and it was part of the *Phuthai* identity.

Keywords: phuthai pipe, Identity, Kudwa Village, Ethnomusicology, Local Knowledge



บทนำ

งานวิจัยนี้เกิดจากความรักและหวงแหน ในศิลปวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะของเผ่าพันธุ์หรือกลุ่มชนภูไท (ผู้ไท) ซึ่งได้มีการสั่งสมและสืบทอดกันมาช้านาน ประกอบกับวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้มีพันธกิจในด้านการส่งเสริมและสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมอันเป็นรากเหง้าของคนอีสานทุกแขนงอยู่แล้วนั้น จึงได้มีโครงการสนับสนุนให้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเครื่องดนตรีปี่ภูไท ผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์ศึกษาและพัฒนาการผลิตเครื่องดนตรีปี่ภูไท (ผู้ไท) ให้มีมาตรฐาน เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้สู่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานให้เกิดกระบวนการเรียนรู้แก่นักศึกษา คนดนตรีทั่วไป ได้รู้จัก รับรู้ และซาบซึ้งถึงความสามารถของเครื่องดนตรีชนิดนี้ เพื่อที่จะสามารถนำไปต่อยอดแนวความคิดด้านดนตรีที่หลากหลายให้เกิดภูมิความรู้อันทรงคุณค่าในอนาคต และเพื่อให้เกิดการส่งเสริมสนับสนุน ขับเคลื่อน และพัฒนาเครื่องดนตรีอีสานให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย

ซึ่งในอดีตพื้นที่ภาคอีสานแต่เดิมจะให้ความนิยมเครื่องดนตรีอีสานประเภท พิณ แคน โปงลาง โหวด กลอง กันอย่างแพร่หลายในทุกจังหวัดแถบภาคอีสาน แต่ในปัจจุบันนักเรียนนักศึกษา รวมถึงวงโปงลาง และคนดนตรีทั่วไป ก็นิยมนำปี่ภูไท ผู้ไท (ปี่ลูกแคน) มาใช้ประกอบการบรรเลงเพลงต่างๆอย่างแพร่หลาย หากแต่ยังขาดทักษะในหลายๆด้านในการพัฒนาเครื่องดนตรีปี่ภูไทให้เป็นที่ยอมรับในระบบสากล ดังนั้นผู้ศึกษาวิจัยจึงมองถึงแนวทางการพัฒนาการผลิตเครื่องดนตรีปี่ภูไท (ผู้ไท) ให้มีมาตรฐาน รวมถึงวิธีการบรรเลงบทเพลงจากปี่ภูไท ให้สามารถยืนอยู่ในระบบดนตรีสากลได้โดยการรู้จักนำไปใช้ต่อยอดแนวดนตรีที่หลากหลายให้เกิดภูมิความรู้อันทรงคุณค่า เพื่อสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมอันงดงามทางดนตรีไว้ให้ลูกหลานได้สืบทอดเรียนรู้ถึงความพิเศษของดนตรีพื้นบ้านอีสานชนิดนี้มิให้สูญหายไปตามกาล

เมื่อครั้งยังเด็กผู้วิจัยได้มีโอกาสไปมาหาสู่กับชาวภูไทเป็นประจำ จึงเกิดความประทับใจในวิถีการดำรงชีวิตของชาวภูไท ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมและประเพณีความเชื่อของชาวภูไทตลอดจนสิ่งที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของชาวภูไทที่ชัดเจนที่สุด ทำให้ผู้วิจัยได้รู้จักเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ที่เรียกว่า "ปี่ภูไท" ปี่ภูไท เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่และพบเห็นในกลุ่มชนชาติพันธุ์ภูไทในฝั่งลาวและแถบภาคอีสานของประเทศไทย ปัจจุบันยังคงมีลูกหลานภูไทสืบทอดการบรรเลงปี่ภูไทอยู่บ้างแต่มีน้อยมากสามารถพบได้ในจังหวัดกาฬสินธุ์ มุกดาหาร สกลนคร และนครพนม แต่สำหรับช่างทำปี่ภูไท จากการศึกษาพบว่า ช่างทำปี่ภูไทในปัจจุบันเหลือผู้สืบทอดน้อยส่วนใหญ่เป็นผู้เฒ่าสูงอายุ เนื่องจากการผลิตปี่ภูไทต้องใช้ความรู้ความชำนาญในระบบของเสียงแคน ซึ่งปี่ภูไทมีลักษณะทั่วไปที่โดดเด่นเฉพาะทั้งทางกายภาพและระบบเสียง โดยมีลักษณะพื้นฐานผสมผสานระหว่างขลุ่ยกับแคนที่ทำจากไม้ไผ่เฮี้ย หรือไม้กู่แคน (ช่างทำแคนนิยมเรียกว่าลูกแคน) ซึ่งระบบเสียงของปี่ภูไทมีความพิเศษเฉพาะที่โดดเด่นแตกต่างจากดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น คือ ระบบเสียงที่สั่นสะเทือน เอื้อนยาว และลมจากปอดมีหน้าที่ทำให้ลิ้นสะเทือนผ่านรูทำให้เกิดเป็นเสียง เมื่อลมจากปอดเป่าผ่านรูเยื้อของปี่อย่างต่อเนื่องจะเกิดเสียงที่ดังสดใสไพเราะยิ่งนัก ซึ่งผู้บรรเลงดนตรีด้วยปี่ภูไทต้องใช้พลังจากลมผ่านปอดอย่างมากไม่ให้เสียงขาดหาย หากผู้บรรเลงขาดความชำนาญในการใช้ลมจากปอดจะทำให้เสียงของปี่ภูไทขาดสายไม่ต่อเนื่องและขาดความไพเราะในบทเพลง

จากการศึกษาวิจัยพบว่าปี่ภูไทมีบทบาทสำคัญที่เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตทางสังคมวัฒนธรรม พิธีกรรมและความเชื่อของชาวภูไทเป็นอย่างมาก และที่สามารถพบเห็นได้ชัดเจนที่สุดคือพิธีกรรมเหยา (บวงสรวงผีฟ้าซึ่งผีฟ้าทำหน้าที่รักษาโรคในสมัยโบราณ) “ปี่ภูไท” ไม่ได้มีบทบาทแค่พิธีกรรมเท่านั้นหากแต่ยังมีความสำคัญกับวิถีการดำรงชีวิตของคนในชุมชนเป็นอย่างมาก เช่น บทบาทในกิจกรรมสันทนาการงานรื่นเริงในหมู่บ้าน การขับลำภูไทในงานประเพณีสิบสองเดือน การประกอบอาชีพและการทำมาหากินในงานศิลปะหัตกรรม การประกอบอาชีพหมอเหยารักษาโรค การก่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้านภูไท เป็นต้น

ในด้านสังคม ชาวภูไทยังให้ความเคารพนับถือนักดนตรีหรือช่างทำเครื่องดนตรีให้เป็นนักปราชญ์ทางภูมิปัญญา ยกย่องให้เป็นผู้นำและสื่อกลางในการสร้างความรักสามัคคีในชุมชนอีกด้วย สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นภาพที่สะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมที่งดงามของชาวภูไทที่นับวันจะสูญหายไปตามกาล หากแต่ยังไม่มีผู้ใดได้สนใจศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจัง ผู้วิจัยจึงเกรงว่าหากไม่มีผู้ใดเริ่มจะศึกษาค้นคว้าในเร็ววัน เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ภูไทที่เก่าแก่ซึ่งเป็นสิ่งสะท้อนวิถีชีวิตชนเผ่า สะท้อนจิตนาการของผู้บรรเลง สะท้อนความรู้สึกนึกคิดที่จะสร้างคุณค่าและเอกลักษณ์ทางศิลปะประจำเผ่า เครื่องดนตรีชาติพันธุ์ภูไทชนิดนี้ก็จะสูญหายไปจากสังคมวัฒนธรรม อีกทั้งการสูญสลายของสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม ความเข้มแข็ง ในสังคมชาติพันธุ์ภูไท ตลอดจนความภาคภูมิใจของลูกหลานในความเป็นรากเหง้าของผู้ที่ได้ชื่อเป็นเจ้าของวัฒนธรรม เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมยุคใหม่ที่เริ่มมีการแพร่กระจายอย่างรวดเร็ว มีปัญหาจากการไหล่บ่าของสังคมโลกาภิวัตน์ที่นับวันจะเข้ามากลืนและลดทอนบทบาททางสังคมวัฒนธรรมของกลุ่มชนดั้งเดิมไป ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรอย่างยิ่งที่จะเริ่มศึกษาค้นคว้าเพื่ออนุรักษ์ ฟื้นฟูให้เป็นแหล่งรวบรวมเผยแพร่ความรู้ รวมถึงการกระตุ้นให้สังคมได้ตระหนักและยกย่องเครื่องดนตรีปี่ภูไทของกลุ่มชาติพันธุ์ให้เป็นมรดกทางภูมิปัญญาท้องถิ่นให้ลูกหลานได้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมอันมีคุณค่าของตนต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับปี่ภูไท วิธีการผลิตปี่ภูไท ระบบเสียงของปี่ภูไท บทเพลงที่ใช้บรรเลงขับลำด้วยปี่ภูไท
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องผลิตปี่ภูไท สู่การเรียนรู้นำไปต่อยอดแนวดนตรีที่หลากหลายให้เกิดภูมิความรู้อันทรงคุณค่าแก่ตนเอง และประเทศชาติในอนาคตต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีการการดำเนินการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 หัวข้อดังนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ศึกษากระวนการผลิตปี่ภูไท (ผู้ไท) กรณีศึกษา นายแทน แสงสุริ บ้านบ่งคล้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และนายเมฆศรีกำพล บ้านกุดหว้า ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

2. กระบวนการวิจัย

เป็นงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) และมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) ผู้วิจัยเริ่มจากการศึกษาข้อมูลพื้นฐานทางเอกสารต่างๆประกอบกับเอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาการดนตรี(Ethnomusicology) แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) เอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) เอกสารและงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ภูไท ฯลฯ

ผลทางการวิจัย

จากการทำวิจัย ศึกษากระวนการผลิตปี่ภูไท (ผู้ไท) กรณีศึกษา นายแทน แสงสุริ บ้านบ่งคล้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และนายเมฆศรีกำพล บ้านกุดหว้า ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

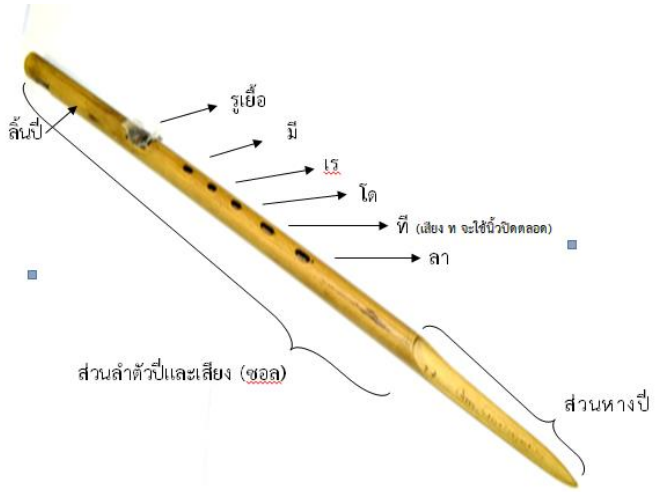
1. ประวัติความเป็นมาของปี่ภูไท

แทน แสงสุริย์ (2553) เล่าว่า ปี่ เกิดขึ้นมาพร้อมๆกับแคน หากแต่ไม่มีใดทราบได้ว่าปี่ภูไทเกิดขึ้นเมื่อใด เพราะไม่มีบันทึกไว้มีเพียงตำนานเล่าต่อๆกันมา และลูกหลานชาวภูไทก็ได้พบเห็นปี่ภูไทมาพร้อมกับแคนตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว

จากการศึกษาวิจัยพบว่า ปี่ชนิดนี้ใช้ในวัฒนธรรมของชาวภูไทเพื่อบรรเลงประกอบการขับลำภูไทเท่านั้น จึงให้คำนำหน้าว่า "ปี่ภูไท" ทำจากไม้ไผ่ "เฮี้ย" ซึ่งเป็นไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดเล็กและเนื้อของไม้ไผ่เหมาะสำหรับการทำเครื่องดนตรีชนิดนี้อย่างมาก และคนภาคอีสานก็นิยมนำไม้ไผ่ชนิดนี้มาทำแคน ซึ่งพันธุ์ไม้ไผ่ชนิดนี้พบมากในเขตเทือกเขาภูพานตอนเหนือของบ้านกุดหว้าทางเขตรอยต่อจังหวัดกาฬสินธุ์ มุกดาหาร สกลนคร และนครพนม และจากสืบค้นพบว่า ปี่ภูไทเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาคนภูไทสมัยโบราณฝั่งลาว ต่อมาลูกหลานก็ได้สืบทอดวิธีการเล่นและการผลิตมาจากบรรพบุรุษมาตั้งแต่โบราณกาล ส่วนมากคนที่สามารถเป่าปี่ได้จะเป็นนักดนตรีของหมู่บ้านหรือเป็นหมอแคนชาวภูไทเท่านั้น

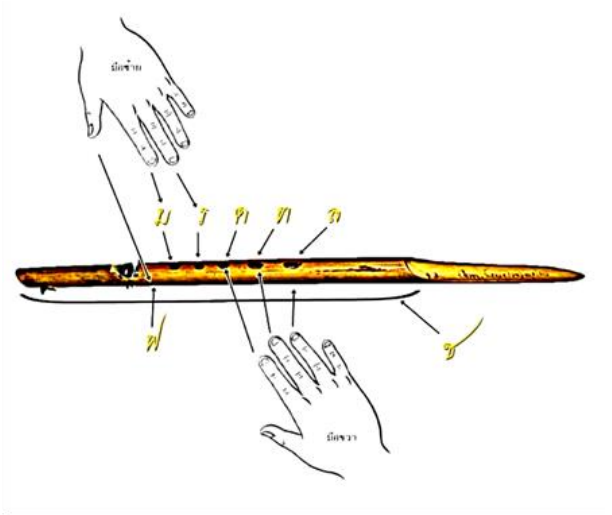
ระบบเสียงของปี่ภูไท

ปี่ภูไทมีรูนับ 6 รูนับ (รูสำหรับปิดเปิดเสียง) และสามารถทำเสียงได้ 7 เสียง จากเสียงต่ำไปเสียงสูง คือ G A B C D E F ซ ล ท ด ร ม ฟ แต่จะนิยมใช้เพียง 5 หรือ 6 เสียง แล้วแต่ความสามารถของผู้บรรเลง ขั้นตอนแรกที่ทำลิ้นของปี่ช่างทำปี่จะต้องเทียบเสียงของปี่ให้เข้ากับลูกสะแนน (G) ของแคน เมื่อเสียงเข้ากันแล้วช่างทำปี่ก็จะเจาะรูนับรูแรกคือเสียง (A) และจะไล่ขึ้นไปตามระดับเสียงของแคน (ซ ล ท ด ร ม G A B C D E F) ส่วนรูสุดท้ายที่เจาะนั้นจะอยู่ข้างล่าง (F) แต่ไม่ค่อยนิยมทำเพราะหาเสียงยากและผู้เป่าปี่เองก็ไม่นิยมเป่าเสียงนี้



ส่วนลำตัวปี่และเสียง ซอล

ยังมีเทคนิคอย่างหนึ่งที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของปี่ภูไท จะใช้เช่นเดียวกันกับเทคนิคของซอ ก็คือการทำเสียงที่เลื่อนไหลจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง ที่โดดเด่นที่สุดของปี่ภูไทนั้นก็คือไหลจากเสียง ลา ไปหาเสียง โด และจากเสียงโด เลื่อนไหลไปหาเสียง ลา วิธีการทำเช่นนี้ก็คือการใช้นิ้วนางที่กดรูนับรูที่ 3 ลูบผ่านรูจากขวาไปซ้ายในลักษณะค่อยๆปิดรูทีละนิด ลักษณะการลูบผ่านรูนับเช่นนี้ผู้เป่าเรียกว่าการลูบปี่ (หรือเช็ค) จะทำให้เสียงค่อยๆเปลี่ยนระดับของเสียงปี่ภูไทจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง



วิธีการบรรเลงปี่ภูไท

ตามลักษณะโครงสร้างของปี่ภูไทแล้วเมื่อพิจารณาตำแหน่งของลิ้นและตำแหน่งของรูนับ เดิมนั้นลักษณะท่าทางการเป่าปี่และการจับปี่ภูไทนั้นเป็นแบบเฉลียงด้านข้าง อมส่วนที่เป็นลิ้นเข้าไปในปาก และถือปี่ในแนวตั้งคลายการเป่าขลุ่ย



ถึงแม้ปี่ภูไทจะเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็กแต่ก็สามารถทำเสียงเด่นลอยอยู่เหนือเสียงเครื่องดนตรีอื่นๆ ได้ การจับปี่ภูไทนั้นจะจับตามความถนัดของผู้เป่าเอง มือซ้ายอยู่ข้างบน มือขวาไว้ข้างล่าง หรือมือขวาอยู่ข้างบนและมือซ้ายอยู่ข้างล่างก็ได้ ผู้วิจัยจึงยกตัวอย่างมือขวาอยู่ข้างบนและมือซ้ายอยู่ข้างล่างไว้ดังนี้

ซอล (ซ-G) ทุกนิ้วจะปิดรูนับเสียงทั้งหมด
ลา (ล-A) ให้เปิดนิ้วกลางซ้าย
ที* (ท-B) ให้เปิดนิ้วชี้ซ้าย
โด (ด-C) ให้เปิดนิ้วนางขวาแต่จะสลับปิดสียง ที ไว้ตลอด
เร (ร-D) ให้เปิดนิ้วกลางขวา
มี (ม-E) ให้เปิดนิ้วชี้ขวา
ฟา (ฟ-F) ให้เปิดนิ้วโป้งขวาด้านล่างของปี่

บทเพลงที่บรรเลงด้วยปี่ภูไท

การบรรเลงปี่ภูไทจะบรรเลงร่วมกับแคนในลายเฉพาะที่เรียกว่า "ลายภูไท" หรือบรรเลงร่วมกับวงดนตรีพื้นบ้านของชาวภูไท โดยมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานชิ้นอื่นๆประกอบการบรรเลงเช่น แคน พิณ และซอกะบั้ง ความสำคัญของปี่ภูไทในวงดนตรีพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ภูไท คือการบรรเลงขับลำภูไท นิยมบรรเลงในพิธีกรรมหมอเหยา การบรรเลงผสมวงพื้นบ้านประกอบการฟ้อนภูไท ซึ่งจะมีอยู่สองทำนองเท่านั้น คือ ลายทางภูไทใหญ่และลายทางภูไทน้อย

ข้อมูลอ้างอิง

- ผู้ทำปี่ภูไทในบ้านกุดหว้ามี 2 คนคือ พ่อแทน แสงสุริย์ พ่อเมฆ ศรีกำพล
- ผู้บรรเลงปี่ภูไทบ้านกุดหว้ามี 4 คนคือ พ่อเมฆ ศรีกำพล พ่อประเสริฐ แย้มไสย พ่อสมอ อุทลักษณ์ พ่อเชียน ศรีกำพล
- ผู้ขับร้องเพลงภูไทประกอบเสียงปี่ภูไทมี 2 คนคือ พ่อเหลียว สกุลโพน พ่อสมลี อาจวิชัย
- พ่อพิศดา จำพล (2553: ผู้เรียบเรียงประวัติบ้านกุดหว้า) เล่าว่า พ่อเมฆ เป็นช่างทำปี่ ทำโปงลาง เป็นคนที่สามารถเป่าปี่ภูไทได้ไพเราะที่สุดเป็นที่ยอมรับมากที่สุดในหมู่บ้านกุดหว้าและหมู่บ้านใกล้เคียง ศิลปินยุคใหม่ๆที่มาเชิญไปบันทึกเสียง เช่น ละครปอบผีฟ้า บันทึกเพลงบานเย็นรากแก่น บันทึกเสียงให้ศิลปินนักร้อง ต่าย อรทัย ทุกคนต่างยอมรับในฝีมือการบรรเลงลายภูไทของพ่อเมฆ (ปัจจุบันอายุ 69 ปี)

ปี่ภูไทเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม ทำด้วยไม้ไผ่เฮี้ย มี 6 รูนับเสียง (รูเปิด-ปิดเสียง) มีบันไดเสียง 7 เสียงคือ **ซ ล ท ด ร ม ฟ** (เทียบกับเสียงดนตรีสากลโดยประมาณ) แต่นิยมเล่นเพียง 5 เสียงคือ **ซ ล ด ร ม** ส่วนประกอบของปี่มี 5 ส่วนคือ ตัวปี่ (เลาปี่) ลิ้นปี่ รูเยื่อ รูนับเสียง และหางปี่ ส่วนบทเพลงของปี่ภูไท เป็นเพลงที่มีทำนองช้าๆเนิบๆ ชาวภูไทนิยมใช้ปี่เป่าประกอบการลำภูไท และใช้ในพิธีเหยา ซึ่งเป็นพิธีกรรมรักษาโรคของชาวภูไทในสมัยโบราณ ชาวภูไทถือว่าปี่เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทั้งความสนุกสนาน และใช้ในพิธีกรรมต่างๆ

กระบวนการผลิตปี่ภูไทเกิดจากการถ่ายทอดแบบมีส่วนร่วมตัวต่อตัว หรือปากต่อปาก จากช่างทำปี่ และหมอปี่ ซึ่งจากการลงพื้นที่แบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยพบว่ากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องการผลิตปี่ภูไทเริ่มต้นจาการต้องรู้จัก

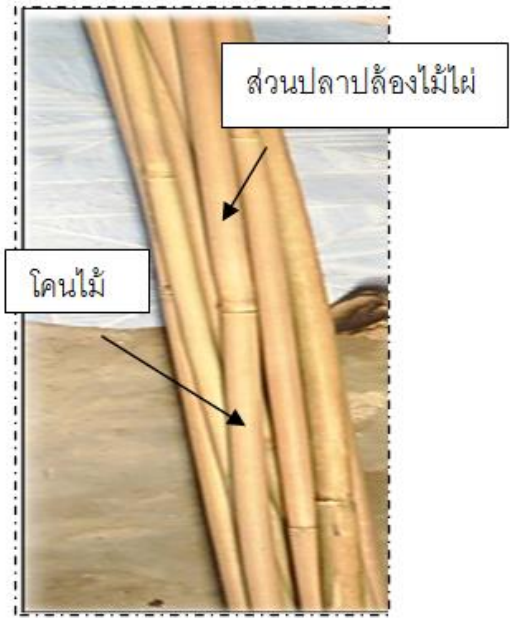
วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ทำปี่ภูไท ประกอบด้วย มีดตอก หินลับมีด มีดสับลิ้นปี่ เขียงไม้ ทั่งตทอง เขากวาง ไม้พาง โลหะที่ทำลิ้นปี่



การเลือกไม้ที่ใช้ทำปี่ภูไท คือ ไม้ไผ่เฮี้ย เป็นไม้ชนิดเดียวกันที่ใช้ทำแคน ซึ่งเป็นไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่มีขนาดเล็กและเนื้อของไม้ไผ่เหมาะสำหรับการทำเครื่องดนตรีชนิดนี้อย่างมาก และคนภาคอีสานก็นิยมนำไม้ไผ่ชนิดนี้มาทำแคน ซึ่งพันธุ์ไม้ไผ่ชนิดนี้พบมากในเขตเทือกเขาภูพานตอน



การเลือกไม้ที่มาทำปี่ภูไทจะเอาส่วนของปลายลำไม้ไผ่เป็นส่วนของหัวปี่ (บริเวณใส่ลิ้นปี่) และเอาส่วนของโคนต้นไม้ไผ่ทำเป็นหางปี่ เนื่องจากว่าบริเวณส่วนที่เป็นโคนปล้องจะมีลักษณะเป็นทรงกระบอกที่ไม่ได้สัดส่วนเสมอกัน แต่ส่วนปลายของปล้องจะเป็นทรงกระบอกเสมอกัน



การตัดไม้และวัดขนาดความยาวของไม้ทำปี่ ช่างทำปี่จะนำไม้เฮี้ย มาตัดออกเป็นท่อนเพียงปล้องเดียว โดยให้มีขนาดความยาวตลอดตัวของปี่ภูไท ยาวประมาณ 30-35 ซ.ม. โดยตัดข้อต่อด้านบนให้ขังข้อไว้ ส่วนด้านล่างให้ตัดข้อทิ้งไปเป็นลายเปิด





การตัดปลายให้แหลมของปี่ให้เข้ากับขนาดของลูกแคน การเจาะรูและใส่ลิ้นปี่ภูไทการเจาะรูนับและเทียบเสียงของปี่ภูไท

นำไม้ไผ่ที่เลือกได้มาตัดโดยตัดให้เหลือส่วนของปล้องอีกปล้องหนึ่งเลยไปประมาณ 10 เซนติเมตรแล้วใช้มีดตอกขูดให้เป็นเส้นตรงจากส่วนที่จะทำเป็นส่วนหัวปี่ไปจนถึงส่วนหางปี่ ถ้าไม้ไผ่ที่เลือกมาทำมีลักษณะโค้งก็ขูดด้านที่โค้งเพราะจะเป็นด้านที่เจาะรูนับ จากนั้นพลิกหมุนไเซนติเมตร เพื่อจะขีดเป็นรอยไว้เป็นตำแหน่งเจาะรูเสียงที และระยะห่างเพื่อจะเจาะรูเสียง โด,เร,มี ก็วัด 1.50 เซนติเมตร เท่ากัน

การเจาะรูใส่ลิ้นปี่
รูเยื่อและติดรูเยื่อของปี่ภูไท





ปี่ภูไทกับภาพสะท้อนทางสังคมวัฒนธรรมของชาวภูไท

ปี่ภูไท เปรียบเสมือนผลผลิตทางสังคมวัฒนธรรมของชาวภูไท จากการศึกษาวิจัยพบว่าปี่ภูไทมีบทบาทสำคัญที่เชื่อมโยงกับวิถีชีวิตทางสังคมวัฒนธรรม พิธีกรรมและความเชื่อของชาวภูไทเป็นอย่างมาก ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือพิธีกรรมเหยา และอีกประการหนึ่ง คือ บทบาทในวิถีการดำรงชีวิตของคนในชุมชน เช่น สันทนาการงานรื่นเริง การขับลำภูไทในประเพณีสิบสองเดือน อาชีพและการทำมาหากินในงานศิลปะหัตกรรม อาชีพหมอเหยารักษาโรค ในด้านสังคมภูไท นักดนตรีหรือช่างทำเครื่องดนตรีก็เป็นที่ยกย่องนับถือของคนในชุมชน ดังนั้น ปี่ภูไทก็เป็นอีกหนึ่งงานศิลปะ ที่ถูกหล่อหลอมมาจากสังคมภูไท ย่อมจะสะท้อนภาพทางสังคมวัฒนธรรมของชาวภูไทได้เป็นอย่างดี ดังนี้

ปี่ภูไทสะท้อนค่านิยมและความเชื่อ

ชาวภูไทเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย มีชีวิตความเป็นอยู่ที่สอดคล้องกับธรรมชาติที่ตนอาศัยอยู่ มีคติความเชื่อค่านิยมเดียวกันในกลุ่มชนของตน เชื่อฟังผีบรรพบุรุษและผู้นำของตนเชื่อปรากฏการณ์และสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ มีอาชีพและการทำมาหากินที่เกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติ รักความสงบ สันโดษ และชอบสร้างความสุขสนุกสนาน ความรื่นเริงทางศิลปะให้เกิดขึ้นในชนเผ่าของตน โดยอาศัยดนตรีภูไทและการขับลำภูไทเป็นสิ่งจรรโลงใจของชุมชนฯ จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า ปี่ภูไทมีบทบาทที่สำคัญต่อพิธีกรรมความเชื่ออย่างยิ่งในพิธีหมอเหยา ซึ่งการลำเหยาจะเป็นการขับลำภูไทให้เข้ากับจังหวะของปี่และแคน

ปี่ภูไทสะท้อนวิถีการดำรงชีวิต

ชาวภูไท มีความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย การดำรงชีวิตจะสอดคล้องกับธรรมชาติที่ตนอาศัยอยู่ เช่น การสร้างปี่ภูไทจะใช้ไม้ไผ่ซึ่งเป็นไม้ที่เกิดในธรรมชาติรอบตัวคนภูไท การประกอบอาชีพและทำมาหากินที่เกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติ รักความสงบ สันโดษ และชอบสร้างความสุขสนุกสนาน ความรื่นเริงทางศิลปะให้เกิดขึ้นในชนเผ่า



ของตน โดยอาศัยดนตรีภูไทและการขับลำภูไท มีอาชีพทำงานศิลปะหัตกรรมในยามว่าง มีอาชีพหมอเหยารักษาโรค ปี่ภูไทจึงมีความเกี่ยวเนื่องในการดำรงชีวิตของคนภูไทอย่างแยกไม่ออก

ปี่ภูไทสะท้อนอัตลักษณ์ของชาวภูไท

ปี่ภูไทสะท้อนตัวตนของกลุ่มชาติพันธุ์ภูไท ถ่ายทอดความรู้สึก นึกคิด และภูมิปัญญาท้องถิ่นให้เป็นงานศิลปะที่ได้จากธรรมชาติรอบๆตัว ปี่ภูไทสะท้อนภาษาภูไทและการขับลำภูไท สะท้อนความรักสามัคคีในชุมชน สะท้อนการเป็นปัจเจกบุคคลในงานศิลปะ สะท้อนความเข้มแข็งในวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ ทำให้สังคมไทยได้เห็นและตระหนักถึงคุณค่าวัฒนธรรมภูไทที่ควรรักษาไว้ไม่ให้สูญหายจากประเทศชาติ

ข้อเสนอแนะ

1. ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่จะช่วยจุดประกายความคิดด้านการพัฒนากระบวนการผลิตเครื่องดนตรีปี่ภูไทและวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์ ให้ผู้ที่สนใจได้แนวทางในการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ทั้งทางด้านการผลิตเครื่องดนตรี และต่อยอดกระบวนการเรียนรู้ สามารถนำไปต่อยอดแนวดนตรีที่หลากหลายให้เกิดภูมิความรู้อันทรงคุณค่าแก่ตนเอง และประเทศชาติในอนาคตต่อไ
2. การดนตรีภูไท ผู้วิจัยขอเสนอแนะหัวข้อในการศึกษาครั้งต่อไป เพื่อที่จะได้นำมาเติมเต็มเรื่องราวเกี่ยวกับปี่ภูไท ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังนี้
    1) การศึกษากระบวนการเกิดระบบเสียงของปี่ภูไท
    2) การศึกษาเกี่ยวกับการอนุรักษ์พันธุ์ไม้ เฮี้ยะ (ไม้ไผ่ที่ใช้ทำปี่ภูไท) แบบยั่งยืนมิให้สูญหาย
    3) การศึกษาเพื่อพัฒนาเครื่องดนตรีปี่ภูไท ให้เป็นที่รู้จักและเล่นกันอย่างแพร่หลาย
    4) การศึกษาเอกลักษณ์ของบทเพลงที่ใช้ปี่ภูไทบรรเลงผสมวง
    5) การศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนปี่ภูไทในสถานศึกษาระดับพื้นฐาน

บรรณานุกรม

กชกร ชิณะวงศ์, บรรณาธิการ. (2548). **กระบวนทัศน์วิจัยเพื่อท้องถิ่นจุดเปลี่ยนการพัฒนา.** เชียงใหม่ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) สำนักงานภาค.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2538). **หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ธรรมสภา.

พงค์ธรร พันธุ์ผาด. (2554). **ปี่ภูไท (ผู้ไท) บ้านกุดหว้า อ.กุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์สาขาวัฒนธรรมการดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

พงค์ธรร พันธุ์ผาด. (2557). **การผลิตเครื่องดนตรีของชาวผู้ไท ด้วยไม้ไผ่เฮี้ย แบบยั้งยืน**. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยอุดมศึกษา (สกอ.).

อำนวย ชูวงษ์. (2519). **ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แพร่พิทยา.

ยศ สันตสมบัติ. (2540). **มนุษย์กับวัฒนธรรม.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ล้วน สายยศ และอังคณา สายยศ. (2536). **เทคนิคการวิจัยทางการศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ศูนย์ส่งเสริมวิชาการ.

ลักขณา วงศ์ยะรา. (2549). **เปลือยใจพี่เลี้ยง.** นครปฐม : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.) สำนักงานภาค.

วิจารณ์ พานิช. (2539). **การบริหารงานวิจัย : แนวคิดจากประสบการณ์.** กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.).

สังศิต พิริยะรังสรรค์, บรรณาธิการ. (2541). **เศรษฐกิจชุมชนพึ่งตนเอง : แนวคิดและยุทธศาสตร์.** กรุงเทพมหานคร : กรมการปกครอง.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2543). **ทฤษฎีและกลยุทธ์การพัฒนาสังคม.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัตรา ชาติบัญชาชัย. (ม.ป.พ.). **กระบวนการเรียนรู้: แนวคิด ความหมาย และบทเรียนในสังคมไทย.** กรุงเทพมหานคร : โครงการเสริมสร้างการเรียนรู้เพื่อชุมชนเป็นสุข (สรส.).

ทวีทอง หงส์วิวัฒน์, บรรณาธิการ. **การมีส่วนร่วมของประชาชนในการพัฒนา.** กรุงเทพมหานคร : ศักดิ์โสภาการพิมพ์.

อภินันท์ ยอดมณี. (2546). **การพึ่งตนเองของชุมชนไม้เรียง อำเภอฉวาง จังหวัดนครศรีธรรมราช.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาพัฒนาชนบทศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

อาภรณ์ จันทร์สมวงศ์, บรรณาธิการ. (2544). **พลวัตชุมชนไทยในสมัยโลกาภิวัตน์.** กรุงเทพมหานคร : สถาบันชุมชนท้องถิ่นพัฒนา.

การพัฒนาการแสดงวงโปงลาง : ความบันเทิงที่มาจากความหลากหลายทางศิลปะ

PONGLANG BAND PERFORMANCE DEVELOPMENT: ENTERTAINMENT FROM VARIETY OF ARTS.

ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์*
TOONTHONGJAI SEUNGRAM

บทคัดย่อ

บทความนี้ ผู้เขียนต้องการนำเสนอให้เห็นถึงพัฒนาการของการแสดงโปงลางที่นำความหลากหลายทางศิลปะเข้ามาผสมผสานทำให้เกิดการแสดงวงโปงลางในรูปแบบใหม่ ที่สร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจให้กับชุมชน สังคมผู้เกี่ยวข้อง ทั้งหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน และศิลปินในวงการบันเทิง

วงโปงลาง เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่สะท้อนความเจริญงอกงามด้านศิลปวัฒนธรรม ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์และมีคุณค่าต่อวิถีชีวิตของคนอีสาน นอกจากจะช่วยสร้างความสุขทางด้านจิตใจ ยังแฝงไว้ด้วยคติความเชื่อและรวมศาสตร์ที่หลากหลายทางศิลปะ การแสดงวงโปงลาง มีจุดกำเนิดมาจากท้องถิ่นแล้วขยายไปยังสถานศึกษา และรุ่งเรืองถึงขีดสุดเมื่อวงการบันเทิงนำไปพัฒนา

ลักษณะการแสดง เริ่มจากชาวบ้านบรรเลงโปงลางชิ้นเดียว มีผู้ตี 2 คน คือ ผู้ตีดำเนินทำนองหลัก กับผู้ตีให้จังหวะและเสียงประสาน ความไพเราะของลายเพลงสื่อถึงความงามทางธรรมชาติ ต่อมาจึงพัฒนาเป็น "วงโปงลาง" โดยเพิ่มดนตรีพื้นบ้านอีสานหลายชนิดมาร่วมบรรเลง นำการลำการร้องและฟ้อนดั้งเดิมมาแสดงประกอบการบรรเลง ทำให้การแสดงวงโปงลางได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง ปัจจุบันเมื่อการแสดงวงโปงลางเข้าสู่สถานศึกษา มีหลักสูตรท้องถิ่นจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน เกิดการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงแนวใหม่ที่ผสมผสานความหลากหลายทางศิลปะ ทั้งด้านดนตรี การแสดง การร้อง การลำ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ และฉากให้วิจิตรตระการตาทำให้มีความโดดเด่นยิ่งขึ้น ต่อมาการแสดงวงโปงลางเฟื่องฟูถึงขีดสุด เมื่อศิลปินวงการบันเทิง คือ "อี๊ดวงโปงลางสะออน" ได้พัฒนาต่อยอดนำศิลปะการแสดงที่หลากหลายมาประยุกต์ขึ้นใหม่ โดย นำเสนอวัฒนธรรมพื้นถิ่นดั้งเดิมผสมผสานกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ในยุคปัจจุบัน และสอดแทรกตลกโดยนำวิถีท้องถิ่นกับวิถีเมืองกรุง และสถานการณ์ที่ได้รับความสนใจในปัจจุบันมาล้อเลียน ให้ทั้งความสนุกสนาน ให้แง่คิดมุมมอง สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ และเป็นต้นแบบในการจินตนาการคิดสร้างสรรค์ออกแบบงานแสดงได้อย่างลงตัว

คำสำคัญ การพัฒนาการแสดง, วงโปงลาง, ความหลากหลายทางศิลปะ

**วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*

Abstract

This article want to present Ponglang performance development which take variety of arts to apply in showing until being this modern Ponglang performance in today by add value in economic of government and private sectors also in Artists of entertainment society.

Ponglang band be folk music band in Isan(North Eastern region of Thailand) which reflect the growth of culture and arts that be identity and value to Isan people lifestyle besides of happiness in mental building still disguise folk wisdom, Isan belief and all various of arts sciences. The origin of Ponglang performance is from local to institutes and peak of prosperous when entertainment society adopted to develop in showings.

Type of band was original played only one Ponglang by 2 players, one played for main melody and other played rhythm and chorus. The melodic of songs present out the beauty of nature later on was developed to be Ponglang band by taking others Isan music instruments including play, and original dance and sing in band that make Ponglang performance be interested and popular in more society. When Ponglang band performance is in institutes, there are curriculums and be created many creative activities caused getting the new various arts in performance, all music, performing, singing, dancing, costume, material and elegant backdrop with be the most outstanding and got the most of peak performing when Eedd Ponglang Sa Oon band, the artist in entertainment society applied to the modern music from original Ponglang band by taking folkway culture and integrate modern culture also joking inserted in urban society showing together the satire in hi-light of interesting situations for the most entertainment with thoughts giving that be add value in economic which be the idol model as the most imaginated performance.

Keywords: Ponglang Development, Ponglang Band, Variety of Arts.

บทนำ

ศิลปะการแสดงของไทย เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญ และบ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรืองของชาติ ทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกและความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ รวมถึงบอกเล่าเรื่องราววิถีชีวิต และสภาวการณ์การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ศิลปะการแสดงมีหลากหลายประเภท นาฏศิลป์ เช่น โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน คีตศิลป์ เช่น ขับเสภา ขับลำ ขับซอ ร้องเพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง หมอลำ และการบรรเลงดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน รวมถึงการแสดงวงโปงลาง

วงโปงลาง เป็นการนำเครื่องดนตรีโปงลางประสมวงกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านทุกประเภทคือ ดีด สี ตี และเป่า ได้แก่ พิณ ซออีสาน กลองยาว กลองรำมะนา แคน โหวด และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ ร่วมวงบรรเลงประกอบกับการแสดงฟ้อนอีสาน (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ , 2550 : 34) คำว่า “โปงลาง” มาจากคำ 2 คำ คือ โปง กับ ลาง “โปง” หมายถึงสิ่งที่ใช้เพื่อเป็นอาณัติสัญญาณ เช่น ตีบอกเวลา ตีบอกเหตุด่วน



เหตุร้าย หรือตีเพื่อประชุมแจ้งข่าวสารและนัดหมายงานทางสังคม ส่วนคำว่า"ลาง" หมายถึง ลางดี ลางร้าย เมื่อรวมกันเป็น "โปงลาง" หมายถึง สิ่งที่ใช้ตีเพื่อบอกเหตุดีเหตุร้ายหรือบอกเวลา สำหรับความหมายทางดนตรีนั้น มานิต มานิตเจริญ (2543 : 315) อธิบายว่า "โปงลาง" หมายถึง เครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ที่มีลักษณะเป็นท่อนไม้กลมๆผูกร้อยเรียงกันตามลำดับขนาดและลำดับเสียงเช่นเดียวกับระนาด แต่มีขนาดใหญ่กว่า เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของอีสาน ใช้สำหรับตีดำเนินทำนองอย่างเดียว

การพัฒนาการแสดงวงโปงลาง

การแสดงโปงลางจากอดีตเป็นการแสดงที่เน้นการแสดงเฉพาะดนตรีโปงลางชิ้นเดียวต่อมาได้เพิ่มเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆเข้ามาร่วมบรรเลงด้วย กลายเป็นวงโปงลาง จากนั้นได้นำการฟ้อน การร้อง การลำ มาร่วมแสดง จึงเกิดการแสดงที่สมบูรณ์ขึ้นเสน่ห์ของวงโปงลาง คือสามารถนำเอาศิลปการแสดงที่ต่างวัฒนธรรม เช่น หมอลำ ลูกทุ่ง สตริง เจรียง กันตรึม จินตลีลา ละคร มาร่วมจัดการแสดงได้อย่างหลากหลาย

การพัฒนาการแสดงวงโปงลาง สามารถแบ่งได้เป็น 3 ระยะ คือ 1. การพัฒนาการแสดงวงโปงลางในท้องถิ่น 2. การพัฒนาการแสดงวงโปงลางในสถานศึกษา และ 3. การพัฒนาการแสดงวงโปงลางในวงการศิลปิน ดังนี้

1. บทบาทและการพัฒนาการแสดงวงโปงลางในท้องถิ่น

การแสดงโปงลาง มีจุดกำเนิดมาจากท้องถิ่น ในระยะแรกยังไม่บรรเลงเป็นวงโปงลาง บรรเลงเฉพาะโปงลางชิ้นเดียว โดยมีผู้ตี 2 คน คือ คนตีดำเนินทำนองหลัก เรียกว่า "หมอเคาะ" จะนั่งหรือยืนตีก็ได้ โดยยืนอยู่ส่วนท้ายของโปงลางและเอียงตัวเข้าหา ให้ผืนโปงลางอยู่ทางด้านมือที่ถนัด ส่วนอีกคนให้อยู่ฝั่งตรงข้ามกับผู้ตีดำเนินทำนองให้ตีเป็นจังหวะและเสียงประสานเรียกว่า"หมอเสพ"ลีลาการตีและความไพเราะของท่วงทำนองขึ้นอยู่กับความสามารถและประสบการณ์ของผู้ตี ส่วนลายที่ใช้ในการบรรเลงขณะนั้นเป็นลายดั้งเดิมที่ลอกเลียนมาจากทำนองของแคน

ต่อมาได้มีการประพันธ์ลายเพลงที่ใช้บรรเลงโปงลางโดยเฉพาะ ซึ่งได้แนวคิดจากวิถีชีวิตและธรรมชาติจากเสียงน้ำ เสียงลม เสียงนก เสียงแมลง ถ่ายทอดมาเป็นทำนอง เช่น ลายน้ำท่วมทุ่ง ลายลมพัดไผ่ ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายแมลงภู่ตอมดอกไม้ และลายกาเต้นก้อนเป็นต้น ผู้ประพันธ์คือนายเปลื้องฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน-โปงลาง) ปีพ.ศ. 2529

ระยะต่อมาครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานชนิดอื่นๆเข้ามาร่วมบรรเลง เช่น แคน พิณ ซอ กลอง หมากกั๊บแก๊บ ไหซอง จึงเกิดเป็น"วงโปงลาง" ยังคงรูปแบบการเล่นในกลุ่มของชาวบ้านเช่นเดิม ต่อมาในปี พ.ศ. 2512 ครูเปลื้อง ได้พบกับนายประชุม อินทรตูล ซึ่งเป็นป่าไม้อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ ท่านได้ชักชวนครูเปลื้อง และนักดนตรีคนอื่นๆ มาร่วมงานด้วย จากนั้นวงดนตรีโปงลางโดยการนำของนายประชุม อินทรตูล จึงได้มีการพัฒนานอกจากการบรรเลงดนตรีเพียงอย่างเดียว ได้นำการฟ้อนดั้งเดิมเข้ามาประกอบ เช่น รำโปงลาง รำซวยมือ รำภูไท เรียกชื่อว่า "วงโปงลางกาฬสินธุ์" ได้รับความนิยมเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง และได้รับเชิญให้ไปแสดงในงานต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

2. การพัฒนาการแสดงวงโปงลางในสถานศึกษา

ปี พ.ศ. 2521 สถาบันการศึกษาได้ให้ความสนใจรวมตัวจัดตั้งวงดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบต่างๆ ขึ้น เพื่อนำเสนอในเชิงอนุรักษ์และเผยแพร่ในกิจกรรมของนักศึกษา จากการศึกษาพบว่า วงดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงและปรากฏให้เห็นการแสดงในโอกาสต่างๆ ขณะนั้น เช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามสมัยยังเป็นวิทยาลัยครูมหาสารคาม ได้ก่อตั้งวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่ใช้แคนจำนวนหลายเต้า เรียกว่า “วงแคน” มีลักษณะคล้ายวงดนตรีลูกทุ่ง ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีโปงลางเข้าร่วมวงด้วย ทำให้มีเครื่องดนตรีหลากหลายและได้เปลี่ยนชื่อเป็น “วงแกนอีสาน” จนถึงปัจจุบัน จากผลพวงที่มีวงดนตรีพื้นบ้านดังกล่าว ทำให้สมาชิกของวงที่สำเร็จการศึกษาสามารถนำความรู้และประสบการณ์ไปประกอบวิชาชีพครู ทำให้มีวงดนตรีพื้นบ้านเกิดขึ้นตามโรงเรียนทั้งในระดับประถมและมัธยมเพิ่มขึ้น

ปี พ.ศ. 2522 กระทรวงศึกษาธิการได้มีประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เพื่อขยายการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมให้แพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยเปิดสอนสาขานาฏศิลป์และดนตรีตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอนุปริญญา และบรรจุหลักสูตรดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในวิชาเลือก ต่อมาในปี พ.ศ. 2524 กระทรวงศึกษาธิการได้มีประกาศจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นแห่งที่ 2 ของภาคอีสาน ประวัติศาสตร์ครั้งนี้มีความสำคัญถือเป็นจุดเปลี่ยนของการแสดงวงโปงลางอย่างชัดเจน เมื่อวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยการนำของครูจีรพล เพชรสม ผู้ช่วยผู้อำนวยการในขณะนั้น ร่วมกับศิลปินปราชญ์พื้นบ้านที่สำคัญทางด้านการบรรเลง (ครูทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ สอนโปงลาง พิณ โหวด, ครูทองคำ ไทยกล้า สอนแคน) การร้อง (ครูฉวีวรรณ ดำเนิน) และการฟ้อน (ครูทองจันทร์ สังฆะมณี) ได้วางรากฐานของการแสดงวงโปงลาง เกิดรูปแบบการบรรเลงและการแสดงประกอบวงโปงลางมากมาย เช่น การแสดงชุด มโนราห์เล่นน้ำ ชุดดึงครกดึงสาก ชุดภูไทสามเผ่า ลำคอนสวรรค์ ลำตังหวาย ลำเต้ยหัวโนนตาลเป็นต้น และต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้เชิญ ปราชญ์ชาวบ้านด้านดนตรี คือ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ที่มีความเชี่ยวชาญในการตีโปงลางและสามารถเล่นดนตรีพื้นบ้านอีสานได้หลายชนิด ด้านหมอลำได้เชิญครูคำมี บัญชา(ชบาไพรนามวัย) ครูเกสร สุนาม ศิลปินที่มีความสามารถหมอลำ ด้านการฟ้อนการแสดงได้เชิญครูยุวดี ตาลเลิศ โดยมีครูมาลินี แก้วเงิน และครูเพ็ญจันทร์ เด่นยุค (อิ่มแมน) เป็นผู้กำกับดูแลและช่วยกันวางรากฐานและพัฒนาการแสดงโปงลางจนมีชื่อเสียง

ต่อมาปี พ.ศ. 2551 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ้ดและวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้เปิดหลักสูตรการเรียนการสอนด้านดนตรีและการแสดงขึ้นทั้งระดับพื้นฐานและระดับปริญญาตรี จากการเรียนการสอน ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อทดสอบศักยภาพของผู้เรียน และด้วยพันธกิจในการอนุรักษ์ พัฒนา สร้างสรรค์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม จึงเกิดการพัฒนา สร้างสรรค์การแสดงวงโปงลางในรูปแบบใหม่ที่มีการผสมผสานของศิลปะที่หลากหลาย

ความหลากหลายทางศิลปะในการแสดงวงโปงลาง

การแสดงวงโปงลาง ได้รวมเอาศิลปะในหลายแขนงมาผสมร้อยเรียงกันได้อย่างกลมกลืน ดังนี้

1. ศิลปะด้านดนตรี วงโปงลางนอกจากมีเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลง เช่น โปงลาง พิณ แคน ซอ โหวด กลอง พิณเบส และเครื่องให้จังหวะต่างๆแล้ว ยังสามารถนำเอาเครื่องดนตรีชาติพันธุ์ของกลุ่มต่างๆ มาร่วมบรรเลงได้ เช่น ปี่ผู้ไท(กลุ่มผู้ไทย) ปี่เจ็ญหรือปี่เตรียง(กลุ่มอีสานใต้)

2. ศิลปะการขับ ร้อง และลำ วงโปงลางสามารถมีเครื่องดำเนินทำนองครบทั้ง ดีด สี ตี เป่า สามารถบรรเลงรองรับการร้องในทุกรูปแบบ ทั้งประเภทบรรเลงเดี่ยว เช่น การลำทั้งทางสั้นและทางยาว จะใช้แคนเต้าเดียว ส่วนหมอลำชนิดอื่นๆจะใช้ดนตรีทั้งวง เช่น ลำผู้ไท ลำตั่งหวาย ลำสีทันดร ลำคอนสวรรค์ ลำเต้ยหัวโนนตาล เป็นต้น นอกจากการบรรเลงประกอบการลำแล้วยังสามารถบรรเลงเพลงในรูปแบบต่างๆได้อย่างหลากหลายทั้งในแนวลูกทุ่งและสตริง ดังนั้น จึงเป็นโอกาสในการส่งเสริมผู้มีความสามารถในการร้อง ลำได้อย่างกว้างขวาง

3. ศิลปะการฟ้อนและการแสดงทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้าน การแสดงวงโปงลางนอกจากมีความโดดเด่นและความไพเราะทางด้านดนตรีแล้ว ศิลปะการฟ้อนและการแสดงได้มีบทบาททำให้การแสดงวงโปงลางมีความโดดเด่นสมบูรณ์และน่าสนใจยิ่งขึ้น เพราะนอกจากผู้ชมจะได้รับอรรถรสจากการบรรเลง การร้อง การลำแล้วยังได้เห็นความงามทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านที่สื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ตลอดขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆของคนอีสานได้เป็นอย่างดี ปัจจุบันการฟ้อนและการแสดงทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสามารถนำเอาศิลปในทุกมิติมานำเสนอในรูปแบบการแสดงทั้งในเชิงอนุรักษ์และสร้างสรรค์ได้อย่างกว้างขวาง สามารถแบ่งออกได้เป็นกลุ่ม ดังนี้

1) การแสดงเกี่ยวกับการลำ จะเน้นการฟ้อนประกอบการลำ เช่น ลำแม่บทอีสาน ลำแมงตับเต่า ลำงิ้ว ลำตังหวาย ลำคอนสวรรค์ ลำผู้ไท ลำเพลิน ลำเดิน ลำเกี้ยว ลำเต้ย เป็นต้น

2) การแสดงเกี่ยวกับความเชื่อ เช่น การแสดงชุดเซียงข้อง(ไล่จับผี) ชุดดึงครกดึงสาก ชุดแห่นางแมว(ขอฝน) ชุดเหยา และ มะม็วด(รัษาคนป่วย) เป็นต้น

3) การแสดงเกี่ยวกับประเพณี เช่น การแสดงชุด บายศรีสู่ขวัญ(อวยพร) เซิ้งบั้งไฟ(ขอฝน) เป็นต้น

4) การแสดงเกี่ยวกับหัตถกรรมและการทำมาหากิน เช่น การแสดง ชุดสาวหลอก ชุดเข็ญฝ้าย ชุดแพรวากาสินธุ์ ชุดเซิ้งทำนา ชุดแหย่ไข่มดแดง ชุดไทยภูเขา ชุดสักสุ่มจุ่มปลา เป็นต้น

5) การแสดงที่เกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสี เช่น การแสดงชุด เรือมจับกรับ เรือมซันตรู๊จ ชุดเต้ยหัวโนนตาล ชุดกระโป๋ ชุดฟ้อนแคน เป็นต้น

6) การแสดงที่เกี่ยวกับดนตรี เช่น ชุดฟ้อนโปงลาง ชุดฟ้อนกลองยาว ชุดฟ้อนกลองเตะ ชุดฟ้อนแคน เป็นต้น

7) การแสดงที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมอีสาน เช่น ชุดฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ ชุดฟ้อนสังข์สินไซ เป็นต้น

8) การแสดงที่เกี่ยวกับการละเล่น เช่น ชุดกระทบสาก ชุดกระโป๋ เป็นต้น

9) การแสดงเกี่ยวกับโบราณสถาน เช่น ชุดนาฏลีลาฟ้าหยาด(พระธาตุยาคู จังหวัดกาฬสินธุ์) ชุดฟ้อนอัปสรา(ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา) ชุดฟ้อนพนมรุ้ง (ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น

4. ศิลปะการออกแบบการแต่งกาย กายแต่งกายทั้งผู้บรรเลงและผู้แสดงถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความเจริญทางด้านความคิดในการนำเอาผลิตภัณฑ์งานฝีมือของท้องถิ่นมาใช้ประดับตกแต่ง ทั้งเสื้อผ้า หน้า ผม และเครื่องประดับ ตลอดการกำหนดรูปทรง กำหนดสี และวิธีการใช้ได้อย่างลงตัว

5. ศิลปะการแสดงตลก ถือเป็นสีสันของการแสดงวงโปงลางที่ทุกวงพยายามสร้างคนสร้างงานเพื่อใช้เชื่อมโยงกับการนำเสนอศิลปดนตรีและการแสดงต่างๆให้เป็นไปอย่างสนุกสนานและมีคุณค่า ซึ่งมีรูปแบบหลากหลาย เช่น ตลกคนเดียว ตลกกับเพื่อนร่วมวง ตลกกับผู้ชม เนื้อหาสาระที่แสดงจะเป็นการล้อเลียนเพื่อนร่วมวง ล้อเลียนการเมืองหรือเหตุการณ์ปัจจุบันที่อยู่ในความสนใจของประชาชน นอกจากนี้ ยังสร้างสีสันด้วยการแต่งตัวที่ฉูดฉาดแปลกตา เพื่อเป็นจุดขายในการดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

3. การพัฒนาการแสดงวงโปงลางสู่วงการบันเทิง

ทั้งนี้ ผู้เขียนเน้นเฉพาะเจาะจงไปที่ คุณสมพงษ์ คุณาประถม หรือ อี๊ด โปงลางสะออน ผู้มีผลงานเป็นเจ้าของวงโปงลางสะออน ที่มีที่มาจากการพัฒนาการแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ในช่วงแรก การแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มีรูปแบบในการนำเสนอ โดยเน้นการบรรเลงวงดนตรี และเครื่องดนตรีเป็นหลักต่อ ด้วยการบรรเลงประกอบการขับร้อง และการบรรเลงประกอบการแสดงต่อมาได้รับการพัฒนาให้มีความโดเด่นเป็นที่นิยมและยอมรับของวงการ ทำให้เป็นแบบอย่างในการสืบทอดการแสดงวงโปงลางมาจนถึงปัจจุบันการพัฒนาที่สร้างความโดเด่นให้กับการแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มี ดังนี้

1. ใช้ผู้หญิงดีดไหซองแทนผู้ชาย เรียกว่า “นางไห” โดย ไม่เน้นที่เสียงแต่เน้นการใช้ลีลาท่าฟ้อนและท่าดีดไหแทน ซึ่งเป็นการสร้างสีสันความแปลกใหม่ให้กับวงโปงลางจนเป็นแบบอย่างมาจนถึงปัจจุบันนี้

2. ได้ปรับปรุงและพัฒนาเครื่องดนตรีในวงโปงลางให้มีขนาดที่พอเหมาะ ดังนี้

2.1 เปลี่ยนจากการนั่งตีโปงลางกับพื้นเป็นยืนตีทั้งหมดโดยมีที่ตั้งหรือทำขาตั้งให้สูงขึ้น เพื่อ ให้ผู้ตีได้ออกลีลาในขณะที่ตีได้อย่างเต็มที่ และเพื่อยกระดับเครื่องดนตรีซึ่งถือว่าเป็นครูอย่างหนึ่งให้อยู่ในระดับที่สูงขึ้นและเหมาะสมสวยงามทัดเทียมเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ

2.2 เปลี่ยนลักษณะกลอง จากกลองยาวเป็นกลองหาง

2.3 เปลี่ยนขาตั้งกลองและขาตั้งไหซอง ที่มีลักษณะเป็นคอกเหล็กเปลี่ยนเป็นขาตั้งที่สามารถถอดประกอบได้ เนื่องจาก ปี พ.ศ. 2533 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้รับโอกาสให้นำวงโปงลางไปแสดง ณ ประเทศอังกฤษ เพื่อให้มีน้ำหนักเครื่องดนตรีลดลง จึงได้ปรับลดจำนวนกลองหางลง จาก 5 ลูกเป็น 4 ลูก และลดจำนวนไหซองจาก 5 ใบ เป็น 4 ใบ เปลี่ยนขาตั้งกลองและขาตั้งไหซองที่มีลักษณะเป็นคอกเหล็กเปลี่ยนเป็นขาตั้งที่สามารถถอดประกอบได้ และซ่อนโครงเหล็กไว้ด้านหลังทำให้กลองและไหซองโผล่ออกมาด้านหน้าเพื่อให้ผู้ชมได้เห็นชัดเจน ซึ่งการปรับปรุงขาตั้งกลองและไหซองดังกล่าว ได้รับความนิยมและถือเป็นแบบอย่างของวงโปงลางทั่วๆไปมาจนถึงปัจจุบัน

3. การพัฒนาการบรรเลง โดย ครูทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ร่วมกับ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้พัฒนาการบรรเลงโดย สร้างจุดเน้นในการบรรเลง ซึ่ง แต่เดิมการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านมักจะเดินทำนองเดียวกัน ทั้ง พิณ แคน โหวด โปงลาง เพื่อให้เกิดความไพเราะและสร้างความโดดเด่นให้กับเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น จึงได้สร้างจุดเน้นการบรรเลงของแต่ละกลุ่มลาย ดังนี้

3.1 จุดเน้นของการบรรเลงเฉพาะดนตรี ได้ให้ความสำคัญตั้งแต่การเกริ่นนำ สามารถจัดเป็นกลุ่มลายที่ระบุการเกริ่นนำได้ดังนี้ คือ

กลุ่มที่ 1 เป็นลายที่ใช้เฉพาะเครื่องดนตรีเพื่อแสดงถึงความโดดเด่นและอวดฝีมือ เช่น ลายปู่ป่าหลานใช้สำหรับพิณ ลายสาวน้อยหยิกแม่ใช้สำหรับโหวด ลายกาเต้นก้อนใช้สำหรับโปงลางส่วนแคน ถือว่าเป็นต้นตระกูลลายหลักของดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น ลายกลุ่มทางยาว(ลายใหญ่ ลายน้อย และลายเซ) ลายกลุ่มทางสั้น (ลายสุดสะแนน ลายโป้ซ้าย และลายสร้อย)ลายลำเพลิน ลายต่างๆ เหล่านี้จะต้องเกริ่นและเริ่มเข้าเนื้อหาของลายเพลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ

ตัวอย่าง การบรรเลงลายโปงลาง

เกริ่นโปงลาง

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

ขึ้นเนื้อลายโปงลางบรรทัดแรกด้วยโปงลาง

- - - -	**- - - ม	- ซ – ล	- ซ – ล**	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลุ่มที่ 2 หากเป็นลายที่ไม่เฉพาะเครื่องดนตรีใดเครื่องดนตรีหนึ่ง เช่น ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก ลายแมงภู่ตอมดอกไม้ ลายลมพัดไผ่ ลายสาวคอยอ้าย ลายข้าวต้องลม ลายมโหรีอีสาน เป็นต้น สามารถที่จะใช้เครื่องดนตรีชนิดใดก็ได้บรรเลงเกริ่น แล้วตามด้วยเครื่องดนตรีอื่นขึ้นต้นเนื้อหาของลายแล้วบรรเลงรวมกันในจังหวะตกพร้อมกัน

นอกจากการให้ความสำคัญในการเกริ่นหัวแล้ว ยังแบ่งเนื้อหาสร้างความโดดเด่นในขณะที่บรรเลงได้อีก โดย การแบ่งกลุ่มหน้ากลุ่มหลังผลัดกันบรรเลง ล้อบ้าง ตามบ้าง ซึ่งเป็นรูปแบบของการบรรเลงดนตรีไทยนำมาปรับใช้กับการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านก็ทำให้มีความไพเราะได้อีกรูปแบบหนึ่ง

3.2 จุดเน้นการบรรเลงประกอบการขับร้อง นอกจากจะบรรเลงในทำนองเดียวกัน ได้พัฒนาให้มีการบรรเลงแบบประสานเสียงบ้าง มีคอร์ดบ้าง มีสอดแทรกบ้าง โดยคำนึงถึงความหนาหรือบางของเนื้อและพื้นผิวดนตรี ทำให้เพลงร้องมีความไพเราะหรือสนุกสนานยิ่งขึ้น

3.3 จุดเน้นการบรรเลงประกอบการแสดง คือ 1.พัฒนาให้มีช่วงหนักเบา มีช้าเร็ว เช่น การบรรเลงประกอบการแสดงชุดมโนราห์เล่นน้ำ ช่วงที่นางมโนราห์และพี่ทั้งหกกำลังบินและร่อนปีกหาง เครื่องดนตรีอื่นๆก็จะดำเนินทำนองหลักเบาๆ ส่วนพิณก็จะกรอสายเสียงสูงต่ำขึ้นลงพลิ้วไปกับการขยับปีกของนางมโนราห์ที่มีลักษณะสูงบ้าง ต่ำบ้าง 2. มีเนื้อหาของทำนองสอดสัมพันธ์กับการท่าฟ้อนได้อย่างลงตัว เช่น การบรรเลงประกอบการแสดง ชุด เซิ้งกระโป๋ เดิมผู้แสดงจะนับและเปลี่ยนท่ารำโดยไม่ฟังดนตรี ต่อมาจึงทำให้ผู้แสดงฝึกนับจังหวะหรือจดจำทำนองลายเพลง หรือ สังเกตการณ์บากกลองหรือรัวกลองจึงจะเปลี่ยนท่ารำ ทำให้ดนตรีและการแสดงสื่อสัมพันธ์กันและสร้างสุนทรียให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

4. ได้เรียบเรียง สร้างสรรค์ และประพันธ์ลายเพลงขึ้นใหม่ ทั้งลายที่ใช้ประกอบการแสดงและลายบรรเลงอิสระ โดยใช้หลักการทางดนตรีไทยตรวจสอบ เรียบเรียง เพิ่มเติม และประพันธ์ลายเพลงขึ้นใหม่ เพื่อ1.

ใช้บรรเลงอิสระ เช่น ลายข้าวต้องลม ลายออนซอนอีสาน เป็นต้น 2.ลายที่ใช้ประกอบการแสดง เช่นการแสดงชุดไทภูเขา ชุดปั้นหม้อ ชุดแพรวากาฬสินธุ์ ชุดนาฏลีลาฟ้าหยาด ชุดเซิ้งโปง เป็นต้น

5. การพัฒนารูปแบบการนำเสนอ ครูทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ได้ประเมินจากประสบการณ์จากสมัยที่เป็นนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด(พ.ศ. 2524 – พ.ศ.2528) ที่ได้ออกเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในงานสำคัญต่างๆทั่วประเทศ โดยทำหน้าที่เป็นทั้งนักดนตรี นักร้อง หมอลำ และนักแสดง ในวงโปงลาง ทำให้เห็นวิธีคิด และการสร้างงานของครูอาจารย์ รวมถึงประสบการณ์ที่ได้พบเห็นการแสดงดนตรีพื้นบ้านของคณะต่างๆทั้งวงจากกลุ่มชาวบ้านและวงจากสถาบันการศึกษา เกิดการเรียนรู้อยู่ตลอดเวลา จึงเกิดหลักในการคิดสร้างสรรค์และการพัฒนารูปแบบการนำเสนอ ดังนี้

5.1 ให้ความสำคัญกับตำแหน่งหน้าที่ที่มีความจำเป็นในการจัดการแสดง คือ ผู้กำกับการแสดง ผู้ฝึกซ้อมการแสดงและการบรรเลง และเจ้าหน้าที่เครื่องแต่งกายพร้อมอุปกรณ์ โดยการสร้างความเข้าใจในหลักการจัดการแสดง ผู้กำกับการแสดง ถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดง ต้องมีความรู้ความสามารถในการออกแบบกำหนดเนื้อหา สร้างสีสัน สร้างความไพเราะสนุกสนาน สร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และตอบสนองตามความต้องการของเจ้าภาพได้ถูกต้อง

5.2 ออกแบบการแสดงให้มีความสมบูรณ์ตลอดทั้งรายการ ซึ่งแต่เดิมการออกแบบการแสดงส่วนมากผู้จัดหรือผู้ควบคุมชุดฟ้อนหรือชุดการแสดง จะเป็นผู้เขียนชื่อชุดการแสดงสลับกับการเว้นช่องว่างไว้ให้ผู้ควบคุมดนตรีใส่รายการร้องและบรรเลงเพิ่มเติม ซึ่ง การแสดงทั้ง 2 ส่วน ไม่ได้ถูกซ้อมเข้าด้วยกัน เพราะในการซ้อมมักจะซ้อมเฉพาะชุดการแสดงเน้นความพร้อมเพรียงสวยงามของผู้ฟ้อนเป็นหลัก การบรรเลงต่างๆต้องแยกซ้อมต่างหากซึ่งส่วนใหญ่จะไม่มีเวลาซ้อมเท่าที่ควร จึงเป็นเรื่องยากที่จะกำหนดและควบคุมการแสดงให้มีคุณภาพตลอดเวลาที่ทำการแสดงได้

ตัวอย่าง รายการแสดงวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เมื่อปี พ.ศ. 2531 ใช้เวลา 1 ชั่วโมง



แบบดั้งเดิม		แบบปรับปรุงใหม่ในช่วงแรก	
ใบรายการแสดงที่จัดไว้	**รายการที่ดนตรีจัดแทรกให้ครบ 60 นาที**	**รายการ**	**เวลา รวม 60 นาที**
1 .ชุด ศรีโคตรบูรณ์ (7นาที) 2. ชุดไทภูเขา (6นาที) 3. ชุดมโนราห์เล่นน้ำ (7นาที) - - 4 .ชุด ลำตังหวาย (6นาที) 5. ชุด เรือมอันเร (10นาที) 6. ชุด ฟีนเลย์ (4นาที) รวมเวลาพิธีกรและการแสดง 45 นาที	- โชว์วง (4นาที) - บรรเลงลาย - ลายแม่ฮ้างกล่อมลูก (3นาที) - ลายแมงภู่ตอมดอกไม้ (3นาที) พิธีกร พิธีกร - แนะนำและสาธิตเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น (5นาที) พิธีกร	- บรรเลงลาย 2 ลาย (6นาที) - บรรเลงประกอบการขับร้องเพลง สยามเมืองยิ้ม (3นาที) - บรรเลงโชว์วง โชว์นางเกราะนางไห (5นาที) **พิธีกรแนะตัว แนะนำวง และแนะนำการแสดงช่วงแรก (2นาที) 1.การแสดง ชุด ลำตังหวาย (6นาที) 2.การแสดง ชุดไทภูเขา (6นาที) ** พิธีกร ขอบคุณ แนะนำเครื่องดนตรี(5นาที) - การบรรเลงประกอบการร้อง "เพลงสาวอีสานรอรัก" (3นาที) "เพลงหนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือ" (3นาที) ** พิธีกร ขอบคุณ แนะนำการแสดง (2นาที) 3.การแสดง ชุด ดึงครกดึงสาก (6นาที) 4.การแสดง ชุด เรือมอันเร (10นาที) 5. การแสดง ชุด ฟีนเลย์ (3 นาที) รวมเวลาทั้งสิ้น 60 นาที	

จากตัวอย่างการจัดรายการแสดงที่ผู้เขียนมีส่วนร่วมในการจัดการแสดง ในขณะนั้น พบว่า ปัญหาอุปสรรคที่ทำให้การแสดงวงโปงลางไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เพราะไม่มีการออกแบบการนำเสนอที่ครบถ้วนสมบูรณ์ทั้งรายการ จึงไม่นำไปสู่การฝึกซ้อมให้ครบทุกรายการ รูปแบบการนำเสนอมักใช้พิธีกรคนเดียว เน้นการเล่าเรื่องให้ความรู้ทั้งประวัติเครื่องดนตรี ลักษณะและวิธีการเล่นของแต่ละเครื่องมือ ตลอดจนประวัติการแสดงของแต่ละชุด ซึ่งช่วงแรกยังถือเป็นสิ่งแปลกใหม่ ผู้ชมให้ความสนใจ แต่พอระยะต่อมาการเสนอเรื่องราวและเนื้อหารูปแบบดังกล่าว ถือเป็นเรื่องเก่าไม่น่าสนใจ รายการแสดงแบบดั้งเดิมจะใช้ชุดการแสดงจำนวนมาก เพราะหากใช้เวลาในการแสดงมากกว่า 1 ชั่วโมง ชุดการแสดงจะถูกผลักออกหน้าเวทีและมีโอกาสทำให้ชุดการแสดงหมดก่อนเวลาที่กำหนดจึงจำเป็นต้องพัฒนาและปรับปรุงวิธีการนำเสนอเพื่อให้มีความแปลกใหม่และทันสมัยอยู่เสมอ ดังนั้น เพื่อให้การแสดงดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพ จึงได้คิดแนวทางในการพัฒนานำไปสู่รูปแบบการนำเสนอการแสดงวงโปงลางแนวใหม่ ดังนี้

1) กำหนดชุดการแสดง ผู้กำกับการแสดง ต้องศึกษาและออกแบบรายการแสดงให้เรียบร้อย โดยคำนึงถึงลักษณะงานและเวลาที่ใช้ทำการแสดง หากเวลาในการแสดงยืดยาวจะจัดการแสดงอย่างไร่จึงจะสามารถสร้างจุดขายทำให้ผู้ชมสนใจได้

2) กำหนดรูปแบบการนำเสนอแนวใหม่ เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชม โดยกำหนดรูปแบบการเชื่อมโยงการแสดงในมิติต่างๆเข้าด้วยกันอย่างแนบเนียน เช่น ช่วงแรกใช้พิธีกร ช่วงที่สองใช้การร้องลำประกอบการ

แสดงรีวิว ช่วงที่สามใช้ตลก เป็นต้น ซึ่งการกำหนดรูปแบบดังกล่าวผู้กำกับต้องทราบศักยภาพของบุคลากรที่มีว่ามีความสรมารถในขั้นใด จะฝึกฝนและสร้างได้ทันเวลาที่ต้องการได้หรือไม่ ดังนั้น การกำหนดรูปแบบการนำเสนอจึงถือเป็นเรื่องท้าทายอย่างยิ่ง

3) กำหนดตัวผู้บรรเลงและผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อมดนตรี ผู้ฝึกซ้อมนักแสดง ผู้ฝึกซ้อมนักร้องและตลก ต้องไปคัดเลือกผู้บรรเลงและผู้แสดงแล้วฝึกซ้อมเบื้องต้นให้เป็นไปตามรายการที่กำหนด

4) กำหนดแผนการซ้อม เช่น ซ้อมย่อย เพื่อ นำการแสดง ดนตรี และขับร้อง มาซ้อมเข้ากันให้เรียบร้อยก่อนที่จะถึงวันซ้อมใหญ่

5) รายละเอียดการซ้อมใหญ่รอบแรกจะซ้อมเพื่อเป็นการทบทวนตรวจสอบความเรียบร้อยตามรายการรอบต่อไปซ้อมจริงเรียงตามรายการและจับเวลา ขณะที่ซ้อมใหญ่ ทุกหน้าที่ต้องร่วมซ้อมและคอยรับฟังและร่วมกันแก้ไขในส่วนที่ยังไม่เรียบร้อยหรือที่ต้องเพิ่มเติม

จากการพัฒนาการแสดงที่ใช้ความหลากหลายทางวัฒนธรรมและศิลปะหลากหลายแขนงมาออกแบบ สร้างสรรค์งานการแสดงจึงเป็นต้นทุนในการพัฒนาต่อยอดของศิลปิน อี๊ด โปงลางสะออน ทำให้วงโปงลางได้รับความนิยม และเป็นที่รู้จักของผู้คนทุกเพศทุกวัย ทำให้มีมูลค่าเพิ่ม สร้างรายได้อย่างกว้างขวาง

บทสรุป

วงโปงลาง เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่สะท้อนความเจริญงอกงามด้านศิลปวัฒนธรรม ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์และมีคุณค่าต่อวิถีชีวิตของคนอีสาน นอกจากจะช่วยสร้างความสุขทางด้านจิตใจ ยังแฝงไว้ด้วยคติความเชื่อและรวมศาสตร์ที่หลากหลายทางศิลปะ การแสดงวงโปงลาง มีจุดกำเนิดมาจากท้องถิ่นแล้วขยายไปยังสถานศึกษา และรุ่งเรืองถึงขีดสุดเมื่อวงการบันเทิงนำไปพัฒนา

ลักษณะการแสดง เริ่มจากชาวบ้านบรรเลงโปงลางชิ้นเดียว มีผู้ตี 2 คน คือ ผู้ตีดำเนินทำนองหลักกับผู้ตีให้จังหวะและเสียงประสาน ความไพเราะของลายเพลงสื่อถึงความงามทางธรรมชาติ ต่อมาจึงพัฒนาเป็น “วงโปงลาง” โดยเพิ่มดนตรีพื้นบ้านอีสานหลายชนิดมาร่วมบรรเลง นำการลำการร้องและฟ้อนดั้งเดิมมาแสดงประกอบการบรรเลง ทำให้การแสดงวงโปงลางได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง ปัจจุบันเมื่อการแสดงวงโปงลางเข้าสู่สถานศึกษา มีหลักสูตรท้องถิ่นจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน เกิดการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงแนวใหม่ที่ผสมผสานความหลากหลายทางศิลปะ ทั้งด้านดนตรี การแสดง การร้อง การลำ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ และฉากให้วิจิตรตระการตาทำให้มีความโดดเด่นยิ่งขึ้น ต่อมาการแสดงวงโปงลางเฟื่องฟูถึงขีดสุด เมื่อศิลปินวงการบันเทิง คือ “อี๊ดวงโปงลางสะออน” ได้พัฒนาต่อยอดนำศิลปะการแสดงที่หลากหลายมาประยุกต์ขึ้นใหม่ โดย นำเสนอวัฒนธรรมพื้นถิ่นดั้งเดิมผสมผสานกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ในยุคปัจจุบัน และสอดแทรกตลกโดยนำวิถีท้องถิ่นกับวิถีเมืองกรุง และสถานการณ์ที่ได้รับความสนใจในปัจจุบันมาล้อเลียน ให้ทั้งความสนุกสนาน ให้แง่คิดมุมมอง สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ และเป็นต้นแบบในการจินตนาการคิดสร้างสรรค์ออกแบบงานแสดงได้อย่างลงตัว



บรรณานุกรม

ธวัช วิวัฒนปฐพี. (2552). **โปงลางอีสาน : ภาพสะท้อนการเปลี่ยนผ่านสังคมวัฒนธรรมอีสาน.** กรุงเทพฯ **:** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน).

มานิต มานิตเจริญ. (2543). **พจนานุกรมไทยฉบับมานิต มานิตเจริญ พ.ศ. 2543.** พิมพ์ครั้งที่ 17. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรพิทยา.

สุกิจ พลประถม. (2553). **สภาพและบทบาทวงโปงลางของสถาบันการศึกษา สังกัดเขตพื้นที่การศึกษาในจังหวัดอุดรธานี หนองคาย และหนองบัวลำภู.** วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม).

แนวคิดสร้างสรรค์บทเพลงจากทำนองพื้นบ้านอีสาน
ARRANGEMENT MUSIC CREATION FROM ISAN LOCAL MELODY CONCEPT

อัครวัตร เชื่อมกลาง*
Akarawat Chaumklang

บทคัดย่อ

บทความนี้ ผู้เขียนต้องการนำเสนอแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์เพลงจากทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน เพื่อประยุกต์ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานโดยการเรียบเรียงตามหลักของดนตรีสากล บรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่เป็นสากล และเผยแพร่เอกลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานให้เป็นที่รู้จักของนานาอารยประเทศในเชิงอนุรักษ์ แนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงในครั้งนี้ เกิดจากการบรรเลงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานคือ “แคน” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่บรรเลงได้หลายเสียงในขณะเดียวกัน การเลือกใช้ทำนองเพลงเลือกจากการศึกษาทำนองการเป่าขึ้นส้อยแคน เป็นการเกริ่นก่อนเป่าจริง การเป่าขึ้นส้อยแคนมีขั้นตอนที่ผู้เป่าแคนจำเป็นต้องรู้จักและเข้าใจคือ “การจาดแคน” อันหมายถึงการทำให้ตกใจหรือเพื่อเรียกความสนใจจากผู้คน จากการศึกษาเสียง ทำนอง วิธีการและจุดหมายการบรรเลงของแคน จึงมีแนวคิดในการประยุกต์ใช้เสียงทรัมเป็ต ซึ่งสามารถปรับสีสันเสียงให้ใกล้เคียงกับเสียงแคนได้ การบรรเลงเลือกรูปแบบฟานฟาร์ ที่เป็นการเป่าเพื่อบรรเลงก่อนเริ่มเพื่อเรียกความสนใจเหมือนกัน รูปแบบวงดนตรีเป็นวงทรัมเป็ตควินเต็ท การเรียบเรียงและบันทึกโน้ตตามองค์ประกอบของดนตรีสากล ใช้เทคนิคในการประพันธ์เพลงในการพัฒนาทำนอง สร้างเสียงประสานและการสรอดแทรกทำนอง โดยเน้นกลิ่นอายความเป็นเพลงของอีสานที่ผู้ฟังรับรู้ได้ เรียบเรียงในบันไดเสียงจีไมเนอร์ จำนวน 46 ห้องเพลง ความยาว 1.05 นาที

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์, ทำนองเพลง, เพลงพื้นบ้านอีสาน

* *สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*

Abstract

This article, the author wants to introduce the concept and methods of creative music from Isan folk melody. To apply the Isan folk melody by compiled according to the principle of music. Instruments played by is universal and publish a unique folk music of Isan, is not known to the international civilized countries positive conservation. Creative concepts in this song, Resulting from the instrumental of a the Isan folk music is "Khan" is a musical genre that has multiple blowers instrumental sound. Meanwhile, You can choose a song from the same point of before starting the Khan. Blowing up the Khan has a step that the blower must know is "Jad Khan" is meant to scare or to the attention of the people. The study sounds like a way to play and the destination of Khan. The idea of applying the trumpet. You can adjust the tone color to approximate the sound of Khan. Instrumental style fan far That is a blow to play first started to get attention, too. The band form is a trumpet quintet. Compose and record notes according to elements of western music notation, Using the technique of music composition like melodic development, Create harmony and Counterpoint. Emphasize the aura of the Isan music that the audience can recognize. Arrangement in g minor, Total 46 bars, Length 1.05 minutes

Key words: Creation, Melody, Isan folk songs.

บทนำ

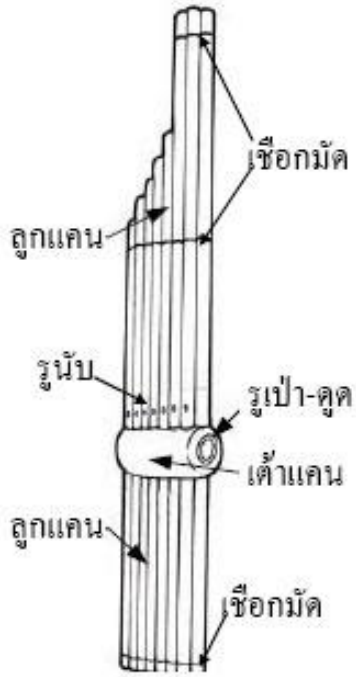
ดนตรีเป็นศิลปะที่มีการสร้างสรรค์ผ่านความคิด จินตนาการ แรงบันดาลใจ และภูมิปัญญา จากอดีตถึงปัจจุบัน จนเกิดเป็นแบบแผนอันเป็นที่ยอมรับในนานาอารยประเทศ ดนตรีเป็นสิ่งที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ ทำให้เกิดความรู้สึกในทางดีงาม จึงเกี่ยวเนื่องกับปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งพิจารณาถึงความสวย ความงาม ความดี และความไพเราะ อันเป็นคุณค่าของดนตรีด้วยความสวยความงามมิใช่ว่าจะสัมผัสได้เฉพาะทางตรงเท่านั้น แม้ในดนตรีที่เราสัมผัสในทางหูอย่างเดียวก็มีความสวยงามอยู่ด้วยเช่นกัน ท่วงทำนอง เสียง ลีลา และความไพเราะนั้นเองเป็นความสวยงามของดนตรียิ่งมีลักษณะดังกล่าวนี้คือ ประณีต ละเมียดละไม และสูงส่งเพียงใด ความสวยงามของดนตรีก็ยิ่งมีมากขึ้นเพียงนั้น ส่วนความดีของดนตรีนั้นมองเห็นได้ไม่ยาก ผู้ที่ชอบฟังดนตรีหรือนักดนตรีย่อมสามารถมองเห็นความดีของดนตรีได้ทุกคน (สงัด ภูเขาทอง, 1996 : 15) นอกจากสุนทรียทางด้านโสตศิลป์ ดนตรียังเป็นสื่อที่แสดงถึงขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของของกลุ่มคนต่างเชื้อชาติ ภาษา และถิ่นฐานที่อยู่ตามภูมิศาสตร์ ก่อกำเนิดดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ดนตรีพื้นบ้าน คือ ดนตรีที่เกิดจากคนในพื้นถิ่นอาศัย ร้อง เล่น และทำกิจกรรมจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ สภาพแวดล้อม รวมถึงความเชื่อในพื้นถิ่น เพื่อเติมเต็มให้ชีวิตมีความสมบูรณ์ เป็นสิ่งที่กระทำสืบต่อกันมาเป็นเวลานาน อีกทั้งความเชื่อที่อยู่คู่กับวัฒนธรรมในท้องถิ่น ดนตรีพื้นบ้านตามท้องถิ่นต่าง ๆ ในทั้ง 4 ภาคของประเทศไทย มีหลักการทางดนตรีที่คล้ายคลึงกัน แต่การใช้เครื่องดนตรีมีความแตกต่างกันใน

แต่ละท้องถิ่น (วิรชาติ เปรมานนท์, 2537 : 4) การศึกษาทางด้านดนตรี ทำให้เข้าใจดนตรีในถิ่นฐานต่าง ๆ มากขึ้น ดนตรีมีการพัฒนาแนวคิดทฤษฎี เกิดการสร้างสรรค์ดนตรีที่มีระเบียบแบบแผน โดยเฉพาะหลักการของดนตรีตะวันตก การศึกษาวิเคราะห์ดนตรีในพื้นถิ่นต่าง ๆ อาศัยหลักการวิเคราะห์ข้อมูลโดยอ้างอิงข้อมูลจากระบบของดนตรีตะวันตก การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีสมัยใหม่ การประพันธ์หรือเรียบเรียงบทเพลง นิยมใช้หลักการเรียบเรียงโดยคำนึงถึงองค์ประกอบทางดนตรีตามแบบดนตรีตะวันตก ในปัจจุบัน แนวคิดในการผสมผสานดนตรีต่างวัฒนธรรมเป็นที่แพร่หลาย เราเรียกดนตรีประเภทนี้ว่า ดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) การนำแนวคิดที่คล้ายคลึงกันของดนตรีต่างวัฒนธรรม มาเป็นแนวคิดร่วมในการเรียบเรียงบทเพลงในเชิงสร้างสรรค์ เกิดเป็นผลงานแปลกใหม่ในเชิงประยุกต์

วีรชาติ เปรมานนท์ (2537 : 4-5) ให้ความหมายของดนตรีร่วมสมัยว่า เป็นดนตรีที่ใช้ทำนองลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกแบบใดแบบหนึ่งหรือผสมผสานไม่จำกัดประเภทของดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎีหลักการ และละวิธีการประพันธ์ การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ จุดเริ่มต้นเกิดจากความประทับใจแรกในการฟังการบรรเลงแคน ที่เป่าเกริ่นขึ้นก่อนจะทำการแสดงจริง จนทำให้จินตนาการไปถึงการประโคมแตรของดนตรีตะวันตก จึงก่อเกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงนี้ เริ่มจากการศึกษาลักษณะเฉพาะของเทคนิคการบรรเลงแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างมาจากภูมิปัญญาของชาวอีสาน โดยนำการเกริ่นแคน หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การขึ้นส้อยแคน” มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์บทเพลง ร่วมกับการใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงในรูปแบบของดนตรีตะวันตก ทั้งประเภทของบทเพลง เทคนิคการบรรเลง องค์ประกอบของดนตรี รวมถึงวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพลง คือรูปแบบของการประโคมแตรของดนตรีตะวันตก หรือเรียกว่า “ฟานฟาร์” ทั้งนี้ได้มีการเปรียบเทียบความคล้ายคลึงของแนวคิดในการบรรเลง ระหว่างแนวคิดของดนตรีพื้นบ้านอีสานกับรูปแบบของดนตรีตะวันตก การเรียบเรียงบทเพลงใช้หลักการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรีตะวันตก

แคน

แคนเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสานมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ มีตำนานความเชื่อว่า หญิงหม้ายเป็นผู้คิดประดิษฐ์แคนจากการเลียนเสียงของนกกาเหว่า จากนั้นได้นำไปถวายแก่พระมหากษัตริย์ได้รับฟัง เมื่อได้สดับรับฟังเพลงก็ทรงพอพระทัยแล้วจึงตรัสว่า “เออ อันนี้แคนแด่” ซึ่งหมายความว่าค่อยยังชั่ว คนทั้งหลายจึงเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “แคน” (สราวุฒิ สีหาโคตร, 2557) ส่วนประกอบของแคนประกอบไปด้วย ไม้ไผ่ (ไม้เฮี้ย) ลิ้นโลหะ เต้า และไม้กั้น มีเส้นผ่าศูนย์กลางแต่ละลูกประมาณ 1 เซนติเมตร ความยาวเป็นตัวกำหนดระดับเสียง แคนที่นิยมเป่ามีความยาวประมาณ 1 เมตร ถึง 1.5 เมตรโยประมาณ ลักษณะเสียงของแคนมีเอกลักษณ์เฉพาะ มีช่วงเสียงอยู่ในระดับกลาง (Alto) ถึงระดับ สูง (Soprano) การบรรเลงแคนมีทั้งการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงประกอบการลำกลอน และบรรเลงในวงหมอลำ



ภาพที่ 1 ส่วนประกอบของแคน

ที่มา : http://www.isan.clubs.chula.ac.th/dontri/?transaction=kaen02.php

ลายแคนแบ่งออกเป็นประเภทแม่บทมีเพียง 5 ลาย ได้แก่ ลายใหญ่ ลายน้อย ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย และลายสุดสะแนน ยกตัวอย่างเช่น เพลงลายใหญ่ เป็นเพลงที่มีความนิยมในการบรรเลงในการแสดงหมอลำ และยังเป็นเพลงเบื้องต้นที่ใช้สำหรับการหัดเป่าแคน นอกจากนี้เพลงลายใหญ่ยังมีเพลงลูกบทอยู่หลายเพลง ด้วยกัน เช่น เพลงเต้ยธรรมดา เพลงเต้ยพม่า เพลงเต้ย หัวโนนตาล เพลงเต้ยโขง เพลงสาวน้อยหยิกแม่ เพลงโปงลางขึ้นภู และเพลงผู้เฒ่าเงยคอ ซึ่งแต่ละลายเพลงลูกบท บทเพลงมีลักษณะการบรรเลงที่ทำนองแตกต่างจากจากลายแม่บท เพราะเกิดจากทำนองลำและทำนองจากความคิดของผู้บรรเลงเอง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2528 : 65)

การบรรเลงแคนมีโครงสร้างหลัก ๆ 3 ส่วน ได้แก่ ขึ้นต้น (Intro) เนื้อเพลง (Melody) และลงจบ (Ending) ซึ่งในการขึ้นต้นและลงจบนั้นจะไม่มีอัตราจังหวะบังคับ แต่สำหรับการดำเนินทำนองในท่อนเนื้อเพลงจะยึดสี่จังหวะเป็นหลัก นอกจากนี้ยังต้องกลับไปลงจบที่ตัวโน้ตเสียงแรกของบันไดเสียง (Tonic) จึงจะถูกต้องและสมบูรณ์ (เจริญชัย ชนไพโรจน. สัมภาษณ, 2553 อ้างถึงใน รัฐธนินท์ รีวีฉัตรพงศ์, 2554)

จ้าด ⟶ เดินลาย ⟶ โอ่

(เริ่มต้น) (เนื้อเพลง) (ลงจบ)

การเป่าขึ้นส้อยแคน

การเป่าขึ้นส้อยแคนจะต้องเป่าให้จบในเวลาอันรวดเร็ว เป็นการนำเอาเนื้อหาของลายแคนมาแนะนำบางส่วน ซึ่งผู้เป่าอาจจะมีจุดประสงค์หลายอย่าง เช่น เป่าเพื่อทดสอบความพร้อมของตนเอง และตรวจสอบสภาพของแคนว่าอยู่ในสภาวะที่พร้อมจะใช้งานได้หรือไม่ ถ้ามีผู้ฟังหรือคู่แข่งก็จะเป็นการอวดความสามารถให้ผู้อื่นรู้ก่อนที่จะเป่าจริง นอกจากนี้การเป่าขึ้นส้อยแคนยังทำให้ผู้ฟังสามารถประเมินได้ว่าผู้เป่าแคนมีความสามารถอยู่ในระดับใด การเป่าขึ้นส้อยแคนมีความสำคัญมาก มีคำกล่าวว่าหากการเป่าในขั้นตอนนี้ผ่านไปได้ด้วยดีก็เท่ากับประสบความสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง ฉะนั้นในการเป่าขึ้นส้อยหมอแคนจึงต้องระมัดระวังและบรรจงเป็นพิเศษเพื่อให้เสียงแคนเป็นที่ดึงดูดความสนใจของผู้ฟังหรือเป็นการข่มขู่คู่แข่งขันอีกทางหนึ่งด้วย ในการเป่าขึ้นส้อยแคนมีขั้นตอนหนึ่งซึ่งสำคัญมากที่ผู้เป่าแคนจำเป็นต้องรู้จักและเข้าใจคือ“การจาดแคน” (วีรชัย มาตรหลุบเลา, 2556) คำว่า “จาด” เป็นภาษาพื้นเมืองอีสาน หมายถึงทำให้ตกใจ การจาดแคน คือการเป่าที่ไม่มีการไล่เสียงหรือเล่นทำนอง เป็นเพียงการเป่าเพื่อตรวจสอบกลุ่มเสียงของแต่ละลายที่จะเป่า เป็นการเป่าให้เกิดเสียงขึ้นครั้งแรกพร้อมกันเป็นกลุ่มเสียง เสียงที่ดังขึ้นจากการจาดแคน จะทำให้ผู้ฟังหันมาสนใจและรับรู้ว่าการเป่าแคนจะเริ่มขึ้น นอกจากนี้การจาดแคนยังทำให้ผู้ฟังสามารถรู้ได้ว่าผู้เป่าจะเป่าแคนในลายทางสั้นหรือลายทางยาว การจาดแคนบางทีก็จะเรียกว่า “การจ้าดแคน” หรือ “จ้านแคน” อีกด้วย ในลำดับต่อไปจะกล่าวถึงรายละเอียดการจาดแคนลายทางยาว ซึ่งได้แก่การจาดลายใหญ่และการจาดลาย การจาดลายใหญ่ ปกติการป่าแคนลายใหญ่จะติดสูดเสียง มีกลาง และเสียง ลาสูง คือ ติดที่รูนับของแคนลูกที่ 7 และลูกที่ 8 แพขวา เพื่อทำเป็นเสียงประสานยืน (Drone) คำว่า จาด หรือ จ้าด เป็นการเกริ่นทำนองแบบหนึ่งที่ใช้บรรเลงก่อนนำเข้าสู่ลายแคน ซึ่งมีทำนองคล้ายกับสำเนียงภาษาพูดว่า “ จ้าน ...จ้านจ้าน...” ซึ่งจะทำให้ลายแคนมีความไพเราะอ่อนหวาน

ฟานฟาร์ (Fanfare)

คำว่า “ฟานฟาร์” มีความหมายใน 2 ลักษณะ ในความหมายแรก เป็นลักษณะของการออกเสียงในการบรรเลงดนตรีของตะวันตก ประกอบไปด้วยการออกเสียงแบบแคนตาบิเล่ (Cantabile) คือการออกเสียงแบบเสียงร้อง เป็นการออกเสียงที่มีความนุ่มนวล ส่วนการออกเสียงแบบฟานฟาร์ เป็นการออกเสียงโดยเน้นหัวเสียงทำให้เสียงมีพลัง โดยส่วนใหญ่จะใส่เครื่องหมายเน้น (Marcato Accent) ลงไปที่โน้ตเพลง

และอีกความหมายหนึ่ง หมายถึงประเภทของบทเพลงประเภทหนึ่ง เป็นเพลงการประโคมแตร หรือเครื่องลม เป็นเพลงสั้น ๆ ที่นิยมบรรเลงโดยแตรทรัมเป็ตหรือแตรทองเหลืองชนิดอื่น ๆ ในบางครั้งอาจบรรเลงร่วมกับเครื่องกระทบ เช่น สแนร์ กลองใหญ่ และฉาบ เป็นต้น ฟานฟาร์ ยังได้รับการนิยามให้เป็นการประกาศให้ทราบถึงการเดินทางมาของบุคคลสำคัญ เช่น ประกาศให้ทราบถึงการเสด็จของพระมหากษัตริย์ หรือใช้บรรเลงในพิธีเปิดงาน เป็นต้น



ลักษณะของเพลงพื้นบ้านอีสาน

สุกิจ พลประถม (2538 : 7-8) ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงพื้นบ้านอีสานว่า เป็นศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมานานในชนเผ่าต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในภาคอีสาน เพลงพื้นบ้านอีสานที่นิยมเล่น จะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งแตกต่างจากภาคอื่น ๆ ลักษณะของเพลงพื้นบ้านอีสานโดยทั่วไปมี ดังนี้

1. เพลงพื้นบ้านอีสานจะใช้บันไดเสียงแบบห้าเสียง (Pentatonic Scale)
2. ท่วงทำนองจะเป็นทางบันไดเสียงไมเนอร์ จึงแฝงด้วยสาเนียงค่อนข้างจะให้อารมณ์เศร้า
3. การประสานเสียงเพลงไม่มีระบบ แต่สามารถบอกถึงลักษณะบันไดเสียงเป็นแบบไมเนอร์
4. ทำนองเพลงจะเป็นประโยคสั้น ๆ สามารถบรรเลงซ้ำหลาย ๆ ครั้งตามความต้องการของผู้บรรเลง จึงสามารถบรรเลงได้นานเท่าใดก็ได้
5. ความเช้า – เร็ว ของจังหวะอยู่ในระดับปานกลาง ไปจนถึงจังหวะค่อนข้างเร็ว
6. โครงสร้างของทานองประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ ทำนองเกริ่น ทำนองหลัก (Theme) และทำนองย่อย (Variations)
7. ทำนองเพลงพื้นบ้านชาวบ้านเรียกว่า "ลาย" สืบทอดโดยการจดจำ ไม่มีการบันทึกโน้ตเพลง และไม่ค่อยมีการแต่งเติมลายจึงมีไม่มากนัก

เพลงพื้นบ้านอีสาน เกิดจากภูมิปัญญาของปราชญ์พื้นบ้าน มีลักษณะเฉพาะขององค์ประกอบดนตรีที่สำคัญ อันเป็นที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง ประกอบไปด้วยองค์ประกอบดังต่อไปนี้

จังหวะ (Rhythm)

จังหวะที่นิยมใช้ในดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน เป็นจังหวะแบบอัตราจังหวะ 2 (Duple time) หรืออัตราจังหวะ 2/4 แต่ในบางครั้ง การบรรเลงบทเพลงมีการใช้อัตราจังหวะเป็น 4/4 ขึ้นอยู่กับลายหรือทำนองของบทเพลง

ชีพจร (Pulse)

ในจังหวะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นจังหวะที่มีเอกลักษณ์ มีการโยนจังหวะโดยเน้นจังหวะยกกรือจังหวะขัด (Syncopation) ลักษณะของชีพจรจึงมีความคล้ายคลึงกับจังหวะสวิง (Swing) ของดนตรีแจ๊ส

บันไดเสียง (Scale)

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิคไมเนอร์ (Pentatonic minor) กุญแจประจำหลัก (Key Signature) ที่นิยมใช้คือ a minor, g minor และ d minor ส่วนการใช้โหมด นิยมใช้โหมดไอโอเนียน (Ionian) โหมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian) และโหมดลีเดียน (Lydian Mode) หรือ Augmented Fourth ในการดำเนินทำนอง

ทำนอง (Melody)

การดำเนินทำนองของเพลงพื้นบ้านอีสาน นิยมดำเนินแบบข้ามขั้น (Disjunct) มากว่าการดำเนินแบบตามขั้น (Conjunct) มีการพัฒนาโดยการแปรทำนองหรือทางแปร (Variation)

เสียงค้าง (Drone)

เสียงค้างหรือเสียงประสานยืน เป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลงของแคน คล้ายคลึงกับปี่สก็อต หรือ Pipe Bag ที่มีเสียงเสียงประสานยืน ไปพร้อมกับการบรรเลงทำนอง

Adler (2010) ได้กล่าวว่า เสียงค้างเป็นรูปแบบการบรรเลงแคน มีการกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของโน้ตฐานของบันไดเสียงนั้น ๆ สามารถทำให้เกิดเสียงที่ต่อเนื่อง มีลักษณะเป็นเสียงฐานหรือโน้ตตัวแรกของบันไดเสียง หรือขั้นคู่ โดยส่วนใหญ่เสียงค้างจะได้ยินในช่วงคู่สี่เพอร์เฟค ช่วงคู่ห้าเพอร์เฟค และช่วงคู่แปด เสียงค้างนี้พบในระดับเสียงต่ำในขณะที่บรรเลงแนวทำนองที่เป็นเสียงประสาน และเป็นโน้ตประดับในขณะเดียวกันของสำเนียงดนตรีที่บรรเลงโดยแคน

การออกสำเนียง (Articulation)

การบรรเลงดนตรีของชาวอีสาน เป็นการบรรเลงจากทำนองของเพลงร้อง ลักษณะการออกเสียงหรือสำเนียงจึงคล้ายกับการขับร้อง ลักษณะอีกอย่างหนึ่งคือการจาดหรือจ้าด เป็นลักษณะการออกเสียงที่เน้นหัวเสียง เพื่อให้ผู้คนตกใจ หรือหันมาสนใจในการแสดงดนตรี

แนวคิดสร้างสรรค์บทเพลงจากทำนองพื้นบ้าน

การสร้างสรรค์บทเพลงจากทำนองเพลงอีสาน ควรคำนึงถึงองค์ประกอบของดนตรีทั้งดนตรีพื้นบ้านอีสานและดนตรีตะวันตกเป็นหลัก เพิ่มเติมแนวคิดที่ได้จากการศึกษาลักษณะเฉพาะของดนตรีพื้นบ้านอีสานทั้งในเรื่องของสีสันเสียง วิธีการและเทคนิคในการบรรเลง ตลอดจนวิถีทาง ขนบธรรมเนียมประเพณี และโอกาสการบรรเลงดนตรีในกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของชาวอีสาน

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2558 : 53) ได้กล่าวถึงการพัฒนาดนตรีโดยรวมเอาองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านของ “บาร์ตอก” ว่าโครงสร้างดนตรีที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมและเสียงของดนตรีศตวรรษที่ 20 มาไว้ด้วยกันเป็นดนตรีมีลักษณะเฉพาะตัว เขาเชื่อว่าดนตรีพื้นบ้านช่วยให้ดนตรีมีอิสระจากระบบเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ โดยทำนองเพลงพื้นบ้านมีลักษณะใกล้เคียงกับโมดเพลงโบสถ์หรือโหมดของกรีกโบราณและเป็นโหมดที่ใช้กันดั้งเดิม เช่น โหมดเพนทาทอนิค ทำนองพื้นบ้านมีอิสระมากด้านโครงสร้างจังหวะและการเปลี่ยนอัตราจังหวะ บาร์ตอกเรียบเรียงดนตรีพื้นบ้านโรมาเนียและฮังการีใหม่โดยใช้แนวประกอบซึ่งมีเสียงกระด้าง

วีรชาติ เปรมานนท (2537 : 13-14) ได้กล่าวโดยสรุป ว่าดนตรีร่วมสมัยไทยอาจเป็นรูปแบบของดนตรีเพียงอย่างเดียวของไทยที่จะสามารถพัฒนาคุณสมบัติและคุณภาพขึ้นไปทัดเทียมหรือนำหน้าดนตรีสากลประเภทอื่น ๆ ได้ในเหตุผลและหลักการหลัก 2 ประการคือ

1. ความก้าวหน้าทางด้านทฤษฎี เทคนิคของการประพันธและเทคโนโลยีที่ใช้ในการประพันธ
2. การสื่อสารและความเขาใจสู่ผู้ฟง ซึ่งเป็นไปได้ง่ายและดีกว่าแบบเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่มีพื้นฐานความรู้ด้านดนตรีมาพอสมควรไม่ว่าประเภทใด

จากข้อนี้จะสังเกตได้วาชาวต่างชาติจะเขาใจและตระหนักถึงคุณค่าของดนตรีประเภทนี้มากกว่าคนไทยเอง ดนตรีร่วมสมัยในอนาคต

สำหรับแนวคิดสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ จุดเริ่มต้นเกิดจากความประทับใจแรกในการฟังการบรรเลงแคน ที่เป่าเกริ่นแคนหรือขึ้นส้อยแคนก่อนจะทำการแสดงจริง จนทำให้เกิดจินตนาการถึงการประโคมแตรของดนตรีตะวันตก จึงมีการศึกษาลักษณะของดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยเฉพาะเทคนิคการบรรเลงแคนที่เป็นเอกลักษณ์ และได้เปรียบลักษณะที่ค้ายคลึงกันกับดนตรีตะวันตก ดังตารางดังต่อไปนี้

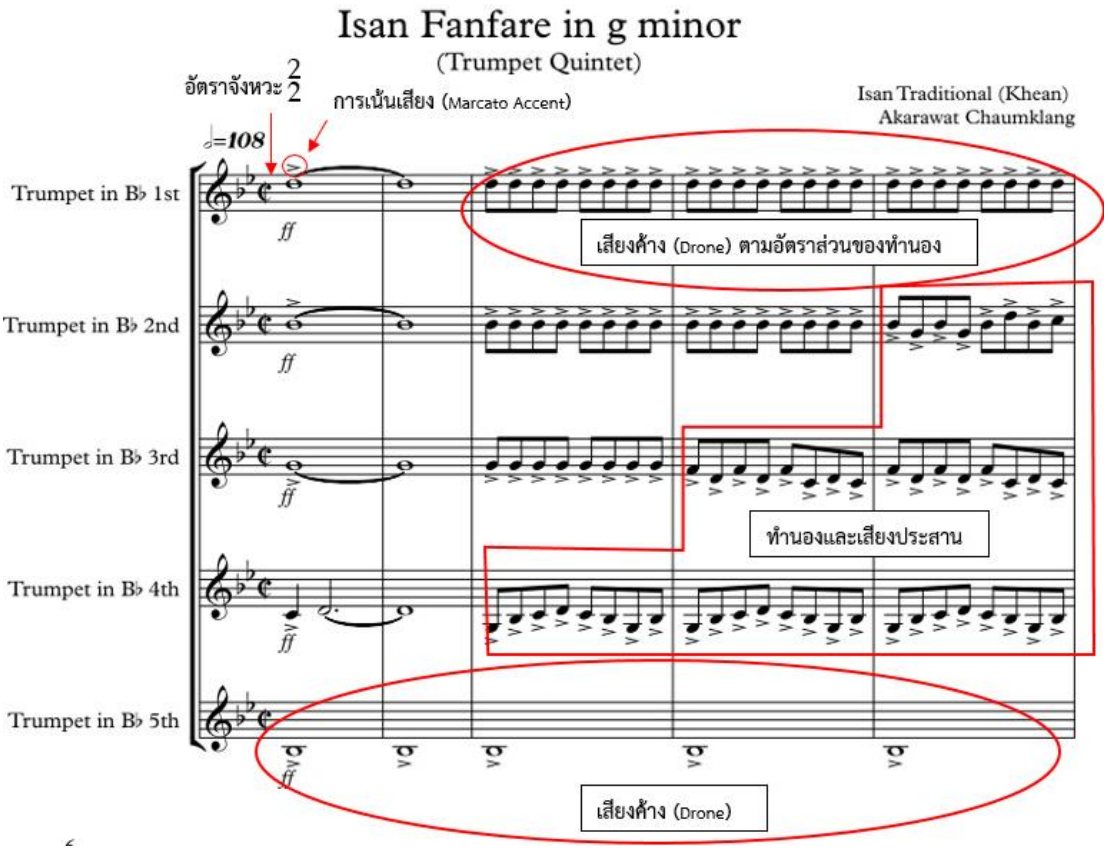
ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบลักษณะของดนตรี ที่เป็นแนวคิดในการเรียบเรียงบทเพลง

ลักษณะ	ดนตรีพื้นบ้านอีสาน	ดนตรีตะวันตก
เสียงเครื่องดนตรี	แคน	ทรัมเป็ต บีแฟลต (วงทรัมเป็ต ควินเต็ท ประกอบไปด้วยทรัมเป็นห้าชิ้น) * เน้นการปรับเสียงการบรรเลงให้คล้ายกับเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเสียงแคน
รูปแบบ	การขึ้นส้อยแคน	ฟานฟาร์
การออกสำเนียง	จาด หรือจ้าด	เน้นหัวเสียง
เอกลักษณ์	เสียงค้าง หรือเสียงประสานยืน	การเป่าแบบ "บลูเกิ้ล" (ไม่มีการเปลี่ยนลูกสูบ ใช้ในช่วงท้ายของบทเพลง)
บันไดเสียง	จี เพนทาโทนิคไมเนอร์	จี เพนทาโทนิคไมเนอร์ (ทดเสียงเป็น เอ เพนทาโทนิคไมเนอร์)

การสร้างสรรค์บทเพลง โดยเรียบเรียงเพลงจากแรงบันดาลใจจากลักษณะของการบรรเลงแคน อันเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เรียบเรียงสำหรับวงทรัมเป็ตควินเต็ท (ทรัมเป็ต 5 เครื่อง) ประกอบไปด้วย 3 ท่อนเพลง คือ

1. ท่อนเริ่มต้น (Intro) เริ่มต้นด้วยการบรรเลงพร้อมกัน คล้ายกับการจ้าด แต่จะมีทรัมเป็ตในลายที่ 4 ที่จะเป่าขึ้นอีกครั้งในจังหวะยก จากนั้นก็เป็นการบรรเลงในช่วงต้น คล้ายกับการบรรเลงแคนของชาวอีสาน
2. ท่อนเสนอทำนอง (Exposition) นำเสนอทำนองทีละทำนอง โดยเน้นเพนทาโทนิคไมเนอร์ ไล่ขึ้นจาก 1 ทำนอง จนครบ 5 ทำนอง และก่อนจะจบท่อนนี้ ใช้ทำนองที่เป็นที่คุ้นหูของชาวอีสานมาเป็นช่วงเชื่อมนำเสนอในรูปแบบแวริเอชั่น (Variation) และรูปแบบเสียงกระด้าง (Consonance)
3. ท่อนจบ (Cadence) เริ่มด้วยการบรรเลงแบบบูเกิ้ล (Bugle) โดยการไล่โน้ตแบบอาเพจจิโอ (Arpeggio) และลงจบโดยสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence)

ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการบรรเลงแคน คือ ท่อนแรกเป็นท่อนเกริ่น ท่อนที่สองคือท่อนเดินลาย และท่อนสุดท้ายคือท่อนโอ่



ภาพที่ 2 ตัวอย่างแนวคิดในบทเพลง Isan Fanfare

จากภาพที่ 2 มีข้อสังเกตุจากการใช้ลักษณะของดนตรีพื้นบ้านในบทเพลงดังนี้

1. การใช้อัตราจังหวะ 2/2 เพื่อเป็นการให้โน้ตเพลงที่ต้องการให้จังหวะโยนในรูปแบบเพลงอีสาน ยังเป็นโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นอยู่ เพื่อสื่อถึงชีพจรที่คล้ายกับจังหวะสวิงของดนตรีแจ๊ส

2. การเน้นหัวเสียง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการ จาด หรือ จ้าด ในการบรรเลงแคน

3. การใช้เสียงค้างหรือเสียงประสานยืน เกิดขึ้นใน 2 รูปแบบคือ เสียงค้างที่ลากยาว และเสียงค้างที่มาพร้อมกับอัตราส่วนของทำนอง (Melodic Rhythm)

4. การใช้บันไปเสียง เพนทาโทนิคไมเนอร์



บทสรุป

การสร้างสรรค์ผลงานจากทำนองพื้นบ้านอีสาน อาศัยแนวคิดในการผสมผสานลักษณะดนตรีต่างวัฒนธรรม เน้นที่ลักษณะดนตรีพื้นบ้านของอีสาน กล่าวโดยสรุปแล้ว การเรียบเรียงเพลงต้องคำนึงถึงองค์ประกอบดนตรี จังหวะ ทำนอง บันไดเสียง สิ่งที่สำคัญคือ สีสันของเสียง ในครั้งนี้ใช้ทรัมเป็ตในการบรรเลง ซึ่งสามารถปรับเสียงให้ใกล้เคียงกับเสียงแคนได้ การใช้เสียงค้าง (Drone) หรือเสียงประสานยืน เป็นเสน่ห์ที่เป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงแคน และเพิ่มความน่าสนใจด้วยการใส่ทำนองช่วงเชื่อมของเพลงหมอลำอันเป็นที่คุ้นหูของผู้ฟัง ปัญหาและอุปสรรคในครั้งนี้เกิดจากการบรรเลงแบบอีสานจะมีการโยนจังหวะ แต่การบรรเลงแบบฟานฟาร์ เป็นการบรรเลงแบบตรงจังหวะตก-ยก (Strength Eight) เพื่อให้ฟังดูมั่นคงแข็งแรง และอีกประเด็นที่เป็นอุปสรรคคือผู้บรรเลง ถ้าผู้บรรเลงไม่ใช่ชาวอีสานหรือไม่มีประสบการณ์การฟังเพลงพื้นบ้านอีสาน เมื่อบรรเลงตามโน้ตเพลงจะรู้สึกว่าเพลงจะฟังดูแข็ง ไม่ได้ความรู้สึกถึงความเป็นชีพจรของอีสานเท่าใดนัก วิธีแก้ไขคือเขียนอธิบายให้บรรเลงโดยเน้นโน้ตจังหวะยก (Syncopation) ให้มีการโยนจังหวะตามแบบการบรรเลงแบบภูมิปัญญาของชาวอีสาน ในการการสร้างสรรค์บทเพลงจากแนวคิดดนตรีพื้นบ้านอีสานในครั้งนี้เกิดจากแนวคิดการสร้างสรรค์ที่เกิดจากแรงบันดาลใจจากลักษณะของดนตรีอีสาน เป็นจุดเริ่มต้นของการผสมผสานแนวคิดทางดนตรีของสองวัฒนธรรม นำเสนอบทเพลงบรรเลงในวงดนตรีขนาดเล็ก คือวงทรัมเป็ตคาวินเต็ท และจะนำไปสู่แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน นำเสนอในรูปแบบวงซิมโฟนีออร์เคสตร้า เพื่อเผยแพร่ภูมิปัญญาทางดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน ให้เป็นที่รู้จักและชื่นชมของผู้คนในระดับนานาชาติต่อไป

บรรณานุกรม

เจริญชัย ชนไพโรจน. (2526). **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านอีสาน.** ภาควิชาดุริยางคศาสตร์คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

รัฐธนินท์ รีวีฉัตรพงศ์. (2554). **เดี่ยวแคนทางครูบัวหอง ผาจวง.** วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). **ดนตรีศตวรรษที่ 20.** กรุงเทพฯ: สานักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2537). **ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย.** กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สงัด ภูเขาทอง. (*2539*). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 3).** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สราวุฒิ สีหาโคตร. (2557). **กระบวนการถ่ายทอดแคนลายแม่บทของครูสมบัติ สิมหล้า.** วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

สุกิจ พลประถม. (2538). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** อุดรธานี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

วีรชัย มาตรหลุบเลา. (21 มีนาคม 2562). **การเป่าขึ้นสร้อยแคน.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://krucan.blogspot.com/2013/06/3.html

ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จุฬลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (20 มีนาคม 2562). **การประกอบส่วนต่าง ๆ ให้เป็นแคน**. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://www.isan.clubs.chula.ac.th/dontri/?transaction=kaen02.php

Adler, C. (20 March 2019). Khaen : **bamboo free-reed mouth of Laos and Northeast Thailand Notes for Composers.** [Online]. from http://christopherradler.com/khaen-for-composer.pdf

เพลงกล่อมเด็ก บ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย (THE LULLABY SONG : BAAN CHETUPON MUEANG KAO SUB- DISTRICT MUEANG DISTRICT SUKHOTHAI PROVINCE)

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ* ดวงจันทร์ บุญล้ำ อัศวิน โลหะการก** รัชชนก ศรีเจริญ****
SUWAT SONGKIAT* DAUNGJAN BUNLUM** ASSAWIN LOHAKALOK**RATCHANOK SRICHARERN**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ผู้เขียนต้องการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงกล่อมเด็กรวบรวมเพลงกล่อมเด็กเพื่อบันทึกเป็นโน้ตสากล และวิเคราะห์ทำนองเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย สรุปได้ดังนี้ 1. เก็บรวบรวมเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย และบันทึกโน้ตสากลประกอบเนื้อร้อง พบว่าการเก็บรวบรวมเพลงกล่อมเด็กที่ยังร้องเล่นกันในปัจจุบันมีจำนวน 3 เพลง คือเพลงย่ำค่ำ เพลงคล้องช้าง และเพลงค้างคาวกินกล้วย 2. การวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย ได้เลือกทำการวิเคราะห์ 2 เพลงได้แก่เพลงย่ำค่ำ และเพลงคล้องช้างโดยวิเคราะห์ตามองค์ประกอบดนตรีสากล

จากการวิเคราะห์ พบว่าเพลงย่ำค่ำเป็นรูปแบบ (Ternary Form) เพลง 3 ท่อน คือท่อน A ท่อน B ท่อน C ประโยคเพลงมีทั้งหมด 16 ประโยค และอยู่ในบันไดเสียงอยู่ในบันไดเสียงคีย์ D Major เพลงคล้องช้างเป็นรูปแบบ (Unitary Form) เป็นเพลงท่อนเดียวตั้งแต่เริ่มจนจบบทเพลง ประโยคเพลงมีทั้งหมด 9 ประโยค และอยู่ในบันไดเสียงอยู่ในบันไดเสียงคีย์ C Major

คำสำคัญ : เพลงไทย เพลงพื้นบ้าน เพลงกล่อมเด็ก บ้านเชตุพน โน้ตสากล

**รองศาสตราจารย์ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ตอาจารย์พิเศษสาขาดุริยางค์สากล ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย*
***ครูชำนาญการ สาขาดุริยางค์สากล ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย*

ABSTRACT

This Research Article aims to study the cultures associated with the lullaby. To save a collection of lullabies notation and to analyze melody Lullaby Baan Chetupon MueangKao Sub- District Mueang District Sukhothai Province Summarized as follows. 1. To collect 3 songs of the lullaby of this place to the notation and lyrics; Yum-kum, Klong-chang and Kang-kaw-kin-kluoy. 2. To analyze 2 songs. the composition of music including Yum-kum and Klongchang

From the result found that Yum-kum song is the song that has Ternary Form is section A, section B, section C. There are 16 sentences in the song. The sound that is found in this song is D sound at key D Major scale. Klong-chang song is the song that has Unitary Form. There are 9 sentences in the song. The sound that is found in this song is D sound at key C Major scale .

Keyword : Thai song , Folk song , Baan Chetupon lullaby , Notation



บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม มนุษย์เมื่อเกิดมาและอยู่ในสังคมใดก็จะได้รับการอบรมทั้งทางตรงและทางอ้อมตั้งแต่เกิดจนสิ้นสภาพความเป็นมนุษย์การที่บุคคลได้เรียนรู้สิ่งต่างๆ ทั้งจากผู้อื่นและเรียนรู้จากประสบการณ์เรื่อยมาตามลำดับนั้น เท่ากับบุคคลได้รับมรดกทางสังคมไว้จากผู้อื่นที่เขาได้สร้างและสะสมเอาไว้ให้และมีการปรับปรุงและเสริมสร้างสิ่งใหม่สืบต่อกันมาทุกชั่วอายุคนและมอบให้กับคนรุ่นต่อไปอย่างต่อเนื่องไม่ขาดตอน หรือแม้จะมีอุปสรรคหรือหยุดชะงักขาดตอนบ้างในบางครั้งก็จะต้องมีการรื้อฟื้นปรับปรุงและสืบต่อกันอีกต่อไปเพราะมิฉะนั้นแล้วในระยะยาววัฒนธรรมของสังคมนั้นอาจสูญหายการเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติหลายสิ่งหลายอย่างได้สั่งสอนให้มนุษย์รู้จักการประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งต่างๆขึ้นมามนุษย์ในสังคมสมัยก่อนประวัติศาสตร์แรกไม่เข้าใจระบบปรากฏการณ์ในธรรมชาติ ธรรมชาติที่มีสิ่งน่ารื่นรมย์สวยงามและในขณะเดียวกันก็มีความน่ากลัว เช่น เสียงสัตว์ร้อง เสียงฟ้าร้อง เสียงฟ้าผ่า แผ่นดินไหว และความสวยงามจากภูเขา น้ำตก แม่น้ำ ท้องฟ้า เป็นต้น สิ่งที่ลึกลับซับซ้อนทั้งน่ารักและน่ากลัวเหล่านี้ ทำให้มนุษย์เมื่ออดีตจึงมีความคิดสร้างสรรค์สิ่งหนึ่งสิ่งใด เพื่อเป็นการป้องกันหรือทำให้เกิดความรู้สึกพึงพอใจ ดนตรีจึงเป็นงานศิลป์อีกแขนงหนึ่งที่มนุษย์ได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมอันกว้างใหญ่ เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดความคิดสร้างสรรค์เรียนรู้เรียนแบบจากธรรมชาติเป็นการตอบสนองความต้องการในการประเทืองอารมณ์กระตุ้นความรู้สึกของเราอย่างมาก ถ้าขาดเสียงเพลงและเสียงดนตรีแล้ว จะทำให้มนุษย์อยู่อย่างแห้งแล้งไร้อารมณ์ความรู้สึกจึงทำให้เกิดเพลงในแต่ละท้องถิ่น เรียกว่า เพลงพื้นบ้าน (สุรพล สุวรรณ.2551 : 11)

เพลงพื้นบ้าน บางทีก็เรียกว่า เพลงพื้นเมือง เพลงคือเสียงร้องพื้นบ้านพื้นเพของแต่ละท้องถิ่นคำว่าพื้นบ้านคำเดียวโดยตรงแต่มักอธิบายควบคู่ไปกับคำอื่นๆ ทั้งสิ้น เช่น คติชาวบ้านคือเรื่องราวของชาวบ้านที่เป็นของเก่าเล่าต่อปากต่อปากและประพฤติสืบต่อๆกันมาหลายชั่วอายุคน ในรูปคติ ความเชื่อ ประเพณี นิยาย นิทาน เพลง ภาษิตพื้นบ้านคือวิถีชีวิตและการปฏิบัติร่วมกันของชาวบ้านเพลงกล่อมลูกหรือเพลงกล่อมเด็กเราเข้าใจกันดีอยู่แล้วว่าเป็นเพลงพื้นบ้าน เพลงกล่อมเด็กเป็นเพลงร้องเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยความอบอุ่นใจเนื้อเพลงมักแสดงความรัก ความห่วงใยที่มีต่อลูกหรือเป็นนิทานนิยายเรื่องเล่าที่สนุกสนาน หรือเป็นทำนองสั่งสอน เพลงกล่อมเด็กบางเพลงยังสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิต ความเป็นอยู่ความคิด และความเชื่ออีกด้วย (สำอาง กล่ำศรี. 2549 : 13)

เพลงกล่อมเด็กมีเนื้อร้องที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพทางสังคมและวิวัฒนาการของคนแต่ละท้องถิ่นและด้วยเพลงกล่อมเด็กมีการสืบทอดด้วยวาจาโดยจดจำต่อๆกันมา บางคนอาจจำได้เพียงบางส่วน หรือบางคนมีความสามารถแต่งเนื้อร้องเพิ่มให้ยาวมากกว่าเดิมจึงทำให้เพลงกล่อมเด็กเพลงเดียวกันมีเนื้อหาเปลี่ยนแปลงไปแต่ไม่ว่าเพลงกล่อมเด็กจะมีเนื้อหาลักษณะแตกต่างกันเพียงไรนั้น เพลงกล่อมเด็กก็ยังคงอยู่อย่างแพร่หลายทุกท้องถิ่นโดยจะมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปคือ ภาคใต้จะเรียกว่า เพลงชาน้องหรือเพลงร้องเรือ ภาคเหนือจะเรียกว่า เพลง อื่อจา ภาคอีสานจะเรียกว่า เพลงนอนสาหล่าและภาคกลางเรียกว่า เพลงกล่อมเด็ก หรือกล่อมลูก (สำอาง กล่ำศรี. 2549 : 13)

สรุปได้ว่าเพลงกล่อมเด็กเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องกล่อมให้เด็กนอน เป็นเนื้อร้องทำนองที่ฟังสบายสมัยก่อนจะร้องพร้อมกับแกว่งเปรไปมา ทำให้เด็กเกิดความเคลิบเคลิ้ม ในเสียงที่ถูกขับกล่อมออกมาจากผู้ที่เลี้ยงดูเด็กทำให้เด็กไม่เกิดความกังวนใจและ นอนหลับไปในที่สุด

เพลงไทยในสมัยกรุงสุโขทัย ด้วยเหตุที่จะสัมผัสจับต้องหรือมองเห็นทำนองเพลงได้โดยตรง นอกจากรับฟังและสัมผัสจากเสียงเพลงที่บรรเลงออกมาจากเครื่องดนตรีเท่านั้น ทั้งยังไม่มีการคิดค้นระบบการบันทึกโน้ตในสมัยนี้ เพลงที่ไม่เป็นที่นิยมก็ย่อมสูญหายและลืมเลือนไปตามกาลเวลาส่วนเพลงใดเป็นที่นิยมในหมู่นักดนตรีไทยก็จะบรรเลงสืบทอดต่อกันมา ซึ่งเชื่อว่าในปัจจุบันยังคงบรรเลงและขับร้องเพลงในสมัยสุโขทัยอยู่หลายเพลง เพียงแต่ไม่อาจทราบได้ว่าเพลงใดเป็นเพลงที่มีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัยเท่านั้น อย่างไรก็ตามสันนิษฐานว่า เพลงไทยในสมัยนี้มีต้นกำเนิด 2 ทางด้วยกันคือ หนึ่งมาจากเพลงที่บรรดานักร้องได้แต่งขึ้น เช่น เพลงสำหรับขับกล่อม จำพวกเพลงกล่อมลูก หรือเพลงร้องเล่นด้วยความรื่นเริงทั่วไป (เพลงพื้นบ้าน) ส่วนอีกทางหนึ่งมาจากนักดนตรีที่ได้แต่งขึ้น โดยมิได้นำมาปะปนกับการร้องแต่อย่างใด (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. 2555 : 24)

จังหวัดสุโขทัย ปัจจุบันกลายเป็นจังหวัดเล็กๆที่คงความเงียบสงบอยู่ทางตอนล่างของภาคเหนือ หรืออยู่ติดแดนภาคกลางตอนบน มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัด พิษณุโลก กำแพงเพชร ตาก แพร่ ลำปาง และอุตรดิตถ์ซึ่งเป็นจังหวัดใหญ่ที่ความเจริญด้านเศรษฐกิจการค้ามากกว่า แต่สุโขทัยกลับมากมายด้วยนักท่องเที่ยวชาวไทยและชาวต่างประเทศ ซึ่งมาท่องเที่ยวชมสถานที่สำคัญในประวัติศาสตร์ คือ ชุมชนเมืองเก่าเชิงเขาหลวงที่ได้รับจัดตั้งเป็นอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยสุโขทัยมีเนื้อที่ทั้งหมด 6,596 ตารางกิโลเมตร มี 9 อำเภอ คือ อำเภอเมือง ศรีสำโรง สวรรคโลก ศรีสัชนาลัย ศรีนคร ทุ่งเสลี่ยม บ้านด่านลานหอย คีรีมาศ และ กงไกรลาศ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย. 2549 : 1-2)

บ้านเชตุพน เป็นหมู่บ้านแห่งหนึ่งใน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัยซึ่งของหมู่บ้านเชตุพนนั้น จะมีเอกลักเป็นวัดเก่า ไม่ปรากฏหลักฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยใด เดิมบริเวณนี้เป็นป่ารกทึบ ประกอบด้วยไม้จำพวกไม้สัก ไม้เต็ง ไม้แดง ฯลฯ อยู่เป็นจำนวนมากต่อมาชาวบ้าน ที่อาศัยอยู่บ้านนา บ้านเมืองเก่าบ้านขวางอำเภอเมืองสุโขทัย ซึ่งอยู่ไม่ไกลออกไปนัก ได้เข้ามาถากถางที่ป่าเพื่อทำกิน และขยายตัวออกไปเรื่อยๆ พื้นที่แถบนี้อุดมสมบูร เหมาะกับการทำการเกษตร จึงเกิดการจับจองที่ทำกิน เดิมประชาชนเข้ามาอยู่ในพื้นที่ เรียกกันเป็นหย่อม ประกอบด้วย1.หย่อมตระพังนาค 2. หย่อมตระพังน้ำซวด 3. หย่อมตระพังหนองวัง 4.หย่อมเหมืองตาราม 5. หย่อมหลุมยาว 6.หย่อมเตาปูน ชาวบ้านกลุ่มแรกที่อพยพมาตั้งเรือนในครั้งแรกนั้น ได้พบวัดโบราณ ซึ่งต่อมากองโบราณคดีกรมศิลปากรได้ตรวจสอบวัดโบราณบริเวณกลางหมู่บ้าน ทราบว่าชื่อ “วัดเชตุพน” อยู่ในหมู่ 3 ตำบลเมืองเก่า ต่อมาในปี พ.ศ. 2525 ได้แยกออกเป็นหมู่ที่ 8 ชื่อ “บ้านเชตุพน” พื้นที่ของหมู่บ้าน ประมาณ 7,812 ไร่ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย. 2549 : 3-5)

ปัจจุบันนี้เพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย นับวันมีแต่จะเลือนหายไปและหาฟังได้ยากขึ้นมีให้ฟังน้อยลง เพราะการร้องเพลงนั้นเป็นการจดจำทำนองต่อๆมาจากบรรพบุรุษผู้เฒ่าผู้แก่บางท่านที่สามารถร้องได้ ก็เสียชีวิตกันไปจนเกือบหมด เหลือบางคนที่ส่วนน้อยจะร้องเพลงกล่อมเด็กนี้ได้ แต่นานมาแล้วจึงอาจทำให้เกิดการลืม และจำไม่ได้ในที่สุด บางท้องถิ่นก็อาจจะมีการร้องกล่อมอยู่บ้าง ผู้วิจัย จึงสนใจที่จะศึกษารวมรวม และวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็ก ของหมู่บ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย ให้เพลงกล่อมเด็กที่ยังคงมีอยู่ในท้องถิ่นเพื่อให้คนรุ่นหลังได้อนุรักษ์เพลงกล่อมเด็กสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย

2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบเพลง และจัดทำเป็นโน้ตสากลประกอบคำร้องเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

วิธีการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการเก็บข้อมูลโดยการค้นคว้าจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้การวิจัยบรรลุวัตถุประสงค์ตามต้องการ ผู้วิจัยได้ดำเนินการดังนี้

1. การค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1.1 สอบถามข้อมูลจากผู้ที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับประเด็นต่างๆของการศึกษาวิจัย โดยการลงพื้นที่ในหมู่บ้านเชตุพน

1.2 สอบถามจากผู้สูงอายุภายในหมู่บ้านว่าใครยังคงสามารถจดจำเนื้อร้อง และร้องเพลงกล่อมเด็กได้

1.3 ทำการลงพื้นที่ไปยังผู้ที่ร้องเพลงกล่อมเด็กได้ แล้วทำการเก็บข้อมูลเพื่อทำการวิจัยต่อไป

2. ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยในด้านต่างๆ ดังนี้

2.1 ด้านพื้นที่

การวิจัยครั้งนี้ เลือกพื้นที่สนามแบบเจาะจง บริเวณหมู่บ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย ซึ่งเป็นพื้นที่ที่พบว่ายังมีเพลงกล่อมเด็กอยู่ และยังคงมีการขับกล่อมอยู่ในปัจจุบัน

2.2 ด้านเนื้อหา

2.2.1 ศึกษาและรวบรวมเพลงกล่อมเด็กหมู่บ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย

2.2.2 จัดทำโน้ตเพลงสากลประกอบเนื้อร้องของเพลงกล่อมเด็ก

2.2.3 วิเคราะห์องค์ประกอบเพลงกล่อมเด็ก

- รูปแบบ (Form)
- ประโยคเพลงและจังหวะของทำนอง (Sentence & Melodic Rhythm)
- บันไดเสียง (Scales)

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 เครื่องบันทึกภาพและเสียง (กล้องถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว วิดีโอ) ใช้ในการเก็บข้อมูลของบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์ สภาพพื้นที่ที่ทำการศึกษา และบันทึกเสียงเพลง

3.2 เครื่องคอมพิวเตอร์ เพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลจากการศึกษา เรียบเรียงข้อมูลวิเคราะห์และจัดพิมพ์เอกสารนำเสนอผลการวิจัย

3.3 สมุดจดบันทึกเพื่อบันทึกข้อมูลในการสัมภาษณ์ บันทึกเหตุการณ์ต่างๆ ทางงานภาคสนามจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยด้วยตนเอง ดังนี้

การเก็บข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่างๆ

1. เอกสารข้อมูลทางประวัติศาสตร์ คือ ประวัติความเป็นมาของบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า อำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย

2. เอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรี คือ เอกสารเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

3. เอกสารทางวิชาการที่เป็นวิทยานิพนธ์และงานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านและเพลงกล่อมเด็ก

4. เอกสารข้อมูลที่ได้จากแหล่งข้อมูลสำนักวิทยบริการ ห้องสมุดของสถาบันการศึกษา และหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

การเก็บข้อมูลจากภาคสนาม

1. การสัมภาษณ์โดยการสอบถามข้อมูลจากผู้ใหญ่คนเฒ่าคนแก่ในหมู่บ้านหรือผู้ที่ทราบว่าบุคคลใดที่ยังคงจดจำหรือยังคงร้องเพลงกล่อมเด็กได้อยู่ แล้วจึงดำเนินการไปเก็บข้อมูล

2. การลงพื้นที่ภาคสนามหาข้อมูล และสัมภาษณ์ในรายละเอียดเกี่ยวกับสภาพบริบทในพื้นที่ สภาพทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องให้ครอบคลุมด้านต่างๆ รวมถึงการบันทึกข้อมูลเสียงและข้อมูลภาพ พร้อมทั้งบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ลำดับขั้นตอนของการวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย มีขั้นตอนดังนี้

1. ข้อมูลคำร้องและทำนองเพลงกล่อมเด็กนั้น ได้นำมาถอดเป็นคำ และโน้ตสากลในแต่ละเพลงเพื่อนำมาดำเนินการวิเคราะห์ในขั้นต่อไป

2. นำเนื้อเพลงและโน้ตที่ถอดจากเพลงที่บันทึกไว้ นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีสากล ได้ทำการตรวจสอบ

3. วิเคราะห์ข้อมูลองค์ประกอบเพลงกล่อมเด็ก จำนวน 2 เพลงตามแนวทางของทฤษฎีดนตรีสากล ได้แก่เพลงย่ำค่ำ เพลงคล้องช้าง โดยผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบการวิเคราะห์ คือ

- รูปแบบ เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า
- ประโยคเพลงจังหวะของทำนอง เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า
- บันไดเสียง เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า

4. การตีความผลการวิเคราะห์ และรายงานผลการวิจัย การสรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบของการพรรณนาเชิงวิเคราะห์บทเพลง



ผลการวิจัย

เพลงกล่อมเด็กใช้เล่นหรือร้องให้เด็กๆฟัง จุดประสงค์ของเพลงกล่อมเด็กนั้นมีมากมาย ในสังคมบางแห่งจะใช้เพลงกล่อมเด็กตามกันมาโดยสืบทอดวัฒนธรรมประเพณี นอกจากนั้น เพลงกล่อมเด็กยังใช้พัฒนาทักษะการสื่อสาร การชี้นำอารมณ์ การควบคุมดูแลความสนใจของทารกที่ยังแยกแยะเองไม่ได้ การปรับสภาพความตื่นตัวของทารก และการปรับพฤติกรรมบางทีสิ่งที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของเพลงกล่อมเด็กคือช่วยให้เด็กนอนหลับด้วยเหตุนี้ เพลงดังกล่าวจะเป็นเพลงเรียบง่ายและซ้ำไปซ้ำมา เพลงกล่อมเด็กพบได้ในหลายประเทศและมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ

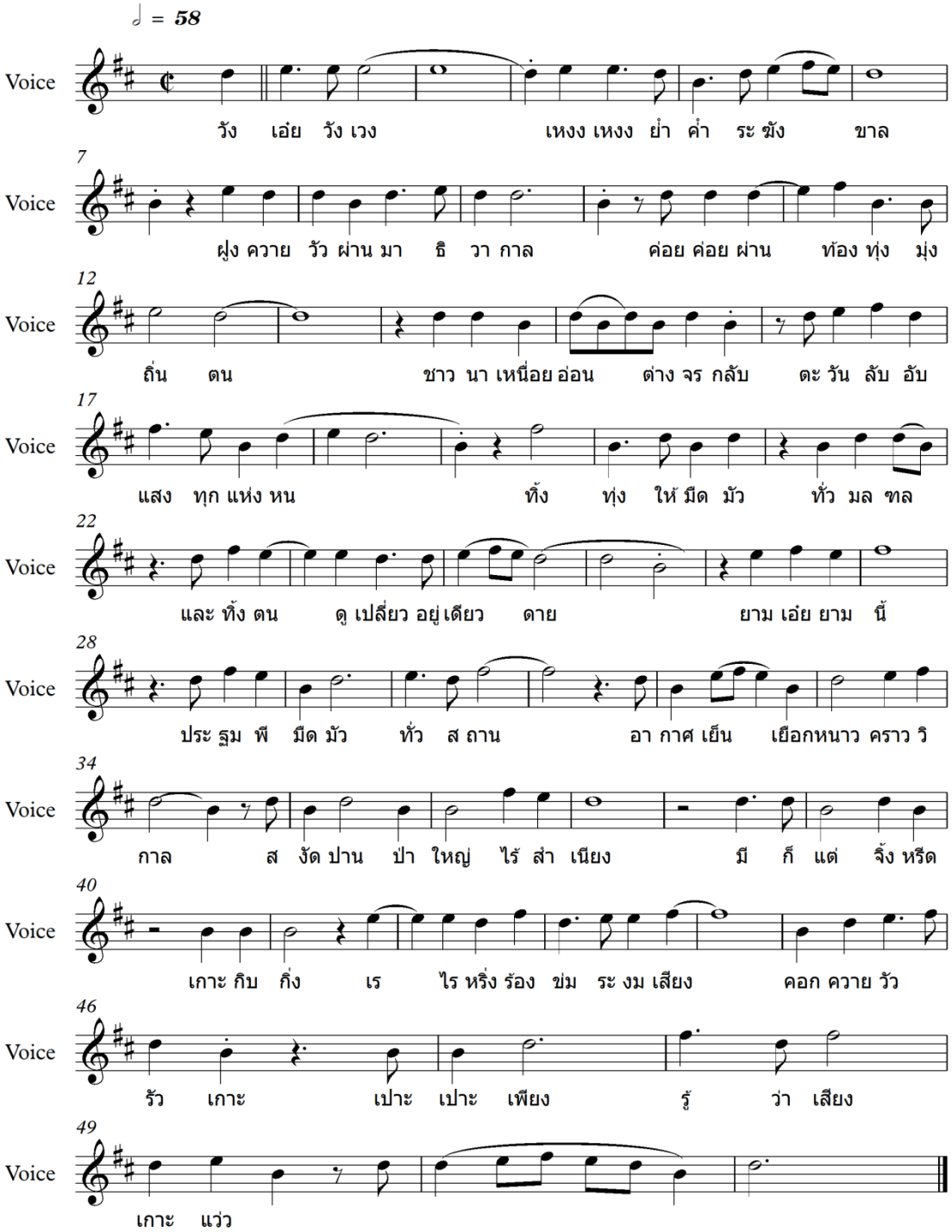
การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพลงกล่อมเด็ก บ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ 1) เพื่อรวบรวมเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย 2) เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบเพลง และจัดทำเป็นโน้ตสากลประกอบคำร้องเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย

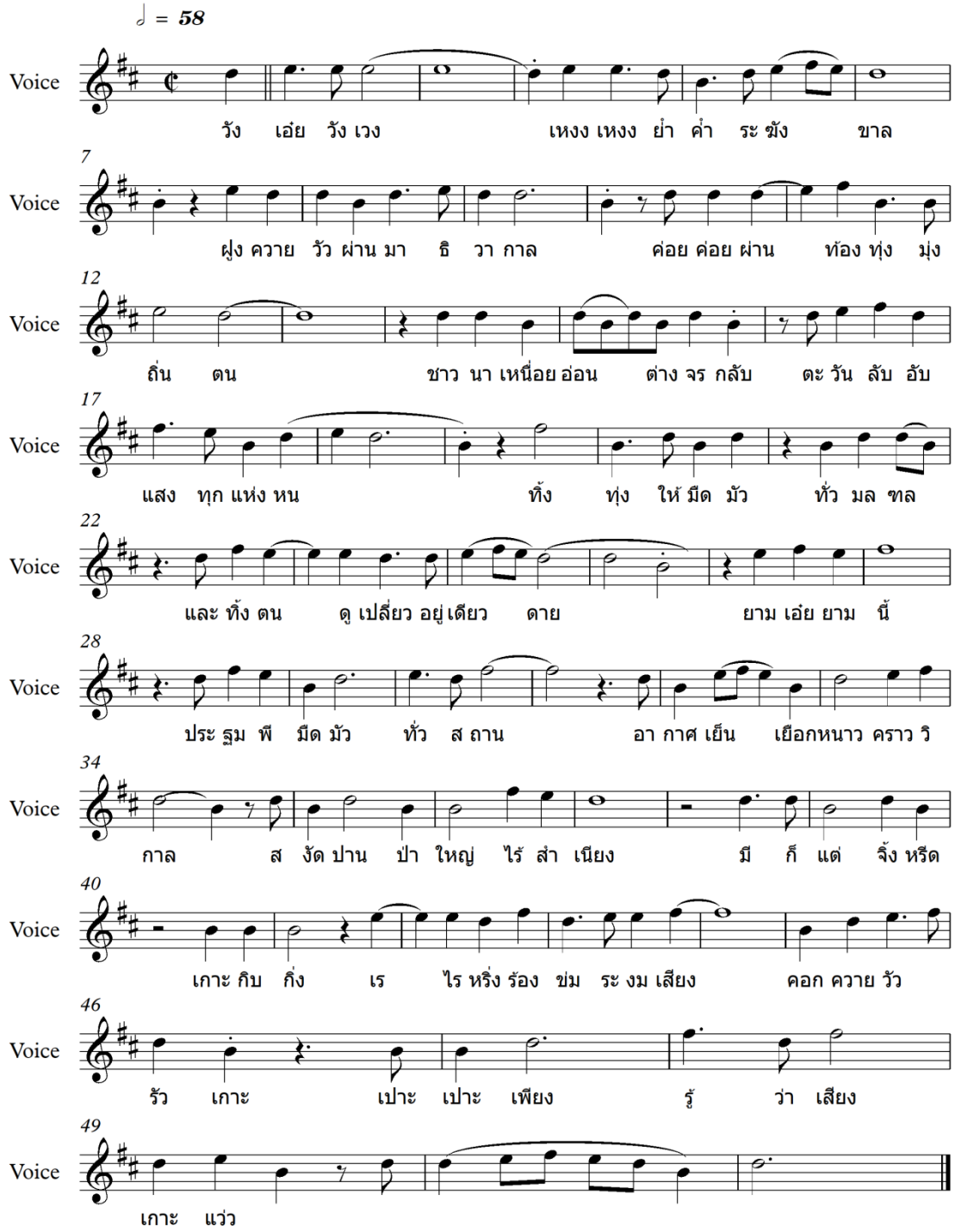
1. การรวบรวมเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย

สาระทางเพลงในการเก็บรวมรวมเพลงกล่อมเด็กจำนวน 3 เพลง ของหมู่บ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย จากผู้ที่ยังคงร้องเพลงกล่อมเด็กได้ และที่ยังร้องเล่นอยู่ในปัจจุบัน โดยบันทึกเนื้อเพลงเป็นโน้ตสากลประกอบเนื้อร้อง

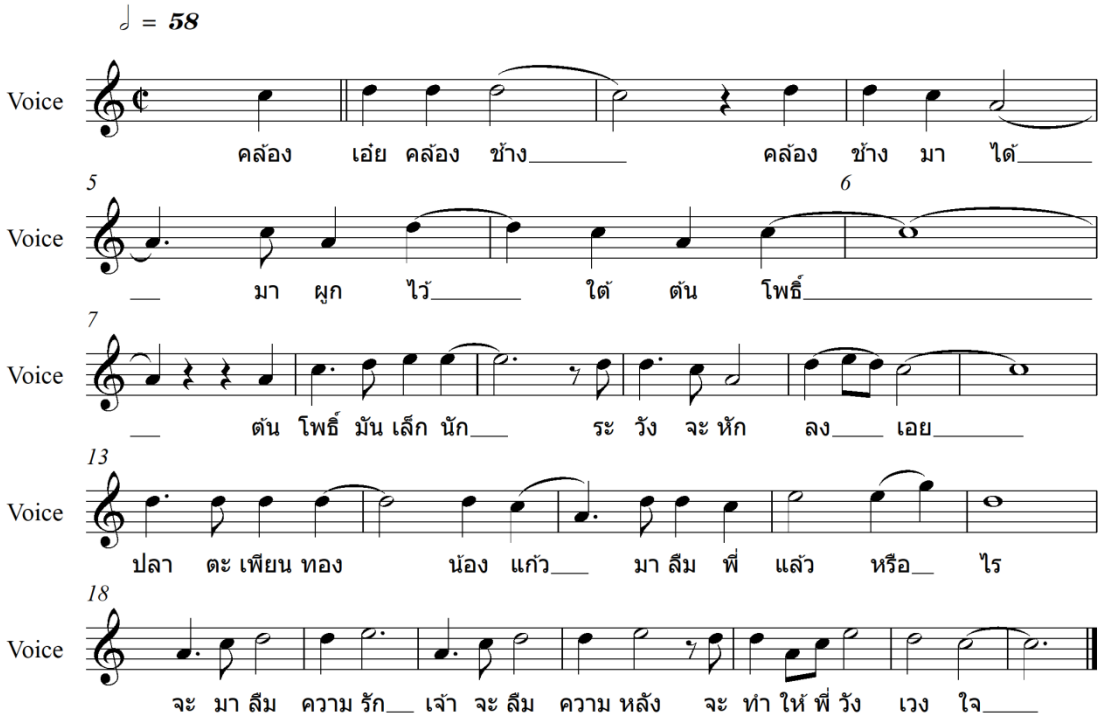
ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้บทเพลงจำนวน 3 เพลง คือ เพลงย่ำค่ำ เพลงคล้องช้าง เพลงค้างคาวกินกล้วย ที่ยังร้องเล่นอยู่ในปัจจุบันโดยบันทึกเป็นโน้ตสากลประกอบเนื้อร้อง ดังนี้

1.1 เพลงย่ำค่ำ

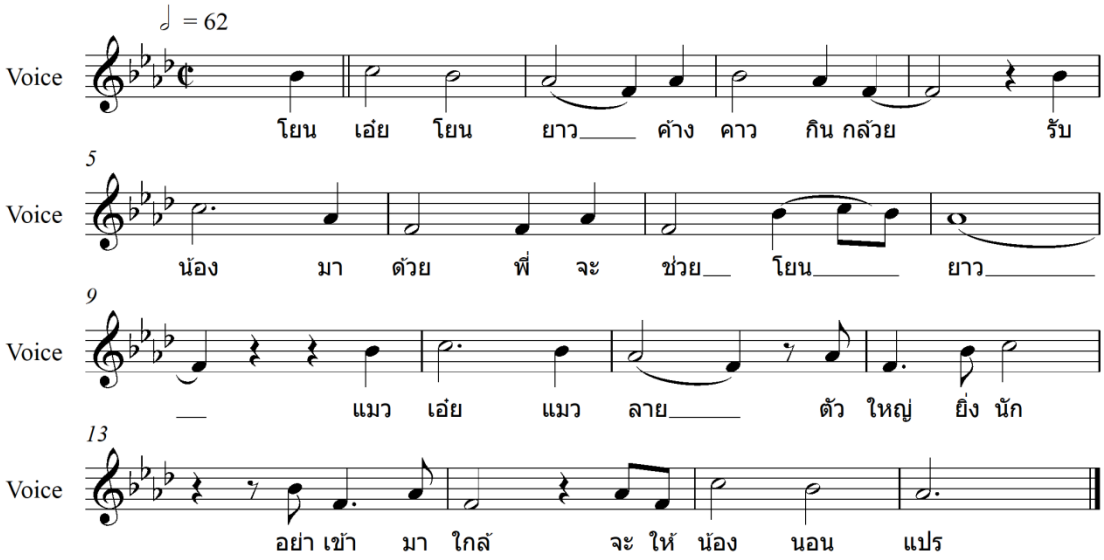

♩ = 58
Voice
วัง เอ่ย วัง เวง เหงง เหงง ย่ำ ค่ำ ระ ฆัง ขาล
ฝูง ควาย วัว ผ่าน มา ธิ วา กาล ค่อย ค่อย ผ่าน ท้อง ทุ่ง มุ่ง
ถิ่น ตน ชาว นา เหนื่อย อ่อน ต่าง จร กลับ ตะ วัน ลับ อับ
แสง ทุก แห่ง หน ทิ้ง ทุ่ง ให้ มืด มัว ทั่ว มล ฑล
และ ทิ้ง ตน ดู เปลี่ยว อยู่ เดียว ดาย ยาม เอ่ย ยาม นี้
ประ ฐม พี มืด มัว ทั่ว ส ถาน อา กาศ เย็น เยือกหนาว คราว วิ
กาล ส งัด ปาน ป่า ใหญ่ ไร้ สำ เนียง มี ก็ แต่ จิ้ง หรีด
เกาะ กิบ กิ่ง เร ไร หริ่ง ร้อง ข่ม ระ งม เสียง คอก ควาย วัว
รัว เกาะ เป่าะ เป่าะ เพียง รู้ ว่า เสียง
เกาะ แว่ว


♩ = 58
Voice
วัง เอ่ย วัง เวง เหงง เหงง ย่ำ ค่ำ ระ ฆัง ขาล
7
Voice
ฝูง ควาย วัว ผ่าน มา ธิ วา กาล ค่อย ค่อย ผ่าน ท้อง ทุ่ง มุ่ง
12
Voice
ถิ่น ตน ชาว นา เหนื่อย อ่อน ต่าง จร กลับ ตะ วัน ลับ อับ
17
Voice
แสง ทุก แห่ง หน ทิ้ง ทุ่ง ให้ มืด มัว ทั่ว มล ฑล
22
Voice
และ ทิ้ง ตน ดู เปลี่ยว อยู่ เดียว ดาย ยาม เอ่ย ยาม นี้
28
Voice
ประ ฐม พี มืด มัว ทั่ว ส ถาน อา กาศ เย็น เยือกหนาว คราว วิ
34
Voice
กาล ส งัด ป่าน ป่า ใหญ่ ไร้ สำ เนียง มี ก็ แต่ จิ้ง หรีด
40
Voice
เกาะ กิบ กิ่ง เร ไร หริ่ง ร้อง ข่ม ระ งม เสียง คอก ควาย วัว
46
Voice
รัว เกาะ เป่าะ เป่าะ เพียง รู้ ว่า เสียง
49
Voice
เกาะ แว่ว

1.2 เพลงคล้องช้าง



1.3 เพลงค้างคาวกินกล้วย



2. การวิเคราะห์องค์ประกอบเพลง และจัดทำเป็นโน้ตสากลประกอบคำร้องเพลงกล่อมเด็กของบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

ในการวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัยนั้น ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างบทเพลงกล่อมเด็ก ในการนำเสนอผลการวิเคราะห์องค์ประกอบเพลงจำนวน 2เพลง ได้แก่ เพลงย่ำค่ำ และเพลงคล้องช้าง โดยผู้วิจัยได้จัดลำดับหัวข้อการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

2.1 รูปแบบของบทเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า

2.2 ประโยคเพลงและจังหวะของทำนองในบทเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่า

2.3 บันไดเสียงของบทเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าเพลงย่ำค่ำ

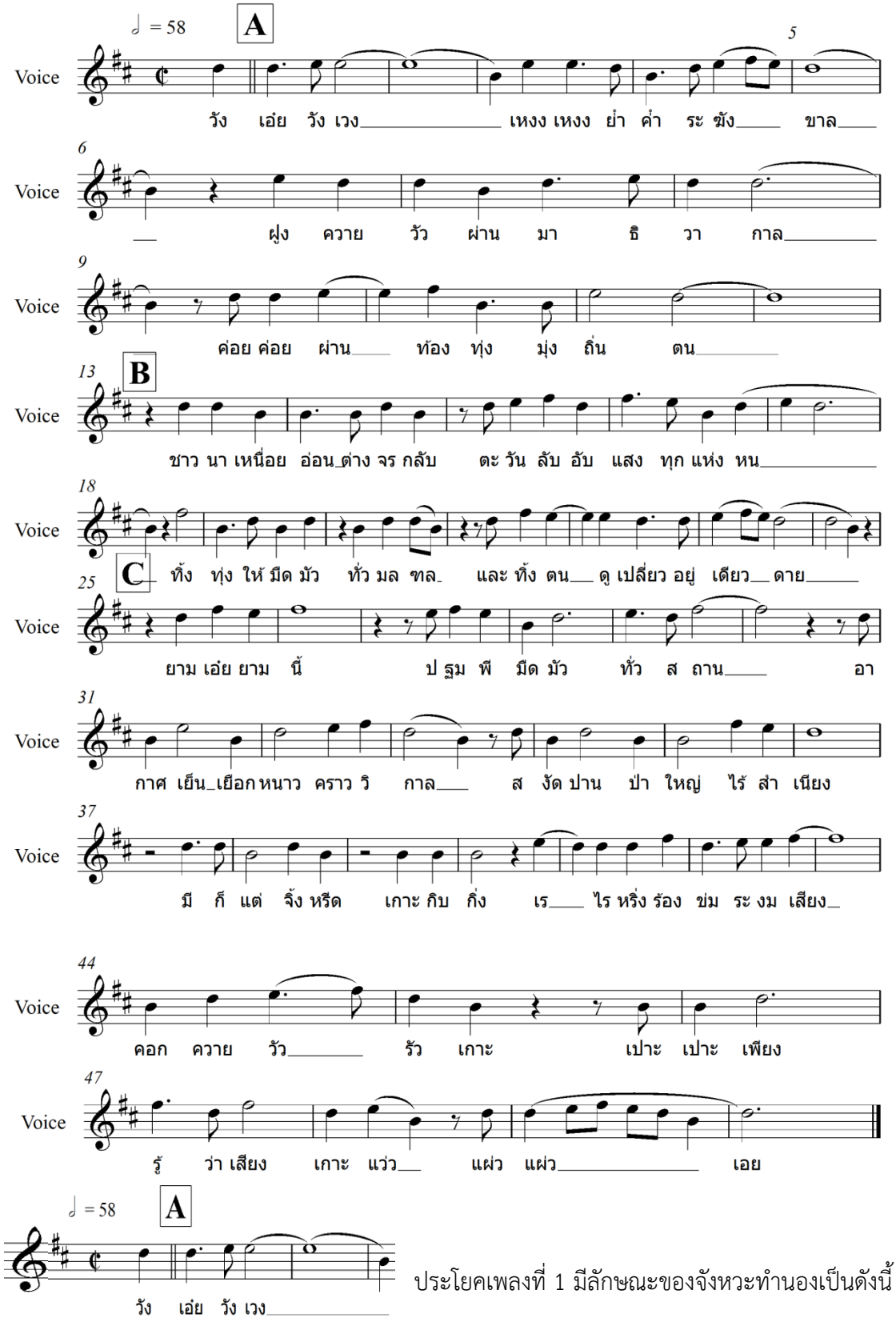
2.1 รูปแบบ (From)

รูปแบบของเพลงย่ำค่ำมีลักษณะเป็นเพลงรูปแบบ (Ternary Form) เป็นบทเพลงที่มีการแบ่งท่อนเพลงเป็น3 ท่อน ประกอบด้วย 3 ส่วนใหญ่ๆ มี ส่วนกลางที่แตกต่างไปจากส่วนต้น และส่วนท้ายจะคล้ายกับท่อนแรกโดยท่อนที่ 1 คือท่อนA อยู่ในระหว่างห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่12 มีจำนวน12ห้องเพลง ท่อนที่ 2 คือท่อนB อยู่ในระหว่างห้องเพลงที่ 13 ถึงห้องเพลงที่ 24 มีจำนวน12ห้องเพลงซึ่งจะเป็นทำนองแตกต่างจากท่อนA และท่อนที่ 3 คือท่อนC อยู่ในระหว่างห้องเพลงที่ 25 ถึงห้องเพลงที่ 50 มีจำนวน 26 ห้องเพลง จะมีทำนองคล้ายกับท่อนที่ 1 โดยทั้งบทเพลงมีความยาว 50 ห้องเพลงซึ่งเป็นบทเพลงในลักษณะเพลงที่ค่อนข้างยาว

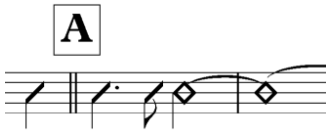
2.2 ประโยคเพลงและจังหวะของทำนอง (Sentence & Melodic Rhythm)

เพลงย่ำค่ำ แบ่งประโยคเพลงออกเป็น 16 ประโยค ดังนี้

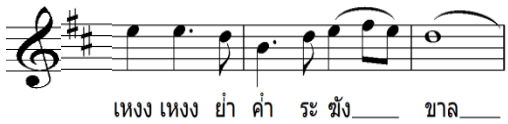
ประโยคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-2



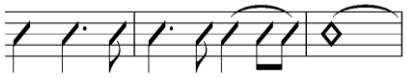
ประโยคเพลงที่ 1 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



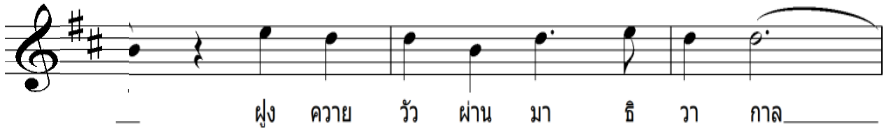
ประโยคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 3-5



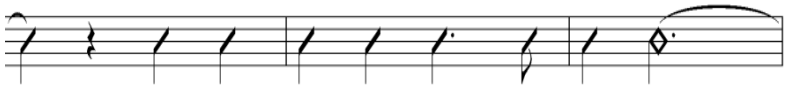
ประโยคเพลงที่ 2 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



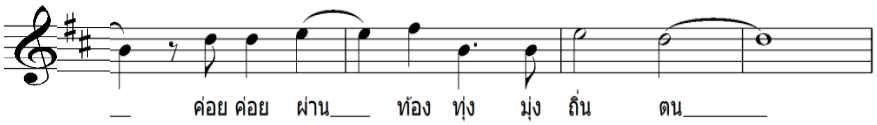
ประโยคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 6-8



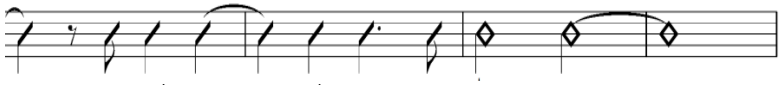
ประโยคเพลงที่ 3 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



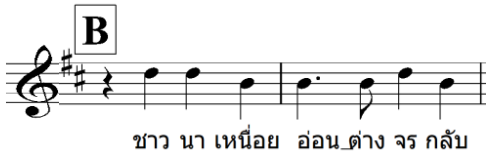
ประโยคเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 9-12



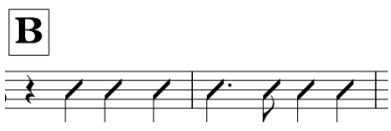
ประโยคเพลงที่ 4 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



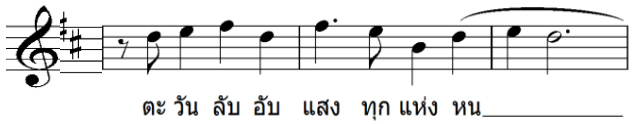
ประโยคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 13-14



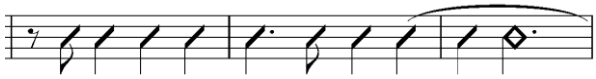
ประโยคเพลงที่ 5 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



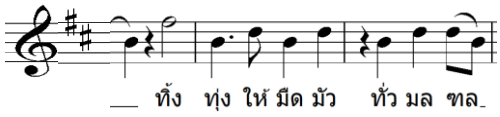
ประโยคเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 15-17



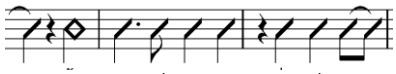
ประโยคเพลงที่ 6 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



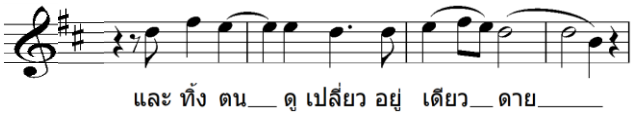
ประโยคเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 18-20



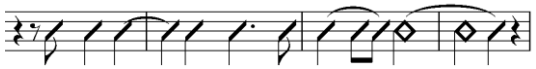
ประโยคเพลงที่ 7 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



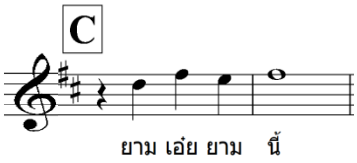
ประโยคเพลงที่ 8 ห้องเพลงที่ 21-24



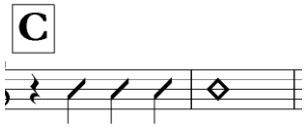
ประโยคเพลงที่ 8 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



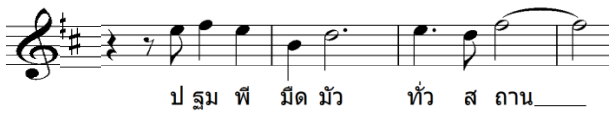
ประโยคเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 25-26



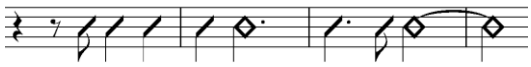
ประโยคเพลงที่ 9 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



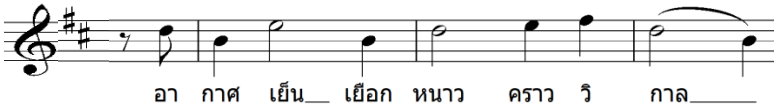
ประโยคเพลงที่ 10 ห้องเพลงที่ 27-30



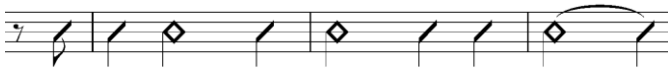
ประโยคเพลงที่ 10 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



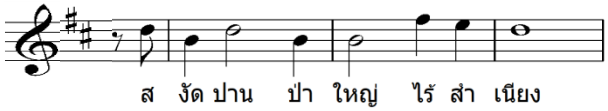
ประโยคเพลงที่ 11 ห้องเพลงที่ 30-33



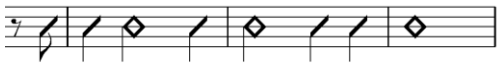
ประโยคเพลงที่ 11 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



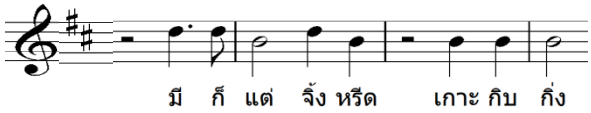
ประโยคเพลงที่ 12 ห้องเพลงที่ 33-36



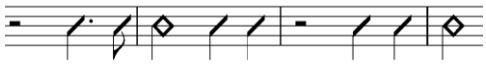
ประโยคเพลงที่ 12 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



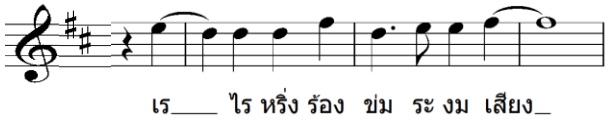
ประโยคเพลงที่ 13 ห้องเพลงที่ 37-40



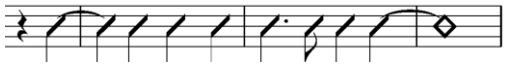
ประโยคเพลงที่ 13 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



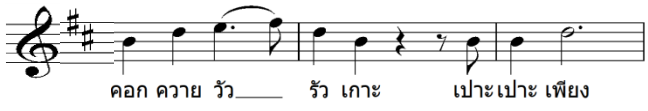
ประโยคเพลงที่ 14 ห้องเพลงที่ 40-43



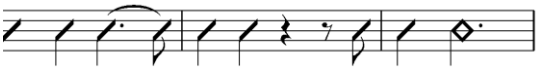
ประโยคเพลงที่ 14 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



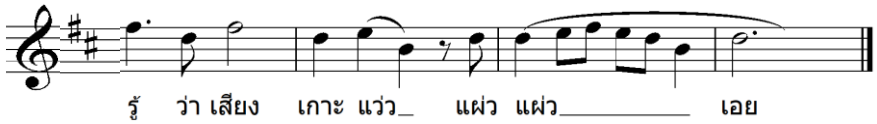
ประโยคเพลงที่ 15 ห้องเพลงที่ 44-46



ประโยคเพลงที่ 15 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



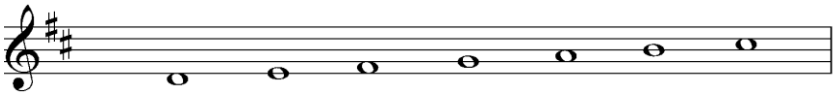
ประโยคเพลงที่ 16 ห้องเพลงที่ 47-50



ประโยคเพลงที่ 16 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้

2.3 บันไดเสียง (Scales)

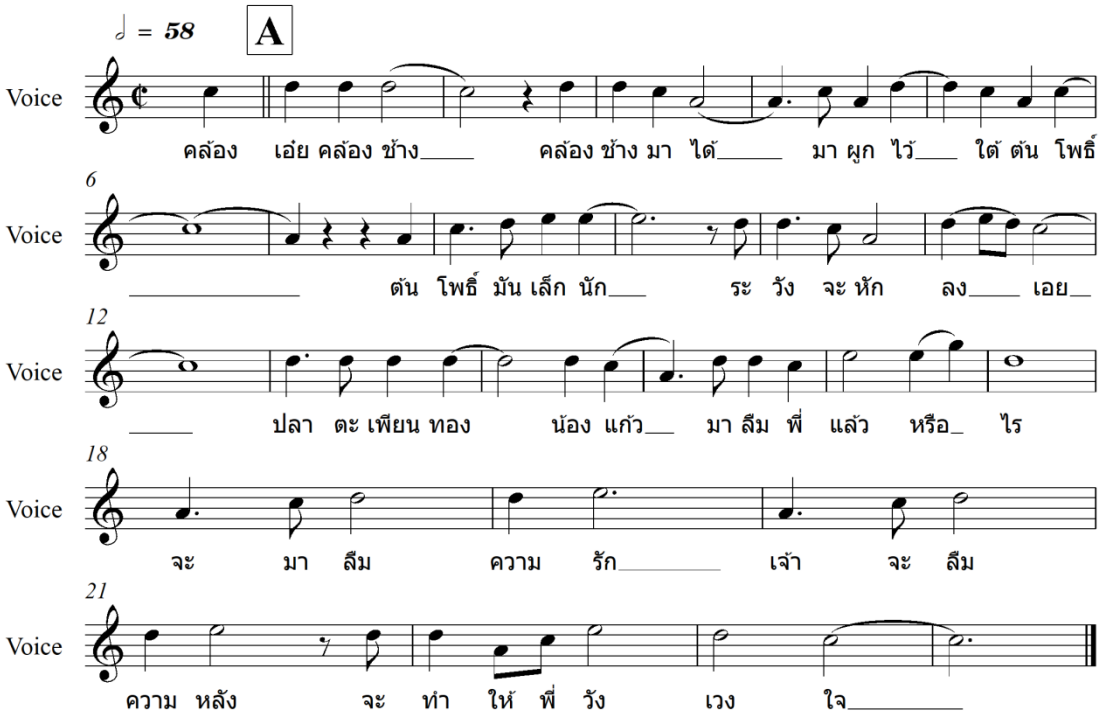
จะพบกลุ่มเสียงของทำนองเพลงดังนี้



จากภาพข้างต้นพบว่า เพลงย่ำค่ำ มีลักษณะของตัวโน้ตที่สร้างจากบันไดเสียงคีย์ D Major แต่ในบทเพลงประกอบด้วยโน้ต 4 เสียง คือ B D E F♯ และถ้าเป็นบันไดเสียง D Major ซึ่งประกอบไปด้วยโน้ตเสียง D E F♯ G A B C♯ เมื่อพิจารณาแล้วแสดงให้เห็นว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียงคีย์ D Major แต่ในบทเพลงจะไม่มีโน้ต เสียง G A และ C♯ หรือโน้ตลำดับที่ 4 5 และลำดับที่ 7 ปรากฏอยู่ในบทเพลงเพลงคล้องช้าง

2.1 รูปแบบ (From)

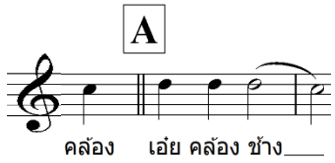
รูปแบบของเพลงคล้องช้างมีลักษณะเป็นเพลงรูปแบบ (Unitary Form) เป็นลักษณะบทเพลงท่อนเดียว โดยเป็นท่อน A ท่อนเดียว อยู่ในระหว่างห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 24 มีจำนวน 24 ห้องเพลง เป็นบทเพลง ที่มีแนวทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวตั้งแต่เริ่มต้นจนจบสมบูรณ์ คือรูปแบบ ดังภาพต่อไปนี้



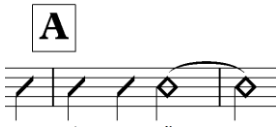
2.2 ประโยคเพลงและจังหวะของทำนอง (Sentence & Melodic Rhythm)

เพลงคล้องช้าง แบ่งประโยคเพลงออกเป็น 9 ประโยค ดังนี้

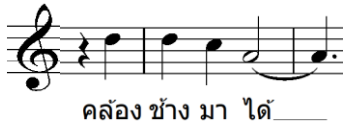
ประโยคเพลงที่ 1ห้องเพลงที่ 1-2



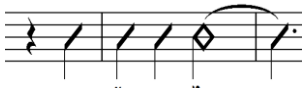
ประโยคเพลงที่ 1 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้

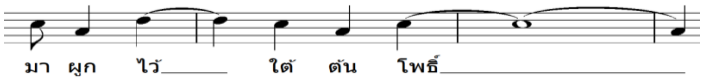


ประโยคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 2-4



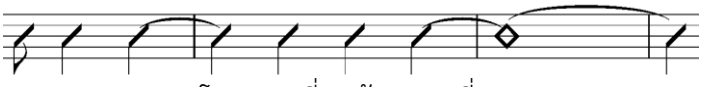
ประโยคเพลงที่ 2มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



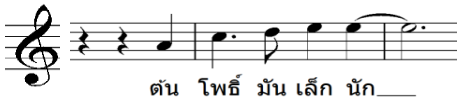


ประโยคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4-7

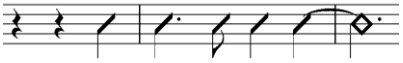
ประโยคเพลงที่ 3 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



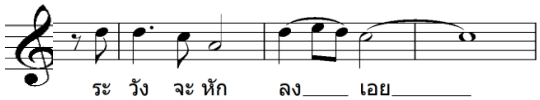
ประโยคเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 7-9



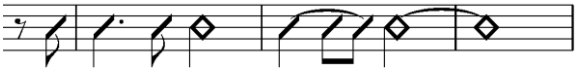
ประโยคเพลงที่ 4 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



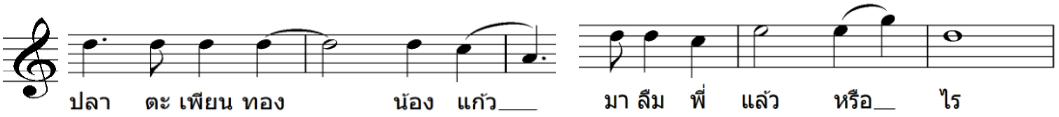
ประโยคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 9-12



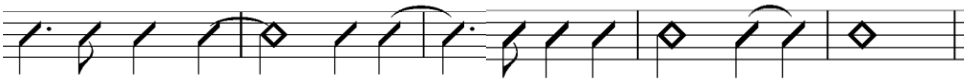
ประโยคเพลงที่ 5 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



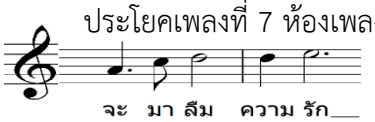
ประโยคเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 13-17



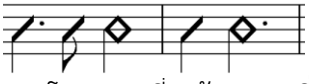
ประโยคเพลงที่ 6 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



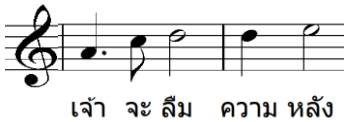
ประโยคเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 18-19



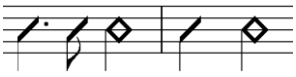
ประโยคเพลงที่ 7 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



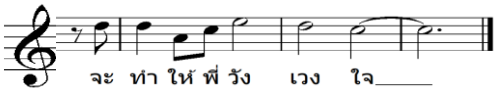
ประโยคเพลงที่ 8ห้องเพลงที่20-21



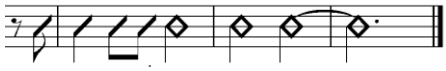
ประโยคเพลงที่ 8 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



ประโยคเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 22-24

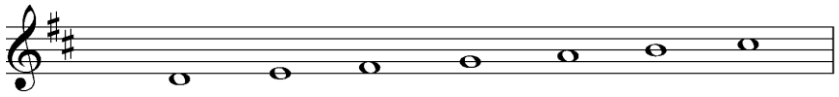


ประโยคเพลงที่ 9 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



2.3 บันไดเสียง (Scales)

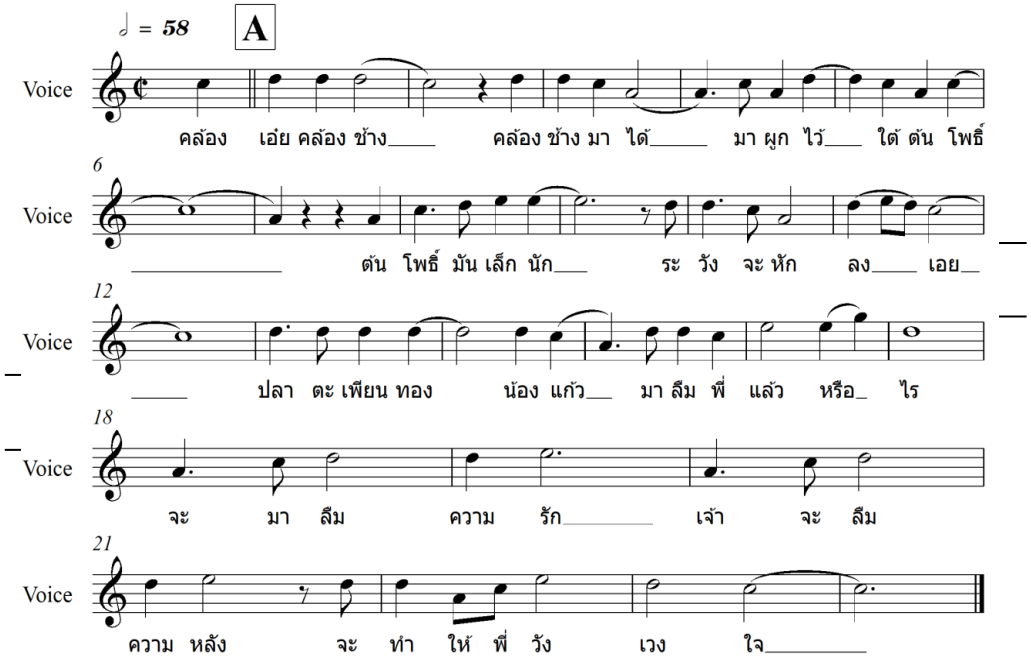
จะพบกลุ่มเสียงของทำนองเพลงดังนี้



จากภาพข้างต้นพบว่าเพลงย่ำค่ำ มีลักษณะของตัวโน้ตที่สร้างจากบันไดเสียงคีย์ D Major แต่ในบทเพลงประกอบด้วยโน้ต 4 เสียง คือ D E F♯ G A B C♯ และถ้าเป็นบันไดเสียง D Major ซึ่งประกอบไปด้วยโน้ตเสียง B D E F♯
เมื่อพิจารณาแล้วแสดงให้
เห็นว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียงคีย์ D Major แต่ในบทเพลงจะไม่มีโน้ต เสียง **G A** และ หรือ C♯ โน้ตลำดับที่ 4 5 และลำดับที่ 7 ปรากฏอยู่ในบทเพลงเพลงคล้องช้าง

2.1 รูปแบบ (From)

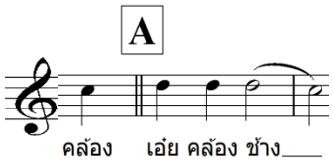
รูปแบบของเพลงคล้องช้างมีลักษณะเป็นเพลงรูปแบบ (Unitary Form) เป็นลักษณะบทเพลงท่อนเดียว โดยเป็นท่อน A ท่อนเดียว อยู่ในระหว่างห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 24 มีจำนวน 24 ห้องเพลง เป็นบทเพลง ที่มีแนวทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวตั้งแต่เริ่มต้นจนจบสมบูรณ์ คือรูปแบบ ดังภาพต่อไปนี้



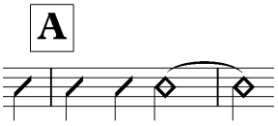
2.2 ประโยคเพลงและจังหวะของทำนอง (Sentence & Melodic Rhythm)

เพลงคล้องช้าง แบ่งประโยคเพลงออกเป็น 9 ประโยค ดังนี้

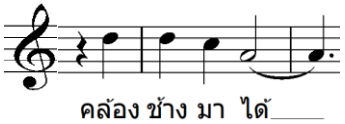
ประโยคเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-2



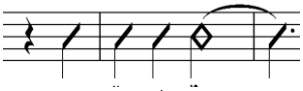
ประโยคเพลงที่ 1 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



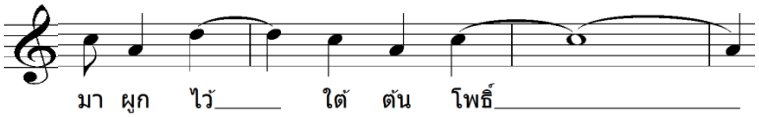
ประโยคเพลงที่ 2 ห้องเพลงที่ 2-4



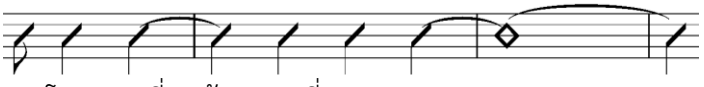
ประโยคเพลงที่ 2 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



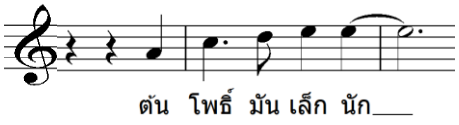
ประโยคเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 4-7



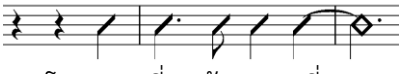
ประโยคเพลงที่ 3 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



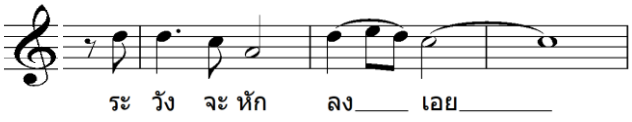
ประโยคเพลงที่ 4 ห้องเพลงที่ 7-9



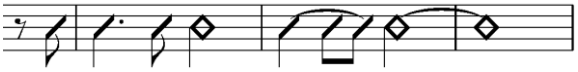
ประโยคเพลงที่ 4 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



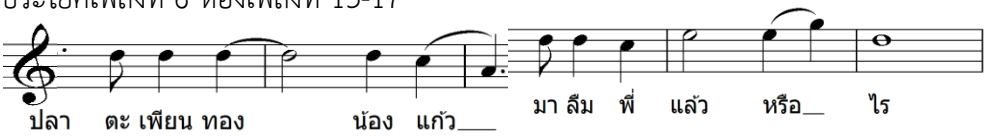
ประโยคเพลงที่ 5 ห้องเพลงที่ 9-12



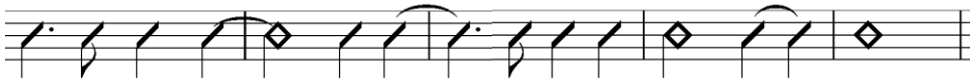
ประโยคเพลงที่ 5 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



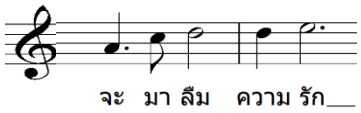
ประโยคเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 13-17



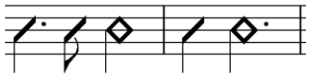
ประโยคเพลงที่ 6 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



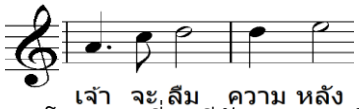
ประโยคเพลงที่ 7 ห้องเพลงที่ 18-19



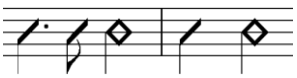
ประโยคเพลงที่ 7 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



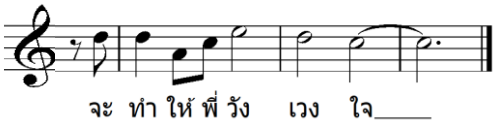
ประโยคเพลงที่ 8 ห้องเพลงที่ 20-21



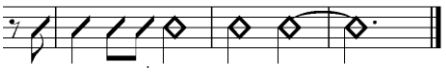
ประโยคเพลงที่ 8 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



ประโยคเพลงที่ 9 ห้องเพลงที่ 22-24

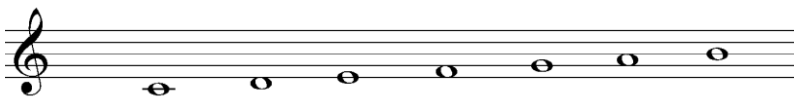


ประโยคเพลงที่ 9 มีลักษณะของจังหวะทำนองเป็นดังนี้



2.3 บันไดเสียง (Scales)

จะพบกลุ่มเสียงของทำนองเพลงดังนี้



จากภาพข้างต้นพบว่าเพลงคล้องช้าง มีลักษณะการใช้ตัวโน้ตที่สร้างจากบันไดเสียงคีย์ C Major แต่ในบทเพลงประกอบด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง A C D E G และถ้าเป็นบันไดเสียง C Major ซึ่งประกอบไปด้วยโน้ตเสียง C D E F G A B เมื่อพิจารณาแล้วแสดงให้เห็นว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียงคีย์ C Major แต่ในบทเพลงจะไม่มีโน้ตเสียง F และโน้ต เสียง B หรือโน้ตลำดับที่ 4 และลำดับที่ 7 ปรากฏอยู่ใน บทเพลง

สรุปผลการวิจัย

การศึกษารวบรวมบทเพลงกล่อมเด็ก ในพื้นที่บ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย และบันทึกเป็นโน้ตสากล ประกอบเนื้อร้อง เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็ก ซึ่งการศึกษาค้นคว้าได้ดำเนินการมาเป็นลำดับ ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาวิจัยออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัยเป็นโน้ตสากลประกอบเนื้อร้อง

ในการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัย ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัยที่ยังร้องเล่นกันในปัจจุบันจำนวน 3 เพลง คือเพลงย่ำค่ำ เพลงคล้องช้างและเพลงค้างคาวกินกล้วย โดยใช้เครื่องบันทึกเสียง ผู้วิจัยนำเทปที่บันทึกเพลงจาการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงบ้านเชตุพน ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัยมาถอดเป็นโน้ตสากลประกอบคำร้อง

2. วิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัยในการวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนตำบลเมืองเก่าอำเภอเมืองจังหวัดสุโขทัยโดยจะทำการวิเคราะห์บทเพลงจำนวน 2 เพลง คือ เพลงย่ำค่ำและเพลงคล้องช้าง ตามองค์ประกอบดนตรีสากล โดยแบ่งไว้ 3 หัวข้อคือรูปแบบประโยคเพลงและจังหวะของทำนอง บันไดเสียง

2.1 รูปแบบ(Form) ของเพลงย่ำค่ำเป็นรูปแบบ(Ternary Form) เป็นเพลง 3 ท่อนมีความยาว 50 ห้องเพลง ส่วนรูปแบบของเพลงคล้องช้างเป็นรูปแบบ(Unitary Form) เพลงท่อนเดียวมีความยาว 24 ห้องเพลง

2.2 ประโยคเพลงและจังหวะทำนอง เพลงย่ำค่ำแบ่งได้ 16 ประโยค และเพลงคล้องช้างแบ่งได้ 10ประโยค โดยทั้งสองเพลงนี้มีประโยคเพลงที่ไม่เท่ากัน

2.3 บันไดเสียง เพลงย่ำค่ำและเพลงคล้องช้าง ได้วิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีโน้ตสากล พบว่าเพลงย่ำค่ำสร้างจากบันไดเสียงคีย์ D Major ส่วนเพลงคล้องช้างสร้างจากบันไดเสียงคีย์ C Major

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่องเพลงกล่อมเด็กเพลงย่ำค่ำและเพลงคล้องช้างผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อทำการวิจัยครั้งต่อไป

1. ผู้วิจัยสามารถทำการศึกษาวิจัยเพลงกล่อมเด็กในแหล่งอื่นๆ ได้ในลักษณะและแง่มุมเดียวกัน

2. ผู้วิจัยสามารถทำการวิจัยในเชิงเปรียบเทียบระหว่างเพลงกล่อมเด็กบ้านเชตุพนกับเพลงกล่อมเด็กในพื้นที่อื่นๆได้



บรรณานุกรม

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์. (2548). **วัฒนธรรมดนตรีไทย.** สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ

ขณิษฐา จิตชินะกุล. (2545). **คติชนวิทยา.** กรุงเทพฯ : งานวัฒนธรรมแห่งชาติ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2551). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ : เกศกะรัต

ประชิด สกุณะพัฒน์. (2546). **วัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณีไทย.** เล่ม 21.กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

วิมล คำศรี. (2552). **เพลงกล่อมเด็กภาคใต้การศึกษาเชิงวิเคราะห์กรณีศึกษาเมืองนครศรีธรรมราช** นครศรีธรรมราช : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏ นครศรีธรรมราช

สุกัญญา สุจฉายา. (2545). **เพลงพื้นบ้านศึกษา.** กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุรพล สุวรรณ. (2551). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.** กรุงเทพฯ : แอคทีฟ พริ้นท์

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2548). **วั ฒนธรรมในสังคมไทย**. กรุงเทพฯ : ธรรมดา เพรส สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัย. (2549). **เพลงพื้นบ้านจังหวัดสุโขทัย.** สุโขทัย : วิทยา

สำอาง กล่ำศรี. (2549). **บทร้องเล่นและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง.** กรุงเทพฯ : แม็ค

อมรา พงศาพิชญ์. (2549). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม)** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). **พินิจดนตรีไทย เล่ม 1 ชุด "ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย".** กรุงเทพฯ : พิมพ์สวย

ซอบั้ง : รูปแบบการตั้งเสียงสายซอบั้งชาวผู้ไท จังหวัดกาฬสินธุ์

SAW-BANG : STRING TUNING SYSTEMS THE SAW-BANG OF PHU-TAI PEOPLE, KALASIN PROVINCE

พิทยวัฒน์ พันธะศรี[1] ปฏัก สินทร[2] วุฒิสิทธิ์ จีระกมล[3]

PITTAYAWAT PANTASRI, PATUK SINTON, WUTTHISIT JEERAKAMON

บทคัดย่อ

ซอไม้ไผ่หรือซอบั้งเป็นซอที่ทำด้วยไม้ไผ่ทั้งปล้อง แตกต่างจากลักษณะโดยทั่วไปกับซอในภูมิภาคอื่นๆ ของประเทศไทยจุดมุ่งหมายของการศึกษาครั้งนี้เพื่อเพื่อศึกษาระบบการตั้งเสียงของซอบั้งชาวผู้ไทจังหวัดกาฬสินธุ์โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและการศึกษาภาคสนามผลการศึกษาพบระบบเสียงที่แตกต่างกัน 3 ระบบ คือ

ระบบสองสายเสียงเท่ากันเป็นการปรับตั้งเสียงโดยให้สายซอทั้งสองสายมีระดับเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมากที่สุดส่วนระบบสองสายเสียงไม่เท่ากันเป็นการปรับตั้งเสียงโดยให้สายซอทั้งสองสายมีระยะห่างของเสียงเป็นคู่สี่เปอร์เฟค(4TH Perfect) และระบบสามสาย เป็นการปรับตั้งเสียงโดยให้สายซอสายที่ 1 และสายที่ 2 มีระดับเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมากที่สุด ส่วนสายที่ 3 ให้มีระดับเสียงที่ต่ำลงมาหนึ่งขั้นเสียงหรือมีระยะห่างเป็นคู่สองเมเจอร์ (2nd Major)

คำสำคัญ ซอบั้ง, รูปแบบการตั้งเสียง, ชาวผู้ไท

[1] *ผู้ช่วยศาสตราจารย์ หลักสูตรสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*
[2] *อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*
[3] *อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*

ABSTRACT

Saw-Bang or bamboo fiddle is a traditional Thai Isan music instrument made from bamboo sticks. The manufacturing processes are different from practices in other parts of the country. The purpose of the current study was to study string tuning systems of Saw-Bang in Phu-tai tradition, Kalasin province. The data were collected from document analysis and field data collection. The result of the study indicated 3 following systems of string tuning.

The first system was the parallel tuning system tuning the two strings of Saw-bang to be in the similar or close audio level. The second system was the system that tunes the two strings in different audio level at the 4th perfect. Lastly, the third system was three string integrated system. The two string were tuned to be in the similar or close audio level while one string was tuned to be one level lower or in 2nd Major.

Keyword Saw-Bang, Tuning Systems, Phu-Tai people

บทนำ

อีสานเป็นพื้นที่ที่มีความเป็นดนตรีสูงสุดในประเทศไทย ความวิจิตรพิสดารซับซ้อนของทำนองเพลงอีสานเป็นเครื่องแสดงออกถึงความเจริญของสังคมในอดีต ทั้งนี้ก็เพราะว่าอีสานเป็นแหล่งวัฒนธรรม ที่ใหญ่โตมาก่อนมีผู้คนจำนวนมาก โดยในจำนวนกลุ่มชนที่อาศัยในภาคอีสานนี้กลุ่มผู้ไท หรือ ภูไท เป็นกลุ่มชนหนึ่งที่มีวัฒนธรรมการดนตรีที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่งซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่าผู้ไทเป็นชนชาติไทยสาขาหนึ่งแถวสิบสองจุไทย

เครื่องดนตรีที่น่าสนใจที่สุดก็คือเครื่องดนตรีประเภทสีชนิดหนึ่งที่เรียกว่าซอไม้ไผ่หรือซอบั้งหรือนักวิชาบางแห่งก็เรียกว่าซอผู้ไทเป็นซอที่ทำด้วยไม้ไผ่ทั้งปล้องแตกต่างจากลักษณะโดยทั่วไปกับซอของไทยในภูมิภาคอื่นๆ ทั้งการขึ้นสายเทียบเสียงและวิธีการบรรเลงมีความแตกต่างกับซอชนิดอื่นๆโดยทั่วไป

ซึ่งมีผู้ศึกษาถึงลักษณะทางดนตรีพื้นบ้านไว้ ดังนี้ รัตนนันท์ ยงยันต์ ได้ศึกษาการลำผู้ไทยในจังหวัดกาฬสินธุ์ จากการศึกษาพบว่ารูปแบบของการลำผู้ไทยนั้น มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางดนตรีเป็นของตัวเอง ได้แก่ มีภาษาและคำประพันธ์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะ มีกลุ่มสัมพันธ์ใช้เฉพาะ 2 กลุ่มเสียง คือ ลายใหญ่สำหรับการลำของฝ่ายชาย และลายน้อยสำหรับการลำของฝ่ายหญิง เจริญชัย ชนไพโรจน์ ได้ศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีผู้ไทผลการวิจัยพบว่าดนตรีผู้ไทมีเครื่องดนตรีเก่าแก่หลายอย่าง เช่น แคน ปี่ กระจับปี่ (พิณ) ซอบั้งไม้ไผ่ หมากกลิ้งกล่อน (โปงลาง) และผังฮาด (ฆ้องโบราณไม่มีปุ่ม) ดนตรีผู้ไทเป็นดนตรีที่มีทั้งทำนองและเสียงประสานโดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก และนิยมใช้ระบบเสียงดนตรี 5 เสียง เป็นหลักในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีการขับร้องที่เรียกว่า ลำ และฟ้อนผู้ไทใช้จังหวะเป็นสำคัญ วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์ ได้ทำการศึกษาเรื่องเค่งเครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง พบว่า แคน เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophones) ลิ้นเดียว (Single Reed) ระบบเสียงของเค่งมี 6 เสียง จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแคนทั้ง 12 ขนาด พบว่า ค่าความยาวโดยเปรียบเทียบเสียงแต่ละท่อนของแคนทั้ง 12 ขนาด มีความยืดหยุ่นไม่คงที่ เสียงแคนทั้งหมดมี 6 เสียง มีลักษณะคล้ายกับบันไดเสียงสากลแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดย

มีเสียง ที่ 1 กับเสียงที่ 6 ห่างกัน 1 Octave และศรัณย์ นักรบ ได้ศึกษาเรื่องดนตรีชาวเขาเผ่าเย้ากรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย พบว่า ดนตรีจะใช้บรรเลงเฉพาะเพื่อประกอบพิธีกรรมสำคัญเท่านั้นบทเพลงเป็นลักษณะที่มีแนวทำนองเดียวไม่ปรากฏการใช้เสียงในลักษณะดังเบาโครงสร้างของทำนองประกอบด้วยโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตตกแต่งทำนองที่เป็นวลีสั้นๆ ระบบเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งใกล้เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์ มิได้ใกล้เคียงกับเสียงดนตรีไทยแต่ประการใดการบรรเลงบทเพลงจะไม่เป็นไปตามเสียงไมเนอร์ทั้งนี้เนื่องจากนักดนตรีมีอิสระในการสร้างเสียง

สภาพการณ์ปัจจุบันวัฒนธรรมการทำและบรรเลงซอบั้งอยู่ในขั้นวิกฤติ เนื่องจากไม่มีผู้สืบทอดวัฒนธรรมการดนตรีแขนงนี้ ด้วยขั้นตอนกรรมวิธีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีที่ต้องใช้ความเชี่ยวชาญ และวิธีการบรรเลงที่ต้องใช้ความอดทนในการฝึกฝน จึงทำให้ผู้ที่เห็นความสำคัญและต้องการเรียนรู้เครื่องดนตรีซอบั้งไม้ไผ่แทบที่จะไม่มีในปัจจุบัน

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบการตั้งเสียงสายซอบั้งชาวผู้ไท จังหวัดกาฬสินธุ์

วิธีดำเนินการวิจัย

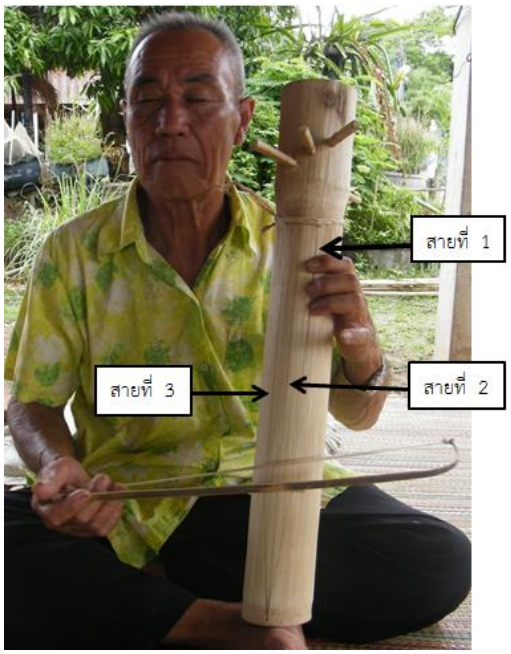
1. ขอบเขตด้านเนื้อหา เพื่อศึกษารูปแบบการตั้งเสียงสายซอบั้งชาวผู้ไท ซอบั้งชาวผู้ไท จังหวัดกาฬสินธุ์
2. พื้นที่ที่ทำการศึกษาวิจัย อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ [7]
3. วิธีวิจัย ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) และข้อมูลภาคสนาม (Field Data)
4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสำรวจ (Basic Survey) แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง (Structured Interview and Unstructured Interview) แบบสังเกต (Observation)
5. การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล คือ การจัดกระทำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้ การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) และการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการจำแนกประเภทข้อมูล (Typological Analysis) และการสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (Analytic Induction)
6. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ตามความมุ่งหมายของการวิจัย ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

ผลการศึกษา



ภาพประกอบ 1 ภาพการบรรเลงซอบั้งไม้ไผ่ 2 สาย ฮูปแต้มวัดป่าเลไลย์ หมู่ที่ 7 บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม https://www.bloggang.com/m/viewdiaryphp?id=muralssay&month=06-2016&date=10&group=8&gblog=25)

การศึกษาระบบเสียงของซอบั้งไม้ไผ่ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาระดับความถี่ของเสียงสองระบบ คือระบบเสียงแบ่งเท่า (Equal Temperament) หรือระบบเซนต์ (Cent System) และระบบวัดจำนวนรอบการสั่นสะเทือนของเสียงต่อวินาที (Cycle per second) ที่มีหน่วยเป็นเฮิร์ตซ์ (Hertz) ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเทียบเสียงระบบดิจิทัล (Digital Tuner) วัดระดับเสียงของซอบั้งไม้ไผ่ซึ่งขึ้นสายและสีโดยนายสีทัด อุทโทผู้บรรเลงซอบั้งไม้ไผในอำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และวัดระดับเสียงสายเปิด (Open string) ก่อนการบรรเลง โดยทำการวัดแต่ละระดับเสียงจำนวน 5 ครั้ง และนำมาหาค่าเฉลี่ยทั้งนี้พบระบบเสียงที่แตกต่างกัน 3 ระบบ คือ ระบบสองสายเสียงเท่ากันระบบสองสายเสียงไม่เท่ากันและระบบสามสายซึ่งมีรายละเอียดดังนี้



ภาพประกอบ 2 ลักษณะทางกายภาพของซอบั้งไม้ไผ่ 3 สาย

1. ระบบสองสายเสียงเดียวกัน

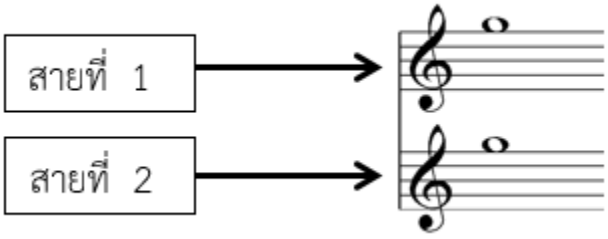
ตาราง 1 การวัดระดับเสียงระบบสองสายเสียงเดียวกัน

ผลการวัดเสียงสายที่ 1							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	G	G	G	G	G	G	G
Cent	- 31	- 27	- 32	- 27.5	- 36.5	- 154 ÷ 5	- 30.8
Hz	385.1	386	384.8	385.9	383.8	1925.6 ÷ 5	385.12
ผลการวัดเสียงสายที่ 2							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	G	G	G	G	G	G	G
Cent	- 29.5	- 32.5	- 29.5	- 34.5	- 40.0	- 166 ÷ 5	- 33.2
Hz	385.4	384.7	385.3	384.3	383	1922.7 ÷ 5	384.54

ตาราง 2 เปรียบเทียบระบบเสียงแบ่งเท่ากับผลการวัดระดับเสียงของซอบั้งระบบสองสายเสียงเดียวกัน

ระดับเสียง	ระบบเสียงแบ่งเท่า (Equal Temperament)	ระดับเสียงของเครื่องดนตรี		ค่าเซนต์ของแต่ละระดับเสียง
		สายที่	ค่าเซนต์ที่วัดได้	
C	0			
$C^{\#}D^{\flat}$	100			
D	200			
$D^{\#}E^{\flat}$	300			
E	400			
F	500			
$F^{\#}G^{\flat}$	600			
G	700	1	- 30.8	669.2
		2	- 33.2	666.8
$G^{\#}A^{\flat}$	800			
A	900			
$A^{\#}B^{\flat}$	1,000			
B	1,100			
C	1,200			

จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าการปรับตั้งเสียงซอบั้ง สายซอสายที่ 1 อยู่ในระดับเสียง G ที่ความถี่ 385.12 Hz หรือ 669.2 Cent ส่วนสายที่ 2 อยู่ในระดับเสียง G ที่ความถี่ 384.54 Hz หรือ 666.8 Cent ซึ่งสามารถสรุปได้ว่าเป็นการปรับตั้งเสียงโดยให้สายซอทั้งสองสายมีระดับเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมากที่สุด



ภาพประกอบ 3 ระดับเสียงสายซอระบบสองสายเสียงเดียวกัน

2. ระบบสองสายเสียงไม่เท่ากัน

ตาราง 3 แสดงผลการวัดเสียงและหาค่าเฉลี่ยของสายเปิดระบบสองสายเสียงไม่เท่ากัน

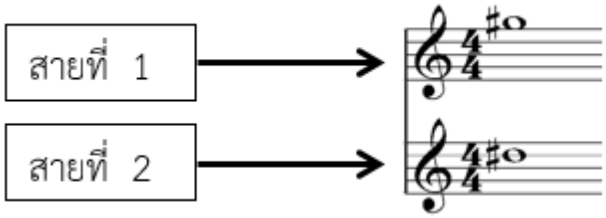
การวัดเสียงสายที่ 1							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	$A^{♭}$	$A^{♭}$	$A^{♭}$	$A^{♭}$	$A^{♭}$	$A^{♭}$	$A^{♭}$
Cent	- 14.5	- 20.5	- 16.5	- 19.5	- 16	- 87 ÷ 5	- 17.4
Hz	411.9	410.4	411.3	410.6	411.5	2055.7 ÷ 5	411.14
การวัดเสียงสายที่ 2							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	$E^{♭}$	$E^{♭}$	$E^{♭}$	$E^{♭}$	$E^{♭}$	$E^{♭}$	$E^{♭}$
Cent	+ 2	+ 1.5	+ 6	+ 6	+ 5	+ 20.5 ÷ 5	+ 4.1
Hz	311.5	511.4	310.1	312.2	312	1557.2 ÷ 5	311.44

ตาราง 4 เปรียบเทียบระบบเสียงแบ่งเท่ากับผลการวัดระดับเสียงของสายเปิดระบบสองสายเสียงไม่เท่ากัน

ระดับเสียง	ระบบเสียงแบ่งเท่า (Equal Temperament)	ระดับเสียงของเครื่องดนตรี		ค่าเซนต์ของแต่ละระดับเสียง
		สายที่	ค่าเซนต์ที่วัดได้	
C	0			
$C^{\#}D^{♭}$	100			
D	200			
$D^{\#}E^{♭}$	300	2	+ 4.1	304.1
E	400			
F	500			
$F^{\#}G^{♭}$	600			
G	700			

$G^{\#}A^{\flat}$	800	1	- 17.4	782.6
A	900			
$A^{\#}B^{\flat}$	1,000			
B	1,100			
C	1,200			

จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าการปรับตั้งเสียงซอบั้ง สายซอสายที่ 1 อยู่ในระดับเสียง $G^{\#}$ หรือ $A^{\flat}$ ที่ความถี่ 411.14 Hz หรือ 782.6 Cent ส่วนสายที่ 2 อยู่ในระดับเสียง $D^{\#}$ หรือ $E^{\flat}$ ที่ความถี่ 311.44 Hz หรือ 304.1 Cent ซึ่งสามารถสรุปได้ว่าเป็นการปรับตั้งเสียงโดยให้สายซอทั้งสองสายมีระยะห่างของเสียงเป็นคู่สี่เปอร์เฟค (4TH Perfect)



ภาพประกอบ 4 ระดับเสียงสายซอระบบสองสายเสียงไม่เท่ากัน

3. ระบบสามสาย

ตาราง 5 แสดงผลการวัดเสียงและหาค่าเฉลี่ยของระบบสามสาย

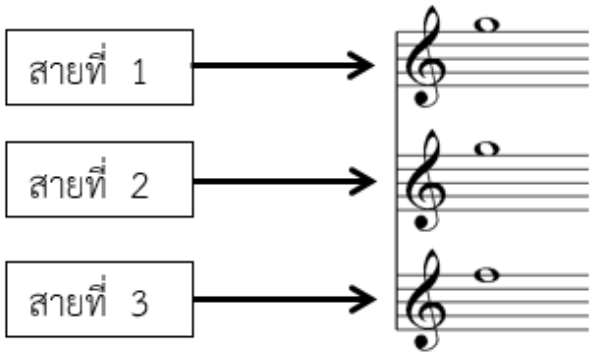
ผลการวัดเสียงสายที่ 1							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	G	G	G	G	G	G	G
Cent	- 31	- 27	- 32	- 27.5	- 36.5	- 154 ÷ 5	- 30.8
Hz	385.1	386	384.8	385.9	383.8	1925.6 ÷ 5	385.12
ผลการวัดเสียงสายที่ 2							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	G	G	G	G	G	G	G
Cent	- 29.5	- 32.5	- 29.5	- 34.5	- 40.0	- 166 ÷ 5	- 33.2
Hz	385.4	384.7	385.3	384.3	383	1922.7 ÷ 5	384.54

ผลการวัดเสียงสายที่ 3							
ครั้งที่	1	2	3	4	5	ผลรวมหารด้วยจำนวนครั้ง	ผลลัพธ์
ระดับเสียง	F	F	F	F	F	F	F
Cent	+ 5	+ 2.5	+ 5.5	+ 11.5	+ 0	+ 24.5 ÷ 5	+ 4.9
Hz	350.2	349.7	348.1	351.6	349.3	1748.9 ÷ 5	349.78

ตาราง 6 เปรียบเทียบระบบเสียงแบ่งเท่ากับผลการวัดระดับเสียงของซอบั้งระบบสามสาย

ระดับเสียง	ระบบเสียงแบ่งเท่า (Equal Temperament)	ระดับเสียงของเครื่องดนตรี		ค่าเซนต์ของแต่ละระดับเสียง
		สายที่	ค่าเซนต์ที่วัดได้	
C	0			
$C^{\#}D^{\flat}$	100			
D	200			
$D^{\#}E^{\flat}$	300			
E	400			
F	500	3	+ 4.9	504.9
$F^{\#}G^{\flat}$	600			
G	700	1	- 30.8	669.2
		2	- 33.2	666.8
$G^{\#}A^{\flat}$	800			
A	900			
$A^{\#}B^{\flat}$	1,000			
B	1,100			
C	1,200			

จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าการปรับตั้งเสียงซอบั้ง สายซอสายที่ 1 อยู่ในระดับเสียง G ที่ความถี่ 385.12 Hz หรือ 669.2 Cent ส่วนสายที่ 2 อยู่ในระดับเสียง G ความถี่ 384.54 Hz หรือ 666.8 ส่วนสาย ที่ 3 อยู่ในระดับเสียง F ที่ความถี่ 349.78 Hz หรือ 504.9 Cent ซึ่งสามารถสรุปได้ว่าเป็นการปรับตั้งเสียงโดยให้สายซอ สายที่ 1 และสายที่ 2 มีระดับเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกันมากที่สุด ส่วนสายที่ 3 ให้มีระดับเสียงที่ต่ำลงมาหนึ่งขั้นเสียงหรือมีระยะห่างเป็นคู่สองเมเจอร์ (2nd Major)



ภาพประกอบ 5 ระดับเสียงสายซอระบบสามสาย

สรุปและอภิปรายผล

ระบบสายของซอบั้งไม้ไผ่มีหลักฐานเป็นภาพฮูปแต้มวัดป่าเลไลย์เป็นโบสถ์แบบท้องถิ่นอีสานสร้างเมื่อ พ.ศ. 2454 - พ.ศ. 2460 ตั้งอยู่บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคามจากภาพประกอบที่ 1 ปรากฏเป็นซอบั้งไม้ไผ่มีสองสาย ซึ่งเป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นถึงการมีอยู่และความสำคัญของซอบั้งไม้ไผ่ในวิถีชีวิตของชาวอีสาน โดยเป็นภาพขบวนแห่แหนของชาวบ้านและมีการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงประกอบคือแคนและซอบั้งไม้ไผ่

ในการศึกษาครั้งนี้ก็มีข้อมูลที่สอดคล้องกันคือช่างสีซอจะเทียบเสียงสายซอกับเสียงของแคนเป็นหลัก ทั้งสามระบบเสียงจะแตกต่างกันเฉพาะลายทำนองที่นำมาบรรเลงเท่านั้นคือระบบสองสายเสียงเดียวกันใช้บรรเลงลายทำนองชาวผู้ไท เช่น ลายฟ้อนเกี้ยวหางนกยูง ลายล่องของ เป็นต้น ส่วนระบบสองสายเสียงไม่เท่ากันใช้บรรเลงลายทำนองพื้นบ้านอีสานอื่นๆ เช่น ลายลมพัดพร้าว ลายเต้ยเป็นต้นสอดคล้องกับรัตนนันท์ยงยันต์ ได้กล่าวไว้ว่าลำผู้ไทยนั้นมีความสัมพันธ์กับชุมชนในด้านต่างๆทั้งที่เป็นเอกลักษณ์ประจำกลุ่มชน และเกี่ยวข้อง กับการดำเนินชีวิตสำหรับรูปแบบของการลำผู้ไทยนั้นพบว่ามีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางดนตรีเป็น ของตัวเอง ได้แก่ มีภาษาและคำประพันธ์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะ มีกลุ่มสัมพันธ์ใช้เฉพาะ 2 กลุ่มเสียง คือ ลายใหญ่สำหรับการลำของฝ่ายชาย และลายน้อยสำหรับการลำของฝ่ายหญิง ขั้นตอนในการลำ ผู้ไทยประกอบด้วย 3 ช่วง คือ การลำเกริ่นขึ้นต้น การลำดำเนินเรื่อง การลำลงจบ

ระบบการตั้งเสียงสายซอบั้งระบบสามสายหรือที่ชาวบ้านหนองห้าง อำเภอกุฉินารายณ์จังหวัดกาฬสินธุ์ เรียกว่าเป็นการตั้งเสียงแบบโบราณ โดยจากการศึกษาครั้งนี้พบว่าใช้บรรเลงเฉพาะลายผู้ไทเท่านั้นซึ่งจากการสัมภาษณ์นายสีทัดอุทโททราบว่าเป็นเป็นลายทำนองพื้นบ้านของชาวผู้ไทที่ใช้ประกอบในพิธีเหยาหรือลำผีฟ้าของชาวบ้านมาตั้งแต่โบราณจึงเรียกรูปแบบการตั้งเสียงสายซอแบบนี้ว่าเป็นแบบโบราณ

ซอบั้งที่ตั้งเสียงในระบบสองสายเสียงเดียวกันจะบรรเลงโดยการสีสายทั้งสองพร้อมกันแต่จะใช้นิ้วกดดำเนินทำนองเพียงสายเดียวอีกสายจะให้เป็นเสียงประสานยืน ส่วนระบบสองสายเสียงไม่เท่ากันจะบรรเลงโดยการสีและกดสายดำเนินทำนองทีละสาย และระบบสามสายจะบรรเลงโดยการสีสายทั้งสองพร้อมกันและใช้นิ้วกดดำเนินทำนองเพียงสายเดียวอีกสายจะให้เป็นเสียงประสานยืนเหมือนกับระบบสองสายเสียงเดียวกันและจะสีสายที่สามเฉพาะเสียงสายเปิดเท่านั้นโดยไม่กดนิ้วดำเนินทำนอง สอดคล้องกับ ศรัณย์ นักรบได้ศึกษาเรื่องดนตรีชาวเขาเผ่าเย้ากรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย พบว่าดนตรีจะใช้

บรรเลงเฉพาะเพื่อประกอบพิธีกรรมสำคัญเท่านั้นบทเพลงเป็นลักษณะที่มีแนวทำนองเดียวโครงสร้างของทำนองประกอบด้วยโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตตกแต่งทำนองที่เป็นวลีสั้นๆ ระบบเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งใกล้เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์

จากการศึกษาครั้งนี้จึงเป็นสิ่งที่ควรตระหนักถึงภูมิปัญญาของปราชญ์ดนตรีชาวผู้ไทที่ได้สร้างสรรค์ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนี้ และจำเป็นอย่างยิ่งที่ชนรุ่นหลังจะได้อนุรักษ์ให้คงอยู่สืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาเครื่องดนตรีซอบั้ง ทั้งลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของชาวภูไทในท้องถิ่นต่างๆ ทั้งใน และต่างประเทศ เช่น ซอบั้งไม้ไผ่ในประเทศไทย ลาว เวียดนาม เป็นต้น
2. การศึกษาเปรียบเทียบบทเพลงซอบั้งของชาวภูไทในท้องถิ่นต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศ ที่เกี่ยวข้องกับท่วงทำนอง จังหวะ และเทคนิคการบรรเลงต่างๆ

บรรณานุกรม

สุกรี เจริญสุข. (2538). **ดนตรีชาวสยาม.** กรุงเทพฯ : Dr. Sax.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2526). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

รัตนนันท์ ยงยันต์ (2548). **การศึกษาการลำผู้ไทในจังหวัดกาฬสินธุ์**. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน**. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ มหาสารคาม.

วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์. (2543). **แคนเครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง.** วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ศรัณย์ นักรบ. (2541). **ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บุญยงค์ เกศเทศ. (2536). **วัฒนธรรมเผ่าพันธุ์มนุษย์.** อุบลราชธานี : ยงสวัสดิ์การพิมพ์.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ และคณะ. (2559). **สารานุกรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จิตรกรรมฝาผนังพุทธอุโบสถแบบดั้งเดิมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ**. มหาสารคาม : คณะศิลปรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สีทัด อุทโท. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ พิทยวัฒน์ พันธะศรี เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ 1 หมู่ที่ 3 ตำบลหนองห้าง อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม 2558

เอกลักษณ์การประพันธ์เพลงของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
TITLE: "LOPBURI DRAMATIC ARTS COLLEGE SONG COMPOSITION UNIQUENESS"

ประสงค์ จันทพันธุ์*
PRASONG JANTAPAN

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงในผลงานสร้างสรรค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยวิธีวิเคราะห์เอกสารและการสัมภาษณ์เชิงลึกวิเคราะห์ข้อมูลตามกรอบแนวคิดการประพันธ์เพลงไทย ของมนตรี ตราโมท , ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์และสงัด ภูเขาทองผล การศึกษาพบว่า การประพันธ์เพลงในผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี "มีเอกลักษณ์สะท้อนลักษณะชีวิตไทยในท้องถิ่นลพบุรีอย่างชัดเจน" ใช้ประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตความเป็นอยู่และธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจประพันธ์ทำนองหลักและการเรียบเรียงเพลงขึ้นใหม่ให้เกิดความไพเราะตามหลักการประพันธ์เพลงไทย บทเพลงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้ชมได้ชัดเจนสำนวนเพลงเป็นทำนองที่แต่งขึ้นแสดงให้เห็นถึงความงดงาม โดยใช้จินตนาการผสมผสานกับอารมณ์ให้เกิดความไพเราะมากที่สุดทำนองร้องใช้บอกเล่าเรื่องราว พรรณนารายละเอียดผ่านคำประพันธ์สอดคล้องสัมพันธ์กับทำนองเพลง, ทำนองพิเศษเป็นทำนองที่ผู้แต่งมุ่งเน้นให้ผู้ชมเกิดความสนใจมากยิ่งขึ้น ประกอบด้วย เพลงระบำนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอด เพลงระบำนบนารายณ์ เพลงระบำวปุระ เพลงราชเสนีพระนารายณ์ เพลงระบำนารายณ์ราชสดุดี เพลงรำโทน เพลงระบำนวดข้าว เพลงระบำดินสอพอง เพลงฟ้อนพวน เพลงคีต-นาฏยธรรมอัศวโฆษ เพลงระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทย เพลงระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ เพลงระบำดอกพิกุลระบำทานตะวัน เพลงระบำปรีดิ์เปรมวานร และ เพลงรื่นเริงสราญนำไทยสมัยจอมพล ป.

*อาจารย์วิชาดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
Lecturer of Thai Classical Music at Lopburi College of Dramatic Arts

ABSTRACT

Artscreative songs. The data is collected by analyzing and deep interviewing documentaryThe article’s purpose is to study how to compose the Lopburi College of Dramataccording to the concept frame of Montri Tramote, Narongchai Pidokrajt and Sa-ngad Pukaothong. The researchfound that Lopburi College of Dramatic Arts’s creative song is obvious identity reflected “local Lopburi lifestyle” The composite inspiration bases general backgroundway of life and natural surroundings to compose main melody and rewrite to be soft sweet according to Thai song composition theory. The songs reflects obviously feeling. The rhetorical song shows beauty through imaginative feeling. Lyric describes neat general background through composition mixed melody. Special melody, the composer emphasizes the audience take more interested. These songs are found on Rabam Natsurang Praprang-samyod Dance, Rabam Nop Narai Dance, Rabam Lawapura Dance, Rajaseni Phra-Narai Dance, Rabam Narai Rajasadudi Dance, Ram Thon Dance, Rabam Nuedkhao Dance, Rabam Dinsorpong Dance, Fornpuen Dance, Khita-Nattaya Drama Asvaghosa Dance, Rabam Kwanklao Maoli Sri Dek Thai Dance, Rabam Bupha Malai Pradit Dance, Rabam Dorkpikul Dance, Rabam Tantawan Dance, Rabam Preeprem Wanorn Dance. and Ruenrerng Saran Nam-Thai Samai Jormpol Por Dance,

บทนำ

ในปัจจุบันโลกของเรามีการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในด้านต่าง ๆ มากมาย การศึกษาเรื่องราวในอดีต วิถีการดำเนินชีวิตร่องรอยของมนุษย์ในสมัยโบราณ กลุ่มคนที่ให้ความสนใจวิชาการทางโบราณคดี ประวัติศาสตร์ ใช้ในการรวบรวมข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ให้เยาวชนรุ่นหลังได้เรียนรู้ต่อไปการเรียนรู้เรื่องราวและร่องรอยของมนุษย์สมัยโบราณ โดยอาศัยพิจารณาค้นคว้าจากโบราณวัตถุและโบราณสถานที่มนุษย์ในอดีตกาลสร้างไว้ เช่น เครื่องประดับ เครื่องใช้สอย ซากอาคารบ้านเรือน ภาพเขียนแกะสลักและปั้นหล่อ เป็นต้น วิชาทางโบราณคดี จำเป็นต้องใช้วิชาการอื่นเข้าช่วย เช่น ประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยา สังคมวิทยา ธรณีวิทยาและอื่น ๆ อีกมากมายหลายวิชา เพื่อนำมาใช้สร้างแนวความคิด เชื่อมโยงกับความรู้สหวิทยาการต่าง ๆ เช่น ความรู้ทางประวัติศาสตร์ ความรู้เรื่องพลังในการผลิต โครงสร้างทางเศรษฐกิจระบบแห่งสังคม ความรู้ทางศิลปกรรม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2554: 3) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เป็นหน่วยงานหนึ่งที่ได้ทำการศึกษาข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ โบราณคดี และวิถีชีวิตของคนในชุมชนท้องถิ่น มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

ในอดีตการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เช่น ระบำโบราณคดี ได้อาศัยโบราณวัตถุและศิลปกรรมยุคสมัยต่าง ๆ เป็นหลักการสร้างสรรค์ จนทำให้ศิลปะโบราณวัตถุแต่ละสมัยมีชีวิตชีวาขึ้น การนำเอาศิลปะต่างยุคต่างสมัยอันมีลักษณะท่าทาง และสำเนียงดนตรีที่มีความสวยงามและความไพเราะแตกต่างกันมาผสมผสานกลมกลืนรวบรวมไว้ให้ชมในที่แห่งเดียวกัน จะเป็นแรงจูงใจให้ผู้ดูผู้ชมปรารถนาที่จะศึกษาหาความรู้แพร่หลายต่อไป (ธนิต อยู่โพธิ์, 2554 : 3) ตามแนวคิดการประพันธ์เพลง ของมนตรี ตราโมท ผู้แต่งเพลงระบำโบราณคดี อาศัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่าด้วยชนชาติต่าง ๆ ในแต่ละยุคสมัยว่าเป็นชนชาติใด แล้วแต่งทำนองให้มีสำเนียงโอนอ่อนไปตามที่มีหลักฐานปรากฏเช่นสมัยทวาราวดีมีสำเนียงเป็นเพลงมอญ สมัยศรีวิชัยมีสำเนียงเป็นเพลงชวา หรือสมัยเชียงแสนมีสำเนียงเป็นลาว เป็นต้น แม้เครื่องดนตรีที่นำเข้ามาผสมวงใช้บรรเลง เพลงแต่ละสมัยก็เลือกเอาแต่เฉพาะที่มีหลักฐานปรากฏว่ามีในยุคนั้น ปรากฏเป็นเพียงภาพเขียน ภาพแกะสลักก็จัดสร้างขึ้นโดยให้สามารถใช้บรรเลงได้จริง เช่น รางระนาดตัดที่ใช้บรรเลงในเพลงสมัยทวาราวดี (ภัทระ คมขำ, 2561 : 7)

ด้านการประพันธ์เพลง สงัด ภูเขาทอง ได้กล่าวถึงทฤษฎีการวิเคราะห์บทเพลงไทยว่า หมายถึงการนำเอาบทเพลงซึ่งอาจจะเป็นบทร้องหรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ หรือรายละเอียดที่อยู่ในเพลง แสดงออกให้เห็นรายละเอียดต่าง ๆ ที่ว่านี้อาจเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในตัวบทเพลงเองหรืออาจส่วนประกอบสำหรับบทเพลงที่ เกิดจากความนิยม และได้ปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นจารีตประเพณี บทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์นี้ อาจเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลง หรือบทเพลงที่เกิดจาการบันทึกเป็นตัวโน้ตอันบทเพลงต่าง ๆ ย่อมประกอบขึ้นด้วยส่วนสำคัญที่ถือว่าเป็นหลัก คือ ส่วนที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่สามารถสร้างสัญลักษณ์ขึ้นแทนเสียงได้กับส่วนที่เป็นระเบียบหรือหลักการหรือไวยากรณ์ของเพลงสิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งดังนี้

1. ส่วนที่เป็นทำนองหลักหรือเนื้อของเพลงทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลงจะมีทำนองหลักของเพลงหรือตัวเพลงที่แท้จริง ในภาษาดนตรีไทยเราเรียกว่า "ลูกฆ้อง"

2. ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง ว่าจะมีส่วนปรุงแต่งตามจุดประสงค์ที่นักดนตรีต้องการว่าต้องการให้เกิดอารมณ์อะไร แม้ว่าทำนองร้องกับทำนองบรรเลงจะประกอบขึ้นด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกัน แต่หลักการไม่เหมือนกัน คือ

2.1 ทำนองร้อง ประกอบด้วย ทำนองเพลงและคำร้อง สำหรับทำนองเพลงจะต้องปรุงแต่งให้เกิดความไพเราะบ้าง ให้มีเสียงที่ไม่กระด้างบ้าง ให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ บ้าง คือจะมีทำนองของมันโดยเฉพาะ ส่วนทางคำร้อง นอกจากจะผันแปรคำร้องไปตามทำนองเพลงแล้ว ยังต้องปรุงแต่งคำร้องให้ถูกต้อง ตามระดับเสียงของภาษา คือ วรรณยุกต์ และยังต้องปรุงแต่งให้มีเสียงหวานไม่กระด้าง เนื่องจากบางเสียงแม้ว่าเป็นเสียงที่ถูกต้อง ตามทำนองเพลงและวรรณยุกต์

2.2 ทำนองบรรเลง ส่วนปรุงแต่งทำให้เกิดความไพเราะขึ้น อาจปรุงแต่งเป็นทางเก็บเพื่อให้มีเสียงเต็มหรืออาจแปรทำนอง ให้เป็นอย่างอื่นตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีรวมทั้งการปรุงแต่งทำนองให้เกิดเป็นทางเดี่ยว ทั้งที่เป็นทางเก็บ ทางหวาน กับทางที่เหมาะกับการใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ

3. ทำนองพิเศษเกิดจากเทคนิคของการบรรเลง ทำนองแบบนี้อาจจะสอดแทรกทั่วไปในระหว่างเพลงบางเพลง เช่น ลูกสะบัด ลูกขยี้ ลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกตาม หรือการกวาด เป็นต้น

4. สำนวนของเพลง ได้แก่ ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะที่เห็นว่าไพเราะงดงามแล้วนำเข้าไปประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง บางครั้งเรียกว่า “กลอน” ของเพลง และยังรวมไปถึงทำนองเพลงที่เราเรียกว่าลูกเท่าและลูกโยนไปด้วย ซึ่งนักดนตรีได้ประดิษฐ์ขึ้น เป็นทำนองเฉพาะอันแตกต่างไปจากทำนองเพลงทั่วไป นอกจากนี้ยังมีสำนวนกลอน ที่มีเสียงต่อเนื่องที่มีการตัดต่อตามอย่างเพลงเถาที่นักดนตรีไทยนิยมประดิษฐ์กันมาก ดังที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงทั่วไป (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 25-26)

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึง คำว่า “ทาง” มีความหมายแยกได้ 3 ประการ 1) วิธีการดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรี 2) วิธีการดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ 3) ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่รู้กันทุก ๆ เสียง ดังจำแนกเรียงลำดับไปทีละเสียง ต่อไปนี้ ก ทางเพียงออล่าง เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า “ลูกเพียงออ” อนุโลมเทียบเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียงฟาร์ ข) ทางใน สูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จะเทียบได้กับเสียงซอล ค) ทางกลาง สูงกว่าทางใน 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จะเทียบได้กับเสียงลา ง) ทางเพียงออบน สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จะเทียบได้กับเสียงซีแฟลต จ) ทางกรวด สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จะเทียบได้กับเสียงโด ฉ) ทางกลางแหบ สูงกว่าทางกรวด 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จะเทียบได้กับเสียงเรช) ทางชวาสูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง เสียงที่เป็น Tonic จะเทียบได้กับเสียงมี ทางทั้ง 7 เสียงนี้มิใช่ว่าเมื่อบรรเลงทางซึ่งเป็นระดับเสียง (Key) ใด จะต้องคงอยู่ทางนั้นเสมอไปเพราะเพลงบางเพลงท่านผู้แต่งได้ย้ายระดับเสียงอยู่ในตัว หรือบางเพลงก็มีประเพณีกำหนดให้เปลี่ยนระดับเสียง ก็ต้องบรรเลงเปลี่ยนทางไปตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ (มนตรี ตราโมท, 2531: 12-15) ส่วนหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบทำนองเพลง สามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ

1. หน้าทับพื้นฐาน ได้แก่ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้
2. หน้าทับพิเศษ
3. หน้าทับเฉพาะ (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, 2560: 35-37)

ดนตรีไทยมีความสัมพันธ์กับชีวิตคนไทยมาตั้งแต่เกิดจนตาย ด้วยเหตุนี้ดนตรีไทยจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่า ควรแก่การศึกษา และสืบทอดต่อไป วัฒนธรรม หมายถึง ลักษณะที่แสดงออกถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบ ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ ตลอดจนศิลธรรมอันดีของประชาชน จากความหมายและขอบข่ายของวัฒนธรรม ดนตรีจึงเป็นวัฒนธรรมสาขาศิลปะ และเป็นศิลปกรรมที่***"สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะชีวิตไทย"*** อย่างชัดเจนดนตรีไทยนั้นมีลักษณะโครงสร้างที่ตรงข้ามกับดนตรีตะวันตก ดนตรีไทยไม่อาจเปรียบได้กับสถาปัตยกรรมที่มีความมั่นคงมีลักษณะเป็นแท่งหินได้ แต่อาจเปรียบได้กับสภาพทางธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมในสังคมไทยที่เต็มไปด้วยแม่น้ำลำคลอง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2528 : 1-3) ในอดีตที่ดนตรีไทยยังไม่แพร่หลายสู่สถาบันการศึกษาเช่นปัจจุบัน ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน ดนตรีไทยรุ่งเรืองเป็นที่นิยมอย่างสูงสุด ในยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประมาณสมัยรัชกาลที่ 4 ถึง รัชกาลที่ 7 แหล่งผลิตศิลปิน และครูดนตรีไทย คือ บ้าน วัด และวัง ครูหลายท่านเริ่มฝึกดนตรีไทยเบื้องต้นจากบ้านแล้วไปฝึกต่อที่วัด สุดท้ายก็ไปจบลงที่วัง เข้าไปเป็นนักดนตรีหลวง เช่น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เรียนดนตรี ที่บ้านครูสินบิดาของท่าน แล้วไปแสดงฝีมือของท่านที่วัดหลายแห่งจากนั้นเข้าสู่วัง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2534 : 22-23)

จากที่กล่าวมาผู้เขียนจึงมีความสนใจศึกษาเอกลักษณ์วิธีการประพันธ์เพลง จากเพลงจำนวน 16 เพลงที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2534-พ.ศ. 2561

เอกลักษณ์การสร้างสรรค์งานเพลงของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

บทความนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาเอกลักษณ์การประพันธ์เพลงของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี โดยมีสมมุติฐานว่า บทเพลงในงานสร้างสรรค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีมีเอกลักษณ์ คือ ใช้ลักษณะวิถีชีวิตไทยในจังหวัดลพบุรี เป็นแรงบันดาลใจประพันธ์เพลง ดำเนินการศึกษาโดยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์ชุดการแสดงของวิทยาลัยฯ ได้แก่ นายดิเรก ทรงกัลยาณวัตร นายณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น นางไพเราะ แสงเปล่ง นายพลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง

ขอบเขตการศึกษา คือ เพลงสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตั้งแต่ พ.ศ. 2534-2561 จำนวนทั้งสิ้น 16 เพลง นำมาวิเคราะห์เอกลักษณ์วิธีการประพันธ์เพลง ผลการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปว่า เอกลักษณ์วิธีการประพันธ์เพลง ด้านเนื้อหามี 3 ลักษณะ ด้านรูปแบบและวิธีการประพันธ์เพลงมี 4 ลักษณะ ดังนี้

1. ทำนองเพลงในการแสดงที่สะท้อนประวัติศาสตร์มีทั้งหมด 5 ชุด คือ ระบำนบนารายณ์ระบำลาวปุระ ระบำนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอด ราชเสนีพระนารายณ์ และระบำนารายณ์ราชสดุดี

2. ทำนองเพลงในการแสดงที่สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่มีทั้งหมด 7 ชุด คือ ระบำดินสอพอง ระบำนวดข้าว รำโทน ฟ้อนพวน คีต-นาฏยธรรมอัศวโฆษ ระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทย และรื่นเริงสราญนำไทยสมัยจอมพล ป.

3. ทำนองเพลงในการแสดงที่สะท้อนธรรมชาติ มีทั้งหมด 4 ชุด คือ ระบำปรีดิ์เปรมวานรระบำทานตะวัน ระบำดอกพิกุลและระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์รายละเอียดด้านเนื้อหาของเพลงจะนำไปวิเคราะห์ในช่วงสรุปต่อไป

ด้านวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง ในผลงานสร้างสรรค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี พบว่า ยึดหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยและหลักการบรรจุเพลงร้องเพลงหน้าพาทย์ โดยใช้ทำนองหลัก สำนวนเพลงทำนองร้อง และทำนองพิเศษ นำมาใช้เป็นองค์ประกอบในการประพันธ์ ดังนี้

1. เพลงระบำนบนารายณ์นำทำนองเพลงฝรั่งรำเท้า มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทยประพันธ์เที่ยวช้าและเที่ยวเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดงพบทำนองพิเศษ คือ ลูกนำ (Introduction) สำนวนเพลงมีความเชื่อมโยงทำนองหลักวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ กลองแขก เที่ยวช้าใช้หน้าทับตะเขิงเที่ยวเร็วใช้หน้าทับสองไม้ผู้ประพันธ์สะท้อนแนวคิดทางประวัติศาสตร์ วัตถุประสงค์การประพันธ์เพื่อต้องการน้อมรำลึกสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทำนองเพลงมีความไพเราะแสดงถึงความงดงาม โดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์ เข้าไปมีส่วนร่วมกับชุดการแสดง นอกจากนี้ทำนองเพลงระบำนบนารายณ์ เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ในงานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จังหวัดลพบุรี

2. เพลงระบำวปุระ นำทำนองเพลงมอญ มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ประพันธ์ทำนองช้าและทำนองเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดง พบทำนองพิเศษ คือ ลูกนำ (Introduction) สำนวนเพลง มีความเชื่อมโยงทำนองหลักวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์มอญ* ระบบเสียงทางเพียงออบน เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงซีแฟลต เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพนมอญ ใช้หน้าทับมอญผู้ประพันธ์สะท้อนแนวคิดทางประวัติศาสตร์ มีวัตถุประสงค์การประพันธ์ เพื่อแสดงถึงความงดงามและความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมลพบุรี โดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์เข้าไปมีส่วนร่วมกับชุดการแสดง

3. เพลงระบำนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอด ใช้หลักวิธีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์และหลักการประพันธ์เพลงไทย โดยนำทำนองเพลงเขมรเป่าใบไม้ 2 ชั้น มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองร้องใช้ทำนองเพลงเขมรเป่าใบไม้ เพลงระบำนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอดผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เที่ยวช้าและเที่ยวเร็ว ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย เพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดง วงดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ โทนชาตรี ใช้หน้าทับเขมร การประพันธ์คำร้องมีลักษณะเป็นคำกลอน พรรณนาถึงความงามขององค์พระปรางค์สามยอด ที่มีความเจริญรุ่งเรืองรุ่งเรืองและมีความความสวยงาม โดยมีเหล่าสุรางคนางค์ออกมาร่ายรำเพื่อบูชาสักการะ ตามคติความเชื่อว่าในองค์พระปรางสามยอดนั้นมีเทพเจ้าอาศัยอยู่ เพื่อพิทักษ์รักษา ผู้ประพันธ์สะท้อนแนวคิดทางประวัติศาสตร์ มีวัตถุประสงค์การประพันธ์ เพื่อแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมแผ่นดินลพบุรี

4. เพลงราชเสนีพระนารายณ์ ใช้หลักการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ โดยเลือกตามความหมายเพลงมาบรรจุในชุดการแสดงทำนองเพลงหน้าพาทย์ ประกอบด้วย เพลงกราวกลางเพลงกราวเริงพลและเพลงพญาเดิน ทำนองร้องเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ประกอบด้วย เพลงเทพชาตรี เพลงเขมรกำปอ เพลงเขมรปากท่อ และเพลงขอมทรงเครื่อง วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ใช้ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เพลงหน้าพาทย์ใช้เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพนและกลองทัด ส่วนเพลงร้องใช้หน้าทับปรบไก่ การประพันธ์คำร้องมีลักษณะเป็นคำกลอน

พรรณนาถึงเหล่าขุนนางในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งประกอบด้วย ขุนนางด้านการทหาร ขุนนางด้านการฑูต และขุนนางด้านวรรณกรรม สะท้อนแนวคิดทางประวัติศาสตร์

5. เพลงระบำนารายณ์ราชสดุดี นำทำนองเพลงนางนาคมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ประพันธ์ทำนองช้าและทำนองเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดงวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงมโหรีเครื่องหก* ระบบเสียงทางเพียงออบน เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงซีแฟล็ต เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ โทนและรำมะนา ใช้หน้าทับสองไม้ผู้ประพันธ์สะท้อนแนวคิดทางประวัติศาสตร์ มีวัตถุประสงค์การประพันธ์ เพื่อต้องการน้อมรำลึกสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทำนองเพลงมีความไพเราะแสดงถึงความงดงาม โดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์ เข้าไปมีส่วนร่วมกับการแสดง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ใช้ วงดนตรีที่เกิดในสมัยอยุธยา มาเป็นแนวในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง

6. เพลงระบำดินสอพอง นำทำนองเพลงไทย มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทย ประพันธ์ทำนองช้าและทำนองเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดง พบทำนองพิเศษ คือ ลูกนำ (Introduction) สำนวนเพลงมีความเชื่อมโยงทำนองหลักวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ กลองแขก ใช้หน้าทับพิเศษผู้ประพันธ์สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการประชาสัมพันธ์ จังหวัดลพบุรี ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นแหล่งผลิตดินสอพอง ที่มีคุณภาพดีที่สุดแห่งเดียวในประเทศไทย ทำนองเพลงมีความไพเราะแสดงถึงความงดงามโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์เข้ากับชุดการแสดง

7. เพลงระบำนวดข้าวนำทำนองเพลงเกี่ยวข้าวมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทยพบทำนองพิเศษมีลักษณะคล้ายเพลงรัวเรียกว่า "ลมพัดหวน" วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม*ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพน เที่ยวช้าและเที่ยวเร็วใช้หน้าทับพิเศษ เพลงระบำนวดข้าวสะท้อนแนวคิดทางวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย 8.เพลงรำโทน นำเนื้อร้องและทำนองร้องรำโทน มาเรียบเรียงเนื้อร้องเป็นการบอกเล่าเรื่องราวโดยพรรณนาออกมาเป็นคำประพันธ์ในลักษณะที่เป็นทำนองร้องสอดคล้องสัมพันธ์กับทำนองได้อย่างสนิทสนม ยึดคำร้องและทำนองร้องเป็นสำคัญโดยให้เลือกเพลงที่มีความหมายที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดลพบุรีคำร้องสามารถสื่อถึงเหตุการณ์การแสดงความเชื่อมั่นในตัวของผู้นำและเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวหรือการแสดงความรักเพลงรำโทนสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจังหวัดลพบุรีได้อย่างเด่นชัดในอดีตการร้องเล่นรำโทนไม่มีเครื่องดนตรีเป็นเพียงรำวงชาวบ้านนำถังน้ำมันมาเคาะแทนเครื่องดนตรีผู้ขับร้องและผู้แสดงปรบมือให้จังหวะเพียงอย่างเดียวปัจจุบันการร้องรำโทนมีการประยุกต์ให้เกิดความเหมาะสมประกอบด้วยผู้ขับร้องและผู้บรรเลงดนตรี ประกอบด้วย โทน 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ กรับ 1 คู่ วัตถุประสงค์ของการร้องเพื่อ ให้เกิดความรื่นเริงสนุกสนานโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์ และสถานการณ์ต่าง ๆ มาเป็นแนวทางในการประพันธ์คำร้อง

8. เพลงฟ้อนพวน นำเพลงที่มีสำเนียงลาว มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ประพันธ์ทำนองช้าและทำนองเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดง พบทำนองพิเศษ คือ ลูกนำ (Introduction) สำนวนเพลงมีความเชื่อมโยงกับทำนองหลักการประพันธ์บทร้องและเรียบเรียงทำนองโดยใช้เพลงสำเนียงลาว ได้แก่ เพลงลาวกระตุกกี่ สร้อยเพลงลาวกระทบไม้และเพลงลาวสองคอน มา

เป็นหลักและแนวทางในการบรรจุเพลงวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ กลองแขก ใช้หน้าทับลาว การประพันธ์คำร้องมีลักษณะเป็นคำกลอน กล่าวถึง กลุ่มไทยพวนกลุ่มหนึ่ง ที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ที่มีขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีชีวิต ณ อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี ผู้ประพันธ์สะท้อนแนวคิดทางวิถีชีวิตความเป็นอยู่โดยวัตถุประสงค์การประพันธ์เพื่อแสดงถึงความงดงามและความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมลพบุรี โดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์เข้ากับชุดการแสดง10.เพลงคีต-นาฏยธรรมอัศวโฆษนำทำนองร้องเพลงไทยจากบทกวีและนิทานชากด มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลัก โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงการประพันธ์บทร้องและเรียบเรียงทำนองเพลง โดยใช้เพลงที่เกี่ยวหลักการสอนธรรมะเพื่อเผยแพร่พระพุทธศาสนาในจังหวัดลพบุรี วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงดนตรีสากล* ได้นำแนวคิดจากวิธีการสอนของพระอัศวโฆษ ที่ออกเผยแพร่พระพุทธศาสนา โดยใช้ดนตรีและบทกวีเป็นสื่อในการสอนธรรมะให้มนุษย์ มีคุณธรรมและจริยธรรมตามคำสอนของพระพุทธศาสนา ได้สะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ เรื่องหลักธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้ามาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างชุดการแสดง

9. เพลงระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทยใช้หลักการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์โดยนำเพลงไทยหลายเพลงมาเป็นทำนองหลักโดยเลือกตามความหมายเพลงมาบรรจุในชุดการแสดงทำนองเพลงและทำนองร้องเป็นเพลงสองชั้นประกอบด้วยเพลงสะสม เพลงตุ๊กตา เพลงกระบอกทองและบรรเลงต่อท้ายด้วยเพลงเร็วประพันธ์ทำนองพิเศษท้ายเพลงเร็วโดยประพันธ์จากทำนอง “เพลงเด็กเอ๋ย เด็กดี” นำมาปรุงแต่งวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ใช้ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟาเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพนและกลองแขกเที่ยวช้าใช้ตะโพนหน้าทับสองไม้เที่ยวเร็วใช้กลองแขกหน้าทับลูกหมดการประพันธ์คำร้องกล่าวถึง การไว้ผมทรงต่าง ๆ ของเด็กไทยสมัยโบราณ ประกอบด้วย ผมจุก ผมแกละ ผมเปีย ผมโก๊ะตลอดจนการถ่ายทอดคุณค่าของประเพณีอันดีงามเรื่องการไว้ทรงผมของเด็กไทยสะท้อนแนวคิดวิถีชีวิตความเป็นอยู่มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงความงดงามและความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมแผ่นดินลพบุรีโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์เข้าไปมีส่วนร่วมกับชุดการแสดง

10. เพลงรื่นเริงสราญนำไทยสมัยจอมพล ป. โดยทำนองเพลงแบ่งเป็น 3 ช่วง ดังต่อไปนี้ ช่วงที่ 1 นำท้ายทำนองเพลงระบำลพบุรีมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทยช่วงที่ 2 นำทำนองเพลงรำโทนมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองเพลงช่วงที่3นำทำนองเพลงรำวงคองก้านำมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักและทำนองร้องวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงคือวงดนตรีร่วมสมัยเป็นชุดการแสดงที่มุ่งเน้นรื่นเริงสนุกสนาน ผู้ประพันธ์สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่เมืองลพบุรี มีวัตถุประสงค์การประพันธ์เพื่อ แสดงให้เห็นความเจริญรุ่งเรือง ของประชาชนจังหวัดลพบุรี ยกย่องให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม ว่าเป็นวีรบุรุษของชาวลพบุรี

11. เพลงระบำปรีดิ์เปรมวานรนำทำนองเพลงเร็วเรื่องเขมรใหญ่มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ประพันธ์ทำนองช้าและทำนองเร็วเพื่อให้มีความสมบูรณ์กับชุดการแสดง พบทำนองพิเศษ คือ ลูกนำ (Introduction) สำนวนเพลงมีความเชื่อมโยงทำนองหลัก วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็งระบบเสียงทางในเสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงซอล

เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพน เที่ยวช้าและเที่ยวเร็วใช้หน้าทับพิเศษ ผู้ประพันธ์สะท้อนแนวคิดทางธรรมชาติ มีวัตถุประสงค์การประพันธ์ เพื่อแสดงให้เห็นกิริยาอาการของลิง ที่อาศัยอยู่ ณ ศาลพระกาฬ จังหวัดลพบุรี แสดงถึงความเป็นธรรมชาติของลิงได้อย่างชัดเจนทำนองเพลงมีความสนุกสนานและแสดงความซุกซนตามอากัปกิริยาโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์เข้าไปมีส่วนร่วมกับชุดการแสดง

12. เพลงระบำทานตะวัน นำทำนองเพลงไทย มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทย โดยประพันธ์ทำนองร้อง ทำนองเที่ยวช้าและทำนองเที่ยวเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ใช้ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ ตะโพนและกลองแขกเที่ยวช้าใช้ตะโพนหน้าทับตะเขิง เที่ยวเร็วใช้กลองแขกหน้าทับสองไม้ การประพันธ์คำร้องมีลักษณะเป็นคำกลอน มีแนวคิดจากฤดูกาลแห่งทุ่งทานตะวัน ในจังหวัดลพบุรี ความงามเหล่ามวลผกาดอกทานตะวัน ที่มีสีเหลืองอร่ามเรืองรองพลิ้วไหวลู่ตามสายลมสุดสายตาไปทั่วท้องทุ่ง สะท้อนแนวคิดทางธรรมชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงความงดงามและความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมลพบุรีโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์ เข้าไปมีส่วนร่วมกับชุดการแสดง

13. เพลงระบำดอกพิกุล นำทำนองเพลงมาลีหวล 2 ชั้น มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทย โดยประพันธ์ทำนองเที่ยวช้าและทำนองเที่ยวเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม* ใช้ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ กลองแขก เที่ยวช้าใช้หน้าทับตะเขิง เที่ยวเร็วใช้หน้าทับสองไม้ ผู้ประพันธ์วัตถุประสงค์เพื่อสื่อให้เห็นธรรมชาติที่มีความสำคัญของดอกพิกุลกับจังหวัดลพบุรี และต้องการให้ผู้ชมเกิดอารมณ์อ่อนหวานสวยงาม ทำนองที่ประพันธ์ขึ้น มีความไพเราะแสดงให้เห็นถึงความงดงาม โดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์ เข้าไป มีส่วนร่วมกับชุดการแสดง

14. เพลงระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ นำทำนองเพลงมาลัยดอกรักมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทย โดยประพันธ์ทำนองร้อง ทำนองเที่ยวช้าและทำนองเที่ยวเร็ว เพื่อให้มีความสมบูรณ์มากขึ้นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ *วงปี่พาทย์ไม้นวม*ใช้ระบบเสียงทางเพียงออล่าง เสียงที่เป็น Tonic เทียบได้กับเสียงฟา เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ คือ กลองแขก เที่ยวช้าใช้หน้าทับลาว เที่ยวเร็วใช้กลองแขกหน้าทับสองไม้ การประพันธ์คำร้องมีลักษณะเป็นคำกลอนที่มีความเกี่ยวข้องกับการประดิษฐ์มาลัย ในรูปทรงต่าง ๆ สะท้อนแนวคิดทางธรรมชาติมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงความงดงามและความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมลพบุรีโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์ให้เข้ากับชุดการแสดง

สรุปผลการศึกษา

จากผลการวิเคราะห์ผลงานเพลงสร้างสรรค์ในการแสดง ของ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จำนวน 16 เพลง ด้านเนื้อหาที่สะท้อนลักษณะวิถีชีวิตไทยในท้องถิ่นลพบุรี ใน 3 ประเด็น คือ

1. การประพันธ์ทำนองและการเรียบเรียงเพลงที่สะท้อนประวัติศาสตร์ จำนวน 5 เพลง คือ เพลงนบนารายณ์ สะท้อนประวัติศาสตร์สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เพลงวปุระ สะท้อนประวัติศาสตร์ สมัยทวาราวดี เพลงนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอด สะท้อนประวัติศาสตร์สมัยศตวรรษที่ 16-18 เพลงราชเสนี

พระนารายณ์สะท้อนประวัติศาสตร์ด้านการฑูตและด้านการทหารสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและเพลงนารายณ์ราชสดุดี สะท้อนประวัติศาสตร์ ซึ่งแสดงการบูชาสักการบูชาสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

2. การประพันธ์ทำนองและการเรียบเรียงเพลงที่สะท้อนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ จำนวน 7 เพลง คือ เพลงระบำดินสอพอง สะท้อนถึงชีวิตความเป็นอยู่ และการประกอบอาชีพของชาวลพบุรี เพลงระบำนวดข้าว ชาวลพบุรีถือเป็นกลุ่มภูมิภาคกลางของประเทศที่ประกอบอาชีพการทำนาเป็นหลัก เพลงรำโทน เพลงรื่นเริงสราญนำไทยสมัยจอมพล ป. และเพลงฟ้อนพวน จัดเป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงของกลุ่มชนชาวลพบุรี หลังว่างจากการทำงาน เพลงคีต-นาฏยธรรมอัศวโฆษ เป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาถือเป็นสิ่งสำคัญในการดำรงชีวิต เรื่อง คุณธรรมและจริยธรรม เพื่อเป็นคติสอนใจในการดำเนินชีวิต ระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทย สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของในเรื่องของความเชื่อ ว่าถ้าเด็กที่เกิด และเจ็บป่วยบ่อย ๆ ต้องไว้ผมโก๊ะ ผมแกละและผมเปีย ตามดวงชะตาของตนเอง .

3. การประพันธ์ทำนองและการเรียบเรียงเพลงที่เกี่ยวกับธรรมชาติ จำนวน 4 เพลง คือ เพลงระบำปรีดิ์เปรมวานร สะท้อนธรรมชาติของลิงศาลพระกาฬ และลิงพระปรางค์สามยอด เพลงระบำทานตะวันทุ่งทานตะวันของจังหวัดลพบุรีนั้น ถือเป็นแหล่งท่องเที่ยวและเป็นพืชเศรษฐกิจของชาวลพบุรี เพลงระบำดอกพิกุล ดอกไม้ประจำจังหวัดลพบุรี คือ ดอกพิกุล เพลงระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ เป็นการสื่อลักษณะของธรรมชาติ โดยผ่านบทเพลงและบทร้อง

ลักษณะการประพันธ์เพลงและการบรรจุเพลงของผู้ประพันธ์ใช้วิธีการประพันธ์เพลงตามหลักแนวคิดทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย คือ นำส่วนที่เป็นทำนองหลัก ส่วนปรุงแต่ง ทำนองพิเศษ และสำนวนเพลงโดยยึดหลักการประพันธ์เพลง ดังนี้

1. การประพันธ์ทำนองหลักนำโครงสร้างจากเพลงเดิมแล้วนำมาแต่งขยายโดยยึดหลักการประพันธ์เพลงไทย ได้แก่ เพลงระบำดินสอพอง นำทำนองเพลงไทยเพลงหนึ่งมาแต่งขยาย เพลงระบำนบนารายณ์นำทำนอง“เพลงฝรั่งรำเท้า”สองชั้นมาแต่งขยายเพลงระบำประนำเพลงสำเนียงมอญมาแต่งขยาย เพลงระบำนารายณ์ราชสดุดี นำทำนอง “เพลงนางนาค” มาแต่งขยายเพลงระบำนวดข้าวนำทำนองเพลงไทยเพลงหนึ่งมาแต่งขยาย เพลงฟ้อนพวน นำทำนองเพลงสำเนียงลาวมาแต่งขยาย เพลงคีต-นาฏยธรรมอัศวโฆษนำเพลงที่ธรรมะมาทำทำนองใหม่ เช่น “เพลงวันพระชาวพุทธควรหยุดเหล้า”เพลงรื่นเริงสราญนำไทยสมัยจอมพล ป. ช่วงที่ 1 นำทำนอง “เพลงระบำลพบุรี” มาปรุงแต่ง ช่วงที่ 2 นำนองร้องรำโทนมาประพันธ์ใหม่ ช่วงที่ 3 นำทำนองเพลงรำวงคองก้ามาปรุงแต่งขึ้นใหม่ เพลงระบำทานตะวัน นำทำนองเพลงไทยเพลงหนึ่งมาแต่งขยาย เพลงระบำดอกพิกุล นำทำนอง “เพลงมาลีหวน” สองชั้น มาแต่งขยาย เพลงระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ นำทำนอง “เพลงมาลัยดอกรัก”และเพลงระบำปรีดิ์เปรมวานร นำทำนองเพลงเร็ว “เพลงเรื่องเขมรใหญ่ ” มาขยายขึ้นใหม่

2. การเรียบเรียงทำนองเพลง ที่ยึดหลักการบรรจุเพลงร้องเพลงหน้าพาทย์ โดยเลือกตามความหมายเพลงเป็นหลักในการบรรจุเพลง ในชุดการแสดง คือ เพลงราชเสนีพระนารายณ์เพลงระบำนาฏสุรางค์ พระปรางค์สามยอดและเพลงระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทย

ผู้ประพันธ์เพลงได้นำมาเป็นหลักและแนวทางในการประพันธ์ นำทำนองหลักมาปรุงแต่งทำนองและร้อยเรียงให้เกิดความไพเราะ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้ชมได้อย่างชัดเจน การบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์นำเพลงที่มีความหมายมาบรรจุในชุดการแสดงทั้งทำนองเพลงและทำนองร้องการเลือก

ใช้สำนวนเพลงเป็นสำนวนทำนองที่แต่งขึ้นให้เห็นความงดงามโดยใช้จินตนาการผสานกับอารมณ์เข้าไปมีส่วนร่วมกับชุดการแสดงนั้นเพื่อให้เกิดความไพเราะเหมาะสมให้มากที่สุดการประพันธ์บทร้องและการประพันธ์ทำนองร้องเป็นการบอกเล่าเรื่องราวโดยเริ่มจากที่มาพรรณนาถึงรายละเอียดมาเป็นคำประพันธ์ในลักษณะบทกลอนบทร้องและทำนองร้องสอดคล้องสัมพันธ์กับทำนองเพลงได้อย่างสนิทสนมลักษณะคำประพันธ์เป็นคำกลอนบทร้องสามารถสื่อความหมายกับการแสดงให้ผู้ชมได้อย่างชัดเจน คือ รำโทนวิธีการประพันธ์ทำนองพิเศษเป็นทำนองที่ผู้ประพันธ์มุ่งเน้นให้ผู้ชมเกิดความสนใจในชุดการแสดงมากยิ่งขึ้น คือ ทำนองนำ (Introduction) คือ เพลงระบำดินสอพอง เพลงระบำนบนารายณ์ เพลงระบำปุระ เพลงระบำปรีดิ์เปรมวานร เพลงฟ้อนพวน เพลงระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ กระบวนการความคิดของผู้ประพันธ์ทำนองเพลง ประพันธ์บทร้องและทำนองร้อง ทำนองพิเศษสะท้อนลักษณะชีวิตไทยในท้องถิ่นจังหวัดลพบุรีอย่างชัดเจน

ลักษณะวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ การแสดงสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จำแนกได้ 6 ประเภท คือ

1. วงมโหรีเครื่องหก ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจำนวน 1 ชุด คือ ระบำนารายณ์ราชสดุดี การเลือกใช้วงมโหรีเครื่องหก เพราะเป็นเครื่องดนตรีภาคกลาง เหมาะสมกับชุดการแสดง

2. วงปี่พาทย์ไม้นวม ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจำนวน 9 ชุด คือ ระบำนบนารายณ์ ฟ้อนพวน ระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ ระบำทานตะวัน ระบำดอกพิกุล ระบำดินสอพอง ระบำนวดข้าว ระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทยและราชเสนีพระนารายณ์ การเลือกใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เพราะเป็นวงดนตรีภาคกลางเพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

3. วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจำนวน 2 ชุด คือ ระบำปรีดิ์เปรมวานร ระบำนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอด การเลือกใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เพราะเป็นวงดนตรีภาคกลาง เพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

4. วงปี่พาทย์มอญ ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจำนวน 1 ชุด คือ ระบำปุระ ในการเลือกใช้วงปี่พาทย์มอญเพราะเป็นวงดนตรีภาคกลาง เพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

5. วงดนตรีสากล ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจำนวน 1 ชุด คือ คีต-นาฏยธรรมอัศวโฆษ การเลือกใช้วงดนตรีสากล เพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงได้ง่ายขึ้น เพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

6. วงดนตรีร่วมสมัยใช้บรรเลงประกอบการแสดงจำนวน 1 ชุด คือ รื่นเริงสราญนำไทยสมัยจอมพล ป. การเลือกใช้วงดนตรีร่วมสมัย เพื่อให้เหมาะสมกับชุดการแสดง

ส่วนชุดการแสดงรำโทน เป็นการแสดงที่ใช้เพียงผู้ขับร้องและผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ คือ โทน 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบเล็ก 1 คู่ และกรับ 1 คู่

ลักษณะหน้าทับที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้หน้าทับ 3 ประเภท คือ หน้าทับพื้นฐาน ได้แก่ เพลงระบำบุปผามาลัยประดิษฐ์ เพลงระบำนาฏสุรางค์พระปรางค์สามยอด เพลงระบำนารายณ์ราชสดุดี เพลงระบำขวัญเกล้าเมาลีศรีเด็กไทย เพลงระบำดอกพิกุล หน้าทับพิเศษ ได้แก่ เพลงระบำปุระ เพลงระบำทานตะวัน เพลงระบำนบนารายณ์ เพลงฟ้อนพวน เพลงระบำปรีดิ์เปรมวานร เพลงราชเสนีพระนารายณ์ หน้าทับเฉพาะ ได้แก่ เพลงระบำดินสอพอง เพลงระบำนวดข้าว

ในอดีตดนตรีไทยยังไม่แพร่หลายสู่สถาบันการศึกษาเช่นในปัจจุบันยุคสมัยแรก ๆ นั้นการเรียนดนตรีของครูหลาย ๆ ท่าน ฝึกดนตรีไทยแบบมุขปาฐะ โดยการบอกเล่าให้จดจำเอง ทำให้ดูแล้วทำตาม สังเกต จำแบบอย่าง หรือเรียกว่า “ครูพักลักจำ” สถานที่ให้ความรู้ หรือศูนย์รวมแหล่งความรู้นั้นมีอยู่ 3 แหล่ง คือ บ้าน วัดและวัง ต่อมาเมื่อมีการศึกษาตามอย่างของตะวันตก สถานศึกษาเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น ส่งเสริมให้คนรู้จักการเสาะแสวงหาความรู้และนำความรู้ไปพัฒนา ให้ชีวิตมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี จัดทำการเรียนสอน จัดการแสดง การจัดทำวิจัย และการให้บริการวิชาการ ตลอดจนการสร้างสรรค์ชุดการแสดง และการสร้างสรรค์ผลงานเพลง วิธีการการประพันธ์เพลง โดยศึกษาข้อมูลและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ศึกษาชีวิตความเป็นอยู่ และศึกษาธรรมชาติ มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงที่สะท้อนลักษณะวิถีชีวิตไทยในท้องถิ่นลพบุรี มาเป็นฐานในการแต่งเพลง

ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เป็นครูภูมิปัญญาชาวบ้าน บิดาและมารดาประกอบอาชีพทำนา เนื่องจากฐานะทางครอบครัวยากจน จึงไม่มีโอกาสทางศึกษา แต่ด้วยความวิริยะ และอุตสาหะ มีความพยายามที่จะศึกษาหาความรู้ด้วยตนเอง เริ่มฝึกหัดดนตรีไทยครั้งแรกกับ ครูเติ้ม ทองโต หลังจากนั้นท่านมีโอกาสได้เดินทางเข้าสู่ กรุงเทพมหานคร และฝากตัวเป็นศิษย์ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สำนักดนตรีของ ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ถือว่าเป็นสำนักดนตรีที่มีคุณภาพเป็นที่ยอมรับ ในวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ จากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนมีชื่อเสียงในวงการดนตรี ต่อมาหลังจาก หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถึงแก่ อนิจกรรม ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เช่น คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ครูสมภพ ขำประเสริฐ ครูสอน วงฆ้อง ครูบาง หลวงสุนทร ฯลฯ ทำให้ท่านเป็นผู้ที่มีฝีมือในการบรรเลงดนตรีไทย จนได้รับการยอมรับในหมู่นักดนตรีไทยโดยทั่วไป แสดงให้เห็นว่า ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้ใช้ประสบการณ์ตรงจากบ้าน สู่วัง และวัด ท่านได้นำความรู้และความสามารถของท่าน ที่สั่งสมมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน มาเป็นแนวทางและกระบวนการในการปรพันธ์เพลง อีกด้วย ด้วยข้อมูลทั้งหมด ตรงกับทฤษฎี ของ พูนพิศ อมาตยกุล ที่กล่าวเรื่อง บ้าน วัด วัง ได้อย่างชัดเจน

บรรณานุกรม

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2528). **ลักษณะดนตรีไทย**.สงขลา : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูสงขลา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2528). “ดนตรีในพระธรรมวินัย.” **ในสารัตถดนตรีไทย**, ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายชวลิสร์ กันตารัติ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เจริญวิทย์การพิมพ์.

กรมศิลปากร (2554). “**ระบำชุดโบราณคดี.**” จัดพิมพ์ในวาระครบ 111 ปี.

พูนพิศ อมาตยกุล.(2534). **ประวัติและพัฒนาการดนตรีไทย,** กรุงเทพฯ : 22-23

ภัทระ คมขำ. (2561). **เพลงระบำ.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2531).**ศัพท์สังคีต**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. (2561). **รวมผลงานการประดิษฐ์และสร้างสรรค์การแสดง.** ลพบุรี**:** วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**.กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา.(2560). **เครื่องหนัง : หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย.**กรุงเทพฯ : คณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. สัมภาษณ์,14 มกราคม 2562.

ดิเรก ทรงกัลยาณวัตร. วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2562.

พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง. วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2562.

ไพเราะ แสงเปล่ง. วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2562.

บทบาทและหน้าที่ของ “ซออู้” ในการบรรเลงประกอบการแสดง
ROLE AND DUTIES OF “SAW-U” IN MUSICAL PERFORMANCE

รัฐวุฒิ ยุชพัลลภ*
RATTHAWUT YUTCHAPANLOP

บทคัดย่อ

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภทที่มีเสียงใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์และมีเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายซึ่งมีบทบาทในวงปี่พาทย์ไม้นวม วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง บทความนี้ผู้เขียนต้องการศึกษาบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโดยสังเคราะห์จากการทบทวนวรรณกรรม เพื่ออธิบายความเป็นมาของซออู้ คุณลักษณะเสียง และบทบาทหน้าที่ของซออู้ในการบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อชี้ให้เห็นแนวทางการบรรเลงซออู้เพื่อประกอบการแสดง

ผลการศึกษาพบว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในวงเครื่องสาย วงมโหรี และวงปี่พาทย์ไม้นวม ด้วยโทนเสียงที่มีลักษณะทุ้มต่ำและสามารถออกเสียงสระได้ใกล้เคียงกับซอสามสายหรือใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์ ทำให้มีบทบาทในการสีคลอร้อง และบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ในการประกอบการแสดงโดยมีบทบาทแทนปี่ ผู้บรรเลงต้องมีทักษะการบรรเลงรวมวง โดยเฉพาะการบรรเลงเพลงสองชั้น เพลงหน้าพาทย์ และทักษะการสีคลอร้องร่วมด้วยซึ่งต้องอาศัยความชำนาญและปฏิภาณไหวพริบอย่างมาก เนื่องจากต้องบรรเลงเพลงร่วมกับวงปี่พาทย์ตลอดการแสดง ขณะเดียวกันยังต้องสีคลอร้องให้ถูกต้องตามทำนองเพลงและคำร้องซึ่งเป็นการบรรจุเพลงใหม่ทั้งนี้ผู้บรรเลงซออู้ควรพัฒนาทักษะการบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้เกิดความไพเราะและถูกต้องตามระเบียบแบบแผน

คำสำคัญ : บทบาทหน้าที่, ซออู้, ประกอบการแสดง

ABSTRACT

Saw-u is a musical instrument that sounds close to human voice and is a string instrument. Saw-u has a role in the Piphat Mainuame which is the band used in the performance. The author wants to study the function and duties of Saw-u in playing for the performance in this article by synthesizing from the review of a literature to explain the history of Saw-u, the voice feature, and the role of Saw-u in the acting for the performance in order to point out the way for playing in the representation. The result of the study showed that saw-u is a musical instrument that plays in the string quartet, Mahori, and Piphat Mainuame. Saw-u has a low tone and can play the vowel sounds as close to the saw sam sai or the human voice causing a role in accompanying with singing and playing in

---

*วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

accompanying with the Piphat in the show. Saw-u has a role to replace the Pi. The performer must have the combined playing skills especially in the playing of two layers music, song and the skill of playing in accompanying with singing which requires a lot of skill and wisdom. Because Saw-u has to be playing the song together with the Piphat throughout the performance. At the same time, the playing of saw-u in accompanying with the other instrument has to be correct according to the melody and the lyrics, which is a new song. Therefore, the instrumental players should improve their acting skills for the performance in order to create melodic and correctness in accordance with the rules.

Keywords : Role and Duties, Saw-u, Musical Performance

บทนำ

วัฒนธรรมความบันเทิงของไทยสะท้อนผ่านนาฏกรรมหลากหลาย อาทิ โขน ละคร ฟ้อน รำเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมชาติที่ผสานศิลปะหลากหลายแขนงทั้งวิจิตรศิลป์ นาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์

ดนตรีไทยจึงมีบทบาทต่อการแสดงอย่างแยกไม่ออกโดยเฉพาะวงปี่พาทย์ซึ่งมีหน้าที่ในการบรรเลงประกอบการแสดงของราชสำนัก เช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง บรรเลงประกอบการแสดงโขน เพื่อบอกกิริยาอาการของตัวละคร รวมทั้งสื่อสารอารมณ์ไปยังผู้ชม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ หรือวงปี่พาทย์ไม้นวม บรรเลงประกอบการแสดงละคร ระบำ รำอวยพร เป็นต้น

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีบทบาทอยู่ในวงดนตรีไทยรูปแบบต่างๆ ทั้งวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ด้วยน้ำเสียงที่นุ่มลึกอ่อนโยน ขณะเดียวกันก็มีความคมชัดสามารถสื่อสารอารมณ์กอปรกับสีคลอร้องได้ดีส่งผลให้ซออู้มีบทบาทในวงปี่พาทย์ไม้นวมแทนเสียงดังจ้าของปี่ในซึ่งเหมาะสำหรับพื้นที่โล่งแจ้ง ซออู้จึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญอย่างมากในการบรรเลงประกอบการแสดงละคร หรือรำอวยพร การบรรเลงซออู้ประกอบการแสดงผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของซออู้เป็นอย่างดี และสามารถนำทักษะความเข้าใจในการบรรเลงซออู้มาประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ต่างๆ ได้อย่างเหมาะสม เพื่อให้สามารถบรรเลงได้แนบสนิทกลมกลืนกันดีกับวงปี่พาทย์ และสัมพันธ์กับการแสดง

บทความนี้ผู้เขียนจึงสังเคราะห์ความรู้จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับซออู้ และบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาบทบาทหน้าที่ของซออู้ ตลอดจนประยุกต์ใช้ทักษะในการบรรเลง

ความเป็นมาของซออู้

ซออู้ เป็นซอ 2 สาย มีเสียงทุ้มต่ำ กล่องเสียงหรือกะโหลกซอทำจากกะลามะพร้าวที่เรียกว่า "มะพร้าวซอ" แกะลวดลายให้มีความวิจิตรงดงาม อาทิ ลายไทย ลายธรรมชาติ หรือสัตว์หิมพานต์ซออู้เป็นเครื่องดนตรีไทยที่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่นักวิชาการดนตรีไทยสันนิษฐานว่า ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากซอจีนคือ "เย่-หู" (Ye - hu) ในสมัยรัตนโกสินทร์นี้เอง หากแต่ไม่ปรากฏหลักฐานพิสูจน์ข้อสันนิษฐานดังกล่าว อย่างไรก็ตามยังมีนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยบางท่านมอง

ว่า ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่คนไทยคิดประดิษฐ์ขึ้นเอง ดังที่ ปัญญา รุ่งเรือง (2546) กล่าวว่าซอ2 สายในแถบเอเชียอาคเนย์ที่คล้ายกับซออู้ของไทยมากที่สุดก็คือซอเขมร ซึ่งยังคงใช้กันอยู่ในกลุ่มชาวเขมรในประเทศไทยในขณะเดียวกันซอ 2 สายของพื้นบ้านที่พบในประเทศไทยยังมีแบบอื่นๆ อีก เช่น ซอกระดองเต่า ซอปี๊บ ซอกระป๋อง ล้วนแต่เป็นภูมิปัญญาชาวบ้านทั้งสิ้น หากซออู้เป็นซอที่นำมาจากจีน หรือได้แบบอย่างมาจากจีนทำไมจึงไม่เรียกว่า “ซอจีน” ตามแบบที่ไทยเรียกเครื่องดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมอื่น เช่น กลองแขกปี่ชวา ฆ้องมอญ เป็นต้น ซึ่งเห็นได้ชัดว่าซออู้ทำจากวัสดุพื้นบ้านของไทย คือกะลามะพร้าวที่มีอยู่ทั่วไปไม่ได้นำแบบอย่างมาจากจีน เมื่อทำขึ้นแล้วลองสีดู พอได้ยินเสียงก็ตั้งชื่อว่า “ซออู้” ตามเสียงที่ได้ยิน ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของ ชิ้น ศิลปบรรเลง (2521) จริงๆ ซออู้อาจเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยสุโขทัยหรือก่อนหน้านั้น ไม่ได้นำแบบอย่างมาจากจีน เนื่องจากประเทศจีนเป็นประเทศเมืองหนาวไม่มีมะพร้าวขึ้น เพราะมะพร้าวเป็นพืชเมืองร้อน อีกทั้งการที่ซอสามสายของไทยมีรูปร่างที่วิจิตรงดงาม แสดงว่าต้องมีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับจากซอบางชนิดที่เคยใช้อยู่ก่อน เช่น ซออู้ ซอด้วง ต่อมาคนไทยจึงคิดปรับปรุงของเดิมที่มีให้เป็นซอใหม่ที่มีสามสาย มีรูปร่างงดงามตามแบบฉบับของศิลปกรรมในสมัยสุโขทัย จึงสันนิษฐานว่า ซออู้ เข้าใจว่ามีมาก่อนซอสามสายแล้วแต่ไม่ได้กล่าวถึงไว้เท่านั้น



ภาพที่ 1 ซอเย่-หู (Ye-hu) ของจีน (ซ้าย) และซออู้ของไทย (ขวา)
ที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/Yehu
และ วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2561)

จากภาพจะเห็นได้ว่าลักษณะรูปร่างของซอทั้ง 2 ชนิดมีความคล้ายคลึงกันอย่างมากต่างกันเพียงรายละเอียดของโครงสร้างบางประการ ทำให้เกิดข้อสันนิษฐานของการได้รับอิทธิพลระหว่างซอจีนและซอไทย อย่างไรก็ตามลักษณะของซออู้มีส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้

1) กะโหลกซออู้ ทำหน้าที่เป็นตัวขยายเสียงทำด้วยกะลามะพร้าวเช่นเดียวกับซอสามสาย แต่ใช้กะลามะพร้าวที่มีขนาดใหญ่กว่าหรือมีลักษณะกลมรี ตัดกะลาตามยาวออกด้านหนึ่งให้พูอยู่ข้างบนใช้เป็นเครื่องอุ้มเสียง ขึงหน้าด้วยหนังแพะหรือหนังวัว กะโหลกซออีกด้านหนึ่งกำหนดระยะสำหรับแกะลวดลายโดยคำนึงถึงเรื่องเสียงเป็นสำคัญ เพื่อให้เสียงดังกังวาน



ภาพที่ 2 ตัวอย่างลวดลายการแกะสลักกะโหลกซออู้
ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2561)

ลักษณะกะโหลกซออู้มี 2 แบบคือ หัวช้าง และมวยพราหมณ์ ซึ่งมีความแตกต่างกันของทรงกะโหลก โดยกะโหลกทรงหัวช้างจะมีลักษณะกลมไม่เห็นพูของกะโหลกมากนักขณะที่กะโหลกทรงมวยพราหมณ์จะเห็นพูหรือปุ่มสามเส้าชัดเจนกว่า ดังปรากฏในภาพตัวอย่างดังนี้




ภาพที่ 3 กะโหลกซอทรงหัวช้าง (ซ้าย) และกะโหลกซอทรงมวยพราหมณ์ (ขวา)
ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2561)

2) คันทวน ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรืองาช้างกลึงให้มีลักษณะกลมส่วนบนสุดของคันทวนมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3 เซนติเมตร และค่อยๆ เรียวเล็กลงเรื่อยๆ ส่วนล่างสุดมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร สำหรับสอดเข้าไปในกะโหลกซอช่วงกลางคันทวนบางคันอาจประดับด้วยมุก หรือโลหะเช่นเดียวกับซอสามสาย

3) ลูกบิด ทำจากไม้เนื้อแข็งหรืองาช้างเช่นเดียวกับคันทวน สอดก้านเข้าไปในทวนยื่นทะลุออกมาทางด้านหน้า ตอนปลายของลูกบิดเจาะรูสำหรับผูกสายซอ ลูกบิดอันบนใช้สำหรับผูกสายทุ้มและลูกบิดอันล่างใช้สำหรับผูกสายเอก

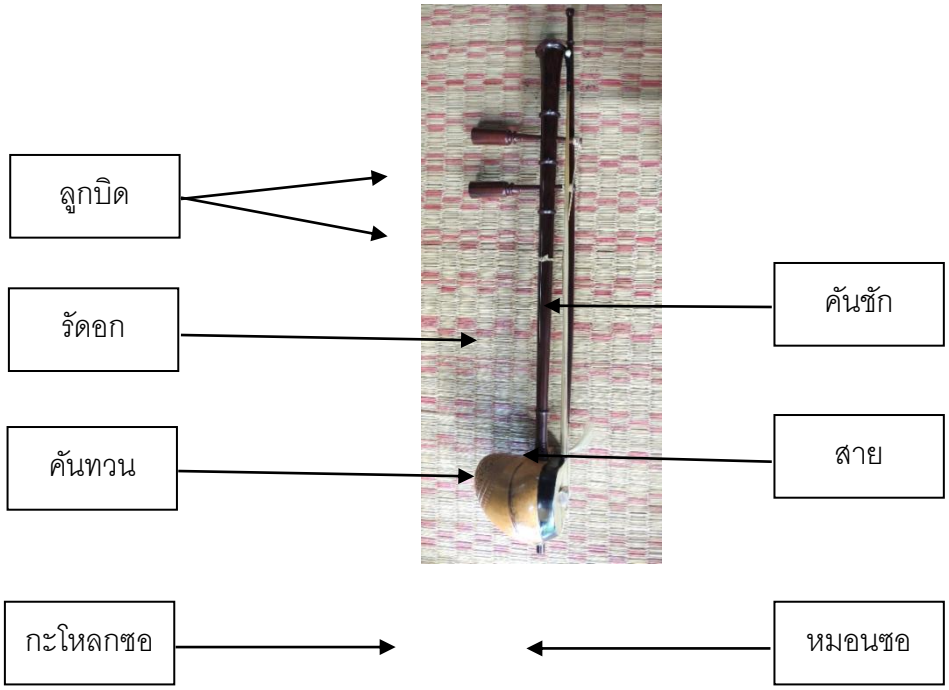
4) หมอนซอ ทำด้วยผ้า กระดาษ หรือไม้ให้มีลักษณะกลมเป็นหมอนหนุนสายให้พ้นหน้าซอและช่วยในเรื่องการกำทอนเสียง

5) คันชัก ทำด้วยไม้เนื้อแข็งหรืองาช้าง ขึงด้วยหางม้าประมาณ 200 เส้น ให้มีลักษณะโค้งเหมือนสายกระสุนหรือหน้าไม้ อยู่ระหว่างสายซอทั้ง 2 สายสำหรับสีเพื่อให้เกิดเสียง

6) สาย ทำด้วยไหมฟั่นเป็นเกลียว เป็นส่วนที่เสียดสีกับคันชักแล้วเกิดเสียง โดยขึงจากปลายลูกบิดผ่านหน้าซอและผูกที่ส่วนปลายของคันทวน มี 2 สาย ได้แก่ สายทุ้ม (สายใน) และสายเอก (สายนอก) ตั้งเสียงห่างกันเป็นคู่ 5 คือ เสียงโด และซอล ตามลำดับ

7) รัดอก เชือกหรือสายไหมที่ผูกรั้งสายทั้ง 2 ไว้กับคันทวนซอเพื่อให้สายตึง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530 และ ธนิต อยู่โพธิ์, 2523) โดยแสดงให้เห็นภาพส่วนประกอบซอสามสายได้ดังนี้

.



ภาพที่ 4 ส่วนประกอบของซออู้

ลักษณะเสียงของซออู้นั้นมีความใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์เช่นเดียวกับซอสามสาย และเสียงปี่ใน ซึ่งเกิดจากลักษณะของกะโหลกซอที่เป็นปุ่มสามเส้าและโครงสร้างสัดส่วนของซออู้ส่งผลให้เกิดเสียงนาสิกและมีความดังกังวาน ดังที่ ธีรพันธุ์ธรรมานุกูลช่างผู้ผลิตซอกล่าวว่า *"เสียงซออู้ก็เกือบจะไปถึงซอสามสาย เพราะเขาใช้ซออู้คลอร้อง เพราะเสียงก็ใกล้กับสำเนียงคนร้อง แต่ก็ยังไม่ใกล้เท่าสามสายทีเดียวนัก เพราะเหตุที่มีเสียงหลายๆ เสียง"*

จากลักษณะเสียงที่อธิบายมาข้างต้น ส่งผลให้ซออู้สามารถออกเสียงสระได้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกับเสียงร้องของมนุษย์ ซึ่ง ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล ได้กล่าวถึง เสียงสระที่ปรากฏในซอแต่ละชนิดดังนี้"เสียงซอใน 1 สายจะมีเสียงเหมือนกัน แต่เสียงจะต่างสระกันในแต่ละนิ้ว ซอด้วงหรือซออู้แต่ละเสียงจะมีสระ 3 ตัวออกมาใน 1 เสียง ใน 1 ตัวโน้ตจะออกมา 3 แต่ว่าจะมีอันไหนที่เด่นกว่า เช่น อา แอ เออ ปนกันอยู่ใน 1 เสียง แค่เราสี ซอล ลา ที โด เร 5 เสียง เหมือนคน 5 คนพูด แล้วถ้าครบทั้งหมด 9 เสียงเราเล่นเป็นเพลงเป็นกลอนไปก็เหมือนกับคน 9 คนนั่งคุยกัน" (ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล, 2561)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า ด้วยคุณลักษณะเสียง (tone color) ของซออู้ซึ่งมีเสียงสระหลายเสียงผนวกกับลักษณะของกะโหลกซอทำให้เกิดเสียงนาสิกหรือเสียงขึ้นจมูกซึ่งมีความใกล้เคียงกับเสียงมนุษย์มากที่สุด ด้วยเหตุที่ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ จึงทำหน้าที่บรรเลงคู่และสอดสลับกับไปกับซอด้วง หรือระนาดเอกในเวลาที่ซอด้วงหรือระนาดเอกล้อ และขัด โดยมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตามในวงเครื่องสายและวงมโหรี ตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยาหรือสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อมาเมื่อด้วยความเจริญก้าวหน้าของดนตรีไทย ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีไทยจึงได้นำซออู้เข้าบรรเลงร่วมในวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523) ทำหน้าที่เป็นทั้งเครื่องตามในการบรรเลงรวมวง และสามารถใช้สีคลอร้องแทนเสียงของปี่ใน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนร้องเสียงไม่เพี้ยน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530 และ ธนิต อยู่โพธิ์, 2523) ปัจจุบันซออู้จึงบรรเลงร่วมอยู่ในวงดนตรีไทย 5 ประเภท คือวงเครื่องสาย วงเครื่องสายผสม วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

บทบาทของวงปี่พาทย์กับการบรรเลงประกอบการแสดง

วงปี่พาทย์ เชื่อกันว่า เป็นวงดนตรีที่ใช้สำหรับประโคมเพื่อให้เกิดความครึกครื้นต่าง มากกว่าที่จะบรรเลงเพื่อฟังให้เกิดความไพเราะเพราะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่บรรจุเข้าไปล้วนแต่เสียงดังทั้งสิ้นนอกจากนี้ยังใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร เนื่องจากดนตรีไทยกับการแสดง มีความสัมพันธ์กันอย่างมากจนไม่สามารถจะแยกจากกันได้ การบรรเลงดนตรีอย่างเดียวแม้ว่าจะสร้างความรู้สึกและอารมณ์ให้ผู้ฟังได้ แต่ก็ยังไม่ปรากฏต่อสายตาสมจริงหรือ "สะใจ" เท่ากับการได้ฟังดนตรีบรรเลง ได้ฟังการขับร้อง และได้เห็นการแสดงพร้อมกันเป็นความสุขหรรษาอย่างบรมสุข ดังนั้นการแสดงจึงต้องมีดนตรีการ ถ้าหากการแสดงดนตรีไม่มีดนตรีประกอบจะรู้สึกว่าไม่สมบูรณ์ นอกจากการแสดงบางประเภทที่ใช้การแสดงละครแบบพูดตลอดเรื่อง ยิ่งการแสดงละครรำด้วยแล้ว จำเป็นจะต้องมีดนตรีประกอบอย่างแน่นอน (เรณู โกศินานนท์, 2545)



ภาพที่ 5 วงปี่พาทย์ไม้นวม
ที่มา : ดนตรีไทย ประสานมิตร (2561)

การใช้ดนตรีประกอบนั้น โบราณได้วางแบบแผนไว้อย่างดีแล้ว โดยตรงกับลักษณะการแสดงแต่ละอย่าง มีความเหมาะสมสอดคล้องกับการแสดงนั้นๆ เช่น

การแสดงโขน	ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นส่วนมาก เพราะต้องการให้เกิดเสียงดังอย่างชัดเจน เนื่องจากส่วนใหญ่แสดงกลางแจ้ง
การแสดงละครทั่วไป	ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้นวมเป็นส่วนใหญ่ เพราะต้องการแสดงถึงอารมณ์ต่างๆ การรำก็ใช้เพียงจังหวะเบาๆ
การแสดงลิเก	ใช้ดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่เป็นวงขนาดย่อม ก็ต้องการเสียงดังและความครึกครื้นเช่นเดียวกับโขน
การแสดงหนังตะลุง	ใช้ดนตรีปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้น เพราะต้องขึ้นไปบรรเลงบนโรงหนังซึ่งมีขนาดเล็กอยู่แล้ว

นอกจากวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบในการแสดงต่างๆ จะต้องมีความเหมาะสมแล้ว เพลงที่ใช้ประกอบอารมณ์ของตัวละครตามบทบาทต่างๆ ก็มีส่วนสำคัญอย่างยิ่ง เพลงเหล่านี้มีทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงเกร็ดทั่วไป เช่น

เพลงหน้าพาทย์ที่เป็นพื้นฐาน

กราวนอก	ใช้ประกอบการยกทัพของมนุษย์ เทวดา
กราวใน	ใช้ประกอบการยกทัพของยักษ์ เงาะ ปีศาจ
โคมเวียนเหาะ	ใช้ในการเดินทางของเทวดา
เชิด	ใช้ในการเดินทางไกลๆ หรือการต่อสู้
รัว	ใช้ในการแสดงอิทธิฤทธิ์ และความศักดิ์สิทธิ์
เพลงช้า	ใช้ในการเดินแบบนวยนาด การเดินไปอย่างช้าๆ
เพลงเร็ว	ใช้ในการเดินแบบรีบด่วน
โล้	ใช้ในการเดินทางน้ำโดยเรือหรือพาหนะทางน้ำ
โอด	ใช้ในการแสดงที่โศกเศร้าถึงกับหลั่งน้ำตา



ตระนิมิตร	ใช้ในการแปลงร่างกาย
เพลงฉิ่ง	ใช้ในการเดินชมสวน การเดินเที่ยวในที่ต่างๆ
ลงสรง	ใช้ในการอาบน้ำ
เทวาประสิทธิ์	ใช้ในการอวยพร รับประสิทธิ์ประสาท
เชิดฉาน	ใช้ในการเที่ยวป่าล่าสัตว์

เพลงที่ใช้ประกอบอารมณ์

รัก	ใช้เพลงพม่าเห่ ทองย่อน โลม
โศก	ใช้เพลงทยอย ธรณีร้องไห้ สร้อยเพลง ลาวครวญ
ดีใจ	ใช้เพลงกราวรำ ฯ
โกรธ	ใช้เพลงลิงโลด
ภาคภูมิใจ	ใช้เพลงฉุยฉาย ฯ

เพลงสำหรับละครนอก

เพลงช้าปี่นอก	ใช้สำหรับตัวละครเอกของเรื่องเบิกโรง
เพลงปีนตลิ่งใน	ใช้ทั่วไป
เพลงสามไม้ใน	ใช้ทั่วไป
เพลงโอ้ปี่ใน	ใช้สำหรับบทโศกเศร้า
เพลงร่ายใน	ใช้สำหรับดำเนินเรื่อง เจรจาโต้ตอบ

เพลงต่างๆ ที่ใช้ประกอบการแสดงเหล่านี้ นอกจากจะบรรเลงด้วยวงดนตรีต่างๆ แล้ว ยังต้องมีผู้ขับร้องชาย หญิง สำหรับร้องประกอบด้วย ดนตรีไทยจึงมีความสำคัญมากต่อการแสดง หากขาดดนตรีจะทำให้การแสดงไม่สมบูรณ์แบบ ดนตรีจึงมีส่วนช่วยเสริมสร้างคุณค่าให้กับการแสดงทุกประเภท หลักเกณฑ์ที่จะใช้ดนตรีประกอบการแสดงมีดังต่อไปนี้

1. การใช้เพลง เป็นสิ่งสำคัญยิ่งถ้าผู้บรรเลงหรือผู้ให้เพลงประกอบไม่ถูกต้องตามบทบาทหรือบุคลิกของตัวละครก็จะทำให้การแสดงออกไม่ถึงบท เป็นเหตุให้ไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร ในการเขียนบทละครถ้าผู้เรียนเข้าใจเพลงประกอบดี ก็สามารถบรรจุเพลงในบทละครนั้นได้ แต่ถ้ายังไม่เข้าใจก็ควรถามนักดนตรี ซึ่งส่วนมากมักเข้าใจอารมณ์ของเพลงแต่ละเพลง

2. แนวการบรรเลง ได้แก่ อัตราความช้า-เร็ว ชัดเจน ผู้บรรเลงจะต้องเข้าใจถึงบทบาทการแสดงและแนวของเรื่องละครนั้นด้วย ถ้าเป็นการแสดงที่ต้องเชื่องช้าเพื่อสร้างอารมณ์รัก อารมณ์โศกเศร้า แต่บางตอนอาจต้องเร็ว เช่น อารมณ์โมโห ฉุนเฉียว หรือการออกเดินอย่างรีบด่วน แต่การบรรเลงอย่างเร็วนี้จะต้องอยู่ในขีดจำกัดไม่เร็วผิดพลาดได้ จึงขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีที่บรรเลงด้วย ความงาม ความไพเราะ ความซาบซึ้งตรึงใจ เป็นสิ่งสำคัญมากต่อการแสดงทุกประเภท ดังนั้น การใช้ดนตรีประกอบการแสดงจึงสำคัญ (เรณู โกศินานนท์, 2545)

บทบาทหน้าที่ของซออู้ในการบรรเลงประกอบการแสดง

ในการบรรเลงประกอบการแสดงนั้นซออู้มีบทบาทในการบรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวม ทำหน้าที่บรรเลงประกอบการแสดงแต่ละประเภทด้วยกลวิธีที่แตกต่างกันออกไป โดยทั่วไปสามารถแบ่งบทบาทในการบรรเลงซออู้ซึ่งสัมพันธ์กับรูปแบบการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยได้ 2 ประเภทดังนี้

1. การบรรเลงซออู้ประกอบการแสดงรำอวยพร หรือระบำ ซึ่งมีลักษณะโครงสร้างของบทเพลงกำหนดเป็นมาตรฐานไว้ หรือเรียกว่าเป็นเพลงบังคับทาง อาจสามารถแปรทำนองได้บ้างเล็กน้อย โดยส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงไปพร้อมกับวงและผู้ขับร้อง อาทิ ระบำดอกบัว ระบำมยุราภิรมย์

2. การบรรเลงซออู้ประกอบการแสดงละคร มีการแบ่งการแสดงเป็นชุด เป็นตอน ซึ่งผู้ขับร้องและผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญและมีปฏิภาณไหวพริบอย่างมาก เนื่องจากต้องมีความสัมพันธ์กับกิริยาท่าทางและการถ่ายทอดอารมณ์ของผู้แสดง ผู้บรรเลงต้องสื่อสารอารมณ์ได้อย่างถูกต้อง ขณะเดียวกันยังต้องสังเกตท่ารำของตัวละครเพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น โดยหน้าที่สำคัญในการบรรเลงซออู้ประกอบการแสดงละครคือ การสีคลอร้อง และการบรรเลงร่วมไปกับวง นับได้ว่าผู้บรรเลงซออู้จะต้องบรรเลงตลอดทั้งการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ จำเป็นต้องมีสมาธิและมีปฏิภาณไหวพริบที่ดีอยู่เสมอ ตัวอย่างเช่น บทร้องบางช่วงบางตอนของละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนหาปลา

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

-นางรจนาร้องไห้-

ร้องเพลงต้นตะนาว

เมื่อนั้น เจ้าเงาะยิ่งคิดพิสมัย
ปลอบนางพลางเช็ดชลนัยน์ โลมเล้าเอาใจให้เคลื่อนคลาย

ร้องเพลงจระเข้ขวางคลอง

น้อยเอาน้องรัก งามผ่องพักตร์ผ่องเหมือนดังเดือนหงาย
อย่าครวญคร่ำน้ำเนตรฟูมฟาย แสนเสียดายนวลน้องจะหมองมัว
ทั้งในใต้ฟ้าไม่หาได้ พี่ชอบใจเจ้านักที่รักผัว
ทำไมกับผักปลาเจ้าอย่ากลัว สักแสนตัวก็จะได้ไม่ยากนัก
ไปนอนเสียให้สบายหายเจ็บหลัง จะมานั่งโศกาด้วยปลาผัก
แย้มสรวลชวนชิดจุมพิตพักตร์ น้องรักเจ้าอย่าต้องหมองอุรา

(บทร้องละครนอกเรื่องสังข์ทอง เรียบเรียงโดย เกษม ทองอร่าม, 2562)

จากตัวอย่างบทละครข้างต้นจะเห็นได้ว่าตัวละครจะต้องถ่ายทอดอารมณ์เศร้าโศกและปลอบประโลมซึ่งมีการกำหนดบทเพลงไว้อย่างชัดเจน ในช่วงที่เป็นการแสดงเพียงอย่างเดียวไม่มีบทร้องซออู้มีบทบาทบรรเลงถ่ายทอดอารมณ์เพลงเศร้าโศกเสียใจไปกับวงปี่พาทย์ เมื่อเข้าสู่เพลงซึ่งเป็นการบรรจุเพลงใหม่ผู้บรรเลงซออู้จะต้องสีคลอร้องตามทำนองเพลงที่ระบุข้างต้นซึ่งจำเป็นต้องใช้ทักษะการสีคลอร้องและปฏิภาณไหวพริบอย่างมาก



อย่างไรก็ตามการบรรเลงซออู้ในการประกอบการแสดงทั้งระบำและละครนั้นหน้าที่สำคัญของซออู้คือการสีคลอร้องและการบรรเลงร่วมกับวงตลอดทั้งการแสดง ซึ่งสามารถสรุปหน้าที่สำคัญของซออู้ได้ดังนี้

1. หน้าที่ในการช่วยให้ผู้ขับร้องมีเสียงที่แม่นยำมากขึ้น โดยแบ่งเป็นลักษณะการบรรเลง 3 ประการ ได้แก่

1.1 การบรรเลงล่วงหน้าการขับร้อง เพื่อให้เสียงก่อนที่จังหวะการขับร้องเสียงหรือคำนั้นๆ จะถึง เพื่อให้ผู้ขับร้องออกเสียงได้แม่นยำ และเป็นการตรวจสอบระดับเสียง

1.2 การบรรเลงล้าหลังการขับร้อง เป็นการย้อยจังหวะเล็กน้อย เพื่อให้ผู้ขับร้องแสดงกลวิธีการขับร้องได้อย่างเต็มที่

1.3 การบรรเลงพร้อมการขับร้อง เป็นการบรรเลงไปพร้อมๆ กัน (สุเมธ สุขสวัสดิ์ และบรรพต โปทา, 2560)

2. หน้าที่การบรรเลงในวงปี่พาทย์แทนเสียงปี่ใน เพื่อให้เสียงกลมนุ่มนวลในวง

3. หน้าที่ในการสื่อสารอารมณ์เพลง และอารมณ์ของตัวละครไปยังผู้ชม

บทสรุป

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายซึ่งมีบทบาทในวงปี่พาทย์ไม้นวมวงดนตรีที่มีบทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดง ด้วยคุณลักษณะเสียงที่มีความนุ่มนวลและมีเสียงใกล้เคียงกับเสียงร้องของมนุษย์ส่งผลให้ซออู้มีหน้าที่ในการบรรเลงคลอร้องแทนและบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ในการประกอบการแสดงเสียงดังจ้าของปี่ใน ซึ่งบทบาทการบรรเลงของซออู้ในการบรรเลงประกอบการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะตามรูปแบบการแสดง ได้แก่ 1) บทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดงรำอวยพรหรือระบำ ซึ่งมีการกำหนดโครงสร้างเพลงและแนวทางการบรรเลงไว้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน และ 2) บทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดงละคร ผู้บรรเลงต้องมีทักษะการบรรเลงรวมวง และทักษะการสีคลอร้องซึ่งต้องอาศัยความชำนาญและปฏิภาณไหวพริบอย่างมาก

ทั้งนี้ หน้าที่การบรรเลงซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมนั้นมีหน้าที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ 1) หน้าที่ในการช่วยให้ผู้ขับร้องมีเสียงที่แม่นยำจากการสีคลอร้อง หรือบรรเลงไปพร้อมกับเสียงร้องในเพลงระบำ 2) หน้าที่ในการทำให้เสียงในวงปี่พาทย์ไม้นวมมีความนุ่มนวลยิ่งขึ้น และ 3) หน้าที่ในการถ่ายทอดอารมณ์เพลงและตัวละครไปยังผู้ชม ทั้งนี้ผู้บรรเลงซออู้ควรพัฒนาทักษะการบรรเลงประกอบการแสดงและสามารถประยุกต์ใช้กลวิธีการบรรเลงได้อย่างเหมาะสมโดยคำนึงถึงสุนทรียะ เพื่อให้เกิดความไพเราะและถูกต้องตามระเบียบแบบแผน

บรรณานุกรม

เรณู โกศินานนท์. (2545). **นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย.** กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล. (2561). **สัมภาษณ์.**

สุเมธ สุขสวัสดิ์ และบรรพต โปทา. (2560). วิธีการบรรเลงซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงนิรมล ตระการผล. ใน **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. *4(1),* หน้า 35-44.

เพลงทับกับการแสดงหนังตะลุงคณะหนังสุมล ศ.ประทุม จังหวัดนครศรีธรรมราช

THUB RHYTHMIC SOUNDS AND THE SHADOW PUPPET PERFORMANCE ENSEMBLE OF SUMOL SOR PRATHUM IN NAKHON SI THAMMARAT PROVINCE

สุจิตตรา มินา[*] สาริศา ประทีปช่วง[**] และดุษฎี มีป้อม[**]

SUJITTRA MINA, SARISA PRATEEPCHUANG, DUSSADEE MEEPOM

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องเพลงทับกับการแสดงหนังตะลุงคณะหนังสุมล ศ.ประทุม จังหวัดนครศรีธรรมราช มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสถานภาพปัจจุบันของหนังสุมล ศ.ประทุม และเพลงทับกับการบรรเลงการเชิดออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม เก็บข้อมูลโดยใช้วิธีการทางมนุษย์ดนตรีวิทยา ผลการวิจัยพบว่า ปัจจุบันหนังสุมล ศ.ประทุม เป็นพนักงานราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช โดยปฏิบัติหน้าที่เป็นครูภูมิปัญญาสอนศิลปะพื้นบ้านหนังตะลุงให้กับนักเรียน ด้านเพลงทับกับการบรรเลงการเชิดออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม พบว่า วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นวงดนตรีที่ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทย ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลอง โหม่งและฉิ่ง กับ เครื่องดนตรีตะวันตก ประกอบด้วย คีย์บอร์ด กีตาร์ และกลองชุด บทเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงประเภทชั้นเดียว ดำเนินทำนองอย่างสนุกสนานเร้าใจ เพลงทับมีการดำเนินจังหวะที่กระชับและแตกต่างกัน แต่ละรูปแบบจะดำเนินจังหวะซ้ำกันไปจนจบกระบวนการเชิด เสียงทับที่บรรเลงในการแสดงหนังตะลุง จะพบว่ามี 4 เสียงประกอบด้วย เสียงปั๊บ เสียงติ๊ก ซึ่งเป็นเสียงของทับตัวผู้ที่อยู่ทางขวาของนายทับ และเสียงทึด เสียงเทิง เป็นเสียงของทับตัวเมียที่อยู่ทางซ้ายของนายทับ โดย ที่เพลงทับจะมีบทบาทความสำคัญคือ ใช้บรรเลงประกอบบทเพลงในการโหมโรง บรรเลงประกอบจังหวะในการเชิดรูปตัวหนังตะลุงและบรรเลงในการขับบทกลอน

คำสำคัญ : เพลงทับ, การแสดงหนังตะลุง

---

[*] *นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
Students of Master of Fine Arts Program in Thai Music, Bunditpatanasilpa Institute

[**] *อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
Instructor of Master of Fine Arts Program in Thai Music, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute

ABSTRACT

This research on “Thub Rhythmic Sounds and The Shadow Puppet Performance Ensemble of Sumol Sor Prathum in Nakhon Si Thammarat Province.” was aimed to study the origin, the present situation of the Shadow Puppet Performance Ensemble of Sumol Sor Prathum, and the roles of Thub rhythmic sounds accompanying the show of Isuan (Ishvara or Shiva) puppet played by the Shadow Puppet Performance Ensemble of Sumol Sor Prathum. Tha data collection was conducted by applying ethnomusicological methodolody.The research revealed that Sumol Sor Prathum is the founder of the puppet performance ensemble and he is also working as a government worker in Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts. As an intellect of the college, he teaches local shadow puppet performances to the students. As for The roles of Thub rhythmic sounds accompanying the display of Isuan (Ishvara or Shiva) puppet in the shadow puppet performance ensemble of Sumol Sor Prathum, it was found that the musical band mixed between Thai instrument ; Pee, Thub, Klong (Drum), Mong, Ching, and Western instrument ; Keyboard, guitar, and the drums, especially the quick rhythms with amusing and arousing rhythmic sounds. Different patterns of Thub rhythmic sounds are played suitably with constant rhythms from the beginning till the end of the shadow puppet display. The sounds of Thub accompanying the shadow puppet performance are split into 4 groups: Pub and Tid, male sounds on the right hand of the player; Tued and Terng, female sounds on the left of the player. Thub rhythmic sounds play an important role during the overture, the shadow puppet display and the poetic narration.

Key words : Thub rhythmic sounds, the shadow puppet performance

บทนำ

หนังตะลุงศิลปะการแสดงภาคใต้ที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย ซึ่งในอดีตเรียกว่าหนังแล้วมาเรียกว่าหนังตะลุงในภายหลัง ดังที่ คมสันค์ วงศ์วรรณ์ (2553 : 4) ได้กล่าวว่า หนัง เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดียโดยเฉพาะได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ โดยสังเกตได้ชัดเจนจากรูปหนังที่มีพระอิศวรทรงโค และเรื่องที่หนังตะลุงในอดีตนำมาเล่นคือ รามเกียรติ์ นอกจากนี้สิ่งที่บอกได้ว่าหนังทางภาคใต้น่าจะเกิดก่อนหนังภาคอื่นก็คือศาสนาพราหมณ์และวัฒนธรรมอินเดีย โดยเฉพาะพวกฮินดูลัทธิไศวะนิกายได้เข้ามาทางภาคใต้ก่อนภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณ จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และสุราษฎร์ธานี ในช่วงเวลาประมาณปี พ.ศ. 300-1100 สังเกตได้จากหลักฐานทางโบราณคดี หนังตะลุงได้รับความนิยมตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันของชาวภาคใต้ซึ่งจังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง เป็นจังหวัดที่นิยมกันมากที่สุดเนื่องจากเป็นแหล่งที่มีคณะหนังตะลุงมากกว่าจังหวัดอื่นๆในภาคใต้ หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนภูมิปัญญาของชุมชนออกมาในรูปแบบการบอกเล่าเรื่องราววิถีชีวิตในท้องถิ่นผ่านตัวหนัง การเล่นนั้น จะใช้หุ่นเชิดอยู่หลังโรงจอที่มีผ้าสีขาวขึงและมีไฟส่องอยู่ทางด้านหลังของจอทั้งนี้เพื่อให้เกิดเป็นเงาของตัวหนังต่าง ๆ และใช้เงาเป็นสื่อแสดงบอกเล่าเรื่องราวตามบทละครนั้น ๆ คนเชิดหุ่นมีเพียงคนเดียว เรียกว่า นายหนัง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีเครื่องดนตรี 5 ชิ้น คือ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง และปี่ สมัยก่อนเรื่องที่นำมาเล่น คือ รามเกียรติ์ นิทานจากวรรณคดี และนิทานชาดก แต่ในปัจจุบันเรื่องที่นิยมนำมาเล่นเป็นเรื่องที่นายหนังแต่งขึ้นเองโดยผูกเรื่องราวจากสิ่งที่เกิดขึ้นใกล้ตัวและจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนและจะแฝงคุณธรรม จริยธรรม ไว้ในบทละครตอนท้ายเพื่อเป็นการสอนใจ นอกจากนี้ สุกรี เจริญสุข (2538 : 184 - 188) กล่าวถึง หนังตะลุงว่าเป็นศิลปะพื้นบ้านของชาวใต้ลักษณะการเล่นหนังตะลุง เป็นการนำเอาหนังวัวหรือควายประดิษฐ์เป็นรูปของตัวละครมาเชิดบนผ้าขาวที่มีแสงไฟส่องเพื่อให้เกิดภาพขึ้นบนจออีกด้านหนึ่ง และมีการถ่ายทอดเรื่องราวขึ้นตามจินตนาการของผู้ดำเนินการแสดงที่เรียกว่า นายหนัง เดิมหนังตะลุงนิยมเล่นในงานแก้บน งานสมโภช งานเฉลิมฉลองและงานเทศกาลต่าง ๆ และ อุดม หนูทอง (2531 : 1) กล่าวว่า หนังตะลุงของภาคใต้มีอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ ดังบทพากย์ฤาษีและบทพากย์พระอิศวรที่ใช้คำขึ้นต้นว่า โอม เป็นคำที่เชื่อว่าศักดิ์สิทธิ์มาจากคำ "อ+อุ+ม" ซึ่งแทนพระวิษณุ พระอิศวรและพระพรหม ซึ่งเป็นเทพของศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะลัทธิไศวะนิกายที่บูชาพระอิศวรเป็นใหญ่

การแสดงหนังตะลุงสิ่งสำคัญที่ต้องมีควบคู่กันไปนั้นคือดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ซึ่งแต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีไทยทั้งหมดจะมีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบด้วย ปี่ ทับ กลอง โหม่งและฉิ่ง ทับเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทความสำคัญและมีความโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในวงดนตรีหนังตะลุง เพราะทับมีหน้าที่หลักในการให้จังหวะสำหรับการเชิดตัวหนังตะลุง ซึ่งนายหนังจะต้องฟังเพลงทับเป็นหลักในการเชิดตัวหนังแต่ละตัวซึ่งแต่ละตัวจะมีจังหวะการเชิดที่แตกต่างกันไป เพลงทับที่บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงแบ่งออกเป็นเพลงทับที่ใช้บรรเลงล้วนๆ และเพลงทับที่ใช้บรรเลงประกอบการเชิดรูปหนังตะลุงดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป. : 76-77) ได้อธิบายว่า การบรรเลงเพลงทับเป็นศิลปะชั้นสูงจึงมีผู้เล่นได้น้อย และจำยาก หนังตะลุงส่วนมากจึงเอาชื่อเพลงปี่เรียกแทน เช่น เพลงเดิน เพลงถอยหลังเข้าคลอง เพลงยักษ์ เพลงสามหมู่ เพลงนางออกจากวัง เพลงนางเดินป่า เพลงสรงน้ำ เพลงเจ้าเมืองออกสั่งการ เพลงยกพล เพลงชุมพล เพลงยักษ์จับสัตว์ และเพลงกลับวัง ทับนอกจากเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเพลงและขับบทแล้วยังมีหน้าที่ที่สำคัญคือ ใช้เป็นเสียงสำหรับเสริมบทบาทการแสดง เสริมอารมณ์ของตัวละครหรือตัวหนัง เช่น

บทโกรธ บทสุภาพ บทเศร้า บทรัก และการแตะตบหรือตีทับหนักๆ ในฉากรบ ฉากของตัวโกงเป็นต้น และผกามาศ ชัยบุญ (2559 : 44) ได้กล่าวว่า ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทับพบว่า จังหวะทับแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ จังหวะตำเหนิน จังหวะเชิดรูปเฉพาะ และจังหวะขับบท ดำเนินจังหวะโดยการซ้ำและแปรลักษณะจังหวะ มีการใช้ลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ และการใช้จังหวะขัด แบ่งการใช้เสียงทับเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงหลัก ประกอบไปด้วยเสียงฉับ เทิงหน่วยผู้ ละเลิงหน่วยเมีย กลุ่มเสียงรอง ประกอบไปด้วยเสียงติ๊ดและทึด การบรรเลงส่วนใหญ่ใช้เสียงสูงและเสียงต่ำสลับกันตลอดทั้งเพลง โดยพบว่าการบรรเลงทับมีความสัมพันธ์กับการแสดงด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรม บรรเลงประกอบบทเพลง บรรเลงประกอบการขับบท และบรรเลงประกอบบทบาทในฉาก

คณะหนังสุมล ศ.ประทุม เป็นคณะหนังตะลุงที่ได้รับการยอมรับในจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมีผลงานโดดเด่นและเป็นที่ประจักษ์คือ รางวัลชนะเลิศ การประชันหนังตะลุงเมื่อปี พ.ศ. 2550 ในงานเทศกาลเดือนสิบของจังหวัดนครศรีธรรมราช และยังได้รับเกียรติให้เป็นกรรมการตัดสินการประชันหนังตะลุง ท่านเป็นนายหนังตะลุงที่มีความสามารถเชิดหนังตะลุงได้อย่างชำนาญคล่องแคล้วมีไหวพริบในการพากย์และสามารถบรรเลงดนตรีหนังตะลุงได้ทุกชิ้นในวงดนตรีหนังตะลุงโดยเฉพาะอย่างยิ่งการตีทับที่มีความหนักแน่นสื่ออารมณ์ได้ดี ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาประวัติความเป็นมาของหนังสุมล ศ.ประทุม เพื่อบันทึกหลักฐานความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านอีกทั้งเพื่อเป็นการเผยแพร่คุณงามความดีและอนุรักษ์สิ่งที่มีคุณค่าสู่สังคมของชาวภาคใต้ ก่อนที่จะสูญหายไปกับวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสถานภาพปัจจุบันของหนังสุมล ศ.ประทุม
2. เพื่อศึกษาเพลงทับกับการบรรเลงการเชิดออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง เพลงทับกับการแสดงหนังตะลุงคณะหนังสุมล ศ.ประทุม จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมนุษย์ดนตรีวิทยา ใช้วิธีศึกษาข้อมูลจากงานวิจัย หนังสือ เอกสารที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสัมภาษณ์ สังเกตการณ์และลงมือฝึกปฏิบัติ แล้วนำเสนอข้อมูลในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ โดยการสัมภาษณ์มุ่งเน้นรายละเอียดเรื่อง หลักการบรรเลงเพลงทับในขั้นตอนการแสดงหนังตะลุง และบทบาทสำคัญของทับที่มีต่อการแสดงหนังตะลุง ด้านการสังเกตการณ์ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมแล้วจดบันทึกข้อมูล โดยสังเกตเรื่องวิธีการบรรเลงทับร่วมกับวิธีการเชิดรูปหนังตะลุง จากนั้นผู้วิจัยได้ลงมือฝึกปฏิบัติเพลงทับ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2561 ถึงเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 โดยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสุมล ศ.ประทุม ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง เพลงทับกับการแสดงหนังตะลุงคณะหนังสุมล ศ.ประทุม จังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาและสถานภาพปัจจุบันของหนังสุมล ศ.ประทุม



รูปภาพที่ 1 หนังสุมล ศ.ประทุม
ที่มา : ผู้วิจัย

ด้านชาติภูมิ

นายสุมล ศักดิ์แก้ว (หนังสุมล ศ.ประทุม) เกิดเมื่อวันที่ 21 เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2507 อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 75/3 หมู่ที่ 10 ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช บิดาชื่อ นายรุ่ง ศักดิ์แก้ว (เสียชีวิต) มารดาชื่อ นางจำเนียร ศักดิ์แก้ว (เสียชีวิต) เป็นชาวจังหวัดนครศรีธรรมราช มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 10 คน

ด้านการศึกษา

การศึกษาในวัยเด็กเข้าศึกษาที่โรงเรียนมิตรภาพ ที่ 30 อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 และศึกษาต่อที่โรงเรียนวชิรานุสรณ์ (โรงเรียนมูลนิธิสหมิตรศึกษา) อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 และมัธยมศึกษาปีที่ 3 ต่อมาได้เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช จบชั้นกลางปีที่ 3 (มัธยมศึกษาปีที่ 6) และจบปริญญาตรี สาขาวิชาพัฒนาชุมชน จากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช เมื่อ พ.ศ.2531 ได้อุปสมบทที่วัดศาลามีชัย อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

ด้านชีวิตครอบครัว

สมรสกับนางมณีรัตน์ (หย่าร้าง) มีบุตรธิดาด้วยกัน 2 คน ชาย 1 คน หญิง 1 คน ซึ่งบุตรสาวกำลังศึกษาและบุตรชายประกอบอาชีพส่วนตัว

สถานะภาพปัจจุบันของหนังสุมล ศ.ประทุม

หนังสุมล ศ.ประทุม ปัจจุบันเป็นครูสอนหนังตะลุงที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ถ่ายทอดความรู้ ความสามารถในการแสดงหนังตะลุง มีลูกศิษย์มากมาย หนังสุมลสอนลูกศิษย์ทุกคนให้เป็นหนังตะลุงที่ดีมีคุณธรรม จริยธรรม ในการสอนท่านจะสอนละเอียดตามขั้นตอนทุกกระบวนการ เช่น เริ่มตั้งแต่วิธีการจับรูป ,การเชิดรูป การว่าบท การเจรจา การพูดตัวตลก ตลอดไปถึงสอนให้รู้จังหวะดนตรีต่างๆ ในกระบวนการเล่นหนังตะลุง นอกจากนี้ท่านยังได้รับเกียรติให้เป็นวิทยากรพิเศษสอนหนังตะลุงตามสถาบันหรือหน่วยงานต่างๆ ที่มีความสนใจอีกด้วย

2. เพลงทับกับการบรรเลงการเชิดออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม

จากการศึกษาเกี่ยวกับเพลงทับกับการบรรเลงการออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม สามารถวิเคราะห์การบรรเลงเพลงทับได้ ดังนี้

2.1 รูปแบบวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงของคณะหนังสุมล ศ.ประทุม เป็นวงดนตรีเครื่องห้าที่ผสมกับเครื่องดนตรีสากล ซึ่งประกอบไปด้วย ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ กลองชุด กีตาร์ และคีย์บอร์ด ดังตัวอย่างแผนผังรูปแบบวงดนตรี ดังต่อไปนี้



รูปภาพที่ 2 รูปแบบวงดนตรีหนังตะลุงของคณะหนังสุมล ศ.ประทุม
ที่มา : ผู้วิจัย

2.2 รูปแบบขั้นตอนการบรรเลงเพลงทับออกรูปพระอิศวร

รูปพระอิศวรของหนังตะลุง ถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเทพเจ้าแห่งความบันเทิง พระอิศวรตามลัทธิพราหมณ์พระอิศวรจะมี 4 พระกร ถือตรีศูล ธนู คุฑา และ บาศ แต่สำหรับพระอิศวรรูปหนังตะลุงจะมีเพียง 2 กร ถือจักร และ พระขรรค์ ทั้งนี้เพื่อให้รูปดูกะทัดรัดสวยงาม



รูปภาพที่ 3 รูปพระอิศวร
ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงทับที่ใช้บรรเลงในกระบวนการเชิดรูปพระอิศวร สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การบรรเลงเพลงทับประกอบการเชิดรูปพระอิศวรที่ออกมาจากจอหนัง ในที่นี้การแสดงหนังตะลุงจะเปรียบเสมือนพระอิศวรลงมาจากสวรรค์เพื่อมาเที่ยวในเมืองมนุษย์ ดังที่ วาที ทรัพย์สิน (สัมภาษณ์ 5 เมษายน 2561) กล่าวว่า "การเชิดรูปพระอิศวรทรงโค ให้เปรียบเสมือนว่าพระอิศวรกับพระโคเป็นเทพออกมาจากสวรรค์ในหนังตะลุงจะแบ่งภาคออกเป็น 3 ส่วนตามความเชื่อของหนังตะลุง คือ สวรรค์ มนุษย์ นรกหรือใต้บาดาล การออกมาจากสวรรค์ก็คือออกมาจากมุมซ้ายด้านบนไปทางขวาแล้วสลับกับมุมขวาด้านบนไปทางซ้าย จากนั้นก็มาหยุดอยู่ตรงกลางจอซึ่งถือเป็นพื้นโลกคือแดนมนุษย์"

ขั้นตอนการเชิด ออกรูปจากมุมจอด้านขวาผ่านดวงไฟไปมุมจอด้านซ้าย แล้วออกจากซ้ายกลับไปด้านขวา ครบ 1 เที่ยว คือไปแล้วกลับ แล้วเดินรูปมาตรงกลางจอ





รูปภาพที่ 4 และ 5 พระอิศวรลงมาจากทางด้านขวาของจอ
ที่มา ผู้วิจัย




รูปภาพที่ 6 และ 7 พระอิศวรลงมาจากทางด้านซ้ายของจอ
ที่มา ผู้วิจัย



รูปภาพที่ 8 พระอิศวรอยู่ตรงกลางจอ
ที่มา ผู้วิจัย

บทเพลงที่บรรเลงประกอบกับเพลงทับจะเป็นบทเพลงชั้นเดียวมีท่วงทำนองสนุกสนานซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นเทพแห่งความบันเทิง มีลักษณะทำนองเพลง ดังนี้

เพลงออกพระอิศวร (แห่โค) ชั้นเดียว

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

กลับต้น

สำหรับจังหวะเพลงทับจะมีจังหวะที่กระชับโดยตีจังหวะเดียวกันจนจบเพลงโดยในช่วงท้ายจะใส่จังหวะบาก เพื่อให้สัญญาณว่าจะจบทำนองเพลง มีลักษณะจังหวะเพลงทับ ดังนี้

เพลงทับออกพระอิศวร (แห่โค) ชั้นเดียว

- - - -	- - - -	- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท
- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท
- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท
- - - ป	- ท - ท	- - - ป	- ท - ท	- ท - ท	- ท - -	- ท ท ท	- ป - ท

ช่วงที่ 2 เป็นการบรรเลงเพลงทับประกอบจังหวะในการเชิดรูปพระอิศวรที่ทรงโค ซึ่งการเชิดในช่วงนี้จะเป็นการแสดงให้เห็นถึงการพยศของพระโค ดังที่ วาที ทรัพย์สิน (สัมภาษณ์ 5 เมษายน 2561) กล่าวว่า "ตามความเชื่อของหนังตะลุงเมื่อพระอิศวรทรงโคลงมายังพื้นโลกแต่เนื่องจากโคเป็นสัตว์สวรรค์ไม่คุ้นเคยกับพื้นดินบนโลกจึงต้องกระโดดโลดเต้นพระอิศวรจึงต้องปราบความพยศของพระโคจนสงบเมื่อสงบและคุ้นเคยกับพื้นดินแล้วจึงปักรูป"

ขั้นตอนการเชิด เต้นร่ายรำ ในท่ายักย้ายเดิน ของพระยาโคอุสุภราชที่กำลังพยศตามจังหวะดนตรี




รูปภาพที่ 9 และ 10 การเชิดพระอิศวรทรงโคแสดงให้เห็นถึงการพยศของพระโค
ที่มา ผู้วิจัย




รูปภาพที่ 11 และ 12 การเชิดพระอิศวรทรงโคแสดงให้เห็นถึงการพยศของพระโค
ที่มา ผู้วิจัย

บทเพลงที่บรรเลงเป็นบทเพลงชั้นเดียวมีท่วงทำนองกระชับสนุกสนาน มีลักษณะทำนองเพลง ดังนี้

เพลงลาวทอง

- - - -	- ม - ซ	- - - -	- ม ร ด	- - - -	- ม - ซ	- - - -	- ม ร ด
- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ด – ร*	- - - -	- ด - ร	- ม - ด	- ม - ร
- - - -	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ซ				

กลับต้น

สำหรับจังหวะหน้าทับเป็นจังหวะที่แสดงถึงการเดินของพระโคที่กำลังพยศ โดยแบ่งจังหวะหน้าทับ ออกเป็น 5 จังหวะ จังหวะ ที่1 – จังหวะ ที่5 จะตีจังหวะชั้นเดียว เหมือนกันจนจบเพลง มีลักษณะจังหวะหน้าทับ ดังนี้

จังหวะทับ ที่ 1

- - - -	- - ป ป	- - - -	- - ป ป	- - - -	- - ป ป	- - - -	- - ป ป
- - - -	- - ป ป	- ทึด - ท	- - ป ป				

จังหวะทับ ที่ 2

- - - ทึด	- - - ท	- - - -	- - ป ป	- - - ทึด	- - - ท	- - - -	- - ป ป
- - - ทึด	- - - ท	- - - -	- - ป ป	- - - ทึด	- - - ท	- - - -	- - ป ป
- - - ทึด	- - - ท	- - - -	- - ป ป				

จังหวะทับ ที่ 3

- - - ท	- ท – ท	- - - -	- - ป ป	- - - ท	- ท – ท	- - - -	- - ป ป
- - - ท	- ท – ท	- - - -	- - ป ป	- - - ท	- ท – ท	- - - -	- - ป ป
- - - ท	- ท – ท	- - - -	- - ป ป				

จังหวะทับ ที่ 4

- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป
- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป	- - - ป
- - - ป	- - - ป	- ทึด – ท	- - ป ป				

จังหวะทับ ที่ 5

- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป
- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป	- - ป ป
- - ป ป	- - ป ป	- ทึด - ท	- - ป ป				

จบ

หมายเหตุ กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียง ดังนี้

ทับ

ป หมายถึง เสียงปั๊บ
ต หมายถึง เสียงติ๊ก
ทึด หมายถึง เสียงทึด
ท หมายถึง เสียงเทิง

สรุปและอภิปรายผล

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 ประวัติความเป็นมาและสถานภาพปัจจุบันของหนังสุมล ศ.ประทุม

หนังสุมล ศ.ประทุม ปัจจุบันเป็นพนักงานราชการปฏิบัติหน้าที่เป็นครูภูมิปัญญาที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ถ่ายทอดความรู้ ความสามารถในการแสดงหนังตะลุง มีลูกศิษย์มากมาย หนังสุมลสอนลูกศิษย์ทุกคนให้เป็นหนังตะลุงที่ดีมีคุณธรรม จริยธรรม ในการสอนท่านจะสอนละเอียดตามขั้นตอนทุกกระบวนการ นอกจากนี้ท่านยังได้รับเกียรติให้เป็นวิทยากรพิเศษสอนหนังตะลุงตามสถาบันหรือหน่วยงานต่าง ๆ ที่มีความสนใจอีกด้วย

1.2 เพลงทับกับการบรรเลงการออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม

เพลงทับที่ใช้บรรเลงในกระบวนการเชิดรูปพระอิศวร แบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1การบรรเลงเพลงทับประกอบการเชิดรูปพระอิศวรที่แสดงการเหาะออกมาจากจอหนัง ในที่นี้การแสดงหนังตะลุงจะเปรียบเสมือนพระอิศวรลงมาจากสวรรค์เพื่อมาเที่ยวในเมืองมนุษย์ บทเพลงที่บรรเลงประกอบกับเพลงทับจะเป็นบทเพลงชั้นเดียวมีท่วงทำนองสนุกสนานซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นเทพแห่งความบันเทิง ช่วงที่ 2 เป็นการบรรเลงเพลงทับประกอบจังหวะการเชิดรูปพระอิศวรทรงโค ซึ่งการเชิดในช่วงนี้จะเป็นการแสดงให้เห็นถึงการพยศของพระโค บทเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงชั้นเดียวมีท่วงทำนองกระชับสนุกสนาน แสดงให้เห็นถึงอากัปกิริยาในการเดินของพระโคที่กำลังพยศ

2. อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษางานวิจัยเรื่อง “เพลงทับกับการแสดงหนังตะลุงคณะหนังสุมล ศ.ประทุม ผู้วิจัยนำผลการวิจัยมาอภิปรายผลดังต่อไปนี้

2.1 ประวัติความเป็นมาและสถานภาพปัจจุบันของหนังสุมล ศ.ประทุมปัจจุบันหนังสุมล ศ.ประทุม เป็นครูภูมิปัญญาสอนการแสดงศิลปะพื้นบ้านหนังตะลุง ที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช นอกจากนี้ท่านได้เป็นวิทยากรพิเศษสอนหนังตะลุงตามสถาบันหรือหน่วยงานต่าง ๆ ที่มีความสนใจ

2.2 เพลงทับกับการบรรเลงการเชิดออกรูปพระอิศวรคณะหนังสุมล ศ.ประทุม ผู้วิจัยทำการอภิปรายผลออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

บทเพลงที่บรรเลงในการเชิดรูปพระอิศวร คือเพลงประเภทชั้นเดียว มีการดำเนินทำนองที่สนุกสนานเร้าใจสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมได้เข้าใจบริบทของตัวหนังตะลุงรูปพระอิศวรได้เป็นอย่างดีว่ารูปพระอิศวรในการแสดงหนังตะลุงนั้นถือว่าเป็นเทพเจ้าแห่งความบันเทิง

จังหวะทับ เพลงทับจะมีการดำเนินจังหวะที่แตกต่างกันตามกระบวนการเชิด แต่ละรูปแบบจะดำเนินจังหวะซ้ำกันไปจนจบกระบวนการเชิด เสียงทับที่ปรากฏในบรรเลงประกอบการเชิด มีทั้งหมด 4 เสียง คือ เสียงปั๊บ เสียงติ๊ก เป็นเสียงทับตัวผู้ และเสียงทึด เสียงเทิง เป็นเสียงของทับตัวเมีย ดังที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์เรื่อง เพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ ของ (ผกามาศ ชัยบุญ, 2559) ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า เสียงทับที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงมีทั้งสิ้น 5 เสียง คือเสียงฉับ เสียงเทิงตัวผู้ เสียงเทิงตัวเมีย เสียงติ๊ก และเสียงทึด หากแบ่งตามระดับความสูงต่ำของเสียง สามารถ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงสูงประกอบด้วยเสียงฉับและติ๊ก และกลุ่มเสียงต่ำ ประกอบด้วยเสียงเทิง ตัวผู้ เทิงตัวเมีย และทึด

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 สถานศึกษาภาคใต้ควรมีการส่งเสริมสนับสนุนให้นักเรียน นักศึกษาได้เรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์และกระตุ้นให้เกิดความรักในศิลปวัฒนธรรมที่เป็นบ้านเกิดของตนเอง

1.2 จังหวัดควรจัดให้มีการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านทุกปีเพื่อสร้างความตระหนักรักบ้านเกิดให้กับเยาวชนและชุมชน

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการศึกษาความสามารถของหนังสุมล ศ.ประทุมด้านอื่นๆ เช่น เพลงบอก ซึ่งท่านได้เคยนำนักเรียนเข้าร่วมประกวดจนได้รับรางวัล

2.2 ควรมีการศึกษากระบวนการถ่ายทอดรูปแบบการแสดงหนังตะลุงของหนังสุมล ศ.ประทุม วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช



บรรณานุกรม

คมสันต์ วงศ์วรรณ์. (2553). **ดนตรีหนังตะลุง : กรณีศึกษาคณะนายอิ่มเท่ง จิตต์ภักดี (หนังอิ่มเท่ง)** อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา. งานวิจัยได้รับทุนสนับสนุนจากภาควิชาสารัตถศึกษาคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่.

ผกามาศ ชัยบุญ. (2559). **เพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ.** กระแสวัฒนธรรมวารสารวิชาการคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม. สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพฯ : Dr. Sax.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป.). **หนังตะลุง.** สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

อุดม หนูทอง. (2531). "ความเป็นมาของหนังตะลุง" ใน ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอด ความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ (16). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วาที ทรัพย์สิน. **นายหนังตะลุง ผู้เชี่ยวชาญหนังตะลุง** (5 เมษายน 2561) สัมภาษณ์.

สุมล ศักดิ์แก้ว. ครูสอนศิลปะพื้นบ้านภาคใต้ ผู้เชี่ยวชาญหนังตะลุง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. (23 กุมภาพันธ์ 2561) สัมภาษณ์

กลอนระนาดเอกเพลงหมู่เบื้องต้น
INTRODUCTION OF RANAD-EK'S PHRASE FOR PLAY PLENGMOO

กณพ กิ้มเฉี้ยง*

KANOP KIMCHIANG

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง กลอนระนาดเอกเพลงหมู่เบื้องต้น เป็นบทความที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการนำเสนอแนวทางการบรรเลงกลอนระนาดเอกเบื้องต้นในเพลงหมู่ทั่วไป โดยการนำสำนวนกลอนระนาดเอกขั้นพื้นฐานมาเป็นแนวทางในการนำเสนอ การดำเนินกลอนระนาดเอกขั้นพื้นฐานจะดำเนินเป็นแนวขึ้นลงสลับกันไปมาทั้งในสำนวนและการผูกกลอน เป็นสำนวนอันเรียบง่ายแต่มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักอย่างลึกซึ้ง สำนวนกลอนชนิดต่างๆ มีลักษณะเฉพาะเป็นของตัวเอง มีความสมบูรณ์แบบในสำนวนกลอน ซึ่งสำนวนกลอนระนาดเอกที่แม้จะดูเป็นสำนวนที่ธรรมดาแต่ก็แอบแฝงไปด้วยความยืดหยุ่นที่จะสามารถขยับปรับเปลี่ยนใช้ได้ตามบริบทของเพลงและการบรรเลง โดยมีแนวทางในการผูกกลอนที่เป็นลักษณะเรียบร้อยไต่ระดับขึ้นลงอย่างสง่างามไปตามท่วงทำนอง

คำสำคัญ : กลอนระนาดเอกเบื้องต้น, เพลงหมู่

ABSTRACT

Plengmoo is the songs that playing with the group of instruments. Ranad-Ek is important instruments in the ensemble. Ranad-Ek's phrase or "Klon Ranad-Ek" have variety for play. Introduction of Ranad-Ek's phrase is simple style. The movement of melody has approach dignified agreeable main melody.

Keywords : Introduction of Ranad-Ek's phrase, Plengmoo

** วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
Nakhon Si Thammarat college of dramatic arts, Bunditpatanasilpa Institut

บทนำ

ดนตรีไทย คือ ศิลปะที่สั่งสมองค์ความรู้และความคิดสร้างสรรค์ของคนไทย ความเจริญของดนตรีไทยปรากฏงอกงามอย่างสมบูรณ์อยู่โดยแบบแผนดนตรีไทย มีระเบียบวิธีการแห่งความงามและคุณค่าในตัวเอง ทั้งยังมีนัยสำคัญต่อการดำรงชีวิตอันสอดผสานและดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างยาวนานผ่านล่วงเลยกาลเวลามาจนถึงปัจจุบัน วิวัฒนาการของดนตรีไทยนั้นไม่เคยหยุดนิ่งแม้แต่น้อย การพัฒนาการอันรุ่งเรืองของดนตรีไทยในด้านความงามอันวิจิตรพิสดารนั้นปรากฏอย่างชัดแจ้งอันเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีไทย ผู้ที่ร่ำเรียนดนตรีไทยจนปรากฏลักษณะของความเป็นนักดนตรีไทยอย่างสมบูรณ์จะทราบดีว่าวิวัฒนาการของดนตรีไทยนั้นไม่อาจกำหนดขอบเขตของจุดสิ้นสุดได้ แม้หากจะไม่นับรวมการสร้างสรรค์เพลงใหม่ขึ้น การบรรเลงจากฐานความรู้ของโบราณจารย์ก็ยังดำเนินไปอยู่ไม่จบสิ้น และรู้เห็นกันอย่างชัดแจ้งว่าแม้จะร่ำเรียนดนตรีไทยมากมายเพียงใด ในที่สุดภูมิปัญญาที่ได้รับสั่งสมส่งต่อกันมาก็จะให้กำเนิดองค์ความรู้ใหม่ๆ เกิดขึ้นมาอีกโดยเสมอ

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยชิ้นหนึ่งที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน ด้วยความเป็นเอกลักษณ์และบทบาทการเป็นผู้นำในวงดนตรีไทยทำให้การบรรเลงระนาดเอกมีพัฒนาการอย่างกว้างขวาง ทั้งในด้านกลวิธีและสำนวนกลอน กลอนระนาดเอกนั้นสามารถดำเนินไปอย่างไรก็ได้ตามภูมิปัญญาของผู้บรรเลงโดยที่ยังสอดคล้องกับทำนองหลัก บุคคลที่มีไหวพริบปฏิภาณสามารถบรรเลงกลอนระนาดเอกที่แตกต่างกันในทำนองหลักแบบเดิมซ้ำๆ ได้อย่างหลากหลายเกิดจะคาดเดา ซึ่งไม่สามารถสรุปเป็นจำนวนที่แน่นอนได้เลยว่ามีเท่าใด แม้จะสรรหากลอนระนาดเอกในทำนองหลักเดิมมาให้มากเท่าที่จะทำได้อย่างไร ในสุดท้ายก็ไม่ด้อยกว่าภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยที่จะสร้างสรรค์กลอนระนาดเอกที่แตกต่างกันมาใช้ในทำนองหลักเดิมได้ ดังนั้น การจะกล่าวว่ากลอนระนาดเอกนั้นเป็นที่สิ้นสุดหรือมีขอบเขตอย่างไรนั้นไม่อาจสรุปให้เป็นข้อยุติได้

บทความเรื่อง "กลอนระนาดเอกเพลงหมู่เบื้องต้น" ฉบับนี้ ต้องการนำเสนอแนวทางการบรรเลงระนาดเอกอันเป็นขั้นพื้นฐานโดยเฉพาะ เป็นการนำเสนอลักษณะของกลอนระนาดเอกขั้นเบื้องต้นที่เรียบง่ายเป็นสำนวนกลอนระนาดเอกทั่วไปที่นิยมใช้กันในหมู่นักระนาดเอก แสดงความสัมพันธ์และสัมผัสต่างๆ ของสำนวนกลอนระนาดเอกกับทำนองหลัก การดำเนินกลอนระนาดเอกเบื้องต้นที่เป็นมาตรฐานทางการบรรเลงระนาดเอกอันเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลาย โดยการรวบรวมองค์ความรู้ที่ปรากฏอยู่มาวิเคราะห์ประมวลผลและนำเสนอในรูปแบบของบทความวิชาการ

เพลงหมู่กับเพลงเดี่ยว

คำว่า "เพลงหมู่" เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าเป็นเพลงหรือการบรรเลงเป็นหมู่คณะเป็นวง โดยมีเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลายชิ้นบรรเลงไปพร้อมๆ กัน ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นก็จะบรรเลงไปตามบทบาทและตามลักษณะของการดำเนินทำนองในแบบเฉพาะเครื่องมือ โดยเน้นความผสมกลมกลืนของเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงเป็นหลัก "เพลงหมู่" มีความหมายตรงกันข้ามกับคำว่า "เพลงเดี่ยว" เพราะเพลงหมู่นั้นมุ่งเน้นให้เกิดความสมบูรณ์แบบในการบรรเลงรวมวง ส่วนเพลงเดี่ยวจะบรรเลงโดยมุ่งเน้นไปที่การแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง ความวิจิตรพิศดารของสำนวนกลอนจากภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์หรือครูที่ได้ประดิษฐ์ทำนองไว้ (สุรพล สุวรรณ, 2549, น. 66) แม้ว่าเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวอาจมีที่มาจากเพลงเพลงเดียวกัน แต่ก็บรรเลงบรรเลงในลักษณะที่แตกต่างกันไปอย่างสิ้นเชิง ดังนั้น ความเป็นเพลงหมู่และเพลงเดี่ยวจึงไม่ได้เป็นการบ่งบอกลักษณะของเพลง แต่เป็นการบ่งบอกถึงลักษณะและจุดมุ่งหมายทางการบรรเลงเป็นสำคัญ

กล่าวโดยทั่วไป เพลงไทยทุกเพลงเป็นเพลงหมู่ เพราะเริ่มต้นนั้นเพลงทุกเพลงกำเนิดขึ้นเป็นเพลงหมู่ สำหรับบรรเลงรวมวง บรรเลงขับร้อง และประกอบการแสดง ต่อมาเมื่อการดนตรีเป็นที่นิยมโดยทั่วไปจึงเกิดมีพัฒนาการด้านเพลงขึ้นเพื่อส่งเสริมการแสดงออกทางศักยภาพและภูมิปัญญา ทำให้มีเพลงไทยเกิดขึ้นใหม่หลายเพลง บ้างก็แต่งขึ้นมาใหม่ บ้างก็พัฒนาจากเพลง 2 ชั้น ขยายและตัดย่อจนครบเป็นเพลงเถา (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์ 9 มีนาคม 2559) ในภายหลังเมื่อการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงไม่สามารถตอบสนองความต้องการอย่างเพียงพอผ่านการบรรเลงด้วยเพลงหมู่ได้อีกต่อไป จึงมีการคิดค้นประดิษฐ์เพลงเดี่ยวขึ้นมาเพื่อให้ตอบสนองต่อความต้องการนั้นมากขึ้นอย่างสูงสุด ซึ่งก็มีที่มาจากการนำเพลงที่มีอยู่แล้วมาปรุงแต่งลักษณะการบรรเลงให้มีความวิจิตรพิสดาร มีความซับซ้อน กลายเป็นเพลงเดี่ยวดังที่ปรากฏให้เห็นอยู่มากมายในปัจจุบัน

สำนวนเพลงเดี่ยวนั้นมีจุดหมายสำคัญที่การแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ การคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนที่ร้อยเรียงกันจะแฝงไปด้วยความวิจิตรพิสดาร แสดงความงดงามของการประพันธ์ด้วยท่วงทำนองที่น่าทึ่ง ซับซ้อน น่าติดตามมากกว่าการบรรเลงปกติ โดยให้ความสำคัญกับความงามในลักษณะนั้นมากกว่าความสัมพันธ์โดยตรงกับทำนองหลักไปโดยตลอดเหมือนการบรรเลงเพลงหมู่ทั่วไป สำนวนกลอนของเครื่องดนตรีที่บรรเลงในเพลงหมู่นั้นมีความเรียบง่ายแต่ลึกซึ้ง อวดองค์ความรู้และภูมิปัญญาด้วยการปรุงแต่งความงามผ่านสำนวนกลอนที่ร้อยเรียงอย่างประณีต ปรากฏเป็นความงามที่ภูมิฐานแตกต่างจากเพลงเดี่ยว

ลักษณะพื้นฐานกลอนระนาดเอก

ลักษณะของการดำเนินกลอนระนาดเอกที่ปรากฏอาจมีส่วนสำคัญมาจากลักษณะทางกายภาพของการเรียงเสียงระนาดเอก ซึ่งหากมองโดยผิวเผินแล้วอาจคิดว่าไม่เกี่ยวข้องกัน แต่ลักษณะที่ปรากฏเป็นสำนวนกลอนระนาดเอกพื้นฐานทั้งหลายจะดำเนินไปตามแนวเส้นตรงของการเรียงเสียง มีการดำเนินสำนวนกลอนที่ไต่ระดับเสียงไปอย่างเรียบร้อยทั้งขึ้นและลงเป็นแนวเดียวกันโดยเกือบทั้งสิ้น

*การจำลองตำแหน่งและเสียงของลูกระนาดเอก

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

ลูกระนาดเอกมีทั้งหมด 22 ลูก แต่ละลูกจะมีระดับเสียงห่างกัน 1 เสียงทุกลูก ไล่ระดับขึ้นมาจากทางซ้ายเสียงต่ำไปจนถึงเสียงสูงสุดทางขวา ซึ่งเมื่อบรรเลงสองมือพร้อมกันเป็นคู่แปดจะมีคู่เสียงทั้งหมด 15 คู่เสียง

การบรรเลงแบบเก็บเป็นคู่แปดพร้อมกันทั้งสองมือ หากบรรเลงเสียงบนบ้างล่างบ้างห่างกันสลับไปมาอยู่โดยตลอดอาจจะเป็นการลำบากต่อการบรรเลงให้เกิดความสละสลวย และอาจมองไม่ค่อยงดงามผ่านสายตาการดำเนินสำนวนกลอนระนาดเอกพื้นฐานโดยทั่วไปจึงมักจะดำเนินไปแบบเส้นตรงไล่จากเสียงสูงไปต่ำ เสียงต่ำไปสูงสลับกันไปในหนึ่งสำนวนกลอนตามแต่ลักษณะของทำนองหลัก เมื่อมองถึงความนิยมของการบรรเลงระนาดเอกแบบเก็บจะพบว่า การบรรเลงได้เรียบนั้นเป็นสิ่งที่เป็นคุณสมบัติหนึ่งที่นักระนาดเอกพึงมี การบรรเลงระนาดเอกได้เรียบนั้นหมายความว่า ผู้บรรเลงสามารถตีระนาดคู่แปดทุกพยางค์ถี่ๆ ได้อย่างสม่ำเสมอทั้งในด้านเสียงและจังหวะ ฟังแล้วสนิทเรียบเนียนเสมอกันไปโดยตลอด ซึ่งการจะบรรเลงได้เรียบนั้น

มีผลโดยตรงมาจากการฝึกบรรเลงกลอนระนาดเอกที่ไม่เป็นลักษณะของกลอนที่ตีสลับข้ามไปมามากเกินไป ดำเนินกลอนขึ้นลงเป็นแนวไปมาอย่างสม่ำเสมอ สังเกตได้จากสำนวนกลอนระนาดเอกเพลงมุล่ง ซึ่งเป็นเพลงหนึ่งที่นิยมนำมาไล่มือระนาดเอก สำนวนกลอนส่วนใหญ่จะเรียงขึ้นลงต่อเนื่องและใช้ลูกระนาดติดๆ กัน เมื่อฝึกไล่มือด้วยเพลงมุล่งแล้ว จึงทำให้สามารถบรรเลงได้เรียบและเสียงระนาดเอกมีความสม่ำเสมอมากขึ้น

สำนวนกลอนระนาดเอก มีรูปแบบการบรรเลงเป็นแบบเก็บ กล่าวคือ บรรเลงติดกันอย่างสม่ำเสมอในทุกพยางค์ของโน้ต ใช้บรรเลงกับทำนองหลักที่เป็นลักษณะของเพลงไม่บังคับทาง (เพลงไม่บังคับทาง คือ เพลงที่มีทำนองหลักเป็นลักษณะที่ไม่ยึดหรือกระชั้นชิดเกินไป เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเครื่องมืออื่นได้แปลทำนองตามลักษณะเฉพาะของตนเอง) แต่สามารถดำเนินกลอนไปในลักษณะที่แตกต่างได้อย่างอิสระ ขึ้นอยู่กับปฏิภาณและไหวพริบของผู้บรรเลง โดยมีลักษณะต้องห้ามและจำเป็นต้องหลีกเลี่ยงการบรรเลงในลักษณะนี้

1. ไม่บรรเลงซ้ำลูกเดิม การไม่บรรเลงซ้ำลูกเดิมนี้หมายถึงลูกสุดท้ายวรรคก่อนหน้าและลูกแรกของวรรคถัดไปต้องไม่ซ้ำกัน สำหรับบางสำนวนนั้นจะมีลักษณะของลูกซ้ำเป็นลักษณะของสำนวนกลอน แต่ทั้งนี้สำนวนกลอนที่ตีลูกซ้ำในสำนวนกลอน ลูกแรกต้องไม่ซ้ำกับลูกสุดท้ายในสำนวนก่อนหน้าด้วย เว้นแต่กรณีบางเฉพาะสำนวนขึ้นอยู่กับทำนองหลัก เช่น ทำนองเท่า หรือที่ทำนองหลักบังคับทาง

2. ไม่บรรเลงเก็บเสี้ยวมือ สำหรับกรณีของเสี้ยวมือนั้นเป็นที่เข้าใจกันว่าระนาดเอกเมื่อบรรเลงเก็บต้องบรรเลงเป็นคู่แปดเสมอ จะบรรเลงเสี้ยวมือนั้นไม่ได้ เว้นแต่บางกรณี เช่นระนาดเอกจะบรรเลงเพื่อถอนแนวการบรรเลง สามารถบรรเลงเสี้ยวมือได้ เช่น

เสี้ยวมือ

ระนาดเอก	ซ ล ซ ท	ล ท ร ̣ม ̣	ซ ̣ล ̣ซ ̣ม ̣	- ร ̣ - ท
ทำนองหลัก	- ซ ล ท	- ร ̣ - ม ̣	- ซ ̣ - ม	- ร ̣ - ท

ซึ่งการบรรเลงในลักษณะนี้ยังไม่ถือว่าเป็นการบรรเลงเก็บโดยสมบูรณ์ทั้งสำนวน เพราะไม่ได้บรรเลงเก็บครบทุกพยางค์

3. ลูกต้องห้ามในการบรรเลง ลูกต้องห้ามคือลูกที่ 22 ของระนาดเอก หรือที่เรียกว่า "ลูกยอด" หรือ "ลูกหลีก" โดยทั้งนี้ต้องดูบริบทของการบรรเลงด้วยเป็นสำคัญ (ลูกยอด หมายถึง ลูกระนาดเอกลูกสุดท้าย มีเสียงสูงที่สุด ลูกหลีก คือ ลูกระนาดเอกลูกที่ 22 ที่ทำเพิ่มเติมขึ้นมาในภายหลัง โดยหากมองตามความหมาย คำว่า "ลูกยอด" นั้นจะหมายถึงลูกระนาดเอกลูกที่ 22 ด้วย ทั้งนี้ บางสำนักยังเรียกลูกยอดตามของเดิมที่เป็นเสียงเดียวกับลูกยอดของฆ้องวงใหญ่ คือ ลูกระนาดเอกลูกที่ 21 และเรียกลูกที่ 22 ว่า ลูกหลีก) เหตุที่บอกว่าต้องดูบริบทนั้นเพราะหากสรุปไปว่าเลยว่าเป็นอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นจะไม่ชัดเจนและมีข้อขัดแย้ง ในวงปี่พาทย์ไม้แข็งนั้นไม่อาจจะบรรเลง เพราะเดิมทีระนาดเอกที่มี 21 ลูก ใช้บรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็งกันมาตั้งแต่โบราณ ดังนั้น เมื่อมีเพิ่มขึ้นมาอีก 1 ลูก จึงไม่เป็นการนิยมที่จะนำมาใช้ หากนำมาใช้อาจถูกมองว่าคนระนาดเอกผู้นั้นไม่มีไหวพริบปฏิภาณดีพอที่จะหลบเลี่ยงการบรรเลงลูกที่ 22

หากเป็นวงปี่พาทย์ที่ระนาดเอกบรรเลงด้วยไม้แข็งในลักษณะอื่น ได้แก่ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์นางหงส์กรณีนี้เป็นกรณีที่นักดนตรีไทยเข้าใจกันว่าเป็นเพลงในกลุ่มลดเสียง กรณีของกลุ่มลดเสียงนั้นก็จะคล้ายๆ กับการบรรเลงวงมโหรี ซึ่งสามารถใช้ลูกยอดในการบรรเลงเป็นเรื่องปกติ ซึ่งจากประสบการณ์ผู้เขียนก็

พบว่าใช้กันอยู่แพร่หลาย แต่สำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์นั้น ซึ่งผู้เขียนได้ฟังการบรรยายจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม (บรรยาย, ตุลาคม 2556) ว่า ห้ามบรรเลงลูกนี้เช่นเดียวกัน เหตุผลนั้นเหมือนกับที่ห้ามบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ทั้งนี้จะสมควรหรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับสำนักดนตรีหรือครูผู้ถ่ายทอดว่าจะบรรเลงอย่างไร

4. ระยะห่างระหว่างลูกสุดท้ายของวรรคและลูกแรกของวรรคต่อไป ไม่ควรเกินหลายลูก ซึ่งสำหรับบางสำนักก็ระบุไว้ชัดเจนว่าไม่ควรเกินเท่าไหร่ลูก แต่สำหรับโดยทั่วไปแล้วไม่ควรเกิน 4 ลูก และ 5 ลูก โดยอนุโลมสำหรับการตีข้ามลูกหลายลูกในการบรรเลงเดี่ยวนั้นย่อมมีพบเห็นปรากฏอยู่โดยทั่วไปทั้งนี้เป็นเพราะความจงใจของผู้ประพันธ์ สำนวนกลอนเพลงเดี่ยวจะถูกเรียบเรียงขึ้นอย่างประณีต การที่ปรากฏลูกในลักษณะนี้ไม่ใช่เป็นเพราะผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวไม่สามารถประดิษฐ์การดำเนินกลอนได้ตามที่ควรจะเป็น แต่เป็นเพราะผู้ประพันธ์นั้นจงใจที่จะนำสำนวนนี้มาบรรจุไว้อย่างมีนัยสำคัญเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาและ ตลอดจนทักษะของผู้บรรเลงที่สามารถบรรเลงข้ามลูกหลายลูกได้อย่างแม่นยำ กล่าวคือ จงใจทำให้มีบรรเลงยากมากกว่าเพลงหมู่

สัมผัสระหว่างกลอนระนาดเอกกับทำนองหลักเบื้องต้น

การที่สำนวนกลอนระนาดเอกจะมีความกลมกลืนกับทำนองหลักนั้นมีปัจจัยหลายประการ เช่น เรื่องของบันไดเสียง เสียงตกทั้งในจังหวะหนักกึ่งกลางและท้ายสุดของวรรค กระสวนทำนองที่ไปในทิศทางเดียวกันระหว่างทำนองหลักและระนาดเอก โดยจะยกตัวอย่างแสดงความสัมพันธ์ด้วยทำนองหลักดังนี้

ทำนองหลัก	- ร – ซ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ

*หมายเหตุ ทำนองหลักสำนวนนี้สามารถพบได้โดยทั่วไปในเพลงไทย ซึ่งเป็นหนึ่งในทำนองหลักขั้นพื้นฐาน สำหรับสำนวนนี้ มักพบเป็นทำนองจบท่อน จบเพลง มีลักษณะการดำเนินสำนวนที่เรียบง่ายไปตามบันไดเสียง จังหวะสั้นยาวสม่ำเสมอตลอดทั้งวรรค เป็นทำนองหลักทำนองหนึ่งที่คุ้นหูมากที่สุดของเพลงไทย

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า กลอนระนาดเอกกับทำนองหลักที่ลงตัวต่อกันนั้น พยางค์สุดท้ายของกลอนระนาดกับทำนองหลักต้องลงด้วยเสียงเดียวกัน (ตกเสียงเดียวกัน) เป็นการบังคับ จะเป็นเสียงอื่นไม่ได้โดยเด็ดขาด (เว้นแต่การตั้งใจผูกสำนวนกลอนฝาก) ซึ่งแม้ว่าสำนวนกลอนระนาดเอกกับทำนองหลักจะลงในลูกตกเสียงเดียวกัน แต่สิ่งสำคัญที่จะบ่งบอกว่ากลอนระนาดเอกกับทำนองหลักนั้นสัมพันธ์กันไม่ใช่เพียงลูกตก สิ่งสำคัญคือบันไดเสียงที่ต้องสัมพันธ์กัน เหตุที่การดำเนินกลอนระนาดเอกด้วยบันไดเสียงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักแล้วไม่เกิดความกลมกลืน ทางตรงนั้นส่งผลมาจากบันไดเสียง เป็นที่แน่ชัดว่าการที่บันไดเสียงไม่ตรงกันจะทำให้สำนวนกลอนที่บรรเลงนั้นปรากฏเสียงผ่าน (เสียงที่ไม่ได้อยู่เป็นหลักในบันไดเสียง) มากจนเกินไปจึงไม่เกิดความกลมกลืน ซึ่งโดยปกติการบรรเลงแบบเก็บนั้นอาจมีเสียงผ่านปรากฏอยู่ได้โดยทั่วไป แต่ไม่สมควรมากจนเกินไปในแต่ละวรรค และที่สำคัญ เสียงเหล่านั้นไม่ควรปรากฏอยู่ในจังหวะหนักของวรรคด้วย

ในส่วนจังหวะหนักกึ่งกลางวรรคนั้นก็เป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้สำนวนกลอนระนาดเอกกับทำนองหลักนั้นมีความสละสลวยกันมากขึ้น เช่น

ระนาดเอก	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ซ ล ม ฟ	ซ ท ล ซ
ทำนองหลัก	- ร – ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ

สังเกตว่า โน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 2 ของทำนองหลักและระนาดเอกนั้นลงจังหวะหนักในเสียงเดียวกัน ทำให้มีสัมผัสต่อกันในกึ่งกลางระหว่างวรรค จึงฟังแล้วมีความลงตัวกันมากขึ้น

กลอนระนาดเอกที่ลงตัวกับทำนองหลักมากที่สุด นอกจากจะอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน กระสวนทำนองก็ยังเป็นสิ่งสำคัญมากอีกประการหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ ดังกลอนที่ได้ยกตัวอย่างไปในเบื้องต้น สังเกตว่า แม้สำนวนกลอนจะสัมพันธ์กันทั้งสำนวน และในเสียงลูกตกทั้งกึ่งกลางและท้ายวรรค แต่ยังมีปรากฏความไม่สัมพันธ์กันของกระสวนทำนองครึ่งวรรคหลัง ซึ่งทำนองหลักไต่ระดับบันไดเสียงขึ้นไปที่เสียงเรสูง (ร̣) ส่วนกลอนระนาดเอกยังวนเวียนอยู่ในกลุ่มเสียงเดิม ซึ่งฟังแล้วอาจขาดความสละสลวยอยู่บ้างแต่ยังสามารถเข้ากันได้ หากจะให้สัมพันธ์กันมาขึ้นควรจะดำเนินกลอนระนาดเอกไปในลักษณะดังนี้

ระนาดเอก	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ร̣ ม̣ ร̣ ท	ร̣ ท ล ซ
ทำนองหลัก	- ร – ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ

สังเกตครึ่งหลังของวรรคที่มีการเปลี่ยนสำนวนกลอนระนาดเอกให้ไต่ระดับบันไดเสียงสูงขึ้นตามทำนองหลัก ทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และยังเพิ่มสัมผัสระหว่างกลอนระนาดเอกกับทำนองหลักให้ห้องที่ 3 ด้วย ทำให้กลอนระนาดเอกกับทำนองหลักมีความเข้ากันมากขึ้น สำหรับสำนวนกลอนระนาดเอกที่เข้ากันได้ที่สุดกับทำนองหลักข้างต้นนั้นคือ

ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ร̣ ม̣ ร̣ ท	ร̣ ท ล ซ
ทำนองหลัก	- ร – ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ

จากสำนวนกลอนก่อนหน้า ผู้เขียนได้ปรับเปลี่ยนห้องที่ 1 ให้สัมพันธ์กับทำนองหลักมากขึ้น เมื่อปรับให้เข้ากันแล้วก็จะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไปตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงท้ายวรรค คือลงเสียงเดียวกันและกระสวนทำนองเคลื่อนที่ด้วยกัน สำนวนกลอนนี้จึงมีความลงตัวมากที่สุดกับทำนองหลักสำนวนนี้

สำหรับการนำเสนอสัมผัสความลงตัวระหว่างกลอนระนาดเอกกับทำนองหลักที่ได้ยกตัวอย่างไปในข้างต้นนั้นไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการวิพากษ์สำนวนกลอนระนาดเอกว่ากลอนไหนดีกว่ากันอย่างไร เพราะในการบรรเลงจริงสำนวนกลอนนั้นต้องนำมาใช้ได้ตามความเหมาะสม หากบังเอิญสำนวนกลอนก่อนหน้าตกด้วยเสียงเร (ร) ผู้บรรเลงจะบรรเลงลูกเรซ้ำกันอีกครั้งนั้นไม่ได้ หากลูกตกสำนวนก่อนหน้าอยู่ห่างหรือเมื่อต้องการดำเนินกลอนไปในในทางใดทางหนึ่งเพื่อเป็นการปูทางรองรับสำนวนกลอนอีกวรรคต่อไปก็ต้อง

ปรับเปลี่ยนการดำเนินสำนวนกลอนไปในลักษณะอื่นตามที่ต้องการ การยกตัวอย่างนำเสนอในข้างต้นเป็นไปเพียงเพื่อการแสดงตัวอย่างความสัมพันธ์เบื้องต้นระหว่างสำนวนกลอนระนาดเอกกับทำนองหลัก

การดำเนินกลอนระนาดเอกเบื้องต้น

“นักดนตรีไทยที่มีไหวพริบ มีความรู้ดี ต้องสามารถดำเนินทางเครื่องมือของตนได้โดยเรียนมา” (ดุษฎี มีป้อม, สัมภาษณ์ 22 มีนาคม 2559) คำนี้มีความน่าสนใจ โดยเฉพาะคำว่า “สามารถดำเนินทางเครื่องมือของตนได้โดยเรียนมา” นั้นมีนัยสำคัญอย่างยิ่ง ดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้นว่า สำนวนกลอนทางเครื่องมือใดๆ จะมีลักษณะเฉพาะที่เป็นรูปแบบให้ผู้บรรเลงสามารถคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนขึ้นมาได้อย่างหลากหลาย ซึ่งสำหรับคนที่มีไหวปฏิภาณดีย่อมประดิษฐ์สำนวนกลอนออกมาใช้ได้อย่างแตกฉาน เช่นว่า คนระนาดทุ้มที่มีไหวพริบปฏิภาณดีมาก แม้ไม่เคยต่อทางระนาดเอกโดยตรง เมื่อบรรเลงรวมวงไประยะหนึ่งก็สามารถเข้าใจวิธีการดำเนินทำนองของระนาดเอก และสามารถประดิษฐ์คิดทางระนาดเอกได้โดยง่าย แต่ทว่าการจะประดิษฐ์สำนวนหรือผูกกลอนได้นั้นไม่ใช่จะเป็นการประดิษฐ์ขึ้นมาตามแต่สติปัญญาหรืออารมณ์จะปรุงแต่ง แต่ต้องรังสรรค์ขึ้นมาโดยมีพื้นฐานองค์ความรู้ในการดำเนินสำนวนและผูกกลอนเป็นสำคัญ นั่นคือความหมายของคำที่ว่า สามารถดำเนินทางได้โดยเรียนมา ซึ่งเมื่อหากพิจารณาแล้ว การร่ำเรียนการดำเนินทำนองมีลักษณะสำคัญอันเป็นพื้นฐานอยู่ 3 ประการด้วยคือ

1. ความสมบูรณ์ของลักษณะสำนวนกลอน

เครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนองนั้นมีหลายเครื่องมือใช้การดำเนินทำนองแบบเก็บเช่นเดียวกับระนาดเอก การเรียนสำนวนกลอนนั้นจะทำให้ผู้บรรเลงเข้าใจความเหมือนและความต่างระหว่างสำนวนกลอนแบบเก็บของระนาดเอกกับสำนวนกลอนแบบเก็บของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ตรงนี้นับว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงควรจะรู้และเข้าใจอย่างถ่องแท้ว่าสำนวนกลอนระนาดเอกพื้นฐานและลักษณะของสำนวนกลอนของระนาดเอกที่สมบูรณ์นั้นเป็นอย่างไร

ลักษณะของสำนวนกลอนระนาดเอกแต่ละสำนักหรือครูนั้นมีความแตกต่างกัน โดยในแต่ละสำนักอาจมีชื่อเรียกหรือที่มาของชื่อสำนวนกลอนหลากหลาย สำหรับลักษณะสำนวนกลอนระนาดเอกอันเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยทางหนึ่งคือ แบบของครูประสิทธิ์ ถาวร แบบของครูนั้นนำชื่อเรียกลักษณะของกลอนต่างๆ มาจากการเคลื่อนที่ของทำนอง เช่น ตีเรียงขึ้นไปเป็นเส้นตรงเรียกกลอนไต่ลวด ตีม้วนวนขึ้นเรียกกลอนม้วนตะเข็บ เป็นต้น ที่กล่าวนี้ เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจว่า กลอนระนาดเอกนั้นมีลักษณะของความเฉพาะตัวเป็นลักษณะอันเป็นรูปแบบการดำเนินไปอย่างสมบูรณ์อยู่ในตัวเอง ซึ่งผู้บรรเลงต้องเข้าถึงและเข้าใจว่าสำนวนกลอนที่สมบูรณ์นั้นเป็นอย่างไร กลอนนั้นควรจะดำเนินไปอย่างไร ทำนองหลักลักษณะนี้จะใช้กลอนลักษณะไหน เป็นต้น เมื่อนานมาแล้วผู้เขียนเคยได้ฟังคุณครูนัฐพงศ์ โสวัตร กล่าวถึงเรื่อง “กลอนครึ่งวรรค” คำว่ากลอนครึ่งวรรคนั้นหมายถึง ครึ่งวรรคแรกบรรเลงด้วยสำนวนกลอนแบบหนึ่งและอีกครึ่งวรรคหลังบรรเลงด้วยสำนวนกลอนอีกแบบหนึ่ง ซึ่งผู้เขียนจำคำทุกคำที่ครูพูดอย่างชัดเจนไม่ได้ แต่สามารถสรุปใจความได้ว่า การจะดำเนินกลอนระนาดเอกนั้นไม่สมควรที่จะดำเนินกลอนครึ่งวรรคเลย เว้นแต่ในส่วนที่ทำนองหลักไม่เอื้อเฟื้อต่อการบรรเลงกลอนเต็มวรรคจริงๆ จึงจะนำมาใช้ ซึ่งหากไม่ได้เรียนลักษณะความสมบูรณ์ของกลอนระนาดเอกมาแล้ว ผู้บรรเลงจะไม่สามารถทราบได้เลยว่าสำนวนกลอนที่บรรเลงนั้นควรจะดำเนินไปอย่างไรให้มีความสมบูรณ์ ซึ่งเป็นความสมบูรณ์ที่กลอนระนาดเอกนั้นสัมพันธ์กับทำนองหลักและความสมบูรณ์ในตัวเองของ

สำนวนกลอน (สามารถศึกษารูปแบบสำนวนกลอนระนาดเอกเพิ่มเติมได้จากการสัมภาษณ์ครูประสิทธิ์ ถาวร โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เรื่องกลอนระนาดเอก ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ พ.ศ. 2532)

2. ความหลากหลายและการนำไปใช้

เหมือนกับสำนวนกลอนเครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนองทุกชิ้นที่มีสำนวนกลอนหลากหลายสามารถหยิบยกนำมาใช้แทนกันในทำนองหลักเดียวกันได้มากมาย เช่นเดียวกันกับระนาดเอก สำนวนกลอนระนาดเอกนั้นก็มีความหลากหลายที่สามารถจะนำมาใช้ในลักษณะต่างๆ กัน เช่น ไม่ว่าผู้บรรเลงจะมีความต้องการใช้สำนวนกลอนจากกลุ่มเสียงสูงไปต่ำ ต่ำไปสูง สูงแล้วจบที่สูง หรือจะบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงต่ำต่อเนื่องกัน ก็สามารถที่จะเลือกนำเอาสำนวนกลอนต่างๆ ที่เป็นมาตรฐานมาใช้ได้อย่างแยบคาย เป็นกลเม็ดเบื้องต้นที่สำคัญอันนำไปสู่การผูกร้อยสำนวนกลอนให้มีความสละสลวยต่อไป

3. การผูกร้อยสำนวนกลอน

การผูกร้อยสำนวนกลอนนั้นเป็นที่ชัดเจนว่าต้องพึ่งพาทำนองหลักเป็นมาตรฐาน กล่าวคือ ต้องดำเนินไปตามสำนวนของทำนองหลักเป็นหลัก การจะผูกร้อยสำนวนกลอนในทำนองหลักที่ไม่บังคับสำนวนกลอน (เช่น ทำนองที่มีลักษณะเหมือนการเก็บ) มากเกินไปนั้นสามารถทำได้อย่างอิสระ ซึ่งจากการวิเคราะห์พบว่าลักษณะการผูกร้อยสำนวนกลอนระนาดเอกอันเป็นแบบพื้นฐานเบื้องต้นเป็นไป 2 ลักษณะดังนี้

3.1 การเรียบเรียงกลอนระนาดเอกไปตามกระสวนทำนองหลัก

ในส่วนของทำนองหลักเองก็มีการเคลื่อนที่ขึ้นสูงลงต่ำของทำนองอยู่เสมอ การผูกร้อยสำนวนกลอนระนาดเอกไปตามกระสวนทำนองที่ขึ้นลงไปในทิศทางเดียวกันนั้นก็จะให้กลอนระนาดเอกกับทำนองหลักมีความสนิทกลมกลืนกัน หากทำนองหลักดำเนินมาในลักษณะไล่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำครึ่งวรรคแรกแล้วดำเนินไปจบที่เสียงสูงอีกในวรรคหลัง กลอนระนาดเอกก็จะดำเนินไปในลักษณะเดียวกันโดยเสมอ การผูกกลอนในลักษณะนี้ยังมีข้อด้อยอยู่เพราะพึ่งพาอาศัยแต่ทำนองหลัก หากทำนองหลักวกวนลงซ้ำเสียงเดิมหลายสำนวนติดกันกลอนระนาดเอกก็จะไม่หลากหลายและวนเวียนซ้ำไปมา

3.2 การเรียบเรียงกลอนระนาดเอกไล่ขึ้นเสียงสูงลงเสียงต่ำสลับกันต่อเนื่อง

คำที่คุ้นหูนักดนตรีไทยสำหรับผู้บรรเลงในลักษณะนี้คือ "ตีทั่วผืน" การผูกร้อยสำนวนกลอนในลักษณะนี้อาจไม่มุ่งไปตามกระสวนทำนองหลักแต่ยังคงเน้นความสัมพันธ์และกลมกลืนกัน การผูกร้อยสำนวนกลอนลักษณะนี้เป็นแบบฉบับที่เป็นพื้นฐานทางการบรรเลงที่ดีที่สุดลักษณะหนึ่ง เพราะการผูกสำนวนกลอนจะไม่ไปตกค้างอยู่ที่กลุ่มเสียงสูงหรือต่ำที่ใดที่หนึ่ง สำนวนที่ปรากฏจะมีลักษณะเป็นการเคลื่อนคล้อยของทำนองอย่างเรียบง่ายไปมาทั้งขึ้นและลงอย่างสง่างามน่าติดตามและเป็นแบบฉบับอันเป็นเอกลักษณ์ของระนาดเอกโดยเฉพาะ

อีกหนึ่งประเด็นสำคัญในการผูกร้อยสำนวนกลอนระนาดเอกที่ผู้เขียนพบว่าไม่ค่อยได้รับความนิยมหรืออาจถูกมองข้ามไปในปัจจุบัน คือการผูกร้อนสำนวนกลอนไม่ให้ซ้ำ 2 พยางค์ ท้ายวรรคก่อนหน้า และ 2 พยางค์แรกในวรรคถัดไป เช่น

ระนาดเอก	รำมำรำท	รำทลซ	ฟมรม	ฟซลท	ลทรำมำ	ทรำลท	ซลมฟ	ซทลซ
ทำนองหลัก	- รำ - ท	- ล – ซ	ซซ – ล	ลล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ทท - ล	ลล - ซ

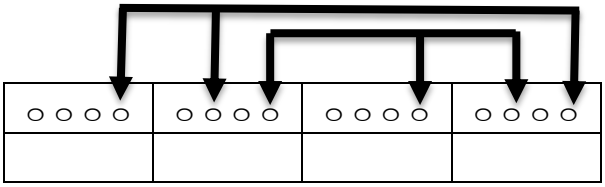
ซึ่งอาจปรับเปลี่ยนการผูกสำนวนกลอนไม่ให้ซ้ำ 2 พยางค์สุดท้าย ดังนี้

ระนาดเอก	รำมำรำท	รำทลซ	ฟมรม	ฟซลท	รำมำรำด	ทลซร	มฟวล	รำทลซ
ทำนองหลัก	- รำ - ท	- ล - ซ	ซซ - ล	ลล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ทท - ล	ลล - ซ

ควรหลีกเลี่ยงลักษณะการผูกกลอนระนาดเอกในลักษณะนี้ เว้นแต่จะไม่สามารถหลบเลี่ยงได้จึงเป็นการอนุโลมให้บรรเลง ซึ่งจากทัศนะของผู้เขียนที่พบว่าในปัจจุบันนั้นการผูกกลอนในลักษณะนี้ได้รับความนิยมน้อยลง ที่มาของการผูกกลอนในลักษณะนี้ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเป็นเพราะเหตุผลใด แต่จากการวิเคราะห์ผู้เขียนพบว่า การบรรเลงกลอนซ้ำ 2 พยางค์ท้ายของวรรคก่อนหน้านั้นสามารถบรรเลงได้โดยไม่ผิดตามแบบแผนการบรรเลงระนาดเอก

สัมผัสในกลอนระนาดเอกเบื้องต้น

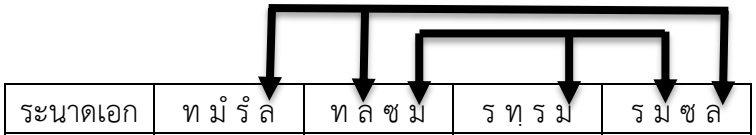
การดำเนินสำนวนกลอนระนาดเอกนั้นต้องดำเนินไปตามลักษณะที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ซึ่งเมื่อผู้เขียนได้สังเกตสำนวนกลอนระนาดเอกพื้นฐานหลายๆ สำนวนกลอนกลับพบว่า มีรูปแบบลักษณะของสัมผัสในสำนวนอยู่อย่างน่าสนใจ ซึ่งอาจมองได้ว่าเป็นความบังเอิญของการประดิษฐ์สำนวนกลอน แต่ก็ไม่อาจมองข้ามที่จะนำเสนอเกี่ยวกับสัมผัสในสำนวนกลอนระนาดเอกไว้ ดังนี้



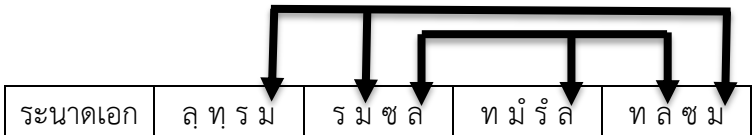
สัมผัสในสำนวนกลอนระนาดเอกข้างต้นที่ผู้เขียนได้จัดทำขึ้นนี้นำเสนอในรูปแบบใกล้เคียงกับการแสดงสัมผัสฉันทลักษณ์ในบทกลอน เป็นข้อคิดเห็นที่ผู้เขียนพบว่า มีกลอนระนาดเอกพื้นฐานหลายสำนวนกลอนที่มีสัมผัสในตัวสำนวนกลอนเองลักษณะนี้ แม้ว่าจะมีสำนวนกลอนระนาดเอกอีกมากมายที่ไม่ได้มีสัมผัสแบบเดียวกัน แต่หากเมื่อได้พิจารณาสำนวนกลอนที่มีสัมผัสแบบนี้แล้วก็พบว่ามีอยู่พอสมควรจนเป็นที่น่าสนใจ เพราะคาดว่าสัมผัสดังกล่าวที่ได้นำเสนอไป อาจเป็นรูปแบบพื้นฐานหนึ่งของสำนวนกลอนระนาดเอกลักษณะหนึ่งเบื้องต้น จึงขอนำมาเสนอสำนวนกลอนที่มีลักษณะสัมผัสดังกล่าวไว้พอสังเขป ดังนี้



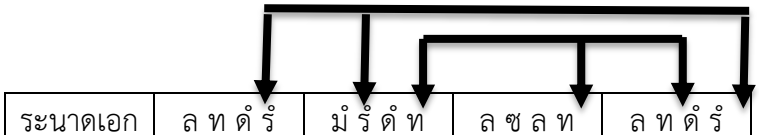
ระนาดเอก	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	รำ มำ รำ ท	รำ ท ล ซ
ทำนองหลัก	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ



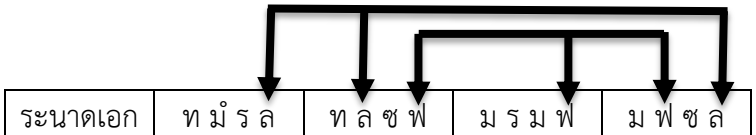
ระนาดเอก	ท มำ รำ ล	ท ล ซ ม	ร ทฺ ร ม	ร ม ซ ล
ทำนองหลัก	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล



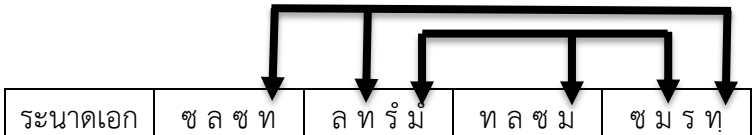
ระนาดเอก	ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท มำ รำ ล	ท ล ซ ม
ทำนองหลัก	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม



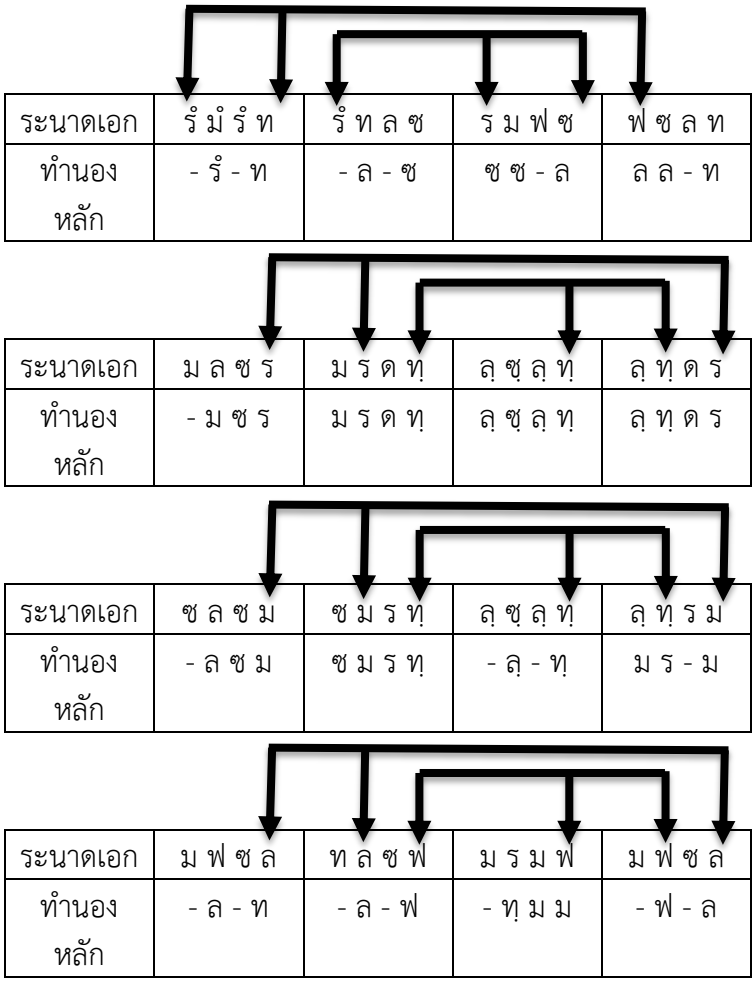
ระนาดเอก	ล ท ดำ รำ	มำ รำ ดำ ท	ล ซ ล ท	ล ท ดำ รำ
ทำนองหลัก	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล ล ล	- ท - รำ



ระนาดเอก	ท มำ ร ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทำนองหลัก	- ท - ล	- ซ - ฟ	ม ร - ม	- ฟ ซ ล



ระนาดเอก	ซ ล ซ ท	ล ท รำ มำ	ท ล ซ ม	ซ ม ร ทฺ
ทำนองหลัก	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- ซำ - ม	- รำ - ท



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

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

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

ระนาดเอก	ม ฟ ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทำนองหลัก	- ล - ท	- ล - ฟ	- ทฺ ม ม	- ฟ - ล

ทั้งนี้สำนวนกลอนทั้งหมดที่ได้ยกตัวอย่างไปในข้างต้นอาจไม่ได้ดำเนินไปตามสำนวนทั้งหมดทุกพยางค์โน้ต และยังมีอีกหลายสำนวนกลอนที่สามารถนำมาใช้แทนกันในทำนองหลักดังกล่าวนั้นๆ ได้ สำนวนกลอนที่ได้ยกตัวอย่างนั้นเป็นเพียงข้อค้นพบจากกลอนระนาดเอกทั่วไป ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นว่าเป็นความบังเอิญอย่างน่าสนใจ จึงขอหยิบยกมานำเสนอไว้เพียงเท่านี้

สรุป

สำนวนกลอนระนาดเอกนั้นมีความหลากหลายและลึกซึ้ง แม้จะเป็นการบรรเลงที่มีลักษณะเก็บที่อาจเรียบง่ายแต่ก็มีแนวทางหลากหลายที่จะสามารถบรรเลงให้เกิดอรรถรสได้อย่างน่าพิศวง ความรู้เรื่องกลอนระนาดเอกเบื้องต้นสำหรับการบรรเลงเพลงหมู่ที่ได้นำเสนอไปนั้นยังเป็นเพียงแค่แนวทางการบรรเลงขั้นเบื้องต้นอันเป็นลักษณะที่ปรากฏเป็นรูปแบบนิยมแพร่หลาย ทั้งนี้ แนวทางการใช้และผูกสำนวนกลอนระนาดเอกนั้นยังมีความลึกซึ้งซับซ้อนและกว้างขวางมากกว่าที่ได้นำเสนอประเด็นไว้ ซึ่งไม่สามารถนำมากล่าวอย่างสรุปโดยสั้นๆ ในบทความนี้ได้ เช่น ลักษณะการเคลื่อนที่ของกลอนแบบ คืบ โค้ง ม้วน ไต่ ย้อน ซ่อน พับ ลอด ทบ เป็นต้น หรือเป็นลักษณะของการผูกพันกลอนระหว่างประโยค การฝากกลอนยาวหลายวรรคเป็นกลอน

เดียวกันซึ่งเรื่องเหล่านี้ยังเป็นเรื่องที่มีขอบเขตกว้างขวางและมีอิสระมากมายไม่จำกัดในการบรรเลง ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและบริบททางการบรรเลง เช่น การบรรเลงเพลงช้าเรื่องต่างๆ ที่มีจุดมุ่งหมายในการผูกสำนวนกลอนเพื่อเป็นการแสดงถึงภูมิปัญญา เป็นต้น ซึ่งเป็นลักษณะของการผูกสำนวนกลอนในขั้นสูงแตกต่างจากการบรรเลงเพลงหมู่ทั่วไป

บรรณานุกรม

ดุษฎี มีป้อม. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. บรรยาย, ตุลาคม 2556.
ดุษฎี มีป้อม. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2559.
พูนพิศ อมาตยกุล. มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์, 9 มีนาคม 2559.
สุรพล สุวรรณ. (2549). **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.** กรุงเทพฯ : บริษัทแอคทีฟพริ้นท์.

วัฒนธรรมกลองก้นยาวของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

KLONG KON YAO CULTURE OF TAI ASSOCIATION IN RAYONG PROVINCE

พงศธร สุธรรม* กมล แก้วสว่าง*

PHONGSATHORN SUTHAM, KAMOL KAEWSAWANG

บทคัดย่อ

ชาวไทใหญ่จากรัฐฉานที่เข้ามาประกอบอาชีพในจังหวัดระยองมีการก่อตั้งชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองขึ้นมาเป็นเวลากว่า 10 ปี มีเป้าหมายเพื่อรวบรวมชาวไทใหญ่ให้เป็นปึกแผ่นและอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ทำให้จังหวัดระยองปรากฏวัฒนธรรมไทใหญ่ในพื้นที่ วัฒนธรรมไทใหญ่ที่มีความโดดเด่น คือ การตีกลองก้นยาว พร้อมด้วยการแสดงกิงกะหล่า การแสดงก้าปั่นก่องและการตีกลองก้นยาวรับแขก วงดนตรีประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก 3 ชิ้น คือ กลองก้นยาว มองและแส่ง เมื่อเสียงดนตรีผสมผสานกับการแสดงที่ถ่ายทอดโดยศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญ สามารถสะท้อนลีลาอันวิจิตรงดงามเป็นเอกลักษณ์ตามแบบฉบับวัฒนธรรมไทใหญ่ ศิลปะของชาวไทใหญ่จึงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง จนกระทั่งได้รับความสนใจจากสังคมชาวระยอง เกิดการหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมไทใหญ่กับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืนชาวไทใหญ่จึงอาศัยอยู่ในจังหวัดระยองได้อย่างมีเกียรติและได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมอย่างแท้จริง

คำสำคัญ : กลองก้นยาว , ไทใหญ่ , วัฒนธรรม , จังหวัดระยอง

**วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*



ABSTRACT

Tai people migrated from Shan State to Rayong province, Thailand and the Tai association in Rayong province was established more than last 10 years in order to gather the Tai people and enrich Tai's cultures in the area of Rayong province. The outstanding Tai's performing arts are Klong-Kon-Yao performance with Kin-Ga-La dance, Ga-Pun-Gong performance, and Klong-Kon-Yao Rub-Kaek, the performances accompanied the main musical instruments consist of Klong-Kon-Yao, Mong and Saeng. The beauty and uniqueness of performances have been transmitted by the Tai expert artists, therefore, the art and culture are being well-known and combined with the local arts harmoniously. Tai people in Rayong province have been respected as the cultural keeper.

Keywords : Klong-Kon-Yao, Tai, Culture, Rayong Province

บทนำ

"จังหวัดระยอง" ตั้งอยู่บริเวณชายฝั่งทะเลภาคตะวันออก มีความสำคัญต่อประเทศไทยนานัปการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านอุตสาหกรรมที่ได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่เมื่อกว่า30 ปีก่อนที่มีการดำเนินโครงการ *"Eastern Seaboard"* จนกระทั่งปัจจุบันกำลังดำเนินโครงการ *"EEC (Eastern Economic Corridor"* หรือระเบียงเศรษฐกิจภาคตะวันออก ปัจจัยความพร้อมทั้งหมดทำให้จังหวัดระยองมีความเจริญรุ่งเรือง สามารถรองรับแรงงานผู้เป็นฟันเฟืองในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจได้เป็นจำนวนมาก ประชากรที่เข้ามาประกอบอาชีพภายในจังหวัดระยองจึงมีจำนวนเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ ทั้งที่มาจากภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยและที่เดินทางมาจากต่างประเทศ ซึ่งในที่นี้ยังพบว่ามีประชากร *"ชาวไทใหญ่"* มากกว่าหมื่นด้วยเช่นกัน ซึ่งนอกจากชาวไทใหญ่จะเป็นแรงงานแล้ว ยังเป็นผู้ดำรงเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ให้ปรากฏพบเห็นได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะทางด้านวัฒนธรรมดนตรีและการแสดง ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเป็นประเด็นสำคัญที่ทำให้ปรากฏวัฒนธรรมไทใหญ่เข้ามาแทรกซึมภายในพื้นที่จังหวัดระยอง

การเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทใหญ่สู่จังหวัดระยอง

"ไทใหญ่" เป็นชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ชาวไทยคุ้นเคยเป็นอย่างดี ใช้เรียกชาติพันธุ์ ที่อาศัยกระจายตัวอยู่บริเวณภาคเหนือของประเทศไทย เช่น จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย และแม่ฮ่องสอน เป็นต้น รวมไปถึงกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่บริเวณทางตะวันออกเฉียงเหนือของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (Replublic of The Union of Myanmar) บนอาณาเขต ที่เรียกว่า *"รัฐฉาน (Shan State)"* ไทใหญ่มีความสัมพันธ์กับประเทศไทยมาอย่างยาวนานไม่ว่าจะเป็นในด้านประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี หรือแม้กระทั่งการเมือง

คนไทยภาคกลางในเขตพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยารู้จักไทใหญ่มาอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยาเพราะปรากฏคำ ๆ นี้อยู่ใน กฎหมายตราสามดวงในพระราช- กำหนดเก่า พ.ศ.2042 โดยคนไทยหรือคนสยาม สามารถรับรู้ถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรมระหว่างพวกตนกับพวกไทใหญ่ได้ดีและสามารถบอกเล่าเรื่องราวของพวกไทใหญ่ให้แก่ชาวตะวันตกที่เข้ามาเยือนกรุงศรีอยุธยา ในขณะนั้นได้รับรู้ด้วยในบันทึกของเดอลา ลูร์แบร์ราชทูตฝรั่งเศสจากราชสำนักพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ซึ่งมาเยือนกรุงศรีอยุธยาระหว่างปี พ.ศ.2229 - 2231 ได้ระบุว่า อนึ่งชาวสยามที่ข้าพเจ้ากล่าวถึงนี้ เรียกตนเองว่าไทน้อย คือ เซียมเล็กตามที่ข้าพเจ้าได้รับคำบอกเล่า ยังมีคนอีกพวกหนึ่งซึ่งป่าเถื่อนที่สุดเรียกกันว่า ไทใหญ่ คือ เซียมใหญ่ อันเป็นพวกที่อาศัยอยู่ทางเขตเขาภาคเหนือ(สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551: 1)



ภาพที่ 1 ธงชาติรัฐฉานภาพที่



ภาพที่ 2 แผนที่รัฐฉาน



ภาพที่ 3 บัลลังก์เจ้าฟ้าแสนหวี

ที่มา : สมพงศ์ วิทยศักดิ์พันธ์, 2544: ไม่ปรากฏเลขหน้า

ที่มา : สถาบันวิจัยทางสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551: 38



ภาพที่ 4 ชุดแต่งกายประจำชาติ



ภาพที่ 5 ปอยออกหว่า

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากนายประเสริฐ ประดิษฐ์

“ไต (Tai)” ไตจัดอยู่ในกลุ่มคนที่พูดภาษาไท - กะได (Tai - Kadai Language Family) มีที่อยู่อาศัยกระจัดกระจายอยู่ในบริเวณภาคเหนือของประเทศไทย ประเทศจีนและประเทศอินเดีย มีประวัติศาสตร์การก่อร่างสร้างเมืองให้มีความกว้างใหญ่ไพศาลมากว่า 2,000 ปี โดยมีเจ้าฟ้า (เครือเจ้าเครือขุน) คุ้มครองอภิบาลพสกนิกรมาหลายต่อหลายองค์และสร้างสมวัฒนธรรมของตนเองมาอย่างช้านาน เช่น พระพุทธศาสนา ภาษาเขียน (ลึกไต) ภาษาพูด (คำไต) อาหาร เครื่องแต่งกาย (กิ๋นไต) เครื่องมือเครื่องใช้ สถาปัตยกรรม ศิลปวิทยาการ ประเพณีสิบสองเดือน (หย่าสี่สิบสอง) เป็นต้นเรียกได้ว่าเป็นชนชาติที่มีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมเป็นของตนเองอย่างแท้จริง

จนกระทั่งถึงเหตุการณ์สำคัญสำหรับอาณาจักรไทใหญ่ก็คือเมื่อเฒี่ยนมาถูกล่าอาณานิคมโดยอังกฤษซึ่งตรงกับสมัยกษัตริย์องค์สุดท้ายของราชวงศ์ลองพญา คือ พระเจ้าสีป้อ อังกฤษได้ประกาศยึดเฒี่ยนมาตอนบนและจัดการหัวเมืองต่าง ๆ ให้รวมอยู่กับเฒี่ยนมา ไทใหญ่จึงเปลี่ยนสภาพเป็น *"สหพันธรัฐฉาน"* (Federation of Shan State) ภายหลังจากอังกฤษมอบเอกราชคืนให้แก่เฒี่ยนมา เฒี่ยนมายังคงให้ชนกลุ่มน้อยคงความเป็นเอกภาพร่วมกับตน โดยการสร้าง *"สัญญาปางโหลง"* ที่เมืองปางโล้เพื่อบันทึกข้อตกลงร่วมกันกับชนกลุ่มน้อยให้เป็นสหภาพพม่า ใช้เป็นข้อต่อรองในการแยกตัวออกเป็นอิสระ แต่ข้อตกลงดังกล่าวไม่เป็นไปตามที่ตั้งไว้ จึงเป็นเหตุ ของความขัดแย้ง ทำให้ชาวไทใหญ่จากประเทศเมียนมาอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานแถบภาคเหนือของประเทศไทย ดังที่พบในจังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยาและจังหวัดลำปาง ส่วนไทใหญ่ในรัฐฉานก็ยังคงมีความหวังในการกอบกู้เอกราชของตนเอง และในปัจจุบันยังพบอีกว่าชาวไทใหญ่อีกมากมายยังคงหลีกหนีปัญหาต่าง ๆ ภายในรัฐฉาน จึงหลั่งไหลเข้ามายังประเทศไทยตามหัวเมืองใหญ่ เช่น กรุงเทพมหานคร เชียงใหม่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน ชลบุรีและปทุมธานีเป็นต้นเพื่อเป็นแรงงานต่างด้าว ซึ่งชาวไทใหญ่ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยน่าจะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 3,000,000 คน จากประชากรทั้งหมด ในรัฐฉานประมาณ 8,000,000 สำหรับชาวไทใหญ่ที่เข้ามายังจังหวัดระยองก็คือผู้ที่เคลื่อนย้ายมาจากภายในรัฐฉานของประเทศเมียนมานั่นเอง จังหวัดระยองเป็นหนึ่งในเป้าหมายของชาวไทใหญ่ที่มีความต้องการ เดินทางเข้ามาเป็นแรงงานตามภาคส่วนต่าง ๆ ซึ่งกระจายตัวตามนิคมอุตสาหกรรมและพื้นที่เศรษฐกิจทั่วทั้งจังหวัดระยอง

ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง



ภาพที่ 6 ตราสัญลักษณ์ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

ด้วยเหตุปัจจัยทางการเมืองในรัฐฉานส่งผลให้ชาวไทใหญ่เป็นผู้ที่มีเลือดรักชาติเป็นอย่างยิ่งจึงเป็นที่มาของการก่อตั้ง *"ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง"* ซึ่งเป็นชมรมชาวไทใหญ่แห่งแรกของประเทศไทยที่ได้ดำเนินการภายนอกรัฐ โดยมีเครือข่ายอีก 3 ชมรมคือชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดเชียงใหม่ชมรมชาวไทใหญ่กรุงเทพมหานครและชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดปทุมธานี





ภาพที่ 7 ผู้เขียนกับนายแลงป่าง ภาพที่ 8 ผู้เขียนกับพระอธิการทรงศักดิ์ สังกิจโจ

จากการสัมภาษณ์นายแลงป่าง ประธานชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองและพระสังฆาธิการทรงศักดิ์ สังกิจโจเจ้าอาวาสวัดโสภณภาวนาราม กล่าวถึงที่มาของการก่อตั้งชมรมว่าภายหลังที่ชาวไทใหญ่เข้ามาอาศัยอยู่ในจังหวัดระยองเพิ่มมากขึ้น จึงมีผู้ริเริ่มก่อตั้งชมรมเพื่อรวบรวม เหล่าพี่น้องชาวไทใหญ่ให้อยู่กันอย่างเป็นปึกแผ่น ซึ่งได้รับสนับสนุนจากกองกำลังกู้ชาติไทใหญ่ (S.S.A) ของพลโทเจ้ายอดศึก โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อจัดกิจกรรมเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของพี่น้องชาวไทใหญ่และสังคมชาวระยองอีกทั้งยังได้การยอมรับจากทางหน่วยงานราชการและผู้นำท้องถิ่นพิจารณาอนุญาตให้ก่อตั้งชมรมอย่างถูกต้องจนกระทั่งในปัจจุบันชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีการดำเนินการมากว่า 10 ปี มีการบริหารอย่างเป็นระบบโดยคณะกรรมการทั้งหมด 28 คน ที่ตั้งของชมรมอยู่ ณ บ้านเลขที่ 76 ตำบลมาบตาพุด อำเภอเมืองระยอง จังหวัดระยอง และอาศัยพื้นที่ของวัดโสภณภาวนารามในการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ประกอบด้วย กิจกรรมทางด้านกีฬา กิจกรรมจิตสาธารณะ กิจกรรมเทิดทูนสถาบัน กิจกรรมวันสำคัญ ของชาวไทใหญ่และกิจกรรมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ทั้งหมดล้วนเป็นกิจกรรมที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้พี่น้องชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเกิดความสำนึกรักชาติมีความสมัครสมานสามัคคีอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญเพื่อให้พี่น้องชาวไทใหญ่อาศัยอยู่ในจังหวัดระยองได้อย่างมีเกียรติและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

วงกลองก้นยาวของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

ผลจากการเคลื่อนย้ายแรงงานประกอบกับการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ของชมรมทำให้วัฒนธรรมไทใหญ่หลั่งไหลเข้ามาสู่จังหวัดระยองด้วยเช่นกันหากกล่าวถึงวัฒนธรรมของชาวไทใหญ่ที่แสดงต่อสายตาประชาชนภายในพื้นที่มีด้วยกันหลายประการ เช่น การแต่งกาย ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาเป็นต้น ซึ่งหนึ่งในวัฒนธรรมที่ชาวไทใหญ่นำมาเป็นส่วนสำคัญกับวิถีชีวิตในจังหวัดระยองนั่นก็คือวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและการแสดงที่ใช้สื่อสารเข้าถึงสังคมภายนอกได้ดีที่สุด

“กลองก้นยาว” เป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ที่มีความสำคัญกับวิถีชีวิตชาวไทใหญ่แฝงไว้ด้วยภูมิปัญญาทางศิลปะ มีบทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมและสร้างความบันเทิงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ มาตั้งแต่โบราณกาล เช่น งานปอยออกหว่า งานปอยส่างลอง ปอยเหลินสิบเอ็ดเป็นต้นวงกลองก้นยาวจึงมีคุณค่าทางด้านจิตใจสร้างเสริมสิริมงคล เกิดเป็นคติความเชื่อว่าทุกวัดและทุกหมู่บ้านจะต้องมีกลองก้นยาวประจำอยู่ นอกจากนั้นวงกลองก้นยาวยังใช้ประกอบการแสดงอีกหลายชนิดประกอบด้วยการแสดงกิงกะหล่าการแสดงโตการแสดงก้าลายการแสดงก้าแลวการแสดงก้าปั่นก่องและการตีกลองก้นยาวกับขบวนแห่กลองก้นยาว เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุดชิ้นหนึ่งของชาวไทใหญ่อยู่ในวิถีชีวิตของชุมชนเกี่ยวข้องกับงานบุญงานประเพณีพิธีกรรม

และประกอบการแสดง ลักษณะทางกายภาพของหุ่นกลองที่มีความยาวและมีขนาดใหญ่ ทำให้เสียงที่ดังออกมามีความกังวานไพเราะและนุ่มนวล มีความ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ลีลาการตีกลองแตกต่างไปจากการตีกลองชนิดอื่นชาวไทใหญ่ให้ความสำคัญกับกลองชนิดนี้ พิจารณาได้จากทุกหมู่บ้านทุกวัดจะมีกลองก้นยาวเก็บรักษาไว้แล้วนำออกมาใช้ตีเมื่อถึงขั้นตอนของงานบุญที่มีความเกี่ยวข้อง การมีกลองไว้ในครอบครองเป็นความเชื่อเรื่องความเป็นสิริมงคล ความเจริญรุ่งเรือง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560: 115) "พูดถึงเรื่องวัฒนธรรม กลองก้นยาว มันโดดเด่น มันอยู่ในสายเลือด ศิลปะของเขากลองก้นยาวเป็นเอก เป็นหลัก กลองก้นยาวเป็นศิลปะที่มันอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทใหญ่ เขาไปไหนเขาจะต้องมีกลองก้นยาวไปด้วยงานประเพณีทุกอย่าง งานอะไรก็แล้วแต่จะต้องมีกลองก้นยาว อย่างงานปอยส่างลอง งานปอยเหลินสิบเอ็ด ยกเว้นงานศพ งานไม่เป็นมงคลทั้งหลายจะไม่มี"(ประเสริฐ ประดิษฐ์, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2561)

สำหรับวงกลองก้นยาวของชมรมได้มาจากเงินบริจาคจากพี่น้องชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเครื่องดนตรีทั้งหมดสร้างโดยพ่อครูปาเมือง ลายใส จังหวัดเชียงใหม่ซึ่งการที่ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีวงกลองก้นยาวเป็นของตนเองก็เปรียบเสมือนการสร้างเสริมความเป็นสิริมงคลปกป้องคุ้มครองให้พี่น้องชาวไทใหญ่อาศัยอยู่ในจังหวัดระยองได้อย่างผาสุกราบรื่นตามคติความเชื่อที่สืบทอดกันมายิ่งไปกว่านั้นยังเป็นเครื่องมือในการประกอบกิจกรรมทางสังคมและเพื่อการอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

เครื่องดนตรีวงกลองก้นยาวของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

วงกลองก้นยาวของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีการประสมวงตามแบบแผนดั้งเดิมของรัฐฉานซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 9 กลองก้นยาว



ภาพที่ 10 มอง



ภาพที่ 11 แส่ง

1. กลองก้นยาว 1 ใบ

กลองก้นยาวของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองมีความสูง 185 เซนติเมตร หุ่นกลองทำมาจากไม้ซ้อเจาะกลวง ทายางรักสีดำ ตกแต่งสีธงชาติรัฐฉานที่ตรงกลางของหุ่นกลอง หน้ากลองขึงด้วยหนังวัว ใช้วิธีการตีด้วยการยืนสะพายกลอง ตั้งเสียงกลองด้วยข้าวเหนียวสุกบดละเอียด เรียกว่า *"จ่าก๋อง"* เสียงของกลองก้นยาวสร้างโดยการใช้มือขวาตีเป็นเสียงหลักด้วยวิธีการตีเต็มฝ่ามือ ตีเปิดมือ ตีปิดมือ ใช้ปลายมือ ใช้กำปั้น การประคบมือและใช้ปลายนิ้วมือซ้ายในการตีสลับกับมือขวาเป็นเสียงรอง เพื่อประคบเสียงและตีขัดจังหวะ เสียงของกลองก้นยาว ประกอบด้วย *"เสียงเป้ง" "เสียงเปง" "เสียงปึ๊ก"* หรือ *"เสียงบึด" "เสียงดึก"* หรือ *"เสียงกะ" เสียงปึ๊ก* หรือ *"เสียงตุ๊บ"* และ *"เสียงติ้ง"* หรือ *"เสียงปุ่ม"*

2. มอง 1 ชุด

มอง เป็นชื่อเรียกตามเสียงที่ชาวใหญ่ได้ยิน มองของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีลักษณะเป็นคอกสี่เหลี่ยมประดับสีสันเป็นสีธงชาติรัฐฉาน โดยนำลูกมองมาแขวนบริเวณด้านข้างของคอกทั้ง 2 ด้าน จำนวน 6 ใบ ลูกมองทำมาจากทองเหลืองมีขนาดลดหลั่นกันไป เสียงของมองเป็นการประสานเสียงคู่ 5 คือ เสียง *"มี"* (ประกอบด้วย เสียงมีต่ำ เสียงมีกลาง เสียงมีสูง) และเสียง *"ที"* (ประกอบด้วย เสียงทีต่ำ เสียงทีกลางและเสียงทีสูง) ใช้วิธีการตีให้เกิดเสียงด้วยกลไกการโยกไม้สำหรับบังคับไม้ตีมอง ซึ่งสามารถตีมองคนเดียวพร้อมกันได้หลายใบ

3. แส่ง 1 คู่

แส่งของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีลักษณะเหมือนกับฉาบใหญ่ของประเทศไทยด้านบนของแส่งมีการประดับด้วยการร้อยไหมพรมถักเป็นตุ้มข้างละ 4 เส้น ประกอบด้วย สีแดง สีเขียวและสีเหลือง ซึ่งเป็นสีของธงชาติรัฐฉาน เสียงของแส่ง ประกอบด้วย *"เสียงแซ่"* *"เสียงแช"* และ *"เสียงแฉะ"*เครื่องดนตรีในวงกลองก้นยาวมีบทบาทหน้าที่ที่มีความแตกต่างกัน คือ กลองก้นยาวทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงต่าง ๆ มาประดิษฐ์เป็นกระสวนจังหวะที่มีลีลาหลากหลาย แส่งทำหน้าที่ในการตีหยอกล้อประสานไปกับกระสวนจังหวะกลองก้นยาวเพื่อให้เกิดสีสันของความสนุกสนานมากยิ่งขึ้นแล มองทำหน้าที่ในการตีกำกับจังหวะซึ่งการประสานเสียงของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น เกิดเป็นมิติที่มีความสมบูรณ์มีเสน่ห์ในแบบฉบับของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ที่สื่อถึงอารมณ์ความเข้มขลัง ฮึกเหิม เร้าใจ นอกจากนั้นเครื่องดนตรีของชมรมชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองยังมีเอกลักษณ์ความเป็นชาติที่ได้แต่งแต้มลงบนเครื่องดนตรีให้มีสีสันเป็นธงชาติรัฐฉาน ยิ่งช่วยส่งเสริมให้ดนตรีไทใหญ่ดูมีความเข้มแข็งมากยิ่งขึ้น

นักดนตรีและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

สมาชิกของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองพบว่ามีศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านการตีกลองก้นยาวและการแสดงด้วยกันหลายคนเป็นกลุ่มคนที่มีบทบาทส่งเสริมการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันดีงามเนื่องจากกิจกรรมด้านวัฒนธรรมของชมรมมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งสามารถแสดงออกถึงเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์นักดนตรีและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองเป็นบุคคลสำคัญที่ได้สืบทอดองค์ความรู้และสั่งสมภูมิปัญญามาจากรัฐฉาน ซึ่งวัฒนธรรมการตีกลองก้นยาวและการแสดง ต่าง ๆ ผูกพันกับวิถีชีวิตชาวไทใหญ่และเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ในแทบทุกประเพณี ทำให้ชาวไทใหญ่สามารถจดจำวิชาความรู้เหล่านี้ได้อย่างแม่นยำและสามารถถ่ายทอดศิลปะสู่สายตาประชาชนได้อย่างงดงามนักดนตรีและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง มีดังต่อไปนี้

1. นักดนตรี ประกอบด้วย นายจายสู้วัน นายหม่องหม่อง นายจายหนุ่มเมิง นายด่าวฟู นายจายส่างหลาน นายหลุ่งลายคำและนายจายแหน่แลง


ภาพที่ 12 นายจายสู้วัน


ภาพที่ 13 นายหม่องหม่อง


ภาพที่ 14 นายจายหนุ่มเมิง


ภาพที่ 15 นายด่าวฟู


ภาพที่ 16 นายจายส่างหลาน


ภาพที่ 17 นายหลุ่งลายคำ


ภาพที่ 18 นายจายแหน่แลง

2. นักแสดงประกอบด้วย นายจายจองอุง นางแสงทาและนางหอมแลง


ภาพที่ 19 นายจายจองอุง


ภาพที่ 20 นางแสงทา


ภาพที่ 21 นางหอมแลง

การแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

การแสดงของชาวไทใหญ่มีอยู่ด้วยกันมากมายหลายชนิดแต่การแสดงที่ชาวไทใหญ่นำเข้ามาในจังหวัดระยองมีเฉพาะบางชุดการแสดงเท่านั้นเนื่องจากชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเป็นแรงงานทำให้ไม่สามารถเฟ้นหาผู้แสดงได้มากนัก จึงคัดเลือกเฉพาะการแสดงที่สามารถหาผู้แสดงได้และเป็นชุดการแสดงที่สามารถเข้าถึงผู้คนได้ง่ายที่สุด ทำให้การแสดงไม่มีความหลากหลายเหมือนเช่นในรัฐฉาน การแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง ประกอบด้วย

1. การตีกลองก้นยาวรับแขก

กลองก้นยาวรับแขกมีความหมาย 2 อย่าง คือ 1) เป็นการตีกลองก้นยาว กับขบวนแห่ในงานบุญประเพณีต่าง ๆ เช่น งานปอยเหลินสิบเอ็ด งานแห่ปราสาทจองพารางานบุญออกหว่า งานปอยส่างลอง เป็นต้น

และ 2) เป็นการตีกลองก้นยาวต้อนรับผู้มาเยือนหรือสร้างสีสันภายในงานระหว่างที่ยังไม่มีการประกอบพิธีกรรมใด ๆ เรียกว่า *"รับแขก"*

สำหรับการตีกลองก้นยาวรับแขกของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง พบว่า เสียงของกลองก้นยาวที่ใช้มีเสียง *"บึด"* เสียง *"เปง"* เสียง *"เป้ง"* เสียง *"ตุ๊บ"* เสียง *"กะ"* และเสียง *"ปุ่ม"*มีโครงสร้างการตีที่ประกอบด้วย 1) การสร้างกระสวนจังหวะพื้นฐาน ที่นำไปสร้างให้เกิดเป็น 2) ทำนองทั้งที่มีการลักจังหวะแบบต่อเนื่อง การตีย้ำเสียงให้เกิดพยางค์ถี่ 2 พยางค์ 3 พยางค์ การตีสลับเสียงดังเบาการตีสลับมือและการตีสลับความถี่ของกระสวนจังหวะจากนั้นจึงนำเอาทำนองมาร้อยเรียงเป็น 3) ชุดทำนองโดยสังเกตจากกระสวนจังหวะปิดท้ายชุดทำนองการร้อยเรียงเป็นชุดทำนองแต่ละชุดทำนองมีการแยกทำนองให้มีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป โดยอาศัยกระสวนจังหวะพื้นฐานมาดัดแปลงให้มีความสั้นหรือยาวที่ไม่เท่ากัน เกิดเป็นลีลากลองก้นยาวที่มีเสียงหนักเบา ผ่านการใช้วิธีการตีเน้นเสียง ตีกระทุ้ง ตีลักจังหวะและตีสลับมือเปิดปิด ทำนองกลองก้นยาวมีลักษณะเป็นการทอนจังหวะ ซึ่งการทอนจังหวะ มีทั้งหมด 2 ลักษณะคือการทอนจังหวะให้สัดส่วนของจังหวะแคบลงเช่นการรอจังหวะและการตีวรรคท้ายซ้ำ ๆ ส่วนการทอนจังหวะอีกอย่างหนึ่งสามารถประดิษฐ์พลิกแพลงได้หลายวิธี เช่น การตีสลับเสียงการตีเสียงหนักเบาให้เกิดเป็นความถี่มากขึ้น ซึ่งการทอนจังหวะจะไม่เท่ากัน บางชุดทำนองสั้น บางชุดทำนองยาวเพราะผู้ตีกลองก้นยาวสามารถจินตนาการได้อย่างอิสระหรือที่เรียกว่า *"การด้น"* นั่นเอง มอง ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะเป็นจังหวะที่เร็วให้ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งการแสดงนอกจากนั้นยังทำหน้าที่ขึ้นจังหวะและตีตบท้ายจังหวะหลังจากจบการแสดง การตีแส่งมีกระสวนจังหวะที่ช่วยส่งเสริมให้การตีกลองก้นยาวมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นลีลาของแส่งจึงปรากฏให้เห็นได้อย่างหลากหลาย เช่น การตีเสียงหนักสลับเบาแบบห่างหรือแบบถี่และการตีเน้นพยางค์



แผนผังที่ 1 โครงสร้างทำนองกลองก้นยาวรับแขก

ตัวอย่างทำนองกลองก้นยาวรับแขก

ชุดทำนองที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เป้ง
- เป้ง - -	-เป้ง-เป้ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง-เป้ง
- เป้ง - -	-เป้ง-เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- - เป้ง เป้ง	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง
- - เป้ง เป้ง	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- - เป้ง เป้ง	- เป้ง– เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง– เป้ง

- - กะ	-บึดกะ
บึด	เป้ง

ชุดทำนองที่ 2

				- กะ บึด	- บึด – บึด	- บึด– เปง	-เปง–เปง
-เปง–เปง	-เปง–เปง	-เปง–เปง	-เปง–เปง	-เปง–เปง	-บึด–เปง	-เปง–เปง	-บึด – เปง
-เปง–เปง	-บึด–เปง	-เปง–เปง	-บึด–เปง	-เปง–เปง	-บึด–เปง	-บึด–เปง	-เปง–เปง
-เปง–เปง	-เปง–เปง	-เปง–เปง	-เปง–เปง	- - กะบึด	-บึดกะ เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง
- - เป งเปง	-เปง–เปง	- - เป งเปง	-เปง–เปง	- - เป งเปง	-เปง–เปง	- - กะบึด	-บึดกะ เป้ง
- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง		

- -	-บึดกะ
กะบึด	เป้ง

ชุดทำนองที่ 3

- - - -	- - - -	- - กะบึด	-บึดกะ เป้ง	- - - -	- - - -	- - กะบึด	-บึดกะ เป้ง
- - กะ บึด	-บึดกะ เป้ง	- - กะบึด	-บึดกะ เป้ง	- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง
- - กะเป้ง	- - กะ เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง
- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง	- เป้ง - -	-เป้ง–เป้ง				

- -	-บึดกะ
กะบึด	เป้ง

2. การแสดงกิ่งกะหล่า

กิ่งกะหล่า คือ กินนร - กินรีมีรากฐานมาจากภาษาบาลี แต่เพี้ยนเสียงออกมาในลักษณะที่ชาวไทใหญ่เรียกได้สะดวกกิ่งกะหล่าถือว่าเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ของชาวไทใหญ่มีประวัติความเป็นมาของการแสดงที่เหมือนกับการแสดงโต นกกิ่งกะหล่าเปรียบเสมือนตัวแทนของสัตว์หิมพานต์ที่คอยต้อนรับพระพุทธเจ้าคราวเสด็จกลับมายังโลกมนุษย์ในวันเปิดโลก (วันออกพรรษา) ซึ่งชาวไทใหญ่ได้รังสรรค์การแสดงอันสวยสดงดงามนี้

เพื่อเป็นการถวายเป็นพุทธบูชาและจำลองเหตุการณ์เมื่อครั้งสมัยพุทธกาลและยังคงยึดถือเป็นธรรมเนียมสืบทอดกันต่อมาอย่างไม่ขาดสาย

สำหรับการแสดงกิ่งกะหล่ำของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองพบว่า เสียงของกลองก้นยาวที่ใช้มีเสียง "เป้ง" เสียง "ดึก" เสียง "ปึ๊ก" และเสียง "ติ้ง" การตีกลองก้นยาวจะยึดผู้แสดงเป็นสำคัญโดยการตีกระสวนจังหวะให้สอดคล้องกับการเคลื่อนที่ของผู้แสดง ประกอบด้วย การขึ้นต้นตั้งหลัก การย่ำเท้าสูง การย่ำเท้าต่ำ การถัดเท้า การก้มตัวลงกับพื้นการสะดุ้งตัวขึ้นจากพื้น การโยกตัวอยู่กับที่ การวิ่ง การกระโดดแล้วค้างท่า การกระโดดเป็นชุดสั้น ๆ การสะดุ้งตัวเป็นชุดสั้น ๆ การย่อลงกับพื้น การลุกขึ้นยืนและการโค้งคำนับเพื่อจบการแสดง การตีแส่งจะตีตามกระสวนจังหวะกลองก้นยาวเพื่อสนับสนุนให้จังหวะของการประกอบการแสดงมีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้นมองทำหน้าที่ควบคุมจังหวะที่ค่อนข้างเร็วดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอและมีหน้าที่ในการขึ้นต้นตั้งจังหวะเพื่อเริ่มการแสดง

ตัวอย่างกระสวนจังหวะกลองก้นยาวกับการแสดงกิงกะหล่า

กระสวนจังหวะแบบที่ 1 การขึ้นต้นตั้งหลักการแสดงกิงกะหล่า

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-เป้ง-เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - ดึก

กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่ำเท้าสูงของกิงกะหล่า

- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง	- - - เป้ง

กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่ำเท้าต่ำ การถัดเท้า การหมอบตัวลงกับพื้นและการโยกตัวอยู่กับที่

-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก	-ดึก-ปึ๊ก

กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ประกอบการเคลื่อนที่โดยการวิ่งและการสะดุ้งตัวขึ้นจากพื้น

-เป้ง-เป้ง	เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	เป้ง-เป้ง

กระสวนจังหวะแบบที่ 5 เป็นการตีกลองก้นยาวประกอบการเคลื่อนที่โดยการกระโดดแล้วค้างท่า

-เป้ง-เป้ง	- - - เป้ง	- - - ปึ๊ก	- - - ปึ๊ก	-เป้ง-เป้ง	- - - เป้ง	- - - ปึ๊ก	- - - ปึ๊ก

3. การแสดงก้ำปั่นก๋อง

ก้าปั่นก๋องเป็นการฟ้อนพื้นเมืองที่มีมาแต่โบราณเรียกว่าฟ้อนไทใหญ่ หรือ ฟ้อนเงี้ยว หรือ รำไต หรือ รำวง การแสดงชนิดนี้เกิดขึ้นเมื่อสมัยครั้งอดีตที่ต้องมีประเพณีการแสดงฟ้อนรำโดยหญิงสาวต่อหน้าพระพักตร์ของเจ้าฟ้าสัปดาห์ละ 1 ครั้ง ซึ่งเป็นธรรมเนียมสืบทอดกันมาจนกระทั่งสิ้นสุดระบบเจ้าฟ้าก้าปั่นก๋องจึง

เป็นการแสดงที่มีความงดงามอ่อนช้อย มีการประดิษฐ์ท่วงท่าลีลาการร่ายรำได้อย่างประณีตบรรจง ประกอบกับมีความอ่อนน้อมเพื่อแสดงความเคารพต่อผู้หลักผู้ใหญ่ เป็นเอกลักษณ์ดีงามของชาวไทใหญ่

การตีกลองก้นยาวกับการแสดงก่ำปั่นก๋องของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองพบว่าเสียงของกลองก้นยาวที่ใช้มีเสียง "บึด" เสียง "เปง" เสียง "เป้ง" และเสียง "ปุ่ม" ซึ่งมีกระสวนจังหวะแบบเดียวกันทั้งสิ้น มีโครงสร้างทำนองกระทำโดย 1) การสร้างกระสวนจังหวะพื้นฐานซึ่งพบได้ 3 แบบ คือ "-บึด-เปง" "-เปง-เปง" และ "-เป้ง-เปง" ที่นำไปสร้างเป็นทำนอง จากนั้นจึงนำทำนองมาร้อยเรียงกัน ซึ่งพบว่าการเรียงกระสวนจังหวะมีความหลากหลาย คือ 1) การเรียงกระสวนจังหวะเดียว 2) การเรียงกระสวนจังหวะ 2 กระสวนจังหวะ และ 3) การเรียงกระสวนจังหวะตั้งแต่ 2 กระสวนจังหวะขึ้นไปการสร้างทำนองจะมีการแบ่งออกเป็นชุด ๆ โดยสังเกตจากกระสวนจังหวะปิดท้ายชุดทำนองกระสวนแต่ละชุดมีความสั้นยาวไม่เท่ากันเพราะมีรายละเอียดของการร้อยเรียงกระสวนจังหวะไม่เหมือนกันซึ่งถูกออกแบบด้วยประสบการณ์ของผู้ตีกลองก้นยาวที่เรียกว่า *"การด้น"* นั่นเองปรากฏเป็นลักษณะเด่นของการตีกลองก้นยาวให้เกิดเป็นทำนองที่มีเสียงหนักเบาเข้ากับการร่ายรำและการย่ำเท้าของผู้แสดงก้าปั่นก๋องมองทำหน้าที่ควบคุมจังหวะที่ช้าดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งการแสดงการตีแส่งใช้วิธีการตีตามกระสวนจังหวะกลองก้นยาวผู้ตีแส่งจะใช้วิธีการ *"ด้น"* ทำนองตลอดทั้งการแสดงร้อยเรียงกระสวนจังหวะอย่างอิสระ เสียงหนักเบาของแส่งจะช่วยให้การตีกลองก้นยาวมีความสนุกสนานเร้าใจมากยิ่งขึ้น



แผนผังที่ 2 โครงสร้างทำนองกลองก้นยาวกับการแสดงก้าปั่นก๋อง

ตัวอย่างทำนองกลองก้นยาวกับการแสดงก้าปั่นก๋อง

ชุดทำนองที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้งเป้ง เป้ง	-เป้ง-เป้ง
- บึด - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง
- บึด - เปง	- บึด - เปง	- บึด - เปง	-บึด-เปง	- เป้ง - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- บึด - เปง
- เปง - เปง	- บึด - เปง	- เปง - เปง	- บึด - เปง	- เปง - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง
- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้งเป้ง เป้ง	-เป้ง-เป้ง

ชุดทำนองที่ 2

- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	- บึด - เปง	- เป้ง - เปง
- บึด - เปง	- เป้ง - เปง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้งเป้ง เป้ง	-เป้ง-เป้ง		

ชุดทำนองที่ 3

- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง
- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง
- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	- บึด - เปง	-เป้ง-เปง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้งเป้ง เป้ง	-เป้ง-เป้ง

การตีกลองก้นยาวและการแสดงจึงเป็นศิลปะที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัวของชาวไทใหญ่ แสดงถึงชั้นเชิงลีลาที่มีความสนุกสนาน มีอรรถรสของท่วงทำนอง ทั้งความเข้มแข็ง ดุดัน เร้าใจ กระตุ้นอารมณ์ทั้งผู้ตีและผู้ชม ซึ่งทั้งหมดมีผลมาจากการประดิษฐ์คิดค้นจากบรรพบุรุษให้เกิดเป็นแบบแผนของตนเอง

วัฒนธรรมกลองก้นยาวกับสังคมจังหวัดระยอง

วัฒนธรรมกลองก้นยาวมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเป็นอย่างมากใช้เพื่อประกอบกิจกรรมทางสังคม อนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องเกิดการแทรกซึมทางวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์ให้ปรากฏเห็นในพื้นที่ที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรม มนต์เสน่ห์ของศิลปะไทใหญ่แขนงนี้จึงส่งผลให้ผู้พบเห็นเกิดความประทับใจในความวิจิตรงดงาม สร้างทัศนคติเชิงบวกและได้รับการยอมรับจากสังคมชาวระยองจนกระทั่งทางราชการภาครัฐและประชาชนได้เล็งเห็นถึงคุณค่าเกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมและผสมผสานกับประเพณีท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืน



ภาพที่ 22 การแสดงโต ณ จวนผู้ว่าจังหวัดระยอง



ภาพที่ 23 การตีกลองก้นยาวในขบวนแห่กฐิน

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง



ภาพที่ 24 การแสดงกิงกะหล่าในขบวนแห่นาค



ภาพที่ 25 การตีกลองก้นยาวในขบวนแห่นาค

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง



ภาพที่ 26 การตีกลองก้นยาวในงานวันเข้าพรรษา



ภาพที่ 27 ขบวนแห่กลองก้นยาวในงานสงกรานต์

ผู้เขียนได้สัมภาษณ์นายเฉลียว ราชบุรี อดีตประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดระยองที่ได้เชิญชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองร่วมให้มีบทบาทกับหน่วยงานราช ซึ่งนายเฉลียวเล่าถึงความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมชาวไทใหญ่แก่ผู้เขียนว่า



ภาพที่ 28 ผู้เขียนกับนายเฉลียว ราชบุรี



ภาพที่ 29 ผู้เขียนกับนายอำไพ บุญรอด

"ผมอยากรู้จักกับเขาอยู่แล้วว่ามาอยู่เมืองไทยเป็นอย่างไรบ้างพอดีช่วงนั้นเข้าสู่อาเซียนพอดีก็เลยเห็นว่าเขามีการแสดงพอดี ก็เลยติดต่อเอามาแสดงรู้สึกว่าผมเชิญเขามาแสดง 2 งานมีงานที่ถนนยมจินดาและที่จวนผู้ว่าฯ ก็มีความสวยงามและมีเอกลักษณ์เรามีมุมมองกับเขาที่ดีเขามาที่นี่แล้วก็มาทำงานอยู่ที่นี่คิดว่าพวกเขารักษาความเป็นไทใหญ่ของพวกเขาอย่างเข้มแข็ง แข็งแรง"เฉลียว ราชบุรี, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2561)

นายอำไพ บุญรอด ผู้ซึ่งติดต่อให้ชาวไทใหญ่มาร่วมแสดงในงานบวชของลูกชายได้เล่าถึงความสนใจและความประทับใจในศิลปวัฒนธรรมของชาวไทใหญ่แก่ผู้เขียนว่า

"เคยหาชาวไทใหญ่เขามาแห่ในงานบวชลูกชายเราเคยเห็นในงานวัดมีชุดกวางเขาเรียกว่าโต ดูแล้วเหมือนเชิดสิงโตแล้วก็ชุดกิงกะหล่าเหมือนๆกับของทางภาคเหนือพอเห็นก็เลยชอบใจรู้สึกว่ามันดูสวยงามแปลกตาดี คึกคัก ถึงแม้ว่าลีลาท่าทางจะไม่นุ่มนวลของไทยแต่ก็มีลีลาท่าทางเป็นเอกลักษณ์ดี เป็นสิ่งที่เขาต้องการร่วมมือประเพณีของคนไทยคล้าย ๆว่าเขาต้องการจะเผยแพร่วัฒนธรรมของเขา" (อำไพ บุญรอด, สัมภาษณ์, 28 กรกฎาคม 2561)

สรุป

ชาวไทใหญ่เป็นตัวอย่างของความเป็นผู้มีใจรักในวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง ถึงแม้ว่าแผ่นดินบ้านเกิดเมืองนอนของตนจะมีความวุ่นวายมากมายเพียงใด สิ่งที่มีความสำคัญที่สุด นั่นก็คือ การดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมที่มีความเข้มแข็ง ซึ่งทำให้ปรากฏการก่อตั้งชมรมของแรงงานชาวไทใหญ่ภายในจังหวัดระยอง ชื่อว่า *"ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง"* ซึ่งมีการดำเนินการมากว่า 10 ปี ผลของการดำเนินการกิจกรรมต่าง ๆทำให้ชาวไทใหญ่ผนึกความเข้มแข็งทางชาติพันธุ์และอาศัยร่วมกับชาวระยองได้อย่างผาสุก สิ่งที่เป็นกลไกสำคัญในการเชื่อมโยงชาวไทใหญ่ให้เกิดความใกล้ชิดกับสังคมชาวระยองได้มากที่สุดคือกลองก้นยาวและการแสดงต่าง ๆ ซึ่งเป็นการสืบทอดมาจากรัฐฉานแสดงออกถึงเอกลักษณ์ความงดงามทางศิลปะได้อย่างชัดเจน จนกระทั่งได้รับการยอมรับจากสังคมชาวระยอง หน่วยงานราชการและหน่วยงานท้องถิ่น สามารถหลอมรวมวัฒนธรรมไทใหญ่กับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืน

บรรณานุกรม

ขำคม พรประสิทธิ์. (2560). **วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ประเภทกลองก้นยาว กลองมองเซิงและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย สาธารณรัฐแห่งสหภาพ เมียนมา (จ๊อกแม).** วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา. ปีที่ 25 ฉบับที่ 48. (อัดสำเนา)

ประเสริฐ ประดิษฐ์. (2557). **กลองก้นยาวไทใหญ่.** สถาบันไทใหญ่ศึกษา วิทยาลัยชุมชน แม่ฮ่องสอน. เอกสารประกอบการอบรม. (อัดสำเนา)

ประเสริฐ ประดิษฐ์. (2557). **ตำราดูลักษณะดาบ ตำราดูลักษณะกลองก้นยาว.** สถาบันไทใหญ่ศึกษา วิทยาลัยชุมชนแม่ฮ่องสอน. เอกสารประกอบการอบรม. (อัดสำเนา)

โยธิน บุญเฉลย, จีรัง คำนวนตา, และวิธี เทอดชูสกุลไพร. (2551). **โครงการนำร่องการพัฒนาฐานข้อมูลสำหรับการสร้างเมืองมรดกทางวัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน ปีงบประมาณ พ.ศ.2550.** เอกสารงานวิจัย. ชุดโครงงานเครือข่ายงานวิจัยเชิงพื้นที่ ภาคเหนือตอนบน. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.). (อัดสำเนา).

สถาบันวิจัยทางสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2551). **ไทใหญ่ ความเป็นใหญ่ในชาติพันธุ์.** ผลงานทางวิชาการเชิดชูชาติพันธุ์ครั้งที่ 2. เอกสารสนับโครงการพิพิธภัณฑ์วัฒนธรรมและชาติพันธุ์ล้านนา. สถาบันวิจัยทางสังคม มหาวิยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่.

สมพงศ์ วิทยศักดิ์พันธุ์. (2544). **ประวัติศาสตร์ไทใหญ่.** โครงการประวัติศาสตร์สังคมและ วัฒนธรรมไทใหญ่. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.). พิมพ์ครั้งที่ 1. สำนักพิมพ์สร้างสรรค์. กรุงเทพฯ.

สัมภาษณ์

จายจองอุง. สัมภาษณ์ 11 พฤศจิกายน 2560.
จายจ๋อมวัน. สัมภาษณ์ 22 กรกฎาคม 2561.
จายสู้วัน. สัมภาษณ์ 9 กันยายน 2561.
จายหนุ่มเมิง. สัมภาษณ์ 19 ตุลาคม 2561.
จายแหน่แลง. สัมภาษณ์ 28 กรกฎาคม 2561.
เฉลียว ราชบุรี. สัมภาษณ์ 16 กันยายน 2561.
ทรงศักดิ์ สังกิจโจ, พระสังฆาธิการ. สัมภาษณ์ 20 พฤศจิกายน 2560.
บวรวิทย์ ภุชชงค์. สัมภาษณ์ 12 กันยายน 2561.
ประเสริฐ ประดิษฐ์. สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2561.
แลงป่าง. สัมภาษณ์. 22 กรกฎาคม 2561.
สนั่น ธรรมธิ. สัมภาษณ์ 31 ตุลาคม 2561.
หม่องหม่อง. สัมภาษณ์ 9 กันยายน 2561.
หอมแลง. สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2561.
อำไพ บุญรอด. สัมภาษณ์ 28 กรกฎาคม 2561.

การประพันธ์ทำนองเพลงไทย
THE COMPOSITION OF THAI CLASSICAL MUSIC MELODY

ดุษฎี มีป้อม*
DUSSADEE MEEPOM

บทคัดย่อ

เพลงไทยที่ใช้บรรเลงกันในปัจจุบันนี้ มีทั้งเพลงในแนวอนุรักษ์ซึ่งเป็นการบรรเลงตามแบบแผน และเพลงแนวสร้างสรรค์ เพลงไทยเป็นผลงานศิลปะที่มีการปรุงแต่งเปลี่ยนแปลงให้เป็นไปตามรสนิยมของผู้บรรเลงและผู้ฟังตามยุคสมัย แม้ว่าเพลงไทยที่มีอยู่เดิมจะมีเป็นจำนวนมาก แต่นักดนตรีไทยก็นิยมประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ตลอดมา นักวิชาการด้านดนตรีไทยได้อธิบายถึงหลักการประพันธ์เพลงไทย เป็นแนวทางเดียวกัน 4 วิธี ได้แก่ 1. แต่งโดยวิธีขยาย 2. แต่งโดยวิธีย่อหรือตัดทอน 3. แต่งโดยทำทางเปลี่ยน 4. แต่งขึ้นใหม่ โดยอธิบายในเรื่องเสียงลูกตกที่จะต้องยึดถือตำแหน่งของเสียงลูกตกให้ตรงตามหลักการ แต่สิ่งสำคัญที่ผู้แต่งเพลงจำเป็นต้องรู้ คือลักษณะของทำนองเพลงไทยที่จะนำมาใช้นั้นมีลักษณะอย่างไร บทความนี้ ผู้เขียนต้องการนำเสนอลักษณะทำนองเพลงไทย 2 ลักษณะ คือทำนองแบบแผนและทำนองแบบเดียวกัน ซึ่งเป็นทำนองที่ปรากฏความนิยมใช้อยู่ในเพลงไทยทั่วไป โดยแสดงให้เห็นการใช้ทำนองของวรรคถามและวรรคตอบที่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน นอกจากนี้ยังมีทำนองทางฆ้องที่มีลักษณะทำนองคล้ายกัน สามารถเลือกใช้ทำนองเหล่านั้นทดแทนกันในการนำมาเรียบเรียงหรือดัดแปลงให้สอดคล้องกับทำนองที่ผู้ประพันธ์ต้องการได้

คำสำคัญ : การประพันธ์, ทำนองเพลง, เพลงไทย

ABSTRACT

Nowadays, Thai classical music styles are traditional and newly created, which is an artistic work developed and modified based on a taste of the performers and audiences of each generation. Even there are many Thai classical music, the musicians usually compose a new one. The academician of Thai classical music described the principles of music composition in 4 ways; 1. Melody expansion 2. Abridgment or shorten 3. Melody modification 4. Newly composition. Besides, they explained about the last note of each section (Luk Tok) that must be played correctly. The most important part that the composers need to know is the characteristics of melody. This article is intended to describe 2 characteristics; the traditional melody and substituted melody, which are generally used in Thai classical music composition. In addition, to present the use of interrogation phrase and reply phrase which

* อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Instructor of Master of Fine Arts Program in Thai Music, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute



are harmoniously related. Furthermore, there is a basic melody of Gong, which can use and substitute similarly to arrange and modify as the composer desire.

บทนำ

เพลงดนตรีของไทยที่เรียกกันว่า เพลงไทย หมายถึง ทำนองเพลงไทยที่ผู้ประพันธ์ ได้เรียบเรียงไว้ มีทำนองต่าง ๆ มากมาย สามารถจำแนกออกเป็นเพลงประเภทต่าง ๆ ได้หลายประเภท เช่น มนตรี ตราโมท แบ่งเพลงไทยออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท (มนตรี ตราโมท, 2545, น.38 – 40) คือ ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูและเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ประเภทเพลงเรื่อง ได้แก่ เพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว และเพลงฉิ่ง และประเภทเพลงมโหรี ได้แก่ เพลงตับและเพลงเกร็ด นอกจากนี้ ในการจัดแบ่งหมวดหมู่ประเภทของเพลงไทยที่ใช้บรรเลงกันอีกแนวทางหนึ่ง ได้แบ่งเพลงไทยออกเป็น 4 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเสภาหรือร้องส่ง เพลงมโหรี และเพลงประกอบการแสดงโขนละคร นอกจากนี้ยังมีการแบ่งประเภทของเพลงไทยย่อยออกไปอีก เช่น เพลงโหมโรง เพลงท้ายเครื่องหรือเพลงหางเครื่อง เพลงภาษา และเพลงเดี่ยว เป็นต้น

การบรรเลงดนตรีไทยที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้ มีการบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยประเภทต่างๆ เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรีรวมถึงวงดนตรีร่วมสมัยที่มีการประสมวงขึ้นใหม่ในรูปแบบต่าง ๆ ด้วยโดยใช้วงดนตรีที่เหมาะสมกับการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งการบรรเลงในงานพิธีกรรมต่าง ๆ การบรรเลงเพื่อความบันเทิงทั่วไปรวมทั้งบรรเลงกับการแสดงประเภทต่าง ๆ ของไทยด้วย การบรรเลงด้วยวงดนตรีไทย ที่เรียกว่า การบรรเลงหมู่นั้น เพลงดนตรีที่ใช้บรรเลงกันอยู่ทั่วไป แบ่งออกเป็น 3 แบบ ได้แก่ เพลงพื้น เพลงกรอ และเพลงลูกล้อลูกขัด เพลงทั้ง 3 แบบ มีวิธีการบรรเลงและการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันออกไป

เพลงพื้น มีลักษณะการดำเนินทำนองเรียบๆสม่ำเสมอ เป็นทำนองที่ถือว่าเป็นหลักในการบรรเลง มีการเรียกทำนองลักษณะนี้แตกต่างกันไปเช่น ทางฆ้อง เนื้อฆ้อง ทำนองหลัก เป็นต้น ผู้บรรเลงจะต้องต่อเพลงหรือเรียนทำนองนี้ให้ได้แม่นยำก่อน เมื่อนำไปบรรเลงผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถดำเนินทำนองแปรทางไปตามวิธีการของแต่ละเครื่องมือได้ตามความเหมาะสมกับลักษณะของเพลงนั้น ๆ

เพลงกรอ มีลักษณะการดำเนินทำนองที่ใช้เสียงยาวกว่าเพลงพื้น เพลงประเภทนี้มักจะเป็นเพลงบังคับทาง ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองต้องบรรเลงไปตามทำนองที่ได้ประพันธ์ไว้

เพลงลูกล้อลูกขัด มีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีทั้งทางพื้นสลับลูกล้อ ลูกขัด โดยอาจจะมีทำนองกรอและเหลื่อมเข้ามาสอแทรกอยู่บ้าง การบรรเลงเพลงประเภทลูกล้อลูกขัดนี้ ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถดำเนินทำนองแปรทางไปตามวิธีการของแต่ละเครื่องมือได้ตามความเหมาะสม เมื่อถึงทำนองที่เป็นลูกล้อ ลูกขัด ก็จะแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก คือพวกหน้าและพวกหลัง หรือเรียกว่าพวกนำและพวกตาม ทำนองลูกล้อ พวกนำและพวกตามบรรเลงทำนองอย่างเดียวกัน ส่วนลูกขัดนั้นพวกนำบรรเลงทำนองอย่างหนึ่ง พวกตามบรรเลงทำนองอีกอย่างหนึ่งตามที่ผู้ประพันธ์ได้แต่งไว้

ลักษณะของเพลงไทยและการประพันธ์เพลงไทย

เพลงไทยที่มีการสืบทอดกันมาแต่โบราณนั้น มีการพัฒนา ปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัยตลอดมา ทั้งในด้านรูปแบบของเพลง สำนวนเพลงและรูปแบบของวิธีการบรรเลงด้วยแม้ว่าเพลงไทยจะมีหลายประเภท มีรูปแบบแตกต่างกันหลายลักษณะ แต่ในเพลงไทยแต่ละเพลงนั้น มีองค์ประกอบสำคัญของเพลง คือ เสียง ลำนำ ทำนอง และจังหวะ

1. เสียงของเครื่องดนตรีไทยสำหรับทำลำนำนั้น มีเสียงสูงต่ำต่างกันหลายเสียง ตามหลักดุริยางคศาสตร์ ถือว่า มีเสียงเรียงเป็นลำดับต่างกันอยู่ 7 เสียงเท่านั้น แม้ว่าเครื่องดนตรีบางชนิด มีเสียงมากกว่า 20 เสียง แต่เสียงที่เกินกว่า 7 เสียงออกไปนั้น เป็นเสียงที่ซ้ำกับเสียงภายใน 7 เสียงนั้น แต่มีระดับเสียงสูงหรือต่ำกว่ากันเป็นช่วงคู่ 8 – 15 – 22 เท่านั้น

2. ลำนำ คือเสียงที่ดำเนินเป็นทำนองเพลงด้วยเครื่องดนตรี หรือเสียงร้อง เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ทำเสียงดำเนินเป็นทำนองเพลง เรียกว่า “ผู้ทำลำนำ”

3. ทำนอง คือเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ประกอบด้วยอัตรา สั้น ยาว เบา แรง ร้อยเรียงสอดคล้องกันไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์

4. จังหวะ คือส่วนหนึ่งของทำนองเพลงที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ เป็นสิ่งที่กำหนดความสั้นยาวของเสียง รวมทั้งกำหนดความช้า เร็ว ของทำนองเพลง

เพลงไทยที่มีความสมบูรณ์ด้านสุนทรียรส มีความไพเราะน่าฟังนั้น นอกจากจะมีองค์ประกอบสำคัญทั้ง 4 ส่วนดังกล่าวแล้ว ยังมีส่วนประกอบอื่น ๆ ที่จะช่วยปรุงแต่งให้เพลงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นอีกหลายประการ เช่น ระดับเสียง คุณภาพเสียง การประสานเสียง ความดัง เบาของเสียง จังหวะและจังหวะหน้าทับ เป็นต้น

เพลง คือ ทำนองที่ผู้ประพันธ์เรียบเรียงไว้โดยถูกต้องไวยากรณ์ตามดุริยางคศาสตร์ ประกอบด้วย จังหวะ ประโยค วรรค ตอนและสัมผัส คำว่า “เพลง” ที่กล่าวถึงนี้ ถ้าไม่นับรวมเรื่องจังหวะและหน้าทับ ในเพลงหนึ่ง ๆ นั้น ประกอบด้วยเสียงและทำนองต่าง ๆ หลายชนิด เช่น พื้น กรอ ลูกล้อ ลูกขัด เก็บ เหลื่อม ล่วงหน้า เท่า โยน เป็นต้น ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า เพลงไทยที่ใช้บรรเลงกันอยู่ทั่วไปนั้น นอกจากมีการจัดหมวดหมู่แบ่งแยกออกเป็นประเภทต่าง ๆ แล้ว ยังมีลักษณะที่แตกต่างกันแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ เพลงพื้น เพลงกรอ และเพลงลูกล้อลูกขัด เพลงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานพิธีกรรมทั่วไปนั้น โดยมากมักเป็นเพลงพื้น ได้แก่ ประเภทเพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเรื่อง นอกจากการบรรเลงงานพิธีกรรมแล้ว การบรรเลงเพื่อการฟังหรือเพื่อความบันเทิงนั้น เพลงที่นิยมบรรเลงกันมาก เช่น ประเภทเพลงเสภา เพลงสามชั้น และเพลงเถา เป็นต้น เพลงที่ใช้บรรเลงในงานดังกล่าวนี้ โดยมากเป็นเพลงพื้น ส่วนการบรรเลงเพลงประเภทเสภา เพลงสามชั้นและเพลงเถา มีทั้งเพลงประเภทเพลงพื้นและเพลงลูกล้อลูกขัด จะเห็นได้ว่า เพลงพื้นเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมบรรเลงกันมาก มีผู้ประพันธ์เพลงประเภทนี้ไว้เป็นจำนวนมาก เป็นเพลงที่นักดนตรีสามารถแสดงภูมิปัญญาและความสามารถในการสร้างสรรค์แปรทำนองได้อย่างเต็มความสามารถ เพลงประเภทนี้จึงได้รับความนิยมบรรเลงกันตลอดมา ดังนั้น เนื้อหาที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้จึงเป็นเรื่องของเพลงพื้น หรือเรียกอีกอย่างว่า เพลงทางพื้น

เพลงพื้น เป็นเพลงไทยที่นิยมบรรเลงกันมานาน มีทั้งอัตราจังหวะชั้นเดียว และสองชั้น ต่อมานิยมแต่งขยายเป็นเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ในการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ เพลงพื้นที่นิยมบรรเลงกันนั้นมีทั้ง

ประเภทเพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงสามชั้นและเพลงเถา วิธีการบรรเลงเพลงพื้นนี้ ผู้บรรเลงต้องรู้ทำนองเนื้อเพลง ที่เรียกว่า "ได้เพลง" หมายถึงได้ทำนองเนื้อเพลงที่เป็นทำนองหลักของการบรรเลง เครื่องดนตรีที่ต้องบรรเลงเนื้อเพลงคือฆ้องวงใหญ่ ส่วนเครื่องดำเนินทำนองอื่นๆจะต้องแปรทำนองจากเนื้อเพลงเป็นทางของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ลักษณะเช่นนี้จึงเป็นการท้าทายภูมิความรู้ของนักดนตรีที่จะแสดงให้เห็นว่ามีความสามารถในการแปรทำนองดีหรือเหมาะสมอยู่ในระดับใด ดังนั้นเพลงพื้นจึงเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมบรรเลงกันมาก จึงทำให้มีการประพันธ์เพลงประเภทเพลงพื้นอยู่เสมอ ผู้ที่เริ่มเรียนดนตรีประเภทวงปี่พาทย์ส่วนมากเริ่มเรียนเบื้องต้นด้วยเพลงพื้นเป็นลำดับแรก

เพลงพื้น มีลักษณะของสำนวนทำนองเพลงต่างๆมากมาย กระสวนทำนองมีหลากหลายรูปแบบ เพลงพื้นถือว่าเป็นเพลงแม่บทหรือเพลงต้นแบบของการประพันธ์เพลงไทย ในเรื่องหลักการประพันธ์เพลงไทยนั้น มีผู้รู้และนักวิชาการหลายท่านได้เขียนเกี่ยวกับหลักและวิธีการประพันธ์เพลงไทยไว้มากมายซึ่งประกอบด้วยหลักการและวิธีการประพันธ์ที่มีเนื้อหาไปในแนวทางเดียวกัน ดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

1. หลักการประพันธ์เพลงของครูมนตรี ตราโมท (สัมภาษณ์, 2523) มีดังนี้

1.1 แต่งโดยวิธีขยาย เช่น แต่งขยายจากเพลงอัตราสองชั้นของเดิมให้เป็นอัตราสามชั้น หรือขยายจากเพลงอัตราสามชั้นให้เป็นอัตราสี่ชั้น

1.2 แต่งโดยวิธีย่อหรือตัดทอนเช่นเพลงอัตราสองชั้นตัดทอนหรือย่อให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

1.3 แต่งโดยทำทางเปลี่ยนเช่นเพลงอัตราสองชั้นหรือสามชั้นนำมาแต่งให้เป็นทางกรอ ลูกล้อลูกขัดหรือเป็นสำเนียงภาษา

1.4 แต่งขึ้นใหม่โดยอัตโนมัติ วิธีนี้เป็นการแต่งขึ้นใหม่โดยไม่ต้องยึดถือลูกตกของเพลงใดเป็นหลัก

2. หลักการประพันธ์เพลงของครูสำราญ เกิดผล (สัมภาษณ์, 2551) วิธีแต่ง 4 วิธี มีดังนี้

2.1 ยึดหลักขยายจากเพลงเดิม

2.2 ตัดทอนจากเพลงเดิม

2.3 แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

2.4 แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

3. หลักการประพันธ์เพลงของครูพินิจ ฉายสุวรรณ (สัมภาษณ์, 2551) วิธีการประพันธ์เพลง เริ่มต้นด้วยการแต่งทำนองจากลูกฆ้อง กระบวนกลอนของทำนองที่นำมาเป็นแนวในการแต่งเพลงนั้น นำมาจากรูปแบบทำนองลูกฆ้อง รวมทั้งทำนองรากฐานที่ได้รวบรวมสังเคราะห์ผ่านประสบการณ์ในการศึกษา การบรรเลง การสังเกต ตลอดจนการได้สร้างสรรค์ผลงานการแต่งเพลง มีหลักการประพันธ์เพลงไทย 4 วิธี มีดังนี้

3.1 การนำทำนองเพลงชั้นเดียวมาแต่ง ใช้วิธีการนำทำนองเพลงมายืดขึ้นหรือตัดลงไป ตามทำนองเพลงเดิม

3.2 การนำทำนองเพลงสองชั้นมาปรุงแต่งขยายหรือตัดลงด้วยการปรุงแต่ง

3.3 การนำทำนองเพลงสามชั้นมาแต่ง การแต่งวิธีนี้ คือ การนำมาปรุงแต่งด้วยการถอดทำนองแต่ยังคงรักษาทำนองเพลง และสำเนียงเดิมไว้

3.4 แต่งโดยอิสระโดยมิได้นำเพลงใดมาแต่ง การแต่งวิธีนี้มีความยากมากกว่า 3 วิธีแรก เพราะไม่มีทำนองเพลงใดเป็นหลัก ผู้แต่งต้องแต่งขึ้นมาลอย ๆ เหมือนฝัน ลักษณะการแต่งเช่นนี้ผู้แต่งจึงต้องมีความแตกฉานในเรื่องกลอนเพลงลักษณะต่าง ๆ

4. หลักการประพันธ์เพลงของครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546, น. 194 - 204) ได้อธิบาย หลักการประพันธ์เพลงไทยไว้ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีวิธีการประพันธ์อยู่ด้วยกัน 4 วิธี คือ

4.1 ยืดขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิมซึ่งมักจะเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเป็นหลัก นำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่ากลายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

4.2 ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกันกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เป็นเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว

4.3 ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม โดยนำทำนองเพลงเดิม มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทางเปลี่ยน หรือ การดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ก็ได้ผู้แต่งทำนองบรรจุโน้ตให้ครบห้องตามที่ต้องการ โดยจะต้องให้เสียงลูกตก แต่ละเสียงเป็นเสียงเดียวกับเสียงลูกตกของทำนองเดิม ทั้งนี้จะต้องประดิษฐ์ทำนองใหม่ในแต่ละวรรค ให้มีความไพเราะและมีทำนองแปลกไปกว่าทำนองเดิมด้วย

4.4 ประพันธ์โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์จินตนาการตามความต้องการโดยอาศัยข้อมูลจากสิ่งที่เกี่ยวข้องรวมทั้งประสบการณ์ต่าง ๆ นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง

จากหลักการและแนวทางการประพันธ์เพลงดังกล่าวมาแล้วนั้น สรุปได้ว่า วิธีการประพันธ์เพลงไทยมีอยู่ 4 วิธี คือ (1) แต่งโดยวิธีขยาย (2) แต่งโดยวิธีย่อหรือตัดทอน (3) แต่งโดยทำเป็นทางเปลี่ยน (4) แต่งขึ้นใหม่ตามความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง การประพันธ์เพลงตามวิธีการดังกล่าวนี้ จะแสดงตัวอย่างให้เห็นชัดเจน โดยนำเพลงที่นิยมใช้บรรเลงกันมาเป็นตัวอย่างในการประพันธ์ ดังนี้

1. การประพันธ์เพลงโดยวิธีขยาย

การประพันธ์เพลงโดยวิธีขยาย โดยนำตัวอย่างการแต่งขยายจากเพลงสามเส้า ท่อน 1 อัตราจังหวะสองชั้นของเดิมให้เป็นอัตราจังหวะสามชั้น

การแต่งโดยวิธีขยายทำนองเป็นอัตราจังหวะสามชั้น มีวิธีการดังนี้

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 8 ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 16
ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 24 ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 32

ตัวอย่าง

เพลงสามเส้า 2 ชั้น

ท่อน 1

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



เสียงที่ลงลูกตก

ท่อน 1

			1				2
- - - ล	- ดำ ดำ ดำ	- - - รำ	- ดำ ดำ **ดำ**	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ดำ - **รำ**

ลูกตกที่1 ห้องที่ 4 ตกเสียง **โด** ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 ตกเสียง **เร**

			3				4
- มำ - ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - **ล**	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - **ดำ**

ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 ตกเสียง **ลา** ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 ตกเสียง **โด**

เมื่อแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นเสียงของลูกตกจะเปลี่ยนตำแหน่งโดยตำแหน่งของเสียงลูกตกจะขยายจังหวะมากขึ้นอีกหนึ่งเท่า

ลูกตกที่ 1	เสียงโด	ห้องที่ 4	เปลี่ยนไปตกห้องที่ 8
ลูกตกที่ 2	เสียงเร	ห้องที่ 8	เปลี่ยนไปตกห้องที่ 16
ลูกตกที่ 3	เสียงลา	ห้องที่ 12	เปลี่ยนไปตกห้องที่ 24
ลูกตกที่ 4	เสียงโด	ห้องที่ 16	เปลี่ยนไปตกห้องที่ 32

ตำแหน่งเสียงลูกตก ท่อน 1 เมื่อขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

ลูกตกที่ 1 เสียงโด ห้องที่ 4 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 8

							1
							- - - **ดำ**

ลูกตกที่ 2 เสียงเร ห้องที่ 8 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 16

							2
							- - - **รำ**

ลูกตกที่ 3 เสียงลา ห้องที่ 12 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 24

							3
							- - - **ล**

ลูกตกที่ 4 เสียงโด ห้องที่ 16 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 32

							4
							- - - **ดำ**

ท่อน 1 อัตราจังหวะ สองชั้น

- - - ล	- ดำ ดำ ดำ	- - - รำ	- ดำ ดำ **ดำ**	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ดำ - **รำ**

- มำ - ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - **ล**	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - **ดำ**

ท่อน 1 ขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น

							1
- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- - **ฟซล**	- ด - ร	- ด - ร	ร ร - ด
							2
- ม ม ม	- ซ - ร	ร ร - ด	ด ด - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - ร
							3
- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ล
							4
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

2. การประพันธ์เพลงโดยวิธีย่อหรือตัดทอน

การประพันธ์เพลงโดยย่อหรือตัดทอน โดยนำตัวอย่างการตัดทอนจากเพลงสามเส้า ท่อน 1 อัตราจังหวะสองชั้นของเดิมตัดทอนให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

การแต่งโดยการย่อส่วนของทำนองลงเป็นอัตราชั้นเดียว มีวิธีการดังนี้

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 2 ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 4
ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 6 ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 8

			1				2
- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด **ด**	- ร ร ร	- ม - ร	- ด - ล	- ด - ร

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 ตกเสียง **โด** ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 ตกเสียง **เร**

			3				4
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - **ล**	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 ตกเสียง **ลา** ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 ตกเสียง **โด**

เมื่อแต่งโดยการย่อลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว เสียงของลูกตกจะเปลี่ยนตำแหน่งโดยตำแหน่งของเสียงลูกตกจะลดจำนวนจังหวะลงมาอีกหนึ่งเท่า

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 2 ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 4
ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 6 ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 เปลี่ยนไปตกห้องที่ 8

ลูกตกที่ 1 เสียงโด ลูกตกที่ 2 เสียงเร ลูกตกที่ 3 เสียงลา ลูกตกที่ 4 เสียงโด

	1		2		3		4
	- - - ด		- - - ร		- - - ล		- - - ด

ลูกตกที่ 1 เสียงโด ลูกตกที่ 2 เสียงเร ลูกตกที่ 3 เสียงลา ลูกตกที่ 4 เสียงโด

	1		2		3		4
- - ด ด	- ด - -	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ม	- ร - ด

3. **การประพันธ์โดยทำเป็นทางเปลี่ยน**

การประพันธ์ลักษณะนี้ เป็นการนำเพลงที่มีทำนองของเดิมอยู่แล้ว จะเป็นอัตราจังหวะใดก็ได้ นำทำนองเพลงของเดิมมาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ทางเปลี่ยน" การแต่งทำนองที่ดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไปนั้น ผู้ประพันธ์ต้องรักษาเสียงลูกตกของเพลงเดิมให้คงไว้ แต่บางกรณีอาจจะมีข้อยกเว้นในการเปลี่ยนเสียงลูกตกเดิมโดยเลี่ยงไปตกที่เสียงอื่นตามความเหมาะสมได้เช่นกัน การแต่งเป็นทางเปลี่ยนนี้ อาจทำเป็นทางพื้น ทางกรอ ลูกล้อลูกขัด หรือเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ก็ได้

ตัวอย่างเพลงเขมรปากท่อ สองชั้น

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- ซ ฟ ร	- ฟ - ร	- ด - ด̣	- - - ล
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ร
- - - ร	- ร - ร	- ฟ - ด	- ด - ด	- ร - ด	- ล̣ - ด	- ร - ฟ	- ซ ฟ ร
- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - ร̣	ด̣ ล - ด̣	ร̣ ฟ̣ - ร̣	- - - ด̣	- - - ล

ทางเปลี่ยน

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- ล ซ ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ ร ด̣	- ร ด ล̣
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ลซฟ	- ด - ร
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ด	- - - -	- ล̣ - ด	ร ด ล̣ ด	ร ฟ - ร
- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ด̣ - ร̣	ด̣ ล - ด̣	ร̣ ฟ̣ - ร̣	- - - ด̣	- - - ล

ตำแหน่งเสียงลูกตกของเพลงเขมรปากท่อ สองชั้น มีเสียงลูกตกดังนี้

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 ตกเสียง **ลา** ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 ตกเสียง **ลา**
ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 ตกเสียง **ซอล** ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 ตกเสียง **เร**
ลูกตกที่ 5 ห้องที่ 20 ตกเสียง **โด** ลูกตกที่ 6 ห้องที่ 20 ตกเสียง **เร**
ลูกตกที่ 7 ห้องที่ 28 ตกเสียง **เร** ลูกตกที่ 8 ห้องที่ 32 ตกเสียง **ลา**

แสดงตำแหน่งเสียงลูกตกของเพลง เขมรปากท่อ สองชั้น

			1				2
- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - **ล**	- ซ ฟ ร̣	- ฟ - ร	- ด - ด̣	- - - **ล**

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 ตกเสียง **ลา** ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 ตกเสียง **ลา**

			3				4
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ร

ลูกตกที่ 3 ห้องที่ 12 ตกเสียง **ซอล** ลูกตกที่ 4 ห้องที่ 16 ตกเสียง **เร**

			5				6
- - - ร	- ร - ร	- ฟ - ด	- ด - ด	- ร - ด	- ล̣ - ด	- ร - ฟ	- ซ ฟ ร

ลูกตกที่ 5 ห้องที่ 20 ตกเสียง **โด** ลูกตกที่ 6 ห้องที่ 24 ตกเสียง **เร**

			7				8
- - - ซ	- - - ล	- - - ดˌ	- - - รˌ	ดˌ ล - ดˌ	รˌ ฟˌ - รˌ	- - - ดˌ	- - - ล

ลูกตกที่ 7 ห้องที่ 28 ตกเสียง **เร** ลูกตกที่ 8 ห้องที่ 32 ตกเสียง **ลา**

แสดงตำแหน่งเสียงลูกตกเมื่อแต่งเป็นทางเปลี่ยนทางเปลี่ยน

			1				2
- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- ล ซ ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ ร ดˌ	- ร ด ล̣

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 ตกเสียง **ลา** ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 ตกเสียง **ลา**

			3				4
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ลซฟ	- ด - ร

ลูกตกที่ 1 ห้องที่ 4 ตกเสียง **ลา** ลูกตกที่ 2 ห้องที่ 8 ตกเสียง **ลา**

			5				6
- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - ด	- - - -	- ล̣ - ด	ร ด ล̣ ด	ร ฟ - ร

ลูกตกที่ 5 ห้องที่ 20 ตกเสียง **โด** ลูกตกที่ 6 ห้องที่ 24 ตกเสียง **เร**

			7				8
- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ดˌ - รˌ	ดˌ ล - ดˌ	รˌ ฟˌ - รˌ	- - - ดˌ	- - - ล

ลูกตกที่ 7 ห้องที่ 28 ตกเสียง **เร** ลูกตกที่ 8 ห้องที่ 32 ตกเสียง **ลา**

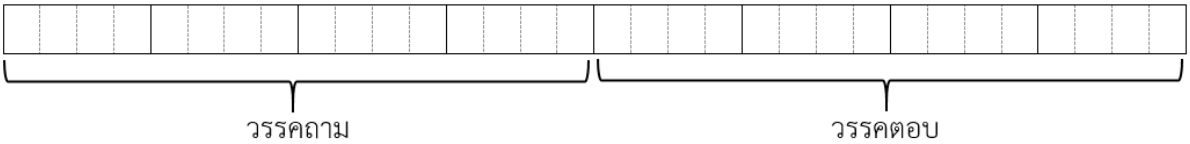
3. การประพันธ์โดยวิธีแต่งขึ้นใหม่ตามความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

วิธีนี้ผู้ประพันธ์สามารถสร้างสรรค์ทำนองเพลงโดยไม่ต้องยึดโครงสร้างหรือเสียงลูกตกใด ๆ ทั้งสิ้น ผู้ประพันธ์สามารถกำหนดความยาวของเพลง ระดับเสียง กลุ่มเสียง เสียงลูกตก กระสวนทำนอง จังหวะหน้าทับ จำนวนท่อนเพลงหรือส่วนประกอบอื่น ๆ ได้ตามความประสงค์หรือแต่งตามจินตนาการของตนได้อย่างอิสระ จากตัวอย่างวิธีการประพันธ์เพลงที่ยกมานั้น ทั้งวิธีการแต่งโดยการขยาย การตัดทอน และการทำทางเปลี่ยน นั้นมีหลักการปฏิบัติชัดเจน ตามโครงสร้างและรูปแบบของแต่ละวิธีการประพันธ์ เมื่อพิจารณาดูแล้ว จะเห็นว่าการแต่งเพลงไทยนั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ไม่ยาก นักดนตรีที่เรียนดนตรีไทย มีความรู้เรื่องเพลงไทย ได้เรียนเพลงไทยประเภทต่าง ๆ ไว้มาก มีประสบการณ์ในการบรรเลง สามารถแปรทำนองได้ด้วยตนเอง ย่อมจะมีความสามารถในการประพันธ์เพลงได้ เนื่องจากการแปรทำนองเป็นทางเฉพาะของเครื่องมือต่าง ๆ นับว่าเป็นพื้นฐานของการประพันธ์เพลง ดังนั้นนักดนตรีที่มีคุณสมบัติดังกล่าว หากมีความสนใจในเรื่องการประพันธ์เพลงไทย ย่อมจะมีความสามารถประพันธ์เพลงได้ แต่การที่จะประพันธ์ให้เพลงอยู่ในระดับดี จนได้รับความนิยมเป็นสิ่งที่ยากเช่นเดียวกัน เพราะจะต้องศึกษาทำนองเพลงที่มีอยู่ทุกรูปแบบ ต้องแต่งไม่ให้ซ้ำกับทำนองเพลงของผู้อื่น ถ้าแต่งขึ้นมาแล้วมีทำนองซ้ำหรือใกล้เคียงกับทำนองของผู้อื่น ผลงานเพลงนั้นก็จะมีลักษณะลอกเลียนแบบผู้อื่น แต่ในบางกรณีก็มีการใช้ทำนองล้อเลียนให้ใกล้เคียงกับเพลงของผู้อื่นโดยเจตนาได้บ้าง

เช่นเดียวกัน การประพันธ์เพลงส่วนมากมักจะหลีกเลี่ยงการใช้ทำนองซ้ำกับทำนองของเพลงอื่น ๆ เมื่อเห็นว่ามีทำนองซ้ำหรือเหมือนกับเพลงของผู้อื่นก็ปรับเปลี่ยนเสียใหม่ให้มีความแตกต่างออกไป แต่ทำนองเพลงไทยที่ถือว่าเป็นทำนองแบบแผนหรือต้นแบบของเพลงไทยนั้นมีอยู่มากมาย มีการสืบทอดกันมายาวนานโดยไม่รู้ว่าเป็นผลงานของผู้ใด เราสามารถนำมาใช้เป็นพื้นฐานในการประพันธ์เพลงได้ โดยนำมาสอดแทรกหรือเชื่อมประโยคเพลงให้มีความสมบูรณ์เมื่อผลงานเพลงสำเร็จออกมาแล้ว ผู้ฟังจะเป็นผู้พิจารณาว่าผลงานเพลงเป็นอย่างไร ในการประพันธ์เพลงไทย นักดนตรีที่เรียนปี่พาทย์ มักจะได้เปรียบนักดนตรีที่เรียนเครื่องสายและขับร้อง ซึ่งไม่ได้เรียนเนื้อเพลงหรือทำนองหลัก ผู้เรียนเครื่องสายมักจะเรียนทำนองเพลงที่มีการแปรทำนองหรือปรุงแต่งมาเรียบร้อยแล้ว จึงมักจะเสียเปรียบในเรื่องการประพันธ์เพลงอยู่บ้างในเพลงประเภททางพื้นและลูกล้อลูกขัด การประพันธ์เพลงอาจจะเริ่มต้นจากการสังเกตสำนวนทำนองเพลงพื้นเป็นเบื้องต้น และนำความรู้ในวิชาการด้านแปรทำนองมาเป็นพื้นฐานร่วม เริ่มประพันธ์โดยใช้รูปแบบสำนวนทำนองต่าง ๆ ด้วยการลอกแบบหรืออ้างอิงทำนองของเดิมมาก่อน เมื่อมีความชำนาญมากขึ้น ก็เริ่มรู้จักหาวิธีปรับปรุงให้ทำนองเพลงมีความประณีตมากขึ้น

หลักการประพันธ์เพลงไทยรวมทั้งวิธีการประพันธ์ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น เป็นเพียงรูปแบบและวิธีการประพันธ์ สิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงจะต้องปฏิบัติ คือต้องคิดประดิษฐ์ทำนองหรือหาสำนวนกลอนเพลงเป็นโน้ตเสียงต่างๆมาใส่ลงในห้องต่าง ๆ ให้ครบตามจำนวนห้องเพลงตามโครงสร้างที่วางไว้โดยมีเสียงลูกตกเป็นเสียงบังคับที่กำหนดไว้ ทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์จะนำมาใส่หรือเรียบเรียงเป็นทำนองเพลงนั้น จะต้องมีความไพเราะสอดคล้องกลมกลืนกัน และมีเสียงลูกตรงตามเสียงเพลงต้นรากเดิม ผู้เรียนดนตรีไทยทั่วไปที่ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงไทย เมื่อต้องการจะประพันธ์เพลง มักจะพบปัญหาในเรื่องทำนองหรือสำนวนที่จะนำมาเรียบเรียงเป็นเพลง โดยไม่รู้ว่าทำนองต่าง ๆ ของเพลงไทยมีลักษณะอย่างไรบ้าง ทำนองอย่างไรที่มีความคล้ายคลึงกัน มีกลุ่มเสียงเดียวกัน มีทิศทางของการดำเนินทำนองคล้ายกันสามารถนำมาใช้แทนกันได้ นอกจากนี้ กระสวนทำนองรูปแบบต่าง ๆ เป็นสิ่งสำคัญที่จะเป็นส่วนเสริมลีลาของเพลงให้มีอรรถรสแตกต่างกันไป จากปัญหาและอุปสรรคดังกล่าวนี้ ผู้เขียนจึงนำเสนอเนื้อหาในเรื่อง สำนวนทำนองเพลงไทย ที่สามารถนำไปใช้เป็นพื้นฐานในการประพันธ์เพลงได้

ทำนองเพลงที่จะกล่าวถึงนี้เป็นลักษณะทำนองที่อยู่ในรูปแบบของประเภทเพลงพื้นและเพลงลูกล้อลูกขัด เป็นทำนองที่ปรากฏมีการใช้อยู่ในเพลงหลายประเภท เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงเสภา อัตราจังหวะสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว รวมทั้งเพลงประกอบการแสดงโขนละครอีกด้วย ตัวอย่างสำนวนทำนองต่าง ๆ ที่จะนำเสนอนี้ เป็นการแสดงตัวอย่างทำนองที่มีความยาวหนึ่งประโยค ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงดนตรีไทยด้วยโน้ตอักษรไทยมีความยาวแปดห้องเพลง แบ่งประโยคเพลงออกเป็นสองส่วน โดยกำหนดให้ห้องที่หนึ่งถึงห้องที่สี่เป็นส่วนแรก ห้องที่ห้าถึงห้องที่แปดเป็นส่วนหลัง หรือเรียกว่าแบ่งออกเป็นสองวรรค วรรคแรกมีจำนวนสี่ห้องกำหนดให้เรียกว่า "วรรคถาม" วรรคหลังมีจำนวนสี่ห้อง กำหนดให้เรียกว่า "วรรคตอบ" ดังรูปแบบต่อไปนี้



ตัวอย่างสำนวนทำนองเพลงไทยประโยคต่าง ๆ นี้ แบ่งออกเป็นทำนองแบบแผนและทำนองแบบเดียวกัน ทำนองแบบแผนหมายถึงทำนองเพลงไทยทางพื้นที่ปรากฏอยู่ในเพลงต่าง ๆ เป็นทำนองที่นิยมใช้กันมาก และเป็นทำนองที่คุ้นเคยของผู้บรรเลงปี่พาทย์ เมื่อได้ยินทำนองตอนต้นก็สามารถรู้ได้ทันทีว่าทำนองต่อไปจะเป็นอย่างไร ทำนองเหล่านี้จึงนับเป็นทำนองต้นแบบและเป็นทำนองที่แสดงอัตลักษณ์ของเพลงไทย ส่วนทำนองแบบเดียวกัน หมายถึงทำนองที่มีรูปแบบกระสวนทำนองลักษณะเดียวกัน หรือล้อเลียนกัน โดยอาจจะมีจำนวนพยางค์เสียงเท่ากัน การใช้มือและการแบ่งมือเหมือนกันทั้งวรรคถามและวรรคตอบ แต่อาจจะเพิ่มเติมพยางค์เสียงหรือลดพยางค์เสียงในช่วงท้ายวรรคเพื่อแสดงการหมดประโยคหรือเพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองในวรรคต่อไปได้เช่นเดียวกัน

1. ตัวอย่างสำนวนทำนองแบบแผน มี 2 ลักษณะ คือ ทำนองแบบแผน และทำนองแบบแผนกึ่งบังคับทาง

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

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

ทำนองแบบแผนกึ่งบังคับทาง

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

2. ตัวอย่างสำนวนทำนองแบบเดียวกัน

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

| | | |



พาทย์ด้วย ส่วนทำนองแบบเดียวกันนั้น คือการใช้สำนวนกลอนในการประพันธ์เพลงโดยการใช้สำนวนกลอนลักษณะเดียวกัน อย่างที่เรียกว่า "ถามด้วยกลอนอะไรก็ตอบด้วยกลอนนั้น" หมายถึง วรรคถามใช้ทำนองอย่างไร วรรคตอบก็ควรใช้ทำนองแบบเดียวกัน โดยอาจจะมีการผันแปรกระสวนทำนองหรือบางส่วนบ้างเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองของประโยคต่อไป ทำนองต่างๆที่ยกมาเป็นตัวอย่างนั้น นับว่าเป็นอุปกรณ์สำคัญที่จะนำไปฝึกหัดใช้ในการประพันธ์เพลงไทยได้ ดังที่ พิชิต ชัยเสรี (2556, น. 6) ได้กล่าวไว้ว่า ศิลปินมีฝีมือปานไหนหรือมีแรงดลใจปานใด ถ้าปราศจากอุปกรณ์เสียแล้ว ศิลปกรรมก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้ แม้มีอุปกรณ์ แต่ดีไม่ถึงขนาด งานก็กระนั้น ๆ ยิ่งในดนตรีไทยด้วยแล้วการจะประพันธ์เพลงตาม "วิธีแห่งชาติของตน" จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์โดยยิ่ง หาไม่แล้วเพลงที่ได้ก็จะเป็นแต่ท่วงทำนองใดๆที่ไม่ใช่เพลงไทย

ในการประพันธ์เพลงไทยนั้น นอกจากสำนวนทำนองที่เป็นถือว่าเป็นอุปกรณ์อย่างหนึ่งแล้วนั้น ผู้ประพันธ์เพลงไทยต้องมีความเข้าใจในเรื่องสำนวนทางฆ้องที่มีลักษณะคล้ายกันหรือมีท่วงทำนองย่างเดียวกัน มีกลุ่มเสียงและทิศทางของเสียงไปในแนวทางเดียวกัน สามารถเลือกใช้สำนวนทำนองเหล่านั้นในการนำมาเรียบเรียงหรือดัดแปลงให้สอดคล้องกับสำนวนทำนองที่ผู้ประพันธ์ต้องการได้ ลักษณะของทำนองที่สามารถใช้แทนกันได้นี้มีลักษณะกระสวนทำนองหลายรูปแบบ มีทั้งการใช้พยางค์เสียงห่างบ้าง ถี่บ้าง ตกตรงจังหวะบ้าง ยักเยื้องจังหวะบ้าง ซึ่งจะแสดงให้เห็นเสียงของโน้ตที่เป็นกลุ่มเสียงหลัก แล้วนำมาประดิษฐ์เป็นทำนองต่าง ๆ โดยยังคงรักษากลุ่มเสียงเดิมรวมทั้งเสียงของลูกตกไว้ให้มีความสอดคล้องกัน ดังจะยกตัวอย่างทำนองทางฆ้องหรือทำนองหลักที่มีลักษณะคล้ายกันสามารถนำมาใช้หรือปรับใช้ทดแทนกันได้ จำนวน 2 ทำนอง โดยแสดงตัวอย่างทำนองละหนึ่งวรรค ต่อไปนี้

ตัวอย่างทำนองที่ 1

ตัวอย่างที่ 1	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
ตัวอย่างที่ 2	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 3	- ท ท ท	- รำ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 4	- - - ท	- รำ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 5	- - - ท	- ท - ท	- ซ ซ ซ	- ล - ท
ตัวอย่างที่ 6	- รำ - ท	- ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 7	- มำ ร ท	รำ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 8	- ร - รำ	- มำ - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 9	- ร - ม	- ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 10	- ฟ ม ร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท

ตัวอย่างที่ 11	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 12	- - - ม	- ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 13	- ม ร ทฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ	ซ ซ - ลฺ	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 14	- ร - ซ	- ซ ล ท	- รำ - ซ	- ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 15	- ทฺ - ร	- ม - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 16	- ม - ร	ร ร - ท	- - ล ซ	- ล - ท
ตัวอย่างที่ 17	- ร - ร	ลฺ ร - ท	- - - ล	- ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 18	- - - ท	- ท - ท	- ท - ล	ล ล - ท
ตัวอย่างที่ 19	- ท ท ท	- ท ท ท	- ล ล ล	ท รำ - ท
ตัวอย่างที่ 20	- - - ซ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- ล - ท
ตัวอย่างที่ 21	- - - รำ	- รำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท
ตัวอย่างที่ 22	- - - ล	- ล - ล	- ท - รำ	รำ รำ - ท
ตัวอย่างที่ 23	- - รำ ท	ล ซ ล ซ	- - ท ซ	ล ท ล ท
ตัวอย่างที่ 24	- - รำ รำ	- - ท ท	- - ล ล	- - ท ท
ตัวอย่างที่ 25	- - ม ม	- - ท ท	- - ล ล	- - ท ท
ตัวอย่างที่ 26	- ร - ท	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ท
ตัวอย่างที่ 27	- - รำ ท	- ท ท ท	- ล ซ ล	- ท ท ท
ตัวอย่างที่ 28	- ทฺ ร ม	ซ ร ม ซ	ร ม ซ ล	ท ซ ล ท
ตัวอย่างที่ 29	- ซ ล ท	ล รำ ล ท	ล ซ ล ท	- ท ท ท
ตัวอย่างที่ 30	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท

ตัวอย่างทำนองที่ 2

ตัวอย่างที่ 1	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ซ
ตัวอย่างที่ 2	- ร -	ซ - - ล	ท - รำ -	ท - ล -
ตัวอย่างที่ 3	- ร - ซ	- ซ ล ท	- รำ - ท	- ท ล ซ
ตัวอย่างที่ 4	- ร - ซ	- ซ ล ท	- มำ รำ ท	รำ ท ล ซ
ตัวอย่างที่ 5	- - - ท	- ท - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 6	- ท - ท	- ซ ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 7	- ท - ท	- ซ ล ท	- รำ - ท	- ท ล ซ
ตัวอย่างที่ 8	- ซ ซ ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 9	- ท ท ท	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 10	- ท ท ท	- ม - ท	รำ - ล ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 11	- ท ท ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 12	- มำ มำ มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ตัวอย่างที่ 13	- ซ ซ ซ	- ล - ท	- ท ท ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 14	- รำ - ท	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 15	- ท ล ท	รำ ซ ล ท	- ท ล ท	รำ ท ล ซ
ตัวอย่างที่ 16	- ท ล ท	รำ ท ล ท	รำ ท ล ท	รำ ท ล ซ
ตัวอย่างที่ 17	- - ท ซ	ล ท ล ท	- - รำ ท	ล ซ ล ซ
ตัวอย่างที่ 18	- - ท มำ	รำ ท รำ ท	- - ซ ท	ล ซ ล ซ
ตัวอย่างที่ 19	- - รำ ท	ล ซ ล ท	ล ซ รำ ท	ล ซ ล ซ
ตัวอย่างที่ 20	ท ท ล ท	ล ท ล ท	ล ท ล ท	ล ซ ล ซ
ตัวอย่างที่ 21	- - ร ม	ฟ ซ ล ท	- - รำ มำ	รำ ท ล ซ

ตัวอย่างที่ 22	- - ท ท	- - ท ท	- - ซ ท	ล ซ ล ซ
ตัวอย่างที่ 23	- - ม ม	- - ท ท	- - ล ล	- - ซ ซ
ตัวอย่างที่ 24	- - รำ รำ	- - ท ท	- - ล ล	- - ซ ซ
ตัวอย่างที่ 25	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ซ ซ ซ
ตัวอย่างที่ 26	- รำ รำ รำ	- ท ท ท	- ล ล ล	- ซ ซ ซ
ตัวอย่างที่ 27	- รำ รำ รำ	- ท - รำ	- ท - ล	- ซ ซ ซ
ตัวอย่างที่ 28	- รำ รำ รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ
ตัวอย่างที่ 29	ร ม ร ท	ล รำ ล ท	ร ม ร ท	ซ ล ฟ ซ
ตัวอย่างที่ 30	- มำ รำ ท	- ท ท ท	- ล ซ ล	- ซ ซ ซ

จากทำนองตัวอย่างทั้งสองทำนองนี้ จะเห็นได้ว่า เสียงหลักของทำนองในวรรคเพลงทำนองที่ 1 คือ เสียง ซอล ลา และที ส่วนเสียงหลักของทำนองในวรรคเพลงทำนองที่ 2 คือเสียง ที ลา และซอล ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่อยู่ในระดับเสียง ทางใน มีกลุ่มเสียงหลักคือ ซอล ลา ที โด เร มี ทำนองที่ 1 มีการดำเนินทิศทางของเสียงในลักษณะขึ้นไปทางเสียงสูง คือ ซอล ลา ที ทำนองที่ 2 ดำเนินทิศทางเสียงในลักษณะลงมาทางเสียงต่ำเมื่อประดิษฐ์เรียบเรียงเป็นทำนองต่าง ๆ แล้วกลุ่มเสียงที่ดำเนินทำนองไป ก็ยังคงรักษากลุ่มเสียงที่เป็นเสียงหลักเดิม คือ ซอล ลา และ ที ซึ่งบางวรรคอาจจะมีเสียง ฟาเป็นเสียงจรเข้ามาเชื่อมอยู่บ้าง สำนวนทำนองที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้ เป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายกัน มีกลุ่มเสียงเดียวกัน จะมีความแตกต่างกันอยู่บ้างในส่วนของกระสวนทำนองทำให้รูปแบบทำนองมีความแตกต่างกัน ทำให้มีผลต่อรูปแบบทำนองเพลงและให้ความรู้สึกทางด้านอรรถรสของเพลงที่แตกต่างกันไป ทำนองต่าง ๆ นี้เมื่อนำมาประพันธ์เป็นทำนองเพลงเสร็จสมบูรณ์นำไปบรรเลงรวมวงด้วยเครื่องดนตรีหลายชนิด มีการแปรทำนองของเครื่องดนตรีต่างชนิดต่างเสียงกัน จะทำให้เกิดการประสานเสียงกลมกลืนกัน และเมื่อมีจังหวะหน้าทับเข้าร่วมบรรเลงด้วยย่อมสร้างสุนทรียรสได้อย่างน่าฟัง

จากเนื้อหาที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นหลักการและวิธีการประพันธ์เพลงไทยลักษณะของทำนองเพลงไทย การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทยประเภทเพลงพื้นและเพลงลูกล้อลูกขัด สำนวนทำนองต่างๆ ที่นำมาเป็นตัวอย่างนั้น เป็นเพียงอุปกรณ์หรือเครื่องมือเพียงส่วนน้อย ที่จะช่วยสร้างความรู้และความเข้าใจในเรื่องการประพันธ์ทำนองเพลงไทยให้มีสำนวนกลอนและลีลาต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ผู้ที่ศึกษาวิชาการด้านดนตรีไทยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงและใช้ในการวิเคราะห์ทำนองเพลงรวมทั้งนำไปเป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่เพื่อสืบสานและพัฒนาดนตรีไทยทั้งในแนวทางอนุรักษ์และสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับยุคสมัยต่อไปได้



บรรณานุกรม

มนตรี ตราโมท. (2545). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). **การประพันธ์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2546). "เพลงไทย : ประเภทและวิธีประพันธ์" ใน **ดุริยางคศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม (ผู้สัมภาษณ์). มหาวิทยาลัยมหิดล. เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2551.

มนตรี ตราโมท (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม (ผู้สัมภาษณ์). วิทยาลัยนาฏศิลป. เมื่อวันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ. 2523.

สำราญ เกิดผล. (ผู้ให้สัมภาษณ์). ดุษฎี มีป้อม (ผู้สัมภาษณ์). มหาวิทยาลัยมหิดล. เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2551.

การเทียบเสียงวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัย

COMPARISONS OF SOUND FOR THAI MIXED STRING BANDAND THAI CONTEMPORARY MUSIC

วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย*
VEERAWAT SNCHANTICHAI

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง การเทียบเสียงวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1. เพื่อทราบความเป็นมาในระบบการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายผสม และดนตรีร่วมสมัย 2. เพื่อสร้างองค์ความรู้ในวิธีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัย โดยการเทียบเสียงในเครื่องดนตรีไทยจำเป็นต้องจำแนกออกเป็นหลายกลุ่มเนื่องจากวงดนตรีไทยในยุคปัจจุบันมีการแบ่งกลุ่มการใช้งานที่หลากหลายประเภทตามแต่ละชนิดของวงดนตรีที่จะนำไปใช้งานการควบคุมคุณภาพของวงเครื่องสายที่องค์ประกอบหลักของการกำเนิดเสียงนั้นมีสายเป็นปัจจัยหลักสำคัญ เมื่อสายของเครื่องดนตรีนั้นๆขาดการบำรุงดูแลรักษาหากเกิดมีการชำรุดแล้วนำไปใช้ออกงาน สายเครื่องดนตรีชิ้นนั้นๆอาจขาดในช่วงขณะบรรเลง ที่สำคัญหากขาดความเข้าใจขอบเขตลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีก็อาจทำให้เกิดความเสียหายทั้งเครื่องดนตรีและน้ำเสียงได้เช่นกันหากขาดความเข้าใจในวิธีการเทียบเสียงในประเด็นดังนี้ 1. ทฤษฎีเสียงในโน้ตสากล

1. ขอบเขตจำกัดในบริบทเอกลักษณ์เฉพาะเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดการเทียบเสียงในวงเครื่องสายแบ่งวิธีได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1.1 วงเครื่องสายผสมนิยมเทียบกับเครื่องดนตรีหลัก โดยใช้ขลุ่ยเสียงสองบันไดเสียงเป็นตัวเลือกได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งนิยมใช้กับเครื่องสายผสมขิม และออร์แกนที่ปรับเข้าหาบันไดเสียงเพียงออแล้ว โดยยืนพื้นเสียงโน้ตตัวที่ 1 ให้สัมพันธ์เข้าคู่กับ โน้ตตัวที่ 5 ได้ แล้วเสียงอื่นๆใช้วิธีการตามความรู้สึกของแต่ละผู้บรรเลงกำหนดเสียงแบบเฉลี่ยตามที่เคยบรรเลงแบบไทยเดิมโดยไม่กำหนดโน้ตครึ่งเสียงหรือวิธีการบังคับเสียงพิเศษเข้าไปแต่ส่วนใหญ่จะใช้วิธีคล้ายกับวิธีบรรเลงแบบดั้งเดิม

2.2 วงเครื่องสายผสมที่นิยมเสียงตามบันไดเสียงบีแฟล็ต โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีที่เข้ามาผสมปรับตามเสียงสากลที่ยืนพื้นฐานเสียงเดิมได้แก่ เปียโน ไวโอลิน แอคคอร์เดียน และออร์แกนบันไดเสียงมาตรฐานบันไดเสียงสากลเดิม และในบางครั้งบางวงเทียบเสียงสูงเท่าบันไดเสียงซี หรือโดสากลซึ่งทำให้เสียงสูงมาก และอาจทำให้สายขาดได้ง่าย

99/104 ถนนรังสิต-นครนายก หมู่ 3 ตำบลบึงสนั่น อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี 12110



3.3 ดนตรีร่วมสมัย ต้องปรับทุกเสียงให้เกิดระดับความถี่ของเสียงเทียบเท่ากับเสียงโน้ตมาตรฐานสากลทุกประการ บันไดเสียงนิยมใช้บีแฟล็ต แต่อาจปรับเปลี่ยนโน้ตเพลงเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อเอื้อต่อบทเพลงและผู้บรรเลงได้อย่างเหมาะสม

คำสำคัญ เครื่องสายผสม ดนตรีร่วมสมัย บันไดเสียง การเทียบเสียง

ABSTRACT

Comparisons in Thai musical instruments need to be classified into several groups, since Thai bands in modern times have divided the use of various types according to each type of band that will be used.

The quality control of stringed instruments that the main components of the sound generator are wired is the main factor. When the strings of the instrument lacks maintenance, if it is damaged and used for work The instrument line may be absent during play. Importantly, if the lack of understanding of the specific characteristics of the instrument may cause damage to both the instrument and the tone as well, if the lack of understanding of how to compare the sound in the following issues Limited scope in the unique context of each Thai musical instrument

In summary, the comparison of the sound in the stringed instruments can be divided into 3 types, ie 1 Thai mixed string band, popular compared to the main instrument. By using the two-tone Thai Flute as an option, such as the Thai Flute, which is commonly used with dulcimer strings And the harmonica that was tuned to the stairs By standing on the first note of sound to be matched with the fifth note Forced a special sound Most of the methods are similar to the old traditional methods. 2. Popular stringed instruments with the sound of B flat By using the sound of the instrument that is mixed to adjust according to the universal sound that stands the original sound, including piano, violin, accordion and organ, standard ladder And sometimes, some bands compare as high as the sound of the stairs Or universal, which makes the sound very high And may make the cord easily broken. 3. Contemporary music Must adjust every sound to the sound frequency level, equivalent to the sound of all international standard notes Sound stairs used by B flat But may change the score, change the ladder, to facilitate the song and the instrument.

Key words: 1. Thai Mixed String Band. 2. Thai Contemporary. 3. Keys. 4.Tuning.

บทนำ

การเทียบเสียงในเครื่องดนตรีไทยจำเป็นต้องจำแนกออกเป็นหลายกลุ่มเนื่องจากวงดนตรีไทยในยุคปัจจุบันมีการแบ่งกลุ่มการใช้งานที่หลากหลายประเภทตามแต่ละชนิดของวงดนตรีที่จะนำไปใช้งานภูมิปัญญาเครื่องดนตรี ศิลปวัฒนธรรม และสำเนียงภาษาที่ได้สืบทอดกันมารุ่นสู่รุ่น และในบทความนี้ได้เผยแพร่เนื้อหากำหนดตัวอย่างการเตรียมความพร้อมเพื่อมุ่งในวิธีการเทียบระบบเสียงเครื่องดนตรีไทยประเภทกลุ่มวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัยเพื่อเกิดประสิทธิภาพในการนำไปใช้งาน

วงเครื่องสายและวงมโหรี วงดนตรีทั้งสองนี้ใช้เครื่องดนตรีทั้งดีด สี ตี เป่า อยู่พร้อมทุกประเภท และใช้บันไดเสียงเดียวกันในการบรรเลง คือเสียงเพียงออบน และอนุโลมใช้เสียงเพียงออล่างได้ 1. เสียงเพียงออบน Tonic เทียบได้กับเสียงซีแฟลต ที่เรียกว่าทางเพียงออบนนี้เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเป่ารวมอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรี และวงปี่พาทย์ไม้นวมด้วย ส่วนเครื่องอื่นๆเช่น ซอด้วง ซออู้ ในวงเครื่องสายหรือซอสามสาย และเครื่องตีอื่นๆ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ก็ได้เทียบเสียงไว้พอเหมาะดีแล้ว โดยอาศัยระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออเป็นหลักในการเทียบ ฉะนั้นเสียงซีแฟลต ซึ่งเป็น Tonic จึงใช้บรรเลงกับวงเครื่องสาย วงมโหรี และอนุโลมใช้กับวงปี่พาทย์ไม้นวมได้ ๒. เสียงเพียงออล่าง (หรือทางในลด) Tonic เทียบกับเสียงสากลตรงกับเสียงฟา ใช้บรรเลงกับวงเครื่องสาย วงมโหรี และวงปี่พาทย์ไม้นวมเช่นเดียวกัน จึงต้องบัญญัติศัพท์คำว่าเสียงเพียงออเป็นเพียงออล่างและเพียงออบน จะสังเกตได้อย่างหนึ่งว่า เสียงเพียงออทั้งสองห่างกันเป็น คู่ ๔ ห่างกัน ๔ เสียง(เพียงออบนสูงกว่าเพียงออล่าง ๓ เสียง) ซึ่งธรรมดาใช้เป็นเสียงสำหรับขึ้นสายซอต่างๆและจะเข้อยู่แล้ว (มนตรี ตราโมท และคณะ, 2528 : 27)

ก่อนที่นักดนตรีไทยจะทำการบรรเลงดนตรีในงานสำคัญต่าง ๆ ทุก ๆ ครั้งสิ่งที่จะมองข้ามไม่ได้นั้นคือการควบคุมคุณภาพของน้ำเสียงของเครื่องดนตรีในวงโดยเฉพาะวงเครื่องสายที่องค์ประกอบหลักของการกำเนิดเสียงนั้นมีสายเป็นปัจจัยหลักสำคัญที่ให้เสียงดนตรีนั้นดังขึ้น และหากเมื่อสายของเครื่องดนตรีนั้นๆขาดการบำรุงดูแลรักษา หรือมีอายุการใช้งานที่นานเกินไป หากเกิดมีการชำรุดแล้วนำไปใช้ออกงาน สายเครื่องดนตรีชิ้นนั้นๆอาจขาดในช่วงขณะบรรเลงเพลง และในบางชนิดของเครื่องดนตรีอาจทำให้การบรรเลงนั้นดำเนินบทเพลงต่อไปไม่ได้ เพราะทุกๆสายมีความสำคัญเท่าๆกัน ตัวอย่างดังเช่น ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ แม้นขาดเส้นใดเส้นหนึ่งไปเพียง 1 สาย จะทำให้ผู้บรรเลงมีอุปสรรคไม่สามารถบรรเลงต่อไป หรือหากผู้บรรเลงมีความสามารถมากๆก็อาจยังคงบรรเลงต่อไปด้วยสายเส้นเดียวได้แต่ก็ทำให้การดำเนินเพลงกับคุณภาพเสียงซอที่สายขาด ต้องดำเนินต่อไปด้วยความยากลำบากเช่นกัน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทราบความเป็นมาในระบบการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายผสม และดนตรีร่วมสมัย
2. เพื่อสร้างองค์ความรู้ในวิธีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัย

วิธีการศึกษา

ก่อนอื่นต้องรู้จักกับอุปกรณ์ส่วนประกอบและรายละเอียดในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายที่นับว่าเป็นปัจจัยสำคัญซึ่งดุริยางคศิลป์ศิลปินที่ดีจะมองข้ามในศาสตร์นี้ไม่ได้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเตรียมความพร้อมในการออกงานบรรเลงเพื่อแสดงในงานต่างๆ หรือการเตรียมการสอนในรายวิชาทักษะดนตรีตามห้องเรียนของหลายๆสถาบันซึ่งยังมีปัญหาในเรื่องของการควบคุมคุณภาพของวัสดุ อุปกรณ์ สื่อการสอนวิชาดนตรีโดยเฉพาะกลุ่มเครื่องสาย ได้แก่ขนาดของสาย ขนาดของหย่อง หรือหมอน แม้กระทั่งความเรียบร้อยในการใส่สายหรือจัดระเบียบสายของเครื่องดนตรีซึ่งส่วนใหญ่ถูกมองข้าม ยังขาดการจัดการแนะแนวนักเรียนนักศึกษาและผู้สนใจที่ยังไม่รู้จักวิธีการปรับแต่งเพื่อแก้ปัญหาคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีนั้นๆให้ดีเท่าที่ควร

วัตถุดิบที่นำมาผลิตสายสำหรับเครื่องดนตรีนั้น แต่โบราณมานั้นนิยมผลิตจากวัตถุดิบที่หาได้อยู่ในท้องถิ่น เช่น ถ้าเป็นสายซอทุกชนิดจะใช้ไหมควั่นเกลียวเป็นสายขนาดต่างๆเพื่อให้เหมาะสมกับชนิดของซอและยังให้เอกลักษณ์ในน้ำเสียงที่มีเสน่ห์ตามแบบฉบับซอของไทย เมื่อกาลสมัยผ่านไปคุณภาพไหมในยุคปัจจุบันกอปรกับผู้ผลิตไหมคุณภาพสูงที่สามารถนำมาทำสายเครื่องดนตรีนั้นลดลงเปลี่ยนไปจากอดีตจึงกระทบต่อการเลือกสรรหาสายไหมควั่นเกลียวมาใช้กับเครื่องดนตรีที่จะนำมาใช้ในปัจจุบัน อีกทั้งผู้ผลิตสายไหมสำหรับเครื่องดนตรีไทยที่มีประสบการณ์มายาวนานได้ล้มเลิกกิจการไป จึงส่งผลกระทบโดยรวมในแวดวงดนตรีไทยเครื่องสาย ผู้ผลิตบางรายก็ได้นำวัสดุเทียมไหมมาทดแทน บ้างก็ใช้ใยสังเคราะห์มาควั่นแทนไหมบ้างก็ใช้สายเอ็นไนล่อนใสสำหรับใช้งานเอนกประสงค์ซึ่งมีขายเป็นม้วนๆราคาถูกมีหลายขนาดหาง่ายตามร้านค้าวัสดุทั่วๆไป บ้างก็ลงทุนซื้อสายเอ็นไนล่อนผสมวัสดุพิเศษสำหรับขึงไม้แบดมินตันมาทดแทนขายเป็นขดแต่มีราคาค่อนข้างสูง และอีกทางหนึ่งคือการใช้สายโลหะสำหรับซอจีนซึ่งหาซื้อได้ตามร้านจำหน่ายอุปกรณ์ดนตรีจีนมาทดแทนสายไหมสำหรับซอด้วงซึ่งช่วยตัดปัญหาการบังคับกระแสเสียงของซอด้วงกับสายเอกที่มักขาดง่ายๆและเกิดขึ้นได้บ่อยครั้ง

ในส่วนของขิมแต่เดิมนั้นเมื่อยุคที่ขิมได้เข้ามามีบทบาทในแวดวงดนตรีไทยได้มีการปรับปรุงระเบียบวิธีการบรรเลง แนวเสียง และทางมือแบบของจีนให้กลายเป็นรูปแบบของไทย โดยเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์จำพวกสายจากเดิมนมขิมฝั่งซ้ายเสียงสูงและเสียงกลางเป็นลวดเหล็กเส้นเล็ก ส่วนฝั่งเสียงต่ำเป็นสายเบสท์โลหะควั่นรอบสายขนาดใหญ่ ให้กลายมาเป็นลวดสายทองเหลืองที่โตกว่าสายลวดเหล็กเส้นเล็กพอประมาณทั้งหมดและไม่มีสายเบส การเทียบเสียงในช่วงบันไดเสียงเพื่อให้อรรถรส น้ำเสียง เป็นการอยู่ในบริบทของวงดนตรีไทย ในส่วนไม้ตีขิมแต่เดิมเป็นแบบชาวจีนแต้จิ๋วในยุคเก่า ยังไม่มียางหรือหนังรองหัวไม้ตีอย่างปัจจุบัน คนดนตรีไทยโบราณนักประดิษฐ์ในยุคนั้นจึงคิดค้นวิธีการปรับน้ำเสียงโดยใช้หนังบุนวมหัวไม้ช่วยให้น้ำเสียงขิมนุ่มนวลน่าฟังมากขึ้น วิธีการปรับปรุงน้ำเสียงทั้งหมดนี้นับว่าเป็นวิธีการที่ละเอียดอ่อนแยบยลด้วยหัวคิดของคนไทยโบราณ

ในส่วนนักเล่น ไม่ว่าซอหรือขิมนั้นจะเลือกแบบใดนั้นให้ขึ้นอยู่กับรสนิยมความชื่นชอบตามแต่ละบุคคลหรือสำนักนั้น ๆ ซึ่งมีความยอมรับทางอุดมคติที่มีความแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ผู้เล่นต้องยึดถือแนวทางระเบียบวิธีการบรรเลงที่เหมาะสมกับระเบียบวิธีการของดนตรีไทยให้คงไว้ได้อย่างมีอัตลักษณ์

เหล่านี้คือปัจจัยหลักที่ต้องให้ความสำคัญลำดับแรกๆซึ่งจะส่งผลของคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องสาย ไม่ว่าจะเป็น ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย จะเข้ และขิมที่ได้เข้ามามีบทบาทดนตรีไทยโดยเฉพาะวงเครื่องสายผสมขิมเป็นอย่างมากในยุคปัจจุบัน

ความเข้าใจผิดในการเทียบเสียงที่ทำให้เกิดปัญหาแก่วงเครื่องสายผสมซึ่งพบได้บ่อย

1.1 ผู้ควบคุมวงเครื่องสายไม่เข้าใจหลักการเทียบเสียงเครื่องดนตรีให้กลมกลืนเข้ากันกับดนตรีที่จะมาผสมผสานในวงตามทฤษฎีเสียงสากล

1.2 ลืมขอบเขตแลบริบทของเครื่องดนตรีไทยในกลุ่มเครื่องสายว่าสามารถรับแรงต้านทานความตึงของสายได้สุดขอบเขตเสียงเท่าไหร่ เช่น เทียบเสียงโดไทยให้เท่ากับเสียงโดสากล ผลสุดท้ายทำให้กระแสเสียงสูงมาก อีกทั้งเสียงเครื่องดนตรีนั้นๆเกิดความผิดธรรมชาติไม่ไพเราะน่าฟัง และปัญหาที่ตามมานั้นคืออาจยังไม่ทันได้นำเครื่องดนตรีนั้นไปบรรเลง สายเกิดขาดตั้งแต่ในขณะที่เทียบเสียงได้ก่อนอีกด้วย ยกตัวอย่าง คือ การเทียบซออู้ หรือการเทียบขิมหยัก (ขิมผีเสื้อ) กำหนดให้กระแสเสียงโดไทยบิดสายหมุนขึ้นไปตามให้ถึงเสียงโดสากล หากเป็นซออู้ เสียงก็อาจสูงขึ้นส่งผลต่อคุณภาพเสียงให้แหบแห้งเสียแตกพร่าควบคุมคุณภาพเสียงได้ยากและเสียอรรถรสไป หากเป็นขิมผีเสื้อเมื่อเทียบเสียงโดของขิมไทยให้สูงไล่ตามกระแสเสียงโน้ตโดสากลและยังจะเทียบเสียงอื่นๆไปเรื่อยๆโดยไล่ตามช่วงของเสียงขิมที่สูงขึ้น ปรากฏ เสียง ซอลสูง ลาสูงที่ปกติเป็นลูกยอด สูงขึ้นไปอีก สายทนแรงต้านความตึงหนักๆไม่ได้จึงขาดทั้งหมด แต่กลับแก้ปัญหาโดยการใช้สายสแตนเลส มาเปลี่ยนลูกยอดแทน ก็จะทำให้กระแสเสียงผิดแผกขาดอรรถรสความต่อเนื่องของน้ำเสียงไป หากเป็นขิมคางหมูก็อาจทำให้กระแสเสียงเค้นมากไม่น่าฟัง มิหนำซ้ำการกระทำที่ผิดวิธีการเหล่านี้ยังทำให้อายุการใช้งานของเครื่องดนตรีนั้นสั้นลงอีกด้วย หากเป็นซอ หน้าซอก็จะถูกกดมากกว่าปกติ หากเป็นขิมข้อต่อโครงสร้างส่วนประกอบต่างๆก็จะทรุดตัวลง ดังนั้นจึงควรจัดการปัญหาเหล่านี้ ด้วยวิธีการที่ผู้เขียนจะกล่าวต่อไปนี้

- ทดแทนการใช้เสียงระบบเดิมที่เคยชินและยึดติดให้เป็นรูปแบบการเปลี่ยนบันไดเสียง ตัวอย่างคล้ายกับการที่ปี่พาทย์ ระนาด ฆ้อง เปลี่ยนบันไดเสียงให้เข้ากับรูปแบบวงที่จะใช้บรรเลงได้ โดยต้องไม่ยึดติดความเป็น ซอล เร ของซอด้วง หรือโด ซอล ของซออู้ แม้กระทั่งขิมเราจะต้องไม่ยึดติดว่า ตรงนั้นคือโดเท่านั้น ตรงนี้คือฟาเท่านั้น เพราะว่าเราจะต้องเปลี่ยนวิธีคิดคือทุกๆเสียงสามารถกำหนดให้เริ่มเสียงโดหรือเริ่มจากเสียงซอลเป็นช่วงตรงไหนก็ได้โดยกำหนดจากสำนวนของการอ่านท่องโน้ตเพลง ยกตัวอย่างคือ เราจะสามารถบรรเลงเพลง โดยใช้บันไดเสียงที่จะร่วมผสมกับเครื่องดนตรีที่จะร่วมบรรเลงโดยปรับเข้าหากันได้ เช่นลาวดวงเดือน ปกติ ซอ ขิม ต้องใช้โน้ต ดรม ซ ด์ โดยอาจใช้เสียงที่เปลี่ยนตำแหน่งไปจากเดิมในช่วงเสียงเครื่องดนตรีๆนั้นๆเป็น รมฟ+ ล ร์ หรือ ซลท+ ร ซ์ ได้ตามความเหมาะสมของการร่วมบรรเลงโดยให้ยึดถือการอ่านโน้ตเป็น ดรม ซ ด์ ดังเดิม หรือหากจะถนัดท่องโน้ตได้ตามช่วงเสียงที่ใช้ยกตัวอย่างดังกล่าวก็ไม่ถือว่าผิดแปลกไปอย่างไร

บันไดเสียงไทยที่ใช้ในวงเครื่องสายผสม

เครื่องสายผสม

สมัยรัชกาลที่ 5 ไทยเริ่มติดต่อกับชาติตะวันตกมากขึ้น จึงเริ่มมีแนวคิดนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีไทย โดยเฉพาะการนำเอาเปียโน และไวโอลินมาผสม เรียกว่า *“วงเครื่องสายผสมเปียโน”* นอกจากนี้ยังนำเครื่องดนตรีตะวันตกอย่างออร์แกน มาประสมเรียกว่า *“วงเครื่องสายผสมออร์แกน”* ซึ่งเป็นวงที่ได้รับความนิยมมากที่สุดเมื่อนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสม จึงปรับเปลี่ยนจากการใช้ขลุ่ยเพียงออมาเป็นขลุ่ยกรวด เพราะมีระดับเสียงสูงกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอย่างเปียโนและออร์แกน ทั้งยังอาจนำไวโอลินเข้ามาบรรเลงร่วมด้วย เพลงที่นิยมบรรเลงด้วยวงเครื่องสายผสมออร์แกนนั้นอาจใช้เพลงสำเนียง

ฝรั่ง เช่น ฝรั่งรำเท้า ตับนางชินเดอริลลา โดยแนวเพลงจะช้า ๆ ไม่เร็วเหมือนวงเครื่องสายประเภทอื่น ๆ เนื่องจากออร์แกนเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังกังวาน ถ้าบรรเลงเร็วเกินไปจะทำให้มีความกังวานของหางเสียงออร์แกนก้องไปกลบเสียงเครื่องดนตรีอื่นในวงได้ จึงบรรเลงแบบช้าเพื่อให้เสียงออร์แกนกลมกลืนกันไปทั้งวงได้ (ปฐมบทดนตรีไทย, 2554 : 97)

อาจารย์ชัยภัค ภัทรจินดา : (สัมภาษณ์ 16 เมษายน 2562) ศิลปินอิสระ และ หัวหน้าวงกอไผ่ ผู้เชี่ยวชาญการเรียบเรียงและปรับบทเพลงไทยร่วมสมัยได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกรณีการเทียบเสียงกลุ่มวงเครื่องสายผสมแก่ผู้เขียนว่า"เครื่องสายผสมขิมและออร์แกน ตัวตั้งหลักก็จะเป็นขลุ่ยหรือออร์แกน ที่มันโดนฟิคหรือเซ็ทไว้ว่ามันมีระบบเสียงแน่นอน โจทย์ก็คือว่าเซ็ทออร์แกนกับขิมให้มันไปด้วยกันได้ก่อน มองในทางปฏิบัติเลย แต่ออร์แกนเราก็รู้ๆอยู่ว่าเขามาโมดิฟายต่อ ทั้งนี้ทั้งนั้นมันก็ต้องให้ตรงกับขลุ่ย แต่ขลุ่ยเองก็เนื่องจากความสะดวกในการที่หาเลานู้นเลานี้มาได้ เขาก็จะเอาออร์แกนตั้งก่อน ซึ่งถ้าเขานึกอะไรไม่ออกเขาก็เอาบีแฟล็ตเป็นหลัก เนื่องจากพอบีแฟล็ตแล้วนี่ การจะหาขลุ่ยมาเข้ากับเสียงออร์แกนมันหาง่ายมากกว่าเอแน่นอน เอมันก็ดีแต่ว่าเนี่ยมันหาขลุ่ยมาเทียบเคียงลำบากหน่อย เพราะฉะนั้นทุกวันนี้ในทางปฏิบัติผมว่า ที่ยึดเป็นบีแฟล็ตก็ด้วยเรื่องของวัสดุด้วยนี่แหละ วัสดุของทุกเครื่องยังซอนี้เราเทียบตามได้ กระทั่งมีไวโอลินที่เอามาเล่นก็ไม่ยากจนเกินไปเอามาเทียบเคียงกันได้ก็เลยมองว่าบีแฟล็ตมันเป็นยอดนิยม ก็คือมองความสะดวกและความนิยม และเสียงมันก็ไม่ได้ต่ำแล้วก็ไม่ได้สูงจนเกินไป เอจริงๆมันก็เพราะในเรื่องของซอมันก็เพราะไปอีกอย่างนึง ซอมันอย่างไรก็ได้ บีแฟล็ตก็ได้ แต่ใจสำคัญมันคือเรื่องขลุ่ยมันก็ตั้งได้ทั้ง 2 คีย์ ก็แล้วแต่ ที่มามันก็เป็นแบบนั้น แปลว่าถ้าสมัยดั้งเดิมนั้นที่มาแต่เดิมขลุ่ยก็ไม่ใช่บีแฟล็ตก็คงหาขลุ่ยกรวด ขลุ่ยกรวดมันคือขลุ่ยเสียงไทยนั่นแหละ แต่ว่าเขาทำให้มันสูงขึ้นไปอีก 1 เสียง แต่คือว่าสมัยก่อนเขาไม่ได้ไปเทียบกับคีย์สากลไง คือความห่างของเสียงในแต่ละเสียงมันค่อนข้างจะเป็นแบบไทยอยู่ มันอัพขึ้นไป 1 เสียงเท่านั้นเองคิดง่ายๆคือมันดึงขึ้นไป ๑ แล้วมันสามารถเอาไปเล่นกับสากลได้ง่ายขึ้นกว่า แต่ว่าไม่ได้ไปเทียบละเอียดขั้น 3 – 4 ขั้น 7 - 1 ที่กล้าพูดได้เพราะผมมีอยู่เลาหนึ่ง เสียงโดไม่เชิงพอดีกับสากลแต่ใกล้เคียง ที่เราเจอมามันจะมีอยู่ 3 ระดับใหญ่ๆ เสียงแบบบ้านบาตร เสียงแบบกรมศิลป์ กับเสียงแบบกรมประชาสัมพันธ์ ถ้าบ้านบาตรนะเสียงมันจะเทียบใกล้เคียงกับเอแฟล็ตต่ำสุด แปลว่าเสียงโดย = เอแฟล็ตใกล้ๆ ถ้ากรมศิลป์นี้ปัจจุบันเสียงมันจะเกือบเทียบเท่าเอ แต่ถ้าตรงบีแฟล็ตเลยก็ต้องกรมประชาสัมพันธ์ กรมประชาฯเขาเกิดจากการต้องการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยแล้วไปเล่นกับสังคีตสัมพันธ์ เพราะฉะนั้นการเทียบเสียง ดึงเข้ามาหากัน 1 เสียงนี้มันจะง่ายไง ถ้าเรารู้จักสากลนี้เราจะรู้เลยเหตุผลว่าทำไมถึงต้องเป็นบีแฟล็ต คีย์สากลเขาก็เล่นบีแฟล็ตได้แบบแฮปปี้มาก เพราะฉะนั้นการที่ลากเข้าไปหากันเนี่ยมันเป็นเรื่องที่เจอพอดี อันนี้เท่าที่ผมสันนิษฐานนะจากที่เรารู้ว่าเครื่องดนตรีสากลเป็นยังไงเครื่องดนตรีไทยเป็นยังไง แต่การเทียบเครื่องไทยมันก็แค่บิดเสียงให้มันไปหากันนิดเดียวกรมประชาสัมพันธ์ก็เลยใช้เสียงดนตรีไทยบีแฟล็ตเป็นหลักระดับเสียงของกรมประชาสัมพันธ์เสียงที่หนึ่งเป็น โดก็จะประมาณเท่าบีแฟล็ต แต่ผมว่าผมฟังสมัยแรกๆรุ่นแรกๆเลยนะเขาเทียบแทบจะเท่าสากลเลยนะ ค่อนข้างจะตรงเลยเพลงรุ่นแรกๆ แต่รุ่นหลังๆไม่แน่ใจว่าเอาเครื่องไทย เอาสเกลไทยเข้ามาสมาสกันกับเครื่องสากลหรือเปล่ามันก็เลยจะเหน่อๆนิดนึง มันคนละชุด ที่แน่ๆคือเสียง 1 เนี่ยมันจะเท่าบีแฟล็ต คิดว่าหาขลุ่ยง่าย บีแฟล็ตมันหาง่ายกว่าเอ แต่สมัยก่อน้าเขาจะเล่นเอนะ มันแปลว่าเขาก็ใช้ขลุ่ยระดับเสียงกรมศิลป์ คนเป่าจะใช้ความสามารถในการทำลมทำนิ้วให้มันใกล้เคียงขึ้น อย่างวัชรบรรเลงนี้เท่าที่ฟังดูก็รู้เลยว่าเป็นขลุ่ยไทย แปลว่าต้องใช้วิธีดันลมดันนิ้วเอา เตชนะเศรณี คือชื่อเดิมของวัชรบรรเลง เขาใช้ขลุ่ยไทยมาตลอด ระบบนิ้วก็ยังเป็น

ไทยแต่ว่า ด้วยเสียงออร์แกนนี้เทียบขิมก็จะค่อนข้างใกล้เหมือนสากลเลยลากมาฝั่งสากลนิดนึง แต่พอมารุ่นเรากอไผ่นี้ผมไม่รู้ว่าวงอื่นจะยังไงแต่เรากอไผ่ก็ใช้ขลุ่ยบีแฟล็ตเลย เป่าเพลงมอญก็ใช้ความสามารถพิเศษหน่อยนะเสียงทีก็บังคับนิ้วพิเศษว่ากันไปตามเทคนิคของแต่ละคน แต่เครื่องสายเปียโนกับเครื่องสายแอคคอร์เดียนน่าจะคนละความคิดกัน เปียโนเองเนี่ยเขาไม่ได้มานั่งโมหรือลากเสียงเครื่องไทย โดของเปียโนก็ยังเป็น C เป็นโดอยู่เครื่องไทยก็ต้องลากไปหาเปียโนอย่างเดียว เครื่องสายเปียโนก็จะไม่ค่อยมีขิม อย่างที่จะผสมเมื่อก่อนก็จะมีแอคคอร์เดียนมีไวโอลิน ที่เหลือเครื่องไทยก็จะซอด้วงซออู้ เต็มที่ก็ขลุ่ย ซึ่งขลุ่ยก็ต้องหาขลุ่ยที่บอกไงว่าเป็นขลุ่ยกรวด เคสนี้ก็เลยใช้ขลุ่ยกรวดโบราณ หรือสั่งช่างทำเสียงพิเศษให้มันแหลมสุดสมัยยังไม่มีขลุ่ย C นะ แต่สมัยนี้พอมีขลุ่ย C แล้วมันก็เล่นได้เลยกับเครื่องสายเปียโน ลักษณะที่ได้ก็คือเสียงมันจะแหลมจ้าทั้งวง เดี๋ยวนี้ถ้าเครื่องไทยเล่นเหมือนเดิม อาจจะยังเป็นบีแฟล็ตอยู่แต่เปียโนมันมูฟคีย์ได้ด้วยความสามารถของคนเล่นต้องการจะลดคีย์ลงมามันก็อีกเรื่องหนึ่ง แต้ถ้าเปียโนเขายึดว่าเขาต้องเล่น C ของเขาเราเครื่องไทยก็ต้องลากไปหา”

วงดนตรีร่วมสมัย

วงดนตรีร่วมสมัยคือวงดนตรีที่นำเครื่องดนตรีไทย มาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีตะวันตก โดยมีการปรับปรุงระบบเสียงเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทและบทเพลงให้เหมาะสมมากที่สุด แต่เดิมก็มีแนวคิดการนำเอาเครื่องดนตรีของไทยและตะวันตกมาบรรเลงร่วมกันตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 คือ วงเครื่องสายผสมต่างๆอย่างเครื่องสายผสมเปียโน และเครื่องสายผสมออร์แกนเป็นต้น ภายหลังจากอิทธิพลของดนตรีตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้นทำให้วงดนตรีสากลค่อนข้างได้รับความนิยมมากกว่าดนตรีไทย จึงมีการคิดทำวงแบบผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกขึ้น เพื่อต้องการให้มีรูปแบบของดนตรีที่แปลกใหม่สำหรับกระแสนิยมของสังคมไทยในปัจจุบันที่ยึดเอาตะวันตกเป็นหลักความเป็นไทยเป็นแค่ส่วนประกอบเท่านั้น (ปฐมบทดนตรีไทย, 2554 : 111)

แนวคิดของดนตรีร่วมสมัยนั้นไม่ใช่ขึ้นอยู่กับการนำเอาเครื่องดนตรีต่างชาติมาผสมกับดนตรีไทยแล้วบรรเลงพร้อมกันจะเรียกว่าดนตรีไทยร่วมสมัยได้ ต้องเข้าใจในหลักสำคัญคือต้องเทียบเสียงของเครื่องดนตรีเหล่านั้นให้เข้ากันอย่างดี รวมไปถึงการคัดเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกลมกลืนมากที่สุดวงดนตรีไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นในปีพ.ศ 2503 โดยกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งมีพลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร อธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ในสมัยนั้นคิดดำริขึ้น ท่านตระหนักว่ากรมประชาสัมพันธ์มีทั้งวงดนตรีไทยและวงดนตรีสากลแบบวงหัสดนตรี (Jazz Band) ควรนำมาบรรเลงร่วมกันได้เพื่อให้เกิดการบรรเลงรูปแบบใหม่จึงให้ครูเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงดนตรีไทยสากล และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ หัวหน้าวงดนตรีไทยเป็นผู้คิดสร้างสรรค์นำเอาบทเพลงไทยที่นิยมอย่างเขมรไทรโยค ลาวดำเนินทราย มาปรับปรุงให้เป็นแบบเพลงไทยสากลเรียกว่า “*ดนตรีสังคีตสัมพันธ์*” โดยเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับดนตรีสากลซึ่งสูงกว่าระดับเสียงของดนตรีไทยซึ่งสูงกว่าระดับเสียงของดนตรีไทย นำเอาทำนองเพลงไทยมาใส่เนื้อร้องและลักษณะการบรรเลงแบบดนตรีสากลมีการบรรเลงสลับกันระหว่าง 2 วงบ้างบรรเลงพร้อมกันบ้าง และตั้งชื่อเพลงเสียใหม่เช่นนำเอาทำนองเพลงแขกมอญบางขุนพรหมมาแต่งเป็นเพลงชื่อ พรพรหม เพลงลาวดำเนินทรายแต่งเป็นดำเนินทราย เพลงมอญอ้อยอิ่งมาเป็นเพลงฟ้าแดงรวมถึงการใส่จังหวะเต้นรำที่สนุกสนานเช่นจังหวะชะชะช่า และตะลุง เป็นต้น เมื่อนำมาออกแสดงก็ได้รับความนิยมจากสาธารณชนอย่างมากกลายเป็นสัญลักษณ์ของกรมประชาสัมพันธ์จนถึงปัจจุบัน (ปฐมบทดนตรีไทย, 2554 : 112)



เมื่อวงแบบสังคีตสัมพันธ์ได้รับความนิยม นายสมาน กาญจนะผลิน จึงเกิดแนวคิดคัดเลือกเฉพาะเครื่องดนตรีไทยบางชนิดมาบรรเลงในวงดนตรีสากลเรียกว่า *"สังคีตประยุกต์"* โดยคัดเลือกเอาเครื่องดนตรีไทยเพียงชิ้นเดียวเช่น ซอด้วง ขลุ่ย ปี่ มาบรรเลงเดี่ยวในท่อนแยกหรือท่อนโชว์เดี่ยวของเพลงนั้นเป็นการเพิ่มสีสันและอารมณ์ของเพลงให้แปลกออกไปอีกรูปแบบหนึ่ง (ปฐมบทดนตรีไทย, 2554 : 112)

วงดนตรีไทยร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักมากคือ วงฟองน้ำ ก่อตั้งโดยครูบุญยงค์ เกตุคง อดีตนักดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งมีความรู้เรื่องสังคีตสัมพันธ์อย่างดี และอาจารย์บรู๊ซ แกสตัน อดีตอาจารย์มหาวิทยาลัยพายัพได้ร่วมก่อตั้งวงในราว 2520 วงฟองน้ำได้เอาเพลงไทยมาปรับปรุงและนำเอาเครื่องดนตรีสากลและบทกวีนิพนธ์มาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลงจนมีเอกลักษณ์ ทั้งนี้จะคัดเลือกเฉพาะบางเครื่องดนตรีเช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม และขลุ่ย ผสมกับเครื่องดนตรีสากล และใช้ระบบคอมพิวเตอร์มาช่วยในการแต่งบรรยากาศในการบรรเลงด้วย วงฟองน้ำได้รับความนิยมจากนักฟังเพลงไทยที่นิยมความแปลกใหม่เนื่องจากบทเพลงที่คัดเลือกเหมาะกับสภาพสังคม มีการปรับปรุงแนวการบรรเลงให้กลมกลืนกันโดยเน้นเฉพาะการบรรเลงมากกว่าการร้องส่งแบบวงดนตรีไทยทั่วไป สามารถทำให้ผู้ฟังที่ไม่มีพื้นฐานทางดนตรีเข้าใจได้ง่าย ถือเป็นวงร่วมสมัยที่โดดเด่น ต่อมามีวงร่วมสมัยอีกหลายวง เช่น วงบอยไทย วงบางกอกไซโลโฟน ซึ่งเป็นวงร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมเช่นกัน (ปฐมบทดนตรีไทย, 2554 : 112-113)

อาจารย์ชัยภัค ภัทรจินดา : (สัมภาษณ์ 16 เมษายน 2553) ศิลปินอิสระ และหัวหน้าทีมวงกอไผ่ ผู้เชี่ยวชาญการเรียบเรียงปรับบทเพลงไทยร่วมสมัยได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกรณีการเทียบเสียงกลุ่มวงดนตรีร่วมสมัยแก่ผู้เขียนว่า"ร่วมสมัยผมมองว่ามันเป็นการคิดใหม่ทำใหม่ อันนี้มองไปในประเด็นผมนะ ประเด็นที่ผมทำคือผมยึดเรื่องของเพลง เรื่องของสีสัน เฉพาะส่วน เฉพาะเพลงเป็นหลักมากกว่า คือไม่ได้คิดความเป็นสแตนดาร์ดว่าเอาอะไรตั้ง แต่เอาเพลงตั้งว่าเอาเพลงนี้เลยได้บรรยากาศแบบนี้อยากได้อารมณ์แบบนี้ เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีที่ใส่ เอาอะไรที่ใส่มันก็แปลเปลี่ยนไปตามเพลงหมดเลย ไม่ได้มีอะไรที่เป๊ะแน่นอน แต่ว่าถ้าเล่นเป็นไลฟ์เป็นวงสดก็คิดอีกแบบนะ จะมีเปียโนหรือกีต้าร์ก็ได้ แต่อีกเพลงกว่าจะมีซออู้ ขลุ่ย มันไม่ได้ไปเข้าหลักเกณฑ์เข้าวงแบบไหนที่มันเป็นวงสแตนดาร์ดเลยครับ บางเพลงก็ใช้ซอด้วงซออู้ บางเพลงไม่เอาเลยเหลือแต่ทุ้ม ขิม กับแกล้มโลยังมีเลย คือเราก็คอมบิเนชั่นมันไม่เหมือนกัน มันแล้วแต่เพลงไงครับ แต่ว่าวิธีคิดเรื่องของการเทียบเสียง เลียนเสียง หรือบันไดเสียงอย่างนี้ก็แล้วแต่เพลงอีกก็ต้องวางแผน ว่าถ้าเรามีเครื่องดนตรีนี้แล้วอยากให้เครื่องดนตรีนี้เด่นเป็นเครื่องเด่นโซโลไปเลยพวกนี้ ต้องดูว่าเล่นเสียงของเครื่องดนตรีนี้แล้วมันจะแสดงศักยภาพได้มากที่สุดเน้นเสียงไหน ประกอบกับเครื่องดนตรีอื่นๆด้วยมันก็ต้องคิดมากกว่านั้น เล่นด้วยดนตรีนี้มันควรจะเป็นระดับเสียงในช่วงไหน พอตั้งแล้วจะเกิดจุดว่า บันไดเสียงของเครื่องดนตรีนี้มันควรจะเป็นบันไดไหนแล้วจะเปลี่ยนไปเรื่อยๆ มันจะไม่มีอะไรที่มันเป๊ะๆหรือว่าโดนล็อคไว้เหมือนเล่นไทยเดิม มันยืดหยุ่นได้หมด สมมติเพลงลาวผมจะไม่ได้คิดว่ามันเป็น ดรม ซล ก็ได้ ก็จะคิดเป็น ฟซล ดร ก็ได้ หรือมันอาจจะเป็นอย่างอื่นก็ได้ที่เราอยากจะเปลี่ยน อาจจะเป็น ซลท รม ก็ได้หรือว่ากลุ่มบันไดเสียงอื่นมันได้หมด มันอยู่ที่ว่าเราต้องการ หรือนักดนตรีที่มาเล่นมันเป็นยังไงมันเปลี่ยนได้หมดครับ แล้วยิ่งกว่านั้นก็คือเครื่องสากลเครื่องไทยเป็นเครื่องคนละประเภทคีย์กันไง คิดง่ายๆเลย ถ้าเป็นขิมธรรมดา ขิมเป็นบีแฟล็ต คือโดขิมจะเท่าบีแฟล็ตของสากล วิธีคิดแบบเดียวกับเครื่องเป่าสากล คาลิเน็ทเขามีบีแฟล็ต มีฮอล์ลเป็นเอฟ ซึ่งเครื่องคาแร็คเตอร์ของเขาเนี่ย เสียงโดของเขามันก็คนละเสียงคีย์ มันก็เป็นวิธีคิดเดียวกันเลยกับของเครื่องไทย ซอด้วงมันขึ้น C ไม่ได้ โดขึ้นให้มา C ไม่ใช่ โดที่ดีของซอด้วงควรเท่ากับ A หรือว่า Bb ใช่ไหม ควรเป็นแบบแรกที่ควรตั้ง ไม่ใช่ไวโอลิน

ไวโอลินโดก็คือ C วิธีคิดมันมีหลายแบบครับอยู่กับธรรมชาติเครื่องดนตรีด้วยลองยกตัวอย่างลองง่ายๆเลย เพลงที่ผมเคยอะเล้นจ์ล่าสุดที่เปิดในทองเอกหมอยาท่าโฉลงเยอะๆมีอยู่เพลงหนึ่งคือสร้อยสนตัด ฟังดีๆผมคงคีย์ C ไว้นะ ซอด้วงผมใช้วิธีไม่ขึ้นสายเป็น C โดปกติเท่ากับ C แต่ซอด้วงผมโดเท่ากับ A ไม่งั้น ---ซ/ลซดม/-ซ-ล/ ผมก็ขึ้นไปเป็น 1 เสียงครึ่งของซอด้วงเป็น ---ท/ดทมซ/-ท-ด/ มันแปลว่าผมต้องมูฟนิ้ว มันก็จะได้อีกสำเนียงหนึ่ง แต่แปลว่าเราต้องทรานส์โพสต์ตัวเองได้ ต้องปรับนิ้วตัวเองใหม่หมด มันก็จะใช้อะไรที่มากกว่าการเล่นแบบไทยดั้งเดิม ทุกอย่างไม่มีอะไรตายตัวมันอยู่ที่อยากจะได้อะไร เข้าใจว่าอยากจะได้อะไร เรื่องนี้ต้องยกตัวอย่างเป็นเพลงๆไปมันจึงจะเห็นภาพ แต่ละเพลงมันก็จะคิดไม่เหมือนกัน มันเป็นการวางแผนต้องมองว่าเครื่องดนตรีที่เราจะใช้แต่ละเครื่องดนตรีมันเป็นยังไง แต่วิธีคิดนี้กับสากลเขาก็คล้ายๆกันแหละ จุดหนึ่งคนแต่งเพลงเขาก็จะมองว่าเพลงนี้ฉันจะแต่งคอนแชร์โตให้ไวโอลิน เขาก็จะคิดทันทีว่าไวโอลินจะใช้ช่วงเสียงไหนให้โซโล่ ก็จะนึกพอนึกได้ปั๊บมันก็นึกไปถึงคีย์ที่ไวโอลินเล่น เปียโนก็เหมือนกันมันก็จะคิดคล้ายๆกันแหละ เพียงแต่พวกนั้นเค้าจะเล่นดิวคีย์ได้กว้างขวางมากแค่นั้น แต่เครื่องดนตรีมีข้อจำกัดในเรื่องของการเพอร์ฟอร์มเรื่องคีย์ เขาฝึกมาแทบทุกคีย์ ฉะนั้นเครื่องอื่นๆเขาก็เล่นได้หมด แต่อยู่ที่ว่าจะดีไซน์โน้ต หรือว่าจะแต่งให้เขาเล่นแล้วอเล้นจ์เสียงที่เหมาะสมกับเขาหรือเปล่าก็เท่านั้นเอง มันมีเยอะต้องลองทำเองถึงจะรู้”

รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ : (สัมภาษณ์ 15 เมษายน 2552) อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกรณีการเทียบเสียงกลุ่มวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัยแก่ผู้เขียนว่า“ในเชิงวิชาการ ถ้าจะตั้งเป็นหลักเป็นฐาน ทุกคนก็จะอ้างอิงอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นหลักการที่อาจารย์มนตรีก็จะสรุปว่า เสียงไทยคือหนึ่งเสียงเต็มวิธีการเทียบระหว่าอาจารย์มนตรีเทียบเป็นความถี่หรือว่าของ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ก็ตามนี้ เป็นหลักการที่อาจารย์มนตรีอธิบาย ท่านพยายามอธิบายให้เข้าใจ พอในเชิงการปฏิบัติ ธรรมชาติของดนตรีไม่ได้เป็นแบบนั้น แม้กระทั่งเครื่องปี่พาทย์เองก็ตาม ถึงจะพยายามเป็น 1 เสียงเต็มก็ตาม แต่ว่าก็ต้องตั้งเสียงที่ 1 ก่อน ที่เหลือใช้วิธีเฉลี่ยหมดโดยเฉพาะลูกทวนกับลูกยอด เพราะฉะนั้นมันจึงเป็นลักษณะเฉพาะของวิธีการเทียบเสียงแบบไทยโดยใช้ความรู้สึก ประสบการณ์และธรรมชาติของบ้าน สำนักอะไรต่างๆ เพราะฉะนั้นอาจจะมี 1 เสียงหลักเกิดขึ้นจะเป็นเสียงยอด เสียงรองออะไรต่างๆก็ตาม ตั้งเสียงนั้นๆก่อน หลังจากนั้นจะใช้วิธีการขยายและกระจายโดยเฉลี่ยให้เท่าเทียมโดยใช้หูเป็นหลัก แต่พอเอาเครื่องวัดความถี่มาวัดก็พบว่าไม่ได้เป็นไปตามนั้น โดยเฉพาะลูกทวนจะเห็นได้ชัดเจนที่สุด ยิ่งเทียบให้ตรงเท่าไหร่ก็จะฟังออกมาไม่ดี สิ่งที่จะทำให้เสียงของปี่พาทย์คลี่คลายไปได้คือการนำเครื่องเป่าเข้ามา เพราะฉะนั้นปี่จะเป็นตัวที่เข้ามาทำให้แก๊ปที่เกิดขึ้นในระหว่างความไม่เข้ากันในแต่ละชิ้นนั้นหายไปโดยใช้ครึ่งเสียง โหยบ้าง หวนบ้าง ทำให้เสียงของปี่พาทย์มันคลี่คลาย ข้อสังเกตที่ 2 คือทางร้อง เนื้อร้องเหมือนกันก็ไม่ได้ ร้องเต็มเสียงหรือว่า 1 เสียงเต็มพยางค์ ทุกคำแต่อย่างใด จะใช้วิธีการมีการโหนเสียง มีการใช้ครึ่งเสียงบ้างตามลักษณะเฉพาะของลีลาการขับร้อง ดังนั้นจริงๆในหลักการที่บอกว่า 1 เสียงเต็ม อาจเป็นเพียงโดยหลักการตั้งต้น แต่ธรรมชาติของการใช้จริงเป็นอีกส่วนหนึ่ง ถามว่าเมื่อจะเทียบเสียงในวงเครื่องสายผสมหรือร่วมสมัยก็ตาม ร่วมสมัยนั้นจะชัดมากเพราะมันมีความเป็นสากลเข้ามาเป็นจำนวนมาก เครื่องสายผสมต้องถามว่าผสมอะไร ถ้าผสมเครื่องดนตรีต่างชาติเข้ามาก็ยังคงเทียบด้วยหลักการเดิมก็คือหาเสียงหลัก อาจจะเป็นต้นเสียงเพียงออบน ต้นเสียงเพียงออล่าง หรือว่า ต้นเสียงซวา เพราะฉะนั้นถามว่าสนิทสนมไหม ก็จะสนิทสนมแบบไทย แต่คนที่แตกต่างทางวัฒนธรรมมาดู มาฟัง หรือนักดนตรีสากลมาฟังก็จะบอกว่าเพี้ยน เพราะมันเพี้ยนมาตั้งแต่ต้นแล้ว เพราะมันไม่เท่าความคุ้นชินกับฝ่ายสากลนั้นหมายถึงว่าต้อง

เรียงลำดับนะ ถ้าเทียบเสียงแบบไทยก็คือไทย แต่ว่าคนที่ชัดเจนสุดก็คือคนที่เป็นคอนเทมป์ มันมีบันไดเสียงฝรั่งอยู่ในหูอยู่แล้วมันวัดกันไม่ได้กับกรณีของเครื่องสายผสม เครื่องสายผสมเพียงแค่มีเครื่องดนตรีที่ไม่คุ้นชินเข้ามาบางชิ้น แต่คอนเทมป์มันยกมาทั้งยวง มันจะมีความต่างแบบนั้น เพราะฉะนั้นถ้าคอนเทมป์มันต้องกลับเข้าไปสู่ตัวของฐานสากลเป็นหลักถึงจะสนิท สิ่งที่มีปัญหาเลยคือเครื่องสาย ขลุ่ยก็ปพิจารณาเอาว่าต้นเสียงจะเป็นแบบไหน จะเป็นตัว A แบบบางที่ ที่มีคนพยายามพูดถึงจะเป็นโน้ตในคีย์ Bb หรือว่าจะเป็นโน้ตคีย์ C ก็ตามหรือว่าขลุ่ยกรวดก็เป็นแค่เสียงแรกเท่านั้น ที่เหลือจ่ายเฉลี่ยหมด เช่นเดียวกัน ฉันใดฉันนั้น พอกระจายอย่างนี้วงที่มีปัญหาเลยคือคอนเทมป์ เราถามคอนเทมป์โพลาริ่ว่าตกลงคุณจะใช้เสียงแบบไหน อาจารย์บางท่านว่าไม่ใช่ Bb แต่เป็น A หรือโน้ตตัวลาฝรั่ง กลายเป็นเสียงแรกของเพียงออบน นั่นก็พยายามเฉลี่ยซึ่งก็ไม่สนิทเช่นกัน ความเห็นส่วนตัวแล้วถ้าเล่นคอนเทมป์ต้องให้สนิทกับสากลเลย จะคีย์ไหนก็ตามไม่รู้ต้องสนิทกับสากลมันถึงจะเป็นคอนเทมป์ แต่ถ้าเครื่องสายผสมอาจใช้การเดินสายกลางคือการตั้งเสียงหลักมา เป็นเสียงที่ 1 กับเสียงที่ 5 คู่ 5 นี้จะเอามาไว้แค่นั้นที่เหลือกระจายเฉลี่ยด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่คุ้นชินมันก็พอที่จะรับได้ในอีกมิติหนึ่ง กลายเป็น 3 ล็อกเกิดขึ้น ล็อกแรกแบบไทยเฉลี่ยแบบเต็มแต่ที่จริงไม่ได้เต็มรวมทั้งร้องด้วย กับเครื่องเป่ามาเกลื่อนให้ ส่วนที่สองเครื่องสายผสมลักษณะเดียวกัน อะไรล่ะที่เอาเข้ามาผสม เขาผสมแล้วยังใช้หลักการที่ 1 อยู่ไหม หลักการที่ 1 มันก็เครื่องเป่าหรือเครื่องสีก็ทำให้มันมาเติมเต็มแต่ก็ไม่ได้สนิทนะ หลักที่ 3 สิ่งน่าสนใจสุดก็คือว่าถ้าคอนเทมป์แล้ว คอนเทมป์แปลว่าอะไรมันก็คือการร่วมสมัย สมัยกับใคร กับเขา แลเขานี่ใคร ก็ต้องไปเป็นอันเดียวกับเขา มันถึงทำให้คนอื่นที่นอกวัฒนธรรมมาฟังแล้วมันรู้สึกเป็นการร่วมสมัยเขาเหมือนกัน คอนเทมป์ไม่ใช่เราเป็นเจ้าของ มันคือใครก็ได้บนโลกใบนี้ร่วมกับคอนเทมป์ตัวนี้ เราต้องลดความดาดตรงนี้ลงให้ได้ ไม่ใช่รู้สึกว่าเกลื่อนให้มันใกล้เคียงความรู้สึกจากประสบการณ์วัฒนธรรมเดิมให้ได้เพราะฉะนั้นหลักการเทียบเสียงกลุ่มเดิมตัวนี้ความรู้สึกว่าควรจะกลับเข้าไปสู่วัฒนธรรมของการคิดเก็บจำประสบการณ์ของคนที่ร่วมคอนเทมป์ด้วยกันถึงจะลงตัว กลุ่มที่ 2 ก็อยู่ที่ผู้เขียนว่าจะมองเป็นประเด็นแบบไหน จะเกลื่อนก็ได้ หรือจะพยายามบิดเข้ามา เพราะฉะนั้นทฤษฎีที่จะใช้ครึ่งเสียง บวกลบอะไรต่างๆมันก็เป็นไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกของเพลงสำเนียง กับทางของเสียงที่มันเปลี่ยนไป นิ้วชิด นิ้วห่าง ลบบวกอะไรต่างๆ มันก็จะผันแปรไปตามคีย์ อันนั้นเป็นส่วนที่เครื่องสีทำ อุปสรรคสำคัญก็คือจะเข้ เพราะนมมันฟิกซ์ อันอื่นพอได้ ขลุ่ยพอไปได้ อันนี้ทำยังไงถามว่าทำยังไง สุดท้ายเราต้องกลับมาดู เลือกเพลงก่อนที่เราจะเทียบเล่นเพลงอะไรอาจต้องเลือกเพลงให้เหมาะกับเครื่อง ให้จะเข้ไม่ตาย หรือจะเข้ออกมาแล้วไม่ได้ทำลายวง หลายคนจะใช้ทางเลือกเอาจะเข้ออกไปเอาขิมมาเลย นี่ก็อยู่ที่ว่าจะจอยน์กันแบบไหน เพราะฉะนั้นโดยหลัก 3 อันมันมาแบบนี้ถามว่าสิ่งที่มันเกิดความเปลี่ยนแปลง มีกรมศิลปากร กรมประชาสัมพันธ์ กรมศิลปฯก็จะชัดเจนอยู่แล้วก็คือตั้งค่าเฉลี่ยโดยหลักการแบบอาจารย์มนตรี ตราโมท แล้วยังมีกรมศิลปฯใหม่กรมศิลปฯเก่าที่มันแค่สูงต่ำกว่ากันนิดหน่อยเท่านั้นเอง แต่ที่น่าสนใจที่สุดก็คือการใช้วิธีการที่ 2 แบบเครื่องสายผสม ก็คือกรมประชาสัมพันธ์ คือการเอาต้นเสียงของทางเสียง หรือเสียงที่ 5 ของทางเสียงเป็นตัวตั้ง ที่เหลือจะเกลื่อนแบบไทย เพราะฉะนั้นวงสังคีตประยุกต์ สังคีตสัมพันธ์ ของกรมประชาสัมพันธ์ ที่เล่นวงกับของครูเอื้อสุนทรสนานไม่ได้สนิทนะมันแค่คุ้นชินและเกลื่อนให้ใกล้แต่ว่าขยับไป Bb หรือ C เลยด้วยซ้ำ สูงมาก มีปัญหา ถามว่ามีปัญหาตั้งเสียงสูงให้เข้าคีย์สแตนดาร์ด Bb หรือ C จะเข้ก็จะดีดยาก เพราะสายแข็งขึ้น ซอก็ถูกบิดให้ตึงซะ มันก็เป็นคาแร็คเตอร์กรมประชาสัมพันธ์กลุ่ม 2 แต่ไม่ใช่ในกลุ่ม 3 เพราะฉะนั้นนัยยะของผู้เขียนงานนี้จะตีโจทย์อย่างไร

รูปแบบบันไดเสียงที่มีการใช้ในวงเครื่องสายผสมและดนตรีร่วมสมัย

ตารางที่ 1 สรุปรูปแบบการเทียบใช้โน้ตไทยในวงเครื่องสายผสมที่นิยมและได้ใช้งานอยู่ในปัจจุบัน โดยอิงตามทฤษฎีโน้ตสากล

ลำดับ	โน้ตไทย	โน้ตสากล คีย์ C	สรุป
1.	ด	Bb (ทีแฟล็ต)	*ใกล้เคียงเสียงโดในขลุ่ยเพียงออโดยค่อนมาทางสูงกว่า
2.	ร	C (โด)	เล่นปกติตามสำนวนเพลงไทยเดิม
3.	ม	D (เร)	เล่นปกติตามสำนวนเพลงไทยเดิม
4.	ฟ-	Eb (มีแฟล็ต)	*(ฟ-) ใช้เป็น ฟ ปกติ
5.	ฟ+	E (มี)	*(ฟ+) กรณีใช้สำนวนกลอนช่วงที่มีบันไดเสียง รมฟ ลท
6.	ซ	F (ฟา)	เล่นปกติตามสำนวนเพลงไทยเดิม
7.	ล	G (ซอล)	เล่นปกติตามสำนวนเพลงไทยเดิม
8.	ท-	G# (ซอลชาร์ป)	*(ท-) นิยมใช้ในกรณีการบรรเลงเพลงสำเนียงมอญส่วนมากกรณีที่ใช้สำนวนกลอนช่วงที่มีบันไดเสียง ทดร ฟซ
9.	ท+	A (ลา)	*(ท+) นิยมใช้กับเพลงสำเนียงภาษาทั่วไป ได้แก่ แขก จีน เขมร หรือกรณีเพลงที่ใช้สำนวนกลอนช่วงที่เน้นบันไดเสียง ซลท รม

(ตารางที่ 1 : วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย)

จากตารางที่ 1 ระบบการเทียบเสียงดังกล่าวขึ้นอยู่กับการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่จะนำมาผสมเข้ามาช่วยปรับแต่งเสียงเครื่องดนตรีไทยกลุ่มเครื่องสาย โดยในแต่ละเครื่องอาจมีการปรับเข้าหากันได้บางกลุ่มโน้ต โดยยังคงยึดรูปแบบบันไดเสียงแบบไทยเดิมอยู่ส่วนหนึ่ง



ตารางที่ 2 สรุปรูปแบบการเทียบเสียงสำหรับใช้บรรเลงในวงดนตรีร่วมสมัย คีย์ Bb

ลำดับ	โน้ตไทย	โน้ตสากล คีย์ C	สรุป
1.	ด	Bb (ทีแฟล็ต)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง Bb
2.	ร	C (โด)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง C
3.	ม	D (เร)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง D
4.	ฟ-	Eb (มีแฟล็ต)	*(ฟ-) ใช้เป็น ฟ ปกติ บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง Eb
5.	ฟ+	E (มี)	*(ฟ+) กรณีใช้สำนวนกลอนช่วงที่มีบันไดเสียง รมฟ ลท บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง E
6.	ซ	F (ฟา)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง F
7.	ล	G (ซอล)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง G
8.	ท-	G# (ซอลชาร์ป)	*(ท-) นิยมใช้ในกรณีการบรรเลงเพลงสำเนียงมอญส่วนมากกรณีที่ใช้สำนวนกลอนช่วงที่มีบันไดเสียง ทดร ฟซ บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง G#
9.	ท+	A (ลา)	*(ท+) นิยมใช้กับเพลงสำเนียงภาษาทั่วไป ได้แก่ แขก จีน เขมร หรือกรณีเพลงที่ใช้สำนวนกลอนช่วงที่เน้นบันไดเสียง ซลท รม บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง A

(ตารางที่ 2 : วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย)

ตารางที่ 3 ตัวอย่างการเทียบเสียงสำหรับใช้บรรเลงในวงดนตรีร่วมสมัย คีย์ A

ลำดับ	โน้ตไทย	โน้ตสากล คีย์ C	สรุป
1.	ด	A (ลา)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง A
2.	ร	B (ที)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง B
3.	ม	C# (โดชาร์ป)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง C#
4.	ฟ-	D (เร)	*(ฟ-) ใช้เป็น ฟ ปกติ บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง Eb
5.	ฟ+	Eb (มีแฟล็ต)	*(ฟ+) กรณีใช้สำนวนกลอนช่วงที่มีบันไดเสียง รมฟ ลท บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง Eb
6.	ซ	E (มี)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง E
7.	ล	F# (ฟาชาร์ป)	บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง F#
8.	ท-	G (ซอล)	*(ท-) นิยมใช้ในกรณีการบรรเลงเพลงสำเนียงมอญส่วนมากกรณีที่ใช้สำนวนกลอนช่วงที่มีบันไดเสียง ทดร ฟซ บันไดเสียงสากลมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง G
9.	ท+	G# (ซอลชาร์ป)	*(ท+) นิยมใช้กับเพลงสำเนียงภาษาทั่วไป ได้แก่ แขก จีน เขมร หรือกรณีเพลงที่ใช้สำนวนกลอนช่วงที่เน้นบันไดเสียง ซลท รม บันไดเสียงมาตรฐานจะพอดีกับคีย์เสียง G#

(ตารางที่ 3 : วีรวัฒน์ เสนจันทร์ฒิไชย)

จากตารางที่ 2 - 3 ระบบการเทียบเสียงจะต้องตรงตามระบบเสียงโน้ตสากลมาตรฐานทุกเสียง และการบรรเลงไม่ว่าจะเป็นวิธีการเทียบเสียงที่ตรงตามความถี่โน้ตสากลทุกเสียงดังกล่าวแล้ว เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายยังต้องควบคุมกำซับทั้งการปรับเสียงและการบรรเลงในทักษะของตนให้เกิดการใช้บันไดเสียงอย่างถูกต้องจึงจะได้ความสัมพันธ์และกลมกลืนของน้ำเสียงและบทเพลงได้อย่างพ้องต้องกันกับดนตรีสากลที่ร่วมบรรเลงกันได้อย่างลงตัว

สรุปและอภิปรายผล

การเทียบเสียงในวงเครื่องสายแบ่งวิธีได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. วงเครื่องสายผสมนิยมเทียบกับเครื่องดนตรีหลัก โดยใช้ขลุ่ยเสียงสองบันไดเสียงเป็นตัวเลือก ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งนิยมใช้กับเครื่องสายผสมขิม และออร์แกนที่ปรับเข้าหาบันไดเสียงเพียงออแล้ว โดยยืนพื้นเสียงโน้ตตัวที่ 1 ให้สัมพันธ์เข้าคู่กับ โน้ตตัวที่ 5 ได้ แล้วเสียงอื่นๆยังใช้วิธีการตามความรู้สึกของแต่ละผู้บรรเลงกำหนดเสียงแบบเฉลี่ยตามที่เคยบรรเลงแบบไทยเดิมโดยไม่กำหนดบังคับโน้ตครึ่งเสียงหรือวิธีการบังคับเสียงพิเศษเข้าไปแต่ส่วนใหญ่จะใช้วิธีคล้ายกับวิธีบรรเลงแบบดั้งเดิม

2. วงเครื่องสายผสมที่นิยมเสียงตามบันไดเสียงบีแฟล็ต โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีที่เข้ามาผสมปรับตามเสียงสากลที่ยืนพื้นฐานเสียงเดิมได้แก่ เปียโน ไวโอลิน แอคคอร์เดียน และออร์แกนบันไดเสียงมาตรฐาน



บันไดเสียงสากลเดิม และในบางครั้งบางวงเทียบเสียงสูงเท่าบันไดเสียงซี หรือโดสากลซึ่งทำให้เสียงสูงมาก และอาจเป็นปัญหาทำให้สายขาดได้ง่าย

3. ดนตรีร่วมสมัย ต้องปรับทุกเสียงให้เกิดระดับความถี่ของเสียงเทียบเท่ากับเสียงโน้ตมาตรฐานสากลทุกประการ บันไดเสียงนิยมใช้คือ บีแฟล็ต และ เอ แต่บางกรณีอาจปรับเปลี่ยนโน้ตเพลงโดยปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงให้ผู้บรรเลงสามารถเล่นกำหนดเสียงจากเครื่องดนตรีให้ร่วมเล่นไปตามบันไดเสียงในบทเพลงที่สามารถเอื้อความสะดวกเอื้อต่อผู้บรรเลงได้อย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

ปฐมบทดนตรีไทย, 2554 : 111
มนตรี ตราโมท และคณะ, 2528 : 27
ชัยภัค ภัทรจินดา : สัมภาษณ์ 16 เมษายน 2562
ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ : สัมภาษณ์ 15 เมษายน 2562

“โทน” ในวงโหรีเครื่องสี่

TON IN MAHORIKHRUEANG SI

จักรกฤษณ์ เส็งกลิ่น*

CHAKRIT SENGKLIN

บทคัดย่อ

วงมโหรีเครื่องสี่เป็นวงดนตรีที่ปรากฏหลักฐานการใช้งานในประเทศไทยมาตั้งแต่สมัยต้นกรุงศรีอยุธยา ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ๔ ชิ้น ได้แก่ กระจับปี่ ซอสามสาย กรับพวง และโทน พัฒนาการของวงมโหรีมีมาอย่างต่อเนื่องด้วยการเพิ่มประเภทของเครื่องดนตรีให้มากขึ้นจนเป็นวงมโหรีที่สมบูรณ์ในปัจจุบัน

“โทน” ปัจจุบันเรียก “โทนมโหรี” ใช้บรรเลงคู่กับเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังอีกชนิดหนึ่ง คือ “รำมะนามโหรี” โดยมีการบรรเลงที่เป็นแบบแผนตามรูปแบบของราชสำนักที่สืบทอดกันต่อมา ปัจจุบันวงมโหรีเครื่องสี่ ไม่มีบทบาทหน้าที่การใช้งานในสังคมแล้ว ทำให้แบบแผนการบรรเลง “โทน” เพียงใบเดียวในวงมโหรีเครื่องสี่ไม่ได้รับการสืบทอด จึงนำมาซึ่งความต้องการศึกษาวิธีการตีโทนใน วงมโหรีเครื่องสี่ โดยเปรียบเทียบระหว่างการตีโทนใบเดียวในวงมโหรีเครื่องสี่กับการตีโทน-รำมะนาในวงมโหรีเครื่องใหญ่ ด้วยการศึกษาเชิงดนตรีวิทยา โดยการสืบค้นจากเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยผลการศึกษาพบว่า ท่วงทำนองของ “โทน” ในวงมโหรีเครื่องสี่ มี 2 แนวคิดคือ1) บรรเลงเช่นเดียว กับการตีโทน-รำมะนา โดยสร้างเสียงของโทนแทนเสียงรำมะนาที่ขาดหายไป๒) บรรเลงเช่นเดียวกับ การตีโทน-รำมะนา โดยตัดเสียงของรำมะนาออก เหลือเพียงเสียงของโทนเท่านั้น ซึ่งทั้ง 2 ประเด็นจะมีแนวคิดเดียวกันที่ว่าโทนจะตีด้วยท่วงทำนองที่ห่างๆ ไม่เก็บรายละเอียดหรือตีส่ายเช่นในปัจจุบัน

คำสำคัญโทน โทนมโหรี วงมโหรีเครื่องสี่

**วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*



ABSTRACT

Mahorikhrueang si was first documented in early Ayutthaya period. Krachappi, so samsai, krapphuang, and ton are instruments that comprise the ensemble. Overtime, Mahorikhrueangsi under goes constant changes as more instruments were added.

Ton, also known as ton Mahori, is used in pair with a frame drum called Rammanamahori. Both instruments have a definitive performance practice prescribed by the court musicians.

Since Mahorikhrueangsi is now obsolete, the performance practice of ton, used singly in the ensemble, is disappearing due to lack of transmission. This leads to the need of studying ton playing in Mahorikhrueang si by comparing it with how Ton-Rammana is played in Mahorikhrueangyai ensemble.

Musicological approach was employed in this research following evidences from archives, and interview with Thai classical music experts.The study reveals two major playing styles of ton in Mahorikhrueang si. On the one hand, a player follows the pattern of Ton-Rammana but produces the missing *Rammana*part on the T*on*. On the other, the *Rammana* part may be discarded altogether. Regardless of styles, performance practice of *ton* follows the same principle. It follows a rhythmically thin pattern with little to no variation.

Keywords: *ton, ton mahori, mahorikhrueang si*

บทนำ

วงมโหรี เป็นวงดนตรีไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาสำหรับขับกล่อมในราชสำนัก เกิดจากการรวมกันของวงขับไม้และวงบรรเลงพิณในสมัยสุโขทัยมีพัฒนาการในการผสมวงโดยเริ่มตั้งแต่วงมโหรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียง 4 ชิ้น คือ ซอสามสาย กระจับปี่ ทับ (โทน) และ กรับพวง เรียกว่าวงมโหรีเครื่องสี่ (ปัญญา รุ่งเรือง. 2546) ต่อมาเพิ่มเครื่องเป่า 1 ชิ้น คือ ปี่หรือขลุ่ย เป็นมโหรีห้าคน เพิ่มรำมะนาเป็นวงมโหรีหกคน และปรากฏหลักฐานในภาพจำหลักสมัยอยุธยาเป็นวงมโหรีสิบคน ประกอบด้วยซอ กรับ กระจับปี่ รำมะนา โทน ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ ระนาด ฆ้อง จนกระทั่งเป็นวงมโหรีเครื่องใหญ่ในปัจจุบันที่ประกอบด้วย

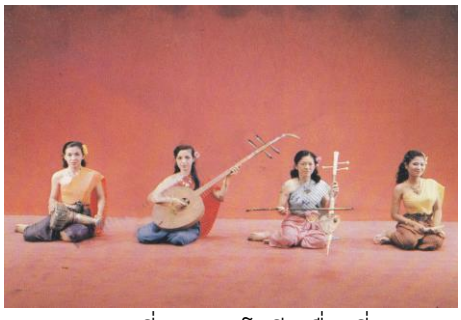
1. ซอสามสาย	1 คัน
2. ซอสามสายหลิบ	1 คัน
3. ซอด้วง	2 คัน
4. ซออู้	2 คัน
5. จะเข้	2 ตัว
6. ขลุ่ยเพียงออ	1 เลา
7. ขลุ่ยหลิบ	1 เลา

8. ระนาดเอก	1 ราง
9. ระนาดทุ้ม	1 ราง
10. ฆ้องวงใหญ่	1 วง
11. ฆ้องวงเล็ก	1 วง
12. ระนาดเอกเหล็ก	1 ราง
13. ระนาดทุ้มเหล็ก	1 ราง
14. โทน	1 ใบ
15. รำมะนา	1 ใบ
16. ฉิ่ง	1 คู่
17. ฉาบเล็ก	1 คู่
18. โหม่ง	1 ใบ

(ธนิต อยู่โพธิ์. 2530)

จากรายชื่อเครื่องดนตรีที่ปรากฏทั้ง 18 ชื่อนั้นเป็นพัฒนาการของวงมโหรี ที่เกิดจากการรวมกันของวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์นั่นเอง (เฉลิม ม่วงแพร่ศรี. 2537)

วงมโหรีชั้นเดิมคือวงมโหรีเครื่องสี่นั้นกำหนดบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรี โดยกำหนดให้คนร้องตีกรับพวงให้จังหวะซอสามสายสีประสานเสียงดำเนินทำนองให้ลำนำเพลงด้วยกระจับปี่และกำกับจังหวะหน้าทับเพื่อประสานจังหวะกับลำนำเพลงด้วยการตีโทนหรือทับ(ดำรงราชานุภาพ,สมเด็จฯกรมพระยา.2552)



ภาพที่ 1 วงมโหรีเครื่องสี่

(ที่มา : หนังสือศิลปวัฒนธรรม เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรมศิลปากร 2525 : ภาพที่ 27)

วงมโหรีดังกล่าวเป็นวงดนตรีเฉพาะของราชสำนักมีหน้าที่หลักในการบรรเลงเพื่อขับกล่อมทั้งที่เป็นการบรรเลงดนตรีล้วนและการบรรเลงประกอบการขับร้องเช่น ในการกล่อมพระบรรทมดังจะเห็นได้จากพระราชานุกิจของพระมหากษัตริย์สมัยอยุธยาที่ว่า “หกทุ่มเบิกเสภา ดนตรี” เป็นต้น (ปัญญา รุ่งเรือง. 2546)

ปัจจุบัน วงมโหรีเครื่องสี่มิได้ปรากฏบทบาทหน้าที่ในราชสำนักหรือในส่วนอื่นของสังคมไทย วงมโหรีเครื่องสี่จะปรากฏชื่อและประวัติแต่เพียงในเอกสารวิชาการดนตรีเท่านั้น ดังนั้นเครื่องดนตรีอย่าง “โทน” ที่มีพัฒนาการการบรรเลงมาจนเป็นการบรรเลงคู่ไปกับรำมะนาในวงมโหรีเครื่องใหญ่ จึงเป็นข้อคำถามที่ว่า เมื่อครั้งที่โทนต้องตีเพียงใบเดียวในวงมโหรีเครื่องสี่นั้น จะมีท่วงทำนองการตีเป็นเช่นไร

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาวิธีการตีโทนในวงมโหรีเครื่องสี่
2. เปรียบเทียบการตีโทนใบเดียวในวงมโหรีเครื่องสี่กับการตีโทน-รำมะนาในวงมโหรีเครื่องใหญ่

วิธีศึกษา

ในการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงดนตรีวิทยา (Musicology) เรื่องโทนในวงมโหรีเครื่องสี่ โดยการสืบค้นจากเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

ผลการศึกษา

โทน (Membranophones: Tubular Goblet drum) เป็นกลองประเภทขึงหนังหน้าเดียวปากผาย (ปัญญา รุ่งเรือง. 2553)มีสายโยงเร่งเสียงจากขอบหนังถึงคอ มีหางยื่นออกไปตอนปลายบานเป็นลำโพงตีด้วยมือข้างหนึ่ง อีกมือหนึ่งคอยเปิดปิดให้เกิดเสียงตามต้องการ (สุพรรณี เหลือบุญชู. 2545)



ภาพที่ 2 โทนมโหรี

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา บันทึกภาพเมื่อ 1 เมษายน 2562

เครื่องดนตรีที่มีลักษณะเช่นเดียวกันนี้ ประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นอกจากประเทศไทยแล้ว ในประเทศกัมพูชาก็มีเช่นกัน เรียกว่า "สะโกโทน" ใช้ตีคู่กับ"สะโกรวมมะเมีย"หรือรำมะนา (สะโก = กลอง) มีบทบาทหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับอยู่ในในวงมโหรีของประเทศกัมพูชา



ภาพที่ 3 สะแกโทน บันทึกภาพเมื่อ 26 เมษายน 2561 เสียมราฐ กัมพูชา

เสียงของโทนมี 3 เสียงคือ เทิง ปะ และ ตัง ส่วนเสียงของรำมะนามี 2 เสียง คือ ตึง และตุบ โดยมีรูปแบบการตีแบ่งเป็น 1 ชั้น 2 ชั้น และ 3ชั้น ดังนี้

1 ชั้น

- - - ตึ	- - - ท	- - - ตึ	- - - ต	- - - ตึ	- - - ท	- ตึ – ต	- ตึ – ป

2 ชั้น

- - - ป	- ตุ – ท	- ตุ – ท	- ตุ – ท	- ตึ – ตึ	- ตึ – ต	- ตึ – ต	- ตึ – ท
- ตึ – ต	- ตึ – ท	- ตึ – ท	- ตึ – ป	- - - ตึ	- ต – ตึ	- ต – ตึ	- ป – ตุ

3 ชั้น

- - - -	- - - ป	- - - ตุ	- - - ท	- - - -	- - - ป	- - - ตุ	- - - ท
- ตุ – ท	- ตุ – ท	- ตุ – ท	- ตุ – ท	- ตึ – ตึ	- ตึ – ต	- ตึ – ต	- ตึ – ต
- - - ตึ	- ต – ตึ	- - - ป	- ตุ – ท	- ตึ – ตึ	- ต – ต	- ตึ – ต	- ตึ – ท
- ตึ – ต	- ตึ – ท	- ตึ – ท	- ตึ – ต	- - - ตึ	- ต – ตึ	- ต – ตึ	- ต – ต

(ตึ = ตึง ตุ =ตุบ ท =เทิง ป = ปะ ต =ตัง)

(สกลสุภา ทองน้อย. 2553)

คำว่า “โทน” ปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยาเช่นในกฎมณเทียรบาลสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถที่กล่าวถึงโทน ว่า“...ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทน...” (สงัด ภูเขาทอง. 2532) บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงมโหรีมีการบันทึกไว้โดยเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นเพลงที่มีมาแต่สมัยอยุธยา เช่นเพลงนางนาค เพลงพัดชา เพลงลีลากระทุ่ม เป็นต้น (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. 2555) เป็นเพลงประเภท 2 ชั้น หน้าทับปรบไก่ กรณีนี้ สมาน น้อยนิตย์ (สัมภาษณ์. 2562) ได้ให้ความเห็นว่า เพลงสำหรับวงมโหรีเป็นเพลงสำหรับฟังไพเราะ จึงเป็นเพลง 2 ชั้น โทนตีแต่หน้าทับปรบไก่เท่านั้น

หน้าทับปรบไก่ จะใช้กับบทเพลงที่มีลักษณะการบรรเลงเป็นกลุ่มเพลงทางพื้นที่มีการบรรเลงในลักษณะเดินกลอนกึ่งบังคับทางและมีการใช้ลูกเท่าในบทเพลง (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2560) สันนิษฐานว่าประดิษฐ์ขึ้นจากเพลงพื้นบ้านโบราณ เรียกว่า เพลงปรบไก่ ที่มีคำร้องว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า –ชะฉ่า - ไฮ้” (บุญธรรม ตราโมท. 2545) ดังจะเปรียบเทียบกับหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ของตะโพนที่มีความใกล้เคียงกับเพลงปรบไก่ดังนี้

เพลงปรบไก่	- - - ฉ่า	- - - ฉ่า	- - - ฉ่า	- - - ช้า	- - - -	- - ชะฉ่า	- - - -	- - - ไฮ้
หน้าทับปรบไก่	- - - -	- - - พรึง	- - - ปะ	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง



เมื่อมาเป็นหน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้น สำหรับโทน-รำมะนาที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูทองดี สุจริตกุล มีท่วงทำนองดังนี้

- ต –ต	- จ - จๆ	- จ - จๆ	- จ - จๆ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท

(ต = ติง จ = จ๊ะ จๆ =โจ่ง ท =ทั่ม

ด้วยเหตุที่การบรรเลงวงมโหรีเครื่องสี่นั้นได้เลือนหายไปจากสังคมไทยเป็นเวลายาวนานมากแล้วการจะกลับไปค้นหาข้อเท็จจริงว่าโทนจะมีท่วงทำนองการตีอย่างไรจึงเป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้นบางข้อสันนิษฐานก็ว่า ถึงจะมีเพียงโทนใบเดียวก็ต้องตีด้วยเสียงแทนให้ครบหรือใกล้เคียงแบบโทน-รำมะนาปัจจุบัน (ปี๊บ คงลายทอง. 2562) ในลักษณะที่เรียกว่า "ตีประจบ" (บุญช่วย แสงอนันต์. 2562) ส่วนครูสมาน น้อยนิตย์ (สัมภาษณ์. 2562) ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังและดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปกล่าวว่า แต่เดิมการตีโทนเพียงใบเดียวในวงมโหรีเครื่องสี่นั้น ก็มีท่วงทำนองเช่นเดียวกับของครูทองดีแต่จะตีเฉพาะเสียงของโทนอันเป็นเสียงหลักของหน้าทับเท่านั้น ส่วนเสียงของรำมะนานั้นเป็นเสียงที่ถูกสอดแทรกขึ้นมาตีขัดในภายหลัง

- (ต)– (ต)	- (จ)- จๆ	- (จ)- จๆ	- (จ)- จๆ	- (ต)- ท	- (ต)-(ต)	- ท -(ต)	- (ต)- ท

จากโน้ตที่แสดง โน้ตในวงเล็บเป็นโน้ตสำหรับรำมะนา ที่เหลือโน้ตนอกวงเล็บจึงเป็นโน้ตของโทน ดังนี้

- -- -	- -- จๆ	- -- จๆ	- -- จๆ	- -- ท	- -- -	- ท - -	- -- ท

เมื่อถอดเสียงของรำมะนาออกเหลือเพียงโน้ตของโทน จะมีเพียงโน้ตห้องที่ 1 เพิ่มเสียงทั่ม (ท) กับห้องที่ 6 และ 7 ที่เพิ่มเสียงโจ่ง (จๆ) ท้ายจังหวะ เพื่อให้จังหวะเต็มไม่เป็นจังหวะยกครั้นเมื่อมีรำมะนาเข้ามาตีสอดแทรก โน้ตท้ายจังหวะห้องที่ 1 6 และ 7 จึงถูกแทนที่ด้วยเสียงติง (ต) ของรำมะนา

- -- ท	- -- จๆ	- -- จๆ	- -- จๆ	- -- ท	- -- (จๆ)	- ท -(จๆ)	- -- ท

การตีเสียงต่างๆของโทน

เนื่องจากวงมโหรีเครื่องสี่ เป็นวงดนตรีสำหรับการขับกล่อมในราชสำนักเดิมเป็นวงดนตรีสำหรับผู้หญิงบรรเลงเท่านั้น ดังนั้น ท่านั่งตีโทนที่เหมาะสมจึงควรเป็นการนั่งพับเพียบวางโทนไว้บนตักหรือบนหน้าขาข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนปลายลำโพงหันออกด้านข้างลำตัวของผู้บรรเลง



ภาพที่ 4 ท่านั่งตีโทนมโหรี
บันทึกภาพเมื่อ 1 เมษายน 2562

โทน ในวงมโหรีเครื่องสี่ มีเสียงหลักสำหรับการตีเพียง ๒ เสียง คือ โจ่ง และ ทั่ม

โจ่ง เป็นเสียงที่เกิดจากการใช้ฝ่ามือข้างหนึ่งปิดปากลำโพงให้สนิท แล้วตีที่ขอบหน้าโทนด้วยปลายนิ้วชี้ของมืออีกข้างหนึ่ง



ภาพที่ 5 วิธีตีโทนเสียงโจ่ง
บันทึกภาพเมื่อ 1 เมษายน 2562

ทั่ม เป็นเสียงที่เน้นจังหวะหนักของบทเพลงเกิดเสียงจากการใช้นิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกัน ตีลงที่กลางหน้าโทนค่อนลงด้านล่าง แล้วเปิดมือขึ้นเล็กน้อย



ภาพที่ 6 วิธีตีโทนเสียงทั่ม
บันทึกภาพเมื่อ 1 เมษายน 2562

ในบทเพลงไทยประเภท 2 ชั้นเมื่อนำจังหวะหน้าทับปรบไก่ ๒ ชั้นเข้ามาประกอบบทเพลง ในที่นี้ใช้เพลงกล่อมนารี 2 ชั้นทางซอสามสาย เครื่องดนตรีดำเนินทำนองในวงมโหรีเครื่องสี ดังนี้

เพลงกล่อมนารี 2 ชั้น หน้าทับปรบไก่

ซอสามสาย	- - - ม	- ซซซ	- - - ล	- ซซซ	- ม - ร	- ด –ท	- ล - ท	- ด - ร
โทน	- - - ท	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - ท	- - - จ๋	- ท - จ๋	- - - ท
ซอสามสาย	- - - ด	- -ดดด	- ด - ร	ดมร- ด	- ม - ซ	- ม - ร	- -- ด	- -- ท
โทน	- - - ท	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - ท	- - - จ๋	- ท - จ๋	- - - ท
ซอสามสาย	- - - ท	- -ทททท	- ร – ล	- ท – ร	- -- -	-ม – ร	- - - ซ	- ล – ท
โทน	- - - ท	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - ท	- - - จ๋	- ท - จ๋	- - - ท
ซอสามสาย	- - - ร	- -- ม	- - - ซ	- - - ล	- ร - ซ	- - ลท	- ร - ท	- ล - ซ
โทน	- - - ท	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - จ๋	- - - ท	- - - จ๋	- ท - จ๋	- - - ท

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาพบว่าในปัจจุบัน บทบาทหน้าที่ทางสังคมของวงมโหรีเครื่องสี่มิได้มีหน้าที่ในการให้ความบันเทิงเริงใจดังเช่นเคยแล้ว เป็นผลให้องค์ความรู้ด้านการบรรเลงของวงมโหรีเครื่องสี่ขาดการสืบทอดและเลื่อนหายไป สอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมที่กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงในระบบหนึ่งย่อมมีผลต่ออีกระบบหนึ่ง หรือในทางกลับกัน ระบบหนึ่งเปลี่ยนแปลงก็ส่งผลถึงอีกระบบหนึ่ง (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2550)

ท่วงทำนองการตีโทนในวงมโหรีเครื่องสี่ในอดีต ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร กอปรกับการขาดการสืบทอดมาเป็นช่วงเวลายาวนาน จึงมีแต่เพียงข้อสันนิษฐาน ๒ ประการคือ

1. บรรเลงเช่นเดียวกับการตีโทน-รำมะนา โดยสร้างเสียงของโทนแทนเสียงรำมะนาที่ขาดหายไป
2. บรรเลงเช่นเดียวกับการตีโทน-รำมะนา โดยตัดเสียงของรำมะนาออก เหลือเพียงเสียงของโทนเท่านั้น

ทั้ง 2 ประเด็นจะมีแนวคิดเดียวกันที่ว่า โทน จะตีด้วยท่วงทำนองที่ห่างๆ ไม่เก็บรายละเอียดหรือตีส่ายเช่นในปัจจุบัน ความสำคัญของบทเพลงที่บรรเลงโดยวงมโหรีเครื่องสี่จะอยู่ที่การขับร้องและทำนองเพลงเป็นสำคัญ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. สัมภาษณ์.2562)

บรรณานุกรม

ศิลปากร, กรม. กองการสังคีต. (2525). **นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์.** พิมพ์ครั้งที่ 2 เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี กรุงเทพฯ : หจก. โรงพิมพ์ยูในเต็ดโปรดักชั่น

เฉลิม ม่วงแพรศรี. (2537). **ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๒๕** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯกรมพระยาและนริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยา. (2552). **เพลงดนตรี และนาฏศิลป์จาก สาส์นสมเด็จ.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). **เครื่องดนตรีไทย**. กรมศิลปากรฉลองชนมายุ ครบ 80 ปี กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ

บุญช่วย แสงอนันต์. (2562). สัมภาษณ์. 24 เมษายน 2562.

บุญธรรม ตราโมท. (2545). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ปัญญา รุ่งเรือง (2546). **ประวัติการดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5 กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช

ปัญญา รุ่งเรือง (2553). **หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา** : ม.ป.ท.

ปี๊บ คงลายทอง. (2562). สัมภาษณ์. 25 เมษายน 2562.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2562). สัมภาษณ์. 30 เมษายน 2562.

มนตรี ตราโมท (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ.** พิมพ์ครั้งที่ 2**.** กรุงเทพฯ : พิฆเณศพริ้นติ้ง

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์.(2555). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย** พระราชทานเพลิงศพ นางเจริญใจ สุนทรวาทิน กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง

สกลสุภา ทองน้อย. (2553). **เครื่องดนตรีกัมพูชาโบราณ.** นนทบุรี: หจก. หยินหยาง การพิมพ์.

สงัด ภูเขาทอง (2532). **การดนตรีและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์

สมาน น้อยนิตย์. (2562). สัมภาษณ์. 26 เมษายน 2562.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์ (2550). **ทฤษฎีสังคมวิทยาคม.** พิมพ์ครั้งที่ 12 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2545). **พื้นฐานดุริยางค์ศิลป์.** มหาสารคาม : อภิชาตการพิมพ์

กระบวนบรรเลงและความงามในเพลงปี่ "ฉุยฉาย"

INSTRUMENTAL PROCESSION AND BEAUTY IN THE SONG " CHUYCHAY"

ฐาปกรณ์ แก้วประชามิตร*

THAPAKORN KAEWPRACHAMIT

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่องกระบวนบรรเลงและความงามในเพลงปี่ "ฉุยฉาย" มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสำคัญตลอดจนกลวิธีการเป่าปี่ในเลียนเสียงคำร้องในเพลงฉุยฉาย โดยผู้ศึกษาได้รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตลอดจนการเก็บข้อมูลภาคสนามในด้านวิธีการเป่าปี่ฉุยฉาย แล้วนำมาวิเคราะห์ข้อมูลซึ่งจากการศึกษาพบว่า นอกจากปี่ในจะทำหน้าที่เป็นประธานของวงปี่พาทย์แล้วนั้น ปี่ในยังทำหน้าที่เป่าเลียนเสียงคนร้อง การเป่าฉุยฉายนั้น นับว่ามีความพิเศษกว่าการเป่าเดี่ยวอย่างอื่น กล่าวคือ เป็นดนตรีที่ต้องใช้บรรเลงประกอบการแสดง มีลักษณะเป็นเพลงที่เรียกว่า ร้องเนื้อเต็ม การเป่าปี่ฉุยฉายจึงเป็นทักษะที่ค่อนข้างสูงสำหรับผู้เป่า ต้องอาศัยคำแนะนำจากครูผู้เชี่ยวชาญการฝึกฝนอย่างหนัก เรียนรู้กลวิธีหรือเทคนิคการเป่า ได้แก่การประคบ การควง การปริบ การใช้ลมหนัก เบา การเอื้อน และเทคนิคการใช้นิ้วพิเศษนอกจากนี้ยังมีการใช้ลมพิเศษ คือ การใช้นิ้วเสียงลา แต่ประคบลมให้ได้เสียง ซอล และปริบนิ้ว ให้เป็นคำตาย ซึ่งนิ้วพิเศษนี้ยังพบในการบรรเลงเพลง "เชิดนอก" ซึ่งเป็นเพลงที่สันนิษฐานว่าอาจเป็นต้นแบบในการนำมาพัฒนาเป็นการขับร้องเพลงฉุยฉาย ฉุยฉายจึงเป็นศาสตร์และศิลป์ชั้นสูงที่ยากในการบรรเลง นักปี่ควรให้ความสำคัญ ใส่ใจในทุกลมหายใจที่บรรเลงให้คล้ายคำร้องมากที่สุด จึงจะนับว่าเป็นส่วนผสมสำคัญในการสร้างศิลปะอันทรงคุณค่านี้แก่สายตาผู้ชม

คำสำคัญ: ปี่ใน, ฉุยฉาย

บทนำ

ปี่ แต่เดิมคงใช้เป่าในวงดนตรีและใช้บรรเลงกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก อันเป็นเหตุที่มาของการเรียกชื่อวงดนตรีว่า "วงปี่พาทย์" ดังนั้นบทบาทของปี่ ในสมัยโบราณถือว่าปี่เป็นประธานของวงเป็นผู้นำวง นอกจากนี้ยังมีหน้าที่อีกอย่างหนึ่งคือ การเป่าเลียนเสียงคนร้อง ซึ่งถือว่าในบรรดาเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งหมด ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงคนร้องได้คล้ายคลึงที่สุด จึงเป็นหน้าที่อีกอย่างหนึ่งของปี่โดยเฉพาะปี่ใน เช่น เป่าดอกในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงนกขมิ้น หรือ เป่าเลียนเสียงคนร้องประกอบการรำฉุยฉาย (อนันต์ สบฤกษ์,2533)ผู้บรรเลงปี่จะต้องเป็นผู้มีความพร้อม ได้แก่ความอดทน ความเป็นผู้มีเหตุผล ความเป็นผู้มีสมาธิดี ความสามารถในการตัดสินใจในการใช้ลิ้นปี่และลิ้นของตนเอง การใช้นิ้วมือ รวมทั้งการใช้อวัยวะในการหายใจ ให้เกิดลมเข้าออกอย่างราบเรียบสม่ำเสมอ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นของ

---

*วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

สำคัญที่ผู้เรียนปี่จะต้องฝึกหัดและศึกษาให้เป็นกิจวัตร ในกระบวนเพลงไทยที่บรรเลงด้วยปี่นั้น เพลงปี่ฉุยฉายถือว่าเป็นเพลงสำคัญมากเพลงหนึ่งในชีวิตของนักเป่าปี่ไทยทุก ๆ คน จะต้องผ่านการฝึกฝน เล่าเรียนจากครูปี่โดยตรง เพราะเพลงฉุยฉายนั้นเป็นเพลงมากด้วยความพิเศษสุดนานาประการ ซึ่งศิลปินได้สร้าง ขึ้นไว้โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นความงดงามทั้งในส่วนของดุริยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และนาฏศิลป์ พร้อมกันไปในเพลงเดียวนั้น เสมือนหนึ่งเป็นแหล่งประชุมของความงามอันเป็นจุดสุดยอดแห่งศิลปะไทย (ปิ๊บ คงลายทอง, 2538) หัวใจสำคัญอันเป็นหน้าที่หลักของผู้บรรเลงปี่ในเพลงฉุยฉายนั้น คือ จะต้องเป่าปี่เลียนเสียงขับร้องให้ "ชัดเจน" ให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับคำพูด จนสื่อความหมายได้ และ ยังต้องเป่าด้วยลีลาอันวิจิตรในกระบวนการเลียนเสียงขับร้อง พร้อมกับการระมัดระวังในการคุมจังหวะให้เหมาะสมกับการร่ายรำและเมื่อประกอบกับการที่เพลงฉุยฉายเป็นเพลงที่แสดงความงามของตัวละครเมื่อแต่งตัวสวย จะไปทำกิจกรรมพิเศษด้วยแล้ว ผู้เป่าปี่จึงต้องเพิ่มความพิเศษตามบทนั้นเข้าไปอีก โดยการสอดใส่อารมณ์ให้งดงามสมกับความหมายของบทร้องนั้น (ปิ๊บ คงลายทอง, 2538) ฉะนั้นผู้บรรเลงปี่ในที่จะสามารถกระทำเสียงปี่ให้ได้คล้ายคลึงคำร้องมากที่สุด จักต้องผ่านการฝึกฝน ประสบการณ์ รวมถึงผู้แนะนำถ่ายทอดถึงหลักการอย่างชัดเจน หากจะสรุปขึ้นจากการสันนิษฐานด้วยตนเองก็คงไม่ดีไปกว่าการได้ครูดีเป็นแน่ กอปรกับการเป่าปี่ใน ในลักษณะเลียนเสียงคำร้อง ได้แก่ การว่าดอกและฉุยฉาย ต้องอาศัยทักษะการบรรเลงในขั้นสูง ซึ่งนั่นเป็นเครื่องยืนยันว่าผู้ที่จะบรรเลงนั้นต้องมีความชำนาญอย่างยิ่ง จากความสำคัญอันได้กล่าวแล้วข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการอันจะเป็นประโยชน์แก่ศิลปินผู้แสวงหาความรู้เรื่องการเป่าปี่เลียนเสียงคำร้องในลักษณะต่าง ๆ โดยในการวิจัยครั้งนี้จักยกฉุยฉายในกระบวนฉุยฉายเอกทั้ง 3 อันได้แก่ ฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายเบญกายแปลง และฉุยฉายทศกัณฑ์ลงสวน (ปิ๊บ คงลายทอง, 2538) มาเป็นกรณีศึกษาเพื่อสร้างแบบฝึกหัดการเป่าปี่เลียนเสียงคำร้องขึ้นเพื่อผู้เรียนปี่และผู้สนใจ จะได้ใช้เป็นแนวทางในการฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ โดยใช้หลักการขับร้องของ คุณครูสุกัญญา กุลวราภรณ์ คีตศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และกลวิธีการบรรเลงปี่ฉุยฉายจากครูปิ๊บ คงลายทอง ดุริยางคศิลปินอาวุโส ส านักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ด้านเป่าปี่ฉุยฉายกว่า 15 ปี มาเป็นแนวทางหลักในการจัดทำแบบฝึกหัดขึ้น เพื่อพัฒนาวงวิชาชีพ และวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเพิ่มเติมทางด้านอุโฆษวิทยาของปี่ไทยให้คงอยู่อย่างยั่งยืนสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความสำคัญของการเป่าปี่ในเลียนเสียงคำร้องในเพลงฉุยฉาย
2. เพื่อศึกษากลวิธีการเป่าปี่ในเลียนเสียงคำร้องในเพลงฉุยฉาย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดหัวข้อวิจัย
2. ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. เก็บข้อมูลด้านการเป่าปี่ฉุยฉาย
4. วิเคราะห์ข้อมูล
5. สรุป เสนอแนะ และอภิปรายผลการวิจัย

ปี่ในเป็นเครื่องเป่าที่ปรากฏอยู่ในวงปี่พาทย์ สันนิษฐานว่าเป็นเป็นเครื่องดนตรีของไทยที่มีอยู่ในดินแดนแห่งนี้มาแต่เดิมเนื่องจากกลวิธีการบรรเลงและลักษณะทางกายภาพของปี่ในนั้น หามีเครื่องเป่าชนิดใดไม่ที่มีลักษณะดังกล่าว อีกทั้งการบังคับเสียงและการบรรเลงมีความซับซ้อน มีบทบาทหน้าที่ในฐานะเป็นประธานของวงปี่พาทย์ เป็นผู้นำวง นอกจากนี้ยังมีหน้าที่อีกอย่างหนึ่งคือ การเป่าเลียนเสียงคนร้อง ซึ่งถือว่าในบรรดาเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งหมด ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงคนร้องได้คล้ายคลึงที่สุด จึงเป็นหน้าที่อีกอย่างหนึ่งของปี่โดยเฉพาะปี่ใน ซึ่งการทำหน้าที่เลียนเสียงร้องของปี่นั้น ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเริ่มมีการเลียนคำร้องมาตั้งแต่เมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะมีเค้าเริ่มมาจากเพลง เชิดนอก อันเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงของปี่ในที่คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้ประพันธ์ขึ้นสำหรับอวดฝีมือของนักปี่โดยเฉพาะ โดยจะพบในจับที่ 3 ทำนองที่ว่า "จับตัวให้ติด ตีให้ตาย"การบรรเลงเพลงฉุยฉายนั้น นับเป็นการแสดงอัจฉริยภาพของโบราณ อาจารย์ทางด้านศิลปะไทย อันเป็นการยืนยันถึงความเป็นอารยะ และการมีวัฒนธรรมของตนเองของชาวสยาม นอกเหนือจากการร่ายรำให้งดงาม การประพันธ์คำร้องและทำนองเพลงยังต้องมีความละเมียดละไมไม่แพ้กัน และที่สำคัญการเลียนเสียงคำร้องของผู้ทำหน้าที่เป่าปี่ในจะต้องมาจากความเข้าใจทั้งเรื่องการขับร้องและการร่ายรำเป็นอย่างดีจึงจะสามารถเป่าเลียนเสียงคำร้องได้ดี ซึ่งนอกจากปี่ในแล้ว ปี่ที่สามารถเลียนเสียงร้องในเพลงฉุยฉายได้อีกชนิดหนึ่งคือ ปี่นอก แต่จะใช้ในการบรรเลงเพลงตับสำหรับการบรรเลงเพื่อฟังเท่านั้น ในกระบวนเพลงไทยที่บรรเลงด้วยปี่นั้น เพลงปี่ฉุยฉาย ถือว่าเป็นเพลงสำคัญมากเพลงหนึ่งในชีวิตของนักเป่าปี่ไทยทุก ๆ คน จะต้องผ่านการฝึกฝน เล่าเรียนจากครูปี่โดยตรง เพราะเพลงฉุยฉายนั้นเป็นเพลงมากด้วยความพิเศษสุดนานาประการ ซึ่งศิลปินได้สร้าง ขึ้นไว้โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นความงดงามทั้งในส่วนของดุริยางศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และนาฏศิลป์ พร้อมกันไปในเพลงเดียวนั้น เสมือนหนึ่งเป็นแหล่งประชุมของความงามอันเป็นจุดสุดยอดแห่งศิลปะไทย หัวใจสำคัญอันเป็นหน้าที่หลักของผู้บรรเลงปี่ในเพลงฉุยฉายนั้นคือ จะต้องเป่าปี่เลียนเสียงขับร้องให้ "ชัดเจน" ให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับคำพูด จนสื่อความหมายได้และยังต้องเป่าด้วยลีลาอันวิจิตรในกระบวนการเลียนเสียงขับร้อง พร้อมกับการระมัดระวังในการคุมจังหวะให้เหมาะสมกับการ ร่ายรำ และเมื่อประกอบกับการที่เพลงฉุยฉายเป็นเพลงที่แสดงความงามของตัวละครเมื่อแต่งตัวสวยจะไปทำกิจกรรมพิเศษด้วยแล้ว ผู้เป่าปี่จึงต้องเพิ่มความพิเศษตามบทนั้นเข้าไปอีก โดยการสอดใส่อารมณ์ให้งดงามสมกับความหมาย ของบทร้องนั้น ฉะนั้นผู้บรรเลงปี่ในที่จะสามารถกระทำเสียงปี่ให้ได้คล้ายคลึงคำร้องมากที่สุด จักต้องผ่านการฝึกฝน ประสบการณ์ รวมถึงผู้แนะนำถ่ายทอดถึงหลักการอย่างชัดเจน หากจะบรรเลงขึ้นด้วยตนเอง ย่อมไม่ดีไปกว่าการได้ครูคอยชี้แนะแนวทางเป็นแน่ กอปรกับการเป่าปี่ในในลักษณะเลียนเสียงคำร้อง ต้องอาศัยทักษะการบรรเลงในขั้นสูง เพลงฉุยฉายจึงมีความพิเศษกว่าเพลงละครเพลงอื่น ๆ จากความหมายของทั้งเพลงละคร และเพลงฉุยฉาย ฉุยฉายซึ่งเป็นเพลงที่ร้องในเพลงแรกนั้นน่าจะเป็นการร้องเพลงช้าในอัตราจังหวะสองชั้น เพราะหากจะวิเคราะห์จากการบรรจุคำร้องในเพลงฉุยฉายนั้นมีลักษณะที่แตกต่างไปจากการร้องเพลงสามชั้น

ธรรมดาทั่วไป กล่าวคือ เป็นการร้องเพลงสามชั้นลักษณะที่เรียกว่า "ร้องเนื้อเต็ม" คือไม่มีการบรรจุเนื้อเพลงนั้นให้ตรงกับทำนองลูกฆ้อง เหมือนดังเพลงอื่น ๆ อีกทั้งทำนองร้องก็ไม่ได้ตรงกับเนื้อฆ้องทำนองหลักเลย ซึ่งทำนองที่ปี่พาทย์ทำบรรเลงหลังจากที่ร้องฉุยฉายหรือแม่ศรี กลับไปมีลูกตกคล้ายกับเพลงเต่ากินผักบุ้ง 2 ชั้นเสียได้ ฉะนั้นจึงเป็นหมายสำคัญดังที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงประธานพระดำริไว้ว่า "การร้องเพลงฉุยฉายก็คือการร้องช้า แม่ศรีก็คือการร้องเพลงเร็วนั่นเอง"ผู้ที่จะสามารถเป่าปี่ในการเลียนเสียง

คำร้องไม่ว่าจะในการว่าดอก หรือโดยเฉพาะ ฉุยฉาย จะต้องเป็นผู้ที่ผ่านการเรียนปี่มาในระยะเวลาพอสมควร และผ่านประสบการณ์การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงมาบ้าง และที่สำคัญ “ต้องเรียน” ฉะนั้นการเป่าปี่เลียนเสียงคำร้องในเพลงฉุยฉายจึงไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะการเป่าในแต่ละครั้งต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบมาก เพราะต้องฟังผู้ขับร้องเป็นสำคัญว่าจะประดับคำประพันธ์ด้วยทางร้องอันพิสดารเพียงใด เพราะการขับร้องในแต่ละสายสำนัก และเอกลักษณ์ของแต่ละท่านนั้นย่อมแตกต่าง การเป่าปี่ฉุยฉายจึงต้องมีการปรับเข้าหาทางร้องเสมอ และต้องเป็นการกระทำที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ดังนั้นคนปี่จึงต้องเป็นผู้ที่มีความพร้อม เพราะเมื่อร้องจบหนึ่งวรรคก็เป็นหน้าที่ของปี่ที่จะต้องเป่ารับเลยในทันที อีกทั้งต้องมีการใช้ลม ใช้ลิ้น และบังคับนิ้วให้คล้ายเสียงร้องผู้บรรเลงต้องได้รับคำแนะนำจากครูผู้มีความรู้และประสบการณ์ ต้องประคองลมประคองลิ้นให้เหมือนคำร้องมากที่สุด และต้องใช้ลิ้นที่ค่อนข้างเบาลม ไม่หนักจนเกินไปเพราะต้องใช้ความประณีตในการประดิษฐ์เสียงให้คล้ายคำหากใช้ลิ้นที่หนักเกินไปการประคองเช่นที่กล่าวจะกระทำได้ยากยิ่ง อีกทั้งจังหวะการหายใจก็ต้องเหมือนกับการหายใจในการร้อง อาจกล่าวได้ว่าผู้เป่าปี่เพลงฉุยฉายจะต้องสามารถขับร้องได้ด้วย แม้ในขณะบรรเลงปี่ ในมะโนสำนึกต้องระลึกถึงคำร้องไปพร้อมกัน การฝึกฝนให้เป็นกิจวัตรประกอบกับประสบการณ์ในการบรรเลงเป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการทำดนตรีประกอบการแสดง หากจะเป่าปี่เพลงฉุยฉายให้ดีก็ต้องบรรเลงให้สอดคล้องกับท่ารำการเป่าปี่ฉุยฉายจึงนับเป็นวิวัฒนาการสำคัญอย่างหนึ่งของศิลปะไทย อันเป็นการรวมเอาศาสตร์และศิลป์หลายแขนงไว้ด้วยกัน ได้แก่ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และนาฏศิลป์ไทย ดังนั้นการจะประพันธ์คำร้อง การประดิษฐ์ท่ารำหรือการถ่ายทอดออกมาทางเสียงปี่ย่อมมีความงดงามไม้แพ้กัน และแต่ละแขนงที่คิดประพันธ์ขึ้นนั้นล้วนเกิดจากอัจฉริยภาพของศิลปินที่จะถ่ายทอดออกมาอย่างไรให้ผู้ชมได้คล้อยตามและทราบซึ้งเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งสำคัญ แม้ผู้ประพันธ์ได้คิดร้อยกรองคำร้องออกมาดีเพียงใด ขับร้องจะกินใจแค่ไหน หากคนปี่เป่าไม่เป็นเรื่องก็นับว่าเสียไปทั้งหมด ด้วยเหตุนี้คนปี่จึงมีความสำคัญอย่างมาก ดังจะยกตัวอย่างการเป่าปี่เพลงฉุยฉายเบญกายแปลง โดยใช้หลักกลวิธีการเป่าปี่ฉุยฉายจากครูปี๊บ คงลายทอง ดุริยางคศิลปินอาวุโส ส านักการสังคีต กรมศิลปากร มาเป็นตัวอย่างการศึกษาการเป่าปี่กระบวนบรรเลงและความงามในเพลงปี่ “ฉุยฉาย” ดังนี้บทร้องฉุยฉายเบญกายแปลงร้องฉุยฉายฉุยฉาย จะขึ้นไปเฝ้าเจ้าก็กรีดกราย เยื้องย่างเจ้าช่างแปลงกาย ให้ละเมียดละม้ายสีดานงลักษณ์ถึงพระรามเห็นทรามวัย จะฉงนพระทัยให้อะเลื่ออะหลัก ฯงามนักเอย ใครเห็นพักตร์ก็จะรักจะใคร่หลับก็จะฝันครั้นตื่นก็จะคิด อยากเห็นอีกสักนิดหนึ่งให้ชื่นใจงามคมดุจจะคมศรชัย ถูกนอกทะลุในให้เจ็บอุรา ฯร้องแม่ศรีแม่ศรีเอย แม่ศรีรากสีแม่แปลงอินทรีย์เป็นแม่ศรีสีดาทศพักตร์มาลักเห็น จะตื่นเต้นในวิญญาณเหมือนล้อเล่นให้เป็นบ้า ระอาเจ้าแม่ศรีเอย ฯอรชรเอย อรชรอ้อนแอ้นเอวขาแขนแมน แม้นเหมือนกินรีระทวยนวยนาฏ วิลาศจรลีขึ้นประสาทมณี เฝ้าพระปิตุลาเอย ฯเมื่อนำบทฉุยฉายมาวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงเป็นรายคำโดยแบ่งออกเป็นกลุ่มคำเป็น และคำตายเพื่อจำแนกความสั้นยาวของเสียงปี่ จะสามารถจำแนกได้ดังนี้

กลุ่มคำเป็น 73 คำ ได้แก่



1) ฉุย	2) ฉาย	3) ขึ้น	4) ไป
5) เฝ้า	6) เจ้า	7) ก็	8) กราย
9) เยื้อง	10) ย่าง	11) เจ้า	12) ช่าง
13) แปลง	14) กาย	15) ให้	16) ละม้าย
17) สี	18) ดา	19) นง	20) ลักษณ์
21) ถึง	22) ราม	23) เห็น	24) ทราม
25) วัย	26) ฉงน	27) ทัย	28) อะเหลื่อ
29) งาม	30) ใคร	31) พิม	32) ใคร่
33) ฝัน	34) ครั้น	35) ตื่น	36) หนึ่ง
37) ชื่น	38) ใจ	39) งาม	40) คม
41) ศร	42) ชัย	43) ใน	44) อุรา
45) แม่	46) ศรี	47) แปลง	48) อินทรีย์
49) เป็น	50) มา	51) เห็น	52) ตื่น
53) เต้น	54) วิญญาณ์	55) เหมือน	56) ล้อ
57) เล่น	58) ระอา	59) อรชร	60) อ้อน
61) แอ้น	62) เอว	63) ขา	64) แขน
65) แมน	66) แม้น	67) กินรี	68) ระทวย
69) นวย	70) จรลี	71) มณี	72) เฝ้า
73) ปิตุลา			

กลุ่มคำตาย 19 คำได้แก่

1) จะ	2) กรีด	3) นงลักษณ์	4) พระ
5) อะหลัก	6) นัก	7) พักตร์	8) รัก
9) หลับ	10) คิด	11) สักนิด	12) ดุจ
13) ทะลุ	14) เจ็บ	15) ทศพักตร์	16) ลัก
17) นวยนาด	18) วิลาศ	19) ประสาท	

รูปแบบกลวิธีการบรรเลงและเทคนิคการบรรเลงที่พบ มาจัดกลุ่มไว้ในกลุ่มเดียวกัน ดังจะนำเสนอในรูปแบบตาราง ได้ดังนี้

กลุ่มคำเป็น

แบบที่	โน้ต	จำนวนครั้งที่ปรากฏ	คำที่ปรากฏ
1	- - - ล | - ร์ – -	5	เอย ฉาย ศร ขา แขน
2	- - - ลี | - ร์ – -	7	ฉุย สี ถึง เห็น ฝัน ศรี เหมือน
3	- - - ล | ซม – -	9	ขึ้น เฝ้า ย่าง ให้ ใคร่ แม่ เต้น เล่น บ้า
4	- - - ล | - ลี – -	16	ไป กราย แปลง กาย ดา นง ราม ทราม ทัย ใคร พิม คม ชัย ใน เป็น แมน
5	- - - ซี | - ม – -	6	เจ้า ก็ ช่าง ชื่น อ้อน แอ้น

แบบที่	โน้ต	จำนวนครั้งที่ปรากฏ	คำที่ปรากฏ
6	- ล – ล๊ | - - ท ช	3	ละม้าย ล้อ แม้น
7	- - - ล | - ล๊ – ล	2	วัย งาม
8	- - - ล๊ | ท- ลทลช	1	เยื้อง
9	- ล – ล๊ | - ร์ - -	1	ฉงน
10	- - - ล | ช์---	1	อะเหลื่อ
11	- - ล ท	1	ครั้น
12	- - - ช	1	ตื่น
13	- - - ชล๊	1	หนึ่ง
14	ชลชฟชล๊ล	1	ใจ
15	- - - ล | ลชฟชล ล	1	งาม
16	- - ล๊ ล	1	อุรา
17	- - - ล | - ล –ล๊-	4	อินทรีย์ วิญญาณ์ กินรี จรลี
18	- - - ล	2	มา เอา

แบบที่	โน้ต	จำนวนคำที่ปรากฏ	คำที่ปรากฏ
19	- - ล ล	1	ระอา
20	- - - ล | - - ล ล	1	อรชร
21	- ล – ล̲ | - ล ล̲ -	1	ระทวย
22	- - – ล̲ | - ล ล̲ -	1	นวย
23	- - ท ท	1	มณี
24	- - - ท | ล ช - -	1	เฝ้า
25	- ท -ช | - - ล ล	1	ปิตุลา

กลุ่มคำตาย

แบบที่	โน้ต	จำนวนคำที่ปรากฏ	คำที่ปรากฏ
26	- - - ช่	4	จะ หลับ ดุจ เจ็บ
27	- - - ช | - ล̲ - -	1	กรีด
28	- - ล ท	6	ลักษณ์ พระ นัก พักตร์ รัก ลัก
29	∩ - - ล̲ท	3	คิด นิด สุ(ทะสุ)
30	- - ล ช่	1	อะหลัก

แบบที่	โน้ต	จำนวนคำที่ปรากฏ	คำที่ปรากฏ
31	--ล๊	-ล-ล	ชม--	1	นวยนาด
32	- ลท- ล	ชม - -	1	วิลาศ
33	- - ทลล๊	1	ประสาท

จากการวิเคราะห์ดังกล่าวข้างต้น สามารถจัดกลุ่มเป็นกลุ่มเสียงวรรณยุกต์ และกลวิธีการบรรเลงได้ดังนี้

เสียงสามัญ

งาม รำ กราย คน คม ดำ มัน เพลิน เชิญ งง กร ยล ชม ทราม จน ทอง ทา เตียง จริง สะเอว อรชร นัยนา เทวา มาลา ตา ตัว ดรุณ งวย นวย ระทวย ไป กราย แปลง กาย ดา นง ราม ทราม ทัย ใคร พิม คม ชัย ใน เป็น แมน วัย งาม ใจ งาม อุรา อินทรีย์ วิญญาณ์ กินรี จรลี มา เอว ระอา อรชร ระทวย นวย มณี ปิตุลา นวยนาด

- - - ล	- ล๊ - -
- ล - ล	- ล๊ - -
- - - ล๊	- ล ล๊ -
- - - ล๊	- ล - -

เสียงเอก

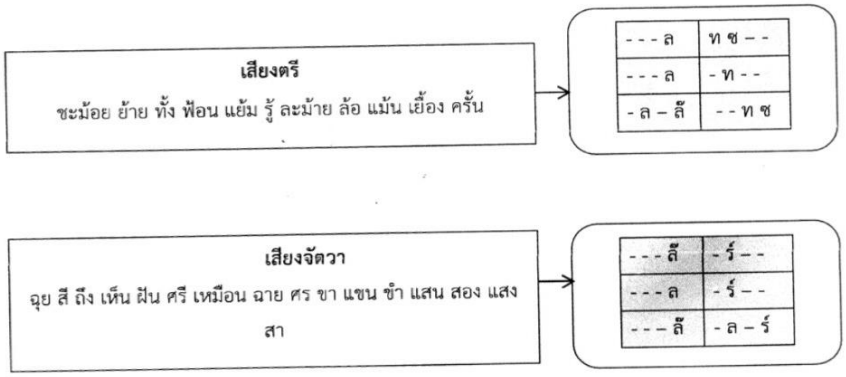
อ่อน ผ่อง จ่อ จับ ผุด จะ จิต ขลับ สุด หัด ติด ประดิษฐ์ วิจิตร ตื่น หนึ่ง จะ หลับ ดุจ เจ็บ กรีด อะหลัก ประสาท

- - - -	- - - ช
- - - -	-ล๊ท- ช่
- - - -	- ล- ช่
- - - -	- - ช่

เสียงโท

ขึ้น เฝ้า ย่าง ให้ ใคร่ แม่ เต้น เล่น บ้า เจ้า ก็ ช่าง ชื่น อ้อน แอ้น ลักษณ์ พระ นัก พักตร์ รัก ลัก คิด นิด ลุ(ทะลุ) วิลาศ นวยนาด เฝ้า ช่าง ช่วง ยิ่ง ที่ ให้ ยั่ว ก็ น่า ทั่ว รุ่น ไม่ เพ่ง แก้ม พิศ นาด นิด คิด

- - - -	- - ล ท
- - - -	- - ล๊ท
- - - -	- ล - ล๊ท



จากการผลการวิเคราะห์ ข้างต้นพบว่าในกลุ่มเสียงต่าง ๆ จะมีการใช้ลักษณะการบรรเลงที่มีจุดร่วมเดียวกันจากทั้ง 2 ฉุยฉาย คือ จะปรากฏเสียงที่จะทำให้การร้องนั้นได้คำร้องที่ชัดเจน สามารถแจกแจงได้ดังนี้

เสียงสามัญ	ปรากฏเสียง	“ล”และ “ล๊”
เสียงเอก	ปรากฏเสียง	“ซ” และ“ซ๋”
เสียงโท	ปรากฏเสียง	“ลท”และ “ล๊ท”
เสียงตรี	ปรากฏเสียง	“ลทซ”และ “ล๊ทซ”
เสียงจัตวา	ปรากฏเสียง	“ล๊ ร์” “ล ร์” “ล๊ ล ร์”

กลวิธีการบรรเลงที่พบมากที่สุด คือ ปริบ เอื้อน ประคบลิ้น และ การตัดลมจากผลการวิเคราะห์กลวิธีการเป่าปี่ในเลียนเสียงคำร้องในเพลงฉุยฉายเบญกายแปลง และฉุยฉายพราหมณ์ นั้นปรากฏว่ามีกลวิธีหรือเทคนิคการเป่าทั้งสิ้น ได้แก่ การประคบ การควง การปริบ การใช้ลมหนัก เบา การเอื้อน และเทคนิคการใช้นิ้วพิเศษ ซึ่งแต่ละกลวิธีการที่กล่าวนั้นบางครั้งอาจพบในการบรรเลงเพลงเดี่ยว เช่น ปริบ ควง รวมไปถึงการใช้ลมหนักเบา แต่ยังมีกลวิธีการบรรเลงหนึ่งที่ไม่พบในการบรรเลงเพลงเดี่ยวหรือเพลงรวมวงใด ๆ เลยนั่นคือการใช้ลมพิเศษ คือ การใช้นิ้วเสียงลา แต่ ประคบลมให้ได้เสียง ซอล และปริบนิ้ว ให้เป็นคำตาย ซึ่งพบมากในคำว่า จับ ติด เป็นต้น นิ้วพิเศษนี้ยังพบในการบรรเลงเพลง “เชิดนอก” ซึ่งเป็นเพลงที่สันนิษฐานว่าอาจเป็นต้นแบบในการนำมาพัฒนาเป็นการขับร้องเพลงฉุยฉาย ในจับที่ 3 ของเพลงเชิดนอกจะมีช่วงหนึ่งของบทเพลงที่เลียนเสียงพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” ในกิริยาที่หนุมานกำลังจับนางเบญกายหรือในกิริยาที่เป็นสัตว์ไล่จับสัตว์ นอกเหนือไปจากนั้นในเพลงบรรเลงอีกเพลงหนึ่งที่พบการใช้นิ้วพิเศษเช่นนี้รวมถึงการเป่าปี่เลียนเสียงร้องคือ การว่าดอกในเพลงลา เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง พระอาทิตย์ชิงดวง นกขมิ้น เป็นต้นโดยมากการประคบที่พบมักจะเป็นการประคบลิ้น คือการใช้ลิ้นรองลิ้นปี่เพื่อให้ได้เสียงที่มีไม่ดังมากจนเกินไปให้เสียงอยู่ในระดับที่เหมาะสมและคล้ายเสียงคำมากที่สุด อีกประการที่พบคือการระบำลม วิธีการนี้ค่อนข้างยากสำหรับนักปี่ที่เพิ่งหัดใหม่เพราะต้องใช้การบังคับลมของตนให้เบาลมแต่ยังได้เสียงนั้นเท่าเดิมบางครั้งอาจใช้ร่วมกันกับการประคบลิ้น กลวิธีที่พบอีกประการคือ การควง ซึ่งมักพบการควงมากที่สุดที่เสียงลา เพราะเป็นเสียง Tonic ของเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ดังนั้นคำส่วนใหญ่จึงมักลงด้วยเสียงลาในคำสุดท้ายเสมอ เว้นแต่ในเพลงแม่ศรีคำสุดท้าย ซึ่งจะเป็นการลงด้วยเสียงซอล ด้วยให้เป็นนัยว่าตัวละครกำลังจะจรลีไปจากที่นั้น ๆ แล้วการปริบก็เป็นอีกอย่างหนึ่งที่จะไม่กล่าวถึงย่อมไม่ได้ ด้วยปรากฏในการบรรเลงโดยทั่วไปและยังปรากฏหลายครั้งในการ

บรรเลงเพลงฉุยฉายและพบในการใช้คำตายเป็นส่วนใหญ่ เพราะ ปริบ เป็นการใช้นิ้วตีลงไปให้สั่นถี่ ๆแล้วให้เสียงขาดลงไปในขณะที่นิ้วก็ปิดลง ฉะนั้นจึงเหมือนลักษณะการพูดว่า ปริบ อย่างไม่ผิดเพี้ยนการเอื้อนของปี่ใน ในการเป่าฉุยฉายหรือการว่าดอกในเพลงลาก็ตามมักพบเสมอ บางครั้งผู้เป่าปี่ที่เพิ่งเริ่มฝึกหัดหากขาดทักษะในการบรรเลงส่วนนี้ก็มิอาจจะกระทำได้เหมือนกับคำร้องอย่างไรก็ตามแม้จะมีการฝึกทักษะนี้เกิดขึ้นแต่ใช้ว่าผู้เรียนที่นำการฝึกนี้ไปใช้โดยหามีครูเป็นผู้ชี้แนะไม่นั้นย่อมไม่เกิดประโยชน์สูงสุดการเป่าปี่ฉุยฉายนั้นยากนักสุดจะอธิบายให้เป็นความเรียงในการจะสื่อสารไปยังผู้ใดก็ตามที่สนใจ การสื่อสารชนิดเดียวเท่านั้นที่จะสามารถสอนให้เข้าใจได้นั่นคือ "ครูต้องเป็นผู้ทำให้เห็น"ทักษะการบรรเลงปี่ในสำหรับเลียนเสียงร้องนี้จะใช้ได้อย่างเกิดประโยชน์สูงสุดก็ต่อเมื่อมีครูเป็นผู้คอยชี้แนะแนวทางทั้งเทคนิคและเม็ดพรายต่าง ๆนอกจากการเป่าปี่ให้ได้เสียงคำร้องที่ชัดเจนยังต้องเป่าให้ลงจังหวะ และต้องใช้ไหวพริบสูงในการที่จะเลียนเอื้อนของคนร้องให้ได้ในขณะนั้น ซึ่งในความเป็นจริงเมื่อนำไปใช้ต้องฟังคนร้องเป็นหลักสำคัญ การฝึกนี้ใช่จะเป็นสิ่งที่นักปี่ยึดถือไปตลอดชีวิต หากแต่จะเป็นเพียงแนวทางในการบรรเลงเพื่อให้เกิดความคิดรวบยอด และความเข้าใจในการเลียนเสียงคำในกลุ่มนั้น ๆ

สรุปและอภิปรายผล

ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่มีบทบาทหน้าที่เป็นประธานในวงปี่พาทย์และทำหน้าที่เป่าเลียนเสียงร้องในเพลงบางประเภท ซึ่งเพลงฉุยฉาย เป็นเพลงประกอบการแสดงที่มีลักษณะเป็นเพลงที่มีการใช้ปี่เลียนเสียงร้อง สันนิฐานว่ามีต้นเค้ามาจากการเป่าเดี่ยวเพลงเชิดนอกของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางคกูร) โดยผู้ที่จะเป่าปี่เลียนเสียงร้องนั้น ต้องมีความรู้และทักษะการบรรเลงที่ที่ค่อนข้างสูง มีการฝึกฝนจากครูผู้เชี่ยวชาญเพื่อเรียนรู้กลวิธีในการเป่าให้ได้เสียงต่างๆ อาทิ การประคบ การควง การปริบ การใช้ลมหนัก เบา การเอื้อน และเทคนิคการใช้นิ้วพิเศษ เพื่อให้สอดคล้องกับคำร้อง ทำนอง จังหวะ และผสานเข้าทำท่ารำได้อย่างกลมกลืน

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาการเป่าปี่ฉุยฉายจากบุคคลอื่น เพื่อเป็นการเปรียบเทียบเอกลักษณ์เพาะตัวของแต่ละบุคคล

2. การเป่าเลียนเสียงร้องนั้น มีหลายกรณี ประเด็นการว่าดอกมีความหลากหลายน่าสนใจควรที่จะศึกษาเพิ่มเติมในโอกาสภายหน้า

บรรณานุกรม

บุญช่วย โสวัตร. (2533). **ทำอย่างไรจึงจะเป่าปี่ดี.** ใน สุกรี เจริญสุข, ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย. นครปฐม : สถาบันวิจัยภาษาและพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปี๊บ คงลายทอง. (2538). **เพลงปี่ฉุยฉายการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อน แห่งความงาม.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ศิลปศาสตร์ วัฒนธรรมศึกษา. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปี๊บ คงลายทอง. (13 เมษายน 2562). **การเป่าปี่เพลงฉุยฉาย.** (อุดมเกียรติ เพ็งอุบล, ผู้สัมภาษณ์)

มนตรี ตราโมท. (2555). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย.** กรุงเทพมหานคร : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด (มหาชน).

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2559). **ดนตรีไทยศึกษาว่าด้วยการปรับวงดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร : บริษัท อักษรโสภณ จำกัด.

วิมลศรี อุปรมัย. (2555). **นาฏกรรมการละคร.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2513). **ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร : คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ.

กลุ่มนาฏศิลป์

พิธีกรรมอสูรในรามเกียรติ์

GIANTS' RITUAL IN RAMAYANA

คุณกร รัตนสิปปกร

KUNKORN RATTANASIPPAKON

บทคัดย่อ

พิธีกรรมอสูรในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 6 เป็น พิธีกรรมของอสูรเกี่ยวกับความเชื่อด้วยวิธีการบูชาเทพเจ้าที่นับถือ เพื่อให้ได้มาในสิ่งที่ตนปรารถนา คือ ชัยชนะในการทำสงคราม พิธีกรรมของอสูรตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 แบ่งออกได้เป็น 3 ระยะ คือ ก่อนการทำสงคราม ระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม ระหว่างการทำสงคราม และไม่เกี่ยวกับ การทำสงคราม รวม 27 พิธีกรรม พิธีกรรมนางมณโฑแตกต่างจากพิธีกรรมอื่นมีสตรีเพศเป็นผู้ทำพิธี และบูชาเทพเจ้าที่เป็นสตรี คือ พระอุมา องค์ประกอบในการทำพิธีประกอบด้วย สถานที่ โรงพิธี ซึ่ง โรงพิธีมี 2 แบบ 1) แบบที่กำหนดขนาด 2) แบบที่ใช้สถานที่เฉพาะ เช่น อุโมงค์ โพรงไม้ การแต่งกาย สี เครื่องบัตรพลี การทำพิธีกรรมมี 3 ขั้นตอน ได้แก่ การเข้าสู่พิธีกรรม การทำพิธีกรรม การออกจาก พิธีกรรม ทั้งนี้การออกจากพิธีกรรม มี 3 แบบ คือ ออกเมื่อพิธีสำเร็จ พิธีแตก เสียพิธี ในการแสดงโขน มีเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงกำหนดตามลักษณะเนื้อตอนที่นำมาแสดง

คำสำคัญ : พิธีกรรม, อสูรรามเกียรติ์

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

The devil ritual in Ramayana the reign of King Rama 1, King Rama 2 and King Rama 6. The devil ritual in Ramayana they did about faith by worshiping gods to get what he desires is a victory in war. The devil ritual in Ramayana the reign of King Rama 1 there was divided into 3 stages: before the war between Tosakan and Rama, during the war and not about war, total 27 rituals. The ceremony of Nang Monto is different from other rituals. Because, women did the ceremony and worshiped the female god that are women is Phra Uma. The composition of the ritual ceremony consists there are 2 types. 1) Determine size. 2) To be uses a specific location. such as tunnels, burrows wood, dress, color and oblation there are 3 stages of ritual: the entering the ritual, how to do ritual and how to leaving the ritual. The leaving the ritual there were 3 types: leave when the ceremony is finished, fail, corrupt ceremony, the pantomime shown, there was performance songs for god and determined according to the nature of that shown.

Keywords: Ritual, Devil, Ramayana

บทนำ

พิธีกรรม พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน. 2542: 788) ให้ความหมาย ไว้ว่า การบูชา , แบบอย่าง หรือแบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในทางศาสนา บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ทุกฉบับ กล่าวถึงเรื่องการทำสงครามระหว่างพระรามซึ่งเป็นฝ่ายธรรมะกับทศกัณฐ์ซึ่งเป็นฝ่ายอ ธรรมะ สงครามในรามเกียรติ์มียุทธวิธี กลยุทธ์ กลลวง เพื่อให้ฝ่ายตนเองได้รับชัยชนะ แต่ละศึกของ ฝ่ายอสูรมีการใช้พิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับ อาวุธ และกลศึกตามลัทธิความ เชื่อที่นับถือเป็นคติ ความคิดเห็นและหลักการ ที่ปฏิบัติสืบกันมา ฝ่ายอสูรนั้นยึดถือลัทธิความเชื่อใน อำนาจที่ได้รับจากเทพเจ้าและจะสำเร็จได้ต้องมีการทำพิธีกรรมในรูปแบบที่กำหนด ตามสถานการณ์ ที่เกิดขึ้นก่อนและในระหว่างการทำสงคราม ประกอบความเชื่อในเรื่องเคล็ด คือ วิธีที่ชาญฉลาด พลิก แพลง กลเม็ด เล่ห์ อุบายการทำศึกสงครามของอสูรแต่ละตน ตามบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ เกล้าเจ้าอยู่หัว ที่นิยมนำใช้เป็นบทในการแสดงโขนทั้งสามฉบับ แสดงถึงขั้นตอนสถานที่ เครื่องใช้ใน พิธีกรรม ข้อห้ามที่ส่งผลต่อความสำเร็จหรือล้มเหลวของแต่ละพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ ที่เป็น แนวทางในการนำมาใช้จัดทำบทในการแสดงโขน ที่เกี่ยวข้องกับการจัดพิธีกรรมของอสูรในแต่ละตน ให้ใกล้เคียงหรือตรงตามบทพระราชนิพนธ์ ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

พิธีกรรมของอสูรในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถือว่าเป็นรามเกียรติ์ ฉบับที่มีความสมบูรณ์ของเนื้อเรื่องมากที่สุด ปรากฏเรื่องราวของพิธีกรรมฝ่ายอสูรแสดงให้เห็นถึง ความสำคัญของพิธีกรรมที่ปรากฏเป็นกลยุทธ์ในการทำสงคราม การรบที่มีเล่ห์เหลี่ยม ต้องใช้กลอุบาย ต่าง ๆ ในการต่อสู้เพื่อหวังให้ได้มาซึ่งชัยชนะในการทำสงคราม โดยพิธีกรรมที่สามารถแสดงให้เห็นได้ 3 ส่วน คือ พิธีกรรมก่อนการทำสงคราม พิธีกรรมระหว่างการทำสงคราม และพิธีกรรมที่ไม่ เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม โดยจะได้กล่าวไปตามลำดับดังนี้

พิธีกรรมก่อนการทำสงคราม

บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 กล่าวถึงการประกอบพิธีกรรมของฝ่ายอสูรก่อนการทำสงคราม ระหว่างทศกัณฐ์กับพระรามเป็นเรื่องราวที่อยู่ต้นเรื่องรามเกียรติ์ สืบเนื่องมาจากนารายณ์สิบปาง ฉบับโรงพิมพ์วัชรินทร์ ปางที่ 3 เศวตวราหอวตาร ฉบับโรงพิมพ์หลวง ปางที่ 1 วราหวตาร โครงนารายณ์สิบปาง และจารึกที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ปางที่ 1 วราหวตาร เป็นเรื่องราว ก่อนที่พระนารายณ์จะอวตารลงมาเป็นพระรามจนทศกัณฐ์ลักนางสีดำ เกิดมหาศึกระหว่างพระราม กับทศกัณฐ์เจ้าลงกาซึ่งเป็นเจ้าแห่งอสูร ที่มีญาติพี่น้องและพันธมิตร ที่มีฤทธิ์ชำนาญการใช้อาวุธ เวทย์มนต์คาถาที่ได้รับมาจากเทพเจ้าที่เคารพบูชา

บรรดาเหล่าอสูรมีการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างฤทธิ์อำนาจให้กับตนเอง โดย ได้รับพรจากเทพเจ้าองค์ที่ตนนับถือด้วยการบูชา ทำให้ได้มาในสิ่งที่ตนเองปรารถนา เช่น ขอมนต์พิธี อาวุธ ฤทธานุภาพ ตลอดจนสิ่งวิเศษในการเสริมสร้างอำนาจและบารมีและได้รับในสิ่งที่ต้องการด้าน อื่น ๆ สร้างความเกรงกลัวให้กับศัตรู ประกอบด้วย 7 พิธีกรรม ดังนี้

1. พิธีกรรมของหิรัญตยักษ์ บทพระราชนิพนธ์ไม่กล่าวถึงรายละเอียดและชื่อของพิธีกรรม เป็นการขอพรจากพระอิศวรผู้เป็นเจ้า ตั้งกิจพิธีที่เขาวินันตก ได้พรวิเศษให้มีฤทธิ์มากสามารถม้วน แผ่นดินได้

2. พิธีกรรมของตรีบูรัม เป็นพิธีกองกูณฑ์กาลาหรือพิธีบูชาไฟ ไม่มีการปลูกสร้างโรงพิธี การ แต่งกายเข้าพิธีกรรม เจิมพักตร์เป็นโยคีทรงภูษาเขียวขจิต สไบเขียวชวลิตเหมือนเทพฤาษี ได้รับพร จากพระอิศวรว่ามิให้ใครสามารถสังหารได้แม้แต่พระนารายณ์

3. พิธีกรรมถอดดวงจิตของทศกัณฐ์ ณ ยอดเขานิลคีรี มีการตั้งโรงพิธี แต่มิได้ก าหนดว่ามี ขนาดเท่าใด พระฤาษีโคบุตรนำประกอบพิธี ไม่แสดงรายละเอียดเครื่องใช้ในพิธี การแต่งกายเข้าพิธี ของทศกัณฐ์เป็นโยคีทรงภูษาสีขาวโขมพัสตร์ ใช้เวลา 9 เดือน 9 วัน 9 นาที พระฤาษีโคบุตรเป็นผู้เก็บ รักษาดวงใจไว้ให้ทศกัณฐ์

4. พิธีกรรมขออาวุธวิเศษของอินทรชิต ณ เนินเขาโพกาศ ทำพิธีด้วยพระเวทมหากาลอัคคี แต่งกายเป็นฤาษีห่มสไบขาวเฉียงบ่า ไม่ปลูกสร้างโรงพิธี ใช้เวลา 7 ปี ได้ศรจากพระผู้เป็นเจ้าทั้ง 3 พระองค์ ตามลำดับ คือ พระอิศวรประทานศรพรหมาสตร์พร้อมมนต์แปลงกายเป็นอินทรา พระ พรหมประทานศรนาคบาศ พร้อมให้



พรหากต้องตายให้ตายในอากาศไม่ให้เศียรตกถึงพื้น หากเศียรตก ดินจะกลายเป็นไฟกัลป์ ต้องใช้พานแก้วทิพมาศของพระพรหมมารองรับ มนต์พิธีกุมภนิยา และพระ นารายณ์ประทานศรวิษณุปาณัม

5. พิธีกรรมถอดดวงจิตของไมยราพ ไม่มีการปลูกสร้างโรงพิธี สถานที่ใต้ต้นรังใหญ่เชิงสิงขร ในเมืองบาดาล แต่งกายห่อเกล้าเป็นโยคี ไม่แสดงรายละเอียดเครื่องใช้ในพิธี ใช้เวลา 15 วัน ดวงจิต เป็นแมลงภู่ทองบินออกจากร่าง แล้วนำดวงจิตไปเก็บรักษาไว้ที่เขาตรีกูฏ

6. พิธีกรรมขออาวุธของกุมภกาศ ใช้สถานที่ป่าไผ่ริมฝั่งโคธาวารี ไม่มีการปลูกสร้างโรงพิธี ไม่แสดงรายละเอียดเครื่องใช้ในพิธี แต่งกายเป็นโยคีพาดผ้าโขมพัสตร์สีขาว พิธีชื่อว่ามหาพัทกัลป์ พระพรหมทิ้งอาวุธพระขรรค์แก้วสุกานต์ลงมาให้มิได้นำมามอบให้กับองค์ จึงไม่รับ ภายหลังเป็นอาวุธ คู่กายของพระลักษณ์อนุชาพระรามในการทำสงคราม

7. พิธีกรรมชุบกายของบรรลัยกัลป์ด้วยน้ำว่าน พิธีนี้เกิดขึ้นก่อนสงครามระหว่างทศกัณฐ์กับ พระรามจะเริ่มขึ้น ไม่มีการบอกรายละเอียดพิธี เป็นคำบอกเล่าของพิเภกทูลพระรามครั้งเมื่อเสร็จศึก ลงกา ขณะพระรามเสด็จกลับ อโยธยา ระยะเวลา 7 ปี 7 เดือน ผลของการอาบด้วยน้ำว่านทำให้กาย ลื่นไม่มีใครสามารถจับให้อยู่ได้

พิธีกรรมระหว่างการทำสงคราม

พิธีกรรมบรรดาเหล่าอสูรในระหว่างการทำสงครามของฝ่ายทศกัณฐ์กับฝ่ายพระราม มีการ ประกอบพิธีเพื่อใช้เป็นกลยุทธ์สำคัญในการทำศึก เสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับตนเองและกองทัพ เสริมฤทธิ์วิเศษให้กับอาวุธ สร้างกลลวงต่าง ๆ เพื่อหวังในชัยชนะต่อกองทัพของฝ่ายพระราม โดย ปรากฏเป็นพิธีต่าง ๆ จำนวน 13 พิธี ดังนี้

1. พิธีกรรมทศกัณฐ์ยกฉัตรแก้วโมลี เป็นการทำพิธียกฉัตรใหญ่ประจำนครลงกาที่ได้รับสืบ ทอดมา เมื่อครั้งท้าว สหบดีพรหมสร้างกรุงลงกา แล้วมอบให้ท้าวจัตุรพักตร์ กษัตริย์องค์แรก ครอบครองไว้เพื่อป้องกันกรุงลงกาจากศัตรูที่มารุกราน โดยบอกพระเวทย์และวิธียกฉัตรสืบทอดมา จนถึงทศกัณฐ์ ไม่ได้กล่าวถึงรูปแบบพิธีกรรม เพียงกล่าวถึงการสมโภชบูชาฉัตร ด้วยเครื่องมัจฉะมังสัง (ปลาและเนื้อสัตว์) เทียนเงิน เทียนทอง ข้าวตอก ดอกไม้ การยกฉัตรขึ้นเพื่อบดบังแสงอาทิตย์และ สายตาของศัตรูไม่ให้เห็นกรุงลงกาแต่ทางกรุงลงกาสามารถเห็นศัตรูได้อย่างชัดเจน เพื่อให้สามารถเอา ชัยชนะจากศัตรูได้โดยง่าย

2. พิธีกรรมหุงสรรพยาของมัยราพณ์ บทพระราชนิพนธ์ไม่ได้กล่าวถึงชื่อพิธี เรียกตามสิ่งที่ได้ จากพิธี สถานที่ใช้ประกอบพิธี คือ เขาสุรกานต์ ปลูกโรงพิธีขนาดกว้างยาว 39 ห้องประดับด้วยสีแดง มีธูป เทียน ดอกไม้ สำหรับประกอบพิธี เห็ดเบื่อเมา ใช้หัวกะโหลกทำเป็นก้อนเส้าสำหรับตั้งกระทะ หุงสรรพยา แต่งกายมุ่นชฎาห่อเกล้าห่มเฉวียงด้วยผ้าแดงเป็นฤาษี เมื่อทำพิธีสำเร็จได้ฤทธิ์สำหรับ กล้องปัทมราชและองค์มัยราพณ์ คือ ผงว่านที่ใช้ทาองค์เพื่อแปลงกายและล่องหนได้ รวมถึงเป็นยา สะกดกองทัพข้าศึกให้หลับใหลได้

3. พิธีกรรมลับหอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรณ พิธีนี้เรียกชื่อตามอาวุธ มีการปลูกโรงพิธีสีแดง ขนาดกว้างยาว 19 ห้อง ริมฝั่งน้ำสีทันดรเขาพระเมรุ แผ่นศิลาสำหรับลับหอก ดอกไม้ 7 สี เลือดโค เคล็ดสำคัญที่เป็นข้อห้าม คือ ห้ามมิให้สิ่งเน่าหนอนเข้ามาในบริเวณสถานที่ประกอบพิธี การแต่งกาย ไม่กล่าวว่าเป็นแบบฤาษีโยคี หรือมีการห่มผ้าเฉวียงบ่าแต่อย่างใด พระหัตถ์ถือหอกโมกขศักดิ์เข้าสู่ พิธีกรรม

4. พิธีกรรมทดน้ำของกุมภกรรณ พิธีนี้เรียกชื่อตามการกระทำของตัวละคร ไม่มีการสร้างโรงพิธี สถานที่เป็นต้นน้ำที่ไหลไปเขามรกตเพื่อทดน้ำ ไม่ให้ไหลไปหล่อเลี้ยงกองทัพพระราม ไม่มีเครื่องใช้ ในพิธีกรรม มีเพียงการให้นางกำนัลชื่อว่าคันทมาลี นำดอกไม้หอมไปถวายกำหนดระยะเวลา 7 วัน มี เคล็ดห้ามบอกใครรู้ถึงสถานที่ในการทำพิธี

5. พิธีกรรมชุบศรนาคบาศของอินทรชิต ชื่อพิธีเรียกตามอาวุธ ไม่มีการสร้างโรงพิธี สถานที่ ใช้โพรงต้นไม้ใหญ่ขนาดแสนอ้อมชื่อ “โรทัน” อยู่เขาอากาศ มีดอกไม้ธูปเทียนเป็นเครื่องบูชา แต่งองค์ด้วยสีเขียวมรกตไม่แสดงว่าเป็นฤาษีหรือโยคี เคล็ดข้อห้ามของพิธี ห้ามไม่ให้หมีเข้าไปรบกวน ใช้เวลา ในการทำพิธี 7 วัน 7 คืน

6. พิธีกรรมชุบศรพรหมาสตร์ของอินทรชิต ชื่อพิธีเรียกตามอาวุธ มีการสร้างโรงพิธีขนาด ใหญ่กว้างยาว 33 ห้อง สถานที่ริมมหาสมุทรสีทันดร บริเวณที่เป็นหาดมรกตใต้ต้นกร่าง มีดอกไม้ ธูป เทียน แพะดำ โคดา ถั่ว งา เป็นเครื่องโรงพิธี แต่งองค์ด้วยสีเขียวมีเครื่องประดับเช่นฤาษี มีเคล็ดข้อห้าม ของพิธี คือ ห้ามมิให้มีผู้ใดนำเรื่องความตายไปพูดในพิธี ใช้เวลาในการทำพิธี 3 วัน

7. พิธีกรรมกุมภนิยา ของอินทรชิต เป็นการทำพิธีที่ส่งผลกับอาวุธศรทั้ง 3 เล่มที่ได้รับ ประทานมาจากเทพเจ้าทั้ง 3 พระองค์และเป็นชื่อพิธีกรรมตามตำราไสยเวทย์ที่อินทรชิตได้รับจาก พระพรหม ใช้เวลา 7 วัน เมื่อสำเร็จจะทำให้กายานั้นเป็นกายสิทธิ์ใครสังหารไม่ได้ มีการตั้งโรงพิธี กลางดงไม้ไผ่เนินเขาจักรวาล ขนาดใหญ่กว้างยาว 39 ห้อง หลังคาประดับด้วยผ้าแดงเชิงเขียว เพดาน ขาว ใช้ดอกไม้ 7 สีสิ่งละ 1,000 ทุกวัน กองไฟ 108 กอง ตั้งหม้อน้ำใหม่ทุกกองไฟและอย่าให้ไฟดับ เสนารักษาชั้นนอกเดินเวียนเป็นกงจักร ชั้นกลางนั่ง ชักประคาภาวนา เป็นพิธีที่มีผู้ร่วมจำนวนมาก การเข้าพิธีชั้นในแต่งองค์ด้วยสไบสีแดงเป็นฤาษี ไม่มีเคล็ดใดเป็นข้อห้ามที่จะทำให้เสียพิธี

8. พิธีกรรมอุโมงค์ของทศกัณฐ์ เป็นการทำพิธีบูชาพระพรหมเพื่อให้ร่างกายเป็นเพชร กายสิทธิ์ สามารถใช้นิ้วชี้สังหารใครก็ได้ รวมถึงทำให้ไพร่พลมีฤทธิ์ใครฆ่าฟันก็ไม่ตาย ณ บริเวณเขา นิลกาลา พิธีเรียกตามชื่อสถานที่ประกอบพิธี คือ การขุดอุโมงค์ใหญ่กว้างขวาง เพื่อใช้ในการ ประกอบพิธี ไม่มีการสร้างโรงพิธี ประดับตกแต่งอุโมงค์ให้สวยงาม ตั้งบัลลังก์ภายใต้เศวตรฉัตรตาม ฐานะกษัตริย์ ประดับประทีปแก้ว ประทีปทองสองฝั่งผนัง พื้นปูด้วยเครื่องปูลาดทำด้วยผ้าเยียรบับ ไหมทอง ดอกไม้ 7 สีสิ่งละ 1,000 เครื่องบูชาบัตรพลี ตั้งหม้อทอง หม้อแก้ว ปิดอุโมงค์ด้วยแผ่นศิลา ใหญ่ เสกกำกับด้วยอาคมใครไม่สามารถเปิดได้ แต่หากใช้น้ำล้างเท้าสตรีมาราดลดก็สามารถเปิดปาก อุโมงค์ได้ การแต่งกายเช่นฤาษีห่มผ้าขาวใช้เวลาในการทำพิธี 7 วัน 7 คืน เคล็ดข้อห้ามที่สำคัญในการ ทำพิธี คือ ห้ามโกรธอย่างเด็ดขาดมิเช่นนั้นพิธีกรรมจะเสีย



9. พิธีกรรมชุบหอกกบิลพัทของทศกัณฐ์ เป็นพิธีที่ใช้ชุบหอกชื่อว่ากบิลพัท ที่ได้รับมาจาก พระอิศวร ณ หาดทรายกรด เชิงเขาพระสุเมรุ สร้างโรงพิธีขนาดกว้างยาว 39 ห้อง ประดับตกแต่ง ด้วยสีแดง พื้นโปรยด้วยทรายทอง เครื่องสักการบูชา ใช้ดอกไม้สีแดง 7 อย่าง ธูป เทียน แก้ว 7 ประการ เครื่องบัตรพลีแตกต่างจากพิธีอื่น คือ การปั้นรูปเทวดาที่มาเข้าร่วมเป็นพยานในครั้งที่ท้าว มาลีวราชผู้เป็นพระอัยกามาพิพากษาคดี ระหว่างตนเองกับพระรามแล้วแพ้คดีความกล่าวหาว่า พระอัยกาลำเอียงเข้าข้างพระราม มีท้าวโกสีย์และเหล่าเทวดามาเป็นพยานทำให้ได้รับความอับอาย โดยเอาดินแดงเจ็ดท่าปั้นรูปท้าวโกสีย์และเหล่าเทวดาที่มาเป็นพยานรวมถึงท้าวมาลีวราชผู้เป็นอัยกา แล้วนำรูปปั้นเหล่านั้นใช้เป็นเครื่องบัตรพลีบูชาไฟ โยนเผาในกองไฟที่ใช้ในพิธีชุบหอกกบิลพัทเมื่อทำพิธีสำเร็จจะส่งผลให้เทวดาทั้งหลาย ท้าวโกสีย์รวมถึงพระอัยกาท้าวมาลีวราชสิ้นชีวิตลง เป็นพิธีกรรมที่ทำครั้งเดียว แต่ได้ประโยชน์ 2 ประการ คือ สังหารเทวดาเหล่าที่เป็นศัตรูและชุบหอก กบิลพัทให้มีฤทธานุภาพมากยิ่งขึ้น ใช้เวลาในการทำพิธีกรรม 3 วัน ฉลองพระองค์ด้วยสีแดงโพกผ้าสี ทับทิมเช่นโยคีใส่ประคำชื่อปัทมราช ถือหอกกบิลพัทเข้าทำพิธี ไม่มีข้อห้ามหรือเคล็ดในการประกอบ พิธี

10. พิธีกรรมสูญชีพ เป็นพิธีที่นางมณโฑเป็นผู้ทำเพื่อช่วยเหลือทศกัณฐ์ในการทำสงครามกับ พระราม เป็นพิธีกรรมของสตรีเพียงพิธีเดียวในรามเกียรติ์ พิธีนี้ทำให้เกิดน้ำทิพย์ซึ่งมีฤทธิ์คล้ายน้ำ อมฤต ใช้ชุบชีวิตผู้ที่ตายแล้วให้ฟื้นมาได้ แต่ไม่สามารถเจรจาได้เหมือนปกติ เป็นมนต์ที่ได้รับการสั่ง สอนจากพระอุมาเมื่อครั้งอยู่รับใช้ ณ เขาไกรลาส ทำพิธี ณ หน้าพระลานในกรุงลงกา ปลูกสร้างโรง พิธีสีขาวขนาดใหญ่กว้างยาว 39 ห้อง กั้นด้วยม่านลายทองจัดอย่างสวยงาม เครื่องประกอบพิธี ใช้ ดอกไม้ 7 สี 7,000 ดอก ธูป เทียน หม้อน้ำใหญ่กลางพิธี บายศรีแก้ว บายศรีทอง แต่งกายแบบนาง ดาบสินี ไม่ได้กำหนดระยะเวลาในการทำพิธีนี้ สามารถทำได้จนกว่าจะได้ชัยชนะ เคล็ดห้ามมีความ เสน่หาใด ๆ จะเป็นการทำให้พิธีเสียไป

11. พิธีกรรมเสกหอกมหาเมฆพัทของสุริยาภพ เป็นพิธีที่ทำระหว่างการทำสงคราม ไม่มีการ ยกทัพกลับเข้าเมืองเพื่อเตรียมการเช่นพิธีอื่น ๆ ไม่มีการปลูกโรงพิธีและเครื่องประกอบพิธีใช้กล หลอกข้าศึกโดยให้เสนาชื่อเมฆสูร นิมิตกายเป็นเขาใหญ่เจ็ดชั้นล้อมรอบกองทัพ เมื่อเริ่มพิธีศัตรูจะ มองไม่เห็นทั้งกองทัพ ไม่กำหนดเวลากี่วัน แต่กำหนดเป็นจำนวนคาบในการสวดคาถาทั้งสิ้น 1,000 คาบคาถา เมื่อท่องครบจะมีฤทธิ์มากใครก็ไม่อาจปราบได้ ไม่มีเคล็ดข้อห้ามในการทำพิธีแต่อย่างใด

12. พิธีกรรมชุบศรเหราพตของบรรลัยจักร เป็นพิธีที่เกิดขึ้นในศึกเมืองมลิวันภายหลังศึก ลงกา บรรลัยจักรโอรสท้าวจักรวรรดิ ทำพิธีเพื่อชุบศรให้มีฤทธานุภาพมาก ปลูกโรงพิธีขนาด 9 ห้อง ณ เชิงเขาจักรวาล ประดับโรงพิธี ตั้งเครื่องบัตรพลี บายศรี เทียนเงิน เทียนทอง การแต่งกายด้วย ผ้าพื้นขาวห่อชฎามุ่นเกล้าเช่นฤาษี ใช้เวลาในการทำพิธี 3 วัน บทพระราชนิพนธ์ไม่ได้กล่าวถึงเคล็ด ข้อห้ามและดอกไม้ที่ใช้ในการทำพิธี

13. พิธีกรรมชุบคทาวุธของท้าวไวตาล เป็นพิธีที่ท้าวไวตาลใช้ชุบคทาวุธ คือ กระบองตาล ตามที่ได้รับพรจากพระอิศวร ใช้เวลาในการทำพิธี 3 วัน สถานที่หน้าพระลานเมืองพิชัยกุรุราช บาดาล สร้างโรงพิธีขนาด 33 ห้องมีเฉลียง ราชวัติฉัตรเรียง ห้อยพวงดอกไม้ เพดานสีขาว พื้นลาด พรมสุจหนี่ ธูป เทียนเงิน เทียนทอง

ดอกไม้บูชาไม่ได้บอกประเภทและจำนวน แต่งองค์ด้วยผ้าขาว จุลเจิมพักตรา มุ่นชฎาห่อเกล้าแบบฤาษี ไม่มีเคล็ดที่จะมาทำลายพิธีแต่อย่างใด

พิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม

พิธีเหล่านี้ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม บางพิธีที่มีผลมา จากการกระทำของตัวละครที่ส่งผลให้เกิดเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการทำสงครามดังนี้

1. พิธีกรรมสมโภชพระนครลงกาหลังจากถูกหนุมานเผา เป็นการเฉลิมฉลองกรุงลงกาที่พระวิษณุกรรมมาเนรมิตให้ใหม่ ไม่มีรูปแบบแสดงไว้ชัดเจน เพียงบอกว่ามีพิธีสมโภชพระนคร กล่าวถึง การละเล่นที่หลากหลาย อันแสดงถึงการละเล่นที่น่าจะมีอยู่ในสมัยนั้น

2. พิธีกรรมพิเภกถือน้ำ รับเป็นฝ่ายพระราม เป็นการประกอบพิธีในกองทัพพระราม เพื่อรับ พิเภกครั้งเมื่อเข้ามาขอสวามิภักดิ์ เป็นการแสดงให้เห็นประเพณีปฏิบัติในการถือน้ำพระพิพัฒสัตยา ที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน พิธีนี้นื้อสูรไม่ได้เป็นผู้กระทำโดยตรง แต่เป็นผู้ที่ต้องเข้าพิธีในการถือน้ำ เพื่อแสดงความจริงใจหรือความซื่อสัตย์สุจริตในจิตใจ

3. พิธีกรรมพระราชทานเพลิงอินทรชิต ไม่อธิบายรายละเอียดงานพิธี เพียงอัญเชิญโกศพระ ศพที่ประกอบด้วยไม้เล็กที่มีกลิ่นหอม ใส่ราชรถประโคมดนตรีนำไปยังเขานิลกาลา มีการขอสมา ลาโทษโดยธูปเทียน เครื่องหอม ทำการเผาพระศพอินทรชิตด้วยฤทธิ์จากอาวุธวิเศษของทศกัณฐ์ชื่อ หอกแก้วกาลา

4. พิธีกรรมสมโภชหนุมาน เป็นพิธีที่ทศกัณฐ์ทำให้หนุมาน เพื่อรับมาเป็นบุตรบุญธรรมแทน อินทรชิต กำหนดหาฤกษ์ยามที่ดีในการจัดพิธีตามตำราคัมภีร์ จัดสถานที่ในปราสาทอย่างยิ่งใหญ่ ตั้งบายศรี เทียนทองติดแว่นแก้วสำหรับทำพิธีเวียนเทียน ลั่นฆ้องและเป่าแตรงอนตลอดเวลาที่ทำพิธี เวียนเทียน โดยเวียนจากซ้ายไปขวาจำนวน 7 รอบ เพื่อความเป็น ศิริมงคล

5. พิธีกรรมพระเมรุทศกัณฐ์ เมื่อเสร็จศึกลงกาพิเภกได้รับอนุญาตจากพระรามให้จัดพิธีศพ ให้ทศกัณฐ์อย่างสมพระเกียรติในฐานะที่พิเภกเป็นอนุชาเจ้ากรุงลงกา ตั้งพระมหาเมรุมาศเพื่อ ประกอบพิธี ประดับตกแต่งอย่างวิจิตรสวยงาม จัดขบวนอัญเชิญพระศพมายังที่ประกอบพิธีถวายพระ เพลิง ใช้ไม้กฤษณาและไม้จันทร์หอม กล่าวขอสมาลาโทษแสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่เป็นประเพณี ปฏิบัติที่ยังมีสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

6. พิธีกรรมอภิเษกพิเภกครองกรุงลงกา เป็นพิธีที่พระรามทำให้พิเภก หลังเสร็จสงคราม ระหว่างพระองค์กับทศกัณฐ์ โดยให้พิเภกขึ้นนั่งบนบัลลังก์ภายใต้มหาเศวตฉัตร พร้อมด้วยมเหสีและ พระธิดา จัดตั้งบายศรี และเวียนเทียนจำนวน 7 รอบ จุลเจิมสามกษัตริย์ อ่านพระมนต์ 3 หน แล้วน้ำสังข์รดเหนือเศียรทั้ง 3 องค์แล้วมอบลงกาให้พิเภกปกครองต่อไป

7. พิธีกรรมตั้งด่านน้ำไฟกรด เป็นพิธีที่เสนามารักษาด่านระหว่างทางไปเมืองมลิวัน แสดงไว้ ว่าเป็นด่านสองชั้น ด่านชั้นแรกเป็นเพลิงกัลป์ ด่านชั้นในเป็นน้ำกรดที่เกิดจากพิษนาคา ไพนาสุริวงค์ โอรสทศกัณฐ์ที่



ติดท้องนางมณโฑก่อนที่พิเภกจะอภิเษกขึ้นครองลงกา ได้ทราบความจริงเรื่องพระบิดา ทศกัณฐ์ถูกพระราม สังหารมีความคิดจะแก้แค้น จึงเดินทางเพื่อไปหาท้าวจักรวรรดิสหายของพระบิดา โดยขอเรียนรู้มนต์ชื่อมหาโสฬสจากพระกาลดาบสเกี่ยวพันเป็นญาติกับวรณีสูรพี่เลี้ยงของไพนาสุริวงค์ ทำให้สามารถผ่านด่านทั้งสองไปพบท้าวจักรวรรดิที่เมืองมลิวันได้สมความปรารถนา

พิธีกรรมของอสูร บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช แบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม 27 พิธีกรรม ดังนี้

1. พิธีกรรมก่อนการทำสงคราม จำนวน 7 พิธีกรรม มีการสร้างโรงพิธีกรรมเพียงพิธีเดียว คือ พิธีถอดดวงจิตของทศกัณฐ์

2. พิธีกรรมระหว่างการทำสงคราม จำนวน 13 พิธี มีการสร้างโรงพิธีจำนวน 7 พิธี มีขนาด กว้างยาว แตกต่างกันออกไป ดังนี้ ขนาดกว้างยาว 9 ห้องและ 19 ห้องอย่างละหนึ่งโรงพิธี ขนาด กว้างยาว 33 ห้อง 2 โรงพิธี ขนาดกว้างยาว 39 ห้อง 4 โรงพิธี ไม่ปลูกสร้างโรงพิธี 5 พิธี โดยใช้ สถานที่ตามข้อกำหนดในแต่ละพิธี เช่น ในโพรงไม้โรทัน ในอุโมงค์ที่ขุดขึ้น การเนรมิตกายของ ตนเอง และเสนาคนสนิท เป็นต้น

3. พิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวกับสงคราม จำนวน 7 พิธี ทุกพิธีไม่มีการปลูกสร้างโรงพิธีแต่อย่างใด พิธีกรรมในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นการทำพิธีโดยอสูรหรือฤาษีที่เป็นอาจารย์ของเหล่าอสูร ปรากฏ เพียงพิธีกรรมเดียวที่สตรีเป็น ผู้กระทำ คือ พิธีสญชีพโดยนางมณโฑมเหสีของทศกัณฐ์ เพื่อใช้ในการหุงน้ำทิพย์ชุบบรรดาเหล่าอสูรที่ เสียชีวิตในสนามรบขึ้นมาช่วยทศกัณฐ์รบกับฝ่ายพระราม

พิธีกรรมของอสูรบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ไม่ได้ พระราชนิพนธ์ตลอดทั้งเรื่อง ทรงพระราชนิพนธ์เป็นบางตอน ลักษณะกลอนบทละครที่เหมาะสำหรับ นำมาใช้ในการแสดง มีการตัดตอนปรับปรุงบทบางช่วงให้สั้นกระชับเหมาะสมและสอดคล้อง ทรงพระ ราชนิพนธ์เป็นสองช่วง ช่วงแรกเริ่มเรื่องตั้งแต่พระรามให้หนุมานไปถวายแหวนแก่นางสีดำไปจนถึง ทศกัณฐ์ล้ม ช่วงที่สองตั้งแต่พระรามคลั่งจะสังหารนางสีดำ อย่างไรก็ตามในบทพระราชนิพนธ์ปรากฏ เรื่องราวของพิธีกรรมฝ่ายอสูรมี 3 ส่วน เช่นเดียวกับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 โดยจะได้กล่าว ไปตามลำดับ ดังต่อไปนี้

พิธีกรรมก่อนการทำสงคราม

บทพระราชนิพนธ์ได้กล่าวถึง พิธีกรรมก่อนการทำสงครามเพียงพิธีกรรมเดียว ได้แก่ พิธีกรรมชุบแช่น้ำว่านของบรรลัยกัลป์ เป็นพิธีที่พญานาคบิดาของนางอัคคีผู้เป็นอัยกาของบรรลัยกัลป์ทำให้เพื่อให้มีกายลื่น ไม่สามารถจับให้อยู่ได้ ใช้เวลาในการประกอบพิธี 7 ปี 7 เดือน 7 วันจึงสำเร็จ ในบทพระราชนิพนธ์มิได้กล่าวถึงรายละเอียดในการประกอบพิธีไว้เพียงปรากฏในบทพระ ราชนิพนธ์ตอนที่กล่าวถึงเรื่องของบรรลัยกัลป์

พิธีกรรมระหว่างการทำสงคราม

บทพระราชนิพนธ์ กล่าวถึงพิธีกรรมที่อยู่ในระหว่างการทำสงคราม 8 พิธีกรรม ประกอบด้วย

1. พิธีกรรมปรุงสรรพยาของไมยราพ เป็นการประกอบพิธีเพื่อปรุงยาสำหรับกล่องเป่าสรรพยา ไม่ได้กล่าวถึงชื่อกล่องเป่าสรรพยาไว้ ปลูกโรงพิธีบริเวณร่มไทรที่เขาแก้วสุรกานต์ ท้ายเมืองบาดาล ไม่ได้บอกขนาดกว้างยาวระบุไว้เพียงเป็นมหาโรงราชพิธี มีเครื่องประกอบพิธี ได้แก่ เตาไฟที่มีกะโหลก ผีเป็นก้อนเส้า มีโหราเห็ดเมา เพลาโตงก ไม่กำหนดเวลาในการทำพิธี เพียงเกิดสิ่งต่าง ๆ จนถูกต้องตามตำรา คือ เป็นราชสีห์ แล้วจึงนำหัวใจมาปรุงเป็นสรรพยา แต่งกายด้วยชุดสีดำครองเพศเช่นพรหม ฤๅษี พิธีเสร็จผงสรรพยามีฤทธิ์ใช้ทาตัวสามารถหายตัวได้ เป่าใส่ศัตรูให้หลับใหลได้ ไม่มีเคล็ดหรือข้อ ห้ามในการประกอบพิธีกรรม

2. พิธีกรรมลับหอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรณ เป็นพิธีเพื่อลับหอกที่เกิดสนิมให้มีฤทธิ์ดั่งเดิม มีการปลูกโรงพิธีสีแดง ไม่ได้กำหนดว่ามีขนาดกว้างยาวเท่าใด ที่บริเวณริมนทีสีทันดรเชิงเขาจักรวาล ตรงสถานที่มีหินทับทิมสำหรับลับหอก เครื่องประกอบพิธีเป็นธูป เทียน ข้าวตอก ดอกไม้ล้วนสีแดง ไม่กำหนดประเภทหรือจำนวน ลักษณะการแต่งกายของกุมภกรรณมิได้บอกว่า มีลักษณะเช่นใด ใช้ เวลาในการประกอบพิธี 7 วัน มีเคล็ดที่เป็นข้อห้ามในระหว่างการทำพิธี คือ ต้องไม่มีสิ่งเน่าหนอน หรือมีกลิ่นเหม็นลอยมาในบริเวณพิธี

3. พิธีกรรมทดน้ำของกุมภกรรณ บทพระราชนิพนธ์นี้ไม่ปรากฏรูปแบบการทำพิธี เพียงนิมิต กายให้ใหญ่โตและบริกรรมร่ายเวทย์วิทยาทดน้ำในท้องทะเลลมยมนา ให้เหือดแห้งไม่ไหลไปเลี้ยง ทหารของกองทัพพระราม

4. พิธีกรรมชุบศรพรหมาสตร์ของอินทรชิต เพื่อชุบศรให้มีฤทธิ์มากขึ้นจนปราบได้ทั้ง3โลก กำหนดสร้างโรงพิธีมีมุขลด ไม่ระบุว่ามีขนาดกว้างยาวเท่าไหร่ ที่ริมหาดแก้วมรกต เครื่องบูชา บัตร พลีประกอบด้วยแพะดาโคด า การแต่งกายของเสนายักษ์ที่อยู่ในพิธีให้แต่งเป็นสีเขียวล้วน กำหนดเวลาเริ่มพิธีตั้งแต่สองโมงสี่บาท แต่งกายด้วยสีเขียวตลอดองค์เหมือนโยคี ใช้เวลาทำพิธี 3 วัน 3 คืน มีเคล็ด คือ ห้ามนำข่าวร้ายหรือข่าวตายมาแจ้งในระหว่างการทำพิธีจะทำให้เสียพิธี

5. พิธีกรรมกุมภนิยาของอินทรชิต เพื่อให้มีความคงกระพันไม่มีใครฆ่าได้ทั้งกองทัพ ปลูกโรง พิธีตรีมุขเนินเขาจักรวาล ขนาด 14 ห้อง ประกอบด้วย เครื่องบูชา ข้าวตอกดอกไม้ หม้อน้ำสัมฤทธิ์ ข้างละ 100 ใส่



มะกรูดซีก ส้มป่อย การแต่งกายเข้าทำพิธีด้วยสีดำเป็นเทพพรหมฤาษี มีโยธารักษาเป็น หมวดหมู่ล้อมรอบใช้เวลาในการทำพิธี 7 วัน ไม่กล่าวถึงเคล็ดข้อห้ามในการประกอบพิธีแต่อย่างใด

6. พิธีกรรมอุโมงค์ของทศกัณฐ์ เพื่อทำให้กายตนเองนั้นเป็นเพชร ไม่ปลูกสร้างโรงพิธี กำหนดให้ขุดอุโมงค์ใหญ่ลงใต้ดินที่เขานินทกาลา เพื่อใช้เป็นสถานที่ในการประกอบพิธี เพดานอุโมงค์ เป็นสีขาว ตั้งเตียงพานข้าวตอก ดอกไม้ ธูป เทียนทอง การแต่งกายด้วยสีขาวถือเพศเป็นพรหม เมื่อ เข้าสู่อุโมงค์พิธีแล้วให้มโหรนำหินปิดประตู ทศกัณฐ์เสกคาถากำกับไว้มิให้ผู้ใดเปิดได้ ต้องใช้น้ำล้าง เท้าสตรีมาราดลดจึงสามารถแก้อาคมเปิดถ้าได้ ใช้เวลาในการทำพิธีกรรม 7 วัน มีเคล็ด คือ อดโกรธ อดกิน อดนอน แม้ทำมิได้ก็จะเสียพิธี

7. พิธีกรรมชุบหอกกบิลพัทเผารูปเทวดา เป็นพิธีที่ทศกัณฐ์ทำเพื่อมุ่งหมายที่จะเพิ่มพลัง อำนาจให้กับหอกกบิลพัท ในขณะเดียวกันก็ปั้นรูปเทวดาเผาไฟเป็นเครื่องสังเวยบูชาบัตรพลีทำให้ เหล่าเทวดาสิ้นชีพ เพื่อแก้แค้นในฐานะที่มาเป็นพยานฝ่ายพระราม ทำให้ตนต้องแพ้คดีความ แตกต่าง จากพิธีอื่นที่มีวัตถุประสงค์ 2 อย่างในการประกอบพิธีเพียงครั้งเดียว ปลูกโรงพิธีสีแดงแต่ไม่ได้กำหนด ขนาดความกว้างยาว มีเครื่องบูชาเป็นดอกไม้สีแดงที่มีกลิ่นหอมจำนวน 10 อย่างแต่มิได้บอกชนิดของดอกไม้ เครื่องบัตรพลี คือ รูปเทวดาที่ปั้นจากดิน 7 ท่า กองไฟใหญ่ที่ใช้เผารูปเทวดาทั้งหลาย การแต่งองค์ด้วยสีแดงเช่นโยคีทั้งเครื่องประดับ ห่มเฉวียงด้วยผ้าสีชมพู ไม่ได้ กำหนดเวลาในการทำพิธี บอกเพียงฤกษ์ที่สำคัญในการเข้าสู่พิธี คือ ห้าโมงเก้าบาท ไม่มีเคล็ดข้อห้ามในการทำพิธีกรรม

8. พิธีกรรมของนางมณโฑ ชื่อว่าพิธีน้ำทิพย์ โดยใช้มนต์สูญชีพที่ได้รับประทานมาจาก พระอุมาครั้งเมื่อเป็นนางฟ้ารับใช้ใกล้ชิด เป็นมนต์ที่ทำให้เกิดน้ำทิพย์ศักดิ์สิทธิ์ประดุจน้ำอมฤต สามารถใช้ชุบชีวิตเหล่าอสูรจากความตายได้ ก าหนดสร้างโรงพิธีขนาด 17 ห้อง หลังคาสีแดงตัดทอง เพดานขาวประดับด้วยพวงดอกไม้ หม้อน้ำใหญ่ตั้งกลางพิธี ก าหนดตั้งเครื่องพลีกรรมประจำทิศ นอกประตูทิศอีสานให้ประดับด้วยธงฉัตร ใช้ม่านทองปิดรอบด้านอย่างมิดชิด เครื่องบูชาเป็นเครื่อง กระยาบวช ข้าวตอกดอกไม้ การแต่งกายเป็นดาบสินีด้วยชุดสีขาว มีเคล็ดเป็นข้อห้ามในการทำพิธี คือ ห้ามหญิงที่มีสามี 3 คนเป็นผู้ทำพิธีเพราะถือว่าเป็นหญิงแพศยา ไม่กำหนดเวลาในการทำพิธี สามารถ ทำไปจนกว่าจะเสร็จกิจแห่งพิธีนั้น

พิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม

บทพระราชนิพนธ์กล่าวถึงพิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงครามไว้ 2 พิธีกรรม ดังนี้

1. พิธีกรรมสมโภชพระนครลงกา ไม่ปรากฏรูปแบบการจัดเป็นพิธี แต่มีการจัดสถานที่ตั้ง ราชวัติ ปักฉัตร จัดการแสดงมหรสพสมโภชเฉลิมฉลองพระนครเป็นเวลาเจ็ดวัน มีการทิ้งทาน การ เปรียบมวยชายหญิง กระบี่กระบอง และการแสดงอื่น ๆ เป็นที่บันเทิงในพระนครลงกา

2. พิเภกถือน้ำพระพัฒน์สัจจา เป็นพิธีกรรมที่พิเภกทำต่อหน้าพระราม เพื่อแสดงให้เห็นถึง ความบริสุทธิ์ใจของตนที่มีต่อพระราม โดยมีการจุด ธูปเทียนบูชา พระแสงศร ขันน้ำใสน้ำชาระศรให้ พิเภกดื่มเพื่อถวายสัตย์ยืนยันในความซื่อสัตย์แห่งตน

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการกล่าวถึงพิธีกรรมของ ฝ่ายอสูรไว้รวม 11 พิธี พิธีกรรมที่กล่าวถึงส่วนใหญ่เป็นการบูชาเทพเจ้า ได้แก่ พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ หรือเทพเจ้าองค์อื่น ๆ ที่เป็นเพศชาย และวัตถุประสงค์ในการประกอบพิธีก็มีเพียง วัตถุประสงค์เดียว เพื่อเพิ่มฤทธานุภาพหรือคุณวิเศษให้กับอาวุธ มีอยู่สองพิธีที่น่าสนใจ ได้แก่ พิธีชุบ หอกกบิลพัทเผารูปเทวดาของทศกัณฐ์ เป็นพิธีที่มีวัตถุประสงค์สองอย่างอยู่ในพิธีเดียวกัน เพื่อทำให้ อาวุธศักดิ์สิทธิ์ประการหนึ่งและสังหารชีวิตเหล่าเทวดาโดยไม่ต้องทำสงครามอีกประการหนึ่ง ส่วนพิธี หนึ่ง คือ พิธีสูญชีพหรือพิธีน้ำทิพย์ของนางมณโฑที่ไม่ได้เป็นอสูรแต่ทำเพื่อช่วยพระสวามีที่เป็นอสูร คือ ทศกัณฐ์ เสริมกลศึกในการรบกับฝ่ายพระรามโดยการชุบชีวิตเหล่าอสูรที่ตายในสนามรบกลับ ขึ้นมาช่วยรบ การบูชาเทพเจ้าในพิธีนี้เป็นการบูชาพระอุมาซึ่งเป็นเทพเจ้าสตรีและเป็นเพียงพิธีกรรม เดียวในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ที่มีสตรีเพศเป็นผู้ทำพิธี

พิธีกรรมของอสูรบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

บทพระราชนิพนธ์ไม่ต่อเนื่องเป็นเรื่องราว เช่นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธ ยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ด้วยทรงเห็นว่าบทพระราชนิพนธ์ทั้งสองพระองค์มีความไพเราะ และมีบทกลอนที่งดงามอยู่แล้ว ทรงพระราชนิพนธ์เพียงเพื่อ นำมาใช้สำหรับแสดงโขนเพียง 8 ตอนเท่านั้น พิธีกรรมของอสูรจึงปรากฏเพียง 2 ส่วน คือ พิธีกรรม ระหว่างการทำสงคราม และพิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม ดังต่อไปนี้

พิธีกรรมระหว่างการทำสงคราม

บทพระราชนิพนธ์แสดงถึงพิธีกรรมระหว่างการทำสงครามที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้สำหรับ แสดงโขน มีจำนวนพิธี ดังนี้

1. พิธียกฉัตรไม่มีกล่าวถึงขั้นตอนการทำพิธีแต่อย่างใด การทำพิธีเพียงสั่ง ขุนทหารให้ยกฉัตรขึ้นเพื่อไม่ให้ศตรูมองเห็นทางฝ่าอสูร จะทำให้เอาชยชนะได้โดยง่าย

2. พิธีในชุดนาคบาศเป็นพิธีหนึ่งที่พิเภษณ์ทำร่วมกับพญา สุครีพ คือ บูชาไฟเพื่อเรียกพญาครุฑมาแก้พิษศรนาคบาศของอินทรชิตมิได้กล่าวถึงรายละเอียดของพิธีกรรมแต่อย่างใด

3. พิธีชุบศรพรหมาสตร์บทพระราชนิพนธ์ไม่ได้กล่าวถึงรูปแบบของพิธีเพียงมีการแสดงให้ เห็นในบทที่ใช้แสดงว่ามีโรงพิธีในบทกาลสูร ที่ว่า “ครั้งถึงโรงราชพิธี กาลสูรเสนีบังคมไหว้” รายละเอียดแตกต่างจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ทั้ง 2 รัชกาลที่กล่าวมาข้างต้น

4. พิธีกุมภนิยาบทพระราชนิพนธ์ไม่ได้กล่าวถึงรูปแบบของพิธีเช่นเดียวกับพิธีชุบศร พรหมาสตร์ เพียงกล่าวไว้ในบทที่ใช้แสดงโขนว่าจะไปทำพิธีเท่านั้น

พิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม

บทพระราชนิพนธ์ได้แสดงพิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม ปรากฏเพียงพิธีกรรม เดียว ในการแสดงโขน ชุด พิเภษณ์ถูกขับ เป็นการทำพิธีอภิเษกพิเภษณ์ยกให้เป็นเจ้าลงกาโดย พระราม ไม่ได้มีพิธีกรรมถือน้ำเช่นในบทพระราชนิพนธ์ของทั้งสองพระองค์ที่กล่าวมาตอนต้น

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ตามแนว เรื่องรามายณะ การดำเนินเรื่องบางอย่างจึงมีความแตกต่างไปตามโครงเรื่องรามเกียรติ์ของไทยที่มีมา แต่เดิม

การทำพิธีกรรมของอสูรในบทพระราชนิพนธ์ทั้ง 3 พระองค์ จะเห็นถึงลักษณะรูปแบบการทำ พิธี ที่แตกต่างกัน ในด้านต่าง ๆ ได้แก่ ลักษณะโรงพิธี เครื่องใช้ในการทำพิธี เครื่องบัตรพลี ดอกไม้ สีที่ เกี่ยวข้อง ลักษณะการแต่งกายของผู้ทำพิธี สถานที่ เคล็ดข้อห้ามในการทำพิธี เมื่อนำบทพระราช นิพนธ์มาใช้ในการแสดงโขน เพลงหน้าพาทย์ก็มีส่วนเกี่ยวข้องและมีความสำคัญต่อการแสดง ดังจะได้ กล่าวไปตามลำดับ ดังต่อไปนี้

ลักษณะโรงพิธี มี 2 แบบ คือ

1. โรงพิธีที่สร้างเป็นห้องมิดชิด มีขนาดต่าง ๆ กัน ได้แก่ ขนาด 9 ห้อง 14 ห้อง 17 ห้อง 19 ห้อง 33 ห้อง 39 ห้อง



ภาพที่ 1 โรงพิธีกรรมที่สร้างแบบมีการกำหนดขนาดปิดกั้นเป็นสัดส่วนอย่างมิดชิด
ที่มา : จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

2. โรงพิธีที่ไม่ได้ระบุขนาดแต่มีลักษณะพิเศษ ได้แก่ อุโมงค์ในพิธีของทศกัณฐ์ที่ต้องการชุบ กายให้เป็นเพชร โพรงไม้โรทันในพิธีชุบศรนาคบาศของอินทรชิต พิธีเสกหอกมหาเมฆพัทของสุริยาภพ ที่ให้เสนานิมิตกายเป็นภูเขาล้อมรอบกองทัพแทนการปลูกโรงพิธี



ภาพที่ 2 โรงพิธีกรรมที่ไม่ปลูกสร้างโรงพิธีใช้สถานที่ตามที่กำหนดในตำรา
ที่มา : จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ลักษณะโรงพิธี เมื่อนำมาใช้ในการแสดงโขนฉาก มีการสร้างที่มีความแตกต่างจากภาพ จิตรกรรมฝาผนังเหมาะสมในการแสดง ซึ่ง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับ สถานที่ โอกาส งบประมาณในการจัดสร้าง และระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงหากมีการแสดงหลายรอบและมีงบประมาณเพียงพอก็จัดสร้างใน รูปแบบที่มีความสวยงาม



ภาพที่ 3 โรงพิธีกรรมที่ใช้ในการแสดงโขนฉาก
ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนกรมศิลปากรและการแสดงโขนพระราชทาน

สถานที่ในการทำพิธีกรรม เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ พิธีกรรมที่ต้องการความสงบก็จะเลือก สถานที่ที่สงบ พิธีกรรมที่ต้องการความบริสุทธิ์ก็ต้องใช้สถานที่มีความบริสุทธิ์ พิธีกรรมที่ต้องการ ความสะอาดสวยงามก็ต้องเลือกสถานที่มีความสะอาดสวยงาม บางครั้งมีการระบุไว้ในตำราที่เรียนมากำหนดตามตำราที่ได้รับถ่ายทอดหรือเรียนรู้มาจากเทพเจ้าและครูอาจารย์ โดยแต่ละสถานที่ที่ใช้ใน การสร้างโรงพิธีหรือไม่มีการสร้างโรงพิธีจะมีความสำคัญ และสัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ในการทำพิธีครั้ง นั้น เช่น ปลูกโรงพิธีริมฝั่งน้ำที่เป็นหาดทราย เชิงเขามรกต เขานิลกาลา ในป่าไผ่ เป็นต้น ล้วนแสดงให้ เห็นความเชื่อในเรื่องของความสำคัญในการ



กำหนดสถานที่ในการทำพิธีที่ปัจจุบันเป็นศาสตร์ฮวงจุ้ย คือ หลังพิงผา หน้าเห็นน้ำ หมายถึงความมั่นคงและร่มเย็น

เครื่องใช้ในการทำพิธีกรรม ที่สำคัญส่วนใหญ่จะเหมือนกัน คือ กองไฟมีจำนวนมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับข้อกำหนดในแต่ละพิธี เนื่องจากฝ่ายอสูรเป็นผู้ที่มีลัทธินับถือการบูชาไฟ เพื่อสื่อถึงเทพเจ้าที่ เคารพและปรารถนาร้องขอในสิ่งต่าง ๆ นอกจากกองไป ก็เป็นการประดับตกแต่งบริเวณพิธีให้มีความ สวยงามด้วย โคมไฟพวงมาลัย เป็นการแสดงความเคารพ ธูป เทียนเงิน เทียนทอง สำหรับพิธีที่ แตกต่าง คือ พิธีปรุงสรรพยาของไมยราพณ์ ที่ใช้เห็ดเมาเป็นเห็ดประเภทกินแล้วถึงตาย เพลาโตงก เหราเป็นแมงดาทะเลชนิดหนึ่งซึ่งมีพิษกินแล้วถึงตายได้

เครื่องบัตรพลีในพิธีกรรมตามบทพระราชนิพนธ์ กล่าวถึง แพะดำ โคดำ สัตว์ที่ใช้เป็นเครื่อง บูชา ตามลัทธิศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู ตามอิทธิพลโครงเรื่องรามายณะที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย ปัจจุบันก็ ยังพอปรากฏให้เห็นอยู่บางสถานที่ มีแตกต่างจากพิธีกรรมอื่น ๆ คือ พิธีชุบหอกกบิลพัท ที่ ใช้รูปปั้นเทวดาเป็นเครื่องบัตรพลี

ดอกไม้ที่ใช้ในพิธีกรรม จะใช้ดอกไม้ที่มีสีแดง ต่างกันที่ชนิดและจำนวนที่เป็นข้อกำหนดในแต่ละพิธี สีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ตามบทพระราชนิพนธ์ ประกอบไปด้วย สีแดง สีเขียว สีขาว สีดำ
เป็นสีที่มีความหมายตามคติความเชื่อ ของคนในแถบเอเชีย กล่าวคือ สีแดง เป็นสีของผู้ทรงอำนาจถือ ว่าเป็นสีมงคล พิธีกรรมที่ใช้สีแดงเป็นหลักจึงหมายถึงพิธีที่เป็นมงคลต้องการเสริมอำนาจและความ ยิ่งใหญ่ สีขาวคือสีที่บริสุทธิ์เป็นพิธีกรรมที่ต้องการผลในทางที่ดีเป็นมงคล สีเขียวเป็นสีทีแสดงถึงความ เป็นกลางแสดงถึงพลังแห่งธรรมชาติพิธีกรรมที่ต้องการเพิ่มพลังให้กับศาสตราวุธ สีดำเป็นสีที่แสดงไป ทางอวมงคลหากใช้ในพิธีกรรมที่เป็นมนต์ดาเพื่อมุ่งหวังผลในทางทำลายล้างหรือความตาย

การแต่งกายของอสูรที่เข้าประกอบพิธีกรรม จะมีการแต่งกายเป็น เพศฤาษี โยคี ดาบสหรือ ดาบสสินีพรหม ทั้งหมดหมายถึงการกลายเพศเป็นเช่นนักบวชเข้าสู่พิธีกรรม เพื่อให้เกิดความ ศักดิ์สิทธิ์และถูกต้องตามพระเวทย์ที่ร่ำเรียนมา

เคล็ดข้อห้ามในการทำพิธีกรรมของฝ่ายอสูร บางพิธีมีการกำหนดเคล็ด ข้อห้าม เพราะส่งผล ให้การประกอบพิธีนั้นเกิดความสำเร็จหรือเสียพิธี บทพระราชนิพนธ์ทั้ง 3 ฉบับ กล่าวถึงพิธีกรรมไว้ เป็น 3 กลุ่ม กล่าวคือ 1.พิธีกรรมที่เสร็จสมบูรณ์เป็นพิธีกรรมที่ดำเนินการทำพิธีเสร็จสมบูรณ์ได้รับผล ตามที่ต้องการ เช่น พิธีถอดดวงจิตของทศกัณฐ์ พิธีถอดดวงจิตและพิธีหุงสรรพยาของไมราพณ์ พิธีขอ อาวุธจากเทพเจ้าของอินทรชิต ตรีบุรัมและกุมภกาศ พิธีอาบน้ำว่านของบรรลัยกัลป์ 2.พิธีกรรมที่โดน ทำลายพิธีเป็นพิธีกรรมที่โดนศัตรูเข้าจู่โจมทำลายพิธีก่อนที่พิธีนั้นจะประสบความสำเร็จ ได้แก่ พิธียกฉัตร พิธีทดน้ำ พิธีชุบศรนาคบาศ พิธีกุมภนิยา พิธีชุบหอกกบิลพัท พิธีชุบศรเหราพรตของบรรลัย จักร พิธีชุบกระบองตาลของท้าวไวตาล 3.พิธีกรรมที่เสียพิธีเพราะผิดเคล็ดและข้อห้าม ได้แก่ พิธี อุโมงค์เสียพิธีเพราะความโกรธ พิธีลับหอกโมกขศักดิ์เสียพิธีเพราะได้กลิ่น

เน่าเห็น พิธีชุบศร พรหมาสตร์เสียพิธีเพราะได้รับข่าวร้ายในพิธี พิธีสูญชีพเสียพิธีเพราะเกิดความกำหนัดในระหว่างทำ พิธีบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เป็นบทพระราชนิพนธ์ที่เป็นบทละคร การบรรจุเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในแต่ละตอนมีความแตกต่างกันในรายละเอียด บางตอน กำหนดชื่อเพลงเฉพาะ บางตอนกำหนดชื่อเพลงกว้าง ๆ คงเป็นการให้โอกาสนักดนตรีได้แสดงภูมิรู้ใน เรื่องการบรรเลงประกอบการแสดง สำหรับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์เป็น บทที่ใช้ในการแสดงโขน มีการกำหนดเพลงหน้าที่ประกอบการแสดงที่ชัดเจน เพลงที่ใช้บรรเลง ประกอบการแสดงโขน คือ เพลงหน้าพาทย์ บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ทุกฉบับ กล่าวไว้ถึงเพลง หน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีกรรม ประกอบด้วย เพลงเสมอ เพลงสาธุการ เพลงคุกพาทย์ และเพลงตระ มี ความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมใน 3 ระยะ คือ 1. เพลงที่ใช้เข้าสู่พิธี 2. เพลงที่ใช้ระหว่างประกอบพิธี 3. เพลงที่ออกจากพิธี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสำเร็จและความล้มเหลวของพิธีกรรม ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ในการเข้าสู่พิธีกรรม ในบทพระราชนิพนธ์และบทที่ใช้ในการแสดงโขนที่ ปรากฏในปัจจุบัน ตัวละครจะเข้าสู่พิธีด้วยเพลงต่าง ๆ ได้แก่ เพลงเสมอ เพลงเสมอมาร เสมอเถร เพลงพราหมณ์เข้า เพลงดำเนินพราหมณ์ ที่นิยมนำมาใช้ในการแสดงตอนเข้าพิธีมากที่สุด คือ เพลง พราหมณ์เข้าเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ระหว่างประกอบพิธีกรรมในการแสดง ขึ้นอยู่กับบทที่ใช้แสดงในแต่ละ ตอนเพื่อใช้ในการอัญเชิญเทพเจ้าเทวดา ในการเนรมิตชุบสิ่งต่าง ๆ หรือบันดาลให้เกิดสิ่งที่ต้องการ ได้แก่ เพลงตระนิมิต ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระบรรทมไพร ตระบองกัน (ทางปี่พาทย์เรียก กระบองกัน) ชำนาญ เป็นต้นเพลงหน้าพาทย์ที่ออกจากพิธีกรรม โดยปกติเมื่อเข้าสู่พิธีด้วยเพลงพราหมณ์เข้า ก็จะนิยม ออกจากพิธีด้วยเพลงพราหมณ์ออก หรือบางครั้งเข้าพิธีด้วยเพลงอื่น ๆ ก็มักจะออกจากพิธีด้วยเพลง พราหมณ์ออกก็สามารถทำได้ แต่ในการแสดงโขนตามบทพระราชนิพนธ์รวมถึงบทที่ใช้แสดงของกรม ศิลปากร การออกจากพิธีกรรมจะมีสถานการที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์ที่นำมาใช้ ในตอนออก จากพิธีกรรม 3 สถานการณ์ กล่าวได้ดังนี้

1) ออกจากพิธีกรรมเมื่อเสร็จพิธีตามปกติ เป็นการออกจากพิธีกรรมที่สมบูรณ์ ทำพิธีกรรม สำเร็จดั่งที่ตั้งใจ การกำหนดเพลงหน้าพาทย์ ก็กำหนดได้ตามจารีตการแสดง คือ ถ้าเข้าประกอบ พิธีกรรมด้วยเพลงพราหมณ์เข้าก็ออกจากพิธีกรรมด้วยเพลงพราหมณ์ออก ถ้าเข้าด้วยเพลงเสมอ ก็ สามารถออกจากพิธีกรรมด้วยเพลงเสมอ เพลงเข้าม่านหรือเพลงอื่นๆ ได้ตามความเหมาะสม

2) ออกจากพิธีกรรมเมื่อศัตรูมาทำลายพิธี ในทางนาฏศิลป์โขนเรียกว่าพิธีแตก มักนิยมใช้ เพลงเชิด เพราะเป็นการออกพิธีโดยไม่ได้ตั้งตัวเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องในการแสดง คือ การต่อสู้

3) ออกจากพิธีกรรมเมื่อเสียพิธีตามเคล็ดหรือข้อห้าม ใช้เพลงพราหมณ์ออก หรือเพลงอื่นได้ ขึ้นอยู่กับสถานะลำดับการแสดงและฐานะของตัวละครผู้บรรจุเพลงจึงมีความสำคัญ และต้องมีความรู้ เรื่องเพลงหน้าพาทย์ตลอดจนเนื้อเรื่องและฐานะของตัวละครเป็นอย่างดี



สรุป

พิธีกรรมของอสูรในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ทั้ง 3 ฉบับ อสูรมีการประกอบพิธีเพื่อหวังให้ มีฤทธานุภาพ หรือชัยชนะต่อข้าศึก มีจำนวนพิธีไม่เท่ากันเนื่องจากพระราชประสงค์ที่ต่างกัน ทั้งนี้ สามารถแสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมใน 3 โอกาส ได้แก่ พิธีกรรมก่อนการทำสงครามระหว่างทศกัณฐ์กับ พระราม พิธีกรรมในระหว่างการทำสงคราม และพิธีกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม แต่ละ พิธีกรรมจะมีวัตถุประสงค์ในการประกอบพิธีกรรมเพียงประการเดียว มีเพียงพิธีทรายกรดชุบหอก กบิลพัทของทศกัณฐ์ที่ส่งผล 2 ประการ คือ ชุบหอกให้ศักดิ์สิทธิ์และสังหารเหล่าเทวดาในคราว เดียวกัน พิธีกรรมจะบูชาเทพเจ้าที่ตนนับถือเป็นบุรุษเพศ มีเพียงพิธีกรรมของนางมณโฑคือพิธีสูญชีพ ที่บูชาพระอุมาเทพเจ้าที่เป็นสตรีเพศ

การประกอบพิธีกรรมจะมีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ สถานที่ประกอบพิธีกรรมมักนิยม สถานที่เป็นมงคลถูกต้องตามลักษณะไสยเวทย์ด้านหลังติดภูผาด้านหน้าเห็นสายน้ำ โรงพิธีกรรมมี ลักษณะแตกต่างกันเป็น 2 รูปแบบ คือ แบบที่มีการกำหนดขนาดชัดเจน เช่น พิธีลับหอกโมกขศักดิ์ ของกุมภกรรณ แบบที่ใช้สถานที่หรือภูมิประเทศสำคัญเช่นพิธีชุบหอกนาคบาศของอินทรชิต เครื่อง บัตรพลี ดอกไม้ธูปเทียน การแต่งกายในลักษณะเป็นนักบวชเปรียบได้กับการถือศีลบริสุทธิ์เครื่องใช้ ประกอบพิธีกรรม สีที่ประดับพิธีกรรมและเคล็ดลางข้อห้ามตามทีกำหนดในตำราไสยเวทย์ที่ร่ำเรียน มา พิธีกรรมประกอบด้วย 3 ขั้นตอน คือ การเข้าสู่พิธีกรรม การประกอบพิธีกรรม การออกจาก พิธีกรรม ในการแสดงโขนจะมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบในขั้นตอนต่าง ๆ มีความแตกต่างกันไปตาม เนื้อเรื่องในแต่ละตอน

บรรณานุกรม

การศาสนา,กรม. **พิธีกรรมและประเพณี.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2552.

เกิดศิริ นกน้อย. **"การรำของตัวโขนยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ".** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

คุณกร รัตนสิปปกร. **"พิธีกรรมด้านไสยศาสตร์ที่ปรากฏในการแสดงโขน".** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิตสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2558.

ชมนาด กิจขัน. **"การรำหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงตระ (ตัวพระ)"รายงานการวิจัย.** มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา,2553.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา. 2539.

ประจักษ์ ประภาพิทยากร. **นารายณ์สิบปาง สำนวน 4.** กรุงเทพฯ : พี.วาทิน พับลิเคชั่น,2532.

ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ. **คู่มือการสอนวิชาหน้าพาทย์ 1.** กรุงเทพฯ : ม.ป.ท.,ม.ป.ป., (อัดสำเนา)

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. **เอกสารประกอบการสอน วิชา จารีตนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., ม.ป.ป., (อัดสำเนา).

_____. "การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน – ละคร". วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

_____. ผู้ทรงคุณวุฒินาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2559.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก,พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์.** ชุดรามเกียรติ์พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ : เพชรกะรัต, 2554.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและบ่อเกิดรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหนังสือชุดวรรณคดีอมตะของไทย.** ไผ่มีเดีย เซ็นเตอร์, 2553.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระบาทสมเด็จพระ.รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์.** กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2504. (อัดสำเนา)

_____. **รามเกียรติ์ชุดเบิกโรง.** กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา , 2504.

_____. **เทพเจ้าและสิ่งน่ารู้.** นนทบุรี : ศรีปัญญา, 2556. ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์ , 2546

วิทยาลัยนาฏศิลป. **สรุปเนื้อหาการสัมมนาเรื่องหน้าพาทย์.** กรุงเทพฯ : ม.ป.ท.,ม.ป.ป.

สมปราชญ์ อัมมะพันธ์. **ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2536.

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น – เสมอข้ามสมุทร

THE CHOREOGRAPHY OF RUK RON – SAMER KHAM SAMUT IN PHLENG NA PHAT

ทยากร พึ่งกริม

THAYAKORN PHUENGKRIM

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ รุกร้น-เสมอข้ามสมุทร ที่เป็นข้อมูลที่ถูกต้อง สมบูรณ์แบบตามมาตรฐานของนาฏศิลป์โขน (พระ) เนื่องจากปัจจุบันท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น-เสมอข้ามสมุทรถูกตัดทอนท่ารำจาก 5 กระบวนท่าเหลือเพียง 3 หรือ 2 กระบวนท่า (ในส่วนของท่ารำเพลงรุกร้น) หรือการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น-เสมอข้ามสมุทรบนราชรถเพื่อความสวยงามเหมาะสมตามยุคสมัย จนอาจทำให้คนรุ่นหลังไม่ทราบว่ากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น-เสมอข้าม สมุทรของเดิมนั้น มีความเป็นมาและมีกระบวนท่ารำที่ถูกต้องอย่างไร

ABSTRACT

This research aims to study the choreography of ruk ron – samer kham samut in phleng naphat Currentty, It was cutting from a patterns to 3 or 2 patters (It's a part of choreography of ruk ron – samer kham samut in phleng naphat) with an additional dance on chariot for the beauty and suitable of period. For the new generation people who unknow about the original choreography of ruk ron – samer kham samut in phleng naphat. That how to happen to history and dancing correctly.

บทนำ

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่มีปี่พาทย์เป็นหลักเป็นประธาน จำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้เป็นแบบแผนแน่นอน ใช้บรรเลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ทั้งของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน หรือกิริยาสมมติ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2538 : 18) ในปัจจุบันได้มีการ บรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงในบทร้อง อาทิ บทร้อง ประกอบการแสดงโขน ละคร บทถวายพระพร บทอวย พรประเภทต่าง ๆ เป็นต้น โดยในการกำเนิดขึ้นของ เพลงหน้าพาทย์นั้นไม่สามารถค้นพบหลักฐานได้ชัดเจน แต่สันนิษฐานว่าใช้เรียกหรือพูดเล่าขานสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน ซึ่งพอมีหลักฐานให้เราพิจารณาได้ ว่าอาจเกิดขึ้น

ในสมัยสุโขทัย ทั้งนี้ จากหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงตอนหนึ่งได้กล่าวคำว่า “ระบำ รำเต้นเล่นทุกฉัน” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511 : 118) จากข้อความนี้น่าจะเป็นหลักฐานหนึ่งที่ยืนยันได้ว่าเมื่อมีการแสดงก็ต้องมีดนตรีประกอบการแสดงแต่เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงจะเรียกว่าอย่างไรนั้นยังหาหลักฐาน ไม่ได้ การใช้เพลงหน้าพาทย์ใช้ควบคู่กับนาฏศิลป์ไทยใน 2 กิจกรรมสำคัญคือ 1) ประกอบการแสดง และ 2) ประกอบ พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย เพลงที่ ใช้ประกอบการแสดงตามหน้าที่ของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกริยาของตัวแสดงในแต่ละตอน ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบพิธีนั้นมีความใกล้เคียงในการใช้ประกอบการเดินทางของเทพองค์ต่าง ๆ ที่เชิญมาในพิธี โดยแตกต่างกันไปตามลักษณะความน่าจะเป็นที่ใช้ในการเดินทาง เช่น การอัญเชิญครูที่อยู่ในอากาศก็ใช้เพลงแผละ การอัญเชิญครูที่เดินทางจากทางน้ำจะใช้เพลงโล้ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2540 : 92) เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบทั้งการไหว้ครู และประกอบการแสดง โดยส่วนใหญ่ก็จะใช้เพลงเดียวกันเพื่อประกอบกิริยาเดียวกัน เช่น การอัญเชิญเทพที่เดินทางโดยวิธีปกติก็จะใช้เพลงเชิด เหมือนกับการเดินทางของตัวละครในการแสดงโขน แต่ในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้อยู่นั้นมีเพลงจำนวน 2 บทเพลง ที่ต้องแยกใช้ตามกิจกรรมทางนาฏศิลป์ไทยอย่างชัดเจน แม้จะประกอบกริยา อาการเดียวกันคือ เพลงรุกร้น และเพลงเสมอข้ามสมุทรโดยเพลงรุกร้นใช้การโหมโรงและประกอบการอัญเชิญครู พระ ลิง มนุษย์ ในการไหว้ครู และเพลงเสมอข้ามสมุทรเป็นหน้าพาทย์ประกอบการแสดงเพียงเท่านั้น (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2540 : 93) จากการสัมภาษณ์ผู้เรียนพบว่า ส่วนใหญ่เข้าใจ ว่าเพลงรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงที่ต้องใช้คู่กันทุกครั้ง ซึ่งเป็นความเข้าใจผิดจากการเรียกชื่อเพลงที่มักเรียกคู่กัน ความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนไปข้อนี้ทำให้นักเรียนนักศึกษาส่วนใหญ่ไม่สามารถแยกได้ว่าโอกาสใด ควรใช้เพลงใด จากความเข้าใจที่ผิดไปส่งผลให้เกิดปัญหาสำคัญจำนวน 2 ประการต่อท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ทั้งสองบทเพลง คือ ผู้เรียนจำนวนมากแยกไม่ออกว่าท่ารำใดควรใช้กับเพลงใด และท่ารำในเพลงเสมอข้ามสมุทร ที่มีจำนวนมากจะถูกลดทอนลงเพื่อความเหมาะสมของการแสดงแต่ละครั้ง ทำให้ผู้เรียนในปัจจุบันจดจำท่ารำของเพลงดังกล่าวได้ครบทั้งหมดปัญหาที่เกิดกับเพลงหน้าพาทย์รุกร้น - เสมอข้ามสมุทรดังที่ได้กล่าวนั้น เป็นปัญหาสำคัญที่จะก่อให้เกิด ความเข้าใจที่ผิดต่อผู้เรียน อีกทั้งการจดจำท่ารำที่ถูกตัดทอนความครบถ้วนสมบูรณ์ ก็อาจทำให้ในอนาคตท่ารำ ของเพลงจะผิดเพี้ยนหรือขาดหายไปจากในอดีต เพื่อแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นกับเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร จึงควรมีการศึกษาและเผยแพร่ประวัติพร้อมข้อมูลที่ถูกต้อง และศึกษารวบรวมกระบวนท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ทั้งสองไว้ เหตุนี้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษากระบวนท่ารำเพลงรุกร้น - เสมอข้ามสมุทร ด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ นำเสนอรายละเอียดข้อมูลที่มีความถูกต้องครบถ้วน เพื่อประโยชน์ในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติเพลงหน้าพาทย์รุกร้น - เสมอข้ามสมุทร
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น – เสมอข้ามสมุทร



ขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมาเพลงหน้าพาทย์รุกร้น - เสมอข้ามสมุทร ของโขนตัวพระราม และพระลักษณ์ตามที่ปรากฏจากแหล่งข้อมูลที่เป็นเอกสารตำรา ดังนี้

1.1 ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์ในรัชกาลที่ 6 (ธนิต อยู่โพธิ์. 2511)

1.2 การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธีใน หนังสือที่ระลึกงานพระราชทาน เพลิงศพหลวงบำรุงจิตเจริญ และนางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก

1.3 การรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน - ละคร (ประเมษฐ์ บุณยะชัย. 2540)

1.4 เพลงหน้าพาทย์ "มรดก ทางวัฒนธรรมและการสืบทอด" (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ.2538)

1.5 รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม (ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์. 2545)

1.6 ลีลาและเพลงหน้าพาทย์ (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. 2517)

1.7 หนังสือ "เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู" (ราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา. 2545.)

2. ศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น – เสมอข้ามสมุทร จากการสัมภาษณ์ผู้เชียวชาญ ดังนี้

2.1 อาจารย์ ไพฑูรย์ เข้ม แข็งนักวิชาการและดนตรี ระดับ 9 วิทยฐานะ เชี่ยวชาญกลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดงสำนักสังคีต กรมศิลปากร

2.2 อาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 7 กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดงสำนักสังคีต กรมศิลปากร

2.3 อาจารย์ ชวลิต สุนทรนนท์ นักวิชาการและดนตรี ระดับ 9 วิทยฐานะ เชี่ยวชาญกลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดงสำนักสังคีต กรมศิลปากร

2.4 อาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด นาฏศิลปิน ระดับ 6 ระเบียบวิธีวิจัยงานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีวิธีดาเนินการวิจัย ดังนี้ 1. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ - ดนตรีไทย ได้แก่

- ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์ในรัชกาลที่ 6 ธนิต อยู่โพธิ์.
- การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธีใน หนังสือที่ระลึกงานพระราชทาน เพลิงศพหลวงบำรุงจิตเจริญ และนางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก
- สมญาภิธานรามเกียรติ์.ใน ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิง ศพนายชิน ศรีปู่. ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ:
- การรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร. ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ไทย). กรุงเทพฯ:
- ตำราดนตรีฉบับแรกของแผ่นดิน. ดุริยางคศาสตร์ มนตรี ตราโมท.
- เพลงหน้าพาทย์: มรดกทางวัฒนธรรมและการสืบทอด." สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ.

- รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ สนง.เลขานุการกรม กรมศิลปากร กรุงเทพฯ

- ลีลาและเพลงหน้าพาทย์. จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. สารสนเทศประกอบการอภิปราย และ สาธิต. กรุงเทพฯ: บพิธกาพิมพ์

- บทความวิชาการ “เพลงหน้าพาทย์” ใน วารวัฒนธรรมไทยปีที่ 18 ฉบับที่ 9 กันยายน 2522 บรรณาธิการโดยระงับ วัฒนะสิงห์

2 . ฝึกปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น – เสมอข้ามสมุทร จากอาจารย์ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์วีระชัยมีบ่อทรัพย์ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3 .ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ - อาจารย์ชวลิต สุนทรนนท์ นักวิชาการ และดนตรี 9 เชี่ยวชาญ กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดงสำนักสังคีต

- อาจารย์คมสัณฐ หัวเมืองลาด นาฏศิลปิน 6 อาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรี 7ช. กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง

- อาจารย์ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง นักวิชาการ และดนตรี วิทยาฐานะ ระดับ 9 วิทยฐานะ เชี่ยวชาญ กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดงสำนักสังคีต กรมศิลปากร

- อาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 7 กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักสังคีต กรมศิลปากร

ผลการวิจัย

เพลงรุกร้น

เพลงหน้าพาทย์รุกร้น ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด และใครเป็นผู้ประดิษฐ์ทั้งทางดนตรีและนาฏศิลป์ เช่นเดียวกับเพลงหน้าพาทย์อื่นทั่วไปเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่อยู่ในเพลงโหมโรงกลางวัน ต่อมาโบราณจารย์ได้นำมาบรรเลงประกอบการแสดงโขนเพื่อประกอบกิริยาอาการของขบวนทัพฝ่ายพระรามเท่านั้น ไม่ใช้กับฝ่ายยักษ์หรือฝ่ายอื่นการแสดงโขนมีหลายตอนที่ต้องใช้เพลงรุกร้นบรรเลง คือขบวนทัพพระรามพร้อมเหล่าพลวานรเคลื่อนทัพไปยังกรุงลงกาเพื่อทำสงครามกับทศกัณฐ์ เป็นต้น บรมครูโขนได้ประดิษฐ์ท่ารำและท่าเต้น เพลงรุกร้นได้อย่างสวยงาม ที่แสดงถึงความพร้อมเพรียง เพราะลีลาท่ารำและท่าเต้นเพลงรุกร้นต้องใช้ผู้แสดงหลายคนที่เป็น ทหารวานรฝ่ายพระราม ที่ต้องออกท่ารำและท่าเต้นอย่างพร้อมเพรียงกันตามจังหวะของทำนองเพลง ซึ่งดูแล้วมีระเบียบและสวยงามมากเพราะผู้แสดงจะต้องลงตาม จังหวะไม้เดินกลองทัดอย่างพร้อมพรียงกัน ลักษณะเพลงรุกร้น เป็นเพลงจังหวะ 2 ชั้น ทำนองเพลงมี 2 ท่อน มีหน้าทับตะโพนและไม้เดินกลองทัดกำกับทำนองเพลงอย่างสม่ำเสมอตลอดทั้งเพลงเพื่อให้ผู้แสดงฟังจังหวะในการเต้นเพื่อลงเท้าตามจังหวะไม้เดินกลองทัดอย่างสม่ำเสมอ จังหวะฉิ่ง จะตีเป็นจังหวะ 2 ชั้นตามจังหวะเพลง ไม่ต้องตีเสียง ฉับ



แบบเดียวกับเพลงเชิดเพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญเพลงหนึ่ง ที่เป็นเพลงโบราณแต่งขึ้นสมัยใดไม่ปรากฏ แต่ผู้ที่นำมาเผยแพร่ คือ หลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูปสาดนะวิลัย) ซึ่งสืบทอดมาจากบรมครูดนตรีไทยในสมัยก่อน เพลงเสมอข้ามสมุทรเป็นเพลงหนึ่งที่จัดอยู่ในโหมโรงกลางวัน ต่อมาบรมครูดนตรีไทยได้นำเพลงเสมอข้ามสมุทรมาบรรเลงประกอบการแสดงโขน โดยบรมครูนาฏศิลป์ในกรมมหรสพ โดยหลวงวิลาศวงงามได้คิดท่ารำและท่าเต้นที่สวยงาม ให้เข้ากับทำนองเพลงพอดีหมายถึงทำนองเพลงและท่ารำท่าเต้นเท่ากันพอดี ตั้งแต่เริ่มต้น เพลงจนถึงจบเพลงลักษณะเด่นของเพลงเสมอข้ามสมุทร คือ เป็นเพลงที่มีทำนองหรือเนื้อเพลงค่อนข้างยาว ส่วนท่ารำ และท่าเต้นของเพลงเสมอข้ามสมุทรจะรำ และเต้นตามทำนองเพลงอย่างพร้อมเพรียงกันหลาย ๆ ตัว ได้แก่ พระราม พระลักษณ์ และเหล่าทหารวานรซึ่งมีความสง่า งามมาก ซึ่งแตกต่างจากเพลงเสมออื่น ๆ เพราะเพลงเสมออื่น ๆ ตัวแสดงจะรำและเต้นเพียงตัวเดียวหรือ 2 – 3 ตัวเท่านั้น

บทบาทของเพลงเสมอข้ามสมุทรในการแสดงโขน เพลงเสมอข้ามสมุทรใช้ประกอบการแสดงโขน ตอนพระรามและพระลักษณ์ไปยังกรุงลงกา เพื่อชิงนางสีดากลับมา ความเดิมมีอยู่ว่าทศกัณฐ์ลักพาตัวนางสีดาไปไว้ที่กรุงลงกา พระรามและพระ ลักษณ์ พร้อม เหล่าทหารได้ติดตามทศกัณฐ์ แต่เนื่องจากกรุงลงกาเป็นเกาะกองทัพพระรามตามมาถึงฝั่งทะเลก็ไม่สามารถยกกองทัพต่อไปได้ พระรามจึงต้องให้เหล่าทหารนายกองขนหินมาถมทะเล เพื่อเดินทัพข้ามไปกรุงลงกา การขนหินถมทะเลเรียกว่าจองถนนเป็นทางเดิน เมื่อจองถนนเสร็จแล้วพระรามก็ยกกองทัพ โดยดนตรีจะบรรเลงเพลงเสมอข้ามสมุทรเพลงเสมอข้ามสมุทรจะใช้บรรเลงหรือมีโอกาสที่จะบรรเลงในการแสดงโขนเพียงตอนเดียวเท่านั้น คือตอน มัจฉานุกุมารา หรือ ตอนหนุมานจองถนน ซึ่งโขนตอนอื่นไม่มีโอกาสที่จะใช้เพลงเสมอข้ามสมุทรเลย เพลงเสมอข้ามสมุทรนอกจากจะใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนแล้ว เพลงเสมอข้ามสมุทรยังเป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่งในพิธีไหว้ครูโขน – ละครและดนตรีไทย เพราะประธานพิธีไหว้ครูหรือผู้อ่านโองการจะเป็นผู้เรียกให้นักดนตรีบรรเลงอันเป็นการอัญเชิญครูเทพมาจากที่ไกล การบรรเลงเพลงเสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงโขนจะฟังทำนองดนตรีและจังหวะเพลงเป็นหลัก ตั้งแต่เริ่มต้นเพลงจนลงจบเพลง เพราท่ารำและท่าเต้นจะเท่ากับทำนองเพลงตั้งแต่ต้นจนจบทุกประการหรือในทางดนตรี และนาฏศิลป์จะมีคำเรียกว่า "ตัวแสดงที่รำและเต้นเข้าหาดนตรีเป็นหลัก" เป็นเพลงที่มีทำนองยาวกว่าเพลงเสมออื่น ๆ คือมีทั้งหมด 4 ท่อน แต่ละท่อนมีหน้าทับตะโพนและไม้เดินกลองทัดแล้วต่อด้วยไม้ลาดังนั้นตะโพน และกลองทัด จึงเป็นตัวกำกับจังหวะทำนองเพลงที่สำคัญที่จะทำให้เพลงมีจังหวะรุกเร้าสนุกสนานและน่าฟัง ทำนองเพลงจะเป็นลักษณะลูกเก็บหรือทางเก็บตลอดทุกท่อนของเพลงทำนองเพลงเสมอข้ามสมุทรประกอบด้วย

ท่อนที่ 1 มีไม้เดิน 9 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา

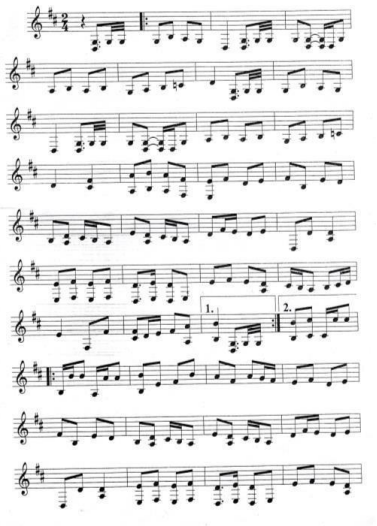
ท่อนที่ 2 ทำนองเพลงมีไม้เดิน 4 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา

ท่อนที่ 3 ทำนองเพลงมีไม้เดิน 4 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา

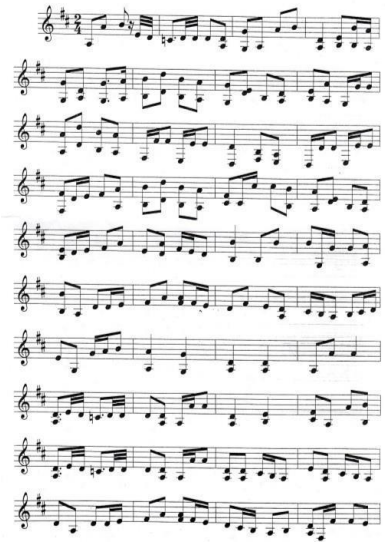
ท่อนที่ 4 ทำนองเพลงมีไม้เดิน 4 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา

ท่อนที่ 5 คือท่อนที่ 1

ดังนั้นเสมอข้ามสมุทร จึงมีไม้เดินมากที่สุด ในบรรดาเพลงทั้งหมด ในการบรรเลงจะต้องบรรเลง ติดต่อกัน ตั้งแต่ท่อนที่ 1 จนถึงท่อนที่ 5 หรือท่อนที่ 1 จึงจะจบเพลง เพลงเสมอข้ามสมุทรจะนับเป็น 4 ท่อน หรือ 5 ท่อนก็ได้เพื่อความเข้าใจอันดีในลักษณะของเพลงหน้าพาทย์เพลงรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร คมสันต์ หัวเมืองลาด (2560) ได้จัดทำเพลงทั้งสองเก็บไว้ในรูปแบบโน๊ตดนตรีสากล ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 โน้ตเพลงรุกร้น ที่มา คมสันต์ หัวเมืองลาด. 2560



ภาพที่ 2 โน้ตเพลงเสมอข้ามสมุทร ที่มา คมสันต์ หัวเมืองลาด. 2560

กระบวนท่ารำเพลงรุกร้น

การรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นมีทั้งหมด 13 กระบวนท่า ผู้วิจัยนำเสนอภาพประกอบพร้อมคำอธิบาย ท่ารำเรียงไว้เป็นลำดับตามขั้นตอนปฏิบัติจริง ดังนี้

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 1 ท่ายืน (พระราม, พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงไปขวา

มือ : มือขวาถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) ระดับชายพก มือซ้ายกรีดนิ้ว วางที่หน้าขา

ลำตัว : หน้าตรง

เท้า : ยืดตรงเปิดปลายเท้าซ้าย



ภาพที่ 3 ท่ายืน ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 2 ท่าเงื้อ (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือขวา แขนตึงระดับไหล่ มือถือศรหักข้อ มือเข้าหาลำตัว มือซ้าย ตั้งวงระดับชายพก

ลำตัว : ทิ้งน้ำหนักไปทางซ้าย กดเอวขวา

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมซ้าย หนักเท้าซ้าย



ภาพที่ 4 ท่าเงื้อ ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 3 ท่ามอง (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระ)ลักษมณ์) ตั้งวงระดับชายพก มือซ้าย จีบส่งหลัง

ลำตัว : ทิ้งน้ำหนักกลับไปทางขวา กดเอวซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา



ภาพที่ 5 ท่ามอง ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 4 ท่าสอดสูง (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือขวา ตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่ มือซ้ายงอแขน หงายมือทิ้งหัวศร(พระราม) - พระขรรค์(พระลักษมณ์)

ลำตัว : กดเอวขวา หันไปทางขวา

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมซ้าย หนักเท้า ซ้าย



ภาพที่ 6 ท่าสอดสูง ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 5 ท่าผาลา (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) หงายมือ งอแขนข้างลำตัว มือซ้าย ตั้งวงระดับแง่ศีรษะ

ลำตัว : หันตัวด้านซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา



ภาพที่ 7 ท่าผาลา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 6 ท่าจีบยาว (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระ ขรรค์(พระลักษมณ์)ตั้งวงบน มือซ้าย จีบแขนตึงระดับไหล่

ลำตัว : หันตัวด้านขวา กดเอวขวา

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมซ้าย หนักเท้าซ้าย



ภาพที่ 8 ท่าจีบยาว ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 7 ท่าสอดสูงด้านขวา (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) แขนตึงเสมอไหล่ มือซ้าย หงายข้อ มืองอศอก

ลำตัว : หันด้านขวา

เท้า : เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ยกเท้าขวา



ภาพที่ 9 ท่าสอดสูงด้านขวา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 8 ท่ากลับตัว (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร-พระขรรค์ตั้งวงคว่ำมือ ระดับหน้าอก มือซ้าย ตั้งวงระดับหน้าอก

ลำตัว : หันด้านขวากดเอวซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวาแล้ว หมุนรอบตัว



ภาพที่ 10 ท่าสอดสูงด้านขวา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 9 ท่าสอดสูงหน้าตรง (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา หน้าเสี้ยวมองผ่านมือ

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) แขนตึงระดับไหล่ มือซ้าย หงายมือ งอข้อศอก

ลำตัว : ลำตัวตรง แล้วใช้ตัว 6 ครั้ง (เริ่มซ้าย)

เท้า : ประสมเท้า น้ำหนักอยู่กลางลำตัว



ภาพที่ 11 ท่าสอดสูงด้านขวา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 10 ท่าชักแป้ง (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) ตั้งวงระดับแง่ศีรษะ มือซ้าย ตั้งวง ระดับปาก

ลำตัว : หน้าตรง กดเอวขวา

เท้า : ประสมเท้าด้านขวา



ภาพที่ 12 ท่าสอดสูงด้านขวา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 11 ท่ารำร่าย (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) ตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ มือซ้าย ตั้งวงระดับปาก

ลำตัว : หน้าตรง กดเอวขวา

เท้า : ประสมเท้าขวายืนเหลื่อมเท้าซ้าย



ภาพที่ 13 ท่าสอดสูงด้านขวา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำรุกร้น ท่าที่ 12 ท่าป้องหน้า (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ : มือขวา ถือศร (พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) ระดับชายพก มือซ้าย ป้อง ระดับหน้าผาก

ลำตัว : หน้าตรง กดเอวขวา

เท้า : ก้าวขวาลงเหลี่ยมพระ หนักเท้าขวา



ภาพที่ 14 ท่าป้องหน้า ที่มา : ผู้วิจัย

ท่าที่ 13 ท่ายืน (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงไปขวา

มือ : มือขวาถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) ระดับชายพก มือซ้ายกรีดนิ้ว วางที่หน้าขา

ลำตัว : หน้าตรง

เท้า : ยืดตรงเปิดปลายเท้าซ้าย



ภาพที่ 15 ท่ายืน ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำเพลงเสมอข้ามสมุทร

การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร มีทั้งหมด 21 กระบวนท่า ผู้วิจัยนำเสนอภาพประกอบพร้อมคำอธิบายท่ารำเรียงไว้เป็นลำดับตามขั้นตอนปฏิบัติจริง ดังนี้

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 1 ท่ายืน (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงไปขวา

มือ: มือขวาถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) ระดับชายพก มือซ้ายกรีดนิ้ว วางที่หน้าขา

ลำตัว : หน้าตรง

เท้า : ยืดตรงเปิดปลายเท้าซ้าย



ภาพที่ 16 ท่ายืน ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 2 ท่าเรียก (พระราม)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร ระดับชายพก มือซ้าย ตั้งวงระดับอก

ลำตัว : หันด้านขวา กดไหล่กดเอวซ้าย เท้า : ยืนประสมเท้าขวา (พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา มือ : มือขวา ถือพระขรรค์ ระดับชายพก มือซ้าย กรีดนิ้ววางที่หน้าขา

ลำตัว : หันด้านขวาเบี่ยงตัวมาด้านหน้า เล็กน้อย เท้า : ยืดตรงเปิดปลายเท้าซ้าย



ภาพที่ 17 ท่าเรียก ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 3 ท่ายก (พระราม)

ศีรษะ : เอียงไปทางด้านซ้าย

มือ : มือขวา ถือศร งอแขนระดับเอว มือซ้าย หงายฝ่ามือระดับเอว

ลำตัว : หันด้านซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา (พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา มือ : มือขวา ถือพระขรรค์ ระดับชายพก มือซ้าย กรีดนิ้ววางที่หน้าขา ลำตัว: หันด้านขวาเบี่ยงตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย เท้า : ยืดตรงเปิดปลายเท้าซ้าย



ภาพที่ 18 ท่ายก ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 4 สั่งเคลื่อนพล (ไปที่นั่น) (พระราม)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร ระดับชายพก

มือซ้าย ชี้ไปข้างลำตัวซ้ายแขนตึง หักข้อมือ ลำตัว : หันด้านขวา

เท้า : ยืนเต็มเท้าซ้าย เท้าขวาเหยียดตึงจมูกเท้าแตะ พื้น (พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา มือ : มือขวา ถือพระขรรค์ ระดับชายพก มือซ้าย กรีดนิ้ววางที่หน้าขา

ลำตัว : หน้าตรง เท้า : ยืดตรงเปิดปลายเท้าซ้าย



ภาพที่ 19 ท่าสั่งเคลื่อนพล (ไปที่นั่น) ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 5 มอง (พระราม)

ศีรษะ : เอียงซ้าย มือ : มือขวา ถือศร ระดับชายพก มือซ้าย จีบส่งหลังแขนตึง

ลำตัว : หันด้านขวา มองพระลักษณ์

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา (พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา มือ : พนมมือไหว้ระดับหน้าอก ลำตัว: หันหน้าเข้าหาพระราม

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมซ้าย หนักที่เท้าซ้าย



ภาพที่ 19 ท่ามอง ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 6 ท่าปลอบ (พระราม)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร ระดับชายพก มือซ้าย แตะไหล่พระลักษมณ์ ลำตัว : หันด้านขวา มองพระลักษณ์

เท้า : ยืนเต็มเท้าขวา เท้าซ้ายเหยียดตึงจมูกเท้า แตะพื้น

(พระลักษมณ์) ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: พนมมือไหว้ระดับหน้าอก ลำตัว : หันหน้าเข้าหาพระราม เท้า : ก้าวเท้าลงหลี่ยมซ้ายท้าซ้าย



ภาพที่ 20 ท่าปลอบ ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 7 ท่าไป (พระราม)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ : มือขวาถือศรระดับวงล่าง มือซ้าย งอข้อศอกจีบหงายระดับแง่ศีรษะ ลำตัว : หันด้านขวา กดไหล่ซ้ายเอวซ้าย

เท้า : ก้าวลงเหลี่ยมซ้ายน้ำหนักอยู่ขาซ้าย (พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา มือ : พนมมือไหว้ระดับหน้าอก ลำตัว: หันหน้าเข้าหาพระราม

เท้า : ก้าวลงเหลี่ยมซ้าย น้ำหนักอยู่ที่เท้าซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย

มือ : มือขวา ถือศร (พระราม) - พระขรรค์



ภาพที่ 21 ท่าไป ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 8 ท่าเงื้อ (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร (พระราม) – พระขรรค์ (พระ ลักษมณ์) แขนตึงหักข้อมือ

มือซ้าย ตั้งวง ระดับชายพก ลำตัว : หันด้านขวา กดไหล่ขวา เอวขวา

เท้า : ก้าวเท้าซ้าย ลงเหลี่ยมซ้าย

*จากนั้นใช้ตัว 6 จังหวะแล้วหมุนตัวไปด้านซ้าย



ภาพที่ 22 ท่าเงื้อ ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 9 ท่ามอง (พระราม,พระลักษมณ์)

(พระลักษมณ์) ตั้งวงระดับชายพก มือซ้าย จีบส่งหลัง

ลำตัว : ทิ้งน้ำหนักกลับไปทางขวา กดเอวซ้าย เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา



ภาพที่23 ท่ามอง ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 10 ท่านางนอน (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ : มือขวา ถือศร (พระราม) – พระขรรค์ (พระลักษมณ์) ระดับชายพกมือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกระดับชายพก

ลำตัว : หันหน้าตรง

เท้า : ยกเท้าขวา



ภาพที่ 24 ท่านางนอน ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 11 ท่าสะบัดจีบ (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร-พระขรรค์ แขนตึงหักข้อมือ ลงมือซ้ายตั้งวงระดับชายพก

ลำตัว : หันหน้าตรง

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา

*จากนั้นม้วนมือที่ถือศรเป็นตั้งข้อมือพร้อมกรายมือ ซ้ายที่จีบเป็นตั้งวงล่าง (สะบัดจีบ)



ภาพที่ 25 ท่าสะบัดจีบ ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 12 ท่านางนอน (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระ ลักษมณ์) งอข้อศอก หงายท้องแขนและข้อมือ มือซ้ายตั้งวงล่าง ลำตัว : หันหน้าตรง เท้า : ยกเท้าซ้าย



ภาพที่ 26 ท่านางนอน (มือขวา) ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 13 ท่าสะบัดจีบ (ซ้าย) (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร (พระราม) - มือขวาถือพระ ขรรค์ (พระลักษณม์) ตั้งวงล่าง

มือซ้าย จีบคว่ำแขนตึง ลำตัว : หันหน้าตรง

เท้า : ลงเหลี่ยมซ้าย น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย

*จากนั้นสะบัดจีบพร้อมสะดุ้งตัวขึ้นลง 3 จังหวะ เหมือนด้านขวา



ภาพที่ 26 ท่าสะบัดจีบ (ซ้าย) ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 14 ท่าบัวชูฝัก (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) ตั้งวงล่างหงายฝ่ามือ

มือซ้าย จีบคว่ำงอแขน ลำตัว : หันหน้าตรง

เท้า : ก้าวไขว้เท้าขวา

*จากนั้นสอดมือจีบขึ้นเป็นท่าบัวชูฝัก



ภาพที่ 27 ท่าบัวชูฝัก ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 15 ท่างาม (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร(พระราม)- พระขรรค์ (พระ ลักษมณ์) ตั้งวงล่าง

มือซ้าย หงายฝ่ามือ งอข้อศอก ยกระดับไหล่ ลำตัว : หันหน้าตรง

เท้า : ยกเท้าขวา

*จากนั้นเยื้องตัว 4 จังหวะแล้วก้าวเท้าลงในจังหวะที่ 5



ภาพที่ 28 ท่าบัวชูฝัก ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 16 ท่างาม – ไม้เดิน (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร-พระขรรค์ ตั้งวงล่าง มือซ้าย หงายมือ งอข้อศอก ยกระดับไหล่

ลำตัว : หันหน้าตรง เท้า : ก้าวไขว้เท้าขวา

*จากนั้นเดินขึ้น 4 จังหวะ



ภาพที่ 29 ท่างาม - ไม้เดิน ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 17 ท่างาม – ไม้ลา (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ: มือขวา ถือศร (พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) ตั้งวงล่าง

มือซ้าย หงายฝ่ามือ งอข้อศอก ยกระดับไหล่ ลำตัว : หันหน้าตรง

เท้า : ก้าวไขว้เท้าขวา



ภาพที่ 30 ท่างาม - ไม้ลา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 18 ท่าสอดสูงหันขวา (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์ (พระลักษมณ์) แขนตึงเสมอไหล่

มือซ้าย หงายฝ่ามือ งอศอก ลำตัว : หันด้านขวา

เท้า : ยกเท้าขวา



ภาพที่ 31 ท่าสอดสูงหันขวา ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 19 ท่ากลับตัว (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงซ้าย

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) หักข้อมือลงระดับอก

มือซ้าย ตั้งวงระดับหน้าอก ลำตัว : หันด้านขวา กดเอวซ้าย

เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมขวา หนักเท้าขวา

* แล้วหมุนรอบตัวมาหน้าตรง



ภาพที่ 32 ท่ากลับตัว ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 20 ท่าสอดสูงหน้าตรง (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา หน้าเสี้ยวมองผ่านมือ

มือ : มือขวา ถือศร(พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์เหยียด) แขนตึงระดับไหล่

มือซ้าย หงายฝ่ามืองอข้อศอก

ลำตัว : ลำตัวตรง แล้วใช้ตัว 6 ครั้ง (เริ่มซ้าย) เท้า : ประสมเท้า น้ำหนักอยู่กลางลำตัว

* จากนั้นใช้ตัว 6 จังหวะ



ภาพที่ 33 ท่าสอดสูงหน้าตรง ที่มา : ผู้วิจัย

ท่ารำเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 21 ท่าชักแป้ง (พระราม,พระลักษมณ์)

ศีรษะ : เอียงขวา

มือ: มือขวา ถือศร (พระราม) - พระขรรค์(พระ ลักษมณ์) ตั้งวงระดับแง่ศีรษะ

มือซ้าย ตั้งวงระดับปาก

ลำตัว : หันด้านขวา กดไหล่ขวา เอวขวา เท้า : ก้าวเท้าลงเหลี่ยมซ้าย หนักเท้าซ้าย

* จากนั้นสูดเท้าเข้า



ภาพที่ 34 ท่าชักแป้ง ที่มา : ผู้วิจัย

สรุป อภิปรายผล

1. จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของเพลง หน้าพาทย์รุกร้น - และเสมอข้ามสมุทร เอกสารตำราทุก ฉบับกล่าวถึงเพียงลักษณะของการนำไปใช้ประกอบการ แสดง ลักษณะของท่ารำ และรูปแบบของเพลงเพียง เท่านั้น โดยไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด หรือใครเป็นผู้ประดิษฐ์ ข้อมูลนี้ล้วนไม่ต่างกับเพลงหน้า พาทย์อื่นทั่วไป ดังนั้นการศึกษาเพื่อให้ได้แหล่งที่มาที่แน่ ชัดอาจต้องดำเนินการวิจัยในลักษณะการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์สำหรับ เพลงหน้าพาทย์โดยเฉพาะ ผลการวิจัยส่วนของเพลงรุกล้น พบว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่อยู่ในเพลงโหมโรงกลางวันมาก่อน ต่อมาถึงจะมี การนำมาบรรเลงประกอบการแสดงโขนเพื่อประกอบ กิริยาอาการของขบวนทัพฝ่ายพระรามเท่านั้น ไม่ใช้กับ ฝ่ายยักษ์หรือฝ่ายอื่น ลักษณะของเพลงรุกร้น เป็นเพลง จังหวะ 2 ชั้น ทำนองเพลงมี 2 ท่อน มีหน้าทับตะโพน และไม้เดินกลองทัดกำกับทำนองเพลงอย่างสม่ำเสมอ ตลอดทั้งเพลง เพื่อให้ผู้แสดงฟังจังหวะในการเต้นเพื่อลง เท้าตามจังหวะไม้เดินกลองทัดอย่างสม่ำเสมอ จังหวะฉิ่ง จะตีเป็นจังหวะ 2 ชั้นตามจังหวะเพลง ไม่ต้องตีเสียง ฉับ แบบเดียวกับเพลงเชิด ผลการศึกษาลักษณะของเพลง เสมอข้ามสมุทรพบว่า เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในโหมโรง กลางวันเช่นเดียวกับเพลงรุกร้น โดยไม่ทราบที่มาของ เพลง มีข้อมูลเพียงแต่ได้รับการนำมาเผยแพร่ โดย หลวงบำรุงจิตเจริญ

(ธูป สาดนะวิลัย) ซึ่งสืบทอดมาจาก ครูดนตรีไทยยุคก่อนหน้า ตัวบทเพลงมีลักษณะเด่นที่มี ทำนองหรือเนื้อเพลงค่อนข้างยาว ส่วนท่ารำและท่าเต้น ของเพลงเสมอข้ามสมุทรจะรำและเต้นตามทำนองเพลง อย่างพร้อมเพรียงกันหลายๆ ตัว ประกอบด้วย พระราม พระลักษณ์ และเหล่าทหารวานร ซึ่งเน้นที่ความสง่างาม เป็นสำคัญ อันจะแตกต่างจากเพลงเสมออื่น ๆ ที่ตัวแสดง จะรำและเต้นเพียงตัวเดียว หรือ 2 – 3 ตัวเท่านั้น

ความแตกต่างของการใช้เพลงรุกร้นและเสมอ ข้ามสมุทร มีข้อต่างกันตรงที่เพลงเสมอข้ามสมุทรจะใช้บรรเลงในการแสดงโขนเพียงตอนเดียวเท่านั้น คือ ตอน มัจฉานุกุมารา หรือ ตอนหนุมานจองถนน ซึ่งโขนตอนอื่น ไม่มีโอกาสที่จะใช้เพลงเสมอข้ามสมุทรเลย เพลงเสมอ ข้ามสมุทรนอกจากจะใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน แล้ว ก็จะใช้เป็นเพลงในพิธีไหว้ครูโขน – ละครและดนตรี ไทย ในช่วงของการอัญเชิญครูเทพมาจากที่ไกล การรำ เพลงเสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงจะฟังทำนองดนตรีและ จังหวะเพลงเป็นหลัก ตั้งแต่เริ่มต้นเพลงจนลงจบเพลง เพราะท่ารำและท่าเต้นจะเท่ากับทำนองเพลงตั้งแต่ต้นจน จบทุกประการหรือในทางดนตรีและนาฏศิลป์จะมีคำ เรียกว่า “ตัวแสดงที่รำและเต้นเข้าหาดนตรีเป็นหลัก” ใน ส่วนนี้จึงเป็นลักษณะการใช้เพลงหน้าพาทย์ในการแสดง โขนที่ต่างจากเพลงหน้าพาทย์อื่น โดยในการรำหน้าพาทย์เพลงทั่วไปของโขนจะเน้นเต้นตามหน้าทับของ กลองเป็นหลัก โดย สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2538) ได้ ให้แนวคิดว่าเหตุที่การรำหน้าพาทย์เพลงรุกร้น - เสมอ ข้ามสมุทร ต้องรำเข้าหาเพลงก็เพื่อต้องการเน้นย้ำความ สวยงามของตัวพระลักษณ์และพระราม พร้อมกับชูความ สง่างามและเข้มแข็งของกองทัพของฝ่ายวานรไปพร้อม ๆ กัน เหตุผลนี้ ชวลิต สุนทรนนท์ (2560) ก็แสดง ความเห็นว่า การรำหน้าพาทย์เพลงรุกร้น - เสมอข้าม สมุทร เป็นความลงตัวทางการแสดงโขนที่ใช้แสดงถึง ความเข้มแข็งของกองทัพและความสง่างามของตัวพระได้ ในเวลาเดียวกัน สอดคล้องกับ สมรัตน์ ทองแท้ (2560) ที่กล่าวถึงลักษณะของเพลงว่า การตรวจทัพหรือ การเดินทัพของฝ่ายยักษ์ที่ใช้เพลงกราวในนั้น ด้วยตัวบท เพลงจะเน้นที่จังหวะกลองเป็นหลัก ซึ่งต่างจากเพลงรุก ร้น - เสมอข้ามสมุทร ที่มีการสร้างสรรค์จังหวะและทำนองเพลงที่หลากหลายมากกว่า จึงกล่าวได้ว่าเพลง หน้าพาทย์รุกร้น - เสมอข้ามสมุทร เป็นการรำหน้าพาทย์ประกอบการยกทัพของพระรามที่มีทำนองหรือเนื้อเพลง ค่อนข้างยาว ส่วนท่ารำและท่าเต้นของเพลงเสมอข้ามสมุทรจะรำและเต้นตามทำนองเพลงอย่างพร้อมเพรียงกัน หลาย ๆ ตัว ได้แก่ พระราม พระลักษณ์ และเหล่าทหาร วานรซึ่งมีความสง่างามมาก ซึ่งแตกต่างจากเพลงหน้า พาทย์อื่น ๆ

2. ผลการศึกษากระบวนท่ารำของเพลงรุกร้น - เสมอข้ามสมุทร จากอาจารย์ไพทูรย์ เข้มแข็ง และอาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ พบว่า ท่ารำของเพลงรุกร้น ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 13 กระบวนท่า เรียงลำดับตามการปฏิบัติจริงดังนี้ 1) ท่ายืน 2) ท่าเงื้อ 3) ท่ามอง 4) ท่าสอดสูง 5) ท่าผาลา 6) ท่าจีบยาว 7) ท่าสอดสูงด้านขวา 8) ท่ากลับตัว 9) ท่าสอดสูงหน้าตรง 10) ท่า ชักแป้ง 11) ท่ารำร่าย 12) ท่าป้องหน้า 13) ท่ายืน ท่ารำของเพลงเสมอข้ามสมุทร มีจำนวน 21 ท่า ประกอบด้วย 1) ท่ายืน 2) ท่าเรียก 3) ท่ายก 4) สั่งเคลื่อนพล (ไปที่นั่น) 5) ท่ามอง 6) ท่าปลอบ 7) ท่าไป 8) ท่าเงื้อ 9) ท่ามอง 10) ท่านางนอน 11) ท่าสะบัดจีบ

12) ท่านางนอน 13) ท่าสะบัดจีบ (ซ้าย) 14) ท่าบัวชูฝัก 15) ท่างาม 16) ท่างาม - ไม้เดิน 17) ท่างาม – ไม้ลา 18) ท่าสอดสูงหันขวา 19) ท่ากลับตัว 20) ท่าสอดสูงหน้าตรง 21) ท่าชักแป้ง

การสัมภาษณ์ประเด็นที่สนใจเกี่ยวกับการรำ พบว่าเหตุที่การรำเพลงเสมอข้ามสมุทรมีท่ารำที่มากกว่าการรำเพลงรุกร้น โดยส่วนใหญ่ของการแสดงในปัจจุบัน จึงจะเลือกแสดงในตอนที่ใช้เพลงรุกร้นมากกว่า เพื่อต้องการประหยัดเวลาในการแสดง และแม้ว่าการรำเพลง รุกร้นจะมีท่ารำไม่มากเท่าเสมอข้ามสมุทรก็ตาม ท่ารำใน อดีตก็ถูกทอนลงไปอีก จาก 5 ท่าให้เหลือเพียง 3 ท่า โดย นิยมใช้ท่ามอง/ท่าผาลาและท่าสอดสูงเท่านั้น โดย จาก การสัมภาษณ์ ชวลิต สุนทรานนท์ (2559) นักวิชาการ ละครและดนตรี 9 ชช.สำนักการสังคีตที่ได้แสดงทัศนะ เกี่ยวกับเรื่องการรำเพลงหน้าพาทย์ รุกร้น - เสมอข้าม สมุทรว่าได้มีการปรับเปลี่ยนท่ารำดังกล่าวจากบรมครู ทางด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้เกิดความกระชับและสวยงามใน การแสดงและประการสำคัญปัจจุบันได้ใช้ราชรถให้ตัว ละครตัวเอก คือพระราม พระลักษณ์ รำบนราชรถเพื่อให้ เกิดความเด่นและสง่างามยิ่งขึ้น ความเห็นนี้สอดคล้องกัน กับ คมสันธ์ หัวเมืองลาด (2560) ที่เห็นว่าถึงแม้ใน ปัจจุบันจะมีคนจำนวนมากนิยมรับชมการแสดงโขน แต่ สุนทรียะภาพในการรับชมนั้นแตกต่างจากอดีต โดยใน ปัจจุบัน คน จะสน ใจรับชมที่ฉากและเทคนิคพิเศษประกอบการแสดงโขนเป็นหลักซึ่งคนในอดีตสนใจดูที่ท่ารำและดนตรีมากกว่า แนวคิดเป็นไปในทิศทางเดียวกับ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2560) ที่กล่าวถึงประเด็นความ เชื่อมโยงกันระหว่างค่านิยมการรับชมการแสดงของคนใน ปัจจุบัน ที่เป็นส่วนสำคัญอันส่งผลให้ท่ารำหน้าพาทย์ เพลงรุกร้น - เสมอข้ามสมุทรจำต้องลดทอนสั้นลงเพื่อลด ความเบื่อหน่ายในการรับชม นอกเหนือจากนั้น สมรัตน์ ทองแท้ (2560) ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญในการรำเพลง รุกร้น - เสมอข้ามสมุทร ว่าการรำในเพลงดังกล่าวแม้จะ ถูกตัดทอนลงเพื่อให้เข้ากับความชอบของผู้คนในปัจจุบันแต่ด้วยท่ารำที่น้อยลงผู้แสดงจึงควรให้ความสำคัญกับการรำให้มากขึ้นการรำเพลงรุกร้น – เสมอข้ามสมุทรต้องทำ การแสดงอย่างพร้อมเพียงทั้งกองทัพด้วยความตั้งใจ เพื่อให้การจัดแสดงโขนเกิดความพร้อมเพรียงและความสง่างามมากที่สุดอันเป็นการชดเชยท่ารำที่ถูกตัดทอนลง จากอดีต

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

    1) สามารถนำงานวิจัยนี้ไปใช้เป็นแนวทางในการ อนุรักษ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ

2. ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยครั้งต่อไป

    1) มีความรู้ที่เกิดจาดเพลงหน้าพาทย์รุกร้น เสมอข้าม สมุทร รูปแบบเต็ม

    2) มีความคิดที่จะนำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงอื่น ๆ ที่กำลังจะสูญ หายมาเก็บรวบรวมเพื่อประโยชน์ทางการศึกษา

บรรณานุกรม

คมสัณฐ หัวเมืองลาด. (2560). นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2538). **ลีลาและเพลงหน้า พาทย์**. ใน สารสนเทศประกอบการอภิปราย และสาธิต. กรุงเทพฯ: บพิธกาพิมพ์.

ชวลิต สุนทรานนท์. (2561). นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 9 นักสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2495). **"ตำนานโขนหลวงและนาม บรรดาศักดิ์ในรัชกาลที่ 6."** ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายพากย์ พากย์ฉันทวัจน์ (หมื่นพากย์ฉันทวัจน์). พระนคร : โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์.

----------. (2501). **"การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระ ราชพิธี**." ใน ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพหลวงบำรุงจิตเจริญ และนางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก ณ วัดมกุฎกษัตริยาราม 5 มิถุนายน 2501. พระนคร : โรงพิมพ์ พระจันทร์.

----------. (2511). **โขน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

----------. (2514). **"ตำนานเทศน์มหาชาติและแหล่ เครื่องเล่นมหาชาติ บางแหล่."** ในอนุสรณ์งานฌาปน กิจศพนางสาธกธนสาร (สง่า หวังในธรรม). พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2540). **การรำของผู้ประกอบพิธี ไหว้ครูโขน-ละคร**. วิทยานิพนธ์ (ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ไทย). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. นักวิชาการและดนตรีระดับ 9 สำนักสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์.

ราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา,สถาบัน. (2545). **เพลงหน้า พาทย์ไหว้ครู** จัดเนื่องในโอกาส 50 ปีมหาวชิราลงกรณ์. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์เสมารมณ์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2538). **"เพลงหน้าพาทย์: มรดกทางวัฒนธรรมและการสืบทอด."** เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการศูนย์วัฒนธรรมศึกษาคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ : บพิธการพิมพ์.

สมรัตน์ ทองแท้. (2561). นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 7 สำนักสังคีตกรมศิลปากร. สัมภาษณ์.

อาคม สายาคม.(2545) **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคมสายาคม** ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ สนง. เลขานุการกรม กรมศิลปากร กรุงเทพฯ : บริษัทรุ่งศิลปการพิมพ์

แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

CONCEPTS AND STYLES OF PRELUDE BLESSING FLOWERS DANCE OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

พิชญา บวรอิทธิกร* จินตนา สายทองคำ* ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์*
PHICHAYA BOWORNITTHIKORN, JINTANA SAITONGKUM,
SUPACHAI CHANSUWAN

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาองค์ประกอบ และวิเคราะห์แนวคิดรวมทั้งรูปแบบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยกำหนดขอบเขตในการศึกษา การรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ดำเนินการวิจัยโดย การศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ไทย รวมทั้งศึกษาจากวีดีทัศน์การแสดง ดำเนินการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์เนื้อหาและสรุปผล

ผลการวิจัยพบว่า การรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา เพื่อแสดงความจงรักภักดี และเทิดทูนพระบรมเดชานุภาพ ตลอดจนสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณที่มีต่อปวงพสกนิกรและแผ่นดินไทย องค์ประกอบการรำประกอบด้วย ผู้แสดงคัดเลือกจากนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 18 คน ตัวพระ 9 คน ตัวนาง 9 คน มีทักษะในการปฏิบัติท่ารำระดับที่ดีแต่งกายยืนเครื่องพระ–นาง โดยมือซ้ายถือดอกไม้เงิน มือขวาถือดอกไม้ทองที่ประดิษฐ์จากกระดาษ บทประพันธ์แต่งขึ้นใหม่ บรรจุเพลงโคมเวียนเพลงแขกสาหร่าย แขกบรเทศและเพลงรัวนพรัตน์วงดนตรีใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องห้า การศึกษาแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำ พบว่ามีแนวท่ารำมาจากการรำเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง และฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองที่มีมาแต่โบราณ

**คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*

รวมทั้งท่ารำที่ปรากฏใน การรำแม่บท โดยประกอบด้วยท่ารำหลักจากเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง และฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง จำนวน 6 ท่า ท่ารำแม่บทจำนวน 10 ท่า ท่ารำที่ใช้ในการเคลื่อนที่และตั้งซุ้ม จำนวน 12 ท่า ผสมการใช้พื้นที่เวทีที่หลากหลายทำให้การแสดงชุดนี้งดงามและมีคุณค่าทางศิลปะ

คำสำคัญ : กระบวนท่ารำ การสร้างสรรค์ ถวายพระพร เบิกโรง ดอกไม้เงินทอง

Abstract

"Concepts and Styles of Prelude Blessing Flowers Dance of Bunditpatanasilpa Institute" is the research aimed to study performance elements and analyze the concepts and styles of the Prelude Blessing Flowers Dance of Bunditpatanasilpa Institute. The research scope was the Prelude Flowers Dance performance for the 84 th birthday of His Majesty King BhumibolAdulyadej, conducted bystudying related documents and interviewing experts in Thai dancing art and Thai musical art to explore the styles and concepts for the creation of the performance. The research method included the observation from video recording of the Prelude Flowers Dance for the 84th birthday of His Majesty King BhumibolAdulyadej, data collection, data analysis, and results summary.

The research revealed that, the Prelude Flowers Dance for the 84th birthday of His ajesty King BhumibolAdulyadej is the performance to show loyalty and honor His Majesty's Grace, as well as to express the appreciation of His generosity to Thai people. The elements of the performance are as follows. Eighteen performers were selected from students of Bunditpatanasilpa Institute, consisting of 9males and 9females. All performers possessedgood skills in dancing art. The costume is traditional royal attires (short-sleeved) with a silver paper flower in the left hand, and a gold paper flower in the right hand. The lyric was newly composed. The inserted songs includedKhomWian, Khaek Sarai, and KhaekBorathet, andRuaNoppharat.The music was performed by Piphat Mai NuamKhrueang Haensemble.The concepts in designing dance postures came from the ancient Prelude Twigs Dance and Chui Chai Twigs Dance, as well as traditional principal dance postures. It is found that the main 6 dance postures were adopted from the Prelude Twigs Dance and Chui Chai Twigs Dance, and ten dance postures from the principal dance postures,along with the 10 movement and



gathering dance postures. Moreover, the combination of various stage area usages also enhanced the aesthetic and artistic value of this performance.

Keyword (s): dance posture, dance creation, bless for his majesty, prelude dance, flowers dance

บทนำ

สังคมไทยในอดีตมีความเจริญรุ่งเรืองและมีความสัมพันธ์ทางการค้ากับหลายชาติรวมถึงการแสวงหาอาณานิคม เมืองที่อยู่ในการปกครองหรือที่เรียกว่าประเทศราชต่างต้องส่งเครื่องราชบรรณาการ เช่น ทองคำ เงิน งาช้าง หมอนสามเหลี่ยม เสื่อ ทองขาว และต้นไม้เงินทอง เป็นต้น เพื่อแสดงความสวามิภักดิ์ของผู้เป็นขอบเขตขัณฑสีมาต่อกษัตริย์แห่งแผ่นดินใหม่ เป็นเครื่องหมายการอยู่ใต้อำนาจ หากไม่ส่งจะถือว่าเป็นกบฏ ปรากฏข้อความในพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ดังต่อไปนี้ "ในปีชวดนั้นทรงพระราชดำริว่าอุปราชามหาไชยลงมาค้างอยู่ที่กรุงเทพมหานครช้านานถึง 3 ปีแล้ว บ้านเมืองลื้อก็ได้ข่าวว่าเรียบร้อยราบคาบเจ้าแสนหวีฟ้าก็ได้กลับอยู่บ้านเมืองแล้ว จึงแต่งให้นายพิศณุวงศ์ ท้าวพระยาลื้อคุมต้นไม้ทองเงิน เครื่องราชบรรณาการส่งลงมาทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย ขอเจ้ามหาอุปราชากับมารดาและมหาไชย ครอบครัวซึ่งตกอยู่ที่เมืองหลวงพระบาง เมืองน่านกลับขึ้นไป แล้วรับต่อท่านเสนาบดีว่า ในปีที่ 3 จะจัดต้นไม้ทองต้นไม้เงินเครื่องราชบรรณาการลงมาทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายครั้งหนึ่งเสมอไปทุกคราว..." (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์. 2507 : 49) และข้อความที่กล่าวว่า "เมื่อ ณ เดือน 7 เจ้าพระยาสงขลาแต่งเรือกำปั่นให้กรมการลงไปเตือนต้นไม้ทองต้นไม้เงิน เครื่องบรรณาการเมืองตรังกานู สุลต่านมะหมุดกับบุตรภรรยา ก็โดยสารเรือเมืองสงขลาเข้ามาเป็นจำนวนคนนายไพร่ชายหญิง 60 คน เจ้าพระยาสงขลาส่งเข้ามาถึงกรุงเทพมหานคร ณ วันพฤหัสบดีเดือน 8 อุตราสาธ ขึ้น 11 ค่ำ โปรดฯ ให้ไปอยู่ที่เรือนริมวังพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงวงศาธิราชสนิท พระราชทานเข้าสารเงินเดือนให้เจ้าพนักงานไปจ่ายให้พอสมควร ณ วันศุกร์ เดือน 8 อุตราสาธ แรม 4 ค่ำ โปรดฯ ให้สุลต่านเข้าเฝ้าพร้อมด้วยศรีตวันกรมการเมืองตรังกานู ซึ่งเข้ามาถวายต้นไม้ทองเงิน เสด็จออกรับใหญ่ให้เป็นเกียรติยศแก่สุลต่านมะหมุด..." (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ . 2507 : 124)

จากข้อความที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่า ต้นไม้เงินทองมีความสำคัญในการใช้เป็นเครื่องราชบรรณาการจากประเทศราช เพื่อแสดงความอ่อนน้อมและจงรักภักดี อีกทั้งยังเป็นเครื่องแสดงความยกย่องเชิดชูและใช้ในการเจริญสัมพันธไมตรีระหว่างกัน จากความสำคัญและคุณค่าของต้นไม้เงินทองดังกล่าว ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ละครหลวงถือดอกไม้เงินทองออกมารำ เป็นสัญลักษณ์แสดงความอุดมสมบูรณ์และเป็นมงคล เพื่อสำแดงพระเกียรติให้ปรากฏ จากการที่ได้รับดอกไม้เงินทองเป็นเครื่องราชบรรณาการจำนวนมาก จึงนิยมใช้ในการรำเบิกโรง

การแสดงเบิกโรง มีหลักฐานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยแบ่งตามลักษณะและวิธีการแสดงออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. การแสดงเบิกโรงด้วยการละเล่น โดยการนำการละเล่นพื้นบ้าน มาดัดแปลงให้มีความเหมาะสมกับการแสดง

2. การแสดงเบิกโรงด้วยเรื่องสั้น ๆ แต่เดิมเรียกว่า”ระบำเรื่อง” เป็นการนำเรื่องราวของตัวละครสำคัญในการแสดงโขนหรือละครที่ถูกนำมาตัดทอนเป็นเรื่องสั้น ๆ เพื่อใช้ในการแสดงเบิกโรง

3. การแสดงเบิกโรงด้วยระบำรำฟ้อน ส่วนใหญ่การแสดงประเภทนี้จะเป็นการจับระบำในชุดเทวดานางฟ้า ตัวละครแต่งตัวยืนเครื่อง รำตามทำนองเพลง จะมีบทร้องหรือไม่มีบทร้องก็ได้

ในระยะต่อมา มีการสร้างสรรค์การแสดงเบิกโรง ที่ตอบสนองวัตถุประสงค์ของงานและเหตุการณ์ในขณะนั้น ๆ จึงเป็นการสร้างสรรค์บทและท่ารำขึ้นโดยเฉพาะ เมื่อมีเหตุการณ์หรือโอกาสใหม่เกิดขึ้น ก็จะปรับเปลี่ยนบทร้อง การแต่งกาย หรือท่ารำให้สอดคล้องกับบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ตามโอกาสในการแสดง ทั้งนี้พบว่าเป็นบทเกี่ยวกับการอวยพร แสดงถึงความมีไมตรีจิตและอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้ช่วยปกป้องคุ้มครอง นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงศักดานุภาพของผู้เป็นใหญ่ สำหรับการนำดอกไม้เงินทองมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง จะปรากฏในโอกาสสำคัญ โดยเฉพาะการถวายพระพรแด่พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นสูง ใช้คำเรียกการแสดงว่า รำถวายพระพร

จากการสืบค้นข้อมูลของการรำดอกไม้เงินทองในเบื้องต้นพบว่า ดอกไม้เงินทองมีบทบาทความสำคัญในการแสดงถึงความมงคล การเคารพบูชา ศักดานุภาพของผู้เป็นใหญ่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้นำดอกไม้เงินทองมาเป็นอุปกรณ์สำคัญการแสดงเกี่ยวกับการถวายพระพร อันเป็นการสร้างสรรค์การแสดง เพื่องานถวายพระพรแด่องค์พระมหากษัตริย์ มีการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำและการใช้พื้นที่เวทีที่หลากหลาย แต่ยังมิได้รวบรวมเป็นองค์ความรู้อันทรงคุณค่า ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษา ค้นคว้า และรวบรวม มุ่งเน้นศึกษาแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ชุดการแสดงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยศึกษาชุดการแสดง รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช จากตำรา งานวิจัย เอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและลงภาคสนามแบบไม่มีส่วนร่วม ประกอบการศึกษาจากวีดีทัศน์การแสดง เพื่อรวบรวมเป็นองค์ความรู้ทางวิชาการและเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจในการพัฒนา สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ที่มีการใช้ดอกไม้เงินทองประกอบการแสดง อีกทั้งเป็นแหล่งเรียนรู้ที่จะนำไปใช้ประโยชน์ได้จริงในวงการนาฏศิลป์ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาองค์ประกอบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



2. วิเคราะห์แนวคิดและรูปแบบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษาองค์ประกอบ รวมทั้งแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ชุดเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทั้งนี้ได้ศึกษาข้อมูล ดังนี้

1) การศึกษาจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ สูจิบัตร เอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทอง ที่ปรากฏในการแสดงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการรำถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เพื่อนำมาวิเคราะห์เชิงคุณภาพ แหล่งข้อมูลที่ค้นคว้า คือ

1.1 ฝ่ายวิจัย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2 ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.3 ห้องสมุดคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.4 หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1.5 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) ภาคสนาม

2.1 ศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์เพื่อศึกษาถึงรูปแบบ แนวคิด ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงโดยสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ควบคุมการแสดงและผู้เกี่ยวข้องโดยวิธีสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) และใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstuctured Interview) โดยใช้เครื่องมือในการจดบันทึกและการบันทึกเสียง

2.1.1 ผู้เชี่ยวชาญที่ร่วมออกแบบท่ารำและควบคุมการแสดง มีประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ ไม่ต่ำกว่า 20 ปี จำนวน 5 คน

1) นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นางรติวรรณ กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.1.2 ผู้เชี่ยวชาญผู้ควบคุมการบรรเลงและขับร้อง ไม่ต่ำกว่า 20 ปี จำนวน 4 คน

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นิตยา รู้สมัย หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.2 ศึกษารูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดง รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช

1) ดำเนินการรวบรวมข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้มาสรุป รวบรวมและนำเสนอเป็นรายงานการวิจัย 3 บท

2) วิเคราะห์ข้อมูลและสรุปเป็นรายงานการวิจัย 5 บท เพื่อนำเสนอต่อคณะกรรมการ

3) นำเสนอบทความวิจัยในวารสารวิชาการเพื่อการเผยแพร่

ผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่องแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาองค์ประกอบ และ วิเคราะห์แนวคิดรวมทั้งรูปแบบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิ-พลอดุลยเดชมหาราช ดำเนินการวิจัยโดยการศึกษาจากเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ไทย เพื่อศึกษาถึงรูปแบบ แนวคิดในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง รวมทั้งศึกษาจากวีดีทัศน์การแสดง ดำเนินการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์เนื้อหาและสรุปผล

ผลการวิจัยพบว่าการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช มีองค์ประกอบดังนี้

<u>ผู้แสดง</u> ผู้แสดงคัดเลือกจากนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยคัดเลือกจากนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 18 คน ตัวพระ 9 คน ตัวนาง 9 คน ซึ่งมีทักษะในการร่ายรำ มีพื้นฐานในการรำแม่บท และมีฝีมือในการรำที่สวยงาม อ่อนช้อย ผู้แสดงตัวพระ พิจารณาผู้ที่มีรูปทรงสูงโปร่ง สง่า ใบหน้ายาวรูปไข่ ส่วนผู้แสดงตัวนางพิจารณาผู้ที่มีรูปร่างเล็ก ใบหน้ากลม หรือรูปไข่

<u>เครื่องแต่งกาย</u> แต่งกายยืนเครื่อง พระ – นาง



ภาพที่ 1 การแต่งกายยืนเครื่องพระ (แขนสั้น) – นาง
ที่มา : นางสาวธาราทิพย์ วังกาวี

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดอกไม้เงินทอง ดอกไม้เงินทองที่ใช้ประกอบการแสดงนั้น สามารถใช้ได้ทั้งที่ประดิษฐ์จากแผ่นทองเหลือง แผ่นเงิน หรือกระดาษ จับช่อให้เป็นดอกหรือใบ ประดับกับด้ามกิ่ง "...กิ่งไม้เงินทองนั้นก็มีพัฒนาการขึ้นไป จากที่เคยใช้กระดาษสีเงิน ทอง มาทำเป็นใบไม้ ปัจจุบันนี้ก็มีการนำแผ่นเงินแผ่นทองหนา ๆ มาประกบกัน หรือจับเป็นช่อบ้าง..." (พัชรา บัวทอง. สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2561) ในปัจจุบันนอกจากกระดาษสี เงิน ทอง และแผ่นทองเหลือง แผ่นเงินบางครั้งจะใช้ผ้าประเภทต่าง ๆ หรือ ดิ้นเงิน ดิ้นทอง จับช่อเป็นใบและดอกได้เช่นกัน ส่วนในการแสดงเบิกโรง รำดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระ-เจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช จะใช้กิ่งไม้เงินทองที่ทำด้วยกระดาษสีเงิน ทอง



ภาพที่ 2 กิ่งไม้เงินทองที่ทำจากกระดาษ
ที่มา : ผู้วิจัย

ดนตรี บทร้องและเพลงประกอบการแสดง

บทร้องประกอบการแสดง รำดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เป็นบทประพันธ์ขึ้นใหม่ โดย นายเกษม ทองอร่าม เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระ-เจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช จัดแสดงขึ้นเมื่อวันที่ 23-25 ธันวาคม พ.ศ.2554 บรรจุเพลงโคมเวียนในช่วงนำ บรรจุเพลงแขกสาหร่ายและแขกบรเทศเป็นเพลงร้องช่วงท้ายบรรจุเพลงรัวนพรัตน์

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้นวมมาจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง กล่าวคือ เปลี่ยนหัวไม้ที่ใช้สำหรับการบรรเลง ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก จากที่เป็นหัวไม้แข็งก็มาใช้ไม้นวมแทน (ใช้พันผ้าแล้วถักด้วยเส้นด้ายสลักจนนุ่ม) ทำให้ความดังและความเกรี้ยวกราดของเสียงลดลง เครื่องเป่าแต่เดิมที่ใช้ปี่ใน ซึ่งมีเสียงดังมากจึงเปลี่ยนมาใช้ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งมีเสียงเบากว่า และยังเพิ่มซออู้เข้าไปอีก 1 คัน ทำให้วงมีเสียงนุ่มนวลและกลมกล่อมมากขึ้นกว่าเดิม



ภาพที่ 3 วงปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องห้า
ที่มา : คณะศิลปนาฏดุริยางค์. กุมภาพันธ์ : 2562

บทร้องในการรำเบิกโรงนั้นเป็นบทประพันธ์ขึ้นใหม่ โดย นายเกษม ทองอร่าม บรรจุเพลงในการรำประกอบด้วย เพลงโคมเวียน เพลงแขกสาหร่าย เพลงแขกบรเทศ และเพลงรัวนพรัตน์ คำประพันธ์ตามบทร้องมีดังนี้

บทรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช

เกษม ทองอร่าม จัดทำบท

- ปี่พาทย์ทำเพลงโคมเวียน – รัว -
- ผู้แสดงเทวดา-นางฟ้า 9 คู่ ถือดอกไม้เงินทองออกเวทีระดับที่ 1 –



- ร้องเพลงแขกสาหร่าย -

สรวมชีพ ใต้เบื้อง ธุลีพระบาท	วโรกาส เฉลิมพระชน มพรรษา
พระเจ้าอยู่หัว ภูมิพล มหาราชา	พระกฤดา บารมี ทวีไกล
นบศิระอภิวันท์	อัญชลิต
น้อมกายกมลจิต	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กราบบาทบงสุ์	องค์พระสยามินทร์
พ่อของแผ่นดิน	จอมนรินทร์ไทยเอย
พระผู้ผ่าน ศานต์สิริ จักรีวงศ์	พระผู้ทรง ทศพิธ พิสิฐไสย
พระผู้ทรง คุณธรรม เลิศล้ำไตร	พสกไทย ประสบสุข ทุกเขตคาม
อ่าองค์พระพิฆเนศร์	เทพแห่งศิลป์
ประทานทิพย์วาริน	สรรพมิ่งมงคล
ธ ประสงค์ใด	ได้ดั่งตั้งกมล
ถวายองค์ภูมิพล	ชนม์พระยิ่งยืนเอย

- ร้องเพลงแขกบรเทศ –

สถาบัน บัณฑิต พัฒนศิลป์	นบพระบาท นาถบดินทร์ ปิ่นสยาม
เทิดพระเกียรติ แซ่ซ้อง พร้องพระนาม	ทวีความ ยิ่งยง ทรงพระเจริญ

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวนพรัตน์ –
- เทวดา – นางฟ้า เข้าเวที –

จากบทร้องข้างต้น สื่อความหมาย ดังนี้ บทร้องในเพลงแขกสาหร่าย สื่อถึง วโรกาสเฉลิมพระ-ชนมพรรษา พสกนิกรน้อมศิระพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ขอองค์พระพิฆเณศประทาน สรรพสิ่งมงคล ขอพระองค์พระชนม์ยิ่งยืนนาน บทร้องเพลงแขกบรเทศ สื่อถึง เหล่าบุคลากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ น้อมเกล้าน้อมกระหม่อมขอพระองค์ทรงพระเจริญ

การวิเคราะห์แนวคิดและรูปแบบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราชการ มีหลักการเดียวกับการแสดงเบิกโรงที่มีมาแต่ดั้งเดิม คือ เป็นการแสดงก่อนที่จะมีการแสดงเรื่องใหญ่ โดยในวโรกาสนี้แสดงเบิกโรงก่อนการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ เรื่องรามเกียรติ์ ชุด พ่อของแผ่นดิน เพื่อแสดงความจงรักภักดี ถวายพระพรชัยมงคลเฉลิมพระเกียรติ เทิดทูนพระบรมเดชานุภาพ และพระบารมีที่พระองค์ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณอันใหญ่หลวงต่อปวงพสกนิกรและแผ่นดินไทย ประพันธ์บทขึ้นมาใหม่ โดย นายเกษม ทองอร่าม สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง บางช่วงเป็นการตีบทตีความหมาย และบางช่วงเป็นการจับระบำ โดยใช้แนวท่ารำหลักและวิธีการใช้อุปกรณ์ มาจากเบิกโรงกิ่งไม้เงินทองและ

ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง เรียงร้อยเป็นการแสดงชุดใหม่บนพื้นฐานของท่านาฏศิลป์ไทย ชุดรำแม่บท ผู้วิจัยได้วิเคราะห์รำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เป็น 4 ส่วน ดังนี้

1. ลักษณะการถือดอกไม้เงินทองในการรำ
2. ท่ารำที่ใช้การตีบทตามความหมาย
3. ท่ารำที่ใช้ในการเคลื่อนที่และตั้งซุ้ม
4. การออกแบบท่ารำบนพื้นฐานของท่านาฏศิลป์ไทย

1. ลักษณะการถือดอกไม้เงินทองในการรำ

การถืออุปกรณ์ดอกไม้เงินทองประกอบการแสดง พิจารณาจาก ขนาด น้ำหนักของอุปกรณ์ การเคลื่อนไหวหรือการเคลื่อนที่ของอุปกรณ์ และลักษณะของท่ารำตามภาษาท่านาฏศิลป์ที่ใช้ในการตีบท ลักษณะการถืออุปกรณ์ต้องจับกลางด้ามไม้ให้มือชิดกับใบหรือดอก โดยตั้งกิ่งไม้เงินทองให้ถูกต้องตามกลวิธีการรำ ใช้นิ้วหัวแม่มือในการตั้งกิ่งไม้ให้ตรง ทั้งนี้พบว่ามีลักษณะการถือดอกไม้เงินทองในการรำดังตัวอย่างตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตัวอย่างลักษณะการถือดอกไม้เงินทอง

รูปภาพ	คำอธิบาย
การถือดอกไม้เงินทองแบบตั้งมือขึ้น 	ลักษณะการถือดอกไม้เงินทองแบบตั้งมือขึ้น มือทั้งสองกำด้ามดอกไม้เงินทองแบบพอดี ไม่แน่นหรือหลวมจนเกินไป ใช้นิ้วหัวแม่มือในการดันกิ่งไม้ให้ตั้งตรง
การถือดอกไม้เงินทองแบบหงายมือ 	ลักษณะการถือดอกไม้เงินทองในลักษณะหงายมือ โดยตั้งวงในระดับวงสูงพลิกหงายมือ ใช้นิ้วชี้ในการประคองดอกไม้โดยให้ปลายดอกไม้ชี้ออกด้านนอก ปรากฏในท่าพรหมสี่หน้า นอกจากนี้สามารถลดระดับการหงายมือลงในระดับวงกลางในท่าผาลา
ลักษณะ การส่งมือถือดอกไม้เงินทองไปด้านหลัง 	ลักษณะการส่งมือถือดอกไม้เงินทองไปด้านหลัง เป็นลักษณะการปฏิบัติทารำของการจีบหลัง การถือดอกไม้ในลักษณะนี้ จะใช้นิ้วชี้ในการประคองดอกไม้ หักข้อมือเข้าหาลำแขน ส่งปลายไม้ไปด้านหลังของผู้แสดง

รูปภาพ	คำอธิบาย
ลักษณะการชี้คว่ำ 	ลักษณะการชี้คว่ำ เมื่อถือดอกไม้เงินทอง ควรที่จะชี้ให้ขนานกับพื้น ส่งปลายให้ชี้ออกด้านข้างให้ระวังไม่ให้ปลายชี้ตกลงพื้น

2. ท่ารำที่ใช้การตีบทตามความหมาย

กระบวนท่ารำที่ออกแบบให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง โดยที่ท่ารำและการสื่อความหมาย มีลักษณะตามรูปแบบการการรำเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง(ลักษณะของตัวพระ) และฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง (ลักษณะของตัวนาง) ที่เป็นจารีตแต่โบราณ ดังตัวอย่างตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ตัวอย่างท่ารำที่ใช้การตีบทตามความหมาย

ท่ารำ	**บทร้อง**			**ความหมาย**
	ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง (นาง)	**เบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง (พระ)**	**เบิกโรงถวายพระพร84 พรรษา ฯ**	
	- เชิดชูพระเกียรติ	- ควรนิยมว่าเป็นมงคลเอย	- สรวมชีพใต้เบื้อง ธุลีพระ-บาท - พระเจ้าอยู่หัวภูมิพล - นบศิระอภิวันท์ - อัญชลิต - กราบบาทบงศ์ องค์พระสยามินทร์ พ่อของแผ่นดิน -อ่าองค์พระพิฆเณศ - ถวายองค์ภูมิพล	ท่าไหว้ ,ถวายบังคม สื่อความหมายถึงการเคารพ บูชา

ท่ารำ	บทร้อง			ความหมาย
	ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง(นาง)	เบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง (พระ)	เบิกโรงถวายพระพร84 พรรษา ฯ	
	- ล้วนอร่ามงามตรู	- ท่าก็งามตรู	- พระกฤดาบารมี - พระผู้ทรงคุณธรรม เลิศล้ำไตร	ให้ความหมายถึงความสวยงามยิ่งใหญ่
	- แม่งามหนักหนา - เหมือนหนึ่งเทพธิดา	- ไททำวเทพบุตร - เป็นเกียรติยศ	- เทพแห่งศิลป์ - ท่านผู้ทรงทศพิธ พิสิฐไสย	ความประเสริฐความงดงามสวยงาม

3. ท่ารำที่ ใช้ในการเคลื่อนที่หรือตั้งซุ้ม

กระบวนท่ารำที่ไม่ได้ออกแบบออกแบบให้ตรงตามความหมายของเนื้อร้อง หากแต่ออกแบบสำหรับการเคลื่อนที่ของกระบวนรำ มีลักษณะเป็นการจับระบำในระบำมาตรฐาน เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำสี่บท เป็นต้น อีกทั้งการทำซุ้มเพื่อให้เกิดความสวยงาม ดังตัวอย่างตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ตัวอย่างท่ารำที่ ใช้ในการเคลื่อนที่หรือตั้งซุ้ม

ท่ารำ	บทร้องเบิกโรงถวายพระพร 84 พรรษา ฯ	คำอธิบาย
	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	เป็นท่าที่ใช้ในการตั้งซุ้ม ในซุ้มจะมีท่าทางที่หลากหลาย โดยที่ผู้แสดงตรงกลางจะเป็นท่าหนึ่ง ส่วนด้านข้างจะเป็นอีกท่าหนึ่ง รวมกันเป็นซุ้มเดียว ทำให้เกิดภาพที่สวยงาม ที่มิได้สื่อความหมายตามบทร้อง

ท่ารำ	บทร้องเบิกโรงถวายพระพร 84 พรรษา ฯ	คำอธิบาย
	-ทำนองรับ-	เป็นการใช้ท่าสวยงามให้เข้ากับทำนองเพลง ใช้ในการสร้างรูปแบบแถวบนเวที
		
 	(เอื้อน) ธ ประสงค์ใด ได้ดั่งตั้งกมล	เป็นการใช้ท่าสวยงามในการเคลื่อนที่บนเวที ให้สอดคล้องกับทำนองเพลง

4. การออกแบบท่ารำบนพื้นฐานท่ารำนาฏศิลป์ไทย

กระบวนท่ารำที่ออกแบบให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง บนพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย โดยมีท่ารำหลักจากการรำแม่บท ดังตัวอย่างตารางที่ 4

ตารางที่ 4 ตัวอย่างการออกแบบท่ารำบนพื้นฐานท่ารำนาฏศิลป์ไทย

ท่ารำที่มีการถือดอกไม้เงินทอง	ท่ารำพื้นฐานจากท่ารำแม่บท	คำอธิบาย
		ท่าเทพนมหรือเทพประนม โดยมือทั้งสอง ถือดอกไม้เงินทอง รวมมือถือในลักษณะตั้งขึ้น ถือให้ดอกไม้อยู่ในระดับอก
		ท่าพรหมสี่หน้า โดยมือทั้งสองถือดอกไม้เงินทองในลักษณะหงายมือ ที่ระดับศีรษะ ปลายดอกไม้ชี้ออกด้านข้าง
ท่ารำที่มีการถือดอกไม้เงินทอง	ท่ารำพื้นฐานจากท่ารำแม่บท	คำอธิบาย
		ท่าผาลาเพียงไหล่ โดยมือข้างหนึ่งถือดอกไม้ในระดับตั้งวงบน และอีกข้างหนึ่งในระดับวงล่างหงายมือ ให้ปลายไม้ชี้ลง
		ท่ากินนรฟ้อนโอ่หรือกินนรฟ้อนฝูง โดยมือข้างหนึ่งถืออุปกรณ์ในระดับวงสูง หงายมือปลายดอกไม้ชี้ออกด้านข้าง อีกข้างหนึ่งตั้งมือขึ้น แขนเหยียดตึงระดับไหล่ ปลายดอกไม้ตั้งตรง

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่องแนวคิดและรูปแบบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาองค์ประกอบ และ วิเคราะห์แนวคิดรวมทั้งรูปแบบการรำเบิกโรงดอกไม้เงินทองถวายพระพร 84 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตระหนักถึงความจงรักภักดีต่อ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลย



เดชมหาราช ที่มีพระมหา-กรุณาธิคุณอันใหญ่หลวงแก่พสกนิกรปวงชนชาวไทย โดยใช้ดอกไม้เงินทองเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งมีความสำคัญในการแสดงถึงความเป็นมงคล ศักดานุภาพของผู้เป็นใหญ่ มีองค์ประกอบสำคัญในการแสดงคือ

1. ผู้แสดง เลือกผู้แสดงจำนวน 18 คน ตัวพระ 9 คน ตัวนาง 9 คน ที่มีทักษะในการรำ ฝีมือดี และร่ายรำอ่อนช้อย มีปฏิภาณไหวพริบ โดยตัวพระ มีลักษณะรูปร่างที่สูงโปร่ง หน้ายาวรูปไข่ ตัวนาง เลือกผู้ที่ตัวเล็กหน้ากลมหรือรูปไข่

2. เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่อง พระ – นาง

3. อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดอกไม้เงินทองที่ทำจากกระดาษ

4. ดนตรี บทร้องและเพลงประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องห้า บทร้องประพันธ์ขึ้นใหม่โดย นายเกษม ทองอร่าม สื่อถึงการถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว-ภูมิพลอดุลยเดช บรรจุเพลงประกอบการรำ คือ เพลงโคมเวียน เพลงแขกสาหร่าย เพลงแขกบรเทศ และเพลงรัวนพรัตน์

กระบวนท่ารำได้แนวคิดและรูปแบบมาจากรำเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง และฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผสมผสานท่ารำตามรูปแบบ ที่สอดคล้องกับเนื้อร้องอีกทั้งที่ใช้ท่ารำพื้นฐานจากแม่บท และการตีบท สอดคล้องกับ อัมไพวรรณ เดชะชาติ ศึกษาเรื่อง การศึกษาแนวคิดหลักการออกแบบท่ารำถวายพระพรของผู้เชี่ยวชาญ กรมศิลปากร กรณีศึกษา : นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ(2555) พบว่าการออกแบบท่ารำถวายพระพร นำมาจาก รำแม่บท นอกจากนี้ปรากฏท่ารำที่ได้แนวคิดจากท่ารำหลักในการจับระบำสำหรับการเคลื่อนที่และการตั้งซุ้ม สอดคล้องกับการศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์(2547) ที่พบว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึง การปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ โดยพบว่ามีท่ารำจากเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง และฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง จำนวน 6 ท่า จากรำแม่บท จำนวน 8 ท่า ท่ารำที่ใช้ในการเคลื่อนที่และตั้งซุ้ม จำนวน 12 ท่า ผสมการใช้พื้นที่เวทีที่หลากหลาย ทำให้การแสดงชุดนี้งดงามและมีคุณค่าทางศิลปะ

ข้อเสนอแนะ

การแสดงเบิกโรงถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่สืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยต้นกรุงศรีอยุธยา ควรค่าแก่การดำรงสืบไป ควรมีการรวบรวมข้อมูลการสร้างสรรค์การแสดงเบิกโรงในรูปแบบการแสดงเบิกโรงด้วยการละเล่นและการแสดงเบิกโรงด้วยเรื่อง สั้น ๆ บันทึกเป็นเอกสารทางวิชาการและจัดทำงานวิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เบิกโรงขึ้นใหม่ที่สามารถจัดแสดงในวาระโอกาสสำคัญต่าง ๆ

บรรณานุกรม

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. (2477). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4.** พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมไพวรรณ เดชะชาติ. (2555). **การศึกษาแนวคิด หลักการออกแบบท่ารำถวายพระพรของผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากร กรณีศึกษา : นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์.

ปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน : บทบาทของนาฏศิลป์ในมิติทางวัฒนธรรม

ASEAN CULTURAL YEAR 2019 : THE ROLE OF DANCE IN THE CULTURAL DIMENSION

พนิดา บุญทองขาว*

PANIDA BOONTHONGKHAO

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ มีวัตถุประสงค์นำเสนอบทบาทความสำคัญของนาฏศิลป์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอาเซียนด้วยมิติทางวัฒนธรรม สนับสนุนบทบาทของประเทศไทยในฐานะเป็นประธานอาเซียนประจำปี 2562 ซึ่งประกาศเป็นปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน (ASEAN Cultural Year 2019) ภายใต้แนวคิด "หลากหลาย สร้างสรรค์ ยั่งยืน" ด้วยนาฏศิลป์มีบทบาทสำคัญในการเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกันในระดับต่างๆ การศึกษาบทบาทของนาฏศิลป์จึงสามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมโดยควบคู่ไปกับมิติทางวัฒนธรรม 6 ด้าน ช่วยชูบทบาทของไทยด้วยมิติทางวัฒนธรรมที่ผสมกลมกลืน ช่วยส่งเสริมความเข้มแข็งของอาเซียน สร้างความเชื่อมั่นในศักยภาพ และนำไปสู่การค้า การลงทุน การท่องเที่ยวที่ขยายตัวเพิ่มขึ้น นับเป็นการอนุรักษ์ พัฒนาต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมของอาเซียนที่มีพลวัตให้กลายเป็นทุนของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Creative Industry) ต่อไป

คำสำคัญ: อาเซียน, นาฏศิลป์, บทบาท, มิติทางวัฒนธรรม

**119/14 หมู่ 1 ถนนสุพรรณบุรี-ชัยนาท ตำบลสนามชัย อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี*

119/14 moo 1 suphanburi-chainat road sanamchai mueng suphanburi

Abstract

The purpose of academic article to present the importance of dance , which is a part of ASEAN cultural dimension. To support the role of Thailand as ASEAN Chairman, Year 2019 which is declared as the year of ASEAN culture under the concept of “diversity creativity sustainability “ The important role of dance in strengthening different relationship levels , dance in applying appropriately along with 6 cultural dimensions, help promote the role of Thailand with a cultural dimension that blends harmoniously , ASEAN’s strength and confidence in potential to increase trade, investment and tourism , which is conservation and develop the cultural heritage according to dynamic of ASEAN to be creative industry.
Keyword: ASEAN , Dance , Role , Dimension.

บทนำ

อาเซียน (ASEAN) องค์กรระหว่างประเทศระดับภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก่อตั้งขึ้นโดยปฏิญญากรุงเทพ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2510 เริ่มจากการจับมือร่วมกันของ 5 ประเทศ ได้แก่ อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ และไทย ในนามสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Association of South East Asian Nations) ต่อมามีประเทศสมาชิกเพิ่มเติม คือ บรูไนดารุสซาลาม เวียดนาม ลาว เมียนมาร์ และกัมพูชา ตามลำดับ ทำให้อาเซียนในปัจจุบันมีสมาชิกทั้งหมด 10 ประเทศ พร้อมทั้งพัฒนาสถานภาพเป็นประชาคมอาเซียน (Asean Community) ในปี 2558 การรวมตัวกันของประเทศสมาชิกครั้งนี้ เน้นการเป็นชุมชนที่แข็งแกร่ง การสร้างโอกาส ด้านการเมือง ความมั่นคง เศรษฐกิจ สังคม หรือการรับมือภัยคุกคามในรูปแบบต่างๆ รวมถึงการสร้างสภาพความเป็นอยู่ที่ดีประกอบกิจกรรมทางเศรษฐกิจได้อย่างสะดวกมากยิ่งขึ้น และให้สมาชิกในชุมชนมีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยก่อนหน้าปี 2558 ประเทศไทยได้มีการประชาสัมพันธ์ สร้างความรู้ ความเข้าใจ ให้กับหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนรวมถึงประชาชนในสังคมเพื่อเตรียมความพร้อมต้อนรับการเข้าสู่ประชาคมอาเซียนอย่างเป็นทางการ ภายใต้ 3 เสาหลักที่สำคัญ คือ ประชาคมการเมืองและความมั่นคงอาเซียน (Political and Security Community – APSC) ประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน (ASEAN Economic Community – AEC) ประชาคมสังคมและวัฒนธรรม (Community Socio-Cultural Community – ASCC)

นับจากการเข้าสู่ประชาคมอาเซียน (Asean Community) จวบจนถึงปัจจุบัน สมาชิกอาเซียนได้ดำเนินกิจกรรมภายใต้ 3 เสาหลักดังกล่าว โดยสิ่งที่ดำเนินการลำดับแรก คือ การดำเนินงานด้านประชาคมเศรษฐกิจอาเซียนหรือ AEC เนื่องด้วยมีผลกระทบต่อสภาพความเป็นอยู่ด้านเศรษฐกิจอันเป็นเรื่องสำคัญของการดำรงชีวิต แต่ในความเป็นจริงแล้วสิ่งที่เป็นพื้นฐานต้นทุนร่วมกันมาตั้งแต่อดีต ช่วยให้สมาชิกอาเซียนเข้าใจ



ซึ่งกันและกันได้เป็นอย่างดี ประกอบด้วย ชาติพันธุ์ ภาษา ศิลปะ ศาสนา มรดกภูมิปัญญา วรรณกรรม ดนตรี การแสดง อาหารการกินฯ สิ่งเหล่านี้ เรียกว่า "วัฒนธรรม" ซึ่งมีความเหมือนหรือต่างคล้ายกัน ต่างถ่ายเทหรือรับอิทธิพลจากดินแดนภูมิภาคอื่นนำมาปรับให้เหมาะสมสอดคล้องกับวิถี สร้าง อัตลักษณ์ที่โดดเด่น ของแต่ละชาติสมาชิก (บูรพา โชติช่วง, 2562 : ออนไลน์) ทำให้อาเซียนเป็นดินแดน พหุวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายทางชนชาติมากที่สุดแห่งหนึ่งของโลก ตรงกับเสาหลักที่สาม นั่นคือ ประชาคมสังคมและวัฒนธรรม

ในปี 2562 ประเทศไทยได้รับบทบาทหน้าที่ที่สำคัญอีกครั้งในการเป็นประธานอาเซียน มี การนำประเด็นหลักสำคัญเรื่องมิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรมของประชาคมอาเซียนมากล่าวถึง เนื่องจาก ประเทศสมาชิกต่างมีความใกล้ชิดทางด้านวัฒนธรรมที่โยงใยมาจากความสัมพันธ์ที่ แนบแน่น ยาวนาน มีความแตกต่างหลากหลายแต่มีความเหมือนและอยู่ร่วมกันด้วยความเข้าใจ (รัฐบาลไทย, 2562 : ออนไลน์) จากความสำคัญนี้เองทำให้กระทรวงวัฒนธรรมได้เสนอข้อริเริ่ม ปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน (ASEAN Cultural Year 2019) ภายใต้แนวคิด "หลากหลาย สร้างสรรค์ ยั่งยืน" เพื่อชูบทบาทของไทยด้วยมิติทางวัฒนธรรมที่ผสมกลมกลืนเป็นอัตลักษณ์ ช่วยส่งเสริมความเข้มแข็งของอาเซียน ทั้งนี้จะมีการจัดกิจกรรมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม โดยกระทรวงวัฒนธรรมยึดหลักการพัฒนาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม นำภาพลักษณ์อาเซียนสู่สากล สอดคล้องยุทธศาสตร์ 5F กล่าวคือ Film, Fashion, Food, Fighting, Festival อาทิ ศิลปะการแสดง นาฏศิลป์ ดนตรีในรูปแบบคลาสสิกและร่วมสมัย ภาพยนตร์ แฟชั่นโชว์ ครัวอาเซียน นิทรรศการและการสาธิต มรดกภูมิปัญญาทางด้านต่างๆ ฯลฯ ไปจัดแสดงนอกภูมิภาคอาเซียน (สำนักความสัมพันธ์ต่างประเทศ, 2562 : ออนไลน์) นับเป็นการอนุรักษ์ พัฒนาต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมของอาเซียนที่มีพลวัตให้กลายเป็นทุนของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Creative Industry) ซึ่งเป็นอุตสาหกรรมที่พร้อมเติบโตอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องของอาเซียน

นาฏศิลป์ หนึ่งในยุทธศาสตร์ 5F คือ วัฒนธรรมแขนงหนึ่งของชาติ มีแบบแผนจารีตที่ถ่ายทอดสืบสานมาแต่โบราณด้วยวิธีการบุคคลสู่บุคคล จนมีหลักฐานเป็นเอกสารเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในปัจจุบัน และที่สำคัญเข้ามามีบทบาทในชีวิตของมนุษย์ รูปแบบวิถีชีวิต พิธีกรรม ศาสนา เป็นต้น สำหรับประเทศไทย นาฏศิลป์ประกอบไปด้วย โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน การแสดงพื้นบ้านพื้นเมืองอันเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชนตามวัฒนธรรมในแต่ละภูมิภาค มีลักษณะที่แตกต่างกันตามรูปแบบการแสดง แต่คงไว้ซึ่งลีลาอ่อนช้อยงดงามตามหลักของงานประณีตศิลป์ ล่าสุดองค์การยูเนสโก ได้ประการขึ้นบัญชี "Khon ,masked dance drama in Thailand" หรือการแสดงโขนในประเทศไทย เป็นรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติอย่างเป็นทางการ เห็นได้ว่านาฏศิลป์ได้รับการยอมรับในเวทีโลกสอดคล้องกับโครงการปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน 2562 ดังกล่าวด้วย

วัตถุประสงค์

บทความวิชาการนี้มุ่งนำเสนอการแสดงบทบาทของนาฏศิลป์อันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอาเซียนด้วยมิติทางวัฒนธรรม เพื่อช่วยสนับสนุนบทบาทของประเทศในฐานะเป็นประธานอาเซียน และการประกาศเป็นปีวัฒนธรรมอาเซียนของกระทรวงวัฒนธรรม ในปี 2562

วิธีการศึกษา

การเขียนบทความวิชาการครั้งนี้ใช้การศึกษาเอกสาร เน้นศึกษาความหมาย ที่มา แนวคิด รูปแบบ รวมถึงเลือกใช้ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง คือ ทฤษฎีมิติทางวัฒนธรรมของฮอฟสตรีท (Geert Hofstede) ในการวิเคราะห์บทบาทของนาฏศิลป์ในแง่มุมวัฒนธรรมตามมิติต่างๆ ซึ่งผู้เขียนได้ดำเนินการศึกษาตามขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย บทความ ข่าวสารที่เกี่ยวข้องกับอาเซียน และองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ในมิติต่างๆ
2. ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในประเด็นที่มาของนาฏศิลป์ บทบาทหน้าที่ของนาฏศิลป์ รวมถึงมิติทางวัฒนธรรม
3. ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา (content analysis) โดยบูรณาการข้อมูลที่สอดคล้องไว้ด้วยกันและคงข้อมูลที่แตกต่างไว้พร้อมแสดงอภิปรายให้แนวคิดที่เป็นประเด็นใหม่ๆให้ผู้สนใจสืบเสาะหรือพัฒนาต่อยอดความรู้ได้ต่อไป
4. สรุปเรียบเรียงนำเสนอในรูปแบบบทความวิชาการ

ในแต่ละส่วนของบทความ ผู้เขียนจะนำเสนอ ความหมาย แนวคิด ทฤษฎี แยกเป็นประเด็นเพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจและให้ข้อมูลที่ชัดเจน ก่อนที่จะวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายแสดง ความคิดเห็นตามลำดับต่อไป

ผลการศึกษา

“นาฏศิลป์” คือ มรดกทางศิลปวัฒนธรรมสำคัญของชาติ มีพัฒนาการมาตามยุคตามสมัย ต้นกำเนิดมาจากการแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ปรากฏในรูปแบบการฟ้อนรำ ประกอบไปด้วย การแสดงประเภทละคร ระบำ รำ ฟ้อน ในรูปแบบราชพิธีของหลวง และการแสดงของราษฎรโดยทั่วไป ในการเขียนบทความครั้งนี้ผู้เขียนศึกษาถึงนิยามของคำว่า “นาฏศิลป์” ซึ่งเป็นคำสำคัญของบทความ โดยมีนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทยหลายท่านได้ให้ความหมายของนาฏศิลป์ไว้ ดังนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546 : 11-12) ทรงอธิบายถึงมูลเหตุแห่งการฟ้อนรำ สรุปพอเป็นสังเขปดังนี้



" การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีมีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่ว่าจะเลือกอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น ถึงแม้สัตว์เดรัจฉานก็มีวิธีฟ้อนรำ พึงสังเกตได้โดยง่าย ดังเช่น สุนัข ไก่ กา เวลาสบอารมณ์ของพวกมันเข้า มันก็เต้นโลดกรีดกรายทำกิริยาท่าทางได้ต่างๆ ก็คือการฟ้อนรำตามวิสัยสัตว์นั้นเอง ปราชญ์ผู้คิดค้นหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงลงเนื้อเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ กิริยาอันเกิดจากเวทนาเสวยอารมณ์นี้นับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำ ต่อมาอีกขั้นเมื่อคนทั้งหลายรู้ความหมายของกิริยาต่างๆ จึงเกิดแบบแผนทางการแสดงอารมณ์ นับเป็นขั้นที่สอง และมีผู้ฉลาดเอากิริยาท่าทางแสดงออกถึงอารมณ์นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการฟ้อนรำให้งดงามก็ต้องตาติดใจคน จึงเกิดเป็นกระบวนการฟ้อนรำขึ้น นับเป็นขั้นที่สาม"

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, : 12) กล่าวว่า นาฏศิลป์เป็นสัญชาตญาณชนิดหนึ่งของมนุษย์ที่แสดงออกเมื่อเกิดอารมณ์ขึ้น เป็นการตั้งใจเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะ มีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจและความงดงามแก่ตนเองและผู้อื่น ทั้งนี้มาพร้อมกับความเจริญของมนุษย์ เมื่อสังคมเติบโตขึ้นจึงได้มีการจัดระเบียบแบบแผนของนาฏศิลป์ให้งดงามที่สุด

นราพงษ์ จรัสศรี (254, : 2-3) นาฏศิลป์เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลก ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ถือเป็นการแสดงออก(express) ของอารมณ์ความรู้สึก (feeling) ที่แสดงออกมาในรูปแบบกิจกรรมของมนุษย์ นาฏศิลป์มักจะเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ เขตแดน พื้นที่ สงคราม ภูตผีปีศาจ ซึ่งจะนำพาไปสู่การพัฒนาการทางด้านนาฏศิลป์ของตนเอง จนหล่อหลอมออกมาเป็นอารยธรรม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, : 621) ได้ให้ความหมาย ไว้ว่า นาฏศิลป์ ซึ่งมา จากคำว่า นาฏ และ ศิลป์ คือ

นาฏ [นาด, นาตะ-, นาดตะ-] น. นางละคร, นางฟ้อนรำ, ใช้ประกอบกับคำอื่น หมายความว่า หญิงสาวสวย เช่น นางนาฏ นุชนาฏ. (ป., ส.)

ลูกคำของ "นาฏ, นาฏ-" คือ นาฏกรรม นาฏดนตรี นาฏศิลป์

ศิลป์ ศิลปะ-, ศิลป์ 1, ศิลปะ

(1) [สินละปะ-, สิน, สินละปะ] น. ฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การทำให้วิจิตรพิสดาร, เช่น รูปสลักวีนัสเป็นรูปศิลป์ เขาทำดอกไม้ประดิดประดอยอย่างมีศิลปะ ผู้หญิงสมัยนี้มีศิลปะในการแต่งตัว

(2) น. การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่างๆ อย่างเสียง เส้น สี ผิว รูปทรง เป็นต้น เช่น วิจิตรศิลป์ศิลปะการดนตรี ศิลปะการวาดภาพ ศิลปะการละคร

ลูกคำของ "ศิลปะ-, ศิลป์ 1, ศิลปะ" คือ ศิลปกร ศิลปกรรม ศิลปกิจ ศิลปศาสตร์ ศิลปศึกษา ศิลปหัตถกรรม ศิลปะพื้นบ้าน ศิลปิน

คำว่านาฏศิลป์ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 แสดงความหมายถึง [นาดตะสิน] น. ศิลปะแห่งการละครหรือฟ้อนรำ. (ส.) แม่คำของ “นาฏศิลป์” คือ นาฏ นาฏ-

จินตนา สายทองคำ (2558, : 37) สรุปความหมายของนาฏศิลป์ว่า การเต้น การรำ การฟ้อนรำ การละคร หรือการแสดงที่เป็นเรื่องราว ที่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมสำคัญของชาติ มีการอนุรักษ์ สืบสาน และพัฒนามาตามยุคสมัย

ความหมายของนาฏศิลป์ในเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่เก่าที่สุดอย่างหนึ่งของโลก มูลเหตุในการเกิดมาจากสัญชาตญาณ อารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์ นับเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงออกของมนุษย์ด้วยวิธีการทางสุนทรียศาสตร์ ด้วยร่างกาย ท่าทาง การเคลื่อนไหว อย่างมีระบบและงดงาม นาฏศิลป์มีการพัฒนาขึ้นมาตามลำดับจากความเจริญที่มนุษย์สร้างขึ้นจนกลายมาเป็นประเพณีและวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติดังที่เห็นในปัจจุบัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความงาม ความสุข ความเข้าใจและความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันอีกด้วย

บทบาทของนาฏศิลป์

จากนิยามของคำว่า “นาฏศิลป์” ดังที่กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ว่า นาฏศิลป์มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะในส่วนของประเพณี พิธีกรรม จนกลายเป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมในที่สุด เพื่อให้เข้าใจว่าเหตุใดนาฏศิลป์จึงเข้ามามีบทบาทในเรื่องดังกล่าว และบทบาทของนาฏศิลป์ส่งผลต่อการดำรงชีวิตและสังคมของมนุษย์อย่างไร ผู้เขียนจึงขอกล่าวถึงบทบาทให้เข้าใจเป็นเบื้องต้น ดังนี้

บทบาท ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า การทำท่าทาง การรำตามบท โดยปริยายหมายความว่า การทำตามหน้าที่ที่กำหนดไว้ เช่น บทบาทของพ่อแม่ บทบาทของครู (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554 : 648.) จากความหมายเหล่านี้เมื่อนำมารวมกับนาฏศิลป์ มีความเป็นไปได้ว่า บทบาท คือ สิ่งที่กำหนดให้กระทำตามภารกิจอย่างใดอย่างหนึ่งแล้วแต่จะเกี่ยวข้องด้วย เมื่อนำบทบาทมาใช้ร่วมกับคำว่านาฏศิลป์ หมายถึง การนำนาฏศิลป์มาร่วมทำภารกิจตามที่กำหนดไว้ในการดำเนินชีวิตทั้งส่วนตัวและส่วนรวม ทั้งในโอกาสปกติและโอกาสพิเศษ ซึ่งศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิตทางนาฏกรรมได้แบ่งลักษณะบทบาทของนาฏศิลป์ออกเป็นประเภทต่างๆ 12 ประเภท ดังนี้

1. การสื่อสาร นาฏศิลป์เป็นกระบวนการหนึ่งที่มนุษย์ใช้ในการสื่อสาร โดยใช้ร่างกายประกอบการเล่าเรื่อง ได้รับการพัฒนาต่อมาโดยการเลือกสรรและสร้างสรรค์ท่าทางต่างๆ ให้มีความหมายเฉพาะที่เข้าใจและสื่อสารกันได้ในกลุ่มชนนั้นๆ กล่าวได้ว่าพัฒนาจากรูปลักษณ์ที่ง่ายเป็นส่วนประกอบของคำพูดหรือวรรณศิลป์ ไปสู่การสร้างภาษาของตนเองที่เรียกว่า ภาษาท่ารำ ซึ่งภาษานี้มิได้แปลออกเป็นภาษาพูดหรือภาษาเขียนเท่านั้น แต่ยังแสดงออกซึ่งอารมณ์ของมนุษย์อีกด้วย

2. การสังสรรค์ มนุษย์เป็นสัตว์สังคม ต้องมีการพบปะสังสรรค์กัน ในโอกาสต่างๆ อยู่เสมอ เช่น งานรื่นเริงตามฤดูกาล งานเฉลิมฉลองต่างๆ ซึ่งต้องมีนาฏศิลป์เป็นปัจจัยสำคัญร่วมด้วย งานดังกล่าวนี้มักจะเป็นสื่อให้หนุ่มสาวพบปะกัน แต่ด้วยจารีตของสังคมที่ขีดคั่นไว้ นาฏศิลป์จึงเป็นสื่อให้หนุ่มสาวเข้ามาใกล้ชิดกัน รวมถึงการแสดงออกของอารมณ์ของผู้เข้าร่วมงานที่อยากระบายความสนุกสนานออกมาเป็นการฟ้อนรำอีกด้วย



ภาพที่ 1 บทบาทของนาฏศิลป์ด้านการสังสรรค์
ที่มา : ผู้วิจัย

3. การบันเทิงเพื่อคนอื่น นาฏศิลป์จัดให้เป็นประเภทการแสดงโดย นักแสดงอาชีพหรือไม่อาชีพก็ได้ มีเจตนาให้ความบันเทิงแก่ผู้ดูเป็นสำคัญ มักมีรูปแบบที่ชัดเจนค่อนข้างตายตัว มีการเปิดโอกาสให้ผู้ชำนาญการได้สร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องและถ่ายทอดต่อกันมา บางชุดมีการยอมรับว่าเป็นของดีสมควรสืบทอดเป็นสมบัติของชาติและวัฒนธรรมที่มิควรดัดแปลงแก้ไข



ภาพที่ 2 บทบาทของนาฏศิลป์ด้านการบันเทิงเพื่อคนอื่น
ที่มา : ผู้วิจัย

พิธีกรรม คือ สิ่งที่แสดงออกถึงสิ่งที่เป็นพลังพิเศษ หรือมีอำนาจเหนือธรรมชาติสำหรับผู้ที่ทำหน้าที่เป็นพ่อมด หมอผี หรืออีกนัยหนึ่งคนเหล่านี้ใช้นาฏศิลป์สื่อสารกับพลังเหนือธรรมชาติมีการผ่านตนไปยังผู้ต้องกับรับพลังงานเหล่านั้น การแสดงออกในเรื่องนี้มักเป็นการฟ้อนรำเพื่อรักษาโรค สะเดาะเคราะห์ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แก้บน หรือถวายมือ ไหว้ครูก่อนทำการสิ่งหนึ่งสิ่งใด

4. การออกกำลังกาย กิจกรรมนาฏศิลป์มีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกกำลังกาย เนื่องจากนาฏศิลป์ต้องใช้กำลังอย่างมากในการฝึกหัด ในการฝึกซ้อม ในการแสดง ดังนั้นผู้ปฏิบัติจึงเหมือนออกกำลังกายอยู่ตลอดเวลา ปัจจุบันมีการนำนาฏศิลป์มาประยุกต์ให้การออกกำลังกายมีความสุข สนุกสนาน มีท่าทางรูปแบบ โดยเลือกสรรท่าทางการเคลื่อนไหวที่ได้ศึกษามาอย่างดีแล้วว่าเป็นการกระตุ้น หรือบำบัดส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย เช่น เพิ่มกล้ามเนื้อ ลดไขมัน ช่วยให้ผู้ออกกำลังกาย กระปรี้กระเปร่า กระฉับกระเฉง ร่างกายแข็งแรง

5. การฟ้อนรำในพิธีการ ในแต่ละสังคมย่อมมีพิธีการต่างๆ เช่น การจัดงานต้อนรับงานวันเกิด งานประจำปี พิธีการเหล่านี้นิยมให้มีการแสดงขึ้นสองลักษณะใหญ่ๆ คือ การฟ้อนรำเป็นขบวนแห่ตามทาง เช่น การฟ้อนรำในประเพณีต่างๆ เช่น แห่เทียนพรรษา แห่นาค แห่บั้งไฟ เป็นต้น และการฟ้อนรำบนเวที อาทิ อวยพรวันสำคัญ การแสดงเบิกโรง งานแสดงพิธีเปิดกิจกรรมต่างๆ



ภาพที่ 3 บทบาทนาฏศิลป์สำหรับพิธีการ
ที่มา : ผู้วิจัย

6. การเผยแพร่เอกลักษณ์ นาฏศิลป์นับเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชุมชน แสดงให้เห็นว่าชุมชนของตนมีลักษณะที่โดดเด่นหรือแตกต่างจากชุมชนอื่นอย่างไร ท่ารำ การแต่งกาย ดนตรี องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องอันเป็นลักษณะเฉพาะนั้นก่อให้เกิดความภาคภูมิใจของคนในชุมชน เมื่อมีการนำไปเผยแพร่ให้คนท้องถิ่นอื่นๆ ได้เห็น ถือเป็นของแปลกใหม่ โดยเฉพาะต่างชาติต่างวัฒนธรรมที่เดินทางมาท่องเที่ยวก็จะสนใจสิ่งเหล่านี้ การแสดงประเภทนี้มักเข้าใจในรูปแบบนาฏศิลป์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ดังที่พบเห็นได้จากแหล่งท่องเที่ยวต่างๆ ในปัจจุบัน



ภาพที่ 4 บทบาทนาฏศิลป์สำหรับเผยแพร่เอกลักษณ์
ที่มา : ผู้วิจัย

7. การรักษาเอกลักษณ์ของชาติหรือของชุมชน สำหรับบทบาทนาฏศิลป์ในหัวข้อนี้เป็นการสืบทอดศิลปะการฟ้อนรำของตนมิให้สูญหาย มักจะเห็นชัดเจนในกรณีที่คนในชุมชนหนึ่งอพยพย้ายไปอยู่ชุมชนอื่นที่ต่างวัฒนธรรม มักมีการรวมตัวกันจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวและแสดงเอกลักษณ์ที่ชัดเจนของชุมชน



ภาพที่ 5 บทบาทนาฏศิลป์ด้านเอกลักษณ์ของชุมชน
ที่มา : ผู้วิจัย

8. การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ สิ่งที่แสดงให้เห็นว่า นาฏศิลป์มีการพัฒนาต่อไปอย่างไม่หยุดยั้งคือการริเริ่มสร้างสิ่งใหม่ให้เพิ่มพูนอยู่เสมอ การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ๆ อาจมีดีบ้างไม่ดีบ้างปะปนกันไป สิ่งไหนดีคนก็จะนิยมนำไปฝึกหัดแสดงให้แพร่หลายต่อไป



ภาพที่ 6 บทบาทนาฏศิลป์สำหรับการสร้างสรรค์
ที่มา : ผู้วิจัย

10. การศึกษา การพัฒนาของมนุษย์ที่สำคัญ คือ การศึกษา ซึ่งนาฏศิลป์เป็นศาสตร์วิชาแขนงหนึ่งทางศิลปะที่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องไม่หยุดยั้ง จนปัจจุบันเกิดเป็นสถาบันหนึ่งในสังคมที่มีบุคคลผู้เชี่ยวชาญ หน่วยงานทำหน้าที่ทำนุบำรุงให้รุ่งเรือง สร้างนาฏศิลปินให้มีความเชี่ยวชาญและสามารถใช้เป็นอาชีพเลี้ยงตนได้



ภาพที่ 7 บทบาทนาฏศิลป์ด้านการศึกษา
ที่มา : ผู้วิจัย

11. เครื่องอุปโภคเฉพาะชนชั้น เหตุที่นาฏศิลป์ถูกระบุว่า เป็นเครื่องอุปโภคเฉพาะชนชั้น เนื่องจากบางกรณีเป็นสิ่งหวงห้ามสำหรับกลุ่มบุคคล หรือให้เฉพาะกลุ่มได้มีโอกาสดูหรือแสดงเท่านั้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นมาในอดีต เช่น การแสดงละครในหรือละครรำที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนถือเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ หรือการแสดงนาฏศิลป์ของประเทศญี่ปุ่น “โนะ” เป็นนาฏศิลป์ญี่ปุ่นสำหรับจักรพรรดิและซามูไร คาบูกิเป็นการแสดงที่กำหนดให้กลุ่มชนชั้นพ่อค้า เป็นต้น ในปัจจุบันนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนให้ทุกชนชั้นในสังคมมีโอกาสได้รับชมทั่วถึงกัน โดยผ่านบทบาทหน้าที่ตามประเด็นที่กล่าวมาข้างต้น



ภาพที่ 8 บทบาทนาฏศิลป์สำหรับเครื่องอุปโภค
ที่มา : ผู้วิจัย

12. การบันเทิงเฉพาะตน มนุษย์เมื่อมีความสุขมักมีการแสดงออก ด้วยการร้องรำทำเพลงเป็นการระบายอารมณ์และทำให้คนอื่นประจักษ์ บางครั้งเป็นการอวดความสามารถให้คนได้ชื่นชม ยกย่อง ถือเป็นความสุขที่ทำได้ดีกว่าใครๆ หรือการจดจำท่ารำตามกระบวนการแบบฉบับโบราณของครูอาจารย์ได้ก็จะเกิดความปิติว่ามีสมองดีความจำเลิศ รวมถึง ความสามารถในการออกลวดลายแปลกแหวกแนวด้วยเชาวน์ปัญญา สัมพันธ์กับดนตรีและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง

ทั้งนี้การแบ่งประเภทของหน้าที่นาฏศิลป์ไม่ได้แบ่งแยกชัดเจนโดยเด็ดขาดแต่เป็นการแบ่งเพื่อให้เห็นบทบาทเด่นที่แตกต่างกัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 14-21.) ซึ่งบทบาทของนาฏศิลป์ในปัจจุบันนั้นสามารถนำมาปฏิบัติร่วมกันได้หรือทำหน้าที่ได้หลายบทบาทพร้อมๆกัน นอกจากนี้ยังสังเกตได้ว่าบทบาทของนาฏศิลป์นั้นคลอบคลุมไปเกือบทุกมิติของชีวิตมนุษย์ นับแต่พื้นฐานของชีวิต การพัฒนาชีวิต การปรุงแต่งชีวิต ตั้งแต่เริ่มต้นเกิดจนสุดท้ายของชีวิตคือความตาย หากแต่บทบาทของนาฏศิลป์ เมื่อนำไปสู่การแสดงออกมักจะต้องเลือกใช้ให้เกิดความเหมาะสมกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ด้วย ในการนี้เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ผู้เขียนขออธิบายถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลในการแสดงบทบาทของนาฏศิลป์ในหัวข้อต่อไป

มิติทางวัฒนธรรม

มิติทางวัฒนธรรม เกิดจากการศึกษาความแตกต่างทางวัฒนธรรมของประเทศและองค์การ ถูกค้นพบโดย ศาสตราจารย์ฮอฟสตรีท (Geert Hofstede) เป็นการเก็บข้อมูลจากพนักงาน 70 ประเทศทั่วโลกในปี ค.ศ. 1967 – 1973 เพื่อศึกษาความแตกต่างของวัฒนธรรมทั่วโลกโดยใช้แบบสำรวจค่านิยมทางวัฒนธรรม (Values Survey Module) จากนั้นได้นำข้อมูลที่ได้มาแบ่งลักษณะพฤติกรรมของบุคคลที่สะท้อนมาจากความคิดเห็นในการทำงานจากองค์การที่มีวัฒนธรรมในแต่ละประเทศที่แตกต่างกัน แล้วนำมาพัฒนาเป็นทฤษฎีมิติทางวัฒนธรรมของฮอฟสตรีท โดยอธิบายว่า วัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันส่งผลให้รูปแบบความคิด ทัศนคติ

ตลอดจนพฤติกรรมของมนุษย์มีความแตกต่างกัน (สุธีรา เดชนครินทร์ และ สุธินี ฤกษ์ขำ, 2558, น.) โดยแบ่งออกเป็น 6 มิติ ด้วยกัน ดังนี้

1. ความแตกต่างในเรื่องของอำนาจ (Power Distance) หมายถึงการที่บุคคลมองความแตกต่างของสถานภาพไม่เท่ากัน เช่น พ่อกับลูก เจ้านายกับลูกน้อง

2. ความแตกต่างในเรื่องความเป็นส่วนตัว (Individual) หมายถึง บุคคลในแต่ละสังคม มีแนวคิดและรูปแบบการดำรงชีวิตที่ขึ้นต่อสังคมไม่เท่ากัน เช่นบางสังคมยึดถือตามสิทธิของกฎหมาย บางสังคมคำนึงถึงความรู้สึกของผู้อื่นหรือของกลุ่มมากกว่า

3. ความแตกต่างในเรื่องการให้ความสำคัญชายและหญิง (Masculinity) หมายถึงการที่สังคมให้ความเสมอภาคสูง ชาย-หญิงมีสิทธิเท่าเทียมกัน แต่บางสังคมชายกับหญิงมีความแตกต่างกัน

4. ความแตกต่างในเรื่องการหลีกเลี่ยงความเสี่ยง (Uncertainty Avoidance) หมายถึง ความรู้สึกของคนทั่วๆ ไปที่มีต่อความไม่แน่นอนในอนาคต พยายามหลีกเลี่ยงความเสี่ยง เพื่อให้เกิดความรู้สึกมั่นคงปลอดภัย

5. ความแตกต่างในเรื่องของเวลาในการทำงานร่วมกัน (Long and Short term Orientation) หมายถึงการที่บุคคลประเมินผู้อื่นโดยพิจารณาจากปัจจัยที่ไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ส่วนตัวในรอบเวลาอันสั้น หรือพิจารณาจากความสัมพันธ์ที่มีมาต่อเนื่องยาวนาน

6. การแสดงออกทางอารมณ์ (Indulgence) หมายถึง ระดับในการควบคุมความต้องการ โดยค่า Indulgenceที่สูงคนจะหาความสุขหรือตอบสนองความต้องการอย่างเปิดกว้าง สังคมค่อนข้างอิสระ แต่ถ้ามี Indulgence ต่ำ สังคมจะค่อนข้างเคร่งครัดในการแสดงออก
(Greed is Goods, 2560 : ออนไลน์)

จากทฤษฎีมิติทางวัฒนธรรมนี้มีอิทธิพลต่อแนวคิด วิธีการในการแสดงบทบาทของนาฏศิลป์ต่อการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับสมาชิกอาเซียน ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับต่างประเทศ รวมถึงความสัมพันธ์ของอาเซียนกับประเทศหรือกลุ่มสมาชิกอื่นๆ ในสังคมโลก เพราะฉะนั้นการแสดงบทบาทใดก็ตามควรศึกษาผลกระทบจากมิติทางวัฒนธรรมเพื่อมาเป็นแนวทางในการดำเนินงานตามบทบาทที่ได้รับให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด ผู้เขียนจึงขอนำเสนอแนวทางการแสดงบทบาทของนาฏศิลป์เพื่อการสร้างสัมพันธ์ระหว่างกันพร้อมผสานอัตลักษณ์เฉพาะตนกับสมาชิกทั้งในและนอกอาเซียนเพื่อแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์อาเซียน โดยคำนึงถึงมิติทางวัฒนธรรมควบคู่ไปด้วย คือ

1. การแสดงบทบาทของนาฏศิลป์ สำหรับประเด็นมิติความแตกต่างในเรื่องของอำนาจ เนื่องจากในสังคมมีการแบ่งแยกคนออกเป็นกลุ่มๆ ตามอำนาจที่ได้มา นาฏศิลป์จากมุมมองของสังคมทั่วไปมักให้เป็นเรื่องของกลุ่มชนชั้นสูงหรือผู้มีอำนาจการปกครอง ผู้คนส่วนใหญ่ต้องการผลัดกันตนเองให้เป็นที่ยอมรับหรือมีความเหลื่อมล้ำทางอำนาจสูงกว่าผู้อื่น การทำหน้าที่ให้ความบันเทิงหรือการแสดงสำหรับพิธีการจึงน่าจะ



เหมาะสมเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นการสร้างความประทับใจการยกย่อง ให้เกียรติ ให้ความสำคัญ รวมถึงช่วยยกฐานะของกลุ่มสังคมที่มีโอกาสได้ร่วมกิจกรรมด้านนาฏศิลป์ซึ่งถือเป็นเครื่องอุปโภคเฉพาะชนชั้นอีกด้วย แต่ทั้งนี้ต้องพึงระวังว่า สังคมของโลกตะวันออกและตะวันตกอาจมีมุมมองที่แตกต่างกันในเรื่องของอำนาจ จึงควรเลือกแสดงบทบาทตามความเหมาะสม

2. การแสดงบทบาทของนาฏศิลป์ในเรื่องความเป็นส่วนตัว หรือปัจเจกชน จะเห็นได้ว่า สังคมของสมาชิกอาเซียนจะมีความเป็นส่วนตัวค่อนข้างต่ำ เน้นความเป็นสังคมเกาะกลุ่ม สำนึกในความเป็น "เรา" ซึ่งแตกต่างจากสังคมในโลกตะวันตกที่ค่อนข้างเน้นความเป็นปัจเจกชนสูงกว่า ในการแสดงบทบาทของนาฏศิลป์สู่สายตาชาวโลกจึงควรคำนึงถึงเรื่องเหล่านี้เป็นที่ตั้ง เมื่อนำนาฏศิลป์ไปนำเสนอ ณ พื้นที่ที่มีความเป็นส่วนตัวสูง ควรเน้นบทบาทการสื่อสาร การเผยแพร่เอกลักษณ์ของชาติ หรือแสดงให้เห็นความสำคัญของการศึกษาศาสตร์แขนงนี้ โดยไม่ล่วงละเมิดสิทธิส่วนบุคคลของกลุ่มคนนั้นๆ แต่ถ้าต้องไปนำเสนอในพื้นที่ความเป็นส่วนตัวต่ำ เน้นกลุ่มพวกพ้องเป็นไปได้ว่าบทบาทอาจเป็นเรื่องของการสื่อสาร การสังสรรค์ การแสดงเอกลักษณ์ของตนที่เป็นเอกลักษณ์ร่วมกัน การบันเทิงเฉพาะตน เพื่อช่วยสร้างความสนิมสนม สร้างสัมพันธ์ที่ดีต่อไป

3. การแสดงบทบาทของนาฏศิลป์ในความแตกต่างในเรื่องการให้ความสำคัญระหว่างชายและหญิง ในมิตินี้อาจมีความหมายถึงวัฒนธรรมที่มีลักษณะเข้มแข็ง มีความเป็นชาย มีการแก่งแย่งแข่งขันกันสูงให้คุณค่ากับความสำเร็จทางด้านวัตถุ ส่วนวัฒนธรรมของความนุ่มนวล ความเป็นหญิง เน้นการใส่ใจผู้อื่น ให้ความสำคัญกับคุณภาพชีวิต เพราะฉะนั้นการแสดงบทบาทของนาฏศิลป์ในมิติทางวัฒนธรรมนี้พึงต้องระมัดระวังเป็นอย่างยิ่ง การแสดงนาฏศิลป์ในกลุ่มวัฒนธรรมชาย ควรมุ่งเน้นบทบาทที่ช่วยให้เกิดการผ่อนคลายแสดงออกถึงอารมณ์ที่มีความสุข อาทิ การสังสรรค์ ความบันเทิงเพื่อคนอื่นหรือเฉพาะตน ส่วนการแสดงในกลุ่มวัฒนธรรมหญิงแสดงออกในเรื่องของพิธีกรรมที่เน้นการช่วยเหลือผู้อื่น การออกกำลังกายเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิต รวมถึงการสังสรรค์และความบันเทิงเช่นเดียวกัน

4. การแสดงบทบาทของนาฏศิลป์เกี่ยวกับความแตกต่างในเรื่องการหลีกเลี่ยงความเสี่ยง ในที่นี่ประชาชนที่มีวัฒนธรรมหลีกเลี่ยงความไม่แน่นอน จะสร้างระเบียบต่างๆ ขึ้นมาเพื่อเป็นกรอบปกป้อง จนอาจทำให้เกิดความเครียดสูงแต่ถ้าประชาชนที่การยอมรับความแตกต่าง เปิดรับสิ่งใหม่ๆเข้ามาในชีวิตจะมีความเครียดน้อยกว่า ซึ่งแน่นอนว่า กลุ่มความเครียดสูงบทบาทของนาฏศิลป์เน้นความบันเทิงเพื่อช่วยผ่อนคลายเป็นหลักหรือนำเสนอรูปแบบพิธีกรรมเพื่อสร้าง ความเชื่อมั่น รูปแบบพิธีการเพื่อให้เป็นแบบแผนอย่างที่สังคมต้องการ ส่วนกลุ่มความเครียดต่ำ เน้น การสร้างสรรค์ เนื่องจากสังคมกล้ายอมรับในความแตกต่าง มีมุมมองของความคิดสร้างสรรค์ในการดำเนินชีวิต

5. บทบาทของนาฏศิลป์ต่อความแตกต่างในเรื่องของเวลาในการทำงานร่วมกัน ซึ่งมิตินี้จะเห็นได้ว่า มีช่วงระยะเวลาสองระยะด้วยกัน คือ วัฒนธรรมที่มองผลในระยะเวลาอันสั้น ให้ความสำคัญกับปัจจุบัน เน้นการปกป้องตนเอง เวลาว่างพักผ่อนเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งเป็นอุปนิสัยของคนในยุคปัจจุบัน บทบาทของนาฏศิลป์

ไทยในส่วนนี้คงต้องนำเสนอสิ่งที่ดี ที่น่าสนใจ อาจในรูปแบบของการเผยแพร่เอกลักษณ์ในรูปแบบสั้นๆ กระชับ เข้าใจง่าย รวมถึงการให้ความสุข ความบันเทิง การสังสรรค์ เพื่อสนองต่อวิถีชีวิต ส่วนวัฒนธรรมที่มองผลในระยะยาวเป็นหลัก ให้ความสำคัญกับอนาคตดำเนินชีวิตด้วยความระมัดระวังบทบาทและหน้าที่ของนาฏศิลป์คงต้องแสดงถึงความเป็นชุมชนหรือเอกลักษณ์ของชาติเพื่อสร้างความภาคภูมิใจ การสร้างสรรค์ การศึกษา เพื่อนาฏศิลป์คงอยู่ต่อไปในในอนาคต เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าที่ได้ช่วยรักษาเอาไว้

6. บทบาทของนาฏศิลป์ในมิติการแสดงออกทางอารมณ์ เป็นมิติที่เพิ่มเข้ามาภายหลังจาก 5 ข้อดังกล่าวข้างต้น เห็นได้ว่าสังคมโลกตะวันตกมักมีการแสดงออกทางอารมณ์อย่างเปิดเผย ต่างจากสังคมโลกตะวันออกซึ่งค่อนข้างเคร่งครัดและปกปิด เหตุด้วยจารีตประเพณีต่างๆ ที่คลอบคลุมอยู่ สำหรับการนำเสนอบทบาทต้องศึกษาถึงสังคม พื้นที่ ประเพณี ตัวบุคคล เป็นหลัก บทบาทด้านพิธีกรรมมักพบในสังคมเคร่งครัดไม่กล้าแสดงออกในเวลาปกติ แต่กล้าแสดงออกในช่วงเวลาพิเศษเหนือธรรมชาติที่ไม่เป็นตัวของตัวเอง จริงๆ แล้วถือได้ว่าบทบาทด้านพิธีกรรมนี้เป็นทางออกให้มนุษย์ได้ปลดปล่อยความรู้สึกที่ซ่อนลึกอยู่ภายในให้ออกมา เป็นการช่วยขจัดความกังวล ความเครียดต่างๆ ถือเป็นการสร้างความสุขในอีกรูปแบบหนึ่ง ส่วนสังคมที่อิสระทางอารมณ์ปรากฏบทบาทได้หลากหลายมากกว่า โดยเลือกใช้ตามความเหมาะสมและสถานการณ์

นอกจากนี้ การกำหนดกิจกรรมในโครงการด้านศิลปวัฒนธรรมเพื่อเชิดชูบทบาทของไทยในฐานะประธานอาเซียนและสอดรับกับปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน ซึ่งมีการจัดทำแผนงานไว้ตลอดปี 2562 บทบาทของนาฏศิลป์ที่กำหนดในรูปแบบของการแสดงพิธีการน่าจะเป็นบทบาทแรกที่ต้องทำ เนื่องจากกิจกรรมทุกอย่างมีการจัดเป็นรูปแบบที่ขัดเจนจำเป็นต้องมีการแสดงประกอบเพื่อให้งานเกิดความสมบูรณ์ ส่วนบทบาทในฐานะแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาตินั้นได้ถูกกำหนดในงานมหกรรมวัฒนธรรมอาเซียนภายใต้การจัดงานมหกรรมวัฒนธรรม “ใต้ร่มพระบารมี 237 ปี กรุงรัตนโกสินทร์” ในเดือนเมษายน 2562 งานวัฒนธรรมสัญจรอาเซียนสู่โลก ในเดือนกรกฎาคมและสิงหาคม 2562 งานเทศกาลมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของอาเซียนและประเทศคู่เจรจา ในเดือนกันยายน 2562 งานเทศกาลหุ่นอาเซียนและประเทศคู่เจรจา ในเดือนพฤศจิกายน 2562 ทั้งนี้การเสนอกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ล้วนใช้มิติทางวัฒนธรรมช่วยส่งเสริมเพื่อให้ภาพลักษณ์ภายใต้นโยบายการทูตทางวัฒนธรรม ความเป็นหนึ่งเดียวภายใต้การผสานความหลากหลายทางวัฒนธรรมของอาเซียนโดดเด่นเป็นที่ยอมรับในเวทีโลกช่วยสร้างบทบาทอาเซียนในเชิงรุกต่อไป



สรุปและอภิปรายผล

กล่าวโดยสรุปแล้ว สำหรับ ปี 2562 นี้ ในฐานะที่ประเทศไทยซึ่งเป็นหนึ่งในสมาชิกของประชาคมอาเซียน ได้รับเลือกให้ดำรงตำแหน่งประธานอาเซียน รวมถึงการประกาศให้ปี 2562 เป็นปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียนด้วย สิ่งที่จะช่วยรองรับการทำงานครั้งนี้ คือนำบทบาทของนาฏศิลป์มาช่วยดำเนินการในกิจกรรมต่างๆ ซึ่งอาจเป็นทั้งงานเบื้องหน้า งานเบื้องหลัง หรือแอบแฝงก็เป็นได้ การนำบทบาทของนาฏศิลป์มาใช้โดยกำหนดให้คู่ขนานไปกับมิติวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นว่า นาฏศิลป์เป็นฟันเฟืองหลักสำคัญในการแสดงความเป็นตัวตน ช่วยสื่อสารให้แต่ละกลุ่มชุมชนที่ต่างวัฒนธรรมกันมีความรู้ ความเข้าใจเกิดความสนใจที่จะเข้ามาติดต่อสัมพันธ์กัน มีมุมมองในแง่มุมที่ดีต่อกัน ให้เกียรติ ให้ความเชื่อถือในด้านต่างๆ ซึ่งกันและกันสอดคล้องกับหลักการมิติทางวัฒนธรรม 6 ด้านของ Hofstede คือ ด้านของความแตกต่างทางอำนาจ ด้านปัจเจกชน ด้านความแตกต่างของชายและหญิง ด้านความเสี่ยง ด้านความต่างของเวลา และด้านการแสดงออกทางอารมณ์ อีกทั้งมิติทางวัฒนธรรมยังมีลักษณะเด่นคือสามารถนำไปพัฒนาเพิ่มเติมให้เพื่อให้ทันสมัยกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมของสังคมโลกในปัจจุบันได้อีกด้วย นักวิชาการหลายท่านได้นำหลักการเรื่องนี้มาเป็นหลักในการศึกษา และทำความเข้าใจเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับงานวิชาการของตน อาทิ พัชราภา เอื้ออมรวนิช กล่าวว่า บุคคลแต่ละคนมีวัฒนธรรมที่สั่งสมมาจากการเรียนรู้ในบริบทสภาพแวดล้อมที่อาศัยการสื่อสารร่วมกับบุคคลที่มาจากวัฒนธรรมความต่างต้องเรียนรู้ถึง ความแตกต่างทางวัฒนธรรมคู่สื่อสาร โดยนำเสนอและทำความเข้าใจในเชิงลึกเกี่ยวกับประเด็นที่สำคัญในการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม ใน 2 มิติ ความเป็นมา ความสำคัญ และบริบท ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (พัชราภา เอื้ออมรวนิช, 2558 : 1) พลเทพ พูนพล กล่าวว่า การปรับตัวด้านวัฒนธรรม ตาม Hofstede Framework มีความฉลาดทางอารมณ์ การสนับสนุนทางสังคม และมิติทางวัฒนธรรมด้านความเป็นกลุ่มนิยมเป็นตัวแปรที่มีอิทธิพล สามารถทำนายการปรับตัวทางวัฒนธรรมของนักศึกษาจากกลุ่มประเทศอาเซียนได้ (พลเทพ พูนพล, 2560 : 110) ซึ่งทั้งนี้ผู้สนใจสามารถศึกษาและนำมิติทางวัฒนธรรมไปปรับใช้กับบริบทงานเพื่อช่วยให้การทำงานระหว่างกลุ่มวัฒนธรรมที่แตกต่างกันประสบความสำเร็จและขับเคลื่อนสู่เป้าหมายได้อย่างมีประสิทธิผลและประสิทธิภาพ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนแน่นอนว่าบทบาทของนาฏศิลป์อันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอาเซียน สนับสนุนการทำงานของปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียนและชูบทบาทของไทยด้วยมิติทางวัฒนธรรมที่ผสมกลมกลืนเกิดเป็นอัตลักษณ์ที่จะช่วยส่งเสริมความเข้มแข็งของอาเซียน พร้อมกับการเรียนรู้ ปรับตัว ก้าวเข้าสู่การพัฒนาและแข่งขันในสังคมโลก สร้างความเชื่อมั่นในศักยภาพ และนำไปสู่การค้า การลงทุน การท่องเที่ยวที่ขยายตัวเพิ่มขึ้น นับเป็นการอนุรักษ์ พัฒนาต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมของอาเซียนที่มีพลวัตให้กลายเป็นทุนของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Creative Industry) ต่อไป

บรรณานุกรม

ความสัมพันธ์ต่างประเทศ,สำนัก. (6 กุมภาพันธ์2562). **ปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน 2562 : หลากหลาย สร้างสรรค์ ยั่งยืน. สำนักเลขาธิการอาเซียน.** (ออนไลน์). เข้าถึงจาก http://www.asean 2019.go.th.

จินตนา สายทองคำ. (2558). **นาฏศิลป์ไทย. รำ ระบำ ละคร โขน**. กรุงเทพ : เจ ปริ้นท์ .

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546). **ละครฟ้อนรำ**. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์มติชน.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก.** กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บูรพา โชติช่วง. (7 มกราคม2562). **เชื่อมสัมพันธ์หนึ่งเดียว ปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน. สยามรัฐออนไลน์**. (ออนไลน์). เข้าถึงจาก https://siamrath.co.th/n/59991.

พลเทพ พูนพล. (2560). **การศึกษาปัจจัยด้านบุคคล สังคม และวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อการปรับตัวของนักศึกษาจากกลุ่มประเทศอาเซียนที่ได้รับทุนทางสังคมผ่านสื่อสังคมออนไลน์ ปัจจัยทางด้านวัฒนธรรม**. วารสารพฤติกรรมศาสตร์, 23 (1), 110. (ออนไลน์). เข้าถึงจาก http://www.ejournals.swu.ac.th

พัชราภา เอื้ออมรวนิช. (2560). **การสื่อสารภายใต้มิติความหลากหลายทางวัฒนธรรม ตามแนวคิด Geert Hofstede. วารสารวิชาการมนุษย์ศาสตรและสังคมศาสตร์,** 25 (47), 1. (ออนไลน์). เข้าถึงจาก http://www.kmutt.ac.th.

รัฐบาลไทย. (4 กุมภาพันธ์ 2562). **การประกาศปีแห่งวัฒนธรรมอาเซียน 2562. ข่าวทำเนียบรัฐบาล.** (ออนไลน์). เข้าถึงจาก http:// news/contents/details/18565.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554**. กรุงเทพ : ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.

สุธีรา เดชนครินทร์ และ สุธินี ฤกษ์ขำ. (2558). **ผลกระทบของมิติทางวัฒนธรรมที่มีต่อระบบการบริหารงานที่มีประสิทธิภาพสูง : การบูรณาการทบทวนวรรณกรรม. วารสารวิทยาการจัดการ**, 32 (2), 207. (ออนไลน์). เข้าถึงจาก http://www.tci-thaijo.org.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Greedisgoods. (24 มกราคม 2560). **มิติทางวัฒนธรรม ของ Holfstede**. (ออนไลน์). เข้าถึงจาก http://www.Greedisgoods.com

บทบาทความเป็นนักรบของกุมภกรรณ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

THE ROLE WARRIOR OF KUMBHAKAN IN KHON RAMAYANA

ว่าที่ร้อยตรีวีรกร ศุขศาสตร์*

ACTING SUP LT. WEERAKORN SUKSARD

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย การศึกษาบทบาทและรูปแบบการแสดงของตัวกุมภกรรณในการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกกุมภกรรณ ตอนโมกขศักดิ์ ผู้วิจัยได้เห็นความสำคัญของตัวละคร คือตัวกุมภกรรณ ซึ่งเป็นพญายักษ์ตัวสำคัญตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ ที่มีบทบาท และอัตลักษณ์เฉพาะตัว มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาบทบาทความเป็นนักรบของตัวกุมภกรรณในเรื่องรามเกียรติ์ โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ แล้วนำมาวิเคราะห์เป็นข้อมูล ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ โดยมีเครื่องมือที่ใช้ใน การเก็บข้อมูล คือ แบบสัมภาษณ์ โดยการนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สรุปผลการวิจัยพบว่า กุมภกรรณ มีบทบาทที่สำคัญคือที่สุดคือ บทบาทของความเป็นนักรบ และมีบุคลิกที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของตัวกุมภกรรณ ได้แก่ การรักความสะอาด รักเผ่าพงศ์ ยึดในคุณธรรม ความมีสติปัญญา และในฐานะที่สำคัญของตัวกุมกรรณ คือในฐานะนักรบ โดยกุมภกรรณมีการออกรบทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง ซึ่งแต่ละครั้งมีความแตกต่างกันไป ตามอัตลักษณ์ของตัวกุมภกรรณ

คำสำคัญ: กุมภกรรณ , นักรบ , โขน , รามเกียรติ์

**67/1343 บางแม่นาง บางใหญ่ นนทบุรี 11140*

67/1343 BANGMAINANG BANGYAI NONTABURI 11140

Abstract

This article be partial of research in Studying Roles and Performance Types of Kumbhakan in Royal Pantomime Performance for story of Kumbhakan war in episode of Mokkhasak. Researcher realizes the importance of Kumbhakan actor who be one significant of Great Giant in Ramakien that has individual roles and identities. Have objectives to study roles of Kumbhakan as warrior in Ramakien. Research methodology be qualitative by informants be national artists, specialists of Khon giant in Thai Classical Dance through data collecting tool of questionaires for data analysis. Studying found the important roles of Kumbhakan be 1. As sibling. 2. As regent. 3. As warrior and individual identities of Kumbhakan be neat, love tribe and observe moral from above 3 roles found as being young brother of Thossakan then Kumbhakan must go out to battle in war on behalf of Thossakan, as regent must go out to war and as the important role of warrior for all 4 wars which be different in each as per identities of Kumbhakan.

Key words: Kumbhakan, Warrior, Khon, Ramakien.

บทนำ

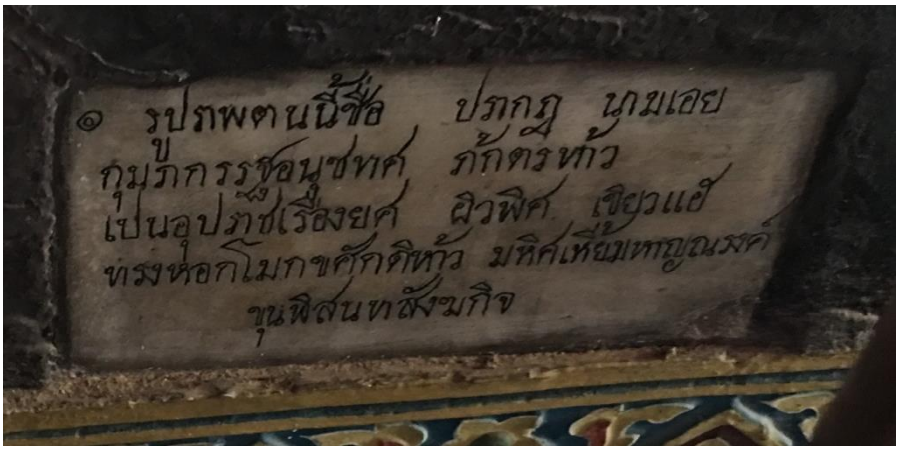
โขนเป็นศิลปะและศาสตร์ทางนาฏศิลป์ประจำชาติไทย เป็นเอกลักษณ์ที่มีความงดงาม มีลักษณะพิเศษและมีแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์ เป็นมหรสพที่มีความเป็นมายาวนาน ซึ่งบรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ขึ้นและสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ผู้ที่จะแสดงโขนได้ จะต้องมีขั้นตอนกระบวนการฝึกที่เข้มงวด และรูปแบบการแสดงจึงต้องมีความสวยงาม ประกอบกับเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ จึงมีจารีตขนบธรรมเนียมของราชสำนักเข้ามาใช้ในการแสดงโขน ผู้แสดงจะต้องสวมศีรษะปิดหน้าทุกคน ตัวตลกยกเว้นไว้ เพราะจะต้องพูดเจรจาเอง แต่ต่อมาภายหลังผู้แสดงเป็น พระ นาง เทวดา ไม่ต้องสวมศีรษะปิดหน้า (อมรา กล่ำเจริญ, 2542, น. 45) การแสดงโขนจะแบ่งตัวละครออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ พระ นาง ยักษ์และลิง ซึ่งแต่ละตัวละครจะบุคลิกแตกต่างกันออกไป ยักษ์ เป็นอมนุษย์พวกหนึ่ง ถือกันว่ามีรูปร่างใหญ่โตน่ากลัว มีเขี้ยวงอก ใจดำอำมหิต ชอบกินมนุษย์ กินสัตว์ โดยมากมีฤทธิ์เหาะได้ จำแลงตัวได้ บางทีใช้ปะปนกับคำว่าอสูรและรากษส(พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน, 2542, น. 896) ซึ่งตัวยักษ์หรืออสูร ในเรื่องรามเกียรติ์ อมนุษย์ใหญ่โต มีหน้าตาดุร้าย น่าเกลียดน่ากลัวดูแข็งกร้าว และนิสัยโหดร้าย แต่สำหรับบทบาทของยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์ นั้นมีอยู่หลายลักษณะ



พฤติกรรมของตัวละครที่แสดงออกมานั้น ในทางแสดง เรียกว่า "บทบาท" ซึ่งตัวละครในวรรณคดีแต่ละตัวนั้นจะถูกกำหนดให้มีบทบาทที่แต่งต่างกันเพื่อสร้างสีสันให้กับวรรณคดีให้มีความน่าสนใจ ดังนั้น การจัดการแสดงละครหรือโขนนั้น จะมีตัวละครที่มีบทบาทแตกต่างกันไป ซึ่งจาการศึกษาพบว่าวรรณคดีของไทย มีเค้าโครงเรื่องมาจาก รามายณะซึ่งเป็นมหากาพย์ที่ยิ่งใหญ่เรื่องหนึ่งของอินเดียเป็นนิทานที่เล่าสืบต่อกันมายาวนาน ผู้รจนาเป็นพรหมฤาษี ชื่อวาลมิกิ เมื่อกว่า 2,400 ปีมาแล้ว หรือราวต้นพุทธกาล โดยมีการประพันธ์เป็น ร้อยกรองประเภทฉันท์ภาษาสันสกฤต เรียกว่า "โศลก" จำนวน 24,000 โศลก ใช้เป็นบทสวดให้ท่องจำขึ้นใจและสวดกันต่อๆมาอีกประมาณ 100 ถึง 200 ปี จึงได้ลงเป็นลายลักษณ์อักษร (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2546 : 704 -709) เรื่องรามเกียรติ์นั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ ตั้งแต่ต้นจนจบ จึงนับว่าบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 นั้นสมบูรณ์ครบถ้วนมากที่สุด และต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงได้นำบางบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 มาปรับปรุง ให้มีความไพเราะและสอดคล้องเหมาะสมกับการแสดงมากที่สุด

รามเกียรติ์ เป็นเนื้อเรื่องเกี่ยวการทำศึกสงครามระหว่างฝ่ายธรรมมะและฝ่ายอธรรม คือกล่าวถึงฝ่ายพระรามและฝ่ายทศกัณฐ์ โดยทั้งสองฝ่าย คือกองทัพพระรามจะเป็นฝ่ายได้รับชัยชนะอยู่บ่อยครั้ง ในการทำศึกของเรื่องรามเกียรติ์นั้น ฝ่ายอธรรม หรือฝ่ายทศกัณฐ์จะพ่ายแพ้ในการศึกอยู่บ่อยครั้ง แต่ในบางครั้งฝ่ายอธรรมก็ได้รับชัยชนะจากพญายักษ์บางตนอยู่บ้าง เช่น กุมภกรรณ โดยตัวกุมภกรรณนั้น เป็นน้องชายของทศกัณฐ์ พี่ชายพิเภกและนางสำมักนักขา โดยมีตำแหน่งเป็นถึงอุปราชเมืองลงกา ในการทำศึกของกุมภกรรณแต่ละครั้งนั้น มีรูปแบบและกระบวนการรบที่แต่งต่างกันไป โดยมีทั้งการใช้ทั้งสติปัญญา ใช้พละกำลัง โดยกุมภกรรณได้ทำการออกศึกทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง โดยในการรบแต่ละครั้งเชื่อมโยงถึงบทบาท อุปนิสัย หน้าที่ของตัวกุมภกรรณได้เป็นอย่างดี

กุมภกรรณว่าเป็นโอรสของท้าวลัสเตียนกับนางรัชดา โดยกล่าวถึงทศกัณฐ์ว่าเป็นนนทุกมาเกิดและมีกุมภกรรณเกิดเป็นน้อง ซึ่งกุมภกรรณเป็นน้องของทศกัณฐ์ แต่เป็นพี่พิเภก ทูษณ์ ขร ตรีเศียร และนางสำมักนักขา (ศรีสุรางค์ พูนทรัพย์, 2525 : 90) ในสมญาภิธานรามเกียรติ์ของ นาคะประทีปกล่าวไว้ว่ากุมภกรรณ เป็นอุปราชกรุงลงกาหน้าเขียว มีชายาชื่อนางจันทวดี สนมเอกชื่อคันธมาลี มีหอกโมกขศักดิ์เป็นอาวุธวิเศษ และปรากฏว่าเป็นผู้นิยมความยุติธรรม (นาคะประทีป, 2551: 9) ดังปรากฏริมระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม



ภาพที่ 1 โคลงประจำภาพกุมภกรรณ ริมระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

จากโคลงประจำภาพกุมภกรรณที่เสาระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งปรากฏลักษณะ ของกุมภกรรณตามคำโคลง คือ “รูปราพณ์ตนนี้ชื่อ” แสดงให้เห็นว่า กุมภกรรณเป็นยักษ์ และคำโคลงที่ว่า “ผิวพิศเขียวแฮ” แสดงให้เห็นว่ามีกายสีเขียว และคำโคลงที่ว่า “ทรงหอกโมกขศักดิ์ ห้าว มหิศเหี้ยมหาญณรงค์” แสดงให้เห็นว่ามีหอกโมกขศักดิ์เป็นอาวุธ มีฤทธิ์เดชมาก และ เชี่ยวชาญในการรบ จากโคลงประจำภาพสรุปได้ว่ากุมภกรรณเป็นยักษ์กายสีเขียว มีฤทธิ์เดช มาก มีหอกโมกขศักดิ์เป็นอาวุธ และเชี่ยวชาญในการรบ ศึกษาจากหนังสือนารายณ์สิบปางและพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ กล่าวถึงลักษณะกุม ภกรรณไว้ว่า “กุมภกรรณมีหอกโมกขศักดิ์เป็นอาวุธ สีกายนั้นสีเขียว เป็นอุปราชกรุงลงกา” (ประพันธ์ สุคนธะชาติ, 2534: 150) และกล่าวถึงลักษณะการสร้างศีรษะโขนตัวกุมภกรรณว่า “กุมภกรรณมีลักษณะรูปร่างเป็นยักษ์มี 1 หน้า 2 มือ หัวโล้น แต่โดยทั่วไปหัวโขนของ กุมภกรรณมักประดิษฐ์เป็น 4 หน้า คือ หน้าใหญ่ 1 หน้า และหน้าเล็กอยู่ข้างหลังอีก 3 หน้า และบางทีก็ทำเป็นหน้าทอง (ประพันธ์ สุคนธะชาติ, 2534: 173)

บทบาทกุมภกรรณที่ปรากฏในวรรณกรรมในวรรณกรรมต่างๆของไทย ที่สำคัญและเป็นที่ นิยม คือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งวรรณกรรมเรื่องนี้มีความสำคัญบทบาทของตัวกุมภกรรณในวรรณกรรม ที่ปรากฏอยู่ซึ่งเป็นบทร้อยกรองบ้าง คำพากย์บ้าง หรือบทกลอนต่างๆ ดังที่ผู้วิจัยจะนำเสนอในบทบาทของตัวกุมภกรรณ

จากที่กล่าวมาบทบาทของกุมภกรรณ ที่ผู้วิจัยได้พบมาทั้ง 3 ฐานะ ได้แก่ ฐานะพี่และน้อง ฐานะอุปราช และฐานะนักรบ มีความสำคัญและมีความเชื่อมโยงกันจนเป็นเหตุให้ที่กุมภกรรณต้องออกสงครามเพื่อรบกับฝ่ายพระราม จนถึงชีวิต ซึ่งในฐานะนักรบของกุมภกรรณนั้น มีกลวิธี และใช้สติปัญญาเข้าต่อสู้ในทุกๆครั้ง จนมาถึงการออกรบครั้งสุดท้าย จึงเห็นว่าพระรามคือพระนารายณ์อวตารลงมา จึงได้เสียชีวิตลง



วัตถุประสงค์

ศึกษาบทบาทความเป็นนักรบกุมภกรรณในเรื่องรามเกียรติ์

วิธีการวิจัย

ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีวิธีขั้นตอนดังนี้

1.ศึกษาบทบาทของตัวกุมภกรรณในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ จากบทพระราชนิพนธ์ หนังสือ ตำรา และเอกสาร

1.1 หนังสือบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

1.2 หนังสือบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

1.3 งานวิจัยของนายสุรเดช กลิ่นศรีสุข วิทยานิพนธ์ เรื่อง บทบาทของกุมภกรรณในเรื่องรามเกียรติ์

1.4 งานวิจัยของนายสมศักดิ์ ทัดติ วิทยานิพนธ์ เรื่อง จารีตการฝึกหัดของตัว ทศกัณฐ์

2. ศึกษาบทบาทของตัวกุมภกรรณในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ จากการสัมภาษณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ศิลปิน คณาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์

2.1 นายจตุพร รัตนวราหะ	ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี 2552
2.2 นายสมศักดิ์ ทัดติ	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย โขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.3 นายประเมษฐ์ บุณยะชัย	ผู้ทรงคุณวุฒิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จุลชาติ อรัณยะนาค	รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองคณบดีคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.6 นายกฤษกร สืบสายพรหม	นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ผลการวิจัย

จากการศึกษาความหมายของคำว่า กุมภกรรณ จากหนังสือพจนานุกรมฉบับ ราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายไว้ดังนี้ "กุมภ - , กุมภ์" แปลว่าหม้อ คำว่า "กัณณ์" "แปลว่าหู" (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 103) เมื่อนำสองคำนี้มาสมาสกัน กุมภกรรณ แปลว่า หูหม้อ ทั้งนี้เพราะว่ามีร่างกายใหญ่โตสามารถที่จะเอาหม้อเข้าไปใส่ในใบหูได้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 136) กุมภกรรณได้ออกรบทั้งหมดจำนวน 4 ครั้ง ได้แก่ ศึกสุครีพถอนต้นรัง ศึกโมกขศักดิ์ ศึกกุมภกรรณทดน้ำและศึกครั้งสุดท้าย ในบทบาทฐานะนักรบของกุมภกรรรแบ่งการใช้กลวิธีได้ดังนี้ 1.การใช้กลอุบาย 2.การใช้พละกำลัง ซึ่งแต่ละครั้งที่กุมภกรรณออกศึกจะมีกลวิธีที่ใช้สติปัญญาอย่างเดียว หรือใช้พละกำลังอย่างเดียว แต่ในบางศึกกุมภกรรณก็ใช้ทั้งสติปัญญาและพละกำลังภายในศึกเดียว โดยผู้วิจัยแบ่งเป็นการออกรบทั้งหมด จำนวน 4 ครั้ง

ครั้งที่ 1 ศึกสุครีพถอนต้นรัง การใช้กลอุบายและกำลังก่อนที่จะเข้าต่อสู้

- กุมภกรรณยกกองทัพออกไปตั้งปริศนาให้พระรามแก้ไข ถ้าพระรามเป็นพระนารายณ์จริงย่อมที่จะแก้ไขปริศนานี้ได้

คือชีโฉดหญิงโหดมารยา ช้างงารีหรือชายทรชน

(พระบาทสมเด็จพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553 : 387)

- กุมภกรรณแจ้งให้สุครีพไปถอนต้นรังมาให้ได้ เพื่อให้เชื่อว่ามีพละกำลัง

อันต้นรังในทวีปอุดร แม้นเอ็งไปถอนออกมาได้
จึงจะเห็นว่ามีฤทธิไกร หาไม่มึงอยากอหังการ์

(พระบาทสมเด็จพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553 : 435)

- กุมภกรรณรู้ว่าสุครีพนั้นมีพลังมาก จึงคิดจะออกกลอุบายเพื่อที่ได้เข้าต่อสู้

เมื่อนั้น กุมภกรรณสิทธิศักดิ์ยักษี
เห็นสุครีพน้องพระยาพาลี รู้ว่ามีกำลังวังชา
เมื่อครั้งหักฉัตรชัยในกรุง ได้รบพุ่งทศพักตร์หนักหนา
จำจะลวงล้างผลาญด้วยมารยา จึงร้องว่าเหวยสุครีพขุนกระบี่

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544 : 177)

จากศึกสุครีพถอนต้นรัง ในศึกครั้งแรก กุมภกรรณได้ใช้สติปัญญาวางกลอุบายเข้าต่อสู้ครั้งที่ 2 ศึกโมกศักดิ์ กุมภกรรณแสดงถึงความมีสติปัญญาและความกล้าหาญในการรบ

- กุมภกรรณใช้หอกโมกขศักดิ์เป็นอาวุธ กุมภกรรณเห็นว่ายังไม่มีโอกาสที่จะเอาชนะได้ด้วยกำลังเมื่อเห็นได้จังหวะโอกาสจึงพุ่งหอกโมกขศักดิ์ออกไป

เมื่อนั้น กมภกรรณสิทธิศักดิ์ยักษา
ประจัญบานหาญหักด้วยศักดิ์ดา เห็นว่าไม่ชนะมนุษย์



จึ่งแกล้งทาลวงล่อรอรั้ง ถอยหลังรบรับสัประยุทธ์
แกว่งกลอกหอกเทพอาวุธ เยื้องกรายหมายมนุษย์แล้วพุ่งไป

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544 : 193)

ครั้งที่ 3 ศึกกุมภกรรณทดน้ำ ใช้สติปัญญาเพื่อหลีกเลี่ยงการใช้พละกำลัง

- พระลักษมณ์จะถูกหอกโมกขศักดิ์ก็ฟื้นขึ้นมาได้ กุมกรรณจึงวางแผนทดน้ำ

ข้าศึกก็จะอดน้ำตาย ด้วยอุบายไม่พักเข่นฆ่า

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553 : 435)

- กุมภกรรณใช้สติปัญญา วางแผนการรบด้วยการทดน้ำในครั้งนี้

ข้าจะบังคลฝ่าธุลี ออกไปที่ท่ามกลางสมุทรไท
จะทดน้ำมิให้ไหลมา ทางกองทัพพลับพลาพระรามได้
ต้องอดสักสามวันก็บรรลัย ไม่พักไปเข่นฆ่าราวี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544 : 199)

ครั้งที่ 4 ศึกครั้งสุดท้าย กุมภกรรณออกรบครั้งสุดท้าย ด้วยมานะของกษัตริย์

- กุมภกรรณมีฝีมือในการรบมาก เมื่อศรพระรามทำลายรถและไพร่พลหมดสิ้น กุมภกรรณ ก็ยังต่อสู้ไปเช่นชายชาตินักรบ

สิ้นรถสิ้นทศโยธา อสุราประหวั่นพรั่นใจ
ให้ย่อท้อมิใคร่จะต่อฤทธิ์ แล้วคิดมานะขึ้นมาได้
ตัวกูชาติชายอาชาไนย ฤทธิ์ไกรเลิศลบธาตรี
มาตรแม้นตัวตายจะไว้ยศ ให้ปรากฏฟากฟ้าราศี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553 : 456)

- กุมภกรรณยกกองทัพออกรบเมื่อเห็นกองทัพฝ่ายพระรามยกมา แต่ก็ไม่รู้ว่าเป็นพระราม จึงขับรถเข้าต่อสู้

เมื่อนั้น พระยากุมภกรรณกาเหงหาญ
แลเขม้นเห็นพระอวตาร พระยามารไม่รู้จักพักตรา
จึงตรัสถามสารถีที่รถทรง รู้ว่าองค์ราเมศเชษฐา
กระทืบรถพระที่นั่งสั่งโยธา จงเร่งเข้าเข่นฆ่าวานร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544 : 206)

แสดงให้เห็นว่ากุมภกรรณมีฝีมือในการรบด้วยอาวุธ บทบาทของกุมภกรรณในฐานะนักรบ ที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า

นภาลัยนั้น มีความสำคัญกับบทบาทของกุมภกรรณในฐานะนักรบ ที่ กล่าวคือกุมภกรรณทำศึกสงครามกับพระรามด้วยกันทั้งหมด 4 ครั้ง เป็นการใช้สติปัญญาในการรบ 2 ครั้ง ใช้พละกำลังอาวุธ 2 ครั้ง

ครั้งที่ 1 เพราะความที่ต้องสูญเสียพละกำลังไปมากจากการถอนต้นรัง สุครีพจึงพ่ายแพ้ถูกกุมภกรรณเอาหนีบเข้ารักแร้ แล้วเหาะกลับกรุงลงกา

ครั้งที่ 2 ทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ ซึ่งเป็นอาวุธวิเศษประจากาย และออกรบพุ่งหอกโมกขศักดิ์ต้องหอกพระลักษณ์ ล้มลงสลบกลางสนามรบ

ครั้งที่ 3 ทำกลอุบายทดน้ำ โดยเนรมิตร่างกายให้ใหญ่โต ขวางกลางแม่น้ำไม่ให้ไหลเพื่อให้กองทัพพระรามอดน้ำตาย

ครั้งที่ 4 ครั้งสุดท้าย กุมภกรรณยกทัพออกรบกับพระราม พระลักษณ์ กุมภกรรณถูกศรของพระรามต้องอก ล้มลงสิ้นใจ ในการทำศึกสงครามกับฝ่ายพระรามนั้น กุมภกรรณมีทั้งสติปัญญา ใช้ทั้งพละกาลัง มีฝีมือในการรบ กุมภกรรณนั้นมีความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษา อาจกล่าวสรุปได้โดยใช้ตารางในการแสดงให้เห็นได้ชัด ดังนี้

ตารางที่ 1 บทบาทนักรบของกุมภกรรณตามบทพระราชนิพนธ์

บทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2	**บทบาทนักรบ**	
	ใช้สติปัญญา	**ใช้พละกำลัง**
- ศึกสุครีพถอนต้นรัง	✓	
- ศึกโมกขศักดิ์		✓
- ศึกกุมภกรรณทดน้ำ	✓	
- ศึกครั้งสุดท้าย		✓

ที่มา: (พระบาทสมเด็จพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553.)(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2544.)

สรุปและอภิปรายผล

บทบาทความเป็นนักรบของตัวกุมภกรรณในพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์พบว่า มีปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์อยู่ 2 ฉบับ ได้แก่ บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 นั้นมีเนื้อหาที่มีความสมบูรณ์ครบถ้วน จึงกล่าวว่าบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในฉบับรัชกาลที่ 1 เป็นฉบับที่เหมาะสำหรับการอ่านเพื่อได้อรรถรส เมื่อพระบาทสมเด็จ



พระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเล็งเห็นว่าเรื่องรามเกียรติ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีความยืดยาวไม่เหมาะสำหรับการแสดง พระองค์จึงทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นมาใหม่ โดยคำ ประพันธ์มีลักษณะเพื่อเหมาะนำมาใช้การแสดง แต่ยังดำเนินเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 ดังนั้น บทบาทความเป็นนักรบของตัวกุมภกรรณในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 จึงไม่มีความต่างกัน จากการศึกษาบทบาทกุมภกรรณในบทพระราชนิพนธ์ พบว่า กุมภกรรณมีบทบาทสำคัญคือ

1.1 บทบาทกุมภกรรณในฐานะอุปราช

1.2 บทบาทกุมภกรรณในฐานะพี่และน้อง และบทบาทที่สำคัญคือ

1.3 บทบาทกุมภกรรณในฐานะนักรบเป็นผู้ที่รอบรู้ยุทธพิชัยการทำศึกสงคราม รอบรู้กลศึก มีการวางแผนในการรบ และมีความเก่งกล้าสามารถในการต่อสู้

บทบาทกุมภกรรณที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ พบว่ากุมภกรรณในวรรณกรรมรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 และของรัชกาลที่ 2 นั้น มีประวัติ บทบาทและฐานะตรงกัน สอดคล้องกับงานวิจัย สุรเดช กลิ่นศรีสุข เรื่องบทบาทกุมภกรรณในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ พบว่า กล่าวถึงบทบาทของตัวกุมภกรรณในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ว่า กุมภกรรณนั้นมีบทบาทที่เป็น นักรบ ซึ่งตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ว่ากุมภกรรณนั้นมีบทบาทความเป็นนักรบเช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

1. ศึกษาการแสดงประเภทโขน ในตัวละครอื่นๆที่มีความสำคัญ หรืออัตลักษณ์ของตัวเองที่เฉพาะ
2. ศึกษาแนวทางบทบาท หรือประวัติของตัวละครที่มีความน่าสนใจ

บรรณานุกรม

กฤษกร สืบสายพรหม, สัมภาษณ์, 1มีนาคม 2562

จตุพร รัตนวราหะ, ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2562.

จุลชาติ อรัณยะนาค, ผู้ช่วยศาตราจารย์. สัมภาษณ์, 3 มีนาคม 2562

นาคะประทีป. (2551). **สมญาภิธานนามเกียรติ์.** กรุงเทพฯ: ศยาม.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (2534). **หัวโขนพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์หลวง

ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์ 3 มีนาคม 2562

พหลยุทธ กนิษฐบุตร, ผู้ช่วยศาตราจารย์. สัมภาษณ์,1 มีนาคม 2562

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (2544). **บทละครเรื่อง รามเกียรติ์.** กรุงเทพฯ: โสภณการพิมพ์.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2546). **บ่อเกิดรามเกียรติ์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. (2553). **บทละครเรื่อง รามเกียรติ์เล่ม2.** กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 เฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554.** (2556). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์.(2525). **ตัวละครในรามเกียรติ์ลักษณะความเป็นมาและพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์เปรียบเทียบกับตัวละครในมหากาพย์รามายณะ**. กรุงเทพฯ : ธเนศวรการพิมพ์.

สมศักดิ์ ทัดติ, สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2562

สุรเดช กลิ่นจันทร์. (2558). **บทบาทกุมภกรรณในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย สาถบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2542). **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พิธีสตี : ประเพณีของฮินดูสู่การแสดงดรสาแบหลา

Sti Ceremony of Hindu to be Dorasa Balah Dance

นางนฤมล ณ นคร
Narumon Na nakorn
นางฤดีชนก คชเสนี
Rudeechanok Gajaseni
นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
Jintana Anuwat
นางสาวพิมพิกา มหามาตย์
Pimpika Mahamart
ว่าที่ร้อยตรีธนกร สุวรรณอำภา
Tanakorn Suwanampha

บทคัดย่อ

พิธีสตีเป็นพิธีกรรมการฆ่าตัวตายของหญิงหม้ายชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูด้วยการกระโดดเข้ากองไฟเพื่อตายตามสามี พิธีสตีในอินเดียเริ่มขึ้นตั้งแต่ 1,400 ปีก่อนคริสตกาลและแพร่หลายออกไปตามลำดับ จนถึงในสมัยจักรวรรดิวิชัยนคร คริสต์ศตวรรษที่ 13 -15 นับได้ว่าเป็นช่วงที่พิธีสตีเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด ผู้คนคลั่งการประกอบพิธีสตีมาก ได้แพร่หลายออกไปทางยุโรปและเอเชีย โดยเฉพาะชวา พิธีแบหลาของได้รับอิทธิพลมาจากพิธีสตี มี 2 ลักษณะ คือ "แบหลาสูดุ" คือ การใช้กริชแทงตัว แล้วกระโดดเข้าไปในกองเพลิง และ "แบหลากะตะระโจนัน" คือ การกระโจนเข้ากองไฟที่เผาสามีให้เผาตัวตายตามสามี พิธีแบหลาที่เกิดขึ้นได้ถ่ายทอดผ่านวรรณกรรมไทยที่ใช้อ่านและนำมาใช้แสดงเรื่อง อิเหนา เพื่อสอนผู้หญิงให้รัก ซื่อสัตย์ต่อสามี ซึ่งเราจะเห็นได้ว่า นางดรสาในวรรณกรรมมีขั้นตอนการทำพิธีแบหลาเช่นเดียวกับผู้หญิงชวา กรมศิลปากรได้นำเอาวรรณกรรมเรื่อง อิเหนา ตอนดรสาแบหลา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาจัดแสดงในรูปแบบละครใน มีการปรับปรุงบทใหม่เป็นการแสดงศิลปะการร่ายรำที่งดงาม ตัวละครหญิงใช้กริชในการรำอวดฝีมือ อันเป็นจุดเด่นของการร่ายรำ ไม่สามารถพบเห็นได้บ่อยนัก และที่สำคัญได้สื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของพิธีแบหลากับการแสดงได้อย่างงดงาม ด้วยการนำเอาขั้นตอนการ

** สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปะ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
Thai Dance Program, The College of Dramatics Arts, Bunditpatanasilpa Instute.

แบหลามาใช้ถ่ายทอดผ่านรูปแบบของการแสดง มีการเพิ่มรายละเอียดในขั้นตอนก่อนการฆ่าตัวตาย คือ การนำกริช ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชวามาประกอบการร่ายรำอวดฝีมือและในตอนท้ายก่อนการฆ่าตัวตายจะใช้กริชแทงตัวก่อนแล้วจึงกระโดดเข้ากองไฟตามพิธีแบหลา การแสดงตอนนี้จึงมีชื่อเรียกว่า "รำดรสาแบหลา" หรือ "รำกริชดรสา"

คำสำคัญ : พิธีสตี พิธีแบหลา ดรสาแบหลา

Abstract

Sti ceremony be Hindu tradition of Indian women widows suicide after their husbands passed away by jumping into fire. Starting ceremony in India since 1400 B.C. until Vichainakorn Empire in century of 13-15 be the most blooming tradition among people and influenced to Europe and Asia especially in Java. Balah ceremony have 2 types of suicides be Balahsudu that suicide by dagger then later jump into fire and Balahkatarajonan that jump into fire. Balah appeared in I - Nao literature for being motto about the love and honesty to their husbands as seen in story of Dorasa actress did Sti as Hindu women widows in Balah ceremony of Java tradition. Fine Arts Department took King Rama II play of I - Nao in episode of Dorasa Balah to create as the nice of Nai Drama performance (Lakorn-Nai), by actress will show dagger dance before suicide that be unseen highlight dancing the most (seldom shown) in order to present out the nice relation of Balah in performance by adjust the adding before suicide step through using dagger, symbol of Java, to self - suicide the first then jump into fire later on. This became the name of Dorasa Balah Dance or Dagger Dance by Dorasa.

Key words: Sti ceremony , Balah ceremony , Dorasa Balah Dance

บทนำ

วัฒนธรรมมีรากฐานมาจากความเชื่อ ศาสนา โดยผสมผสานกับวัฒนธรรมต่างชาติตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ชาติที่มีออทธิพลต่อศิลปวัฒนธรรมของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาช้านาน ได้แก่ อารยธรรมและวัฒนธรรมอินเดีย โดยผ่านการเผยแผ่ศาสนา การอพยพและการค้าขาย ดังนั้นประเทศต่าง ๆ จึงได้มีการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมโดยมิอาจแยกขาดจากกันได้ ไม่ว่าจะเป็น เขมร ชวา รวมทั้งประเทศไทยนั้นได้รับอิทธิพลทั้งด้านวัฒนธรรมการปกครอง ด้านการเคารพกฎระเบียบ ลัทธิความเชื่อ ซึ่งมักปรากฏทางพิธีกรรม ศิลปกรรมรวมทั้งวัฒนธรรมทางภาษาและวรรณคดี อาทิ การสื่อสาร เรื่องพิธีแบหลาของชาวชวาที่ได้รับอิทธิพลมาจากความเชื่อและพิธีสตีของอินเดีย โดยผ่านวรรณกรรมนิทาน ซึ่งไทยได้นำเค้าโครงเรื่องมาใช้เป็นวรรณคดีการละครที่ถ่ายทอดขั้นตอนของพิธีกรรมในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ความเป็นมาของพิธีสตี

พิธีสตีเป็นพิธีกรรมการฆ่าตัวตายของหญิงหม้ายชาวอินเดียด้วยการกระโดดเข้ากองไฟเพื่อตายตามสามี ชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดู เชื่อกันว่า น่าจะมีกำเนิดมาจากตำนานเกี่ยวกับพระสตี ผู้ทำลายชีวิตตนเองเพื่อพระศิวะ ผู้เป็นสามีของเธอ เนื่องจากพระทักษะผู้เป็นพ่อของเธอจัดพิธีบวงสรวงเทพ โดยเชิญเทพทุกองค์ให้มาร่วมงาน แต่ไม่ได้เชิญพระศิวะเพียงผู้เดียว ทั้งยังได้ดูหมิ่นพระศิวะว่าเป็นเทพแห่งภูตผีและมีความโหดร้ายต่อหน้าบรรดาปวงเทพทั้งหลาย ด้วยความรักของพระแม่สตีที่มีต่อสามี จึงประท้วงพ่อที่กล่าววาจาดูหมิ่นเกียรติสามีของตน ด้วยการเข้าตบะชาญ เพื่อขับเพลิงออกมาจากร่างสังหารพระองค์เอง (มนตรี จันทร์ศิริ, 2552, น. 122)



ภาพที่ 1 : การประกอบพิธีสตี

(ที่มา : http://www.ch3thailand.com 2561)

พระแม่สตีจึงได้กลายเป็นสัญลักษณ์และแบบอย่างสำหรับผู้หญิงฮินดูในเรื่องของความซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อสามี ตานานนี้จึงมีนัยสำคัญในการให้ค่าและเป็นแรงผลักดันให้เกิดพิธีสตีขึ้น และสำหรับหญิงหม้ายชาวฮินดูที่ยอมฆ่าตัวตายโดยเดินเข้ากองไฟในพิธีกรรมนี้จะได้รับการยกย่องว่า เป็นผู้กล้าที่ยอมสละชีวิตตนเองเพื่อสามีอันเป็น ที่รักจนทาให้บรรดานักปราชญ์สมัย 100 ปีก่อนคริสตกาล เขียนสรรเสริญหญิงหม้ายที่ปฏิบัติพิธีกรรมนี้ว่า *"เธอผู้ตายตามสามีย่อมอยู่ในสวรรค์หลายปี เท่ากับจานวนเส้นผมที่อยู่บนศีรษะมนุษย์ และเสวยสุขพร้อมกับเขาในสวรรค์"* (Lakshmi & Aishwarya, 2003, pp. 83) และตั้งคำบัญญัติเรียกหญิงกล้าหาญเช่นนี้ว่า *"สตี"* และคำว่า*"สตรี"* ก็เป็นคำเรียกเพศหญิงในปัจจุบัน (หลวงวิจิตรวาทการ, 2494, น. 242)

ความเชื่อทางศาสนาฮินดูกับการประกอบพิธีกรรมสตีเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกัน ด้วยเหตุนี้จึงเป็นหลักบรรทัดฐานในการปฏิบัติของหญิงหม้าย บรรทัดฐานซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มเป็นสิ่งที่ทำให้ปัจเจกบุคคลยอมรับที่จะกระทำการฆ่าตัวตาย เป็นเหตุให้การประกอบพิธีสตีในอินเดียเริ่มขึ้นตั้งแต่หลังสมัยฤคเวทในช่วง 1,400 ปีก่อนคริสตกาลและแพร่หลายออกไปตามลำดับ จนถึงในสมัยจักรวรรดิวิชัยนคร คริสต์ศตวรรษที่ 13 -15 นับได้ว่าเป็นช่วงที่พิธีสตีเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด ผู้คนคลั่งการประกอบพิธีสตีมาก จากบันทึกของนิโคโล คอนติ (NICOLO CONTI) ซึ่งมาจักรวรรดิวิชัยนคร เมื่อปี 1,420 ได้กล่าวว่า *"หญิงหม้ายแทบไม่มีเหลืออยู่ในเมืองเลย เพราะทุกคนทาพิธีสตีตายตามสามีไปหมด หญิงหม้ายบางคนที่ยังไม่พร้อมจะตายหรือไม่กล้าตาย ญาติๆ และชาวบ้านก็บังคับให้เธอกระโดดเข้ากองไฟตามสามี หรือไม่ก็ถูกจับโยนเข้ากองไฟเป็นที่น่าสยดสยองยิ่งนัก"* และยังเล่าว่า *"บางครั้งนางสนมกว่า 3,000 คน ต้องตายกองกันเป็นภูเขาเลากาเป็นที่น่าอนาถนัก"* (ชัยชนะ โพธิวาระ, 2544, น. 54) แม้ว่าในสมัยที่มุสลิมเข้ามาปกครองอินเดียก็ยังมีการประกอบพิธีสตีสืบต่อมา โดยภายหลังการประกอบพิธีสตีไม่ได้มีเฉพาะแต่ในอินเดียเท่านั้น ยังได้แพร่หลายออกไปทางยุโรปและเอเชีย โดยเฉพาะชวาด้วย

การเข้ามาของวัฒนธรรมฮินดูในชวา เริ่มตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 5 ชาวอินเดียแคว้นกุฑรัส ที่นับถือศาสนาฮินดู อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในดินแดนชวา-มลายู ได้นำเอาศาสนาวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ของชาวอินเดียเข้ามาใช้ในการดำเนินชีวิตและเผยแพร่สู่ชาวชวา จนเกิดความผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมฮินดูและชวา ที่เรียกว่า *"วัฒนธรรมฮินดู-ชวา"* จึงทำให้ชาวชวาได้รู้จัก *"พิธีแบหลา"* หลังจากนั้น ต่อมาพิธีกรรมแบหลาได้แพร่เข้ามายังเกาะบาหลี เนื่องจากในปี ค.ศ.1515 อาณาจักรมัชปาหิต ได้ล่มสลายลง ศาสนาอิสลามเริ่มมีอำนาจในเกาะชวา จึงทำให้นักบวช ขุนนาง และศิลปินราชสำนักที่นับถือศาสนาฮินดู ต่างอพยพมายังเกาะบาหลี จึงทำให้วัฒนธรรมฮินดูในบาหลีแข็งแกร่งยิ่งขึ้นถือว่าเป็นยุคทองของบาหลี โดยจีนก๊กได้เล่าเรื่องการทำพิธีแบหลาในบาหลีว่า *"เมื่อตอนไปค้าขายที่บาหลี พ.ศ. 2388 ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) ได้*



พระแม่สตีจึงได้กลายเป็นสัญลักษณ์และแบบอย่างสำหรับผู้หญิงฮินดูในเรื่องของความซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อสามี ตานานนี้จึงมีนัยสำคัญในการให้ค่าและเป็นแรงผลักดันให้เกิดพิธีสตีขึ้น และสำหรับหญิงหม้ายชาวฮินดูที่ยอมฆ่าตัวตายโดยเดินเข้ากองไฟในพิธีกรรมนี้จะได้รับการยกย่องว่า เป็นผู้กล้าที่ยอมสละชีวิตตนเองเพื่อสามีอันเป็น ที่รักจนทาให้บรรดานักปราชญ์สมัย 100 ปีก่อนคริสตกาล เขียนสรรเสริญหญิงหม้ายที่ปฏิบัติพิธีกรรมนี้ว่า *"เธอผู้ตายตามสามีย่อมอยู่ในสวรรค์หลายปี เท่ากับจานวนเส้นผมที่อยู่บนศีรษะมนุษย์ และเสวยสุขพร้อมกับเขาในสวรรค์"* (Lakshmi & Aishwarya, 2003, pp. 83) และตั้งคำบัญญัติเรียกหญิงกล้าหาญเช่นนี้ว่า *"สตี"* และคำว่า*"สตรี"* ก็เป็นคำเรียกเพศหญิงในปัจจุบัน (หลวงวิจิตรวาทการ, 2494, น. 242)

ความเชื่อทางศาสนาฮินดูกับการประกอบพิธีกรรมสตีเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกัน ด้วยเหตุนี้จึงเป็นหลักบรรทัดฐานในการปฏิบัติของหญิงหม้าย บรรทัดฐานซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มเป็นสิ่งที่ทำให้ปัจเจกบุคคลยอมรับที่จะกระทำการฆ่าตัวตาย เป็นเหตุให้การประกอบพิธีสตีในอินเดียเริ่มขึ้นตั้งแต่หลังสมัยฤคเวทในช่วง 1,400 ปีก่อนคริสตกาลและแพร่หลายออกไปตามลำดับ จนถึงในสมัยจักรวรรดิวิชัยนคร คริสต์ศตวรรษที่ 13 -15 นับได้ว่าเป็นช่วงที่พิธีสตีเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด ผู้คนคลั่งการประกอบพิธีสตีมาก จากบันทึกของนิโคโล คอนติ (NICOLO CONTI) ซึ่งมาจักรวรรดิวิชัยนคร เมื่อปี 1,420 ได้กล่าวว่า *"หญิงหม้ายแทบไม่มีเหลืออยู่ในเมืองเลย เพราะทุกคนทาพิธีสตีตายตามสามีไปหมด หญิงหม้ายบางคนที่ยังไม่พร้อมจะตายหรือไม่กล้าตาย ญาติๆ และชาวบ้านก็บังคับให้เธอกระโดดเข้ากองไฟตามสามี หรือไม่ก็ถูกจับโยนเข้ากองไฟเป็นที่น่าสยดสยองยิ่งนัก"* และยังเล่าว่า *"บางครั้งนางสนมกว่า 3,000 คน ต้องตายกองกันเป็นภูเขาเลากาเป็นที่น่าอนาถนัก"* (ชัยชนะ โพธิวาระ, 2544, น. 54) แม้ว่าในสมัยที่มุสลิมเข้ามาปกครองอินเดียก็ยังมีการประกอบพิธีสตีสืบต่อมา โดยภายหลังการประกอบพิธีสตีไม่ได้มีเฉพาะแต่ในอินเดียเท่านั้น ยังได้แพร่หลายออกไปทางยุโรปและเอเชีย โดยเฉพาะชวาด้วย

การเข้ามาของวัฒนธรรมฮินดูในชวา เริ่มตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 5 ชาวอินเดียแคว้นกุฆรัส ที่นับถือศาสนาฮินดู อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในดินแดนชวา-มลายู ได้นำเอาศาสนาวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ของชาวอินเดียเข้ามาใช้ในการดำเนินชีวิตและเผยแพร่สู่ชาวชวา จนเกิดความผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมฮินดูและชวา ที่เรียกว่า *"วัฒนธรรมฮินดู-ชวา"* จึงทำให้ชาวชวาได้รู้จัก *"พิธีแบหลา"* หลังจากนั้น ต่อมาพิธีกรรมแบหลาได้แพร่เข้ามายังเกาะบาหลี เนื่องจากในปี ค.ศ.1515 อาณาจักรมัชปาหิต ได้ล่มสลายลง ศาสนาอิสลามเริ่มมีอำนาจในเกาะชวา จึงทำให้นักบวช ขุนนาง และศิลปินราชสำนักที่นับถือศาสนาฮินดู ต่างอพยพมายังเกาะบาหลี จึงทำให้วัฒนธรรมฮินดูในบาหลีแข็งแกร่งยิ่งขึ้นถือว่าเป็นยุคทองของบาหลี โดยจีนก๊กได้เล่าเรื่องการทำพิธีแบหลาในบาหลีว่า *"เมื่อตอนไปค้าขายที่บาหลี พ.ศ. 2388 ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) ได้*

พบขนบธรรมเนียมประเพณีแปลก ๆ เช่น เมื่อสามีตาย แต่ผู้หญิงที่จะตายตามสามีได้นั้น เฉพาะเพียงภรรยาเจ้าเมือง ปลัดเมือง และพวกข้าราชการ หญิงภรรยา ไพร่บ้านพลเมืองนั้น ไม่ต้องตายตามสามี สามีตายแล้วจะมีสามีใหม่ก็ได้ ส่วนภรรยาเจ้าเมือง ปลัดเมือง ฯลฯ หากไม่ตายตามสามีจะมีสามีใหม่ไม่ได้เป็นอันขาด ไม่ว่าจะมีลูกหรือไม่มีลูก หากมีสามีใหม่ญาติทางสามีที่ตายไปแล้วนั้น ฟ้องเจ้าเมืองก็จะถูกทำโทษถึงฆ่าหรือขายไป สุดแล้วแต่" (จุลลดา ภักดีภูมินทร์, 2545, น. 25-26) แสดงให้เห็นว่า การทำพิธีแบหลาบนเกาะบาหลีได้รับอิทธิพลมาจากพิธีสตีของอินเดียเช่นกัน เพราะคนส่วนใหญ่บนเกาะบาหลี นับถือศาสนาฮินดู ซึ่งอิทธิพลทางด้านพิธีกรรมนี้ ได้แพร่หลายไปสู่คนบนเกาะชวา บาหลีในอินโดนีเซียที่นับถือศาสนาฮินดูอย่างทั่วถึงและได้เข้าไปสอดแทรกในการดำเนินชีวิตด้วย

พิธีแบหลาของอินโดนิเซียที่ได้รับอิทธิพลมาจากพิธีสตีของอินเดีย มี 2 ลักษณะ คือ "แบหลาสูดุ" (BELA SUDUK) คือ การใช้กริช ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชาวชวาแทงตัว แล้วกระโดดเข้าไปในกองเพลิงเดียวกับที่เผาสามี ซึ่งกริชเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นที่สำคัญของชวาและแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของชาวชวา และอีกลักษณะ คือ "แบหลากะตะระโจนัน" (BELA KETERJUNAN) คือ การกระโจนเข้ากองไฟที่เผาสามีให้เผาตัวตายตามสามีไป จะเห็นได้ว่าแม้ว่าพิธีแบหลาทั้ง 2 ลักษณะได้รับอิทธิพลมาจากพิธีสตี แต่ก็มีขั้นตอนปฏิบัติที่เหมือนและต่างกัน กล่าวคือ ขั้นตอนแรก การเตรียมตัวตาย ปฏิบัติเหมือกันในเรื่องของการแต่งกายด้วยเครื่องประดับงดงาม แต่แตกต่างกันคือ พิธีสตีจะจัดขบวนแห่มายังพิธี ส่วนพิธีแบหลาจะทำหนังสือแจ้งเจ้าเมือง แต่มีวัตถุประสงค์เดียวกัน คือ เป็นการบอกกล่าวให้ชุมชนหรือสังคมได้รับรู้ถึงการประกอบพิธีกรรม ขั้นตอนที่สอง ก่อนการฆ่าตัวตาย พิธีสตีจะปฏิบัติ 4 ข้อ คือ บริจาคสิ่งของ อำลาญาติพี่น้อง การเดินวนรอบศพ และโยนสิ่งของลงหลุม แต่พิธีแบหลาจะปฏิบัติเพียงข้อเดียว คือ อำลาญาติพี่น้อง เนื่องจากเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องทำครั้งสุดท้าย ขั้นตอนที่สาม การฆ่าตัวตาย พิธีแบหลาปฏิบัติเช่นเดียวกับพิธีสตี คือ การกระโดดเข้ากองไฟ แต่ในขั้นตอนสุดท้าย หลังการฆ่าตัวตาย มีพิธีกรรมที่ต่างกัน คือ พิธีสตี จะให้ญาติโยนขี้เถ้าลงแม่น้ำ ส่วนพิธีแบหลาจะเก็บกระดูกไว้ 3 เดือน แล้วจึงนำไปทิ้งทะเล ทั้งนี้เป็นเพราะต้องการทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้คนตาย เพื่อจะได้พบกับความสุขในโลกภายหน้า ซึ่งเข้าใจว่าเป็นความเชื่อของคนชวา ที่กระทำหลังเสร็จพิธีกรรม

นอกจากนี้ พิธีแบหลาที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของคนชวา ยังได้ถ่ายทอดผ่านวรรณกรรมไทยที่ใช้อ่านและนำมาใช้แสดงอย่างเรื่อง อิเหนาด้วย เพื่อสอนผู้หญิงให้รัก ซื่อสัตย์ต่อสามี ซึ่งเราจะเห็นได้ว่า นางดรสาในวรรณกรรมมีขั้นตอนการทำพิธีแบหลาเช่นเดียวกับผู้หญิงชวา แต่ต่างกันเพียงเล็กน้อยตรงที่ขั้นตอนที่หนึ่ง ในวรรณกรรมจะเป็นการกราบศพแทนการทำหนังสือแจ้งให้ทราบถึงการจะประกอบพิธีกรรม เพื่อต้องการสื่อให้เห็นว่านางดรสา รัก เคารพ และยกย่องพระสวามีเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นธรรมเนียมการปฏิบัติของภรรยาที่ดี และมีการเพิ่มขั้นตอนของการตั้งสัตย์อธิษฐานเพื่อมุ่งหวังจะได้ไปพบและปรนนิบัติพระสวามีในโลกหน้า โดยตัดขั้นตอนหลังเสร็จพิธีกรรม คือ การเก็บกระดูกและเอาขี้เถ้าไปลอยน้ำ เพราะได้เลือกสอดแทรกเฉพาะขั้นตอนที่สำคัญของการแบหลาเท่านั้น โดยมองว่าหัวใจของการทำพิธีแบหลา คือ การกระโดดเข้ากองไฟตามสามีที่ตนรัก

พิธีสตี สู่การแสดงดรสาแบหลา



ภาพที่ 2 : รำดรสาแบหลา
ที่มา : คณะผู้เขียน

"ดรสา" เป็นตัวละครผู้หญิงที่อยู่ในวรรณกรรมไทยเรื่อง อิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยวรรณกรรมเรื่องนี้ได้เค้าโครงเรื่องมาจากนิทานปันหยีของชวา เนื่องจากไทยได้แลกเปลี่ยนประเพณีและวัฒนธรรมกับชวาผ่านทางความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ในฐานะที่รัฐมลายูเป็นรัฐบรรณาการของสยามมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของการมีผลประโยชน์ร่วมกันในด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านเศรษฐกิจการค้า ซึ่งรัฐที่เป็นเจ้าบรรณาการอย่างสุโขทัยหรืออยุธยาก็ไม่ได้เข้าไปครอบงำรัฐมลายูในลักษณะที่เป็นแบบเบ็ดเสร็จเด็ดขาด รัฐมลายูจึงมีอิสระในการจัดการกิจการภายในของตน

อย่างเต็มที่ เพียงแต่ส่งบุหงามาสหรือต้นไม้เงินต้นไม้ทองมาเพื่อแสดงความจงรักภักดี ทั้งยังเพื่อแสดงออกถึงความต้องการเป็นที่พึ่งพิงทางการเมืองในฐานะศูนย์อำนาจที่ใหญ่กว่า แต่ก็มีสงครามเพื่อปลดปล่อยตนเองให้เป็นอิสระอยู่เป็นระยะ โดยการสงครามแต่ละครั้งจะมีการกวาดต้อนชาวมลายูมาเป็นเชลย ซึ่งคนที่มีความสามารถก็จะได้มีบทบาทเข้ามารับราชการด้วย เป็นเหตุให้ข้าหลวงชาวมลายูเชื้อสายเชลยจากปัตตานี ได้เล่าเรื่องอิเหนาถวายพระราชธิดาทั้งสองพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ จนเป็นที่พอพระทัย พระราชธิดาทั้งสองพระองค์จึงนิพนธ์เป็นบทละครขึ้น โดยเจ้าฟ้ากุณฑลทรงนิพนธ์ เรื่อง ดาหลัง หรืออิเหนาใหญ่ ส่วนเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรงนิพนธ์ เรื่อง อิเหนา หรืออิเหนาเล็ก ซึ่งต่อมาอิเหนาเล็กเป็นที่รู้จักและนิยมมากกว่าอิเหนาใหญ่ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508, น. 104-105) ครั้นมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทรงโปรดเกล้าฯ ให้รื้อฟื้นเรื่องดาหลังขึ้นมาใหม่พร้อมกันกับเรื่องอิเหนา ซึ่งถึงแม้จะไม่ปรากฏการนำบทละครในเรื่องดาหลังมาใช้ประกอบการแสดงมากนัก แต่เรื่องดังกล่าวก็คงอยู่ต่อมากระทั่งสิ้นรัชกาล จนเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงขึ้นครองราชย์ และทรงพระราชนิพนธ์บทละครรำ เรื่องอิเหนา ขึ้นมาใหม่ บทละครในเรื่องดาหลังจึงถูกลืมเลือนไป (อารดา สุมิตร, 2516, น. 201)

อิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ถือว่าเป็นยอดของกลอนบทละคร เพราะมีสานวนโวหารไพเราะ เข้าใจง่าย เหมาะที่จะนามาใช้ในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ ทั้งยังมีเนื้อหาสอดแทรกประเพณีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้จึงได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสร พ.ศ. 2459 ว่าเป็นยอดของบทละครรำ นอกจากนี้ยังเป็นบทละครที่เหมาะสำหรับนำมาจัดแสดง จึงได้มีการนำบทละครของรัชกาลที่ 2 มาจัดแสดงละครในเรื่องอิเหนา โดยบทละครเรื่องนี้นิยมนำมาจัดแสดงอยู่หลายตอน เช่น ตอนศึกกระหมังกุหนิง ตอนบุษบาเสี่ยงเทียน ตอนลมหอบ ตอนสังคามาระตาแต่งถ้ำ เป็นต้น "ดรสาแบหลา" ซึ่งอยู่ในตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนาก็เป็นตอนหนึ่งที่มีการนำมาจัดแสดงบ้าง แม้ว่าจะไม่ค่อยนิยมนามาแสดงมากนัก เนื้อเรื่องของบทละครในตอนนี้ได้กล่าวถึง การแบหลาของตัวละคร โดย *"แบหลา"* มาจากคำว่า bela เดิมหมายถึง การฆ่าตัวตายตามสามี (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542, น. 1011) คือ การที่สตรีกระโดดเข้ากองไฟ เพื่อตายตามสามี เป็นการแสดงออกถึงความรัก ความซื่อสัตย์ ความกล้าหาญและความเด็ดเดี่ยว โดยมีความเชื่อว่าเป็นการไถ่บาปและจะได้ไปปรนนิบัติรับใช้สามีในโลกหน้า ซึ่งนางดรสาเป็นตัวละครในเรื่อง อิเหนา ที่ได้ทำพิธีดังกล่าว

นางดรสา เป็นพระธิดาของท้าวประตาหรา แห่งเมืองประตาหรา ต่อมาได้เป็นพระมเหสีตำแหน่งประไหมสุหรีของระตูบุศสิหนา แห่งเมืองบุศสิหนา ซึ่งรักและเคารพสามีเป็นอย่างมาก และเมื่อผู้เป็นสามีได้ออกไปสู้รบกับปันหยี (อิเหนาปลอมตัวเป็นโจรป่า ชื่อ ปันหยี) จนถูกปันหยีฆ่า

ตายด้วยทวน นางดรสาผู้เป็นมเหสีของระตูบุศสิหนาจึงเศร้าโศกเสียใจเป็นอย่างมาก ในวันประชุมเพลิงศพพระสวามีนางดรสาจึงทำพิธีแบหลากระโจนเข้ากองไฟ เพื่อตายตามพระสวามีด้วยความเต็มใจ ดังบทกลอนที่ว่า

"ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคีฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2510, น. 152)

เราจะเห็นได้ว่า การที่นางดรสาทำพิธีแบหลาสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมในอดีตของการเป็นภรรยาที่ดี มีความรัก ความซื่อสัตย์และความจงรักภักดีต่อพระสวามี เมื่อต้องสูญเสียพระสวามีไปก็ไม่สามารถจะมีชีวิตอยู่ได้ ทั้งยังยึดมั่นในจารีตประเพณี โดยหวังว่าตายแล้วจะได้ไปปรนนิบัติรับใช้ร่วมทุกข์ร่วมสุขกับพระสวามีในภพหน้า จึงกระโดดเข้ากองไฟตามหลักพิธีแบหลาของชวา ดังบทกลอนที่ว่า

"ประการหนึ่งซึ่งข้าสุจริต สู้ตายมิได้คิดบิดผัน
เดชะความสัตย์ของข้านั้น แม้นทรงธรรม์จะตกไปแห่งใด
ขอให้ได้พบสบประสงค์ บำเรอบาทบงสุ์จงได้
ให้ร่วมสุขร่วมทุกข์ร่วมฤทัย อย่าให้รู้นิราศคลาดคลาฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2510, น. 152)

ภายหลังกรมศิลปากร ได้นำเอาวรรณกรรมเรื่อง อิเหนา ตอนดรสาแบหลา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาจัดแสดงในรูปแบบละครใน มีการปรับปรุงบทใหม่ โดยจัดแบ่งเป็นตอนเป็นฉาก บรรจุเพลงร้อง และเพลงหน้าพาทย์ให้มีจำนวนมากขึ้น และเพิ่มเทคนิคแสง สี และเสียงให้เหมาะกับโอกาสและเวลาที่ใช้ในการแสดง โดยการแสดงตอนนี้ มีทั้งการแสดงที่อยู่ในละครและการรำเดี่ยว เป็นการแสดงศิลปะการร่ายรำที่งดงามตามแบบละครใน ตัวละครหญิงใช้กริชในการรำอวดฝีมือ อันเป็นจุดเด่นของการร่ายรำ ไม่สามารถพบเห็นได้บ่อยนัก และที่สำคัญได้สื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของพิธีแบหลากับการแสดงได้อย่างงดงาม ด้วยการนำเอาขั้นตอนการแบหลามาใช้ถ่ายทอดผ่านรูปแบบของการแสดง มีการเพิ่มรายละเอียดในขั้นตอนก่อนการฆ่าตัวตาย คือการนำกริช ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชวามาประกอบการร่ายรำอวดฝีมือและในตอนท้ายก่อนการฆ่าตัวตายจะใช้กริชแทงตัวก่อนแล้วจึงกระโดดเข้ากองไฟตามพิธีแบหลา การแสดงตอนนี้จึงมีชื่อเรียกว่า "รำดรสาแบหลา" หรือ "รำกริชดรสา"



ภาพที่ 3 : การฆ่าตัวตายโดยกริชแทงตัวก่อน จึงกระโดดเข้ากองไฟตามพิธีแบหลา
ที่มา : คณะผู้เขียน

ในการแสดงละครตอนนี้ได้นำเสนอพิธีกรรมทางศาสนาฮินดู ซึ่งประเทศไทยได้รับพิธีกรรมแบหลามาจากชวาไม่ได้รับโดยตรงจากประเทศอินเดีย ดังนั้น อาวุธกริชของสามีที่นางดรสาใช้ จึงเป็นส่วนประกอบในการทำพิธีกรรม ทั้งนี้ ในการแสดงได้ปรากฏการแบหลาของนางดรสาในฉากห้องนางดรสา และฉากพระเมรุทอง ซึ่งในปัจจุบัน กรมศิลปากรได้ตัดฉากพระเมรุทองออก เนื่องจากแนวคิดของการแสดงนำเสนอการฆ่าตัวตายอันไม่เป็นสิริมงคลต่อสังคม โดยฉากนี้ตัวแสดงสื่อถึงการร้องไห้คร่ำครวญด้วยความรักอย่างยิ่งของนางดรสาต่อพระสวามี จึงขอลาฆ่าตัวตายตามพระสวามี ด้วยการใช้กริชแทงตัว แล้วจึงได้แบหลากระโดดเข้ากองไฟตามพระสวามีด้วยความรัก ดังบทร้องเพลง โอ้บูชากุณฑ์ ที่ว่า

“โอ้ว่าพระทูลกระหม่อมเอ๋ย ไฉนเลยมาม้วยสังขาร์
ทิ้งข้าน้อยไว้ให้เวทนา หนีไปฟากฟ้าดุษฎี
....
แม้พระองค์ทรงฟังน้องว่า จะสุดสิ้นชีวาก็หาไม่
ร่าพลางโศกาอาลัย อรทัยไม่เป็นสมประดี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2546, น. 127)

หากมองด้วยหลักความเชื่อทางศาสนาฮินดู การที่นางดรสาต้องการฆ่าตัวตายด้วยวิธีแบหลาเพื่อตายตามระตูบุศสิหนาผู้เป็นพระสวามี โดยการเดินขึ้นบนกองฟืนที่ศพของสามีตนเองกำลังถูกเผา และบูชายัญร่างกายตนเองบนกองเพลิงเป็นการกระทำในเชิงบวก เนื่องจากการกระทำดังกล่าวเป็นไปด้วยความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม อีกทั้งยังสอดคล้องกับหลักของการเป็น

ภรรยาที่ดี นั่นคือการแสดงถึงความซื่อสัตย์ ความรักต่อสามี ด้วยการปฏิบัติตนเป็นสมบัติของสามีตลอดไป นับว่าเป็นเรื่องที่น่ายกย่อง เพราะตามหลักกฎหมายไม่อนุญาตให้กระทำการฆ่าตัวตาย แต่การพลีชีพของนางดรสาในกองเพลิงนั้นเป็นช่องทางสำคัญที่เลือกขัดขืนต่อกฎหมายที่กำหนด และเลือกควบคุมร่างกายและชีวิตของตัวเองอย่างแท้จริงจากความเต็มใจในเจตจานงของตนเอง และเปรียบเป็นโอกาสที่แท้จริงที่นางดรสาจะได้เปล่งเสียงความรักในใจตนต่อสามีผ่านพิธีกรรมพลีชีพดังกล่าว

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์ขั้นตอนของพิธีสตรี พิธีแบหลาและ รำดรสาแบหลา

ลำดับขั้นตอน	พิธีสตี	พิธีแบหลา	รำดรสาแบหลา
ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมตัวตาย	1.1 แต่งกายงดงามเต็มยศ 1.2 มีการจัดขบวนแห่มายังสถานที่ประกอบพิธี	1.1 แต่งกายงดงามเต็มยศ 1.2 มีการทำหนังสือแจ้งเจ้าเมืองเพื่อบอกกล่าวว่ากำลังจะประกอบพิธีแบหลา	1.1 แต่งกายงดงามเต็มยศ เริ่มจากการรำดรสาแต่งตัว
ขั้นตอนที่ 2 ก่อนการฆ่าตัวตาย	2.1 บริจาคสิ่งของ 2.2 อำลาญาติพี่น้อง 2.3 เดินวนรอบศพ 2.4 โยนสิ่งของลงหลุม	2.1 อำลาญาติพี่น้อง	2.1 ตั้งสัตย์อธิษฐาน 2.2 รำวนรอบศพ
ขั้นตอนที่ 3 การฆ่าตัวตาย	3.1 การกระโดดเข้ากองไฟ	3.1 การกระโดดเข้ากองไฟ	3.1 ใช้กริชแทงตัวตาย 3.2 กระโดดเข้ากองไฟ
ขั้นตอนที่ 4 พิธีกรรมหลังการฆ่าตัวตาย	4.1 ให้ญาติโยนขี้เถ้าลงแม่น้ำ	4.1 จะเก็บกระดูกไว้ 3 เดือน แล้วจึงนำไปทิ้งทะเล	-

ที่มา : คณะผู้เขียน

จากตารางเห็นว่า พิธีสตี พิธีแบหลา ส่งผลต่อการแสดงดรสาแบหลาเป็นอย่างมาก พิธีกรรม เมื่อพิจารณาจากขั้นตอนที่ 1 การเตรียมตัวตาย รำดรสาแบหลายังคงนำรูปแบบเดิมของพิธีแบหลาและพิธีสตีมาใช้ มีข้อแตกต่างในส่วนของรายละเอียดของพิธีสตี คือ มีการจัดขบวนแห่มายังสถานที่ประกอบพิธี ส่วนพิธีแบหลา มีการทำหนังสือแจ้งเจ้าเมืองเพื่อบอกกล่าวว่ากำลังจะ

ประกอบพิธีแบหลา ขั้นตอนที่ 2 คือขั้นตอนก่อนการฆ่าตัวตาย รำดรสาแบหลา จะเพิ่มพิธีกรรมในส่วนการตั้งสัตย์อธิษฐานถึงสามีของตนเอง แล้วจึงลุกขึ้นรำรอบศพ ทั้งนี้เนื้อหาในการรำ มีทั้งเศร้าใจ ความกล้าหาญของหญิงที่สูญเสียของรักของหวง ซึ่งตรงกับพิธีสตีของอินเดีย การเดินวนรอบศพจะกระทำเป็นลำดับที่ 3 ต่อจากการบริจาคสิ่งของ และอำลาญาติพี่น้อง จากนั้นจะโยนสิ่งของลงหลุม ซึ่งในพิธีแบหลาของอินโดนีเซียมีขั้นตอนการอำลาญาติพี่น้องเพียงขั้นตอนเดียวในช่วงก่อนการฆ่าตัวตาย ขั้นตอนที่ 3 คือการฆ่าตัวตาย ดรสาแบหลามีการเพิ่มรายละเอียด คือ การนำกริช ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชวามาประกอบการร่ายรำอวดฝีมือและในตอนท้ายก่อนการฆ่าตัวตายจะใช้กริชแทงตัวก่อนแล้วจึงกระโดดเข้ากองไฟตามพิธีแบหลาและพิธีสตี

ขณะที่ในมุมมองและสายตาของผู้ที่อยู่ภายนอกบริบทสังคมวัฒนธรรมนี้จะให้ค่าการกระทำเช่นนี้ว่าเป็นการกระทำในเชิงลบ เนื่องจากไม่เข้าใจระบบความคิดของกลุ่มคนชวาที่นับถือศาสนาฮินดู จึงมองว่าความโหดร้ายทารุณของพิธีแบหลาเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนภาพลักษณ์ของสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่อย่างเห็นได้ชัด ผ่านตัวละครนางดรสาที่ได้นำเสนอภาพการเป็นเหยื่อของวัฒนธรรมฮินดูอันป่าเถื่อน นั่นคือ การที่นางดรสา มีความรักอันแรงกล้าและ มีความกล้าหาญเด็ดเดี่ยว จึงตัดสินใจฆ่าตัวตายด้วยการกระโดดเข้ากองไฟตามพระสวามี เป็นภาพการกระทาที่น่าสยดสยองสำหรับผู้ที่พบเห็น และกลายเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความล้าหลังของสังคมด้วย

แม้ว่าความเข้าใจของโลกตะวันตกต่อมุมมองวัฒนธรรมผ่านความเป็นอารยะ ได้มองว่าพิธีแบหลาหรือการยอมสละชีพตนเองของนางดรสาในกองเพลิงที่เผาร่างของสามีเปรียบได้กับการอัตวินิบาตกรรมอันโหดร้าย แต่แท้จริงแล้วนางดรสากำลังแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ของหญิงหม้ายที่มีเกียรติยศศักดิศรีและอุดมคติอันสูงส่งของผู้หญิงชวาในบริบทของวัฒนธรรมฮินดู โดยได้รับการฝังให้อยู่ในกฎทางวัฒนธรรมแห่งการปฏิบัติในฐานะภรรยาที่ดี ส่งผ่านความรัก ความผูกพันระหว่างคนตายกับคนที่มีชีวิตอยู่ได้อย่างชัดเจน ด้วยการกระโดดเข้าไปกองเพลิงตายไปพร้อมกับสามี เพื่อเป็นการแสดงออกให้ทุกคนรับรู้ถึงความรัก ความซื่อสัตย์ที่มีต่อกันตราบจนกระทั่งวันสุดท้ายของชีวิต และจะได้ไปพบกับคนตายในโลกหน้าตามหลักความเชื่อของการประกอบพิธีแบหลา ซึ่งสำหรับกลุ่มชนชาวชวาที่ได้รับอิทธิพลการนับถือศาสนาฮินดูแล้ว ความเชื่อในด้านการอุทิศตนของผู้หญิงต่อสามีเช่นนี้ แสดงให้เห็นถึงความเสียสละเหมาะแก่การสรรเสริญ เป็นวีรสตรีอย่างยิ่ง ทั้งยังเป็นเครื่องสนับสนุนให้เห็นถึงความผสมผสานระหว่างหลักทางความเชื่อที่ได้รับเข้ามากับสภาพวัฒนธรรมที่นางดรสายึดถืออยู่ได้อย่างชัดเจน

สรุป

พิธีสตีเป็นพิธีกรรมการฆ่าตัวตายของหญิงหม้ายชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูด้วยการกระโดดเข้ากองไฟเพื่อตายตามสามี เชื่อกันว่ามีกำเนิดมาจากตำนานพระสตี ผู้ทำลายชีวิตตนเองเพื่อพระศิวะ พิธีสตีในอินเดียเริ่มขึ้นตั้งแต่ 1,400 ปีก่อนคริสตกาลและแพร่หลายออกไปตามลำดับจนถึงในสมัยจักรวรรดิวิชัยนคร คริสต์ศตวรรษที่ 13 -15 และได้แพร่เข้าสู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย จากพิธีกรรมสตีของฮินดูที่ชาวชวาได้รับอิทธิพลและนำมาใช้ในประเพณีการแบหลาของสตรีที่เป็นหม้ายนั้น เชื่อมโยงมาสู่รูปแบบการแสดงละครไทยตามเค้าเรื่องของชวา โดยสื่อผ่านทางบทละครดาหลัง และอิเหนานั้น นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน "รำดรสาแบหลา" เป็นการแสดงที่ไม่ค่อยนิยมนามาแสดงกันมากนัก เนื่องจากเป็นการแสดงที่สื่อความหมายถึงความตาย ตัวละครตายกลางโรง เชื่อกันว่า เป็นเรื่องอัปมงคล ไม่ค่อยนิยมจัดการแสดงทั่วไป โอกาสที่จะใช้ในการแสดงมีน้อย ด้วยเหตุนี้จึงไม่ค่อยมีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดและสืบทอดท่ารำตามลำดับ แต่ก็เป็นที่รู้จัก เพราะการแสดงดรสาแบหลานี้ เป็นการราที่ใช้อาวุธกริชประกอบการราของตัวนาง ซึ่งการแสดงส่วนใหญ่จะเป็นการราใช้อาวุธกริชของตัวพระเท่านั้น อย่างไรก็ตามการแสดงชุดนี้ยังแสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางนาฏยลักษณ์ในกระบวนท่ารำ ตามแบบแผนละครใน มีลีลางดงาม แปลกตา เป็นการรำที่อวดฝีมือและชั้นเชิงรวมทั้งศักยภาพของร่างกาย เนื่องจากเป็นการแสดงที่มีความยาวและประกอบด้วยหลายเพลงติดต่อกัน อีกทั้งยังมีคุณค่าต่อสังคมไทยอย่างยิ่ง เพราะเป็นการแสดงที่บ่งบอกถึงมิติทางประวัติศาสตร์ผ่านนาฏศิลป์ของชนชาติไทยได้อย่างชัดเจน

รายการอ้างอิง

จุลลดา ภักดีภูมินทร์. (2545). **"เวียงวัง"ใน สกุลไทย**. ม.ป.ท.

ชัยชนะ โพธิวาระ. (2544) **แอบมองอินเดีย**. กรุงเทพฯ: บริษัท ไพลินบุ๊คเน็ต.

นฤมล ณ นคร. (2548). **ดรสาแบหลา**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (2510). **อิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 11. พระนคร: กรมศิลปากร.

มนตรี จันทร์ศิริ. (2552). **กำเนิดเทวะ ตำนานมหาเทพแห่งสรวงสวรรค์**. กรุงเทพฯ: เพชรกะรัต.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542**. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์.

หลวงวิจิตรวาทการ. (2494). **ศาสนาสากล เล่ม 5**. พระนคร: สำนักงานลูก ส.ธรรมภักดี.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2508). **ตำนานละครอิเหนา**. พระนคร: คลังวิทยา.

อารดา สุมิตร. (2516). **ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

Lakshmi, Aishwarya. (2003). "The Liminal Body: The Language of pain and Symbolism around Sati", Feminist Review.

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง

A CREATIVE WORK ON TALUNG-LOONG DRAMATIC DANCE

ธวัชชัย ซ้ายศรี* อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์*

TAWATCHAI SAISRI, ARIYA LIMKARNJANAPHONG

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงหนังตะลุง วิธีการเชิดหนังตะลุงแต่ละประเภท และพัฒนาบทบาทของตัวหนังตะลุงในแบบดั้งเดิมให้เป็นรูปแบบที่ทันสมัย และเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏตะลุงหลุง โดยศึกษาจากเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ และการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดหนังตะลุงประเภทต่าง ๆ จากคณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง (นายอิ่ม จิตต์ภักดี)

ผลการศึกษาพบว่า งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง เป็นกระบวนการสร้างสรรค์โดยคณะผู้วิจัยได้คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่โดยมีการรวบรวมองค์ความรู้ด้านความเป็นมาองค์ประกอบ และขนบนิยมของการแสดงหนังตะลุงแบบดั้งเดิม นำเสนอให้เห็นถึงลำดับขั้นตอนของการแสดง เทคนิคการเชิดหนังแต่ละประเภท โดยใช้ผู้แสดงทั้งหมด 21 คน เป็นผู้แสดงชาย 14 คน ผู้แสดงหญิง 7 คน กำหนดให้เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 แต่งกายเลียนแบบตัวหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิม และผู้แสดงกลุ่มที่ 2 แต่งกายเลียนแบบตัวหนังตะลุงรูปแบบสมัยใหม่ ใช้ผ้าขาววาดลายตัวหนังตะลุง ผ้าจอหนังตะลุง รูปหนังฤาษี รูปหนังพระอิศวรทรงโค ดอกบัว พระขรรค์ กระบอง และพานทอง เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้(หนังตะลุง)ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากลในทำนองตะลุงสากล การบรรเลงเพลงยึดขนบนิยมตามรูปแบบของการแสดงหนังตะลุงจำนวน 10 เพลง รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 องก์ ประกอบด้วย องก์ที่ 1 เป็นการแสดง เพื่อบรรยายถึงความเป็นมาของหลักหลุงในแนวคิดกว่าจะเป็นหนัง องก์ที่ 2 เป็นการแสดง สื่อให้เห็นถึงความเชื่อพิธีกรรมและขนบนิยมของการแสดงหนังตะลุง องก์ที่ 3 เป็นการแสดงที่แสดงถึงอากัปกริยาท่าทางของตัวพระเอก ตัวนางเอก ตัวยักษ์ ตัวนางสองแขนหรือนางร้ายและตัวตลกของหนังตะลุงจบด้วยผู้แสดงทั้งหมดออกมาตั้งซุ้ม

** วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*



งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง นี้คณะผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิมากกว่า 3 ครั้ง และได้มีการปรับแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต่าง ๆ จึงอาจกล่าวได้ว่างานสร้างสรรค์ชุดดังกล่าวนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ที่มีความสมบูรณ์ในระดับหนึ่งที่สามารถใช้แสดงเผยแพร่ในโอกาสต่าง ๆ และสามารถนำไปใช้ในสอนในสถานศึกษาได้

คำสำคัญ : นาฏ, ตะลุงหลุง

Abstract

The purposes of this creative work on Talung-loong Dramatic Dance were to study the history, elements, forms of shadow puppet shows, how to operate each shadow puppet characters, and to improve the traditional shadow puppet characters to become more modern; and to create Talung-loong Dramatic Dance. The study was performed by studying documents, making field data collection, observations, interviews, and training on how to operate shadow puppet characters from the following shadow puppets master: Nang Roongwichian Talung Siang Thong, Nang Tawee Phonthep, Nang Pradub, Huasai; Nang Phirom Siang Sa-ne, and Nang Im Theng (Im Jitphakdi).

The study revealed that the work on Talung-loong Dramatic Dance was creatively composed by collecting knowledge on history, elements, and customs on the traditional shadow puppet shows and then presented to show the sequences of performance, techniques on operating each puppet character. The performance consisted of 21 performers – 14 males and 7 females. There were 2 categories of costumes. Group 1, dancers wore costumes with the designs imitating those of the traditional shadow puppet characters. Group 2, dancers wore costumes designed imitating modern shadow puppet characters. Performance equipment consisted of white pieces of cloth painted with pictures of shadow puppet characters, puppet screen, a Ru-see (hermit), Pra I-suan (God Siva) on an ox, a lotus, a sword, a truncheon, and a gold footed tray. The local musical instruments were mixed with western instruments in playing 10 traditional shadow puppet songs. The performance was divided into 3 acts. Acts 1 narrated the history of Lak Loong which was the background of shadow puppet performance. Act 2 showed belief, rite, and custom on shadow puppet performance. Act 3 showed the

manners of a hero and heroine, a giant, Nang Song Khaen or a female devil, and jokers; all performers appeared on the stage at the end.

Talung-Loong Dramatic Dance was presented to the experts to make comments for more than 3 times and then improved according to their suggestions. This Thalung–loong dramatic dance can, therefore, be considered as a perfect work which could be performed at appropriate occasions, and taught in academic institutions.

Key words: dramatic dance, Talung-loong

บทนำ

หนังตะลุง คือ หนังหรือละครเงาเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้อันเป็นวัฒนธรรมไทยแขนงหนึ่งที่มีอย่างแพร่หลายซึ่งคณะมหรสพได้นำหนังแกะสลักเป็นรูปภาพขนาดเล็กคีบด้วยไม้ตับอันเดียวเป็นรูปตัวละครต่าง ๆ เชิดภายในโรงให้แสงไฟส่องผ่านตัวหนังสร้างเงาให้ปรากฏบนจอผ้าขาวหน้าโรงตามท้องเรื่องที่จะแสดง ซึ่งหนังตะลุงมีประวัติความเป็นมาอย่างไรยังไม่สามารถหาข้อยุติได้ นักวิชาการหลายคนได้ให้ข้อสันนิฐานไว้แตกต่างกัน ดังนี้

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529: 358) ได้กล่าวในเรื่องไว้ว่าหนังตะลุง เป็นการละเล่นแบบแสดงเงา (Shadow play) เป็นการละเล่นที่มีมานานแล้วและเล่นกันแพร่หลาย ได้มีการศึกษาประวัติความเป็นมาของการละเล่นแบบนี้กันมากแต่ยังหาข้อยุติไม่ได้ อย่างไรก็ตามพบว่าการละเล่นชนิดนี้มีแพร่หลายในเอเชียอาคเนย์และมีส่วนของวัฒนธรรมอินเดียปนอยู่อย่างเห็น ได้ชัดนักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องนี้มีทรรศนะแยกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเชื่อว่าการละเล่นเงา นี้ต้องมีกำเนิดที่ใดที่หนึ่งก่อนแล้วแพร่หลายไปยังที่อื่น แล้วแต่ละแห่งก็พัฒนาตัวเองไปตามวัฒนธรรมของตนเพราะการแสดงแบบนี้แสดงได้ง่าย กล่าวคือ เพียงแสดงการเล่นให้ปรากฏบนจอเพียงครั้งเดียวคนดูก็สามารถลอกเลียนวิธีการได้ แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงส่วนประกอบ ตามประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น ยิ่งกว่านั้นอิทธิพลของต่างชาติที่มีต่อการแสดงหุ่นกระบอกละคร ตลอดจนดนตรีของประเทศนั้น ๆ เป็นพยานหลักฐานว่า มิได้มาจากแหล่งเดียวกับการเล่นเงาแบบนี้ นักวิชาการอีกกลุ่มหนึ่งเชื่อว่า หนังตะลุงของแต่ละประเทศต่างกำเนิดขึ้นมาเอง แล้วพัฒนากันเองเรื่อย ๆ มาโดยมิได้เกี่ยวข้องกันเลย หนังตะลุงที่นิยมเล่นกันในเอเชียอาคเนย์แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ แบบแรกที่เป็นหนังใหญ่ของไทยและแบบของเขมร ซึ่งรูปหนังมีขนาดใหญ่และส่วนแขนติดนิ่งอยู่กับบ่าเคลื่อนไหวไม่ได้ ส่วนอีกแบบหนึ่งรูปมีขนาดเล็กกว่าแขนมีรอยต่อ เป็นข้อทำให้เคลื่อนไหวได้แขนหนึ่งหรือทั้งสองแขน แบบหลังนี้เป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวางมากกว่าแบบแรก เช่น หนังอยองของเขมร วายังกุลิตของมาเลเซีย วายังยาวอของชวา และหนังตะลุงของไทย



วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2525 : 180) ยังได้สันนิษฐาน เกี่ยวกับความเป็นมาของของคำว่า "หนังตะลุง" ไว้ว่า เหตุที่มีผู้เรียกการเล่นโดยใช้เงานี้ว่า "หนังตะลุง" เกิดจากการเริ่มเล่นมาจากเสาตะลุง ซึ่งเป็นเสาสำหรับ ผูกช้าง โดยที่ชาวชวาเข้ามาทำมาหากินอยู่ในภาคใต้ของไทยและยึดอาชีพเลี้ยงช้าง รับจ้างทำงาน เมื่อถึงกลางคืนก็ก่อไฟขึ้นกันยุงกันหนาวและได้มีผู้หนึ่งเอาเล็บจิกเจาะ ใบไม้ขึ้นเป็นรูปต่าง ๆ และจับใบไม้นั้นเชิดเล่นอยู่หน้ากองไฟให้เงาของใบไม้ที่เป็นรูปต่าง ๆ ไปปรากฏใกล้ ๆ ปากก็ร้องเป็นทำนองประกอบไปตามการเชิดใบไม้ และจากแนวความคิดนี้ได้วิวัฒนาการจากการแกะใบไม้ซึ่งไม่ถาวรมาเป็นการแกะ ด้วยหนังสัตว์ ส่วนการเชิดแทนที่จะเชิดให้เงาไปปรากฏที่อื่น ๆ ซึ่งอาจจะเห็นได้ไม่ชัดเจน ก็เปลี่ยนมาเป็นการใช้ผ้าขึงเข้ากับเสาตะลุง และอาจจะโดย เหตุนี้เองจึงเรียกการเล่นชนิดนี้ว่า "หนังเสาตะลุง"และเมื่อเวลาผ่านไปจึงเหลือเรียกเพียง "หนังตะลุง" ตามสำเนียงสั้น ๆ ของภาคพื้นเมือง หนังตะลุงที่เล่นกันตั้งแต่เดิมไม่ได้เรียกว่าหนังตะลุงอย่างเช่นทุกวันนี้ หากแต่เรียกกันว่า หนัง หรือบางทีเรียกว่า "หนังควน" เพิ่งมาเปลี่ยนเรียกหนังตะลุงกันในสมัยรัชกาลที่ 3 ตอนที่หนังเข้ามาเล่นในกรุงเทพ ฯ และหนังสมัยนั้นเป็นหนังของคนพัทลุง เมื่อเข้ามาเล่นในกรุงเทพฯ ก็อาจจะเรียกเพี้ยนไปจาก "พัทลุง" มาเป็น "ตะลุง" ก็เป็นได้

หนังจากภาคใต้ได้เข้ามาเล่นในกรุงเทพ ครั้งแรกสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยพระยาพัทลุง (เผือก) นำไปเล่นแถวนางเลิ้ง หนังที่เข้าไปครั้งนั้นไปจากจังหวัดพัทลุงคนกรุงเทพ จึงเรียก "หนังพัทลุง" แล้วเสียงเพี้ยนเป็น "หนังตะลุง" ในภายหลัง คณะที่เข้าไปเล่นครั้งนั้นเข้าใจว่าจะเป็น "หนังทองเกื้อ" เป็นคณะที่ 3 สืบจากหนังนุ้ย พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร ได้กล่าวสรุปว่ามีนักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงจะให้ข้อสันนิฐานแตกต่างกันออกไป แต่เมื่อประมวลเข้าแล้วจะเห็นมีข้อสันนิฐานแตกต่างกันออกเป็น 4 กระแส สรุปได้ดังนี้

กระแสที่หนึ่ง สันนิษฐานว่าหนังตะลุงเกิดขึ้นที่จังหวัดพัทลุง โดยน่าจะเกิดขึ้นที่เขายาโฮ้ง หรือเขาพระยาโฮ้ง ซึ่งอยู่ในท้องที่บ้านกงหรา ตำบลชะรัด อำเภอเมืองพัทลุง เขานี้เองที่มีผู้ออกเสียงเพี้ยนไปเป็นยะโฮร์ แล้วทำให้เข้าใจผิดคิดว่าเป็นเมืองยะโฮร์ทางมาเลเซีย

กระแสที่สอง สันนิษฐานว่าหนังตะลุงรับอิทธิพลมาจากหนังใหญ่ซึ่งเล่นกันอยู่ก่อนในสมัยอยุธยา เพราะถ้าดูลักษณะของรูปหนังจะเห็นว่ารูปของหนังใหญ่มีขนาดโตกว่ารูปของหนังตะลุงหลายเท่า วิวัฒนาการของรูปหนังน่าจะเป็นรูปขนาดใหญ่ก่อนแล้วจึงย่อให้เล็กลง มากกว่าจากเล็กแล้วขยายให้ใหญ่ขึ้นหากพิจารณาจากสีจะเห็นว่าเดิมรูปหนังใหญ่เป็นสีดำ ต่อมาจึงมีสีอื่น ๆบ้าง ส่วนรูปหนังตะลุงตัวสำคัญ ๆ มักจะระบายสีและทำลวดลายพิสดารจึงน่าจะเป็นการปรับแต่งให้มีสีสันสวยงามขึ้นภายหลัง และถ้าดูจากบทพากย์ก็มีที่คล้ายกันหลายอย่าง เช่น บทพากย์ รูปพระอิศวรของหนังตะลุงคล้ายกับพากย์สามตระของหนังใหญ่ เป็นต้น

กระแสที่สาม สันนิษฐานว่าหนังตะลุงมาจากชวา ผ่านสู่มาเลเซียและแพร่หลายที่ยะโฮร์ แล้วต่อมา ตานุ้ย ตาหนักทอง ซึ่งเป็นนายกองช้างแห่งเมืองนครศรีธรรมราชได้นำมาเล่นในไทย การที่เชื่อเช่นนี้มีเหตุผลหลายอย่าง เช่น มีบทไหว้ครูบางสำนวนกล่าวไว้เช่นนั้น ตัวตลกหนังตะลุงมีแขนยาวคล้ายรูปหนัง ชวา ตัวตลกบางตัว

มีชื่อคล้ายกับตัวหนังชวา เช่น สะหม้อคล้ายสมารซึ่งเป็นพี่เลี้ยงในเรื่องอิเหนา (เทียบเท่าประสันดา) นอกจากนั้นหนังชวายุคแรกนับถือศาสนาพราหมณ์ นิกายไวษณพ หนังตะลุงก็มีรูปพระอิศวรซึ่งเป็นรูปเคารพสำคัญในไศวะนิกายเช่นกัน ในบทไหว้ครูขึ้นต้นด้วยคำว่า "โอม" ซึ่งหมายถึงเทพเจ้าทั้งสามของพราหมณ์ โอม มาจาก อ + อุ + ม (อ = อวตาร หมายถึง พระวิษณุ อุ = อุดร หมายถึง พระศิวะ หรือพระอิศวร ม = มหาพรหม หมายถึงพระพรหม)

กระแสที่สี่ สันนิษฐานว่าหนังตะลุงอาจจะได้รับแนวความคิดมาจากการละเล่นของหนังชวา ผนวกกับการเล่นหนังใหญ่แล้วนำมา ดัดแปลงขึ้นเป็นหนังตะลุง ทำให้ตัวหนังเล็กลงเพื่อใช้เชิดได้สะดวกขึ้น ให้เคลื่อนไหวอวัยวะบางส่วนได้ให้ดูมีชีวิตชีวา ระบายสีให้สวยงาม เปลี่ยนแนวการเล่นและเรื่องที่แสดง เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพและความนิยมของท้องถิ่น

วิเชียร เกื้อมา (สัมภาษณ์. 29 มกราคม 2562) ได้กล่าวถึง ความหมายของ “ตะลุงหลุง” ไว้ว่า “ตะลุงหลุง” หมายถึง หลักหรือหลักปักล่ามช้าง โดยมีนายก้อนทองและนายหนักทอง ได้นำช้างมาพักแล้วล่ามช้างเอาไว้ จากนั้นก็นำผ้าขาวมาขึงกับตะลุงหรือหลักล่ามช้างทั้งสองข้างแล้วนำใบไม้ที่หนอนกินมาแกะเป็นรูปต่าง ๆ มาเชิดให้เกิดเงาโดยใช้แสงจากกองไฟ ทำให้ชาวบ้านที่พบเห็นชื่นชอบในการแสดงจึงได้เรียกการแสดงชุดนี้ว่า “หนังตะลุง” และในปัจจุบันสถานที่พักช้าง แห่งนั้นก็ได้เป็นหมู่บ้านที่มีชื่อว่า “บ้านโรงช้าง” ในตำบลควนมะพร้าว จังหวัดพัทลุง

จากข้อความข้างต้นคณะผู้วิจัยสรุปได้ว่า การแสดงหนังตะลุง มีหลักฐานปรากฏการแสดงครั้งแรกที่จังหวัดพัทลุงมีทั้งศาสตร์และศิลป์ที่คนแสดงต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัวเพื่อที่จะถ่ายทอดให้คนดูได้เข้าใจและติดตามเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ การแสดงหนังตะลุงจัดแสดงในงานสำคัญ ๆ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในอดีตการแสดงหนังตะลุงมีไว้สำหรับความบันเทิงและพิธีกรรม แต่ในปัจจุบันโอกาสในการแสดงสามารถแบ่งออกได้ 3 อย่าง คือ 1. เพื่อความบันเทิง เช่น งานวัด งานเลี้ยงสังสรรค์ทั่วไป 2. เพื่อประกอบพิธีกรรม เช่น แก้บนตัดเหมรุย 3. เพื่อการสาธิต เช่น จัดแสดงตามสถานศึกษาต่าง ๆ จากเหตุผลดังกล่าวมาแล้วในเบื้องต้นพบว่าการแสดงหนังตะลุง ที่ยังคงอนุรักษ์ขนบนิยมลำดับขั้นตอนการแสดงแบบดั้งเดิมไว้อย่างถูกต้องมีทั้งหมด 4 คณะ ได้แก่ คณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง , คณะหนังทวีพรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ ทั้งนี้เนื่องจากสภาพสังคมในปัจจุบันไม่เอื้ออำนวยให้การแสดงชนิดนี้คงอยู่ด้วยปัจจัยหลาย ๆ อย่าง เช่น 1. การสื่อสารด้วยภาษาที่จำกัด คือ ภาษาถิ่นใต้ 2. การที่มีมหรสพสมัยใหม่ เช่น ภาพยนต์ ดนตรีสากลเข้ามาแทนที่ จึงส่งผลให้หันมานิยมวัฒนธรรมตะวันตกแทน 3. หนังตะลุงทุกคณะยึดขนบนิยมในการเล่นแบบเดียวกัน คือ มีหลายขั้นตอน ใช้เวลาในการแสดง 4. เรื่องที่ใช้แสดงไม่น่าติดตาม คือ ใช้เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ 5. ตัวละครในการแสดงหนังตะลุงเป็นเพียงรูปเงาไม่สามารถสื่ออารมณ์ให้คนดูเข้าถึงอรรถรสของการแสดงได้ จากเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้คณะหนังตะลุงต่าง ๆ นั้นได้มีการนำรูปแบบสมัยใหม่เข้ามาสอดแทรกบ้างตามยุคในปัจจุบัน เช่น นำดนตรีสมัยใหม่เข้ามาสอดแทรกในการแสดงหนังตะลุงลำดับขั้นตอนการแสดง มีการรวบรัด



ขั้นตอนเพื่อความกระชับของเวลา มีการพัฒนารูปแบบเครื่องแต่งกายให้ดูสวยงามยิ่งขึ้นเพื่อให้ผู้ชมประทับใจ มีการสอดแทรกเพลงร้องลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมของคนในปัจจุบัน เป็นต้น ทั้งนี้ก็เพื่อให้การแสดงหนังตะลุงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้คงอยู่สืบไปและเป็นที่รู้จักของประเทศอาเซียน ดังนั้น เพื่อให้การแสดงหนังตะลุงเป็นที่รู้จักทั้งในและต่างประเทศ คณะผู้วิจัยมีความสนที่ใจจะศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหนังตะลุงแบบดั้งเดิม และนำมาสร้างสรรค์การแสดง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ประกอบด้วย องก์ที่ 1 เป็นการแสดงเพื่อบรรยายถึงความเป็นมาของหลักหลุงในแนวคิดกว่าจะเป็นหนัง องก์ที่ 2 เป็นการแสดงสื่อให้เห็นถึงความเชื่อพิธีกรรมและขนบนิยมของการแสดงหนังตะลุง องก์ที่ 3 เป็นการแสดงที่แสดงถึงอากัปกริยาท่าทางของตัวพระเอก ตัวนางเอก ตัวยักษ์ ตัวนาง สองแขนหรือนางร้ายและตัวตลกของหนังตะลุงจบด้วยผู้แสดงทั้งหมดออกมาตั้งซุ้ม ใช้เครื่องแต่งกาย 2 กลุ่ม คือ ผู้แสดงกลุ่ม 1 แต่งกายเลียนแบบตัวหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิมและผู้แสดงกลุ่ม 2 แต่งกายเลียนแบบตัวหนังตะลุงรูปแบบสมัยใหม่ โดยยึดรูปแบบการแสดง หนังตะลุงแบบดั้งเดิม การแสดงชุดนี้มีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนประกอบร่วมกับเครื่องดนตรีสากลผสมผสานทำนองเข้าด้วยกันตามความเหมาะสม เพื่อให้ได้การแสดงสร้างสรรค์ชุดนี้มีความสวยงาม สมบูรณ์ และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น สามารถนำไปเผยแพร่ในครั้งต่อไป

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และรูปแบบการแสดงหนังตะลุง
2. เพื่อศึกษาวิธีการเชิดหนังตะลุงแต่ละประเภท
3. เพื่อพัฒนาบทบาทของตัวหนังตะลุงในแบบดั้งเดิมให้เป็นรูปแบบที่ทันสมัย
4. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์แนวสร้างสรรค์ชุดใหม่

ขอบเขตของการสร้างสรรค์

งานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้คณะผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหนังตะลุงแต่ละประเภท โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูล จากเอกสาร และการลงพื้นที่การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการเข้ารับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดหนังตะลุงแต่ละประเภทจากนายหนังตะลุง คณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง (นายอิ่ม จิตต์ภักดี)

วิธีการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง เป็นผลงานที่คณะผู้วิจัยกำหนดเลือกพื้นที่ที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลแบบเจาะจง (Purposive Selection) เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์โดยกำหนดวิธีการวิจัย ดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้คณะผู้วิจัยได้นำเครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ จากการใช้เครื่องมือทั้ง 2 แบบ ทำให้คณะผู้วิจัยได้รับข้อมูลซึ่งสามารถนำมาใช้ประกอบในการทำวิจัยโดยมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ในครั้งนี้

2. การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

การรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้คณะผู้วิจัยจำเป็นจะต้องใช้เครื่องมือที่มีคุณภาพ เพื่อความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของงานวิจัย ดังนั้นจึงต้องตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือขึ้นแล้วผู้วิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิได้ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัย เพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีคุณภาพเมื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วจะได้ข้อมูลที่ถูกต้อง แม่นยำและน่าเชื่อถือได้ตรงตามวัตถุประสงค์ ของการสร้างสรรค์จำนวน 3 ท่าน คือ ผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้าน 1 ท่าน ผู้ทรงคุณวุฒินักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ 2 ท่าน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อใช้ในงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุงคณะผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลโดยยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ที่กำหนดไว้ซึ่งมีการดำเนินการ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การศึกษาเอกสาร

การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากเอกสาร เป็นการเก็บข้อมูลที่คณะผู้วิจัยเก็บรวบรวมเอกสาร งานวิจัย ที่มีการศึกษาไว้ในประเด็น ที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์นี้ ซึ่งได้แก่ ความหมาย ประวัติความเป็นมา ความเชื่อของหนังตะลุง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ หนังตะลุง โดยค้นคว้าเอกสารจากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา เอกชน ประเภทหนังสือได้แก่ วิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา งานวิจัย วารสาร สูจิบัตร และเอกสารอื่น ๆ โดยรวบรวมข้อมูลเป็นประเด็น ๆ ไว้ตามเนื้อหา

2. การศึกษาภาคสนาม

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ประกอบด้วย การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม สังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดหนังตะลุงประเภทต่าง ๆ จากนายหนังตะลุง การเก็บรวบรวมข้อมูลคณะผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนในการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ดังนี้



2.1. การสัมภาษณ์

คณะผู้วิจัยใช้รูปแบบวิธีการสัมภาษณ์ทั้งในลักษณะแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง รูปแบบการสัมภาษณ์เป็นการลงพื้นที่ภาคสนามโดยสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุง ดังนี้

1. การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เป็นแบบสัมภาษณ์ที่คณะผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้งนี้คณะผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลทางด้านเอกสาร การสำรวจข้อมูลเบื้องต้นในพื้นที่ที่ศึกษาและบันทึกผลการสัมภาษณ์ตามความเป็นจริง โดยคณะผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างที่แน่นอน

2. การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง คณะผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ที่ให้ข้อมูล ในการศึกษาการสร้างคำถามต่าง ๆ โดยเป็นคำถามปลายเปิดที่สามารถยืดหยุ่นให้กับผู้ให้ข้อมูลในการตอบได้โดยใช้ลักษณะการพูดคุยสนทนาแบบเป็นกันเองมากที่สุดเพื่อเป็นการคลายความกังวลให้กับผู้ถูกสัมภาษณ์ให้มากที่สุดการซักถามจะมีการปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลา และสถานที่ที่เหมาะสมควบคู่กับการสัมภาษณ์ในลักษณะผ่อนคลายเพื่อสร้างความคุ้นเคยและความไว้วางใจกับผู้ให้ข้อมูล ซึ่งจะได้ข้อมูลที่เท็จจริงยิ่งขึ้นโดยได้กำหนดประเด็น การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

2.2 การสังเกตการณ์

คณะผู้วิจัยได้มีการศึกษาข้อมูลแบบสังเกตการณ์ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ซึ่งคณะผู้วิจัยได้ศึกษาและติดตามชมการแสดงหนังตะลุงเพื่อศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบวิธีการแสดงหนังตะลุงตามสถานที่ต่าง ๆ การศึกษาภาคสนามโดยการสังเกตการณ์คณะผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

2. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม คณะผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์ถ่ายทอดเทคนิควิธีการการเชิดตัวหนังตะลุงประเภทต่าง ๆ การฝึกซ้อมการจัดทำ และเตรียมอุปกรณ์ การประสานงาน และสนับสนุนการแสดงหนังตะลุงทำให้คณะผู้วิจัย มีโอกาสได้ศึกษาและเก็บข้อมูลจากประสบการณ์ตรงรวมถึงการได้สนทนาพูดคุยแสดงความคิดเห็นกับหัวหน้าคณะ และนักดนตรี ตามสถานที่ต่าง ๆ โดยมีกำหนดประเด็นที่ใช้ในการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

2.3 การฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดหนังตะลุงจากศิลปิน

คณะผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อเข้ารับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดของตัวหนังตะลุงประเภทต่าง ๆ จากนายหนังคณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง (นายอิ่ม จิตต์ภักดี) โดยคณะผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดตัวหนังตะลุงประเภทต่าง ๆ ซึ่งเป็นการเชิดตัวหนังตะลุงที่นายหนังตะลุงใช้ในการแสดงและฝึกหัดให้กับลูกศิษย์ ซึ่งเป็นเทคนิควิธีการการเชิดตัวหนังตะลุงที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์

เฉพาะของตัวหนังตะลุงแต่ละตัวที่ปรากฏอยู่ในคณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง (นายอิ่ม จิตต์ภักดี)

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล คณะผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ ของงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากเอกสาร ข้อมูลการศึกษาภาคสนามที่ได้จากการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ ตลอดจนการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดเทคนิควิธีการเชิดตัวหนังตะลุงจากศิลปิน นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาอย่างละเอียดพร้อมจัดแยกประเด็นออกเป็นหมวดหมู่ตามเนื้อหา ทำการวิเคราะห์ข้อมูลตีความและรวบรวมนำเสนอข้อมูลโดยการเขียนบรรยายพรรณนาเชิงวิเคราะห์

ผลการวิจัย

หนังตะลุงเป็นมหรสพที่มีลีลาลักษณะการเล่นและใช้ดนตรีที่มีท่วงทำนองที่แปลกไปจากมหรสพอื่น ๆ หนังตะลุงกำเนิดขึ้นในภาคใต้และเล่นสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคนจนถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ หนังตะลุงเป็นมหรสพที่ผสมผสานกันของศิลปะพื้นบ้านหลายแขนง ตั้งแต่การสร้างรูปแบบของตัวหนัง บทพากย์ บทเจรจา ดนตรีและศิลปะในการเชิด สิ่งเหล่านี้ได้หล่อหลอมขึ้นมาจากขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมท้องถิ่นสะท้อนออกมาในรูปของมหรสพที่ให้ความบันเทิงและอาจจะมีความคิดในด้านต่าง ๆ ของผู้คนในถิ่นนั้น ๆ สอดแทรกอยู่ด้วย หนังตะลุงเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของไทยสิ่งหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีอายุยืนยาวมานานหลายร้อยปีและแม้ในปัจจุบันก็ยังเป็นมหรสพที่มีอิทธิพลต่อจิตใจของชาวใต้อยู่ไม่น้อย

แนวคิดการแสดงนาฏตะลุงหลุง

การแสดง ชุด นาฏตะลุงหลุง เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดย คณะผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากการเล่นหนังตะลุงซึ่งถือได้ว่าเป็นมหรสพที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของคนในภาคใต้ โดยใช้หนังตะลุงเป็นสื่อในการบอกเล่าวิถีชีวิต ในแง่การดำรงชีวิต สังคม ประเพณีวัฒนธรรมและหนังตะลุงยังมีหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านประชาสัมพันธ์ในการเผยแพร่ข่าวสารต่าง ๆ จากการศึกษาจากเอกสาร และการสัมภาษณ์นายหนังตะลุงพบว่า กระบวนการหรือลำดับขั้นตอนของการเล่นหนังตะลุงที่ถือว่าเป็นขนบนิยมในการเล่นที่ปฏิบัติกันมาแต่โบราณนั้นในปัจจุบันมิได้ให้ความสำคัญเท่าที่ควรแต่จะมุ่งเน้นเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียว ดังนั้นคณะผู้วิจัยจึงได้คิดงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง เพื่อสื่อถึงความเป็นมาของการทำตัวหนัง ขนบนิยมในการเล่นและลีลาของตัวหนังตะลุง ตั้งแต่ ออกลิงขาวจับลิงดำ ออกฤาษี นางฟ้อน พระอิศวรทรงโค ปรายหน้าบท พระเอก นางเอก ยักษ์ นางสองแขน หรือนางร้าย และตัวตลก ทั้งนี้เป็นการนำเสนอพัฒนาการเล่นหนังตะลุงในรูปแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ที่เลียนแบบมาจากการแสดงหนังตะลุงดั้งเดิมจนถึงปัจจุบันในรูปแบบของดนตรีและทำนองเพลง ท่ารำ และเครื่องแต่งกาย นำเสนอการแสดงแบบต่อเนื่องเป็นเรื่องราวได้ดังนี้



1. ผู้แสดง

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง ครั้งนี้คณะผู้วิจัยกำหนดผู้แสดงแบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม ประกอบด้วย 1. ผู้แสดงหญิง จำนวน 7 คน ซึ่งจะแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกแสดงในบทบาทนางเอกในรูปแบบการแต่งกายแบบดั้งเดิม กลุ่มที่ 2 แสดงในบทบาทนางสองแขนในรูปแบบการแต่งกายแบบสมัยใหม่ 2. ผู้แสดงชาย จำนวน 7 คน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกแสดงในบทบาทพระเอกในรูปแบบการแต่งกายแบบดั้งเดิม กลุ่มที่ 2 แสดงในบทบาท ตัวยักษ์ในรูปแบบการแต่งกายแบบสมัยใหม่ 3. ผู้แสดงตัวตลก จำนวน 4 คน แสดงเป็น ตัวนายเท่ง นายหนูนุ้ย นายยอดทอง และนายสีแก้ว 4. ผู้แสดงลิงขาวลิงดำ จำนวน 2 คน แสดงในบทบาทลิงขาวจับลิงดำ 5. คนเชิดหนัง จำนวน 1 คน แสดงการเชิดรูปฤาษีและรูปพระอิศวรทรงโค

2. เครื่องแต่งกาย

การแสดงชุด นาฏตะลุงหลุง เป็นการแสดงสร้างสรรค์แบบพื้นบ้านภาคใต้ใช้เครื่องแต่งกายแบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม ซึ่งแบ่งตามจำนวนกลุ่มของผู้แสดง คณะผู้วิจัยได้แนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยการเลียนแบบเครื่องแต่งกายมาจากตัวหนังตะลุงที่เป็นตัวหนังแบบดั้งเดิมและตัวหนังแบบสมัยใหม่

3. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงในงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง มีทั้งหมด จำนวน 9 ชิ้น ประกอบด้วย รูปฤาษี รูปพระอิศวรทรงโค ดอกบัวประดิษฐ์ ใบไม้ กระบอง พระขันธ์ ฉากหนังตะลุง ผ้ายืดรูปวาดเป็นรูปไอ้เท่ง และพานทอง

4. ท่ารำ

จากการศึกษาการแสดงหนังตะลุง คณะผู้วิจัยจึงได้นำมาสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำขึ้นโดยมีรูปแบบการแปรแถว นำลักษณะรูปแบบการแสดงหนังตะลุงแบบดั้งเดิม ท่ารำพื้นบ้านภาคใต้และท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสาน ให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้นเพื่อง่ายต่อการ อธิบายท่ารำ คณะผู้วิจัยจึงได้กำหนดท่ารำในงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง โดยมีรูปแบบการแสดงที่ปรากฏ 3 องก์ ประกอบด้วยท่ารำจำนวน 106 ท่า โดยในแต่ละองก์ ของการแสดงจะมีแนวคิดและท่ารำ คณะผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

องก์ที่ 1 กว่าจะเป็นหนัง ประกอบด้วยท่ารำทั้งหมด 40 ท่า โดยเริ่มจากประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงแต่เดิม ซึ่งได้กล่าวถึงตาหนักทองและตาก้อนทองที่ทำหน้าที่เป็นนายกองช้าง เดินทางกลับจากเมืองยะโฮร์ ระหว่างทางได้พักค้างแรมที่บ้านควนมะพร้าว จังหวัดพัทลุง โดยได้นำเอาช้างมาล่ามผูกไว้กับหลักล่ามช้าง ซึ่งเรียกว่า "หลักหลุง" และได้ก่อกองไฟขึ้นมาเพื่อให้ความอบอุ่นและไล่ยุงตลอดจนสัตว์ต่าง ๆ ก็ได้เกิดความคิดจากการไปดูหนังแขกเล่นที่เมืองยะโฮร์ จึงได้ลองเล่นเลียนแบบ โดยการเอาผ้าขาวมาขึงกับหลักล่ามช้าง 2 หลักและอาศัยแสงสว่างจากกองไฟก่อที่มาเป็นแสงสว่าง และนำใบไม้มาเชิดทำเป็นรูปหนังให้ปรากฏเป็นเงาขึ้นบนผ้าขาว พร้อมกับออกปากกล่าวเสียงร้องประกอบการเชิดและนั้นเองคือการเชิดหนังตะลุง ขึ้นมาเป็นครั้งแรก เมื่อเดินทางกลับถึงที่หมายแล้ว ก็ได้นำการเล่นแบบนั้นมาเล่นกันต่อทำให้ชาวบ้านที่พบเห็น เกิด

การชื่นชอบหลังจากนั้นการเล่นก็ได้พัฒนาต่อกันมาเรื่อย ๆ จนเป็นที่รู้จักของชาวบ้านและเรียกการเล่นนั้นว่าหนังตะลุง เป็นการแสดงออกทางจินตภาพให้เห็นถึงแหล่งกำเนิดหนังตะลุง ซึ่งอาศัยหลักหลุงหรือหลักตะลุงเป็นจุดเริ่มต้น

องก์ที่ 2 ขนบนิยมในการเล่นหนังตะลุง ประกอบด้วยท่ารำทั้งหมด 33 ท่า โดยองก์ที่ 2 จะแสดงถึงขั้นตอนในการแสดงหนังตะลุงก่อนจะจับเรื่องเริ่มจากชุดลิงขาว ลิงดำทะเลาะกัน เนื่องจากลิงดำเป็นอันธพาลจึงถูกลิงขาวนำไปถวายฤาษี ฤาษีออกมาสั่งสอนโดยผู้แสดงถือรูปหนังขนาดใหญ่ออกมา เชิดในลีลาของตัวฤาษีตามแบบของหนังตะลุงผ่านแสงเงาที่ปรากฏบนจอหนังขนาดใหญ่และด้านหน้าจอหนังเพื่อให้เห็นถึงลีลาการออกรูปฤาษีรูปฤาษีถือเป็นรูปครูประจำคณะของตน และเชื่อว่าเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยป้องกันคุ้มครองภัยอันตรายต่าง ๆ และอำนวยความเป็นมงคลแก่คณะหนังผู้แสดงหญิงออกมาร่ายรำในลีลาของนางฟ้าฟ้อนรำหรือนางฟ้อน ในลีลาท่าทางโปรยดอกไม้นำทางก่อนการเชิดหนังตะลุงรูปพระอิศวรทรงโคตามมา ผู้แสดงถือรูปพระอิศวรทรงโคขนาดใหญ่ เชิดตามลีลาการเชิดรูปพระอิศวรทรงโคผ่านแสงเงาที่ปรากฏบนจอหนังขนาดใหญ่ และด้านหน้าจอหนัง เพื่อให้เห็นลีลาการเชิด พระอิศวรหรือพระมหาเทพ คือ พระผู้เป็นเจ้าอันใหญ่ยิ่งสูงสุดที่เกี่ยวกับหนังตะลุง ก็น่าจะเพราะเรื่องแรกที่หนังตะลุงนำมาแสดง คือ เรื่องรามเกียรติ์นั้น มีพระอิศวรเป็นเทพเจ้าที่สำคัญที่สุดในเรื่องนั้นรูปศักดิ์สิทธิ์รูปพระอิศวรในการแสดงหนังตะลุงไว้ว่ารูปพระอิศวร ถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเทพเจ้าแห่งความบันเทิง

องค์ 3 ลีลาของตัวหนังตะลุง ประกอบด้วยท่ารำทั้งหมด 33 ท่า แสดงถึงอากัปกิริยาท่าทางของตัวพระเอก ตัวนางเอก ตัวยักษ์ ตัวนางสองแขนหรือนางร้ายและตัวตลกของหนังตะลุง ผ่านทางผู้แสดงเพื่อสื่อให้เห็นถึงกิริยาท่าทาง บุคลิกของตัวหนังต่าง ๆ เหล่านั้น ผู้แสดงตัวพระเอกนางเอกในชุดการแต่งกายแบบดั้งเดิมออกมาเดินนาดกรายตามลีลาตัวหนังตะลุง ผู้แสดงชาย ในชุดการแต่งกายแบบสมัยใหม่ออกมาแสดงลีลาท่าทาง ตลอดถึงความแข็งแรงความเกรี้ยวกราดของตัวยักษ์ ในลีลาของท่าทางการเดิน ผู้แสดงตัวตลกแสดงลีลาท่าทางของตัวตลก 4 ตัว คือ นายเท่ง นายหนูนุ้ย นายยอดทองและนายสีแก้วผู้แสดงหญิงในชุดสมัยใหม่แสดงลีลาท่าทางและสีหน้าของนางสองแขนหรือนางร้าย ซึ่งนางสองแขนนี้ถือได้ว่าเป็นตัวอิจฉาหรือตัวโกงของตัวหนังตะลุง ฝ่ายหญิงลีลาของตัวแสดงทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของตัว พระเอก นางเอก ยักษ์ และนางสองแขนและตัวตลก ซึ่งเป็นตัวละครที่หนังตะลุงโดยทั่วไปใช้เหมือน ๆ กัน

5. ดนตรีและเพลง

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกิดจากการผสมผสานของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนกับเครื่องดนตรีสากลใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงซึ่งเกิดขึ้นในยุคที่ 3 ของการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงซึ่งเรียกยุคนี้ว่า “ยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล” (พ.ศ. 2525) ประกอบไปด้วย ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ปี่ ฉิ่ง ฉาบ ซออู้ ซอด้วง กลองชุด คีย์บอร์ด กีตาร์ กีตาร์เบส เคาเบลล์ และแอคคอร์เดียน ปัจจุบันกำลังยังคงได้รับความนิยมสูงสุดในวงการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ ลักษณะของการบรรเลงและลำดับขั้นตอนของบทเพลงยังคงยึดรูปแบบขั้นตอน



เพลงบรรเลงแบบสมัยโบราณและได้มีการสร้างสรรค์ดนตรีเพื่อตอบสนองความต้องการของคนและสังคม มุ่งเน้นความรื่นเริงบันเทิงอารมณ์โดยเนื้อหาสาระของเพลงดนตรีนั้นมีความละเอียดอ่อน แฝงไว้ด้วยคุณค่าที่คนรุ่นหลังอาจตีความแตกต่างไป

จากแนวคิดของความเป็นดั้งเดิมที่เคยมีมาก่อนคณะผู้วิจัยจึงได้มีแนวคิด ในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง โดยนำเสนอ ทิศทางการปรับปรนความเป็นไปของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งต่างชนิด ต่างเสียง ต่างโน้ต และมีกลิ่นอายเป็นสากล ลีลา ทำนอง สอดคล้องกับท่ารำได้อย่างกลมกลืน นำสู่ความเป็นสากล และอนุรักษ์สืบสานให้คงอยู่ตลอดไป คณะผู้วิจัยได้เพิ่มเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ชุด นาฏตะลุงหลุง ทั้งหมด 14 ชิ้น ประกอบด้วย ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ปี่ ฉิ่ง ฉาบ ซออู้ ซอด้วง กลองชุด คีย์บอร์ด กีตาร์ เบส เคาเบลล์ และแอดคอเดียน การบรรเลงจะลำดับเพลงโดยยึดขนบนิยมตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงที่มีมาแต่อดีตเริ่มด้วยเพลงโหมโรง (จีนหลงท่า) ออกแพลงเสมอเครื่อง เพลงจับลิงดำลิงขาวต่อด้วยเพลงเชิดฤาษี เพลงนางฟ้อน (นางฟ้า) เพลงเชิดรูปพระอิศวรทรงโค เพลงอภิปรายหน้าบท เพลงเจ้าเมือง นางเมือง(นางเดินป่า) เพลงเดินยักษ์ เพลงนางสองแขน และจบด้วยท้ายเสมอเครื่องออกลูกหมด

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง เป็นการแสดงที่ได้แนวคิดมาจากประวัติความเป็นมาของการแสดงหนังตะลุง โดยได้นำลีลาท่ารำและบุคลิกของตัวหนังตะลุงแต่ละตัวมาสร้างสรรค์ท่ารำขึ้น โดยยังยึดรูปแบบการแสดงหนังตะลุง วิธีการเชิดหนังตะลุงแต่ละประเภท เพื่อพัฒนาบทบาทของตัวหนังตะลุงในแบบดั้งเดิมให้เป็นรูปแบบที่ทันสมัย ได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีขึ้นใหม่ โดยใช้ทำนองเพลงผสมผสานกันระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้กับเครื่องดนตรีสากลโดยจะนำเสนอการแสดงแบบต่อเนื่องเป็นเรื่องราวแบ่งออกเป็น 3 องก์ ประกอบด้วย องก์ที่ 1 เป็นการแสดงเพื่อบรรยายถึงความเป็นมาของหลักหลุงในแนวคิดกว่าจะเป็นหนัง องก์ที่ 2 เป็นการแสดงสื่อให้เห็นถึงความเชื่อพิธีกรรมและขนบนิยมของการแสดงหนังตะลุง องก์ที่ 3 เป็นการแสดงที่แสดงถึงอากัปกริยาท่าทางของตัวพระเอก ตัวนางเอก ตัวยักษ์ ตัวนางสองแขนหรือนางร้าย และตัวตลกของหนังตะลุงจบด้วยผู้แสดงทั้งหมดออกมาตั้งซุ้ม

จากการศึกษางานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง มีข้อสังเกตที่น่าสนใจ ซึ่งคณะผู้วิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่งผลกระทบกับการแสดงหนังตะลุง ในปัจจุบันมีเทคโนโลยีที่ทันสมัย อาทิ คอนเสิร์ต โรงหนัง ภาพยนตร์ ศูนย์การค้า สื่อต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนเข้ามามีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงค่านิยม วิถีชีวิต และความเป็นอยู่ ของคนในชุมชนเปลี่ยนไป เยาวชนรุ่นใหม่ขาดความสนใจหลงใหลกับค่านิยมของการแสดงสมัยใหม่ที่เข้ามามีบทบาทในสังคมจึงทำให้เยาวชนรุ่นใหม่ไม่เห็นคุณค่าและความสำคัญของศิลปะประจำ

ท้องถิ่นของตนเอง เกิดปัญหาขาดการถ่ายทอดอย่างต่อเนื่อง ขาดผู้สืบทอด อย่างจริงจัง ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมในชุมชนทั้งค่านิยม และการดำรงชีวิตความเป็นอยู่ อีกทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชนไม่เห็นความสำคัญ ด้วยสาเหตุที่กล่าวมานี้สอดคล้องกับแนวคิดเหตุปัจจัยของการเสื่อสลายของศิลปะการแสดงพื้นบ้านกล่าวว่า ปัญหาหลักที่ส่งผลกระทบการเสื่อมสะลายของศิลปะการแสดงพื้นบ้านมี 3 กรณีหลัก คือ การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ ข้อจำกัดของศิลปะการแสดงและการสืบทอด การเสื่อม ความนิยมของผู้ชม (จินตนา หนูณะ, 2534 น. 42 - 43) การแสดงหนังตะลุงในขณะเดียวกันท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงนั้น คณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง(นายอิ่ม จิตต์ภักดี) ก็ยังคงรักษารูปแบบการแสดงหนังตะลุงดั้งเดิมไว้อย่างถูกต้อง ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ตามจารีตแบบแผนที่ครูหนังตะลุงปฏิบัติกันมาในอดีต ปัจจุบันนายหนังและสมาชิกในคณะอยู่ในวัยชราทั้งหมดจึงทำให้ศักยภาพในการแสดงหนังตะลุงมีน้อยลง ปัจจุบันนายหนังตะลุงคณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง (นายอิ่ม จิตต์ภักดี)ยังคงทำการสืบทอดการแสดงหนังตะลุงท่ามกลางกระแสค่านิยมของสังคมและอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว หากการแสดงหนังตะลุงนี้ขาดการสืบทอดและการส่งเสริมการแสดงหนังตะลุงคณะหนังรุ่งวิเชียร ตะลุงเสียงทอง, คณะหนังทวี พรเทพ, คณะหนังประดับ หัวไทร, คณะหนังภิรมย์เสียงเสน่ห์ และหนังอิ่มเท่ง (นายอิ่ม จิตต์ภักดี) ที่เคยรุ่งเรืองในอดีตและมีคุณค่าต่อชุมชนในปัจจุบันอาจจะเสื่อมสลายไปพร้อมนายหนังวัยชรานี้ก็เป็นได้

ดังนั้นคุณค่าของการแสดงหนังตะลุง นอกจากเป็นการแสดงที่มีบทบาทในการสร้างสุนทรียภาพและความต้องการทางสังคมแล้วยังสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตัวตนของคน ในท้องถิ่นที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความเข้มแข็งให้กับคนในชุมชน เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ สร้างความสนุกสนาน ความรักความสามัคคีปรองดองและการยอมรับปรับตัวเพื่อการอยู่ร่วมกันในชุมชนได้

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด นาฏตะลุงหลุง เล่มนี้เป็นการรวบรวมประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และรูปแบบการแสดงหนังตะลุง วิธีการเชิดหนังตะลุงแต่ละประเภทเพื่อพัฒนาบทบาทของตัวหนังตะลุงในแบบดั้งเดิมให้เป็นรูปแบบที่ทันสมัยของการแสดงหนังตะลุง ที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่จังหวัดพัทลุงและนำองค์ความรู้ที่ได้ศึกษาข้อมูลดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง จึงควรมีการศึกษาการแสดงหนังตะลุงประเภทนี้ที่ปรากฏการแสดงอยู่ในพื้นที่อื่น ๆ เพื่อเป็นแนวทางหาความรู้เพิ่มเติม แสวงหาความรู้ใหม่ ๆ ในด้านอื่น ๆ จึงควรนำงานวิจัยชิ้นนี้ มาเป็นประเด็นในการศึกษาการวิจัยในรูปแบบต่าง ๆ ต่อไป

บรรณานุกรม

จินตนา หนูณะ. (2534). **สื่อพื้นบ้าน-สื่อเพื่อการพัฒนา: บทบาททางสังคมและการเสื่อมสลายในพื้นบ้านพื้นเมืองถิ่นไทยทักษิณ.** สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2527). **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ปาณยา

วิเชียร เกื้อมา. สัมภาษณ์, 29 มกราคม 2562.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์.(2529) **การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้ สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้.** กรุงเทพ ฯ : อมรินทร์.

ซัมเป็ง : นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส

SAMPENG : A CHOREOGRAPHY OF PERFORMANCE OF RA-NGAE PALACE, NARATHIWAT PROVINCE

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ ชญาดา รัตนพันธ์

PORNTEP BUNJANPECH, CHAYADA RATTANAPHAN

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสืบทอด องค์ประกอบ กระบวนท่าเต้น และนาฏยลักษณ์การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตผู้รู้ 3 คน ผู้แสดง 6 คน ประชาชนทั่วไป 10 คน และการรับการถ่ายทอดกระบวนท่าสำคัญจากศิลปินพื้นบ้านจังหวัดนราธิวาส

ผลการวิจัยพบว่า การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส เป็นการแสดงท่าเต้นประกอบทำนองเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากการเต้นฮาฟฟาน ของตะวันออกกลาง(กลุ่มประเทศอาหรับ ที่ได้แพร่หลายเข้ามาในจังหวัดชายแดนภาคใต้ สืบทอดเป็นมรดกทางศิลปะการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และมีชื่อเสียงมากในสมัยพระยาภูผาภักดีศรีสุวรรณประเทศวิเศษวังษาเป็นเจ้าเมืองระแงะ หลังจากสิ้นสมัยพระยาภูผาภักดีศรีสุวรรณประเทศวิเศษวังษาในปี พ.ศ.2432 การแสดงซัมเป็งก็ซบเซาลง ต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2500 นายอภิชาต ดือเระ ซึ่งดำรงตำแหน่งนายกสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาสได้ฟื้นฟูการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสขึ้นโดยให้นายเจ๊ะรอซาลี มาช่วยปรับรูปแบบท่าเต้นซัมเป็งให้กับนายนิวัฒน์ ยะปา แล้วนำออกแสดงหารายได้เพื่อก่อสร้างอาคารสำนักงานสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาส ในปี พ.ศ.2523 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล อดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) เสด็จไปทรงแปรพระราชฐาน ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ คณะกรรมการสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาสจึงได้ฟื้นฟูการแสดงซัมเป็งขึ้นโดยให้นายนิวัฒน์ ยะปา เป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมให้กับข้าราชการจังหวัดนราธิวาสเพื่อถวายทอดพระเนตรจนได้รับความนิยมแพร่หลาย ปัจจุบันครูอัลดนัน รอเซะเป็นผู้สืบทอด การแสดงของวังระแงะมีองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญ คือ ใช้วงดนตรีพื้นบ้านผสมกับเครื่องดนตรีสากลบรรเลงด้วยทำนองเพลง

วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง 150 หมู่ 1 ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง 93000

* *Phatthalung College oF Dramatic Arts 150 Moo 1 tambon Khuan MaPhrao AmphoneMuang Phatthalung 93000*



มลายูใช้ผู้แสดงคู่ชายและหญิง แต่งกายด้วยชุดแบบราชสำนักมลายู มีกระบวนท่าเต้นจำนวน 12 ท่า สำหรับนาฏยลักษณ์การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสพบว่ามี 4 ประการ คือ 1. เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ผู้ชายสวมชุดบายูมลายู และผู้หญิงสวมชุดกือบายา บานง ติดกือโรงซัง (เข็มกลัดแทนกระดุมเสื้อ) ผ้าเซอเลนดังพาดไหล่ และผมเกล้ามวยต่ำระดับท้ายทอย ปักปิ่นซัมเป็ง 2. ท่าเต้นจะเริ่มต้นและจบการแสดงด้วยท่านั่งชันเข่า 3. ผู้แสดงเคลื่อนที่ด้วยการขยับเท้าร่วมกับการก้าวเท้าตามจังหวะฆ้อง 4. มีท่าเต้นเฉพาะ 3 ขั้น ได้แก่ 1.ท่าออก 2.ท่าเชื่อม 3.ท่าหลัก มีการแปรแถวเป็นรูปแบบแถวหน้ากระดาน แถวตอน แถววงกลมแยกเดี่ยว แถววงกลมแยกคู่ แถววงกลมสลับเข้าออก

การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส นับเป็นภูมิปัญญาทางด้านศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่น ที่ชาวจังหวัดนราธิวาสควรภาคภูมิใจ ที่จะ ธำรงรักษา เผยแพร่องค์ความรู้ ให้คงอยู่คู่กับจังหวัดนราธิวาสและประเทศชาติสืบไป

คำสำคัญ : ซัมเป็ง, นาฏยลักษณ์, การแสดงของวังระแงะ,

Abstract

This research aimed to study the inheritance, element, dance posture, and choreography of the performance of Ra-ngae Palace, Narathiwat province. The study was conducted using the documentary study, interviews, observations and training on major dance posture from Narathiwat folk artists.

The study results revealed that Sampeng performance of Ra-ngae Palace, Narathiwat province was the dance accompanying songs influenced by Haffan dance from the Middle East (Arab countries) which was spread into the Southern border provinces. It has been inherited as artistic heritage of Ra-ngae Palace in Narathiwat province since the reign of King Rama II and well-known during the period of Phraya Phuphakdi Suwannaprathetwangsa, governor of Ra-ngae. When his period ended in 1939, the performance became less popular. Around the year 1987, however, Mr. Aphicat Du-reh, Chair of Narathiwat Islam Association initiated the restoration of the performance. He requested Mr. Jerosalee to improve Sampeng dance postures and teach Mr. Niwat Yapa who later arranged the performance to collect money for the instruction of Narathiwat Islam Association office. When King Bhumibol Adulyadej came to stay at Thaksin Rajaniwet Place in 1985, Narathiwat Islam Association organized a training for the government officials, with the supervision of Mr. Niwat Yapa, to perform the dance before

the King after which became popular. Now Mr. Aldawan Ro-she is the successor of the dance trainer. The main element of Ra-ngae Palace performance is the use of folk music together with western musical instruments and Malay melody. Pairs of male and female dancers dressed in Malay court style costumes and with 12 dance postures. As for the choreography of Sampeng of Ra-ngae Palace, it revealed that there were 4 characteristics. 1. Costumes of performers: male performers wear Kebaya, Banong dresses utilizing Kerongsang (a pin instead of a button), a piece of Serlendung on a shoulder, and a low bun hairdo with Sampeng pin attached. 2. The performance starts and ends with performers sitting on their knees. 3. The performers move by touching the foot on the floor and the footstep movements are in tune with the rhythm of the gong. 4. There are 3 unique chorographic movements: 1) Tha Ok (the beginning steps), 2) Tha Chuam (the connecting steps), 3) Tha Lak (main steps). Performers move to form a straight line, both from left to right and from front to back, in circle forms (both with their pairs and without), and making switches between their pairs.

The choreography of Ra-ngae Place, Narathiwat province truly reflects the wisdom of local performing art of the people in Narathiwat province. The people should, therefore, be proud of, maintain, and distribute the knowledge to the wider circles so that it will remain with the community and the nation.

Key words: Sampeng, Choreography, performance of Ra-nge Palace,

บทนำ

ระแงะ เป็นหนึ่งในเจ็ดหัวเมืองที่เคยรุ่งเรืองมาแต่โบราณในแหลมมลายู เป็นเมืองที่สำคัญและมีชื่อเสียง มาตั้งแต่ในอดีต มีชาวตะวันตก เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษ ชาวตะวันออก เช่น ชาวจีน ญี่ปุ่น ชวา และสยามเข้ามาตั้งหลักแหล่งทำมาค้าขายมาแต่โบราณ จึงเป็นเหตุให้ศิลปะ หลาย ๆ แขนงที่ปรากฏในประเทศไทยมีต้นกำเนิดมาจากดินแดนอารายธรรมแห่งนี้ ด้วยเหตุที่ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามหรือที่เรียกกันว่า “ชาวไทยมุสลิม” (สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์, 2542 : 150) จึงทำให้การแสดงพื้นบ้านส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่และวัฒนธรรมของชาวมลายูมากกว่าการแสดงพื้นบ้านในจังหวัดใกล้เคียง โดยเฉพาะการแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีชื่อเสียงคือ การแสดงของวังระแงะ เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของมลายูที่ได้รับการอุปถัมภ์และจัดแสดงโดยเจ้าพระยาภูผาภักดีศรีสุวรรณประเทศวิเศษวังษา เป็นรายาครองเมืองระแงะ ในสมัยก่อนปฏิรูปการปกครอง การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ เดิมใช้ผู้แสดงชายล้วน ต่อมานิยมแสดงคู่ชายหญิง แต่งกายแบบมลายู เต้นรำเป็นคู่ ชาย



– หญิง ในลักษณะเกี้ยวพาราสี ในอดีตการแสดงของวังระแงะที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยม ได้แก่ มะโย่ง วายังยาวอ สิละ และซัมเป็ง ปัจจุบันที่ยังคงนิยมเล่นอยู่ ได้แก่ ซัมเป็ง ดังที่สถาบันทางวัฒนธรรมของชาติได้กล่าวถึงการแสดงพื้นบ้านซัมเป็งไว้ว่า ซัมเป็ง เป็นการร่ายรำของชาวตะวันออกกลาง(กลุ่มประเทศอาหรับ) ที่ได้แพร่หลายเข้ามาในกลุ่มประเทศเอเชีย โดยพวกพ่อค้าชาวตะวันออกกลาง ด้วยเหตุนี้ซัมเป็งจึงเป็นที่รู้จักของชาวไทยตอนใต้ โดยเฉพาะในจังหวัดนราธิวาส เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 เสด็จพระราชดำเนินเยือนจังหวัดนราธิวาสในปี พ.ศ. 2502 ชาวนราธิวาสได้จัดการแสดงซัมเป็งถวาย ณ จวนผู้ว่าราชการจังหวัดนราธิวาส(สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์, 2542 : 211)

การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ มีหลักฐานปรากฏในสมัยพระยาภูผาภักดีศรีสุวรรณประเทศวิเศษวังษา (ตะวันเหงาะ) เจ้าเมืองระแงะคนสุดท้าย ตั้งแต่ก่อนการปฏิรูปการปกครอง (พ.ศ.2439 - 2449) ได้โปรดให้ข้าราชบริพารฝึกซ้อมซัมเป็งไว้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หลังจากสิ้นสมัยของพระยาภูผาภักดีศรีสุรรณประเทศวิเศษวังษา ใน ปี พ.ศ.2482 ก็เริ่มซบเซาไป ต่อมา ปี พ.ศ. 2502 นายอภิชาต ดือเระ อดีตนายกสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาส ได้ให้ครูเจ๊ะรอซาลี ศิลปินพื้นบ้านเมืองโกตาบารู รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย เข้ามาปรับรูปแบบการแสดงซัมเป็งให้กับบุคลากร ณ สมาคมอิสลามจังหวัดนริวาส อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส เพื่อถวายทอดพระเนตรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ณ ศาลากลาง จังหวัดนราธิวาส ปีพ.ศ. 2523 เกรงว่าการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสจะสูญหายไปจึงได้คิดฟื้นฟูการแสดงชุดซัมเป็งของวังระแงะขึ้นโดยได้ (มัลลิกา คณานุรักษ์, 2544, น. 68) การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ ในปัจจุบันนับวันยิ่งสูญหายไปด้วยปัญหา ทั้งการศาสนา การเมืองและการสืบทอด กล่าวคือ นักวิชาการศาสนาอิสลามได้ออกมาวิพากษ์วิจารณ์การแสดงพื้นบ้านดังกล่าวว่าการเต้นรำเป็นคู่ชาย-หญิงในลักษณะเกี้ยวพาราสีขัดกับหลักความเชื่อทางศาสนาอิสลาม การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบกินเมือง มณฑล และจังหวัดในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้การแสดงของวังระแงะ ขาดผู้อุปถัมภ์ถูกละเลยและค่อยๆเสื่อมหายไป ปัจจุบันผู้สืบทอดด้านการแสดงของวังระแงะ ที่สามารถจดจำกระบวนเต้นได้เป็นอย่างดี คือ ครูอัลดนัน รอเซะ อายุ 62 ปี

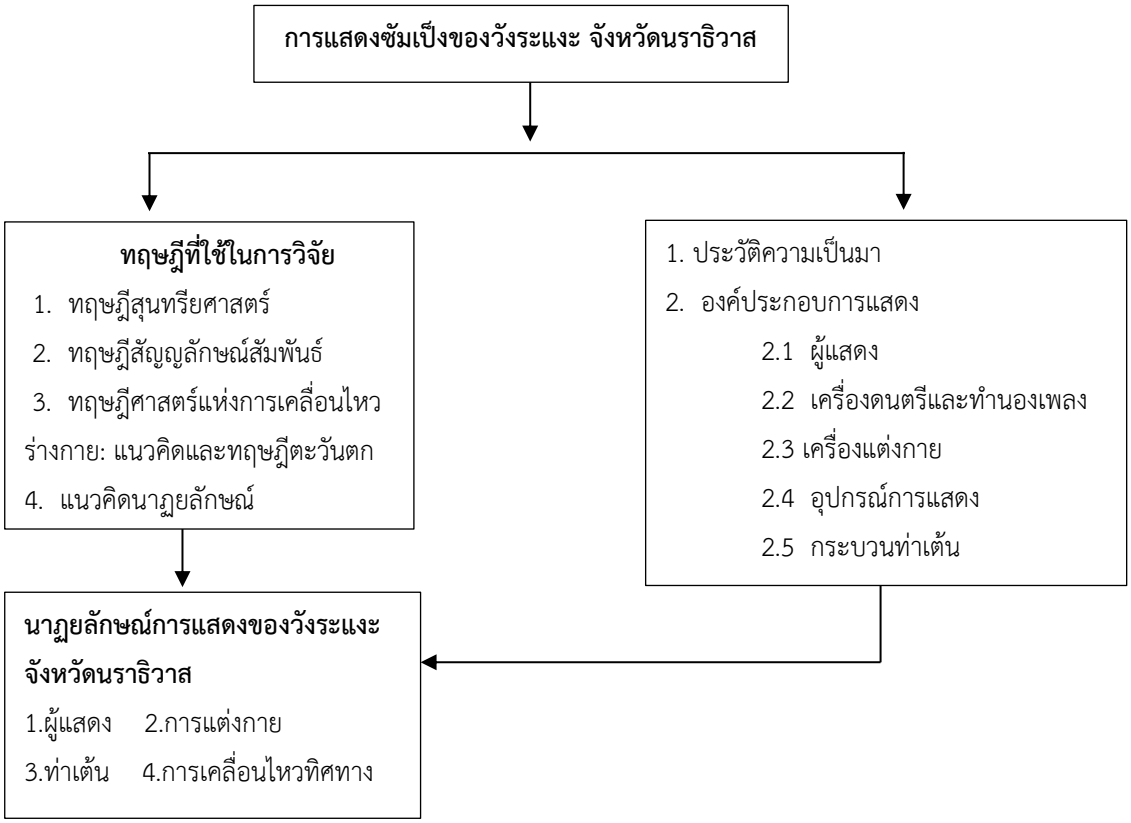
จากปัญหาและเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญและสนใจที่จะศึกษาเรื่อง ซัมเป็ง : นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส เพื่อให้คนรุ่นหลังได้รู้จักการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ผู้วิจัยจำเป็นต้องเร่งศึกษาการสืบทอด องค์ประกอบและกระบวนท่าเต้นของการแสดงซัมเป็งวังระแงะ ซึ่งจะนำไปสู่การค้นพบนาฏยลักษณ์ของการแสดงซัมเป็งวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส เพื่อรวบรวมข้อมูลบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อันจะทำให้ประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาการสืบทอด องค์ประกอบ และกระบวนท่าเต้นการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส
2. เพื่อศึกษานาฏยลักษณ์การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส

กรอบแนวคิดของการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการศึกษาเรื่อง ซัมเป็ง:นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ไว้ดังนี้



การวิจัยเรื่อง ซัมเป็ง : นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยจึงกำหนดระเบียบ วิธีวิจัย ดังต่อไปนี้

ผู้ให้ข้อมูลหลัก ในการวิจัยเรื่อง ซัมเป็ง : นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม เลือกแบบเจาะจงแบ่งได้ ดังนี้

1. กลุ่มฟื้นฟูและผู้ถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส
2. กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส เป็นศิษย์รุ่นแรกที่สืบทอดการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส
3. กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านประกอบการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส และปัจจุบันอาศัยอยู่ในจังหวัดนราธิวาส

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้นำเครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. แบบสัมภาษณ์ มีประเด็นในการสัมภาษณ์ประกอบด้วย ข้อมูลด้านการสืบทอดและองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและทำนองเพลง กระบวนท่าเต้นของการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส โดยแบบสัมภาษณ์ แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง

2 แบบสังเกตการณ์ มีประเด็นในการสังเกตการณ์ ประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย ดนตรี และทำนองเพลง กระบวนท่าเต้นการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส

จากการใช้เครื่องมือแบบสัมภาษณ์(interview) และแบบสังเกตการณ์(Observation)ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลบางส่วนซึ่งสามารถนำมาประกอบในงานวิจัยโดยข้อมูลดังกล่าวมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้

การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ผู้วิจัยได้ตระหนักและจำเป็นต้องวิเคราะห์ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือขึ้นแล้วผู้วิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิได้ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัย เพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีคุณภาพเมื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วจะได้ข้อมูลที่ถูกต้องและน่าเชื่อถือได้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ผู้ทรงคุณวุฒินักวิชาการ เป็นผู้ที่มีความรู้ในการเขียนงานวิจัย มีผลงานวิจัยเป็นที่ยอมรับ มีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องมือทางการวิจัย เคยเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยอย่างน้อย 5 ครั้ง และมีประสบการณ์ด้านการสอนในระดับอุดมศึกษา

2. ผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้าน เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดง ของภาคใต้มีประสบการณ์ในการแสดงซัมเป็งอย่างน้อย 20 ปี มีความรู้ในการเขียนงานวิจัยและมีผลงานวิจัยเป็นที่ยอมรับ มีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องมือทางการวิจัย เคยเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือในการวิจัยอย่างน้อย 5 ครั้ง และเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนการแสดงของภาคใต้ในระดับอุดมศึกษาอย่างน้อย 15 ปี คือ

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการทำวิจัย เรื่อง ซัมเป็ง:นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ครั้งนี้มีการดำเนินการ ดังนี้

1. การศึกษาเอกสาร ศึกษาจากวิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา จดหมายเหตุ จากแหล่งรวบรวมเอกสารทางวิชาการตามสถานที่ต่าง ๆ

2. การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและ ไม่มีโครงสร้าง ลักษณะรูปแบบการสัมภาษณ์เป็นการลงพื้นที่ภาคสนาม สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องที่มีโอกาสร่วมงานกับเรื่องการแสดงการพื้นบ้านของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ดังนี้

2.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างหรือการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ

2.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างหรือการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ

3. การสังเกต การสังเกตในการวิจัยเรื่อง ซัมเป็ง : นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีการศึกษาแบบสังเกต 2 ลักษณะ คือ

3.1 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

3.2 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

3.3 การฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นซัมเป็งวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส

การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์และการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นจากศิลปิน เพื่อให้มีความถูกต้องเชื่อถือได้ ผู้วิจัยได้ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ได้แก่ การพิสูจน์ข้อมูลว่ามีการสอดคล้องถูกต้องกันมากเพียงใด จากปัจจัยความแตกต่างระหว่างวัน เวลา สถานที่ เอกสาร และตัวบุคคล หากข้อมูลที่ได้มาจากปัจจัยที่แตกต่างกัน แต่หากข้อมูลที่กล่าวไว้ถูกต้องตรงกันก็สามารถนำมาวิเคราะห์ประกอบการเขียนรายงานได้อย่างแม่นยำ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และการศึกษาภาคสนามตลอดจนฝึกปฏิบัติท่าเต้นการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ โดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตีความ รวบรวมนำเสนอข้อมูล โดยการพรรณนาความ เพื่ออธิบายการสืบทอด องค์ประกอบ กระบวนท่าเต้น และนาฏยลักษณ์ของการแสดงของวังระแงะ โดยวิเคราะห์ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎี วรรณกรรม งานวิจัยที่เกี่ยวข้องสู่การเขียนพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

ผลการวิจัย

การสืบทอด การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ ดั้งเดิม เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่เมืองระแงะถูกแยกออกจากเมืองปัตตานีในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 จึงตกเป็นเมืองประเทศราชของสยาม(ไทย) ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ยังไม่พบหลักฐานที่แน่ชัดว่าเริ่มมีขึ้นเมื่อใด แต่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่า มีการเต้นซัมเป็งในวังระแงะมาเป็นเวลาช้านาน มีชื่อเสียงมากในสมัยเจ้าพระยาภูผาภักดีศรีสุวรรณประเทศวิเศษวังษาเป็นเจ้าเมือง เป็นการแสดงที่จัดไว้เพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง หลังจากสิ้นสมัยพระยาภูผาภักดีศรีสุวรรณประเทศวิเศษวังษา ในปี พ.ศ.2482 ก็ซบเซาไป ต่อมาในปี พ.ศ. 2502 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถเสด็จพระราชดำเนินเยือนจังหวัดนราธิวาสเป็นครั้งแรก สมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาสจัดการแสดงซัมเป็งถวายทอดพระเนตร ณ จวนผู้ว่าราชการจังหวัดนราธิวาส นายอภิชาต ดือเระ อดีตนายกสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาสได้เชิญนายเจ๊ะรอซาลี ครูนาฏศิลป์จากเมืองโกตาบารูรัฐกลันตัน มาเลเซียมาปรับรูปแบบการแสดงซัมเป็งให้กับบุคคลากรของสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาส ต่อมา



เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงมีพระราชดำริให้สร้างพระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ ณ จังหวัดนราธิวาสขึ้นเพื่อเสด็จแปรพระราชฐานเยี่ยมพสกนิกรภาคใต้เป็นประจำทุกปี คณะกรรมการสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาสจึงได้ฟื้นฟูการแสดงพื้นเมืองขึ้นเพื่อแสดงถวายทอดพระเนตร ประกอบด้วย รองเง็ง เมาะอินัง อัสลี และซัมเป็ง

ปี พ.ศ 2528 ครูนิวัฒน์ ยะปา ได้เปลี่ยนรูปแบบและลักษณะการแสดงของซัมเป็งและเพิ่มเติมท่าใหม่ ทั้งมีการแปรแถวหลากหลายรูปแบบอาทิ แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถววงกลม แถวแยกเดี่ยว แถวคู่ แถววงกลมสลับเข้า-ออก โดยการเคลื่อนที่จากจุดเดิมตลอดจนจบเพลง

ปี พ.ศ.2528 นายสมชาย พูลพิพัฒน์ จัดโครงการอบรมนาฏศิลป์พื้นเมืองขึ้น ณ หาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี โดยเชิญครูอัลดนัน รอเซะ มาเป็นวิทยากรถ่ายทอดท่าเต้นซัมเป็งให้กับข้าราชการครูโรงเรียน 14 จังหวัดภาคใต้ ซึ่งถือเป็นครั้งแรกที่องค์ความรู้ด้านการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ได้ถูกเผยแพร่ให้กับบุคคลทั่วไปและได้รับความนิยมสืบมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาองค์ประกอบของการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ ตามหลักแนวคิดเรื่ององค์ประกอบของนาฏยลักษณ์พบว่า มีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ผู้แสดง ในสมัยแรก ใช้ผู้แสดงชายล้วน ซึ่งเป็นการแสดงเพื่อเผยแผ่ศาสนาของชาวอาหรับในมลายู ต่อมาเมื่อการแสดงซัมเป็งแพร่หลายในมลายูและผ่านเข้ามาในจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยเฉพาะในวังระแงะ ผู้หญิงเริ่มเข้าร่วมแสดงจนกลายเป็นการเต้นคู่ชายและหญิง ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วงดนตรีพื้นบ้านผสมดนตรีสากล ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงซัมเป็งมี 2 ประเภท คือ เพลงจังหวะช้า ได้แก่ เพลงกามารูล ซามัน เพลงลายัง กูนิง เพลงตีงีลาห์ ตีงี เพลงซีกาโปร์ ซีริห์ เพลงจังหวะเร็ว ได้แก่ เพลงซัมเป็ง จือรากัน บุดีมัน เพลงนาอัม และเพลงซัมเป็ง บุดีมัน ผู้ชายแต่งกายชุด "บายูมลายู" ประกอบด้วย นุ่งกางเกงขายาวทรงหลวมแบบกางเกงจีน สวมเสื้อเจอกักมูสัง เป็นเสื้อคอตั้ง ผ่าอกครึ่งติดกระดุม 5 เม็ด ตัวยาวระดับสะโพก ติดกระเป๋า 3 ใบ ด้านอกซ้าย 1 ใบ ชายเสื้อด้านล่างซ้ายและชายเสื้อด้านขวา ข้างละ 1 ใบ นุ่งผ้าซัมปิง โดยใช้ผ้าซองเก็ตทอยกสอดดิ้นเงิน – ทองทับเสื้อและกางเกงสั้นเหนือเข่าเล็กน้อย คาดผ้ารัดสะเอวเรียกว่า "บึงกง" ผู้หญิง แต่งกาย"ชุดกือบายา" นุ่งผ้าซอแก๊ะทอยกสอดดิ้นเงิน - ทอง สวมเสื้อคอแหลม ผ่าหน้าตลอดติดกือโรงซัง แขนกระบอก เข้ารูปตัวยาวคลุมสะโพก ชายเสื้อด้านหลังสั้นว่าด้านหน้ายาวเป็นมุมแหลม สีของเสื้อผ้าเข้าชุดกัน ผมเกล้ามวยต่ำระดับท้ายทอย ทัดดอกไม้



ภาพที่ 1 การแต่งกายซัมเป็ง

จากการศึกษากระบวนท่าเต้นของวังระแงะ พบว่า จะมีกระบวนท่าเต้นเฉพาะ 12 ท่า ได้แก่ ท่าฮูโนบลากัน (ถอยหลัง) ท่ายาแลบือโต (เดินตรง) ท่าปือเจ๊าะ (แตกแถวเป็นกลุ่มดอก) ท่าสลีเซะ (เดินสวน) ท่าซีซิอีกัน ปาเนาะ (เกล็ดปลาสั้น หมุนครึ่งชนหลัง) ท่าอีกันปาตุ(ปลาตะครุบนั่งสลับยืน) ท่าซีซิอีกันซูซัน(เกล็ดปลาทะแยง) ท่าแดเจาะ (ปลากระโดด) ท่าซีซิอีกันซูซง (เกล็ดซ้อน) ท่าซีกูกลูแว (ปีกค้างคาว) ท่าสมูกอ และท่านั่งจบ ส่วนการใช้ทิศทาง ได้แก่ หันทางด้านขวา หันทางด้านซ้าย หันหน้าตรง และหันหลัง

จากการศึกษาเรื่องนาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ท่าเต้น ตามหลักเรื่องโครงสร้างท่ารำทางนาฏยลักษณ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 140) สรุปได้ดังนี้

1. จำแนกตามองค์ประกอบการแสดง สรุปได้ว่า ซัมเป็ง จัดอยู่ในการแสดงประเภทเต้นรำคู่ชาย – หญิง ที่เน้นการใช้ขาและเท้าเป็นหลัก ส่วนมือกำหลวม ๆ เป็นเพียงองค์ประกอบ ความสวยงามของการแสดงอยู่ที่กระบวนท่าเต้นที่มีลักษณะเฉพาะรวมทั้งรูปแบบการแสดงในลักษณะการเข้ากลุ่มดอกระหว่างชาย - หญิง

2. จำแนกตามโครงสร้างการแสดง เป็นการพิจารณาขั้นตอนหรือลำดับการแสดงของการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบในเพลงหนึ่ง โครงสร้างของการแสดงสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ได้อีกวิธีหนึ่งดังนี้ การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส แบ่งออกเป็น 3ขั้นตอนได้ ดังนี้ ขั้นที่ 1 ผู้แสดงชายและหญิง เดินออกมาเป็นแถวตอน 2 แถวหันหน้าตรง

ขั้นที่ 2 เต้นแปรแถวเป็นแถวตอนคู่ สลับแทนที่ เดินกลับที่เดิมตามทำนองเพลง โดยเปลี่ยนท่าเต้นไปกลุ่มดอก และขั้นที่ 3 เมื่อเต้นจบเพลงตามกระบวนท่า ผู้แสดงเข้าเวที

3. การจำแนกการแสดงตามหน้าที่ เป็นการพิจารณาการแสดงชุดนั้นว่า มีวัตถุประสงค์เพื่ออะไร สามารถสรุปได้ว่า การแสดงซัมเป็งของวังระแงะ ในยุคแรกใช้ผู้ชายล้วน เป็นการเต้นรำเพื่อเผยแพร่ศาสนาอิสลามของชาวอาหรับในมลายู เริ่มมีผู้หญิงเข้ามาร่วมแสดงโดยจัดการแสดงในวังของรายาที่จัดขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเป็นการเต้นรำเพื่อ

ความสนุกสนาน กระบวนท่าเต้นในการแสดงซัมเป็ง เป็นท่าเฉพาะ ได้แก่ ท่าออก ท่าเชื่อม และท่าหลัก การใช้ทิศทางในการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส มีการหันหน้าตรง การหันทางด้านซ้าย การหันด้านขวา การหันหลังและหันหน้าเข้าหากันระหว่างผู้ชายและผู้หญิง

อภิปรายผล

จากการศึกษาเรื่องนาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

การสืบทอดการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ สืบทอดมาจากครูเจ๊ะรอซาลี จากรัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซียที่เข้ามาฝึกซ้อมการแสดงให้กับสมาคมอิสลามจังหวัดนราธิวาส ต่อมาในปี พ.ศ. 2528 นายนิวัฒน์ ยะปาได้ปรับปรุงกระบวนท่าเต้นซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ให้มีรูปแบบแถวเฉพาะแล้วนำมาฝึกซ้อมถ่ายทอดให้กับข้าราชการในจังหวัดนราธิวาสเพื่อเต้นถวายทอดพระเนตรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์พระบมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 เสด็จไปแปรพระราชฐาน ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ จังหวัดนราธิวาสอีกทอดหนึ่ง ปัจจุบันมีครูอัลดนัน รอเซะเป็นผู้สืบทอด ซึ่งการสืบทอดดังกล่าวมีความสอดคล้องกับทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของฐิติศักดิ์ เวชกามา (2553 : 150) นักมานุษยวิทยาชาวเยอรมันเชื้อสายยิว กล่าวว่า วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่าวัฒนธรรม คือ ความคิดและพฤติกรรม (ผลของความคิด)ที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น กล่าวคือ กระบวนท่าเต้นการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสที่ติดตัวนักแสดงในแต่ละท้องที่แล้วแพร่กระจายไปสู่ท้องที่อื่น ๆ เมื่อนักแสดงเหล่านั้นกลับไปถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นในท้องถิ่นของตนเอง ย่อมมีการปรับกระบวนท่าเต้น จึงเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และการสืบทอดระหว่างศิลปินด้วยกัน ซึ่งตรงกับทฤษฎีพหุนิยมทางวัฒนธรรมของคณะกรรมาธิการโลก ดังที่ ทรงคุณ จันทจร (2546 : 115) ที่กล่าวว่า วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชุมชน เนื่องจากวัฒนธรรม ล้วนแต่ได้รับอิทธิพลและในทางกลับกันก็มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมอื่น ๆ ไม่มีวัฒนธรรมใดเช่นกันที่ไม่มีเปลี่ยนแปลงหรือคงอยู่อย่างตายตัวเฉกเช่นการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ จากการที่วัฒนธรรมนั้นได้แพร่กระจายไปสู่ตัวบุคคลและท้องที่อื่น ๆ จนนำมาสู่องค์ความรู้ที่ทรงคุณค่าทางด้านการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส

การแสดงของวังระแงะ นอกจากจะมีบทบาทในฐานะการสร้างสุนทรียะภาพทางการแสดงแล้ว ยังเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตัวตนของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ซึ่งสอดคล้องกับการวิจัย เรื่อง มลายูปาตานี:ชาติพันธุ์ อัตลักษณ์และการเปลี่ยนแปลงภายใต้แผนงานการวิจัยบูรณาการปัญหาใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ของวรวิทย์ บารู และคณะ (2551 : 158) กล่าวว่า การละเล่นของชาวมลายูที่แสดงออกทางด้านศิลปวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นการนำเสนอความเป็นตัวตนด้วยศิลปะการแสดงแทนคำบอกเล่านำเสนอด้วยวาจา ลักษณะการสืบทอดการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส

นอกจากจะเป็นการนำเสนอบนเวทีแล้ว ยังสืบทอดด้วยวิธีการถ่ายทอดจากภูมิปัญญาสู่ครูบาอาจารย์ เด็กและเยาวชนในท้องถิ่น ซึ่งการถ่ายทอดในลักษณะดังกล่าว สอดคล้องกับประภาส ขวัญประดับ (2542 : 89) กล่าวว่า วงดนตรีพื้นบ้านฟื้นฟูกลับขึ้นมาโดยมี นายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินพื้นบ้านและศิลปินแห่งชาติ(ดนตรีพื้นบ้าน) ปี พ.ศ. 2536 นำไปถ่ายทอดให้กับนักเรียนโรงเรียนนราสิขาลัย จังหวัดนราธิวาสเพื่อให้เยาวชนและคนในชุมชนเห็นความสำคัญในการธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ วัฒธรรมการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ไม่ให้สูญหายไป

องค์ประกอบการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส จากการศึกษาการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส พบว่ามีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ผู้แสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสจะใช้ผู้แสดงชาย - หญิง ใช้วงดนตรีพื้นบ้านมลายูผสมดนตรีสากล ประกอบด้วย ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง บรรเลงทำนองเพลงประกอบกระบวนท่าเต้นซัมเป็ง 2 ประเภท ได้แก่ เพลงซัมเป็งจังหวะช้าและเพลงซัมเป็งจังหวะเร็ว ผู้แสดงแต่งกายแบบชาวมลายู ทิศทางในการแสดงมีการหันหน้าตรง การหันเข้าหากันเป็นกลุ่ม การหันหลัง การหันทางซ้าย และการหันทางขวา

นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จากการศึกษาพบว่าเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรี และท่าเต้น แตกต่างจากการแสดงพื้นเมืองซึ่งเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์เฉพาะการแสดงของวังระแงะ 4 ด้าน คือ

1. ด้านเครื่องแต่งกาย การแสดงซัมเป็งของ วังระแงะ จังหวัดนราธิวาส จะแต่งกายแบบชนชั้นสูงในราชสำนักมลายู แต่มีการปรับและเลือกชุดที่สวยงามเหมาะสมกับงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ที่สะท้อนให้เห็นถึงนาฏยลักษณ์ของวังระแงะ อีกอย่างหนึ่งได้ สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องนาฏยลักษณ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 136) กล่าวถึงลักษณะการหานาฏยลักษณ์ได้จากเครื่องแต่งกายที่สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องบ่งชี้นาฏยลักษณ์มี 4 ประการคือ 1) จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน 2) ภาพรวมเครื่องแต่งกาย 3) สีของเครื่องแต่งกาย 4) วัสดุ ซึ่งการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส มีจุดเด่นเฉพาะ ได้แก่ ผู้ชายจะแต่งกาย “ชุดบายูมลายู”ส่วนผู้หญิงจะสวมเสื้อกือบายา บานง อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของราชสำนักมลายู มีลิ้นสามเหลี่ยมด้านหน้าอก เป็นลักษณะเฉพาะที่สามารถเห็นได้ชัดอีกประการหนึ่ง ภาพโดยรวมเครื่องแต่งกายก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการทำความรู้จักและเข้าใจนาฏยลักษณ์ของการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส อาจกล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ เส้นรอบของเครื่องแต่งกายที่มองให้เห็นว่าเครื่องแต่งกายแต่ละชุดการแสดงนั้นแตกต่างกัน ดังเช่น การแต่งกายของผู้แสดงชาย หญิงจะแต่งกายแบบราชสำนักมลายู สีเครื่องแต่งกายจะมีลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งทั้งนี้เพราะการแสดงแต่ละชนิดมักจะบัญญัตินิยมไว้อย่างละเอียด โดยเฉพาะสีของเครื่องแต่งกายของวังระแงะ จะไม่ใช้สีเหลืองอันเป็นสีสำหรับรายา ส่วนวัสดุทำเครื่องแต่งกายมีสถานะแตกต่างกัน ซึ่งผู้แสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสจะใช้วัสดุที่มีราคาแพง ทำให้เครื่องแต่งกายของผู้แสดงมีสถานะแตกต่างกันกับการแสดงพื้นเมืองด้วย คือ ผู้เต้นชายหญิง จะใช้เสื้อผ้าที่ตัดเย็บด้วยผ้าซองเก็ตทอยกสอดดิ้นเงินทอง มีการใช้ถนิมพิมพาภรณ์ เป็นต้น



2. ด้านอุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงหลายชนิดโดยเฉพาะในกลุ่มการฟ้อนรำนั้น ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลา อุปกรณ์การแสดงนี้ ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำอีกทั้งเป็นสิ่งกำหนดรูปแบบของการแสดงอีกด้วย อุปกรณ์ประกอบการแสดงจึงนับได้ว่าเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงได้อีกประการหนึ่ง ซึ่งในการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ มีการใช้ผ้าเซอเลนดัง(ผ้าพาดไหล่) ซึ่งการแสดงดังกล่าวนำเอาผ้าคลุมศีรษะที่ใช้ในชีวิตประจำวันมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องมือเครื่องใช้เหล่านี้มีวิธีถือ วิธีพาดไหล่ คล้องแขนแบบต่าง ๆ ซึ่งจะสะท้อนอยู่ในท่าเต้นด้วย อุปกรณ์การแสดงดังกล่าวเป็นสิ่งสะดุดตาของผู้ชมและขณะที่ผู้แสดงใช้อุปกรณ์ประกอบการเต้นรำก็ยิ่งทำให้อุปกรณ์การแสดงเด่นชัดยิ่งขึ้น

3. ด้านท่าเต้น พบว่า กระบวนท่าเต้นการแสดงซัมเป็งของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาสจะใช้ท่านั่งเป็นท่าเริ่มต้นก่อนเริ่มเต้นและเป็นท่าจบเพลง ซึ่งมีข้อมูลสอดคล้องกับผลการวิจัยนาฏยลักษณ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547 : 327) เรื่องหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ กล่าวถึง นาฏยลักษณ์สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นได้ 5 แนว คือ จำแนกตามองค์ประกอบ จำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง จำแนกตามหน้าที่และจำแนกตามเพศและวัยของผู้แสดง ลักษณะการแสดงซัมเป็งของ วังระแงะ จังหวัดนราธิวาส จำแนกตามองค์ประกอบ เป็นการแสดงประเภทการเต้นรำ ผู้แสดงชายใช้พลังมากมีท่าทางที่ใช้การเปิดไหล่มาก เช่น การกางแขนแบบค้างคาว ตลอดจนความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการเต้นให้ดีที่สุดเพื่อให้สตรีคู่เต้นพอใจ มีการใช้ท่าทางที่เปิดกว้าง กางขา ส่วนผู้หญิงมักซ่อนพลังไว้ภายใน จึงมีความนิ่มนวล โดยเฉพาะกรอบประเพณีของตะวันออกกำหนดให้ผู้หญิงสงวนท่าทางไม่เปิดเผยทั้งร่างกายและความรู้สึกด้วยการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส พบว่า ซัมเป็ง จะปรากฏชื่อประจำกระบวนท่าเต้นโดยชื่อท่าจะมีหลักการตั้งชื่อมาจากท่าเต้นที่ปรากฏ เช่น ท่าเต้นถอยหลัง ท่าเดินตรง ท่าแปดปิด ท่าแตกแถวเป็นกลุ่มดอก ท่าเกล็ดปลาสั้น ท่าเกล็ดปลายาว ท่าปลาตะครุบนั่งยืน ท่าเกล็ดปลาทแยง ท่าปลากระโดด ท่าเกล็ดปลาซ้อน ท่าปีกค้างคาว และท่านั่งจบ ลักษณะดังกล่าวมีความสอดคล้องกับผลการวิจัย เรื่อง ซัมเป็ง : นาฏศิลป์คลาสิคของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไพบูลย์ ดวงจันทร์ (2530 : 44) กล่าวถึงชื่อกระบวนท่าเต้นและความหมายของกระบวนท่าเต้นประจำเพลงของการแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ซึ่งซัมเป็งปรากฏชื่อท่าและความหมายเช่นเดียวกัน

4) ดนตรี ซึ่งตรงกับผลการวิจัยเรื่อง ซัมเป็ง: ระบำคลาสสิคของจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไพบูลย์ ดวงจันทร์ (2530 : 45) ที่กล่าวถึงดนตรี เป็นเครื่องแสดงนาฏยลักษณ์ได้ 3 ประการคือ 1. คุณลักษณะของเสียง 2. วิธีบรรเลง 3. สำเนียงดนตรี ด้านคุณลักษณะของเสียง ผู้แสดงเคลื่อนไหวด้วยเสียงอะไรเป็นหลัก แม้ว่าเพลงที่ผู้แสดงใช้แสดงจะมีเสียงดนตรีผสมผสานกันหลากหลาย เสียงใดเป็นเสียงหลักในการขยับขับเคลื่อนร่างกาย เช่น การแสดงของวังระแงะ ผู้แสดงจะยึดเสียงฆ้องเป็นหลักในการเคลื่อนไหวของเท้า มือ

และลำตัวให้เข้ากับจังหวะและทำนองดนตรี โดยเสียงมีปริมาณการเคลื่อนไหวที่บ่งบอกคุณลักษณะเด่น ซึ่งมีผลผูกพันกับนาฏยลักษณ์ที่กำลังแสดงนั่นเอง

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง ซัมเป็ง: นาฏยลักษณ์การแสดงของวังระแงะ จังหวัดนราธิวาส ผู้วิจัยได้พบว่า องค์ความรู้ด้านต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากเรื่องการสืบทอด องค์ประกอบ และกระบวนท่าเต้นการแสดงของวังระแงะ จึงขอเสนอแนะเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าต่อไป

1. ในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส มีองค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง การละเล่น และภูมิปัญญาของชาวไทย – มลายู อีกหลายประเภทที่ยังรอผู้ต้องการศึกษาค้นคว้า เช่น มะโย่ง สิละ โนราแขก ดิเกร์ฮูลู ตารีอีนา วายังเซียม มะตือรี เป็นต้น

2. หน่วยงานภาครัฐที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการธำรงรักษาซึ่งศิลปวัฒนธรรมประจำท้องที่ยังขาดการเก็บรวบรวมข้อมูลเรื่ององค์ความรู้ประจำท้องถิ่น ฉะนั้นผู้ที่ศึกษาควรตระหนักในเรื่ององค์ความรู้และภูมิปัญญาประจำท้องถิ่นของตนเอง เพื่อสร้างความตระหนักความภาคภูมิใจแก่ชุมชนและจังหวัดของตนเอง

บรรณานุกรม

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ,สำนักงาน. (2533). **งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย"33**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

ฐิติศักดิ์ เวชกามา. (2553). **แนวคิด ทฤษฎี วัฒนธรรม.** มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัย มหาสารคาม.

ทรงคุณ จันทจร. (2546). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรมขั้นสูง.** มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัย มหาสารคาม.

นาฏศิลปพัทลุง,วิทยาลัย.(2558). **ประวัติการแสดงพื้นเมืองภาคใต้.**พัทลุง :ฉลาดการพิมพ์.

ประภาส ขวัญประดับ. (2542). **ดนตรีซัมเป็ง**.สงขลา: สถาบันราชภัฏสงขลา.

ไพบูลย์ ดวงจันทร์. (2530). **ซัมเป็ง :นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้.**กรุงเทพฯ:ชมรมสังคมศาสตร์ภาคใต้ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูยะลา.

มัลลิกา คณานุรักษ์.(2544). **รวมเรื่องน่ารู้:** ภาคใต้**.** พิมพ์ครั้งที่2. กรุงเทพฯ:โอเดียนสโตร์. มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

วรวิทย์ บารู. (2551). **มลายูปาตานี:ชาติพันธุ์ อัตลักษณ์และการเปลี่ยนแปลงภายใต้แผนงาน การวิจัยบูรณาการปัญหา 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้.**มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. (2542). **วิพิธทัศนา**. กรุงเทพฯ : ไทภูมิ พับลิชชิ่ง.



สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2542). "กอซั้ง" ใน**สารานุกรมวัฒฯธรรมไทย ภาคใต้เล่ม 1.** กรุงเทพฯ:
สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.**กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด ระบำบัวผุด

CREATION OF BUA PUD THAI DANCE

โสภา ชายเกตุ* นิลยา สัตตบงกช*

SOPA CHAYGATE , NILAYA SATTABONGKOT

บทคัดย่อ

ผลงานสร้างสรรค์ ชุดระบำบัวผุด มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุดซึ่งเป็นดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่มาก พบได้ในเขตอุทยานแห่งชาติเขาสก จังหวัดสุราษฎร์ธานี บัวผุดจัดเป็นพืชเบียนหรือพืชกาฝากเกิดจากย่านไก่ต้ม เริ่มจากการแตกตุ่มเล็ก ๆ และค่อย ๆ โตขึ้นมีลักษณะและขนาดคล้ายหัวกะหล่ำปลี มีกลีบนอกสีน้ำตาลเข้มแล้วจะบานออกเป็นสีแดงอมส้มจำนวน 5 กลีบ การสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำบัวผุด จึงนำเอาลักษณะทางกายภาพดังกล่าวมานำเสนอโดยใช้ผู้แสดงหญิงจำนวน 9 คน แต่งกายด้วยชุดที่มีสีและลักษณะคล้ายดอกบัวผุดทั้งที่เป็นดอกตูมและดอกบาน ใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประกอบการแสดง โดยช่วงแรกผู้แสดงแต่งกายด้วยชุดดอกตูม ออกมาร่ายรำสื่อให้เห็นถึงการกำเนิดของดอกบัวผุดโดยเริ่มจากออกมาเป็นแถวต่อเนื่องกันเพื่อสื่อถึงเถาวัลย์ย่านไก่ต้มจากนั้นก็จะแยกตัวออกจากกันเพื่อแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาการของดอกตูมที่พร้อมจะบานประกอบทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น โดยใช้เสียงปี่เป็นเครื่องดนตรีนำ ช่วงที่สองผู้แสดงปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นชุดดอกบานที่มีสีสันสวยงามและมีการแปรแถวเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ประกอบทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว

คำสำคัญ : ระบำบัวผุด , ผลงานสร้างสรรค์วิทยาลัยนาฏศิลปะพัทลุง

Abstract

This creation of Bua Pud Thai Dance aims to study on the origin and characteristics of Bua Pud that is a kind of large flowers found in the mountain rage of tropical rain forest, especially in Khao Sok National Park, Surat Thani. Bua Pud is classified as a kind of parasitic plant produced by a kind of vine called Tetrastigma started from small budding until it has

---

** วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง เลขที่ 150 หมู่ 1 ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง 93000*

** Phatthalung College of Dramatic Arts, 150 Village No. 1, Kuan Maprao Sub-District, Muang District, Phatthalung 93000*



the shape and size that are similar to those of cabbage with dark brown and there are five petals. Therefore, this creation of Bua Pud Thai Dance applied the origin of Bua Pud and its growing stages from being produced on Tetrastigma to blooming stage to be presented in the form of a Thai dance show based on its physical characteristics, budding and blooming, through 9 female performers. For costumes, they were created to have colors and designs representing Bua Pud that are adjustable to show both budding and blooming characteristics of Bua Pud. For music, it was played by the folk musical instruments of the upper part of the southern part of Thailand including the folk clarinet. The show is divided into 2 parts: Part 1 Performers wear budding costumes and dance representing the origin of Bua Pud. Performers are in the line representing vine. Subsequently, they separate to represent budding and dance with two-level song and the clarinet as the leading musical instrument representing development from budding to preparation of blooming stage; Part 2 Performers change to their blooming colorful costumes, stay in variation lines and play with the amusing one-level music for more interesting and attractive choreography.

Keywords: Bua Pud Thai Dance, creative Thai dance of Phatthalung College of Dramatic Arts

บทนำ

จังหวัดสุราษฎร์ธานีเป็นจังหวัดหนึ่งในภาคใต้ที่มีพื้นที่ขนาดใหญ่ มีลักษณะภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นภูเขาซึ่งจะเห็นได้ว่ามีเทือกเขาทอดยาวจากทิศเหนือลงทิศใต้มีลักษณะสลับซับซ้อนและได้รับอิทธิพลจากลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือจากอ่าวไทยและลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้จากมหาสมุทรอินเดีย จึงส่งผลให้มีฤดูฝนยาวนานเพราะฉะนั้นบริเวณเทือกเขาดังกล่าวจึงมีลักษณะเป็นป่าดิบชื้น โดยเฉพาะบริเวณอุทยานแห่งชาติเขาสกที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่ง ตั้งอยู่ที่อำเภอพนม จังหวัดสุราษฎร์ธานี บริเวณดังกล่าวจะปกคลุมไปด้วยป่าดิบชื้นมีภูเขาสลับซับซ้อน มีความหลากหลายทางชีวภาพสูง อุดมไปด้วยพืชพันธุ์หลายชนิดทั้งพืชหายากและพืชเฉพาะถิ่น และในบรรดาพืชพันธุ์เหล่านั้นก็จะมีบัวผุดซึ่งเป็นดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่และหาชมได้ยากมักขึ้นในบริเวณที่เป็นป่าดิบชื้นในเขตอุทยานแห่งชาติเขาสก จังหวัดสุราษฎร์ธานีจึงให้ความสำคัญกับดอกไม้ชนิดนี้เป็นดอกไม้ที่เป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัด

อุดม เชยกีวงศ์ (2548 : 146) ได้กล่าวถึง ดอกบัวผุด ไว้ว่า บัวผุด คือ ที่สุดแห่งความมหัศจรรย์เนื่องจากเป็นดอกไม้ที่พบได้ในพื้นที่ป่าดิบชื้นบนเทือกเขาสูง พื้นที่ป่าซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ เกิดในช่วงฤดูฝนปีละ 1 ครั้งเท่านั้น บัวผุดเป็นพืชกาฝากใต้ดินโดยเกาะติดใต้รากพืชชนิดหนึ่ง เป็นดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่

ที่สุดเท่าที่พบในป่าใหญ่ภาคใต้ ดอกตูมจะมีลักษณะทรงกลมขนาดใหญ่มีกลีบสีน้ำตาลแก่ 5 กลีบ เนื้อเยื่อสีน้ำตาลอ่อน ต่อมากลีบจะบานแผ่ออกแตะพื้นดินพร้อมกับเนื้อเยื่อกลางดอกจะเป็นโพรงวงกลมกลายเป็นวงแหวนขอบหน้าโผล่เนื้อเยื่อคล้ายหนามรวมกันเป็นกลุ่ม พบได้มากที่พื้นที่อุทยานแห่งชาติเขาสก จังหวัดสุราษฎร์ธานี ดอกบัวผุดจัดเป็นพืชเฉพาะถิ่นที่หายาก เป็นพืชที่อยู่ในภาวะถูกคุกคามใกล้ต่อการสูญพันธุ์หรือมีความเสี่ยงต่อการสูญพันธุ์สูง ด้วยลักษณะที่เป็นดอกไม้พบได้ยาก มีความสวยงามและมีความมหัศจรรย์ จังหวัดสุราษฎร์ธานีจึงให้ความสำคัญกับดอกไม้ชนิดนี้ โดยให้เป็นดอกไม้ประจำจังหวัด

จากเหตุผลดังกล่าวคณะผู้สร้างสรรค์จึงได้เล็งเห็นถึงความมหัศจรรย์ของธรรมชาติและความสำคัญของดอกบัวผุดซึ่งเป็นดอกไม้ที่พบได้ยากและน้อยคนที่จะรู้จัก ดอกบัวผุดจะบานเพียงปีละ 1 ครั้งเท่านั้น และหากสภาพนิเวศน์ไม่เหมาะสม และการผสมพันธุ์ไม่อยู่ในช่วงจังหวะที่สอดคล้องกันก็จะมีโอกาสเติบโตและบานน้อยมากจึงทำให้มีโอกาสสูญพันธุ์สูง หากไม่ได้รับการดูแลที่ถูกต้อง คณะผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของดอกไม้ชนิดนี้จึงได้นำเอาการกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุดมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุดระบำบัวผุด โดยนำความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ สื่อออกมาเป็นลีลาท่ารำในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ มีการแปรรูปแบบแถวหลากหลายเพื่อความน่าสนใจรวมทั้งสร้างสรรค์ทำนองดนตรีขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับท่ารำ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายที่สื่อให้เห็นถึงสีและลักษณะของดอกบัวผุดทั้งที่เป็นดอกตูมและดอกบานมีการใช้เทคนิคการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายจากดอกตูมให้เป็นดอกบานเพื่อเพิ่มความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ระบำบัวผุดเป็นชุดการแสดงที่ต้องการทำให้ผู้ชมเกิดความสนใจทำให้อยากที่จะรู้จักและอยากสัมผัสดอกไม้ชนิดนี้ จนทำให้เกิดความตระหนักในการที่จะช่วยกันอนุรักษ์หวงแหนและยังเป็นการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ให้กับจังหวัดอีกทางหนึ่งด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาการกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุด
2. เพื่อนำเสนอผลงานการแสดงแนวสร้างสรรค์ชุด ระบำบัวผุด

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนการวิจัย ดำเนินการตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

1.1 ศึกษาข้อมูลและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับดอกบัวผุดจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

1.2 การสัมภาษณ์ คณะผู้สร้างสรรค์ได้สัมภาษณ์เจ้าหน้าที่อุทยานแห่งชาติเขาสก อำเภอพนม จังหวัดสุราษฎร์ธานี และผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับดอกบัวผุด

1.3 ลงภาคสนาม คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาและสังเกต การกำเนิดและลักษณะส่วนต่าง ๆ ของดอกบัวผุด ในอุทยานแห่งชาติเขาสก อำเภอพนม จังหวัดสุราษฎร์ธานี

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แบบสัมภาษณ์ คณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างแบบสัมภาษณ์ในประเด็นที่เกี่ยวกับการกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุด

2.2 การเก็บบันทึกข้อมูล คณะผู้สร้างสรรค์ได้บันทึกข้อมูล บันทึกภาพและบันทึกเสียง

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการค้นคว้าเอกสาร หนังสือ งานวิจัย การสัมภาษณ์ สังเกต การกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุดในอุทยานแห่งชาติเขาสก อำเภอพนม จังหวัดสุราษฎร์ธานี มาสร้างสรรค์ท่ารำเป็นการแสดงชุด ระบำบัวผุด

การวิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา โดยประมวลจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย การสัมภาษณ์ สังเกต การกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุด เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุดระบำบัวผุด

ผลการวิจัย

จากการศึกษาการกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุด เพื่อนำมาสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำบัวผุด พบว่า ดอกบัวผุด นับเป็นดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่ที่สุด จัดเป็นพืชเบียนหรือกาฝาก จะอาศัยดูดน้ำ ดูดอาหารจากพืชจำพวกเถาองุ่นป่า ซึ่งชาวบ้านเรียกว่า ย่านไก่ต้ม ดอกบัวผุดเป็นดอกแยกเพศ ดังนั้นโอกาสในการผสมพันธุ์จะเกิดขึ้นต่อเมื่อดอกเพศผู้กับดอกเพศเมียจะต้องบานพร้อมกันและบานอยู่ในระยะที่ไม่ห่างจากกันมากนัก มันจะปล่อยกลิ่นคล้าย ๆ ซากเน่าอ่อน ๆ ออกมาล่อแมลงวันหัวเขียวผู้ที่จะทำหน้าที่ผสมพันธุ์ให้ดอกบัวผุด จากนั้นดอกก็จะเหี่ยวแห้งไป กระแตเป็นสัตว์ชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญมากสำหรับการขยายพันธุ์ของดอกบัวผุด กระแตจะเลือกกินดอกบัวผุดที่แก่จัด เมล็ดจากดอกบัวผุดที่มีขนาดเล็กเท่าเส้นด้ายจะติดมาตามเล็บของกระแต การแพร่ขยายพันธุ์จะเกิดขึ้นเมื่อกระแตใช้เล็บที่เมล็ดติดอยู่ไปตะกุยเถาย่านไก่ต้มในตำแหน่งที่เหมาะสม เถาของย่านไก่ต้มจึงเป็นเถาที่ให้ดอกบัวผุดอาศัยเพียงชนิดเดียว ดอกบัวผุดจะบานเพียงปีละ 1 ครั้ง ราวเดือนพฤศจิกายนถึงเดือนมกราคม ใช้เวลาตั้งแต่เริ่มเกิดจนกระทั่งบานเต็มที่ประมาณ 8 – 9 เดือน มีระยะเวลาบานเพียง 4 - 5 วันเท่านั้น จากนั้นดอกก็จะค่อย ๆ ดำและเน่าสลายไปตามธรรมชาติ จากการศึกษาดอกบัวผุด สามารถแยกอธิบายได้ดังนี้

1. แหล่งที่พบดอกบัวผุด สามารถพบได้ในบริเวณเทือกเขาป่าดิบชื้นที่ยังคงความอุดมสมบูรณ์และมีฝนตกอย่างสม่ำเสมอเกือบตลอดทั้งปี ซึ่งอุทยานแห่งชาติเขาสก อำเภอพนม จังหวัดสุราษฎร์ธานี จัดเป็นพื้นที่ที่เหมาะสมต่อการเกิดของดอกบัวผุด

2. การเกิดและลักษณะของดอกบัวผุดจะแบ่งออกเป็น 6 ระยะ ดังนี้ ระยะที่ 1 เป็นระยะที่มีอายุ 1 – 3 เดือนมีลักษณะเป็นการแตกตุ่มขึ้นมาบนย่านเถาวัลย์ ที่เรียกว่า ย่านไก่ต้ม มีเปลือกเถาวัลย์หุ้มคล้ายกะหล่ำปลี สี

น้ำตาลเข้ม ระยะที่ 2 เป็นระยะที่มีอายุ 4 - 6 เดือน มีรูปร่างคล้ายหัวกะหล่ำปลี เปลือกสีคล้ำ ระยะที่ 3 เป็นระยะที่มีอายุ 7 - 8 เดือน เมื่อเปลือกสีคล้ำหลุดออกไปก็จะพบกับกลีบของดอกบัวผุดที่มีสีน้ำตาลเข้มและยังคงมีลักษณะคล้ายหัวกะหล่ำปลี ระยะที่ 4 เป็นระยะที่มีอายุ 8 – 9 เดือนกลีบของดอกบัวผุดจะค่อย ๆ บานออกทีละกลีบ ระยะที่ 5 ดอกบัวผุดจะบานเต็มที่ซึ่งมีรูปร่างคล้ายหม้อหรือกระถางต้นไม้ขนาดใหญ่ และมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 60 – 90 เซนติเมตร กลีบดอกสีแดงอมส้มและจะมีจุดสีขาวขึ้นบริเวณกลีบทั้ง 5 กลีบ ที่โคนของดอกบัวผุดจะมีสีน้ำตาลอมเหลืองเรียงสลับซับซ้อนกัน ภายในดอกจะมีแผ่นคล้ายจาน ด้านบนมีปุ่มคล้ายหนามแหลม ในจานนี้จะซ่อนเกสรตัวผู้และรังไข่ไว้ด้านล่าง ดอกจะบานในราวเดือนพฤศจิกายน – มกราคม และจะบานเพียง 4 – 5 วันเท่านั้น ระยะที่ 6 เมื่อครบระยะของการบานดอกบัวผุดจะค่อย ๆ ดำและเน่าไปในที่สุด

3. ลักษณะของดอกบัวผุด ดอกตูมมีลักษณะคล้ายกะหล่ำปลี สีน้ำตาลเข้ม เมื่อบานเต็มที่จะมีรูปร่างคล้ายกับกระถางขนาดใหญ่ สีแดงอมส้ม มีกลีบหนา 5 กลีบ เส้นผ่าศูนย์กลางของดอกประมาณ 60 - 90 เซนติเมตร ที่โคนของดอกจะมีกลีบสีน้ำตาลอมเหลืองเรียงสลับซับซ้อนกันอยู่ ภายในดอกจะมีแผ่นแบนคล้ายจาน ด้านบนมีปุ่มคล้ายหนามแหลม จานนี้จะซ่อนเกสรตัวผู้และรังไข่ไว้ด้านล่าง

4. สีของดอกบัวผุด ระยะดอกตูมจะมีสีน้ำตาลเข้ม เมื่อดอกบานเต็มที่กลีบของดอกจะมีสีแดงอมส้ม โคนของดอกจะมีสีน้ำตาลอมเหลือง เมื่อครบระยะบานดอกก็จะค่อย ๆ ดำและเน่าไปในที่สุด



ภาพที่ 1 ลักษณะดอกตูม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 2 ลักษณะดอกบาน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

การแสดงชุดระบำบัวผุด มีองค์ประกอบของการแสดง ดังนี้

1. ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงหญิงจำนวน 9 คน

2. การแต่งกาย จะสร้างสรรค์โดยเลียนแบบตามสีและลักษณะของดอกบัวผุด ประกอบด้วย เสื้อในนาง กางเกง กระโปรง ผ้าคาดเอว เข็มขัดผ้า กลีบดอก มงกุฎ ปิ่นปักผม ต่างหู สร้อยคอสังวาลพร้อมจี้ ต้นแขน ข้อมือ แบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1 เป็นลักษณะดอกตูม จะจินตนาการให้คล้ายกับกะหล่ำปลีซึ่งเป็นลักษณะของดอกตูม ใช้โทนสีน้ำตาลเข้ม เมื่อผู้แสดงร่ายรำในช่วงของดอกตูมจะมีการเก็บกลีบของ ดอกบัวผุดไว้ด้านในโดยใช้ผ้าหุ้มทับไว้

รูปแบบที่ 2 เป็นลักษณะดอกบาน โดยมีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายบนเวทีให้ดอกบานออกเป็นกลีบดอก 5 กลีบขนาดใหญ่ สีแดงอมส้ม



ภาพที่ 3 การแต่งกายแบบดอกตูม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 4 การแต่งกายแบบดอกบาน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

3. ดนตรีและทำนองเพลง โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ประกอบด้วยปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก ซออู้พื้นบ้าน ฆ้องคู่และฉิ่ง ใช้เพลงระบำบัวผุด ในอัตราจังหวะสองชั้นในการแสดง

ช่วงที่ 1 และอัตราจังหวะชั้นเดียวในการแสดงช่วงที่ 2

4. กระบวนท่ารำระบำบัวผุด การแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ผู้แสดงแต่งกายด้วยชุดดอกตูม ออกมาร่ายรำสื่อให้เห็นถึงการกำเนิดของดอกบัวผุดโดยเริ่มจากผู้แสดงจะออกมาเป็นแถวต่อเนื่องกันเพื่อสื่อถึงเถาวัลย์ย่านไก่ต้มจากนั้นก็จะแยกตัวออกจากกันเพื่อแสดงให้เห็น

ถึงการแตกตุ่มในระยะดอกตูม และร่ายรำเพื่อบ่งบอกถึงการพัฒนาการของดอกตูมที่พร้อมจะบาน ประกอบทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น โดยใช้เสียงปี่เป็นเครื่องดนตรีนำ ช่วงที่ 2 ผู้แสดงปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นชุดดอกบานสื่อให้เห็นถึงการบานของดอกบัวผุด ประกอบกับเสียงดังตุบหรือตูม โดยใช้จังหวะกลองตุ๊ก ซึ่งจะบานครั้งละ 1 ดอก จำนวน 5 ดอก และชุดสุดท้ายจะบาน 4 ดอกพร้อมกัน สอดคล้องกับจังหวะดนตรีที่ต่อเนื่องกัน อารมณ์ของผู้แสดงก็จะเบิกบาน สดใน สนุกสนาน ประกอบทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ในการสร้างสรรค์การแสดงดังกล่าวมีการแปรแถวเพื่อให้เกิดความสวยงามและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 5 การแสดงช่วงที่ 1 ดอกตูม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 6 การแสดงช่วงที่ 2 ดอกบาน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาการกำเนิดและลักษณะของดอกบัวผุดเพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุดระบำบัวผุด คณะผู้สร้างสรรค์สามารถสรุปได้ว่า ดอกบัวผุดเป็นดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่ จัดเป็นพืชเบียนหรือกาฝาก อาศัยดูดน้ำดูดอาหาร จากเถาวัลย์ที่เรียกว่า ย่านไก่ต้ม พบได้บริเวณป่าดิบชื้นบนเทือกเขาสูงโดยจะบานเพียงปีละ 1 ครั้ง ดอกตูมจะมีลักษณะคล้ายหัวกะหล่ำปลีสีน้ำตาลเข้ม มีระยะเวลานานประมาณ 8 - 9 เดือน เมื่อบานจะมีกลีบดอก 5 กลีบสีแดงอมส้ม ขณะบานจะมีเสียงดังตุบหรือตูม และบานอยู่เพียง 4 - 5 วันเท่านั้น คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำเอาการกำเนิดในแต่ละระยะมาสร้างสรรค์เป็นท่ารำ และลักษณะทางกายภาพของดอกบัวผุดมาสร้างสรรค์เป็นเครื่องแต่งกาย พร้อมทั้งสร้างสรรค์ทำนองเพลงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนประกอบการแสดงและเน้นจังหวะกลองในช่วงของการบานที่มีเสียงดังตุบหรือตูมเพื่อสร้างความน่าสนใจในการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำบัวผุด มีองค์ประกอบหลักของการแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและทำนองเพลง กระบวนท่ารำ ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์ นำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

เครื่องแต่งกายชุดระบำบัวผุดเป็นการนำวัสดุที่ใช้ตัดเย็บที่มีลักษณะสี เนื้อผ้า ใกล้เคียงกับดอกบัวผุดตามธรรมชาติ โดยขณะที่เป็นดอกตูมซึ่งมีลักษณะคล้ายหัวกะหล่ำปลีคณะผู้สร้างสรรค์จึงใช้ผ้าสีน้ำตาลเข้มหุ้มทับกลีบดอกจากด้านล่างขึ้นด้านบนเพื่อสะดวกต่อการปรับเปลี่ยนให้เป็นดอกบานโดยการกระตุกผ้าชิ้นหน้าและชิ้นหลังออกจากกัน กลีบดอกบานภายในจะเป็นโครงสร้างให้ดอกตูมมีลักษณะกลม ส่วนดอกบานกลีบดอกทำด้วยแผ่นยางสังเคราะห์ที่นำมาตัดและดัดเป็นรูปร่างคล้ายกลีบดอกหุ้มด้วยผ้าสีแดงอมส้มยึดติดด้วยขดลวดบริเวณเอวของผู้แสดงเพื่อให้กลีบดอกเคลื่อนไหวซึ่งมีจำนวน 5 กลีบ ขนาดใกล้เคียงกับดอกธรรมชาติ ส่วนเครื่องประดับทำเพื่อให้เกิดความสวยงามโดยใช้โทนสีแดงอมส้มให้เข้ากับสีกลีบดอกมีขนาดกะทัดรัดเพื่อสะดวกต่อการเคลื่อนไหว

ดนตรีและทำนองเพลงใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนเนื่องจากเขตพื้นที่ที่พบดอกบัวผุดอยู่ในพื้นที่ภาคใต้ตอนบนจึงใช้เครื่องดนตรีหลักในการแสดง ได้แก่ ปี่พื้นบ้าน ทับ กลองตุ๊ก ฆ้องคู่และฉิ่ง และเพื่อความไพเราะจึงได้เพิ่มซออู้พื้นบ้านเข้าไป ได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นใหม่และตั้งชื่อให้สอดคล้องกับการแสดง คือ เพลงระบำบัวผุด โดยช่วงแรกใช้อัตราจังหวะสองชั้น เนื่องจาก การเจริญเติบโตของดอกบัวผุดจะใช้ระยะเวลานาน ทำนองเพลงและจังหวะจึงค่อนข้างช้าส่วนในช่วงที่ 2 จะใช้อัตราจังหวะชั้นเดียวเพื่อให้เพลงเร็วขึ้นให้เข้ากับลักษณะธรรมชาติของดอกบานที่จะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและใช้ระยะเวลาสั้น ทั้งเป็นการปรับเปลี่ยนอารมณ์ผู้ชมให้เร้าใจและน่าติดตาม

กระบวนท่ารำใช้ท่ารำพื้นฐานมาจากท่านาฏศิลป์ไทยและประยุกต์เพื่อให้เข้ากับจังหวะ ทำนองเพลง และสอดคล้องกับพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงของดอก โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงที่ 1 สื่อให้เห็นถึงการกำเนิดของดอกบัวผุดที่ค่อย ๆ แตกตุ่มและเจริญเติบโตเป็นดอกตูมซึ่งจะใช้เวลายาวนาน กระบวนท่ารำจะค่อนข้างช้า และช่วงที่ 2 เมื่อดอกบานกระบวนท่ารำจะกระชับมากยิ่งขึ้น สื่อให้เห็นถึงความสนุกสนาน ร่าเริง มีชีวิตชีวา สอดคล้องกับช่วงเวลาอันสั้นของการบานที่ต้องรีบเร่งในการขยายพันธุ์เพื่อการดำรงเผ่าพันธุ์ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาพืชเฉพาะถิ่นชนิดอื่น ๆ ที่มีลักษณะโดดเด่นและใกล้สูญพันธุ์ในเขตอุทยานแห่งชาติเขาสก เพื่อนำเสนอเป็นรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ในลักษณะเดียวกันหรือนำไม้ดอกหลาย ๆ ชนิดที่มีลักษณะโดดเด่น หายากและอยู่ในภาวะใกล้สูญพันธุ์มานำเสนอเป็นการแสดงแนวสร้างสรรค์เพื่อบ่งบอกถึงความหลากหลายทางชีวภาพของอุทยานแห่งชาติเขาสก

2. ควรนำสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อการกำเนิดและพัฒนาการของดอกบัวผุดมาสื่อในชุดการแสดงให้มากขึ้น เช่น สภาพแวดล้อมที่เหมาะต่อการกำเนิดของดอกบัวผุด สัตว์ที่ช่วยในการกระจายพันธุ์ และวัฏจักรการกำเนิดของดอกบัวผุด

บรรณานุกรม

นรงค์ พฤกษไพบูลย์. (2557). **สุราษฎร์ธานี Thailand.** ม.ป.ท.

วรกวิน ทองผดุงโรจน์. (2548). **ทรัพยากรการท่องเที่ยว** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วสา สุทธิพิบูลย์. (2555). **คู่มือการท่องเที่ยวอุทยานแห่งชาติเขาสก.** ม.ป.ท.

วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์. (2538). **บัวผุด ที่ไม่ใช่เพียงดอกไม้ยักษ์.** ม.ป.ท.

อมรา กล่ำเจริญ. (2542). **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อุดม เชยกีวงศ์. (2548). **การท่องเที่ยงเชิงนิเวศ.** กรุงเทพฯ: แสงดาว.

การแสดงสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ท้าวทศคิรีวงศ์ทรงเครื่อง

THE CREATIVITY OF THAI ARTS PERFORMANCE: THE ADORNING OF THODSAKIRIWONG (PHIPHEK)

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม*

THEERAPHUT TONGNIM

บทคัดย่อ

การแสดงสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ท้าวคิริวงศ์ทรงเครื่อง นี้ มีวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ ประการแรก เพื่อสร้างสรรค์การงานนาฏศิลป์ชุดใหม่ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแสดงโขน ประการที่ 2 เพื่อสร้างแสดงให้ถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานใหม่บนขนบเดิม โดยผู้วิจัยหมายมุ่งจะสร้างกระบวนรำชุดใหม่ๆ ขึ้น โดยเฉพาะ "กระบวนราชมความงามของเครื่องแต่งกายโขน" หรือที่เรียกว่า "กระบวนรำแต่งตัว" หรือ "ลงสรงทรงเครื่อง" ของโขนยักษ์ ด้วยวิธีการพากย์ดังที่ไม่เคยเกิดขึ้นในการแสดงโขนมาก่อน ในการสร้างสรรค์งานชุดนี้ ผู้วิจัยจัดทำบทพากย์ใหม่ โดยยึดเนื้อหาจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) เป็นหลัก บรรจุเพลงหน้าพาทย์ตามหลักการบรรจุเพลงสำหรับการแสดงโขน จัดสร้างศิราภรณ์ (หัวโขน) ของท้าวทศคิรีวงศ์ที่ใช้ประกอบการแสดงขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับความสมจริงตามเนื้อเรื่อง คือ จัดทำศิราภรณ์ทรงยอดมหาพิชัยมงกุฎ เนื่องจากพิเภกได้รับยศเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกา ศิราภรณ์ควรเป็นยอดมงกุฎมากกว่ายอดน้ำเต้าที่ใช้แสดงในปัจจุบันงานสร้างสรรค์ชุดดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองแสดงเพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยเสนอแนะข้อคิดเห็น หลังงจากนั้นผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะดังกล่าวมาปรับปรุงจนมีความสมบูรณ์

คำสำคัญ: การแสดงสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์, ท้าวคิริวงศ์ทรงเครื่อง, ลงสรงทรงเครื่อง

* *วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*

The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa institute, Ministry Of Culture.

Abstract

The Creativity of Thai arts performance: The adorning of Thodsakiriwong has 2 objectives. First, as a new creative performance for the Thai dramatic arts, especially for Khon performance. Second, as a new creative performance based on the traditional performance. The researcher aimed to create new dance postures, especially the ‘observing the elegance of adorning Khon costume(s) dance process’ or the ‘adorning dance process’ or the ‘bathing and adorning process’ of the demons in Khon. With the implementation of loud dubbing, which has never happened before in Khon performance. In the creation of this dance, the researcher created a new script which is primarily based on the contents of ‘Ramakian’ (Ramayana), composed by King Rama I. Adding music that describes the character’s behaviour (Pleng Na-Phat), which is a procedure in Khon performance. Creation of the new Khon headdress of Thodsakiriwong (Phiphek) for the new performance, to add realism that is appropriate to the script. For example, the creation of the royal crown headdress, because Phiphek became king of Lanka and the headdress should be the royal crown shaped rather than the modern gourd-shaped headdress. In this creative performance, the researcher demonstrated the performance to the experts in Thai dramatic arts for comments and suggestions. Later, the researcher examined the comments and suggestions to improve the performance to completion.

Key words: The Creativity of Thai arts performance, the adorning of Thodsakiriwong, the bathing and adorning process.

บทนำ

การแสดงสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ท้าวคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ มีความน่าสนใจของการแสดงสร้างสรรค์ มีหลายองค์ประกอบ ได้แก่ ประการที่ 1 เป็นการสร้างสรรค์กระบวนรำแต่งตัวของโขนยักษ์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ จากการตีความบนข่ายของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม โดยใช้วิธีการพากย์ และเจรจา ซึ่งยึดท่ารำและกระบวนรำแบบโบราณ พลิกแพลงให้เกิดกระบวนใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสุนทรียะและระบบระเบียบวิธีคิดของปราชญ์ศิลปินโบราณที่ได้ซ่อนไว้ในการคิดกระบวนรำและกระบวนเล่น



ประการที่ 2 เป็นการสร้างสรรค์การแสดงเบ็ดเตล็ดใหม่ๆ ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะโขน และเป็นการคำนึงถึงผลประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์ในอนาคต คือ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์บนพื้นฐานการอนุรักษ์ตามจารีต เพื่อให้ขนบการแสดงโขนยังคงอยู่ต่อไป ซึ่งเป็นความน่าสนใจประการสุดท้าย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์การงานนาฏศิลป์ชุดใหม่ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย
2. เพื่อแสดงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำลงสรงทรงเครื่องของโขนยักษ์แบบใหม่บนขนบเดิม

วิธีดำเนินการวิจัย

การสร้างสรรค์ชุดนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรค์บนแนวคิด "นาฏยประดิษฐ์" โดยใช้หลักการการประเมินความงามตามหลักสุนทรียศาสตร์ นอกจากนี้ยังใช้หลักการสร้างสรรค์บทที่ใช้ประกอบการแสดง ฉากนาฏการขึ้นใหม่ โดยการใช้กระบวนการเล่นแบบโขน นั่นคือ รำแต่งตัวด้วย "คำพากย์" เท่านั้น โดยมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบ ซึ่งจะเป็นกระบวนการรำเดี่ยวที่แปลกไปจากชุดอื่น ๆ ด้วยแนวคิดที่ว่า "โขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา" เพื่อให้งานสร้างสรรค์ชุดนี้ เกิดการตีความบทในรูปแบบใหม่ซึ่งสัมพันธ์กับการจัดรูปแบบการแสดงด้วย ซึ่งจะขอกล่าวดังต่อไปนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจ 2 ประการ คือ

1) บทบาทของพญาพิเภกหลังจากที่ทศกัณฐ์ตายแล้วว่ามีบทบาทอย่างไร ทั้งการครองกรุงลงกาการได้รับสมัญญา ว่า "ท้าวทศคิริวงศ์" ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของพิเภกผู้ซึ่งเป็นผู้คอยรับใช้ช่วยเหลือพระรามในต้นเรื่องแต่ในบั้นปลายของเรื่องมิค่อยนิยมนำมาเล่นโขนทำให้คนรู้จักพิเภกเป็นแค่เพียงโหร ผู้ทำนาย หรือบางครั้งเป็นหมอตนหนึ่งเท่านั้นเอง ทั้งๆ ที่มีบทบาทสำคัญอีกมากมาย ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมโขนได้รับความรู้และบทบาทสำคัญเกี่ยวกับพิเภกขึ้น

2) ต้องการสร้างกระบวนรำเกี่ยวกับการลงสรงทรงเครื่องของโขนยักษ์ เพื่อสามารถใช้ในการแสดงโขนบนพื้นฐานแนวอนุรักษ์ตามจารีตเดิมเพื่อให้เกิด "ของใหม่" ตามแนว "ของเก่า"

2. แนวคิดในการสร้างบท

ผู้วิจัยทำการแต่งบทลงสรงขึ้นใหม่โดยแปลงจากกลอนบทละครที่นิยมใช้นำมาร้องในบทลงสรงต่าง ๆ มาเป็น "บทพากย์" ที่ใช้เป็นหลักในการแสดงโขน โดยแต่งเป็น "กาพย์ฉบัง 16" ซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่ใช้กับคำพากย์โดยเฉพาะ นับว่าเป็นมิติใหม่ของการแสดงที่การแสดงกระบวนรำลงสรงทรงเครื่องดั้งเดิมนิยมใช้การร้อง

เป็นหลัก แม้จะมีการใช้คำเจรจาในการการแสดงโขนบ้าง แต่กระบวนรำแต่งตัวหรือลงสรงทรงเครื่องที่ใช้คำพากย์ยังไม่มีปรากฏในการแสดงโขนตอนใด ซึ่งผู้วิจัยยึดแนวจากบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังนี้

๏โทน ให้ไขท่อแก้วปทุมทอง	วารีเป็นละอองดั่งฝอยฝน
ทรงสุคันธารสเสาวคนธ์	ปรุงปรนนพมาศชมพูนุช
สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์	ภูษาพื้นตองทองผุด
ชายไหวชายแครงเครือครุฑ	ฉลององค์ประดับบุษย์สังเวียนวง
รัดอกเกราะแก้วสุรกานต์	สังวาลทับทรวงกนกหงส์
ทองกรพาหุรัดรูปภุชงค์	ธ ามรงค์เพชรเรืองอรชร
มงกุฎกรรเจียกแก้วดอกไม้ทัด	พระหัตถ์นั้นจับธนูศร
งามคล้ายทศพักตร์ฤทธิรอน	บทจรมาทรงคชาธาร

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จ, รามเกียรติ์ เล่ม 3 : 583)

เปลี่ยนมาเป็นบทพากย์ ดังนี้

บทพากย์

ทรงไขท่อแก้วปทุมมาศ เป็นละอองดั่งฝอยฝน สุคันธารสเสาวคนธ์ หอมหวนอวนอบอุรา สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์ แผ่ผืนพื้นตองทองผุด ชายไหวชายแครงเครือครุฑ ประดับบุษย์สังเวียนวง รัดอกเกราะแก้วฤทธิรงค์ ทับทรวงสังวาลสอดสาย ทองกรพาหุรัดเพริศพราย พระธ ามรงค์วงงาม มงกุฎล้อมเพชรพลอยพลาม กรรเจียกจรเพชรัตน์รูจี หัตถ์สดัมก าศรฤทธี ลินลามาขึ้นคเชนทร นพมาศปรุงปรน สอดพระภูษา ฉลององค์วิรุจน์ กระหนาบกนกหงส์ ภุชงค์เลอลาย ไม้ทัดไหวตาม งามดั่งทศศรี	วารีกระเซ็นสาด

(ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2561 : 76)

จากคำพากย์ข้างต้นทำให้เห็นว่านอกจากบทร้องที่นิยมตัดทอนหรือยกมาจากบทพระราชนิพนธ์เพื่อนำมาใช้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำแล้ว ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าโขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ – เจรจา เป็น

หลักแล้วจึงมีแนวความคิดที่สร้างรูปแบบการแสดง การลงสรงแต่งตัวขึ้นใหม่ โดยใช้คำพากย์ซึ่งยังไม่เคยมีผู้ใดคิดทำมาก่อน ทั้งนี้ยังสอดรับกับการแสดงโขนโดยตรงที่ใช้การพากย์เป็นหลักดังได้กล่าวมาแล้ว

3. การบรรจุเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์สำหรับออกและเข้าของตัวโขนตามจารีตโดยคำนึงถึงหลักและวิธีการแสดง ทำให้สามารถนำการแสดงชุดนี้ แสดงรวมในการแสดงโขน ตอน พิเภกครองเมืองได้และยังจะนำมาแสดงเป็นชุดเบ็ดเตล็ดคือรำเดี่ยวได้ ดังนั้นในการบรรจุเพลงจึงต้องคำนึงถึงการออกและเข้าเพื่อให้ใช้ได้ทั้งสองลักษณะ ผู้วิจัยจึงบรรจุเพลงสำหรับการออกของท้าวทศคิริวงศ์ด้วยเพลงหน้าพาทย์ “พญาเดิน”ซึ่งเพลงหน้าพาทย์พญาเดินนั้นมีความหมายใช้สำหรับการไปมาของตัวแสดงผู้สูงศักดิ์หรือกษัตริย์ (ชมนาด กิจขันธ์, 2555 : 24) ส่วนเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงสำหรับเข้าคือเพลง “เสมอมาร” ซึ่งเป็นเพลงที่มีความหมาย ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของพญายักษ์หรืออสูรผู้มีฤทธิ์อาทิ ทศกัณฐ์ พิเภก กุมภกรรณ (ชมนาด กิจขันธ์, 2555 : 27) ซึ่งพิเภก หรือ ท้าวทศคิริวงศ์ ในขณะที่ครองกรุงลงกานั้น นับได้ว่าเป็นพญายักษ์ผู้สูงศักดิ์และเป็นกษัตริย์ ดังนั้นการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ เสมอมารจึงเหมาะสมด้วยประการทั้งปวง ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นสมควรว่าในการบรรจุเพลงสำหรับ เข้า - ออก ของการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนั้น เพลงออกสมควรใช้เพลงหน้าพาทย์พญาเดิน สำหรับเพลงเข้านั้นใช้เพลงหน้าพาทย์เสมอมารตามเหตุผลดังกล่าวข้างต้นดังบทการแสดงต่อไปนี้

บทการแสดงสร้างสรรค์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง
-ปี่พาทย์ทาเพลงพญาเดิน-
(ท้าวทศคิริวงศ์รำออกตามกระบวนท่า)
-ปี่พาทย์หยุด-
-พากย์-

ทรงไขท่อแก้วปทุมมาศ เป็นละอองดั่งฝอยฝน สุคันธารสเสาวคนธ์ หอมหวนอวนอบอุรา นพมาศปรุงปรน สนับเพลาเครือหงส์อลงการ์ แผ่ผืนพื้นตองทองผุด ชายไหวชายแครงเครือครุฑ ประดับบุษย์สังเวียนวง รัดอกเกราะแก้วฤทธิรงค์ ทับทรวงสังวาลสอดสาย ทองกรพาหุรัดเพริศพราย พระธ ามรงค์วงงาม มงกุฎล้อมเพชรพลอยพลาม กรรเจียกจรเพชรัตน์รูจี หัตถ์สดัมกาศรฤทธี ลินลามาขึ้นคเชนทร ฉลององค์วิรุจน์ กระหนาบกนกหงส์ ภุชงค์เลอลาย ไม้ทัดไหวตาม งามดั่งทศศรี	วารีกระเซ็นสาด สอดพระภูษา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร-

(ท้าวทศคิริวงศ์ รำเข้าเวทีตามกระบวนท่า)

-จบการแสดง-

4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

4.1 ศีรษะหรือหัวโขนท้าวทศคิริวงศ์

จากการศึกษาข้อมูลเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามปูนบำเหน็จให้ข้าทหาร พบว่าพระรามปูนบำเหน็จให้พิเภกขึ้นเป็นท้าวทศคิริวงศ์ ให้ครองกรุงลงกาดังบทพระราชนิพนธ์ที่ว่า

อันพิเภกผู้น้องทศพักตร์	จงรักเบื้องบาทพระทรงศร
เป็นโหราตาศึกแน่นอน	บอกกลราญรอนกุมภัณฑ์
ชื่อว่าท้าวทศคิริวงศ์	พงศพรหมธิราชรังสรรค์
ให้มงกุฎสุรกานต์สังวาลวัลย์	ครอบครองเขตขัณฑ์ลงกา

(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จ, รามเกียรติ์ เล่ม 3 : 556)

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นผู้วิจัยเห็นว่าพิเภกได้เป็นกษัตริย์ครอบครองกรุงลงกาและได้มงกุฎสุรกานต์ ซึ่งมงกุฎนี้เปรียบเสมือนพิชัยมงกุฎหรือมหาพิชัยมงกุฎซึ่งนับเป็นเครื่องราชกกุธภัณฑ์ อันมีเฉพาะระมหากษัตริย์เท่านั้น ดังนั้นเมื่อพิเภกเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกาแล้วย่อมจะได้ทรงพิชัยหรือมหาพิชัยมงกุฎด้วย จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดในการสร้างศีรษะท้าวทศคิริวงศ์หรือพิเภกขึ้นใหม่โดยให้มียอดเป็น “มหาพิชัยมงกุฎ” เพื่อให้แตกต่างกับยอด “น้ำเต้ากลมปลายสะบัด” ที่เป็นยอดของศีรษะพิเภกในการแสดงโขนที่ชินตา และเป็นงานสร้างสรรค์แบบใหม่ที่มีแนวความคิดจากบทพระราชนิพนธ์ ดังรูป



ภาพที่ 1 ศีรษะโขนพิเภก



ภาพที่ 2 ศีษะโขนท้าวทศคิริวงศ์

จากภาพข้างต้นจะเห็นได้ว่า ศีรษะของพิเภกกับท้าวทศคิริวงศ์จะมีความแตกต่างกันที่ยอดของศีรษะโขนเท่านั้น ซึ่งของทศคิริวงศ์ จะเป็นยอดชัยหรือมหาพิชัย ส่วนลักษณะอื่น ๆ ยังคงความเป็นศีรษะพิเภกดังเดิม นับว่าเป็นมิติใหม่ของการแสดงที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นตาตื่นใจในรูปลักษณ์ใหม่ของพิเภกในนามของ "ท้าวทศคิริวงศ์"

4.2 พัสตราภรณ์

งานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดนี้ยังคงให้ท้าวคีรีวงศ์หรือพิเภกจะแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายแบบยักษ์สีเขียวคล้ายเครื่องแต่งกายของทศกัณฐ์ไม่มีการเปลี่ยนแปลง

4.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ในงานสร้างสรรค์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ จะมีอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ เตียง ที่วางอาวุธ อาวุธคือศร คันฉ่องหรือกระจก เครื่องประทินกลิ่นหอมได้แก่คณโทใส่น้ำปรุงและผอบใส่แป้งร่ำ ซึ่งสิ่งต่าง ๆที่กล่าวมานี้เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงทั้งสิ้น อุปกรณ์ต่างๆ เหล่านี้จะทำให้การแสดงชุดนี้มีความสวยงามสมความเป็นจริง



ภาพที่ 3 อุปกรณ์ประกอบการแสดงงานสร้างสรรค์ ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง

5. การออกแบบท่ารำ

ในการออกแบบท่ารำนั้น ผู้วิจัยได้ออกแบบให้สอดคล้องกับเพลงหน้าพาทย์และบทที่ใช้ในการแสดง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 เข้าห้องสรง

เริ่มต้นด้วยการรำหน้าพาทย์เพลงพญาเดิน ตามแบบจารีต ออกจากโรงไปขึ้นเตียง

ส่วนที่ 2 ลงสรงทรงเครื่อง

ผู้แสดงรำตีบทตามบทพากย์แบบจารีตโขน

ส่วนที่ 3 ไคลคลา

ผู้แสดงรำหน้าพาทย์เพลงเสมอมาร แล้วเข้าโรง

ผลการวิจัย

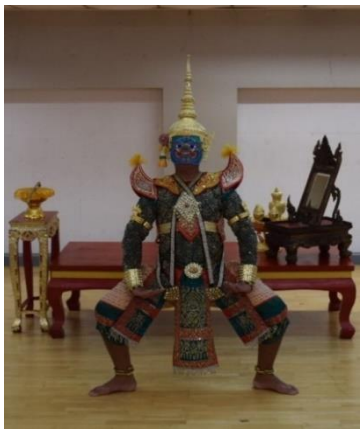
การสร้างสรรค์งานชุดนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บนพื้นฐานรูปแบบการอนุรักษ์ตามแบบอย่างการแสดงโขน ดังจะขอเสนอรายละเอียดโดยสังเขปเกี่ยวกับท่ารำ ดังนี้

ท่ารำส่วนที่ 1 เข้าห้องสรง

ผู้แสดงรำหน้าพาทย์เพลงพญาเดิน ตามแบบจารีต ออกจากโรงไปขึ้นเตียง




ภาพที่ 4 - 5 ท่ารำชักแป้งผัดหน้า

ภาพที่ 6 - 7 ท่าวงลง



ภาพที่ 8 – 11 ท่ารำประกอบเพลงพญาเดิน




ภาพที่ 12 - 13 ท่าขึ้นนั่งเตียง

ท่ารำส่วนที่ 2 ลงสรงทรงเครื่อง

ผู้แสดงรำตีบทตามบทพากย์แบบจารีตโขน ในส่วนนี้จะขอเสนอภาพท่ารำเพื่อให้เห็นเป็นตัวอย่าง



ภาพที่ 14 - 17 ท่ารำ ทรงไขท่อแก้วปทุมมาศ





ภาพที่ 18 - 20 ท่ารำ วารีกระเซ็นสาด เป็นละอองดังฝอยฝน




ภาพที่ 21 - 22 ท่ารับ จังหวะตะโพนตีท้า




ภาพที่ 23 - 24 ท่ารำ รัดอกเกราะแก้วฤทธิรงค์




ภาพที่ 25 - 26 ท่ารำ กระหนาบกระหนกหงส์

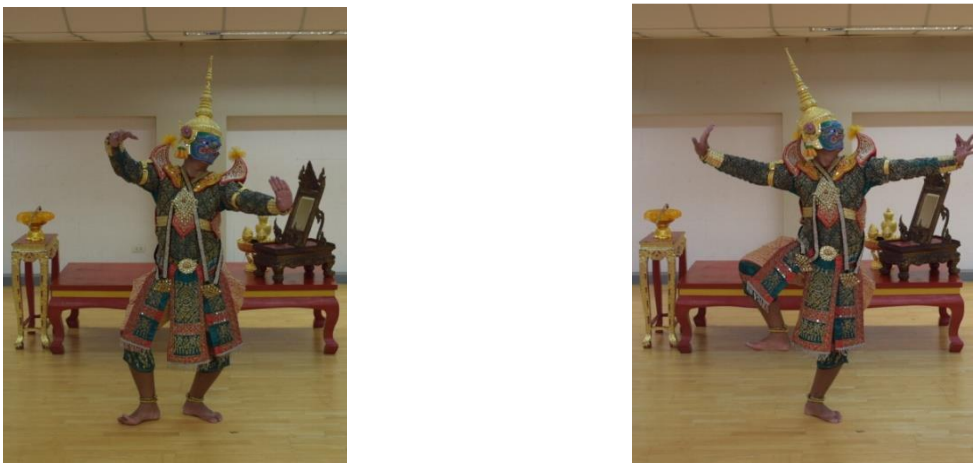


ภาพที่ 27 - 30 ท่ารำ ทับทรวงสังวาลสอดสาย

ในส่วนที่ 2 นี้ จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยได้ประดิษฐ์ท่ารำให้สอดรับกับบท และท่ารับจังหวะตะโพน ทั้งท่านั่งและท่ายืน ทำให้เห็นว่า การใช้หลักนาฏยประดิษฐ์ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างบทกับท่ารำ รวมถึงความงามของท่าด้วย

ท่ารำส่วนที่ 3 ไคลคลา

ผู้แสดงรำหน้าพาทย์เพลงเสมอมาร แล้วเข้าโรง



ภาพที่ 31 - 32 ท่ารับ จังหวะตะโพนตีท้า



ภาพที่ 33 - 36 ท่ารำประกอบเพลงเสมอมาร (ไม้เดิน)



ภาพที่ 37 - 40 ท่ารำประกอบเพลงเสมอมาร (ไม้ลา)















ภาพที่ 41 - 50 ท่ารำประกอบเพลงรัว

สรุปและอภิปรายผล

จะเห็นได้ว่า การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด ท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่องนี้ เป็นการแสดงที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานแนวคิดในการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยตั้งอยู่บนขนบของการแสดงโขนตามแบบโบราณ คือ “โขน ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา” สำหรับการแสดงในตอนลงสรงทรงเครื่องของโขนในปัจจุบันนี้ ส่วนใหญ่จะดำเนินรูปแบบตามธรรมเนียมการเล่นอย่างละคร ซึ่งทำให้ไม่เห็นเค้าของโขนแต่เดิม ประกอบกับ ในการ



สร้างสรรค์งานชุดนี้ ผู้วิจัยได้มุ่งหมายที่จะจัดทำ บทลงสรงทรงเครื่อง ที่เป็นบทพากย์สำหรับใช้แสดงโขนโดยเฉพาะ ตามแบบคติโบราณ นอกจากนี้แล้วยังสามารถใช้เป็นการแสดงชุดเบ็ดเตล็ดสำหรับเป็นการแสดงย่อยได้ ดังนั้นแล้วการแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ทั้งตัวบทพากย์ที่ใช้ประกอบการแสดงและศิราภรณ์ (หัวโขน) ของท้าว ทศคิรีวงศ์ ตามแบบอย่างที่ควรจะเป็น คือ ทรงยอดมหาพิชัยมงกุฎ มากกว่าจะเป็นชฎายอดน้ำเต้าอย่างที่พบเห็นกันในปัจจุบัน อนึ่ง ด้วยเหตุเพราะ พิเภกได้รับยศเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกา การแสดงชุดดังกล่าวนี้จึงถือเป็นงานสร้างสรรค์ชุดใหม่ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย ทั้งในมิติของวิชาการและมิติของการสร้างสรรค์งานแสดง

ข้อเสนอแนะ

จากการสร้างสรรค์ผลงานชุดดังกล่าวนี้ ในฐานะที่ผู้วิจัยมีความสามารถพากย์และเจรจาโขนได้ ผู้วิจัยมีความคิดว่า หากนำสร้างสรรค์ทำนองพากย์โขนให้เข้ากับบทลงสรงทรงเครื่องในรูปแบบใหม่ คือ หากนำทำนองลงสรงโทน มาดัดแปลงเป็นทำนองพากย์โขน สำหรับใช้พากย์เพื่อบรรยายการทรงเครื่องของตัวโขนให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย ก็น่าจะเป็นงานสร้างสรรค์ใหม่ที่น่าทดลองสร้างสรรค์ขึ้นในอนาคตต่อไป

บรรณานุกรม

ชมนาด กิจขันธ์. (2555). **รำหน้าพาทย์ชั้นสูง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ธนาเพลส.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. (2553). **รามเกียรติ์** เล่ม 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2561). **การแสดงสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดท้าวทศคิริวงศ์ทรงเครื่อง.** วิจัยสร้างสรรค์ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

เพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรี : เอกลักษณ์เพลงปฏิพากย์และการปรับปรนตามบริบทสังคมไทยในปัจจุบัน

SUPHANBURI FOLK SONG: THE IDENTITY OF SONG AND THE ACCOMMODATIONON THAI SOCIAL CONTEXT

วรรณา แก้วกว้าง*

WANNA KAEWKWANG

บทคัดย่อ

เพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรีเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ดำรงด้วยการสืบทอดของศิลปินและครูเพลง อย่างต่อเนื่องจวบจนถึงปัจจุบัน เพลงพื้นบ้านที่มีการขับร้องและเป็นที่รู้จัก คือ เพลงอีแซว เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงฉ่อย เพลงพวงมาลัย เพลงลำตัด และเพลงทรงเครื่อง ทุกบทเพลงมีเอกลักษณ์การขับร้องคือสำเนียงเหน่อของภาษาถิ่นและท่วงทำนองของความสนุกสนาน รวมทั้งดำรงขนบ ขั้นตอนของการแสดงอันสืบทอดจากครูเพลง จังหวัดสุพรรณบุรีได้รับการยอมรับว่าเป็นแหล่งรวมพ่อเพลงแม่เพลงที่มีชื่อเสียง ที่ยังคงมีการขับร้องและเล่นเพลงพื้นบ้านในทุกเทศกาล สิ่งสำคัญที่ ทำให้เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรีดำรงอยู่ได้ คือ ความร่วมมือของทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องดำเนินการจัดทำโครงการ กิจกรรม เพื่อให้เยาวชนได้สืบทอดการขับร้องและเล่นเพลงพื้นบ้าน การนำเพลงพื้นบ้านไปสู่หลักสูตรสถานศึกษา รวมทั้งครูเพลงและศิลปินที่ยึดการขับร้องเพลงพื้นบ้านเป็นอาชีพมีแนวทางพัฒนาการแสดงให้มีความน่าสนใจ สร้างสรรค์บทขับร้องให้ทันต่อสถานการณ์สอดคล้องกับบริบทของสังคมในปัจจุบัน จึงทำให้เพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรีเป็นบทเพลงปฏิพากย์ที่มีการปรับปรนและมีพัฒนาการที่รักษาความเป็นเอกลักษณ์อย่างมั่นคง

คำสำคัญ: เพลงปฏิพากย์, ปรับปรน, พัฒนาการ

---

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilapa Institute

Abstract

Suphanburi Folk Song is the intangible cultural heritage that preserve from folk song singers and the experts continuously to nowadays. The folk songs that well-known are Phleng E-Saew, Phleng Kiokhao, Phleng Rue, Phleng Choi, Phleng Phaungmalai, PhlengLamtad and Phleng Song Kruang. Each song has the identity of singing accent to funny and playing that have been inherited from the experts. They transfer the knowledge from generation to generation, therefore Suphanburi Folk Songs are very famous. Suphanburi province has been accepted that also have many famous folk song singers or folk performing arts too. There are Suphanburi Folk Songs every festival. The most important thing that Suphanburi Folk Songs were able to inherit because of the cooperation from all parties in Suphanburi which participate in projects and activities, to made curriculum in school. So the youths can preserve the singing and playing, including the experts and folk song singers have the playing guide lines for accommodation that are interest, modern and consistent with social context nowadays. The development of Suphanburi Folk Song become to a dialogue song which are insistent and keep the identity up to now.

Key words: Folk dialogue song, Accommodation, Development

บทนำ

เพลงปฏิพากย์ คือเพลงพื้นบ้านที่ร้องเล่นในโอกาสและเทศกาลต่าง ๆ ลักษณะเฉพาะของเพลงปฏิพากย์คือเป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบกันสองข้างระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิงและต้องเป็นเพลงปฏิภาณ คือ ร้องแก้กันโต้ตอบกันอย่างฉับพลันด้วย เพราะเป็นการร้องสดต่อหน้าผู้คนเป็นจำนวนมาก (สุมามาลย์ เรืองเดช ,2526 : 46) โดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี นับเป็นตำนานของบทเพลงปฏิพากย์ที่มีการเล่นและการขับร้องสืบทอดอย่างยาวนานนับร้อยกว่าปี วัดป่าเลไลยก์นับได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของลานเพลง ที่พ่อเพลงแม่เพลงต่างเดินทางมาจากทั่วสารทิศ เมื่อมีงานประจำปี ปิดทองหลวงพ่อโต ช่วง เดือน 11 เดือน 12 ต่างพายเรือกันมาและมาขึ้นที่ท่าน้ำหน้าวัด เพื่อมาเล่นเพลงตั้งแต่หัวค่ำจนรุ่งเช้าของอีกวันหนึ่ง โดยมิได้เป็นงานหาแต่อย่างใด ทุกคนต่างมาด้วยความเต็มใจ (ขวัญจิต ศรีประจันต์ สัมภาษณ์.15 พฤศจิกายน 2556) นอกจากความสนุกสนานของการเล่นเพลงดังที่กล่าวแล้ว พ่อเพลงแม่เพลงยังได้มีโอกาสพบปะ พูดคุย สร้างสัมพันธ์มิตรภาพที่ดีต่อกันจนเป็นที่กล่าวขานของคนในยุคนั้นว่า ลานเพลงวัดป่าเลไลยก์ คือ ต้นกำเนิดของพ่อเพลง แม่เพลงที่มีชื่อเสียงที่ได้สืบทอดการเล่นเพลงพื้นบ้านจวบจนถึงปัจจุบัน และยังได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ถึง

2 ท่าน คือ นางบัวผัน จันทร์ศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านภาคกลาง) ปี 2533 และนางเกลียว เสร็จกิจ (ขวัญจิต ศรีประจันต์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงอีแซว) ปี 2539 นอกจากนี้ยังมีครูเพลง ศิลปินภูมิปัญญาด้านเพลงพื้นบ้านอีกหลายท่านที่ยังคงสืบสานการขับร้องและการเล่นเพลง ด้วยเหตุนี้เองจึงเป็นวลีหนึ่งในคำขวัญของจังหวัดสุพรรณบุรี ที่กล่าวว่า “แหล่งปราชญ์ศิลปิน”

ลำดับและรูปแบบในการเล่นเพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี

เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นเพลงที่ร้องเล่นอย่างสนุกสนาน มีลำดับรูปแบบของกระบวนการเล่นที่สืบทอดจากครูเพลง และกลายเป็นมหรสพในงานเทศกาล งานบุญ และงานประเพณี เป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิงหรือที่เรียกว่า พ่อเพลง แม่เพลง ซึ่งมี รูปแบบและลำดับขั้นตอนการเล่นเพลงพื้นบ้านต่อไปนี้

ลำดับที่ 1 บทไหว้ครู เป็นการขับร้องเริ่มต้นของการเล่นเพลง เพื่อรำลึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งปวงตามความเชื่อของชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับหลักศาสนา การร้องอัญเชิญเทพ เทวดา คุณครูอาจารย์ทุกท่านให้มาคุ้มครองป้องกัน โดยฝ่ายชายยกพานกำนลขึ้นไหว้บูชาและขับร้องก่อน

ตัวอย่างเพลงไหว้ครู (สุจินต์ ชาวบางงาม.สัมภาษณ์. 12 ธันวาคม 2554)

ยกพานกำนลขึ้นบนหน้าผาก ธูปเทียนและหมากทั้งวารี
ลูกจะยกบายศรีขึ้นสี่มุม ลูกจะไหว้พระภูมิเจ้าของที่
ลูกจะไหว้ไตรสูตรองค์พระพุทธา ไหว้กระทั่งเทวดาองค์ดีดี...เอิงเอย



ภาพที่ 1 พานกำนลที่ให้ประกอบในการขับร้องบทไหว้ครู
ประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป เทียนและเงินกำนลบูชาครู
ที่มา : วรรณา แก้วกว้าง



ลำดับที่ 2 การขับร้องเพลง เกริ่น เป็นเพลงที่ประกอบด้วยการขับร้องเพลงออกตัว เพลงแต่งตัว เพลงปลอบ ซึ่งเป็นการลำดับบทการขับร้องเพื่อเปิดตัวผู้แสดงที่เป็นพ่อเพลงแม่เพลง และการอวดโอ้เชิงลีลาน้ำเสียงของแต่ละคนก่อนสู่บทต่อไป

ตัวอย่างบทร้องเกริ่นเพลงฉ่อย (สำเนียง ชาวปลายนา.สัมภาษณ์.12 ธันวาคม 2554)

เสียงชู้เชียวหนอร้องกร่าย แต่พอได้ยินเสียงชายมาร้องเกริ่น
มันให้เผลอพลั้งเชียวหนอฟังเพลิน ฟังฟังไปด้วยน้ำเสียงเพลง
มันให้เสียวทรวงหนอว่าทราบซ่าน ได้ยินพ่อน้ำเสียงหวานวังเวง...ใจ (โอ๊ย แม่)

ลำดับที่ 3 การขับร้องบทประ (ปะ-หระ) เมื่อทั้งสองฝ่ายคือพ่อเพลงแม่เพลงออกตัวครบทุกคน จึงเริ่มการขับร้องเพลงโต้ตอบกัน หรือที่เรียกว่า **ประ** ซึ่งนิยมว่ากันเป็นเรื่องเป็นตับ ตามความเหมาะสม ในการประนี้จะแสดงให้เห็นถึงปฏิภาณไหวพริบ ด้านการขับร้อง การเจรจาโต้ตอบ แก้ต่างหักล้างของผู้เล่นทั้งสองฝ่ายได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างบทประเพลงอีแซว ชุดพบรัก บทร้องโดย แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์

ชาย. จึงส่งสำเหนียกร้องเรียกนาง แม่สาวน้อยร้อยช่างออกมาหาพี่ชาย
เจ้านัดพี่มาคอยกันแต่หัวค่ำ เหตุไฉนใจดำมาลืมคำพี่ได้
เจ้าคุยอยู่กับใครจึงไม่มาพบข้า หรือว่าเจ้าคุยคาอยู่กับใคร.....
หญิง เสียงใครเล่าหนามาเรียกหาแม่หนู นิ่งนั่งฟังดูพอจำเสียงได้
ไม่ได้คุยกับใครโผล่หน้ามาตั้งคืบ แกมัวไปหลบอยู่ในหลืบอะไร...

ลำดับที่ 4 การขับร้องเพลง ลา จาก เมื่อพ่อเพลงแม่เพลงเล่นเพลงใกล้จะจบแล้วจะจากกันไปจะร้อง**เพลงลาหรือเพลงจาก** เพื่อแสดงถึงความอาลัย ความเสียดายและไม่อยากจากกัน สุดท้ายของการเล่นเพลงต้องจบลงด้วยการร้องบทอวยพรเพื่อเป็นการอวยชัยให้พรกับทุกคนที่มาร่วมงานในครั้งนี้ให้สมความปรารถนาทุกประการ

ตัวอย่างเพลงลา,จาก บทร้องโดยแม่ขวัญจิต ศรีประจันต์

จบกลอนเสร็จสรรพขยับเพลงลา พ่อจ๊ะแม่จ๋าลูกต้องลาครรไล
เวลาก็น้อยนักเราต้องจากกันแน่ ปากลาตาแลน้ำตาแทบไหล
ลาทุกทุกท่านลาทุกทุกคน หน้าหมองใจหม่นคิดถึงเราบ้างไหม
อาวรณ์อาลัยประทับใจยิ่งนัก ท่านผู้ฟังน่ารักทำให้เราอาลัย...



ภาพที่ 2 การเล่นเพลงพื้นบ้านของศิลปินในลำดับการขับร้องเพลง ลา จาก
จะเห็นได้จากการยกมือไหว้ผู้ชมด้านหน้าเวทีตามขนบการแสดง
ที่มา : วรรณา แก้วกว้าง

จากลำดับและรูปแบบการแสดงเพลงพื้นบ้านที่กล่าวมาเป็นพื้นฐานของการแสดงที่ยึดปฏิบัติสืบทอดการแสดงของการเล่นเพลงในจังหวัดสุพรรณบุรี นอกจากนี้ยังมีการเล่นเพลงพื้นบ้านที่เป็นเรื่องราวแบบละคร เรียกว่า **เพลงทรงเครื่อง** แตกต่างตรงที่การเล่นเพลงทรงเครื่องใช้การขับร้องเพลงพื้นบ้าน คือเพลงฉ่อย ดำเนินเรื่องราว ควบคู่กับการเจรจา ซึ่งบางคณะจะเล่นเพลงทรงเครื่องควบคู่กับการเล่นเพลงโต้ตอบเพื่อให้ผู้ชมได้รับอรรถรสของการแสดงที่หลากหลาย รวมทั้งช่วงเวลาของการแสดงนั้นมีเวลามาก บางงานอาจแสดงถึงตอนเช้า จึงทำให้เจ้าของคณะเพลงคิดหารูปแบบการแสดงมาเพิ่มเติมเพื่อให้เหมาะสมกับเวลาที่แสดง สิ่งนี้จึงเปรียบเสมือนการพัฒนารูปแบบการเล่นเพลงให้มีความน่าสนใจในสมัยนั้น ทำให้เพลงพื้นบ้านกลายเป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งในจังหวัดสุพรรณบุรี



ภาพที่ 3 การแสดงเพลงทรงเครื่อง เรื่องมหาเวสสันดรชาดกของศิลปินเพลงพื้นบ้าน
ที่มา : สมหญิง ศรีประจันต์



เอกลักษณ์เพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี

1. มีสำเนียงภาษาถิ่นที่เรียกว่า "เหน่อสุพรรณ" สิ่งนี้กลายเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งที่ทำให้คนทั่วไปรู้จักและคุ้นเคยในน้ำเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ เพลงพื้นบ้านของสุพรรณบุรีได้แบ่งสำเนียงของการขับร้องเป็น 2 รูปแบบ ที่เรียกว่าเพลงเหนือและเพลงใต้ เพลงเหนือจะมีสำเนียงการขับร้องเหน่อแบบหวาน ยิ่งขับร้องในทำนองช้าแบบมีลูกเอื้อนในลำคอจะยิ่งมีความไพเราะ ซึ่งจะเป็นเพลงแถบอำเภอศรีประจันต์ ส่วนเพลงใต้จะมีสำเนียงเหน่อ แต่มีความเข้มแข็งของน้ำเสียง คือมีพลังและดูฉะฉานในคำร้อง ให้อรรถรสที่ไพเราะอีกแบบ ซึ่งเป็นเพลงแถบอำเภอดอนเจดีย์ อำเภอสองพี่น้อง

2. เล่นเป็นเพลงเรื่อง เพลงตับ ที่นำมาจาก วรรณกรรมของไทย ตำนานพระพุทธศาสนา พงศาวดาร ตำนานท้องถิ่น นอกจากนี้ยังมีเรื่องราวแบบประโลมโลก ชิงรักหักสวาท เกี้ยวพาราสี และเป็นที่รู้จัก คือ ตับตีหมากผัว และตับชิงชู้ ซึ่งว่าด้วยการแย่งชิงสามีภรรยา โดยเน้นความสนุกสนาน มีคติสอนใจ ให้คนทำความดีละเว้นความชั่ว

3. มีสำนวนคำร้องคล้องจอง เน้นสัมผัสนอก สัมผัสใน เล่นอักษรให้มีเสียงสูงต่ำ เพื่อเพิ่มความไพเราะในการขับร้องเพลง ทั้งนี้รวมถึงทักษะของการขับร้องของพ่อเพลง แม่เพลงแต่ละคนที่ มีความสามารถแตกต่างกันและนำสู่รูปแบบการแสดงอย่างเฉพาะตัว จนเป็นฉายาของการตั้งชื่อคณะ ที่บ่งบอกถึงถิ่นที่มาของเพลง เช่น ขวัญจิต ศรีประจันต์ ขวัญใจ ศรีประจันต์ สุจินต์ ศรีประจันต์ สำเนียง เสียงสุพรรณ ลำจวน สวนแตง นกเอี้ยง เสียงทอง เป็นต้น

4. มีมุกตลก สอดแทรกด้วยกลอนสองแง่สองง่าม จนถึงกลอนแดง ซึ่งกล่าวตรงเกี่ยวกับเรื่องของเพศอย่างชัดเจน สิ่งนี้อาจดูเป็นเรื่องหยาบคาย ทะลึ่งและบัดสีไม่งดงามในเชิงภาษาของการแสดงเพลงพื้นบ้าน หากแต่ยังมีกลุ่มบุคคลผู้ชมที่เป็นคนรุ่นเก่านิยมฟัง และชอบให้พ่อเพลงแม่เพลงขับร้องออกมา ซึ่งถือว่าบทร้องเหล่านี้สร้างเสียงหัวเราะ รอยยิ้มได้อย่างดียิ่งแต่มักเลือกเวลาแสดงในช่วงตอนดึกๆ มากว่าเวลาหัวค่ำ เพราะต้องการหลีกเลี่ยงไม่ให้เด็กๆที่มาชมเพลงได้ยิน ซึ่งถือว่าเป็นแนวคิดและมารยาทที่ดีในการแสดงอย่างยิ่ง

5. มีดนตรีบรรเลงประกอบการขับร้อง เดิมนั้นเพลงพื้นบ้านจะใช้การปรบมือในการดำเนินทำนองให้จังหวะ ต่อมาเมื่อมีการขับร้องเพลงอีแซว ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีจังหวะรวดเร็วและเกิดขึ้นที่จังหวัดสุพรรณเป็นครั้งแรก มีพ่อไสว วงษ์งาม (สุวรรณประทีป)พ่อเพลงชื่อดังของเมืองสุพรรณในอดีตเป็นบุคคลแรกที่นำตะโพนไทย มาตีประกอบการขับร้องเพลงอีแซว ทำให้เพลงอีแซวมีความครึกครื้นและเร้าใจ สนุกสนานชวนให้รับฟังอย่ายิ่ง จึงกลายเป็นต้นแบบให้คณะต่างๆนำตะโพนไทยมาตีประกอบการขับร้องและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

จากเอกลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี ทำให้เป็นที่รู้จักของบุคคลทั่วไปว่าถ้าพูดถึงเพลงพื้นบ้าน ต้องยกให้จังหวัดสุพรรณบุรี เพราะมีพ่อเพลง แม่เพลง ที่เป็นทั้งศิลปินภูมิปัญญา และศิลปินที่ยึดเป็นอาชีพอยู่จำนวนมาก ทุกคนล้วนมีความสุขและสามารถจดจำบทร้องเพลงพื้นบ้านที่ตนได้รับการถ่ายทอดจาก

ครูเพลงในอดีตอย่างไม่มีวันลบเลือน จึงทำให้บทที่ใช้แสดงเป็นกลอนจำจากกลอนครูที่มีคุณค่าและเป็นต้นแบบในการแสดงเพลงพื้นบ้านต่อมา

กระแสของบริบทสังคมที่มีผลกระทบต่อเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี

ปัจจุบันมีการกล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยที่มีการพัฒนา ก้าวหน้าจนเป็นสังคม “โลกาภิวัฒน์” ซึ่งมีฐานทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารเป็นพลังขับเคลื่อนสังคมส่งผลต่อระบบการศึกษา ระบบสิ่งแวดล้อม ประชากร เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม อย่างมากมายแล้วแผ่ขยายเป็นวงกว้าง โลกาภิวัตน์นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงและสร้างความเจริญให้กับสังคมไทยมาอย่างต่อเนื่อง จนทำให้วิถีแห่งบริบททางสังคมไทยในอดีตที่เป็นความเรียบง่ายเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว

เทคโนโลยีที่เป็นการสื่อสาร มีการพัฒนารูปแบบอย่างต่อเนื่อง ทำให้คนมีทางเลือกในการที่จะรับทราบข้อมูล ข่าวสารและเรื่องราวต่างๆ ทั้งในรูปแบบสาระความรู้และความบันเทิงอย่างหลากหลาย ช่องทางในการเข้าถึงมีความสะดวกสบายและรวดเร็ว ในส่วนที่มีความเกี่ยวข้อง และกระทบต่อเพลงพื้นบ้าน คือ ทางเลือกในการชมมหรสพที่เป็นการแสดงมีมากขึ้น กล่าวคือ มีภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ วงดนตรี เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงไทยสากล จากศิลปินในวงการบันเทิงทั้งในและต่างประเทศเข้ามาแพร่หลาย ที่นำเสนอทั้งในรูปแบบการจัดการแสดงและการบันทึกการแสดง ในรูปแบบ วีดีโอ วีซีดี ผู้ชมสามารถรับชมผ่านช่องทางสื่อเทคโนโลยีได้อย่างสะดวกสบาย

นอกจากนี้การรับวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาอย่างต่อเนื่อง ก็มีบทบาทสำคัญที่ทำให้ศิลปะการแสดงของไทย รวมถึงการเล่นเพลงพื้นบ้าน เกิดความซบเซา และไม่เป็นที่นิยมเหมือนเช่นในอดีต จึงทำให้ศิลปินผู้สร้างงานขาดขวัญและกำลังใจที่จะทำหน้าที่สืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่ได้

ในระยะหลังนับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2538 เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี ได้รับผลกระทบจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีอย่างยิ่ง หากแต่ไม่ใช่ในแง่มุมของการเก็บรวบรวม บันทึกเรื่องราว องค์ความรู้ของเพลงพื้นบ้าน ซึ่งสิ่งนี้เทคโนโลยีสมัยใหม่มีประโยชน์อย่างมาก ในทางกลับกันเทคโนโลยีสมัยใหม่ ทำให้คนออกห่างจากสิ่งดั้งเดิม ทั้งยังมีความคิดว่าไม่ทันสมัย ซึ่งเพลงพื้นบ้านของสุพรรณบุรีได้รับผลกระทบดังกล่าวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ สังเกตได้จากการมีมหรสพในงานบุญ งานประเพณี งานประจำปี งานเทศกาลต่างๆ ที่จัดให้มีมหรสพแบบใหม่ตามยุคสมัย คณะเพลงพื้นบ้านจึงไม่มีใครจ้างหาให้แสดงเหมือนเช่นก่อน ดังนั้นศิลปินเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนองค์กรที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม ของจังหวัดสุพรรณบุรี จึงเข้าใจถึงการปรับตัวเพื่อให้ดำรงอยู่ได้ รู้ทัน รู้ระวัง รวมถึงเกิดการพัฒนาต่อยอดให้มีประสิทธิภาพสูงสุดต่อไป สิ่งนี้จึงเป็นจุดสำคัญที่ทำให้เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรีต้องมีการปรับเปลี่ยน เพื่อให้ดำรงไว้เป็นเอกลักษณ์



พัฒนาการ การแสดงเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี

เพลงพื้นบ้านสุพรรณบุรี มีรูปแบบ ลำดับและกระบวนการแสดงที่สืบทอดดังที่กล่าวข้างต้นซึ่งเป็นรูปแบบที่คณะเพลง ตลอดจนศิลปิน ภูมิปัญญา ได้ดำเนินการแสดงมาโดยตลอด เมื่อเวลาเปลี่ยนไป กระแสความเจริญของเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาท ความสนใจของผู้ชมที่จะชมเพลงพื้นบ้านเริ่มลดน้อยลง จึงทำให้ศิลปินและครูภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน มีแนวทางการปรับเปลี่ยน และพัฒนา ตลอดจนสร้างสรรค์ให้การแสดงเพลงพื้นบ้าน มีความน่าสนใจมากขึ้น ซึ่งการพัฒนาตลอดจนการสร้างสรรค์ดังกล่าวสามารถสรุปได้ ดังนี้ คือ

1. ปรับตัวบทขับร้องเพลงพื้นบ้าน จากบทที่เคยสืบทอดและแสดงตามรูปแบบดั้งเดิม ได้มีการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยสอดแทรกเนื้อหาเหตุการณ์ปัจจุบันด้านการเมือง สังคม เศรษฐกิจ การศึกษา หรือเรื่องราวการแสดงที่เกี่ยวข้องในแต่ละโอกาสและเทศกาล เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการจัดงานผ่านทางบทที่ใช้ขับร้อง นอกจากนี้ยังได้เพิ่มเติมในการนำคำศัพท์ที่ทันสมัยและเป็นกระแสในสังคมมาใช้ในการขับร้อง เพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกันก็ยังคงนำบทดั้งเดิมมาร่วมขับร้องด้วย เสมือนเป็นกลอนครูที่ยังคงดำรงรักษาไว้ควบคู่ กับบทร้องใหม่อย่างเหมาะสมและกลมกลืน

2. ปรับลำดับการแสดงให้เหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง เป็นที่ทราบอยู่แล้วว่าระยะเวลาการแสดงเพลงพื้นบ้านในปัจจุบัน แต่ละงานจะใช้เวลาไม่มากเหมือนดังเช่นการแสดงแบบดั้งเดิมที่ต้องเล่นกันจนค่อนคืนถึงรุ่งเช้า ทำให้ต้องเล่นตามขนบครบถ้วนทั้ง 4 ขั้นตอน คือ การไหว้ครู การเกริ่น การประและการลา ระยะเวลาในการแสดงเป็นผลทำให้ศิลปินและครูภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน ต้องปรับลำดับการแสดงให้เหมาะสมและกระชับขึ้น ด้วยการลดขั้นตอนตามขนบดั้งเดิมลง ยิ่งในปัจจุบันการเล่นเพลงในแต่ละงานจะมีความแตกต่างกันออกไป ทำให้เพลงพื้นบ้านต้องสามารถแสดงได้ภายในเวลา 10 นาทีเป็นอย่างน้อย ไปจนถึง 2-3 ชั่วโมง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับโอกาสของแต่ละงานเป็นสำคัญ ในขณะเดียวกันเนื้อหาสาระที่นำเสนอผ่านทางบทที่ใช้ขับร้องมีความสมบูรณ์ครบถ้วนเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการจัดงาน นับเป็นข้อดีในการที่จะเผยแพร่การแสดงเพลงพื้นบ้านให้คงอยู่ได้ในยุคปัจจุบัน

3. การสร้างรูปแบบการแสดงใหม่ นอกจากการเล่นเพลงประ ที่ว่าด้วยการขับร้องบทเพลงพื้นบ้านโต้ตอบระหว่างพ่อเพลงแม่เพลงแล้ว ยังมีการเพิ่มเติมบทบาทในการแสดงด้วยการเล่นเป็นตัวละครผูกเป็นเรื่องราวให้มีความน่าสนใจ สมมติเหตุการณ์ให้สอดคล้องกับบทที่ขับร้อง ด้วยการแสดงท่าทางที่ตลก ชวนให้ขบขัน บางคณะมีแนวทางในการเล่นแบบจำอวดผสมผสาน รวมทั้งนำเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ และบรรยากาศของสถานที่แสดงมาประกอบเพื่อให้เกิดความสมจริง หรือสะดุดตา ถูกใจผู้ชมในขณะเดียวกันไม่ได้ทิ้งขนบรูปแบบการแสดงดั้งเดิม ยังคงเอกลักษณ์ของเพลงปฏิพากย์ที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างพ่อเพลงกับแม่เพลงไว้ นับเป็นการบูรณาการที่มีทั้งการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงเพลงพื้นบ้านแบบเดิมไว้อย่างเหมาะสม ถูกต้องและดีงาม



ภาพที่ 4 การแสดงเพลงเรือที่ใช้บรรยากาศของสถานที่แสดง
มีความสมจริงเหมือนกับการเล่นเพลงเรือในอดีต
ที่มา : วรรณา แก้วกว้าง

4. การมีทักษะและปฏิภาณกวี ต้นแบบของศิลปินและครูภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านที่มีคุณลักษณะดังกล่าว คือ แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ ศิลปินแห่งชาติ นับว่าท่านเป็นแบบอย่างของการเล่นเพลงพื้นบ้าน ด้วยคุณสมบัติในน้ำเสียงที่ไพเราะ การคิดด้นคำร้องในทันทีขณะที่แสดง การพูดโต้ตอบ ซึ่งเป็นพรสวรรค์ของท่านที่สามารถเป็นแบบอย่าง ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ยึดเป็นแนวทางของการเล่นเพลงพื้นบ้าน การมีทักษะและปฏิภาณกวี ช่วยให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น และสามารถแก้ไขสถานการณ์บนเวทีการแสดงได้อย่างเป็นเอกภาพ ทำให้ภาพรวมของการแสดงมีความสมบูรณ์และสร้างความประทับใจแก่ผู้ชม



ภาพที่ 5 แม่ขวัญจิต ศรีประจันต์ ศิลปินแห่งชาติและศิลปินภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน
แสดงการละเล่นเพลงอีแซว
ที่มา : วรรณา แก้วกว้าง

ปัจจัยที่ส่งผลให้มีการพัฒนาการแสดงเพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี

1. ปัจจัยภายใน หมายถึง ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน ครูเพลงและภูมิปัญญาด้านเพลงพื้นบ้านที่ทุกท่านมีความตระหนักและความตั้งใจจริงที่จะให้เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี ดำรงอยู่ได้ด้วยการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น รวมทั้งการยึดเป็นอาชีพศิลปินได้อย่างมั่นคง ศิลปินจึงมีการตื่นตัวในอันที่จะพัฒนาตน เพื่อให้เป็นศิลปินที่มีคุณภาพ หมั่นแสวงหาความรู้ ในเหตุการณ์ปัจจุบันและเรื่องราวที่เป็นประเด็นทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจอย่างสม่ำเสมอ เพื่อนำมาบูรณาการใช้ในการแสดงได้ ยิ่งรู้เรื่องราวของบริบทสังคมปัจจุบันมากขึ้นเท่าใด ยิ่งทำให้สามารถสรรค์สร้างบทร้อง ตลอดจนรูปแบบการแสดงได้มากยิ่งขึ้น

นอกจากศิลปิน ครูเพลงภูมิปัญญาจะพัฒนาตนเองแล้ว ยังมีการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านแก่เด็กและเยาวชนที่สนใจเพื่อการสืบสาน สืบทอด และการดำรงรักษาให้คงอยู่เพื่อเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยการถ่ายทอดจะมุ่งเน้นในการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิมและเพิ่มเติมด้วยการสอนกลวิธี เทคนิคการแสดงเพลงพื้นบ้านในปัจจุบัน รวมทั้งการเข้าไปมีบทบาทในสถานศึกษา ในฐานะครูภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สร้างหลักสูตรเพลงพื้นบ้านเพื่อให้นักเรียน และนักศึกษา ในสถานศึกษาได้มีโอกาสเรียนรู้ทักษะ การแสดงเพลงพื้นบ้านอย่างเป็นระบบ ซึ่งพบว่าศิลปิน ครูเพลงภูมิปัญญาด้านเพลงพื้นบ้าน มีความภาคภูมิใจในบทบาทดังกล่าว และยังช่วยให้เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี มีเล่น มีร้องและสืบทอดอย่างไม่ขาดสาย รวมทั้งเยาวชน นักเรียน นักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอด สามารถนำเสนอการแสดงบนเวที นับเป็นประสบการณ์ที่ดีและน่าชื่นชม รวมทั้งเป็นการปลุกจิตสำนึกและเสริมสร้างค่านิยมให้คนรุ่นใหม่หันมาสนใจการละเล่นเพลงพื้นบ้านมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 6 การแสดงเพลงพื้นบ้านของนักเรียน วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
ที่ได้รับการถ่ายทอดการแสดงเพลงพื้นบ้านในสถานศึกษา
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปะสุพรรณบุรี

2. ปัจจัยภายนอก หมายถึง สิ่งที่เข้ามามีบทบาทเกี่ยวข้อง สัมพันธ์และก่อให้เกิดการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในวงการเพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี คือ กลุ่มเป้าหมายของผู้ชมและลักษณะงานที่ไป

แสดง เนื่องจากปัจจุบันเพลงพื้นบ้านนอกจากจะแสดงในงานบุญ งานเทศกาล งานวัด งานประจำปี ตลอดจนงานหาของชาวบ้าน ยังมีหน่วยงานที่ดำเนินการจัดทำโครงการต่าง ๆ มีความประสงค์ใช้เพลงพื้นบ้านเป็นสื่อในการแสดงบอกเล่าเรื่องราวของการจัดงาน รวมทั้งมีข้อจำกัดของเวลาในการแสดง เพื่อให้เหมาะสมกับการจัดงาน ศิลปิน ครูเพลงภูมิปัญญา จึงต้องดำเนินการจัดการแสดงให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ ทำให้ต้องคิดคำร้องขึ้นใหม่ และออกแบบการแสดงให้สัมพันธ์ จึงเป็นความท้าทาย และเกิดการปรับเปลี่ยน ทั้งนี้เพื่อให้เพลงพื้นบ้านได้มีเวทีในการเผยแพร่การแสดงต่อไป แม้ว่าจะไม่ได้นำกลอนเพลงแบบโบราณมานำเสนอเฉกเช่นแต่ก่อน นับว่าได้มีโอกาสนำทำนองเพลงพื้นบ้านชนิดต่าง ๆ มาขับขานให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากขึ้น

นอกจากนี้ปัจจัยภายนอกอีกประการหนึ่ง คือ มีการแสดงรูปแบบใหม่ให้รับชมเพิ่มขึ้นอย่างหลากหลาย และสามารถนำมาผสมผสานกับการแสดงเพลงพื้นบ้านได้อย่างลงตัว จึงได้มีการนำเข้ามาปรับปรน เลือกนำมาใช้ให้เหมาะสม เช่น การนำทำนองเพลงลูกทุ่งมาขับร้องร่วม การนำท่าทางที่เป็นกระแสนิยมในช่วงนั้น ๆ มาเล่นประกอบ หรือล้อเลียน การนำเครื่องดนตรีสากลบางชิ้นมาบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อเร่งเร้าทำนองและสร้างความน่าสนใจ ยิ่งนำมาแสดงและมีผู้ชมเกิดชื่นชอบ ทำให้ศิลปินเพลงพื้นบ้านเกิดกำลังใจ ในการสร้างงานและคิดที่จะพัฒนาให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้นไป สิ่งที่ยกตัวอย่างมานี้ล้วนเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรีมีการพัฒนา ต่อยอดและยังคงได้รับโอกาสในการแสดงเสมอมา

สรุป

เพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นเพลงปฏิพากย์ที่ยังคงมีการสืบสาน สืบทอด โดยศิลปิน ครูเพลงภูมิปัญญา ที่มีความรักและตระหนักในการดำรงรักษาให้เป็นสมบัติอันทรงคุณค่าของชาติ นับตั้งแต่จุดเริ่มต้นลานเพลงวัดป่าเลไลยก์ในอดีต จวบจนปัจจุบันเพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรียังคงยืนหยัดอยู่ได้ด้วย ขนบและรูปแบบการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยน พัฒนา สร้างสรรค์ โดยนำบริบทของความเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีมาเป็นแรงผลักดัน สร้างสรรค์ผลงานให้มีความทันสมัยขึ้น ในขณะเดียวกันยังคงไว้ซึ่งขนบและรูปแบบการแสดงที่มีมาแต่ดั้งเดิม นอกจากนี้ยังได้รับความร่วมมือจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้านศิลปวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการสนับสนุนกิจกรรม โครงการเพื่อให้เกิดการเรียนรู้สืบทอดเพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี ส่งต่อสู่เยาวชนคนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจให้มีการฝึกหัดทักษะการแสดง ส่งเสริมการจัดการประกวดเพลงพื้นบ้านและนำเสนอในเวทีระดับท้องถิ่น ชุมชน ไปจนถึงระดับชาติ สร้างชื่อเสียงและสร้างเอกลักษณ์จนเป็นที่กล่าวขานว่า หากเอ่ยถึงถิ่นเพลงพื้นบ้านในปัจจุบัน ต้องยกให้จังหวัดสุพรรณบุรี ที่เป็นต้นแบบของการดำรงรักษาและสืบทอดการเล่นเพลงพื้นบ้านได้อย่างมั่นคง ยืนยงและยาวนาน รวมทั้งมีการปรับปรนได้อย่างสอดคล้องเหมาะสมกับความเปลี่ยนแปลงของบริบทสังคมในปัจจุบัน นำมาซึ่งความภาคภูมิใจและขวัญกำลังใจ ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์และพัฒนาศาสตร์การแสดงเพลงพื้นบ้านอย่างยั่งยืนตลอดไป



บรรณานุกรม

ขวัญจิต ศรีประจันต์. สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2556.

สุกัญญา ภัทราชัย. (2540). **เพลงปฏิพากย์ บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจินต์ ชาวบางงาม. สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2554.

สุมามาลย์ เรืองเดช. (2526). "เพลงพื้นบ้าน". **วัฒนธรรมไทย,** 41-46.

สำเนียง ชาวปลายนา. สัมภาษณ์. 12 ธันวาคม 2554.

เอนก นาวิกมูล. (2527). **เพลงนอกศตวรรษ(ฉบับปรับปรุง).** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

ฟ้อนยาคูปูรมี

FON YAKOO POORAMEE

กิตติยา ทาธิสา* เรืองชัย นากลาง*

KITTIYA TATHISA, RUEANGCHAI NAKLANG

บทคัดย่อ

การวิจัยและสร้างสรรค์เรื่องฟ้อนยาคูปูรมีมีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาความเป็นมาประเพณีไหว้พระธาตุยาคู อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์และสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดฟ้อนยาคูปูรมี โดยใช้ระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ การเนินการสนทนากลุ่ม และสร้างสรรค์ท่ารำ เครื่องแต่งกาย ทำนองดนตรีเป็นการแสดงพื้นบ้านอีสานชุด ฟ้อนยาคูปูรมี

ผลการวิจัยพบว่าพระธาตุยาคู หรือพระธาตุใหญ่ เป็นเจดีย์ที่ใหญ่ที่สุดในเมืองฟ้าแดดสงยาง เป็นเจดีย์ทรงแปดเหลี่ยมก่อด้วยอิฐ ส่วนฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยมย่อมุมมีบันไดทางขึ้น 4 ทาง ปรากฏการก่อสร้างร่วม สามสมัยด้วยกัน คือ สมัยทวาราวดี สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ รอบองค์พระธาตุพบใบเสมาแกะสลักภาพนูนต่ำเรื่องพุทธประวัติ ชาวบ้านอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์จะจัดงานประเพณีสรงน้ำพระธาตุในบุญเดือนห้า และในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา เช่น วันมาฆบูชา วันวิสาขบูชา จะมีการแห่ขบวนทุง แห่ดอกไม้ ไหว้พระธาตุยาคู ฟ้อนยาคูปุรมีเป็นการสร้างสรรค์การแสดงแบบพื้นบ้านอีสาน โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่1 แห่ทุงดอกไม้ ไหว้พระธาตุ ช่วงที่ 2 นบพระธาตุวาดฟ้อน ช่วงที่ 3 ออนซอนพระธาตุ ถวายทุง นักแสดง ประกอบไปด้วยนักแสดง ชายและหญิง สื่อความหมายถึงความสามัคคีของชาวบ้านที่ร่วมกันถักทอทุงใยและขันดอกไม้นำมาเป็นเครื่องสักการะบูชาพระธาตุ เครื่องแต่งกาย เป็นเครื่องแต่งกายที่นำมาจากวิถีชีวิตของชาวอำเภอกมลาไสยส่วนหนึ่ง อีกส่วนหนึ่งสร้างสรรค์ตามจินตนาการ ความหมายถึงองค์พระธาตุยาคูและความเจริญรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในอำเภอกมลาไสย อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ประกอบไปด้วย 1 ทุงใย 2 ขันดอกไม้ ใช้วงหมากกะโหล่งโปงลางประกอบการแสดง ฟ้อนยาคูปูรมีนอกจากเป็นการแสดงเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแล้ว ยังเป็นการเพิ่มคุณค่าและสนับสนุนอุสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่าทางเศรฐกิจและสังคม

คำสำคัญ: ฟ้อน ยาคู ปุรมี

** วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์*

Abstract

Research and creation of the Fon Yakupuramee. Study of the history of the worship of Phra That Yak, Kamalasai District, Kalasin Province and create a set of performances of Fon Yakupuramee. By using a qualitative research process to collect data from documents, texts and related research Qualified interview Conducting group discussions And create a dance costume The melody is a set of Isan folk performances. Fon Yakupuramee.

The results showed that Phra That Yaku Or big relics Is the largest pagoda in Fa Daet Song Yang An octagonal pagoda made of brick The base is a rectangular recess, with a 4-way stairway. Three periods together: Dvaravati, Ayutthaya and Rattanakosin Periods Around the Lord Buddha's relics found a carved relief image of low relief about Buddhism. Villagers in Kamalasai District Kalasin province will hold the Phra That relics ceremony in the fifth month of merit. And on important days of Buddhism, such as Makha Bucha Day, Visakha Bucha Day, there will be a procession of the procession of the flower parade to pay homage to Yaku Phan Yaku Pura is an Isaan folk style creation. Which is divided into 3 periods, the period 1, the parade of flowers, pay respect to the relics, the second period, the relics, the drawing of the dance, the period of 3-onson, the relics of the offerings, the actors, consisting of actors, men and women, conveying the meaning of unity Of the villagers who join together to weave the fabric and the flower bowl is used as a relic of the relics costume Is a costume that is taken from the way of life of Kamalasai District people. Another part is created according to imagination. The meaning of Phra That Yaku and the prosperity of Buddhism in Kamalasai District The equipment used in the show consists of 1 Tung fiber, 2 flowers, using the Mak Karong Pong Lang band to perform the show. Fon Yakupuramee. has been shown to be a Buddhist offering. It also adds value and supports the creative culture industry to add value and economic and social value.

Key words: Fon, Yaku, Puramee.

บทนำ

สังคมของภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประชาชนชาวอีสานมีความศรัทธาความเชื่อ และปฏิบัติตามประเพณีดั้งเดิมมาเป็นเวลานาน ดังนั้นประเพณีจึงมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิต ประเพณีนิยมของชาวอีสานที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาและจะกล่าวในที่นี้คือ ฮีตสิบสอง หรือประเพณีสิบสองเดือน คำว่า ฮีต แปลว่า จารีตที่ต้องปฏิบัติ ภาษาบาลีว่า จาริตตะ และภาษาสันสกฤตว่า จาริตระ แปลว่าขนบธรรมเนียมแบบแผนของความประพฤติ ดีงาม ส่วนฮีตสิบสอง คือจารีต คอง คือคลองหรือครรลอง ซึ่งเป็นแบบอย่าง ดังนั้น คำว่า ฮีตสิบสอง คือประเพณีสิบสองเดือนเป็นจารีตประเพณีที่จะให้สมาชิกในสังคม ได้มีโอกาสร่วมชุมนุม ทำบุญเป็นประจำทุกๆเดือนในรอบปี และเป็นเสมือนธรรมนูญชีวิตที่ถูกกำหนดโดยเน้นกิจกรรมที่สังคมจะต้องประกอบร่วมกับตามฤดูกาลต่างๆ (ปรีชา พิณทอง. 2534 : 49)

ความศรัทธา เป็นพลังที่อยู่ในบุคคล กลุ่มคนที่มีต่อสิ่งที่เคารพนับถือตามความเชื่อ ชุมชนที่มีสิ่งที่คนกลุ่มใหญ่เคารพศรัทธาในความเชื่อมากๆ พลังกลุ่มที่มีร่วมกิจกรรม แสดงพฤติกรรมตามความเชื่อความศรัทธากรวมรวมพลังศรัทธาของคนจำนวนมากๆ หรือการที่บุคคล กลุ่มคนหลั่งไหลมาเคารพศรัทธาต่อสิ่งที่เป็นความเชื่อในชุมชนจะเกิดผลทางสังคมมากมาย ผู้นำในการจัดการจึงต้องมีกลุ่มคนที่มีความเชื่อเดียวกันหรือคล้ายกันที่ จะประสานความร่วมมือในการจัดกิจกรรมความเชื่อ การมีเครือข่ายจะช่วยให้เกิดความคล่องตัวและเพิ่มประสิทธิภาพในการทำงาน โครงการต่างๆ ได้มากกลุ่มคน องค์กรที่เกี่ยวข้องกับความ เชื่อและผู้นำชุมชนจะต้องบริหารจัดการเชิงระบบเปิดโอกาสให้สมาชิกมีส่วนร่วมในกระบวนการจัดการและ อำนวยความสะดวกเพื่อให้เกิดบรรยากาศที่น่าเลื่อมใสศรัทธามากขึ้นให้ผู้ที่มาร่วมกิจกรรมเลื่อมใสเพิ่มพลัง ศรัทธาในตัวและมีส่วนในการเผยแพร่ ขยายผลในความเชื่อความศรัทธาที่มีในชุมชนนั้นต่อไป (Manlae, Wichain., 2016)

การบูชาพระธาตุเจดีย์นั้นมีคุณค่าต่อตัวผู้บูชาและชุมชน ที่เป็นเช่นนี้เพราะเชื่อกันว่า พระธาตุเจดีย์ถือเป็นยอดของศาสนสถานและเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ในพระธาตุเจดีย์นั้นบรรจุ พระบรมสารีริกธาตุและปูชนียวัตถุสำคัญอยู่ เมื่อพุทธศาสนิกชนไปกราบไหว้บูชาย่อมจะเพิ่ม ความรู้สึกเชื่อมั่น และโน้มน้าวใจให้อยากท้าความดีเพื่อเป็นพุทธบูชา หลายคนเปลี่ยนชีวิตได้ เพราะได้ตั้งสัจจะอธิษฐานต่อองค์เจดีย์ หลายคนประสบความสำเร็จในชีวิตเพราะได้ขอพรต่อองค์ พระเจดีย์ ด้วยความศรัทธา เลื่อมใสเคารพอย่างแน่วแน่ในพระธาตุเจดีย์จึงท้าให้อดทนทำในสิ่งที่ ตนเองตั้งจิตอธิษฐานไว้สำเร็จ ถือได้ว่าพระธาตุเจดีย์เป็นเสมือนสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คนในลุ่ม แม่น้ำโขงอันมีผลสำคัญยิ่งต่อการดำเนินชีวิตพุทธศาสนิกชน (เนาวรัตน์ สุขมะโน และคณะ.2560)

ชาวอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนาเป็นอันมากและ มีปูชนียสถานที่สำคัญที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมือง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ คือ พระธาตุยาคู หรือพระธาตุใหญ่ เป็นเจดีย์ที่ใหญ่ที่สุดในเมืองฟ้าแดดสงยาง เป็นเจดีย์ทรงแปดเหลี่ยมก่อด้วยอิฐ ส่วนฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยมย่อมุมมีบันไดทางขึ้น 4 ทาง ปรากฏการก่อสร้างร่วม สามสมัยด้วยกัน คือ สมัยทวาราวดี สมัยอยุธยาและสมัย



รัตนโกสินทร์ รอบองค์พระธาตุพบใบเสมาแกะสลักภาพนูนต่ำเรื่องพุทธประวัติ ชาวบ้านอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์จะจัดงานประเพณีสงน้ำพระธาตุในบุญเดือนห้า และในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา เช่น วันมาฆบูชา วันวิสาขบูชา จะมีการ แห่ขบวนตุง แห่ดอกไม้ ไหว้พระธาตุยาคู เป็นต้น

ดังนั้นงานวิจัยและสร้างสรรค์วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงได้สร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนยาคูปูรมี ขึ้นเป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความศรัทธาความเคารพที่มีต่อพระธาตุยาคู ซึ่งประกอบไปด้วยการแห่ดอกไม้ แห่ขบวนธุงใยและการฟ้อนถวาย ซึ่งเป็นประเพณีที่สืบทอดมาช้านานของชาวอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมาประเพณีไหว้พระธาตุยาคู อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์
2. เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดฟ้อนยาคูปูรมี

ขอบเขตของการวิจัย

รายงานการวิจัยผลงานสร้างสรรค์
ฟ้อนยาคูปูรมี ได้กำหนดขอบเขตการศึกษา 5 ด้านคือ

1. ด้านเนื้อหา แบ่งออกเป็น 2 ส่วนได้แก่
    1.1 ประวัติความเป็นมาประเพณีไหว้พระธาตุยาคู อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์
    1.2 การสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดฟ้อนยาคูปูรมี ประกอบด้วย
        1.2.1 รูปแบบการแสดง
        1.2.2 ท่าฟ้อนยาคูปูรมี
        1.2.3 เครื่องดนตรีและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง
        1.2.4 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง
        1.2.5 ผู้แสดง
        1.2.6 รูปแบบการแปรแถว
2. ด้านการศึกษา

เน้นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องการวิเคราะห์เนื้อหา และการวิเคราะห์ข้อมูล ที่ได้จากการเก็บรวบรวมและบันทึกไว้จากการสังเกตการ สัมภาษณ์นำมาจัดหมวดหมู่ด้วยวิธีการจำแนก และจัดระบบข้อมูล

3. ด้านระยะเวลา

การวิจัยในครั้งนี้เริ่มวิจัยศึกษาตั้งแต่เดือน ตุลาคม 2560 - กันยายน 2561

4. ด้านพื้นที่การศึกษา

พื้นที่วิจัยในครั้งนี้คณะผู้วิจัยระบุพื้นที่การศึกษา คือ อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์

5. ด้านกลุ่มผู้ให้ข้อมูล

5.1 ผู้รู้ ได้แก่ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีไหว้พระธาตุยาคูและบุคคลในชุมชน ผู้นำชุมชน ประชาชนในเขตอำเภอกมลาไสยจังหวัดกาฬสินธุ์เป็นผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญ อีกทั้งยังมีประสบการณ์ในการจัดประเพณีไหว้พระธาตุ นายอำเภอกมลาไสย และนักวิชาการที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดงานประเพณีไหว้พระธาตุ จำนวน 10 คน

5.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ประดิษฐ์ธุงใย กลุ่มประชาชนในพื้นที่ บ้านหนองแปน อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ จำนวน 10 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
   1.1 ประเภทของเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบไปด้วย
      1.1.1 แบบสัมภาษณ์ที่มีประเด็นในด้านของประเพณีไหว้พระธาตุ
      1.1.2 แบบวิพากษ์การแสดงฟ้อนยาคูปูรมี
   1.2 อุปกรณ์ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
      1.2.1 กล้องถ่ายภาพ
      1.2.2 สมุดบันทึก
      1.2.3 อุปกรณ์บันทึกเสียง
      1.2.4 คอมพิวเตอร์
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล
   2.1 ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องกับประเพณีอีสาน ฮีตสิบสองครองสิบสี่และเอกสารที่เกี่ยวกับการประดิษฐ์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน
      2.1.1 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
      2.1.2 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
      2.1.3 สำนักวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
      2.1.4 ศูนย์ศึกษานิเทศก์อีสานสิรินธร มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
   2.2 ศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็นประเภทที่วิจัย ดังนี้
      2.2.1 วัฒนธรรมอีสาน



2.2.2 ประเพณีอีสานฮีตสิบสอง

2.2.3 ประเพณีไหว้พระธาตุ

2.2.4 นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

2.2.5 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2.6 บริบทพื้นที่ศึกษา

2.3 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม ประกอบ

2.3.1 การสัมภาษณ์

2.3.2 การสืบค้นข้อมูลในห้องสมุดต่างๆ

2.3.3 การบันทึกภาพ

3. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลจากการศึกษาจากเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากภาคสนาม มาวิเคราะห์ประวัติความเป็นมารูปแบบประเพณีไหว้พระธาตุยาคู อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธ์

4. การสร้างสรรค์การแสดง

ประดิษฐ์คิดค้นสร้างท่ารำ รูปแบบการแสดง การแปรแถว ดนตรี ทำนองเพลงและเครื่องแต่งกายฟ้อนยาคูปูรมี

5. การนำเสนอผลงานการศึกษา

คณะผู้วิจัยเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์และนำเสนอรูปแบบการแสดงชุดฟ้อนยาคูปูรมี ทำการวิพากย์โดยผู้เชี่ยวชาญของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธ์

ผลการวิจัย

พระธาตุยาคูเป็นหนึ่งในโบราณสถานที่พบในเขตเมืองฟ้าแดดสงยาง ซึ่งเป็นเมืองโบราณที่มีการขุดค้นพบหลักฐานต่างๆมากมาย พระธาตุยาคูเป็นเจดีย์ขนาดใหญ่ที่สุดในเมืองฟ้าแดดสงยาง ซึ่งชาวบ้านเชื่อกันว่าเป็นพระธาตุที่บรรจุอัฐิของพระเถระชั้นผู้ใหญ่ ที่ชาวบ้านเคารพนับถือ จึงเรียกกันว่าพระธาตุยาคู ญาคูภาษาอีสาน หมายถึงพระสงฆ์ผู้ใหญ่ในวัด และเนื่องด้วยเป็นสถานที่แห่งเดียวในเมืองฟ้าแดดสงยางที่ไม่ถูกทำลายโดนเมืองเชียงโสม ซึ่งเป็นฝ่ายชนะสงคราม จึงนับเป็นโบราณสถานที่ยังคงสภาพค่อยข้างสมบูรณ์ มีหลักฐานว่าแต่ละส่วนของพระธาตุยาคู สร้างขึ้นในสามสมัย โดยส่วนฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยมย่อมุม มีบันไดทางขึ้นสี่ทิศ สร้างขึ้นในสมัยทวาราวดี ถัดขึ้นมาเป็นส่วนฐานทรงแปดเหลี่ยมสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาซึ่งสร้างซ้อนทับบนฐานเดิม ส่วนองค์ระฆังและส่วนยอดสร้างต่อเติมในสมัยรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งพุทธศักราช 2510 กรมศิลปากรได้ทำการขุดแต่งและบูรณะเจดีย์องค์นี้ รวมทั้งได้จดทะเบียนเป็นโบราณสถานและมีเทศกาลบูชาพระธาตุประจำปีระหว่างเดือนเมษายนถึงเดือนพฤษภาคม เพื่อขอฝนและความสงบร่มเย็นของหมู่บ้าน ลักษณะทั่วไปเป็นพระ

ธาตุเจดีย์ที่มีลักษณะใหญ่ที่สุดในบริเวณเมืองฟ้าแดดสงยาง ก่อด้วยอิฐดินเป็นเจดีย์ทรงแปดเหลี่ยม ย่อมุมไม้สิบสอง มีขนาดฐานกว้าง10 เมตร ยาว 10 เมตร สร้างซ้อนกันเป็นจัตุรมุขมีบันไดทางขึ้น 4 ทิศ ความสูงวัดจากฐานถึงยอดสูง 8 เมตร

“พระธาตุยาคู” ที่จะกล่าวถึงในงานวิจัยนี้ สถานที่ตั้งอยู่ที่ บ้านเสมา อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นพระธาตุที่มีความสำคัญและเป็นที่รู้จักดีในภาคอีสาน และเป็นพระธาตุที่ประชาชนให้ความเคารพสักการะจากประชาชนและพื้นที่ใกล้เคียง พระธาตุยาคูมีความสำคัญคือเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและเป็นศูนย์รวมจิตใจและเป็นศูนย์กลางความเชื่อและความศรัทธาของประชาชนและผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ และในเดือนเมษายนและเดือนพฤษภาคม จะมีการจัดเทศกาลบุญสรงน้ำพระธาตุยาคูขึ้น เพื่อเป็นการน้อมบูชาสักการะต่อพระธาตุยาคู จากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูล ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ดร.เกษร แสนศักดิ์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “จะมีการสักการบูชาพระธาตุยาคูในเดือน เมษายนและเดือนพฤษภาคม ต่อมาในเทศกาลที่สำคัญเช่น วันมาฆบูชาก็จะมีการจัดงานบวงสรวงขึ้นโดยจะมีการแห่ขบวนดอกไม้ ขบวนตุง จากคนในชุมชนเพื่อเป็นการสักการะบูชาพระธาตุยาคู และที่สำคัญคือมีการฟ้อนถวายเพื่อสื่อให้เห็นถึงความศรัทธาและความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ การฟ้อนที่สวยงามเท่าไรคือทวยเทพไท้ก็พึ่งพอใจมากเช่นนั้น และทำให้ความเป็นอยู่ ฝนฟ้าอากาศข้าวปลาอาหารอุดมสมบูรณ์และชาวบ้านอยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข” (เกสร แสนศักดิ์. สัมภาษณ์ : 28 เมษายน 2561) จากประเพณีที่แสดงถึงความเคารพศรัทธาต่อพระธาตุยาคู คณะผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงฟ้อนยาคูปูรมี

รูปแบบประเพณีของการไหว้พระธาตุยาคู อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ จะจัดขึ้นในเดือนเมษายนถึงเดือนพฤษภาคมในทุกๆปี ในช่วงเทศกาลวันมาฆะบูชาและวันวิสาขบูชา ซึ่งเป็นวันสำคัญในทางพระพุทธศาสนา ชาวบ้านบ้านเสมาที่เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาและมีความศรัทธาในองค์พระธาตุยาคูได้ร่วมกันจัดกิจกรรมที่ยิ่งใหญ่คือ ประเพณีการไหว้พระธาตุ เพื่อเป็นการสืบสานประเพณีอันดีงามของชาวหมู่บ้านเสมาที่ยึดถือและปฏิบัติกันมาตั้งแต่บรรพชน ในประเพณีการไหว้พระธาตุยาคูนี้ ประกอบไปด้วยกิจกรรมที่สำคัญดังนี้

1. ประเพณีการแห่ขบวนตุงและดอกไม้ไหว้พระธาตุ ตุง หรือ ธุง หลากหลายรูปแบบและหลากหลายสีสันบนผืนผ้าหรือใช้วัสดุสิ่งอื่นเพื่อสื่อความหมายระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ตามความเชื่อที่มีมาแต่โบราณในงานประเพณีแต่ละเดือนของชาวอีสาน ตุง มีความเป็นมาจากเรื่องเล่าในอดีตว่า มีพวกปีศาจขึ้นไปก่อกวนเทวดาบนสวรรค์ จนทำให้เหล่าเทวดาตกใจกลัวเป็นอย่างมาก ทำให้เจ้าแห่งสวรรค์สร้างตุงขึ้นมาเพื่อให้เหล่าเทวดาได้มองเห็น ตุง แล้วเกิดความกล้าหาญไม่หวาดกลัวเหล่ามารปีศาจอีกต่อไป ตุง จึงเปรียบเสมือนตัวแทนในการขับไล่มารร้ายไปจากสวรรค์นั่นเอง ทำให้ในกาลต่อมามนุษย์จึงได้ประดิษฐ์ตุง เพื่อเป็นสื่อกลางในติดต่อระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การติดต่อระหว่างมนุษย์กับผู้ล่วงลับไปแล้ว อีกทั้งเพื่อเป็นพุทธบูชา เป็นปัจจัยในการส่งกุศลให้แก่ตนเองในชาติหน้าจะได้ไปเกิดบนสรวงสวรรค์



"ตุง" จึงนับได้ว่าเป็นเครื่องสักการะ ในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ในบุญเฉลิมฉลองหรือขบวนแห่ต่างๆ ประดับประดาในงานพิธีต่างๆ เพื่อความสวยงามตระการตา โดยมีความแตกต่างกันตามความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมของแต่ละท้องถิ่น ในประเพณีการแห่ขบวนตุงและดอกไม้ไหว้พระธาตุยาคู ชาวบ้านเสมาร่วมมือร่วมใจกันประดิษฐ์ตุงขึ้นเป็นลวดลายสีสันต่างๆ ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์ของความดีงาม ความเป็นสิริมงคล อานิสงค์ของการถวายตุงเป็นเหตุให้หลุดพ้นจากความทุกข์อันเนื่องจากวิบากกรรม และเป็นทางให้ขึ้นสวรรค์ คนอีสานจึงนิยมทำตุงเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาในโอกาสประเพณีที่เกี่ยวเนื่องในทางพระพุทธศาสนา ชาวหมู่บ้านเสมานิยมทำ "ตุงใยแมงมุม" เป็นตุงที่ทำจากเส้นด้าย เส้นฝ้าย หรือเส้นไหม ผูกโยงกันคล้ายใยแมงมุม นิยมแขวนตกแต่งไหว้หน้าพระประธาน หรือโดยรอบในงานพิธีกรรม ใช้ในการปกป้องคุ้มครอง ขบวนแห่ดอกไม้ชาวบ้านนิยมนำดอกไม้ที่ออกดอกและเจริญพันธุ์ขึ้นเองตามธรรมชาติหรือดอกไม้ที่ปลูกไว้ในครัวเรือนของตัวเอง เช่น ดอกคูณ ดอกลีลาวดี ดอกสเลเต เป็นต้น

2.ประเพณีสรงน้ำพระธาตุ พระธาตุยาคู เมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ในทุกปีจะมีประเพณีอัญเชิญน้ำสรงพระราชทาน ซึ่งได้รับพระมหากรุณาธิคุณจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี สรงองค์พระธาตุยาคู 3. ประเพณีรำบวงสรวงพระธาตุยาคู ในอดีตเป็นการฟ้อนของชาวบ้านในอำเภอกมลาไสยที่ได้รวมตัวกันและฟ้อนถวายเพื่อเป็นพุทธบูชา เป็นการฟ้อนที่ไม่มีแบบแผนที่แน่ชัด ผู้ฟ้อนแต่งกายตามท้องถิ่นของแต่ละชุมชนของตนเอง ฟ้อนประกอบกับการบรรเลงดนตรีหรือเพลงที่ชาวบ้านหรือผู้นำในชุมชนจัดหามาให้

การสร้างสรรค์การแสดงชุด "ฟ้อนยาคูปูรมี" มีกระบวนการสร้างสรรค์ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. รูปแบบหรือขั้นตอนในการแสดง

เป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นบ้านอีสานแนวอนุรักษ์ การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง

ช่วงที่ 1 ทุงใยแห่งศรัทธา สื่อให้เห็นถึงประเพณีการถวายทุงใย ถวายดอกไม้ไหว้พระธาตุยาคู ซึ่งเป็นความเชื่อและความศรัทธาของชาวบ้านในอำเภอกมลาไสยที่เชื่อกันว่าถ้าใครได้ถวายทุงใย ในประเพณีทางพระพุทธศาสนานั้นจะปันบันไดขึ้นไปสู่สรวงสวรรค์ในภายภาคหน้า

ช่วงที่ 2 นบวันทาองค์พระธาตุ สื่อให้เห็นถึงการแสดงความเคารพและบูชาในสิ่งศักดิ์สิทธ์คู่บ้านคู่เมืองของชาวอำเภอกมลาไสย

ช่วงที่ 3 นวยนาฏถวยไท้ สื่อให้เห็นถึงความสัครสมานสามัคคีของชุมชนจึงบังเกิดประเพณีการฟ้อนรำถวายองค์พระธาตุยาคู ชาวอำเภอกมลาไสยเชื่อกันว่านอกจากการถวายสิ่งของอันเป็นมงคลแล้ว การร้องรำทำเพลงเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ยังเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่จะสื่อถึงเทพเจ้าหรือสิ่งที่เคารพบูชา ยิ่งการร้องรำทำเพลงเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีความสนุกสนานรื่นเริงปราศจากอุปสรรคใดๆหรือมีความสวยงามมากเพียงไรนั้นหมายถึงเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธ์ได้รับรู้และเกิดความพอใจเป็นยิ่งนัก

2. การออกแบบท่าฟ้อน

ได้สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนขึ้นมาใหม่โดยอาศัยจากโครงสร้างของท่าฟ้อนแม่บทอีสานประกอบกับทฤษฎีสัญญวิทยา โดยการใช้ทุงใย เป็นสื่อแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาในพระพุทธสาสนาของชาวอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ตัวอย่างท่าฟ้อนในการสร้างสรรค์







รูปที่ 1-3 แสดงตัวอย่างท่าฟ้อนในการสร้างสรรค์

3. เครื่องดนตรีที่และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

เป็นลายเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับกระบวนท่าฟ้อนโดยใช้วงหมากกะโหล่งโปงลางในการบรรเลง



รูปที่ 4 วงหมากกระโหล่งโปงลาง

3. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

กลุ่มที่ 1 เป็นการแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสานโดยออกแบบจากการแต่งกายของชาวบ้านในสมัยปัจจุบันเของชาวบ้านเสมา อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ และใช้ผ้าทอพื้นบ้านซึ่งเป็นหัตถกรรมของชุมชนในการตัดเย็บ เพื่อเป็นการส่งเสริมรายได้แก่ชุมชน

ผู้แสดงหญิง สวมเสื้อแขนกระบอกแขนยาวสีขาวขลิบแดงที่เชิงประดับกระดุมสีเงินตลอดแนวที่สาบเสื้อห่มผ้าทับเป็นไสบด้วยผ้าขาวม้าของท้องถิ่นในปัจจุบัน ผ้านุ่งเป็นผ้าถุงไหมมัดหมี่สีน้ำตาล นุ่งป้ายครึ่งแข้ง สวมเครื่องประดับเป็นเม็ดสีเงินร้อยสลับกับลูกปัดและหินสีเป็นสร้อยคอ กำไลและต่างหู ประดับดอกไม้ศีรษะให้พองาม

ผู้แสดงชาย สวมเสื้อแขนกระบอกแขนยาวสีขาวขลิบแดงที่เชิงประดับกระดุมสีเงินตลอดแนวที่สาบเสื้อคาดเอวด้วยผ้าขาวม้าของท้องถิ่นในปัจจุบัน ผ้านุ่งเป็นผ้าโสร่งไหมสีน้ำตาล นุ่งพับหน้านางด้านหน้า สวมเครื่องประดับเป็นเม็ดสีเงินร้อยสลับกับลูกปัดและหินสีเป็นสร้อยคอ กำไล



รูปที่ 5 เครื่องแต่งกายหญิง



รูปที่ 6 เครื่องแต่งกายชาย

กลุ่มที่ 2 เป็นการแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสานโดยออกแบบจากการแต่งกายของหญิงสาวชาวอีสานในอดีต และใช้ผ้าทอพื้นบ้านซึ่งเป็นหัตถกรรมของชุมชนในการตัดเย็บ เพื่อเป็นการส่งเสริมรายได้แก่ชุมชน

ผู้แสดง ห่มผ้ารัดอกสีอิฐแล้วห่มทับด้วยผ้าไสบทับกันสองผืน สีอิฐเข้มและสีชมพู สีอิฐเข้มสื่อถึงตัวแทนความเจริญรุ่งเรืองในพระพุทธศาสนา สีชมพูสื่อถึงตัวแทนของหญิงสาวชาวอีสานที่ออกมาร่ายรำ ผ้านุ่งเป็นผ้าถุงไหมมัดหมี่สีน้ำตาล นุ่งป้ายยาวกรอมเท้า สวมเครื่องประดับเป็นเม็ดสีเงินร้อยสลับกับลูกปัดและหินสีเป็นสร้อยคอ สังวาลย์ กำไลและต่างหู ประดับศีรษะด้วยปิ่นผมที่ประดิษฐ์จากทุงใยและดอกไม้ให้สวยงาม



รูปที่ 7 เครื่องแต่งกายหญิง กลุ่มที่ 2

อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

ประกอบไปด้วย ทุงใย ขันดอกไม้

5. ผู้แสดง

ผู้แสดงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1 ใช้ผู้แสดงทั้งชายและหญิง หมายถึงชาวบ้านที่มาร่วมงานบุญประเพณี ไม่จำกัดผู้แสดงใช้ได้ตามความเหมาะสม

กลุ่มที่ 2 ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน หมายถึงนางฟ้อนรำที่สวยงามที่เปรียบเสมือนตัวแทนชาวอำเภอกมลาไสย เพื่อฟ้อนรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จำนวน 12 คน

6. รูปแบบการแปรแถว

การแปรแถวได้แนวคิดดังนี้

1. รูปแบบขบวนแห่ในการไหว้พระธาตุยาคู
2. เอกลักษณ์ของพระธาตุยาคูคือมีฐานทรงแปดเหลี่ยม





อภิปรายผล

จากการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานชุด "ฟ้อนยาคูปูรมี" ได้ข้อค้นพบดังนี้

1.พระธาตุยาคูเป็นหนึ่งในโบราณสถานที่พบในเขตเมืองฟ้าแดดสงยาง ซึ่งเป็นเมืองโบราณที่มีการขุดค้นพบหลักฐานต่างๆมากมาย พระธาตุยาคูเป็นเจดีย์ขนาดใหญ่ที่สุดในเมืองฟ้าแดดสงยาง ซึ่งชาวบ้านเชื่อกันว่าเป็นพระธาตุที่บรรจุอัฐิของพระเถระชั้นผู้ใหญ่ ที่ชาวบ้านเคารพนับถือ จึงเรียกกันว่าพระธาตุยาคู ญาคูภาษาอีสาน หมายถึงพระสงฆ์ผู้ใหญ่ในวัด และเนื่องด้วยเป็นสถานที่แห่งเดียวในเมืองฟ้าแดดสงยางที่ไม่ถูกทำลายโดนเมืองเชียงโสม ซึ่งเป็นฝ่ายชนะสงคราม จึงนับเป็นโบราณสถานที่ยังคงสภาพค่อยข้างสมบูรณ์ มีหลักฐานว่าแต่ละส่วนของพระธาตุยาคู สร้างขึ้นในสามสมัย โดยส่วนฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยมย่อมุม มีบันไดทางขึ้นสี่ทิศ สร้างขึ้นในสมัยทวาราวดี ถัดขึ้นมาเป็นส่วนฐานทรงแปดเหลี่ยมสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาซึ่งสร้างซ้อนทับบนฐานเดิม ส่วนองค์ระฆังและส่วนยอดสร้างต่อเติมในสมัยรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งพุทธศักราช 2510 กรมศิลปากรได้ทำ

การขุดแต่งและบูรณะเจดีย์องค์นี้ รวมทั้งได้จดทะเบียนเป็นโบราณสถานและมีเทศกาลบูชาพระธาตุประจำปีระหว่างเดือนเมษายนถึงเดือนพฤษภาคม เพื่อขอฝนและความสงบร่มเย็นของหมู่บ้าน ลักษณะทั่วไปเป็นพระธาตุเจดีย์ที่มีลักษณะใหญ่ที่สุดในบริเวณเมืองฟ้าแดดสงยาง ก่อด้วยอิฐดินเป็นเจดีย์ทรงแปดเหลี่ยม ย่อมุมไม้สิบสอง มีขนาดฐานกว้าง10 เมตร ยาว 10 เมตร สร้างซ้อนกันเป็นจัตุรมุขมีบันไดทางขึ้น 4 ทิศ ความสูงวัดจากฐานถึงยอดสูง 8 เมตร “พระธาตุยาคู” ที่จะกล่าวถึงในงานวิจัยนี้ สถานที่ตั้งอยู่ที่ บ้านเสมา อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นพระธาตุที่มีความสำคัญและเป็นที่รู้จักดีในภาคอีสาน และเป็นพระธาตุที่ประชาชนให้ความเคารพสักการะจากประชาชนและพื้นที่ใกล้เคียง พระธาตุยาคูมีความสำคัญคือเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและเป็นศูนย์รวมจิตใจและเป็นศูนย์กลางความเชื่อและความศรัทธาของประชาชนและผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่และในเดือนเมษายนและเดือนพฤษภาคม จะมีการจัดประเพณีบุญสรงน้ำพระธาตุยาคูขึ้น เพื่อเป็นการน้อมบูชาสักการะต่อพระธาตุยาคู ในประเพณีสรงน้ำพระธาตุยาคูนั้น ชาวอำเภอกมลาไสยได้จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ในประเพณีนั้นประกอบไปด้วย ขบวนแห่ตุง ขบวนแห่ขันดอกไม้ การสรงน้ำพระธาตุ และการฟ้อนรำถวาย ชาวอำเภอกมลาไสยมีความเชื่อว่าการน้อมบูชาสักการะพระธาตุยาคูนั้นนอกจากเครื่องบูชาทั้งหลายแล้วการฟ้อนรำก็ถือว่าเป็นเครื่องสักการะพุทธบูชาอย่างหนึ่งที่มีความสำคัญ เพื่อเป็นการบำเรอไท้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มีความปรีเปรมดิ์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะดลบันดาลให้ความเป็นอยู่ ฝนฟ้าอากาศ ข้าวปลาอาหารอุดมสมบูรณ์และชาวบ้านอยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข การฟ้อนบูชาพระธาตุยังแสดงให้เห็นถึงความสามัคคีของคนในอำเภอกมลาไสยที่มีความรักและศรัทธาในองค์พระธาตุยาคูสืบมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน สอดคล้องกับจากการสัมภาษณ์ผู้ที่ดูแลพระธาตุเชิงชุมวรวิหาร จังหวัดสกลนคร ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “ในเดือนยี่จะมีงานนมัสการพระธาตุประจำปีและการบวงสรวงพระธาตุเชิงชุม โดยมีขบวนแห่ดอกไม้และเครื่องสักการบูชาต่างๆ ประกอบไปด้วย ผลไม้ ขนมหวาน ดอกไม้ และมีการแสดงถึงความเคารพ ความศรัทธาที่มีต่อพระธาตุเชิงชุม ก็จะมีการฟ้อนถวายในบุญประเพณีตามฮีตคองที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา” (ขจ้ำ. สัมภาษณ์ : 25 เมษายน 2561)

2. การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ฟ้อนยาคูปูรมี” เป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นบ้านอีสานแนวอนุรักษ์ การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง โดยในการแสดงใช้ทุงเป็นอุปกรณ์การแสดง ชาวบ้านเชื่อว่าทุงคือสายใยแห่งศรัทธาที่เชื่อมโยงพระพุทธศาสนากับชุมชน

การออกแบบท่าฟ้อน ได้สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนขึ้นมาใหม่โดยอาศัยจากโครงสร้างของท่าฟ้อนแม่บทอีสานและโครงสร้างท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยประกอบกับ ทฤษฎีสัญญวิทยา โดยการใช้ทุงใย เป็นสื่อแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาในพระพุทธสาสนาของชาวอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์

ฟ้อนยาคูปูรมีเป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นสอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายถึงทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์หมายถึง การคิดการออกแบบและการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยประดิษฐ์ชุดหนึ่งที่แสดงหมู่ หรือเดี่ยว หรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม

การกำหนดดนตรีเพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและอุปกรณ์ประกอบอื่นๆที่สำคัญ ในการทำนาฏยประดิษฐ์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยประดิษฐ์เรียกกันทั่วไปว่าผู้แนวการฝึกซ้อม นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

- การคิดให้มีนาฏยศิลป์
- การกำหนดความคิดหลัก
- การประมวลข้อมูล
- การกำหนดขอบเขต
- การกำหนดรูปแบบ
- การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
- การออกแบบนาฏยศิลป์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 225)

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปใช้

1.1 นำไปใช้เป็นแนวทางการศึกษา ในการวิจัยและสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน

1.2 นำข้อมูลที่ค้นพบไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน เพื่อเป็นการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานต่อไป

2.ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ประเพณีและวัฒนธรรมของชาวอีสานที่เป็นเอกลักษณ์และโดดเด่นยังมีอีกมากมาย ดังนั้น ควรศึกษาและรวบรวมจัดทำเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อเป็นองค์ความรู้ในการอนุรักษ์สืบทอดศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานสืบไป

บรรณานุกรม

เนาวรัตน์ สุขมะโน และคณะ 221 ปีที่ 13 ฉบับพิเศษ เล่ม 1 มิถุนายน 256๐

ปรีชา พิณทอง.**ประเพณีโบราณไทยอีสาน**.กรุงเทพ:ศิริธรรมการพิมพ์,2534

สุรพล วิรุฬรักษ์. **หลักการนาฏยศิลป์บริทรรศ.กรุงเทพฯ** : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2547

Manlae, W., (2016). The Development of network system for teacher-libraran to develop self-directed learning of student in Nakhon si thammarat. Nagabut Journal Review Nakhon Si Thammarat Rajabhat University. 8 (1) : p 97-106. (in thai)

การสร้างสรรค์ระบำ ชุด สักการะพระแม่ย่า

DANCE CREATION "SAK KA RA PRA MAE YA"

ขวัญฤดี ประหยัด* จุฑามาศ เอี่ยมประพันธ์* นพดล ดิษสวน*

KHWANRUDEE PRAYAD*, JUTHAMAS EIAMPRAPHAN*, NOPPADOL ISSUAN*

บุปผาหทัย คำน้อย* ภัทราพร แย้มวงษ์* อภิวัฒน์ แจ่มสว่าง*

BUPPHAHATHAI KHAMNOI*, PHATTRAPHORN YAMWONG*,

APHIWAT CHAMSAWANG*

อโนทัย ส้มอ่ำ**

ANOTHAI SOM UM**

บทคัดย่อ

ศิลปนิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ระบำ ชุด สักการะพระแม่ย่า ได้แนวคิดมาจากความเชื่อและความศรัทธาของชาวจังหวัดสุโขทัยที่มีต่อองค์พระแม่ย่า จากการศึกษาพบว่า พระแม่ย่า เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านเมืองสุโขทัยที่ประชาชนเคารพนับถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ จากการศึกษาตามองค์ประกอบการแสดงพบว่า การสร้างสรรค์ระบำ ชุด สักการะพระแม่ย่า ใช้ผู้แสดงหญิงล้วนจำนวน 8 คน ผู้แสดงแต่งกายโดยใช้ลักษณะการนุ่งผ้าแบบเป็นชั้นเชิง ซึ่งเป็นความโดดเด่นในการนุ่งผ้าของสตรีสมัยสุโขทัย ใช้เครื่องประดับทองสำริด มีลวดลายเป็นรูปดอกพุดตาน ได้แก่ เกี้ยว ต่างหู กรองคอ รัดต้นแขน กำไลข้อมือ เข็มขัด และกำไลข้อเท้า ดนตรีประกอบการแสดง ใช้เครื่องดนตรีที่ครูมนตรี ตราโมท สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในระบำโบราณคดี ชุด ระบำสุโขทัย และนำเครื่องดนตรีที่ใช้ในมงคลพิธีของอินเดียเข้ามาสอดแทรก ทำนองเพลงประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนายเคียง ชำนิ โครงสร้างทำนองเพลงแบ่งเป็น 4 ท่อน อัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียว โดยใช้บันไดเสียงซอล ใช้แสดงในงานทั่วไป

**นักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

**Students in Thai Classical Dance Studies, Faculty of Arts, Sukhothai College of Dramatic Arts Banditpatanasilpa Institute*

***อาจารย์ควบคุมศิลปนิพนธ์*

***Advisor of the thesis*



รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 สักการบูชา ช่วงที่ 2 พระแม่ย่ามิ่งธานี ช่วงที่ 3 ถวายพลีนารีร่ายรำ กระบวนท่ารำมีทั้งหมด 14 ท่า ได้แก่ ท่าออกมี 1 ท่า คือ ท่าประทานพร ท่ารำหลักมีทั้งหมด 10 ท่า คือ ท่านบบูชา ท่าถวายมาลา ท่าถวายบายศรี ท่าพระแม่ย่าประทานพร ท่าปกป้องคุ้มครองภัย ท่าถวายพลี ท่านารีถวายกร ท่าอรชรกรีดกราย ท่ารำร่ายจตุรทิศ และท่าจบ ท่าเชื่อมทั้งหมด 4 ท่า คือ ท่ายาตรานารี ท่ามาลา ท่านารีเยื้องกราย และท่าประทานพร ท่าเข้ามี 1 ท่า คือ ท่ายาตรานารี การแปรแถวมีทั้งหมด 10 รูปแบบ

คำสำคัญ ระบำ, สักการะ, พระแม่ย่า

Abstract

The thesis of this dance creation is called "Sak Ka Ra Pra Mae Ya". The concept is derived from the beliefs and beliefs of the people of Sukhothai province with the Pra Mae Ya (the great mother). From the study, it was found that Pra Mae Ya was a sacred statue of the great mother of Sukhothai, which people respected as an anchor of the mind. From the study based on the composition of the show, it was found that the dance creation of the Worship of Pra Mae Ya use all 8 female actors, who wear costumes using tactile style which is distinctive in the fabric of the Sukhothai period together with using bronze gold jewelry. There is a pattern of pudding flowers, including wreaths, earrings, filters, neck straps, arms, bracelets, belts and anklets. Accompanying musical instruments are used as follow that Master Montri Tramot created to use in the archeology of the Sukhothai dance and bring instruments used in the sacred ceremony of India to be inserted with new melody composed by Mr. Kieng Chamni. The melody structure is divided into 4 parts. The rhythm is Song Chan and Chan Diew by using the G(Sol) music scale that used in general performance. The show style is divided into 3 phases: Phase 1 Sakkara Bucha (Worship), Phase 2 Phra Mae Ya Ming Thani (The Great Mother), Phase 3 Tawai Plee Naree Rairum (Female offering dance) . There are a total of 14 dance steps, begins with posture 1: intro dance which is the blessing posture, then main dance posture has 10 positions, which are Worshiped by the Buddha, Offer the Garland, Offer the Buysri, Pra Mae Ya Gives Blessing, Protection from Danger, Offer Life, Lady Offers a Helping Hand, Walking Graceful Lady, Dance of Four Directions, and Ending Dance. The connected dance postures have 4 steps as follows; Walking Lady, Offering

Garland, Lady Sways Body and Giving Bless. There is a posture of moving in that is Lady Walking in and there are 10 styles of row variation.

Keywords: Rabum, Sak ka ra, Pra Mae Ya

บทนำ

บริบทของสังคมไทยในทุกภาคส่วน มีความเชื่อที่หลากหลาย อันเป็นที่มาของความเชื่อและพิธีกรรมตามประเพณี มีธรรมเนียมและรูปแบบการปฏิบัติที่แตกต่างกันไปสังคมไทยมีความเชื่อในการบวงสรวงบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นการบันดาลให้เกิดขึ้นจากอำนาจของเทวดา พระเจ้า หรือภูตผีปีศาจซึ่งยากที่จะป้องกันและแก้ไขได้ด้วยตัวเอง บางอย่างเป็นเหตุการณ์ที่อำนวยประโยชน์ ดังนั้น มนุษย์จึงพยายามที่จะคิดหาวิธีการที่จะก่อให้เกิดผลในทางที่ดี และเกิดความสุขให้กับตนเองเพื่อกระทำต่อสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติเหล่านั้น พระแม่ย่า เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านเมืองสุโขทัยที่ประชาชนเคารพนับถือเป็นอย่างมาก เมื่อประชาชนเกิดความเชื่อและศรัทธาในองค์พระแม่ย่าแล้ว จึงมีการบวงสรวงบูชาขึ้น ความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงสามารถนำเสนอผ่านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ได้ การนำเสนอให้เห็นถึงความเชื่อและความศรัทธา จึงสามารถถ่ายทอดโดยใช้นาฏศิลป์เป็นส่วนในการแสดงออกเพราะศิลปะได้ทำหน้าที่ในการสื่อสารเรื่องวัฒนธรรมความเชื่อ ดังเช่นในปัจจุบันที่ได้มีการสร้างสรรค์การแสดงที่สื่อถึงความศรัทธา การบวงสรวงบูชา การเคารพนบไหว้ ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในรูปแบบของการแสดงต่างๆมากมาย ทำให้คณะผู้วิจัยเกิดแนวคิดที่จะนำเสนอวัฒนธรรมด้านความเชื่อของท้องถิ่นจังหวัดสุโขทัย ที่มีต่อพระแม่ย่า ผ่านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยโดยมีความมุ่งหวังให้การแสดงชุด “ระบำสักการะพระแม่ย่า” นี้ สามารถนำออกแสดงในโอกาสต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับองค์พระแม่ย่าต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและความสำคัญของพระแม่ย่าสุโขทัย
2. เพื่อสร้างสรรค์ระบำสักการะพระแม่ย่า



ภาพที่ 1 ระบำสักการะพระแม่ย่า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ผลการศึกษา

จากการศึกษาการสร้างสรรค์ระบำ ชุด สักการะพระแม่ย่า โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับประวัติพระแม่ย่า เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์ สรุปผลในเชิงพรรณนา ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและความสำคัญของพระแม่ย่าสุโขทัย และเพื่อสร้างสรรค์ระบำสักการะพระแม่ย่า

1. ประวัติความเป็นมาและความสำคัญของพระแม่ย่าสุโขทัย

พระแม่ย่า คือ พระนางเสือง หรือ พระขพุงผี ที่เชื่อได้ว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้คนกราบไหว้บูชามาตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยสันนิษฐานได้จากหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงมหาราชที่กล่าวถึง พระขพุงผี ว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ทุกคนต้องกราบไหว้บูชา จากหลักฐานที่ถูกค้นพบดังกล่าว จึงทำให้ประชาชนนั้นเคารพนับถือรูปสลักหินชนวนนี้ว่า พระแม่ย่า ซึ่งถูกค้นพบบนเชิงเขาที่มีชะเงื้อมเขา ด้านในมีถ้ำที่ประดิษฐานรูปสลักหินนี้ ประชาชนจึงเรียกสถานที่นี้ว่า ถ้ำพระแม่ย่า และต่อมาในปี พ.ศ. 2482 ได้ถูกอัญเชิญมาไว้ ณ ศาลากลางจังหวัดสุโขทัย เพื่อให้ประชาชนได้กราบไหว้บูชา นอกจากการกราบไหว้บูชาแล้ว ในบางปีที่เกิดฝนแล้ง ประชาชนก็จะนำรูปสลักหินพระแม่ย่าออกแห่รอบเมืองสุโขทัยเพื่อขอฝนให้ตกต้องตามฤดูกาล แต่นายเชื่อม ศิริสนธิ ผู้ว่าราชการจังหวัดสุโขทัยในสมัยนั้นเห็นว่าเป็นโบราณวัตถุสำคัญของชาติ เกรงว่าจะชำรุดเสียหาย จึงได้ตั้งศาล และ

นำพระแม่ย่ามาประดิษฐานไว้โดยให้ประชาชนได้กราบไหว้ขอพรอย่างเดียว ความศักดิ์สิทธิ์ของพระแม่ย่านั้นเป็นที่ประจักษ์แก่ประชาชนชาวสุโขทัย และผู้มากราบไหว้บูชา ซึ่งในแต่ละวันนั้นจะมีผู้คนแวะเวียนมาขอพร แก้บนเป็นจำนวนมาก ต่อมาจึงได้มีการจัดงานสักการะพระแม่ย่าขึ้นเป็นงานประจำปี เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อองค์พระแม่ย่า และถือเป็นการระลึกถึงดวงพระวิญญาณของพระนางเสือง พระราชมารดาของพ่อขุนรามคำแหงมหาราชอีกด้วย

2. การสร้างสรรค์ระบำสักการะพระแม่ย่า

การออกแบบสร้างสรรค์การแสดง มีการกำหนดขอบเขตโดยยึดหลักนาฏยจารีตในการประดิษฐ์ท่ารำไทย กำหนดเป็นการแสดงประเภทระบำที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างท่ารำไทยมาตรฐานและท่ารำตามจินตนาการกันอย่างกลมกลืน และพิจารณาจากเพลงประกอบระบำสักการะพระแม่ย่า ที่มีการเรียบเรียงใหม่เป็นเพลงซึ่งมีสำเนียงท่วงทำนองเพลงที่สื่อถึงความเป็นสุโขทัยมีความไพเราะอ่อนหวาน โดยอาศัยเพลงกล่อมเด็กสุโขทัยที่สื่ออารมณ์ถึงความรักของแม่ที่มีต่อลูกเปรียบเหมือนพระแม่ย่าที่ปลอบประโลมลูกๆ ที่ได้ไปกราบไหว้บูชา ขอพรต่อองค์พระแม่ย่า โดยดำเนินทำนองทั้งหมด 4 ท่อน 2 จังหวะ คือจังหวะสองชั้น และจังหวะชั้นเดียว ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงที่ใช้ในระบำทั่วๆ ไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียงซอล บรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่ครูมนตรี ตราโมท สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในระบำโบราณคดี ชุด ระบำสุโขทัย ได้แก่ ซอสามสาย กระจับปี่ ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ปี่ในและฉิ่ง นอกจากนั้นยังได้นำเครื่องดนตรีที่ใช้ในมงคลพิธีของอินเดียเข้ามาสอดแทรก ได้แก่ สังข์ บัณเฑาะว์ และฆ้องหุ่ย เพื่อให้เกิดความรู้สึกเป็นสิริมงคล และความขลัง โดยใช้เวลาแสดง 9 นาที ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน 8 คน เพื่อความสวยงาม และอ่อนช้อยตามรูปแบบการแสดง การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกับหลัก และวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ โดยใช้ท่ารำไทยมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บทเป็นส่วนใหญ่ เพียงแต่จัดเรียงและจัดระเบียบท่าใหม่กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นถึงการกราบไหว้บูชาขอพรพระแม่ย่า ความสุขจากการได้รับพรจากพระแม่ย่า และการรำถวายต่อพระแม่ย่า ด้วยความเลื่อมใสศรัทธาของเหล่านางระบำ เช่น ท่าถวายมาลา ท่าประทานพร เป็นต้น ด้วยความพร้อมเพรียงสวยงาม ที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

องค์ประกอบการแสดง

1. ผู้แสดง

การสร้างสรรค์ระบำชุด สักการะพระแม่ย่า เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่มีความอ่อนช้อยและสวยงามในท่ารำ ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน 8 คน มีรูปร่างหน้าตาสวยงามอย่างไทย มีสัดส่วนของร่างกายที่สูงโปร่ง ความสูงเท่ากันเนื่องจากการแสดงจะมีการแปรแถวต่างๆ รวมไปถึงการใช้ท่าลักษณะที่คล้ายคลึงกันจำเป็นจะต้องใช้ผู้แสดงที่มีสัดส่วนและความสูงเท่าๆกัน สามารถพิจารณาตามความเหมาะสมของโอกาสและสถานที่แสดง

2. เครื่องแต่งกาย

การสร้างสรรค์การแสดงชุด สักการะพระแม่ย่า ได้นำแนวคิดเครื่องแต่งกายมาจากการแต่งกายของสตรีสมัยสุโขทัย และการเลือกใช้สีตามหลักองค์ประกอบศิลป์และความหมายของสีเชิงจิตวิทยา มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายไว้เป็นแบบเฉพาะของการแสดงระบำชุดนี้อย่างเป็นเอกลักษณ์ และเพื่อการเลือกใช้ให้เหมาะสมตามโอกาสที่แสดง



ภาพที่ 2 การแต่งกายระบำสักการะพระแม่ย่า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

3. ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

- เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำชุด ระบำสักการะพระแม่ย่า เป็นเครื่องดนตรีครูมนตรี ตราโมท สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในระบำโบราณคดี ชุด ระบำสุโขทัย ประกอบด้วย ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ซอสามสาย กระจับปี่ ตะโพน และฉิ่ง นอกจากนั้นยังได้นำเครื่องดนตรีที่ใช้ในมงคลพิธีของอินเดียเข้ามาสอดแทรก ได้แก่ สังข์ บัณเฑาะว์ ฆ้องหุ่ย

- ท่วงทำนองเพลงระบำสักการะพระแม่ย่า ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยนาย

เคียง ชำนิ พนักงานราชการโรงเรียนไกรในวิทยาคม รัชมังคลาภิเษก โดยการศึกษาเกี่ยวกับประวัติพระแม่ย่าและความศรัทธาของชาวสุโขทัยที่มีต่อองค์พระแม่ย่า จากจินตนาการผ่านเพลงกล่อมเด็กสุโขทัยให้เป็นทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน

- โครงสร้างทำนองเพลง ดำเนินทำนองทั้งหมด 4 ท่อน 2 จังหวะ คือ จังหวะสองชั้นและจังหวะชั้นเดียว โดยใช้บันไดเสียงซอล

4. โอกาสที่แสดง

- จัดเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดบนเวที ในโอกาสต่างๆ
- จัดเป็นการแสดงกลางแจ้ง และจัดเป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการสักการบูชาพระแม่ย่า
- จัดแสดงประกอบการแสดงรื่นเริงในงานแสดงสินค้าของจังหวัดสุโขทัย
- จัดแสดงถวายให้กับองค์พระแม่ย่า ตามโอกาสต่างๆ

5. กระบวนท่ารำ กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นถึงการแสดงทั้ง 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 สักการบูชา มีกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ท่าประทานพร ท่านพบูชา ท่าถวายมาลา ท่าถวายบายศรี

ช่วงที่ 2 พระแม่ย่ามิ่งธานี มีกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ท่าพระแม่ย่าประทานพร ท่าปกป้องคุ้มครองภัย

ช่วงที่ 3 ถวายพลีนารีร่ายรำ มีกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ท่าถวายพลี ท่านารีถวายกร ท่าอรชรกรีดกราย ท่ารำร่ายจตุรทิศ

กระบวนท่ารำได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้ท่ารำมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย สื่อให้เห็นภาพในจินตนาการของการมากราบไหว้ขอพร และถวายดอกไม้ บายศรี ต่อพระแม่ย่า อีกทั้งยังสื่อให้เห็นถึงความปิติยินดี ที่ได้รับพรจากพระแม่ย่า และช่วงสุดท้ายแสดงให้เห็นถึงการรำเพื่อถวายต่อองค์พระแม่ย่า กระบวนท่ารำมีทั้งหมด 14 ท่า ได้แก่ ท่าออกมี 1 ท่า คือ ท่าประทานพร ท่ารำหลักมีทั้งหมด 10 ท่า คือ ท่านบบูชา ท่าถวายมาลา ท่าถวายบายศรี ท่าพระแม่ย่าประทานพร ท่าปกป้องคุ้มครองภัย ท่าถวายพลี ท่านารีถวายกร ท่าอรชรกรีดกราย ท่ารำร่ายจตุรทิศ และท่าจบ ท่าเชื่อมทั้งหมด 4 ท่า คือ ท่ายาตรานารี ท่ามาลา ท่านารีเยื้องกราย และท่าประทานพร ท่าเข้ามี 1 ท่า คือ ท่ายาตรานารี มีการใช้ทิศทางในกระบวนท่ารำ 8 ทิศทาง ได้แก่ ทิศทางที่ 1 ด้านหน้าของเวที ทิศทางที่ 2 ด้านขวาของเวที ทิศทางที่ 3 ด้านหลังของเวที ทิศทางที่4 ด้านซ้ายของเวที ทิศทางที่ 5 มุมหน้าด้านซ้ายของเวที ทิศทางที่ 6 มุมหน้าด้านขวาของเวที ทิศทางที่ 7 มุมหลังด้านขวาของเวที ทิศทางที่ 8 มุมหลังด้านซ้ายของเวที

การแปรแถวของระบำสักการะพระแม่ย่า มี 8 รูปแบบ ได้แก่ 1. แถวหน้ากระดาน 2. แถวหน้ากระดานสลับฟันปลา 2 แถว 3. แถวประดิษฐ์ (ซุ้มบายศรี) 4. แถวสามเหลี่ยม 5. แถวปีกกา 6. แถวเฉียงสลับฟันปลา 2 แถว 7. แถวสี่เหลี่ยมซ้อนกัน 8. แถวประดิษฐ์ (ซุ้มจบ)

สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์ระบำ ชุด สักการะพระแม่ย่า คณะผู้ศึกษาค้นคว้าได้นำหลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งการทำงานสร้างสรรค์นั้นจะต้องมีการกำหนดความคิดหลัก เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้กำหนดความคิดจากความเชื่อ และความศรัทธาของชาวจังหวัดสุโขทัยที่มีต่อองค์พระแม่ย่า ที่เชื่อว่าพระแม่ย่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยปกป้องคุ้มครองบ้านเมือง และสามารถให้พรตามที่ผู้ขอปรารถนา จึงเกิดการบวงสรวงบูพระแม่ย่าขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของยศ สันตสมบัติ เรื่องความหลากหลายของศาสนาและระบบความเชื่อ ที่ได้กล่าวไว้ว่า ในสังคมวัฒนธรรมบางแห่งมีความเชื่อในเรื่องของพลังอำนาจเหนือธรรมชาติบางอย่างซึ่งทำหน้าที่ควบคุมความเป็นไปของชีวิตมนุษย์ อันเป็นพลังอำนาจไร้ตัวตน ความเชื่อที่ทำให้เกิดพลังอำนาจไร้ตัวตนต่อมนุษย์นี้ยังสอดคล้องกับทฤษฎีของอีมีล เดอร์ไคล์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า ศาสนาแต่ละศาสนาล้วนเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบที่สำคัญสองสิ่ง คือสิ่งที่เรียกว่า "ศักดิ์สิทธิ์" (sacred) กับสิ่ง "ธรรมดา" (profane) กล่าวคือ ธรรมดา คือ ชีวิตความเป็นอยู่โดยปกติสุขของประชาชนจังหวัดสุโขทัย แต่เมื่อเกิดภัยพิบัติ หรือเกิดเรื่องเดือดร้อนใจ ประชาชนก็จะเข้าหาสิ่ง “ศักดิ์สิทธิ์” เพื่อให้ปกป้องคุ้มครองจากภัยทั้งปวง ทำให้เกิดการบวงสรวงบูชาขึ้นตามหลักปฏิบัติของพุทธศาสนา ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยการศึกษาวิเคราะห์แนวความคิด เรื่องการบูชาในพระพุทธศาสนา โดยได้กล่าวว่า การบูชาเป็นหลักธรรมสำคัญประการหนึ่งที่พระพุทธเจ้าตรัสว่า เป็นมงคลอันสูงสุด นอกจากนั้นการนำเอาความเชื่อมาสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ยังสอดคล้องกับวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ชุด กฤษณะคีตา ของอลิษา เจดีย์ศรี ที่นำเอาความเชื่อเรื่องพระกฤษณะมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์ ในส่วนของการกำหนดความคิดหลักระดับวัตถุประสงค์ คณะผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของพระแม่ย่าและเพื่อสร้างสรรค์ระบำสักการะพระแม่ย่า ด้านประวัติพระแม่ย่า ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง ด้านการสร้างสรรค์ระบำสักการะพระแม่ย่า คณะผู้วิจัยได้ศึกษาจากแนวคิด ในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งได้นำวิธีการการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จากงานวิจัยของเหมือนขวัญ ดีสมจิตร เรื่องฟ้อนตะคัน และงานวิจัยของอโนทัย ส้มอ่ำ เรื่องระบำ ลีลาลายสังคโลก ที่ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของตะคัน และเครื่องสังคโลก แล้วนำมากำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ในการสร้างสรรค์ระบำสักการะพระแม่ย่ามีการนำข้อมูลที่ได้มาประมวลผลแล้วกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์ โดยกำหนดให้ระบำสักการะพระแม่ย่าครอบคลุมเรื่องการมาบูชา ขอพรต่อองค์พระแม่ย่า ระยะเวลาแสดงไม่เกิน 10 นาที แล้วจึงได้กำหนดรูปแบบของการแสดง ซึ่งคณะผู้วิจัยกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต ที่มีการคิดสร้างสรรค์โดยนำ

แบบแผนนาฏยศิลป์ ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ คณะผู้วิจัยได้กำหนดผู้แสดง เป็นหญิงล้วนเพื่อความสวยงามของระบำ รูปแบบเครื่องแต่งกาย คณะผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาออกแบบการแต่งกาย โดยนำแนวคิดมาจากลักษณะการแต่งกายของสตรีสมัยสุโขทัย จุดเด่นเฉพาะของการ แต่งกายสตรีในสมัยสุโขทัยคือ กระโปรงที่มีรูปแบบเป็นชั้นเชิง สีเครื่องแต่งกาย คือ สีแดง หมายถึง ความกล้าหาญ มีพลังอำนาจ และใช้เครื่องประดับตีลายสีทอง ซึ่งเป็นลักษณะเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย การสร้างสรรค์ดนตรี ได้นำหลักนาฏยดนตรีของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาใช้ในการออกแบบเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้เพลงประเภทเพลงอารมณ์ เพื่อแสดงอารมณ์ของสถานการณ์ใน การแสดงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คณะผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงระบำโบราณคดี ชุด สุโขทัย ของมนตรี ตราโมท มาเป็นรูปแบบของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของเกษร เอมโอด เรื่องการวิจัยรูปแบบของวงดนตรี และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย กรณีศึกษาระบำโคมประทีปสุโขทัย โดยได้ยึดรูปแบบวงดนตรีที่ใช้ในระบำสุโขทัย ในส่วนของการออกแบบนาฏศิลป์ ได้ใช้ลักษณะนาฏยประดิษฐ์ไทยของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งมี 3 ประการ ได้แก่

1. ท่ารำ ใช้ท่ารำแบบท่าระบำโดยใช้ท่ารำจากแม่บทใหญ่ ซึ่งประทิน พวงสำลี ได้ให้ความหมายของแม่ท่าแม่บทใหญ่ไว้เป็นแนวทางในการนำมาใช้สื่อความหมายตามช่วงอารมณ์ของการแสดง

2. การแปรแถวของระบำสักการะพระ แม่ย่าสอดคล้องกับแนวคิดของคุณครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ และคุณครูพนิดา สิทธิวรรณ ที่ได้กล่าวว่า ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบ ในการแปรแถวให้ดูสัมพันธ์กลมกลืนกัน และสัมพันธ์กับท่ารำ เช่น การตั้งแถวจากแถวปากพนังไปแถวเฉียง

3. การตั้งซุ้ม สอดคล้องกับแนวคิดของคุณครูนิตยา จามรมาน ที่ได้กล่าวว่า ระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของต่างประเทศ นาฏศิลป์ไทยจึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงโดย จัดแปรแถวแยกผู้แสดงเป็นกลุ่มๆ

นอกจากนี้คณะผู้วิจัยยังได้ใช้หลักในการเข้าออกของระบำ รำ ฟ้อน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า ต้องมีท่าที่กำหนดตายตัว ของการเข้า การออก ต้องรู้ช่วงระยะและตำแหน่งของการเข้าการออกอย่างแน่นอน การเชื่อมท่ารำคณะผู้วิจัยได้ใช้ความรู้ในการเชื่อมท่ารำจากการฝึกปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของอาจารย์สถาพร สนทอง และคุณครูเสรี หวังในธรรม ที่ได้กล่าวไว้ว่า การศึกษาขั้นพื้นฐานจะส่งผลให้ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมา ไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่ให้มีคุณภาพที่ถูกต้องโดยอัตโนมัติ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานความรู้และประสบการณ์เป็นสำคัญ



ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. ควรมีการจัดเก็บข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ได้องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างครบถ้วน

2. หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ควรให้การสนับสนุนการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ ดนตรี เพื่อเปิดโลกทัศน์ให้เห็นความหลากหลายในมิติทางวัฒนธรรมอันเป็นมรดกทางบรรพชนไทยให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง ชุด ระบำสักการะพระแม่ย่า

2. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกับการแสดงในท้องถิ่นเพื่อเป็นข้อมูลในการดำรงเอกลักษณ์ หรือเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงในโอกาสต่อไป

บรรณานุกรม

เกษร เอมโอด. (2555). **รูปแบบของวงดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยกรณีศึกษาระบำโคมประทีปสุโขทัย.** มหาวิทยาลัยนเรศวร, พิษณุโลก.

เหมือนขวัญ ดีสมจิตร. `(2555). **ฟ้อนตะคัน.** โครงการวิจัยทางการศึกษา สื่อนวัตกรรม และงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2555 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อลิษา เจดีย์ศรี. (2559). **วิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ ชุด กฤษณะคีตา.** มหาวิทยาลัยนเรศวร, พิษณุโลก.

ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ของนายราฆพ โพธิเวส

RAKHOP BHODIVES'S DANCE FORMS IN "PIRAP RON" SACRED SONG.

จุลชาติ อรัณยะนาค* อัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา*

CHULACHAT ARANAYANAK, AKARIN PHONGPHANDECHA



รูปที่ 1 นายราฆพ โพธิเวส รำนำศิลปินร่วมรุ่น ที่รับพระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้ สืบทอดท่ารำองค์พระพิราพ ในปี พ.ศ. 2527 ในเพลงพิราพรอนในช่วง "ต้นเพลงรัว"
เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2546 ณ วัดบวรสถานสุทธาวาส วังหน้า
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนายอัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา

บทคัดย่อ

เพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" เป็นหนึ่งในเพลงหน้าพาทย์ ที่ถูกบรรจุอยู่ในพระราชนิพนธ์ บท ละคร บท โขน และอื่นๆ รุ่นเก่า สำหรับตัวละครในขณะที่กำลังแผลงฤทธิ์ ในโอกาสต่างๆ และมีการ สืบทอดการบรรเลง เพลง อันเป็นส่วนหนึ่งของ เพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" ต่อมาจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ในส่วนของ กระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ได้สูญหายไป เนื่องจาก ผู้ที่มี ความรู้ในกระบวนท่ารำคนสุดท้าย คือ "นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ)" ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์โขน ได้ถึงแก่กรรมไปก่อนที่จะถ่ายทอดไว้ให้ ลูกศิษย์ผู้ใด

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่ายินดีว่า แม้นายเจียร จะไม่ได้ถ่ายทอดท่ารำให้กับผู้ใด แต่นายเจียร ได้ "ชี้แนะ" กลวิธีในการรำ โดยคร่าว ตลอดจน ธรรมเนียมในการถ่ายทอด และให้แนวทางของกระบวนท่า รำไว้ให้กับ "นายราฆพ โพธิเวส" ซึ่งเป็นหนึ่งในลูกศิษย์ ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำ "องค์พระพิราพ" จาก นายเจียร ซึ่งต่อมา ในระหว่างปี พ.ศ. 2544 ถึง 2545 นายราฆพ สามารถนำเอาความรู้ที่ได้มาจาก นายเจียร มาประดิษฐ์กระบวน ท่ารำขึ้นใหม่จนสำเร็จ ตามแนวทางที่นายเจียร ได้ให้ไว้ เพื่อนำไปใช้ ใน การแสดงโขนละคร ทั่วไป ในความมุ่ง หมายเดียวกันกับเพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้ในการสำแดงฤทธิ์ อื่นๆ และ ได้กลายเป็นหนึ่งใน ผลงานสำคัญของนาย ราฆพ ที่สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้นำไปประกอบ การพิจารณา ประกาศ เกียรติคุณให้นายราฆพ เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง นาฏศิลป์โขน (ยักษ์) ในปี พ.ศ. 2547

Abstract

The Sacred Napat song "Pirap Ron" is one of the sacred songs specified in various royal Lakon and Khon play scripts and so on for characters in the scene where they demonstrated their magical power in various occasions. The performing of the music tune, which is a part of the sacred song "Phra Pirap Tem Ong" has been continually passed on for generations until present. Nevertheless, regarding the dancing suite of the sacred "Pirap Ron" song had been lost since the last person who inherited the knowledge of dance forms, the late national artist in Khon performance, Grandmaster Jian Jarujaron, passed away before he had passed on the dance forms to any disciples.

---

* *สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

It was fortunate that, although Jian did not manage to teach the dance forms to anyone, he did "instructed" a rough detail of the dancing methods as well as inheriting traditions and dancing approach to Rakhop Bhodives, one of his disciples, who also inherited the sacred "Phra Pirap Tem Ong" dance from him, in which, from 2001 to 2002, Rakhop managed to utilise this information from Jian to successfully choreograph a new set of dance forms for the song Pirapron in accordance of the approach given by Jian for performing in general Khon and Lakon performing occasions as same as those performed in Napat sacred songs when characters demonstrate their magical might. This dance had become one of Rakhop's significant masterpieces which subsequently led to the Office of National Culture's decision in announcing Rakhop as the national artist in Khon Performance in 2004.

บทนำ

นายราฆพ โพธิเวส เป็นบุคลากร ที่สำคัญผู้หนึ่งในหมู่นาฏศิลปินโขนละคร ซึ่งได้สร้าง คุณานุปการให้กับการจรรโลง และสืบสาน วิชานาฏศิลป์ไทย ทั้งในด้าน โขน และละคร เป็นนาฏศิลปิน และครูโขนละคร ที่ยอมรับนับถือ และเคารพบรรดาศิษยานุศิษย์มากมาย โดยเฉพาะ ด้วยเหตุปัจจัยที่ว่า เป็นศิลปินโขน ผู้หนึ่งที่ได้รับพระราชทานพระกรุณาโปรดเกล้าให้เป็นผู้ไดรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ จากสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถ บพิตร รัชกาลที่ 9 ในปีพ.ศ. 2527 และได้ปฏิบัติหน้าที่ในการแสดง สอนและควบคุมการแสดง ให้กับ ตันสังกัด คือสำนักการสังคีต (กองการสังคีต เดิม) กรมศิลปากรมาจนเกษียณอายุราชการ และยังคง ปฏิบัติหน้าที่ต่อมา ในฐานะข้าราชการบำนาญ ในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจน สอนและบรรยาย ให้ กับสถาบันต่างๆ เรื่อยมา จนกระทั่งได้รับการคัดเลือก จากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้ประกาศ เกียรติคุณ เป็นศิลปินแห่งชาติ ในสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์โขน (ยักษ์) ในปี พ.ศ. 2547 หลังจาก นั้น ก็ยังคงปฏิบัติหน้าที่ในฐานะศิลปินแห่งชาติ ในการสืบสานถ่ายทอด และสร้างผลงานต่อเนื่องมา จนถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2561

หนึ่งในผลงานสำคัญที่นายราฆพ ได้รังสรรค์ไว้ และนับว่าเป็นคุณประโยชน์ แก่วงการวิชาการ นาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง คือการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" อันเป็นเพลง หนึ่ง ในชุดเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" ขึ้นไว้สำหรับใช้ในการแสดงโขน ทั้งสำหรับ ตัวละคร "พิราพ" เอง และยักษ์อื่นๆ ในเรื่องรามเกียรติ์ ตามที่ปรากฏว่า มีการบรรจุเพลงนี้ อยู่ในพระราชนิพนธ์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งในรัชกาลที่ 1 และ 2 ตลอดจนบทโขนละครเบ็ดเตล็ด เป็นชุดเป็นตอน รุ่นเก่า อื่นๆ อีกหลายแห่ง หลังจากที่ ท่ารำในเพลงพิราพรอนนี้ ได้สูญหายไปพร้อมกับมรณกรรมของ นายรงภักดี (เจียร จารุจรน) ผู้เป็นครูของนายราฆพ และศิลปินโขนอีกหลายท่าน ก่อนที่จะได้ถ่ายทอดให้ผู้ใด



ทั้งนี้ เพื่อใช้เป็นท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเหมาะสมกับการประกอบการแสดง มากกว่า เพลง หน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" ที่ควรจะนำไปใช้รำประกอบพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เช่นพิธีไหว้ครู เท่านั้น

ดังนั้นผู้เขียนทั้งสอง ในฐานะลูกศิษย์ของนายราฆพ โพธิเวส จึงได้ประมวลเอาเหตุการณ์ เรื่อง ราวสำคัญต่างๆ และข้อมูลที่เกี่ยวข้อง จากทั้งเอกสาร และการสอบถาม สัมภาษณ์นายราฆพ โพธิเวส โดยตรง เมื่อครั้งยังที่นายราฆพ ยังมีชีวิตอยู่ อันนำไปสู่ การศึกษาประวัติ และมูลเหตุ แห่งการประดิษฐ์ ท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ของนายราฆพ โพธิเวส มาเขียนเป็นบทความ โดยสังเขป ไว้เพื่อสำหรับผู้สนใจที่จะศึกษาค้นคว้า ทั้งในเรื่องของเพลง และท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ซึ่งอาจ นำไปต่อยอดในการศึกษาต่อไปในอนาคต สอดคล้องกับ พระปฐมบรมราชโองการ ของพระบาทสมเด็จ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบัน ในเรื่องของการ สืบสาน รักษา และต่อยอด มรดกทางวัฒนธรรม ที่สำคัญของชาติชิ้นนี้ต่อไป

ปฐมบทแห่งการฟื้นฟูท่ารำที่สาปสูญ

หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้มีพระราชพิธี พระราช ทาน ต่อท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพเป็นครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ.2527 ให้แก่ศิลปิน 6 คน อันได้แก่ นาย ราฆพ โพธิเวส นายไชยยศ คุ้มมณี นายจตุพร รัตนวราหะ นายจุมพล โชติทัตต์ นายสุดจิตต์ พันธุ์สังข์ นาย ศิริพันธ์ อัฏฏะวัชระ และนายสมศักดิ์ ทัดติ จากนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) แล้วนั้น[1]

นายราฆพ โพธิเวส ซึ่งเป็นศิลปินผู้รับการถ่ายทอด ที่มีอาวุโสมากที่สุดในรุ่น ได้ดำเนินการ ศึกษา และค้นคว้า องค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์ เพิ่มเติม แล้วพบว่า ในพระ ราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช รัชกาลที่ 1[2] และ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2[3] นั้น ได้มีการบรรจุเพลงที่เกี่ยวข้องกับ เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ไว้ 2 เพลง สำหรับการแสดงละครหลวง ในฉากที่ตัวละคร ซึ่งส่วนมาก จะเป็นตัวยักษ์ สำแดงฤทธิอำนาจ หรือแสดงความโกรธ ในความมุ่งหมายเดียวกันกับ เพลงหน้าพาทย์ คุกพาทย์ และ รัวสามลา อันได้แก่

1. เพลง "รำพันพิราพ" หรือที่เรียกกันในหมู่นาฏดุริยางศิลปินไทย ว่า "พันพิราพ" และ
2. เพลง "พิราพรอน" หรือที่เรียกกันอย่างสั้น ว่า "รอน"

---

[1] วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. (2550). *การสาธยายท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ*. ลพบุรี: วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

[2] ศิลปากร, กรม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2540). *วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่ม 1* - 4 กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

[3] ศิลปากร, กรม. (2512). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และ บ่อเกิดรามเกียรติ์*. กรุงเทพ: ศิลปาบรรณาคาร.

ทั้งนี้ ในส่วนของเพลง "รำพันพิราพ" มีปรากฏใช้เพียงตอนเดียว และปรากฏ เฉพาะ ในพระราช นิพนธ์ฯ รามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1 โดยระบุให้ตัวละครยักษ์ "พิราพ" เป็นผู้รำ ในฉากเปิดตัวของพิราพ ในตอน "พระราม เข้าสวนพิราพ" เท่านั้น จะปรากฏใช้อีกแห่งหนึ่ง ก็มิได้อยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ แต่กลับปรากฏอยู่ใน พระราช นิพนธ์ บทละคร เรื่องอุณรุท ในรัชกาลที่ 1 และ 2 สำหรับตัวละคร "ท้าวกรุงพาณยักษ์" และ "วิรุญเมศ" ซึ่งเป็น วิทยาธร ที่รบกับพระอุณรุท ว่า ใช้เพลง "รำพันพิราพ" ด้วยเช่นกัน[4]

อย่างไรก็ตาม สำหรับเพลง "พิราพรอน" แล้ว ปรากฏว่า ผู้นิพนธ์ ได้บรรจุลงในบทละคร เพื่อใช้ แสดง ค่อนข้างหลากหลาย ทั้งในพระราชนิพนธ์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 และ รัชกาลที่ 2 ซึ่ง สำหรับตัวละครยักษ์อื่นๆ อีกหลายตน อันได้แก่ วิรุฬหก สวาหุ-มารีศ ปักหลั่น ทศกัณฐ์ และนาง อดูรปีศาจ (ฉบับรัชกาลที่ 1) และ ปักหลั่น ผีเสื้อสมุทร บรรลัยกัลป์ (ฉบับรัชกาลที่ 2) แต่กระนั้น ด้วยเหตุผลบางประการ ที่ยังไม่อาจสามารถทราบได้ ผู้นิพนธ์ กลับไม่ระบุให้ตัวละครพิราพใช้เพลง พิราพรอน ในตอนพระรามเข้าสวนพิ ราพ ซึ่งปรากฏอยู่เฉพาะในพระราชนิพนธ์ ฯ ในรัชกาลที่ 1 เท่านั้น

นอกจากนี้ ยังปรากฏว่า ในพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่องอุณรุท ทั้งในรัชกาลที่ 1 และ 2 มีการใช้เพลง หน้าพาทย์ พิราพรอน สำหรับตัวละครสำคัญ คือ กรุงพาณ นางศุภลักษณ์ และ พระพี่เลี้ยงทั้งสี่กับหมอควาญ ช้าง ของพระอุณรุท อีกด้วย

เมื่อกล่าวถึง กระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" นั้น มีการวิพากษ์ และอภิปราย กันมาอย่าง ช้านานในแวดวงศิลปิน นักวิชาการ ด้านนาฏศิลป์โขนละคร เนื่องจาก กระบวนท่ารำนี้ เคย มีสถานะคล้ายเรื่อง เล่าปรัมปรา และนับว่า เป็น กระบวนท่ารำที่หายสาปสูญไปแล้ว อย่างเช่น กระบวน ท่ารำอื่นๆ อีกหลาย กระบวน จะมีปรากฏเป็นหลักฐานยืนยันได้ ก็เพียงแต่ชื่อเพลง ในพระราชนิพนธ์ บทละคร เรื่อง "รามเกียรติ์" เท่านั้น ซึ่งแม้ว่า ในสายดุริยางค์ไทย จะมีการสืบสาน "เพลงพิราพรอน" อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญ ชิ้นนี้มาอย่างต่อเนื่อง แต่ในด้านนาฏศิลป์นั้น เนื่องจาก ครูบา
อาจารย์ ซึ่งเป็นศิลปินที่รู้ท่ารำในอดีต มิได้ถ่ายทอดให้ กับผู้ใดเอาไว้ ดังนั้น ศิลปินโขนคนสุดท้าย ที่ สามารถรำ เพลงหน้าพาทย์พิราพรอนได้ คือ นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะ การแสดงนาฏศิลป์ โขน ซึ่งเป็นท่านเดียวกับ ศิลปินโขนอาวุโส ผู้ถ่ายทอดท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ องค์พระพิราพ ให้กับศิษย์ในรุ่น ที่ 2 และ 3 และก็ได้ถึงแก่กรรมไป โดยยังมิทันได้ ถ่ายทอดท่ารำนี้ ให้กับลูกศิษย์ผู้ใดเอาไว้นั่นเอง

อย่างไรก็ตาม จากการค้นคว้าของนายราฆพ ซึ่งได้เรียนถามนายเจียร ผู้เป็นครู ว่า ทั้งเพลง "พระพิราพ เต็มองค์" "องค์พระพิราพ" "พันพิราพ" (รำพันพิราพ) "รอน" (พิราพรอน) นั้นเป็นเพลงเดียว กันหรือไม่ นาย เจียรได้ให้ข้อมูลกับนายราฆพว่า ทุกเพลงที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น เป็นส่วนหนึ่งของ เพลง หน้าพาทย์ "พระพิราพ เต็มองค์" พร้อมทั้งจะลุกขึ้น เพื่อจะแสดงท่ารำให้ดู แต่ด้วยสาเหตุที่ในขณะนั้น นายเจียร ชราภาพมากแล้ว จึง

[4] ศิลปากร, กรม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2545). *บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช.* กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.



ไม่สามารถรำให้ดูได้ จึงทำได้เพียง ยอกกับนายราฆพว่า "ผมไม่ไหว เสียแล้ว ราฆพ แต่มันอยู่ใน (พระพิราพเต็ม) องค์ นั่นล่ะ"

ต่อมา เมื่อนายเจียรได้ถึงแก่กรรม จึงเท่ากับว่า ขาดผู้ที่จะสามารถสาธิต และอธิบายท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ พิราพรอนได้ ตลอดจน ในขณะนั้น ไม่มีนาฏศิลปินท่านใด สามารถจะถอดแยก เพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดในชุด เพลงหน้าพาทย์ พระพิราพเต็มองค์ ออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ย่อย ดังที่กล่าวมาแล้วได้ ทำให้ขาดผู้สืบทอดไป หรือผู้ที่จะประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่

กระทั่งในปี พ.ศ. 2545 เมื่อ คุณครู จิรัส อาจณรงค์ ศิลปิน แห่งชาติ สาขาศิลปะ การแสดง ด้านดนตรีไทย ได้ถ่ายทอดการบรรเลง เพลงหน้าพาทย์ พระพิราพเต็มองค์ ให้ กับลูกศิษย์ ในสำนักการ สังคีต กรมศิลปากร ประจวบกับในโอกาสนี้ บรรดาศิลปินโขน ที่ได้รับ พระราชทาน พระบรมราชา นุญาต โปรดเกล้าให้สืบทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" รุ่นที่ 3 ในปี พ.ศ.2527 และ กรมศิลปากร ได้จัดให้มีการถ่ายทอดท่ารำ ในเพลง หน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" ให้แก่ลูกศิษย์ รุ่นที่ 4 จำนวน 14 คน[5] ดังนั้น ศิลปินในรุ่นที่ 3 โดยมี นายจตุพร รัตนวราหะ เป็นตัวแทน จึงได้หารือร่วม กับแผนกดุริยางค์ไทย ของสำนักการสังคีต ให้จัด การสัมมนา/เสวนากลุ่ม เรื่อง "เพลงหน้าพาทย์ พระ พิราพเต็มองค์ - รำพันพิราพ - พิราพรอน" ระหว่างฝ่ายดนตรีและนาฏศิลป์ และ ได้เรียนเชิญ คุณครู จิรัส อาจณรงค์ เป็นที่ปรึกษา เพื่อให้ความรู้ และความกระจ่าง ในเรื่อง การแบ่ง เพลงหน้าพาทย์ ใน เพลง พระพิราพเต็มองค์ ในครั้งนี้ด้วย[6]

ในการสัมมนาครั้งนั้น คุณครูจิรัส ได้กรุณาอธิบายทำนองเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" อย่างละเอียด ด้วยการแยกส่วนของเพลง ออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ย่อย ได้เป็น 5 เพลงหลัก เรียงลำดับ การบรรเลงได้ดังนี้

1. เพลงพันพิราพ หรือรำพันพิราพ
2. เพลงองค์พระพิราพ
3. เพลงรอน หรือพิราพรอน
4. เพลงปฐม
5. เพลงลา

---

[5] วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. (2550). *การสาธยายท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ*. ลพบุรี: วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

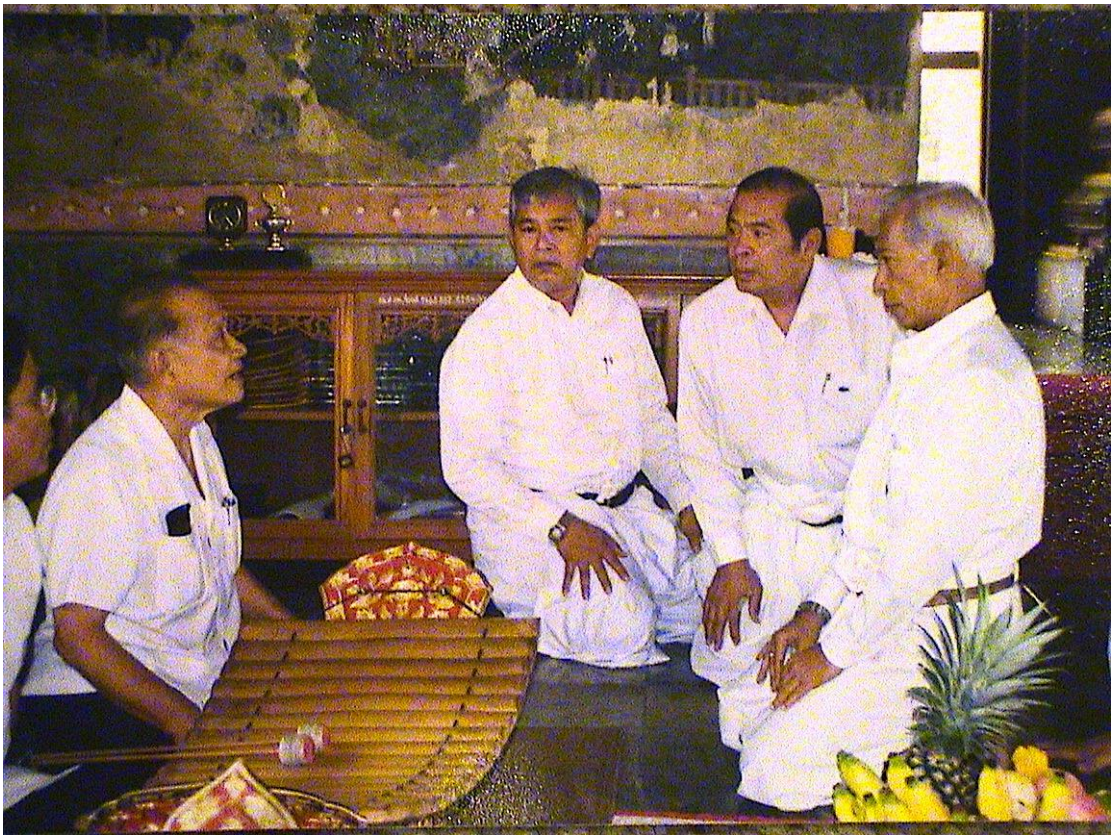
[6] เทปบันทึกเสียง การสัมนาประกอบการสาธิต เรื่องเพลงหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์ ปี พ.ศ. 2545



รูปที่ 2 นายราฆพ โพธิเวส รำนำศิลปินร่วมรุ่น ที่รับพระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้ สืบทอดท่ารำองค์พระพิราพ ในปี พ.ศ. 2527 ในเพลงพิราพรอนในช่วงเพลง "เสี้ยน 1"
เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2546 ณ วัดบวรสถานสุทธาวาส วังหน้า
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนายอัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา

ซึ่งนอกจากจะวงปี่พาทย์ จะบรรเลงสาธิต เพลงหน้าพาทย์ชุด "พระพิราพเต็มองค์" และชี้แจง การแบ่งเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ให้กับเหล่าศิลปินโขนแล้ว คุณครูจิรัส ยังได้กรุณาให้วงปี่พาทย์ สาธิตการ บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ "รำพันพิราพ" (พันพิราพ) และเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" (รอน) แยกเป็นเพลง ให้เหล่าศิลปินโขนได้ฟังอีกด้วย

ผลปรากฏว่า เพลงหน้าพาทย์ พิราพรอน ที่วงปี่พาทย์บรรเลงสาธิตนั้น คุณครูจิรัส ได้อธิบายว่า เป็นการตัด เอาส่วนที่เป็น เพลงรำพันพิราพ และเพลงพิราพรอน บางส่วน จากชุดเพลง หน้าพาทย์ พระพิราพเต็มองค์ มาประกอบเข้าด้วยกัน โดยเว้นการบรรเลงช่วงเพลง หน้าพาทย์ "องค์พระพิราพ" และจบด้วยท้ายเพลงรัว โดยไม่ต้องมีเพลงหน้าพาทย์ "ปฐม" ลง "ลา" อย่างการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพ เต็มองค์" ทั้งนี้ คุณครูจิรัส อาจณรงค์ ได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า เพลงหน้าพาทย์ "รำพันพิราพ" และ "พิราพรอน" นั้น ใช้สำหรับการแสดงโดยทั่วไป ในขณะที่เพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" นั้น ใช้สำหรับในพิธีไหว้ครู และพิธีศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น



รูปที่ 3 นายราฆพ โพธิเวส นายจตุพร รัตนวราหะ และนายสุดจิตต์ พันธุ์สังข์ กำลังหารือกับนายจิรัส อาจณรงค์ ในโอกาสสาธยาย ท่ารำเพลงพิราพรอน
เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2546 ณ วัดบวรสถานสุทธาวาส วังหน้า
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนายอัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา

การประดิษฐ์ท่ารำที่สาปสูญ

ดังนั้น หลังจากพิธีการต่อท่ารำในเพลงหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์ ให้แก่ บรรดาศิษย์รุ่นที่ 3 ได้ผ่านพ้นไป นายราฆพ ในฐานะที่เป็น ศิลปิน และครูโขนยักษ์ ที่มีอาวุโสที่สุดในขณะนั้น จึงนำเอาเพลง หน้าพาทย์พิราพรอน ซึ่งได้รับฟัง และชี้แจงจากการสัมนา ครั้งนี้ ไปคิดประดิษฐ์ และเรียบเรียงท่ารำ ขึ้น เพื่อเป็นการรื้อฟื้นการรำ และกระบวนท่าที่สาปสูญไปแล้วขึ้นใหม่ ให้มีความเหมาะสม สามารถนำ ไปใช้ประกอบในการแสดงโขนละคร ตามที่ปรากฏหลักฐาน ในพระราชนิพนธ์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และคำชี้แจงของคุณครูจิรัส อาจณรงค์ ที่ให้ความเห็นว่า "เพลงหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์" สมควร ที่จะนำไปใช้ในพิธีกรรม เช่น พิธีไหว้ครู และพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ มากกว่า การแสดงโขนละคร

สำหรับแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำนั้น นายราฆพ ได้อาศัยคำอธิบายของ คุณครูเจียร จารุจรณ ว่า ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" นั้น อยู่ในเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" อยู่ แล้ว เพียงแต่ผู้รำไม่ต้องรำหลบเข้าฉาก หรือเข้าโรง เป็นช่วงๆ ดังเช่นการรำในเพลงหน้าพาทย์ พระ พิราพเต็มองค์ ดังนั้น ท่ารำพิราพรอน ที่นายราฆพ ประดิษฐ์ขึ้น ผู้แสดง จึงรำอยู่กลางโรงตลอด โดยไม่ ต้องมีการสลับกับ การหลบฉากเข้าโรง อย่างที่ปรากฏในท่ารำเพลงพระพิราพเต็มองค์ (องค์พระพิราพ)

อย่างไรก็ตาม กระบวนท่ารำของตัว "ยักษ์พิราพ" ในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" นั้น นาย ราฆพ มีดำริว่า ไม่ควรแตกต่างจากท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" ซึ่งคุณครูเจียรได้ถ่าย ทอดไว้ให้มากนัก โดยเฉพาะในส่วนของท่ามือ ดังนั้น นายราฆพ จึงอาศัยท่ารำที่มีอยู่แล้ว มาปรับ ใช้ ด้วยการเรียบเรียงและขยายเพิ่มเติมท่าเท้า ตามกระบวนแม่ท่ายักษ์ ให้ผู้แสดงสามารถแสดงท่ารำ อยู่ กลางโรงได้ทั้งเพลง โดยมิต้องหลบฉากเข้าโรง โดยแบ่งส่วนของกระบวนท่ารำออกเป็น 6 ส่วน โดยใช้ คำเรียกแบบลำลองตามลำดับ ดังนี้

1. ต้นรัว
2. เสี้ยน 1 (เสี้ยนหน้า)
3. เสี้ยน 2 (เสี้ยนหน้า)
4. เสี้ยน 3 (เสี้ยนหลัง)
5. เสี้ยน 4 (เสี้ยนหลัง)
6. ท้ายรัว

และหลังจากนายราฆพ ใช้เวลา 1 ปีเศษ ในการคิดประดิษฐ์ และร้อยเรียงท่ารำ จนเสร็จสิ้น เรียบร้อยดีแล้ว ก็ได้นำไปรำแสดงสาธิตเป็นครั้งแรก ในโอกาสที่มีการจัดสาธยาย กระบวนท่ารำในเพลง "พระพิราพเต็มองค์" ให้กับศิษย์รุ่นที่ 4 เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2546 ณ วัดบวรสถานสุทธาวาส วังหน้า



การถ่ายทอด การชี้แนะ ท่ารำ "พิราพรอน" ในอนาคต

เนื่องจาก นายเจียร ได้เคยสั่งต่อนายราฆพ ไว้ว่า การต่อท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" นั้น สำหรับ ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลง "พระพิราพเต็มองค์" แล้ว ไม่ถือว่าเป็นการต่อท่ารำใหม่ แต่เป็นการชี้แนะท่ารำเท่านั้น เพราะถือว่าได้ต่อท่ารำแบบเต็มมาแล้ว ดังนั้น ในโอกาสเดียวกันนี้ นาย ราฆพ จึงได้ใช้วิธีชี้แนะท่ารำ ให้กับเหล่าคณาจารย์ ซึ่งเป็นศิลปิน ผู้ที่ได้รับการ โปรดเกล้าฯ พระราช ทาน พระบรมราชานุญาต ให้ต่อท่ารำองค์พระพิราพรุ่นเดียวกัน 4 ท่าน คือ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ นายสุดจิตต์ พันธุ์สังข์ นายจุมพล โชติทัตต์ นายสมศักดิ์ ทัดติ

และอาศัยเหตุปัจจัย จากคำสั่งของนายเจียรนี้เอง นายราฆพ จึงได้วางหลักเกณฑ์ ในการถ่ายทอดท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ไว้ดังนี้คือ

1. สำหรับศิลปินที่ยังมีวัยวุฒิ ไม่ถึงเกณฑ์ ที่จะได้รับการถ่ายทอด กระบวนท่ารำ ในเพลง หน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" สามารถจะได้รับการถ่ายทอดท่ารำ ใน เพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ได้ เพื่อใช้ในการแสดงโขน โดยให้ถือว่า เป็นการ เตรียมตัวฝึกรำใน "เพลงเล็ก" ก่อนที่จะได้รับการถ่ายทอด "เพลงใหญ่" หรือเพลง หน้าพาทย์ชุด "พระพิราพเต็มองค์" เมื่อ คุณสมบัติครบถ้วนแล้วในอนาคต[7] ทั้งนี้ พิธีกรรมในการต่อท่ารำ และหลักเกณฑ์อื่นๆ ของการ ต่อท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" อาทิ เช่น ความประพฤติตน ของผู้ที่จะต่อท่ารำ ต้อง เป็นผู้ที่ตั้งตน อยู่ในศีลธรรม มีความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ไม่เป็นผู้อวดอุตริมนุษยธรรม ตลอดจนสถานที่ในการต่อท่ารำ ซึ่งต้องเป็นวัดหรือวังเท่านั้น และอื่นๆ ให้เป็นไป ตามคุณ สมบัติ ที่ครูเจียร ได้กำหนดไว้ เช่นเดียวกับ ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดท่ารำ ในเพลง "พระพิราพเต็มองค์" ทั้งนี้ ให้เป็นสิทธิของครู ที่จะพิจารณาถ่ายทอดให้ เป็นรายๆ ไป
2. สำหรับศิลปินผู้ที่มีคุณสมบัติพร้อมแล้ว ทั้งวัยวุฒิ และคุณวุฒิ ให้ได้รับคัดเลือก ให้ เป็นผู้สืบ ทอดท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" แล้ว ให้ถือว่า ได้ต่อ ทำรำในเพลงหน้า พาทย์ "พิราพรอน" เสร็จสิ้นแล้ว และสามารถต่อท่ารำ โดยวิธี "ชี้แนะท่ารำ" ตามที่คุณครู เจียรได้สั่งไว้ ทั้งนี้ การชี้แนะท่ารำ สามารถที่จะกระทำ ได้ใน พิธีไหว้ครูโขนละครประจำปี ดั่งเช่นการต่อท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง อื่นๆ ตามปกติ หรือจัดให้มีการคำนับครูเฉพาะกิจ ก่อนชี้แนะท่ารำได้ โดย ไม่จำเป็นที่จะต้องชี้แนะท่ารำกันในวัดหรือวัง อย่าง "เพลงใหญ่" (พระพิราพ เต็มองค์)

ในเวลาต่อมา หลังจากได้ประดิษฐ์ท่ารำของ ยักษ์พิราพ ในเพลงหน้าพาทย์ พิราพรอน สำเร็จ แล้ว นายราฆพ ก็ยังได้ประดิษฐ์ท่ารำเพื่อใช้สำหรับยักษ์ตนอื่นๆ เช่น รามสูร บรรลัยกัลป์ และอื่นๆ โดย ได้ชี้แนะ ท่ารำ

[7] ครูเดชน์ คงอิ่ม ศิลปินและนักวิชาการด้านดุริยางค์ไทย ซึ่งทำการค้นคว้า และมีความเชี่ยวชาญในเพลงหน้าพาทย์ ได้ให้คำอธิบายกับผู้เขียนว่า ลำดับการต่อเพลงหน้าพาทย์ของนักดนตรีไทย สำหรับใช้ในพิธีไหว้ครูดุริยางคนาฏศิลป์ไทย ก็เป็นไปในประเพณีเดียวกัน คือต่อเพลงพิราพรอนให้ลูกศิษย์ก่อน เมื่อคุณวุฒิ วัยวุฒิ เหมาะสมแล้ว จึงค่อยต่อเพลงหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์ให้

ประกอบอาวุธขวาน สำหรับตัวละคร รามสูร ให้กับ นายจุลชาติ อรัณยะนาค และใน โอกาสต่อมา นายสมศักดิ์ ทัดติ ศิลปินร่วมรุ่นกับนายราฆพ ที่ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้สืบทอดท่ารำองค์พระพิราพ ได้ประดิษฐ์ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์พิราพรอน สำหรับตัวละครนรสิงห์ ในการแสดงโขน ตอนนรสิงหาวตาร ขึ้นอีกชุดหนึ่ง และถ่ายทอดให้กับ นายจุลชาติ อรัณยะนาค ไว้เช่นกัน

บทสรุป

จากเนื้อความข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า สิ่งที่ควรจะเน้นย้ำให้เกิดความชัดเจน จากเนื้อหา ที่กล่าวมาแล้ว ทั้งหมดแล้วข้างต้นคือ แม้ว่า นายราฆพ โพธิเวส ซึ่งนับว่าเป็นศิษย์รุ่นสุดท้าย คนหนึ่ง ของ นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ซึ่งมีโอกาส ได้ใกล้ชิดสนิทสนมกับคุณครู ในบั้นปลายชีวิตของครู แต่ก็เพียง ได้รับฟังคำชี้แนะแนวทางของกระบวนท่ารำ ในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ด้วยวาจา เท่านั้น ไม่ได้รับการถ่ายทอด ด้วยการต่อท่ารำมาแต่อย่างใด

ดังนั้นกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" ชุดนี้ จึงเป็นกระบวนท่ารำที่ นายราฆพ ได้รังสรรค์ขึ้นใหม่ ด้วยการเรียบเรียง จากกระบวนท่ารำในเพลงพระพิราพเต็มองค์ โดยอาศัยการ บูรณาการ ระหว่างข้อมูล 3 ชุด เข้าด้วยกัน อันได้แก่

1. ข้อสันนิษฐาน ตาม ข้อมูลจากคำบอกเล่าของนายเจียร จารุจรน ผู้เป็นครู
2. พื้นฐานของท่ารำที่มีอยู่แล้ว จากเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" และแม่ท่ายักษ์
3. ข้อมูลทางด้านดุริยางค์ไทยจากคุณครูจิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติ

"มิได้เป็นท่ารำแบบเดิม ที่สืบสานกันมาถึงรุ่นคุณครูเจียร จารุจรณ แต่อย่างใด"

นอกจากนี้ กระบวนท่ารำที่กล่าวถึงในบทความนี้ ยังเป็นกระบวนท่ารำเฉพาะ ในเพลงหน้าพาทย์ "พิราพรอน" สำหรับตัวละคร "ยักษ์พิราพ" อันเป็นกระบวนท่ารำ "ใหม่" ในเพลงพิราพรอน ชุดแรกเท่านั้น มิใช่กระบวนท่ารำ สำหรับตัวละครยักษ์ ตนอื่นๆ ที่นายราฆพ และศิลปินท่านอื่นได้เรียบเรียง/ประดิษฐ์ ขึ้นในลำดับต่อมา

ดังนั้น จึงนับได้ว่า "กระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์พิราพรอน สำหรับยักษ์พิราพ" นี้ เป็นผลงานชิ้นสำคัญ ของนายราฆพ โพธิเวส ศิลปินแห่งชาติ ผู้ล่วงลับ ที่เป็นคุณูปการต่อวงการนาฏ ศิลป์ไทย และวัฒนธรรมของชาติ เป็นอย่างยิ่ง ซึ่งนาฏศิลปินรุ่นต่อไป สามารถนำผลงานของชิ้นนี้ ไปศึกษา ต่อยอด เพื่อขยายผล ในการค้นคว้า และไขปริศนาเกี่ยวกับ องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ และ ศาสตร์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง และมีอยู่ในเพลงหน้าพาทย์ "พระพิราพเต็มองค์" ที่ได้รับการยกย่องว่า เป็น เพลงหน้าพาทย์ และกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ อันศักดิ์สิทธิ์ชั้นสูงสุด ของดุริยางคนาฏศิลป์ไทย อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมชิ้นสำคัญของชาติ สืบต่อไปได้ในอนาคต



รูปที่ 4 นายราฆพ โพธิเวส รำนำศิลปินร่วมรุ่น ที่รับพระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้ สืบทอดท่ารำองค์พระพิราพ ในปี พ.ศ. 2527 ในเพลงพิราพรอน ในช่วงเพลง "เสี้ยน 3"
เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2546 ณ วัดบวรสถานสุทธาวาส วังหน้า
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนายอัครินทร์ พงษ์พันธ์เดชา

บรรณานุกรม

พูลผล อรุณรักถาวร และคณะ. (2548). **เพลงพระพิราพเต็มองค์.** กรุงเทพฯ: ทรงสิทธวรรณ.

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. (2550). **การสาธยายท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ.** ลพบุรี: วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

ศิลปากร, กรม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2545). **บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.** กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2540). **วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1** เล่ม 1 - 4 กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

ศิลปากร, กรม. (2512). **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และ บ่อเกิดรามเกียรติ์.** กรุงเทพ: ศิลปาบรรณาคาร.

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง เรื่อง นางนกกระยางขาว

CREATIVITY OF THE PERFORMANCE OF NANG NOKKRAYANGKHAW

ศิริวรรณ จันทร์สว่าง

SIRIWAN JANSAWANG

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง เรื่อง นางนกกระยางขาว มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย 1) เพื่อนำนิทานพื้นบ้านมาสร้างเป็นชุดการแสดงร่วมสมัย 2) เพื่อนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน เป็นการบูรณาการศาสตร์ด้านศิลปวัฒนธรรม และสุนทรียศาสตร์เพื่อจรรโลงคุณธรรม จริยธรรม ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์เพื่อสะท้อนวิถีแห่งธรรม การประพฤติปฏิบัติร่วมกัน จนสังคมคนหมู่มากยอมรับว่าเป็นสิ่งดีงาม พร้อมใจกันยึดถือปฏิบัติ ส่งถ่ายจากรุ่นสู่รุ่น

สร้างสรรค์ขึ้นโดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์สู่กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ผลการสร้างสรรค์พบว่า ผู้วิจัยได้ประพันธ์คำร้อง ร่วมมือกับผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี สู่การเรียบเรียงเสียงประสาน รวมถึงหลักการออกแบบแต่งกาย โดยได้แรงบันดาลใจมาจากนิทานชาดกเรื่องนางนกกระยางขาว การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1"นาฏพุทธกาล" เป็นการเกริ่นเปิดเรื่องโดยใช้บทร้องกล่าวถึงสมัยก่อนพุทธกาล มีนิทานชาดกเล่าเรื่องเกี่ยวกับกฎแห่งกรรม ช่วงที่ 2 "นาฏสัญชาตญาณ" เป็นการเลียนแบบอากัปกิริยาท่าทางของนกกระยางและวิถีการใช้ชีวิตของนกกระยางการเปิดด้วยบทร้อง บทร้องบรรยายถึงเหตุที่เกิดเป็นนางนกกระยางขาวเพราะเหตุใด จัดรูปแบบการแปรแถว และได้ประดิษฐ์ท่าทางการแสดงเลียนแบบจากธรรมชาติอากัปกิริยาท่าทางของนกกระยาง และช่วงที่ 3 "นาฏอานิสงส์" เป็นการแสดงให้เห็นถึงผลของการกระทำต่างๆโดยออกแบบการแสดงให้เชื่อมโยงกับพระธรรมคำสอน นั่นคือ ศีลข้อ 3 คือการประพฤติผิดในกาม และศีลข้อ 4 การพูดเท็จหรือการพูดส่อเสียด นำมาซึ่งการทะเลาะวิวาท เกิดความทุกข์จากการกระทำนั้นตามกฎแห่งกรรม คือ "หว่านพืชใด ได้ผลนั้น" ส่วนตัวนางนกกระยางขาวได้ประกอบกรรมดี

---

* *วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์*



ฝักใฝ่ในความดีจึงเป็นอานิสงส์นำขึ้นสู่สวรรค์ การแสดงได้ใช้ดนตรีประกอบบทร้องที่ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยการบรรเลงวงดนตรีสากลผสมกับดนตรีพื้นบ้านคือปี่ผู้ไทประกอบเป็น 3 ช่วงตามช่วงของการแสดง ส่วนการแต่งกายของผู้แสดงนั้นได้ประดิษฐ์เลียนแบบมาจากนกกระยางขาว ดังนั้น การแสดงสร้างสรรค์ชุดการแสดง เรื่อง นางนกกระยางขาว จึงเป็นการแสดงการบูรณาการความเชื่อ ความศรัทธาตามหลักคำสอนแห่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า จิตวิญญาณผสมผสานศาสตร์ทางศิลปวัฒนธรรมและสังคมร่วมกันของนาฏศิลปินในสมัยปัจจุบัน

คำสำคัญ : นิทานชาดก,นกกระยางขาว,การแสดงร่วมสมัย

Abstract

The creation of the show set about Nang nokkrayangkhaw Whit the purpose of research 1. To bring folk tales to create a series of contemporary performances 2. To present to the public. be integration of cultural art and aesthetics sciences, for conserving merit, moral which be the creativity in Thai classical dance in order to reflect the way of doctrine and co-practical until be accepted that be the best done from society for the best practise from generation to generation.

This performance be created by studying documents, researches and related literatures, interviewing, observation for content analysis in order to create and present in contemporary Isan dance. This creation found that researcher composed the singing together with specialist in Thai Music to complete the harmony sound including costume design gotten inspiration from Jataka tale of Nang Nokkrayangkhaw, set up performance into 3 parts as the 1st part be introduction by bhuddism dance through singing telling story of pre-Bhuddism era for explaination about law of Karma. The 2nd part of instinct dance that copy nature of Nokkrayang and its way of life through singing about the origin of Nang Nokkrayangkhaw and its appearance, deployed the dance on stage with design dance posture by copying its manners. The 3rd part be result of merit dance to present out the result of any acting by creating dance linking to Bhuddha doctrines no 3. the lust behavior and no 4. Lie or instigate speech leading the browl that getting the grief from Karma law "Throw any seeds get back those seeds"

By Nang Nokkrayangkhaw did only the good karma hence she gone to heaven. Music in performance be neo-composition by taking contemporary music classic with folk music of Poothai flute of 3 melodies for 3 parts of dance, about costume copied from Nokkrayangkhaw hence this contemporary dance: Nang Nokkrayangkhaw be integration of faith and belief under Bhuddism doctrines, spirit in culture art and society of Thai contemporary dance as recently.

Keywords: Jataka Tale, Nokkrayangkhaw, contemporary dance.

บทนำ

“นิทาน” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 (2546 : 588) อธิบาย ความหมายไว้ว่า “นิทาน คือ เรื่องที่เล่ากันมา เช่น นิทานชาดก และนิทานอีสป เป็นต้น” และมีผู้รู้อีกหลายท่านได้กล่าวไว้ เช่น กิ่งแก้ว อัตถากร (2519 : 12) อธิบายว่า นิทาน หมายถึง เรื่องเล่าสืบต่อกันมาเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ส่วนใหญ่ถ่ายทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ แต่ก็มีอยู่ส่วนมากที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรไว้ และนอกจากนี้ยังอธิบายว่า นิทานเป็นเรื่องเล่าทั่วไป มิได้จงใจแสดงประวัติความเป็นมา จุดใหญ่เล่าเพื่อความสนุกสนาน บางครั้งก็จะแทรกคติเพื่อสอนใจไปด้วย นิทานมิใช่เรื่องเฉพาะเด็ก นิทานสำหรับผู้ใหญ่ก็มีจำนวนมาก และเหมาะสำหรับผู้ใหญ่เท่านั้น กุหลาบ มัลลิกะมาส (2518 : 99-100) กล่าวถึง “นิทาน” ไว้ในหนังสือคติชาวบ้านว่า นิทานเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะที่เล่าสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน เพื่อความสนุกสนานเบิกบานใจ ผ่อนคลายความตึงเครียด เพื่อเสริมศรัทธาในศาสนา เทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นคติเตือนใจ ช่วยอบรมบ่มนิสัย ช่วยให้เข้าใจสิ่งแวดล้อมและปรากฏการณ์ธรรมชาติ เนื้อเรื่องของนิทานเป็นเรื่องนานาชนิด อาจเป็นเรื่องเกี่ยวกับการผจญภัย ความรัก ความโกรธ เกลียด ริษยา อาฆาต ตลกขบขัน หรือเรื่องแปลกประหลาดผิดปกติธรรมดา ตัวละครในเรื่องก็มีลักษณะต่างๆกัน อาจเป็นคน สัตว์ เจ้าหญิง เจ้าชาย อมนุษย์ แม่มด นางฟ้า แต่ให้มีความรู้สึกนึกคิดพฤติกรรมต่างๆเหมือนคนทั่วไปหรืออาจจะเหมือนที่เราอยากจะเป็นนิทานชาดก (jataka tales) ชาดก หมายถึง เรื่องพระพุทธเจ้าที่มีมาในชาติก่อนๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546 : 359) เนื้อเรื่องจะกล่าวถึงประวัติและพระจริยวัตร ของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งยังเป็นพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติในภพภูมิต่างๆ เป็นคนบ้าง เป็นสัตว์บ้างกุลาวกชาดก เป็น เรื่องที่พระพุทธเจ้าทรงเล่าถึงเรื่องในอดีตที่เสวยชาติ เป็นมัฆมานพ เป็นผู้ตั้งมั่นในการรักษาศีล คือไม่ฆ่าสัตว์ ไม่ลักทรัพย์ ไม่ประพฤติผิดในกาม ไม่กล่าวคำเท็จ ไม่ดื่มน้ำเมา และสร้างบุญกุศล เจริญเมตตาให้ทาน กระทำทางให้สม่ำเสมอ ขุดสระ สร้างศาลา กาลนั้น ในเรือนของพระโพธิสัตว์มีสตรี 4 คน คือนางสุธรรมา นางสุจิตรา นางสุนันทา และนางสุชาดา ภรรยาทั้งสามนางต่างก็มุ่งสร้างบุญกุศลร่วมกับผู้เป็นสามี ยกเว้นนางสุชาดาที่ไม่ทำอะไรเลย จนเมื่อทั้ง 5 คนสิ้นอายุขัย ท้าวมัฆมานพจึงได้ไปเกิดเป็นท้าวสักกะเทวราช ในภพดาวดึงส์ ภรรยาทั้งสามเมื่อครั้งเป็นมนุษย์ก็ได้ไปเกิดเป็นบาทบริจาริกาของท่าน นางสุธรรมา



ได้มีเทวสภาชื่อว่าสุธรรมมาปรากฏขึ้นเพราะผลแห่งการให้ช่อฟ้าประดับศาลา อุทยานชื่อว่าจิตรลดาวันเกิดขึ้นแก่นางสุจิตราเพราะสร้างอุทยาน สระโบกขรณีชื่อว่านันทาเกิดขึ้นแก่นางสุนันทา ฝ่ายนางสุชาดาเกิดเป็นนกกระยาง เพราะไม่เคยสร้างบุญสร้างกุศลอันใด ฝ่ายท้าวสักกะเทวราชเมื่อทราบจึงเสด็จไปสอนให้นางรักษาศีล ผลจากการรักษาศีลจะได้นำไปยังเทวโลก

จากข้อมูลข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ได้มีแรงบันดาลใจจากนิทานชาดก เรื่องนางนกกระยางขาว ซึ่งเป็นเรื่องที่มีเค้าโครงมาจากกุลาวกชาดก ซึ่งคัดมาเพียงบางตอนนำเอาหลักธรรมคำสอนที่ว่า "หว่านพืชเช่นใด ย่อมได้ผลเช่นนั้น ทำความดีย่อมได้รับผลดีตอบ ทำชั่วย่อมได้รับผลชั่วตอบ"คือการรักษาศีลห้า จะเป็นเครื่องป้องกันเป็นความเจริญแก่ผู้รักษา นำมาซึ่งความเป็นปกติสุข การสร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุดนางนกกระยางขาว ถ่ายทอดโดยนำตัวนางนกกระยางขาว มาเป็นตัวชี้เหตุของกรรมดีกรรมชั่ว ค ผู้สร้างสรรค์จึงได้ประพันธ์บทร้องทำนองดนตรี และท่าทางในการแสดง และการแต่งกายขึ้นใหม่ทั้งหมด เป็นการสร้างสรรค์ชุดการแสดงเรื่องนางนกกระยางขาว

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อนำนิทานพื้นบ้านมาสร้างเป็นชุดการแสดงร่วมสมัย
2. เพื่อนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ด้านเนื้อหา ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในส่วนของ
   1.1 ความหมายและประเภทของนิทานและนิทานชาดก
   1.2. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ด้านการแสดง
   1.3. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง
   1.4. หลักและวิธีจัดการแสดง
   1.5. ชุดการแสดงสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับนก
   1.6. ข้อมูลเกี่ยวกับนกกระยางขาว
2. กระบวนสร้างสรรค์และองค์ประกอบการแสดงชุด นางนกกระยางขาว ผู้วิจัยได้วางรูปแบบดังนี้
   2.1 รูปแบบของการแสดง แบ่งช่วงการแสดงเป็น 3 ช่วง
   2.2 บทร้องและทำนองดนตรีประกอบการแสดง

บทร้องที่ใช้ประกอบในการแสดงมีในช่วงแรกและช่วงที่ 2 และบทพูดในช่วงที่ 3 ได้แบ่งดนตรีออกเป็น 3 ท่อน ตามเนื้อหาของคำร้อง การแสดงถูกออกแบบด้วยการวางเวลาไว้ 3 ส่วนคือ

ท่อนที่ 1 การเกริ่นเปิดเรื่องย้อนถึงสมัยพุทธกาล

ท่อนที่ 2 การเปิดตัวของนางนกกระยางขาว

ท่อนที่ 3 นกกระยางขาวบำเพ็ญเพียร เพื่อบรรลุมรรคผล

2.3 ลีลาท่าทางของการแสดง

ลีลาท่าทางที่นำมาใช้แสดงนั้น ได้มีการปรึกษาร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงว่าควรจะออกมาในลักษณะใด เมื่อมีบทร้องและดนตรีประกอบ สรุปได้ว่า ท่าทางต้องให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงในแต่ละช่วง คือช่วงแรกเป็นการแสดงท่าทางให้เห็นภาพจินตนาการย้อนสมัยก่อนพุทธกาล ช่วงที่ 2 ช่วงเปิดตัวนางนกกระยาง ได้นำท่าอากัปกริยาและวิถีการอยู่รวมกลุ่มของนกกระยางมาประดิษฐ์เป็นท่าทางและมีการแปรแถวต่างๆ ส่วนช่วงที่ 3 ได้ประดิษฐ์ท่าทางที่สื่อให้เห็นถึงการประพฤติปฏิบัติแล้วเกิดผลตามมาอย่างไร โดยใช้ท่าทางของนาฏศิลป์ไทยและสากลเป็นหลัก

2.4 การแต่งกาย จากการเลียนแบบนกกระยาง

2.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ ดนตรีพื้นบ้าน ปี่ผู้ไท พิณ

ตารางที่ 1 ท่าทางและรูปแบบของการแสดง (ยกตัวอย่างบางส่วน) (ที่มาของภาพ : ผู้วิจัย)

ชื่อท่า	ภาพ
1.ย้อนพุทธกาล 2.โฉมนาง สุชาดา	 1  2
3. หากิน 4. จิกตี	 3  4
5. ผลดี ผลชั่ว 6. สู่สวรรค์	 5  6

ตารางที่ 2 ภาพการแต่งกาย (ที่มาของภาพ : ผู้วิจัย)

ภาพนกกระยาง	ภาพเลียนแบบ
 ที่มาของภาพ : pixabay.com  ที่มาของภาพ : pixabay.com	 



ผลการวิจัย

เชิงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ด้านการแสดง

สรุปจากแนวคิดของผู้รู้หลายๆท่านได้ว่า การสร้างสรรค์การแสดงนั้น ต้องมีแรงบันดาลใจ มีความคิดริเริ่มแปลกใหม่และมีจินตนาการที่ไม่ซ้ำแบบใคร แรงบันดาลใจ (Inspiration) หมายถึง พลังอำนาจในตนเองชนิดหนึ่ง ที่ใช้ในการขับเคลื่อนการคิดและ การกระทำใดๆ ที่พึงประสงค์ เพื่อให้บรรลุผลสำเร็จได้ตามต้องการ แรงบันดาลใจ (Inspiration) เป็นอำนาจอันเกิดจากจิตวิญญาณซึ่งเป็นแก่นแท้ของผู้สร้างงานนาฏกรรม โดยใช้เงื่อนไขภายในจิตใจของตนด้วยตัวเอง ซึ่งเรียกว่า "การสำนึกรู้" (Conscious) สิ่งนี้เป็นตัวกำหนดการกระทำออกมา คิดดีจึงทำสิ่งดี คิดไม่ดีผลการกระทำจึงออกไม่ไม่ดีตามความคิด "แรงบันดาลใจ" เป็นสิ่งสำคัญ เพราะแรงบันดาลใจทำให้เรามีแรงขับเคลื่อน แรงบันดาลใจเป็นขุมพลังทั้งในการจุดระเบิดแรกเริ่ม และยังคงเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงประคับประคองให้เราทำสิ่งนั้นจนสำเร็จลุล่วงไปได้ หากมีบทประพันธ์เดิมจำเป็นต้องนำมาประกอบต้องเคารพในบทประพันธ์นั้น ผู้สร้างสรรค์ คือบุคคลที่แยบยล พรั่งพร้อมในกระบวนการคิด มากล้นด้วยจินตนาการ เปี่ยมด้วยแรงบันดาลใจ อุดมด้วยองค์ความรู้และเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในการกระทำเชิงผลิตและการเสกสร้างเนรมิตฝันให้เกิดเป็นรูปเป็นร่างของการแสดงต่างๆ ได้

เชิงแนวความคิดด้านการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีร่วมสมัยสำหรับการแสดงชุดนางนกกระยางขาว หมายถึง การผสมผสานหลักการ รูปแบบ เครื่องดนตรี เสียง ซึ่งงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยนี้ เป็นลักษณะแบบดนตรีแห่งปัจจุบัน อาศัยประพันธ์ขึ้นในยุคสมัยที่กำลังสร้างผลงานชิ้นนั้นอยู่ เป็นดนตรีไทยเดิมหรือดนตรีพื้นบ้านของภาคต่างๆ มาบรรเลงมาผสมผสานกับดนตรีตะวันตก ดนตรีในทุกวันนี้มีความเปลี่ยนแปลงขึ้นทุกวัน มีการผสมผสานเพื่อสร้างสิ่งใหม่ การอนุรักษ์ดนตรีดั้งเดิม การนำเสนอรูปแบบดนตรีในลักษณะใหม่ก็ได้ชี้ตัวตนที่แท้จริงของดนตรีแต่ละชนิดชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้ออกแบบท่าทางได้ปรึกษาร่วมกันกับนักประพันธ์เพลง และนักดนตรีเกี่ยวกับแนวคิดการแสดง รูปแบบการนำเสนอ อีกทั้งเป็นลักษณะการทำงานควบคู่กัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นักประพันธ์เพลงจะต้องสอบถามเกี่ยวกับท่าทาง อารมณ์ การเคลื่อนไหวของนักแสดง ซึ่งการสร้างงานครั้งนี้จึงเป็นการสอดประสานระหว่าง นักออกแบบท่าทาง และนักประพันธ์เพลง จะสามารถทำให้การแสดงตอบวัตถุประสงค์การแสดง

หลักและวิธีจัดการแสดง

การจัดการแสดงที่จะสำเร็จได้นั้น ต้องอาศัยหลักการจัดการแสดงมาเกี่ยวข้องอย่างแยกกันไม่ได้ ทุกคนต้องรู้จักบทบาทหน้าที่ของตน ตั้งแต่ฝ่ายอำนวยการแสดง ฝ่ายจัดการแสดง ฝ่ายธุรการ ในการดำเนินการจัดการแสดงสิ่งต้องปฏิบัตินั่นคือ การแต่งตั้งผู้ปฏิบัติงาน การคัดเลือกตัวแสดง การประชุมมอบหมายหน้าที่ การติดตามความคืบหน้า การฝึกซ้อม การแสดงจริง และการประเมินผลงานการแสดง ปัญหาอุปสรรคต่างๆ ในการจัดการแสดง เพื่อนำมาปรับปรุงในโอกาสต่อๆ ไป

สรุปกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุดนางนกกระยางขาว

1. รูปแบบการแสดง ได้แบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ช่วงการแสดง ได้แก่ ช่วงที่1นาฏพุทธกาล ช่วงที่ 2 ช่วงนาฏสัญชาตญาณ ช่วงที่ 3 ช่วงนาฏอานิสงส์ การแสดงในแต่ละช่วงได้ใช้ท่าทางของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากลเข้าร่วมด้วย

2. บทร้องและดนตรีประกอบการแสดง ได้มีบทร้อง 2 ช่วงและบทพูด 1 ช่วงเพื่อบรรยายให้เห็นภาพแห่งจินตนาการได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ใช้วงดนตรีออเครสตร้าบรรเลงเป็นหลักเพราะดนตรีสากลสื่ออารมณ์ให้เข้ากับการแสดงได้ดีและใช้ดนตรีพื้นบ้านคือปี่ผู้ไทมาบรรเลงร่วมเป็นบางช่วง

3. เครื่องแต่งกาย การแต่งกายชุดนางนกกระยางขาวได้นำเอาธรรมชาติของนกกระยางขาวมาเป็นแบบในการประดิษฐ์ชุด ใช้สีขาวเป็นหลัก เช่นตัวเสื้อ กางเกง ปีก และใช้ถุงน่องสีดำแบบหนา ตกแต่งปีกเลื่อมและดิ้นให้ดูสวยงาม

4. แสงและเสียงที่ใช้ในการแสดง ใช้แสง สีขาว สีฟ้า น้ำเงิน ให้ความรู้สึกสงบ และแสงสีแดงให้ความรู้สึกรุ่มร้อน สับสน แสงสีเหลือง ทอง ให้ความรู้สึก สงบและหลุดพ้น

สรุปผลการวิจัย

งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด นางนกกระยางขาว เป็นการสร้างงานเชิงบูรณาการ เป็นการหลอมรวมศาสตร์ศิลป์หลากหลายแขนง ทั้งวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ องค์ประกอบศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ซึ่งผลของการศึกษาพบว่า ความเชื่อเป็นลักษณะของกระบวนการทางความคิดที่คนในแต่ละยุคสมัยมีประสบการณ์ตรง จึงเรียนรู้สั่งสม และเลือกสรรสิ่งที่คิดว่า “เหมาะสมที่สุดหรือดีที่สุด” ด้วยเหตุนี้ นาฏกรรมเป็นการหลอมรวมสรรพศาสตร์ไว้ในตัวตนของนาฏกรรม และเป็นการหลอมรวมพลังอันยิ่งใหญ่ และสิ่งที่เป็นมงคลสูงสุดในยุคสมัยนั้นที่คนในอดีตกาลเชื่อว่า “นาฏกรรม” จะสามารถต่อรองหรือเรียกร้องให้ถูกใจ พอใจต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงพยายาม “วัฒนธรรมประดิษฐ์” (แห่งยุคสมัย) กำเนิดเป็นทั้งพิธีการและพิธีกรรมที่จะสำแดงให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้าใจถึงเจตนาของทั้งองค์ประกอบศิลป์ อาทิ การประดิษฐ์คิดสร้างสัญลักษณ์ประกอบการกระทำการแสดง เครื่องมือในการต่อสู้ เครื่องใช้ไม้สอย เครื่องบูชา อาหารคาวหวาน เลือดสัตว์ ดอกไม้นานาพันธุ์ ธูปเทียน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในการต่อรองการเรียกร้องขอจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงมักจะอาศัยดนตรีกรรม วรรณกรรม คีตกรรม

การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวของสรีระร่างกาย ด้วยการเลียนแบบ ด้วยการสวมวิญญาณ ด้วยการแสดงกิริยาท่าทางของนกกระยางขาว ผสมผสานกับการสื่อสารอารมณ์ให้สอดคล้องกับเรื่องราวและรูปแบบการนำเสนอ จากการศึกษาพบว่า นิทานหมายถึง เรื่องที่เล่าสืบต่อกันมาปากต่อปากหลายชั่วอายุคน จดจำกันมาแบบมุขปาฐะและเขียนบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อความสนุกสนานผ่อนคลายความตึงเครียด และเป็นคติสอนใจแก่เด็กและผู้ใหญ่ มีความแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมความเชื่อของแต่ละท้องถิ่น

นิทานแบ่งได้หลายประเภท ได้แก่ ประเภทเทพนิยายหรือปรัมปรา ประเภทชีวิตจริง ประเภทวีรบุรุษ ประเภทนิทานประจำถิ่น ประเภทเล่าอธิบายเหตุ ประเภทเทพปกรณัมหรือเทวปกรณ์ ประเภทสัตว์ ประเภทมุขตลก ประเภทศาสนา ประเภทผี และประเภทเข้าแบบ ส่วนนิทานชาดก แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ชาดกนิบาตหรือชาดกในนิบาต และชาดกนอกนิบาตหรือปัญญาสชาดก ชาดก เป็นเรื่องเกี่ยวกับการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ แสดงถึงความเป็นมาในพระชาติต่าง ๆ ที่ได้เกิดมาสร้างบารมีเอาไว้เพื่อการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า เราเรียกว่าพระเจ้า 500 ชาติ ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก เล่มที่ 27ปิฎก, 28 มีทั้งหมด 548 เรื่อง อาจมีทั้งเรื่องที่ซ้ำกันบ้าง แต่คาถาจะต่างกัน

อย่างไรก็ตามความเชื่อเรื่อง "นก" ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งจีน อินเดีย อินโดนีเซียเวียดนาม ญี่ปุ่น ลาว รวมทั้งคนไทย เชื่อกันว่าสามารถนำพาดวงวิญญาณของผู้ที่เสียชีวิตไปสู่สรวงสวรรค์ เพราะมีความเชื่อว่า "นก" สามารถเชื่อมโยงสื่อสารระหว่างโลกมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เบื้องบน รวมทั้งสามารถนำพาวิญญาณผู้ตายไปสู่อีกโลกหนึ่ง เพราะสามารถบินไปในที่ที่มนุษย์ไม่สามารถไปได้ นกกระยางจึงเป็นพาหนะที่ปรากฏในชาดกอีสาน และนิทานปรัมปราอีกหลายเรื่อง สะท้อนความเชื่อมโยง ความสัมพันธ์อันดีระหว่างมนุษย์กับสัตว์ สื่อสารเป็นเรื่องราวสืบทอดตราบปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะทั่วไป

การแสดงสร้างสรรค์

1. ควรจัดให้มีเวทีสำหรับการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ทั้งระดับสถาบันการศึกษาและนานาชาติ

2. ควรจัดสรรงบประมาณงานวิจัยสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องสำหรับผู้ที่สนใจสร้างงานด้านดนตรีและนาฏศิลป์สร้างสรรค์

บรรณานุกรม

กุหลาบ มัลลิกะมาส. **คติชาวบ้าน.** กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยรามคำแหง. 2518

เกริก ยุ้นพันธ์. **การเล่านิทาน.** พิมพ์ครั้งที่ 9. นนทบุรี : โรงพิมพ์,หาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช 2547.

จุติกา โกศลเหมมณี. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ : 154

นราพงษ์ จรัสศรี. **การศึกษาวิเคราะห์แนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์นิพนธ์**. (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ 2547

ประคอง นิมมานเหมินทร์, **นิทานพื้นบ้าน.** เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ , 2550

ละเอียด เหราบัตย์. **วิวัฒนาการของดนตรีสากล.** พิมพ์ลักษณ์, กรุงเทพฯ : วิทยาลัยนาฏศิลป์ 2522

วรรณี ศิริสุนทร. **การเล่านิทาน.** พิมพ์ลักษณ์, กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ 1999, 2542.

วิไล มาศจรัส. **เทคนิคการเขียนการเล่านิทานสาหรับเด็ก.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). 2545.

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์. **สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.** พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์. 254).

สมศักดิ์ ปริปุรณะ. **นิทานสำหรับเด็ก.** พิมพ์ลักษณ์, ราชบุรี : สถาบันราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง, 2542.

สุมามาลย์ พงษ์ไพบูลย์. **ทฤษฎีการแพร่กระจายของนิทาน.** กรุงเทพมหานคร : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2542.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์,** กรุงเทพฯ : ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543

อานันท์ นาคคง. **ดนตรีไทยเดิม.** พิมพลักษณ์, กรุงเทพฯ : สำนักงานอุทธยานการเรียนรู้.

อรวรรณ บรรจงศิลป. **พื้นฐานดนตรี.** พิมพลักษณ์, กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2547

เอื้อมพร เนาว์เย็น. **ละครนาฏยศิลป์ไทยมีการปรับปรุงและ แนวคิดการสร้างสรรค์งาน.** 2557.

ท่านาฏลักษณ์เฉพาะของสมิงนครอินทร์ ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน ขอดูตัวสมิงนครอินทร์

DANCE CHARACTERISTICS OF SOMING NAKHONINN IN LAKORNIN RACHATHIRAT

ภุมรินทร์ มณีวงษ์*

PHOOMARIN MANEEWONG

บทคัดย่อ

วิจัยเรื่องนาฏยลักษณ์ บทบาทของสมิงนครอินทร์ เป็นงานวิจัยที่กล่าวถึงรูปแบบกระบวนการแสดงของสมิงนครอินทร์ที่ปรากฏอยู่ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดศึกพระเจ้าฝรั่งมั่งม้อง ซึ่งตัวสมิงนครอินทร์นี้นับว่าเป็นอีกตัวละครสำคัญที่มีบทบาทที่น่าสนใจ มีกระบวนท่ารำเฉพาะที่ไม่มีปรากฏในตัวละครอื่นๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายถึงกลวิธีในการปฏิบัติท่าเฉพาะในตอนรำดาบสั้น ซึ่งท่านาฏลักษณ์เฉพาะของสมิงนครอินทร์ ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนขอดูตัวสมิงนครอินทร์ ชุดศึกพระเจ้าฝรั่งมังม้อง ของกรมศิลปากร โดยมีการดำเนินด้วยวิธี การศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการลงภาคสนามจากการศึกษาจากเอกสารการสัมภาษณ์ และการฝึกปฏิบัติกับศิลปินที่แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2523 พบว่าเป็นการรำแบบท่ารำเฉพาะนี้คือ ท่ารำประกอบการใช้อาวุธ(ดาบสั้น) ในตอนขอดูตัวสมิงน**ค**รอินทร์ซึ่งผู้แสดงจะต้องรำในเพลงยกตะลุ่มประกอบไปด้วยสองท่าคือท่านั่งหย่งตัวแล้วกระโดดเคลื่อนที่ มือทั้งสองควงดาบสลับหล้าหลังและท่าที่ 2 นำดาบขัดที่ด้านหลัง และใน ท่าเดินตีนเตี้ย (ท่าในเพลงรัวมอญ) คือเป็นท่าที่ต้องควงดาบทั้งสองมือไปพร้อมกัน แล้วหย่งตัวเดินซอยเท้าพร้อมกับเดินมือทั้งสอง แล้วเคลื่อนที่ผู้แสดงจะต้องมีกำลังขาที่แข็งแรง และการทรงตัวที่ดี สมิงนครอินทร์นั้นเป็นตัวละครที่มีความเก่งกล้า องอาจและกล้าหาญ ผู้ที่รับบทสมิงนครอินทร์ ต้องมีความสามารถในการแสดง โดยเฉพาะในตอนขอดูตัวสมิงนครอินทร์นี้เป็นตอนที่ปรากฏว่ามีท่าที่เป็นนาฏลักษณ์เฉพาะของสมิงนครอินทร์ ที่เรียกว่า ท่าเดินตีนเตี้ย คือท่านาฏยลักษณ์ด้านกระบวนท่ารำเฉพาะด้วยการรำดาบสั้นประกอบท่าเดินตีนเตี้ยของตัวละครสมิงนครอินทร์

คำสำคัญ : นาฏลักษณ์เฉพาะ , เดินตีนเตี้ย

---

* *สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

Abstract

The research shows Nakhon Soming of a process model is shown in the theater. The Soming Nakhon. Another important character is an interesting process, not only in character. The purpose is to explain how, in practice only. When using a dagger. Actress, a look of Soming Nakhoninn. Appeared in Lakornin Rachathirat emperor. Now let's see Soming Nakhoninn. As a specific dance postures of the characters that appear in the theatrical story of the emperor. Minkhaung set battle. Department of Arts By studying documents from the interview. And practice with the artist's first show in 2523 when it found that the dance is dance only. Dance of the weapon (dagger) at the request of Nakhon Sominginn which players must dance on the song, the song raised Taluem comprising two position is a sitting position, then jump tiptoe movement. Both hands wield a sword and a switching yard after 2 polished sword on the back foot and gait shorter. (Port of music in Aotearoa Mon) is a position to wield a sword with both hands simultaneously. Yong then went on the road with a walking foot with both hands. and mobile The show must have strong legs. And sustaining good

Soming Nakhon character is a brave hero. Valiant and Brave Who plays Soming Nakhoninn. Must have the ability to express. Especially when I see the Soming Nakhoninn it now appears that the Boardwalk is the dramatic appearance of Soming Nakhoninn called gait foot shorter, is a choreographic appearance on the dance postures of rich bran scimitar composite port. a foot short of a character Soming Nakhoninn

Keywords: Dance characteristics, dance bent knees



บทนำ

วรรณกรรมเรื่องราชาธิราช เป็นเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับพงศาวดารมอญที่แต่งขึ้นเพื่อยกย่องในพระราชอำนาจและพระกฤดาภินิหาร และความยิ่งใหญ่ของพระเจ้าราชาธิราชตลอดจน การสรรเสริญความเก่งกล้าสามารถของ ทหารเอกฝ่ายมอญ ที่มีความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว และความจงรักภักดีต่อพระเจ้าราชาธิราช โดยเนื้อเรื่องส่วนมากจะกล่าวถึงการทำสงครามระหว่าง มอญ และพม่า การใช้กลวิธีใสการต่อสู้ทำสงคราม ซึ่งได้มีการเผยแพร่และการแปลจากภาษาเดิม มาเป็นภาษาไทยทำให้เกิดเป็นเรื่องราวในวรรณกรรม เรื่องราชาธิราชฉบับแปลเป็นภาษาไทยมากมาย ด้วยเหตุผลที่ว่า เรื่องราวในราชาธิราชนั้น เป็นเรื่องราวที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ แสดงให้เห็นถึงกลวิธีการทำสงคราม การเมือง การปกครอง ตลอดจนเรื่องราวพงศาวดารแล้ว ยังเหมาะที่จะเป็นเรื่องราวที่น่านำมาศึกษาประเทืองปัญญา

นอกจากเป็นวรรณคดีที่มีคุณค่าทั้งในทางประวัติศาสตร์ สังคมและด้านภาษาแล้ว ยังเป็นวรรณคดีที่นิยมนำมาจัดทำสำหรับแสดงละครอีกเรื่องหนึ่ง ด้วยตัวละครแต่ละฝ่ายล้วนมีความน่าสนใจในด้านการดำเนินหน้าที่ต่างๆที่ปรากฏในเรื่องโดยมักนำตอนที่มีความสนุกสนานให้ข้อคิดในแง่ของคุณธรรม จริยธรรม ความซื่อสัตย์ ความจงรักภักดี ที่มีต่อพระมหากษัตริย์ โดยมักหยิบยกตัวละครตัวเอก หรือตัวละครที่มีเรื่องราวความสำคัญ เพื่อเป็นตัวดำเนินเรื่องให้เกิดความน่าสนใจ ติดตาม ให้มีความเหมาะสมสวยงามตามแบบแผนของการแสดงละครพันทาง เช่น ตอนสมิงพระรามอาสา ตอนศึกพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องตอนศึกมังรายกะยอฉะวาตอนสัจจะสมิงนครอินทร์เป็นต้น สมิงนครอินทร์ถือได้ว่าเป็นตัวละครตัวเอกที่มีความสำคัญและมีกระบวนท่ารำที่ใช้ประกอบในการแสดงตามแบบของละครพันทาง หากแต่ว่า กระบวนท่ารำของตัวละครตัวนี้ยังมิเคยถูกบรรจุเป็นหลักสูตรเพื่อการเรียนการสอนของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง ซึ่งแตกต่างจากตัวละครตัวอื่น เช่น สมิงพระราม กามนี เพราะกระบวนท่าของสมิงพระรามและกามนีนั้นได้มีบรรจุอยู่ในหลักสูตรของ คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ และศิลปศึกษา ทั้งนี้อาจจะด้วยเหตุผลว่าท่ากระบวนท่ารำของสมิงนครอินทร์นั้นมีความละเอียด และมีความยาก จึงไม่สามารถนำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรได้ร่วมไปถึงยังเป็นตัวละครที่มีผู้รับการถ่ายทอดไว้น้อยท่านผู้วิจัยจึงได้เห็นถึงความสำคัญจึงได้หยิบยก กระบวนท่ารำเฉพาะของสมิงนครินทร์ ในตอน ขอดูตัวสมิงนครอินทร์นี้เพื่อเป็นการอธิบายให้เห็นถึงกระบวนท่าสำคัญ

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาลักษณะ ของการรำท่าเดินตีนเตี้ยรำดาบสั้น ที่ท่าเฉพาะตัวสมิงนครอินทร์ ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ที่อยู่ใน ตอน ขอดูสมิงนคอินทร์

วิธีการศึกษา

วิธีการแสดงบทบาทสมิงนครอินทร์ท่านาฏลักษณ์เฉพาะของสมิงนครอินทร์ ที่ปรากฏอยู่ในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอนขอดูตัวสมิงนครอินทร์ เป็นการศึกษา โดยวิเคราะห์ลักษณะของกระบวนท่ารำของสมิงนครอินทร์ในรูปแบบ ของกรมศิลปากรตามรูปแบบการถ่ายทอดไว้ของผู้ที่เคยแสดงเป็นสมิงนครอินทร์ ในปี พ.ศ.2523 ดังนี้

1. ศึกษาจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์กลุ่มผู้แสดง กลุ่มคณาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญที่มีความเกี่ยวข้องหรือมีส่วนร่วมในการแสดงทั้งที่เป็นผู้ร่วมแสดงร่วมฝึกซ้อมในบทบาทอื่นๆ และกลุ่มศิลปินที่ได้รับการ โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักซึ่งแบ่งได้ดังนี้

1.1 การสัมภาษณ์ แบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ กลุ่มคณาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ที่ได้แสดงเป็นตัวสมิงนครอิทนร์ในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอน ขอดูตัวสมิงนครอินทร์ ปี พ.ศ. 2523 ได้แก่ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2 กลุ่มผู้แสดงร่วมในปี พ.ศ. 2523 นายปรเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ แสดงเป็น พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง

2. การสังเกตการณ์ โดยใช้วิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และ การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมคือ การที่ผู้วิจัยได้สังเกตการณ์การฝึกซ้อมการฝึกหัดผู้แสดงได้แก่ วิธีการฝึกเบื้องต้น การเข้าบท การฝึกซ้อมเข้าเรื่อง จนถึงการแสดง ซึ่งในการสังเกตครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมในการช่วยฝึกซ้อมตัวละครต่างๆการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม คือ ผู้วิจัยได้เป็นผู้สังเกตการณ์ในฐานะของผู้ชม

3. การเข้ารับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและวิธีการแสดงในบทบาทสมิงนครอินทร์จากนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และ นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ แบบเจาะลึกในบทบาทของสมิงนครอินทร์ พร้อมการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ หรือ สอบถามจากทั้งสองท่านในกรณีที่เกิดข้อสงสัย แล้วแยกประเด็นในวิธีการรำในแต่ละส่วน ซึ่งในแต่ละท่านว่ามีข้อแตกต่างหรือ เหมือนกันอย่างไร เพื่อหาวิธีแสดงในบทบาทของสมิงนครอินทร์และการศึกษาจาก วีดีทัศน์ การแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน ขอดูสมิงนครอินทร์ ของกรมศิลปากร เพื่อการศึกษาดูองค์ประกอบตามที่มีส่วนเกี่ยวข้องเช่น ท่ารำ วิธีการแสดง ของสมิงนครอินทร์

สมิงนครอินทร์ หรือมะสะลุม ถือได้ว่าเป็นตัวละครที่มีบทบาทและความสำคัญตลอดจนจุดเด่นในด้านของกระบวนท่ารำโดยเฉพาะในตอนที่พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ได้ทรงทราบเรื่องราวทั้งหมดว่าสมิงนครอินทร์นั้นได้ลอบเข้ามาถึงห้องบรรทมของพระองค์ได้ จึงมีพระราชสาสน์ถึงพระเจ้าราชาธิราช ว่าพระองค์มีพระประสงค์ที่ จะขอดูตัวสมิงนครอินทร์ผู้กล้าที่สามารถเข้ามาถึงห้องบรรทมได้ ว่าจะมีรูปร่างลักษณะเช่นไร โดย



สัญญาว่าจะมิทำอันตรายใดๆแก่สมิงนครอินทร์ เมื่อพระเจ้าราชาธิราชทรงอนุญาตให้สมิงนครอินทร์ไปเข้าเฝ้าพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องได้ สมิงนครอินทร์จึงได้เตรียมตัวไปเข้าเฝ้าโดยตนนั้นได้แอบพกดาบสั้นเอาไว้ในเสื้อเพื่อมิให้ใครรู้ เมื่อไปถึงค่ายพม่า สมิงนครอินทร์ได้เข้าเฝ้าและได้มีการทดลองใจด้วยการข่มขู่จากพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง สมิงนครอินทร์ก็มิได้แสดงความกลัวแต่อย่างใด กลับหัวเราะเยอะเย้ยพร้อมกับชักดาบที่ซ่อนอยู่นั้นออกมา เพื่อแสดงให้รู้ว่าอย่ามาประมาท เพราะตนนั้นมีความกล้าหาญประหนึ่งเสือซ่อนเล็บ เมื่อพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องเห็นเช่นนั้นก็ตกพระทัย สมิงนครอินทร์จึงได้กราบทูลสิ่งต่างๆที่ตนได้กระทำไปพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องทรงพอพระทัย และรู้สึกยกย่องในความกล้าหาญและทรงพระราชทานรางวัลให้แก่ของสมิงนครอินทร์ ในการแสดงตอนนี้มีกระบวนท่าที่น่าสนใจ และถือได้ว่าเป็นจุดเด่น ที่สำคัญคือจุดเด่นในด้านของกระบวนท่ารำเฉพาะตัว ของสมิงนครอินทร์ เช่นในตอนขอดูตัวสมิงนครอินทร์ เป็นกระบวนท่าที่น่าสนใจ และเป็นจุดเด่นของสมิงนครอินทร์ คือกระบวนท่ารำโดยการชักอาวุธ(ดาบสั้น)ที่ลอบนำเข้ามาในที่ประทับ และจะต้องรำเพื่อกระทำการข่มขู่พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ซึ่งเรียกการรำของกระบวนรำนี้ว่า "เดินตีนเตี้ย"

กระบวนรำเดินตีนเตี้ย คือกระบวนท่าที่พิสดารจัดเป็นท่าเฉพาะ ที่จะแสดงให้เห็นถึงความสวยงามและความสามารถ อย่างยอดเยี่ยมของผู้แสดงที่มีความแตกต่างไปจากตัวละครตัวอื่นๆ จากการแสดงในบทบาทของสมิงนครอินทร์เป็นกระบวนท่าที่มีความโดดเด่นในเรื่องของกระบวนท่ารำเฉพาะตัว มีวิธีการปฏิบัติที่ยากลำบากและพิสดารซึ่งผู้ที่แสดงได้นั้นจะต้องมีความสามารถพิเศษในด้านของกำลังและสรีระ ต้องมีการฝึกหัดของกำลังขาให้แข็งแรงเป็นพิเศษ ที่ผู้แสดงต้องฝึกให้ชำนาญ ปฏิบัติท่ารำอย่างคล่องแคล่ว เพราะถือว่าเป็นนาฏลักษณ์เฉพาะของสมิงนครอินทร์

ผลการศึกษา

ท่านาฏลักษณ์เฉพาะ การแสดงบทบาทของสมิงนครอินทร์ ในการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุดศึกพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ตอนขอดูสมิงนครอินทร์ มีกระบวนท่ารำสำคัญที่ ครูลมุล ยมะคุปต์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก หม่อมครูหงิม หรือ แม่ครูหงิม ซึ่งเป็นตัวละครของคณะเจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรง และเป็นครูที่เข้ามาสอนให้กับ คณะละครวังสวนกุหลาบ เป็นผู้ที่เชียวชาญในบทบาทของตัวละครนอก และ ตัวละครพันทาง ทั้งยังสอนบทบาทตัวเอก ในละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช เช่น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์ พระเจ้าราชาธิราช มังรายกะยอชวา พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ให้แก่ ครูลมุล ยมะคุปต์ ต่อมาในการแสดงครั้งหลัง ครูลมุลย์ยมะคุปต์ได้เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอดกระบวนท่ารำนี้ให้แก่ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง นายศุภชัย จันทร์ สุวรรณ์ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ซึ่งผู้แสดงทั้ง 3 ท่านนี้ คือกลุ่มผู้แสดงกลุ่มแรกที่ได้แสดงในปี พ.ศ. 2523 ณ โรงละครแห่งชาติ ในตอนที่มีการจัดทำและปรับปรุงบทใหม่โดยนายเสรี หวังในธรรม

นอกจากนี้ ครูลมุล ยมคุปต์ยังได้ถ่ายทอดให้แก่ นางจิรายุวดี ราชวังเมือง อดีตข้าราชการครู วิทยาลัยนาฏศิลป ในชุดที่เป็นผู้แสดงหญิงล้วน (สัมภาษณ์ นายประเมศฐ์ บุณยะชัย) หลังจากนั้นกลุ่มผู้แสดงในชุด ปี

พ.ศ. 2523ก็นำเป็นผู้ถ่ายทอดให้แก่ศิลปิน และครูอาจารย์ดังนี้ นายไพฑูรย์ เข้มแข็งได้ถ่ายทอดให้ นายสัจจะ ภู่เพ่งสุทธิ์ นามสมเจตน์ ภู่นา นายศุภชัย จันทร์สุวรรณีได้ถ่ายทอดให้ นายฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ นายภุมรินทร์ มณีวงษ์ นายเอกรัตน์ รุ่งสว่าง นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ไม่ปรากฏว่าได้ถ่ายทอดให้ผู้ใด

ผู้แสดงท่ารำเฉพาะที่ปรากฏอยู่ในการแสดงตอนนี้คือจะต้องแสดงท่ารำประกอบการใช้อาวุธ (ดาบสั้น) ในกระบวนการรำในชุดนี้เป็นกระบวนรำที่น่าสนใจและมีความพิเศษนอกจากการตีบทที่แฝงไปด้วยบุคลิกของตัวสมิงนครอินทร์แล้ว ยังมีท่ารำเฉพาะ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่น่าสนใจ คือ กระบวนท่ารำดาบสั้นของสมิงนครอินทร์ ที่เรียกกันว่า “กระบวนท่าเดินตีนเตี้ย” กระบวนท่าเดินตีนเตี้ย หรือการเดินตีนเตี้ยนี้ ผู้แสดงต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและต้องรู้ถึงเทคนิควิธีการปฏิบัติ ให้ถูกต้องและที่สำคัญกระบวนท่ารำ เดินตีนเตี้ยนี้ ถือว่าเป็นกระบวนท่ารำที่เป็นรูปแบบเฉพาะของตัวสมิงนครอินทร์ซึ่งในกระบวนท่าเดินตีนเตี้ยนี้จะมีลักษณะของการปฏิบัติมีอยู่ด้วยกันทั้งหมด คือ ท่านั่งกระโดดมือควงดาบสลับหน้า-หลัง ท่านั่งกระโดดมือขัดดาบไว้ที่ด้านหลัง และท่าเดินตีนเตี้ย เนื่องจากในการปฏิบัติท่ารำในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ในบทบาทของสมิงนครอินทร์ ตอนขอดูตัวสมิงนครอินทร์นั้น เป็นการแสดงในรูปแบบของละครพันทาง ประกอบกับมีท่าเฉพาะตัวของสมิงนครอินทร์ จึงมีท่ารำที่มีลักษณะเฉพาะของตัวละครตัวนี้ ซึ่งจะเห็นได้จาก ในตอนที่สมิงนครอินทร์รำดาบสั้นหน้าพระที่นั่ง ของพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง โดยจะยกมาอธิบายประกอบในท่ารำต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. ท่าในเพลงยกตะลุ่ม (ท่าที่ 1) ลักษณะคือ ท่านั่ง โดยวิธีการนั่งนั้น ผู้แสดงจะทำท่านั่งบนสั้นเท้าโดยใช้ปลายเท้าเป็นจุดรับน้ำหนักในลักษณะที่เกร็งปลายเท้าให้ตั้งขึ้น มือขวาอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายอยู่ระดับปลายคาง แล้วกระโดดไปตามจังหวะฉาบ ในขณะที่กระโดด ให้มือทั้งสองควงดาบไปพร้อมกันกับจังหวะที่กระโดด โดยให้มือข้างใดข้างหนึ่งควงไปด้านหน้า และมืออีกข้างหนึ่งควงไปด้านหลัง ให้กระโดดเคลื่อนที่ไปในลักษณะวงกลม

1) ท่าในเพลงยกตะลุ่ม (ท่าที่ 1)



ภาพที่ 1 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : มือทั้งสองใช้วิธีการควงดาบสลับหน้าหลังไปมาของมือทั้งสอง เริ่มจากทางซ้ายของผู้แสดงวนเป็นวงกลมไป 1 รอบ



ภาพที่ 2 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : เมื่อ หมดจังหวะ ให้ค่อนไปทางเตียงอำมาตย์พม่าฝั่งขวามือของผู้แสดง แล้วขยับใช้เท้าขวากระทืบพร้อมกับขยับดาบท่าเงื้อมือจะฟัน หน้ามองไปทางพวกอำมาตย์พม่าทางฝั่งขวา



ภาพที่ 3 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : แล้วเปลี่ยนเท้ามากระทืบทางซ้ายพร้อมกับ ขยับดาบท่าเงื้อมือจะฟัน หน้ามองไป ทางพวกอำมาตย์พม่าทางฝั่งซ้ายเช่นกัน

2. ท่าในเพลงยกตะลุ่ม (ท่าที่ 2) ลักษณะคือ ท่านั่งนั้นปฏิบัติเหมือนกับท่า ในเพลงยกตะลุ่มในท่าที่ 1 แล้วนั่งหย่งตัว เพื่อกระโดดอีกรอบหนึ่ง โดยให้มือขวาขัดดาบ ไว้ด้านหลังงอข้อศอก ข้อมือขวาให้สูงระดับหางคิ้ว มือซ้ายให้ขัดดาบไว้ข้างหลังแต่ให้ขัดไว้บริเวนเอวแต่ให้ตัวดาบอยู่ด้านหลัง แล้วกระโดดไปตามจังหวะ ให้กระโดดเคลื่อนที่ไปในลักษณะวงกลม อีก 1 รอบ

2) ท่าในเพลงยกตะลุ่ม (ท่าที่ 1)



ภาพที่ 4 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : แล้วนั่งหย่งตัวขึ้นบนโดย เปิดส้นเท้า เพื่อกระโดดอีกรอบหนึ่ง มือขวาขัดดาบไว้ด้านหลังงอข้อศอก ข้อมือขวาให้สูงระดับหางคิ้ว มือซ้ายให้ขัดดาบไว้ข้างหลังแต่ให้ขัดไว้บริเวนเอว แต่ให้ตัวดาบอยู่ด้านหลังแล้วกระโดดไปตามจังหวะ ให้กระโดดเคลื่อนที่ไปในลักษณะวงกลม อีก 1 รอบ



ภาพที่ 5 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : แล้วไปหมดจังหวะ ให้ค่อนไปทางเตียงอำมาตย์พม่าฝั่งซ้ายมือของผู้แสดง แล้วขยับใช้เท้าซ้ายกระทืบพร้อมกับขยับดาบท่าเงื้อมือจะฟัน หน้ามองไปทางพวกอำมาตย์พม่าทางฝั่งซ้าย



ภาพที่ 6 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : แล้วเปลี่ยนเท้ามากระทืบทางขวา พร้อมกับขยับดาบท่าเงื้อมือจะฟัน หน้ามองไปทางพวกอำมาตย์พม่าทางฝั่งขวาเช่นกัน

3. ท่าเดินตีนเตี้ย (ท่าในเพลงรัวมอญ) ท่าเดินตีนเตี้ยนี้ถือได้ว่าเป็นกระบวนเฉพาะตัวของสมิงนครอินทร์ คือเป็นท่าที่ต้องควงดาบทั้งสองมือไปพร้อมกัน แล้วหย่งตัวเดินซอยเท้าพร้อมกับเดินมือทั้งสอง แล้วเคลื่อนที่เป็นวง จากทางซ้ายของผู้แสดง โดยผู้แสดงต้องเดินซอยเท้าในลักษณะนั่งด้วยปลายเท้า แล้วซอยเท้าเคลื่อนที่ เป็นวง ผ่านเตียงของอำมาตย์ฝั่งทางซ้าย ผ่านหน้าพระเจ้าอังวะ และผ่านมาถึงหน้าเตียงอำมาตย์ฝั่งขวาแล้ว เดินซอยเท้าเคลื่อนที่เข้าไปใกล้พระแท่นของพระเจ้าอังวะ ซึ่งถือได้ว่ากระบวนท่าเดินตีนเตี้ยนี้เป็นท่าที่ ผู้แสดงจะต้องมีกำลังขาที่แข็งแรง และการทรงตัวที่ดี มิฉะนั้นอาจพลาดเกิดอุบัติเหตุได้

3) ท่าในเพลงยกตะลุ่ม (ท่าที่ 1)



ภาพที่ 7 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย,2558



ภาพที่ 8 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย,2558

วิธีการปฏิบัติ : แล้วควงดาบทั้งสองมือ พร้อมกับหย่งตัว ซอยเท้าเคลื่อนที่ และเคลื่อนมือทั้งเป็นท่าชักแป้ง โดยเคลื่อนที่เป็นวง จากทางซ้ายของผู้แสดง โดยเดินซอยเท้าผ่านเตียงของอำมาตย์ฝั่งทางซ้าย แล้วตัดเป็นเส้นตรงผ่านหน้าพระเจ้าอังวะ และผ่านมาถึงหน้าเตียงอำมาตย์ฝั่งขวาแล้วเดินซอยเท้าเคลื่อนเข้าไปใกล้พระแท่นของพระเจ้าอังวะ



ภาพที่ 9 ท่าในเพลงยกตะลุ่ม ที่มา : ผู้วิจัย, 2558

วิธีการปฏิบัติ : ให้ก้าวเท้าซ้ายกระทืบและกระชากตัว พร้อมกับเงื้อมือทั้งซ้ายและขวา โดยให้มือขวาสูงมือซ้ายอยู่ระดับปลายคาง ในท่าที่กำลังจะฟันเข้าหาพระเจ้าอังวะ โดยให้ท่าทั้งหมดลงพอดีกับจังหวะตอนท้ายของเพลงรัวมอญ

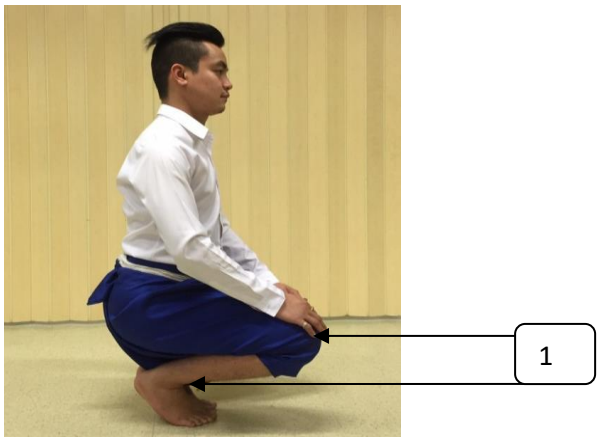
จากท่ารำในเพลงยกตะลุ่ม จนถึงท่ารำในเพลงรัวมอญ นั้นจะสังเกตได้ว่าท่ารำนี้เป็นท่ารำที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากท่าอื่น เพราะท่ารำนี้เป็นท่ารำที่สร้างขึ้นมาโดยเฉพาะเพื่อให้ตัวสมิงนครอินทร์นั้น แสดงถึงความกล้าหาญ มิเกรงกลัวแม้จะอยู่ท่ามกลางข้าศึก ด้วย ความฉลาด ความอาจหาญที่ตนเองมีนั้นเองจึงเป็นสิ่งที่สื่อแสดงให้พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง และเหล่าทหารพม่าต้องรู้สึกหวั่นในฝีมือและความกล้าหารของสมิงนครอินทร์ และเมื่อเป็นในรูปแบบของ การแสดง ท่ารำท่าพิเศษนี้ก็เป็นท่ารำที่แสดงศักยภาพของผู้แสดงต้องการที่จะสื่อความเป็นตัวละครเอกของตอน และต้องแสดงให้เห็นถึงความสามารถ ความมีพละกำลังของผู้แสดง ซึ่งผู้แสดงจะต้องผ่านการฝึกฝนในการที่จะต้องสร้างกำลังให้มี ความแข็งแรงในส่วนต่างที่ต้องใช้ในการรำท่านี้นั้นมีประกอบด้วยกันคือ

1. ข้อเท้า และปลายเท้า ผู้แสดงจะมีข้อเท้าที่แข็งแรงสามารถพยุง และรับน้ำหนักทั้งหมดของร่างกาย และ ปลายเท้านี้มีส่วนสำคัญมากเพราะเป็นตัวทำให้เกิดการเคลื่อนที่ไปตามทิศของของท่าไม่ว่าจะเป็นในลักษณะของการกระโดดด้วยปลายเท้า และการซอยเท้า อย่างที่เรียกว่า เดินตีนเตี้ยให้เท้ามีการเสียดสีแล้วทำให้เกิดการเคลื่อนที่ในจังหวะที่เสมอกันเพื่อให้เกิดแรงขับเคลื่อนนำพาให้ร่างกายเคลื่อนที่ได้ดังภาพ



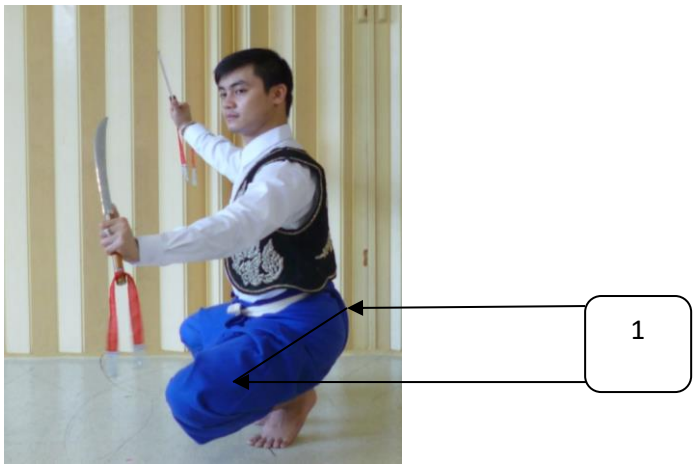
ภาพที่ 10 หมายเลข 1 ข้อเท้า และ หมายเลข 2 ปลายเท้ามีส่วนสำคัญมากใน
การเดินตีนเตี้ย เพราะผู้แสดงต้องใช้สำหรับการเคลื่อนที่
ที่มา: ผู้วิจัย, 2558

2. ท่อนขาส่วนล่าง (ตั้งข้อต่อส่วนหัวเข่าถึงข้อเท้า) ในส่วนนี้จะเป็นตัวเฉลี่ยน้ำหนักให้เกิดความสมดุลโดยที่ผู้แสดงจะต้องกดหัวเข่าลงให้หัวเข่านั้นอยู่ในระดับเอว และท่อนขาส่วนล่างจะอยู่ในระดับขนานกับพื้น เพื่อเป็นการแบกรับน้ำหนักของร่างกายและให้เกิดการทรงตัวในส่วนของสะโพกถึงปลายเท้า ในการส่งกำลังการเคลื่อนที่ไปยังปลายเท้า ถ้าหากผู้ปฏิบัติ ไม่ควบคุมกดเข่าให้อยู่ในระดับเอว หรือเข่านั้นสูงกว่าระดับเอวก็จะทำให้เสียการทรงตัว เนื่องจากน้ำหนักจะตกไปอยู่ที่ก้น จะทำให้หนักและไม่สามารถเคลื่อนที่ได้อย่างต่อเนื่อง และอาจจะทำให้หงายหลังได้



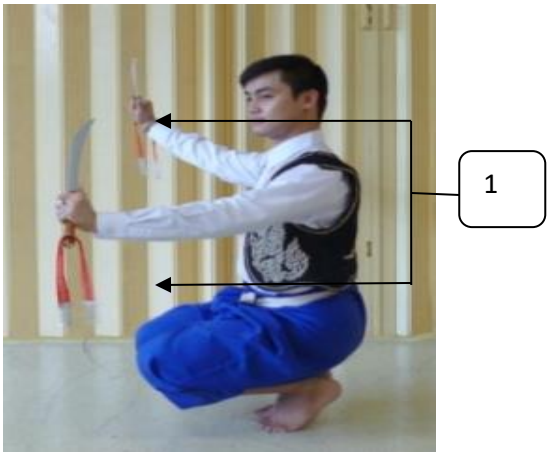
ภาพที่ 11 หมายเลข 1 ท่อนขาส่วนล่างตั้งข้อต่อส่วนหัวเข้าถึงข้อเท้าจะเป็นตัวเฉลี่ยน้ำหนักให้เกิด ความสมดุล
ที่มา: ผู้วิจัย, 2558

3. ท่อนขาส่วนบน (ตั้งแต่หัวเข่าถึงสะโพก) ในส่วนนี้จะมีความสัมพันธ์กับหัวเข่า คือ เมื่อกดหัวเข่าลงจนท่อนขาส่วนบนนั้นอยู่ในแนวขนานกับพื้นแล้วเป็นระนาบเดียวกันกับสะโพก ก็จะทำให้เกิดการเกร็งกล้ามเนื้อในส่วนท่อนขาทั้งหมดแล้วก็จะเป็นตัวสร้างกำลังส่งไปยังกล้ามเนื้อให้เกร็งไปยังปลายเท้าเป็นแรงส่งในการเคลื่อนที่ รวมไปถึงพลังที่เกิดจากการเกร็งกล้ามเนื้อ ช่วงล่างตั้งแต่ ส่วนสะโพกลงมาถึงปลายเท้า ที่จะต้อง ใช้พลังในการกระโดดด้วย ปลายเท้า ในลักษณะของการหย่งตัวแล้ว กระโดดเคลื่อนที่



ภาพที่ 12 หมายเลข1ท่อนขาส่วนบน (ตั้งแต่หัวเข่าถึงสะโพก) ในส่วนนี้จะมี ความสัมพันธ์กับหัวเข่าจะต้องใช้กำลังในการกระโดดด้วยปลายเท้า ในลักษณะของการหย่งตัว
ที่มา: ผู้วิจัย, 2558

4. ส่วนของลำตัว (ตั้งแต่ส่วน กระดูกก้นกบถึงศีรษะ) ในส่วนของลำตัวนี้ถือว่าเป็นแกนกลางที่สำคัญเป็นหลักในการที่จะต้องทรงลำตัวให้ตรง คือจะต้องดันกระดูกก้นกบออกมาเพื่อที่จะให้ตัวตั้งในระนาบเส้นตรง ซึ่งในการที่ผู้ปฏิบัติดันกระดูกส่วนก้นกบนั้นจะทำให้ท้องน้อย ถูกกดแล้วเกร็ง ซึ่งในส่วนนี้ก็เป็นส่วนที่เอื้อต่อในการเคลื่อนที่ในท่าของการรำดาบสั้น ไม่ว่าจะเคลื่อนที่ไปในลักษณะของการกระโดด และการเคลื่อนที่ด้วยการซอยเท้า เพราะถ้าหาก ผู้ที่แสดงไม่เข้าใจในหลักการบังคับเพื่อให้กล้ามเนื้อเกร็งเพื่อที่จะให้เกิดแรงเคลื่อนที่แล้ว ในการแสดงท่ารำการเดินตีนเตี้ยก็จะไม่สามารถเคลื่อนที่ได้ในทิศทางที่ต้องการและอาจจะทำให้เคลื่อนที่ที่ไปด้วยท่ารำนั้นไม่สมบูรณ์



ภาพที่ 13 หมายเลข 1 ส่วนของลำตัว(ตั้งแต่ส่วน กระดูกก้นกบถึงศีรษะ) ในส่วนของลำตัวนี้ถือว่าเป็นแกนกลางที่สำคัญเป็นหลักในการที่จะต้องทรงลำตัวให้ตรง
ที่มา: ผู้วิจัย, 2558

สรุปและอภิปรายผล

สำหรับการแสดงในตอนนี้นอกจากผู้แสดงจะมีความสามารถในการรำแล้ว ผู้แสดงต้องรู้จักการใช้อารมณ์เข้ามาประกอบด้วย เนื่องจากตัวละครตัวนี้เป็นตัวละครที่มีบทบาทที่บ่งบอกถึงความหยิ่ง ความมีศักดิ์ศรีในความเป็นชายชาติทหาร และแสดงให้เห็นว่า ถึงเข้ามาคนเดียว ก็ไม่เกรงกลัว ด้วยว่าตนเองนั้นเปรียบเสมือนเสือที่ซ่อนเล็บ ซึ่งกระบวนท่าทั้งหมดที่ยกมาอธิบายนี้ เป็นกระบวนท่ารำที่ ครูลมุล ยมะคุปต์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก หม่อมครูหงิม หรือแม่ครูหงิมซึ่งเป็นตัวละครเอกในคณะละคร ของเจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) และ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ก็ได้นำมาถ่ายทอดไว้ให้แก่ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง และ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เมื่อครั้งมีการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุดศึกพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ตอน สัจจะสมิงนครอินทร์ เมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2523

ดังนั้นผู้ที่จะแสดงเป็นสมิงนครอินทร์ได้นั้น จะต้องเข้าใจในลักษณะของการรำ และวิธีการแสดงที่มีองค์ประกอบต่างๆที่สำคัญ ต้องเป็นผู้ที่มีลักษณะของบุคลิกที่ดี ต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดที่เป็นตัวพระ มีฝีมือในการรำ มีพละกำลังที่ดี เข้าใจลักษณะของการรำแบบพันทาง และต้องเข้าถึงบทบาทของตัวละครสมิงนครอินทร์ ที่จะต้องสามารถสร้างความรู้สึกให้เข้าถึงตัวละครตัวนี้ให้ได้ พร้อมกับต้องมีการฝึกซ้อมกับผู้ที่ถ่ายทอดให้เกิดความเข้าใจให้เกิดความคล่องแคล่วในกระบวนท่ารำ ซึ่งท่ารำในบางท่าต้องอาศัยความชำนาญฝึกหัดอยู่เสมอ ในการแสดงนาฏลักษณ์เฉพาะสมิงนครอินทร์ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน ขอดูตัวสมิงนครอินทร์ ใช้วิธีการรำที่มีการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกายที่มีความสัมพันธ์กัน ตามหลักนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้ที่แสดงเป็น สมิงนครอินทร์ ถึงแม้ว่าเป็นการรำแบบพันทาง แต่ต้องมีพื้นฐานการรำแบบตัวพระที่รำดี มีความเข้าใจในเรื่อง พื้นฐานการรำ นาฏยศัพท์ ด้านการออกลีลาท่ารำนั้นจะมีทีท่า มีลักษณะการรำตัวละครที่มีสัญชาติมอญคือ มีลักษณะการโย้ตัว การตีไหล่ กระทายไหล่ แบบท่ารำของการรำออกภาษาแบบมอญ ผนวกกับลักษณะขอท่ารำบางท่าที่เป็นลักษณะการรำที่เป็นลักษณะท่าทางธรรมชาติ (ท่ากำแบ)

นอกจากนี้ผู้แสดงยังต้องใช้จังหวะและรู้จักการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนไหวในการออกท่าทาง ได้แก่ ความเน้นหนักของกระกระทบจังหวะ หรือการเน้นจังหวะในลักษณะของการกระแทกกระทั้นของการออกลีลาท่ารำ นอกจากนี้ในการเคลื่อนไหวของสรีระ และทิศทางซึ่งในการใช้ ที่มีความสอดคล้องกับการรำของตัวสมิงนครอินทร์ ทั้งการใช้พื้นที่เวที ท่ารำที่เป็นท่าเฉพาะ มีการเคลื่อนไหวในลักษณะพิเศษ ก็ต้องมีความสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของร่างการที่แสดงถึงอารมณ์ต่างๆเช่นอารมณ์ที่จะต้องแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ หรือการแสดงการผึ่งผายของสรีระให้ดูสง่าขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในท่ารำเดินตีนเตี้ยที่จะต้องปฏิบัติท่า ประกอบการใช้อาวุธ ซึ่งในลักษณะของท่ารำนั้น เป็นท่าที่จะบ่งบอกให้เห็นถึงความเก่งกาจของตัวละครที่สามารถลอบนำอาวุธเข้ามาทำเพื่อข่มขู่ ซึ่งในทางการแสดงก็จะเป็นต้องแสดงให้เห็นถึงความพิเศษของตัวละครนี้โดยการใช้ทำรำที่พิศดารไปกว่าการรำประกอบการใช้อาวุธแบบทั่วไป จึงได้มีการออกแบบการนำท่ารำเดิมที่มีอยู่มาประดิษฐ์ขึ้น รวมไปถึงขนบจารีตของการที่ตัวละครที่นั่งอยู่หน้าตัวละครที่มีศักดิ์สูงกว่า ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ในยุคนั้นจึงได้ใช้ท่าเฉพาะนี้ขึ้นมา และด้วยลักษณะที่ปฏิบัติ ตัวละครต้องนั่งหย่งตัวในระดับที่ต่ำและใช้เท้าในการเคลื่อนที่ จึงเรียกการปฏิบัติเช่นนี้ว่า เดินตีนเตี้ย และท่ารำเดินตีนเตี้ยรำดาบสั้นนี้ยังไม่เคยปรากฏให้เห็นในการแสดงละครเรื่องอื่นๆจากการค้นคว้าก็พบว่ามีการนำไว้ใช้กับ สมิงนครอินทร์ ในตอน ขอดูตัวสมิงนครอินทร์เท่านั้น จึงแสดงให้เห็นว่า ท่าเฉพาะของสมิงนครินทร์ยังคงเป็นท่ารำที่มีความพิเศษเฉพาะตัว และก็เป็นกระบ่าท่าที่ต้องใช้ความสามารถของผู้แสดงที่มีพละของ ขา เข่า และข้อเท้าที่แข็งแรงสามารถปฏิบัติได้คล่องแคล่วและถูกต้อง



บรรณนุกรม

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). **นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง.**วิทยานิพนธ์ (ศป.ด.) ศิลปะศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต.กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์

พัชราวรรณ ทับเกตุ. (2553). **กลวิธีการรำออกภาษาในละครพันทางเรื่องราชาธิราชคณะศิลปศึกษา.** สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ศิลป์กรุงเทพ

ศิลปากร, กรม. (2523). **สูจิบัตรการแสดงละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราชชุดศึกพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องตอน สัจจะสมิงนครอินทร์.กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่** จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อเดือนเมษายน พ.ศ.2523. กรุงเทพฯ :โรงพิมพ์การศาสนา.

สมพิศ สุขวิพัฒน. (2539) **ผูชนะสิบทิศ: ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์**, กรุงเทพฯ :สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวณิต วิงวอน. (2555). **วรรรคดีการแสดง.** กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ประเมษฐ บุณยะชัย. ผูเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์ , 19- 23 มีนาคม 2562. สัมภาษณ

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผูเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ , 25-26 มีนาคม 2562.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2549 ผูเชี่ยวด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปกระทรวง วัฒนธรรม. สัมภาษณ , 25-26 มีนาคม 2562.

การสร้างสรรค์การแสดงชุด "เริงรื่นชื่นสงกรานต์

RUENG RUEN CHUEN SONGKRAN CREATIVE PERFORMANCE

สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ และคณะ*

SOMBOON PANASAOWAPAK AND OTHERS

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์การแสดงชุด "เริงรื่นชื่นสงกรานต์" มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาที่มาและความสำคัญของประเพณีสงกรานต์ ตลอดจนสร้างสรรค์การแสดงและนำเสนอการแสดง ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเพณีสงกรานต์ เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์ สรุปผลในเชิงพรรณนา จากการศึกษาพบว่าประเพณีเกิดจากสภาพสังคม ธรรมชาติ เอกลักษณ์ ค่านิยม ทัศนคติ ศีลธรรม จารีต ตลอดจนระเบียบแบบแผนการประกอบพิธีกรรมในโอกาสต่างๆ ที่ยึดถือปฏิบัติสืบกันมาจนกลายเป็นธรรมเนียมหรือระเบียบแบบแผนและกลายเป็นประเพณีของสังคมนั้นๆ ไป ในที่สุด ลักษณะประเพณีในสังคมระดับประเทศชาติ โดยแต่ละภาคจะมีวัฒนธรรม ประเพณีที่แตกต่างกันบ่งบอกถึงวิถีชีวิตและขนบธรรมเนียม และจะมีพิธีกรรมทางศาสนาสัมพันธ์อยู่ด้วยเสมอ ซึ่งประเพณีที่สำคัญและพบเห็นได้ทุกภูมิภาคของไทย คือ ประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ นับว่าเป็นประเพณีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะสามารถพบเห็นได้ในทุกๆ ภูมิภาคของประเทศไทย

การสร้างสรรค์การแสดง ชุดเริงรื่นชื่นสงกรานต์ กำหนดกรอบแนวคิดจากประเพณีสงกรานต์ของภาคกลางมาเป็นกรอบของการสร้างสรรค์ที่สื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ซึ่งสะท้อนถึง วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมในประเพณีสงกรานต์ ตลอดจนแนวคิดของการสร้างสรรค์ท่ารำ รูปแบบของการแสดง องค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดง รูปแบบของการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ช่วงที่ 1 รุ่งอรุณวันตรุษ ช่วงที่ 2 ประเพณีเก่าก่อน และช่วงที่ 3 เริงรื่นชื่นสงกรานต์ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ประพันธ์โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม ได้นำแนวคิดในการแสดงมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์ทำนองเพลง โดยแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 3 ช่วง ใช้วงดนตรี 2 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์และวงแตรวงแบบชาวบ้าน เพื่อสะท้อนวิถีชีวิตและประเพณีนิยมแบบชาวบ้าน เครื่องแต่งกาย มี 2 ชุด ชุดที่ 1 คือ ชุดทำบุญ นำเอาแนวคิดการแต่งกายของคนสมัยโบราณที่แต่งกายสุภาพเรียบร้อยเมื่อเข้าวัดทำบุญ และชุดที่ 2 คือชุดเล่นสาดน้ำ เป็นการนำเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของการแต่งกายในประเพณีสงกรานต์ คือ เสื้อผ้าที่พิมพ์ลายดอกและมีสีสันสดใส ซึ่งแสดงให้เห็นถึง

---

* *คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*



ความสนุกสนานรื่นเริง มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างเครื่องแต่งกาย ใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชาย 8 คน ผู้หญิง 8 คน กระบวนท่ารำประยุกต์และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ได้แก่ 1. ลักษณะท่ารำตามหลักนาฏศิลป์ไทย และ 2. ลักษณะท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ มีการแปรแถวที่หลากหลายและใช้พื้นที่ส่วนต่างๆ ของเวทีตามหลักการแสดง เพื่อการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ เกิดความสวยงาม

คำสำคัญ: เริงรื่นชื่นสงกรานต์ การสร้างสรรค์การแสดง

Abstract

The creativity performance of "Rueng Ruen Chuen Songkran" had objectives to study background and significant of Songkran Festival throughout create and present out this performance of Rueng Ruen Chuen Songkran by studying data from documents, texts, books and related literatures for contents analysis in descriptive research methodology.

Studying found this festival occurred from social context, nature, identities, values, attitudes, morals, traditions and regulations in the rites of any occasions for long time ago until became to be tradition of those societies as finally. The type of this national tradition in each region has the different culture and tradition which reflect their lifestyles and traditions by also relating to religion rite but found that there are the same significant festival and tradition be Loykrathong and Songkran which have its specific identities in all around regions of thailand.

Creativity performance of Rueng Ruen Chuen Songkran taking conceptual Framework from Songkran festival of middle region to create for presenting their identity of lifestyle and tradition. In this tradition and concept of dance postures creativity, pattern of performance, elements in creativity performance, separated into 3 parts as past 1. Trutt day (Lunar new year), part 2. Ancient tradition and part 3. Rueng Ruen Chuen Songkran. Music and songs in performance were composed by Asst.Prof. Dusadee Meepom, that based on conceptual framework analysis by dividing melodies into 3 parts of 2 types music bands as Thai Pli-Path Orchestra and villagers' band in order to take symbol and show off villagers' tradition and lifestyle, there are 2 types of costumes in set 1. Making merit dresses from ancient dressing concept and set 2. Playing water clothes by getting concept of Songkran identity with

colorful in flower printing on clothes that present the cheerful tradition in Songkran. Total performers of 8 actors and 8 actresses, new creativity dance postures set up into 2 types as 1. Taking base on Thai classical dance principles and 2. Copy nature dance by changing the various rows in the most of stage usage unto performance composition for getting the most beautiful creativity performance of Rueng Ruen Chuen Songkran.

Keywords: Rueng Ruen Chuen Songkran and Creative Perfromance

บทนำ

จากการศึกษา พบว่าประเพณีเกิดจากสภาพสังคม ธรรมชาติ เอกลักษณ์ ค่านิยม ทัศนคติ ศีลธรรม จารีต ตลอดจนระเบียบแบบแผนการประกอบพิธีกรรมในโอกาสต่างๆ ที่ยึดถือปฏิบัติสืบกันมาและเมื่อความประพฤติ นั้นคนส่วนรวมในสังคมถือเป็นธรรมเนียม หรือเป็นระเบียบแบบแผนและทำจนเป็นพิมพ์เดียวกันสืบต่อกันมา จนกลายเป็นประเพณีของสังคมนั้นๆ ถ้าใครฝ่าฝืนมักถูกตำหนิจากสังคม หรือถึงกับเลิกคบหาสมาคมด้วย ลักษณะประเพณีในสังคมระดับประเทศชาติ มีทั้งประสมกลมกลืนเป็นอย่างเดียวกัน และมีที่ผิดต่างกันไปบ้าง ตามความนิยมเฉพาะท้องถิ่น โดยแต่ละภาคจะมีวัฒนธรรม ประเพณีที่แตกต่างกัน ซึ่งบ่งบอกถึงวิถีชีวิตและ ขนบธรรมเนียม การปฏิบัติของคนไทยที่สืบทอดต่อกันมา แต่อย่างไรก็ตามประเพณีไทยนั้นมักมีพิธีกรรมทาง ศาสนาสัมพันธ์อยู่ด้วยไม่ว่าพิธีศาสนาหรือขนบธรรมเนียมประเพณี จะต้องมีพิธีกรรมทางศาสนาด้วยเสมอจน พิธีกรรมนั้นกลายเป็นประเพณีของชุมชนใดชุมชนหนึ่ง เช่นประเพณีชักพระ ประเพณีแห่นางแมว ประเพณี ปอยหลวง หากกล่าวถึงประเพณีที่สำคัญและพบเห็นได้ทุกภูมิภาคของไทย คือประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ ซึ่งนับว่าเป็นประเพณีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ สามารถพบเห็นได้ ในทุกภาคของประเทศไทย

วันสงกรานต์ เป็นช่วงที่เริ่มเข้าสู่หน้าร้อน ชาวอินเดียจึงถือเอาช่วงต้นฤดูใหม่นี้ เป็นวันขึ้นปีใหม่ ซึ่งใน เมืองไทยมีฤดูที่เหมือนกับชาวอินเดีย เพราะในช่วงเมษายนการเกี่ยวข้าวได้ผ่านพ้นไปแล้ว ดังนั้นจึงถือเอาวัน สงกรานต์เป็นวันขึ้นปีใหม่ตามแบบอย่างอินเดีย โดยมีการทำกิจกรรมต่างๆ ที่เป็นสิริมงคลให้แก่ตนเอง เช่น มีการทำบุญตักบาตร สรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ เป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อพระพุทธศาสนาและ บุพการี หรือบุคคลที่ตนเคารพนับถือ มีกิจกรรมก่อพระเจดีย์ทราย ปล่อยนกปล่อยปลา รวมถึงการเล่นสาด น้ำกัน ด้วยการปฏิบัติที่สืบต่อกันมาเป็นประเพณีสงกรานต์จึงมีความสำคัญต่อคนไทยเป็นอย่างมากเป็นที่ แพร่หลายซึ่งชาวต่างชาติให้ความสนใจเป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นประเพณีที่มีเอกลักษณ์และสะท้อนให้เห็นถึง วิถีชีวิต ตลอดจนขนบธรรมเนียม ประเพณีของไทยได้อย่างเด่นชัดจึงนำมาเป็นเป็นกรอบแนวคิดในการ สร้างสรรค์ผลงานใหม่อย่างเป็นระบบ มีการดำเนินงานอย่างมีขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดความคิด ประมวล



ข้อมูล กำหนดขอบเขตการดำเนินงาน กำหนดรูปแบบการแสดง กำหนดองค์ประกอบอื่นๆ และออกแบบท่ารำ โครงสร้างท่ารำและรูปแบบการแปรแถว สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ กำหนดกรอบแนวคิดจากประเพณีสงกรานต์ของภาคกลาง มาเป็นกรอบของการสร้างสรรค์ที่สื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมในประเพณีสงกรานต์ ตลอดจนแนวคิดของการสร้างสรรค์ท่ารำ และรูปแบบของการแสดง

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. ศึกษาที่มาและความสำคัญของประเพณีสงกรานต์
2. สร้างสรรค์การแสดง และนำเสนอการแสดงชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์

วิธีการดำเนินการศึกษา

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ มีขั้นตอนในการดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น

1.1 ศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ วีดีทัศน์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเพณีสงกรานต์ เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์สรุปผล ประกอบด้วยการศึกษาอย่างต่อเนื่องเป็น 3 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาความสำคัญประเพณีไทย วิถีชีวิต กิจกรรมประเพณีในวันสงกรานต์ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน นำมาสู่การกำหนดแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์การแสดง

ระยะที่ 2 ออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ตามแนวคิดและตามหลักในการสร้างสรรค์ การแสดงโดยแบ่งเป็น 3 ช่วงการแสดง คือ

1. รุ่งอรุณวันตรุษ
2. ประเพณีเก่าก่อน
3. เริงรื่นชื่นสงกรานต์

ระยะที่ 3 เชิญ ผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ผลงานการสร้างสรรค์เพื่อนำข้อเสนอแนะมาปรับแก้ไข โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม ประเพณีสงกรานต์ ภาคกลาง เพื่อรวบรวมข้อมูล มาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา โดยแหล่งที่ทำการศึกษาค้นคว้า คือ

1.1 ห้องสมุดศูนย์รักษ์ศิลป์

1.2 ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา

1.3 ห้องสมุดคณะศิลปะนาฏดุริยางค์

1.4 หอสมุดแห่งชาติ

1.5 ห้องสมุดปรีดี พนมยงค์

1.6 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป

2. การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ
3. สร้างสรรค์การแสดง ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์

ผลการศึกษา

ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ เกิดจากการกำหนดกรอบแนวคิดการแสดงจากประเพณีสงกรานต์ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมที่มีมาแต่สมัยโบราณ ซึ่งถือว่าวันนี้เป็นวันเฉลิมฉลองเป็นวันขึ้นปีใหม่ไทย เป็นการต้อนรับสิ่งใหม่ๆ โดยการทำกิจกรรมที่เป็นสิริมงคลให้แก่ตนเอง เช่น ทำบุญ ตักบาตร ก่อเจดีย์ทราย สรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ และมีการเล่นน้ำเพื่อความ รื่นเริงสนุกสนาน เป็นโอกาสที่ชายหนุ่มหญิงสาวได้พบปะกัน มุ่งเน้นถึงวิถีชีวิต ขนมธรรมเนียม ประเพณีสงกรานต์ของในยุคสมัยปัจจุบัน ด้วยคณะผู้สร้างสรรค์เล็งเห็นถึงความสำคัญของประเพณีสงกรานต์ที่จัดขึ้นในทุกๆ ปี ซึ่งในปัจจุบันประเพณีสงกรานต์สามารถทำรายได้ทางธุรกิจให้แก่ประเทศไทยเป็นจำนวนมากขึ้นทุกปี ชาวต่างชาติทั้งตะวันตกและตะวันออกต่างหลั่งไหลมาเที่ยวเมืองไทยในช่วงเทศกาลสงกรานต์กระจายทั่วทุกภาคของประเทศไทย จากแนวคิดข้างต้นจึงนำมาสู่การสร้างสรรค์ที่สะท้อนให้เห็นถึง วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมตลอดจนการทำกิจกรรมต่างๆ ในประเพณีสงกรานต์ตั้งแต่อดีตมาสู่ปัจจุบันเพื่อตอบรับกระแสนิยมทั้งชาวไทยและต่างชาติในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ โดยกำหนดกรอบการสร้างสรรค์การแสดงเฉพาะประเพณีสงกรานต์ของ ภาคกลาง

รูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ เป็นการแสดงประเภทระบำ สอดแทรกวิถีชีวิตและการละเล่น นำเสนอกิจกรรมอันเป็นเอกลักษณ์ที่สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมประเพณีสงกรานต์ภาคกลาง เช่น การเข้าวัดทำบุญไหว้พระในตอนเช้า สรงน้ำพระ ปล่อยนก ก่อพระเจดีย์ทราย รดน้ำดำหัวญาติผู้ใหญ่ และการเล่นสาดน้ำ โดยมีการถ่ายทอดลีลาท่าทางผ่านท่วงทำนองเพลงระหว่างผู้แสดงหญิงและชายที่ผสมผสานไปด้วยท่านาฏศิลป์ไทยและท่าเลียนแบบอากัปกิริยาที่สนุกสนานตามกิจกรรมของวันสงกรานต์ เพื่อให้ผู้ชมทราบถึงกิจกรรมต่างๆ โดยการแสดงสร้างสรรค์ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ กำหนดรูปแบบของการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 รุ่งอรุณวันตรุษ

เป็นการนำเสนอการเตรียมพร้อมเพื่อร่วมประกอบกิจกรรมในวันมงคลที่ทุกคนรอคอยจนเป็นวัฒนธรรมประจำปี



ภาพที่ 1 : การแสดงช่วงที่ 1
ที่มา : ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา



ภาพที่ 2 การแสดงช่วงที่ 1
ที่มา : ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา

ลักษณะกระบวนท่ารำการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ ช่วงที่ 1 รุ่งอรุณวันตรุษ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำลักษณะมาจากท่าที่เลียนแบบจากท่าธรรมชาติที่แสดงถึงอากัปกิริยา ต่างๆ ได้แก่ ท่าที่สื่อถึงการล้างหน้า การอาบน้ำ ท่าที่สื่อถึงการแต่งตัว การหวี ท่าชะเง้อมอง และท่าชี้ และนำเทคนิคการต่อตัวเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อสื่อความหมายถึงพระอุโบสถภายในวัด โดยใช้ผู้แสดงจำนวน 6 คน จัดเป็นสองแถว แถวละสามคน โดยแถวแรกผู้แสดงนั่งตั้งเข่าทำท่าพนมมือไขว้กันเพื่อสื่อถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภายในพระอุโบสถ และแถวที่สอง ผู้แสดงที่อยู่ตรงกลางจะขึ้นเหยียบตรงหน้าขาของผู้แสดงที่อยู่แถวหน้า แล้วทำท่า

พนมมือสูงขึ้นระดับเหนือศีรษะเพื่อสื่อถึงลักษณะหลังคาหน้าจั่วของพระอุโบสถ ส่วนผู้แสดงอีกสองคนจะใช้มือที่อยู่ด้านนอกตั้งเป็นวงกลางเพื่อสื่อถึงลักษณะใบระกาของพระอุโบสถ

ช่วงที่ 2 ประเพณีเก่าก่อน

การแสดงที่สื่อถึงการวัฒนธรรมประเพณีวันสงกรานต์ ซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมที่นิยมปฏิบัติต่อกัน เช่น ทำบุญตักบาตร ก่อเจดีย์ทราย สรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ ปล่อยนก และการละเล่นลูกช่วง



ภาพที่ 3 การแสดงช่วงที่ 2 (ทำบุญตักบาตร)
ที่มา : ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา



ภาพที่ 4 การแสดงช่วงที่ 2 (ก่อเจดีย์ทราย รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่)
ที่มา : ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา

ช่วงที่ 3 เริงรื่นชื่นสงกรานต์

การพบปะสังสรรค์และชักชวนกันเล่นน้ำอย่างสนุกสนาน ตลอดจนการเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาวเมื่อได้มีโอกาสพบปะกันในประเพณีสงกรานต์



ภาพที่ 5 การแสดงช่วงที่ 3
ที่มา : ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา

2. ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ประพันธ์โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ได้นำแนวคิดในการแสดงมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์ทำนองเพลง โดยแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 3 ช่วง เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดง ได้กำหนดใช้วงดนตรี 2 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ และวงแตรวงแบบชาวบ้าน เพื่อสะท้อนวิถีชีวิตและประเพณีนิยมแบบชาวบ้าน โดยกำหนด วงดนตรีและลักษณะทำนองเพลงดังนี้

ช่วงที่ 1 รุ่งอรุณวันตรุษ กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งทำนองในส่วนแรกนี้จะมีท่วงทำนองในลักษณะสงบ มั่นคง ทำนองในส่วนดังกล่าวจะเป็นทำนองที่มีลักษณะ ช้า มั่นคง เปรียบเสมือนการเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนาที่ต้องน้อมนำไปสู่ความสงบ สุขุม เยือกเย็น และความมีสมาธิ โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้แทรกเสียงระฆังไว้ในช่วงนี้โดยตีห่างๆ ตามระดับเสียงที่ตกในจังหวะหลักของทำนองเพลง ซึ่งจะเป็นสัญลักษณ์จูงจิตใจผู้ฟังให้มีความรู้สึกเข้าถึงบรรยากาศของการทำบุญในช่วงเช้า ซึ่งเป็นวิถีปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมในหมู่ชาวพุทธ

ช่วงที่ 2 ประเพณีเก่าก่อน ยังคงใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ทำนองในส่วนนี้จะมีลักษณะกระชับ กระฉับกระเฉงขึ้น เพื่อให้แสดงอารมณ์ประหนึ่งว่าการพิธีทำบุญตามความเชื่อนั้นได้สิ้นสุดลงไปแล้ว ซึ่งต่อไปก็จะเป็นช่วงกิจกรรมของชาวบ้านที่จะพบปะสังสรรค์กัน ทำกิจกรรมร่วมกัน พูดคุยธุระ เป็นต้น ลักษณะของดนตรีก็จะเริ่มมีสีสันไปในทางสดใส มีจังหวะที่กระชับมากขึ้น

ช่วงที่ 3 เริงรื่นชื่นสงกรานต์ กำหนดให้ใช้แตรวงในช่วงแรก หลังจากนั้นจึงเป็นการบรรเลงประสมประสานระหว่างวงปี่พาทย์และวงแตรวง ลักษณะทำนองเพลงในช่วงนี้จะอยู่ในช่วงเพลงเร็ว ซึ่งจะมีท่วงทำนองที่มีความกระชับรวดเร็ว เพื่อให้ได้บรรยากาศของความครึกครื้นสนุกสนาน ด้วยลักษณะของทำนองที่มีความสนุก กระชับ รวดเร็ว รุกเร้า ผนวกกับเครื่องจังหวะของดนตรีสากลที่ให้ความสนุกเร้าใจ สร้างบรรยากาศให้การแสดงการละเล่นเป็นไปด้วยความสนุกครื้นเครง รวมถึงการใช้วงปี่พาทย์บรรเลงสลับเพื่อให้เห็นบรรยากาศของการหยอกล้อเล่นกันวงดนตรี ซึ่งเปรียบเสมือนการหยอกล้อเล่นกันระหว่างหนุ่มสาว

3. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ มีด้วยกัน 2 ชุด โดยชุดที่ 1 คือ ชุดทำบุญ เป็นการนำเอาแนวคิดการแต่งกายของคนสมัยโบราณที่แต่งกายสุภาพเรียบร้อยเมื่อเข้าวัดทำบุญ และชุดที่ 2 คือ ชุดเล่นสาดน้ำ เป็นการนำเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของการแต่งกายในประเพณีสงกรานต์ คือ เสื้อผ้าที่พิมพ์ลายดอกและมีสีสันสดใส ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสนุกสนานรื่นเริง มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างเครื่องแต่งกาย จึงกล่าวได้ว่า เครื่องแต่งกายของการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นการนำเอาแนวคิดของการแต่งกายในอดีตกับปัจจุบันมาผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดเป็นชุดที่มีความเป็นสมัยนิยม เพื่อให้เข้ากับรูปแบบการแสดงในแต่ละช่วง

4. ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้มีพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพราะการแสดงชุดนี้มีท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นที่มีทั้งท่าที่เป็นนาฏศิลป์และท่าที่เป็นท่าผสมผสานแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย จึงจำเป็นต้องคัดเลือกผู้เป็นอย่างดี โดยรวมถึงเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบในการแข้ไขเฉพาะหน้าได้ขณะที่ทำการแสดง เนื่องจากทำนองเพลงมีจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ และที่ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก ผู้แสดงจึงจำเป็นจะต้องไหวพริบปฏิภาณเป็นอย่างดี สิ่งสำคัญผู้แสดงจะต้องมีสัดส่วนของร่างกายและความสูงที่เท่ากัน เพื่อความเหมาะสมและเกิดความเป็นเอกภาพในการแสดงที่สมบูรณ์และสง่างามในการแสดง

5. กระบวนท่ารำ เป็นการประยุกต์และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมกับการแสดง แบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ

5.1 ลักษณะท่ารำตามหลักนาฏศิลป์ไทย มี 2 ลักษณะ คือ การใช้เท้า ได้แก่ การก้าวเท้า การวิ่งซอยเท้า การยืนผสมเท้า การเหลื่อมเท้า การก้าวข้าง การถอนเท้า การย่ำเท้า การกระดกเท้า การแตะเท้า การยกเท้า การถัดเท้า การวางส้นเท้า การกระทืบเท้า และการใช้มือ ได้แก่ การจีบและการตั้งวง

5.2 ลักษณะท่ารำเลียนแบบธรรมชาติมี 2 ลักษณะ คือ การใช้เท้า ได้แก่ การยืน การเดิน การนั่งไหว้พระ การนั่งพับเพียบ และการใช้มือ ได้แก่ ท่าแต่งตัว ท่าไหว้พระ ท่ารดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ ท่าก่อกองทราย และท่าถือขันน้ำ

ท่ารำและการแปรแถว เป็นการสร้างสรรค์การประดิษฐ์ท่ารำโดยยึดหลักตามแบบนาฏศิลป์ไทยและสร้างสรรค์ท่ารำจากการเลียนแบบธรรมชาติ โดยมีการใช้ท่าทางกำแบเข้ามาผสมผสานให้เข้ากับจังหวะและ



ดนตรี การแปรแถวเป็นการแปรที่หลากหลายและใช้พื้นที่ของเวทีตามหลักการแสดง ซึ่งเป็นวิธีการนำเสนออีกรูปแบบหนึ่ง เพื่อต้องการสร้างความสนใจและความประทับใจแก่ผู้ชม

สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์การแสดงชุด "เริงรื่นชื่นสงกรานต์" มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาที่มาและความสำคัญของประเพณีสงกรานต์ ตลอดจนสร้างสรรค์การแสดงและนำเสนอการแสดง ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเพณีสงกรานต์ เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์ สรุปผลในเชิงพรรณนา ตลอดจนดำเนินการปรับปรุงแก้ไขให้สมบูรณ์ตามข้อเสนอแนะในการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้จากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย

จากการศึกษาพบว่า ประเพณีเกิดจากสภาพสังคม ธรรมชาติ เอกลักษณ์ ค่านิยม ทัศนคติ ศีลธรรม จารีต ตลอดจนระเบียบแบบแผนการประกอบพิธีกรรมในโอกาสต่างๆ ที่ยึดถือปฏิบัติสืบกันมาและเมื่อความประพฤตินั้นคนส่วนรวมในสังคมถือเป็นธรรมเนียม หรือเป็นระเบียบแบบแผนและทำจนเป็นพิมพ์เดียวกัน สืบต่อกันมาจนกลายเป็นประเพณีของสังคมนั้นๆ ถ้าใครฝ่าฝืนมักถูกตำหนิจากสังคม หรือเลิกคบหาสมาคมด้วย ลักษณะประเพณีในสังคมระดับประเทศชาติ มีทั้งประสมกลมกลืนเป็นอย่างเดียวกันและมีที่ผิดต่างกันไปบ้างตามความนิยมเฉพาะท้องถิ่น แต่ละภาคจะมีวัฒนธรรม ประเพณีที่แตกต่างกันบ่งบอกถึงวิถีชีวิตและขนบธรรมเนียม การปฏิบัติของคนไทยที่สืบทอดต่อกันมา อย่างไรก็ตามประเพณีไทยจะมีพิธีกรรมทางศาสนาสัมพันธ์อยู่ด้วยไม่ว่าพิธีศาสนาหรือขนบธรรมเนียมประเพณี จะต้องมีพิธีกรรมทางศาสนาด้วยเสมอจนพิธีกรรมนั้นกลายเป็นประเพณีของชุมชนใดชุมชนหนึ่ง เช่น ประเพณีชักพระ ประเพณีแห่นางแมว ประเพณีปอยหลวง หากกล่าวถึงประเพณีที่สำคัญและพบเห็นได้ทุกภูมิภาคของไทย คือ ประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ ซึ่งนับว่าเป็นประเพณีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะสามารถพบเห็นได้ ๆ ภาคของประเทศไทย

วันสงกรานต์ เป็นช่วงที่เข้าสู่หน้าร้อน ชาวอินเดียจึงถือเอาช่วงต้นฤดูใหม่นี้ เป็นวันขึ้นปีใหม่ ซึ่งในเมืองไทยมีฤดูที่เหมือนกับชาวอินเดีย เพราะในช่วงเมษายนการเกี่ยวข้าวได้ผ่านพ้นไปแล้ว ดังนั้นจึงถือเอาวันสงกรานต์เป็นวันขึ้นปีใหม่ตามแบบอย่างอินเดีย โดยมีการทำกิจกรรมต่างๆ ที่เป็นสิริมงคลให้แก่ตนเอง เช่น มีการทำบุญตักบาตร สรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ เป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อพระพุทธศาสนาและบุพการี หรือบุคคลที่ตนเคารพนับถือ มีกิจกรรมก่อพระเจดีย์ทราย ปล่อยนกปล่อยปลา รวมถึงการเล่นสาดน้ำกัน ด้วยการปฏิบัติที่สืบต่อกันมาเป็นประเพณีสงกรานต์จึงมีความสำคัญต่อคนไทยเป็นอย่างมากเป็นที่แพร่หลายซึ่งชาวต่างชาติให้ความสนใจเป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นประเพณีที่มีเอกลักษณ์และยังสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณีของไทยได้อย่างเด่นชัด จึงนำมาเป็นเป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่อย่างเป็นระบบ โดยดำเนินงานอย่างมีขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดความคิด ประมวลข้อมูล กำหนด

ขอบเขตการดำเนินงาน กำหนดรูปแบบการแสดง กำหนดองค์ประกอบอื่นๆ และออกแบบท่ารำ โครงสร้างท่ารำและรูปแบบการแปรแถว สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ กำหนดกรอบแนวคิดจากประเพณีสงกรานต์ของภาคกลาง มาเป็นกรอบของการสร้างสรรค์ที่สื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ซึ่งสะท้อนถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมในประเพณีสงกรานต์ ตลอดจนแนวคิดของการสร้างสรรค์ท่ารำ และรูปแบบของการแสดง องค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดงมีดังนี้

1. รูปแบบการแสดง เป็นการแสดงประเภทระบำ สอดแทรกวิถีชีวิตและการละเล่น นำเสนอกิจกรรมอันเป็นเอกลักษณ์ที่สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมประเพณีสงกรานต์ภาคกลาง เช่น การเข้าวัดทำบุญไหว้พระในตอนเช้า สรงน้ำพระ ปล่อยนก ก่อพระเจดีย์ทราย รดน้ำดำหัวญาติผู้ใหญ่ และการเล่นสาดน้ำ โดยมีการถ่ายทอดลีลาท่าทางผ่านท่วงทำนองเพลงระหว่างผู้แสดงหญิงและชายที่ผสมผสานไปด้วยท่านาฏศิลป์ไทยและท่าเลียนแบบอากัปกิริยาที่สนุกสนานตามกิจกรรมของวันสงกรานต์ โดยกำหนดรูปแบบของการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 รุ่งอรุณวันตรุษ

เป็นการนำเสนอการเตรียมพร้อมเพื่อร่วมประกอบกิจกรรมในวันมงคลที่ทุกคนรอคอยจนเป็นวัฒนธรรมประจำปี

ช่วงที่ 2 ประเพณีเก่าก่อน

การแสดงที่สื่อถึงการวัฒนธรรมประเพณีวันสงกรานต์ ซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมที่นิยมปฏิบัติต่อกัน เช่น ทำบุญตักบาตร ก่อเจดีย์ทราย สรงน้ำพระ รดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ ปล่อยนก และการละเล่นลูกช่วง

ช่วงที่ 3 เริงรื่นชื่นสงกรานต์

การพบปะสังสรรค์และชักชวนกันเล่นน้ำอย่างสนุกสนาน ตลอดจนการเกี้ยวพาราสีกันของหนุ่มสาวเมื่อได้มีโอกาสพบปะกันในประเพณีสงกรานต์

2. ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ประพันธ์โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ได้นำแนวคิดในการแสดงมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์ทำนองเพลง โดยแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 3 ช่วง เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดง ได้กำหนดใช้วงดนตรี 2 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ และวงแตรวงแบบชาวบ้าน เพื่อสะท้อนวิถีชีวิตและประเพณีนิยมแบบชาวบ้าน โดยกำหนดวงดนตรีและลักษณะทำนองเพลงดังนี้

ช่วงที่ 1 รุ่งอรุณวันตรุษ กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งทำนองในส่วนแรกนี้จะมีท่วงทำนองในลักษณะสงบ มั่นคง มีลักษณะ ช้า มั่นคง เปรียบเสมือนการเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนาที่ต้องน้อมนำไปสู่ความสงบ สุขุม เยือกเย็น และมีสมาธิ โดยผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้แทรกเสียงระฆังไว้ในช่วงนี้โดยตีห่างๆ ตามระดับเสียงที่ตกในจังหวะหลักของทำนองเพลง ซึ่งจะเป็นสัญลักษณ์จูงจิตใจผู้ฟังให้มีความรู้สึกเข้าถึงบรรยากาศของการทำบุญในช่วงเช้า ซึ่งเป็นวิถีปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมในหมู่ชาวพุทธ



ช่วงที่ 2 ประเพณีเก่าก่อน ยังคงใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง ทำนองในส่วนนี้จะมีลักษณะกระชับ กระฉับกระเฉงขึ้น เพื่อให้แสดงอารมณ์ประหนึ่งว่าการพิธีทำบุญตามความเชื่อนั้นได้สิ้นสุดลงไปแล้ว ซึ่งต่อไปก็จะเป็นช่วงกิจกรรมของชาวบ้านที่จะพบปะสังสรรค์กัน ทำกิจกรรมร่วมกัน พูดคุยธุระ เป็นต้น ลักษณะของดนตรีก็จะเริ่มมีสีสันไปในทางสดใส มีจังหวะที่กระชับมากขึ้น

ช่วงที่ 3 เริงรื่นชื่นสงกรานต์ กำหนดให้ใช้แตรวงในช่วงแรก หลังจากนั้นจึงเป็นการบรรเลงประสมประสานระหว่างวงปี่พาทย์และวงแตรวง ลักษณะทำนองเพลงในช่วงนี้จะอยู่ในช่วงเพลงเร็ว ซึ่งจะมีท่วงทำนองที่มีความกระชับรวดเร็ว เพื่อให้ได้บรรยากาศของความครึกครื้นสนุกสนาน ด้วยลักษณะของทำนองที่มีความสนุก กระชับ รวดเร็ว รุกเร้า ผนวกกับเครื่องจังหวะของดนตรีสากลที่ให้ความสนุกเร้าใจ สร้างบรรยากาศให้การแสดงการละเล่นเป็นไปด้วยความสนุกครื้นเครง รวมถึงการใช้วงปี่พาทย์บรรเลงสลับเพื่อให้เห็นบรรยากาศของการหยอกล้อเล่นกันวงดนตรี ซึ่งเปรียบเสมือนการหยอกล้อเล่นกันระหว่างหนุ่มสาว

3. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ มีด้วยกัน 2 ชุด โดยชุดที่ 1 คือ ชุดทำบุญ เป็นการนำเอาแนวคิดการแต่งกายของคนสมัยโบราณที่แต่งกายสุภาพเรียบร้อยเมื่อเข้าวัดทำบุญ และชุดที่ 2 คือ ชุดเล่นสาดน้ำ เป็นการนำเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของการแต่งกายในประเพณีสงกรานต์ คือ เสื้อผ้าที่พิมพ์ลายดอกและมีสีสันสดใส ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสนุกสนานรื่นเริง มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างเครื่องแต่งกาย จึงกล่าวได้ว่า เครื่องแต่งกายของการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นการนำเอาแนวคิดของการแต่งกายในอดีตกับปัจจุบันมาผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดเป็นชุดที่มีความเป็นสมัยนิยม เพื่อให้เข้ากับรูปแบบการแสดงในแต่ละช่วง

4. ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้มีพื้นฐานในการแสดงนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพราะการแสดงชุดนี้มีท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นที่มีทั้งท่าที่เป็นนาฏศิลป์และท่าที่เป็นท่าผสมผสานแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย จึงจำเป็นต้องคัดเลือกผู้เป็นอย่างดี โดยรวมถึงเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบในการแข้ไขเฉพาะหน้าได้ขณะที่ทำการแสดง เนื่องจากทำนองเพลงมีจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว กระชับ และที่ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก ผู้แสดงจึงจำเป็นจะต้องไหวพริบปฏิภาณเป็นอย่างดี สิ่งสำคัญผู้แสดงจะต้องมีสัดส่วนของร่างกายและความสูงที่เท่ากัน เพื่อความเหมาะสมและเกิดความเป็นเอกภาพในการแสดงที่สมบูรณ์และสง่างามในการแสดง

5. กระบวนท่ารำ เป็นการประยุกต์และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมกับการแสดง แบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ

5.1 ลักษณะท่ารำตามหลักนาฏศิลป์ไทย มี 2 ลักษณะ คือ การใช้เท้า ได้แก่ การก้าวเท้า การวิ่งซอยเท้า การยืนผสมเท้า การเหลื่อมเท้า การก้าวข้าง การถอนเท้า การย่ำเท้า การกระดกเท้า การแตะเท้า การยกเท้า การถัดเท้า การวางส้นเท้า การกระทืบเท้า และการใช้มือ ได้แก่ การจีบและการตั้งวง

5.2 ลักษณะท่ารำเลียนแบบธรรมชาติมี 2 ลักษณะ คือ การใช้เท้า ได้แก่ การยืน การเดิน การนั่งไหว้พระ การนั่งพับเพียบ และการใช้มือ ได้แก่ ท่าแต่งตัว ท่าไหว้พระ ท่ารดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ ท่าก่อกองทราย และท่าถือขันน้ำ

ท่ารำและการแปรแถว เป็นการสร้างสรรค์การประดิษฐ์ท่ารำโดยยึดหลักตามแบบนาฏศิลป์ไทยและสร้างสรรค์ท่ารำจากการเลียนแบบธรรมชาติ โดยมีการใช้ท่าทางกำแบเข้ามาผสมผสานให้เข้ากับจังหวะและดนตรี การแปรแถวเป็นการแปรที่หลากหลายและใช้พื้นที่ของเวทีตามหลักการแสดง ซึ่งเป็นวิธีการนำเสนออีกรูปแบบหนึ่ง เพื่อต้องการสร้างความสนใจและความประทับใจแก่ผู้ชม

ข้อเสนอแนะ

จากการสร้างสรรค์การแสดง ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์ ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์การแสดง ที่มีลักษณะของการนำวัฒนธรรมประเพณีของคนไทยเฉพาะพื้นที่เขตภาคกลาง มาสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งในสังคมไทยยังมีศิลปวัฒนธรรมและประเพณีที่อีกมากมายที่มีความงดงามสามารถนำมาสร้างสรรค์การแสดงได้ ดังนั้นจึงเป็นแนวทางในการศึกษาการแสดงด้านศิลปวัฒนธรรมและประเพณีอื่นๆ ที่ปรากฏในสังคมไทย และมีความน่าสนใจในการศึกษาค้นว้าและสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงเพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาชีพด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยสืบไป

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **เทศกาลและประเพณีไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, 2527

บัณฑิต เข็มทอง. **บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

ปัทมาพร คำโท. **เราคืออาเซียน ลาว**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2555.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ, 2542.

วิรัช นิยมธรรม. **"สีสันและเสรีในวันสงกรานต์พม่า"** คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : http://www.human.nu.ac.th/myanmar/cult/index4_5.htm. (1 เมษายน 2556)

ศูนย์มานุษยวิทยาสิริธร (องค์การมหาชน) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. **"สงกรานต์ กษัตริย์ เกษตร"** [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : http://www.human.nu.ac.th/myanmar/cult/index4_5.htm. (1 เมษายน 2556)

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม. **ประเพณีสงกรานต์**. กรุงเทพฯ : 2551.

นาฏยะคชาสู่นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด คชราชัน

Natayakhacha to Creative Thai Dance Set: Act of an Elephant

วิรดี จินตะไล[*], จารุวัฒน์ ศรีโสภา[*], กนกโฉม สุนทรสีมะ[*], กนกเลขา พูนสวัสดิ์[*]

WERADE JINTALAI, JARUWAT SRISOPA, KANOKCHOM SOONTORNSIMA, KANOKREKA POONSAWAD

บทคัดย่อ

ช้างกับวิถีชีวิตของคนไทยมีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกันมานานตั้งแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากช้างมีส่วนสำคัญต่อบ้านเมืองมาตลอดในฐานะที่เป็นสัตว์คู่พระบารมีของพระมหากษัตริย์ไทย มีไว้เพื่อใช้ในการออกศึกสงครามกอบกู้เอกราชของบ้านเมือง การแสดงชุดระบำคชราชัน เป็นผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เกิดขึ้นจากวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่สะท้อนลักษณะความเป็นไทย ผู้สร้างสรรค์งานเกิดแรงบันดาลใจหลักในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง โดยแบ่งได้เป็น 2 ประเด็น คือ สร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อน้อมรับพระราชเสาวนีย์ ดังคำกล่าวว่า *"ช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญ และมีประโยชน์ต่อแผ่นดินในอดีต พระเจ้าแผ่นดินหลายพระองค์ใช้ช้างออกศึกปกป้องประเทศชาติ แต่ในปัจจุบันคนไทยไม่เห็นความสำคัญของช้าง จึงอยากให้ช้างมีเกียรติสมกับเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติ"* รวมถึงสร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อให้เห็นถึงเกียรติคุณของช้างในประวัติศาสตร์ ประเพณี และวิถีไทย

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ศึกษาข้อมูลทั้งที่เป็นแบบลายลักษณ์อักษรและการศึกษากิริยาช้าง โดยใช้วิธีการติดตาม และสังเกตพฤติกรรมของช้างเพนียด ประกอบด้วยการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อาทิ มือ เท้า ลำตัว สะโพก ศีรษะ และกิริยาการเคลื่อนไหว เช่น การแกว่งหาง การแกว่งเท้า การชูงวง การสะบัดหู การเดิน เป็นต้น ที่เป็นกระบวนลีลาที่เกิดจากปฏิกิริยาของช้างทั้งสิ้น นำมาประกอบกันเป็นท่ารำประสานกับการจัดกระบวนการเคลื่อนที่ของท่ารำ ซึ่งในกระบวนรำถูกประยุกต์มาจากท่ารำมาตรฐาน เช่น ท่าแม่บท ท่าโขน โดยแต่ละท่าที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นถูกนำไปจัดระเบียบไว้เป็นแม่ท่าหลัก เรียกว่า กระบวนท่าแม่บท "นาฏยะคชา"

คำสำคัญ : นาฏยะคชา, นาฏศิลป์สร้างสรรค์, คชราชัน

Abstract

Elephant and Thai lifestyle have been related from the past to today. As we see today that elephant is the important part to our country as the animal of His Majesty the King to go out for war and retrieve freedom to our country. The performance called Act of an Elephant is the creative show of Angthong College of Dramatic Arts. This show aims to create the performance that reflect Thai style. The creator inspired by the principle of show set which can divide into 2 aspects: to

[*] วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Angthong College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

create these to receive the order of the queen as the statement *"Elephant is the important animal and useful to our country, many kings of Thailand in the past used the elephant to go to war to protect the country; however, today Thai people do not see the important of it so as to request to make the elephant be more honor as the symbol of the nation"* and to create the performance that represents the honor of the elephant in our history, tradition, and Thai style.

To create Thai dance performance, We have been researched the information in both written and the action of the elephant by following and observing Panied elephant including using the parts of the body such as hands, body, hip, and the movement – the swing tail, the swing feet, how it raise its trunk, flick its ears, how it walks, etc. As the dance performance was combined the actions of elephant with Thai dance and the movement, the Thai dance adapted from basic Thai dance such as Mae Bod and Pantomime. Each Thai dance will be set as a main dance called Mae bod posture process "Natayakhacha".

Keywords : Natayakhacha, Creative Thai dance, Act of an Elephant

บทนำ

ช้างกับวิถีชีวิตของคนไทยมีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกันมานานตั้งแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้จากช้างมีส่วนสำคัญต่อบ้านเมืองมาตลอดในฐานะที่เป็นสัตว์คู่พระบารมีของพระมหากษัตริย์ไทย มีไว้เพื่อใช้ในการออกศึกสงครามกอบกู้เอกราชของบ้านเมือง ดังที่ปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์ชาติไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา อีกทั้งยังได้รับการยกย่องเสมือนเจ้านายชั้นเจ้าฟ้า ดังจะเห็นได้จากพระกรรม์ภิรมย์ ใช้กางในขบวนแห่ช้างนำเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในพระราชพิธีสำคัญ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษก และนอกจากนี้จะเห็นได้ว่ามีการอ่านฉันท์ดุษฎีสังเวยและขับไม้สมโภชซึ่งถือว่าเป็นของสูง (พิพิธภัณฑ์โรงช้างต้นสวนจิตรลดา. 2556 : 37) ดังนั้นในราชสำนักไทยจึงมีพระราชพิธีที่เกี่ยวกับช้าง คือ พระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างต้นหรือช้างเผือก เพื่อเป็นช้างประจำรัชกาลอย่างสมบูรณ์ และยังเป็นพระราชพิธีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตคนไทยมาโดยตลอดไม่ว่าจะเป็นการสร้างชาติสร้างสังคมมนุษย์ในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นสัตว์คู่พระบารมี การเป็นพระราชพาหนะ และออกศึกสงครามกอบกู้บ้านเมืองเคียงคู่กับพระมหากษัตริย์ ใช้เป็นเครื่องบรรณาการเชื่อมสัมพันธไมตรีกับเมืองต่าง ๆ และนอกจากนี้ยังใช้เป็นพาหนะลำเลียงคลังสินค้า เสบียง อาวุธ ใช้เป็นสัญลักษณ์ในธงชาติของไทย หรือแม้แต่การถูกนำมาใช้ลากซุงเดินป่าเดินเขา จะเห็นได้ว่าช้างมีความสัมพันธ์กับวิถีคนไทยอย่างแนบแน่น จนอาจกล่าวได้ว่าช้างมีคุณูปการต่อสังคมไทยอย่างมาก ดังที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ มีพระราชเสาวนีย์ เมื่อวันที่ 22 มกราคม 2546 เกี่ยวกับช้างว่า

"ช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญและมีประโยชน์ต่อแผ่นดินในอดีต พระเจ้าแผ่นดินหลายพระองค์ใช้ช้างออกศึกปกป้องประเทศชาติ แต่ในปัจจุบันคนไทยไม่เห็นความสำคัญของช้าง จึงอยากให้ช้างมีเกียรติสมกับเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติ"



จากพระราชเสาวนีย์ ทำให้คณะงานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์เกิดแรงบันดาลใจหลักในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง โดยแบ่งได้เป็น 2 ประเด็น คือ สร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อน้อมรับพระราชเสาวนีย์และสร้างสรรค์ชุดการแสดงเกียรติคุณของช้างในประวัติศาสตร์ ประเพณี และวิถีไทย

วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงสนองพระราชเสาวนีย์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

2.2 เป็นชุดการแสดงเพื่อแสดงเกียรติคุณของช้าง ความสำคัญของช้างในประวัติศาสตร์ ประเพณี และวิถีไทย

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

การแสดงชุด ระบำคชราชัน นี้ งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจหลักในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง โดยแบ่งได้เป็น 2 ประเด็น คือ สร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อน้อมรับพระราชเสาวนีย์ ดังคำกล่าวว่า *"ช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญ และมีประโยชน์ต่อแผ่นดินในอดีต พระเจ้าแผ่นดินหลายพระองค์ใช้ช้างออกศึกปกป้องประเทศชาติ แต่ในปัจจุบันคนไทยไม่เห็นความสำคัญของช้าง จึงอยากให้ช้างมีเกียรติสมกับเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติ"* รวมถึงสร้างสรรค์ชุดการแสดง เพื่อให้เห็นถึงเกียรติคุณของช้างในประวัติศาสตร์ ประเพณี และวิถีไทย ซึ่งตั้งแต่ในครั้งอดีตจะเห็นได้ว่าช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตคนไทย มาโดยตลอดไม่ว่าจะเป็นการสร้างชาติ สร้างสังคมมนุษย์ในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อสถาบัน พระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นสัตว์คู่พระบารมี การเป็นพระราชพาหนะ และออกศึกสงครามกอบกู้บ้านเมืองเคียงคู่กับพระมหากษัตริย์ ใช้เป็นเครื่องบรรณาการเชื่อมสัมพันธไมตรีกับเมืองต่าง ๆ และนอกจากนี้ยังใช้เป็นพาหนะลำเลียงคลังสินค้าเสบียง อาวุธ ใช้เป็นสัญลักษณ์ในธงชาติของไทย หรือแม้แต่การถูกนำมาใช้ลากซุงเดินป่าเดินเขา จะเห็นได้ว่าช้างมีความสัมพันธ์กับวิถีคนไทยอย่างแนบแน่น จนอาจกล่าวได้ว่าช้างมีคุณูปการต่อสังคมไทยอย่างมาก

แนวความคิดในการสร้างสรรค์

นำเสนอในรูปแบบระบำในนาฏศิลป์ไทย โดยใช้ทฤษฎีนาฏศิลป์ไทยเป็นทฤษฎีหลักในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้

ใช้ผู้แสดงชาย จำนวน 14 คน ผู้แสดงหญิงจำนวน 8 คน รำประกอบวงดนตรีไทยที่มีการผสมผสานของดนตรีไทยหลายประเภท ทั้งเครื่อง สี ตี เป่า ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 8 นาที แบ่งการแสดงเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เป็นการรำเลียนแบบอากัปกิริยาของช้าง โดยจินตนาการเสมือนช้างป่าที่ยังไม่ได้รับการฝึกฝน ซึ่งแต่ละตัวต่างมีพฤติกรรมที่แสดงออกแตกต่างกันออกไป โดยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำแม่บทประสานกับการออกแบบลีลาตามจินตนาการ

ช่วงที่ 2 เป็นการแสดงกระบวนท่ารำของช้างที่ได้รับการฝึกฝน ประกอบการจัดแถวของขบวนช้างในลักษณะต่าง ๆ ในช่วงนี้ทำนองเพลงสื่อถึงความหนักแน่น พร้อมเพียงในการฝึกหัด

ช่วงที่ 3 เป็นการรำประกอบกันระหว่างผู้แสดงชาย (แสดงอากัปกิริยาของช้างที่หลังจากได้รับการฝึกหัด และเตรียมตัวไปโรงช้างต้น) กับผู้แสดงหญิง (เปรียบเสมือนนางใน) โดยผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อถึงพระราชพิธีขึ้นระวางช้างสำคัญ โดยมีเหล่านางในรำนำหน้าขบวน

ขั้นตอนในการออกแบบสร้างสรรค์

ขั้นตอนการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ชุด “ระบำคชราชัน” งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์ ได้ศึกษาข้อมูลทั้งที่เป็นแบบลายลักษณ์อักษร และการศึกษากิริยาช้าง โดยใช้วิธีการติดตาม และสังเกตพฤติกรรมของช้าง จากเพนียดคล้องช้าง สู่กระบวนการทดลอง และการกำหนดเชิงสัญญะ ในลักษณะภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว ประกอบด้วยการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อาทิ มือ เท้า ลำตัว สะโพก และศีรษะ ที่เป็นกระบวนลีลาที่เกิดจากปฏิกิริยาของช้างทั้งสิ้น จากนั้นจึงนำมาประกอบกันเป็นท่ารำ และประสานกับการจัดกระบวนการเคลื่อนที่ของท่ารำ กำหนดเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นจุดจบของกระบวนท่า ซึ่งในกระบวนรำ 1 ท่ารำถูกประยุกต์มาจากท่ารำมาตรฐาน เช่น ท่าแม่บท ท่าโขน โดยแต่ละท่าที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ถูกนำไปจัดระเบียบไว้เป็นแม่ท่าหลัก เรียกว่า กระบวนท่าแม่บท “นาฏยะคชา” อันหมายถึง ท่ารำที่เกิดขึ้นจากกิริยาช้าง ก่อนที่จะมีการนำท่าแม่บทมาผสานกัน ทำให้เกิดความต่อเนื่องจากท่าที่ 1 ไปถึงท่าที่ 2 หรือท่ารำที่ต่อเนื่องกัน จนเกิดเป็นกระบวนรำชุด “ระบำคชราชัน”



ภาพที่ 1 กิริยาต่าง ๆ ของช้าง
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560

กระบวนท่าแม่บท “นาฏยะคชา” เป็นท่ารำที่สื่อความหมายถึงท่ารำของมนุษย์ที่เลียนแบบกิริยาของช้าง เมื่อได้ท่าแม่บทมาแล้วนั้นก็จะต้องนำไปพิจารณากับแนวคิดที่ได้กำหนดไว้ในเบื้องต้น

ลำดับต่อมาจึงทำให้กระบวนท่ามีความต่อเนื่อง จึงได้คิดท่าเชื่อมในแต่ละท่ารำเข้าด้วยกัน โดยใช้วิธีการคิดแบบหลักคณิตศาสตร์ กล่าวคือ มีการบวก ลบ คูณ และหาร ดังตัวอย่างเช่น

1) การบวก หมายถึง การนำท่ารำที่ 1 ท่าที่ 2 และท่าที่ 3 มาปฏิบัติต่อเนื่องกัน จากนั้นเพิ่มลีลาการเคลื่อนไหวเข้าไป

2) การลบ หมายถึง การนับถอยหลัง โดยใช้ท่าแม่บทในลักษณะการปฏิบัติจากท่าสุดท้ายย้อนกลับมาท่าแรก เช่น ปกติปฏิบัติท่า 1 2 3 4 ปรับเป็น 4 3 2 1 เป็นต้น

3) การคูณ หมายถึง ผลรวมของการผสมผสานท่ารำ เช่น นำท่าที่ 2 กับท่าที่ 3 มาคูณหรือประสานกันกลายเป็นท่าที่ 6



ภาพที่ 2 ขั้นตอนการออกแบบแม่ท่า (ท่าชูงวง)
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560

กระบวนรำดังกล่าวมีท่ารำที่สามารถแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม และท่ารำเฉพาะ ซึ่งเป็นท่ารำที่ได้จากกระบวนรำที่เกิดขึ้นจากการบูรณาการวิชาคณิตศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบกระบวนท่ารำโดยยึดอารมณ์ จังหวะของทำนองเพลง เพื่อให้ชุดการแสดงมีความกลมกลืนทั้งกระบวนท่ารำและทำนองเพลง



ภาพที่ 3 ขั้นตอนการออกแบบแม่ท่า
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560



ภาพที่ 4 ขั้นตอนการออกแบบแม่ท่า
(การผสานกระบวนท่าโขนแบบต่าง ๆ ประกอบกับการต่อตัวเป็นรูปช้าง)
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์ , 2560

นาฏยศัพท์

กระบวนท่ารำ ระบำคชราชัน เป็นกระบวนท่ารำที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากอวัยวะ และลักษณะกิริยาการเคลื่อนไหวของช้าง สร้างสรรค์ท่าทางเป็นนาฏยศัพท์ต่าง ๆ เช่น การแกว่งหาง การแกว่งเท้า การชูงวง การสะบัดหู การเดิน เป็นต้น



ภาพที่ 5 นาฏยศัพท์ “ท่าหู”
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560



ภาพที่ 6 นาฏยศัพท์ "ท่าชูงวง"
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560



ภาพที่ 7 นาฏยศัพท์ "ท่าเตะเท้า"
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560

ลำดับการแสดง

ระบำชุด "คชราชัน" นี้ งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์ได้แบ่งลำดับการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 "คเชนลีลา" เป็นการแสดงลีลานาฏยประดิษฐ์จากอากัปกิริยาของช้าง เช่น การใช้งวง การใช้ลำตัว ประกอบทำนองเพลงกล่อมช้าง จินตนาการของช้างป่าที่ยังไม่ได้รับการฝึกฝน ซึ่งต่างก็เล่นดิน ฝุ่น โคลน และน้ำกันอย่างสนุกสนานเพลิดเพลิน

ช่วงที่ 2 "คชาลีลาศ" เป็นการแสดงกระบวนท่ารำประกอบการจัดแถวของขบวนช้างในลักษณะต่าง ๆ โดยนำทำนองเพลงพม่าหาบน้ำ บางวรรคบางทำนองได้มีการปรับแต่ง อากัปกิริยาของช้างที่ได้รับ การฝึกฝน และมีเสียงกลองทัดที่บรรเลงประกอบในบางช่วง เพื่อสร้างอรรถรส และสื่อถึงความหนักแน่น พร้อมเพียงในการฝึกหัด

ช่วงที่ 3 "คชราชัน" เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของช้างที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ กล่าวคือ ช้างเผือก ที่เป็นช้างคู่บารมี ประกอบกับการออกแบบดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และความศักดิ์สิทธิ์สมกับเป็นช้างของพระราชา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จินตนาการถึงพระราชพิธีขึ้นระวางช้างสำคัญหรือพระราชพิธีสมโภชช้างเผือก มีการขับร้อง ร้องบทดุษฎีกล่อมช้าง เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เลี้ยงช้าง โดยคณะผู้วิจัยออกแบบช่วงบทร้องให้มีการสีซอสามสาย คลอเคล้าไปตลอด ใช้ชุดประโคมลักษณะคล้ายคลึงกับราชสำนัก และช่วงสุดท้าย เป็นช่วงนางในราชสำนัก รำนำขบวนเชิญช้าง เพื่อไปยังโรงช้างต้น



ภาพที่ 8 ขั้นตอนการออกแบบกระบวนท่ารำ
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560

ดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

การออกแบบดนตรี จากแนวคิดที่ได้กำหนดการนำเสนอกระบวนรำ โดยการเลียนแบบกิริยาอารมณ์ ของช้าง ซึ่งทั้งหมดล้วนแล้วแต่สัมพันธ์กับดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการฟ้อนรำ เมื่อตัวละครหรือนาฏยศิลปินอยู่ในอารมณ์ใด ดนตรีที่จะนำมาใช้ก็ต้องคัดเลือกมาให้เหมาะสม ทั้ง

ท่วงทำนอง เสียง จังหวะ และการบรรเลง ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบแนวความคิด แบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 คเชนลีลา เป็นการแสดงลีลานาฏยประดิษฐ์จากอากัปกิริยาของช้าง เช่น การใช้งวง การใช้ลำตัว โดยนำทำนองเพลงกล่อมช้างที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมาศ ในช่วงกล่อมช้างมาใช้เป็นโครงสร้างในการประพันธ์เพลง โดยนำทำนองเดิมที่เป็นทางกรอมาปรับทำเป็นทำนองเก็บ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ เพื่อให้มีความกระชับสนุกสนาน เกิดจินตนาการของช้างป่าที่ยังไม่ได้รับการฝึกฝน ซึ่งต่างก็เล่นดิน ฝุ่น โคลน และน้ำกันอย่างสนุกสนานเพลิดเพลิน แล้วใช้ระนาดทุ้มบรรเลงเพียงเครื่องมือเดียว สลับกับการตีตะโพนประกอบการแสดงลีลาท่ารำของช้างในบางช่วง ใช้เกราะไม้ไผ่ ตีกำกับจังหวะในอัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อให้เห็นภาพของช้างที่ใช้ชีวิตประจำวัน ซึ่งแตกต่างกันออกไป

ช่วงที่ 2 คชาลีลาศ เป็นการแสดงกระบวนท่ารำประกอบการจัดแถวของขบวนช้างในลักษณะต่าง ๆ โดยนำทำนองเพลงพม่าหาบน้ำ ซึ่งเป็นเพลงไทยสำเนียงพม่า อัตราจังหวะชั้นเดียวที่มีมาแต่โบราณไม่ปรากฏนามผู้แต่ง สมัยโบราณชาวอ่างทองนิยมนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครรำ ในช่วงของตัวแสดงที่เป็นกษัตริย์หรือตัวยักษ์ออก โดยนำมาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์ ซึ่งบางวรรคบางทำนองได้มีการปรับแต่ง เพื่อให้เข้ากับอากัปกิริยาของช้างที่ได้รับ การฝึกฝน และมีเสียงกลองทัดที่บรรเลงประกอบในบางช่วง เพื่อสร้างอรรถรส และสื่อถึงความหนักแน่น พร้อมเพียงในการฝึกหัด

ช่วงที่ 3 คชราชัน ตามแนวคิดที่ได้ออกแบบการแสดงช่วงที่ 3 นั้น คณะผู้สร้างสรรค์ต้องการให้เห็นถึงความสำคัญของช้างที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ กล่าวคือ ช้างเผือกที่เป็นช้างคู่บารมี ดังนั้นการออกแบบดนตรีในช่วงนี้ จึงแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และความศักดิ์สิทธิ์สมกับเป็นช้างของพระราชา ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้จินตนาการถึงพระราชพิธีขึ้นระวางช้างสำคัญหรือพระราชพิธีสมโภชช้างเผือก โดยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลและสัมภาษณ์ท่านผู้เชี่ยวชาญ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลง พบว่าในพิธีขึ้นระวางช้างสำคัญนั้น หมอพราหมณ์หรือหมอหลวงจะเป่าแตรสังข์ควบคู่กับตีกลองมโหระทึก และบัณเฑาะว์ คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้ออกแบบดนตรีให้มีเสียงแตรสังข์เข้ามาประกอบกับการตีกลอง (ใช้กลองทัดตีแทนเสียงกลองมโหระทึก) ลักษณะรัวแต่อยู่ในระดับเสียงที่ต่ำ ประกอบกับเสียงไกวบัณเฑาะว์ นอกจากนี้ในพระราชพิธียังมีการขับร้อง ร้องบทดุษฎีกล่อมช้าง เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เลี้ยงช้าง โดยคณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบช่วงบทร้องให้มีการสีซอสามสาย คลอเคล้าไปตลอด ใช้ชุดประโคมลักษณะคล้ายคลึงกับราชสำนัก

ช่วงสุดท้าย (ทำนองบรรเลงประกอบการรำเข้าโรง) เป็นช่วงนางในราชสำนัก รำนำขบวนเชิญช้าง เพื่อไปยังโรงช้างต้น ประกอบการขับดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง ได้นำทำนองเพลงฉิ่งช้างประสานงาหรือฉิ่งช้าง เจ็ดเชือก ซึ่งประกอบไปด้วย เพลงช้างทรง ช้างต่อ ช้างตั้ง ช้างสะบัดปลายงวง ช้างสะบัดปลายงา ช้างพลาย และช้างพัง มาเป็นโครงสร้างในการประพันธ์เพลง โดยการแต่งบทเพลงมีการขยายจากอัตราจังหวะชั้นเดียวกลายเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น ซึ่งจากการสัมภาษณ์ครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ได้กล่าวว่า "ต้นเดิมของเพลงฉิ่งช้างประสานงาก็มาจากเพลงฉิ่งพระฉันเช้า โดยตัดทอนออกไป มีเพลงยิกินน้อย เพลงยิกินใหญ่ ฉิ่งตวงพระธาตุ และฉิ่งต่าง ๆ รวมอยู่ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา พิธีกรรมของราชสำนัก ใช้บรรเลงในช่วงพระฉันเช้า" โดยเมื่อนำมาปรับแต่งจึงมีความสัมพันธ์กับช้างที่ได้รับการฝึกฝนจนมีความชำนาญ ลูกตกของเพลงในบางวรรคจะ

ตกไม่ตรงกับทำนองหลัก เนื่องจากต้องการให้มีความเหมาะสมกับทำนอง และสำนวนเพลง ส่วนทางฆ้องทำนองหลัก ในช่วงสุดท้าย (ช่วงเข้า) ใช้ทำนองที่เรียกว่า "มือฉาย" เป็นการแสดงสำนวนลูกฆ้องที่มีลักษณะคล้ายกับเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ กลอนระนาดจะดำเนินไปในแนวทางของตน ใช้กลอนสุภาพ ไม่โลดโผน ใช้หน้าทับของเพลงมหาชัยกำกับจังหวะในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ประกอบไปด้วย 1) ซออู้ 2) ขลุ่ยเพียงออ 3) ระนาดเอก 4) ระนาดทุ้ม 5) ฆ้องวงใหญ่ 6) ตะโพน 7) กลองทัด 8) ฉิ่ง 9) เกราะไม้ และเครื่องดนตรี ที่ใช้ในการประโคม ประกอบด้วย 1) แตร 2) สังข์ 3) โหม่ง 4) กลองมโหระทึก (เป็นกลองที่ใช้ตีประกอบพิธีกรรมของพระมหากษัตริย์จึงใช้กลองทัดแทน) 5) บี่ใน (ใช้เป่าแทนเสียงร้องของช้าง) 6) ซอสามสาย (นำเข้ามาบรรเลงประกอบในช่วงดุษฎีกล่อมช้าง โดยสีเคล้ากับการร้องดุษฎีกล่อมช้าง)

เครื่องแต่งกายของผู้แสดง

ออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้แสดงชาย ให้มีลักษณะคล้ายช้าง ซึ่งมีแรงบันดาลใจมาจากเครื่องคชาภรณ์ เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิงออกแบบโดยใช้รูปแบบระบำผสมผสานกับละคร โดยมีการปรับเปลี่ยนขนาด รูปทรง ให้เหมาะสมกับการแสดง โดยใช้หลักการออกแบบนาฏศิลป์ไทยโขน ละคร ประกอบกับการออกแบบตามจินตนาการและทฤษฎีสี เพื่อให้การแสดงดูสมจริง แสดงออกถึงฐานะบุคลิก อารมณ์ และลักษณะของตัวละคร ดังที่ บรมวุฒิ ถนอมวงษ์ (2551 : 20)

เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย

ออกแบบให้เครื่องแต่งกายมีลักษณะไทยผสานกับจินตนาการ โดยมีแรงบันดาลใจมาจากเครื่องคชาภรณ์ ซึ่งหมายถึง เครื่องประดับสำหรับช้าง เครื่องคชาภรณ์เป็นชุดเครื่องแต่งตัวของช้างเผือกที่พระมหากษัตริย์พระราชทานให้ในวันสมโภชขึ้นระวาง เพื่อเป็นเครื่องยศ สำหรับช้างต้นของพระมหากษัตริย์ ประกอบด้วย ผ้าปกกระพอง พู่หู ทามคอ พานหน้า พานหลัง สำอาง พนาศ เสมาคชาภรณ์ และเครื่องยศ 5 เครื่องคชาภรณ์จะแตกต่างกันไปตามลำดับชั้นยศของช้างต้น และความเหมาะสมในการใช้งาน

เครื่องแต่งกายที่ผู้แสดงชายสวมใส่ มีดังนี้

1) เสื้อแขนกุดสีม่วงตัดเย็บให้กระชับพอดีตัว (เพราะสีม่วง ให้ความรู้สึกมีเสน่ห์ มีอำนาจ มีพลังแฝงอยู่) ด้านหลังมีผ้าสีดำลายทองปิด (เปรียบเสมือนพนาศ เพียงแต่ออกแบบให้เหมาะสมดูสวยงาม เหตุใช้สีดำเพราะให้ความรู้สึกมืดหนักแน่น เข้มแข็ง อดทน)

2) เคียนศีรษะด้วยผ้าสีเดียวกับผ้านุ่งขอบตัดสีแดง (เปรียบเสมือนปกกระพอง เพียงแต่ออกแบบให้เหมาะสมดูทะมัดทะแมง)

3) นุ่งสนับเพลาสีน้ำตาล มีลวดลายตรงขอบผ้า และสร้างความโดดเด่นด้วยการตัดกันของสีแดงและสีเหลือง)

4) นุ่งผ้าลักษณะแบบหางหงส์ ผ้าสีน้ำตาล ลวดลายสีทอง (นุ่งหางหงส์ เพราะด้านหลังจะให้ความรู้สึกเปรียบเสมือนหางช้าง)

5) นุ่งผ้าคาดเอวสีแดง (เพราะสีแดง ให้ความรู้สึกร้อนรุนแรง กระตุ้น มีพลัง ความอุดมสมบูรณ์)

6) นุ่งห้อยข้างสีแดง ตัดขอบลวดลายสีทอง

7) สวมเครื่องประดับทอง ประกอบด้วย สร้อยคอ ข้อมือ ข้อเท้า และเข็มขัด (เพราะสีทอง ให้ความรู้สึก ความหรูหรา โอ่อ่า ความมั่งคั่ง การแผ่กระจาย บ่งบอกถึงช้างที่มียศ)



ภาพที่ 9 เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย หน้า - หลัง
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560

เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง

ออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยใช้หลักการออกแบบนาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำผสมผสานกับการละคร โดยมีการปรับเปลี่ยนขนาด รูปทรง สี ให้ดูสวยงามเหมาะสม ดังนางในราชสำนัก

เครื่องแต่งกายที่ผู้แสดงหญิงสวมใส่ มีดังนี้

1) เสื้อแขนกุดสีชมพู ปักลายทองตรงกลางตัว (เพราะสีชมพู ให้ความรู้สึกอ่อนโยน นุ่มนวล อ่อนหวาน)

2) ห่มสไบสีทองในลักษณะห่มสองชาย (เพราะสีทอง เพราะให้ความรู้สึก ความหรูหรา โอ่อ่า ความเจริญรุ่งเรือง ความสุข ความมั่งคั่ง ความร่ำรวย)

3) นุ่งผ้าถุงจีบหน้านางสีชมพู

4) สวมกระบังหน้า

5) ติดท้ายช้องผม

6) เสียบปิ่นปักผม

7) สวมเครื่องประดับ ประกอบด้วย ต่างหู กรองคอ กำไลข้อมือ และเข็มขัด



ภาพที่ 10 เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง หน้า - หลัง
ที่มา : งานอนุรักษ์ วิจัย และสร้างสรรค์, 2560

ทดลองแสดง

หลังจากที่ผ่านกระบวนการศึกษาข้อมูล นำมาสู่ขั้นตอนการออกแบบกระบวนท่า คณะผู้วิจัยได้ทำการฝึกซ้อมการแสดง และมีขั้นตอนการทดลองเสนอการแสดงจำนวน 3 ครั้ง ซึ่งหลังจากการนำเสนอการแสดงในแต่ละครั้ง จะนำผลการประเมิน และคำแนะนำมาปรับปรุง เพื่อให้การแสดงชุดนี้ มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังนี้

ครั้งที่ 1 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง นำเสนอการแสดงดังกล่าวต่อนักเรียน นักศึกษา และบุคลากรวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ในการแสดงครั้งนี้เป็นการนำเสนอเพียง 70 % ประเมินในส่วนของกระบวนท่ารำ ประกอบวงดนตรี ยังไม่มีการแต่งกาย และแสง เพียงแต่ใส่โจงกระเบนสีแดง เพราะต้องการให้เห็นโครงสร้างของการแสดงก่อน แล้วจึงมีการนำเสนอพร้อมการแต่งกายในลำดับต่อไป หลังจากนั้นมีการประเมิน สรุป ปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ตามคำประเมิน และคำแนะนำ

ครั้งที่ 2 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ นำเสนอการแสดงดังกล่าวต่อนักศึกษา และบุคลากรจากมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ที่เข้าร่วมโครงการมหกรรมศิลปะ ดนตรี และการแสดงครั้งที่ 7 “Arts and Culfure Festival 2017” ในการแสดงครั้งนี้เป็นการนำเสนอ 90 % ประเมินองค์ประกอบทั้งหมดของการแสดง มีการประเมิน สรุป ปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ตามคำประเมิน และคำแนะนำ

ครั้งที่ 3 ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ฯ นำเสนอการแสดงดังกล่าวต่อผู้เชี่ยวชาญ ครูอาจารย์ นักศึกษา และประชาชนทั่วไป ในการแสดงครั้งนี้เป็นการนำเสนอ 100 % หลังจากนั้นสรุปผลการแสดง และจัดทำรายงานการวิจัยในรูปแบบพรรณนา เป็นรูปเล่มฉบับสมบูรณ์



สรุปผล

การแสดงชุด ระบำคชราชัน ผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ประจำปี พุทธศักราช 2560 กระบวนท่ารำ ระบำคชราชัน เป็นกระบวนท่ารำที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากลักษณะกิริยาของช้าง เช่น การแกว่งหาง การแกว่งเท้า การชูงวง การสะบัดหู การเดิน เป็นต้น

การแสดงชุดระบำคชราชันมีการนำเสนอในรูปแบบระบำในนาฏศิลป์ไทย ใช้ผู้แสดงชาย จำนวน 14 คน ผู้แสดงหญิงจำนวน 8 คน รำประกอบวงดนตรีไทยที่การผสมผสานของดนตรีหลายประเภท ทั้งเครื่อง สี ตี เป่า ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 8 นาที โดยได้นำแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ศึกษาข้อมูลเป็นแบบลายลักษณ์อักษร และการศึกษากิริยาช้าง โดยใช้วิธีการติดตามและสังเกตพฤติกรรมของช้างเพนียด ประกอบด้วย การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อาทิ มือ เท้า ลำตัว สะโพก และศีรษะ ที่เป็นกระบวนลีลาที่เกิดจากปฏิกิริยาของช้างทั้งสิ้น จากนั้นจึงนำมาประกอบกันเป็นท่ารำ และประสานกับการจัดกระบวนการเคลื่อนที่ของท่ารำ กำหนดเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นจุดจบของกระบวนท่า ซึ่งในกระบวนรำ 1 ท่ารำ ถูกประยุกต์มาจากท่ารำมาตรฐาน เช่น ท่าแม่บท ท่าโขน โดยแต่ละท่าที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ถูกนำไปจัดระเบียบไว้เป็นแม่ท่าหลัก เรียกว่ากระบวนท่าแม่บท "นาฏยะคชา" อันหมายถึง ท่ารำที่เกิดขึ้นจากกิริยาช้าง ก่อนที่จะมีการนำท่าแม่บทมาผสานกัน ทำให้เกิดความต่อเนื่องจากท่าที่ 1 ไปถึงท่าที่ 2 หรือท่ารำที่ต่อเนื่องกัน จนเกิดเป็นกระบวนรำชุด "ระบำคชราชัน" โดยยึดอารมณ์ จังหวะของทำนองเพลง เพื่อให้เป็นชุดการแสดงที่มีความกลมกลืนทั้งกระบวนท่ารำและทำนองเพลง

การแสดงแบ่งการแสดงเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 เป็นการรำเลียนแบบอากัปกิริยาของช้างโดยจินตนาการเสมือนช้างป่าที่ยังไม่ได้รับการฝึกฝน ซึ่งแต่ละตัวต่างมีพฤติกรรมที่แสดงออกแตกต่างกันออกไป โดยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำแม่บทประสานกับการออกแบบลีลาตามจินตนาการช่วงที่ 2 เป็นการแสดงกระบวนท่ารำของช้างที่ได้รับการฝึกฝน ประกอบการจัดแถวของขบวนช้างในลักษณะต่าง ๆ ในช่วงนี้ทำนองเพลงสื่อถึงความหนักแน่น พร้อมเพียงในการฝึกหัด ช่วงที่ 3 เป็นการรำประกอบกันระหว่างผู้แสดงชาย (แสดงอากัปกิริยาของช้างที่หลังจาก ได้รับการฝึกหัด และเตรียมตัวไปโรงช้างต้น) กับผู้แสดงหญิง (เปรียบเสมือนนางใน) โดยผู้สร้างสรรค์ ต้องการสื่อถึงพระราชพิธีขึ้นระวางช้างสำคัญ โดยมีเหล่านางในรำนำหน้าขบวน

เครื่องแต่งกายเป็นรูปแบบไทยผสานกับจินตนาการ โดยมีแรงบันดาลใจมาจากเครื่องคชาภรณ์ ซึ่งหมายถึง เครื่องประดับสำหรับช้าง เครื่องคชาภรณ์เป็นชุดเครื่องแต่งตัวของช้างเผือกที่พระมหากษัตริย์พระราชทานให้ในวันสมโภชขึ้นระวาง เพื่อเป็นเครื่องยศ สำหรับช้างต้นของพระมหากษัตริย์ ประกอบด้วย ผ้าปกกระพอง พู่หู ทามคอ พานหน้า พานหลัง สำอาง พนาศ เสมา คชาภรณ์ และเครื่องยศ 5 เครื่องคชาภรณ์จะแตกต่างกันไปตามลำดับชั้นยศของช้างต้น และความเหมาะสมในการใช้งาน โดยเครื่องแต่งกายที่ผู้แสดงชายสวมใส่ ประกอบด้วย 1) เสื้อแขนกุดสีม่วงตัดเย็บให้กระชับพอดีตัว 2) เคียนศีรษะด้วยผ้าสีเดียวกับผ้านุ่งขอบตัดสีแดง 3) นุ่งสนับเพลาสีน้ำตาล มีลวดลายตรงขอบผ้า และสร้างความโดดเด่นด้วยการตัดกันของสีแดงและสีเหลือง 4) นุ่งผ้าลักษณะแบบหางหงส์ ผ้าสีน้ำตาล ลวดลายสีทอง 5) นุ่งผ้าคาดเอวสีแดง 6) นุ่งห้อยข้างสีแดง ตัดขอบลวดลายสีทอง 7) สวมเครื่องประดับทอง ประกอบด้วย สร้อยคอ ข้อมือ ข้อเท้า และเข็มขัด ในส่วนเครื่องแต่งกายของผู้หญิง ออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบนาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำผสมผสานกับการละคร โดยมีการปรับเปลี่ยนขนาด รูปทรง สี ให้ดูสวยงามเหมาะสม ดังนางในราชสำนัก อันประกอบด้วย

1) เสื้อแขนกุดสีชมพู ปักลายทองตรงกลางตัว 2) ห่มสไบสีทองในลักษณะห่มสองชาย 3) นุ่งผ้าถุงจีบหน้านางสีชมพู 4) สวมกระบังหน้า 5) ติดท้ายช้องผม 6) เสียบปิ่นปักผม 7) สวมเครื่องประดับประกอบด้วย ต่างหู กรองคอ กำไลข้อมือ และเข็มขัด

ในส่วนของท่ารำ แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 “คเชนลีลา” เป็นการแสดงลีลานาฏยประดิษฐ์จากอากัปกิริยาของช้าง เช่น การใช้งวง การใช้ลำตัว ประกอบทำนองเพลงกล่อมช้าง จินตนาการของช้างป่าที่ยังไม่ได้รับการฝึกฝน ซึ่งต่างก็เล่นดิน ฝุ่น โคลน และน้ำกันอย่างสนุกสนานเพลิดเพลิน ประกอบด้วยท่ารำ 20 ท่า ช่วงที่ 2 “คชาลีลาศ” เป็นการแสดงกระบวนท่ารำประกอบการจัดแถวของขบวนช้างในลักษณะต่าง ๆ โดยนำทำนองเพลงพม่าหาบน้ำ บางวรรคบางทำนองได้มีการปรับแต่ง อากัปกิริยาของช้างที่ได้รับ การฝึกฝน และมีเสียงกลองทัดที่บรรเลงประกอบในบางช่วง เพื่อสร้างอรรถรส และสื่อถึงความหนักแน่น พร้อมเพียงในการฝึกหัด ประกอบด้วยท่ารำ 48 ท่า ช่วงที่ 3 “คชราชัน” เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของช้างที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ กล่าวคือ ช้างเผือก ที่เป็นช้างคู่บารมี ประกอบกับการออกแบบดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และความศักดิ์สิทธิ์สมกับเป็นช้างของพระราชา ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้จินตนาการถึงพระราชพิธีขึ้นระวางช้างสำคัญหรือพระราชพิธีสมโภชช้างเผือก มีการขับร้อง ร้องบทดุษฎีกล่อมช้าง เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เลี้ยงช้าง โดยคณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบช่วงบทร้องให้มีการสีซอสามสาย คลอเคล้าไปตลอด ใช้ชุดประโคมลักษณะคล้ายคลึงกับราชสำนัก ประกอบด้วยท่ารำ 11 ท่า และช่วงสุดท้าย เป็นช่วงนางในราชสำนัก รำนำขบวนเชิญช้าง เพื่อไปยังโรงช้างต้น ประกอบด้วยท่ารำ 5 ท่า (ทำนองเข้า)

ข้อเสนอแนะ

1. การแสดงชุดนี้เป็นผลงานสร้างสรรค์อีก 1 ชุด เพื่อน้อมรับพระราชเสาวนีย์ และสร้างสรรค์ชุดการแสดงเกียรติคุณของช้างในประวัติศาสตร์ ประเพณี และวิถีไทย ซึ่งอาจเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงชุดอื่น ๆ

2. การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ได้ใช้วิธีการวางแนวคิดของการสร้างสรรค์ก่อนที่จะออกแบบดนตรีและท่ารำ โดยศึกษาข้อมูลทั้งที่เป็นแบบลายลักษณ์อักษร และการศึกษากิริยาช้าง โดยใช้วิธีการติดตาม และสังเกตพฤติกรรมของช้างสู่กระบวนการทดลอง และการกำหนดเชิงสัญญาณในลักษณะภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว จากนั้นจึงนำมาประกอบกันเป็นท่ารำ และการออกแบบดนตรี ในนำเสนอกระบวนรำซึ่งทั้งหมดล้วนแล้วแต่สัมพันธ์กับดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการฟ้อนรำ เมื่อตัวละครหรือนาฏยศิลปินอยู่ในอารมณ์ใด ดนตรีที่จะนำมาใช้ก็ต้องคัดเลือกมาให้เหมาะสม ทั้งท่วงทำนอง เสียงจังหวะ และการบรรเลง จึงทำให้กระบวนการนำเสนอการแสดงดนตรี และท่ารำมีความสัมพันธ์กันสามารถเล่าเรื่องการพัฒนาการดนตรีควบคู่ไปกับกระบวนการรำได้อย่างกลมกลืน ซึ่งอาจจะเป็นแนวทางให้กับผู้สร้างสรรค์อื่น ในการวางแนวคิดของระบำสร้างสรรค์ชุดต่อไปได้



บรรณานุกรม

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการ จัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ปรุงศรี วัลลิโภดม และคณะ, บรรณาธิการ. (2542). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดอ่างทอง*. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการ.

บรมวุฒิ ถนอมวงษ์. (2551). *กระบวนการสร้างสรรค์ละครเวที ประเภทละครเพลงของบริษัท ซีเนริโอ จำกัด*. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชานิเทศศาสตร์ , มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, : 20.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). *ระบำและละครในเอเชีย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ – ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สหมิตรพริ้นติ้ง.

ศิลปากร, กรม. (2549). *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ศูนย์เทคโนโลยีสารสนเทศมรดกศิลปวัฒนธรรม และ สำนักพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. *พิพิธภัณฑ์เมือนจริง : กลองอินทเภรี* โครงการนำร่องจัดทำสื่อการเรียนรู้เสมือนจริงสำหรับพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ. สืบค้นเมื่อ 30 มิถุนายน 2559 จาก http://www.virtualmuseum.finearts.go.th/bangkoknationalmuseums/index.php/virtual-museum.html

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

รำโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัสในหลวงรัชกาลที่ 9

RAMTONE KORAT SEUBSAN PRARACHADAMRAS KING RAMA IX

สมศักดิ์ บัวบุตร* หฤทัย นัยโมกข์**

SOMSAK BUABOOT HARUETHAI NAIMOKE

บทคัดย่อ

ผลงานสร้างสรรค์ รำโทนโคราช "สืบสานพระราชดำรัส ในหลวงรัชกาลที่ 9" เป็นผลงานที่คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานมีแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานเพื่อรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ในหลวงรัชกาลที่ 9 โดยมีความประสงค์ที่จะนำต้นทุนด้านวัฒนธรรมคือศิลปะการแสดงท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมาได้แก่การรำโทนโคราชมาจัดทำเป็นผลงานสร้างสรรค์ โดยได้รับความอนุเคราะห์จากนายสมาน แสงทอน ศิลปินอิสระ ภูมิปัญญาท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมา แต่งบทร้องรำโทนโคราชให้มีเนื้อหาของบทร้องเกี่ยวกับพระมหากรุณาธิคุณของในหลวงรัชกาลที่ 9 และให้ชื่อบทร้องนี้ว่า "ภูมิพลังแผ่นดิน" คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้เรียบเรียงทำนองเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำที่ใช้ประกอบการแสดงโดยใช้ท่ารำง่ายๆที่บุคคลทั่วไปจะสามารถปฏิบัติท่ารำตามได้โดยง่าย ทั้งนี้เป็นความประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ในการที่จะใช้ผลงานชุดนี้เป็นสื่อในการสร้างความตระหนักสร้างความสำนึกให้กับผู้ที่ได้รับชมและฝึกหัดการแสดงชุดนี้ ได้รำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ในหลวงรัชกาลที่ 9

คำสำคัญ: รำโทนโคราช,ผลงานสร้างสรรค์,พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช

Abstract

Creation of Ram Tone Korat Seubsan Prarachadamras King Rama IX.The Creator have Inspiration from Remembrance of the Royal grace of King Rama IX. Present by Local performing arts in Nakhon Ratchasima with RamTone Korat. Compose lyrics by Sman SangThon Indipendent Artist Local wisdom in Nakhon Ratchasima Province. The lyrics say about Remembrance of the Royal grace of King Rama IX.Creat posture from general posture

** อาจารย์ผู้สอน สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*

*** อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*

used for present the Royal grace of King Rama IX. Raise awareness to remember of the Royal grace of King Rama IX.

Key word : Ram Tone Korat ,Creative Dance, His Majesty King Bhumibol Adulyadej

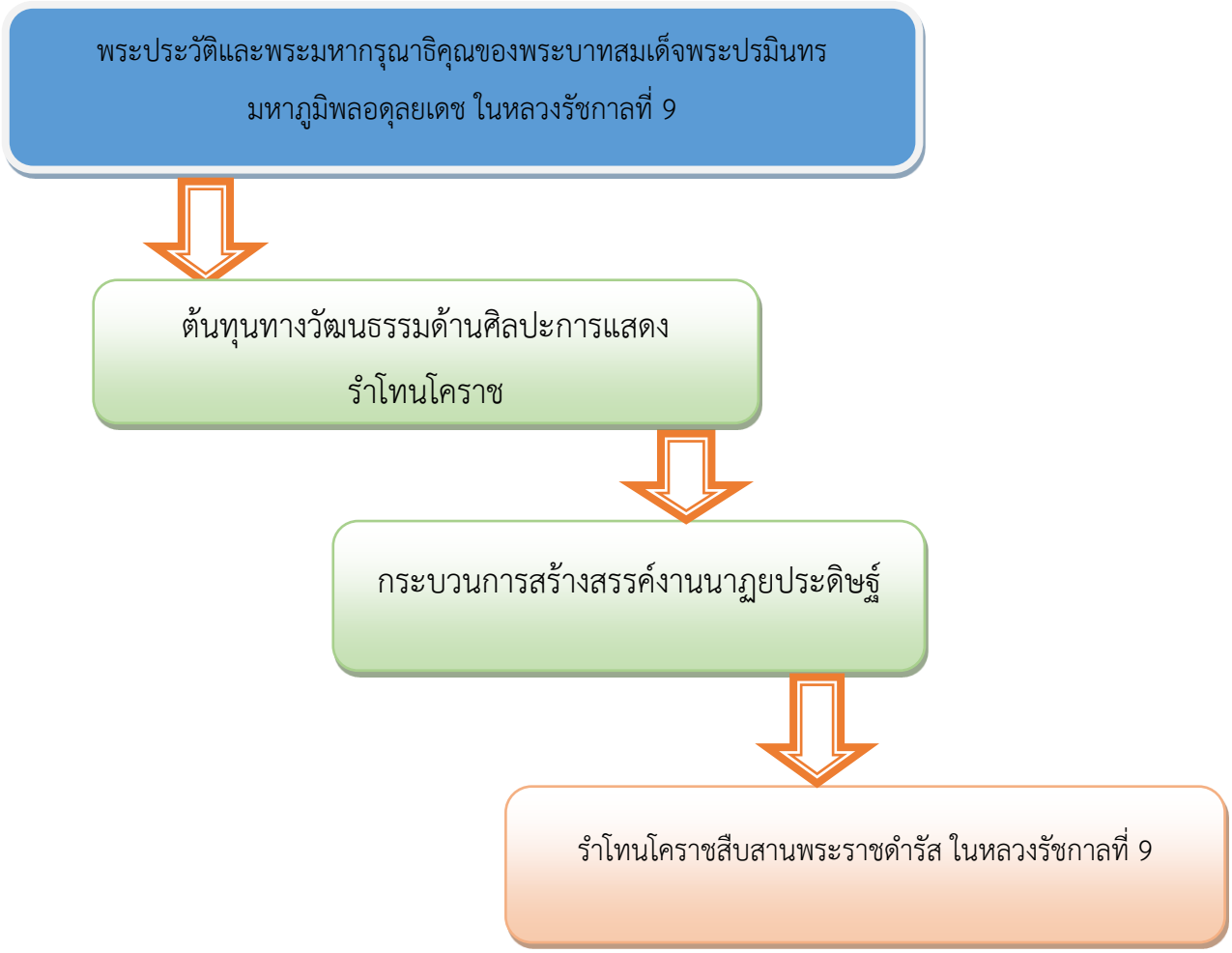
บทนำ

ผลงานสร้างสรรค์ รำโทนโคราช "สืบสานพระราชดำรัส ในหลวงรัชกาลที่ 9" เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยคณะผู้สร้างสรรค์ผลงาน มีจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสืบทอดแนวคิด ปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงและพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชในหลวงรัชกาลที่ 9 พระมหากษัตริย์ผู้เปี่ยมล้นไปด้วยพระเมตตาต่อพสกนิกรชาวไทย ด้วยความน้อมสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ ของพระองค์ จึงนำศิลปะการแสดงท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมาได้แก่ รำโทนโคราช ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่นิยมเล่นกันโดยทั่วไปในท้องถิ่นโดยแต่งบทร้องใหม่ เรียบเรียงทำนองเพลงขึ้นใหม่ ออกแบบท่าทางที่ใช้ในการแสดงโดยใช้ท่ารำจากท่านาฏยศัพท์ตามหลักการตีบทใช้บท เพื่อสื่อความหมายตามบทร้องและเลือกใช้ท่ารำง่ายๆเพื่อให้สามารถฝึกหัดและปฏิบัติได้ง่าย อันเป็นการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสืบสาน สืบทอดพระราชดำรัส แนวคิด แนวปฏิบัติตามหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง



ภาพที่ 1 ภาพท่ารำจากการแสดงชุดรำโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัส ในหลวงรัชกาลที่ 9
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน



กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์ชุดรำโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัส ในหลวงรัชกาลที่ 9 ผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานโดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมทั้งหมดมาสรุปวิเคราะห์ และสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตามหลักนาฏยประดิษฐ์ ได้แก่

1. ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ รูปถ่ายและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ที่เกี่ยวข้องกับพระราชประวัติ พระราชกรณียกิจและพระมหากรุณาธิคุณของในหลวงรัชกาลที่ 9 ที่พระองค์ทรงมีคุณานุปการต่อปวงชนชาวไทย

2. ศึกษาจากการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับบริบทต่างๆ เกี่ยวกับการละเล่นพื้นบ้านรำโทนโคราชในพื้นที่ใกล้เคียงวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

3.ศึกษาจากผลงานสร้างสรรค์การแสดงจากวิดีทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์ที่ใช้ทุนทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทต่างๆเพื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนการและสังเคราะห์ข้อมูล วิธีดำเนินการ

4. กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงตามองค์ประกอบต่างๆของการแสดง ได้แก่ รูปแบบการแสดง, จำนวนผู้แสดง, ทำนองเพลง-ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง, กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดง, การแต่งกายของผู้แสดง

5.ติดต่อผู้ทรงภูมิความรู้ความเชี่ยวชาญด้านการแต่งเพลงเพื่อแต่งบทร้อง

6.ออกแบบสร้างสรรค์ทำนองเพลงดนตรีและนำไปปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ

7.ออกแบบ/สร้างสรรค์ท่ารำที่ใช้ในการแสดงตามกรอบแนวคิดการแสดงที่กำหนด

8.ออกแบบ/สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้

9. ทดลองนำเสนอ รูปแบบและผลงานการแสดง เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปปรับปรุงพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

10. ปรับปรุง/พัฒนาการแสดงและนำออกเผยแพร่ต่อสาธารณชนในการใช้เป็นหลักสูตรระยะสั้นเพื่อฝึกให้กับเยาวชนในสถานพินิจและคุ้มครองเด็กและเยาวชนจังหวัดนครราชสีมา ในวันที่ 17,24 และ 31 สิงหาคม 2561

11. จัดทำเอกสารรายงานผลการสร้างสรรค์การแสดงและบันทึกวิดีทัศน์



ภาพที่ 2 กระบวนการสร้างผลงานการแสดง(กระบวนท่ารำ) ออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดง

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

รูปแบบและองค์ประกอบการแสดง

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด รำโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัส ในหลวงรัชกาลที่ 9 เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่คณะผู้สร้างสรรค์จัดทำขึ้นโดยใช้หลักการสร้างสรรค์การแสดงตามกรอบแนวคิดที่กำหนดปรากฏรูปแบบของการแสดงตามองค์ประกอบต่างๆ ดังนี้

1. **การนำเสนอ**

ผลงานสร้างสรรค์ชุดโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัส ในหลวงรัชกาลที่ 9เป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของการนำเสนอพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้อันเป็นคุณานุปการที่มีต่อปวงชนชาวไทย พระราชดำรัสของพระองค์ในการดำรงตนตามหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงและแนวทางการดำรงชีวิตที่เป็นหลักคำสอนของพระองค์ท่านผ่านต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านรำโทนโคราช

2. **ทำนองเพลง/ดนตรีประกอบการแสดง**

การสร้างสรรค์ทำนองเพลงจัดทำขึ้นโดยศิลปินอิสระ วงศิลป์สาธร นำโดยนายสมโชค คนยั้งซึ่งเป็นศิษย์เก่าของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เป็นผู้เรียบเรียงทำนองเพลงโดยนำเอาทำนองเพลงที่นิยมใช้ในการขับร้องและเล่นรำโทนโคราชของเดิมที่สามารถร้องเข้ากับบทร้องในทำนองดนตรีเพลงรำโทนส่วนดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการเล่นรำโทนโคราชได้แก่ โทนโคราช ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ



ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง โทนโคราช,ฉิ่ง,ฉาบเล็กและกรับ
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3. **บทร้องประกอบการแสดง**

บทร้องประกอบการแสดงชุดนี้แต่งขึ้นใหม่โดยนายสมาน แสงทอน ศิลปินอิสระ ผู้เป็นศิลปินภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีความสามารถทั้งด้านการวาดภาพและการแต่งบทประพันธ์ คำร้อง/ทำนองเพลง โดยผู้แต่งมีความตั้งใจในการมอบบทร้องนี้ให้กับคณะผู้สร้างสรรค์ผลงานในการนำมาดำเนินการสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะการแสดงที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นและน้อมนำปลูกฝังให้ผู้คนที่ได้รับฟังรับชมได้ตระหนักถึงพระมหากรุณาธิคุณของในหลวงรัชกาลที่ 9 โดยมีคำร้องจำนวน 5 บท โดยตั้งชื่อบทร้องนี้ว่า ภูมิพลังแผ่นดิน

(สร้อย) แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่
พระบาทสมเด็จ พระปรมินทร์มหา
องค์พระภูมินทร์
องค์พระภูมินทร์
ทรงพระราชดำริ
ผืนดิน แผ่นน้ำ
แม้จะไกลเพียงใด
แม้ลำบากเพียงใด
ด้วยน้ำพระทัย
ปวงชนไทยนั้น
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่
พระบาทสมเด็จ พระปรมินทร์มหา
โครงการสี่พันโครงการฯ
ปราดเปรื่อง เรื่องศาสตร์และศิลป์
โครงการสี่พันโครงการฯ
เป้าหมายคลายความทุกข์ร้อน
ตามกรอบแนวคิด
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่
พระบาทสมเด็จ พระปรมินทร์มหา
ผืนดินดี
บ่อน้ำดี
เลี้ยงสัตว์ไว้
ทรัพยากรได้ถูกจัดสรร
ได้เรียนรู้ คู่บริหาร
พอมี พอใช้
ครอบครัวสำราญ
บ้านเราร่มเย็น
คือ ภูมิแผ่นดิน
คือ ภูมิแผ่นดิน
ภูมิพลอดุลยเดช
เสด็จทั่วถิ่น แดนดินกันดาร
เสด็จทั่วถิ่น แดนดินกันดาร
เป็นโครงการฯ พระราชทาน
ทุกเขตคาม ทั่วแดนไทยนั้น
เสด็จไปให้บริบาล
พระวรกาย แห่งองค์ภูบาล
กว้างใหญ่ไพศาล(ซ้ำ)
เทิดไว้เหนือเกล้า
คือ ภูมิแผ่นดิน
คือ ภูมิแผ่นดิน
ภูมิพลอดุลยเดช
พระราชทาน ปวงชนชาวไทย
องค์พระภูมินทร์ พระราชทาน
พระราชทานพสกนิกร
เป้าหมายคลายความทุกข์ร้อน
เศรษฐกิจพอเพียง
คือ ภูมิแผ่นดิน
คือ ภูมิแผ่นดิน
ภูมิพลอดุลยเดช
มียา อาหาร
ได้มีอาหาร
ได้มีอาหาร
นำปรัชญา เอามาจัดการ
รู้รักสามัคคี มีการแบ่งปัน
ได้สุขชื่นบาน
ผ่านความลำเค็ญ
ย่อมดีมีสุข

บ้านเมืองร่มเย็น ย่อมดีมีสุข
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่ คือ ภูมิแผ่นดิน
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่ คือ ภูมิแผ่นดิน
พระบาทสมเด็จ พระปรมินทร์มหา ภูมิพลอดุลยเดช
ได้เกิดมาเป็นคนไทย อยู่ใต้ร่มพระบุญญาบารมี
ภูมิใจในความเป็นไทย ใต้ร่มพระบุญญาบารมี
พระองค์ครองราชย์ยาวนาน 7๐ ปี คนไทยโชคดี ที่มีในหลวง
คนไทยโชคดี ที่มีพ่อหลวง
พร้องปฏิญาณ มุ่งหมายทั้งปวง
จะทำความดี ถวายพ่อหลวง
ระลึกอาลัย ใจไทยทุกดวง
กราบถวายพ่อหลวง ปวงชนชาวไทย
กราบถวายพ่อหลวง ภูมิพลังแผ่นดิน
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่ คือ ภูมิแผ่นดิน
แดนดินถิ่นไทย พลังยิ่งใหญ่ คือ ภูมิแผ่นดิน
พระบาทสมเด็จ พระปรมินทร์มหา ภูมิพลอดุลยเดช(ซ้ำ)

4.การแต่งกาย

การออกแบบการแต่งกายคณะผู้วิจัยได้ใช้การแต่งกายแบบเดียวกันกับการแสดงชุดรำโทนโคราช ซึ่งเป็นการแต่งกายที่ออกแบบมาจากการแต่งกายของชาวโคราชในอดีตรวมถึงทรงผมของนักแสดงหญิง สวมเครื่องประดับทอง ดังภาพ





ภาพที่ 4 ภาพการแต่งกาย
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

5.กระบวนท่ารำ

การออกแบบกระบวนท่ารำ คณะผู้วิจัยมุ่งหวังว่าชุดการแสดงนี้จะสามารถนำไปสอนให้เยาวชน หรือผู้สนใจสามารถปฏิบัติได้โดยง่ายจึงคัดเลือกท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้โดยง่ายและเป็นท่ารำที่บุคคลทั่วไปจะสามารถปฏิบัติได้จากท่ารำแม่ท่าในนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าชักแป้งผัดหน้า มาใช้ในกระบวนท่ารำผสมผสานกับการตีบท ใช้บทตามบทร้อง โดยคัดเลือกท่ารำที่ปฏิบัติได้ง่าย เช่น ท่าไหว้,ท่ารวมมือ ท่าผายมือ ท่าชี้ โดยคำนึงถึงหลักการตีบทใช้บทให้สอดคล้องกับบทร้องเป็นหลัก ส่วนการจัดรูปแบบแถวจัดให้มีการเคลื่อนไหวเป็นวงกลมในช่วงแรก ตามรูปแบบของการรำโทนแบบดั้งเดิม ในช่วงหลังจึงจัดแถวให้มีรูปแบบแถวตามแบบการแสดงโดยทั่วๆไป เช่นแถวหน้ากระดาน แถวสลับฟันปลา เพื่อสร้างมิติในการรับชมการแสดง

6.นักแสดง

การแสดงชุดนี้ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนคู่ ประกอบด้วยนักแสดงชายและนักแสดงหญิง โดยสามารถใช้ผู้แสดงมากเท่าไหร่ก็ได้เป็นจำนวนคู่ ในรูปแบบที่นำเสนอในครั้งแรกของการจัดแสดงใช้ผู้แสดงจำนวน 6 คู่ เป็นชาย 6 คนและหญิง 6 คน

บทสรุป

รำโทนโคราชสืบสานพระราชดำรัสในหลวงรัชกาลที่ 9 เป็นชุดการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานมีแนวคิดที่จะใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดนครราชสีมาด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านเป็นสื่อในการเสริมสร้างจิตสำนึก ความตระหนักรู้ สร้างเสริมความรู้สึกอันดีงามให้กับบุคคลจึงนำการละเล่นพื้นบ้าน รำโทนโคราช มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยน้อมนำแนวคิดคำสอน หลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงของในหลวงรัชกาลที่ 9 มาเป็นสาระสำคัญในบทร้อง แต่งบทร้องขึ้นใหม่โดยศิลปินภูมิปัญญาท้องถิ่น คุณสมาน แสงทอน เรียบเรียงคำร้องและทำนองเพลงโดยศิลปินอิสระนายสมโชค คนยั้ง บรรเลงทำนองดนตรีโดยวงดนตรีศิลป์สาธร กระบวนท่ารำใช้ท่ารำแม่ท่าจากท่ารำหลักของนาฏศิลป์ไทยที่เป็นท่าทางง่ายๆเหมาะกับบุคคลโดยทั่วไปที่จะฝึกหัดผสมผสานกับท่าทางในการตีบทใช้บทซึ่งผู้สร้างสรรค์คำนึงถึงหลักของการตีบทใช้บทเป็นสำคัญ แต่เลือกใช้กระบวนท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้โดยง่ายและจดจำได้ง่าย นำเสนอเป็นรูปแบบการแสดงครั้งแรกโดยนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 4 ปีการศึกษา 2561 ปรับปรุงและพัฒนาการแสดงโดยนายสมศักดิ์ บัวบุตร หัวหน้ากลุ่มสาระการแสดงพื้นบ้านและนางสาวหฤทัย นัยโมกข์ ผู้สอนรายวิชาการจัดการแสดงในสถานศึกษา และนำไปฝึกสอนให้กับเยาวชนในสถานพินิจและคุ้มครองเด็กและเยาวชนจังหวัดนครราชสีมา ในวันศุกร์ ตลอดเดือนสิงหาคม 2561 โดยมุ่งหวังให้ผู้เข้ารับการฝึกสอนได้รับความเพลิดเพลินและสนุกสนานกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดนครราชสีมา เกิดจิตสำนึกในการดำรงชีวิตตามหลักคำสอนของในหลวงรัชกาลที่ 9 และซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้ของในหลวงรัชกาลที่ 9

กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษา อาจารย์เวณิกา บุนนาค

THE DANCE PROCESS OF PHLENG LONGSONG (INAO) CASE STUDY BY WENIKA BUNNAKA

ณัฐธิกานต์ ไชยเสนา* ธิดา อาษาศึก*
ประภาพร นามลักษณ์* สายใจ แสงโก* ฐปนี ภูมิพันธุ์**
NATHIKARN CHAISENA, THIDA ARSASUEK, PRAPAPORN NAMLAK,
SAJJAI SANGKO, TAPANEE PUMIPUNTU

บทคัดย่อ

กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษา อาจารย์เวณิกา บุนนาค มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาความเป็นมาเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) จากบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ศึกษาวิเคราะห์กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) และอนุรักษ์เผยแพร่ชุดการแสดงเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษาอาจารย์ เวณิกา บุนนาค โดยนำเสนอในรูปแบบการแสดงแนวอนุรักษ์ ดำเนินการวิจัยโดยศึกษาตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) และลงภาคสนามฝึกปฏิบัติท่ารำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) จากอาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปีพุทธศักราช 2558 จากการศึกษาพบว่า

1) การแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอน จากเมืองหมันหยายกทัพไปช่วยกรุงดาหา ใช้บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เนื่องจากได้มีการปรับปรุงบทให้มีความเหมาะสมในการรำ ซึ่งละครในเรื่อง อิเหนา ได้รับยกย่องว่าเป็นยุคทองของวรรณคดีให้เป็นยอดของบทละครรำ อีกทั้งละครในเรื่องอิเหนาเป็นละครที่แสดงให้เห็นถึงจารีตประเพณีของฝ่ายในได้อย่างเด่นชัด เช่น จารีตในการเข้าเฝ้า จารีตในการรบ และจารีตในการลงสรง

2) กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษาอาจารย์เวณิกา บุนนาค พบว่าองค์ประกอบที่เป็นการนำเสนอกระบวนการรำของตัวละครที่เป็นตัวเอก คือ อิเหนา เป็นการแต่งตัวหลังจากอาบน้ำชำระร่างกายเรียบร้อยแล้ว ซึ่งขั้นตอนในการแต่งตัวจะเป็นการแสดงกระบวนการรำ ตั้งแต่ใส่สนับเพลา สวมเสื้อหรือ

** นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*
*** อาจารย์ประจำหลักสูตร สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ฉลององค์ ไปจนถึงการนำอาวุธประจำตัว ได้แก่ กริช มาประกอบตาม คำร้องที่บรรยายถึงลักษณะเครื่องแต่งกายประกอบ เป็นการรำตามขนบของการแต่งตัวหรือที่เรียกว่าการรำแต่งองค์ทรงเครื่อง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงคือ เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมา 3 เพลงด้วยกันคือ เพลงต้นเข้าม่าน เพลงลงสรงโทน และเพลงเสมอ

3) การอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ในครั้งนี้ ได้ยึดรูปแบบการแสดงของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ที่ได้ถ่ายทอดกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ให้แก่อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปีพุทธศักราช 2558 และนำเสนอผลงานทางวิชาการระดับนานาชาติ ด้านศิลปะการแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ด้วยผลงานการแสดงตามแบบแผนกระบวนการรำที่ได้รับการถ่ายทอดจาก อาจารย์เวณิกา บุนนาค โดยใช้เทคนิค แสง สี เสียง เพื่อให้เกิดความสวยงาม

Abstract

Dance process Phelng Longsong (Inao) Case study of Wenika Bunnaka. This research aimed 1) to study the history of Phelng Longsong (Inao) from the royal script, Phra Buddha Lertlapa Napalai, King Rama II. 2) to study Dance process, Phelng Long Song (Inao) and 3) to conservation releases of performances. The research findings were as follows:

1) The performances in the story of Inao in case study of Dance process, Phelng Long Song (Inao) Wenika Bunnaka, from the city of Man Yai, the army went to help the Daha city by used the royal script, Phra Buddha Lertlapa Napalai, King Rama II. Due to the improvement of the script to be suitable for dance. It has been regarded as the golden age of literature as the top of the drama script. The drama in the story of Inao is a drama that clearly shows the tradition of the parties such as tradition of meeting the King, tradition in battle, tradition of bathing

2) The component of the presentation dance process of the protagonist character is Inao. It’s dressed after bathing, then cleansing the body. Dressing steps will show the dance process, wearing pants, wearing shirt or clothes and bringing the weapon, Krit composed of songs that describe the style of costume. Dance according to tradition of dressing also known as the dance of Taeng Ong Songkhrueang. The music used for the show is Phelng Ton KhaoMan, Phelng Longsong, Thon Phelng Samoe.



3) Conservation and dissemination of performance Phelng Longsong (Inao) The research has a guideline for the show style of Lamun Yamakhup that conveyed the dance process to Wenika Bunnaka, national artist, thai classical dance expert, *Bunditpatanasilpa Institute*, *Ministry of Culture.* Presenting in the 2nd national academic performing arts conference on February 28, 2019 the performance in the form that has been transferred from Wenika Bunnaka directly according to the dance process by using light and sound techniques to create beauty.

บทนำ

นาฏศิลป์เป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งของชาติที่มีความสำคัญยิ่ง แสดงถึงชาติที่มีอารยธรรมสูง ชาติไทยมีนาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ มีจารีตแบบแผนในการถ่ายทอดสืบสานมาแต่โบราณ และเป็นสิ่งสำคัญในชีวิตของชนชาวไทย โดยนาฏศิลป์เข้ามามีบทบาทในวงจรชีวิตของคนไทยทั้งในด้านความเชื่อ ด้านพิธีกรรม ด้านการอบรม ศีลธรรม การศึกษา ตลอดจนด้านการบันเทิง มีการสืบทอดจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่งมาโดยตลอดไม่หยุดยั้ง ทำให้รูปแบบของนาฏศิลป์มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา อันเป็นวิวัฒนาการที่เกิดขึ้นตามสภาพของสังคมและเศรษฐกิจ รวมทั้งนโยบายทางด้านวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัย (จินตนา สายทองคำ. 2560 : 9) ซึ่งแหล่งอารยธรรมแต่โบราณที่ถ่ายทอดสู่ศิลปวัฒนธรรมของไทย คือ อินเดีย ชาติไทยจึงได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากอินเดียหลายอย่างรวมทั้งนาฏศิลป์ด้วย เมื่อไทยได้รับวัฒนธรรมด้านการละครของอินเดียเข้ามา ศิลปะแห่งการเล่นของไทย คือ ระบำรำเต้น ก็ได้มีวิวัฒนาการขึ้น ซึ่งปรากฏที่เห็นได้เด่นชัดจัดอยู่ในนาฏศิลป์ชั้นสูง การแสดงที่ไม่เป็นเรื่องราว คือ ระบำ รำ ฟ้อน และการแสดงที่เป็นเรื่องราว คือ โขน ละคร

ละคร หมายถึง การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว เข้าใจว่าได้รับวัฒนธรรมจากอินเดียเพราะมีวิธีการแสดงและท่ารำคล้ายคลึงกับของอินเดีย ทั้งนี้เนื่องจากในสมัยก่อนอินเดียเป็นประเทศที่มีความเจริญทางวัฒนธรรมและอารยธรรมสูงมากมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ ได้เผยแพร่วิทยาการต่างๆ เช่น การแพทย์ กฎหมาย อักษรศาสตร์ ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมทั้งการละครไปยังประเทศต่างๆ รวมทั้งประเทศไทยเราก็ได้รับความเจริญทางการละครมาจากอินเดียเช่นเดียวกันที่ได้รับวัฒนธรรมการร้องรำทำเพลงตามแบบชาวตะวันตกจากชาวยุโรปในปัจจุบันนั่นเอง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2542 : 2)

ละครใน เป็นละครที่เกิดขึ้นในเขตพระราชฐานจึงเป็นละครที่มีระเบียบแบบแผนสุภาพ ยึดหลักจารีตทางนาฏศิลป์ไทย ละครในมีจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ 3 ประการ คือยึดหลักศิลปะของการรำอันสวยงาม ขนบธรรมเนียมประเพณี มีความสุภาพทั้งบทร้องและการเจรจา นอกจากนั้น การบรรเลงดนตรีจะต้องดำเนินในจังหวะที่ค่อนข้างช้า เพื่อให้การรำได้อ่อนช้อยสวยงาม การแสดงละครในนั้นเดิมเป็นราชูปโภคของ

พระมหากษัตริย์ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ของกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ทรงอนุญาตให้แสดงได้ทั่วไป ละครในส่วนใหญ่ยังคงเป็นละครของเจ้านายและผู้มีฐานะ ละครในยังได้รับการรักษารูปแบบการแสดงขนบธรรมเนียมประเพณีไว้ไม่มีการแทรกการเล่นตลกและใช้ถ้อยคำที่สุภาพ ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน แต่ตัวประกอบอาจจะเป็นผู้ชายบ้าง เรื่องที่นิยมนำมาแสดงมีอยู่ 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา

อิเหนาเป็นวรรณคดีไทยเรื่องหนึ่งที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย นางข้าหลวงชาวชวาเล่าถวายเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ พระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ จากนั้นพระธิดาทั้งสองนำมาแต่งองค์ละเรื่อง เจ้าฟ้าหญิงกุณฑุลแต่งเป็น “ดาหลัง” นิยมเรียกกันว่า “อิเหนาใหญ่” เจ้าฟ้ามงกุฎแต่งเป็น “อิเหนาเล็ก” นิยมเรียกกันว่า “อิเหนาเล็ก” เรื่องอิเหนาที่นำมาเล่นเป็นละครในปัจจุบัน คือ อิเหนาเล็ก แต่ใช้บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เนื่องจากได้มีการปรับปรุงบทให้มีความเหมาะสมในการรำและทรงได้รับยกย่องว่าเป็นยุคทองของวรรณคดีสมัยหนึ่ง ให้เป็นยอดของบทละครรำ อีกทั้งละครในเรื่องอิเหนาเป็นละครที่แสดงให้เห็นถึงจารีตประเพณีของฝ่ายในได้อย่างเด่นชัด เช่น จารีตการในเข้าเฝ้า จารีตในการรบและการลงสรง

ลงสรง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงประกอบพิธีการทำความสะอาดด้วยน้ำ การสรงน้ำ เช่น การสรงน้ำพระ การอาบน้ำนาคหลังจากการปลงผม ในการแสดงโขนและละครใช้บรรเลงตอนตัวละครอาบน้ำ คำว่า ลงสรง แบ่งความหมายดังนี้

1. การอาบน้ำของพระมหากษัตริย์
2. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่ทำความสะอาดด้วยน้ำ
3. เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบในการแสดงการอาบน้ำของตัวละคร

จึงพอที่จะสรุปว่า ลงสรง คือการอาบน้ำที่ใช้สำหรับผู้แสดงใช้ในการแสดงละคร ทั้งนี้อาจเป็นการล้างหน้า ลูบแขน ลูบขา แม้กระทั่งทั้งตัวก็ย่อมได้ การรำลงสรงที่ปรากฏในวรรณคดีและละคร มี 7 ประเภท มีดังนี้ รำลงสรงปี่พาทย์ รำลงสรงสุหร่าย รำลงสรงโทน รำลงสรงมอญ รำลงสรงลาว รำลงสรงแขก รำชมตลาด

การรำลงสรงที่ใช้ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ใช้การลงสรง 2 อย่าง คือ ลงสรงโทน และลงสรงสุหร่าย การรำลงสรงโทนในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา เป็นการรำที่เน้นการประกอบท่าทางที่แสดงถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครอิเหนา โดยมุ่งเน้นที่จะให้ตัวเอกมีบทบาทสำคัญ อีกทั้งยังเป็นการเพิ่มคุณลักษณะพิเศษให้กับตัวละครเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมของราชสำนักในการสรงน้ำของพระมหากษัตริย์ที่จะต้องกระทำในโอกาสพิเศษ จนกลายเป็นค่านิยมมาถึงประชาชนที่มักนิยมอาบน้ำเป็นกิจวัตรประจำวัน หรือก่อนจะไปประกอบกิจกรรมสำคัญทั้งในและนอกเรือน ทั้งนี้การรำลงสรงโทนในการแสดงละครใน เรื่องอิเหนานั้นสามารถสรุปการรำลงสรงของตัวละครไว้ 5 ประการ ดังนี้

1. ลงสรงก่อนการออกเดินทาง
2. ลงสรงก่อนออกรบ



3. ลงสรงก่อนเข้าเฝ้า

4. ลงสรงก่อนปลอมตัว

5. ลงสรงก่อนเข้าหานางหรือก่อนเข้าพิธีสำคัญ

ในบทรำลงสรงโทน (อิเหนา) มีทั้งการรำแบบคนเดียว แบบรำ 2 คน และแบบรำเป็นหมู่ตั้งแต่ 3-6 คน ปรากฏอยู่ แต่ในการรำลงสรงโทนที่กรมศิลปากรนิยมนำออกมาแสดงและสืบทอดในสถาบันการศึกษา มี 2 แบบ คือการรำลงสรงโทนแบบรำคนเดียวหรือ "รำเดี่ยว" ได้แก่ รำลงสรงโทน ในบทของปันหยี ตอนประสันตาต่อนก และบทอิเหนา ตอนยกทัพไปเมืองดาหาเพื่อการออกรบในศึก กระหมังกุหนิง กับแบบรำหมู่ ได้แก่ รำลงสรงโทนในบทสี่กษัตริย์ตอน ศึกกะหมังกุหนิง (สุดารัตน์ บุญคงทน. 2560 : 2)

จากการศึกษา กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ตอนจากเมืองหมันหยายกทัพไปช่วยกรุงดาหา ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พบว่า การรำลงสรงโทนในบทอิเหนา เป็นการรำที่บรมครูทางนาฏศิลป์ไทยแสดงกระบวนการรำด้วยบทร้อง เครื่องแต่งกาย เพลง เครื่องดนตรี ผู้แสดงเป็นผู้ถ่ายทอดให้เห็นถึงความงดงามของท่ารำ ลงสรงโทนอิเหนาเป็นการรำเดี่ยวที่อยู่ในการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน จากเมืองหมันหยายกทัพไปช่วยกรุงดาหา ที่คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการรำเพลง ลงสรงโทน (อิเหนา) ให้แก่อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นคนแรกเพื่อใช้ในการแสดงนาฏศิลป์และนำออกมาแสดงเผยแพร่ทั้งในการแสดงละครและการสาธิตนาฏศิลป์ไทยในโอกาสต่างๆ เช่น ในรายการโทรทัศน์มาลาภิรมย์ ณ สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5 โดยในครั้งแรกแสดงก่อนปี พ.ศ 2524 และ ในครั้งที่ 2 แสดงในงานสาธิตนาฏศิลป์ไทย ณ เรือนไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 23 เดือนมกราคม พ.ศ 2541 โดยมีอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้แสดงทั้ง 2 รายการ (เวณิกา บุนนาค. 2561 : สัมภาษณ์.)

การแสดงเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) มีการบรรจุอยู่ในหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา 5 ปี (หลักสูตรปรับปรุง พุทธศักราช 2558) ดังนั้น คณะผู้วิจัยจึงศึกษากระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) กรณีศึกษา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค ซึ่งเป็นผู้ที่มีประสบการณ์และได้รับการถ่ายทอดจากผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทย โดยคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เพื่อให้ได้กระบวนการรำที่เป็นแบบแผน การรำลงสรงโทนเป็นกระบวนการรำที่สื่อให้เห็นถึงการนำเสนอตัวละครให้ออกมาถ่ายทอดความงดงามในด้านต่างๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เพลงร้อง เครื่องดนตรี และกระบวนการรำ รวมถึงผู้แสดงต้องใช้ฝีมือในการถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ออกมาสู่สายตาผู้ชม จากความสำคัญดังกล่าว คณะผู้วิจัยจึงได้สนใจจะศึกษากระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) เพื่อเป็นการอนุรักษ์แบบแผนกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) สืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) จากบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2

2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษา อาจารย์เวณิกา บุนนาค

3. เพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ชุดการแสดงเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษา อาจารย์เวณิกา บุนนาค

วิธีการดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนการศึกษา ดำเนินตามลำดับดังนี้

1. ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) เพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา แหล่งศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1.1 ห้องสมุดวิมลบุญโกศล วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

1.2 สำนักงานวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

1.3 ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.4 ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.5 หอสมุดแห่งชาติ

2. ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติท่ารำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) โดยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้างเพื่อใช้สัมภาษณ์ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปีพุทธศักราช 2558

2.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง กำหนดหัวข้อการสัมภาษณ์จากวัตถุประสงค์การศึกษา โดยกำหนดการสัมภาษณ์ ดังนี้

2.1.1 สัมภาษณ์ผู้ที่แสดงเป็นตัวพระ ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) และมีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 15 ปี ประกอบด้วย

2.1.1.1 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปีพุทธศักราช 2558

2.1.1.2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขวัญใจ คงถาวร รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง กำหนดหัวข้อการสัมภาษณ์จากวัตถุประสงค์การศึกษา โดยกำหนดการสัมภาษณ์ ดังนี้

2.2.1 สัมภาษณ์ครูดนตรีและผู้ที่มีประสบการณ์ ในการบรรเลงประกอบการแสดง ไม่น้อยกว่า 15 ปี ประกอบด้วย

2.2.2.1 นายปี๊บ คงลายทอง ตำแหน่ง ศิลปินอาวุโส (ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดนตรี) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.2.2 นายไชยยะ ทางมีศรี ตำแหน่ง ศิลปินอาวุโส (ผู้ชำนาญการพิเศษด้านดนตรี) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.2.3 อาจารย์ธนฤต เจริญชีพ ตำแหน่ง ครูวิทยะฐานะ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.2 สัมภาษณ์ครูคีตศิลป์และผู้ที่มีประสบการณ์ ในการขับร้องประกอบการแสดงไม่น้อยกว่า 15 ปี ประกอบด้วย

2.2.2.1 นางนิษา ถนอมรูป ตำแหน่ง ข้าราชการคีตศิลปินระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ผลการวิจัย

1. ศึกษาวิเคราะห์ความเป็นของมาการสืบทอดกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)

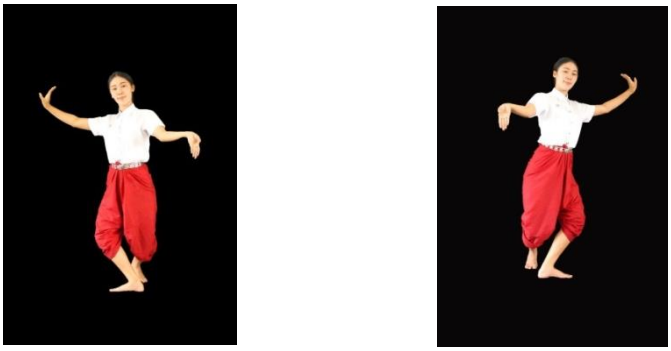
จากการศึกษาพบว่า บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 มาสู่การแสดงละครในการแสดงเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) เป็นกระบวนการรำลงสรงของอิเหนาแต่งตัวหลังจากอาบน้ำชำระร่างกายเรียบร้อยแล้ว เพื่อยกทัพไปช่วยกรุงดาหาป้องกันข้าศึก เนื่องมาจากท้าวกระหมังกุหนิงและจรกาต่างยกทัพมาเพื่อชิงนางบุษบา อิเหนาจึงได้อาบน้ำแต่งตัวเพื่อความเป็นศิริมงคลในการยกทัพไปช่วยกรุงดาหา ในบทนี้จึงพรรณนาถึงการแต่งตัวของอิเหนาไว้อยู่ในบทละครในเรื่อง อิเหนา ตอนจากเมืองหมันหยายกทัพไปช่วยกรุงดาหา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ให้กับอาจารย์เวณิกา บุนนาค เพื่อใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย และอาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์อีกหลายรุ่น อาทิเช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขวัญใจ คงถาวร นอกจากนี้อาจารย์เวณิกา บุนนาค ยังได้ ถ่ายทอดกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ให้กับนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 3 คณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และบุคคลภายนอกตามสถานศึกษาต่าง ๆ ต่อมาจนถึงปัจจุบัน

2. ศึกษาวิเคราะห์กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)

จากการศึกษาพบว่า กระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ซึ่งมีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการแต่งกายอย่างวิจิตรงดงามของอิเหนา กระบวนการรำมีความอ่อนช้อยงดงามกรุ้มกริ่ม ความเจ้าชู้ และความสง่างามเข้มแข็งกล้าหาญของตัวเอก คือ อิเหนา ผู้แสดงนั้นต้องมีความเข้าใจในบทบาทของตัว

ละครก่อนถึงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์บทบาทของตัวละครออกมาได้ และผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับไว้วางใจของครูบาอาจารย์ เพราะเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยว ที่อวดลีลาท่ารำที่งดงามตามแบบแผน โดยเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) สามารถแบ่งกระบวนการรำออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 การออกสู่เวที ด้วยการรำเพลงหน้าพาทย์เพลงต้นเข้าม่าน ให้ความหมายเพื่อเดินทางมายังสถานที่อาบน้ำแต่งตัว ทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องมีความแม่นยำของจังหวะและทำนองเพลงเพื่อถ่ายทอดกระบวนการรำให้ตรงกับจังหวะ



ภาพที่ 1 การออกสู่เวที (เพลงหน้าพาทย์เพลงต้นเข้าม่าน)
ที่มา : คณะผู้วิจัย (2562)

ช่วงที่ 2 การรำแต่งตัวหรือรำแต่งองค์ทรงเครื่อง เป็นการใช้กระบวนการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ลงสรงโทน บรรยายถึงความงดงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับต่างๆ รวมถึงกริชอาวุธประจำกายของตัวละคร ทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องเข้าใจความหมายของบทร้อง เพราะการรำลงสรงโทน (อิเหนา) เป็นการรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลง ดังนั้นผู้แสดงจะต้องมีความจำที่แม่นยำ เพื่อที่จะถ่ายทอดกระบวนการรำออกมาได้อย่างชัดเจน



ภาพที่ 2 การรำแต่งตัวหรือรำแต่งองค์ทรงเครื่อง (เพลงหน้าพาทย์ลงสรงโทน)
ที่มา : คณะผู้วิจัย (2562)

ช่วงที่ 3 การรำออกเดินทาง เป็นการใช้กระบวนการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์เสมอ บรรยายถึงอิริยาบถของการเดินทางของตัวละคร เป็นการเคลื่อนไหวของตัวละครหลังจากแต่งตัวเสร็จเรียบร้อยแล้ว เพื่อไปยังสถานที่ออกรบ คือเมืองหมันหยา ทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องสื่ออารมณ์ให้เห็นถึงความฮึกเหิม สง่างามแฝงด้วยความเข้มแข็งของผู้เป็นกษัตริย์




ภาพที่ 3 การรำออกเดินทาง (เพลงหน้าพาทย์เสมอ)
ที่มา : คณะผู้วิจัย (2562)

3. ศึกษาวิเคราะห์บทร้องหรือบททรงเครื่องของอิเหนา

จากการศึกษาพบว่า ในการแสดงลงสรงโทน (อิเหนา) เป็นการรำดังปรากฏในบทร้องที่กล่าวถึงขั้นตอนในการรำลงสรงโทนเริ่มด้วยการสวมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับพร้อมเหน็บกริชคู่กาย การรำลงสรงโทน (อิเหนา) นั้นเป็นการรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลง ดังนั้นผู้แสดงต้องเข้าใจความหมายของบทร้องให้ถ่องแท้ เพื่อที่จะถ่ายทอดกระบวนการรำออกมาได้อย่างชัดเจน ดังตารางต่อไปนี้

บทร้องเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)	**ความหมายบทร้องเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)**
ทรงภูษาแย่งยกกระหนกกระหนาบ	อิเหนาแต่งกายนุ่งผ้าจีบโจงหางหงส์ สวมกางเกงหรือสนับเพลาบลายกนก
ฉลององค์เข้มขาบคดกริช	สวมเสื้อสีแดงขลิบเขียวลายคดกริช
ห้อยหน้าปักทองกรองดอกชิด	ห้อยหน้าปักด้วยไหมทองลายดอกชิด
สังวาลวรรณวิจิตรจำรัสเรือง	สวมสังวาลลวดลายวิจิตรอร่ามเรือง
ทับทรวงพวงเพชรเม็ดแตง	สวมทับทรวงมีพลอยแดงอยู่ตรงกลาง

บทร้องเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)	ความหมายบทร้องเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)
ทองกรแก้วแดงประดับเนื่อง	สวมทองกรหรือกำไล ประดับด้วยปะวะหล่ำสีแดง
ธำมรงค์รจนาค่าเมือง	สวมแหวนที่ประดิษฐ์งดงามสมค่าของความงามคู่บ้าน คู่เมือง
อร่ามเรืองเพชรรัตน์ตรัสไตร	สวยงามด้วยเพชรที่ประดิษฐ์เป็นรูปร่างต่างๆ อย่างสวยงาม
ทรงมงกุฎกรรเจียกจรสุวรรณ	สวมมงกุฎมีกรรเจียกจอนหูทำด้วยทองแกมแก้ว
วาวแววแก้วกุดั่นดอกไม้ไหว	ประดับด้วยดอกไม้ไหว
ห้อยอุบะบุหงามาลัย	ทัดดอกไม้ห้อยอุบะ
เหน็บกริชฤทธิ์ไกรแล้วไคลคลา	เหน็บกริช (อาวุธประจำกายอิเหนา) ที่แสดงถึงอิทธิฤทธิ์เกรียงไกร

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์บทร้องหรือบททรงเครื่องของอิเหนา

4. ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)

จากการศึกษาพบว่า วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงละครในนั้นสมัยก่อนเรียกว่า วงปี่พาทย์ ไม้แข็ง ต่อมา มีการเปลี่ยนแปลงและได้ยกรูปแบบของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มาใช้ ซึ่งใช้ ไม้นวมตีแทนไม้แข็ง

วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ใช้วง ปี่พาทย์เครื่องคู่ โดยมีการเพิ่มเครื่องดนตรีขึ้นมา คือ ซออู้นำเข้ามาเพื่อคลอจังหวะเพลงให้นิ่มนวล น่าฟัง กลองแขกนำเข้ามาเพื่อกำกับจังหวะหน้าทับให้กับผู้ขับร้อง และนำขลุ่ยเข้ามาแทนปี่

5. ศึกษาวิเคราะห์เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา)

จากการศึกษาพบว่า เพลงลงสรงโทน (อิเหนา) เป็นเพลงหน้าทับเฉพาะ ผู้แสดงและ ผู้ขับร้องจะต้องฟังจังหวะหน้าทับเป็นหลักในการแสดงและการบรรเลง ตามรูปแบบการแสดงมีเพลงประกอบจำนวน 3 เพลง ดังนี้

1. เพลงต้นเข้าม่าน ทางนาฏศิลป์ คือ เพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไป-มาของตัวละคร ทางดนตรี คือ เพลงโหมโรงเย็น และเชิญเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่เพื่ออัญเชิญไปสู่มณฑลพิธี

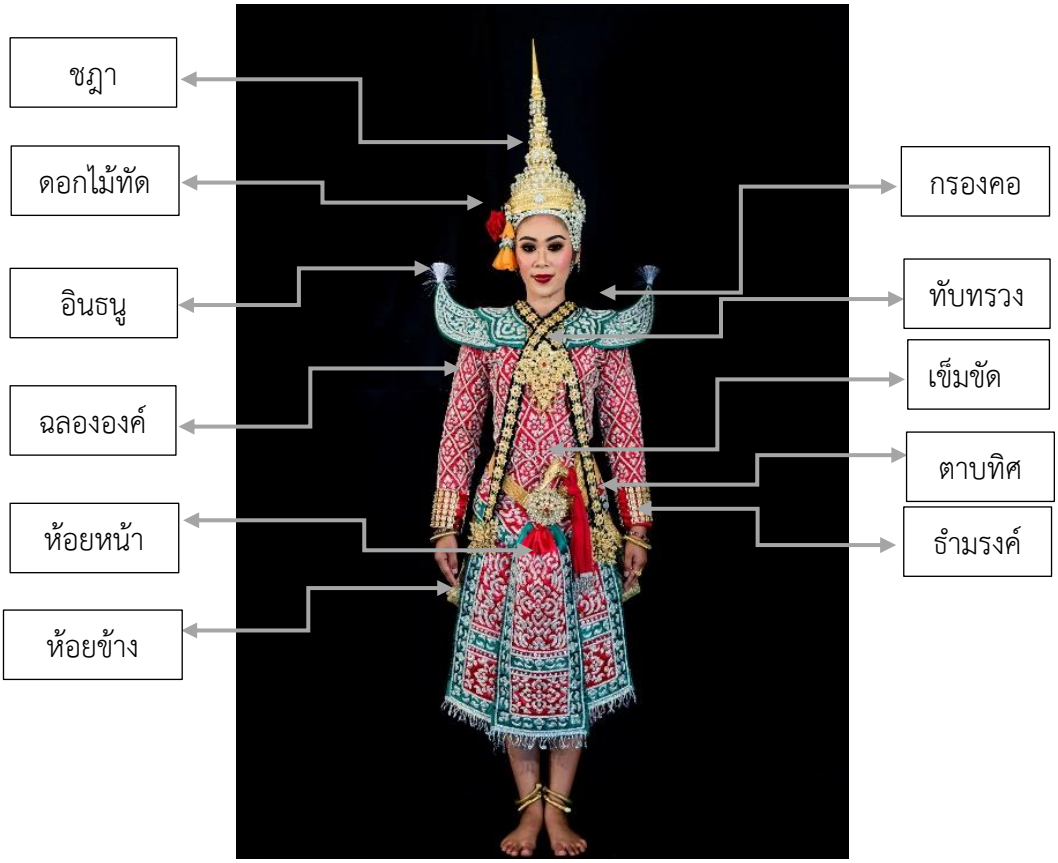
2. เพลงลงสรงโทน เป็นเพลงประกอบกิริยาการอาบน้ำโดยมีบทแต่งตัวควบคู่กันไป เดิมมีแต่ทำนอง หลวงประดิษฐ์ ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้แต่งทำนองรับด้วยปี่พาทย์บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละคร

3. เพลงเสมอ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาไปมาในระยะใกล้ของตัวละคร

6. ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการแต่งกายของผู้แสดงเป็นอิเหนาและผู้แสดงประกอบ

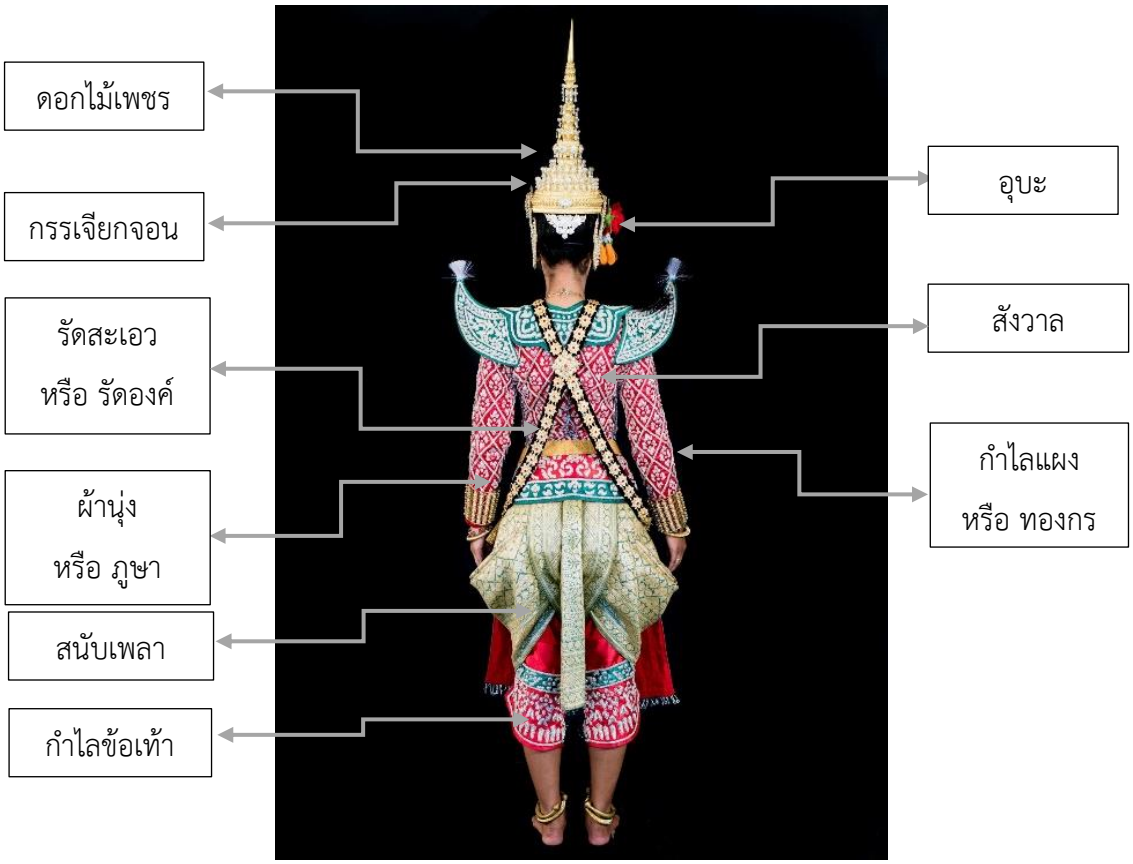
จากการศึกษาพบว่า ลักษณะการแต่งกายของอิเหนาจะแต่งกายยืนเครื่องพระ ใส่เสื้อแขนยาวสีแดงขลิบเขียว ศีรษะสวมชฎา ส่วนผู้แสดงประกอบคือ กิดาหยัน ทหารเอกของอิเหนาเป็นผู้ส่งกริชอาวุธประจำกายของอิเหนา จะแต่งกายยืนเครื่องพระใส่เสื้อแขนยาวสีม่วงขลิบเหลืองกำไลแขนแบบผ้าสีใดก็ได้ ศีรษะสวมปันจุเหร็จ ทั้งนี้กิดาหยันจะต้องไม่แย่งบทและไม่โดดเด่นกว่าอิเหนา

เครื่องแต่งกายอิเหนา



ภาพที่ 4 เครื่องแต่งกายชุด รำลงสรงโทน (อิเหนา) (ด้านหน้า)

ที่มา : คณะผู้วิจัย (2561)



ภาพที่ 5 เครื่องแต่งกายชุด รำลงสรงโทน (อิเหนา) ด้านหลัง
ที่มา : คณะผู้วิจัย (2561)

7. ศึกษาวิเคราะห์เทคนิคในการแสดงกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษาอาจารย์เวณิกา บุนนาค

จากการศึกษาพบว่า บทบาทและเทคนิคในการแสดงกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ตลอดจนนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์และได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค คณะผู้วิจัยได้สรุปเทคนิคในการแสดงบทบาทอิเหนาในเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ได้ดังนี้

1. การถ่ายทอดอารมณ์ คือ การแสดงอารมณ์ตามบทบาทของตัวละคร ซึ่งสามารถแสดงออกได้ทาง ใบหน้า ดวงตา และกิริยาท่าทาง และสามารถให้เห็นถึงบทบาทของตัวละครได้อย่างถูกต้องชัดเจน เพื่อให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการชม

1.1 การใช้ใบหน้า คือ การใช้อวัยวะต่างๆ ของใบหน้า เพื่อเป็นตัวช่วยในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกให้เข้าถึงบทบาทของตัวละคร

1.2 การใช้ดวงตา คือ ลักษณะของการแสดงออกทางอารมณ์ของตัวละครด้วยแววตาเพื่อสื่อสารให้ผู้ชมทราบถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในขณะที่ตนพึงพอใจ ชื่นชอบ
ชื่นชมในสิ่งที่กำลังมองอยู่

2. ปฏิภาณไหวพริบในการแสดง เพลงลงสรงโทน (อิเหนา) ท่าที่ใช้ในการแสดงสามารถพลิกแพลงได้หากเกิดเหตุการณ์สุดวิสัย เนื่องจากละครในเป็นการรำตามบทละครหรือบทร้อง มีทั้งทำนองและเอื้อน ซึ่งบางครั้งอาจไม่ตรงกับท่าที่ได้รับการถ่ายทอดมา ผู้แสดงสามารถเสริมบทหรือใช้ลีลาส่วนตัวของผู้แสดงเพื่อให้เข้ากับทำนองหรือเอื้อนในบทร้องนั้นๆ

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษากระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) : กรณีศึกษาอาจารย์เวณิกา บุนนาค สรุปผลการวิจัยพบว่า การแสดงละครในเรื่อง อิเหนา นิยมใช้บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ที่มีการบอกลักษณะกระบวนการรำของตัวละครที่เป็นตัวเอก คือ อิเหนา เป็นการแต่งตัวหลังจากอาบน้ำชำระร่างกายเรียบร้อยแล้ว ซึ่งขั้นตอนในการแต่งตัวจะเป็นการแสดงกระบวนการรำ ตั้งแต่ใส่สนับเพลา สวมเสื้อหรือฉลององค์ ไปจนถึงการนำอาวุธประจำตัว ได้แก่กริช มาประกอบตามคำร้องที่บรรยายถึงลักษณะเครื่องแต่งกาย เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงคือ เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมา 3 เพลงด้วยกัน คือ เพลงต้นเข้าม่าน ใช้ท่ารำ 7 ท่า เพลงลงสรงโทน ใช้ท่ารำ 124 ท่า และเพลงเสมอ ใช้ท่ารำ 11 ท่า

ข้อเสนอแนะ

1. ควรศึกษากระบวนการรำเพลงลงสรงโทน (อิเหนา) เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และสร้างสรรค์งานวิจัยในชุดต่อไป

2. ควรศึกษาการรำลงสรงโทนที่ใช้เครื่องราชาชูปโภค เข้ามาประกอบในชุดการแสดง

3. ควรมีการศึกษากระบวนการรำลงสรงของตัวเอกในวรรณกรรมไทยเรื่องอื่นๆ

บรรณานุกรม

ขวัญใจ คงถาวร. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์,** 11 ตุลาคม 2561.

จินตนา สายทองคำ. **นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน.** พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ : เจปริ้น, 2560.

ไชยยะ ทางมีศรี. ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต. **สัมภาษณ์,** 12 กุมภาพันธ์ 2562.

ธนกฤต เจริญชีพ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. **สัมภาษณ์,** 9 มกราคม 2562.

ปี๊บ คงลายทอง. ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต. **สัมภาษณ์,** 12 กุมภาพันธ์ 2562.

เวณิกา บุนนาค. ศิลปินแห่งชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์,** 10 ตุลาคม 2561.

สุดารัตน์ บุญคงทน. **ลงสรงโทนอิเหนา.** ศิลปนิพนธ์. กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2560.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **ศิลปะการแสดงของไทย.** กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร, 2542.

ชมพูพานหมอยาของกองทัพพระราม

CHOMPHUPHAN DOCTOR OF RAMA ARMY

ธงชัย ศรีนา*

THONGCHAI SRINA

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและบทบาทหน้าที่ของ ชมพูพาน ในรามายณะ, รามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 6 2) ที่มาของความรู้ในเรื่องของสรรพยา วิธีการศึกษาโดยใช้รูปแบบการศึกษาเชิงคุณภาพ 1) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) สัมภาษณ์กลุ่มผู้มีประสบการณ์ในการแสดงโขน ไม่น้อยไปกว่า 20 ปี ผลการศึกษาพบว่า ในวรรณกรรมรามายณะและรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 ชมพูพาน ถือกำเนิดขึ้นจากการหาวของพระพรหมา มีบทบาทหน้าที่ทั้งหมด 3 บทบาท โดยเป็นราชาของหมี(ชมพูหมี) ที่นำไพร่พลหมีมาเข้าร่วมรบ ในฐานะที่ปรึกษาของกองทัพพระราม และเป็นผู้รู้ในเรื่องสรรพยา ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ชมพูพานถือกำเนิด จากกการชุบเหงื่อไคลของพระอิศวร มีบทบาทที่สำคัญกล่าวคือมีบทบาทหน้าที่ 2 บทบาท ในฐานะข้าทหาร 25 ครั้ง เป็นเภสัชกรที่บอกเรื่องยา 1 ครั้งในฐานะของผู้รู้สรรพยา โดยชมพูพานน่าที่จะเป็นหมอยาของกองทัพพระรามมาตั้งแต่เข้าสวามิภักดิ์ตามบทพระราชนิพนธ์ฉบับรัชกาลที่ 1 และเข้าเป็นสัมพันธมิตรกับพระรามในวรรณกรรมรามายณะและรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 โดยบ่งบอกเด่นชัดว่าเป็นหมอยาคือตอน ศึกพรหมาสตร์ที่แม้นแต่พิเภกก็ยอมรับว่าว่าตนเอง ไม่มีภูมิความรู้ในเรื่องของสรรพยาเท่ากับชมพูพาน

คำสำคัญ หมอยา, ชมพูพาน, ชมพูหมี

Abstract

the article of studying were. 1) To study role and history of Chomphuphan in Ramayana, Ramakien plays by King Rama I and VI. 2) The source of knowledge in the field of medicine. Methods of study using a qualitative study model. 1) Study information from textbooks and related research papers.

---

* วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

2) Interview with a group of experienced pantomime performers Khon in the show, Not less than 20 years. The study indicated that in the literature of Ramayana and Ramakien, the reign of King Rama VI. Chomphuphan Born from the yawning of Promma god. Have a role All 3 roles. Which is the king of the bear (Chomphumee) who brought the bear army to join the battle. As a consultant for the army of Rama. And being a knowledgeable person in the field of medicine. In the Ramakien literary edition of King Rama I. Chomphuphan was born. From the sweating of I-Suan’s. Has an important role, namely Have 2 roles As a soldier 25 times. Was a pharmacist who told the drug about 1 time as a person who knew the medicine. By Chomphuphan, who will be the medicine doctor of the Rama army since entering the royal allegory according to the royal script of the reign of King Rama I. And entered into a coalition with Rama in the Rama 6 Ramayana and Ramakien literary literature. Which clearly indicates that he is a doctor. Is the episode Brahma. That even though Pipek had accepted that he himself. There is no knowledge of the medicine as Chomphuphan.

Key words: Doctor, Chomphuphan, Chomphumee.

บทนำ

ชมพูพาน ตัวละครตัวหนึ่งทีมีสีสัน เรื่องราว แตกต่างไปจากตัวละครอื่น ๆ ของวรรณกรรมรามายณะและวรรณกรรมรามเกียรติ์ เพราะชมพูพานไม่ได้เกิดโดยบิดา-มารดา ตามเผ่าพันธุ์ ไม่ได้อวตารลงมาจากเทวดาทั้งหลาย แต่เกิดจากการหาวของพระพรหมาตามวรรณกรรมรามายณะ และเกิดจากเหงื่อไคลของพระอิศวรตามวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ อีกทั้งในรามายณะนั้นเป็นหมี แต่ในรามเกียรติ์เป็นวานร รวมทั้งบทบาทหน้าที่ เพราะชมพูพานหรือชมพูหมีของรามายณะนั้น เข้ามาร่วมกับพระรามในฐานะของสัมพันธมิตรและที่ปรึกษา ส่วนชมพูพานในรามเกียรติ์เข้ามาสวามิภักดิ์เป็นข้าทหารของพระราม แต่ในความแตกต่างนี้ก็ยังมีความสอดคล้องกันของรามายณะและรามเกียรติ์ นั่นก็คือการเป็นหมอยาของชมพูพาน ดังนั้นชมพูพานจึงเป็นตัวละครหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ ที่มีความสำคัญและมีบทบาทในการดำเนินเรื่อง

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและบทบาทหน้าที่ของ ชมพูพาน ในรามายณะ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 6
2. ที่มาของความรู้ในเรื่องของสรรพยา



วิธีการศึกษา

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. การสัมภาษณ์ กลุ่มนักวิชาการและผู้มีประสบการณ์ ไม่น้อยไปกว่า 20 ปี

ผลการศึกษา

รามายณะเป็นวรรณกรรมที่แพร่หลายมากที่สุดในเอเชียใต้ เนื่องจากชาวอินเดียที่นับถือศาสนาพราหมณ์ จะมีคติความเชื่อที่ยึดถือกันมานานหลายพันปีว่า รามายณะหรือเรื่องของพระรามผู้เป็นวีรบุรุษในเกือบทุก ๆ เรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการครองคน การครองตนและการครองเรือน ในคำนำของหนังสือบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ได้กล่าวไว้ด้วยกัน 3 ข้อใหญ่ ๆ ว่า "คัมภีร์รามายณะมีคุณอันวิเศษต่าง ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการล้างบาปผู้ตายหรือการมีบุตรสำหรับคนที่ไม่มีลูก ยังนับถือว่าพระรามเป็นอวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์ รวมทั้งจริยาวัตรของพระรามในเรื่องความดีต่าง ๆ"(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2544 : 701-703) เมื่อมีผู้นำเอาเรื่องรามายณะที่เป็นวรรณกรรมและคัมภีร์สำคัญที่มีอิทธิพลอย่างมากของอินเดียเข้ามาเผยแพร่ ยังประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยแสดงถึงจริยาวัตรอันดีงาม ความเก่งกล้าสามารถและบุญญาธิการของพระราม ที่มีอยู่เหนือพวกยักษ์ จึงทำให้ชนชั้นสูงของภูมิภาคนี้นำเอาคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องของพระราม โดยเฉพาะในส่วนของแบบแผนของการปกครอง มาใช้ปกครองประชาชนของตนอย่างแพร่หลาย

รามายณะที่แพร่หลายอยู่ในอินเดียนั้น มีสำนวนที่ผู้ศึกษาถือกันว่าเป็นหนังสือกาพย์ที่เก่าที่สุดคือสำนวนในภาษาสันสกฤต โดยผู้รจนาเป็นพรหมฤาษีชื่อ "**วาลมิกิ**" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2553 : 707) ภายในเนื้อเรื่องแบ่งออกเป็น 7 กัณฑ์ คือ 1. พาลกัณฑ์ 2. อโยธยากัณฑ์ 3. อรัญยะกัณฑ์ 4. กีษกินธากัณฑ์ 5. สุนทรกัณฑ์ 6. ยุทธกัณฑ์ 7. อุตรกัณฑ์ โดย 6 กัณฑ์แรกเชื่อว่าเป็นของเดิม ส่วนอุตรกัณฑ์เป็นกัณฑ์ที่แทรกเข้ามาเพิ่ม มีลักษณะเป็นเหมือนการอธิบายตัวละคร สถานที่เหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องใน 6 กัณฑ์แรก (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2544 : 759) โดยกัณฑ์ที่กล่าวถึงชมพูพานไว้ ถึง 4 กัณฑ์ ได้แก่ พาลกัณฑ์กล่าวถึงกำเนิดชมพูพานผู้เป็นราชาแห่งหมี กีษกินธากัณฑ์ชมพูพานกระตุ้นเตือนสติของหนุมานจนมีฤทธิ์กลับคืนมา ยุทธกัณฑ์ในตอนศึกอินทรชิต และอุตรกัณฑ์ภาคที่ 15 พระรามและบริวารขึ้นสวรรค์ ไทยได้นำรามายณะที่ได้รับฟังจากการเล่านิทานเรื่องพระรามมาเรียบเรียงลำดับเรื่องราวให้ตรงกับวิถีชีวิตแบบไทย โดยกวีของไทยเราได้แต่งขึ้นเป็นบทวรรณกรรมและบทนาฏกรรม ด้วยสำนวนคำประพันธ์ประเภทต่างๆ ตามฉันทลักษณ์ของไทย จะเป็นบางตอนหรือทั้งตอน ก็เพื่อประโยชน์ ในการเล่นหนัง โขน และละครนั้นเอง ดังมีหลักฐานปรากฏว่าในการดัดแปลงเรื่องรามายณะจนกลายเป็นรามเกียรติ์ของไทยนั้น เริ่มขึ้นในยุคสมัยที่ต่างกัน ซึ่งมีลำดับมาตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์

บทละครรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะรักษาและนำจารีตประเพณีของกรุงศรีอยุธยาไว้กับกรุงรัตนโกสินทร์

จึงทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งกระจัดกระจายให้รวมเป็นเรื่อง เพื่อรักษาไว้ให้เป็นแบบฉบับสำหรับบ้านเมือง เพราะถ้าปล่อยไว้ช้านานไปก็อาจจะเกิดการลืมเลือนไป จึงมีพระบรมราชโองการให้ประชุมบทละครเรื่องรามเกียรติ์ โดยการรวบรวมผู้รู้ กวี พราหมณ์ เอกสารต่างๆ มาทำเป็นบทวรรณกรรมรามเกียรติ์ จึงทำให้พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 มีเรื่องราวติดต่อกันไป มีความยาวพิสดารยิ่งกว่าบรรดาเรื่องรามเกียรติ์ทุกสำนวนที่มีในภาษาไทย

รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ไม่ได้นำเอาเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์มาจากบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 แต่พระองค์ทรงพระอุตสาหะค้นคว้ามาจากคัมภีร์รามายณะของวาลมิกิ ทรงดำเนินเรื่อง ใช้ชื่อตัวละคร สถานที่และส่วนอื่นๆ ตามรามายณะฉบับวาลมิกิ แล้วทรงพระราชนิพนธ์หนังสือขึ้นเล่มหนึ่งชื่อว่า “บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์” โปรดให้ตีพิมพ์ขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2456 แสดงข้อพระราชวินิจฉัยของการทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ รวมทั้งทรงอธิบายถึงพระราชนิพนธ์บทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 ถึงประวัติที่มาและการที่ทรงพระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 6 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับเล่นโขนอีก 6 ชุด คือ 1. ชุดสีดาหาย 2. ชุดเผาลงกา 3. ชุดพิเภกถูกขับ 4. ชุดจองถนน 5. ชุดประเดิมศึกลงกา 6. ชุดนาคบาศ รวมเป็นหนังสือจำนวน 154 หน้า(ธนิต อยู่โพธิ์. 2539 : 125-126)

กำเนิดของชมพูพาน ในรามายณะและพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6 ชมพูพานเป็นหมีเข้ามาร่วมเป็นพันธมิตรกับทัพพระราม ดังมีคำอธิบายของหนังสือบ่อเกิดรามเกียรติ์ว่า “ฝ่ายทวยเทพทราบว่า พระนารายณ์จะเสด็จอวตารลงไปมนุษยโลกก็ยินดีกันทั่ว นัดแบ่งภาคของตน ไปให้กำเนิดเป็นบริวารพระพรหมาก็ตรัสว่า พระองค์เองได้สร้างชมพูพานผู้เป็นราชาแห่งหมีแล้ว คือ ได้หาว ชมพูพานก็ออกจากพระโอษฐ์”(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2553 : 713) ยังมีข้อยืนยันว่าชมพูพานนั้นเป็นหมี จากหนังสือศัพท์ทานุกรมวรรณคดีสันสกฤต อธิบายไว้ว่า “ชามพวัต(ชาม-พะ-วัต) ราชาของพวกหมี พระอาทิตย์ได้ประทานอัญมณีที่มีชื่อว่า สยมันตกะ แก่สตราชิต สตราชิตกลัวว่าพระกฤษณะจะมาแย่งไปจากตนจึ่งมอบให้ประเสนผู้เป็นอนุชา คุณสมบัติของอัญมณีเม็ดนี้คือป้องกันตัวผู้สวมเมื่อผู้สวมทำดี และทำให้ผู้สวมหายนะเมื่อทำไม่ดี ประเสนเป็นคนไม่ดีจึงถูกสิงโตฆ่าเสีย สิงโตคาบอัญมณีเม็ดนั้นไปเผชิญหน้ากับชามพวัต และถูกชามพวัตฆ่าตาย หลังจากประเสนหายไป ผู้คนสงสัยว่าพระกฤษณะฆ่าเพื่อแย่งอัญมณี พระกฤษณะกับพวกกลุ่มใหญ่จึงชวนกันสะกดรอยตามประเสน จึงแน่ใจว่าเขาถูกสิงโตฆ่า และสิงโตก็ถูกหมีฆ่า ต่อจากนั้นพระกฤษณะจึงสะกดรอยหมีชามพวัตไปในถ้ำ ทั้งสองได้ต่อสู้กัน หลังจากรออยู่นอกถ้ำ 7 หรือ 8 วัน บริวารของพระกฤษณะก็กลับเมือง และทำพิธีศพของพระกฤษณะ ในวันที่ 21 ของการต่อสู้ ชามพวัตยอมแพ้พระกฤษณะ มอบอัญมณีให้และยกนางชามพวดีบุตรสาวให้ด้วย ชามพวัตกับกองทัพหมีได้ช่วยพระรามบุกกรุงลงกา และทำหน้าที่เป็นปุโรหิตของพระราม (ทองสุก เกตุโรจน์. 2559 : 96) ส่วนหนังสือต้นตำนานรามเกียรติ์ ก็ได้บอกว่าชมพูพานนั้นเป็นหมี “ยังมีสหายของ สุครีพอีกผู้หนึ่งคือ ชมพูพานต์(Jambuwanta) ซึ่งเป็นพญาหมีตัวใหญ่ปกครองเหล่า



กองทัพหมีทั่วไป ก็ขอเข้าเป็นกองกำลังสำคัญของเจ้าชายรามด้วย" (ราเมนอน,แปลโดยดวงธิดา ราเมศวร์. 2558 : 140) แสดงให้เห็นว่าชมพูพานในรามายณะและพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6 เป็นจอมหมี หรือ ฤกษราช

ส่วนชมพูพานในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของชมพูพานไว้ว่าเป็นพญาวานร เกิดจากเหงื่อไคลพระอิศวร ตามคำอธิบายความของบทความเรื่องรามเกียรติ์ คณะกรรมการวรรณคดีแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม พิมพ์ครั้งที่ 1 พุทธศักราช 2558 ลิขสิทธิ์ของกรมศิลปากร หน้า 17 ว่า กำเนิดชมพูพาน ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระอิศวรทรงสร้างชมพูพานจากเหื่อไคลของพระองค์ให้มีความรู้เรื่องสรรพยาวิเศษ เพื่อคอยช่วยพระนารายณ์ที่จะอวตารมาเป็นพระรามไปปราบทศกัณฐ์ พระอิศวรยกชมพูพานให้เป็นโอรสของพาลี สรุปได้ว่าในรามายณะและพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 6 ชมพูพานเป็นหมีเข้ามาร่วมเป็นพันธมิตรกับทัพพระราม ส่วนในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 เข้ามาสวามิภักดิ์เป็นข้าทหารของพระราม

บทบาทหน้าที่ชมพูพานในรามายณะ บทบาทหน้าที่ 1 เปรียบได้ในการแพทย์ทางจิตวิทยา กล่าวไว้ในตอนสืบมรรคาเมื่อคณะขององคท, หนุมานและชมพูพาน ได้เดินทางมาถึงริมมหาสมุทร องคทที่เป็นอุปราชเมืองกีษกินธ์ ปรึกษาหารือกับไพร่พลวานรในการข้ามมหาสมุทรไปเมืองลงกา ก็ไม่มีใครสามารถให้คำตอบได้ มีเพียงชมพูพานได้บอกว่า ผู้ที่จะข้ามมหาสมุทรไปได้มีแต่เพียงหนุมานเท่านั้นทั้งนี้เพราะ หนุมานถูกสาปโดยมหาฤาษีเมื่อครั้งยังเป็นเด็ก ชมพูพานพูดกระตุ้นเตือนความทรงจำในอดีตของหนุมานและสรุปคำพูดตอนท้ายว่า "พวกเราต่างมิเพียงกำลังยืนอยู่บนชายฝั่งมหาสมุทร หากยังยืนอยู่บนปากเหวแห่งความสิ้นหวัง ท่านคือบุตรแห่งวายุเทพ ย่อมมีพลังแห่งสายลมรองรับกล้าแข็ง ขอท่านอย่าได้ลังเล หนุมาน เนื่องเพราะฟ้าลิขิตให้ภาระนี้เป็นของท่าน เพื่อนามของท่านจะได้เป็นอมตะสืบไป ท่านคือความหวังเดียวที่เหลือ อยู่มีเพียงท่านเท่านั้นที่สามารถช่วยพวกเราให้รอดพ้นจากความตาย จงมั่นใจในตัวเองเถิด นาทีแห่งความรุ่งโรจน์มาถึงแล้ว" (วรดี วงศ์สง่า. 2551 : 374) ทำให้หนุมานระลึกได้ว่าตนเองมีบิดาเป็นใคร ได้รับพรอะไร มีพละกำลังมากแค่ไหน ฯลฯ **บทบาทที่ 2** การเป็นที่ปรึกษาโดยให้คำปรึกษากับพระราม เมื่อทราบหนทางที่จะไปเมืองลงกา จึงได้ทำการจองถนนข้ามไป เพื่อจะเข้าตีเมืองลงกา โดยแบ่งหน้าที่การเข้าประตูเมืองด้านต่างๆ "ส่วนสุครีพ ชมพูพาน และพิเภษณ์ ให้รั้งไว้กลางทัพคอยแนะนำพวกเราด้วยประสบการณ์ปัญญา" (วรดี วงศ์สง่า. 2551 : 506) **บทบาทที่ 3** การเป็นหมอยา ในศึกพรหมาสตร์ ก็เป็นผู้ที่บอกให้หนุมานไปหาสรรพยามาแก้ไขพระลักษมณ์ที่ถูกศรพรหมาสตร์ รวมบทบาทหน้าที่ของชมพูพานมีทั้งหมด 3 บทบาท



ภาพที่ 1 ศีรษะชมพูพานรัชกาลที่ 1
ที่มา : ธนาวุฒิ อ้นวงษ์

บทบาทหน้าที่ของชมพูพานในบทละครรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 มีบทบาทดังนี้

บทบาทที่ 1 การเป็นทหารในกองทัพพระราม เริ่มตั้งแต่เข้ามาถวายตัวจากการนำพาของสุครีพ โดยทำหน้าที่สำคัญของกองทัพในการทำสงครามกับฝ่ายยักษ์ ในศึกต่าง ๆ ดังนี้

(1)การสืบมรรคาพระรามปรึกษาถึงเรื่องการที่จะหาทางไปยังกรุงลงกา ในการปรึกษากันนั้น พระรามได้รับสั่งถามสุครีพ สุครีพได้กราบทูลว่า

“อันโยธาทั้งสองนคเรศ ล้วนศักดาเดชกล้าหาญ
ซึ่งจะเจรจาปรีชาชาญ เห็นแต่หนุมานผู้ฤทธี
กับ**ชมพูพาน**พานรินทร์ องคตหลานอินทร์เรืองศรี
ทั้งสามแต่ล้วนตัวดี นอกนี้ไม่เห็นผู้ใด”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 88)

(2)ร่วมกระบวนทัพในการข้ามสมุทรเมื่อหนุมานได้ไปสืบมรรคาและถวายแหวนกับนางสีดากลับมาแล้ว พระรามได้ยกพลไปตั้งที่ริมฝั่งมหาสมุทร ทำการจองถนนข้ามไปลงกา โดยจัดกระบวนทัพเป็นมังกรข้ามสมุทร ตอนนี้มีบทบาทของชมพูพานนั้นเป็นหงอนมังกร ทีคำกลอนที่ว่าที่ว่า

“จัดเป็นมังกรข้ามสมุทร วายุบัตรเป็นเศียรไปหน้า
ปากบนวาลุโหมฤทธา ปากล่างปิงคลาวานร
สองเขาสุรเสนสุรกานต์ **ศรีชมพูพาน**นั้นเป็นหงอน
ตาซ้ายโคมุทฤทธิรอน ตาขวาศรรามชาญฉกรรจ์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 271)

(3)เป็นผู้จัดกองทัพให้สุครีพเป็นนายทัพออกไปรบกับกุมภกรรณ กล่าวคือเมื่อกองทัพพระรามข้ามสมุทรมาแล้ว ได้เกิดการทำสงครามสู้รบกันหลายครั้งระหว่างกองทัพของพระรามกับทศกัณฐ์ศึกกุมภกรรณครั้งที่ 2 (ตอนถอนต้นรัง) พระรามให้ชมพูพานเป็นผู้ไปจัดทัพตามบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

"..... .....
ตรัสแล้วจึ่งมีบรรหาร สั่ง**ชมพูพาน**กระบี่ศรี
จงจัดพหลพลโยธี ให้น้องพาลีฤทธิรอน ฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 291)

(4)ร่วมกระบวนทัพในศึกกุมภกรรณครั้งที่ 3 (กุมภกรรณล้ม) การยกทัพออกรบ ชมพูพานได้รับหน้าที่ให้เป็นคออินทรี ตามหลักการจัดกระบวนทัพในตำราพิชัยสงคราม ดังนี้

"จัดเป็นอินทรีพยุหบาตร นิลราชเป็นเศียรปักษา
นิลเอกนิลขันเป็นสองตา ปากนั้นปิงคลาวานร
คอคือกระบี่**ชมพูพาน** คำแหงหนุมานเป็นหงอน
ปีกขวาองคตฤทธิรอน ปีกซ้ายเกสรมาลา"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 450)

(5)คุมกองเกียกกายในศึกอินทรชิตครั้งที่ 1 กองทัพพระรามได้ยกทัพออกไปรบ ชมพูพานคุมกองเกียกกาย(คำว่าเกียกกายนี้หมายถึง กองเสบียงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกองทัพ เมื่อคุมเกียกกายก็หมายถึงหัวหน้ากองเสบียง)

"จัดเอาคำแหงหนุมาน คุมพลเจ็ดสมุทรเป็นกองหน้า
กองขันองคตผู้ศักดา ถือโยธาเจ็ดสมุทรไท
เกียกกายเจ็ดสมุทรทวยหาญ **ศรีชมพูพาน**เป็นนายใหญ่
กองหลวงสิบสมุทรพลไกร ว่องไวห้าวหาญชาญยุทธ์"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 450)

(6)ร่วมกระบวนทัพในศึกมังกรกัณฑ์ พระรามยกทัพออกมา กระบวนทัพจัดเป็นเสนาพยุหบาตร ชมพูพานเป็นปีก

"เสนาพยุหบาตร นิลราชเป็นปากปักษา
นิลเอกนิลขันเป็นสองตา วายุบุตรเป็นเศียรสกุณี
มหัทวิกันเป็นลิ้น นิลนนท์เป็นคอปักษี
สองปีกกางป้องโยธี วาลุโหมกระบี่**ชมพูพาน**"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 490)

(7)นำพระรามไปหาพระลักษณ์ในศึกพรหมมาสตร์ พระรามใช้พระลักษณ์ออกรบ พระลักษณ์ต้องศรพรหมาสตร์ พระรามร้อนใจไม่เห็นพระลักษณ์กลับมาจึงจะออกไปดู ชมพูพานจึงได้นำพระรามเสด็จไปสนามรบ

"**ชมพูพาน**นำเสด็จพระทรงยศ เลี้ยวลดตามแถวแนวป่า
มืดมัวไม่เห็นมรรคา ด้วยเป็นเวลาราตรีกาล"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 555)

(8)นายกองคุมกองหลัง ต่อมาเป็นตอนที่อินทรชิตทำกลลวงทัพพระราม โดยการตัดหัวสุขาจารที่แปลงเป็นนางสีดา แล้วยกขบวนทัพไปทำพิธีกุมภนิยา ในตอนนี้ชมพูพานคุมกองหลัง

"กองหลังรั้งท้ายทวยหาญ **ชมพูพาน**คุมพลกระบี่ศรี
เจ็ดสมุทรเลือกล้วนตัวดี ฝีมือแกล้วหาญชาญฉกรรจ์"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 573)

(9)เป็นยกกระบัตรในศึกกุมภนิยาเมื่อพระรามตรวจสอบแล้วไม่ใช้หัวของนางสีดา พระองค์จึงให้พระลักษณ์ไปทำลายพิธีกุมภนิยาของอินทรชิต ตอนนี้ชมพูพานได้เป็นยกกระบัตรในกองทัพ (คำว่ายกกระบัตรหมายถึง ตำแหน่งเจ้าพนักงานเกี่ยวกับอรรถคดี หรือพนักงานรักษาพระอัยการ เขียนเป็นยุกระบัตรก็มี)

"ทัพหลวงโยธานั้นตัวดี ขี่มหิงส์สิงโตสุกร
ยุกกระบัตร**ชมพูพาน** พลทหารนั้นขี่ไกรสร"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 2. 2554: 604)

(10)เป็นกองหน้าในศึกทศกัณฐ์ ศึกต่อมาก็เป็นตัวทศกัณฐ์ออกรบครั้งที่ 1 พร้อมกับสิบขุนและสิบรถ ในครั้งนี้ชมพูพานได้รบกับหนึ่งในสิบรถและได้สังหารหนึ่งในสิบรถ ดังนี้

"บัดนั้น จึ่งชามฎวราชใจหาญ
กับนิลราช**ชมพูพาน** วิสันตะรานฤทธี
ทั้งญาณรสคนธ์วิมลราช หกนายองอาจดังไกรสีห์
กริ้วโกรธพิโรธดังอัคคี โถมจับอสุรีทั้งหกรถ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 3. 2554: 26)

(11)ฐานะยกกระบัตรในศึกแสงอาทิตย์ ศึกต่อมาคือศึกแสงอาทิตย์ที่ได้ยกทัพออกมาหลังองคตได้ไปล่อลวงขอแว่นจากพระพรหมา ในกระทัพของพระราม ชมพูพานได้เป็นยกกระบัตร ดังนี้

"ยกกระบัตรสิบสมุทรโยธี ศรี**ชมพูพาน**เป็นนายใหญ่
พลลิงล้วนมีฤทธิไกร ดำดินไปได้ถึงบาดาล"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 3. 2554: 96)

(12)ฐานะนายกองหลังในศึกทศกัณฐ์ ศึกต่อมาเป็นศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 ทั้งนี้เพราะเสียพระหฤทัยที่แสงอาทิตย์ผู้เป็นนัดดาเสียชีวิต ทัพครั้งนี้ชมพูพานคุมกองหลัง ดังนี้

"กองหลังเจ็ดสมุทรทวยหาญ ศรี**ชมพูพาน**เป็นนายใหญ่
ปีกป้องกองขันกองชัย จัดไว้ครบถ้วยกระบวนยุทธ์"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 3. 2554: 108)

(13)ร่วมกระบวนทัพในศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร ต่อมาก็มีศึกอีกหลายศึก แต่ไม่ได้มีบทบาทหน้าที่เป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างใด จนมาถึงศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร ลูกทศกัณฐ์ที่เกิดจากนางช้าง ศึกนี้ได้เป็นปีกซ้าย ดังนี้

"ปีกซ้ายทั้งให้**ชมพูพาน** ปีกขวาหนุมานทหารใหญ่
เท้าซ้ายโคมุทวุฒิไกร เท้าขวาเกณฑ์ให้นิลนนท์"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 3. 2554: 323)

(14)เป็นข้าทหารในตอนหุงน้ำทิพย์ เมื่อมิตรและญาติวงศ์ทั้งหลาย เสียชีวิตอย่างมากมาย ทศกัณฐ์จึงขอให้นางมณโฑทำพิธีหุงน้ำทิพย์เพื่อใช้ชุบชีวิตพวกที่ตายไป ซึ่งต่อเนื่องจากศึกทศคีรีวัน ทศคีรีธร ทศกัณฐ์ตั้งทัพรออยู่ในสนามรบ เมื่อได้น้ำทิพย์มา ก็โปรยน้ำทิพย์ปลุกชีพพวกที่ตายไปให้ฟื้นขึ้นมาสู้รบ พระรามเกิดความสงสัยจึงได้ไต่ถามเมื่อทราบเรื่องจึงมีบัญชาใช้ให้หนุมาน ชมพูพานและนิลนนท์สามทหารไปทำลายพิธีทั้งสามก็รับพระบัญชา เมื่อออกมาได้ครึ่งทางก็มาปรึกษากันจนได้ข้อสรุป ดังนี้

"นิลนนท์จงแปลงเป็นคชกรรม์ คชาธารซับมันตัวกล้า
ชมพูพานผู้มีปรีชา จงแปลงกายาด้วยฤทธี
เป็นการุณราชขุนมาร ควาญท้ายขับคชสารศรี
ตัวเราจะนิมิตอินทรีย์ ให้เหมือนอสุรีทศกัณฐ์"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 3. 2554: 334)

(15)ฐานะผู้จัดทัพให้พระรามในศึกทศกัณฐ์ ในตอนล่อลวงกล่องดวงใจของทศกัณฐ์ พระรามจะยกทัพออกไปสมทบกับพระลักษมณ์ จึงให้ชมพูพานเป็นผู้จัดทัพ

"จึ่งมีพระราชบรรหาญ สั่ง**ชมพูพาน**กระบี่ศรี
ตัวกูจะยกไปราวี จงเตรียมโยธีให้พร้อมกันฯ
บัดนั้น ศรี**ชมพูพาน**ตัวขยัน
รับสั่งพระองค์ทรงสุบรรณ ถวายบังคมคันแล้วออกมาฯ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 3. 2554: 400)

(16)เป็นเกียกกายในศึกทศพิน ต่อมาทศพินลูกติดท้องนางมณโฑ เกิดแข็งเมืองจับพิเภกขังไว้ ทางเมืองอโยธยารู้ข่าวจากอสุรผัดลูกของหนุมานกับนางเบญกาย พระรามจึงให้พระพรตคุมพลยกกองทัพขึ้นมาปราบทศพินในทัพนี้ชมพูพานได้เป็นเกียกกาย ดังนี้

“ชั้นสองกระบี่สุรการ คุมพลทหารเป็นกองขัน
ศรี**ชมพูพาน**ชาญฉกรรจ์ เป็นเกียกกายประจัญปัจจามิตร”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 27)

(17)ฐานะข้าทหารในศึกทศพิน ชมพูพานจึงได้เข้าไปในเมืองลงกา เข้าพบทศพินเกิดการต่อว่าทศพินเถียงสู้ไม่ได้ จึงสั่งให้เสนายักษ์เข้าสังหารชมพูพาน เหล่าเสนายักษ์ก็ทำท่าล่อหลอกแล้วหนีไป ชมพูพานจึงเข้าตบตีสั่งสอน ดังนี้

“ครั้นถึงจึ่งโจนขึ้นบนอาสน์ ทำอำนาจดั่งพญาราชสีห์
โถมถีบทศพินอสุรี ตกจากแท่นที่อลงการ์
แล้วจึ่งจิกเศียรตบต่อย เลือดย้อยโซมกายยักษา
เหยียบอกลงไว้กับบาทา ด้วยกำลังศักดาเกรียงไกรฯ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 44)

(18)ฐานะเกียกกายในศึกทศพินออกรบ ทศพินจึงคิดที่จะขอกำลังพลจากท้าวจักรวรรดิ แต่ก็จะใช้เวลามาก และด้วยความเจ็บแค้นจึงตัดสินใจออกรบ พระพรตก็เตรียมพลโดยให้ชมพูพานเป็นเกียกกาย ดังนี้

“ศรี**ชมพูพาน**ชาญชัย เป็นเกียกกายนายพลประจญก่อน
กองหลวงน้องนารายณ์ฤทธิรอน เป็นจอมนิกรโยธี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 54)

(19)ฐานะยกกระบัตรในศึกท้าวจักรวรรดิ เมื่อพระพรตปราบทศพินลงได้ ก็ได้เดินทัพต่อไปยังเมืองมลิวันเพื่อปราบท้าวจักรวรรดิ ในทัพนี้ชมพูพานได้เป็นยกกระบัตร

“ยุกกระบัตรนั้นศรี**ชมพูพาน** กองหนุนสุรการเป็นนายใหญ่
ฝ่ายเจ้าลงกากรุงไกร ให้สองโอรสอินทรชิต
เป็นกองหลังรั้งท้ายโยธา อสุราแน่นนันต์อกนิษฐ์
ตั้งโดยกระบวนตามทิศ คอยพระทรงฤทธิ์เสด็จจรฯ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 69)

(20)ฐานะนายทหารในศึกสุริยาภพ ทางเมืองมลิวันเมื่อทราบข่าวว่าพระพรตยกทัพมารบ ในการที่ไปช่วยทศพินแข็งเมืองและเมื่อนิลนนท์มาเป็นทูตเจรจา การเจรจาไม่สำเร็จ ก็บังเกิดความโกรธแค้น จึงจัดเตรียมทัพไว้ต่อสู้ โดยให้สุริยาภพเป็นนายทัพ ฝ่ายพระพรตก็จัดเตรียมกระบวนทัพเพื่อออกรบ ดังนี้

"พิเภก**ชมพูพาน**องคต หนุมานเคียงรถมณีศรี
ฝ่ายชามภูวราชตัวดี เป็นกระบี่ยุกกระบัตรบัญชาการ"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 98)

(21)ฐานะผู้ร่วมกระบวนทัพในศึกสุริยาภพเมื่อพระรามแก้หอกเมฆพัทที่สุริยาภพพุ่งใส่พระสัตรุดแล้ว ก็กลับยังพลับพลาที่ประทับ สุริยาภพเมื่อทราบข่าวก็เกิดความโมโห จึงยกกองทัพออกมาใหม่ พระพรตก็ยกทัพออกมาต่อสู้ด้วย ในคราวนี้ชมพูพานได้รับมอบหมายให้เป็นหางปักษา ดังนี้

"สุรเสนสุรการทหารกล้า เป็นสองบาทาปักษี
กองหลวงนั้นตัวสกุณี หางคือกระบี่**ชมพูพาน**

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 121)

(22)ฐานะนายกองหลังในศึกบรรลัยจักร ต่อมาบรรลัยจักรออกรบ พระพรตได้จัดทัพออกต่อสู้ ตอนนี้ชมพูพานได้คุมกองหลัง ดังนี้

"หลานอินทร์นั้นเป็นยกกระบัตร พลขี่สิงห์ขนัดกระทิงทึก
กองหลังพลล้วนขี่มฤค **ชมพูพาน**ชาญศึกนั้นเป็นนาย"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 155)

(23)ฐานะยกกระบัตรในศึกนนยุพักตร์ ศึกต่อมาที่ชมพูพานมีบทบาทหน้าที่ร่วมด้วย คือศึกนนยุพักตร์ได้เป็นยกกระบัตร

"ยกกระบัตรเจ็ดสมุทรทวยหาญ ศรี**ชมพูพาน**เป็นนายใหญ่
กองหลังสุรการชาญชัย คุมไพร่ห้าสมุทรแน่นนันต์"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 196)

(24)ฐานะผู้ร่วมกระบวนทัพในศึกในศึกท้าวไวตาลได้คุมปีกซ้าย

"ปากล่างนั้นขุนนิลปานัน คอนั้นมาลุนทเกสร
ปีกขวาองคตฤทธิรอน ปีกซ้ายวานร**ชมพูพาน**"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 223)

(25)ฐานะผู้ร่วมกระบวนทัพในศึกท้าวจักรวรรดิศึกจักรวรรดิครั้งที่ 2 ศึกครั้งนี้เป็นศึกครั้งสุดท้ายที่ชมพูพานมีบทบาทหน้าที่ โดยศึกครั้งนี้ได้เป็นคอของอินทรีพยุหบาตร

"คอคือกระบี่**ชมพูพาน** โอรสพระกาลนั้นเป็นหงอน
องคตนิลราชฤทธิรอน เป็นสองปีกต่อกรไพรี"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.เล่ม 4. 2554: 252)

บทบาทหน้าที่ของชมพูพานในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 มีบทบาทหน้าที่ทั้งหมด 2 บทบาทคือบทบาทในฐานะข้าทหารทั้งหมด 25 ครั้ง ประกอบด้วยเป็นผู้ร่วมกระบวนทัพ ทั้งทำหน้าที่คุมกอง

หลัง คุมกองเกียกกาย เป็นยกกระบัตร รวมทั้งทำหน้าที่ในการจัดทัพ และอีกหนึ่งบทบาทคือเป็นผู้บอกถึงการนำสรรพยามาแก้ไขพระลักษมณ์ที่ถูกศรพรหมาสตร์



ภาพที่ 2 ศีรษะชมพูพานรัชกาลที่ 6
ที่มา : ธนาวุฒิ อ้นวงษ์

บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 นั้น พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทละครเรื่องรามกียรติ์ไว้ทั้งหมด 6 ชุด ดำเนินเรื่องตามแบบของวาลมิกิ โดยให้ชมพูพานเป็นพญาหมี (ฤกษราช) มีหน้าที่เป็นที่ปรึกษาและเป็นหมอยาในกองทัพ ทั้งได้ทรงชี้แจงพระราชประสงค์ในการทรงพระราชนิพนธ์ทั้ง 6 ชุด ไว้ในพระราชนิพนธ์คำนำเมื่อคราวตีพิมพ์เป็นเล่มใน พ.ศ. 2464 ว่า “บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ที่รวมอยู่ในเล่มนี้ เป็นบทที่ข้าพเจ้า ได้แต่งขึ้นเป็นครั้งคราวสำหรับเล่นโขน มิได้ตั้งใจที่จะให้เป็นหนังสือกวีนิพนธ์สำหรับอ่านเพราะๆ หรือดำเนินเรื่องราวติดต่อกัน บทเหล่านี้ได้แต่งขึ้นสำหรับความสะดวกแก่การเล่นโขนโดยแท้ จึงมีทั้งคำกลอนอันเป็นบทร้อง ทั้งบทพากย์และเจรจาอย่างโขนระคนกันอยู่ตามแต่จะเหมาะแก่การเล่นออกโรงจริง.” (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2554 : คำนำ) มีตอนที่เกี่ยวข้องกับบทบาทหน้าที่ของชมพูพานได้แก่

บทบาทที่ 1 ฐานะผู้ให้คำปรึกษากับพระรามในศึกตอนขับพิเภษณ์ว่า เมื่อสุครีพได้พบกับพิเภษณ์และได้ไต่ถาม เมื่อทราบว่าพิเภษณ์จะขอมาสวามิภักดิ์ สุครีพจึงได้เข้าไปทูลพระรามให้ ทรงทราบ พระรามจึงได้ปรึกษาหารือกับเหล่าข้าทหาร ชมพูพานก็ได้ทูลคัดค้านโดยให้แนวคิดว่า

“ฝ่ายพญาชมพูพานจึงทูลกิจจา อันพิเภษณ์เปนอนุชาทศกัณฐ์พี่น้องกันจะไม่รักกันอย่างไร ไฉนจะโกรธเคืองกันไปได้หนักหนา ที่สุครีพราชาทูลมานั้น ก็ต้องกันกับความคิดของข้าผบาท อสุรชาติไม่สมควรจะเชื่อใจ

อันพิเภษณ์นี้ไซร้มาทำกล เพื่อจะดูลี้พลสกลไกร พอได้ความแล้วไซร้คงไปลงกา ไปบอกความเชษฐาทศพักตร์ สัญชาติยักษ์ไม่มีดีมีแต่พาล นะพระเจ้าข้า ฯ"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2554 : 69)

บทบาทที่ 2 ฐานะผู้ร่วมกระบวนทัพในตอนข้ามสมุทร พระรามได้สั่งให้นล ลูกพระวิศวกรรม์เป็นผู้ทำการสร้างถนนไปเมืองลงกาเมื่อสร้างเสร็จ พระรามก็จัดทัพข้ามไป ดังคำพากย์ในตอนนี้ว่า

"ท่านท้าวชมพูพาน คุมทวยหาญคณะหมี
แห่หลังสพรั่งดี ดุจจะพลพระเทวินทร์
เดินทัพขยับพล ณ ถนนข้ามวาริน
บัดใจสมใจจิน ตนามุ่งถึงกรุงมาร ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2554 : 104)

บทบาทที่ 3 ฐานะผู้ร่วมกระบวนทัพในการเข้าตีเมืองลงกา และบทบาทสุดท้ายของบทพระราชนิพนธ์เป็นตอนพระรามปรึกษาในเรื่องที่จะเข้าตีเมืองลงกา และในที่สุดก็ได้ข้อสรุป พระรามจึงแบ่งกันเข้าตีตามประตูเมือง ดังนี้

"ให้คำแหงหนุมาน ตีด้านอินทรชิตชาญสมร
เรากับอนุชาฤทธิรอน ตีอุดรกับท้าวชมพูพาน
ให้ราชาสุครีพเรืองเดช กับราชาพิเภษณ์ยอดทหาร
คุมพลกองหนุนณรงราญ คอยช่วยทุกด้านราญรอญ"

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2554 : 104)

บทบาทหน้าที่ของชมพูพานในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 มีบทบาทหน้าที่ ทั้งหมด 3 บทบาท คือ ที่ปรึกษาในตอนขับพิเภษณ์ นายทหารคุมทัพบริวารหมีร่วมกระบวนทัพข้ามสมุทรและเป็นผู้ร่วมกับพระรามและพระลักษมณ์เข้าตีเมืองลงกา

การเป็นหมอยา พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 ไม่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ จึงทำให้มีเพียง 2 เรื่องคือ รามายณะและรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ในรามายณะได้กล่าวถึงในเรื่องของสรรพยาลที่อยู่ของสรรพยา ดังนี้ ในศึกพรหมาสตร์ ก็เป็นผู้ที่บอกให้หนุมานไปหาสรรพยามาแก้ไขพระลักษมณ์ที่ถูกศรพรหมาสตร์ โดยแสดงภูมิความรู้ทางยาให้กับหนุมาน ว่า "พวกเราต้องการโอสถ 4 ชนิดมาเยียวยารักษากองทัพ หนึ่งคือมฤตสัญชีพกรณีซึ่งท่านสุขรจารย์ใช้ชุบคนตายให้ฟื้นคืนชีพ สองคือวิศัลยกรณี สามคือสวรรย์กรณี และสี่คือสันทนกรณี ทั้งสามชนิดหลังสามารถรักษาบาดแผลทุกชนิดในโลกให้หาย ไม่ว่าบาดแผลอันเกิดจากอาวุธชนิดใดหนักหนาสาหัสปานใดล้วนหายได้ด้วยโอสถทั้งสาม ทั้งหมดนี้คือ ยาบุราณกาลที่สุดแห่งพื้นพิภพ ซึ่งความลับในการเยียวยาของพวกมันเป็นที่รับทราบเฉพาะเภสัชกรและผู้ศึกษาตำนานโอสถเท่านั้น" (ราเมศ เมนอน. แปลโดยวรดี วงศ์สง่า. 2551: 570) รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 พระองค์ได้ทรงไว้เกี่ยวกับการเป็นหมอยาของชมพู

พานว่าในศึกพรหมมาสตร์ กองทัพของพระลักษมณ์ทั้งหมดที่สลบจากศรพรหมาสตร์เมื่อฟื้นคืนมา จึงเข้าช่วยเหลือพระราม เมื่อพระรามฟื้นคืนมาก็ได้ปรึกษาในการแก้ไขพระลักษณ์ เมื่อสอบถามพิเภก พิเภกได้ตอบว่า

“ข้าบาทก็แจ้งประจักษ์อยู่ๆ แต่ไม่รอบรู้ถ้วนถี่
เหมือน**ชมพูพาน**เสนี พระศุลีได้ใช้ให้ตรวจยาฯ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. เล่ม 2. 2554 : 572)

ชมพูพานก็ได้ทูลกับพระรามว่า

“บัดนั้น ฝ่ายชมพูพานใจกล้า
น้อมเศียรกราบบาทพระจักรา วานรก็ทูลสนองไป
อันพญาพิเภกกุมภัณฑ์ กราบทูลมานั้นหาเท็จไม่
เมื่อข้ายังเป็นข้าใช้ อยู่ใต้เบื้องบาทพระศุลี
พระองค์ให้ไปตรวจตรา สรรพยาในทวีปทั้งสี่
อันยาแก้พรหมาสตร์อสุรี มีอยู่ยังเขาอาวุธ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. เล่ม 2. 2554 : 573)

การที่วรรณกรรม 2 ฉบับมีข้อความยืนยันว่าชมพูพานเป็นผู้รู้เรื่องสรรพยา จึงสามารถกล่าวได้ว่า ชมพูพานเป็นหมอยาของกองทัพพระรามมาตั้งแต่ต้น จนเมื่อพิเภกเข้ามาสวามิภักดิ์ทำให้บทบาทของชมพูพานที่เป็นหมอยาในกองทัพถูกบทบังไป แต่ในศึกพรหมาสตร์การแก้ไขพิษศรพรหมาสตร์ของอินทรชิต พิเภกก็ยังต้องยอมรับความสามารถของชมพูพาน ว่าตนเองไม่มีความรู้เท่าในเรื่องสรรพยา

สรุปและอภิปรายผล

ชมพูพานเป็นตัวละครที่มีความแตกต่างของ 2 วรรณกรรมในเกือบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการกำเนิดที่วรรณกรรมรามายณะเกิดจากการหาวของพระพรหมาและเป็นพญาหมี ส่วนวรรณกรรมรามเกียรติ์ได้บ่งบอกว่าชมพูพานเกิดจากเหงื่อไคลของพระอิศวรและเป็นพญาวานร ยกเว้นแต่บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 ที่พระองค์แปลและดำเนินเรื่องตามรามายณะฉบับวาลมิกิ ในด้านการเข้าสู่กองทัพบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ว่าชมพูพานตามสุครีพเข้ามาสวามิภักดิ์กับพระราม ส่วนชมพูพานหรือชมพูหมี ในรามายณะและบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 ได้เข้ามาเป็นสัมพันธมิตรร่วมรบกับพระราม ในด้านบทบาทผลงาน บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ว่าชมพูพานมีบทบาทในการเป็นข้าทหารทั้งหมด 25 ครั้ง ในรามายณะและบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 ชมพูพานมีบทบาท 3 ลักษณะและที่สอดคล้องกันที่สุดคือ การเป็นหมอยาผู้รู้เกี่ยวกับสรรพยา จนพิเภกผู้เก่งในเรื่องของการทำนายและการแพทย์ยังยอมรับว่า ไม่มีภูมิความรู้ในเรื่องสรรพยาเท่ากับชมพูพาน



ข้อเสนอแนะ

ยังมีตัวละครอีกตัวหนึ่งซึ่งมีความน่าสนใจคือ "ชามภูวราช" ที่เหมือนกับจะเป็นตัวละครตัวเดียวกับชมพูพาน เพราะในรามายณะและบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 6 ไม่มีตัวละครตัวนี้ จึงเป็นตัวละครที่ควรจะศึกษาต่อไป

บรรณานุกรม

คณะกรรมการวรรณคดีแห่งชาติ. **บทความเรื่องรามเกียรติ์.**กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. กรมศิลปากร. กระทรวงวัฒนธรรม, 2558

ดวงธิดา ราเมศวร์.**ต้นตำนานรามเกียรติ์ จากต้นฉบับรามายณะ**. กรุงเทพฯ : บริษัท ยูโรปา เพรส จำกัด, 2558.

ทองสุก เกตุโรจน์. **ศัพทานุกรมวรรณคดีสันสกฤต.** กรุงเทพฯ **:** แสงดาว, 2559**.**

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2539.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**พิมพ์ครั้งที่ 10**.** กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2549.

_____. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช**. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : เพชรกะรัต, 2554.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพุทธเลิศหล้านภาลัย และบ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** พิมพ์ครั้งที่ 7**.** กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2544.

ราเมศ เมนอน. **รามายณะ**พิมพ์ครั้งที่2 .แปลโดย วรดี วงศ์สง่า. กรุงเทพฯ :ด่านสุทธาการพิมพ์, 2551.

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ในยุคไทยแลนด์ 4.0

CREATIVE TRADITIONAL THAI DANCE IN THAILAND 4.0

ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม* พิมพิกา มหามาตย์**

NARONGRIT CHAOKAM, PIMPIKA MAHAMART

บทคัดย่อ

นาฏศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ที่มีความเป็นมาอย่างยาวนาน บรรพบุรุษได้สั่งสมสรรพวิชาด้านนาฏศิลป์ไว้ให้กับคนรุ่นหลังได้สืบทอด จวบจนปัจจุบันนาฏศิลป์ไทยยังคงอยู่กับสังคมไทย คงค่าแก่การอนุรักษ์และสืบสาน แต่ทว่ายุคสมัยที่เปลี่ยนไปโดยปัจจุบันได้เข้าสู่ยุคไทยแลนด์ 4.0 นโยบายเชิงวิสัยทัศน์ของรัฐบาลที่เน้นกระบวนสร้างสรรค์ ยกระดับทุนทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นหนึ่งในกลไกการขับเคลื่อนเศรษฐกิจของประเทศผนวกเข้ากับกระบวนการสร้างสรรค์ อีกทั้งเทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทในการดำเนินชีวิต ฉะนั้นการสร้างสรรค์ที่ทำให้เกิดนวัตกรรม ผลงานชิ้นใหม่หรือการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับทุนทางวัฒนธรรมจึงเป็นเรื่องสำคัญ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ จึงเกิดการสร้างงานชิ้นหนึ่งโดยมีปัจจัยและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดการรูปแบบแสดง นวัตกรรม เทคโนโลยีในรูปแบบการเพิ่มมูลค่าให้กับชิ้นงาน โดยทำการศึกษาทางด้านการวิจัยสู่กระบวนการสร้างสรรค์อย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งผลลัพธ์และผลผลิตที่จะเกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์นั้นได้ส่งผลดีในหลาย ๆ ด้านให้กับประเทศทั้ง สังคม เศรษฐกิจ อาชีพ การศึกษา ภายใต้การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยยุคไทยแลนด์ 4.0 "มั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน"

คำสำคัญ : นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์, ไทยแลนด์ 4.0 ,ทุนวัฒนธรรม

** ภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

Thai Dance Program, Faculty of Music and Drama Bunditpatanasilpa Bangkok

*** สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

Thai Dance Program , The College Of Dramatics Arts , Bunditpatanasilpa Institute.



Abstract

In Thailand, grace, kindness and beauty are expressed in its classical dance. The beautiful girls dance barefoot with great smiles, graceful and delicate movements in their elaborate costumes. The dances are hypnotic and follow lovely rhythms made from oriental musical instruments. Thai classical dancing dates back more than five hundred years when local predecessors relentlessly and gradually accumulated more knowledge, tradition and culture of Thai classical dancing through long period of time. Until now, it has been playing more than important role in Thai culture through a number of generations and that is the heirs to conserve. As some people might get lucky enough to see some Thai classical dancing or acting art which is always beautiful with exotic costumes. Much effort has been made to keep it alive and it goes without saying that it is worthwhile for the young generation to learn, protect and preserve.

Today, Thailand officially launches national strategy Thailand 4.0, the new government's ambitious 20-year strategy to accelerate the kingdom's development to a more advanced level, which is designed to emphasise, promote and support both innovation and technology as they are the key parts to unlock Thailand's economy to the next level. This is the reason why the Thai classical dancing seemingly becomes more important than ever in term of creating new or improve traditional and authentic Thai dancing performance.

Thai classical dancing is obviously hand-picked to be developed to a masterpiece by redesign its contents and relevant components so as to enhance more creative and innovative shows. To bring priceless detailed classical dancing and arts that ancestors left behind half century ago back to this modern world, the authenticity, creativity and cutting-edge technology must be strongly and perfectly combined as well as all factors must be taken into account to make sure the final works will be able to add value to the society and the nation as a whole in a long term as stated in the Thailand 4.0 policy "Security, Wealth and Sustainability".

Key Words : Creative & Innovative Thai Classical Dancing, Thailand 4.0

บทนำ

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยภายในยุคไทยแลนด์ 4.0 เป็นการตอบรับวิสัยทัศน์เชิงนโยบายของรัฐบาล และยกระดับศิลปวัฒนธรรมขึ้นสู่ระดับสากล อีกทั้งเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับทุนทางวัฒนธรรมในด้านศิลปะการแสดง ทั้งนาฏศิลป์ โขน ละคร และการแสดงพื้นเมืองทั้งในรูปแบบงานสร้างสรรค์ งานวิจัย ทั้งองค์ความรู้ในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อการพัฒนาเศรษฐกิจและการปรับเปลี่ยนให้นาฏศิลป์ได้เข้ากับบริบทและความต้องการของสังคมเพื่อความน่าสนใจและเหมาะสมกับผู้ชมในปัจจุบัน(ญาดา จุลเสวก, 2560, น.1) ปัจจุบันสถานบันทางการศึกษาได้ตระหนักถึงนโยบาย 4.0 โดยการมุ่งเน้นการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดมูลค่าเพิ่มไม่ว่าจะเป็นเทคโนโลยี วิทยาศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ฯลฯ เห็นได้จากนวัตกรรมจากงานวิจัยต่าง ๆ ที่ปรากฏให้เห็นในทุกวันนี้ อีกทั้งศาสตร์ทางกลุ่มของศิลปวัฒนธรรมที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบการสร้างมูลค่าเพิ่ม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทยจากอดีตถึงปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษานาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ในยุคไทยแลนด์ 4.0

วิธีการศึกษา

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการศึกษาข้อมูลนาฏศิลป์ไทยจากอดีตถึงปัจจุบัน โดยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทยในแต่ละยุคสมัย จวบจนถึงรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในยุคปัจจุบัน คือ ยุคไทยแลนด์ 4.0 วิสัยทัศน์เชิงนโยบายของรัฐบาลที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ภายใต้แนวคิด "มั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน" โดยแบ่งออกดังนี้

1) ศึกษาข้อมูลจากตำรา หนังสือ งานวิจัย เอกสารทางวิชาการเว็บไซต์ สูจิบัตร สื่อสารสนเทศต่างๆ และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
2) เข้าร่วมสังเกตการณ์ "โครงการสัมมนาและนำเสนอผลงานระดับชาติ ครั้งที่ 3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ก้าวทันเทคโนโลยี" วันศุกร์ที่ 22 มีนาคม พ.ศ.2562 ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ผลการศึกษา

1) ความเป็นมาและความสัมพันธ์ระหว่างวิสัยทัศน์เชิงนโยบายของรัฐบาลกับนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของคนไทย เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ นาฏศิลป์ไทยประกอบด้วย โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน และการแสดงพื้นเมืองในภาค



ต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีการละเล่นของหลวงที่ปรากฏมาตั้งแต่อดีตที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทย ชนชาติไทยมีการฟ้อนรำมาแต่โบราณกาล เมื่อสังคมพัฒนาขึ้นการฟ้อนรำก็พัฒนาตามไปด้วยและมีฐานะเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของสังคม(จินตนา สายทองคำ, 2558, น.53) เมื่อการฟ้อนรำหรือนาฏศิลป์มีรูปแบบที่แบบแผนเป็นที่ยอมรับในสังคมก็จะเกิดการรักษาสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น ไม่ว่ายุคสมัยจะเปลี่ยนแปลงไปแต่นาฏศิลป์ไทยก็ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงความเป็นชาติไทยได้เป็นอย่างดี โดยนาฏศิลป์แบ่งออกเป็น 4 ยุค ดังนี้

1) ยุคสุโขทัย

ยุคสุโขทัยถือว่าเป็นยุคแห่งการรวมตัวของรัฐหรือกลุ่มคนเข้าด้วยกัน เป็นรัฐแห่งพระพุทธศาสนาแต่ก็ยังปรากฏศาสนาฮินดูอยู่บ้าง ยุคนี้จะไม่ปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์การฟ้อนรำมากนัก แต่หลักฐานจากศิลาจารึกได้ปรากฏการฟ้อนรำในรูปแบบขบวนแห่ไปยังวัดเมื่อมีงานใหญ่ ฉะนั้นจะพบคำว่า ระบำ(รำ) เต้น ในหลักศิลาจารึก ทำให้เห็นว่ายุคสุโขทัยได้พบรูปแบบการฟ้อนรำและพัฒนาสู่รูปแบบแผนของการฟ้อนรำ

2) ยุคอยุธยา

นาฏศิลป์ไทยในยุคสมัยนี้แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ อยุธยาตอนต้นและอยุธยาตอนปลาย

<u>อยุธยาตอนต้น</u>

จากการศึกษาค้นคว้าทางประวัติทำให้พบหลักฐานต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นว่ายุคอยุธยาตอนต้นมีรูปแบบการแสดงที่เรียกว่า มหรสพต่าง ๆ ที่นิยมเล่นกันเพิ่มขึ้นจากยุคสมัยสุโขทัย นอกจากนี้ยังพบว่าสมัยอยุธยาได้รับวัฒนธรรม ได้แก่ ภาษา ระบอบการปกครอง ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม ดนตรี นาฏศิลป์ของเขมรมาปรับให้เป็นของตน(จินตนา สายทองคำ, 2558, น.56) วัตถุประสงค์ในการฟ้อนรำเพื่อความบันเทิงและประกอบพิธีกรรม รวมไปถึงการฟ้อนรำเพื่อการฝึกหัดอาวุธและการไหว้ครูอาวุธของชายไทยในการเป็นทหาร อีกทั้งยังปรากฏคำว่า ละคร ซึ่งพบหลักฐานในทำเนียบศักดินาตำแหน่งหน้าที่ของพวกละครปรากฏในข้อความศักดินาพลเรือนครั้งกรุงเก่ารัชสมัยพระบรมไตรโลกนาถ ความว่า

นายโรง	*นายืน 200*
ยืนเครื่องรอง	*นาคล 100*
นางเอก	*นาคล 100*
ยืนเครื่องเลว	*นาคล 80*
นางเลว	*นาคล 80*
จำอวด	*นา 50*

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2531, น.20)

อยุธยาตอนปลาย

ยุคสมัยนี้ยังคงสืบทอดสังคมและวัฒนธรรมจากอยุธยาตอนต้นมาอย่างต่อเนื่องถึงแม้จะเสียกรุงให้กับพม่าก็ตาม แต่นาฏศิลป์ไทยก็ยังคงรูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิมและยังปรากฏการแสดงนาฏศิลป์ขึ้นอีก คือ โขน ละครในและการแสดงวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ ที่เข้ามาเผยแพร่

3) ยุคธนบุรี

เนื่องจากยุคธนบุรีนั้นมีระยะเวลาเพียงแค่ 14 ปี เพราะหลังจากที่เสียกรุงศรีอยุธยา บ้านเมืองก็ระส่ำระสาย ครอบครัวศิลปินก็พลัดพรากกระจัดกระจายจากผลกระทบของสงคราม ทำให้พระมหากษัตริย์ทรงมีดำริในการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ ทั้งวรรณกรรม นาฏศิลป์ ดนตรี เพื่อมิให้เกิดการขาดช่วงรอยต่อระหว่างยุคสมัยอยุธยา

4) ยุครัตนโกสินทร์

ยุครัตนโกสินทร์เป็นยุคที่บ้านเมืองเริ่มเข้าที่เข้าทาง มีความเป็นระเบียบแบบแผน ทั้งการปกครอง การค้าขาย การพัฒนาปรับปรุงบ้านเมืองให้มีความเจริญรุ่งเรืองเท่าเทียมนานาประเทศ พระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ทรงมีพระราชโชบายในการทำนุบำรุงนาฏศิลป์ไทย ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์(2531, น. 46) กล่าวไว้ในศิลปะละครรำว่า

> *โดยมีพระราชประสงค์จะให้กรุงเทพมหานครรุ่งเรืองเหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองดีแต่ก่อนในด้านศิลปและวัฒนธรรมของชาติ เป็นต้นว่า โขนและละคอนของหลวงก็โปรดให้หัดขึ้นทั้งวังหลวงและวังหน้าเว้นแต่ละคอนผู้หญิง ซึ่งเป็นของต้องห้ามมิให้เอกชนมีไว้ ตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยา ละคอนผู้หญิงจึงมีแต่ในพระราชวังหลวงแห่งเดียว ส่วนละคอนที่ฝึกหัดกันขึ้นข้างนอกในสมัยนั้น ก็มีแต่ละคอนผู้ชาย*

จากข้อมูลดังกล่าวทำให้สามารถสรุปได้ว่าจากอดีตถึงปัจจุบันพบว่า นาฏศิลป์ไทยที่ปรากฏในสมัยอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้แก่ โขน ละครนอก ละครใน ละครชาตรี ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง มหรสพ ระบำ รำ ฟ้อน หุ่นละคร งิ้ว หนังตะลุง ลิเกและการแสดงพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ

นาฏศิลป์ไทยมีความเชื่อมโยงกับวิสัยทัศน์เชิงนโยบายของรัฐบาลมาแต่อดีต เนื่องจากก่อนที่จะมาถึงยุคไทยแลนด์ 4.0 ซึ่งเป็นวิสัยทัศน์เชิงนโยบายนั้น ก็จะมียุค 1.0 , 2.0 และ 3.0 ตามลำดับ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ไทยแลนด์ 1.0 ประมาณ ปี พ.ศ.2504 คือ ยุคของเกษตรกรรม ที่เน้นให้คนไทยประกอบอาชีพด้านเกษตรกรรม เช่น ปลูกข้าว พืชสวน พืชไร่ เลี้ยงหมู เป็ด ไก่ และนำผลผลิตไปขาย สร้างรายได้และยังชีพ ซึ่งทำให้นาฏศิลป์ไทยได้เกิดรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ที่เน้นเรื่องราวเกี่ยวกับเกษตรกรรม เช่น ระบำชาวนา ระบำเก็บใบชา ระบำแม่โพสพ ระบำไก่ ฯลฯ

ระบำชาวนา เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาจากแนวคิดของอาชีพกสิกรรมของชาวนาผู้ที่เปรียบเสมือนกระดูกสันหลังของชาติ ผู้สร้างสรรค์ท่ารำ คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งลีลาท่ารำได้สร้างสรรค์ให้สะท้อนกับวิถีชีวิตของชาวนา เริ่มต้นจากการหว่านข้าว ไถนา เกี่ยวข้าว และฝัดข้าว อาจารย์มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้สร้างสรรค์บทเพลงประกอบการแสดง โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคกลาง เช่น กลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับและโหม่ง เป็นต้น

การแต่งกาย นักแสดงชายจะสวมชุดม่อฮ่อม คาดผ้าขาวม้า นักแสดงหญิงสวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งโจงกระเบน ซึ่งการแต่งกายดังกล่าวได้สร้างสรรค์ขึ้นตามรูปแบบที่เรียบง่ายของชาวนา ประกอบกับการใช้เคียว รวงข้าว และกระด้งเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง



ภาพที่ 1 ระบำชาวนา นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวนา
ที่มา : กรมศิลปากร, 2542, น.112

2) ไทยแลนด์ 2.0 ประมาณ ปี พ.ศ.2521 คือ ยุคอุตสาหกรรมเบา ยุคนี้จะเป็นยุคแห่งการนำเครื่องมือเข้ามาช่วยแบ่งเบาแรงงาน เช่น การผลิตเสื้อผ้า กระเป๋า เครื่องดื่ม เครื่องเขียน เครื่องประดับ เป็นต้น ในยุคนี้ทำให้ประเทศไทยเริ่มมีศักยภาพมากยิ่งขึ้น ในด้านของนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์เกิดการแสดงที่เกี่ยวกับอุสาหกรรมเบาหรือหัตถศิลป์ต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับนโยบายในยุคนี้ เช่น ระบำจักสาน ระบำปั้นหม้อ หรือระบำที่สร้างสรรค์จากอัญมณีรูปแบบต่าง ๆ ก็ปรากฏให้เห็นในยุคนี้เช่นกัน
3) ไทยแลนด์ 3.0 ประมาณ ปี พ.ศ.2551 คือ ยุคอุตสาหกรรมหนัก ยุคนี้เน้นการผลิตและขายส่งออก เช่น เหล็กกล้า รถยนต์ ก๊าซธรรมชาติ ปูนซีเมน เป็นต้น โดยใช้เทคโนโลยีจากต่างประเทศ เพื่อเน้นการส่งออก ยุคนี้นาฏศิลป์ไทยที่สอดคล้องกับนโยบายอาจจะไม่มีปรากฏเป็นรูปธรรมมากนัก เนื่องจากในยุคนี้นโยบายมุ่งเน้นอุตสาหกรรมหนัก แต่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ได้ปรากฏรูปแบบที่เน้นไปทางการรับวัฒนธรรมจากต่างประเทศเข้ามาสร้างสรรค์

4) ไทยแลนด์ 4.0 ประมาณ ปี พ.ศ.2559 คือ ยุค "ทำน้อย ได้มาก" ซึ่งที่ผ่านมาประเทศไทยตกอยู่ในสภาวะที่เรียกว่า รายได้ระดับกลางมาเป็นเวลายาวนานถึง 20 ปี ขณะที่ทั่วประเทศมีการแข่งขันที่สูงขึ้น ดังนั้นประเทศไทยจึงต้องเปลี่ยนเข้าสู่ยุค 4.0 เพื่อให้ประเทศไทยได้มีโอกาสกลายเป็นกลุ่มประเทศที่มีรายได้สูง โดยมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลง คือ

- ภาคอุตสาหกรรม เน้นการขับเคลื่อนด้วยเทคโนโลยี ความคิดสร้างสรรค์ และนวัตกรรม
- ภาคการเกษตรเปลี่ยนจากการเกษตรแบบดั้งเดิมไปสู่การเกษตรสมัยใหม่ ที่เน้นการบริหารจัดการและใช้เทคโนโลยีหรือ Smart Farming โดยเกษตรกรต้องรำรวยขึ้นและเป็นเกษตรกรแบบเป็นผู้ประกอบการ เปลี่ยนจาก SMEs แบบเดิมไปสู่การเป็น Smart Enterprises และ Startups ที่มีศักยภาพสูง
- ภาคการบริการเปลี่ยนรูปแบบบริการจากแบบเดิมที่มีการสร้างมูลค่าค่อนข้างต่ำไปสู่บริการที่มีมูลค่าสูง
- แรงงาน เปลี่ยนจากแรงงานทักษะต่ำไปสู่แรงงานที่มีความรู้และทักษะสูง

ไทยแลนด์ 4.0 เป็นวิสัยทัศน์เชิงนโยบาย ที่ได้เปลี่ยนจากรูปแบบของเศรษฐกิจแบบเดิมที่เน้นอุตสาหกรรมหนัก การผลิตและส่งออกขายไปยังนานาประเทศ ไปสู่เศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนด้วยนวัตกรรมและเทคโนโลยี(it24hrs, 2560 : ออนไลน์) ซึ่งสรุปได้ว่า โมเดลของ ไทยแลนด์ 4.0 คือ มั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน

2) การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในยุคไทยแลนด์ 4.0

จากการศึกษาของสำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (สศช.) พบว่าในปี 2549 มูลค่าของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ของไทยสูงถึง 840,621 ล้านบาท คิดเป็นร้อยละ 10.7 ของผลิตภัณฑ์มวลรวมภายในประเทศ (GDP) โดยกลุ่มงานสร้างสรรค์ตามลักษณะงานมีสัดส่วนสูงสุด รองลงมาเป็นกลุ่มมรดกทางวัฒนธรรม กลุ่มสื่อ และกลุ่มศิลปะ ทั้งนี้เมื่อแบ่งตามกลุ่มย่อย พบว่ากลุ่มการออกแบบมีมูลค่าสูงสุด ทำรายได้ 304,990 ล้านบาท รองลงมาเป็นกลุ่มงานฝีมือ และหัตถกรรมตามด้วยกลุ่มแฟชั่น ซึ่งกลุ่มย่อยทั้งสามกลุ่มนี้มีมูลค่ารวมกันคิดเป็นประมาณร้อยละ 9.5 ของ GDP (โศรยา หอมชื่น, 2554 : ออนไลน์)

ปัจจุบัน มีหน่วยงานภาครัฐและองค์การมหาชนหลายแห่งที่เริ่มมีบทบาทหน้าที่และให้ความ สำคัญต่อการพัฒนาเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการดำเนินงานทั้งในระดับนโยบาย และปฏิบัติ รวมทั้งการให้บริการด้านโครงสร้างและปัจจัยพื้นฐานในการสนับสนุนการพัฒนา เศรษฐกิจสร้างสรรค์ แต่หน่วยงานเหล่านี้ยังคงแยกส่วนกันทำงานเนื่องจากขาดการมองภาพร่วมกัน โดยมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องในการพัฒนาในมิติต่าง ๆ (โศรยา หอมชื่น, 2554 : ออนไลน์)

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้จัดโครงการนำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ต่อเนื่องกันมาเป็นเวลา 3 ปี เพื่อรองรับและยกระดับผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั่วประเทศไทยให้เข้าสู่ระดับสากล โดยการจัดงานดังกล่าวได้รับการตอบรับจากสถาบันระดับอุดมศึกษาทั่วประเทศเป็นอย่างมาก และในปีนี้ ก็เป็นจัดงานขึ้นอีกปีภายใต้ชื่อว่า "โครงการสัมมนาและนำเสนอผลงานระดับชาติ ครั้งที่ 3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ก้าวทันเทคโนโลยี" ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม



ภาพที่ .2 การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ โครงการสัมมนาและนำเสนอผลงานระดับชาติ ครั้งที่ 3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ก้าวทันเทคโนโลยี" ณ โรงละครวังหน้า
ที่มา : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ตารางที่ 1 : ตารางวิเคราะห์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ “โครงการสัมมนาและนำเสนอผลงานระดับชาติ ครั้งที่ 3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ก้าวทันเทคโนโลยี”

กลุ่มแนวคิด	การแสดง	สถาบัน
กลุ่มที่ 1 ประวัติศาสตร์	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ออเจ้าชาวกรุงศรี	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กลุ่มที่ 2 วัฒนธรรม วิถีชีวิต ประเพณี และความเชื่อ	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด เริงรื่นชื่นสงกรานต์	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนแอ่วสาวปั่นฝ้าย	วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ถิ้งบ้อง	วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สาวผู้ดี	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ไหดินหัตถศิลป์ถิ่นอุบล	มหาวิทยาลัยราชภัฏ อุบลราชธานี
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด เสลี่ยงโนนเสลา	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด นางกวัก	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สารทเดือนสิบ	มหาวิทยาลัยราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด อีสานลายมังกร	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กลุ่มที่ 3 ชาติพันธุ์	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด น่อเจี่ยป่อ	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด จุ ป๊อ	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลธัญบุรี

กลุ่มแนวคิด	การแสดง	สถาบัน
กลุ่มที่ 4 สัตว์ พืชพรรณ และอาวุธ	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด บุหรงฆาเฆาะ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ชมพู่เพชรสายรุ้ง	มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด เจิงนารีศรีศาสตรา	มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
กลุ่มที่ 5 อื่น ๆ	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ป่องแป้งไล้เหลี่ยว	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด พีภัตรส	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ฮิจรา	มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ที่มา : คณะผู้เขียน

จากตารางการแสดงข้างต้นจะเห็นได้ว่าสาขานาฏศิลป์สถาบันต่าง ๆ ได้ตื่นตัวอย่างต่อเนื่องในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อตอบรับนโยบายรัฐบาลไทยแลนด์ 4.0 อีกทั้งยังยกระดับนาฏศิลป์ให้เป็นที่เป็นที่ยอมรับจากทุก ๆ วงการในสังคมไทย โดยนำเสนอทั้งรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์และรูปแบบงานวิจัยที่มีกระบวนการในการวิจัยที่เป็นรูปธรรม มีทฤษฎีรองรับในระดับสากล นอกจากนี้ยังมีการสร้างนวัตกรรมจากนาฏศิลป์สร้างสรรค์ให้ปรากฏสู่วงการการศึกษาอีกด้วย

ทั้งนี้นาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่นำมาเข้าร่วมการนำเสนอในปีนี้ มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและการสร้างสรรค์ การนำเสนอที่มีอัตลักษณ์ โดดเด่นของแต่ละชุดการแสดง ซึ่งแต่ละสถาบันในปีนี้มีการแสดงทั้งหมดจำนวน 18 ชุด สามารถจำแนกตามลักษณะของรูปแบบการแสดงได้ คือ กลุ่มที่ 1 ประวัติศาสตร์ กลุ่มที่ 2 วัฒนธรรม วิถีชีวิต ประเพณี และความเชื่อ กลุ่มที่ 3 ชาติพันธุ์ กลุ่มที่ 4 สัตว์ พืชพรรณ และอาวุธ และกลุ่มที่ 5 อื่น ๆ



แผนภูมิที่ 1 แสดงลักษณะของรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่เข้าร่วมการนำเสนอในโครงการสัมมนาและนำเสนอผลงานระดับชาติ ครั้งที่ 3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ก้าวทันเทคโนโลยี

ที่มา : คณะผู้เขียน

สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับวัฒนธรรม มุ่งเน้นการสร้างรายได้ภายใต้แนวคิด “เศรษฐกิจสร้างสรรค์” (Creative economy) ซึ่งหมายถึง องค์ประกอบร่วมของแนวคิด การขับเคลื่อนของแนวคิด การขับเคลื่อนของเศรษฐกิจบนพื้นฐานของการใช้องค์ความรู้ (Knowledge) การศึกษา (Education) การสร้างสรรค์งาน (Creativity) และการใช้ทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual Property) ที่เชื่อมโยงกับรากฐานทางวัฒนธรรม (UNCTAD, 2008) เศรษฐกิจสร้างสรรค์จำแนกประเภทอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ โดยยึดตามรูปแบบขององค์การสหประชาชาติด้วยการค้าและการพัฒนา(UNCTAD, 2008) แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มหลัก ดังนี้ 1)กลุ่มมรดกทางวัฒนธรรม เช่น อาหาร การท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ การแปรรูปสมุนไพร ฯลฯ 2)กลุ่มศิลปะและการแสดง เช่น โขน หุ่นละครเล็ก โนห์รา ลิเก ฯลฯ 3)กลุ่มสื่อสมัยใหม่ เช่น งานภาพยนตร์ งานเพลง งานแอนิเมชั่น งานโฆษณา ฯลฯ 4) กลุ่มงานออกแบบ เช่น สินค้าของผู้ประกอบการที่ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในเชิงออกแบบมาช่วยสร้างมูลค่าเพิ่ม

ไทยแลนด์ 4.0 ทำให้เกิดปรากฏการณ์ในการสร้างสรรค์การแสดง นวัตกรรม ในวงการนาฏศิลป์ทั้งในระดับชาติและสากล สะท้อนวิถีชีวิตที่เลือนหายจากสังคม แต่กลับถูกนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงเพื่อ

สร้างมูลค่าเพิ่มให้กับทุนทางวัฒนธรรม อีกทั้งยังเกิดเป็นกระแสของละครโทรทัศน์ที่สร้างปรากฏการณ์ให้กับการแต่งกายชุดไทย การอุปโภคบริโภคและการท่องเที่ยวในด้านวัฒนธรรมจากละครโทรทัศน์ เรื่องบุพเพสันนิวาสและเรื่องนาคี รายการไทยแลนด์ก๊อตทาเล้นต์ และล่าสุดกับรายการเดอะแมสชิงเกิ้ลลายไทย ที่ธุรกิจกลุ่มสื่อ (Media) ได้ทำให้ทุนทางวัฒนธรรมด้านนี้สร้างมูลค่าให้กับเศรษฐกิจของประเทศไทย

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ยังได้บรรจุลงในหลักสูตรของแต่ละสถาบันการศึกษา เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ในด้านการขับเคลื่อนงานสร้างสรรค์ให้กับการพัฒนานาฏศิลป์ไทย ซึ่งทำให้เกิดมิติใหม่ในหลาย ๆ ด้านของการศึกษา ทั้งการนำศิลปวัฒนธรรมที่เลือนหายไปจากสังคมได้กลับมามีบทบาทอีกครั้ง และเพื่อให้เป็นที่รับการยอมรับจากสังคมอี ซึ่งจากการบรรจุรายวิชานาฏศิลป์สร้างสรรค์ข้างต้นได้สอดคล้องกับ ทฤษฎีการเรียนรู้ เบนจามิน บลูมและคณะ ได้ทำการศึกษากระบวนการทางปัญญาแบบใหม่ ซึ่งปรับปรุงจากรูปแบบเดิม โดยการศึกษาลำดับขั้นกระบวนการทางปัญญา ในจุดมุ่งหมายทางการศึกษาด้านพุทธิพิสัยของบลูม ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่นั้น ทำให้เห็นว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางปัญญาขั้นสุดท้ายที่มนุษย์จะสามารถออกแบบ วางแผนหรือผลิตได้

จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นได้ว่านาฏศิลป์สร้างสรรค์ได้ดำรงอยู่และควบคู่กับทุกยุคทุกสมัยของรัฐบาล ทำให้พบว่านาฏศิลป์สร้างสรรค์เป็นเรื่องใกล้ตัวที่ทุกคนสัมผัสได้และเข้าใจได้ในทุก ๆ บริบทของสังคม เพราะแนวคิดและแรงบันดาลใจได้เกิดจากประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม วิถีชีวิต ประเพณี ความเชื่อ ชาติพันธุ์ สัตว์ พืช พรรณ อาวุธ และอื่น ๆ นาฏศิลป์สร้างสรรค์จึงเป็นกลไกหนึ่งในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการเดินทางที่นำไปสู่ประสบการณ์ที่แท้จริงและมีการเชื่อมโยง ด้วยการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมในงานศิลปวัฒนธรรม มรดกหรือคุณลักษณะพิเศษของชุมชน สังคมและสถานที่ และยังทำให้เกิดการเชื่อมสัมพันธ์กับผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์วัฒนธรรมที่ยังมีชีวิตนั้นขึ้นมา ทำให้สังคมได้ตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรม การรักบ้านเกิด การสืบสาน และการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมไปพร้อม ๆ กับการสร้างเทคโนโลยีและนวัตกรรมใหม่ให้กับสังคมไทยต่อไปภายใต้นโยบายไทยแลนด์ 4.0

ข้อเสนอแนะ

ในปัจจุบันการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นที่แพร่หลายในวงการนาฏศิลป์ไทย ผู้สร้างสรรค์ควรตระหนักถึงขนบธรรมเนียมในการสร้างสรรค์ของแต่ละการแสดง เพราะบางการแสดงอาจจะมีแนวคิดมาจากคติความเชื่อ ประเพณีหรือวัฒนธรรมที่มีความเป็นอย่างอย่าช้านาน ซึ่งมีคุณค่าทางจิตใจ ฉะนั้นการศึกษาข้อมูลเชิงลึกจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์พึงกระทำ เพื่อมิให้เกิดข้อพิพาทตามมาหลังจากการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

บรรณานุกรม

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, โศรยา หอมชื่น. จุลสารวิชาการท่องเที่ยวอิเล็กทรอนิกส์ ฉบับประจำไตรมาสที่ 2 พ.ศ. 2554(เมษายน-มิถุนายน). (20 มีนาคม 2562).**“เศรษฐกิจสร้างสรรค์”** . [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.creativethailand.org/

กรม, ศิลปากร. (2542). **วิพิธทัศนา.** กรุงเทพฯ : เซเว่น พริ้นติ้งกรุ๊ป.

จินตนา สายทองคำ. (2558). **นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน.** กรุงเทพฯ: เจปริ้น 94.

ญาดา จุลเสวก. (2560). **การดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในศตวรรษที่ 21.** วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,ปีที่ 20, ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2559.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

it24hrs . (2560). **“ไทยแลนด์ 4.0.”.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.it24hrs.com/2017/thailand-4-0/. (28 มีนาคม 2562).

UNCTAD. (2008). **Creative Economy Report 2008.** Geneva: UNCTAD.

ศรีจนาศะปุระ : นาฏยรังสรรค์จากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

SRI JA NA SA PURA: CREATIVE PERFORMANCE FROM HISTORICAL EVIDENCE

หฤทัย นัยโมกข์*

HARUETHAI NAIMOKE

บทคัดย่อ

ศรีจนาศะปุระ : นาฏยรังสรรค์จากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ผู้วิจัยศึกษาเรียบเรียง วิเคราะห์และนำเสนอข้อมูล จากการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ชุดศรีจนาศะปุระมีวัตถุประสงค์ในการวิจัย 2 ประการคือเพื่อรวบรวบรวมความเป็นมาเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะปุระจากข้อเท็จจริงและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ และผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้าไว้และเพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่สร้างขึ้นจากเรื่องราวและข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรศรีจนาศะในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทระบำโบราณคดีโดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสังเกตจากการชมวีดิทัศน์การแสดง การฝึกหัดด้วยตนเอง รวมทั้งประสบการณ์จากการสอนและการแสดงซึ่งเป็นพื้นฐานของผู้สร้างสรรค์ มาใช้เป็นข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

ศรีจนาศะปุระเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างผลงานมีความประสงค์ในการสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นชุดการแสดงในตอนปิดท้ายหรือเป็นฉากจบของการแสดง แสง สี เสียง ประกอบจินตภาพในประเพณีกินเข่าค่ำ ของดีเมืองสูงเนินในปีพ.ศ.2553 มีกระบวนการในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4.การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 5.การคัดเลือกผู้แสดง 6.การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ กระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดงชุดนี้เป็นการออกแบบสร้างสรรค์โดยนำข้อมูล เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรศรีจนาศะมาใช้เป็นข้อมูลหลัก นำท่าทางนาฏศิลป์ไทยมาพัฒนา สร้างสรรค์ปรับเพิ่ม ร้อยเรียงใหม่ รวมถึงการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นใหม่ โดยมีต้นแบบจากการออกแบบท่ารำในชุดระบำโบราณคดี,ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้แสดงในงานแสง สี เสียง และท่าทางที่พบจากภาพจำหลักซึ่งเป็นหลักฐานทางโบราณคดี

คำสำคัญ: ศรีจนาศะปุระ,นาฏยรังสรรค์,ประเพณีกินเข่าค่ำ,สูงเนิน

---

* *วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*

Abstract

Sri Ja Na Sa Pura is Creative performance from historical evidence. Sri Ja Na Sa Pura is the qualitative research that is composed analyzed and shown by researcher. The aims of this research are 1. To accumulate the history of Sri Ja Na Sa Pura kingdom that the academician and historian and interested person study facts and historical evidences. 2. To create the performance from the history of Sri Ja Na Sa Pura kingdom in Thai dance type of archeology dance. The researcher creates this performance by interviewing, observing, self-practice and teaching experience.

The purpose of this performance is showing in the end of Kin kaow khum tradition of Sung Noen district in 2010. The proceeds are 1.Searching the data. 2. Defining theoretical framework. 3. Studing the rhythm and the band. 4. Studying and creating the costume 5. Selecting the performers. 6. Creating the postures.

The postures of Sri Ja Na Sa Pura performance are created from data and history of Sri Ja Na Sa Pura kingdom. The researcher addapts the thai dances posture to create, adjust and compose in new way from the archeology dance, this performance that is shown in light and sound festival and the postures that appear in historical evidences.

Keyword : Sri Ja Na Sa Pura , Creative performance , Kin kaow khum tradition, Sung Noen .

บทนำ

“ศรีจนาศะ” หรือ “จานาศปุระ” เป็นอีกชื่อเมืองหนึ่งที่ปรากฏที่ตั้งอยู่นอกเขตกัมพุชเทศ ซึ่งหมายถึงดินแดนที่อยู่ทางตอนเหนือของแนวเทือกเขาพนมดงเร็ก แต่ไม่ปรากฏชื่อเมืองดังกล่าวในจารึกเขมรโบราณนอกจากจารึกที่พบที่บ่ออีกา เมืองเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา และจารึกค้นพบที่บริเวณเทวสถาน ใกล้สะพานชีกุน อำเภอเมือง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ชลิต ชัยครรชิต,2545 : 125) ซึ่งที่ตั้งของบ้านเมืองอาณาจักรและพัฒนาการของศรีจนาศะนี้ ยังคงเป็นประเด็นให้นักวิชาการทางด้านประวัติศาตร์และโบราณคดีได้ศึกษาค้นคว้า เพื่อสรุปข้อมูลที่ชัดเจนได้ยากนัก เนื่องจากมีหลักฐานที่บ่งชัดถึงความเป็นไปของอาณาจักรนี้เพียงเล็กน้อยจากจารึกเพียงสองหลักที่ค้นพบขึ้น แต่โดยส่วนใหญ่มักจะสรุปได้ว่าพื้นที่ที่เป็นอาณาเขตของศรีจนาศะนี้น่าจะครอบคลุมในบริเวณจังหวัดนครราชสีมาและมีศูนย์เมืองอยู่ที่เมืองเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา



จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองในอดีตของเมืองเสมา ทำให้เกิดความต้องการในการสืบทอดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เหล่านี้ ผ่านทางรูปแบบของการจัดงานประเพณี เพื่อให้กลุ่มคนในรุ่นหลังได้เข้าใจเรื่องราวประวัติศาสตร์ที่มีอันยาวนาน องค์การบริหารส่วนตำบลสูงเนิน ร่วมกับเทศบาลและหน่วยงานในส่วนราชการ องค์กรท้องถิ่น ในอำเภอสูงเนินจึงได้ช่วยกันฟื้นฟูประเพณี กินเข่าค่ำ ซึ่งเป็นประเพณีดั้งเดิมของกลุ่มชนในดินแดนแถบนี้และจัดให้มีการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง ศรีจนาศะ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์อันมีคุณค่าผ่านการแสดง ทำให้เกิดเป็นประเพณีกินเข่าค่ำและเทศกาลของดีเมืองสูงเนิน ซึ่งจัดขึ้นเป็นประจำในช่วงสัปดาห์ที่สองของเดือนมีนาคม เป็นประจำทุกปี และในปีพ.ศ. 2553 ได้มอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาเป็นผู้ดำเนินการจัดการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่องศรีจนาศะปุระ ในงานประเพณีกินเข่าค่ำและเทศกาลของดี อำเภอสูงเนิน ณ บริเวณปราสาทเมืองแขก

วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ในฐานะที่เป็นหน่วยงานที่มีบทบาทหน้าที่ในการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมทั้งด้านการอนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงทั้งนาฏศิลป์และดนตรีอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นมาโดยตลอด ซึ่งในระยะเวลาที่ผ่านมานอกจากวิทยาลัยฯจะดำเนินงานตามกรอบภารกิจของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในด้านการอนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรม ด้วยการจัดการศึกษาและเผยแพร่การแสดงแล้วทางวิทยาลัย ยังได้ศึกษา ค้นคว้า สืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อธำรงรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่อง กอปรกับได้รับโอกาสจากท้องถิ่นในการดำเนินการจัดการแสดงในงานประเพณีของอำเภอสูงเนิน จึงได้นำบทการแสดง แสง เสียง ประกอบจินตภาพตามบทเดิมที่เคยจัดแสดง มาออกแบบชุดการแสดงประกอบการเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรศรีจนาศะ และได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นใหม่เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของอาณาจักรที่เคยปรากฏชื่อตามจารึก และมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นว่าเป็นอาณาจักรที่ครอบคลุมบริเวณเมืองเสมา ในอำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมาแห่งนี้ และใช้ชื่อชุดการแสดงว่า " ศรีจนาศะปุระ" โดยผู้สร้างสรรค์ผลงานนำข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรศรีจนาศะมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการกำหนดรูปแบบ แนวคิด ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงกอปรกับศึกษารูปแบบการแสดงที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้เคยออกแบบการแสดงไว้แล้วในรูปแบบของการแสดงระบำโบราณคดีหรือการแสดงที่ใช้ประกอบในการแสดงแสงสีเสียง ตามแหล่งโบราณสถานต่างๆที่เคยปรากฏมาก่อนมาใช้ต้นแบบในการสร้างสรรค์เพื่อให้การแสดงศรีจนาศะปุระเป็นการแสดงที่สร้างขึ้นจากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทระบำโบราณคดี ที่สามารถนำไปใช้ประกอบการแสดงเผยแพร่ในโอกาสต่างๆหรือใช้ในการจัดการเรียนรู้ ฝึกหัดให้กับผู้สนใจศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่สร้างขึ้นจากเรื่องราวและข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรศรีจนาศะ ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทระบำโบราณคดี

วิธีการศึกษา

การศึกษาวิจัย/ การสร้างสรรค์ครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)ผสานกับหลักการแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง โดยออกแบบกระบวนการวิจัยด้วยรูปแบบการวิจัยที่หลากหลายบูรณาการเชื่อมโยงรูปแบบวิธีวิจัยที่เหมาะสมกับเรื่องที่ศึกษาเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย/ การสร้างสรรค์และขอบเขตของการวิจัย/ การสร้างสรรค์รวบรวมข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และเรียบเรียงนำเสนอด้วยการพรรณาวิเคราะห์และนำข้อมูลที่ได้มาออกแบบสร้างสรรค์การแสดงตามหลักการสร้างสรรค์การแสดง ทดลอง นำเสนอ และจัดประชุมสนทนากลุ่มย่อยเพื่อวิพากษ์การแสดง ปรับปรุงการแสดงตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ และเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงานต่อเนื่องแบ่งออกเป็น 2 ระยะดังนี้

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาค้นคว้ารวบรวมและวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล

เป็นการศึกษาค้นคว้าในเชิงประวัติศาสตร์ด้วยวิธีการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การลงพื้นที่ในอำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ศึกษาสังเกตจาก วีดิทัศน์และสื่อออนไลน์ การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะ บริเวณที่ตั้ง เรื่องราวที่ปรากฏและมีการกล่าวถึงรวมถึงข้อสันนิษฐานที่นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ได้รวบรวมเรื่องราวไว้ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สำคัญนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดง

ระยะที่ 2 เป็นการศึกษาสร้างสรรค์การแสดง

เป็นการนำข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูลไปดำเนินการสร้างสรรค์การแสดงเริ่มตั้งแต่กำหนดกรอบแนวคิดในการแสดง กำหนดบุคลิกลักษณะผู้แสดง (ที่มีความเหมาะสมตามลักษณะของตัวละคร) ออกแบบสร้างสรรค์บทประพันธ์ ทำนองดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ ออกแบบสร้างสรรค์การเคลื่อนไหว (การใช้พื้นที่เวที) ออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกายเมื่อได้ผลงานสร้างสรรค์เรียบร้อยแล้ว นำเสนอและจัดให้มีการวิพากษ์การแสดง เพื่อดำเนินการปรับปรุงพัฒนาการแสดงตามคำแนะนำ และนำไปนำเสนออีกครั้ง ก่อนจะเผยแพร่สู่สาธารณชน

การดำเนินงานทั้ง 2 ระยะข้างต้นมีรายละเอียดการดำเนินงานตามระเบียบวิธีวิจัย ดังนี้

1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ตลอดจนเอกสารต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูล สำนักการสังคีต หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านต่าง ๆดังนี้

(1) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงประเภทระบำโบราณคดีที่เคยปรากฏผลงานสร้างสรรค์ประเภทนี้และยังสามารถให้ข้อมูลได้

(2) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการบรรเลงและเรียบเรียงทำนองเพลง

1.3 การลงภาคสนาม

1.4 การจัดสนทนากลุ่ม (focus group) เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของกระบวนท่ารำ โดยผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย การกำหนดบุคคลเข้าร่วมสนทนา ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มสนทนาออกเป็น 3 กลุ่ม เพื่อให้ได้ข้อมูลสามารถตอบโจทย์ปัญหาการวิจัยได้ชัดเจนที่สุด คือ

1) กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้เชี่ยวชาญ และมีประสบการณ์ในการทำงานด้านนาฏศิลป์ไทย และมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานประเภทระบำโบราณคดี

2) กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้แสดงระบำประเภทต่างๆโดยเฉพาะเป็นผู้แสดงระบำโบราณคดี ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงแสงสีเสียง

3) กลุ่มบุคคลที่เคยมีประสบการณ์ในการมีส่วนร่วมในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงประเภทระบำที่สร้างขึ้นจากประวัติศาสตร์ ระบำโบราณคดี หรือระบำที่ใช้ในการแสดง แสง สี เสียง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่

2.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง มีประเด็นเกี่ยวกับ กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงประเภทระบำที่สร้างขึ้นจากประวัติศาสตร์ ระบำโบราณคดี หรือระบำที่ใช้ในการแสดง แสง สี เสียง

2.2 การบันทึกข้อมูลผู้วิจัยทำการบันทึกข้อมูล และการบันทึกเสียงโดยใช้แถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

3 การวิเคราะห์ข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลเรื่องราวที่เป็นข้อเท็จจริงตามที่นักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ได้สรุปข้อมูลไว้ และข้อมูลเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะและเรื่องราวที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในท้องถิ่น อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา และนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ศรีจนาศะปุระ จากนั้นสรุปผลเป็นความเรียงโดยการพรรณนาความ

4) การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมทั้งหมดมาสรุปวิเคราะห์ และสร้างสรรค์กระบวนท่ารำชุด ศรีจนาศะปุระตามหลักนาฏยประดิษฐ์ ได้แก่

1) กำหนดขอบเขตและรูปแบบของการแสดงด้านท่ารำ,ด้านการแต่งกาย,ด้านเพลงดนตรีประกอบการแสดงและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

2) ประมวลความคิดและสร้างสรรค์

3) คัดเลือกนักแสดงและฝึกซ้อมการแสดง

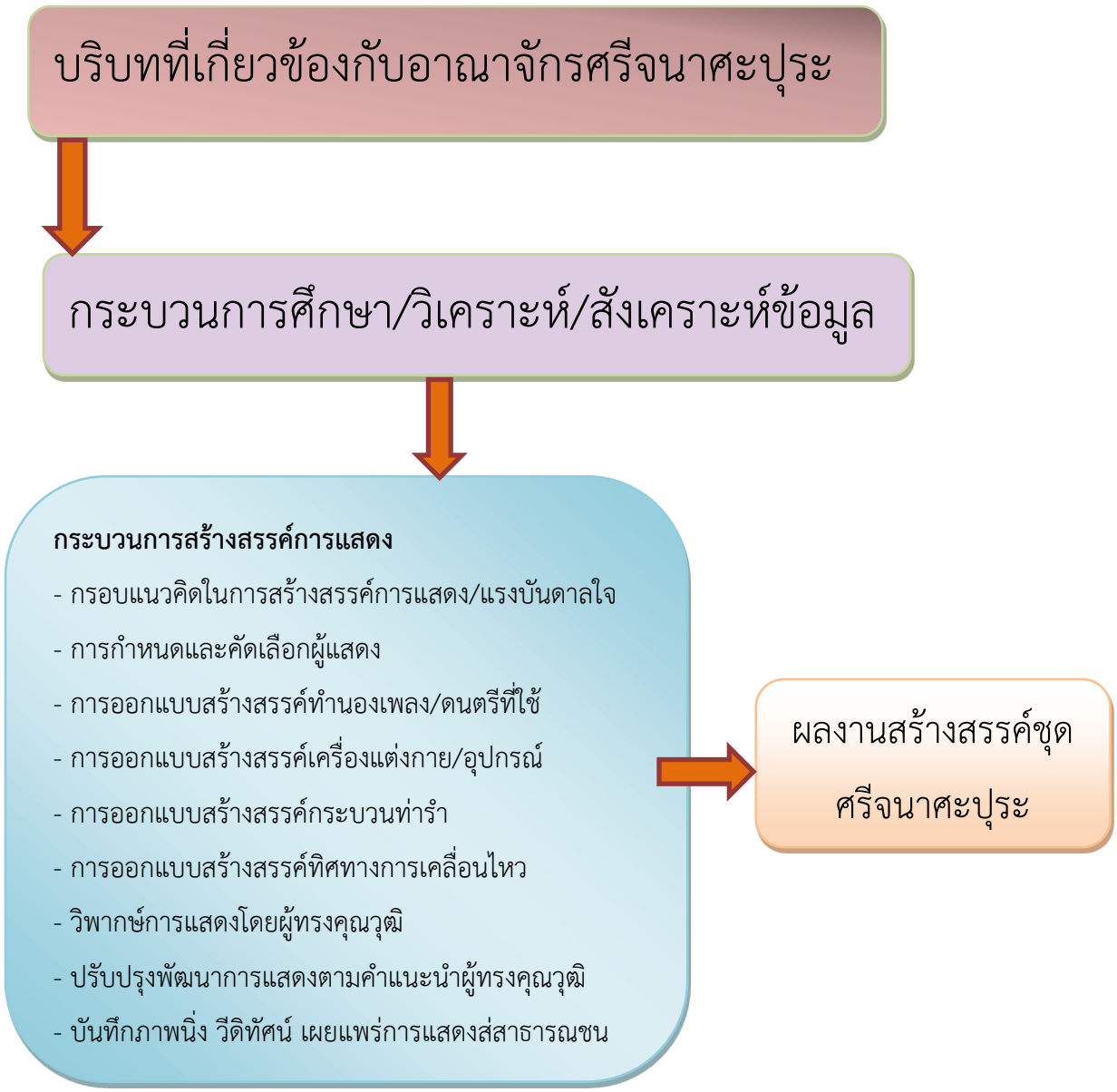
4) นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ

5) พัฒนาการแสดงจากข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ

6) บันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์

7) นำเสนอการแสดงต่อสาธารณะ

วิธีดำเนินการดังที่ได้กล่าวมาปรากฏดังแผนภาพแสดงกระบวนการดำเนินงานดังนี้



ภาพที่ 1 แผนภาพแสดงกระบวนการศึกษาสร้างสรรค์ผลงานชุดศรีจนาศะปุระ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผลการศึกษา

ศรีจนาศะปุระ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สร้างขึ้นจากเรื่องราว ข้อเท็จจริงที่ระบุความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรศรีจนาศะปุระที่เคยเจริญรุ่งเรืองในอดีตบนดินแดนในเมืองเสมา หรืออำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา และใช้เป็นชุดการแสดงหนึ่งในการแสดง แสงเสียงประกอบจินตภาพชุด ศรีจนาศะในงานประเพณีกินเข่าค่ำ ของดีอำเภอสูงเนินในปี พ.ศ. 2553 การแสดงชุด ศรีจนาศะปุระนี้มีแนวคิด แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงมาจาก ความเป็นมาของอาณาจักรศรีจนาศะปุระซึ่งนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์หลายท่านให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับความเป็นมาของอาณาจักรแห่งนี้ไว้โดยให้ข้อคิดเห็นไว้ว่า บริเวณที่ราบสูงหรือที่เรียกกันว่า แอ่งโคราชแห่งนี้เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรศรีจนาศะ โดยเฉพาะถิ่นที่ตั้งในเมืองเสมา หรืออำเภอสูงเนิน ของจังหวัดนครราชสีมา กอปรกับทางอำเภอสูงเนินได้จัดงานประเพณีกินเข่าค่ำขึ้นเป็นประจำทุกปี โดยใช้ลานบริเวณหน้าปราสาทเมืองแขกเป็นสถานที่จัดงาน และจัดให้มีการแสดง แสงเสียง ประกอบจินตภาพเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของศรีจนาศะ ตามจารึกที่ปรากฏชื่ออาณาจักรและเรื่องราวของอาณาจักร การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ จึงมีที่มาจากความต้องการในการถ่ายทอดเรื่องราวของอาณาจักรโบราณในอดีตตามหลักฐานที่ปรากฏและพอสืบค้นได้เพื่อเล่าเรื่องราวและความเป็นมาของสถานที่ ที่เคยมีความเจริญรุ่งเรือง ถ่ายทอดผ่านท่วงท่าลีลา การร่ายรำ เพื่อแสดงถึงความรุ่งเรืองของอาณาจักรศรีจนาศะ



สรุปและอภิปรายผล

การแสดงชุด ศรีจนาศะปุระมีกระบวนการในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4.การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 5.การคัดเลือกผู้แสดง 6.การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ แต่ละขั้นตอนในการสร้างสรรค์มีกระบวนการในการดำเนินงานสามารถสรุปได้ดังนี้

1) การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ ได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องนำมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์โดยรวบรวมข้อมูลเรื่องราวหลักฐานทางประวัติศาสตร์และข้อสันนิษฐานของนักวิชาการที่ใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง ได้แก่ หลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่กล่าวถึง ศรีจนาศะ ข้อสันนิษฐานของนักประวัติศาสตร์ นักวิชาการ และผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะ, หลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานได้แก่แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและหลักการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยหรือนาฏยประดิษฐ์รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาข้อมูลเบื้องต้นตามรายละเอียดข้างต้นทำให้ผู้สร้างสรรค์การแสดงมีข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความสำคัญของอาณาจักรศรีจนาศะปุระ รวมถึงแหล่งข้อมูลสำคัญทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่อยู่โดยรอบบริเวณเมืองเสมา เพื่อเรียนรู้ให้เกิดความเข้าใจและสามารถนำไปสู่การกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างผลงานการแสดงรวมถึงรูปแบบลักษณะการแสดงที่นำเสนอโดยนำหลักการสร้างสรรค์ผลงานของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและแนวคิด หลักการสร้างสรรค์ผลงานของนักวิชาการด้านนาฏศิลป์ มาเป็นพื้นฐานในการดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง

2) กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงตามขอบเขตของการสร้างสรรค์ ได้แก่

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์นำเสนอให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรศรีจนาศะปุระโดยสมมติผู้แสดงเป็นบาทบริจาริกาตามขบวนของเจ้าผู้ปกครองอาณาจักรไปบูชาศิวลึงค์ ณ เทวสถานตามลัทธิความเชื่อทางศาสนาที่ได้รับอิทธิพลจากขอม

2. การแต่งกายและเครื่องประดับที่ใช้ เป็นการจินตนาการ สร้างสรรค์และประยุกต์ขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงเพื่อความสวยงามและเหมาะสมกับการนำเสนอการแสดงโดยอาศัยข้อมูลและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏเทียบเคียงกับยุคสมัยของอาณาจักรศรีจนาศะปุระซึ่งเป็นรอยต่อระหว่างอิทธิพลของอารยธรรมสมัยทวารดีเชื่อมต่อกับอิทธิพลของอารยธรรมขอมที่มีอิทธิพลเหนือดินแดนในบริเวณที่ราบสูงแถบนี้โดยยึดหลักฐานจากภาพจำหลักและรูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏในราวพุทธศตวรรษที่ 12 – 15เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับที่ใช้ประกอบการแสดง

3.ลักษณะท่ารำ สร้างสรรค์ขึ้นจากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ผลงานโดยอาศัยข้อมูลทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะปุระ และหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่มีอายุราวพุทธ



ศตวรรษที่ 12 – 15 รวมถึงลักษณะการแสดงระบำโบราณคดีและระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงแสง เสียงตามโบราณสถานที่เคยมีมาก่อนการแสดงชุดนี้ เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการกำหนดแนวคิดหลักในการออกแบบลักษณะท่ารำ

4. เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงปี่พาทย์มีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือใช้โทนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงออกภาษาที่มีสำเนียงขอม แทนตะโพนและกลองทัด

5. ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ซึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งแรกใช้ผู้แสดงจำนวน 13 คน มีผู้แสดงเป็นตัวเอก 1 คน โดยสมมุติบทบาทผู้แสดงเป็นบาทบริจาริกา ตามขบวนเจ้าผู้ปกครองนครไปบูชาศิวลึงค์ ณ เทวสถานตามลัทธิความเชื่อทางศาสนาตามเนื้อเรื่องของการแสดง

3) การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง จากการกำหนดกรอบแนวคิดของการแสดงชุดศรีจนาศะปุระ เป็นการแสดงถึงจินตภาพของเหล่าบาทบริจาริกาที่ติดตามขบวนของเจ้าเมือง และร่วมร่ายรำเฉลิมฉลองซึ่งแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรศรีจนาศะ คณะทำงานที่รับผิดชอบเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทำนองเพลงประกอบการแสดงได้คัดเลือกให้ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ครูผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องเป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีไทยของจังหวัดลพบุรีเป็นผู้เรียบเรียงสร้างสรรค์ทำนองเพลงประกอบการแสดง โดยได้ถ่ายทอดแนวความคิดหลัก แรงบันดาลใจและรูปแบบของการแสดงที่จะสร้างสรรค์ขึ้นรวมถึงการนำเอกสารข้อมูลเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะ ที่รวบรวมได้ ให้กับครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง เพื่อใช้เป็นแนวคิดหลักการสร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลง มีความยาวประมาณ 7 นาที โดยมีท่วงทำนองช้าและเร็ว ตามรูปแบบของการแสดงประเภทระบำ กำหนดเรียกชื่อเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้ ตามชื่อชุดการแสดง คือ เพลงศรีจนาศะปุระ สำหรับเครื่องดนตรีที่จะนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดง คณะผู้ดำเนินงานผู้รับผิดชอบในการจัดวงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ได้กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงและมีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบจังหวะ จากตะโพนและกลองทัด เป็นโทน

4) การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย การแต่งกายเพื่อใช้ในการแสดงชุดศรีจนาศะปุระ ซึ่งเป็นการออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นโดยมุ่งเน้นให้ เครื่องแต่งกายนี้สะท้อนเหตุการณ์ แสดงยุคสมัย และบ่งบอกวัฒนธรรม เพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจเรื่องราวเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะปุระ โดยมีหลักการพื้นฐานในการออกแบบคือการเทียบเคียงลักษณะการแต่งกายจากภาพจำหลักและหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่เทียบเคียงกับยุคสมัยของอาณาจักรศรีจนาศะปุระ กอปรกับรูปแบบการสร้างสรรค์การแต่งกายที่ปรมาจารย์ได้ออกแบบสร้างสรรค์ประกอบการแสดงประเภทระบำโบราณคดีรวมถึงระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงแสง สีเสียงตามโบราณสถานที่เคยมีมาก่อนแล้วได้แก่ ระบำศรีชยสิงห์ ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง มาใช้เป็นพื้นฐานของพัฒนาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเครื่องแต่งกายที่ใช้มีส่วนประกอบ 3

ส่วนตามรูปแบบและลักษณะการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโดยทั่วไปคือ ศิราภรณ์ ภัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์



ภาพที่ 3 ภาพแสดงแนวคิดการสร้างสรรค์การแต่งกายผู้แสดงตัวเอกและตัวรอง
ที่มา: ผู้วิจัย

5) การคัดเลือกผู้แสดง การคัดเลือกผู้แสดงจะพิจารณาจากคุณสมบัติพื้นฐานต้องมีรูปร่างสัดส่วน ที่พอเหมาะ และมีความสูงระดับเดียวกันสำหรับผู้แสดงตัวรอง ส่วนผู้แสดงตัวเอกจะต้องมีคุณสมบัติพิเศษเพิ่มเติมคือ มีรูปร่างที่สูงโปร่ง มีผิวขาวนวลผ่อง มีรูปหน้าที่มีหน้าผากกว้างรับกับส่วนโค้งของศิราภรณ์ประดับศีรษะ และเรียวลงมาได้รูป มีรูปร่างสมส่วน ไม่ผอมจนเกินไปเหมาะกับการแต่งกายที่เน้นการโชว์สัดส่วนที่งดงามตามสรีระของผู้หญิง คือมีส่วนเว้า ส่วนโค้งได้รูป

นอกจากนั้นต้องพิจารณาความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ ต้องเป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่งดงาม มีความสามารถในการจดจำกระบวนท่ารำ มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ มีความขยันและอดทน สำหรับผู้แสดงตัวเอกนอกจากต้องมีคุณสมบัติพิเศษด้านรูปร่าง สรีระที่งดงามแล้วยังต้องมีคุณลักษณะพิเศษในด้านการปฏิบัติท่ารำคือต้องเป็นผู้รำที่มีลีลาท่ารำที่งดงาม ในทุกท่วงท่า ไม่ใช่แค่พื้นฐานของการปฏิบัติท่ารำ เนื่องจาก ท่ารำของผู้แสดงตัวเอกสร้างสรรค์ให้มีความแตกต่างไปจากผู้แสดงตัวรอง นอกจากนี้ผู้ที่จะแสดงเป็น

ผู้แสดงตัวเอกยังต้องมีความสามารถในการจดจำท่ารำ มีปฏิภาณไหวพริบยอดเยี่ยม เพราะต้องปฏิบัติท่ารำแตกต่างจากผู้แสดงคนอื่นๆ รวมถึงตำแหน่งของการเคลื่อนไหว การแปรแถวด้วย



ภาพที่ 4 ภาพแสดงลักษณะของการแสดงที่ต้องประกอบด้วยผู้แสดงตัวเอกและตัวรอง
ที่มา: ผู้วิจัย

6) **การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ** กระบวนท่ารำที่ออกแบบสร้างสรรค์ มีหลักการแนวคิดมาจากหลักการเบื้องต้นของกระบวนการทางด้านนาฏยประดิษฐ์ ผนวกกับความรู้พื้นฐานด้านนาฏศิลป์ไทยของผู้สร้างสรรค์ รวมถึงประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่พบเห็นและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงที่เคยมีมาก่อนขึ้น โดยมีหลักการที่นำมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์ออกแบบลีลาท่ารำ 5 ประการได้แก่ (1) ออกแบบสร้างสรรค์โดยมีต้นแบบแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำจากกระบำทวารวดี (2) ออกแบบสร้างสรรค์โดยมีต้นแบบแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำจากกระบำที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นการแสดงประกอบ แสง สี เสียง ได้แก่ระบำศรีชยสิงห์ (3) ออกแบบสร้างสรรค์โดยมีแนวคิดมาจากการนำท่าทางที่พบจากหลักฐานทางโบราณคดี (4) ออกแบบสร้างสรรค์ให้มีลักษณะท่ารำ ตามหลักการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ไทยคือการตั้งซุ้ม (5) สร้างสรรค์ขึ้นจากท่ารำพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยผสมผสานขึ้นให้มีลักษณะท่ารำที่แตกต่างไปจากท่ารำพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย และกำหนดให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดง

อภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์ชุดระบำศรีจนาศะปุระเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาจัดทำขึ้นเมื่อครั้งที่ได้รับมอบหมายจากเทศบาลตำบลสูงเนินให้ดำเนินการจัดการแสดง แสง สี เสียง ในเทศกาลกินเข่าค่ำ ของดีเมืองสูงเนินในปีพ.ศ. 2553 ซึ่งเป็นงานประจำปีที่ทางเทศบาลตำบลสูงเนินจัดขึ้นต่อเนื่องเป็นประจำทุกปี สำหรับวัตถุประสงค์แรกของการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นมาของอาณาจักรศรีจนาศะปุระที่เคยเจริญรุ่งเรืองในอดีตซึ่งสันนิษฐานว่าอาณาจักรนี้น่าจะตั้งอยู่ ณ บริเวณเมืองเสมา หรืออำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ในปัจจุบัน

การดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษา รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะปุระเพื่อนำมาใช้ในการกำหนดรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยวิธีการศึกษาจากเอกสาร รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ และการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลภาคสนามในพื้นที่บริเวณเมืองเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา เพื่อศึกษาข้อมูลจากแหล่งโบราณสถาน และโบราณวัตถุที่ยังคงเหลืออยู่ ได้แก่ ปราสาทเมืองแขก ศิลาธรรมจักร และพระพุทธไสยาสน์ ที่วัดคลองขวาง เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับยุคสมัยของงานศิลปกรรมที่ยังคงปรากฏอยู่และนำมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ใช้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับอาณาจักรศรีจนาศะปุระตามที่ **สุจิตต์ วงศ์เทศ** (2545,น.คำนำเสนอ) ได้รวบรวมข้อมูลของศรีจนาศะและให้ความเห็นไว้ว่า "*...เฉพาะเขตที่ราบสูงหรือดินแดนอีสานซึ่งเป็นบริเวณกว้างขวางจะมีบ้านเมือง และแว่นแคว้นกระจัดกระจายหลายแหล่งตลอดลำน้ำโขง ลำน้ำชี ลำน้ำมูน... บริเวณต้นน้ำมูน ที่ปัจจุบันเป็นจังหวัดนครราชสีมากับดินแดนต่อเนื่อง มีหลักฐานชัดเจนว่ามีรัฐอิสระ ชื่อศรีจนาศะ ตั้งอยู่เมื่อราวพ.ศ. 1300 แต่สังคมไทย ไม่รู้จัก นักปราชญ์ ราชบัณฑิตและนักวิชาการหลายท่านได้ค้นคว้าและศึกษา เรื่องราวของรัฐศรีจนาศะเอาไว้นานแล้ว แรกทีเดียวเชื่อว่าศูนย์กลางของรัฐนี้อยู่ที่เมืองโบราณชื่อ เมืองเสมา ในเขตอำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ต่อมามีผู้เสนอใหม่ว่าศูนย์กลางควรจะอยู่ที่เมืองโบราณชื่อ เมืองศรีเทพในเขตลุ่มน้ำป่าสักที่อำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ความจริงของเรื่องนี้จะเป็นอย่างไรยังไม่อาจด่วนสรุปหรือหาข้อยุติ*" ซึ่งเป็นไปตามความเห็นของนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์และนักโบราณคดีอีกหลายท่าน อาทิเช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชลิต ชัยครรชิต,จิรา จงกล,รองศาตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดมและศาตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ที่ได้ลงความเห็นพ้องกันจากการศึกษาค้นคว้าและค้นพบหลักฐานทางโบราณคดีอันได้แก่ จารึกบ่ออีกา จารึกศรีจนาศะ และจารึกหินโค่น รวมถึงงานประติมากรรมที่ค้นพบ และให้ความเห็นในทางเดียวกันว่ามีอาณาจักรโบราณที่ชื่อว่าศรีจนาศะ เป็นรัฐอิสะที่อยู่นอกเหนือการปกครองของเขมรโดยมีศูนย์กลางของอาณาจักรอยู่ที่เมืองเสมา หรืออำเภอสูงเนินในจังหวัดนครราชสีมาปัจจุบันโดยมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 13 – 16 โดยในช่วงแรกได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมทวารวดีและในระยะหลังได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมขอมในราวสมัยพุทธศตวรรษที่ 15 และสูญสลายไปในราวพุทธศตวรรษที่ 16 ในช่วงที่อารยธรรมขอมเรืองอำนาจและแผ่กระจายเข้ามาสู่เมืองพิมาย และยึดเมืองพิ

มายเป็นศูนย์กลางของอารยธรรมขอมภายนอกกัมพุชเทศ ซึ่งบทสรุปดังกล่าวนี้นำมาสู่การสรุปความเป็นมาของอาณาจักรศรีจนาศะและนำมาเป็นข้อมูลเบื้องต้นที่ใช้เป็นกรอบแนวคิดในการกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์การแสดง

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุดศรีจนาศะปุระ มีการดำเนินงานในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4. การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 5. การคัดเลือกผู้แสดง 6.การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงทั้ง 6 ขั้นตอนนี้เป็นไปตามหลักการแนวคิดในการออกแบบท่ารำที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ให้แนวคิดไว้ อาทิ เช่น **แนวคิดของอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช** (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2538 : 118) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้น ๆ ด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วน (ตัวนาง) ก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้าแบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาท่าทางของตัวพระโดยสิ้นเชิงวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำของ เฉลย ศุขะวณิช จะใช้วิธีฟังเพลงก่อนแล้วจึงคิดท่ารำให้มีลีลาผสมกลมกลืนไปกับบทร้อง และท่วงทำนองของเพลงนั้น ๆ ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะยึดท่ารำเป็นหลักเมื่อลักษณะของอารมณ์เพลงแล้ว จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาออกท่าร่ายรำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้น ๆ แต่ในบางครั้งก็สามารถ คิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงกับความมุ่งหมายของเนื้อหาที่จะนำเสนอใน ระบำ รำ ฟ้อน ชุดนั้น ๆ ออกมาก่อนแล้วจึงคัดเลือกอารมณ์ของทำนองเพลงให้ตรงกับท่าทางร่ายรำนั้น เฉกเช่นเดียวกับ**แนวคิดของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์** (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2538 : 118) ศิลปินแห่งชาติได้ให้หลักเกณฑ์ แนวคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้ คือ การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน ได้ให้แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้ว่า การที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีต้องอาศัยการได้ยิน ได้ฟัง ได้ดูการแสดงบ่อย ๆ และการที่ได้พูดคุยกับคนที่มีประสบการณ์ด้วย นอกจากนี้แล้วได้ยึดหลักใหญ่ ๆ ไว้ เช่น แม่ท่า นาฏยศัพท์ ฟังเพลงให้ออก โดยฟังเสียงหน้าทับเป็นหลัก และยังต้องคำนึงถึงกฎของธรรมชาติด้วย เช่น ฟ้อนแพนในท่าประสานมือคู่พระ-นางต้องเคลื่อนตัวไปทางตัวพระก่อน ส่วนท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้น ควรให้ท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมดูรู้เรื่องและเข้าใจ โดยคิดออกท่ารำแทนอุปกรณ์ให้มากที่สุด *"การคิดประดิษฐ์ท่ารำระบำพื้นเมืองนั้นต้องศึกษาสภาพความเป็นจริงก่อน แล้วจึงนำมาประดิษฐ์เป็นการแสดงให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริง จึงจะถือว่าเป็นผู้ประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานที่มีคุณภาพ"*

แนวคิดของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงส่วนใหญ่มีความเห็นพ้องไปในแนวทางเดียวกันคือ ผู้สร้างสรรค์ต้องมีพื้นฐานความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและเป็นผู้ที่มีความสามารถในการฟังท่วงทำนองเพลงมีประสบการณ์มีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำที่เป็นแม่ท่าของ

นาฏศิลป์ไทย และต้องมีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับสภาพความเป็นจริงก่อนนำมาประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นการแสดง ซึ่งหลักการดังกล่าวนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาใช้เป็นหลักการในการประดิษฐ์สร้างสรรค์ผลงานชุดศรีจนาศะปุระ ซึ่งยังสอดคล้องและเป็นไปตามหลักการสร้างสรรค์ดังที่ศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต (อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์,2546 : 3) ได้กล่าวถึงหลักการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยไว้ในการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง การพัฒนานักวิจัยท้องถิ่น ในการประชุมกลุ่มย่อยเรื่องปัญหาการวิจัยด้านมนุษยศาสตร์จากท้องถิ่นกลุ่มการละครและดนตรีเมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2546 ณ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมกาญจนาภิเษก จ. อุบลราชธานี ไว้ว่า “*นาฏยศิลป์ส่วนใหญ่ใช้มนุษย์แสดง โดยอาศัยองค์ประกอบในทางสร้างสรรค์บนฐานสุนทรียภาพและเทคนิคทางทัศนศิลป์ และดุริยางคศิลป์มาเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน กล่าวคือ การสร้างความงามของท่าทางการเคลื่อนไหว การแปรแถว การตั้งซุ้ม การเข้าออก เครื่องแต่งกาย และฉาก ฯลฯ เหล่านี้ต้องอาศัยความรู้ทางทัศนศิลป์เป็นพื้นฐาน จึงจะสร้างสรรค์ได้อย่างงดงาม หากการเคลื่อนไหวไม่มีเสียงนาฏยศิลป์นั้นก็ขาดความสมบูรณ์ ความเคลื่อนไหวของดนตรีเป็นหนึ่งเดียวกับนาฏยศิลป์ คำร้อง ทำนองจังหวะ มาตราในทางดนตรี เป็นสิ่งที่ฝ่ายนาฏยศิลป์ต้องปฏิบัติให้สอดสัมพันธ์กัน มิฉะนั้นจะขาดเอกภาพ*”

ผลงานสร้างสรรค์ชุดศรีจนาศะปุระ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ไทยโดยการผสมผสาน การเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ นาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์ไทย เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาสร้างสรรค์ ปรับเพิ่ม ร้อยเรียงใหม่ รวมถึงการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ โดยมีต้นแบบจากการออกแบบท่ารำระบำโบราณคดีระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้แสดงในงานแสง สี เสียง ท่ารำที่พบจากภาพสลักซึ่งเป็นหลักฐานทางโบราณคดี เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำของการแสดงชุดนี้มีที่มาจากประสบการณ์พื้นฐานของผู้สร้างสรรค์ประกอบกับแรงบันดาลใจและการศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องตามรูปแบบลักษณะของการแสดงที่กำหนดขึ้น โดยมีหลักการที่นำมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์ออกแบบลีลาท่ารำ 5 ประการได้แก่ (1)ออกแบบสร้างสรรค์โดยมีต้นแบบแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำจากระบำทวารวดี (2)ออกแบบสร้างสรรค์โดยมีต้นแบบแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำจากระบำที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นการแสดงประกอบ แสง สี เสียง ได้แก่ระบำศรีชยสิงห์ (3) ออกแบบสร้างสรรค์โดยมีแนวคิดมาจากการนำท่าทางที่พบจากหลักฐานทางโบราณคดี (4) ออกแบบสร้างสรรค์ให้มีลักษณะท่ารำ ตามหลักการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ไทยคือการตั้งซุ้ม (5) สร้างสรรค์ขึ้นจากท่ารำพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยผสมผสานขึ้นให้มีลักษณะท่ารำที่แตกต่างไปจากท่ารำพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย และกำหนดให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดง ซึ่งหลักการออกแบบทั้งรำทั้ง 5 ลักษณะนี้เป็นการใช้ประสบการณ์ ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์จากการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาขึ้นใหม่ ใช้การทดลองออกแบบให้คล้ายคลึงกับภาพสัญลักษณ์ที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางโบราณคดี ใช้ท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยที่สื่อสารโดยใช้ภาษาท่ามาสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ มาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำให้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลง การเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆโดยการแปรแถวเป็นลักษณะต่างๆ



เพื่อใช้พื้นที่เวทีอย่างสมดุล เป็นรูปแบบกระบวนท่ารำในชุดการแสดงใหม่ที่มีเอกลักษณ์และสอดคล้องกับแนวคิด ขอบเขตและวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์การแสดง

ข้อเสนอแนะ

1.ผลงานสร้างสรรค์ชุดศรีจนาศะปุระเป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่ยังคงรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่สะท้อนถึงเรื่องราวในประวัติศาสตร์ ซึ่งควรมีการอนุรักษ์และสืบทอดให้คงอยู่เพื่อเป็นแนวทางในการปลูกฝังให้เยาวชนได้เรียนรู้เรื่องราวประวัติศาสตร์ที่สำคัญผ่านการแสดง

2.รายงานการวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้จัดทำขึ้นในลักษณะของเอกสารเชิงวิชาการซึ่งสามารถนำไปเป็นข้อมูลสำหรับใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงในชุดอื่นๆ และจัดทำเอกสารรายงานประกอบในลักษณะของงานวิจัย เพื่อส่งเสริมให้เกิดการอนุรักษ์และสืบทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงต่อไป

บรรณานุกรม

ชลิต ชัยครรชิต.(2545). "เมืองเสมาคือศูนย์กลางศรีจนาศะ". **ศรีจนาศะ รัฐอิสระที่ราบสูง**ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ . กรุงเทพฯ : มติชน.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. (2538).**แนวคิดประดิษฐ์ท่ารำเชิ้ง** . อุดรธานี. : ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์. สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

สุจิตต์ วงษ์เทศ . (2545) . **ศรีจนาศะ รัฐอิสระที่ราบสูง** . ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ . กรุงเทพฯ : มติชน.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์.(2546). **เอกสารประกอบการอบรมสัมมนาเชิงวิชาการ เรื่อง การวิจัยเพื่ออนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม** ณ โรงแรมเพชรรัตน์การ์เดน จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน 2546 .

ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

A-NOPUYU GROUP OF DIKEHULU IN MAELAN DISTRICT, PATTANI PROVINCE

นิลยา สัตตบงกช* อัณณ์อากร แสงแก้ว*

NILAYA SATTABONGKOT, ANARKORN SAENGKAEW

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบ และเอกลักษณ์ของการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี โดยศึกษาจากเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนาม การสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ และการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดกระบวนลีลาการแสดงจากนายอุมาร์ แขวงเส็น ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

ผลการวิจัยพบว่า ดิเกร์ฮูลู เป็นเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่ใช้ร้องกลอนโต้ตอบกัน มีวิวัฒนาการมาจากการสวดสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาอิสลาม ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ.2532 โดยนายแว เป็นผู้ริเริ่มเพื่อสร้างคณะนักดนตรีสำหรับแสดงหนังตะลุงและลูกคู่ดิเกร์ฮูลูให้กับเยาวชนในท้องถิ่น ต่อมาในปี พ.ศ.2535 จนถึงปัจจุบัน มีนายโซ๊ะ ยีกาจิ เป็นผู้ดูแลคณะและจัดหาวิทยากรมาฝึกซ้อมให้แก่เยาวชนเพื่อนำดิเกร์ฮูลูมาสร้างวัฒนธรรมที่ดีให้เกิดขึ้นกับชุมชน รวมทั้งจัดกิจกรรมให้เยาวชนได้ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์และห่างไกลยาเสพติด พร้อมกับตั้งชื่อว่า คณะอาเน๊าะปูยู ทั้งได้นำคณะดิเกร์ฮูลูเข้าประกวดจนรับรางวัลชนะเลิศลูกคู่ลีลา และรางวัลดิเกร์ฮูลูยอดเยี่ยมในงานต่าง ๆ มากมาย องค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ผู้แสดง(ผู้ขับกลอน นักร้อง ลูกคู่ นักดนตรี) การแต่งกายแบบชาวไทยมุสลิม ใช้วงดนตรีพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูบรรเลงประกอบการร้องกลอนและการปรบมือของลูกคู่ลีลา ท่าทางเลียนแบบมาจากธรรมชาติ อากัปกิริยาของมนุษย์ การประกอบอาชีพ และท่ารับ(ท่าเชื่อม)จะใช้มือเป็นหลักในการสื่อความหมายพร้อมกับเคลื่อนไหวลำตัว ศีรษะ และขาตามจังหวะของรำมะนา มีรูปแบบการแสดง 5 ขั้น ได้แก่ 1.การโหมโรงรำมะนา 2. การร้องกลอนปันตนหรือการร้องเพลงไหว้ครู 3.การขับกลอนสด เป็นการกล่าวในเรื่องที่มีประโยชน์ต่อสังคมทั่วไป 4. การร้องเพลง เช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง หรือเพลงที่แต่งขึ้นใหม่

---

* *วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง 150 หมู่ที่ 1 ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง 93000*



5.วาบูแล เป็นการร้องกลอนสรุปและขอบคุณผู้ที่เกี่ยวข้อง เอกลักษณ์ของดิเกร์ฮูลูคณะนี้คือ เพิ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ท่าทางของลูกคู่ลีลา และพัฒนารูปแบบการแสดงให้ทันสมัยยิ่งขึ้น แต่ยังคงไว้ซึ่งจารีตการแสดงดั้งเดิม

คำสำคัญ : ดิเกร์ฮูลู,คณะอาเน๊าะปูยู,เอกลักษณ์ของการแสดง

Abstract

The purpose of this research is to study the historical, element, form, identity and the uniqueness of a "Anohpuyu group of Dikehulu" (a performance of Thai – Muslim in south of Thailand nearby the border) in Pattani province. The study and this research performed by studying the documentary, field investigation, data collection and observation, interviews the local people and also experiences this performance by training with Mr. Umar Khwaengsen, a member in "Anohpuyu group of Dikehulu" from Maelan district in Pattani province.

The result of this investigation is Dikehulu is a kind of local performance that performed by Thai – Muslim in the province nearby the border, this performance was perform by singing and interact with other singer or performer in the band. This Dikehulu actually evolve from the prayer in Islamic religion. Dikehulu from Anohpuyu group was founded since 1989 by Mr. Wae who formed this group with a purpose of create the musical band use in Shadow play performance and co – performing of local youth Dikehulu. Then, in 1992 Mr. Soh Yikaji the leader of this group who seek for the instructor to improve the performance of youth people who perform Dikehulu so they can create the fascinated culture for local area. Also providing the activities for the youth in the area prevent them from Illegal or crimes. Anohpuyu group was winning the 1st place in many Dikehulu competition, the major elements of Dikehulu are performers which consist of a poem singer, singers, chorus, and musicians. All of them wear Thai Muslim costumes. Poem singing is in tune with folk musics in the dikehulu style and hand clapping from the chorus group. Their movements imitate the nature, human movements when performing their occupations, and Tha Rup or Tha Chium. Hand movements importantly signify the meaning of the songs as well as body and head movements. Legs movements are in tune with the rhythms of rammana (a one sided drum with shallow body). There are 5 steps in dikehulu performance:

1) Playing a rammanaoverture in order to call the audience's attention, 2) Singing "Karo" or "Matae" to pay respect to teachers. This is also believed to prevent bad things to happen during the performance. The songs are in both local Malayu and Thai. 3) Singing extempore poems which are concerned with the issues useful to the society such as current situations, economics, love, society, and awareness arousing on something. 4) The songs of each dikehulu group will be vary from one group to another. However, theycould be country, string or newly composed songs to enrich the aesthetic quality of the performance. 5) Wabulae, which is the final performance. This is the time to thank the people concerned such as the host, audience, committee, and making apologizes for any mistakesas well as to the opponents. The outstanding features of dikehulu are the addition of rhythm making instruments, movements of the chorus, and improvement of the performance to make it become more modern while keeping the traditional practices as their groups' uniqueness.

Key words : Dikehulu , A-nopuyu Group , identity of performing art

บทนำ

ชาติไทยเป็นชาติที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาช้านาน ไม่ว่าจะเป็นด้านเชื้อชาติ ศาสนาภาษาและศิลปวัฒนธรรม ประชากรที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย นอกจากจะนับถือศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติแล้วยังมีประชากรบางกลุ่มนับถือศาสนาคริสต์ อิสลาม ตามที่ วาที ทรัพย์สิน (ม.ป.ป.:63) กล่าวถึงในหนังสือของกรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ว่า "ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่ชาวไทยในจังหวัดชายแดนภาคใต้นับถือเป็นส่วนใหญ่ แม้ว่าจะมีแนวทางปฏิบัติตามหลักคำสอนศาสนาที่ต่างกันกับชาวไทยทั่วไป แต่ในความต่างของศาสนานี้เอง ทำให้มีสังคมของกลุ่มคนทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งมีลักษณะทางวัฒนธรรมอันมีเอกลักษณ์สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนในสังคมที่มีการนับถือขนบธรรมเนียมประเพณี และพิธีกรรมทางศาสนาที่ต่างกัน แต่สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติสุข"

ดิเกร์ฮูลู เป็นการแสดงของชาวไทยมุสลิมที่รู้จักเฉพาะท้องถิ่นแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ คำว่า "ดิเกร์" ในพจนานุกรม Kamus Dewan ของ Dr. Teuku Inkanda ซึ่งพิมพ์โดยสมาคมภาษาและหนังสือประเทศมาเลเซีย กล่าวว่า "ดิเกร์" เป็นศัพท์เปอร์เซีย ให้ความหมายไว้ 2 ประการคือ ประการแรกหมายถึง เพลงสวดสรรเสริญพระเจ้า ปกติเป็นการขับร้องเนื่องในเทศกาลวันกำเนิดพระนบี ชาวมุสลิมเรียก" งานเมาลิด" และเรียกการสวดนี้ว่า "ดิเกร์เมาลิด" ความหมายประการที่ 2 คือ กลอนเพลงโต้ตอบ นิยมเล่นกันเป็นกลุ่มหรือเป็นคณะเรียกว่า "ดิเกร์ฮูลู" (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้. 2542 : 6864 - 6869) ส่วนคำ

ว่า "ฮูลู" หมายถึงบริเวณต้นน้ำ หรือหมู่บ้านชนบท อาจกล่าวไว้ว่า การแสดงประเภทนี้มีขึ้นครั้งแรก ณ ท้องที่เหนือลำน้ำอันเป็นต้นกำเนิดของแม่น้ำปัตตานี ซึ่งชาวบ้านเรียก "ฮูลู" หรือ "ทิศฮูลู" (ฝ่ายใต้ลำน้ำเรียกว่า "ฮิเล")

ดิเกร์ฮูลูจะเริ่มด้วยลูกคู่โหมโรงดนตรีเพื่อปลุกเร้าอารมณ์ผู้ดู จากนั้น นักร้องออกมาร้องจังหวะต่าง ๆ บทร้องกล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการแสดง หลังจากโหมโรงเสร็จแล้ว จะมีการขับกลอนโต้ตอบกัน บทกลอนนั้นจะกล่าวถึง เหตุการณ์บ้านเมือง ความรัก หรือเรื่องตลกขบขัน ภาษาที่ใช้แสดงออกในเชิงสองแง่สองง่าม บางครั้งก่อนลงมือแสดงผู้ขับกลอนมักค้นคว้าและสืบถามปัญหาในท้องถิ่นนั้น ๆ เพื่อนำมาใช้ในการแสดง อรรถรสของการดูดิเกร์ฮูลู นอกจากจะฟังปฏิภาณไหวพริบของผู้ขับร้องขณะโต้ตอบกลอนระหว่างกันแล้ว ยังแสดงออกถึงท่าทางลีลาการปรบมือ การโยกตัวของลูกคู่ซึ่งสอดผสานกับดนตรีรำมะนา ฆ้อง โหม่ง และ จังหวะการร้อง นับเป็นเสน่ห์ที่ทำให้ผู้ชมเกิดความเพลิดเพลินในการดูดิเกร์ฮูลูอีกทางหนึ่งด้วย

การแสดงดิเกร์ฮูลูเป็นการแสดงที่ใช้ในการประชาสัมพันธ์หรือที่เรียกว่า "ประกาศข่าว" แก่ประชาชน เนื้อหาที่นำมาร้องจะมีการเปลี่ยนรูปแบบไปตามสถานการณ์ หัวข้อหรือวัตถุประสงค์ที่เจ้าภาพต้องการสื่อให้ผู้ชมทราบ เช่น เหตุการณ์บ้านเมือง ความสามัคคี การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ชื่อของงานนั้น ๆ เป็นต้น ดังนั้นการแสดงต้องมีการพัฒนาปรับปรุงจนถึงทุกวันนี้ ประกอบกับการรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาในประเทศ ความเจริญทางเทคโนโลยี ค่านิยมของชาวไทยในปัจจุบันที่ขาดความสนใจในศิลปวัฒนธรรมของชาติไม่เห็น คุณค่าความงามแห่งศิลปะการแสดงแต่ละประเภท อนึ่งในปัจจุบันการแสวงหาความบันเทิงมีได้มากมายหลายประเภท จากเหตุผลหลายประการดังกล่าวข้างต้น ทำให้การแสดงดิเกร์ฮูลูในปัจจุบันได้รับความนิยมเฉพาะคนไทยที่อาศัยอยู่ในทาง 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้เท่านั้น จึงเป็นเหตุให้การแสดงดิเกร์ฮูลูซึ่งเป็นศิลปะการแสดงประจำชาติอีกประเภทหนึ่ง ที่กำลังจะสูญหายไม่แพร่หลายเท่าที่ควร

จากเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเรื่อง ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ รูปแบบการแสดงและนำมาวิเคราะห์หาเอกลักษณ์การแสดงดิเกร์ฮูลูของคณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และส่งเสริมการแสดงดิเกร์ฮูลูให้มีบทบาทสำคัญต่อชุมชนและสังคมสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ และรูปแบบการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี
2. เพื่อศึกษาเอกลักษณ์ของการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพมีการดำเนินการ ดังนี้

1. การศึกษาเอกสาร

ศึกษาจากวิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา จดหมายเหตุ จากแหล่งรวบรวมเอกสารทางวิชาการตามสถานที่ต่าง ๆ

2. การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและ ไม่มีโครงสร้าง ลักษณะรูปแบบการสัมภาษณ์เป็นการลงพื้นที่ภาคสนาม สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องที่มีโอกาสร่วมงานกับดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ดังนี้

2.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างหรือการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ

2.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างหรือการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ

ผู้ให้ข้อมูลหลัก ในการวิจัยเรื่อง ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ผู้วิจัย มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม เลือกแบบเจาะจงแบ่งได้ ดังนี้

1) กลุ่มผู้ถ่ายทอดและฟื้นฟูการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

2) กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

3) กลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านประกอบการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

3. การสังเกต ในการวิจัยเรื่องดิเกร์ฮูลูคณะอาเน๊าะปูยูอำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานีครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีการศึกษาแบบสังเกต 2 ลักษณะ คือ

3.1 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

3.2 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

3.3 การฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดกระบวนท่าเต้น การแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้นำเครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. แบบสัมภาษณ์ มีประเด็นในการสัมภาษณ์ประกอบด้วย ข้อมูลด้านการสืบทอด องค์ประกอบของการแสดงได้แก่ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและทำนองเพลง กระบวนท่าของลูกคู่ลีลาและเอกลักษณ์ของการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี โดยแบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง

2. แบบสังเกตการณ์ มีประเด็นในการสังเกตการณ์ ประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ทำนองเพลง กระบวนท่าลูกคู่ รูปแบบการแสดงและเอกลักษณ์ของการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี



จากการใช้เครื่องมือแบบสัมภาษณ์(interview)และแบบสังเกตการณ์(Observation)ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลบางส่วนซึ่งสามารถนำมาประกอบในงานวิจัย โดยข้อมูลดังกล่าวมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้

การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือผู้วิจัยได้ตระหนักและจำเป็นต้องวิเคราะห์ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือขึ้นแล้วผู้วิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัย เพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีคุณภาพ เมื่อไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วจะได้ข้อมูลที่ถูกต้องและน่าเชื่อถือได้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ผู้ทรงคุณวุฒินักวิชาการ เป็นผู้ที่มีความรู้ในการเขียนงานวิจัย มีผลงานวิจัยเป็นที่ยอมรับ มีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องมือทางการวิจัย เคยเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยอย่างน้อย 5 ครั้ง และมีประสบการณ์ด้านการสอนในระดับอุดมศึกษา

2. ผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้านดิเกร์ฮูลู เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงดิเกร์ฮูลู ของภาคใต้ มีประสบการณ์ในการแสดงดิเกร์ฮูลูอย่างน้อย 20 ปี มีความรู้ในการเขียนงานวิจัย และมีผลงานวิจัยเป็นที่ยอมรับ มีความเชี่ยวชาญในการสร้างเครื่องมือทางการวิจัย เคยเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือในการวิจัยอย่างน้อย 5 ครั้ง และเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการสอนการแสดงของภาคใต้ในระดับอุดมศึกษาอย่างน้อย 15 ปี

การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์และการฝึกปฏิบัติเพื่อรับการถ่ายทอดดิเกร์ฮูลูจากศิลปิน เพื่อให้มีความถูกต้องเชื่อถือได้ ผู้วิจัยได้ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ได้แก่ การพิสูจน์ข้อมูลว่ามีการสอดคล้องถูกต้องกันมากเพียงใด จากปัจจัยความแตกต่างระหว่างวัน เวลา สถานที่ เอกสาร และตัวบุคคล หากข้อมูลที่ได้มาจากปัจจัยที่แตกต่างกัน แต่หากข้อมูลที่กล่าวไว้ถูกต้องตรงกันก็สามารถนำมาวิเคราะห์ประกอบการเขียนรายงานได้อย่างแม่นยำ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และการศึกษาภาคสนามตลอดจนฝึกปฏิบัติท่าเต้นการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี โดยนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตีความรวบรวมนำเสนอข้อมูล โดยการพรรณนาความ เพื่ออธิบายการสืบทอด องค์ประกอบ กระบวนท่าเต้นเฉพาะและนาฏยลักษณ์ของการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี โดยวิเคราะห์ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎีวรรณกรรม งานวิจัยที่เกี่ยวข้องสู่การเขียนพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

ผลการวิจัย

ประวัติความเป็นมา การแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี เกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2532 โดยผู้ที่ให้กำเนิดคือ นายแวร์ อายุ 22 ปี เป็นชาวแม่ลาน มีอาชีพเป็นนักดนตรีและรับแสดงหนังตะลุง จึ่งเริ่มจากการรวบรวมผู้ที่สนใจ และต้องการจะเข้ามาร่วมในคณะในช่วงแรกก็สามารถสร้างทีมลูกคู่เพื่อการแสดงหนังตะลุงและการแสดงดิเกร์ฮูลูรวมถึงการสร้างสมประสบการณ์ในการแสดง เพื่อให้เยาวชนและคนรุ่นหลังได้พัฒนาสืบสานต่อไป จากนั้นมาจนถึงยุคผู้ใหญ่โซ๊ะ เมื่อ พ.ศ. 2535 นายโซ๊ะ ยีกาจิ ปัจจุบันอายุ 46ปี จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 เป็นผู้ใหญ่บ้านของ ตำบลแม่ลาน อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ซึ่งเป็นผู้ที่รักการบันเทิง ถึงจะไม่สามารถแสดงดิเกร์ฮูลูได้ แต่ก็มีใจรักดิเกร์ฮูลูเป็นอย่างมาก และต้องการให้การแสดงดิเกร์ฮูลูได้มีการสืบทอดสู่รุ่นหลานต่อ ๆ ไป ด้วยเล็งเห็นคุณค่าที่จะนำดิเกร์ฮูลูมาสร้างวัฒนธรรมที่ดีให้เกิดกับชุมชน รวมทั้งต้องการที่จะจัดกิจกรรมให้กับเด็ก ๆ ในหมู่บ้านได้ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ จึงเริ่มเข้ามาดูแลจัดระบบและรวบรวมทีมลูกคู่ดิเกร์ฮูลูพร้อมกับตั้งชื่อว่า คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี

เมื่อ พ.ศ.2536 จนถึงปัจจุบัน เริ่มมีนักดนตรีเพิ่มขึ้นในคณะ จึงทำให้ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู มีชื่อเสียงมากขึ้นจากเดิมจะมีแต่เฉพาะการร้องและมีรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบ ต่อมาเมื่อมีนักดนตรีเพิ่มขึ้นจึงทำให้มีการใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ เข้ามาผสมในวงมากขึ้น ทำให้การแสดงมีชีวิตชีวาตลอดจนมีกลิ่นอายของความสนุกสนานมากขึ้น เช่น มีการเพิ่ม ฆ้อง โหม่ง ลูกแซ็ก และฉิ่งเป็นต้น ทำให้การแสดงมีความเร้าใจมากขึ้น แต่ทั้งนี้คณะอาเน๊าะปูยูก็ยังคงขาดคนร้องดิเกร์ฮูลู ดังนั้นเวลาจะเปิดการแสดง จึงต้องเชิญนักร้องจากคณะต่าง ๆ ที่อยู่ห่างออกไปมาร่วมแสดง

ต่อมาคณะอาเน๊าะปูยู ได้รวบรวมและฝึกซ้อมเยาวชนอย่างสม่ำเสมอ อีกทั้งยังมีศิลปินดิเกร์ฮูลูเพิ่มขึ้นอีกหลายคน ทำให้คณะดิเกร์ฮูลูคณะนี้ มีชื่อเสียงโด่งดังใน 3 จังหวัดภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และได้เข้าร่วมการประกวดดิเกร์ฮูลู ในงานกาชาดประจำปี 2546 จนได้รับรางวัลรองอันดับหนึ่ง และรางวัลลูกคู่ดีเด่น ต่อมาในปี พ.ศ. 2547 และ พ.ศ. 2548 ดิเกร์ฮูลูคณะอาเน๊าะปูยู ก็ได้ครองตำแหน่งชนะเลิศการประกวดดิเกร์ฮูลูในงานกาชาด จังหวัดปัตตานี นอกจากนี้ยังให้ความร่วมมือกับรัฐบาลในการเป็นสื่อกลางเพื่อกระจ่ายข่าวสารต่าง ๆ ให้กับชาวบ้านท้องถิ่นได้ทราบข้อมูลโดยทั่วกันถึงกัน เช่นการเลือกตั้ง การป้องกันโรคระบาดต่าง ๆ รวมถึงการปลุกจิตสำนึกให้ชาวบ้านได้ตระหนักถึงอยู่เสมอในเรื่องสิ่งดีงามทั้งหลาย โดยสอดแทรกเอาไว้ในเนื้อเพลงที่ขับร้อง หรือถ้าเป็นช่วงก่อนเปิดภาคการศึกษา ก็จะเลือกเพลงที่ให้ข้อคิดกับเยาวชนเกี่ยวกับการเรียนหนังสือ ให้เห็นความสำคัญของการศึกษา การเป็นเด็กดี

จากการศึกษาองค์ประกอบของการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ตามหลักแนวคิดเรื่ององค์ประกอบของนาฏยลักษณ์พบว่า การแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี มีองค์ประกอบที่สำคัญได้แก่ ผู้แสดง รวมทั้งคณะประมาณ 15 - 20 คน ประกอบด้วย ผู้ขับกลอน (พ่อเพลง) 1



คน นักร้อง 2-3 คน ลูกคู่ลีลา 10 -12 คน และ นักดนตรี 7 - 8 คน ใช้ผู้แสดงชายล้วน ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วงดนตรีพื้นบ้านมี 7 ชิ้น ได้แก่ รำมะนาใหญ่ (บานออีบู)รำมะนาเล็ก (อาเน๊าะบานอ) โหม่ง (ม่อง) ฆ้อง (ฆง) ฉิ่ง (อาเน๊าะอาแย) ฉาบ (กายูตือโป๊ะ) และลูกแซ็ก รูปแบบการแสดงดิเกร์ฮูลูมี 5 ขั้น คือ โหมโรงรำมะนา การร้องเพลงปันตน การขับกลอนสด ร้องเพลงทั่วไป และ ร้องวาบูแล เครื่องแต่งกายของผู้แสดงจะแต่งกายแบบชาวไทยมุสลิม จะแตกต่างตรงสีสันมิได้กำหนดตายตัว เช่น สีดำ สีน้ำเงิน สีแดง สีขาว ดังนี้ 1. ผู้ขับกลอนสด (พ่อเพลง)แต่งกายเรียกว่า "ชุดบายูมลายู" นุ่งกางเกงขายาวทรงหลวมแบบกางเกงจีน สวมเสื้อเจอกักมูสัง เป็นเสื้อคอตั้งติดกระดุม 2 เม็ด ผ่าอกครึ่งติดกระดุม 3 เม็ด ทรงหลวมตัวยาวระดับสะโพก ติดกระเป๋า 3 ใบ ด้านอกซ้าย 1 ใบ ชายเสื้อด้านล่างซ้ายและชายเสื้อด้านขวา ข้างละ 1 ใบ นุ่งผ้าสลีแนทับเสื้อและกางเกงสั้นเหนือเข่าเล็กน้อย คาดผ้ารัดสะเอวเรียกว่า "บึงกง" 2. นักร้อง ในคณะจะมีทั้งนักร้องชายและนักร้องหญิง ดังนั้นนักร้องชายจะแต่งกายเช่นเดียวกับผู้ขับกลอนสดโดยมีความแตกต่างสีและลวดลายเครื่องแต่งกาย ส่วนนักร้องหญิง จะแต่งกายแบบสตรีไทยมุสลิมเรียกว่า "ชุดกือบายา" นุ่งผ้าซอแก๊ะทอยกสอดดิ้นเงิน - ทอง คอแหลม ผ่าหน้าตลอดติดกือโรงซัง แขนกระบอก เสื้อเข้ารูปตัวยาวคลุมสะโพกชายเสื้อด้านหลังสั้นว่าด้านหน้ายาวเป็นมุมแหลม สีของเสื้อผ้าเข้าชุดกัน เครื่องประดับ สร้อยคอ ต่างหู และศีรษะคลุมผ้าอียาปติดเข็มกลัด 3. ลูกคู่และนักดนตรี มีลักษณะเหมือนกันกับผู้ขับกลอนสด (พ่อเพลง) แตกต่างกันที่มีสีสันและลวดลายของผ้าเพื่อแบ่งแยกตำแหน่งระหว่างลูกคู่และนักดนตรีให้เห็นเด่นชัด นอกจากนี้ ลูกคู่จะเพิ่มสายสะพายพร้อมชื่อคณะ

จากการศึกษากระบวนท่าของลูกคู่ลีลาของคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานีจากนายอุมาร์ แขวงเส็น พบว่า กระบวนท่าของการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี จะใช้กระบวนท่าเฉพาะ 4 ท่า ดังนี้ 1. ท่าทางเลียนแบบมาจากธรรมชาติ ได้แก่ ท่าภูเขา ท่าลมพัด ท่าคลื่น ท่าปลา 2. ท่าทางเลียนแบบอากัปกิริยาของมนุษย์ ได้แก่ ท่ามอง ท่ากวักมือเรียก ท่าซักผ้า 3. ท่าทางการประกอบอาชีพ ได้แก่ ท่าพายเรือ ท่าลากแห ท่ากรีดยาง 4. ท่ารับหรือท่าเชื่อม ได้แก่ ท่าปรบมือ เช่น การปรบมือ1ครั้ง 3 ครั้ง การปรบมือ 5 ครั้ง และการปรบมือ 6 ครั้ง ส่วนการใช้ทิศทาง ได้แก่ หันหน้าตรง

รูปแบบการแสดงของดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี แบ่งเป็นขั้นตอนได้ ดังนี้

ขั้นที่ 1 การโหมโรงรำมะนา

ขั้นที่ 2 การร้องกลอนปันตนไหว้ครู

ขั้นที่ 3 การขับกลอนสด โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์บ้านเมือง ความรัก ความสามัคคี เป็นต้น

ขั้นที่ 4 การร้องเพลงทั่วไป

ขั้นที่ 5 ร้องวาบุแล เป็นขั้นตอนการสรุป

1. การจำแนกการแสดงตามหน้าที่ เป็นการพิจารณาการแสดงชุดนั้นว่า มีวัตถุประสงค์เพื่ออะไร ซึ่งจำแนกได้ 3 ประเภทคือ การแสดงเพื่อพิธีกรรม การแสดงเพื่อความบันเทิง การแสดงตามเพศและวัย และการแสดง

เพื่อการศึกษา สามารถสรุปได้ว่า การแสดงดิเกร์ฮูลู เป็นการแสดงที่พัฒนามาจากพิธีกรรมในศาสนาอิสลาม โดยมีจุดมุ่งหมายเป็นการร้องสรรเสริญพระนบี จนกลายมาเป็นการร้องกลอนปันตนโต้ตอบระหว่างคณะ ที่มีการใส่ทำนองจังหวะ บทร้องและท่าทางการปรบมือของลูกคู่ลีลาประกอบเข้าไปเพื่อให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น การใช้ทิศทางในการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี มีการหันหน้าตรงในรูปแบบแถวหน้ากระดาน

อภิปรายผล

จากการศึกษาเรื่อง ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

ดิเกร์ฮูลูเป็นการแสดงพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่มีวิวัฒนาการมาจากการสวดสรรเสริญพระเจ้าของพวกแขกเจ้าเซ็น ที่เข้ามาทางตอนใต้ของประเทศไทย ลักษณะการแสดง ดิเกร์ฮูลูเป็นการร้องเพลงตามทำนองต่าง ๆ พร้อมกับเคลื่อนไหวท่าทางตามจังหวะรำมะนา มีการขับกลอนเป็นภาษาอาหรับ เรื่องที่นำมาร้องนั้นส่วนมากจะเป็นเรื่องทั่ว ๆ ไปที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวันหรือ รายละเอียดของงานนั้น ๆ ต่อมามีการร้องเป็นภาษายาวี เนื่องจากชาวบ้านไม่คุ้นเคยกับภาษาอาหรับ สำหรับการแสดง ดิเกร์ฮูลูของคณะอาเน๊าะปูยูนั้น ได้มีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้ทันสมัยมากยิ่งขึ้น แต่ก็มิได้ทำให้รูปแบบการแสดงดั้งเดิมเสียไปปัจจุบันมีนายโซ๊ะ ยีกาจิ เป็นผู้สนับสนุนคณะให้แพร่หลายถึงปัจจุบัน ซึ่งที่มาดังกล่าวมีความสอดคล้องกับการศึกษาสังคมและวัฒนธรรม แนวคิด วิธีวิทยาและทฤษฎีของสมศักดิ์ ศรีสันติสุข (2553 : หน้า 150) กล่าวว่า วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่าวัฒนธรรม คือ ความคิดและพฤติกรรม (ผลของความคิด)ที่ติดต่อบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรม ก็จะไปถึงที่นั่น กล่าวคือ กระบวนท่าเต้นการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานีที่ติดตัวนักแสดงในแต่ละท้องที่แล้วแพร่กระจายไปสู่ท้องที่อื่น ๆ เมื่อนักแสดงเหล่านั้นกลับไปถ่ายทอดกระบวนท่าเต้นในท้องถิ่นของตนเอง ย่อมมีการปรับกระบวนท่าเต้น จึงเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และการสืบทอดระหว่างศิลปินด้วยกัน ซึ่งตรงกับทฤษฎีพหุนิยมทางวัฒนธรรมของคณะกรรมาธิการโลกว่าด้วย ดังที่ ทรงคุณ จันทจร (2546: น.115) ที่กล่าวว่า วัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชุมชน เนื่องจากวัฒนธรรม ล้วนแต่ได้รับอิทธิพลและในทางกลับกันก็มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมอื่น ๆ ไม่มีวัฒนธรรมใดเช่นกันที่ไม่เปลี่ยนแปลงหรือคงอยู่อย่างตายตัวเฉกเช่นการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ จากการที่วัฒนธรรมนั้นได้แพร่กระจายไปสู่ตัวบุคคลและท้องที่อื่น ๆ จนนำมาสู่องค์ความรู้ที่ทรงคุณค่าทางด้านการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี

การแสดงดิเกร์ฮูลูคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี นอกจากจะมีบทบาทในฐานะการสร้างสุนทรียะภาพทางการแสดงแล้ว ยังเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตัวตนคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ซึ่งสอดคล้องกับการวิจัย เรื่อง มลายูปาตานี : ชาติพันธุ์ อัตลักษณ์และการเปลี่ยนแปลงภายใต้แผนงานการวิจัยบูรณาการปัญหาใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ของวรวิทย์ บารู และคณะ (2551 : หน้า 158) กล่าวว่า การละเล่น



ของชาวมลายูที่แสดงออกทางด้านศิลปวัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นการนำเสนอความเป็นตัวตนด้วยศิลปะการแสดงแทนคำบอกเล่านำเสนอด้วยวาจา ลักษณะการสืบทอดการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี นอกจากจะเป็นการนำเสนอบนเวทีแล้ว ยังสืบทอดด้วยวิธีการถ่ายทอดจากภูมิปัญญาสู่ครูบาอาจารย์ เด็กและเยาวชนในท้องถิ่น ซึ่งการถ่ายทอดในลักษณะดังกล่าว วงดนตรีพื้นบ้านฟื้นฟูกลับขึ้นมาโดยมีนายยูโซ๊ะ บ่อทอง นายเจ๊ะปอ สะแม ดิเกร์ฮูลูคณะแหลมทราย นำไปถ่ายทอดให้กับดิเกร์ฮูลูคณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานีเพื่อให้เยาวชนและคนในชุมชนเห็นความสำคัญในการธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ วัฒธรรมการแสดงดิเกร์ฮูลู ไม่ให้สูญหายไป โดยใช้เพลงพื้นบ้านเป็นสื่อกลางระหว่างภูมิปัญญาท้องถิ่นและเยาวชนรุ่นใหม่ในการสืบทอดซึ่งในการจัดกิจกรรมในรูปแบบเช่นนี้ย่อมส่งผลที่ดีต่อองค์ความรู้ประจำท้องถิ่นไม่ให้สูญหายไป

องค์ประกอบการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี จากการศึกษาพบว่า ดิเกร์คณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี มีองค์ประกอบที่สำคัญได้แก่ ผู้แสดง ดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี จะใช้ผู้แสดงประมาณ 15 - 20 คนใช้วงดนตรีพื้นบ้านประกอบการแสดง 7 ชนิด ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก โหม่ง ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบและลูกแซ็ก บรรเลงเพลงประกอบการขับปันตนโต้ตอบกันและการออกท่าทางของลูกคู่ลีลาตามขั้นตอนการแสดงมี 5 ขั้น ได้แก่ โหมโรงรำมะนา การร้องปันตน การขับกลอนสด ร้องเพลงทั่วไป และร้องวาบูแล

เอกลักษณ์การแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี จากการศึกษาเอกลักษณ์การแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี พบว่า เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรี และท่าเต้น แตกต่างจากการแสดงพื้นเมืองซึ่งเป็นตัวบ่งชี้เอกลักษณ์เฉพาะการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู 4 ด้าน คือ 1. ด้านเครื่องแต่งกาย ลักษณะเครื่องแต่งกายของการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี จะแต่งกายแบบชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้แบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ 1. ผู้ขับกลอนปันตน(พ่อเพลง) จะแต่งกายแบบไทยมุสลิม เรียกว่าชุด "บายูมลายู" มลายู 2. นักร้องในคณะมีทั้งนักร้องชายและนักร้องหญิง ซึ่ง ผู้ชายจะแต่งกายเช่นเดียวกับพ่อเพลง แตกต่างกันตรงสี และลวดลายของเครื่องแต่งกายเพื่อความเด่นชัดของการแสดง ส่วนผู้หญิงจะแต่งกายชุดกือบายา บานง ซึ่งเป็นเครื่องแต่งกายของสตรีที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน แต่มีการปรับและเลือกชุดที่สวยงามเหมาะสมกับการแสดงบนเวที 3. ลูกคู่ และนักดนตรี จะแต่งกายแบบไทยมุสลิมเป็นทีม จะแตกต่างกับพ่อเพลงในเรื่องวัสดุ สีและลวดลาย มีสายสะพายบอกชื่อคณะที่สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีเรื่องนาฏยลักษณ์ ของสุรพล วิรุฬห์ รักษ์ (2547 : 285 - 296) กล่าวว่า นาฏยลักษณ์ คือ ลักษณะเฉพาะของนาฏศิลป์ชุดใดชุดหนึ่งซึ่งสามารถบ่งชี้ได้จากเครื่องแต่งกายที่สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องบ่งชี้ นาฏยลักษณ์มี 4 ประการคือ 1. จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน 2. ภาพรวมเครื่องแต่งกาย 3. สีของเครื่องแต่งกาย 4. วัสดุ ซึ่งการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี มีจุดเด่นเฉพาะชิ้น ได้แก่ ผู้ชายจะแต่งกายในชุดที่เรียกว่าชุด "บายูมลายู"อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวไทยมุสลิม ส่วนผู้หญิงจะสวม

เสื้อกือบายา บานง เป็นลักษณะที่จะสามารถเห็นได้ชัดอีกประการหนึ่ง ภาพรวมเครื่องแต่งกาย ก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการทำความรู้จักและเข้าเอกลักษณ์ของการแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ภาพโดยรวมอาจกล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ เส้นรอบของเครื่องแต่งกายที่มองให้เห็นว่าเครื่องแต่งกายแต่ละชุดการแสดงนั้นแตกต่างกัน ดังเช่น การแต่งกายของผู้ขับกลอน นักร้อง ลูกคู่ และนักดนตรีจะแต่งกายแบบชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ สีเครื่องแต่งกายจะมีลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งทั้งนี้เพราะการแสดงแต่ละชนิดมักจะบัญญัตินิยมไว้อย่างละเอียด โดยเฉพาะลวดลายของเครื่องแต่งกายคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานีจะไม่ใช้ลวดลายที่เกี่ยวกับสัตว์ ภาพเคารพ ที่เป็นข้อห้ามทางศาสนาอิสลาม เป็นต้น สีสันเน้นความสวยงามสดใส ส่วนวัสดุทำเครื่องแต่งกายมีสถานะแตกต่างกัน ซึ่งผู้แสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานีจะใช้วัสดุที่มีราคาแพง ทอยกสอดดิ้นเงิน-ทองทำให้เครื่องแต่งกายของผู้แสดงมีสถานะแตกต่างกันกับการแสดงพื้นเมืองด้วย คือ ผู้เต้นชายหญิง จะใช้เสื้อผ้าที่ตัดเย็บด้วยผ้าซองเก็ตทอยกสอดดิ้นเงินทอง ซึ่งเป็นผ้าสงวนไว้สำหรับราชสำนัก มีการใช้ถนิมพิมพาภรณ์ เป็นต้น 2. ด้านอุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงหลายชนิดโดยเฉพาะในกลุ่มการฟ้อนรำนั้น ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลา อุปกรณ์การแสดงนี้ ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ อีกทั้งเป็นสิ่งกำหนดรูปแบบของการแสดงอีกด้วย อุปกรณ์ประกอบการแสดงจึงนับได้ว่าเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงได้อีกประการหนึ่ง อุปกรณ์ประกอบแบ่งได้เป็น 5 ประเภทตามลักษณะการใช้สอย คือ 1. อาวุธ 2. เครื่องมือ 3. เครื่องดนตรี 4. พฤกษชาติ 5. เบ็ดเตล็ด ซึ่งในการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี มีการใช้สายสะพายบอกชื่อคณะ เป็นสิ่งสะดุดตาของผู้ชมและขณะที่แสดงก็ยิ่งทำให้อุปกรณ์การแสดงเด่นชัดยิ่งขึ้น อุปกรณ์เหล่านี้เป็นตัวบ่งชี้เอกลักษณ์ ดิเกร์ฮู,คณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ได้อีกประการหนึ่งด้วย 3. ด้านท่ารำ จากการศึกษากระบวนท่าทางการแสดงดิเกร์ฮูลูคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี จากนายอุมาร์ แขวนเส็น รองหัวหน้าดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี พบว่ากระบวนท่าทางของลูกคู่ลีลาการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี จะใช้ท่าทางที่มาจากธรรมชาติ ท่าอากัปกิยาของมนุษย์ และท่าจากการประกอบอาชีพ เป็นท่าทางประกอบที่สื่อสารเข้าใจง่าย ส่งผลให้การแสดงคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานีมีลักษณะของกระบวนท่าทางธรรมชาติที่เข้าใจง่าย ซึ่งมีข้อมูลสอดคล้องกับผลการวิจัยนาฏยลักษณ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547 : 327) เรื่องหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ กล่าวถึง นาฏยลักษณ์สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นได้ 5 แนว คือ จำแนกตามองค์ประกอบ จำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง จำแนกตามหน้าที่ และจำแนกตามเพศและวัยของผู้แสดง ลักษณะการแสดงดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะ ปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี จำแนกตามองค์ประกอบ เป็นการแสดงประเภทเพลงพื้นบ้านที่ขับกลอนโต้ตอบกันผู้แสดงใช้พลังมาก เช่น การโยกตัว เท้า มือ และศีรษะ อย่างพร้อมเพรียงกันเข้ากับทำนองเพลง ดนตรีและตลอดจนความสามารถของตน ยิ้มแย้มแจ่มใสเพื่อให้ผู้ชมพอใจ สนุกสนาน ไปกับการแสดงของดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ซึ่งพบว่า ดิเกร์ฮูลู จะปรากฏชื่อประจำท่าทุกเพลงโดยชื่อท่าจะมีหลักการตั้งชื่อมาจากลักษณะของท่าตามความหมายของท่าที่ปรากฏระหว่างแสดง เช่น ท่าพายเรือ ท่ามอง ท่าซักผ้าท่ากรีดยาง ท่ากวักมือ ท่าภูเขา ท่าลมพัด ท่าคลื่น ท่าปลา ท่าลากแห



เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวมีความสอดคล้องกับผลการวิจัย รวมเรื่องน่ารู้ : ภาคใต้ของมัลลิกา คณานุรักษ์ (2544 : 48 - 51) กล่าวถึงชื่อกระบวนท่าและความหมายของกระบวนท่าประจำเพลงของดิเกร์ฮูลู คณะอาเน๊าะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี ซึ่งเพลงปรากฏชื่อเพลงชื่อท่าและความหมายเช่นเดียวกัน 4. ดนตรี ซึ่งตรงกับผลการวิจัยเรื่องรวมเรื่องน่ารู้ : ภาคใต้ของมัลลิกา คณานุรักษ์ (2544 : 46) ที่กล่าวถึงดนตรี เป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ลักษณ์ได้ 3 ประการ คือ 1. คุณลักษณะของเสียง 2. วิธีบรรเลง 3. สำเนียงดนตรี ด้านคุณลักษะของเสียง ผู้แสดงเคลื่อนไหวด้วยเสียงอะไรเป็นหลัก แม้ว่าเพลงที่ผู้แสดงใช้แสดงจะมีเสียงดนตรีผสมผสานกันหลากหลาย เสียงใดเป็นเสียงหลักในการขยับขับเคลื่อนร่างกาย เช่น การแสดงดิเกร์ฮูลูคณะอาเน๊าะปูยู จังหวัดปัตตานี ผู้แสดงจะยึดเสียงรำมะนาเป็นหลักในการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยใช้มือ เท้า และลำตัวให้เข้ากับจังหวะและทำนองดนตรี โดยเสียงมีปริมาณการเคลื่อนไหวที่บ่งบอกคุณลักษณะเด่น ซึ่งมีผลผูกพันกับเอกลักษณ์ที่กำลังแสดงนั่นเอง

ข้อเสนอแนะ

1. การแสดงดิเกร์ฮูลู ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบันเป็นที่รู้จักและมีการสืบทอดกันน้อยมาก การแสดงดิเกร์ฮูลูควรได้รับการสนับสนุน ส่งเสริม และอนุรักษ์จากหน่วยงานภาครัฐและเอกชนด้วยการจัดตั้งเป็นชมรม หรือนำการแสดงดิเกร์ฮูลูบรรจุลงในหลักสูตรสถานศึกษาเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ และจัดให้มีวิทยากรให้ความรู้แก่ผู้สนใจในการแสดงดิเกร์ฮูลูเพื่อนำความรู้ที่ได้ไปเผยแพร่ต่อไป

2. งานวิจัยเล่มนี้เป็นการรวบรวมความเป็นมา องค์ประกอบ และรูปแบบการแสดงดิเกร์ฮูลูที่ปรากฏในพื้นที่อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี จึงควรมีการศึกษาดิเกร์ฮูลูที่ปรากฏการแสดงอยู่เพื่อเป็นแนวทางหาความรู้เพิ่มเติมแสวงหาความรู้ใหม่ ๆ ในด้านอื่น ๆ จึงควรนำประเด็นนี้มาเป็นประเด็นในการศึกษาวิจัยต่อไป

บรรณานุกรม

ทรงคุณ จันทจร. (2546). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรมขั้นสูง.** มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัย มหาสารคาม.

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 11**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

มัลลิกา คณานุรักษ์.(2544). **รวมเรื่องน่ารู้:** ภาคใต้**.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

วรวิทย์ บารูและคณะ.(2551). **มลายูปาตานี:ชาติพันธุ์ อัตลักษณ์และการเปลี่ยนแปลงภายใต้แผนงาน การวิจัยบูรณาการปัญหา 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้.**มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.\

วาที ทรัพย์สิน. (ม.ป.ป.). ดิเกร์ฮูลู. ปัตตานี : มหาวทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. (2544). **การศึกษาสังคมและวัฒนธรรม แนวคิด วิธีวิทยา ทฤษฎี .** ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมสาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

อัตลักษณ์และบทบาท รำสวดคณะวิชัย ราชันย์

IDENTITY AND CHARACTERISTICS OF LOCAL DANCE OF WICHAI RACHAN

ฐรดา ประเสริฐ*
TARADA PRASERT

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้ผู้เขียนได้ทำการศึกษาการแสดงพื้นบ้านการรำสวดอันเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับความตายอันเป็นความเชื่อของชุมชนภาคตะวันออกเพื่อการส่งวิญญาณผู้ตาให้ไปสู่สุคติ ผู้ศึกษาจึงได้ศึกษาโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นอัตลักษณ์และบทบาทของการแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชัน จังหวัดจันทบุรี โดยพบว่า อัตลักษณ์ของการแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชัน ประกอบด้วยผู้แสดง การแต่งกาย บทร้อง เครื่องดนตรี และขั้นตอนการแสดง ที่มีความแตกต่างจากการรำสวดคณะอื่น ๆ ซึ่งมีความพิถีพิถัน ในรายละเอียดและการสร้างสรรค์ที่มีความสวยงามหลากหลายทั้งทำนอง เนื้อร้อง การร้อง การแต่งกาย และท่วงท่าการร่ายรำ โดยสร้างสรรค์ให้เข้ากับยุคสมัยแบบผสมผสานที่ลงตัว พร้อมกับการสร้างสรรค์อย่างมีศิลปะ จนได้รับความนิยมมากขึ้นและเป็นแบบอย่างของคณะรำสวดอื่นๆ ในภาคเดียวกัน การแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชันย์ ยังมีบทบาททางสังคมที่มีต่อชุมชน ทัศนคติความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณีนิยม และต่ออาชีพการแสดง ที่ทำให้ชุมชนทีวิถีชีวิตที่มีความรัก ความอาทร ความสามัคคี มีความคิดเชิงคุณธรรมการกระทำความดีละเว้นความชั่ว และการสืบทอดศิลปะด้วยการถ่ายทอดเป็นอาชีพ อันเป็นวิถีของชุมชนที่สงบสุข

คำสำคัญ: รำสวด พิธีกรรมงานศพ

** วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ตำบลวัดใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี 22000*
Chanthaburi College of Dramatic Arts, Wat Mai Subdistrict, Mueang District, Chanthaburi Province 22000

Abstract

The author of this article has studied about the local dance from the east of thailand, the dance is related to the myth and legend of the afterlife's journey. The purpose of this document is to educate the identity and the importance of local dance in Chanthaburi Province, such as the performance, costume, songs, and instruments that have the creativity, meticulousness and beauty. And adaptation of the show to merge with new generation making this dance performance become more famous. This performance also has important for the local area related to cultural exchanges and harmonie

Key words: praying dance , Funeral

บทนำ

รำสวดหรือการเล่นรำสวด เป็นการแสดงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับประเพณีงานศพทางภาคตะวันออก ในจังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด รำสวดหรือการเล่นรำสวด มีลักษณะเป็นการแสดงร้องเพลงที่มีทำนอง เสียง เนื้อร้อง ลีลา และจังหวะการสวดเป็นแบบการแสดงละคร เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ให้ผู้ฟังได้รับความ สนุกและแง่คิดจากการฟัง รำสวดหรือการเล่นรำสวดจะแสดงหลังจากการสวดพระอภิธรรมจบแล้วและเพื่ออยู่เป็นเพื่อนเจ้าภาพให้คลายความโศกเศร้า

รำสวดหรือการเล่นรำสวดจึงเป็นวัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านของที่มีความเป็นอัตลักษณ์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของท้องถิ่นในภูมิภาคตะวันออก โดยได้รับการถ่ายทอดและการสืบทอดต่อๆ กันมา แต่การรำสวดหรือการเล่นรำสวดจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะและบริบทของชุมชนนั้นๆ ในวิถีชีวิต ชาติพันธ์ การประกอบอาชีพ รวมไปถึงสภาพทางภูมิศาสตร์ของท้องถิ่น

รำสวดหรือการเล่นรำสวดของจังหวัดจันทบุรี ซึ่งชุมชนในจังหวัดนี้จะเรียกการแสดงนี้ว่า "รำสวด" รำสวดเป็นการร้องลำนำตามจังหวะการปรบมือ และเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ เช่น กลอง กรับ ฉิ่ง และมีการร่ายรำให้เข้ากับจังหวะ รำสวดนิยมเล่นกันในงานศพเท่านั้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออยู่เป็นเพื่อนกับญาติมิตรของผู้ตายที่ต้องอยู่ในงานและเพื่อการเฝ้าศพผู้ตาย การร้องจะมีทำนองและเนื้อเพลงที่มีความสนุกสนาน รวมถึงการแฝงและสอดแทรกคติธรรมการกระทำความดีและความชั่ว รำสวดของจันทบุรีมีทำนองการร้องหลายทำนอง เช่น เพลงลำพื้น เพลงลูกทุ่ง เพลงละคร เป็นต้น

รำสวดของจันทบุรีแต่เดิมเป็นการแสดงที่มีผู้แสดงรำสวดโดยส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มญาติพี่น้องหรือมิตรสหายสนิทภายในหมู่บ้านให้ความช่วยเหลือและร่วมกันจัดแสดงรำสวดโดยไม่คิดค่าจ้าง ซึ่งการแสดงรำสวดภายในชุมชนนั้นๆ ยังไม่มีการรวมกลุ่มกันเป็นคณะรำสวดที่ชัดเจน การสืบทอดประเพณีรำสวดในงานศพ ได้รับ

การถ่ายทอดจากการฟังและการเล่าเรื่องที่มีความสนุกสนานสู่การพัฒนาการเรียนรู้การจดจำ รวมถึงการประดิษฐ์เนื้อร้องและทำนองจากภูมิปัญญาของผู้แสดงในชุมชนท้องถิ่นของจังหวัดจันทบุรี ลักษณะของการแสดงรำสวดมีบทร้องที่นำมาจากบทเพลงพื้นเมือง นิทาน ตำนาน บทละคร หรือบทเพลงลูกทุ่งที่นิยมกันแล้วนำมาดัดแปลงเนื้อร้องตามแต่ความถนัดของผู้แสดงรำสวด บทละครที่นิยมนำมาใช้ ได้แก่ ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี สังข์ทอง เป็นต้น ความเป็นภูมิปัญญาของรำสวดจันทบุรีได้รับการถ่ายทอดและการสืบทอดต่อมาจากบรรพบุรุษในชุมชนพื้นบ้าน ที่เป็นอัตลักษณ์ของรำสวดจันทบุรีโดยมีขั้นตอนการรำสวดที่มีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างจากจังหวัดอื่นๆ คือการเริ่มต้นด้วยการเปิดบทพระมาลัย และบทไหว้ครู และการแสดงรำสวดมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการชี้ทางให้ผู้ตายได้พบหนทางไปสวรรค์ นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบอื่นที่น่าศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมได้แก่ บทเพลง ทำนองดนตรี หรือแม้กระทั่งการแต่งกายและท่ารำ เป็นต้น รวมถึงบทบาทของการแสดงรำสวดในการเป็นสื่อกลาง เชื่อมโยงระหว่างความเชื่อ กับวิถีชีวิตของชุมชน เกี่ยวกับการกระทำความดีเมื่อเสียชีวิตแล้วจะได้ขึ้นสวรรค์ โดยสื่อสารผ่านการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบของการแสดงรำสวด และยังเป็นการแสดงเพื่อคลายความทุกข์โศกให้กับญาติผู้เสียชีวิต ต่อมาการแสดงรำสวดได้พัฒนาจากการเล่นแบบพื้นบ้าน มาสู่การเล่นเป็นอาชีพ การพัฒนาดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าการแสดงรำสวดเป็นประเพณีที่มีบทบาทสำคัญในวิธีชีวิตของ ชุมชนมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน มีผลให้มีคณะรำสวดในจังหวัดจันทบุรีมีหลายคณะที่เกิดขึ้นได้แก่ คณะรำสวดอำเภอเมืองจันทบุรีมี 2 คณะคือ คณะป้าเกื้อ และคณะผู้ใหญ่แพน คณะรำสวดอำเภอมะขามมี 2 คณะคือ คณะสมหวัง และคณะวิชัย คณะรำสวดอำเภอท่าใหม่มี 2 คณะ คือ คณะมงคลและคณะมานะ และ คณะรำสวดอำเภอนายายอาม มี 2 คณะคือ คณะบังอร และคณะเจ๊เยาะ รวมถึงคณะวิชัยราชันเป็นหนึ่งในคณะที่มีอยู่ในจังหวัดจันทบุรี ซึ่งมีผู้นิยมจัดหาและนำมาแสดงในงานพิธีศพเช่นกัน ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ให้ความสนใจในการศึกษาถึงการแสดงรำสวดของคณะวิชัยราชันในความเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงรำสวดและบทบาทการแสดงรำสวดของคณะวิชัยราชัน ที่มีอิทธิพลต่อชุมชนและการกล่าวขวัญถึงชื่อเสียงในการแสดงจนกระทั่งได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องในชุมชนของจังหวัดจันทบุรีเป็นระยะเวลาหลายปีที่ผ่านมา

วัตถุประสงค์

ในบทความวิชาการฉบับนี้ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ศึกษาถึงการแสดงพื้นบ้าน “รำสวด” โดยมีวัตถุประสงค์ของการศึกษาคือ

1. เพื่อศึกษาความเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชัน จังหวัดจันทบุรี
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงบทบาทของการแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชัน จังหวัดจันทบุรี



ขอบเขตของการศึกษา

บทความนี้เป็นการศึกษาโดยการวิเคราะห์ สรุป และสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารหลักฐานเป็นหนังสือ ตำรา งานวิจัย และบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงรำสวด นาฏกรรม และพิธีกรรมทางศาสนาเกี่ยวกับความเชื่อและความตาย และรวมถึงการศึกษา สังเกตการณ์การแสดง การสัมภาษณ์ผู้เป็นเจ้าของคณะ วิชัย ราชันย์ ผู้แสดงและผู้เป็นเจ้าภาพพิธีการงานศพ เพื่อการรวบรวมเป็นบทความวิชาการครั้งนี้

คำจำกัดความ/นิยาม

รำสวด เป็นนาฏกรรมพื้นบ้าน ซึ่งเป็นปริศนาธรรมแสดงถึงจุดสิ้นสุดของชีวิตให้เห็นว่าคนเราเมื่อตายไปแล้ว แม้นำของหอมหรือน้ำอบน้ำมนต์ใดๆ มาราดรดก็ไม่อาจที่จะฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ แม้หมากพลูที่เคยชอบนักหนา เมื่อตายแล้วก็ไม่สามารถเคี้ยวกินได้ ขนาดตำป้อนให้แล้วก็ยังไม่รู้จักเคี้ยวไม่รู้จักคาย หรือแม้แต่ทรัพย์สมบัติทั้งหลาย ตายไปก็ไม่มีใครนำติดตัวไปได้ นอกจากบุญกุศลและคุณความดีที่สร้างไว้เท่านั้นที่จะติดตัวไป ผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่ไม่ควรประมาท เร่งขวนขวายสร้างบุญกุศลและคุณงามความดีไว้

การแสดงรำสวดเป็นการเยียวยาและแก้ปัญหาความกลัว ความโศกเศร้า และสร้างขวัญกำลังใจให้คนที่ยังมีชีวิตอยู่ พร้อมกับการสร้างความสามัคคีในชุมชนเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนา

ความเป็นมา

การแสดงรำสวดของภาคตะวันออกตามที่ได้ศึกษาและค้นคว้าจากงานวิจัยและการพบหลักฐานการบันทึกในเอกสารต่างๆ ทางวัฒนธรรมประเพณีพบว่า รำสวดของภาคตะวันออกมีการแสดงอยู่เฉพาะเพียงจังหวัดจันทบุรี ระยองและตราด ที่ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่อย่างเป็นรูปธรรม โดยมีประวัติความเป็นมาที่ยังหาข้อสรุปได้ยังไม่แน่ชัดนัก เนื่องจากว่าไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนว่าบุคคลใดเป็นต้นแบบหรือเป็นผู้ริเริ่มการแสดงรำสวด นอกจากคำบอกเล่าของคนในชุมชนที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงรำสวด ซึ่งพบว่าผู้ประกอบพิธีกรรมและผู้แสดงในจังหวัดจันทบุรีและระยองไม่ทราบว่าการแสดงรำสวดในพิธีกรรมงานศพปรากฏหรือเริ่มต้นขึ้นเมื่อใด ส่วนจังหวัดตราดจากการศึกษาวิจัยของปรารถนา มงคลธวัช (2547, น,77) ระบุว่า รำสวดจังหวัดตราดมีประวัติความเป็นมาเกือบ 2๐๐ ปี และรำสวดของจังหวัดตราดมีความน่าจะเป็นมากทางประวัติของการแสดงหรือการเล่นรำสวดมีความเป็นมาที่ยาวนานกว่าจังหวัดอื่นๆ หรืออาจเป็นต้นแบบของการแสดงรำสวดในจังหวัดจันทบุรีและระยอง ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นพิธีกรรมของงานศพที่เป็นการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งอาจด้วยจากการไปมาหาสู่กันในจังหวัดใกล้เคียงกัน หรือจากการย้ายถิ่นฐานเพื่อการประกอบอาชีพระหว่างจังหวัดใกล้เคียง และอาศัยความมีวัฒนธรรมความเป็นอยู่วิถีชีวิต และการนับถือศาสนาพุทธที่มีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน จึงก่อให้เกิดความนิยมในพิธีกรรมงานศพที่มีการแสดงรำสวดตามแนวคิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas, 1858-

1942) ได้ระบุว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่ ดังนั้นจากแนวทางการกระจายวัฒนธรรม ซึ่งสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้ 1. การแพร่กระจายวัฒนธรรมมีลักษณะการแพร่กระจายทุกทิศทางจากจุดศูนย์กลาง 2. การแพร่กระจายวัฒนธรรมมีลักษณะมีอิทธิพลจากลักษณะภูมิศาสตร์ 3. การแพร่กระจายวัฒนธรรมมีลักษณะอาณาเขตวัฒนธรรมจากจุดกำเนิดวัฒนธรรม (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี 2552. : 10)

รำสวดของชุมชนชาวจังหวัดจันทบุรีจึงเป็นพิธีกรรมที่ได้นำมาปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมของตนเอง และทำให้การแสดงรำสวดทั้งสามจังหวัดมีความคล้ายคลึงกัน ทั้งในด้านทำนองเนื้อร้อง การแต่งกาย ขั้นตอนในประเพณีและพิธีการงานศพ

ดังนั้นความหมายของรำสวดคือ การแสดงการสวดหน้าศพ คล้ายคลึงหรือเหมือนกับการสวดพระอภิธรรม อันเป็นขั้นตอนหนึ่งของประเพณีการทำศพ หรือเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความตาย ใช้แสดงเฉพาะในงานศพเท่านั้น โดยมีเนื้อหาสาระและเรื่องราวเพื่อการสอนคนที่ยังมีชีวิตอยู่ให้ดำรงชีวิตอยู่ด้วยความไม่ประมาท โดยให้พิจารณา มรณานุสสติกัม มัฏฐาน ให้มีสติระลึกถึงความตายอยู่เสมอ เป็นบทสวดที่กล่าวถึงความไม่เที่ยงแท้ของสังขาร

จากความเป็นมาและความหมายรวมถึงทัศนคติความเชื่อทางศาสนา รำสวดจึงมีความสำคัญและเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวรรณกรรม ภาษา และประเพณีนิยม ที่สืบทอดกันต่อมาอย่างเด่นชัด จนทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมที่เป็นรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ในด้านวิถีชีวิตของชุมชนภาคตะวันออกโดยเฉพาะจังหวัดจันทบุรี ที่สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมทางทัศนคติทางคติธรรมและคุณค่าทางภูมิปัญญาในการแต่งคำประพันธ์ การประดิษฐ์คิดค้นท่ารำ และการร้องเพลงด้วยทำนองเพลงไทยเดิม อันเป็นการธำรงรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของชุมชนและกลุ่มคนให้คงคุณค่าในทัศนคติค่านิยมของชุมชนและสังคม รวมถึงหลักปฏิบัติที่แสดงความรักความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ นอกจากนี้ยังคงไว้ในด้านความเชื่อทางพุทธศาสนา และความรักสมัครสมานสามัคคีในหมู่คณะที่มีน้ำใจเกื้อกูลซึ่งกันและกัน

บริบทชุมชนในประเพณีรำสวด

ทัศนคติและความเชื่อเกี่ยวกับความตายว่า “ตายแล้วไปไหน” ในทางทางโลกและทางธรรมเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด ตามหลักคำสอนในพุทธศาสนากล่าวว่า มนุษย์ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ รูป (ร่างกาย) และจิต ร่างกายอาจแตกดับไปตามอายุขัย แต่จิตยังคงวนเวียนเป็นไปตามผลกรรมที่ได้กระทำยามมีชีวิต หากต้องการให้จิตหลุดพ้นจากวัฏจักรอันเป็นทุกข์ไม่สิ้นสุด ต้องประกอบกรรมดี ละเว้นจากการทำบาปและมุ่งฝึกพัฒนาจิตละกิเลสทั้งหมดทั้งสิ้นอันเป็นเครื่องผูกมัดเหนี่ยวรั้งใจทั้งปวงเพื่อเข้าสู่นิพพาน คนไทยส่วนใหญ่ซึ่งนับถือศาสนาพุทธโดยเฉพาะชุมชนชาวจันทบุรีเน้นการประกอบพิธีกรรมเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ตายเพราะเชื่อ

ว่าจะส่งผลให้วิญญาณผู้ตายไปสู่สุคติภูมิ การประกอบพิธีกรรมของชุมชนชาวจันทบุรีจึงมีความเชื่อว่าเป็นหนทางหนึ่งที่ช่วยประคองความรู้สึกของญาติมิตรที่ยังมีชีวิตอยู่ให้คลายความโศกเศร้าจากการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักลงได้บ้าง และให้ได้ตระหนักถึงความไม่เที่ยงแท้แห่งสังขารแห่งตน ตามประเพณีดั้งเดิมของการประกอบพิธีศพมีขั้นตอนที่ประณีตและซับซ้อน ประเพณีเกี่ยวกับงานศพของชาวไทยพุทธแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ 1) วันถึงแก่กรรม 2) วันตั้งศพบำเพ็ญกุศล 3) วันฌาปนกิจ(วันเผา) 4) วันหลังฌาปนกิจ(วันเก็บอัฐิ) พีธีกรรมที่สำคัญระหว่างวันตั้งศพบำเพ็ญกุศลศพของชุมชนชาวจันทบุรี ซึ่งลำดับขั้นตอนการบำเพ็ญกุศลให้กับผู้ตายโดยเริ่มพิธีกรรมตามหลักศาสนาพุทธด้วยการการบูชาพระรัตนตรัย พระสงฆ์ให้ศีล และสวดพระอภิธรรม จากนั้นเป็นการทอดผ้าบังสุกุลบนผ้าภูษาโยงและจบพิธีกรรมด้วยการอุทิศส่วนกุศลให้กับผู้เสียชีวิต จึงแล้วเสร็จพิธีการบำเพ็ญกุศลตามหลักพุทธศาสนา จากนั้นจึงเริ่มการแสดงรำสวดเป็นลำดับต่อไป (วารี ยอดครุฑ, ปริญญา แก้วละเอียดและสุขภิญโญ เกิดมีทุน, 2562)

จากการสัมภาษณ์ นายวิชัย เวชโอสถ กล่าวว่า รำสวดตามทัศนคติความเชื่อของพุทธศาสนิกชนยังคงเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่มีลักษณะที่สอดคล้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนา และปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นวัฒนธรรมประเพณีนิยมของชุมชนชาวจันทบุรี โดยรำสวดทำการแสดงหลังจากการสวดพระอภิธรรมและพิธีการบำเพ็ญกุศลให้แก่ผู้ตายเสร็จสิ้น เริ่มด้วยการบูชาครูและการสวดพระมาลัยเป็นบทที่มีเนื้อหาสาระการทำความดีละเว้นความชั่ว ซึ่งยังมีตู้พระธรรมอันเป็นเครื่องหมายของพุทธศาสนาวางไว้ระหว่างการสวดพระมาลัย จากนั้นเริ่มการแสดงรำสวดด้วยการร้องรำบทไหว้ครู ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดเรื่องราวด้วยบทร้องที่สนุกสนานเพื่อผ่อนคลายความโศกเศร้าของญาติสนิทมิตรสหาย ร้องรำบทส่งเปรตที่เป็นการร้องส่งดวงวิญญาณของผู้เสียชีวิตไปสวรรค์ตามทัศนคติความเชื่อของชุมชนจันทบุรี และการร้องรำบทลาผู้ที่อยู่ในงานบำเพ็ญกุศลเป็นการสิ้นสุดการแสดงรำสวด

จากลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์ของการรำสวดที่กล่าวข้างต้น ประกอบกับพุทธศาสนิกชนชาวจันทบุรีที่มีทัศนความเชื่อว่าเป็นพิธีกรรมที่แสดงให้เห็นถึงคุณงามความดีในพิธีสำหรับการบำเพ็ญกุศลให้แก่ผู้ตาย ทำให้ศิลปะการแสดงรำสวดเป็นส่วนหนึ่งของพิธีการงานศพเพื่อการจรรโลงจิตใจที่ใช้คลายความทุกข์โศกและแฝงไปด้วยคติสอนใจรู้จักเรื่องบาปบุญคุณโทษ พร้อมทั้งเตือนให้คนที่ยังมีชีวิตอยู่เร่งกระทำความดีละเว้นความชั่ว เมื่อตายแล้วจะได้สู่สุขคติภพภูมิที่ดี รำสวดจึงกลายเป็นเป็นวัฒนธรรมประเพณีนิยมที่สืบทอดและปฏิบัติต่อๆ กันมาในชุมชนชาวจันทบุรี

องค์ประกอบของการแสดงรำสวด

จากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลรำสวด พบว่า รำสวดเป็นวัฒนธรรมประเพณีในงานพิธีการงานศพเท่านั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการอยู่เป็นเพื่อนศพหรือเพื่อนญาติผู้มาเฝ้าศพ โดยมีการร้องรำทำเพลงในช่วงเวลาหัวค่ำจนถึงรุ่งสางหลังจากการสวดอภิธรรม ซึ่งอดีตเป็นผู้เดินทางมาเพื่อช่วยงานศพเป็นผู้ร้องเพลงรำสวดต่อมาเป็นที่

นิยมมากขึ้น และมีองค์ประกอบในการแสดงรำสวด อันประกอบด้วยการกำหนดผู้แสดง การแต่งกาย บทร้อง เครื่องดนตรี เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับงานพิธีศพและสร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้เป็นญาติสนิท จากการศึกษาการแสดงรำสวดของภาคตะวันออกรวมถึงการศึกษาจากคณะรำสวดต่างๆ ทั่วไป และความเป็นอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ ซึ่งมีนายวิชัย เวชโอสถ เป็นหัวหน้าคณะ (สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2562) สามารถอธิบายองค์ประกอบของการแสดงรำสวดโดยละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ผู้แสดง การแสดงรำสวดโดยลักษณะทั่วๆ ไปพบว่า คณะรำสวดมีผู้แสดงประมาณ ครั้งละ 6-8 คน มีทั้งผู้แสดงฝ่ายชายและผู้แสดงฝ่ายหญิง บางคณะพบว่ามีผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะมีจำนวนผู้แสดงหญิงมากกว่าผู้แสดงชาย และแต่ละคณะจะกำหนดตัวผู้แสดงตามเนื้อหาของบทร้องคือถ้าบทร้องเป็นบทละครหรือมีเนื้อหาสาระคำร้องเป็นของผู้ชาย ผู้แสดงชายจะเป็นผู้ร้อง ในทางกลับกันหากเป็นเนื้อร้องของผู้หญิงนักแสดงหญิงจะเป็นผู้ร้องในบทร้องในบทละครนั้นๆ

การแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชันย์ ซึ่งมีนายวิชัย เวชโอสถ เป็นหัวหน้าคณะ ยังคงรูปแบบการแสดงรำสวดตามวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมสืบมาเหมือนกับคณะอื่นๆ ทั่วๆ ไป โดยมีขั้นตอนการรำสวดที่ให้ความสำคัญกับพุทธศาสนาและการร้องรำที่กล่าวถึงบาปบุญคุณโทษและกำหนดผู้แสดงตามความเหมาะสม ความเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงรำสวดคณะวิชัย ราชันย์ ซึ่งมีผู้แสดงทั้งคณะประมาณ 20 คน ประกอบด้วยนักแสดงที่เป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง และมีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง โดยมีหลักสำคัญในการเลือกผู้แสดงในแต่ละขั้นตอน คือ จะเลือกผู้แสดงที่มีน้ำเสียงไพเราะ มีปฏิภาณไหวพริบดีจดจำบทร้องได้แม่นยำ และจะต้องมีความสามารถในการร้องเพลงทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงลูกทุ่งได้ และที่สำคัญจะต้องกล้าแสดงออก ไม่เหนียมอาย โดยกำหนดหน้าที่ของผู้แสดงตามบทบาทต่างๆ เพื่อการแสดงรำสวด ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งจะมีผู้แสดงไม่น้อยกว่า 8 คน เป็นไปตามบทร้องของแต่ละเรื่อง การกำหนดผู้แสดงการรำสวดมีดังนี้คือ

1) ผู้ประกอบพิธีบูชาครู การแสดงเริ่มจากพิธีการบูชาครู ผู้ประกอบพิธีบูชาครูนั้นจะให้เกียรติแก่ผู้มีความอาวุโสมากกว่าของคณะเป็นผู้ประกอบพิธีการ โดยปกติหัวหน้าคณะรำสวดเป็นผู้ประกอบพิธีบูชาครูด้วยตนเอง ซึ่งผู้ประกอบพิธีบูชาครูตามลักษณะของหัวหน้าคณะ ซึ่งหัวหน้าคณะรำสวดจะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ที่จะเป็นผู้ประกอบพิธีบูชาครูได้เช่นกัน แต่ต้องเป็นผู้มีความรู้ในเรื่องของคาถาหรือคำกล่าวบูชาครูเป็นหลักสำคัญ การกำหนดผู้แสดงที่เป็นอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ คือ หัวหน้าคณะรำสวดมีบทบาทและมีหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีบูชาครูเพียงผู้เดียวก่อนการแสดงรำสวดทุกครั้ง ซึ่งคือคุณวิชัย เวชโอสถ

2) ผู้แสดงสวดบทพระมาลัย มีอยู่จำนวน 7 คนและมีผู้นำสวด 1 คน ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะหรือกำหนดให้นักแสดงชายที่สามารถอ่านหรือขับร้องบทพระมาลัยได้เป็นต้นเสียงในการร้องบทสวดพระมาลัย และทุกคนต้องร่วมนั่งล้อมวง ในการนั่งล้อมวงผู้แสดงจะเรียงลำดับการนั่งอย่างไรไม่มีกำหนด ซึ่งผู้แสดงทุกคนต้องอยู่ในวงล้อมที่มีตู้พระอภิธรรมพร้อมกับผู้นำสวดอยู่ระหว่างกลางวงล้อม พร้อมกับการพนมมือและผู้แสดงคนอื่นๆ ในวงล้อมเป็นลูกคู่คอยร้องรับ การกำหนดผู้แสดงที่เป็นอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ คือ ผู้สวดบท

พระมาลัยต้องกำหนดเป็นนักแสดงชายเท่านั้น และต้องผ่านการบวชเรียนมาแล้ว จึงจะสามารถอ่านบทแปลได้อย่างชัดเจนและแม่นยำ และเป็นผู้มีน้ำเสียงไพเราะ น่าฟัง สามารถสะกดให้คนชมการแสดงรับฟังบทสวดพระมาลัยได้จนกระทั่งจบบท

3) ผู้แสดงการร้องไหว้ครู ผู้แสดงมีจำนวน 4 คน ประกอบด้วยนักแสดงที่เป็นฝ่ายหญิงทั้งหมด ดำเนินการก่อนการร้องบทแสดงอื่นๆ โดยนักแสดงหญิงจะออกมานั่งกลางเวทีในลักษณะการนั่งแถวหน้า 2 คน และแถวหลัง 2 คนหันหน้าไปทางผู้ชม ผู้แสดงอยู่ในลักษณะนั่งรำในบทร้องไหว้ครู ตั้งแต่ต้นจนจบ มีผู้แสดงนำเป็นผู้ร้องเป็นต้นสียง นักแสดงที่ออกมาร่ายรำและลูกคู่จะเป็นผู้คอยร้องรับ การกำหนดผู้แสดงที่เป็นอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ คือกำหนดผู้แสดงการร้องไหว้ครูเป็นนักแสดงหญิงที่มีทักษะในด้านการร้องเพลงและการร่ายรำประกอบบทร้องไหว้ครูได้อย่างไพเราะน่าฟัง และต้องได้รับการฝึกหัดการร่ายรำไหว้ครูจาก นายวิชัย เวชโอสถ หัวหน้า คณะรำสวดวิชัย ราชันย์

4) ผู้แสดงการร้องไหว้ศพ จะใช้นักแสดงกลุ่มเดิมในการร้องรำบทไหว้ครู แต่การแสดงร้องรำผู้แสดงหันหน้ากลับสู่หน้าหีบศพ โดยนั่งคุกเข่าร้องรำเช่นเดิม มีผู้แสดงนำเป็นผู้ร้องนำเป็นต้นสียง ผู้แสดงทั้งหมดจะร้องร่ายรำและเป็นลูกคู่ร้องรับพร้อมๆ กัน การกำหนดผู้แสดงที่เป็นอัตลักษณ์ของคณะ วิชัย ราชันย์ คือ กำหนดผู้แสดงการร้องไหว้ศพเป็นนักแสดงหญิงที่มีทักษะในด้านการร้องเพลงและการร่ายรำประกอบบทร้องได้อย่างสวยงาน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการร้องและการร่ายรำที่ให้เกียรติและการให้ความเคารพต่อศพ

5) ผู้แสดงการร้องเกริ่นหรือการร้องออกตัวก่อนการแสดงรำสวด ผู้แสดงทั้งหมดจำนวน 1 คน หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ร้องนำในการแนะนำคณะ และมีผู้แสดงที่เหลือทั้งหมดแสดงการร้องรำเป็นลูกคู่ร้องรับการร้องเกริ่นนำ การกำหนดผู้แสดงที่เป็นอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ คือกำหนดผู้แสดงการร้องเกริ่นหรือการร้องออกตัวเป็นนักแสดงรำสวดชายที่มีน้ำเสียงไพเราะ มีทักษะการร่ายรำประกอบบทร้อง เป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบดี สร้างความเพลิดเพลิน สนุกสนานได้ดี สามารถนำเหตุการณ์เฉพาะหน้ามาประยุกต์ในการแสดงการร้องและการร่ายรำ ได้อย่างมีปฏิภาณไหวพริบที่ดีและเหมาะสม

6) ผู้แสดงบทร้องการออกแขก คณะวิชัย ราชันย์ ใช้ผู้แสดงหญิง 1 คน แสดงการร่ายรำประกอบบทร้อง โดยมีผู้แสดงชายหรือหญิงแสดงการร้องเป็นต้นสียง 1 คน และลูกคู่คอยร้องรับการแสดงรำสวดสำหรับคณะอื่นๆ โดยทั่วไปไม่มีการแสดงการร่ายรำในบทร้องการออกแขกมีเพียงคณะวิชัย ราชันย์คณะเดียวที่เป็นอัตลักษณ์สำหรับคณะแสดงรำสวดของตนเอง จากการศึกษาพบว่านายวิชัย เวชโอสถ หัวหน้าคณะวิชัย ราชันย์ นำวิธีการรำออกแขกมาจากการแสดงลิเก เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม โดยมีหลักการคัดเลือกผู้แสดงหญิงสำหรับการแสดงออกแขกคือ คัดเลือกจากผู้แสดงที่มีบุคลิกลักษณะสวยและสง่างาม กล้าแสดงออก สามารถใช้สัดส่วนของเอวและสะโพกในการร่ายรำได้อย่างสวยงามเป็นผู้แสดงออกแขก

7) ผู้แสดงการร้องบทเบ็ดเตล็ด โดยบทร้องนี้เป็นผู้แสดงทั้งชายและหญิง มีจำนวนประมาณ 8 คน และเป็นไปตามรูปแบบของการแสดง ที่มีอยู่ 2 รูปแบบด้วยกันคือ

รูปแบบที่ 1 ผู้แสดงรำสวดแสดงเป็นเรื่องราวของวรรณคดีไทยในตอนใดตอนหนึ่ง หัวหน้าคณะจะเป็นผู้กำหนดทั้งเรื่องราวและบทตอนแสดง และกำหนดตัวแสดงตามลักษณะบุคลิกท่าทางและความสามารถทางด้านการร้องเพลง โดยนักแสดงชายรับบทตัวละครที่เป็นผู้ชาย นักแสดงหญิงรับบทตัวละครที่เป็นผู้หญิง เมื่อถึงบทบาทของผู้แสดงคนใดที่ได้รับมอบหมายให้แสดงบทบาทนั้น ก็จะต้องออกมาแสดงและร้องรำกลางเวที ตามเนื้อเรื่องในบทละครนั้นๆ ในแต่ละฉากว่าประกอบด้วยตัวละครใดบ้าง ส่วนผู้แสดงคนใดที่ยังไม่ถึงบทบาทของตน ก็จะนั่งตีเครื่องประกอบจังหวะพร้อมกับร้องรับเป็นลูกคู่ อัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ คือ การกำหนดผู้แสดงให้มีลักษณะเหมาะสมกับลักษณะนิสัยของตัวละคร โดยคัดเลือกจากลักษณะท่าทางและความสามารถทางด้านการร้องเพลงของนักแสดง เป็นหลัก เช่น ผู้แสดงเป็นบทบาทขุนแผนในวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน จะต้องคัดเลือกผู้แสดงชายที่มีรูปร่างหน้าตาคมสัน รูปร่างสันทัด มีบุคลิกลักษณะกรุ้มกริ่มแคล่วคล่องว่องไว และต้องเป็นผู้มีน้ำเสียงไพเราะและมีอายุไม่เกิน 40 -45 ปี

รูปแบบที่ 2 ผู้แสดงรำสวดทั้งชายและหญิงได้กำหนดบทร้องในช่วงเวลาเดียวกันนี้ โดยผู้แสดงชายหรือหญิงอาจกำหนดการแสดงของตนเองให้รับบทบาทเป็นตัวเอกของเรื่องในวรรณคดีไทย และร้องเล่าเนื้อหาตอนใดตอนหนึ่งพร้อมกับแสดงการร่ายรำตามเนื้อร้องตามความสามารถและความถนัด อาจไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องราวเดียวกันในการแสดงร้องรำ หรือบางบทร้องมีบทเกี้ยวพาราสี ซึ่งใช้นักแสดงชายจำนวน 1 คน และหญิงจำนวน 1 คน ร้องในลักษณะโต้ตอบกันระหว่างผู้แสดงฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง หรือบางบทร้องเป็นการร้องเพลงลูกทุ่งประกอบการท่าเต้นผสมผสานกับท่ารำ โดยใช้ผู้แสดงหญิงจำนวน 4 คน สลับกันเป็นต้นเสียงร้อง นักแสดงที่เป็นต้นเสียงยืนร้องรำอยู่แถวหน้า ส่วนผู้แสดงเป็นลูกคู่ร้องรับทำนองเพลงยืนร้องรำอยู่แถวหลัง เนื่องจากรูปแบบนี้มีความหลากหลายในบทร้อง ผู้แสดงรำสวดของคณะวิชัย ราชันย์มีอัตลักษณ์ในการกำหนดผู้แสดงรำสวดรูปแบบนี้โดยการจำแนกผู้แสดงเป็น 3 กลุ่มตามลักษณะของบทร้องที่กำหนด คือ บทร้องเล่าเรื่องในผู้แสดงรำสวดกลุ่มที่ 1 นักแสดงที่ร้องเล่าเรื่อง เป็นนักแสดงชายที่มีทักษะทางด้านการร้องเพลงไทยและการร่ายรำประกอบบทร้อง สามารถสื่อความหมายจากบทร้องและท่าทางการร่ายรำให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อเรื่องได้ และต้องเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบดี น้ำเสียงและการใช้สำเนียงอย่างไพเราะน่าฟังตามลักษณะอารมณ์ในตอนของบทร้องที่นำมาร้อง บทร้องเกี้ยวพาราสีนั้นผู้แสดงรำสวดกลุ่มที่ 2 นักแสดงผู้ร้องบทเกี้ยวพาราสีจะเป็นนักแสดงชายจำนวน 1 คนและหญิงจำนวน 1 คน ซึ่งเป็นผู้มีทักษะด้านการร้องเพลงและการร่ายรำในลักษณะเข้าพระเข้านางได้ มีปฏิภาณไหวพริบดีในการโต้ตอบด้วยบทร้องรวดเร็วและเจรจาโต้ตอบกันได้ทันท่วงที สามารถสร้างท่าทางและอารมณ์ให้เข้ากันได้ดีกับเนื้อร้องและสร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้ชมและผู้รับฟังได้อย่างดี และผู้แสดงรำสวดกลุ่มที่ 3 เป็นนักแสดงการร้องประกอบการเต้นและเป็นนักแสดงหญิงล้วน และมีทักษะทางด้านการร้องเพลงลูกทุ่งประกอบกับการร่ายรำตามทำนองเพลงสลับการเต้นประกอบเพลงลูกทุ่งที่มีทำนองสนุกสนานเพลิดเพลิน

8) ผู้แสดงร้องบทส่งเปรต ผู้แสดงการร้องจะเป็นหัวหน้าคณะหรือนักแสดงที่เป็นฝ่ายชาย จำนวน 1 คน เป็นต้นเสียงในการขับร้อง นักแสดงคนอื่นๆ ที่เหลือทั้งหมดเป็นลูกคู่ร้องรับ ผู้แสดงทุกคนจะหันหน้าเข้าสู่หน้าหีบศพ และนำตู้พระธรรมมาวางไว้หน้าหีบศพอีกครั้ง การกำหนดผู้แสดงตามอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ ผู้แสดงมีลักษณะบุคลิกน่าศรัทธาเชื่อถือ น้ำเสียงไพเราะ เสียงดังฟังชัดและจดจำบทร้องได้อย่างแม่นยำ สามารถร้องหรือพูดให้ผู้ฟังคล้อยตามและเกิดความศรัทธาได้

9) ผู้แสดงบทร้องอำลา ผู้แสดงการร้องคือหัวหน้าคณะหรือนักแสดงที่เป็นฝ่ายชายจำนวน 1 คน เป็นต้นเสียงในการขับร้อง นักแสดงคนอื่นๆ ที่เหลือเป็นลูกคู่ร้องรับ และการแสดงยังคงหันหน้าเข้าสู่หน้าหีบศพในลักษณะเดิม และแสดงการร้องจนจบขั้นตอนการร้องอำลาเจ้าภาพและผู้ที่อยู่เพื่อการเฝ้าศพ การกำหนดผู้แสดงตามอัตลักษณ์ของคณะวิชัย ราชันย์ ผู้แสดงมีบุคลิกลักษณะอ่อนโยนน้ำเสียงไพเราะ เสียงดังฟังชัด สำหรับการอำลาพร้อมกับการอวยพรให้กับเจ้าภาพงานพิธีศพและผู้ที่อยู่เพื่อการเฝ้าศพ

3.2 บทร้องการแสดงรำสวด บทร้องในการแสดงรำสวด ถือว่าเป็นหัวใจของการแสดง บทร้องจะมีทั้งบทที่เป็นแบบแผนอย่างโบราณและบทที่แต่งขึ้นใหม่ตามเหตุการณ์ของบ้านเมืองหรือแต่งขึ้นเพื่อประชาสัมพันธ์งานต่างๆ ทั้งนี้บทร้องที่เป็นมาตรฐานสำหรับการแสดงรำสวดโดยทั่วไป ได้แก่ บทสวดพระมาลัย บทไหว้ครู บทเบ็ดเตล็ดทั่วไป บทส่งเปรต และบทลา และก่อนการแสดงบทร้องต่างๆ ทุกคณะรำสวดต้องประกอบพิธีบูชาครูเพื่อระลึกถึงวิชาการที่ได้เรียนรู้ในการประกอบพิธีต่างๆ ของครูบาอาจารย์ จากการศึกษาพบว่าคณะวิชัย ราชันย์ มีบทร้องที่เป็นอัตลักษณ์โดยการกำหนดบทร้องทั้งหมด 8 บท ประกอบด้วย บทสวดพระมาลัย บทร้องไหว้ครู บทไหว้ดวงวิญญาณ บทออกแขก บทออกตัว บทร้องเบ็ดเตล็ดทั่วไป บทส่งเปรต และบทอำลา ความหมายของบทร้องในแต่ละบทจะมีความแตกต่างกันดังนี้

3.2.1 บทบูชาครู เป็นบทที่ใช้สวดเพื่ออัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาประสิทธิ์ประสาทพรและรำลึกถึงครูอาจารย์ที่ได้สั่งสอนการแสดงรำสวด มาอำนวยอวยพรให้การแสดงสัมฤทธิผล

3.2.2 บทสวดพระมาลัย คือ บทสวดใช้สวดในช่วงของพิธีกรรมต่อจากพิธีบูชาครู บทสวดพระมาลัยนี้ เป็นการสวดโดยใช้ภาษาไทย ซึ่งได้แปลจากภาษาบาลีที่ใช้สวดทั่วๆ ไป การใช้สำเนียงและน้ำเสียงที่ใช้สวดในช่วงแรกเป็นทำนองของการสวดแบบทำนองเลื่อน การสวดพระมาลัยเป็นเรื่องที่อธิบายถึงพระมาลัยที่มีอิทธิฤทธิ์มากเดินทางไปโปรดสัตว์ในนรกให้พบหนทางไปสวรรค์และเปรตได้ฝากพระมาลัยให้ไปบอกมนุษย์โลกให้ละเว้นความชั่วทำความดีจะได้ไม่ต้องตกนรก บทสวดนี้ได้นำตู้พระธรรมมาวางไว้ด้านหน้ากลางเวทีเพื่อเป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาแทนพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าที่แสดงธรรมเทศนาแก่ผู้เป็นพุทธศาสนิกชน แสดงให้เห็นถึงศรัทธาความเชื่อด้าน พุทธศาสนาเป็นการสวดเพื่อสรรเสริญคุณพระรัตนตรัย เนื้อหาของบทสวดแสดงให้เห็นถึง บาปบุญคุณโทษ การอบรมจิตใจให้เห็นถึงการปฏิบัติตนในการสร้างคุณงามความดีให้กับญาติผู้เสียชีวิตได้สดับรับฟัง การแสดงบทสวดพระมาลัยนี้ คณะวิชัย ราชันย์ มีอัตลักษณ์ในการสวด คือ รูปแบบการนั่งสวดพระมาลัย ของคณะวิชัย ราชันย์ ที่นักแสดงทุกคนต้องนั่งล้อมวง พนมมือหันหน้าเข้าหาตู้

พระอภิธรรม นอกจากนี้ลักษณะเด่นของคณะคือการใช้ทำนองเลื่อนในการสวดบทเปิดพระมาลัย และต่อด้วยทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น การร้องออกเสียงแบบช้อนเสียง โดยการค่อยๆ เปล่งเสียงให้มีความดังสลับเบาให้พอเหมาะ เน้นคำร้องให้ชัดเจนในบางคำ และรูปแบบการเอื้อน การกระชากเสียง เช่น คำว่า “ชะเออ , ชะเอ้อ” ทำให้การร้องเอื้อนมีความกระชับขึ้น และเพิ่มอรรถรสในการฟัง โดยใช้เวลาในการสวดประมาณ 15 นาที บทสวดนี้ใช้สวดในช่วงของพิธีกรรมต่อจากพิธีบูชาครู ตัวอย่างบทสวดพระมาลัยดังกล่าวต่อไป

นโม ตสฺส ภควโต อรหโต สมฺมาสมฺพุทฺธสฺส (3 จบ)

ในการอันลับล้น พ้นไปแล้วแต่ครั้งก่อน ภิกขุหนึ่งได้พระพร ชื่อมาลัยเทพเถร
อาศัยบ้านกัมโพช ชนบทโลหะเจน อันเป็นบริเวณ ในแว่นแคว้นแดนลังกา
พระเถรนั้นเธอมีฤทธิ์ ประสิทธิด้วยปัญญา มีศีลครองสิกขา ฌานสมาบัติบริบูรณ์

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2562)

3.2.3 บทร้องไหว้ครู เริ่มทำการร้องไหว้ครูหลังจากพิธีกรรมการสวดพระมาลัยเสร็จสิ้น บทร้องไหว้ครูนั้นได้รับอิทธิพลจากอินเดียลัทธิ/ศาสนาพรหมณ์ ซึ่งเป็นความเชื่อของผู้ที่ทำการแสดงว่าต้องมีการเรียนรู้จากการสอนสั่งของครูบาอาจารย์ในอดีตจนถึงปัจจุบัน โดยมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับการเคารพบูชาไหว้สิ่งศักดิ์สิทธ์ และระลึกถึงพระคุณต่างๆ ของสิ่งศักดิ์สิทธิและบุคคลต่างๆ อันประกอบไปด้วย การบูชาคุณพระศรีรัตนตรัย คือคุณพระพุทธ คุณพระธรรมและคุณพระสงฆ์ พระคุณบิดามารดา พระคุณครูอาจารย์ และเทพยาดาเจ้าป่าเจ้าเขาเจ้าที่เจ้าทางเพื่อระลึกถึงพระคุณ การรับรู้และการปกปักรักษาผู้แสดงรำสวดให้ทำงานได้สะดวกราบรื่น ไม่มีอุปสรรคใดๆ และพบแต่ความสุขความเจริญตามความเชื่อและศรัทธา คณะวิชัย ราชันย์ บทร้องไหว้ครูนั้นถือว่ามีความศักดิ์สิทธิ์เป็นสิริมงคลและมีความสำคัญมากก่อนการแสดงรำสวด เนื่องจากเป็นบทร้องรำที่แสดงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ และเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้แสดงเป็นการสร้างความเข้มแข็งสร้างขวัญและกำลังใจให้กับผู้แสดงรำสวดก่อนเริ่มทำการแสดงรำสวด จากการศึกษาถึงบทร้องไหว้ครูของคณะวิชัย ราชันย์ ที่เป็นอัตลักษณ์ ในการร้องบทไหว้ครู ผู้ศึกษาได้จำแนกการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ไว้ 6 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 การไหว้พระพุทธพระธรรมพระสงฆ์ กลุ่มที่ 2การไหว้ครูบาอาจารย์ กลุ่มที่ 3 การไหว้บิดรมารดา กลุ่มที่ 4 ไหว้เทวดาฟ้าดิน พระอินทร์ พระพรหม กลุ่มที่ 5 การไหว้ครูดนตรี กลุ่มที่ 6 การไหว้ผู้ชมผู้ฟัง และ กลุ่มที่ 7 การไหว้ผู้ตาย ดังตัวอย่างบทร้องไหว้ครูคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

สิบนิ้วลูกยกพนมขึ้นเหนือเศียร ต่างดอกไม้ธูปเทียน ขึ้นครู
หมากซองยาซองรองใส่พาน จะไหว้ครูบาอาจารย์ที่เรียนมา
ไหว้พระพุทธพระธรรมและพระสงฆ์ ด้วยจิตจำนง องค์พระศาสนา
ไหว้บิดามารดาที่ชุบเลี้ยง เฝ้าถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงลูกมา
ไหว้เทวดาฟ้าดินทั้งอินทร์พรหม อย่าให้ลูกล่มจมด้วยลมวาจา



ไหว้ครูฉิ่งครูฉาบทั้งกรับกลอง ให้ขึ้นคล่องลงคล่องดั่งท้องธารา
ไหว้ผู้ดูผู้ฟังทั้งหญิงชาย ถ้าผิดไปพลั้งไปลูกขอขมา
ไหว้ท่านผู้ตายไปแล้วนั้น ขอให้ไปสู่บนสวรรค์วิมานชั้นฟ้า

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

3.2.4 บทร้องไหว้ศพ การแสดงรำสวด คณะวิชัย ราชันย์ บทร้องไหว้ศพ ใช้ร้องหลังจากการร้องบทไหว้ครูจบ โดยมีนักแสดงร่ายรำประกอบบทร้อง เป็นบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ เพื่อใช้เป็นบทร้องไหว้ศพโดยเฉาะของแต่ละคณะ เนื้อหาของบทร้อง กล่าวถึงการขอให้ผู้ตายไปเกิดในภพภูมิที่ดีได้ขึ้นสวรรค์ โดยใช้ทำนองเพลงสีนวลประกอบบทร้อง เป็นทำนองในอัตราจังหวะ 2 ชั้น เนื้อหาของบทร้องได้กล่าวถึง การขอให้ดวงวิญญาณของผู้ตายได้ไปพบพระศรีอารย์บนสวรรค์ ให้คลาดแคล้วจากบ่วงมารทั้งหลาย ลูกหลานจะหมั่นทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ ดังตัวอย่างบทร้องไหว้ศพคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

ไหว้ครู เสร็จพลัน ขยับมาไหว้ดวงวิญญาณท่านผู้ตาย ขอให้ไปดี ตายแล้ว แคล้วคลาด ในชาตินี้ขอให้พบพระ ได้ไปสวรรค์ ขอให้พบ ดวงแก้ว ให้แคล้วบ่วงมาร ให้ไปสถิตบนสถานสวรรค์ เบื้องบน ด้วยบุญ คุณบาปที่ได้ทำมา ขอให้ศาสนา องค์พระศรีอาน คนข้างหลังจะหมั่นทำบุญ และสุนทาน จะกรวดน้ำส่งไป ไม่ต้องเป็นห่วง (วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

3.2.5 บทออกแขก เป็นบทที่นำรูปแบบการออกแขกจากการแสดงลิเกมาประยุกต์กับการแสดงรำสวดเพื่อให้การแสดงรำสวดมีสีสันเพิ่มความสนุกสนานมากขึ้น

3.2.6 เพลงเกริ่นออกตัว เป็นบทกล่าวแนะนำตัวของผู้ร้องและแนะนำคณะรำสวด การร้องเกริ่นในการแสดงรำสวด คณะวิชัย ราชันย์ เนื้อหาของบทร้อง มีความเป็นอัตลักษณ์ของคณะคือ บทร้องที่แสดงให้เห็นถึงการเป็นผู้มีความกตัญญู การเคารพนบนอบผู้ชมการแสดง และการเชื้อเชิญให้เข้ามาชมการแสดงตัวอย่างเพลงเกริ่นออกตัวคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

สิบนิ้วขึ้นพนม ขึ้นเหนือศีรษะ กราบไหว้ขอคารวะคณะแฟนๆ
เจ้าภาพเค้าได้ไปหาฉันมาต่างแดน ญาติมิตรอย่าได้คิดดูแคลนฉันแสนต่ำทราม
อย่าขับไล่ไสพลัก คณะนักรำ โจ๊ะครึมส่งเสียงพรึมพรำกลองรำมะนา
ขอเชิญเข้ามาใกล้ๆ ทั้งคุณนายคุณน้า ช้าอดจะหมดเวลาอย่าช้าร่ำไร

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

3.2.7 บทร้องเบ็ดเตล็ด เป็นการนำทำนองสวด นอกเหนือจากที่อยู่ในบทสวดพระมาลัยสอดแทรกเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน มีทั้งที่นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณคดีไทย และที่แต่งขึ้นใหม่ มี 2 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1 บทร้องที่นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณคดีไทย ได้แก่ เรื่องสามก๊ก ราชาธิราช พระร่วง พระลอ พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ เนื้อหาของบทร้องกล่าวถึงตัวละครร้องโต้ตอบเจรจากันในบท

เดียวกันใช้ทำนองเพลงแบบโบราณ หมายถึง ทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ตัวอย่างบทร้องเรื่องไกรทองตอนชาละวันเล่นน้ำ ตัวอย่างบทร้องเบ็ดเตล็ดคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

ขอร้องกล่าวเกริ่นกลอนไทยหญิงชายทุกท่าน จะกล่าวถึงเรื่องโบราณนับประมาณหลายปี
ฉันจะเป็นเช่นชาละวันแม่คนนั้นเป็นวิมาลา คนที่สองรองลงมาแม่เลื่อมลายวรรณโฉมศรี

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

รูปแบบที่ 2 ประกอบด้วย บทร้องที่นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณคดีไทย ได้แก่ สามก๊ก ราชาธิราช พระร่วง พระลอ พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ และบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ บทร้องที่นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณคดีไทย เป็นลักษณะการเล่าเรื่องไม่มีบทร้องโต้ตอบ กล่าวถึงตัวละครเพียง 1 ตัวเท่านั้น ใช้ทำนองเพลงแบบโบราณ หมายถึงทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ตัวอย่างบทร้องที่นำมาจากวรรณคดีไทย เรื่องพระอภัยมณี ตัวอย่างบทร้องเบ็ดเตล็ดคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

จะกล่าวกลับจับความไปตามเรื่อง ถึงบาททเบื้องปรเมศวร์พระเชษฐา
องค์อภัยมณีศรีโสภา ตกยากอยู่คูหามาช้านาน
อยู่กับนางอสุรีเนรมิต เป็นคู่ชิดเชยชมสมสมาน
รักใคร่กันไปตามยามกันดาร จนนางมารมีบุตรบุรุษชาย

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

บทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ โดยใช้ทำนองเพลงลูกทุ่ง มีเนื้อหากล่าวถึงเรื่องทั่วๆไป ที่เกี่ยวข้องกับบริบทในชีวิตประจำวันหรือบทร้องที่เกี่ยวกับการประชาสัมพันธ์ ข่าสารต่างๆ เน้นความสนุกสาน ตัวอย่างบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ตัวอย่างบทร้องเบ็ดเตล็ดคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

เพลงศิลห้า

นะโม นะโม นะโม อิติปิโสนะโมตัสสะ
พวกเราชาวไทยถ้วนหน้า เข้าวัดวาทำบุญไหว้พระ
ต่อไปนี้ฉันจะเล่าให้ฟัง คำพระสอนสั่งฟังให้ดีนะจ๊ะ
ศิลห้าที่พระท่านให้ ท่องให้ขึ้นใจสวดมนต์ไหว้พระ

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

การแสดงรำสวดในบทเบ็ดเตล็ดนี้ จะใช้ทั้งเพลงจากวรรณคดีและเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ควบคู่กันไป ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ทั้งผู้ฟังและผู้แสดงเกิดความเบื่อหน่าย จึงต้องมีทั้งเพลงช้าและเร็วสลับกัน โดยบทเบ็ดเตล็ดนี้ใช้แสดงกันตลอดคืนจนถึงเวลาประมาณ 04.00 น. จึงจะจบด้วยเพลงลา และเพลงสั่งเปรต

3.2.8 บทร้องเพลงลา เป็นบทที่แต่งขึ้นใหม่เฉพาะ เพื่อใช้ในการกล่าวลาเจ้าภาพ เนื้อหากล่าวและอวยชัยให้พรเจ้าภาพและผู้ตาย ซึ่งจะเป็นบทเพลงสุดท้ายก่อนจบการแสดง และจะเข้าสู่พิธีกรรมในบทสั่งเปรต

ตัวอย่างบทเพลงลา ของคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้ ขออวยพรให้เจ้าภาพ

ที่ท่านเสียทรัพย์อุตส่าห์
อวยพรด้วยสุนทรวาจา จะขายจะค้าให้ก้าวหน้าถาวร
ท่านจะคิดสิ่งใด สมใจดังปรารถนา
ให้ขึ้นชื่อลือชา ดังถ้อยวาจาที่ถูกอวยพร
ขอให้ท่านผู้ตาย ไปสู่สวรรค์ชั้นฟ้า
วิมานทองเรืองรองโสภา สู่สวรรค์ชั้นฟ้านิจนิรันดร

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

3.2.9 บทร้องส่งเปรต หรือในบทพระมาลัยเรียกบทเปรตสั่ง เหตุมาจาก พระมาลัยลงไปโปรดสัตว์ในนรกเปรตฝากความถึงญาติพี่น้องที่มีชีวิตอยู่ให้ทำแต่ความดีละเว้นความชั่วจะได้ไม่ตกนรก เป็นขั้นตอนสุดท้ายของการสวดพระมาลัย จะเริ่มสวด เวลาประมาณ 04.00 น. การสวดบทสั่งเปรตหรือเปรตสั่งของคณะวิชัย ราชันย์ จะเรียกบรรดาญาติของผู้ตายให้มานั่งฟังการสวดโดยให้จุดธูปบอกผู้เสียชีวิตให้มาฟังการสวด ตัวอย่าง บทสั่งเปรตคณะวิชัย ราชันย์ ดังนี้

นรกแลเปตาถวายวันทาไหว้สั่งไป จึงพระเถรชื่อมาลัยบอกแก่ญาติถ้วนทุกคน
ดูราท่านทั้งหลายเร่งขวนขวายสร้างกุศล ญาติท่านได้ทุกข์ทนสั่งให้ท่านเร่งทำบุญ
เปรตนรกสั่งฉันใดพระมาลัยผู้มีคุณ ให้ญาติเขาทำบุญอันเขาอยู่ในเมืองคน
เปรตนรกสั่งดังนี้ร้องสั่งมี่มาทุกตน ทำบาปได้ทุกข์ทนบาปดังนี้อย่าให้ทำ

(วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์ 6 เมษายน 2562)

3.3 เครื่องแต่งกาย การรำสวดเป็นการแสดงในพิธีกรรมงานศพ ดังนั้นการแต่งกายในการแสดงรำสวดจะมีอัตลักษณ์เฉพาะให้เห็นถึงความแตกต่างจากการแสดงประเภทอื่นๆ เนื่องจากเป็นการแสดงในงานอวมงคล ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยชุดสีดำหรือชุดสีสุภาพ เช่นสีขาว สีน้ำเงินและสีดำ ซึ่งไม่มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์ว่าต้องแต่งกายแสดงการรำสวดอย่างไร แต่ชุดแต่งกายต้องเป็นชุดสีดำหรือชุดสีสุภาพ สำหรับประเพณีงานศพของภาคกลางและตะวันออก จากการศึกษาการแต่งกายคณะรำสวดทั่วๆ ไปพบว่า ผู้แสดงหญิงสวมเสื้อสีขาวหรือสีดำให้มีรูปแบบที่สุภาพเรียบร้อย นุ่งผ้าถุงสีดำยาวกรอมเท้าหรือนุ่งโจงกระเบนสีดำ มีผ้าสไบสีสันอื่นนอกจากสีดำคล้องคอยาวประมาณ 2 เมตร ความยาวคล้องคอตั้งแต่คอถึงเข่าหรือเลยเข่าครึ่งหน้าแข้ง ผู้แสดงหญิงจะแต่งหน้าสวยงาม ส่วนผู้แสดงชายแต่งกายด้วยชุดสุภาพเสื้อสีดำหรือชุดสีสุภาพ สวมใส่กางเกงสีดำและมีผ้าคาดเอวสีสันอื่นๆ ได้เช่นกัน

การแต่งกายรำสวดของคณะวิชัย ราชันย์ ได้เน้นให้ชุดแต่งกายสวยสง่างาม ให้เกียรติแก่เจ้าภาพงานและศพผู้ตาย โดยผู้หญิงใช้เสื้อลูกไม้เข้ารูปตามลักษณะรูปร่าง พื้นสีดำ แขนสั้น นุ่งกระโปรงยาวกรอมเท้าหรือผ้าถุงสีดำยาวได้เช่นกัน มีผ้าคล้องคอหลากสี เพื่อให้เกิดความสวยงาม ส่วนการแต่งกายสำหรับผู้แสดงชายจะ

สวมใส่เสื้อผ้าสีดำ เสื้อคอตั้งแขนยาวผ่าหน้า นุ่งผ้าโจงกระเบน มีผ้าสีคาดเอว จากการสัมภาษณ์นายวิชัย เวชโอสถกล่าวว่า การแต่งกายของผู้ชาย ในแบบการนุ่งโจงกระเบนสีดำ สวมเสื้อแขนยาวคอตั้ง มีผ้าคาดเอว อัตลักษณ์ของการแต่งกายคณะวิชัย ราชันย์ได้เป็นต้นแบบการแต่งกายตามแบบที่แสดงดังภาพ จนกระทั่งมีคณะรำสวดทั่วไปนิยมนำไปเป็นแบบอย่างการแต่งกาย ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 1 : เครื่องแต่งกายฝ่ายชาย



ภาพที่ 2 : เครื่องแต่งกายฝ่ายหญิง

การแต่งกายของผู้แสดงชาย ในแต่ละบทร้องเป็นการสวมใส่ชุดเดียวตลอดการร้องรำทุกบทร้อง ไม่มีการเปลี่ยนชุด และผู้แสดงชายที่เป็นลูกคู่ร้องรับมีการแต่งกายในลักษณะเดียวกัน

การแต่งกายของผู้แสดงหญิงในแต่ละบทร้อง นักแสดงที่เป็นต้นเสียงและนักแสดงที่เป็นลูกคู่ร้องรับ เป็นการสวมใส่ชุดเดียวตลอดการร้องรำทุกบทร้อง มีการปรับเปลี่ยนเฉพาะผ้าสไบ ถ้าเป็นการแสดในช่วงพิธีกรรม ในบท สวดพระมาลัย , ไหว้ครู , ไหว้ศพ , ขั้นตอนการลา และสั่งเปรต นักแสดงหญิงทุกคน ใช้ผ้าสไบสีสันนั้นนำมาคล้องคอ และจะมีการเปลี่ยนแปลงการใช้ผ้าสไบมาคาดเอวแทน เมื่อแสดงในบทเบ็ดเตล็ด ดังลักษณะการใช้ผ้าสไบที่แสดงดังภาพ



ภาพที่ 3 : นักแสดงหญิงใช้ผ้าสไบสีคล้องคอ



ภาพที่ 4: นักแสดงหญิงใช้ผ้าสไบสีคาดเอว

3.4 เครื่องดนตรี การแสดงรำสวดคณะรำสวดอื่นๆ รวมถึงคณะวิชัย ราชันย์ ไม่พบว่ามีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง มีแต่เครื่องกำกับจังหวะ ประกอบด้วยกลองสองหน้ากลองบองโก และเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง และกรับ

3.4.1 กลองสองหน้า เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีสองหน้า หน้ากลองขึงด้วยหนังวัว เวลาตีวางกลองไว้บนหน้าตักของผู้บรรเลง ไม่มีขาตั้งกลอง ใช้ประกอบการร้องในทำนองเพลงไทยเดิม



ภาพที่ 5 : กลองสองหน้า

3.4.2 กลองบองโกเป็นกลองคู่ ใช้ในโอกาสที่นักแสดงร้องเพลงลูกทุ่ง นักแสดงใช้เสียงร้องไล่ทำนองเพลง โดยทำเสียง "นอย" แทนเครื่องดำเนินทำนอง เพื่อเติมสีสันให้กับเสียงเพลงและสร้างความสนุกสนานครึกครื้น ให้กับคณะรำสวด กลองบองโกจะวางตั้งไว้บนขาตั้งโลหะ โดยปกติกลองบองโกต้องตีด้วย

นิ้วมือหรือฝ่ามือ แต่การตีกลองบองโกของคณะรำสวด วิชัย ราชันย์ ใช้ไม้ตีเพื่อให้เสียงดังยิ่งขึ้นให้เกิดความเร้าใจในจังหวะเพลงลูกทุ่ง ดังภาพ



ภาพที่ 6 : กลองบองโก

3.4.3 เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่งและ กรับ ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทตี ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะของทำนองเพลงสำหรับวงดนตรีของไทย ในลักษณะทำนองเพลงเร็วและช้า กรับคู่ ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของทำนองเพลง สำหรับวงดนตรีของไทย ในลักษณะทำนองเพลงเร็วและช้า

4. ขั้นตอนในการแสดงรำสวด

การแสดงรำสวดพบว่า โดยทั่วไปมีขั้นตอนของการแสดง อยู่ 6 ขั้นตอน ประกอบด้วย พิธีบูชาครู สวดพระมาลัย ร้องรำบทไหว้ครู ร้องรำเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงต่างๆ ร้องรำบท เปรตสั่ง และ ร้องรำบทเพลงลา จากการศึกษาคณะวิชัย ราชันย์ พบว่าขั้นตอนการแสดงมีทั้งหมด 8 ขั้นตอน เริ่มหลังจากการสวดพระอภิธรรมของพระสงฆ์ โดยนักแสดงชายจะนำตู้พระธรรมมาวางไว้ตรงกลางเวที โดยมีผ้าปูรองไว้สำหรับวางตู้พระธรรมโดยเฉพาะ จากนั้นนำบทสวดพระมาลัยมาวางบนตู้พระธรรม พร้อมด้วยเครื่องดนตรีจัดวางไว้ด้านข้าง และบริเวณการแสดงคือหน้าหีบศพ โดยสามารถอธิบายขั้นตอนการแสดง ดังนี้

4.1 ขั้นตอนการบูชาครู เป็นขั้นตอนแรกก่อนเริ่มการแสดง เป็นขั้นตอนที่สำคัญและสืบทอดเป็นประเพณีปฏิบัติเพราะมีความเชื่อว่า ก่อนจะทำการแสดงทุกครั้งต้องไหว้ครูเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่นักแสดง ด้วยการน้อมรำลึกถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ครูบาอาจารย์ ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้มาให้ โดยหัวหน้าคณะเป็นผู้กล่าวบูชาครู ทั้งนี้คณะวิชัย ราชันย์บทไหว้ครูเป็นของคณะเอง เครื่องบูชาครู ประกอบด้วย ดอกไม้ 1 กำ ธูป3 ดอก เทียน 1 เล่ม บุหรี่ 1 ซอง เหล้า 1 ขวด เงินกำนัล 12 บาท จัดวางเครื่องสักการบูชา

ทั้งหมดไว้บนพาน ซึ่งเจ้าภาพงานศพเป็นผู้จัดหาตามการบอกกล่าวของหัวหน้าคณะรำสวด เมื่อเริ่มไหว้ครู หัวหน้าคณะยกพานครูขึ้นเหนือศีรษะ บูชาพร้อมกล่าวบทบูชาครู



ภาพที่ 7: เครื่องบูชาครู



ภาพที่ 8 : หัวหน้าคณะทำพิธีบูชาครู

4.2 ขั้นตอนการสวดพระมาลัย ขั้นตอนการสวดพระมาลัยเป็นขั้นตอนในช่วงของพิธีกรรม ซึ่งนักแสดงชายและหญิงนั่งล้อมวงหันหน้าเข้าหาตู้พระธรรมพนมมือด้วยกิริยาสงบนิ่งน้อมจิตน้อมใจระลึกถึงพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ โดยมีหัวหน้าคณะหรือ นักแสดงชายเป็นผู้นำสวดด้วยการตั้งนะโม สามจบ จึงเข้าบทสวดพระมาลัยในขั้นตอนนี้ นักแสดงทุกคนยังคงนั่งพนมมือเป็นลูกคู่ร้องรับ จนจบการสวดพระมาลัย



ภาพที่ 9 : การสวดพระมาลัย

4.3 ขั้นตอนร้องบทไหว้ครู การรำไหว้ครูเป็นขั้นตอนของการแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้กับนักแสดงรำสวด โดยนักแสดงหญิงออกมากลางเวทีและร่ายรำประกอบบทร้อง อยู่ในลักษณะของการนั่งคุกเข่ารำ ท่าทางการร่ายรำตีความตามบทคำร้อง ซึ่งนักแสดงหญิงผู้ออกมาร่ายรำต้องได้รับการฝึกฝนให้ชำนาญก่อนจึงออกงานรำได้

4.4 ชั้นตอนร้องบทไหว้ศพ หลังจากการรำไหว้ครูเสร็จสิ้น นักแสดงหญิงทั้งหมดหันหน้ากลับมาทางหน้าหีบศพเพื่อรำไหว้ศพ และยังคงนั่งคุกเข่าร่ายรำตามเนื้อร้องจนจบเพลง ขั้นตอนนี้แสดงถึงความกตัญญูต่อผู้เสียชีวิต เนื้อร้องกล่าวขอให้ดวงวิญญาณของผู้เสียชีวิตไปเกิดบนสวรรค์

4.5 ชั้นตอนร้องเกริ่นหรือบทออกตัว คือขั้นตอนการร้องแนะนำตัวผู้ร้องเอง แนะนำทีมงานของคณะรำสวด การฝากเนื้อฝากตัว พร้อมกับกล่าวขอบคุณเจ้าภาพที่นำมาแสดง การกล่าวให้ศีลให้พรกับเจ้าภาพและขออภัยเจ้าภาพหากการแสดงมีความบกพร่องผิดพลาดไป ซึ่งขั้นตอนนี้หัวหน้าคณะเป็นผู้ร้องกล่าวออกตัว นักแสดงคนอื่นๆเป็นลูกคู่

4.6 ชั้นตอนร้องออกแขก เป็นขั้นตอนต่อจากการรำไหว้ศพ นักแสดงหญิง 1 คน ออกมาร่ายรำกลางเวที ในจังหวะเพลงเร็ว เน้นการใช้สะโพก แสดงท่าทางประกอบไปตามทำนองเพลงและมีท่าเต้นที่สร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม เพื่อเป็นการเรียกผู้ชมให้ชมการแสดง

4.7 ชั้นตอนบทเบ็ดเตล็ด หมายถึงขั้นตอนที่มีบทร้องหลากหลาย ทั้งที่นำมาจากวรรณคดีไทย และนำทำนองลูกทุ่งมาแต่งเนื้อร้องใหม่ เริ่มด้วยนักแสดงหญิง 4 คน ออกมาด้านหน้าเวที โดยมีผู้ร้องต้นเสียง 1 คน ส่วนลูกคู่จะใช้การเปล่งเสียงในการไล่ทำนองเพลง ด้วยเสียง “นอย” เมื่อนักร้องหญิงร้องจนครบทุกคน จึงสลับนักแสดงชายออกมาแสดงในบทร้องที่เป็นบทวรรณคดีไทย สลับสับเปลี่ยนกันไปแบบนี้จนถึงเวลาประมาณ 04.00 น. จึงหยุดการแสดงเพื่ออำลาเจ้าภาพ

4.8 ขั้นตอนบทเพลงลา เป็นบทร้องแสดงต่อจากการแสดงในบทเบ็ดเตล็ด เมื่อถึงเวลา 04.00 น. การแสดงรำสวดจึงยุติการแสดงเพื่อเข้าสู่พิธีกรรมการสวดบทสั่งเปรต ในบทร้องเพลงลา เป็นการกล่าวขอบคุณเจ้าภาพ พร้อมทั้งกล่าวอวยชัยให้พรเจ้าภาพและอุทิศส่วนกุศลให้ดวงวิญญาณผู้ตายไปสู่สวรรค์

4.8 ชั้นตอนบทสั่งเปรต เป็นขั้นตอนสุดท้ายของการสวดพระมาลัยของคณะวิชัย ราชันย์ การสวดบทสั่งเปรตนี้จะเริ่มสวดในเวลาประมาณ 04.00 น. นักแสดงชายจะนำตู้พระธรรมมาวางหน้าหีบศพอีกครั้ง นักแสดงทุกคนนั่งหันหน้าไปทางหีบศพ โดยก่อนที่จะสวดบทสั่งเปรตทางคณะรำสวด จะบอกญาติจุดธูปบอกผู้ตายเพื่อให้ฟังการสวดบทสั่งเปรต เมื่อสิ้นสุดการสวดบทส่งเปรต ถือเป็นการสิ้นสุดของการแสดงรำสวด

5. บทบาทการแสดงรำสวดที่มีอิทธิพลต่อสังคม

รำสวดเป็นศิลปะการแสดงที่สร้างสรรค์คุณค่าทางสังคมในด้านทัศนคติความเชื่อและความศรัทธาศาสนา การสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและกิจกรรมในชุมชน รวมถึงงานอาชีพ

5.1 บทบาทของรำสวดที่มีต่อชุมชน ด้วยวิถีชีวิตของชุมชนที่อยู่ร่วมกันหากเมื่อสถานการณ์อย่างหนึ่งเกิดขึ้นกับคนในชุมชน สิ่งที่พบเห็นของทุกชุมชนคือความเอื้ออาทร ความช่วยเหลือการเกื้อกูลซึ่งกันและกัน ก่อให้เกิดการสร้างความสามัคคีร่วมกันช่วยเหลือแก่ผู้ประสบเหตุการณ์นั้นๆ โดยเฉพาะการสูญเสียคนอันเป็นที่รักของแต่ละคน การปลอบโยนเพื่อให้หายหรือผ่อนคลายความโศกเศร้าเสียใจได้คือ การอยู่เป็นเพื่อนกัน

ซึ่งการอยู่เป็นเพื่อนเพื่อปลอบใจนั้นนอกจากการพูดคุย แล้วยังก่อให้เกิดการสร้างสรรค์เพื่อการสร้างความบันเทิงร่วมด้วยในการร้องรำและการบรรเลงดนตรี ดังนั้นรำสวดจึงเป็นบทบาทหนึ่งที่มีต่อชุมชนที่เกิดจากการช่วยเหลือกันทางด้านจิตใจให้เกิดความสุขและผ่อนคลายความทุกข์ใจและสามารถยังดำรงชีวิตอยู่ได้ต่อไปในสังคม

5.2 บทบาทของรำสวดที่มีต่อทัศนคติ/ความเชื่อ ด้วยความเชื่อและความศรัทธาเลื่อมใสในพุทธศาสนาเกี่ยวกับความตายและการเกิดเป็นวิญญาณของผู้ตาย ความทุกข์และความสุขที่เกิดจากการกระทำความดีและความชั่ว การรำสวดมีบทร้องรำในบทสวดพระมาลัย ซึ่งชุมชนพุทธศาสนิกชนเชื่อว่าการสวดพระมาลัยจะส่งดวงวิญญาณของผู้ตายไปสู่สวรรค์ และใครก็ตามเมื่อได้รับฟังบทสวดพระมาลัยแล้ว จะได้ขึ้นสวรรค์ ไม่ตกนรก บทสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดจึงกล่าวถึงเรื่องบาปบุญคุณโทษ การให้กระทำความดี ละเว้นจากความชั่ว และจากความเชื่อเกี่ยวกับการส่งเปรตหรือตามบทพระมาลัยเรียกว่าบทเปรตสั่ง โดยเชื่อว่าการสวดสั่งเปรตช่วยให้ผู้ตายไปสู่สวรรค์ เหตุเพราะเนื้อหากล่าวถึงเปรตสั่งพระมาลัยให้ไปบอกญาติพี่น้องว่าให้ทำความดีละเว้นความชั่ว นอกจากนี้ยังมีความเชื่อว่าผู้สวดจะได้ผลบุญในการสวดให้ผู้อื่นฟัง เนื่องจากการสวดพระมาลัยเหมือนการสั่งสอนธรรมะ ให้ทุกคนกระทำความดีละเว้นจากความชั่ว

5.3 บทบาทของรำสวดที่มีต่อวัฒนธรรมประเพณี การจัดพิธีการงานศพเป็นประเพณีสำคัญของวิถีชีวิตเกี่ยวกับความกตัญญู การให้อภัยและการส่งผู้ตายสู่สุคติตามความเชื่อ ความโศกเศร้าเสียใจของผู้สูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักซึ่งเป็นพุทธศาสนิกชนเชื่อว่าการรำสวดในพิธีกรรมงานศพจะทำให้ผู้ตายสู่สุคติและเป็นวิญญาณที่อยู่ในภพภูมิที่มีความสุขเมื่อได้ทำการสวดบทต่างๆ ตามขั้นตอนการสวด

5.4 บทบาทของรำสวดที่มีต่ออาชีพ การรำสวดของชุมชนภาคตะวันออกได้พัฒนาจากความเชื่อและความศรัทธาในบาปบุญคุณโทษทางการกระทำตามหลักพุทธศาสนาของชุมชนด้วยความดีงามของความรักความสามัคคี การช่วงเหลือเกื้อกูล ความกตัญญู ทำให้พิธีกรรมงานศพในชุมชนมีองค์ประกอบของการแสดงรำสวดอยู่ร่วมด้วยในพิธีของชุมชนภาคติวันออก เป็นผลให้การสร้างสรรค์ในแนวทางการสร้างอาชีพและผลงานทางศิลปะการร้องรำ โดยคณะวิชัย ราชันย์ เป็นคณะหนึ่งที่ทำการพัฒนาและการต่อยอดอาชีพเป็นนักรำสวดจากการมีความรู้และวิชาด้านการร้องรำในศิลปะของลำตัดและลิเก ซึ่งสร้างสรรค์งานร้องรำและการแสดงอย่างเป็นที่นิยมชื่นชอบของชุมชนมากขึ้น ทำให้คณะรำสวดคณะอื่นๆ ได้พัฒนาการร้องรำและการแต่งกายในพิธีการรำสวดที่สวยงามมากขึ้น

สรุปและข้อเสนอแนะ

การรำสวดเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับการพัฒนาจากการร้องบทสวดส่งวิญญาณผู้ตาย ให้สู่สุคติอยู่ในภพภูมิที่ดีมีความสุขด้วยความศรัทธาความเชื่อและการเอื้ออาทรกันในชุมชนที่อยู่เป็นเพื่อนผู้เป็นเจ้าภาพงานศพเพื่อปลอบใจให้คลายความโศกเศร้าเสียใจ ประกอบกับการแสดงรำสวดได้รับการสร้างสรรค์ให้เป็นศิลปะจากผู้ที่ทำการแสดง จึงทำให้ได้รับความนิยมในชุมชน ภาคตะวันออกอย่างยิ่งโดยเฉพาะคณะวิชัย ราชันย์ ที่สร้างสรรค์เป็นศิลปะการแสดงรำสวดให้เป็นอัตลักษณ์และเป็นที่จดจำของผู้รับฟังและรับชมด้วยการสร้างสรรค์ตั้งแต่การแต่งกาย การบรรเลงเพลงร้องรำในแต่ละบทร้อง การใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้เกิดความเพลิดเพลิน รวมถึงการมีขั้นตอนการร้องรำตามบทเพลงที่เป็นพิธีการที่ได้ความนิยม ศรัทธาและความเชื่อของผู้ที่เป็นเจ้าภาพงานที่เชิญมาให้อยู่ในพิธีการงานศพ ซึ่งการรำสวดในพิธีการงานศพนั้นเป็นไปตามหลักความเชื่อของพุทธศาสนิกชนเกี่ยวกับการกระทำความดี ความชั่วผลของการกระทำของคน รวมถึงวิญญาณและความตาย ส่วนการพัฒนาการแสดงรำสวดได้รับการพัฒนาให้เป็นศิลปะการแสดง โดยเฉพาะการรำสวดของคณะวิชัย ราชันย์ ที่ยังคงความเป็นประเพณีนิยมแต่โบราณ แต่เพิ่มอรรถรสของการแสดงการร้องรำที่ให้ผู้สดับรับฟังและรับชมได้รับความบันเทิงและคลายความโศกเศร้าจากการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รัก พร้อมกับการให้แง่คิดในการกระทำความดีงามต่อสัตว์โลกและการยึดถือพระธรรมเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจตามหลักพุทธศาสนา

การรำสวดเป็นวัฒนธรรมประเพณีที่ดีงานของชุมชนภาคตะวันออกที่มีบทบาทต่อการแสดงออกถึงการเคารพรัก ความกตัญญูรู้คุณการอโหสิกรรมและการปรารถนาดีที่มีต่อผู้ตายจึงทำให้การรำสวดยังคงเป็นประเพณีนิยมที่มีบทบาทด้านความเอื้ออาทร ความรัก ความสามัคคี การช่วยเหลือเกื้อกูลกันในชุมชน การสะสมและการเผยแพร่ความเชื่อ ความศรัทธาและการนับถือพระธรรมคำสอนในพุทธศาสนาให้ทุกคนเป็นคนดี รวมถึงการรังสรรค์ศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่อย่างสวยงามตามการพัฒนาอาชีพของผู้มีศิลปะบันเทิง ซึ่งสมพร นิลคัมภีร์ กล่าวว่าแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน เน้นความสำคัญที่ชุมชน เพราะประชาชนคือเจ้าของวัฒนธรรม การมีส่วนร่วมของประชาชนในการอนุรักษ์และฟื้นฟูภูมิปัญญาซึ่งเป็นวัฒนธรรมของตน โดยผ่านการเลือกสรรวัฒนธรรมนั้นแล้ว และนำมาปรับใช้ในการดำเนินวิถีชีวิต เพื่ออยู่ร่วมกันในสังคมภายใต้บริบท การเปลี่ยนแปลงอย่างสมดุล มีเหตุ มีผล ซึ่งวัฒนธรรมชุมชนจะเป็นพลังผลักดันการพัฒนาชุมชนได้ในที่สุด

จากการศึกษาการแสดงรำสวดผู้ศึกษาเห็นว่าการรำสวดเป็นวัฒนธรรมประเพณีนิยมที่ดีของชุมชนภาคตะวันออกของไทย ซึ่งควรอนุรักษ์ให้เป็นประเพณีนิยมสืบไปในของชุมชนภาคตะวันออก และควรให้เกิดการเผยแพร่และการสืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชนสืบไป ทั้งนี้เนื่องจากการรำสวดได้เป็นการแสดงที่มีลักษณะเหมือนเทศนาธรรมที่ให้คติธรรมสอดแทรก พร้อมกับความบันเทิงที่ปลอบใจผู้สูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักอันเป็นการรักษาเยียวยาจิตใจในเชิงจิตวิทยา นอกจากนี้การแสดงรำสวดเป็นการแสดงประเภทหนึ่งของนาฏกรรมพื้นบ้านอันควรให้การศึกษาเพิ่มเติมในเชิงวิชาการเพื่อให้เกิดการถ่ายทอดและเรียนรู้อย่างเป็นระบบในสถานการศึกษาทั่วไป



บรรณานุกรม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี . (2552). **อัตลักษณ์ทางสุนทรียภาพของดนตรีลุ่มน้ำโขง.** กรุงเทพมหานคร : สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ.

ปรารถนา มงคลธวัช. (2547). **การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด.**สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรม แห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม. กรุงเทพ.

วารี ยอดครุฑ และคณะ. (26 เมษายน 2562).**รำสวด**. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก shorturl.at/oJLV3

วิชัย เวชโอสถ (2562). หัวหน้าคณะรำสวดวิชัย ราชันย์ .6/1 หมู่1 ตำบลตกพรม อำเภอขลุง จังหวัดจันทบุรี, สัมภาษณ์ 30 มีนาคม 2562,6 เมษายน 2562.

อนุวัฒน์ บิสสุริ. (2558). **รำสวดคณะครูสาคร ประจง อำเภอบ้านค่าย จังหวัดระยอง.** ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพ.

อัตลักษณ์นาฏยศิลป์ชวาที่ปรากฏในการแสดงชุดระบำชวา

THE IDENTITIES OF JAVANESE DANCE THAT APPEARED IN JAVA DANCE (THAI STYLE)

นาวี สาสงเคราะห์*

NAVEE SASONGKROH*

บทคัดย่อ

ชาวชวาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยเข้ามาติดต่อค้าขาย ปัจจุบันปรากฏชุมชนชาวชวาในกรุงเทพมหานครบริเวณสาทร การเสด็จประพาสเมืองชวาของรัชกาลที่ 5 ถึง 3 ครั้ง เป็นการบันทึกเรื่องราวการเดินทางที่เกี่ยวข้องดนตรีและนาฏศิลป์ราชสำนักชวา ปรากฏวงดนตรีกาเมลัน การแสดงราชสำนัก คือ ปโดโยและซริมปิ ต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ตามเสด็จสมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดชไปชวาท่านได้แต่งเพลงไทยที่เลียนแบบสำเนียงเพลงชวาโดยตั้งชื่อตามเมืองที่พัก เช่น เพลงบูเซ็นซ็อค เพลงยะวา เป็นต้น ภายหลังที่รัชกาลที่ 7 เสด็จประพาสชวาได้รับพระราชทานวงดนตรีกาเมลันจากสุนัน (กษัตริย์) เมืองสุรการ์ตา หลวงประดิษฐ์ไพเราะ จึงได้เป็นผู้ควบคุม ฝึกซ้อมการบรรเลงและแต่งเพลงสำเนียงชวาอื่นเพิ่มขึ้น

ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่ง อธิบดีกรมศิลปากร ได้มีการสร้างสรรค์ระบำชวาขึ้นโดยคุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูผัน โมรากุล และคุณครูมัลลี คงประภัศร์ ใช้ทำนองเพลง บูเซ็นซ็อคและเพลงยะวาใหม่ กระบวนท่ารำแสดงถึงอัตลักษณ์ของการแสดงราชสำนักชวาใช้ผู้แสดงผู้หญิง มีท่าการใช้มือเลียนแบบท่า งิตติง การลอยหน้า การนั่งไหว้ การใช้เท้าตวัดผ้า การใช้ผ้าคาดเอวประกอบการแสดง โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายเลียนแบบองค์ประกอบของการ แต่งกายการแสดงในราชสำนักแบบสุรการ์ตา

คำสำคัญ : อัตลักษณ์, นาฏยศิลป์ชวา, ระบำชวา

** 125/3 หมู่ที่ 6 ตำบลสนามชัย อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี*

125/3 Village No.6, Sanamchai Sub-District, Maung Suphanburi District, Suphanburi Province

Abstract

Javanese people have lived in Thailand since the Ayutthaya period by coming to contact the trade. Nowadays, Thai people who descent from Javanese is appearing in Bangkok at Sathorn area. In the past, King Rama V visited Java of three times and wrote about the travel, music, and dance of the Royal Java Court. that was the Gamelan and Royal show was Bedhaya and Srimpi. Subsequently, Luang Pradit Phai Roh was accompanied by Prince Panurangsi Sawangwong went to Java, he composed a Thai song that imitated the Javanese rhythm, named by the city, such as, Buitenzorg, Java, etc. After King Rama VII came back from visiting The Court of Surakarta. He received the Gamelan from the Sunan (King of Surakarta) and provided Luang Pradit Phai Roh to be the band leader of Gamelan and practicing the music and composed the Javanese songs.

In the days, Mr. Thanit Yoopho was the Director-General of the Fine Arts Department. Has created a Javanese dance. The choreographers were Mrs.Lamun Yamakup, Mrs. Pan Morakul, and Mrs. MunLee Kongpraphat. The dance uses Buitenzorg song and Java song. The identities of dances are the Javanese royal court performances style. There is a posture to use the hand to imitate the position of "Ngithing", face and legs movements are similar Javanese dance. By designing costumes to imitate the elements of dress in the Surakarta style.

Key words: Identity, Javanese dance, Rabam Java

บทนำ

การเข้าสู่ประชาคมอาเซียน (ASEAN Community) หลายสิบปีที่ผ่านทำให้ประเทศไทยเกิดการตื่นตัวของคนไทยไม่ใช่น้อยเนื่องจากมีผลสืบเนื่องถึงการเมือง เศรษฐกิจ และศิลปวัฒนธรรม ทำให้ผู้คนสนใจประเทศเพื่อนบ้านมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการท่องเที่ยวและศิลปวัฒนธรรม โดยข้อเท็จจริงแล้วประเทศไทยได้ติดต่อกับนานาประเทศไม่เฉพาะบ้านพี่เมืองน้องในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่ได้ติดต่อค้าขายกับตะวันตกมีหลักฐานปรากฏมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในแง่ของศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ได้มีการเลียนแบบสำเนียงเพลงของชนชาติต่างที่เข้ามาในประเทศไทย จนมีเพลงที่เรียกว่า เพลงสิบสองภาษาเกิดขึ้น ด้านนาฏศิลป์มีการแสดงที่เลียนแบบชาวต่างชาติ ไม่ว่าจะเป็นละครพงศาวดาร เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ที่แสดงเกี่ยวกับละครที่มีเชื้อชาติต่างๆ เช่น จีน มอญ พม่า เป็นต้น ละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรม

พระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ปรับปรุงละครเรื่องพระลอ โดยเลียนแบบเชื้อชาติลาว จะเห็นได้ว่า การรับรู้ถึงความหลากหลายของชนชาตินั้นมีต่อเนื่องกันมาอย่างยาวนาน เมื่อพัฒนาการรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์มีมากขึ้นโดยเฉพาะในกรมศิลปากร การสร้างสรรค์การแสดงที่เลียนแบบการแสดงของชนชาติต่างก็มีอยู่อย่างต่อเนื่องและได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก ซึ่งการแสดงที่เลียนแบบกลุ่มเชื้อชาติต่างๆ นี้ผู้สร้างสรรค์ ต้องอาศัยความคิดและจินตนาการ ผนวกกับความรู้เกี่ยวกับชนชาตินั้นๆ เป็นหลักสำคัญของการวางรากฐานแนวคิดจึงจะสามารถแสดงอัตลักษณ์ของชนชาตินั้นๆ ออกมาได้อย่างชัดเจนผ่านกระบวนท่ารำ ดนตรี และการแต่งกาย ซึ่งการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีชุดการแสดงที่เลียนแบบชนชาติต่างๆ หลายชนชาติ เช่น จีน พม่า มอญ ชวา เป็นต้น

ชาวชวาในประเทศไทย

ชาวชวาหรือมักกะสัน ปรากฏหลักฐานมีมาครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยภายหลังการแพร่อิทธิพลชาวฮอลันดาระยะแรกเดินทางเข้าทำการค้าและเป็นทหารรับจ้าง ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเกิดกบฏมักกะสันขึ้นทำให้เกิดความวุ่นวายซึ่งเกิดความไม่พอใจของวิชเยนทร์นั่นเอง ชาวชวากลุ่มนี้เรียกอีกอย่างว่า แขกแพ มีความเชี่ยวชาญในการทำน้ำหอม หลังจากที่เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่สอง มีชาวชวากลุ่มหนึ่งอพยพเข้ามาบางกอกและนนทบุรี บทบาทชาวชวาในหน้าหนึ่งของประวัติศาสตร์อาจจะดูน้อยกว่าชนชาติอื่นๆ แต่ก็ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของประชากรที่ได้ร่วมกันสร้างสังคมไทยที่ประกอบไปด้วยความหลากหลายทางวัฒนธรรม (ภาสกร วงศ์ตาวัน, 2561 : 71-177) ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ได้มีชาวชวาจำนวนมากเข้ามาค้าขายและมีความเชี่ยวชาญด้านการตกแต่งสวน โดยเฉพาะต้นมะขามที่ปลูกบริเวณรอบสนามหลวงนั้นก็เป็นฝีมือการปลูกของชาวชวา ปัจจุบัน มีชุมชนชวาที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร คือ บริเวณสาทร ปรากฏชื่อมัสยิดยะวา เป็นอนุสรณ์สถานของการดำรงอยู่ของคนเชื้อสายชวาในประเทศไทย เนื่องจากชวาเป็นดินแดนที่มีความสวยงาม มีแหล่งอารยะธรรม และศิลปวัฒนธรรมที่โดดเด่น ดังนั้นพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ของไทยได้เสด็จประพาสชวาหลายครั้งด้วยกัน

สัมพันธไมตรีพระมหากษัตริย์ไทยกับสุลต่านเมืองชวาและดนตรี นาฏศิลป์ราชสำนักชวา

ปีพุทธศักราช 2413 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสชวาอย่างเป็นทางการนับว่าเป็นครั้งแรกของการเสด็จประพาสต่างประเทศของพระองค์ด้วย เมืองที่เสด็จประพาสอย่างเป็นทางการคือ สิงคโปร์ บาตาเวีย และสมารัง เมืองบาตาเวีย ปัจจุบันคือ กรุงจาการ์ตา ตั้งอยู่บริเวณทางเหนือของเกาะชวาตะวันตก เป็นเมืองหลวงของสาธารณรัฐอินโดนีเซียและเมืองสมารัง (Semarang) ปัจจุบันคือ เมืองท่าที่สำคัญตั้งอยู่ทางด้านเหนือของเกาะชวากลาง ในการเสด็จสมารังครั้งนี้ได้ทอดพระเนตรละครของชวาของ



ระเด่นอะธิปติปันญี (Randen Adipati คือ ฐานันดรศักดิ์ของเจ้าชวา เจ้ามังกุเนอโกโร Mangkunegoro แห่งเมือง โซโลหรือเมืองสุรการ์ตา)

ปีพุทธศักราช 2439 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสเกาะชวาเป็นครั้งที่ 2 ครั้งนี้ได้เสด็จประพาสเมืองบาตาเวีย บุยเตนซอร์ก (Buitenzorg) เมืองบันดุง เมือง การุต เมืองจิละจับ เมืองยอกยาการ์ต้า เมืองสุรการ์ตาหรือโซโล เมืองสุราบายา เมืองมาลัง และเมืองกดีรี ในครั้งนี้ได้ทอดพระเนตรศิลปวัฒนธรรม ณ พระราชวังสุลต่านเมืองยอกยาการ์ตาซึ่งจัดเลี้ยงต้อนรับ ณ ท้องพระโรงสี่เหลี่ยม เรียกว่าเป็นโดโป (Pedhapa) ระหว่างพิธีรับรองมีพิณพาทย์บรรเลงตลอด หลังจากพิธีรับรองเสร็จเรียบร้อย จึงเริ่มการแสดง ซริมปี (Srimpi) โดยมีนักแสดงจำนวน 4 คน ออกมารำถวายและในการเลี้ยงรับรองครั้งที่ 2 ทรงได้ทอดพระเนตรการแสดง วายังวอง (Wayang Wong) เรื่อง มหาภารตะ เมื่อเสด็จฯ ถึงเมืองสุรการ์ตา เจ้าสุสุหุนันปากุบุโวโน ที่ 10 (เจ้าอุปราชหรือวังหน้าเมืองโลโซ) พร้อมด้วยเชษฐา 3 พระองค์ รอรับเสด็จ ภายหลังมีถวายเลี้ยงรับรองตามธรรมเนียม มีการแสดงรำ ปโดโย (Bedhaya) ภายหลังได้ทอดพระเนตรวายัง วอง เรื่องปันหยี ปโดโย และซริมปี ทั้งนี้ไม่ปรากฏว่า ทรงทอดพระเนตรด้านนาฏศิลป์ ดนตรีของชวาที่เมืองอื่นๆ นอกจาก เมืองยอกยาการ์ต้าและเมืองสุรการ์ตา

ปีพุทธศักราช 2444 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสเกาะชวาเป็นครั้งที่ 3 เสด็จประพาสเมืองบาตาเวีย เมืองบุยเตนซอร์ก เมืองบันดุง เมืองสุรการ์ตา ในการเลี้ยงรับรอง ณ ท้องพระโรงพระราชวังเมืองสุรการ์ตา มีการบรรเลงวงดนตรี กาเมลัน รับเสด็จและการแสดง ปโดโย ถวายให้ทอดพระเนตรโดยมีนางรำจำนวน 9 คนนางรำทั้งหมดเป็นนางในของ สุสุหุนัน การแสดงมีท่ารำที่แปลกคือนางรำสามารถยืนขึ้นได้อย่างช้าๆ ทั้งที่นั่งไขว้ขาอยู่ และยังได้ทรงทอดพระเนตรการแสดง ซริมปี ดังเช่นเคย

การแสดงนาฏศิลป์ราชสำนักของชวาที่สำคัญสำหรับต้อนรับพระราชอคันตุกะที่มาเยือนพระราชวังเมืองยอกยาการ์ต้า(Kasultanan Yogyakarta)และพระราชวังเมืองสุรการ์ตา (Kasunanan Surakarta) นั้นจากการเสด็จประพาสชวาทั้งสามครั้ง มีการนำนาฏศิลป์ราชสำนักมาแสดงให้ชม คือ Bedhaya และ Srimpi การแสดงทั้งสองนี้เป็นรูปแบบการแสดงเฉพาะในพระราชวังนักแสดงเป็นสตรีในพระราชวังหรือบางครั้ง พระราชวงศ์ฝ่ายหญิงของกษัตริย์จะเป็นผู้แสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองและการแสดงยังสื่อความถึงปรัชญาอันลึกซึ้ง

Bedhaya หรืออีกชื่อหนึ่งคือ Bedhaya sanga (Sanga ในภาษาชวา แปลว่า เก้า) เป็นการแสดงของผู้หญิงประกอบไปด้วยนักแสดงจำนวน 9 คน และ Srimpi เป็นการแสดงของผู้หญิงเช่นกัน ประกอบไปด้วยนักแสดง 4 คน รูปแบบการแสดงถูกสร้างขึ้นมาในสมัยสุลต่านอังกุง (Sultan Agung) ตรงกับคริสต์ศักราช 1613 – 1646 (ตรงกับ พุทธศักราช 2156 – 2189) Bedhaya ที่อยู่ในพะราชวัง (Kraton) โดยปกติทั่วไปมักจะแสดงบทบาทในการต่อสู้ระหว่างตัวละครสำคัญสองตัว ในขณะที่ Srimpi เป็นการออกท่าทางใน

ลักษณะการพรรณนาถึงการต่อสู้ของตัวละครที่เป็นวีรสตรี นักแสดงทั้งหมดเหล่านั้นแต่งกายในลักษณะคล้ายกัน

Bedhaya sanga เป็นการแสดงโดยผู้หญิงจำนวน 9 คน โดยหมายถึงสัญลักษณ์ ทวารทั้ง 9 ของร่างกาย มนุษย์ คือ ดวงตาทั้งสองข้าง รูจมูกทั้งสองข้าง รูหูทั้งสองข้าง ปาก ทวาร และอวัยวะเพศ เปรียบเหมือนกับ 9 ทางเข้าหลักสำคัญของพระราชวัง (Kraton) ในส่วนประกอบของการแสดงเกี่ยวข้องกับโครงสร้างร่างกายของมนุษย์ 9 ส่วน ประกอบไปด้วย หัวใจ ศีรษะ คอ แขนทั้งสองข้าง หน้าอก ขาทั้งสองข้าง และอวัยวะเพศ บทบาทสำคัญของ Bedhaya Sanga คือ หัวใจที่เป็นตัวแทนของความคิดและจิตวิญญาณ ศีรษะคือความปรารถนา ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องธรรมชาติของมนุษย์ที่มีความดีและความชั่ว มีถูกและผิด เป็นต้น แตกต่าง จากการแสดง Srimpi ซึ่งใช้ผู้หญิงเพียง จำนวน 4 คน โดยหมายถึงสัญลักษณ์ของธาตุทั้ง 4 คือ ไฟ ลม น้ำ และดิน โดยลักษณะสำคัญทางความคิด บทบาทสำคัญของการแสดงเป็นไปในทางเดียวกันกับ Bedhaya sanga (Soedarsono, 1990, pp. 79-82)



ภาพที่ 1 การแสดง Bedhaya โดยมีนักแสดงจำนวน 9 คน
ที่มา : Purwadmadi, 2014, p. 21



ภาพที่ 2 การแสดง Srimpi Rangga Janur ใช้ผู้แสดง 4 คน
ที่มา : Purwadmadi and Joko Budhiarto, 2016, p. 203

ปีพุทธศักราช 2451 สมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดชหรือสมเด็จวังบูรพาฯ เสด็จไปชวา ครั้งนั้นหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในขณะนั้นมีบรรดาศักดิ์เป็นจางวางศร ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตามไปด้วยในฐานะมหาดเล็กห้องพระบรรทมและนักดนตรีคนโปรด ขณะนั้นท่านอายุได้ 27 ปี เมื่อถึงชวาท่านได้ยินเสียงดนตรีของวงกาเมลัน (Gamelan) เมื่อครั้งเจ้าแห่งเกาะชวาจัดเลี้ยงถวายการต้อนรับสมเด็จวังบูรพาฯ จางวางศรท่านได้นำขลุ่ยงาที่ติดตัวไปด้วยมาเป่าผสมผสานเข้ากับดนตรีของชวาในเพลงต่างๆ ได้อย่างกลมกลืน สร้างความประทับใจให้กับผู้ที่ร่วมขบวนเสด็จฯ เป็นอย่างมาก ภายหลังได้แต่งเพลงไทยที่มีสำเนียงชวาหลายเพลงโดยตั้งชื่อเพลงจากสถานที่ที่ท่านได้เดินทางไป เช่น บูเซ็นซ็อค กะหรัดรายา กะดีรี สะมารัง ยะโฮร์ ยะวาใหม่ และบูกันตูโมะ (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2547 : 73-75) จากการเดินทางไปชวาส่วนหนึ่งของการแต่งเพลงตามสถานที่ต่างๆ เช่น ยะโฮร์ เป็นสถานที่อยู่ในประเทศมาเลเซีย เพลงบูเซ็นซ็อค มาจากชื่อเมืองเมืองบุยเตนซอร์ก ซึ่งปัจจุบันเปลี่ยนเป็น เมืองโบโกร์ (Bogor) เพลงสะมารัง มาจากชื่อเมือง (Semarang) เป็นต้น ทั้งนี้น่าจะเป็นการแต่งเพลงเพื่อสำหรับบันทึกการเดินทางไปในสถานที่ต่างๆ ของเมืองชวาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะอีกทางหนึ่ง เพราะเนื่องจากเพลงที่แต่งนั้นไม่ได้มีเฉพาะเมืองที่อยู่ในชวาเพียงอย่างเดียว หากแต่งเพลงที่มีชื่อเมืองอยู่ในมาเลเซียด้วย ซึ่งการเดินทางไปชวานั้นต้องแวะพักตามเมืองต่างๆ คือ มาเลเซีย สิงคโปร์ แล้วเดินทางถึงเกาะชวา

ปีพุทธศักราช 2472 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ ประพาสชวา ทรงทอดพระเนตรละครและดนตรีเป็นสำราญพระราชหฤทัย กระทั่งปะกูภูวโนที่ 10 สุสุหุนันแห่งเมืองสุรการ์ตาหรือเมืองโซโล (Surakarta หรือ Solo) ทรงเคารพนับถือพระมหากษัตริย์สยาม ทั้งนี้เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เสด็จมาเยือนถึง 2 ครั้งและมีพระราชไมตรีอันดีกับตระกูลปะกูภูวโน เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จฯ เยือนอีกครั้งจึงเป็นการกระชับพระราชสัมพันธไมตรียิ่งขึ้น ภายหลังเด็จฯ กลับสยาม สุสุหุนันแห่งสุรการ์ตาได้จัดส่งเครื่องดนตรีชวา (Gamelan) เครื่องใหญ่มาทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ในฐานะผู้ที่คุ้นเคยกับปี่พาทย์ชวา อีกทั้งยังมีโอกาสได้เดินทางไปชวามาแล้วจึงได้รับพระราชทานโอกาสให้เป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์และฝึกซ้อมให้ นักดนตรีของกรมปี่พาทย์และโขนหลวงเพื่อออกแสดงในงานขึ้นปีใหม่ ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน ในปีพุทธศักราช 2473 ภายหลังเครื่องดนตรีได้แยกออกไปเก็บรักษายังสถานที่ต่างๆ คือ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ บางส่วนอยู่ในความดูแล รักษาของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2547 : 153-155)

นาฏยลักษณ์นาฏศิลป์อินโดนีเซีย

นาฏศิลป์อินโดนีเซียสามารถแบ่งประเภทการแสดงตามลักษณะเฉพาะออกเป็นการแสดงเฉพาะท้องถิ่นสำคัญๆ คือ นาฏศิลป์แบบยอกยาการ์ต้า นาฏศิลป์แบบสุรการ์ตา นาฏศิลป์แบบบาหลี นาฏศิลป์แบบซุนดา นาฏศิลป์แบบสุมาตรา และนาฏศิลป์แบบชนเผ่าพื้นเมือง โดยมีประเภทของการแสดงที่สำคัญเป็นที่รู้จักทั่วไป เช่นวายัง กุลิต(Wayang Kulit) วายัง วอง (Wayang Wong) วายัง โตแปง(Wayang Topeng) ลางัน ดริโย (Langen Driya) ปโดโย (Bedhaya) และซริมปิ(Srimpi)

การแสดงปโดโย(Bedhaya)และซริมปิ(Srimpi) เป็นการแสดงนาฏศิลป์แบบราชสำนักชวาปรากฏแสดงทั้งในพระราชวังยอกยาการ์ตาและสุรการ์ตา โดยพระมหากษัตริย์ที่เสด็จประพาสชวาพร้อมทั้งพระบรมวงศานุวงศ์ได้ทอดพระเนตรทุกครั้งที่มีการเลี้ยงรับรอง นาฏยลักษณ์ของการแสดงนาฏศิลป์แบบราชสำนักที่สำคัญ คือ การใช้มือและพื้นฐานการเคลื่อนไหวร่างกาย ทั้งนี้ขอกล่าวเฉพาะรูปแบบท่าทางของผู้หญิง ดังนี้

ลักษณะมือ ประกอบไปด้วย การจัดท่าทางของนิ้วมือ มือ มี 4 ลักษณะ คือ

1. งรูจี (Ngruji) เป็นการตั้งมือในลักษณะนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย เรียงชิดกัน หักหัวแม่มือเข้าหากลางฝ่ามือ

2. จัมปุริต (Njempurit) เป็นการตั้งมือในลักษณะ ใช้นิ้วหัวแม่มือจรดที่ข้อนิ้วแรกของนิ้วกลาง โดยให้นิ้วกลางลดลงมาในลักษณะชี้ไปด้านหน้างอนิ้วเล็กน้อย ปลายนิ้วชี้จรดปลายนิ้วหัวแม่มือในลักษณะงอนิ้ว ส่วนนิ้วที่เหลืออยู่ในลักษณะงอ



ภาพที่ 3 ลักษณะมือ งรูจี (Ngruji)
ที่มา : Lan Muteex, 2016



ภาพที่ 4 ลักษณะมือ จัมปุริต (Njempurit)
ที่มา : Lan Muteex, 2016

3. งิตติง (Ngithing) เป็นการตั้งมือในลักษณะ นิ้วหัวแม่มือจรดปลายนิ้วชี้ลักษณะงอนิ้วเป็นวงกลม นิ้วที่เหลืองอนิ้วดันขึ้นไปหลังมือ

4. เงิบเปิล (Ngepel) เป็นการตั้งมือในลักษณะงอนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางเข้าหาฝ่ามือ นิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยงอข้อนิ้วดันเข้าหาหลังมือ ลักษณะมือนี้จะปรากฏเฉพาะท่าของผู้ชาย



ภาพที่ 5 ลักษณะมือ งิตติง (Ngithing)
ที่มา : Lan Muteex, 2016



ภาพที่ 6 ลักษณะมือ เงิบเปิล (Ngepel)
ที่มา : Lan Muteex, 2016

ลักษณะการเคลื่อนไหวลำตัว

การเคลื่อนไหวลำตัวของการแสดงนาฏศิลป์ราชสำนักชวามีลักษณะเฉพาะสำคัญใน 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนในลักษณะลำตัวตรง เรียกว่า ทันจิบ บุตรี(Tancep putri) และการถ่ายน้ำหนัก เมื่อการเคลื่อนไหวอยู่ในลักษณะลำตัวตรงศีรษะก็จะตั้งตรง สายตาหลบต่ำลงมองพื้น ทั้งนี้การเคลื่อนไหวของแขน ขา ศีรษะ ใบหน้า ลำตัว จะสัมพันธ์กับการถ่ายน้ำหนักของเท้าโดยการยืดตัวและงอเข้า การถ่ายน้ำหนักจากเท้าซ้ายไปยังเท้าขวา เรียกว่า งแลแย็ค บุตรี (Ngleyek putri) และการถ่ายน้ำหนักจากเท้าขวาไปยังเท้าซ้าย เรียกว่า งลอยย็อค บุตรี (Ngoyok putri) (Galih Prakasiwi, Interviwe, April 19, 2019)



ภาพที่ **7** ท่าทันจิบ บุตรี (Tancep putri)
ที่มา : Lan Muteex, 2016



ภาพที่ 8 งแลแย็ค บุตรี(Ngleyek putri)
ที่มา : Lan Muteex, 2016



ภาพที่ 9 งลอยย็อค บุตรี(Ngoyok putri)
ที่มา : Lan Muteex, 2016

ระบำชวา

ในครั้งระยะเวลานายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่ง อธิบดีกรมศิลปากร เป็นช่วงที่นาฏศิลป์ไทยดนตรีไทยได้รับการพัฒนารูปแบบการแสดงให้เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง มีผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทย ทั้งรูปแบบการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน และเพลงประกอบการแสดงใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมายจากความคิดริเริ่มและภูมิปัญญาของปรมาจารย์ทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ทั้งที่นำมาจากรูปแบบการแสดงราชสำนัก การแสดงพื้นบ้าน ตลอดจนการแสดงที่เลียนแบบชนชาติต่างๆ ที่อยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

เมื่อหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้วางรากฐานฝึกหัดการบรรเลงวงดนตรีชวาที่ได้รับมาจากสุลต่านสุสุหุนัน ที่ 10 แห่งสุรการ์ตา จนสามารถบรรเลงได้และแต่งเพลงที่มีสำเนียงชวามากมาย หลายปีต่อมานายธนิต อยู่โพธิ์ได้มอบหมายให้มีการสร้างสรรค์การแสดงที่เลียนแบบการแสดงของชวาซึ่งจัดอยู่ในประเภทของระบำ เรียกว่า ระบำชวา มีปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทย คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูผัน โมรากุล และคุณครูมัลลี คงประภัศร์ เป็นผู้ออกแบบท่าทางประกอบเพลง โดยใช้เพลง บูเซ็นซ็อคและเพลงยะวาใหม่ประกอบการแสดงโดยเผยแพร่ให้ประชาชนได้ชมช่วงสังคีตศาลา(รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2562)

นาฏยลักษณ์ระบำชวา

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ระบำชวา ประกอบไปด้วยกระบวนท่าประกอบเพลง จำนวน 2 ทำนอง คือ ในท่วงทำนองเพลงช้า เพลงบูเซ็นซ็อคและท่วงทำนองเพลงเร็ว เพลงยะวาใหม่สามารถสรุปการใช้ร่างกายสำคัญๆ ได้ดังนี้

1. ศีรษะ ลักษณะการใช้ศีรษะ พบว่า มีการลอยหน้า ยักคอ ลักคอ ก้มศีรษะ พยักหน้า เงยหน้า และการเอียง

2. มือและแขน ลักษณะท่ารำใช้มือและแขน พบว่า มีการจีบล่อแก้ว ประนมมือไหว้ สลัดข้อมือ จีบมือม้วนมือ ตั้งมือจีบล่อแก้วระดับวงกลาง แบหงายมือ และแทงมือ

3. เท้า ลักษณะการใช้เท้า พบว่ามีการซอยเท้า ชักเท้าปัดปลายผ้า ท่านั่งย่อตัวลงโดยเข่าซ้ายทับเข่าขวา การทอดเท้า ถัดเท้า ขยั่นเท้า นั่งบนส้นเท้า แตะเท้า และโขยกเท้า

4 ลำตัว ลักษณะการเคลื่อไหวลำตัว พบว่า มีการตีไหล่ โน้มตัวไปด้านหน้า เอนลำตัวไปด้านหลัง โยนตัว โอนตัวทิ้งไหล่

การแต่งกายระบำชวา ลักษณะการแต่งกายของระบำชวาเป็นการแต่งกายเลียนแบบการแสดงในราชสำนักชวา ประกอบไปด้วย ศีรษะสวมเครื่องประดับศีรษะประดิษฐ์คล้ายเครื่องสวมศีรษะชองการแสดงในราชสำนักชวา นุ่งผ้าจีบหน้านางหางไหลปล่อยชาย ลำตัวสวมเสื้อรัดเฉพาะช่วงอกเปลือยไหล่ สวมเครื่องประดับสร้อยคอ กำไล และรัดต้นแขน ที่สำคัญคือผ้าคาดเอวที่ผูกบริเวณด้านหน้าปล่อยชาวยาวทิ้งลงมาทั้งสองข้าง ผ้านี้เป็นลักษณะเฉพาะที่ใช้ประกอบท่าทางการแสดงถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของระบำชวา



ภาพที่ 10 ระบำชวา
ที่มา : ประทิน พวงสำลี, 2512

อัตลักษณ์นาฏยศิลป์ชวาที่ปรากฏในการแสดงชุดระบำชวา

การแสดงนาฏศิลป์ไทยที่สร้างสรรค์เพื่อเลียนแบบวัฒนธรรมของเชื้อชาติต่างๆ ในภูมิภาคอาเซียนเป็นการแสดงถึงพลังแห่งความคิดสร้างสรรค์ของผู้ที่ประดิษฐ์ทั้งลีลาท่ารำ ทำนองเพลงและเครื่องแต่งกาย หากเป็นปัจจุบันในยุคที่สามารถหาข้อมูลได้ทั่วโลกภายในเวลาไม่กี่วินาทีผ่านการเชื่อมโยงทางเครือข่ายออนไลน์ซึ่งเป็นช่องทางของการแสดงหาความรู้ได้อย่างกว้างขวางทั่วทุกมุมโลก อุปสรรคของการสืบค้นความรู้ต่างๆ อันเป็นวัตถุดิบสำคัญในการผลิตผลงานสามารถทำได้สะดวกมากยิ่งขึ้น หากมองย้อนเวลากลับไป ประมาณ 50-60 ปีที่ผ่านมา ในช่วงที่การค้นคว้าข้อมูลต่างๆ เป็นไปด้วยความลำบากอย่างยิ่งยวด การสร้างสรรค์ผลงานที่เลียนแบบการแสดงของชาวต่างชาติต้องอาศัยความคิดสร้างสรรค์จากจินตนาการจากหลักฐานเพียงแค่ภาพถ่ายหรือคำบอกเล่าของผู้ที่เคยประสบพบเห็นการแสดงนั้นๆ การคิดสร้างสรรค์ระบำชวาของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยแสดงให้เห็นถึงพลังแห่งจินตนาการโดยแท้ เนื่องจากคุณครูที่ร่วมกันคิดกระบวนท่ารำทั้ง 3 ท่าน ไม่เคยเดินทางไปชวาและไม่เคยเห็นรูปแบบการแสดงระบำในราชสำนักของชวามาก่อน ซึ่งแตกต่างจากการสร้างสรรค์ผลงานเพลงเลียนแบบสำเนียงเพลงชวาประกอบการแสดงของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ที่แต่งเพลงบูเซ็นซ็อคและเพลง ยะวาใหม่ จากการได้เดินทางไปสัมผัสกับวัฒนธรรมดนตรีของชวา

จากการศึกษา รวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลทั้งประวัติศาสตร์ชองชาวชวากับความสัมพันธ์ทางศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีและนาฏศิลป์ พบว่า ระบำชวามีแนวคิด กระบวนท่ารำ และลักษณะการแต่งกายที่เชื่อมโยงกับนาฏศิลป์ชวาอยู่ไม่น้อย ซึ่งแสดงถึงอัจฉริยะภาพและจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ที่สามารถนำเสนออัตลักษณ์ของการแสดงนาฏศิลป์ชวาได้อย่างเป็นรูปธรรม

ความสัมพันธ์ของแนวคิดหลักระหว่างนาฏศิลป์ราชสำนักชวาและระบำชวาในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยนั้น แนวคิดที่เป็นสิ่งเดียวกันคือ ผู้เขียน อนุมานว่า ระบำชวาได้แนวคิดในการออกแบบการแสดงให้เป็นรูปแบบของระบำ โดยใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงซึ่งตรงกับการแสดงในราชสำนักของพระราชวังทั้งยอกยาการ์ต้าและสุรการ์ตามักจะนำการแสดง Bedhaya และ Srimpi ที่แสดงโดยนางในราชสำนักหรือแม้แต่เชื้อพระวงศ์ฝ่ายหญิง อาจกล่าวได้ว่า ระบำชวาได้แนวคิดในการใช้ผู้หญิงแสดงมากจากการแสดงในราชสำนักนั่นเอง หากแต่ระบำชวาไม่ได้มุ่งเน้นในด้านปรัชญาของสัญลักษณ์ทางร่างกาย ทั้ง 9 แห่งแบบ Bedhaya และธาตุทั้ง 4 ของ Srimpi แต่แสดงออกในรูปแบบของระบำของนางในราชสำนักที่มีความสวยงาม พร้อมเพรียง การเคลื่อนไหวและการแปรแถว

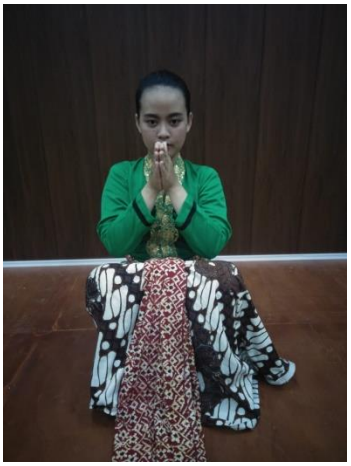
จากแนวคิดหลักไปสู่การออกแบบกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะของระบำชวา บรมครูเลือกใช้ลักษณะมือของการปฏิบัตินาฏยศัพท์ ที่เรียกว่า การจีบล่อแก้วหรือท่าล่อแก้ว เป็นลักษณะมือที่ใช้สื่อถึงท่าทางของนาฏศิลป์ชวา ซึ่งการจีบล่อแก้วนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับพื้นฐานการใช้มือในกระบวนท่ารำของนาฏศิลป์ราชสำนักชวา ที่เรียกว่า งิตติง (Ngithing) และการลอยหน้า หากแต่นาฏศิลป์ชวาไม่ปรากฏการยักคอแต่ใน

ระบำชวามีการประดิษฐ์ท่าให้ใช้การลอยหน้าผสมกับการยักคอและการเคลื่อนไหวเท้าโดยใช้เท้าปัดปลายผ้านุ่ง ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งคือ กระบวนท่าเริ่มต้นของการแสดงทั้งการแสดงของนาฏศิลป์ราชสำนักชวาและระบำชวาที่เหมือนกันคือ การเริ่มด้วยท่าไหว้ ทั้งนี้สืบเนื่องจากแนวคิดหลักที่มาจากการแสดงในราชสำนักจึงเริ่มด้วยท่าแสดงความเคารพเป็นอันดับแรก

ลักษณะท่าไหว้ของนาฏศิลป์ราชสำนักชวา เรียกว่า ท่าซัมบาฮัน (Sembahan) เป็นการแสดงความเคารพต่อสุลต่านหรือการระลึกถึงพระเจ้า ซึ่งในระบำชวาก็มีท่าไหว้เป็นท่าแรกแสดงถึงความเคารพเช่นกัน ความแตกต่างอยู่รายละเอียดของท่านั่งและระดับการไหว้ ระบำชวาใช้การนั่งไขว้ขาโดยหัวเข่าซ้อนกัน ในขณะที่มือไหว้ในลักษณะกันศอกระดับหน้าอก แต่นาฏศิลป์ชวานั่งในลักษณะขัดสมาธิแล้วยกเข่าขึ้นประนมมือไหว้ระดับปาก ศอกทั้งสองข้างแนบลำตัว กระบวนท่าทางที่ทำให้ระบำชวาโดดเด่นถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของระบำชวา คือการออกแบบท่าทางการแสดงที่เน้นการใช้ผ้าคาดเอว (Sampur) ทั้งการจับผ้า การสะบัดผ้า ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของการนาฏศิลป์ราชสำนักชวา



ภาพที่ 11 ท่าไหว้ในระบำชวา
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์, 2562



ภาพที่ 12 ท่าซัมบาฮัน (Sembahan)
ที่มา : Denny Eko Wibowo, 2019

รูปแบบการแต่งกายเป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งที่บ่งบอกถึงชนชาติได้เป็นอย่างดี การออกแบบเครื่องแต่งกายของระบำชวาเมื่อพิจารณาแล้วมีความคล้ายคลึงกับการแต่งกายของนาฏศิลป์ราชสำนักเมืองสุรการ์ตา กล่าวคือ ผู้แสดงสวมเครื่องประดับศีรษะ ชวาเรียกว่า อิราฮ์ อิราฮัน (Irah-Irahan) สวมเสื้อปิดอก เปิดไหล่ (เสื้อเกราะอก) ชวาเรียกว่า เมก๊ก (Mekak) นุ่งผ้าถุงจับจีบด้านหน้าปล่อยชายหางไหล ผ้านุ่ง ชวาเรียกว่า ซินแจง หรือ จาริก (Sinjang/jarik) และผ้าคาดเอวที่ถือว่าเป็น อัตลักษณ์ของการแสดงนาฏศิลป์ชวา เรียกว่า ซัมปอร์ (Sumpur) นอกจากยังสวมเครื่องประดับร่างกายด้วย เข็มขัด ชวาเรียกว่า เปนดิง (Pending) รัดต้น

แขน ชวาเรียกว่า เคอลัด บาหุ (Kelat Bahu) ข้อมือ ชวาเรียกว่า เกลัง(Kelang) และสร้อยคอ ชวาเรียกว่า กาลุง(Kalung)

จากการเปรียบเทียบเครื่องแต่งการระบำชวาและการแต่งการนาฏศิลป์ชวาแบบราชสำนักสุรการ์ตา อาจกล่าวได้ว่า มีองค์ประกอบที่เป็นแบบเดียวกันทั้งหมด ทั้งนี้อาจแตกต่างเฉพาะวัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายในยุคเริ่มต้นที่การคมนาคมไม่สะดวกมากนัก ไม่สามารถใช้วัสดุที่เป็นของชวาแท้ๆ หรือการนำเข้ามาจากประเทศอินโดนีเซียทำได้ยาก จึงคิดสร้างเครื่องแต่งกายเพื่อเลียนแบบอย่างนาฏศิลป์ราชสำนักชวาได้ไม่สมบูรณ์มากนักของวัสดุที่นำมาตกแต่งแต่องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายมีครบถ้วน



ภาพที่ 13 การแต่งกายแบบสุรการ์ตา
ที่มา : Denny Eko Wibowo, 2016



ภาพที่ 14 เครื่องแต่งกายระบำชวา
ที่มา : ประทิน พวงสำลี, 2512

สรุป

ชวาเป็นกลุ่มชนที่ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเข้ามาค้าขายและเป็นทหารรับจ้าง จนกระทั่งหลงเหลือกระจัดกระจายกลายเป็นส่วนหนึ่งของประชากรในประเทศไทย ปัจจุบันคนไทยเชื้อสายชวาอาศัยอยู่บริเวณย่านสาทร ความสัมพันธ์อันดีของชาวชวาและสยามสืบเนื่องจากการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสชวาถึง 3 ครั้งพร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชบริพาร ต่อมาพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ก็เสด็จเยือนชวาเช่นเดียวกันจนเกิดสัมพันธ์ไมตรีที่แนบแน่นระดับพระราชวงศ์ อีกทั้งยังมีพ่อค้าและชาวชวาเข้ามา ค้าขาย รับราชการตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 ทางด้านศิลปวัฒนธรรม พระมหากษัตริย์พร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์ ได้มีโอกาสประพาส



เยี่ยมชมสถานที่สำคัญต่างในเมืองชวาและได้ทอดพระเนตรการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ของราชสำนักชวาทั้ง 2 แห่งคือ ราชสำนักยอกยาการ์ตาและสุรการ์ตา เกิดพัฒนาการการแต่งเพลงเลียนแบบสำเนียงดนตรีชวาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยท่านแต่งเพลงโดยใช้สถานที่ต่างๆ ที่ท่านได้เดินทางไปถึงเป็นชื่อเพลง เช่น บูเซ็นซ็อค ยะวา สมารัง เป็นต้น ภายหลังรัชกาลที่7 เสด็จกลับจากประเทศชวา สุนันเมืองสุรการ์ตาได้ถวายวงดนตรีชวาชุดใหญ่ให้กับสยาม ปัจจุบันบางส่วนเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์และอยู่ในความดูแลของสำนักการสังคีต

สมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้ดำริให้สร้างสรรค์การแสดงชุดระบำชวา ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยได้ร่วมกันประดิษฐ์กระบวนท่ารำระบำชวา คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูผัน โมรากุล และคุณครูมัลลี คงประภัศร์ โดยใช้ทำนองเพลง บูเซ็นซ็อคและเพลงยะวาใหม่ กระบวนท่ารำแสดงถึงอัตลักษณ์ของรูปแบบนาฏศิลป์ราชสำนักชวา อนุมานว่าได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแสดงชุด Bedhaya และ Srimpi โดยใช้ผู้แสดงเป็นหญิงใช้ท่าการนั่งไหว้ การลอยหน้า การจีบมือล่อแก้วในลักษณะของท่า Ngithing การใช้เท้าปัดผ้านุ่ง และการใช้ผ้าคาดเอว (Sampur) เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเพื่อบ่งบอกถึงอัตลักษณ์การแสดงราชสำนักชวา การแต่งกายมีองค์ประกอบเหมือนกับการแต่งกายของการแสดงในราชสำนักชวาเมืองสุรการ์ตา ซึ่งการออกแบบทั้งกระบวนท่ารำและการแต่งกายของระบำชวาแสดงให้เห็นถึงพลังแห่งความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยที่สามารถ สร้างชุดการแสดงที่สามารถสื่อความหมายและท่าทางของนาฏศิลป์ราชสำนักชวาได้อย่างมหัศจรรย์

บรรณานุกรม

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2538). **นาฏศิลป์อินโดนีเซีย.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประทิน พวงสำลี. (2512). **อธิบายท่านาฏศิลปชุดระบำ รำ ฟ้อน**. พระนคร: วิทยาลัยครูสวนสุนันทา.

ภาสกร วงศ์ตาวัน. (2561). **นานาชาติในแผ่นดินอยุธยา ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์กับตะวันตก**. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). **ระบำและละครในเอเชีย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รัจนา พวงประยงค์. **ระบำชวา.** สัมภาษณ์. 19 เมษายน 2562.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). **นาฏยศิลป์อินโดนีเซีย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคงและอัษฎาวุธ สาคริก. (2547). **หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์**. กรุงเทพฯ: มติชน.

อิ่มทิพย์ ปัตตะโชติ ซูฮาร์โต. (2555). **ตามรอย "รัชกาลที่ 5เสด็จประภาสเกาะชวาสามครา".** กรุงเทพฯ: บัวสรวง.

Budhiarto, P. a. (2016). **Ragam Seni Pertunjukan Tradisi #5**. Indonesia: UPTD Taman Budaya.

Denny Eko Wibowo. **Javanese Costume**. Interview. 2019, April19.

Galih Prakasiwi. **Javanese movement**. Interview. 2019, april 19.

Purwadmadi. (2014). **Dokumentari Rekonstruksi Tari Klasik Faya Yogyakarta. Indonesia**: UPTD Taman Budaya.

Soedarsono. (1990). **Wayang wong The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta**. Indonesia: Gadjah Mada University

ฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย

ON-SON SAW SAM NOI: THE ADMIRED OF I SAN'S YOUNG LADIES

ABSTRACT

ชัยนาทร์ มาเพ็ชร*

CHAINAT MAPECHT

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาขนบธรรมเนียมของสตรีอีสานสร้างสรรค์เป็นนาฏยประดิษฐ์ชุด ฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยวิธีการศึกษาเอกสารและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้รู้จำนวน 8 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 25 คน บุคคลทั่วไปจำนวน 15 คน เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสำรวจ แบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ แล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์โดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดง องก์ที่ 1 ความงาม สื่อให้เห็นถึงกิริยาลีลาท่าทางความอ่อนช้อยงดงาม ตามขนบธรรมเนียมของสตรีอีสาน องก์ที่ 2 เรือนสามน้ำสี่ สื่อให้เห็นถึงความงามของหญิงสาวประกอบภารกิจในชีวิตประจำวัน ด้านเรือนครัว เรือนนอน เรือนกาย องก์ที่ 3 เกี้ยวพาราสี ประดิษฐ์สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อน การเกี้ยวพาราสีหยอกล้อ สะท้อนภาพของชายหนุ่มหญิงสาวในอดีตการออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงและผู้บรรเลงดนตรี สวมใส่ด้วยผ้าพื้นเมืองเป็นฝ้ายและผ้าไหม การประพันธ์บทร้องได้แก่ ทำนองขอนแก่น ทำนองชัยภูมิ ทำนองอุบลราชธานี ทำนองกาฬสินธุ์ การประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีโบราณเพื่อให้เกิดท่วงทำนองไพเราะอ่อนหวาน แบ่งจังหวะบทเพลงแบ่งเป็น 4 ท่อน ท่อนที่ 1 จังหวะช้า ท่อนที่ 2 จังหวะปานกลาง ท่อนที่ 3 จังหวะปานกลาง ท่อนที่ 4 จังหวะปานกลาง ท่อนที่ 5 จังหวะเร็ว เพื่อให้สอดคล้องกับกลอนลำและกระบวนท่าฟ้อน

คำสำคัญ: ประดิษฐ์สร้างสรรค์ กระบวนท่าฟ้อน ขนบธรรมเนียมสตรีอีสาน

** อาจารย์ประจำหลักสูตร,คณะศิลปนาฏดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

Abstract

On-Son Saw Sam Noi: The Admired of I san’s Young Ladies Abstract These research aims to: Studied the customs of I San’s Ladies to created the creative performance On-Son Saw Sam Noi. This qualitative research studied from academic papers, the observation, interviews and focus group techniques from the professors, 8 local philosopher, 25 practitioners and 15 local people and used descriptive analysis to present the knowledge and data. The studied founded that: the concept of the performance divided into 3 parts. 1st parts shown the stance beauties of I San’s young ladies, 2nd part shown the courtesy and lifestyle of I San’s young ladies and the 3rd part shown the flirting and the way of communicated of I San’s young ladies and young gentlemen. The costumes: the performers and musicians wore the local dress. The concepts of music and song created new song used the Mor-Lum in difference melodies include Khon Kean, Chaiyaphum, Ubonratchathani and Kalasin. Used I san musical instrument and divided into 5 rhythms: 1st moderated rhythm, 2nd fast rhythm, 3rd moderated rhythm, 4th moderated rhythm and 5th fast rhythm that consistent with the sing and performance.

Key word: creative performance, performance, the customs of I San’s Ladies

บทนำ

วัฒนธรรมประเพณีเป็นกิจกรรมที่มีการปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์และมีความสำคัญต่อสังคม เช่น การแต่งกาย ภาษา วัฒนธรรม ศาสนา ศิลปกรรม กฎหมาย คุณธรรม ความเชื่อ ฯลฯ อันเป็นบ่อเกิดของวัฒนธรรมของสังคมเชื้อชาติต่าง ๆ กลายเป็นประเพณีประจำชาติและถ่ายทอดกันมาโดยลำดับ หากประเพณีนั้นดีอยู่แล้วก็รักษาไว้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ หากไม่ดีก็แก้ไขเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเทศะ ขนบประเพณีของชาวอีสาน ที่ใช้เป็นกฎระเบียบในการควบคุมความประพฤติและการกระทำของคนอีสานตามฐานะหรือตำแหน่งทางสังคมซึ่งได้ประพฤติปฏิบัติตนต่อเนื่องกันมาตั้งแต่โบราณกาลแล้ว จนถือว่าทั้ง 3 อย่างคือ ฮีต-คอง-คะลำเป็นกฎระเบียบของคนอีสาน ในสังคมชาวอีสาน ซึ่งทุกคนต้องปฏิบัติตามฮีตตามคองและละเว้นข้อคะลำ เหตุที่ละเว้นข้อคะลำเพราะถือว่าเป็นของ“ขวง”หรือของต้องห้าม หากใครฝ่าฝืนไม่กระทำตามฮีตตามคอง และไม่เว้นของคะลำจะต้องได้รับโทษหนักบ้างเบาบ้างตามความผิดชาวอีสานมีการนับถือประเพณีอย่างเคร่งครัดมาตั้งแต่โบราณ และเป็นประเพณีของท้องถิ่นสืบมาหลายร้อยปี เรื่องฮีตสิบสองคองสิบสี่เป็นเรื่องทางศาสนาจึงน่านับถือกันมาตั้งแต่ครั้งวัฒนธรรมอินเดียเข้าสู่บริเวณนี้แล้ว เรียกสั้น ๆ ว่าฮีต-คอง

(สิริวัฒน์ คำวันสา, 2521) การที่ผู้คนในอีสานดำรงชีพอยู่ด้วยการพึ่งพาธรรมชาติ และมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับการดำรงอยู่ท่ามกลางระบบนิเวศรอบตัวที่มีลักษณะหลากหลายในแต่ละยุคสมัยมาจนถึงปัจจุบัน ทำให้เกิดประสบการณ์ที่สั่งสม ถ่ายทอด สืบต่อกันมาในท้องถิ่น อันอาจเรียกว่าเป็น "ภูมิปัญญาอีสาน"หรือ "ภูมิปัญญาท้องถิ่น"ของผู้คนในภาคอีสาน สะท้อนให้เห็นถึงมรดกทางปัญญาของแต่ละสังคมที่สั่งสมมาตั้งแต่อดีต (เบญจวรรณ นาราสัจจ์.2551 : 4) เมื่อสำรวจสถานภาพและบทบาทของแม่หญิง(สตรี) จากข้อมูลวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานหลายรูปแบบ เช่น วรรณกรรม คำสอน ผญา ตำนาน เพลงพื้นบ้านและกฎหมายท้องถิ่นแล้วสรุปว่าแม่หญิงอีสานมีภารกิจเด่นชัดสามประการคือ 1)เป็นแรงงานการผลิตด้านเกษตรกรรมและหัตถกรรม 2) เป็นผู้จรรโลงจริยธรรม 3) เป็นแหล่งผลิตทรัพยากรมนุษย์

บทบาทของแม่หญิงนอกจากจะเป็นแรงงานผลิตแล้ว ยังมีหน้าที่สำคัญในการจัดสรรผลผลิตที่หามาได้ในครอบครัว ความมั่งคั่งของครอบครัวจะขึ้นอยู่กับความสามารถในการจัดผลผลิตคือ ข้าว ผ้า อาหาร หลักการจัดสรรผลผลิตจะเน้นเรื่องการทำบุญทำทานการเอื้อเฟื้อต่อญาติมิตร และเป็นการตอบแทนผู้มีพระคุณให้กำลังใจทำความดีต่อไป แม่หญิงจึงเป็นผู้สร้างวัตถุสร้างปัจจัยหลักของครอบครัว เช่นเดียวกับเป็นผู้สืบสานสายสัมพันธ์ในหมู่ญาติมิตร ส่วนการอบรมบุตรธิดานั้น แม่หญิงจะเป็นฝ่ายกล่อมเกลาให้ลูกหลานรู้ผิดชอบชั่วดี รู้หน้าที่การงานและจารีตประเพณีของชุมชน ส่วนการเรียนหนังสือนิยมให้ลูกชายบวชเรียน ส่วนลูกสาวเรียนวิชาชีพกับผู้อาวุโสเมื่อเรียนรู้การงานแล้วจึงอนุญาตให้แต่งงานมีเหย้าเรือนในช่วงแรกของการครองเรือน บิดา-มารดา จะทำหน้าที่พี่เลี้ยงให้ความช่วยเหลือแก่ครอบครัวใหม่ เมื่อสามารถดูแลตนเองได้จึงให้เป็นอิสระพร้อมกับแบ่งปันมรดกให้เป็นทุนตั้งตัว ภาพลักษณ์ของแม่หญิงชาวบ้านในวัฒนธรรมอีสาน เป็นภาพชีวิตที่ผูกพันกับชุมชนทั้งระดับครอบครัวและระดับชุมชน วิธีการผลิตและสภาพแวดล้อมเป็นสิ่งกำหนดบทบาทและสถานภาพของแม่หญิง การพัฒนาแม่หญิงคือการพัฒนาระบบการผลิตที่ให้โอกาสแม่หญิงมีส่วนร่วมนั่นเอง (จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2538 : 58-62)

เพศหญิงเป็นเพศที่ถูกกล่าวถึงมากพอ ๆ กับเพศชาย โลกทัศน์ของชาวอีสานที่มีต่อผู้หญิงสามารถค้นได้จากหลายแหล่ง แต่ที่กล่าวถึงผู้หญิงมากที่สุดคือในวรรณกรรมท้องถิ่นอีสาน ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมสุภาษิตคำสอน วรรณกรรมนิทาน วรรณกรรมพุทธศาสนา วรรณกรรมประวัติศาสตร์ วรรณกรรมตำนาน หรือจากวรรณกรรมเบ็ดเตล็ดอื่นๆ เช่น ผญา กลอนลำ เพลงลูกทุ่งอีสาน สอยนิทานก้อมฯ ล้วนแต่ แฝงไว้ด้วยโลกทัศน์ที่มีต่อผู้หญิงทั้งสิ้น โลกทัศน์ต่อผู้หญิง มีดังนี้ 1) ยกย่องหญิงที่มีคู่ มีเหย้าเรือน ผู้หญิงไม่แต่งงานถือว่าเป็นผู้หญิงไม่สมบูรณ์ โดยธรรมชาติ เกิดเป็นหญิงเมื่อถึงวัยอันสมควรย่อมอยากมีคู่ครอง เพราะเป็นธรรมดาของสัตว์โลก ในวรรณกรรมเรื่องท้าวจักรษิณพรหมริน เมื่อประทุมไกษรอายุได้ 13 ปี นางอยากมีคู่ครอง 2) เมื่อแต่งงานแล้วควรมีผัวเดียว ทำตนเป็นเมียที่ดี และต้องซื่อสัตย์ ปรนนิบัติสามีไม่บกพร่อง หญิงใดไม่ทำจะตกนรก 3) เป็นหญิงต้องมีเสน่ห์ปลายจวัก รู้จักทำอาหารการกิน ปรุงอาหารรสโอชา 4) หญิงมากชู้หลายผัวเป็นคนเลว เป็นคนไม่ดีควรประณามอย่างยิ่ง 5) เป็นหญิงต้องรักนวลสงวนตัว ถ้าไม่มีคู่ครองต้องรักษาตนให้บริสุทธิ์ แต่

อย่าไว้ตัวจนเกินไปจนไม่ได้แต่งงาน 6) แต่งงานแล้วต้องปฏิบัติตาม คองเมีย อย่างเคร่งครัดจึงจะเป็นหญิงที่ดี 7) ยกย่องหญิงที่มีศีลธรรม รักษาศีลห้า และหญิงที่ทำบุญให้ทาน 8) เป็นแม่ม้ายแม่ฮ้างสังคมไม่ยกย่องนับถือ ถ้าจะแต่งงานใหม่ต้องทำพิธี “ตาบม่าย” หรือ “ตาบฮ้าง” เสียก่อน แม่ม่ายคือหญิงที่สามีตาย แม่ฮ้าง คือหญิงที่หย่าขาดกับสามี อย่างไรก็ตามสังคมอีสานยังสงสารและเห็นใจแม่ม่ายมากกว่าแม่ฮ้าง เพราะเชื่อว่าหญิงที่สามีตาย น่าจะดีกว่าหญิงที่เลิกกับสามี อาจจะมีบางสังคมที่นิยมแม่ฮ้างเพราะเชื่อว่าเป็นผู้มากด้วยประสบการณ์ 9) หญิงงาม ถ้ามักมากในกาม หมกมุ่นในกิเลสตัณหา มากชู้หลายผัว ก็จะมีชายปองเล่นรำไป เป็นหญิงไม่ดี ผลสุดท้ายจะแพ้ภัยตนเอง 10) ยกย่องหญิงที่ปฏิบัติตามเรือน 3 น้ำ 4

เรือน 3 ได้แก่

1. เรือนนอน คือ รักษาบ้านเรือน เครื่องอุปโภคต่างๆ ให้สะอาดหมดจด ไม่ให้บกพร่องตลอดจนจัดตกแต่งบ้านให้เรียบร้อยสวยงาม

2. เรือนครัว คือ รักษาเครื่องอุปโภคบริโภคให้สะอาด รวมถึงมีความสามารถทำอาหารการกินให้อร่อย ถูกรสนิยมของสามีและครอบครัว

3. เรือนกาย (สมัยโบราณเอ่ยถึงเฉพาะเรือนผม) คือ รู้จักรักษาเรือนร่าง ทรวดทรงให้สวยงามสะอาดหมดจด ตลอดรวมทั้งอวัยวะทุกส่วนตั้งแต่ผมถึงเท้าให้เหมาะสมกับวัยอยู่เสมอ

น้ำ 4 ได้แก่

1. น้ำกิน น้ำใช้ คือ จัดหาน้ำสะอาดไว้ไม่ให้ขาดแอ่ง (แอ่ง = ตุ่ม)

2. น้ำใจ คือ มีน้ำใจดีต่อคนและสัตว์

3. น้ำคำ คือ พูดจาไพเราะอ่อนหวาน พูดแต่สิ่งที่เป็นจริง มีประโยชน์และรู้จักกาลเทศะในการพูด (สมัยโบราณ คือน้ำเต้าปูน ปัจจุบันไม่มี จึงเปลี่ยนเป็นน้ำคำ)

4. น้ำมือ คือ ขยันขันแข็ง มีฝีมือในการทำงานทุกอย่างให้สวยงามประณีตบรรจง ตลอดจนรู้จักซ่อมแซมของเก่าให้ใช้ได้ดี “ญิงใดสมบูรณ์ด้วยเฮือนสามน้ำสี่เป็นคนดีเลิศล้ำควรแท้แม่เฮือน” 11) ผู้หญิงจะดีหรือไม่ดี ขึ้นอยู่กับซุมแซง หรือจุ้ม หรือแนว (Kinship) ชาวอีสานเชื่อในเรื่องพันธุกรรม (Heredity) มากอาจจะมากกว่าสิ่งแวดล้อม (Environment)

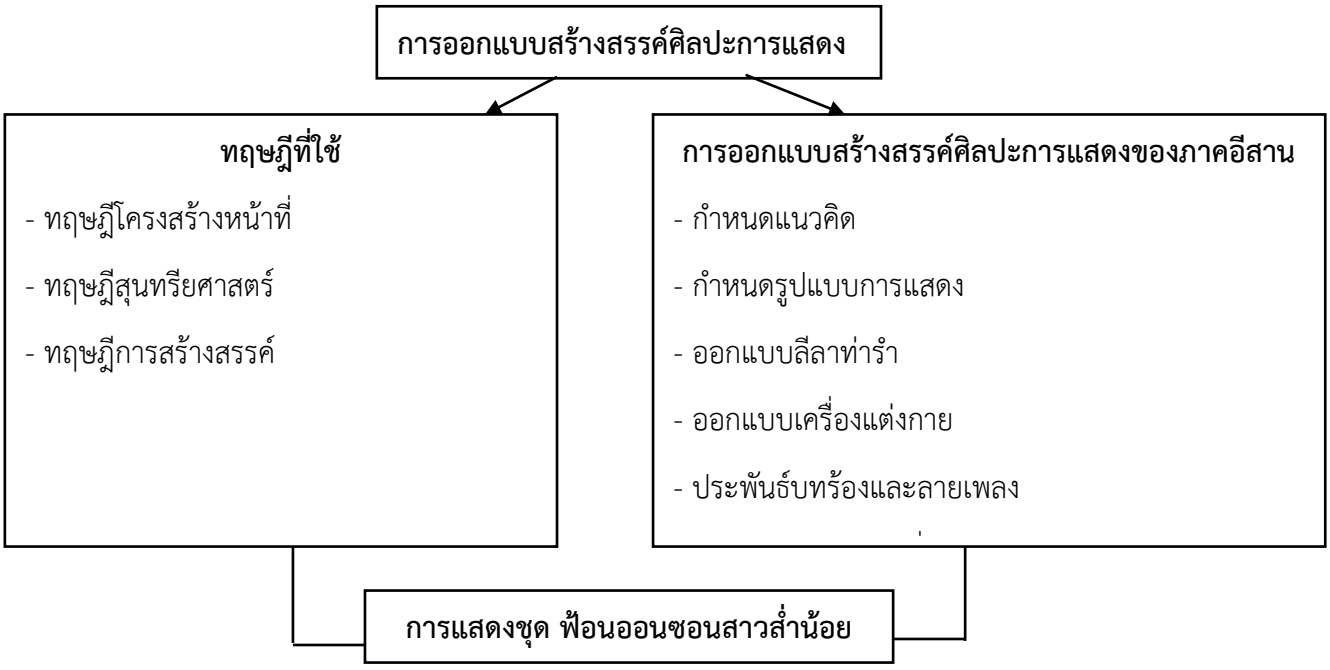
ขนบธรรมเนียมปฏิบัติของสตรีอีสาน ด้านภูมิปัญญา คติธรรมคำสอน การสืบทอดวัฒนธรรม ที่มีความสำคัญคือการถ่ายทอดความรู้และข้อปฏิบัติในครอบครัวนั้น ปัจจุบันสภาพสังคมดึงดูดจิตใจคนให้ยึดมั่นในค่าของวัตถุมากกว่าความดีงาม จริยธรรมของแม่หญิงจึงหวั่นไหวสั่นคลอนทั้งในชุมชนเมืองและในชนบท ทำให้สตรีขาดโอกาสที่จะได้รับการขัดเกลาจากครอบครัว และผู้อาวุโสในชุมชน จารีตประเพณีที่กำหนดทิศทางจึงเริ่มสับสนไม่มีทางออกที่เหมาะสมกับชุมชนระดับท้องถิ่น ผู้วิจัยมองเห็นสภาพปัญหาดังกล่าว จึงนำคำสอนของสตรีอีสาน มาออกแบบสร้างสรรค์การแสดงประดิษฐ์กระบวนท่าฟ้อน เครื่องแต่งกาย รูปแบบการแสดง ประพันธ์บทร้องและลายเพลง ชุดฟ้อนออนซอนสาวสำน้อย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความมาขนบธรรมเนียมคำสอนของสตรีอีสาน
2. เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด ฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย

กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยได้กรอบแนวคิดของเดอโซซูร์ (กาญจนา แก้วเทพ. 2552) เกี่ยวกับการสื่อสารในรูปแบบต่าง ๆ ของท่ารำและใช้ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์ของ (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. 2544) ในการค้นคว้าประดิษฐ์สร้างสรรค์ศิลปะการแสดง ดังภาพที่ 1



วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการวิจัยครั้งนี้ใช้เทคนิคการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวิธีการวิจัย ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่การวิจัย ได้แก่ บ้านท่าม่วง อำเภอศรีสมเด็จ อำเภอเมยวดี จังหวัดร้อยเอ็ด
2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่างคือ ประชาชนที่มีเชื้อสายลาวอีสานและชาติพันธุ์ผู้ไทย ที่อยู่ในพื้นที่วิจัย โดยเลือกแบบเจาะจงจำแนกได้ ดังนี้

2.1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ กลุ่มผู้รู้ (Key informants) หมายถึง กลุ่มผู้มีความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงดนตรีนาฏศิลป์พื้นบ้าน ประกอบด้วย

ตัวแทนของกลุ่ม นักวิชาการด้านการแสดงดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Perform informants) หมายถึง บุคคลที่มีความรู้มีทักษะประสบการณ์ในการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้าน กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General informants) บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน ประกอบด้วยนักวิชาการ ทางด้านดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน นักวิชาการด้านผ้าและแต่งกาย

2.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ประเมินผลการสร้างสรรค์การแสดง ประกอบด้วยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์ ดร.ชุมเดช เดชภิมล อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อการวิจัย คือ ผู้วิจัย เป็นผู้เก็บรวบรวมข้อมูลทั้งการศึกษาในเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสังเกตและการสัมภาษณ์ เครื่องมือที่เป็นเอกสารประกอบด้วย กรอบการสัมภาษณ์ กรอบการสังเกต โดยผู้วิจัยนำเครื่องมือที่เป็นเอกสารนำเสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้อง ทั้งนี้เพื่อให้สามารถนำมาใช้ในการเก็บข้อมูลได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ผลการวิจัย

ผลการศึกษาการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุดฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย สามารถสรุปในแต่ละข้อตามจุดมุ่งหมาย ดังนี้

1. องค์ประกอบการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุดฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อยได้แบ่งองค์ประกอบได้ ดังนี้ รูปแบบการแสดงแบ่งเป็น 3 องก์ ดังนี้

องค์ที่ 1 ความงาม สื่อให้เห็นถึงกิริยาลีลาท่าทางความอ่อนช้อยงดงาม ตามขนบธรรมเนียมของสตรีอีสาน องก์ที่ 2 เรือนสามน้ำสี่ สื่อให้เห็นถึงความงามของหญิงสาวประกอบภารกิจในชีวิตประจำวันด้านเรือนครัว เรือนนอน เรือนกาย องก์ที่ 3 เกี้ยวพาราสี ประดิษฐ์สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อน การเกี้ยวพาราสีหยอกล้อ สะท้อนภาพของชายหนุ่มหญิงสาวในอดีตการออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงและผู้บรรเลงดนตรีสวมใส่ด้วยผ้าพื้นเมืองเป็นฝ้ายและผ้าไหม การประพันธ์บทร้อง ได้แก่ ทำนองขอนแก่น ทำนองชัยภูมิ ทำนองอุบลราชธานี ทำนองกาฬสินธุ์ การประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีโบราณเพื่อให้เกิดท่วงทำนองไพเราะอ่อนหวาน แบ่งจังหวะบทเพลงแบ่งเป็น 4 ท่อน ท่อนที่ 1 จังหวะช้า ท่อนที่ 2 จังหวะปานกลาง ท่อนที่ 3 จังหวะปานกลาง ท่อนที่ 4 จังหวะปานกลาง ท่อนที่ 5 จังหวะเร็ว เพื่อให้สอดคล้องกับกลอนลำและกระบวนท่าฟ้อน

การประพันธ์กลอนลำ

ทำนองขอนแก่น

อันนี้ ขนบธรรมเนียมเดิมเค้า โบฮานเฮาตั้งแต่ก่อน

พ่อแม่สอนบอกไว้ เฮานั้นประพฤติตาม
เฮือนสามน้ำสี่นั้น เป็นน้ำหนึ่งใจจริง
เฮาเป็นลูกผู้ญิง ไทยอีสานจึงควรฮู้
ให้ตองดูเอาเด้อเจ้า คำแพงเฮาผู้น้อยอ่อน
ออนซอนสาวสำน้อย มางามแท้แหม่นอี่หลี ลูกแม่เอย

ทำนองชัยภูมิ

แหม่นว่าเด้อนางเฮือนครัวนี้สตรีงามเด่น เฮ็ดให้เป็นเวียกบ้านงานนั้นอยู่สู่อัน
ฮอดบ่อนบั้นอี่นางหันเข้าใส่ ในเฮียนครัวเฮียบฮ้อยคอยเมี้ยนอยู่สู่แจ
เป็นแม่ญิงต้องงามแท้แกงนัวคั่วอ่อม แนวกินเด่อทั้งคาวหวานอีกพ้อมทำได้คู่สู่แนว
พ้อมหว่าแล้วตกแต่งเตรียมของ ตามครรลองของแม่ญิงเด้อเจ้า

ทำนองอุบลราชธานี

แหม่นหว่านอนาย เฮือนนอนนั้นให้พากันจัดแต่ง เป็นระเบียบเรียบร้อยทั้งหมอนมุ้งเครื่องนอน
สอนทุกเรื่องความสะอาดงามตา ในห้องหับหัวนอนสู่อันเก็บเมี้ยน
เฮือนนอนนี้คือญิงดีจัดแต่ง ควรสร้างแปงก่อไว้ทั้งอิ้วต่ำไหม

ทำนองกาฬสินธุ์

เฮือนนั้นเฮือนนั้นเฮือนสามนางน้องลองหันมาเบิ่ง เฮือนกายเลิกเซิ้งจริงแท้สำใด
ผมนั้นได้ให้แต่งทรงงาม ตามครรลองหิ่นตรองเด้อเจ้า
ให้เฮาปุนล้างทางกายสระส่วย ให้มันสวยอยู่เรื่อยดูได้สู่ยาม
อาบน้ำให้น้องสระผม คนชมหว่าน้องงามหลาย
งามทั้งไปทั่วร่างกาย ให้ได้สมเป็นกุลสตรี
หมดราคีราศีสง่า กัลยาสวยเด่นอำไพ
หญิงใดถือครอง คำสอนโบฮานกล่าวไว้
สตรีไทยอีสานฮุ่งเฮืองเจริญ ผ้าฝ้ายผ้าไหมมีไว้ใส่กันเพลิดเพลิน
เอ้กันยามน้องผ้ายเดิน เขาเอิ้นสาวน้องแต่งตัว
เด้อเป็นสาวนี้ธรรมเนียมให้มันค่อง ตีนผมให้หล่ำเกี้ยงตีนซิ่นให้หล่ำเพียง
เฮือนสี่นั้นให้จื่อจำเอา มีน้ำกิน น้ำใช้ น้ำใจเด้ออุ่น
มีน้ำเต้าปูนเด้อหละนางนาถน้อย ให้คอยได้พ่ำเฮียน

เครื่องแต่งกาย



ภาพที่ 1 การแต่งกายผู้แสดง องก์ที่ 1



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายของนักแสดงชายหญิง องก์ที่ 2



ภาพที่ 3 การแต่งกายของนักดนตรีและผู้ขับร้อง



ภาพที่ 4 การแสดงท่าฟ้อน ความงามและเรือนสามน้ำสี่



ภาพที่ 4 การแสดงท่าฟ้อน เกี้ยวพาราสี



ภาพที่ 5 วงดนตรีพื้นบ้านอีสานโบราณ



วงดนตรีอีสานโบราณ ประกอบด้วย แคน พิณไฟฟ้า พิณเบสไฟฟ้า โปงลาง กลองหาง กลองตุ้ม โหวด ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ฆ้อง ไหซอง และนักร้อง

ลายเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

ลายออนซอนสาวส่ำน้อย

ท่อนที่ 1 จังหวะช้า

----	-ล-ด	-ร-ม	-ซ-ล	----	- - - ร	----	- ม - ด ล
----	-ล-ด	-ร-ม	-ซ-ล	----	- ม - ร	----	-ม-ดล
----	-ล-ด	-ร-ม	-ซ-ม	- - - ม	- - - ด	-ร-ม	-ซ-ม
----	-ซ-ด	-ร-ม	- ซ - ล	- - - ำ	- ด ำ - ล	-ซ-ล	-ด ำ-ล
---ล	- ด ำ - ม	-ซ-ล	- ซ - ล	- - - ม	- ซ - ด	-ร-ม	-ร-ม
---ม	- - - ม	---ม	- ซ - ด ล	----	- ม - ด	-ร-ม	-ซ-ล
---ม	- - - ม	---ม	- ซ - ด ล	----	- ล ซ ม	-ซ-ล	-ซ-ด
---ด	- - - ด	---ล	- ซ ด ล	ซอ--ล	-ม-ซ	-ร-ม	-ซ-ล
----	- - - -	-ซ-ม	- ซ - ล	---ซ	-ล-ซ	-ม-ร	-ซม
----	- - - -	-ล-ร	- ม - ฟ	-ล-ร	-ม-ฟ	-ซ-ล	-ท-ล
---ซ	- ล - ซ	- ม - ล	- ซ - ม	---ร	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
---ซ	- ล - ซ	- ม - ล	-ซ-ม	---ร	-ม-ร	-ด-ล	-ซ-ล
(:----	----	- ร - ม	-ซ-ล	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ด-ร:)
----	----	- ซ - ล	-ด-ล	- ลซม	-ซ-ล	-ด-ร	-ม-ร
- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ซ - ม	---ซ	ลซมร	-ม-ร	-ร-ดล

ท่อนที่ 2 จังหวะปานกลาง

(:----	-ล-ม	---ด	--รม	---ล	-ลซม	-มซร	-ร-ด
----	-ล-ม	---ด	--รม	---ล	-ลซม	-มซร	-ร-ด
----	-ล-ร	---ด	--ลร	---ซ	-ซมร	-รมด	-ร-ด
----	-ล-ร	---ด	--ลร	---ซ	-ซมร	-รมด	-ร-ด:)

ท่อนที่ 3 จังหวะปานกลาง

- - -ร	-ด ล ด	---ม	รดลด	- - - ม	รดรม	-ลซม	รมซม
-ซ-ด	รซรม	-ดลม	รดรม	ลมซม	รมซม	ลมซม	รมซล:)

ท่อนที่ 4 จังหวะปานกลาง

---ร	-รดล	ดรมร	ดลซล	---ม	รดรม	-ซ-ด	รมซม
---ร	-ดลร	-มซร	-ดลร	-มซด	รมซร	มซดๅล	ซมซร
---ม	รดรม	-ล-ม	รดลม	---ล	ซมรม	-ล-ลๅ	ซมรม
-ล-ม	-ล-ร	-ล-ม	รดลร	-ล-ม	-ล-ร	-ล-ม	รดลร
-ล-ม	รดลร	มดมร	ดลซล	-มซด	รมซร	มดมร	ดลซล

ท่อนที่ 5 จังหวะเร็ว

(:---ม	รดลด	-ล-ม	รดลด	---ม	รดลด	ล-ม	รดรม
---ม	รดลด	-ล-ม	รดลด	---ม	รดลด	ล-ม	รดรม
--มร	--ดร	--มร	--ดล	-มร	--ดร	มซมร	ดลซล
---ร	-รดล	--ดร	-ดรม	---ร	-รดร	มดมร	ดลซล
---ร	-รดล	--ดร	-ดรม	---ร	-รดร	มดมร	ดลซล:)

อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย ผู้วิจัยนำมาพิจารณาตามประเด็นที่ศึกษา ดังนี้

1. องค์ประกอบการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุดฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย สร้างสรรค์การแสดงแบ่งเป็น 3 องก์ ดังนี้ องค์ที่ 1 ความงาม สื่อให้เห็นถึงกิริยาลีลาท่าทางความอ่อนช้อยงดงาม ตามขนบธรรมเนียมของสตรีอีสาน องก์ที่ 2 เรือนสามน้ำสี่ สื่อให้เห็นถึงความงามของหญิงสาวประกอบภารกิจในชีวิตประจำวัน ด้านเรือนครัว เรือนนอน เรือนกาย องก์ที่ 3 เกี้ยวพาราสี ประดิษฐ์สร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อน

การเกี้ยวพาราสีหยอกล้อ สะท้อนภาพของชายหนุ่มหญิงสาวในอดีต ซึ่งสอดคล้องกับ เพียงเพ็ญ ทองกล่ำ (2553) ที่เห็นว่า ความคิดสร้างสรรค์ที่ปฏิบัติการอย่างต่อเนื่อง ด้วยการค้นหาตั้งคำถาม วิเคราะห์ พัฒนา ฝึกฝนอย่างต่อเนื่องและกลายเป็นทักษะที่สมบูรณ์ ทั้งยังสอดคล้องกับ Tylor (1947) ได้กล่าวว่า ผลงานสร้างสรรค์นั้นไม่จำเป็นต้องขึ้นถึงสูงสุดดัง เช่น การคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ หรือการสร้างทฤษฎีที่ต้องใช้ความคิดค้นนามธรรมอย่างสูงเสมอไป ซึ่งประกอบด้วย 5 ขั้นตอน ต่อไปนี้ 1) การแสดงออกอย่างอิสระทางความคิดริเริ่ม 2) สร้างผลผลิตโดยอาศัยทักษะที่ใช้ความชำนาญพิเศษ 3) คิดค้นและประดิษฐ์สิ่งใหม่ไม่ซ้ำแบบใครซึ่งแตกต่างจากบุคคลอื่น 4) พัฒนาและปรับปรุงสิ่งประดิษฐ์ให้สมบูรณ์ 5) ผลสรุปขั้นสูงสุดเป็นหลักการข้อค้นพบหรือทฤษฎีใหม่

2. การสร้างสรรค์รูปแบบนาฏยประดิษฐ์ ชุดฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อยแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่าฟ้อน ผู้วิจัยได้นำเอาขนบธรรมเนียมปฏิบัติของสตรีอีสาน ด้านภูมิปัญญา คติธรรมคำสอน การสืบทอดวัฒนธรรม ที่มีความสำคัญคือการถ่ายทอดความรู้และข้อปฏิบัติในครอบครัว นำคำสอนของสตรีอีสาน มาออกแบบสร้างสรรค์การแสดงประดิษฐ์กระบวนท่าฟ้อน เครื่องแต่งกาย รูปแบบการแสดง ประพันธ์บทร้องและลายเพลง ชุดฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. การวิจัยการแสดงชุดฟ้อนออนซอนสาวส่ำน้อย เป็นการวิจัยที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์เพื่อสืบสานการฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์ ควรมีการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้เป็นองค์ความรู้ต่อไป

2. ควรมีการส่งเสริมสืบทอดศิลปะการแสดงอย่างต่อเนื่อง โดยเริ่มจากท้องถิ่นและกระจายเข้าสู่สถานศึกษาอย่างเป็นระบบ

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). **การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค.** คณะนิเทศศาสตร์. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์.

จารุวรรณ ธรรมาวัตร. (2538). **วิเคราะห์ภูมิปัญญาอีสาน.** อุบลราชธานี : โรงพิมพ์ศิริธรรมออฟเซท.

สมศักดิ์ สันติสุข. (2544). **การศึกษาสังคมและวัฒนธรรมแนวคิด วิธีวิทยาและทฤษฎี.** ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

เบญจวรรณ นาราสัจจ์. (2521). **ประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาอีสาน.** เอกสารประกอบการสอน.

เพียงเพ็ญ ทองกล่ำ. (2553). **การปรับปรุงทักษะความคิดสร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ : โอ เอ เพนติ้ง.

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2521). "ฮีตสิบสอง-คลองสิบสี่". ใน **อีสานคดี**. กรุงเทพฯ : ไพศาลศิริ.

สุรพล วิรุฬรักษ์. (2543). **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ภาพสุวรรณ.

สุภางค์ จันทวานิช.(2540). **วิจัยเชิวคุณภาพ.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิศักดิ์ โสมอินทร์. (2537). **โลกทัศน์อีสาน.** มหาสารคาม. อภิชาตการพิมพ์.

ตำนานละครวังหน้า

Brief description of the History of the Front Palace Dramatic Arts

ดร.สุรัตน์ จงดา

ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์

บทคัดย่อ

ตำนานละครวังหน้าเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของการแสดงละครหรือนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีจุดประสงค์ 1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงละครวังหน้าในสมัยต่างๆ 2 เพื่อศึกษาอิทธิพลและการสืบทอดละครวังหน้าที่มีอิทธิพลต่อวงการนาฏศิลป์

ละครวังหน้า หมายถึง ละครของพระมหาอุปราชมีมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนสิ้นสุดตำแหน่งวังหน้าในสมัยรัชกาลที่๕ ละครวังหน้าแสดงทั้งละครในและละครนอกรวมทั้งมีการฝึกหัดงิ้วด้วย ละครวังหน้าส่งอิทธิพลต่อคณะละครต่างๆ ได้แก่ละครเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ละครวังสวนกุหลาบโดยหม่อมครูนุม หม่อมครูอึ่งได้ถ่ายทอดให้ครูละมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวนิช ทั้งสองท่านได้วางรากฐานนาฏศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และละครวังหน้าส่งอิทธิพลต่อละครกัมพูชาเป็นต้นเค้าแห่งระบำอัปสราของกัมพูชาด้วย นับว่าละครวังหน้าเป็นแหล่งรวบรวมศิลปินและองค์ความรู้สำคัญที่เผยแพร่ศิลปะการแสดงละครวังหน้าไปในคณะละครต่างๆ และวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้ใช้วังหน้าเป็นสถานศึกษาเรื่องนาฏศิลป์และดนตรีมากว่า85 ปีและได้ปรับปรุงสร้างโรงละครวังหน้าไว้เป็นอนุสรณ์จึงเป็นสมควรศึกษาและรวบรวมประวัติละครวังหน้าไว้ในบทความฉบับนี้เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทย

Abstract

The Wang Na (Front Palace) was residence of Siam's Second King, the heir presumptive whose status was second only to the King. The position was abolished in 1885, when King Chulalongkorn (Rama V) designated a Crown Prince instead. From the start of the Chakri Dynasty until the last Second King, dramatic performances were held at the Wang Na. These included performances staged within the inner palace, hence called Lakhon Nai or Inside Theatre, performed solely by females of the palace; performances staged outside for a broader audience, called Lakhon Nok or Outside Theatre, with only male performers until King Mongkut (Rama IV) allowed female to perform as well; and even Chinese Opera.

The history of the Front Palace dramatic arts provide a historical record of Thai drama and dance throughout the first century of the Chakri Dynasty. It also helps in understanding the influences on performances at the Wang Na, as well as the influences the Wang Na dramatic arts have had on Thai dance and drama. For example, it had a profound influence on at least 2 lines of traditional Thai dance, whose masters were instrumental in laying the foundation of the School of Dance of the Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture, which is responsible for training in traditional dance, drama, music, arts and crafts. The Wang Na has continued to have an important role in traditional Thai performing arts. After the Fine Arts Department inherited responsibility for royal performance and music from the Bureau of the Royal Household in the 1930s, the Bunditpatanasilpa Institute has used the Wang Na to teach dance and music. In 1965 a new National Theatre was opened on the site of the Wang Na, where performances of traditional Thai drama, dance and music continue to be staged. This compilation and study of the rich history of the dramatic arts at the Wang Na is thus most useful to the study of traditional Thai dance.

บทนำ

วังหน้าหรือพระราชวังบวรสถาณมงคล เป็นส่วนหนึ่งระบบการปกครองไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณเป็นที่ประทับของพระมหาอุปราช อันหมายถึงผู้มีความสำคัญลำดับที่ สอง รองจากพระมหากษัตริย์ ซึ่งวังหน้านั้นสันนิษฐานว่ามาจากการจัดทัพในสมัยโบราณ คือทัพหน้า ทัพหลวง และทัพหลัง จึงมาเรียกวังของพระมหาอุปราชว่าวังหน้า

ในกรุงรัตนโกสินทร์ทรงสถาปนาวังหน้าขึ้นตั้งแต่ครั้งสร้างกรุง และมายกเลิกการปกครองตำแหน่งวังหน้าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่๕ และทรงสถาปนาตำแหน่งมกุฎราชกุมารขึ้นใหม่แทนตำแหน่งวังหน้าแต่เดิม

วังหน้าหรือกรมพระราชวังบวรสถานมงคลฯ ในกรุงรัตนโกสินทร์มีทั้งสิ้น ๖ พระองค์ ได้แก่

๑. กรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาท (ดำรงพระราชอิสริยยศ พ.ศ.๒๓๒๕-๒๓๔๖)

๒. กรมพระราชวังบวรเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุทร (ดำรงพระราชอิสริยยศ ๒๓๔๙-๒๓๕๒ ภายหลังทรงขึ้นครองราชสมบัติ รัชกาลที่๒)

๓. กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ.๒๓๕๒-๒๓๖๐)

๔. กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ.๒๓๖๗-๒๓๗๕)

๕. สมเด็จพระปวเรนทราเมศมหิสเรศรังสรรค์ พระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว (ดำรงอิสรายยศ พ.ศ. ๒๓๙๔-๒๔๐๙)

๖. กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (ดำรงอิสริยยศ พ.ศ.๒๔๑๑-๒๔๒๘)



พระราชภาระของกรมพระราชวังบวรนอกจากจะช่วยพระมหากษัตริย์ปกป้องประเทศ แบ่งเบาพระราชภาระในการปกครองแล้วยังมีพระราชภาระในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทุกด้าน ดังปรากฏให้เห็นจนถึงปัจจุบัน ที่เรียกกันว่า ศิลปะช่างวังหน้า ซึ่งมีความงดงามทั้งทางด้านศิลปกรรม สถาปัตยกรรม และศิลปด้านอื่น รวมถึงศิลปด้านการแสดงที่เรียกกันว่า "ละครวังหน้า"

ละครเป็นการเรียกศิลปะการแสดงรวมๆมาตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งหมายรวมๆทั้งการแสดงอื่นๆ เช่น โขน ละคร(รำ) ระบำและการละเล่นของหลวง การฝึกหัดละครและมหรสพ ของพระมหากษัตริย์ เจ้านาย และขุนนาง เป็นเครื่องมือประดับพระเกียรติยศที่ต้องมี ขึ้นเสมอ ละครวังหน้ามีมาตั้งแต่สมัยกรมพระราชวังบวรพระองค์แรก ถึงพระองค์สุดท้าย และมี ความสำคัญส่งผลและสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

ละครวังหน้าในสมัยกรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาท (สมัยรัชกาลที่ ๑)

กรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาท (บุญมา) ทรงเป็นพระราชอนุชาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงเป็นผู้ที่ที่กอบกู้แผ่นดินร่วมกับพระเจ้าตากสินมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงเป็นกรมพระราชวังพระองค์แรกในกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงมีให้มีการฝึกหัดการแสดง ทั้งโขน ละคร และหุ่น (หลวง) จนสามารถออกแสดงได้ ดังปรากฏ การแสดงโขนกลางแปลงตอน ศึกสิบขุนสิบรถ ในงานสมโภชพระบรมอัฐิพระปฐมบรมชนก ในปี พ.ศ. ๒๓๓๙ ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารว่า

"อนึ่ง ในการมหรศพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าประสมโรงเล่นกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกรรฐ์ ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกรรฐ์ ยกออกมาจากพระบวรราชวัง มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหลี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่น" (สุรพล วิรุฬรักษ์, วิวัฒนาการนาฏศิลป์ในกรุงรัตนโกสินทร์, ๒๕๔๗.หน้า๖๑) นอกจากจะแสดงโขนปะทะกันทั้งสองวังแล้วยังมีการแสดงหุ่นประชันกันทั้งวังหลวงวังหน้าดังปรากฏในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ของกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ ว่า

โรงหนึ่งหุ่นเหล้นเรื่อง	โสวัต
พระเสด็จโดยดงดัด	ดุ่มเด้า
พบองค์อนงสวัสดิ	ปทุมเมศ
สมสนิทชิดเชยเคล้า	สอดคล้องสองเกษม
โรงหนึ่งคนเชิดเต้น	ตัวลมุน
เริ่มเรื่องไชยทัศคุณ	เวรต้อง
หลงไหลไฝ่ดรุณ	เยาวเรศ หนึ่งนา
บ่หน่ายคลายคลาสห้อง	เสน่ห์ ไหม้เมาโฉม

พระราชบิดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯและกรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาท กล่าวว่าหลังจากเสียกรุงพระญาติพระวงค์กระจัดกระจายกันไปเมื่อรวมแผ่นดินเป็นปึกแผ่นแล้ว ได้มีพระญาตินำเอาพระอัฐิพระบิดาบรรจุในสังข์มาถวาย ครั้นเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติจึงมีพระราชประสงค์จะทำพิธีออกพระเมรุถวายพระเพลิงให้เป็นเกียรติยศเสมือนพระมหากษัตริย์แต่ครั้งกรุงเก่า หรือภาษาชาวบ้านคือการทำบุญกระดูก หรือทำบุญอุทิศส่วนกุศลนั้นเอง

ในงานนี้นอกจากจะเล่น โขน หุ่น แล้ว น่าจะมีการเล่นละครทั้งวังหลวงและวังหน้า เพราะวังหน้านั้นได้หัดละครผู้หญิง ซึ่งเป็นละครหลวงหรือละครในด้วย ละครในหาได้มีแต่เฉพาะวังหลวงเพียงแห่งเดียว คงพระราชทานพระอนุญาตให้ วังหน้ามีละครผู้หญิงด้วยคงด้วยเห็นว่าทรงมีพระราชอิสริยยศเทียบเท่ากับกษัตริย์ในตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์ของกรมพระยาดำรงราชนุภาพฯ กล่าวว่า “ได้ยินกล่าวกันว่าละครผู้หญิงวังหน้ามีทั้งเมื่อรัชกาลที่๑ และรัชกาลที่๒” (กรมพระยาดำรง ราชานุภาพ. ละครฟ้อนรำ, ๒๕๔๖. หน้า ๓๘๗)

ตัวละครผู้หญิงวังหน้า มีชื่อปรากฏอยู่หนึ่งท่าน ชื่อภู่ สีดา เป็นละครหลวงรัชกาลที่๑ ทรงพระราชทานให้กรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาท ภู่ สีดา เป็นบุตรนางเอี้ยง เป็นนายวิเศษปากบาตร (ทำอาหารเพื่อถวายให้ใส่บาตร) ครั้งหนึ่งได้มีผู้ร้ายจากเมืองนครนายกปลอมตัวเข้าไปในพระราชวังบวรฯ เข้าทำร้ายพระอนุชาธาราชกรมพระราชวังบวรสุรสีหนาท แต่ไม่สำเร็จโดนจับได้ซัดทอดนางเอี้ยงนายวิเศษปากบาตร จึงโดยประหารชีวิตนางเอี้ยง และภู่ (รจนา สุนทรานนท์. นามานุกรมนาฏศิลปิน ,๒๕๔๙. หน้า๑๙๓)

เมื่อกรมพระราชวังบวรมหาสรสีหนาทสวรรคต ละครวังหน้าในสมัยพระองค์คงได้กระจัดกระจายออกไปเพราะเหตุการณ์วังหน้ามีการเปลี่ยนแปลงหลายประการด้วยตำแหน่งวังหน้าไม่ได้สืบทอดในสายพระราชโอรสของกรมพระราชวังบวรองค์ต้น

ละครวังหน้าในสมัยเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร (สมัยรัชกาลที่๑)

เมื่อกรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาทสวรรคต พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงตั้งเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร(รัชกาลที่๒) ขึ้นดำรงพระยศเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล แต่ไม่ได้เข้าประทับในพระราชวังบวร ทรงประทับอยู่ที่พระราชวังเดิม(กองทัพเรือในปัจจุบัน) กรมหลวงอิศรสุนทร ทรงสนพระทัยการละครเป็นอย่างยิ่งเมื่อประทับอยู่พระราชวังเดิมโปรดให้หัดละครผู้หญิงเด็กๆขึ้น นำเอาบทละครอุณรุฑ ครั้งกรุงเก่ามาตัดทอนเล่น ครั้นความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงกริ้วจึงต้องเลิกไป ครั้นเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่หลายเรื่อง ได้แก่ อิเหนา รามเกียรติ์ (บางตอน) และละครนอกจำนวน๖เรื่อง โดยเฉพาะ ละครเรื่องอิเหนา ทรงพระราชนิพนธ์เพื่อใช้แสดงละคร โดยทรงปรึกษากระบวนการออกแบบท่ารำกับเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี โดยมี นายทองอยู่ อิเหนา และนายรุ่ง บุษบา เป็นผู้รำ ออกแบบท่ารำทำบทให้งดงามแล้วจึงนำไปสอนละครหลวงต่อไป แบบแผนท่ารำในชั้นหลังจนถึงทุกวันนี้จึงเชื่อว่าสืบทอดมาแต่รัชกาลที่ ๒



ละครวังหน้ากรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ (สมัยรัชกาลที่๒)

กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ ทรงเป็นพระราชโอรสลำดับที่๗ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และ สมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี มีพระนามเดิมว่า จุ้ย เป็นพระราชอนุชาในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเป็นที่โปรดปรานของพระราชบิดา ยิ่งนัก จนได้รับการเรียกในหมู่พระญาติว่า"พ่อโฉมเอก"

ละครวังหน้าในรัชสมัยกรมพระราชวังบวรพระองค์นี้ไม่ปรากฏว่าทรงหัดขึ้น แต่ทรงหัดงิ้ว(ผู้หญิง)ขึ้นเล่นแทน ดังกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวว่า "เมื่อในรัชกาลที่๒ แบบและบทละครซึ่งทรงขึ้นใหม่ครั้งนั้นเป็นแต่ละครหลวง ผู้อื่นหาได้กล้าเอาอย่างละครหลวงไปเล่นไม่เจ้านายต่างกรมเป็นต้นว่ากรมพระราชวังบวรฯ ก็ปรากฏทรงหัดแต่งิ้วผู้หญิง"

งิ้วผู้หญิงของกรมพระราชวังบวรฯรัชกาลที่๒ อยู่มาจนรัชกาลที่๕ คนหนึ่งชื่อคล้าย เป็นพนักงานเลี้ยงนกในพระบรมหาราชวัง เคยร้องงิ้วถวายเจ้านายที่ทรงพระเยาว์อยู่เนื่องๆ (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา)

แม้จะไม่ปรากฏว่าทรงให้มีละคร แต่ทรงมีเจ้าจอมละครที่ปรากฏนามหลายท่าน ได้แก่ ภู่ อิเหนา เจ้าจอมมารดาภู่ เป็นเจ้าจอมในกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ มีพระราชโอรส คือ กรมหมื่น สิทธิสุขุมการ (ต้นสกุล รองทรง) ภู่เป็นละครหลวงรุ่นเล็กในรัชกาลที่ ๑ ถึงรัชกาลที่ ๒ ได้เป็นตัวอิเหนา และเป็นครูละครในสมัยรัชกาลที่ ๔

มี บุษบา ให้กำเนิดพระโอรสคือ พระองค์เจ้าชายสุดวอน ท่านแสดงเป็นบุษบา จัดอยู่ในละครหลวงรุ่นเล็กในรัชกาลที่ ๑

พลับ จินตะหรา เป็นบุตรีเจ้าพระยาศรีสรราช ถวายตัวทำราชการเป็นหม่อมละครในพระบัณฑูรน้อย(สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ากรมขุนเสนานุรักษ์) มีพระโอรส ๑ พระองค์คือ พระองค์เจ้ารัชนิกร (ต้นสกุลรัชนิกร) เป็นราชบุตรพระองค์ที่ ๓๕ ในกรมพระราชวังบวรเสนานุรักษ์ พลับได้ถวายตัวเป็นละครหลวงรุ่นเล็กในรัชกาลที่๑ (รจนา สุนทรานนท์ นามานุกรมนาฏศิลปิน, ๒๕๔๙. หน้า๑๘๘)

กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (สมัยรัชกาลที่ ๓)

กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ เป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และเจ้าจอมมารดานุ้ยใหญ่ ธิดาเจ้าพระยานคร (พัฒน์) พระนามเดิมพระองค์เจ้าอรุโณทัย หรือพระองค์เจ้าช้าง เป็นพระราชโอรสลำดับที่ ๑๗

สมัยรัชกาลที่ ๒ ทรงเป็นกรมหมื่นศักดิ์พลเสพ เสด็จออกทำศึกร่วมกันทำศึกพม่ากับกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (รัชกาลที่ ๓) ครั้นสมัยรัชกาลที่ ๓ ทรงได้รับอุปราชาภิเษกเป็นกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ ทรงสร้างวัดพระแก้ววังหน้า วัดบวรสถานสุทธาวาส ทรงเชิญพระพุทธชินศรีมาจากเมืองพิษณุโลกและสถาปนาวัดบวรนิเวสวิหาร

ครั้งสมัยรัชกาลที่ ๓ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรด การละคร ทรงให้เลิกละครหลวงทั้งสิ้น จึงเป็นโอกาสให้ เจ้านายขุนนาง ต่างๆรับเอาเหล่า ผู้แสดงละครหลวงเหล่านั้นเข้าสู่คณะ

ของตน และฝึกหัดแบบแผนละคร รัชกาลที่ ๒ อย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะละครผู้หญิง ที่เคยเป็นข้อห้ามแต่ก่อน กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ จึงทรงหัดละครผู้หญิงขึ้นโรงหนึ่ง เล่นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ และทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้นใหม่มี ๔ เรื่อง

- เรื่องรามเกียรติ์ ทรงพระนิพนธ์ ตอน หนุมานอาสา แต่งบทนางเบญกายกับนางสุวรรณกันยุมาหึงกัน ทำนองเรื่องไกรทอง
- เรื่องกากี ตอนครุฑลักพานางกากี
- เรื่องพระลอหรือพระลอนรลักษณ์ ตอน พระลอคลั่ง
- เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนลาวทองพบนางวันทอง ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ตอนนางวันทองห้ามทัพ
- ละครวังหน้า เล่นอยู่ประมาณ ๘ ปี เมื่อสิ้นพระชนมายุกรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพแล้วจึงเลิกตัวละครวังหน้าที่ปรากฏชื่อในทำเนียบครูละคร ได้แก่ คุณขำ เป็นตัวรามสูรละครวังหน้า แล้วไปเป็นภรรยาเจ้าพระยานคร (น้อย) ถึงรัชกาลที่ ๔ กลับมาเป็นครูละครหลวง และครูละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม (ละครวังหน้าสมัยรัชกาลที่ ๕)

ละครวังหน้าในสมัยกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพทรงประทานไปให้เจ้าพระยานคร (น้อย) ซึ่งเป็นละครผู้หญิง เดิมเจ้าพระยานครหัดโขนโรงหนึ่ง กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ ทรงประทานเครื่องละครและตัวละครผู้หญิงวังหน้าไปหลายคน (ดังคุณขำ รามสูร) ด้วยเจ้าพระยานครเป็นพระญาติฝ่ายมารดาของพระองค์ ละครเจ้าพระยานคร (น้อย) จึงหัดละครผู้หญิงขึ้นใหม่ที่เมืองนครศรีธรรมราช ตัวละครโรงนี้ได้เป็นครูละครที่เมืองนคร เมืองตะกั่วป่าที่เล่นต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕

พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว(สมัยรัชกาลที่ ๔)

พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และ สมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี เป็นพระโอรสลำดับที่ ๓ ที่ประสูติแต่พระราชชินี เดิมทรงพระนามว่า เจ้าฟ้าจุฑามณี หรือเรียกลำลองว่าเจ้าฟ้าน้อย เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติ ทรงได้รับพระอุปราชาภิเษกขึ้นเป็นพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ตำแหน่งอุปราช ทรงยกย่องให้สูงกว่าสมเด็จกรมพระราชวังบวรพระองค์อื่นๆ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงให้หัดละครขึ้นหนึ่งโรงเมื่อทรงดำรงพระยศเป็นเจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ เล่ากันว่ากระบวนเล่นเป็นแต่กระนั้นเอง เพราะเจ้าของไม่สู้เอาพระทัยใส่ ทรงเล่นอยู่หน่อยหนึ่งก็เลิกเสียแต่ยังเป็นกรม โปรดทรงแต่ปี่พาทย์ (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. ตำนานละครอิเหนา, ๒๕๐๘. หน้า ๘๐) พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดปี่พาทย์และการดนตรีเป็นอย่างยิ่ง ดังปรากฏชื่อครูสำคัญในวังหน้าคือ ครูมีแขก หรือพระประดิษฐ์ไพเราะ ครูปี่พาทย์คนสำคัญในกรุงรัตนโกสินทร์ และทรงโปรดเป่าแคนเป็นยิ่งนักทรงหัดเป่าได้อย่างชำนาญและทรงมีข้าราชบริพาธ ลาว จำนวนมาก และในสมัยรัชกาลที่๔

ความนิยมแอ่วลาวเป็นอย่างมากจนทรงมีประกาศให้เลิกเล่นแอ่วลาวในพระนคร ด้วยว่าทำให้ฝนแล้ง แม้ไม่ละครวังหน้าในยุคนี้ไม่โดดเด่นนักแต่ ทรงมีเจ้าจอมหนึ่งท่านคือเจ้าจอมมาดาเอม พระมารดาในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญซึ่งโปรดปรานละคร จนสมัยต่อมาได้ฝึกหัดผู้หญิงขึ้นทั้งโรง และมีพระราชธิดาที่โปรดปราณละครสองพระองค์คือ ละครพระองค์เจ้าดวงประภา (พระองค์เจ้าตุ้ย) กับพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ (พระองค์เจ้าปุก) ทรงหัดละครในพระบวรราชวังขึ้น หนึ่งโรง ได้ครูละครหลวงครั้งรัชกาลที่ ๒ ฝึกหัดเล่นทั้งละครในและละครนอก และเล่นรับงานหาด้วย เล่นมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ ตลอดพระชนมายุพระองค์เจ้าดวงประภา และที่สำคัญพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ ได้นำเอาสมุดท่ารำ(ตำรารำ) ฉบับวังหน้ามอบให้หอพระสมุดฯ จึงปรากฏตำรารำฉบับรัชกาลที่ ๑ เล่มหนึ่ง และฉบับวังหน้าเล่มหนึ่ง สมัยรัชกาลที่๖ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้นำตำรารำทั้งสองเล่มมาเขียนขึ้นใหม่ โดยพระวิทยประจง (จ่าง โชติจิตรกะ) และขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์)เขียนร่างขึ้นใหม่พิมพ์ในงานพระศพเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก ครูละครวังหน้าของพระองค์เจ้าดวงประภาปรากฏนามสองท่าน คือ คุณทับทิมเป็นตัวพระมงกุฎละครชั้นเล็กในรัชกาลที่ ๒ และคุณจัน เป็นตัวพระสังข์ชั้นเล็กในรัชกาลที่ ๒

กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (สมัยรัชกาลที่ ๕)

กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ เป็นพระโอรสในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว และเจ้าจอมมารดาเอม ประสูติในรัชกาลที่๓ปี พ.ศ.๒๓๘๑ เมื่อครั้งพระราชบิดาดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ พระบิดาทรงประทานพระนามว่า "ยอร์ชวอชิงตัน" ข้าฝ่ายไทยเรียกขานว่า "หม่อมเจ้ายอด" ครั้งสมัยรัชกาลที่๔ ทรงพระราชทานพระนามว่า"พระองค์เจ้ายอดยิ่งประยุรยศบวรราโชรสรัตนราชกุมาร" ทรงได้รับอุปราชาภิเษกเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล ในรัชกาลที่๕ เมื่อปีมะโรง พ.ศ.๒๔๑๑ เมื่อพระชนม์มายุ ๓๑ พรรษา กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ทรงสนพระทัยในศิลปะและการช่าง ที่มีชื่อเสียงได้แก่เครื่องกระเบื้องเคลือบเขียนลายวรรณคดีไทย ที่เรียกว่า"เครื่องกระเบื้องวังหน้า" และโปรดให้สร้างหุ่น จีน ขึ้นหนึ่งโรงเป็นหุ่นจีนแบบ ฮกเกี้ยน คือหุ่นถุงมือ ปัจจุบันที่เหลืออยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จำนวน ๑๓๗ ตัว และทรง พระนิพนธ์บทเล่นหุ่นจีนเป็นภาษาไทยเรื่อง ซวยงักตอน กิมงิดตุดตีเมืองลู่อันจิวแตก เล็กเต็งเซือดคอตาย และเรื่องเบ็ดเตล็ด เช่น เรื่องหลวงจีนเจ้าชู้เกี้ยวผู้หญิง ต่อมาทรงสร้างหุ่นไทยขนาดเล็กเลียนแบบหุ่นหลวงขึ้นโรงหนึ่ง เล่นเรื่องรามเกียรติ์ มีขนาดเล็กประมาณ ๑ฟุต ที่จัดแสดงในอาคารประพาศพิพิธภัณฑ์จำนวน ๕๓ ตัว และ อาจารย์จักพันธุ์ โปรษยกฤต ซ่อมใหม่จำนวนกว่า ๑๐๐ ตัว ซึ่งเรียกขนานนามกันว่า "หุ่นวังหน้า"

ละครวังหน้าในสมัยนี้แม้พระองค์จะไม่ได้ทรงกำกับดูแลเองแต่พระมารดาคือ เจ้าคุณจอมมารดาเอม เป็นผู้อุปถัมภ์ ละครเจ้าคุณจอมมาดาเอม หัดขึ้นที่วังหน้าหนึ่งโรง เล่นตามแบบละครหลวงเป็นพื้น กรมพระราชวังบวรทรงพระนิพนธ์บทละครนอกให้เล่น ภายหลังได้ไปเป็นครูละครโรงอื่น คือ ชื่อ ปริง เป็นตัวอิเหนา ได้ไปเป็นครูละครสมเด็จเจ้าศรีสวัสดิ์ กรุงกัมพูชา ชื่อ เล็ก สังคามาระตา ได้ไปเป็นครูละครสมเด็จเจ้าศรีสวัสดิ์ กรุงกัมพูชา

นอกจากนี้ละครเจ้าคุณจอมมารเอมได้ครูมาฝึกละครจากคณะอื่นๆ ได้แก่ หม่อมแสง ลูกเจ้ากลับ (เจ้าของคณะละครที่มีชื่อผู้สร้างวัดนายโรง บางบำหรุ) กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญทรงพระนิพนธ์บทละครนอกให้เจ้าจอมมารดาเอมเล่นหนึ่งเรื่อง คือเรื่องพระสมุท ตั้งแต่พระสมุทเข้าสวนจนท้าวรณจักรล้ม จำนวน ๓ เล่มสมุดไทย (กรมพระยาดำรงชานุภาพ ตำนานละครอิเหนา) ยังมีตัวละครในคณะเจ้าจอมมารดาเอมหรือละครวังหน้าสองท่านที่วางรากฐานกระบวนรำมาสู่ละครวังสวนกุหลาบจนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน ได้แก่ หม่อมครูอึ่ง หรือแม่ครูอึ่ง หสิตะเสน เป็นหม่อมในพระบัณฑูรฯ (กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ) ท่านเป็นละครเจ้าจอมมาดารเอม ได้มาเป็นครูละครวังสวนกุหลาบของเจ้าฟ้าอัษฎางเดชาวุธกรมหลวงนครราชสีมา แม่ครูอึ่งรับผิดชอบฝึกหัดตัวพระทั้งหมดตั้งแต่เริ่มวางรากฐานจวบจนกระบวนท่าที่สำคัญทุกอย่าง ศิษย์ของท่านคือ ครูละมุล ยะมะคุปต์ ท่านเป็นครูละครวังสวนกุหลาบและโอนย้ายมาเป็นครูโขนหลวงรัชกาลที่๗ และโอนย้ายมาอยู่กรมศิลปากร ในปี พ.ศ.๒๔๗๘ หมวดนาฏศิลป์วิสามัญ ท่านสิ้นชีวิต เมื่อปลายเดือนมกราคม พ.ศ.๒๔๘๕ หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา เป็นหม่อมในพระราชวงศ์เธอกรมหมื่นสถิตย์ธำรงสวัสดิ์ ท่านเป็นละครเจ้าจอมมารดาเอม ต่อมาเป็นครูในคณะละครวังสวนกุหลาบ ควบคุมถ่ายทอดกระบวนรำตัวนางทั้งหมด ทั้งท่ารำพื้นฐาน ท่ารำพระบทบาท และเพลงหน้าพาทย์สำคัญของตัวนางเอก นางรอง เช่น เพลงเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ ศุภลักษณ์อุ้มสม ฉุยฉายศูรปนักขา ฉุยฉายยอพระกลิ่น เป็นต้น ลูกศิษย์สำคัญของท่าน ได้แก่ นางเฉลย ศุขะวนิช นางละมุล ยะมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น ท่านสิ้นชีวิตประมาณเดือนพฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๗๗ (รจนา สุนทรานนท์. นามานุกรมนาฏยศิลปิน. ๒๕๔๙, หน้า๖๔)

เจ้านายวังหน้าอีกพระองค์หนึ่งทรงมีรายพระนามเป็นครูสอนละครในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป) เมื่อแรกตั้งปี พ.ศ.๒๔๗๗ คือ พระองค์หญิงเฉิดโฉม พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเจ้าและจอมมาดาสีดา ทรงมีพระชนม์ยืนยาวมาจนถึงรัชกาลที่ ๘ จากคำบอกเล่าของครูส่องชาติ ชื่นสิริ ศิลปินแห่งชาติ กล่าวว่า เมื่อเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ พระองค์หญิงเฉิดโฉมยังทรงประทับอยู่วังหน้าบริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร ท่านมักจะเรียกให้ไปรำให้ท่านทอดพระเนตรและทรงแนะนำ เมื่อมีการแสดงจะทรงร้อยอุบะประทานมาให้เสมอ (คำบอกเล่าครูส่องชาติ ชื่นสิริ ศิลปินแห่งชาติ ๒๕๓๔) นายสมบัติ พลายน้อยหรือ ส.พลายน้อย กล่าวว่าท่านเป็นผู้รอบรู้เรื่องนาฏศาสตร์ ตามหลักฐานจากคนใกล้ชิดได้เฝ้าสนิทคุ้นเคยเล่าถึงพระนิสัยก็ค่อนข้างแข็ง และอาจหาญแบบผู้ชายดูสมกับที่เคยแสดงเป็นทศกัณฐ์เพราะรูปร่างใหญ่เป็นสง่า คงเป็นเพราะเหตุนี้จึงได้รับการทูลเชิญให้เป็นครูสอนในโรงเรียนนาฏดุริยงค์ศาสตร์ ทรงสิ้นพระชนม์เมื่อวันที่ ๑๑ มิถุนายน พ.ศ.๒๔๘๙ พระชันษา ๙๐ปี ภายหลังเมื่อเกิดวิกฤตการณ์วังหน้า ในปี ๒๔๑๗ ละครวังหน้าจึงหน้าจะยุติลง และภายหลังเมื่อกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญทิวงคต ในปี พ.ศ.๒๔๒๘ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้เลิกตำแหน่งพระมหาอุปราชหรือกรมพระราชวังบวรหรือวังหน้า ทรงตั้งตำแหน่งมกุฎราชกุมารขึ้นแทน พื้นที่วังหน้าได้ถูกแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน เขตวังชั้นนอกเป็นที่อยู่ของทหารรักษาพระองค์ เขตวังชั้นกลาง เป็นพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร เขตวัง

ชั้นในเป็นที่ประทับของพระราชธิดาพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวและกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ในปัจจุบันบริเวณวังหน้าได้เปลี่ยนแปลงและเป็นหน่วยงานราชการหลายส่วนคือส่วนพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โรงละครแห่งชาติสำนักการสังคีตวิทยาลัยนาฏศิลป (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์) และส่วนหนึ่งของสนามหลวง ละครวังหน้าจึงเหลือแต่ตำนานแต่ยังคงมีร่องรอยในอดีตที่ยังคงหลงเหลือร่องรอยอยู่เป็นตำนานให้กล่าวถึงจนเท่าทุกวันนี้

ระบำเทพอัปสราแห่งกัมพูชา อิทธิพลจากละครวังหน้าสยาม

นักท่องเที่ยวทั่วโลกที่เดินทางไปเที่ยวประเทศกัมพูชาปัจจุบัน ไม่มีใครที่จะไม่ได้ชมระบำอัปสรา หรือระบำเทพอัปสรา ที่เปรียบเสมือนระบำประจำชาติของกัมพูชา ปรากฏในสื่อต่างๆทั้ง การแสดง รูปภาพ โปสการ์ด รูปปั้น ของที่ระลึก ต่างๆ ซึ่งเป็นการโฆษณาพร้อมกับแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์สำคัญคือนครวัดนครธม สิ่งมหัศจรรย์ในโลก ใครจะทราบบ้างว่าระบำอัปสรานั้นส่วนหนึ่งเป็นอิทธิพลจากละครวังหน้า

ระบำอัปสราปรากฏขึ้นครั้งแรก ในภาพยนตร์ฝรั่งเศส ในเรื่อง L"Oiseau du Paradis หรือ The Bird of Paradise กำกับการแสดงโดย Marchel Camus โดยผู้รำเป็นตัวเอก ในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ เจ้าหญิงบุปผาเทวี พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้านโรดมสีหนุ ผู้สร้างสรรค์ระบำชุดนี้ขึ้นในครั้งนั้นคือ สมเด็จพระมหากษัตริยานีกุสุมะนารีรัตน์ พระราชมารดาของสมเด็จพระเจ้านโรมดมสีหนุ นั้นเอง สมเด็จพระราชชนนีกุสุมะนารีรัตน์หรือพระราชินีโกเสม็ก ทรงโปรดปราณนาฏศิลป์แบบโบราณของกัมพูชา ดังพระราชบรรพบุรุษ ทรงรับเจ้าหญิงบุปผาเทวีไปอุปถัมภ์ และฝึกหัดนาฏศิลป์การละครของกัมพูชามาแต่พระเยาว์ แต่ท่ารำระบำอัปสราหาได้เกิดขึ้นเมื่อสมัยนี้ไม่ ท่ารำระบำอัปสราแต่แรกเริ่มนั้นนำมาจากท่ารำโบราณในละครเรื่อง พระสมุทร (ผู้เขียนได้ดูการแสดงระบำอัปสราครั้งแรก รู้สึกว่าคล้ายกับระบำบุษบาชมศาลในเรื่องอิเหนา) เมื่อศึกษาเรื่องพระสมุทร เห็นว่ามีตอนหนึ่งซึ่งสอดคล้องกับท่ารำอัปสราคือ ตอนนางบุษมาลีชมสวนพร้อมด้วยพี่เลี้ยง ถ้าผู้ศึกษาดนตรี นาฏศิลปไทยเมื่อฟังเพลงในระบำชุดนี้ แล้ว จะทราบเพลงทันทีว่า ประกอบด้วยเพลง เสมอ เพลงสีนวล เพลงจีนหน้าเรือ และจบด้วยเพลงเชิด บทละครเรื่องพระสมุทรเป็นบทพระนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครนอกให้ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอมเล่นในสมัยรัชกาลที่ ๕

หนังสือโครงกระดูกในตู้ ของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมท ทรงกล่าวถึงท่านป้าของท่าน ม.จ.ฉวีวาด ได้พาละครเจ้าจอมมารดาอัมพา (ในรัชกาลที่๒) ลงสำเภาไปเมืองเขมร ในเหตุการณ์วิกฤตวังหน้า จนนักวิชาการนำมาอ้างอิงกันเสมอ ข้อมูลนี้คลาดเคลื่อนอยู่บ้างเพราะละครเจ้าจอมมาดาอัมพา ทรงทำคณะละคร ในสมัยรัชกาลที่๓ และตัวละครส่วนใหญ่ของเจ้าจอมมารดาอัมพา เป็นละครผู้ชาย เช่น นายแสง นายพ่วงตัวเงาะ เป็นต้น แต่ละครที่ไปกรุงกัมพูชาในครั้งนั้น คือละครวังหน้าในคุณจอมมาดารเอม (สมัยรัชกาลที่๕) เมื่อเกิดเหตุการณ์วังหน้าดังปรากฏตัวละครสองคนที่ได้ไปเป็นครูละครพระเจ้าศรีสวัสดิ์ พระมหากษัตริย์กัมพูชา คือ ชื่อปริงตัวอิเหนา และเล็ก สังคามาระตา (ตำนานละครอิเหนา)

นางละครชื่อปริงนั้นได้ไปเป็น หม่อมละครในพระเจ้านโรดม ดังปรากฏในพระนิพนธ์เรื่อง นิราศนครวัด ของกรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า " มีคนจำนวนหนึ่งคือผู้หญิงไทยชาวกรุงเทพ ที่ออกมาเป็นครูละครหรือพนักงานอยู่ในวังแต่ครั้งสมเด็จนโรดม ซึ่งเราเคยรู้จักเมื่อเขาอยู่ในกรุงเทพ บ้างไม่รู้จักบ้าง พากันมาหลายคน มี นายโรงปริงตัวอิเหนาของเจ้าคุณจอมมารดาเอม ในกรมพระราชวังบวรฯเป็นต้น ออกมาอยู่กรุงกัมพูชา ได้เป็นหม่อมสมเด็จนโรดม เปลี่ยนชื่อเป็นหม่อมเหลียง พวกเหล่านี้ถึงแม้คนที่เคยรู้จักอยู่แต่ก่อน ก็จำไม่ได้เกือบทั้งนั้น ด้วยมาอยู่เขมรเสียตั้ง ๓๐-๔๐ปี จนหัวหงอกฟันหัก แรกพบรู้ว่าเป็นไทยด้วยน้ำเสียง ต้องถามนามและโคตรถึงได้รู้ว่าเป็นใครต่อใคร พวกเหล่านี้ยังมีความขวยเขินข้อที่ทิ้งบ้านเมืองมา พอใจจะชี้แจงเหตุแก่เรา อ้างว่ายากจนเป็นต้น ต้องตอบตัดความเสียว่าเกิดเป็นมนุษย์ย่อมรักสุข ชังทุกข์เป็นธรรมดา จะอยู่เมืองไทยหรือเมืองเขมรที่ไหนเป็นสุขก็ควรอยู่ที่นั้น สำคัญแต่อย่าทำชั่วให้เขาติเตียนขึ้นชื่อได้ว่าเป็นไทยเลวทราม ได้ไต่ถามถึงที่ออกมาอยู่ได้ความว่าที่เป็นครูละครครั้งสมเด็จพระนโรดมนั้น สมเด็จพระศรีสวัสดิ์ชุบเลี้ยงให้เป็นครูละครต่อมา ได้เงินเดือนตั้งแต่ ๒๐ เหรียญ ลงมาจน ๒๑ เหรียญ ดูก็ควรมีความสุข" และกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวถึงละครกรุงกัมพูชาไว้ว่า "ละครหลวงในกรุงกัมพูชานี้ ทรงเรื่องตามตำนานว่าแรกมีขึ้นเมื่อครั้งพระหริรักษ์ได้ครูละครไทยมาจากเจ้าพระยาบดินเดชา(สิงห์ สิงหเสนีย์) หัดเล่นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่๓ กรุงรัตนโกสินทร์ แต่เล่นเป็นอย่างเจ้าต่างกรม ต่อมาสมเด็จพระนโรดมจึงเล่นอย่างละครหลวง"

ครั้งรัชกาลที่๔ เมื่อสมเด็จนโรดมครองกรุงกัมพูชาอยู่นั้น พยายามหาครูละครมาจากกรุงเทพได้ใครออกมาก็ยกย่องชุบเลี้ยง ได้ละครตัวดีของเจ้าจอมารดาเอมบ้าง ละครพระองค์เจ้าดวงประภาบ้าง ละครพระองค์เจ้าสิงหนาทบ้าง และละครองค์อื่นๆ ก็ได้มาเป็นครูอีกหลายคน ละครครั้งสมเด็จพระนโรดม เล่นแต่ภาษาไทยอย่างเดียว มาถึงครั้งสมัยสมเด็จพระศรีสวัสดิ์ก็โปรดเล่นละคร ได้ละครของเจ้านโรดม ประสมโรงเล่นต่อมาบ้างหัดขึ้นใหม่บ้าง เล่นทั้งภาษาไทยและภาษาเขมร ได้เคยเล่นที่เมืองฝรั่งเศสถึง ๒ ครั้ง โดยปกติเล่นแต่ข้างในพระราชวัง ทอดพระเนตรเองเดือนละครั้งหนึ่งหรือสองครั้ง ออกมาเล่นข้างหน้าให้ชาวต่างประเทศดูแต่งานปีใหม่ หรือเวลามีแขกเมืองบรรดาศักดิ์สูงมาจากต่างประเทศ กระบวนรำเต้นถึงเทียบละครกรุงเทพ ที่ควรชมว่าดีก็มี กระบวนร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย ที่ชัดเหมือนชาวกรุงเทพ ก็มี ที่แปล่งก็มี เครื่องแต่งตัวมีผิดกับละครกรุงเทพ แต่บางอย่าง คือมงกุฎสตรี มีแต่กระบังหน้ากับยอดตั้งกลางกระหม่อมสูงโทงเทงดูน่าเกลียด ชฎา ทรงก็อยู่ข้างสูงไป ผ้าห่มนางตัวดีห่มเฉวียง(ว่าเป็นแบบของพระหริรักษ์)ก็ไม่น่าดู ด้วยต้องปล่อยแขนเปล่าให้แลเห็นรักแร้อยู่ข้างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวยักษ์นั้น เจียระบาดทำเป็นชายไหวอย่างรูปปั้น"

เมื่อกรมพระยาดำรงฯเสด็จครั้งนั้นสมเด็จพระเจ้านโรดมศรีสวัสดิ์ กษัตริย์กัมพูชาได้จัดการแสดงละคร เรื่องพระสมุทร ให้ทออดพระเนตร"มีโปรแกรมพิมพ์ทั้งภาษาฝรั่งเศสและภาษาเขมรว่าละครหลวงจะเล่าเรื่องพระสมุทร เป็นภาษาไทยประทานเกียรติแก่เรา กระบวนเล่นนั้นตั้งต้นเทพบุตรออกรำดอกไม้เงินทองสี่คู่เบิกโรงก่อน แล้วตัวพระสมุทรจึงออก จับเล่นตั้งแต่พระสมุทรอยู่ในสวน นางบุษมาลีไปชมสวน พระสมุทรลักนางบุษมาลีพาหนีไป ท้าวรณจักรยกองทัพออกติดตาม ในโปรแกรมจะ



เล่นไปจนรณจักรตาย และพระสมุทรกลับเข้าเมือง" ผู้แสดงเป็นนางบุษมาลีในคืนนั้นชื่อ"นักเมียงมะปรางหวาน"

จากประวัติระบำอัปสรา ของกัมพูชาซึ่งเป็นกระบวนท่ารำมาจากละครเรื่องพระสมุทร ตอนนางบุษมาลีชมสวน บทพระนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ และได้ครูจากละครวังหน้าในสมัยนั้นไปถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้ละครในกรุงกัมพูชา ซึ่งการแสดงดังกล่าวย่อมได้รับอิทธิพลมาจากละครวังหน้าในกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อฝรั่งเศสได้ถ่ายทำภาพยนตร์ L"Oiseau du Paradis หรือ The Bird of Paradise กำกับการแสดงโดย Marchel Camus ได้ขอการแสดงนาฏศิลป์เพื่อประกอบภาพยนตร์ดังกล่าว จึงได้นำรำนางบุษมาลีชมสวน ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่มาจากภาพจำหลักนางอัปสร ที่นครวัด เพื่อใช้ถ่ายภาพยนตร์ฝรั่งเศสดังกล่าว แต่กระบวนท่ารำยังคงเป็นแบบที่ได้อิทธิพลจากละครสยามอยู่ (เมื่อเทียบท่ารำตามแบบภาพจำหลักนางอัปสรตามแบบนครวัดหรือนครทม ดูลักษณะไม่ใกล้เคียงกันเท่าใดนัก) แต่จุดเด่นของนาฏศิลป์เขมรที่ยังคงเป็นแบบแผนน่าเอาแบบอย่างคือ ความพร้อมพียง ความตั้งใจ และสมาธิและความนิ่งในการร่ายรำที่ทำให้นาฏศิลป์กัมพูชามีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบของชาวตะวันตก และเป็นสิ่งหนึ่งที่รัฐบาลใช้ประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวของประเทศกัมพูชาจนเป็นเอกลักษณ์ไปทั่วโลก

บรรณานุกรม

จักรพันธุ์ โปษยกฤต (๒๕๔๐).**หุ่นวังหน้า.**โรงพิมพ์กรุงเทพ(๑๙๘๔):กรุงเทพ.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. (มปป.) **นิราศนครวัด** . พระนคร :บรรณาคาร.

ดำรงราชานุภาพ,สมเด็จกรมพระยา (๒๕๐๘**).ตำนานละครอิเหนา**.พิมพ์ครั้งที่๔. คลังวิทยา : กรุงเทพ.

ณัฏฐภัทร จันทวิช (๒๔๔๕) **กรมพระราชวังบวรสถาณมงคลกับงานศิลปกรรมแบบพระราชนิยม** บริษัท เอ พี กราฟิค ดีไวร์ และการพิมพ์ จำกัด : กรุงเทพฯ.

รจนา สุนทรานนท์ (๒๕๔๙) **นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรม ศิลปากร** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิลปากร,กรม **คุณานุสรณ์ ครบรอบ๑๐๐ปี ครูละมุล ยะมะคุปต์ ๒มิถุนายน ๒๕๔๘**

สุรพล วิรุฬห์รักษ์(๒๕๔๗) **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย : กรุงเทพ.

สัมภาษณ์

จักรพันธุ์ โปษยกฤต ศิลปินแห่งชาติ (เรื่องระบำอัปสรา) วันที่14 สิงหาคม พ.ศ.2547

ส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ (เรื่องพระองค์หญิงเฉิดโฉม) วันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ.2545

กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก

BATTLE POSTURE IN THE PERFORMANCE OF KHUNCHANG KHUNPHAEN EPISODE OF PLAIPEJ PLAIBUA IN WAR

ธวัช บุญฟัก* ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์* และสุขสันติ แวงวรรณ**

THAWAD BOONFAK, SUPACHAI CHANSUWAN & SUKSANTI WANGWAN

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องกระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผนตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. เพื่อศึกษาวรรณกรรมเรื่อง ขุนช้างขุนแผน สู่การแสดงของกรมศิลปากร 2. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร 3. เพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว ตามแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย ปี พ.ศ. 2528 โดยศึกษาผ่านนางพัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีวิธีการดำเนินการวิจัยตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากหนังสือ ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่อพิมพ์และบทความ ตลอดจนสื่ออิเล็กทรอนิกส์ และลงภาคสนามเพื่อฝึกปฏิบัติท่ารำ รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ผลการวิจัยพบว่า 1.วรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องจริงที่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาจากหนังสือคำให้การของชาวกรุงเก่าเป็นการเล่าแบบมุขปาฐะแล้วพัฒนารูปแบบการเล่นเป็นขับเสภาจนได้รับความนิยมจนเกิดมีการนำบทเสภาปรับปรุงมาทำเป็นบทละครสู่การแสดงละครของกรมศิลปากร 2.การแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร มีรูปแบบการแสดงประเภทที่เรียกว่าละครนอก คือ บทละครมีการปรับปรุงให้กระชับขึ้น ผู้แสดงหญิงเป็นหลักและใช้ผู้แสดงชายเป็นตัวประกอบจนมาถึงในยุคของอาจารย์เสรี หวังในธรรม จึงได้มีการปรับเปลี่ยนให้ใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ วงดนตรีและเพลงร้องมีการตัดและเพิ่มเพลงตามจารีตละครนอก เครื่องแต่งกายแบบละครพันทางเข้ามาผสมผสานและ

** นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

*** อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

Instructor of Master of Fine Arts Program in Thai Drama, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute



ปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับตัวละครที่มีเชื้อชาติมีลักษณะอย่างเครื่องน้อยไม่ใช่เครื่องใหญ่หรือที่เรียกว่าการแต่งแบบยืนเครื่อง แต่ยังคงรูปแบบเครื่องแต่งกายอย่างละครไทย มีการใช้ฉากและอุปกรณ์การแสดงแบบสมจริง ส่วนกระบวนท่ารำพบว่ายังคงรักษาจารีตละครนอกไว้ 3.กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว แบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ กระบวนท่ารบในบทร้องและกระบวนท่ารบในเพลงหน้าพาทย์สระหม่า

คำสำคัญ : กระบวนท่ารบ, พลายเพชรพลายบัว.

Abstract

This research on Battle Postures in the Performance of Khunchang Khunphaen episode of Plaipej Plaibua in War had objectives 1. To study literature of Khunchang Khunphaen by Fine Arts Department Performing. 2. To analyze types and elements in performance of Khunchang Khunphaen episode of Plaipej Plaibua in War by Fine Arts Department Performing. 3 To analyze Battle postures in the performance of Khunchang Khunphaen episode of Plaipej Plaibua in War, in episode of Master Yong battled with Master Bua through the way of Lady Paew Sanithwongseni, National Artist in Thai dance of year 2528 B.E. by studying from Mrs. Patchara Buathong, retired officer in Performing Art Office, Fine Arts Department, methodology research be qualitative by studying from books, texts, related literatures, press and articles including electronics media which taking field study for self-dancing practice, data collection by interviewing.

The research revealed that found 1. Khunchang Khunphaen literature be the truth story since Ayudhya era was narrated as mouthpiece inside history book by Ayudhaya people until was applied to be drama and later on to be popular in Se-pa show held by Fine Arts Department. 2. Had type of performance be Lakorn Noke that more compact in details which be all main women performers, a few men be acting factor until the era of teacher Seri Wangnaitham changing to be real men real women performers, adapted music and singing as per Lakorn Noke, costume as Panthang drama as suitable with race and actors characters in Thai drama costume, backdrops and equipments usage as in real life performing in Lakorn Noke style. 3. Battle postures separated into 2 types of Battle postures in singing and Battle postures in Na-Path Sara Ma song.

Key words : battle posture, plaipej plaibua.

บทนำ

วรรณกรรม เป็นวรรณศิลป์แห่งภาษาที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนไทยอย่างหนึ่งที่มีทั้งลักษณะร้อยแก้วและบทร้อยกรองที่ประพันธ์บทขึ้นมา เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความตรึงใจก่อให้เกิดความรู้สึกนึกคิดในด้านของอารมณ์ที่โน้มน้าวให้รู้สึกคล้อยตามตัวละคร เมื่อผู้อ่านได้อ่านก็เกิดความนิยมและสามารถจดจำเรื่องราวได้ เช่น บทละครเรื่องอิเหนา บทละครเรื่องมัทนะพาธา ไตรภูมิพระร่วง ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และเสภาขุนช้างขุนแผน (นันท์ทยา ลำดวน, 2521, น. 1)

ขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องจริงโดยหนังสือให้คำการชาวกรุงเก่า เชื่อว่าเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องที่ได้เกิดขึ้นจริงและมีเค้าโครงเรื่องชีวิตบุคคลจริง ที่ได้เกิดขึ้นที่จังหวัดสุพรรณบุรีและได้ขยายขอบเขตของเรื่องราวไปในจังหวัด โดยเรื่องขุนช้างขุนแผนวิวัฒนาจากการเล่านิทานมาสู่การเล่าเรื่องแบบมหรสพ คือเป็นการเล่าแบบคำกลอนใช้ในการขับลำเป็นท่วงทำนอง จึงทำให้เรื่องขุนช้างขุนแผนซาบซึ้งตรึงใจทั้งผู้อ่านและผู้ฟัง อีกทั้งมีอีกหลายประการที่ทำให้เรื่องขุนช้างขุนแผนได้รับความนิยมของคนไทยเสมอมาเป็นเวลายาวนาน (ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร, 2517, น. 16) โดยรูปแบบในการนำเสนอและวิธีดำเนินเรื่องเป็นแบบมุขปาถะมาสู่บทเสภาแต่ด้วยความที่ในสมัยนั้นไม่ได้มีการจดบันทึกเก็บรวบรวมเป็นหนังสือ จึงทำเรื่องราวไม่ปะติดปะต่อและเหตุการณ์สลับกันไปมา บ้างชื่อตัวละครที่ไม่ตรงกัน ในสมัยรัชกาลที่ 2 จึงมีการแต่งบทเสภาสำนวนหลวงขุนช้างขุนแผนกลายมาเป็นวรรณกรรมราชสำนัก ซึ่งต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ทรงริเริ่มที่จะจัดทำบทละครให้แปลกตาจากคณะละครอื่น จึงทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผนโดยนำเค้าโครงของบทเสภามาแต่งเป็นบทละคร ด้วยสาเหตุนี้จึงทำให้เกิดการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผนนิยมกัน



อย่างแพร่หลาย และวิธีดำเนินเรื่องมีความหลากหลายทางอารมณ์ เช่น บทชมโฉม บทการเข้าพระเข้านาง บทสังวาส บทชมดง บทการรบเพื่อการต่อสู้ เป็นต้น

การรบเพื่อการต่อสู้ในการแสดงละครเป็นส่วนที่ช่วยสร้างความตื่นเต้น เร้าใจ และความสนุกสนานแก่ผู้ชม โดยมีจุดประสงค์ที่แตกต่างกันด้วยวิธีการดำเนินเรื่อง เช่น การแย่งชิงนาง การแย่งชิงเมือง การปราบศัตรูที่เข้ามาระรานพื้นที่ที่ตนครอบครอง เมื่อเกิดการรบเพื่อการต่อสู้ในการแสดงละคร สิ่งสำคัญที่ใช้ในกระบวนท่ารบในการต่อสู้คือ อาวุธประจำกายของตัวละคร โดยอาวุธที่ใช้ในการแสดงละครมีการใช้แบ่งตามลักษณะรูปร่าง 2 ลักษณะ คือ อาวุธสั้นและอาวุธยาว เช่น ดาบ กระบี่ หอก ทวน ง้าว พลอง มีด ธนู หน้าไม้ เป็นต้น อาวุธแต่ละประเภทจะถูกนำไปใช้ตามความถนัด ซึ่งการรบเพื่อการต่อสู้ปรากฏอยู่ในบทละครหลายเรื่อง เช่น ละครในเรื่องอิเหนา ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา ละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนไกรทองปราบชาละวัน ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี และละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก

ปัจจุบันการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร ไม่ได้นำออกแสดงสู่ประชาชนมีแต่เพียงการออกแสดงที่เป็นงานแสดงเฉพาะกิจ ซึ่งในการแสดงตอนนี้มีกระบวนท่ารบที่มีลักษณะชั้นเชิงในการต่อสู้ในการแสดงละครและกระบวนท่ารบไม่ค่อยนำออกแสดงสู่ประชาชน ซึ่งอาจทำให้กระบวนท่ารบสูญหายหรือกระบวนท่ารบเดิมที่เคยออกแสดงได้ถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัย

ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษากระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึกในชุดพลายยงรบกับพลายบัว ซึ่งมีกระบวนท่ารบในบทร้องและกระบวนท่ารบในเพลงหน้าพาทย์ด้วยอาวุธสั้นคือ ดาบสองมือ ที่นำรูปแบบการเล่นกระบี่กระบอง มาผสมผสานเข้ากับการแสดงละครไทยแล้วปรับปรุงขึ้นตามแบบแผนอย่างกระบวนท่ารบอย่างโขนและละคร ตามแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย ปี พ.ศ. 2528 โดยศึกษาผ่านนางพัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาวรรณกรรมเรื่อง ขุนช้างขุนแผน สู่การแสดงของกรมศิลปากร
2. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร
3. เพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว

ขอบเขตของการวิจัย

วิเคราะห์กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว ตามแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย ปี พ.ศ. 2528 โดยศึกษาผ่านนางพัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาการวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีวิธีดำเนินการศึกษาวิจัยดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่างๆ สูจิบัตรบทละครประกอบการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรที่เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูลทางวิชาการนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนาและศึกษาจากแหล่งค้นคว้าข้อมูลความรู้ต่างๆ

2. การสัมภาษณ์ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้มีการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างแต่มีประเด็นคำถามเกี่ยวกับกระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว

2.1. โดยสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้และประสบการณ์ในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ได้แก่

2.1.1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเศษรานี ชัยสงคราม
(ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.1.2. นางพัชรา บัวทอง
(ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.1.3. นายสราชัย ทรัพย์แสนดี
(ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)

2.1.4. นายสมชาย อยู่เกิด
(นาฏศิลปินอาวุโสสำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.1.5. ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
(นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.2. ผู้ที่มีความรู้และชำนาญการทางด้านดนตรีไทย

2.2.1. นายไชยยะ ทางมีศรี
(ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)



2.3. ผู้ที่มีความรู้และชำนาญการด้านวรรณคดีไทย

2.3.1. รองศาสตราจารย์.ดร.เสาวณิต วิงวอน

(ผู้ทรงคุณวุฒิ และข้าราชการบำนาญ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตบางเขน)

3. ศึกษาข้อมูลการลงภาคสนามเก็บรวบรวมข้อมูลโดยมีการสัมภาษณ์ การบันทึกเสียงการศึกษาจากวีดีทัศน์และรับการถ่ายทอดการฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารบในชุดพลายยงรบกับพลายบัวตามแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย ปี พ.ศ. 2528 โดยศึกษาผ่านนางพัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4. เพื่อนำข้อมูลที่ได้นำมารวบรวมและวิเคราะห์เรียบเรียงข้อมูลเขียนเป็นรายงานการวิจัย 3 บท แล้วนำเสนอต่อคณะกรรมการสอบ

5. นำข้อเสนอแนะของคณะกรรมการสอบ มาปรับปรุงแก้ไขในงานวิจัย

6. นำข้อมูลที่รวบรวมที่ศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการฝึกปฏิบัติจากการลงภาคสนาม เพื่อมาวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผนตอน พลายเพชร พลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว ตามแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย ปี พ.ศ. 2528 โดยศึกษาผ่านนางพัชรา บัวทองข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากรและสรุปผลดำเนินการวิจัยและเรียบเรียงเป็นงานวิจัยเพื่อนำเสนอรายงานการวิจัยวิจัย 5 บท ต่อคณะกรรมการสอบ

ผลการวิจัย

1. วรรณกรรมเรื่อง ขุนช้างขุนแผน สู่การแสดงของกรมศิลปากร

1.1 ที่มาของวรรณกรรมเรื่อง ขุนช้างขุนแผน

ขุนช้างขุนแผน เป็นวรรณกรรมของไทยที่มีมีเล่าสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาครั้งเป็นราชธานีจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง เรื่องราวของขุนช้างขุนแผนสันนิษฐานว่าเป็นเรื่องชีวิตจริงของบุคคลจากหนังสือคำให้การของชาวกรุงเก่า และการที่เรื่องขุนช้างขุนแผนไม่ตรงกับเนื้อเรื่องในบทเสภานั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายว่าทั้งนี้เนื่องมาจากที่เป็นเรื่องราวเกิดขึ้นมาเป็นเวลาหลายร้อยปีและไม่ได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร มีแต่เพียงเป็นการเล่าสู่กันฟังแบบปากต่อปากแบบอย่างมุขปาฐะ อีกประการหนึ่งที่เรื่องขุนช้างขุนแผน เกิดความคลาดเคลื่อน เพราะด้วยความนิยมที่นำมาเล่าเป็นนิทานและการขับเสภาคงจะเป็นเพราะการเพิ่มเติมปรับปรุงเนื้อเรื่องให้มีความพิสดารพิถีพิถันและมีรายละเอียดในการขยายของวิธีการดำเนินเรื่องเพื่อก่อให้เกิดความสนุกสนาน และอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้นต่อมาภายหลังในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เกิดการเล่นเสภาขึ้นอย่างแพร่หลาย นักกวี

หลายท่านจึงได้นำเรื่องขุนช้างขุนแผนมาใช้ในการขับเสภาโดยเรียบเรียงเป็นบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนหลายฉบับมาจนถึงในปัจจุบัน (ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร, 2517, น. 14) ดังจะกล่าวดังต่อไปนี้

1.1.1 เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ

ต่อมาในปี พ.ศ. 2460 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและพระราชวงศ์เธอกรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชาได้ทรงช่วยกันตรวจชำระบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ปรากฏว่ามีบทเสภาสำนวนต่างๆ กระจัดกระจายจึงเลือกเอาสำนวนที่ดีที่สุดมาตรวจสอบชำระเรียบเรียงขึ้นครั้งแรกเพื่อจัดพิมพ์เป็นบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนฉบับหอพระสมุดวชิรญาณโดยทรงใช้หนังสือบทเสภาทั้ง 4 ฉบับในการตรวจสอบชำระ ได้แก่

1) ฉบับฝีมืออาลักษณ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มาจากพระบรมมหาราชวังเป็นฉบับเก่าที่สุด

2) ฉบับสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ ฝีมือเขียนในสมัยรัชกาลที่ 4

3) ฉบับหลวงฝีมืออาลักษณ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2412

4) ฉบับสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์เขียนในสมัยรัชกาลที่ 5 พ.ศ. 2412 (ฉบับหมอสมิธนำไปพิมพ์)

ดังนั้นบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ ที่คณะกรรมการได้ตรวจสอบชำระถือว่าเป็นเรื่องดีและกลอนดีมีทั้งหมด 43 ตอน ส่วนตอนที่นอกเหนือจากนี้เช่น ตอนพลายเพชร พลายบัว นั้นเป็นเนื้อเรื่องรุ่นหลาน คณะกรรมการเห็นว่าไม่มีสาระทางวรรณคดีจึงไม่ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ จึงทำให้ประชาชนรู้จักแต่บทเสภาขุนช้างขุนแผนฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ และมีการนำออกตีพิมพ์เผยแพร่อยู่หลายครั้ง และยังมีผู้นำเรื่องขุนช้างขุนแผนมาปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมเป็นบทละครที่ใช้ในการแสดงละครอีกหลายตอน (ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร, 2517, น. 21)

1.1.2. เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับวัดเกาะ

บทเสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับวัดเกาะได้ค้นพบที่ห้องสมุดของมหาวิทยาลัยมิชิแกนสหรัฐอเมริการวมทั้ง 42 เล่ม หลังจากที่นักวิชาการหลายท่านแปลเสภาขุนช้างขุนแผนพากย์ภาษาอังกฤษเมื่อปี พ.ศ. 2547 จนเสร็จสมบูรณ์เมื่อต้นปี พ.ศ. 2555 ได้พบคำโบราณและคำที่ในปัจจุบันไม่ได้ใช้ แต่ในการแปลยังคงมีการตรวจสอบค้นหาความหมายของคำศัพท์เพื่อให้เกิดความถูกต้องแล้ว เมื่อนำบทเสภาขุนช้างขุนแผนฉบับวัดเกาะที่แปลมาเปรียบเทียบกันกับเสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณกันวรรคต่อวรรคมีความคล้ายคลึงกัน เนื่องจากเสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับวัดเกาะที่เรียบเรียงขึ้นมานั้นใช้สำนวนเดียวกันกับเสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ จากการตรวจสอบพบว่ามีหลายคำกลอนที่มีความหมายตรงกันแต่ใช้คำต่างกันในสำนวนต้นๆ (คริส เบเคอร์และผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2556, น. 7) เมื่อตรวจสอบและแปลขุนช้างขุนแผน ฉบับวัดเกาะ พากย์ภาษาอังกฤษได้มีการจัดพิมพ์เป็นบทเสภารวมทั้งหมด 36 ตอน แต่ก็ยังไม่สามารถ



ยุติได้ว่าสมบูรณ์แบบ แต่เพื่อเป็นการเก็บรักษาเพื่อไม่ให้หายสาบสูญไปจากประเทศไทย จึงจัดพิมพ์เพื่อให้ประชาชนเป็นที่รู้จักและสร้างความบันเทิงแก่ผู้อ่าน และการศึกษาค้นคว้างานวิจัยเกี่ยวกับสาระแง่มุมต่างๆ ที่ปรากฏในเสภาฉบับนี้เพื่อสร้างความเข้าใจและความเป็นมาได้ดียิ่งขึ้น

1.1.3. เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับภาคปลายของกรมศิลปากร

เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับภาคปลายของกรมศิลปากร ได้มีการตรวจสอบชำระใหม่ดำเนินเรื่องต่อมาจากฉบับหอพระสมุดวชิรญาณโดยนำเอาตอนที่ 43 จระเข้เถรขวาดที่ได้ชำระไว้เดิมมาเป็นตอนขึ้นต้นของภาคปลายด้วย เพื่อช่วยให้เข้าใจในเรื่องติดต่อเชื่อมโยงกับตอนต่อไป รวมเนื้อเรื่องที่จัดพิมพ์เป็นภาคปลายนี้จึงมีเพิ่มอีก 32 ตอน ถ้านับตั้งแต่ตอนที่ 43 จระเข้เถรวาด รวมจนถึงตอนที่ 75 อุปฮาดกับสมภารลาวจับพลายเพชรได้ก็เป็น 33 ตอนแต่ยังไม่จบความก็หมดต้นฉบับเรื่องจึงค้างอยู่ แต่เนื่องด้วยกรมศิลปากรเห็นว่าเสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับภาคปลายนี้ คนในปัจจุบันไม่เป็นที่รู้จัก จึงมีความมุ่งหมายที่จะรวบรวมและตรวจสอบชำระเพื่อรักษาเนื้อเรื่องและบทกลอนเสภาไม่ให้สูญหาย ซึ่งในการจัดพิมพ์เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับภาคปลาย อธิบดีกรมศิลปากรกับเจ้าหน้าที่ในกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ได้มีการตรวจสอบชำระ แล้วคัดลอกแก้ไขเพิ่มเติมเพื่อให้พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงเชื้อ ชลธารวินิจฉัย ในปี พ.ศ. 2509 ซึ่งในการตรวจสอบชำระเบื้องต้นได้มอบหมายให้อาจารย์หรีด เรืองฤทธิ์ เปรียญ และนางกุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ ช่วยกันตรวจทานแก้ไขฉบับพิมพ์ ส่วนนางอารี สุทธิเวสันต์ ได้ช่วยเรียบเรียงบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ภาคปลายนี้มาจากเล่มสมุดไทย (กรมศิลปากร, 2510, น. ค)

เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับภาคปลายนี้ เมื่อตรวจสอบชำระแก้ไขเรียบร้อยแล้วก็ตามแต่ในทางบทเสภาไม่ค่อยเป็นที่นิยมเล่นและก็ยังไม่รู้จักกันเท่ากับเสภาขุนช้างขุนแผนภาคต้น แต่ในทางการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้นำเค้าโครงบทเสภาฉบับภาคปลายนี้นำไปปรับปรุงแก้ไขเป็นบทละครที่ใช้ในการแสดงอยู่ตอนหนึ่งคือ ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ด้วยเห็นว่าเป็นตอนที่มีรูปแบบชั้นเชิงในการแสดงทางนาฏศิลป์ไทย

1.1.4. เสภาขุนช้างขุนแผน ฉบับชาวบ้านหรือเสภานอกที่ยังไม่ได้มีการบันทึก

เมื่อมีการตรวจสอบและชำระบทเสภาขุนช้างขุนแผนฉบับหอพระสมุดฯ ก็มีการเผยแพร่ออกไปเป็นที่นิยมไปในท้องถิ่นต่างๆ แต่บทเสภานอกที่ชาวบ้านนิยมขับเล่นก็ไม่ได้สูญหายแต่อย่างใดเพียงแต่ยังคงหลงเหลือตามท้องถิ่นที่มีศิลปินชาวบ้าน

วรรณา แก้วกว้าง (2561, 10 ตุลาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่าบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนที่นำมาเล่นเพลงทรงเครื่องเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นแต่เพียงการเล่นที่สืบทอดรุ่นสู่รุ่น โดยเป็นการจดจำเค้าโครงเรื่องแบบมุขปาฐะแต่ไม่ได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างใด ซึ่งบทกลอนเสภาที่นำมาเล่นเพลงทรงเครื่องก็ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูศิลปินพื้นบ้าน

1.1.5. ขุนช้างขุนแผน สำนวนอื่นๆ

นอกจากนี้วรรณกรรมขุนช้างขุนแผนยังปรากฏอยู่ในรูปแบบสำนวนอื่นๆ ทั้งบทละครอีกหลายฉบับและวรรณกรรมที่เป็นร้อยแก้วที่ทำให้เห็นว่าขุนช้างขุนแผนเป็นวรรณกรรมไทยที่ได้รับความนิยมและสร้างความบันเทิงใจให้แก่คนไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

1.2 การแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน

จากวรรณกรรมเรื่อง ขุนช้างขุนแผน มาสู่การแสดงโดยเค้าโครงบทเสภามาทำเป็นบทละครการแสดงละครอยู่หลายตอนก็ด้วยเนื้อเรื่องที่มีชั้นเชิงทางนาฏศิลป์ไทย และจากการศึกษาและรวบรวมเอกสารและตำราต่างๆ เท่าที่ผู้วิจัยจะสามารถหาได้และปรากฏเป็นบันทึกลายลักษณ์อักษรนั้น จึงทำให้รู้ว่าวรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน มีวิวัฒนาจากรูปแบบการการเล่านิทานและแบบมุขปาฐะ และนำเครื่องปี่พาทย์เข้ามาเล่นในการขับเสภาจึงทำให้ขุนช้างขุนแผนเกิดความนิยมและแพร่หลายมากยิ่งขึ้น เมื่อครั้งตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ก็ยังคงเล่นตามแบบอย่างเสภาในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายคือเล่นอยู่ในงานมหรสพเวลาค่ำเป็นแต่เพียงตอนๆ เลือกตามที่คนชอบฟังหรือที่คนขับเสภาจะถนัดขับตอนไหน ก็หาไม่ได้มีการเล่นเป็นละครแต่อย่างใด จนมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดมีการนำบทเสภาปรับปรุงมาทำเป็นบทละครสู่การแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน

1.2.1. การแสดงละครขุนช้างขุนแผนสมัยรัชกาลที่ 3

แต่เดิมขุนช้างขุนแผนเป็นแต่เพียงการขับเท่านั้นไม่ได้นำมาเล่นเป็นละคร จึงทำให้สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ได้ทรงริเริ่มพระราชนิพนธ์เป็นบทละครขึ้นที่ละครนอกเล่นเพื่อจะได้เล่นให้เหมือนกับผู้อื่น ส่วนบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ทรงพระราชนิพนธ์เป็นตอนๆ ปรากฏหลักฐานมีด้วยกัน 3 ตอน คือ ตอนนางวันทองหึงส์กันกับลาวทอง ตอนขุนแผนลอบลักนางวันทองจากขุนช้าง ตอนอสูรกายนางวันทองห้ามทัพ

ซึ่งบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ทำให้เห็นว่าการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผนเริ่มมีมาในสมัยรัชกาลที่ 3 และเล่นกันอย่างละครจึงยุติได้ว่าการเล่นละครเรื่องขุนช้างขุนแผนเล่นอย่างละครนอก เนื่องด้วยการบรรจุเพลงร้องเป็นเพลงอย่างจารีตทางนอก

1.2.2. การแสดงละครขุนช้างขุนแผนในสมัยรัชกาลที่ 4

ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการเล่นละครผู้หญิงเกิดขึ้นอย่างแพร่หลายทั้งผู้ที่มีบรรดาศักดิ์และราษฎรที่เล่นละครเป็นอาชีพ จึงทำให้ในสมัยนั้นตัวละครที่เล่นมีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย ส่วนเรื่องที่เล่นก็คือพระอภัยมณีของสุนทรภู่นำมาเล่นเป็นละคร แต่ก็มีบางโรงคือนายต่ายกับนายเนตรได้คิดเอาละครเรื่องขุนช้างขุนแผนมาเล่น ซึ่งโรงละครของนายต่ายกับนายเนตร มีความชำนาญในการเล่นเรื่องขุนช้างขุนแผน นายต่ายเป็นตัวขุนช้าง นายเนตรเป็นตัวพระไวยและเป็นตัวนางด้วย แต่ตอนที่นิยมเล่นคือ ตอนแต่งงานพระไวยและตอนขุนช้างถวายฎีกา

ส่วนบทละครที่นำมาเล่นนั้นเป็นการนำเอาบทเสภาไปแก้เป็นบทละครไม่ได้แต่งบทใหม่อย่างสมเด็จพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ด้วยเหตุนี้การเล่นละครเรื่องขุนช้างขุนแผน



จึงเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย ประชาชนทั่วไปก็หันไปให้ความสนใจในการดูละครเรื่องขุนช้างขุนแผนมากกว่าที่จะไปฟังขับเสภาเหมือนแต่ก่อน แต่อย่างไรก็ยังมีคนที่ชอบการขับเสภายังพอมีอยู่บ้าง

1.2.3. การแสดงละครขุนช้างขุนแผนในสมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ยังคงมีการเล่นเสภากันอย่างแพร่หลายและนำเรื่องขุนช้างขุนแผนไปเล่นเป็นละครมากยิ่งขึ้นด้วยว่าเป็นละครที่มีความหลากหลายทางอารมณ์และให้ความสนุกสนานแต่ตอนที่ยังนิยมเล่นคือ ตอนแต่งงานพระไวย ตอนนางวันทองห้ามทัพ ตอนพลายเพชรพลายบัวรบกับพลายยง ในขณะที่เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้จัดตั้งคณะละครให้ประชาชนชมการแสดงละคร โดยนิยมแสดงแบบละครนอกโดยใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมาเมื่อมีพระราชกำหนดยกเลิกการห้ามเรื่องละครผู้หญิงในปี พ.ศ. 2398 เจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรงจึงได้ปรับปรุงละครนอกมาเป็นละครผสมสามัคคีใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เรียกว่า ละครผสมสามัคคี ซึ่งเป็นการแสดงละครแบบตะวันตกมาผสมผสานกับการแสดงละครไทย โดยท่านได้หยิบยกวรรณคดีไทยมาทำเป็นบทละครซึ่งผู้แต่งบทละครประจำคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงคือหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) ขณะเป็นขุนจบพลรักษ์ เช่น เรื่องราชาธิราช สามก๊ก อาบูหะซัน พระอภัยมณี เป็นต้น นอกจากนี้ยังเอาเรื่องเสภาขุนช้างขุนแผน มาปรับปรุงบทละครแสดงที่โรงละครปรินซ์เธียเตอร์ เมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 คือตอนพลายเพชรพลายบัว (ปวีณา พุทธเจริญทอง, 2555, น. 23)

ต่อมาภายหลังพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงพระนิพนธ์บทละครไว้หลายเรื่องรวมไปถึงบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนที่ทรงนิพนธ์ไว้ได้แก่ ตอนนางพิมพ์เสียตัวแลเสียคน ตอนขุนแผนลักนางวันทอง ตอนพลายชุมพลปลอมเป็นมอญใหม่ ตอนสร้อยฟ้าทำเสน่ห์ และตอนจับเถรขวาด จากบทพระนิพนธ์ที่ใช้ในการเล่นอย่างละคร บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผนของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ดำเนินเรื่องวิธีการเล่นอย่างละครนอกมีการขับเสภาและบรรจุเพลงร้องซึ่งเป็นเพลงทางร้องจารีตอย่างละครนอก ส่วนบทละครอีกตอนที่ผู้วิจัยพบคือบทละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ พระนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้คณะละครของเจ้าพระยาเทเวศวงษ์วิวัฒน์แสดง แต่ก็ยังไม่จบและไม่เคยนำออกมาฝึกซ้อมการแสดง คือ ตอนวันทองหึง

1.2.4. การแสดงละครขุนช้างขุนแผนในสมัยรัชกาลที่ 6

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ทรงโปรดเสภาแต่อย่างเดิม นอกจากนี้ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเสภาเรื่องพญาราชวังสันและบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ชุดแต่งงานพระไวย (ปรับปรุงขึ้นใหม่โดยใช้บทเสภาเดิมโดยมาก) จากการศึกษาตัวบทละครมีวิธีการเล่นอย่างละครรำคล้ายประเภทของละครนอก

สรุปได้ว่าการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผนเล่นเป็นละครในประมาณสมัยรัชกาลที่ 3 จากการที่สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผนจุดประสงค์เพื่อหาเรื่องที่แปลกจากคณะละครอื่นและเล่นละครเรื่องขุนช้างขุนแผนที่ใช้เล่นเป็นอย่างละครนอกด้วยวิธีการดำเนินเรื่อง เพลงที่ใช้ในการแสดง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 มีคณะละครของนายต่ายกับนายเนตร

เห็นว่าเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นที่นิยมกันเป็นสามัญและทั้งโรงละครของนายเนตรกับนายต่ายยังมีความชำนาญในการเล่นขุนช้างขุนแผนแล้วเล่นอย่างละครนอกด้วยสาเหตุนี้จึงทำให้ละครเรื่องขุนช้างขุนแผนจึงเกิดความนิยมมากขึ้น มาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อเจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรงก็ได้นำเอาเรื่องขุนช้างขุนแผนไปเล่นอย่างละครที่โรงละครปริ้นซ์เธียเตอร์อยู่หลายตอน และยังมีการเล่นละครเรื่องขุนช้างขุนแผนแบบเสภารำอีกด้วย โดยกระบวนการเล่นมีการขับเสภาเข้าเครื่องปี่พาทย์ทำนองเดียวกันกับการเล่นเสภาหรือบางทีใช้มโหรีแทนปี่พาทย์ แต่มีตัวละครแต่งตัวอย่างน้อยทำตามบทเสภาและเจรจาอย่างละครนอก ดังนั้นเมื่อบทเสภาขุนช้างขุนช้างแผนมาพัฒนาการในการเล่นตามลำดับจากเล่นแต่เพียงการขับอย่างเดียวแล้วปรับเปลี่ยนนำมาทำเป็นบทละคร จึงทำให้ขุนช้างขุนแผนเกิดเป็นการแสดงละครที่ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลายมาจนถึงในยุคของกรมศิลปากร

2. รูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร

2.1 รูปแบบการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร มีรูปแบบการนำเสนออย่างละครรำ ประเภทที่เรียกว่า ละครนอก ซึ่งองค์ประกอบในการแสดงต่างๆ ถือขนบธรรมเนียม ได้รับการปรับปรุงในหลายๆ ด้านเพื่อนำออกแสดงสู่ประชาชน

2.2 องค์ประกอบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของกรมศิลปากร

2.2.1. บทละคร

บทละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดง ณ โรงละครศิลปากร ในปี พ.ศ. 2496 พบว่ามีการปรับปรุงบทจากสำนวนบทละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง สำนวนบทละครของท่านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์และบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ภาคปลาย

2.2.2. ผู้แสดง

ใช้ผู้แสดงหญิงเป็นหลักและใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวประกอบ

2.2.3. วงดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดง

1) วงดนตรี

ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าและวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในการบรรเลงประกอบการแสดง แต่ปัจจุบันมีการใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเพราะมีเสียงที่มีความนุ่มนวลกว่าและเหมาะสมสำหรับการใช้แสดงละครและได้มีการเพิ่มเครื่องประกอบจังหวะตามเชื้อชาติเพื่อเป็นการสื่อถึงการรำออกภาษาของตัวละคร คือ เชื้อชาติลาว ใช้กลองแขก หน้าทับลาว เชื้อชาติพม่า ใช้กลองยาว เพื่อให้เกิดสำเนียงการออกภาษาของตามตัวละครเชื้อชาตินั้นๆ

2) เพลงที่ใช้ในการแสดง

การบรรจุเพลงในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ของนายมนตรี ตราโมท จะบรรจุประเภทเพลงร้องหรือประเภทเพลงหน้าพาทย์ ตามอย่างละครรำประเภทที่เรียกว่า ละครนอก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอารมณ์ การประกอบกิริยาการ่ายรำของตัวละครที่แท้จริงเพื่อความกลมกลืนกับการแสดง

2.2.4. เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ที่กรมศิลปากรจัดแสดงมีการพัฒนามีการคิดออกแบบสร้างสรรค์ในการแต่งกายตัวละครตามเชื้อชาติเช่น ตัวละครเชื้อชาติพม่า ตัวละครเชื้อชาติลาว นำเครื่องแต่งกายแบบละครพันทางเข้ามาผสมผสานและปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับตัวละคร แต่ยังคงรูปแบบเครื่องแต่งกายอย่างละครไทย

2.2.5. ฉากและอุปกรณ์ในการแสดง

การออกแบบฉากและอุปกรณ์มุ่งเน้นให้มีความสมจริงซึ่งเป็นสิ่งที่ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจในการแสดงและดูสมจริงยิ่งขึ้น

3. กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว

จากการศึกษากระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว มีลำดับขั้นตอนกระบวนท่ารบ ดังจะแบ่งขั้นตอนกระบวนท่ารบประเด็น 2 ประเด็น คือ 1. กระบวนท่ารบในบทร้อง และ 2. กระบวนท่ารบในเพลงหน้าพาทย์สระหม่า ดังจะกล่าวดังต่อไปนี้

3.1. กระบวนท่ารบในบทร้อง จากการศึกษาพบว่ามีลักษณะรูปแบบละครใน คือ ในขณะที่มีการขับร้องบทนั้น ผู้แสดงจะแสดงท่าทางการรบที่มีความสอดคล้องบทร้อง ดังลักษณะท่ารบในบทร้อง ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 1 ท่าเงื้ออาวุธ
บทร้องที่ว่า : หมายใจจะสังหาร
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)



ภาพที่ 2 ท่าตีพลาด
บทร้องที่ว่า : ฟันผิด
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

3.2 กระบวนท่ารบในเพลงหน้าพาทย์สระหม่า จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว ซึ่งกระบวนท่ารบได้รับอิทธิพลมาจากการเล่นกระบี่กระบอง โดยแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนการไหว้ครูและขั้นตอนการต่อสู้ ดังนั้นผู้วิจัยวิเคราะห์ขั้นตอนกระบวนท่ารบดังนี้

3.2.1 ขั้นตอนการไหว้ครู มีลำดับ 4 ขั้นตอน ดังนี้

1) การถวายบังคม ก่อนการเริ่มการแสดงโดยส่วนใหญ่จะมีการเคารพครูอาจารย์ ผู้แสดงจึงต้องกราบไหว้ครูอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา ซึ่งถือว่าเป็นการแสดงความกตัญญูและเป็นการเสริมสิริมงคล โดยการถวายบังคมผู้แสดงสามารถวางอาวุธไว้ใกล้ตัวเป็นด้านหน้าหรือด้านข้างก็ได้และนั่งหันหน้าเข้าหากัน ประนมมือทั้งสองไว้ที่หน้าอกแล้วเริ่มด้วยก้มศีรษะเล็กน้อยเงยหน้าแล้วจรดที่หน้าผาก 3 ครั้งติดกันจึงถือว่าเป็นการเสร็จถวายบังคม



ภาพที่ 3 การถวายบังคม
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)



ภาพที่ 4 การถวายบังคม
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

2) การขึ้นพรหม คือ การร่ายรำต่อเนื่องจากการถวายบังคม โดยปฏิบัติรำตามท่าทีละทิศจนครบทั้งสี่ทิศ การขึ้นพรหมนั้นคงความเชื่อมาจากการบูชาพระพรหมซึ่งเรียกว่า พรหมวิหาร 4 คือ เมตตา

กรุณา มุทิตา อุเบกขา ซึ่งในแต่ละหน้าที่รำหมายถึงคุณธรรม ในบางที่ผู้แสดงกระบี่กระบองอาจจะเรียกว่า ขึ้นพรหมสี่หน้า โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ การขึ้นพรหมนั่งและการขึ้นพรหมยืน

2.1) การขึ้นพรหมนั่ง คือ ลักษณะการนั่งร่ายรำในแต่ละทิศ จนครบทั้งสี่ทิศแล้วจึงเตรียมพร้อมที่จะลุกขึ้นยืนปฏิบัติขั้นต่อไป



ภาพที่ 5 การขึ้นพรหมนั่ง จังหวะที่ 1
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)



ภาพที่ 6 การขึ้นพรหมนั่ง จังหวะที่ 2
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

2.2) การขึ้นพรหมยืน คือ เมื่อถวายบังคมเสร็จแล้วลุกขึ้นยืนรำแต่ละทิศสี่ทิศและจบลงด้วยการเตรียมพร้อมที่จะปฏิบัติขั้นต่อไป



ภาพที่ 7 การขึ้นพรหมยืน จังหวะที่ 1
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)



ภาพที่ 8 การขึ้นพรหมยืน จังหวะที่ 2
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

3) การเดินรำ คือ การร่ายรำที่ต้องเคลื่อนที่ไปด้านหน้าแล้วสวนทางคู่ต่อสู้ เมื่อรำไปสุดขอบสนามแล้วหันหลังกลับมารำที่เดิม เรียกว่า รำสองเที่ยว แล้วผู้แสดงสวนทางกับคู่ต่อสู้แล้วกลับมาที่ของตัวเองแล้วจึงเตรียมพร้อมที่จะปฏิบัติในขั้นต่อไป



ภาพที่ 9 การเดินรำ ท่าปฐม
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)



ภาพที่ 10 การเดินรำ ท่าไขว้หลัง
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

4) การเดินแปลง คือ การที่คู่ที่ต่อสู้ทั้งสองจะต้องนั่งลงถวายบังคมเพื่อรำลึกถึงครูบาอาจารย์อีกครั้ง แล้วเริ่มการเดินแปลงเป็นการเดินเข้าหากันในลักษณะที่เรียกว่า ย่างสามขุม แต่ยังไม่ได้สู้กัน ปลายอาวุธจะถูกกันหรือปะกันก็ได้ ซึ่งเป็นการดูเล่ห์เหลี่ยมซึ่งกันและกัน แล้วจึงเดินสวนกันโดยอ้อมสวนทางกัน จากนั้นกลับตัวเดินแปลงอีกครั้งมาที่ของตน จึงนับว่าสิ้นสุดการเดินแปลง



ภาพที่ 11 การเดินย่างสามขุม
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

3.2.2 ขั้นตอนการต่อสู้ มี 4 ไม้ ด้วยกันดังนี้

1) ไม้ที่ 1 ลักษณะการตีหัว คือ การตีในลักษณะตรงศีรษะของคู่ต่อสู้



ภาพที่ 12 การตีไม้ที่ 1
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

2) ไม้ที่ 2 ลักษณะการตีหัว คือ การตีในลักษณะตรงศีรษะของคู่ต่อสู้ด้วยสองมือ และคู่ต่อสู้จะรับด้วยดาบไขว้สองมือ



ภาพที่ 13 การตีไม้ที่ 2
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

3) ไม้ที่ 3 ลักษณะการตีหัว คือ ผู้ที่เป็นฝ่ายรุกจะตีด้วยดาบสองมือตรงด้านหลังของศีรษะของคู่ต่อสู้ และผู้ที่เป็นฝ่ายรับจะรับด้วยดาบสองมือไขว้มือเหนือศีรษะด้านหลัง



ภาพที่ 14 การตีไม้ที่ 3
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

4) ไม้ที่ 4 ลักษณะการตีล่าง คือ การตีด้วยดาบสองมือ



ภาพที่ 15 การตีไม้ที่ 4
(ธวัช บุญฟัก, ผู้ถ่ายภาพ, 2562)

จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว มีลำดับขั้นตอนที่ได้รับอิทธิพลมาจากการเล่นกระบี่กระบองแล้วเข้ามาสู่การแสดงละครไทยตามแบบจารีตนาฏศิลป์ไทย

วรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นเรื่องจริงที่เกิดในสมัยกรุงศรีอยุธยาจากคำให้การของชาวกรุงเก่าเป็นการเล่าแบบมุขปาฐะ ต่อมาได้มีการรวบรวมบทเสภาไว้หลายสำนวนด้วยกัน ในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงเกิดนำบทเสภามาทำเป็นบทละครสู่การแสดงจนถึงยุคกรมศิลปากรได้มีการปรับปรุงรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงตามยุคสมัย ซึ่งกระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึกในชุดพลายยงรบกับพลายบัว นั้นกระบวนท่ารบ 2 ส่วน ของกระบวนท่ารบในบทร้องและกระบวนท่ารบในเพลงหน้าพาทย์สระหม่า ซึ่งเป็นกระบวนท่ารบที่มีลักษณะเฉพาะตัวและสร้างความสนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษากระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. วรรณกรรมเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในสมัยกรุงศรีอยุธยาจากคำให้การของชาวกรุง แต่ไม่ได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร มีแต่เพียงเป็นการเล่าสู่กันฟังแบบปากต่อปากแบบอย่างมุขปาฐะ และเมื่อเล่าสืบต่อกันมาจึงเปลี่ยนวิธีการเล่นเล่าเป็นการขับเสภาต่อมาได้มีการนำเครื่องปี่พาทย์เข้ามาบรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรสในการฟัง จึงทำให้การขับเสภาเกิดความนิยม และได้มีการรวบรวมเพื่อรักษาเนื้อเรื่องเป็นบทเสภาหลายสำนวน จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3จากการที่สมเด็จพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ทรงริเริ่มนำบทเสภามาทำเป็นบทละครที่ใช้ในการแสดงละคร จนได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย ซึ่งสอดคล้องกับ ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร (2517, น.17) ที่กล่าวไว้ว่า บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นที่นิยมอ่านกันมาก สังเกตได้จากสำนวนที่ตีพิมพ์มากถึงสิบสี่ครั้ง ทั้งนี้นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 – 2461 รวมทั้งการพิมพ์แจกและพิมพ์จำหน่าย ถึงกระนั้นก็ตามบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนยังคงเป็นที่ต้องการอย่างมากและนิยมอ่านอยู่เสมอ นอกจากการตีพิมพ์บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนนี้แล้ว ยังมีผู้นำเรื่องขุนช้างขุนแผนไปดัดแปลงเป็นบทละครอีกหลายตอน และในปัจจุบันยังมีผู้นำเรื่องขุนช้างขุนแผนมาดัดแปลงเป็นบทละครใช้แสดงทางโทรทัศน์ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงเนื้อเรื่องก็ตาม

2. รูปแบบการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในปัจจุบันนี้มีลักษณะวิธีดำเนินอย่างละครรำ ประเภทที่เรียกว่า ละครนอก เพราะในการแสดงมีองค์ประกอบต่างๆ เช่น วิธีการดำเนินเรื่อง บทละคร ผู้แสดง วงดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดง เครื่องแต่งกาย ฉากและอุปกรณ์ในการแสดง ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ถูกปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมให้เหมาะสมกับยุคสมัยในปัจจุบันและเป็นการสร้าง



ความบันเทิงใจแก่ผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับ ปวีณา พุทธเจริญทอง (2555) ได้กล่าวไว้ว่า ละครพันทางเป็นละครที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ให้กำเนิดคือ เจ้าพระยามหิทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ซึ่งรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงในการแสดงละครพันทางคณะละครของท่าน ทั้งในด้านผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีประกอบการแสดง เพลงประกอบการแสดง วิธีแสดง เรื่องที่ใช้ในการแสดง มีลักษณะการแสดงอย่างละครนอก

3. กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว มีกระบวนท่ารบที่มีลำดับขั้นตอนมาจากการเล่นกระบี่กระบอง ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ ขั้นตอนการไหว้ครูและขั้นตอนการต่อสู้ ด้วยอาวุธดาบสองมือ ซึ่งสอดคล้องกับ ประรัญญา ไตรยวงศ์ (2553, น.11 - 43) ที่กล่าวไว้ว่า ดาบสองมือเป็นอาวุธชนิดหนึ่งที่ไว้ใช้ฟันหรือจะใช้แทงก็ได้ มีรูปร่างลักษณะแบนและโค้งตอนปลายเล็กน้อย ซึ่งขั้นตอนในการไหว้ครูการเล่นกระบี่กระบอง มีดังนี้คือ การถวายบังคม การขึ้นท่าพรหมนั่ง การขึ้นท่าพรหมยืน การเดินแปลง และการตีท่าหลัก

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

ในการวิเคราะห์กระบวนท่ารบในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก ผู้วิจัยได้ศึกษาแค่ในชุดพลายยงรบกับพลายบัว แต่หากจะให้ครอบคลุมควรศึกษากระบวนท่ารบ ในชุดหลวงต่างรบกับแสนคำอิน เพื่อให้เห็นกระบวนท่ารบในการแสดงตอนนี้อย่างเต็มรูปแบบ

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ควรศึกษากระบวนท่ารบในการแสดงละครรำเรื่องอื่นหรือประเภทอื่น เพื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกระบวนท่ารบและองค์ประกอบในการจัดการแสดง

บรรณานุกรม

นันท์ทยา ลำดวน. (2531). **วรรณคดีการละคร**. พิมพ์ครั้งที่ 1.กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์

ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร. (2517). **คุณค่าเชิงวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชามัธยมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คริส เบเคอร์และผาสุก พงษ์ไพจิตร.(2556). **ขุนช้างขุนแผน ฉบับวัดเกาะ**. พิมพ์ครั้งที่ 1. เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ซิลค์เวอร์ม

ปวีณา พุทธเจริญทอง.(2555). **การรำตรวจพลตัวพระในการแสดงละครพันทาง**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประรัญญา ไตรยวงศ์ (2553). **การสร้างแบบประเมินทักษะดาบสองมือสำหรับนักศึกษาสถาบันการพลศึกษา.** วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาพลศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วรรณา แก้วกว้าง. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ธวัช บุญฟัก. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 ตุลาคม 2561

ศิลปากร, กรม. (2510). **เสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ภาคปลาย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา

กลุ่มทัศนศิลป์

ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ
SCULPTURE INSPIRED BY THE RIVER

โกเมศ คันธิก
KOMES KUNTIG

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นผลงานที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในเชิงอุตสาหกรรม ที่เน้นวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานอันเกิดจากแนวความคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ อย่างเป็นระบบ โดยนำเรื่องราว งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ การออกแบบสร้างสรรค์ประติมากรรม จากแรงบันดาลใจแหล่งน้ำลำคลอง ในจังหวัดสุพรรณบุรี ชุมชน การใช้ชีวิตเป็นอยู่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน มาเป็นแนวคิด เรื่อง "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" ผู้ศึกษาได้รวบรวมข้อมูล ที่เกี่ยวข้องจากเอกสาร ตำรา บทความ อินเตอร์เน็ต รวมถึงสำรวจนอกสถานที่ จากแหล่งสายน้ำต่างๆ และได้นำข้อมูลเหล่านี้มาวิเคราะห์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน ประติมากรรมตามแนวคิด "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ"

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" พบว่า สามารถสื่อถึงวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงาน ที่ตรงกับแนวความคิด โดยชิ้นงานแต่ละชิ้นสามารถบ่งบอกถึงแนวความคิดของผู้ศึกษา ได้อย่างเหมาะสม และนำไปพัฒนา ในเชิงอุตสาหกรรมได้ในวงกว้างได้

คำสำคัญ: แรงบันดาลใจสายน้ำ, สู่งานสร้างสรรค์

ABSTRACT

This research aims to study and to create a work of industrial visual art that focuses on the materials come up with the systematic concept, analysis, and synthesis. Bringing the studied stories to design the sculpture from the inspiration in the water resources, communities, and livings from the past to the present in Suphanburi comes as the concept of "Sculpture inspired by the river" The researcher collects relevant information from documents, textbooks, and internet articles including water resource survey and analyzes these data to be beneficial for the creative design of "Sculpture inspired by the river"

The creation of "Sculpture inspired by the river"artworks found that it can convey the purpose of creating artwork consistent with the concept. Each piece can appropriately reflect the concept of the researcher and can be developed extensively in the industry.

Keywords: Inspiration River To creative work

**คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*



บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

ความสำคัญของแม่น้ำลำคลองในอดีต กล่าวได้ว่า แม่น้ำลำคลองมีบทบาทและความสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนไทยในอดีตอย่างมาก ทั้งในด้านการคมนาคมขนส่งทางน้ำ การป้องกันตัวเมืองทางด้านยุทธศาสตร์ การนำน้ำไปหล่อเลี้ยงพื้นที่ทางการเกษตร การระบายน้ำ เพื่อป้องกันน้ำท่วมขัง ในบริเวณที่ราบลุ่ม และการนำน้ำมาใช้ในการอุปโภคบริโภคของบ้านเรือน ที่อาศัยอยู่ริมสองฝั่งคลอง รวมทั้งในเขตเมือง และชุมชนใหญ่ๆ ที่ต้องอาศัยน้ำประปา เพื่อการดำรงชีวิต วิถีชีวิตของคนไทยในอดีตจนถึงปัจจุบันผูกพันกับคลอง โดยเห็นได้จากการปลูกบ้านเรือนอยู่ริมฝั่งคลองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

แม่น้ำลำคลองคือ ทรัพยากรธรรมชาติ ทรัพยากรน้ำ ประกอบด้วยแม่น้ำลำคลองต่างๆ มีแม่น้ำสายใหญ่ๆที่สำคัญและเป็นประโยชน์ต่อความเป็นอยู่ และเศรษฐกิจของประชากรซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึง ได้แก่ แม่น้ำท่าจีน หรือแม่น้ำสุพรรณบุรี เขื่อนกระเสียวซึ่งเป็นสาขาที่สำคัญของแม่น้ำสุพรรณบุรี นอกนั้นเป็นแม่น้ำสายเล็กซึ่งส่วนใหญ่ จะไหลลงแม่น้ำท่าจีนเกือบทั้งสิ้น และยังเป็นแหล่งวัฒนธรรมของชุมชนทั้งสองฝั่งคลองที่ใช้ประโยชน์ทั้งการเกษตร การประมง และวัฒนธรรมที่อยู่อาศัย ซึ่งแม่น้ำสุพรรณบุรี (ท่าจีน) เป็นแม่น้ำที่ไหลแยกจากแม่น้ำเจ้าพระยา ในเขตตำบลท่าซุง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี แล้วไหลผ่านจังหวัดชัยนาทเรียกว่า แม่น้ำมะขามเฒ่า แล้วไหลเข้าสู่เขตจังหวัดสุพรรณบุรี ผ่านอำเภอเดิมบางนางบวช อำเภอสามชุก อำเภอศรีประจันต์ อำเภอเมือง ฯ อำเภอบางปลาม้า และอำเภอสองพี่น้องช่วงที่ไหลผ่านเขตจังหวัดสุพรรณบุรีเรียกว่า แม่น้ำสุพรรณบุรี ซึ่งแม่น้ำแม่น้ำสุพรรณบุรี หรือที่เรียกตามพื้นถิ่นว่า แม่น้ำท่าจีนที่มีความอุดมสมบูรณ์ มีความสวยงามทั้งสองฝั่งคลอง เป็นสายน้ำที่ไหลคดเคี้ยวเป็นรูปร่างที่สวยงาม มีแสงกระทบผิวน้ำที่ชวนมองอย่างน่าสนใจ เรียงร้อยไปด้วยกันกับวิถีชีวิตของชุมชน อันเป็นวัฒนธรรมแต่อดีตที่ยังคงเหลืออยู่ของฝั่งคลอง โดยสายน้ำเส้นนี้น่าเป็นแรงบันดาลใจให้หลาย ๆคนที่เกิดแรงบันดาลใจผลักดันในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาแล้วหลายคน ทั้งในการใช้เทคนิคการเขียนภาพ วาดภาพระบายสีหรืองานศิลปะภาพถ่ายเล่าเรื่องเป็นต้น ล้วนแล้วนำเอาต้นทุนจากแม่น้ำธรรมชาติเส้นนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งสิ้น ซึ่งแรงบันดาลใจที่กล่าวมานี้จึงยังไม่หยุดนิ่งไปจากความรู้สึกของหลาย ๆ คน สามารถนำมาถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกจนเป็นผลงานต่างๆได้หลายชนิด หลายเทคนิค และหลากหลายวัสดุต่าง ๆ นาๆ จึงเป็นแรงบันดาลใจของผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ด้วยวิธีการเทคนิคขึ้นรูปประติมากรรม วัสดุโลหะ ที่มีแรงบันดาลใจดังกล่าว โดยผู้วิจัย นำเอาลักษณะการเคลื่อนของผิวน้ำ และแสงกระทบผิวน้ำจากแสงอาทิตย์ ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ มาเป็นต้นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้ง 4 ชิ้น เพื่อให้ความรู้สึกทุกคนได้เข้าถึงผลงานอย่างใกล้ชิดและสัมผัสได้ถึงเจตนาของผู้สร้างสรรค์ผลงาน

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาแหล่งน้ำธรรมชาติและการใช้ชีวิตกับสายน้ำในจังหวัดสุพรรณบุรีใช้เป็นสื่อแรงบันดาลใจแนวความคิดและการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม

2. ศึกษารูปแบบ รูปร่าง รูปทรง ธรรมชาติของการเคลื่อนไหวของผิวน้ำ แล้วจึงนำไปสู่แนวความคิดหลักของชิ้นงาน

3. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานตามแนวความคิดหลักออกสู่สาธารณชน ได้เข้าใจแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์

4. เพื่อเป็นการสร้างสื่อตัวอย่างให้นักเรียน นักศึกษาได้เห็นและเข้าใจในกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างถูกต้อง

วิธีดำเนินกาวิจัย

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เรื่อง “ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ” ซึ่งนำเรื่องราวของแม่น้ำ ลำคลองและชุมชนที่อาศัยอยู่ริมแม่น้ำท่าจีนมาเป็นแรงบันดาลใจ โดยการนำแนวคิด รูปทรง รูปร่าง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผิวน้ำลักษณะต่าง ๆ ปฏิกิริยาต่างๆ มาเป็นต้นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากแหล่งข้อมูล จากอินเตอรเน็ตและแหล่งแม่น้ำในจังหวัดสุพรรณบุรี ได้ศึกษาวิเคราะห์ และร่างแบบผ่านกระบวนการร่างแบบตามแนวความคิดจนแล้วเสร็จ ซึ่งมีขั้นตอนต่างๆดังนี้

1. ศึกษาปัญหาและข้อกำหนดขอบเขตของปัญหา
2. ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูล
3. วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อการออกแบบตามแนวความคิด
4. ขั้นตอนการร่างแบบตามแนวความคิด
5. ขั้นตอนการขึ้นรูปสร้างสรรค์ผลงานตามแนวความคิด

ศึกษาปัญหาและข้อกำหนดขอบเขตของปัญหา

ศึกษาวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของน้ำด้วยการร่างลายเส้น ที่ได้จากรูปร่าง รูปทรงในการเคลื่อนไหวของผิวน้ำแต่ละปฏิกิริยา เป็นต้นแนวความคิดในการออกแบบเป็นรูปร่าง รูปทรงตามแนวความคิด เรื่อง “ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ” และกระบวนการขึ้นรูป จนถึงสถานที่ติดตั้งผลงาน

ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูล

เพื่อนำข้อมูลที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ โดยแบ่งข้อมูลการออกแบบสร้างสรรค์เป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ คือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับการออกแบบตามแนวความคิด
2. ข้อมูลเกี่ยวกับวัสดุในการขึ้นรูปตามแนวความคิด

วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อการออกแบบตามแนวความคิด

1. วิเคราะห์รูปร่าง รูปทรงที่เกี่ยวกับรูปร่าง รูปทรงของสายน้ำ
2. วิเคราะห์ปัญหาที่เกิดขึ้นและแนวทางการแก้ปัญหาในแต่ละขั้นตอน
3. วิเคราะห์ผลที่คาดว่าจะได้รับจากการร่างแบบตามแนวความคิด

กำหนดแนวความคิดการออกแบบ

แม่น้ำท่าจีน เป็นแม่น้ำที่แยกตัวออกจากแม่น้ำเจ้าพระยาที่ตำบลท่าซุง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี กับฝั่งตะวันตกที่อำเภอวัดสิงห์ จังหวัดชัยนาท ไหลผ่านจังหวัดชัยนาท จังหวัดสุพรรณบุรี จังหวัดนครปฐม จังหวัดสมุทรสาคร ก่อนจะไหลออกสู่อ่าวไทยที่ตำบลบางหญ้าแพรก อำเภอเมืองสมุทรสาคร จังหวัดสมุทรสาคร มีความยาวทั้งสิ้นประมาณ 325 กิโลเมตร ซึ่งถือได้ว่าเป็นแม่น้ำเส้นเลือดหลักของชาวจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นทั้งใช้ในการเกษตร การบริโภค และการคมนาคมทางน้ำ สายน้ำแห่งน้ำก่อให้เกิดแรงบันดาลใจแก่ผู้ที่สนใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะ วรรณคดี และอีกหลายๆประเภทอีกมากหมาย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยศึกษาได้กำหนดแนวความคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม เพื่อได้ตามเป้าวัตถุประสงค์



ภาพที่ 1 ภาพบนสันเขื่อนแม่น้ำท่าจีน
ครูแผน.กิจกรรมวันอนุรักษ์แม่น้ำฯ และวันเยาวชนแห่งชาติ. สืบค้าจาก:
http://oknation.nationtv.tv/blog/phaen/2009/09/20/entry-1 (7 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 2 ภาพแม่น้ำท่าจีนช่วงฤดูน้ำหลาก
ครูแผน.กิจกรรมวันอนุรักษ์แม่น้ำฯ และวันเยาวชนแห่งชาติ. สืบค้าจาก:
http://oknation.nationtv.tv/blog/phaen/2009/09/20/entry-1 (7 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 3 ภาพบ้านเรือนริมแม่น้ำท่าจีน ชุมชนบ้านแหลม
ชุมชนตำบลบ้านแหลม อำเภอบางปลาม้า.สืบค้นจาก : http://www.suphan.biz/banleam.html
(2 กรกฎาคม 2561)

กำหนดแนวความคิดของการสร้างสรรค์

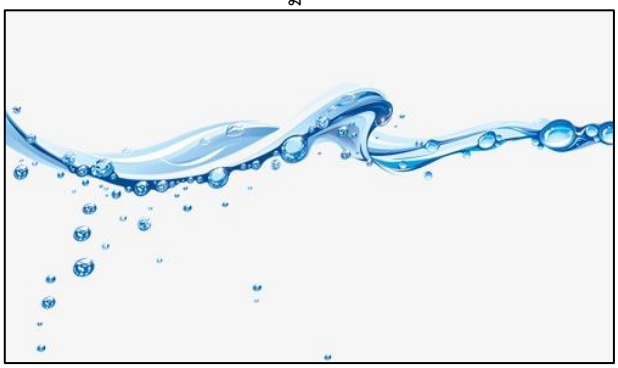
การออกแบบวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ประติมากรรมแรงบันดาลในจากสายน้ำ” ผู้วิจัยได้กำหนดแนวความคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้



ภาพที่ 4 ภาพน้ำเทราดเกิดการเคลื่อนไหวเป็นวงกระจายกว้าง
สื่อการเรียนการสอน พรพรรณ วงศ์เรือนคำ.สืบค้นจาก: http://tl-tai.blogspot.com/
(18 กรกฎาคม 2561)



ภาพที่ 5 ภาพคลื่นน้ำแผ่กระจายวงกว้าง
สื่อการเรียนการสอน พรพรรณ วงศ์เรือนคำ.สืบค้นจาก: http://tl-tai.blogspot.com/
(18 กรกฎาคม 2561)



ภาพที่ 6 ภาพการเคลื่อนของน้ำ
สืบค้นจาก: www.google.co.th (14 กรกฎาคม 2561)



ภาพที่ 7 ภาพการเคลื่อนไหวของคลื่นที่รุนแรงน้ำ
สืบค้นจาก: http://www.setwalls.ru (14 กรกฎาคม 2561)

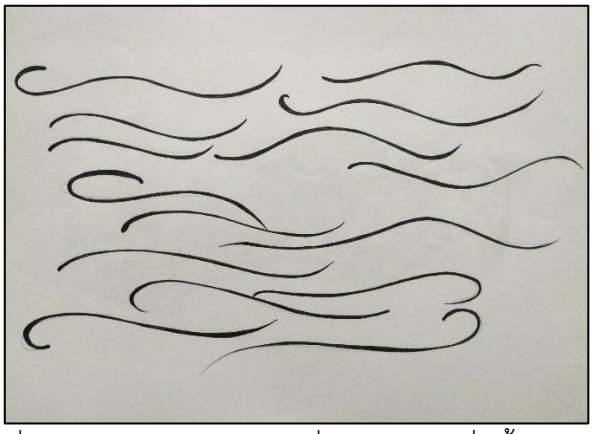


ภาพที่ 8 ภาพกระเซนของน้ำ

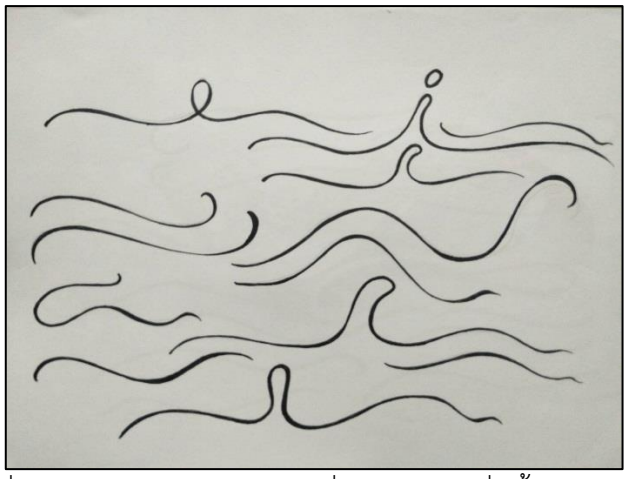
สืบค้นจาก: http://www.fibre.mx (14 กรกฎาคม 2561)

ขั้นตอนการร่างแบบตามแนวความคิด

ภาพร่างลายเส้นการเคลื่อนไหวของคลื่นน้ำและผิวน้ำ ลักษณะต่างๆ ซึ่งมีทิศทางการเคลื่อนไหวในรูปแบบที่หลากหลายดังนี้



ภาพที่ 9 ภาพร่างลายเส้นการเคลื่อนไหวของคลื่นน้ำหรือผิวน้ำ



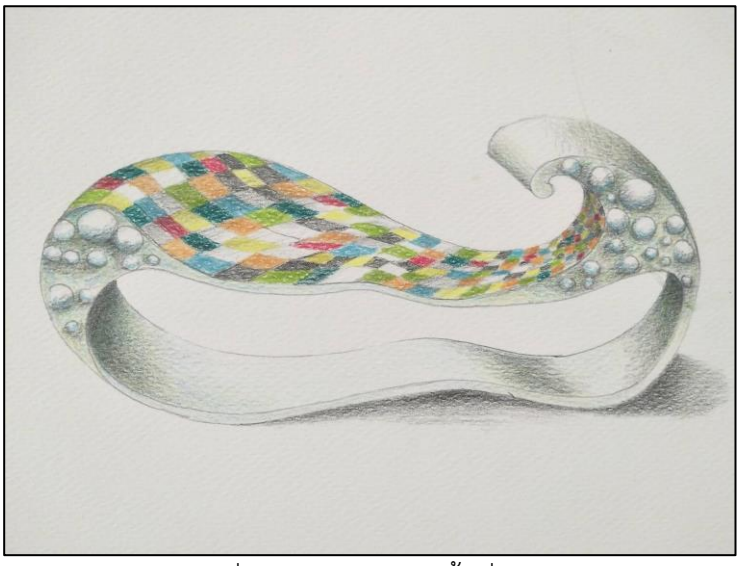
ภาพที่ 10 ภาพร่างลายเส้นการเคลื่อนไหวของคลื่นน้ำ อย่างรุนแรง

การร่างแบบการเคลื่อนไหวของผิวน้ำ โดยนำแนวความคิดจากแสงแดด ที่กระทบลงบนผิวน้ำเกิดการสะท้อนระยิบระยับมีประกายสะท้อน ตามแนวความคิดดังนี้

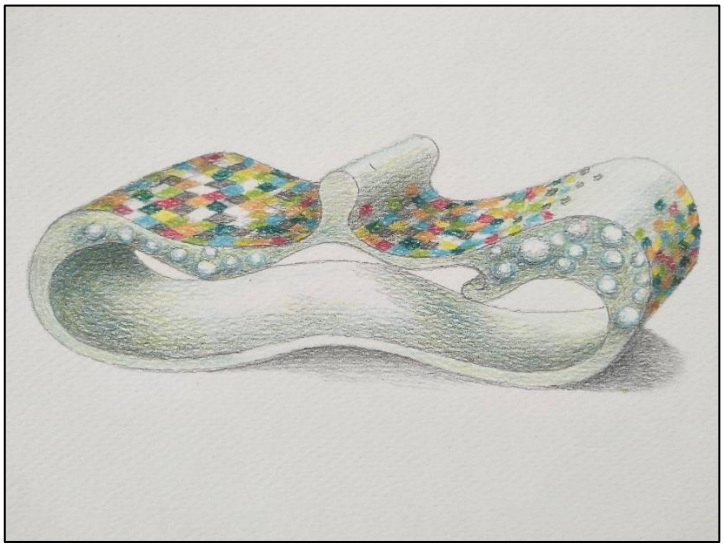


ภาพที่ 11 ภาพร่างแสงกระทบผิวน้ำ

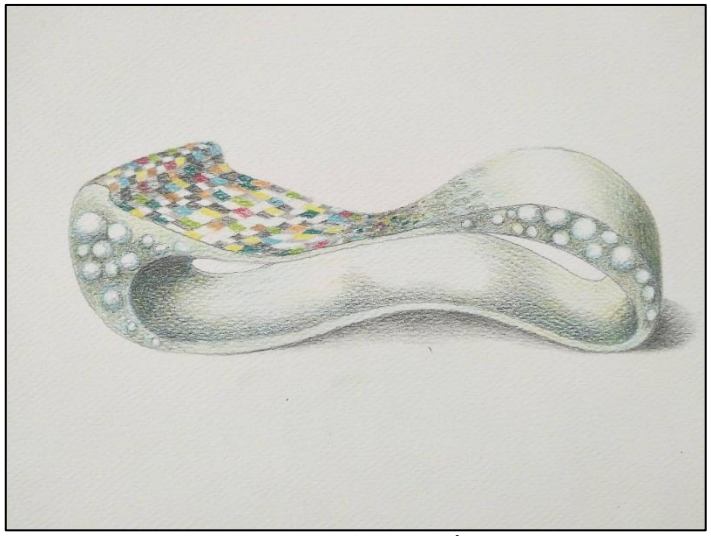
จากการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของเส้น จากการเคลื่อนไหวสายน้ำ ผู้วิจัยนำมาร่างแบบตามแนวความคิด เรื่อง "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" ดังนี้



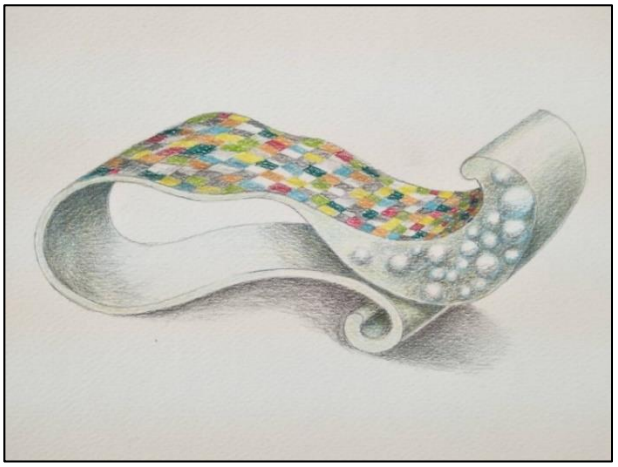
ภาพที่ 12 ภาพแบบร่าง ชิ้นที่ 1



ภาพที่ 13 ภาพแบบร่าง ชิ้นที่ 2



ภาพที่ 14 ภาพแบบร่าง ชิ้นที่ 3



ภาพที่ 15 ภาพแบบร่าง ชิ้นที่ 4

กระบวนการขึ้นรูปผลงานตามแนวคิด

กระบวนการขึ้นรูปสร้างสรรค์ผลงานตามแนวความคิด ด้วยวัสดุที่กำหนด ซึ่งเป็นโลหะแผ่นความหนา 2 mm เป็นวัสดุที่มีความหนาพอต่อโครงสร้างหลัก และดัดเป็นรูปร่าง รูปทรงตามแบบที่กำหนดได้เป็นอย่างดี และการพ่นสีรถยนต์ เพื่อความคงทนต่อแรงขูดขีดและกันสนิมอย่างถาวร ซึ่งกระบวนการดังต่อไปนี้

การขึ้นรูปด้วยโลหะแผ่นตามแนวความคิด



ภาพที่ 16 ภาพการขึ้นรูปตามแบบ ชิ้นที่ 2



ภาพที่ 17 ภาพการขึ้นรูปตามแบบชิ้นที่ 1



ภาพที่ 18 ภาพการขึ้นรูปตามแบบชิ้นที่ 4



ภาพที่ 19 ภาพชิ้นงานทำสีรองพื้นตามแนวความคิด

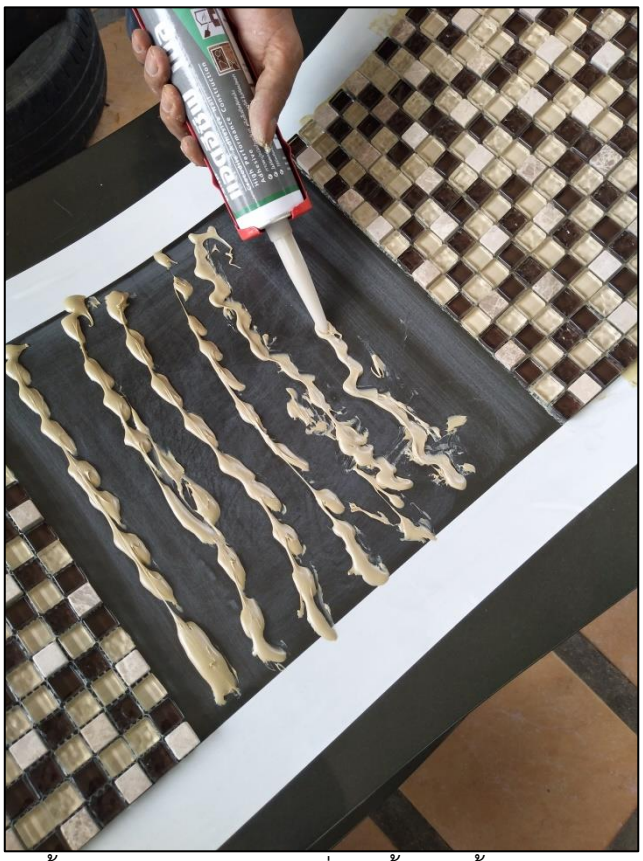


ภาพที่ 20 ภาพชิ้นงานทำสีรองพื้นตามแนวความคิด



ภาพที่ 21 ภาพชิ้นงานทำสีรองพื้นตามแนวความคิด

ขั้นตอนการติดแผ่นกระเบื้องโมเสค ตามแนวความคิด ทั้ง 4 ชิ้น



ภาพที่ 22 ภาพขั้นตอนการทากาวตะปู เพื่อติดตั้งกระเบื้องโมเสค ตามแนวความคิด



ภาพที่ 23 ภาพขั้นตอนการปาดกาว เพื่อติดตั้งกระเบื้องโมเสคตามแนวความคิด

ผลการวิจัย

จากการดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจจาก คลื่นสายน้ำ เรื่อง “ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ” ได้ดำเนินการตามแนวความคิดดังต่อไปนี้

1. ผลการวิจัย “ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ” ออกแบบสร้างสรรค์ตามแนวความคิด จากผลงานการวิจัยสร้างสรรค์ ชุด “ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ”

ซึ่งแนวความคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนั้น ได้รับแรงบันดาลใจจากแม่น้ำ ลำคลองและ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนทั้งสองฝั่งคลอง ที่อยู่รวมกันมาช้านาน ซึ่งเป็นแม่น้ำสายหลักของชาวจังหวัดสุพรรณบุรี โดยผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพื่อนำเอารูปร่าง รูปแบบ รูปทรงของคลื่นและการเคลื่อนไหวของน้ำ ในลักษณะต่างๆมาเป็นต้นแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ได้จำนวน 4 ชิ้นงาน และจะมีรูปร่าง รูปทรงแตกต่างกันทั้ง 4 ชิ้นงาน ซึ่งผลงานทั้ง 4 ชิ้นนี้ สามารถออกแบบสร้างสรรค์ตรงกับแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ผลงานจะสื่อถึงเรื่องราวตามแนวความคิดของผู้วิจัย และสอดคล้องกับแนวคิดที่ให้ผู้ที่สนใจ ชื่นชอบในผลงานได้มาสัมผัสได้จริงด้วยการสามารถนั่งทับบนผลงานทั้ง 4 ชิ้น ในรูปร่างที่แตกต่างกัน ให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันในพื้นที่สาธารณะตามแนวความคิดของผู้วิจัย โดยการจัดวางเป็นกลุ่มเดียวกัน เสมือน เป็นทั้งงานประติมากรรมทางด้านศิลปะและเก้าอี้สำหรับนั่งในพื้นที่สาธารณะของว่าได้

2. ผลการวิเคราะห์การออกแบบสร้างสรรค์

ผลงานประติมากรรมสร้างสรรค์ ถูกสรรค์สร้างขึ้นด้วยส่วนประกอบของชิ้นส่วนที่ใกล้เคียงกัน หากแต่ส่วนประกอบเหล่านั้นล้วนมีความสำคัญและเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมไม่ว่าจะเป็นที่มาของแนวคิด แนวความคิด ความประทับใจ การรวบรวมข้อมูลการสร้างภาพร่าง รวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานจริงในการสร้างสรรค์ผลงานให้สมบูรณ์จนสำเร็จนั้น จำเป็นต้องใช้ส่วนประกอบต่างๆ ที่เรียกว่า ทัศนธาตุทางศิลปะ (Visual Element) ซึ่งมีอยู่หลายชนิด อาทิเช่น จุด เส้น สี พื้นผิว น้ำหนัก รูปทรง รวมถึงพื้นที่

ว่าง นำมาจัดประกอบกันขึ้นมาใหม่เพื่อให้เกิดความเหมาะสมตรงตามเรื่องราวและเนื้อหาของผลงานที่ถูกกำหนดขึ้น

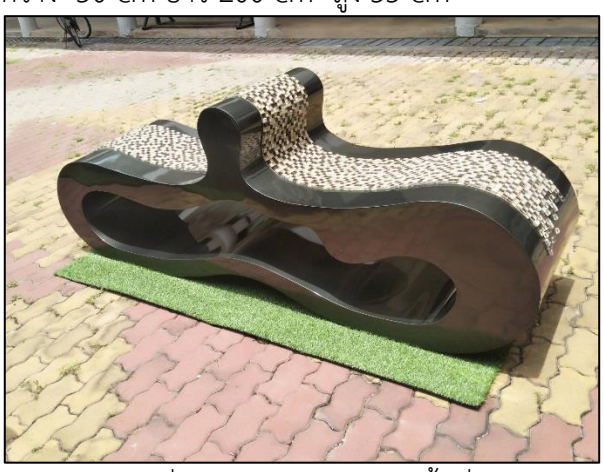
ในการสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 4 ชิ้นนี้ ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำความรู้ความเข้าใจจากทัศนธาตุและองค์ประกอบอื่น ๆ ซึ่งในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ได้นำมาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์ไว้พอสังเขป ดังนี้

วิเคราะห์ทัศนธาตุทางศิลปะ

รูปทรง ผลงานในชุด "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" ประกอบการจัดวางรวมกันของรูปร่าง รูปทรง และวัสดุที่แข็งแรง และที่แตกต่างกันคือรูปทรง รูปทรง กริยาการคลื่นไหวของชิ้นงาน ทั้ง 4 ชิ้น ให้ความรู้สึกที่มีความเคลื่อนไหวจริง รับความรู้สึกของแนวความคิด เมื่อนำมาประกอบกันเป็นกลุ่ม เป็นก้อน เพื่อให้เห็นแรงเคลื่อนไหวของคลื่นน้ำที่ไม่เคยหยุดนิ่งทั้ง 4 ชิ้น ผลของการจัดรูปแบบการนำเสนอที่ตรงประเด็น มีความความสัมพันธ์กับเรื่องราวอย่างสอดคล้อง

ในการสร้างความหมายที่สัมพันธ์กับเรื่องราวของ "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" ที่ร้อยเรียงชีวิตให้เดินตรงกับแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์ ที่นำการจัดวางของเรื่องราว สอดคล้องกับเรื่องราว จนทำให้รู้สึกเหมือนเราได้อยู่ด้วยกันในวิถีชีวิตสายน้ำอย่างมีความสุข

1. ผลงานประติมากรรมสร้างสรรค์ คลื่นน้ำ รูปทรงที่ 2
ขนาดกว้าง 50 cm ยาว 200 cm สูง 55 cm



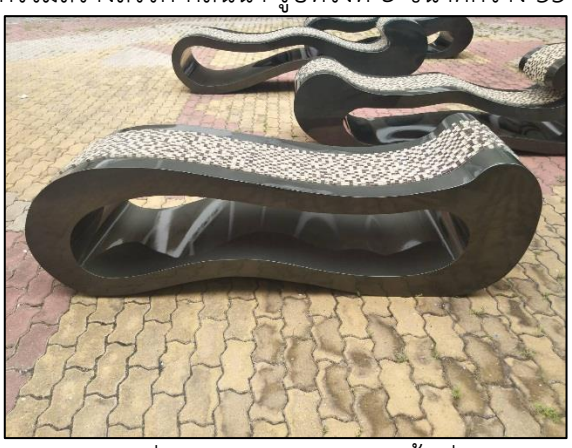
ภาพที่ 24 ภาพผลงานสำเร็จชิ้นที่ 2

2. ผลงานประติมากรรมสร้างสรรค์ คลื่นน้ำ รูปทรงที่ 4 ขนาดกว้าง 55 ยาว 200 สูง 55



ภาพที่ 25 ภาพผลงานสำเร็จชิ้นที่ 4

3. ผลงานประติมากรรมสร้างสรรค์ คลื่นน้ำ รูปทรงที่ 3 ขนาดกว้าง 55 ยาว 230 สูง 70



ภาพที่ 23 ภาพผลงานสำเร็จชิ้นที่ 3

4. ผลงานประติมากรรมสร้างสรรค์ คลื่นน้ำ รูปทรงที่ 1 ขนาดกว้าง 55 ยาว 250 สูง 70



ภาพที่ 24 ภาพผลงานสำเร็จชิ้นที่ 1



จากการดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์ตามแนวความคิด เรื่อง "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ"ในครั้งนี้ ได้ผลงานตามแนวคิดและทำการวิเคราะห์ผลงานการออกแบบสร้างสรรค์ดังนี้

ผลการวิเคราะห์รูปแบบ รูปร่าง รูปทรง จากแรงบันดาลใจจากแม่น้ำ ลำคลองจังหวัดสุพรรณบุรี เรื่อง "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" นั้น รูปทรง รูปร่างแต่ละชิ้น ตรงกับแนวความคิดของผู้วิจัยอย่างกลมกลืน สามารถสื่อถึงคลื่นของคลื่นน้ำ ในปฏิกิริยาต่าง ๆ การให้สีของชิ้นงานมีองค์ประกอบตรงกับแนวความคิดของผู้ออกแบบอย่างชัดเจน และการจัดวางนั้น เหมาะแก่การจัดวางในที่สาธารณะ และสถานที่ราชการในจังหวัดสุพรรณบุรี ได้อย่างลงตัว

สรุปและอภิปลายผล

ผลการวิจัยสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจจาก คลื่นสายน้ำแม่น้ำ สุพรรณบุรี เรื่อง "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" เป็นผลงานการผสมผสานระหว่างสายน้ำ กับชีวิตสองฝั่งคลอง เป็นผลงานที่ผ่านการวิเคราะห์ สังเคราะห์ อย่างลงตัว สามารถสื่อถึงแนวคิดของผู้วิจัยและสอดคล้องกับเรื่องราวที่ค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับแหล่งแม่น้ำ สายน้ำสายหลักของชาวจังหวัดสุพรรณบุรี รวมถึงได้เข้าใจเรื่องราว วิถีชีวิต วัฒนธรรมของชุมชนของทั้งสองฝั่งคลอง ซึ่งวัฒนธรรมนี้ยังคงรักษาและใช้ชีวิตอย่างเป็นไปตามปกติ เพียงแต่จะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างในเรื่องของการคมนาคมทางน้ำจะลดน้อยลง ความการเปลี่ยนของเทคโนโลยี ซึ่งผู้วิจัยนำเอาข้อมูลดังกล่าวมาประมวลผล และร้อยเรียงเรื่องราวมาสร้างสรรค์เป็นแนวคิดในการทำผลงานประติมากรรม ที่ก่อให้เกิดความงามตามหลักการทางสุนทรียศาสตร์และทฤษฎีการออกแบบ คือการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ของผลงานทางศิลปะอันทรงคุณค่า

คุณค่าทางวิชาการ

ผลการวิจัยสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจจาก คลื่นสายน้ำแม่น้ำ สุพรรณบุรี เรื่อง "ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากสายน้ำ" นอกจากจะตอบสนองตามแนวความคิดทางด้านความงามสุนทรียศาสตร์ และอาจจะมีประโยชน์ด้านอื่นอีกทางหนึ่งด้วย คือผู้วิจัยได้มีการสืบค้นข้อมูลจากสื่ออินเตอร์เน็ต และจากสถานที่จริงของแหล่งน้ำและแม่น้ำ ทั้งวิถีชีวิต วัฒนธรรมสองฝั่งคลอง ในจังหวัดสุพรรณบุรี โดยเป็นการรวบรวมข้อมูลต่างๆ ที่อาจเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจ และนำเรื่องราวหรือข้อมูลดังกล่าวนี้ มาใช้ในการค้นคว้าต่อยอดเพื่อประโยชน์อย่างใด อย่างหนึ่งก็เป็นได้ อีกทั้งผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดนี้ ผู้วิจัยยังคงเล็งเห็นถึงภาคอุตสาหกรรมของผลงานชุดนี้ กล่าวคือ ผลงานชุดนี้อาจจะนำไปผลิตในเชิงอุตสาหกรรม เป็นชิ้นงานชุดเก้าอี้สนามในสวนสาธารณะ เพื่อการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจของภาคอุตสาหกรรมอีกทางหนึ่ง

บรรณานุกรม

ชลูด นิ่มเสมอ. (2531). **องค์ประกอบของศิลปะ.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท โรงพิมพ์ไทยวัฒนา พานิช จำกัด,

นวลน้อย บุญวงษ์. (2539). **หลักการออกแบบ.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

นรพล รามฤทธิ์. (2550). **การออกแบบโคมไฟ ความบันดาลใจจากรังผึ้ง.** บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภรดี พันธุภากร. (2542). **การวิจัยทางศิลปะและศิลปะประยุกต์.** ชลบุรี : คณะศิลปกรรมศาตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

มาโนช กงกะนันท์. (2538). **ศิลปะการออกแบบ.** กรุงเทพมหานคร : บริษัท โรงพิมพ์ไทยวัฒนา พานิชจำกัด.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2548). **การออกแบบ.** กรุงเทพฯ : แอ๊ปป้า พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.

สังเขต นาคไพจิตร. (2536). **หลักการออกแบบ.** มหาสารคาม : ปรีดาการพิมพ์.

การสร้างหุ่นต้นแบบ กล้ามเนื้อชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ
THAI MALE MUSCLE ANATOMY SCULPTURE FOR ART STUDY

จีระชน บุญมาก*
JERACHON BOONMAK

บทคัดย่อ

หุ่นกล้ามเนื้อคนเต็มตัว (Figure Anatomy Sculpture) ที่ใช้เป็นสื่อการสอนในการศึกษาศิลปะในประเทศไทยในปัจจุบันนั้น สันนิษฐานว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีเป็นผู้นำเข้ามาจากประเทศอิตาลีใน ช่วงที่ท่านมาเป็นอาจารย์สอนศิลปะในประเทศไทย จากอดีตจนถึงปัจจุบัน นักศึกษาตลอดจนผู้ศึกษาศิลปะในประเทศไทยจะใช้สัดส่วนจากหุ่นกล้ามเนื้อคนเต็มตัวนี้ในการศึกษา ซึ่งเป็นสัดส่วนของชายยุโรป แบบ Caucasoid แต่ยังไม่มีหุ่นต้นแบบมาตรฐานสัดส่วนความงามตามแบบของผู้ชายไทย Mongoloid ในการใช้ศึกษา ซึ่งหากมีผู้ทำการศึกษาหาความงามของผู้ชายไทยเพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในการศึกษาทั้งทางด้านศิลปะและทางด้านแขนงอื่น ๆ ได้จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

โครงการวิจัย "การสร้างหุ่นต้นแบบกล้ามเนื้อชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ" จึงเกิดขึ้นจากปัญหาดังกล่าว เพื่อรวบรวมข้อมูลที่สามารถเป็นบรรทัดฐานของความงามต่อการเรียนรู้ศิลปะของผู้เรียนศิลปะและบุคคลทั่วไป โดยผู้วิจัยได้ทำการหาข้อมูล สอบถามความเห็นผู้ช่วยในสาขานาฏศิลป์และประติมากรรม และได้ข้อสรุปเป็น นายฐาปกรณ์ แถวกระต่าย อายุ 28 ปี ซึ่งจะมีรูปทรงที่สมบูรณ์เต็มวัยชายไทยมากที่สุด และมีเชื้อชาติไทยไม่มีเจือปนเชื้อชาติอื่น ๆ มีค่าดัชนีมวลกายที่มีสุขภาพดีเยี่ยม และสัดส่วนความสูง 183 เซนติเมตร น้ำหนัก 85.9 กิโลกรัม ซึ่งตัวแปรของความงามในรูปผู้ชายนั้นขึ้นอยู่กับส่วนของกล้ามเนื้อและส่วนของไขมันซึ่งค่าของความงามเหล่านี้ก็แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย แต่ด้วยการระบุค่าต่าง ๆ ไว้ให้คงที่พร้อมกับผลสำเร็จของงานวิจัยที่เป็นผลงานประติมากรรม จะเป็นบรรทัดฐานในการวัดค่าความงามสำหรับผู้ศึกษาศิลปะที่ต้องการรู้สัดส่วนและค่ามาตรฐานของชายไทย ซึ่งจะช่วยพัฒนา การศึกษาด้านศิลปะให้ดียิ่งขึ้น เป็นประโยชน์ทั้งระดับสถาบันและระดับประเทศต่อไป

คำสำคัญ: หุ่นกล้ามเนื้อคนเต็มตัว,หุ่นกล้ามเนื้อ,หุ่นต้นแบบเพื่อการศึกษาศิลปะ.

**คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

ABSTRACT

Teaching Materials of Teutonic Muscles used in Thailand Art Education is assumed was imported by Professor Silpa Bhirasri from Italy during the session he was an Art teacher in Thailand. Until now Art educator in Thailand has been using this proportion of a European man's Teutonic muscles. But there is no standard prototype in the ideal of Thai men to use for Art study and other branches. It is very useful if there is an ideal Thai male prototype for Art study.

From the problem, the research project "Thai Male Muscle Anatomy Sculpture for Art study" was organized to gather information that can be used as a basis for the beauty of the Art students and others. The researcher have searched for information and ask for experts opinion in the field of Thai Dramatic Arts and sculpture. And the conclusion is Mr. Thapakorn Thaew-Kratai 28 years of age, who will be the most complete Thai male figure. He has no direct racial ethnicity, has a healthy body mass index also is 183 cm tall and weight 85.9 kg.

The variation of male beauty is depended on the muscle and fat. The value of these beauty also varies by age but by identifying the values to be consistent with the results of the research as a sculpture. That will be the norm to measure beauty for other peoples who want to find the beauty of Thai men and for art educators who want to know the ideal proportions and standards of Thai men. This will benefit both the institutional and national level as the aim of the researcher to improve the art education.

Keywords: Figure Anatomy Sculpture, Ecorché, Sculpture for Art study.

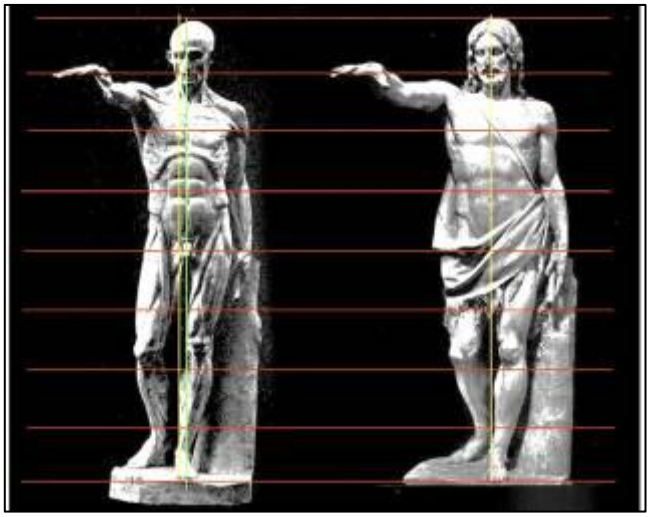
บทนำ

สื่อการสอนหุ่นกล้ามเนื้อคนเต็มตัวในปัจจุบัน สันนิษฐานว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีเป็นผู้นำเข้ามาจากประเทศอิตาลีใน ช่วงที่ท่านมาเป็นอาจารย์สอนศิลปะในประเทศไทย หุ่นดังกล่าวซึ่งเป็นต้นแบบการศึกษาศิลปะในหลายๆประเทศ โดยประติมากรชาวฝรั่งเศส Jean-Antoine Houdon (1741-1828) เป็นผู้ปั้นภาพนี้ (Andrea Felice.29 มิถุนายน 2555.[ออนไลน์]) เป็นรูปของนักบุญ John the Baptis กำลังกระทำพิธีศีลจุ่มให้แก่พระเยซู และหุ่นดังกล่าวถือว่ามีความงาม ทางโครงสร้างและสัดส่วนที่ถือว่ามีความงามตามอุดมคติตามมาตรฐานของชนชาติยุโรป

ปัจจุบันผู้ศึกษาศิลปะในประเทศไทยใช้สัดส่วนนี้ซึ่งเป็นของชนชาติยุโรปในการศึกษา แต่ยังไม่มีหุ่นต้นแบบมาตรฐานสัดส่วนความงามตามแบบของชนชาติไทย หากมีผู้ทำการศึกษาหาความงามของชายไทยเพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในการศึกษาทั้งทางด้านศิลปะและทางด้านแขนงอื่น ๆได้ จะเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

ผู้วิจัยจึงมีความตั้งใจที่จะค้นหาความงามของสัดส่วนชายไทยเพื่อการศึกษาด้านศิลปะ โดยจัดสร้างหุ่นต้นแบบกล้ามเนื้อชายวัย 25-35 ปีซึ่งเป็นหุ่นที่มีสัดส่วนแบบคนไทยและถูกจัดสร้างใหม่โดยคนไทย โดยศึกษาจากความงามของชายไทยที่ศาสตราจารย์ศิลป์ได้คิดค้นมาแล้วในการปั้นรูปอนุสาวรีย์ต่าง ๆ ในประเทศไทย

จากตำราสอนกายวิภาคของอาจารย์สนั่น ศิลากร(สนั่น ศิลากร. (2558) [ออนไลน์].) และจากการสอบถามความคิดเห็นของผู้ศึกษาศิลปะในประเทศไทย เพื่อทำหุ่นต้นแบบที่ถูกจัดสร้างขึ้นมาใหม่ มาใช้ในการศึกษาศิลปะโดยตรง ซึ่งต้องมีความถูกต้องของโครงสร้างกระดูก ตำแหน่งกล้ามเนื้อ และเพียบพร้อมไปด้วยความงามทางสัดส่วนโครงสร้างที่เป็นมาตรฐานความงามของชายไทย เพื่อที่จะได้นำความรู้เหล่านี้ไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลายและเป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศไทยและชาติอื่น ๆ ที่มองหาความงามของชายชนชาติไทย



ภาพที่ 1 ภาพเปรียบเทียบสัดส่วนเส้นดิ่งและเส้นนอนของหุ่นต้นแบบ
รูปหุ่นต้นแบบที่ใช้ในประเทศไทย(ภาพซ้าย)และรูปของนักบุญ John the Baptis กำลังกระทำพิธีศีลจุ่มให้แก่พระเยซู (ภาพขวา)
"ที่มา: ผู้วิจัย"โดยนำภาพจาก https://felicecalchi.blogspot.com/2012/06/story-of-famous-ecorche.html มาวิเคราะห์เส้นสัดส่วน

อนุเคราะห์ภาพจากประติมากร อัษฎายุธ อยู่เย็น ผ่านแอลพิเคชั่น Line ที่มาการค้นหาข้อมูลเรื่องประติมากรผู้ปั้นภาพนี้ จาก อาจารย์นที ทับทิมทอง ทำภาพเปรียบเทียบเส้นดิ่งเส้นนอนผ่านโปรแกรม Paint 3D โดยผู้วิจัย

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาความงามทางด้านรูปทรงสัดส่วนของชายไทยที่เป็นที่ยอมรับกันว่ามีความงามสำหรับศึกษาศิลปะ
2. สร้างหุ่นต้นแบบกล้ามเนื้อชายไทย วัยระหว่าง 25-35 ปี เพื่อสำหรับใช้ในการศึกษาศิลปะ
3. ศึกษากระดูก กล้ามเนื้อ ของมนุษย์ที่ถูกต้องตามหลักวิชากายวิภาค เพื่อสำหรับใช้ในการศึกษาศิลปะ

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในกระบวนการวิจัยไว้6ขั้นตอนโดยเริ่มจาก

1. เก็บรวบรวมข้อมูล
2. วิเคราะห์ข้อมูล เพื่อตั้งสมมุติฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน
3. สร้างสรรค์ผลงาน
4. กระบวนการตรวจสอบจากที่ปรึกษา
5. ประเมินผลการวิจัย
6. ทำรายงานการวิจัย



ภาพที่ 2 ภาพการบันทึกเก็บข้อมูลสัดส่วนความกว้างยาวกระดูก ของแบบ
“ที่มา: ผู้วิจัย”



ภาพที่ 3 ภาพกระบวนการปั้นจากภายในสู่ภายนอก
“ที่มา: ผู้วิจัย”โดยใช้ข้อมูลจาก โปรแกรม Muscula System 3D Atlas AnatoMy



ในลักษณะพิเศษของงานวิจัยชิ้นนี้คือการปั้นจากภายในสู่ภายนอกโดยเริ่มจากโครงกระดูกแล้วใส่กล้ามเนื้อทีละชิ้นที่จำเป็นต่อการศึกษาศิลปะ โดยมีกลุ่มกล้ามเนื้อที่ใช้ทั้งหมด 42 ชุด โดยกระบวนการปั้นทั้งหมดใช้ตัวเลขย่อส่วน 4 เท่าเป็นหลัก ผลงานชิ้นนี้จึงเป็นส่วนผสมระหว่างเหตุผลทางข้อมูลผสมผสานกับอารมณ์ความรู้สึกของความงาม จึงน่าจะเรียกได้ว่าเป็นผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพราะมีส่วนผสมของเหตุผลและอารมณ์อยู่ร่วมกันในผลงานชิ้นนี้

ผลการวิจัย

จากการศึกษาสัดส่วนและโครงสร้างทางร่างกาย ของผู้เป็นแบบตัวอย่างซึ่งถือว่ามีความใกล้เคียงความงามสมบูรณ์แบบของชายไทย โดยการระบุกลุ่มตัวอย่างมาให้เลือกเป็นจำนวน 4 คนจาก กลุ่มนักศึกษาคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้ข้อสรุปเป็น นาย ฐาปกรณ์ แถวกระต่าย อายุ 28 ปีความสูง 183 เซนติเมตร น้ำหนัก 85.9 กิโลกรัม เป็นคนภาคกลางเกิดกรุงเทพ มีปู่เป็นคนอยุธยา ตาเป็นคนสุพรรณ ถือว่ามีเชื้อสายไทยภาคกลางแท้ มีค่าดัชนีมวลกายที่มีสุขภาพดีเยี่ยม จึงได้ข้อสรุปว่าเป็นแบบที่เหมาะสมที่สุดในงานวิจัยนี้ และได้นำไปให้ที่ปรึกษาให้คำแนะนำ และเห็นชอบกับกลุ่มตัวอย่างคนนี้

ตารางที่ 1 ตารางค่าดัชนีมวลกายของแบบตัวอย่างชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ

ค่าดัชนีมวลกายของแบบตัวอย่างชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ		
นาย ฐาปกรณ์ แถวกระต่าย อายุ 28 ปี สูง 183 เซนติเมตร น้ำหนัก 85.9 กิโลกรัม เชื้อชาติไทย (จังหวัดกรุงเทพ)		
Weight 85.9	Body Fat % 18.9	Body Water % 58.1
Muscle Mass 66.0	Physique Rating 6	BMR 2013
Metabolic Age 22	Bone Mass 3.6	Visceral Fat 1

* ค่าดัชนีมวลกายของตัวอย่างที่นำมาวิจัยโดยใช้เครื่องวัดองค์ประกอบในร่างกาย ซึ่งมีลักษณะคล้ายเครื่องชั่งน้ำหนัก สามารถวัดค่าเปอร์เซ็นต์ของไขมัน น้ำ มวลกระดูก มวลกล้ามเนื้อ อัตราเผาพลาดพลังงานขั้นพื้นฐานและอายุเทียม บอกสัดส่วนของกล้ามเนื้อและไขมันได้ โดยผู้วิจัยได้ทำการบันทึกค่าต่าง ๆเหล่านี้ไว้ในช่วงกระบวนการเก็บข้อมูล
ที่มา: ผู้วิจัย

และที่สามารถเป็นข้อสรุปเรื่องของความงามของแบบชายไทยก็คือ ทางผู้ช่วยด้านนาฏศิลป์ อาจารย์มรกต ไพรศรี ได้แนะนำแบบที่สมบูรณ์แบบที่สุด การหาชายไทยที่มีส่วนความสูง183 ถือว่าหาได้ยาก จะมีลักษณะที่ใกล้เคียงความงามของชายไทยมากสุดและได้รับการยอมรับจากที่ปรึกษา ร.ศ.ฉายณภา เลปาจารย์ว่าเป็นแบบที่เหมาะสมดูเป็นชายไทยที่สมบูรณ์มากกว่ากลุ่มตัวอย่างที่เหลืออีกสามคน

หลังจากนั้นผู้วิจัยได้ทำการบันทึกข้อมูลของแบบ ในที่สุดกระบวนการสร้างหุ่นต้นแบบกล้ามเนื้อชายไทย ก็ยังต้องพึ่งพาความรู้ทางศิลปะของผู้วิจัยเป็นสำคัญเพราะหุ่นคนจริงไม่สามารถยืนในท่าทางที่งดงามได้สมบูรณ์เพราะยังคงเป็นมนุษย์อยู่ ยังต้องอาศัยการปรุงแต่งด้านความงามเพิ่มเข้าไปด้วยกระบวนการปรับ

แบบในผลงานประติมากรรม และทำให้ในงานวิจัยได้ค้นพบความรู้จากประติมากรยุค Renaissance ว่ามีหลักการออกแบบรูปปั้น ผลงานของประติมากรยุคเก่า ๆจึงดูมีความงดงามเกินกว่าจะพบเห็นได้ในมนุษย์



ภาพที่ 4 การวิเคราะห์เส้น Chief Line, Plumb Line, Line of Contrast
ที่มา: ผู้วิจัย“โดยนำภาพจาก https://en.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo) และ https://felicecalchi.blogspot.com/2012/06/story-of-famous-ecorche.html มาวิเคราะห์เส้น

จากภาพเส้นที่สำคัญในผลงานยุค Renaissance มีดังนี้

1. Chief Line(เส้นสีเหลือง) เส้นที่ลื่นไหลกลางลำตัวของรูปคน
2. Plumb Line (เส้นสีแดง) เส้นดิ่ง
3. Line of Contrast(เส้นสีฟ้า) เส้นที่ขัดแย้งตรงข้ามกัน



ตารางที่ 2 ตารางสรุปผลสัดส่วนความสูงความยาวของกระดูกชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ

<u>ความสูงรวม</u> เมื่อยืนตั้งแต่กะโหลกศีรษะถึงส้นเท้ารวมสูง 183 cm		
การวัดแบบไล่ตั้งแต่ช่วงศีรษะลงไปตามลำดับ	**การวัดกระดูกส่วนขา**	**การวัดกระดูกส่วนแขน**
กะโหลก สูง 23 cm	ต้นขาท่อนบน Femur ยาว 48 cm	แขนท่อนบน Humerus ยาว 34.8 cm
กระดูกสันหลัง ยาว 71.3 cm	หน้าแข้ง Tibia ยาว 46 cm	แขนท่อนล่าง Ulna ยาว 29 cm
จากกะโหลกถึงกระดูก หัวหน่าว Pubic สูง 84 cm	ข้างแข้ง Fibula ยาว 46 cm	แขนท่อนล่าง Radius ยาว 27.5 cm
จากกระดูกหัวหน่าว Pubic ถึงส้นเท้า สูง 88.4 cm	ความสูงเท้า 8 cm ความยาวของเท้า 30.2 cm	ความยาวฝ่ามือ ยาว 20.6 cm
จากหัวกระดูกขาท่อนบน Femur ถึงส้นเท้า สูง 102 cm		

* ค่าความสูงความยาวของกระดูกที่จำเป็นสำหรับการศึกษาศิลปะ
ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 ตารางสรุปผลสัดส่วนความกว้างของกระดูกชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ

สรุปผลสัดส่วนความกว้างกระดูกชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ	
ความกว้างกะโหลก 14 cm	ความกว้าง สะโพกวัดจาก(Anterior superior iliac spine) 25 cm
ความกว้าง ไหล่วัดจากกระดูกแขนทั้งสองข้าง 34 cm	ความกว้าง กระดูกก้นวัดจาก (Ischial tuberosity) 10 cm
ความกว้าง กระดูกไหปลาร้า (clavicle) 12 cm	ความกว้าง สะโพกล่าง วัดจากหัวกระดูกขาท่อนบน (Greater trochanter) 30.8 cm
ความกว้าง กระดูกซี่โครงวัดจากส่วนกว้างที่สุด 23 cm	ความกว้าง ฝ่าเท้า 7.2 cm

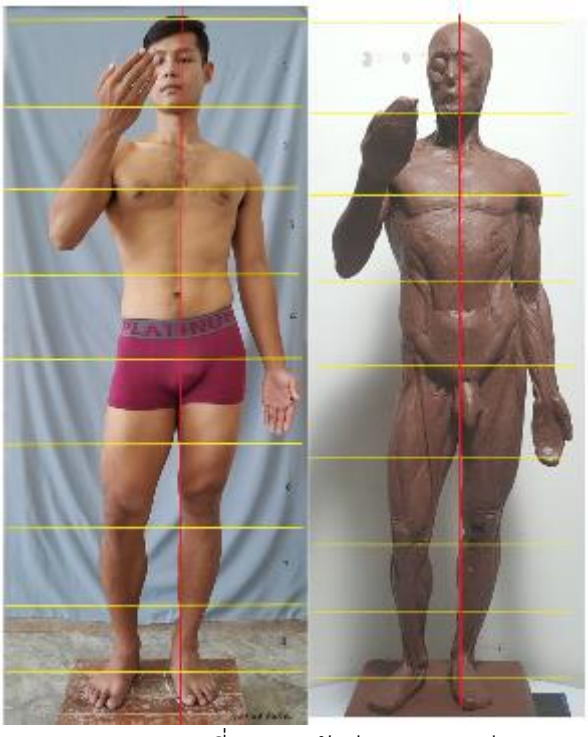
* ค่าความกว้างของกระดูกที่จำเป็นสำหรับการศึกษาศิลปะ
ที่มา: ผู้วิจัย

ตามตารางเป็นผลของการวิจัยในสัดส่วนของกระดูกซึ่งวัดส่วนตามแนวความสูงและความกว้าง โดยเฉพาะ เพื่อให้กระบวนการบันทึกข้อมูลเป็นไปอย่างมีระบบไม่สับสน วัดขนาดเฉพาะส่วนที่เป็นกระดูกไม่วัดจากแนวของผิวหนังเนื่องจากผิวหนังมีความเปลี่ยนแปลงมากตามมวลของไขมันในร่างกายแต่ละคน



ภาพที่ 5 ภาพสัดส่วนความยาวความกว้างกระดูก
ที่มา: ผู้วิจัย

ตามภาพเป็นรูปผลของงานวิจัยในเรื่องของขนาดความยาวและความกว้างกระดูกเท่าที่จำเป็นสำหรับการศึกษาศิลปะ



ภาพที่ 6 ภาพสัดส่วนแบบ 8 ส่วน
"ที่มา: ผู้วิจัย"

ตารางที่ 3 ตารางสรุปผลสัดส่วนชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ

สรุปผลสัดส่วนชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ	
จากกะโหลกศีรษะจะใช้เป็น 1 ส่วน เมื่อวัดจากบนลงล่างทั้งตัวจะได้เป็น 8 ส่วน	
สัดส่วนทั้งตัว	**สัดส่วนของแขน**
ส่วนที่ 1 จากศีรษะถึงปลายคาง	แขนยาวตั้งแต่หัวไหล่ถึงปลายนิ้วกลางเท่ากับ 3 ส่วนกับอีก 3/4 หรืออาจวัดจากบริเวณใต้รักแร้มาถึงปลายนิ้วจะได้ 3 ส่วนของศีรษะ
ส่วนที่ 2 จากคางถึงเหนือราวนม	ส่วน 1จากรักแร้ถึงข้อศอก
ส่วนที่ 3 จากเหนือราวนมถึงเหนือสะดือ	ส่วน 2 จากศอกถึงเหนือข้อมือ
ส่วนที่ 4 จากเหนือสะดือถึงหัวเหน่า	ส่วน3จากเหนือข้อมือถึงปลายนิ้ว
ส่วนที่ 5 จากหัวเหน่าถึงขาท่อนบน	**สัดส่วนของความกว้างไหล่** จากกลางคอถึงปลายไหล่เท่ากับ 1 ส่วนของศีรษะ
ส่วนที่ 6 จากขาท่อนบนถึงใต้เข่า	**สัดส่วนความกว้างของเอว** กว้างเท่ากับ 1 กับอีก 5/16 ส่วนของศีรษะ

สรุปผลสัดส่วนชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ	
ส่วนที่ 7 จากใต้เข่าถึงหน้าแข้ง	**สัดส่วนความกว้างของสะโพก** กว้าง 1 ส่วนครึ่ง โดยวัดจากปลายกระดูก Anterior superior iliac spine
ส่วนที่ 8 จากหน้าแข้งถึงส้นเท้า	

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปและอภิปรายผล

จากผลของการวิจัยทั้งส่วนที่เป็นกล้ามเนื้อซึ่งเป็นส่วนที่อยู่ด้านในร่างกาย มองไม่เห็นได้ด้วยตา อาศัยจากหลักการความรู้ของกระดูกและจุดยึดเกาะกล้ามเนื้อเป็นตัวการในการสร้างรูป ส่วนนี้จึงยังถือเป็นส่วนของนามธรรมคืออาศัยความรู้และจินตนาการในการสร้างรูปขึ้นมา และส่วนที่เป็นรูปธรรมคือข้อเท็จจริงทางข้อมูลสัดส่วนต่าง ๆ ของกระดูก จากการวัดขนาดจากแบบ การบันทึกภาพถ่าย การมองแบบตามที่ตาเห็น ส่วนนี้จะมีหลักฐานชัดเจนในการวัดและหาข้อสรุปได้มากกว่า ในการวิจัยลักษณะนี้จึงเป็นส่วนผสมระหว่างข้อเท็จจริงตามที่ตามองเห็นและจินตนาการความรู้จากหลักการทางกายวิภาค



ภาพที่ 7 ภาพผลงานหุ่นกล้ามเนื้อชายไทยในอุดมคติเพื่อการศึกษาศิลปะ
“ที่มา: ผู้วิจัย”

ในวิธีการที่จะนำมาใช้ในการศึกษาศิลปะควรเริ่มจากข้อเท็จจริงทางสัดส่วนก่อนซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่หาข้อโต้แย้งข้อเท็จจริงได้ยากเมื่อเริ่มจากข้อมูลที่ถูกต้องแล้วทั้งการวัดและการย่อส่วนให้เป็นเลขง่าย ๆ และชัดเจน สามารถตรวจสอบความถูกต้องได้แล้ว แล้วจึงค่อยปรับขึ้นรูปตามหลักการความรู้ทางกายวิภาค เพื่อให้เกิดรูปทรงจากภายใน หลังจากขึ้นรูปด้วยวิธีการดังกล่าวได้ครบทั้งรูปแล้วจึงค่อยย้อนกระบวนการมาดูรูปภายนอก ว่าตรงตามแบบที่เก็บข้อมูลไว้หรือไม่ ส่วนนี้จำเป็นต้องปรับให้รูปตรงตามแบบ พร้อมทั้งจะได้ความรู้



เพิ่มเติมในเรื่องของการเกิดเป็นรูปร่างนั้น ๆได้อย่างไรอย่างแท้จริง การเกิดรูปทรงของมนุษย์นั้นเกิดจากการรวมตัวกันของกระดูกกล้ามเนื้อไขมันและผิวหนัง ตัวกระดูกนั้นมีความแน่นอนในการคงรูปร่างตามเดิมที่สุด ส่วนกล้ามเนื้อไขมันและผิวหนังจัดเป็นรูปร่างที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ ผู้ศึกษาจำเป็นต้องสังเกตให้มาก เช่นเมื่อกล้ามเนื้อเกร็งตัวจะปรากฏเป็นรูปร่างอย่างหนึ่ง เมื่อคลายตัวกลับเปลี่ยนรูปร่างเป็นอีกแบบหนึ่ง หน้าอกของคนอ้วนมีรูปร่างอย่างหนึ่ง คนผอมกลับมีรูปร่างหน้าอกอีกแบบหนึ่ง เป็นต้น

ผลการวิจัยในเรื่องของสัดส่วนชายไทยเพื่อการศึกษาศิลปะ จากการวัดจากแบบที่เลือกมาได้สัดส่วน ซึ่งใช้ กะโหลกศีรษะเป็นส่วนหลักในการวัดผลส่วนตามความสูงของแบบคือ 183 cm ได้ผลของส่วนเป็น 8 ส่วน ซึ่งอาจต่างจากผู้ชายไทยทั่วไปที่มีส่วน 6 ส่วนครึ่ง 7 ส่วน หรือ 7 ส่วนครึ่ง ตัวแปรสำคัญอยู่ที่ความสูงและขนาดกะโหลกศีรษะ ชายไทยทั่วไปที่สูง 175 มีขนาดกะโหลกที่ 23 cm แต่ของแบบขนาดความสูงถึง183 cm แต่ศีรษะยังมีขนาดอยู่ที่ 23 cm ทำให้สัดส่วนมีความงามมากกว่าคนทั่วไป ลักษณะของคนที่มีกะโหลกศีรษะเล็กจะพบได้จากดารา นักแสดง ซึ่งก็จะมีส่วนศีรษะเล็กเช่นกัน

ตัวแปรของความงามในรูปคนเต็มตัวนั้นขึ้นอยู่กับส่วนของกระดูก กล้ามเนื้อและส่วนของไขมันซึ่งค่าของความงามเหล่านี้ก็แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ตัวแปรเรื่องสัดส่วนนี้อาจผันแปรไปตามความต้องการของผู้สร้างศิลปะ อาจลดลง หรือเพิ่มขึ้น แต่แต่ด้วยการระบุค่าต่าง ๆ ไว้ให้คงที่พร้อมกับผลสำเร็จของงานวิ จัยที่เป็นผลงานประติมากรรม จะเป็นบรรทัดฐานในการวัดค่าความงาม สำหรับทั้งชนชาติอื่น ๆที่ต้องการหาค่าความงามของชายไทยและสำหรับผู้ศึกษาศิลปะที่ต้องการรู้สัดส่วนและค่ามาตรฐานของชายไทยเพื่อศึกษาด้านความงามทางศิลปะ ซึ่งเป็นความมุ่งหมายของผู้วิจัย ที่จะช่วยพัฒนาการศึกษาด้านศิลปะ ให้ดียิ่งขึ้น อันจะเป็นประโยชน์ ทั้งระดับสถาบัน และระดับประเทศต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ในการนำผลของงานวิจัยนี้ไปใช้ในการศึกษาศิลปะ หากนำไปใช้สอนควรเริ่มต้นจากการวัดสัดส่วนของแบบจริง แต่หากไม่ได้เริ่มจากข้อเท็จจริงเหล่านี้แล้ว การสอนจะไม่สามารถจะรู้ได้เลยว่าอะไรคือถูกอะไรคือผิด จะเป็นเพียงการโต้แย้งทางความคิดเห็นระหว่างผู้สอนและผู้เรียน เมื่อดำเนินการไปในส่วนการเรียนรู้ทางข้อเท็จจริงเรียบร้อยแล้ว ส่วนนามธรรมของความงามของกล้ามเนื้อและรูปร่างกระดูกผู้สอนอาจแนะนำตามความคิดเห็น ความรู้และประสบการณ์ให้ผู้เรียนได้รับรู้ ส่วนผู้เรียนจะตัดสินใจอย่างไรต้องปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติ และประสบการณ์ของผู้เรียนเอง ข้อคิดเห็นจากงานวิจัยนี้จึงแนะนำว่าแยกให้ออกระหว่างการสอนในส่วนข้อเท็จจริงและการสอนในส่วนของความคิดเห็น ในส่วนของนามธรรมคือทัศนธาตุทางศิลปะผู้สอนควรทำเพียงแค่สอนแนะนำ ส่งเสริม สร้างบริบทต่าง ๆ ที่เอื้อต่อการเรียนรู้ส่วนนี้และอย่าไปบังคับให้ผู้เรียนเห็นในส่วนของทัศนธาตุทางศิลปะต่าง ๆ ที่ผู้สอนเห็น ต้องปล่อยให้ประสบการณ์และการรับรู้ของผู้เรียนเกิดขึ้นเอง แม้จะใช้เวลามากขึ้นก็ตาม แต่ส่วนนี้หากผู้ศึกษาเห็นเองจึงจะเป็นความรู้อย่างแท้จริงและยั่งยืน

บรรณานุกรม

สมคิด อินท์นุพัฒน์.(2539). **กายวิภาคสาหรับผู้ศึกษาศิลปะ.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

Jesse McDonald(1994). **Michelangelo.** London: Bisson Book Ltd.

Burne Hogarth.(1990). **Dynamic Anatomy**. First printing. New York. Watson-Guptill Pubications.

Edouard Lanteri .(1965)**. Modelling and Sculpting the human figure.** New York. Dover Pubications, Inc

Eliot Goldfinger.(1991). **Human anatomy for artists.** New York. Published by Oxford University Press,Inc.

Sarah Simblet. (2001). **Anatomy for the artists. London.** First Published in Great Britain in 2001 by Dorling Kindersley Limited.

Andrea Felice. (29 มิถุนายน 2555). **“Story of a Famous Ecorché”** . FELICECALCHI The Plaster Casting Journal [ออนไลน์].เข้าถึงจาก https://felicecalchi.blogspot.com/2012/06/story-of-famous-ecorche.html

สนั่น ศิลากร. (2558) **“PDF วิชากายวิภาคมนุษย์ โดย อาจารย์สนั่น ศิลากร”** [ออนไลน์]. เข้าถึงจากhttp://www.panyathai.com/ACADEMY%20OF%20FEROCI/

ระบบโปรแกรม

โปรแกรม Muscula System 3D Atlas AnatoMy

โปรแกรม Essential skeleton

โปรแกรม 3D Skull Atlas

การเรียนรู้วิชาวาดเส้นโดยใช้แผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงาน

LEARNING TO DRAWING WITH PICTURE SHEETS AND A VIDEO SHOWING THE PROCESS

บุญพาด ฆังคะมะโน

BOONPARD CANGKAMANO

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นที่เข้าใจได้ง่าย โดยการค้นคว้า รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวาดเส้น เรียบเรียงเป็นเนื้อหาที่ประกอบด้วยทฤษฎี หลักการ เทคนิควิธีการ และขั้นตอนการวาดเส้น ปัญหาและข้อเสนอแนะในการวาดเส้น แล้วนำมาจัดทำเป็นสื่อนวัตกรรมแสดงวิธีการและขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นในรูปแบบของแผ่นภาพและวีดีทัศน์ กรณีศึกษา : การวาดเส้นหุ่นนิ่งรูปทรงกรวยและรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยม สำหรับใช้เป็นสื่อในการสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะพื้นฐานการวาดเส้นของนักศึกษา เพื่อพัฒนาการเรียนรู้วิชาวาดเส้นให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

คำสำคัญ : *การเรียนรู้ , การวาดเส้น , แผ่นภาพ , วีดีทัศน์ , ขั้นตอนการปฏิบัติงาน*

Abstract

This research is aimed at researching. Gather information related to drawing and analyze data and compile it into drawing that contains theories, principles, techniques, methods and procedures for drawing, problems and suggestions for drawing. Provides innovative media to explain the methods and basic steps to drawing in the picture sheets and videos showing the methods and procedures for drawing. Case Study: Drawing a Conical, Cone, and Pyramid shape. Hexagon Include explane and suggestions to draw. To use as a medium for understanding and developing basic skill to draw for students.

Keywords : *Learning , Drawing, Picture sheets , Video showing , The process*

---

*คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทนำ

การวาดเส้นเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ (พิษณุ ประเสริฐผล, 2549 : 5) และมีวิวัฒนาการมาโดยตลอด มนุษย์โบราณใช้วัสดุที่สามารถหาได้ มาขูด ขีด บนผนังถ้ำ ให้เกิดร่องรอยเป็นสัญลักษณ์เครื่องหมายหรือภาษา ต่อมามีการวาดรูปมนุษย์ สัตว์ ต้นไม้ อาวุธ หรือเพื่อจุดประสงค์ต่างๆเช่น แสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิด การติดต่อสื่อสารระหว่างมนุษย์ด้วยกัน เป็นเครื่องหมายแสดงความเชื่อ ข้อตกลง ข่าวสาร เป็นภาพวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ หรือภาพที่เกิดจากความศรัทธาและความเชื่อที่อยู่เหนือธรรมชาติ แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์แต่ละยุคสมัยในการใช้การวาดเส้นตอบสนองความเชื่อและความคิดของตน

เมื่อมนุษย์สามารถผลิตวัสดุอุปกรณ์ในรูปแบบต่าง ขึ้นมาใช้เพื่อตอบสนองความต้องการในการวาดเส้นได้หลากหลายแปลกใหม่มากขึ้น รวมทั้งความคิดความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อผลงานก็เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ยิ่งส่งผลให้ผลงานวาดเส้นมีความน่าสนใจมากขึ้น จนกระทั่งมนุษย์มีกระดาษใช้ เชื่อกันว่า ชาวจีนเป็นกลุ่มแรกที่ผลิตกระดาษและหมึกขึ้นมา (อนันต์ ประภาโส, 2553 : 6) ใช้ในการเขียนอักษรและภาพต่างๆ

ในด้านศิลปะนั้น การวาดเส้นเป็นปัจจัยและขั้นตอนสำคัญในการนำเสนอความคิดและช่วยให้ศิลปินสามารถศึกษาและพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะให้ก้าวหน้าอย่างแท้จริง การวาดเส้นจึงเป็นพื้นฐานที่สำคัญและจำเป็นมากสำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปะ นักศึกษาศิลปะจึงต้องฝึกทักษะการวาดเส้นจนเกิดความชำนาญเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของตนได้อย่างมีประสิทธิภาพ แต่การฝึกทักษะนั้นนักศึกษาต้องเข้าใจหลักวิชาและขั้นตอนการปฏิบัติอย่างถ่องแท้และฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจำเป็นต้องใช้ตำราหรือสื่อการเรียนการสอนที่เหมาะสม เพื่อให้เกิดความเข้าใจและมีแรงบันดาลใจในการฝึก ผู้วิจัยพิจารณาเห็นว่าในการเรียนการสอนวิชาวาดเส้นในประเทศไทย ยังขาดแคลนสื่อนวัตกรรมประกอบการสอนและการเรียนรู้ทักษะการวาดเส้น จึงจัดทำโครงการวิจัยนี้ขึ้นเพื่อพัฒนาสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นที่เข้าใจได้ง่าย โดยการค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวาดเส้น เรียบเรียงเป็นเนื้อหาที่ประกอบด้วยทฤษฎี หลักการ เทคนิควิธีการและขั้นตอนการวาดเส้น ปัญหาและข้อเสนอแนะในการวาดเส้น แล้วนำมาพัฒนาสื่อนวัตกรรมแสดงวิธีการและขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นในรูปแบบของแผ่นภาพและวีดีทัศน์ กรณีศึกษา : การวาดเส้นหุ่นนิ่งรูปทรงกรวยและรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยม สำหรับใช้เป็นสื่อในการสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะพื้นฐานการวาดเส้นของนักศึกษา เพื่อพัฒนาการเรียนรู้วิชาวาดเส้นให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมา ทฤษฎีและเทคนิควิธีการวาดเส้น
2. เพื่อพัฒนาสื่อแผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงวิธีการและขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นที่เข้าใจได้ง่าย โดยการสาธิตตัวอย่างการวาดเส้นและอธิบายรายละเอียดของวิธีการทุกขั้นตอน บันทึกเป็นแผ่นภาพและวีดีทัศน์สาธิตขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น
3. เพื่อพัฒนาการเรียนรู้วิชาวาดเส้นให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

กรอบความคิดและสมมุติฐานของการวิจัย

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางวิชาการของการวาดเส้น ทำการวิเคราะห์และเพิ่มเติมข้อมูลที่มาจากประสบการณ์ของผู้วิจัยทั้งการสร้างสรรค์ผลงานและการสอนวิชาวาดเส้น มาเรียบเรียงเป็นเนื้อหาการวาดเส้น วิเคราะห์ปัญหาจากการสอนวิชาวาดเส้น เพื่อเป็นแนวทางในการจัดทำสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นในรูปแบบแผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น พร้อมคำอธิบายอย่างละเอียด เพื่อให้นักศึกษาเข้าใจอย่างชัดเจน นำไปใช้หลักในการฝึกปฏิบัติทักษะการาดเส้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ

กรอบความคิดของการวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้มีรายละเอียดการดำเนินงานดังนี้

1. ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลทางวิชาการของการวาดเส้นจากเอกสาร หนังสือ ตำรา ข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิศิลปินและจากประสบการณ์ของผู้วิจัยทั้งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและการสอนวิชาวาดเส้น รวมทั้งศึกษาค้นคว้าสื่อต่างๆ ที่ใช้ประกอบการเรียนรู้วิธีการวาดเส้นโดยทั่วไป

2. วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารวิชาการ ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเกี่ยวกับแบบร่างสื่อประกอบการเรียนรู้จากผู้ทรงคุณวุฒิ ข้อมูลที่มาจากประสบการณ์ของผู้วิจัยทั้งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและการสอนวิชาวาดเส้น ประกอบกับการสังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาและปัญหาจากการสอนวิชาวาดเส้น เรียบเรียงเป็นเนื้อหาการวาดเส้นเป็นแนวทางในการพัฒนารูปแบบของสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้น

3. จัดทำสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นในรูปแบบแผ่นภาพแบบตั้งโต๊ะและวีดีทัศน์สาธิตขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น พร้อมคำอธิบายขั้นตอนและหลักวิชาในแต่ละขั้นตอนอย่างละเอียด โดยหลังจากทำภาพร่างแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นและรูปแบบของสื่อแล้ว นำไปปรึกษาขอคำชี้แนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ จากนั้นจึงดำเนินการปรับปรุงและจัดทำสื่อจริงต่อไป

ในการวิจัยนี้ได้อธิบายวิธีการและขั้นตอนในการวาดเส้น ตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงเสร็จสมบูรณ์ โดยใช้กรณีศึกษาจากหุ่นนิ่งรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งได้อธิบายเนื้อหาที่เกี่ยวข้องไว้โดยละเอียดพอที่จะให้นักศึกษาสามารถประยุกต์ใช้และต่อยอดกับกับรูปทรงอื่นๆตามต้องการได้

การอธิบายวิธีการและขั้นตอนการร่างภาพ ใช้วิธีวิเคราะห์จากปัญหาการร่างภาพของนักศึกษา แล้วเพิ่มขั้นตอนแสดงการอธิบายเพิ่มเติม เช่น เส้นแกนกลางแนวนอน เมื่ออยู่ในระยะแตกต่างกันเส้นแกนจะเลื่อนตำแหน่งค่อนไปทางด้านหลัง ไม่ได้อยู่ตรงกลางของพื้นที่ โดยได้แสดงขั้นตอนไว้ในภาพแสดงขั้นตอนการร่างภาพ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางวิชาการของการวาดเส้นจากเอกสาร หนังสือตำรา ข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปินและจากประสบการณ์ของผู้วิจัยทั้งการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและจากการสอนวิชาวาดเส้น รวมทั้งศึกษาค้นคว้าสื่อต่างๆ ที่ใช้ประกอบการเรียนรู้วิธีการวาดเส้นโดยทั่วไป มีข้อมูลพอสรุปโดยสังเขปดังนี้

1. การวาดเส้นเป็นพื้นฐานที่สำคัญและจำเป็นมากสำหรับนักศึกษาศิลปะ เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. วิธีการหรือรูปแบบในการสร้างความเข้าใจแก่นักศึกษาที่หลากหลายและเหมาะสมในการเรียนวิชาปฏิบัติ เพื่อให้การเรียนรู้เกิดประสิทธิภาพ

3. การวาดเส้น(Drawing)คือ การขูด ขีด ลาก วาด ด้วยวัสดุหรือเครื่องมืออย่างใดอย่างหนึ่งที่สามารถหาได้ เช่น ก้อนหิน กระดูกสัตว์ ถ่านไม้ เปลือกไม้ เลือดสัตว์ ดินสอปากกา หมึกฯลฯ ลงบนพื้นระนาบของวัสดุอีกอย่างหนึ่ง เช่น ผนังถ้ำ พื้นดิน ต้นไม้ แผ่นกระดาน กระดาษ ฝาผนังฯลฯ ให้เกิดเส้น ร่องรอย สัญลักษณ์หรือรูปร่างรูปทรง เพื่อการสื่อความหมาย บันทึกเรื่องราว ความคิด จินตนาการหรืออารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์

4. ในการศึกษาด้านศิลปะ การวาดเส้นถือเป็นพื้นฐานสำคัญของงานศิลปะทุกแขนง ในงานวิจิตรศิลป์ ศิลปินสามารถสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานวาดเส้นไปสู่ความสมบูรณ์และมีคุณค่าทางศิลปะจนถึงเป็นผลงานศิลปะชิ้นหนึ่งได้โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการสร้างสรรค์ด้วยวัสดุชนิดอื่น “ขอเพียงศิลปินมีความรู้ความเข้าใจในศิลปะอย่างถ่องแท้และมีความคิดสร้างสรรค์ก็สามารถสร้างสรรค์งานวาดเส้นให้มีสุนทรียภาพได้” (อนันต์ ประภาโส, 2553:6) การวาดเส้นจึงเป็นการนำเอาเส้นมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ

5. การวาดเส้นโดยทั่วไป มีเทคนิคและขั้นตอนดังนี้

5.1 สังเกตลักษณะของหุ่น ในการวาดเส้นทุกครั้ง สิ่งแรกที่ต้องทำหลังจากเตรียมอุปกรณ์แล้ว คือ การสังเกตลักษณะของหุ่นก่อนว่าเป็นหุ่นประเภทใด เช่น เป็นรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงธรรมชาติ มีขนาดเท่าไร เช่น สูง เตี้ย อ้วน ผอม มีผิวอย่างไร เช่น ผิวหยาบ ผิวมัน โปร่งใส ผิวด้าน จัดวางในลักษณะใด เช่น ตั้งเอียง ตั้งนอน หรืออยู่ในที่ต่ำหรือที่สูง เป็นต้น



5.2 สังเกตองค์ประกอบของหุ่นต้นแบบโดยรวม ร่างภาพโครงสร้างสัดส่วนให้เหมาะสมกับหน้ากระดาษด้วยเส้นเบาๆ ซึ่งมีหลายวิธี เช่น เริ่มจากการวาดหุ่นที่อยู่ตรงกลางภาพก่อน แล้วจึงเขียนทางด้านซ้ายและด้านขวา วาดภาพหุ่นที่อยู่ใกล้ตัวก่อน แล้วจึงค่อยๆวาดในระยะหลังลงไป อาจใช้กระดาษมาตีกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้า สเก็ตช์ภาพลงในกรอบสี่เหลี่ยม เพื่อกำหนดตำแหน่งของหุ่นในภาพ ก่อนที่จะเขียนจริงในกระดาษแผ่นใหญ่ จากนั้นร่างภาพโครงสร้างและสัดส่วน มีวิธีการดังนี้ คือ 1) ลากเส้นตรงแนวดิ่งหนึ่งเส้น 2) กำหนดตำแหน่งสูงที่สุดและต่ำที่สุดของหุ่น โดยการลากเส้นในแนวนอนทำมุมฉากกับเส้นดิ่ง 3) กำหนดความกว้างของหุ่นโดยกำหนดให้ด้านซ้ายและขวามีขนาดเท่ากัน

5.3 ปรับปรุงหาเส้นที่ถูกต้องของรูปทรง หลังจากกำหนดโครงสร้างรวมของหุ่นแล้ว โดยวาดเส้นโค้งเส้นเว้าให้โครงสร้างใกล้เคียงกับหุ่นมากที่สุด ด้วยเส้นน้ำหนักอ่อนในพื้นที่แสงถึงปานกลางในส่วนพื้นที่เงา

5.4 แรน้ำหนักโดยรวมของหุ่น โดยสังเกตแสงและเงาโดยรวมของหุ่นก่อน จากนั้นให้แบ่งพื้นที่เงาและเงาตกทอด จากนั้นจึงกำหนดค่าแสงเงาเป็น 3 ระดับ คือ ขาว เทา เทาเข้ม โดยเว้นขาวในพื้นที่ที่เป็นแสง และลงน้ำหนักเทาอ่อนในพื้นที่เงา ลงน้ำหนักเข้มในส่วนที่เป็นเงาและเงาตกทอดโดยเว้นส่วนที่มีแสงสะท้อน

5.5 แรเงาน้ำหนักเข้ม พร้อมทั้งเก็บรายละเอียด เกลี่ยน้ำหนักเงาและลงเงาอ่อนในส่วนที่เป็นแสง โดยเว้นส่วนที่เป็นแสงจัด เก็บรายละเอียดให้ใกล้เคียงกับหุ่นมากที่สุด ตรวจสอบความเรียบร้อยของงานวาดเส้นอีกครั้งเพื่อให้งานสมบูรณ์ที่สุด

การพัฒนาสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้น

การพัฒนาสื่อประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นในรูปแบบแผ่นภาพและวีดีทัศน์สาธิตขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น พร้อมคำอธิบายขั้นตอนและหลักวิชาในแต่ละขั้นตอน โดยใช้กรณีศึกษาการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม ซึ่งเป็นรูปทรงที่มีความยากปานกลางสามารถอธิบายขั้นตอนการปฏิบัติงานที่เชี่ยมโยงกับการวาดเส้นรูปทรงที่มีวิธีการง่ายกว่าและยากกว่าได้ มีรายละเอียดดังนี้

1. แผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม

1.1 แนวคิดในการทำแผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น แบ่งเป็นขั้นตอนที่สำคัญเรียงกันตามลำดับ และการอธิบายให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของงานวาดเส้นรูปทรง ให้ผู้เรียนทำความเข้าใจแล้วนำมาปฏิบัติตามขั้นตอนนั้น ตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จเป็นผลงานที่สมบูรณ์ ซึ่งการแบ่งจำนวนขั้นตอนอาจมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับความยากง่าย ซับซ้อนของรูปทรงที่ต้องการวาด และความต้องการความละเอียดในการอธิบายวิธีการวาดเส้นของผู้จัดทำแผ่นภาพ ทั้งนี้จะพิจารณาถึงความเข้าใจของนักศึกษาในแต่ละระดับของพื้นฐานเป็นสำคัญ

1.2 รูปแบบของแผ่นภาพ แผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยมในโครงการวิจัยนี้ เป็นการวาดเส้นโดยตรงลงบนแผ่นกระดาษ ได้แบ่งหลักการอธิบายออกเป็น 4 ช่วงใหญ่ๆ คือ การร่างโครงสร้างของรูปทรง การปรับปรุงเส้นร่างรูปทรง การแรเงาและการเก็บ

รายละเอียด ขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยแบ่งเป็น 12 ขั้นตอน ขั้นตอนละ 1 แผ่นภาพ ส่วนขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยม แบ่งเป็น 13 ขั้นตอน ขั้นตอนละ 1 แผ่นภาพ โดยการสาธิตการปฏิบัติงานแล้วถ่ายภาพการสาธิตเป็นตอนๆ

การร่างโครงสร้างของรูปทรงกรวยและรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยม เริ่มต้นด้วยวิธีการที่เหมือนกัน แต่ในขั้นตอนการแบ่งฐานรูปทรงปิระมิดเป็นรูปหกเหลี่ยมและการลากเส้นด้านข้างแนวตั้งจากฐานถึงยอดของรูปทรงต่างกัน คือ เส้นด้านข้างของรูปทรงกรวยมีเฉพาะเส้นด้านซ้ายและขวาเท่านั้น แต่เส้นด้านข้างของรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยมมีจำนวน 6 เส้นซึ่งลากจากเหลี่ยมทั้งหกจุดของฐานขึ้นไปยังยอดของรูปทรง จึงทำให้การวาดเส้นรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยมมีขั้นตอนมากกว่าการวาดเส้นรูปทรงกรวย

เมื่อได้แผ่นภาพครบทุกขั้นตอนแล้ว จึงใส่คำอธิบายเพื่อให้ทราบรายละเอียดของการปฏิบัติให้ได้ภาพในขั้นตอนนั้นๆ แล้วจึงนำไปประกอบเป็นชุดแผ่นภาพโดยใช้วิธีการเข้าเล่มด้วยห่วงโลหะ มีกระดาษแข็งเป็นโครงสร้างให้ความแข็งแรง สามารถวางตั้งบนโต๊ะได้ลักษณะเดียวกับปฏิทินตั้งโต๊ะ เพื่อให้สามารถเปิดดูได้ง่ายและสะดวกในการเคลื่อนย้าย หากเป็นแผ่นภาพที่ใช้กันทั่วไปจึงไม่สะดวกในการนำไปใช้

1.3 วิธีการใช้แผ่นภาพ เนื่องจากแผ่นภาพนี้มีลักษณะเหมือนปฏิทินตั้งโต๊ะ จึงใช้ได้อย่างสะดวก สามารถเปิดดูเรียงลำดับทีละแผ่นหรือเลือกดูได้ตามต้องการ เมื่อเลิกใช้สามารถเก็บเข้าที่ให้เรียบร้อยได้ ซึ่งแผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น เป็นการแสดงขั้นตอนโดยทำทีละขั้นเรียงกันไป ตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงขั้นตอนสุดท้ายได้ผลงานที่เสร็จสมบูรณ์ ในการวาดเส้นรูปทรงต่างๆ อาจมีขั้นตอนที่ไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะของรูปทรง ความยากง่ายและการคำนึงถึงพื้นฐานของผู้เรียน แผ่นภาพที่ใช้สำหรับผู้เรียนที่มีพื้นฐานน้อย อาจมีขั้นตอนที่ละเอียดมากเพื่ออธิบายให้เกิดความเข้าใจ แต่สำหรับผู้เรียนที่มีความรู้พื้นฐานระดับหนึ่งแล้ว ก็อาจลดขั้นตอนลงเหลือเฉพาะที่จำเป็นหรือเน้นเป็นพิเศษเท่านั้น

สำหรับแผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นในโครงการวิจัยนี้ ได้อธิบายขั้นตอนและข้อสังเกตอย่างละเอียด เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจมากที่สุด โดยการยกตัวอย่างการวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยมเป็นกรณีศึกษา ซึ่งผู้เรียนสามารถประยุกต์ใช้เพื่อการวาดเส้นรูปทรงอื่นๆได้ โดยมีขั้นตอนหลักๆ 5 ขั้นตอน คือ 1) ขั้นตอนการจัดองค์ประกอบภาพ2) ขั้นตอนการร่างภาพ 3) ขั้นตอนการแรเงาโดยรวม 4) ขั้นตอนการแรเงาน้ำหนัก 5) ขั้นตอนการเก็บรายละเอียด ในแผ่นภาพแสดงแผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวย ได้แบ่งขั้นตอนย่อยๆ ออก เป็น 12 ขั้นตอน ส่วนขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยมนั้น แบ่งขั้นตอนย่อยเป็น 13 ขั้นตอน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ขั้นตอนการวาดเส้นหุ่นเรขาคณิตรูปทรงกรวย

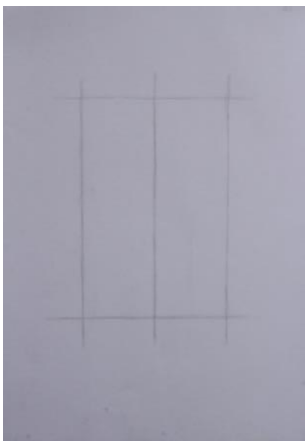
เริ่มต้นจากการจัดภาพส่วนรวมหรือองค์ประกอบภาพ ให้เหมาะสมกับหน้ากระดาษ ก่อนการวางองค์ ประกอบของภาพ จะต้องพิจารณาดูว่าจะวางภาพในแนวตั้งหรือแนวนอน สัดส่วนของหุ่นแนวตั้งและแนวนอนเป็นอย่างไร หุ่นทรงกรวยนี้มีขนาดแนวตั้งหรือความสูงจากฐานถึงยอดมากกว่าความกว้างของฐาน จึงจัดวางกระดาษในแนวตั้ง (ถ้าจัดหุ่นเป็นกลุ่มต้องดูสัดส่วนของกลุ่มหุ่นในพื้นที่ที่จะวาดว่าถ้าความสูงมากกว่า

ให้จัดกระดาษในแนว ตั้งแต่ถ้าความกว้างมากกว่าให้จัดกระดาษในแนวนอน) แล้วจึงกำหนดตำแหน่งให้อยู่กึ่งกลางหน้ากระดาษ และกำหนดขนาดให้เหมาะสม ไม่เล็กหรือใหญ่เกินไป (ภาพที่ 1) มีขั้นตอนการวาดดังนี้



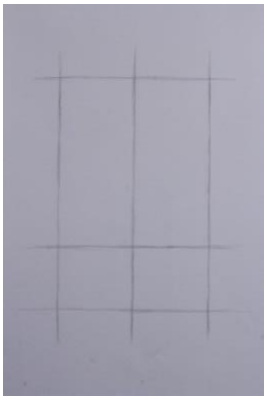
ภาพที่ 1 การจัดภาพรูปทรงกรวย
ที่มา : ผู้วิจัย

1. เริ่มร่างภาพ โดยการลากเส้นโครงร่างน้ำหนักเบาๆ กำหนดขนาดสัดส่วน ให้สัมพันธ์กันกับขนาดสัดส่วนของหุ่นหรือแบบ ซึ่งอาจวิธีการเล็งวัด เปรียบเทียบความกว้างยาว ด้วยการจับดินสอยืดแขนไปให้สุดแขนให้ปลายดินสอเสมอแนวขอบข้างหนึ่งของรูปทรงและใช้ปลายนิ้วหัวแม่มือขยับให้ตรงกับแนวขอบอีกข้างหนึ่ง ทำแบบเดียวกันทั้งแนวตั้งและแนวนอน เปรียบเทียบสัดส่วนกันว่ากว้างยาว แล้วขยายอัตราส่วนให้มีขนาดเหมาะสมกับหน้ากระดาษ ลากเส้นเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งแล้วลากเส้นกึ่งกลางแนวตั้งของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า (ภาพที่ 2)



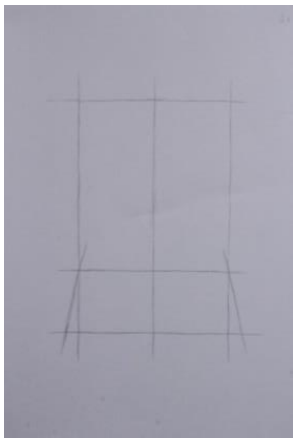
ภาพที่ 2 การลากเส้นโครงร่างเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและเส้นกึ่งกลาง
ที่มา : ผู้วิจัย

2. ลากเส้นแนวแนวนอนแสดงความกว้างของขอบฐานด้านล่างของรูปทรงกรวยจากด้านหน้าถึงด้านหลัง ซึ่งระยะห่างของขอบฐานนี้ขึ้นอยู่กับระยะห่างและความสูงของระดับตา จึงใช้ความกว้างของเส้นขอบฐานตามขนาดที่มองเห็นจากตำแหน่งที่วาดนั้น หากเปลี่ยนตำแหน่งจุดมอง ขนาดฐานก็จะเปลี่ยนไป ในการตรวจสอบขนาดสัดส่วนและองค์ประกอบภาพผู้วาดจะต้องอยู่ในจุดเดิมเสมอ (ภาพที่ 3)



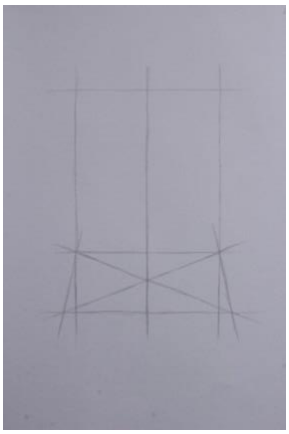
ภาพที่ 3 การลากเส้นโครงร่างระยะห่างของขอบฐานจากด้านหน้าถึงด้านหลัง
ที่มา : ผู้วิจัย

3. เขียนร่างฐานสี่เหลี่ยมเป็นลักษณะ Perspective โดยลากเส้นเฉียง เชื่อมระหว่างเส้นแนวขอบฐานทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ซึ่งความเอียงของเส้นเฉียงมากน้อยขึ้นอยู่กับมุมมองใกล้ไกลหรือสูงต่ำกรอบฐาน จะกลาย เป็นสี่เหลี่ยมคางหมู เพื่อแสดงระยะของขอบฐานซึ่งเป็นระนาบในแนวนอนให้มีระยะใกล้ไกล (ภาพที่ 4)



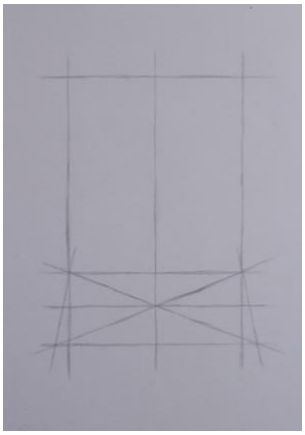
ภาพที่ 4 การลากเส้นสร้างระยะของขอบฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

4. หาจุดกึ่งกลางของฐานโดยลากเส้นทแยงเป็นกากบาทภายในฐานสี่เหลี่ยมคางหมู จุดที่เส้นทแยงและเส้นกึ่งกลางแนวตั้งตัดกันจะเป็นจุดกึ่งกลางของฐาน (ภาพที่ 5)



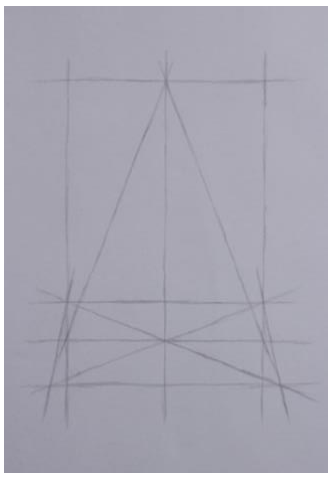
ภาพที่ 5 การลากเส้นทแยงหาจุดกึ่งกลางของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

5. ลากเส้นแนวนอน ผ่านจุดศูนย์กลาง จะเห็นว่า ขนาดของพื้นที่ส่วนหน้าของเส้นผ่านจุดกึ่งกลางมาก กว่าส่วนหลัง เนื่องจากภาพ Perspective พื้นที่ส่วนที่อยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่หรือกว้างกว่าพื้นที่ที่อยู่ไกล การหาเส้นแกนกลางจึงไม่ใช่การแบ่งครึ่งหน้าหลังเท่ากัน (ภาพที่ 6)



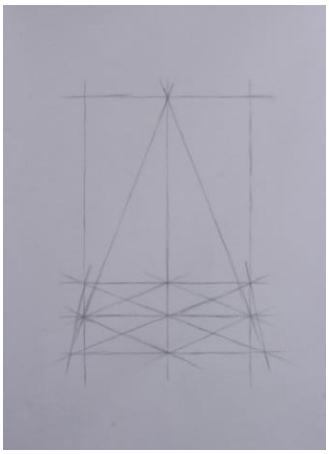
ภาพที่ 6 การลากเส้นผ่านจุดกึ่งกลางของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

6. ร่างแนวขอบด้านข้างทั้ง 2 ข้าง โดยลากเส้นแนวเฉียงจากส่วนยอดที่เส้นกึ่งกลางแนวตั้งตัดกับเส้นโครงร่างด้านบนถึงจุดตัดของเส้นกึ่งกลางแนวนอนของฐานกับเส้นโครงร่างด้านข้างทั้ง 2 ข้าง (ภาพที่ 7)



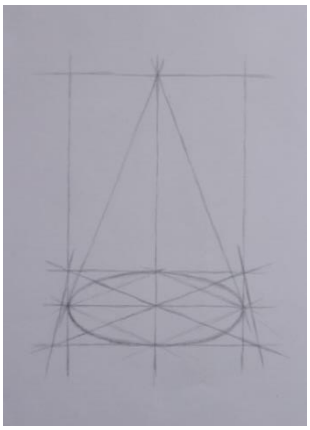
ภาพที่ 7 การลากเส้นโครงร่างด้านข้างของรูปทรงกรวย
ที่มา : ผู้วิจัย

7. ลากเส้นทแยงมุมผ่านจุดตัดของเส้นกึ่งกลางแนวตั้งและแนวนอนกับเส้นกรอบฐานสี่เหลี่ยมและเส้นโครงร่างด้านข้าง เป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน (ภาพที่ 8)



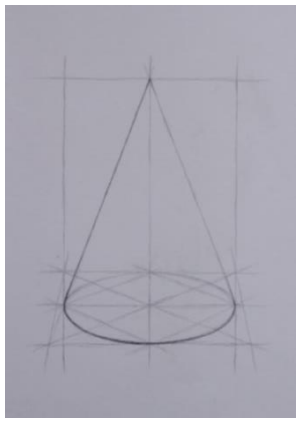
ภาพที่ 8 การลากเส้นโครงร่างสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนในกรอบของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

8. ร่างโครงร่างฐานรูปทรงกรวย โดยลากเส้นรูปวงรี ภายในกรอบฐานผ่านมุมทั้งสี่ของสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน (ภาพที่ 9)



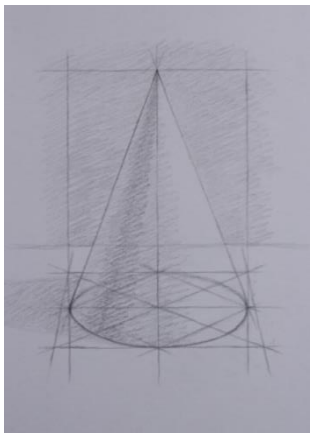
ภาพที่ 9 การลากเส้นโครงร่างวงรีในกรอบของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

9. คัดเส้นโครงร่างรูปทรงให้ชัดเจนถูกต้องคมชัดขึ้น และมีน้ำหนักของเส้นสัมพันธ์กับระยะและน้ำหนักแสงเงา แสงส่องทางด้านขวาบน ทำให้เกิดเงาทางด้ายซ้าย จึงให้น้ำหนักเส้นด้านซ้ายเข้มกว่าด้านขวา (ภาพที่ 10)



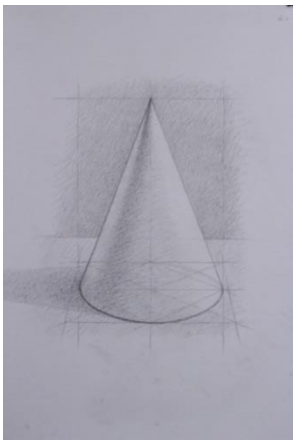
ภาพที่ 10 การคัดเส้นโครงร่างให้คมชัด
ที่มา : ผู้วิจัย

10. ร่างพื้นหลัง หรือ Background กำหนดเขตพื้นที่เงาในรูปทรง แสงส่องทางด้านขวาบน ทำให้เกิดเงาทางด้ายซ้าย ลงเส้นแรเงาน้ำหนักส่วนรวมของรูปทรง เงาสะท้อน เงาตกกระทบ จากนั้นร่างพื้นหลังหรือ Background และลงเส้นน้ำหนักเป็นภาพรวม (ภาพที่ 11)



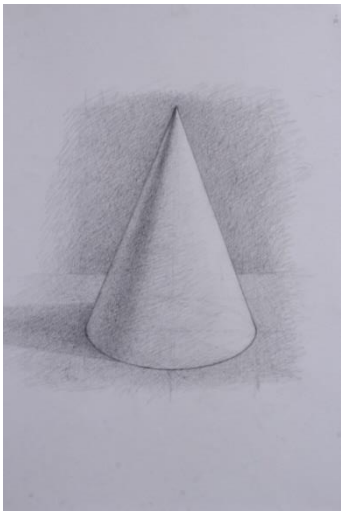
ภาพที่ 11 การลงเงาส่วนรวมของภาพ
ที่มา : ผู้วิจัย

11. ลงน้ำหนักเงาเข้ม ทำให้เห็นส่วนสะท้อนแสงและเงาตัดกันชัดเจนขึ้น เริ่มลงเงาอ่อนที่พื้น และเพิ่มน้ำหนักเงาตกทอด ทำให้รูปทรงมีมิติมากขึ้นและเริ่มเกลี่ยน้ำหนักเงาของพื้นหลังให้เรียบขึ้น โดยต้องดูความเข้มของน้ำหนักพื้นหลังให้สัมพันธ์กับน้ำหนักเงาของรูปทรง ภาพนี้น้ำหนักเงาของพื้นหลังเข้มปานกลาง (ภาพที่ 12)



ภาพที่ 12 การลงน้ำหนักเงาเข้ม เงาอ่อนที่พื้น เงาตกทอดและพื้นหลัง
ที่มา : ผู้วิจัย

12. คัดรูปทรงให้คมชัดขึ้นอีก เกลี่ยเงาอ่อนในบริเวณพื้นที่แสง เน้นน้ำหนักเงาให้ชัดเจนถูกต้อง และเพิ่มเติมรายละเอียดและเกลี่ยน้ำหนักของพื้นและ Background มีความสัมพันธ์กลมกลืนกันทั้งภาพ จะได้ภาพงานวาดเส้นรูปทรงกรวยที่เสร็จสมบูรณ์ (ภาพที่ 13)



ภาพที่ 13 งานวาดเส้นรูปทรงกรวยที่เสร็จสมบูรณ์
ที่มา : ผู้วิจัย

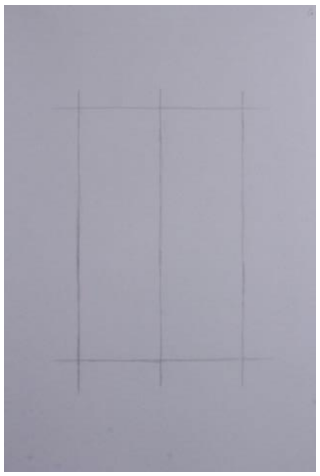
ขั้นตอนการวาดเส้นหุ่นเรขาคณิต รูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม

รูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม มีฐานเป็นรูปหกเหลี่ยมด้านเท่า ด้านข้างเป็นรูปสามเหลี่ยมมุมแหลมตั้งขึ้นประกอบเอียงเข้าปลายบนรวมกันที่ยอด ตั้งฉากกับจุดกึ่งกลางของฐาน การร่างโครงร่างเริ่มต้นแบบเดียวกับการร่างรูปทรงกรวย ต่างกันในขั้นตอนของการเปลี่ยนฐานจากวงรีเป็นหกเหลี่ยม โดยเริ่มจากการจัดภาพส่วนรวมหรือองค์ประกอบภาพให้เหมาะสมกับหน้ากระดาษ ก่อนการวางองค์ประกอบของภาพ จะต้องพิจารณาดูว่าจะวางภาพในแนวตั้งหรือแนวนอน สัดส่วนของหุ่นแนวตั้งและแนวนอนเป็นอย่างไร หุ่นทรงปีระมิดหกเหลี่ยมนี้ มีขนาดแนวตั้งหรือความสูงจากฐานถึงยอดมากกว่าความกว้างของฐาน จึงจัดวางกระดาษในแนวตั้ง (ถ้าจัดหุ่นเป็นกลุ่มต้องดูสัดส่วนของกลุ่มหุ่นในพื้นที่ที่จะวาดว่าถ้าความสูงมากกว่า ให้จัดกระดาษในแนวตั้งแต่ถ้าความกว้างมากกว่าให้จัดกระดาษในแนวนอน) แล้วจึงกำหนดตำแหน่งให้อยู่กึ่งกลางหน้ากระดาษและกำหนดขนาดให้เหมาะสม ไม่เล็กหรือใหญ่เกินไป (ภาพที่ 14) มีขั้นตอนการวาดดังนี้



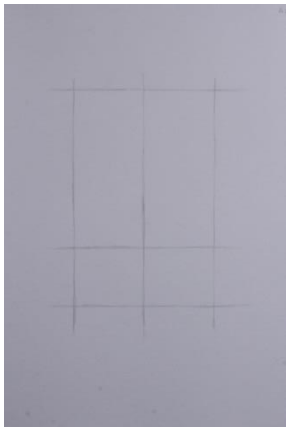
ภาพที่ 14 การจัดภาพรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม
ที่มา : ผู้วิจัย

1. เริ่มร่างภาพ โดยการลากเส้นโครงร่างน้ำหนักเบาๆ กำหนดขนาดสัดส่วนให้ความสูงและความกว้างสัมพันธ์กันกับขนาดสัดส่วนของหุ่น ซึ่งอาจเปรียบเทียบสัดส่วนโดยการจับดินสอยืดไปสุดแขน ให้ปลายดินสอเสมอแนวขอบข้างหนึ่งของรูปทรงและใช้ปลายนิ้วหัวแม่มือขยับให้ตรงกับแนวขอบอีกข้างหนึ่ง ทำแบบเดียวกันทั้งแนวตั้งและแนวนอน แล้วขยายอัตราส่วนให้มีขนาดเหมาะสมกับหน้ากระดาษ ลากเส้นเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง แล้วลากเส้นกึ่งกลางแนวตั้งของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า (ภาพที่ 15)



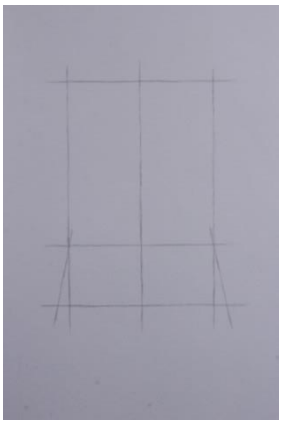
ภาพที่ 15 การลากเส้นโครงร่างเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและเส้นกึ่งกลาง
ที่มา : ผู้วิจัย

2. ลากเส้นแนวแนวนอน แสดงความกว้างของขอบฐานด้านล่างของรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม จากด้าน หน้าถึงด้านหลัง (หรือขอบด้านใกล้ถึงด้านไกล) ในการตรวจสอบขนาดสัดส่วนและองค์ประกอบภาพ ผู้วาดจะต้องอยู่ในจุดเดิมเสมอ ในขั้นตอนนี้อาจใช้อุปกรณ์ที่เป็นเส้นตรงหรือแถบกระดาษวางทับขอบฐานทั้ง 4 ด้านเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเพื่อให้ทราบขนาดกว้างยาวของฐานได้ง่ายขึ้น (ภาพที่ 16)



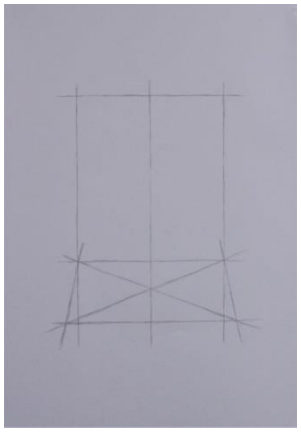
ภาพที่ 16 การลากเส้นโครงร่างระยะห่างของขอบฐานจากด้านหน้าถึงด้านหลัง
ที่มา : ผู้วิจัย

3. เขียนร่างฐานสี่เหลี่ยม เป็นลักษณะ Perspective โดยลากเส้นเฉียง เชื่อมระหว่างเส้นแนวขอบฐานทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ซึ่งความเอียงของเส้นเฉียงมากน้อยขึ้นอยู่กับมุมมองใกล้ไกลหรือสูงต่ำ กรอบฐานจะกลาย เป็นสี่เหลี่ยมคางหมู เพื่อแสดงระยะของขอบฐานซึ่งเป็นระนาบในแนวนอนให้มีระยะใกล้ไกล(ภาพที่ 17)



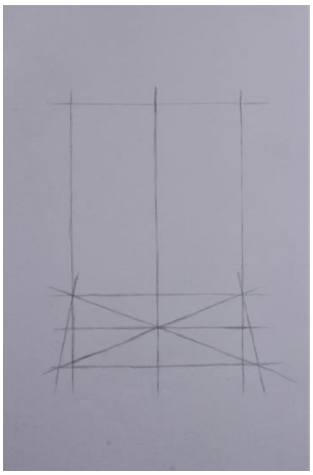
ภาพที่ 17 การลากเส้นสร้างระยะของขอบฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

4. หาจุดกึ่งกลางของฐานโดยลากเส้นทแยงเป็นกากบาทภายในฐานสี่เหลี่ยมคางหมู จุดที่เส้นทแยงและเส้นกึ่งกลางแนวตั้งตัดกัน จะเป็นจุดกึ่งกลางของฐาน (ภาพที่ 18)



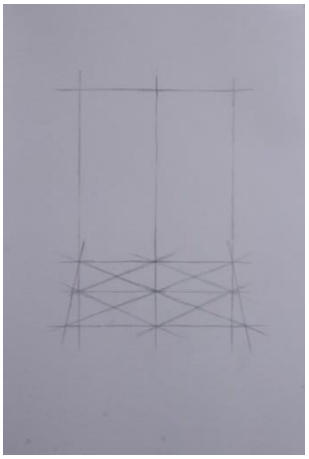
ภาพที่ 18 การลากเส้นทแยงหาจุดกึ่งกลางของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

5. ลากเส้นแนวนอน ผ่านจุดศูนย์กลาง จะเห็นว่าขนาดของพื้นที่ส่วนหน้าของเส้นผ่านจุดกึ่งกลางมาก กว่าส่วนหลัง เนื่องจากภาพ Perspective พื้นที่ส่วนที่อยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่หรือกว้างกว่าพื้นที่ที่อยู่ไกล การหาเส้นแกนกลางจึงไม่ใช่การแบ่งครึ่งหน้าหลังเท่ากัน (ภาพที่ 19)



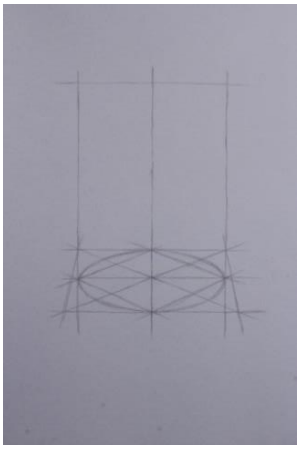
ภาพที่ 19 การลากเส้นผ่านจุดกึ่งกลางของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

6. ลากเส้นทแยงมุมผ่านจุดตัดของเส้นกึ่งกลางแนวตั้งและแนวนอนกับเส้นกรอบฐานสี่เหลี่ยม และเส้นโครงร่างด้านข้าง เป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน (ภาพที่ 20)



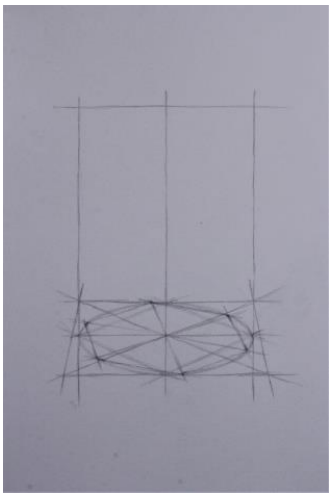
ภาพที่ 20 การลากเส้นโครงร่างสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนในกรอบของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

7. ร่างโครงร่างฐานโดยลากเส้นรูปวงรี ภายในกรอบฐานผ่านมุมทั้งสี่ของสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน (ภาพที่ 21)



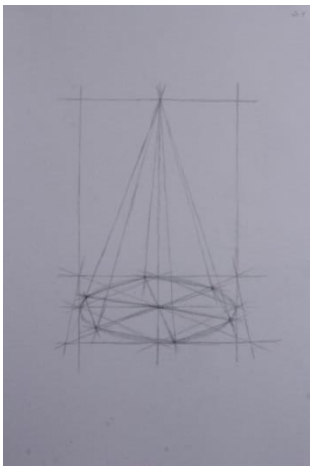
ภาพที่ 21 การลากเส้นโครงร่างวงรีในกรอบของฐาน
ที่มา : ผู้วิจัย

8. กำหนดตำแหน่งของเหลี่ยมทั้งหกของฐานบนเส้นวงรีให้ตรงกับตำแหน่งเหลี่ยมตามมุมมองของผู้วาด ภาพนี้เหลี่ยมทำมุมเอียงจากเส้นกึ่งกลางเล็กน้อย โดยเริ่มกำหนดตำแหน่งเหลี่ยมด้านหน้าที่มองเห็นก่อนแล้วลาก เส้นผ่านจุดกึ่งกลางไปยังเส้นวงรีอีกด้านหนึ่ง เพราะมุมจะอยู่ตรงข้ามกันเป็นคู่ แม้ว่าเราจะมองมุมด้านหลังไม่เห็น แต่ในขั้นตอนการร่างโครงสร้างจะต้องทำให้เห็นเหมือนมองทะลุไปด้านหลังได้ เพื่อให้เกิดความถูกต้องของเส้นและระนาบที่ต่อเนื่องสัมพันธ์กันทั้งด้านหน้าและด้านหลัง จะสังเกตเห็นว่า ขนาดของฐานจะแคบกว่าพื้นที่วงรีเล็กน้อย เพราะรูปทรงที่มีฐานเหลี่ยมในแต่ละมุมมอง จะมองเห็นขนาดฐานไม่เท่ากัน มุมที่เห็นฐานกว้างที่สุด จะเป็นมุมที่ระนาบด้านหนึ่ง อยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางพอดี และมุมที่เห็นฐานแคบที่สุดเป็นมุมที่เหลี่ยมหนึ่งอยู่ในตำแหน่งจุดกึ่งกลาง (ภาพที่ 22)



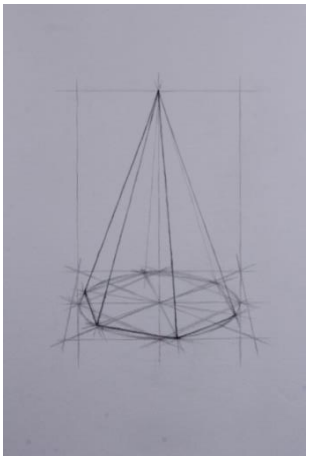
ภาพที่ 22 การกำหนดตำแหน่งเหลี่ยมของฐานหกเหลี่ยม
ที่มา : ผู้วิจัย

9. ร่างแนวระนาบด้านข้างของรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยม โดยลากเส้นแนวเฉียง จากส่วนยอด ที่เส้นกึ่ง กลางแนวตั้งตัดกับเส้นโครงร่างด้านบน ถึงตำแหน่งเหลี่ยมทั้งหกบนเส้นวงรี จุดตัดของเส้นกึ่งกลางแนวนอนของฐานกับเส้นโครงร่างด้านข้างทั้ง 2 ข้าง (ภาพที่ 23)



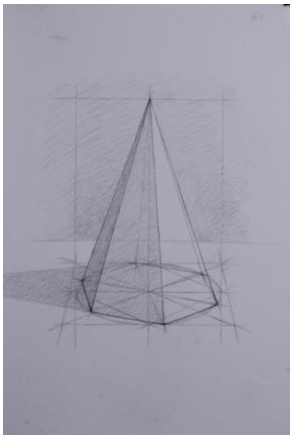
ภาพที่ 23 การลากเส้นโครงร่างระนาบด้านข้างของรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม
ที่มา : ผู้วิจัย

10. คัดเส้นโครงร่างรูปทรงให้ชัดเจนถูกต้องคมชัดขึ้น โดยให้น้ำหนักของเส้นสัมพันธ์กับระยะและน้ำหนักแสงเงา แสงส่องทางด้านขวาบน ทำให้เกิดเงาทางด้ายซ้าย จึงให้น้ำหนักเส้นด้านซ้ายเข้มกว่าด้านขวาและน้ำหนักด้านหน้าเข้มกว่าด้านหลัง (ภาพที่ 24)



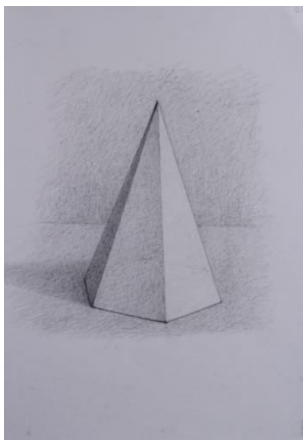
ภาพที่ 24 การคัดเส้นโครงร่างให้คมชัด
ที่มา : ผู้วิจัย

11. ร่างพื้นหลัง หรือ Background กำหนดเขตพื้นที่เงาในรูปทรง แสงส่องทางด้านขวาบน ทำให้เกิดเงาทางด้ายซ้าย ลงเส้นแรเงาน้ำหนักส่วนรวม บนระนาบสองระนาบทางด้านซ้ายของรูปทรง เงาสะท้อน เงาตกกระทบ จากนั้นร่างพื้นหลัง หรือ Background และลงเส้นน้ำหนักเป็นภาพรวม (ภาพที่ 25)



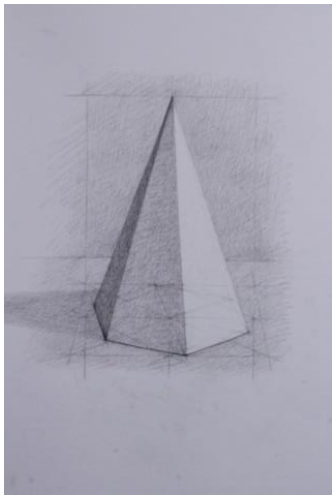
ภาพที่ 25 การร่างพื้นหลังและลงเงาส่วนรวมของภาพ
ที่มา : ผู้วิจัย

12. ลงน้ำหนักเงาเข้ม ทำให้เห็นส่วนสะท้อนแสงและเงาตัดกันชัดเจนขึ้น เริ่มลงเงาอ่อนที่พื้นและเพิ่มน้ำหนักเงาตกทอด ทำให้รูปทรงมีมิติมากขึ้น และเริ่มเกลี่ยน้ำหนักเงาของพื้นหลังให้เรียบขึ้น โดยต้องดูความเข้มของน้ำหนักพื้นหลังให้สัมพันธ์กับน้ำหนักเงาของรูปทรง ภาพนี้มีน้ำหนักเงาของพื้นหลังเข้มปานกลาง (ภาพที่ 26)



ภาพที่ 26 การลงน้ำหนักเงาเข้ม เงาอ่อนที่พื้น เงาตกทอดและพื้นหลัง
ที่มา : ผู้วิจัย

13. คัดรูปทรงให้คมชัดขึ้นอีก เกลี่ยเงาอ่อนในบริเวณพื้นที่แสง เน้นน้ำหนักเงาให้ชัดเจนถูกต้องและเพิ่มเติมรายละเอียด เกลี่ยน้ำหนักของพื้นล่างและพื้นหลัง หรือ Background มีความสัมพันธ์กลมกลืนกันทั้งภาพ จะได้ภาพงานวาดเส้นรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยมที่เสร็จสมบูรณ์ (ภาพที่ 27)



ภาพที่ 27 งานวาดเส้นรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยมที่เสร็จสมบูรณ์
ที่มา : ผู้วิจัย





ภาพที่ 28 แผ่นภาพแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปิระมิดหกเหลี่ยม
ที่มา : ผู้วิจัย



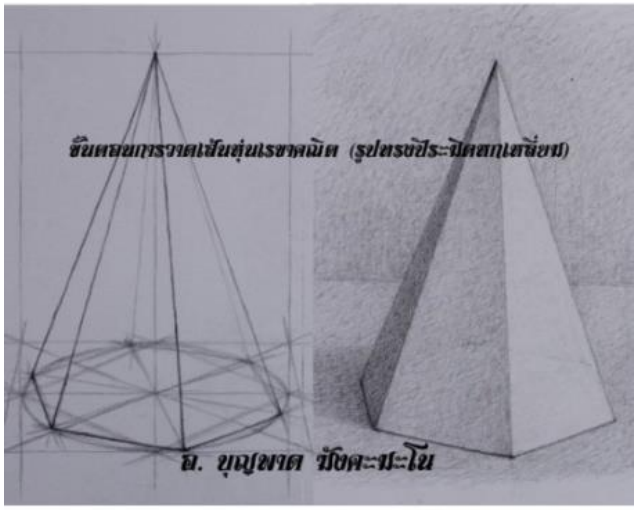
2. วีดีทัศน์การสาธิตขั้นตอนการวาดเส้นการวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม

2.1 แนวคิดในการทำวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้น การสาธิตให้เห็นกระบวนการวาดเส้นทุกขั้นตอนเป็นวิธีที่ทำให้เกิดความเข้าใจแก่นักศึกษาที่เป็นรูปธรรมมากที่สุด แต่การสาธิตนั้นมีข้อจำกัดที่อาจทำในขั้นตอนหนึ่งได้เพียงครั้งเดียว การบันทึกกระบวนการวาดเส้นทุกขั้นตอนด้วยวีดีทัศน์จึงเป็นการแก้ปัญหาได้ดี เพราะนักศึกษาสามารถเปิดดูซ้ำในขั้นตอนที่ไม่เข้าใจได้ไม่จำกัด และสามารถฟังเสียงหรือข้อความคำอธิบายขั้นตอนต่างๆได้อีกด้วย

2.2 รูปแบบของวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นในโครงการวิจัยนี้ จัดทำโดยการบันทึกภาพเคลื่อนไหวการสาธิตขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม ตั้งแต่ขั้นตอนเริ่มต้นจนถึงขั้นตอนสุดท้ายที่สำเร็จเป็นผลงานที่สมบูรณ์ มีการตัดต่อส่วนที่ไม่จำเป็นออกบ้าง เพื่อให้การแสดงขั้นตอนกระชับยิ่งขึ้น พร้อมข้อความบรรยายขั้นตอนการวาดเส้นทุกขั้นตอน บันทึกไว้ในรูปแบบของแผ่นซีดี

2.3 วิธีการใช้วีดีทัศน์ ใช้เปิดในเครื่องคอมพิวเตอร์หรือเครื่องฉายวีดีทัศน์โดยทั่วไป สำหรับการเรียนการสอนทักษะพื้นฐานการวาดเส้นหุ่นนิ่งรูปทรงเรขาคณิต ถึงแม้วีดีทัศน์นี้จะแสดงการวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม แต่สามารถประยุกต์กระบวนการวาดเส้นกับการวาดเส้นรูปทรงอื่นๆ ได้





ภาพที่ 29 วีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม
ที่มา : ผู้วิจัย



สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลการวาดเส้นจากตำรา หนังสือ เอกสาร ผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปิน และจากประสบการณ์ของผู้วิจัย ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลเปรียบเทียบกับปัญหาต่างๆในการจัดการเรียนการสอนวิชาวาดเส้น เพื่อพิจารณาหาแนวทางแก้ปัญหา ให้นักศึกษาสามารถพัฒนาตนเองให้มีทักษะพื้นฐานการวาดเส้นที่สูงขึ้น จากประสบการณ์การสอนนักศึกษาในรายวิชาวาดเส้นหุ่นนิ่ง พบว่า นักศึกษาที่มีพื้นฐานต่ำจะมีปัญหาในการทำความเข้าใจขั้นตอนในการวาดเส้นในช่วงเวลาสั้นๆ จำเป็นต้องให้เวลาในการทำความเข้าใจและฝึกฝนซ้ำๆหลายๆครั้ง

ผู้วิจัยเห็นว่าการจัดทำสื่อประกอบการสาธิตให้เห็นขั้นตอนการวาดเส้นจะเป็นเครื่องมือสำหรับนักศึกษากลุ่มนี้นำมาใช้ในการพัฒนาตนเองได้ จึงจัดทำโครงการวิจัยนี้ เพื่อจัดทำสื่ออธิบายขั้นตอนการวาดเส้นในรูปแบบแผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการวาดเส้นรูปทรงเรขาคณิต โดยเลือกรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยมเป็นตัวอย่างที่สามารถนำไปใช้ในการปฏิบัติงานวาดเส้นได้เป็นอย่างดี จากการทดลองนำแผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการวาดเส้นนี้ไปใช้กับนักศึกษาในรายวิชาวาดเส้นหุ่นนิ่ง พบว่า สามารถช่วยสร้างความเข้าใจแก่นักศึกษาได้เป็นอย่างดี นักศึกษาส่วนใหญ่สามารถร่างภาพได้ถูกต้องมากขึ้น

ข้อเสนอแนะ

ในการฝึกวาดเส้นรูปทรงใดก็ตาม มีหลักการที่จะยึดถือปฏิบัติดังนี้

1. ลากเส้นกำหนดตำแหน่งรูปร่างคร่าวๆ คล้ายคลึงกับแบบโดยใช้น้ำหนักเส้นเบาๆ
2. ลากเส้นรอบนอกรูปทรงด้วยเส้นที่มีน้ำหนักเบา เพื่อกำหนดขนาดสัดส่วนของรูปทรง
3. ลากเส้นแกนภายในเส้นร่างรอบนอกรูปทรง เป็นโครงสร้างของรูปทรงแต่ละชนิด
4. กำหนดพื้นที่แสงเงาโดยรวมของรูปทรง ตามทิศทางของแสงที่ส่องหุ่น
5. เก็บรายละเอียดของรูปทรงทั้งเส้นและน้ำหนักแสงเงา

นักศึกษาที่เข้าใจหลักการดังกล่าวนี้จะสามารถร่างรูปทรงต่างๆ ได้ทุกชนิด และการฝึกหัดร่างภาพบ่อยๆ จะเข้าใจลักษณะโครงสร้างรูปทรง ดังนั้นวิธีการและขั้นตอนการวาดเส้นรูปทรงกรวยและรูปทรงปีระมิดหกเหลี่ยม จึงเป็นตัวอย่างการปฏิบัติงานวาดเส้นที่นักศึกษานำไปประยุกต์ใช้ในการวาดเส้นรูปทรงอื่นๆ ได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้ใหม่เพื่อการทำสื่อประกอบการเรียนรู้ในรูปแบบแผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานสำหรับวิชาวาดเส้น นำมาใช้เพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนรู้วิชาวาดเส้น

2. ได้สื่อวิชาวาดเส้นในรูปแบบแผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานสำหรับวิชาวาดเส้นประกอบการเรียนรู้วิชาวาดเส้นที่เข้าใจได้ง่าย

3. การเรียนรู้วิชาวาดเส้นมีประสิทธิภาพมากขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยด้านการเรียนการสอน เรื่อง การเรียนรู้วิชาวาดเส้นโดยใช้แผ่นภาพและวีดีทัศน์แสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานนี้ ผู้วิจัยดำเนินการโดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการมีส่วนร่วมของบุคคลที่เกี่ยวข้อง รวมถึงผู้บริหารของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คณะศิลปวิจิตร คณาจารย์ เจ้าหน้าที่ และนักศึกษาที่มีส่วนทำให้งานวิจัยนี้สำเร็จได้เรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อาจารย์สมควร อุ่มตระกูล และอาจารย์ณัฐวุฒิ แต่งวัฒนไพบูลย์ ผู้วิจัยขอแสดงความขอบคุณมา ณ โอกาสนี้



บรรณานุกรม

โกสุม สายใจ. (2530). **Drawing.** กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์.

ณนา เหลือบนภา. (2531). **ฝึกวาดเส้นภาพคนด้วยตนเอง.** กรุงเทพฯ : ยูไนเต็ดท์บุ๊คส์.

ปุณณภพ บุญเกตุ. (2554) . **Portrait & Figure Drawing.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด(มหาชน).

พิษณุ ประเสริฐผล. (2549). **วาดเส้นคนเหมือน.** กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. (2538). **แสง-เงา.** กรุงเทพฯ : ดีแอลเอส.

สุรเดช แก้วท่าไม้. (2550). **วาดเส้นให้เป็นสี.** กรุงเทพฯ: เอ็มไอเอส.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรม.บันทึกไว้ด้วยลายเส้น ชวน หลีกภัย. (2554).

อนันต์ ประภาโส. (2540). **วาดเส้น.** กรุงเทพฯ : ศูนย์ศิลปะสิปประภา.

_____ และ ปุณณภพ บุญเกตุ. (2549). **วาดเส้นภาพคน.** กรุงเทพฯ : ศูนย์ศิลปะสิปประภา.

_____. (2553). **วาดเส้นพื้นฐาน.** กรุงเทพฯ : สิปประภา.

Douglas R. Graves. (1994). **Live Drawing in Charcoal.** New York : Dover Publications, Inc.

Dual Bases (2008). ISBN : 978-7-5386-1948-5.

Giovanni Civardi's. (2006).**Complete Guide to Drawing.** Great Britain : Search Press Limited.

John H.Vanderpoel. (1958). **The Human Figure.** New York : Dover Publications, Inc.

Robert Beverly Hale. (1991). **Master Class in Figure Drawing.** New York : Watson-Guptill Publications.

โครงสร้างของพื้นที่และเวลากับวิถีชีวิตคนเมือง
STRUCTURE OF THE PLACE AND TIME WITH URBAN LIFE

พณิช ผู้ปรารถนา*
PANICH PHUPRATANA

บทคัดย่อ

“เวลา” มีผลต่อชีวิตมนุษย์ เพราะมันเป็นตัวกำหนดความเป็นไป เวลาทำให้ได้สัมผัสถึงทุกสิ่งเกิดขึ้นและทำให้สัมผัสถึงสิ่งที่กำลังพังทลายลง เวลาเปลี่ยนแปลงชีวิต เปลี่ยนแปลงสภาพของการมีอยู่ตลอดจนฤดูกาลที่ส่งผลต่อสิ่งต่างๆและมีวาระให้กับทุกสิ่งทุกอย่างเช่นเดียวกันเวลาจึงเปรียบเสมือนกับสิ่งที่บอกอายุ ยุค สมัย และวัฒนธรรม

ข้าพเจ้ามีความประทับใจและมีความคิดเห็นต่อสิ่งที่น่าสนใจในเรื่องของเวลาที่ส่งผลต่อ“ความเปลี่ยนแปลงของพื้นที่” และศึกษาเรื่องราวของสีสันในช่วงเวลาต่างๆ รวมไปถึงความเคลื่อนไหวในธรรมชาติ เช่น น้ำ หรือหมู่เมฆที่มีการเคลื่อนไหวและแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา

ในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ได้แสดงถึงจังหวะความเคลื่อนไหวของเวลาเป็นช่วงๆ แบบเฟรมต่อเฟรม เพื่อให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องในจังหวะที่เท่ากันในรูปแบบของทิวทัศน์แต่ละช่วงเวลาอันมีความเชื่อมโยงกันและสะท้อนให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของเวลาที่เปลี่ยนแปลงอย่างไม่หยุดนิ่งโดยมีเนื้อหาในภาพแสดงถึงภาพทิวทัศน์ที่ผสมผสานกับการประกอบกันของรูปทรงภายนอกของเฟรม และเนื้อหาของภาพที่มีจุดต่างจุดเชื่อมกันอย่างชัดเจน

คำสำคัญ: จิตรกรรมแนวความคิด, พื้นที่, เวลา

ABSTRACT

The time had an affection for everything. It is defined as. The time make it all happen things. There is season foe everything. The agenda for each sample. The time like to have personal history and culture. I have impresstioned that in the time of change. I studied the theory of the color over time. The movement in nature,such as water or clouds are moving and change the convertion time.

Painting this series represents the beat movement. Time interval to make sense the movement continues in the same rhythm in the landscape over time. Shoe the movement of the continuously changing dynamic.

*วิทยาลัยช่างศิลป์ 60 ถนนหลวงพรต แขวงลาดกระบัง เขตลาดกระบัง กรุงเทพฯ



The content of the image shows the landscape of city combined with the assembly of the time external shape of the frame and image content with a point and the point clearly.

Keyword: CONCEPSUAL ART, PLACE, TIME

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เริ่มจากความประทับใจแต่แรกที่ข้าพเจ้าได้ชื่นชอบศิลปะแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ คือการใช้พู่กันตวัดสีอย่างเข้ม ๆ ใช้สีสว่างๆ มีส่วนประกอบของภาพที่ไม่ถูกบีบเน้นไปยังคุณภาพที่แปรผันของแสง "มักจะเน้นไปยังผลลัพธ์ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของเวลา" เนื้อหาของภาพเป็นเรื่องธรรมดาๆ และมีมุมมองที่พิเศษ

จิตรกรแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ได้ฉีกกรอบการวาดที่มาตั้งแต่อดีตมักจะวาดภาพกลางแจ้งมากกว่าในห้องสตูดิโออย่างที่ศิลปินทั่วไปนิยมกันเพื่อที่จะลอกเลียนแสงที่แปรเปลี่ยนอยู่เสมอในมุมมองต่าง ๆ ภาพวาดแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ ประกอบด้วยการตวัดพู่กันแบบเป็นเส้นสั้นๆ ของสีไม่ได้ผสมหรือแยกเป็นสีใดสีหนึ่งซึ่งได้ให้ภาพที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและมีชีวิตชีวาพื้นผิวของภาพวาดนั้นมักจะเกิดจากการระบายสีแบบหนาๆ องค์ประกอบของอิมเพรสชั่นนิสม์ยังถูกทำให้ง่ายและแปลกใหม่และจะเน้นไปยังมุมมองแบบกว้างมากกว่ารายละเอียด

จากการที่ได้ศึกษาศิลปะแนวดังกล่าวข้าพเจ้าจึงเกิดความสนใจในเรื่องของช่วงเวลาและได้หยิบยกแนวคิดในรูปแบบศิลปะอิมเพลสชั่นนิสที่มีความเฉพาะเจาะจงในเรื่องการแยกสีและรูปทรงที่มีลักษณะแตกต่างกันไปรวมทั้งการเคลื่อนไหวของธรรมชาติที่เกิดขึ้นจากลมหรือสายน้ำแต่ที่ลึกลงไปกว่านั้นคือเวลาที่อยู่ในความทรงจำและความรู้สึกที่มนุษย์ทุกคนย่อมมีประสบการณ์ที่ คล้ายคลึงกันข้าพเจ้าเรียกเวลานั้นว่า "จิตสำนึกของเวลา" คือปัจจัยสำคัญที่ทำให้พื้นที่หนึ่งมีชีวิตชีวาได้กล่าวคือเวลาในลักษณะดังกล่าวเป็นแหล่งกำเนิดของความจริงแท้เขาเรียก "เวลาในจิตสำนึก" นี้ว่าเวลาที่ทุกคนสำนึกรู้ได้ตรงกันเวลาที่เป็นกลางแบบนี้ไม่ใช่เวลาที่วัดได้จากการใช้เครื่องมือทางกายภาพไม่ว่าจะเป็นนาฬิกาหรือปฏิทินแต่เป็นการปรากฏของสิ่งเดียวกันปรากฏขึ้นเช่นนั้น ณ ชั่วขณะหนึ่ง ในกระแสของจิตสำนึกเรื่องเวลาจิตสำนึกซึ่งมีความเป็น อัตวิสัยเป็นพื้นฐานของวัตถุวิสัยดังเห็นได้จากถึงทุกคนจะมีเวลาส่วนตัวแต่ทุกคนก็สามารถระบุถึงสิ่งที่ เกิดขึ้นในความต่อเนื่องของเวลาได้เพราะทุกๆ เรื่องในความทรงจำมีตำแหน่งของเวลากำกับอยู่ เราสันนิษฐานการเลื่อนไหลของเวลาที่ทำให้เราสำนึกได้ตรงกันและศึกษาปัจจัยการเกิดขึ้นของการรู้แจ้งแห่งเวลา และความรู้ที่แท้จริงของเวลาอย่างไรก็ตามสิ่งที่เรายอมรับคือการปรากฏขึ้นของเวลาและช่วงเวลาเช่นนั้น เราสันนิษฐานถึงเวลาที่มีอยู่ชั่วขณะหนึ่งอย่างไรก็ตามสิ่งนี้ไม่ใช่เวลาในโลกแห่งประสบการณ์แต่เป็นเวลาที่ดำรง อยู่ถาวรในการเลื่อนไหลของจิตสำนึก เมื่อตอนเป็นเด็กเรารู้สึกว่าเวลาในแต่ละวันผ่านไปช้ามากโดยเฉพาะในช่วงเวลาเรียนวิชาที่ไม่ชอบแต่ในช่วงเวลาแห่งความสนุกสนานและการเล่นกีฬานั้นเรารู้สึกว่ามันผ่านไปอย่างรวดเร็วทั้งๆที่เข็มนาฬิกามันก็เดินบอกเวลาอย่างเที่ยงตรงเหมือนเดิมแต่พอโตเป็นผู้ใหญ่เรารู้สึกว่าเวลามันช่างผ่านไปเร็วเหลือเกินยิ่งมีอายุมากขึ้นเราก็รู้สึกว่าเวลามันผ่านไปเร็วยิ่งขึ้นและยิ่งทำให้รู้สึกอยู่บ่อยๆ ว่าเวลาสำหรับเราบนโลกนี้เริ่มเหลือน้อยลงทุกวันทั้งที่เวลาหนึ่งวันในตอนเป็นเด็กกับในตอนเป็นผู้ใหญ่ก็ยังคงมี 24 ชั่วโมงเท่ากัน

การเปลี่ยนแปลงที่ปรากฏขึ้นในสังคม ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นสิ่งที่ข้าพเจ้าชอบสังเกตและศึกษามาโดยตลอดเช่นสภาวะทางสังคมและความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติและสิ่งต่างๆ ในสภาวะแวดล้อมที่ผ่านพ้นกาลเวลาสิ่งเหล่านี้มีสาระและความงามที่ปรากฏขึ้นในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเป็นแรงกระตุ้นเร้าความคิดและความรู้สึกที่ทำให้ข้าพเจ้าต้องการแสดงออกและถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ เวลามีผลต่อชีวิตของมนุษย์เพราะมันเป็นตัวกำหนดความเป็นไปเวลาทำให้ทุกสิ่งเกิดขึ้นและทำให้ทุกสิ่งพังลง เวลาเปลี่ยนแปลงชีวิตเปลี่ยนแปลงสภาพมี ฤดูกาลสำหรับทุกสิ่ง และมีวาระสำหรับทุกอย่างเวลาจึงเปรียบเสมือนกับสิ่งที่บอกอายุยุคสมัยและวัฒนธรรม

ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอผลงานโดยการบันทึกมุมมองในช่วงเวลาต่างๆของสิ่งแวดล้อมทั้งในสังคมและธรรมชาติและศึกษาเรื่องราวของสีในช่วงเวลาที่ต่างกัน ในรูปแบบเหมือนจริงโดยอิงเนื้อหาและเทคนิควิธีการแบบอิมเพลชชั่นนิส และการจัดภาพในมุมมองแบบกว้างๆ ในผลงานชุดนี้ได้แสดงถึงจังหวะความเคลื่อนไหวของเวลาเป็นช่วงๆ ด้วยการต่อเฟรมเพื่อแสดงให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องในจังหวะที่เท่าๆกันในรูปแบบทิวทัศน์ของเมืองในแต่ละช่วงเวลา

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อนำเสนอแง่มุมสาระการเปลี่ยนแปลงของเวลาและการเคลื่อนที่ของเวลาที่ได้สัมผัสจากภาพสิ่งแวดล้อมในธรรมชาติ ในช่วงเวลาต่างๆ
2. เพื่อนำเสนอรูปแบบผลงานที่ออกมาในรูปแบบของงานจิตรกรรมแบบเหมือนจริง โดยมีการเขียนภาพเป็นเฟรมต่อกัน เพื่อนำเสนอภาพทิวทัศน์ที่ไม่สามารถมองเห็นได้ตามปกติ
3. เพื่อแสดงถึงการใช้ภาพถ่ายในมุมมองของพื้นที่ที่ข้าพเจ้ารู้สึกประทับใจมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม 2 มิติ

สมมติฐานของการศึกษา

ข้าพเจ้ากำหนดรูปแบบสมมติฐานของการศึกษาในการสร้างสรรค์ให้ออกมาดังนี้

สิ่งที่ข้าพเจ้าคาดหวังในผลงาน กล่าวคือข้าพเจ้าต้องการแสดงการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีผู้ชมเป็นส่วนร่วมและแสดงออกในเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงการเคลื่อนที่ของเวลา โดยการจัดวางรูปแบบของเฟรมที่มีขนาดเท่ากันมาจัดวางโดยมีช่องว่างที่เท่ากันและไม่เท่ากันโดยบางชิ้นไม่ได้เขียนลงไปเพื่อให้เกิดช่องว่างที่สังเกตได้และเป็นคำถามต่อผู้ชมผลงานและยังเป็นช่องว่างเพื่อให้คิดและเกิดจินตนาการปะติดปะต่อภาพให้สมบูรณ์โดยสามารถสร้างให้เกิดความรู้สึกโต้ตอบต่อผู้ที่ได้สัมผัสผลงาน

สิ่งที่คาดหวังต่อผู้ชมผลงานของข้าพเจ้า กล่าวคือข้าพเจ้าคาดหวังว่าผู้ที่ได้ชมผลงานอาจจะทำให้บุคคลเหล่านั้นเกิดแรงบันดาลใจและเห็นสาระสำคัญของช่วงเวลาต่างๆ เช่นเวลาสุข เวลาทุกข์ เวลาหิว เวลาอิ่ม เวลาเหงา เวลาเหนื่อย และเวลาคิดถึง เป็นต้น เวลาเหล่านี้เป็นเวลาที่ทุกคนล้วนเคยมีประสบการณ์ทั้งสิ้นซึ่งข้าพเจ้ามุ่งหวังให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมต่อเติมแต่งแต้มภาพและเกิดการประจักษ์ถึงจินตนาการของเวลาในผลงานของข้าพเจ้า



การกำหนดรูปแบบและวิธีการในการสร้างสรรค์

รูปแบบในการนำเสนอเป็นผลงาน 2มิติในลักษณะจิตรกรรมเชิงความคิดเป็นการแสดงออกถึง การแปรเปลี่ยนและการเคลื่อนที่ของเวลาในช่วงเวลาที่ต่างกันเช้า กลางวันเย็นและกลางคืนของสภาพสังคม และสิ่งแวดล้อมในปัจจุบันโดยมีขั้นตอนในการสร้างสรรค์ดังนี้ คือการหาข้อมูลรูปแบบในการสร้างสรรค์วิธี การในการสร้างสรรค์การหาข้อมูลจากสถานที่จริง (แม่น้ำ,ตึก,วัดและอาคารบ้านเรือน) โดยการถ่ายภาพ ค้นคว้าหาข้อมูลจากสื่อต่างๆ เช่น อินเตอร์เน็ตหนังสือภาพผลงานศิลปินไทยและต่างประเทศศึกษา บรรยากาศนั้นจากสถานที่จริง เพื่อนำมาวิเคราะห์ค่าน้ำหนักของสีและปริมาณเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการ สร้างสรรค์ผลงานหาข้อมูลของรูปทรง และความเป็นไปได้ของพื้นที่ว่าง และการจัดเรียงเฟรม ขั้นตอนการศึกษาข้อมูล การสร้างสรรค์ผลงานของข้าพเจ้า มีขั้นตอนในการศึกษาข้อมูลดังนี้ คือ

1. การหาข้อมูลในส่วนที่เป็นเรื่องราวที่สนใจทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหาทั้งสองส่วนต้อง สัมพันธ์กันในเชิงความคิดและขัดแย้งกันในด้านรูปแบบโดยใช้ประสบการณ์ในการดำเนินชีวิตในแต่ละวัน และเฝ้าสังเกตการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ต่างๆ ในแต่ล่ะช่วงเวลานำเอาสองสิ่งมาเชื่อมโยงกันแล้วจึงนำมาก ลั่นกรองเรื่องที่สนใจและมุมมองที่ประเด็นต่อเนื่องไปกับความคิดและความรู้สึก
2. การเก็บบันทึกข้อมูลโดยใช้ภาพถ่ายและการเขียนภาพจากที่จริงและนำไปสู่การ สร้างแบบร่างจริงคิดและวิเคราะห์รูปแบบในการจัดเรียงเฟรม
3. หาความเป็นไปได้ในการจัดวางรูปแบบของเฟรมเพื่อโต้ตอบกับผู้ที่ชมผลงานให้คิด ตามหรือย้อนแย้งกับสาระและเนื้อหาที่มีในภาพผลงาน รูปแบบในการสร้างสรรค์

รูปแบบในการสร้างสรรค์ประกอบไปด้วยสีที่สื่อทางด้านอารมณ์ความรู้สึก ที่ใกล้เคียงกับความ จริงมากที่สุด วัสดุที่สร้างเรื่องราว ความจริง ความหมายในตัว สี ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวเป็นระนาบมีทิศทางที่ขัดแย้งและต่อเนื่องแสดงความรู้สึกแบบไหลเอื่อยๆจนไปถึง การเคลื่อนไหวที่สลับซับซ้อนขึ้นสีนั้นอาจมีอยู่จริงตามธรรมชาติหรืออาจปรับเปลี่ยนการใช้สีไม่เป็นจริงก็ได้ เพื่อเน้นแทนอารมณ์ความรู้สึกส่วนน้ำหนักเกิดจากการทับซ้อนให้มิติลวงตาทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหว และแปลเปลี่ยน วัสดุ คือเฟรมสื่อความหมายในตัวมันเองและอาจจะคล้อยตามสีหรือสีอาจคล้อยตามวัสดุผลงานบางชิ้นใช้ วัสดุปูพื้นก่อนแล้วจึงค่อยว่างสีวางน้ำหนักทีหลังขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของแต่ล่ะชิ้นงานนั้น ๆ

วิธีการสร้างสรรค์

1. ศึกษาจากปรากฏการณ์ธรรมชาติทั้งจากธรรมชาติจริงพร้อมถ่ายภาพ
2. บันทึกข้อมูลโดยตรงจากสถานที่จริงในชุมชนเมือง
3. ทำ Sketch แก้ปัญหาและพัฒนาหาความเป็นไปได้ในทุกทาง (จำนวนมาก)
4. วิเคราะห์และสังเกตเพื่อหาความลงตัวของผลงานก่อนลงมือปฏิบัติงานจริง
5. ปฏิบัติงานจริงโดยใช้วิธีการเขียนสีทีล่ะชั้น
6. วิเคราะห์และนำเสนอผลงานในรูปแบบนิทรรศการ

ขั้นตอนในการสร้างสรรค์

เพื่อให้บรรลุถึงจุดเป้าหมายของการปฏิบัติหลังจากที่ได้ภาพต้นแบบที่มีการกำหนดสัดส่วน และพร้อมที่จะนำมาใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ ขั้นตอนต่อไปคือลงมือปฏิบัติผลงานจริง โดยมีราย ละเอียดซึ่งสรุปได้เป็นขั้นตอนดังนี้

1. กำหนดรูปแบบการจัดเรียงเฟรมและขนาดเพื่อทำแม่แบบตามรูปทรงต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ แล้ว จึงประกอบโครงเฟรมออกมาตามแบบที่ร่างไว้

2. การเตรียมผ้าใบจะต้องเป็นผ้าใบผิวเรียบที่ขึงบนกรอบไม้จากนั้นจึงใช้สีอะคลิริคผสมน้ำ ทารองพื้นลงไปในบางชิ้นมีการเตรียมพื้นให้มีพื้นผิวที่ขรุขระเพื่อตอบสนองและสอดคล้องไปกับต้นแบบ

3. เริ่มร่างภาพลงบนชิ้นเฟรมทีละชิ้นแล้วจึงนำมาต่อกันเพื่อดูภาพรวมในบาง ชิ้นไม่นำมาต่อกันในขณะขึ้นรูปเพื่อให้ได้ภาพที่บิดเบียนไปจากความถูกต้องเล็กน้อย

4. การลงสีคือเริ่มจากการลงสีจากเข้มไปสว่างในส่วนของพื้นที่ที่เป็นเงาจะเป็นชั้นแรกจึงมี ความบางและโปร่งแสงจากนั้นก็เริ่มลงสีที่มีลักษณะของน้ำหนักที่อ่อนลงมาเรื่อยๆจนถึงสีที่อ่อนที่สุด

5. การติดตั้งผลงานในแต่ล่ะชิ้นจะมีขั้นตอนและระดับการมองที่แตกต่างกันเพื่อให้เหมาะ สมกับภาพที่วาดไว้ให้มากที่สุดในบางชิ้นจะติดตั้งสูงกว่าระดับสายตาและในบางชิ้นจะต่ำกว่าระดับตา ทั้งนี้ เพื่อความประสานกลมกลืนกับระหว่างตัวผลงานและผู้ที่ชมผลงานให้สอดคล้องกัน



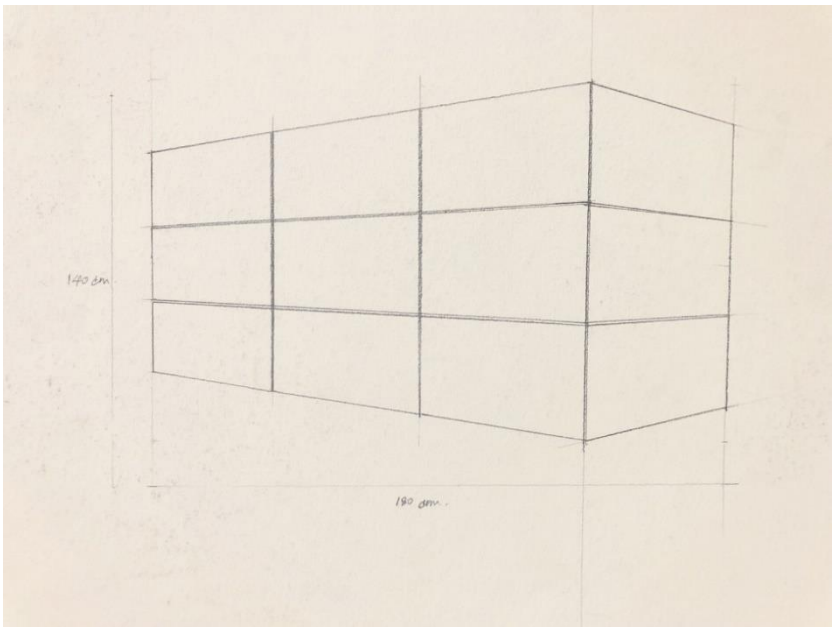
ภาพที่ 1 ภาพวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



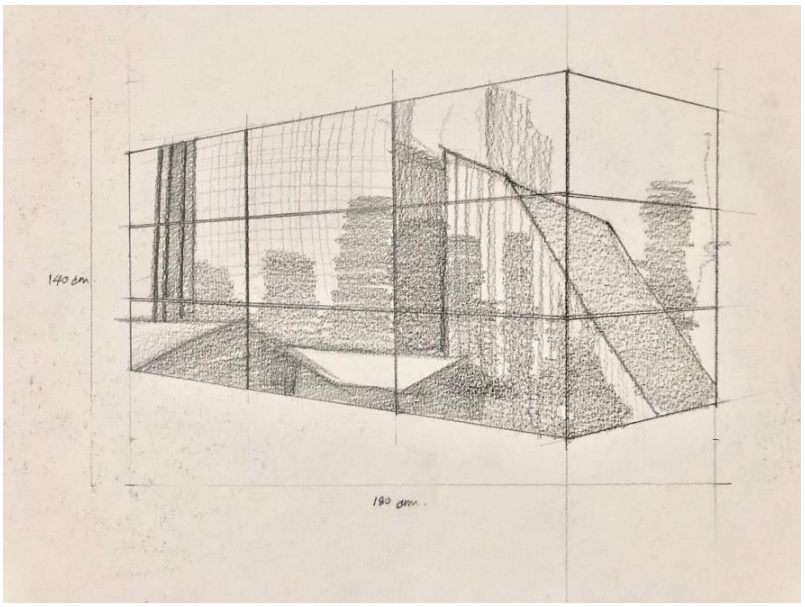
ภาพที่ 2 ภาพวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 3 ภาพข้อมูล
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 4 ภาพสเก็ตโครงสร้างเฟรม
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 5 ภาพร่าง
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 6 ภาพผลงานจริง
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 7 ภาพต้นแบบ
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 8 ขั้นตอนการเขียนผลงาน
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 9 ขั้นตอนการเขียนผลงาน
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 10 ภาพผลงานจริง
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

สรุปผลการหาข้อมูลในการสร้างสรรค์

ในผลงานของข้าพเจ้าที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่ามีการประกอบกันสองส่วน คือส่วนที่เป็น งานจิตรกรรมแบบเหมือนจริงและ อีกส่วนที่เป็นการประกอบกันของรูปแบบเฟรมภายนอกที่ให้ความรู้สึก โน้มนำคนดูให้มีส่วนร่วมกับงานจิตรกรรมของข้าพเจ้าเพื่อตอกย้ำความเป็นรูปธรรมภายในและ ความเป็น นามธรรมภายนอกของภาพและ นำสองส่วนมาประสานกันให้กลมกลืนที่สุดเพื่อให้สอดรับกันในเรื่องราว พื้นที่และเวลา

ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้เป็นการสรุปทางความคิดรูปแบบทางศิลปะเทคนิควิธีการ ค้นคว้าทดลองที่มีความสืบเนื่องพัฒนาการมาจากการสร้างสรรค์ในระยะก่อนหน้านี้ และจนตลอดระยะเวลา ของการศึกษาผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวถูกวิเคราะห์สังเคราะห์อย่างมีระเบียบเป็นขั้นตอนผนวกกับการ รวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องนำมาสนับสนุนให้เกิดความชัดเจนเหมาะสมปัญหาข้อบกพร่องที่ประสบมา ตลอดระยะเวลาของการสร้างสรรค์ได้ถูกปรับปรุงแก้ไขเพื่อลดข้อผิดพลาดเท่าที่จะทำได้ อีกทั้งยังเป็นการ ยืนยันถึงเจตนาและวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์อย่างแท้จริงที่เป็นความพยายามนำเสนอผลงาน สร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ต่อไป

วิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

หากกล่าวถึงผลงานสร้างสรรค์ชุด "โครงสร้างของพื้นที่และเวลากับวิถีชีวิตคนเมือง"ได้ถูกกลั่นกรองทางความคิด หาเหตุผลที่สัมพันธ์ เกี่ยวเนื่องกันมาประกอบสนับสนุน ผ่านกระบวนการวิเคราะห์มาพอสมควร เพราะพัฒนาการทางศิลปะของข้าพเจ้าเดินทางควบคู่มากับประสบการณ์เสมอ ล้วนเกิดจากการลองผิดลองถูก หาจุดเหมาะสม ลงตัวในทุกขั้นตอนของการสร้างสรรค์นั้น นับว่ามีความสำคัญตั้งแต่จุดเริ่มต้นไปจนถึง จุดที่เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นรูปธรรมขึ้นมา เทคนิควิธีการที่ทดลองแสวงหานำมาใช้กับการสร้างสรรค์ผล งานก็เป็นการผสมผสานค้นคว้าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งนอกเหนือรูปแบบทางศิลปะที่เป็นวิถีแนวทาง เฉพาะตัว

แล้ว เทคนิควิธีการนับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งภาพวิวทิวทัศน์ในผลงานข้าพเจ้าแสดงถึงเรื่องราว ของช่วงเวลาแห่งความประทับใจที่สร้างขึ้นโดยกระบวนการทางความคิดที่ประกอบกันสองส่วนอันได้แก่

ส่วนที่เป็นภายในที่เป็นภาพวิวทิวทัศน์ธรรมดาๆ แต่เน้นมุมมองที่มีลักษณะเด่นไปที่ภาพ บรรยากาศของความขัดแย้งกันของธรรมชาติ เช่นท้องฟ้า กับมุมมองของเมือง ตึกและเส้นทางเดินรถโดยใช้ การปรุงแต่งภาพด้วยบรรยากาศของสีที่มีความเหมือนจริงและในบางชิ้นเป็นสีบรรยากาศที่เป็นอุดมคติส่วนตัวเพื่อเพิ่มเนื้อหาสาระให้สอดคล้องกับแนวความคิดหลักคือเรื่องราวของเวลาและในส่วนที่สอง คือเรื่องราวการจัดองค์ประกอบของพื้นที่ภายนอกของภาพ เนื่องจากผลงานของข้าพเจ้าทุกชิ้นเป็นเฟรมชิ้นเล็กหลายชิ้น มาประกอบกันจึงต้องมีการคิดและออกแบบให้มีความสอดคล้องกับเนื้อหาที่อยู่ภายในภาพ ในรูปแบบของ ภาพที่มีลักษณะเป็นทิวทัศน์เมืองข้าพเจ้ามีความสนใจในเรื่องราวของเส้นที่แสดงถึงระยะใกล้ กลาง ไกล เพราะฉะนั้นจึงต้องจัดรูปแบบของเฟรมให้มีลักษณะให้เป็นในรูปแบบของเส้นที่เฉียง เอียงและตะแคงข้าง เพื่อโน้มนำสายตาของผู้ชมภาพให้เกิดจินตนาการคล้อยตามและขัดแย้งกันในเนื้อหาของภาพที่แสดงความ คิดแบบสองประเด็นคือแง่ที่ดีงามและในแง่ที่เสื่อมถอยของช่วงเวลาอันเป็นสัจธรรมความจริงที่ว่าทุกสิ่งทุก อย่างไม่มีอะไรจีรังยั่งยืน แต่สิ่งที่ยั่งยืนคือความไม่แน่นอน

แนวความคิดในการสร้างสรรค์

“เวลา” มีผลต่อชีวิตของมนุษย์ เพราะมันเป็นตัวกำหนดความเป็นไป เวลาทำให้ได้สัมผัสถึงทุก สิ่งเกิดขึ้น และทำให้สัมผัสสิ่งที่กำลังพังทลายลงเวลาเปลี่ยนแปลงชีวิต เปลี่ยนแปลงสภาพของการมีอยู่ตลอด จนฤดูกาลที่ส่งผลต่อสิ่งต่าง ๆ และมีวาระให้กับทุกสิ่งทุกอย่างเช่นเดียวกัน เวลาจึงเปรียบเสมือนกับสิ่งที่บอก อายุ ยุคสมัย และวัฒนธรรม ข้าพเจ้ามีความประทับใจและมีความคิดเห็นต่อความน่าสนใจในเรื่องขอเวลาที่ส่งผลต่อ ”ความ เปลี่ยนแปลงในพื้นที่” ในสิ่งแวดล้อมทั้งในรูปแบบพื้นที่ของเมืองรูปแบบพื้นที่ทางธรรมชาติ และศึกษาเรื่อง ราวของสีสันในช่วงเวลาต่าง ๆ รวมไปถึงการเคลื่อนไหวในธรรมชาติ เช่นน้ำหรือหมู่เมฆที่มีการเคลื่อนไหวและแปรเปลี่ยนตลอดเวลา

สรุปผล

ในการทำผลงานในหัวข้อ “โครงสร้างของพื้นที่และเวลากับวิถีชีวิตคนเมือง”เป็นการ ศึกษาถึงกระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านรูปแบบเนื้อหาเทคนิควิธีการเพื่อแสดงจุดประสงค์ของการ สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลาหนึ่งอย่างเป็นขั้นตอนโดยมีการรวบรวมข้อมูล องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง มาวิเคราะห์สนับสนุนอ้างอิง ประกอบกับหลักการทางทัศนศิลป์ใช้สื่อความหมาย ความรู้สึกที่เป็นอุดมคติ ส่วนตัวที่มีต่อเหตุการณ์ในสังคมและธรรมชาติเข้ามามีผลกระทบทางจิตใจและความรู้สึกของข้าพเจ้านำมา ซึ่งการแทนค่าด้วยรูปแบบของทิวทัศน์เมืองและธรรมชาติที่ข้าพเจ้ากำหนดและสร้างสรรค์ขึ้นมาตาม ประสบการณ์ทางศิลปะอย่างมีขอบเขต

ข้าพเจ้าพยายามเรียนรู้และทำความเข้าใจถึงวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานของข้าพเจ้า ผลลัพธ์ในเบื้องต้นคือความเข้าใจและรู้จักตนเองมากขึ้นในเรื่องของความมุ่งหมายในผลงานและถ่ายทอด ออกมาสู่บุคคลภายนอกโดยอาศัยการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะเป็นสื่อถ่ายทอดความรู้สึกและความสำคัญ ของพื้นที่และเวลาและได้สอดแทรกสัจธรรมความจริงในเรื่องของ “ความไม่แน่นอนและแปรเปลี่ยนของ สรรพสิ่งบน

โลก" เพื่อกระตุ้นการรับรู้และเกิดความคิดมีความเข้าใจที่เกี่ยวกับปัจจัยในการแปรเปลี่ยนของ ทุกสิ่งบนโลก ตลอดจนสามารถเข้าถึง "สัจจะ" ความเป็นจริงของ พื้นที่และเวลาในปัจจุบัน ทำให้ชีวิตพัฒนา ไปอย่างมีคุณภาพอย่างที่ควรจะเป็น

จากการสร้างสรรค์ยังแสดงให้เห็นถึงวิถีทางการพัฒนาผลงานศิลปะและพัฒนาจิตใจของ ข้าพเจ้า ให้ผสานกับวิธีคิดที่มีความสัมพันธ์ สอดคล้องกับการเลือกรูปแบบทางศิลปะและวิธีในการดำรงชีวิต อย่างไม่ประมาทนอกจากภาพทิวทัศน์ที่ข้าพเจ้าถ่ายทอดออกมาแล้วยังมีเนื้อหาของรูปทรงภายนอกที่ ข้าพเจ้าต้องการนำเสนอให้เหมาะสมและสอดรับกับเนื้อหาภายในนำมาแสดงออกเป็นรูปแบบหนึ่งทาง จิตรกรรมในช่วงระยะเวลาหนึ่งของข้าพเจ้าเพื่อสื่อสารความหมายความต้องการออกไปสู่ผู้คนภายนอก ให้ ตระหนักถึงความสำคัญของปัจจุบันที่มีผลต่ออนาคตอย่างต่อเนื่องและไม่สามารถที่จะหยุดนิ่งได้ เพราะ ฉะนั้นจึงต้องให้ความสำคัญกับตัวตนและความมีสติอยู่ตลอดเวลา และข้าพเจ้ามุ่งหวังว่าการสร้างสรรค์ดัง กล่าวนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและผู้สนใจทางด้านศิลปะต่อไป

บรรณานุกรม

จริยา นวลนิรันดร์. **ว่าด้วยปรากฏการณ์วิทยาของจิตสำนึกเรื่องเวลา**. กรุงเทพฯ: คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2557.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบศิลปะ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อัมรินทร์ ปริ้นติ้งแวบพับริชชิ่ง, 2553.

ไตรรัตน์ ศรีบุรินทร์. (2557). "บ้านกล่อง : กลางวัน กลางคืน BOX HOME : DAY NIGHT." **Veridian EJournal** 7, 2 (พฤษภาคม - สิงหาคม) : 1491-1492.

นิโรธ ทองธรรม (2559). "**วิถีชีวิตและสภาวการณ์ปัจจุบันในสังคมเมือง** LIFE IN THE CONTEMPORARY CONDITION OF URBAN SOCIETY." **Veridian E-Journal** 9, 1 (มกราคม-เมษายน) : 1676-1677.

บรรจง บินกาซัน. **เวลากับชีวิต**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสันติชน, 2552.

พุทธทาสภิกขุ. **คู่มือมนุษย์ ฉบับปฏิบัติธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ สุขภาพใจ, 2549.

มาร์โชนา, ดาเนียล. **คอนเซ็ปชวลอาร์ต**. เชียงใหม่: เชียงใหม่ไฟน์อาร์ท, 2552.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. ศิลปะแบบอิมเพรสชั่นนิสม์. เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2559. เข้าถึงได้จาก http://www.ipesk.ac.th/ipesk/home/VISUAL%20ART/lesson444

สุจิต เมทาวงค์. **Postmodern**. เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2559. เข้าถึงได้จาก http:// www.photoartcmu.com/sites/default/files/520310219 pure.pdf

Cogeval, Guy. Orsay Museum Visitor Guide. Paris: Edition Artlys, 2012.

Hockney, David. Creative Polaroid Collages. Accessed October 29, 2016. Available from http://www.shootingfilm.net/2013/01/joiners-polaroid-collages-by-david.html

Husserl, Edmund. Phenomenon. Accessed October 29, 2016. Available from http://www. youtube.com/watch?v=N8TVGtUkByo

_____. Bracketing and Phenomenological Reduction. Accessed October 29, 2016Available from https://phenomenologyresearch.wordpress.com/2011/05/07/ bracketing-and-phenomenological-reduction/

สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย
THE SYMBOL DAINTINESS OF SRIVIJAYA

วรรณวิสา พัฒนศิลป์*
WANWISA PHATTANASIN

บทคัดย่อ

ความงามของศิลปะศรีวิชัยในอดีต ได้ส่งอิทธิพลต่อความเจริญรุ่งเรือง ทางด้านวิถีชีวิต ศิลปะและวัฒนธรรม ความเชื่ออันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน จากร่องรอยจารึกและหลักฐานอันปรากฏในรูปแบบจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน ผู้สร้างสรรค์ได้ตระหนักถึงคุณค่าทางความงามในรูปแบบสัญญะของแห่งศรีวิชัย จากความประทับใจ ความทรงจำและความผูกพันของผู้สร้างสรรค์ ได้เกิดเป็นแรงบันดาลในการศึกษาลวดลายศิลปะศรีวิชัย ถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึกโดยถอดลวดลายที่ศึกษาออกมาเป็นลายเส้น สร้างสัญญะในรูปแบบเฉพาะตน สร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย ชุด “สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย” เพื่อจดบันทึก ความงามในมุมมองทางสัญญะอันพิเศษของผู้สร้างสรรค์ กระตุ้นเตือนให้เห็นถึงคุณค่า อัตลักษณ์ ความงามเฉพาะถิ่นซึ่งควรค่าแก่การรักษาไว้

คำสำคัญ: สัญญะ, ความงาม, ศรีวิชัย

ABSTRACT

The beauty of Srivijaya art in the past has influenced the prosperity of lifestyle, art, culture and unique beliefs. From trail of inscriptions and evidences appearing in the form of painting, sculpture, architecture, vegetation, flora and community lifestyle. The creator realized the beauty value in the form of the symbol of Srivijaya empire from the impression, memories and affiliations. Be the cause of inspiring creators studied the Srivijaya art pattern and conveying feelings and experiences pass lines. Create symbols in their own form Created as contemporary Thai lacquer works, there are set name

"The symbol daintiness of Srivijaya". For take notes Beauty in a special symbolic perspective of the creator. Stimulate to see the unique aesthetic identity value that should be worth keeping.

Keywords: symbol, daintiness, Srivijaya

**วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*



บทนำ

ในอดีตมีเชื่อว่าเมืองไชยาจังหวัดสุราษฎร์ธานีเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรศรีวิชัย มีความเจริญรุ่งเรืองทางด้าน วิถีชีวิต ศิลปะและวัฒนธรรม ปรากฏหลักฐานจากปูนปั้น โบราณสถานพระบรมธาตุไชยา ลายปูนปั้นพระพุทธรูปปางเทศนาท่ามกลางพันธุ์พฤกษาของผนังวัดถ้ำคูหา พระพุทธรูปประติมากรรม พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร สลักด้วยศิลาค้นพบที่อำเภอไชยาจังหวัดสุราษฎร์ธานี ลวดลายปูนปั้นจากวัดเก้าสิงขร ลวดลายพืชพันธุ์พฤกษาที่เป็นเอกลักษณ์ศรีวิชัยมาจากพันธุ์ไม้พืชพันธุ์ต่างๆทางภาคใต้ของประเทศไทย เช่นดอกบัวผุดหรืออีกชื่อที่เรียกว่ากระโถนฤษี ซึ่งเป็นดอกไม้ที่ถูกค้นพบในจังหวัดสุราษฎร์ธานี ยอดผักกูดและพืชพันธุ์ที่พบเห็นได้โดยทั่วไป ลวดลายจากจากวิถีชีวิตชุมชน เป็นเนื้อหาและเรื่องราวที่บอกถึงอัตลักษณ์ของศรีวิชัย จากหลักฐานปรากฏเป็นเรื่องราวและลวดลาย

จากลวดลายศรีวิชัยเป็นแรงบันดาลใจในให้ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาลวดลาย โดยถอดลวดลายที่ศึกษาออกมาเป็นลายเส้น แสดงออกถึงความพริ้งไหวด้วยเส้นที่มีความอ่อนช้อยตามรูปแบบศิลปกรรมศรีวิชัย และใช้เส้นแทนค่าของพืชพันธุ์พฤกษาที่มีความอุดมสมบูรณ์ รวมไปถึงถอดลายเส้นจากวิถีชีวิตชุมชลที่แสดงออกถึงความเรียบง่าย สร้างสรรค์เป็น สัญญะ ในรูปแบบเฉพาะตน ในผลงานชุด "สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย" ด้วยเทคนิคศิลปกรรมลายรดน้ำร่วมสมัยเป็นหนึ่งในงานช่างสิปปหมู่ ประเภทช่างรัก และเป็นงานศิลปะไทยที่มีเอกลักษณ์โดย จะปรากฏสีแค่สองสี ได้แก่ สีดำของยางรัก และ สีทองของทองคำเปลว ที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองดั่งยุคทองของอาณาจักรศรีวิชัยจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน เพื่อตระหนักในคุณค่าของความงามศิลปวัฒนธรรม อนุรักษ์และสืบทอดต่อคนรุ่นหลังสืบไป

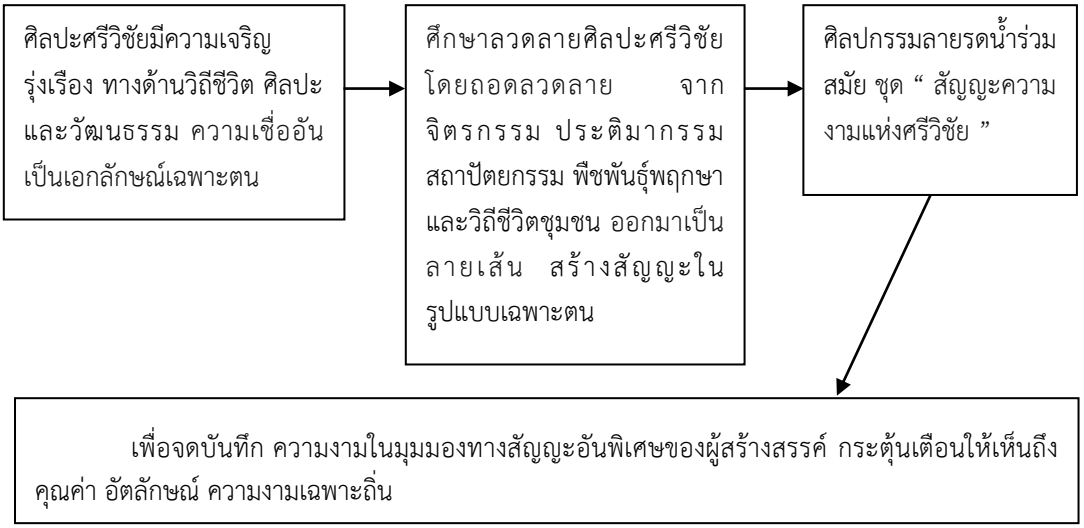
วัตถุประสงค์

1. วิเคราะห์ค้นหา "สัญญะ" ของศรีวิชัย จากความพริ้งไหว ความอ่อนช้อยตามรูปแบบงานจิตรกรรมประติมากรรม สถาปัตยกรรมศรีวิชัย ความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธุ์พฤกษา และวิถีชีวิตชุมชลที่แสดงออกถึงความเรียบง่าย สร้าง สัญญะ อันพิเศษเฉพาะตน
2. สร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย ชุด "สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย"

กระบวนการสร้างสรรค์

1. ศึกษาภาคเอกสาร องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง
2. เก็บข้อมูลภาคสนามจากสถานที่จริงเพื่อบันทึกภาพและบันทึกออกมาเป็นลายเส้น
3. ประมวลแนวคิดสร้างภาพร่าง สู่ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมลายรดน้ำชุด "สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย"
4. วิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์
5. สรุปและอภิปรายผลการสร้างสรรค์

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์



ศึกษาภาคเอกสาร องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง

ศิลปะไทยได้รับอิทธิพลมาจากธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมในสังคมไทย ซึ่งมีลักษณะเด่น คือ ความงามอย่างนิ่มนวลมีความละเอียดปราณีต แสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยและจิตใจของคนไทยที่ได้สอดแทรกไว้ในผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยเฉพาะศิลปกรรมที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นศาสนาประจำชาติของไทย อาจกล่าวได้ว่าศิลปะไทยสร้างขึ้นเพื่อส่งเสริมพุทธศาสนา เป็นการเชื่อมโยงและโน้มน้าวจิตใจของประชาชนให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพุทธศาสนาศิลปะไทยได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมในสังคมไทย ซึ่งมีลักษณะเด่น คือ ความงามอย่างนิ่มนวลมีความละเอียดปราณีต แสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยและจิตใจของคนไทยที่ได้สอดแทรกไว้ในผลงานที่สร้างสรรค์ ขึ้น โดยเฉพาะศิลปกรรมที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นศาสนาประจำชาติของไทย

ศรีวิชัยเจริญรุ่งเรืองบริเวณเกาะสุมาตราและแหลมมลายูในช่วงพุทธศตวรรษที่ 13 ปัจจุบันยังไม่มีข้อสรุปเรื่องศูนย์กลางของอาณาจักรแต่พื้นที่บริเวณภาคใต้ของประเทศไทยปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีที่แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรือง ของอารยธรรมศรีวิชัยอย่างชัดเจน (อมราศรีสุขาติ, 2557 น. 61) จึงน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาเอกลักษณ์ทางศิลปกรรมในลวดลายประดับที่ก่อร่างและพัฒนาขึ้นในบริเวณภาคใต้ของไทย อันปรากฏในรูปแบบ จิตรกรรมประติมากรรม สถาปัตยกรรม พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน

จิตรกรรมสมัยศรีวิชัย ได้ปรากฏจิตรกรรมฝาผนังถ้ำศิลป์ บ้าน บันนังลูวา หมู่ที่ 2 ตำบลหน้าถ้ำ อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ภาพที่เขียน เป็นภาพพระพุทธเจ้าปางมารวิชัย ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่ง เป็นแถวเบื้องซ้ายและขวา มีสาวกหรืออาจจะเป็นอุบาสกอุบาสิกานั่งประนมมืออยู่ พระพุทธเจ้าปางลีลาและมีรูปผู้หญิงยืนเป็นหมู่สามคน ส่วนสีที่เขียนเป็นสีดินเหลือง เป็นหลัก ซึ่งประกอบด้วยสีน้ำตาลและแดง เพื่อแยกน้ำหนักอ่อนแก่ ตัดเส้นด้วนสีดำ ส่วนสีเขียวปรากฏให้เห็นในภาพเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายหลังเนื่องจากปฏิกิริยาทางเคมีของสารที่ผสมอยู่ในสี ภาพเขียนสีเหล่านี้เป็นฝีมือสกุลช่างท้องถิ่น ที่ไดรับอิทธิพลด้านรูปแบบของภาพโดยตรงจากอินเดีย พิจารณารูปแบบและควรจะเป็นภาพเขียนสมัยศรีวิชัยตอนปลาย คือราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ – ๒๐



ภาพเขียนสีทั้งหมดนี้ในปัจจุบันลบเลือนไปตามสภาพธรรมชาติ ซ้ำยังมีการเขียนต่อเติม มีการขูดขีดให้สูญหายไปเสียมาก

ประติมากรรมสมัยศรีวิชัย พระพุทธรูปประติมากรรมในศิลปะแบบศรีวิชัยได้แก่ พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรสลักด้วยศิลาและค้นพบที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ซึ่งเป็นประติมากรรมที่น่าจะเก่าที่สุด และยังมีอิทธิพลของศิลปะอินเดียแบบคุปตะและหลังคุปตะปะปนอยู่มาก พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรอีก ๒ องค์ ซึ่งหล่อด้วยสัมฤทธิ์และค้นพบที่อำเภอไชยาเช่นเดียวกัน อยู่ในสมัยต่อมา และดูจะมีอิทธิพลของศิลปะแบบหลังคุปตะและปาละ-เสนะเข้ามาปะปนแล้ว องค์แรกที่เหลือเพียงครึ่งองค์ ถือกันว่าเป็นโบราณวัตถุที่งามที่สุดชิ้นหนึ่งในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร แม้พระธยานิพุทธอมิตาภะปางสมาธิองค์เล็กบนศิราภรณ์ของพระโพธิสัตว์องค์นี้จะหักหายไป แต่การที่รูปนี้ครองหนังกวางก็อาจหมายความได้ว่าเป็นพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรในศิลปะศรีวิชัยแปลกกว่าที่อื่น ที่มักมีหนังเสือคาดอยู่รอบพระโสณี (ตะโพก) ซึ่งในประเทศอินเดียไม่เคยปรากฏตั้งแต่แรก ลักษณะดังกล่าวบนเกาะสุมาตราและชวา

สถาปัตยกรรมสมัยศรีวิชัย นั้นเหลืออยู่น้อยมากเช่นที่ เจดีย์พระบรมธาตุไชยยา วัดมหาธาตุ อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ที่อำเภอไชยาคงเป็นที่ตั้งของเมืองโบราณที่สำคัญในสมัยศรีวิชัย เพราะเหตุว่าบรรดาโบราณวัตถุที่กล่าวมาข้างต้นส่วนมากก็ค้นพบที่ไชยาทั้งสิ้น จนถึงมีการกล่าวว่าเมืองไชยาอาจเป็นราชธานีของอาณาจักรศรีวิชัยก็ได้

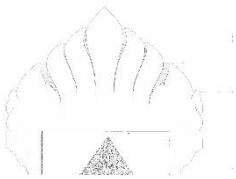
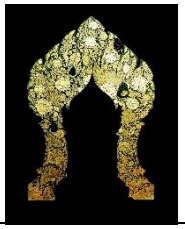
พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน วิถีชีวิตชุมชนวัฒนธรรมของการตั้งถิ่นฐานทางภาคใต้จะแบ่งลักษณะชุมชนออกเป็น 3 แบบคือ 1 ชุมชนหรือหมู่บ้านที่ทำนา 2 ชุมชนหรือหมู่บ้านที่ทำการประมง และ 3 ชุมชนหรือหมู่บ้านที่ทำสวน แบ่งตามลักษณะภูมิประเทศ สำหรับการปลูกพืชบริเวณกลุ่มลุ่มน้ำหรือทะเลสาบมักจะทำนา ปลูกข้าว การ พืชพันธ์ทางภาคใต้ ได้แก่ ยางพารา,ปาล์มน้ำมัน,เงาะ, ทุเรียน,มังคุด,ลองกอง, มะม่วงหิมพานต์,ลางสาด,สะตอ,มะพร้าว,ผักกูด,ต้นจาก,ดอกบัวผุดและอื่นๆอีกมากมาย

"ศรีวิชัย" ตามจารึกที่ค้นพบที่กล่าวมา ได้ส่งผลให้มีการเรียกชื่อศิลปกรรมที่เกิดขึ้นในภาคใต้ของประเทศไทยในช่วง ระยะเวลานั้นว่า "ศิลปะแบบศรีวิชัย"ศิลปกรรมสกุลช่างนี้ส่วนใหญ่สร้างขึ้นเนื่องในพุทธศาสนาลัทธิมหายาน และมีรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

เก็บข้อมูลภาคสนามจากสถานที่จริงเพื่อบันทึกภาพและบันทึกออกมาเป็นลายเส้น

ศึกษาโดยการสำรวจรูปแบบ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม จากวัดถ้ำสิงขร,ลายปูนปั้นวัดถ้ำสิงขร ,พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร,พระบรมธาตุไชยยา,ซุ้มประตูพระบรมธาตุไชยยา ลวดลายพืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน เก็บข้อมูลจาก ดอกบัวผุด,ยอดผักกูด,ต้นจาก, ดอกบัว,ใบมะขาม,สายน้ำ,ชุมชลประมงติดทะเล ,การประกอบอาชีพชาวสวน และวิถีอื่นๆในภาคใต้ จากสถานที่จริงเพื่อบันทึกภาพและบันทึกความรู้สึกที่ประทับใจ ถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึก โดยถอดลวดลายที่ศึกษาออกมาเป็นลายเส้น สร้าง สัญญะ ในรูปแบบเฉพาะตน

ตารางที่ 1 ผลการศึกษาลวดลายศรีวิชัย จากจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม

ชื่อภาพที่มาของลาย	ถอดรูปแบบเป็นลายเส้น	นำไปใช้ในการสร้างสรรค์
 วัดถ้ำสิงขร		
 ลายปูนปั้นวัดถ้ำสิงขร		
 พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร		
 พระบรมธาตุไชยยา		
 ซุ้มประตูพระบรมธาตุไชยยา		

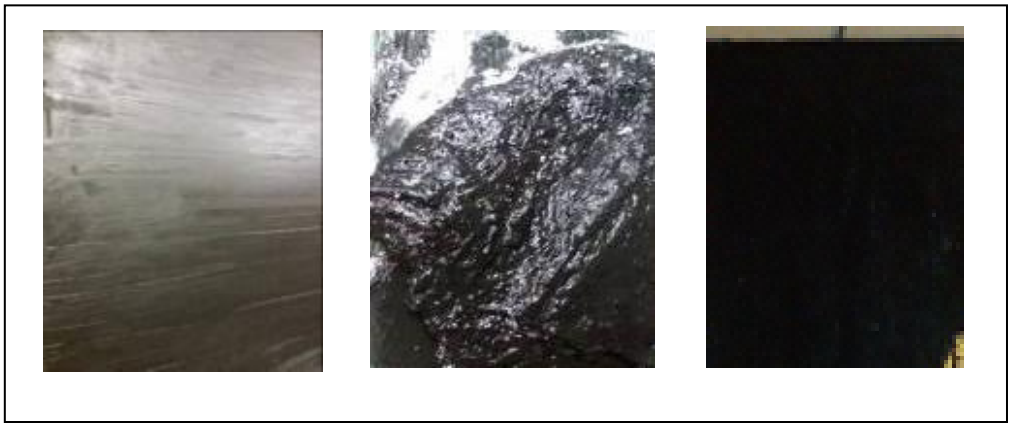
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ 2 ผลการศึกษาลวดลายศรีวิชัย จากพืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน

ชื่อภาพที่มาของลาย	ถอดรูปแบบเป็นลายเส้น	นำไปใช้ในการสร้างสรรค์
 ยอดผักกูด		
 ดอกบัวผุด		
 ต้นจาก		
 ดอกบัว		
 ใบมะขาม		

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

ประมวลแนวคิดสร้างภาพร่าง สู่ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมลายรดน้ำชุด “สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย”



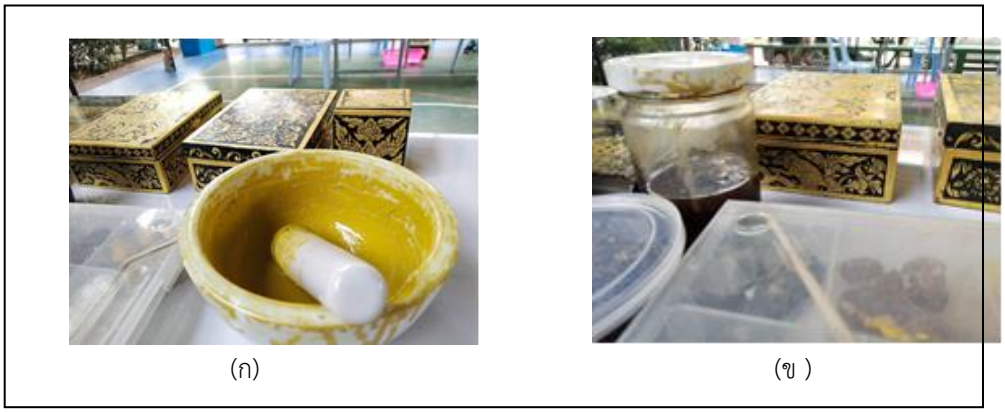
ภาพที่ 1 ขั้นตอนการเตรียมพื้น

(ก) เตรียมพื้นผิวที่จะเขียนลายรดน้ำ โดยจะต้องขัดผิวให้เรียบ นำรักน้ำเกลี้ยงมาทาพื้นให้ทั่วเพื่ออุดรอยเสี้ยนและผึ่งไว้จนแห้ง

(ข) นำรักน้ำเกลี้ยงผสมสมุก บดให้เข้ากันจนละเอียด นำไปทาที่พื้นผิวจากนั้นปล่อยทิ้งไว้จนแห้งสนิท นำหินหรือกระดาษทรายมาขัดผิวให้เรียบเสมอกัน

(ค) เมื่อทารักและขัดผิวจนได้พื้นผิวที่มีความหนาเหมาะสมแล้ว ให้ทาด้วยรักน้ำเกลี้ยง และนำไปเก็บในที่มิดชิดไม่มีฝุ่นจับได้ จนแห้งสนิท นำพื้นผิวนั้นมาเช็ด ปัด ทำความสะอาด

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



(ก) (ข)

ภาพที่ 2 ขั้นตอนการเตรียมน้ำยาหรดาล

(ก) เตรียมน้ำยาหรดาล ได้แก่ หินสีเหลืองที่นำมาบดให้ละเอียด แช่น้ำ ล้างให้สะอาด นำมาบดรวมกับน้ำส้มป่อย แล้วนำไปตากแดดให้แห้ง

(ข) น้ำต้มฝักส้มป่อย ใช้ผสมกับหรดาล บดจนละเอียดแล้วตากแดดอีก ทำเช่นนี้ซ้ำ ๒-๓ ครั้งจากนั้นนำยางกาวกระถินมาแช่น้ำให้ละลายผสมเป็นน้ำยาหรดาลไว้สำหรับเขียนลาย

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

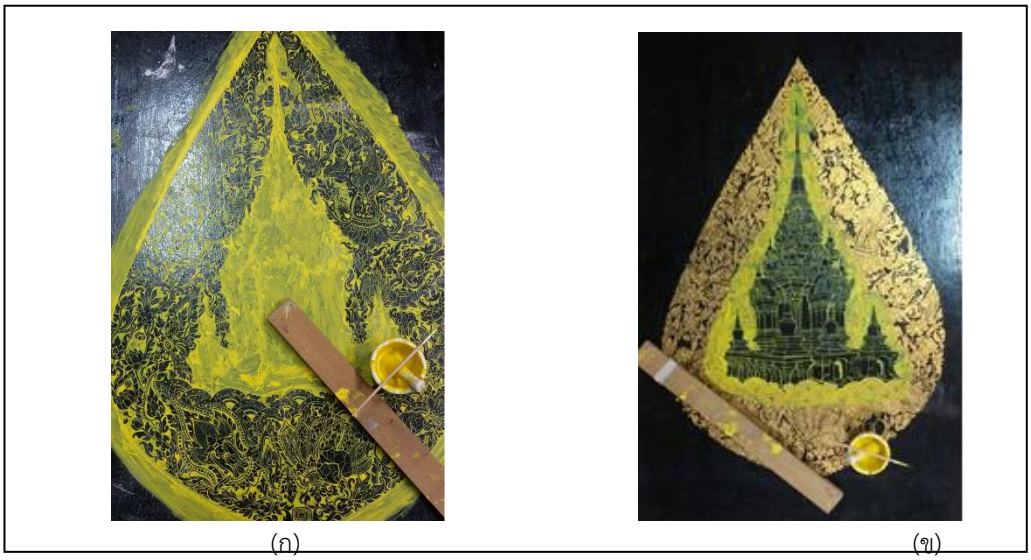


ภาพที่ 3 ขั้นตอนการเตรียมแบบแผ่นปรุง

(ก) นำกระดาษไขมาวางซ้อนไว้บนตัวลายต้นแบบที่จะใช้เขียน ใช้เข็มแหลมปรุตามเส้นลายที่เขียนไว้ก่อนที่จะนำกระดาษลายไปทาบพื้นผิวที่จะเขียน

(ข) นำกระดาษปรุลายมาทาบเอาฝุ่นดินสอพองเผาใส่ลูกประคบ นำมาตบบนกระดาษตามรอยปรุ เพื่อให้ฝุ่นนั้นผ่านรูปรุ ไปติดบนพื้นผิวเป็นลวดลาย

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



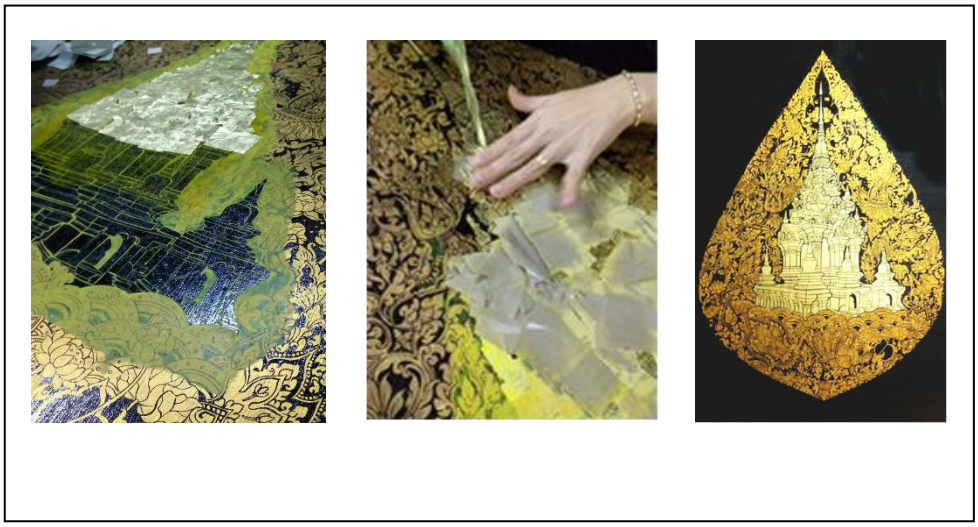
(ก) (ข)

ภาพที่ 4 ขั้นตอนการเตรียมเขียนลาย

(ก) นำน้ำยาหรดาลที่เตรียมไว้มาเขียนตามรอยที่ใช้ลูกประคบโรยแบบปรุไว้ และถมช่องไฟที่ต้องการให้เห็นพื้นรักสีดำ

(ข) เมื่อเขียนเสร็จใช้ผ้านุ่มเช็ดฝุ่นออกแล้วนำผ้าชุบยางรักที่เคี่ยวไฟไว้จนเหนียวเช็ดรัก การเช็ดรัก คือ เช็ดยางรักลงบนพื้นที่ไม่ได้ลงหรดาล (พื้นที่จะปิดทอง) และเช็ดออกให้เหลือบางที่สุด เรียกว่า การถอนรัก

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 5 ขั้นตอนการปิดทองรดน้ำ

(ก) ปิดทองลงบนพื้นที่เช็ดรักไว้

(ข) นำกระดาษที่หุ้มแผ่นทองมาชุบน้ำ และปิดทับทองที่ลงไว้ พรมน้ำให้ชุ่มพื้นผิวทั้งหมด ทิ้งไว้ ๒-๓ นาที ให้หรดาลละลาย และเช็ดออกด้วยสำลีชุบน้ำเบา ๆ นำน้ำมารดและล้างจนน้ำยาหรดาลออกจนหมด

(ค) ผลงานลายรดน้ำที่เสร็จสมบูรณ์

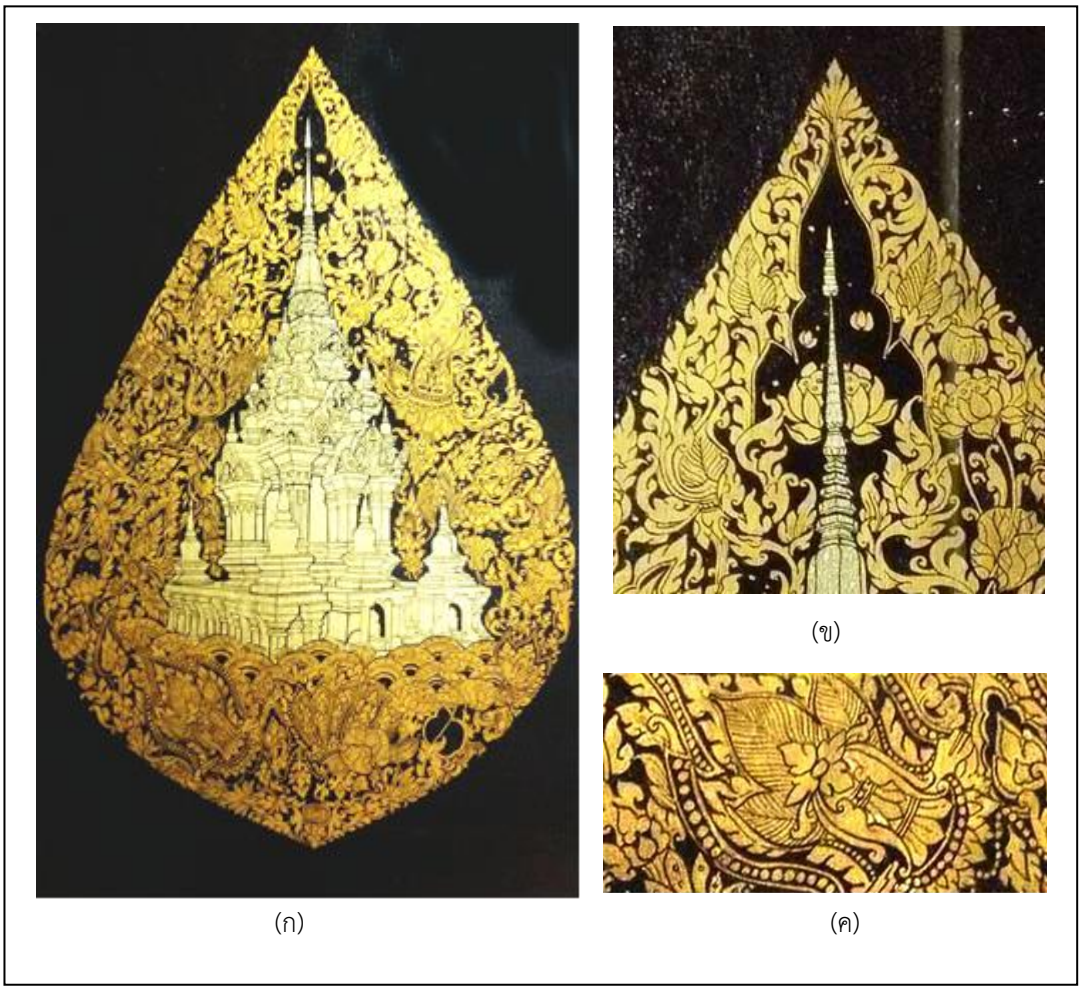
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

วิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์

ผลงานการสร้างสรรค์ ชุด “ สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย ”สร้างขึ้นจากความประทับใจ ความทรงจำ และความผูกพันที่เป็นประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาลวดลายศรีวิชัยที่มาจากจิตรกรรม ประติมากรรมพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร สถาปัตยกรรม พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน ในพื้นที่ทางภาคใต้ของประเทศไทย นำลวดลายที่ศึกษาได้นั้นมาถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึกโดยถอดลวดลายที่ศึกษาออกมาเป็นลายเส้น

ในรูปแบบเฉพาะตน

ผู้สร้างสรรค์ได้นำลายเส้นของรูปทรงที่ได้นั้น มาผูกลายในรูปแบบของลายไทย เพิ่มเติมเสริมสร้างลวดลายขึ้นมาใหม่ ประกอบสร้างโดยมีพื้นฐานแนวคิดจากลวดลายศรีวิชัย สร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย



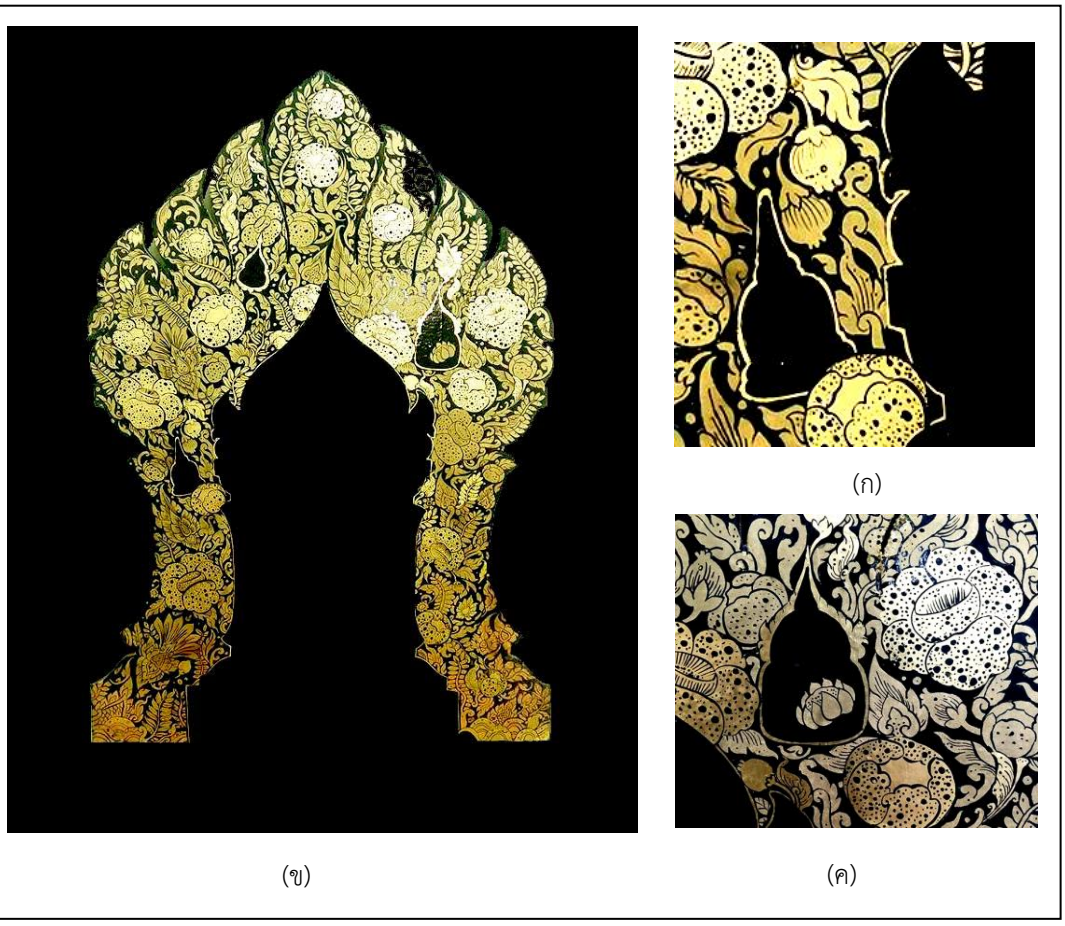
(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 6 ผลงานชุด" สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย " ชิ้นที่ 1

(ก) ภาพผลงานเสร็จสมบูรณ์ (ข) ภาพรายละเอียดผลงาน (ค) ภาพรายละเอียดผลงาน
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์ได้ลวดลายศรีวิชัยที่มาจาก จิตรกรรม ประติมากรรมพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร สถาปัตยกรรมพระบรมธาตุไชยยา พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน ที่พบเห็นได้ง่ายในพื้นที่ทางภาคใต้ของประเทศไทย นำลวดลายที่ศึกษาได้นั้นมาถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึกโดยถอด ในรูปแบบเฉพาะตน ผูกลายในรูปแบบของลายไทย เพิ่มเติมเสริมสร้างลวดลายขึ้นมาใหม่ ประกอบสร้างโดยมีพื้นฐานแนวคิดจากลวดลายศรีวิชัย

รูปทรงของชิ้นงานภายนอกเป็น รูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์มีที่มาจากลวดลายประดับพระวรกายพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ในช่วงรัดแขน เป็นโครงสร้างหลัก มีเรื่องราวพุทธบูชาที่เป็นที่เคารพของผู้คนคือพระบรมธาตุไชยยา รายล้อมด้วยการผูกลายพืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน



(ข) (ค)

ภาพที่ 7 ผลงานชุด“ สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย ” ชิ้นที่ 2
(ก) ภาพผลงานเสร็จสมบูรณ์ (ข) ภาพรายละเอียดผลงาน (ค) ภาพรายละเอียดผลงาน
ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์ได้ลวดลายศรีวิชัยที่มาจาก จิตรกรรม ประติมากรรมพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ลวดลายปูนปั้นจากถ้ำสิงขร สถาปัตยกรรมซุ้มประตูพระบรมธาตุไชยยา พืชพันธุ์พฤกษาจากดิกบัวผุด ยอดผักกูดและวิถีชีวิตชุมชน ที่พบเห็นได้ง่ายในพื้นที่ทางภาคใต้ของประเทศไทย นำลวดลายที่ศึกษาได้นั้นมาถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้สึกโดยถอด ในรูปแบบเฉพาะตน ผูกลายในรูปแบบของลายไทย เพิ่มเติมเสริมสร้างลวดลายขึ้นมาใหม่ ประกอบสร้างโดยมีพื้นฐานแนวคิดจากลวดลายศรีวิชัย

รูปทรงของชิ้นงานภายนอกเป็น รูปทรงของซุ้มประตูพระบรมธาตุไชยยา เป็นโครงสร้างหลัก มีเรื่องราวพุธบูชาและความงามที่เป็น พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน ผูกลายในรูปแบบศิลปะไทยให้เกิดความงามที่สร้างขึ้นใหม่โดยผู้สร้างสรรค์



สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออกในแนวคิดจากความประทับใจ ความทรงจำและความผูกพันของผู้สร้างสรรค์ จากความงามของศิลปะศรีวิชัยที่ ได้ส่งอิทธิพลต่อความเจริญรุ่งเรือง ทางด้านวิถีชีวิต ศิลปะและวัฒนธรรม ความเชื่ออันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาลวดลายจากจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน ถอดลวดลายที่ศึกษาออกมาเป็นลายเส้น สร้างสัญญะในรูปแบบเฉพาะตน ด้วยเทคนิคศิลปกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย ชุด " สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย "เพื่อจดบันทึก ความงามในมุมมองทางสัญญะอันพิเศษของผู้สร้างสรรค์ กระตุ้นเตือนให้ผู้คนเห็นถึงคุณค่าทางความงาม อัตลักษณ์พื้นถิ่นทางภาคใต้

สรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด" สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย " ได้ให้ความสำคัญกับความประทับใจ ความผูกพัน ความสุขและความทรงจำของผู้สร้างสรรค์ จากสิ่งรอบๆ ตัวและสิ่งที่พบเห็นความผูกพันที่มีอยู่กับครอบครัว ท่ามกลางศิลปวัฒนธรรมศรีวิชัย จากจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชน ได้แสดงออกถึงเรื่องราวโดยผ่านจินตนาการและประสบการณ์ตรง นำเอกลักษณ์และจุดเด่นศิลปะศรีวิชัยของชาวใต้ออกมานำเสนอในรูปแบบที่เรียบง่าย ด้วยเทคนิคจิตรกรรมลายรดน้ำ นำเอาประสบการณ์ และความประทับใจนั้น มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ถ่ายทอดเรื่องราว บอกเล่าอารมณ์ ความรู้สึก แสดงถึงความสุข ความงาม ความเจริญรุ่งเรือง ของวิถีชีวิตศิลปวัฒนธรรม

สรุปเทคนิคในการสร้างสรรค์ ชุด " สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย " จำนวน 1 ชุด 2 ชิ้น สร้างสรรค์ด้วยเทคนิคจิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย โดยใช้เทคนิคในการปิดทองหลายน้ำหนักเพื่อสร้างมิติของชิ้นงาน วางแผนกำหนดการเขียนลายในแต่ละชั้น เพื่อให้นำหนักของการปิดทองในชิ้นงานที่เสร็จสมบูรณ์ ผู้สร้างสรรค์ได้นำลวดลายที่ศึกษา มาถอดลวดลายออกเป็นลายเส้น ผูกลายในรูปแบบของลายไทย เพิ่มเติมเสริมสร้างลวดลายขึ้นมาใหม่ สร้างสัญญะในรูปแบบเฉพาะตน ประกอบสร้างโดยมีพื้นฐานแนวคิดจากลวดลายศรีวิชัย

สรุปการนำเสนอ ผลงานชุดนี้มีลักษณะ 2 มิติ ลักษณะการติดตั้งผลงานจะมีการติดตั้งกับฝาผนังให้เข้ากันกับพื้นที่ของห้อง โดยใช้ผนังห้องเป็นเฟรมใหญ่ที่ใช้ติดตั้งและนำเสนอชิ้นงาน โดยมีการจัดการกับทิศทางของแสงไฟที่ส่องผลงาน เพื่อให้เห็นน้ำหนักและความต่างกันของพื้นทอง ซึ่งสร้างความโดดเด่นเพื่อความสมบูรณ์ ในการนำเสนอชิ้นงาน

สรุปองค์ความรู้ " สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย "

1. ลวดลายศรีวิชัย จากงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ให้รูปทรง ลายเส้นที่มีความพริ้วไหว ความอ่อนช้อยงดงาม นิ่มนวลมีความละเอียดปราณีต

2. พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชล ทางภาคใต้ มีความโดดเด่น และเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน แสดงออกถึงความอุดมสมบูรณ์และความเรียบง่ายของวิถีความเป็นอยู่

3. สร้างผลงานศิลปกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย ชุด "สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย" ในรูปแบบเฉพาะตน

ประโยชน์ที่จะได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงานชุด “ สัญญะความงามแห่งศรีวิชัย ”

กระตุ้นเตือนให้ผู้คนเห็นถึงคุณค่าของความงาม อันเป็นมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรมศรีวิชัย ทั้งนี้เพื่อให้มีการอนุรักษ์ รักษาไว้ให้คงอยู่ต่อไปได้อย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้ที่สนใจศึกษาลวดลายศรีวิชัย สามารถศึกษาภาคสนามได้จาก จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม พืชพันธุ์พฤกษาและวิถีชีวิตชุมชนทางภาคใต้ของประเทศไทย

2. ผู้ที่สนใจสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคลายรดน้ำ การให้ค่าน้ำหนักของแผ่นทอง ควรวามแผนการเขียนลายแต่ละชั้น เพื่อจะได้ปิดทองรดน้ำเป็นชั้นๆไปถึงจะได้ค่าของน้ำหนักทองที่ต่างกัน

บรรณานุกรม

คึกฤทธิ์ ปราโมท. (2525). **ลักษณะไทย.** กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนา พานิชจำกัด.

น. ณ ปากน้ำ. (2524). **วิวัฒนาการลายไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

ประพัฒน์พงศ์ เสนาฤทธิ์. (2545). **สุราษฎร์ธานี เมืองคนดีศรีแผ่นดิน**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สนั่น รัตนะ. (2545). **ศิลปะลายรดน้ำ.** กรุงเทพฯ : หจก.เอมี่ เทรดดิ้ง.

เสน่ห์ หลวงสุนทร. (2542). **ศิลปไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มิตรสัมพันธ์กราฟฟิค จำกัด.

สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ ขั้นพื้นฐานและขั้นสูง

LEARNING MATERIALS IN COMPOSITION ART FOR FINE ARTS STUDENT IN BASIC LEVEL AND ADVANCE LEVEL

ศักดิ์ชาย บุญอินทร์*
SAKCHAI BOON-INTR

บทคัดย่อ

วิชาองค์ประกอบศิลป์เป็นวิชาหลักและสำคัญในการศึกษาด้านทัศนศิลป์ทั้งในระดับพื้นฐานและระดับสูง มีการจัดการเรียนรู้ศิลปะที่มุ่งเน้นความสำคัญของผู้เรียน ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการวางแผนบทเรียน ได้เลือกตัดสินใจ ในด้านเนื้อหา แนวเรื่อง รวมทั้งมีอิสระการค้นคว้า ทดลอง กรรมวิธี กระบวนการสร้างสรรค์ เพื่อให้สัมพันธ์กับศักยภาพ ทัศนคติ และความต้องการของตนเอง อีกทั้งยังจัดการเรียนรู้ที่เสริมการพัฒนาปัญญาในหลายๆ ด้าน เช่น ปัญญาด้านมิติสัมพันธ์ ปัญญาด้านธรรมชาติ ปัญญาด้านวิทยาศาสตร์ ปัญญาด้านการรู้จักตนเอง เป็นต้น โดยผู้เรียนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ความรู้ด้านอื่นๆในศิลปะสาขาทัศนศิลป์ สามารถใช้หลักทักษะดังกล่าวเพื่อค้นหาสิ่งสำคัญที่สุดที่ผู้เรียนคัดสรร และเป็นสิ่งที่มีความหมายต่อผู้เรียน สามารถแสดงออกให้ปรากฏในภาพได้อย่างมีเอกภาพด้วยหลักวิธีการในวิชาองค์ประกอบศิลป์ เพื่อให้เกิดการพัฒนาขึ้นในตัวผู้เรียน ทั้งด้านทักษะความชำนาญ แนวคิด สติปัญญา อารมณ์ จิตใจ และสามารถนำความรู้และทักษะความชำนาญไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์กับตนเองและสังคม

จากประสบการณ์ในการจัดการเรียนรู้ที่ผ่านมาได้เห็นถึงปัญหาทางด้านศักยภาพของผู้เรียน เช่น การขาดความรู้และความเข้าใจพื้นฐานทางทฤษฎี ขาดทักษะความชำนาญในการปฏิบัติงาน รวมถึงมีปัญหาทางด้าน สภาพด้านจิตใจ การขาดความเชื่อมั่น ความเพียรพยายาม ความมุ่งมั่น ไม่มีความศรัทธาในตนเองและสังคม รวมถึงธรรมชาติของวัยและอารมณ์ของผู้เรียน และอีกปัญหาที่สำคัญคือ การขาดทักษะทางด้านร่างกาย โดยมีผู้เรียนบางคนมีปัญหาด้านได้ยิน และปัญหาการรับรู้ทางสติปัญญา สภาพปัญหาดังกล่าวทำให้การจัดการเรียนรู้และการสร้างกระบวนการเรียนรู้ไม่สามารถทำได้ด้วยวิธีปกติ การวิจัยในเรื่องสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์โดยให้สัมพันธ์กับศักยภาพและธรรมชาติของผู้เรียนจึงมีความจำเป็นและความสำคัญที่สามารถมีพื้นที่และมิติในการศึกษา ค้นคว้า วิจัยข้อมูลด้านการเรียนรู้วิชาองค์ประกอบศิลป์ของนักเรียนในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมถึงกลุ่มตัวอย่างผู้เรียนในสถาบันศิลปะทั่วประเทศ และการร่วมมือกันระหว่าง ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญของสถาบันการศึกษาด้านทัศนศิลป์ในประเทศไทยที่มีการเรียนการสอนวิชาองค์ประกอบศิลป์ ด้วยการสัมภาษณ์ พูดคุย แลกเปลี่ยนความรู้ ประสบการณ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลสำคัญในการนำมาสร้างสื่อการเรียนรู้ ที่หลากหลายทั้งด้านลักษณะ รูปแบบ และกรรมวิธี

*วิทยาลัยช่างศิลป 60 ถนนหลวงพรต แขวงลาดกระบัง เขตลาดกระบัง กรุงเทพฯ

สอดคล้องสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยี นวัตกรรม และสภาพสังคมโดยสามารถแก้ปัญหาในการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ของผู้เรียนทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูงได้ตามศักยภาพและเกิดการพัฒนาในด้านต่างๆตามจุดประสงค์ของการเรียนรู้ศิลปะที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

การศึกษาและวิจัยในครั้งนี้ทำให้เกิดการสร้างสื่อการเรียนรู้ที่สัมพันธ์กับผู้เรียน เป็นสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ขั้นพื้นฐานและขั้นสูงที่ถูกออกแบบจากปัญหา ระบบการเรียนรู้ และศักยภาพ ธรรมชาติของผู้เรียน เป็นการทดลอง แก้ไข พิสูจน์ สรุปผล ผ่านขั้นตอน ทฤษฎี ทั้งแบบจำลอง และสื่อการเรียนรู้ที่เสร็จสมบูรณ์ตามเกณฑ์ประสิทธิภาพ E1/E2 โดยสามารถนำไปบูรณาการใช้จัดการเรียนการสอนวิชาองค์ประกอบศิลป์ ให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในทฤษฎี หลักเกณฑ์ สามารถประยุกต์ใช้นำไปสร้างสรรค์ปฏิบัติงานศิลปะ เกิดผลสัมฤทธิ์ในการเรียนรู้ และมีความพึงพอใจต่อกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดจากการใช้สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์

คำสำคัญ : สื่อการเรียนรู้, องค์ประกอบศิลป์, ผู้เรียน, ผู้สอน, ทัศนศิลป์

ABSTRACT

Art composition is a major and important subject in visual arts education at both elementary and advanced levels. There is learning management that emphasizes the importance of the learner. By giving students participates in lesson planning, decides theme and story. They also have the freedom to research, an experiment in the method, process and creativity procedure in order to associate with their potential, attitude, and needs. There is the management of learning to enhance the development of intelligence in many aspects such as Dimension relationship intelligence, Natural intelligence, Science intelligence, Self-knowledge intelligence. The learners can apply to learn other aspects of art in visual arts and use these skills to find the most important ones that the learners select and to find what is meant to them. Moreover, students can express the image in a unified way with the principle in composition art subject to develop students in the classroom such as skills, expertise, ideas, intellect, emotion, and apply knowledge and skills to benefit themselves and their society.

From experiences in learning management has seen the students potential problems such lack of knowledge, basic theoretical understanding, and skill in the works practice. There are problems of mental condition, the lack of confidence perseverance and earnestness. They have no self and social faith, Including the nature of the age and emotions of the learner. Furthermore, another important problem is the lack of physical skills. Some students have hearing problems and the problem of intellectual perception. The problem is that learning and the learning process cannot be done in the normal way. Research in Learning Materials in Composition Art for Fine Arts student, in relation to the potential and



nature of the students, are essential, important and be able to have space and dimension in studying and researching the students artistic knowledge in Bunditpattanasilp Institute, as well as the sample of students in art institutes nationwide.

The collaboration between the teachers and the experts of the Visual Arts Institute in Thailand has taught art subjects. By interview, talk, exchange knowledge, and sharing experience in order to gains important information in creating a learning media which have the variety of styles, pattern, and processes of Medias, and be associated with changes in technology, innovation, and social conditions. Therefore the learning media can solve the problem of learning Composition Art either basic and advanced learners according to the potential and development in various areas and the purpose of learning the art that focuses on student-centered learning.

This study and research resulted in the creation of learning materials related to learners. The Learning Materials in Composition Art for Fine Arts Student in Basic Level and Advanced Level are designed from problems Learning system and natural potential of learners. There is an experiment, prove, summarize through the theoretical steps, both models and learning materials completed base on the efficiency criteria by using E1 / E2 formula. The learning materials can be integrated into the teaching of composition art subject by allowing learners to understand the theory, principles, and applications. The procedure can be used to create artworks which bring about the resulting in learning achievement, and students are satisfied with the learning process from the use of learning materials in composition art.

บทนำ

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติกำหนดแนวทางในการจัดการศึกษาไว้ว่า การจัดการศึกษายึดหลักว่า ผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุดฉะนั้น ครูผู้สอนและผู้จัดการศึกษาจะต้องเปลี่ยนแปลงบทบาทจากการเป็นผู้ชี้นำ ผู้ถ่ายทอดความรู้ ไปเป็นผู้ช่วยเหลือ ส่งเสริม และสนับสนุนผู้เรียนในการแสวงหาความรู้จากสื่อและแหล่งการเรียนรู้ต่าง ๆ และให้ข้อมูลที่ถูกต้องแก่ผู้เรียนเพื่อนำข้อมูลเหล่านั้นไปใช้สร้างสรรค์ความรู้ของตน ประกอบกับแนวคิดที่ว่าผู้เรียนทุกคนมีสิทธิในการพัฒนาตนเองด้วยเหตุผลสำคัญที่ว่า มนุษย์สามารถพัฒนาตนเอง ได้จากการเรียนรู้ ทั้งด้านประสบการณ์ การพัฒนาทักษะความชำนาญ การพัฒนาแนวคิด สติปัญญา การวิเคราะห์ การสังเคราะห์และการประยุกต์นำไปสู่การสร้างสรรค์ รวมถึงการพัฒนาด้านอารมณ์ จิตใจ การเข้าใจตนเองและการเห็นอกเห็นใจผู้อื่น วิชาองค์ประกอบศิลป์เป็นวิชาหลักและสำคัญในการศึกษาด้านทัศนศิลป์ทั้งในระดับพื้นฐานและระดับสูง มีการจัดการเรียนรู้ศิลปะที่มุงเน้นความสำคัญของผู้เรียน ทั้งด้านการให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการวางแผนบทเรียน การให้ผู้เรียนได้เลือกตัดสินใจ ในด้านเนื้อหา แนวเรื่อง รวมทั้งมีอิสระการค้นคว้า ทดลองกรรมวิธี กระบวนการสร้างสรรค์เพื่อให้สัมพันธ์ กับศักยภาพ ทัศนคติ และความต้องการของตนเอง อีกทั้งยัง

จัดการเรียนรู้ที่เสริมการพัฒนาสติปัญญาในหลาย ๆ ด้าน เช่น ด้านมิติสัมพันธ์ ด้านรอบรู้ธรรมชาติ ปัญญาด้านตรรกะและคณิตศาสตร์ ด้านการรู้จักตนเอง เป็นต้น การเรียนรู้วิชาองค์ประกอบศิลป์เป็นพื้นฐานสำคัญของการศึกษาด้านทัศนศิลป์ ที่ผู้เรียนจะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ความรู้ด้านอื่น ๆ ในศิลปะสาขาทัศนศิลป์เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น หลักทฤษฎีและการปฏิบัติงานในองค์ประกอบศิลป์ประกอบไปด้วย เรื่อง ทัศนธาตุ (Elements) จังหวะ (Rhythm) สัดส่วน(Proportion) ความหลากหลาย และการผันแปร (Varietyand Variation) ความกลมกลืน (Harmony) ความขัดแย้ง (Contrast) ความสมดุล(Balance) เอกภาพ (Unity) รวมทั้งการสร้างจุดเด่นในภาพ (Dominance) อันเป็นจุดรวมความสำคัญที่ปรากฏในภาพเป็นสิ่งแรกที่ปรากฏต่อสายตาผู้ดู โดยผู้เรียนจะสามารถใช้หลักทักษะดังกล่าวเพื่อค้นหาสิ่งสำคัญที่สุดที่ผู้เรียนคัดสรร และเป็นสิ่งที่มีความหมายต่อผู้เรียนสามารถแสดงออกให้ปรากฏในภาพได้อย่างมีเอกภาพด้วยหลักวิธีการในวิชาองค์ประกอบศิลป์ จึงกล่าวได้ว่าด้วยธรรมชาติของเนื้อหาของวิชาเอื้อต่อการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ เพื่อให้เกิดการพัฒนาขึ้นในตัวผู้เรียน ทั้งด้านทักษะความชำนาญ แนวคิด สติปัญญา อารมณ์ จิตใจ และสามารถนำความรู้และทักษะความชำนาญไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์กับตนเองและสังคมซึ่งจากประสบการณ์ในการจัดการเรียนรู้ที่ผ่านมาได้เห็นถึงปัญหาทางด้านศักยภาพของผู้เรียน เช่น การขาดความรู้และความเข้าใจพื้นฐานทางทฤษฎี ขาดทักษะความชำนาญในการปฏิบัติงาน รวมถึงมีปัญหาทางด้านสภาพจิตใจ การขาดความเชื่อมั่น ความเพียรพยายาม ความมุ่งมั่นไม่มีความศรัทธาในตนเองและสังคมรวมถึงธรรมชาติของวัยและอารมณ์ของผู้เรียน และอีกปัญหาที่สำคัญคือ การขาดทักษะทางด้านร่างกาย เช่น มีผู้เรียนบางคนมีปัญหาด้านการได้ยิน ปัญหาการรับรู้ทางสติปัญญาเป็นต้น จากสภาพปัญหาดังกล่าวทำให้การจัดการเรียนรู้และการสร้างกระบวนการเรียนรู้ไม่สามารถทำได้ด้วยวิธีปกติ การวิจัยในเรื่องสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์โดยให้สัมพันธ์กับศักยภาพและธรรมชาติของผู้เรียนจึงมีความจำเป็น และความสำคัญที่สามารถมีพื้นที่และมิติในการศึกษาค้นคว้า วิจัยข้อมูลด้านการเรียนรู้วิชาองค์ประกอบศิลป์ของนักเรียนในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์รวมถึงกลุ่มตัวอย่างผู้เรียนในสถาบันศิลปะทั่วประเทศ และการร่วมมือกันระหว่าง ครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญของสถาบันการศึกษาด้านทัศนศิลป์ในประเทศไทยที่มีการเรียนการสอนวิชาองค์ประกอบศิลป์ ด้วยการสัมภาษณ์พูดคุย แลกเปลี่ยนความรู้ ประสบการณ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลสำคัญในการสร้างสื่อการเรียนรู้ ที่หลากหลายทั้งด้านลักษณะ รูปแบบ และกรรมวิธี สอดคล้องสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยี นวัตกรรม และสภาพสังคมโดยสามารถแก้ปัญหาในการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ของผู้เรียนทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูงได้ตามศักยภาพและเกิดการพัฒนาในด้านต่างๆตามจุดประสงค์ของการเรียนรู้ศิลปะที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางกระบวนการการจัดการเรียนรู้และการใช้สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ทัศนธาตุ (Elements) จังหวะ (Rhythm) สัดส่วน (Proportion) จุดเด่น (Dominance) ความหลากหลายและการผันแปร (Variety and Variation) ความกลมกลืน (Harmony) ความขัดแย้ง (Contrast)ความสมดุล (Balance) เอกภาพ (Unity) โดยเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญที่ได้พัฒนาขึ้นในวิชาองค์ประกอบศิลป์ ของผู้ศึกษาทัศนศิลป์ในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพและในระดับปริญญาตรี



2. เพื่อสร้างชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้เรียนทัศนศิลป์ทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูงที่หลากหลายทั้งด้านลักษณะ รูปแบบ และกรรมวิธี สอดคล้องสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยี นวัตกรรม และสภาพสังคม โดยสามารถแก้ปัญหาในการเรียนรู้ของผู้เรียนได้ตามศักยภาพ และมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 75/75 และเกณฑ์มาตรฐานในระดับปริญญาตรีของแต่ละสถาบัน

3. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ในวิชาองค์ประกอบศิลป์ จากการพัฒนาและสร้างสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้เรียนทัศนศิลป์ทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูง ทั้งก่อนเรียนและหลังเรียน

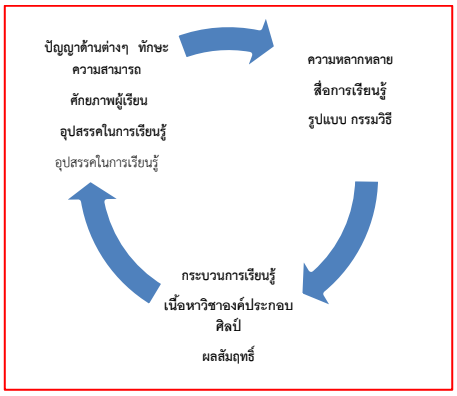
4. เพื่อประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนต่อการเรียนวิชาองค์ประกอบศิลป์ ด้วยสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้เรียนทัศนศิลป์

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการเก็บข้อมูล

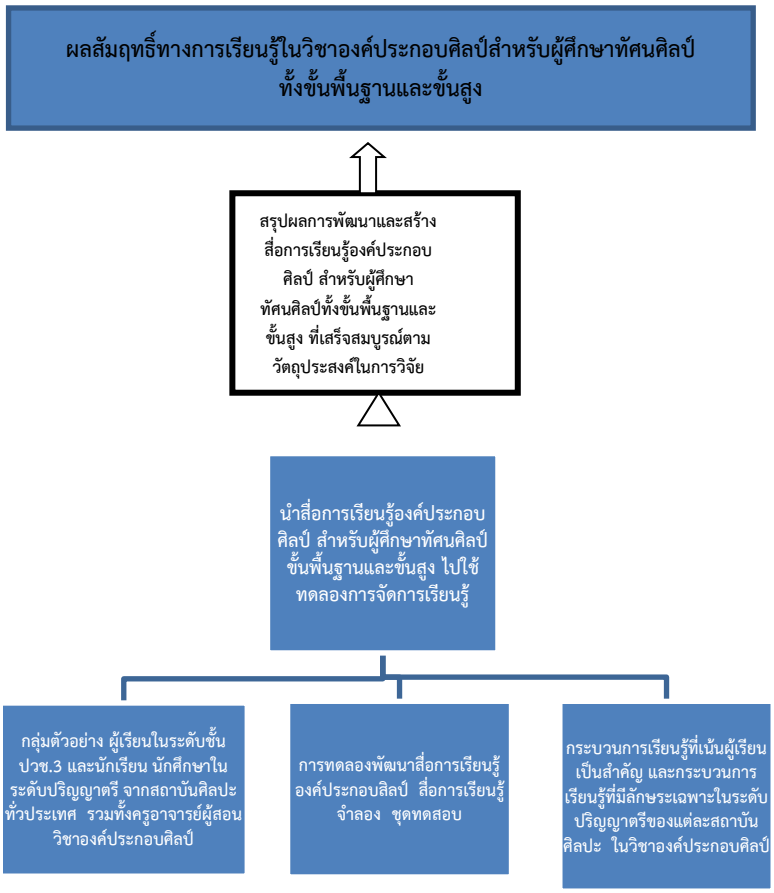
- ใช้เอกสารและวัตถุที่เกี่ยวข้อง
- สังเกต บันทึก เก็บข้อมูลในกระบวนการเรียนรู้วิชาองค์ประกอบศิลป์ ทั้งผู้เรียนระดับ ศ.ปวช.3 จำนวน 77 คน และปริญญาตรีขั้นพื้นฐาน จำนวน 90 คน การใช้แบบทดสอบ แบบสอบถามแบบกลุ่ม และรายบุคคล เช่น แบบทดสอบวัดเจตคติ แบบทดสอบวัดความสนใจ แบบทดสอบวัดการปรับตัว เป็นต้น
- สัมภาษณ์ พูดคุย ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว การสำรวจชั้นเรียนในสถาบันศึกษาอื่นๆ
- การสัมภาษณ์ พูดคุย แลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ในการเรียนการสอนวิชาองค์ประกอบศิลป์ศึกษา โดยศึกษาข้อมูลจากครู อาจารย์ ที่สอนวิชาองค์ประกอบศิลป์หรือศิลปะ และ ในสถาบันการศึกษาที่มีการศึกษาด้านทัศนศิลป์ จำนวน 18 คน
- การออกแบบ พัฒนาสร้างสื่อการเรียนรู้ เช่นการร่างแบบสื่อการเรียนรู้การสร้างแบบจำลอง การสร้างแบบทดลอง
- การนำแบบจำลอง หรือแบบทดสอบไปใช้ในการจัดการเรียนรู้ทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูงเพื่อศึกษาข้อมูลเพิ่มเติม
- การสร้างสื่อการเรียนรู้ที่เสร็จสมบูรณ์ได้รับการพัฒนาแล้ว ที่มีความหลากหลายทั้งลักษณะและวิธีการ เช่น แผ่นภาพ ภาพวาด สิ่งเคลื่อนที่ไหวด้วยกลไกแบบโบราณ ภาพเคลื่อนไหว โปรแกรมคอมพิวเตอร์ สื่ออิเลคทรอนิคส์ สื่อที่ใช้ความรู้ด้านวิทยาศาสตร์ เป็นต้น

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



ภาพที่ 1 แผนภาพ A กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

แผนภาพ B กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



ภาพที่ 2 แผนภาพ B กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



การตรวจสอบข้อมูล

1. การตรวจสอบข้อมูลเชิงแนวคิดทฤษฎี

2. การตรวจสอบโดยครูอาจารย์ จากสถาบันต่างๆที่มีการศึกษาทางด้านทัศนศิลป์

3. การตรวจสอบโดยผู้ทรงคุณวุฒิ เช่น ในขั้นตอนการตรวจชุดทดสอบที่สร้างขึ้นโดยให้ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 3 ท่าน ทั้งด้านศิลปกรรม ด้านคณิตศาสตร์สถิติ และด้านการสื่อสาร สารสนเทศ ตรวจสอบความครอบคลุมของเนื้อหา และความชัดเจนของข้อคำถาม เพื่อให้ข้อเสนอแนะแก่ผู้วิจัย ในการปรับปรุงการใช้ภาษา ทักษะ วัตถุประสงค์ หลักการชี้วัดค่าคะแนนของการทำชุดทดสอบ และรายละเอียดตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ลักษณะในการศึกษา

1. กระบวนการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในวิชาองค์ประกอบศิลป์ เรื่อง

1.1 ทัศนธาตุ (Elements) 1.2 จังหวะ (Rhythm) 1.3 สัดส่วน (Proportion) 1.4 จุดเด่น (Dominance) 1.5 ความหลากหลาย และการผันแปร (Variety and Variation) 1.6 ความกลมกลืน (Harmony)1.7 ความขัดแย้ง (Contrast)1.8 ความสมดุลย์ (Balance)1.9 เอกภาพ (Unity)

2. การทดลอง พัฒนาสื่อการเรียนรู้ต้นแบบ สื่อการเรียนรู้จำลอง ชุดทดสอบการสร้างชุดสื่อการเรียนรู้ เป็นการนำผลของการสร้างสื่อในแต่ละเรื่องมาหาข้อสรุปในการบูรณาการ สามารถประยุกต์ใช้สื่อในการจัดการเรียนการสอนในเนื้อหาที่หลากหลายได้

3. นำสื่อการเรียนรู้ต้นแบบไปใช้ทดลองในการจัดการเรียนรู้ทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูงโดยศึกษา วิจัย หาผลสรุปในการทดลองใช้สื่อการเรียนรู้

4. สร้างสื่อการเรียนรู้ที่เสร็จสมบูรณ์นำไปใช้ทดลองใช้ในการจัดการเรียนรู้อีกครั้งพร้อมทั้งสรุปหาผลสัมฤทธิ์ ในการเรียนรู้วิชาองค์ประกอบศิลป์ทั้งขั้นพื้นฐานและขั้นสูง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

ดำเนินการสุ่มอย่างง่าย (Simple Random Sampling) ในการเก็บรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างแต่ละกลุ่ม และการสุ่มกลุ่มตัวอย่างแบบ โควตา (Quota Sampling) โดยเลือกจากผู้ที่มีคุณสมบัติตรงตามที่กำหนดและกำหนดจำนวนกลุ่มตัวอย่าง (ภูริ วงศ์วิเชียร, 2560 : หน้า45)

ด้านข้อมูล จากการทำงานวิจัยมีการรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

กลุ่มที่ 1 นักเรียน ระดับ ศ.ปวช. ชั้นปีที่ 3 หลักสูตรศิลปกรรม ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒฯศิลป์จำนวน5 ห้องห้องละ 15 คน จำนวน75 คน โดย แบ่งกลุ่มผู้เรียน ตามลักษณะของปัญหาในการเรียนรู้ เช่น ด้านทักษะ การรับรู้ ความเข้าใจในด้านต่างๆด้านอารมณ์ จิตใจและผู้เรียนเป็นรายบุคคลที่มีปัญหาทักษะทางร่างกาย ด้านการได้ยิน 1 คน และปัญหาทางสติปัญญาด้านการรับรู้ 1 คน รวมจำนวนทั้งหมด 77 คน



ภาพที่ 3 ภาพกลุ่มตัวอย่างนักเรียนระดับ ศ.ปวช. ชั้นปีที่ 3 หลักสูตรศิลปกรรม ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลป

กลุ่มที่ 2 ครู อาจารย์ ที่สอนวิชาองค์ประกอบศิลป์หรือศิลปะ ในสถาบันการศึกษาที่มีการศึกษาด้านทัศนศิลป์ จำนวน 18 คน โดยมีรายละเอียดดังนี้ ครูอาจารย์ จำนวน 2 คน จากคณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยช่างศิลป กรุงเทพ วิทยาลัยช่างศิลปนครศรีธรรมราช วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทารลาดกระบัง คณะจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากร ครูอาจารย์จำนวน1คน จากสถาบันราชภัฏสวนสุนันทา คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัย เชียงใหม่ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง โรงเรียนมัธยมสาธิต มหาวิทยาลัยศิลปากร /แผนศิลปกรรม

กลุ่มที่ 3 กลุ่มตัวอย่างผู้เรียนระดับปริญญาตรีในสถาบันศิลปะทั่วประเทศ โดยครูผู้สอนในแต่ละสถาบันเป็นผู้เลือกเข้าร่วมโครงการ จำนวนที่ละ 5 คน จำนวนทั้งหมด 90 คน





ภาพที่ 4 ภาพการสัมภาษณ์ กลุ่มตัวอย่าง นักเรียน นักศึกษา และครู อาจารย์ ที่สอนวิชาองค์ประกอบศิลป์ หรือวิชาศิลปะ ในสถาบันการศึกษาที่มีการศึกษาด้านทัศนศิลป์

สรุปผลการวิจัย

การวางกรอบแนวคิดในการวิจัยทั้งจากการศึกษา ข้อมูลจากเป้าหมาย ประชากรและกลุ่มตัวอย่างจากผู้เชี่ยวชาญและผู้เกี่ยวข้องด้านทัศนศิลป์ และผู้ศึกษาทัศนศิลป์ นักเรียน นักศึกษา ด้วยเครื่องมือในการดำเนินการวิจัย ทำให้ได้ข้อมูลในเชิงลึก ได้เห็นถึงข้อเด่น และปัญหาในการเรียนรู้วิชาองค์ประกอบศิลป์ ทั้งในด้านความคิดเห็น การนำเสนอมุมมอง ทัศนคติ รสนิยม ด้านองค์ความรู้ หลักการ ทฤษฎี ตลอดจนการชี้ให้แนวทางแก้ไข ที่เป็นทั้งหลักการ และลักษณะตัวอย่างที่เป็นรูปธรรม รวมถึงผลสำรวจ ชุดทดสอบที่แปลงค่าเป็นข้อมูลด้านสถิติตัวเลขที่สะท้อนการเรียนรู้ การจัดการเรียนการสอนในค่าเฉลี่ย และภาพรวม ของการศึกษาวิชาทัศนศิลป์ทั่วประเทศที่แยกเป็นประเด็นสำคัญ ในแต่ละด้านอย่างละเอียด นำมาซึ่งฐานข้อมูลในการนำไปสร้างชุดทดสอบ เพิ่มเติม และการออกแบบสื่อการเรียนรู้จำลอง ที่ผ่านกระบวนการแก้ไข ทดลองซ้ำเพื่อหาค่าสถิติ และคำตอบทั้งในมุมของผู้วิจัย ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เรียน โดยกระบวนการและกรรมวิธีสร้างสื่อการเรียนรู้บางตัว ต้องอาศัยประสบการณ์ และความเชี่ยวชาญด้านเทคนิคเป็นการเฉพาะ เพื่อให้ขีดความสามารถและประสิทธิภาพของสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สามารถตอบปัญหา และลักษณะอันพึงประสงค์ทั้งผู้เรียน และผู้สอนในเบื้องต้น การนำสื่อการเรียนรู้ไปทดลองใช้ในห้องเรียนและจัดการเรียนการสอน เพื่อหาข้อสรุปในขั้นสรุปท้ายก่อนสร้างสื่อการเรียนรู้จริง นำมาซึ่งข้อมูลทั้งที่คาดการไว้ในผลสำเร็จตามแผนงานและปัญหาที่มีประเด็นและนัยสำคัญ ที่ไม่สามารถละเลยไปโดยไม่นำมาหาข้อสรุปและแก้ปัญหา การสร้างสื่อการเรียนรู้ที่สมบูรณ์และใช้ในการทดสอบจัดการเรียนรู้จริง ประกอบด้วยชุดสื่อการเรียนรู้ที่ประกอบไปด้วยการบูรณาการของสื่อการเรียนรู้แต่ละชุดในการจัดการเรียนรู้ ที่ประกอบไปด้วย สื่อการเรียนรู้ที่หลากหลายรูปแบบ และกรรมวิธี การใช้เอกสาร ข้อมูล ใบความรู้ รวมทั้งการตรวจสอบข้อมูล จากชุดทดสอบ แบบฝึกหัด

การทดสอบความรู้ การปฏิบัติงาน ผลงานสรุปเพื่อให้ค่าทางสถิติ ผลสัมฤทธิ์ในการเรียนรู้ ค่าประสิทธิภาพของสื่อการเรียนรู้ เที่ยงตรงตามหลักการ และจริยธรรมในการวิจัย

ผลจากการทดสอบในเชิงสถิติ เกิดผลเป็นที่น่าพอใจทั้งด้านผลสัมฤทธิ์ในการเรียนรู้ของผู้เรียนจากการเปรียบเทียบผลการเรียนก่อนและหลังใช้สื่อการเรียนรู้มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับนัยสำคัญ .01 เปรียบเทียบตาราง1 ค่าวิกฤตของ t จากการแจกแจงแบบ t สรุปได้ว่าผลการสอนโดยวิธีใช้สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ทำให้ผู้เรียนมีความรู้มากขึ้น สูตรที่ใช้คำนวนค่า t ได้แก่

$$t = \frac{\sum D}{\sqrt{\frac{n\sum D^2 - (\sum D)^2}{n-1}}}$$

เมื่อ t แทน ค่าสถิติที่จะใช้เปรียบเทียบกับค่าวิกฤต เพื่อทราบความมีนัยสำคัญ D แทน ค่าผลต่างระหว่างคู่คะแนน n แทนจำนวนกลุ่มตัวอย่างหรือจำนวนคู่คะแนน (รองศาสตราจารย์ ดร.บุญชม ศรีสะอาด,2554 : 133)

เปรียบเทียบตาราง 1 ค่าวิกฤตของ t จากการแจกแจงแบบ t

ระดับนัยสำคัญ จำนวนกลุ่มตัวอย่าง 18 คน เมื่อ df เท่ากับ n-1 =17 ระดับนัยสำคัญ .01

ตารางค่าคะแนน กลุ่มตัวอย่างไม่เป็นอิสระแก่กัน (Dependent Sample)
คะแนน t- test ทดสอบ สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ นักเรียนระดับชั้น ปวช. ชั้นปที่ 3/2 จำนวน 18 คน
เรื่อง ความหลากหลาย ความผันแปร ความเปลี่ยนแปร

คนที่	ชื่อ - สกุล		PRETEST ก่อนสอน	POSTTEST หลังสอน	ผลต่าง D ระหว่างคู่คะแนน	ผลต่าง D_2	ผลค่า t	
1	นางสาวนภารัตร์	โพธิ์ถาวร	8	9	1	1		
2	นางสาวบุญฑริกา	คณานันท์	9	9	0	0	=14/SQRT(((18*28)-(14*14))/(18-1))	
3	นางสาวกุลนิษฐ์	เลิศยุทธนาชัย	9	9	0	0		
4	นางสาวณัฐกร	กาญจนะวรรณ	6	8	2	4		
5	นางสาวเรียวรัง	พกลานนท์	9	9	0	0	16	ผลรวม d
6	นางสาวอัศริณ	ศิริสิงห์ฉ่าไพ	7	8	1	1	30	ผลรวม d ยกกำลังสอ
7	นางสาวณิชาภัทร	กล่อมแก้ว	5	8	3	9	18	n
8	นางสาวธัญพร	ศรีศักดิ์	6	7	1	1	17	n-1
9	นายคุณาสิน	ชัยชวัญ	7	6	-1	1	480	=18*30
10	นางสาวศิริลักษณ์	เงินทุ่ง	7	8	1	1	256	=(14*14)
11	นางสาวสเตฟานี้	ไพลิน ด้านท์	6	7	1	1	224	=I14-I15
12	นางสาวปณิดา	หิรัญอุทก	6	9	3	9	13.17647059	=I16/I17
13	นายอัคคณัฐ	เพิ่งพลพัฒน์	8	8	0	0	3.629940852	=sqrt(I18)
14	นางสาวศรภัฏดา	ศรีดงนวล	5	6	1	1	4.40778532	t
15	นายอัศวิน	สินธิพงษ์	8	8	0	0		
16	นายเมษา	ไชพันธ์แก้ว	7	7	0	0		
17	นางสาวพัลย์สุภา	สิทธิรักษ์	6	7	1	1		
18	นายวรรษมน	ทวีกิจ	7	7	0	0		
			รวม		14	30		

ภาพที่ 5 ตัวอย่างตารางคะแนน กลุ่มตัวอย่างไม่เป็นอิสระแก่กัน (Dependent Sample)
ตารางการทดสอบ t-test สื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความหลากหลาย ความเปลี่ยนแปร
ระดับ ปวช. ชั้นปีที่ 3/2 (จำนวน 18 คน)

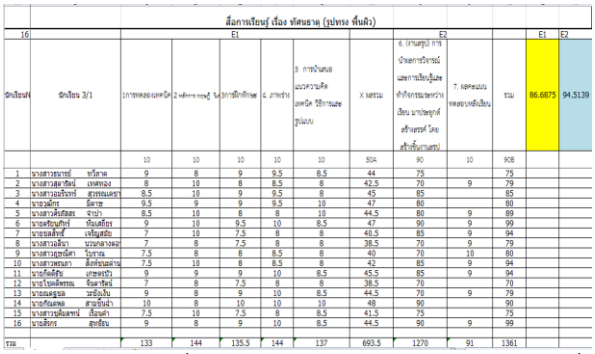
ผลค่า t = 4.077 จากตารางที่ 1 ค่าวิกฤตของ t = 2.567 เปรียบเทียบค่า t ที่คำนวณได้คือ 4.077 มีค่ามากกว่าค่าวิกฤตของ t นั่นคือ ค่าเฉลี่ยหลังสอนมีค่ามากกว่าค่าเฉลี่ยก่อนสอนอย่างมีนัยสำคัญ สรุปได้ว่าผลการสอนโดยวิธีนี้ทำให้ผู้เรียนมีความรู้มากขึ้น

การตรวจสอบประสิทธิภาพสื่อการเรียนรู้ในลักษณะบูรณาการ ที่เกณฑ์ประสิทธิภาพ 75:75 มีค่าเฉลี่ยของชุดสื่อการเรียนรู้ สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ โดยใช้สูตรดังนี้

เกณฑ์ประสิทธิภาพ สูตรที่ 1 $E1 = \frac{\frac{\sum X}{N}}{A} \times 100$ และสูตรที่ 2 $E2 = \frac{\frac{\sum F}{N}}{B} \times 100$

E1/E2 (E_1 =Efficiency of Process E_2 =Efficiency of Product)

(ศาสตราจารย์ดร.ชัยยงค์ พรหมวงศ์. [ออนไลน์]เข้าถึงจาก.http://www.educ.su.ac.th/ 2013)

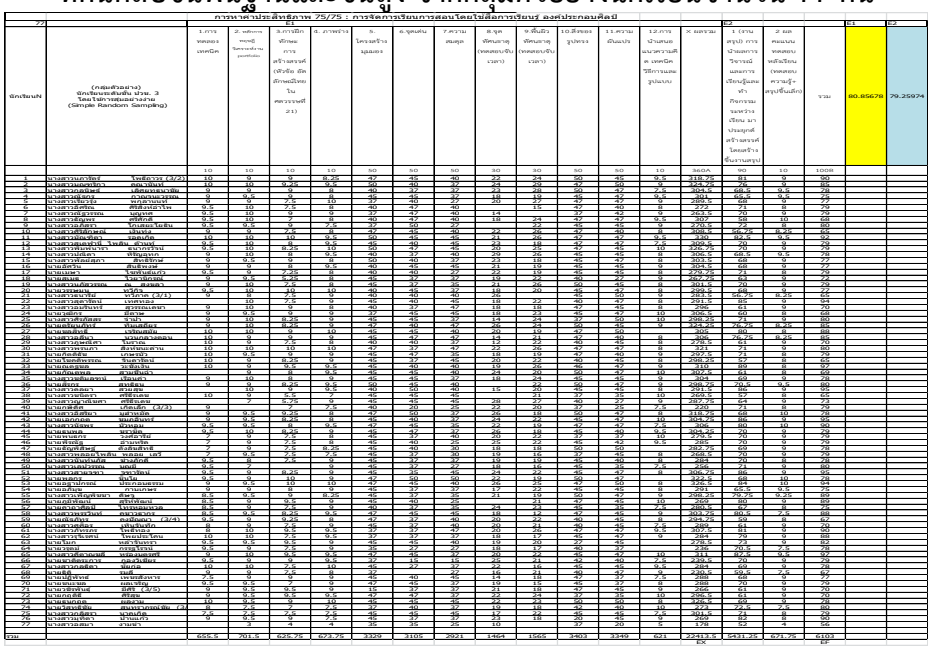


	สื่อการเรียนรู้ เรื่อง ทัศนธาตุ (รูปทรง พื้นผิว)														
16		E1							E2				E1	E2	
ชั้นเรียนที่	ชั้นเรียน 3/1	1.การทดลองแทนปัจจัย	2.การทดลองหลังเรียน	3.การมีวินัย	4. ภาพร่าง	5 การนำเสนอแนวความคิดแทนปัจจัย วิธีการและรูปแบบ	X ผลรวม	6. (งานสรุป การนำเสนอวิธีการนำเสนอการเรียนรู้และทำกิจกรรมแทนว่าเรียน มาประยุกต์สร้างแทนปัจจัย โดยสร้างขึ้นมาแทนปัจจัย	7. ผลคะแนนหลังเรียน	รวม	86.6875	94.5139		
		10	10	10	10	10	50A	90	10	908				
1	นางสาวธนาธร ทวีลาภ	9	8	9	9.5	8.5	44	75		75				
2	นางสาวสุสาวีณี เทศทอง	8	10	8	8.5	8	42.5	70	9	79				
3	นางสาวอรัชราช์ สุวรรณแสง	8.5	10	9	9.5	9	45	85		85				
4	นายอดิศร จิตตา	9.5	9	9	9.5	10	47	80		80				
5	นางสาวศิริสิตสุ จำปา	8.5	10	8	8	10	44.5	80	9	89				
6	นายธีรินทร์ทร์ ทับแก้วกุ	9	10	9.5	10	8.5	47	90	9	99				
7	นายรสสิทธิ์ เหมือนมิ้ม	7	10	7.5	8	8	40.5	85	9	94				
8	นางสาวลลิน บวนกลางดอ	7	8	7.5	8	8	38.5	70	9	79				
9	นางสาวสุดเขต์ โยทาน	7.5	8	8	8.5	8	40	70	10	80				
10	นางสาวพรนภา สิงห์ทองดำ	7.5	10	8	8.5	8	42	85	9	94				
11	นายกิตติชัย เสาสงข์	9	9	9	10	8.5	45.5	85	9	94				
12	นายโรจน์พัชรพล จันลาวัฒน์	7	8	7.5	8	8	38.5	70		70				
13	นายณครูธอ วรชัยบัว	9	8	9	10	8.5	44.5	70	9	79				
14	นายกันตพล สายรินทำ	10	8	10	10	10	48	90		90				
15	นางสาวรุ่นิลพร์ เรือนดำ	7.5	10	7.5	8	8.5	41.5	75		75				
16	นายสิรกร สุทธิรัน	9	8	9	10	8.5	44.5	90	9	99				
รวม		133	144	135.5	144	137	693.5	1270	91	1361				

ภาพที่ 6 ภาพตัวอย่างตารางเกณฑ์ประสิทธิภาพสื่อการเรียนรู้ในลักษณะบูรณาการ เรื่อง ทัศนธาตุ รูปทรงและพื้นผิวนักเรียระดับ ปวช. ห้อง 3/1 (จำนวน 16 คน)

ค่าประสิทธิภาพ E1/E2 = 86.68/ 94.51

การหาค่าประสิทธิภาพ E1/E2 ตามเกณฑ์ 75/75 เรื่องสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ขั้นพื้นฐานและขั้นสูง จากกลุ่มตัวอย่างนักเรียนจำนวน 77 คน



ภาพที่ 7 ภาพการหาค่าประสิทธิภาพ E1/E2 = 80.856 / 79.259

ผลการกำหนดเกณฑ์ประสิทธิภาพกระทำได้ โดยการประเมินผลพฤติกรรมของผู้เรียน 2 ประเภทคือ พฤติกรรมต่อเนื่อง (กระบวนการ) กำหนด ค่าประสิทธิภาพเป็น E_1 =Efficiency of Process (ประสิทธิภาพของกระบวนการ) และพฤติกรรมสุดท้าย (ผลลัพธ์) กำหนดค่าประสิทธิภาพเป็น E_2 =Efficiency of Product (ประสิทธิภาพของผลลัพธ์) (ศาสตราจารย์ดร.ชัยยงค์ พรหมวงศ์. เข้าถึงจาก.http: //www. Educ .su.ac.th/ 2013)

การหาค่าประสิทธิภาพ E1/E2 ที่เกณฑ์ 75/75 เรื่องสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ขั้นพื้นฐานและขั้นสูง จากกลุ่มตัวอย่างนักเรียนจำนวน 77 คน (ผู้เรียน 1 คนมีปัญหาด้านการได้ยิน

และผู้เรียนอีก 1 คนมีปัญหาการรับรู้ทางสติปัญญา) ที่ได้รับการจัดการเรียนรู้ด้วยสื่อการเรียนรู้ โดยค่าประสิทธิภาพ E1 ใช้คะแนนจากพฤติกรรมต่อเนื่อง (กระบวนการ) เป็นกระบวนการเรียนรู้การปฏิบัติสร้างสรรค์ตามหัวข้อตามหลักเกณฑ์องค์ประกอบศิลป์ กิจกรรมในชั้นเรียน เช่น การทดลองเทคนิค การถามตอบทฤษฎี เกมทักษะ ชุดทดสอบ แบบฝึกหัด ภาพร่าง รวมถึง การ present แนวความคิด การทดลองเทคนิค วิธีการและรูปแบบ ค่าประสิทธิภาพ E2 เป็นพฤติกรรมสุดท้าย (ผลลัพธ์) ใช้คะแนนจากงานสรุปโครงการ และผลคะแนนทดสอบหลังเรียน โดยจากการใช้สูตรข้างต้นในการคำนวณค่าประสิทธิภาพ E1/E2 ผลที่ได้คือ **80.856 / 79.259** ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ประสิทธิภาพ 75/75 ตามที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ของการวิจัย ทำให้สามารถสรุปได้ว่าการจัดการเรียนรู้ด้วยสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ขั้นพื้นฐานและขั้นสูงมีประสิทธิภาพตามมาตรฐานที่ได้ตั้งไว้

การประเมินสื่อการเรียนรู้ มีการประเมินความก้าวหน้า ระหว่างการนำสื่อการเรียนรู้ที่ออกแบบไปทดลองใช้ ในภาพรวมชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ มีความเหมาะสมกับจุดประสงค์การเรียนรู้ และเนื้อหาของบทเรียน มีความสอดคล้องของบทเรียนกับประเภทของสื่อ การประเมินประสิทธิภาพสื่อ และชุดทดสอบ โดยผู้เชี่ยวชาญทางการศึกษา ทั้งด้านศิลปะ คณิตศาสตร์ และ สารสนเทศ และจากแบบทดสอบความพึงพอใจของผู้เรียน (ระดับความพึงพอใจ 5,4,3,2,1) ค่าเฉลี่ยผลรวมทุกด้านจากแบบสอบถาม (คะแนนเต็ม 5.00) อยู่ที่ 4.03 ค่าเฉลี่ยรวมส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ 0.69 และมีตัวอย่างค่าเฉลี่ยบางข้อสอบถาม เช่น ด้านการใช้สื่อการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับเนื้อหาวิชา ทำให้นักเรียนเข้าใจมากยิ่งขึ้นค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.29 (ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ 0.7) ด้านความเหมาะสมของเนื้อหาในบทเรียนค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.21(ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ 0.47) ด้านสื่อการเรียนรู้ทำให้บทเรียนที่ยาก ซับซ้อน มีความชัดเจน กระชับ และเข้าใจได้ง่ายขึ้นค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 3.99 (ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ 0.71)

จากการประเมินความก้าวหน้า ด้านกระบวนการเรียนรู้จากสื่อผู้เรียนมีปัญหาด้านการตีความ แปลความหมาย และการไม่เข้าใจในทฤษฎีที่ซับซ้อน และลึกซึ้ง ผู้เรียนบางคนไม่สามารถนำความรู้ไปพัฒนาประยุกต์ใช้ในการปฏิบัติได้ ในชุดทดลองสื่อการเรียนรู้ยังไม่มีความสมบูรณ์ เช่น ด้านเสียงประกอบ และความคมชัดของภาพสัญลักษณ์ เป็นต้น โดยได้นำผลจากการประเมินความก้าวหน้าไปใช้พัฒนาสื่อการเรียนรู้ต่อไป

การประเมินผลสรุป ภายหลังจากได้นำสื่อการเรียนรู้ที่พัฒนาแล้วไปใช้กับผู้เรียน เพื่อประเมินประสิทธิภาพ และความน่าสนใจของสื่อ และจากแบบทดสอบความพึงพอใจของผู้เรียนด้านความน่าสนใจของสื่อ (ระดับความพึงพอใจ 5,4,3,2,1) ด้านเทคนิค วิธีการนำเสนอ มีความน่าสนใจและ กระตุ้นให้เกิดการติดตาม และความอยากรู้ค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 3.96 (ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ 0.65) ด้านใช้วิธีการที่หลากหลาย เช่น ของจริง ประสาทสัมผัส การมองเห็น การฟัง การรับรู้ค่าเฉลี่ยอยู่ ที่ 4.01 (ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ 0.71)

การนำสื่อไปใช้จัดการเรียนการสอนยังสะท้อนผลความพึงพอใจมีค่าเฉลี่ยในระดับ มาก ถึงมากที่สุดในบางด้าน ทั้งด้านการให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการออกแบบสื่อการเรียนรู้ และเป็นส่วนหนึ่งในการจัดการเรียนการสอน การนำองค์ความรู้จากการเรียนรู้ด้วยสื่อองค์ประกอบศิลป์ไปใช้ในการปฏิบัติงาน สร้างสรรค์ได้ดีขึ้น มีความรู้ ความเข้าใจในหลักการ ทฤษฎีเพิ่มมากขึ้น รวมถึงบรรยากาศในการเรียนรู้ที่เกิดจากการใช้ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ ตลอดจน แรงเสริมด้านต่างๆ ที่ทำให้ผู้เรียนเกิดความมุ่งมั่น มุมานะ สามารถฟันฝ่า



อุปสรรคในการเรียนรู้ ข้ามพ้นศักยภาพและข้อจำกัดทั้งด้านอารมณ์ สติปัญญา และ ร่างกายของผู้เรียน จึงสรุปได้ว่าการวิจัย เรื่องสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์ขั้นพื้นฐานและขั้นสูงได้ตอบโจทย์สำคัญในการจัดการเรียนรู้ที่มีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เป็นการจัดการเรียนการสอนที่สัมพันธ์กับศักยภาพและธรรมชาติของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 และสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงของ สังคม เทคโนโลยี และ วัฒนธรรม

สรุปการสร้างชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์

1. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง รูปทรง สื่อ รูปทรง e-book เรื่อง สิ่งของ ด้วยหลักทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์เรื่อง ทัศนธาตุ

2. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง จุด สื่อภาพเคลื่อนไหว ออกแบบด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก

3. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง พื้นผิว สื่อ 3มิติ สัมผัส พื้นผิว รูปทรง การยื่นมือเข้าไปในกล่อง หรือถุงผ้า silk screen ภาพ สมอง ในลักษณะ Digital ด้วยสีสันสนุกสนาน (สติ สมาธิ จินตนาการ ปัญญาด้านการเคลื่อนไหว)

4. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง สี แสงเงา และ ค่าน้ำหนัก (Learning Materials in Color Shadow and Tone) สื่อดวงตาบนกล่องไฟโฆษณา เรื่อง ทัศนธาตุ

5. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง เส้น สื่อ เหล็กฉลุ หนังตะลุงยุคดิจิทัล เรื่อง เส้น แสงเงา แนวเรื่อง วิถีชีวิต เช่น แม่ค้า รถเข็น คนกวาดขยะ คนรอบนรถเมล์ คนบนรถไฟฟ้า

6. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่องพื้นที่ว่าง สื่อรูปทรงที่ว่าง ทฤษฎีจิตวิทยาเกสตัลท์ (gestalt psychology)

7. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง จังหวะ สื่อภาพgraphic โปรแกรม สิ่งพิมพ์ หรือภาพในลักษณะภาพประกอบ บนวัสดุหลากหลาย

8. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง สัดส่วน เป็นสื่อภาพยนตร์ สารคดี GOLDEN RATIO สัดส่วน ข้อมูลประวัติศาสตร์ศิลป์เช่นสัดส่วนสถาปัตยกรรมยุคนีโอคลาสสิก จำนวนตัวเลข Fibonacci ทฤษฎี The third of rules (ปัญญาด้านตรรกะและคณิตศาสตร์ แบบบูรณาการข้ามศาสตร์)

9. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์เรื่อง จุดเด่น เป็นสื่อภาพยนตร์สารคดี (Compos-Contem) ประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ การสำรวจ สืบค้นข้อมูล แรงบันดาลใจ แนวความคิด สถานที่

10. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความหลากหลาย ความเปลี่ยนแปร

11. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความสมดุล สื่อการ์ตูน Animation ความสมดุล เรื่อง เรือ รูปทรง จังหวะ และความสมดุล ใช้ข้อมูลความรู้หลักการจัดภาพ ความรู้เรื่องมิติสัมพันธ์

12. ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความกลมกลืนและ เอกภาพ
สื่อภาพเคลื่อนไหว ออกแบบโดยโปรแกรม computer 3 D เรื่อง อะตอม โมเลกุล นาโน โดยใช้ชิ้นส่วนมาประกอบกัน จาก อะตอม โมเลกุลนาโน มาสู่มวล กระดูก กล้ามเนื้อที่หลากหลาย เอกภาพรวม เป็นมนุษย์ (+ สมอง จิตใจ =ชีวิต) เป็นหลายเผ่าพันธุ์

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์สามารถ บูรณาการประยุกต์ใช้จัดการเรียนการสอนในแต่ละเนื้อหาได้ โดยแต่สื่อการเรียนรู้จะมีสื่ออักษรประกอบแสงไฟ LED ภาษา สัญลักษณ์ กระบวนการทางทัศนภาพ

(visual Process) (ปัญญาด้านภาษา) ชุดทดสอบ และสื่อการเรียนรู้ในลักษณะเอกสาร ใบความรู้ และสื่อการเรียนรู้ในลักษณะภาพและสื่อการเรียนรู้ในลักษณะภาพ ข้อมูล ด้วยโปรแกรม Power Point , เครื่อง Projector

อภิปรายผล

การสร้างสื่อการเรียนรู้ให้สัมพันธ์กับปัญหาผู้เรียน เป็นสิ่งสำคัญและจำเป็น เพื่อให้การแก้ไขปัญหาในการเรียนรู้ของผู้เรียน ที่มีอยู่หลาย ๆ ด้าน สามารถมีประสิทธิภาพในการเรียนรู้มากขึ้นผ่านสื่อการเรียนรู้ที่มีฐานข้อมูลจากการวิจัยเป็นฐาน ในการสร้าง อีกทั้งการพัฒนาแก้ไขสื่อการเรียนรู้เกิดจากการทดสอบ ทดลองใช้ แก้ไขปรับปรุงจากการสร้างกิจกรรมเรียนรู้จริง และนำผลทั้งด้านสถิติ และความหมายในเชิงปรัชญา องค์ความรู้ใหม่ รวมถึงค่าผลสัมฤทธิ์ และข้อความคิดเห็นของผู้เรียนและอาจารย์ มาเป็นกรณี ปรับปรุงสื่อการเรียนรู้ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น การออกแบบสื่อการเรียนรู้ต้องสัมพันธ์กับเป้าหมาย และวัตถุประสงค์ของบทเรียน เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพและผลที่เกิดแก่ผู้เรียน เป็นการวางแผนและการจัดการเรียนรู้ที่มองมิติ และบริบทของผู้เรียน ผู้สอน สถานที่ธรรมชาติของวิชา เป็นกระบวนการวิเคราะห์เพื่อให้เห็นแนวทางและทิศทางในการแก้ปัญหา และพัฒนาส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้อย่างชัดเจน การวิเคราะห์วัตถุประสงค์จะช่วยให้เกิดกระบวนการการเรียนการสอน และการวัดผลสัมฤทธิ์ในการเรียนการสอนได้อย่างชัดเจนและถูกต้อง ตรงตามเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้ อีกทั้งยังส่งผลต่อการผลิตและใช้สื่ออย่างเป็นระบบ ตลอดจนคุณภาพในการเรียนการสอนในระยะยาวต่อไป (จินตวีร์ คล้ายสังข์, 2560 : 59)

หลักการสำคัญของการสร้างสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ในครั้งนี้ เป็นการสร้างสิ่งที่เข้าใจยาก ให้ง่ายขึ้น ผู้เรียนเรียนรู้เข้าใจจากการได้ปฏิบัติ เกิดประสบการณ์ตรง เข้าถึง ประสบการณ์ที่เคยเกิดขึ้น หรือไม่สามารถเข้าถึงได้โดยง่าย เป็นการหาวิธีการ ออกแบบสร้างสื่อให้สัมพันธ์กับ ศักยภาพในการเรียนรู้ประยุกต์ใช้ง่าย และที่สำคัญตรงตามจุดมุ่งหมายในการเรียนรู้ และเป็นการออกแบบที่สัมพันธ์กับหลักการผลิตสื่อการเรียนรู้คือ 1. สร้างประสบการณ์ตรงชีวิตสัมผัส เห็น กลิ่น 2. ประสบการณ์จำลองในอดีต สิ่งที่อยู่ไกล 3. ผู้เรียนมีความคิดรวบยอดเป็นอย่างเดียวกัน 4. ประสบการณ์รูปธรรมสู่นามธรรมออกแบบให้ตรงกับจุดมุ่งหมาย ใช้ง่าย มีคู่มือประกอบ ([ออนไลน์]. สืบค้นจาก.https://www.Gotoknow.org/posts/451072. หลักการผลิตสื่อการเรียนรู้.วิชาญ บุราเลข)

การศึกษาลักษณะเฉพาะของสื่อแต่ละชนิดเป็นอีกส่วนประกอบสำคัญของการวิจัยเพื่อที่จะสามารถรู้ได้ว่า คุณลักษณะของสื่อแบบใดเหมาะสมกับการเรียนรู้อย่างไร จากข้อมูลการวิจัยเรื่อง เรื่อง จุดเด่น (Dominance) พบว่าการใช้สื่อที่เน้นมุมมองจากความเป็นจริงในลักษณะภาพถ่าย ที่มีจังหวะและความบังเอิญ มีการจัดภาพด้วย โครงสร้าง ทิศทาง มุมมองที่มีความพิเศษ เข่าใจง่าย ดูแล้วทันสมัย ผู้เรียนเลือกและให้ความสนใจ 52% การใช้มุมมอง ทางศิลปะ มีแนวเรื่อง และความคิดน่าสนใจ ประสานกับลักษณะทางกายภาพ ทั้งลักษณะของวัสดุ และเทคนิควิธีการ 25.33% ลักษณะของภาพ Animation มีความสดใส สนุกสนาน มีลักษณะของโครงสร้าง เส้นสมมติมีทิศทาง เส้นนำสายตาชัดเจน 12% และ การใช้ลักษณะของโครงสร้าง เส้นสมมติมีทิศทาง เส้นนำสายตาผสมลักษณะความจริงในรูปแบบภาพยนตร์ สารคดี มีความน่าสนใจในวิธีการเปรียบเทียบ 10.67% จากข้อมูลแสดงให้เห็นว่า การใช้สื่อภาพจากความเป็นจริงในลักษณะภาพถ่าย ในมุมมอง ทิศทาง โครงสร้างที่พิเศษ มีความทันสมัย และเข้าใจง่าย ผู้เรียนเลือกและให้ความสนใจมากที่สุด

ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ การใช้เทคโนโลยี smart phone สัมพันธ์กับวิถีชีวิตในโลกความเป็นจริง การสร้างลักษณะภาพดังกล่าว สัมพันธ์กับความชอบและความเข้าใจ แต่ในข้ออื่นๆที่ผู้เรียนบางกลุ่มสนใจก็มีประเด็นในการเรียนรู้ที่ไม่สามารถตัดออกจากการศึกษาได้ เช่น มุมมองทางศิลปะ ภาพ Animation ที่มีความสนุกสนาน หรือเส้นสมมติ ในภาพยนตร์ ก็จะเป็นฐานข้อมูลสำคัญในการสร้างสื่อการเรียนรู้ การจัดการเรียนการสอนในบางทฤษฎีที่ค่อนข้างซับซ้อน ผู้สอนจึงต้องเลือกออกแบบสื่อการเรียนรู้ให้คุณลักษณะมีความเหมาะสมกับลักษณะ และสถานการณ์ในการเรียนรู้

จากการวิจัยเรื่องสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ สำหรับผู้ศึกษาทัศนศิลป์กับนักเรียน นักศึกษาศิลปะทั่วประเทศ พบว่ามีประเด็นต่างๆ ที่เป็นข้อสรุป และสามารถนำมาสร้างสื่อการเรียนรู้ดังต่อไปนี้

การใช้ภาษาภาพ สัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่ผู้เรียนให้เกิดในการสื่อสารระหว่างผู้สอนและผู้เรียน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการแปลความหมายและการตีความ จากตัวอักษรในลักษณะเนื้อหาเป็นเรื่องยาก และไม่ตอบสนองด้านความรู้สึกร่วมในการเรียนรู้ ดังที่ ซิเซโร (ก่อน ค.ศ. 140-106) เห็นประโยชน์ของการใช้รูปภาพเพื่อช่วยความจำในสิ่งที่เป็นนามธรรม (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. 2557 : 15)

ภาพเคลื่อนไหว และภาพ3 มิติ เป็นสื่อที่ผู้เรียนสมัยใหม่ให้ความสำคัญและแสดงความสนใจถึง 16.09 เปอร์เซ็นต์ จากจำนวน 87 ความคิดเห็น ผู้เรียนสมัยใหม่มีโลกส่วนตัวสูง สื่อเทคโนโลยีในโลกดิจิทัลเข้ามามีบทบาทในลักษณะใหม่ โดยผู้เรียนสามารถเป็นได้ทั้งผู้เสพสื่อ และเป็นผู้สร้าง ด้วยเงื่อนไขที่ไม่จำกัดทั้งด้านของเวลาและรูปแบบในการเข้าถึงสื่อต่างๆ ที่หลากหลาย สามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์ บูรณาการ ประยุกต์ใช้ข้อมูล ประเมิน และวิพากษ์ในเชิงสร้างสรรค์ได้ เป็นทักษะด้านสารสนเทศ สื่อและเทคโนโลยี (Information Media and Technology Skill) ของผู้เรียนศิลปะในโลกยุคใหม่ ตามนิยามที่ได้กล่าวไว้ว่า ทักษะด้านสารสนเทศ สื่อและเทคโนโลยีคือความสามารถในการใช้เทคโนโลยี เพื่อพัฒนาความรู้และทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ในบริบทของการเรียนรู้เนื้อหาและทักษะที่ผู้เรียนจะได้รู้จักวิธีเรียนรู้ การคิดเชิงวิพากษ์ การแก้ปัญหา การใช้ข้อมูลข่าวสารการสื่อสารการผลิตนวัตกรรมและการทำงานร่วมกัน (จินตวีร์ คล้ายสังข์, 256 : 12)

ชุดสื่อการเรียนรู้จึงเป็นลักษณะการบูรณาการ องค์ความรู้หลายๆ ด้านในวิชาองค์ประกอบศิลป์ เป็นชุดสื่อการเรียนรู้ โดยความหลากหลายและความแตกต่าง ทั้งด้านวิธีการ รูปแบบการนำเสนอ สอดคล้องสัมพันธ์กับ คุณลักษณะอันพึงประสงค์ และทักษะการอ่านคิดวิเคราะห์ ของผู้เรียน อีกทั้งยังสามารถแก้ปัญหาในการเรียนรู้ เป็นการนำข้อมูลจากการศึกษามาใช้ออกแบบสื่อดังตัวอย่างต่อไป

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง รูปทรง



ภาพที่ 8 ภาพสื่อรูปทรง-ที่ว่าง 3 มิติ การใช้เครื่องprojector ฉายภาพใบหน้า(รูปทรง) ลงบนสื่อ 3 มิติ



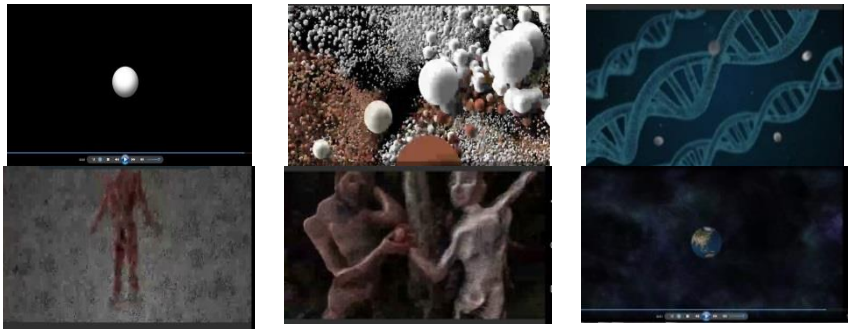
ภาพที่ 9 ภาพสื่อการสอน e-book และภาพการลิงค์ข้อมูลเว็บไซค์บนมือถือ

การสร้างสื่อการเรียนรู้จำเป็นต้องค้นหาวิธีการที่จะนำข้อมูลความรู้ถ่ายทอดให้สัมพันธ์กับความสนใจของผู้เรียน ทั้งด้านชีวิตจริง สิ่งแวดล้อม ที่จะทำให้ผู้เรียนสนใจเกิดการตอบโต้ สื่อสาร จนเป็นการเรียนรู้โดยธรรมชาติ จากจำนวน 87 ความคิดเห็นในการวิจัยด้านสื่อการเรียนรู้ในระดับ ปวช. ที่ผู้เรียนอยากให้มี 12.64% ต้องการให้มี VDO และภาพเคลื่อนไหว 10.34% ภาพนิ่ง 11.49% และ 4.60% อยากให้มีการเรียนการสอนศิลปะผสมกับเทคโนโลยีมากขึ้น ทั้งด้านภาพกราฟิก สื่อสังคมออนไลน์ แสดงให้เห็นถึงความต้องการและความสนใจในการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของผู้เรียนในศตวรรษที่21 และโลกยุคหักศอก (Disruption) ที่มีพลวัตการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว มีการพลิกผันด้านดิจิทัล เกิดการยุติและล้มล้างแนวทางปฏิบัติเก่าๆ ทั้งด้านเศรษฐกิจและสังคม อันมีผลกระทบวงกว้างต่อวิถีชีวิตในสังคมไทย การเรียนรู้จึงต้องมีลักษณะบูรณาการแบบ (Active Learning) สื่อการเรียนรู้ในวิชาองค์ประกอบศิลป์จึงเป็นลักษณะของชุดสื่อการเรียนรู้ที่มีความหลากหลายทั้งด้านภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว การใช้สื่อสัมผัส และการใช้ smart เทคโนโลยี เช่น E-book แอปพลิเคชั่น บนโทรศัพท์มือถือ เพื่อให้ผู้เรียนรู้สึกถึงความเป็นจริงเห็นความสำคัญของการเรียนรู้ สามารถเชื่อมโยงองค์ความรู้ และนำไปประยุกต์ใช้ให้ทันและเหมาะสมต่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง จุด



ภาพที่ 10 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ LED เรื่อง จุด



ภาพที่ 11 ภาพการออกแบบภาพเคลื่อนไหวด้วยโปรแกรม computer ที่สัมพันธ์กับเรื่องจุด

การเรียนการสอนในวิชาองค์ประกอบศิลป์ มีเป้าหมายเพื่อให้ผู้เรียน เห็นความสัมพันธ์ในหลักการทฤษฎี กับการปฏิบัติงาน เป็นลักษณะของทักษะ และความชำนาญที่เกิดจากการฝึกฝน จนสามารถแสดงออกในระดับที่สูงขึ้นด้วยเทคนิค วิธีการ และรูปแบบเฉพาะตน การสร้างสื่อการเรียนรู้จึงมีเป้าหมายให้ผู้เรียนมีทักษะ มีความสามารถ มีความรู้ ความเข้าใจ สื่อการเรียนรู้จึงมีลักษณะของการผสมผสาน และการบูรณาการสามารถประยุกต์ใช้ให้สัมพันธ์กับแรงบันดาลใจ และธรรมชาติของผู้เรียน เป็นการสร้างสื่อตามหลักการ การวิเคราะห์เป้าหมายการเรียนการสอน (Goal Analysis) ที่ว่าผู้ผลิตสื่อมีการกำหนดจุดมุ่งหมายคือ การผลิตสื่อทำให้ผู้เรียนทำความเข้าใจ เนื้อหาได้ง่าย น่าสนใจและสนุกสนานในการเรียน โดยมีการกำหนดเป้าหมายคือหลังจากผู้เรียนได้ทดลองใช้สื่อแล้ว มีความรู้ความเข้าใจ มีเจคติ ความสนใจ และความสนุกสนานในการเรียนมากยิ่งขึ้น (จินตวีร์ คล้ายสังข์, 2560 : 65)

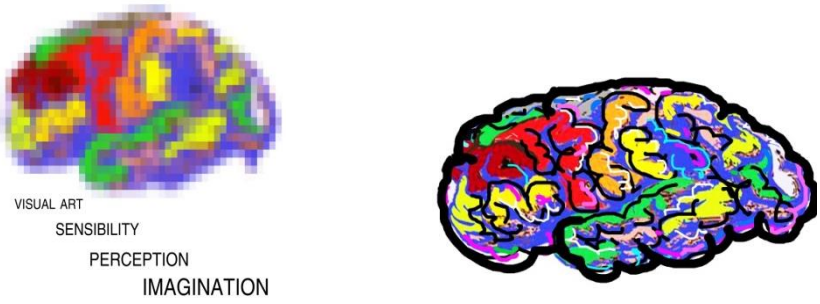
จากข้อมูลการวิจัยในประเด็น ปัญหาในการการมองเห็น (การดู ภาพ เช่น ภาพ 2 มิติ ภาพ 3 มิติ ภาพเคลื่อนไหว การแปลสัญลักษณ์) จากจำนวน 39 ความคิดเห็น 41.03 % ผู้เรียนไม่เข้าใจสิ่งที่เห็น ขาดการตีความ ในความหมายของผลงาน ชี้ให้เห็นปัญหาในกระบวนการสร้างสรรค์ เพราะผู้เรียนจำเป็นต้องนำหลักการ ทฤษฎี มาใช้เพื่อแสดงออกในกายภาพที่เป็นรูปธรรมทางศิลปะ ทั้งด้านการจัดภาพ โครงสร้าง มุมมอง หลักการในองค์ประกอบศิลป์ โดยมีเนื้อหาที่เป็นนามธรรม อันประกอบไปด้วยประสบการณ์ ทัศนคติ จินตนาการ อารมณ์ความรู้สึกในเรื่องที่จะสร้างสรรค์ ผู้เรียนต้องฝึกฝน การตีความและแปลความหมาย การแสดงใช้สัญลักษณ์ในการแสดงออก ตามทฤษฎีของฮักซ์ลี่ที่ได้กล่าวถึงกระบวนการจากการที่ภาพสัมผัสประสาทตามีความสัมพันธ์ให้เกิดการเรียนรู้ได้ โดยมีกระบวนการจากการสัมผัส การเลือก การรับรู้ ผู้ดูจะเน้นถึงความเข้าใจในเนื้อหาสาระวิชาที่เกี่ยวข้องกับภาพที่เห็น การวิเคราะห์ภาพที่เห็นจะทำให้ดูเข้าใจความหมายของภาพอย่างแท้จริงซึ่งจะมีผลต่อความจำระยะยาว (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. 2557,หน้า106) สื่อการเรียนรู้ในชุด จุด(point) จึงเป็นการฝึกให้ผู้เรียน เข้าใจการเน้นเนื้อหาสาระพร้อมกับการใช้สัญลักษณ์ที่มีนัย ตรงและแฝง (นัยประหวัด) นำไปสู่การตีความของผู้เรียน ให้ใช้ความหมาย ที่สัมพันธ์กันระหว่างรูปทรง จุด และลูกโลก เพื่อให้เกิดคำถาม และนำไปสู่ความเข้าใจและมีผลต่อความจำและการนำทฤษฎีไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ของผู้เรียน เป็นการค้นพบสัญลักษณ์ที่หลากหลาย มีความเชื่อมโยง ใช้การจัดระบบ และเรียบเรียงด้วยเนื้อหาที่เข้าใจได้ง่ายแต่ลึกซึ้ง นำไปสู่ความประทับใจในการแยกสลายและการรวมตัวของรูปทรงอินทรีย์รูปและ จุด ด้วยเทคนิคและวิธีการในโปรแกรมคอมพิวเตอร์

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง พื้นผิว



ภาพที่ 12 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ LED เรื่อง พื้นผิว

ประสาทสัมผัสของมนุษย์ที่มักใช้ในการเรียนรู้คือ การมองเห็นและการฟัง ประสบการณ์การเรียนรู้จากของจริง เช่น การสัมผัส สามารถกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ เป็นการเรียนรู้ผ่านการรับรู้ โดยใช้ประสาทสัมผัสหลายๆด้านบูรณาการกัน จากการวิจัยพบว่า การสำรวจความพึงพอใจผู้เรียนในระดับ ปวช. ร้อยละ 10.87 จากจำนวน 46 ความคิดเห็น ต้องการเห็นพื้นผิวที่แปลกใหม่ หลากหลาย เพิ่มความเข้าใจให้มากขึ้นได้อีก(ร้อยละ 10.87) ต้องการสื่อที่สามารถอธิบายพื้นผิวได้เรียบง่ายและเข้าใจได้ง่าย (ร้อยละ 10.87) และมีความพึงพอใจจากการได้สัมผัสด้วยมือโดยการปิดตา เป็นการสัมผัสด้วยการมองไม่เห็นภาพแต่ทำให้รู้สึกถึงพื้นผิวนั้นๆ (ร้อยละ15.22) ผลการวิจัยยังพบอีกว่าผู้เรียนชอบ สิ่งของที่เป็นจริง และพิสูจน์ให้เห็นได้จริง และสื่อการเรียนรู้ควรประกอบไปด้วย การสร้างประสบการณ์ตรง ทำเนื้อหาให้เข้าใจง่าย หลากหลาย ตื่นเต้น ท้าทาย มีการย้ำข้อมูลเสริมด้านความจำ สร้างปฏิกิริยา ตอบโต้กับผู้เรียน สื่อการเรียนรู้ที่เกี่ยวกับการสัมผัสเรื่องพื้นผิวเป็นการทดลองการรับรู้หลายๆด้าน และฝึกปัญญาแต่ละด้านที่สัมพันธ์กับผู้เรียน การเรียนรู้ด้วยกระบวนการดังกล่าวสอดคล้องกับหลักคิดของแฮร์บาร์ค (Johann Friendirich Herbart, 1776-1841 นักการศึกษาชาวเยอรมัน แต่ทฤษฎีและแนวคิดของแฮร์บาร์คกลับมาแพร่หลายในสหรัฐอเมริกา) นักศึกษาผู้นี้ ยึดหลักจิตวิทยาการเรียนรู้ เขาเชื่อว่า การรับรู้เป็นกระบวนการ ที่สัมพันธ์กับความคิดใหม่และความคิดเก่าที่ปรากฏคล้ายกัน กระบวนการรับรู้ที่ 3 ระดับ คือ 1. เป็นกิจกรรมเกี่ยวกับปราสาทสัมผัส 2. เป็นการสร้างแนวคิด 3. เป็นการสร้างความเข้าใจและความคิดรวบยอด (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุแพรว พรรณ ตันติพลาผล, 2557 : 18) การรับรู้ผ่านประสบการณ์และประสาทสัมผัส และจินตนาการของผู้เรียนถูกบูรณาการด้วยจินตภาพเดิม และที่สร้างขึ้นใหม่ระหว่างการทดลอง และนำไปสู่การเฉลยคำตอบที่ท้าทาย กิจกรรมการเรียนรู้เรื่องพื้นผิวเป็นการสร้างพื้นที่แห่งจินตนาการและการคาดเดา ผู้เรียนมีความรู้สึกร่วมกับลักษณะที่ไม่ชัดเจน กระตุ้นความอยากรู้ ความสงสัยและความกลัว มีการกำหนดหมายเลขในสื่อแต่ละชิ้นจำนวน 7-10 ชิ้น ในภาชนะบรรจุพิมพ์สัญลักษณ์ สมองที่มีลักษณะของ pixel ในโลกยุคดิจิทัล โดยผู้เรียนต้องสัมผัสตัวอย่างพื้นผิวด้านในถุงสื่อการเรียนรู้ โดยไม่สามารถมองเห็นได้ ระหว่างกิจกรรมผู้เรียนจะสามรถวาดรูปเพื่อตอบโต้กับการสัมผัสได้ ในลักษณะการแสดงออกด้านข้อมูล จำนวนคะแนนของผู้ที่ตอบถูกมากที่สุดจะเป็นฝ่ายชนะในกิจกรรม อาจมีรางวัลให้ผู้เรียนในลักษณะเสริมแรง เพื่อให้การเรียนรู้สนุกสนาน และท้าทายการเฉลยสิ่งที่อยู่ในถุงสื่อการเรียนรู้จะเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้รับรู้ด้วยสายตา และจินตนาการอีกครั้ง เพราะวัสดุ และลักษณะพื้นผิวของสื่อการเรียนรู้จะนำผู้เรียนไปสู่แนวคิด และเรื่องราวของเทคโนโลยี สังคมและวัฒนธรรม เช่น พื้นผิวของแผงวงจรคอมพิวเตอร์ แป้นพิมพ์คอมพิวเตอร์ พื้นผิวลายเครื่องจักสาน พื้นผิวยางรถยนต์เป็นต้น (สัมพันธ์ผลสำรวจเรื่องวงกลม รูปทรงและพื้นผิวในความคิดของผู้เรียนใน5อันดับแรก มีจำนวนร้อยละที่สูง จาก รูปทรงล้อรถ (ร้อยละ18.03 จาก210 ความคิดเห็น) พื้นผิวลวดลายไทย (10) เครื่องมือวิทยาศาสตร์ (5) โทรศัพท์มือถือ (12) และเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ (5))



ภาพที่ 13 ภาพแบบสำหรับใช้พิมพ์ถุงผ้า สื่อการเรียนรู้ พื้นผิว



ภาพที่ 14 ภาพประกอบกิจกรรมในชั้นเรียน การใช้สื่อการเรียนรู้พื้นผิว



ภาพที่ 15 ภาพรายละเอียดตัวอย่างพื้นผิว พื้นผิววงจรคอมพิวเตอร์ ฟอสซิลไดโนเสาร์ หุ่นกล้ามเนื้อมนุษย์ ลายเครื่องจักสาน แป้นคีย์บอร์ดคอมพิวเตอร์

จากการวิจัยทำให้ทราบว่า การเรียนรู้ในเชิงสำรวจ เป็นการสำรวจกายภาพของสถานที่ สิ่งของ และการสำรวจ แนวคิด จินตนาการ ความรู้สึก ประสบการณ์ตรงของผู้สำรวจ นำไปสู่ความคาดหวัง เป้าหมาย ระหว่างการใช้สื่อการเรียนรู้ที่ผ่านประสบการณ์ตรงด้านการสัมผัส ผู้เรียนสร้างสัญลักษณ์ด้วยการวาดภาพ สัญลักษณ์ในจินตนาการขึ้น เป็นการรวมองค์ความรู้กับสัญลักษณ์ขึ้นภายในกระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียน และเมื่อมีการ

เห็นข้อมูลที่แท้จริง ก็สามารถเชื่อมโยงนำไปสู่วิธีการที่เรียนรู้และเข้าใจที่ผู้เรียนกำหนดขึ้นเอง ตามทฤษฎีการเรียนรู้ของ Tolman's Sign Learning Tolman ที่เชื่อว่าความมุ่งหมายและความคาดหวังมีผลต่อการเรียนรู้ แนวความคิดทางด้านการเรียนรู้ของ Tolman คือการให้ผู้เรียนสร้างโครงสร้างหรือเครื่องหมายขึ้น และโยงความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องหมายและเป้าหมายเข้าด้วยกัน โดยผู้เรียนเป็นผู้ลงมือกระทำเองให้บรรลุจุดมุ่งหมาย (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ดร.สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. 2557 : 38)

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง สี แสงเงา และ ค่าน้ำหนัก



ภาพที่ 16 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ LED เรื่อง สี น้ำหนัก แสงเงา

จากการวิจัยพบว่าผู้เรียนต้องการข้อมูลที่ชัดเจน ไม่ซับซ้อน เข้าใจได้ใกล้เคียงกัน มีความเป็นสากล ผ่านการคัดกรอง ตีความได้โดยง่าย ใช้สัญลักษณ์แบบภาษาภาพในทางศิลปะ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความหลากหลายและความซับซ้อนของข้อมูลมีปริมาณองค์ความรู้ที่มากและซับซ้อนเกินไปในแต่ละบทเรียน และภาษาภาพแทนลักษณะทางนามธรรมได้ดีกว่าการอธิบายด้วยตัวหนังสือหรือบทความ รวมถึงความน่าสนใจในการเรียนรู้ ดังคำกล่าวที่ว่า"ผู้สอนสามารถนำภาพที่แสดงสิ่งหนึ่งเพื่อเปรียบเทียบกับสิ่งที่คล้ายคลึงกัน เช่นการใช้วงล้อสี เพื่อแสดงความเชื่อมโยงสัมพันธ์ของสีต่าง ๆ" (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล, 2557)

จากข้อมูลในแบบสอบถามเรื่องความสมดุล จำนวน 21 ความคิดเห็น จาก 69 ความคิดเห็น คิดเป็นจำนวน 30.43 เปอร์เซ็นต์ให้ความสำคัญเรื่องการซ้ำ ความหลากหลาย และความต่อเนื่องของภาพเป็นเหตุผลในความเข้าใจเรื่องความกลมกลืน รวมถึงจากการสำรวจรูปทรงวงกลมในความคิดของผู้เรียน ร้อยละ 4.29 เลือกดวงตา (9 ความคิดเห็น) เกี่ยวกับมนุษย์ อีก ร้อยละ 7.62 (16 ความคิดเห็น) และสัญลักษณ์ที่สัมพันธ์กับธรรมชาติ เช่น โลก ดวงจันทร์ ดวงอาทิตย์ จักรวาล อีกร้อยละ 8.75 (18 ความคิดเห็น) จาก210 ความคิดเห็น สื่อการเรียนรู้ในลักษณะบูรณาการจึงเป็นการนำฐานข้อมูลจากการวิจัยมาสร้างสัญลักษณ์แทนความ ลดความซับซ้อน สามารถเข้าใจได้โดยง่าย เป็นเรื่องความสัมพันธ์ของรูปทรง ดวงตา มนุษย์ และสัญลักษณ์ที่เข้าใจได้ง่าย และการแปรเปลี่ยนสี แสงเงาในธรรมชาติ รวมทั้งหลักทฤษฎีแสงสีในวิทยาศาสตร์ และศิลปะที่มีที่มาจากแสงของดวงอาทิตย์ สร้างสัญลักษณ์ของสื่อที่ผู้เรียนตอบสนองการเรียนรู้จากการมองเห็น นำไปสู่ความเข้าใจได้ดี รวมทั้งเพิ่มความน่าสนใจด้วยนัยประหวัดของสิ่งที่มีสองความหมายของดวงตา คือ 1.ลักษณะการมองเห็น (vision) และ 2.ลักษณะการรับรู้ศิลปะด้วยสายตา (Visual art) เป็นการนำองค์ความรู้มาออกแบบจัดรูปแบบกับวิธีการมองเห็นและวิธีคิดของผู้เรียน ในลักษณะ timeline การสว่างของไฟแต่ละช่องในลักษณะเป็นความเป็นอุปมาของภาพ ในการเรียนการสอนให้เกิดความคิดความเข้าใจ





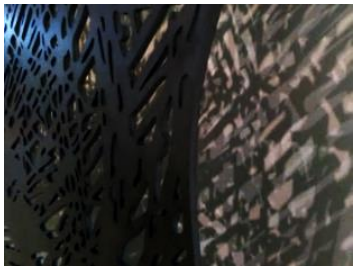
ภาพที่ 17 ภาพกล่องไฟสื่อการเรียนรู้แบบบูรณาการ ถอดเปลี่ยนแผ่นภาพความรู้ได้

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง เส้น

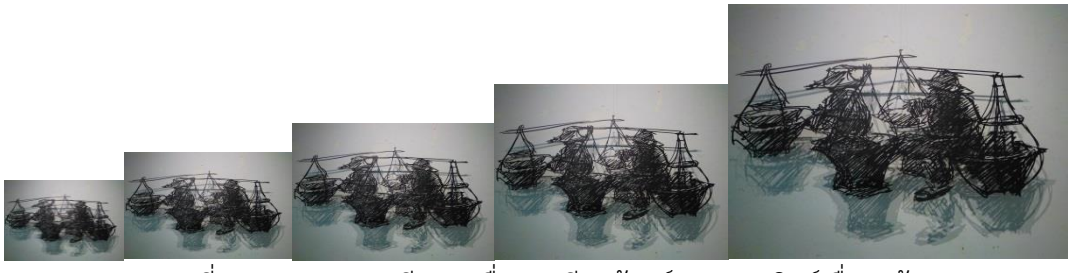


ภาพที่ 18 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ led เรื่อง เส้น





ภาพที่ 19 ภาพรายละเอียดชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์เรื่อง เส้น



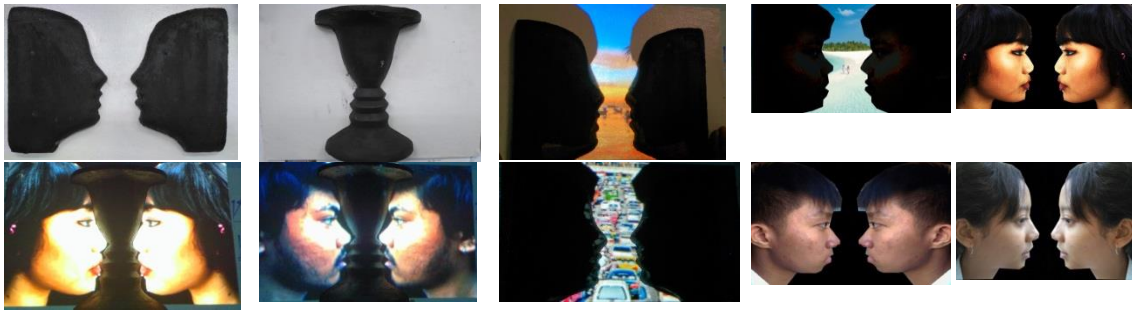
ภาพที่ 20 ภาพรายละเอียดชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์เรื่อง เส้น

ขนาดของรูปทรงจะเรียงลำดับหลดหลั่น ผันแปรขนาดจากเล็กไปใหญ่ (Gradation) (การแปรเปลี่ยนของขนาดแบบก้าวหน้า) และจากขนาดใหญ่ไปขนาดเล็ก (การแปรเปลี่ยนของจังหวะแบบถดถอย) ทำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ เรื่อง เส้น น้ำหนักแสงเงา สัดส่วน และ ความหลากหลาย การผันแปร

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง พื้นที่ว่าง



ภาพที่ 21 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ led เรื่อง ที่ว่าง



ภาพที่ 22 ภาพรายละเอียดชุดสื่อการเรียนรู้เรื่องรูปทรง-ที่ว่าง และการฉายภาพด้วยเครื่อง projector

จากการผลการสำรวจพบว่าที่ว่างในความคิดของผู้เรียนที่แสดงความคิดเห็น จาก 205 ความคิดเห็น คำตอบ อวกาศที่ว่างเปล่า คิดเป็นร้อยละ 3.90 (8 ความคิดเห็น) ท้องฟ้ามีเมฆ คิดเป็นร้อยละ 5.58 (12 ความคิดเห็น) ทะเล คิดเป็นร้อยละ 7.80 (16 ความคิดเห็น) ท้องฟ้าคิดเป็นร้อยละ 5.58 (12 ความคิดเห็น) แม่น้ำ คิดเป็นร้อยละ 4.88 (10 ความคิดเห็น) อากาศร้อยละ 2.93 (6 ความคิดเห็น) ทั้งนี้อาจเป็นเพราะที่ว่าง ในธรรมชาติให้ความรู้สึกเบา สบาย ท้องฟ้า และผืนน้ำให้ความรู้สึกปลอดโปร่งอิสระ เสรี การวิจัยในครั้งนี้ได้นำข้อมูลดังกล่าวมาเป็นฐานในการออกแบบสื่อการรู้องค์ประกอบศิลป์เรื่องรูปทรง ที่ว่าง ทั้งด้านการใช้รูปทรงและที่ว่างที่อยู่ในภาพองค์รวมเดียวกัน การใช้สีน้ำเงินใน หลอดไฟ LED การใช้ที่ว่างของท้องฟ้า แม่น้ำ อากาศที่มีนัยของที่ว่าง (หรือรูปทรง) แจกัน ผสมผสานรูปทรง(หรือที่ว่าง) ใบหน้าของผู้เรียนในระดับชั้น ปวช. 3 ผสมผสานหลักทฤษฎีการมองเห็นและรับรู้ทั้งด้านสายตาและความนึกคิด เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความคุ้นเคย สนุกสนานกับการเรียนรู้ รวมทั้งมีการเลือกสรรรูปทรง แยกแยะวัตถุ และให้ความสำคัญกับสิ่งที่คุ้นเคย ตามทฤษฎี การเลือก (To select) ของ อัลดัส ฮักซ์ลี่ (Aldous Huxley,2485) ที่กล่าวว่า การที่ประสาทเลือกวัตถุ หรือสิ่งที่เห็นในสายตาโดยแยกสิ่งที่สำคัญมากกว่าออกจากสิ่งที่สำคัญน้อยกว่าหรือมีความหมายน้อยกว่าออกจากกัน หรือแยกสิ่งที่คุ้นเคยออกจากสิ่งที่ไม่คุ้นเคย การเลือกเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ และจิตสำนึกปัญญาของผู้ดู (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. 2557 : 104) จากการศึกษาผู้เรียนเลือกที่จะรับรู้สัญลักษณ์ในการนำเสนอโดยมีแนวโน้มในการมองเห็นรูปทรงมากกว่าพื้นที่ว่าง และไม่พยายามที่มองด้านตรงกันข้าม กล่าวคือจะไม่เห็นรูปร่างและรูปทรงในพื้นที่ว่าง และ



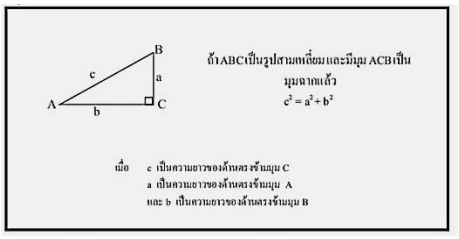
จะเข้าใจอย่างลึกซึ้งเมื่อมีการชี้นำให้เห็น จนเกิดเป็นปรากฏการณ์ที่ตื่นเต้นและสนุกสนานของผู้เรียน เป็นการจัดระบบการรับรู้ด้านตรงกันข้ามใหม่ เป็นการเห็นภาพองค์รวมตามทฤษฎีจิตวิทยาเกสตัลต์ (อังกฤษ: gestalt psychology หรือ gestaltism, เยอรมัน: Gestalt แก่นหรือรูปทรงแห่งรูปแบบสมบูรณ์ของสิ่ง ๆ หนึ่ง") ที่ได้กล่าวไว้ว่า สมองเป็นแบบองค์รวม ขนานและเป็นเชิงอุปมาน (analog) โดยมีแนวโน้มจัดระเบียบตนเอง หลักการนี้มีว่า ตามนุษย์มองวัตถุทั้งหมดก่อนค่อยรับรู้ส่วนย่อย เป็นการแนะนัยว่า องค์รวมนั้นโดดเด่นกว่าผลรวมของส่วนประกอบย่อย ([ออนไลน์]. สืบค้นจาก .https:// th.wikipedia.org/wiki/) จากการวิจัยด้วยสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์เรื่องรูปทรง-ที่ว่างค้นพบว่า ผู้เรียนมีการรับรู้ และการมองเห็นภาพเป็นองค์รวมไม่สามารถแยกเยอะประเด็นย่อย ที่เป็นส่วนประกอบ ขาดการบูรณาการ การออกแบบสื่อยังสัมพันธ์กับการมองเห็นและการให้ความสำคัญของรูปทรง การสลับตำแหน่งระหว่างรูปทรงกับที่ว่าง การเปลี่ยนสถานะความหมาย ความคุ้นเคย ทำให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้ ตั้งคำถาม สังเกตการพลิกผันของภาพองค์รวม ใช้สื่อการเรียนรู้ในการฝึกสร้าง เลือกสาระและความสำคัญของรูปทรง-ที่ว่าง จากประสบการณ์ความรู้ตนเอง สามารถประยุกต์องค์ความรู้ได้ในบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง สัดส่วน

ข้อมูลจากผลสำรวจและชุดทดสอบ คุณลักษณะของสื่อการเรียนรู้ เรื่อง สัดส่วน (Proportion) ในนักเรียนระดับชั้น ปวช. จำนวน 76 ความคิดเห็น แสดงให้เห็นว่าผู้เรียนสนใจคุณลักษณ์ของสื่อลักษณะที่เป็นข้อมูล ภาพและการอธิบายตามหลักทฤษฎี เชิงวิชาการ เข้าใจง่าย แต่ขาดสีสัน และความพิเศษที่กระตุ้นความสนใจ 31.58% (24 ความคิดเห็น) สนใจการแบ่งสัดส่วนของตัวการ์ตูน ขนาด บ่งบอกเป็นตัวเลขและสัดส่วนความสูง นำความรู้ ทฤษฎีมาประยุกต์ใช้กับรูปแบบกราฟิก ที่มีสีสัน สนุกสนาน น่าสนใจเพิ่มแนวเรื่องในลักษณะ popular culture 21.05 % (16 ความคิดเห็น) สนใจการเปรียบเทียบ ทั้งขนาด และสัดส่วน โดยใช้สาระความจริง ในชีวิต มีปรัชญา และมีความลึก ซึ้ง 25% (19 ความคิดเห็น) และสนใจเป็นทฤษฎีที่น่าสนใจแต่ซับซ้อนยากแก่การเข้าใจ สัญลักษณ์และการเปรียบเทียบท้าทายความอยากรู้อยากเห็น 22.37% (17 ความคิดเห็น) จะเห็นได้ว่าจำนวนเปอร์เซ็นต์ลักษณะที่เป็นข้อมูล ภาพและการอธิบายตามหลักทฤษฎี เชิงวิชาการเข้าใจง่ายมีมากสุด (31.58%) และเปอร์เซ็นต์ของความสนใจ 3 ด้าน ใกล้เคียงกัน คือลักษณะการใช้ภาพกราฟิกการ์ตูน ที่มีสีสัน ภาพจากชีวิตจริง ความลึกซึ้ง และลักษณะการเปรียบเทียบในเชิงทฤษฎี เข้าใจยากแต่ท้าทายต่อการเรียนรู้ แสดงให้เห็นถึงความต่างของศักยภาพและธรรมชาติของผู้เรียน แต่สามารถนำลักษณะเฉพาะและลักษณะร่วมกัน มาใช้ในการออกแบบสื่อด้วยวิธีบูรณาการ เช่น ชุดสื่อการเรียนรู้ ด้วยลักษณะความจริงจังของสื่อเหล็ก ฉลุ หนังตะลุงยุคดิจิทัล แนวเรื่อง วิถีชีวิต เช่น แม่ค้า รถเข็น คนกวาดขยะ คนรอบนรถเมล์ คนบนรถไฟฟ้า มีการกำหนดขนาด 4 ขนาด เรียงกันตามสัดส่วนของทฤษฎี Golden Ratio โดยมีป้ายไฟ LED ทฤษฎีคณิตศาสตร์ ประกอบการอธิบาย รวมทั้งการใช้ สื่อภาพยนตร์ สารคดี แสดงสัดส่วนข้อมูลประวัติศาสตร์ศิลป์ เช่นสัดส่วนสถาปัตยกรรมยุคนีโอคลาสสิก จำนวนตัวเลข Fibonacci ทฤษฎี The third of rules



ภาพที่ 23 ภาพรายละเอียดสื่อเหล็ก ฉลุ ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง สัดส่วน สื่อกำหนดขนาดด้วยสัดส่วน golden Ratio และชุดตัวเลข Fibonacci Number 1,1,2,3,5 ,13,18,31 ,49,80,129,209,338 โดยจำนวนเลขตัวหลังหารด้วยเลขตัวหลังมีค่าเฉลี่ยประมาณ 1.618 รวมทั้งการใช้สามเหลี่ยม พิธากอรัส ในการกำหนดสัดส่วน การหาค่า



ภาพที่ 24 ภาพสามเหลี่ยม พิธากอรัส (Chanida Yoolaha. สื่อการสอน คณิตศาสตร์ขั้นพื้นฐาน [ออนไลน์] ที่มา : http://chanidayoolaha.blogspot.com/2015/10/)

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความหลากหลาย ความเปลี่ยนแปร



ภาพที่ 25 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ LED เรื่อง การผันแปร และการเปลี่ยนแปร

ลักษณะของการตอบโต้แสดงความคิดเห็นการพูดคุย (interactive) ได้ผ่านการแสดงความคิดเห็น 16.13 เปอร์เซ็นต์ จาก 93 ความคิดเห็นของผู้เรียนทั้งระดับ ปวช. และระดับปริญญาตรี มีความต้องการพูดคุยและปรึกษาสื่อสารกับผู้สอน รวมถึงการมีส่วนร่วมในเนื้อหาการเรียนรู้มากกว่าการสื่อสารทางเดียว การสร้างสื่อการเรียนรู้ชุด ความหลากหลายและความผันแปร เป็นลักษณะภาพชุดที่ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น เรื่องค่านิยม ความชอบ ผู้วิจัยได้สรุปข้อมูลเป็นภาพชุดที่ใช้ เทคนิคโปรแกรม computer ในลักษณะภาพประกอบ สร้างขึ้นเป็นผู้เรียนเล่น skateboard โดยมีผู้เรียน นักเรียนวิทยาลัยช่างศิลป เป็นต้นแบบ และใช้ภาพพื้นหลังของหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ และผลงานศิลปะของศิลปินระดับโลก เป็นการออกแบบไม่ให้มีลักษณะซ้ำซ้อน ง่ายต่อความเข้าใจ เกิดความสนใจจากผู้เรียน ในลักษณะของความคุ้นเคย ในลักษณะกลุ่มและพวก ผู้เรียนร่วมสร้างและเป็นส่วนหนึ่งของสื่อ รวมทั้งออกแบบกิจกรรมในการเรียนรู้ที่ผู้เรียนมีส่วนร่วมด้วยการสร้างโจทย์และเกมในบทเรียน ลักษณะการสร้างกิจกรรมดังกล่าวจึงมีความสัมพันธ์กับความคิดเรื่องการกำหนดการตอบสนองของผู้เรียน (require Learner Respondse) การให้ผู้เรียนมีส่วนรวมในการเรียน

และเปิดโอกาสให้มีการตอบสนองนั้นเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง นอกจากนี้ผู้เรียนสามารถมีการตอบสนองโดยการพูดหรือเขียนออกมา (ยศระวี วายทองคำ, 2555 : 47)

จากการวิจัยพบว่าผู้เรียนต้องการมีส่วนร่วมในการออกแบบการเรียนรู้ และมีความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของสื่อการเรียนรู้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสื่อการเรียนรู้และกิจกรรมการเรียนการสอนสามารถโน้มน้าวให้ผู้เรียนตั้งใจในการทำความเข้าใจในข้อมูลที่ซับซ้อนขึ้นเป็นกระบวนการเรียนรู้จากประสบการณ์ตรง ทำให้ผู้เรียนไว้ใจในผู้สอนที่รู้สึกและเข้าใจในแนวทางการใช้ชีวิตของผู้เรียนทั้งด้านรสนิยม และทัศนคติที่มีลักษณะเฉพาะเป็นการสร้างสื่อด้วยสุนทรียภาพ และรูปแบบศิลปะที่ทันสมัย ใช้วิธีการเขียนภาพด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ให้สัมพันธ์กับธรรมชาติและวัยของผู้เรียน

กระบวนการสร้างสื่อการเรียนรู้ดังกล่าวยังสามารถนำผู้เรียนเข้าสู่บทเรียนด้วยความเต็มใจ เป็นการเรียนรู้ผ่านกุสโลบายด้วยความสุข สนุกสนาน ด้วยคำถามที่เกี่ยวกับตัวละคร เรื่อง ชื่อภาพ ศิลปิน ลัทธิทางศิลปะ โดยแทรกภาพพื้นหลังที่มีลักษณะของประวัติศาสตร์ศิลป์ ผสมผสานกับสภาพแวดล้อม และเหตุการณ์ที่ตัวละคร(ผู้เรียน)เคลื่อนผ่านไป อีกทั้งเพิ่มกิจกรรมการถามตอบและให้รางวัลแก่ผู้เรียนที่สามารถตอบได้ เพื่อเป็นการโน้มน้าวความสนใจและนำไปสู่จุดประสงค์หลักในการเรียนรู้ เรื่องการลดหลั่นและการเปลี่ยนแปรของรูปทรง ที่เป็นจุดเด่นในภาพ และผู้เรียนสามารถนำทฤษฎี หลักเกณฑ์องค์ประกอบศิลป์ไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ได้



ภาพที่ 26 ภาพรายละเอียดชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความหลากหลาย ความผันแปร

ชุดสื่อการเรียนรู้องค์ประกอบศิลป์ เรื่อง ความสมดุล



ภาพที่ 27 ภาพสื่ออักษรประกอบแสงไฟ LED เรื่อง ความสมดุล



ภาพที่ 28 ภาพรายละเอียด การ์ตูน animation ในชุดสื่อการเรียนรู้เรื่อง ความสมดุล

จากการวิจัยพบว่า ผู้เรียนให้ความสนใจและเลือกลักษณะภาพที่แสดงความเคลื่อนไหว ท้าทาย แสดงถึงบรรยากาศ และความรู้สึก ผ่อนคลาย มีความชอบในจังหวะของภาพที่สัมพันธ์กับทฤษฎี หลักเกณฑ์ รวมทั้งภาพการ์ตูนที่มีแนวเรื่อง มีความสนุกสนาน มีสีสัน ขำขัน เข้าใจง่าย เป็นสื่อการ์ตูนที่รู้จักกันทั่วโลก สามารถประยุกต์นำไปใช้ในการอธิบายองค์ความรู้ โดยลักษณะภาพต้องมีการตัดทอน น่าสนใจ องค์ประกอบภาพ ท้าทาย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะลักษณะของสีสัน รูปทรงที่มีการออกแบบตัดทอนรายละเอียด มีรูปแบบลักษณะเฉพาะ เป็นสัญลักษณ์ที่ตรงกับรสนิยมกับกลุ่มและวัย สัมพันธ์กับค่านิยมในสังคม วัฒนธรรม เช่น การบริโภค แบบ popular culture การตลาด การโฆษณา เป็นต้น กระบวนการรับรู้ของผู้เรียนมีลักษณะของความเป็นกลุ่มร่วมกัน กำหนดนิยามของความทันสมัยด้วยสื่อเทคโนโลยี

หลักการประยุกต์ใช้หลักการประสาทสัมผัส (Modality Principle) กล่าวไว้ว่า อุปสรรคสำคัญในการเรียนรู้สิ่งใหม่ของผู้เรียนคือ คือความสามารถในการจดจำ ซึ่งการนำเสนอข้อมูลทั้งในรูปแบบเสียงและภาพจะทำให้เพิ่มความสามารถในการจดจำมากกว่าการเลือกนำเสนอข้อมูลในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเพียงอย่างเดียว และดีกว่าการนำเสนอข้อมูลในรูปแบบภาพและข้อความ ทั้งนี้เนื่องจากคนเราจะรับรู้ได้ดีจากการเห็นและการฟัง โดยการนำเสนอข้อมูลนั้นจะต้องไม่เกิดการซ้อนทับกัน (จินตวีร์ คล้ายสังข์, 2560) การออกแบบสื่อ การ์ตูน animation ในชุดสื่อการเรียนรู้เรื่อง ความสมดุลจึงเป็นการนำข้อมูลจากการวิจัยเบื้องต้นมาออกแบบประกอบเสียง ตามจังหวะของ ภาพ ข้อความ และเสียง โดยไม่ให้เกิดการซ้ำซ้อน ความสับสน และเกิดความรำคาญแก่ผู้เรียน เพื่อให้เกิดการเรียนรู้และความสามารถในการจดจำและนำไปใช้ การใช้ภาพการ์ตูนที่มีลักษณะเคลื่อนไหวแบบภาพนิ่งหลายๆ ภาพ (Frame -เฟรม) ด้วยความเร็วสูง ตั้งแต่ 16 เฟรมต่อวินาทีขึ้นไป จึงเป็นการเคลื่อนไหวในลักษณะเคลื่อนที่หยุด (Stop Motion) แบบแอนิเมชั่น (Animation) ที่ผู้เรียนเข้าถึงได้ง่าย เห็นถึงความไม่ซับซ้อนของรูปทรง สี และบรรยากาศ เป็นการนำสิ่งที่นิ่งไม่มีชีวิต เช่น ภาพนิ่ง ภาพการ์ตูน ภาพบรรยากาศ หรือภาพสิ่งของที่ผู้เรียนเลือกสรร มาสร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวให้มีชีวิตขึ้นมาได้ ในสื่อชุดนี้ได้สร้างชีวิตและสภาพแวดล้อมขึ้นใหม่โดยการสอบถามความเห็นผู้เรียน ทั้งด้านตัวละคร สิ่งก่อสร้าง สภาพแวดล้อม ความชอบ สิ่งที่นิยม และบรรยากาศแห่งความสนุกสนานเพื่อลดความเป็นวิชาการหลักเกณฑ์ทฤษฎี เรื่องความสมดุล ให้ผู้เรียนเข้าถึงและเข้าใจและนำไปประยุกต์ใช้ปฏิบัติงานศิลปะได้โดยง่าย

สื่อการเรียนรู้ในลักษณะบูรณาการ อักษร คำ ทฤษฎี และหลักการองค์ประกอบศิลป์



ภาพที่ 29 ภาพสื่อการเรียนรู้ในลักษณะบูรณาการ อักษร คำ ทฤษฎี และหลักการองค์ประกอบศิลป์
(ตัวอักษรสติกเกอร์บนอะคริลิคใสหนา ฉลุ ประกอบไฟ LED)

ทฤษฎีของ คอมีนิอุส (Johannes Amos Comenius, พ.ศ. 2200) ได้กล่าวไว้ว่า "การเรียนรู้ของมนุษย์เกิดขึ้นได้โดยผ่านประสาทสัมผัสทางตาก่อนแล้วจึงเกิดเป็นภาพความคิด แล้วจึงนำไปสู่ความเข้าใจ และการเรียนรู้จะเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่อ่านแล้วเกิดความสนุกสนาน น่าชื่นชมไม่ใช่น่าเบื่อ" (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. 2557 : 105) เมื่อผู้เรียนเห็นและเข้าใจความหมายของสื่อ (คำ ประโยคที่มีลักษณะทางทัศนธาตุ เช่น สี แสง ความมันวาว เรืองรอง) ขั้นตอนต่อไปในการจัดกิจกรรมในการเรียนการสอนเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ขึ้นในการเรียนรู้คือ ให้ผู้เรียนอธิบายความหมายด้วยการ presentation ด้วยการพูดและอธิบายประกอบผลงาน ดังทฤษฎี Verbal Association ของRobert M Gagne ที่เชื่อว่า การเชื่อมโยงความหมายทางภาษาให้ออกมาเป็นคำพูดและตัวอักษร เมื่อเข้าใจแล้วต้องพูดได้และอธิบายได้ (รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ ไทยพานิช ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. 2557 : 41)

จากการศึกษายังพบว่าผู้เรียน ต้องการกระบวนการเรียนรู้ การกลั่นกรองความรู้ การทำความเข้าใจแปลงคำพูดเป็นสัญลักษณ์ ด้วยภาษาศิลปะ สัมพันธ์กับธรรมชาติผู้เรียน มีการใช้ Mind Map การใช้คำภาษาภาพ ทฤษฎีในลักษณะ คำ วลี ประโยค สร้าง จินตภาพ เป็นการผสมรูปและสาระ อยู่ด้วยกัน การเน้นลักษณะพิเศษทางกายภาพของคำ ที่สัมพันธ์กับความหมายและเนื้อหาสาระอาจนำไปสู่การคิดต่อยอด และการสร้างสรรค์ได้ การออกแบบสื่อด้วยป้ายอักษรคำที่มีลักษณะทางกายภาพของไฟ มีแสงสว่างที่สัมพันธ์กับข้อมูลดังกล่าว เน้นกระบวนการคิด การมองเห็น กายภาพของขนาด ลักษณะตัวอักษร ความสนุกสนาน ตื่นเต้นทันสมัย เร้าใจ สามารถนำไปสู่ลักษณะความจำ และการนำไปใช้ในการปฏิบัติงาน

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ทำให้เรียนรู้ขั้นตอน กรรมวิธี การวางแผนที่รัดกุม ในการวิจัย การออกแบบเครื่องมือการวิจัยเป็นสิ่งสำคัญที่จะได้มาซึ่งฐานข้อมูลที่สำคัญ การลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อพูดคุยสัมภาษณ์กับกลุ่มประชาชากร และกลุ่มเป้าหมาย ทำให้เห็นถึงประเด็นสำคัญ ในเชิงลึก การพูดคุยยังนำมาซึ่งฐานข้อมูล และกรรมวิธีที่เกิดขึ้น ในขณะดำเนินการ การสร้างสื่อการเรียนรู้เป็นการตรวจสอบหาค่าในเชิงสถิติที่เป็นวิทยาศาสตร์และด้านความพึงพอใจของผู้เรียน โดยมีเป้าหมายสำคัญอยู่ที่การเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ และการนำไปประยุกต์ใช้

อีกทั้งยังสัมพันธ์กับด้านศักยภาพ ธรรมชาติ ผู้เรียน รวมทั้งด้านทักษะ ความรู้สึก สติปัญญา และแนวคิด ขั้นตอนแกระบวนการวิจัย จึงควรบูรณาการข้อมูลในแต่ละด้านอย่างรัดกุม รวมถึงการวางแผนด้านงบประมาณ การปฏิบัติงานนอกสถานที่ ที่จะทำให้ผู้ผู้วิจัยเกิดอุปสรรคมากมาย เช่น การเตรียมการด้านข้อมูล การเดินทาง อุปกรณ์ เครื่องมือ ในการวิจัย สถานที่ที่ไม่เอื้อต่อการทำงาน เป็นต้น รวมทั้งอุปสรรคในด้านการสรุปวิเคราะห์องค์ความรู้ เช่น การออกแบบสร้างสื่อการเรียนรู้ไม่เป็นไปตามเป้าหมาย การติดต่อพูดคุยทำความเข้าใจให้สามารถเห็นทิศทาง แนวคิดในการวิจัยอย่างถ่องแท้ การขาดชุดข้อมูลที่จำเป็น ทำให้ต้องกลับไปสู่กระการเดิมซ้ำใหม่ หลายๆ ครั้ง เกิดความไม่สัมพันธ์กับงบประมาณ และปฏิทินเวลาในการวิจัย การทำงานจึงต้องมีการจัดการที่มีประสิทธิภาพ เพื่อให้เกิดความสอดคล้องสัมพันธ์กับระบบที่กระบวนการวิจัยต้องไปเกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชน รวมถึงรายละเอียดปลีกย่อยด้านการเบิกจ่าย ข้อมูลสำคัญของเอกสาร

จึงเป็นการดำเนินงานที่ก่อให้เกิดประสบการณ์ การปรับแก้ประยุกต์ พัฒนา เพื่อให้ได้ข้อสรุป บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ในการวิจัยเกิดประโยชน์กับผู้เรียน และการศึกษาด้านทัศนศิลป์ทั้งในระดับขั้นพื้นฐานและขั้นสูงอย่างแท้จริง และสามารถเป็นฐานข้อมูลแก่ผู้ที่สนใจในการนำองค์ความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้ต่อไป

บรรณานุกรม

จินตวีร์ คล้ายสังข์. (2560) **การผลิตและใช้สื่ออย่างเป็นระบบ เพื่อการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21.** กรุงเทพ: สำนักพิมพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บุญชม ศรีสะอาด .(2554). **การวิจัยเบื้องต้น.กรุงเทพ :** สุวีริยาสาส์น

ภูริ วงศ์วิเชียร. (2560). **การพัฒนาทักษะและทัศนคติในการเรียนรู้ด้านการวิจัย ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบกิจกรรมเป็นฐาน.**กรุงเทพ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ยศระวี วายทองคำ**.** (2555). **เทคนิคการนำเสนอสื่อการศึกษาเบื้องต้น.** กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง

วีระ ไทยพานิช และ สุแพรวพรรณ ตันติพลาผล. (2557). **เทคโนโลยีกับการศึกษาร่วมสมัย.**กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ศาสตราจารย์ดร.ชัยยงค์ พรหมวงศ์.[ออนไลน์] สืบค้นจาก.http://www.educ.su.ac.th/ 2013.

หลักการผลิตสื่อการเรียนรู้.วิชาญ บุราเลข. [ออนไลน์].สืบค้นจาก. https: //www .Gotoknow .org/post/451072

[ออนไลน์]. สืบค้นจาก .https://th.wikipedia.org/wiki/)

[ออนไลน์] ที่มา : http://chanidayoolaha.blogspot.com/2015/10/)

การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำชุดหางเครื่อง

WATERCOLOUR PAINTING : HANGKRUANG

วิศิษฐ พิมพิมล

WISIT PIMPIMON

บทคัดย่อ

หางเครื่องแต่งกายสีสันสดใส ประดับประดาด้วยขนนก ลูกปัด และเลื่อม เต้นด้วยจังหวะสนุกสนาน เป็นภาพที่เห็นอยู่เป็นประจำเมื่อมีการแสดงวงดนตรีลูกทุ่ง โดยเฉพาะในสังคมชนบทมักได้เห็นตามงานบวช งานแต่งและงานรื่นเริงต่างๆ หางเครื่องอยู่คู่กับวงดนตรีลูกทุ่งมาอย่างยาวนาน จนกลายเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ของวงดนตรีลูกทุ่ง การได้มีโอกาสชมภาพการเต้นและสีสันที่สดใสของเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าแต่งตาของหางเครื่องกระตุ้นให้เกิดแรงบันดาลใจต่อผู้วิจัย นำมาสู่การค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำ งานวิจัยนี้ได้รวบรวมความรู้เกี่ยวกับหางเครื่อง ลักษณะโดดเด่นของหางเครื่อง การใช้สีสันและเครื่องประดับในเครื่องแต่งกาย เมื่อเต้นประกอบกับเครื่องดนตรีจึงเต็มไปด้วยลีลาการเคลื่อนไหว ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำ ร่วมกับหลักการสุนทรียศาสตร์ของจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ และผลงานของศิลปินต่างประเทศเอ็ดการ์ เดอกาส์ (Edgar Degas) จิวานนี โบลดินี (Givani Boldini) โดยถ่ายทอดบรรยากาศการเคลื่อนไหวของหางเครื่องบนเวทีผ่านเทคนิคจิตรกรรมสีน้ำ การดำเนินงานใช้กระบวนการศึกษาข้อมูลจากวรรณกรรม อิทธิพลศิลปกรรม ประกอบกับการทดลองค้นหาภาพร่างและเทคนิคจิตรกรรมสีน้ำที่เหมาะสม โดยใช้หลักการจากจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งสร้างให้เกิดรูปทรง และภาพความเคลื่อนไหวเสมือนการจับภาพ ณ ชั่วขณะพริบตาจากการเต้นของหางเครื่อง สีสันสดใสของชุดเครื่องแต่งกาย รวมทั้งความเคลื่อนไหวของแสงสีบนเวที ด้วยการใช้หลักการแสง-สี และการปล่อยให้เห็นรอยแปรงแบบฉับพลัน ผลการศึกษา/สร้างสรรค์ พบว่าภาพสีสันที่สดใส และการเคลื่อนไหวที่สนุกสนาน มีชีวิตชีวาของหางเครื่องสามารถถ่ายทอดผ่านเทคนิคจิตรกรรมสีน้ำซึ่งเผยให้เห็นถึงความสดใส คุณสมบัติในการแผ่กระจายของสีได้ดี ช่วยส่งเสริมให้เกิดลีลาความเคลื่อนไหวของหางเครื่อง ความสดใสของสีสัมพันธ์กับหลักการแสง-สีในแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ได้เป็นอย่างดี รวมทั้งการแสดงรอยแปรงฉับพลัน การหยอด หยด สลัดสี ช่วยสนับสนุนให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหวมากยิ่งขึ้น ภาพการเต้นของหางเครื่องซึ่งเต็มไปด้วยสีสันที่สดใสนี้ ยังสะท้อนถึงวิถีชีวิตวัฒนธรรม นิสัยใจคอของคนไทย ซึ่งนิยมความสนุกสนาน เปิดเผย และตรงไปตรงมา

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำ, หางเครื่อง

Abstract

The scene of 'Hangkruang', a dancer with a colorful costume dazzlingly decorated with vivid feathers, is a familiar scene along with Thai folk song performance in various local celebrations such as a wedding, ordination ceremony, etc. With its long history, 'Hangkrung' becomes a part of the essential elements of the show, especially in the countryside. With the sensual experincing of the vitality of its movements and eye-catching costumes, including makeups, the dancer inspired the researcher to review literature and create a flourishing watercolor painting, blending with the aesthetics of impressionist painting and the painting works of international artists i.e. Edgar Degas, and Giovanni Boldini to convey the viable movements of 'Hangkruang' on stage through the watercolor painting technique.The research was conducted by the literature review of artistic work influences incorporated with the experiment for the search of proper sketching and watercolor technique with respect to the principle of the impressionist painting. The aim of the finding is to capture the movements of 'Hangkruang' in a blink of an eye for its brilliantly colorful costumes and the liveliness of its stage light with the light and color theory and the brush strokes from improvisation. The result of the study shows that the vibrant colors and the cheerful movements of 'Hangkruang' can be expressed through the watercolor technique which depicts the joyfulness from the excellent color dispersion property. It results in the rich of the motion embodiment of the dancer in relation with the color brightness and the impressionist style of lighting and coloring. Furthermore, the improvised brush strokes, dropping, and flicking of the watercolor also dedicated to the lively locomotion. The scene of flashy 'Hangkruang' dancing can be the reflection of Thai culture and Thai characteristics which are joyful, open, and sincere as well.

Key words: Watercolour Painting, Hangkruang**.**

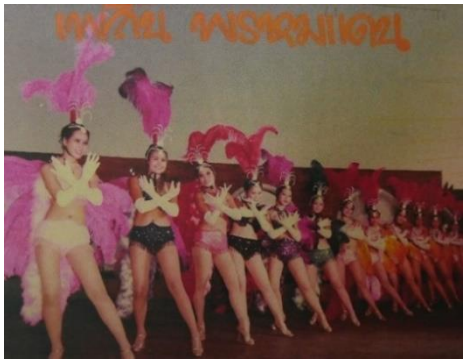
วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี
182/6 หมู่ 4 ตำบลรั้วใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี 72000
182/6 Moo 4 Ruayai, Maung, Suphanburi 72000

บทนำ

หางเครื่อง นักเต้นประกอบจังหวะเพลงลูกทุ่งแต่งกายกายสีสันสดใส ประดับด้วยขนนกดูเกินจริงได้ดึงดูดสายตาผู้ชมจนกลายเป็นสิ่งจำเป็นและเป็นเอกลักษณ์ที่ขาดไม่ได้ของวงดนตรีลูกทุ่งไทยพัฒนาการของหางเครื่องมาจาก "เขย่าหางเครื่อง" ในอดีตซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีฉิ่ง ฉาบ กรับ กลอง ลูกแซ็กไม้แต้กใช้เคาะให้จังหวะอยู่ด้านหลังนักดนตรีการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งในสมัยก่อนใช้เวลาแสดง 3-4 ชั่วโมง จึงมีการคิดให้คนในวงที่ว่างงานออกมาช่วยตีเครื่องเคาะให้จังหวะต่างๆทำให้การร้องของนักร้องบนเวทีมีจังหวะเพลงเด่นชัดขึ้น มีความไพเราะน่าฟัง รศ.ดร.จินตนา ดำรงเลิศ ได้กล่าวถึงที่มาของหางเครื่องในเอกสารกึ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย ภาค 2 ไว้ว่า "ในตอนแรกผู้ที่ออกมาเขย่าหางเครื่องก็มีทั้งหญิงและชาย ไม่ได้เป็นคณะหรือรูปแบบตายตัว บางครั้งก็เป็นตัวตลกประจำวง บางครั้งก็เป็นนักร้องประจำวง ต่อมาจึงได้วิวัฒนาการใช้ผู้หญิงสวยๆออกมาเขย่าหางเครื่อง แต่ยังไม่ออกลีลาเต้นเพียงเดินให้เข้ากับจังหวะเพลงเท่านั้น การแต่งกายก็ไม่เหมือนกัน บางคนสวมชุดกระโปรงยาว บางคนสวมชุดกระโปรงสั้น สุดแล้วแต่เจ้าตัวจะซื้อมาสวมใส่กันเอง จนมาถึงในช่วงยุคทองของเพลงลูกทุ่ง ระหว่าง พ.ศ.2509-2510 มีการปรับปรุงชุดเครื่องแต่งกายหางเครื่องให้มีสีสันสดใส แต่งกายเหมือนๆกันและเพิ่มจำนวนนักเต้นให้มากขึ้น



ภาพที่ 1 หางเครื่องในอดีตซึ่งยังมีรูปแบบที่เรียกกันว่า"เขย่าหางเครื่อง"
(ที่มา : วารสารสารคดี, ปีที่ 21(ฉบับที่ 246)



ภาพที่ 2 หางเครื่องในช่วงแรก
(ที่มา : วารสารสารคดี, ปีที่ 21(ฉบับที่ 246)

ผู้มีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของหางเครื่องคือ ศรีนวล สมบัติเจริญ และศกุนตลา พรหมมา โดยนำอิทธิพลจากระบำฝรั่งเศสฟอลลี่ แบร์แซ (Folies Bergeres) การเต้นโมเดิร์นด๊านซ์ (Modern Dance) และระบำแคน (Can-can) มาพัฒนาให้หางเครื่องมีการแต่งตัวแบบเกินๆ กระโปรงบานๆ หมวกติดขนนก ระเกะระกะ เมื่อนำมาประยุกต์กับเพลงลูกทุ่ง ผสมผสานร่วมกับชุดแต่งกายและการเต้นพื้นบ้านของไทยหลายๆอย่าง ทำให้หางเครื่องมีลักษณะที่เป็นแบบฉบับเฉพาะของไทยๆ เป็นที่ถูกใจแฟนเพลง และได้รับความนิยมอย่างรวดเร็ว จากจุดเริ่มต้นการปรับปรุง “หางเครื่อง” ตั้งแต่ยุคทองของเพลงลูกทุ่งไทย ทำให้หางเครื่องจากที่เคยเป็นเพียงไม้ประดับไม่มีความสำคัญนักในช่วงแรก ได้พัฒนาตนเองกลายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญบนเวทีลูกทุ่ง การที่หางเครื่องได้รับความนิยมอย่างมากโดยเฉพาะสังคมชนบทของไทย ได้แสดงถึงนัยยะอื่นด้วย เช่น สะท้อนให้เห็นถึงรสนิยม วิถีชีวิต นิสัยใจคอและวัฒนธรรมของคนไทย ซึ่งรักความสนุกสนานตรงไปตรงมา หางเครื่องจึงนับว่ามีคุณค่าที่สำคัญแก่การนำมาเป็นข้อมูลศึกษาเพื่อสร้างสรรค์สู่ผลงานจิตรกรรม โดยเฉพาะเทคนิคจิตรกรรมสีน้ำซึ่งที่นิยมวาดด้วยการแสดงโดยความสด ฉับพลัน เหมาะแก่การเขียนสร้างสรรค์ภาพการเต้นอย่างสนุกสนานของหางเครื่อง อีกทั้งสีสันความสดใสของสีน้ำนี้น่าจะมีความเหมาะสมกับการถ่ายทอดสีสันสดใสของเครื่องแต่งกายและความสนุกสนานของหางเครื่องได้อย่างดี ความท้าทายของเทคนิคสีน้ำกับการสร้างสรรค์ผลงานบนกระดาษขนาดใหญ่จำเป็นต้องอาศัยการศึกษา การทดลอง การวางแผนและการแก้ปัญหาเพื่อให้ได้จิตรกรรมสีน้ำถ่ายทอดภาพหางเครื่องได้อย่างมีความสดใสแสดงถึงคุณค่าที่เหมาะสมของสีน้ำ โดยการศึกษาข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักสุนทรียศาสตร์ของจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสต์ และผลงานของศิลปินต่างประเทศ เอ็ดการ์ เดอกาส์ (Edgar degas),และจิวานนี โบลดินี่ (Givanni Boldini) โดยนำแนวความคิดมาประยุกต์ร่วมด้วย



ภาพที่ 3 นักเต้น แต่งกายสีสันสดใส ใน Le Moulin Rouge ปารีส ประเทศฝรั่งเศส
(ที่มา : สืบค้นเมื่อ 16 เมษายน 2560, จาก https://www.pinterest.com.)



ภาพที่ 4 ชุดแต่งกายหางเครื่องคงเอกลักษณ์เรื่องสีสันสดใส
(ที่มา : .ชื่อเรื่อง. aday, ปีที่ 9 (ฉบับที่ 101)

วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์

1. เพื่อรวบรวมความรู้เกี่ยวกับหางเครื่อง ลักษณะที่โดดเด่นของหางเครื่อง การใช้สีสันและเครื่องประดับในเครื่องแต่งกาย เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเทคนิคสีน้ำ

2. เพื่อศึกษาหลักสุนทรียศาสตร์ของจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสต์ และผลงานของศิลปินต่างประเทศ เอ็ดการ์ เดอกาส์ (Edgar degas), จิวานนี โบลดินี่ (Givanni Boldini) โดยนำแนวความคิดมาประยุกต์ และทดลองเทคนิควิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำ

3. เพื่อค้นหา ทดลองการใช้คุณลักษณะของสีน้ำในวิธีการต่างๆ ให้สอดคล้องกับเนื้อหา (Content) ของเรื่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายทอดบรรยากาศความเคลื่อนไหว ของการเต้นหางเครื่องบนเวทีผ่านเทคนิคจิตรกรรมสีน้ำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

วิธีการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

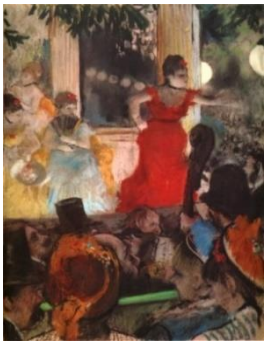
การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ได้แบ่งเป็นขั้นตอน 2 หลักใหญ่ดังนี้ คือการศึกษาข้อมูล ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ประการคือการศึกษาข้อมูลจากอิทธิพลศิลปกรรม และการศึกษาด้วยการทดลองปฏิบัติการวาดเส้น

1.การศึกษาข้อมูล

1.1การศึกษาข้อมูลจากอิทธิพลศิลปกรรม

การศึกษาค้นคว้าผลงานของเอ็ดการ์ เดอกาส์ (Edgar Dergas ค.ศ.1834-1917) ได้พบว่าลักษณะพิเศษในงานของเดอกาส์มีหลายประการเช่น ในงานจิตรกรรมของเขามักใช้คู่สีตรงข้ามเป็นเงา(น้ำหนัก) ชอบใช้โทนสีส้ม หรือเหลือง เขามีความสามารถในการเขียนสีชอล์ค (Pastel) โดยใช้สีขาว แต้มเป็นแสงสว่างและน้ำหนักอ่อนบนกระดาษการ์ดบอร์ด (Cardbord) วิธีการจัดวางภาพได้อิทธิพลการจัดองค์ประกอบจากงานพิมพ์ญี่ปุ่น ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมมากในสมัยนั้น มักตัดรูปทรง (Figure) ออกจากมุมภาพและมักทิ้งพื้นที่ว่าง

(Space) บางส่วนของภาพให้โล่ง ชอบเขียนบรรยากาศแสงสียามค่ำคืน (Artificial Light) การใช้รูปทรงของนักบัลเล่ต์ (Ballet Dancer) มีลักษณะเฉพาะของท่าทาง (Gesture) แต่ละคน เขายังมีความสามารถเป็นเยี่ยมในการเขียนภาพเหมือน (Portrait) เป็นทั้งประติมากรและช่างภาพฝีมือยอดเยี่ยมในยุคสมัยนั้น และเขาเป็นศิลปินที่ชอบเดินทางท่องเที่ยวไปทั่วยุโรปโดยมีสมุดบันทึกภาพวาดที่เป็นลายเส้น (drawing) การพิมพ์สีสีเดียว (Monotype in oil colour on paper) ซึ่งต่อมาสมุดบันทึกการเดินทางของเขาเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ทรงคุณค่า



ภาพที่ 5 The café-concert at Les Ambassadeurs. ค.ศ.1876
(ที่มา : สืบค้นเมื่อวันที่ 20 เมษายน 2560 ,จาก https://commons.wikimedia.org.)

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานของจิวานนี โบลดินี (Giovanni Boldini) พบว่าความพิเศษในผลงานของเขา แสดงถึงความแม่นยำในการใช้ฝีแปรง ที่แสดงออกถึงความประปี้กระเป่า มีพละกำลัง และมีความสามารถในการวาดท่าทางได้อย่างดีเยี่ยม ซึ่งสร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ ทำให้ภาพผู้หญิงที่เขาชอบวาดดูมีคุณค่าและชีวิตชีวาอย่างมาก ถึงแม้เขาจะได้รับอิทธิพลจาก Degas ในเรื่องร่องรอยฝีแปรงและการผสานกันของสี แต่ผลงานของเขาก็แสดงถึงเอกลักษณ์ในรอยแปรงที่มีฉับพลันมั่นใจ



ภาพที่ 6 นักเต้นชาวสเปนที่ Moulin Rouge
ที่มา : Giovanni Boldini. สืบค้นเมื่อวันที่ 20 เมษายน 2560 , จาก https://www.artistsnetwork.com

ผลสรุปข้อมูลจากการศึกษาหลักสุนทรียศาสตร์จิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ พบว่าอิมเพรสชั่นนิสม์ เน้นการสร้างให้เกิดรูปทรงด้วย การใช้แสง-สี ที่มีความสดใสมากกว่าการเน้นรูปทรงที่ชัดเจนด้วยเส้นรวมทั้งวิธีการระบายสีอย่างรวดเร็วฉับพลัน โดยใช้เทคนิคของพู่กันปล่อยให้เห็นรอยแปรง ผลงานอาจดูคล้ายไม่เสร็จ เนื่องจากต้องการความฉับไวเพื่อก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ ส่วนเอ็ดการ์ เดอกาส์ใช้สีสันสดใส จนเกิดปฏิกิริยาการสั่นไหวทางสายตา เนื้อหาของภาพซึ่งแสดงถึงฉากเบื้องหน้าและเบื้องหลังการแสดงรอยแปรงให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ และความสนใจของเขาที่มีต่อภาพนักเต้นบัลเล่ต์สร้างให้เกิดแรงบันดาลใจต่อการประยุกต์สู่การวาดภาพหางเครื่อง สำหรับจิวานนี โบลดินี ส่วนข้อมูลเชิงลึกซึ่งอธิบายถึงผลงานในรายชิ้นนั้น ค่อนข้างค้นหาได้ยาก ข้อมูลที่ได้รับจึงเกิดจากวิเคราะห์ผลงานของเขา ซึ่งเห็นได้ว่าการเขียนภาพของเขานั้น มักทิ้งร่องรอยแปรงอย่างฉับพลันไว้อยู่เสมอ ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพถึงแม้นางแบบในภาพนั้นจะแสดงท่าทางอยู่นิ่งเฉยก็ตาม

การนำแนวความคิดและเทคนิควิธีการจากจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์และศิลปินทั้งสองคนนี้มาประยุกต์สู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำหางเครื่อง คือการนำหลักการสร้างภาพโดยอาศัยแสง-สี เพื่อสร้างให้เกิดมิติรูปทรง มีการใช้สีสันที่สดใส การแสดงร่องรอยฝีแปรงและการวาดในแบบแสดงท่าทาง เพื่อสร้างให้ภาพการเต้นของหางเครื่องเกิดความเคลื่อนไหว เสมือนหนึ่งความเคลื่อนไหวสนุกสนานที่เคลื่อนที่ผ่านไปชั่วพริบตา

1.2 การศึกษาโดยการทดลองปฏิบัติวาดเส้น

ทดสอบการวาดเส้น เพื่อค้นหาทิศทางโครงสร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ ซึ่งเกิดจากการเต้นของหางเครื่อง และความเคลื่อนไหวซึ่งเกิดจากผลของแสงสีบนเวทีขณะแสดงจากการทดสอบพบว่าการสร้างให้เกิดภาพความเคลื่อนไหวที่ดีที่สุด จำเป็นต้องใช้การวาดเส้นในแบบ Gesture หมายถึงการวาดท่าทางโดยไม่ต้องพะวงกับเหตุผลทางกายวิภาค ปริมาตรของแสงเงารูปทรงหรือทฤษฎีมากเกินไป เป็นการวาดแบบหยาบๆ ใช้เส้นที่รวดเร็ว (สุชาติ เถาทอง. 2536: 231) มาใช้เป็นเค้าโครงเบื้องต้น เพื่อสร้างความเข้าใจและความชำนาญ การศึกษานี้ยังนำอิทธิพลซึ่งได้รับจากผลงานจิตรกรรมของจิวานนีโบลดินีซึ่งมีการวาดด้วยรอยแปรงแบบโต้ตอบฉับพลันเข้ามามีส่วนร่วมด้วย จากการทดสอบนี้จะนำไปสู่การแสดงโครงสร้างความเคลื่อนไหว และรอยแปรงในผลงานสร้างสรรค์



ภาพที่ 7 ค้นหาและฝึกฝนทิศทางและความเคลื่อนไหวในภาพ

2. ขั้นตอนการสร้างสรรค์



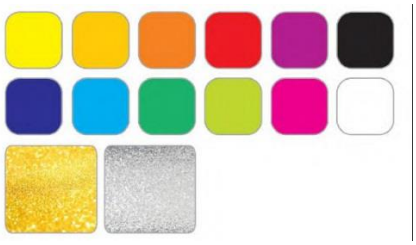
ภาพที่ 8 อุปกรณ์สีน้ำสำหรับการสร้างสรรค์

2.1 การเตรียมวัสดุอุปกรณ์

วัสดุอุปกรณ์ถือเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดผลงานที่มีคุณภาพจำเป็นต้องเลือกวัสดุอุปกรณ์ให้สัมพันธ์กับจุดมุ่งหมาย สำหรับอุปกรณ์ที่จำเป็นในการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำครั้งนี้คือ

กระดาษและการผนึก กระดาษถือเป็นวัสดุที่สำคัญที่จะช่วยให้ภาพเกิดสีที่มีความสดใสรองรับต่อจุดมุ่งหมายของการวาด เช่นการวาดที่ต้องการความชุ่มฉ่ำ ใช้น้ำปริมาณมากในการวาดกระดาษควรมีผิวหยาบและมีความหนาพอสมควร ในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์สีน้ำบนกระดาษพื้นที่กระดาษไม่ต่ำกว่า 1ตร.ม.สำหรับจิตรกรรมสีน้ำแล้วนั้น ถือเป็นงานวาดสีน้ำที่มีขนาดใหญ่พอสมควร อีกทั้งกระบวนการสร้างสรรค์จะใช้เทคนิคการวาดแบบเปียกบนเปียก เป็นหลัก จึงเลือกใช้กระดาษ Canson (Murang du roi) 300 แกรม ซึ่งมีผิวหน้าหยาบและมีความหนาที่เหมาะสม โดยการวาดไม่จำเป็นต้องผนึกกระดาษด้วยการใช้น้ำและการขึงกระดาษให้เกิดความตึงแน่น การผนึกกระดาษใช้วิธีเพียงผนึกขอบด้วยกระดาษกาวทั่วๆไป ติดยึดกับกระดานไม้เท่านั้นก็เพียงพอต่อการวาด ส่วนการวางระดับของกระดานวาด เนื่องจากเป็นภาพที่มีขนาดใหญ่ การวาดสีน้ำไม่สามารถวางกระดาษเป็นแนวตั้งได้ จึงจำเป็นต้องวางระดับการวาดอยู่บนพื้นเท่านั้นเพื่อสามารถวาดได้ต่อเนื่องทั้งภาพ

สีน้ำและการกำหนดชุดสี จากการศึกษาข้อมูลพบว่าหางเครื่องมีสีสันที่สดใส มีความสว่างของสีมาก การเลือกชุดสีในการสร้างสรรค์จึงต้องเลือกสีที่มีค่าสีในแบบสดใส (Vivid Tone) และสีที่มีค่าความสว่างของสี (Bright Tone)



ภาพที่ 9 สีที่มีค่าสีในแบบสดใส

(ที่มา : กาญจนา สิงห์อุดม.(2555). อัตลักษณ์เลขศิลป์ลูกทุ่งไทย. คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร)

อุปกรณ์จำเป็นอื่นๆ เช่น พู่กัน จานสี ถาดหลุม แก้วน้ำ กระป๋องน้ำ ผ้าเช็ดสี กระดาษกาว ดินสอ และยางลบ

2.2 ขั้นตอนการวาด

การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ผู้วิจัยได้ตัดขั้นตอนส่วนของการทำภาพร่างออกไป ด้วยจากการทดสอบและสร้างความชำนาญในการวาดเส้นท่าทาง การค้นหาวิธีการสร้างความเคลื่อนไหวให้กับภาพ ด้วยวิธีการวาดเส้นโดยใช้หมึกและแท่งถ่านชาโคล ทำให้พบว่าวิธีการสร้างสรรค์ผลงานในชุดนี้ที่เหมาะสมที่สุด คือการโต้ตอบโดยตรงกับชิ้นงาน การสร้างภาพร่างเบื้องต้นและนำมาขยายเป็นชิ้นงานใหญ่จะสร้างความอึดอัด ทำให้ต้องพะวงกับภาพต้นแบบระหว่างการวาด ซึ่งทำให้ขาดอิสระในการปาดป้ายรอยแปรง อีกทั้งการวาดโต้ตอบโดยตรงแบบฉับพลัน ไม่พะวงต่อต้นแบบนั้น ยังถือเป็นความท้าทายต่อการสร้างสรรค์เทคนิคจิตรกรรมสีน้ำบนกระดาษขนาดใหญ่ ซึ่งต้องอาศัยการตัดสินใจที่เด็ดขาด มีความมั่นใจในการวาด ความมั่นใจนี้มีผลมาจากการทดสอบการวาดเส้นในช่วงศึกษาข้อมูลซึ่งมีส่วนช่วยให้เกิดประสบการณ์ ความชำนาญและความกล้าหาญในการปาดป้ายพู่กันเพื่อแสดงรูปทรง รอยแปรง รวมทั้งข้อมูลจากการศึกษาหางเครื่อง และอิทธิพลอื่นๆได้ประมวลอยู่ในความจำ ความรู้สึกของผู้วิจัย การวาดเพื่อถ่ายทอดผลงานแต่ละชิ้นงานจึงเป็นการโต้ตอบที่ฉับพลัน ภาพโครงร่างต่างๆจะปรากฏจากภาพต้นแบบหางเครื่องส่วนหนึ่ง จากความทรงจำและจากจินตนาการอีกส่วนหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนโทนสี รอยแปรง อารมณ์ของภาพให้เกิดความเหมาะสม มีความแตกต่างกันไปในแต่ละภาพ ทั้งนี้เป็นการปาดป้ายด้วยพู่กันลงไปโดยตรง โดยมักไม่มีการร่างภาพเพื่อให้เกิดความสด ฉับพลันของผลงาน



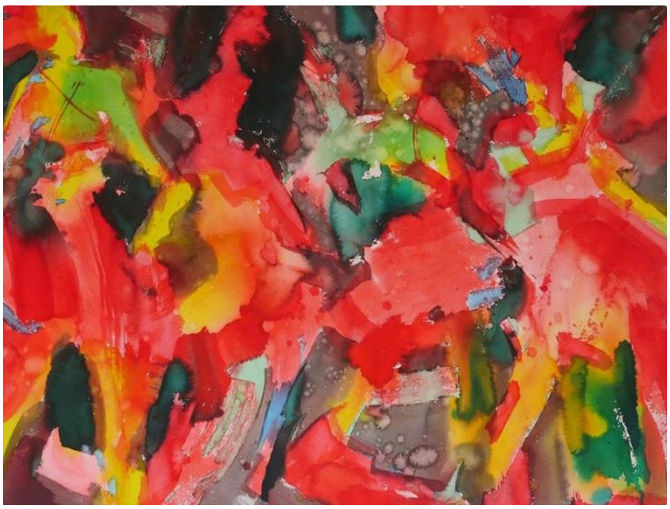
ภาพที่ 10 ขั้นตอนการวาดผลงานชิ้นที่ 1



ภาพที่ 11 การระดับวางกระดาษสำหรับการวาด



ภาพที่ 12 หางเครื่อง 3 ขนาด 100x130 ซม.



ภาพที่ 13 หางเครื่อง 6 ขนาด 100x130 ซม.



ภาพที่ 14 หางเครื่อง 5 ขนาด 100x130 ซม.

2.3 สรุปขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

1. ทดสอบการวาดเส้น เพื่อสร้างความชำนาญ และค้นหาวิธีการสร้างความเคลื่อนไหวชั่วพริบตาให้กับภาพหางเครื่องขณะเต้นแสดงบนเวที ในขั้นตอนนี้ถือเป็นการวาดเส้นเพื่อเป็นต้นร่างความคิด สุชาติ เถาทอง กล่าวว่า "การวาดเส้นแบบนี้เปรียบเสมือนการทดลองผิด ทดลองถูกบนพื้นระนาบสองมิติ ในขนาดและทิศทางต่างๆกัน เพื่อค้นหาความสมบูรณ์ในต้นร่าง... ระยะแรกความคิดคำนึงอาจเป็นเพียงเงาลางๆ ต้องร่างขึ้นมาเป็นภาพก่อน ร่าง วาด ลบ เพิ่ม แก้ไข พัฒนาขึ้นไปเรื่อยๆ จนมโนภาพนั้นเริ่มก่อขึ้นเป็นภาพ" จากการทดสอบดังกล่าวได้ข้อสรุปถึงวิธีการหาเค้าโครงด้วยการนำเทคนิควาดเส้นในแบบท่าทาง (Gestuer Drawing) ซึ่งเป็นการวาดเส้นแบบฉับพลัน ไม่พะวงกับความถูกต้องกายวิภาค แสดงออกถึงท่าทาง

ความเคลื่อนไหวได้อย่างดี เข้ามาเป็นต้นร่างทางความคิด การทดสอบการวาดเส้นนี้เป็นเพียงการค้นหาทิศทางการทำงานที่เหมาะสมเท่านั้นมิได้นำมาเพื่อเป็นภาพร่างต้นแบบสำหรับขยายเป็นผลงานสร้างสรรค์

2. เตรียมอุปกรณ์การวาดสีน้ำให้พร้อมเพรียง ผนึกกระดาษบนพื้นไม้เทปกระดาษกาว เตรียมต้นแบบภาพถ่ายหางเครื่องขณะแสดงที่เลือกสรรไว้ตามโทนสีต่างๆ หลังจากนั้นใช้พู่กัน หรือแปรงให้วาดระบาย แสดงรอยแปรง ท่าทางตามลักษณะการวาดท่าทาง ไม่พะวงกับความถูกต้องทางกายวิภาคมากเกินไป ขณะวาดจำเป็นต้องอาศัยภาพจำของการเคลื่อนไหว จากประสบการณ์ในการชมการแสดงหรือภาพจากการบันทึกวิดีโอ และจินตนาการตกแต่งเพิ่มเติม

3. ระหว่างการวาดระบายสีด้วยรอยแปรงเพื่อสร้างเค้าโครงในขั้นตอนแรก อาศัยขณะสียังพอหมาดๆ ใช้วิธีการหยอด หยด สลัดสีอื่นๆตามโครงสีซึ่งกำหนดไว้ เช่นอาจเป็นสีสดใสข้างเคียง หรือสีสดใสคู่ตรงข้ามลงไปในช่วงเวลานั้น วิธีการนี้จะช่วยให้สีเกิดการกระจายตัว แผ่ซึมออกไป หรือหยด สลัดน้ำลงไปช่วยสร้างให้เกิดจุด คราบร่องรอยเป็นการอาศัยความบังเอิญ สร้างให้เกิดคราบสีของสีน้ำซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่นิยมกัน หลังจากนั้นรอจนกว่าสีชั้นที่ 1 แห้งเกือบสนิทจึงจะเพิ่มเติมสีในชั้นที่ 2

4. ในการเพิ่มเติมสีชั้นที่ 2 เพิ่มเติมด้วยสีวรรณะต่างกัน หรือสีคู่ตรงข้าม เพื่อสร้างให้เกิดความมีชีวิตชีวา ส่งเสริมซึ่งกันและกัน การปาดป้ายรอยแปรงลงไปยังคงอาศัยการวาดในแบบท่าทาง โต้ตอบในแบบฉับพลัน อาจวางสีในแบบสีชนสี หรือการวางสีในแบบซ้อนทับกัน สลับกันไป

5. เพิ่มเติมสี ในขั้นตอนต่อไปจนภาพมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่นเพิ่มสีสดใสที่มีความเข้มมากกว่าหรือใส่รายละเอียดสีสดใสต่างวรรณะเข้าไปตามร่องรอย คราบสี หรือพื้นที่ว่าง หรือสลัด หยดสีเพิ่มเติมเพื่อสร้างความสมบูรณ์ให้กับผลงาน

6. สังเกต วิเคราะห์ผลงานและแก้ปัญหาในชิ้นงานถัดไป

2.4 ปัญหาและการแก้ปัญหาในการสร้างสรรค์

จากการศึกษา ทดลอง ค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำชุดหางเครื่องนี้พบว่าเกิดปัญหาในขณะสร้างสรรค์อยู่ 3 ประการคือ

ประการที่ 1 ปัญหาการติดยึด และพะวงกับรายละเอียดของภาพเช่นการพยายามแสดงรายละเอียดในใบหน้า เครื่องแต่งกาย มากจนเกินไป ซึ่งการแสดงรายละเอียดของภาพมากเกินไปนี้ จะทำให้ภาพเกิดความนิ่งไม่แสดงความเคลื่อนไหวจากการเต้นของหางเครื่องมากเท่าที่ควร

ประการที่ 2 ปัญหาซึ่งเกิดจากสีน้ำมีลักษณะการแผ่ซึมได้ง่าย การวาดระบายด้วยสีต่างกัน และสีคู่ตรงข้ามในพื้นที่ใกล้ๆเคียงกัน ต้องมีความระมัดระวังอย่างยิ่ง เพราะเมื่อสีสดที่แตกต่างกันมากๆเข้าผสมปนเปกันจะทำให้ภาพเกิดสีที่หมองหม่น

ประการที่ 3 ปัญหาของขนาดงานใหญ่ ซึ่งต้องอาศัยการวางแผน การควบคุมในระหว่างการวาดอย่างดี พู่กันหรือแปรงที่ใช้ในการวาด จำเป็นต้องประยุกต์เช่นการต่อด้ามให้ยาวขึ้น การต่อด้ามยาวทำให้การบังคับรอยแปรงในแบบฉับพลัน ทำงานได้คล่องแคล่วและมีผลต่อการหยอด หยด สลัดสีทำได้ดีกว่าพู่กันด้ามสั้น รวมทั้งเลือกใช้แปรงหรือพู่กันที่มีขนาดใหญ่



ผลการศึกษา

ผลการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจนถึงวิธีการสร้างสรรค์ ทำให้เกิดข้อมูลและองค์ความรู้ต่างๆ ซึ่งแยกเป็นประเด็นดังนี้

1. หางเครื่องมีเอกลักษณ์โดดเด่น ในเรื่องการแต่งกายซึ่งได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ผสมผสานการแต่งกายในแบบพื้นบ้านของไทย นิยมสีสันสดใส ประดับด้วยขนนก เลื่อม ดิ้นเงินทอง เพื่อให้โดดเด่นในช่วงการแสดงซึ่งมักเป็นเวลากลางคืน

2. หลักการของสุนทรียศาสตร์อิมเพรสชั่นนิสม์ เน้นการสร้างรูปทรงด้วยการใช้แสง-สีสดใสมากกว่าด้วยเส้น การระบายสีปล่อยให้เห็นรอยแปรงมีความรวดเร็วฉับพลัน ปรากฏให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวในภาพ หลักการอิมเพรสชั่นนิสม์มีความสัมพันธ์กับผลงานของเอ็ดการ์ เดอกาส์ ซึ่งใช้สีสันสดใส จนเกิดปฏิกิริยาการสั่นไหวทางสายตา และผลงานจิวานนี โบลดินี ซึ่งมักเขียนภาพในแบบทิ้งร่องรอยแปรงอย่างฉับพลัน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ

3. จากกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อถ่ายทอดภาพความเคลื่อนไหวชั่วพริบตา ที่ปรากฏถึงสีสันสดใส ความสนุกสนาน มีชีวิตชีวาของหางเครื่อง ทำให้ทราบว่าการสร้างภาพให้เกิดผลความเคลื่อนไหวดังกล่าวจำเป็นต้องใช้กระบวนการวาดระบายลงโดยตรง (Direct painting) เพื่อให้สีน้ำคงความสดใสของสี ใช้การเขียนในแบบซ้อนทับ (Under Painting) ให้น้อยที่สุด การหาภาพโครงสร้างใช้การวาดท่าทาง (Gesture) ช่วยสร้างให้เกิดความอิสระ ลดความพะวงต่อความถูกต้องทางกายวิภาคของหางเครื่อง ทั้งนี้การร่างภาพต้นแบบเป็นเพียงการหาโครงสร้างภาพอย่างคร่าวๆ (rough sketch) การใช้ภาพร่างเป็นต้นแบบจึงใช้เพียงเค้าโครง (map) เพื่อนำทางไปสู่การปฏิบัติซึ่งเป็นการแสดงออกโดยฉับพลัน (automatic)ในภายหลังด้วยการวาดระบาย ปาดป้าย การหยอด หยด สลัดสี โดยแสดงเค้าโครงของภาพหางเครื่องอย่างคร่าวๆ เป็นการแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของจิตรกรรมสีน้ำสร้างสรรค์ในชุดนี้

สรุปผลและอภิปราย

การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำชุดหางเครื่องนี้เกิดจากความสนใจต่อภาพความเคลื่อนไหว ของสีสันที่สนุกสนานของหางเครื่อง เพื่อนำมาค้นหาเทคนิคและกระบวนการที่เหมาะสมในการถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำ ซึ่งยังคงแสดงเอกลักษณ์ที่สำคัญของหางเครื่องและสร้างให้เกิดเอกลักษณ์ของจิตรกรรมสีน้ำในชุดนี้ จากการศึกษาข้อมูลหางเครื่อง ทำให้ทราบถึง ลักษณะพิเศษของเครื่องแต่งกายหางเครื่อง มีความเป็นตะวันตกผสมกับการแต่งกายพื้นบ้านของไทย มีความสดใส ฉูดฉาดของสี มีเลื่อมระยิบระยับ สะท้อนแสงและมีเอกลักษณ์ที่สำคัญคือพู่ขนนก การศึกษายังได้นำอิทธิพลทางศิลปกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์และศิลปินซึ่งมีผลงานในแนวทางดังกล่าวคือเอ็ดการ์ เดอกาส์ และจิวานนี โบลดินี ข้อมูลจากศิลปกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์และศิลปินถูกนำมาใช้ในเรื่องการสร้างรูปทรง ด้วยการแทนค่าด้วยแสงและสีสันที่สดใส ไม่เน้นความคมชัดของรูปทรง แสดงออกด้วยรอยแปรงเพื่อให้ส่งผลสู่ความเคลื่อนไหว การทดลองเพื่อนำมาสู่การสร้างสรรค์ทำให้เกิดข้อสรุป

ที่ชัดเจน ถึงกระบวนการด้วยการลงมือสู่การปฏิบัติไม่จำเป็นต้องสร้างภาพร่างที่ชัดเจน การสร้างเค้าโครงเพียงคร่าวๆ ส่งผลดีต่อเวลาวาดระบายซึ่งส่งผลให้การวาดระบาย หยอด หยดสลัดสีน้ำในแบบโต้ตอบฉับพลันทำงานได้ดี การสร้างเอกลักษณ์ของผลงานชุดนี้คือการใช้สีสันสดใสของสีน้ำ แสดงความเคลื่อนไหวด้วยรอยแปรงจังหวะของสี บนโครงสร้างรูปทรงในแบบคร่าวๆของหางเครื่อง ซึ่งกำลังเต้นเคลื่อนไหว เป็นการแสดงออกของผลงานจิตรกรรมกึ่งนามธรรม

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ไม่มีสร้างแบบร่างเบื้องต้น เพื่อนำมาขยายเป็นผลงานชิ้นใหญ่ แต่ใช้วิธีสร้างเค้าโครงคร่าวๆ จากภาพถ่าย เค้าโครงที่อยู่ในใจและการตอบโต้ฉับพลัน ด้วยการวาด ปาดป้ายสี หยอด หยด สลัด ลงไปบนชิ้นงานขนาดใหญ่ด้วยพู่กัน แปรงโดยตรง สาเหตุการไม่สร้างแบบร่างเพื่อมาขยายอีกครั้งนี้นั้น เกิดขึ้นจากการทดสอบในเบื้องต้น พบว่าการทำแบบร่างและนำมาขยายนั้นสร้างให้เกิดความอึดอัด ขาดอิสระ และจะพะวงอยู่แต่กับความเหมือนแบบร่าง แต่การไม่มีแบบร่างนั้นสร้างอิสระในการวาดได้ดีกว่า แต่ขณะเดียวกันผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาการเขียนด้วยการวาดเส้นท่าทางเพื่อค้นหาโครงสร้าง ทิศทางความเหมาะสมด้วยการวาดเส้นหมึก หรือแท่งถ่านจนเกิดความชำนาญ พร้อมศึกษาข้อมูลในเรื่องสีสัน ความเคลื่อนไหวของหางเครื่องทั้งจากเอกสาร และจากการดูการเต้นซ้ำหลายๆครั้ง จนเกิดภาพความจำ มีความกล้าในการวาด และสามารถจินตนาการเพิ่มเติมได้ การสร้างสรรค์จึงเป็นเสมือนการเตรียมการในทุกๆด้านให้พร้อมมาแล้วล่วงหน้า ก่อนที่จะวาดตอบโต้ วิธีการสร้างสรรค์ผลงานในแบบที่ไม่มีภาพร่างนี้อาจเป็นประโยชน์สำหรับผู้สนใจที่จะนำไปใช้ ในกรณีที่ต้องการการแสดงออกในวิธีการตอบโต้ ฉับพลัน มุ่งผลในเรื่องความเคลื่อนไหวและอารมณ์ความรู้สึกเป็นสำคัญ

ข้อเสนอแนะในการวิจัยต่อไป

กรอบของงานวิจัยนี้ เป็นไปเพื่อค้นหาวิธีการและเอกลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะด้วยวิธีการทางจิตรกรรม โดยมุ่งการค้นหาเทคนิคจิตรกรรมสีน้ำ เพื่อแสดงออกถึงความเคลื่อนไหว โดยใช้สีทีแปรงในการปาดป้ายและระบายในลักษณะต่างๆ ผลที่ได้รับเป็นที่น่าพอใจอย่างยิ่ง สามารถนำเทคนิควิธีการที่ค้นพบนี้ไปใช้กับเนื้อหา (Content) ที่เกี่ยวข้องกับความเคลื่อนไหวอย่างได้ผลในบริบท (Context) อื่นใดก็ได้ที่สามารถตอบรับวิธีการทางจิตรกรรมนี้ได้



บรรณานุกรม

กาญจนา สิงห์อุดม. (2555). **อัตลักษณ์เลขนศิลป์ลูกทุ่งไทย.** วิทยานิพนธ์สาขาวิชานิเทศศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เกสร สิทธิหนิ้ว. (2548). **หางเครื่องจังหวะชีวิตบนถนนดนตรีลูกทุ่ง**นิตยสารสารคดี. 21(246) 42-46.

กริมม์, แคริน เอช. (2552). **อิมเพรสชั่นนิสม์-แคริน เอช.กริมม์** :เขียน ; หัทยา จันทมังกร : แปล เชียงใหม่ : ไฟน์อาร์ท.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2554). **ศิลปะสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. (2552). **โลกศิลปะศตวรรษที่20.:**กรุงเทพเมืองโบราณ.

ฉกาจ ราชบุรี. (2537). **ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์,มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธีรวัฒน์ เทียรฆประสิทธิ์. (2552).**"ช่วงรวมพลมิตรเพลง."**aday9,101:68-69.

นิวัฒน์ หะนนท์. (2532). **สีน้ำ.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ประยูร อุรุชาฎะ. (2525). **หลักการใช้สี.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สมศักดิ์ เชาวน์ธาดาพงศ์. (2558). **สีน้ำไทย-สีน้ำโลก : มหกรรมสื่อสีน้ำโลก ประเทศไทย.** กรุงเทพ รุ่งศิลป์ การพิมพ์.

สุชาติ เถาทอง. (2536). **วาดเส้น.** โอเอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยบูรพา.

ศรัณย์ โรจพนัส. (2552). **คู่มือการจัดการเรียนรู้จิตรกรรม 6.** กรุงเทพฯ : วิทยาลัยช่างศิลป.

ศิริพร กรอบทอง. (2547). **วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย.** กรุงเทพฯ : พันธกิจ.

วิศิษฐ พิมพิมล. (2559). **การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำชุดสีสันนาฏศิลป์ไทยพื้นเมือง 4 ภาค.** ทุนสนันสนุนงานวิจัยสร้างสรรค์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิศิษฐ พิมพิมล. (2559). **หางเครื่อง : สีสันวงดนตรีลูกทุ่งสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำ.** วิทยานิพนธ์ สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา.

อลิตา จั่นฝังเพ็ชร. **หลัก 7 ประการของการจัดวางองค์ประกอบภาพ : เอกสารประกอบคำสอนรายวิชาองค์ประกอบศิลป์**. สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ม.ป.ป. (อัดสำเนา)

Garbriel Campanario. (2559). **The Urban Sketching Handbook** :เขียน ; ณัฐชัย : แปล นนทบุรี : ไอดีซี.

Giovanni Boldini. สืบค้นเมื่อ 10 เมษายน 2560, จาก https://en.wikipedia.org.

กลุ่มนวัตกรรมการศึกษา

การใช้การเรียนรู้แบบร่วมมือบูรณาการร่วมกับเทคโนโลยีสารสนเทศ โดยใช้ Google Classroom เพื่อการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21

THE USE OF COOPERATIVE LEARNING INTEGRATED WITH INFORMATION TECHNOLOGY VIA GOOGLE CLASSROOM FOR 21ST CENTURY LEARNING

อำพน ชุมยวง*
AMPON CHUMYUANG

บทคัดย่อ

บทความนี้กล่าวถึงการการบูรณาร่วมกันระหว่างการเรียนรู้แบบร่วมมือและการใช้ Google Classroom ซึ่งเป็นเทคโนโลยีสารสนเทศที่นำมาใช้ในการจัดการเรียนการสอนแบบออนไลน์ เพื่อช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการจัดการเรียนการสอนในยุคปัจจุบัน ส่งเสริมการเรียนรู้แบบร่วมมือ สามารถทำงานร่วมกันได้ทุกที่ ทุกเวลา ทุกอุปกรณ์ และทุกรูปแบบของเทคโนโลยีที่สามารถเชื่อมต่อระบบเครือข่ายอินเทอร์เน็ตได้ อีกทั้งยังส่งเสริมศักยภาพผู้เรียนที่พร้อมในการเรียนรู้ในศตวรรษที่21 และเป็นผู้เรียนที่มีทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต

คำสำคัญ: Google Classroom, การเรียนแบบร่วมมือ, ออนไลน์เลิร์นนิ่ง, นวัตกรรมการศึกษา

ABSTRACT

This article is about the use of cooperative learning integrated with Google Classroom, which is a kind of information technology used for learning conduction in order to rise present learning effectiveness. This can encourage cooperative learning in anytime and anywhere any device with Internet connection. Moreover, it is the way to promote learners' potential for 21st century learning and life-long learning skills.

Keywords: Google Classroom, Cooperative Learning, Online Learning, Education Innovation

**วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*



บทนำ

ในศตวรรษที่ 21 เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีสารสนเทศถูกพัฒนาขึ้นจนเป็นสิ่งที่ใช้งานง่ายและใกล้ตัวมนุษย์ ได้ถูกนำมาใช้ในทุกภาคส่วนของสังคม ทั้งภาคสังคม เศรษฐกิจ การเมืองอุตสาหกรรม การเกษตร รวมถึงการศึกษา โดยเฉพาะในแวดวงการศึกษาในยุคนี้ได้เน้นไปที่การเตรียมความพร้อมให้ผู้เรียนมีทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 เพื่อให้เป็นทักษะที่จำเป็นในการใช้แสวงหาความรู้ได้ตลอดชีวิต ซึ่งสอดคล้องกับ วิจารณ์ พาณิช (2555 : 28) ที่กล่าวถึงทักษะในศตวรรษที่ 21 ไว้ว่า ทักษะด้านการเรียนรู้และนวัตกรรม นี้คือ ทักษะพื้นฐานที่มนุษย์ในศตวรรษที่ 21 ทุกคนต้องเรียน เพราะโลกจะยิ่งเปลี่ยนแปลงเร็วขึ้นเรื่อย ๆ และมีความซับซ้อน ซ่อนเงื่อนมากขึ้น คนที่อ่อนแอในทักษะด้านการเรียนรู้และนวัตกรรมจะเป็นคนที่ตามโลกไม่ทัน เป็นคนอ่อนแอ ชีวิตก็จะยากลำบาก และด้วยเทคโนโลยีสารสนเทศที่ก้าวหน้าขึ้นก่อให้เกิดนวัตกรรมทางการศึกษาใหม่ จากการเรียนการสอนแบบเดิมที่ครูผู้สอนยืนหน้าชั้นเรียนและเขียนกระดานพร้อมการบรรยาย ปรับเปลี่ยนมาใช้เทคโนโลยีเพื่อส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน ในสภาพแวดล้อมที่เป็นห้องเรียนเสมือนจริง ประกอบกับการใช้กระบวนการส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดความร่วมมือในการเรียน ในรูปแบบการเรียนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning)

ทั้งนี้ผู้เรียนสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับครูผู้สอนหรือกลุ่มผู้เรียนด้วยกันเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดหรือทำงานร่วมกันได้ ผ่านการเขียน การอ่านและการสร้างเนื้อหา รวมทั้งการเก็บรวบรวม ข้อมูลการแสวงหา และการนำเสนอความรู้ในรูปแบบของดิจิทัลผ่านระบบเทคโนโลยีสารสนเทศ ประกอบกับความเป็นมัลติมีเดียของสื่อบนโลกอินเทอร์เน็ตก่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ เพิ่มทักษะการทำงานเป็นทีม การจดจำและแรงจูงใจในการเรียนรู้ของผู้เรียนมากขึ้นด้วยการใช้นวัตกรรมทางการศึกษาดังกล่าว ซึ่งสอดคล้องกับ จินตรวีร์ คล้ายสังข์ และประกอบ กรณีกิจ (2559 : 182-183) ได้กล่าวถึงลักษณะของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 นี้มีการเปลี่ยนแปลง โดยผู้เรียนที่เกิดในช่วงปี 2525-2547 ซึ่งมีอายุประมาณ 8-30 ปี จะมีลักษณะดังต่อไปนี้คือ ชอบเทคโนโลยี ชอบการติดต่อสื่อสาร ใช้อินเทอร์เน็ตอยู่เสมอ ชอบตัวเลือก ชอบทำกิจกรรมหลายอย่างในเวลาเดียวกัน มีความคิดสร้างสรรค์ มีปฏิสัมพันธ์ดี (โดยเฉพาะในบริบทออนไลน์) และค้นหาข้อมูลเก่ง (ข้อมูลออนไลน์) ซึ่งจะเห็นได้ว่าคุณลักษณะของผู้เรียนเปลี่ยนไป ฉะนั้นการจัดการเรียนการสอนของผู้สอนก็จะต้องเปลี่ยนไปด้วย จากการป้อนข้อมูล และผู้เรียนเป็นผู้รับ ปรับเป็นการชี้แนะและให้ผู้เรียนสืบค้นข้อมูลด้วยตนเอง

นับได้ว่าการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 นั้นพฤติกรรมการรับรู้ของผู้เรียนจะเปลี่ยนไปตามบริบทความก้าวหน้าเทคโนโลยีสารสนเทศของเทคโนโลยีสารสนเทศ และความคุ้นเคยกับการใช้งานในการติดต่อสื่อสาร และการค้นคว้าหาข้อมูลบนโลกอินเทอร์เน็ต ดังนั้น ผู้สอนควรจะปรับบทบาทตัวเอง และปรับตัวให้ทันกับพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนที่เปลี่ยนไป และเตรียมตัวให้พร้อมรับกับความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษาที่เปลี่ยนไปอยู่เสมอ อันจะเป็นประโยชน์สูงสุดในการให้การศึกษาแก่ผู้เรียนให้ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์

เนื้อหา

การเรียนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning) กับการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ

ด้วยเพราะคุณลักษณะของบัณฑิตที่พึงประสงค์ ตามประกาศกระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง มาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตรสี่ปี) พ.ศ.2562 คือ ต้องเป็นผู้ร่วมสร้างสรรค์นวัตกรรม เป็นผู้มีทักษะศตวรรษที่ 21 มีความสามารถคิดวิเคราะห์ การคิดขั้นสูง มีความฉลาดดิจิทัล ทักษะการทำงานเป็นทีม มีทักษะข้ามวัฒนธรรม รู้เท่าทันสื่อเทคโนโลยีสารสนเทศสมัยใหม่ การเปลี่ยนแปลงของสังคมและของโลก มีส่วนร่วมในการพัฒนาความก้าวหน้าให้กับวิชาชีพครู สามารถแสวงหาความรู้ พัฒนาความรู้ งานวิจัยและสร้างนวัตกรรม เพื่อพัฒนา ตนเองผู้เรียนให้เต็มตามศักยภาพ ตามความแตกต่างระหว่างบุคคล (กระทรวงศึกษาธิการ, 2562 : 3) ดังนั้นจึงควรจัดการเรียนการสอนโดยเน้นไปที่กระบวนการทำงานเป็นกลุ่ม เน้นกระบวนการคิด การทำงานร่วมกัน และบูรณาการการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศเข้ามาใช้ในการจัดการเรียนการสอน เพื่อเตรียมความพร้อมให้กับผู้เรียน และเป็นการปรับตัวของผู้สอนให้เข้ากับบริบทของโลกที่เปลี่ยนไป

อีกทั้งลักษณะของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 มีลักษณะที่เปลี่ยนไปจากเดิม มีความแตกต่างจากเมื่อครั้งผู้สอนเคยเป็นผู้เรียน ดังนั้น ผู้สอนควรพิจารณาคุณลักษณะต่าง ๆ เหล่านั้นเพื่อนำมาปรับกลยุทธ์ในการสอนต่าง ๆ ที่เหมาะสมกับผู้เรียนกลุ่มนี้มากยิ่งขึ้น ดังเช่น กลยุทธ์การสอนเชิงรุก (Active Learning) การเรียนการสอนในรูปแบบการเรียนรู้แบบร่วมมือ (Cooperative Learning) (จินตรวีร์ คล้ายสังข์, ประกอบ กรณีกิจ, 2559 : 184) ซึ่งสอดคล้องกับ ณัชนัน แก้วชัยเจริญกิจ (อ้างถึงใน สถาพร พฤฑฒิกุล. 2555 : 8) ที่กล่าวถึงบทบาทของผู้สอนในการจัดกิจกรรมที่ส่งเสริมให้เกิดการกระบวนการเรียนรู้ตามแนวทาง Active Learning ดังนี้

1. จัดให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลางของการเรียนการสอน กิจกรรมต้องสะท้อนความต้องการในการพัฒนาผู้เรียนและเน้นการนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิตจริงของผู้เรียน
2. สร้างบรรยากาศของการมีส่วนร่วม และการเจรจาโต้ตอบที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับผู้สอนและเพื่อนในชั้นเรียน
3. จัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้เป็นพลวัต ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในทุกกิจกรรมรวมทั้งกระตุ้นให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จในการเรียนรู้
4. จัดสภาพการเรียนรู้แบบร่วมมือ ส่งเสริมให้เกิดการร่วมมือในกลุ่มผู้เรียน
5. จัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้ท้าทาย และให้โอกาสผู้เรียนได้รับวิธีการสอนที่หลากหลาย
6. วางแผนเกี่ยวกับเวลาในจัดการเรียนการสอนอย่างชัดเจน ทั้งในส่วนของเนื้อหา และกิจกรรม
7. ครูผู้สอนต้องใจกว้าง ยอมรับในความสามารถในการแสดงออก และความคิดเห็นของที่ผู้เรียน

ซึ่งจะเห็นได้ว่าการมีส่วนร่วมของผู้เรียน ปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันของผู้เรียน ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนและผู้สอน และการเรียนแบบร่วมมือนั้นมีความสำคัญที่ก่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้แบบ Active Learning ที่เป็นที่ยอมรับกันในปัจจุบันว่าสามารถช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ดีขึ้นด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ การเรียนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning) ยังเป็นวิธีวิทยาการจัด การเรียนรู้รูปแบบหนึ่งในหัวข้อกลยุทธ์การสอนและการประเมินผลการเรียนรู้ ตามประกาศกระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง มาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตรสี่ปี) พ.ศ.2562

(กระทรวงศึกษาธิการ, 2562 : 8) อีกทั้งทิศนา แขมมณี (2559 : 101) ระบุถึงผลดีของการเรียนแบบร่วมมือ ซึ่งสรุปมาจากผลการวิจัยจำนวนมากของจอห์นสันและคนอื่นๆ โดยระบุถึงผลดีของผู้เรียนที่เกิดจากการเรียนแบบร่วมมือ โดยสรุปได้ ดังนี้

1. ผู้เรียนมีความพยายามที่จะบรรลุเป้าหมายมากขึ้น ทำให้มีความพยายามจะเรียนรู้ให้บรรลุเป้าหมาย ทำให้ผลสำฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น มีผลงานเพิ่มขึ้น มีความคงทนของการเรียนรู้ มีแรงจูงใจภายในเพิ่มขึ้น มีการใช้เวลาอย่างมีประสิทธิภาพ ใช้เหตุผลดีขึ้น และมีการคิดอย่างมีวิจารณญาณมากขึ้น

2. มีความสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนดีขึ้น ทำให้มีน้ำใจเป็นนักกีฬามากขึ้น เห็นคุณค่าของความแตกต่างความหลากหลาย การประสานสัมพันธ์และการรวมกลุ่ม

3. มีสุขภาพจิตดีขึ้น ผู้เรียนมีสุขภาพจิตที่ดี มีความรู้สึกที่ดีต่อตนเอง มีความเชื่อมั่นในตนเองมากขึ้น นอกจากนั้นยังช่วยพัฒนาทักษะทางสังคมและความสามารถในการเผชิญกับความเครียดและความผันแปรต่างๆ

ขั้นตอนการจัดการเรียนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning)

กระทรวงศึกษาธิการ (2544 : 48-49) ได้เสนอขั้นตอนการจัดการเรียนแบบร่วมมือดังนี้

1. ขั้นเตรียม ครูแนะนำทักษะในการเรียนรู้ร่วมกันและแบ่งผู้เรียนเป็นกลุ่ม 2-6 คนแนะนำระเบียบกลุ่ม บทบาทหน้าที่ วัตถุประสงค์บทเรียน การทำกิจกรรมร่วมกัน และฝึกฝนทักษะพื้นฐานที่จำเป็นสำหรับกลุ่ม

2. ขั้นสอนครูนำเข้าสู่บทเรียน แนะนำเนื้อหา แหล่งข้อมูล และมอบหมายงานให้นักเรียนแต่ละกลุ่ม

3. ขั้นทำกิจกรรมกลุ่มผู้เรียนเรียนรู้ร่วมกัน รับผิดชอบร่วมกันต่อผลงานในกลุ่ม ใช้เทคนิคต่างกันในการทำกิจกรรมแต่ละครั้ง

4. ขั้นตรวจสอบผลงานผู้เรียนตรวจสอบว่าได้ปฏิบัติหน้าที่ครบถ้วนแล้วหรือยัง ผลการปฏิบัติเป็นอย่างไร เน้นการตรวจสอบผลงานกลุ่มและรายบุคคล และอาจต้องทำงานเพิ่มเติมเพื่อซ่อมเสริมสิ่งที่ยังขาดตกบกพร่อง

5. ขั้นสรุปบทเรียนและประเมินผลการทำงานของกลุ่ม

นอกจากนี้ จอนห์สัน,จอนห์สัน และโฮลูเบ็ก (อ้างถึงใน ทิศนา แขมมณี. 2559 : 103-105) ได้เสนอถึงการนำหลักการเรียนแบบร่วมมือสู่การปฏิบัติดังนี้

1. ด้านการวางแผนการจัดการเรียนการสอน

1.1 กำหนดจุดมุ่งหมายของบทเรียนทั้งด้านความรู้และด้านทักษะกระบวนการต่างๆ

1.2 กำหนดขนาดของกลุ่ม กลุ่มควรมีขนาดเล็ก ประมาณ 3-6 คน กลุ่มขนาด 4 คน จะเป็นขนาดที่เหมาะสม

1.3 กำหนดองค์ประกอบของกลุ่ม หมายถึงการจัดผู้เรียนเข้ากลุ่มซึ่งอาจทำโดยการสุ่ม หรือการเลือกให้เหมาะกับวัตถุประสงค์ โดยทั่วไปกลุ่มจะต้องประกอบไปด้วยสมาชิกที่คละกันในด้านต่างๆ เช่น เพศ ความสามารถ ความถนัด เป็นต้น

1.4 กำหนดบทบาทของสมาชิกและละคนในกลุ่ม เพื่อช่วยให้ผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดและมีส่วนในการทำงานอย่างทั่วถึง ครูควรมอบหมายบทบาทหน้าที่ในการทำงานให้ทุกคน และบทบาทหน้าที่นั้นๆ จะต้องเป็นส่วนหนึ่งของงานอันเป็นจุดมุ่งหมายของกลุ่ม ครูควรจัดบทบาทหน้าที่ของสมาชิกให้อยู่ในลักษณะที่

จะต้องพึ่งพาอาศัยเกื้อกูลกัน บทบาทหน้าที่ในการทำงานเพื่อการเรียนรู้มีจำนวนมาก เช่น บทบาทผู้นำกลุ่ม ผู้สังเกตการณ์ เลขานุการ ผู้เสนอผลงาน ผู้ตรวจสอบผลงาน เป็นต้น

1.5 จัดสถานที่ให้เหมาะสมในการปฏิบัติงาน และการมีปฏิสัมพันธ์กันครูจำเป็นต้องคิดออกแบบการจัดห้องเรียน หรือสถานที่ที่จะใช้ในการเรียนรู้ให้เอื้อและสะดวกต่อการทำงานของกลุ่ม

1.6 จัดสาระ วัสดุ หรืองานที่จะให้ผู้เรียนทำ วิเคราะห์สาระ / งาน /หรือวัสดุที่จะให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และจัดแบ่งสาระหรืองานนั้นในลักษณะที่ให้ผู้เรียนแต่ละคนมีส่วนในการช่วยกลุ่มและพึ่งพากันในการเรียนรู้

2. ด้านการสอนครูควรมีการเตรียมกลุ่มเพื่อการเรียนรู้ร่วมกัน ดังนี้

2.1 อธิบายชี้แจงเกี่ยวกับงานของกลุ่ม ครูอธิบายถึงจุดมุ่งหมายของบทเรียนเหตุผลในการดำเนินการต่างๆ รายละเอียดของงานและขั้นตอนในการทำงาน

2.2 อธิบายเกณฑ์การประเมินผลงาน ผู้เรียนจะต้องมีความเข้าใจตรงกันว่าความสำเร็จของงานอยู่ตรงไหน งานที่คาดหวังจะมีลักษณะอย่างไร เกณฑ์ที่จะใช้ในการวัดความสำเร็จของงานคืออะไร

2.3 อธิบายถึงความสำคัญและวิธีการของการพึ่งพาและเกื้อกูลกัน ครูควรอธิบายกฎเกณฑ์ ระเบียบกติกา บทบาทหน้าที่ และระบบการให้รางวัลหรือประโยชน์ที่กลุ่มจะได้รับในการร่วมมือกันเรียนรู้

2.4 อธิบายวิธีการช่วยเหลือกันระหว่างกลุ่ม

2.5 อธิบายถึงความสำคัญและวิธีการในการตรวจสอบความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่แต่ละคนได้รับมอบหมาย เช่น การสุ่มเรียกชื่อผู้เสนอผลงาน การทดสอบ การตรวจสอบผลงาน เป็นต้น

2.6 ชี้แจงพฤติกรรมที่คาดหวัง หากครูชี้แจงให้ผู้เรียนได้รู้อย่างชัดเจนว่าต้องการให้ผู้เรียนแสดงพฤติกรรมอย่างไรบ้าง จะช่วยให้ผู้เรียนรู้ความคาดหวังที่มีต่อตนและพยายามจะแสดงพฤติกรรมนั้น

3. ด้านการควบคุมกำกับและการช่วยเหลือกลุ่ม

3.1 ดูแลให้สมาชิกลุ่มมีการปรึกษาหารือกันอย่างใกล้ชิด

3.2 สังเกตการณ์การทำงานร่วมกันของกลุ่ม ตรวจสอบว่า สมาชิกกลุ่มมีความเข้าใจในงาน หรือบทบาทหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายหรือไม่ สังเกตพฤติกรรมต่างๆของสมาชิกเป็นข้อมูลป้อนกลับ ให้แรงเสริม และบันทึกข้อมูลที่จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ของกลุ่ม

3.3 เข้าไปช่วยเหลือกลุ่มตามความเหมาะสม เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพของงานและการทำงาน เมื่อพบว่ากลุ่มต้องการความช่วยเหลือ ครูสามารถเข้าไปชี้แจง สอนซ้ำ หรือให้ความช่วยเหลืออื่นๆ

3.4 สรุปการเรียนรู้ ครูควรให้กลุ่มสรุปประเด็นการเรียนรู้ที่ได้จากการเรียนรู้แบบร่วมมือ เพื่อช่วยให้การเรียนรู้มีความชัดเจนขึ้น

4. ด้านการประเมินผลและวิเคราะห์กระบวนการเรียนรู้

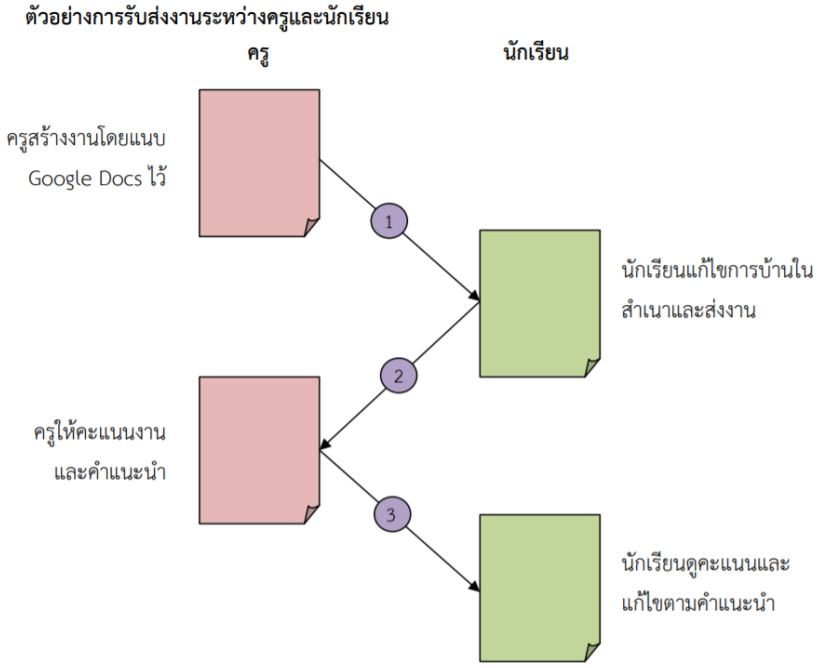
4.1 ประเมินผลการเรียนรู้ ครูประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียนทั้งทางด้านปริมาณและคุณภาพ โดยใช้วิธีการที่หลากหลาย และควรให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการประเมิน

4.2 วิเคราะห์กระบวนการทำงานและกระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน ครูควรจัดให้ผู้เรียนมีเวลาในการวิเคราะห์การทำงานของกลุ่มและพฤติกรรมของสมาชิกกลุ่ม เพื่อให้กลุ่มมีโอกาสเรียนรู้ที่จะปรับปรุงส่วนบกพร่องของกลุ่ม

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นพอจะสรุปขั้นตอนของการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ (Cooperative Learning) ได้ 5 ขั้นตอน ดังนี้ คือ 1. ขั้นตอนเตรียมการ 2. ขั้นตอนสอน 3. ขั้นตอนทำกิจกรรมกลุ่ม 4. ขั้นตอนการตรวจสอบผลงาน และ 5. ขั้นสรุปบทเรียนและประเมินผลการทำงานกลุ่ม

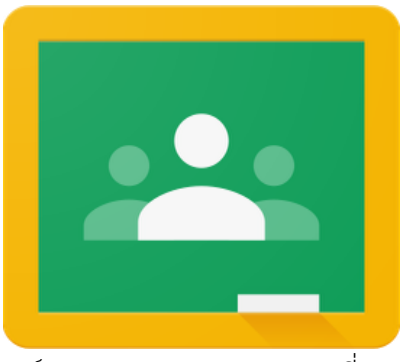
การใช้ Google Classroom ในการจัดการเรียนการสอน

Google Classroom เป็นนวัตกรรมทางศึกษาที่เริ่มได้รับความสนใจในปัจจุบัน เป็นการประยุกต์ใช้แอพพลิเคชั่นต่าง ๆ ของ Google บนโลกอินเทอร์เน็ต เช่น Google Doc, Google Drive, Google Slide, Hangouts, Google Calendar และ Gmail มาใช้การจัดการเรียนการสอนบน Google Classroom มีการสร้างชั้นเรียนของรายวิชา การเชิญสมาชิก การแบ่งปันไฟล์เอกสาร การประชุมร่วมกัน การแก้ไขไฟล์เอกสารร่วมกัน เครื่องมือในการสนทนาร่วมกัน การเผยแพร่สื่อการสอน การค้นคว้าข้อมูลสารสนเทศ การจัดกิจกรรมออนไลน์ การรับ-การส่งงานออนไลน์ นอกจากนี้ผู้สอนสามารถติดตามการทำงานของผู้เรียนได้



ภาพที่ 1 ภาพแสดงตัวอย่างการรับส่งงานระหว่างครูและนักเรียน
ที่มา: เอกวิทย์ สิทธิวะ และวรชนันท์ ชูทอง (2558 : 2)

อีกทั้งผู้สอนยังสามารถตรวจงานและประเมินผลออนไลน์ ผู้สอนสามารถวัดประเมินชิ้นงานตามสภาพจริง ให้คะแนนชิ้นงานของผู้เรียนแต่ละคน ส่วนผู้เรียนสามารถดูคะแนนของตนเองสำหรับงานที่ได้รับมอบหมายและทำเสร็จสิ้นแล้ว นอกจากนี้ผู้สอนยังสามารถเห็นว่าผู้เรียนคนใดยังทำงานไม่เสร็จ หรือ ส่งงานช้ากว่ากำหนดเวลา ตลอดจนแสดงความคิดเห็น ให้คำแนะนำแก่ผู้เรียนแต่ละคนได้ตลอดเวลา แม้จะไม่ได้อยู่ในห้องสอน หรือมหาวิทยาลัย และผู้เรียนสามารถดูรายการงานของชั้นเรียนที่กำลังทำอยู่และที่ทำเสร็จแล้ว มีการแจ้งเตือนแบบ แบบเรียลไทม์ (Real Time) สามารแสดงความคิดเห็น ปรับเปลี่ยน และทำงานร่วมกันเป็นทีม Google Classroom จึงเปรียบเสมือนห้องเรียนเสมือนบนโลกอินเทอร์เน็ต ที่นำความรู้ต่าง ๆ การจัดกิจกรรมหลากหลายรูปแบบ รวมถึงสื่อการเรียนการสอน ให้อยู่ในรูปแบบของไฟล์ดิจิทัล และมีความเป็นสารสนเทศ



ภาพที่ 2 ภาพสัญลักษณ์ของ Google Classroom ที่มา: Google Inc (2019)

นอกจากนี้ เอกวิทย์ สิทธิวะ และวรชนันท์ ชูทอง (2558 : 1) ได้กล่าวถึงประโยชน์ในของ Google Classroom ไปใช้ไว้ดังนี้

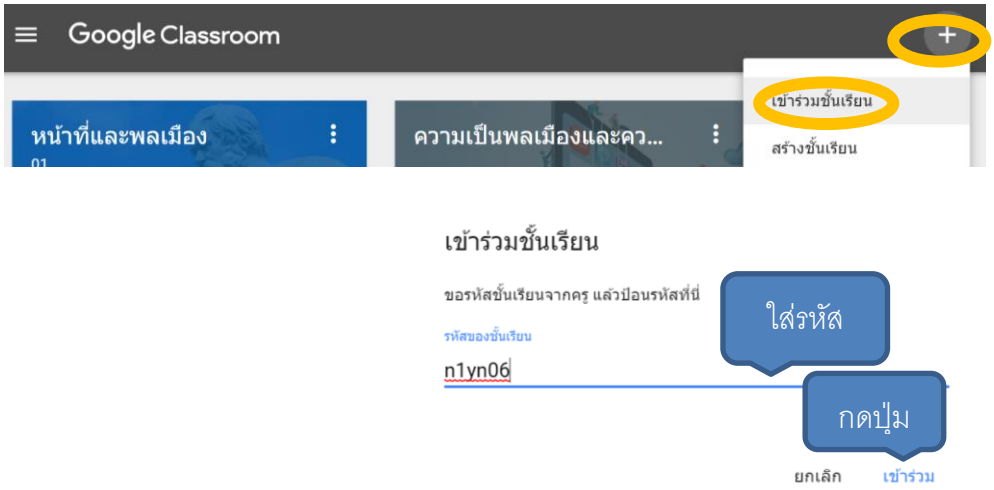
1. ตั้งค่าได้ง่าย ผู้สอนสามารถเพิ่มนักเรียนได้โดยตรงหรือแชร์รหัส เพื่อให้นักเรียนเข้าชั้นเรียนได้การตั้งค่าใช้เวลาเพียงครู่เดียว

2. ประหยัดเวลากระบวนการมอบหมายงานเรียบง่ายไม่สิ้นเปลืองกระดาษ ทำให้ผู้สอนทราบผลตรวจและให้เกรดงานได้ในที่เดียวกัน

3. ช่วยจัดระเบียบนักเรียนสามารถดูงานทั้งหมดของตนเองได้ในหน้างาน และเนื้อหาสำหรับชั้นเรียนทั้งหมดจะจัดเก็บอยู่ในโฟลเดอร์ภายใน.Google Drive โดยอัตโนมัติ

4. ช่วยให้การสื่อสารกันได้ดีขึ้นเนื่องจากใน Google Classroom ทำให้ผู้สอนส่งประกาศและเริ่มการพูดคุยในชั้นเรียนได้ทันที นักเรียนสามารถแชร์แหล่งข้อมูลกัน หรือตอบคำถามใน Google Classroom ได้

5. ประหยัดและปลอดภัย เช่นเดียวกับบริการอื่นใน Google Apps for Education กล่าวคือ Google Classroom ไม่มีโฆษณาไม่ใช้เนื้อหาหรือข้อมูลของนักเรียนในการโฆษณา และให้บริการฟรีสำหรับสถานศึกษา



ภาพที่ 3 ภาพแสดงการป้อนรหัสชั้นเรียนเพื่อขอเข้าชั้นเรียน
ที่มา: ผู้วิจัย

จุดเด่นของ Google Classroom ที่เหมาะกับการเรียนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning)

ด้วยคุณสมบัติของ Google Classroom ที่เน้นการสื่อสารและการทำงานร่วมกัน เอื้อประโยชน์ต่อการบูรณาการการจัดการเรียนการสอนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning) โดย Google Inc. (2019) ได้อธิบายถึงคุณสมบัติการสื่อสารและการทำงานร่วมกันไว้ดังนี้

- เข้าถึงได้ทุกที่ทุกเวลา เข้าถึง Classroom บนเว็บหรือผ่านแอป Classroom บนอุปกรณ์เคลื่อนที่ ทั้งระบบปฏิบัติการ Android และ iOS

- แสดงความคิดเห็น และแก้งานของนักเรียนได้แบบเรียลไทม์ ใส่คำอธิบายประกอบให้กับงานของนักเรียนในแอป Classroom บนอุปกรณ์เคลื่อนที่ได้

- สร้างการอภิปรายในชั้นเรียน โพสต์ประกาศ ดึงนักเรียนให้ร่วมการอภิปรายประเด็นคำถาม หรือย้ายหัวข้อสำคัญขึ้นไปไว้ด้านบนสุดของสตรีมของชั้นเรียน

- จัดการการอภิปรายของชั้นเรียน กำหนดผู้ที่สามารถโพสต์ในสตรีมของชั้นเรียนและปิดกั้นนักเรียนเฉพาะรายไม่ให้โพสต์หรือแสดงความคิดเห็น

- แชร์เนื้อหา แชร์ลิงก์ วิดีโอ และรูปภาพจากเว็บไซต์ลงใน Classroom ด้วยคลิกเดียวด้วยปุ่มส่วนขยาย Share to Classroom

- พุชเนื้อหาขึ้นหน้าจอของนักเรียน พุชหน้าเว็บไปที่ชั้นเรียนได้ทันทีด้วยส่วนขยาย Share to Classroom และนักเรียนยังแชร์หน้าจอกับครูได้ด้วย

- สื่อสารกับผู้ปกครอง ครูในโดเมน G Suite for Education สามารถเชิญให้พ่อแม่และผู้ปกครองลงชื่อสมัครรับอีเมลสรุปที่มีข้อมูลงานที่ใกล้ส่งและงานที่ขาดส่งของนักเรียน ซึ่งผู้ปกครองจะได้รับประกาศและคำถามที่ครูโพสต์ในสตรีม ของชั้นเรียนด้วย

อีกทั้งยังสอดคล้องกับ การทดลองใช้งานในระบบ Google classroom ในการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาอนุกรมวิธาน และปฏิบัติการชีววิทยา ในภาคการศึกษา 1/2558 เพื่อให้พัฒนาทักษะการทำงานร่วมกัน

ของนักศึกษา การใช้กระทู้ต่างๆ ในการพูดคุยกับนักศึกษา การมอบหมายงานเพื่อให้ทำร่วมกันส่งผลต่อความสนใจในเนื้อหาการเรียนและการทำงานของนักศึกษามากขึ้น และเนื่องจากนักศึกษาในปัจจุบันมีแนวโน้มการใช้สื่อออนไลน์ตลอดเวลา ดังนั้นการนำบทเรียนมาผนวกกับสื่อออนไลน์ จึงช่วยส่งเสริมแนวทางด้านนี้ได้ค่อนข้างมาก ซึ่งจะพบว่านักศึกษาให้ความสนใจที่ศึกษาสิ่งที่อาจารย์ประกาศ คิดวิเคราะห์ตามโดยเห็นได้จากมีนักศึกษาเข้ามาตอบ และหาข้อมูลจากแหล่งอื่นๆ มาแบ่งปันกันมากมาย ข้อสำคัญ ยังพบว่านักศึกษามีทักษะการทำงานร่วมกันผ่าน classroom เพิ่มขึ้น ทั้งในส่วนของการแบ่งหน้าที่กันทำงาน การแบ่งปันข้อมูลและการช่วยเหลือ ปรับแก้ไขชิ้นงานของสมาชิกในห้องให้ชิ้นงาน หรือปฏิบัติการชีววิทยาสมบูรณ์มากขึ้น (มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์, 2559 : 30)

การบูรณาการการเรียนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning) ร่วมกับ Google Classroom

ด้วยลักษณะของ Google Classroom ที่ออกแบบมาให้สามารถทำกิจกรรมกลุ่ม บนอินเทอร์เน็ตได้ ทั้งในเรื่องของการแบ่งปันไฟล์เอกสาร และการจัดทำไฟล์เอกสารร่วมกันได้ สามารถสนทนาพร้อมกันได้ในกลุ่มทั้งบนข้อความ และวิดีโอ สามารถแบ่งปันสื่อความรู้ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น เอกสารประกอบการเรียน สื่อวิดีโอ สื่อภาพนิ่ง สื่อเสียง เป็นต้น สามารถดูกำหนดระยะเวลาส่งงาน และสามารถส่งงานผ่านระบบออนไลน์ได้ อีกทั้งยังสามารถทำงานได้ทุกที่ทุกเวลา ทั้งบนมือถือ แท็บเล็ต และคอมพิวเตอร์ อำนวยความสะดวกให้กับทั้งผู้เรียนและผู้สอนดังได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

ทั้งนี้ผู้สอนสามารถบูรณาการกิจกรรมต่าง ๆ ในการเรียนแบบร่วมมือได้หลากหลายรูปแบบ ทั้งแบบผสมผสาน กล่าวคือ ทำการเรียนการสอนและจัดกิจกรรมในห้องเรียนจริงผนวกกับการทำกิจกรรมบน Google Classroom หรือ จะทำการเรียนการสอนโดยใช้การเรียนแบบร่วมมือบน Google Classroom ทั้งหมดทุกกิจกรรมก็ได้เช่นกัน ดังที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงตัวอย่างกิจกรรมการเรียนแบบร่วมมือบูรณาการร่วมกับ Google Classroom

ขั้นตอนการเรียนแบบร่วมมือ	กิจกรรมในห้องเรียนปกติ	กิจกรรมในห้องเรียนปกติ+Google Classroom
1. ขั้นตอนเตรียมการ	แนะนำทักษะในการเรียนรู้ร่วมกัน แบ่งผู้เรียนเป็นกลุ่ม 4-6 คน โดยคละเพศ ความสามารถ ความถนัดแบ่งบทบาทหน้าที่ แจ้งวัตถุประสงค์บทเรียน การทำกิจกรรมร่วมกัน จัดสถานที่ให้เหมาะสม	ผู้สอนสร้างชั้นเรียนบน Google Classroom ทำการเชิญผู้เรียนเข้าสู่ชั้นเรียนบน Google Classroom แนะนำทักษะในการเรียนรู้ร่วมกัน รวมถึงทักษะการใช้งาน Google Classroom แบ่งผู้เรียนเป็นกลุ่ม 4-6 คน โดยคละเพศ ความสามารถ ความถนัดแบ่งบทบาทหน้าที่ แจ้งวัตถุประสงค์ บทเรียน และการทำกิจกรรมร่วมกัน (ในห้องเรียนปกติ)
2. ขั้นตอนสอน	นำเข้าสู่บทเรียน แนะนำเนื้อหา แหล่งข้อมูล และมอบหมาย	นำเข้าสู่บทเรียน แนะนำเนื้อหา และมอบหมายงานให้นักเรียนแต่ละกลุ่ม (ใน



ขั้นตอนการเรียนแบบร่วมมือ	กิจกรรมในห้องเรียนปกติ	กิจกรรมในห้องเรียนปกติ+Google Classroom
	งานให้นักเรียนแต่ละกลุ่ม รวมถึงเกณฑ์การประเมินผลงาน กำหนดระยะเวลาส่งงาน	ห้องเรียนปกติ) ผู้สอนแชร์เอกสารประกอบการสอน แหล่งข้อมูล และสรุปหัวข้องานของแต่กลุ่ม รวมถึงเกณฑ์การประเมินผลงาน กำหนดระยะเวลาส่งงาน (บน Google Classroom)
3. ขั้นตอนทำกิจกรรมกลุ่ม	ผู้เรียนทำงานร่วมกัน เรียนรู้ร่วมกัน รับผิดชอบร่วมกันต่อผลงานในกลุ่ม ใช้เทคนิคต่างกันในการทำกิจกรรมแต่ละครั้ง	ผู้เรียนแบ่งปันงานตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย (ในห้องเรียน) ผู้เรียนออกไปศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล (นอกห้องเรียน, บนอินเทอร์เน็ต) ผู้เรียนรวบรวมองค์ความรู้และร่วมกันสร้างผลงานกลุ่ม เช่นการทำไฟล์เอกสารร่วมกัน การทำไฟล์นำเสนอร่วมกัน(บน Google Classroom) ผู้เรียนแสดงความคิดเห็น แลกเปลี่ยนสนทนาและประชุมร่วมกัน (บน Google Classroom)
4. ขั้นตอนการตรวจสอบผลงาน	ตรวจสอบว่าได้ปฏิบัติหน้าที่ครบถ้วนแล้วหรือยัง ผลการปฏิบัติเป็นอย่างไร เน้นการตรวจสอบผลงานกลุ่มและรายบุคคล และอาจต้องทำงานเพิ่มเติมเพื่อเสริมสิ่งที่ยังขาดตกบกพร่อง รวมถึงตรวจสอบว่าสมาชิกกลุ่มมีความเข้าใจในงาน หรือบทบาทหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายหรือไม่	ตรวจสอบงานว่าครบถ้วนหรือไม่ โดยสมาชิกในกลุ่มร่วมกันตรวจสอบผ่านชิ้นงานที่ทำร่วมกัน (บน Google Classroom) หากมีข้อบกพร่องก็ให้รีบแก้ไขโดยให้สมาชิกกลุ่มที่รับผิดชอบในงานส่วนนั้นเป็นผู้แก้ไข โดยอาจจะทำประชุม แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน (บน Google Classroom)
5. ขั้นสรุปบทเรียนและประเมินผลการทำงานกลุ่ม	สรุปบทเรียนและประเมินผลการทำงานกลุ่ม โดยผู้สอนประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียนทั้งทางด้านปริมาณและคุณภาพ โดยใช้วิธีการที่หลากหลาย และควรให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการประเมินวิเคราะห์กระบวนการทำงานและกระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน ผู้สอนควรจัดให้ผู้เรียนมีเวลาในการ	ผู้สอนประเมินผลการทำงานกลุ่มจากชิ้นงานที่ผู้เรียนส่งบน Google Classroom รวมถึงให้คะแนน และแสดงความคิดเห็นต่อคุณภาพของผลงาน และให้ข้อเสนอแนะในเรื่องกระบวนการทำงานกลุ่ม (บน Google Classroom) ให้ผู้เรียนแสดงความคิดเห็นต่อกระบวนการทำงานภายในกลุ่ม และแสดงความคิดเห็นต่อคุณภาพของชิ้นงานต่อกลุ่มอื่น ๆ ที่ร่วมชั้นเรียน (บน Google Classroom)

ขั้นตอนการเรียนแบบร่วมมือ	กิจกรรมในห้องเรียนปกติ	กิจกรรมในห้องเรียนปกติ+Google Classroom
	วิเคราะห์การทำงานของกลุ่มและพฤติกรรมของสมาชิกกลุ่ม เพื่อให้กลุ่มมีโอกาสเรียนรู้ที่จะปรับปรุงส่วนบกพร่องของกลุ่ม	จากนั้นผู้เรียนและผู้สอนสรุปความรู้ที่ได้จากการทำกิจกรรม และข้อเสนอแนะ ปัญหาและอุปสรรค เพื่อที่จะปรับปรุงในการทำกิจกรรมในครั้งต่อไป

บทสรุป

การจัดการศึกษาในยุคปัจจุบันนั้นนอกเหนือจากมาตรฐานผลการเรียนของผู้เรียน และคุณลักษณะของบัณฑิตที่พึงประสงค์ที่จะต้องนำมาพิจารณาในการจัดการเรียนการสอนในยุคปัจจุบันนั้น บริบทของสังคมและความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้พฤติกรรมการรับรู้และการเรียนรู้ของผู้เรียนในยุคศตวรรษที่21 เปลี่ยนไปจากเดิม ซึ่งก็เป็นปัจจัยสำคัญต้องนำมาพิจารณาในการปรับใช้และบูรณาการกับศาสตร์การสอน เพื่อให้การเรียนการสอนในแต่ละครั้งนั้นมีความหมาย สามารถทำให้ผู้เรียนเรียนได้อย่างเข้าใจ สนุกสนาน บรรลุวัตถุประสงค์ในการเรียน พร้อมทั้งได้ประโยชน์ รวมถึงได้ทักษะต่าง ๆ อันนอกเหนือไปจากความรู้ในเนื้อหาวิชาที่เรียน เช่น ทักษะการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ (การใช้ Google Classroom, แอพพลิเคชั่นต่าง ๆ และการใช้อินเทอร์เน็ต) ทักษะการทำงานเป็นทีม (การเรียนแบบร่วมมือ) ทักษะการค้นคว้าหาความรู้ ทักษะการคิด ทักษะการพูดและการนำเสนอ เป็นต้น ซึ่งทักษะต่าง ๆ ที่กล่าวไปข้างต้นนั้นก็จะเป็นทักษะที่ติดตัวผู้เรียน เป็นทักษะที่จะสามารถทำให้ผู้เรียนเป็นคนที่มีทักษะใน “การเรียนรู้ตลอดชีวิต” พร้อมรับความเปลี่ยนแปลงของนวัตกรรมและเทคโนโลยี ที่มีผลต่อเปลี่ยนแปลงในทุกบริบทของสังคมในอนาคต



บรรณานุกรม

จินตรวีร์ คล้ายสังข์ และประกอบ กรณีกิจ. (2559). **การออกแบบเว็บเพื่อการเรียนการสอนแนวประยุกต์ใช้สำหรับการเรียนแบบผสมผสานอีเลิร์นนิงและออนไลน์เลิร์นนิง**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์หาวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2559). **ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนที่มีประสิทธิภาพ.** (พิมพ์ครั้งที่ 20). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

"**ประกาศกระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง มาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตรสี่ปี) พ.ศ. 2562**" (2562, 6 มีนาคม). ราชกิจจานุเบกษา. เล่ม 136 ตอนพิเศษ 56 ง. หน้า 12-39.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2544). **การสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับรูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สถาพร พฤฑฒิกุล. (2555). "คุณภาพผู้เรียน เกิดจากกระบวนการเรียนรู้". **วารสารการบริหารการศึกษามหาวิทยาลัยบูรพา,** 6, 2: 1-13.

วิจารณ์ พานิช. (2555). **วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ ในศตวรรษที่ 21**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์. (2559). **รายงานผลการปฏิบัติงานตามแผนจัดการความรู้ (Knowledge Management: KM) ประจำปีการศึกษา 2558 เรื่องการจัดการเรียนการสอนโดยใช้ Google classroom เพื่อพัฒนาทักษะการทางานร่วมกันของนักศึกษา.** ปทุมธานี : หลักสูตรชีววิทยาและวิทยาศาสตร์ทั่วไป คณะครุศาสตร์.

เอกวิทย์ สิทธิวะ และวรชนันท์ ชูทอง, (2558). **คู่มือการใช้งานการอบรมการใช้นวัตกรรม Google Classroom ในการเรียนการสอนของอาจารย์มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์**. นครสวรรค์ : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์.

Google Inc. (20 กุมภาพันธ์ 2562). **คุณลักษณะและประโยชน์ของ Classroom.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://support.google.com/edu/classroom/answer/6376881?hl=th&ref_topic=7175444

Google Classroom แอปพลิเคชั่นทางการศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
GOOGLE CLASSROOM APPLICATION FOR EDUCATION IN BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์
THONPHAT THAMCHAROENPHONG

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอน ให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลางโดยใช้เทคโนโลยี Google Classroom เป็นสื่อการสอน ผู้เขียนได้นำเสนอเนื้อหาซึ่งมีประเด็นในการใช้อยู่ 4 ประเด็น คือ 1. ความสำคัญของ Google Classroom เพื่อการนำไปใช้ในวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี 2. การจัดการเรียนการสอนด้วย Google Classroom ในรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา 3. การทำงานของ Google Classroom และ 4. ประโยชน์ของ Google Classroom ที่เกิดกับผู้เรียน ผลของการใช้ Google Classroom ในการจัดการเรียนการสอนในรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรีพบว่า การทำงานของ Google Classroom นั้นได้ผสานรวม Google Docs, Google Drive, Google Sheet, Google Form และ Gmail ไว้ด้วยกัน มีความทันสมัย สะดวก ใช้ได้ทุกอุปกรณ์ ผู้เรียนที่มีกิจกรรมการแสดงด้านศิลปวัฒนธรรมมาก มีเวลาเรียนไม่เพียงพอ สามารถศึกษาเนื้อหาและติดตามการบ้าน ส่งงานได้ทุกที่ทุกเวลา ทราบผลการเรียนได้รวดเร็ว ส่งผลต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนค่อนข้างมาก ผู้เรียนมีความกระตือรือร้นในการเรียน สามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนรายวิชาอื่น ๆ ได้

คำสำคัญ : แอปพลิเคชั่น, การจัดการเรียนการสอน, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ABSTRACT

This article aimed to develop student-centered learning and teaching management by using Google Classroom. Also, the researcher presented the principles in 4 aspects 1) the principle of Google Classroom employed in the classroom of Chanthaburi College of Dramatic Arts 2) student-centered learning and teaching management based on Google Classroom in the Innovation and Educational Technology course 3) Google Classroom processing and 4) the advantages of Google Classroom for the students. The participants were students who signed up for the Innovation and Educational Technology course.

**วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*



The study showed that Google Classroom integrated with Google Docs, Google Drive, Google Sheet, Google Form and Gmail. These applications were modern and practical for using. In addition, students who had too much more activities at the college, they had to spend much time on them. Also, students had not enough time for studying. Therefore, the aforementioned innovative educational technology could assist them to study by themselves or submit their homework. They were notified the information in a very short time and punctually. These applications increased the students much more self-motivation. Google Classroom can be applied in other courses.

บทนำ

ประเทศไทยได้ก้าวเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 ที่เน้นพัฒนาด้านเทคโนโลยีดิจิทัล ดังนั้นจึงส่งผลให้มีการจัดทำแผนพัฒนาดิจิทัลเพื่อเศรษฐกิจและสังคมขึ้นเป็นกรอบแนวทางการดำเนินการตามยุทธศาสตร์ที่เน้นการสร้างสังคมคุณภาพที่ทั่วถึงเท่าเทียมกัน เทคโนโลยีดิจิทัลเปิดโอกาสการรับการศึกษาที่มีมาตรฐานทุกเพศ ทุกวัย ทุกที่ ทุกเวลาด้วยเทคโนโลยีดิจิทัล โดยมีการพัฒนาและส่งเสริมบริการการเรียนรู้ผ่านระบบเปิดสำหรับมหาชน (Massive Open Online Course : MOOC) ที่ครอบคลุมหลักสูตรทุกระดับของการศึกษา การผลิตสื่อการเรียนการสอนและคลังสื่อออนไลน์เพื่อการเรียนรู้ (ถนอมพร (ตันพิพัฒน์) เลาหจรัสแสง. 2561 : 168, สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. 2557, online)

การศึกษาในยุคไทยแลนด์ 4.0 เป็นกรอบแนวคิดแบบใหม่ของการศึกษาไทย ซึ่งเน้นด้านการสร้างนวัตกรรมใหม่ ให้เกิดขึ้นในตัวผู้เรียน โดยมุ่งเน้นให้ผู้เกี่ยวข้องในการพัฒนาการศึกษา ร่วมกันคิดหาวิธีการในการพัฒนาทักษะสำหรับผู้เรียน ได้แก่ ทักษะ CCPR และทักษะ 8C ที่จะนำไปสู่การสร้างแนวคิดและสามารถนำไปใช้ในการสร้างนวัตกรรมได้ (ถนอมพร (ตันพิพัฒน์) เลาหจรัสแสง. 2561 : 16-18 ; ไพฑูรย์ สินลารัตน์ และคนอื่น ๆ. 2561 : 1-4)

นวัตกรรมการศึกษา เป็นรูปแบบใหม่ ๆ ของการนำเทคโนโลยีสารสนเทศมาใช้ในการพัฒนาการศึกษาให้เกิดประโยชน์สูงสุด เพิ่มคุณค่าให้กับการเรียนการสอน การอบรม การนำเสนอ ภายใต้ทรัพยากรการเรียนรู้ที่จำกัด ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดแรงจูงใจในการเรียนรู้ส่งผลต่อพฤติกรรมการเรียนรู้และทำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลมากยิ่งขึ้น นวัตกรรมการศึกษาส่วนใหญ่ครอบคลุมถึงแนวคิด หลักการ วิธีการ กระบวนการทฤษฎีต่าง ๆ รวมไปถึงวิธีการสอนที่เกิดขึ้นใหม่และการนำเทคโนโลยีสารสนเทศใหม่ ๆ มาใช้กับการเรียนการสอน โดยคำนึงถึงบริบทความเหมาะสมและความพร้อมของสถานศึกษา อุปกรณ์ สถานที่ งบประมาณ และบุคลากรเป็นสำคัญ (ถนอมพร (ตันพิพัฒน์) เลาหจรัสแสง 2561 : 23)

Google Classroom แอปพลิเคชั่นทางการศึกษา

ศตวรรษที่ 21 หรือยุคดิจิทัลนวัตกรรมการศึกษาไทยได้มีการปรับเปลี่ยน ในส่วนของผู้สอนและผู้เรียนต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้กับจัดการเรียนการสอนนั้น มีนวัตกรรมในการบริหารจัดการชั้นเรียนเพื่อพัฒนาผู้เรียน เช่น ห้องเรียนกลับด้าน ห้องเรียนเสมือนจริง ห้องเรียนอัจฉริยะดิจิตอล การเรียนแบบผสมผสาน และการบริหารจัดการชั้นเรียนเชิงรุก แต่นวัตกรรมที่มีความทันสมัย เหมาะสมกับการจัดการเรียนการสอนในยุคดิจิทัล

คือ Google for Education เป็นเครื่องมือที่พัฒนาขึ้นมาเพื่อนำมาใช้ในงานด้านการศึกษาที่ประกอบด้วยแอปพลิเคชันต่างๆ ได้แก่ จีเมล (Gmail) เอกสาร (Docs) ปฏิทิน (Calendar) ไดรฟ์ (Drive) ห้องเรียน (Classroom) สำหรับจุดประสงค์ของ Google Apps for Education พัฒนาขึ้นมาเพื่อรองรับการทำงานของสถานศึกษาทุกระดับและประเภท สามารถใช้งานได้ง่าย สะดวกไม่เสียค่าใช้จ่าย ทุกคนสามารถใช้งานรวมกันได้โดยการมีส่วนร่วมในการใช้งานแอปพลิเคชันต่าง ๆ ร่วมกัน ซึ่งสามารถทำใช้งานได้ทุกที่ทุกเวลา เข้าถึงได้ในหลากหลายอุปกรณ์ ทั้งเครื่องคอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊ค (Notebook) แท็บเล็ต (Tablet) โทรศัพท์มือถือ รวมถึงสมาร์ทโฟน (Smartphone) ต่างๆ เป็นต้น (Google Inc., 2014)

สำหรับเครื่องมือหรือแอปพลิเคชั่นของ Google for Education มีความหลากหลายขึ้นอยู่กับผู้ใช้งานว่านำมาใช้งานเกี่ยวกับอะไร ควรมีการศึกษาคุณสมบัติและประโยชน์ที่จะได้รับจากการใช้งาน ซึ่งก่อให้เกิดประสิทธิภาพและประสิทธิผลมากน้อยเพียงใด ในส่วนของแอปพลิเคชั่นที่นิยมมาใช้เกี่ยวกับการจัดการเรียนสอนได้แก่ ดังนี้

1. จีเมล (Gmail) คือ ส่วนพื้นที่สำหรับจัดเก็บข้อมูลสามารถจัดเก็บได้มากถึง 15 GB มีการสืบค้นที่มีประสิทธิภาพ มีป้ายชื่อกำกับ และมีตัวกรองช่วยจัดการให้ข้อมูล มีระบบระเบียน ในส่วนกล่องจดหมายสามารถติดต่อสื่อสารได้หลากหลายรูปแบบ เช่น ส่งข้อความในรูปเนื้อหา ข้อความเสียง วิดีโอ และแชท นอกจากนี้สามารถตรวจสอบการทำงานได้และสามารถปฏิสัมพันธ์ได้ทันที

2. ห้องเรียน (Classroom) เป็นเครื่องมือช่วยที่ออกแบบมาเพื่อช่วยผู้สอนกับผู้เรียนสามารถจัดการเรียนการสอนได้ผ่านระบบห้องเรียนออนไลน์ ผู้สอนและผู้เรียนสามารถติดต่อสื่อสารกันได้ทุกที่ทุกเวลา สามารถสร้างและเก็บงานได้ การทำงานร่วมกับ Google Drive รวมถึงการสร้างโฟลเดอร์สำหรับงานของผู้เรียนและเอกสารต่าง ๆ โดยผู้เรียนสามารถติดตามและตรวจสอบการบ้านได้อย่างสะดวก แสดงความคิดเห็นระหว่างผู้สอนหรือเพื่อนร่วมห้องเรียนได้รวดเร็วแบบเรียลไทม์ และผู้สอนสามารถสร้างชั้นเรียน สั่งงานหรือการบ้าน ตรวจสอบงาน ส่งความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ ได้อย่างสะดวกและรวดเร็วผ่านอุปกรณ์เทคโนโลยีสารสนเทศ เช่น คอมพิวเตอร์ โน้ตบุ๊คส์ โทรศัพท์มือถือ สมาร์ทโฟน เป็นต้น

3. ปฏิทิน (Calendar) เป็นบริการปฏิทินแบบออนไลน์สำหรับใช้เก็บข้อมูลเหตุการณ์ รวมถึงกิจกรรมและตารางนัดหมาย นอกจากนี้สามารถแบ่งปันการใช้ปฏิทินร่วมกับเพื่อนในชั้นเรียน มีการแจ้งเตือนในรูปแบบต่างๆ ทำให้ไม่พลาดในการประชุมนัดหมายงาน หรือเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ สามารถเข้าถึงได้ง่ายหลากหลายช่องทางและเชื่อมต่อกับอุปกรณ์สื่อสารที่หลากหลาย

4. ไดรฟ์ (Drive) เป็นพื้นที่สำหรับจัดเก็บข้อมูลบนคลาวด์ ในรูปแบบของข้อความ ไฟล์เสียง และวิดีโอ ทำให้สามารถเข้าถึงข้อมูลได้ไม่จำกัดพื้นที่และอุปกรณ์ บนพื้นที่เดียวสำหรับข้อมูลฉบับปัจจุบันที่บันทึกไว้ สามารถแบ่งปันข้อมูลได้ มีการประยุกต์ใช้ในการสร้างเอกสารและตอบกลับ ความคิดเห็นในเอกสารเดียวกันเพื่อแบ่งปันความคิดเห็นหรือรับข้อเสนอแนะได้กลุ่มผู้เรียนสามารถทำกิจกรรมกลุ่มได้ในเวลาเดียวกันบนแฟ้มเอกสารเดียวกันได้แม้จะไม่ได้อยู่ที่เดียวกันทั้งรูปแบบของเอกสาร ตาราง และงานนำเสนอ โดยเข้าถึงไฟล์จากที่ใดก็ได้

5. พื้นที่ทำงาน (Sites) เป็นพื้นที่ทำงานใช้แบ่งปันภายในชั้นเรียน ผู้เรียนสามารถสร้างเว็บไซต์ของโครงการได้ โดยไม่ต้องเขียนรหัสให้ยุ่งยาก ทำงานได้ง่ายเหมือนการทำเอกสาร สามารถเปิดใช้งานได้ทุกแห่งด้วยเบราว์เซอร์บนเครื่องคอมพิวเตอร์ Mac, PC และLinux ได้



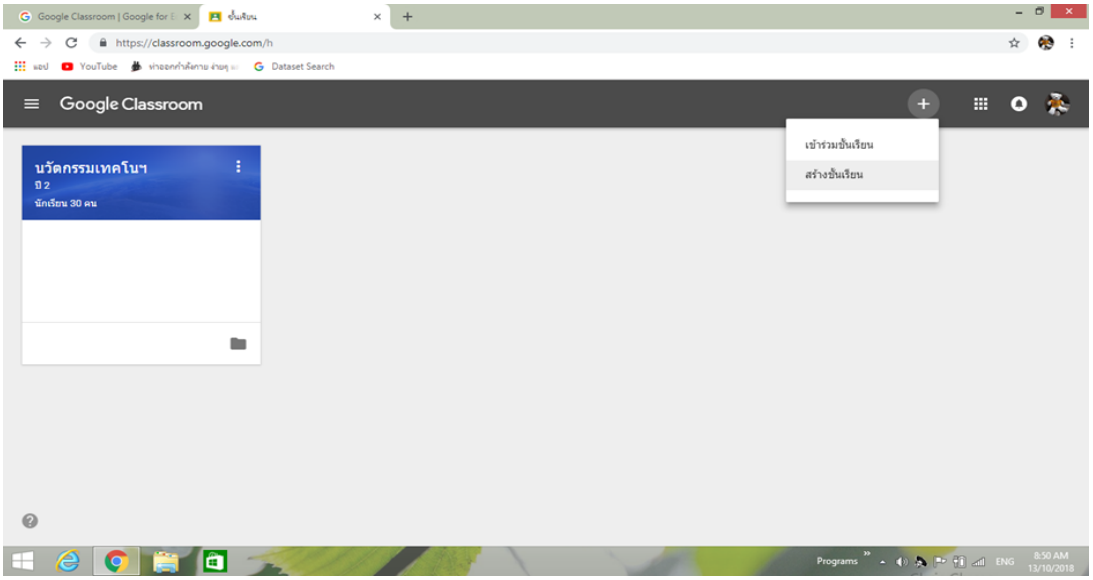
จากการนำ Google Apps for Education มาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนก่อให้เกิดประโยชน์ในส่วนระบบรักษาความปลอดภัยและความเป็นส่วนตัว ที่ออกแบบมาเพื่อให้ข้อมูลและผู้ใช้งานสามารถควบคุมข้อมูลด้วยตนเอง สามารถเชื่อมต่อได้ตลอดเวลาไม่กำจัดพื้นที่แต่อยู่ภายใต้ระบบเครือข่ายอินเทอร์เน็ต ข้อมูลทุกอย่างมีการบันทึกลงในระบบคลาวด์โดยอัตโนมัติ อีเมล เอกสาร ปฏิทิน และไซต์จะสามารถเข้าถึงและแก้ไขได้จากเครื่องคอมพิวเตอร์ โทรศัพท์มือถือ หรือแท็บเล็ตได้ทุกที่ทุกเวลา ผู้สอนและผู้เรียนสามารถทำงานร่วมกันได้สะดวกและรวดเร็วขึ้น มีการใช้ทรัพยากรในการเรียนร่วมกัน ผู้สอนสามารถใช้เป็นเครื่องมือเพื่อจัดการระบบการเรียนการสอนและออกแบบระบบการใช้งานได้ตามความเหมาะสมของสภาพแวดล้อมในการเรียนรู้ ช่วยเพิ่มประสิทธิภาพและประสิทธิผลด้านการศึกษา ซึ่งสามารถเห็นการเปลี่ยนแปลงและแก้ไขเอกสารได้ทันที มีการควบคุมและการแบ่งปันที่มีประสิทธิภาพซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมในการทำงานที่เหมาะสมสำหรับการเรียนรู้ (ดนัยศักดิ์ กาโร. 2561 : 221-222 ; ไพรัชนพ วิริยวรกุล และดวงกลม โพธิ์นาค. 2557 : 107-109)

การนำ Google Classroom มาใช้ในการเรียนการสอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นสถาบันศึกษากำกับดูแลของภาครัฐโดยสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม จัดการศึกษาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรม มีหน้าที่สำคัญในการผลิตบัณฑิตให้มีคุณภาพ เพื่อเป็นผู้นำด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และศิลปกรรม สามารถอนุรักษ์ พัฒนาสร้างสรรค์ และสร้างองค์ความรู้ ด้านศิลปะสู่ชุมชน พัฒนาภูมิปัญญาไทยสู่สากล รวมถึงการสร้างอัตลักษณ์ของบัณฑิตให้เป็นผู้นำในการสืบสานสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ สนับสนุนและส่งเสริมให้บัณฑิตมีความรู้ความสามารถในสาขาวิชา และสามารถบูรณาการความรู้ในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้อง มีคุณธรรม จริยธรรมทางด้านวิชาชีพ โดยคำนึงถึงผลกระทบต่อสังคมไทยและดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย จัดรูปแบบการเรียนการสอนในระดับพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะด้านจนถึงระดับปริญญาเอกโดยมีวิทยาลัยนาฏศิลป์และวิทยาลัยช่างศิลป์ มีส่วนราชการที่จัดการศึกษาในสังกัดจำนวน 18 แห่ง (ราชกิจจานุเบกษา. 2551 : 1-3)

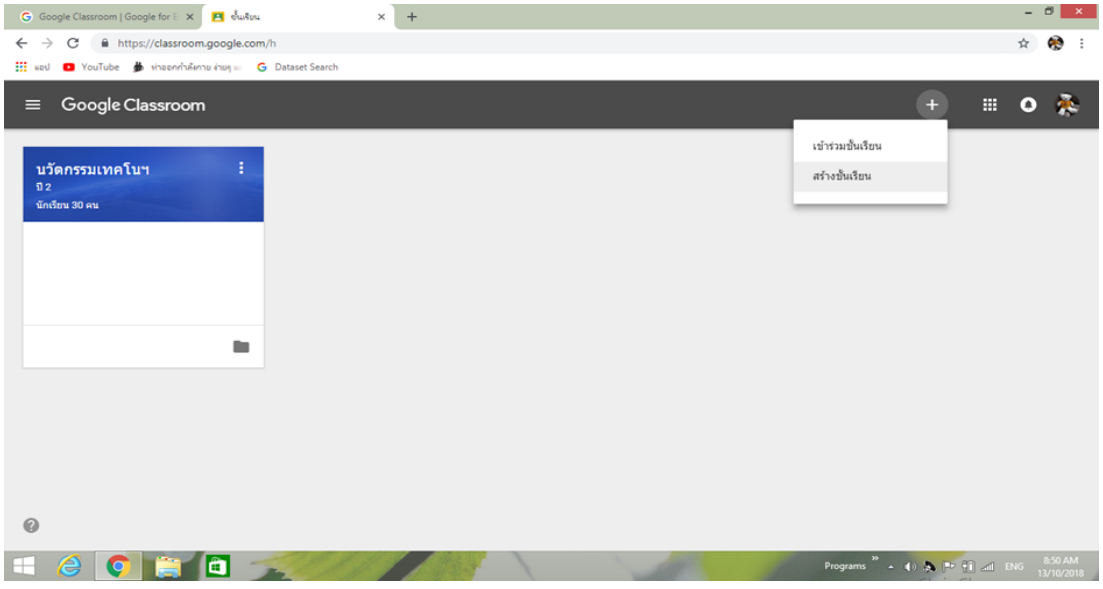
วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการจัดการเรียนการสอนรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา ได้นำ Google Classroom มาใช้เพื่อช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการสอนของผู้สอนและผู้เรียนเนื่องด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรีมีการจัดการเรียนการสอนด้านนาฏศิลปและดนตรีไทยเป็นการสอนด้านวิชาชีพเฉพาะทาง ผู้เรียนต้องฝึกทักษะปฏิบัติและฝึกทักษะการแสดง รวมถึงการเข้าร่วมกิจกรรม การแสดงงานอื่น ๆ ของสถาบันส่งผลต่อการจัดเรียนการสอนในรายชั่วโมงของกลุ่มวิชาการศึกษา ความพยายามของผู้สอนในรายวิชาที่ถูกกระทบชั่วโมงการสอน จากปัญหาดังกล่าวได้พยายามทางแนวทางแก้ไข โดยนำนวัตกรรมการศึกษา Google Apps for Education มาใช้ ซึ่งผู้สอนได้เห็นประโยชน์และความสำคัญของ Google classroom โดยนำมาประยุกต์ใช้ ในรายวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา ดังต่อไปนี้

1. เข้าระบบ Google Classroom ให้คลิก + เลือกสร้างชั้นเรียน พร้อมกรอกข้อมูลในระบบ เช่น ชื่อชั้นเรียน ระดับชั้นปี



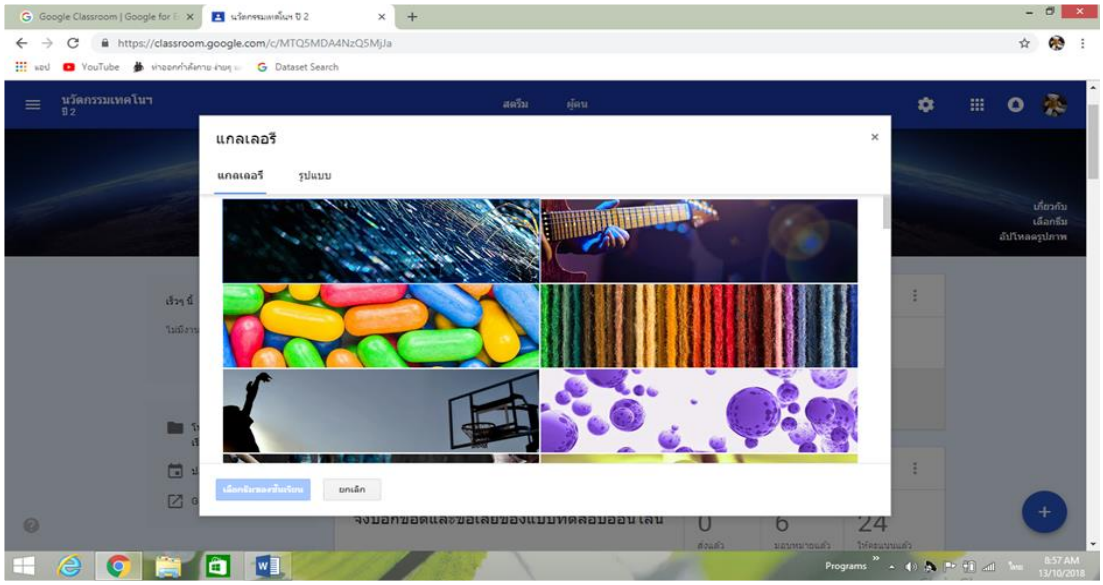
ภาพที่ 1 เข้าระบบ Google Classroom วิชานวัตกรรม และเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

2. การเข้าใช้ Google classroom ประกอบด้วย การสร้างชั้นเรียน การตกแต่งหน้าเพจให้น่าสนใจเรียน และการเชิญผู้เรียนเข้าชั้นเรียน



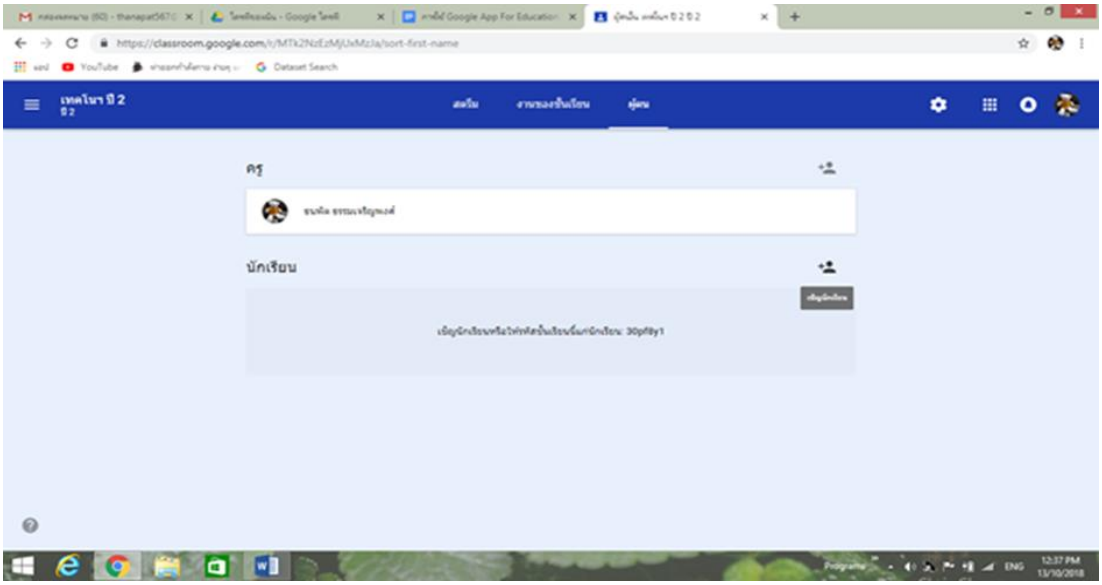
ภาพที่ 2 หน้าจอห้องเรียนออนไลน์ใน Google Classroom
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

3. การเลือกธีม หรือการเลือกภาพที่ทำให้ห้องเรียนมีสีสันน่าสนใจ เข้ากับรายวิชา



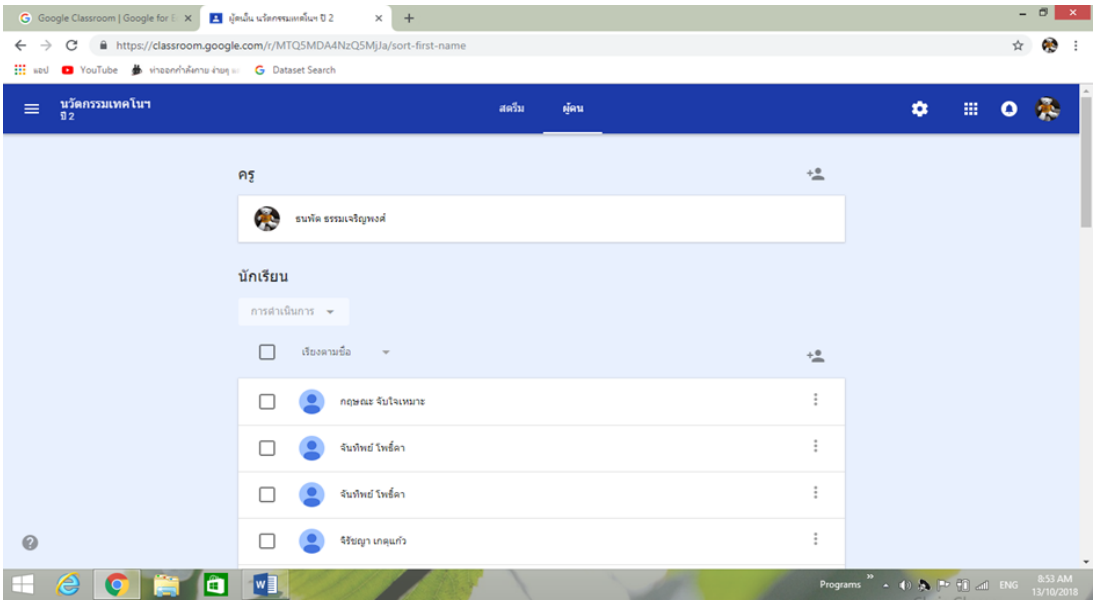
ภาพที่ 3 การเลือกธีม
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

4. เปิดชั้นเรียน โดยคลิกที่แท็บผู้เรียน เพื่อให้ผู้สอนได้เชิญผู้เรียนเข้าชั้นเรียนผ่านอีเมล หรือนำรหัสชั้นเรียนให้แก่ผู้เรียนได้เข้าชั้นเรียน การเชิญผู้เรียนสามารถทำได้ 2 ช่องทาง



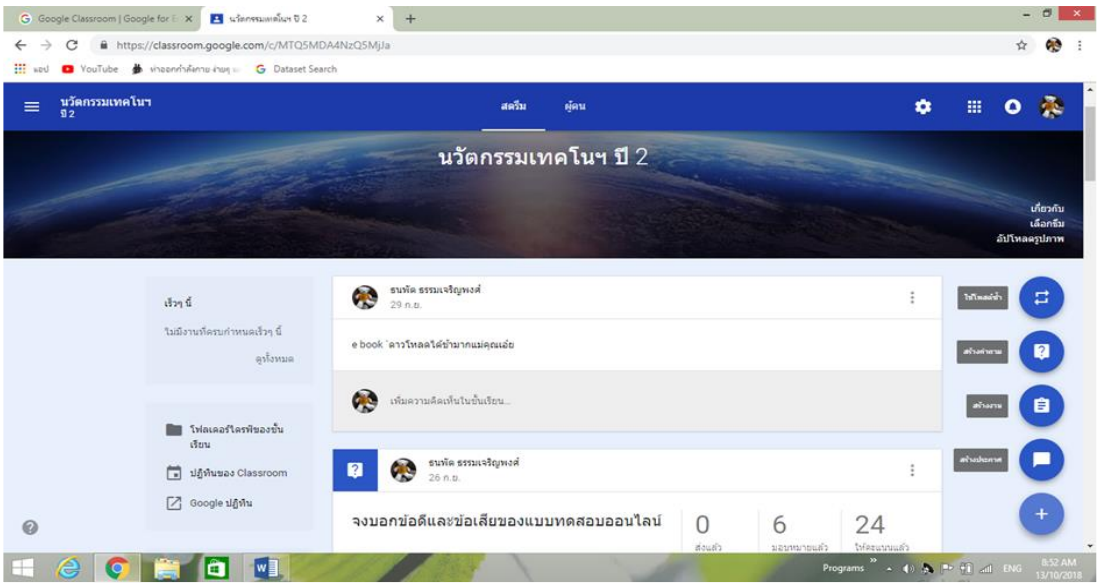
ภาพที่ 4 เปิดชั้นเรียนและคลิกที่แท็บผู้เรียน
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

5. จำนวนผู้เรียนที่เข้าร่วมชั้นเรียน



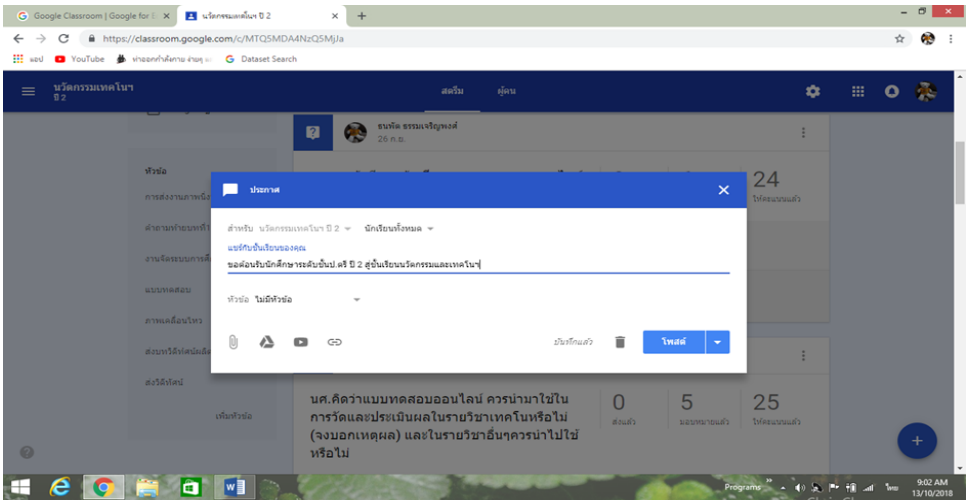
ภาพที่ 5 จำนวนผู้เรียนที่เข้าร่วมชั้นเรียน
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

6. หน้าจอ Google Classroom ด้านบนประกอบด้วย สตรีม และผู้คน และคำสั่งด้านขวา มีเครื่องหมาย + โดยมีเมนูการสร้างประกาศ การสร้างงาน การสร้างคำถาม และการโพสต์ข้อความซ้ำ ให้ผู้สอนได้เลือกใช้งาน



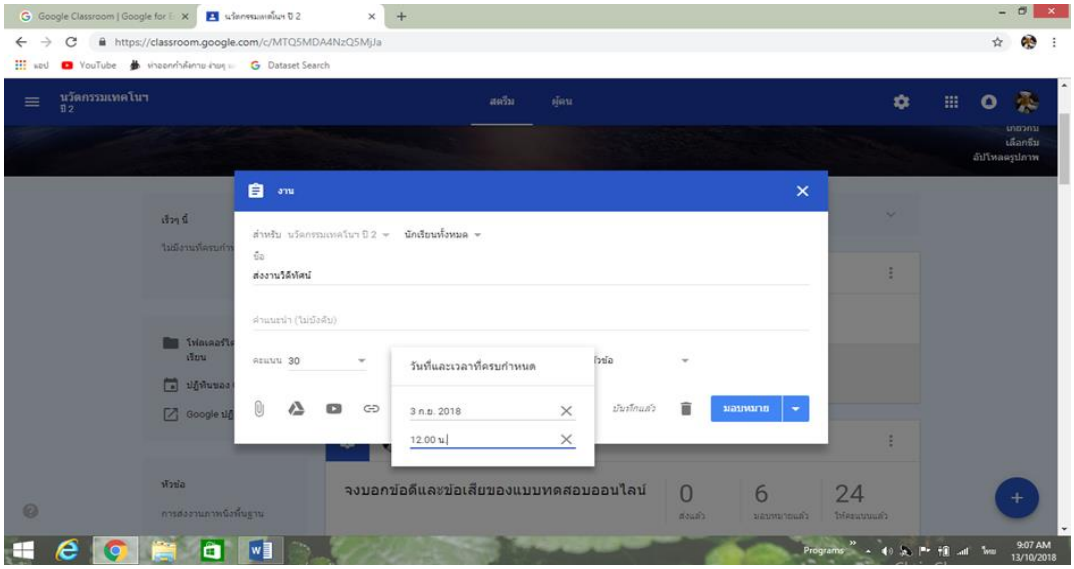
ภาพที่ 6 หน้าจอ Google Classroom
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

7. พิมพ์ข้อความที่ต้องการประกาศ โดยสามารถแนบเอกสาร ลิงค์วิดีโอ หรือไฟล์ใน Google ไดรฟ์ ลงไปในประกาศได้ คลิกโพสต์ เพื่อประกาศข้อความ และผู้เรียนสามารถแสดงความคิดเห็นได้



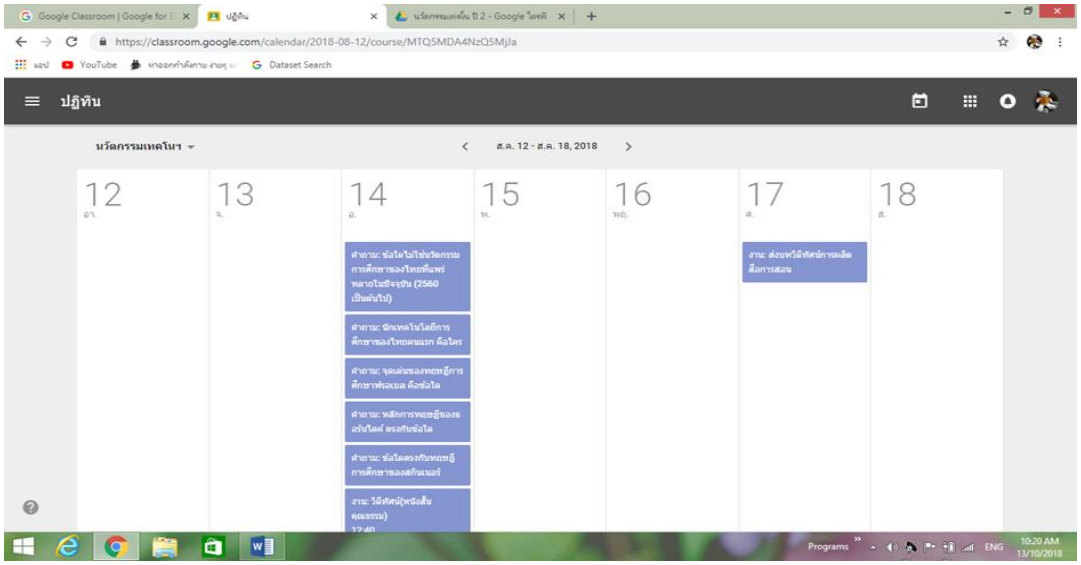
ภาพที่ 7 พิมพ์ข้อความที่ต้องการประกาศ
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

8. เมนูสร้างงาน ผู้สอนมอบหมายงานในชั้นเรียนหรือแนบเอกสารประกอบการสอน กำหนดระยะเวลาในการส่งงาน และกำหนดคะแนน ตลอดจนให้คะแนนและส่งคืนให้กับผู้เรียน หลังจากที่สร้างงานไว้แล้ว ผู้เรียนจะได้รับการแจ้งเตือนทางอีเมล และจะเห็นได้ตรงหน้าสตรีมของชั้นเรียน



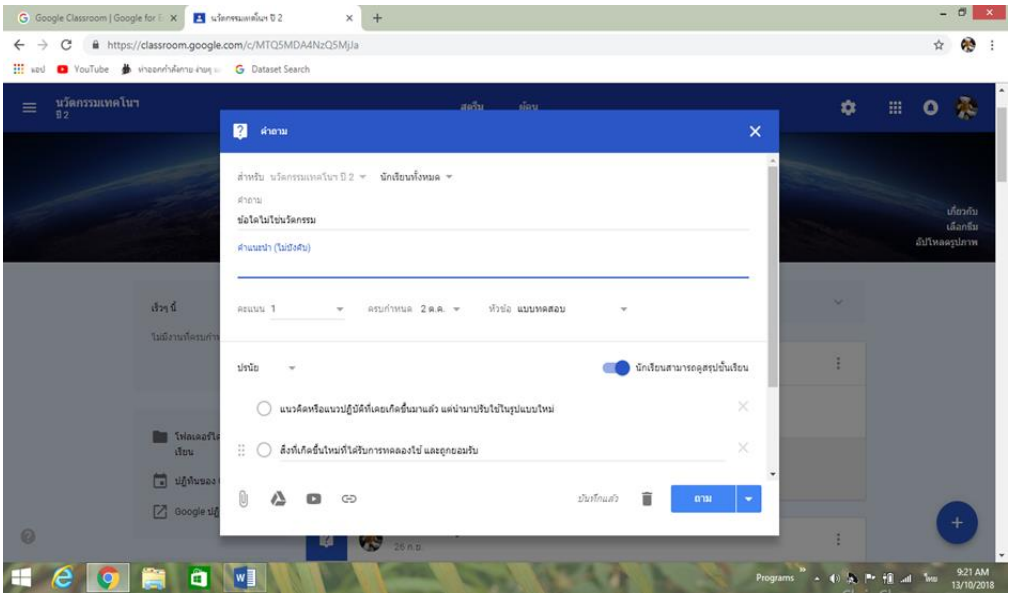
ภาพที่ 8 เมนูสร้างงาน
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

9. การสร้างงานที่มีการกำหนด จะปรากฏในปฏิทิน Calendar ปฏิทินช่วยให้ผู้เรียนและผู้สอนจัดการเวลาของตน กำหนดเวลาเรียนและตารางนัดหมาย ด้วยการแบ่งปันปฏิทินร่วมกันกับผู้เรียนที่กำหนดได้ด้วย



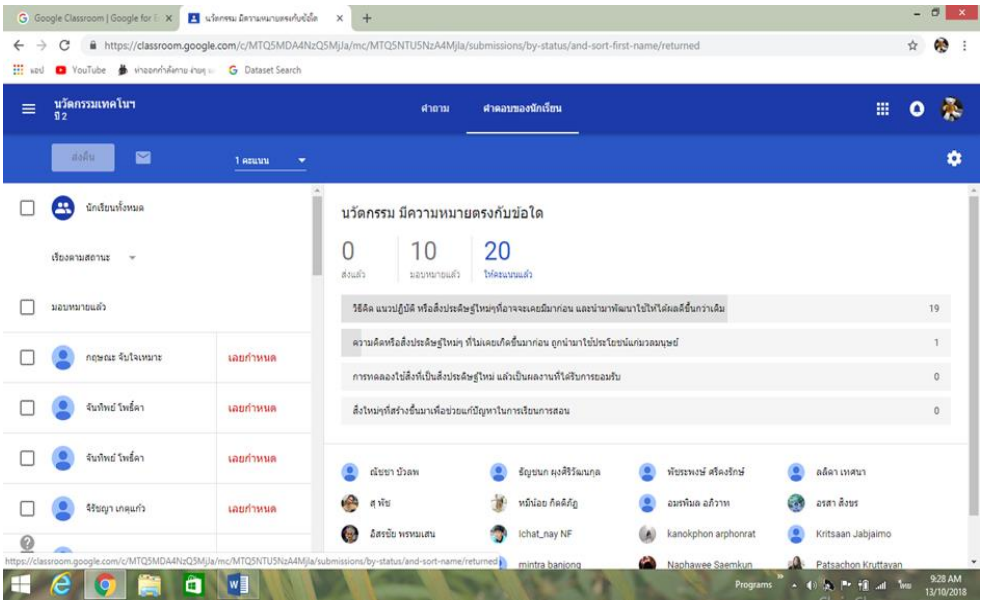
ภาพที่ 9 ทุกการสร้างงานปรากฏในปฏิทิน
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

10. เมนูการสร้างคำถาม ใส่คำถาม กำหนดคะแนน กำหนดวันเวลาที่ส่ง และสร้างตัวเลือกแบบปรนัย หรือเป็นแบบคำตอบสั้นๆ ได้ โดยคลิกตรงถาม คำถามปรากฏในหน้าสตรีมของผู้เรียน



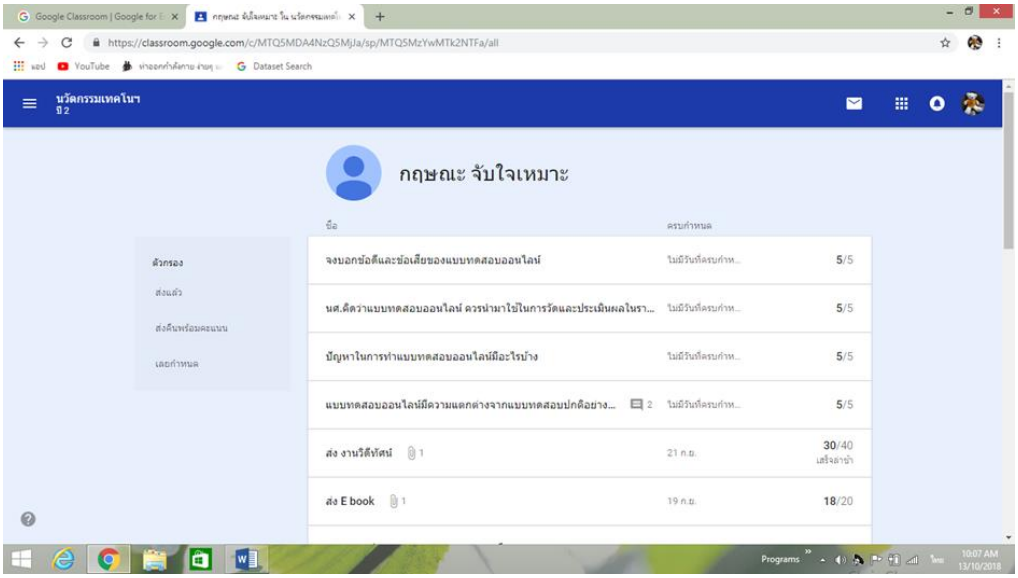
ภาพที่ 10 เมนูการสร้างคำถาม
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

11. ข้อคำตอบของผู้เรียน ปรากฏจำนวนผู้ตอบคำถาม และการให้คะแนนของผู้สอน



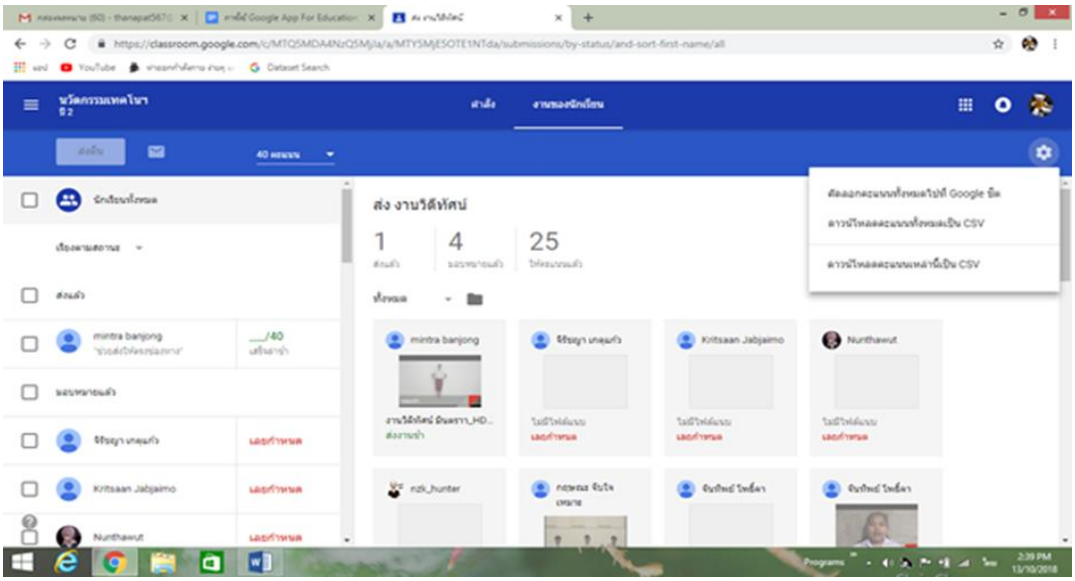
ภาพที่ 11 ข้อคำตอบของผู้เรียน
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

12. การตรวจงานของผู้สอน ปรากฏรายละเอียดคะแนนในแต่ละชิ้นงานของผู้เรียน เพื่อให้ผู้สอนตรวจสอบได้ชัดเจนมากขึ้นว่ามีงานชิ้นใดที่รอการตรวจ และงานชิ้นที่ตรวจแล้ว



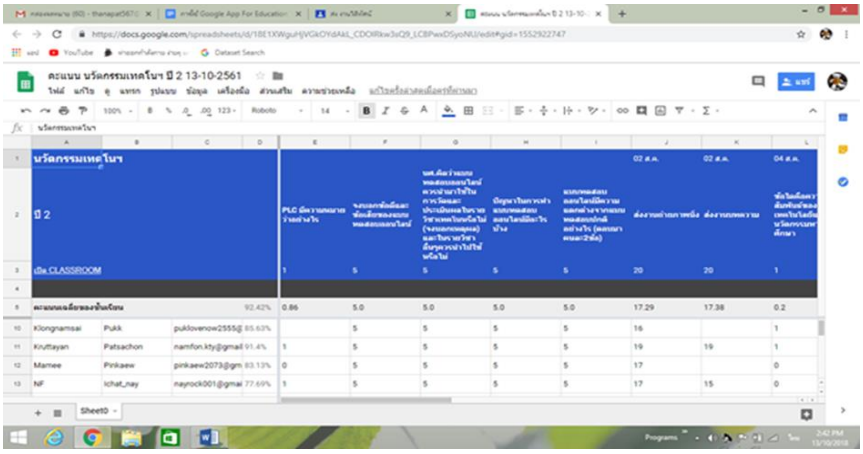
ภาพที่ 12 การตรวจงานของผู้สอน
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

13. สามารถตรวจสอบผู้เรียนเป็นรายบุคคล ประกอบด้วยรายละเอียดของกิจกรรมที่ผู้สอนกำหนด และผู้เรียนได้ปฏิบัติแต่ละกิจกรรมหรือไม่ การประเมินผล ตารางส่งงาน และระดับคะแนน ความคืบหน้าในการเรียนให้แก่ผู้เรียน



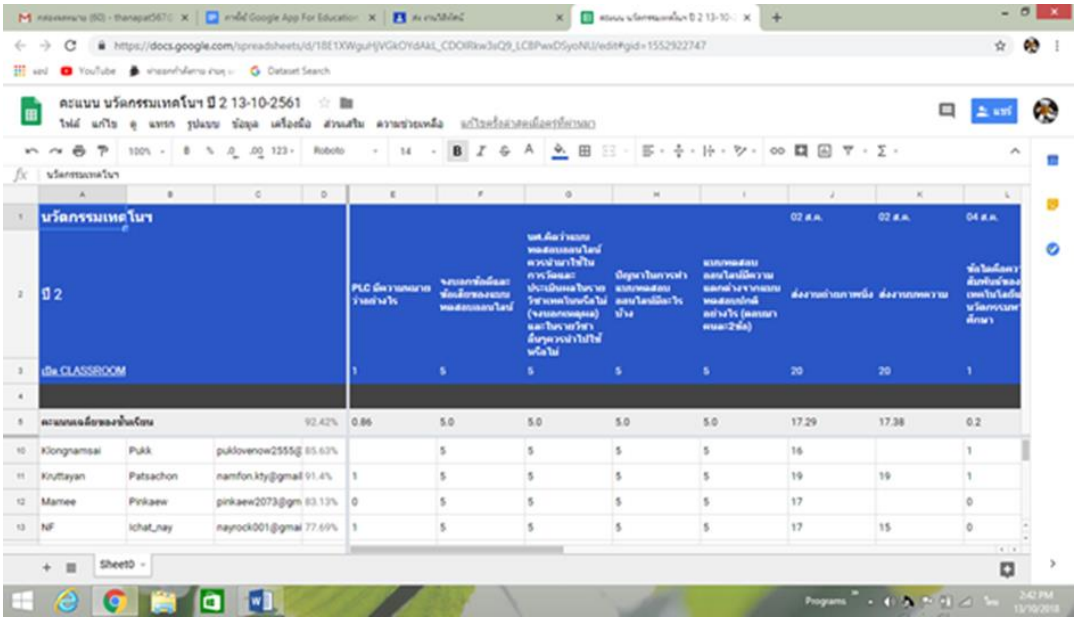
ภาพที่ 13 การตรวจสอบผู้เรียนเป็นรายบุคคล
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

14. การวัดและประเมินผล ประกอบไปด้วยการตรวจชิ้นงาน การให้คะแนนชิ้นงาน การประเมินแบบทดสอบหรือข้อคำถาม รวมถึงการส่งคะแนนให้แก่ผู้เรียนหรือรวบรวมสถิติการส่งการงานและผลคะแนนต่าง ๆ ไว้ด้วย



ภาพที่ 14 การวัดและประเมินผลวิชาเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

15. ผลรวมคะแนนของผู้เรียนทั้งหมด โดยสามารถตรวจสอยและคัดลอกคะแนนได้ทั้งหมด



ภาพที่ 15 ผลรวมคะแนนของผู้เรียนทั้งหมด
ที่มา : (ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์)

จากการใช้งาน Google Classroom ส่งผลให้ผู้สอนกับผู้เรียน ดังนี้

1. การมอบหมายงาน ผู้สอนได้มอบหมายงานประเภท การให้ศึกษาค้นคว้าหาความรู้เรื่องที่เกี่ยวข้องกับรายวิชา หรือส่งชิ้นงานที่ให้ไปฝึกปฏิบัติอื่น ๆ โดยมีการกำหนดชื่องาน กำหนดวัน เวลา ที่จะส่งงานอย่างชัดเจน และมีการกำหนดบอกคะแนนไว้ด้วย ทำให้นักศึกษาวางแผน
การทำงานได้อย่างลงตัว และมีความกระตือรือร้นที่จะทำงานนั้นส่งเพราะมีคะแนนเป็นแรงเสริม

2. การส่งงานและการให้คะแนน นักศึกษาสามารถส่งงานโดยจะปรากฏที่หน้าสตรีมของ Google Classroom ของผู้สอน โดยผู้สอนจะแสดงความเห็น ให้ผู้เรียนเห็นในภาพรวมก็ทำได้ในหน้าสตรีมนี้ และอีกช่องทางหนึ่งคือสามารถตรวจงานโดยการคลิกเข้าไปดูรายละเอียดของงาน พร้อมให้คำชี้แนะหรือข้อแก้ไขงานผ่านช่องความคิดเห็น ซึ่งช่องทางนี้ จะเป็นการแสดงความเห็นเฉพาะบุคคล นักศึกษาเจ้าของงานจึงจะเห็นความคิดเห็นนี้ได้ ในส่วนของการให้คะแนน ผู้สอนสามารถให้คะแนนได้ทันที ผลคะแนนจะปรากฏที่ช่องทางของนักศึกษาเจ้าของงานเท่านั้น หากผู้เรียนนั่งอยู่ใกล้กันก็สามารถเปรียบเทียบคะแนนที่ได้ และมีการพัฒนาตนเองหรือแข่งขันกันเรียนมากขึ้น ทำให้การเรียนการสอนมีความน่าสนใจมากขึ้น อีกทั้งจะสามารถตรวจสอบได้ด้วยว่าใครส่งงานล่าช้า หรือส่งทันตามกำหนด หรือใครที่ยังไม่ส่งงานเป็นต้น

3. การแนบไฟล์สื่อ ในการสอนผ่านห้องเรียนออนไลน์ Google Classroom นั้น ผู้สอนสามารถแนบไฟล์ได้หลากหลาย เช่น ไฟล์ Word ลิงค์วิดีโอ งานจากกูเกิลไดรฟ ลิงค์จากเว็บไซด์ต่าง ๆ โดยผู้เรียนสามารถเปิดดู หรือดาวโหลดเก็บไว้เพื่อศึกษาหรือเปิดอ่านเป็นการส่วนตัว เพื่อทำความเข้าใจในสิ่งที่ผู้สอนต้องการสื่อ หากไม่เข้าใจ ก็สามารถสอบถามผู้สอนได้ทันที

4. การสร้างคำถามหรือทำแบบทดสอบ ในการสร้างคำถามสามารถทำได้หลายแบบ เช่นข้อคำถามแบบปรนัยชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก หรืออัตนัย แบบตอบคำถามสั้น ๆ โดยผู้สอนจะกำหนดคะแนนในการตอบของผู้เรียนแต่ละข้อไว้ชัดเจน เพราะสร้างแรงจูงใจในการตอบ ในส่วนของผู้สอนเองนั้นได้สร้างแบบทดสอบบน Google doc (Google From) เข้าถึงโดย QR Code และนำไปติดไว้ที่สร้างประกาศหน้าสตรีม ให้ผู้เรียนได้ทำแบบทดสอบ พร้อมเฉลย เพื่อตรวจสอบความรู้ความเข้าใจในบทเรียนด้วยตนเอง ทำให้ผู้เรียนได้ทบทวนบทเรียนด้วยอีกทางหนึ่ง อีกทั้งยังสามารถตรวจสอบได้ว่าใครยังไม่ตอบคำถามบ้าง ใครตอบแล้วและแต่ละคนได้กี่คะแนน หรือใครตอบล่าช้ากว่ากำหนดเป็นต้น

5. การโต้ตอบ แบบมีปฏิสัมพันธ์ ในห้องเรียนออนไลน์ Google Classroom นั้น ผู้เรียนสามารถถามข้อสงสัยในชิ้นงานที่ผู้สอนได้มอบหมาย หรือข้อสงสัยอื่น ๆ ได้ ผ่านหน้าสตรีม หรือช่องส่วนตัวที่สามารถเห็นได้คนเดียว ผู้สอนสามารถตอบข้อคำถามได้ทุกคนและทั่วถึง

6. การประกาศข่าวสาร เป็นการประกาศ กระตุ้นเตือน แก้ไขเปลี่ยนแปลงกำหนดการต่าง ๆ เช่น การแจ้งเปลี่ยนห้องเรียน การแจ้งผู้สอนติดภาระการอบรมประชุมต่าง ๆ การเตือนให้อ่านหนังสือสอบ หรือการนัดหมายอื่น ๆ เป็นต้น

7. การประเมินผล จากการที่ผู้เรียนส่งงาน และที่ผู้สอนได้สร้างงานหรือสร้างคำถาม ไว้ ให้ผู้เรียนกำหนดส่ง พร้อมกับมีคะแนนกำกับไว้ทุกชิ้นงานนั้น ผลรวมคะแนนแต่ละชิ้นงาน ของนักเรียนทั้งหมด ให้คลิกไปที่เครื่องมือรูปฟันเฟือง และคลิก คัดลอกคะแนนทั้งหมดไปที่ Google ชีต คะแนนจะปรากฏให้ผู้สอนได้ตรวจสอบง่ายขึ้น หรือหากจะดูเป็นรายบุคคลก็สามารถทำได้ เมื่อคลิกไปที่ผู้เรียนจะปรากฏการส่งงาน หรือคะแนนแต่ละชิ้นงานของผู้เรียนคนนั้นทันที

ประโยชน์ของผู้เรียนที่ได้รับจากห้องเรียนออนไลน์ Google classroom

จากการสอบถามเป็นรายบุคคล ผู้เรียนส่วนใหญ่มีความพึงพอใจต่อห้องเรียนออนไลน์ Google classroom ของวิชานวัตกรรมและเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา พบว่า

ผู้เรียนคนที่ 1 การเรียนผ่าน Google classroom มีความสะดวกรวดเร็ว ความทันสมัย ประหยัดเวลา ประหยัดทรัพยากรประเภทกระดาษ ช่วยลดภาวะโลกร้อน

ผู้เรียนคนที่ 2 การให้คะแนนสามารถตรวจได้อย่างแม่นยำ ทำให้ทราบผลคะแนนรวดเร็ว คำตอบที่ประมวลผลมีความแน่ชัด คะแนนที่ออกมาจึงไม่คลาดเคลื่อน

ผู้เรียนคนที่ 3 การทำงานกับอุปกรณ์เทคโนโลยีสื่อสารที่มีความหลากหลาย เช่น เครื่องคอมพิวเตอร์ สมาร์ทโฟน แท็ปเล็ต และโน๊ตบุ๊ค เพียงมือเปล่าในการทำงาน ไม่ต้องใช้ปากกา ไม่ต้องใช้น้ำยาลบคำผิดทำให้เลอะเทอะ และไม่ต้องห่วงลายมือไม่สวยอ่านไม่ออก การส่งงานประเภทไฟล์ต่าง ๆ ตัวอักษรชัดเจนอ่านง่าย ผิดพลาดน้อยกว่า สะดวกสบายกว่า

ผู้เรียนคนที่ 4 รู้ถึงประโยชน์ของมือถือและเทคโนโลยีมากยิ่งขึ้น เข้ากับยุคสมัยการเรียนรู้ 4.0 ประโยชน์ของการใช้โทรศัพท์ในการเรียนและทันต่อเทคโนโลยี มีความสะดวกสบายมากขึ้นและนำเทคโนโลยีในชีวิตประจำวันมาทำให้เกิดประโยชน์

ผู้เรียนคนที่ 5 คิดว่าควรนำ Google classroom ไปใช้ในการเรียนการสอนรายวิชาอื่น ๆ ทำแบบทดสอบจาก Google doc ผ่าน QR code ทำให้ทราบคำตอบได้ในทันที แล้วมีการประมวลผลมีความ



ถูกต้อง รวดเร็ว และสามารถนำวิชาอื่น ๆ มาบูรณาการเข้ากับเทคโนโลยีได้ทุกวิชา และบางครั้งการทำแบบทดสอบไม่ว่าจะปฏิบัติภารกิจอะไรอยู่ เมื่อว่างเมื่อไรก็สามารถทำได้ทุกที่ทุกเวลา

ผู้เรียนคนที่ 6 การเข้าร่วมการใช้งานในกิจกรรมการเรียนการสอนห้องเรียนออนไลน์ Google Classroom มีความรู้ความเข้าใจในเนื้อหาสาระการเรียน สามารถปฏิบัติงานจากสิ่งที่ผู้สอนได้มอบหมายให้ไปได้ดี สามารถวางแผนการเรียนของตนเองได้ แม้ไม่มีเวลาเข้าชั้นเรียนปกติ มีความรับผิดชอบในการส่งงาน มีความใส่ใจติดตามงานของตนเอง มีความกระตือรือร้นในการเรียนรู้มากขึ้น และมีเจตคติที่ดีต่อการเรียน

สรุป

ระบบปฏิบัติการ การทำงานของ Google Classroom นั้นได้ผสานรวม Google เอกสาร, ไดรฟ์ และ gmail ไว้ด้วยกัน เพื่อให้ผู้สอนสามารถสร้างและรวบรวมงานโดยไม่สิ้นเปลืองกระดาษ ภายใน Classroom ผู้สอนสามารถสร้างงาน ใช้งานนั้นในชั้นเรียนต่าง ๆ ได้ และเลือกว่าจะให้ผู้เรียนทำอย่างไร ผู้สอนสามารถติดตามว่าผู้เรียนคนใดทำงานเสร็จแล้วบ้าง และใครยังทำงานไม่เสร็จ ตลอดจนแสดงความคิดเห็นกับผู้เรียนแต่ละคนได้

การนำไปใช้ จากการใช้งาน Google classroom นั้น สามารถทำให้การจัดการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป สถานศึกษาเฉพาะทาง ที่นักศึกษาติดภาระงานการแสดงหรือกิจกรรมที่ไม่สามารถเข้าชั้นเรียนได้ปกติ ทำได้ง่ายขึ้น มีความทันสมัย สะดวก ใช้ได้ทุกอุปกรณ์และคำสั่งลูกเล่นในGoogle Classroom นั้นมีน้อย ง่ายต่อการจดจำ เหมาะสำหรับครูผู้สอนที่มีอายุสูงวัย หรือไม่ต้องการใช้เทคโนโลยีที่ยุ่งยาก Google classroom จึงเป็นเทคโนโลยีที่ทันสมัยและตอบสนองความต้องการของผู้สอนและผู้เรียนได้ดีที่สุด

ผลที่เกิดกับนักศึกษาโดยเฉพาะนักศึกษาที่มีกิจกรรมการแสดงมาก ไม่มีเวลาเรียน เป็นการแก้ปัญหาได้ดี ส่งงานได้ทุกที่ทุกเวลา อีกทั้งการโต้ตอบหรือการให้คะแนนในเวลาที่รวดเร็วของครูผู้สอน ส่งผลต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนค่อนข้างมาก เกิดการเปรียบเทียบและแข่งขันกันเรียน ผู้เขียนจึงมองเห็นว่า Google classroom เหมาะสมกับวิทยาลัยนาฏศิลป ควรนำไปใช้ในหลายสาขาวิชาด้วย เพราะ Google classroom เป็นการปฏิบัติการร่วมกันของ อีเมลของจีเมล ปฏิทิน กูเกิลไดรฟ กูเกิลด็อก ปฏิบัติการในรูปแบบ Google classroom แนบไฟล์ได้มากและหลากหลาย ช่วยให้ครูผู้สอนจัดหาสื่อได้ง่าย และผู้เรียนเองก็ส่งงานได้อย่างไม่มีข้อจำกัด ข้อเสนอแนะ ผู้เขียนจึงคิดว่า Google Classroom จะเป็นประโยชน์แก่ผู้สอนในรายวิชาอื่น ๆ และนักศึกษา ไม่เพียงแต่เฉพาะรายวิชาการศึกษาเท่านั้น ผู้สอนหรือผู้ฝึกอบรมยังอาจนำไปใช้ในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน ประเภทกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน กิจกรรมลูกเสือเนตรนารี หรือชมรมต่าง ๆ ก็สามารถนำไปปรับใช้ได้ เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด

บรรณานุกรม

ทนันยา คำคุ้ม. (2555). [ออนไลน์]. **Google Apps for Education เครื่องมือของการศึกษายุคใหม่.** เข้าถึงเมื่อวันที่ 9 ตุลาคม 2561 สืบค้นจาก https://docs.google.com

ถนอมพร (ตันพิพัฒน์) เลาหจรัสแสง. (2561). **นวัตกรรมเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อการศึกษาในยุคการเรียนรู้ 4.0.** เชียงใหม่ : ตองสาม ดีไซน์.

ปรัชญนันท์ นิลสุข และปนิตา วรรณพิรุณ. (2556). **การปรึกษาทางไกลระหว่างประเทศผ่านเครือข่ายสังคมและโมบายแอปพลิเคชันเพื่อเสริมศักยภาพการวิจัยสำหรับนักศึกษาบัณฑิตศึกษา.** การประชุมวิชาการระดับชาติด้านอีเลิร์นนิ่ง ประจำปี พ.ศ. 2556 ของโครงการมหาวิทยาลัยไซเบอร์ไทย. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการการอุดมศึกษา.

พิมพันธ์ เดชะคุปต์ และพเยาว์ ยินดีสุข. (2558). **การจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพฑูรย์ สินลารัตน์ และคนอื่น ๆ. (2561). **การศึกษา 4.0 เป็นยิ่งกว่าการศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชกิจจานุเบกษา. (2551). **กฎกระทรวงจัดตั้งส่วนราชการในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2551.** เลม ๑๒๕ ตอนที่ ๕๙ ก. (11 เมษายน 2551).

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2557). **รายงานการวิจัย แนวทางการพัฒนาการศึกษาไทยกับการเตรียมความพร้อมสู่ศตวรรษที่ 21.** เข้าถึงเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2562 สืบค้นจาก http://www.thaiedresearch.org/index.php/home/paperview/45/?

Google Inc. **Google Apps for Education.** Retrieved November 1, 2014, from http://www.google.com/nterprise/apps/education.

การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม

DEVELOPMENT OF LEARNING ACTIVITY AND THE USE OF MUSIC MEDIA FOR TEACHING THE RELIGIOUS MATTERS TO MAKE PEOPLE TO BE GOOD PEOPLE FOR STUDENTS FOR GRADE 1, SOCIAL STUDIES LEARNING GROUP RELIGION AND CULTURE

นงนุช โคตรเวียง*
NONGNUCH KHOTVIANG

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์การวิจัย 1) เพื่อพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ระหว่างก่อนและหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบ การสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจในการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน 4) เพื่อวัดความคงทนของความรู้หลังใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สถิติที่ใช้ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ร้อยละ t-test

ผลการวิจัย พบว่า

1) ชุดกิจกรรมการเรียนรู้ และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี มีประสิทธิภาพ เท่ากับ 80.17/85.77

2) การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ระหว่างก่อนและหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี พบว่า การทดสอบหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ 0.5

3) ความพึงพอใจในการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี อยู่ในระดับมาก

4) ความคงทนหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ผ่านไปแล้ว 2 สัปดาห์ พบว่า การทดสอบความคงทนมีคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ 17.06 คิดเป็นร้อยละ 85.33

คำสำคัญ: สื่อเพลงประกอบการสอน

**โรงเรียนเทศบาลวัดป่าเรไร จังหวัดร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

This aims of this research was to 1) Development of learning activity and the use of music media for teaching the religious matters to make people to be good people Criteria Effective 80/80. 2) To compare learning achievement between before and after learning activities and the use of music media for teaching the religious matters to make people to be good people. 3) To study the satisfaction with learning management by using Development of a learning activity and the use of music media for teaching the religious matters to make people to be good people.4) Durability of knowledge learning after the use of music media for teaching the religious matters to make people to be good people. Statistics were frequency, percentage, mean, standard deviation, t-test

The study found that.

1) Development of a learning activity and the use of music media for teaching the religious matters to make people to be good people. The study found that the student’s efficiency was 80.17/85.77

2) Comparison of learning activity and the use of music media for teaching the religious matters to make people to be good people. Their post-attending, after learning was differentiated significant at level .05

3) Satisfaction assessment in used a learning activity. The study found that students’ satisfaction assessment is very good.

4) After using the set of learning activities two weeks pass the study found that students have the durability test has an average score of 17.06, equivalent to 85.33 percent.

Keywords: the music media for teaching

บทนำ

ศาสนาทุกศาสนาล้วนสอนคนให้เป็นคนดีได้ทั้งนั้น แต่ยังไม่จริงทั้งหมด หากพูดเพียงเท่านั้น ก็อาจทำคนให้เข้าใจคลาดเคลื่อนไปได้ว่า ถ้าเช่นนั้น นับถือศาสนาไหนๆ ในโลกก็ไม่ต่างกันนักสิ เพราะก็เป็นคนดีได้เหมือนกัน ฉะนั้น ตรรกะอันนี้มันจึงยังใช้ไม่ได้ เพราะนิยามของคำว่า "คนดี" ในแต่ละศาสนานั้น ย่อมมีนัยที่แตกต่างกัน เพราะคำว่า “คนดี” เป็นเพียงตัวหนังสือ หรือคำพูด แต่สิ่งที่ถูกเรียกว่า "คนดี" นั้น มันมีมากมายและหลากหลาย คนดีแต่ละคนถ้าอยู่ตามลำพัง ก็อาจมองไม่เห็นความแตกต่าง แต่ถ้าเอาคนดีหลายๆคนมาเปรียบเทียบกันแล้ว ย่อมมีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด คนดีระดับพื้นๆธรรมดาทั่วไปตามความรู้สึกของชาวบ้าน คนดีที่มีศีลธรรมอันมั่นคงที่เป็นกัลยาณปุถุชน คนดีที่มีศีลธรรมอันบริสุทธิ์สามารถสละชีพบูชาธรรมเข้าถึงอริยธรรมชั้นต้น ดังนั้น คำว่า “คนดี” นี้จึงมีนัยที่หลากหลาย โดยเฉพาะ คนดีในระดับที่ทรงคุณธรรมชั้นสูงๆนี้ ย่อมไม่มีในศาสนาอื่นๆเลยเพราะฉะนั้น หากจะพูดว่า “ศาสนาใดๆล้วนสอนทุกคนให้เป็นคนดี” ก็ต้องพูดต่อให้จบว่า “แต่ศาสนาที่สั่งสอนให้คนบรรลุถึงที่สุดแห่งความดีได้ มีเพียงศาสนาพุทธศาสนาเดียวใน



โลก เพื่อเราคิดจะศึกษาหาวิธีการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อให้คนเป็นคนดีนั้น จึงต้องเข้าใจหลักการ และวิธีการ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ และนอกจากหลักการหรือวิธีการสอนแล้ว สิ่งที่สำคัญที่ขาดไม่ได้ คือสื่อและอุปกรณ์ที่จะใช้ประกอบการเรียนตามยุคสมัยเพื่อให้การ เรียนรู้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น" (ชาตรี ต่างสมปอง, (2557, น. 7)

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญและสนใจที่จะนำมาพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เพื่อนำไปพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ และประสิทธิผลที่ดี ให้กับนักเรียนโรงเรียนเทศบาลวัดป่าเรไร ให้นักเรียนได้เรียนรู้ เข้าใจ และสามารถจดจำเนื้อหาได้ง่ายขึ้น สามารถนำประโยชน์ที่ได้รับในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ในครั้งนี้ นำไปใช้ในชีวิตประจำวันให้เกิดประโยชน์สูงสุดต่อไป

วัตถุประสงค์

1) เพื่อพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80

2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ระหว่างก่อนและหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี

3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจในการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1

4) เพื่อวัดความคงทนของความรู้หลังใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างจากนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ได้กลุ่มตัวอย่าง 1 ห้องเรียน จาก 2 ห้องเรียน จำนวน 39 คน เป็นกลุ่มทดลองที่ 1 และกลุ่มทดลองที่ 2 จำนวน ห้องเรียนละ 39 คน โดยกลุ่มทดลองที่ 1 ใช้ในการพัฒนาคุณภาพของเครื่องมือ และกลุ่มทดลองที่ 2 คือกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

2. จัดกิจกรรมการเรียนรู้วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี เป็นเวลา 14 คาบเรียน จากนั้นดำเนินการสอนกับกลุ่มทดลองที่ 1 หรือกลุ่มตัวอย่าง เป็นเวลา 14 คาบเรียน

3. ชี้แจงรายละเอียดให้นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่เป็นกลุ่มทดลองที่ 1 ใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี กับวิธีการศึกษาบทเรียนในแต่ละเล่ม รวมทั้งวัน เวลา ที่จะทำการทดลองให้ผู้เรียนกลุ่มทดลองที่ 1 ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างเข้าใจโดยละเอียด

4. ทำการทดลองตามระยะเวลาที่กำหนด ดังนี้

4.1 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี กับกลุ่มทดลองที่ 1 เพื่อหาคุณภาพเครื่องมือและพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ให้มีประสิทธิภาพ

4.2 ครูผู้สอนให้ผู้เรียนกลุ่มทดลองที่ 1 นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/1 เรียนโดยการจัดการเรียนรู้ เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี โดยให้ทำแบบทดสอบก่อนเรียน จำนวน 60 ข้อ ก่อนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี

4.3 ดำเนินการสอนโดยใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี โดยจัดให้มีการทดสอบระหว่างเรียนเพื่อสังเกตพัฒนาการในการเรียนรู้ของผู้เรียน

4.4 เมื่อสิ้นสุดการทดลองใช้กับกลุ่มทดลองที่ 1 นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/1 แล้วครูผู้สอนให้ผู้เรียน ได้ทำแบบทดสอบหลังเรียน จำนวน 60 ข้อ และประมวลผลการทดลองใช้เครื่องมือเพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขก่อนนำไปใช้จริงกับกลุ่มทดลองที่ 2 นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/2

4.5 นำชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ที่ผ่านการปรับปรุงแก้ไขแล้วไปทดลองใช้กับกลุ่มทดลองที่ 2 นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/2 โดยจัดให้มีการทำแบบทดสอบก่อนเรียน ระหว่างเรียน และหลังเรียน เพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนและหลังเรียนการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้ จำนวน 60 ข้อ แล้วประมวลผลการเรียนรู้

4.6 เก็บข้อมูลจากแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนโดยนักเรียน ชั้นประถมศึกษา ปีที่ 1 จำนวน 2 ห้องเรียน ได้แก่ กลุ่มทดลองที่1 นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/1 และกลุ่มทดลองที่ 2 นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/2 เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ระหว่างกลุ่มทดลองที่ 1 และกลุ่มทดลองที่ 2

ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 ผลการพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม โรงเรียนเทศบาลวัดป่าเรไร มีประสิทธิภาพเท่ากับ 80.17/85.77

ตอนที่ 2 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ระหว่างก่อนและหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี พบว่า ผลการทดสอบหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ 0.5

ตอนที่ 3 ผลการประเมินความพึงพอใจในการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ชั้นประถมศึกษา ปีที่ 1 อยู่ในระดับมาก

ตอนที่ 4 ผลการประเมินความคงทน หลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบ การสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ผ่านไปแล้ว 2 สัปดาห์ พบว่า ค่าเฉลี่ยของคะแนนทดสอบความคงทนเท่ากับ 17.06 คิดเป็นร้อยละ 85.33



ตารางที่ 1 : ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม โรงเรียนเทศบาลวัดป่าเรไร

n	กิจกรรมระหว่างเรียน				หลังเรียน			
	คะแนนเต็ม	$\overline{X}$	SD	E_1	คะแนนเต็ม	$\overline{X}$	SD	E_2
39	60	48.10	3.50	80.17	60	51.46	1.70	85.77

จากตารางที่ 1 พบว่า การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 80.17/85.77

ตารางที่ 2 : ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนและหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้ประกอบการสอน

รายการ	n	คะแนนเต็ม	$\overline{X}$	S.D.	t-test
1. คะแนนจากการทดสอบก่อนการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบ การสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี	39	60	28.13	3.05	43.4867**
2. คะแนนจากการทดสอบหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี	39	60	51.46	1.70	

* มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 2 พบว่า นักเรียนได้คะแนนเฉลี่ยจากแบบทดสอบ จำนวน 60 ข้อ พฤติกรรมกลุ่มก่อนการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เท่ากับ 28.13 และได้คะแนนเฉลี่ยจากแบบทดสอบ จำนวน 60 ข้อ พฤติกรรมกลุ่มหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เท่ากับ 51.46 สรุปได้ว่า ผลการทดสอบหลังเรียน สูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ตารางที่ 3 แสดงความคงทนหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน วิชาสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ผ่านไปแล้ว 2 สัปดาห์

ชุดกิจกรรมการเรียนรู้	ค่าเฉลี่ยคะแนนทดสอบหลังเรียน	ค่าเฉลี่ยคะแนนความคงทนหลังเรียน 2 สัปดาห์	คิดเป็นร้อยละของความคงทน
ชุดกิจกรรมที่ 1 พุทธศาสนา	16.78	16.66	83.30
ชุดกิจกรรมที่ 2 ศาสนาคริสต์	17.33	17.31	86.55
ชุดกิจกรรมที่ 3 ศาสนาอิสลาม	17.35	17.23	86.15
ผลรวม	**17.15**	**17.06**	**85.33**

จากตารางที่ 3 ผลการศึกษาความคงทนของนักเรียนโดยภาพรวม หลังการใช้ชุดกิจกรรม การเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ผ่านไปแล้ว 2 สัปดาห์ พบว่า ค่าเฉลี่ยของคะแนนทดสอบความคงทน เท่ากับ 17.06 คิดเป็นร้อยละ 85.33

สรุปและอภิปรายผล

จากการพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน พบว่า การนำสื่อเพลงมาประกอบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ทำให้นักเรียนมีความพึงพอใจในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้และสามารถจำความรู้และเนื้อหาในบทเรียนได้แม่นยำและคงทน ซึ่งสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. จากผลการหาประสิทธิภาพการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี พบว่า การหาประสิทธิภาพ กับกลุ่มทดลองที่ใช้ในการศึกษาวิจัย เท่ากับ 80.17/85.77 มีประสิทธิภาพ ตามเกณฑ์ 80/80 เนื่องจาก นักเรียนทุกคนได้มีส่วนร่วมในการทำกิจกรรม มีความสนุกสนานในการฝึกปฏิบัติอย่างจริงจัง และภูมิใจในผลงานของตนเอง ซึ่งสอดคล้อง รสริน พันธุ, (2550, น. 42) กล่าวว่า ผลสัมฤทธิ์คือ การทำให้สำเร็จ (accomplishment) หรือประสิทธิภาพทางด้านการกระทำที่กำหนดให้หรือในด้านความรู้ส่วนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหมายถึง การซึ่งความรู้ (knowledge attained) การพัฒนาทักษะในการเรียน ซึ่งอาจจะพิจารณาจากคะแนนสอบที่กำหนดตามคะแนนที่ได้จากงานที่ครูมอบหมายให้ หรือทั้งสองอย่าง

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่เรียนรู้ด้วยชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนสูงกว่าการจัดการเรียนรู้ปกติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่านวัตกรรมมีประสิทธิภาพดีมาก เนื่องจากชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ที่พัฒนาขึ้นมีความสอดคล้องทั้งด้านเนื้อหาและการผลิตชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ช่วยกระตุ้นความสนใจของผู้เรียน รวมถึงชุด



กิจกรรมการเรียนรู้สามารถดึงดูดความสนใจของนักเรียนได้ ซึ่งได้สอดคล้องกับแนวคิดของ ศิริชัย นามบุรี (2550, น. 31) กล่าวว่า แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์คือแบบทดสอบที่ใช้วัดระดับความรู้ความสามารถ ทักษะและสมรรถภาพทางสมองซึ่งได้เรียนรู้ในช่วงเวลาที่กำหนด

3. ความพึงพอใจในการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี พบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจในการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี ระดับความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก เนื่องจากเป็นนวัตกรรมที่แปลกใหม่ มีเทคนิคการทำงานกลุ่ม นักเรียนทุกคนมีส่วนร่วมในการคิด ช่วยกันแก้ไขปัญหา ทำให้เกิดการเรียนรู้ที่ดี เนื่องจากเป็นเนื้อหาที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด ซึ่งได้สอดคล้องกับแนวคิด Ruth and Murali (2001 : 1) ได้ให้ความหมายของความพึงพอใจไว้ว่า เป็นเงื่อนไขที่ส่งเสริมการพัฒนาจูงใจภายในและทำให้แรงจูงใจในการเรียนรู้ดำเนินต่อไปได้

4. ความคงทนหลังการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน เรื่อง ศาสนาสอนใจให้เราเป็นคนดี หลังผ่านการเรียนรู้ไปแล้ว 2 สัปดาห์ และทำการทดสอบใหม่อีกครั้ง พบว่า นักเรียนมีความคงทน แสดงว่านักเรียนสามารถคงไว้ซึ่งผลของการเรียนรู้ได้ดี นักเรียนสามารถจดจำหรือระลึกถึงสิ่งเร้าที่ผ่านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ผ่านมาได้ ด้วยการใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้และสื่อเพลงประกอบการสอน ทำให้เกิดการเรียนรู้และจดจำได้ง่ายยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของ สุภาพร คำพิมายและกิติพงษ์ ลือนาม (2555, น. 95-96) ซึ่งได้ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความคงทนในการเรียนรู้หน่วยการเรียนรู้ การบวก ลบ คูณ หารระคน และพฤติกรรมการทำงานเป็นกลุ่มของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากการจัดการเรียนรู้โดยใช้เทคนิค TAI พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หน่วยการเรียนรู้ การบวก ลบ คูณ หารระคนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากการจัดการเรียนรู้ใช้เทคนิค TAI หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยมีคะแนนเฉลี่ยคิดเป็นร้อยละ 73.63 สูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 70 อย่างมีนัยสำคัญทางสถิตที่ระดับ .01 การจัดการเรียนรู้โดยใช้เทคนิค TAI ทำให้นักเรียนเกิดความคงทนในการเรียนรู้ ซึ่งจะเห็นได้จากผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 ไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติโดยมีคะแนนครั้งที่ 1 และ 2 คิดเป็น 75.05 และร้อยละ 73.63 ตามลำดับ และพฤติกรรมการทำงานกลุ่มของนักเรียนในภาพรวม พบว่านักเรียนมีพฤติกรรมการทำงานกลุ่มดีขึ้น

ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่อาจเป็นประโยชน์ในการศึกษาวิจัย คือ ดนตรีและทำนองของเพลง อาจทำให้การแสดงผลของการฟังแตกต่างกัน โดยเฉพาะการแสดงผลด้านสีหน้า อารมณ์ ความสนใจในการฟัง ดังนั้น ผู้สร้างชุดกิจกรรมการเรียนรู้ประเภทสื่อเพลงจึงควรตรวจสอบการแสดงผลของการใช้สื่อที่สร้างขึ้นกับกับกลุ่มตัวอย่างที่แตกต่างกันก่อนนำไปใช้จริง

บรรณานุกรม

ชาตรี ต่างสมปอง. (2557). **การสร้างบทเรียนคอมพิวเตอร์ช่วยสอนหลักธรรมทางพุทธศาสนา เรื่องฆราวาสธรรม 4 สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4**. วิทยานิพนธ์การศึกษาปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

รสริน พันธุ. (2550). **ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่ได้รับการสอนตามหลักการเรียนเพื่อรอบรู้โดยใช้ของเล่นเชิงวิทยาศาสตร์**. เชียงใหม่ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550.

ศิริชัย นามบุรี. (2550*).* **รายงานวิจัยเรื่อง การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจของผู้เรียนโดยใช้กิจกรรมหนังสืออิเล็กทรอนิกส์และบทเรียนสำเร็จรูป อิเล็กทรอนิกส์ในสภาพแวดล้อมแบบอีเลิร์นนิ่งผ่านโปรแกรม Moodle.** มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา: ยะลา

สุภาพร คำพิมายและกิติพงษ์ ลือนาม. (2555). **การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหน่วยการเรียนรู้การหารและพฤติกรรมการทำงานกลุ่ม ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 จากการจัดการเรียนรู้โดยใช้เทคนิค SIAD.** วารสารวิชาการเครือข่ายบัณฑิตศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏภาคเหนือ 3 (4) 89–100.

Ruth, S., & Murali, T. (2001). *V. A. cognitive motivational model of decision satisfaction.* Retrieved July 10, 2008, from http://cdnet.2.car.chula.ac.th/hww/default.

.

การพัฒนาบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครู สำหรับนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม MOODLE

THE DEVELOPMENT OF ONLINE LESSONS, TEACHING PROFESSION COURSE FOR STUDENTS OF FACULTY OF ART EDUCATION, ROI-ET COLLEGE OF DRAMATIC ART, ACADEMIC YEAR 2017 BY USING MOODLE

ปรเมศวร์ โพธิ์คล้าย*
PARAMET PHOKLAI

บทคัดย่อ

การพัฒนาบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครู สำหรับนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม Moodle มีวัตถุประสงค์ เพื่อพัฒนาและออกแบบระบบการจัดการเรียนรู้ด้วยบทเรียนออนไลน์ ด้วยโปรแกรม Moodle ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 และศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษามีต่อการเรียนบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษาคณะศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2560 กลุ่มตัวอย่าง ที่ใช้ในการศึกษาได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จากนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดที่เรียนในรายวิชาความเป็นครู รหัสวิชา 300-21003 ภาคเรียนที่ 1/2560 จำนวน 38 คน สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ร้อยละ และค่าเฉลี่ย

ผลการวิจัย พบว่า 1. การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ การพัฒนาและออกแบบ บทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา แบบทดสอบก่อนเรียนระหว่างเรียนและหลังเรียน และแบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 ได้ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1 แสดงว่าบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษามีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้ได้

2. ค่าดัชนีประสิทธิผลของผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาปริญญาตรี ที่เรียนบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครู ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม Moodle ซึ่งมีค่าดัชนีประสิทธิภาพของกระบวนการ E_1 ร้อยละ 80.52 และประสิทธิภาพของผลลัพธ์ E_2 ร้อยละ 84.67 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ ที่กำหนดไว้ คือ 80/80

3. นักศึกษาปริญญาตรี ที่เรียนบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครู ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม Moodle นักศึกษามีความพึงพอใจบทเรียนออนไลน์ อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยรวม เท่ากับ 4.7 ระดับผลการประเมินรายข้อ อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 5 ได้แก่ มีความสุขกับการเรียนโดยใช้บทเรียนบทเรียนออนไลน์ เร้าความสนใจ เรียนได้ทุกที่ทุกเวลา สามารถนำความรู้ไปสู่การปฏิบัติ การจัดการเรียนเป็นไปตามลำดับจากง่ายไปยาก และจัดรูปแบบการเรียนได้เหมาะสมกับเนื้อหา

คำสำคัญ: บทเรียนออนไลน์, โปรแกรม Moodle

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

The purpose are to develop and design a learning management system with Moodleonline lessons, To be effective by 80/80 and study of student satisfaction to online learning, students of Teaching Profession course, Faculty of Art Education, Roi-Et College of Dramatic Art, Academic year2017, The samples used in the study were selected from the specific (Purposive Sampling) from the 4th year undergraduates in Teaching Professioncourse, Roi-Et College of Dramatic Art, Course ID 300-21003 semester 1/2017, The 38 Students. The statistics used for data analysis were percentage and mean. The research found that:

1. Development of learning management plan, Development and design of Moodleonline learning of students in Teaching Profession course. The pre-test, post test and evaluation of student satisfaction, Faculty of Art Education, Roi-Et College of Dramatic Art, Academic year 2017. The IOC is equal to 1, indicating that the Moodleonline lessons in Teaching Profession course can be used effectively.

2. The effectiveness index of learning achievement of undergraduate students studying online in Teaching Profession course, Academic year 2017 with Moodleonline lessons, the efficiency index of E1 was 80.52 and the efficiency of E2 was 84.67, which is higher than the standard of 80/80.

3. After the undergraduate students take online lessons in Teaching Profession course, Academic year 2017 by using Moodle. The students satisfied with the Moodle online learning at the highest level, the total average is 4.7, the results of the assessment the highest level. The average is equal to 5 include are happy to learn the lesson online, encouraging interested students at any time, be able to put their knowledge into practice, learning the order from easy to difficult, and the learning styles are appropriate for the content.

Keywords: lesson online**,** Moodleonline

บทนำ

การจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาปัจจุบันมุ่งเน้นมาตรฐานด้านคุณภาพการผลิตบัณฑิตให้เป็นผู้มีความรู้ มีคุณธรรมจริยธรรม มีความสามารถในการเรียนรู้และพัฒนาตนเอง สามารถประยุกต์ใช้ความรู้เพื่อการดำรงชีวิตในสังคมได้อย่างมีความสุขทั้งทางร่างกายและจิตใจ มีความสำนึกและความรับผิดชอบในฐานะพลเมืองและพลโลก (แผนกลยุทธ์การพัฒนาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2555-2559, 2559, น. 48) นอกจากนี้การศึกษาระดับอุดมศึกษาเปิดโอกาสให้ผู้เรียน ได้ใช้ทักษะการเรียนรู้ในการค้นคว้า แสวงหาความรู้ด้วยตัวเอง การใช้ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ การคิดอย่างมีวิจารณญาณ เพื่อสนับสนุนให้มีการร่วมมือกันระหว่างนักศึกษา และอาจารย์ (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2545, น. 11) เป็นสิ่งสำคัญสำหรับ

นักศึกษาในเรียนรู้ตามอัธยาศัย ในยุคโลกาภิวัฒน์ของการสื่อสารไร้พรมแดน เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเกี่ยวกับด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและเทคโนโลยี จำเป็นต้องจัดระบบการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงในยุคปัจจุบันทั้งด้านหลักสูตรกระบวนการบริหารจัดการ กระบวนการเรียนการสอนความรู้ในวิชาการพื้นฐาน และทักษะวิชาชีพ มีเนื้อหาสาระความรู้ที่ทันสมัยเป็นสากล จะต้องเน้นผู้เรียนหรือนักศึกษาเป็นศูนย์กลาง นักศึกษาจะต้องรู้จักเรียนรู้ด้วยตนเองจากเทคโนโลยีการสื่อสารต่างๆ ที่มีอยู่รอบตัวหรือการเรียนรู้แบบออนไลน์ เป็นบุคคลแห่งการเรียนรู้ อาจารย์สอนจะต้องเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้สอนวิธีการแสวงหาความรู้ให้กับนักศึกษา ฝึกให้นักศึกษารู้จักการคิดวิเคราะห์ จนเกิดความคิดรวบยอด เพื่อนำไปสู่การตัดสินใจ

ยุคเทคโนโลยีสารสนเทศ (Information Technology) ซึ่งมีการพัฒนาและมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้การติดต่อสื่อสารมีความสะดวกและมีประสิทธิภาพมากขึ้นกว่าในยุคอดีต การพัฒนาระบบคอมพิวเตอร์อย่างต่อเนื่อง ในทุกวงการ และมีความจำเป็นต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในยุคปัจจุบันความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ส่งผลให้มนุษย์จำเป็นต้องปรับตัว เพื่อการดำรงชีวิตที่มีคุณภาพ การศึกษาเป็นกระบวนการสำคัญที่จะช่วยให้มนุษย์สามารถปรับตัวและพัฒนาตนเองอย่างมีคุณภาพ ดังนั้นการศึกษาจึงต้องปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับกระแส การเปลี่ยนแปลงของประเทศชาติและของสังคมโลกอยู่ตลอดเวลา จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องส่งเสริมเพื่อการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง (Na Thakhuwthunget al, 1998 ; Office of the National Education Board, n.d.) ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ, 2544 ได้ทำการสำรวจผู้ใช้อินเทอร์เน็ตในประเทศไทย พบว่าประมาณร้อยละ 81 ของผู้ใช้ที่กำลังศึกษาอยู่เป็นผู้ที่อยู่ในระดับปริญญาตรี และประมาณร้อยละ 60 ของผู้ใช้มีการศึกษาสูงสุดในระดับปริญญาตรี ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่านักศึกษาในระดับปริญญาตรีในประเทศไทยจัดได้ว่าเป็นกลุ่มผู้ใช้ที่มีสัดส่วนสูงสุด ซึ่งสามารถสรุปได้ว่าสำหรับการศึกษาในประเทศไทยในทุกระดับคอมพิวเตอร์ได้มีส่วนสำคัญ ในการติดต่อสื่อสารทางการศึกษา เพื่อสร้างการเรียนรู้ให้เกิดขึ้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนบนเครือข่ายอินเทอร์เน็ตจึงเป็นส่วนสำคัญ

เครือข่ายสังคมออนไลน์ (Social Networking Website) เป็นผลมาจากการเป็นผลมาจากการพัฒนาเทคโนโลยีและเว็บรูปแบบใหม่นั่นคือ WEB 2.0 ผู้ใช้สามารถเผยแพร่ข้อมูลส่วนบุคคล/ความเป็นตัวตน (Profile) เขียนเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ผ่าน Blog หรือแสดงรูปภาพเพื่อให้เพื่อน ๆ ได้รับข้อมูลที่เป็นปัจจุบัน (Update) ของตนรวมถึงการเปิดโอกาสให้มีการรู้จักกันผ่านเพื่อนของเพื่อน ซึ่งก็คือ การใช้ networking ของเพื่อน การสร้างชุมชนใหม่บนอินเทอร์เน็ตเป็นเครื่องมือสำคัญในการติดต่อสื่อสาร สามารถทำกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งเพื่อการศึกษา ธุรกิจ และความบันเทิง ซึ่งทุกวันนี้มีคน ใช้ชีวิตอยู่กับสังคมออนไลน์มากขึ้นทุกวันและมีการใช้ Social Media ที่ผู้ใช้เป็นผู้สื่อสารหรือเขียนเล่า เนื้อหา เรื่องราว ประสบการณ์ บทความ รูปภาพ และวิดีโอที่ผู้ใช้เขียนขึ้นเอง ทำขึ้นเอง หรือพบเจอจากสื่ออื่น ๆ แล้วนำมาแบ่งปันให้กับผู้อื่นที่อยู่ในเครือข่ายของตนผ่านทางเว็บไซต์ Social Network ที่ให้บริการบนออนไลน์ ปัจจุบันการสื่อสารแบบนี้ทำผ่านทาง Internet และโทรศัพท์มือถือ นอกจากนี้แนวทางการใช้ประโยชน์แนวคิดเครือข่ายทางสังคม (Social Network) สามารถสรุปได้ว่าการใช้ความรู้เกี่ยวกับเครือข่ายมนุษย์ (Knowledge of Human Networks) ในการประยุกต์กับการออกแบบเครือข่ายคอมพิวเตอร์ (The Design of Computer Networks) โดยเปรียบเทียบกิจกรรมการแลกเปลี่ยนของมนุษย์ในเรื่องของสารสนเทศ (Information) ความรู้ (Knowledge) ความคิด (Ideas) ตลอดจนทัศนคติ (Opinions)การประยุกต์ใช้แนวคิดในการศึกษาวิจัย (Example of Concept Applied in

Study and Research) เพื่อให้เห็นผลิตภาพของแนวคิดเครือข่ายทางสังคม(Social Network) สามารถสรุปได้ว่าเครือข่ายสังคมออนไลน์เป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างยิ่งในด้านการสื่อสาร โดยเฉพาะการศึกษาได้มีนักการศึกษาได้ให้ความสำคัญในการนำเทคโนโลยีเครือข่ายสังคมออนไลน์ มาประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอน เพื่อพัฒนาผู้เรียนอย่างรอบด้าน (Ethier, 2006)

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงตระหนักถึงความจำเป็นในการพัฒนาบทเรียนออนไลน์ ในรายวิชา ความเป็นครูเพื่อใช้เป็นสื่อเสริม เพราะบทเรียนดังกล่าวเป็นบทเรียนที่มีเนื้อหาสาระเจาะลึกเกี่ยวกับบทบัญญัติเกี่ยวกับองค์กรวิชาชีพครู บทบาท หน้าที่ และภาระงานของครูพัฒนาการของวิชาการของวิชาชีพครูที่ดี ทัศนคติที่ดีของวิชาชีพครู การเสริมสร้างศักยภาพและสมรรถภาพความเป็นครูวิชาชีพครู วินัยขนองความเป็นครู คุณธรรม จริยธรรมสำหรับครู และมาตรฐานวิชาชีพครู ในพระราชบัญญัติสภาครูและบุคลากรการศึกษา ซึ่งจำเป็นต้องมีการอธิบายประกอบวีดีโอในการเรียนการสอน จึงจะสามารถเข้าใจบทเรียนได้ดี ถ้านำบทเรียนขึ้นสู่เครือข่ายอินเทอร์เน็ตจะช่วยสนับสนุน ให้ผู้เรียนได้ศึกษา ค้นคว้า ทบทวนเนื้อหาได้ด้วยตนเอง ทุกเวลาและทุกสถานที่ รวมทั้งเป็นการพัฒนาคุณภาพประสิทธิภาพการศึกษาด้านการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีใหม่ ๆ กับการจัดการเรียนการสอน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาบทเรียนบทเรียนออนไลน์ ด้วยโปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษาคณะศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2560 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อออกแบบระบบ การจัดการเรียนรู้ด้วยบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle ของนักศึกษาคณะศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2560
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษามีต่อการเรียนบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560

วิธีการศึกษา

1. การสร้างเครื่องมือ

1.1 การสร้างแผนการจัดการรายวิชาความเป็นครู (มคอ.3) ของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา ระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดที่เรียนในรายวิชาความ เป็นครู รหัสวิชา 300-21003 ภาคเรียนที่ 1/2560 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จำนวน 8 แผน จำนวน 45 ชั่วโมง (ไม่รวมชั่วโมงสอบกลางภาคและปลายภาคเรียน) ดำเนินการ ดังนี้

1.1.1 ศึกษาเอกสาร วิเคราะห์หลักสูตร เนื้อหาสาระ จุดประสงค์และสาระการเรียนรู้ การเรียนรู้และการจัดการเรียนการสอนที่ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ เพื่อจัดทำบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครู

1.1.2 ศึกษาเอกสาร วิธีการจัดการเรียนการสอนและเนื้อหาวิชาความเป็นครู วิเคราะห์หัวข้อเรื่องย่อย เพื่อเขียนแผนการจัดการเรียนรู้

1.1.3 ให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพความเที่ยงตรงด้านเนื้อหา ของแผนการจัดการเรียนรู้ ความเป็นไปได้ของการนำแผนแผนการจัดการรายวิชาความเป็นครู (มคอ.3) ของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา ระดับ



ปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดที่เรียนในรายวิชาความ เป็นครู เสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเกี่ยวกับความเที่ยงตรงของเนื้อหา ความถูกต้องของภาษา ความเหมาะสมของบทเรียนและการจัดการเรียนรู้ ได้แก่

1) รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลาด จันทรสมบัติ อาจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้เชี่ยวชาญการนิเทศการศึกษา

2) ดร. สุรเชต น้อยฤทธิ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์และบทเรียนออนไลน์

3) นายสามารถ ผ่องศรี ศึกษานิเทศก์ ชำนาญการพิเศษ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดยโสธร ผู้เชี่ยวชาญด้านนิเทศการศึกษา

1.1.4 ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

1.1.5 จัดบทเรียนออนไลน์ เพื่อนำไปใช้ในการวิจัยต่อไป

1.2 นำแผนการจัดการเรียนรู้มาจัดทำบทเรียนออนไลน์โดยใช้โปรแกรม Moodle

1.2.1 การสร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ใช้เป็นแบบทดสอบก่อนเรียนและ หลังเรียนบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีขั้นตอนในการสร้าง ดังนี้

1) ศึกษาวิธีการสร้างแบบทดสอบแบบปรนัยชนิดเลือกตอบ

2) ศึกษาเนื้อหาจุดประสงค์รายวิชาความเป็นครู (300-3200) จากหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรปรับปรุง 2555)

3) กำหนดจุดประสงค์โดยให้ครอบคลุมตาม มคอ.3 ทั้งสร้างแบบทดสอบแบบปรนัยชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก ข้อสอบแต่ละข้อมีคำตอบที่ถูกต้องเพียงคำตอบเดียว บทเรียนละ 5 ข้อ 8 บทเรียนรวม 40 ข้อ

4) นำแบบทดสอบที่สร้างขึ้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงและใช้ผู้เชี่ยวชาญชุดเดียวกันกับการประเมินบทเรียนออนไลน์

1.3 การสร้างแบบสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาคณะศิลปศึกษาที่เรียนรายวิชาความเป็นครู (300-3200) จากหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตรปรับปรุง 2555) คณะวิจัยได้ดำเนิน การสร้างตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.3.1 ศึกษาแบบสอบถามความพึงพอใจจากหนังสือวิจัยเบื้องต้นของ (บุญชม ศรีสะอาด, 2543 : 67-75) การวัดผลการศึกษาของ (สมนึก ภัททิยธนี, 2544, : 46)

1.3.2 สร้างแบบสอบถามความพึงพอใจเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ซึ่งมี 5 ระดับ

1.3.3 นำแบบสอบถามความพึงพอใจที่สร้างขึ้น เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงและใช้ผู้เชี่ยวชาญชุดเดียวกันกับการประเมิน บทเรียนออนไลน์

2. วิธีการดำเนินการวิจัย

2.1 ขั้นเตรียม สร้างบทเรียนออนไลน์โปรแกรม Moodle ตามแผนการสอน (มคอ.3) รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา

2.2 ให้นักศึกษาสมัครลงทะเบียนเพื่อเข้าเรียน และ ทำแบบทดสอบบทเรียนออนไลน์โปรแกรม Moodle ตามแผนการสอน (มคอ.3) รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา

2.3 ขั้นสอน ผู้วิจัยได้ดำเนินการสอนตามวิธีที่กำหนดไว้ในแผนการสอน (มคอ.3) โดยใช้บทเรียนออนไลน์โปรแกรม Moodle

2.4 ทดสอบระหว่างเรียนประจำแผนการจัดการเรียนรู้ทุกแผน เพื่อตรวจสอบความรู้ของนักเรียน โดย จำนวน 8 หน่วย ทั้งหมด 40 ข้อ จำนวน 40 คะแนน

2.5 ทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์หลังเรียน โดยใช้แบบทดสอบที่คณะผู้วิจัยสร้างขึ้น จำนวน 40 ข้อ

2.6 ประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาปริญญาตรี ที่เรียนบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความ เป็นครู ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม Moodle จำนวน 10 ข้อ

ผลการศึกษา

การพัฒนาบทเรียนบทเรียนออนไลน์ ด้วยโปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษาคณะศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2560 ได้ผลการวิจัย ดังนี้

1. การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ รายวิชาความเป็นครู (มคอ.3) บทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา แบบทดสอบก่อนเรียนระหว่างและหลังเรียน และแบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 ได้ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ผมรวมเท่ากับ 1 แสดงว่าบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษามีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้ได้

2. ค่าดัชนีประสิทธิผลของผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาปริญญาตรี ที่เรียนบทเรียนออนไลน์รายวิชาความเป็นครู ปีการศึกษา 2560 ด้วยโปรแกรม Moodle คะแนนเฉลี่ยการสอบก่อนเรียน 20.32 คะแนน คะแนนเฉลี่ยการสอบระหว่างเรียน 32.21 คะแนน คะแนนเฉลี่ยการสอบหลังเรียน 34.03 คะแนนจากคะแนนเต็ม 40 คะแนน มีค่าดัชนีประสิทธิภาพของกระบวนกา E_1ร้อยละ 80.52 และประสิทธิภาพของผลลัพธ์ E_2 ร้อยละ 84.67 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ คือ 80/80

3. หลังจากนักศึกษาปริญญาตรีที่เรียนบทเรียนออนไลน์ รายวิชาความเป็นครู ปีการศึกษา2560 ด้วยโปรแกรม Moodle นักศึกษามีความพึงพอใจบทเรียนออนไลน์อยู่ในระดับมากที่สุดค่าเฉลี่ย ($\overline{X}$) = 4.7) ระดับผลการประเมินระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ย ($\overline{X}$) = 5) ได้แก่ มีความสุขกับการเรียนโดยใช้บทเรียนบทเรียนออนไลน์ เร้าความสนใจ เรียนได้ทุกที่ทุกเวลา สามารถนำความรู้ไปสู่การปฏิบัติ การจัดการเรียนเป็นไปตามลำดับจากง่ายไปยาก และจัดรูปแบบการเรียนได้เหมาะสมกับเนื้อหา



อภิปรายผล

จากการการพัฒนาบทเรียนบทเรียนออนไลน์ด้วยโปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษาคณะศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2560 อภิปรายผลของการวิจัย ดังนี้

1. จากผลการวิจัย พบว่า การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ รายวิชาความเป็นครู (มคอ.3) บทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา แบบทดสอบก่อนเรียนระหว่างและหลังเรียน และแบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 ได้ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ผมรวมเท่ากับ 1 แสดงว่าบทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษามีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้

สามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนได้ในการจัดทำสื่อการเรียนการสอนจะต้องผ่านการหาค่าความเที่ยงตรงของสื่อโดยการเสนอผู้เชี่ยวชาญเพื่อหาค่าดัชนีความสอดคล้องซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของชัยยงค์ พรหมวงศ์ และคณะ (2543, น. 45) ที่กล่าวว่า สื่อการเรียน การสอนที่ผลิตขึ้น จำเป็นต้องประเมินผลหรือหาประสิทธิภาพก่อนที่จะนำไปใช้จริง โดยการนำสื่อการสอนไปทดลองตามขั้นตอนที่กำหนดไว้เพื่อที่จะได้นำข้อมูลที่บกพร่องมาปรับปรุงแก้ไขแล้วนำไปสอนจริงทั้งนี้ เพื่อมั่นใจว่า สื่อการเรียนการสอนที่สร้างขึ้นนั้นมีคุณภาพ ทำให้การเรียนการสอนบรรลุวัตถุประสงค์ได้อย่างแท้จริง

2. การจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้บทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ปีการศึกษา 2560 คะแนนเฉลี่ยการสอบก่อนเรียน 20.32 คะแนน คะแนนเฉลี่ยการสอบระหว่างเรียน 32.21 คะแนน คะแนนเฉลี่ยการสอบหลังเรียน 34.03 คะแนนจากคะแนนเต็ม 40 คะแนน มีค่าดัชนีประสิทธิภาพของกระบวนกา E_1ร้อยละ 80.52 และประสิทธิภาพของผลลัพธ์ E_2 ร้อยละ 84.67 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ คือ 80/80

ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ แวววลี สิริวรจรรยาดี (2549, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาถึงการพัฒนาบทเรียนออนไลน์ เรื่องการเขียนเว็บไซต์ด้วยโปรแกรม Microsoft FrontPage 2003 ผลการวิจัยพบว่าบทเรียนออนไลน์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น มีประสิทธิภาพ 88.64 นักเรียนที่เรียนโดยใช้บทเรียนออนไลน์เรื่องการเขียนเว็บไซต์ด้วยโปรแกรม Microsoft FrontPage 2003 มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และนักเรียนมีความคิดเห็นที่ดีต่อการจัดการเรียนการสอนโดยใช้บทเรียนออนไลน์อยู่ในระดับเห็นด้วยมากถึงระดับเห็นด้วยอย่างยิ่งและมีความคิดเห็นโดยเฉลี่ยอยู่ในระดับเห็นด้วยมาก และนฤมล อันตะริกานนท์ (2544, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาถึงการพัฒนาบทเรียนผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตวิชาการสร้างเว็บด้วยDreamweaver สำหรับนักเรียนของสถาบันการศึกษานอกโรงเรียน ภาคกลางผลการวิจัย พบว่ามีแบ่งเนื้อหาออกเป็น 9 โมดูล คือ ความรู้เบื้องต้นในการสร้างเว็บไซต์ หลักการสร้างเว็บไซต์การปรับแต่งข้อความบนเว็บเพจ ตกแต่งเว็บเพจด้วยการฟิก การสร้างตารางบนเว็บเพจ การเชื่อมโยง การออกแบบเลย์เอาท์ เฟรม เลเยอร์แฟลช การจดทะเบียนเว็บไซต์ การหาเว็บโฮสติ้ง และการอัพโหลดไฟล์ แต่ละโมดูลใช้หลักการเรียนแบบมีปฏิสัมพันธ์กับนักเรียน บทเรียนออกแบบไว้มีความเหมาะสม สำหรับการศึกษาด้วยตนเอง มีความง่ายสะดวกในการใช้ และเข้าถึงได้อย่างรวดเร็วทุกที่ทุกเวลา มีการพัฒนากิจกรรมให้นักเรียนลงทะเบียนเรียนทางเว็บ มีการส่งอีเมล์ถามคำถามถึงผู้สอน และระหว่างนักเรียนสามารถส่งคำถามไว้บนเว็บบอร์ด (Webboard) เพื่อให้ผู้สอนและนักเรียนคนอื่นช่วยกันตอบคำถามเกี่ยวกับการสร้างเว็บเพจ ในหัวข้อที่มีปัญหาเป็นการให้นักเรียนร่วมแสดงความคิดเห็นระหว่างกันซึ่งเป็นการเรียนแบบร่วมมือระหว่างนักเรียนด้วยกันเอง

ประสิทธิภาพของบทเรียนผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตฯ มีค่าเท่ากับ 77.49/76.87 สูงกว่าเกณฑ์ 77/77 ที่กำหนดไว้ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน โดยใช้บทเรียนผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ต หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ 0.05 นักเรียนมีความคิดเห็นที่ดีต่อบทเรียนผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นและนักเรียนทางอินเตอร์เน็ตมีความพึงพอใจมากต่อบทเรียนผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น

3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ โดยใช้บทเรียนออนไลน์ โปรแกรม Moodle รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษาโดย อยู่ในระดับมากที่สุด สืบเนื่องมาจาก โดยกำหนดวัตถุประสงค์การเรียนรู้ เนื้อหาแบ่งเป็นหน่วยย่อย ผู้เรียน มีความสุขกับการเรียนโดยใช้บทเรียนบทเรียนออนไลน์ เร้าความสนใจ เรียนได้ทุกที่ทุกเวลา สามารถนำความรู้ไปสู่การปฏิบัติการจัดการเรียนเป็นไปตามลำดับจากง่ายไปยาก และจัดรูปแบบการเรียนได้เหมาะสมกับเนื้อหา ซึ่งประกอบด้วย คู่มือการเรียนด้วยบทเรียนออนไลน์ เนื้อหาตามแผนการจัดการเรียนรู้ และแบบประเมินหลังเรียน ซึ่งเนื้อหาเรียงจากง่ายไปยาก นักเรียนสามารถค้นคว้าด้วยตนเอง ตามความสามารถของนักเรียนแต่ละบุคคล และนอกจากนั้น นักเรียนยังสามารถตรวจสอบคำตอบได้ทันทีและจะได้รับการเสริมแรง ทำให้นักเรียนเกิดความพึงพอใจรวมทั้งนักเรียนได้แสดงเรียนรู้ตามศักยภาพของตนเอง จึงทำให้นักเรียนมีความสนใจ และเกิดความ พึงพอใจต่อการจัดการเรียน การสอนตามรูปแบบดังกล่าว ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ (สมยศ นาวีการ, 2521 : 119) ที่กล่าวว่า การทำให้ผู้เรียนเกิดความพึงพอใจในการเรียนรู้ หรือปฏิบัติงานมีแนวคิดพื้นฐานที่ต่างกัน 2 ลักษณะ คือ 1) ความพึงพอใจจะนำไปสู่การปฏิบัติงาน การตอบสนองความต้องการของผู้ปฏิบัติงาน จนเกิดความพึงพอใจ จะทำให้เกิดแรงจูงใจในการเพิ่มประสิทธิภาพการทำงานที่สูงกว่าผู้ที่ไม่ได้รับการตอบสนอง 2) ผลของการปฏิบัติงานนำไปสู่ความพึงพอใจ ความสัมพันธ์ระหว่างความพึงพอใจ และผลการปฏิบัติงานถูกเชื่อมโยงด้วยปัจจัยอื่น ๆ ผลการปฏิบัติงานที่ดีนำไปสู่ผลตอบแทน ที่เหมาะสม ในที่สุดจะนำไปสู่การตอบสนองความพึงพอใจผลการปฏิบัติงาน ย่อมได้รับการตอบสนอง ในรูปของรางวัลหรือผลตอบแทน ซึ่งจะแบ่งออกเป็น ผลตอบแทนภายใน (Intrinsic Rewards) และผลตอบแทนภายนอก (Extrinsic Rewards) โดยผ่านการรับรู้เกี่ยวกับความยุติธรรมของผลตอบแทนซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ปริมาณของผลตอบแทนที่ผู้ปฏิบัติงานได้รับนั่น คือ ความพึงพอใจในงานของผู้ปฏิบัติงานจะถูกกำหนด โดยความแตกต่างระหว่างผลตอบแทนที่เกิดขึ้นจริง และการรับรู้เรื่องเกี่ยวกับความยุติธรรมของผลตอบแทนที่รับรู้แล้ว ความพึงพอใจย่อมเกิด ความสอดคล้องขึ้น วรูม(Vroom, 1964, P 40) ได้กล่าวไว้ว่า ทัศนคติและความพึงพอใจในสิ่งหนึ่งสามารถใช้แทนกันได้ เพราะว่าทั้งสองคำนี้ หมายถึง ผลที่ได้จากการ ที่บุคคลเข้าไปมีส่วนร่วมในสิ่งนั้น ทัศนทคติด้านบวกจะแสดงให้เห็นถึงสภาพความพึงพอใจในสิ่งนั้นและทัศนคติด้านลบจะแสดงให้เห็นถึงสภาพความไม่พึงพอใจ ซึ่งสอดคล้องกับ (มอร์ส Morse อ้างถึงใน กมลมาศ อุเทนสุต, 2548 : 56) ได้กล่าวไว้ว่า ความพึงพอใจ หมายถึง ทุกสิ่งทุกอย่างที่สามารถ ลดความตึงเครียดของบุคคลให้น้อยลงได้ ถ้าความตึงเครียดมีมากขึ้นก็จะทำให้เกิดความไม่พอใจ ซึ่งความตึงเครียดนี้มีผลมาจากความต้องการของมนุษย์ หากมนุษย์มีความต้องการมากก็จะเกิด ปฏิกิริยาเรียกร้อง แต่ถ้าเมื่อใดความต้องการได้รับการตอบสนอง ก็จะทำให้เกิดความพอใจ



ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการจัดทำและนำไปใช้

1.1 ในการดำเนินการสร้างบทเรียนออนไลน์ให้มีประสิทธิภาพนั้น การจัดการเรียน การสอนควรจัดลำดับเนื้อหา กิจกรรมให้ต่อเนื่อง โดยคำนึงถึงวิธีสอน การจัดกิจกรรมจากง่าย ไปหายาก เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเกิดกระบวนการคิดวิเคราะห์ และสามารถสรุปได้ด้วยตนเอง การเสนอเนื้อหาความรู้ในแต่ละกรอบควรจะกะทัดรัด ใช้ช่วงเวลาสั้น ๆ ไม่นานจนเกินไป บทเรียนแต่ละบท ไม่ควรมีจำนวนหน้าหรือกรอบมากเกินไป เพราะจะทำให้ผู้เรียนเบื่อหน่ายไม่อยากเรียน

1.2 การนำบทเรียนออนไลน์ไปใช้ควรศึกษาให้เข้าใจชัดเจน และผู้เรียนต้องอ่านคำแนะนำให้เข้าใจพร้อมทั้งปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด และก่อนเริ่มใช้บทเรียนออนไลน์ครูควรย้ำในเรื่อง คุณธรรม จริยธรรม ความอดทน และความมีระเบียบวินัยในการเรียนด้วยบทเรียนออนไลน์

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการพัฒนาบทเรียนออนไลน์ในรายวิชาอื่น ๆ

2.2 ควรมีการนำบทเรียนออนไลน์ที่สร้างขึ้นไปทดลองหาประสิทธิภาพหลาย ๆ วิธีเพื่อให้ได้ข้อสรุปและการเปรียบเทียบ ประสิทธิภาพ

2.3 ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกับวิธีการสอนรูปแบบอื่น ๆ ว่าเหมือนกันหรือต่างกันมากน้อยเพียงใด

บรรณานุกรม

กมลมาศ อุเทนสุต พันโทหญิง. (2548). **การพัฒนาระบบบริการแผนกผู้ป่วยนอกเพื่อความพึงพอใจของผู้รับบริการในโรงพยาบาลค่าย กฤษณ์ สีวะรา จังหวัดสกลนคร.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขายุทธศาสตร์การพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร.

ชัยยงค์ พรหมวงศ์ และคณะ. (2551). **เทคโนโลยีและการศึกษา.** นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

นฤมล อันตะริกานนท์. (2548). **การพัฒนาบทเรียนผ่านเครือข่ายอิเทอร์เน็ต วิชาการสร้างเว็บเพจด้วย Dreamweaver สำหรับผู้ผู้เรียนของสถาบัน กศน.ภาคกลาง.** [Omling]. Available : http:// www.crnfe.ac.th/basWebDev.php. [2552, สิงหาคม 26],

แวววลี สิริวรจรรยาดี. (2549)**. การพัฒนาบทเรียนออนไลน์เรื่องการเขียนเว็บไซต์ด้วยโปรแกรม Micarosoft FrontPage 2003.** วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

ศูนย์เทคโนโลยีอิเลคทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ.(2545). **ความหมายของอินเทอร์เน็ต.** [Online]. Available: htt//www.netcet.or.th/courseware/internet/internettech/0001.html. [2552, สิงหาคม 26].

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2555). **แผนยุทธศาสตร์การพัฒนาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2555-2559 (ฉบับปรับปรุง)**. กรุงเทพฯ : กองนโยบายและแผน.

สมยศ นาวีการ.(2521). **การพัฒนาองค์การและการจูงใจ.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ดวงกมล.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2545). **แนวทางการจัดการศึกษาตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542.** กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์ดี จำกัด.

Ethier, J. (2006). Current Research in Social Network Theory. (Online). Retrieved June 13, 2013 from http://www.scribd.com/doc/11171859/Current-Research-in-Social-Netwark-Theory, 2006.

Guglieimino, L.M. **Development of the Self-directed Learning Readiness Scale.** Doctoral Dissertation, University of Georgia, United States, 1977.

Knowies, M.**(** 1975**). Self-Directed Learning: Guide for Learners and Teacher.** New York: Association Press.

Ministry of Education.Z (2007). **Ministry of Education Invited Experts to Conduct a New Curriculum to Promote Using Creative and secure Internet (ศธ.ระดับผู้เชี่ยวชาญสร้างหลักสูตรแนวใหม่เสริมทักษะใช้อินเทอร์เน็ตสร้างสรรค์และปลอด).** Ministry of Education News on March 28, 2007. [Online]. Accessed August 24, 2013. Retrieved from http://www.moe.go.th/webpr /news_day/mn032850/ du1.htmt, 2007.

Na Thakhuwthung. O., Rodphothong, S., and Rutthanaplan, W.(1998).**Developmental Procedures for Computer Course in Secondary School** (แนวทางการพัฒนาการสอนวิชา คอมพิวเตอร์ในโรงเรียนมัธยมศึกษา). **Education Journal,** 27.1 (Jul-Oct 1998) : 90-101.

Vroom, W.H. **Working and Motivation**. (1964). New York : John Wiley and Sons, Inc,.

การสร้างนวัตกรรมสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-BOOK) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM

CREATING INNOVATIVE MEDIA FOR TEACHING ELECTRONIC BOOKS (E-BOOK) ABOUT PETROLEUM BY USING STEAM TEACHING SKILLs

อภิรักษ์ มากไถล[*], กาญจน์สิตา เสนขุนทด[*]
APIRUK MAKTALAI, KANSITA SENKHUNTHOD

บทคัดย่อ

การสร้างนวัตกรรมสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1)เพื่อการสร้างนวัตกรรมสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM 2)เพื่อหาประสิทธิภาพของสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ตามเกณฑ์ 80/80 3) เพื่อเปรียบเทียบระดับผลการเรียนทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 36 คน

การวิจัยปรากฏผลดังนี้

1. สามารถสร้างสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM แล้วนำไปใช้ได้จริง

2. ประสิทธิภาพของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) เท่ากับ 80.28 ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_2) เท่ากับ 93.75 แสดงว่าสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM มีประสิทธิภาพ 80.28/93.75 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้

3. ผลการเปรียบเทียบระดับผลการเรียนทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM พบว่าหลังจากนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ศึกษาโดยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ไปแล้วนักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นจาก 16.06 คะแนนเป็น 18.75 คะแนน

นิยามศัพท์เฉพาะ : หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book), ทักษะการสอนแบบ STEAM

---

[*]กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

ABSTRACT

Creating innovative media for teaching electronic books (E-Book) about Petroleum by using STEAM teaching skills for the purpose of 1) For Creating innovative media for teaching electronic books (E-Book) about Petroleum by using STEAM teaching skills 2) To find the effectiveness of E-Book about Petroleum By using STEAM teaching skills according to the criteria 80/80 3) to compare the level of scientific learning of mathayom suksa 4 students between before and after learning With e-book teaching media about Petroleum by using STEAM teaching skills The sample group used in this research was Mattayom Suksa 4/1, Roi Et College of Dramatic Arts. Banditpatanasilpa Institute Ministry of Culture, 36 people

Research results as follows

1. able to create electronic teaching materials (E-Book) about Petroleum by using STEAM teaching skills and then practical

2. The efficiency of learning activities organized by E-Book on Petroleum by using STEAM teaching skills. It was found that the efficiency of the process (E1) was 80.28. Process efficiency (E2) Equal to 93.75, indicating that the electronic teaching materials (E-Book) about petroleum by using STEAM teaching skills are effective 80.28 / 93.75 which is higher than the 80/80 threshold set

3. The results of the comparison of science learning levels of mathayom suksa 4 students between before and after learning with the electronic teaching materials (E-Book) about Petroleum by using STEAM teaching skills. It was found that after grade 4/1 students at Roi Et College of Dramatic Arts Studied by electronic teaching materials (E-Book) about Petroleum by using STEAM teaching skills. Students have an average score increased from 16.06 points to 18.75 points

Keywords: E-book, STEAM teaching skills

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศตวรรษที่ 21 เป็นยุคของข้อมูลข่าวสารและการเปลี่ยนแปลง ด้วยความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศทำให้การสื่อสารไร้พรมแดน การเข้าถึงแหล่งข้อมูลสามารถทำได้ทุกที่ทุกเวลา ผลกระทบจากยุคโลกาภิวัฒน์นี้ส่งผลให้ผู้เรียนจำเป็นจะต้องมีความสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องและเป็นผู้แสวงหาความรู้อยู่ตลอดเวลา ประกอบกับปัจจุบันมีองค์ความรู้ใหม่เกิดขึ้นมากมายทุกวินาทีทำให้เนื้อหาวิชามีมากเกินกว่าที่จะเรียนรู้จากในห้องเรียนได้หมด ซึ่งการสอนแบบเดิมด้วยการ “พูด บอก เล่า” ไม่สามารถจะพัฒนาให้ผู้เรียนให้นำความรู้ที่ได้จากการเรียนในชั้นเรียนไปปฏิบัติได้ดี ดังนั้น อาจารย์จึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนวิธีการจัดการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของสังคม เทคโนโลยี และการเรียนรู้ของนักศึกษา จาก



ผู้สอนคือผู้ถ่ายทอด ปรับเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้ชี้แนะวิธีการค้นคว้าหาความรู้เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้สามารถแสวงหาความรู้และประยุกต์ใช้ทักษะต่าง ๆ สร้างความเข้าใจด้วยตนเอง จนเกิดเป็นการเรียนรู้อย่างมีความหมาย (ไพฑูรย์ สินลารัตน์, 2545, สมหวัง พิธิยานุวัฒน์ และทัศนีย์ บุญเติม, 2545, ทิศนา แขมมณี ,2548, บัณฑิต ทิพากร, 2550)

ในยุคข้อมูลข่าวสารเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทอย่างมากในการดำรงชีวิตประจำวันในหลาย ๆ ด้าน ทำให้การพัฒนาด้านการศึกษารุดหน้าก้าวไกลตามเทคโนโลยีด้วย จำเป็นต้องพัฒนาการสอนโดยใช้เทคโนโลยีต่าง ๆ มาช่วยเพื่อพัฒนาทางด้านการศึกษากันมากขึ้น ทั้งหลักสูตรการสอนต่าง ๆ ก็ออกแบบให้มีการนำเทคโนโลยีเข้ามาเพื่อเพิ่มศักยภาพในการเรียนของนักเรียน ครูผู้สอนทุกคนต้องมีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับเทคโนโลยีการศึกษาเพื่อเป็นการเตรียมและพัฒนานักเรียนให้มีความรู้ ความสามารถเหมาะสมกับสังคมยุคใหม่ที่จำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีเข้าช่วยในการศึกษา และสอดคล้องกับพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 หมวด 9 มาตรา 65 และ 66 ที่ว่า ให้มีการพัฒนาบุคลากรทั้งผู้ใช้และผู้ผลิตเทคโนโลยีการศึกษา ให้มีความรู้ ความสามารถ ทักษะเพียงพอที่จะใช้เทคโนโลยีเพื่อการศึกษา

ครูในฐานะผู้ใช้เทคโนโลยีก็จะต้องเตรียมความพร้อมของตนเอง ให้มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของเทคโนโลยี เพื่อให้สามารถควบคุมและใช้ในการสร้างสื่อต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอน ครูจะต้องเป็นผู้ที่พัฒนาตนเองอยู่เสมอในการที่จะขวนขวายหาความรู้และทำความเข้าใจการใช้เทคโนโลยีในการจัดการเรียนการสอนให้มีความทันสมัย และสามารถถ่ายทอดความรู้ในวิชาที่ตนมีอยู่มาผสมผสานกับเทคโนโลยีที่ทันสมัย ย่อมทำให้ความรู้นั้นเกิดประโยชน์และสามารถนาไปใช้ในการเรียนการสอนได้เป็นอย่างดี ผู้เรียนเองก็เกิดความเข้าใจได้รับความรู้ที่ทันสมัย ได้รู้จักกับเทคโนโลยีใหม่ ๆ รู้จักกับความรู้ใหม่ ๆ และเพื่อความไม่จำเจในการเรียนการสอน จึงทาให้ผู้เรียนอยากที่จะเรียนรู้ สนุกสนาน เกิดความบันเทิงและสนใจที่จะติดตามเทคโนโลยีเข้ามามีความสำคัญควบคู่ไปกับการเรียนการสอน หากครูไม่มีการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการประดิษฐ์สื่อเท่าที่ควร การผลิตสื่อยังคงเป็นแบบเดิม ๆ จะเป็นการจำเจจึงมีความจาเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสนับสนุนให้มีการสร้างสื่อการเรียนการสอนเพื่อแก้ปัญหาดังกล่าว ซึ่งสอดคล้องกับนโยบายการศึกษาของไทยและพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพ.ศ. 2542 ที่มีความต้องการสื่อการเรียนการสอนในลักษณะอิเล็กทรอนิกส์มากขึ้น หนังสือ

อิเล็กทรอนิกส์ (e-Book) เป็นสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่มีประสิทธิภาพและมีประโยชน์อย่างมากในการถ่ายทอดความรู้ความชำนาญเพื่อสนับสนุนการเรียนรู้และการอบรม ผู้เรียนจะได้รับความรู้และทราบความก้าวหน้าในการเรียนของตน บางส่วนจะมีการประเมินและประยุกต์ตามรูปแบบการเรียนรู้ของแต่ละคน มีการนำเสนอให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน หนังสืออิเล็กทรอนิกส์เป็นสื่อที่รวมเอาจุดเด่นของสื่อแบบต่าง ๆ มารวมอยู่ในสื่อตัวเดียว คือ สามารถแสดงภาพ แสง เสียง ภาพเคลื่อนไหว และการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ใช้ ช่วยให้ผู้เรียนเกิดพัฒนาการเรียนรู้และเข้าใจ

สะเต็มศึกษา คือ แนวทางการจัดการศึกษาที่บูรณาการความรู้ใน 4 สหวิทยาการ ได้แก่ วิทยาศาสตร์ วิศวกรรม เทคโนโลยี และคณิตศาสตร์ โดยเน้นการนำความรู้ไปใช้แก้ปัญหาในชีวิตจริง รวมทั้งการพัฒนากระบวนการหรือผลผลิตใหม่ ที่เป็นประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิต และการทำงาน ช่วยนักเรียนสร้างความเชื่อมโยงระหว่าง 4 สหวิทยาการ กับชีวิตจริงและการทำงาน การจัดการเรียนรู้แบบสะเต็มศึกษา เป็นการจัดการเรียนรู้ที่ไม่เน้นเพียงการท่องจำทฤษฎีหรือกฎทางวิทยาศาสตร์ และคณิตศาสตร์ แต่เป็นการสร้างความ

เข้าใจทฤษฎีหรือกฎเหล่านั้นผ่านการปฏิบัติให้เห็นจริงควบคู่กับการพัฒนาทักษะการคิด ตั้งคำถาม แก้ปัญหา และการหาข้อมูลและวิเคราะห์ข้อค้นพบใหม่ๆ พร้อมทั้งสามารถนำข้อค้นพบนั้นไปใช้ หรือบูรณาการกับชีวิตประจำวัน

STEAM เป็นการเพิ่ม ศิลปะ (Arts) เข้าไปใน STEM บนพื้นฐานของการสนับสนุนให้เกิดการแก้ปัญหาด้วยความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) นับเป็นการ “หล่อหลอม” (Nurture) สิ่งที่นักเรียนสงสัยใคร่รู้ (Curiosity) และช่วยให้เขาพัฒนาความคิดเชิงพิจารณ์ (Critical thinking) เพื่อเพิ่มพูนทักษะในการแก้ปัญหา

บริบทในการจัดการเรียนการสอนสำหรับนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เนื่องจากวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นวิทยาลัยที่สอนและทำหน้าที่เผยแพร่ทางศิลปวัฒนธรรม ทำให้นักเรียนบางคนเรียนเนื้อหาที่ต้องเรียนไม่ทันทำให้คะแนนผลการเรียนไม่ดี

จากความเป็นมาของปัญหาดังกล่าวเบื้องต้นผู้วิจัยในฐานะครูผู้สอนจึงมีความสนใจที่จะสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM เข้ามามีส่วนช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ทุกที่ ซึ่งจะส่งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนให้สูงขึ้นและเป็นการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนการสอนสู่ยุดไทยแลนด์ 4.0

จุดมุ่งหมายของการวิจัย (Objectives)

1. เพื่อการสร้างนวัตกรรมสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM
2. เพื่อหาประสิทธิภาพของสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ตามเกณฑ์ 80/80
3. เพื่อเปรียบเทียบระดับผลการเรียนทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM

สมมติฐานของการวิจัย (Hypothesis)

นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ที่เรียนโดยใช้สื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM หลังเรียนมีระดับผลการเรียนที่ดีขึ้นจากก่อนเรียน

ขอบเขตของการวิจัย (Scope of research)

การศึกษาค้นคว้างานวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขต ดังนี้

1. ประชากร

ประชากรที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 1 ห้องเรียน รวมนักเรียนทั้งหมด 36 คน

2. กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการค้นคว้า คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 36 คน ได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

3. เนื้อหาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

เนื้อหาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ เป็นเนื้อหาใน กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 หน่วยการเรียนรู้เรื่อง ปิโตรเลียม ตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ประกอบด้วยเนื้อหาย่อย ดังนี้

1. รู้จักปิโตรเลียม
2. การสำรวจพื้นที่
3. แบบจำลองหอกลั่นปิโตรเลียม

4. ระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้า

ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาผลการใช้สื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ในระหว่างภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2561 ระหว่างวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 ถึงวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

วิธีการดำเนินการวิจัย (Methodology)

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้ศึกษาค้นคว้าดำเนินการตามลำดับดังต่อไปนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า
ขั้นตอนการสร้างและหาคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
การเก็บรวบรวมข้อมูล
การวิเคราะห์ข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. เนื้อหาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ เป็นเนื้อหาใน กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 หน่วยการเรียนรู้เรื่อง ปิโตรเลียม ตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ประกอบด้วยเนื้อหาย่อย ดังนี้

1. รู้จักปิโตรเลียม
2. การสำรวจพื้นที่
3. แบบจำลองหอกลั่นปิโตรเลียม

2. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน เรื่อง หน่วยการเรียนรู้เรื่อง ปิโตรเลียม แบบปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ

ขั้นตอนการสร้างและหาคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. การสร้างและการหาคุณภาพในการสร้างสื่อเรียนรู้เรื่อง ปิโตรเลียม กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ผู้ศึกษาค้นคว้าสร้างตามขั้นตอนดังนี้

1.1 ศึกษาและวิเคราะห์หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 คู่มือครูและหนังสือแบบเรียนวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์

1.2 ศึกษาทฤษฎี หลักการและแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM

1.3 ศึกษาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์

1.4 ดำเนินการจัดทำสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ

1.5 นำสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ที่ผู้ศึกษาค้นคว้าสร้างขึ้น เสนอต่อที่ปรึกษาการศึกษาค้นคว้า และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบเสนอแนะเกี่ยวกับรูปแบบการใช้ภาษา ความถูกต้องของเนื้อหา กิจกรรม สื่อ และการวัดประเมินผล โดยที่ปรึกษาการค้นคว้าวิจัยได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้สอนคล้องกับขั้นตอนการสอนในแต่ละขั้นซึ่งได้ปรับปรุงตามคำแนะนำของที่ปรึกษาการวิจัย

1.6 สร้างแบบประเมินสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM เสร็จแล้วนำไปให้ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบหาคุณภาพ และความเหมาะสมของแผนการจัดการเรียนรู้ ด้านจุดประสงค์การเรียนรู้ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนรู้ สื่อและแหล่งเรียนรู้ การวัดและประเมินผลงานวิจัย โดยผู้เชี่ยวชาญด้านการจัดการเรียนการสอนทั้ง 3 ท่าน

ผลการประเมินสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านพบว่ามีค่าเฉลี่ย เท่ากับ 4.89 ซึ่งถือว่ามีคุณภาพและความเหมาะสมมาก

1.7 นำสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ไปทดลอง (Try-out) กับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4/2 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 30 คน

1.8 จัดทำสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM เป็นฉบับสมบูรณ์เพื่อนำไปใช้กับกลุ่มเป้าหมาย คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 36 คน

2. การสร้างและหาคุณภาพของแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน เรื่อง ปิโตรเลียม กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 แบบปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

2.1 ศึกษาเอกสารหลักสูตร ได้แก่ แนวทางการวัดและประเมินผลในชั้นเรียนกลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ การสร้างตารางวิเคราะห์หลักสูตร เทคนิคการเขียนข้อสอบ การสร้างข้อสอบแบบอิงเกณฑ์ และวิธีการสร้างข้อสอบแบบปรนัยชนิดเลือกตอบ ของสมนึก ภัททิยธนี (2549: 82-97)

2.2 สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สร้างขึ้น เสนอต่อที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบและให้ข้อเสนอแนะ แล้วนำไปปรับปรุงแก้ไข

2.3 จัดพิมพ์แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หน่วยการเรียนรู้เรื่อง ปิโตรเลียม กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 เป็นแบบทดสอบจริง จำนวน 20 ข้อ เพื่อนำไปใช้กับกลุ่มเป้าหมายต่อไป

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้ศึกษาค้นคว้าดำเนินการจัดทำสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตามขั้นตอนดังนี้

1. รูปแบบการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นวิจัยกึ่งทดลอง (Quasi-experimental Research) โดยทดลองแบบ One Group Pretest test Design (ล้วน สายยศ อังคณาสายยศ. 2538: 249) โดยมีลักษณะดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แบบแผนการทดลองแบบ One Group Pre-test Post-test

กลุ่มทดลอง	Pre-test	Treatment	Post-test
	T1	X	T2

T1 แทน การทดสอบก่อนเรียน (Pre-test)

X แทน การสอนโดยการใช้สื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

T2 แทน การทดสอบหลังเรียน (Post-test)

2. ระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ดำเนินการทดลองในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2561 โดยทำการทดลองดำเนินการสอนโดยใช้สื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM

3. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

3.1 ดำเนินการทดสอบก่อนเรียน (Pretest) โดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ปิโตรเลียม กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตรวจคะแนน เก็บบันทึกคะแนนไว้

3.2 ดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง ปิโตรเลียม กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เก็บคะแนนระหว่างเรียน ได้แก่ การส่งงานตามกิจกรรม

3.4 ดำเนินการทดสอบหลังเรียน โดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ปิโตรเลียม กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตรวจคะแนน แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ผล

3.5 เปรียบเทียบผลการเรียนก่อนและหลังเรียนของนักเรียน

3.6 ทดสอบสมมุติฐาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ก่อนจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้สื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ผู้ศึกษาจะดำเนินการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน (Pretest) เรื่อง ปิโตรเลียม กับนักเรียนกลุ่มเป้าหมาย

2. เมื่อผู้เรียนใช้สื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM เสร็จทุกบทแล้วจึงจะดำเนินการทดสอบเพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน (Posttest) กับกลุ่มเป้าหมายโดยใช้แบบวัดชุดเดียวกันกับที่ใช้วัดก่อนเรียน

3. ตรวจผลการสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แล้วนำคะแนนที่ได้มาวิเคราะห์ทางสถิติ

ผลการวิจัย (Result)

1. สามารถสร้างสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM แล้วนำไปใช้ได้จริง

2. ประสิทธิภาพของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E1) เท่ากับ 80.28 ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E2) เท่ากับ 93.75 แสดงว่าสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM มีประสิทธิภาพ 80.28/93.75 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้

3. ผลการเปรียบเทียบระดับผลการเรียนทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM พบว่าหลังจากนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ศึกษาโดยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ไปแล้วนักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นจาก 16.06 คะแนนเป็น 18.75 คะแนน

การอภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากการศึกษาวิจัยพัฒนาสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM คณะผู้ศึกษาค้นคว้ามีประเด็นที่ค้นพบควรนำมาอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. ประสิทธิภาพของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) เท่ากับ



80.28 ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_2) เท่ากับ 93.75 แสดงว่าสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) เรื่อง ปิโตเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM มีประสิทธิภาพ 80.28/93.75 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ วารุณี คงวิมล (2559: บทคัดย่อ) ได้วิจัยการพัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (e-Book) เรื่อง การใช้โปรแกรม Photoshop เพื่อผลิตสื่อการสอน สำหรับครูระดับประถมศึกษา ผลการศึกษาค้นคว้า พบว่า หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (e-Book) เรื่อง การใช้งานโปรแกรม Photoshop เพื่อผลิตสื่อการสอนสำหรับครูระดับประถมศึกษา มีประสิทธิภาพ 91.17/90.00 เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐาน 90/ 90 (The 90/ 90 standard) ที่ตั้งไว้ และมีคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ทั้งนี้ เนื่องจากคณะผู้วิจัยได้ทำการออกแบบและพัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ตามหลักการออกแบบและพัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์อย่างเป็นระบบ ทำให้ได้บทเรียนที่มีความน่าสนใจมีการจัดลำดับขั้นตอนเนื้อหาอย่างถูกต้อง มีแบบฝึกหัดทดสอบความรู้และให้ฝึกการปฏิบัติ เมื่อเกิดการเรียนรู้และปฏิบัติแล้ว ผู้เรียนจะมีความสุขและรู้สึกสนุกสนาน สามารถเลือกเรียนซ้ำในเนื้อหาที่ผู้เรียนยังไม่เข้าใจกี่ครั้งก็ได้จนเกิดความเข้าใจเนื้อหาในบทเรียน สอดคล้องกับกฎแห่งการฝึกหัด (Law of Exercise) ของธอร์นไดค์ (Thorndike) คือ การกระทาซ้ำ ๆ ทำบ่อย ๆจะก่อให้เกิดความชำนาญ ซึ่งผู้เรียนจะมีปฏิสัมพันธ์กับบทเรียนอยู่ตลอดเวลา ช่วยให้ผู้เรียนสามารถจดจำเนื้อหาในบทเรียนได้ง่ายขึ้นและสังเคราะห์เนื้อหาที่ได้รับพร้อมทั้งยังได้ฝึกปฏิบัติตามทำให้เกิดความรู้ที่มั่นคงถาวร

2. ผลการเปรียบเทียบระดับผลการเรียนทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM พบว่าหลังจากนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้ศึกษาโดยสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ไปแล้วนักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นจาก 16.06 คะแนนเป็น 18.75 คะแนน ซึ่งเป็นผลมาจากการที่นักเรียนได้เรียนรู้จากสื่อการเรียนการสอนหนังสืออิเล็กทรอนิกส์(E-Book) เรื่อง ปิโตรเลียม โดยใช้ทักษะการสอนแบบ STEAM ซึ่งทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ทบทวนบทเรียนได้ตลอดเวลาทั้งยังได้ลงมือปฏิบัติตามบทเรียนทำให้ทักษะด้านSTEAM ดีขึ้น ไม่ว่าจะเป็นด้านการคิดวิเคราะห์กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ด้านเทคโนโลยี ด้านการออบแบบ(วิศวกรรมศาสตร์) ด้านการคำนวน(คณิตศาสตร์) และด้านศิลปะความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับการพัฒนาด้านการศึกษาไทยแลนด์ 4.0 อีกด้วย

ข้อเสนอแนะในการจัดทำและนำไปใช้

1. จะต้องมีการอธิบายการใช้งานสื่อแก่ผู้เรียน
2. ในการทำกิจกรรมการทดลอง ที่เสี่ยงต่อการเกิดอุบัติเหตุ โดยครูควรให้อธิบายถึงขั้นตอนในการทดลองและดูแลนักเรียนในขณะทำการทดลองอย่างใกล้ชิด
3. การสำรวจหรือการทำกิจกรรมนอกห้องเรียน ควรมีการกำหนดข้อตกลงและกำหนดเวลาในการทำกิจกรรมร่วมกันก่อนเริ่มดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2552). **ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลาง กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุนม สหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2554). **แนวปฏิบัติการวัดและประเมินผลการเรียนรู้ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษา ขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย: สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา

กิตติยา ปลอดแก้ว. (2552). **ผลการพัฒนาบทเรียนบนเว็บตามแนวทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ด้วยปัญญาเรื่องการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1**

ณัฏฐ์กฤตา บึงไกร. (2553). **ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกเสริมทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ เรื่องสมบัติและการจำแนกสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์**

วารุณี คงวิมล (2559: บทคัดย่อ) **ได้วิจัยการพัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (e-Book) เรื่อง การใช้โปรแกรม Photoshop เพื่อผลิตสื่อการสอน สำหรับครูระดับประถมศึกษา**

นันทิยา บุญเคลือบ. (2540). การเรียนการสอนวิทยาศาสตร์ตามแนวคิด Constructivism. วารสาร สสวท, 96,13-14.

พิมล ทวีผ่อง. (2544). **ได้ศึกษาการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีววิทยา ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนแบบร่วมมือกันเรียนรู้กับการสอนตามคู่มือครู สสวท.**

ล้วน สายยศ และอังคณา สายยศ. (2543). เทคนิคการวัดผลการเรียนรู้. กรุงเทพมหานคร : สุวีริยาสาส์น.

สำนักบริการคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. (2543). **ความหมายของหนังสืออิเล็กทรอนิกส์.** เข้าถึงได้จาก http://www.stks.or.th/elearning/index.php

สมนึก ภัททิยธนี. (2549). **การวัดผลการศึกษา.** กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.

อัครเดช ศรีมณีพันธ์. (2547). **พัฒนาหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ รูปแบบสื่อประสม เพื่อการอบรมเรื่องการใช้สื่อการสอน สำหรับบุคลากร มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต**. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาเทคโนโลยีการศึกษา, คณะศึกษาศาสตร์,มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

Bloom, B. S. (1972). **Taxonomy of educational objectives**. New York: DavidMckay.

Collis, B. A. (1991). **The Evaluation of Electronic Books, Educational and Training.** Technology International, 28 (November 1991), 355-363.

Clark, R. C., & Mayer, R. (2003). E. **e-Learning and the science of instruction**: San Francisco CA: Pfeiffer.

การสร้างบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น
CREATION OF ONLINE LESSONS (E-LEARNING) FOR THE TEACHING OF BASIC THAI STRING INSTRUMENTS

เบญจทิพย์ เพชรสม*
BENJATIP PETCHSOM

บทคัดย่อ

การสร้างบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) สำหรับเป็นเครื่องมือในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ โดยหาค่าดัชนีประสิทธิผลก่อนเรียน/หลังเรียน และวัดความพึงพอใจของผู้เรียน ผู้วิจัยเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) คือ นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 จำนวน 9 คน ใช้แผนการจัดการเรียนรู้และบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน/หลังเรียน และแบบประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นเป็นเครื่องมือในการวิจัย และวิเคราะห์ข้อมูลโดยหาค่าร้อยละ และค่าเฉลี่ย

ผลการวิจัย พบว่า แผนการจัดการเรียนรู้ สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น มีความเที่ยงตรงด้านเนื้อหาและประสิทธิภาพการจัดการเรียนรู้ได้ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1 มีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้ได้ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) ค่าเฉลี่ยก่อนเรียนเท่ากับ 22.22 และหลังเรียนเท่ากับ 35.33 ค่าดัชนีประสิทธิผลคิดเป็นความก้าวหน้าระหว่างเรียนและหลังเรียน ร้อยละ 73.75 และผู้เรียนมีความพึงพอใจในบทเรียนออนไลน์อีเลิร์นนิง (e-Learning) อยู่ในระดับพึงพอใจมากที่สุด

คำสำคัญ: บทเรียนออนไลน์, อีเลิร์นนิง, เครื่องสายไทย

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

The purpose of the creation of online lessons (e-learning) for the teaching of basic Thai string instruments was to create an online lesson (e-learning) for tools in organizing instructional activities on basic Thai string instruments which are Sor Duang, Sor Oo and Jake by finding the effectiveness index of pretest / posttest and there is a measure of satisfaction of the learner. The researcher decided to choose the purposive sampling, which is 9 people of the first year students in the field of international music art education branch, Roi Et Dramatic Arts College in the second semester of the academic year 2017. The instruments which was used in the research for data analysis were plans for learning management and online lessons (e-learning), test of achievement measurement pretest / posttest, and assessments on the satisfaction of learners using online lessons (e-learning) for the teaching of basic Thai string instruments by finding the percentage and the mean.

The result of the study showed that the plan for learning management for teaching and learning about Thai string instruments is prerequisite for content and efficiency. Consistency index (IOC) of learning management is 1. It is effective and can be used. In term of the achievement of learning from online lessons (e-Learning), The average of pre-test is 22.22 and the average of posttest is 35.33. In the term of the effectiveness index, the progress between classes and after classes is 73.75 percent. And students are satisfied with the online lesson (e-Learning) at the highest level of satisfaction.

Keywords: online lesson, e-Learning, Thai string instruments

บทนำ

ในการศึกษาดนตรีไทยนั้นเน้นการปฏิบัติเป็นสำคัญ การเรียนรู้ดนตรีไทยจึงเป็นการสอดแทรกความรู้ทางทฤษฎีควบคู่ไปกับการปฏิบัติอย่างแยกไม่ออก (บุญช่วย โสวัตร, 2539) ในอดีตการถ่ายทอดวิชาดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะ หรือการเลียนแบบอย่างครู ซึ่งเป็นต้นแบบในการถ่ายทอดวัฒนธรรมการบรรเลงรวมไปถึงขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมดนตรีไทยให้แก่ศิษย์ ฉะนั้นการถ่ายทอดความรู้ตามแบบวัฒนธรรมการเรียนรู้ในอดีตจึงเน้นครูเป็นศูนย์กลาง เพื่อถ่ายทอดวิชาความรู้จากครูสู่ศิษย์ให้ได้มากที่สุด

อย่างไรก็ตาม เมื่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไปการเน้นครูเป็นศูนย์กลาง การท่องจำอาจไม่เพียงพอต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนในยุคโลกาภิวัตน์ นักวิชาการทางการศึกษาเชื่อว่า การเรียนรู้จะเกิดขึ้นได้เมื่อผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากมวลประสบการณ์หรือการลงมือปฏิบัติ การจัดการเรียนการสอนในยุคปฏิรูปการศึกษาจึงเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญส่งเสริมให้ผู้เรียนเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติมีส่วนร่วมอย่างจริงจังทั้งความคิด จิตใจ สมอง จะทำให้เกิดความประทับใจในการเรียนรู้ด้วยความเข้าใจ ซาบซึ้ง จดจำได้ดีสามารถคิดได้กว้างไกล นำความรู้ไปใช้ในชีวิตประจำวันนำไปสู่การค้นพบการแก้ไขปัญหาและสร้างงานใหม่ได้ บทบาทของผู้เรียนจึงต้องเปลี่ยนแปลงไป ผู้เรียนต้องปรับบทบาทจาก Passive Learner เป็น Active Learner จากที่เป็น

ผู้เรียนที่ครูป้อนความรู้ และสั่งให้ทำตามมาเป็นริเริ่มร่วมกัน คิดก่อน ทำก่อน และฝึกฝนด้วยตนเองจากพลังความสามารถในตนกลายเป็นผู้เรียนเชิงรุกมากกว่าเชิงรับ เปลี่ยนจากบทบาทผู้เรียนที่ว่า "เรียนรู้มากกว่าเรียนทำ เรียนจดจำมากกว่าเรียนจัดการ เรียนรับมากว่าเรียนให้ เรียนใช้มากกว่าเรียนผลิต" ทำให้เติบโตเป็นนักคิด นักปฏิบัติและนักสร้างสรรค์ผลงานได้ (อารี พันธ์มณี, 2546)

ทักษะสำคัญสำหรับผู้เรียนในยุคโลกาภิวัตน์ที่เต็มไปด้วยความก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่มีอย่างต่อเนื่อง คือ ทักษะผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 ประกอบด้วย 3R, 8C โดย 3R ได้แก่ (1) Reading-อ่านออก (2) (W)Riting-เขียนได้ และ (3) (A) Rithmatic-มีทักษะในการคำนวณ ส่วน 8C ได้แก่ (1) Critical Thinking and Problem Solving ทักษะในการคิดวิเคราะห์ การคิดอย่างมีวิจารณญาณ และแก้ไขปัญหาได้ (2) Creativity and Innovation การคิดอย่างสร้างสรรค์ คิดเชิงนวัตกรรม (3) Collaboration Teamwork and Leadership ความร่วมมือ การทำงานเป็นทีม และภาวะผู้นำ (4) Communication Information and Media Literacy ทักษะในการสื่อสาร และการรู้เท่าทันสื่อ (5) Cross-cultural Understanding ความเข้าใจความแตกต่างทางวัฒนธรรม กระบวนการคิดข้ามวัฒนธรรม (6) Computing and ICT Literacy ทักษะการใช้คอมพิวเตอร์ และการรู้เท่าทันเทคโนโลยี (7) Career and Learning Skills ทักษะทางอาชีพ และการเรียนรู้ และ (8) Compassion มีคุณธรรม มีเมตตา กรุณา มีระเบียบวินัย ซึ่งเป็นคุณลักษณะพื้นฐานสำคัญของทักษะขั้นต้นทั้งหมด และเป็นคุณลักษณะที่เด็กไทยจำเป็นต้องมี (วิจารณ์ พานิช, 2556)

จะเห็นได้ว่า การศึกษาในปัจจุบันผู้เรียนจำเป็นต้องทักษะทางเทคโนโลยีและนวัตกรรมมาเป็นส่วนหนึ่งในการเรียนรู้ด้วยตนเองเพื่อความสะดวก รวดเร็ว โดยต้องรู้เท่าทันการใช้สื่อเทคโนโลยีที่มีอยู่มากมายในปัจจุบัน ครูเปลี่ยนหน้าที่จากผู้สอนเป็นผู้ให้คำแนะนำหรือเป็นโค้ช เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้วยตนเองของผู้เรียน พร้อมทั้งคิด ประดิษฐ์สื่อนวัตกรรมที่ทันสมัยโดยอาศัยเทคโนโลยีทางการศึกษาเข้ามาช่วยในการผลิตสื่อและคิดค้นนวัตกรรมที่จะใช้ในการจัดการเรียนรู้ เหมาะแก่การเรียนรู้ของผู้เรียน

บทเรียน e-Learning เป็นการเรียนการสอนที่ประยุกต์ใช้คุณลักษณะของอินเตอร์เน็ต เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการเรียนรู้ด้วยตนเอง ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยวิธีที่หลากหลาย และเกิดขึ้นได้ทุกเวลาทุกสถานที่โดยใช้เทคโนโลยีสารสนเทศต่างให้เป็นประโยชน์ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สามารถกระตุ้นให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และแก้ปัญหาได้อย่างอิสระ (ถนอมพร ตันพิพัฒน์, 2541) ในการพัฒนาบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) จึงเป็นออกแบบการเรียนการสอนผ่านสื่อทางอิเล็กทรอนิกส์โดยเฉพาะคอมพิวเตอร์และระบบอินเทอร์เน็ตอย่างเป็นระบบ (ปรัชญนันท์ นิลสุข, 2554) โดยการนำสื่อวิดิทัศน์ ภาพกราฟฟิกต่าง ๆ ที่น่าสนใจมาใช้ ผู้สอนและผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์กัน หรือผู้เรียนอื่นโดยไม่จำเป็นต้องอยู่ในเวลาเดียวกันหรือ ณ สถานที่เดียวกัน (Human to Human Interaction) ผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์ การใช้คุณสมบัติของไฮเปอร์มีเดียในการเรียนการสอนผ่านเครือข่ายนั้น จะช่วยสนับสนุนศักยภาพการเรียนรู้ด้วยตนเองตามลำพังโดยผู้เรียนสามารถเลือกเนื้อหาบทเรียนที่เสนออยู่ในรูปแบบไฮเปอร์มีเดีย ซึ่งเป็นเทคนิคการเชื่อมโยงข้อความไปสู่เนื้อหาหลักด้วยเนื้อหาอื่นที่เกี่ยวข้อง หรือสื่อภาพและเสียง การเชื่อมโยงดังกล่าวจึงเปิดโอกาสให้ผู้เรียนสามารถควบคุมการเรียนด้วยตนเอง (ไชยยศ เรืองสุวรรณ, 2546)

การจัดการเรียนการสอนเครื่องสายไทย อันได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีการจัดการกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้วิธีการถ่ายทอดความรู้ตามแบบวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งอาจส่งผลให้

ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้แตกต่างกันในแต่ละบุคคล และไม่สามารถทบทวนบทเรียนได้อย่างต่อเนื่องเมื่อสิ้นสุดชั้นเรียน

จากเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยได้มีความสนใจในการสร้างสื่อการสอนบทเรียนออนไลน์สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ เพื่อใช้เป็นสื่อกลางในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เน้นการถ่ายทอดความรู้ทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎีควบคู่กันไป ในการสร้างบทเรียนออนไลน์สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง ทุกสถานที่ ทุกเวลา ทั่วโลก ประกอบทั้งภาพ เสียง วีดีทัศน์ และกิจกรรมในหน่วยการเรียนรู้ต่าง ๆ ช่วยให้ผู้เรียนมีทักษะการเรียนรู้จนเกิดความเข้าใจ ปฏิบัติได้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น
2. เพื่อหาประสิทธิภาพของบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น โดยการหาค่าดัชนีประสิทธิผล ก่อนเรียนและหลังเรียน
3. เพื่อวัดความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น

วิธีการวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. กลุ่มประชากร ได้แก่ นักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 1 คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จำนวน 60 คน
2. กลุ่มตัวอย่าง ที่ใช้ในการศึกษาได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เป็นนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา จำนวน 9 คน ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แผนการจัดการเรียนรู้ บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น โดยแบ่งเป็น ซอด้วง จำนวน 4 แผน 30 ชั่วโมง ซออู้ จำนวน 4 แผน 30 ชั่วโมง และจะเข้ จำนวน 4 แผน 30 ชั่วโมง โดยมีรายละเอียดดังนี้



ตารางที่ 1 โครงสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ (ซอด้วง)

หน่วยที่	เรื่อง	จำนวนชั่วโมง
	ทดสอบก่อนเรียน	**1**
1	**รู้จักเครื่องดนตรี** เรื่องที่ 1 ประวัติความเป็นมาของซอด้วง เรื่องที่ 2 ลักษณะและส่วนประกอบของซอด้วง เรื่องที่ 3 องค์ประกอบของดนตรี	 (30 นาที) (30 นาที) 1
2	**ลักษณะทางกายภาพ** เรื่องที่ 1 ท่านั่ง เรื่องที่ 2 วิธีการจับซอและการจับคันชัก	 (30 นาที) (30 นาที)
3	**ทักษะน่ารู้** เรื่องที่ 1 การใช้คันชัก เรื่องที่ 2 แบบฝึกทักษะ	 6 7
4	**เพลงน่ารู้** เรื่องที่ 1 เพลงแขกบรเทศชั้นเดียว เรื่องที่ 2 เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น เรื่องที่ 3 เพลงลาวจ้อย 2 ชั้น	 4 4 4
	สอบหลังเรียน	**1**
	รวม	**30**

ตารางที่ 2 โครงสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ (ซออู้)

หน่วยที่	เรื่อง	จำนวนชั่วโมง
	ทดสอบก่อนเรียน	**1**
1	**รู้จักเครื่องดนตรี**	
	เรื่องที่ 1 ประวัติความเป็นมาของซออู้	(30 นาที)
	เรื่องที่ 2 ลักษณะและส่วนประกอบของซออู้	(30 นาที)
	เรื่องที่ 3 องค์ประกอบของดนตรี	1
2	**ลักษณะทางกายภาพ**	
	เรื่องที่ 1 ท่านั่ง	(30 นาที)
	เรื่องที่ 2 วิธีการจับซอและการจับคันชัก	(30 นาที)
3	**ทักษะน่ารู้**	
	เรื่องที่ 1 การใช้คันชัก	6
	เรื่องที่ 2 แบบฝึกทักษะ	7

ตารางที่ 2 โครงสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ (ซออู้) (ต่อ)

หน่วยที่	เรื่อง	จำนวนชั่วโมง
4	**เพลงน่ารู้**	
	เรื่องที่ 1 เพลงแขกบรเทศชั้นเดียว	4
	เรื่องที่ 2 เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น	4
	เรื่องที่ 3 เพลงลาวจ้อย 2 ชั้น	4
	สอบหลังเรียน	**1**
	รวม	**30**



ตารางที่ 3 โครงสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ (จะเข้)

หน่วยที่	เรื่อง	จำนวนชั่วโมง
	ทดสอบก่อนเรียน	**1**
1	**รู้จักเครื่องดนตรี** เรื่องที่ 1 ประวัติความเป็นมาของจะเข้ เรื่องที่ 2 ลักษณะและส่วนประกอบของจะเข้ เรื่องที่ 3 องค์ประกอบของดนตรี	 (30 นาที) (30 นาที) 1
2	**ลักษณะทางกายภาพ** เรื่องที่ 1 ท่านั่ง เรื่องที่ 2 วิธีการพันไม้ดีดและการวางนิ้ว	 (30 นาที) (30 นาที)
3	**ทักษะน่ารู้** เรื่องที่ 1 การใช้ไม้ดีด เรื่องที่ 2 แบบฝึกทักษะ	 6 7
4	**เพลงน่ารู้** เรื่องที่ 1 เพลงแขกบรเทศชั้นเดียว เรื่องที่ 2 เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น เรื่องที่ 3 เพลงลาวจ้อย 2 ชั้น	 4 4 4
	สอบหลังเรียน	**1**
	รวม	**30**

2. บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น จำนวน 4 หน่วยการเรียนรู้ พร้อมแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนเป็นแบบทดสอบปรนัยชนิด 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ชุด 40 ข้อ

3. แบบประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น

ตัวอย่างแผนการจัดการเรียนรู้

แผนการจัดการเรียนรู้
หน่วยที่ 1 เรื่อง รู้จักซอด้วง วิชา ซอด้วงเบื้องต้น
จำนวน 2 ชั่วโมง

---

1. สาระการเรียนรู้/สาระสำคัญ

ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี ขึงด้วยสาย 2 สาย มีส่วนประกอบต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดเสียง และมีจังหวะ หน้าทับ เป็นองค์ประกอบของการบรรเลง

2. จุดประสงค์การเรียนรู้

2.1 ผู้เรียนรู้และเข้าใจในเรื่องประวัติซอด้วง ลักษณะ ส่วนประกอบของซอด้วง และองค์ประกอบของดนตรี

2.2 ผู้เรียนสามารถอธิบายประวัติซอด้วง ลักษณะ ส่วนประกอบของซอด้วง และองค์ประกอบของดนตรีได้

3. สาระการเรียนรู้

3.1 ประวัติซอด้วง

3.2 ลักษณะและส่วนประกอบของซอด้วง

3.3 องค์ประกอบของดนตรี

4. กิจกรรมการเรียนการสอน

4.1 ขั้นนำเข้าสู่บทเรียน

4.1.1 ผู้เรียนเลือกเครื่องดนตรี

4.1.2 เลือกเข้าไปศึกษาคำแนะนำการใช้บทเรียนออนไลน์ จากนั้นทำความเข้าใจตามลำดับขั้นตอน

4.1.3 เลือกเข้าทำแบบทดสอบก่อนเรียน

4.2 ขั้นการเรียนรู้

เรื่องที่ 1 (30 นาที)

1. ผู้เรียนเลือกที่ใบความรู้ที่ 1 เรื่องประวัติและความเป็นมาของซอด้วงจากนั้นศึกษาทำความเข้าใจ

เรื่องที่ 2 (30 นาที)

1. ผู้เรียนเลือกที่ใบความรู้ที่ 2 เรื่องลักษณะและส่วนประกอบของซอด้วง จากนั้นศึกษาทำความเข้าใจในลักษณะและส่วนประกอบของซอด้วง



เรื่องที่ 3 (1 ชั่วโมง)

1. ผู้เรียนเลือกที่ใบความรู้ที่ 3 เรื่อง องค์ประกอบของดนตรี จากนั้นศึกษาทำความเข้าใจในองค์ประกอบของดนตรี

2. ผู้เรียนเลือกที่สื่อวีดีทัศน์ เรื่ององค์ประกอบของดนตรี จากนั้นศึกษาทำความเข้าใจเพิ่มเติมในองค์ประกอบของดนตรี

4.3 ขั้นฝึกฝนและขั้นนำไปใช้

ผู้เรียนเลือกทำแบบทดสอบท้ายหน่วย เรื่อง รู้จักเครื่องดนตรี

4.4 ขั้นสรุป

ครูและผู้เรียนร่วมกันสรุปกิจกรรมและเนื้อหาสาระ

5. สื่อการสอน

5.1 บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนซอด้วงเบื้องต้น

6. การวัดและประเมินผล

6.1 สิ่งที่ต้องวัด

6.1.1 ด้านความรู้

6.1.2 ด้านความเข้าใจ

6.2 เครื่องมือวัด

6.2.1 แบบประเมินการปฏิบัติกิจกรรม

6.3 เกณฑ์การวัดและประเมินผล

6.3.1 เกณฑ์การประเมินจากแบบทดสอบ ให้คะแนนดังนี้

เกณฑ์การวัดและประเมินผล

คะแนน	**เกณฑ์การประเมิน**
9-10	ดีเยี่ยม
7-8	ดี
5-6	ปานกลาง
0-4	ต้องปรับปรุง

7. บันทึกหลังเรียน

8. ปัญหา / อุปสรรค

9. ข้อเสนอแนะ / แนวทางแก้ไข

ลงชื่อ.....ผู้สอน

(.....)

วิธีการดำเนินการวิจัย

การสร้างและพัฒนาคุณภาพของเครื่องมือ มีขั้นตอนดังนี้

1. สร้างเครื่องที่ใช้ในการวิจัย โดยศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์และทบทวนเอกสารเกี่ยวกับวิธีการจัดการเรียนการสอนเครื่องสายไทย และการสอนโดยใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) และดำเนินการจัดทำแผนการเรียนรู้ บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ โดยแบ่งเป็น ซอด้วง จำนวน 4 แผน 30 ชั่วโมง ซออู้ จำนวน 4 แผน 30 ชั่วโมง และจะเข้ จำนวน 4 แผน 30 ชั่วโมง

2. ประเมินคุณภาพของเครื่องมือ โดยผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพของแผนการจัดการเรียนรู้ ความเป็นไปได้ของการนำแผนการจัดการเรียนรู้ไปใช้ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญ มีดังนี้

2.1 นางสาวชนานันท์ สู่เสน ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอน

2.2 นางพรรณี วังโน ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (ซออู้ และ ซอด้วง)

2.3 นางจินตนา ฉายแสง ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (จะเข้)

2.4 นางสาวเกณิกา วงศ์นริทร์ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคโนโลยีทางการศึกษา

3. ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ และจัดพิมพ์เพื่อนำไปใช้ในการวิจัย

4. สร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น โดยมีการดำเนินการ ดังนี้

4.1 กำหนดรูปแบบของเนื้อหาบนบทเรียนออนไลน์ ซึ่งประกอบด้วย

2.1.1 คำแนะนำการใช้บทเรียนออนไลน์ เป็นส่วนที่อธิบายรายละเอียดการใช้บทเรียนออนไลน์

2.1.2 บทเรียนออนไลน์ ซึ่งประกอบด้วย ชื่อเรื่อง คำชี้แจง ใบความรู้ วิดีทัศน์ประกอบการเรียนแบบฝึกทักษะ และเพลงที่ใช้บรรเลง ..

2.1.3 แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

2.1.4 แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียน

4.2 กำหนดกิจกรรมการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้

4.3 ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหา ความถูกต้องของภาษา ความเหมาะสมของบทเรียนและการจัดการเรียนรู้ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญชุดเดียวกันกับการประเมิน แผนจัดการเรียนรู้

4.4 สร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นเพื่อนำไปทดสอบหาประสิทธิภาพต่อไป

5. การพัฒนาคุณภาพเครื่องมือ

5.1 การพัฒนาคุณภาพแผนการจัดการเรียนรู้และบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) เรื่องการสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ดังนี้



5.1.1 การประเมินคุณค่าและความเป็นไปได้ของการนำแผนการจัดการเรียนรู้ไปใช้คณะผู้วิจัยได้นำแผนการจัดการเรียนรู้ การประเมินคุณภาพของบทเรียนออนไลน์ และแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน พิจารณาโดยใช้แบบประเมินมาตราส่วนประมาณค่า 3 ระดับ คือ มีคุณลักษณะตามที่กำหนด (+1) ไม่แน่ใจ (0) ไม่มีคุณลักษณะตามที่กำหนด (-1) ผลการประเมิน

5.2 หาคุณภาพของบทเรียนออนไลน์

หลังจากผู้เชี่ยวชาญ ได้ตรวจสอบและแก้ไขบทเรียนออนไลน์แล้ว คณะผู้วิจัยได้นำ บทเรียนออนไลน์ที่สร้างขึ้นไปทดลองใช้กับนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา จำนวน 9 คน

5.2.1 นำบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นไปทดลองใช้กับนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จำนวน 9 คน

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาแบบกลุ่มเดียวทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน One Group Pre-test Post-test Design โดยกำหนดให้

T_1 หมายถึง การทดสอบก่อนการทดลอง

Xหมายถึง การทดลองสอนโดยใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น

T_2 หมายถึง การทดสอบหลังการทดลอง

ในการทดลองใช้บทเรียนออนไลน์ (e-learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นมีขั้นตอนในการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จำนวน 9 คน ทำแบบทดสอบก่อนเรียน โดยใช้แบบทดสอบในบทเรียนออนไลน์ จำนวน 40 ข้อ

2. ผู้วิจัยดำเนินการสอนตามวิธีที่กำหนดไว้ในแผนการจัดการเรียนรู้ โดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ ให้มีส่วนร่วมในกิจกรรมมากที่สุด ใช้สื่ออุปกรณ์ในการสอนด้วยบทเรียนออนไลน์ (e-Learning)

3. ทดสอบระหว่างเรียนประจำแผนการจัดการเรียนรู้ทุกแผน เพื่อตรวจสอบความรู้ของผู้เรียน โดยใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning)

4. นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จำนวน 9 คน ทำแบบทดสอบหลังเรียน โดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ จำนวน 40 ข้อ ในบทเรียนออนไลน์

เมื่อสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ซึ่งประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญ ดำเนินการแก้ไข และนำไปทดลองใช้เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. หาค่าความเที่ยงตรง (Validity) และประสิทธิภาพของแผนการจัดการเรียนรู้ บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญ โดยใช้สูตรค่าดัชนีความสอดคล้อง IOC

2. การวิเคราะห์หาค่าดัชนีประสิทธิผลทางการเรียน ทำแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน นำผลที่ได้จากแบบทดสอบมาทดสอบความแตกต่างของความก้าวหน้าทางการเรียน โดยหาค่าร้อยละ ของคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน

3. วิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น โดยพิจารณาจากค่าเฉลี่ยของคะแนนความพึงพอใจ โดยใช้เกณฑ์ของเบสท์ (Best, 1981)

ผลการวิจัย

การสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น จำแนกการวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัยออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ (1) การวิเคราะห์หาค่าประสิทธิภาพของบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น (2) การวิเคราะห์หาค่าประสิทธิผลของผู้เรียนก่อนเรียนและหลังเรียน และ (3) การวิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้เรียน โดยอธิบายผลการวิจัยในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

1. การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อศึกษาการหาประสิทธิภาพของแผนการจัดการเรียนรู้ จากการสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) เรื่องการสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ โดยหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ซึ่งประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหาของแผนการจัดการเรียนรู้และบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) ผลการประเมินสามารถแสดงเป็นตารางโดยสรุปได้ ดังนี้

ตารางที่ 4 ผลการประเมินบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น

บทเรียนออนไลน์(e-Learning)	**คะแนนความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ**			**∑R**	**IOC**
	คนที่ 1	**คนที่ 2**	**คนที่ 3**		
1.ด้านเนื้อหา	1	1	1	3	1
2. ด้านสื่อ/เทคโนโลยี	1	1	1	3	1
3. ด้านการออกแบบหรือกระบวนการเรียนรู้	1	1	1	3	1

จากตารางที่ 4 แสดงให้เห็นว่า ผู้เชี่ยวชาญได้ตรวจสอบประสิทธิภาพของบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นมีความเที่ยงตรงด้านเนื้อหาและประสิทธิภาพการจัดการเรียนรู้ ได้ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1 แสดงว่าผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นว่าบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) มีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนได้มีประสิทธิภาพ

2. การวิเคราะห์หาค่าดัชนีประสิทธิผลของผู้เรียน ด้วยแบบทดสอบโดยหาค่าร้อยละจากความก้าวหน้าของคะแนนก่อนเรียน-หลังเรียน สามารถแสดงผลการวิเคราะห์ได้ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ค่าเฉลี่ยคะแนนผลการทดสอบก่อนเรียน และหลังเรียนของผู้เรียน

คนที่	ก่อนเรียน		หลังเรียน		เพิ่มขึ้น	
	คะแนน (40)	คิดเป็นร้อยละ	คะแนน (40)	คิดเป็นร้อยละ	คะแนน	คิดเป็นร้อยละ
1	21	52.5	34	85	13	32.5
2	21	52.5	34	85	13	32.5
3	19	47.5	37	92.5	18	45
4	26	65	35	87.5	9	22.5
5	26	65	36	90	10	25
6	24	60	33	82.5	9	22.5
7	22	55	34	85	10	30
8	19	47.5	37	92.5	18	45
9	22	55	38	95	16	40
รวม	**200**	**500**	**318**	**795**	**116**	**295**
ค่าเฉลี่ยรวม	**22.22**	**55.55**	**35.33**	**88.33**	**12.88**	**32.77**

จากตารางที่ 5 จะเห็นได้ว่า ผลการทดสอบก่อนเรียนของผู้เรียนมีค่าเฉลี่ยรวม 22.22 ขณะที่ผลการทดสอบหลังเรียนมีค่าเฉลี่ยรวม 35.33 แสดงว่า หลังจากผู้เรียนได้เรียนในบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจเพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้มีผลการเรียนดีขึ้น เฉลี่ยเพิ่มขึ้น 12.88 คะแนน จากคะแนนเต็ม 40 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 32.77

3. การวิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น โดยใช้แบบสอบถาม ผลการวิเคราะห์ความพึงพอใจสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 6 ผลการสำรวจความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น

ความคิดเห็น	$\overline{X}$	แปรผล
1. เนื้อหาและการดำเนินเรื่อง		
1.1 บทเรียนได้รับการออกแบบให้ผู้เรียนค้นหาเนื้อหาได้ง่ายและตรงตามความต้องการ	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
1.2 ความชัดเจนในการอธิบายเนื้อหา	4.88	พึงพอใจมากที่สุด
1.3 ความน่าสนใจในการดำเนินเรื่อง	4.56	พึงพอใจมากที่สุด
1.4 มีเนื้อหาและสารสนเทศที่พอเพียงสำหรับการทำความเข้าใจและการค้นหาคำตอบ	4.89	พึงพอใจมากที่สุด

ตารางที่ 6 ผลการสำรวจความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น (ต่อ)

ความคิดเห็น	$\overline{X}$	แปรผล
1.5 เนื้อหามีความกะทัดรัด ชัดเจน เป็นลำดับขั้น ง่ายต่อการทำความเข้าใจ เชื่อมโยงความรู้เดิมกับ ความรู้ใหม่	4.89	พึงพอใจมากที่สุด
1.6 เนื้อหาสอดคล้องกับ วัตถุประสงค์ที่ต้องการนำ เสนอ	4.56	พึงพอใจมากที่สุด
1.7 บทเรียนมีความกระตุ้นให้ผู้เรียนเรียนรู้ด้วยตนเอง	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
2. ภาพ ภาษา และเสียง		
2.1 ขนาดของภาพที่ใช้ประกอบบทเรียน	4.56	พึงพอใจมากที่สุด
2.2 รูปภาพที่ใช้ประกอบบทเรียน	4.67	พึงพอใจมากที่สุด
2.3 ภาพที่ใช้ในบทเรียนมีความน่าสนใจ สอดคล้องกับเนื้อหาและส่งเสริมการเรียนรู้	4.89	พึงพอใจมากที่สุด
2.4 การจัดองค์ประกอบทางศิลปะในบทเรียนมีความเหมาะสม สะดุดตา น่าสนใจ น่าติดตาม	4.67	พึงพอใจมากที่สุด
2.5 ความเข้าใจเกี่ยวกับภาษาที่ใช้ในบทเรียน	4.67	พึงพอใจมากที่สุด
2.6 เสียงดนตรีที่ใช้ประกอบในแบบฝึกปฏิบัติ	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
2.7 เสียงบรรยายที่ใช้ประกอบในแบบฝึกปฏิบัติ	4.78	พึงพอใจมากที่สุด
3. ตัวอักษร และสี		
3.1 รูปแบบของตัวอักษรที่ใช้การนำเสนอ	4.44	พึงพอใจมาก
3.2 ขนาดของตัวอักษรที่ใช้ในการนำเสนอ	4.78	พึงพอใจมากที่สุด
3.3 สีของตัวอักษร และพื้นหลังของบทเรียนโดยภาพรวม	4.56	พึงพอใจมากที่สุด
3.4 ลักษณะที่ใช้มีความเหมาะสมชัดเจน สวยงาม อ่านง่าย	4.89	พึงพอใจมากที่สุด
3.5 การใช้สัญลักษณ์เหมาะสมสามารถเข้าถึงข้อมูลได้ไม่สับสน	4.67	พึงพอใจมากที่สุด
4. แบบทดสอบ		
4.1 แบบทดสอบมีความสอดคล้องกับบทเรียน	4.67	พึงพอใจมากที่สุด
4.2 ความเหมาะสมของจำนวนแบบทดสอบในแต่ละหน่วยการเรียน	4.67	พึงพอใจมากที่สุด
4.3 ความเหมาะสมของคำถามต่อเนื้อหา	4.78	พึงพอใจมากที่สุด
4.4 ความรวดเร็วในการรายงานผลคะแนน	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
5. การจัดการบทเรียน		

5.1 การใช้งานของบทเรียน ง่าย และสะดวก	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
5.2 การเชื่อมโยง (Link) ในบทเรียนทำได้ง่ายตรงตามความต้องการ	4.78	พึงพอใจมากที่สุด
5.3 บทเรียนมีความน่าสนใจ	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
5.4 หลังจากศึกษาจบบทเรียนแล้วผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจ	5.00	พึงพอใจมากที่สุด
5.5 สามารถนำความรู้ที่ได้ศึกษา ไปใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวันได้	5.00	พึงพอใจมากที่สุด

จากตารางที่ 6 พบว่า ผู้เรียนมีความพึงพอใจในบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ซอด้วง ซออู้ จะเข้ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับพึงพอใจมากที่สุด

สรุปและอภิปรายผล

จากการวิจัย เรื่องการสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. การสร้างแผนการจัดการเรียนรู้และบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น อันได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ จากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญ พบว่า มีความเที่ยงตรงด้านเนื้อหาและประสิทธิภาพการจัดการเรียนรู้ ได้ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1 กล่าวคือ ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นว่าบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นมีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้ได้ในการจัดการเรียนการสอนได้

2. ค่าดัชนีประสิทธิผลของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จากการทดสอบก่อนเรียน รวม 200 คะแนน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 22.22 จากคะแนนเต็ม 40 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 55.55 และคะแนนทดสอบหลังเรียน รวม 318 คะแนน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 35.33 จากคะแนนเต็ม 40 คะแนนคิดเป็นร้อยละ 88.33 มีผลการเรียนเพิ่มขึ้นร้อยละ 73.75

3. ผลการสำรวจความพึงพอใจของผู้เรียนเมื่อใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ผลการวิจัยพบว่า ผู้เรียนมีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับพึงพอใจมากที่สุด

ทั้งนี้ บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น จะช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจในการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ได้ยิ่งขึ้น โดยผู้เรียนมีโอกาสศึกษาและลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง มีโอกาสในการเรียนรู้เพื่อแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ด้วยตนเอง แสวงหาความรู้ทุกขั้นตอน พร้อมทั้งมีโอกาสฝึกทักษะกระบวนการต่าง ๆ จากผลการวิจัยข้างต้นนำไปสู่การอภิปรายผลได้ดังนี้

1. การสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น มีความเที่ยงตรงด้านเนื้อหาและประสิทธิภาพการจัดการเรียนรู้ ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นว่า บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นมีประสิทธิภาพ สามารถนำไปใช้ได้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ ปรัชญนันท์ นิลสุข (2554) กล่าวว่าบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) มีความสำคัญต่อผู้เรียนไม่

น้อยในการช่วยสร้างเสริมทักษะความรู้ ทำให้เกิดการเรียนรู้และเข้าใจได้เร็วขึ้น กว้างขว้างขึ้น และยังสอดคล้องกับแนวคิดของ ไชยยศ เรืองสุวรรณ (2549) กล่าวว่า บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) ช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ที่มีผู้เรียนเป็นศูนย์กลางการเรียนร่วมกันและยังช่วยแก้ปัญหาช่วยให้ผู้สอนและผู้เรียนเป็นอิสระจากปัญหาการจัดตารางเรียนตารางสอน ดังนั้น บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) จึงเป็นวิธีการเรียนรู้ที่สร้างสรรค์ทำให้เกิดแหล่งเรียนรู้ช่วยลดช่องว่างระหว่างผู้เรียนและผู้สอน และระหว่างผู้เรียนกับผู้เรียนได้

2. ดัชนีประสิทธิผลทางการเรียนของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 สาขาดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น หลังจากที่ทำการทดสอบก่อนเรียน คิดเป็นร้อยละ 55.55 และคะแนนทดสอบหลังเรียน คิดเป็นร้อยละ 88.33 มีผลการเรียนเพิ่มขึ้น ร้อยละ 73.75 เนื่องจากบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้นเป็นสื่อการเรียนที่สามารถให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริง สอดคล้องกับทฤษฎีของธอร์นไดค์ (Thomdikc, 1969) ได้กล่าวถึงกฎแห่งการฝึกหัด (Law of Exercise) คือ การที่ผู้เรียนได้ฝึกหัดหรือกระทำซ้ำ ๆ บ่อย ๆ ย่อมจะทำให้เกิดความสมบูรณ์ถูกต้อง กฎแห่งการฝึกประกอบด้วย กฎแห่งการใช้ (Law of Use) หมายถึง การฝึกฝน การตอบสนองอย่างใดอย่างหนึ่งอยู่เสมอย่อมทำให้เกิดการเรียนรู้ที่มั่นคงถาวรและไม่ลืม และกฎแห่งการไม่ใช่ (Lam of Disuse) หมายถึง การไม่ได้ฝึกฝนหรือทำบ่อย ๆ ย่อมทำให้ความมั่นคงระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนองอ่อนกำลังลง ไม่ดีเท่าที่ควร หรืออาจทำให้ความรู้นั้นลืมเลือนไปได้

3. จากการวิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้เรียนที่ใช้บทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น ผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยความคิดเห็นของผู้เรียนอยู่ระหว่าง 3.50 - 5.00 หมายถึง พึงพอใจมากถึงพึงพอใจมากที่สุด ค่าเฉลี่ยดังกล่าวชี้ให้เห็นว่า ผู้เรียนกลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจต่อบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทยเบื้องต้น

ข้อเสนอแนะ

1. ในการดำเนินการสร้างบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) ควรจัดลำดับเนื้อหาและกิจกรรมให้ต่อเนื่องโดยคำนึงถึงวิธีสอน การจัดกิจกรรมจากง่ายไปหายาก เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและเกิดการเชื่อมโยงความรู้เดิมและความรู้ใหม่ สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้จริง

2. การเสนอเนื้อหาความรู้ในแต่ละแผนการจัดการเรียนรู้นั้น ควรจะให้เนื้อหาครอบคลุมและเข้าใจง่าย เพราะจะไม่ทำให้ผู้เรียนเกิดการเบื่อหน่าย ไม่อยากเรียน

3. ควรมีการทดลองใช้กับหลาย ๆ กลุ่มตัวอย่าง เพื่อศึกษาและปรับเปลี่ยนวิธีการสอนให้เหมาะสม

4. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกับวิธีการสอนรูปแบบอื่น ๆ เพื่อดูว่ามีประสิทธิภาพเหมือนกันหรือต่างกัน

5. ควรมีการพัฒนาบทเรียนออนไลน์ (e-Learning) สำหรับการเรียนการสอนเครื่องสายไทย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ในระดับขั้นต่อไป



บรรณานุกรม

ไชยยศ เรืองสุวรรณ. (2546). **เทคโนโลยีการศึกษา: ทฤษฎีและการวิจัย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2549). การพัฒนาโปรแกรมบทเรียนและบทเรียนบนเครือข่ายคอมพิวเตอร์. ใน **เอกสารประกอบการบรรยายรายวิชา 0503860 ภาควิชาเทคโนโลยีและสื่อสารการศึกษา มหาวิทยาลัย มหาสารคาม พิมพ์ครั้งที่10.** ม.ป.ท.

ถนอมพร (ตันพิพัฒน์) เลาหจรัสแสง. (2541). **คอมพิวเตอร์ช่วยสอน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : วงกมลโพรดักชั่น.

บุญช่วย โสวัตร. (2539). **ทฤษฎีดุริยางค์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรัชญนันท์ นิลสุข และณมน จีรังสุวรรณ. (2554). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้ปัญหาเป็นหลักผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และความสามารถในการแก้ปัญหาทางการพยาบาล ของนักศึกษาวิทยาลัยพยาบาล สังกัดสถาบันพระบรมราชชนกกระทรวงสาธารณสุข. ใน **วารสารวิทยบริการ**. *22*(3), หน้า 150-162.

วิจารณ์ พานิช. (2556). **การสร้างการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสยามกัมมาจล.

อารี พันธ์มณี. (2546). **จิตวิทยาสร้างสรรค์การเรียนการสอน**. กรุงเทพฯ : ใยไหม ครีเอทีฟ กรุ๊ป.

Thorndike and Elizabeth Hagen. (1969). **Measurement and Evaluation in Psycology and Education by Robert L.** 3rd ed. New Y k : Wiley.

นวัตกรรม : Font เพื่อการบันทึกโน้ตเพลง
INNOVATION FONT FOR RECORDING MUSIC

ญานเวทย์ เหมือนพร้อม
YANVED MUEANPROM

บทคัดย่อ

การบันทึกโน้ตเพลง มีความสำคัญประการหนึ่งสำหรับผู้ที่เรียนในศาสตร์ด้านดนตรี นอกจากจะเป็นการบันทึกเพื่อช่วยจดจำแล้ว และทำให้ทำนองเพลงเกิดความสมบูรณ์ไม่คาดเคลื่อนเป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้แต่ง ตลอดจนสามารถเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงต่างๆได้ในอีกประการหนึ่ง ในกลุ่มดนตรีไทยมีการใช้ระบบการบันทึกด้วยเช่นกัน หากแต่เป็นในลักษณะการจดบันทึกข้อมูลลงในกระดาษ หรือการใช้โปรแกรมพิมพ์ตัวอักษรเป็นสัญลักษณ์แทนเสียง ซึ่งวิธีการดังกล่าวเกิดความไม่สะดวก จึงไม่เป็นที่นิยมมากเพียงใด ผู้เขียนและผู้พัฒนาจึงมีแนวคิดในการสร้างนวัตกรรมเพื่อการบันทึกโน้ตเพลง ระบบโน้ตไทย โดยการพัฒนาตัวอักษร (Font) ซึ่งใช้ในระบบคอมพิวเตอร์ทั่วๆไป ปรับปรุงให้ใช้ในการบันทึกโน้ตเพลงโดยเฉพาะ สามารถติดตั้งในระบบคอมพิวเตอร์ได้ด้วยตนเองจัดพิมพ์ตัวโน้ตได้อย่างสะดวกขึ้นเปรียบเสมือนกำลังเล่นดนตรีอยู่ โดยใช้ชื่อนวัตกรรมดังกล่าวว่า “Font เพื่อการบันทึกโน้ตเพลง” เพื่อเป็นการพัฒนา ด้านวิชาการดนตรีไทยให้มีความทันสมัย มีบริบทที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงในยุคปัจจุบัน

ผู้เขียนและผู้พัฒนาหวังเป็นอย่างยิ่งว่า นวัตกรรม Font เพื่อการบันทึกโน้ตเพลง จะเป็นประโยชน์แก่นักดนตรีนักเรียน นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่สนใจในการที่จะนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ ผู้พัฒนาขอร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์เพลงซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบไป

คำสำคัญ : นวัตกรรม, Font เพื่อการบันทึกโน้ตเพลง

ABSTRACT

Recording music there is one important thing for those who study in music science. In addition to being a memo to help remember And cause the melody to be complete, not expected to move according to the author's purpose As well as being a tool for studying and analyzing various melodies in another way In Thai music groups, recording systems are also used. But it is in the form of notes on the paper Or using the program to type letters as symbols instead of sounds Which such method is inconvenient So it is not very popular The authors and developers therefore have an idea to create an innovation for recording music, Thai note system by developing the font (Font) which is used in general computer systems.

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

Updated to be used to record a particular score. Can be installed in the computer system by manually typing the notes easily, as if playing music By using the name of the innovation as "Font for recording music" in order to develop In terms of modern Thai music There is a context that is consistent with the current changes. The author and developer hope that the innovative Font for recording music. Will be useful to musicians, students, as well as those interested in how to use it to benefit the developer would like to be a part of the conservation of music which is a cultural heritage

Keyword: Innovation, Font for recording music

บทนำ

การบันทึกโน้ตเพลง มีความสำคัญประการหนึ่งสำหรับนักดนตรี เป็นวิธีการ เพื่อการจัดเก็บข้อมูลประเภทหนึ่ง ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น การบันทึกทำนองการบรรเลงและทำนองของการขับร้องในบทเพลงต่างๆ การนำเสนอแนวความคิดความสามารถผู้ประพันธ์ ในเชิงกลศาสตร์ทางด้านดนตรี โดยนำเสนอผลงานการประพันธ์ ออกมาในลักษณะของรูปธรรม เช่น กระดาษโน้ตเพลง (Explicit Knowledge) นอกจากนี้การบันทึกโน้ตเพลงยังมีความสำคัญในการจัดเก็บข้อมูลเพื่อไม่ให้เพลง หรือบทเพลงต่างๆเหล่านั้นเกิดการสูญหาย ช่วยการจดจำของนักดนตรี ช่วยมิให้ทำนองเพลงของผู้แต่งผิดเพี้ยนไปภายหลัง ตลอดจนเป็นข้อมูลเพื่อการศึกษาเรียนรู้สำหรับผู้ที่สนใจ และนักดนตรีรุ่นหลังต่อมา

การบันทึกโน้ตเพลง ของนักดนตรีไทย ในแต่เดิมยังไม่เป็นที่นิยม เนื่องด้วยการเรียนเป็นลักษณะมุขปาฐะ เรียนตัวต่อตัว เรียนโดยการจดจำ ท่องจำทำนองเพลง แตกต่างจากดนตรีชาติตะวันตก ซึ่งมีการจดบันทึกทฤษฎี การจดบันทึกโน้ตต่างๆไว้ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน มีการพัฒนาจนสมบูรณ์กลายมาเป็นดนตรีสากลไปในที่สุด แม้ว่าในปัจจุบันนี้ วงการดนตรีไทยเริ่มมีการบันทึกโน้ตเพลงไทยแล้ว แต่ถึงอย่างไรระบบโน้ตสำหรับดนตรีไทยที่ใช้กันในปัจจุบันนี้ ก็ไม่จัดได้ว่าเหมาะสม เป็นที่ยอมรับว่าเป็นระบบโน้ตของไทย หรือระบบที่เป็นมาตรฐานของการบันทึกโน้ตเพลงไทย คงต้องมีการพัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง

สาเหตุประการหนึ่งที่ทำให้การบันทึกโน้ตเพลงในระบบโน้ตไทย ไม่เป็นที่นิยมแพร่หลายนั้นมาจากการขาดทรัพยากร อุปกรณ์ และโปรแกรมต่างๆที่จะช่วยอำนวยความสะดวกในการบันทึก ตลอดจนความรู้ที่ถูกต้องตามหลักการบันทึกโน้ตเพลงระบบไทย ผู้เขียนและผู้พัฒนาจึงได้มีแนวคิดในการที่จะสร้างนวัตกรรมอุปกรณ์เพื่อการบันทึกโน้ตเพลงในระบบดนตรีไทยโดยการประยุกต์ตัวอักษรที่อยู่ในแป้นพิมพ์ (Font) ซึ่งใช้ในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ Microsoft Word เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ต และสัญลักษณ์แทนค่าของจังหวะ พร้อมทั้งคู่มือการเขียนโน้ตเพลงในระบบดนตรีไทย ซึ่งระบบต่างๆที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้จัดทำเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทย แยกเป็นหัวข้อได้ ดังนี้

1. ความเป็นมาของระบบการบันทึกโน้ตเพลง
2. พื้นฐานความรู้เรื่องตัวโน้ต และระยะห่างของเสียง
3. การฝึกอ่าน ออกเสียงโน้ตเพลงเพื่อการบันทึกโน้ต
4. บันไดเสียงของดนตรีไทย / สัญลักษณ์แทนเสียง

5. ตำแหน่งของเสียง และสัญลักษณ์ต่างๆเพื่อการบันทึกโน้ตเพลง
6. การติดตั้ง การใช้งานและตัวอย่างการบันทึกโน้ตเพลง

1. ความเป็นมาของระบบการบันทึกโน้ตเพลง

(บุญสืบ บุญเกิด, 2559 : 71) การบันทึกโน้ตด้วยระบบโน้ตตะวันตกเริ่มมีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 8 ซึ่งพัฒนามาจากเครื่องหมายในภาษากรีกโบราณ มีใช้กันหลายระบบซึ่งแตกต่างกันไปตามสถานที่ต่างๆ ระบบที่สำคัญมากน่าศึกษาก็คือ ระบบนูมาติก (Neumatic Notation)โดยพัฒนาการและองค์ประกอบของระบบ มีดังนี้ นูมส์ (Neumes) เป็นสัญลักษณ์แสดงทิศทางของเสียง โดยใช้สัญลักษณ์ทางไวยากรณ์ภาษาของกรีกและโรมัน 2 สัญลักษณ์ คือเสียงสูงขึ้นใช้สัญลักษณ์ / (actus)เสียงต่ำลงใช้สัญลักษณ์ \ (gravis) ซึ่งไม่บ่งบอกถึงระดับเสียงและจังหวะ ซึ่งต่อมามีการพัฒนาให้เห็นเค้าของแนวทำนอง แต่ยังไม่ชัดเจนในเรื่องระดับเสียง ขั้นคู่เสียงและอัตราจังหวะ ในศตวรรษที่ 10 เริ่มมีการกำหนดระดับเสียงให้แน่นอน โดยการใช้ สตาฟฟ์ (Staff Notation) ตอนเริ่มแรกมีเพียงเส้นเดียวใช้แสดงว่านูมส์บนเส้นนี้มีระดับเสียง F นูมส์ที่อยู่เหนือหรือใต้เส้นนี้จะสูงกว่าหรือต่ำกว่า F มากน้อยขึ้นอยู่กับระยะห่างจากเส้น ต่อมาไม่นานนัก จำนวนเส้นเพิ่มขึ้นเป็น 2 เส้น ใช้สีต่างกัน เส้นบนเป็นเส้นสีแดง คือตำแหน่งของ C ต่อมาในศตวรรษที่ 11 กีโด เดอ อเรซ์โซ (Guido de’ Arezzo) ซึ่งเป็นบาทหลวงชาวอิตาเลียน เพิ่มเส้นในสตาฟฟ์ขึ้นเป็น 4 เส้น และใช้บันทึกเพลงสวดเกรกอเรียนชานท์อย่างแพร่หลาย ต่อมาจำนวนเส้นถูกเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ จนถึง 11 เส้น แล้วแบ่งเป็น 2 ชุด โดยใช้เส้นกลาง (เส้นที่ 6 เป็นเกณฑ์แบ่ง พัฒนาการขั้นนี้เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 13 จากนั้นมาสตาฟฟ์ที่มี 5 เส้น จึงเป็นมาตรฐานมาโดยตลอด ปลายคริสตวรรษที่ 17 ประมาณปี พ.ศ. 2230 เมื่อราชทูตชาวฝรั่งเศส 2 ท่าน คือ ซิมอง เดอ ลา ลูแบร์ (Simon de Le Loubere) และนิโคลาส เจอร์แวรซซ์ (Nicolas Gerrise) ได้เดินทางมาสู่กรุงศรีอยุธยา ผู้บันทึกโน้ตเพลงไทยในครั้งนั้น คือ ลาลูแบร์ ได้เขียนจดหมายเหตุชื่อ เดอะ คิงดอม ออฟ สยาม (The Kingdom of Siam) เกี่ยวกับกรุงศรีอยุธยาหลายแง่มุม ทั้งชีวิตความเป็นอยู่ของคน ขนบธรรมเนียมต่างๆ ตลอดจนการบันทึกเกี่ยวกับดนตรีไว้ด้วย ทำให้คนไทยรุ่นหลังที่ได้ศึกษาเอกสารของ ลาลูแบร์ ได้นำข้อมูลเหล่านั้นไปเป็นเอกสารสำคัญในการอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ ลาลูแบร์ บันทึกโน้ตเพลงไทยด้วยระบบโน้ตสากล ลักษณะที่ได้บันทึกนั้น เป็นอัตราจังหวะ C หรือ 4/4 ชื่อเพลง“สายสมร” ซึ่งบันทึกเป็นทำนองร้องไม่มีเครื่องดนตรีอื่นๆ ปรากฏ เพราะในสมัยนั้นบทเพลงส่วนใหญ่เป็นลักษณะการขับร้องคลอด้วยเครื่องดนตรีเท่านั้น เพลงที่ลาลูแบร์บันทึกนี้ เดิมไม่มีชื่อเป็นที่แน่นอน เพราะกำหนดชื่อว่าสยามซอง (Siamese Song) เป็นเพียงการบอกให้ทราบว่าเป็นบทเพลงของชาวสยามเท่านั้น โดยมีเนื้อเพลงขึ้นต้นว่า “สายสมรเอย” ต่อมาจึงเรียกเพลงนี้ว่าเพลงสายสมร อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการจดโน้ตและบทร้องเอาไว้ด้วย แต่ลาลูแบร์ก็มิได้กล่าวถึงรายละเอียดต่างๆ เกี่ยวกับบทเพลงเอาไว้เลย

<u>โน้ตเพลงตัวอักษรไทย</u> ซึ่งถือว่าเป็นการบันทึกโน้ตเพลงที่เก่าแก่ที่สุดที่คนไทยคิดขึ้นอยู่ในช่วง พ.ศ. 2403 - 2459 โดยพันโทพระอภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล) ท่านเป็นบุตรชายคนที่ 4 ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธารง (เพ็ง เพ็ญกุล) ขุนนางราชสานักในสมัยรัชกาลที่ 4 พระอภัยพลรบนั้นท่านได้รับการศึกษาวิชาทั่วไป และวิชาภาษาอังกฤษจากครูชาวอังกฤษจนมีความรู้แตกฉาน และได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมาใน พ.ศ. 2415 ได้ไปศึกษาเพิ่มเติม ณ ประเทศอินเดียได้ศึกษาวิชาการทหารและวิชาทฤษฎีดนตรีสากลควบคู่กันไป ภายหลังจากกลับจากประเทศอินเดียแล้ว ท่านได้เข้ารับราชการเป็นทหารในกรมทหารราชองครักษ์



ท่านเริ่มก่อตั้งหนังสือพิมพ์ยุทธโกษ ได้รับพระราชทานยศบรรดาศักดิ์เป็นพันโท พระอภัยพลรบ ปลัดกรมยุทธศึกษา เมื่อ พ.ศ. 2449 และยังได้ทาหน้าที่เป็นครูสอนวิชาวาดเขียน วิชาเพลงแตรอาณัติสัญญาณแก่นักเรียนนายร้อย ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถหลายด้านโดยเฉพาะด้านดนตรีท่านได้นำทฤษฎีที่ได้ศึกษามาจากประเทศอินเดียมาประยุกต์ใช้กับชาวไทย นอกจากนี้ท่านยังสนใจการดนตรีไทยอย่างมากด้วย เคยว่าจ้างนักดนตรีไทยที่มีฝีมือและชื่อเสียงในสมัยนั้นมาบันทึกเสียงลงกระบอกเสียง (Edison,s Cylinder) ของท่าน เช่น พระยาประสานดุริยศัพ์ (แปลกประสานศัพท์) หม่อมส้มจีน ราชานุประพันธ์ เป็นต้น โดยบันทึกเสียง ณ ที่บ้านวังท่าเตียน ระบบโน้ตของพันโท พระอภัยพลรบเกิดขึ้นในช่วงสมัยการเปลี่ยนรัชกาลจากรัชกาลที่ 5 สู่รัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453 – 2468) โดยพระอภัยพลรบได้ทูลเกล้าฯ ถวายหนังสือดนตรีวิทยาในวันที่ 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2450 แด่รัชกาลที่ 5 เนื่องในวโรกาสเสด็จกลับจากประพาสยุโรป ปรากฏว่าเป็นที่พอพระราชหฤทัยอย่างมาก จนต่อมาได้ตีพิมพ์หนังสือดนตรีวิทยาในปี พ.ศ. 2455 ตรงกับสมัยการปกครองของรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้เป็นตำราเรียนในโรงเรียนของกระทรวงธรรมการ จึงนับได้ว่าหนังสือเล่มนี้เป็นตำราเล่มแรกที่ใช้ในการเรียนการสอนดนตรีของไทย

เป็นที่ทราบกันดีว่าเหตุการณ์บ้านเมืองในสมัยรัชกาลที่ 5 - 6 นั้นเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของความเป็นชาติไทย การรุกรานของลัทธิล่าอาณานิคมได้ทำให้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตัดสินพระทัยปฏิรูปประเทศให้ทัดเทียมนานาประเทศ ในระยะนั้นประเทศไทยขาดผู้มีความรู้ความสามารถในวิชาการและเทคนิคตามแบบสมัยใหม่ ฉะนั้น พระองค์จึงแก้ไขด้วยการปฏิรูปการศึกษา การยกเลิกพันธะทางเศรษฐกิจสังคมตามระบบไพร่ทาส เพื่อให้ประชาชนมีอิสระในแรงงาน มีโอกาสศึกษาวิชาการต่างๆ ได้ทั่วทุกชนชั้น และในโอกาสแห่งการเปลี่ยนแปลงประเทศนี้ พันโท พระอภัยพลรบจึงได้เขียนตำราดนตรีขึ้นเพื่อเป็นหลักแห่งการศึกษาวิชาดนตรี เพราะวิชาดนตรีนั้นเป็นวิชาการที่มีมาแต่โบราณกาลแล้ว แต่ยังไม่มีตำราเรียนให้เป็นหลักในการศึกษา ดังนั้นจึงเกิดตาราเรียน "ดนตรีวิทยา" ขึ้น ดังที่ท่านได้กล่าวไว้ในบทคานาของตาราเรียนว่า

(พระอภัยพลรบ, 2453 : 25) ...ตามเหตุผลที่กล่าวแล้ว ส่อให้ฤกษ์ถึงวิชาดนตรี คือ การศึกษา ดีด, สี, ตี, เป่า, ขับร้อง สำหรับเมืองไทย ซึ่งนับเป็นเครื่องให้ความสำราญแก่ประชาชนตามที่ได้มีขึ้นตั้งแต่โบราณกาลนานมาแล้ว จนบัดนี้นั้น ยังไร้ตำราอยู่!! ฉนี้ ย่อมนับว่าการศึกษาวิชานี้ไม่มีหลักเป็นที่อาศัย โดยเหตุนี้จึงได้แต่งตำราวิชาดนตรีไว้เป็นหลักแห่งการศึกษาสำหรับกุลบุตรชายหญิงได้ศึกษาต่อไปได้เรียกชื่อตารานี้ว่า **"ดนตรีวิทยา"** โดยหมายความคำนี้ ว่า'ความรู้เสียงมีส่วนไพเราะ' (เสียงมีส่วนไพเราะนี้ อธิบายพอสังเขปความว่า บรรดาเสียงต่าง ๆ ในโลกที่เราได้ยินไม่ว่าเสียงอะไรทั้งหมด แม้ไม่มีส่วนสูงต่ำถูกต้องตามกฎธรรมดาเป็นกฎสำหรับแบ่งเสียง เสียงใดเสียงหนึ่ง แต่เฉพาะ เสียงเดียวออกไปเป็น 8 ส่วน ซึ่งเป็นลำดับ 1 ได้แล้ว เสียงต่างๆ ทั้งปวงทั้งสิ้นทั้งนั้นย่อมไม่นับเป็นดนตรี เพราะฉะนั้นบรรดาเสียงที่เป็น ดนตรี ต้องเป็นเสียงที่มีส่วนแบ่งแล้วโดยถูกต้องตามกฎธรรมดาทุกเสียง

(บุญสืบ บุญเกิด, 2559 : 73) ระบบโน้ตของท่านเป็น ระบบตัวอักษรไทย โดยประยุกต์มาจากระบบโน้ตสากล เพราะท่านเห็นว่าคนไทยอาจจะอ่านโน้ตสากลด้วยความยากลำบาก อีกทั้งเป็นระบบที่ซับซ้อน ท่านจึงประยุกต์ทฤษฎีใหม่ให้กลายเป็นตำราที่สามารถศึกษาได้ง่ายขึ้น หลักการของโน้ตตัวอักษรนี้ท่านได้รับแนวคิดมาจากนักดนตรีชาวอังกฤษชื่อ John Curwen ที่เป็นต้นคิดใช้สำหรับขับร้องเรียกว่า โตนิก ซอล-ฟา โนเตชั่น (Tonic Sol-Fa Notation) (พระภัยพลรบ, 2453: 25) นอกจากนั้นแล้วพระอภัยพลรบยังได้กล่าวอีกว่าบรรดาอารยประเทศที่เจริญแล้วยังได้มีการบันทึกชื่อคีตกวีที่มีชื่อเสียงไว้มากมาย เพื่อเชิดชูในความสามารถ

ของนักดนตรีเหล่านั้น อันจะเป็นแรงบันดาลใจให้แก่ผู้ที่ศึกษาวิชาดนตรีในภายหน้า ฉะนั้น ผู้ที่ได้ศึกษาตำราดนตรีวิทยานี้แล้วก็ควรจะได้ถ่ายทอดความรู้ในการดนตรีให้เกิดความนิยมชมชอบแก่ชนรุ่นหลังต่อไป ทัดเทียมกับนานาประเทศ

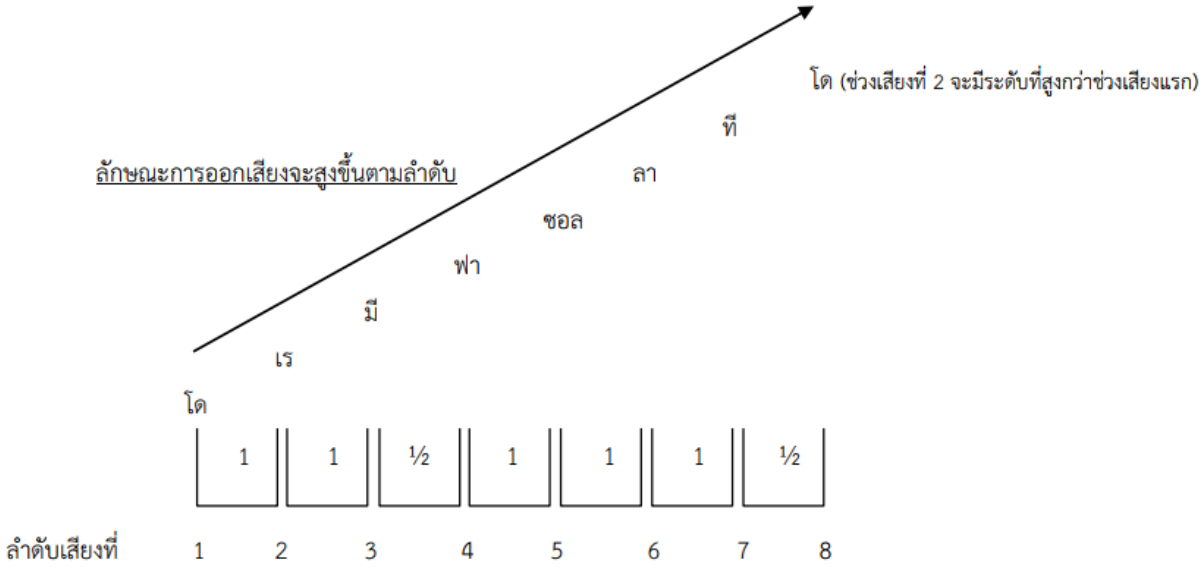
2. พื้นฐานความรู้เรื่องตัวโน้ต และระยะห่างของเสียง

(พระเจนดุริยางค์, 2527 : 75 - 76) เสียงต่างๆมีชื่อประจำไว้เพื่อจะได้เรียก และทราบว่ามีความสูงหรือต่ำกว่ากันมากน้อยอย่างไร ชื่อของเสียงที่ประจำตัวโน้ตต่างๆนั้นใช้หลักการที่เรียกว่า “โตนิกซอลฟา” (Tonic Solfa) ซึ่งใช้ตัวอักษรโดยเรียงลำดับไว้ ดังนี้

D แทน do (โด) S แทน sol (ซอล)
R แทน ra (เร) L แทน la (ลา)
M แทน mi (มี) T แทน te (ที)
F แทน fa (ฟา)

ในการใช้อักษรแทนชื่อของเสียงโน้ตต่างๆ (นอกจากการขับร้อง) ในประเทศอังกฤษและเยรอมันนิยมใช้อักษรในพยัญชนะ เหล่านี้

A แทน la (ลา)
B แทน si (ซี) อักษร B ประเทศเยอรมัน หมายถึง “ซีแฟล็ต”
C แทน do(โด)
D แทน ra (เร)
E แทน mi (มี)
F แทน fa (ฟา)
G แทน sol(ซอล)
H แทน si (ซี) เฉพาะประเทศเยอรมัน



* ลำดับเสียงที่ 3 – 4 และ 7 – 8 มีช่วงระยะห่างเป็นครึ่งเสียง

3. การฝึกอ่าน ออกเสียงโน้ตเพลงเพื่อการบันทึกโน้ต

(ธวัชชัย นาควงษ, 2541 : 8) การอ่าน การร้อง และการเล่นโน้ตสากล สามารถทำได้ 2 วิธี คือ การอ่านแบบ โด อยู่กับที่ (Fixed do) และการอ่านแบบ โด ย้ายที่ (Movable do) การอ่านโน้ตแบบ "โด" อยู่กับที่ เป็นการอ่านโน้ตเสียง โด เร มี ฟา โซ ลา และ ที ตรงตามตัวอักษร C, D, E, F, G, A และ Bส่วนการอ่านโน้ตแบบ "โด" ย้ายที่ เป็นการอ่านโน้ตตัวแรกของบันไดเสียง (Tonic) ให้เป็นโน้ต โด หรือโน้ต ลา ไม่ว่าในบทเพลงนั้นจะอยู่ในบันไดเสียง (Key) ใดก็ตาม การอ่านโน้ตในลักษณะนี้จะช่วยให้เด็กได้พัฒนาทักษะในเรื่องของการร้องเพลงในบันไดเสียงต่างๆ ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเล่นเครื่องดนตรีที่ไม่กำหนดระดับเสียง (Pitch) ตายตัวได้ ดังเช่น ธวัชชัยกล่าวว่า "การร้องเพลง หรือการร้องโน้ตจะช่วยฝึกให้เด็กคุ้นชินกับขั้นคู่ (Intervals) ต่างๆ ทำให้เขาร้องไม่เพี้ยนและส่งผลให้หูไม่เพี้ยนด้วย"

การเรียนโน้ตแบบ Move do โดย คาร์ลออร์ฟ และโคดาย นักแต่งเพลง และนักวิชาการสอนดนตรีชาวฮังการี่ ได้ศึกษาเรื่องนี้อย่างจริงจังเพื่อทำให้ดนตรีเรียนรู้ได้อย่างถูกต้องและทำได้ง่ายๆ เขาจะเรียกสิ่งนี้ว่า "ทฤษฎีซอลฟา" เทคนิคซอลฟา นี้ไม่ใช่แค่เรียกตัวโน้ตตัวใดตัวหนึ่งเป็นชื่อใดชื่อหนึ่งตายตัว แต่จะออกเสียงเหล่านั้นเพื่อลำดับความสำคัญว่าตัวอะไรทำหน้าที่อะไร สังเกตได้ว่าโน้ตจบเพลง ของเพลงคีย์เมเจอร์ จะร้องว่าตัวโดเสมอ ไม่ว่าจะเป็นคีย์ A major B major หรือว่า C major ในทฤษฎีการ Move do ทำให้เราเข้าถึงการจำเสียงโดยใช้ความเข้าใจมากกว่าความจำจริงๆ ประหนึ่งกับเราจำเพลงเพลงหนึ่งได้อย่างขึ้นใจ จนสามารถสลับร้องตัวโน้ต ถอยหน้าถอยหลังสลับกันไปมาได้

การเรียนโน้ตแบบ Fix do จะร้องโน้ตตัว A เป็นตัว "ลา" เสมอ ไม่เคยเปลี่ยน

ตัวอย่างการอ่านแบบ โด อยู่กับที่ (Fixed do)

ขั้นที่	1 Tonic	2 Super tonic	3 Median	4 Subdominant	5 Dominant	6 Sub median	7 Leading not
Key C major	C major	D minor	E minor	F major	G major	A minor	B dim
การอ่านโน้ต	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที

ขั้นที่	1 Tonic	2 Super tonic	3 Median	4 Subdominant	5 Dominant	6 Sub median	7 Leading not
Key Bd major	Bd major	C minor	D minor	Ed major	F major	G minor	A dim
การอ่านโน้ต	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา

ตัวอย่างการอ่านแบบ โด ย้ายที่ (Movable do)

ขั้นที่	1 Tonic	2 Super tonic	3 Median	4 Subdominant	5 Dominant	6 Sub median	7 Leading not
Key C major	C major	D minor	E minor	F major	G major	A minor	B dim
การอ่านโน้ต	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที

ขั้นที่	1 Tonic	2 Super tonic	3 Median	4 Subdominant	5 Dominant	6 Sub median	7 Leading not
Key Bd major	Bd major	C minor	D minor	Ed major	F major	G minor	A dim
การอ่านโน้ต	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที



ขั้นที่	1 Tonic	2 Super tonic	3 Median	4 Subdominant	5 Dominant	6 Sub median	7 Leading not
Key F major	F major	G minor	A minor	Bd major	C major	D minor	A dim
การอ่านโน้ต	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที

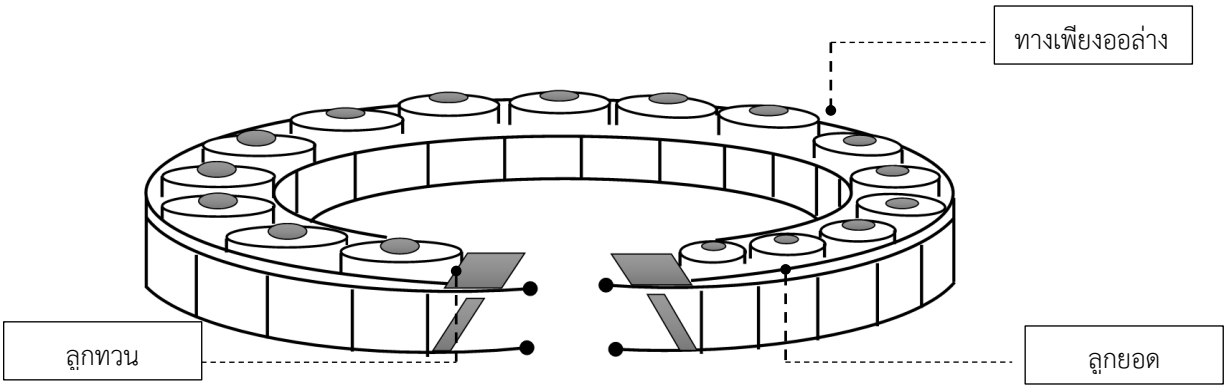
4. บันไดเสียงของดนตรีไทย / สัญลักษณ์แทนเสียง

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองชนิดหนึ่ง ทำนองที่บรรเลงส่วนใหญ่มีความใกล้เคียงสนิทสนมกับทำนองเนื้อแท้ จนมักมีการกล่าวว่า "หน้าที่ของฆ้องวงใหญ่ คือการเป็นหลักของวง" ทำนองที่บรรเลงออกมาจึงเปรียบเสมือนทำนองหลักของบทเพลงเหล่านั้นความสำคัญของฆ้องวงใหญ่ยังรวมไปถึงเรื่องของการฝึกดนตรีไทยอีกด้วย คือผู้ที่เริ่มเรียนดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็น เครื่องสาย ขับร้อง หรือปี่พาทย์จำเป็นที่จะต้องเริ่มฝึกจากฆ้องวงใหญ่เสียก่อน เพื่อให้เข้าใจถึงทำนองหลักอันจะนำไปสู่การฝึกการแปลทำนองในเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ ต่อไป

(มนตรี ตราโมท, 2541 : 28 - 29) คำว่าบันไดเสียง (ทาง) มีความหมายได้เป็น ๓ ประการ ซึ่งประการสุดท้ายคือ ระดับเสียงของเขตบันไดเสียง (Key) อธิบายเพื่อให้เข้าใจโดยการเปรียบเทียบตำแหน่งของลูกฆ้องวงใหญ่ เพื่อให้ผู้ศึกษาได้เข้าใจ ดังนี้

<u>บันไดเสียงของดนตรีไทย</u>

ก. ทางเพียงออล่าง เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวน)
มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์
ข. ทางใน เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 11 " มักใช้ประกอบกับละคร และโขน
ค. ทางกลาง เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 12 " มักใช้ประกอบโขน และหนังใหญ่
ง. ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 13 " มักใช้บรรเลงมโหรี และเครื่องสาย
จ. ทางนอก เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 14 " มักใช้ประกอบกับเสภา
ฉ. ทางกลางแหบเรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 15 " (ทางนี้มิได้มีใช้ประจำประกอบกับอะไร)
ช. ทางชะวา เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 16 " มักใช้ประกอบกับการบรรเลงที่ผสมปี่ชวา



ภาพที่ 1 : ตัวอย่างตำแหน่งของลูกฆ้อง ในบันไดเสียงดนตรีไทย
ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อการเรียนฆ้องวงใหญ่มีความสำคัญ ฉะนั้นในการบันทึกโน้ตเพลงจึงมีความจำเป็นด้วยเช่นกัน เพื่อจะทำให้เกิดความสมบูรณ์ไม่ทำให้ทำนองเกิดความคลาดเคลื่อน ผิดเพี้ยนไปจากเดิม ขอบเขตของเสียงในการบันทึกโน้ตเพลง ผู้พัฒนาได้นำหลักการทางวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยมาประยุกต์ ปรับปรุง ตลอดจนการพัฒนาได้ดังนี้

<u>สัญลักษณ์แทนเสียง</u>

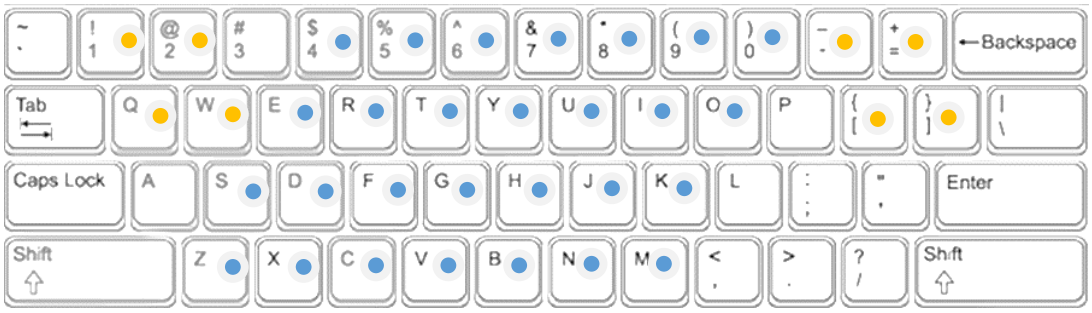
นวัตกรรม Font เพื่อการบันทึกโน้ตเพลง ผู้เขียนและผู้พัฒนาได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียง ดังนี้

ช่วงเสียงที่ 5มีระดับเสียงที่สูงที่สุด 4 5 6 7 8 9 0
ช่วงเสียงที่ 4ระดับเสียงสูงกว่าช่วงเสียงที่ 3 e r t y u i o
ช่วงเสียงที่ 3ระดับเสียงสูงกว่าช่วงเสียงที่ 2 s d f g h j k
ช่วงเสียงที่ 2ระดับเสียงสูงกว่าช่วงเสียงที่ 1 z x c v b n m
ช่วงเสียงที่ 1มีระดับเสียงที่ต่ำที่สุด Z X C V B N M

5. ตำแหน่งของเสียง และสัญลักษณ์ต่างๆเพื่อการบันทึกโน้ตเพลง

ตำแหน่งต่างๆของสัญลักษณ์แทนเสียงในแต่ละเสียงจะเรียงจากเสียงที่มีระดับต่ำสุด ขึ้นไปหาเสียงสูง โดยเรียงจากด้านล่างของแป้นพิมพ์คีย์บอร์ด ในแต่ละบันไดเสียงมีตำแหน่งที่แตกต่างกันของแต่ละชุด ซึ่งผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความต้องการ ทั้งผู้ที่สามารถอ่านโน้ตแบบ **(Fixed do)** และแบบ **(Movable do)** ดังนี้

ตัวอย่างแป้นพิมพ์ มาตรฐานทั่วไป



● ตำแหน่งของตัวโน้ต : ด ร ม ฟ ซ ล ท
● เส้นแบ่งจังหวะ : 1 2 q w

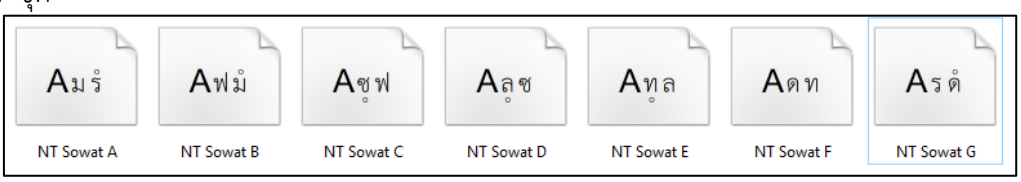
ตำแหน่งของตัวโน้ตในแป้นพิมพ์

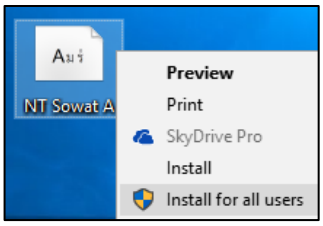


6. การติดตั้ง การใช้งานและตัวอย่างการบันทึกโน้ตเพลง

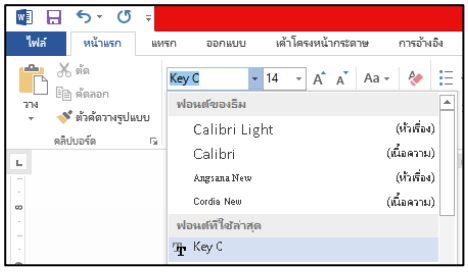
6.1 เริ่มต้นโดยการนำไฟล์ **WinRAR** ที่ใช้ชื่อว่า **NT Sowat**  มาติดตั้งแยกข้อมูล ในเครื่องคอมพิวเตอร์

6.2 เมื่อนำไฟล์ **NT Sowat** มาติดตั้งแยกข้อมูลในเครื่องคอมพิวเตอร์แล้ว จะได้ไฟล์ประเภท Font มีจำนวน 7 ชุด



6.3 คลิกขวา  เลือกหัวข้อ Install for all users เพื่อทำการติดตั้ง

6.4 เข้าโปรแกรม Microsoft Word เลือกคำสั่งแทรกตาราง  เลือกจำนวนช่องที่ต้องการ

6.5 เรียกใช้ Font ที่มีชื่อว่า **NT Sowat** 

ตัวอย่างการบันทึกโน้ต

เพลงช้าง

w	qh	qh	qh	w	1h1f	2df	1h1s
w	1h1f	2df	1s1d	2,n	1s1s	2bn	1,2
1,1n	1s1s	2bn	1,2	1h1j	1h1f	qd	qs

เพลงเต้ยโขง

w	qj	qh	1f1j	qh	1e1j	qh	1f1j
w	1h1f	qd	1s1f	qd	1h1f	qd	1s1n
qs	1d1f	1d1s	1b1n	qs	1d1f	1d1s	1b1n



<u>บรรณานุกรม</u>

บุญสืบ บุญเกิด. (2559). **ประวัติการบันทึกโน้ตดนตรีเพลงไทย :** วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน 2559)

พระอภัยพลรบ, (2453). **ประวัตินายพันโท พระอภัยพลรบ และดนตรีวิทยา** กรุงเทพฯ **:** โสภณพิพรรฒธนากร.

พระเจนดุริยางค์. 2527)**. แบบเรียนดุริยางค์สากล ฉบับทูลเกล้ากระหม่อมถวาย.** 10,000 (ครั้งที่ 4)

ธวัชชัย นาควงษ. (2541). **การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวของโคได.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร.

มนตรี ตราโมท. (2538). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.**

การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีความจริงเสริม (Augmented reality) : แนวทางสู่การเรียนรู้แห่งศตวรรษที่ 21

APPLICATION OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY : LEARNING APPROACH IN THE 21ST CENTURY

ณัฐวุฒิ ภูมิพันธุ์
NATAWUT PUMIPUNTU

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดประสงค์ เพื่อศึกษาการใช้เทคโนโลยีความจริงเสริม (Augmented reality) และรับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงและความจำเป็นที่จะต้องพัฒนาทักษะใหม่ ๆ ที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้และการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 เป็นการเรียกร้องให้เตรียมความพร้อมพลเมืองสำหรับศตวรรษที่ 21 การที่จะพัฒนาผู้เรียนให้มีคุณภาพดังกล่าวต้องอาศัยทักษะในการจัดการเรียนรู้แบบ Active teacher โดยจัดการเรียนรู้แบบ Active learning ด้วยเหตุนี้เครื่องมือเสริมสร้างทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 จึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการยกระดับการเรียนรู้ เทคโนโลยีทำให้การเรียนในห้องเรียนเปลี่ยนแปลงไป สู่การเรียนที่ไร้ขอบเขต และสร้างรอยต่อจากห้องเรียนสู่การเรียนรู้ในบริบทจริงผ่านช่องทางสื่อสาร ผ่านเครือข่ายคอมพิวเตอร์และโลกออนไลน์ การจัดการเรียนรู้โดยการประยุกต์ใช้โทรศัพท์เคลื่อนที่ หรือ เอ็มเลินร์นนิ่ง (m-learning) หรือ ยูเลินร์นนิ่ง (u-learning) เป็นเครื่องมือในการเข้าถึงแหล่งเรียนรู้ สามารถเรียนรู้ได้ทุกที่ ทุกเวลาโดยใช้โทรศัพท์เคลื่อนที่ (smart phone) และการสื่อสารแบบไร้สายเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ ผ่านทางแอพพลิเคชั่น (applications) หรือซอฟแวร์ประเภทหนึ่งสำหรับใช้งานเฉพาะทางที่สร้างขึ้นเพื่อช่วยให้เข้าถึงการบริการต่าง ๆ บนอินเตอร์เน็ตได้อย่างรวดเร็วและสะดวก มีความสำคัญกับการเรียนการสอนในอนาคตที่ผสมผสานโลกของความเป็นจริง (real world) เข้ากับโลกเสมือน (virtual world) โดยใช้วิธีซ้อนภาพสามมิติที่อยู่ในโลกเสมือนไปอยู่บนภาพที่เห็นจริงในโลกของความเป็นจริง ผลการศึกษาพบว่า เทคโนโลยีความจริงเสริม (Augmented reality) สามารถช่วยกระตุ้นความสนใจในการเรียนรู้ ดึงดูดผู้เรียนให้สนใจเนื้อหา ทำให้เข้าใจเนื้อหาได้ดี ส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น และการที่ผู้เรียนได้เรียนรู้ สัมผัส และทดลองใช้สื่อเสริมการเรียนรู้ AR ในชั้นเรียน จะทำให้พวกเขาคุ้นเคยกับเทคโนโลยี และมีความพร้อมที่เพิ่มพูนทักษะเกี่ยวกับเทคโนโลยีประเภทนี้ เมื่อต้องเรียนในระดับสูงหรือทำงานต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ : สื่อใหม่, เทคโนโลยีความจริงเสริม, การเรียนแห่งศตวรรษที่ 21

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

This article aims to study augmented reality and awareness of the changes and the need to develop new skills that are necessary for learning and living in the 21st century is a call to prepare citizens for the 21st century. And in order to develop the learners to have such quality, it requires skills in learning management in the forms of Active teacher and by using Active learning. For this reason, the 21st- century skills-building tools are important tools in enhancing learning. Technology makes learning in the classroom change into boundless learning and creates boundaries from the classroom to learn in the real context through communication via the computer network and the online world. Learning management by using mobile phones or M-learning or U-learning is a tool to access learning resources, able to learn anywhere, anytime using a mobile phone. Wireless communication is a learning tool trough applications or software that are created to help access servers on the internet quickly and conveniently. This method of teaching will blend the world of reality with the virtual world by using a 3D stacking method that is in the virtual world based on the real world imagery. This research found that Augmented reality technology can help stimulate interest in learning, thus attracting learners to focus on content and resulting in higher academic achievement. The learners learn to touch and try to use AR learning materials in the classroom to make them familiar with technology and ready to increase skills about technology when they study at a high level or continue working in the future.

Keyword(s): New media, Augmented Reality, Learning in the 21st Century

บทนำ

โลกมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา สังคมแห่งการเรียนรู้ไม่มีวันหยุดนิ่ง สังคมโลกกลายเป็นสังคมความรู้ (Knowledge Society) หรือสังคมแห่งการเรียนรู้ (Learning Society) องค์กรทางการศึกษา จึงต้องปรับตัวให้เป็นองค์กรแห่งการเรียนรู้ (Learning Organization) ปัจจุบันเทคโนโลยีทางด้านอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์มีความก้าวหน้าเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ที่เราจำเป็นต้องใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์แบบพกพา อาทิเช่น โทรศัพท์มือถือ และแท็ปเล็ต
เป็นต้น อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ที่กล่าวมานี้ผู้คนส่วนใหญ่ในปัจจุบันล้วนต่างก็มีใช้งานอยู่แล้วไม่อย่างใดก็อย่างหนึ่ง ดังนั้นการนำเอาอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์แบบพกพามาประยุกต์ให้เข้ากับการเรียนการสอนจึงเป็นเรื่องที่สามารถทำได้อย่างง่ายดาย อีกทั้งยังเป็นการช่วยกระตุ้นให้นักศึกษาเกิดความรู้สึกสนุก และสนใจในการที่จะเรียนรู้เนื้อหาในบทเรียนมากยิ่งขึ้นด้วย

อย่างไรก็ตามการนำเอาอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์แบบพกพามาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนนี้ อาจารย์ผู้สอนจำเป็นต้องสร้างสื่อการสอนที่เหมาะกับการนำเอาอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์แบบพกพามาใช้งานด้วย วิธีการสร้างสื่อการสอนที่เหมาะสมนี้ทำได้โดยการใช้เทคโนโลยีความจริงเสริม (Augmented Reality : AR) เทคโนโลยีความจริงเสริม หรือ AR นี้เป็นวิธีการที่ผสมผสานโลกเสมือน (virtual world) เข้ากับโลกความ

เป็นจริง (real world) โดยใช้วิธีซ้อนรูปภาพหรือภาพสามมิติที่อยู่ในโลกเสมือนไปบนภาพที่เห็นจริงๆ ในโลกความเป็นจริง (ผ่านกล้องที่อยู่ในโทรศัพท์มือถือ หรือแท็ปเล็ต) โดยแสดงผลภาพแบบเรียลไทม์ เทคโนโลยีในลักษณะนี้เราคงได้พบเห็นกันมาบ้างแล้วในรายการโทรทัศน์ต่าง ๆ เช่น ในการถ่ายทอดสดกีฬาอเมริกันฟุตบอล จะมีเส้นอธิบายระยะต่าง ๆ และในกีฬาฟุตบอลที่มีเส้นบอกการล้ำหน้า เป็นต้น เทคโนโลยีเสมือนจริงนี้ได้เริ่มต้นพัฒนามาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1990 แต่ยังไม่เป็นที่แพร่หลายมากนัก จนเมื่อไม่กี่ปีที่ผ่านมานี้เทคโนโลยีนี้ก็ได้ถูกนำมาใช้กันอย่างแพร่หลายเป็นอย่างมากเนื่องจากเทคโนโลยีของอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์แบบพกพา เช่น สมาร์ทโฟน ได้ถูกพัฒนาให้มีหน่วยประมวลผลที่รวดเร็วมากขึ้น มีอุปกรณ์ที่จำเป็นต้องใช้ประกอบ เช่น กล้อง เข็มทิศอิเล็กทรอนิกส์ อุปกรณ์แสดงพิกัดดาวเทียม และมีการเชื่อมต่อข้อมูลกับอินเทอเน็ตที่เร็วพอ

เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน (Virtual Reality หรือ VR) เป็นเทคโนโลยีที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อ จำลองสภาพแวดล้อมต่างๆ ทั้งจากสภาพแวดล้อมจริง และจากในจินตนาการ ขึ้นมาด้วยเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ โดยไม่ได้จำลองเพียงภาพและเสียงเท่านั้น แต่ยังรวมถึงประสาทสัมผัสด้านอื่นด้วย ด้วยการใส่อุปกรณ์นำเข้าเช่น ถุงมือ เมาส์ เพื่อการรับรู้ถึงแรงป้อนกลับจากการสัมผัสสิ่งต่างๆ ในโลกเสมือนจริงที่สร้างขึ้นโดยเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ เช่น หากสัมผัสเก้าอี้ จะต้องรับรู้ถึงมวลความแข็งของเก้าอี้ และอุณหภูมิของวัสดุเป็นต้น เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือนนั้น สามารถแยกออกจากเทคโนโลยีประเภทอื่นที่คล้ายกันได้อย่างชัดเจนด้วย ความจดจ่อทางร่างกาย (Physical Immersion) กล่าวคือสำหรับการใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน(VR) ผู้ใช้จะรู้สึกตัดขาดจากโลกจริง และ ความรู้สึกถึงความมีอยู่ (Psychological Presence) โดยที่ความจดจ่อทางร่างกายอยู่ในระดับระบบสัมผัสเต็มรูปแบบ (Fully Immersive System) ผู้ใช้รู้สึกตัดขาดจากโลกจริงอย่างสมบูรณ์แบบโดยสภาพแวดล้อมเสมือนจริง กล่าวคือผู้ใช้จะรู้สึกเหมือนอยู่ในโลกจริงแต่ ในความเป็นจริงแล้วอยู่ในโลกที่ถูกสร้างขึ้นด้วยเทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน ในขณะที่เทคโนโลยีอื่น เช่น เทคโนโลยี AR นั้นผู้ใช้ยังคงสัมผัสอยู่กับโลกจริง ระดับความจดจ่อทางร่างกายยังคงรับรู้ถึง ความมีอยู่ ในโลกจริง กล่าวคือเพียงแค่สัมผัสได้ถึงความเสมือนจริงซึ่งอาจจะเป็นรับรู้ด้วยการมอง หรือการได้ยิน แต่ยังไม่ถึงขั้นตัดขาดโลกจริง

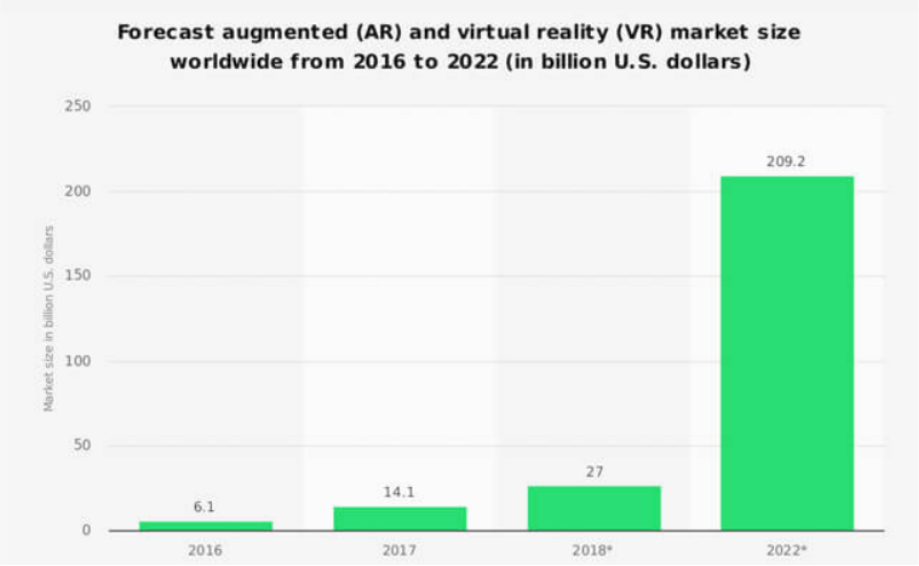
เทคโนโลยีความจริงเสริม (AR) คืออะไร

นอกเหนือจากเทคโนโลยี VR แล้ว ยังมีเทคโนโลยีอีกประเภทหนึ่งที่มีชื่อเรียกว่าความเป็นจริงเสริม (Augmented Reality) ซึ่งต่อไปนี้จะเรียกเป็นชื่อย่อว่า AR ที่เป็นการสร้างภาพเสริม อันหมายถึงภาพที่ไม่มีตัวตนอยู่จริงในจุดที่มนุษย์รายนั้นใช้ชีวิตอยู่ ให้มาปรากฏซ้อนอยู่บนภาพแห่งความเป็นจริงที่สายตาของมนุษย์มองเห็น โดยการจะเกิดขึ้นได้นั้นมนุษย์จะต้องสวมใส่อุปกรณ์พิเศษ เช่น แว่นตา หรือใช้อุปกรณ์สมาร์ตโฟนส่องไปที่พื้นที่ที่ได้กำหนดให้แสดงผล เช่น จุดที่รหัสสำหรับให้ซอฟต์แวร์หรือแอปพลิเคชั่นที่ติดตั้งบนสมาร์ตโฟนรับทราบ เพื่อให้แสดงภาพเสริมนั้นซ้อนขึ้นมาบนโลกปกติ มีการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี AR ในหลากหลายอุตสาหกรรม เช่น การเรียนการสอน การแพทย์ การโฆษณาประชาสัมพันธ์ การท่องเที่ยว เป็นต้น ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงปัจจัยสำคัญที่ทำให้เทคโนโลยีทั้ง 2 ประเภทมีประสิทธิภาพในการเพิ่มขีดความสามารถในการเรียนรู้ และใช้ชีวิตของมนุษย์แล้ว เทคโนโลยีการประมวลผลและการแสดงผลทั้งอุปกรณ์ฮาร์ดแวร์และซอฟต์แวร์ รวมถึงอัตราความเร็วในการสื่อสาร เครือข่ายสื่อสารทั้งแบบมีสายและไร้สาย

โดยเฉพาะเครือข่ายโทรศัพท์เคลื่อนที่นับว่ามีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างความสมจริงและขยายขีดความสามารถของทั้งเทคโนโลยี VR และ AR ให้มีบทบาทสำคัญของการใช้ชีวิตของมนุษย์

สถานะในปัจจุบันของเทคโนโลยี AR

เทคโนโลยี AR เป็นเทคโนโลยีที่พัฒนาอย่างรวดเร็ว ผู้นำด้านเทคโนโลยีที่มีชื่อเสียงเช่น Google และ Apple ทำงานอย่างหนักเพื่อปรับปรุงและการพัฒนาซอฟต์แวร์ให้สามารถเข้าถึงเฟรมเวิร์ก (Frameworks) ที่มีประสิทธิภาพเพื่อสร้างแอพพลิเคชั่น AR (AR applications) ตอนนี้เห็นได้ชัดว่าเทคโนโลยี AR มีปริมาณการเติบโตสูง เป็นที่แพร่หลายในการเล่นเกม การตลาด ภาพยนตร์ การท่องเที่ยว การศึกษาและอื่น ๆ เทคโนโลยีนี้ให้โอกาสสำหรับธุรกิจที่มีอยู่และธุรกิจใหม่ จะเห็นการเพิ่มขึ้นของตลาดจากการค้นพบและสถิติเกี่ยวกับเทคโนโลยี AR เพื่อทราบศักยภาพของตลาดในอนาคตดังภาพประกอบดังนี้



ภาพประกอบ 1 อัตราการเติบโตของเทคโนโลยี ความจริงเสริม (AR) และเทคโนโลยีเสมือนจริง (VR) ที่มา : https://www.mobileappdaily.com/2018/08/1/augmented-reality-in-education

จะเห็นความจริงว่าเราสามารถผสมผสานความเป็นจริงและความเป็นจริงเสมือนให้น่าสนใจได้ นอกจากนี้ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี วิธีการเรียนรู้ และการสอนแบบใหม่ได้เพิ่มประสบการณ์การเรียนรู้ให้กับผู้เรียนและจะเป็นประโยชน์ต่อพวกเขาที่จะเจริญเติบโตในอนาคต สถาบันการศึกษาหลายแห่งต้องใช้กลยุทธ์เชิงรุกเพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนค้นหาข้อมูลเพื่อแก้ไขปัญหา ความร่วมมือเป็นหนึ่งในส่วนที่สำคัญที่สุดของสภาพแวดล้อมทางการเรียน และรูปแบบการเรียนรู้แบบดั้งเดิมตามภาพประกอบ 1 จะต้องกระตุ้นหมดไป



ภาพประกอบ 2 การค้นคว้าหาความรู้โดยการอ่านจากตำรา

ผลการศึกษาการใช้เทคโนโลยี AR ในการเรียนรู้

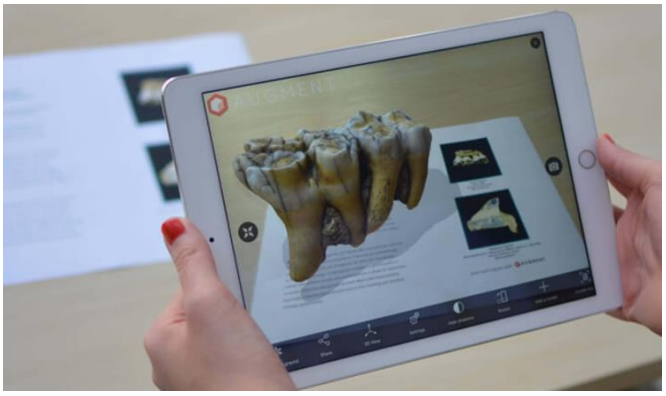
การนำเสนอการเรียนรู้ในอนาคตส่วนใหญ่ได้มุ่งเน้นไปที่เทคโนโลยี AR เท่านั้น และเป็นเหตุผลที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดังนี้

1. ทำให้ทุกอย่างเป็นไปได้ เราอาจจะต้องการนำไดโนเสาร์มาไว้ในห้องเรียน แต่คงไม่สามารถทำได้ ลองจินตนาการว่าคุณอยู่ในชั้นเรียนวิทยาศาสตร์เรียนเกี่ยวกับดาวเคราะห์ และคุณมีโอกาสได้เห็นดาวซึ่งเกือบจะดูเหมือนจริง ฟังดูแล้วน่าสนใจ เพราะเทคโนโลยี AR สามารถสร้างช่วงเวลาที่น่าตื่นตาตื่นใจในห้องเรียน



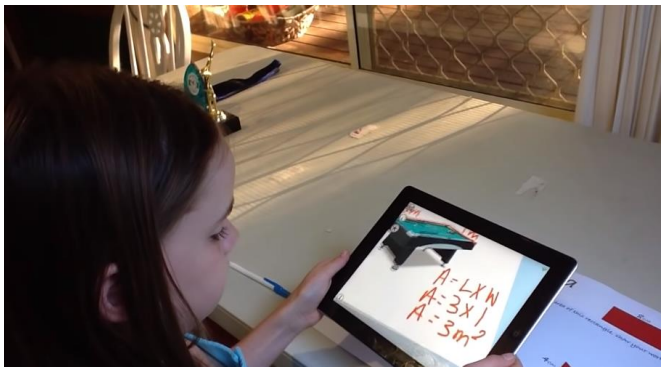
ภาพประกอบ 3 ผู้เรียนใช้เทคโนโลยี AR ประกอบการเรียน

2. การควบคุมมุมมอง เทคโนโลยี AR ที่ได้รับการพัฒนามาอย่างดี จะช่วยให้ผู้เรียนเห็นแบบจำลองตามธรรมชาติ พวกเขาสามารถมองไปรอบ ๆ และรับมุมมองที่ใกล้ชิดเพื่อทำความเข้าใจกับสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว นี่คือความสมบูรณ์แบบในขณะที่ดูเนื้อหา เช่น รูปร่าง จากเทคโนโลยี AR ที่นักเรียนสามารถวิเคราะห์คุณสมบัติได้อย่างง่ายดายด้วยความแม่นยำและอิสระมากขึ้น ความสนใจต่อการเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ จะเพิ่มขึ้น ยิ่งไปกว่านั้นผู้เรียนจะเพลิดเพลินกับบทเรียนโดยไม่เบื่อ



ภาพประกอบ 4 การเรียนโดยใช้เทคโนโลยี AR จากแบบจำลอง

3. การโต้ตอบในชั้นเรียน เทคโนโลยี AR สามารถนำเสนอประสบการณ์การเรียนรู้แบบโต้ตอบได้อย่างมาก ซึ่งจะเป็นไปได้เฉพาะเมื่อนักพัฒนาโปรแกรมได้พัฒนาแอปพลิเคชั่นซึ่งไม่ได้เป็นเพียงภาพเคลื่อนไหวบนหน้าจอ แต่นักออกแบบเติมความเป็นจริงให้สามารถพูดคุยเกี่ยวกับการนำเสนอเนื้อหาใน เทคโนโลยี AR ซึ่งเป็นไปได้จริง ๆ



ภาพประกอบ 5 การเรียนโดยใช้เทคโนโลยี AR โดยการโต้ตอบในชั้นเรียน

4. ปรับปรุงการมีส่วนร่วม การใช้เทคโนโลยี AR เป็นแบบฝึกหัดอาจช่วยให้ครูมีส่วนร่วมกับนักเรียนในการศึกษาโดยการสื่อสารแสดง 3 มิติ การมีส่วนร่วมในสิ่งต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนไหวของผู้เรียน ความคิดของพวกเขาสำหรับชั้นเรียนเทคโนโลยี AR และกระตุ้นให้พวกเขาเรียนรู้เรื่องเพิ่มเติม



ภาพประกอบ 6 การเรียนโดยใช้เทคโนโลยี AR โดยการสื่อสารแสดง 3 มิติ

5. เสริมสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเรียนรู้ การใช้แอปพลิเคชั่น Aurasma ซึ่งมีความสามารถในการติดป้ายสื่อ โต้ตอบกับผู้เรียน สร้างเนื้อหาสำหรับการแสดงในห้องเรียน สร้างความโดดเด่นในการใช้งานที่ก้าวล้ำที่สุดของความเป็นจริงในด้านการศึกษา นอกเหนือจากนี้แอปพลิเคชั่นอื่น ๆ ที่สามารถจัดการได้เช่น Zappar, Blippar หรือแอปพลิเคชั่นระบายสี เช่น Quiver

6. กระตุ้นความรู้สึก หากการพัฒนาเทคโนโลยี AR อย่างดี จะสมารถเชื่อมโยงผู้เรียนผ่านเสียงและการควบคุมแบบสัมผัส เป็นผลให้การสร้างประสบการณ์ที่หลากหลายทางประสาทสัมผัสที่สามารถพัฒนาเนื้อหาการเรียนรู้ได้

7. การเข้าถึงอย่างละเอียด เป็นแนวคิดที่เรียบง่ายแต่ทรงพลังอย่างยิ่งกับความเป็นจริงที่ยิ่งใหญ่สามารถทำให้คุณมองเข้าไปในสิ่งต่าง ๆ ได้ เพราะให้ความรู้สึกราวกับว่าคุณกำลังใส่แว่นตาเอ็กซเรย์เมื่อคุณมองเข้าไปในร่างกายมนุษย์ได้อย่างง่ายดาย ผลของรังสีเอกซ์นั้นไม่ได้ จำกัด อยู่แค่กายวิภาคศาสตร์

8. ปัจจัยงบประมาณด้านการศึกษา การใช้ทรัพยากรและงบประมาณในโรงเรียนจำนวนมากเพื่อพัฒนาการศึกษา เทคโนโลยี AR สามารถช่วยในเรื่องนี้ได้ เช่น อาจมีค่าใช้จ่ายสูงในการซื้อรูปทรงสามมิติทั้งชุดเพื่อใช้ในวิชาคณิตศาสตร์ อย่างไรก็ตามคุณสามารถปรับใช้ชุดรูปทรงของชั้นเรียนจากเทคโนโลยี AR ได้โดยใช้แอปพลิเคชั่น เช่น เรขาคณิตของ Arloon เพื่อประหยัดค่าค่าใช้จ่าย และจะทำให้สถาบันการศึกษาหลายแห่งหันไปสู่ เทคโนโลยี AR ในอีกไม่กี่ปีข้างหน้า

9. การแยกแยะกรอบแนวคิด และแก้ปัญหา เทคโนโลยี AR มีความสามารถในการมีส่วนร่วมในแบบจำลอง 3 มิติทุกอย่างที่อาจไม่เข้าใจในห้องเรียน หรือตรงข้ามกับทฤษฎีและเนื้อหาที่ยาก โมเดลภาพช่วยให้ผู้เรียนได้รับความเข้าใจเพิ่มเติมในหัวข้อการเรียน



ภาพประกอบ 7 การเรียนโดยใช้เทคโนโลยี AR แยกแยะกรอบแนวคิด และแก้ปัญหา

10. การค้นหาและเรียนรู้ ผู้เยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์สามารถเข้าถึงเทคโนโลยี AR ด้วยโทรศัพท์มือถือของพวกเขาและค้นหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์โดยการตรวจสอบเนื้อหาเพิ่มเติมที่แตกต่างกันในการเชื่อมโยงกับวัตถุ เทคโนโลยี AR สมารถให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับสิ่งที่พวกเขาเห็นหรือ นำไปเยี่ยมชมในอดีตได้

11. การเรียนด้วยแบบจำลอง การเรียนรู้ด้วยตนเอง เช่น การใช้มือในการทดสอบหรือการสอบภาคปฏิบัติอาจช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาได้ดีขึ้น แอปพลิเคชั่นการศึกษาในห้องเรียนจะช่วยให้นักศึกษาแพทย์เรียนรู้โครงสร้างร่างกายของมนุษย์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ การใช้เทคโนโลยี AR ในบทเรียนช่วยให้พวกเขาค้นพบส่วนต่าง ๆ ของร่างกายแยกจากกันและสมารถสำรวจลักษณะ และการทำงานของมันได้



ภาพประกอบ 8 การเรียนโดยใช้เทคโนโลยี AR ด้วยแบบจำลอง

หลักการทำงานของเทคโนโลยี AR

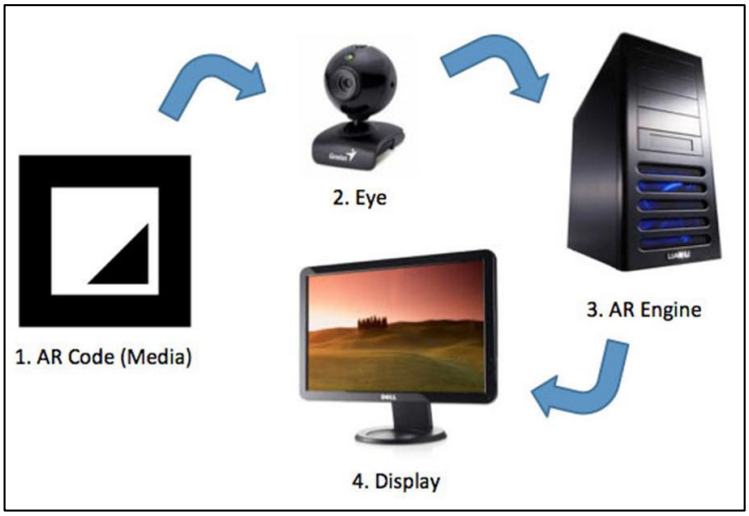
ในหัวข้อนี้จะได้แนะนำหลักการทำงานของ AR ก่อน ซึ่งจะทำให้เกิดความเข้าใจในกระบวนการทำงานของ AR มากยิ่งขึ้น โดยหลักการทำงานของ AR จะประกอบไปด้วยส่วนสำคัญ 4 ส่วน ตามรูปที่ คือ

1. AR Code หรือ AR Marker คือ ส่วนที่ใช้ในการกำหนดมุมมอง และตำแหน่งที่ใช้ในการวางภาพหรือวัตถุเสมือน

2. กล้อง ไว้ใช้สำหรับจับภาพของ AR Code เพื่อส่งให้คอมพิวเตอร์นำไปประมวลผล

3. คอมพิวเตอร์ที่บรรจุโปรแกรมที่ทำหน้าที่วิเคราะห์ AR Code และเลือกภาพหรือวัตถุที่ตรงกับ AR Code นั้น ๆ

4. จอแสดงผล



ภาพประกอบ 9 หลักการทำงานของเทคโนโลยี AR

กระบวนการทำงานของเทคโนโลยี AR เกิดจากการใช้กล้องเป็นตัวจับภาพของ AR Code (ที่ได้ทำการสร้างขึ้นไว้ก่อนแล้ว) แล้วส่งต่อภาพไปยังคอมพิวเตอร์ที่บรรจุโปรแกรม AR ทำการวิเคราะห์ AR Code และทำการเลือกภาพหรือวัตถุที่ตรงกับ AR Code นั้น ๆ จากนั้นจึงส่งภาพหรือวัตถุที่เลือกไว้ไปแสดงผลทาบลงบน AR Code ในหน้าจอแสดงผล สังเกตว่าส่วนประกอบในข้อ 2-4 ซึ่งก็คือ กล้อง หน่วยประมวลผล และจอแสดงผลนี้ในปัจจุบันได้ถูกนำมารวมกันอยู่ภายในอุปกรณ์เพียงตัวเดียวนั่นก็คือ สมาร์ทโฟน หรือแท็ปเล็ต นั่นเอง

ความแตกต่างระหว่าง VR และ AR

เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน (Virtual Reality) ซึ่งต่อไปนี้จะเรียกเป็นชื่อย่อว่า VR คือการสร้างบรรยากาศเสมือนจริงผ่านทางอุปกรณ์แสดงผลที่ปัจจุบันมีด้วยกันหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการมองผ่านทางแว่นตา VR ผ่านทางหน้าจอโทรศัพท์เคลื่อนที่แบบสมาร์ตโฟน หรือผ่านทางเครื่องฉายภาพต่างๆ ปัจจุบันมีการพัฒนาสื่อข้อมูล (Content) และวิธีการแสดงผลและรับการสื่อสารของมนุษย์ผ่านระบบ VR ไปใช้งานในหลากหลายอุตสาหกรรม เช่น การเรียนการสอน การฝึกและทดลองขับยานพาหนะ การศึกษาการแพทย์การท่องเที่ยว การโฆษณาประชาสัมพันธ์ การรับชมภาพยนตร์แบบ VR ฯลฯ โดยหลักก็คือมนุษย์สามารถรับอรรถรสหรือประสบการณ์ในการใช้ชีวิตได้โดยไม่จำเป็นต้องเดินทางไปหรือไปอยู่ในสถานที่จริง แต่ก็สามารถเรียนรู้ ได้รับรู้ถึงความรู้สึก หรือแม้กระทั่งสามารถมีส่วนร่วมกับเหตุการณ์จริงได้ โดยผ่านทางอุปกรณ์แสดงผลและรับการโต้ตอบจากตัวของมนุษย์เองนอกเหนือจากเทคโนโลยี VR แล้ว ยังมีเทคโนโลยีอีกประเภทหนึ่งที่มีชื่อเรียกว่าความเป็นจริงเสริม (Augmented Reality) ซึ่งต่อไปนี้จะเรียกเป็นชื่อย่อว่า AR ที่เป็นการสร้างภาพเสริม อันหมายถึงภาพที่ไม่มีตัวตนอยู่จริงในจุดที่มนุษย์รายนั้นใช้ชีวิตอยู่ ให้มาปรากฏซ้อนอยู่

บนภาพแห่งความเป็นจริงที่สายตาของมนุษย์มองเห็น โดยการจะเกิดขึ้นได้นั้นมนุษย์จะต้องสวมใส่อุปกรณ์พิเศษ เช่น แว่นตา หรือใช้อุปกรณ์สมาร์ตโฟนส่องไปที่พื้นที่ที่ได้กำหนดให้แสดงผล เช่น จุดที่รหัสสำหรับให้ซอฟต์แวร์หรือแอปพลิเคชั่นที่ติดตั้งบนสมาร์ตโฟนรับทราบ เพื่อให้แสดงภาพเสริมนั้นซ้อนขึ้นมาบนโลกปกติ มีการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี AR ในหลากหลายอุตสาหกรรม เช่น การเรียนการสอน การแพทย์ การโฆษณา ประชาสัมพันธ์ การท่องเที่ยว ฯลฯซึ่งเมื่อพิจารณาถึงปัจจัยสำคัญที่ทำให้เทคโนโลยีทั้ง 2 ประเภท มีประสิทธิภาพ ในการเพิ่มขีดความสามารถในการเรียนรู้ และใช้ชีวิตของมนุษย์แล้ว เทคโนโลยีการประมวลผลและการแสดงผลทั้งอุปกรณ์ฮาร์ดแวร์และซอฟต์แวร์ รวมถึงอัตราความเร็วในการสื่อสาร เครือข่ายสื่อสารทั้งแบบมีสายและไร้สาย โดยเฉพาะเครือข่ายโทรศัพท์เคลื่อนที่นับว่ามีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างความสมจริงและขยายขีดความสามารถของทั้งเทคโนโลยี VR และ AR ให้มีบทบาทสำคัญของการใช้ชีวิตของมนุษย์นับจากนี้เป็นต้นไป

ผลงานการวิจัยการใช้เทคโนโลยี AR ในการเรียนการสอน

การประยุกต์ใช้เทคโนโลยี AR ในการเรียนการสอนกำลังได้รับความสนใจจากทุกวงการโดยเฉพาะในด้านการศึกษาเนื่องจากสามารถกระตุ้นการเรียนรู้และยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนให้สูงขึ้น นักวิ จัยได้นำเอาหลักการใช้เทคโนโลยี AR และผลการวิจัยได้สะท้อนถึงผลการเรียนรู้ดังนี้

เกวลี ผาใต้ และคณะ (2561) การเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริง เรื่อง คำศัพท์ภาษาอังกฤษสัตว์โลกน่ารู้ผู้วิจัยดำเนินการสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อสื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริง เรื่องคำศัพท์ภาษาอังกฤษสัตว์โลกน่ารู้ โดยกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 – 3 โรงเรียนบ้านป่าหว้าน จำนวน 30 คน จากการนำสื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริง เรื่อง คำศัพท์ภาษาอังกฤษสัตว์โลกน่ารู้ จากการสอบถามความพึงพอใจของสื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริง เรื่อง คำศัพท์ภาษาอังกฤษสัตว์โลกน่ารู้ พบว่า ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุดในทุกหัวข้อการประเมิน โดยภาพรวมการประเมินความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อสื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริง เรื่องคำศัพท์ภาษาอังกฤษสัตว์โลกน่ารู้อยู่ในระดับมากที่สุด และให้ข้อเสนอแนะว่าในการสร้างสื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริงควรดำเนินการดังนี้ 1) การออกแบบ ควรมีการศึกษารูปแบบของเทคโนโลยีที่เหมาะสมกับการนำไปพัฒนาแอปพลิเคชั่น และในส่วนของการออกแบบหน้าจอควรมีการปรับขนาดให้เหมาะสมมากที่สุด 2) การจัดเนื้อหาควรปรับเนื้อหาข้อมูลให้เหมาะสำหรับการแสดงผลกับขนาดของหน้าจอ 3) การพัฒนาแอปพลิเคชั่นเทคโนโลยีสมิติเสมือนจริง ควรเลือกจุดมาร์คเกอร์ที่มีขนาดใหญ่หรือขนาดพอดี และควรเลือกจุดมาร์คเกอร์ที่มีรายละเอียดมาก ๆ เพื่อการประมวลผลที่แม่นยำมากขึ้น

พจน์ศิรินทร์ ลิมปินันทน์ (2560) เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม ส่งเสริมความคงทนในการจำคำศัพท์ภาษาอังกฤษ ผลการศึกษาความคงทนในการจำคำศัพท์ภาษาอังกฤษโดยใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริมเป็นสื่อในการสอนมีผลการศึกษา ดังนี้ ผู้ศึกษาได้ทดสอบนักเรียนชั้นอนุบาล 3 ก่อนและหลังการใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริมทันทีได้ ผลการวิเคราะห์พบว่า คะแนนทดสอบหลังเรียนด้วยเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริมมีคะแนนสูงกว่าคะแนน ทดสอบก่อนเรียน และเมื่อเวลาผ่านไป 14 วัน ผู้ศึกษากลับไปทดสอบกับกลุ่มตัวอย่างอีกครั้งมีผลการเปรียบเทียบ คะแนนหลังเรียนด้วยเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม ส่งเสริมการสอนคำศัพท์ภาษาอังกฤษทันทีและคะแนนหลังเรียน ด้วยเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริมส่งเสริมการสอนคำศัพท์

ภาษาอังกฤษผ่านไป 14 วัน ของนักเรียนชั้นอนุบาล พบว่า มีความคงทนในการจำคำศัพท์หลังจากได้ใช้สื่อเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม ส่งเสริมการสอนคำศัพท์ภาษาอังกฤษทันที และเมื่อเวลาผ่านไปแล้ว 14 วัน ไม่แตกต่างกัน อย่างมีนัยสำคัญที่ 0.05 แสดงถึงความคงทนในการจำของนักเรียนไม่ได้น้อยลงจากเดิม

ณัฐพงศ์ พลสยม และสุพจน์ สุทาธรรม (2559) การพัฒนาสื่อการเรียนรู้เรื่อง ฮาร์ดแวร์ ด้วยเทคโนโลยี Augmented Reality พบว่า สื่อการเรียนรู้เรื่อง ฮาร์ดแวร์ ด้วยเทคโนโลยี Augmented Reality ที่สร้างขึ้นประกอบด้วยการใช้งาน marker ร่วมกับโปรแกรม flash cs6 ผลการประเมินคุณภาพโดยผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อความเหมาะสมของสื่อการเรียนรู้เรื่องฮาร์ดแวร์ ด้วยเทคโนโลยี Augmented Reality โดยรวมมีคุณภาพอยู่ในระดับมากที่สุด และนักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนด้วยสื่อการเรียนรู้เรื่อง ฮาร์ดแวร์ ด้วยเทคโนโลยี Augmented Reality โดยรวม อยู่ในระดับมาก

ประโยชน์ในด้านอื่น ๆ ของการใช้สื่อเสริมการเรียนรู้ เทคโนโลยี AR ในการเรียนการสอน

นอกจากจะสามารถสร้างความน่าสนใจในการเรียนรู้ให้กับผู้เรียนแล้ว สื่อเสริมการเรียนรู้ เทคโนโลยีAR ยังจะสามารถสร้างแรงบันดาลใจและจุดประกายให้กับผู้เรียน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้เรียนที่สนใจด้านวิทยาการคอมพิวเตอร์ เมื่อได้สัมผัสกับเทคโนโลยี AR พวกเขาอาจเกิดจินตนาการ นำไปคิดต่อยอด พัฒนาและสร้างสรรค์เทคโนโลยี AR สำหรับการใช้งานในด้านอื่นๆ ต่อไปได้ เนื่องจากในปัจจุบัน ในสาขาอาชีพต่างๆ ได้มีการนำเทคโนโลยี AR มาช่วยในการทำงานมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ในอุตสาหกรรมรถยนต์ มีการใช้เทคโนโลยี AR มาสร้างภาพเครื่องยนต์แบบสามมิติสำหรับให้ผู้ใช้ได้เรียนรู้การปฏิบัติงานประกอบรถยนต์ ในด้านการแพทย์ มีการใช้เทคโนโลยี AR ในการสร้างภาพเสมือนสามมิติให้นักศึกษาแพทย์ได้ฝึกใช้เครื่องมือแพทย์รักษาหรือผ่าตัดผู้ป่วยแบบไม่ต้องสัมผัสกับผู้ป่วยจริง หรือในทางธุรกิจ มีการใช้เทคโนโลยี AR ในการแสดงภาพสินค้าแบบสามมิติที่อยู่ภายในกล่องโดยที่ไม่ต้องแกะกล่อง

สรุป

การออกแบบและสร้างภาพเสมือนสามมิติแบบเทคโนโลยี AR จะไม่ได้ถูกจำกัดเพียงแค่ผู้ที่มีความรู้ความชำนาญด้านเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์เท่านั้น แต่ทุกคนจะสามารถออกแบบและสร้าง เทคโนโลยี AR ขึ้นมาเองได้อย่างง่ายๆ ในเวลาไม่นาน และไม่เสียค่าใช้จ่าย แต่ภาพเสมือนสามมิติที่ได้อาจจะไม่สวยงามเท่ากับภาพที่ผู้เชี่ยวชาญสร้างขึ้น จากงานวิจัยด้านเทคโนโลยี AR อย่างต่อเนื่อง ทำให้มีผู้ได้เริ่มนำเทคโนโลยี AR มาสร้างสรรค์นวัตกรรม ตัวอย่างเช่น Google Glass ซึ่งแว่นตาที่ผนวกเทคโนโลยี AR เข้ากับการมองผ่านเลนส์ทำให้ผู้สวมแว่นมองเห็นโลกจริงที่ซ้อนกับโลกเสมือน ช่วยให้ผู้ใส่แว่นสามารถดำเนินชีวิตได้อย่างสะดวกสบายยิ่งขึ้น ดั้งนั้น ในอนาคตการนำสื่อ เทคโนโลยี AR ไปใช้ในการเรียนการสอนใน จะไม่เพียงเป็นการนำไปสร้างความสนใจ และกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้เท่านั้น แต่จะสามารถเข้าไปมีส่วนในขั้นตอนการสำรวจตรวจสอบ (Explore) การเรียนรู้แบบร่วมมือกัน (collaborative learning) หรือการเรียนรู้แบบอื่น ๆ ที่ครูและผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 ต้องเฝ้าติดตามดูกันอย่างใกล้ชิดต่อไป



บรรณานุกรม

เกวลี ผาใต้ และคณะ. สื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีมิติเสมือนจริง เรื่องคำศัพท์ภาษาอังกฤษสัตว์โลกน่ารู้. วารสารโครงงานวิทยาการคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีสารสนเทศ ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2561.

ชาตรี ชัยลอม และคณะ. การพัฒนาสื่อการสอนระบบเทคโนโลยี AR โดยการผลิตสื่อสามมิติระบบปฏิสัมพันธ์ เรื่อง หลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง โดยใช้เทคโนโลยี AR บนมือถือ

ณัฐพงศ์ พลสยม และ สุพจน์ สุทาธรรม. การพัฒนาสื่อการเรียนรู้เรื่อง ฮาร์ดแวร์ ด้วยเทคโนโลยี Augmented Reality วารสารวิชาการการจัดการเทคโนโลยีสารสนเทศและนวัตกรรม คณะเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2559.

ประจวบ ปวรางกูร การนำเทคโนโลยีเสมือนจริงมาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอน. http://www.mut.ac.th/research-detail-19 (2557)

พจน์ศิรินทร์ ลิมปินันทน์. เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริมส่งเสริมความคงทนในการจ าค าศัพท์ภาษาอังกฤษ. วารสารวิชาการการจัดการเทคโนโลยีสารสนเทศและนวัตกรรม ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2560 คณะเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม. 2560.

ไพโรจน์ ไววานิชกิจ การศึกษาการเติบโตของเทคโนโลยี ความเป็นจริงเสมือน และความเป็นจริงเสริม กับผลกระทบที่มีต่อเครือข่ายโทรศัพท์ เคลื่อนที่ยุค 5 จี วารสารวิชาการ กสทช. 2561.

วิวัฒน์ มีสุวรรณ์. การเรียนรู้ด้วยการสร้างโลกเสมือนผสานโลกจริงวารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 13 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม 2554.

วิลาศ สมิทธิฤทธา. Augmented Reality คืออะไรกันแน่. https://broadcast.nbtc.go.th/bcj/2559/doc/2559_10_4.pdf.

MAD Team. Augmented Reality in Education: A Way to Future. https://www.mobileappdaily.com/2018/08/1/augmented-reality-in-education

กลุ่มการศึกษา

การวิจัยและพัฒนาแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพ เฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเขตภาคกลาง

THE RESEARCH AND DEVELOPMENT STANDARDS TEST OF THAI DRAMATIC ARTS PROFESSIONAL GROUP FOR HIGH SCHOOL STUDENTS, CENTRAL THAILAND

นุชจรินทร์ แจ่มสากล*
NUCHARIN CHAEMSAKOL

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 เพื่อสร้างและตรวจสอบคุณภาพข้อสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย และเพื่อสร้างเกณฑ์ประเมินผลการทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โดยเป็นการวิจัยและพัฒนา กลุ่มเป้าหมาย คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายสาขาวิชาชีพเฉพาะนาฏศิลป์ไทย โดยจำนวนกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีการสุ่มแบบอย่างง่ายรวมทั้งสิ้น 290 คน (30 : 30 : 230) จากนักเรียนมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 ปีการศึกษา 2561 ภาคเรียนที่ 2 จากวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ค่าสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าดัชนีความสอดคล้อง(IOC) ค่าความยากแบบทดสอบรายข้อ ค่าอำนาจจำแนก ค่าความเที่ยงหรือความเชื่อมั่นของแบบทดสอบด้วย KR-20 และค่าคะแนนมาตรฐานซีแบบการแจกแจงปกติ (Z-Score)และคะแนนมาตรฐานที (T-Score)

ผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้ 1) ผลการวิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ.2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ประกอบด้วย 6 รายวิชา คือ วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย1 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย2 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย3 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย4 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย5 และวิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย6 โดยกำหนดสัดส่วนของจำนวนแบบทดสอบตามเนื้อหาดังนี้ 11 : 16 : 24 : 12 : 22 : 15 ข้อ รวมทั้งสิ้น 100 ข้อ 2) แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะนาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายที่ผ่านการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน มีค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC : Item Objective Congruence) มีค่าระหว่าง 0.60 ถึง 1.00 ซึ่งผ่านเกณฑ์ทุกข้อ ผลการวิเคราะห์ค่าความยากและค่าอำนาจจำแนกแบบทดสอบจำนวน 100 ข้อ มีค่าความยากระหว่าง 0.28 ถึง 0.78 ซึ่งอยู่ในเกณฑ์โดยในทุกข้อของแบบทดสอบมีคุณภาพรายข้อตามเกณฑ์ค่าความยากและค่าอำนาจจำแนกระหว่าง 0.27 ถึง 0.70 ผลการวิเคราะห์ค่าความเที่ยง (Reliability) ของแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายมีค่าความเที่ยง 0.701

37/7 ถนนศรีอินทราทิตย์ ต.ธานี อ.เมืองสุโขทัย จังหวัดสุโขทัย 64000

ซึ่งมีค่าอยู่ในระดับ สูง และ 3) ผลการสร้างเกณฑ์การประเมินผลการทดสอบด้วยแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พบว่า เกณฑ์การประเมินผลแบ่งเป็น 4 ระดับ ได้แก่ ดีมาก เมื่อมีคะแนน 75 คะแนนขึ้นไป ระดับ ดี เมื่อมีคะแนนระหว่าง 55 ถึง 74 คะแนน ระดับ พอใช้ เมื่อมีคะแนนระหว่าง 30 ถึง 54 คะแนน และระดับ ปรับปรุง เมื่อมีคะแนนต่ำกว่า 30 คะแนน

คำสำคัญ : แบบทดสอบ มาตรฐานวิชาชีพ นาฏศิลป์ไทย

ABSTRACT

This research was “the Research and Development Standards Test of Thai Dramatic Arts Professional Group for High School Students, Central Thailand”. The objectives of the research were to analyze the Basic Professional of the College of Dramatic Arts Curriculum B.E.2553 in the High School Level under the Basic Education Core Curriculum B.E.2551 and to construct and check the quality of the standards test of Thai Dramatic Arts Professional Group in high school level, central region. This research was research and development and the target group was high school level students majoring in Thai Drama. The sample of this research was selected used simple random sampling technique which consisted of 290 people 30 : 30 : 290) from Mathayom Suksa six students during the second semester, Academic Year 2018 in the College of Dramatic Arts, Suphan Buri Collage of Dramatic Arts, Angthong College of Dramatic Arts and Lop Buri College of Dramatic Arts. The data were analyzed by Item-Objective Congruence Index (IOC), Difficulty of standards test items, Discrimination, Reliability of standards test using by KR-20, Standard Z –Score (Z-Score) and Standard T-Score (T-Score).

Research findings were as follows: 1) the analysis results of the Basic Professional of the College of Dramatic Arts Curriculum B.E.2553 in the High School Level under the Basic Education Core Curriculum B.E.2551 consisted of 6 subject : Theory of Thai Classical Dance Drama 1) Theory of Thai Classical Dance Drama 2) Theory of Thai Classical Dance Drama 3) Theory of Thai Classical Dance Drama 4, Theory of Thai Classical Dance Drama 5 and Theory of Thai Classical Dance Drama 6 which determined the items of test and followed by the content including 11 : 16 : 24 : 12 : 22 : 15 items. The total of test was 100 items. 2) The Standards Test of Thai Dramatic Arts Professional Group in the High School Level was checked the Content Validity by three specialists. Item-Objective Congruence Index (IOC) had between 0.60-1.00 which passed all items. The analysis results of Difficulty and Discrimination of 100 test items had Difficulty between 0.28 – 0.78 which were in line for all items. The Standards Test had a quality for each item in difficulty criteria and Discrimination had between 0.27 – 0.70. The analysis results of Reliability of standards test of Thai Dramatic



Arts Professional Group in high school level had 0.701 which was in high level. and 3) The construction results of the evaluation criteria for standards test of Thai Dramatic Arts Professional Group in high school level found that the evaluation criteria divided into 4 levels : Excellent was each item not less than 75 items, Good was each item between 55 – 74 items, Fair was each item between 30 – 54 items. and then Improvement was each item less than 30 items.

Keywords : Standards Test, Professional Autonomy, Thai Drama

บทนำ

สภาวการณ์การเปลี่ยนแปลงทั้งภายในและภายนอกประเทศที่มีผลกระทบต่อการจัดการศึกษาของประเทศ ชี้ให้เห็นว่าประเทศไทยยังต้องเผชิญกับกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกสตวรรษที่ 21 ที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ซับซ้อนและคาดการณ์ได้ยาก โดยมีการจัดการระบบ โครงสร้างและกระบวนการจัดการศึกษา ยึดหลักมีเอกภาพด้านนโยบายและมีความหลากหลายในการปฏิบัติ มีการกระจายอำนาจที่มีประสิทธิภาพ และมีการทดสอบที่ได้มาตรฐานไปสู่ระดับชาติ สถานศึกษาและองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น มีการกำหนดมาตรฐานการศึกษา และจัดระบบประกันคุณภาพการศึกษาทุกระดับและทุกประเภทการศึกษา จึงได้จัดตั้งสถาบันทดสอบการศึกษาแห่งชาติ (องค์การมหาชน) เรียกโดยย่อว่า "สทศ." ขึ้นเพื่อตรวจสอบประเมินผลว่าการจัดการศึกษาที่เป็นการให้บริการสาธารณะแก่ประชาชนที่รัฐจะต้องจัดให้ทั่วถึงนั้น มีคุณภาพต่ำมาตรฐานการศึกษาที่กำหนดและมีคุณภาพเท่าเทียมกัน การเรียนการสอนในปัจจุบันจึงอาศัยความรู้จากประสบการณ์ที่ผ่านกระบวนการการปฏิบัติและสร้างสรรค์ของผู้รู้ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น ปลูกฝังค่านิยม ความเชื่อที่ถูกต้องในการสร้างความตระหนักเห็นคุณค่าและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น สอดคล้องกับรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2550 ที่ให้ความสำคัญเกี่ยวกับการอนุรักษ์บำรุงรักษา ฟื้นฟู ปกป้อง คุ้มครอง พิทักษ์ ส่งเสริม สนับสนุน ช่วยเหลือสืบสาน พัฒนา เผยแพร่ และปลูกจิตสำนึกคนไทยเพื่อสร้างความภาคภูมิใจและตระหนักในศักดิ์ศรีเกียรติภูมิ ภูมิปัญญาที่มีในชาติ (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2551)

วิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีการจัดการศึกษาวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายทั้งสิ้น 12 วิทยาลัย ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ โดยมีถึง 10 สาขา ได้แก่ โขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายไทย คีตศิลป์ไทย ดนตรีสากล คีตศิลป์สากล นาฏศิลป์สากล การแสดงพื้นบ้านและดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งที่ผ่านมาเกณฑ์การจบหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลปในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายมีการประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาพื้นฐานและรายวิชาชีพร่วมกับผลทดสอบการศึกษาระดับชาติขั้นพื้นฐาน(O-NET) ซึ่งในเนื้อหาของกลุ่มสาระการเรียนเการเรียนรู้พื้นฐานมีจำนวนชั่วโมงเรียนน้อยกว่าโรงเรียนสามัญทั่วไป โดยวิทยาลัยนาฏศิลปเน้นกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพเป็นหลัก และที่ผ่านมายังไม่มีแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพที่ใช้เป็นเกณฑ์การจบการศึกษาร่วมกัน ดังนั้น เพื่อให้มี

การตรวจสอบมาตรฐานในการจัดการศึกษาให้เป็นไปในมาตรฐานเดียวกัน จึงมีความสำคัญจำเป็นที่จะมีแบบทดสอบมาตรฐานระดับมัธยมศึกษาตอนปลายในกลุ่มสาระการเรียนรู้สาขาวิชาเฉพาะทางนาฏศิลป์ไทย ซึ่งทำการสอนทุกวิทยาลัยในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทั้งยังมีภารกิจสำคัญในการอนุรักษ์ พัฒนา เผยแพร่ สร้างสรรค์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกของชาติไทยให้ธำรงอยู่สืบไป และเพื่อให้การจัดการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์มีความทันสมัย เหมาะสมและสอดคล้องกับการจัดการศึกษาขั้นพื้นฐานของกระทรวงศึกษาธิการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จึงกำหนดให้มีการพัฒนาหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2551 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โดยใช้มาตรฐานตัวชี้วัดในกลุ่มสาระการเรียนรู้ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขึ้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ 8 กลุ่มสาระในส่วนมาตรฐาน

ดังนั้นผลการเรียนรู้และมาตรฐานการเรียนรู้ในกลุ่มวิชาชีพนั้นแสดงถึงความเป็นวิชาชีพด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์อันเป็นอัตลักษณ์ของการจัดการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป จากการทดสอบทางการศึกษาข้างต้น พบว่ายังไม่มีแบบทดสอบด้านวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทยที่มีมาตรฐาน สาขานาฏศิลป์ไทยเป็นวัฒนธรรมทางการเรียนรู้ด้านศิลปะที่มีความจำเพาะเจาะจง แบบทดสอบมาตรฐานสามารถยกระดับนาฏศิลป์ไทยด้านศิลปวัฒนธรรมระดับชาติให้มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับและมีการประเมินการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทยในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พร้อมส่งเสริมการประกันคุณภาพการศึกษาให้มีคุณภาพตามวิชาชีพสาขานาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงพัฒนาแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เพื่อยกระดับการศึกษาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมให้มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับต่อไปในระดับสากล

วัตถุประสงค์

1. เพื่อวิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551
2. เพื่อสร้างและตรวจสอบคุณภาพข้อสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เขตภาคกลาง
3. เพื่อสร้างเกณฑ์ประเมินผลการทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย เขตภาคกลาง

วิธีดำเนินการวิจัย

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย เป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย สาขาวิชาชีพเฉพาะนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลาง สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 4 วิทยาลัย ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ปีการศึกษา 2560 จำนวนนักเรียนทั้งสิ้น 432 คน

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย เป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย สาขาวิชาชีพเฉพาะนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคกลาง สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 4 วิทยาลัย ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ปีการศึกษา 2560 ด้วยวิธีการสุ่มแบบอย่างง่าย (Simple Random Sampling) จำนวนนักเรียนทั้งสิ้น 290 คน



เครื่องมือการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเป็นแบบทดสอบวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โดยคณะครูผู้สอนในรายวิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 1 ถึง วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 6 ร่วมกันกำหนดสมรรถนะผู้เรียนจำแนกตามตัวชี้วัดที่กำหนดในหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 เพื่อใช้เป็นโครงสร้างในการออกข้อสอบและสร้างเครื่องมือโดยจัดทำแบบทดสอบ(Test Blueprint) สำหรับนำไปใช้ในการประเมิน โดยแบบทดสอบเป็นปรนัย 4 ตัวเลือก ในแต่ละข้อมีคำตอบที่ถูกเพียงคำตอบเดียว เกณฑ์การให้คะแนนคือ ตอบถูกให้ 1 คะแนน ตอบผิดให้ 0 คะแนน (รวมถึงกรณีไม่ตอบแบบทดสอบ) จำนวน 100 ข้อ

วิธีการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 การวิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 มีการดำเนินการดังต่อไปนี้

1. คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดประชุมวางแผนการดำเนินงานร่วมกับที่ปรึกษางานวิจัย ผู้บริหารฝ่ายวิชาการและคณะครูที่ดำเนินการสอนในสาขานาฏศิลป์ เพื่อให้ทราบถึงแนวทางการพัฒนาหลักสูตรและขอรับคำแนะนำเพื่อใช้ในการทำวิจัย

2. ประสานความร่วมมือเกี่ยวกับแนวทางการดำเนินการร่วมกับผู้อำนวยการ รองฝ่ายวิชาการและคณะครูจากวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองและวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ทำให้สามารถเข้าใจวัตถุประสงค์ โครงสร้าง รายวิชาเรียน เกณฑ์การจบของหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 โดยมีเกณฑ์การจบหลักสูตรที่สามารถยกระดับการเรียนคือ ผลการเรียน ในรายวิชาปฏิบัติเอกและรายวิชาทฤษฎีเอกต้องไม่ต่ำกว่า "2"

3. ดำเนินการพิจารณาและกำหนดองค์ประกอบและตัวชี้วัดของสมรรถนะผู้เรียนในกลุ่มสาขานาฏศิลป์ไทยในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

4. สัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์กำหนดองค์ประกอบและตัวชี้วัดของสมรรถนะผู้เรียนสาขานาฏศิลป์ไทยในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

5. จัดทำร่างองค์ประกอบและตัวชี้วัดของสมรรถนะผู้เรียนสาขานาฏศิลป์ไทยในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

6. ดำเนินการสนทนากลุ่ม(Focus group) ระหว่างผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นอาจารย์สอนในวิทยาลัยนาฏศิลป จำนวน 10 คน เพื่อร่วมกันกำหนดโครงการสร้างในการออกข้อสอบ(Test Blueprint)

7. จัดทำโครงสร้างในการออกข้อสอบ (Test Blueprint) โดยมีลักษณะเป็นตารางกำหนดคุณลักษณะของการทดสอบ (Test Item Specification Table) ของข้อสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเขตภาคกลาง

8. จัดส่งตารางกำหนดคุณลักษณะของการทดสอบ (Test Item Specification Table) ของข้อสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเขตภาคกลาง ให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาให้ความเห็นชอบ

ขั้นตอนที่ 2 การดำเนินการสร้างแบบทดสอบมาตรฐานเพื่อวัดสมรรถนะผู้เรียนในวิชาชีพสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเขตภาคกลาง มีการดำเนินการดังต่อไปนี้

1. ประสานความร่วมมือกับครู อาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ที่เป็นผู้สอนในสาขานาฏศิลป์ไทยในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเพื่อเป็นตัวแทนในการกลั่นกรองแบบทดสอบ

2. ดำเนินการออกข้อสอบวัดสมรรถนะของผู้เรียนสาขาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย จำแนกตามวิชา ดังต่อไปนี้

2.1 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 1 (นาฏศิลป์การละคร) สำหรับระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 มีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้ เป็นอย่างน้อย

2.1.1 ความหมาย ประวัติที่มา การละครไทยและการละครตะวันตก

2.1.2 นาฏยศาสตร์

2.1.3 ยุคสมัยของการละครไทย

2.1.4 ประเภทของการละครไทย

2.1.5 อนุรักษ์เผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย

2.2 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 2 (นาฏศิลป์โขน) สำหรับระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 มีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้ เป็นอย่างน้อย

2.2.1 ความหมาย ประวัติที่มาของโขน

2.2.2 กำเนิดโขน

2.2.3 วิวัฒนาการของโขน

2.2.4 ตำนานโขนหลวง

2.2.5 เรื่องสำหรับเล่นโขน

2.2.6 หัวโขน

2.2.7 ประเภทของตัวแสดงโขน

2.2.8 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

2.2.9 คนพากย์-เจรจา

2.2.10 เครื่องแต่งกายโขน

2.2.11 วิธีดูโขน

2.2.12 โอกาสที่มีการแสดงโขน

2.2.13 จารีตประเพณีในการแสดงโขน

2.2.14 อนุรักษ์เผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย

2.3 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 3 (เครื่องศิราภรณ์และพัตราภรณ์นาฏศิลป์ไทย) สำหรับระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5 มีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้ เป็นอย่างน้อย



2.3.1 ความหมาย ประวัติที่มาของเครื่องศิราภรณ์และพัตราภรณ์

2.3.2 พัมนาการและยุคสมัยของเครื่องศิราภรณ์และพัตราภรณ์

2.3.3 ประเภทของศิราภรณ์

2.3.4 สีและลักษณะของหัวโขน

2.3.5 มงกุฎและชฎา

2.3.6 เครื่องแต่งกายของโขน

2.3.7 เครื่องแต่งกายของละครประเภทต่างๆ

2.3.8 ศิราภรณ์และพัตราภรณ์ของระบำ รำ ฟ้อน

2.3.9 อนุรักษ์เผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย

2.4 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 4 (เพลงการละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง) สำหรับระดับมัธยมศึกษาปีที่ 5 มีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้ เป็นอย่างน้อย

2.4.1 ความหมาย เพลง การละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง

2.4.2 กำเนิดที่มาของเพลง การละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง

2.4.3 ประเภทของเพลง การละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง

2.4.4 วิเคราะห์ เปรียบเทียบนาฏยลักษณ์ของเพลง การละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง

2.4.5 โอกาสที่มีการเล่นเพลง การละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง

2.4.6 กิจกรรมส่งเสริมความรู้เรื่องเพลง การละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง

2.4.7 อนุรักษ์เผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย

2.5 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 5 (การสื่อสารในนาฏกรรมไทย) สำหรับระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 มีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้ เป็นอย่างน้อย

2.5.1 ความหมาย แนวคิดและทฤษฎีการสื่อสาร

2.5.2 กระบวนการ องค์ประกอบและแบบจำลองของการสื่อสาร

2.5.3 การสื่อสารการแสดง

2.5.4 การสื่อสารในนาฏกรรมไทย

2.5.5 ภาษานาฏศิลป์

2.5.6 การพากย์-เจรจา

2.5.7 การรำใช้บท

2.5.8 การรำหน้าพาทย์

2.5.9 อนุรักษ์เผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย

2.6 วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 6 (หลักและวิธีจัดการแสดงนาฏกรรมไทย) สำหรับระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 มีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ เป็นอย่างน้อย

2.6.1 ความหมายของนาฏยองค์กร

2.6.2 รูปแบบโครงสร้างการบริหารนาฏยองค์กร

2.6.3 ตำแหน่งหน้าที่ตามโครงสร้างนาฏยองค์กร

2.6.4 หลักและวิธีดำเนินการแสดงนาฏกรรมไทย

2.6.5 การประยุกต์และออกแบบการแสดงนาฏกรรมไทย

2.6.6 การจัดกิจกรรมการแสดงนาฏกรรมไทย

2.6.7 อนุรักษ์เผยแพร่และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทย

ขั้นตอนที่ 3 การตรวจสอบหาคุณภาพของข้อสอบที่สร้างขึ้น มีการดำเนินการดังต่อไปนี้

3.1 นำข้อสอบทั้งหมดเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชา จำนวน 3 คน เพื่อตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยการคำนวณค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence : IOC) และคัดเลือกข้อที่มีค่าดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.60 ขึ้นไป

3.2 นำข้อสอบที่ผ่านเกณฑ์การคัดเลือกมาจัดทำเป็นแบบทดสอบ 100 ข้อแล้วนำไปทดลองใช้ (Try out) กับนักเรียนที่จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจำนวน 30 คน

3.3 นำผลการสอบมาคำนวณหาค่าความยาก (Difficulty : p) ของแบบทดสอบเป็นรายข้อ

3.4 หาค่าอำนาจจำแนก (Discrimination : r) ของข้อสอบเป็นรายข้อโดยใช้สูตร Item Total correlation)

3.5 คัดเลือกข้อสอบที่มีความยากระหว่าง 0.2 ถึง 0.8 และข้อสอบที่มีอำนาจจำแนกเป็นค่าบวกและมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ซึ่งถือเป็นข้อสอบที่มีคุณภาพ

3.6 นำข้อสอบที่ผ่านเกณฑ์การคัดเลือกมาจัดทำเป็นแบบทดสอบ และนำแบบทดสอบไปทดสอบ (Try out) กับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ในปีการศึกษา 2560 จำนวน 30 คน จากวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี เพื่อหาค่าความเที่ยงหรือค่าความเชื่อมั่น(Reliability) ของแบบทดสอบทั้งฉบับโดยใช้สูตร KR-20 ของคูเดอร์และริชาร์ดสัน (Kuder Richardson Formulas) โดยควรมีค่า 0.7 ขึ้นไปจึงจะถือว่ามีความเที่ยงสูง

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างเกณฑ์ปกติและคู่มือการใช้

4.1 เมื่อทำการคัดเลือกข้อสอบที่มีคุณภาพตามเกณฑ์ความยากและค่าอำนาจจำแนกมาจัดทำเป็นแบบทดสอบฉบับละ 100 ข้อ เพื่อไปทดสอบกับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 ปีการศึกษา 2560 จากวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีและวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จำนวน 230 คน เพื่อนำผลมาคำนวณหาค่าความเที่ยงทั้งฉบับของแบบทดสอบ และนำผลการทดลองมาคำนวณหาเกณฑ์ปกติ(Norm) โดยใช้การคำนวณค่าคะแนนมาตรฐานซีแบบแจกแจงปกติ(Normal Distribution Z-Score) และคะแนนมาตรฐานที(T-Score)

4.2 นำผลคะแนนมาคำนวณเพื่อสร้างเกณฑ์ปกติ(Norm) 4 ระดับ ได้แก่ ปรับปรุง พอใช้ ดี และดีมาก ตามเกณฑ์ต่อไปนี้

ระดับปรับปรุง ที่คะแนน $Z < 1$ หรือ $T < 40$

ระดับพอใช้ ที่คะแนน $1 \leq Z < 0$ หรือ $40 \leq T < 50$

ระดับดี ที่คะแนน $0 \leq Z < 1$ หรือ $50 \leq T < 60$

ระดับดีมาก ที่คะแนน $Z \geq 1$ หรือ $T \geq 60$

4.3 จัดพิมพ์แบบทดสอบฉบับสมบูรณ์พร้อมคู่มือการใช้แบบทดสอบ



สรุปผลการวิจัย

1. ผลการวิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ประกอบด้วยความรู้ 6 รายวิชา ประกอบด้วย 1) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 1 (นาฏศิลป์การละคร) 2) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 2 (นาฏศิลป์โขน) 3) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 3 (เครื่องศิราภรณ์และพัตราภรณ์นาฏศิลป์ไทย) 4) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 4 (เพลงการละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง) 5) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 5 (การสื่อสารในนาฏกรรมไทย) และ 6) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 6 (หลักและวิธีจัดการแสดงนาฏกรรมไทย) โดยกำหนดสัดส่วนของจำนวนแบบทดสอบตามเนื้อหาทั้ง 11 : 16 : 24 : 12 : 22 : 15

2. ผลการสร้างและตรวจสอบคุณภาพของแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พบว่า

2.1 แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่ผ่านการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา(Content Validity) โดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน มีค่าดัชนีความสอดคล้อง (ICO : Item Objective Congruence) มีค่าระหว่าง 0.60 – 1.00 ซึ่งผ่านเกณฑ์ครบทุกข้อ แสดงว่าแบบทดสอบมีความตรงเชิงเนื้อหาทุกข้อ

2.2 ผลการการวิเคราะห์แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พบว่า ผลการวิเคราะห์ค่าความยากและค่าอำนาจจำแนกของแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย แบบทดสอบจำนวน 100 ข้อ มีค่าความยากระหว่าง 0.28 ถึง 0.78 ซึ่งอยู่ในเกณฑ์ค่าความยากระหว่าง 0.2 ถึง 0.8 และมีค่าอำนาจจำแนก (Discrimination : r) อยู่ระหว่าง 0.27 ถึง 0.70 โดยมีค่าบวกและมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ในทุกข้อของแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายทั้ง 100 ข้อ มีคุณภาพรายข้อตามเกณฑ์ค่าความยากและค่าอำนาจจำแนก

2.3 ผลการวิเคราะห์ค่าความเที่ยง (Reliability) เมื่อทำการคัดเลือกข้อสอบที่มีคุณภาพตามเกณฑ์ความยากและอำนาจจำแนกมาจัดทำเป็นแบบทดสอบจำนวน 100 ข้อ เพื่อไปทดสอบกับกลุ่มตัวอย่างกลุ่มที่ 2 จำนวน 300 คน เพื่อนำผลมาคำนวณค่าความเที่ยง (Reliability) พบว่า ผลการวิเคราะห์ค่าความเที่ยง (Reliability) ของแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย มีค่าความเที่ยง (Reliability) 0.701 ซึ่งมีค่าอยู่ในระดับสูง

3. ผลการสร้างเกณฑ์การประเมินผลการการทดสอบด้วยแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พบว่า เกณฑ์การประเมินผลแบ่งเป็น 4 ระดับ ได้แก่ ดีมาก เมื่อมีคะแนน 75 คะแนนขึ้นไป ระดับ ดี เมื่อมีคะแนนระหว่าง 55 ถึง 74 คะแนน ระดับ พอใช้ เมื่อมีคะแนนระหว่าง 30 ถึง 54 คะแนน และระดับ ปรับปรุง เมื่อมีคะแนนต่ำกว่า 30 คะแนน

อภิปรายผล

จากผลการวิจัยในครั้งนี้ พบว่า แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่พัฒนาขึ้น 100 ข้อมีลักษณะเป็นแบบทดสอบแบบเลือกตอบ 4 ตัวเลือก ตรวจให้คะแนนแบบถูกได้ 1 คะแนน ผิดได้ 0 คะแนน จึงสามารถบริหารจัดการแบบทดสอบได้ง่ายที่สุดเมื่อเทียบกับแบบทดสอบชนิดอื่น ส่งผลให้มีความสะดวกต่อการนำไปใช้ ทั้งยังมีความเป็นปรนัยสูง ซึ่งเป็นแบบทดสอบที่มีการตรวจให้คะแนนตรงกัน ไม่ว่าจะตรวจโดยผู้ใดก็ตาม

แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ออกตามเนื้อหาที่ได้จากการวิเคราะห์หลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2553 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ประกอบด้วยความรู้ 6 รายวิชา ประกอบด้วย 1) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 1 (นาฏศิลป์การละคร) 2) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 2 (นาฏศิลป์โขน) 3) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 3 (เครื่องศิราภรณ์และพัตราภรณ์นาฏศิลป์ไทย 4) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 4 (เพลงการละเล่นและนาฏศิลป์พื้นเมือง) 5) วิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 5 (การสื่อสารในนาฏกรรมไทย) และวิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 6 (หลักและวิธีจัดการแสดงนาฏกรรมไทย) โดยกำหนดสัดส่วนของจำนวนแบบทดสอบตามเนื้อหาทั้ง 11 : 16 : 24 : 12 : 22 : 15 แบบทดสอบทุกข้อผ่านการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาจากผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน ทั้งนี้เพราะ กระบวนการออกแบบทดสอบเริ่มจากการวิเคราะห์หลักสูตรฯ จึงทำให้พัฒนาขึ้นภายใต้กรอบเนื้อหาเป็นไปตามหลักสูตรฯ แบบทดสอบทุกข้อมีการหาความยากและอำนาจจำแนกรายข้อ และแบบทดสอบทุกข้อมีค่าความยากและอำนาจจำแนกผ่านเกณฑ์ทุกข้อ และเมื่อนำแบบทดสอบไปทดลองหาค่าความเที่ยงได้ค่า 0.701 ซึ่งมีค่าอยู่ในระดับสูง แสดงให้เห็นว่า แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่พัฒนาขึ้นมีคุณภาพได้มาตรฐาน สามารถนำไปใช้ในการทดสอบวัดสมรรถนะของผู้เรียนในสาขาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี และเมื่อพิจารณาค่าดัชนีวัดคุณภาพของแบบทดสอบรายข้อ ได้แก่ ค่าความยาก และอำนาจจำแนก จะเห็นว่าแบบทดสอบมีค่าความยากอยู่ระหว่าง 0.2 ถึง 0.8 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ของแบบทดสอบที่มีคุณภาพ นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาค่าอำนาจจำแนกของข้อสอบเป็นรายข้อโดยใช้เทคนิค Item total Correlation พบว่า แบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย มีค่าอำนาจจำแนกที่มีค่าบวกและมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ถือว่าผ่านเกณฑ์คุณภาพทุกข้อของแบบทดสอบ และเมื่อหาค่าความเที่ยง จึงพบว่า แบบทดสอบดังกล่าวมีค่าความเที่ยงอยู่ในระดับสูง

เมื่อพิจารณาเกณฑ์การประเมินผลการทดสอบแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โดยการวิเคราะห์ค่าเกณฑ์ปกติ(Norm) โดยใช้ผลการวิเคราะห์ค่าคะแนนมาตรฐานทีแบบแจกแจงปกติ(Normal Distribution T-Score) และค่าคะแนนมาตรฐานซี(Z-Score) พบว่าเกณฑ์การประเมินผลแบ่งเป็น 4 ระดับ ได้แก่ ดีมาก เมื่อมีคะแนน 75 คะแนนขึ้นไป ระดับ ดี เมื่อมีคะแนนระหว่าง 55 ถึง 74 คะแนน ระดับ พอใช้ เมื่อมีคะแนนระหว่าง 30 ถึง 50 คะแนน และระดับ ปรับปรุง เมื่อมีคะแนนต่ำกว่า 30 คะแนน



ข้อเสนอแนะ

1. โครงการวิจัยเรื่อง การวิจัยและพัฒนาแบบทดสอบมาตรฐานวิชาชีพเฉพาะสาขานาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายเขตภาคกลาง ในครั้งนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ เรียกโดยย่อว่า "วช." สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ร่วมกับ สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติควรผลักดันให้นำแบบทดสอบชุดนี้ไปใช้ในการประเมินสมรรถนะของผู้เรียนหลังสำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 และอาจจะใช้ในการประกันคุณภาพของนักเรียน นักศึกษา ร่วมถึงประกันคุณภาพของหลักสูตรอีกด้วย ซึ่งจะช่วยให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้นำผลการทดสอบไปปรับปรุงคุณภาพการเรียนการสอนให้ดียิ่งขึ้น รวมทั้งผู้ประกอบการหรือผู้ใช้ นักเรียน นักศึกษา ก็จะสามารถได้แรงงานที่ตรงตามความต้องการ

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยต่อไป สถาบันที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาสามารถใช้แนวคิดนี้ไปผลักดันให้สถาบันหรือมหาวิทยาลัยพัฒนาแบบทดสอบวิชาชีพเฉพาะด้านอื่นๆ ต่อไป

บรรณานุกรม

เกษม สาหร่ายทิพย์. (2539). **การวิจัยและพัฒนาเครื่องมือวิจัยในงานวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์.** พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร

เทียมจันทร์ พานิชย์ผลินไชย. (2539). **ระเบียบวิธีวิจัย.** พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร

ปกรณ์ ประจัญบาน. (2552). **ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์ (Research Methodology in Social Science).** พิษณุโลก: รัตนสุวรรณการพิมพ์

ปรีชา เกตุชาติ. (2529). **เกณฑ์ปกติสมรรถภาพของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้นในจังหวัดบุรีรัมย์.** กรุงเทพมหานคร: วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ล้วน สายยศ และอังคณา สายยศ. (2539). **เทคนิคการวัดผลการเรียนรู้**. กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาส์น

สถาบันทดสอบแห่งชาติ (องค์การมหาชน). (2554). **รายงานประจำปี 2554.** กรุงเทพมหานคร

_____(2557). **รายงานประจำปี 2557.** กรุงเทพมหานคร

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2560) **แผนการศึกษาแห่งชาติ ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2560 – 2579)** พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ

_____(2551). **กรอบทิศทางการพัฒนาการศึกษา ในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 10 (พ.ศ. 2550-2554) ที่สอดคล้องกับแผนการศึกษาแห่งชาติ(พ.ศ.2545-2559) ฉบับสรุป.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาภรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยาลัยนาฏศิลป. (2560). **คู่มือนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ 2560.** วิสัยทัศน์. กรุงเทพมหานคร

วิริยา บุญชัย. (2529). **การทดสอบและวัดผลทางพลศึกษา.** กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช

อนันต์ ศรีโสภา. (2525). **การวัดและประเมินผลการศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 3 2525. กรุงเทพมหานคร

Bloom, Benjamin A. (1962). **Taxonomy of Education Objective Handbook I: Cognitive Domain**. New York : David Mc Kay Company.

Cronbach, L.J. (1970). **Essentials of Psychological Testing.** 3rd ed. London: Harper & Row Publishers.

Glass, G.V. and Hopkins.K.D. (1996) **Statistical Methods in Education and Psychology.** 3rd ed. Needham Hieghts, Mass : Allyn & Bacon.

Kerlinger, F.N. (1986). **Foundations of Behavioral Research.** 3rd ed. Winston, Inc.

Krejcie, R.V. and Morgan, D.W. (1970). **Determining Sample Size for Research**. Act. ivit. ies ; Educational and Psychological Measurement.

Livingston, S.A. (1972). “A Criterion – Referenced Application of Classical Test Theory,” **Journal of Educational Measurement**. 9, 13-26.

Lovett, H.T. (1978). "The Effect of Violating the Assumption of Equal Item Means in Estimating the Livingston Coefficient", **Educational and Psychological Measurement**. 38Z1978X, 239-251.

การพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน

THE RESEARCH TITLE IS COGNITIVE SKILL DEVELOPMENT OF UNDERGRADUATE BUNDITPATANASILPA INSTITUTE THROUGH ACTIVE LEARNING BY PROBLEM BASE LEARNING

อัญชัน เพ็งสุข*
ANCHAN PENGSOOK

บทคัดย่อ

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของกลุ่มเป้าหมาย เทียบกับเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ร้อยละ 70 2) ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของกลุ่มเป้าหมาย ก่อนเรียนและหลังเรียน 3) ศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ กลุ่มเป้าหมาย คือ นักศึกษาชั้นปริญญาตรีปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด และแบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ ซึ่งผ่านการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือจากผู้เชี่ยวชาญ ใช้รูปแบบการทดลองแบบ The One - Shot case study และ The One Group Pretest –posttest Design วิเคราะห์ข้อมูลด้วย การหาค่าเฉลี่ย ค่าร้อยละ ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน และการทดสอบค่าที (t-test) สรุปผลการวิจัยได้ดังนี้ 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของกลุ่มเป้าหมาย สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ร้อยละ 70 อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของกลุ่มเป้าหมาย หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และ 3) ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ อยู่ในระดับ มากที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.60

คำสำคัญ: การเรียนรู้ปัญหาเป็นฐาน

** วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี*

ABSTRACT

The research title is cognitive skill development of undergraduate Bunditpatanasilpa Institute through Active Learning by Problem Base Learning. Its purposes are 1) to examine cognitive skill achievement of Bunditpatanasilpa Institute undergraduate through Active Learning by Problem Base Learning defined 70 percentage criterion, 2) to examine cognitive skill achievement by testing pretest–posttest of Bunditpatanasilpa Institute undergraduate through Active Learning by Problem Base Leaning and 3) to examine learners' satisfaction to Active Learning by Problem Base Learning. The target group was the freshmen of Lopburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute on the second semester of 2017 academic year. The research tools are an achievement test and questionnaire of learners' satisfaction to Active Learning by Problem Base Learning. Which has passed the quality checking tools from experts. The experiment takes The One– Shot case study and The One Group Pretest–Posttest Design. The data analyzed through average, percentage, standard deviation and T-test. The results are as follow: 1) The cognitive skill achievement was equal 70 percentage criterion with the statistical significance at .01, 2) The cognitive skill achievement was higher after taking Active Learning by Problem Base Learning with the statistical significance at .01 and 3) The Learners' satisfaction was the most with the 4.60 average.

Key words: Problem Base Learning

บทนำ

การศึกษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างคน สร้างสังคม และสร้างชาติ เป็นกลไกหลัก ในการพัฒนากำลังคนให้มีคุณภาพ สามารถดำรงชีวิตอยู่ร่วมกับบุคคลอื่นในสังคมได้อย่างเป็นสุขในกระแสการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกศตวรรษที่ 21 เนื่องจากการศึกษามีบทบาทสำคัญในการสร้างความได้เปรียบของประเทศเพื่อการแข่งขันและยืนหยัดในเวทีโลกภายใต้ระบบเศรษฐกิจและสังคมที่เป็นพลวัตประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกจึงให้ความสำคัญและทุ่มเทกับการพัฒนาการศึกษาเพื่อพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ของตนให้สามารถก้าวทันการเปลี่ยนแปลงของระบบเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ ภูมิภาค และของโลกควบคู่กับการธำรงรักษาอัตลักษณ์ของประเทศในส่วนของประเทศไทยได้ให้ความสำคัญกับการจัดการศึกษา การพัฒนาศักยภาพและขีดความสามารถของคนไทยให้มีทักษะ ความรู้ความสามารถ และสมรรถนะที่สอดคล้องกับความต้องการของตลาดงานและการพัฒนาประเทศ ภายใต้แรงกดดันภายนอกจากกระแสโลกาภิวัตน์ และแรงกดดันภายในประเทศที่เป็นปัญหาวิกฤตที่ประเทศต้องเผชิญ เพื่อให้คนไทยมีคุณภาพชีวิตที่ดีสังคมไทยเป็นสังคมคุณธรรม จริยธรรม และประเทศสามารถก้าวข้ามกับดักประเทศที่มีรายได้ปานกลางไปสู่ประเทศที่พัฒนาแล้วรองรับ การเปลี่ยนแปลงของโลกทั้งในปัจจุบันและอนาคตโดยการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญและส่งผลกระทบต่อระบบการศึกษา ระบบเศรษฐกิจและสังคมของประเทศไทย (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2560 : 1)



แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 มีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนไทยทุกช่วงวัย มีทักษะ ความรู้ ความสามารถ และพัฒนาตนเองได้อย่างต่อเนื่องตลอด ซึ่งได้กำหนดให้การเสริมสร้างและพัฒนาศักยภาพทุนมนุษย์เป็นยุทธศาสตร์หนึ่งในการขับเคลื่อนแผนให้บรรลุเป้าหมายการพัฒนาการศึกษาของชาติจึงเป็นภารกิจหลักในการพัฒนาคน อันเป็นรากฐานของการพัฒนาประเทศในทุกระบบ โดยมีกรอบทิศทางการพัฒนาประเทศตามยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี (พ.ศ. 2560 – 2579) และแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 – 2564) เป็นกรอบในการดำเนินการ เพื่อให้การพัฒนาประเทศในทุกระบบมีความสอดคล้องกัน และนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายของการพัฒนาประเทศให้ "มั่นคง มั่งคั่งและยั่งยืน" (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2560 : 11) ผลจากการเปลี่ยนแปลงระบบเศรษฐกิจ สังคม และสถานการณ์สังคมสูงวัย ส่งผลให้ ทุกประเทศทั่วโลกกำหนดทิศทางการผลิตและพัฒนากำลังคนของประเทศตนให้มีทักษะและสมรรถนะระดับสูง มีความสามารถเฉพาะทางมากขึ้น การจัดการศึกษาในปัจจุบันจึงต้องปรับเปลี่ยนให้ตอบสนองกับทิศทางการผลิตและการพัฒนากำลังคน โดยมุ่งเน้นการจัดการเรียนการสอนเพื่อให้ผู้เรียนมีทักษะในศตวรรษที่ 21 เพื่อให้ได้ทั้งความรู้และทักษะที่จำเป็นต้องใช้ในการดำรงชีวิต การประกอบอาชีพ และการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศท่ามกลางกระแสแห่ง การเปลี่ยนแปลงทักษะสำคัญจำเป็นในโลกศตวรรษที่ 21 ประกอบด้วยทักษะที่เรียกตามคำย่อว่า 3Rs + 8Cs 3Rs ประกอบด้วยอ่านออก (Reading) เขียนได้ (Writing) คิดเลขเป็น (Arithmetics) 8Cs ประกอบด้วยทักษะด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และทักษะในการแก้ปัญหา (Critical Thinking and Problem Solving) ทักษะด้านการสร้างสรรค์ และนวัตกรรม (Creativity and Innovation) ทักษะด้านความเข้าใจต่างวัฒนธรรม ต่างกระบวนทัศน์ (Cross – cultural Understanding) ทักษะด้านความร่วมมือ การทำงานเป็นทีม และภาวะผู้นำ (Collaboration Teamwork and Leadership) ทักษะด้านการสื่อสาร สารสนเทศ และรู้เท่าทันสื่อ (Communications, Information and Media Literacy) ทักษะด้านคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร (Computing and ICT Literacy) ทักษะอาชีพ และทักษะการเรียนรู้ (Career and Learning Skills) ความมีเมตตา กรุณา วินัย คุณธรรม จริยธรรม (Compassion) สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2560 : 15-16)

การเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ผู้เรียนควรเรียนรู้อย่างมีเป้าหมาย ที่ผ่านมาผู้เรียนจะไปโรงเรียน ใช้เวลาเรียนในรายวิชาต่าง ๆ เพื่อรับเกรดและเพื่อให้จบการศึกษา แต่ปัจจุบันการเรียนรู้เป็นการช่วยให้ผู้เรียนได้เตรียมตัวใช้ชีวิตในโลกแห่งความเป็นจริง ดังนั้นผู้เรียนต้องปรับเปลี่ยนบทบาทการเรียนรู้ของตนเองเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ที่แท้จริง และเกิดทักษะที่สามารถนำไปใช้ในการดำรงชีวิตได้ ครูจึงต้องเอาใจใส่ พัฒนาขีดความสามารถของตนเองให้สามารถออกแบบการเรียนรู้เพื่อให้ศิษย์เรียนรู้และพัฒนาทักษะของตนเองในด้านการเรียนรู้และนวัตกรรมได้ตลอดชีวิต วิธีออกแบบ การเรียนรู้ให้ศิษย์มีทักษะนี้ ใช้หลักการว่า ต้องมีการเรียนรู้แบบที่เด็กร่วมกันสร้างความรู้เองคือ เรียนรู้โดยการสร้างความรู้ และเรียนรู้เป็นทีม การเรียนรู้ทักษะในการเรียนรู้และเรียนรู้ทักษะในการสร้างการเปลี่ยนแปลงไปในทางดีขึ้น (นวัตกรรม) ประกอบด้วยทักษะย่อย ๆ ดังต่อไปนี้การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (critical thinking) การแก้ปัญหา (problem solving) การสื่อสาร (communication) ความร่วมมือ(collaboration) และความริเริ่มสร้างสรรค์(creativity) และนวัตกรรม (innovation) มีความเข้าใจผิดที่เชื่อกันแพร่หลายในวงการศึกษาว่า ผู้เรียนต้องเรียนความรู้รายวิชาจนเข้าใจคล่องแคล่วก่อน แล้วจึงจะสามารถนำความรู้นั้นไปใช้งานได้ ผลการวิจัยสมัยใหม่บอกว่า การเรียนโดยประยุกต์ใช้ความรู้เพื่อเรียนรู้ทักษะ ด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ การแก้ปัญหาและความริเริ่มสร้างสรรค์ไป

พร้อม ๆ กับเรียนเนื้อหา ให้ผลสัมฤทธิ์ด้านการเรียนรู้สูงกว่า เพราะเด็กมีความตั้งใจเรียนมากกว่า (วิจารณ์ พานิช. 2555 : 28-30)

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันการศึกษามุ่งผลิตบัณฑิตให้เป็นไปตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ ในด้านคุณธรรม จริยธรรม บัณฑิตที่จะต้องมีความรับผิดชอบ มีวินัย มีความสามัคคี ซื่อสัตย์ สุจริต รักและศรัทธาในวิชาชีพ และเป็นแบบอย่างที่ดีของสังคม ในด้านทักษะทางปัญญา บัณฑิตจะต้องมีความคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ แก้ปัญหาอย่างมีวิจารณญาณ มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ สามารถประยุกต์ใช้ในการพัฒนาตนเอง มีทักษะในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล มีความรับผิดชอบ มีทักษะในการวิเคราะห์เชิงตัวเลข การสื่อสาร การใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ และที่สำคัญบัณฑิตที่เรียนวิชาชีพครูจะต้องมีทักษะการจัดการเรียนรู้ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทำหน้าที่ในการผลิตครูทางด้านศิลปะ โดยกำหนดคุณลักษณะเฉพาะของบัณฑิตตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิบัณฑิต หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) ให้บัณฑิตมีความรอบรู้ทางวิชาการด้านนาฏศิลป์และดนตรี สร้างสรรค์การพัฒนาองค์ความรู้สู่การประยุกต์ได้อย่างสัมฤทธิ์ผลเป็นรูปธรรม ยึดมั่นในจรรยาบรรณแห่งวิชาชีพครู มีคุณธรรม จริยธรรมและจิตสำนึกของความเป็นไทย ตระหนักในบทบาทหน้าที่ของตนในสังคม กล้าคิด กล้าทำและเสียสละ เพื่อส่วนรวมสามารถครองตนด้วยเกียรติ ศักดิ์ศรีของครูอย่างมีความสุขท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลก (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2555: 1-2) ในหลักสูตรการเรียนการสอนของคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดให้รายวิชา ความเป็นครูวิชาชีพ เพื่อให้นักศึกษาได้มีโอกาสเรียนรู้และเสริมสร้างทักษะตามกำหนดให้แก่ผู้เรียน การจัดการเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะการคิด ของนักศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ผ่านมา พบว่า ยังไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร เนื่องจากการเรียนการสอนส่วนใหญ่เน้นการสอนแบบการบรรยายโดยผู้เรียนมีส่วนร่วม ยึดเนื้อหาจากเอกสารและตำราตามรูปแบบการจัดการเรียนการสอนเดิม ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการฝึกใช้คำถาม และฝึกคิดน้อยมาก และผู้เรียนบางคนยังคิดไม่ทันเพื่อน

จากการศึกษาแนวทางพัฒนาทักษะการคิดและนวัตกรรม มีหลายแนวทาง รวมทั้ง การจัดการเรียนรู้ด้วย Active Learning เป็นวิธีการจัดการเรียนรู้วิธีหนึ่งซึ่งมีเทคนิควิธีการที่หลากหลาย และมีจุดเด่นคือเน้นให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติ การมีส่วนร่วมและเน้นการสร้างความรู้จากสิ่งที่ปฏิบัติโดยผ่านกระบวนการไตร่ตรองในระหว่างกิจกรรมการซึ่งเหมาะสมกับการจัดการเรียนรู้ในระดับอุดมศึกษา วิธีการเรียน Active Learning สามารถช่วยสนับสนุนให้ผู้เรียนเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม และสนับสนุนให้ผู้เรียนสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง (สาวิตรี โรจนะสมิต อาร์โนลด, 2555 : 1-2) ผลการวิเคราะห์งานวิจัยที่ผ่านมาไม่ต่ำกว่าสองทศวรรษให้ข้อเสนอว่า ผู้เรียนต้อง “ทำ” มากกว่าเพียงแต่ฟัง กล่าวคือ ผู้เรียนต้องอ่าน เขียน อภิปราย หรือแก้ปัญหา ที่สำคัญที่สุด ต้องปฏิบัติอย่างจริงจัง ในงานที่ใช้การคิดขั้นสูงในระดับวิเคราะห์ สังเคราะห์ และประเมิน (Chickering and Gamson, 1987)จึงได้มีการเสนอว่า กลวิธีที่สนับสนุนการเรียนรู้เชิงรุก (active learning) กระบวนการเรียนการสอนที่ให้นักเรียนได้ ทำ และ คิด ในสิ่งที่ทำ (Bonwell and Eison, 1991) เช่น กระบวนการสืบเสาะหาความรู้ (Inquiry Process : 5Es) การเรียนรู้แบบร่วมมือ(Cooperative Learning)การเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน (Problem-Based Learning : PBL) การเรียนรู้โดยใช้การวิจัยเป็นฐาน (Research-Based Learning: RBL) การสอนอย่างไตร่ตรอง (Reflective Teaching) เฉลิมชัย กาญจนคเชนทร์ ศึกษาการพัฒนาความสามารถในการแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในรายวิชาชีววิทยา ที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐานการเรียนโดยส่วนใหญ่ นิยมเน้นผู้เรียน



เป็นศูนย์กลาง เพื่อเอื้อประโยชน์ให้ผู้เรียนได้รับและเข้าใจเนื้อหาในบทเรียนได้มากที่สุด และหนึ่งในวิธีการเรียนดังกล่าว คือ การเรียนโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน (Problem-Base Learning: PBL) เป็นรูปแบบการเรียนที่เน้นให้ผู้เรียนได้ศึกษา ค้นคว้า เพื่อแก้ไขปัญหาที่ผู้สอนมอบให้ด้วยตนเอง โดยมีผู้สอนเป็นผู้คอยให้คำแนะนำ พบว่า ผู้เรียนที่เรียนด้วยวิธีใช้ปัญหาเป็นฐานร่วมกับการเรียนแบบร่วมมือบน Cloud Computing มีคะแนนทดสอบเฉลี่ยสูงกว่ากลุ่มผู้เรียนที่เรียนด้วยการบรรยายและทำแบบฝึกหัดในคาบเรียน (การประชุมวิชาการระดับชาติครุศาสตร์ ครั้งที่ 1 เรื่อง การจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาท้องถิ่นสู่ประชาคมอาเซียน : ทิศทางใหม่ในศตวรรษที่ 21,2559 : 379)

เนื่องจาก การจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม (Active Learning)โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน (Problem-Base Learning) เป็นการจัดเรียนรู้ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะการคิดทั้งขั้นพื้นฐานและการคิดระดับสูง โดยผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง ซึ่งจากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานโดยศึกษากับนักศึกษาระดับปริญญาตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ผู้วิจัยได้ทำการสอนอยู่ทำให้ง่ายต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้และพัฒนาทักษะด้านการคิดได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิดของนักศึกษาระดับปริญญาตรีที่ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน เทียบเท่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ร้อยละ 70
2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานก่อนเรียนและหลังเรียน
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ขอบเขตการวิจัย

1.1 กลุ่มเป้าหมาย คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2 เนื้อหา ที่ใช้ในการจัดการเรียนรู้ ในรายวิชา ความเป็นครูวิชาชีพ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.3 ระยะเวลา ในการวิจัย ดำเนินการในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 โดยผู้วิจัยดำเนินการทำการทดสอบก่อนการเรียน 1 ชั่วโมง และทดสอบหลังการเรียน 1 ชั่วโมง สำหรับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ได้ดำเนินการ จำนวน 24 ชั่วโมง ดังตาราง 1

ตารางที่ 1 ระยะเวลาในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้

สัปดาห์ที่	ชั่วโมงที่	เนื้อหา
1	1-3	ทดสอบก่อนเรียนความเป็นมาและพัฒนาการของวิชาชีพครู
2	4-6	ความเป็นมาและพัฒนาการของวิชาชีพครู
3	7-9	บทบาทหน้าที่และภาระงานของครู
4	10-12	คุณลักษณะของครูที่ดี
5	13-15	คุณลักษณะของครูที่ดี
6	16-18	คุณธรรมจริยธรรมวิชาชีพครู
7	19-21	มาตรฐานและจรรยาบรรณวิชาชีพครู
8	22-24	มาตรฐานและจรรยาบรรณวิชาชีพครูทดสอบหลังเรียน

2. การกำหนดกิจกรรมและคำถามในการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการ ดังนี้

2.1 ศึกษาหลักสูตร รายละเอียดของรายวิชาหรือ มคอ.3 ของรายวิชาความเป็นครูวิชาชีพ วิเคราะห์จุดมุ่งหมายการเรียนรู้ คำอธิบายรายวิชา และแผนการสอนของรายวิชาความเป็นครูวิชาชีพ

2.2 กำหนดทักษะการคิดที่ผู้เรียนจะเกิดการพัฒนาตามจุดมุ่งหมายของการเรียนรู้ และ การกำหนดกิจกรรมในการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 กำหนดปัญหา เป็นขั้นที่ผู้สอนจัดสถานการณ์ต่าง ๆ กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความสนใจและมองเห็นปัญหา สามารถกำหนดสิ่งที่เป็นปัญหาที่ผู้เรียนอยากรู้อยากเรียนได้และเกิดความสนใจที่ค้นคำตอบ

ขั้นที่ 2 ทำความเข้าใจกับปัญหา ผู้เรียนทำความเข้าใจปัญหาที่ต้องเรียนรู้ ซึ่งผู้เรียนจะต้องอธิบายสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาได้

ขั้นที่ 3 ดำเนินการศึกษาค้นคว้า ผู้เรียนกำหนดสิ่งที่ต้องเรียนดำเนินการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองด้วยวิธีการหลากหลาย

ขั้นที่ 4 สังเคราะห์ความรู้ สรุปและประเมินค่าของคำตอบ ผู้เรียนแต่ละกลุ่มสรุปผลงานของกลุ่มตนเองและประเมินผลงานว่าข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้ามีความเหมาะสมหรือไม่เพียงใด

ขั้นที่ 5 สรุปและประเมินค่าของคำตอบ ผู้เรียนแต่ละกลุ่มสรุปผลงานของกลุ่มตนเอง และประเมินผลงานว่าข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้ามีความเหมาะสมหรือไม่เพียงใด โดยพยายามตรวจสอบแนวคิดภายในกลุ่มของตนเองอย่างอิสระ ทุกกลุ่มช่วยกันสรุปองค์ความรู้ในภาพรวมของปัญหาอีกครั้ง

ขั้นที่ 6 นำเสนอและประเมินผลงาน ผู้เรียนนำข้อมูลที่ได้มาจัดระบบองค์ความรู้และนำเสนอเป็นผลงานในรูปแบบที่หลากหลาย ผู้เรียนทุกกลุ่มรวมทั้งผู้ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาร่วมกันประเมินผลงาน

2.3 กำหนดคำถามที่ใช้ประกอบการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน ซึ่งจะพัฒนาทักษะการคิด ตามแนวคิดของบลูม ประกอบด้วย การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และการประเมินนำทักษะการคิดมากำหนดคำถามและกิจกรรมการเรียนในแต่ละหน่วยการเรียนนำคำถามและกิจกรรมที่กำหนดไว้ในไปดำเนินการจัดการเรียนรู้ ติดตามตรวจสอบผลลัพธ์ตามความคาดหวังที่กำหนดและการตอบรับของ



ผู้เรียน พัฒนาปรับเปลี่ยนคำถามและกิจกรรมตามความเหมาะสม เพื่อให้สามารถสร้างประสิทธิภาพในการเรียนรู้ของผู้เรียนต่อไป

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ด้านทักษะการคิด เป็นแบบเลือกตอบ ชนิด 4 ตัวเลือก จำนวน 30 ข้อ

3.2 แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน

4. การดำเนินการทดลอง ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ มีกระบวนการและขั้นตอนตามลำดับ ดังนี้

4.1 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ความเป็นครูวิชาชีพ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นไปทำการทดสอบกับนักศึกษาระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย และบันทึกไว้เป็นคะแนนก่อนเรียน (Pretest)

4.2 ดำเนินการสอน โดยจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน กล่าวคือ ผู้สอนจะใช้คำถามเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการแสวงหาความรู้ และลงมือปฏิบัติโดยอาศัยปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนกับผู้เรียน ผู้เรียนกับผู้สอน ประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 กำหนดปัญหา
ขั้นที่ 2 ทำความเข้าใจปัญหา
ขั้นที่ 3 ดำเนินการศึกษาค้นคว้าปัญหา
ขั้นที่ 4 สังเคราะห์ความรู้
ขั้นที่ 5 สรุปและประเมินค่าของคำตอบ
ขั้นที่ 6 นำเสนอและประเมินผลงาน

ทั้งนี้ผู้วิจัยมีการกำหนดคำถามและกิจกรรมอย่างหลายหลายตามความเหมาะสมของเนื้อหาการเรียนรู้ในแต่ละชั่วโมงที่มีการเรียนการสอน โดยผู้วิจัยเป็นผู้ดำเนินการสอนด้วยตนเอง จำนวน 8 สัปดาห์ เวลารวม 24 ชั่วโมง

4.3 เมื่อดำเนินการจัดการเรียนการสอนครบตามกำหนด ผู้วิจัยได้นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ความเป็นครูวิชาชีพ ไปทำการทดสอบกับผู้เรียน และบันทึกไว้เป็นคะแนนหลังเรียน (Posttest) ตรวจคะแนน และนำคะแนนมาวิเคราะห์เพื่อทดสอบสมมติฐาน โดยใช้กระบวนการทางสถิติ

4.4 ดำเนินการวัดความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ ปัญหาเป็นฐาน โดยให้ผู้เรียนตอบแบบประเมิน ตรวจคะแนน และนำคะแนนมาวิเคราะห์เพื่อทดสอบสมมติฐาน โดยใช้กระบวนการทางสถิติ

5. การดำเนินการวิจัยเป็นการทดลองแบบ The One - Shot case study และแบบ The One Group Pretest – posttest Design ดังนี้

รูปแบบการทดลองแบบ The One - Shot case study

ทดสอบก่อนเรียน	การทดลอง	ทดสอบหลังเรียน
-	X	O

โดย X คือ การจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน
O คือ การทดสอบหลังเรียน

รูปแบบการทดลองแบบ The One Group Pretest –posttest Design

ทดสอบก่อนเรียน	การทดลอง	ทดสอบหลังเรียน
O_1	X	O_2

โดย O_1 คือ การทดสอบก่อนเรียน
X คือ การจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน
O_2 คือ การทดสอบหลังเรียน

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

6.1 การทดสอบสมมติฐานเกี่ยวกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ความเป็นครูวิชาชีพ เทียบกับเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ให้มากกว่าร้อยละ 70 โดยใช้สถิติ t - test แบบ One Sample t – test

6.2 การทดสอบเปรียบเทียบคะแนน Pretest กับคะแนน Posttest โดยใช้สถิติ t - test แบบ Dependent Sample

6.3 การประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน นำมาวิเคราะห์โดยการหาค่าเฉลี่ย

สรุปผลการวิจัย

ผลการทดสอบการแจกแจงโค้งปกติของข้อมูล

ตารางที่ 2 ผลการทดสอบการแจกแจงเป็นโค้งปกติของข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

คะแนน	Kolmogorov -Smirnov		
	statistic	**df**	**sig**
คะแนนสอบก่อนเรียน	.828	31	.499
คะแนนสอบหลังเรียน	.968	31	.306

จากตารางที่ 2 แสดงให้เห็นว่าคะแนนทดสอบก่อนเรียนและคะแนนทดสอบหลังเรียน มีการแจกแจงโค้งปกติที่ระดับนัยสำคัญ .01



ตารางที่ 3 ผลการเปรียบเทียบหาความเบ้ของการแจกแจงของข้อมูล

การทดสอบ	จำนวน (คน)	Skewness	Std. Error of Skewness	ความเบ้
คะแนนสอบก่อนเรียน	32	-.070	.414	- .169
คะแนนสอบหลังเรียน	32	-.534	.414	1.289

จากตารางที่ 3 พบว่า ผลการเปรียบเทียบเพื่อหาความเบ้ คะแนนสอบก่อนเรียนเท่ากับ –.169 คะแนนสอบหลังเรียนเท่ากับ 1.289 ซึ่งมีค่าไม่เกิน 2 แสดงว่า เป็นโค้งปกติ

ซึ่งจากการที่ทดสอบแล้วพบว่าเป็นโค้งปกติ สามารถนำข้อมูลที่ได้จากการทดสอบมาหาค่าสถิติแบบ t -test ได้ ซึ่งมีผลการทดสอบดังนี้

1. ผลการทดสอบคะแนนเทียบกับเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด

ตารางที่ 4 ผลการทดสอบคะแนนเทียบกับเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด

การทดสอบ	จำนวน (คน)	$\bar{x}$	SD	t	df	Sig (2-tailed)
คะแนนสอบหลังเรียน	32	25.84	1.32	11.76	31	.00

P<.01

จากตารางที่ 4 พบว่า คะแนนสอบหลังเรียนของผู้เรียนภายหลังผ่านการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือโดยใช้ปัญหาเป็นฐานเทียบกับคะแนนมาตรฐานที่กำหนดไว้ที่ร้อยละ 70 อยู่ในระดับดี อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติโดยมีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 25.84

2. ผลการศึกษาเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียนกับคะแนนหลังเรียนของผู้เรียน

ตารางที่ 5 ผลการเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียน(pretest) กับคะแนนหลังเรียน (Posttest)

การทดสอบ	จำนวน(คน)	$\bar{x}$	SD	t	df	Sig(2-tailed)
คะแนนสอบก่อนเรียน	32	14.69	2.17	- 26.62	31	0.00*
คะแนนสอบหลังเรียน	32	25.84	1.32			

*P < .01

จากตารางที่ 5 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ภายหลังได้รับการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องความเป็นครูวิชาชีพ สูงกว่าก่อนได้รับการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

3. ผลการวัดความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน

ตารางที่ 6 แบบประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน

ข้อที่	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		
		$\bar{x}$	SD	เกณฑ์การประเมิน
1	ความพึงพอใจในการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม	4.52	.41	มากที่สุด
2	ความพึงพอใจในการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง	4.43	.55	มาก
3	ความพึงพอใจในการมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น	4.58	.72	มากที่สุด
4	ความพึงพอใจในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อนในกลุ่มและในชั้นเรียน	4.62	.54	มากที่สุด
5	ความพึงพอใจในการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างสมาชิกภายในกลุ่ม	4.69	.60	มากที่สุด
6	ความพึงพอใจในการทำกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นตัวกำหนดการคิดแต่ละขั้นตอน	4.38	.63	มาก
7	ความพึงพอใจในการกำหนดปัญหาและทำความเข้าใจปัญหา	4.52	.60	มากที่สุด
8	ความพึงพอใจในการใช้คำถามในการนำเข้าสู่บทเรียนกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้	4.87	.50	มากที่สุด
9	ความพึงพอใจในการใช้คำถามกระตุ้นให้ผู้เรียนทำกิจกรรมการเรียนรู้แต่ละขั้นตอน	4.72	.49	มากที่สุด
10	ความพึงพอใจในการใช้คำถามสรุปบทเรียน	4.68	.47	มากที่สุด
11	ความพึงพอใจในการการสังเคราะห์ความรู้ด้วยตนเอง	4.51	.59	มากที่สุด
12	ความพึงพอใจในนำเสนอผลงานของตนเอง	4.73	.76	มากที่สุด
เฉลี่ย		4.60	.57	มากที่สุด

จากตารางที่ 6 พบว่า ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานพิจารณารายข้อ ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.52 4.43 4.58 4.62 4.69 4.38 4.52 4.87 4.72 4.68 4.51 และ 4.73 ตามลำดับ ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานรายข้อ ค่าเฉลี่ยเท่ากับ .41 .55 .72 .54 .60 .63 .63 .60 .50 .49 .47 .59 และ .76 โดยรวมมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.60 และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ .57 อยู่ในระดับมากที่สุด



อภิปรายผล

1. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีที่ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานเทียบเท่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ร้อยละ 70 อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เนื่องจากผู้เรียนมีความรู้ความสามารถด้านทักษะการคิดเกี่ยวกับความเป็นมาและพัฒนาการของวิชาชีพครู บทบาทหน้าที่และภาระงานของครู คุณลักษณะของครูที่ดี คุณธรรมจริยธรรมวิชาชีพครู และมาตรฐานและจรรยาบรรณวิชาชีพครู โดยผู้เรียนมีทักษะการคิด ด้านการวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และการประเมิน ได้อย่างดี สอดคล้อง ภูริ วงศ์วิเชียร (2559 : 78) ที่กล่าวว่าการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม (Active learning) ทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนเทียบเท่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ร้อยละ 70 และช่วยให้ผู้เรียนมีโอกาสเรียนรู้ด้วยตนเอง หรือผ่านกิจกรรมต่าง ๆ ที่ช่วยเสริมทักษะ และประสบการณ์ในการจดจำการเข้าใจและการนำประเด็นความรู้ไปใช้ในสถานการณ์ต่าง ๆ อีกทั้งยังช่วยให้ผู้เรียนเกิดการมีส่วนร่วมภายในชั้นเรียนเพิ่มความสนุกสนาน ในการทำกิจกรรม เกิดความกระตือรือร้นในการเรียนรู้ และเข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ ที่ผู้สอนกำหนด

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการคิด ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนลป์ ที่ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เนื่องจากการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐาน เป็นการสร้างสถานการณ์ให้ผู้เรียนเป็นผู้จัดระบบการเรียนรู้ด้วยตนเองสามารถสืบค้นจากแหล่งเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และการอภิปรายร่วมกันช่วยให้ผู้เรียนมีเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนและครู และสามารถพัฒนาทักษะการคิดให้ดีขึ้น สอดคล้องกับดวงเดือน แสงเมือง (2560 : 25-26) อัมพร จำเริญพานิช (2557: 40) และ Wilkerson & Feletti (1989: 51-60) ที่กล่าวว่า จัดการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐานเปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีมีอิสระในการคิดการพูดผ่านกิจกรรมต่าง ๆ ที่ผู้สอนจัดขึ้นโดยปัญหาที่กำหนดให้จะเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้เรียนช่วยกันระดมความคิด วิเคราะห์ พร้อมทั้งใช้ทักษะต่าง ๆ นำความสามารถของผู้เรียนในกลุ่มย่อยมาช่วยในการแก้ปัญหาเพื่อหาคำตอบแล้วนำมาอภิปรายและสรุปผลร่วมกัน เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ และเกิดความรู้จากกระบวนการแก้ปัญหาอย่างแท้จริง ทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนโดยใช้ปัญหาเป็นฐานสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

3. ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานอยู่ในระดับมากที่สุด พบว่า อาจเนื่องมาจากกิจกรรมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานนั้นเป็นรูปแบบที่เปลี่ยนไปจากการนั่งฟังบรรยายเพียงอย่างเดียว ซึ่งผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองสามารถเข้าถึงแหล่งเรียนรู้ได้อย่างหลากหลาย เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ทำงานเป็นทีม มีส่วนร่วมในการอภิปรายและการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างเพื่อนด้วยกันภายในกลุ่มและในชั้นเรียน รวมทั้งสามารถแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับครูได้ด้วย ซึ่งผู้เรียนจะชอบมากกว่าการนั่งคิด หรือทำงานด้วยตนเองเพียงคนเดียว สอดคล้องกับ ทฤษฎีความต้องการของ Maslow (Maslow.อ้างถึงใน สุรางค์ โค้วตระกูล. 2556: 158-162) กล่าวว่า ในความต้องการเห็นตนเองมีคุณค่า เป็นความต้องการระดับสูงต้องการให้บุคคลอื่นยอมรับ รวมถึงความเชื่อมั่นในตนเอง ความรู้ ความสามารถ ความเป็นอิสระ และเสรีภาพ สอดคล้องกับงานวิจัยของ เฉลิมชัย กาญจนคเชนทร์ (2559 : 383-386) ทำการศึกษาการพัฒนาความสามารถในการแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ในรายวิชาชีววิทยา ที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน พบว่า มีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้โดยใช้

ปัญหาเป็นฐาน อยู่ในระดับมาก และสุเทพ แพทย์จันลา (2554: 57) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนอุดรพิทยานุกูล อำเภอเมือง จังหวัดอุดรธานี เรื่อง ดุลยภาพของสิ่งมีชีวิต โดยการจัดการเรียนรู้แบบใช้ปัญหาเป็นฐาน พบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจต่อบทบาทครูผู้สอน บทบาทของผู้เรียน กิจกรรมการเรียนการสอน และการวัดผลประเมินผลการเรียนอยู่ในระดับมาก

ข้อเสนอแนะ

1. การนำรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานผู้สอนต้องกำหนดกิจกรรมและประเด็นคำถามให้ชัดเจน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ตามเวลาที่กำหนด

2. การพัฒนาการเรียนรู้ด้านทักษะการคิดของผู้เรียนสถานศึกษาต้องมีความพร้อมของสัญญาณอินเตอร์เน็ตให้เพียงพอสำหรับนักศึกษาจำนวนมาก หรืออาจต้องค้นคว้ามาล่วงหน้า

3. สามารถนำการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมโดยใช้ปัญหาเป็นฐานไปใช้การวิจัยพัฒนาทักษะด้านอื่น ๆ ของผู้เรียนได้

บรรณานุกรม

เฉลิมชัย กาญจนคเชนทร์ และสมเกียรติ พรพิสุทธิมาศ. (2559). **การศึกษาความสามารถในการคิดแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในรายวิชาชีววิทยาที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน**: วารสารการประชุมวิชาการระดับชาติครุศาสตร์ ครั้งที่ 1 การจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาท้องถิ่นสู่ประชาคมอาเซียน: ทิศทางใหม่ในศตวรรษที่ 21. กาฬสินธุ์:

ดวงเดือน แสงเมือง. (2560). **การเปรียบเทียบทักษะการแก้ปัญหาทางคณิตศาสตร์ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี.** สุพรรณบุรี. วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี.

ภูริ วงศ์วิเชียร. (2560). **การพัฒนาทักษะและทัศนคติในการเรียนรู้ด้านการวิจัย ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผ่านการจัดการเรียนรู้แบบกิจกรรมเป็นฐาน.** กรุงเทพฯ: คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิจารณ์ พานิช. (2555). **วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ในศตวรรษที่ 21**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรีสฤษดิ์วงศ์.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2560). **แผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2560 – 2574**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: บริษัท พริกหวานกราฟฟิค จำกัด.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2558). **รายละเอียดหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา (5 ปี)**(หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558). กรุงเทพฯ: คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

———. (2558). **รายละเอียดหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา (5 ปี)** (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558). กรุงเทพฯ: คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.



สาวิตรี โรจนะสมิต อาร์โนลด. (2555). **รายงานวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนเรื่อง การจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการเรียนเชิงรุก (Active Learning) เพื่อพัฒนาพฤติกรรมการเรียนรู้และแนวคิดเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.** กรุงเทพฯ : วิทยาลัยการฝึกหัดครูมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.

สุเทพ แพทย์จันลา. (2554). **ผลสัมฤทธิ์และความพึงพอใจของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 เรื่องดุลยภาพของสิ่งมีชีวิต โดยการจัดการเรียนรู้แบบใช้ปัญหาเป็นฐาน.** วิทยานิพนธ์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สุรางค์ โค้วตระกูล. (2559). **จิตวิทยาการศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมพร จำเริญพานิช. (2557). **ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน เรื่องปัญหาธรรมชาติสิ่งแวดล้อมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเทศบาลวัดกำแพง (อุดมพิทยากร) จังหวัดชลบุรี.** วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

Wilkerson, L. and Feletti, G.. (1989). **Problem-Based Learning**: One Approach to Increasing student Participation. In The Department Chairperson s Role IN Enhancing College Teaching, A.F. Lucas ed. New Direction For teaching And Learning. 37,51-60.

กระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

THE PROCESS OF TEACHING AND LEARNING OF E-SAN FOLK MUSIC COURSES LEVEL IN ROI ET COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

พงศ์จักร ยามสุข [*], เชาว์ การวิชา [**], ธิติ ปัญญาอินทร์ [**]
PONGJAK YAMSUK, CHAO KANWICHA, THITI PANYAIN

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยดำเนินการสร้างแบบสัมภาษณ์ซึ่งผ่านกระบวนการหาความเที่ยงตรงจากผู้เชี่ยวชาญ และเก็บข้อมูลจาก กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย ครูผู้สอน ผู้บริหาร และผู้สำเร็จการศึกษา จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์และนำเสนอ โดยผลการศึกษาพบว่า กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของวิทยาลัย มีการกำหนดเนื้อหาหลักสูตรไว้อย่างชัดเจน สามารถสรุปเป็นลำดับขั้น เริ่มจากการเตรียมความพร้อมและนำเข้าสู่บทเรียน โดยเป็นการสร้างความเข้าใจ ทัศนคติที่ดี ความรักและภูมิใจในการเรียนการสอนร่วมกันก่อนจะเข้าสู่บทเรียน ซึ่งผู้สอนจะต้องมีวางวางแผนล่วงหน้าเสมอ จากนั้นจึงมีการการออกแบบกิจกรรม โดยเน้นให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะอย่างอิสระโดยมีผู้สอนคอยชี้แนะซึ่งจะใช้บทเรียนที่มีความหลากหลายเหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน ใช้การบูรณาการการสอนแบบภูมิปัญญาร่วมกับทฤษฎีการเรียนรู้ทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ จากนั้นจึงสรุปทบเรียนเป็นขั้นตอนสุดท้ายของกิจกรรมการสอน เป็นการตระหนักให้ผู้เรียนได้ทบทวนความรู้และพัฒนาทักษะทั้งในและนอกห้องเรียน การแนะแนวทางแหล่งการเรียนรู้เพิ่มเติม เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างต่อเนื่อง ก่อนถึงกระบวนการวัดและประเมินผล ซึ่งมีจุดหมายในการคาดคะเนผู้เรียน การพัฒนาปรับปรุงผู้เรียนจากการร่วมกันสร้างเกณฑ์มาตรฐานการวัดและประเมินผลทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ และทำการวัดผล คำนึงถึงวิธีการประเมินด้วยเครื่องมือและวิธีการทีเหมาะสม และให้ผู้สอนร่วมกันหาแนวทางเพื่อให้ผู้เรียนสามารถผ่านกระบวนการวัดผล จึงจะครบกระบวนการจัดการเรียนการสอนตามหลักสูตร

คำสำคัญ : กระบวนการจัดการเรียนการสอนดนตรี, การเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้าน, หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน

** ครุศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา*
***คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์*

ABSTRACT

This study Aims to study the process of teaching and learning Northeast Folk Music Course Secondary level In Roi Et College of Dramatic Arts By conducting an interview form through the process of finding accuracy from experts And collecting data from People who provide information include teachers, administrators and graduates according to the curriculum. Synthetic and presentation The study found that The process of teaching and learning is College identity The course content is clearly defined. Can be summarized as a hierarchy Start by preparing and bringing into the lesson. Then there was an activity design. By emphasizing that students are able to practice skills independently, with instructors waiting to guide, which will use a variety of lessons suitable for each student Using the integration of wisdom teaching together with the theory of learning both theory and practice Then summarize the study as the final step of teaching activities. It is a realization that students can review their knowledge and develop skills both inside and outside the classroom. Guidance on additional learning resources So that learners can learn continuously Before the measurement and evaluation process Which is intended to predict students Development of learners to improve the standard of measurement and evaluation in both theory and practice And measure by taking into account the method of assessment with appropriate tools and methods And give the instructors together so that the learner can go through the measurement process Therefore will complete the teaching and learning process according to the curriculum

Keywords: Music Teaching and Learning Process, Folk Music Instruction, Isan Folk Music Course

บทนำ

การจัดการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดนั้นเป็นการจัดการสอนโดยเริ่มจากการเปิดสอนเป็นวิชาเลือกเสรีให้ผู้เรียนที่มีความถนัดและสนใจ เนื่องด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดตั้งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย ซึ่งมีศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ในด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานที่แพร่หลาย ผู้เรียนส่วนใหญ่จึงมีความถนัดและสนใจ โดยในการจัดหลักสูตรจากส่วนกลางของวิทยาลัยนาฏศิลป์นั้นเป็นการจัดการเรียนการสอนในศาสตร์และศิลปะประจำชาติไทยในภาคกลางเป็นหลัก ต่อมาจึงมีการบูรณาการจัดการเรียนการสอนให้มีศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้าไปมีส่วนร่วม (จีรพล เพรชสม, 2556, น. 26-27) นอกจากนี้วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ยังเป็นสถาบันการศึกษาแห่งแรกที่รวบรวมผลงานศิลปินพื้นบ้านอีสานเพื่อเป็นข้อมูลทางวิชาการ สามารถเผยแพร่วิชาความรู้ทางด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน สู่ผู้เรียนและผู้สนใจ มีการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีและการแสดงพื้นบ้านจำนวนมาก ถือได้ว่าเป็นการสร้างมาตรฐานความรู้ทางด้านศาสตร์ของดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานจนได้รับการยอมรับจากสังคมและวงการศึกษาทางด้านดนตรีนำไปใช้เป็นหลักเกณฑ์และเผยแพร่สู่ผู้ที่สนใจ ทำให้มีผู้สนใจศึกษาวิชา

ดนตรีพื้นบ้านอีสาน และยอมรับศาสตร์เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสานเพิ่มมากขึ้น (พัลลภ เพียรชนะ, 2554, น. 28-32) วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดจึงได้ริเริ่มพัฒนารายวิชาดนตรีพื้นบ้านอีสานให้เป็นแขนงวิชาเอกเฉพาะในหลักสูตรระดับมัธยมศึกษา จากเดิมที่มีเพียงแขนงวิชาดนตรีไทย และวิชาดนตรีสากล เพิ่มเติมให้มีแขนงวิชาดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานขึ้น ทำให้วิชาดนตรีพื้นบ้านอีสานนั้นเป็นสาขาวิชาที่มีความสำคัญเทียบเคียงกับสาขาวิชาทางดนตรีอื่น ๆ โดยมีการพัฒนาหลักสูตร โดยอาจารย์ประจำหลักสูตรซึ่งดำเนินการจัดการเรียนการสอน จากผู้ทรงคุณวุฒิและปราชญ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น มีการพัฒนารับรองหลักสูตรเป็นลำดับ ทำให้มีจำนวนผู้เรียนมากขึ้นอย่างต่อเนื่องในหลักสูตรดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในระดับมัธยมศึกษาของวิทยาลัยฯ (โยธิน พลเขต, 2561, 3-8)

จากข้อมูลดังกล่าว เห็นได้ว่าสาขาวิชาดนตรีพื้นบ้านนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งและถือเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่สำคัญจนมีการสืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน เป็นวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าแก่การศึกษาเล่าเรียน หรือการอนุรักษ์ ผ่านกระบวนการ การจัดการศึกษาในระบบของสถานศึกษาโดยเฉพาะระดับมัธยมศึกษานั้นเป็นระดับการศึกษาที่จะต่อยอดผู้เรียนสามารถบูรณาการสู่อาชีพ (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์, 2552, 44-48) ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าวผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษากระบวนการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานในระดับมัธยมศึกษา ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เพื่อเป็นต้นแบบทางด้านกระบวนการจัดการเรียนการสอนและการยกระดับพัฒนาการจัดการเรียนการสอนในสาขาวิชาด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานให้เกิดการยอมรับ ให้มีความสมบูรณ์ ทั้งด้านคุณภาพและด้านกระบวนการการจัดการศึกษา ให้เป็นหลักสูตรที่สามารถศึกษาเล่าเรียนได้เทียบเท่ากับสาขาวิชาดนตรีไทย และดนตรีสากล ทำให้การจัดการเรียนการสอนสาขาวิชาดนตรีพื้นบ้านอีสานในประเทศไทยสามารถดำรงอยู่ในสังคมและบริบทที่เปลี่ยนแปลงได้ โดยการศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด ให้ก่อเกิดเป็นองค์ความรู้ เป็นต้นแบบของการจัดการศึกษา และแนวทางกระบวนการเรียนการสอนทางดนตรีพื้นบ้านเพื่อเผยแพร่ความรู้ และเกิดประโยชน์ในวงการศึกษาต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

วิธีการวิจัย

การดำเนินการศึกษา กระบวนการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นการศึกษาเพื่อศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานระดับมัธยมศึกษา โดยการสร้างแบบสัมภาษณ์และตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือการวิจัยด้วยกระบวนการหาค่าความเที่ยงตรง (IOC) เพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากจากกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล 3 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

1. ครูและคณาจารย์ ที่ดำเนินการสอนในสาขาวิชาดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง(Purposive Sampling) คือเป็นผู้ดำเนินการสอนในระดับมัธยมศึกษา
2. ผู้บริหาร ที่บริหารและสนับสนุนการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานในวิทยาลัย

นาฏศิลปร้อยเอ็ดโดยการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

3. ผู้สำเร็จการศึกษา โดยการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Simple random Sampling)

ในการดำเนินการศึกษา ผู้วิจัยได้ทำการศึกษากระบวนการสร้างเครื่องมือเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูล นำไปใช้ในการศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ดังต่อไปนี้

1. แบบสังเกต (Observation) ในการศึกษาวิจัยนั้น ผู้วิจัยใช้เครื่องมือที่เป็นแบบสังเกต ทั้งแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non–Participant Observation) โดยใช้ในการเก็บข้อมูลกับส่วนต่าง ๆ ทั้งในด้าน การจัดการเรียนการสอนผ่านทางผู้เรียน ผู้สำเร็จการศึกษา ผู้สอน คณาจารย์ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น อาจารย์ประจำสาขา ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน ผู้บริหาร ประธานหลักสูตรและบริบททั่วไปที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย โดยการสังเกตกระบวนการจัดการเรียนการสอนในด้านกิจกรรมการเรียนการสอน

2. แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง (Structured Interview) เพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลจากสามกลุ่มข้อมูล คือกลุ่มผู้เรียน กลุ่มผู้สอน และกลุ่มผู้สนับสนุนการเรียนการสอน ตามรายละเอียดการเก็บรวบรวมข้อมูลที่จำเป็น โดยออกแบบและสร้างแบบสัมภาษณ์ จากแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยได้จัดทำขึ้น ผ่านการตรวจสอบคุณภาพความเที่ยงตรง IOC จากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน ด้านดนตรีศึกษา และด้านการจัดการศึกษาและการเรียนการสอนจากหน่วยงานต่าง ๆหรือผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านการจัดการเรียนการสอนทางดนตรี หลักสูตรทางดนตรี และออกแบบสร้างเครื่องมือ แบบสัมภาษณ์เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ ร่วมกับแบบสังเกตที่ใช้ในการสังเกต เก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆที่ได้วางแผนไว้ในแต่ละประเด็นการศึกษาให้ได้ซึ่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสังเกต และนำข้อมูลมาสรุป วิเคราะห์ เพื่อนำเสนอข้อมูลในด้านต่าง ๆ โดยกำหนดผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นบ้าน ด้านดนตรีศึกษา ด้านการวิจัยและการจัดการศึกษา ให้ตรวจสอบเครื่องมือหาคุณภาพแบบสัมภาษณ์ ถึงประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการศึกษา

3. การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview Guideline) เป็นการสัมภาษณ์โดยใช้กระบวนการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เพื่อใช้สัมภาษณ์ข้อมูลในเชิงลึก หรือรายละเอียดปลีกย่อยในด้านการจัดการสอนดนตรีพื้นบ้าน หรือข้อมูลต่าง ๆที่จะสามารถนำมาเป็นประเด็นในการศึกษาหาข้อมูลให้รอบด้าน ครบถ้วน จากการสอบถาม พูดคุย จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่สำคัญกับการจัดการเรียนการสอน หรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดการเรียนการสอน

ผลการวิจัย

การศึกษาเรื่อง "กระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด" นั้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ด้านกระบวนการจัดการสอน ประกอบด้วย การนำเข้าสู่บทเรียน กิจกรรมการเรียนรู้ การสรุปการเรียนรู้ และการวัดและประเมินผลการเรียนรู้ ซึ่งเป็น อัตลักษณ์ในการจัดการเรียนการสอนของหลักสูตร กล่าวคือ มีการกำหนดเนื้อหาหลักสูตรในภาคทฤษฎีและปฏิบัติไว้อย่างชัดเจนโดยคำนึงถึงความเหมาะสมกับผู้เรียนในแต่ละระดับการศึกษาเป็นสำคัญ โดยในการจัดการสอนภาคทฤษฎีใช้การบูรณาการทฤษฎีดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย เพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้ที่จำเป็นในศาสตร์

สาขาวิชาทางดนตรี และในภาคปฏิบัตินั้น ผู้สอนจะให้ความสำคัญเป็นลำดับแรก โดยมุ่งเน้นการฝึกฝนทักษะทางดนตรีจากทักษะในบทเพลงที่มีความง่าย ไปหายาก และเน้นการพัฒนาทางดนตรีจากการฝึกฝน ทำซ้ำ และเสริมสร้างทักษะจากประสบการณ์ตรง โดยมีลำดับการใช้เพลงที่มีทำนองพื้นฐานทั่วไป จนถึงเพลงที่มีความสลับซับซ้อนขึ้น เพื่อสร้างความชำนาญ และพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนสู่การเป็นนักดนตรีมืออาชีพที่มีมาตรฐาน ต่อยอดไปจนสามารถปฏิบัติรวมวง การบรรเลงประกอบการแสดงฟ้อนรำ เพื่อให้สามารถสร้างสรรค์งานดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพจากกระบวนการเรียนการสอน



ภาพที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

การเรียนการสอนของวิทยาลัยนั้น เป็นการสอนโดยเป็นการใช้กระบวนการเรียนการสอนดนตรีแบบดั้งเดิมจากภูมิปัญญาท้องถิ่น ของปราชญ์ภูมิปัญญาทางดนตรีที่มีวัฒนธรรมการเรียนรู้ทางดนตรีสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน มาบูรณาการร่วมกับการเรียนการสอนที่ใช้หลักทฤษฎีการจัดการเรียนรู้ และทฤษฎีการพัฒนาด้านทักษะควบคู่กัน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะและประสิทธิภาพสูงสุดหลังจากผ่านกระบวนการเรียนการสอนจากกระบวนการจัดการเรียนรู้ หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งประกอบด้วยกระบวนการจัดการเรียนการสอนดังต่อไปนี้

1. การเตรียมความพร้อมผู้เรียนและการนำเข้าสู่บทเรียน

ในการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดนั้น จะแบ่งการเรียนออกเป็น 2 ระดับ คือ ระดับมัธยมศึกษาตอนต้นและระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ภายใต้การควบคุมดูแลของฝ่ายวิชาการ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ กลุ่มสาระดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน มีการสนับสนุนการจัดการเรียนการสอน เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ของหลักสูตร การเตรียมความพร้อมผู้เรียนและการปรับพื้นฐาน เริ่มตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น โดยมีวัตถุประสงค์ในการสร้างคุณลักษณะของผู้เรียนให้มีคุณลักษณะที่จำเป็นต่อการเรียนรู้ในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นคือ ให้มีความเข้าใจในความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมของไทยโดยเฉพาะในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในเรื่องของอิทธิพลดนตรีพื้นบ้านอีสาน คุณค่าของดนตรีพื้นบ้านอีสาน และเห็นความสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ภูมิปัญญาท้องถิ่นและภูมิปัญญาไทย เข้าใจที่มา ลักษณะและประเภทของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

นอกจากนี้ ผู้เรียนต้องสามารถปฏิบัติพื้นฐานเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานอย่างน้อย 1 เครื่องมือได้ถูกต้องตามหลักและวิธีการ โดยการนำเข้าสู่บทเรียนนั้นผู้สอนจำเป็นต้อง สร้างทัศนคติให้มีความภาคภูมิใจ มีความรักต่อวัฒนธรรมท้องถิ่น การอนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ และมีความคิดสร้างสรรค์ต่อดนตรีพื้นบ้านอีสาน ตลอดจน

สร้างบรรยากาศการเรียนการสอน ให้ผู้เรียนสามารถร่วมกันถ่ายทอดความรู้สึกต่อดนตรีพื้นบ้านอีสานได้อย่างอิสระและชื่นชม ก่อนดำเนินกิจกรรมการสอนขั้นต่อไป

การเตรียมความพร้อมของผู้เรียนดนตรีพื้นบ้านอีสาน จะอยู่ในช่วงระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น โดยมีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียน คือการสร้างแรงบันดาลใจ การปรับทัศนคติให้ผู้เรียนมีความอยากเรียนรู้จากเดิม โดยการถ่ายทอดความรู้สึกจากผู้สอน วิพากษ์ วิจารณ์ร่วมกันอย่างอิสระและชื่นชม ตลอดจนปลูกฝังแนวทางการนำความรู้ไปบูรณาการ และประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ต่าง ๆในชีวิต ซึ่งเป็นการเตรียมตัวเพื่อพร้อมสู่การดำเนินการจัดการเรียนการสอนในระดับชั้นที่สูงขึ้น โดยให้ผู้เรียนเตรียมความพร้อมทางร่างกายและจิตใจ ทัศนคติต่อการเรียนรู้ทางดนตรี การนำเข้าสู่บทเรียนจะเป็นการอธิบายหลักการ วัตถุประสงค์และความสำคัญในการเรียนการสอนแต่ละระดับ ให้ผู้เรียนเกิดแนวคิดทางบวกในการเรียนรู้ ตามผลการเรียนรู้และสาระการเรียนรู้วิชาชีพดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในสาระที่ 1 ให้ศึกษาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านอีสาน และ สาระที่ 2 การปฏิบัติเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน แคน โดยการเรียนรู้ทักษะการปฏิบัติดนตรีพื้นบ้านอีสานในระดับแรก ของชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จะจัดให้ผู้เรียนได้เรียนทักษะแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นลายทำนองหลักของวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน และมีความสำคัญในการเป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์ทำนอง ลายเพลงพื้นบ้านอีสานในขั้นแรก หลังจากผู้เรียนได้เรียนทักษะพื้นฐานของแคน และประวัติศาสตร์ทางดนตรีพื้นบ้านอีสาน ให้มีความเข้าใจและตระหนักถึงความสำคัญของหลักการวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีในขั้นพื้นฐานแล้ว ต่อมาในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 จะส่งเสริมให้ผู้เรียนเข้าใจประวัติและที่มาของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน การบำรุงรักษาเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีและวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสาน และการปฏิบัติเครื่องดนตรี พิณ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในการดำเนินทำนองลายเพลง ให้ผู้เรียนเกิดทักษะในการบรรเลงเครื่องดนตรี พิณอีสาน ในรูปแบบที่ถูกต้อง เพื่อก่อให้เกิดทักษะในการปฏิบัติเครื่องดนตรี พิณ และนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์การบรรเลงดนตรีเครื่องมืออื่น ๆ ต่อไป และช่วงชั้นสุดท้ายของการเตรียมความพร้อมและปรับพื้นฐานในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาที่จะนำผู้เรียนพัฒนาไปสู่การเรียนรู้ในลำดับขั้นสูงขึ้น เป็นการเรียนรู้ในส่วนของทฤษฎีดนตรี เรื่องโน้ต ระดับเสียง ส่วนประกอบของดนตรีพื้นบ้านอีสาน การวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน รูปแบบการแสดง การนำเสนอผลงาน และการปฏิบัติเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน โปงลาง โหวด รวมถึงเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจถึงหลักการและความสำคัญ ก่อนการปฏิบัติกิจกรรมการเรียนการสอนในลำดับต่อไป หลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จะเน้นความสำคัญในขั้นตอนของการปรับพื้นฐานและเตรียมความพร้อม จะเป็นการดำเนินการจัดการเรียนการสอนตามหลักสูตรและตัวชี้วัดในสาระสำคัญต่าง ๆ โดยคำนึงถึงคุณภาพของผู้เรียนที่กำหนดไว้ในหลักสูตร ให้ผู้เรียนที่ผ่านกระบวนการเรียนสามารถบรรลุตามวัตถุประสงค์ของหลักสูตร ซึ่งจะต้องมีการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนในด้านต่าง ๆ อาทิ พื้นฐานการปฏิบัติ ทัศนคติต่อการเรียน และการนำเข้าสู่บทเรียนจะกระทำโดยผู้สอนและผู้เรียนได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความคิดเห็น เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมและร่วมมือกันแก้ปัญหา จนถึงการตัดสินใจในวิธีการเรียนการสอนในด้านต่าง ๆ ซึ่งมีความสำคัญในการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ดี

การเตรียมความพร้อมและการนำเข้าสู่บทเรียน จะเน้นให้ผู้เรียนมีความพร้อมพื้นฐานที่สำคัญต่อการเรียนดนตรีในระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ซึ่งจะเป็นกระบวนการที่ทำให้ผู้เรียนมีความพร้อม และสามารถเกิดการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้สอนและผู้เรียนได้มีส่วนร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกัน โดยผู้สอนจะ

แนะแนวทางในการเรียนการสอนถึงหลักการ ความสำคัญ การปรับทัศนคติ และการสร้างแรงบันดาลใจที่ดีต่อการเรียนรู้ หลังจากนั้นจึงจะดำเนินการกิจกรรมการสอน โดยจะต้องดำเนินการตามแผนการสอน ที่ได้กำหนดไว้ล่วงหน้าเสมอ

2. กิจกรรมการเรียนการสอน กิจกรรมการเรียนการสอนในหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษานั้น ในการจัดการเรียนการสอนทุกครั้ง ผู้สอนจะเน้นย้ำให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าในเครื่องดนตรี การดูแลรักษา การให้ความเคารพครูผู้สอน การช่วยเหลือเกื้อกูลผู้เรียนอื่น ๆ และการตรงต่อเวลา โดยการฝึกทักษะปฏิบัติส่วนใหญ่จะมีการทดสอบพื้นฐานผู้เรียนก่อนเรียน และหลังเรียน หากมีพื้นฐานที่แตกต่างกันมากก็จะแยกผู้เรียนออกเป็นกลุ่ม และผู้เรียนที่มีทักษะอ่อน จะต้องฝึกฝนเพิ่มเติม เพื่อให้ทุกคนมีทักษะใกล้เคียงกัน โดยการฝึกทักษะจะเน้นการฝึกแบบ ง่าย ไปหายากโดยผู้สอนจะสร้างแบบฝึกทักษะกระบวนการสอนไว้ และคอยควบคุม ดูแลในระหว่างการสอน ซึ่งสิ่งสำคัญคือการปฏิบัติซ้ำ ๆ จนเกิดความชำนาญบนหลักการและวิธีการที่ถูกต้อง ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนจะดำเนินการโดยการบูรณาการความรู้ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติร่วมกัน โดยจะมีการทดสอบผู้เรียนทั้งก่อนเรียนและหลังเรียนจากแบบฝึกทักษะที่เตรียมไว้ทีละขั้นตอน เพื่อแยกกลุ่มผู้เรียน และให้ผู้เรียนดำเนินการฝึกทักษะที่ผู้สอนออกแบบไว้ให้ โดยเป็นการฝึกทักษะจากง่าย ไปหายาก ซึ่งจะออกแบบให้ผู้เรียนฝึกฝนตามระดับความสามารถของแต่ละกลุ่มของผู้เรียน โดยผู้สอนจะให้คำแนะนำ ซึ่งหลักการสำคัญคือผู้สอนจะให้ผู้เรียนดำเนินการฝึกฝนจากแบบฝึกที่ผู้สอนออกแบบไว้ โดยการฝึกซ้ำ ๆจนเกิดความชำนาญ แต่หากผู้เรียนฝึกฝนตามบทเรียนได้ไม่ดีพอ ผู้สอนจะต้องออกแบบกิจกรรมหรือแบบฝึกในรูปแบบอื่น ๆ ที่แตกต่างกันไป เพื่อตอบสนองผู้เรียนที่แต่ละคนที่มีความสามารถและความถนัดที่แตกต่างกัน โดยทักษะที่จะต้องการฝึกจึงอาจจะแตกต่างกันไปด้วย การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้าน ตามหลักสูตรมัธยมศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดนั้น ผู้สอนจะออกแบบกิจกรรมการสอนโดยเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนทักษะอย่างอิสระ ตามความถนัดของแต่ละบุคคล โดยเป็นการเรียนแบบกลุ่มย่อย 2-4 คน แบบเพื่อนช่วยเพื่อน แต่จะมีครูผู้สอนคอยควบคุมดูแลอย่างใกล้ชิด ให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติทักษะทางดนตรีได้อย่างอิสระ ผู้สอนจะดำเนินการกำกับดูแล ติดตามและสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนตลอดเวลา ซึ่งในกิจกรรมการเรียนการสอนจะมีการเสริมสร้าง แนะนำในเรื่องบุคลิกภาพให้เหมาะสมกับบทเพลงและการบรรเลง มีการสอดแทรกทฤษฎีทางดนตรี และการสร้างสรรค์งานดนตรีรูปแบบใหม่ ๆ ให้ผู้เรียนสามารถแสดงออกได้อย่างมีความมั่นใจในตัวเอง กล่าวได้ว่า การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้าน ตามหลักสูตรมัธยมศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดนั้น ผู้สอนและผู้เรียนจะร่วมกันสร้างบรรยากาศการเรียนรู้อย่างมีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน โดยมีการทดสอบผู้เรียนทั้งก่อนเรียนและหลังเรียนเพื่อจัดกลุ่มผู้เรียน ให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะตามความถนัดและเหมาะสมกับผู้เรียน ซึ่งจะดำเนินกิจกรรมโดยคำนึงถึงหลักการบนพื้นฐานของความแตกต่างกันของผู้เรียน นอกจากนนี้ยังออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้โดยการบูรณาการทั้งภาคทฤษฎีและการปฏิบัติร่วมกัน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจจากการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรงจากการปฏิบัติจริง เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนอย่างอิสระ ทำให้ผู้เรียนมีความมั่นใจในตนเองและกล้าแสดงออกทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์

3. การสรุปบทเรียน การสรุปบทเรียนในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านระดับมัธยมศึกษาตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดนั้น เป็นการดำเนินการหลังจากขั้นตอนของกิจกรรมการเรียนการสอนทั้งหมด ซึ่งเป็นกระบวนการที่ผู้สอนจะให้ผู้เรียนได้ทบทวนบทเรียนที่ผ่านมาแล้ว โดยจะใช้ช่วงเวลาในขั้นตอนสุดท้าย



ประมาณ 10 – 15 นาที และมีรูปแบบที่หลากหลาย ตามแต่กิจกรรมการเรียนการสอน แต่จะมีความสำคัญในการให้ผู้เรียนตระหนักถึงเนื้อหาและกระบวนการทักษะที่ได้ผ่านการเรียนรู้ นอกจากนี้ยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนต่อยอดกระบวนการเรียนรู้นอกห้องเรียนเพื่อให้พัฒนาการเรียนรู้ได้อย่างสูงสุด จากการที่ผู้สอนได้ร่วมกันสรุปบทเรียนที่ได้ทำกิจกรรมการเรียนการสอนร่วมกันกับผู้เรียน การจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสานระดับมัธยมศึกษานั้น หลังจากผ่านกิจกรรมการเรียนการสอนผู้สอนจะต้องสรุปเนื้อหาทบทวนความรู้ให้กับผู้เรียนเป็นขั้นสุดท้ายก่อนเสร็จสิ้นกระบวนการเรียนการสอน โดยจะสรุปบทเรียนจากการคำนึงถึงกิจกรรมการเรียนการสอน อาทิ หากเป็นรูปแบบของกิจกรรมฝึกทักษะ ก็จะสรุปขั้นตอนการฝึก วิธีการฝึกฝนและแนวทางการฝึกฝนให้ผู้เรียนสามารถนำไปฝึกฝนต่อเนื่องด้วยตนเอง หรือหากเป็นกิจกรรมภาคทฤษฎีก็จะเป็นการทบทวนเนื้อหา ไปจนถึงการแนะแนวทางหาความรู้เพิ่มเติมจากแหล่งการเรียนรู้ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมด้วยตนเองได้หลังจากการสรุปบทเรียน

4. การวัดและประเมินผล แนวทางในการวัดและประเมินผลการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ในระดับมัธยมศึกษาตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดนั้น จะเป็นการวัดและประเมินผลเพื่อมุ่งเน้นในการคาดคะเนการพัฒนาทักษะและความรู้ความสามารถของผู้เรียนถึงทิศทางที่ตะเป็นไปในอนาคต และหลักการสำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือเป็นการวัดและประเมินผลเพื่อการช่วยเหลือ ปรับปรุงการเรียนของนักเรียน โดยใช้วิธีต่าง ร่วมกัน คือ การสังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ การสอบถาม สัมภาษณ์ การปฏิบัติทักษะและกำหนดเกณฑ์การประเทินทักษะการปฏิบัติจริง ในกระบวนการวัดและประเมินผลการเรียนการสอนจะแบ่งการวัดและประเมินเป็นภาคความรู้ด้านทฤษฎีและภาคความรู้ด้านปฏิบัติ โดยในการวัดและประเมินผลภาคทฤษฎีนั้นจะใช้กระบวนการทดสอบจากข้อสอบที่ผู้สอนกำหนดขึ้นเพื่อวัดความรู้ ความเข้าใจหลังจากผู้เรียนผ่านกรับวนการเรียนการสอนตามหลักสูตร และในภาคปฏิบัตินั้นจะเป็นการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานซึ่งทางผู้สอนได้ร่วมกันกำหนดเกณฑ์มาตรฐานความสามารถทางทักษะการปฏิบัติดนตรีโดยคำนึงถึงหลักสูตร บทเรียนและวัตถุประสงค์การเรียนรู้ จากนั้นจึงดำเนินการทดสอบปฏิบัติ โดยผู้เรียนจะต้องดำเนินการทดสอบทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติให้ผ่านเกณฑ์มาตรฐานที่หลักสูตรกำหนดให้มีผลการประเมินไม่ต่ำกว่ามาตรฐาน คือร้อยละ 60 คะแนน คิดเป็นเกรด 1.5 หากไม่สามารถทำการทดสอบได้ตามมาตรฐานก็จะต้องดำเนินการสอบแก้ตัว ซึ่งผู้สอนและผู้เรียนจะต้องดำเนินการแก้ไขและพัฒนาให้ผู้เรียนที่ผ่านกระบวนการเรียนการสอนตามทหลักสูตรสามารถทดสอบผ่านมาตรฐานที่กำหนดไว้ และจะมีการกำกับติดตามผลผู้เรียนอย่างต่อเนื่อง การพัฒนาการเรียนการสอนดนตรีในด้านผู้สอนคือ อาจารย์และครูผู้สอน รวมถึงศิลปินปราชญ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ดำเนินการจัดการเรียนการสอนจะจัดการเรียนการสอนในภาคปฏิบัติแบบตัวต่อตัวและแบบกลุ่มย่อย โดยครูจำนวน 1 คน จะรับผิดชอบผู้เรียนจำนวนไม่เกิน 10 – 15 คนเท่านั้น โดยจะแยกเป็นสอนตามความถนัดของเครื่องดนตรี ซึ่งครูผู้สอนจะใช้แนะนำ ดูแล และสาธิตให้ดูเป็นแบบอย่างและให้ความสำคัญในการฝึกฝนทั้งในเวลาและนอกเวลาเรียน การเรียนการสอนจะเริ่มจากการปรับพื้นฐานผู้เรียน การเตรียมการและวางแผนการสอนล่วงหน้าและออกแบบกิจกรรมการเรียนการสอนที่จะต้องให้ความสำคัญ ทุ่มเท และเสียสละกับการสอน จึงมีหลักการสำคัญคือการจัดการเรียนการสอนเป็นระบบตามหลักสูตรอย่างเคร่งครัด การเรียนการสอนนั้นจะต้องให้ผู้เรียนฝึกฝนทบทวนและปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความชำนาญและสามารถพัฒนาทักษะได้อย่างมีประสิทธิภาพ



ภาพที่ 2 การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านระดับมัธยมศึกษา

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาเรื่อง “กระบวนการจัดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด” สามารถสรุปและอภิปรายผล ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา คือเป็นการศึกษากระบวนการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ซึ่งมีกระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นการเรียนรู้ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ โดยมีการสร้างกระบวนการจัดการเรียนการสอนเป็นลำดับขั้นตอนโดยเริ่มจากการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนเพื่อนำเข้าสู่บทเรียนให้ผู้เรียนมีทัศนคติที่ดี มีความเข้าใจในการเรียนรู้ สร้างแรงบันดาลใจก่อให้เกิดความพร้อมในการเรียนรู้ และเป็นการสร้างพื้นฐานการเรียนรู้ของผู้เรียนเพื่อจะนำเข้าสู่บทเรียน โดยให้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันระหว่างผู้เรียนและผู้สอน ให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง มีความภาคภูมิใจและความสุขในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งผู้สอนจะต้องมีการวางแผนการสอนและเตรียมการสอนล่วงหน้าเสมอ ในส่วนของกิจกรรมการเรียนการสอนผู้สอนจะเน้นย้ำในการให้ผู้เรียนมีวินัย การเคารพครูผู้สอน เพื่อนร่วมชั้นเรียน รวมถึงการดูแลรักษาเครื่องดนตรีและจะใช้การทดสอบเพื่อแยกผู้เรียนออกเป็นกลุ่มตามทักษะของผู้เรียน และทำการเรียนโดยผู้สอน 1 คนรับผิดชอบผู้เรียนไม่เกิน 10 คนตามความถนัดของเครื่องดนตรี โดยจะให้ผู้เรียนปฏิบัติซ้ำ ๆให้เกิดความชำนาญอย่างอิสระโดยมีผู้สอนคอยชี้แนะ ดูแล และสาธิตเป็นแบบอย่างให้ผู้เรียนอยู่เสมอ การออกแบบกิจกรรมจะเปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีอิสระในการปฏิบัติ ใช้การบูรณาการทฤษฎีและปฏิบัติให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจ ผู้สอนและผู้เรียนจะสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ร่วมกันเพื่อให้ผู้เรียนมีความกล้าแสดงออกอย่างสร้างสรรค์ บนหลักการสอนที่ผสมผสานการสอนแบบภูมิปัญญาท้องถิ่นตามรูปแบบการถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีร่วมกับการใช้ทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจตามกระบวนการการเรียนการสอนอย่างครบถ้วนแล้วจึงดำเนินการสรุปบทเรียนเป็นลำดับสุดท้ายของกิจกรรมการเรียนการสอน โดยการใช้วิธีการที่หลากหลายตามรูปแบบกิจกรรมการเรียนการสอน ให้ผู้เรียนตระหนักถึงความสำคัญในการทบทวนเนื้อหาวิธีการต่อยอดองค์ความรู้ ชี้แนะแหล่งการเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเกิดการเรียนรู้นอกห้องเรียนต่อไปได้หลังจากการสรุปเนื้อหา บทเรียนเพื่อพัฒนาให้เกิดทักษะทางดนตรีให้กับผู้เรียนหลังผ่านกระบวนการเรียนรู้และจะเข้าสู่การวัดและประเมินผลซึ่งมีจุดมุ่งหมายการวัดประเมินผลให้ผู้สอนสามารถคาดคะเนพัฒนาการของผู้เรียนและพัฒนา ปรับปรุงแก้ไขผู้เรียนได้ เป็นการกำหนดเกณฑ์การวัดและประเมินผลทั้งในด้านทฤษฎีและ



การปฏิบัติ คือการใช้แบบทอดสอบวัดความรู้เชิงทฤษฎีและแบบสังเกตพฤติกรรม การปฏิบัติตามเกณฑ์มาตรฐานที่ผู้สอนร่วมกันกำหนดให้ผู้เรียนสามารถผ่านกระบวนการวัดและประเมินผลตามเกณฑ์มาตรฐานการเรียนการสอนได้ เป็นกระบวนการเรียนการสอนตามรหลักสูตรและเป็นอกลักษณ์เฉพาะของหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

กระบวนการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีพื้นบ้าน ระดับมัธยมศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด มีการกำหนดหลักสูตรและการดำเนินงานตามหลักการจัดการศึกษา โดยเป็นการเรียนการสอนที่มีทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ โดยมีความมุ่งเน้นการปฏิบัติให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีได้อย่างชำนาญหลังจากผ่านกระบวนการจัดการเรียนการสอนตามหลักสูตรแล้ว โดยจะต้องเตรียมความพร้อมและปรับพื้นฐานก่อนนำเข้าสู่บทเรียน ซึ่งเป็นการบูรณาการวิธีการสอนที่หลากหลายทั้งการถ่ายทอดความรู้แบบภูมิปัญญาท้องถิ่นร่วมกับการใช้ทฤษฎีการจัดการเรียนรู้ ซึ่งสอดคล้องกับ ณรุท สุทธจิต (2555, 240-242)และ สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ (2557, 154-156) ได้มีส่วนอธิบายว่าการเรียนการสอนดนตรีจะต้องให้ความสำคัญเกี่ยวกับจิตวิทยาการเรียนรู้ของผู้เรียน ซึ่งจะต้องมีความพร้อมทั้งในด้านผู้เรียน ผู้สอนและบทเรียน โดยทั้ง 3 ปัจจัยเป็นสิ่งที่ส่งผลให้กระบวนการจัดการเรียนการสอนประสบผลสำเร็จได้ตามวัตถุประสงค์ และการยึดหลักผู้เรียนเป็นศูนย์กลางสามารถแลกเปลี่ยนความคิด ทัศนคติที่ดีของการเรียน ซึ่งหลักจิตวิทยาเหล่านี้จะช่วยให้ผู้สอนที่มีความรู้ทางด้านดนตรีอยู่แล้วสามารถพัฒนาทักษะผู้เรียนให้ประสบผลสำเร็จได้ดียิ่งขึ้น การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนนั้นจะมีการทดสอบผู้เรียนเพื่อคัดแยกผู้เรียนออกเป็นกลุ่มย่อย และเป็นการบูรณาการทฤษฎีและปฏิบัติจะเน้นย้ำในการฝึกฝนทักษะอย่างอิสระจากบทฝึกที่ผู้สอนกำหนด โดยจะออกแบบตามความสามารถของผู้เรียนแต่ละระดับจาก ง่ายไปหายาก ผู้สอนจะให้คำแนะนำ สาธิตและชี้แนวทางการฝึกฝนให้ผู้เรียนตามบทฝึกและบทฝึกจะต้องมีความหลากหลายเพื่อตอบสนองผู้เรียนแต่ละคนที่มีความถนัดแตกต่างกันไป โดยสอดคล้องกับกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ (2544, 38-42) และสำเร็จ คำโมง (2538, 22-24) กล่าวถึงประเด็นการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยใช้ทฤษฎีการจัดการเรียนการสอนทักษะ การปฏิบัติให้มีประสิทธิภาพจะต้องมีการทดสอบผู้เรียนทั้งก่อนและหลังเรียน เพื่อให้ทราบทักษะของผู้เรียนในแต่ละบุคคล การเรียนเป็นกลุ่มย่อยและการออกแบบบทเรียนโดยคำนึงถึงความแตกต่างกันระหว่างบุคคลจึงต้องมีแนวทางการจัดการเรียนการสอนที่หลากหลาย ตอบสนองกับผู้เรียนที่มีความแตกต่างกัน โดยการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนผู้สอนจะให้ผู้เรียนได้มีอิสระในการฝึกฝน แต่จะมีผู้สอนคอยควบคุมดูแล แนะนำ อย่างใกล้ชิด เพื่อติดตามและสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนตลอดเวลา ไปจนถึงการสรุปบทเรียนที่จะต้องเน้นย้ำให้ผู้เรียนสามารถแสวงหาความรู้เพิ่มเติม การทบทวนความรู้ สื่อและแหล่งเรียนรู้ สร้างความตระหนักให้ผู้เรียนเห็นความสำคัญในการทบทวนความรู้ ซึ่งจะแตกต่างกันไปตามรูปแบบกิจกรรมการเรียนการสอน โดยจะเป็นกระบวนการขั้นสุดท้ายของกระบวนการเรียนการสอนก่อนการวัดและประเมินผล สอดคล้องกับ จีรพล เพรชสม (2556, 112-114) ที่กล่าวว่า การสรุปบทเรียนควรตระหนักให้ผู้เรียนเห็นความสำคัญในการทบทวนเนื้อหาความรู้ การแนะแนวทางการเรียนรู้ทั้งในและนอกห้องเรียน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะอย่างต่อเนื่องตลอดเวลา ส่วนการวัดและประเมินผลนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อคาดคะเน และพัฒนาแก้ไขปรับปรุงผู้เรียน โดยการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานการวัดและประเมินผล ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ จากการทดสอบ การสังเกตพฤติกรรม เพื่อให้ผู้เรียนมีมาตรฐานตามเกณฑ์ของหลักสูตร และสามารถผ่านกระบวนการวัดและประเมินผลตามเกณฑ์ได้ ซึ่งสอดคล้องกับกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ (2544, 81-92) ที่กล่าวถึงการวัดและประเมินผลทางการศึกษา

ควรใช้เครื่องมือที่มีความเหมาะสมกับรูปแบบการวัดผล ทั้งในด้านความรู้และการปฏิบัติ เพื่อให้สามารถพัฒนาแก้ไขปรับปรุงการเรียนการสอนต่อไปได้

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในส่วนของกระบวนการพัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ระดับมัธยมศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และผลของการพัฒนาหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. (2544). **การจัดสาระการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์.

จีรพล เพรชสม .(2556). **ศิลปินมรดกอีสานและวัฒนธรรมสัมพันธ์.** ขอนแก่น : สำนักพิมพ์สำนักงานวัฒนธรรม.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษาหลักการและสาระสำคัญ**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. (2551). **หลักสูตรวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สาขาดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ .** กรุงเทพมหานคร: วัฒนาการพิมพ์.

สมเกียรติ ภูมิภักดิ์. (2557). **กระบวนการเรียนการสอนดนตรีในมหาวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งมณฑลยูนนาน ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน วิทยานิพนธ์ ปร.ด.** มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สำเร็จ คำโมง. (2538). **ดนตรีอีสาน : ภาคทฤษฎีปฏิบัติ.**มหาสารคาม : ประสานการพิมพ์.

จีรพล เพรชสม, นาย. ผู้เชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 4 มีนาคม 2562.

ศุภรากร พานิชกิจ. ผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2562.

ศุภวัฒน์ ยามสุข. รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2562.

ชุมเดช เดชภิมล. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้านและผู้ช่วยคณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์ 10 มีนาคม 2562.

พรรณี วังโน, นาง. รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 8 มีนาคม 2562.

โยธิน พลเขต. ประธานหลักสูตรดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2562.

ชยพล เพียรชนะ. ครูชำนาญการพิเศษ หลักสูตรดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 4 มีนาคม 2562.

ประดิษฐ์ วิลาศ. หัวหน้ากลุ่มสาระดนตรีบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 5 มีนาคม 2562

สุขใส แก่นทอง. ครูผู้สอน กลุ่มสาระดนตรีบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 5 มีนาคม 2562.

สุริยา แสวงผล. ครูผู้สอน กลุ่มสาระดนตรีบ้านอีสาน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์ 6 มีนาคม 2562.

การประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

EVALUATION OF CREATIVE THINKING IN MATHEMATICS FOR THE ARTS IN VOCATIONAL CERTIFICATE LEVEL OF SUPHANBURI COLLEGE OF FINE ARTS

ปาริชาติ แซ่เบ๊*
PARICHART SAEBAE

บทคัดย่อ

วิจัยครั้งนี้เพื่อประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี โดยประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ 1. ความคิดริเริ่ม (Originality) 2. มีความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) 3. มีความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มประชากรมาใช้เป็นกลุ่มในการเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย จำนวนทั้งสิ้น 25 คน ประกอบด้วยครูผู้ประเมิน และนักเรียน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย มีจำนวนทั้งสิ้น 2 ฉบับคือ 1. แบบประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ สำหรับครู 1 ฉบับ เป็นลักษณะของการประเมินแบบรูบริค คุณภาพของเครื่องมือค่า IOC เท่ากับ 0.67-1.00 จำนวนข้อคำถาม 3 ข้อ ค่าความเชื่อมั่น เท่ากับ 0.78 2. แบบประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียน 1 ฉบับ เป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ คุณภาพของเครื่องมือค่า IOC เท่ากับ 0.67-1.00 จำนวนข้อคำถาม 12 ข้อ ค่าความเชื่อมั่น เท่ากับ 0.91

ผลการวิจัยพบว่า

ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

1. ผลการประเมินของครู คิดเป็นรายด้าน พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม มีผลคะแนนเฉลี่ยมากที่สุดคือ 30 คะแนน ด้านความคิดยืดหยุ่นมีผลคะแนนเฉลี่ย คือ 25 คะแนนและด้านความคิดคล่องแคล่ว มีผลคะแนนเฉลี่ย 22.5 คะแนน

2. ความคิดเห็นของนักเรียน พบว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$ =4.43, S.D = 0.71) เมื่อพิจารณาเป็นด้านของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม และ ด้านความคิดยืดหยุ่น มีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$ =4.43, S.D = 0.68, S.D = 0.71) และด้านความคิดคล่องแคล่ว ความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$ =4.37, S.D = 0.81)

คำสำคัญ: ความคิดริเริ่ม, ความคิดยืดหยุ่น, ความคิดคล่องแคล่ว

**วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช*

ABSTRACT

This research aims to evaluate the creative thinking of Mathematics for Art of the students in vocational certificate level at Suphanburi College of Fine Arts by evaluating the creative thinking in three aspects 1) Originality, 2) Flexibility and 3) Fluency. The researcher selected the population: a total of 25 people including the teacher and students to be used as a sample group for data collection. The research tools were two issues of the evaluation forms for the teacher employing the rubric assessment and for the students applying rating scale 1-5.

The research results were as follows:

1. the result of teacher creative evaluation considering each aspect found that for originality, the highest average score was 30, for flexible, the average score was 25 and for fluency, the average score was 22.5.

2. the results of students' opinions found that there was the creative thinking of Mathematics for Art of the students in vocational certificate at a high level ($\overline{X}$ = 4.43, S.D = 0.71). When considering each of creative aspects, the research finding found that for originality and flexibility, there was a high level of opinion ($\overline{X}$ = 4.43, S.D = 0.68, S.D = 0.71) and for fluency, there was at a high level of opinion ($\overline{X}$ = 4.37, S.D = 0.81).

Keywords: Originality, Flexibility and Fluency

บทนำ

การจัดการอาชีวศึกษายังรวมสถานศึกษาที่สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้แก่ วิทยาลัยช่างศิลป์ ซึ่งเป็นสถานศึกษาที่ประกอบไปด้วย 3 แห่งคือ วิทยาลัยช่างศิลป วิทยาลัยช่างศิลป นครศรีธรรมราช วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี เปิดสอนหลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ศ.ปวช.) เพื่อมุ่งพัฒนาผู้เรียนได้เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านศิลปกรรม เน้นให้เป็นคนดี มีปัญญา มีความสุข มีศักยภาพในการศึกษาต่อ และประกอบอาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี เป็นสถาบันอีกแห่งหนึ่งที่สอนผู้เรียนให้มีการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงโดยการลงมือปฏิบัติเห็นถึงความสำคัญของมาตรฐานคุณภาพการศึกษา เพื่อตอบการประเมินคุณภาพการศึกษาในมาตรฐานที่ 1 ด้านผู้เรียนและผู้สำเร็จการศึกษาด้านทัศนศิลป์ ซึ่งมีจุดเน้นเพื่อการพัฒนาผู้เรียนและผู้สำเร็จการศึกษาให้มีความรู้ในเชิงวิชาการ ทักษะวิชาชีพ และคุณลักษณะอันพึงประสงค์ สามารถเป็นผู้ประกอบการหรือทำงานในสถานประกอบการจนเป็นที่ยอมรับ หรือศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้น (สำนักมาตรฐานการอาชีวศึกษาและวิชาชีพ กระทรวงศึกษาธิการ : 2558) และยังเป็นมาตรฐานที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนโดยตรง ทั้งนี้ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี เป็นสถานศึกษาทางด้านศิลปะ นักเรียนจะต้องมีการลงมือปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอถึงจะเกิดทักษะความชำนาญ

คณิตศาสตร์ เป็นวิชาที่ถูกมองว่าเกี่ยวกับตัวเลขมีความยากและซับซ้อน จึงส่งผลให้นักเรียนส่วนใหญ่คิดว่าคณิตศาสตร์เป็นเรื่องที่เข้าใจยาก ประกอบกับแนวการจัดการศึกษาตามพระราชบัญญัติการศึกษา



แห่งชาติ พ.ศ.2542 ได้กำหนดให้สถานศึกษาต้องยึดหลักการจัดการศึกษาว่า ผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้ และพัฒนาตนเองได้ดี และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด การจัดการศึกษาต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตนเองตามธรรมชาติและเต็มศักยภาพ ดังนั้น วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี เป็นสถานศึกษาทางด้านศิลปะ จึงได้นำเอาศิลปะซึ่งถือว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถดึงดูดความสนใจของนักเรียนให้มีความชอบที่จะเรียนมากขึ้น เพราะศิลปะเป็นวิชาที่ไม่มีผิดไม่มีถูกทุกคนสามารถเรียนได้ อย่างน้อยที่สุดนักเรียนก็จะเกิดเจตคติที่ดีกับวิชาคณิตศาสตร์

ฉะนั้น เพื่อให้วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สามารถดำเนินการเรียนการสอนในรายวิชาคณิตศาสตร์ให้เกิดความสนุกและสามารถสร้างสรรค์ผลงานตามความถนัดของผู้เรียน จึงได้จัดการเรียนการสอนคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะขึ้น เพื่อลดปัญหาดังกล่าวข้างต้น และเป็นการสร้างบรรยากาศในชั้นเรียนให้น่าเรียนมากขึ้น โดยรายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ เป็นรายวิชาเลือกเสรีในหลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ศ.ปวช.) เป็นรายวิชาที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนเกิดทักษะทางคณิตศาสตร์และความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ กระบวนการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ มีขั้นตอนให้ผู้เรียนลงมือปฏิบัติโดยบูรณาการศาสตร์ทางคณิตศาสตร์ กับศาสตร์ศิลปะร่วมกัน และวัดผลประเมินผล และการวัดและประเมินผลเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้รู้ว่าสิ่งที่ผู้เรียนได้ศึกษาไปนั้นเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของรายวิชาและสมรรถนะของผู้เรียนหรือไม่ ประกอบกับในรายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ เป็นรายวิชาที่เน้นสมรรถนะผู้เรียนเรื่องความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี เพื่อประเมินให้ครอบคลุมทุกด้านตามสมรรถนะของผู้เรียน และเป็นการพัฒนาการเรียนและสร้างเจตคติที่ดีและตระหนักถึงความสำคัญของคณิตศาสตร์และงานศิลปะ

วัตถุประสงค์

เพื่อประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

วิธีดำเนินการวิจัย

1. แหล่งข้อมูล

ประชากร ที่ใช้ในการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี ประกอบด้วย ครูผู้ประเมิน นักเรียนหลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ จำนวนทั้งสิ้น 25 คน ได้แก่ ครูผู้ประเมิน จำนวน 5 คน นักเรียนหลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ศ.ปวช.1) จำนวน 20 คน ทั้งนี้ งานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มประชากรมาใช้เป็นกลุ่มในการเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย

2. ขอบเขตด้านเนื้อหาการประเมิน

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปะสุพรรณบุรี

2.1 เนื้อหารายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ โดยนำความรู้ทางคณิตศาสตร์ 3 เรื่อง ดังนี้

1. รูปเรขาคณิต คือ รูปเรขาคณิต ได้แก่ รูปเหลี่ยมต่าง ๆ และวงกลม สามารถนำมาประกอบกันทำให้เกิดลวดลายต่างๆ

2. กราฟและคู่อันดับ คือ สัญลักษณ์ที่แสดงการจับคู่กันระหว่างสิ่ง 2 สิ่ง ซึ่งเกิดจากกราฟแกน x และ แกน Y

3. การแปลงค่าทางเรขาคณิต : การสะท้อน คือ รูปต้นแบบที่ต้องการสะท้อน การสะท้อนเสมือนการพลิกรูปข้ามเส้นหรือการดูเงาสะท้อนบนกระจก เป็นการแปลงที่มีการจับคู่ระหว่างจุดแต่ละจุดบนรูปต้นแบบกับจุดแต่ละจุดบนรูปสะท้อน

2.2 เนื้อหาด้านการประเมิน โดยประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์

1. ความคิดริเริ่ม (Originality)
2. มีความคิดยืดหยุ่น (Flexibility)
3. มีความคิดคล่องแคล่ว (Fluency)

3. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

เครื่องมือที่ใช้ในการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ ของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี ผู้ประเมินดำเนินการสร้างขึ้นเอง มีจำนวนทั้งสิ้น 2 ฉบับคือ 1. แบบประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ สำหรับครู 1 ฉบับ ดังตัวอย่างตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตัวอย่างการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์สำหรับครู

ประเด็นการประเมิน / ระดับคะแนน	คำอธิบายคุณภาพ				น้ำหนักจุดเน้น
	ดีมาก (4)	ดี (3)	พอใช้ (2)	ปรับปรุง (1)	
ความคิดริเริ่ม	มีความคิดที่แปลกใหม่ นำความรู้ทางศาสตร์คณิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้ให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ใช้จินตนาการและความพยายามที่สร้างผลงาน และนำความรู้ทางทฤษฎีสีมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ☐	มีความคิดที่แปลกใหม่ นำความรู้ทางศาสตร์คณิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้ให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ใช้จินตนาการและความพยายามที่สร้างผลงาน ☐	มีความคิดที่แปลกใหม่ นำความรู้ทางศาสตร์คณิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้ให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ☐	มีความคิดที่แปลกใหม่ ในการสร้างสรรค์ผลงาน ☐	10

เกณฑ์การประเมิน

ต่ำกว่า 37 1 (ปรับปรุง)

37-61 2 (พอใช้)

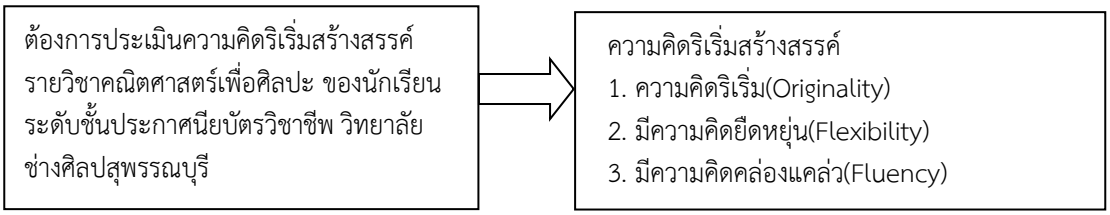
62-86 3 (ดี)

87 ขึ้นไป 4 (ดีมาก)

2. แบบประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียน 1 ฉบับ ดังตัวอย่างตารางที่ 2
ตารางที่ 2 ตัวอย่างแบบประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียน

ข้อที่	ประเด็นการประเมิน	ระดับความเหมาะสม				
		5	4	3	2	1
	ความคิดริเริ่ม					
1	มีความคิดที่แปลกใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงาน					
2	นำความรู้ทางศาสตร์คณิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้ให้เกิดสิ่งใหม่ๆ					
3	ใช้จินตนาการและความพยายามที่สร้างผลงาน					
4	นำความรู้ทางทฤษฎีสีมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน					

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไปของแหล่งข้อมูล

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไปของแหล่งข้อมูล จำนวน 20 คน มีรายละเอียดดังตารางที่ 3
ตารางที่ 3 ข้อมูลทั่วไปของแหล่งข้อมูล จำนวน 20 คน

เพศ	**ชาย**	**หญิง**
ร้อยละ	50.52	49.48
ประสบการณ์การด้านศิลปะ	**มีประสบการณ์ในการออกแบบผลงานเข้าประกวด**	**ไม่มีประสบการณ์ในการออกแบบผลงานเข้าประกวด**
ร้อยละ	84.54	15.46

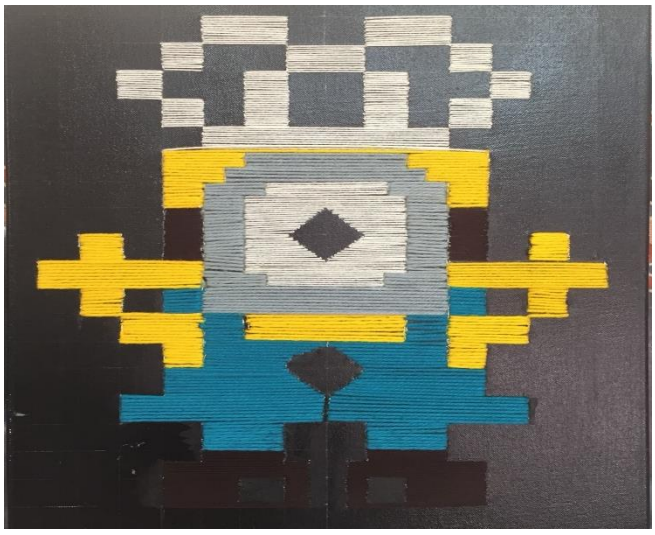
จากตารางที่ 3 แหล่งข้อมูล จำนวน 20 คน เป็นเพศชาย คิดเป็นร้อยละ 50.52 เพศหญิง คิดเป็นร้อยละ 49.48 มีประสบการณ์ในการออกแบบผลงานเข้าประกวด คิดเป็นร้อยละ84.54 ไม่มีประสบการณ์ในการออกแบบผลงานเข้าประกวด คิดเป็นร้อยละ 15.46

ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สำหรับครู รายละเอียดดังตารางที่ 4 และ 5

ตารางที่ 4 แสดงภาพผลงานความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

ชิ้นงาน	ชิ้นงานที่สำเร็จ
กลุ่มหัวกวาง	
กลุ่มนกเหยี่ยว	

ตารางที่ 4 (ต่อ)

ชิ้นงาน	ชิ้นงานที่สำเร็จ
กลุ่มนกฮูก	
กลุ่มมินเนี่ยน	

ตารางที่ 5 ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์
เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สำหรับครู

ชิ้นงาน	คะแนนการประเมิน (รูบริค)			รวม คะแนน ประเมิน	แปลความหมาย เกณฑ์การประเมิน
	ด้านความคิด ริเริ่ม	ด้านความคิด คล่องแคล่ว	ด้านความคิด ยืดหยุ่น		
กลุ่มหัวกวาง	40	20	30	**90**	**ดีมาก**
กลุ่มนกเหยี่ยว	30	20	20	**70**	**ดี**
กลุ่มนกฮูก	30	30	20	**80**	**ดี**
กลุ่มมินเนี่ยน	20	20	30	**70**	**ดี**
เฉลี่ยรวม	**30**	**22.5**	**25**		

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จากผลการประเมินของครู คิดเป็นรายด้าน พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม มีผลคะแนนเฉลี่ยมากที่สุดคือ 30 คะแนน ด้านความคิดยืดหยุ่นมีผลคะแนนเฉลี่ย คือ 25 คะแนนและด้านความคิดคล่องแคล่ว มีผลคะแนนเฉลี่ย 22.5 คะแนน

ตารางที่ 6 ค่าเฉลี่ยและความเบี่ยงเบนมาตรฐานของผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สำหรับนักเรียน

ประเด็นการประเมิน	ความคิดเห็น		ระดับ คุณภาพ
	$\overline{X}$	S.D.	
1. มีความคิดที่แปลกใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงาน	4.52	0.66	มากที่สุด
2. นำความรู้ทางศาสตร์คณิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้ให้เกิดสิ่งใหม่ๆ	4.37	0.68	มาก
3. ใช้จินตนาการและความพยายามที่สร้างผลงาน	4.36	0.71	มาก
4. นำความรู้ทางทฤษฎีสีมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน	4.46	0.68	มาก
รวม ด้านความคิดริเริ่ม	4.43	0.68	มาก
5. เชื่อมโยงศาสตร์คณิตกับงานศิลปะได้อย่างมีความสัมพันธ์	4.52	0.69	มากที่สุด
6. สร้างสรรค์ภาพโดยใช้รูปเรขคณิตที่หลากหลาย	4.41	0.73	มาก
7. หาวิธีแก้ไขผลงานได้อย่างรวดเร็ว	4.40	0.70	มาก
8. ผลงานมีความสร้างสรรค์และเกิดประโยชน์	4.39	0.73	มาก
รวม ด้านความคิดคล่องแคล่ว	4.43	0.71	มาก
9. นำศาสตร์คณิตไปใช้ให้เกิดเป็นภาพที่หลากหลายและมีความอิสระของภาพ	4.37	0.81	มาก
10. มีวิธีแก้ไขปัญหาที่เกิดจากผลงานได้อย่างถูกต้อง	4.51	0.66	มากที่สุด



11. ผลงานสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างหลากหลาย	4.45	0.71	มาก
12. ผลงานสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างอย่างคุ้มค่า	4.40	0.70	มาก
รวม ด้านความคิดยืดหยุ่น	4.43	0.72	มาก
รวมประเด็นการประเมิน	4.43	0.71	มาก

จากตารางที่ 6 ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จากความคิดเห็นของนักเรียน พบว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{x}$ =4.43, S.D = 0.71) เมื่อพิจารณาเป็นด้านของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม และ ด้านความคิดยืดหยุ่น มีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก (ด้านความคิดริเริ่ม $\bar{x}$ =4.43, S.D = 0.68) (ด้านความคิดริเริ่ม $\bar{x}$ =4.43, S.D = 0.71) และด้านความคิดคล่องแคล่ว ความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{x}$ =4.37, S.D = 0.81)

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เพื่อการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี สรุปผลได้ดังนี้

1. ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จากผลการประเมินของครู คิดเป็นรายด้าน พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม มีผลคะแนนเฉลี่ยมากที่สุดคือ 30 คะแนน ด้านความคิดยืดหยุ่นมีผลคะแนนเฉลี่ย คือ 25 คะแนนและด้านความคิดคล่องแคล่ว มีผลคะแนนเฉลี่ย 22.5 คะแนน

2. ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จากความคิดเห็นของนักเรียน พบว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{x}$ =4.43, S.D = 0.71) เมื่อพิจารณาเป็นด้านของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม และ ด้านความคิดยืดหยุ่น มีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก (ด้านความคิดริเริ่ม $\bar{x}$ =4.43, S.D = 0.68) (ด้านความคิดริเริ่ม $\bar{x}$ =4.43, S.D = 0.71) และด้านความคิดคล่องแคล่ว ความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{x}$ =4.37, S.D = 0.81)

อภิปรายผล

1. การประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จากผลการประเมินของครู คิดเป็นรายด้าน พบว่า ด้านความคิดริเริ่ม มีผลคะแนนเฉลี่ยมากที่สุด รองลงมาคือด้านความคิดยืดหยุ่นและด้านความคิดคล่องแคล่ว

2. ผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี จากความคิดเห็นของนักเรียน พบว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของนักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพมีความคิดเห็น ด้านความคิดริเริ่ม ด้านความคิดคล่องแคล่ว และ ด้านความคิดยืดหยุ่นอยู่ในระดับมาก ซึ่งสอดคล้องกับ จิตราภา

ทองเหลือง (2549) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การสร้างชุดกิจกรรมความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนลับแลพิทยาคม อำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์ ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ที่ได้รับการสอนโดยใช้ชุดกิจกรรมความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ มีพฤติกรรมความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะในแต่ละชุดกิจกรรมในภาพรวมอยู่ในระดับดี และสอดคล้องกับ จริญ เจสันเทียะ (2554) ได้ทำวิจัยเรื่องผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่องการแปลงทางเรขาคณิต โดยใช้วิธีสอนแบบการสร้างสรรค์ชิ้นงาน ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคณิตศาสตร์และความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนบ้านผาเวียง จังหวัดสุโขทัย ผลการวิจัยพบว่า ระดับคุณภาพของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยประเมินแบบองค์รวมจากชิ้นงานคณิตศาสตร์ของนักเรียนที่เรียนจากวิธีสอนแบบสร้างสรรค์ชิ้นงานอยู่ในระดับ “ดีมาก” เมื่อพิจารณาแยกตามประเภทของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทางคณิตศาสตร์ ระดับคุณภาพของความคิดสร้างสรรค์ ความคิดคล่องแคล่ว และความคิดยืดหยุ่น อยู่ในระดับผล “ดี”สำหรับความคิดละเอียดลออออยู่ในระดับ “ดีมาก” และสอดคล้องกับปิยนุช รัตนวรรณี (2544) สาวิตรี วงศ์สุกัลป์ (2542 : Online) ที่ได้ทำการวิจัยการจัดกิจกรรมการสอนคณิตศาสตร์ และทำการประเมินความริเริ่มสร้างความคิดสร้างสรรค์หรือมีการวัดความก้าวหน้าของนักเรียนจากชิ้นงานที่นักเรียนสร้างขึ้น พบว่า นักเรียนมีผลการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่สูงขึ้น

สาเหตุสนับสนุนที่ทำให้ผู้เรียนสร้างสรรค์ชิ้นงานมีระดับผลการประเมินความคิดสร้างสรรค์อยู่ ในระดับคุณภาพ “มาก”และ “มากที่สุด” อาจมาจากกระบวนการเรียนรู้ซึ่ง กว่าจะถึงขั้นตอนของการสร้างสรรค์ชิ้นงานเน้นผู้เรียนต้องผ่านขั้นตอนการสำรวจ การทดลองการเรียนรู้จากการกระทำและการทำเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ซึ่งเป็นขั้นตอนที่เกี่ยวเนื่องและผสมผสาน กันอยู่ตลอกเวลาซึ่งต้องใช้ทักษะการเรียน ความพยายามอย่างสูงอีกทั้งพื้นฐานความรู้ของผู้เรียน หากผู้เรียนไม่ประสบผลสำเร็จในขั้นตอนใดตอนหนึ่งจะทำให้การสร้างสรรค์ชิ้นงานล้มเหลวไปด้วย ดังนั้นปัจจัยที่ส่งผลให้การสร้างสรรค์ชิ้นงานประสบความสำเร็จคือครูและผู้เรียนมีความสำคัญ และการเชื่อมโยงศาสตร์คณิตกับงานศิลปะได้อย่างมีความสัมพันธ์ มีความคิดที่แปลกใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงาน และมีวิธีแก้ไขปัญหาที่เกิดจากผลงานได้อย่างถูกต้อง จึงส่งผลให้การประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะ อยู่ในระดับมาก

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ครูควรจัดการเรียนการสอนให้ผู้เรียนเกิดความคิดริเริ่มมีความคิดที่แปลกใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานนำความรู้ทางศาสตร์คณิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้ให้เกิดสิ่งใหม่ๆ ใช้จินตนาการและความพยายามที่สร้างผลงานนำความรู้ทางทฤษฎีสีมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

2. ครูควรจัดการเรียนการสอนให้ผู้เรียนเกิดความคิดคล่องแคล่วเชื่อมโยงศาสตร์คณิตกับงานศิลปะได้อย่างมีความสัมพันธ์สร้างสรรค์ภาพโดยใช้รูปเรขคณิตที่หลากหลาย หาวิธีแก้ไขผลงานได้อย่างรวดเร็วผลงานมีความสร้างสรรค์และเกิดประโยชน์

3. ครูควรจัดการเรียนการสอนให้ผู้เรียนเกิดความคิดยืดหยุ่นนำศาสตร์คณิตไปใช้ให้เกิดเป็นภาพที่หลากหลายและมีความอิสระของภาพมีวิธีแก้ไขปัญหาที่เกิดจากผลงานได้อย่างถูกต้อง ผลงานสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างหลากหลายผลงานสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างอย่างคุ้มค่า



ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรทำวิจัยการประเมินความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะอย่างสม่ำเสมอเพื่อเป็นการตรวจสอบและแก้ไขปรับปรุงให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับหลักสูตร

2. จากผลวิจัยพบว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของมีความคิดเห็น ด้านความคิดริเริ่ม ด้านความคิดคล่องแคล่ว และ ด้านความคิดยืดหยุ่นอยู่ในระดับมาก จึงควรมีการทำวิจัยที่ประเมินครบทุกด้านของความคิดสร้างสรรค์ 4 ด้าน คือ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดยืดหยุ่นและความคิดละเอียดลออ

3. จากผลวิจัยพบว่าความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ รายวิชาคณิตศาสตร์เพื่อศิลปะของมีความคิดเห็น ด้านความคิดริเริ่ม ด้านความคิดคล่องแคล่ว และ ด้านความคิดยืดหยุ่นอยู่ในระดับมาก จึงควรมีการเรียนการสอนที่บูรณาการศิลปะกับเนื้อหาคณิตศาสตร์เรื่องอื่นบ้าง

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2545). **หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544**. กรุงเทพมหานคร : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

จิตราภา ทองเหลือง. (2549). **การสร้างชุดกิจกรรมความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนลับแลพิทยาคม อำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์.**ปริญญาครุศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาหลักสูตรและการสอน : มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์.

เจริญ เจสันเทียะ. (2554). **ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่องการแปลงทางเรขาคณิตโดยใช้วิธีสอนแบบการสร้างสรรค์ชิ้นงาน ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคณิตศาสตร์และความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนบ้านผาเวียง จังหวัดสุโขทัย.**ปริญญา ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาหลักสูตรและการสอน: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

ปิยนุช รัตนวรรณี. (2544) .**การประเมินการเรียนรู้วิชาคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษา ปีที่ 2 ที่สอนโดยใช้รูปแบบการสอนตามทฤษฎีสร้างสรรค์ความรู้นิยม.** วิทยานิพนธ์ ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการวัดและประเมินผลการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2560). **หลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปรับปรุง) พุทธศักราช 2560 วิทยาลัยช่างศิลป**_.นครปฐม : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สำนักงานคณะกรรมการการอาชีวศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ. (2558). **หลักเกณฑ์และการปฏิบัติเกี่ยวกับการประกันคุณภาพภายในการอาชีวศึกษา พ.ศ.2555 และที่ปรับปรุงแก้ไข และ (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2558** . กรุงเทพมหานคร : สำนักมาตรฐานการอาชีวศึกษาและวิชาชีพ.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์. (2544). **ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะ**.สืบค้นเมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม 2560 จาก www.music.sg.ac.th

การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

THE DEVELOPMENT OF CHILD CENTER KR.2 LEARNING MANAGEMENT PROTOTYPE ON THE COLLEGE EDUCATION LEVEL: CURRICULUM DEVELOPMENT SUBJECT ON SCHOOL CURRICULUM DEVELOPMENT FOR SOPHOMORE STUDENTS SUKHOTHAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

กิตติคุณ รัตนเดชกำจาย*
KITTIKUN RATTANADETHKAMCHAI

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยชั้นเรียน มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อหาประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย 2) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษา ก่อนและหลังเรียนโดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 และ 3) ศึกษาความคิดเห็นของนักศึกษาที่มีต่อการเรียน โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็น นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 26 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และแบบสอบถามความคิดเห็นที่มีต่อการเรียนโดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ใช้พรรณนาสถิติในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (μ)และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของประชากร (σ) การหาค่าประสิทธิภาพ E_1 / E_2 และการวิเคราะห์เนื้อหา

ผลการวิจัยพบว่า

1. รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เป็นรูปแบบจัดการเรียนรู้ที่เน้นปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนและผู้สอน โดยผู้เรียนจะต้องศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองทั้งรายบุคคลและรายกลุ่ม จัดทำผลงานและนำเสนอผลงานตามภาระงาน (Task)ในสาระการเรียนรู้ ผู้สอนเป็นผู้ให้คำแนะนำ (Mentor) ให้คำปรึกษา และข้อเสนอแนะอย่างผู้เชี่ยวชาญ (Expert) โดยรูปแบบดังกล่าว มีค่าประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 70/70 คือมีค่าเท่ากับ 81.73 / 73.75

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย



2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาหลังเรียน (μ = 29.50, σ = 1.65529) โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 สูงกว่าก่อนเรียน (μ = 8.0769, σ = 3.28540)

3. นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีความคิดเห็นที่ดีต่อการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

คำสำคัญ: การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้, รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2, การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา

ABSTRACT

This research was classroom action research. The purposes of this research were to 1) construct and performance the efficiency of child center KR.2 learning management prototype on the college education level : curriculum development subject on school curriculum development for sophomore students Sukhothai college of dramatic arts; 2) compare the learning achievements of students before and after implemented the child center KR.2 learning management prototype ; 3) study the opinions of students with learning by the child center KR.2 learning management prototype. The population were used 26 sophomore students from Sukhothai college of dramatic arts during the second semester of academic year 2019. The employed research instruments were, the child center KR.2 learning management prototype, an achievement test and a questionnaire on student's opinions with learning by the child center KR.2 learning management prototype. The descriptive statistics used to analyze data were mean (μ) and standard deviation (σ) of the population, the E_1 / E_2 efficiency index and content analysis.

The results of the study were as follows:

1. The child center KR.2 learning management prototype on the college education for sophomore students Sukhothai college of dramatic arts focuses on interaction between learners and an instructor. Learners had to learn with independent study and group study and construct their works follow their tasks on learning strands. An instructor was a mentor, a consultant and commentator like an expert. The efficiency of child center KR.2 learning management prototype on the college education for sophomore students Sukhothai college of dramatic arts were higher than the set criterion score 70/70, the overall mean was 81.73 / 73.75.

2. The posttest achievement (μ = 29.50, σ = 1.65529) of students after implemented the child center KR.2 learning management prototype was higher than the pretest (μ = 8.0769, σ = 3.28540)

3. The opinions of sophomore students Sukhothai college of dramatic arts with learning curriculum development subject on school curriculum development by the child center KR.2 learning management prototype were positive

Keywords: Learning Management Prototype Development, KR.2 learning management prototype and school curriculum development

บทนำ

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545และ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2553 หมวดที่ 4 แนวการจัดการศึกษา มาตรา 22 การจัดการศึกษาต้องยึดหลักว่าผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้ และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด กระบวนการจัดการศึกษาต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถ พัฒนาตามธรรมชาติและเต็มตามศักยภาพ (Boonlert Aroonpiboon, 2562) กระทรวงศึกษาธิการเล็งเห็นถึงความสำคัญดังกล่าวจึงได้ดำเนินการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สอง (พ.ศ. 2552-2561) โดยมุ่งเน้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการพัฒนาคุณภาพคนไทยยุคใหม่ ครูยุคใหม่ สถานศึกษา รวมทั้งแหล่งเรียนรู้ใหม่ และระบบการบริหารจัดการใหม่ ต้องอาศัยการดำเนินการพัฒนา ในกระบวนการต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงกัน ทั้งกระบวนการด้านหลักสูตร การจัดการเรียนรู้ การวัดและประเมินผล ซึ่งเน้นในการยกระดับคุณภาพผู้เรียนให้เต็มตามศักยภาพ(สำนักงานปฏิรูปการศึกษา, 2545: 6-7) จะเห็นได้ว่าเจตนารมณ์ของพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ และการปฏิรูปการศึกษามุ่งเน้นไปที่การให้ความสำคัญต่อการพัฒนาคุณภาพผู้เรียนให้เต็มตามศักยภาพ ดังนั้นการปฏิรูปการศึกษาจะประสบความสำเร็จ และเป็นไปตามจุดมุ่งหมายของพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติหรือไม่นั้น ย่อมขึ้นกับปัจจัยหลายด้าน และปัจจัยหนึ่งที่สำคัญมาก ได้แก่ การจัดการเรียนรู้ โดยถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด ดังนั้นกระบวนการจัดการเรียนรู้ต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถ พัฒนาตามธรรมชาติและเต็มตามศักยภาพ ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญตามแนวทางการปฏิรูปการเรียนรู้และพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติดังกล่าว

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้รับการสถาปนาขึ้นตามพระราชบัญญัติการศึกษาระดับปริญญาตรีในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2541 โดยมีบทบาทหน้าที่ในการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และช่างศิลป์ ทั้งไทยและสากล ในปีการศึกษา 2547 คณะศิลปศึกษาได้เปิดหลักสูตรใหม่ คือ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต 5 เพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงตามแนวทางการปฏิรูปการศึกษา และนโยบายการผลิตครูและบุคลากรทางการศึกษา ประกอบด้วย 4 ภาควิชา คือ ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา ภาควิชาการศึกษา และภาควิชาศึกษาทั่วไป พร้อมทั้งได้ขยายการผลิตบัณฑิต โดยเปิดห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ในส่วนภูมิภาค ประกอบด้วย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี วิทยาลัยนาฏ



ศิลปพัทลุง วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี และวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ปีการศึกษา 2555 คณะศิลปศึกษาได้เริ่มใช้หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต 5 แต่ในกระบวนการจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาที่ผ่านมาเรายังคงยึดรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้สอนเป็นสำคัญ (Teacher Center) และมักใช้วิธีการสอนแบบบรรยายเป็นหลัก (Lecture Base Teaching) ทำให้ผู้เรียนขาดความสามารถในการศึกษาค้นคว้าและการสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง อีกทั้งผลจากการทดสอบก่อนเรียนพบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีคะแนนเพียงร้อยละ 20.19 ซึ่งอยู่ในระดับต่ำมาก

ผู้วิจัยในฐานะอาจารย์ผู้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร จึงมีแนวคิดที่จะพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับ อุดมศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สำหรับใช้ในการจัดการเรียนรู้ให้กับนักศึกษาปริญญาตรี เพื่อเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาการเรียนรู้ตามธรรมชาติและเต็มตามศักยภาพ และยกระดับผลสัมฤทธิ์ในเรื่องดังกล่าวให้สูงขึ้น โดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญตามแนวทางการปฏิรูปการเรียนรู้และพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติดังกล่าว

วัตถุประสงค์

1. เพื่อหาประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ก่อนและหลังเรียนโดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
3. เพื่อศึกษาความคิดเห็นของนักศึกษา ปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่มีต่อการเรียนรายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา

วิธีการวิจัย

1. การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยชั้นเรียน (classroom action research) ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณร่วมกับการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ
2. ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็น นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 26 คน
3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วย

3.1 รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เนื้อหาที่ใช้ในการจัดการเรียนรู้ ประกอบด้วย ปรัชญาการศึกษาของไทยและต่างประเทศ แนวคิด ทฤษฎีทางการศึกษา ศาสนาเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม กลวิธีการจัดการศึกษา การประยุกต์ปรัชญาและทฤษฎีทางการศึกษาเพื่อ

เสริมสร้างการพัฒนาที่ยั่งยืน ความหมาย ความสำคัญ หลักการ ทฤษฎี และรูปแบบของหลักสูตร วิเคราะห์และจัดทำหลักสูตรระดับสถานศึกษาและท้องถิ่น การออกแบบหลักสูตร การนำหลักสูตรไปใช้ การประเมินหลักสูตร การฝึกปฏิบัติการทำและพัฒนาหลักสูตร สร้างโดยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญและพัฒนารูปแบบจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ขึ้น แล้วจึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงและนำไปทดลองใช้ (tryout)

3.2 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร คือแบบทดสอบที่ใช้เป็นแบบทดสอบก่อนและหลังเรียน โดยสร้างแบบทดสอบก่อนเรียนให้มีคุณภาพก่อนโดยการวิเคราะห์ข้อสอบตามสาระการเรียนรู้ นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรง นำไปทดลองใช้กับนักศึกษาชั้นปีที่ 3 ที่ผ่านการเรียนรายวิชา การพัฒนาหลักสูตร แล้วใช้วิธีสลับข้อ สลับตัวเลือกนำมาใช้เป็นแบบทดสอบหลังเรียน ประกอบด้วยแบบทดสอบจำนวน 2 ตอน ตอนที่ 1 เป็นข้อสอบแบบปรนัย ชนิดเลือกตอบ 5 ตัวเลือก จำนวน 40 ข้อ นำไปหาค่าความยาก อำนาจจำแนก และ ค่าความเที่ยงของแบบทดสอบทั้งฉบับ ตอนที่ 2 เป็นข้อสอบแบบอัตนัย มี 2 ข้อ

3.3 แบบสอบถามความคิดเห็น ของนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ที่มีต่อการเรียนรายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา ประกอบด้วย แบบสอบถามความคิดเห็นแบบพรรณนาความ แบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป จำนวน 2 ข้อ

ตอนที่ 2 ความความคิดเห็นของนักเรียนที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนโดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย จำนวน 2 ข้อ

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอื่น ๆ จำนวน 1 ข้อ นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงแล้วปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1 ทดลองใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 กับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2561 แบบรายบุคคล (one-to-one tryout) จำนวน 3 คน พบมีค่าประสิทธิภาพเท่ากับ 80.83 / 74.17

4.2 นำมารูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ปรับปรุงแก้ไข แล้วนำไปทดลองใช้กับกลุ่มย่อย (small group tryout) กับนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 10 คน พบว่ามีค่าประสิทธิภาพเท่ากับ 82.00 / 76.00

4.3 นำรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่ผ่านการปรับปรุงแก้ไขสมบูรณ์เรียบร้อยแล้วไปใช้ในการจัดการเรียนรู้กับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2561 จำนวน 26 คน



5. การวิเคราะห์ข้อมูล

5.1 หาค่าประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยใช้สูตร E_1 / E_2

5.2 เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ก่อนและหลังเรียนโดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษา สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยใช้พรรณนาสถิติ (Descriptive Statistics) ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (μ) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของประชากร (σ)

5.3 วิเคราะห์ความคิดเห็นของนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่มีต่อการเรียนรายวิชาการพัฒนาหลักสูตร โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

สรุปผลการวิจัย

1. รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เป็นรูปแบบจัดการเรียนรู้ที่เน้นปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนและผู้สอน โดยผู้เรียนจะต้องศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองทั้งรายบุคคลและรายกลุ่ม จัดทำผลงานและภาระงาน (Task) ตามสาระการเรียนรู้ ดังนี้ ในส่วนของผลงานและภาระงานรายบุคคล ผู้เรียนจะต้องร่วมอภิปรายเมื่อกลุ่มตนเองหรือกลุ่มอื่นนำเสนองาน ประมวลความรอบรู้โดยนำข้อมูลสารสนเทศจากการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง การอภิปรายและข้อเสนอแนะของผู้สอนมาจัดทำบันทึกประมวลองค์ความรู้ (Knowledge log) สำหรับผลงานและภาระงานกลุ่มนั้น ผู้เรียนจะต้องจัดทำรายงาน (Report) และนำเสนอผลงาน ส่วนผู้สอนจะต้องแจ้งเกณฑ์การวัดและประเมินผลการเรียนรู้ ทดสอบก่อนและหลังเรียน (Pretest and Posttest) ให้คำแนะนำ (Mentor) ให้คำปรึกษา และข้อเสนอแนะอย่างผู้เชี่ยวชาญ (Expert) เป็นผู้อำนวยการจัดการเรียนรู้ ดังแสดงรายละเอียดส่วนประกอบและขั้นตอนในการจัดการเรียนรู้ในภาพที่ 1 โดยรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 มีค่าประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 70/70 คือมีค่าเท่ากับ 81.73 / 73.75

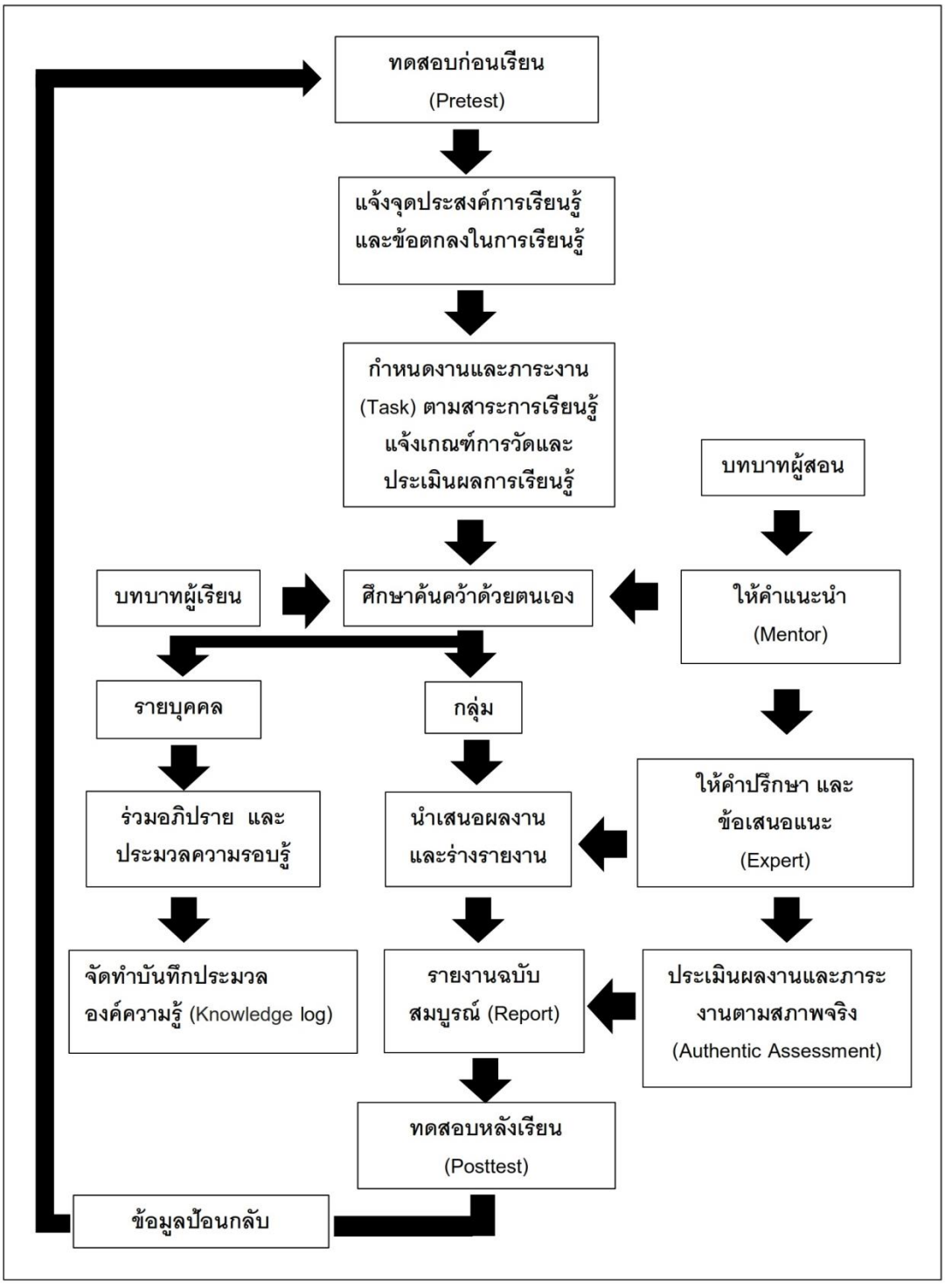
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาหลังเรียน (μ = 29.50, σ = 1.65529) โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 สูงกว่าก่อนเรียน (μ = 8.0769, σ = 3.28540)

3. นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีความคิดเห็นที่ดีต่อการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ

อภิปรายผล

จากการสรุปผลการวิจัยที่นำเสนอข้างต้น มีประเด็นที่น่าสนใจและนำไปสู่การอภิปรายผลดังนี้

1. จากผลการวิจัยที่พบว่า ค่าประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ 70/70 คือมีค่าเท่ากับ 81.73 / 73.75 ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ กฤติยา อริยาและคณะ (2559 : บทคัดย่อ) ซึ่งได้ทำวิจัยเรื่องการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดการจัดการเรียนการสอนที่เน้นความแตกต่างระหว่างบุคคลเพื่อส่งเสริมความสามารถในการออกแบบการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษาครู มหาวิทยาลัยราชภัฏ ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการเรียนการสอนโดยภาพรวมมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก และมีค่าดัชนีประสิทธิผลเท่ากับ 0.7015 การที่ผลการวิจัยแสดงค่าประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้เป็นที่น่าพอใจนั้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ กระบวนการสร้างดังกล่าวมีการดำเนินการอย่างเป็นระบบตามหลักการออกแบบการจัดการเรียนรู้หรือการจัดการเรียนการสอนเป็นอย่างดี ดังที่ Barbara Seels and Zita Glasgow (1990) ได้กล่าวถึงการใช้การออกแบบการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบ ไว้ในหนังสือ Exercises in Instructional Design โดยใช้ไดอาแกรมในการวิเคราะห์ภาระงาน ในการออกแบบการเรียนการสอน อย่างเป็นขั้นตอน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Tomlinson (2010) ที่ได้แสดงแนวคิดการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยเน้นการให้ความสำคัญกับความแตกต่างระหว่างบุคคล ซึ่งในแต่ละขั้นตอนในการออกแบบการเรียนการสอนได้ประยุกต์ใช้แนวคิดการจัดการเรียนการสอนที่เน้นความแตกต่างระหว่างบุคคลที่อาจส่งผลต่อการพัฒนาความรู้และความสามารถของผู้เรียนได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 1 รูปแบบการจัดการเรียนรู้ แบบ KR.2 (KR.2 Learning Manangement Prototype)

2. จากผลการวิจัยที่พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาหลังเรียน (μ = 29.50, σ = 1.65529) โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 สูงกว่าก่อนเรียน (μ = 8.0769, σ = 3.28540) ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ พัชรี ศรีสังข์ (2551) ซึ่งได้ทำวิจัยเรื่อง การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้วิชาจิตวิทยาสังคมโดยใช้ชุมชนและประสบการณ์เป็นฐานเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะของบัณฑิตที่พึงประสงค์ผลการวิจัยพบว่า คุณลักษณะของบัณฑิตที่พึงประสงค์ที่เกิดขึ้นกับนิสิตภายหลังใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้ ด้านสติปัญญามีค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับดี ด้านอารมณ์ความรู้สึก มีค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก และด้านทักษะทุกทักษะมีค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ยกเว้นทักษะการสังเกตอยู่ในระดับมากที่สุด สูงกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับก่อนใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้ ซึ่งเป็นไปในทำนองเดียวกันกับผลการวิจัยของ สุชีรา มะหิเมือง และคณะ (2555) ที่ทำวิจัยเรื่อง การพัฒนากระบวนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญด้วยการวิจัยในชั้นเรียน พบว่า ผลการทดลองใช้กระบวนการที่ออกแบบใหม่ กลุ่มตัวอย่างทุกหน่วยสามารถทำการวิจัยจนสำเร็จ อย่างมีคุณภาพตามเกณฑ์ประเมินระดับดีจำนวนกว่าร้อยละ 80 จากการประเมินด้วยแบบประเมินชนิดมาตรประมาณค่า 5 ระดับ มีค่าเฉลี่ยของคุณภาพระหว่าง 4.00-4.86 นั่นหมายความว่าการออกแบบการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญสามารถยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนให้สูงขึ้นได้ โดยจะต้องพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ตามหลักการ ทฤษฎี อย่างเป็นระบบ และมีขั้นตอน โดยคำนึงถึงความแตกต่าง และการมีส่วนร่วมของผู้เรียนเป็นสำคัญ

3. จากผลการวิจัยที่พบว่า นักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีความคิดเห็นที่ดีต่อการเรียน รายวิชาการพัฒนาหลักสูตร เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ กฤติยา อริยาและคณะ (2559 : บทคัดย่อ) ซึ่งได้ทำวิจัยเรื่องการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดการจัดการเรียนการสอนที่เน้นความแตกต่างระหว่างบุคคลเพื่อส่งเสริมความสามารถในการออกแบบการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษาครู มหาวิทยาลัยราชภัฏ ผลการวิจัยพบว่า นักศึกษาครูมีความคิดเห็นในภาพรวมที่ดีต่อการเรียนรู้ตามรูปแบบการเรียนการสอน เนื่องจากในขั้นตอนกระบวนการจัดการเรียนรู้ ในรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 นั้น เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ กระบวนการในขั้นตอนการเรียนรู้ในรูปแบบดังกล่าวมีความยืดหยุ่น ให้ความสำคัญกับผู้เรียน เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง มีส่วนร่วมในกระบวนการจัดการเรียนรู้ สามารถแสดงความคิดเห็นได้อย่างอิสระในการอภิปราย และสร้างชิ้นงานหรือปฏิบัติงานตามภาระงาน อีกทั้งผู้สอนยังให้คำปรึกษา แนะนำ พาทำ และดูแลอย่างใกล้ชิดอย่างกัลยาณมิตร รวมทั้งประเมินผลงานตามสภาพจริง และจัดบรรยากาศให้เอื้อต่อการเรียนรู้ อีกทั้งเป็นรูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่สร้างสรรค์ แปลกใหม่ ไม่เหมือนกับจัดการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาที่ผ่านมาซึ่งมักยึดรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้สอนเป็นสำคัญ (Teacher Center) และมักใช้วิธีการสอนแบบบรรยายเป็นหลัก (Lecture Base Teaching) ดังนั้นรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ (Child Center) จึงทำให้ผู้เรียนมีทัศนคติที่ดีต่อการเรียนรู้ในเรื่องดังกล่าว



ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

จากผลการวิจัยที่พบว่า ค่าประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบ KR.2 ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในระดับอุดมศึกษาสำหรับนักศึกษาปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ สามารถพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาให้สูงขึ้นได้ และนักศึกษามีความคิดเห็นที่ดีต่อการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบดังกล่าว จึงควรขยายผลของการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญไปยัง คณะวิชา วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยช่างศิลป หรือสถาบันอุดมศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอน ในรายวิชาการพัฒนาหลักสูตร โดยอาจจัดประชุม สัมมนา หรืออบรมเชิงปฏิบัติการ เพื่อนำวิธีการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดังกล่าวไปพัฒนาเพื่อใช้ให้เหมาะสมกับบริบทของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

1. รูปแบบการจัดการเรียนรู้ แบบ KR.2 เป็นเพียงรูปแบบหนึ่งที่พัฒนาขึ้นเพื่อจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในรูปแบบอื่น ๆ เพื่อประโยชน์ในการนำไปใช้ได้อย่างหลากหลาย

2. การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยในชั้นเรียน มุ่งการแก้ไขปัญหาหรือพัฒนาผู้เรียนแบบเฉพาะเจาะจง ควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในรูปแบบของวิจัยทางการศึกษาซึ่งสามารถนำไปใช้ขยายผลให้เกิดประโยชน์ได้อย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

กฤติยา อริยาและคณะ (2559). **การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดการจัดการเรียนการสอนที่เน้นความแตกต่างระหว่างบุคคลเพื่อส่งเสริมความสามารถในการออกแบบการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษาครู มหาวิทยาลัยราชภัฏ.** วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2559. สืบค้นเมื่อ 27 มีนาคม2562. https://www.tci-thaijo.org/index.php/JLPRU/article/download/59529/58861/

ชีรา มะหิเมือง และคณะ. (2555). **รายงานการวิจัย เรื่อง การพัฒนากระบวนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญด้วยการวิจัยในชั้นเรียน.** คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. สืบค้นเมื่อ 26 มีนาคม 2562. จาก www.ssruir.ssru.ac.th/bitstream/ssruir/437/1/ 024-54.pdf.

พัชรี ศรีสังข์. (2551). **การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้วิชาจิตวิทยาสังคมโดยใช้ชุมชนและประสบการณ์เป็นฐานเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะของบัณฑิตที่พึงประสงค์.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ด. (การวิจัยและพัฒนาหลักสูตร). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สำนักงานปฏิรูปการศึกษา. (2545). **พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545.** กรุงเทพฯ: บริษัท พริกหวาน กราฟฟิค จำกัด.

สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา. (2557). **แนวปฏิบัติการวัดและประเมินผลการเรียนรู้ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

Boonlert Aroonpiboon. **พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ ๒) พ.ศ. ๒๕๔๕ และ (ฉบับที่ ๓) พ.ศ. ๒๕๕๓** ร่วมสร้างสรรค์แบ่งปันความรู้เพื่อสังคมแห่งการเรียนรู้ – Knowledge Sharing สืบค้นเมื่อ 13 ก.พ. 2562 จาก http://www.thailibrary.in.th/2013/12/09/thai-edu-act-1/ Posted on December 9, 2013

Seels,Babara , and Zita Glasgow. (1990). **Exercises in Instructional Design.** Columbus, Ohio : Merrill Publishing Company.

Tomlinson, C.A. (2010). **Differentiation and Brain**: How Neuroscience Supports the Learner-friendly Classroom. Bloomington, IN: Solution Tree Press.

การเรียนการสอนแบบ Active Learning เพื่อพัฒนาผู้เรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ACTIVE LEARNING TO DEVELOP STUDENTS IN RESEARCH FOR LEARNING DEVELOPMENT SUBJECT IN CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS, BANDITPATANASILPA INSTITUTE

จุติณัฏฐ์ วงศ์ชวลิต *
JUTINATH WONGCHAWALIT

บทคัดย่อ

การเรียนการสอนแบบ Active Learning เพื่อพัฒนาผู้เรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ด้วยการเรียนการสอนแบบ Active Learning เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน และศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ 1) แบบบริหารจัดการรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ 2) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน 3) แบบประเมินพฤติกรรมการเรียนรู้ และ 4) แบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning กลุ่มเป้าหมายเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 3 ที่เรียนรายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ จำนวน 23 คน วิเคราะห์ข้อมูลด้วยค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน และการทดสอบค่าที (t-test) ผลการวิจัยพบว่า

พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาที่เรียนแบบ Active Learning ภาพรวมมีค่าเฉลี่ยระดับดีมาก นักศึกษาตั้งใจเรียน สามารถแลกเปลี่ยนเรียนรู้ด้วยวิธีการต่าง ๆ มีค่าเฉลี่ยสูงสุด นักศึกษาคนมีส่วนร่วมในกิจกรรมหรืองานกลุ่ม มีการร่วมกันตั้งประเด็นการเรียนรู้และการค้นคว้าร่วมกัน ด้านความรับผิดชอบนักศึกษาเต็มใจและตั้งใจในการทำงานและปฏิบัติหน้าที่โดยเคร่งครัด สามารถจัดเวลาให้พอเหมาะกับกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อความเป็นระเบียบ ทำงานแล้วเสร็จตามเวลาที่กำหนด และมาเรียนเป็นประจำไม่มาสาย พฤติกรรมการเรียนรู้ด้านความคิดสร้างสรรค์ นักศึกษามีความอยากรู้ อยากเห็น มีสมาธิในการเรียนรู้ และมีแนวคิดแปลกใหม่ มีค่าเฉลี่ยในระดับดีมาก

ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ภาพรวมมีค่าเฉลี่ยระดับมากที่สุด โดยด้านการส่งเสริมผู้เรียนให้สามารถเรียนรู้ด้วยตนเองและเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญนั้นนักศึกษาสามารถนำความรู้ไปสู่ภาคปฏิบัติได้ ส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ และกระบวนการเรียนการสอนแบบ Active Learning มีคุณค่าต่อกระบวนการคิดของผู้เรียนและทำให้ผู้เรียน ๆ อย่างมีความสุข ด้านการวัดและประเมินผลมีความน่าสนใจและสนุกสนานเร้าใจ

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

มีการประเมินผลตามสภาพจริง มีการแจ้งเกณฑ์การวัดและประเมินผลอย่างชัดเจน ด้านคุณลักษณะอาจารย์มีกระบวนการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้ มีเทคนิคการสอนที่น่าสนใจ และสนุกสนาน ด้านสื่อและสิ่งสนับสนุนการเรียนการสอนมีสื่อ/เนื้อหา/สื่อออนไลน์/เว็บไซต์ ที่หลากหลายในกระบวนการเรียนรู้ มีการนำแอพพลิเคชั่น (facebook, kahoot!, plickers) มาใช้ในกระบวนการเรียนการสอน และมีความ พึงพอใจในสื่อและสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ในระดับมากที่สุด

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาที่เรียนแบบ Active Learning ทั้ง 4 ชุด หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

คำสำคัญ : การเรียนการสอนแบบ Active Learning กระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้, การเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ, การเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 พฤติกรรมการเรียนรู้

ABSTRACT

This is the research of The Effect of Active Learning Management to Learning Behavior, Achievement and Satisfaction of Wisdom for Research for Learning Development of the Bunditpatanasilpa Institute, Chiang Mai. The Population were the 23 students who enrolled in Research for Learning Development subject in second semester of academic year 2016. The objects of this research were to study the learning behaviour of the students who enrolled in Research for Learning Development subject. The students were taught by the Active Learning Method using application of Facebook for Education, Kahoot!, and Plickers to compare the learning achievement between before and after using Active Learning Method, and evaluate satisfaction of the students toward the subject. The instruments used in this research were 1) the achievement tests 2) working behaviour assessment form and 3) questionnaire. The data was collected by the investigators. The data was analyzed by mean, standard deviation and t-est. The results of the research were as following outcome:

1) The learning behaviour of the students taught by Active Learning Method was evaluated at a very high performance level.

2) The learning behaviour’s results of learning curiosity, participation, creativity, and punctuality were at the very satisfactory level. The result of the students’ learning behaviour was at a very high performance level in overall.

3) The results of post-test higher than those of the pre-test ones, which were statistically significant different at a level of .05



บทนำ

กระบวนการเรียนรู้ระดับอุดมศึกษาให้ความสำคัญกับพัฒนาการการเรียนรู้ของผู้เรียนให้ได้มาตรฐานตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ (TQF: HEd) และสอดคล้องกับการพัฒนาประเทศในยุค Thailand 4.0 ที่เศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนด้วยนวัตกรรม (ดิเรก พรสีมา. 2559:5) โดยมีฐานคิดหลักในการพัฒนาประเทศโดยใช้"นวัตกรรม" การศึกษาไทยยุค 4.0 จึงเป็นการพัฒนาประเทศให้ยั่งยืนโดยจัดการเรียนการสอนที่ให้ผู้เรียนสามารถนำองค์ความรู้ที่มีอยู่ทุกหนทุกแห่งบนโลกนี้มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนานวัตกรรมต่าง ๆ มาตอบสนองความต้องการของสังคม กระบวนการเรียนรู้ต้องการให้ผู้เรียนสามารถสร้างผลผลิตอย่างสร้างสรรค์ การจัดการเรียนการสอนเน้นการคิด การประดิษฐ์ การสร้างสิ่งใหม่ๆ ให้ได้องค์ความรู้ใหม่และสามารถบูรณาการความรู้ที่ศึกษาทั้งของเดิม และของใหม่เข้าด้วยกันผลิตเป็นผลงานของตนเองได้อย่างมีความคิดสร้างสรรค์ใช้ความคิดอย่างมีวิจารณญาณในการตัดสินใจเลือกสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่เหมาะสมและมีความรับผิดชอบต่อสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้น ผู้เรียนมีความคิดใหม่ๆ เพื่อมีผลให้คนในประเทศมีความสามารถในการคิดสิ่งใหม่ๆ ผลิตผลงานใหม่ๆ ขึ้น โดยไม่ต้องคอยใช้หรือบริโภคสิ่งที่ผู้อื่นประเทศอื่นคิดมาจำหน่ายให้

การพัฒนาให้เด็กและเยาวชนของประเทศมีทักษะและคุณลักษณะที่เหมาะสมกับประเทศไทย 4.0 คือ "ครู" ที่จะพัฒนาระบบการศึกษาให้สอดคล้องกับนโยบาย มุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนแสวงหาความรู้ด้วยตนเองจากสื่อการสอนทุกรูปแบบทั้งสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อดิจิทัล ร่วมกับการทำงานเป็นกลุ่มและปรับการสอนให้มีรูปแบบ Interactive learning เน้นการมีส่วนร่วม รวมทั้งการนำสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) เข้ามาเป็นเครื่องมือช่วยในการพัฒนาการเรียนการสอนมากยิ่งขึ้นในหลากหลายรูปแบบ เช่น การสร้างห้องเรียน i-SCALE คือ ห้องเรียนทันสมัยที่มุ่งเน้นการปฏิสัมพันธ์ของผู้เรียน นำสื่อการเรียนรู้ในชีวิตประจำวัน เช่น Facebook for education รวมทั้งแอพพลิเคชั่น (application) อาทิ Kahoot! หรือ plickers ฯ มาสู่กระบวนการเรียนรู้จากสิ่งใกล้ตัวที่สามารถกระตุ้นความสนใจใฝ่รู้ ความกระตือรือร้น การมีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรมการเรียนรู้ เป็นผู้ลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง มีทักษะในการค้นคว้า ศึกษาหาความรู้ด้วยตนเอง ครูเป็นผู้ออกแบบการเรียนรู้เป็นผู้อำนวยความสะดวก (facilitator) ผู้ชี้แนะ (coach) ผู้เรียนเป็นหลักในกิจกรรมการเรียนรู้ การเรียนรู้จะเกิดจากภายในใจและสมองของตนเอง (วิจารณ์ พานิช. 2555 : 10) ซึ่งเป็นไปในแนวทางเดียวกันกับห้องเรียนในศตวรรษที่ 21 ที่เป็นการนำโลกของโรงเรียนเข้าสู่โลกของนักเรียน โดยใช้เทคโนโลยีการเรียนที่เด็กสมัยใหม่ชอบ คือ ไอซีที หรือ โลกดิจิทัล (วิจารณ์ พานิช.2556 : 31-33) การเรียนการสอนที่เน้นการคิดเชิงออกแบบ ซึ่งเป็นแนวทางที่มุ่งตอบสนองความต้องการของผู้ใช้เป็นสำคัญ และการผลิตนวัตกรรมที่ตอบสนองความต้องการของสังคมส่วนใหญ่

การเรียนการสอนระดับอุดมศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ คณะศิลปศึกษา เปิด 2 หลักสูตร คือ หลักสูตรนาฏศิลป์ไทยศึกษาและดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ซึ่งเป็นหลักสูตรวิชาชีพครู (5 ปี) โดยรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้เป็นรายวิชาวิชาชีพครูบังคับ เนื้อหารายวิชามุ่งให้นักศึกษาเรียนรู้หลักการพื้นฐานและวิธีการแสวงหาความรู้ การประยุกต์ความรู้ทางสังคมศาสตร์และพฤติกรรมศาสตร์ในการวิจัยทางการศึกษาและการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอน ธรรมชาติและประเภทของการวิจัย รูปแบบการวิจัย กระบวนการวิจัย จรรยาบรรณนักวิจัยและกฎหมายที่เกี่ยวข้อง การออกแบบการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอน สถิติเพื่อการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์และแปลผล การเสนอโครงการเพื่อทำวิจัยและการเขียนรายงานการวิจัย การประเมินคุณภาพงานวิจัย นำเสนอผลงานวิจัย การศึกษา

งานวิจัยในการพัฒนากระบวนการจัดการเรียนรู้ กระบวนการวิจัยในการแก้ปัญหา การฝึกปฏิบัติการวิจัยในลักษณะของการวิจัยในชั้นเรียน การนำผลการวิจัยไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนและการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนและพัฒนาผู้เรียน ซึ่งมีความยากและลุ่มลึก เน้นการปฏิบัติเพื่อให้ได้มาซึ่งการเรียนรู้ตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิ จากผลการเรียนที่ผ่านมาจะพบปัญหานักศึกษาส่วนใหญ่มีผลการเรียนรายวิชาในระดับต่ำและต้องมีการสอนซ่อมเสริมเพื่อให้เป็นไปตามมาตรฐาน อีกทั้งนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จะต้องออกไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงต่างๆทั้งในและต่างประเทศเป็นประจำและต่อเนื่อง ทำให้การเข้าชั้นเรียนไม่สม่ำเสมอส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอยู่ในระดับที่ไม่น่าพอใจ ผู้สอนจึงต้องนำเทคนิควิธีการสอนที่ทำให้ผู้เรียนๆรู้ตามศักยภาพให้ได้สูงสุดโดยจัดกระบวนการเรียนรู้แบบ Active Learning

กระบวนการเรียนรู้แบบ Active Learning หรือ กระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้ โดยใช้สื่อเทคโนโลยีสังคมออนไลน์ (Social Media) มาเป็นส่วนสำคัญในกระบวนการเรียนการสอน โดยเฉพาะแอพพลิเคชั่น (Application) ที่ได้รับความนิยมสูงสุดเป็นลำดับต้น ๆ จากการจัดอันดับของเว็บไซต์ต่างประเทศชื่อดังอย่าง techinasia.com ได้แก่ Facebook (มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย.2560 : ระบบออนไลน์) รวมถึงแอพพลิเคชั่นที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนและการวัดและประเมินผลซึ่งสามารถสะท้อนผลย้อนกลับได้ในทันที (Real Time) คือ Kahoot! และ plickers ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในกระบวนการเรียนรู้รายวิชาการวิจัยและพัฒนาการเรียนรู้ ซึ่งเป็นรายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูในหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต พ.ศ. 2555 วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นรายวิชาที่ต้องใช้ทักษะ ทฤษฎีและการลงมือภาคปฏิบัติ ผู้เรียนต้องใช้ทั้งศาสตร์และศิลป์ในการเรียนรู้การวิจัยที่ต้องศึกษา สืบค้น พัฒนาการเรียนรู้เพื่อนำไปสู่ทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ สู่การตกผลึกทางความคิดในการทำวิจัย การใช้กระบวนการเรียนแบบ Active Learning จึงมีความเหมาะสมและมีความน่าสนใจในการศึกษา สามารถทำให้ผู้เรียนสนใจในการเข้าเรียน พัฒนาพฤติกรรมการเรียนรู้ที่จะส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการเรียนรู้ในการพัฒนาคุณภาพผู้เรียนต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาที่เรียนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ก่อนและหลังการเรียนการสอนแบบ Active Learning
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้



วิธีการศึกษา

1. วิธีการดำเนินการทดลอง

วิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการในชั้นเรียน (Action Classroom Research) แบบหนึ่งกลุ่มสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังทดลองแบบมีส่วนร่วม (Active Learning) One Group Pretest-Posttest Design

ขั้นตอนการดำเนินการทดลอง

1. ขั้นเตรียม โดยผู้สอนศึกษาเนื้อหา คำอธิบายรายวิชา เทคนิคการสอน กำหนดโครงร่างและออกแบบการสอน โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ชุด ตามลักษณะธรรมชาติเนื้อหาวิชา และทดสอบ 4 ชุด คือ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการวิจัย การออกแบบการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูลและสถิติวิเคราะห์ และการแปลผลและการเขียนรายงานการวิจัย

2. ขั้นทดลองสอน ดำเนินการตลอดภาคการศึกษา

2.1 ทดสอบก่อนและหลังเรียน โดยนำ Plicker และ Kahoot! มาใช้ในการทดสอบย่อย (การเรียนรู้แบบใช้เกม (Games))

2.2 ใช้ Facebook for Education ในการสั่งงาน ส่งงาน วิเคราะห์ วิพากษ์ และอภิปรายผล ทั้ง 4 ชุด (การเรียนรู้แบบแลกเปลี่ยนความคิด (Think-Pair-Share))

2.3 ดำเนินการเรียนการสอนแบบ RBL (Research based Learning) ในหน่วยการออกแบบการวิจัย การแปลผลและการเขียนรายงานการวิจัย

2.4 ใช้กระบวนการกลุ่มในหน่วยความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการวิจัย (การเรียนรู้แบบร่วมมือ (Collaborative Learning Group)

3. ขั้นวัดและประเมินผล โดยการอภิปราย วิพากษ์ และทดสอบก่อนและหลังเรียน

2. ประชากรกลุ่มเป้าหมาย (Target Group)

ประชากรกลุ่มเป้าหมายเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 3 คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ปีการศึกษา 2559 จำนวน 23 คน

3. ตัวแปรที่ศึกษา

ตัวแปรต้น (Independent Variable) คือ การเรียนการสอนแบบ Active Learning ด้วยแอพลิเคชั่น Facebook for Education , Kahoot! และ Plickers

ตัวแปรตาม (Dependent Variable) คือ พฤติกรรมการเรียนรู้ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และความพึงพอใจที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning

4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

4.1 แผนบริหารจัดการรายวิชา(มคอ.3) รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ปีการศึกษา 2559 โดยผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเนื้อหารายวิชา คำอธิบายรายวิชาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2555 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นำมาสร้างแผนบริหารจัดการรายวิชาแบบ Active Learning หลังจากดำเนินการเสร็จเรียบร้อยแล้วจึงนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อให้ตรวจสอบเนื้อหาและความถูกต้อง ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ปรับปรุงแก้ไขและเป็นไปตามเกณฑ์ มีค่าความสอดคล้องของ

ผู้เชี่ยวชาญ (IOC) เท่ากับ 1.00 ที่สามารถนำไปใช้ในกระบวนการเรียนรู้รายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

4.2 แบบประเมินพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาที่เรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้โดยการเรียนแบบ Active Learning ด้วยแอพพลิเคชั่น Facebook for Education, Kahoot! และ Plickers ทั้งรายบุคคลและรายกลุ่ม โดยผู้วิจัยสร้างแบบประเมินและดำเนินการประเมิน มีลักษณะเป็นแบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 4 ระดับ คือ ดีมาก ดี ปานกลาง น้อย ประกอบด้วยรายการประเมิน 5 ด้าน จำนวน 66 ข้อ ดังนี้ (1) ความสนใจใฝ่รู้ จำนวน 11 ข้อ (2) การมีส่วนร่วม จำนวน 11 ข้อ (3) ความรับผิดชอบ จำนวน 17 ข้อ (4) ตรงเวลา จำนวน 12 ข้อ (5) ความคิดสร้างสรรค์ จำนวน 15 ข้อ ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน มีค่าความสอดคล้องของผู้เชี่ยวชาญ (IOC) รายข้อตั้งแต่ 0.60- 1.00 นำไปใช้ในการประเมินพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนต่อไป และมีค่าความเที่ยง (Reliability) เท่ากับ .81

4.3 แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เป็นแบบทดสอบก่อน และหลังเรียน มีลักษณะ เป็นแบบปรนัยชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก ตอบถูกให้ 1 คะแนน ตอบผิดให้ 0 คะแนน จำนวน 4 ชุดๆละ 20 ข้อ ตามธรรมชาติเนื้อหาวิชาที่แตกต่างกัน 4 ชุด หาค่าความยากง่ายและค่าอำนาจจำแนกโดยการทดสอบค่า p ค่า r โดยมีค่า p รายข้อ ตั้งแต่ 0.2-0.8 และ ค่า r เท่ากับ 0.2 - 1.00 มีค่าความเที่ยงโดยใช้สูตร KR–20 เท่ากับ .84,.86, .82 และ .85ตามลำดับ

4.4 แบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ด้วยแอพลิเคชั่น Facebook for Education, Kahoot! และ Plickers โดยแบบสอบถามแบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 ข้อมูลสถานภาพทั่วไป ได้แก่ เพศ และสาขาวิชา มีลักษณะเป็นแบบตรวจสอบรายการ (Check List) ตอนที่ 2 เป็นแบบสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนการสอน Active Learning รายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุด ประกอบด้วยข้อคำถาม 30 ข้อ ได้แก่ 1) ด้านรายวิชาในหลักสูตร จำนวน 5 ข้อ 2) ด้านผู้สอน จำนวน 5 ข้อ 3) ด้านวิธีการสอนและกิจกรรมการเรียนการสอน จำนวน 10 ข้อ 4) ด้านการวัดและประเมินผลการเรียนการสอน จำนวน 6 ข้อ และ 5) ด้านปัจจัยสนับสนุนการเรียนการสอน จำนวน 4 ข้อ มีค่าความสอดคล้องของผู้เชี่ยวชาญ (IOC) รายข้อ ตั้งแต่ 0.60-1.00 ค่าความเที่ยง (Reliability) เท่ากับ .86

ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ มีลักษณะเป็นแบบสอบถามแบบปลายเปิด

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยนำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ (1) แบบประเมินพฤติกรรม 4 ระดับ คือ ดีมาก ดี พอใช้ และปรับปรุง ตามเกณฑ์การประเมิน ระดับดีมากค่าเฉลี่ย 3.26–4.00 ระดับดีค่าเฉลี่ย 2.51–3.25 ระดับปานกลางค่าเฉลี่ย 1.76–2.50 และต้องปรับปรุง ค่าเฉลี่ย 1.00–1.75 (2) แบบทดสอบแบบเลือกตอบ 4 ตัวเลือก (3) แบบประเมินความพึงพอใจ 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุด ตามเกณฑ์การประเมินที่ระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.51–5.00 ระดับมาก ค่าเฉลี่ย 3.51–4.50 ปานกลางค่าเฉลี่ย 2.51–3.50 ระดับน้อยค่าเฉลี่ย1.51–2.50 และระดับน้อยที่สุดค่าเฉลี่ย1.00–1.50 นำไปเก็บรวบรวมข้อมูลกับประชากรที่เป็นนักศึกษาที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ภาค

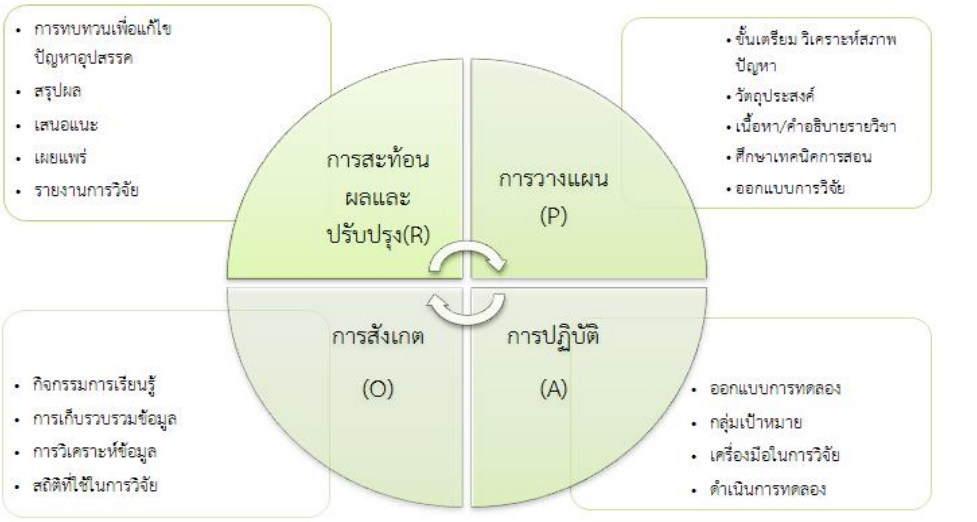
การศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2559 จำนวน 23 คน ได้ข้อมูลจากการรวบรวมข้อมูล ร้อยละ 100 เพื่อนำผลที่ได้ไปวิเคราะห์ต่อไป

5. การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้ในการวิจัย

5.1 สถิติเชิงบรรยาย ได้แก่ ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน เพื่อศึกษาพฤติกรรมการเรียนรู้และความพึงพอใจ

5.2 การทดสอบที (t-test) กลุ่มไม่เป็นอิสระกัน (Dependent เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างค่าเฉลี่ยของคะแนนผลสัมฤทธิ์ของนักศึกษาในรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ก่อนและหลังการจัดการเรียนการสอนแบบ Active Learning

จากวิธีดำเนินการวิจัยสามารถเขียนเป็นวงจรการวิจัยเชิงปฏิบัติการ ดังภาพที่ 1 วงจรการวิจัยเชิงปฏิบัติการเรียนการสอนแบบ Active Learning



ภาพที่ 1 วงจรการวิจัยเชิงปฏิบัติการการเรียนการสอนแบบ Active Learning

ผลการศึกษา

1. พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาหลังเรียนแบบ Active Learning โดยใช้แอพพลิเคชั่น Facebook for Education , Kahoot! และ Plickers รายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปรากฏผลดังตาราง 1

ตาราง 1 แสดงผลพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนที่เรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้

ที่	รายการประเมิน	ระดับการประเมิน		
		$\bar{x}$	S.D.	แปลความ
	พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษา			
1.	ด้านความสนใจใฝ่รู้	3.33	.78	ดีมาก
2.	ด้านการมีส่วนร่วม	3.31	.81	ดีมาก
3.	ด้านความรับผิดชอบ	3.23	.76	ดีมาก
4.	ด้านตรงเวลา	3.28	.82	ดีมาก
5.	ด้านความคิดสร้างสรรค์	3.31	.79	ดีมาก
	รวม	**3.29**	**.79**	**ดีมาก**

จากตาราง 1 พบว่า พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาทุกด้านมีค่าเฉลี่ยระดับดีมาก โดยด้านความสนใจใฝ่รู้ มีค่าเฉลี่ยสูงสุด คือ 3.33 ด้านการมีส่วนร่วมและด้านความคิดสร้างสรรค์ มีค่าเฉลี่ยเท่ากัน คือ 3.31 ด้านตรงเวลา มีค่าเฉลี่ย 3.28 และค่าเฉลี่ยต่ำสุด คือ ความรับผิดชอบ มีค่าเฉลี่ย 3.23

2. เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ก่อนและหลังการเรียนการสอนแบบ Active Learning ปรากฏผลดังตาราง 2



ตาราง 2 เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียนของนักศึกษาที่เรียนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ (ชุด 1-4)

	คะแนนสอบ	จำนวน	$\bar{x}$	S.D.	ค่า t	p-value
(ชุด 1)	**ก่อนเรียน**	23	18.43	2.48	13.06	0.00*
	หลังเรียน	23	23.87	3.63		
(ชุด 2)	**ก่อนเรียน**	23	15.83	1.64	15.46	0.00*
	หลังเรียน	23	19.04	2.12		
(ชุด 3)	**ก่อนเรียน**	23	15.65	2.87	13.71	0.00*
	หลังเรียน	23	20.39	3.94		
(ชุด 4)	**ก่อนเรียน**	23	8.39	0.49	28.48	0.00*
	หลังเรียน	23	14.78	1.04		

* แตกต่างอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ($p \leq 0.5$, df=22

จากตาราง 2 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาหลังเรียนแบบ Active Learning ทั้ง 4 ชุด มีค่าเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ.05 โดยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนชุด 1 มี t คำนวณ เท่ากับ 13.06 ชุดที่ 2 ค่า t คำนวณ 15.46 ส่วนชุด 3 มี t คำนวณ เท่ากับ 13.71 และชุด 4 มีค่า t ที่คำนวณได้ เท่ากับ 28.48 ซึ่งค่า t ที่คำนวณได้สูงกว่าค่า t ตาราง ทุกชุด ที่ระดับความมีนัยสำคัญ .05 แสดงว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนแบบ Active Learning ทุกชุด สูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ ปรากฏผลดังตาราง 3

ตาราง 3 ผลการวิเคราะห์ภาพรวมความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการ เรียนรู้

ที่	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		
		$\bar{x}$	S.D.	แปลความ
	ความพึงพอใจของนักศึกษา			
1.	ด้านการจัดการเรียนการสอน	4.53	.55	มากที่สุด
2.	ด้านการวัดและประเมินผล	4.49	.67	มาก
3.	ด้านคุณลักษณะอาจารย์	4.52	.63	มากที่สุด
4.	ด้านสื่อและสิ่งสนับสนุนการสอน	4.35	.64	มาก
5.	ด้านการส่งเสริมผู้เรียนให้สามารถเรียนรู้ด้วยตนเองและ เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ	4.55	.61	มากที่สุด
	รวม	4.50	.62	มากที่สุด

จากตาราง 3 พบว่า ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวมมีค่าเฉลี่ยระดับมากที่สุด โดยด้านการส่งเสริมผู้เรียนให้สามารถเรียนรู้ด้วยตนเองและเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ มีค่าเฉลี่ยมากที่สุด ตามมาด้วยด้านการจัดการเรียนการสอน และด้านคุณลักษณะอาจารย์ และด้านการวัดและประเมินผล รวมถึงด้านสื่อและสิ่งสนับสนุนการสอนมีค่าเฉลี่ยในระดับมาก

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผลการวิจัย

1. พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาที่มีต่อรูปแบบการเรียนแบบใฝ่รู้ (Active Learning) รายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หลังใช้รูปแบบการเรียนแบบใฝ่รู้ ผลการประเมินในภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x}$ =3.29) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า พฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนในทุกด้านมีค่าใกล้เคียงกัน โดยด้านความสนใจใฝ่รู้ มีค่าเฉลี่ยมากที่สุด ($\bar{x}$ =3.33) รองลงมา คือ ด้านการมีส่วนร่วม ซึ่งมีค่าเฉลี่ยเท่ากับด้านความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งมีค่าเฉลี่ยในระดับมาก ($\bar{x}$ =3.33) ถัดมาเป็นด้านการตรงเวลา มีค่าเฉลี่ยระดับมาก ($\bar{x}$ =3.28) และพฤติกรรมการเรียนรู้ด้านความรับผิดชอบ มีค่าเฉลี่ยในระดับมาก ($\bar{x}$ =3.23)

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาหลังเรียนด้วยกระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้ (Active Learning) ทั้ง 4 ชุด มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงขึ้นกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อกระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้ (Active Learning) รายวิชาวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ผลการประเมินในภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x}$ =4.48) โดยด้านการส่งเสริมผู้เรียนให้สามารถเรียนรู้ด้วยตนเองและเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ มีค่าเฉลี่ยมาก



ที่สุด ($\overline{X}$ =4.55) รองลงมา คือ ด้านการจัดการเรียนการสอน ($\overline{X}$ =4.53) และด้านคุณลักษณะอาจารย์ มี ($\overline{X}$ =4.52) ตามลำดับ ส่วนรายการที่มีค่าเฉลี่ยลำดับสุดท้าย มีค่าเฉลี่ยในระดับมาก คือ ด้านสื่อและสิ่งสนับสนุนการสอน ($\overline{X}$ =4.35)

อภิปรายผล

1. พฤติกรรมการเรียนรู้ของนักศึกษาที่มีต่อกระบวนการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ผลการประเมินอยู่ในระดับดีมากทุกรายการ ทั้งนี้อาจเกิดจากการเรียนการสอนแบบ Active Learning เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่พัฒนาทักษะความคิดระดับสูงอย่างมีประสิทธิภาพช่วยให้ผู้เรียนวิเคราะห์ สังเคราะห์ และประเมินข้อมูลในสถานการณ์ใหม่ได้ดี เกิดแรงจูงใจกระตือรือร้น และเป็นผู้ใฝ่รู้ใฝ่เรียน โดยธรรมชาติของการเรียนรู้แบบ Active Learning เป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนได้สร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง (บุปผาชาติ ทัฬหิกรณ์. 2540) ผู้เรียนมีโอกาสลงมือปฏิบัติ มีส่วนร่วมในการเลือกกิจกรรมและกลวิธีการแก้ปัญหาด้วยตนเอง ผู้เรียนได้สื่อสารเกี่ยวกับสิ่งที่กำลังทำกับผู้อื่น การเรียนรู้มีความยืดหยุ่นสูงสามารถปรับวิธีการใช้กิจกรรมและแหล่งเรียนรู้ที่หลากหลาย ซึ่งสอดคล้องกับพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ฉบับปรับปรุง พ.ศ.2553 มาตรา 30 ที่ให้สถานศึกษาพัฒนากระบวนการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพรวมทั้งการส่งเสริมให้ผู้สอนสามารถวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับผู้เรียนในแต่ละระดับการศึกษา (กระทรวงศึกษาธิการ, 2546:14; ราชกิจจานุเบกษา, 2553:1-3) มาตรา 24 การจัดการเรียนรู้ยอมรับว่าบุคคลหรือผู้เรียนมีความแตกต่างกัน และทุกคนสามารถเรียนรู้ได้ เน้นทำงานเป็นทีมใน 3 ลักษณะ คือ กระบวนการเรียนรู้แบบลงมือปฏิบัติ กระบวนการเรียนรู้ผ่านการสื่อสารอย่างสร้างสรรค์ และแบบขั้นบันได (IS) (วิจารณ์ พานิช.2555 : 16-21) ดังผลการศึกษาของเดชดนัย จุ้ยชุม เกษรา บ่าวแซ่มช้อย และ ศิริกัญญา แก่นทอง (2558) ศึกษาเรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ทักษะการคิดของนักศึกษาในรายวิชาทักษะการคิด (Thinking Skills) พบว่า พฤติกรรมทางการเรียนของนักศึกษาหลังการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมดีขึ้นทั้งในด้านการทำงานเป็นกลุ่ม การแสดงความคิดเห็น และการแสดงออกเพื่อสะท้อนความคิดเห็นร่วมกัน เป็นไปตามที่ McKeachie et al., (1986) ที่ได้ศึกษาเปรียบเทียบการสอนแบบบรรยาย และแบบใฝ่รู้ (Active Learning) พบว่า การเรียนรู้แบบ Active Learning ด้านพฤติกรรมการพัฒนาทักษะการคิด การเขียน การทำงานกลุ่ม และการนำเสนอสูงขึ้น

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาหลังเรียนด้วยกระบวนการเรียนการสอนแบบ Active Learning ด้วยแอพพลิเคชั่น Facebook for education, Kahoot, Plickers สูงกว่า ก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ.05 ทั้งนี้เนื่องจากในกระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้ได้ยึดหลักการออกแบบกระบวนการเรียนรู้โดยนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาประยุกต์ใช้ในกระบวนการเรียนรู้ ส่งผลให้ผู้เรียนมีความกระตือรือร้นสนใจ และใฝ่รู้มากขึ้น ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนองโดยแสดงในรูปแบบต่างๆ ทั้งกระบวนการเรียนรู้ก่อนเรียน ระหว่างเรียน และการวัดและประเมินผลการเรียนโดยใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยและแอพพลิเคชั่นที่น่าสนใจ เหมาะสมกับกระบวนการเรียนรู้ โดย สวีลเลอร์ (Sweeller. 2006) ได้กล่าวว่าแนวคิดการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่สามารถทำให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจใน มโนทัศน์ที่สอนได้ถูกต้องและลึกซึ้ง เกิดความคงทนถาวร ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงความรู้ได้เป็นอย่างดีส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น สอดคล้องกับ เดชดนัย จุ้ยชุม เกษรา บ่าวแซ่มช้อย และศิริกัญญา แก่นทอง (2558)

ศึกษาเรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ทักษะการคิดของนักศึกษาในรายวิชาทักษะการคิด (Thinking Skills) ปีการศึกษา 2558 พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนของนักศึกษา สูงกว่าก่อนเรียน ในแนวเดียวกันกับการศึกษาของมิสนรีลักษณ์ ปัทมะทัตต์ (2558 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยการใช้สื่อการสอน Kahoot เพื่อเพิ่มผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 รายวิชา Fundamental English พบว่า การวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนด้วยการใช้สื่อการสอน Kahoot ของนักเรียน มีเฉลี่ยเพิ่มขึ้น

3. ความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนการสอนแบบ Active Learning รายวิชาการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมากที่สุด ทั้งนี้จากการประเมินความพึงพอใจต่อกระบวนการเรียนรู้นักศึกษามีความชื่นชอบการเรียนการสอนที่ส่งเสริมให้สามารถเรียนรู้ด้วยตนเองและเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ กล่าวคือ ในกระบวนการเรียนรู้สามารถนำมาใช้ได้ทั้งการนำเข้าสู่บทเรียนสามารถที่จะกระตุ้นความสนใจ ความกระตือรือร้นในการมาเข้าเรียนตรงเวลาและมีความสนุกสนานในกระบวนการเรียนรู้ ในกระบวนการเรียนรู้ผู้เรียนสามารถศึกษาบทเรียนได้หลากหลาย มีความง่ายและสะดวกต่อการใช้งาน และสามารถศึกษาได้ทุกที่ทุกเวลา โดยการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยและแอพพลิเคชั่นในสมาร์ทโฟนมาประยุกต์ใช้ทั้ง Facebook for education, Kahoot, Plickers ซึ่งในการนำ facebook มาประยุกต์ใช้ในกระบวนการเรียนรู้นั้นผู้เรียนสามารถนำเสนอเนื้อหาได้อย่างรวดเร็ว ทุกที่ ทุกเวลา นักศึกษาสามารถเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดเวลาเฉพาะในชั้นเรียน สามารถแสดงความคิดเห็น อภิปราย ตอบคำถาม ประเมินผลงาน ฯ สร้างเสริมให้ กิจกรรมการเรียนรู้มีความน่าสนใจ วิธีการนำเสนอกิจกรรมช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาในบทเรียนได้รวดเร็วโดยไม่จำกัดเวลา สอดคล้องกับบริบทการเรียนการสอนของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ต้องออกเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ซึ่งทำให้กระทบกับกิจกรรมการเรียนรู้ที่เวลาในการเรียนและกิจกรรมการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมตรงกันอยู่บ่อยครั้ง ดังนั้นกระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้โดยใช้แอพพลิเคชั่น facebook for education จึงตอบโจทย์เป็นอย่างดีสำหรับการเรียนรู้ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยเกมจะทำให้ผู้เรียนมีความสนุกสนาน ช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้อย่างมีความสุข ผู้เรียนเรียนสามารถเรียนและทบทวนเนื้อหาได้ด้วยตนเองและสามารถประเมินผลการเรียนรู้ด้วยตนเอง สอดคล้องกับการศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาของสาวิตรี โรจนะสมิต อาร์โนลด์. (2553:72-73) เรื่อง การจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการเรียนเชิงรุกเพื่อพัฒนาพฤติกรรมการเรียนรู้และแนวคิดเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร พบว่านักศึกษาของมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครมีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการเรียนเชิงรุกในภาพรวมอยู่ในระดับมากถึงมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1) ควรมีการนำกระบวนการเรียนแบบใฝ่รู้ (Active Learning) ไปประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ในรายวิชาต่าง ๆ ทั้งเทคนิควิธีสอนและการวัดและประเมินผล โดยใช้แอพพลิเคชั่น kahoot! และ Plickers รวมถึงนำสื่อที่ใกล้ตัวนักศึกษา คือ Facebook มาใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุดเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนให้มีความหลากหลาย ทันสมัยและสร้างเสริมคุณภาพการเรียนรู้ให้มีประสิทธิภาพต่อไป



2) ควรนำผลการวิจัยการเรียนการสอนแบบ Active Learning ด้วยแอพพลิเคชั่น kahoot! และ Plickers ไปดำเนินการจัดกระบวนการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ โดยสามารถจัดเป็นหน่วยการเรียนรู้เฉพาะหน่วย หรือ เนื้อหาบางเรื่อง หรือ เฉพาะการวัดและประเมินผลที่เป็นแบบย่อย หรือ แบบรวม รวมทั้งการนำเข้าสู่บทเรียน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาการใช้สื่อนวัตกรรมอื่นๆในการเรียนแบบ Active Learning ด้วยแอพพลิเคชั่น เช่น Google Classroom เป็นต้น ไปใช้ในกระบวนการเรียนรู้ในรายวิชาต่างๆ

2. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรูปแบบการเรียนแบบ Active Learning แบบใช้แอพพลิเคชั่นกับแบบใช้สื่อสังคมออนไลน์ ในรายวิชาต่าง ๆ

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ.(2546).**พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2553.** สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. กรุงเทพมหานคร.

ดิเรก พรสีมา.(2559, พฤศจิกายน 3). **ครูไทย 4.0.** หนังสือพิมพ์มติชน, 5.

เดชดนัย จุ้ยชุม เกษรา บ่าวแช่มช้อย และศิริกัญญา แก่นทอง. (2558). **การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ทักษะการคิดของนักศึกษาในรายวิชาทักษะการคิด (Thinking Skills) ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2558.** รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยนราธิวาสราชนครินทร์. กรุงเทพฯ.

บุปผชาติ ทัฬหิกรณ์. (2551). **การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีสารสนเทศในการเรียนการสอน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โครงการเทคโนโลยีสารสนเทศตามพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ. กรุงเทพฯ.

มิสนรีลักษณ์ ปัทมะทัตต์. (2558). **การใช้สื่อ Kahoot เพื่อเพิ่มผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาปีที่ 4 รายวิชา Fundamental English.** เพชรเกษมการพิมพ์. กรุงเทพฯ.

วิจารณ์ พานิช. (2555). **วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ในศตวรรษที่ 21.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : ตถาตา พับลิเคชั่น จำกัด.

วิจารณ์ พานิช. (2556). **ครูเพื่อศิษย์สร้างห้องเรียนกลับทาง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เอส.อาร์.พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์ จำกัด.

สาวิตรี โรจนะสมิต อาร์โนลด์. (2553). **การจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการเรียนเชิงรุกเพื่อพัฒนาพฤติกรรมการเรียนรูและแนวคิดเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.** รายงานการวิจัยมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, กรุงเทพฯ.

มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย. (2560). **การเรียนการสอน active Learning**, 21 กรกฎาคม 2560. www.utcc.ac.th/index.php/news/news_detail/163.

McKeachie, W. J., Pintrich, P., Lin, Y., & Smith, D. (1986).**Teaching and learning in the college classroom:A review of the research literature.** Ann Arbor: University of Michigan, NCRIPTAL.

Sweller, J.(2006). **The worked example effect and human cognition: Learning and Instruction.** New Jersey: Educational Technilogies.

ผลการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ที่มีต่อทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ตำบลเวินพระบาท อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม

MATHEMATICAL STORYTELLING RESULTS ON BASIC MATH SKILLS OF KINDERGARTEN STUDENTS 1ST YEAR, BAN WOEN PHRABAT SCHOOL WOEN PHRABAT SUBDISTRICT, MUEANG DISTRICT, NAKHON PHANOM PROVINCE

สิรินทร ศรีโสดา*
SIRINTON SRESODA

บทคัดย่อ

การศึกษาผลการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ที่มีต่อทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ตำบลเวินพระบาท อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) เพื่อศึกษาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ก่อนและหลังการทดลอง (2) เพื่อเปรียบเทียบทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยก่อนและหลังทำกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัย กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้คือนักเรียนชายและหญิง อายุระหว่าง 4 ปี - 5 ปี จำนวน 11 คน ที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นอนุบาลปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2558 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ตำบลเวินพระบาท อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม

การวิจัยปรากฏผลดังนี้ (1) ผลการวิเคราะห์ทักษะทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัย โดยการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ พบว่า ทักษะทางคณิตศาสตร์โดยรวมของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ก่อนได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ มีทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์อยู่ในระดับ ปานกลาง โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$= 2.72) และมีค่า S.D. เท่ากับ 1.49 และทักษะหลังได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ มีทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์อยู่ในระดับ ดี โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$= 4.27) และมีค่า S.D. เท่ากับ 0.81 (2) ผลการวิเคราะห์การเปรียบเทียบทักษะทางด้านคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ ที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์โดยรวม พบว่าทั้ง 2 กลุ่มมีการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างกันโดยเฉลี่ย คือ 1.55 ถ้าพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านการเปรียบเทียบ มีการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างกันสูงโดยเฉลี่ย คือ 1.64 รองลงมาคือ ด้านการรู้ค่าจำนวนโดยเฉลี่ย คือ 1.59 และด้านการนับจำนวนโดยเฉลี่ย คือ 1.41

คำสำคัญ : เด็กปฐมวัย, นิทานเชิงคณิต, การเล่านิทานเชิงคณิต, ทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์

**ครูผู้ช่วย โรงเรียนบ้านอี่เม้ง สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาร้อยเอ็ดเขต ๒ จังหวัดร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

The study of mathematical storytelling results on basic math skills Of kindergarten students, year 1, Ban Woen Phrabat School Woen Phrabat Subdistrict, Mueang District, Nakhon Phanom Province The objectives are: (1) to study basic math skills of preschool children who have been organizing math storytelling activities before and after the experiment (2) to compare basic math skills of preschool children before and after the narrative activities Mathematical tales for early childhood

The sample group used in this research was male and female students aged between 4 years - 5 years. The number of 11 people studying in kindergarten level, 1st year, 2nd semester, academic year 2015, Ban Woen Phrabat School Woen Phrabat Subdistrict, Mueang District, Nakhon Phanom Province

Research results appear as follows. (1) The results of analyzing mathematical skills of preschool children by organizing mathematical storytelling activities, found that the overall mathematical skills of preschool children, kindergarten 1, Ban Woen Phrabat School Before receiving a mathematical storytelling activity Have basic math skills at a moderate level with an average level ($\bar{X}$= 2.72) and S.D. equal to 1.49 And the skills behind the activities of mathematical storytelling Have good basic math skills with an average level ($\bar{X}$= 4.27) and S.D. equal to 0.81 (2) The results of the comparison of mathematical skills of preschool children in kindergarten 1, Ban Woen Phrabat School That has been organizing mathematical storytelling activities Which has been organizing mathematical storytelling activities as a whole, found that both groups have different changes, on average, 1.55. If considered individually, it was found that Comparison There is a different change, the average height is 1.64, followed by the knowledge. Average is 1.59 and the average count is 1.41

Key words: Early childhood, Mathematics, Math storytelling, Basic math skills

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การศึกษามีความสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาประเทศชาติ นั่นคือการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ให้มีคุณภาพสมบูรณ์พร้อมทั้งทางร่างกาย จิตใจ สติปัญญา ความรู้ และคุณธรรม สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข ซึ่งการพัฒนามนุษย์นั้น จำเป็นต้องเริ่มตั้งแต่เด็กปฐมวัย หรือเด็กปฐมวัยในช่วงวัยแรกเกิดถึง 6 ปี ซึ่งถือเป็นพื้นฐานสำคัญที่สุดของชีวิต เพราะเป็นช่วงที่มีการพัฒนาสูงสุดในทุกด้าน ทั้งด้านร่างกาย และสมอง ซึ่งสามารถเติบโตได้อย่างรวดเร็ว หากได้รับการกระตุ้นส่งเสริมให้ถูกทาง

การพัฒนาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ ถือเป็นส่วนสำคัญของการส่งเสริมพัฒนาการทางด้านสติปัญญาของเด็กปฐมวัย หากเด็กปฐมวัยมีทักษะในการสังเกต จำแนก เปรียบเทียบ เรียงลำดับ นับจำนวน

และมีพื้นฐานการคำนวณ เด็กปฐมวัยก็สามารถเรียนต่อในระดับประถมศึกษาได้อย่างมีความสุข ซึ่งการสอนคณิตศาสตร์ให้แก่เด็กปฐมวัยเล็กนั้น ควรให้เด็กปฐมวัยมีโอกาสทำกิจกรรมด้วยตนเอง ได้สัมผัส ได้จัดกระทำกับวัตถุของจริง มีประสบการณ์กับสิ่งที่เป็นรูปธรรม เด็กปฐมวัยจะเรียนด้วยการปฏิบัติต่อวัตถุเท่านั้น และการมีปฏิสัมพันธ์กับครูและเพื่อน ๆ ในห้องเรียน การจัดกิจกรรมที่เหมาะสมสำหรับเด็กปฐมวัย คือ การให้เด็กปฐมวัยได้เล่น มีอิสระในการตัดสินใจ ได้ใช้ความคิด เรียนรู้ผ่านการเล่น ซึ่งกิจกรรมเกมการศึกษา เป็นการเล่นเกมที่ช่วยพัฒนาสติปัญญา มีกฎเกณฑ์กติกาง่ายๆ เด็กปฐมวัยสามารถเล่นคนเดียวหรือเล่นเป็นกลุ่มได้ ช่วยให้เด็กปฐมวัยรู้จักสังเกต คิดหาเหตุผล และเกิดความคิดรวบยอดเกี่ยวกับเรื่องสี รูปร่าง จำนวน ประเภท และความสัมพันธ์เกี่ยวกับพื้นที่ ระยะ

การจัดกิจกรรมเสริมประสบการณ์ให้แก่เด็กปฐมวัยเรียนควรเป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นให้เด็กปฐมวัยได้พัฒนาทักษะ เกิดการเรียนรู้ ฝึกกาทำงานและการอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มใหญ่และกลุ่มย่อย เป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นให้เด็กปฐมวัยได้มีโอกาสฟัง พูด สังเกต คิดแก้ปัญหาใช้เหตุผลและฝึกปฏิบัติ เพื่อให้เกิดความคิดรวบยอดเกี่ยวกับเรื่องที่เรียน(กรมวิชาการ, 2540 อ้างถึงใน วัชรี ทองดอนหับ, 2545:7)

สาระการเรียนรู้ จึงเป็นสื่อกลางในการจัดกิจกรรมให้กับเด็กปฐมวัย เพื่อส่งเสริมพัฒนาการในทุกด้าน ทั้งด้านร่างกาย อารมณ์ จิตใจ สังคม และสติปัญญา ซึ่งจำเป็นต่อการพัฒนาเด็กปฐมวัยให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ สาระการเรียนรู้ประกอบด้วยองค์ความรู ทักษะกระบวนการ และคุณลักษณะหรือค่านิยม คุณธรรม จริยธรรม ความรู้สำหรับเด็กปฐมวัยอายุ 3 - 5 ปีจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับตัวเด็กปฐมวัย บุคคลและสถานที่ ที่แวดล้อมเด็กปฐมวัย ธรรมชาติรอบตัว และสิ่งต่างๆ รอบตัวเด็กปฐมวัยที่เด็กปฐมวัยมีโอกาสใกล้ชิดหรือมีปฏิสัมพันธ์ในชีวิตประจำวันและเป็นสิ่งที่เด็กปฐมวัยสนใจ จะไม่เน้นเนื้อหา การท่องจำ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทักษะหรือกระบวนการจำเป็นต้องบูรณาการทักษะที่สำคัญและจำเป็นสำหรับเด็กปฐมวัย เช่น ทักษะการเคลื่อนไหว ทักษะทางสังคม ทักษะการคิด ทักษะการใช้ภาษา ทักษะทางคณิตศาสตร์และทักษะวิทยาศาสตร์ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2546 : 30-35)

การเตรียมความพร้อมด้านคณิตศาสตร์จึงมีความสำคัญและมีประโยชน์ต่อการดำรงชีวิตของคนเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยเป็นวิชาที่ฝึกทักษะที่มุ่งให้คนคิดพิจารณาอย่างมีเหตุผล รู้จักการคิดวิเคราะห์ และการแก้ปัญหาต่าง ๆ อย่างเป็นระบบ (ชลาศัย กันมินทร์, 2531 : 83) การพัฒนาเด็กปฐมวัย ต้องครอบคลุมทั้งร่างกาย จิตใจ สังคม และปัญญา คณิตศาสตร์นับเป็นความสามารถทางสติปัญญา และเป็นทักษะด้านหนึ่งที่ควรส่งเสริมและจัดประสบการณ์ให้กับเด็กปฐมวัย เนื่องจากคณิตศาสตร์เป็นวิชาที่มีความเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตประจำวัน ถ้ามองไปรอบๆ ตัวจะเห็นว่าชีวิตเราเกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์มากมาย เริ่มตั้งแต่เลขที่บ้าน ทะเบียนบ้าน ทะเบียนรถ ปฏิทิน นาฬิกา เวลา การซื้อขาย การคมนาคม และการติดต่อสื่อสาร สิ่งเหล่านี้ล้วนเกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์ด้วยทั้งสิ้น (นิตยา ประพฤติกิจ. 2537 : 241) ซึ่งในชีวิตประจำวันของเด็กปฐมวัยวัยก่อนประถมศึกษาจะต้องเกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์อยู่ตลอดเวลา นับตั้งแต่ตื่นนอนในตอนเช้าเด็กปฐมวัยรู้จักคำว่า “เช้า” ซึ่งเป็นคำบอกช่วงเวลา เมื่อจะแปรงฟันเด็กปฐมวัยจะต้องใช้การสังเกต เพื่อจำแนกให้ได้ว่าแปรงสีฟันอันไหนเป็นของตน เด็กปฐมวัยต้องสังเกตและจดจำตำแหนงของสีของที่ต้องใช้อยู่เป็นประจำ นอกจากนี้เด็กปฐมวัยต้องนับจำนวนสิ่งของของใช้ ความคิดเกี่ยวกับการเปรียบเทียบจำนวนสิ่งของว่ากลุ่มใดมีจำนวนมากว่ากลุ่มใดน้อยกว่า เป็นต้น (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช. 2532 : 616) ดังนั้นการฝึกให้เด็กปฐมวัยเกิดทักษะพื้นฐานในการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เพราะหลักการทางคณิตศาสตร์จะทำให้เด็กปฐมวัยรู้จักคิดเป็นทำเป็น



แก้ปัญหาเป็น รู้จักค้นคว้าหาคำตอบด้วย ตนเอง สามารถแก้ปัญหาต่างๆ ในการดำรงชีวิตประจำวันและเป็นพื้นฐานของการเรียนรู้ในระดับต่อไปได้

ศิริลักษณ์ วุฒิสรรพ์ (2551: 28-29) กิจกรรมควรออกแบบให้กระตุ้นความคิดทางคณิตศาสตร์ ช่วยให้เด็กปฐมวัยรู้สึกสบายๆ กับการแก้ปัญหา สร้างความรักความชอบต่อการทำคณิตศาสตร์ การประเมินผลเน้นการประเมินการจัดกิจกรรม และกิจกรรมต้องเน้นเด็กปฐมวัยเป็นศูนย์กลางเพื่อสร้างความมั่นใจให้กับเด็กปฐมวัย เน้นการประสบการณ์ของเด็กปฐมวัยเป็นรายบุคคล ปัญหาและคำตอบจะนำมาใช้ในแง่การวิเคราะห์และประเมินผล โดยการรวบรวมข้อมูลโดตัวเด็กปฐมวัยเอง ครู ผู้ปกครอง การร่วมกันแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การรายงานผลการวิเคราะห์ให้กับผู้ปกครอง ตัวอย่างงานของเด็กปฐมวัย การบันทึกความก้าวหน้าของเด็กปฐมวัยจะต้องมี กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับนิทาน เรื่องราวที่เป็นสถานการณ์เชื่อมโยงไปสู่การแก้ปัญหา ได้ทำกิจกรรมที่ช่วยให้เกิดการแก้ปัญหา รวมถึงกิจกรรมที่พัฒนาทักษะเกี่ยวกับการวัดความยาว พื้นที่ความจุ ปริมาตรและเวลา ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้จะเกี่ยวข้องกับการเรียนรู้การใช้ภาษา การจดบันทึกข้อมูล การคาดคะเน การประเมิน และวิธีการแสดงผลข้อมูล

กิจกรรมจะต้องกระตุ้นเด็กปฐมวัยให้ใช้คณิตศาสตร์แก้โจทย์ปัญหา ได้ใช้การสื่อสารอธิบายความคิดทางคณิตศาสตร์ และสร้างแนวทางการใช้คณิตศาสตร์ในชีวิตประจำวัน ทำให้เด็กปฐมวัยมีกิจกรรมที่มีความหมายในการสร้างสังคมของเด็กปฐมวัย ได้เชื่อมโยงประสบการณ์ทางคณิตศาสตร์กับวิชาอื่นๆ ในโลกแห่งความจริง ได้รับการกระตุ้นให้เกิดการสื่อสาร โดยผ่านการตั้งคำถามและโต้ตอบเกี่ยวกับความคิดทางคณิตศาสตร์ และให้มีกิจกรรมเกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์ เช่น ให้ทำกิจกรรมเกี่ยวกับกราฟหรือภาพแสดงข้อมูล ซึ่งจะช่วยสร้างทักษะการเรียงลำดับ การจัดประเภท การเปรียบเทียบความเหมือน ความต่าง ในขณะที่เด็กปฐมวัยรวบรวมข้อมูลและจัดการกับข้อมูล ได้ทำการเปรียบเทียบและสรุปผล อาจทำกิจกรรมเป็นกลุ่มและรายบุคคล รวมถึงการทำการสำรวจสิ่งแวดล้อม ห้องเรียนและโรงเรียน มีกิจกรรมการจัดกลุ่มสิ่งของ การนับ การเขียนกราฟรูปภาพและใช้วิธีต่างๆ ในการรวบรวมข้อมูลและแสดงข้อมูล กิจกรรมนิทานเป็นกิจกรรมที่มีความเหมาะสมเอื้ออำนวยต่อการพัฒนาการเด็กปฐมวัยและช่วยสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ดีให้กับเด็กปฐมวัยและเป็นกิจกรรมที่ช่วยเสริมสร้างจินตนาการให้แก่เด็กปฐมวัย ดังที่ กุลยา ตันติผลาชีวะ (2548 : 32) ได้กล่าวไว้ว่า นิทานเป็นตำราของเด็กปฐมวัย เป็นสื่อที่ใช้ในการสนองความต้องการตามธรรมชาติของเด็กปฐมวัย สร้างการเรียนรู้ให้กับเด็กปฐมวัยทางด้านสังคม อารมณ์ คุณธรรม จริยธรรม ช่วยให้เด็กปฐมวัยสามารถรับรู้ เข้าใจ ทำให้เด็กปฐมวัยซึมซับและรับความรู้ไว้ตามหลักการทาง ทฤษฎีของเพียเจต์ (Piaget) ว่าด้วยการคิดเพื่อพัฒนาความรู้ใหม่และจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวกับ การนำกิจกรรมการเล่านิทานไปใช้ในการเรียนการสอนของพันธณีย์ วิหคโต (2536 : 11) พบว่า กิจกรรมการเล่านิทานมีประโยชน์และมีส่วนช่วยส่งเสริม การเรียนรู้ ของผู้เรียนได้จริง ทำให้การเรียน การสอนมีประสิทธิภาพสูงขึ้น

นอกจากนี้ นภเนตร ธรรมบวร (2544 : 49) ยังกล่าวว่า การใช้นิทานที่เกี่ยวกับคณิตศาสตร์หรือ นิทานเชิงคณิตช่วยให้เด็กปฐมวัยมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับจำนวนได้ ถ้ามีการวาดภาพประกอบตามมา หลังจากฟังเรื่องราวในนิทานแล้ว การเปิดโอกาสให้เด็กปฐมวัยได้คิดแก้ปัญหาโดยผ่านนิทานจึงนับว่าเป็นกิจกรรมที่มีคุณค่าเพราะนิทานช่วยให้เด็กปฐมวัยเรียนรู้อย่างมีความหมาย คิดอย่างลึกซึ้ง และนำความคิด รวบยอดที่ได้ไปใช้ในการสร้างสรรค์และแก้ปัญหา และการใช้ภาพวาดทำให้เด็กปฐมวัยได้ใช้ทักษะทางภาษา ในการอธิบายกระบวนการคิดหาคำตอบของตน

การจัดการเรียนการสอนเพื่อส่งเสริมทักษะทางคณิตศาสตร์แก่เด็กปฐมวัย พบว่า ยังมีมีปัญหามาก เนื่องจากเด็กปฐมวัยอายุยังน้อย มีความสนใจในช่วงสั้น และครูผู้สอนมีการใช้สื่อที่ไม่เหมาะสมกับวัยของเด็กปฐมวัย ไม่น่าสนใจ และยังมีราคาแพง ผู้วิจัยจึงได้คิดหาวิธีแก้ปัญหาโดยการใช้นิทานเชิงคณิตเพื่อศึกษาว่าวิธีดังกล่าวสามารถส่งเสริมทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัย

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่าการจัดการเรียนการสอนโดยการใช้นิทานเพื่อส่งเสริมพัฒนาการและทักษะทางคณิตศาสตร์แก่เด็กปฐมวัยจะต้องมีการใช้สื่อที่มีความเหมาะสมและทำให้เด็กปฐมวัยเกิดความสนใจและสนุกสนานไปพร้อมกัน

จุดมุ่งหมายของการวิจัย (Objectives)

1. เพื่อศึกษาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ก่อนและหลังการทดลอง
2. เพื่อเปรียบเทียบทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยก่อนและหลังทำกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัย

สมมติฐานของการวิจัย (Hypothesis)

1. การศึกษาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัยโดยการใช้แบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยอยู่ในระดับดีมาก
2. การเปรียบเทียบทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยระหว่างก่อนและหลังการทดลองของการใช้แบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยมีความแตกต่างกัน

ขอบเขตของการวิจัย (Scope of research)

1. กลุ่มเป้าหมาย

ประชากรในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักเรียนชายและหญิง อายุระหว่าง 4 ปี - 5 ปี จำนวน 11 คน ที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นอนุบาลปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2558 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ตำบลเวินพระบาท อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม

2. กิจกรรมที่ใช้ในการทดลอง

การเล่านิทานที่มีเนื้อหาเชิงคณิตที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกมา จำนวน 5 เรื่อง จากแหล่งหนังสือต่างๆ แล้วนำไปใช้กับเด็กปฐมวัยชั้นปีที่ 1 ในช่วงเวลากิจกรรมเสริม ประสบการณ์ซึ่งเด็กปฐมวัยมีการวาดภาพประกอบหลังการฟังนิทาน เพื่อใช้ในการแก้ปัญหาเกี่ยวกับการนับ การรู้ค่าจำนวน และการเปรียบเทียบ

3. ระยะเวลา

ใช้เวลาในการทดลอง 5 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 3 วัน วันละ 30 นาที รวม 15 วัน ในภาคเรียนที่ 2/2558

4. นิทานเชิงคณิต

นิทานที่มีเนื้อหาสอดแทรกคณิตศาสตร์ไม่ซับซ้อน เข้าใจง่าย เกี่ยวข้องกับทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ในด้าน การนับจำนวน การรู้ค่าจำนวน และการเปรียบเทียบ นิทานที่ใช้ในกิจกรรมมีจำนวน 5



เรื่อง ได้แก่ นิทานเรื่องตัวเลขหรรษา ลูกหมูสามตัว หนูน้อยคณิตศาสตร์ ผึ้งน้อยเรียนรู้การเปรียบเทียบขนาดและระยะทาง ลูกไก่นับตัวเลข

5. ตัวแปรที่ศึกษา

5.1 ตัวแปรต้น ได้แก่ การเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์

5.2 ตัวแปรตาม ได้แก่ ทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ในด้านการนับจำนวน การรู้ค่า จำนวน และการเปรียบเทียบ พ.ศ. 2558 ถึงวันที่ 22 มิถุนายน พ.ศ. 2558

วิธีการดำเนินการวิจัย (Methodology)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แผนการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิต จำนวน 15 แผน
2. แบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ จำนวน 4 ชุด

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แผนการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิต

การจัดทำแผนการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิต ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

ศึกษาหลักสูตรการศึกษา ปฐมวัยพุทธศักราช 2546 แนวคิด ทฤษฎี และหลักการจาก เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัยและการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์

2. สร้างแผนการจัดกิจกรรม ซึ่งนำนิทานเชิงคณิตมาเขียนแผนการจัดกิจกรรมการเล่า นิทาน เชิงคณิต เพื่อนำไปใช้กับเด็กปฐมวัย ชั้นอนุบาลปีที่ 1 จำนวน 15 แผน

การสร้างและหาคุณภาพของแบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์

การสร้างแบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์เป็นแบบทดสอบที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ศึกษาตำรา เอกสารและงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัย และการวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐาน ทางคณิตศาสตร์

2. สร้างคู่มือดำเนินการสอบและแบบทดสอบเชิงรูปภาพวัดทักษะพื้นฐานทาง คณิตศาสตร์ด้านการนับ การรู้ค่าจำนวน การเปรียบเทียบ ให้ครอบคลุมเนื้อหาที่จะใช้ ทดสอบเด็กปฐมวัย แบบทดสอบชุดนี้มีทั้งหมด 3 ตอน จำนวน 4 ชุด กำหนดให้นักเรียนกากบาท (×) คำตอบที่ ถูกต้องเพียงข้อเดียว เกณฑ์การให้คะแนนคือ ตอบถูกให้ 1 ตอบผิดให้ 0

3. นำแบบทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ไปใช้กับนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ก่อนและหลังการทดลอง

วิธีดำเนินการทดลอง

การดำเนินการทดลองมีขั้นตอนดังนี้

ในการทดลองครั้งนี้ ดำเนินการในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2558 เป็นเวลา 5 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 3 วัน วันละ 30 นาที รวม 15 วัน โดยมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ผู้วิจัยทดสอบทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ก่อนการทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง ทีละกลุ่ม กลุ่มละ 5 คน จนครบ 20 คน

2. ดำเนินการทดลองตามแผนการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิต เวลา 15.00 – 15.30 น. เป็นเวลา 5 สัปดาห์ ๆ ละ 3 วัน

3. .หลังเสร็จสิ้นการทดลองผู้วิจัยทำการทดสอบวัดทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ด้วยแบบทดสอบฉบับเดิม

4. นำผลการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบทักษะพื้นฐาน ทางคณิตศาสตร์

ผลการวิจัย (Result)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยของเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลโดยเรียงลำดับดังนี้

1. ตอนที่ 1 เพื่อศึกษาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ก่อนและหลังการทดลอง

1.1. ผลการวิเคราะห์ทักษะทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัย โดยการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ พบว่าทักษะทางคณิตศาสตร์โดยรวมของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ก่อนได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ มีทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์อยู่ในระดับ ปานกลาง โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 2.72) และมีค่า S.D. เท่ากับ 1.49 แต่เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านการนับจำนวน อยู่ในระดับ ปานกลาง โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 2.95), S.D. = 1.22) รองลงมา คือ ด้านการรู้ค่าจำนวน โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 2.77, S.D. = 1.75) และด้านการเปรียบเทียบ โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 2.72), S.D. = 1.49) ตามลำดับ

1.2. ผลของการศึกษาทักษะทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท หลังได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์พบว่าเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท หลังได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ มีทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์อยู่ในระดับดี โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 4.27) และมีค่า S.D. เท่ากับ 0.81 แต่เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านการนับจำนวน และด้านการรู้ค่าจำนวน มีค่าเฉลี่ยที่เท่ากัน อยู่ในระดับ ดี โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 4.36), S.D. = 0.79) และ ($\bar{X}$ = 4.36), S.D. = 0.90) และด้านการนับจำนวนโดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 4.09), S.D. = 0.81) ตามลำดับ



2. ตอนที่ 2 เพื่อเปรียบเทียบทักษะทางด้านคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 2 ที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ ก่อนและหลังการทดลอง

2.1. ผลของการเปรียบเทียบทักษะพื้นฐานทางด้านคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ด้านการนับจำนวนก่อนและหลังการได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์พบว่า ด้านการนับจำนวนของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ก่อนการทดลองได้คะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 2.95 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.22 หลังการทดลองได้คะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.36 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.79 มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยหลังการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ เด็กปฐมวัยมีคะแนนทักษะพื้นฐานทางด้านคณิตศาสตร์ด้านการนับจำนวนสูงกว่าก่อนการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์

การอภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากการศึกษาและเปรียบเทียบทักษะพื้นฐานคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยก่อนและหลังได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ ผู้ศึกษาค้นคว้ามีประเด็นที่ค้นพบที่ควรนำมาอภิปราย ดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์ทักษะทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัย โดยการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ พบว่า ทักษะทางคณิตศาสตร์โดยรวมของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ก่อนได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ มีทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์อยู่ในระดับ ปานกลาง โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 2.72) และมีค่า S.D. เท่ากับ 1.49 และทักษะหลังได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ มีทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์อยู่ในระดับ ดี โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 4.27) และมีค่า S.D. เท่ากับ 0.81 โดยเมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านการนับจำนวน และด้านการรู้ค่าจำนวน มีค่าเฉลี่ยที่เท่ากัน อยู่ในระดับ ดี โดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 4.36), S.D. = 0.79) และ ($\bar{X}$ = 4.36), S.D. = 0.90) และด้านการนับจำนวนโดยมีค่าเฉลี่ยที่ระดับ ($\bar{X}$ = 4.09), S.D. = 0.81) ตามลำดับ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของผลการศึกษาค้นคว้าของ ดวงเดือน คณานุศักดิ์ (2553: บทคัดย่อ) ที่พัฒนาความคิดรวบยอดทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 โดยใช้สื่อประสม ผลการศึกษาพบว่า สื่อประสมพัฒนาความคิด รวบยอดทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนอนุบาลชั้นปีที่ 1 มีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 80.55 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ร้อยละ 65 เช่นเดียวกับการศึกษาของกัญญนันทน์ กิตติ์ชนะภิรมน์ (2554: บทคัดย่อ) ที่ศึกษาการสร้างหนังสือภาพเพื่อเตรียมความพร้อมทางคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัย ผลการศึกษาพบว่า หลังการใช้หนังสือภาพนักเรียนทุกคนมีความพร้อมทางคณิตศาสตร์ เรื่อง การรู้ค่าของตัวเลข 0-9 โดยมีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 93.39 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ร้อยละ 60 ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเล่านิทานโดยใช้หนังสือนิทานเล่มใหญ่ เพื่อพัฒนาทักษะทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยในครั้งนี้ จึงสามารถพัฒนาทักษะทางคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยได้เป็นอย่างดีและยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ นิสา พนมตั้ง. (2555: บทคัดย่อ) กล่าวไว้ว่ากระบวนการวิจัยปฏิบัติการวงจรลำดับเวลาสามารถพัฒนาทักษะคณิตศาสตร์ของนักเรียน ระดับปฐมวัยได้ ซึ่งเป็นแนวทางให้ครูสามารถนำกระบวนการวิจัยปฏิบัติการรูปแบบวงจรลำดับเวลานี้ ไปใช้ใน การเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะคณิตศาสตร์ระดับปฐมวัยให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

2. ผลของการเปรียบเทียบทักษะพื้นฐานทางด้านคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยชั้นอนุบาล 1 โรงเรียนบ้านเวินพระบาท ด้านการนับจำนวนก่อนและหลังการได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์พบว่า ด้านการนับจำนวนของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ ก่อนการทดลองได้คะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 2.95 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.22 หลังการทดลองได้คะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.36 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.79 มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยหลังการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ เด็กปฐมวัยมีคะแนนทักษะพื้นฐานทางด้านคณิตศาสตร์ด้านการนับจำนวนสูงกว่าก่อนการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการจัดกิจกรรมการเรียนรู้การเล่านิทานเชิงคณิตศาสตร์ ทำให้ผู้เรียนมีทักษะการเรียนรู้พื้นฐานทางคณิตศาสตร์ ในด้านของการนับจำนวนที่ดีขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1.1. การเรียนรู้คณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยเป็นการฝึกการคิดอย่างมีเหตุผล การจัด กิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิต เพื่อส่งเสริมและพัฒนาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ต้องสอดคล้องกับวัยและพัฒนาการของเด็กปฐมวัย ในการจัดบรรยากาศในการเรียนต้องไม่เครียด มีกิจกรรมหลากหลายให้ เด็กปฐมวัยได้ลงมือปฏิบัติและได้คิด

1.2. การจัดกิจกรมการเรียนการสอนในระดับปฐมวัย เด็กปฐมวัยสามารถเรียนรู้คณิตศาสตร์ที่ เป็นพื้นฐานได้ โดยใช้คณิตศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของเด็กปฐมวัยมาจัดกิจกรรม เช่น การเล่านิทาน การเล่นเกม และให้เด็กปฐมวัยได้ลงมือปฏิบัติจริง

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1. ควรมีการศึกษาถึงพัฒนาการในด้านอื่น ๆ ของเด็กปฐมวัย เช่น พัฒนาการทางด้านสังคม พัฒนาการด้านภาษา ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิต

2.2. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างการจัดกิจกรรมการเล่านิทานเชิงคณิตกับการจัดประสบการณ์ในรูปแบบอื่นที่มีผลต่อทักษะพื้นฐานคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัย



บรรณานุกรม

กรมวิชาการ, กระทรวงศึกษาธิการ. (2544). **หลักสูตรปฐมวัย.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2547). **หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กุลยา ตันติผลาชีวะ. (2545). **รูปแบบการเรียนการสอนปฐมวัยศึกษา.** กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรสโปรดักส์.

_____. (2548). **การเล่านิทาน.** วารสารการศึกษาปฐมวัย, (เมษายน), 10.

เกริก ยุ้นพันธุ์. (2543). **การเล่านิทาน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กัญญนันทน์ กิตติ์ชนะภิรมน์. (2554). **การสร้างหนังสือภาพเพื่อเตรียมความพร้อมทางคณิตศาสตร์สำหรับเด็กปฐมวัย.** การค้นคว้าแบบอิสระ (ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต (สาขาวิชาประถมศึกษา)) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

พันธณีย์ วิหคโต (2536 : 11) .**รายงานการวิจัยเรื่องการสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับการเรียนการสอนกลุ่มทักษะ** (คณิตศาสตร์) ระดับประถมศึกษา

นิสา พนมตั้ง. (2555). **การพัฒนาทักษะทางคณิตศาสตร์โดยใช้นิทานคณิตศาสตร์ของเด็กปฐมวัยโรงเรียนอนุบาลวิศิษฐ์อำ นวยศิลป์ จังหวัดบึงกาฬ :** กระบวนการวิจัยปฏิบัติการรูปแบบวงจรลำดับเวลา. คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม : วารสารการวัดผลการศึกษา ปีที่ 17 ฉบับที่ 1 กรกฎาคม 2555

วิรัชฎา เพ็งธรรม. (2550). **การวิจัยเชิงปฏิบัติการเพื่อพัฒนาทักษะการแก้โจทย์ปัญหาคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนอนุบาลสกลนคร สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา สกลนครเขต 1.** วิทยานิพนธ์ กศ.ม., มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร, สกลนคร.

สุรี แซ่บู. (2550). **การใช้การเล่านิทานเพื่อเพิ่มทักษะคณิตศาสตร์ในเด็กปฐมวัยที่มีความบกพร่องทางสติปัญญา.** การศึกษาค้นคว้าอิสระ กศ.ม., มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เชียงใหม่.

Hong, H. (1999). **Early Childhood Research Quarterly.** Effects of Mathematics Learning Through Children Literature on Math Achievement and Dispositional Outcomes.

McKernan, J. (1996). **Curriculum Action Research.** London : Kogan Page Limited.

การจัดการเรียนรู้โดยใช้กระบวนการกลุ่มร่วมมือแบบ STAD เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปี การศึกษา 2560

LEARNING ACTIVITIES BY USING THE STAD COLLABORATIVE PROCESS, THE SUBSTANCE AND PROPERTIES OF THE SUBSTANCE. SCIENCE LEARNING GROUP, MATHAYOM 1

อภิรักษ์ มากไถล*

APIRUK MAKTALAI

บทคัดย่อ

การจัดการเรียนรู้โดยใช้กระบวนการกลุ่มร่วมมือแบบ STAD เรื่อง สารและสมบัติของสาร มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) หาประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD 2) เพื่อเปรียบเทียบระดับคะแนนการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD 3) และเพื่อหาค่าดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 34 คน ได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

การวิจัยปรากฏผลดังนี้

1) ประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร แบบร่วมมือ STAD พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) เท่ากับ 81.03 ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_2) เท่ากับ 129.77 กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่ม แสดงว่าประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้มีประสิทธิภาพ 81.03/129.77 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้

2) การเปรียบเทียบระดับคะแนนการเรียนวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่านักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้เรียนด้วยแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ไปแล้วนักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นจาก 14.21คะแนนเป็น 18.44 คะแนนหรือคิดเป็นร้อยละ 129.77

**วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด*



3) ดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD มีค่าเท่ากับ 0.86 แสดงว่าผู้เรียนมีความก้าวหน้าทางการเรียนคิดเป็นร้อยละ 86.00

คำสำคัญ: การจัดการเรียนรู้แบบ STAD

ABSTRACT

Learning activities by using the STAD collaborative process,the substance and properties of the substance.Science Learning Group, Mathayom1 is intended to 1) Find the efficiency of the learning activity plan Substances and properties of substances Science Learning Group Mathayom Suksa 1 by using STAD cooperative process 2) to compare the level of scientific learning of mathayom suksa 1 students between before and after study With a plan to learn about Substances and properties of substances Science Learning Group Mathayom Suksa 1 by using STAD 3) to find the effectiveness index of the learning management plan Substances and properties of substances By using the STAD cooperative group process

The sample group used in this research was Mathayom Suksa 1/1, Roi Et College of Dramatic Arts. Banditpatanasilpa Institute Ministry of Culture, 34 people, acquired by selecting purposive sampling

Research results as follows

1) The efficiency of the learning activity plan Substance and properties of STAD collaborators showed that the efficiency of the process (E_1) was 81.03, process efficiency (E_2) was 129.77, the science learning subject of mathayom suksa 1 by using group process. Indicates that the efficiency of the learning activity plan is 81.03 / 129.77 which is higher than the 80/80 threshold set

2) Comparison of the level of scientific learning of mathayom suksa 1 students between before and after school Found that Mathayom Suksa 1 students of Roi Et College of Dramatic Arts Learned by organizing a learning activity plan Substances and properties of substances By using the STAD cooperative process, students have an average score increased from 14.21points to 18.44 points or 129.77 percent.

3) The effectiveness index of the learning management plan by using STAD cooperative process is 0.86, indicating that the student has progressed to 86.00 percent.

Keyword: Learning activities by using the STAD

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จากผลการจัดอันดับขีดความสามารถในการแข่งขันด้านการศึกษาโดย IMD (International Institue for Mangement Development) เมื่อปี 2554 พบว่า ประเทศไทยถูกจัดอยู่ในอันดับที่ 51 จาก 57 ประเทศทั่วโลก จากเดิมที่เคยอยู่ในอันดับ 46 เมื่อปี 2550 ขณะที่ผลการทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาด้านวิทยาศาสตร์ ที่จัดขึ้นโดยโครงการประเมินผลนักเรียนนานาชาติ หรือ PISA (Programme for International Student Assessment หรือ PISA เป็นโครงการประเมินผลการศึกษาของประเทศสมาชิก ที่ดำเนินการโดย Organisation for EconomicCo-operation and Development หรือ OECD) ชี้ให้เห็นว่าเด็กไทยยังด้อยวิเคราะห์และพัฒนาการเรียนรู้ โดยค่าเฉลี่ยคะแนนในปี 2552 อยู่ในอันดับที่ 49 จาก 65 ประเทศ และมีสัดส่วนเด็กไทยเพียง 0.6 เปอร์เซ็นต์ ที่สามารถทำคะแนนอยู่ในระดับ Level 5 หรือ 6 ขณะที่ประเทศที่พัฒนาแล้วในกลุ่มองค์การเพื่อความร่วมมือทางเศรษฐกิจและการพัฒนา หรือ OECD มีสัดส่วนของนักเรียนที่มีผลการทดสอบอยู่ในระดับสูงอยู่ที่ 9.6 เปอร์เซ็นต์ โดยประเทศจีน (เซี่ยงไฮ้) และฟินแลนด์มีสัดส่วนของนักเรียนที่ทำคะแนนอยู่ในระดับสูงมากถึง 28.2 เปอร์เซ็นต์ และ 22 เปอร์เซ็นต์ตามลำดับผลการประเมินโดย PISA สะท้อนให้เห็นว่า ไทยจำเป็นต้องเร่งปรับปรุงพัฒนาการศึกษาด้านวิทยาศาสตร์ ซึ่งถือเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญ ต่อขีดความสามารถในการแข่งขันโดยรวมของประเทศ

อย่างไรก็ตามจากการวิเคราะห์สาเหตุของปัญหาอันเป็นที่มา ทำให้ประเทศไทยยังไม่สามารถที่จะยกระดับคุณภาพในเชิงของการคิดวิเคราะห์ ซึ่งนำไปสู่ขีดความสามารถการแข่งขันด้านการศึกษา ได้ผลสรุปว่าสาเหตุสำคัญมาจากปัญหาการขัดประสิทธิภาพ ในด้านการเรียนการสอนวิทยาศาสตร์ในระบบการศึกษาของประเทศไทย ซึ่งภาพรวมของปัญหาไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียง การขาดทักษะการสอนของครูวิทยาศาสตร์เพื่อให้เด็กนักเรียนสามารถเรียนรู้ เพื่อให้เกิดกระบวนการคิดเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงระบบของการวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และการประเมินผลด้านการศึกษาของนักเรียนไทยด้วย (ชุลีพร บุตรโคตร 30 ส.ค. 2555) Active Learning คือกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่ผู้เรียนได้ลงมือกระทำและได้ใช้กระบวนการคิดเกี่ยวกับสิ่งที่เขาได้กระทำลงไป (Bonwell, 1991) เป็นการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ภายใต้สมมติฐานพื้นฐาน 2 ประการคือ 1) การเรียนรู้เป็นความพยายามโดยธรรมชาติของมนุษย์, และ 2) แต่ละบุคคลมีแนวทางในการเรียนรู้ที่แตกต่างกัน (Meyers and Jones, 1993) โดยผู้เรียนจะถูกเปลี่ยนบทบาทจากผู้รับความรู้(receive) ไปสู่การมีส่วนร่วมในการสร้างความรู้(co-creators) (Fedler and Brent, 1996) รูปแบบการเรียนการสอนแบบ Active Learning หรือการเรียนการสอนแบบส่งเสริมให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ เป็นแนวคิดค่อนข้างใหม่ในการปฏิรูประบบการศึกษาแบบเดิมที่เน้นการถ่ายทอดความรู้จากผู้สอนสู่ผู้เรียนโดยตรง เป็นการให้ผู้เรียนศึกษาค้นคว้าหาความรู้ด้วยตัวเอง

ในการจัดการเรียนการสอนสามารถใช้รูปแบบการสอนต่างๆ มาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อช่วยเพิ่มประสิทธิภาพขึ้น การจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนแบบร่วมมือ (Cooperative Learning) เป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้คิดและแก้ปัญหาด้วยตนเอง ทำให้นักเรียนมีพัฒนาการทางด้านเนื้อหาสาระต่างๆ ได้กว้างขึ้นและลึกซึ้งขึ้น รวมทั้งได้พัฒนาทักษะสังคมต่างๆ เช่น ทักษะการสื่อสาร ทักษะการทำงานร่วมกับผู้อื่น ทักษะการสร้างความสัมพันธ์ทักษะการแสวงหาความรู้ทักษะการคิด การแก้ปัญหา (วีณา ประชากูล และประสาท เนื่องเฉลิม, 2553) กรมวิชาการ (2545, น.188 - 189) ได้เสนอแนวคิดพื้นฐานในการ



จัดการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ว่าต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้คิดและแก้ปัญหาด้วยตนเอง ได้ศึกษาจากสื่อและเทคโนโลยีต่างๆ โดยอิสระ ผู้สอนมีส่วนช่วยในการจัดเนื้อหาสาระ กิจกรรมการเรียนรู้และปรึกษาให้คำแนะนำชี้แนะข้อบกพร่องของผู้เรียน การจัดการเรียนรู้ในลักษณะให้ผู้เรียนร่วมกันแก้ปัญหาเป็นกลุ่ม อาจจัดเป็นกลุ่มเล็กๆ 2 คน หรือกลุ่มย่อย 4 – 5 คน หรืออาจจัดให้ผู้เรียนร่วมกันแก้ปัญหาเป็นกลุ่มใหญ่ทั้งชั้นเรียนก็ได้วิธีการสอนที่สอดคล้องกับการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญอีกวิธีหนึ่ง คือ รูปแบบการแบ่งกลุ่มตามผลสัมฤทธิ์ (Student Team – Achievement Division หรือ STAD) เป็นวิธีการจัดการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนใช้ความสามารถเฉพาะตัวและตามศักยภาพของตนเองในการร่วมคิด ร่วมกันแก้ปัญหา ปรึกษาหารือ อภิปรายแสดงความคิดเห็นด้วยเหตุผลและร่วมกันแก้ปัญหาต่างๆ ให้บรรลุผลสำเร็จ โดยสมาชิกในกลุ่มต้องช่วยกันรับผิดชอบ ช่วยเหลือกันและกัน นักเรียนในกลุ่มมีส่วนร่วมในกิจกรรมของกลุ่ม แต่ละคนมีบทบาทหน้าที่ของตนเอง เมื่อนักเรียนในกลุ่มมีความเข้าใจเนื้อหาแล้ว ก็เพิ่มความสนใจในการทำกิจกรรมการเรียนรู้มากขึ้น ทั้งนี้จะทำให้ผู้เรียนมีบรรยากาศทางการเรียนที่หลากหลายกระตือรือร้นไม่น่าเบื่อ ซึ่งจะทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน มีทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์และเจตคติทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนสูงขึ้น

การจัดการเรียนรู้แบบ STAD หมายถึง รูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบบร่วมมือกันเรียนรู้อีกรูปแบบหนึ่ง ที่มีชื่อเต็มว่า Student Teams Achievement Divisions เป็นการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนซึ่งกำหนดให้นักเรียนที่มีความสามารถแตกต่างกัน ทำงานร่วมกันเป็นกลุ่มๆ เทคนิคกลุ่มผลลัพธ์ (STAD)จะเห็นได้ว่าเป็นการจัดการเรียนรู้ที่ให้นักเรียนเรียนเป็นกลุ่ม เปิดโอกาสให้นักเรียนประสบผลสาเร็จในการเรียนมีปฏิสัมพันธ์กันในกลุ่มทาให้นักเรียนช่วยเหลือกันในขณะเรียน ซักถามปัญหากันอย่างอิสระคนเก่งสามารถอธิบายให้เพื่อนในกลุ่มเข้าใจ และนักเรียนสามารถอภิปรายถึงข้อดีข้อเสียของการหาคำตอบในปัญหาทางวิทยาศาสตร์ได้ ซึ่งปัญหาทางวิทยาศาสตร์เป็นปัญหาที่ท้าทาย และมีปัญหาที่แปลกใหม่ซึ่งไม่เคยพบเห็นมาก่อน ความพยายามของนักเรียนแต่ละคนในการหาคำตอบจากปัญหาเดียวกัน จะทำให้เกิดความก้าวหน้าทีละน้อย และประสบการณ์ ที่มีค่าดั้งนั้นจะเห็นได้ว่าการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือนั้นมีความหมายมากกว่า แค่การเอานักเรียนมารวมกันทำงานเป็นกลุ่มย่อยเท่านั้น แต่เป็นการเรียนรู้ร่วมกันเพื่อกลุ่มและส่วนรวมโดยการช่วยเหลือซึ่งกันและกันเห็นคุณค่าของความแตกต่างระหว่างบุคคล

จากความเป็นมาของปัญหาดังกล่าวเบื้องต้นผู้วิจัยในฐานะครูผู้สอนจึงมีความสนใจที่จะนำเทคนิควิธีการสอนแบบ STAD ซึ่งเป็นรูปแบบการสอนการจัดการศึกษาแบบ Active Learning มาใช้แก้ปัญหาหรือพัฒนานักเรียนให้เกิดกระบวนการเรียนรู้แบบร่วมมือกันแก้ไขปัญหาและเป็นการเรียนรู้แบบผู้เรียนได้แสวงหาความรู้เอง โดยใช้ทักษะกระบวนการแบบกล่มร่วมมือ STAD เข้ามามีส่วนช่วย ซึ่งจะส่งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนให้สูงขึ้น

จุดมุ่งหมายของการวิจัย (Objectives)

1 เพื่อหาประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ตามเกณฑ์ 80/80

2 เพื่อเปรียบเทียบระดับคะแนนการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ด้วยแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD

3 เพื่อหาค่าดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD

สมมติฐานของการวิจัย (Hypothesis)

นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่เรียนโดยใช้แผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD หลังเรียนมีระดับคะแนนการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์ที่ดีขึ้นจากก่อนเรียน

ขอบเขตของการวิจัย (Scope of research)

1. ประชากรที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 จำนวน 1 ห้องเรียน รวมนักเรียน 34 คน

2. กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการค้นคว้า คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 34 คน ได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

3. เนื้อหาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ เป็นเนื้อหาใน กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 หน่วยการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร ตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 และหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด พุทธศักราช 2553 ประกอบด้วยเนื้อหาย่อย ดังนี้

1. สมบัติของสาร
2. การจำแนกสาร
3. สารเนื้อเดียว: สารบริสุทธิ์
4. สารเนื้อเดียว: สารละลาย
5. ปัจจัยที่มีผลต่อการละลายของสาร
6. การเตรียมสารละลาย
7. สารเนื้อผสม

4. ระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้า ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษาผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่ม



ร่วมมือ STAD ในระหว่างภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 ระหว่างวันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2560 ถึงวันที่ 22 มิถุนายน พ.ศ. 2560 จำนวน 8 ชั่วโมง

วิธีการดำเนินการวิจัย (Methodology)

ขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือ

การสร้างและการหาคุณภาพแผนการจัดกิจกรรมเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้กระบวนการจัดการเรียนรู้แบบ STAD ผู้ศึกษาค้นคว้าสร้างตามขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาและวิเคราะห์หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 คู่มือครูและหนังสือแบบเรียนวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์

2. ศึกษาทฤษฎี หลักการและแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบ STAD

3. ศึกษาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์

4. วิเคราะห์โครงสร้างสระการเรียนรู้ จุดประสงค์การเรียนรู้ และเวลาการดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ในการจัดทำแผนการสอนเรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้กระบวนการจัดการเรียนรู้แบบ STAD

5. เขียนแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้กระบวนการจัดการเรียนรู้แบบ STAD ประกอบด้วย

5.1. สาระสำคัญ

5.2. จุดประสงค์การเรียนรู้

5.3. สาระการเรียนรู้

5.4. กิจกรรมการเรียนรู้

5.5. การวัดและประเมินผล

5.6. สื่อ/นวัตกรรม และแหล่งเรียนรู้

6. ดำเนินการเขียนแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้กระบวนการจัดการเรียนรู้แบบ STAD จำนวน 7 แผน 8. ชั่วโมง ตามรูปแบบและองค์ประอบที่ออกแบบไว้

7. นำแผนการจัดการเรียนรู้ที่ผู้ศึกษาค้นคว้าสร้างขึ้น เสนอต่ออที่ปรึกษาการศึกษาค้นคว้า และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบเสนอแนะเกี่ยวกับรูปแบบการใช้ภาษา ความถูกต้องของเนื้อหา กิจกรรม สื่อ และการวัดประเมินผล โดยอาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าวิจัยได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้สอนคล้องกับขั้นตอนการสอนในแต่ละขั้นซึ่งได้ปรับปรุงตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาการวิจัย

8. สร้างแบบประเมินแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เสร็จแล้วนำไปให้อาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบหาคุณภาพ และความเหมาะสมของแผนการจัดการเรียนรู้ ด้านจุดประสงค์การเรียนรู้ เนื้อหา กิจกรรมการเรียนรู้ สื่อและแหล่งเรียนรู้ การวัดและประเมินผลงานวิจัย

9. นำแผนการเรียนรู้ไปทดลอง (Try-out) กับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/2 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 29 คน นำไปปรับปรุงก่อนนำไปใช้จริง

10. จัดทำแผนการเรียนรู้พิมพ์เป็นฉบับสมบูรณ์เพื่อนำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 34 คน

การสร้างและหาคุณภาพของแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน

1. ศึกษาเอกสารหลักสูตร ได้แก่ แนวทางการวัดและประเมินผลในชั้นเรียนกลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ การสร้างตารางวิเคราะห์หลักสูตร เทคนิคการเขียนข้อสอบ การสร้างข้อสอบแบบอิงเกณฑ์ และวิธีการสร้างข้อสอบแบบปรนัยชนิดเลือกตอบ ของสมนึก ภัททิยธนี (2549 : 82-97)

2. สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สร้างขึ้น เสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบและให้ข้อเสนอแนะ แล้วนำไปปรับปรุงแก้ไข

3. นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเสนอผู้เชียวชาญชุดเดิมเพื่อประเมินความเที่ยงตรงตามสาระการเรียนรู้ และความสอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้ โดยใช้สูตรหาค่า IOC (สมนึก ภัททิยธนี (2549: 200) พบว่าข้อสอบทุกข้อมีค่า IOC อยู่ระหว่าง 0.67-1.00

4. จัดพิมพ์แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หน่วยการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เป็นแบบทดสอบจริง จำนวน 20 ข้อ เพื่อนำไปใช้กับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. รูปแบบการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นวิจัยกึ่งทดลอง (Quasi-experimental Research) โดยทดลองแบบ One Group Pretest test Design (ล้วน สายยศ อังคณาสายยศ. 2538 : 249)

2. ระยะเวลาในการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ดำเนินการทดลองในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2560 โดยทำการทดลองดำเนินการสอนหน่วยการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร จำนวน 7 แผน เวลา 8 ชั่วโมง

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ดำเนินการทดสอบก่อนเรียน (Pretest) โดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตรวจคะแนน เก็บบันทึกคะแนนไว้

2. ดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม



จำนวน 7 แผน เก็บคะแนนระหว่างเรียน ได้แก่ การประเมินพฤติกรรมการเรียน การทดสอบย่อย เก็บบันทึกคะแนนจนครบทุกแผน

3. ดำเนินการทดสอบหลังเรียน โดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตรวจคะแนน แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ผล

4. เปรียบเทียบผลการเรียนก่อนและหลังเรียนของนักเรียน

5. ทดสอบสมมุติฐาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ก่อนจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้แผนการเรียนรู้ เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ผู้ศึกษาจะดำเนินการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียน (Pretest) เรื่อง สารและสมบัติของสาร กับนักเรียนกลุ่มตัวอย่าง ในวันที่ 1 เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2560

2. ดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้กับนักเรียนกลุ่มตัวอย่างตามแผนการจัดการเรียนรู้ ตั้งแต่ วันที่ 1 เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2560 ถึง วันที่ 22 เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2560 โดยใช้เวลาสอนทั้งสิ้น 8 ชั่วโมง

3. เมื่อสอนครบทุกแผนการสอนแล้วจะดำเนินการทดสอบเพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน (Posttest) กับกลุ่มตัวอย่างโดยใช้แบบวัดชุดเดียวกันกับที่ใช้วัดก่อนเรียน

4. ตรวจผลการสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แล้วนำคะแนนที่ได้มาวิเคราะห์ทางสถิติ

ผลการวิจัย (Result)

1. ประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) เท่ากับ 81.03 ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_2) เท่ากับ 129.77. แสดงว่าประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD มีประสิทธิภาพ 81.03/129.77 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้

2. การเปรียบเทียบระดับคะแนนทางการเรียนวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่านักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้เรียนด้วยแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ไปแล้ว นักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นจาก 14.21 คะแนนเป็น 18.44 คะแนนหรือคิดเป็นร้อยละ 129.77

3. ผลการวิเคราะห์หาค่าดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ดำเนินการทดสอบนักเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนชุดเดียวกันแล้วนำคะแนนที่ได้จากการทดสอบก่อนเรียนมาวิเคราะห์หาดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียน

พบว่า ดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD มีค่าเท่ากับ 0.86 แสดงว่าผู้เรียนมีความก้าวหน้าทางการเรียนคิดเป็นร้อยละ 86.00

การอภิปรายผลการวิจัย (Discussion)

จากการศึกษาวิจัยกระบวนการจัดการเรียนรู้โดยใช้ แผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ผู้ศึกษาค้นคว้ามีประเด็นที่ค้นพบควรนำมาอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1. แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD พบว่า ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) เท่ากับ 81.03 ประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_2) เท่ากับ 129.77. แสดงว่าประสิทธิภาพของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD มีประสิทธิภาพ 81.03/129.77 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ จุฑารัตน์ สุจินพรหม (2546 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยการพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง กระบวนการในการดำรงชีวิตของพืช กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการเรียนแบบกลุ่มร่วมมือที่ประสบความสำเร็จเป็นทีม (STAD) ผลการศึกษาค้นคว้าพบว่า แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่องกระบวนการในการดำรงชีวิตของพืช กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีประสิทธิภาพ 87.31/81.30 สูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่ตั้งไว้ ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ สมจิตร หงส์ษา (2551) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและเจตคติต่อการเรียนคณิตศาสตร์ เรื่อง เซต ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนราชประชานุเคราะห์ 33 จังหวัดลพบุรี โดยการสอนด้วยเทคนิคเอส ที เอ ดี (STAD) กับการสอนปกติ ผลการวิจัย พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่อง เซต ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนโดยการสอนด้วยเทคนิค เอส ที เอ ดี (STAD) อย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05 และยังสอดคล้องกับผลการวิจัยของ กิตติยา ปลอดแก้ว (2551) ซึ่งได้ศึกษาผลการพัฒนาบทเรียนบนเว็บตามแนวทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ด้วยปัญญาเรื่องการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ผลการศึกษาพบว่า บทเรียนบนเว็บตามแนวทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ด้วยปัญญาเรื่องการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์มีประสิทธิภาพ 85.45/84.85 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้คือ 80/80 เช่นเดียวกัน

2. การเปรียบเทียบระดับผลการเรียนทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่านักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1/1 วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้เรียนด้วยแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ไปแล้ว นักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นจาก 14.21คะแนนเป็น 18.44 คะแนนหรือคิดเป็นร้อยละ 129.77 ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ พรชัย คำสิงห์นอก (2550 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาการเปรียบเทียบผลการเรียนรู้เรื่องการคำนวณเกี่ยวกับปริมาณสารในปฏิกิริยาเคมี กลุ่มสาระวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างการสอนโดยใชเทคนิค TGT และเทคนิค STAD ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนที่เรียนโดยใช้เทคนิค TGT และเทคนิค STAD มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคิดเป็นร้อยละ 70.65 และ 71.4 ตามลำดับ และนักเรียนที่เรียนโดยใช้เทคนิค TGT



และเทคนิค STAD มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนไม่แตกต่างกัน (p>.05) และนักเรียนทั้ง 2 กลุ่ม มีความพึงพอใจต่อการเรียนโดยรวมและเป็นรายด้าน 2 ด้าน คือ ด้านการจัดการเรียนรู้และด้านคุณค่าต่อการเรียน อยู่ในระดับมาก และมีความพึงพอใจในด้านเนื้อหาอยู่ในระดับปานกลาง ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ มาลูฟ และไวท์ (Maloof and White. 2005 : 120-124) ได้ศึกษาเกี่ยวกับนักเรียนที่เรียนในห้องปฏิบัติการชีววิทยาระดับวิทยาลัยโดยจัดกลุ่มแบบวิวิธพันธ์และแบบเอกพันธ์ตามสไตล์การเรียนรู้ด้านพุทธิพิสัยและการใช้การเรียนรู้แบบร่วมมือ (STAD) นิสิตหลักสูตร 2 ปี ที่จะถูกฝึกด้วยยุทธศาสตร์การเรียนเป็นทีม ในปีแรกของการเข้าเรียน พบว่า ไม่มีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญในด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ในกลุ่มนักเรียนที่จัดแบบเอกพันธ์โดยเปรียบเทียบกับกลุ่มนักเรียนที่จัดแบบวิวิธพันธ์ซึ่งวัดด้วยคะแนนจากข้อสอบก่อนเรียนและหลังเรียนที่ต่างกัน และยังพบว่ามีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญในพัฒนาการของคะแนนระหว่างปีที่นิสิตได้รับการฝึกตามยุทธศาสตร์การเรียนเป็นทีมและปีที่นักเรียนไม่ได้รับการศึกษาตามยุทธศาสตร์ดังกล่าว ในปีแรกของการเรียนนั้นขณะที่นิสิตได้รับการฝึกตามยุทธศาสตร์การเรียนเป็นทีมค่าพัฒนาการของคะแนนการสอบก่อนเรียนและหลังเรียนคือร้อยละ 35.5 แต่ในปีที่ 2 นิสิตไม่ได้รับการฝึกตามยุทธศาสตร์การเรียนเป็นทีมค่าคะแนนพัฒนาการคือร้อยละ 18.6 และยังสอดคล้องกับ พิมล ทวีผ่อง (2544 : 82-90) ได้ศึกษาการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีววิทยา ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนแบบร่วมมือกันเรียนรู้กับการสอนตามคู่มือครู สสวท. กลุ่มตัวอย่างคือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนประชารัฐวิทยาเสริม จำนวน 63 คน ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2543 เครื่องมือที่ใช้ในการทดลอง คือ แผนการสอนโดยใช้รูปแบบการสอนแบบร่วมมือกันเรียนรู้ แผนการสอนตามคู่มือครู สสวท. และแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีววิทยา ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนที่ได้รับการสอนโดยใช้รูปแบบการสอนแบบร่วมมือกันเรียนรู้มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงกว่านักเรียนที่ได้รับการสอนตามคู่มือครูอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ผลการวิเคราะห์หาค่าดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้เรื่อง สารและสมบัติของสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ดำเนินการทดสอบนักเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนชุดเดียวกันแล้วนำคะแนนที่ได้จากการทดสอบก่อนเรียนมาวิเคราะห์หาดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนพบว่า ดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้โดยการใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD มีค่าเท่ากับ 0.86 แสดงว่าผู้เรียนมีความก้าวหน้าทางการเรียนคิดเป็นร้อยละ 86.00 ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ ณัฏฐ์กฤตา บึงไกร (2553 : บทคัดย่อ) ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกเสริมทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ เรื่องสมบัติและการจำแนกสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์มีค่าเท่ากับ 0.6984 แสดงว่า แบบฝึกเสริมทักษะเรื่องสมบัติและการจำแนกสารที่สร้างขึ้น มีความเป็นไปได้ที่จะทำให้ผลการเรียนของนักเรียนเปลี่ยนแปลงไปในทางที่สูงขึ้น หรือมีความก้าวหน้าและมีความรู้เรื่องสมบัติและการจำแนกสาร ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนปรางค์กู่ อำเภอปรางค์กู่ จังหวัดศรีสะเกษ เพิ่มขึ้นร้อยละ 69.84 3. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่เรียนด้วยแบบฝึกเสริมทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ เรื่องสมบัติและการจำแนกสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของ กุศล ศรีสังเกต และชัยวุฒิ สินธุวงศานนท์ (2555 : 784-793 ดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่อง ทศนิยม ของ

นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยใช้กลุ่มร่วมมือแบบ STAD มีค่าเท่ากับ 0.6653หมายความว่า นักเรียนมีความก้าวหน้าทางการเรียนร้อยละ 66.53 ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากนักเรียนได้เรียนรู้และปฏิบัติกิจกรรมตามแผนการเรียนรู้ทีÉมีประสิทธิภาพ และนักเรียนได้เรียนรู้ด้วยกิจกรรมการเรียนรู้แบบกลุ่มร่วมมือ ซึ่งเป็นวิธีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่เน้นการจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียนให้แก่ผู้เรียนได้เรียนรู้ร่วมกันเป็นกลุ่มเล็ก ๆ แต่ละกลุ่มประกอบด้วยสมาชิกที่มีความรู้ความสามารถแตกต่างกัน โดยที่แต่ละคนมีส่วนร่วมอย่างแท้จริงในการเรียนรู้ และในความสำเร็จของกลุ่ม ทั้งโดยการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การแบ่งปันทรัพยากรการเรียนรู้ รวมทั้งการเป็นกำลังใจแก่กันและกันคนที่เรียนเก่งจะช่วยเหลือคนที่อ่อนกว่า สมาชิกในกลุ่มไม่เพียงแต่รับผิดชอบต่อการเรียนของตนเองเท่านั้น หากแต่จะต้องร่วมรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของเพื่อนสมาชิกทุกคนในกลุ่ม ความสำเร็จของแต่ละบุคคลคือความสำเร็จของกลุ่ม และยังสอดคล้องกับผลการวิจัยของกัญญาภัทร นามบุตรดี (2553 : 96) ได้ศึกษาการพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ด้วยกลุ่มร่วมมือ แบบ STAD เรื่องเศษส่วน กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ผลการศึกษาพบว่า ดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยกลุ่มร่วมมือ แบบSTAD เรื่องเศษส่วน กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 มีค่าเท่ากับ 0.6407

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการจัดทำและนำไปใช้

1.1 การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ควรมีเวลาในนักเรียนได้ใช้การปฏิบัติกิจกรรมในแต่ละขั้นตอนอย่างเพียงพอ เพื่อให้นักเรียนได้ฝึกความสามารถด้านทักษะการคิดวิเคราะห์ และทักษะกระบวนการต่าง ๆได้อย่างเต็มตามศักยภาพ

1.2 ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้กระบวนการแบบกลุ่มร่วมมือ STAD ครูควรให้คำแนะนำนักเรียนให้สืบเสาะหาความรู้ คำตอบโดยตนเองให้มากที่สุด และควรมีการแนะนำการบันทึกผลการเรียนรู้ในแบบบันทึกผลแก่นักเรียนเพื่อเป็นแนวทางให้นักเรียนสามารถทำกิจกรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลต่อไป

1.3 ในการแบ่งกลุ่มเพื่อศึกษาค้นคว้า ครูควรแบ่งนักเรียนโดยคละนักเรียนเก่ง ปานกลาง และอ่อนเพื่อให้แต่ละกลุ่มสามารถศึกษาค้นคว้าได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

1.4 ในการทำกิจกรรมการทดลอง ที่เสี่ยงต่อการเกิดอุบัติเหตุ โดยครูควรให้อธิบายถึงขั้นตอนในการทดลองและดูแลนักเรียนในขณะทำการทดลองอย่างใกล้ชิด

1.5 การสำรวจหรือการทำกิจกรรมนอกห้องเรียน ควรมีการกำหนดข้อตกลงและกำหนดเวลาในการทำกิจกรรมร่วมกันก่อนเริ่มดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าวิจัยต่อไป

2.1 ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ครูผู้สอนจะต้องคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล สภาพความพร้อมในทุก ๆ ด้านของผู้เรียน ครูผู้สอนจึงควรระมัดระวังเรื่องรูปแบบกิจกรรมที่จัดให้ ควรมีความเหมาะกับเนื้อหาสาระ และเหมาะสมกับความสามารถของกลุ่มบุคคลด้วย

2.2 ส่งเสริมให้นักเรียนผู้เรียนมีส่วนร่วมต่อการเรียนของตนเองอย่างตื่นตัว คิดสิ่งที่ตนกำลังกระทำจากข้อมูลหรือกิจกรรมการเรียนการสอนผ่านการแก้ปัญหา มีการอภิปรายและมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคม โดย

นักเรียนเป็นผู้สร้างความรู้ด้วยตนเองจากประสบการณ์และการลงมือกระทำ สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างเหมาะสม

2.3 ครูควรเป็นกัลยาณมิตร และชี้แจงถึงบทบาทหน้าที่ของนักเรียนก่อนดำเนินการสอนเพื่อจะได้ปฏิบัติตนได้ถูกต้อง

2.4 การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ ต้องมีการตรวจสอบและปรับปรุงแก้ไข โดยผ่านกระบวนการตรวจสอบประเมินคุณภาพ ผ่านการทดลองใช้ เพื่อวิเคราะห์ปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างนำไปใช้ รวมถึงความยากง่ายของเนื้อหาสาระ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการปรับปรุงแผนการจัดการเรียนรู้ให้มีความเหมาะสมมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2552). **ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลาง กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุนมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2554). **แนวปฏิบัติการวัดและประเมินผลการเรียนรู้ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษา ขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย: สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา

กัญญาภัทร นามบุตรดี. (2553). **ได้ศึกษาการพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ด้วยกลุ่มร่วมมือ แบบ STAD เรื่องเศษส่วน กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์** ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

กิตติยา ปลอดแก้ว. (2552). **ผลการพัฒนาบทเรียนบนเว็บตามแนวทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ด้วยปัญญา**. เรื่องการสร้างหนังสืออิเล็กทรอนิกส์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1

กุศล ศรีสังเกต และชัยวุฒิ สินธุวงศานนท์. (2555). **ดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้คณิตศาสตร์**. เรื่อง ทศนิยม ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยใช้กลุ่มร่วมมือแบบ STAD

จุฑารัตน์ สุจินพรหม. (2556). **การพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เรื่อง กระบวนการในการดำรงชีวิตของพืช.** กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1

ชุลีพร บุตรโคตร ศูนย์ข่าว TCIJ 30 ส.ค. 2555 http://www.tcijthai.com/news/2012/08/scoop/1054

ณัฏฐ์กฤตา บึงไกร. (2553). **ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกเสริมทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์**. เรื่องสมบัติและการจำแนกสาร กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์

ทวีวัฒน์ วัฒนกุลเจริญ. (2545). **การเรียนรู้เชิงรุก (Active Learning).** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศนา แขมมณี. (2555). **ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ** (พิมพ์ครั้งที่15). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นันทิยา บุญเคลือบ. (2540). **การเรียนการสอนวิทยาศาสตร์ตามแนวคิด Constructivism.** วารสาร สสวท, 96,13-14.

บุญชม ศรีสะอาด. (2553). **การวิจัยสำหรับครู (พิมพ์ครั้งที่ 3).** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

ประกิต รำพึงกุล, นาวาตรี. **การจัดการศึกษาแบบ Active Learning สำหรับโรงเรียนนายเรือ.** เอกสารวิจัย โรงเรียนเสนาธิการทหารเรือ, ๒๕๔๘.

พรชัย คำสิงห์นอก. (2550). **การเปรียบเทียบผลการเรียนรู้ เรื่องการคำนวณเกี่ยวกับปริมาณสารในปฏิกิริยาเคมี.** กลุ่มสาระวิทยาศาสตร์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4.วิทยานิพนธ์ (กศ.ม. หลักสูตรและการสอน). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พิมล ทวีผ่อง. (2544). **ได้ศึกษาการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีววิทยา**. ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนแบบร่วมมือกันเรียนรู้กับการสอนตามคู่มือครู สสวท.

วารสารวิชาการ ปีที่ 6 ฉบับที่ 9 กันยายน 2546 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กรมวิชาการ

สถาบันส่งเสริมการสอนวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี. (2545). การจัดสาระการเรียนรู้กลุ่มวิทยาศาสตร์ หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน. กรุงเทพฯ.

สมจิตร หงษ์สา. (2551). **การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและเจตคติต่อการเรียนคณิตศาสตร์**. เรื่อง เซต ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โดยการสอนด้วยเทคนิคเอส ที เอ ดี (STAD) กับการสอนปกติ

Bradford, C.S. & Dana, T.M. (1998). Changes in prospective science teachers’ conceptions and practices during field experiences. Paper presented at the Annual Meeting of National Association for Research in Science Teaching (NARST), Sandiego.

Mellado, V. (1998). The classroom practice of preservice teachers and their conceptions of teaching and learning science. Science Education, 82, 197-214.

Tobin, K.& LaMaster, S.U. (1995). Relationships between metaphors, beliefs, and actions in a context of science curriculum change. Journal of Research in Science Teaching, 32(3), 225-242.

การสอนเพื่อส่งเสริมการคิดอย่างมีวิจาณญาณของนักศึกษาวิชาชีพครู

TEACHING FOR ENHANCING CRITICAL THINKING OF PRE-SERVICE TEACHER

ปัญจพร อะโนดาษ*
PANJAPORN ANODAS

บทคัดย่อ

การจัดการเรียนรู้ ในยุคศตวรรษที่ 21 มุ่งเน้นให้ ผู้เรียนพัฒนาพัฒนาศักยภาพ ทางความคิด การตัดสินใจ การเรียนรู้ ด้วยตนเอง และการเรียนรู้เพื่อความยั่งยืน ซึ่งสอดคล้องกับมาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ ที่กำหนดคุณลักษณะ อันพึงประสงค์ของผู้เรียนในด้านผู้เรียนรู้ฉลาดรู้ และมีปัญญา ให้เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ ในการคิดวิเคราะห์ การคิดขึ้นสูงรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสังคมและโลก ซึ่งสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษานับเป็นด่านสุดท้ายของการเตรียมบัณฑิตเข้าสู่โลกของการท างานจริง ผู้สอนในระดับอุดมศึกษา จึงมี ความจำเป็นที่จะต้องปรับตัวพัฒนาการเรียนการสอนให้ ทันต่อสถานการณ์ปัจจุบัน มุ่งเน้นพัฒนาผู้เรียนให้เป็นบัณฑิตที่มีความพร้อมเข้าสู่โลกของการทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพัฒนาทักษะการคิดวิจารณญาณซึ่งจะเกิดขึ้นเมื่อผู้เรียน ฝึกคิดวิเคราะห์ ประเมิน ตีความ อนุมาน และสังเคราะห์ข้อมูลผ่านกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้คิดโต้แย้งให้ เหตุผล กิจกรรมแก้ ปัญหา และกิจกรรมที่ส่งเสริมการกำกับตนเอง นำไปสู่การคิดขั้นสูง การนำเสนอรูปแบบการสอนที่ส่งเสริมการคิดวิจารณญาณของนักศึกษาวิชาชีพครูจะทำให้เกิด ประสิทธิภาพทั้งตัวผู้เรียนและการจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ: การคิดอย่างมีวิจารณญาณ,นักศึกษาวิชาชีพครู

**วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี*

ABSTRACT

Learning management in the 21st century focused on students developing their mental potential, Decision and Self-Learning Development to Sustainable Knowledge Concept. Quality of graduates according to Thai Qualifications Framework for Higher Education (TQF) and desirable characteristics graduates in Bachelor degree in Education Program. define the level of people with the functions that learners want Smart and wise insights will support your advanced way of thinking. Institutions in higher education as it is the last station for preparing students readiness for the real world of work. Critical thinking is an essential skill for Pre-service Teacher. This article discusses beneficial techniques for teaching critical thinking skills.

Keywords: Critical Thinking, Pre-service Teacher, Teaching Methods

บทนำ

การคิดเป็นทักษะเบื้องต้น อันเป็นพื้นฐานที่จะทำให้นักศึกษาเป็นผู้ มีความสามารถด้านสติปัญญา ซึ่งการฝึกสมองสามารถทำงานอย่างมีประสิทธิภาพสูงสุดจึงเป็นเรื่องของการคิดไม่ใช่เรื่องของการจำ เพราะถึงแม้ว่าการจำจะเป็นสิ่งที่จำเป็น เป็นสิ่งที่สำคัญและมีประโยชน์ แต่ก็เป็นเพียงขั้นพื้นฐานของสมองที่จะต้องมีความรู้ ความจำเพื่อนำไปใช้ในขั้นตอนต่อไป ซึ่งการคิดเป็นการท างานของสมองที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ เพียงแต่ว่าเราต้องจัดการเรียนรู้ หรือสิ่งกระตุ้นให้มากพอที่สมองจะได้คิด ทักษะการคิดซึ่งเป็นส่วนสำ คัญของความฉลาดเป็นสิ่งที่เรียนรู้ และพัฒนาได้ อาจกล่าวที่ว่า “ส่วนหนึ่งของการเรียนรู้ คือ การรู้ จักคิด คนที่คิดเป็น คือ คนที่เรียนรู้เป็น” โดยเฉพาะถ้าเราเข้าใจวิธีการเรียนรู้และกระบวนการเรียนรู้ที่ดีมีประสิทธิภาพของสมอง เราก็สามารถจัดการเรียนรู้ ที่ดีมีประสิทธิภาพด้วยรูปแบบที่หลากหลาย กระตุ้นฝึกฝนให้สมองคิดด้วยการใช้กลยุทธ์ต่าง ๆ เพื่อพัฒนากระบวนการคิดวิเคราะห์ไตร่ตรองอย่างมีวิจารณญาณได

ความสำคัญของการคิดอย่างมีวิจารณญาณต่อวิชาชีพครู

การเรียนการสอนที่เน้นให้ผู้เรียนมีทักษะการคิด ตามมาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตรสี่ปี) พ.ศ.๒๕๖๒ มุ่งเน้นการยกระดับคุณภาพ การผลิตบัณฑิตครูให้เป็นวิชาชีพชั้นสูงมีบทบาทในการสร้างครูที่มีคุณภาพที่นำไปสู่การสร้าง กำลังคนที่มีคุณภาพและตอบสนองยุทธศาสตร์ชาติ ซึ่งกำหนดอยู่ในคุณลักษณะอันพึงประสงค์ ของบัณฑิตด้านเป็นผู้เรียนรู้และฉลาดรู้ มีปัญญาเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการคิดวิเคราะห์ การคิดขั้นสูง รู้ เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสังคมและของโลก มีทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิตและพัฒนาตนเองให้ เป็นบุคคลที่เรียนรู้ และรอบรู้ ทันสมัยต่อการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา (กระทรวงศึกษาธิการ, มาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตรสี่ปี) พ.ศ.2562, 2562) จะเห็นว่าทักษะการคิดวิจารณญาณซึ่งเป็นการคิดขั้นสูง เป็นเรื่องที่สำคัญ ที่สถาบันระดับอุดมศึกษาจำเป็นต้องพัฒนาให้เกิดขึ้นกับนักศึกษาในวิชาชีพครู อาจารย์ในฐานะที่รับผิดชอบในการผลิตบัณฑิตวิชาชีพครู จึงควรจัดการเรียนการสอนที่พัฒนา ทักษะการคิดตั้งแต่ทักษะการคิดระดับพื้นฐาน



ไปจนถึงทักษะการคิดขั้นสูง เมื่อนักศึกษาวิชาชีพครู จบไปเป็นครูจึงจะสามารถพัฒนาเยาวชนไทยให้เกิดทักษะการคิดเชิงวิจารณญาณได

ทักษะการคิดเป็นการทำงานของสมองพร้อมจะเรียนรู้และสามารถเรียนรู้ได้จากธรรมชาติ สมองมีศักยภาพที่จะจัดระบบข้อมูลการเรียนรู้สิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัวขณะเดียวกันสมองก็สามารถ สร้างแฟ้มข้อมูลความจำใหม่ๆที่เกิดจากการคิดและการเรียนรู้ เพิ่มขึ้นอยู่ตลอดเวลา ซึ่งมีผู้ให้ความหมายของทักษะการคิดไว้ดังนี้

Piaget (1964) กล่าวว่า การคิด คือการปฏิบัติการทางสมอง ซึ่งการปฏิบัติการทางสมอง คือ การที่สมองที่แปลงความรู้ ใหม่ให้เหมาะสมที่จะเก็บเข้าที่เข้าทาง (Accommodation) ดังนั้น เมื่อสมอง ทำงานจึงต้องมีกระบวนการคู่เกิดขึ้นเสมอ คือ การรับ (Assimilation) และการเก็บ
(Accommodation) เพื่อเก็บความรู้ ใหม่ไปปรุงแต่งแบบแห่งความคิด (Though Pattern) และทำหน้าที่แปลง (Transform) สิ่งใหม่ที่เข้ามาโดยอาศัยความรู้ เดิมที่มีอยู่บ้างแล้ว จากนั้นจึงเก็บความรู้ ใหม่ที่เข้าที่เข้าทางแล้วให้เป็นระบบ

Hilgard (1967) กล่าวว่า การคิดเป็นพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในสมอง โดยมีกระบวนการ ใช้สัญลักษณ์แทนสิ่งของหรือสถานการณ์ต่างๆ หรือเป็นกระบวนการที่เป็นภาพหรือสัญลักษณ์แทน สิ่งของหรือสถานการณ์ต่างๆ ให้ปรากฏขึ้นในความคิด (idea) หรือจิตใจ (mind)

ทักษะการคิด สามารถแบ่งได้เป็น 3 ระดับคือ

1. ทักษะการคิดพื้นฐาน (Basic Skill) หมายถึง ทักษะการคิดที่เป็นพื้นฐานเบื้องต้น ต่อการคิดในระดับสูงขึ้นหรือซับซ้อนขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นทักษะการสื่อความหมายที่บุคคล ทุกคนจำเป็นต้องใช้ในการสื่อสารความคิดของตน ได้แก่ การฟัง การอ่าน การรับรู้ การจดจำ การคงสิ่งที่เรียนไปแล้วไว้ได้ภายหลังการเรียนนั้น การบอกความรู้ ได้จากตัวเลือกที่กำหนดให้ การบอกความรู้ออกมาด้วยตนเอง การใช้ข้อมูล การบรรยาย การอธิบายการทำให้กระจ่าง การพูด การเขียน และการแสดงออกถึงความสามารถของตน

2. ทักษะการคิดที่เป็นแกนหรือทักษะการคิดทั่วไป (Core or General thinking skills) หมายถึง ทักษะการคิดที่จำเป็นต้องใช้อยู่เสมอในการดำรงชีวิตประจำวันและเป็นพื้นฐานของ การคิดขั้นสูงที่มีความสลับซับซ้อน ซึ่งคนเราจำเป็นต้องใช้ในการเรียนรู้ เนื้อหาวิชาการต่าง ๆ ตลอดจนใช้ในการดำรงชีวิตอย่างมีคุณภาพ ได้แก่ ทักษะการสังเกต การสำรวจ การตั้งคำถาม การเก็บรวบรวมข้อมูล การระบุ การจำแนกแยกแยะ การจัดลำดับ การเปรียบเทียบ การจัดหมวดหมู่ การสรุปอ้างอิง การแปลความ การตีความ การเชื่อมโยง การขยายความ การให้เหตุผล และการสรุปย่อ

3. ทักษะการคิด ขั้น สูงหรือทักษะการคิดสลับ ซับ ซ้อน (Higher order or More complexed thinking skills) หมายถึง ทักษะการคิดที่มีขั้นตอนหลายขั้นและต้องอาศัยทักษะ การสื่อความหมายและทักษะการคิดที่เป็นแกนหลาย ๆ ทักษะในแต่ละขั้น ทักษะการคิดขั้นสูง จะพัฒนาได้เมื่อเด็กได้พัฒนาทักษะการคิดพื้นฐานจนมีความชำนาญพอสมควรแล้ว ทักษะ การคิดขั้นสูงที่สำคัญ ๆ ได้แก่ การสรุปความ การให้ คำจำกัดความ การวิเคราะห์ การผสมผสาน ข้อมูล การจัดระบบความคิด การสร้างองค์ความรู้ การกำหนดโครงสร้างคามรู้ การแก้ไขปรับปรุง โครงสร้างความรู้ ใหม่ การค้น หาแบบแผนการหาความเชื่อพื้นฐาน การพยากรณ์ การตั้งสมมติฐาน การทดสอบสมติฐาน การตั้งเกณฑ์ การพิสูจน์ความจริงและการประยุกต์ใช้ความรู้

การคิดขั้นพื้นฐานเป็นทักษะการคิดเบื้องต้นที่จะนำไปสู่คิดขั้นสูง ซึ่งการคิดขั้นพื้นฐานเป็น การคิดแบบธรรมดาทั่ว ๆ ไป เป็นการกระทำที่เป็นนิสัย ขาดการไตร่ตรอง ทำได้ ง่าย ๆ โดยไม่ต้องสอน แต่การคิดขั้นสูง เป็นการผสมผสานของคุณลักษณะหรือองค์ประกอบที่ซับซ้อน มากขึ้น เช่น การวางแผน การทำนาย การกำกับ การประเมิน และการตั้งคำถาม รวมถึงขั้นตอนของ การใช้ทักษะหลาย ๆ ทักษะร่วมกัน เช่น การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ การให้เหตุผลแบบอุปนัยและนิรนัย

การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking)

การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking) เป็นคำที่มีรากฐานมาจากภาษากรีก 2 คำ คือ “kriticos” หมายถึง การตัดสิน (discerning judgement) และคำว่า “criterion” หมายถึง มาตรฐาน (standards) ดังนั้นจากรากศัพท์ หมายถึง ความคิดการตัดสินตามมาตรฐาน (Bailin, S.,2002) ซึ่งเป็นการคิดอย่างมีวิจารณญาณเป็นการคิดขั้นสูงหรือทักษะการคิดสลับซับซ้อน กระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ จะนำไปสู่การคิดตัดสินใจอย่างรอบคอบ เพื่อให้เห็นว่าเรื่อง ใดควรเชื่อหรือไม่ควรเชื่อ สิ่งใดควรทำหรือไม่ควรทำเพราะเหตุใด

ผู้ที่มีความคิดอย่างมีวิจารณญาณจะเป็นคนใจกว้าง ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น อย่างมีเหตุผล ไม่ยึดความคิดเห็นของตนเองเป็นหลัก ก่อนตัดสินใจอย่างใดต้องมีข้อมูลหลักฐาน เพียงพอ และสามารถเปลี่ยนความคิดเห็นของตนเองได้ หากเห็นว่าความคิดเห็นของผู้อื่นดีกว่า มีเหตุผลมากกว่า นอกจากนี้ผู้ที่มีความคิดอย่างมีวิจารณญาณจะต้องเป็นผู้ที่มีความกระตือรือร้น ในการแสวงหา ข้อมูล และความรู้ อยู่เสมอ ตลอดจนเป็นผู้ที่มีเหตุผล ไม่ใช้อคติหรืออารมณ์ ของตนเองเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ที่ไวต่อความรู้ สึกของผู้ อื่น เข้าใจผู้ อื่นทำให้ รับรู้ สถานการณ์ความคิด ความรู้สึกของผู้อื่นได้ดี ดังนั้น การพัฒนาความคิดอย่างมีวิจารณญาณเป็น กระบวนการคิดที่ใช้เหตุผล มีการศึกษาข้อเท็จจริง หลักฐานข้อมูลต่าง ๆ เพื่อประกอบการตัดสินใจแล้วนำมาพิจารณา วิเคราะห์อย่างมีเหตุผล

การจัดการเรียนการสอนที่ส่งเสริมกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ

แนวทางในการพัฒนาความสามารถในการคิดอย่างมีวิจารณญาณอาจารย์ผู้ สอนมีส่วนสำคัญในการจัดการเรียนรู้ในรูปแบบ ต่าง ๆ เช่น

1. ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงกระบวนการสอน โดยมีการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ที่เน้น กระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณอย่างเป็นระบบ ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ เปิดโอกาส ให้ผู้เรียนรู้ จักคิดในสิ่งที่เรียน รู้ จักคิดในแง่ของการตีความหมายในรายละเอียด รู้ จักขยายผล ของสิ่งที่คิดและปรับสิ่งที่ได้จากการคิดดังกล่าวไปใช้ในสถานการณ์อื่น ๆ ฝึกให้ผู้เรียนได้รู้ปัญหาวิธีแก้ไขปัญหา บนพื้นฐานของข้อมูลต่าง ๆ โดยนำมาวิเคราะห์พิจารณาความน่าเชื่อถือก่อน การตัดสินใจ ประเด็นสำคัญคือการสร้างให้ผู้เรียนรู้จักคิดก่อนท า และสามารถอธิบายการกระทำของตนว่ามีเหตุผลอย่างไร การฝึกให้ผู้เรียนมีเหตุผลจะใช้คำถามว่า “ทำไม” ให้ผู้เรียนตอบโดยมีพื้นฐานรองรับอยู่เสมอ

2. ส่งเสริมให้ผู้เรียนตัดสินใจด้วยตนเอง เปิดโอกาสให้ ผู้เรียนตัดสินใจด้วยตนเองเป็นการพัฒนาทักษะกระบวนการคิด มีความเชื่อมั่นในตนเองและมีความรู้สึกที่เป็นอิสระ ซึ่งผู้สอนอาจจัดกิจกรรมเสริมการเรียนรู้ทั้งในและนอกโรงเรียน และให้ ผู้เรียนได้ มีโอกาสตัดสินใจในการทำกิจกรรมต่าง ๆ เป็นการฝึกฝนและพัฒนา



ความคิดอย่างมีวิจารณญาณ อันเป็นพื้นฐาน สำคัญที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะในการเรียนรู้จากประสบการณ์ตรง

3. จัดสื่อการเรียนรู้ แบบต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมการฝึกทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ ซึ่งสื่อมีหลายรูปแบบ สื่อสิ่งพิมพ์ เช่น หนังสือ บทความประเภทต่าง ๆ หนังสือพิมพ์ นิทาน ฯลฯ เมื่อผู้เรียนอ่านแล้ว อาจารย์อาจใช้คำถามฝึกการคิด เช่น เรื่องนี้คล้ายคลึงหรือแตกต่างกันอย่างไร ความสัมพันธ์เชิงเหตุผลในการอ่านจะช่วยพัฒนาทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณได้ วิธีหนึ่ง อาจารย์อาจ จัดทำแบบฝึกหัดทักษะการเรียนรู้ให้ แก่ ผู้ เรียน ซึ่งอาจมีรูปแบบ หลากหลาย เช่น สถานการณ์ จำลอง และอาจารย์ใช้คำถามเพื่อฝึกการคิดหลังจากผู้เรียน อ่านสถานการณ์แล้ว หรือฝึกการคิดจากภาพ เป็นต้น

4. ฝึกให้ผู้เรียนมีการอภิปรายร่วมกันตามหัวข้อต่าง ๆ ที่น่าสนใจ หรือเป็นเหตุการณ์ ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน จากข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ จากความคิดเห็นของบุคคลต่าง ๆ ในข่าวประจำวัน จากการ์ตูนล้อการเมือง จะทำให้ผู้เรียนมีทักษะในการอภิปรายเชิงวิเคราะห์ วิจารณ์ ฝึกให้ผู้เรียน มีทักษะในการลงข้อสรุปและรู้ จักประเมินความคิดเห็นของผู้ อื่น ทำให้ ผู้ เรียนรู้ จักการอ้าง เหตุผล และรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นด้วยใจเป็นกลาง

5. ส่งเสริมให้ ผู้เรียนรู้ จักวางแผนการท างานหรือกิจกรรมต่าง ๆ โดยแนะนำให้ ผู้เรียน วางเป้าหมาย ตรวจสอบขั้นตอนการดำเนินงานว่าเป็นไปตามจุดมุ่งหมายหรือไม่ โดยมีข้อมูล หลักฐานในการตรวจสอบและใช้เหตุผลในการพิจารณาตัดสินใจรับปรุง หรือดำเนินงาน ตามแผนและรู้ จักวิธีการในการแก้ ปัญหาได้ อย่างเหมาะสม รอบคอบและควบคุมตนเอง ให้ดำเนินงานตามแผน และมีการตรวจสอบ ตลอดจนเมื่อมีการดำเนินงานตามแผนแล้วมีการประเมินผลการดำเนินงานนั้นจัดได้ว่าเป็นแนวทางหนึ่งที่จะส่งเสริมให้ ผู้เรียนได้ใช้การคิดอย่างมีวิจารณญาณ

ตัวอย่างการจัดการเรียนการสอนที่ส่งเสริมกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ มีหลากหลายวิธี ดังนี้

1. การสอนโดยใช้คำถาม (Questioning Method) โดยผู้สอนมีการใช้คำถามกระตุ้น ผู้เรียนในลักษณะต่างๆ เพื่อกระตุ้นความคิดเชิงเหตุผล การวิเคราะห์ วิจารณ์ การสังเคราะห์ และการประเมินค่า

2. การสอนโดยการสืบค้น (Inquiry Method) โดยผู้สอนตั้งคำถามกระตุ้นผู้ เรียนใช้กระบวนการทางความคิดหาเหตุผล ค้นพบแนวทางในการแก้ ปัญหาด้วยตนเอง ด้วยวิธีที่ หลากหลาย เช่น เชื่อมโยงประสบการณ์เดิมกับความรู้ ใหม่ การสังเกต โดยการตั้งคำถามเพื่อการสืบค้น อะไร ที่ไหน เมื่อไร อย่างใด เพื่อให้ผู้เรียนหาเหตุผลมาอธิบายสาเหตุ

3. การสอนโดยใช้ แผนที่มโนทัศน์ (Concept mapping) เป็นการสอนที่ให้ ผู้ เรียนจัดระบบเนื้อหาสาระที่ได้เรียนรู้ จัดลำดับและเชื่อมโยงความสำคัญของแต่ละมโนทัศน์

4. การสอนแบบแก้ปัญหา (Problem solving method) การสอนที่เน้นให้ ผู้ เรียนคิดแก้ปัญหาอย่างเป็นระบบ

5. การสอนโดยการระดมสมอง (Brain – storming) เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ให้ผู้เรียนทุกคนได้แสดงความคิดเห็น มีข้อเสนอแนะในการแก้ปัญหาให้มากที่สุด มีการอภิปราย ทบทวนความคิดทั้งหมด จัดหมวดหมู่หรือประเภท รวมทั้งจัดให้มีการอภิปรายทบทวนความคิด

6. การสอนโดยโค้ช (Coaching) เป็นวิธีการสอนที่มุ่งเน้นส่งเสริมการสร้างองค์ความรู้ และพัฒนาทักษะด้านการจัดการเรียนการสอนให้เกิดจากการเรียนรู้ ด้วยการนำตนเอง โค้ชเป็นรูปแบบหนึ่งของการนิเทศเพื่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม

7. การสอนแบบการเรียนรู้ ด้วยตนเอง (Self-directed Learning) เป็นกระบวนการซึ่ง ผู้เรียนแต่ละคนมีความคิดริเริ่มด้วยตนเอง ผู้เรียนจะทำการวิเคราะห์ความต้องการที่จะเรียนรู้การเลือกวิธีการเรียนรู้ การแสวงหาแหล่งความรู้ การรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล รวมทั้ง ประเมินตนเอง โดยอาจารย์ทำหน้าที่กระตุ้นและให้คำปรึกษาผู้เรียน

8. การสอนโดยยึดผู้ เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student-center) เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ผู้สอนได้จัดหรือดำเนินการให้สอดคล้องกับผู้เรียนตามความแตกต่างระหว่างบุคคล วิธีการเรียนรู้โดยบูรณาการคุณธรรมค่านิยมอันพึงประสงค์ ให้ ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการปฏิบัติจริง ได้พัฒนากระบวนการคิดวิเคราะห์ ศึกษาค้นคว้า ทดลองและแสวงหาความรู้ ด้วยตนเอง ตามความถนัดความสนใจ ด้วยกระบวนการและแหล่งการเรียนรู้ ที่หลากหลายที่เชื่อมโยงกับชีวิตจริง ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้ตามมาตรฐานหลักสูตรที่กำหนด

9. การสอนแบบปัญหาเป็นหลัก (Problem-based learning) เป็นวิธี การสอนที่ใช้ปัญหาเป็นฐานวิธีการเรียนรู้ โดยใช้ปัญหาเป็นฐาน เป็นวิธีที่สามารถเพิ่มสมรรถนะการคิดวิเคราะห์และการตั้งคำถามการเรียนรู้ ของผู้เรียนได้และควรส่งเสริมให้นำวิธีการเรียนรู้ แบบใช้ปัญหาเป็นฐานมาเป็นแนวทางการเรียนการสอน

10. การเรียนรู้ โดยการสะท้อนคิด (Reflective thinking) เป็นวิธีใช้ที่ช่วยให้มรการคิดใคร่ครวญอย่างถี่ถ้วนโดยการคิดย้อนกลับในประเด็นที่กำลังคิดเพื่อเปลี่ยนประสบการณ์เกี่ยวกับเรื่องที่คิดให้เป็นความรู้ และการเรียนรู้ เกี่ยวกับเรื่องนั้น การสะท้อนคิดเป็นวิธีการที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง โดยมุ่งเน้นที่การคิดเกี่ยวกับสิ่งที่คิดอยู่ สิ่งที่ปฏิบัติหรือที่เป็นอยู่

11. การเรียนรู้ตามสภาพจริง (Authentic learning) เป็นวิธีการสอนในการทำให้ผู้เรียน เกิดการเรียนรู้และสามารถเชื่อมโยงความรู้ได้อย่างมีเหตุผล หลักการสำคัญของการจัดการเรียนการสอน รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดการเรียนรู้ ตามสภาพ ประกอบด้วย 5 ประการ ได้ แก่ 1. การเรียนรู้ เกิดขึ้นในบริบทที่เป็นจริงและจากการแก้ ปัญหาในสภาพจริง 2. ผู้ เรียนเป็นผู้สร้างความรู้ จากการกระทำแก้ปัญหาการมีปฏิสัมพันธ์ 3. ผู้เรียนต้องมีความกระตือรือร้น 4.ผู้สอนเป็นแหล่งเรียนรู้และผู้อำนวยความสะดวก 5. แหล่งความรู้มีความหลากหลาย และขั้นตอนการเรียนการสอน 5 ขั้น ได้แก่ 1. ขั้นกระตุ้นความคิดเดิม 2. ขั้นเสนอปัญหา 3. ขั้นเสนอแนวทางการแก้ปัญหา 4. ขั้นสรุปความคิดรวบยอด 5. ขั้นประยุกต์ใช้

12. การสอนที่ใช้การวิจัย เป็นฐาน (Research-based Learning) สอน โดยการมอบหมายงานให้นักศึกษา ศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์สรุป และนำเสนอกระบวนการวิจัย และผลการวิจัยเป็นวิธีการส่งเสริมการเรียนรู้ ด้วยตนเอง เกิดความเชื่อมโยงความรู้ เกิดแนวคิดใหม่ ตลอดจนการนำแนวคิดไปให้

ครูเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการปลูกฝังทั้งวิชาความรู้ และความประพฤติให้แก่เด็ก และเยาวชน ครูจึงเป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่จะทำให้เด็กไทยเป็นเยาวชนที่มีคุณภาพ ทั้งด้านวิชาการ และมิติอื่น ๆ เช่น การพัฒนาทางร่างกายด้วยวิชาพลศึกษา พัฒนาด้านอารมณ์ด้วยศิลปศึกษา นาฏศิลป์ และดนตรี ซึ่งวิชาดังกล่าวจะพัฒนาให้เยาวชนมีความรู้อย่างสมบูรณ์ในทุกด้าน ดังนั้น การผลิตครูจึงจำเป็นต้องเน้นการเรียนการสอนที่มีการพัฒนาทักษะอย่างครบถ้วนโดยเฉพาะ อย่างยิ่งครูที่มีทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ ที่จะสามารถนำทฤษฎี



ทางการศึกษาที่ได้เรียนรู้ นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์และนำไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนรู้ ได้อย่างมีประสิทธิภาพสามารถตอบโจทย์ของสถาบันอุดมศึกษาที่มีหน้าที่หล่อหลอมนักศึกษาวิชาชีพครู เพื่อเป็นครูคุณภาพและนำไปสู่การผลิตเยาวชนในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาที่มีคุณภาพต่อไป

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2562). **ประกาศกระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง มาตรฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรี สาขาครุศาสตร์และสาขาศึกษาศาสตร์ (หลักสูตรสี่ปี) พ.ศ. 2562.** กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี.

บรรจง อมรชีวิต. (2556). **การคิดอย่างมีวิจารณญาณ: Critical Thinking.** กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

ทิศนา แขมมณี . (2548). **ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ ที่มีประสิทธิภาพ.** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2558). **แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 พ.ศ. 2560 – 2564.** กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี,

Hilgard, E.R. (1976). **Introduction of Psychology.** New York : Harcourt Brace and World Inc.

Piaget. J. and Inhelder,B. (1964). **The Growth of logic ; From childhood to adolescence.** New York : Basic Book.

ภาษาไทยกับภาษาลาว ภาษาพูด ภาษาเขียน บ้านพี่เมืองน้อง

THAI LANGUAGE WITH LAO LANGUAGE, WRITTEN LANGUAGE, THE NEIGHBORHOOD

กฤษฎ์เตชินห์ เสกฐานโชติจินดา*
GRITTAYCHIN SEKTHANACHOTCHINDA

บทคัดย่อ

บทความ เรื่อง ภาษาไทยกับภาษาลาว ภาษาพูด ภาษาเขียน บ้านพี่เมืองน้อง มีวัตถุประสงค์ในการเขียนคือ ต้องการทราบประวัติความเป็นมาของภาษาไทย ประวัติความเป็นมาของภาษาลาวที่ทั้งสองประเทศใช้สื่อสารกันในท้องถิ่นของตน รวมถึงปัจจัยต่างๆที่ทำให้ภาษาพูดภาษาเขียนในภาษาลาวและภาษาไทยคล้ายคลึงกัน ผลการศึกษา พบว่า ตัวอักษรไทยมีวิวัฒนาการสืบเนื่องมาจากลายสือไทยที่พ่อขุนรามคำแหงทรงประดิษฐ์ขึ้น และมีวิวัฒนาการทางภาษา ตั้งแต่สมัยสุโขทัยถึงกรุงรัตนโกสินทร์ มีพัฒนาการจนมาถึงรูปแบบที่เราใช้ในปัจจุบัน ตัวอักษรลาวมีนักวิชาการให้ความเห็นแตกต่างกันออกไปถึงที่มาและวิวัฒนาการของอักษรลาว คือ 1. อักษรลาวมีวิวัฒนาการมาจากอักษร เทวนาครี อันเป็นอักษรของอินเดียทางเหนือมีสายวิวัฒนาการมาพร้อมกันกับอักษรขอมโบราณ 2. ลายสือไทยนั้นส่งอิทธิพลโดยตรงต่ออักษรลาว 3. มาจากจากลายสือไทยพัฒนาเป็นอักษรฝักขามจากนั้นเป็นอักษรไทยน้อยและอักษรลาวตามลำดับ อักษรลาวโบราณบางส่วนได้มีอิทธิพลต่ออักษรไทยในสมัยหลังสุโขทัยเป็นต้นมา ปัจจัยที่ส่งผลให้ภาษาพูดภาษาเขียนในภาษาลาวและภาษาไทยคล้ายคลึงกัน คือ มีการติดต่อสื่อสารกันมากขึ้น ทั้งทางสื่อสารมวลชน การเรียนรู้ ตลอดจนความสัมพันธ์ ด้านเศรษฐกิจการค้า มีการแพร่กระจายทางภาษา จากการติดต่อสัมพันธ์ รับวัฒนธรรมของกันและกัน ทั้งปัจจัย ด้านภูมิศาสตร์ ด้านศาสนา ด้านเทคโนโลยี ซึ่งปัจจัยนี้ทำให้เกิดการยืมภาษาขึ้นนั่นเอง

คำสำคัญ: ภาษาพูด, ภาษาเขียน

**วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*



บทนำ

ภาษา ในความหมายอย่างกว้าง หมายถึง กิริยาอาการที่แสดงออกมาแล้วสามารถทำความเข้าใจกันได้ ไม่ว่าจะเป็นระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสัตว์ หรือสัตว์กับสัตว์ ส่วนภาษาในความหมายอย่างแคบนั้น หมายถึง เสียงพูดที่มนุษย์ใช้สื่อสารกันเท่านั้น บันลือ พฤกษะวัน(2522) ได้ให้ความหมายของภาษาไว้ว่า "เครื่องมือที่ใช้สื่อความหมายที่สำคัญที่สุดของมนุษย์" (MAY, อ้างถึง บันลือ พฤกษะวัน ,2522) ได้กล่าวถึงภาษาว่าการที่มนุษย์ใช้ภาษาสื่อความหมายกันได้ ย่อมเป็นเครื่องแสดงว่ามนุษย์ประเสริฐกว่าสัตว์

นอกจากนี้ ศุภวัตน์ ชื่นชอบ(2524) ได้ให้ความหมายของภาษาไว้ดังนี้ ภาษา หมายถึง เสียงหรือกริยาอาการที่เป็นสื่อเข้าใจความหมายรู้กันได้, คำพูด, ถ้อยคำที่ใช้พูดจากัน โดยสรุปแล้วภาษาคือเครื่องมือที่ใช้ในการติดต่อสื่อสารกันและกันให้เข้าใจนั่นเอง บันลือ พฤกษะวัน (2522) กล่าวว่า ภาษาเป็นสิ่งจำเป็นต้องใช้สื่อความหมายกันได้ ดังนั้นภาษาจึงมีความสำคัญ ดังต่อไปนี้

1. มนุษย์ใช้ภาษาในการติดต่อทำความเข้าใจกันได้ กล่าวคือ สามารถใช้ภาษาแสดงความต้องการทางร่างกายและจิตใจด้วย
2. มนุษย์ใช้ภาษาเพื่อดำเนินกิจกรรมสำคัญและจำเป็นในการดำรงชีวิต
3. ภาษาเป็นทักษะที่ต้องเรียนรู้และฝึกฝน โดยเน้นการฝึกฝนที่ถูกวิธีเพื่อให้สอดคล้องกับการดำเนินชีวิตประจำวัน
4. ภาษาเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นในสังคม เพราะต้องใช้ในการติดต่อสื่อสารและมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม
5. ภาษามีความสำคัญต่อบุคคลเพราะการที่บุคคลรู้จักใช้ภาษาได้ดีขึ้นย่อมได้รับการยกย่องจากสังคม

จะเห็นได้ว่า ภาษามีความสำคัญกับชีวิตคนเรามาก ไม่ว่าจะเป็นชนชาติใดก็จะมีภาษาที่เป็นเอกลักษณ์หรือเฉพาะของตน ภาษานั้นใช้ในการสื่อความหมายให้เข้าใจถึงความรู้สึกนึกคิด หรือการถ่ายทอดความรู้ และสื่อความหมายกันให้เข้าใจ ถึงแม้อยู่คนละประเทศถ้าหากมีภาษาที่ใกล้เคียงกันหรือมีบรรพบุรุษกลุ่มเดียวกัน เช่น ประเทศไทยและประเทศลาวยังสามารถถ่ายทอดคำพูดในการใช้ภาษา สื่อความหมาย เข้าใจกันได้ ในกรณีของภาษาไทยและภาษาลาวนั้นผู้พูดทั้งสองภาษานี้สามารถสื่อสารกันเข้าใจ เนื่องจากเป็นภาษาในตระกูลเดียวกัน อีกทั้งภาษาลาวยังมีลักษณะใกล้เคียงกับภาษาไทยถิ่นอีสาน จึงทำให้ไม่ต้องใช้ล่ามหรือผู้แปลภาษา

ภาษาไทยและภาษาลาวมีลักษณะใกล้เคียงกันมากเนื่องจากอยู่ในตระกูลภาษาเดียวกัน คือ ตระกูลไท (Tai Family) ทำให้คนไทยและคนลาวสามารถสื่อสารกันได้เข้าใจแม้ว่าจะใช้ภาษาของตนเองสนทนาก็ตาม และเนื่องจากไทยและคนลาวมีพรมแดนที่ติดกันจึงมีการติดต่อกันในด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม (วิภาวรรณ อยู่เย็น, 2537)

ความคล้ายคลึงและความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมไทยกับประเทศเพื่อนบ้าน ประเทศไทยกับประเทศเพื่อนบ้านในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีประเพณีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั้งที่คล้ายคลึงและแตกต่างกันเป็นผลมาจากปัจจัยทางภูมิศาสตร์ รากฐานทางวัฒนธรรมและการนับถือศาสนา ภาษา ประเทศเพื่อนบ้านที่มีการพูด เขียน คล้ายคลึงกับไทยก็คือ ลาวเพียงชาติเดียวเท่านั้น ส่วนชาติอื่น ๆ ก็จะใช้ภาษาของ

ตน ไม่ว่าจะเป็นพม่า เวียดนาม อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ โดยที่ภาษาอังกฤษและภาษาจีนจะเป็นภาษากลางที่ใช้ติดต่อกันได้ทั่วทั้งภูมิภาค

โดยทั่วไปแล้วเมื่อผู้พูดสองภาษาหรือมากกว่าสองภาษามีการติดต่อสื่อสารกันย่อมทำให้เกิดการปรับตัวเข้าหากันของทั้งสองภาษาหรือการลู่เข้าของภาษา ภาษาใดภาษาหนึ่งอาจจะยืมลักษณะทางภาษาของภาษาอื่นเพื่อความสะดวกในการติดต่อสื่อสาร ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นอย่าง ต่อเนื่องแบบค่อยเป็นค่อยไปจนบางครั้งเจ้าของภาษาอาจไม่ได้สังเกตหรือรู้สึกตัวว่าตนเองรับเอาลักษณะทางภาษาของภาษาอื่นที่ตนเองติดต่อสื่อสารอยู่เป็นประจำนั้นมาใช้

ในความคล้ายคลึงของภาษาพูดและภาษาเขียน รวมถึงสำเนียงที่คล้ายกันในพื้นถิ่นทางภาคอีสานของประเทศไทยจะมีความคล้ายคลึงกันมาก ผู้เขียนจึงมีความสนใจจะศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้ภาษาเขียน ของภาษาลาวและภาษาไทย รวมถึงภาษาพูดของลาวและภาษาพูดของชาวภาคอีสานในประเทศไทย

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของภาษาไทยและภาษาลาว
2. ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้ภาษาพูดภาษาเขียนในภาษาลาวและภาษาไทยคล้ายคลึงกัน

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ภาษาเขียน หมายถึง ภาษาที่ใช้ในงานเขียนซึ่งเป็นทางการมากกว่าภาษาพูด ใช้สื่อสารทางเอกสารในประเทศไทยและประเทศลาว

2. **ภาษาพูด** หมายถึง เสียงพูดที่มนุษย์ใช้สื่อสารกันในท้องถิ่นที่ตัวเองอาศัยอยู่ คือภาษาพูดของคนภาคอีสานประเทศไทย และภาษาพูดของคนประเทศลาว

ประวัติความเป็นมาของอักษรไทย

พ่อขุนรามคำแหงมหาราช พระองค์ได้ทรงประดิษฐ์อักษรไทย เมื่อปีมหาศักราช 1205 ตามที่ระบุในศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งตรงกับ พ.ศ. 1826 อักษรไทยหรือลายสือไทยที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้ทรงประดิษฐ์ขึ้นนั้น นับว่าเป็น อักษรชุดแรกของไทย เพราะไม่ปรากฏว่ามีศิลาจารึกหรืออักษรไทยก่อนสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ดังที่ปรากฏหลักฐานในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้านที่ 4 ความ ว่า... “...เมื่อก่อนลายสือไทยนี้บ่มี 1205 ศก ปีมะแม พ่อขุนรามคำแหงหาใคร่ใจในใจ แลใส่ลายสือไทยนี้ ลายสือไทยนี้จึ่งมีเพื่อขุนผู้นั้นใส่ไว้...”

นักวิชาการสันนิษฐานว่า ลายสือไทยหรืออักษรไทยที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราชทรง ประดิษฐ์ขึ้น คงได้อาศัยอักษรต้นแบบคือ อักษรขอมโบราณและอักษรมอญโบราณเป็นต้นแบบ (สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยวกรุงเทพมหานคร, 2556)

วิวัฒนาการภาษาและอักษรไทยเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เริ่มตั้งแต่สมัยสุโขทัยที่พบ หลักฐานการประดิษฐ์ลายสือไทยของพ่อขุนรามคำแหงโดยดัดแปลงอักษรจากอักษรขอมโบราณ และมอญโบราณ จากนั้นอักษรก็ได้พัฒนาเรื่อยมาในสมัยพญาลิไท สมัยอยุธยาตอนต้น อยุธยาตอนกลาง อยุธยาตอนปลาย และรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากวิวัฒนาการอักษรแต่ละยุคสมัยแล้ว ยังมีอักษรเฉพาะแบบที่สร้างขึ้นมาเป็นการเฉพาะ เช่น ใช้อ่านภาษาบาลี ปรับเพื่อให้ภาษาไทยทันสมัย ใช้สะดวกขึ้น แต่อักษรเฉพาะ แบบเหล่านี้ไม่นิยม ใช้จนยกเลิกไป

ในที่สุด อักษรเฉพาะแบบ ได้แก่ อักษรอริยกะ ของรัชกาลที่ 4 อักขรวิธีแบบใหม่ของรัชกาล ที่ 6 และอักขรวิธีภาษาไทย ของจอมพล ป.พิบูลสงคราม (มัลลิกา มาภา, 2559)

สรุปได้ว่า ตัวอักษรที่เราใช้อยู่ทุกวันนี้เป็นตัวเขียนที่มีวิวัฒนาการสืบเนื่องมาจากลายสือไทยที่พ่อขุนรามคำแหงทรงประดิษฐ์ขึ้น ได้มีการเปรียบเทียบหรือปรับปรุงจากตัวอักษรที่มีใช้อยู่ในบริเวณใกล้เคียง ตัวหนังสือในปัจจุบันแตกต่างไปจากสมัยสุโขทัยมากแต่ระบบของตัวพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ยังคงเดิม อักษรไทยมีใช้มานาน แล้วจึงมีลักษณะแตกต่างไปจากภาษาในปัจจุบัน ทั้งในด้านการเขียนและการแทนเสียง วิวัฒนาการทางภาษาและอักษรไทยได้มีการเปลี่ยนแปลง จนมาถึงรูปแบบที่เราใช้ในปัจจุบัน

ประวัติความเป็นมาของอักษรลาว

อักษรลาวมี 2 แบบคืออักษรลาว (อักษรลาวโบราณภาษาลาวเรียกว่า อักษรลาวเดิม พบในภาคอีสานของไทยด้วยเช่นกัน) และอักษรธรรมลาว อักษรลาวประกอบด้วยพยัญชนะ 33 รูป 21 เสียง และสระ 28 รูป 27 เสียง เขียนจากซ้ายไปขวา ระบบการเขียนในภาษาลาวจะซับซ้อนน้อยกว่าในภาษาไทยและภาษาเขมร เนื่องจากเขียนตามเสียงโดยตรง (https://th.wikipedia.org/wiki.2561)

วิวัฒนาการของอักษรลาวนั้นมีผู้ที่ให้ความเห็นแตกต่างกันไป ศาสตราจารย์ ยอร์ช เซเดซ์ เคยให้ความเห็นว่าอักษรลาวนั้น น่าจะมีที่มาจากอักษรไทยของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช เกิดขึ้นที่เมืองสุโขทัย แล้วแพร่หลายไปยังเมืองที่ติดต่อกันในดินแดนล้านช้างและล้านนา แต่ภายหลังตัวอักษรไทยในดินแดนล้านช้างได้เปลี่ยนเป็นตัวลาว แนวคิดนี้ได้ถูกลบล้างไปเพราะขัดแย้งกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีของลาวและอีสาน เนื่องจากมีการค้นพบอักษรลาวเก่าที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกันและเก่าแก่กว่าอักษรไทยสมัยพ่อขุนรามคำแหง และสมัยพระยาลิไทย จารึกที่หลักเสมาหินสมัยจันทปุระ นครเวียงจันทน์ ถ้ำจอมเพ็ชร และวัดวิชุน เมืองหลวงพระบาง และจารึกวัดร้างบ้านท่าแร่ (วัดศรีบุญเรือง) อำเภอพังโคน จังหวัดสกลนคร ทำให้เชื่อว่าอักษรไทยสมัยพ่อขุนรามคำแหงได้รับอิทธิพลมาจากอักษรลาวเดิม สันนิษฐานว่า เชื้อพระวงศ์ของพ่อขุนรามคำแหงเป็นตระกูลลาวสายหนึ่งที่อพยพลงไปทางตอนใต้จึงได้นำเอาอักษรลาวเก่าไปใช้และพัฒนาเป็นอักษรในสุโขทัยด้วย (https://th.wikipedia.org/wiki.2561)

นักวิชาการลาวเชื่อว่าคนลาวที่อยู่ในดินแดนล้านช้างมีอักษรเป็นของตนเองมานาน อักษรลาวคล้ายกับตัวอักษรไทยเพราะวิวัฒนาการมาจากอักษรเทวนาครี อันเป็นอักษรของพวกอินเดียทางเหนือ มหาสิลา วีระวงส์ เห็นว่าชาติลาวมีตัวหนังสือของตัวเองมาหลายร้อยปี หรืออาจจะเป็นพันปีก่อนสมัยพ่อขุนรามคำแหงของไทย โดยอักษรลาวเป็นอักษรไทพวกหนึ่งที่เรียกว่า อักษรไทน้อย ซึ่งได้กลายเป็นหนังสือลาวในเวลาต่อมา อักษรไทน้อยน่าจะมีที่มาจากอักษรพราหมีของอินเดียดังกล่าวไปแล้ว และมีสายวิวัฒนาการมาพร้อมกันกับอักษรขอมโบราณ อย่างไรก็ดีทฤษฎีนี้ยังมีข้อถกเถียง เนื่องจากอักษรลาวหรือไทน้อยถูกวิวัฒนาการขึ้นก่อนการเกิดขึ้นของอาณาจักรล้านช้าง ซึ่งเป็นสมัยที่คนเผ่าที่พูดภาษาไททั้งหลายยังไม่ได้แยกออกจากกันเป็นอาณาจักรของตนเอง ทั้งยังเป็นการนำคติชาติพันธุ์นิยมอันเป็นคติสมัยใหม่มาอธิบาย (*Ivarsson, Søren, 2008)* ซึ่งไม่สอดคล้องกับความสัมพันธ์ตามประวัติศาสตร์ระหว่างคนไทเผ่าต่าง ๆ ในอดีต (*Chamberlain,* James*,1989)*

อีกทั้งยังมีผู้กล่าวว่า อักษรลาวมีวิวัฒนาการมาจากอักษรลาวโบราณสมัยเชียงดง-เชียงทอง ราวก่อนรัชสมัยพระเจ้าฟ้างุ่ม โดยการวิวัฒนาการของอักษรลาวนั้นเริ่มจากการเกิดอักษรชนิดหนึ่งที่มีเชื่อเรียกว่าอักษรฝักขาม (ซึ่งเป็นตัวอักษรที่ได้รับวิวัฒนาการมาจากอักษรลาวในสมัยล้านช้าง และปรากฏหลักฐานการ

วิวัฒนาการในเอกสารตราตั้ง (ลายจุ้ม-ดวงจุ้ม) ของกษัตริย์ลาวในสมัยต่าง ๆ ทั้งหลวงพระบาง เวียงจันทน์ และจำปาศักดิ์ จากนั้นจึงวิวัฒนาการต่อไปเป็นอักษรไทยน้อยและอักษรลาวตามลำดับ อักษรลาวโบราณบางส่วนได้มีอิทธิพลต่ออักษรไทยในสมัยหลังสุโขทัยเป็นต้นมา

ภาษาลาวและภาษาไทย ตัวอักษรและภาษา คล้ายกัน เพียงแต่ อักษรบางตัวไม่เหมือนภาษาไทย อักษรลาวมี 26 ตัว ส่วนใหญ่คล้ายอักษรไทยมีบางตัวเท่านั้นที่แตกต่างออกไป พยัญชนะลาว มี 26 ตัว มีอีก 1 ตัวนั้น คือ ในภาษาลาวจะไม่มี เสียงผันลิ้น เป็นตัว ร. เช่น รถ ก็จะเขียน(และอ่าน) ว่า ลดบางคำที่คำไทยเขียน ร.เรือ เช่น เรือน เรือ เขาก็จะใช้ ตัว ฮ.เฮือน (ຮ) (ตัวที่ 26 ที่อักษรเหมือน ร.เรือ) อ่านเป็น เฮือน หรือ เฮือ ในสมัยก่อน ภาษาลาวมีตัวพยัญชนะ ร. ไว้ จุดประสงค์ใหญ่ก็เอาไว้แทนตัว R ในภาษาอังกฤษหรือ เอาไว้ใช้สะกดชื่อคนไทย - ภาษาไทย ภาษาลาว มีใช้ตัว ร.แค่คำว่า ราชา ราชินี เท่านั้น

ปี 1997 ได้มีการปฏิรูปภาษาลาวครั้งใหญ่โดยให้นำตัว ร. กลับมาใช้ใหม่ และได้ เปลี่ยนแปลงรูปแบบ การใช้ สระ ให้มีมาตรฐานคล้ายภาษาไทย คือ ในสมัยก่อน สระลาว เต็มไปด้วย สระลดรูป สระเปลี่ยนรูป ไปตามพยัญชนะที่สะกด ปรับเปลี่ยนมา ให้ใช้แบบของไทย ตัวอย่าง เช่น สระเอีย เช่น คำว่า เวียง เขียนเป็น ว. + สระลดรูป + ง (ວຽງ) มีพยัญชนะลาวที่เป็นตัว ย. คล้ายกัน เพียงแต่ความยาวของหางไม่เท่ากัน คือ ตัว ย.ยุง (ຍ) เสียงจะออกเป็น ย. แบบเดียวกับภาษาอีสาน ซึ่งมีผู้รู้หลายท่าน อ้างว่าภาษาไทย ออกเสียงได้ครบ ครอบคลุมหมดทุกเสียง จะไม่มีทางออกเสียง ย.ตัวนี้ได้ ยกเว้นเป็นคนอีสาน อีกตัวคือ ย.ยา หรือบางทีเรียกกันว่า ย.หางยาว (ຢ) ย.ออกเสียงแบบเดียวกับ ย. ยักษ์ ของไทยใช้เฉพาะกับคำที่เขียนว่า ยา และ ยาง เท่านั้นตัว ย.หางยาวนี้ นอกจากใช้เขียนคำว่า ยา และ ยาง แล้วยังเอาไว้ใช้กับตัว อ.นำ ย. เช่น อย่า อยู่ อย่าง อยาก หรือ ห. นำ ย. เช่น หยาด หยามสุดท้าย คือ สระลาวในภาษาลาวมีสระอยู่ตัวหนึ่ง รูปร่างคล้ายไม้หันอากาศกลับหัวบางทีก็มองคล้าย สระ อิ ไทย แต่ก็คือ สระโอะ (◌ิ) ลดรูปยกตัวอย่างคำที่กำกับสระโอะ ในภาษาไทย จะลดรูปสระ เช่น คน ดง นม ลด (กองเอเชียตะวันออก 4 กรมเอเชียตะวันออก .2547)

สรุปได้ว่าอักษรลาวมีนักวิชาการให้ความเห็นแตกต่างกันออกไปถึงที่มาและวิวัฒนาการของอักษรลาว คือ 1. อักษรลาวมีวิวัฒนาการมาจากอักษรเทวนาครี อันเป็นอักษรของอินเดียทางเหนือ มีสายวิวัฒนาการมาพร้อมกันกับอักษรขอมโบราณ 2. ลายสือไทยนั้นส่งอิทธิพลโดยตรงต่ออักษรลาว 3. มาจากจากลายสือไทยพัฒนาเป็นอักษรฝักขามจากนั้นเป็นอักษรไทยน้อยและอักษรลาวตามลำดับ

การใช้ภาษาในการติดต่อสื่อสารของคนไทย คนลาว

ลำเนียงภาษาพูดที่เกิดขึ้นเนื่องจากบุคคลที่เป็นผู้รู้สองภาษาหรือรู้หลายภาษาใช้ภาษาสองภาษาสลับกันไปมาทำให้ภาษาทั้งสองภาษาเกิดอิทธิพลต่อกัน และลักษณะเช่นนี้นี้มักจะเกิดในพื้นที่ชายแดนซึ่งมีผู้รู้สองภาษาจำนวนมาก (Thai’s Royal Institute, 2010)

พื้นที่ชายแดนระหว่าง ประเทศไทยและสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยเฉพาะบริเวณนครหลวงเวียงจันทน์ และจังหวัดหนองคาย อุดรธานี ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยซึ่งมีประชาชนทั้งสองประเทศซึ่งเป็นผู้รู้สองภาษาเดินทางเข้า-ออก จำนวนมาก นอกจากนี้การการใช้คำพูดและสำเนียง ยังแสดง



ให้เห็นถึงการยืมคำภาษาอื่นมาใช้ใน ภาษาของตนเองด้วยอย่างไรก็ตาม การพูดเช่นนี้ เกิดขึ้นได้ทั่วไปในกลุ่มคนที่รู้สองภาษา ซึ่งเป็นผลมาจากการอพยพไปอยู่ในพื้นที่อื่นซึ่งไม่ได้ใช้ภาษาแม่เดียวกัน

Sankoff (2001) และ Evans (2002) ได้กล่าวถึงประวัติความสัมพันธ์ระหว่าง ประเทศทั้งสอง ความสัมพันธ์ของประชาชน ตลอดจนปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจสังคม และการเปลี่ยนแปลงของประชากรของทั้งสองประเทศย่อมส่งผลให้ภาษาใกล้เคียงกันมาขึ้น

ผู้เขียนได้ศึกษาจากเอกสารตำรา ที่เกี่ยวข้องกับกับใช้ภาษาในการสื่อสารระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ซึ่งมีอิทธิพลเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจของทั้งสองประเทศ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2518 ดังนี้

ยุคสังคมนิยม

ช่วงเวลานี้เป็นช่วงแรกของการปิดประเทศหลังจากการประกาศเอกราชและเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบเจ้ามหาชีวิตมาสู่ระบบสังคมนิยมจึงเรียกว่ายุคเพื่อสังคมนิยม Stuart-Fox (2001)

ในช่วงนี้การสื่อสารระหว่างภาษาไทยและภาษาลาวในสถานการณ์การสื่อสารในชีวิตประจำวันนั้นคนลาวส่วนมากจะพูดภาษาลาวในฐานะภาษาประจำชาติของตนเอง ขณะที่คู่สนทนาที่เป็นคนไทย (ที่พูดภาษาไทยกลางเป็นภาษาแม่) จะใช้ภาษาไทยกลางในการสื่อสาร รูปแบบการสื่อสารนี้ต่างฝ่ายต่างพยายามทำความเข้าใจภาษาของกันและกัน โดยการหาความหมายจากคำศัพท์ที่ใช้เหมือนกัน ถ้าหากไม่เข้าใจคำศัพท์ก็จะสอบถามความหมายซึ่งถือเป็นการเรียนรู้และเพิ่มคลังคำศัพท์ให้มากขึ้น ในสถานการณ์การสื่อสารที่เป็นทางการซึ่งเกิดการแลกเปลี่ยนภาษาระหว่างไทยและลาวในช่วงนี้
(รัตนา จันทร์เทาว์, 2554)

ยุคจินตนาการใหม่

ภายหลังยุคเพื่อสังคมนิยมแล้วรัฐบาลก็มีนโยบายเปิดประเทศ (Open- door policy) และเปิดการค้าเสรีใน ปีพ.ศ. 2529 เพื่อเปิดรับนักท่องเที่ยวและนักลงทุนจากต่างประเทศ หรือเรียกว่า ยุคจินตนาการใหม่ ซึ่งรัฐพยายามสร้างแนวคิดใหม่ อัตลักษณ์ใหม่ ภายใต้ความเชื่อมั่นกับระบอบการปกครองใหม่ว่าจะสามารถทำให้ประชาชนมีวิถีชีวิต ที่เป็นอิสระเพิ่มมากขึ้น มีสิทธิและมีความเจริญ มั่งคั่ง อย่างเท่าเทียมกัน

การใช้ภาษาของคนลาวในการสื่อสารกับคนไทยในช่วงนี้เป็นการ "ปนภาษา" (Code-Mixing) ซึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถในการใช้ภาษาไทยของคนลาวในการสื่อสารกับคนไทย กล่าวคือ "การปนภาษา" เกิดขึ้นเมื่อคนลาวสื่อสารด้วยภาษาลาวซึ่งเป็นภาษาของตนเองเป็นหลักแต่อาจจะใช้คำศัพท์ สำเนียง ข้อความหรือประโยคสั้นๆ ของภาษาไทยร่วมด้วยเมื่อมีความรู้เกี่ยวกับภาษาไทยเพิ่มมากขึ้น การสื่อสารรูปแบบนี้เป็นช่วงที่เข้าสู่ระบบการค้าเสรี หรือประมาณ 10 ปี หลังจากเข้าสู่ระบบการค้าเสรี คือ ระหว่าง พ.ศ. 2529-2539 ซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารที่มีการเลือกใช้ภาษาไทยมากกว่าภาษาลาว
(รัตนา จันทร์เทาว์, 2554)

ยุคโลกาภิวัตน์

ในยุคโลกาภิวัตน์นี้ความสัมพันธ์ระหว่าง ไทยกับลาวนอกจากจะเป็นเพื่อนบ้าน ที่สนิทแล้วยังมีบทบาทเป็นคู่ค้าที่สำคัญ เพราะตั้งแต่ลาวเข้าสู่ระบบการค้าเสรีและมีนโยบายเปิดประเทศนั้น ประเทศไทยยังคงเป็นประเทศที่มีนักลงทุนและจำนวนเงินลงทุนในประเทศลาวสูงที่สุด รวมถึงจำนวนนักท่องเที่ยวไทยที่เข้าสู่ลาวก็มีเป็นจำนวนมาก

สถานการณ์ของภาษาระหว่างภาษาไทยและภาษาลาวใน “ช่วงที่สาม” นี้ประชาชนลาวสามารถสื่อสารภาษาไทยได้ในระดับการสลับภาษา (Code-Switching) กล่าวคือ สามารถสื่อสารภาษาไทยได้ในระดับข้อความ และ สามารถเลือกภาษา (Language choice) ไทยหรือภาษาลาวในการสื่อสารในสถานการณ์ต่างๆ ได้ คนลาวมีการเรียนรู้ภาษาไทยและมีความสามารถในการสื่อสารภาษาไทยเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่ 3 คนลาวสามารถสื่อสารได้ทั้งภาษาไทยและภาษาลาว และสามารถเลือก ภาษาที่จะสื่อสารในบริบท ต่างๆ ได้เพิ่มขึ้น (รัตนา จันทร์เทาว์,2554)

ปัจจัยที่ส่งผลให้ภาษาพูดภาษาเขียนในภาษาลาวและภาษาไทยคล้ายคลึงกัน

จากยุคต่างๆผู้เขียนได้ใช้หลักทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์ และทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเข้ามาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยที่มีผลต่อการใช้ภาษาไทยและภาษาลาว ดังนี้

แนวคิดทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์

แนวคิดทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์เป็นการศึกษาภาษาที่สัมพันธ์กับสังคมสอดคล้องกับแนวความคิดภาษาศาสตร์สังคม ดังที่ อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์ (2544) ได้กล่าวไว้ว่า ภาษาอยู่ภายใต้อิทธิพลของสังคมและเปลี่ยนแปลงไปตามสภาวะของสังคม กล่าวคือ อิทธิพลของสังคมต่อเราผู้ใช้ภาษา ไม่เพียงแต่จะมีในแง่ของบทบาทต่างๆ ที่กำหนดการใช้ภาษาของเรา แต่ยังมีในแง่หน้าที่ของภาษาที่เราใช้ อีกด้วย ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจของทั้งสองประเทศ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2518 แสดงให้เห็นถึงการใช้ภาษาในการสื่อสารของคนในภูมิภาคที่มีชายแดนติดต่อกัน อีกทั้งยังใช้วัฒนธรรมร่วมกัน

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory) Clack Wissler, Alfred Kroeber (อ้างถึงใน นิตยพรรณ วรรณศิริ, 2540) อธิบายว่า การแพร่หลาย (Spread) ของลักษณะการทางวัฒนธรรม (Cultural Traits) จากกลุ่มหนึ่งถึงกลุ่มหนึ่ง กล่าวคือ เป็นการแพร่กระจาย การค้นพบและ การประดิษฐ์จากชนกลุ่มหนึ่งไปสู่ชนอีกกลุ่มหนึ่ง

การแพร่กระจายมีลักษณะดังนี้ คือ

1. เกิดขึ้นในทุกสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน
2. เป็นกระบวนการสองทาง ไป- กลับเสมอ (Two-Way Process)
3. เป็นกระบวนการคัดเลือก (Selective Process) คือ มีการรับบางอย่างและ ไม่รับบางอย่าง โดยทั่วไปมีการดัดแปลงการแพร่กระจายมาให้เข้ากับสภาพท้องถิ่น



จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนั้น เป็นผลจากปัจจัยต่างๆ เป็นตัวกระตุ้นและเป็นแรงผลักดันที่ทำให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทั้งประเด็นการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมในแต่ละประเทศ และอิทธิพลทางภาษา ไปเผยแพร่ในท้องถิ่นนั้น ๆ หรือการแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้วัฒนธรรมด้านภาษาพูดและภาษาเขียน เกิดการหลั่งไหลและผสมผสานเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน จนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและเข้มแข็งทางสังคม

ผู้เขียนจึงอธิบายปรากฏการณ์ของภาษาในแต่ละยุคของลาวตามแนวคิดทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์และทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ดังนี้

ยุคสังคมนิยม

ทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์ อธิบายได้ว่า หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง นโยบายของรัฐในช่วงนั้น รัฐใช้เวลาในช่วงนี้เพื่อสร้างขวัญและกำลังใจแก่ประชาชน เน้นการสร้างความสามัคคีของประชาชนในชาติที่แตกแยกกัน การสร้างความเชื่อมั่นในระบอบการปกครองใหม่ รวมถึงการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ภายใต้การนำพาของรัฐบาล ซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารระหว่างบุคคลเป็นหลัก ในช่วงนี้คนไทยและคนลาวมีการใช้ภาษาติดต่อสื่อสารกันน้อยมากทำให้ภาษามีการเปลี่ยนแปลงน้อยตามไปด้วย

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory) อธิบายได้ว่า

1. เกิดขึ้นในทุกสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน หลังจากการประกาศเอกราชและเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบเจ้ามหาชีวิตมาสู่ระบบสังคมนิยม รัฐยังไม่เปิดโอกาสให้ประชาชนชาวลาวได้ ติดต่อสื่อสารกันระหว่างประเทศมากนักในสังคมของชาวลาวและชาวไทย การแพร่กระจายทางภาษาจึงมีน้อยในยุคนี้

2. เป็นกระบวนการสองทาง ไป – กลับเสมอ (Two-Way Process) เนื่องจากประเทศลาวยังไม่เปิดประเทศ จึงไม่สามารถที่จะรับวัฒนธรรมทางภาษาของไทยได้ ชาวลาวจึงใช้ภาษาที่เป็นภาษาประจำชาติของตนอยู่

3. เป็นกระบวนการคัดเลือก (Selective Process) รูปแบบในการสื่อสารต่างฝ่ายต่างเข้าใจในภาษาของกันและกัน โดยหาความหมายจากคำศัพท์ที่ใช้เหมือนกัน ซึ่งถือว่าเป็นการเริ่มต้นเรียนรู้เตรียมพร้อมเข้าสู่การเปลี่ยนแปลง

ยุคจินตนาการใหม่

ทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์ อธิบายได้ว่า การขยายตัวทางด้านเศรษฐกิจในลาวว่า มีนักธุรกิจหลายประเทศที่เข้าไปลงทุนในลาว และมากกว่าหนึ่งในสามส่วนของทั้งหมดเป็นนักลงทุนจากประเทศไทย ความสัมพันธ์ในฐานะคู่ค้ากับไทยส่วนมากเกี่ยวกับการท่องเที่ยว การธนาคาร และการค้าชายแดนในหัวเมืองสำคัญของลาวและไทยตลอดแนวแม่น้ำโขง มีจำนวนนักท่องเที่ยวชาวไทยที่เดินทางเข้าไปท่องเที่ยวในประเทศลาวมากขึ้น กล่าวได้ว่าในช่วงนี้มีการใช้ภาษาไทยและภาษาลาวติดต่อสื่อสารทางด้านธุรกิจ ทำให้คนลาวและคนไทยได้เรียนรู้ภาษาของกันและกันมากขึ้น

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory) อธิบายได้ว่า

1. เกิดขึ้นในทุกสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน ภายหลังยุคเพื่อสังคมนิยมแล้วรัฐบาลก็มีนโยบายเปิดประเทศ (Open- door policy) และเปิดการค้าเสรีในปี พ.ศ. 2529 เพื่อเปิดรับนักท่องเที่ยวและ นักลงทุนจากต่างประเทศ ทำให้สังคมในยุคนี้เปิดกว้างมากขึ้นทำให้ระหว่างสองประเทศได้มีการติดต่อสื่อการกันมากขึ้น ทำให้วัฒนธรรมทางภาษาทั้งสองประเทศ เข้ามามีส่วนร่วมในของซึ่งกันและกันเพิ่มมากขึ้น

2. เป็นกระบวนการสองทาง ไป – กลับเสมอ (Two-Way Process) มีนักลงทุนไทยเข้าไปติดต่อค้าขายและทำธุรกิจกับลาวจำนวนเพิ่มมากขึ้น รวมถึงมีนักท่องเที่ยวชาวไทยเดินทางเข้าไปเที่ยวยังแขวงต่างๆ เป็นจำนวนเพิ่มมากขึ้น ในทำนองเดียวกันประชาชนลาวจำนวนมากโดยเฉพาะที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ที่มีชายแดนเชื่อมต่อกับประเทศไทยนั้น ได้เดินทางเข้ามาซื้อสินค้าและรับบริการจากภาคธุรกิจและภาครัฐของไทยจำนวนมากเช่นเดียวกัน ในช่วงนี้จึงเป็นการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ทางภาษามากขึ้น ทั้งประเทศไทยได้รับวัฒนธรรมทางภาษาจากลาว ลาวก็ได้รับวัฒนธรรมทางภาษาจากไทยเช่นเดียวกัน

3. เป็นกระบวนการคัดเลือก (Selective Process) จำนวนนักท่องเที่ยว ชาวไทยที่เดินทางเข้าไปท่องเที่ยวในประเทศลาวนั้นมีมากกว่าประเทศอื่น ทำให้ช่วงนี้แพร่กระจายระหว่าง ภาษาไทยและภาษาลาวขึ้นอย่าง เป็นรูปธรรม

ยุคโลกาภิวัตน์

ทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์ อธิบายได้ว่า ในยุคโลกาภิวัฒน์นี้ มีการรับสื่อสารมวลชนมากขึ้น ทำให้คนลาวสามารถเรียนรู้ภาษาไทยจากสื่อเหล่านี้และสามารถพูดภาษาไทยได้จากความสัมพันธ์ทางด้านการท่องเที่ยว ธุรกิจ และการเข้ามาซื้อสินค้าและบริการในประเทศไทย ซึ่งเปิดโอกาสให้คนลาวได้ฝึกทักษะภาษาไทยอยู่เสมอ หลังจากปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาการพัฒนาประเทศของลาวเป็นไปแบบก้าวกระโดด ทั้งนโยบายการพัฒนาสาธารณูปโภค โครงสร้างพื้นฐาน และการศึกษานำลาวเข้าสู่ระบบการค้าเสรีแบบเต็มตัวพร้อม ๆ กับกะแสไหลบ่าของโลกยุคโลกาภิวัตน์ ทำให้ภาษาไทยถูกนำไปใช้มากขึ้นในขณะเดียวกันคนไทยก็มีโอกาสได้เรียนรู้ภาษาลาวมากขึ้นด้วยเช่นกัน

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory) อธิบายได้ว่า

1. เกิดขึ้นในทุกสังคมที่มีการติดต่อสัมพันธ์กัน ยุคนี้ลาวเข้าสู่ระบบการค้าเสรีและมีนโยบายเปิดประเทศนั้น ประเทศไทยยังคงเป็นประเทศที่มีนักลงทุนและจำนวนเงินลงทุนในประเทศลาวสูง เป็นยุคที่ติดต่อกันมาขึ้นรวมถึงนักท่องเที่ยวที่เข้าไปตามแขวงต่างๆ ของลาวก็เพิ่มมากขึ้น จึงทำให้การแพร่กระจายทางภาษาในยุคนี้เกิดขึ้นอย่างเสรี มีการเรียนรู้ภาษาของกันและกันมากขึ้น และยังบรรจุให้หลักสูตรของบางโรงเรียนให้ศึกษาภาษาของประเทศเพื่อนบ้าน

2. เป็นกระบวนการสองทาง ไป – กลับเสมอ (Two-Way Process) ประชาชนลาวได้รับอิทธิพลจากสื่อสารมวลชนไทยเพิ่มมากขึ้น รายการโทรทัศน์ไทยหลายรายการโฆษณาสินค้าที่วางจำหน่ายในเวียงจันทน์ เกิดความร่วมมือในวงการบันเทิงทั้งภาพยนตร์ ละคร และเพลง ระหว่างบริษัทไทยและลาว เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางภาษากันขึ้นอย่างชัดเจน ในยุคนี้ประชาชนชาวลาวก็สามารถอ่านและเขียนภาษาไทยได้

3. เป็นกระบวนการคัดเลือก (Selective Process) เกิดค่านิยมในการเรียนรู้ภาษาไทยด้วยตนเองผ่านทางสื่อสารมวลชน การแพร่กระจายระหว่างภาษาไทยและภาษาลาวมีความเข้มข้นและกระจายออกไปสู่พื้นที่ต่าง ๆ ทั้งในประเทศไทยและลาวเพิ่มมากขึ้นจนสามารถพูดภาษาไทยกับคนไทยโดยใช้สำเนียงภาษาไทยกลางได้คล่องมากขึ้น

จากทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์ สรุปได้ว่า คนลาวและคนไทยสามารถใช้ร่วมกันได้ในระดับการสื่อสารนั้นมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นกว่าอดีต อันเนื่องมาจากมีการติดต่อสื่อสารกันมากขึ้น มีการรับข้อมูลจากสื่อสารมวลชนของกันและกันมากขึ้น และมีการเรียนรู้ภาษาเพิ่มมากขึ้น ตลอดจนความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจ



หรือการค้าในระดับชายแดนระหว่างไทยกับลาวที่ขยายตัวเพิ่มขึ้นในปัจจุบัน ปัจจัยเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อรูปแบบการใช้ภาษาพูดและภาษาเขียนทั้งสิ้น เพราะประชาชนทั้งสองประเทศต้องติดต่อสื่อสารกัน โดยเฉพาะในรูปแบบการสนทนา การใช้เอกสาร การใช้ภาษา มีความสัมพันธ์กันกับรูปแบบของการสื่อสารระหว่างประชาชนไทยและประชาชนลาวจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งพบว่า มีรูปแบบที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา

จากทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรม สรุปได้ว่า จากยุคสังคมนิยม ยุคจินตนาการใหม่ ยุคโลกาภิวัฒน์ มีการแพร่กระจายทางภาษา โดยเกิดขึ้นจากการติดต่อสัมพันธ์ ต่างฝ่ายต่างรับวัฒนธรรมด้านภาษาของกันและกัน มีวิวัฒนาการทางภาษาเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นตามธรรมชาติของภาษา โดยเฉพาะภาษาพูดที่ใช้สื่อสารกันในชีวิตประจำวัน ซึ่งภาษาดังกล่าวมีการเปลี่ยนแปลงมากบ้างน้อย บ้างขึ้นอยู่กับปัจจัยภายใน เช่น การเปลี่ยนแปลงด้านเสียง ด้านคำ ด้านความหมาย เป็นต้น นอกจาก การเปลี่ยนแปลงภายในแล้ว ยังมีการเปลี่ยนแปลงภาษาที่เกิดจากปัจจัยภายนอก เช่น ด้านภูมิศาสตร์ ด้านศาสนา ด้านเทคโนโลยี ด้านการติดต่อซื้อขาย เป็นต้น ซึ่งปัจจัยนี้ทำให้เกิดการยืมภาษาขึ้นนั่นเอง

สรุปและอภิปรายผล

ตัวอักษรไทยที่เราใช้อยู่ทุกวันนี้เป็นตัวเขียนที่มีวิวัฒนาการสืบเนื่องมาจากลายสือไทยที่พ่อขุนรามคำแหงทรงประดิษฐ์ขึ้น ได้มีการเปรียบเทียบและปรับปรุงจากตัวอักษรที่มีใช้อยู่ในบริเวณใกล้เคียง ตัวหนังสือในปัจจุบันแตกต่างไปจากสมัยสุโขทัยมากแต่ระบบของตัวพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ยังคงเดิม อักษรไทยมีใช้มานานแล้วจึงมีลักษณะแตกต่างไปจากภาษาในปัจจุบัน ทั้งในด้านการเขียนและการแทนเสียง วิวัฒนาการทางภาษาและอักษรไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงจนมาถึงรูปแบบที่เราใช้ในปัจจุบัน

ตัวอักษรลาวนั้นมีนักวิชาการให้ความเห็นแตกต่างกันออกไปถึงที่มาและวิวัฒนาการของอักษรลาว คือ 1. อักษรลาวมีวิวัฒนาการมาจากอักษรเทวนาครี อันเป็นอักษรของอินเดียทางเหนือ มีสายวิวัฒนาการมาพร้อมกันกับอักษรขอมโบราณ 2. ลายสือไทยนั้นส่งอิทธิพลโดยตรงต่ออักษรลาว 3. มาจากจากลายสือไทยพัฒนาเป็นอักษรฝักขามจากนั้นเป็นอักษรไทยน้อยและอักษรลาวตามลำดับ อีกทั้งอักษรลาวโบราณบางส่วนได้มีอิทธิพลต่ออักษรไทยในสมัยหลังสุโขทัยเป็นต้นมา

ปัจจัยที่ส่งผลให้ภาษาพูดภาษาเขียนในภาษาลาวและภาษาไทยคล้ายคลึงกันจากทฤษฎีภูมิทัศน์ทางภาษาศาสตร์ ทำให้คนลาวและคนไทยสามารถใช้ร่วมกันได้ในระดับการสื่อสารนั้นน่าจะมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นกว่าอดีต อันเนื่องมาจากมีการติดต่อสื่อสารกันมากขึ้นมีการรับสื่อสารมวลชนของกันและกันมากขึ้น และมีการเรียนรู้ภาษาเพิ่มมากขึ้น ตลอดจนความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจหรือการค้าในระดับชายแดนระหว่าง ไทยกับลาวที่ขยายตัวเพิ่มขึ้นในปัจจุบันปัจจัยเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อรูปแบบการใช้ภาษาพูดและภาษาเขียนทั้งสิ้น เพราะประชาชนทั้งสองประเทศต้อง ติดต่อสื่อสารกัน โดยเฉพาะในรูปแบบการสนทนา การใช้เอกสาร การใช้ภาษามีความสัมพันธ์กันกับรูปแบบของการสื่อสารระหว่างประชาชนไทยและประชาชนลาวจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งพบว่า มีรูปแบบที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา

จากยุคสังคมนิยม ยุคจินตนาการใหม่ ยุคโลกาภิวัฒน์ มีการแพร่กระจายทางภาษา โดยเกิดขึ้นจากการติดต่อสัมพันธ์ ต่างฝ่ายต่างรับวัฒนธรรมด้านภาษาของกันและกัน มีวิวัฒนาการทางภาษาเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นตามธรรมชาติของภาษา โดยเฉพาะภาษาพูดที่ใช้สื่อสารกันในชีวิตประจำวัน ซึ่งภาษาดังกล่าวมีการ

เปลี่ยนแปลงมากบ้างน้อย บ้างขึ้นอยู่กับปัจจัยภายใน เช่น การเปลี่ยนแปลงด้านเสียง ด้านคำ ด้านความหมาย เป็นต้น นอกจาก การเปลี่ยนแปลงภายในแล้ว ยังมีการเปลี่ยนแปลงภาษาที่เกิดจากปัจจัยภายนอก เช่น ด้านภูมิศาสตร์ ด้านศาสนา ด้านเทคโนโลยี ด้านการติดต่อซื้อขาย เป็นต้น ซึ่งปัจจัยนี้ทำให้เกิดการยืมภาษาขึ้นนั่นเอง

บทความนี้ได้สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การสัมผัสภาษา : ภาษาไทยและภาษาลาวของคนลาว ที่กล่าวถึงปรากฏการณ์การสัมผัสภาษาระหว่างภาษาลาวกับภาษาไทยในช่วงเวลา 3 ช่วง คือยุคสังคมนิยม ยุคจิตนาการใหม่ และยุคโลกาภิวัฒน์ กล่าวถึงความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของลาว ช่วงแรกปรากฏการณ์สัมผัสภาษาเกิดขึ้นไม่มากเป็นผลจากการปิดประเทศเพื่อการบูรณะ ช่วงที่สองเกิดการสัมผัสภาษาในระดับคำศัพท์ ส่วนช่วงที่สามเกิดการสัมผัสภาษาในระดับการสลับภาษา ซึ่งเป็นผลมาจากนโยบายเปิดประเทศและการเข้าสู่ระบบการค้าเสรี ทำให้นักท่องเที่ยวและนักธุรกิจชาวไทยเข้าสู่ลาวจำนวนมาก ซึ่งสอดคล้องกับปัจจัยที่ส่งผลให้ภาษาพูดภาษาเขียนในภาษาลาวและภาษาไทยคล้ายคลึงกัน อันเนื่องมาจากมีการติดต่อสื่อสารกันมากขึ้นมีการรับสื่อสารมวลชนของกันและกันมากขึ้น และมีการเรียนรู้ภาษาเพิ่มมากขึ้นตลอดจนความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจหรือการค้าในระดับชายแดนระหว่าง ไทยกับลาวที่ขยายตัวเพิ่มขึ้นในปัจจุบัน

จากประวัติความเป็นมาของภาษาทั้งสองประเทศมีวิวัฒนาการทางภาษาร่วมกัน ตัวอักษรไทยและอักษรลาว มีความใกล้เคียงกันรวมถึงภาษาพูดเป็นลักษณะการยืมภาษา ซึ่งทั้งสองประเทศมีวัฒนธรรมร่วมกันมายาวนานมีการใช้วัฒนธรรมร่วมกันหลายอย่าง เช่น วัฒนธรรมทางภาษา วัฒนธรรมการแต่งกาย วัฒนธรรมความเป็นอยู่ รวมถึงประเพณีต่างๆ ก็มีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก ผู้เขียนไม่อาจสรุปได้ว่าประเทศไหนหยิบยืม นำของประเทศใด มาเป็นต้นแบบ เพียงแต่อยากให้ผู้อ่านได้ทราบแนวคิดของผู้เขียนว่า บทความฉบับนี้บ่งบอกให้เห็นว่า ประเทศใกล้เคียงกันซึ่งเรียกว่าบ้านพี่เมืองน้อง แต่ก็ไม่ได้ระบุว่าใครเป็นพี่เป็นน้อง ซึ่งแต่ละประเทศมีวัฒนธรรมที่โดดเด่นของตนเอง และใช้วัฒนธรรมร่วมกัน ทั้งวัฒนธรรมของ หรือพิธีกรรมต่าง ๆ ของถึงจะมีแบบอย่างที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นก็ตาม แต่ในบางโอกาสยังรับเอาพิธีกรรมของชาติอื่นเข้ามาก็อาจเป็นไปได้

ดังนั้นไม่ว่าจะอยู่ชาติไหน ประเทศไหน ภูมิภาคไหนบนโลก ก็ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นมนุษย์เช่นเดียวกัน มีวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน วัฒนธรรมแตกต่างกัน ก็เป็นเพียงสืบต่อมาจากบรรพบุรุษเท่านั้น แต่ปัจจุบันเป็นยุคโลกาภิวัฒน์ วัฒนธรรมต่างๆก็สามารถใช้ร่วมกันได้



บรรณานุกรม

กองเอเชียตะวันออก 4 กรมเอเชียตะวันออก . 2547 (พฤษภาคม ,10). **ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว.**

จันทร์เทพระจุ่น ปญฺญาวุโธ. (2559). **การศึกษาเชิงเปรียบเทียบภาษาถิ่นลาวเวียงกับ ภาษาไทยถิ่นอุบลราชธานี.** วารสาร มจร มนุษยศาสตร์ปริทรรศน์. ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม .

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). **มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.** พิมพ์ครั้งที่ 1, กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บันลือ พฤกษะวัน . (2522). **อุปเทศการสอนภาษาไทยระดับประถมศึกษา.**กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนพานิช

_____ . (2533). **พัฒนาทักษะการเขียนเชิงสร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

มัลลิกา มาภา.(2559). **เอกสารประกอบการสอน วิวัฒนาการภาษาไทย สาขาวิชาภาษาไทย**. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

รัตนา จันทร์เทาว์. (2554) . **การสัมผัสภาษา : ภาษาไทยและภาษาลาวของคนลาว.**วารสารสังคมลุ่มน้ำโขง : ปีที่ 7 ฉบับที่ 3 กันยายน-ธันวาคม .

วิภาวรรณ อยู่เย็น. (2540). **การศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างภาษาไทยกับภาษาลาว และข้อบกพร่องในการใช้ภาษาไทยของนักศึกษาลาวที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.** คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์: กรุงเทพฯ.

ศุภวัตน์ ชื่นชอบ. (2524). **การสอนภาษาไทยในชั้นประถมศึกษา.** ภาควิชาประถมศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยวกรุงเทพมหานคร. (2556). **พัฒนาการของอักษรไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระพุทธศาสนา.

อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. (2544).**ภาษาศาสตร์สังคม.** พิมพ์ครั้งที่ 3, กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Chamberlain, James (1989). **"Thao Hung or Cheuang: A Tai Epic Poem" (PDF).** *Mon-Khmer Studies (18–19): 14–34.*

Evans, grant. 2002. **A Short History of Laos : the Land in between.** Chiang Mai : Silk worm book.

Sankoff, Gillain. (2001). Linguistic Outcomes of Language Contact. **Handbook of Socioinguistics**. In Peter Trudgill. J Chambers & N. Schilling- Estes (Eds.), Oxford: Basil Blackwell.

Thai's Royal Institute. (2010). **Photjananugrom Sap Pasasat (Pasasatprayuk).** (In Thai). [Dictionary of Linguistics (Applies Linguistics)]. Bangkok: Rungsilkanphim.

varsson, Søren (2008). ***Creating Laos: The Making of a Lao Space between Siam and Indochina, 1860–1945. NIAS Press****. p. 240.* ISBN 8-7769-4023-3.

https://th.wikipedia.org/wiki. (2561). **ภาษาลาว.** สืบค้นวันที่ 18 ธันวาคม**.**

เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) : การสืบทอดนิทานชาดกเกี่ยวแก่ความรักในบริบทร่วมสมัย

“PRO RAK (THEE NI MEE RAK)” : TRANSMISSION OF LOVE JATAKA TALES IN CONTEXT OF CONTEMPORARY.

ณัฐวัตร อินทร์ภักดี*
NATTAWAT INPAKDEE

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์นิทานชาดกในหนังสือเรื่อง เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) ในประเด็นแนวคิดและโครงเรื่อง พร้อมทั้งศึกษารูปแบบและกลวิธีการเล่าเรื่องที่ใช้ในหนังสือเล่มนี้ ผลการศึกษาพบว่า นิทานชาดกในหนังสือเรื่อง เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) มีแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับความรักทั้ง 11 เรื่อง ประกอบด้วยความรักของหนุ่มสาว ความรักของคนในครอบครัว ความรักในกลุ่มเพื่อน และความรักระหว่างเจ้านายกับลูกน้อง ในด้านกลวิธีการเล่าเรื่องนั้นผู้เขียนใช้รูปแบบของนิทาน บทละคร พร้อมทั้งบทบรรยายภาพยนตร์และการ์ตูนเป็นสื่อในการเล่าเรื่อง ทำให้เกิดความน่าสนใจว่านิทานชาดกแต่เดิมที่เล่าอยู่ในคัมภีร์อรรถกถา แต่ปัจจุบันสามารถเพิ่มพื้นที่ของเรื่องดังกล่าวให้อยู่ในเรื่องเล่าสมัยใหม่ได้ นับเป็นการสร้างสรรค์ใหม่เพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์และผู้อ่านที่หลากหลายมากขึ้น

คำสำคัญ: นิทานชาดก, การสืบทอด

ABSTRACT

This article aims to study concept, narrating techniques, and forms of “Pro Rak (Thee Ni Mee Rak)”, the love Jataka tales in context of contemporary. The study found that “Pro Rak (Thee Ni Mee Rak)” are 11 subjects and related to love story : young love, family love, friend love, beloved by master.

Narrating techniques : tales, dramas, screenplay, cartoonplay. Finally the love Jataka tales also reflect some creativities in order to serve more purposes and various groups of audience.

Keywords: Jataka tales, Transmission

*วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช



บทนำ

หนังสือ เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) เป็นหนังสือนิทานชาวพุทธชุดที่ 3 เขียนโดย นวพร เรืองสกุล ที่หยิบเอานิทานชาดกในนิบาต 11 เรื่อง ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรักในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ความรักระหว่างสามีภรรยา ความรักระหว่างแม่ลูก ความรักในกลุ่มเพื่อน และความรักระหว่างเจ้านายกับลูกน้อง อีกทั้งยังให้ข้อคิดคุณธรรมในด้านต่าง ๆ ผ่านการเล่าเรื่องในรูปแบบใหม่ ทั้งใน นิทาน บทละคร บทบรรยายภาพยนตร์และการ์ตูน และเรื่องเล่าร่วมสมัยอื่น ๆ นับว่าเป็นกลวิธีการเล่าเรื่องที่น่าสนใจเพราะทำให้นิทานชาดกอยู่ในเรื่องเล่าสมัยใหม่ แต่ยังคงคาถาเดิมในชาดกนั้น ๆ ไว้ในการเล่าดังกล่าวด้วย

ลักษณะข้างต้นจึงน่าศึกษาว่าเมื่อผู้เขียนนำนิทานชาดกมาเล่าใหม่ โดยใช้บริบทใหม่และรูปแบบใหม่นั้นมีรูปแบบและกลวิธีอย่างไรบ้าง ยังคงสืบทอดความเป็นนิทานชาดกไว้ได้อย่างไร เช่น สามารถสอดแทรกสาระธรรมเด่นในเรื่องนั้น ๆ ได้ดี หรือการใช้กลวิธีการเล่าเรื่องแบบใหม่ที่เอื้อต่อการเล่านิทานชาดกและทำให้เกิดความน่าสนใจมากน้อยเพียงใด ประเด็นเหล่านี้จึงนำมาสู่การศึกษาในครั้งนี้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและโครงเรื่องของนิทานชาดกทั้ง 11 เรื่อง ในหนังสือ เพราะรัก (ที่นี่มีรัก)
2. เพื่อศึกษารูปแบบและกลวิธีการเล่าเรื่องที่ใช้ในการเล่าเรื่องนิทานชาดกดังกล่าว

การคัดสรรนิทานชาดกที่เกี่ยวกับความรัก

ชาดก หมายถึงเรื่องราวอดีตชาติของพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าทุกพระองค์ก่อนที่จะตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้านั้น จะเสวยพระชาติต่าง ๆ เป็นมนุษย์บ้าง เทวดาบ้าง หรือสัตว์บ้าง โดยแต่ละพระชาติพระองค์ทรงบำเพ็ญตนเป็นพระโพธิสัตว์ (ผู้ที่เข้าถึงพุทธิภาวะตรัสรู้เป็นพุทธะในวันข้างหน้า) ด้วยการบำเพ็ญพระบารมีธรรมต่าง ๆ เพื่อจะได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นองค์ต่อไป (พัฒน์ เพ็งผลา, 2552, 5) ซึ่งชาดกในพุทธศาสนานั้นแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ นิบาตชาดก ปัญญาสชาดก(ชาดกนอกนิบาต)และชาดกมาลา โดยในการศึกษาครั้งนี้จะศึกษาการนำนิทานชาดกในนิบาตที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความรักในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งนิบาตชาดกหรือชาดกที่อยู่ในพระไตรปิฎกในส่วนของพระสุตตันตปิฎกนั้น มีอยู่ทั้งหมด 547 เรื่อง นวพร เรืองสกุลได้เลือกสรรนิทานชาดกที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความรักมา 11 เรื่อง ซึ่งนิทานชาดกเหล่านี้ได้นำเสนอรูปแบบความรักที่หลากหลาย ทั้งความรักของหญิงชาย ความรักของแม่ลูก ความรักของเจ้านายกับลูกน้องและความรักระหว่างเพื่อนมิตรสหาย ซึ่งในนิทานชาดกเหล่านี้ ผู้แต่งได้อ้างอิงที่มาของนิทานชาดกที่เล่าใหม่ไว้ว่านำมาจากชาดกเรื่องใดบ้าง อีกทั้งยังมีการตั้งชื่อนิทานชาดกใหม่ซึ่งมีทั้งชื่อที่แสดงถึงแนวคิดหลักของเรื่องและชื่อที่ตั้งขึ้นจากลักษณะเด่นบางประการ ดังจะแสดงเป็นตารางให้เห็นที่มาและชื่อเรื่องของนิทานชาดก

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบแสดงชื่อนิทานชาดก

ที่	ชื่อนิทานชาดกใหม่	ชื่อชาดกในพระไตรปิฎก	ชื่อนิบาต
1.	สุดที่รัก	**นิโครธมิคชาดก** (ว่าด้วยการเลือกคบ)	เอกนิบาต
2.	ความภักดี	**หังสชาดก** (ว่าด้วยหงส์สุมุขะผู้ภักดี) **จุลลหังสชาดก** (ว่าด้วยพระยาหงส์ทรงติดบ่วง) **มหาหังสชาดก** (ว่าด้วย หงส์ชื่อสุมุขะไม่ละทิ้งพระยาหงส์ผู้ติดบ่วง)	วีสตินิบาต อสีตินิบาต อสีตินิบาต
3.	โกรธกันทำไม	**ภัลลาติยชาดก** (ว่าด้วย อายุของกินนร)	วีสตินิบาต
4.	รักเดียว	**จันทกินนรชาดก** (ว่าด้วย นางจันทกินนรี)	ปกิณณกนิบาต
5.	มีทุกข์ร่วมผ่าน มีสุขร่วมสาน	**สัมพุลาชาดก** (ว่าด้วย ความซื่อสัตย์ของนางสัมพุลา)	ติงสตินิบาต
6.	แม่ลูกผูกพัน	**มาตุโปสกชาดก** (ว่าด้วย พญาช้างผู้เลี้ยงมารดา)	เอกาทสนิบาต
7.	น้ำใจ	**ภัททสาลชาดก** (ว่าด้วย การบำเพ็ญประโยชน์แก่ญาติ)	ทวาทสนิบาต
8.	ฤทธิ์เมียน้อย	**ฉัททันต์ชาดก** (ว่าด้วย พญาช้างฉัททันต์)	ติงสตินิบาต
9.	นี่ลูกนะ	**กัฏฐหาริชาดก** (ว่าด้วย โทษแห่งการแบ่งชนชั้น)	เอกนิบาต
10.	คาถาปิดปาก	**กฏาหกชาดก** (ว่าด้วย คนขี้โอ่)	เอกนิบาต
11.	ฮัดเช้ย..ย..ย...	**อสิลักขณาชาดก** (ว่าด้วย ความต้องการไม่มีสิ้นสุด)	เอกนิบาต

จากการนำเสนอในตารางข้างต้นทำให้ทราบถึงที่มาของเรื่องนิทานชาดกเล่าใหม่ อีกทั้งได้เห็นการตั้งชื่อเรื่องใหม่เหล่านั้น มีทั้งการตั้งชื่อตามแก่นของเรื่อง หรือตามลักษณะอื่น ๆ ในเรื่อง ทั้ง 11 เรื่องนี้ มีเพียงเรื่องเดียวเท่านั้นที่มีเนื้อหาคล้ายกันในชาดก 3 เรื่อง คือ เรื่องความภักดีผู้แต่งเลือกใช้โครงเรื่องในชาดกมหาหังสชาดกเป็นสำคัญ ซึ่งจะได้กล่าวถึงชื่อเรื่อง โครงเรื่อง แนวคิดและข้อคุณธรรมที่ผู้แต่งได้หยิบยกมา



นำเสนอเป็นเรื่อง ๆ โดยจะเปรียบเทียบชื่อเรื่องชาดกตามอรรถกถาในพระสุตตันตปิฎก ซึ่งมีการแปลตั้งชื่อเรื่องไว้ในวงเล็บต่อท้ายชื่อชาดกภาษาบาลีสำนวนนี้ผู้วิจัยนับเป็นสำนวนที่ 1 ส่วนการตั้งชื่อชาดกสำนวนเล่าใหม่จากหนังสือ เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) ผู้วิจัยจะนับเป็นสำนวนที่ 2 ดังนี้

1) เรื่องสุดที่รัก มาจากชาดกที่ชื่อว่า นิโครธมิคชาดก (ว่าด้วยการเลือกคบ) จากการตั้งชื่อเรื่องนั้นแสดงถึงการเน้นในการนำเสนอแก่นเรื่องที่แตกต่างกันทั้งสองสำนวน กล่าวคือ ในเรื่องนิโครธมิคชาดก สำนวนที่ 1 นั้น นำเสนอเรื่องการเลือกคบหรือให้เลือกอยู่ในสังกัดของนายที่มีคุณธรรมเป็นหลัก ส่วนเรื่องสุดที่รัก สำนวนที่ 2 ได้หยิบยกเอาเรื่องราวความรักของแม่กวางกับลูกกวางมานำเสนอเป็นหลัก โดยที่เรื่องสุดที่รักก็มีการนำเสนอเรื่องคุณธรรมการเลือกคบเป็นแก่นเรื่องรอง เพื่อเสริมความแก่นเรื่องหลัก

2) เรื่องความภักดี มาจากชาดกที่ชื่อว่า หังสชาดก จุลลหังสชาดกและมหาหังสชาดก เมื่อศึกษาแล้วปรากฏว่าผู้แต่งใช้โครงเรื่องของชาดกเรื่องมหาหังสชาดกเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง หากแต่ทั้งสามเรื่องนี้ก็มีแก่นเรื่องที่ต้องการนำเสนอความจงรักภักดีของหงส์เสนาบดีที่มีต่อพญาหงส์ ซึ่งสอดคล้องกับเรื่องความภักดีที่หยิบยกเอาความรักความภักดีของหงส์เสนาบดีต่อพญาหงส์เช่นกัน โดยนำเสนอให้เห็นในแง่ของความรักระหว่างเจ้านายกับลูกน้องผู้ใต้บังคับบัญชา

3) เรื่องโกรธกันทำไม มาจากชาดกที่ชื่อว่า ภัลลาติยชาดก (ว่าด้วยอายุของกินนร) จากการตั้งชื่อเรื่องของทั้ง 2 สำนวนนี้มีความแตกต่างกัน กล่าวคือเรื่องโกรธกันทำไมเป็นชื่อที่มาจากเหตุการณ์ในเรื่องที่สองสามีภรรยาโกรธหรืองอนกัน ส่วนในเรื่องภัลลาติยชาดก ว่าด้วยอายุของกินนรนั้น เป็นการตั้งชื่อตามการแจ้งอายุขัยของกินนรในเรื่อง แต่เมื่อวิเคราะห์ดูแก่นเรื่องของชาดกเรื่องนี้แล้วก็มีความใกล้เคียงหรือเป็นแก่นเดียวกันกับเรื่องโกรธกันทำไม อีกทั้งในชาดกพระพุทธเจ้าก็ทรงปรารภเรื่องพระนางมัลลิกาเทวีที่มีเกิดวิวาทบาดหมางกันกับพระเจ้าโกศลราช จึงกล่าวได้ว่า แม้ทั้งสองเรื่องจะตั้งชื่อต่างกันหากแต่ก็นำเสนอแก่นเรื่องที่เป็นแก่นเดียวกัน นั่นคือการนำเสนอความรักระหว่างสามีภรรยา

4) เรื่องรักเดียว มาจากชาดกที่ชื่อ จันทกินนรชาดก (ว่าด้วยนางจันทกินรี) จากการตั้งชื่อเรื่องว่ารักเดียวนั้น เป็นการหยิบเอาแก่นของเรื่องมาตั้งชื่อ กล่าวคือ เป็นชาดกที่กล่าวถึงความภักดีและรักเดียวใจเดียวของนางกินรี ที่แม้จะต้องตายตามกินนรสามีของตัวไป ก็ยินยอมแม้พระราชาจะเสนอความเป็นมเหสีให้ แต่ด้วยความรักเดียวนางจึงไม่ยินยอม ซึ่งการนำเสนอเรื่องนี้ก็ยังคงแก่นเรื่องเช่นเดียวกับในชาดกคือ เสนอความรักเดียวหรือมั่นคงในความรัก จัดเป็นคุณธรรมข้อความซื่อสัตย์ที่นำเสนอผ่านความรักระหว่างสามีและภรรยา

5) เรื่องมีทุกข์ร่วมผ่าน มีสุขร่วมสาน มาจากชาดกที่ชื่อ สัมพุลาชาดก (ว่าด้วยความซื่อสัตย์ของพระนางสัมพุลา) จากการตั้งชื่อเรื่องมีความเกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ โครงเรื่องนี้เป็นการนำเสนอความรักความภักดีและความซื่อสัตย์ของพระนางสัมพุลาที่มีต่อพระสวามีของตน แม้สวามีจะเป็นโรคน่ารังเกียจสักปานใดหรือว่าพระนางจะโดนยักษ์ขู่ทำร้ายพระนางก็มิได้ไหวหวั่นพระทัยเลย ทั้ง 2 สำนวนนี้มีการนำเสนอข้อคุณธรรมความซื่อสัตย์ของสามีภรรยาเช่นเดียวกัน

6) เรื่องแม่ลูกผูกพัน มาจากชาดกที่ชื่อ มาตุโปสกชาดก (ว่าด้วยเรื่องพญาช้างเลี้ยงมารดา) จากชื่อเรื่องทั้ง 2 สำนวนนี้ เป็นการตั้งชื่อเรื่องที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน กล่าวคือ นำมาจากแก่นเรื่องหลักซึ่งนำเสนอความมกตัญญูความผูกพันของพญาช้างที่มิอาจทอดทิ้งแม่ช้างผู้พิการตาบอดได้ ยอมสละยศถาบรรดาศักดิ์และความสะดวกสบายทุกเรื่องที่จะได้รับเมื่อเข้าเมืองมาเป็นช้างเผือกทรงของพระราชา

ซึ่งทั้ง 2 สำนวนนำเสนอเรื่องความรักระหว่างแม่กับลูกได้อย่างชัดเจน นับเป็นการนำเสนอคุณธรรมเรื่องความกตัญญูกตเวที

7) เรื่องน้ำใจ มาจากชาดกที่ชื่อ ภัททสาลชาดก (ว่าด้วยการบำเพ็ญประโยชน์แก่ญาติ) จากชื่อเรื่องทั้ง 2 สำนวนนี้ เป็นการตั้งชื่อเรื่องที่แสดงข้อคุณธรรมเรื่องความเอื้อเฟื้อและความมีน้ำใจแก่ผู้อื่นเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นแก่นเรื่องที่ต่างก็นำเสนอให้เห็นข้อคุณธรรมอย่างชัดเจน โดยผ่านความรักญาติพี่น้องหรือมิตรสหาย

8) เรื่องฤทธิ์เมียน้อย มาจากชาดกที่ชื่อ ฉัททันต์ชาดก (ว่าด้วยพญาช้างฉัททันต์) ซึ่งการตั้งชื่อเรื่องของทั้ง 2 สำนวนมีความแตกต่างกันกล่าวคือ เรื่องฤทธิ์เมียน้อยนี้ตั้งชื่อเรื่องตามลักษณะนิสัยของตัวละครเอกฝ่ายหญิง ส่วนเรื่องว่าด้วยพญาช้างฉัททันต์นั้น เป็นการหยิบเอาชื่อของพระโพธิสัตว์ที่เสวยพระชาติเป็นพญาช้างฉัททันต์มาเป็นชื่อ หากดูถึงแก่นของเรื่องแล้วก็เป็นการนำเสนอเรื่องแรงอาฆาตแค้น อันจะนำไปสู่ผลกรรมเช่นเดียวกัน โดยมีเรื่องของเวรระงับด้วยการไม่จองเวรเป็นแก่นเรื่องรองที่ช่วยเสริมแก่นเรื่องหลักได้เป็นอย่างดี จึงเห็นได้ว่าทั้ง 2 สำนวนเป็นการนำเสนอความรักที่ไม่ถูกทางของภรรยาที่มีต่อสามี

9) เรื่องนี่ลูกนะ มาจากชาดกที่ชื่อ กัฏฐหาริชาดก เป็นการนำเสนอแก่นเรื่องเดียวกันคือเรื่องการที่พ่อไม่ยอมรับลูกตนเอง ซึ่งอาจตีความว่าเป็นข้อคุณธรรมในเรื่องการรักษาความสัตย์ ซึ่งการนำเสนอความรักในเรื่องนี้คือ ความรักระหว่างพ่อกับลูก เห็นได้จากพ่อไม่ยอมให้ลูกตกลงสู่พื้นอันอาจจะก่อให้เกิดความเจ็บปวดได้

10) เรื่องคาถาปิดปาก มาจากชาดกที่ชื่อ กฏาหกชาดก (ว่าด้วยคนขี้โอ่) จากการตั้งชื่อเรื่องของทั้งสองสำนวน เห็นได้ว่านำเหตุแห่งการตั้งชื่อเรื่องที่แตกต่างกันกล่าวคือ คาถาปิดปากนี้นำมาจากคาถาที่ปรากฏในเรื่องอันเป็นคาถาที่กล่าวถึงเรื่องราวในอดีตที่เป็นความจริงของกฏาหกะ ส่วนเรื่องที่ว่าด้วยคนขี้โอ่นั้น เป็นการนำเอาลักษณะนิสัยของกฏาหกะมาตั้งเป็นชื่อ แม้ชื่อเรื่องจะแตกต่างกันแต่แก่นของเรื่องที่ต้องการนำเสนออย่างเดียวกันคือ เรื่องการพูด ว่าควรพูดแต่เรื่องดีไม่เช่นนั้นเรื่องไม่ดีก็อาจจะเกิดแก่ตัวได้ โดยวิเคราะห์ให้เห็นถึงการนำเสนอเรื่องความรัก และนิทานเรื่องนี้ก็นำเสนอเรื่องความรักของสามีภรรยา

11) เรื่องฮัดเช้ย..ย..ย... มาจากชาดกที่ชื่อ อสิลักขณาชาดก (ว่าด้วยเหตุอย่างเดียวกัน คนได้ผลต่างกัน) จากการตั้งชื่อเรื่องนั้น เห็นได้ว่าชื่อเรื่องในนิทานชาดกมีความสื่อถึงแก่นเรื่องอย่างชัดเจน ส่วนในเรื่องเล่าใหม่นั้น เป็นการนำเอาลักษณาการของตัวละครอันก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ มาตั้งชื่อเรื่อง หากแต่แก่นเรื่องทั้งสองก็มุ่งนำเสนอเหมือนกันคือ เรื่องบางเรื่องอาจเป็นผลดีกับบางคน แต่กับบางคนอาจเป็นเรื่องร้ายก็ได้ กล่าวคือ ทุกสิ่งมีทั้งด้านดีและด้านไม่ดีขึ้นอยู่กับว่าอยู่ในมุมมองของใครได้รับผลนั้นบ้าง ส่วนในเรื่องการนำเสนอเรื่องความรักนั้น ก็เป็นการนำเสนอความรักของชายหญิงที่ต้องการครองคู่กัน

จากการที่ได้นำเสนอเปรียบเทียบให้เห็นถึงการตั้งชื่อเรื่อง โครงเรื่องและแก่นเรื่องของนิทานชาดกทั้ง 2 สำนวนนั้น องค์ประกอบของนิทานเหล่านี้ก็จะนำไปสู่เรื่องราวที่ผู้แต่งได้หยิบยกเอาความรักในรูปแบบต่าง ๆ มานำเสนอ ปรากฏความรักระหว่างหญิงสาวหรือสามีภรรยามากที่สุด ต่อมาคือความรักระหว่างแม่กับลูก พ่อกับลูก เจ้านายกับลูกน้องและความรักระหว่างญาติและมิตรสหาย เห็นได้ว่า ผู้แต่งได้คัดสรรเอานิทานชาดกในนิบาตซึ่งมีเรื่องราวความรักรูปแบบต่าง ๆ มาอย่างหลากหลาย โดยที่มิได้ละทิ้งเรื่องคุณธรรมหรือข้อคิดอันเป็นแก่นเรื่องสำคัญที่อยู่ในชาดกเหล่านั้นเลย แม้ต้องการนำเสนอเรื่องความรักเป็นสำคัญก็ตาม



รูปแบบการประพันธ์ที่ใช้ในการนำเสนอนิทานชาดก

ในการศึกษาครั้งนี้พบว่านิทานชาดกที่นำมาเล่าใหม่นั้น นำมาจากนิทานชาดกซึ่งการนำมาเล่าใหม่นี้มีรูปแบบลักษณะที่แตกต่างไปจากการเล่านิทานชาดกตามโครงสร้างของอรรถกถาชาดก กล่าวคือ โครงสร้างของนิทานชาดกในอรรถกถานั้นมีอยู่ 5 ส่วน ได้แก่

1) ปัจจุบันวัตถุ กล่าวถึงเรื่องปัจจุบันมีลักษณะปรารภถึงพระพุทธเจ้าว่าประทับ ณ ที่ใด ปรารภเรื่องอะไรที่เป็นเหตุหรือที่มาให้ตรัสเล่าชาดกเรื่องนี้

2) อดีตวัตถุ กล่าวถึงเรื่องอดีตหรือนิทานที่กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติต่าง ๆ ทั้งเป็นมนุษย์และสัตว์อันเป็นเนื้อเรื่องของชาดก

3) คาถา คือคาถาที่เป็นของเดิมในชาดกเรื่องนั้น ๆ มีทั้งคาถาที่เป็นสุภาษิตล้วน หรือคาถาที่เป็นภาษิตโดยมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับบุคคลหรือสัตว์ประกอบ คาถาที่มีเฉพาะเนื้อเรื่องคือกล่าวถึงเฉพาะบุคคลหรือสัตว์เท่านั้นไม่มีการกล่าวถึงภาษิตและคาถาที่เป็นการบอกการกลับชาติมาเกิดหรือสโมธานคาถา

4) เวยยากรณะหรือไวยากรณ์ คือการอธิบายความในคาถาที่ยกมาแทรกไว้ในเนื้อเรื่องที่เป็นนิทาน เนื่องจากคาถาเหล่านั้นเป็นคาถาที่ยากในการเข้าใจจึงต้องมีการอธิบายให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

5) สโมธานหรือประชุมชาดก คือการกล่าวสรุปเรื่องชาดกว่าตัวละครต่าง ๆ ในเรื่องนั้นได้กลับชาติมาเกิดเป็นอะไรบ้างในสมัยพระพุทธเจ้า รวมทั้งอาจมีการกล่าวถึงผู้ฟังชาดกว่าในขณะนั้นได้บรรลุผลอย่างไรบ้าง

จากการนำเสนอโครงสร้างของนิทานชาดกในอรรถกถาชาดกนั้นจะเห็นได้ว่า อรรถกถาชาดกเหล่านี้มีการนำเสนออย่างเป็นรูปแบบชัดเจน มีโครงสร้างดังกล่าวตามลำดับเรื่อง ซึ่งเป็นสิ่งที่ชาดกในฉบับอื่น ๆ เช่น ปัญญาสชาดกซึ่งเป็นชาดกนอกนิบาตนั้น ก็ได้นำเอาโครงสร้างของนิทานนี้ไปใช้ในการแต่งนิทานชาดกในปัญญาสชาดกด้วย หากแต่แตกต่างกันที่ไม่มีส่วนของเวยยกรณะนิคมคาถา อย่างเช่นอรรถกถา

เมื่อได้ศึกษาเรื่อง เพราะรัก (ที่นี่มีรัก) ที่ผู้แต่งนำเรื่องของนิทานชาดกในบาตมาเล่าใหม่ โดยที่มิได้ใช้โครงสร้างตามอย่างการเล่านิทานในอรรถกถานั้น นับว่ามีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ด้วยเป็นการทำที่ค่อนข้างที่ท้าทายขนบของการแต่งอรรถกถาชาดกซึ่งนับว่าเป็นส่วนหนึ่งของคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธศาสนา แม้จะมีรูปแบบการเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากขนบเดิม หากแต่ผู้แต่งยังคงความเป็นนิทานเดิมไว้ด้วยเช่นกัน กล่าวคือมีการนำคาถาในชาดกมากล่าวถึงโดยทำให้มีความกลมกลืนกับเนื้อเรื่องมากที่สุด การรักษาแก่นเรื่องของนิทานชาดกเหล่านั้นไว้ให้มีอยู่อย่างเด่นชัดในการนำมาเล่าใหม่ นอกจากนี้ ตัวละครและเหตุการณ์สำคัญของนิทานชาดกเหล่านั้นก็ยังคงมีอยู่ในชาดกที่เล่าใหม่นี้อีกด้วย

จะเห็นได้ว่าแม้จะมีการปรับรูปแบบการเล่านิทานชาดกใหม่โดยมิได้ใช้โครงสร้างของการเล่าชาดกอย่างในอรรถกถาชาดกนั้น แต่ก็มีการคงความเป็นนิทานชาดกเรื่องเดิมไว้ โดยเฉพาะในประเด็นของแก่นเรื่องและตัวละคร แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่าหากผู้ที่ไม่รู้เนื้อเรื่องในชาดกเหล่านี้มาอ่านนิทานชาดกที่นำมาเล่าใหม่นี้ ก็อาจไม่ทราบว่านิทานเหล่านี้เป็นนิทานชาดกที่นำมาเล่าใหม่ ด้วยมิได้มีโครงสร้างอย่างอรรถกถาและไม่ปรากฏอย่างแน่ชัดว่าเป็นการกล่าวถึงเรื่องราวในอดีตของพระพุทธเจ้า จนอาจนำไปสู่คำถามที่ว่า นิทานที่นำมาเล่าใหม่เหล่านี้สามารถเป็นชาดกได้หรือไม่ ซึ่งจะได้วิเคราะห์เป็นเรื่องไป โดยจะใช้การแบ่งรูปแบบการเล่านิทานเป็นรูปแบบใหม่ต่าง ๆ ที่พบในการศึกษาครั้งนี้ คือ

การเล่าเรื่องโดยใช้รูปแบบของบทละครพูด

การเล่าเรื่องนิทานที่นำเนื้อเรื่องมาจากอรรถกถาชาดกโดยใช้รูปแบบการเล่าแบบใหม่คือแบบเป็นบทละครพูดนั้น นับว่าเป็นเรื่องที่แปลกใหม่ เมื่อได้ศึกษารูปแบบการเล่านิทานใหม่อย่างบทละครพูดนี้ ปรากฏเพียงเรื่องเดียวคือ เรื่องมีทุกข์ร่วมผ่าน มีสุขร่วมสาน บทละครพูดเรื่องนี้ผู้แต่งให้รายละเอียดของบทละครพูดอย่างชัดเจน โดยมีทั้งการกำกับตัวละคร ในด้านเครื่องแต่งกายหรือด้านกริยาท่าทาง รวมทั้งกำกับฉาก กำกับการเปิดปิดม่าน เรียกได้ว่าเป็นบทละครพูดที่พร้อมจะไปนำแสดงจริงได้ ซึ่งผู้แต่งได้แบ่งบทละครพูดเรื่องนี้เป็น 3 องก์ การเริ่มเรื่องตามอรรถกถาชาดกนั้นคือ เริ่มตั้งแต่ที่เป็นอดีตนิทานมิได้มีการกล่าวถึงปัจจุบันวัตถุแต่อย่างใด ซึ่งในเนื้อเรื่องของบทละครพูดนั้นก็ใช้ตัวละครและลักษณะของตัวละครที่ถ่ายแบบมาจากอรรถกถาทั้งสิ้น โดยมีการนำคาถาอื่น ๆ ในนิทานชาดกนั้น มาปรับให้มีลักษณะเป็นบทเจรจาของตัวละครในเรื่องมากยิ่งขึ้น ตามขนบของการปรับวรรณคดีสำหรับอ่านให้เป็นวรรณคดีสำหรับการแสดง โดยลักษณะของภาษาก็ยังคงความเก่าตามแบบอรรถกถาอยู่ เนื่องจากฉากของบทละครนั้นก็กำหนดให้เป็นยุคเดียวกับในอรรถกถา มิได้ปรับให้เป็นละครพูดที่เกิดขึ้นปัจจุบัน ดังนี้

“ สัมพุลา : คนทั้งหลายรู้จักโอรสของพระเจ้าวิเทหะพระองค์นี้ว่าโสตถิกุมาร เราชื่อสัมพุลาเป็นชายาของโสตถิกุมารนั้น ข้าแต่อสูร ท่านจงรู้อย่างนี้ เราสัมพุลาขอไหว้ทักทายตอบต่อท่าน ”

(นวพร เรืองสกุล, 2553 : 89)

ส่วนคาถาในนิทานชาดกนั้นกล่าวไว้ว่า

“ คนทั้งหลายรู้จักโอรสของพระเจ้ากาสีมีนามว่าโสตถิเสนกุมาร เราชื่อสัมพุลาเป็นชายาของโสตถิเสนกุมารนั้น ดูก่อนอสูร ท่านจงรู้อย่างนี้ ดูก่อนท่านผู้เจริญ เราชื่อสัมพุลาขอไหว้ท่าน ขอความนอบน้อมจงมีแก่ท่าน”

(“สัมพุลาชาดก” เข้าถึงจาก www.84000.org/tipitaka/attha/jataka.php?i=272406)

จะเห็นได้ว่าเมื่อมีการยกทั้งสองสำนวนขึ้นมาเปรียบเทียบให้เห็นนั้น ทำให้เห็นชัดเจนถึงการปรับคาถาในนิทานชาดกเพื่อมาเป็นบทเจรจาในบทละคร กล่าวคือ ปรับให้มีความกระชับมากขึ้น และให้มีลักษณะของภาษาพูดมากยิ่งขึ้น หากแต่ก็ยังคงความเป็นสมัยเดิมของเนื้อเรื่องไว้อีกทั้งเมื่อพิเคราะห์ดูความแล้ว คาถาที่ปรับเป็นบทละครก็ยังคงรักษาความเดิมไว้ได้อย่างดี

การเล่าเรื่องโดยใช้ลักษณะของบทบรรยายภาพยนตร์หรือการ์ตูน

การเล่าเรื่องนิทานที่นำเนื้อเรื่องมาจากอรรถกถาชาดก โดยใช้รูปแบบการเล่าของบทบรรยายภาพยนตร์หรือการ์ตูน ซึ่งนับว่ามีความแปลกใหม่อีกเช่นกัน โดยผู้แต่งได้นำเอาตัวละคร ฉาก เนื้อเรื่องและแนวคิดมาจากอรรถกถาชาดกทั้งหมด เพียงแต่ใช้รูปแบบการนำเสนอที่ต่างไป อาจเพื่อเพิ่มความน่าสนใจในนิทานมากยิ่งขึ้น โดยมีเพียงเรื่องเดียวที่ใช้รูปแบบการนำเสนอแบบนี้คือ เรื่อง ความภักดี อันมีที่มาจากอรรถกถาชาดกถึง 3 เรื่อง คือ หังสชาดก จุลลหังสชาดกและมหาหังสชาดก โดยผู้แต่งใช้การดำเนินเรื่องส่วนใหญ่จากมหาหังสชาดก

การเล่าเรื่องนั้นก็จะมีทั้งที่เป็นบทบรรยายและบทเจรจาของตัวละคร ซึ่งบทเจรจาเหล่านี้ผู้แต่งไปปรับมาจากคาถาในอรรถกถาชาดกแทบทั้งสิ้น ซึ่งการปรับคาถาให้เป็นบทเจรจาในเรื่องนี้นั้น นับว่าแตกต่างจากเรื่องอื่น กล่าวคือ ด้วยเป็นเรื่องที่นำแนวคิดและเนื้อเรื่องมาจากอรรถกถาชาดกถึง 3 เรื่อง จึงทำให้ผู้แต่งพยายามปรับบทเจรจาให้เป็นกลาง คือ ให้เป็นบทเจรจาที่มีอยู่ในทั้ง 3 เรื่องมากที่สุด หากแต่



ส่วนประกอบอื่น ๆ ของเรื่อง คือ โครงเรื่อง ชื่อตัวละครหรือสถานที่นั้นก็จะใช้ตามเรื่องมหาหังสชาดกตามที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น

ในการเริ่มเล่าเรื่องนั้นจะเป็นการบรรยายอาการฝันของพระนางเขมา ซึ่งตรงกันกับในอดีตนิทานของอรรถกถาชาดกเรื่องหังสชาดกและมหาหังสชาดก โดยในเรื่องจุลลหังสชาดกนั้นมีความแตกต่างออกไป โดยการเล่าเรื่องในอดีตนิทานนั้นก็ดำเนินไปตามมหาหังสชาดกเรื่อย ๆ เน้นให้เห็นถึงความจงรักภักดีของสุขุมหงส์ที่มีต่อพญาหงส์ธตรฐ ทั้งโดยจากการบรรยายเพื่อเป็นการกระทำต่าง ๆ ของตัวละครอย่างชัดเจน อีกทั้งบทเจรจาในเรื่องนั้นก็มีความเหมาะสมกับตัวเรื่องเดิม กล่าวคือ มิได้ปรับให้ฉากของเรื่องเป็นสมัยปัจจุบัน หากแต่ก็เป็นฉากที่ร่วมสมัยกับเรื่องเดิมในอรรถกถา การใช้ภาษาในเรื่องจึงยังคงภาษาที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องและมีความเป็นบทเจรจาด้วยปรับคาถาเพื่อเป็นบทเจรจานั่นเอง

" พระราชา : ไหนเจ้าเล่ามาซิว่าเจ้าจับหงส์ได้ยังไงตั้งสองตัว
พราน : ข้าพระองค์จับได้ตัวเดียวพระเจ้าข้า "

(นวพร เรืองสกุล, 2553 : 32)

จากตัวบทที่เป็นตัวอย่างนี้จะเห็นได้ว่ามีการใช้คำราชาศัพท์อันระดับภาษาที่เข้ากับเนื้อเรื่อง อีกทั้งการใช้ภาษาเจรจาซึ่งเข้ากับการเจรจาจริง ๆ เนื่องจากเป็นขนบของการปรับวรรณคดีสำหรับอ่านเป็นวรรณคดีการแสดงเช่นกัน โดยจะได้ยกตัวอย่างของคาถาที่อยู่ในอรรถกถาที่มีเนื้อความตรงกันกับตัวอย่างข้างต้น

"พระเจ้ากาสีทอดพระเนตรเห็นนายพรานผู้มีความผ่องใสแล้วจึงตรัสว่า ดูก่อนเขมกะผู้สหาย ก็สระโบกขรณีนี้เต็มไปด้วยฝูงหงส์ตั้งอยู่ (เต็มเปี่ยม)อย่างไรท่านจึงถือบ่วงเดินเข้าไปใกล้พญาหงส์ ซึ่งอยู่ในท่ามกลางฝูงหงส์ ที่น่าชอบใจเกลื่อนกล่นไปด้วยฝูงหงส์ที่เป็นญาติ ซึ่งมิใช่หงส์ชั้นกลางได้และจับเอามาได้อย่างไร"

("มหาหังสชาดก" เข้าถึงจาก www.84000.org/tipitaka/attha/jataka.php?i=280199)

จากตัวอย่างที่ยกมานี้ เป็นคาถาที่ปรากฏอยู่ในอรรถกถาชาดกเรื่องมหาหังสชาดก เห็นได้ว่าเนื้อความโดยรวมของตัวบทที่ยกมานี้คือ การถามถึงวิธีการจับหงส์ของนายพราน โดยถ้อยคำสำนวนในคาถานั้นจะมีการให้รายละเอียดที่พิสดารมากกว่าการปรับเป็นบทบรรยายภาพยนตร์หรือการ์ตูนแล้ว หากแต่ใจความสำคัญก็ยังคงมีเหมือนเดิมคือ เป็นคำถามวิธีการจับหงส์นั่นเอง

จึงอาจกล่าวได้ว่ารูปแบบของการนำอรรถกถาชาดกทั้งสามเรื่องมาเล่าใหม่ในรูปแบบของบทบรรยายภาพยนตร์หรือการ์ตูนนั้น เป็นการทำให้วรรณคดีสำหรับอ่านเป็นวรรณคดีการแสดง ซึ่งได้ตัดเอาส่วนประกอบของอรรถกาชาดกออกไปเหลือเพียงส่วนที่เป็นอดีตนิทานเท่านั้น ซึ่งน่าสังเกตเช่นกันในทุกเรื่องว่า หากมิได้ทราบถึงเรื่องนี้ว่าเป็นเรื่องในอรรถกถาชาดกมาก่อน ก็จะไม่สามารถระบุได้เลยว่าเป็นเนื้อเรื่องที่นำมาจากอรรถกถาชาดก ด้วยไม่มีความเป็นชาดกตามโครงสร้างเหลืออยู่เลย

การใช้รูปแบบคำประพันธ์ประเภทลิลิตในการเล่าเรื่อง

เรื่องฤทธิ์เมียน้อย เป็นการใช้รูปแบบคำประพันธ์ประเภทลิลิตในการนำเสนอเรื่องนิทานชาดก นับเป็นการใช้รูปแบบการนำเสนอที่แปลกใหม่เช่นกัน กล่าวคือ ในอรรถกถาชาดกไม่ปรากฏการใช้ลิลิตในการนำเสนอชาดก ซึ่งผู้แต่งก็ได้หยิบยกเนื้อเรื่องมาจากฉัททันต์ชาดกในอรรถกถาชาดก ซึ่งในส่วนแรกนั้นได้เล่าเรื่องอดีตนิทานเป็นร้อยแก้วก่อน แล้วจึงกล่าวถึงเรื่อง ลิลิตพญาฉัททันต์ โดยผู้แต่งให้เชิงอรรถไว้ว่า เป็นลิลิตที่แต่งไว้เมื่อ

ครั้งศึกษาในระดับมัธยมศึกษา ซึ่งในการแต่งนี้ ปรากฏการใช้ขนบการแต่งวรรณคดี คือ มีการกล่าวสรรเสริญบูชาครู แล้วจึงเริ่มเรื่องในอดีตนิทานที่กล่าวถึงพญาฉัททันต์กับภรรยาทั้งสอง จนเรื่องดำเนินไปตามอรรถกถาชาดก ซึ่งการใช้ลิลิตในการประพันธ์นั้น ต้องมีลักษณะคำประพันธ์สองประเภทคือ ร่ายกับโคลงเป็นส่วนประกอบ ซึ่งผู้แต่งได้ใช้ทั้งโคลง 2 โคลง 3 และโคลง 4 ในการแต่งลิลิตพญาฉัททันต์นี้ ทำให้เห็นถึงความสามารถของผู้แต่ง

ในประเด็นของการนำเสนอเรื่องที่เป็นชาดก โดยใช้รูปแบบใหม่ที่ต่างจากขนบเดิมคือ ใช้ลิลิตในการแต่งเล่าใหม่นั้น นับว่าเป็นสิ่งที่แปลก โดยเมื่อวิเคราะห์ให้เห็นโครงสร้างและการเล่าเรื่องนิทานเรื่องนี้แล้ว ก็แสดงให้เห็นถึงการเป็นนิทานสอนใจเท่านั้น มิได้มีความเป็นชาดกตามอรรถกถาแต่อย่างใด แม้จะใช้เนื้อเรื่องและแก่นเรื่องตามอรรถกถาชาดกก็ตาม เนื่องจากมิได้มีส่วนไหนที่กล่าวถึงความเป็นพระโพธิสัตว์อันจะแสดงให้เห็นถึงว่าเป็นเรื่องชาดกหรืออดีตชาติของพระพุทธเจ้าเลย แต่ในตอนท้ายผู้แต่งในนำเอาคาถาฉัททันตปริตร พร้อมทั้งคำแปล เนื่องจากเป็นคาถาที่เป็นมงคลและมีเนื้อเรื่องมาจากอรรถกถาชาดกเรื่องฉัททันต์ชาดก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเรื่องนี้มากขึ้น ด้วยเป็นเรื่องสำคัญของชาดกอีกเรื่องที่เป็นที่แพร่หลาย

การใช้รูปแบบเรื่องเล่าสมัยใหม่อื่น ๆ ในการเล่าเรื่อง

เรื่องนี่ลูกนะ ได้นำเนื้อเรื่องมาจากกัฏฐหาริชาดกในอรรถกถาชาดก ซึ่งนำมาเล่าใหม่โดยใช้รูปแบบของเรื่องเล่าสมัยใหม่ กล่าวคือ เป็นการหยิบยกเรื่องราวในอรรถกถาชาดกมาเล่าให้มีลักษณะของเรื่องเล่าสมัยใหม่ที่มีรูปแบบแตกต่างจากนิทานและเรื่องเล่าอื่น ๆ ที่มักจะมีตอนจบเดียว ซึ่งในแง่ของการนำเนื้อเรื่องมาจากอรรถกถาชาดกก็จะเห็นชัดขึ้น ด้วยทุกเรื่องก่อนหน้านี้นำเสนอตอนจบของนิทานเล่าใหม่ตามอรรถกถาชาดกแทบทั้งสิ้นและทุกเรื่องก่อนหน้านี้ก็มีฉากจบของเรื่องเพียงฉากเดียวเท่านั้น แตกต่างจากเรื่องนี่ลูกนะอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ ในการเปิดเรื่องนั้นก็กล่าวถึงอดีตนิทานแล้วก็ดำเนินเรื่องไปตามอรรถกถาชาดก จนถึงฉากตอนท้ายของเรื่องที่ผู้แต่ง แต่งโดยบอกให้ผู้อ่านทราบว่าเรื่องนี้ผู้แต่งได้แต่งให้มีตอนจบเป็น 2 แบบ ด้วยกัน คือ

แบบที่ 1 จบตามอรรถกถาชาดก ซึ่งแสดงถึงการใช้สัจจะอภินิหารเนื่องจากเป็นทางเลือกสุดท้ายที่จะพิสูจน์ให้ทุกคนเห็นว่าเด็กคนนี้เป็นโอรสของพระราชาจริง ๆ โดยการโยนเด็กขึ้นบนอากาศ ซึ่งในแบบที่ 1 ที่ตามอรรถกถานั้น ปรากฏการใช้คาถาของเรื่องตามอรรถกถาตรงตามต้นฉบับมิได้เปลี่ยนแปลงสำนวนแต่อย่างใด เพื่อให้เข้ากับความเป็นต้นฉบับเดิม ดังจะยกคาถาเพื่อแสดงให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้น

“ข้าแต่พระราชาผู้เป็นใหญ่ ข้าพระบาทเป็นโอรสของพระองค์ ข้าแต่พระองค์ผู้เป็นจอมแห่งหมู่ชน ขอพระองค์ได้ทรงโปรดชุบเลี้ยงข้าพระบาทไว้ แม้คนเหล่าอื่นพระองค์ยังทรงชุบเลี้ยงได้ ไฉนจะไม่ทรงชุบเลี้ยงโอรสของพระองค์เองเล่า”

(“กัฏฐหาริชาดก” เข้าถึงจาก www.84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=27&i=7)

แบบที่ 2 นั้น แต่งให้จบเพื่อให้มีความสมจริงมากที่สุด กล่าวคือ แต่งให้แม่นั้นเศร้าโศกเสียใจเป็นอย่างมากจนทำให้สติเกือบหลุด โดยพยายามเหวี่ยงลูกตนเอง หากแต่ด้วยความเป็นพ่อของพระราชาจึงสามารถรับลูกของตนเอาไว้ได้ ซึ่งในส่วนของคาถาสำหรับการจบเรื่องแบบที่ 2 นี้ ก็มีการเปลี่ยนแปลงสำนวนการเล่าอย่างชัดเจน เพื่อให้สำนวนภาษาเข้ากับบริบทของภาษาตามสังคมปัจจุบัน อันจะได้ยกตัวอย่างคือ



"ข้าแต่พระบิดา พระองค์ทรงชุบเลี้ยงคนอื่นๆได้มากมาย ข้าพระบาทเป็นโอรสของพระองค์ ขอได้ทรงชุบเลี้ยงข้าพระบาทไว้อีกคนหนึ่งเถิด"

(นวพร เรืองสกุล, 2553 : 149)

จากตัวบทที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่ามีการปรับคาถาจากอรรถกถาที่ชัดเจน กล่าวคือ ใช้คำให้กระชับและมีความนุ่มนวลมากขึ้น ตามแบบเรื่องที่ 2 ซึ่งจบสมจริงมากกว่า

จากการศึกษาการเล่าใหม่นิทานชาดกเรื่องนี้ จะเห็นได้ว่า ผู้แต่งใช้รูปแบบเรื่องเล่าสมัยใหม่มาใช้ในการเล่าเรื่อง กล่าวคือ มีการแสดงเรื่องจบ 2 แนวทาง แล้วแต่คนอ่านจะต้องการให้จบแบบไหน อีกทั้งแนวการจบที่ผู้แต่งได้แต่งขึ้นใหม่นั้น ก็แสดงถึงความสมจริง หรือความเป็นไปได้ของสังคมปัจจุบันมากขึ้น กล่าวคือ เป็นสังคมที่เชื่อวิทยาศาสตร์มากกว่าเรื่องอภินิหาร คือการเชื่อว่าคนไม่สามารถลอยอยู่กลางอากาศได้ ด้วยมีแรงโน้มถ่วงก็จะทำให้คนตกลงมาสู่พื้น ซึ่งนับเป็นการใช้วิทยาศาสตร์มาให้เหตุผลในการแต่งแนวการจบใหม่ อันแสดงถึงความคิดที่แตกต่างของผู้แต่ง

สรุปและอภิปรายผล

จากการที่ได้ศึกษาเรื่องเพราะรัก (ที่นี่มีรัก) ซึ่งเป็นหนังสือที่ผู้แต่งนำนิทานชาดกที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับความรักในรูปแบบต่าง ๆ มาเล่าใหม่ ทั้งในรูปแบบของนิทาน บทละคร บทบรรยายภาพยนตร์หรือการ์ตูน หรือนำเสนอโดยใช้เรื่องเล่าร่วมสมัย พบว่าการคัดสรรนิทานชาดกที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความรักทั้ง 11 เรื่องนั้น ปรากฏข้อคุณธรรมและเรื่องราวของความรักอย่างชัดเจน โดยมีทั้งความรักเรื่องหนุ่มสาว สามีภรรยา ความรักของพ่อแม่ลูก หรือคนในครอบครัว ความรักของมิตรสหาย หรือแม้กระทั่งความรักระหว่างเจ้านายกับลูกน้อง พบว่าความรักของสามีภรรยามีมากที่สุด รองลงมาคือความรักของคนในครอบครัว และความรักระหว่างเจ้านายกับลูกน้อง ตามลำดับ

ในแง่ของการศึกษาเรื่องการใช้รูปแบบการประพันธ์แบบใหม่เพื่อเป็นสื่อในการเล่านิทานชาดกนั้น ผู้ศึกษาพบว่า ผู้แต่งสามารถใช้ได้อย่างน่าสนใจและเหมาะสมกับบริบทสังคมในปัจจุบัน โดยที่ยังมีความเป็นลักษณะของนิทานสอนใจหรือนิทานคติธรรมอย่างชัดเจน นอกจากนี้เรื่องราวการใช้รูปแบบการนำเสนอหลากหลายเหล่านี้ ก็เป็นการเอื้อต่อการนำเสนอเรื่องความรักในด้านต่าง ๆ ได้ดีอีกด้วย หากจะกล่าวถึงความเป็นนิทานชาดกของหนังสือเล่มนี้นั้น อาจกล่าวได้ว่า ทุกเรื่องมิได้คงลักษณะความเป็นชาดกเอาไว้อย่างครบถ้วน อาจมีบางเรื่องที่หยิบยืมเอาลักษณะบางประการของนิทานชาดกมาไว้ในการนำเสนอเรื่อง หากแต่ก็มิได้ทำให้เห็นอย่างชัดเจนว่านี่เป็นเรื่องของพระโพธิสัตว์ ซึ่งการที่จะทำให้ทราบถึงที่มาของนิทานเล่าใหม่เหล่านี้ได้นั้น จำเป็นต้องรู้ถึงเนื้อเรื่องของนิทานชาดกในนิบาต แล้วจึงจะทำให้ทราบได้ว่าเรื่องทั้ง 11 เรื่องเหล่านี้ เป็นเรื่องที่เล่าใหม่โดยนำเนื้อเรื่องทั้งหมดมาจากอรรถกถาชาดก ส่วนการเป็นนิทานคติสอนใจและนิทานที่เกี่ยวเนื่องกับความรักนั้น นิทานทั้ง 11 เรื่องนี้นับว่าประสบผลสำเร็จในการนำเสนอ

บรรณานุกรม

นวพร เรืองสกุล. (2553). **เพราะรัก (ที่นี่มีรัก).** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพฯ.

พัฒน์ เพ็งผลา. (2552).**ชาดกกับวรรณกรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

“กัฏฐหาริชาดก”. (2546). [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2562. เข้าถึงจาก http://www.84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=27&i=7

“มหาหังสชาดก” (2546). [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2562. เข้าถึงจาก http://www.84000.org/tipitaka/attha/jataka.php?i=280199)

“สัมพุลาชาดก”. (2546). [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2562. เข้าถึงจาก http://www.84000.org/tipitaka/attha/jataka.php?i=272406

กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13

THE STRATEGY FOR QUALITY DEVELOPMENT ACCORDING TO EDUCATION STANDARDS SECONDARY SCHOOL UNDER THE OFFICE OF EDUCATIONAL REGION 13

วีระศักดิ์ จันทะรัตน์*
WEERASAK JANTARAT

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 และ สร้างและพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย ได้แก่ โรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ซึ่งประกอบด้วย 4 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดยโสธร จังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดอำนาจเจริญ จำนวน 118 โรงเรียน ประกอบด้วย โรงเรียนขนาดเล็ก จำนวน 57 โรง โรงเรียนขนาดกลาง จำนวน 40 โรง และโรงเรียนขนาดใหญ่ จำนวน 21 โรง ได้มาโดยการสุ่มแบบแบ่งชั้นตามขนาดโรงเรียน ผู้ให้ข้อมูล ประกอบด้วย ผู้บริหารสถานศึกษา หัวหน้าฝ่ายวิชาการ หัวหน้าฝ่ายบุคคล หัวหน้าฝ่ายแผนงาน และหัวหน้าฝ่ายบริหารงานทั่วไป สถานศึกษาที่เป็นต้นแบบ จำนวน 3 โรง และผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบองค์ประกอบของกลยุทธ์ จำนวน 12 คน ได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ ได้แก่ แบบสอบถาม และแบบสัมภาษณ์ สถิติที่ใช้ ได้แก่ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่า

1. สภาพปัจจุบันในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ในภาพรวม พบว่า อยู่ในระดับมาก เรียงลำดับรายด้านจากค่าเฉลี่ยสูงสุดไปต่ำสุด ได้แก่ ด้านกระบวนการบริหารและการจัดการของผู้บริหารสถานศึกษา ด้านระบบการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาที่มีประสิทธิผล ด้านกระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ และด้านคุณภาพผู้เรียน ส่วนสภาพปัญหาในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ได้แก่ ได้แก่

*46 หมู่ 13 ตำบลตองปิด อำเภอน้ำเกลี้ยง จังหวัดศรีสะเกษ 33130

มาตรฐานที่ 1 คุณภาพผู้เรียน

ประเด็นที่ 1.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน ตัวชี้วัดที่ 1 – 5 มาตรฐานที่ 2 กระบวนการบริหารและการจัดการของผู้บริหารสถานศึกษา ตัวชี้วัดที่ 2 และตัวชี้วัดที่ 4 และมาตรฐานที่ 3 กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ตัวชี้วัดที่ 1

2. กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ประกอบด้วย 1) วิสัยทัศน์ คือ ภายใน 3 ปี โรงเรียนมัธยมศึกษา พัฒนาผู้เรียนให้มีมาตรฐาน บริหารและการจัดการโดยใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ พัฒนาครูให้มีทักษะการจัดการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21 2) พันธกิจ มี 5 ข้อ ได้แก่ 2.1) ยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน 2.2) ปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม และคุณลักษณะที่พึงประสงค์ 2.3) พัฒนากระบวนการบริหารและการจัดการ 2.4) พัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อการบริหารและการจัดการ 2.5) พัฒนากระบวนการจัดการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21 3) เป้าประสงค์ มี 5 ข้อ ได้แก่ 3.1) ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้นร้อยละ 3 3.2) ผู้เรียนมีคุณธรรม จริยธรรม และคุณลักษณะที่พึงประสงค์ 3.3) กระบวนการบริหารสถานศึกษาและการจัดมีคุณภาพ 3.4) ใช้ระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อสนับสนุนการบริหารและการจัดการ 3.5) ครูมีทักษะการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 และ 4) ประเด็นกลยุทธ์ มี 5 กลยุทธ์ ได้แก่ กลยุทธ์ที่ 1 ยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลยุทธ์ที่ 2 ปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรม และคุณลักษณะที่พึงประสงค์ กลยุทธ์ที่ 3 พัฒนาระบบการบริหารและการจัดการ กลยุทธ์ที่ 4 พัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศ และกลยุทธ์ที่ 5 พัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้ในทศวรรษที่ 21

คำสำคัญ: กลยุทธ์, การพัฒนาคุณภาพ, มาตรฐานการศึกษา

ABSTRACT

The purposes of this study were, study the current and problems quality according to the standards of Secondary Schools under the Office of Educational Region 13, And construct and develop strategies to improve the quality of Secondary Schools under the Office of Educational Region 13. The samples used in the study consisted of Secondary Schools under the Office of Educational Region 13. Consisting of 4 provinces, Sisaket, Yasothorn, Ubon Ratchathani, Amnat Charoen, were 118 schools, Samples had divided according to the size of the school were 57 small size, 40 medium-size and 21 large size schools. Data providers were, including a school director, a head of academic department, a head of human resource department, a head of budgeting and planning department and head of general administration department. 3 prototype schools. And 12 experts examined the composition of the strategy. Acquired by Purposive Sampling. The research instrument was questionnaire, and interview from. The statistic used to analyze the data were percent, mean, standards deviation and content analysis.



The results of the study were:

1. The current problems in the development of strategies to improve the quality of education for Secondary School under the Office of Educational Region 13 in the overall level was. Defined from the average standard from highest to lowest were as follows: The administration and management of school administrators was, Internal quality assurance system school effectiveness was, The process of teaching the learners was and quality of learners was. Problems found included the standard 1; Quality learning; Issues 1.1, The achievement of learners indicators 1-5. Standard 2: The administration and management of education indicators 2 and 4. And standard 3; process management, Teaching the learners indications 1.

2. Strategies for the development of quality according to educational standards Of secondary school Under the Office of Education, Region 13, consisting of 1) Vision: within 3 years, Students in secondary schools will be improved according to the standards. Using technology in management, Improving teachers to have all skills in the 21st century. 2) Mission are; 2.1) Enhancing students' education result. 2.2) Cultivating moral and desirable characteristics. 2.3) Developing system of administration and management. 2.4) Improving technology for administration and management. 2.5) Contributing processing of learning to promote 21st century skills. 3) There are 5 goals of development; 3.1) Students improve the educations result 3 percentage. 3.2) Students have good role model and good characteristics. 3.3) Good quality of school administration and management system. 3.4) Can contribute using technology in school administration and management. 3.5) Teachers are qualified in having 21st century skills. 4) There are 5 strategies; Issues, Namely strategy 1, Elevating learning outcomes. Strategy 2, Cultivating morality and Ethics. And desirable characteristics. Strategy 3, Develop of management and management system. Strategy 4, Develop the information technology system. And strategy 5, Develop learning management skills in the 21st century.

Keywords: Strategy, Quality development according, Education standards.

บทนำ

การศึกษาเป็นปัจจัยสำคัญของการพัฒนาคน การจัดการศึกษาที่มีคุณภาพจะส่งผลให้คนมีคุณภาพ ดังนั้น คุณภาพการศึกษาจึงสะท้อนถึงคุณภาพของคนที่เป็นผลิตผลของการจัดการศึกษา อย่างไรก็ตามใน สถานการณ์ปัจจุบันสถานศึกษาส่วนใหญ่ยังมีความเหลื่อมล้ำและแตกต่างกัน ทั้งในด้านงบประมาณ คุณภาพ บุคลากร หรือแม้แต่ปัจจัยด้านผู้เรียน รวมทั้งปัจจัยเอื้ออื่น ๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนส่งผลกระทบต่อคุณภาพการจัด การศึกษา อีกทั้งปัจจุบันสถานศึกษามีอิสระในการบริหารจัดการศึกษาด้วยตนเอง มีการพัฒนาหลักสูตร

สถานศึกษาเอง คุณภาพผู้เรียนและคุณภาพการบริหารจัดการจึงมีความแตกต่างกัน (สำนักทดสอบทางการศึกษา, 2554, น.1)

รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2560 หมวด 5 หน้าที่ของรัฐ มาตรา 54(1) บัญญัติว่า รัฐต้องดำเนินการให้เด็กทุกคนได้รับการศึกษาเป็นเวลาสิบสองปี ตั้งแต่ก่อนวัยเรียนจนจบการศึกษาภาคบังคับอย่างมีคุณภาพโดยไม่เก็บค่าใช้จ่าย มาตรา 54(2) รัฐต้องดำเนินการให้ประชาชนได้รับการศึกษาตามความต้องการในระบบต่าง ๆ รวมทั้งส่งเสริมให้มีการเรียนรู้ตลอดชีวิต และจัดให้มีการร่วมมือกันระหว่างรัฐ องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น และภาคเอกชนในการจัดการศึกษาทุกระดับ โดยรัฐมีหน้าที่ดำเนินการ กำกับ ส่งเสริม และสนับสนุนให้การจัดการศึกษาดังกล่าว มีคุณภาพและได้มาตรฐานสากล (รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2560, (2560, 6 เมษายน). ราชกิจจานุเบกษา. เล่ม 134 ตอนที่ 40 ก. น.14)

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พุทธศักราช 2545 ได้กำหนดความมุ่งหมายและหลักการไว้ว่า การจัดการศึกษา ต้องเป็นไปเพื่อพัฒนาคนไทยให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ สติปัญญา ความรู้และคุณธรรมจริยธรรมและวัฒนธรรมในการดำรงชีวิต สามารถอยู่กับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข หมวด 6 มาตรา มาตรา 48 ให้ถือว่าการประกันคุณภาพภายในเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการบริหารสถานศึกษาที่สถานศึกษาต้องดำเนินการอย่างต่อเนื่อง โดยมีการจัดทำรายงานประจำปีเสนอต่อหน่วยงานต้นสังกัด หน่วยงานที่เกี่ยวข้องและเปิดเผยต่อสาธารณชน เพื่อนำไปสู่การพัฒนาคุณภาพและมาตรฐานการศึกษา เพื่อรองรับการประกันคุณภาพภายนอก (สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา, 2549, น.9)

ยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี (พ.ศ.2560 – 2579) ยุทธศาสตร์ที่ 3 การพัฒนาศักยภาพคนทุกช่วงวัย และการสร้างสังคมแห่งการเรียนรู้ พบว่า จุดเน้นที่สำคัญเกี่ยวข้องกับมาตรฐานการศึกษา มี 7 ข้อ ได้แก่ 1) ผู้เรียนมีทักษะและคุณลักษณะพื้นฐานของพลเมืองไทย และทักษะและคุณลักษณะที่จำเป็นในศตวรรษที่ 21 2) คนทุกช่วงวัยมีทักษะ ความรู้ความสามารถ และสมรรถนะตามมาตรฐานการศึกษาและมาตรฐานวิชาชีพ และพัฒนาคุณภาพชีวิตได้ตามศักยภาพ 3) สถานศึกษาทุกระดับการศึกษาสามารถจัดกิจกรรม/กระบวนการเรียนรู้ตามหลักสูตรอย่างมีคุณภาพและมาตรฐาน 4) แหล่งเรียนรู้ สื่อ ตำราเรียน นวัตกรรม และสื่อการเรียนรู้ มีคุณภาพและมาตรฐาน และประชาชนสามารถเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ 5) ระบบและกลไกการวัด การติดตาม และประเมินผลมีประสิทธิภาพ 6) ระบบการผลิตครู อาจารย์ และบุคลากรทางการศึกษา ได้มาตรฐานระดับสากล และ 7) ครู อาจารย์ และบุคลากรทางการศึกษา ได้รับการพัฒนาสมรรถนะตามมาตรฐาน (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2560, น.108 – 119)

แผนการศึกษาแห่งชาติ 20 ปี (พ.ศ. 2560 – 2579) ได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการจัดการศึกษา เพื่อพัฒนาระบบและกระบวนการจัดการศึกษาที่มีคุณภาพและมีประสิทธิภาพ และวางเป้าหมายของการจัดการศึกษา (Aspirations) 5 ประการ คือ 1) ประชากรทุกคนเข้าถึงการศึกษาที่มีคุณภาพและมีมาตรฐานอย่างทั่วถึง 2) ผู้เรียนทุกคน ทุกกลุ่มเป้าหมายได้รับบริการการศึกษาที่มีคุณภาพตามมาตรฐานอย่างเท่าเทียม (Equity) 3) ระบบการศึกษาที่มีคุณภาพ สามารถพัฒนาผู้เรียนให้บรรลุขีดความสามารถเต็มตามศักยภาพ (Quality) 4) ระบบการบริหารจัดการศึกษาที่มีประสิทธิภาพ เพื่อการลงทุนทางการศึกษาที่คุ้มค่า และบรรลุเป้าหมาย (Efficiency) และ 5) ระบบการศึกษาที่ตอบสนองและก้าวทันการเปลี่ยนแปลงของโลกที่เป็นพลวัตและบริบทที่เปลี่ยนแปลง (Relevancy) (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2560, น.ก – ฐ) ประกอบกับ



ประกาศกระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง ให้ใช้มาตรฐานการศึกษาขั้นพื้นฐาน เพื่อการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา เพื่อเป็นหลักในการเทียบเคียงสำหรับสถานศึกษา หน่วยงานต้นสังกัด และสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาทั้งประถมศึกษาและมัธยมศึกษา ในการพัฒนา ส่งเสริม สนับสนุน กำกับ ดูแล และติดตาม ตรวจสอบคุณภาพการศึกษา ซึ่งประกอบด้วย 4 มาตรฐาน คือ มาตรฐานที่ 1 คุณภาพของผู้เรียน มาตรฐานที่ 2 กระบวนการบริหารและการจัดการของผู้บริหารสถานศึกษา มาตรฐานที่ 3 กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ และ มาตรฐานที่ 4 ระบบการประกันคุณภาพภายในที่มีประสิทธิผล (สำนักทดสอบทางการศึกษา, 2559 : 3 – 4)

จากผลการประเมินคุณภาพภายนอกสถานศึกษา รอบสาม (พ.ศ.2554 – 2558) ของโรงเรียนมัธยมศึกษา ในสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 จำนวน 154 แห่ง พบว่า สถานศึกษาที่ได้รับการรับรองมาตรฐานการศึกษา จำนวน 83 แห่ง คิดเป็นร้อยละ 53.90 และสถานศึกษาที่ไม่ได้รับการรับรองมาตรฐานการศึกษา จำนวน 71 แห่ง คิดเป็นร้อยละ 46.10 นอกจากนี้ยังพบว่า สถานศึกษาที่ไม่ได้รับการรับรองมาตรฐานการศึกษาส่วนใหญ่มีปัญหาในตัวบ่งชี้ที่ 5 ผู้เรียนมีความรู้และทักษะที่จำเป็นตามหลักสูตร เนื่องจากคะแนนผลทดสอบระดับชาติ หรือO - NET พบว่า ผลคะแนนขีดจำกัดล่างของสถานศึกษามีค่าคะแนนต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน(สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 29, https://groups.google.com/forum/#!topic/sornor29/8T TeF9M BYBQ (เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 31 พ.ค. 2560)

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยเห็นว่า การพัฒนาคุณภาพการศึกษามีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้สถานศึกษามีคุณภาพ เพราะคุณภาพการศึกษาคือคุณภาพคน เมื่อสถานศึกษามีคุณภาพเชื่อว่าผลิตผลจากสถานศึกษาคือผู้เรียนย่อมมีคุณภาพด้วย ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะนำเสนอกลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาคุณภาพการศึกษาของสถานศึกษา และจะส่งผลดีต่อคุณภาพของผู้เรียน ซึ่งเป็นอนาคตของชาติที่จะพัฒนาสังคมและเศรษฐกิจของชาติให้เจริญก้าวหน้าต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13
2. เพื่อสร้างและพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13

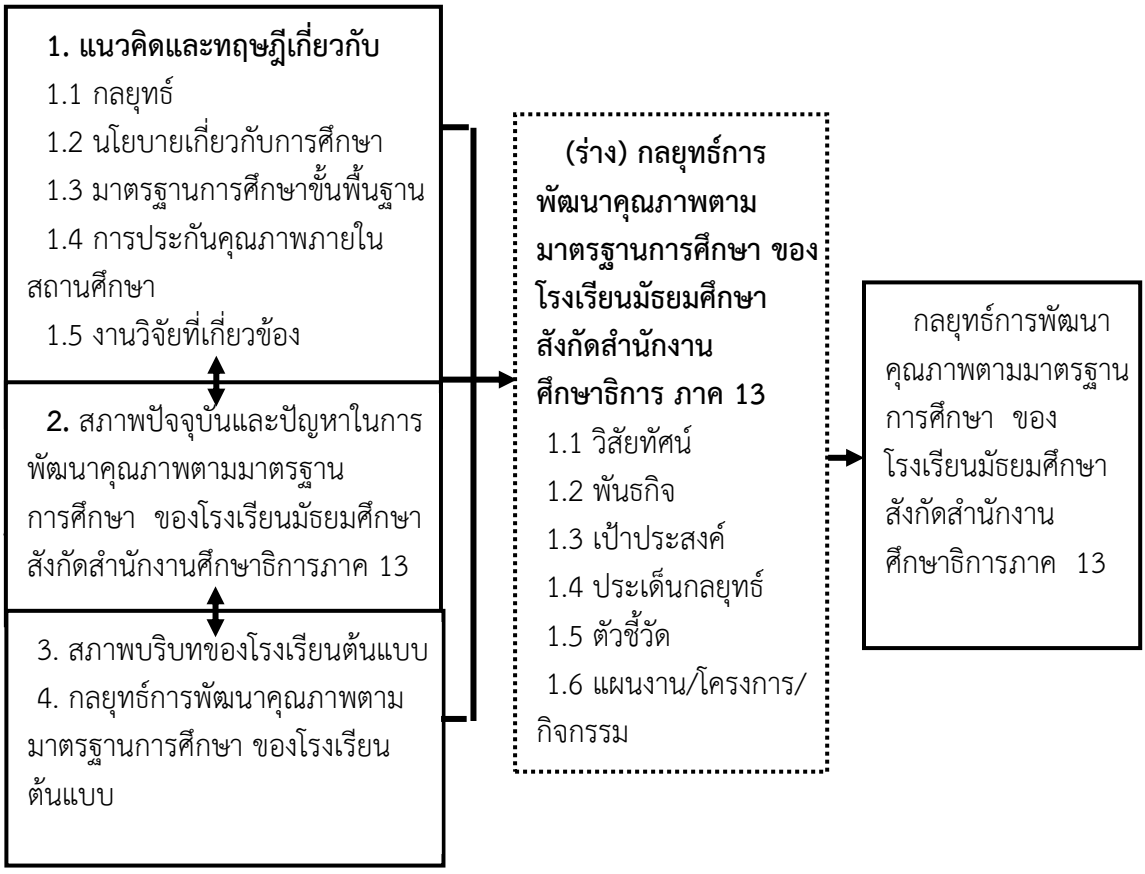
ขอบเขตของการวิจัย

ประชากร ได้แก่ โรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ประกอบด้วย 4 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดยโสธร จังหวัดอุบลราชธานี และจังหวัดอำนาจเจริญ ทั้งหมดจำนวน 164 โรง

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ โรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 จำนวน 118 โรงเรียน เป็น โรงเรียนขนาดเล็ก จำนวน 57 โรง โรงเรียนขนาดกลาง จำนวน 40 โรง และโรงเรียนขนาดใหญ่ จำนวน 21 โรง ได้มาโดยการสุ่มแบบแบ่งชั้น

พื้นที่ศึกษาที่เป็นการศึกษาพหุกรณี ได้แก่ โรงเรียนต้นแบบในการพัฒนาคุณภาพการศึกษา จำนวน 3 โรง ประกอบด้วย โรงเรียนขนาดเล็ก จำนวน 1 โรง 2) โรงเรียนขนาดกลาง จำนวน 1 โรง และ 3) โรงเรียนขนาดใหญ่ จำนวน 1 โรง โดยใช้หลักเกณฑ์ในการพิจารณาคือ 1) เป็นโรงเรียนที่มีผลการประเมินคุณภาพภายนอกรอบสามได้ระดับดีขึ้นไปทุกมาตรฐาน 2) เป็นโรงเรียนที่มีผลคะแนนเฉลี่ยการทดสอบระดับชาติอยู่ในลำดับที่ 1 – 3 ของสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา 3) เป็นโรงเรียนที่ได้รับรางวัลสถานศึกษาดีเด่นระดับชาติ

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีการวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 การศึกษาสภาพปัจจุบัน และปัญหา ในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ประกอบด้วย 3 ขั้น ดังนี้

ขั้นที่ 1 การศึกษาวิเคราะห์เอกสาร โดยการวิเคราะห์เอกสารหลักฐาน แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เครื่องมือที่ใช้ คือ แบบวิเคราะห์เอกสาร วิเคราะห์และการแปรความหมายข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาแล้วสรุปผลเป็นความเรียง

ขั้นที่ 2 การศึกษาแบบสำรวจ โดยการส่งแบบสอบถามให้กลุ่มตัวอย่างตอบคำถาม ได้แก่ โรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 จำนวน 118 โรงเรียน เครื่องมือที่ใช้เป็นแบบสอบถาม การ

วิเคราะห์ข้อมูล ข้อมูลเชิงปริมาณวิเคราะห์โดยการหาค่าเฉลี่ย ร้อยละ ส่วนเบี่ยงแบนมาตรฐาน และส่วนข้อมูลเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ข้อมูลที่โดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา แล้วสรุปเป็นความเรียง

ขั้นที่ 3 การศึกษาพหุกรณี โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ โรงเรียนต้นแบบการพัฒนาคุณภาพการศึกษา จำนวน 3 โรง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบวิเคราะห์เอกสาร วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาแล้วสรุปเป็นความเรียง

ระยะที่ 2 การสร้างและการพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ประกอบด้วย 3 ขั้น ดังนี้

ขั้นที่ 1 ยกร่างกลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 เป็นการยกร่างกลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 เครื่องมือที่ใช้ คือ แบบสรุปข้อมูล ซึ่งผู้วิจัยสร้างขึ้นโดยเป็นการสรุปข้อมูลจากการเก็บข้อมูลทั้งข้อมูลเชิงปริมาณและข้อมูลเชิงคุณภาพในระยะที่ 1 ให้ครอบคลุมองค์ประกอบของกลยุทธ์ ได้แก่ วิสัยทัศน์ พันธกิจ เป้าประสงค์ ประเด็นกลยุทธ์ ตัวบ่งชี้ และแผนงาน / โครงการ / กิจกรรม

ขั้นที่ 2 การพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 โดยการสนทนากลุ่มผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 12 คน ประกอบด้วย นักวิชาการ จำนวน 2 คน ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน ผู้แทนผู้ประเมินคุณภาพภายการศึกษานอกสถานศึกษา จำนวน 1 คน ผู้แทนศึกษานิเทศก์ จำนวน 2 คน และผู้แทนผู้บริหารโรงเรียนมัธยมศึกษา จำนวน 4 คน ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ คือ แบบบันทึกข้อมูลการประชุมการสนทนา

ขั้นที่ 3 แก้ไข ปรับปรุง พัฒนากลยุทธ์ ตามข้อแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ โดยการปรับปรุง แก้ไขตามข้อแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ โดยนำข้อมูลจากการสนทนากลุ่ม มาแก้ไขปรับปรุงและอาจารย์ที่ปรึกษาให้คำแนะนำ

ผลการวิจัย

1. สภาพปัจจุบันในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ในภาพรวม พบว่า อยู่ในระดับมาก เรียงลำดับรายด้านจากค่าเฉลี่ยสูงสุดไปต่ำสุด ได้แก่ ด้านกระบวนการบริหารและการจัดการของผู้บริหารสถานศึกษา ด้านระบบการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาที่มีประสิทธิผล ด้านกระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ และด้านคุณภาพผู้เรียน ส่วนสภาพปัญหาในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ได้แก่ ได้แก่ มาตรฐานที่ 1 คุณภาพผู้เรียน ประเด็นที่ 1.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน ตัวชี้วัดที่ 1 – 5 มาตรฐานที่ 2 กระบวนการบริหารและการจัดการของผู้บริหารสถานศึกษา ตัวชี้วัดที่ 2 และตัวชี้วัดที่ 4 และมาตรฐานที่ 3 กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ตัวชี้วัดที่ 1

2. กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ประกอบด้วย 1) วิสัยทัศน์ คือ ภายใน 3 ปี โรงเรียนมัธยมศึกษา พัฒนาผู้เรียนให้มีมาตรฐาน บริหารและการจัดการโดยใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ พัฒนาครูให้มีทักษะการจัดการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21 2) พันธกิจ มี 5 ข้อ ได้แก่ 2.1) ยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน 2.2) ปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม และ

คุณลักษณะที่พึงประสงค์ 2.3) พัฒนากระบวนการบริหารและการจัดการ 2.4) พัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อการบริหารและการจัดการ 2.5) พัฒนากระบวนการจัดการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21 3) เป้าประสงค์ มี 5 ข้อ ได้แก่ 3.1) ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้นร้อยละ 3 3.2) ผู้เรียนมีคุณธรรม จริยธรรม และคุณลักษณะที่พึงประสงค์ 3.3) กระบวนการบริหารสถานศึกษาและการจัดมีคุณภาพ 3.4) ใช้ระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อสนับสนุนการบริหารและการจัดการ 3.5) ครูมีทักษะการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 และ 4) ประเด็นกลยุทธ์ มี 5 กลยุทธ์ ได้แก่ กลยุทธ์ที่ 1 ยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลยุทธ์ที่ 2 ปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรม และคุณลักษณะที่พึงประสงค์ กลยุทธ์ที่ 3 พัฒนาระบบการบริหารและการจัดการ กลยุทธ์ที่ 4 พัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศ และกลยุทธ์ที่ 5 พัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้ในทศวรรษที่ 21

สรุปและอภิปรายผล

1. สภาพปัจจุบันและปัญหาในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ในภาพรวม อยู่ระดับมาก เรียงลำดับค่าเฉลี่ยของผลการประเมินรายมาตรฐานจากค่าเฉลี่ยมากสุดไปน้อยสุด ได้แก่ กระบวนการบริหารและการจัดการของผู้บริหารสถานศึกษา ระบบการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาที่มีประสิทธิผล กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ และคุณภาพผู้เรียน มีค่าเฉลี่ยของผลการประเมินน้อยที่สุด ซึ่งผลการวิจัยสอดคล้องกับ ปฐมฤกษ์ มณีเนตร (2554, น.49 - 51) ที่ได้ศึกษาการพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา เพื่อพร้อมรับการประเมินคุณภาพภายนอกรอบสาม ของโรงเรียนสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษานครราชสีมา เขต 1 พบว่า ด้านผู้เรียน มีค่าเฉลี่ยของผลการประเมินน้อยที่สุด

2. กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 มีประเด็นการอภิปราย ดังนี้

2.1 กลยุทธ์ที่ 1 ยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประกอบด้วยโครงการ 6 โครงการ ดังนี้ 1) โครงการพัฒนาความสามารถในการอ่าน การเขียน การสื่อสาร และการคิดคำนวณ 2) โครงการส่งเสริมทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 3) โครงการส่งเสริมความสามารถในการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร 4) โครงการยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนตามหลักสูตรสถานศึกษา 5) โครงการยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนระดับชาติ 6) โครงการส่งเสริมความพร้อมในการศึกษาต่อและการทำงาน สอดคล้องกับ นภา แพงดี (2554, น.77 – 81) ได้ศึกษาการดำเนินงานตามมาตรฐานการศึกษาด้านผู้บริหารโรงเรียนมัธยมศึกษา เขตอำเภอเมือง จังหวัดนครพนม พบว่า สถานศึกษาต้องดำเนินการ ได้แก่ 1) จัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ 2) จัดสื่อเทคโนโลยีที่ใช้ประกอบการเรียนการสอนอย่างเพียงพอ ทันสมัย 3) มีการใช้ประโยชน์จากข้อมูลสารสนเทศให้มาก 4) จัดสภาพแวดล้อมภายในโรงเรียนเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ 5) จัดกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนอย่างหลากหลาย 6) มีการนิเทศติดตามการใช้สื่อการสอน 7) จัดหลักสูตรสถานศึกษาที่สอดคล้องกับหลักสูตรแกนกลาง

2.2 กลยุทธ์ที่ 2 ปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรม และคุณลักษณะที่พึงประสงค์ ประกอบด้วยโครงการ 6 โครงการ ดังนี้ 1) โครงการส่งเสริมคุณธรรมจริยธรรมและคุณลักษณะทีพึงประสงค์ 2) โครงการส่งเสริมคุณธรรม อัตลักษณ์ 3) โครงการส่งเสริมและอนุรักษ์วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม และประเพณีไทยและท้องถิ่น

4) โครงการส่งเสริมประชาธิปไตยในโรงเรียน 5) โครงการส่งเสริมทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 6) โครงการส่งเสริมสุขอภาวะทางร่างกาย และจิตสังคม สอดคล้องกับ พวงรัตน์ ชานาญเลิศกิจ (2558. น.75 – 80) ได้ศึกษา แนวทางการส่งเสริมนักเรียนให้มีคุณธรรมจริยธรรม โรงเรียนประถมศึกษา สำนักงานเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร พบว่า 1) ด้านการมีวินัย โรงเรียนควรมีการส่งเสริมนักเรียนแต่งกายตามระเบียบของโรงเรียน ส่งเสริมนักเรียนเข้าห้องเรียนให้ตรงเวลา และปฏิบัติตนตามหลักศีลธรรมของศาสนาที่ตนนับถือ 2) ด้านความซื่อสัตย์ โรงเรียนควรมีการส่งเสริมนักเรียนเมื่อเก็บสิ่งของผู้อื่นได้แล้วนำไปมอบให้ครูส่งคืนเจ้าของ ส่งเสริมนักเรียนไม่ให้ขโมยของผู้อื่น และส่งเสริมให้มีความซื่อสัตย์ต่อตนเอง 3) ด้านความเมตตา โรงเรียนควรมีการส่งเสริมนักเรียนให้อภัยเพื่อนเมื่อเพื่อนทำผิด ส่งเสริมนักเรียนให้ช่วยเหลือผู้อื่นด้วยจิตอาสาโดยไม่หวังผลตอบแทน และให้ช่วยเหลือเพื่อนเมื่อเพื่อนต้องการความช่วยเหลือ 4) ด้านการประหยัด โรงเรียนควรมีการส่งเสริมนักเรียนให้ใช้อุปกรณ์ไฟฟ้าอย่างประหยัด ส่งเสริมนักเรียนปิดน้ำ ปิดไฟ เมื่อเลิกใช้งานทุกครั้ง และออมเงินของตนที่เหลือจากการใช้จ่ายแต่ละวัน และ 5) ด้านความกตัญญู โรงเรียนควรมีการส่งเสริมนักเรียนแสดงความเคารพพ่อแม่ ครู อาจารย์ ส่งเสริมนักเรียนตั้งใจเรียน ปฏิบัติตามคำสั่งสอนของครูอาจารย์ และรู้สึกภูมิใจตนเองที่ได้แสดงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ

2.3 กลยุทธ์ที่ 3 พัฒนาระบบการบริหารและการจัดการ ประกอบด้วยโครงการ 9 โครงการ ดังนี้ 1) โครงการจัดทำแผนพัฒนาคุณภาพสถานศึกษา 2) โครงการพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา 3) โครงการพัฒนางานตามโครงสร้างบริหาร 4) โครงการนิเทศภายในสถานศึกษา 5) โครงการพัฒนาคุณภาพหลักสูตรสถานศึกษา 6) โครงการพัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 7) โครงการพัฒนาครูและบุคลากรทางการศึกษา 8) โครงการพัฒนาครูและบุคลากรทางการศึกษาด้วยกระบวนการ PLC 9) โครงการอบรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ ICT สำหรับครู สอดคล้องกับจันทร เพชรบูรณ์ (2556, น.70) ได้ศึกษา กลยุทธ์การพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษากำแพงเพชร เขต 1 และ เขต 2 พบว่า กลยุทธ์การพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาขั้นพื้นฐานมี 7 กลยุทธ์ ได้แก่ 1) เพิ่มศักยภาพของบุคลากรในด้านการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาและภาระงานที่รับผิดชอบ 2) พัฒนาระบบข้อมูลสารสนเทศการประกันคุณภาพภายในโดยใช้เทคโนโลยี 3) เพิ่มประสิทธิภาพของกระบวนการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน 4) ปรับวิธีการทำงานโดยเชื่อมโยงงานประจำกับงานประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน 5) ปรับปรุงกระบวนการประเมินผลระบบประกันคุณภาพภายในของสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน 6) ส่งเสริมการติดตาม ประเมินผลปัจจัย และกระบวนการดำเนินการระบบประกันคุณภาพภายใน 7) พัฒนางานตามภารกิจของสถานศึกษาให้มีคุณภาพตามมาตรฐานอย่างต่อเนื่องเป็นวัฒนธรรมองค์กร

2.4 กลยุทธ์ที่ 4 พัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศ ประกอบด้วยโครงการ 2 โครงการ ดังนี้ 1) โครงการพัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อการบริหารและการจัดการ 2) โครงการพัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อการจัดการเรียนรู้ สอดคล้องกับ สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา (2560. น.ก – ฐ) ได้ศึกษาเป้าหมายของแผนการศึกษาแห่งชาติ 20 ปี (พ.ศ. 2560 – 2579) ด้านด้านผู้เรียน พบว่า มุ่งพัฒนาผู้เรียนทุกคนให้มีคุณลักษณะ และทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 (3Rs 8Cs) ดังนี้ 1) 3Rs ได้แก่ การอ่านออก (Reading) การเขียนได้ ((W) Riting) และการคิดเลขเป็น ((A)Rithmatic) 2) 8Cs ได้แก่ ทักษะด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และทักษะในการแก้ปัญหา (**C**ritical Thinking and Problem

Solving) ทักษะด้านการสร้างสรรค์และนวัตกรรม (**C**reativity and Innovation) ทักษะด้านความเข้าใจต่างวัฒนธรรม ต่างกระบวนทัศน์ (**C**ross – cultural Understanding) ทักษะด้านความร่วมมือ การทำงานเป็นทีม และภาวะผู้นำ (**C**ollaboration, Teamwork and Leadership) ทักษะด้านการสื่อสาร สารสนเทศ และการรู้เท่าทันสื่อ (**C**ommunications, Information and Media Literacy) ทักษะด้านคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร (**C**omputing and ICT Literacy) ทักษะอาชีพ และทักษะการเรียนรู้ (**C**areer and Learning Skills) และความมีเมตตา กรุณา มีวินัย คุณธรรม จริยธรรม (**C**ompassion)

2.5 กลยุทธ์ที่ 5 พัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ประกอบด้วยโครงการ 6 โครงการ ดังนี้ 1) โครงการพัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 2) โครงการบริหารจัดการชั้นเรียนเชิงบวก 3) โครงการจัดการเรียนรู้ด้วยกระบวนการ PLC (ครูกับนักเรียน) 4) โครงการพัฒนาระบบการวัดและประเมินผลการศึกษา 5) โครงการประชุม สัมมนา การจัดการเรียนรู้ 6) โครงการพัฒนาครูและบุคลากรทางการศึกษาด้วยกระบวนการ PLC ครูและบุคลากรทางการศึกษา สอดคล้องกับ ปนัดดา หัสปราบ (2557 : 51 – 52) ได้ศึกษาแนวทางการนำผลการทดสอบทางการศึกษาไปใช้ในการพัฒนาคุณภาพผู้เรียน พบว่า ทุกโรงเรียนเมื่อได้รับ ผลการทดสอบทางการศึกษามาแล้ว โรงเรียนทำการชี้แจงให้ข้อมูลสารสนเทศและรายงานผลการทดสอบแก่นักเรียน รวมถึงการแนะแนวทางการเรียนหรือการศึกษาต่อเพื่อให้นักเรียนได้เห็นและค้นพบศักยภาพของตน และเป็นข้อมูลย้อนกลับให้แก่นักเรียนการเตรียมตัวและเตรียมความพร้อมในการเรียนและการศึกษาต่อในระดับที่สูงขึ้นไป

กล่าวโดยสรุป ทั้งนี้ความสอดคล้องของกลยุทธ์เนื่องจาก ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนตามระเบียบวิธีวิจัยทางการศึกษา เริ่มตั้งแต่การศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาในการพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา โดยกำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่างได้ครอบคลุม การศึกษาพหุกรณีโรงเรียนที่มีวิธีปฏิบัติที่เป็นเลิศ และนำผลมาวิเคราะห์อย่างเป็นระบบตามหลักวิชาการ สร้างและพัฒนากลยุทธ์จากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องทุกภาคส่วน จึงทำให้กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษาของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 มีความโดดเด่น มีความเชื่อมโยงกัน ในแต่ละกลยุทธ์มีความสอดคล้องกัน แสดงให้เห็นว่า กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 สามารถนำไปสู่กระบวนทัศน์ของการพัฒนาคุณภาพผู้เรียน ในโรงเรียนมัธยมศึกษาได้จริง อย่างยั่งยืน และยังสามารถปรับใช้กับบริบทที่ใกล้เคียงกันได้ อันจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการพัฒนาคุณภาพการศึกษา ตลอดจนประเทศชาติต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. การนำกลยุทธ์ที่ได้จากการวิจัยไปกำหนดนโยบายเพื่อพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา ผู้บริหารสถานศึกษา ผู้บริหารการศึกษา หน่วยงาน ต้นสังกัด โดยการประยุกต์ใช้ในรายละเอียดของแต่ละกลยุทธ์ ไปเป็นแนวทางในการกำหนด วิสัยทัศน์ พันธกิจ เป้าประสงค์ โครงการ/กิจกรรม และตัวชี้วัดความสำเร็จ ผู้บริหารการศึกษา ครูและบุคลากรทางการศึกษา และผู้ที่มีส่วนรับผิดชอบควรให้ความสำคัญ เพื่อก่อให้เกิดการพัฒนาคุณภาพของสถานศึกษาอย่างต่อเนื่อง และเกิดประโยชน์สูงสุดต่อผู้เรียน เรียน

2. การนำกลยุทธ์สู่การปฏิบัติ ผู้บริหารสถานศึกษา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา หรือผู้บริหารที่เกี่ยวข้องด้านกลยุทธ์ ควรนำผลการวิจัยนี้ คือ กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษาของโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานศึกษาธิการภาค 13 ไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับบริบทของสถานศึกษา เพื่อให้กระบวนการพัฒนากลยุทธ์เกิดการเปลี่ยนแปลงและขับเคลื่อนไปสู่การปฏิบัติด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

3. ควรศึกษา กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา ในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา สำนักงานศึกษาธิการภาค หรือองค์การปกครองส่วนท้องถิ่นต่างๆ

4. ควรศึกษา กลยุทธ์การพัฒนาคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษา ของโรงเรียนมัธยมศึกษา ขนาดเล็ก ขนาดกลาง ขนาดใหญ่ แยกออกในแต่ละขนาด

บรรณานุกรม

จันทร เพชรบูรณ์. (2556). กลยุทธ์การพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษากำแพงเพชร เขต 1 และเขต 2. วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. 15(1). 70 – 80.

นภา แพงดี. (2554). การดำเนินงานตามมาตรฐานการศึกษาด้ายผู้บริหาร โรงเรียนมัธยมศึกษา เขตอำเภอเมือง จังหวัดนครพนม. วิทยานิพนธ์ปริ ญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต.

มหาสารคาม. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปฐมฤกษ์ มณีเนตร. (2554). **การพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา เพื่อพร้อมรับการประเมินคุณภาพภายนอก รอบสาม ของโรงเรียนสังกัดสานักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษานครราชสีมา เขต 1**. รายงานการศึกษาส่วนบุคคล หลักสูตรนักบริหารการศึกษาระดับสูง กระทรวงศึกษาธิการ (นศส.ศธ.). กรุงเทพฯ: สถาบันพัฒนาครู คณาจารย์และบุคลากรทางการศึกษา สานักงานปลัดกระทรวง กระทรวงศึกษาธิการ.

ปนัดดา หัสปราบ. (2557) **แนวทางการนำผลการทดสอบทางการศึกษาไปใช้ในการพัฒนาคุณภาพผู้เรียน .** รายงานวิจัยทุนสนับสนุนจากสถาบันทดสอบทางการศึกษาแห่งชาติ (องค์การมหาชน)

พวงรัตน์ ชานาญเลิศกิจ (2558). การส่งเสริมนักเรียนให้มีคุณธรรมจริยธรรม โรงเรียนระถมศึกษา สำนักงานเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

"รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2560," ราชกิจจานุเบกษา. (เล่ม 134 ตอนที่ 40 ก. หน้า 14. 6 เมษายน 2560)

สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 29. (2560). **ข้อมูลสารสนเทศทางการศึกษา สพม. 29.** เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 31 พ.ค. 2560. จาก https://groups. google.com/ forum/#!topic/ sornor29/8TTeF9MBYBQ

สำนักทดสอบทางการศึกษา. (2554). **การกำหนดมาตรฐานการศึกษาของสถานศึกษา ตามกฎกระทรวงว่าด้วยระบบ หลักเกณฑ์ และวิธีการประกันคุณภาพการศึกษา พ.ศ. 2553**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมชุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

สำนักทดสอบทางการศึกษา. (2559) **คู่มือการประเมินคุณภาพตามมาตรฐานการศึกษาขั้นพื้นฐาน เพื่อการประกันคุณภาพภายในของสถานศึกษา.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ.

สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา, (2549) **แนวทางการดำเนินงานปฏิรูปการเรียนการสอนตามเจตนารมณ์กระทรวงศึกษาธิการ "2549 ปีแห่งการปฏิรูปการเรียนการสอน" แนวทางการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมชุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2560). **แผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2560 – 2579.** กรุงเทพฯ: บริษัทพริกหวานกราฟฟิค จำกัด.

Ashworth, Allan and Harvey, Roger C. (1993). **Assessing Quality in Further and Higher Education.** London : Jessica Kingsley Publishers, 1994.

Baumgart, N. (1987). **Equity, Quality and Cost in Higher Education.** Bangkok : UNESCO Principal Regional Office For Asia and The Pacific.

การจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาเพื่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน
CONTEMPLATIVE EDUCATION ACTIVITIES FOR PERSONAL TRANSFORMATION

อุมาพร ไวยารัตน์*
UMAPORN WAIYARAT

บทคัดย่อ

จิตตปัญญาศึกษาเป็นแนวคิดที่มุ่งศึกษาจิตใจหรือคุณภาพด้านในของมนุษย์ การสำรวจตนเองภายในจิตใจอย่างใคร่ครวญ การพัฒนามนุษย์อย่างเป็นองค์รวมเพื่อการเรียนรู้ที่ลึกซึ้งเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงภายในตน การนำแนวคิดและแนวปฏิบัติจิตตปัญญาศึกษามาใช้ในการจัดกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน ย่อมส่งผลให้ผู้เรียนได้พัฒนาทักษะชีวิตทั้งทักษะทางด้านปัญญาและทักษะทางด้านความฉลาดทางอารมณ์ รวมทั้งเห็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงของตนเองกับสิ่งรอบตัว การวางแผนจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาในรายวิชาจิตวิทยาเพื่อพัฒนามนุษย์โดยเน้นการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน ได้กำหนดกิจกรรมเพื่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนตามแนวคิด 4-3-3 ดังนี้ 1. ความเชื่อพื้นฐานด้านความเชื่อมั่นและเคารพในความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริง 4 ประการ ได้แก่ มนุษย์มีเกียรติ มนุษย์มีศักดิ์ศรี มนุษย์สามารถเรียนรู้ได้ และมนุษย์สามารถพัฒนาได้ 2. กระบวนการหลักตามแนวจิตตปัญญาศึกษา 3 กระบวนการ ได้แก่ สุนทรียสนทนา การฟังอย่างลึกซึ้ง การสะท้อนการเรียนรู้ 3. ฐานการเรียนรู้ 3 ฐาน ได้แก่ ฐานกาย ฐานสมอง ฐานใจ ใช้วิธีการศึกษา 3 ประการ คือ การสร้างฉันทะในการเรียนรู้ การจัดกระบวนการเรียนรู้ และการประเมินผลการเรียนรู้โดยดำเนินกิจกรรมในกรอบแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3 ทั้งหมด 5 กิจกรรม ได้แก่ กิจกรรมฉันคือใคร กิจกรรมคุณค่าในตัวเอง กิจกรรมชีวิตคือการเรียนรู้ กิจกรรมแรงจูงใจและการพัฒนาตนเอง กิจกรรมคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ผลการเรียนรู้พบว่านักศึกษาที่เรียนในรายวิชาจิตวิทยาเพื่อพัฒนามนุษย์ได้เกิดการเรียนรู้ภายในตน มีความภาคภูมิใจในตนเอง มีแรงจูงใจในการพัฒนาตน เห็นคุณค่าของตนเองและผู้อื่น และตระหนักถึงการปฏิบัติตนเพื่อการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

คำสำคัญ: จิตตปัญญาศึกษา, การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน, จิตวิทยาเพื่อพัฒนามนุษย์, ทักษะชีวิต

**598. ม.มิตรสัมพันธ์วิลล่า ต.รอบเมือง อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด*

ABSTRACT

Contemplative Education aims to 1)study the process of implementing contemplative education in the psychology for Human Development 2)study of contemplative education activities on learning outcomes of the students in the psychology for human development subject. The process of implementing contemplative education in the psychology for human development subject the activities along 4-3-3 (จุมพล, 2553)

1. Four basic beliefs and beliefs about humanity: 1) Honorable human beings 2) Humans are dignity. 3) Humans can learn. 4) Humans can develop.

2. Contemplative Education Activities 3. Processes: 1. Dialogue 2. Listening Deep Listening 3. Learning Reflection

3. Learning base 1) Physical base 2) Brain base 3) Mind base The effect from Contemplative Education Activities to develop human personal transformation to issues within its operators.

1. Self-awareness actually confronting reality Accepting weaknesses and strengths within oneself. self-esteem appreciation and pleasure in success. Forgiveness in their mistakes. Seeing things in reality

2. Motivating positive. Having faith in the profession confidence in self-determination to work effectively discipline and patience self development to have a goal in life. to have love and to appreciate what they do.

3. The value of humanity is not settled. Compassionate esteem of themselves and others. Dedication to local or community benefits and totalitarianism.

keyword: Contemplative Education Activities, Psychology for Human Development, personal transformation

บทนำ

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 12 พ.ศ.2560 - 2564 ระบุว่า การเตรียมความพร้อมด้านกำลังคนและการเสริมสร้างศักยภาพของประชากรในทุกช่วงวัย เพื่อให้เติบโตอย่างมีคุณภาพ การหล่อหลอมให้คนไทยมีค่านิยมตามบรรทัดฐานที่ดีทางสังคม เป็นคนดี มีสุขภาวะที่ดี มีคุณธรรมจริยธรรม มีระเบียบวินัย และมีจิตสำนึกที่ดีต่อสังคมส่วนรวม (สำนักงานคณะกรรมการการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2560) สอดคล้องกับมาตรฐานการศึกษาของชาติมุ่งเน้นการพัฒนาคนและสังคมไทยให้เป็นรากฐานที่แข็งแกร่งของประเทศ มีความพร้อมทางกาย ใจ สติปัญญา และทักษะศตวรรษที่ 21 มีคุณธรรมจริยธรรม เคารพกฎหมาย มีภาวะผู้นำ รู้รักษ์คุณค่าความเป็นไทยและรู้บริบทสากล โดยมุ่งหวังให้การจัดการศึกษาเป็นการศึกษาตลอดชีวิต สร้างวิถีการเรียนรู้ของคนไทยให้เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ร่วมกันสร้างสรรค์นวัตกรรมเพื่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตและสังคม (ประกาศกระทรวงศึกษาธิการเรื่องมาตรฐานการอุดมศึกษา, 2561) การศึกษาที่ดีจะต้องช่วยให้ทุกคนมีอิสรภาพเพื่อจะได้ร่วมมือร่วมใจกันด้วยสามัคคี แต่อิสรภาพนี้มิอาจได้มา



ด้วยการสร้างเสริมอัตตาให้ยิ่งใหญ่หรือใฝ่แสวงหาแต่ความสำเร็จ เราจะเป็นอิสระได้ต่อเมื่อเราเข้าใจตนเอง เมื่อจิตใจสามารถปลดปล่อยจากอุปสรรคต่างๆที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความอยากจะเกิดความมั่นคงปลอดภัย (กฤษณมูรติ, 2556) การเข้าใจตนเองคือการเผชิญ ยอมรับ ใคร่ครวญในทุกบริบทของชีวิตจนเกิดความตระหนักในตนเองซึ่งก่อให้เกิดกระบวนการทางปัญญาด้านใน การตระหนักรู้ในตนเองเป็นมิติแห่งการพัฒนาคุณภาพภายในของแต่ละบุคคล เกี่ยวข้องกับการรับรู้ตนเองทั้งในด้านความรู้ ความสามารถและภาพลักษณ์ของตนเอง (ศศิลักษณ์ ขยันกิจ, 2553) ปัญญาภายใน หรือ ความฉลาดด้านในหมายรวมถึงความฉลาดทางด้านจิตวิญญาณ (Spiritual Quotient) และความฉลาดทางด้านอารมณ์ (Emotional Quotient) ซึ่งได้แก่ การรับรู้อารมณ์และความรู้สึกของตนเอง (รู้ตัว) และผู้อื่น การเห็นคุณค่าในตัวเอง คนอื่น และสิ่งต่างๆเพื่อการดำเนินชีวิตอย่างมีเป้าหมายและมีความหมาย การอยู่ด้วยกันอย่างภราดรภาพ ยอมรับความแตกต่าง เคารพ ให้เกียรติกัน การมีวินัย มีความรับผิดชอบต่อตนเองและส่วนรวมอยู่อย่างพอดีและพอใจได้ง่าย การมีสติอยู่เสมอรู้เท่าทันอารมณ์เพื่อให้รู้ว่าต้องหยุดหรือไปต่อกับสิ่งที่กำลังเป็นอยู่ มีความสามารถจัดการอารมณ์ตนเองได้ การมีสัมมาสมาธิเพื่อกำกับความเพียรให้การเรียนรู้หรือการทำภาระงานลุล่วง มีความอดทนทั้งด้านร่างกายและจิตใจ การเห็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างตนเองกับสิ่งต่างๆนอบน้อมต่อสรรพสิ่งที่เกื้อกูลกันอยู่ และการมีจิตใหญ่มีความรักความเมตตามหาศาล (วิเชียร ไชยบัง, 2554)

การศึกษาที่เน้นการพัฒนาจิตใจหรือคุณภาพด้านในของมนุษย์ ไม่แยกส่วนความจริง ความดี และความงาม เรียกว่า จิตตปัญญาศึกษา หรือ Contemplative education เป็นกระบวนการของการเรียนรู้เพื่อนำไปสู่การเข้าใจตนเอง (วิจักขณ์ พานิช, 2550) จิตตปัญญาศึกษาเป็นทั้งแนวคิดและแนวปฏิบัติ เป็นการศึกษาที่เน้นความสำคัญกับการพัฒนาความตระหนักรู้ การเรียนรู้ และการรู้เท่าทันมิติ โลกภายใน (อารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความเชื่อ ทัศนะคติ มุมมองต่อชีวิต โลก และสรรพสิ่ง) ของตนเอง ให้คุณค่าในเรื่องการเรียนรู้ด้วยใจอย่างใคร่ครวญ ซึ่งหมายถึงการสังเกตอย่างมีสติต่อการเปลี่ยนแปลงภายในของตนเองที่เกิดจากการเผชิญกับผู้อื่นและโลกภายนอกผ่านกระบวนการ วิธีการ และกิจกรรมที่หลากหลาย(จุมพล พูลภัทรชีวิน, 2555) จิตตปัญญาศึกษา จึงเปรียบเสมือนปัจจัยสำคัญของการศึกษาเพื่อการพัฒนาอย่างแท้จริง (จิรัฐกาล พงศ์ภคเธียร, 2553)

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการเสนอการจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาเพื่อพัฒนาการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน ทั้งที่เป็นแนวคิดและงานวิจัยทางด้านจิตตปัญญาศึกษาในระดับอุดมศึกษา และการออกแบบกิจกรรมตามแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4 -3-3 (จุมพล พูลภัทรชีวิน, 2555) ในรายวิชาจิตวิทยาเพื่อพัฒนามนุษย์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาผลของกระบวนการจิตตปัญญาศึกษาต่อผลการเรียนรู้ของนักศึกษาที่เรียนรายวิชาจิตวิทยาเพื่อพัฒนามนุษย์สำหรับนักศึกษาโปรแกรมวิชาสาธารณสุขศาสตร์ รายวิชาจิตวิทยาเพื่อพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด โดยกำหนดกิจกรรมกระบวนการเรียนรู้และแลกเปลี่ยนเรียนรู้ตามแนว "4 - 3 -3" นักศึกษาที่ได้เรียนรู้บทเรียนผ่านกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาจะได้รับการเสริมสร้างทักษะทางด้านปัญญา ทักษะทางด้านความฉลาดทางอารมณ์ เรียนรู้คุณค่าที่แท้จริงของความเป็นมนุษย์ สามารถดำรงตนภายใต้สังคมพหุวัฒนธรรม มีศักยภาพในการเรียนรู้ตลอดชีวิตและปรับตัวให้อยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข

ความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน

จิตตปัญญาศึกษาต่างจากการศึกษาในปัจจุบันที่มุ่งเน้นการศึกษาโลกภายนอกมากกว่าการศึกษาภายในตนเองเพราะเราจะมองเห็นโลกภายนอกอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับว่าเรามองเห็นโลกภายในตัวเราเป็นอย่างไร การเรียนรู้ภายในตนเป็นการเข้าถึงและรู้เท่าทันปรากฏการณ์ด้านในของมนุษย์อันได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความเชื่อ ที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ภายนอกผ่านกิจกรรมและกระบวนการที่หลากหลายมีเป้าหมายก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานทางความคิด และจิตสำนึกใหม่เกี่ยวกับตนเองและสรรพสิ่ง ส่งผลสู่การประพฤติปฏิบัติอย่างมีสติและปัญญา มีความรักความเมตตาต่อตนเองและสรรพสิ่ง (อรอนงค์ แจ่มผล, 2556) การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนมีความสำคัญกับมนุษย์ โลกจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานเพื่อก้าวข้ามวิกฤตใหญ่ ประกอบด้วยการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐาน 3 อย่าง เข้าบรรจบกัน คือ 1. การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน (Personal Transformation) 2. การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในองค์กร (Organizational Transformation) 3. การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในสังคม (Social Transformation) ทั้ง 3 จะเข้ามาบรรจบส่งเสริมซึ่งกันและกัน และการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนจะช่วยให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในองค์กรและในสังคมง่ายขึ้น (ประเวศ วะสี, 2555) วิธีการอันจะนำไปสู่เปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน คือการใช้เทคนิคการเปลี่ยนแปลงกายและใจ ซึ่งรวมถึงการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดให้เป็นไปในเชิงบวก การผ่อนคลายความเครียด ปรับอารมณ์ให้สมดุล เพื่อสุขภาวะที่ดีโดยรวม วิธีการดังกล่าวจะทำให้พลังงานชีวิตเพิ่มขึ้น และสิ่งสำคัญอีกประการคือการสร้างสัมพันธภาพที่ดีกับบุคคลรอบข้าง จะส่งผลให้บุคคลมีความพยายามในการทำเป้าหมายในชีวิตให้สำเร็จได้ (Matthew Mills, 2006) การเปลี่ยนแปลงความคิดให้เป็นไปในเชิงบวก การพิจารณาเหตุการณ์หรือประสบการณ์ต่างๆในชีวิต ในมุมมองเชิงบวก โดยฝึกการยอมรับและเผชิญกับเหตุการณ์หรือประสบการณ์ชีวิตที่ผิดพลาดในอดีต ซึ่งอาจส่งผลให้บุคคลมีบาดแผลในจิตใจ เป็นเรื่องที่สามารถทำความเข้าใจและพิจารณาในแง่มุมที่แตกต่างได้ (James Gabarino, 2011) การจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาในระดับอุดมศึกษามีผู้เสนอแนวทางในการจัดกิจกรรมไว้หลายแนวทางด้วยกัน โดยมีเป้าหมายร่วมกันคือการพัฒนาจิตใจหรือคุณภาพด้านในเพื่อหล่อหลอมให้ผู้เรียนมีการพัฒนาความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ มีการสำรวจตนเองภายในจิตใจอย่างใคร่ครวญ รวมทั้งการยอมรับและเข้าใจตนเองจากการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ชีวิต โดยผู้เขียนได้รวบรวมลักษณะการจัดกิจกรรมตามแนวคิดจิตตปัญญาศึกษาไว้ ดังนี้



ตารางที่ 1 ลักษณะการจัดกิจกรรมตามแนวจิตตปัญญาศึกษาในระดับอุดมศึกษา

งานวิจัย/แนวทาง	วิธีการศึกษา	ผู้เสนอแนวทาง / ผู้วิจัย	กิจกรรม
1. กิจกรรมจิตตปัญญาศึกษา : กลยุทธ์การพัฒนาบุคลิกภาพนักศึกษาพยาบาล	1. กำหนดเป้าหมาย 2. ระบุวิธีการไปสู่เป้าหมาย 3. เลือกใช้เครื่องมือ	กรศศิร์ ชิดดี และณัฐพร อุทัยธรรม (2556)	- การสร้างเป้าหมาย - กงล้อ 4 ทิศ - ประยุกต์ใช้ทฤษฎีบุคลิกภาพ - เปิดพื้นที่แห่งการเรียนรู้ผ่อนพักตระหนักรู้
2. ผลของกระบวนการจิตตปัญญาศึกษาที่มีต่อการเรียนรู้ภายในตนของนักศึกษาที่เรียนรายวิชาจิตวิทยาสำหรับครู	1. การสังเกตในระหว่างกระบวนการและภายหลังกระบวนการ 2. ประสบการณ์ตรงของนักศึกษาที่เข้าร่วมกิจกรรม	อรอนงค์ แจ่มผล (2556)	- แฟ้มสะสมงาน - กลุ่มสัมพันธ์ - การเขียนโดยเสรี - โยคะ - การทำงานร่วมกัน
3. กระบวนการนำแนวคิดจิตตปัญญาศึกษามาใช้ในการจัดการเรียนการสอนและประสบการณ์เรียนรู้ของนิสิตวิชาการวัดผลและประเมินพัฒนาการเด็กปฐมวัย	1. การเตรียมการ 2. การจัดการเรียนการสอน 3. การประเมินผลการเรียนรู้	ศศิลักษณ์ ขยันกิจ(2553)	- การสงบนิ่ง - การทำงานศิลปะ - การฝึกสังเกตอย่างใคร่ครวญ - การฟังเรื่องเล่า / กรณีศึกษา - การฟังบรรยาย - การทบทวนบทเรียน - การสนทนา
4. จิตตปัญญาศึกษาเพื่อพัฒนาศิลปะการใช้ภาษา	1. การเตรียมความพร้อมในการเรียน 2. สุนทรียสนทนา 3. ฟังแล้ววิเคราะห์และท้อนความคิด 4. การทบทวนบทเรียนด้วยตนเอง 5. การจดบันทึก	สมร เจนจิจะ (2554)	- พัฒนาสมาธิ - หัวเราะหรรษา - สุนทรียสนทนา - เดินขึ้นดอย - การชมสักวา/การวิเคราะห์เรื่องสั้น/การตีความกวีนิพนธ์

5. การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดจิตตปัญญาศึกษา : กรณีศึกษารายวิชาการพัฒนากับการศึกษา	1. การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม 2. การจดบันทึก 3. รายงานการประเมินตนเองของผู้เรียน	วรวุฒิ เพ็งพันธ์ (2558)	- ไดอารี่ที่รัก - ล้อมวงบรรเลงเพลงของฉัน - อาจารย์ใหญ่ท่านใจดี - ไม่อดตายเพราะค้าขายเป็น - วาดปลาแล้วมารวมกัน - คิดแตกต่างแต่ไม่แตกแยก - ขี่มอไซค์แล้วไปด้วยกัน

ที่มา : ผู้เขียน

กิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาเพื่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน

ในรายวิชาจิตวิทยาเพื่อพัฒนามนุษย์ซึ่งผู้เขียนรับผิดชอบสอนนักศึกษาสาขาสาธารณสุขศาสตร์ ชั้นปีที่ 1 ผู้เขียนได้ประยุกต์ใช้กิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาตามแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3 (จุมพล พูลภัทรชีวิน, 2555) เพื่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน ซึ่งประกอบด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับการเข้าใจตนเองเพื่อการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ได้แก่ อัตมโนทัศน์ (Self-concept) ความภาคภูมิใจในตนเอง (Self -esteem) ทฤษฎีหน้าต่างโจฮารี่ จุดยืนแห่งชีวิต (Life Position) แรงจูงใจ (Motivation) การออกแบบกิจกรรมมีหลักการ ดังนี้ 1. ความเชื่อพื้นฐานด้านความเชื่อมั่นและเคารพในความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริง 4 ประการ ได้แก่ 1) มนุษย์มีเกียรติ 2) มนุษย์มีศักดิ์ศรี 3) มนุษย์สามารถเรียนรู้ได้ 4) มนุษย์สามารถพัฒนาได้ 2. กระบวนการหลักตามแนวจิตตปัญญาศึกษา 3 กระบวนการ ได้แก่ 1) สุนทรียสนทนา (Dialogue) 2) การฟังอย่างลึกซึ้ง (Deep Listening) 3) การสะท้อนการเรียนรู้ (Learning Reflection) และ 3. ฐานการเรียนรู้ 3 ฐาน ได้แก่ 1) ฐานกาย 2) ฐานสมอง 3) ฐานใจ

แนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3

1. ความเชื่อพื้นฐานด้านความเชื่อมั่นและเคารพในความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริง

4 ประการ ได้แก่ 1) มนุษย์มีเกียรติ 2) มนุษย์มีศักดิ์ศรี 3) มนุษย์สามารถเรียนรู้ได้ 4) มนุษย์สามารถพัฒนาได้ เป็นความเชื่อมั่นในความเป็นมนุษย์ว่ามนุษย์มีศักยภาพ สามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้อย่างต่อเนื่อง โดยมีประสบการณ์ตรง เป็นปัจจัยสำคัญของกระบวนการเรียนรู้ที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานของชุดการอบรมแนวคิดจิตตปัญญาศึกษา (สมร เจนจิจะ, 2555, น. 11) ดังนั้นในการจัดกิจกรรมผู้สอนจึงได้ทำการพูดคุยถึงประเด็นที่ชี้ให้นักศึกษาได้เห็นคุณค่าของตนเอง เกิดความภาคภูมิใจในตนเอง มีการตระหนักภายในตน และมีความเข้าใจตนเองอย่างถ่องแท้

2. กระบวนการหลักตามแนวจิตตปัญญาศึกษา 3 กระบวนการ

1) สุนทรียสนทนา หมายถึง พื้นที่เสรีแห่งการเรียนรู้ด้วยความผ่อนคลาย ปลอดภัย อบอุ่นและเป็นกันเอง มีบรรยากาศแห่งความไว้วางใจและตั้งใจ

2) การฟังอย่างลึกซึ้ง หมายถึง การฟังด้วยหัวใจ การทำความเข้าใจในเรื่องที่ฟังด้วยความรู้ตัวและตั้งมั่น รวมไปถึงการรับรู้ในทางอื่นๆด้วย เช่น การมอง การอ่าน และการสัมผัส

3) การสะท้อนการเรียนรู้ หมายถึง การสะท้อนและแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทั้งส่วนบุคคลและกลุ่ม เพื่อการตระหนักรู้ ใคร่ครวญ จนเกิดเรียนรู้จากตนเองและผู้อื่น

3. ฐานการเรียนรู้ 3 ฐาน

การศึกษาที่จะพัฒนามนุษย์ที่สมบูรณ์ได้นั้นต้องพัฒนามนุษย์อย่างเป็นองค์รวม ทั้งร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา การมุ่งพัฒนาเพียงปรีชาญาณหรือการคิดเป็นเหตุเป็นผลเพียงด้านเดียวไม่อาจนำพาผู้เรียนให้ก้าวพ้นปัญหาหรือดำเนินชีวิตได้อย่างมีความสุข หลายครั้งหลายคราที่นำพาไปพบกับความเครียด การยึดติดตัวตน หากการศึกษาต้องการพัฒนาผู้เรียนให้เป็นผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการพัฒนาปัญญาของสมองไปพร้อมๆกับการพัฒนาปัญญาของหัวใจ (ศศิลักษณ์ ขยันกิจ, 2553) ในการศึกษาครั้งนี้ผู้สอนได้ออกแบบกิจกรรมเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ 3 ฐานไว้พอสังเขป ดังนี้

1) ฐานกาย การผ่อนคลายร่างกายด้วยกิจกรรมผ่อนพักตระหนักรู้ การทำโยคะ การนวด การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีสติ การเคลื่อนไหวประกอบบทเพลง การปฏิบัติธรรม กิจกรรมฐานกายมีความมุ่งหมายเพื่อพัฒนากายและใจให้อยู่ในภาวะสมดุล

2) ฐานใจ การเปิดรับอย่างบริสุทธ์ต่อประสบการณ์ต่างๆที่ผ่านเข้ามาทางประสาทสัมผัสทั้ง 5 ฝึกกำหนดลมหายใจ ฝึกกำกับสติ ฝึกสมาธิ การผ่อนคลายจิตใจด้วยดนตรีบรรเลงและงานศิลปะ การแบ่งปันเรื่องราวและประสบการณ์ชีวิตของตนเองและเพื่อนผู้ร่วมเรียนรู้

3) ฐานสมอง การฝึกคิดวิเคราะห์หาสาเหตุที่ส่งผลต่อพฤติกรรมของตน การทำงานศิลปะและสะท้อนคิดเชื่อมโยงระหว่างตัวตนกับสรรพสิ่ง การพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การสะท้อนการเรียนรู้เพื่อก่อให้เกิดปัญญาและปัญญาร่วม

การประยุกต์ใช้กิจกรรมสอดคล้องกับบทเรียนเรื่อง "การเข้าใจตนเอง"โดยมีเป้าหมายเพื่อพัฒนาการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานมีการพัฒนามนุษย์อย่างเป็นองค์รวมเพื่อการเรียนรู้ที่ลึกซึ้งเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงภายในตนและมีจิตสำนึกใหม่เกี่ยวกับตนเองและสรรพสิ่ง ผู้เขียนใช้วิธีการศึกษา 3 วิธีการ คือ 1. การสร้างฉันทะในการเรียนรู้
2. การจัดกระบวนการเรียนรู้ 3. การประเมินผลการเรียนรู้

1. การสร้างฉันทะในการเรียนรู้ หัวใจสำคัญของจิตตปัญญาศึกษาคือการตระหนักถึงเป้าหมายในการพัฒนาภายในและการเลือกใช้รูปแบบและวิธีการที่เหมาะสมกับสภาวะผู้ร่วมเรียนรู้ การสร้างฉันทะคือการสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าในตนเองด้วยความเชื่อมั่นและความเคารพในความเป็นมนุษย์ 4 ประการของสิ่งที่เรียนรู้ ผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ 3 ฐาน โดยการทำความเข้าใจแนวคิดพื้นฐานของรายวิชา และการเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ และเปิดพื้นที่ให้ผู้เรียนได้ใคร่ครวญกับประสบการณ์ที่ได้รับเพื่อการวางแผนการเรียนรู้สู่ความเปลี่ยนแปลงตนเองแบบองค์รวม โดยใช้กระบวนการหลักตามตามแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3

2. การจัดกระบวนการเรียนรู้ กิจกรรมเพื่อพัฒนาการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตน ผู้สอนได้ทำการพัฒนากิจกรรมทั้งหมด 5 กิจกรรม โดยมีการสอดแทรกกิจกรรมที่สอดคล้องกับความเชื่อพื้นฐานด้านความเชื่อมั่นและเคารพในความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริง 4 ประการ กระบวนการหลักตามแนวจิตตปัญญาศึกษา 3 กระบวนการซึ่งสอดคล้องกับการพัฒนาปัญญา 3 ฐาน โดยมีรูปแบบการจัดกิจกรรมดังนี้

ตารางที่ 2 กิจกรรมตามแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3

กิจกรรมที่ 1	เนื้อหาของบทเรียน	แนวคิด 4-3-3
1. ฉันคือใคร	- อัตมโนทัศน์ - กงล้อ 4 ทิศ - แนวทางการพัฒนาตนเอง	ความเชื่อพื้นฐานด้านความเชื่อมั่นและเคารพในความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริง 4 ประการ 1) มนุษย์มีเกียรติ 2) มนุษย์มีศักดิ์ศรี 3) มนุษย์สามารถเรียนรู้ได้ 4) มนุษย์สามารถพัฒนาได้ กระบวนการหลักตามแนวจิตตปัญญาศึกษา 3 กระบวนการ 1) สุนทรียสนทนา 2) การฟังอย่าง 3) การสะท้อนการเรียนรู้ ฐานการเรียนรู้ 3 ฐาน 1) ฐานกาย 2) ฐานใจ 3) ฐานสมอง
2. คุณค่าในตัวฉัน	- ความภาคภูมิใจในตนเอง - การพัฒนาความมั่นใจในตนเอง - การบำเพ็ญประโยชน์และกิจกรรมจิตอาสา	
3. ชีวิตคือการเรียนรู้	- ทฤษฎีหน้าต่างโจฮารี่ - การคิดเชิงบวก - การนำประสบการณ์ในอดีตมาเป็นบทเรียนและคติสอนใจ	
4. แรงจูงใจและการพัฒนาตนเอง	- ทฤษฎีแรงจูงใจ/ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคม - ต้นแบบในดวงใจ - การวางแผนการพัฒนาตนเองสอดคล้องกับ 3 ฐาน (ฐานกาย ฐานใจ ฐานสมอง)	
5. คุณค่าของความเป็นมนุษย์	- จุดยืนแห่งชีวิต - การทำกิจกรรมกลุ่มสัมพันธ์ - การช่วยเหลือผู้อื่น	

ที่มา : ผู้เขียน

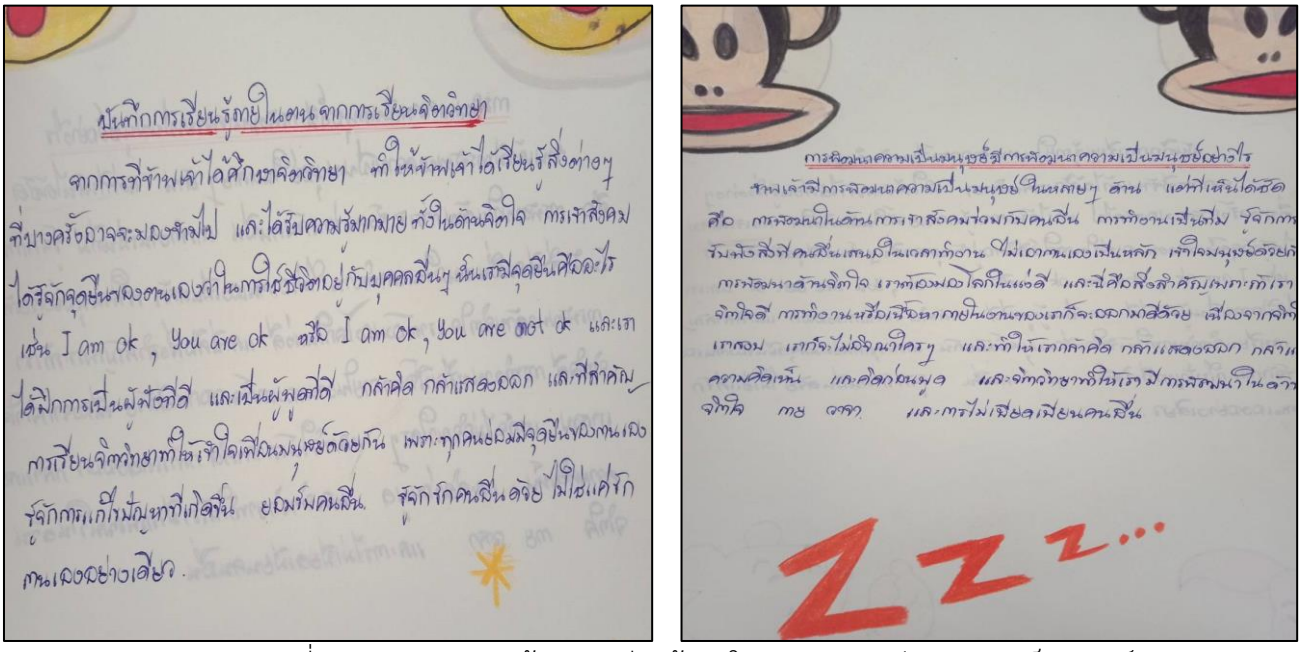
1. กิจกรรมฉันคือใคร การเขียนอัตมโนทัศน์ ซึ่งประกอบไปด้วยตนตามการรับรู้ ซึ่งเกิดจากการมองตนเองและผู้อื่นมอง การมองตนเองในภาพปัจจุบันตามความเป็นจริง และตนในอุดมคติ การวิเคราะห์ตนเองตามหลักกงล้อ 4 ทิศ การยอมรับความแตกต่างระหว่างบุคคล เคารพในความเป็นมนุษย์ของปัจเจกบุคคล บอกส่วนที่ดี ส่วนที่ต้องพัฒนาของตนเองและบอกแนวทางการพัฒนาตนเองได้

2. คุณค่าในตัวฉัน การเขียนความรู้สึกเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่ประทับใจและทำให้เกิดความภาคภูมิใจในตนเอง ทั้งสิ่งที่เป็นความสำเร็จและสิ่งที่ได้เคยช่วยเหลือคนอื่น การรู้สึกดีต่อตนเองและเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ การพัฒนาความมั่นใจในตนเอง

3. ชีวิตคือการเรียนรู้ การเขียนจดหมายให้กำลังใจตนเอง การเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ ประสบการณ์ในอดีตจะทำให้เราเข้มแข็ง การยอมรับข้อผิดพลาดในอดีตและนำมาเป็นบทเรียนการให้อภัยตนเอง การโอบกอดให้กำลังใจซึ่งกันและกันกับเพื่อนผู้ร่วมเรียนรู้

4. แรงจูงใจและการพัฒนาตนเอง การวางแผนในการพัฒนาตนเองครอบคลุมการเรียนรู้ 3 ฐาน กาย ใจ สมอง การเรียนรู้จากตัวแบบที่มีอิทธิพลกับผู้เรียน การวางแผนการพัฒนาตนเอง การทำความเข้าใจกับตนเอง การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและสะท้อนคิด

5. คุณค่าที่แท้จริงของความเป็นมนุษย์ การศึกษาจุดยืนแห่งชีวิต การทำกิจกรรมกลุ่มสัมพันธ์ การทำประโยชน์เพื่อส่วนรวม การเรียนรู้การทำงานเป็นทีม การมองภาพในอนาคตด้วยความคิดสร้างสรรค์และมองโลกในแง่ดี



ภาพที่ 1 แสดงผลการสะท้อนการเรียนรู้ภายในตนและการพัฒนาความเป็นมนุษย์

3. การประเมินผลการเรียนรู้ บันทึกผลจากการสะท้อนการเรียนรู้ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ผลการศึกษา

การจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาตามแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3 (จุมพล, 2555)ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนของผู้เรียน 2 ประเด็น คือ การเรียนรู้ภายในตน และการพัฒนาความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ มีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ด้านผลการเรียนรู้ภายในตน

1. ผู้เรียนมีความปรารถนาที่จะเรียนรู้จิตใจด้านในของตนเองมากยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่เห็นว่าตนควรฝึกสมาธิ ฝึกสติ ฝึกการควบคุมอารมณ์เพื่ออยู่กับปัจจุบันขณะ และทำจิตใจให้เข้มแข็ง รวมถึงการคิดไตร่ตรองก่อนตัดสินใจ เมื่อเกิดปัญหาควรปล่อยวางและมองโลกในแง่ดี

2. มีการดูแลสุขภาพ ออกกำลังกายอย่างสม่ำเสมอ ทำจิตใจให้ร่าเริงแจ่มใส เพราะจิตส่งผลต่อกาย และเมื่อกายและจิตมีความพร้อมจะส่งผลให้มีพลังชีวิต และมีความพร้อมในการทำงาน

3. มีแรงจูงใจเชิงบวก กระตือรือร้น รู้จักรับผิดชอบต่อหน้าที่ของตน มีการแบ่งเวลาในการทบทวนบทเรียน ควรแบ่งเวลาให้ชัดเจน แต่ไม่ควรตึงเครียดจนเกินไป มีการเขียนบันทึกเพื่อทบทวนตนเอง

4. มีการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง มีความมั่นใจในตนเอง กล้าแสดงออกที่ทางที่ถูกต้อง กล้าตัดสิน กล้าปฏิเสธ รู้จักให้เกียรติและรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น มีความเคารพตนเองและผู้อื่น มีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับบุคคลรอบข้าง

5. ลดการใช้อินเตอร์เน็ตและใช้เวลาทำกิจกรรมที่เป็นประโยชน์ต่อตนเองและส่วนรวมมากขึ้น

ด้านการพัฒนาตนเพื่อความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

1. คุณค่าที่แท้จริงของความเป็นมนุษย์คือการมีความรัก ความเมตตาให้แก่กัน การช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน การแบ่งปันน้ำใจแก่เพื่อนมนุษย์ด้วยความจริงใจโดยไม่หวังผลตอบแทน การทำความดีควรทำทั้งต่อหน้าและลับหลัง และมีความเห็นอกเห็นใจซึ่งกันและกัน

2. การเป็นมนุษย์สิ่งที่จะทำให้เรามีความสุขได้อย่างยั่งยืนคือความพอใจและความพอเพียง ต้องยอมรับและเห็นคุณค่าของตนเองและผู้อื่น มีความภาคภูมิใจในตนเอง ยอมรับในข้อบกพร่องของตนเองและพร้อมจะปรับปรุงแก้ไข มีกำลังใจให้กับตนเองและผู้อื่น

3. ในการดำรงชีวิตเมื่อต้องพบกับเหตุการณ์ที่ไม่พึงปรารถนาสามารถจัดการและแก้ไขปัญหาได้อย่างสร้างสรรค์ มีการคิดเชิงบวก มีทักษะในการจัดการกับอารมณ์และความเครียด แสวงหาความสุขได้จากความสงบ

4. มีการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง ฝึกฝนตนเองให้เป็นคนที่มีความรับผิดชอบและมีศักยภาพสูง ตั้งใจทำหน้าที่ของตนเองอย่างดีที่สุด รับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นและไม่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อน

สรุป

จิตตปัญญาศึกษาเน้นความสำคัญกับการพัฒนาความตระหนักรู้ การเรียนรู้ และการรู้เท่าทันมิติทั้งภายในจิตใจและโลกภายนอกผ่านกระบวนการ วิธีการ และกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อการพัฒนามนุษย์อย่างเป็นองค์รวมเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงภายในตน (Personal Transformation) วิธีการอันจะนำไปสู่เปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนคือการใช้เทคนิคการเปลี่ยนแปลงกายและใจ ซึ่งรวมถึงการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดให้เป็นไปในเชิงบวก การดูแลรักษาสุขภาพให้แข็งแรง การรู้จักผ่อนคลายความเครียด ปรับอารมณ์ให้สมดุล เพื่อสุขภาวะที่ดีโดยรวมทั้งกายและใจ การจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาตามแนวคิดและแนวปฏิบัติ 4-3-3 ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนของผู้เรียน 2 ประเด็น คือ 1. การเรียนรู้ภายในตน ทำให้ผู้เรียนเกิดเกิดความตระหนักในตนเอง มีแรงจูงใจเชิงบวกในการพัฒนาตนเอง และมีความกล้าแสดงออกอย่างสร้างสรรค์ และ 2. การพัฒนาความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ทำให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าที่แท้จริงของความเป็นมนุษย์ สิ่งที่ยิ่งใหญ่ในหัวใจของมนุษย์คือการช่วยเหลือผู้อื่นโดยไม่หวังผลตอบแทน การมีความพึงพอใจในชีวิตของตนเอง การมองโลกในแง่ดีและมีศักยภาพในการเรียนรู้ตลอดชีวิต จะเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตนจะช่วยให้บุคคลเกิดการเปลี่ยนแปลงตนเองในเชิงบวก เกิดแรงจูงใจในการพัฒนาตนเองให้มีความพร้อมทั้งทางกาย ใจ สติปัญญา ตลอดจนส่งผลต่อการพัฒนาความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์คือการมีคุณธรรมจริยธรรม

เคารพตนเองและผู้อื่น เห็นคุณค่าของการเสียสละประโยชน์ส่วนตน โดยเห็นแก่ประโยชน์ส่วนรวมมากขึ้น และส่งผลให้สังคมไทยเป็นรากฐานที่แข็งแกร่ง เพื่อให้คนไทยมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาการจัดกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาเพิ่มเติมในรายวิชาอื่นๆที่มีบริบทใกล้เคียงกัน เพื่อพัฒนากระบวนการสอนตามแนวจิตตปัญญาศึกษาให้ขยายวงกว้างขึ้น

2. ควรมีการนำกิจกรรมจิตตปัญญาศึกษาไปทดลองศึกษากับการพัฒนาตัวแปรอื่นๆทางจิตวิทยา เช่น ความฉลาดทางอารมณ์ การสร้างแรงจูงใจ กรอบแนวคิดเชิงบวก เป็นต้น

บรรณานุกรม

กฤษณมูรติ. (2556). **การศึกษาและสาระสำคัญของชีวิต.** กรุงเทพฯ : มูลนิธิอันวีกษณ.

อรอนงค์ แจ่มผล. (2556). **ผลของกระบวนการจิตตปัญญาศึกษาที่มีต่อการเรียนรู้ภายในตนของนักศึกษาที่เรียนรายวิชาจิตตปัญญาสำหรับครู.** กำแพงเพชร : คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร.

วิเชียร ไชยบัง. (2554.) **จิตศึกษากับการบ่มเพาะปัญญาภายใน.** บุรีรัมย์ : โรงเรียนลำปลายมาศพัฒนา.

วิจักขณ์ พานิช. (2550). **เรียนรู้ด้วยใจอย่างใคร่ครวญ การศึกษาดั่งเส้นทางแสวงหาจิตวิญญาณ.** กรุงเทพฯ : ซีเอ็ดยูเคชั่น.

ศศิลักษณ์ ขยันกิจ. (2553). **รายงานการวิจัยกระบวนการนำแนวคิดจิตตปัญญาศึกษามาใช้ในการจัดการเรียนการสอนและประสบการณ์เรียนรู้ของนิสิต วิชาการวัดและประเมินพัฒนาการเด็กปฐมวัย.** กรุงเทพฯ : คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรัฐกาล พงศ์ภคเธียร. (2553). **จิตตปัญญาศึกษา : การเรียนรู้สู่จิตสำนึกใหม่.** กรุงเทพฯ : สวนเงินมีมา.

สมร เจนจิจะ. (2555). **จิตตปัญญาศึกษาเพื่อพัฒนาศิลปะการใช้ภาษา.** นครปฐม : โครงการเอกสารวิชาการการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงศูนย์จิตตปัญญาศึกษา ลำดับที่ 18 มหาวิทยาลัยมหิดล.

กรศศิร์ ชิดดีและณัฐพร อุทัยธรรม. (2556). "กิจกรรมจิตตปัญญาศึกษา : กลยุทธ์การพัฒนาบุคลิกภาพนักศึกษาพยาบาล". **วารสาร Princess of Naradhiwas Journal**, 5, 2 : 106-117.

วรวุฒิ เพ็งพันธ์. (2558). "การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดจิตตปัญญาศึกษา : กรณีศึกษารายวิชาการพัฒนากับการศึกษา". **วารสารการศึกษาและการพัฒนาสังคม**, 11, 1 : 279-290.

ประเวศ วะสี. (2555). **จิตตภาวนากับการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐาน.** นครปฐม : การประชุมวิชาการประจำปีจิตตปัญญาศึกษาครั้งที่ 4 จัดโดยศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล ร่วมกับสถาบันอาศรมศิลป์และสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.).

จุมพล พูลภัทรชีวิน**.** (3 มิถุนายน 2555). "การตกผลึกและการระเบิดประสบการณ์ทางจิตตปัญญาทัศน์และจิตตปัญญาปฏิบัติ"**. มติชน.**

" สรุปสาระสำคัญแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่12". (5 มกราคม 2562). [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก www.nesdb.go.th /plan12

"ประกาศกระทรวงศึกษาธิการเรื่องมาตรฐานการอุดมศึกษาพ.ศ.2561". (5 มกราคม 2562). [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก www.ratchakitcha.soc.go.th

James Garbarino. (2011). **The Positive Psychology of Personal Transformation leveraging resilience for life change.** New York : Springer.

Matthew Mills. (2006). **Mind & Body Metamorphosis Conditioning techniques for personal transformation .** West Sussex : Summersdale.

ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครู ของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

THE EFFECTIVENESS OF FLIPPED CLASSROOM INSTRUCTIONAL MODEL IN TEACHING PROFESSION SUBJECT AT NAKHON RATCHASIMA COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

อิทธิพัทธ์ ขรึมสันเทียะ*
ITTIPHAT KRUMSANTIER

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดัชนีประสิทธิผลของวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านและความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้โดยใช้วิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน รายวิชาความเป็นครู ระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ประชากรเป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ปีการศึกษา 2560 จำนวน 10 คน เครื่องมือที่ใช้ได้แก่ แผนการสอนโดยใช้วิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และแบบวัดความพึงพอใจต่อการเรียนรู้ สถิติที่ใช้ ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ร้อยละ ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และค่าดัชนีประสิทธิผล ผลการวิจัยพบว่า ดัชนีประสิทธิผลของของวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน วิชาความเป็นครูมีค่าเท่ากับ 0.75 หมายความว่า ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้นร้อยละ 75.00 และนักศึกษามีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน อยู่ในระดับมาก (μ = 4.17)

คำสำคัญ: ดัชนีประสิทธิผล, ความพึงพอใจ, ห้องเรียนกลับด้าน

ABSTRACT

The objectives of this research were to study the effectiveness of flipped classroom instructional model and students' satisfaction towards the model in Teaching Profession subject, academic year 2018. The subject was 10 4th year students at Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts. The research instruments were flipped classroom lesson plans, test, and satisfaction questionnaire. The data were analyzed by using mean, percentage, standard deviation, and effectiveness index. The results were shown that

*วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

the effectivness index of flipped classroom instructional model was at 0.75. It meant that students' effectiveness was increased 75%, and students' satisfaction towards flipped classroom instructional model was at high level (μ = 4.17).

Keywords: achievement, satisfaction, flipped classroom

บทนำ

โลกแห่งการศึกษาในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ด้วยอิทธิพลของยุคที่มีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว จากการพัฒนาทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ทำให้การเชื่อมโยงข้อมูลต่าง ๆ เข้าด้วยกันทั่วทุกภูมิภาคของโลกเป็นไปได้โดยง่าย เป็นยุคแห่งข้อมูลข่าวสารที่ ไร้ขีดจำกัด (สุทธิพร จิตต์มิตรภาพ, 2553: 1-5) เมื่อโลกก้าวย่างสู่ศตวรรษ 21st Century Skills วิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนวิธีคิด วิธีการพัฒนา “พลเมืองโลก” รุ่นใหม่ ถูกจุดประกายขึ้น และการศึกษาของมนุษย์โลก จากวิทยาการความก้าวหน้าของเทคโนโลยี วงการศึกษาของไทยเราก็เช่นเดียวกัน ที่ได้รับผลกระทบจากปัจจัยต่างๆ ที่เกิดขึ้น มีการคิดค้นเพื่อพัฒนารูปแบบนวัตกรรมทางการเรียนรู้ เพื่อให้ก้าวทันกับความเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อชีวิตของผู้คนในสังคมไทย และสังคมโลกทั้งด้านบวก และลบ ที่มุ่งเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ (Learners Center) (วิจารณ์ พานิช. 2560 : 11)

ห้องเรียนกลับด้าน (Flipped classroom) คือ วิธีใช้เวลาเรียนในห้องเรียนให้เกิดคุณค่าสูงสุดแก่ศิษย์คือใช้ฝึกประยุกต์ใช้ความรู้ในสถานการณ์ต่าง ๆ เพื่อช่วยให้เกิดการเรียนแบบ “รู้จริง” (Mastery Learning) และเป็นวิธีจัดการเรียนรู้ที่ยกระดับคุณค่าของความเป็นครู คือ ครู ไม่สอนแบบถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์โดยตรงอีกต่อไป“ห้องเรียนกลับด้าน” จึงกลายเป็นนวัตกรรมและมุมมองหนึ่งของตัวอย่างจาก ประสบการณ์จริงที่เกิดขึ้นในวงการศึกษา (วรวรรณ เพชรอุไร. 2556 : 1) แต่การถ่ายทอดผ่านสื่อวีดิทัศน์สั้น ๆ 15-20 นาที ให้นักเรียนไปเรียนสาระความรู้ที่บ้าน ซึ่งเปิดโอกาสให้เด็กที่เรียนช้ำ “กรอกลับครู” ได้ จะดูซ้ำหลายครั้งก็ได้ ดูแล้วไม่เข้าใจจะชวนพ่อแม่มาดูและช่วยอธิบายก็ได้ แล้วในวันรุ่งขึ้น นักเรียนก็ได้ทำโจทย์หรือกิจกรรมเพื่อฝึกใช้ความรู้นั้น เกิดกระบวนการ “เรียนรู้โดยลงมือทำ” (Learning by Doing) ที่จะช่วยให้เด็กรู้ลึกและรู้จริง โดยครูเปลี่ยนไปทำหน้าที่ “ครูฝึก” หรือโค้ช ครูเป็นตัวการของห้องเรียนกลับทางและครูก็ต้องทำงานแบบกลับทางด้วย คือแทนที่จะสอนวิชาหน้าชั้นเรียน กลับสอนหน้ากล้องวิดีทัศน์ แล้วใช้เวลาเรียนที่โรงเรียนของศิษย์ ทำหน้าที่ครูฝึก (Coach) ให้นักเรียนฝึกแปลงวิชาหรือประยุกต์ใช้วิชา ซึ่งในกระบวนการนั้นนักเรียนต้องสร้างความรู้ความเข้าใจของตนขึ้นมาในสมองและในหัวใจ ก่อนจะประยุกต์ใช้ความรู้ในกิจกรรมหรือโจทย์แบบฝึกหัดเป็นการฝึกฝนเรียนรู้ที่แท้จริง (วิจารณ์ พานิช. 2556 : 21) การออกแบบกระบวนการหรือกิจกรรมการเรียนรู้ทั้งในห้องเรียนและทางออนไลน์เป็นงานที่ท้าทาย และส่งผลต่อการทัศนคติที่ดีต่อการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญเป็นเป้าหมายเชิงพฤติกรรมเพื่อสร้างทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต กิจกรรมการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพจะต้องไม่ยากเสียจนทำให้ผู้เรียนท้อถอย และไม่ง่ายเกินไปจนไม่ท้าทายความสามารถของผู้เรียนและกิจกรรมการเรียนรู้จะต้องมีความสนุกสนานทำให้ผู้เรียนแสดงความสามารถและมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ของตนเองได้อย่างเต็มที่ (จันทวรรณ ปิยะวัฒน์. 2560 : 113)

สภาพปัจจุบันความสัมพันธ์ในห้องเรียนของไทยมักเป็นไปในลักษณะ "อึดอัด" ทั้งผู้เรียนและผู้สอน ทางฝั่งผู้เรียนก็มักจะเรียนด้วยภาวะที่ "เกร็ง" เกรงว่าจะจดไม่ทัน เกรงว่าจะไม่เข้าใจ เกรงว่าจะตอบไม่ได้ เกรงว่าจะตอบผิดและไม่ตรงใจอาจารย์ เกรงว่าเพื่อนร่วมชั้นจะมองตนเองอย่างไร เกรงว่าจะเข้าเรียนไม่ครบ เกรงว่าจะสอบไม่ผ่าน ฯลฯ ในขณะที่ฝั่งผู้สอนก็อึดอัด เพราะถามอะไรไปก็มักจะไม่ได้คำตอบ เลยไม่ทราบว่าผู้เรียนจะเข้าใจหรือไม่เข้าใจ นำไปใช้ได้หรือนำไปใช้ไม่ได้? สุดท้ายผู้สอนก็ได้พบนิสิตเฉพาะในการบ้านและข้อสอบที่ผู้สอนต้องตรวจให้คะแนนออกเกรดเท่านั้น นอกนั้นผมแทบไม่เคยทราบเลยว่า นิสิตคิดอย่างไร? (เดชรัต สุขกำเนิด. 2560 : 94)

การใช้เทคโนโลยีในการจัดการเรียนรู้เป็นความสำคัญอย่างยิ่งที่ครูผู้สอนจะต้องเลือกนำมาใช้ประกอบกับการจัดการเรียนรู้ผู้วิจัยจึงสนใจนำเอาเทคนิคการสอนดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในรายวิชาความเป็นครู ประกอบด้วยภาคบรรยายและภาคปฏิบัติเพื่อให้นักศึกษามีความรู้ ความเข้าใจ ในทฤษฎีและสามารถฝึกปฏิบัติ มีทักษะและความชำนาญในการทดสอบการปฏิบัติหน้าที่ และภาระงานของครู พัฒนาการของวิชาชีพครู มากขึ้นจนสามารถเชื่อมโยงความรู้จากภาคทฤษฎีคุณลักษณะของครูที่ดี ทัศนคติที่ดีต่อวิชาชีพครู สู่ภาคปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง ปีการศึกษาปี 2560 จำนวน 10 คน ซึ่งได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เนื่องจากมีนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 เพียง 10 คน และที่ผ่านมาพบว่า ภาคการเรียนที่ 1/2560 มีนักศึกษาที่สอบไม่ผ่านวิชานี้เป็นจำนวน 2 คน จากจำนวนนักศึกษา 10 คน คิดเป็นร้อยละ 20 ซึ่งจากการวิเคราะห์และประเมินผลการเรียนของนักศึกษาระดับนี้ พบว่านักศึกษาขาดการจดบันทึกสิ่งที่อาจารย์อธิบายเพิ่มเติมในชั้นเรียน ขาดความกระตือรือร้นในการเรียน ขาดทักษะทางด้านการคิดวิเคราะห์และการสรุปประเด็น นักศึกษาจึงไม่สามารถเชื่อมโยงความรู้กับเนื้อหาแต่ละบทได้ และ ขาดการส่งงานและทำแบบทดสอบหลังเรียน จึงทำให้คะแนนสอบคะแนนรายงานภาคปฏิบัติ และผลรวมของคะแนนทั้งหมดอยู่ในระดับต่ำ ส่งผลให้นักศึกษาสอบไม่ผ่านตามเกณฑ์ประเมินผล นอกจากนั้นพบว่านักศึกษาระดับที่กำลังจะเรียนในรายวิชานี้ ซึ่งเป็นกลุ่มที่ผู้สอนเคยสอนมาแล้วเมื่อภาคการศึกษาที่ 1/2560 ส่วนใหญ่ขาดทักษะทางด้านการคิดวิเคราะห์และการสรุปประเด็นเช่นเดียวกัน ดังนั้นงานวิจัยในชั้นเรียนในครั้งนี้จะเน้นการพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์ของนักศึกษา โดยใช้รูปแบบการสอนแบบ "ห้องเรียนกลับด้าน" กล่าวคือให้นักศึกษาอ่านเอกสารประกอบการสอนและศึกษาวิดีโอที่บ้านแต่ให้ทำแบบฝึกหัดและกิจกรรมพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์ในห้องเรียน

การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาความเป็นครู ของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 และความพึงพอใจต่อวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน มีคุณค่าและประโยชน์ในการจัดการศึกษาในศตวรรษที่ 21 และส่งเสริมคุณภาพนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยทำการศึกษาวิจัยด้านผลสัมฤทธิ์จากการเรียนแบบห้องเรียนกลับด้านในวิชาความเป็นครู และศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้เทคนิคการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน การกลับด้านห้องเรียนและเรียนให้รู้จริง (Flipped – Mastery Classroom) จึงเป็นแนวทางการจัดการเรียนรู้ที่จะช่วยให้นักศึกษาสามารถเรียนรู้ตามวัตถุประสงค์ เมื่อพื้นฐานความรู้มากพอจะสามารถเรียนรู้ในวัตถุประสงค์ที่ยากขึ้นได้ การใช้วีดิทัศน์ ออนไลน์จะช่วยให้สามารถเรียนรู้ได้ไม่จำกัดจำนวนครั้ง เมื่อทำความเข้าใจ ก็จะสามารถจดบันทึกและนำมาสอบถามในชั้นเรียน เป็นการฝึกทักษะการคิดวิเคราะห์ และสรุปประเด็นเนื้อหาได้อย่างมั่นใจ กิจกรรมที่ร่วมกันกับเพื่อนๆ ในชั้นเรียน จะช่วยเสริมความเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น และเพื่อเป็นกรณีศึกษาการพัฒนาระดับความสำเร็จที่ได้รับจากการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน และความรู้สึกหรือทัศนคติของนักศึกษาต่อกิจกรรมการเรียนรู้แบบ

ห้องเรียนกลับด้าน ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมทั้งสถานศึกษาหรือหน่วยงานอื่นที่มีความสนใจสามารถนำไปปรับใช้หรือพัฒนาให้สอดคล้องกับความต้องการขององค์กรต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาดัชนีประสิทธิผลของวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครู ของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
2. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษา ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้วิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน

วิธีการศึกษา

1. ให้นักศึกษาทำแบบทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) โดยข้อสอบจะแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ความรู้พื้นฐานประสบการณ์วิชาชีพครูที่ต้องนำมาบูรณาการกับวิชาความเป็นครู เช่น กฎหมายที่เกี่ยวข้องกับวิชาชีพครู ทักษะของครูในศตวรรษที่ 21 บทบาทหน้าที่ สภาพงานครู พัฒนาการของวิชาชีพครู คุณลักษณะของครูที่ดี คุณธรรม จริยธรรมและจรรยาบรรณวิชาชีพ และการพัฒนาบุคลิกภาพเป็นแบบอย่างที่ดีในวิชาชีพครู
2. นำข้อมูลที่ได้จากการทำแบบทดสอบของนักศึกษามาวิเคราะห์ผล เพื่อดำเนินการจัดแผนการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ดังตารางที่ 1 เป็นระยะเวลา 16 สัปดาห์

ตารางที่ 1 แผนการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน

เรื่อง	รายละเอียด	สัปดาห์การเรียนรู้
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 (ด้านคุณธรรม จริยธรรม) Flipped classroom -ครูผู้สอนด้วยหัวใจ (From The Heart)	ฝึกทักษะการอ่าน ชมสื่อวีดิทัศน์ (video) อยู่บน Youtube อินเทอร์เน็ต (Internet) และการเขียนสรุปโดยให้นักศึกษาสืบค้นชมสื่อวีดิทัศน์ ทำความเข้าใจ และสรุปเรื่องราวจากสื่อวีดิทัศน์(video) ด้วยตนเองที่บ้าน โดยเขียนลงในสมุดบันทึก (Cornell Note) และนำมาอภิปรายสรุปประเด็นสาระสำคัญในห้องเรียน โดยอาจารย์เป็นผู้สรุปและตรวจประเมินสมุดบันทึก	1 - 2
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 (ด้านความรู้) Flipped classroom -พระคุณครูไม่มีวันเกษียณ	ฝึกทักษะการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศและทักษะการสืบค้น ให้นักศึกษาทุกคนสืบค้นสื่อวีดิทัศน์ (video) การศึกษาที่เกี่ยวกับหัวข้อวิชาชีพครู ที่อาจารย์มอบหมายคนละ 1 สื่อวีดิทัศน์ แล้วนำวีดิทัศน์มาโพสต์หรือแชร์ในกลุ่ม Professionl Experience ทาง facebook และให้นักศึกษาทุกคนกดถูกใจ(Like) สื่อวีดิทัศน์(video) ที่ตัวเองสนใจหรือชื่นชอบได้ไม่จำกัดจำนวน โดยวีดิทัศน์ที่	3 - 5



	ได้รับการกด like มากที่สุด 3 สื่อวีดิทัศน์ จะได้นำมาร่วมกันอภิปราย สรุปสาระ ประเด็นวิเคราะห์ในชั้นเรียน -ให้นักศึกษาเลือกสื่อวีดิทัศน์(video) ที่ได้รับการกด like มากที่สุดเพื่อทำความเข้าใจ และสรุปเรื่องราวด้วยตนเองที่บ้าน โดยอาจารย์จะเป็นผู้ตรวจสมุดบันทึก(Cornell Note) และข้อเสนอแนะสรุปเพื่อให้นักศึกษาแก้ไขและปรับปรุงในงานครั้งต่อไป	
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 (ด้านทักษะทางปัญญา) Flipped classroom -เสียงกู่จากครูใหญ่	ฝึกทักษะการวิเคราะห์และตีความจากสื่อวีดิทัศน์ (video) อยู่บน Youtube อินเทอร์เน็ต (Internet) อาจารย์จะเป็นผู้เลือกสื่อวีดิทัศน์(video) ที่เกี่ยวข้องกับบทเรียนมานำเสนอให้นักศึกษาชมและร่วมกันอภิปรายวิเคราะห์สำคัญทั้งกรณีรายบุคคลและรายกลุ่ม เพื่อให้นักศึกษามีความชำนาญและคุ้นเคยในการฝึกทักษะการวิเคราะห์และตีความจากเรื่องที่ชมสื่อวีดิทัศน์(video) มากขึ้น รวมทั้งสามารถตีความได้ถูกต้อง โดยมีอาจารย์เป็นผู้สรุปรวมอีกครั้งหนึ่ง	6 - 9
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 (ด้านความสัมพันธ์ทางสังคม) Flipped classroom	ฝึกทักษะการมีส่วนร่วมกับสังคมและแสวงหาความรู้ด้วยตนเองด้วยวิเคราะห์ ประเด็นต่างๆ อย่างมีเหตุผล อาจารย์จึงมอบหมายให้นักศึกษาทุกคนศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับสื่อวีดิทัศน์(video) อยู่บน Youtube อินเทอร์เน็ต (Internet) ความเป็นครูที่นักศึกษาสนใจคนละ 1 เรื่อง และต้องไม่ซ้ำกัน โดยถ่ายรูปและเขียนแชร์งานสมุดบันทึก (Cornell Note) ผ่านทางกลุ่ม Professionl Experience ทาง facebook และให้นักศึกษาทุกคนกดถูกใจ (Like) งานสมุดบันทึก(Cornell Note) ที่ตัวเองสนใจหรือชื่นชอบได้ไม่จำกัดจำนวน ที่ได้รับการกด like มากที่สุด 3 เรื่อง จะได้คะแนนเต็ม 10 คะแนน ส่วนงานอื่นๆ จะได้รับคะแนนรองลงมาตามลำดับ	10 - 12

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 (ด้านวิเคราะห์ สื่อสาร และเทคโนโลยี) Flipped classroom -การพัฒนาบุคลิกภาพครู -จรรยาบรรณวิชาชีพครู -บทบาทหน้าที่ของครู -บุคคลแห่งการเรียนรู้ -คุณลักษณะของครูที่ดี	ฝึกทักษะปฏิบัติการและการวิเคราะห์ สร้างสรรค์สื่อวีดิทัศน์(video) ความเป็นครู อาจารย์เป็นผู้แบ่งกลุ่มให้นักศึกษา โดยแบ่งเป็น 5 กลุ่ม นักศึกษาต้องช่วยกันตั้งแต่การวางแผน ระดมสมอง และสร้างสรรค์สื่อวีดิทัศน์(video) ความเป็นครู และนำเสนอบน Youtube อินเทอร์เน็ต (Internet) โดยอาจารย์จะเป็นผู้ตรวจ ให้คะแนน และให้ข้อคิดเห็นผ่านทางกลุ่ม Professionl Experience ทาง facebook และการเรียนในห้องเรียน	13 - 16

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2560 ระยะเวลา 12 ชั่วโมง โดยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. ผู้วิจัยชี้แจงวัตถุประสงค์ของการวิจัยและวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านให้กับกลุ่ม ประชากร

2. ผู้วิจัยทำการทดสอบก่อนการจัดการเรียนรู้ (Pre-test) วิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านกับกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีพครู เรื่อง 1) ทักษะของครูในศตวรรษที่ 21 บทบาทหน้าที่ 2) สภาพงานครู พัฒนาการของวิชาชีพครู 3) คุณลักษณะของครูที่ดี คุณธรรม จริยธรรมและจรรยาบรรณวิชาชีพ และ 4) การพัฒนาบุคลิกภาพเป็นแบบอย่างที่ดีในวิชาชีพครู ซึ่งเป็นข้อสอบแบบปรนัย แบบเลือกตอบ 5 ข้อ จำนวน 40 ข้อ

3. ดำเนินการจัดการเรียนรู้ตามแผนการจัดการเรียนรู้วิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน จำนวน 5 แผนตามขั้นตอนการ เรียนรู้แบบสืบเสาะหาความรู้ เพิ่มทักษะการคิดวิเคราะห์ ด้านทักษะคุณธรรม จริยธรรม จากการชมวีดีทัศน์เรื่อง ครูผู้สอนด้วยหัวใจ (From The Heart) ด้านทักษะการจัดการเรียนรู้ ชมวีดีทัศน์เรื่อง พระคุณครูไม่มีวันเกษียณ ด้านทักษะปัญญา จากการชมวีดีทัศน์เรื่อง เสียงกู่จากครูใหญ่ ด้านทักษะความสัมพันธ์บุคคลและความรับผิดชอบ และด้านทักษะวิเคราะห์เชิงตัวเลข การสื่อสาร และการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ สร้างสรรค์เนื้อหาวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านวีดีทัศน์เรื่อง การพัฒนาบุคลิกภาพครู , จรรยาบรรณวิชาชีพครู, บทบาทหน้าที่ของครู, บุคคลแห่งการเรียนรู้ และคุณลักษณะของครูที่ดี โดยให้กลุ่มประชากรทดลอง เรียนรู้ด้วยการชมวีดิทัศน์ และสร้างสรรค์เนื้อหาวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน (Flipped classroom) ตามที่ผู้วิจัยได้มอบหมาย

4. หลังจากสิ้นสุดการทดลองแล้วทำการทดสอบหลังเรียน (Post-test) กับกลุ่มประชากร โดย ใช้เครื่องมือชุดเดียวกับเครื่องมือที่ใช้ทดสอบก่อนเรียน ทั้งแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และให้กลุ่มประชากรทำแบบประเมินความพึงพอใจต่อการ จัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน

5. ผู้วิจัยนำผลที่ได้จากการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและ ความพึงพอใจต่อวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านมาวิเคราะห์ด้วยวิธีการทางสถิติ



ตารางที่ 2 คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของแบบทดสอบก่อนเรียน

นักศึกษาคนที่	คะแนนที่สอบได้	ร้อยละ
1	22	55.00
2	13	32.50
3	14	35.00
4	15	37.50
5	14	35.00
6	15	37.50
7	20	50.00
8	14	35.00
9	21	52.50
10	20	50.00
รวม	168	42.00
เฉลี่ย	16.80	

ผลการศึกษา

จากตารางที่ 2 พบว่า คะนนก่อนเรียนมีค่าคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 16.80 จากคะแนนเต็ม 40 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 42.00 ซึ่งไม่ผ่านเกณฑ์ร้อยละ 50 ซึ่งพบว่านักศึกษาส่วนใหญ่ขาดความรู้ ความเข้าใจ การวิเคราะห์ และสรุปเรื่องราวความหมายของ วิชาชีพครู ภาระงานของครู พัฒนาการของวิชาชีพครู คุณลักษณะของครูที่ดี และทัศนคติที่ดีต่อวิชาชีพครู รวมทั้งขาดความรู้ด้านจรรยาบรรณวิชาชีพครู

นำข้อมูลที่ได้จากการทำแบบทดสอบก่อนเรียนมาออกแบบเพื่อจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน โดยใช้แผนการจัดการเรียนรู้ทั้ง 5 แผน ได้ผลแสดงดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ผลที่ได้จากแผนการจัดการเรียนรู้แบบต่างๆ จากวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน

แผนการจัดการเรียนรู้	ผลที่ได้
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 (ด้านคุณธรรม จริยธรรม) Flipped classroom ครูผู้สอนด้วยหัวใจ (From The Heart)	นักศึกษาส่วนใหญ่ ยังขาดทักษะการวิเคราะห์จับประเด็นและ สรุปใจความสำคัญ ทำให้ไม่สามารถสรุปสาระสำคัญ (The Cornell Note) ของแต่ละบทเรียน Flipped classroom
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 (ด้านความรู้) Flipped classroom	นักศึกษาสามารถสืบค้นสื่อวีดิทัศน์ (video) การศึกษาที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิชาชีพครูทางเว็บไซต์ได้ตามหัวข้อที่ตกลงร่วมกัน และสามารถสื่อสาร เลือกสื่อ กดถูกใจ like วีดิ

แผนการจัดการเรียนรู้	ผลที่ได้
พระคุณครูไม่มีวันเกษียณ	ทัศน์ (video) ได้ตรงตามหัวข้อที่ต้องการ แสดงให้เห็นว่านักศึกษาส่วนใหญ่รู้จักวิธีการสืบค้นสื่อสาร โดยใช้เทคโนโลยี อินเตอร์เน็ตได้เป็นอย่างดี และสามารถนำมาแชร์ให้เพื่อนๆ ในกลุ่มได้
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 (ด้านทักษะทางปัญญา) Flipped classroom เสียงกู่จากครูใหญ่	นักศึกษาส่วนใหญ่ มีทักษะสามารถวิเคราะห์สื่อวีดิทัศน์ (video) ที่กำหนดได้ และมีนักศึกษาร้อยละ 60 ที่สามารถตีความและเรียบเรียงภาษาได้ถูกต้องเหมาะสม และมีนักศึกษาบางคนมีการเตรียมตัวโดยชมสื่อวีดิทัศน์ (video) มาจากบ้านก่อน ทำให้สามารถเข้าใจมีทักษะการนำเสนอและร่วมอภิปรายได้ในระยะเวลาที่ตกลงร่วมกัน
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 (ด้านความสัมพันธ์ทางสังคม) Flipped classroom	นักศึกษาทุกคนสามารถแบ่งงานกัน และรับผิดชอบศึกษาสืบค้นความรู้เกี่ยวกับสื่อวีดิทัศน์ (video) บนYoutube อินเตอร์เน็ต (Internet) ที่นักศึกษาสนใจได้ เป็นอย่างดี และสามารถนำมาแชร์ให้เพื่อนๆ ในกลุ่มได้ และนักศึกษาทุกคนกระตือรือร้นในการศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับสื่อวีดิทัศน์ (video) หรือนวัตกรรมที่ตนเองสนใจ โดยกดถูกใจแล้วบันทึกในCornell Note และเขียนแชร์ Facebook ผ่านกลุ่ม Professional Experience ได้
แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 (ด้านวิเคราะห์ สื่อสาร และเทคโนโลยี) Flipped classroom - การพัฒนาบุคลิกภาพครู - จรรยาบรรณวิชาชีพครู - บทบาทหน้าที่ของครู - บุคคลแห่งการเรียนรู้ - คุณลักษณะของครูที่ดี	นักศึกษามีความรับผิดชอบต่อบทบาทหน้าที่สามารถแบ่งงานและช่วยเหลือกัน ในการสร้างสรรค์สื่อวีดิทัศน์ (video) Flipped classroom ของกลุ่มร่วมมือผลิตสื่อประกอบการนำเสนอ (Powerpoint presentation) เป็นอย่างดี (จากผลการประเมิน) จากการประเมินการนำเสนอพบว่ามี นักศึกษาร้อยละ 60 สามารถวิเคราะห์ สื่อสาร สร้างสรรค์ได้ถูกต้อง ตรงประเด็นสอดคล้อง และมีการอ้างอิงที่มาประกอบคำอธิบาย



ตารางที่ 4 คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาจากการทำแบบทดสอบหลังเรียน

นักศึกษาคนที่ 1	คะแนนที่สอบได้	ร้อยละ
1	35	87.50
2	34	85.00
3	35	87.50
4	36	90.00
5	36	90.00
6	35	87.50
7	35	87.50
8	34	85.00
9	32	80.00
10	30	75.00
รวม	342	85.50
เฉลี่ย	34.20	

จากตารางที่ 4 พบว่าคะนนก่อนเรียนมีค่าคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 34.20 จากคะแนนเต็ม 40 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 85.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 50 วิเคราะห์ดัชนีประสิทธิผลของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครู ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 โดยใช้วิธีการของกูดแมน , เฟลคเทอร์ และชไนเดอร์ (เผชิญ กิจระการ. ม.ป.ป. : 1-3 ; อ้างอิงมาจาก Goodman , Flecther and Schneider. 1980 ; 30-34) ปรากฏผลดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ผลการวิเคราะห์ดัชนีประสิทธิผลของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน รายวิชาความเป็นครูของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 4

จำนวนนักศึกษา (N)	คะแนนเต็ม	ผลรวมคะแนนก่อนเรียน	ผลรวมคะแนนหลังเรียน	ดัชนีประสิทธิผล
10	40	168	342	0.75

จากตารางที่ 5 พบว่า ดัชนีประสิทธิผลของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครูของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 มีค่าเท่ากับ 0.75 หมายความว่า นักศึกษามีคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้นร้อยละ 75.00

ผู้วิจัยได้ใช้แบบวัดความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ทำการวัดความพึงพอใจหลังเรียนกับนักศึกษาที่ได้รับการจัดการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ทางสถิติ

ตารางที่ 6 ความพึงพอใจในกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน (นักศึกษา 10 คน)

กิจกรรม/สื่อการสอน	ระดับความพึงพอใจ		
	μ	SD	แปลความหมาย
1. ด้านรูปแบบการเรียนรู้ (The Cornell Note)			
1.1 สรุปสาระสำคัญในส่วนที่ 1 Notetaking Column	4,10	0.57	มาก
1.2 สรุปสาระสำคัญในส่วนที่ 2 Cue Column	4,50	0.71	มาก
1.3 สรุปสาระสำคัญในส่วนที่ 3 Summary	4.00	0.94	มาก
1.4 ฝึกทักษะการสืบค้นบทความวิจัย/วิชาการศึกษา	4.20	0.79	มาก
1.5 การเข้ากลุ่มร่วมมือประชุมกลุ่มย่อยเพื่อนำเสนอ	4.10	0.74	มาก
สรุป	**4.18**	**0.75**	**มาก**
2. ด้านกิจกรรมการเรียนรู้ Youtube			
2.1 เรื่อง ครูผู้สอนด้วยหัวใจ (From my Heart)	4.30	0.48	มาก
2.2 เรื่อง พระคุณครูไม่มีวันเกษียณ	4.40	0.52	มาก
2.3 เรื่อง บทบาทหน้าที่ของครู	4.20	0.42	มาก
2.4 เรื่อง คุณลักษณะของครูที่ดี จรรยาบรรณวิชาชีพ	3.80	0.42	มาก
2.5 เรื่อง การพัฒนาบุคลิกภาพครู	4.00	0.00	มาก
สรุป	**4.14**	**0.45**	**มาก**
3. ด้านการใช้ประโยชน์จากการเรียนรู้			
3.1 เอกสารประกอบนำเสนอ			
3.2 เอกสารประกอบความสมบูรณ์ของ Cornell Note	4.00	0.67	มาก
3.3 Flipped classroom ของกลุ่มร่วมมือผลิตสื่อ	4.00	0.67	มาก
ประกอบการนำเสนอ (Powerpoint presentation)	4.40	0.84	มาก
สรุป	**4.13**	**0.73**	**มาก**
4. ด้านนักศึกษาได้รับประโยชน์ การแชร์ข้อมูลหรือการแสดงความคิดเห็นทาง Social Media (Facebook) ผ่านทางกลุ่ม Professionl Experience	4.40	0.52	
สรุปโดยรวม	**4.17**	**0.63**	**มาก**

ผลการประเมินความพึงพอใจใน พบว่านักศึกษามีความพึงพอใจต่อกิจกรรมการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครู ประจำภาคการศึกษาที่ 2/2560 พบว่า ผู้เรียนมีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้อยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.17 และที่มีความพึงพอใจในระดับมากสองอันดับแรก คือ ด้านนักศึกษาได้รับประโยชน์ ด้วยการแชร์ข้อมูลหรือแสดงความคิดเห็นทาง Social Media (Facebook) ผ่านกลุ่ม Professional Experience มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.40 และด้านรูปแบบการเรียนรู้ (The Cornell Note) มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.18 ส่วนด้านกิจกรรมการเรียนรู้ Youtube มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.14 และด้านเอกสารประกอบการเรียนการสอน มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.13 ซึ่งภาพรวมอยู่ในระดับมาก

จะเห็นได้ว่านักศึกษาส่วนใหญ่มีความพึงพอใจในการแชร์ข้อมูลหรือแสดงความคิดเห็นทาง Social Media (Facebook) ผ่านกลุ่ม Professionl Experience มากที่สุด อาจเป็นเพราะนักศึกษารู้สึกผ่อนคลายและไม่มีความกดดันทั้งจากระยะเวลาและในการทำงานที่ห้องพัก รองลงมาเป็นความพึงพอใจในการกิจกรรมการเรียนรูปแบบต่างๆ (The Cornell Note) กลุ่มปฏิบัติการ เนื่องจากนักศึกษาไม่ต้องทำงานคนเดียว สามารถช่วยกันทำการวิเคราะห์ผลสรุปสาระสำคัญในส่วนต่างๆ รับฟังเหตุผลซึ่งกันและกัน ตามกิจกรรมที่ผู้สอนจัดขึ้นเพื่อพัฒนาทักษะการอ่าน วิเคราะห์ และสืบค้นบทความวิจัย งานวิชาการทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พบว่านักศึกษาก็ให้ ความพึงพอใจในระดับต้นๆ ซึ่งอาจเป็นผลเนื่องจากนักศึกษาจะได้ฝึกทักษะการอ่าน และสามารถนำผลการวิจารณ์ของบทความวิจัยที่เกี่ยวข้องไปใช้เป็นตัวอย่างอ้างอิงในการเขียนวิเคราะห์ผลการสรุปสาระสำคัญในส่วนต่างๆ ของตัวเองได้ถูกต้องมากขึ้น นอกจากนั้นพบว่านักศึกษามีความพึงพอใจต่อการใช้สื่อสังคมออนไลน์ Facebook เป็นช่องทางในการติดต่อสื่อสาร ส่งงาน และถามตอบปัญหาข้อสงสัย ซึ่งเป็นวิธีที่มีความสะดวกรวดเร็ว ใช้งานง่ายไม่ซับซ้อน เนื่องจากนักศึกษาส่วนใหญ่ใช้เวลาอยู่หน้าคอมพิวเตอร์หรือใช้โทรศัพท์มือถือแบบ Smartphone ในการออนไลน์ในชีวิตประจำวันเป็นส่วนมากจึงทำให้นักศึกษารับทราบข้อมูลได้รวดเร็วทำให้เกิดความพึงพอใจของนักศึกษาเป็นอย่างมากเช่นเดียวกัน

ส่วนกิจกรรมที่ได้ระดับความพึงพอใจต่ำสุดคือ เอกสารประกอบการเรียนการสอน และความสมบูรณ์ของเอกสารประกอบนำเสนอ ซึ่งอาจเป็นผลเนื่องจากเนื้อหารายวิชามากเกินไป จึงทำให้นักศึกษาเกิดความเบื่อหน่ายในการใช้เวลาศึกษาจากเอกสารประกอบการเรียนการสอน รวมทั้งในการทำ Flipped classroom ของกลุ่มร่วมมือผลิตสื่อประกอบการนำเสนอ เนื่องจากมีระยะเวลาน้อยต่อการร่วมมือผลิตสื่อประกอบการนำเสนออาจทำให้เกิดความตื่นเต้นและกดดันจึงทำให้ได้ระดับความพึงพอใจต่ำที่สุด

สรุปและอภิปรายผล

การวิจัยเรื่องผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครูของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ผู้วิจัย ขอนำเสนอการอภิปรายผลตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ดัชนีประสิทธิผลของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน ในวิชาความเป็นครูของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 มีค่าเท่ากับ 0.75 หมายความว่า นักศึกษามีคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้นร้อยละ 75.00

จากผลการวิจัย พบว่า ดัชนีประสิทธิผลของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านในวิชาความเป็นครู ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 มีค่าเท่ากับ 0.75 หมายความว่า นักศึกษามี

คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้นร้อยละ 75.00 ทั้งนี้เนื่องจากการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน เป็นรูปแบบการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางส่งเสริมให้นักศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง เป็นการเรียนรู้ที่บ้านและทำงานที่มอบหมายหรือทำกิจกรรมที่วิทยาลัยฯ เป็นผลให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เนื้อหาต่าง ๆ ก่อนเข้าชั้นเรียน พร้อมจดสมุดบันทึก(Cornell Note) หากยังไม่เข้าใจเนื้อหาในวีดิทัศน์(video) สามารถดูซ้ำได้หลายรอบจนกว่าจะเข้าใจ และสามารถสืบค้น ความรู้จากสื่อหรือแหล่งเรียนรู้อื่น ๆ เพิ่มเติมจนสามารถสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง ดังนั้นในการเขียนสมุดบันทึก(Cornell Note) นั้นนักศึกษาจะต้องมีความรู้และมีความเข้าใจในเนื้อหานั้น ๆ ก่อนเป็นการเพิ่มทักษะการฟังและการวิเคราะห์ ฝึกความรับผิดชอบในตัวของนักศึกษาเอง เป็นการเตรียมความพร้อมก่อนเข้าชั้นเรียน นักศึกษาบางคนซึ่งได้การเรียนรู้ล่วงหน้าจากที่พัก หรือที่บ้านทำให้นักศึกษาเรียนรู้ได้เร็วขึ้น เข้าใจง่ายขึ้นเมื่อมาพูดคุยประชุมกลุ่มย่อยในห้องเรียน ทำให้มีเวลาเตรียมความพร้อมการทำกิจกรรมในชั้นเรียนมากขึ้น การเรียนรู้แบบนี้ทำให้เกิดความท้าทาย สนุกต่อเรียนรู้ ส่งเสริมทักษะการวางแผน คิดวิเคราะห์ได้อย่างเป็นระบบ

2. นักศึกษาที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน มีความพึงพอใจต่อวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน อยู่ในระดับมาก

จากผลการวิจัย พบว่า นักศึกษาที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน มีความพึงพอใจต่อวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.17 ความพึงพอใจในระดับมากสองอันดับแรก คือ ด้านนักศึกษาได้รับประโยชน์ การแชร์ข้อมูลหรือแสดงความคิดเห็นทาง Social Media (Facebook) ผ่านกลุ่ม Professional Experience มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.40 และด้านกิจกรรมการเรียนรูปแบบต่างๆ (The Cornell Note) มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.18 ส่วนด้านกิจกรรมการเรียนรู้ YouTube มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.14 และด้านเอกสารประกอบการเรียนการสอน มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 4.13 ซึ่งภาพรวมอยู่ในระดับมาก แสดงให้เห็นว่านักศึกษามีความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้มากในทุกองค์ประกอบการจัดการเรียนรู้ ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านเป็นรูปแบบการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เน้นให้นักศึกษาค้นคว้าหาความรู้และเรียนรู้ด้วยตนเอง เต็มตามศักยภาพของนักศึกษาเอง

ข้อเสนอแนะ

1. ผลจากการวิจัยที่ได้นี้สามารถนำไปใช้กับรายวิชาอื่นๆ ได้ เพื่อช่วยพัฒนาทักษะของนักศึกษาด้านการอ่าน วิเคราะห์ และสรุปสาระสำคัญของบทเรียนในสมุดบันทึก Cornell Note ด้วยตนเองเพื่อให้นักศึกษาสามารถนำไปใช้ได้จริงและเกิดประโยชน์มากที่สุดต่อการเรียนรู้

2. ควรมีการศึกษาผลของการจัดการเรียนรู้โดยใช้แนวคิดห้องเรียนกลับด้านที่มีต่อความรับผิดชอบและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชาอื่นๆ และการสรุปสาระสำคัญสามารถใช้การนำเสนอเป็นกรอบ 5W1H เพื่อการรวบรวมข้อมูล,วิเคราะห์วิธีนี้จะใช้ในช่วงของกระบวนการนักวิเคราะห์ที่มีคุณภาพที่จะเข้าใจและอธิบายความจริงปัญหาใด ๆ หรือปัญหาวิธีการเดียวกันสามารถที่ใช้ในการจัดระเบียบการเขียนของรายงานบทความเอกสาร



บรรณานุกรม

กนกพร จนัทรสุกรี. **ความพึงพอใจของครูที่มีต่อแรงจูงใจในการปฏิบัติงานสถานศึกษา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาเพชรบูรณ์ เขต 2.** วิทยานิพนธ์ ครุศาสตรมหาบณัฑิต, มหาวิทยาลยัราม คำแหง, 2553.

จันทวรรณ ปิยะวัฒน์. **ใน ครูเพื่อศิษย์ สร้างห้องเรียนกลับทาง วิจารณ์ พานิช.** กรุงเทพ : เอส.อาร์.พริ้นติ้งแมสโปรดักส์, 2560.

เดชรัต สุขกำเนิด. **ใน ครูเพื่อศิษย์ สร้างห้องเรียนกลับทาง วิจารณ์ พานิช.** กรุงเทพ : เอส.อาร์.พริ้นติ้งแมสโปรดักส์, 2560.

นิภา กู้พงษ์ศักดิ์. **ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาภาษาไทยเพื่อการสร้างสรรค์ และความพึงพอใจต่อวิธีการสอนแบบห้องเรียนกลับด้าน.** กรุงเทพ : วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ, 2560.

ปิยะวดี พงษ์สวัสดิ์. **การออกแบบรูปแบบการเรียนการสอนแบบห้องเรียนกลับด้านโดยใช้กิจกรรม Web Quest เพื่อพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษาในระดับอุดมศึกษา.** กรุงเทพ : วารสารวิชาการครุศาสตร์อุตสาหกรรม พระจอมเกล้าพระนครเหนือ, 2558.

พิมพ์ประภา พาลพ่าย. **การใช้สื่อสังคมตามแนวคิดห้องเรียนกลับด้าน เรื่อง ภาษาเพื่อการสื่อสารเพื่อส่งเสริมผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6.** วิทยานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2557.

วรวรรณ เพชรอุไร. **ผลสัมฤทธิ์ของการเรียนโดยใช้เทคนิคการสอนแบบผสมผสานในวิชากระบวนการแปรรูปยางของนักศึกษาปริญญาตรี สาขาวิชาเทคโนโลยียางและพอลิเมอร์.** รายงานการวิจัยในชั้นเรียน คณะวิศวกรรมและอุตสาหกรรมเกษตร มหาวิทยาลัยแม่โจ้, 2556.

วันเฉลิม อุดมทวี. 2556. **การพัฒนาความสามารถการคิดเชิงบูรณาการ และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้น ม**. 3 **หน่วยการเรียนรู้ที่** 1 **และ** 2 **ภูมิศาสตร์ทวีป อเมริกาเหนือและใต้ โดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบใช้ปัญหาเป็นฐานร่วมกับ เทคนิคห้องเรียนกลับทาง** (ออนไลน์). เข้าถึงได้จาก : Gsmis.gs.kku.ac.th. [2560, 23 ตุลาคม].

วิจารณ์ พานิช. **การสร้างการเรียนรู้สู่ศตวรรษที่ 21.** กรุงเทพฯ : ส.เจริญการพิมพ์, 2556.

_____. **ครูเพื่อศิษย์สร้างห้องเรียนกลับทาง.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : เอส.อาร์.พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์, 2560.

สุทธิพร จิตต์มิตรภาพ. **การเปลี่ยนแปลงโลกของการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 และการพัฒนาสู่ "ครูมืออาชีพ". ใน สุดาพร ลักษณียนาวิน (บ.ก.), การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง.** สมาคมเครือข่ายการพัฒนาวิชาชีพอาจารย์และองค์กรอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ, 2553.

สุภาพร สุดบนิด, สมบัติ ท้ายเรือคา และบังอร กุมพล. (2557). **การเปรียบเทียบความรับผิดชอบต่อการเรียนเจตคติต่อการเรียนและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดห้องเรียนกลับทาง (Flipped Classroom) และการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบปกติ.** (ออนไลน์). เข้าถึงได้จาก : https://edu.msu.ac.th/ncer/fullpaper/paper/N13.pdf. [2560, 5 พฤศจิกายน].

สุพิศ ฤทธิ์แก้ว. **ใน ครูเพื่อศิษย์ สร้างห้องเรียนกลับทาง วิจารณ์ พานิช.** กรุงเทพ : เอส.อาร์.พริ้นติ้งแมสโปรดักส์, 2556.

สุรศักดิ์ ปาเฮ. (2556). **ห้องเรียนกลับทาง : ห้องเรียนมิติใหม่ในศตวรรษที่ 21. (ออนไลน์). เข้าถึงได้จาก: http://phd.mbuisc.ac.th/academic/flipped%20classroom2.pdf** [2560, 15 ตุลาคม].

อาลาวีย๊ะ สะอะ. **ผลการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับทางที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ทักษะการคิดวิเคราะห์ และความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5.** สงขลา : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร, 2559.

พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

INFORMATION SEEKING BEHAVIOR AND USAGE INFORMATION OF UNDERGRADUATE STUDENT, SUKHOTHAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS BUNDITPATANASILPA INSTITUTE THE MINISTRY OF CULTURE

พิมพ์พรลภัส ลักษณะวิเชียร*
PIMPHOLAPAT LAKSANAWICHIAN

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงสำรวจมีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ศึกษาในครั้งนี้ คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีการศึกษา 2561 จำนวน 130 คน โดยใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ความถี่ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน สถิติค่าที การวิเคราะห์ความแปรปรวนทางเดียว และทดสอบเป็นรายคู่ตามวิธีของเชฟเฟ่

ผลการวิจัย พบว่า

1. นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ โดยภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง เมื่อพิจารณารายด้าน พบว่า ด้านวัตถุประสงค์ ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ได้แก่ ทราบข่าวสาร และสารสนเทศที่ทันสมัย ค้นคว้าข้อมูล/สารสนเทศประกอบการเรียน ทำรายงาน ทำวิจัย/ศิลปนิพนธ์ ทบทวนความรู้ และเพิ่มพูนความรู้รอบตัว/ความรู้ทั่วไป ตามลำดับ ด้านแหล่งสารสนเทศ ภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง ได้แก่ แหล่งสารสนเทศภายในตัวนักศึกษา แหล่งสารสนเทศภายนอก ประกอบด้วย แหล่งสารสนเทศบุคคล แหล่งสารสนเทศจากสื่อต่างๆและแหล่งสารสนเทศสถาบัน/สถานที่ ตามลำดับ ด้านลักษณะของสารสนเทศ ภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง ได้แก่ วิชาชีพต่างๆ บันเทิงสารคดี และวิชาการทั่วไป ตามลำดับ ด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ได้แก่ คำแนะนำของอาจารย์ ดุลยพินิจของนักศึกษา และพูดคุย สนทนาอย่างไม่เป็นทางการกับผู้ใกล้ชิด ตามลำดับ

*วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

2. นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณารายด้าน พบว่า นักศึกษามีปัญหาส่วนตัว ปัญหาภายในวิทยาลัย และปัญหาภายนอกวิทยาลัยทั้ง 3 ด้าน นักศึกษามีปัญหาอยู่ในระดับมาก

คำสำคัญ: พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ, วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ABSTRACT

Thais research is a survey research aimed to study seeking behavior and use of information of students at Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute. Academic year 2018. The sample group was 130 undergraduate students. Number of people using questionnaires as tool to collect statistical data used in Analysis of data such as frequency, percentage, mean, standard deviation, statistics, t-test, one-way variance analysis and Scheffe’s Test.

The research found th:

1. The students of Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, had a behavior seeking and using information at a moderate level when considering each aspect. Much is known about modern news and information, research/information for learning, making reports, conducting research/art thesis, reviewing knowledge and increasing knowledge around/general knowledge, respectively, in terms of information sources, overall, at a moderate level, ie, internal information sources, consisting of individual information sources, information sources from various media and institutional information sources/locations, respectively, in terms of characteristics of the overall information at a moderate level, including various professions, entertainment, documentaries and general academic, respectively the overall information seeking method is at a high level, including instructors advice, student discretion, and informal dialogue with close contacts respectively.

2. Students at Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, have problems in seeking and using information as a whole at a high level. When considering each aspect, it is found that students have personal problems, college problems outside the college. At a high level

Keywords: Information Seeking Behaviors and Utilizing, Sukhothai College of Dramatic Arts



บทนำ

เมื่อสังคมก้าวหน้าเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 สังคมเปลี่ยนไปเป็นสังคมแห่งข้อมูลข่าวสารและเทคโนโลยี วัสดุอุปกรณ์ และเทคนิควิธีการใหม่ๆ เพิ่มมากขึ้น สามารถเข้าถึงได้ง่าย สะดวก รวดเร็ว ทำให้สังคมเชื่อมโยงติดต่อสื่อสาร รับรู้สิ่งที่เกิดขึ้นได้อย่างต่อเนื่องตลอดเวลาและรวดเร็ว เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ตลอดเวลา รวมทั้งวิถีชีวิตของคนในสังคมที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามความก้าวหน้าของเทคโนโลยี แล้วบริบททางด้านการศึกษาที่มีส่วนสำคัญในสังคม ในการพัฒนาสังคมจำเป็นอย่างยิ่ง ที่ต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ของสังคม

การศึกษาในศตวรรษที่ 21 ผู้สอนจะต้องปรับแนวทางการเรียนการสอน โดยผู้สอนจะต้องทำให้ผู้เรียนรักที่จะเรียนรู้ตลอดชีวิต และมีเป้าหมายในการสอนที่จะทำให้ผู้เรียนต้องมีทักษะชีวิต ทักษะการคิด และทักษะด้านการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ซึ่งหมายถึง การที่ผู้เรียนรู้ว่า เมื่ออยากรู้เรื่องใดเรื่องหนึ่งจะไปตามหาข้อมูล เหล่านั้นได้ที่ไหน และเมื่อได้ข้อมูลมาผู้เรียนต้องวิเคราะห์ได้ว่าข้อมูลเหล่านั้นมีความน่าเชื่อถือเพียงใด และสามารถแปลงข้อมูลออกมาเป็นความรู้ได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องเกิดจากการฝึกฝน ผู้สอนจะต้องให้ผู้เรียนได้มีโอกาสทดลองด้วยตนเอง ผู้เรียนสามารถเข้าถึงการเรียนการสอนได้จากทุกสถานที่ ทุกเวลา นั้นก็คือ คอมพิวเตอร์ แท็บเล็ต สมาร์ทโฟน นอกเหนือจากการเข้าชั้นเรียนปกติ โดยมีกิจกรรมต่าง ๆ เป็นตัวเชื่อม เช่น การติดต่อผ่าน e-mail การอ่านบทความจาก บล็อก การอภิปราย สนทนาออนไลน์ผ่าน Facebook หรือแม้แต่การชมวีดิทัศน์การสอนผ่าน YouTube เป็นต้น

จากความสำคัญของการแสวงหาและการใช้สารสนเทศดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นว่า การศึกษาพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นเรื่องที่ควรศึกษาวิจัยอย่างยิ่ง เพราะวิทยาลัยมีห้องสมุดเป็นแหล่งสารสนเทศที่ให้บริการและเป็นแหล่งค้นคว้าข้อมูลข่าวสาร รวบรวมสารสนเทศด้านศิลปวัฒนธรรมให้แก่นักศึกษา ครู อาจารย์ และบุคลากรวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และบุคคลทั่วไป ซึ่งผลที่ได้จากการวิจัยนี้จะช่วยให้ทราบถึงวิธีการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา ข้อแนะนำ และใช้เป็นแนวทางสำหรับห้องสมุดในการจัดบริการ และจัดหาทรัพยากรสารสนเทศในสาขาวิชาต่างๆ ให้สอดคล้องกับความต้องการและการใช้ของนักศึกษาให้มากที่สุด อันจะส่งผลให้นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นสถาบันทางการศึกษาที่มีภารกิจหลักในการผลิตบัณฑิตด้านศิลปวัฒนธรรม การศึกษาและส่งเสริมวิชาการตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึงวิชาชีพชั้นสูง ให้มีความเป็นเลิศทางวิชาการและใช้สารสนเทศได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในด้านวัตถุประสงค์ วิธีการแสวงหาสารสนเทศ ลักษณะของสารสนเทศ และแหล่งสารสนเทศ

2. เพื่อศึกษาปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยแบบสำรวจ (survey research) กลุ่มประชากรในการวิจัย คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-5 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2561 จำนวน 132 คน ขนาดของกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 103 คน ใช้วิธีการของ ยามาเน่ (Yamane) ที่ระดับความเชื่อมั่น 95% เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นแบบสอบถาม โดยการศึกษาและค้นคว้าวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ แบบสอบถาม แบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 เป็นแบบเลือกตอบ (Checklist) เป็นคำถามที่เกี่ยวกับสถานภาพของผู้ตอบแบบสอบถาม ประกอบด้วย เพศ ชั้นปีที่ศึกษา สาขาวิชา

ตอนที่ 2 เป็นมาตรวัดแบบให้คะแนน (Rating scale) เกี่ยวกับพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในด้านวัตถุประสงค์ แหล่งสารสนเทศ ลักษณะของสารสนเทศ วิธีการแสวงหาสารสนเทศ ตามระดับความคิดเห็นมากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย น้อยที่สุด

ตอนที่ 3 เป็นมาตรวัดแบบให้คะแนน (Rating scale) เกี่ยวกับปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการเขียนเชิงพรรณนาข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอื่นๆ เกี่ยวกับการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ตามระดับความคิดเห็น มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย น้อยที่สุด

การเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แจกแบบสอบถามให้กับนักศึกษา เมื่อได้รับแบบสอบถามคืนจากนักศึกษา ผู้วิจัยได้ดำเนินการตรวจสอบความสมบูรณ์ของแบบสอบถามที่ได้รับนำแบบสอบถาม ที่ตรวจได้คะแนนแล้วไปวิเคราะห์ แล้วนำข้อมูลมาแปลค่าเฉลี่ยระดับ การแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ตามระดับ ความคิดเห็น สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. การวิเคราะห์สถิติเชิงบรรยาย (descriptive statistics) เพื่อใช้อธิบายข้อมูลทั่วไป โดยใช้สถิติ ดังนี้ ค่าร้อยละ (percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean -- ($\bar{X}$) และค่าส่วนเบี่ยงเบน-มาตรฐาน (Standard Deviation -- S.D.)

2. สถิติที่ใช้หาคุณภาพของเครื่องมือเพื่อหาความเชื่อมั่นของแบบสอบถาม ใช้วิธีสัมประสิทธิ์แอลฟา (Alpha Coefficient) ของครอนบาค (Cronbach) (ยุทธ ไกยวรรณ์. 2545 : 174)

การเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แจกแบบสอบถามให้กับนักศึกษา เมื่อได้รับแบบสอบถามคืนจากนักศึกษา ผู้วิจัยได้ดำเนินการตรวจสอบความสมบูรณ์ของแบบสอบถามที่ได้รับนำแบบสอบถาม ที่ตรวจได้คะแนนแล้วไปวิเคราะห์ แล้วนำข้อมูลมาแปลค่าเฉลี่ยระดับการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ตามระดับ ความคิดเห็น สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. การวิเคราะห์สถิติเชิงบรรยาย (descriptive statistics) เพื่อใช้อธิบายข้อมูลทั่วไป โดยใช้สถิติ ดังนี้ ค่าร้อยละ (percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean -- ($\bar{X}$) และค่าส่วนเบี่ยงเบน-มาตรฐาน (Standard Deviation -- S.D.)

2. สถิติที่ใช้หาคุณภาพของเครื่องมือเพื่อหาความเชื่อมั่นของแบบสอบถาม ใช้วิธีสัมประสิทธิ์แอลฟา (Alpha Coefficient) ของครอนบาค (Cronbach) (ยุทธ ไกยวรรณ์. 2545 : 174)



ผลการวิจัย

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นำเสนอตามลำดับ ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

ตอนที่ 2 พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ

ตอนที่ 3 ปัญหาการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

ตารางที่ 1 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม

(n = 103)

ข้อมูลทั่วไป	จำนวน (คน)	ร้อยละ
เพศ		
เพศชาย	23	22.3
เพศหญิง	80	77.7
ระดับชั้นปีที่ศึกษา		
ชั้นปีที่ 1	28	27.2
ชั้นปีที่ 2	15	14.6
ชั้นปีที่ 3	20	19.4
ชั้นปีที่ 4	30	29.1
ชั้นปีที่ 5	10	9.7
สาขาวิชาที่ศึกษา		
สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา	86	83.5
สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา	17	16.5

จากตารางที่ 1 พบว่า นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เป็นเพศหญิง จำนวน 80 คน คิดเป็นร้อยละ 77.7 เป็นเพศชาย จำนวน 23 คน คิดเป็นร้อยละ 22.3

ระดับชั้นปีที่ศึกษา นักศึกษาส่วนใหญ่ศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 4 จำนวน 30 คน คิดเป็นร้อยละ 29.1 รองลงมาศึกษาชั้นปีที่ 1 จำนวน 28 คน คิดเป็นร้อยละ 27.2 ชั้นปีที่ 3 จำนวน 20 คน คิดเป็นร้อยละ19.4 ชั้นปีที่ 2 จำนวน 15 คน คิดเป็นร้อยละ 14.6 และชั้นปีที่ 5 จำนวน 10 คน คิดเป็นร้อยละ 9.7 ตามลำดับ

สาขาวิชาที่ศึกษา นักศึกษาที่ศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา จำนวน 86 คน คิดเป็น ร้อยละ 83.5 และสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา จำนวน 17 คน คิดเป็นร้อยละ 16.5 ตามลำดับ

ตอนที่ 2 พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา

การศึกษาพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยศึกษาปัจจัยจำนวน 4 ด้าน ได้แก่ ด้านวัตถุประสงค์ของการใช้สารสนเทศ ด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ ด้านลักษณะของสารสนเทศ และด้านแหล่งสารสนเทศ นำเสนอดังนี้

ตารางที่ 3 ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับของพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นำเสนอในภาพรวม

พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ	$\bar{x}$	SD	ระดับการใช้
1. ด้านวัตถุประสงค์ของการใช้สารสนเทศ	3.96	.316	มาก
2. ด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ	3.56	.189	มาก
3. ด้านลักษณะของสารสนเทศ	2.52	.601	ปานกลาง
4. ด้านแหล่งสารสนเทศ	3.43	.483	ปานกลาง
รวม	**3.31**	**.259**	**ปานกลาง**

จากตารางที่ 3 พบว่า นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ โดยภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.31 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านทั้ง 4 ด้าน พบว่า นักศึกษามีระดับการใช้อยู่ในระดับมาก 2 ด้าน ได้แก่ ด้านวัตถุประสงค์ของการใช้สารสนเทศ มีค่าเฉลี่ย 3.96 รองลงมาคือด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ มีค่าเฉลี่ยคือ 3.56 และระดับปานกลางได้แก่ ด้านแหล่งสารสนเทศ มีค่าเฉลี่ย 3.43 ด้านลักษณะของสารสนเทศ มีค่าเฉลี่ยคือ 2.52 ตามลำดับ

ตอนที่ 3 ปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ

การศึกษาปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยศึกษาสภาพปัญหาจำนวน 3 ด้าน ได้แก่ ปัญหาส่วนบุคคล ปัญหาภายในสถาบัน และปัญหาภายนอกสถาบัน นำเสนอดังนี้

ตารางที่ 4 ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และระดับของปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นำเสนอในภาพรวม

ปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ	$\bar{x}$	SD	ระดับปัญหา
1. ปัญหาส่วนบุคคล	3.71	.495	มาก
2. ปัญหาที่พบจากแหล่งสารสนเทศภายในวิทยาลัย	3.52	.234	มาก
3. ปัญหาที่พบจากแหล่งสารสนเทศภายนอกวิทยาลัย	3.82	.313	มาก
รวม	**3.62**	**.191**	**มาก**

จากตารางที่ 4 พบว่า นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีปัญหา ในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศโดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.62 เมื่อพิจารณาสภาพปัญหาทั้ง 3 ด้าน พบว่า นักศึกษามีปัญหาที่พบจากแหล่งสารสนเทศภายนอกวิทยาลัยอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย 3.82 รองลงมาคือสภาพส่วนบุคคล และปัญหาที่พบจากแหล่งสารสนเทศภายในวิทยาลัย นักศึกษามีปัญหาในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย 3.71 และ 3.52 ตามลำดับ

สรุปและอภิปรายผล

ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับสถานภาพส่วนบุคคลของนักศึกษา

นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง ร้อยละ 77.7 ศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 4 ร้อยละ 29.1 โดยศึกษาอยู่ในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ร้อยละ 83.5

พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา

นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ โดยภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.31 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านทั้ง 4 ด้าน พบว่า นักศึกษามีระดับการใช้อยู่ในระดับมาก 2 ด้าน ได้แก่ ด้านวัตถุประสงค์ของการใช้สารสนเทศ มีค่าเฉลี่ย 3.96 รองลงมาคือด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ มีค่าเฉลี่ยคือ 3.56 และระดับปานกลางได้แก่ ด้านแหล่งสารสนเทศ มีค่าเฉลี่ย 3.43 ด้านลักษณะของสารสนเทศ มีค่าเฉลี่ยคือ 2.52 ตามลำดับ

ผลจากการศึกษาพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีประเด็นที่นำมาอภิปรายผล ดังนี้

พฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา

1. ด้านวัตถุประสงค์ของการใช้สารสนเทศ พบว่า นักศึกษามีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ด้านวัตถุประสงค์การใช้สารสนเทศอยู่ในระดับมาก ที่เป็นเช่นนี้เพราะนักศึกษา มีความจำเป็นในการใช้สารสนเทศเพื่อประกอบการศึกษาและการเรียนรู้ ซึ่งการศึกษาค้นคว้าเรียนรู้เป็นกิจกรรมที่เกิดต่อเนื่องของการเป็นนักศึกษา โดยปกติบุคคลมีเรื่องที่ตนสงสัย และอยากรู้ตลอดเวลา ความสงสัย ความอยากรู้ จึงเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดความต้องการและการแสวงหาสารสนเทศ ซึ่งตรงกับผลการศึกษาที่พบว่า วัตถุประสงค์ของการใช้สารสนเทศของนักศึกษาก็เพื่อทำรายงานประกอบการศึกษาที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด และเป็นการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ที่เป็นเช่นนี้เพราะว่านักศึกษาต้องทำรายงานในแต่ละรายวิชา ของการการเรียน การสอนรายวิชานั้นๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้นักศึกษา รู้จักทำกิจกรรมร่วมกัน สร้างเสริมความสามัคคี ฝึกมนุษย์สัมพันธ์ ความเป็นผู้นำ ความกล้าแสดงออก และความใฝ่รู้ ความสนใจ การรอบรู้เพิ่มเติมในชั้นเรียนสาขาวิชานั้นๆ สอดคล้องกับการศึกษาของสุคนธ์ทิพย์ คำจันทร์ (2549) พบว่ามีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มความเข้าใจในบทเรียน การรับรู้ข้อมูลทันสมัย และเพื่อประกอบการทำรายงาน

2. ด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ พบว่า นักศึกษามีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ด้านวิธีการแสวงหาสารสนเทศ อยู่ในระดับมาก ทั้งนี้เนื่องจากนักศึกษามีวิธีการแสวงหาสารสนเทศจากอาจารย์ เพราะอาจารย์เป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ ที่จะปลูกฝังและถ่ายทอดความรู้ ความคิดและจิตใจแก่นักศึกษา รวมถึงสั่งสอนนักศึกษา ให้เป็นคนดีมีความรู้ในวิทยาการ ทั้งปวง ทำให้นักศึกษาและอาจารย์เกิดความใกล้ชิด นักศึกษาสามารถสอบถามสารสนเทศ หรือคำแนะนำในเรื่องต่างๆ ที่ต้องการได้อย่างสะดวกและรวดเร็ว เมื่อได้รับการถ่ายถ่ายความรู้ จากอาจารย์ หรือได้รับสารสนเทศต่างๆมา จะใช้ดุลพินิจของนักศึกษา

เองในการไตร่ตรอง พิจารณาว่าควรเชื่อหรือไม่ หรือพูดคุย สนทนาอย่างไม่เป็นทางการกับ ผู้ใกล้ชิด เช่น เพื่อน หรือ ผู้ที่มีความรู้ ในเรื่องที่นักศึกษาสนใจ สารสนเทศคำตอบหรือเรื่องราวที่ได้นั้นจะนำไปใช้ตอบคำถามเพื่อลดความสงสัย ความอยากรู้ ใช้แก้ปัญหาของนักศึกษา

3. ด้านลักษณะของสารสนเทศ พบว่า นักศึกษามีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศด้านลักษณะของสารสนเทศ อยู่ในระดับปานกลาง ทั้งนี้เนื่องจากนักศึกษาต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูลตลอดการเป็นนักศึกษา นักศึกษาอาจจะเครียด ต้องการการพักผ่อนหย่อนใจจึงได้แสวงหาสารสนเทศด้านความบันเทิง เช่น อ่านนวนิยาย เรื่องสั้น นิตยสาร เพื่อความบันเทิง ผ่อนคลายความเครียด นอกจากนี้สถาบันเป็นที่ให้การศึกษาและส่งเสริมวิชาการ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพ ถึงวิชาชีพชั้นสูง ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และช่างศิลป์ ทำให้นักศึกษามีความถนัดและสนใจลักษณะสารสนเทศเฉพาะด้านที่ตนศึกษาเล่าเรียน เช่นด้านศิลปะสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตกรรม นาฏศิลป์ เป็นต้น นอกจากนี้นักศึกษาส่วนใหญ่ต้องการใช้สารสนเทศด้าน สารคดี วิชาการทั่วไป สำหรับการศึกษา เล่าเรียน เพราะเนื้อหาจากสารคดี วิชาการทั่วไป ผลิตโดยผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญในสาขาวิชานั้นๆ ทำให้เนื้อหามีความถูกต้อง น่าเชื่อถือ ซึ่งตรงกับผลการศึกษาที่พบว่านักศึกษามีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศด้านการบันเทิง วิชาชีพต่างๆ และ สารคดี วิชาการทั่วไปตามลำดับ สอดคล้องกับการศึกษาวราภรณ์ ชูมณี (2551) พบว่า มีความต้องการสารสนเทศประเภทของเรื่องสั้นมากที่สุด เช่นเดียวกับความต้องการสารสนเทศประเภทสารคดีวิชาการทั่วไป ที่มีความต้องการความรู้มากที่สุด

4. ด้านแหล่งสารสนเทศ พบว่า นักศึกษามีพฤติกรรมการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ ด้านแหล่งสารสนเทศ อยู่ในระดับปานกลาง เพราะในปัจจุบันแหล่งสารสนเทศมีหลากหลายประเภท เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ใช้ ซึ่งตรงกับผลการศึกษาที่พบว่า นักศึกษาแสวงหาและใช้สารสนเทศจากแหล่งสารสนเทศภายในตัวบุคคลและแหล่งสารสนเทศภายนอกด้านแหล่งสารสนเทศบุคคลที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด อาทิเช่น ปรึกษาบรรณารักษ์/เจ้าหน้าที่ห้องสมุด ปรึกษาครู/อาจารย์ ปรึกษาบุคลากร/ผู้เชี่ยวชาญ ที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าการเรียนการสอนสถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์ ครูกับลูกศิษย์ สนิท คุ้นเคย ครูให้ความใกล้ชิด ดูแล เป็นกันเองกับลูกศิษย์ มีความเคารพกันซึ่งกันและกัน ทำให้ลูกศิษย์ มีความกล้าที่จะถามครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ เพิ่มมากขึ้นตลอดจนกิจกรรมการเรียนการสอนภาคทฤษฎีในรายวิชา การฝึกปฏิบัติวิชาเอก และการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมโดยเฉพาะการทำศิลปนิพนธ์ ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ต้องขอคำแนะนำจากอาจารย์มากที่สุด เพราะอาจารย์เป็นแหล่งสารสนเทศที่ให้ความรู้ คำแนะนำที่ตรงประเด็น สามารถชี้แนะนำแนวทางการแก้ปัญหาต่างๆ ซึ่งนักศึกษาเห็นว่าแหล่งสารสนเทศบุคคลมีความน่าเชื่อถือ และมีความมั่นในในความรู้ ความคิดที่ได้รับ สอดคล้องกับการศึกษาของสนทยา สาลี (2551) พบว่า มีการใช้แหล่งสารสนเทศ ระดับปานกลาง

ปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศของนักศึกษา

1. ปัญหาส่วนบุคคล พบว่า นักศึกษามีปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศด้านปัญหาส่วนบุคคล อยู่ในระดับมาก ทั้งนี้เนื่องจากนักศึกษาอ่านสารสนเทศภาษาอังกฤษไม่เข้าใจ อาจเป็นเพราะว่าพื้นฐานความรู้ทักษะการอ่านภาษาอังกฤษของนักศึกษาแตกต่างกัน ความสนใจและใฝ่เรียนรู้ที่ไม่เหมือนกัน ทำให้มีปัญหาด้านการอ่านภาษาอังกฤษ นอกจากนี้นักศึกษาไม่มีเวลาสืบค้น เพราะนักศึกษาต้องฝึกปฏิบัติสาขาวิชาเอก และต้องไปร่วมแสดงงานของสถาบัน ทำให้ไม่มีเวลา ในการสืบค้น และนักศึกษาขาดทักษะการ

สืบค้น เพราะว่านักศึกษา เน้นทักษะการจำ และทักษะ การสังเกตในชั้นเรียน การถามจากบรรณารักษ์ หรือคณะครู อาจารย์

2. ปัญหาแหล่งสารสนเทศภายในสถาบัน พบว่า นักศึกษามีปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศภายในสถาบัน อยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านปัญหาการเข้าถึงสารสนเทศ ภาพรวมอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าจำนวนเครื่องคอมพิวเตอร์สำหรับสืบค้นมีไม่เพียงพอต่อความต้องการ ส่งผลให้การสืบค้นข้อมูล การดาวโหลดข้อมูลต้องใช้เวลามากขึ้น เพราะทุกเครื่องคอมพิวเตอร์ต่างก็ดึงข้อมูลพร้อมๆ กัน ด้านปัญหาคุณภาพของข้อมูล ภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง ทั้งนี้เนื่องจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดการศึกษาเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรม นาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ คีตศิลป์ ดนตรี เน้นการฝึกปฏิบัติ หนังสือตำรา เกี่ยวกับสาขานี้มีจำนวนน้อย ขาดข้อมูลย้อนหลัง และข้อมูลที่มีอยู่จึงไม่ตรงกับความต้องการ นักศึกษาอาจจะไปหาข้อมูลเพิ่มเติมได้ที่สำนักหอสมุดแห่งชาติ หรือสถาบันการศึกษาอื่นๆ ได้

3. ปัญหาแหล่งสารสนเทศภายนอกสถาบัน พบว่า นักศึกษามีปัญหาในการแสวงหาและการใช้สารสนเทศภายนอกสถาบัน อยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าสารสนเทศที่ต้องการบางครั้งอยู่ไกลเกินไป และเมื่อไปถึงแหล่งสารสนเทศ พบว่าสารสนเทศไม่ตรงกับความต้องการหรือเก่า ล้าสมัย นอกจากนี้นักศึกษาไม่รู้ว่าจะไปหาสารสนเทศจากแหล่งสารสนเทศใด ทำให้นักศึกษาไม่สามารถเข้าถึงข้อมูลได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการวิจัยครั้งนี้

1. ด้านการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ (1) ห้องสมุดควรจัดซื้อสิ่งพิมพ์ใหม่ๆ โดยเฉพาะเนื้อหาทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรี ทัศนศิลป์ คีตศิลป์ ให้ตรงกับสาขาวิชา เพื่อนักศึกษาจะได้ทบทวนความรู้ (2) คณะครูอาจารย์ หรือผู้เชี่ยวชาญ เขียนหนังสือองค์ความรู้ที่มีอยู่ในตัวเองถอดเป็นองค์ความรู้ เพื่อนักศึกษาจะได้มีเอกสารประกอบการเรียน (3) จัดอบรมการสืบค้นสารสนเทศให้แก่นักศึกษา เพื่อให้นักศึกษามีทักษะการสืบค้นโดยจัดอย่างต่อเนื่องทุกชั้นปี

2. ด้านปัญหาการแสวงหาและการใช้สารสนเทศ (1) ห้องสมุดควรมีศูนย์ให้คำปรึกษา แนะนำการแปลภาษาอังกฤษ เพื่อนักศึกษาจะได้อ่านและแปลความหมายสารสนเทศภาษาอังกฤษที่ค้นได้ (2) ห้องสมุดควรจัดหาจำนวนเครื่องคอมพิวเตอร์ให้เพียงกับความต้องการของนักศึกษาเพิ่มมากขึ้น เพื่อให้นักศึกษาได้ใช้สืบค้นข้อมูล (3) บรรณารักษ์ ควรแสดงความเป็นมิตรกับนักศึกษา เพื่อนักศึกษาจะได้กล้าสอบถาม/สัมภาษณ์บรรณารักษ์ (4) บรรณารักษ์ ควรคัดหนังสือที่ไม่ทันสมัย เก่า ล่าช้า จากชั้นหนังสือ และเพิ่มจำนวนของหนังสือให้หลากหลาย ทันสมัย ตรงกับความต้องการ (5) ห้องสมุดควรมีเครือข่ายความร่วมมือกับห้องสมุดภายนอก เพื่อให้นักศึกษาเข้าไปใช้บริการ โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หรือเสียค่าใช้ในราคาที่เป็นสมาชิก (6) ควรจัดบริการเชิงรุกให้แก่นักศึกษา เช่น การแนะนำแหล่งสารสนเทศภายนอก แนะนำหนังสือใหม่ แนะนำวารสารใหม่ จัดส่งหน้าสารบัญใหม่ให้กับคณะ หรือครู อาจารย์ นักศึกษา เป็นต้น

ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาครั้งต่อไป

1. ควรมีการใช้สารสนเทศเพื่อการสอนของครู อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เพิ่มมากขึ้น

2. ควรส่งเสริม พัฒนาการรู้สารสนเทศของนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ให้มากขึ้น

บรรณานุกรม

ชญาภรณ์ กุลนิติ. (2553). **สารสนเทศและการศึกษาค้นคว้า** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ยุทธ ไกยวรรณ์. (2545). **พื้นฐานการวิจัย** (พิมพ์ครั้งที่ 4 ฉบับปรับปรุงใหม่). กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาส์น.

วราภรณ์ ชูมณี. (2551). **พฤติกรรมการแสวงหาสารสนเทศของผู้ต้องขัง: กรณีศึกษาทัณฑสถานหญิงกลาง.** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาบรรณารักษศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์, มหาวิทยาลัยรามคำแหง).

สนทยา สาลี. (2551). **พฤติกรรมการใช้สารสนเทศของนักศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม.** (รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม).

สุคนธ์ทิพย์ คำจันทร์. (2549). **ความต้องการใช้สารสนเทศและพฤติกรรมการแสวงหาสารสนเทศของนักศึกษาระดับปริญญาตรี มหาวิทยาลัยอีสเทิร์นเอเชีย.** (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาบรรณารักษศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์, มหาวิทยาลัยรามคำแหง).

สำนักงานปฏิรูปการศึกษา. (2543). **พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2552). **ข้อเสนอแนะการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สอง (พ.ศ. 2552 – 2561).** กรุงเทพมหานคร: ผู้แต่ง.

อำไพวรรณ ทัพเป็นไทย.(2553). *สารสนเทศเพื่อการศึกษาค้นคว้า*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้ สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

THE CURRICULUM DEVELOPMENT ON A BASIC BLOWING METHOD OF "PI TAI" BY KNOWLEDGE MANAGEMENT FOR STUDENTS OF NAKHON SI THAMMARAT COLLEGE OF DRAMATICS ARTS

ชวัลวิทย์ เกตุรัตน์[*], กณพ กิ้มเฉี้ยง[*], จักรพล จบสัญจร[*]

CHAWANWIT KETRAT, KANOP KIMCHIANG, JAKKRAPOL JOBSUNJORN

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพผสมผสานเชิงปริมาณมีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อจัดการความรู้เรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน 2. เพื่อพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ดำเนินการวิจัยโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการเป่าปี่ใต้ มาวิเคราะห์นำเสนอเป็นข้อมูลเชิงพรรณณาแล้วนำข้อมูลที่ได้เหล่านั้นมาพัฒนาหลักสูตร มีกลุ่มตัวอย่างที่ใช้เป็นนักเรียนนักศึกษาภาควิชาดุริยางค์ไทย ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2561 วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จำนวน 10 คน ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Selection) พบว่า การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานมีกระบวนการที่แตกต่างกัน แต่ก็คงไว้ซึ่งจุดร่วมที่เหมือนกันคือ การให้ผู้ฝึกได้เรียนรู้ การจัดระเบียบร่างกาย การเตรียมเครื่องดนตรี การฝึกระบบนิ้วและเสียงขั้นพื้นฐาน การเป่าแบบฝึกหัดขั้นพื้นฐาน การเป่าเสียงแหบสูง และการเป่าเพลงขั้นพื้นฐาน นอกจากนี้การพัฒนาหลักสูตรดังกล่าวได้แบ่งกระบวนการพัฒนาหลักสูตรไว้ทั้งหมด 4 ระยะ เมื่อนำหลักสูตรไปใช้และเก็บข้อมูลมาวิเคราะห์ พบว่า การประเมินด้านทักษะปฏิบัติการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานมีค่าเฉลี่ยโดยรวมคิดเป็นร้อยละ 94.6 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ที่ร้อยละ 80 ความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรม ภายหลังจากการทดลองใช้หลักสูตรมีค่าเฉลี่ยรวม 4.47 ซึ่งมีความพึงพอใจในระดับมาก

คำสำคัญ: การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม, การจัดการความรู้, ปี่ใต้

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ABSTRACT

This research uses qualitative and quantitative research methodology with the objective. 1. To manage knowledge about Basic blowing method of "Pi Tai" 2. To develop training courses Basic blowing method of "Pi Tai" For students of Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts Conducted the research by interviewing the experts on the Pi Tai under analysis and presenting them as descriptive data and then using those data to develop the curriculum. There are sample groups used as students. Students of the major Thai music , 2nd semester, academic year 2018, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, 10 people, which have been selected by purposive selection. Found that the basic blowing method of "Pi Tai" has a different process But probably the same common point is Letting the learner learn Organizing the body Preparation of musical instruments Basic finger and voice training Blowing basic exercises High hoarseness And basic music blowing In addition, the development of the curriculum has divided the entire curriculum development process into 4 phases. When applying the curriculum and collecting data for analysis, it is found that the basic blown-out skill assessment is 94.6 percent which is higher Criteria set at 80 percent. Satisfaction of trainees with training courses After the trial, the curriculum had an average of 4.47, which was very satisfied.

Keywords: The Curriculum Development, Knowledge management, Pi Tai

บทนำ

ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้แต่ละชนิดได้รับความนิยม และความสนใจแพร่หลายแตกต่างกัน บางชนิดแพร่หลายไปทั่วภาคใต้และกระจายตัวเข้าไปถึงภูมิภาคอื่น ๆ แต่ในบางชนิดกลับแพร่กระจายอยู่ในวงแคบ ๆ เช่นปี่ใต้ ที่เป็นเครื่องดนตรีสำหรับทำทำนองและเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีใต้ ที่กระจายอยู่ในวงแคบ ๆ (อุดม หนูทอง 2531 : 4) ซึ่งสาเหตุของการกระจายตัวที่เรียกว่าแคบ ๆ ของปี่ใต้นี้น่าจะเกิดจากการมีผู้สืบทอดที่ค่อนข้างจำกัด ซึ่งกระจายตัวอยู่ทั่วไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ในหลายจังหวัดของภาคใต้ อาทิ จังหวัดสงขลา พัทลุง และนครศรีธรรมราช ประเด็นสำคัญที่น่าทำการศึกษาค้นคว้าคือนายปี่แต่ละคนมีเทคนิควิธีการเป่าที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นผลมาจากครูผู้ถ่ายทอดให้นั้น มีเทคนิค ขั้นตอน และวิธีการสอนที่แตกต่างกัน ทำให้องค์ความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ของนายปี่ในแต่ละพื้นที่จึงมีความแตกต่างกันออกไปด้วย หากมองในมุมบวกก็ถือว่าเป็นสิ่งที่ดี เพราะทำให้เกิดความหลากหลายทั้งในด้านทำนองเพลง ตลอดจนสำเนียงการเป่าของแต่ละบุคคล แต่ในมุมกลับกันข้อด้อยของความเป็นศิลปินพื้นบ้านโดยเฉพาะนายปี่คือการยึดถือในศาสตร์ที่ตนเองได้รับมา ว่าถูกต้องที่สุด ซึ่งประเด็นนี้เองที่อาจจะเป็นข้อจำกัด ทำให้วงการปี่ใต้ไม่ได้รับพัฒนาตามที่ควรจะเป็น

การจะธำรงไว้ซึ่งปี่ใต้ให้คงอยู่ และแพร่หลายในวงกว้างได้นั้น แนวทางหนึ่งที่เป็นที่ยอมรับ คือการนำเข้าสู่ระบบการจัดการศึกษา ซึ่งหมายถึงเปิดให้มีการเรียนการสอนให้กับเยาวชนผ่านระบบโรงเรียนขึ้น และเนื้อหาที่นำมาสอนควรมาจากการหลอมรวมองค์ความรู้จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านปี่ใต้โดยเฉพาะ หรือเรียกว่าการจัดการความรู้ (Knowledge Management) ซึ่งหมายถึง การดำเนินการอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับการประมวลข้อมูล สารสนเทศ ความคิด การกระทำ ตลอดจนประสบการณ์ของบุคคลเพื่อสร้างเป็นความรู้หรือนวัตกรรม และจัดเก็บในลักษณะของแหล่งข้อมูลที่บุคคลอื่นสามารถเข้าถึงได้โดยอาศัยช่องทางต่าง ๆ (พรธิดา วิเชียรปัญญา, 2547, น. 32) ศิลปินพื้นบ้านที่เป็น ปูชนียบุคคลทางด้านปี่ใต้ที่เป็นที่ยอมรับในวงการปี่ใต้ในขณะนี้มีหลายท่านด้วยกัน อาทิ ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2553 ครูอำนาจ นุ่นเอียด ครูประจำวิชาดนตรีพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง และครูกิตติพันธ์ โนวัฒน์ หัวหน้าคณะหนังตะลุงเอกพันธ์ โรจนเมธากุล ซึ่งแต่ละท่านเป็นนายปี่ที่ได้รับการยอมรับ มีเทคนิค วิธีการในการเป่าปี่ที่แตกต่างกันทั้งสิ้น ความรู้ความสามารถเหล่านี้ยังไม่ได้มีการดึงออกมาใช้ให้เกิดประโยชน์ หากได้มีโอกาสนำความรู้ที่มีอยู่ในตัวของครูทั้งสามท่านนี้ออกมาจัดให้เป็นระเบียบแบบแผน สามารถเรียนรู้ได้ง่าย นับเป็นสิ่งที่มีคุณค่ายิ่งต่อวงการปี่ใต้ ประกอบกับการที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชก็เป็นอีกสถานศึกษาหนึ่งที่มีการจัดการเรียนการสอนปี่ใต้มาเป็นเวลานาน และเป็นที่ยอมรับของสังคมว่าเป็นศูนย์กลางในการจัดการศึกษาเพื่อการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และของภาคใต้ได้อย่างดียิ่ง (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2553 : 11) แต่จากการที่ผู้วิจัยเองเป็นนักศึกษาที่เรียนในสาขาวิชาปี่พาทย์ และเลือกเครื่องมือเอกคือปี่ใน ได้มีโอกาสสัมผัสกับข้อเท็จจริงของการจัดการเรียนการสอนปี่ใต้ว่า ยังมีจุดที่ควรแก่การพัฒนาอยู่พอสมควร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องหลักสูตรที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอนปี่ใต้ ที่ยังไม่มีการพัฒนาให้เป็นระเบียบระบบและถูกต้องชัดเจนตามหลักวิชาการ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะพัฒนาหลักสูตรการฝึกเป่าปี่ใต้โดยใช้หลักการการจัดการความรู้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาหลักสูตรในครั้งนี้ ซึ่งเชื่อแน่ว่าจะมีส่วนช่วยให้คุณภาพการจัดการศึกษาเรื่อง ปี่ใต้ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและของภาคใต้ได้รับการพัฒนาขึ้นในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อจัดการความรู้เรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน
2. เพื่อพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การฝึกเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

วิธีการวิจัย

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้ สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยได้ดำเนินการโดยแบ่งขั้นตอนตามวัตถุประสงค์ดังนี้ 1. การจัดการความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน

ในการจัดการความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามกระบวนการจัดการความรู้ซึ่งผู้วิจัยได้ทบทวนและสังเคราะห์ จึงดำเนินการในการจัดการความรู้ทั้งหมด 5 ขั้นตอน ดังนี้

1.1 กำหนดประเด็น (Knowledge Identification) โดยการค้นหาว่าวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชนั้น มีความต้องการใช้ความรู้ใด โดยใช้วิธีการสอบถามและสัมภาษณ์ครูผู้สอนและนักเรียน

นักศึกษา พบว่า วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชนั้น ยังไม่มีองค์ความรู้เกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานที่เป็นหลักการทางวิชาการ จึงจำเป็นที่ต้องค้นหาและเก็บรวบรวมองค์ความรู้ดังกล่าวเพื่อใช้พัฒนาองค์กรอย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผล

1.2 แสวงหาและค้นคืนความรู้ (Knowledge Creation and Acquisition) ดำเนินการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานจากแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางการวิจัย โดยแบ่งเป็นประเด็น ทฤษฎีเกี่ยวกับการจัดการความรู้ ปี่ใต้ และงานวิจัยที่เกี่ยวกับการจัดการความรู้ รวมไปถึง เก็บข้อมูลแบบเจาะจงโดยต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์การเป่าปี่ใต้ประกอบการแสดงหนังตะลุง มโนราไม่น้อยกว่า 20 ปี มีฝีมือและผลงานเป็นที่ประจักษ์ในวงการเป่าปี่ใต้ และเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการสอนการเป่าปี่ใต้ ซึ่งตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดหลักเกณฑ์การเลือกผู้ให้ข้อมูลตามคุณสมบัติในข้างต้น ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมด 3 ท่าน ได้แก่ นายควน ทวนยก นายอำนาจ นุ่นเอียด และนายกิตติพันธ์ โนวัฒน์

1.3 ผสานและสร้างองค์ความรู้ใหม่ (Knowledge Codification and Refinement) ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนา โดยนำเสนอเป็นความเรียงในประเด็นต่างๆ ได้แก่ การจัดระเบียบร่างกายสำหรับเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน ระบบนิ้วและเสียงขั้นพื้นฐานในการเป่าปี่ใต้การเป่าแบบฝึกหัดขั้นพื้นฐานในการเป่าปี่ใต้ การเป่าเสียงแหบสูง และการเป่าเพลงขั้นพื้นฐาน

1.4 การนำความรู้ไปใช้ (Knowledge sharing) ผู้วิจัยดำเนินการนำความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานที่ได้จากการเก็บข้อมูลในขั้นตอนที่กล่าวมาข้างต้นมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานประกอบในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

2. การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม ในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามกระบวนการพัฒนาหลักสูตรจากการที่ผู้วิจัยได้ทบทวนและสังเคราะห์ จึงดำเนินการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมทั้งหมด 4 ระยะ ได้แก่

ระยะที่ 1 การวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐานเพื่อจัดทำหลักสูตร โดยสำรวจข้อมูลพื้นฐานและความต้องการต่างๆ เกี่ยวกับการฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ในสังคมวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและสังคมโดยรอบวิทยาลัยฯ โดยในการเก็บข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์และสังเกต โดยมีกลุ่มตัวอย่างเป็นครูและนักเรียนนักศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช รวมไปถึงนายปี่ใต้ที่คร่ำหวอดอยู่ในวงการแสดงหนังตะลุงมโนราในบริเวณภาคใต้

ระยะที่ 2 การร่างหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้ สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช กำหนดโครงสร้างของหลักสูตรโดยยึดหลักการและแนวคิดการพัฒนาหลักสูตรของ Tyler (1969 : 99) ซึ่งมีแนวคิดในการออกแบบและกำหนดโครงร่างของหลักสูตร โดยใช้วิธี Means End Approach ซึ่งเป็นหลักการในการออกแบบหลักสูตรและการสอนที่เน้นการตอบคำถามที่เป็นพื้นฐานสำคัญ 4 ประการ ได้แก่ ประการแรก หลักสูตรนั้นๆ มีจุดมุ่งหมายทางการศึกษาอะไรบ้างที่จะกำหนดให้ผู้เรียนได้รับ ประการที่สอง หลักสูตรนั้นๆ มีประสบการณ์ทางการศึกษาอะไรบ้างที่จะต้องจัดเพื่อให้บรรลุจุดหมายที่กำหนดไว้ ประการที่สาม จะจัดประสบการณ์ทางการศึกษาอย่างไรที่จะทำให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพ และประการที่สี่ จะประเมินผลประสิทธิของประสบการณ์ในการศึกษาอย่างไร จึงจะตัดสินได้ว่าบรรลุจุดหมายที่กำหนดไว้เพื่อให้การกำหนดโครงสร้างของหลักสูตรเป็นไปคำถามที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานความสำคัญของการพัฒนาหลักสูตร 4 ประการดังกล่าว ผู้วิจัยจึงกำหนดโครงสร้างของหลักสูตรซึ่งมี



องค์ประกอบทั้งหมด 9 ส่วนสำคัญได้แก่ หลักการและเหตุผล วัตถุประสงค์ ระยะเวลาในการฝึกอบรม วิธีการฝึกอบรม ผลที่คาดว่าจะได้รับ เนื้อหาและเวลาที่ใช้ การวัดและประเมินผล สื่อและวัสดุสำหรับใช้ในการฝึกอบรม แผนการจัดการฝึกอบรม ซึ่งเมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการร่างโครงสร้างของหลักสูตร ผู้วิจัยจึงดำเนินการตรวจสอบหลักสูตรก่อนการนำไปใช้ โดยการนำส่งให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่านซึ่งผู้วิจัยได้ทำการกำหนดหลักเกณฑ์การเลือกบุคคลผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบหลักสูตรตามคุณสมบัติว่าต้องเป็นผู้ที่จบการศึกษาในสาขาวิชาการพัฒนาหลักสูตร หรือสาขาวิชาการวัดและประเมินผลทางการศึกษา ซึ่งมีรายนาม ได้แก่ อาจารย์วัยวุฒ อินทวงศ์, อาจารย์พรปวีณ์ ขุท์ทะกะพันธ์, อาจารย์สุมณฑา มีสุนทร, อาจารย์กฤษณา วุฒิศักดิ์ และอาจารย์จินดา เครือหงส์

ระยะที่ 3 การวิเคราะห์การนำหลักสูตรไปใช้ ในระยะนี้ผู้วิจัยได้นำหลักสูตรไปใช้และได้ทำการประเมินความก้าวหน้าของผู้เข้ารับการฝึกอบรมในระหว่างการฝึกอบรม เพื่อเป็นข้อมูลในการจัดการเรียนตามแผนให้ได้ประสิทธิภาพมากที่สุด

ระยะที่ 4 การวิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้เข้าอบรม เมื่อเสร็จสิ้นจากระยะการนำหลักสูตรไปใช้และประเมินผลผู้เข้ารับการฝึกอบรมในหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยได้ทำการประเมินความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมในช่วงหลังฝึก เพื่อเป็นข้อมูลในการจัดการฝึกอบรมตามแผนให้ได้ประสิทธิภาพมากที่สุด
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 การจัดการความรู้เรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน

1. กำหนดประเด็น (Knowledge Identification) โดยการค้นหาว่าวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชนั้น มีความต้องการใช้ความรู้ใด โดยใช้วิธีการสอบถามและสัมภาษณ์ครูผู้สอนและนักเรียนนักศึกษา พบว่า การเป่าปี่ใต้ในปัจจุบันของสังคมวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและบริเวณโดยรอบวิทยาลัยมีข้อจำกัดอยู่ค่อนข้างมากในหลายๆด้าน อาทิ การไม่สามารถเข้าถึงครูปี่ผู้เชี่ยวชาญเพื่อฝึกเป่าปี่ หรือข้อจำกัดด้านวิธีการฝึกเป่าปี่ใต้ที่มีความเฉพาะตัวสูง ทำให้ไม่ได้รับการพัฒนาและแพร่หลายเท่าที่ควร ดังที่ ครูสุมล ศักดิ์แก้ว ครูประจำวิชาการแสดงพื้นบ้านหนังตะลุงของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่ท่านได้แสดงทัศนะความคิดเห็นเกี่ยวกับความเป็นอยู่ของวงการปี่ใต้ในปัจจุบันของทั้งในสังวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและบริเวณใกล้เคียงว่า

> *"ปี่ใต้บ้านเราในตอนนี้ เฉพาะในจังหวัดนครศรีธรรมราชนั้นค่อนข้างที่จะหาผู้เป่ายากแล้ว ไม่เพียงพอต่อความต้องการของทั้งคณะศิลปินหนังตะลุง มโนรา และคิดเห็นว่าวงการปี่ใต้จะแย่ลงอีก แต่หากว่าได้นำความรู้เกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้มาเข้ากับสถาบันการศึกษา คงจะเป็นการธำรงไว้ซึ่งปี่ใต้ได้อย่างดีในอนาคต"*

(สุมล ศักดิ์แก้ว สัมภาษณ์, 11 พฤศจิกายน 2561)

ซึ่งทัศนะดังกล่าวยังสอดคล้องครูจักรพล จบสัญจร ครูประจำสาขาวิชาปี่พาทย์ เครื่องมือเอกปี่ใน ที่ท่านได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับฝึกเป่าปี่ใต้ในวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชว่า

> *"การเป่าปี่ใต้ในวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สมควรที่จะได้รับการพัฒนาอยู่พอสมควร เพราะ ยังไม่มีสาระวิชาการเกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ที่เป็นมาตรฐาน เป็นระเบียบระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องหลักสูตรที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอนปี่ใต้"*
>
> (จักรพล จบสัญจร สัมภาษณ์, 5 พฤศจิกายน 2561)

2. แสวงหาและค้นคืนความรู้ (Knowledge Creation and Acquisition) ประกอบด้วย 6 ประเด็น ดังนี้

2.1 การจัดระเบียบร่างกาย

1) การจับเลาปี่ การจับเลาปี่ว่ามีความสำคัญมากสามารถช่วยให้ผู้เรียนได้ฝึกกล้ามเนื้อมือและนิ้ว สามารถกระทำได้สองลักษณะ ดังนี้

ลักษณะแรก คือ การจับโดยใช้มือขวาไว้บน ส่วนมือซ้ายไว้ล่างเลาปี่ โดยมือขวาที่อยู่บนจะใช้นิ้ว นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ปิดรูบังคับเสียง 3 รู ใช้นิ้วหัวแม่มือเป็นนิ้วค้ำด้านหลังเลาปี่ ส่วนมือซ้ายใช้ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ในการปิดรูบังคับเสียงที่เหลือ และมีนิ้วหัวแม่มือประคองไว้ด้านหลัง เช่นเดียวกับมือขวา

ลักษณะที่สอง คือ การใช้มือซ้ายไว้บนส่วนมือขวาไว้ล่างเลาปี่ โดยมือขวาที่อยู่บนจะใช้ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ปิดรูบังคับเสียง 3 รู ใช้นิ้วหัวแม่มือเป็นนิ้วค้ำด้านหลังเลาปี่ ส่วนมือขวาที่อยู่ด้านล่างใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ในการปิดรูบังคับเสียงที่เหลือ และมีนิ้วหัวแม่มือประคองไว้ด้านหลัง เช่นเดียวกับมือซ้าย

2) การจัดบุคลิกท่านั่ง ท่านั่งที่เหมาะสมสำหรับการเป่าปี่ใต้นั้น สามารถกระทำได้ 2 ลักษณะ คือ การนั่งแบบแบนเชิง(นั่งขัดสมาธิ) และการนั่งพับเพียบ ส่วนใหญ่การนั่งพับเพียบจะใช้ ในขณะที่ผู้ฝึกทำการต่อเพลงกับครู เพราะเป็นท่านั่งที่มีความสุภาพเรียบร้อย แสดงถึงกริยาอ่อนน้อมถ่อมตนและแสดงออกซึ่งความเคารพต่อครูบาอาจารย์ทั้งครูที่มีชีวิตและครูที่ล่วงลับไปแล้ว นอกจากนี้ ท่านั่งพับเพียบยังใช้ในขณะที่กำลังบรรเลงเพลงที่สำคัญ เช่น เพลงพัดชา เพราะ เชื่อว่าเพลงพัดชานั้นเป็นเพลงครูมีความเข้มขลัง ศักดิ์สิทธิ์ เช่นเดียวกับเพลงสาธุการของปี่พาทย์ ส่วนการนั่งท่าแบนเชิงหรือขัดสมาธิ ก็เป็นท่านั่งที่มีความสุภาพเรียบร้อย แต่จะใช้สลับกับการนั่งพับเพียบหรือใช้ในช่วงฝึกซ้อมเพลงคนเดียว แต่สิ่งที่สำคัญที่ควรให้ความสำคัญ คือ ต้องนั่งให้ตัวตรง สายตามองไปข้างหน้าด้วยความมั่นใจ ไม่ก้มหน้า ยกปี่ทำมุม 45 องศา ดังนั้นการนั่งทั้ง 2 ลักษณะนั้นสามารถทำได้อย่างอิสระขึ้นอยู่กับสถานการณ์และความเหมาะสมนั่นเอง

3) การหายใจ การหายใจของปี่ใต้นั้นจะกระทำการเป่าโดยใช้ปากและหายใจโดยใช้จมูกเท่านั้น เพราะจะมีผล ทำให้เสียงของปี่ที่ทำการเป่าออกมามีความสม่ำเสมอ ไม่ขาดตอน และการหายใจทางจมูกนี้ยังเป็นพื้นฐานสำคัญในการฝึก ระบายลม ซึ่งเป็นเทคนิคขั้นสูงในการหายใจ ซึ่งการระบายลมดังกล่าวเป็นเทคนิคที่สำคัญมากสำหรับการเป่าปี่ใต้ ซึ่งจะช่วยให้ผู้เป่าปี่ใต้สามารถเป่าเสียงได้ยาว สม่ำเสมอ แล้วยังเป็นส่วนสำคัญในการช่วยไม่ให้ผู้เป่าปี่ใต้เกิดอาการเหนื่อยล้าได้ง่าย การฝึกระบายลมนั้นสามรถทำได้โดยนำน้ำ

ใส่ภาชนะพอประมาณ แล้วใช้หลอดหรือสายยางแช่ลงในภาชนะที่ใส่น้ำ แล้วจึงเป่าลมลงไปในน้ำ เมื่อลมเริ่มจะหมดให้ทำการเก็บลมส่วนหนึ่งไว้ที่กระพุ้งแก้ม ทำให้แก้มป่องเล็กน้อย หลังจากนั้นให้ทำการปล่อยลมที่เก็บออกจากกระพุ้งแก้มอย่างช้า ๆ พร้อมกับสูดลมหายใจเข้าไปทางจมูกในขณะเดียวกัน

2.2 การเตรียมอุปกรณ์สำหรับการเป่าปี่ใต้

1) การดูดน้ำผ่านเลาปี่ ครูควน ทวนยก (สัมภาษณ์, 6 กรกฎาคม 2561) กล่าวว่า ก่อนการเรียนปี่ หรือการเป่าปี่ในทุกครั้งผู้ฝึกจะต้องทำการดูดน้ำผ่านเลาปี่เพื่อให้ภายในเลาปี่เกิดความชุ่มชื่น มีผลทำให้การเป่าเสียงต่างๆ ออกมาได้ง่ายและไพเราะอีกด้วย ซึ่งการดูดน้ำผ่านเลาปี่นี้สามารถกระทำได้โดยการใช้นิ้วปิดรูบังคับเสียงทุกรู แล้วนำภาชนะใส่น้ำสะอาดปริมาณพอสมควร แล้วให้ผู้เป่าทำการนำส่วนทวนล่างของเลาปี่จุ่มแช่ลงไปในภาชนะดังกล่าวแล้วทำการดูดน้ำขึ้นแล้วปล่อยลงผ่านเลาปี่ 2 – 3 ครั้ง

2) การแช่ลิ้นปี่ การแช่ลิ้นปี่นี้เป็นกระบวนการที่สำคัญมากเพื่อให้ลิ้นปี่เกิดความชุ่มชื่นส่งผลให้ใบตาลที่ได้รับการแช่น้ำสามารถสร้างการสั่นสะเทือนอันเป็นแหล่งกำเนิดเสียงของปี่ใต้ ซึ่งการแช่ลิ้นปี่นั้นสามารถกระทำได้โดยการนำน้ำสะอาดใส่ภาชนะแล้วนำลิ้นปี่ลงไปแช่ไว้ประมาณ 5-10 นาที ข้อควรระวังในการแช่ลิ้นปี่ คือ ไม่ควรแช่ให้นานจนเกินไปเพราะจะทำให้ใบตาลเกิดอาการบวมน้ำ มีสีคล้ำ ซึ่งเป็นสัญญาณบ่งบอกว่าลิ้นปี่กำลังจะชำรุด เสียหายและแน่นอนว่าจะส่งผลโดยตรงต่อการควบคุมเสียงในการเป่าปี่ใต้

3) การปักลิ้นปี่ไปยังเลาปี่ เมื่อดูดน้ำผ่านเลาปี่และแช่ลิ้นปี่เรียบร้อยแล้ว ก็ทำการลองลิ้นปี่ด้วยการเป่าลมผ่านส่วนที่เป็นใบตาล โดยวางกำพวดบนริมฝีปากล่างจากนั้นนำริมฝีปากบนมาแตะไว้ให้กำพวดอยู่ในลักษณะแนวนอน หรือ 180 องศา ในการเป่าลิ้นปี่ผู้ฝึกต้องหายใจทางจมูกและควรฝึกการใช้เทคนิคระบายลมในระหว่างการเป่า

2.3 การเป่าเสียงขั้นพื้นฐาน

1) การเป่าเสียงขั้นพื้นฐานตามแนวของครูควน ทวนยก ประกอบด้วยเสียงทั้งหมด 4 เสียง ได้แก่ ถ่อ แต ตือ ต้อย เมื่อผู้ฝึกดำเนินการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ สามารถเป่าเสียงพื้นฐาน ได้อย่างชัดเจนใส กังวานต่อไปจึงให้ผู้ฝึกได้เรียนรู้การเป่าแบบฝึกหัดขั้นพื้นฐานซึ่งเป็นการนำเสียง ขั้นพื้นฐาน มาประดิษฐ์เป็นทำนองคือ ถ่อ แต ตือ ตอย ตี้ ต้อย ตี้ ถ่อ แต ตือ ตอย ในการฝึกแบบฝึกหัดเสียงขั้นพื้นฐานดังกล่าวนี้ผู้ฝึกต้องหัดเป่าหลายๆเที่ยวจนเกิดความคุ้นเคยกับทำนองเพลง และสามารถเป่าเสียงพื้นฐานทุกเสียงได้อย่างต่อเนื่องชัดเจน ถูกต้อง เพื่อเป็นพื้นฐานในการต่อเพลงพื้นฐานต่อไป

2) การเป่าเสียงขั้นพื้นฐานตามแนวของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีขั้นตอนและวิธีการเป่าเสียงขั้นพื้นฐานไว้โดยการให้ผู้เรียนได้ทดลองออกเสียงเรียกโน้ตปี่ใต้ โดยแบ่งเป็นสองช่วง คือ ช่วงเสียงต่ำประกอบด้วย เสียงโด เสียงเร เสียงมี และเสียงฟา ส่วนช่วงเสียงกลางประกอบด้วย เสียงซอล เสียงลา เสียงที และเสียงโดสูง แล้วภายหลังจึงให้ผู้เรียนได้ฝึกการเป่าเสียงดังกล่าวเหล่านั้น

3) การเป่าเสียงขั้นพื้นฐานตามแนวของครูกิตติพันธ์ โนวัฒน์ การเป่าเสียงและระบบนิ้วขั้นพื้นฐานของการเป่าปี่ใต้ไว้เป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับเสียงทุ้ม เป็นช่วงเสียงอยู่ในระดับต่ำที่สุดของการเป่าปี่ใต้ ซึ่งประกอบด้วย เสียงโด เสียงเร ระดับเสียงกลาง ประกอบด้วย เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา เสียงที เสียงโดสูง เสียงเรสูง เสียงมีสูง เสียงฟาสูง ระดับเสียงหยิวหรือเสียงสูง ประกอบด้วย เสียงซอลสูง เสียงลาสูง เสียงทีสูง

2.4 การเป่าเสียงแหบสูง

ช่วงเสียงหนึ่งของปี่ใต้ที่มีลักษณะของเสียงที่มีความแหลมเล็ก บางเสียงก็มีลักษณะแตกพร่าคล้ายกับคนที่กำลังพูดในอาการเสียงแหบ ประกอบด้วย เสียงโดสูง เสียงเรสูง เสียงมีสูง เสียงฟาสูง เสียงซอลสูง เสียงลาสูง เสียงทีสูง เสียงโดยอด และเสียงเรยอด

2.5 การเป่าเพลงขั้นพื้นฐาน

1) การเป่าเพลงพื้นฐานตามแนวของครูควน ทวนยก ประกอบด้วย เพลง หัวปี่ เพลง พม่ารำขวาน เพลง เชิด เพลง พัดชา

2) การเป่าเพลงพื้นฐานตามแนวของครูอำนาจ นุ่นเอียด ประกอบด้วยเพลง หัวปี่ เพลง ลอยลมบน เพลง กุหลาบเวียงพิง เพลง พัดชา

3) การเป่าเพลงพื้นฐานตามแนวของครูกิตติพันธ์ โนวัฒน์ ประกอบด้วย เพลง เกริ่นปี่ (หัวปี่) เพลงพัดชา เพลง น้ำไหลใต้ทราย เพลง พม่ารำขวาน

3. ผสานและสร้างองค์ความรู้ใหม่ (Knowledge Codification and Refinement) ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนา โดยนำเสนอเป็นความเรียงในประเด็นต่างๆ ดังนี้

3.1 การจัดระเบียบร่างกาย ประกอบด้วย ท่านั่งสำหรับการเป่าปี่ใต้, การวางมือเพื่อจับเลาปี่, และการหายใจ

3.2 ระบบนิ้วและเสียงขั้นพื้นฐานสำหรับการเป่าปี่ใต้ ประกอบด้วย การเตรียมปี่, การเตรียมลิ้นปี่, และการเป่าเสียงตอย (เสียงลา), ระบบนิ้วและเสียงขั้นพื้นฐาน

3.3 การเป่าแบบฝึกหัดขั้นพื้นฐาน เป็นการนำเสียงขั้นพื้นฐาน มาประดิษฐ์เป็นทำนองและมีการเพิ่มเสียง ตี้ (เสียงที) เข้ามาเป็นทำนองดังนี้ ถ่อ แต ตือ ตอย ตี้ ต้อย ตี้ ถ่อ แต ตือ ตอย

3.4 การเป่าเสียงแหบ ประกอบด้วยเสียงทั้งหมด 9 เสียง ได้แก่ เสียงโดสูง เสียงเรสูง เสียงมีสูง เสียงฟาสูง เสียงซอลสูง เสียงลาสูง เสียงทีสูง เสียงโดยอด และเสียงเรยอด

3.5 การเป่าเพลงขั้นพื้นฐาน ประกอบด้วย การเป่าหัวปี่ (เพลง เกริ่นปี่), เพลง พม่ารำขวาน, เพลง พม่ารำขวาน, เพลง เชิด, เพลง พัดชา, เพลง พัดชา (เสียงเร), เพลง ลอยลมบน, เพลง กุหลาบเวียงพิง, เพลง น้ำไหลใต้ทราย

4. การนำความรู้ไปใช้ (Knowledge sharing) ผู้วิจัยดำเนินการนำความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานที่ได้จากการเก็บข้อมูลในขั้นตอนที่กล่าวมาข้างต้นมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานประกอบในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ตอนที่ 2 การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน

ระยะที่ 1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐานเพื่อจัดทำหลักสูตร จากการศึกษาเก็บข้อมูลพื้นฐานและความต้องการเกี่ยวกับความเป็นอยู่ของปี่ใต้ในปัจจุบันในสังคมวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและใกล้เคียง พบว่า การจัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับปี่ใต้ ทั้งของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและใกล้เคียงนั้น ยังมีจุดที่ควรแก่การพัฒนาอยู่พอสมควร โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องหลักสูตรที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอนปี่ใต้ ที่ยังไม่มีการพัฒนาให้เป็นระเบียบระบบและถูกต้องชัดเจนตามหลักวิชาการ ดังนั้น จึงเป็นการดีหากได้มีการพัฒนาหลักสูตรเกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานแล้วนำมาปรับใช้ให้เข้ากับบริบทของวิทยาลัยนาฏศิลป

นครศรีธรรมราช ก็จะทำให้การจัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับปี่ใต้มีการพัฒนา รวมไปถึงเป็นการกล่อมเกลาเยาวชนให้มีจิตสำนึกในการรักษาและหวงแหนศิลปะวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นอีกด้วย

ระยะที่ 2 การวิเคราะห์การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้ สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พบว่า รายการประเมินทั้ง 7 ด้าน มีระดับความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย 4.48 และเมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่าเนื้อหาสาระของหลักสูตรฝึกอบรม มีความเหมาะสมที่ค่าเฉลี่ยสูงสุด คือ 4.8 รองลงมาคือ การวัดและการประเมินผล มีค่าเฉลี่ย 4.6 หลักการและเหตุผลมีค่าเฉลี่ย 4.55 วัตถุประสงค์ของหลักสูตร มีค่าเฉลี่ย 4.46 กิจกรรมการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย 4.4 แผนการจัดกิจกรรมการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย 4.36 และสื่อการฝึกอบรมมีค่าเฉลี่ย 4.2

ระยะที่ 3 การวิเคราะห์การนำหลักสูตรไปใช้ พบว่า มีคะแนนรวมของผู้เข้ารับการอบรมทั้งหมดเท่ากับ 421 คะแนน จากคะแนนเต็มทั้งหมด 445 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 94.60 มีคะแนนเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 14.03 คะแนน ซึ่งถือว่าสูงกว่าที่กำหนดไว้ที่ร้อยละ 80 เมื่อพิจารณาผู้เข้ารับการฝึกอบรมเป็นรายบุคคลจำนวน 5 คนยังพบว่าอีกว่า มีค่าร้อยละ 97.75 96.6 94.38 94.38 และ89.88 ตามลำดับ ซึ่งจะเห็นได้ว่าแต่ละคนมีค่าร้อยละมากกว่า 80 ทั้งหมดและถือว่าสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้

ระยะที่ 4 ผลการวิเคราะห์ความพึงพอใจของผู้เข้าอบรม พบว่า โดยรวมแล้วผู้เข้ารับการฝึกอบรมนั้นมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ยโดยรวมอยู่ที่ 4.47 ซึ่งเมื่อพิจารณาแต่ละด้านพบว่า ด้านการวัดและการประเมินผลของหลักสูตรมีค่าเฉลี่ยมากที่สุด ($\bar{X}$ = 5 , S.D = 0) รองลงมาได้แก่ ด้านเนื้อหาสาระ ($\bar{X}$ = 4.86 , S.D = 0.30) ด้านกิจกรรมการฝึกอบรม ($\bar{X}$ = 4.83 , S.D = 0.33) ด้านวิทยากรหรือผู้สอน ($\bar{X}$ = 4.76 , S.D = 0.90) ด้านสื่อการฝึกอบรม ($\bar{X}$ = 4.75 , S.D = 0.36) ด้านการนำความรู้ไปใช้ ($\bar{X}$ = 4.46 , S.D = 0.61) ด้านสถานที่และระยะเวลา ($\bar{X}$ = 4.06 , S.D = 0.90) และด้านความรู้ความเข้าใจ ($\bar{X}$ = 3 , S.D = 0.80) ตามลำดับ

สรุปและอภิปรายผล

1. การจัดการความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน

การจัดการความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนและวิธีการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานโดยดำเนินตามขั้นตอนของการจัดการความรู้(Knowledge Management) ซึ่งเป็นกระบวนการรวบรวมจัดระเบียบและสร้างระบบให้กับองค์ความรู้ทั้งที่กระจัดกระจายอยู่อยู่ในเอกสาร หนังสือหรือสาระวิชาการอื่น ๆ นอกจากนี้ยังเป็นกระบวนการสำคัญที่ช่วยดึงเอาองค์ความรู้ที่ซ่อนอยู่ในตัวบุคคล ผ่านขั้นตอนในการจัดการความรู้ทั้งหมด ขั้นตอน ได้แก่ การกำหนดประเด็นเพื่อค้นหาความรู้ การแสวงหาและค้นคืนความรู้ การจัดการความรู้ให้เป็นระบบ การผสานและสร้างองค์ความรู้ใหม่ และการเผยแพร่และนำความรู้ไปใช้ โดยในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานโดยการจัดการความรู้ดังกล่าวผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสัมภาษณ์และสังเกตจากผู้เชี่ยวชาญด้านการเป่าปี่ใต้จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ครูควน ทวนยก ครูอำนาจ นุ่นเอียด และครูกิตติพันธ์ โนวัฒน์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในจังหวัดสงขลา พัทลุง และนครศรีธรรมราชตามลำดับ หลังจากที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเรื่องการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานแล้วผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่ได้เหล่านั้นมาเข้ากระบวนวิเคราะห์ สังเคราะห์ จัดกลุ่ม เรียบเรียง ได้เป็นกลุ่มข้อมูลของการเป่าปี่ใต้ทั้งหมด 5 ประเด็น ได้แก่ การจัดระเบียบร่างกายสำหรับการเป่าปี่ใต้ ระบบนิ้วและเสียงขั้นพื้นฐานของ

การเป่าปี่ใต้ การเป่าแบบฝึกหัดขั้นพื้นฐาน การเป่าเสียงแหบสูง และการเป่าเพลงขั้นพื้นฐาน ซึ่งองค์ความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ที่ได้จากการจัดการความรู้นี้ สามารถนำไปพัฒนาขึ้นเป็นงานวิชาการต่างๆ รวมไปถึงสามารถนำข้อมูลไปใช้เพื่อประกอบการจัดหลักสูตรได้อย่างดียิ่ง เพราะข้อมูลจากการจัดการความรู้เหล่านี้เป็นข้อมูลที่เป็นมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับของคนในสังคมเป็นในวงกว้าง รวมไปถึงข้อมูลที่ได้เหล่านั้นยังเป็นส่วนช่วยในการส่งเสริมและขับเคลื่อนให้เกิดการอนุรักษ์ สืบทอดและธำรงไว้ซึ่งภูมิปัญญาเกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่งดงามของภาคใต้ ซึ่งประโยชน์และคุณค่าของกระบวนการจัดการความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ดังกล่าวยังสอดคล้องกับ สำราญ ท้าวเงิน (2557) ที่ได้ทำการจัดการความรู้ความหลากหลายทางภาษาและวัฒนธรรมของจังหวัดเพชรบูรณ์ และพบว่า หลังจากการจัดการความรู้ความหลากหลายทางภาษาและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ก่อให้เกิดเครือข่ายความร่วมมือของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกัน มีกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ภายในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ทำให้กลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ มีการจัดการความรู้อย่างเป็นระบบ โดยการจัดทำฐานข้อมูลภาษาและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในจังหวัดเพชรบูรณ์ เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ส่งผลให้เกิดการอนุรักษ์และฟื้นฟูภาษาและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ตนเองอย่างมีประสิทธิผล ดังนั้น การจัดการความรู้จึงเป็นกระบวนการที่น่าสนใจและมีความสำคัญยิ่งในการเก็บรวบรวมข้อมูลที่สะดวกง่ายและมีประโยชน์ทั้งต่อสังคมและวงการการศึกษาอย่างมหาศาล

2. การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐานจากการจัดการความรู้

2.1) การวิเคราะห์ความต้องการของสังคมวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและบริเวณใกล้เคียง เพื่อจัดการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้ สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โดยในการศึกษาและวิเคราะห์ความต้องหารดังกล่าวผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการสังเกตและสัมภาษณ์จากครู อาจารย์ รวมไปถึงนายปี่ที่ใช้ความรู้ ความสามารถเกี่ยวกับการเป่าปี่ใต้ในการหาเลี้ยงตนเองและครอบครัว ผลปรากฏว่า ปี่ใต้ในปัจจุบันนั้นค่อนข้างพบว่ามีข้อจำกัดอยู่พอสมควร เช่น ความเฉพาะตัวเกี่ยวกับการฝึกเป่าปี่ใต้ การขาดแคลนนายปี่ที่มีไม่เพียงพอต่อความต้องการของสังคม และความหลากหลายในลักษณะของการเป่าปี่ใต้ที่แตกต่างกันของครูผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งสอดคล้องกับ นโยบาย พันธกิจและวิสัยทัศน์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชที่จัดการศึกษาวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ทั้งยังมีภารกิจสำคัญในการอนุรักษ์ พัฒนา เผยแพร่ สร้างสรรค์ และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมทั้งของท้องถิ่นและของชาติให้ธำรงอยู่สืบไป ดังนั้น หลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้ สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จึงเป็นอีกหนทางหนึ่งในการส่งเสริมให้เกิดการอนุรักษ์ศิลปะการเป่าปี่ใต้อันเป็นศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่นของภาคใต้ นอกจากนี้ยังเป็นการปรับปรุงและพัฒนาความรู้เรื่องการเป่าปี่ใต้ให้เป็นมาตรฐานและยกระดับความรู้ให้เป็นสากลในอนาคต

2.2) ผลการสร้างและตรวจสอบคุณภาพของหลักสูตรฝึกอบรม

ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความก้าวหน้าขึ้นอย่างเห็นได้ชัดในการเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน ทั้งระหว่างและหลังการฝึกอบรม สังเกตได้ว่าผู้เข้ารับการฝึกอบรมแต่ละคนมีค่าร้อยละมากกว่า 80 ทั้งหมดและถือว่าสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ทั้งนี้ อาจเป็นผลมากจากการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมดังกล่าวอย่างเป็นระบบปฏิบัติตามขั้นตอน เรียงลำดับความสำคัญของเนื้อหาได้อย่าเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ไชยรัตน์ ปราณี (2547) ที่ได้ทำการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่อง การศึกษาชุมชนเพื่อสืบค้นองค์ความรู้ และภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งเป็นข้อมูลพื้นฐานในการพัฒนาหลักสูตร สถานศึกษา อย่างเป็นระเบียบระบบมีขั้นตอนมีผล



ทำให้ผู้เข้ารับการอบรมในหลักสูตรเกิดความรู้ ความเข้าใจมากขึ้นหลังจากการเข้ารับการอบรม ผู้เข้ารับการอบรมสามารถนำความรู้ที่ได้รับมาไปประยุกต์และปรับใช้เพื่อพัฒนาองค์กร

ผลจากการสอบถามความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมในหลักสูตรฝึกอบรมเรื่อง การเป่าปี่ใต้ขั้นพื้นฐาน จากการจัดการความรู้สำหรับผู้เรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีระดับความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเนื่องมาจาก ความรู้ที่ได้จากการฝึกอบรมนั้นเป็นความรู้ที่สังคมมีความต้องการรวมไปถึงผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความภาคภูมิใจในผลงานและทักษะความสามารถของการเป่าปี่ใต้ที่เพิ่มพัฒนาขึ้นมากกว่าก่อนรับการฝึกอบรม โดยการค้นพบความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมดังกล่าวยังสอดคล้องกับงานวิจัยของเมธีณัฐ รัตนกุล (2553) ได้ทำการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมวิชาชีพระยะสั้น เรื่อง การจัดดอกไม้เพื่อการประกอบอาชีพ และมีจุดประสงค์ประเด็นหนึ่งว่า ศึกษาความคิดเห็นของผู้เข้าอบรมที่มีต่อหลักสูตร ซึ่งผลการวิจัยพบว่าผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความคิดเห็นต่อหลักสูตรโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด หากพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ผู้เข้ารับการอบรมมีความคิดเห็นด้านวิทยากรอยู่ในระดับมากที่สุด ส่วนความคิดเห็นรองลงมาคือ ด้านเนื้อหา ด้านกิจกรรม และด้านระยะเวลา ตามลำดับซึ่งทุกด้านอยู่ในลำดับมากที่สุด ดังนั้น จึงสามารถทำการสรุปได้ว่า การจัดการฝึกอบรมเพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมเกิดความพึงพอใจในระดับมาก ควรจัดหลักสูตรโดยพิจารณาจากความต้องการของผู้เข้ารับการฝึกอบรม รวมไปถึง ในการจัดกิจกรรมการฝึกอบรมควรมีความหลากหลายและจัดให้เหมาะสมต่อคุณวุฒิและวัยวุฒิของผู้เข้ารับการฝึกอบรม

บรรณานุกรม

กิตติพันธ์ โนวัฒน์. สัมภาษณ์, 13 พฤศจิกายน 2561.

ควน ทวนยก. สัมภาษณ์, 6 กรกฎาคม 2561.

ไชยรัตน์ ปราณี. (2547). **การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ เรื่อง การศึกษาชุมชนเพื่อสืบค้นองค์ความรู้และภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งเป็นข้อมูลพื้นฐานในการพัฒนา หลักสูตรสถานศึกษา.** นครสวรรค์ : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์.

บัณฑิตพัฒนศิลป์, สถาบัน. **(**2553). "พันธกิจ". **วารสารรายสามเดือน,** พิมพ์ครั้งที่ 1 : ตุลาคม – ธันวาคม

พรธิดา วิเชียรปัญญา. (2547). **การจัดการความรู้ : พื้นฐานและการประยุกต์ใช้.** กรุงเทพฯ : ธรร กมลการพิมพ์.

เมธีณัฐ รัตนกุล. (2553) .**การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมวิชาชีพระยะสั้น เรื่องการจัดดอกไม้เพื่อประกอบอาชีพ.** วิทยานิพนธ์ ครุศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.

สำราญ ท้าวเงิน และคณะ. (2557). **การจัดการความรู้ความหลากหลายทางภาษาและวัฒนธรรมของจังหวัดเพชรบูรณ์.** วิทยานิพนธ์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์.

อำนาจ นุ่นเอียด. สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561.

การจัดการเรียนรู้สำหรับการศึกษาในยุค THAILAND 4.0
LEARNING MANAGEMENT FOR EDUCATION IN THE THAILAND 4.0 ERA

กัลยาณี ยังสังข์[*] ภัทรภรณ์ กาญจนารัตน์[*]
KANLAYANI YOUNGSUNG, PATTHARAPORN KANJANARAT

บทคัดย่อ

Thailand 4.0 เป็นโมเดลในการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศ มีหัวใจสำคัญ คือ การปรับเปลี่ยนโครงสร้างเศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนประเทศด้วยเทคโนโลยี ความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรม ไปสู่ความ "มั่งคั่ง มั่นคง และยั่งยืน" ก้าวไปสู่ประเทศที่ประชากรมีรายได้สูง และมีการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ให้มีคุณภาพสูง ระบบการศึกษาของประเทศจึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนและก้าวสู่ "การศึกษา 4.0" คือ การเรียนการสอนที่ให้ผู้เรียนสามารถนำองค์ความรู้ที่มีอยู่ทุกหนแห่งบนโลกนี้มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนานวัตกรรมต่างๆ มาตอบสนองความต้องการของสังคม การจัดการเรียนรู้ของครูสามารถนำแนวทางของสะเต็มศึกษา (STEM Education) มาใช้ในการจัดการเรียนรู้โดยเฉพาะในวิชาวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนสามารถนำความรู้ในศาสตร์เหล่านี้ไปบูรณาการและพัฒนานวัตกรรมได้ และจัดการเรียนรู้ให้ผู้เรียนลงมือปฏิบัติจริง (Active Learning) เพราะเป็นการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง โดยผู้เรียนได้เสาะแสวงหาความรู้มาใช้ในการแก้ปัญหาที่ได้รับมอบหมายอย่างมีกระบวนการและมีขั้นตอน ซึ่งช่วยให้ได้มาซึ่งความรู้ที่ทันต่อเหตุการณ์และเป็นความรู้ที่ผู้เรียนสามารถนำไปใช้จริง องค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้ในยุค Thailand 4.0 ประกอบด้วย กิจกรรมการเรียนรู้ ครู และนักเรียน การจัดการเรียนรู้ในยุคนี้ต้องพัฒนาให้ผู้เรียนมีความสามารถในทักษะ อันประกอบด้วย 1) ทักษะการแก้ปัญหา 2) ทักษะการคิดวิเคราะห์ 3) ทักษะความคิดสร้างสรรค์ 4) ทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ 5) ทักษะการคิดเชิงบริหาร 6) ทักษะการสร้างสัมพันธภาพระหว่างบุคคล 7) ทักษะด้านจิตสาธารณะ 8) ทักษะการใช้อินเตอร์เน็ต 9) ทักษะด้านภาษาอังกฤษ และ10) ทักษะด้านคณิตศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งทักษะดังกล่าวจำเป็นสำหรับการเตรียมพร้อมต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกและสังคมในอนาคตสามารถนำไปเป็นฐานในการสร้างผลผลิตหรือนวัตกรรมได้

คำสำคัญ: การจัดการเรียนรู้, การศึกษายุค Thailand 4.0

[*]วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

ABSTRACT

Thailand 4.0 Eea is a model for economic development of the country. The objective aims to change the economic structure that is driven by innovation technology and Creativity and with its vision to "Prosperity, stability and sustainability" to step into countries where the population has high income. And the development of human resources for high quality.The education system of the country needs to be adjusted and step towards "Education 4.0", namely teaching and learning, student. able to integrate all knowledges around the demand world creatively,Various Innovations development to respond society.Teachers should adopt the STEM Education approach in learning management, especially science and mathematics which help learners apply knowledge in these fields to integrate and develop innovation and aslo apply active learing as well. Therefore,Child centre Learing management learers can be solve problem that are are assigned in a process and have steps. Which helps to acquire knowledge that is up-to-date and is a can 60 be used in the dialy life stiuairon consist of learning activities, teachers and students, Thailand 4.0 Eea learning to improve students in those skills. Consisting of 1) Problem solving skills 2) Analytical thinking skills 3) Creative skills 4) Critical thinking skills 5) Administrative thinking skills 6) Interpersonal relationship building skills 7) Public psychic skills 8) Internet skills 9) English skills and 10) Math skills etc. All those skills are essential for with. Can be used as a base for productivity or innovation.

Keywords: Learning Management, Students in the Thailand 4.0 Era

บทนำ

Thailand 4.0 เป็นโมเดลในการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศ มีหัวใจสำคัญ คือ การปรับเปลี่ยนโครงสร้างเศรษฐกิจที่ขับเคลื่อนประเทศด้วยเทคโนโลยี ความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรม และเปลี่ยนจากการเน้นภาคผลิตไปสู่ภาคบริการมากขึ้น เน้นการสร้างให้คนไทยสามารถคิดเองได้ ไม่ต้องพึ่งจากต่างชาติ เป้าหมายสำคัญของ Thailand 4.0 คือ การขับเคลื่อนไปสู่การเป็นประเทศที่ "มั่งคั่ง มั่นคง และยั่งยืน"กล่าวคือ การทำให้ประเทศไทยก้าวไปสู่ประเทศที่มีรายได้สูง และมีการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ให้มีคุณภาพสูง โดยเฉพาะคนหรือทรัพยากรมนุษย์นับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและมีความจำเป็นมากที่สุด เพราะเป็นแหล่งความรู้และกำลังสำคัญในการขับเคลื่อนประเทศ โดยการเป็นผู้ที่นำความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อการพัฒนาประเทศ การที่จะพัฒนาบุคคลให้มีคุณภาพ มีความรู้ ความสามารถสอดคล้องกับนโยบายดังกล่าวได้นั้น ระบบการศึกษาของประเทศจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนและก้าวสู่ "การศึกษา 4.0" ด้วยเช่นเดียวกัน เพราะการศึกษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาและยกระดับคุณภาพของบุคคล

การศึกษา 4.0 คือ การเรียนการสอนที่สอนให้นักศึกษา สามารถนำองค์ความรู้ที่มีอยู่ทุกหนทุกแห่งบนโลกนี้มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนานวัตกรรมต่างๆ มาตอบสนองความต้องการของสังคม การเรียนการสอนในยุค 4.0 ต้องปล่อยให้ผู้เรียนได้ใช้เทคโนโลยี ในการเรียนรู้ด้วยตนเอง ปล่อยให้กล้าคิดและกล้าที่จะ

ผิด แต่ทั้งหมดก็ยังคงต้องอยู่ในกรอบที่สังคมต้องการหรือยอมรับได้ ไม่ใช่ว่า เก่งจริง คิดอะไรใหม่ๆ ได้เสมอ และมีความคิดสร้างสรรค์แต่ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม

การพัฒนาการการศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการ ได้เริ่มปฏิรูปการศึกษา โดยได้กำหนดนโยบาย 2 ภาษา (Bilingual Policy) และสร้างทักษะด้านวิชาชีพเพื่อเศรษฐกิจเชิงอุตสาหกรรม และมีการพัฒนาความสามารถด้านการศึกษาจัดให้มีโรงเรียนการคิดวิเคราะห์ (Thinking School) โดยหลักการสำคัญ คือ การใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาของการศึกษา การใช้วิทยาศาสตร์เพื่อศึกษาเรียนรู้สิ่งต่างๆ การใช้คณิตศาสตร์เพื่อพัฒนาความสามารถทางสติปัญญา/ด้านการคิด การใช้เหตุผล และหลักสูตรวิชาคณิตศาสตร์ที่เน้นการแก้ปัญหา การคิดวิเคราะห์และการเตรียมการศึกษาจะต้องมีการวางแผนอย่างเป็นขั้นเป็นตอน จัดหลักสูตรให้ครอบคลุมคนทุกกลุ่ม พร้อมทั้งปรับปรุงตำราให้สอดคล้องกับหลักสูตรที่เปลี่ยนแปลงไป อีกทั้งยังมีครูผู้สอนที่มีความรู้และเข้าใจเกี่ยวกับหลักสูตรว่าเป็นอย่างไรยังน้อยอยู่ ดังนั้น สิ่งทีควรจะต้องดำเนินการ คือ การปรับปรุงตำราเรียน ให้สอดคล้องกับหลักสูตร ต้องเปลี่ยนระบบการประเมินเพื่อให้สอดคล้องกับหลักสูตร โดยเฉพาะการคิดเป็น วิเคราะห์เป็น ตามทักษะในศตวรรษที่ 21 และการปรับการอบรมครูให้ตรงกับความต้องการในการนำความรู้ไปใช้และการพัฒนาให้ผู้เรียนสามารถสร้างนวัตกรรม เพื่อนำไปใช้ต้องดำเนินการควบคู่ไปด้วยกัน (พรชัย เจดามานและคนอื่น ๆ. 2559 : 3-4)

แนวทางสร้างนวัตกรรมด้านการศึกษาที่จะต่อยอดไปสู่การนำไปใช้นั้น วิธีที่จะทำให้ผู้เรียนสร้างนวัตกรรมได้ คือ การใช้รูปแบบนำเสนอโครงงานที่ใช้ความรู้ด้านวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์เพื่อตอบโจทย์การพัฒนาท้องถิ่น และการสร้างแรงจูงใจที่จะทำให้ผู้เรียนสนุกกับการหาคำตอบ ชอบที่จะเรียน ชอบที่จะได้ปฏิบัติ การส่งเสริมการสอนและนำสะเต็มศึกษา (STEM Education) และ Active Learning เข้ามาจัดการเรียนการสอนในโรงเรียน การนำสะเต็มศึกษามาใช้ในการจัดการเรียนรู้ให้แก่ผู้เรียนโดยเฉพาะวิชาวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ เพราะเป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับโลกและวัตถุต่าง ๆ ซึ่งมีความสำคัญยิ่ง ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและรู้เท่าทันโลกหรือสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น และสามารถนำความรู้ในศาสตร์เหล่านี้ไปบูรณาการและพัฒนานวัตกรรม (Innovation) อันเป็นฐานในการพัฒนาประเทศต่อไปในอนาคตได้ ส่วน Active Learning เป็นการจัดการเรียนการสอนให้นักเรียนลงมือปฏิบัติจริง สร้างชิ้นงานเป็นของตนเองได้จริง โดยงานเดี่ยวหรืองานกลุ่ม ซึ่งสอดคล้องกับ สะเต็มศึกษา ถ้าเป็นวิชาที่เป็นเนื้อหานักเรียนสามารถที่จะสรุปนำเสนอผลงานของตนเองได้

การศึกษาในยุค 4.0 ที่การเรียนการสอนมุ่งสอนให้ผู้เรียน สามารถนำองค์ความรู้ที่มีอยู่ทุกหนทุกแห่งบนโลกนี้มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนานวัตกรรมต่างๆเพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม ดังนั้นการศึกษายุคใหม่ต้องเน้นแสวงหาการเรียนรู้ได้เอง สร้างสรรค์ความรู้ใหม่ ต่อยอดความรู้เดิม คิดและประยุกต์ใช้ความรู้ให้เกิดประโยชน์ได้เหมาะกับตนเอง สังคม ตามสถานการณ์

การจัดการเรียนรู้จึงเป็นโจทย์สำคัญสำหรับทุกภาคส่วน จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการดำเนินการ และจะสำเร็จได้ก็ต้องผ่านกระบวนการที่มีประสิทธิภาพ พร้อมรับกับความท้าทายความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ผู้ที่มีผลโดยตรงต่อการพัฒนาให้เด็กและเยาวชนมีทักษะและคุณลักษณะที่เหมาะสมกับยุค Thailand 4.0 คือ ครู ครูต้องมีความรู้ความสามารถเพียงพอในการพัฒนาผู้เรียนให้มีคุณลักษณะที่เหมาะสม และผู้เรียนจะต้องได้รับการพัฒนาทักษะที่สำคัญในการดำเนินชีวิตไปด้วย ต้องสอนให้มีความรู้คู่คุณธรรมและมีทักษะในด้านต่างๆ เช่น ทักษะการคิดวิเคราะห์ การคิดอย่างมีวิจารณญาณ การคิดสร้างสรรค์ การแก้ปัญหา การใช้ข้อมูลสารสนเทศ

เป็นต้น ดังนั้น สถานศึกษา และครูผู้สอนควรต้องจัดการเรียนรู้ไปในทิศทางเชิงสร้างสรรค์ โดยการพัฒนาผู้เรียนให้มีความรู้ความสามารถ มีทักษะในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีและสร้าง นวัตกรรมใหม่ ๆ ได้

องค์ประกอบสำคัญของการจัดการเรียนรู้ในยุค Thailand 4.0

การพัฒนาประเทศให้ยั่งยืนตามแนวทาง Thailand 4.0 ได้นั้น ต้องจัดการศึกษาให้สอดคล้องกับยุค ซึ่งการศึกษายุค Thailand 4.0 เป็นการจัดการเรียนการสอนที่สอนให้ผู้เรียนสามารถนำองค์ความรู้ที่มีอยู่ทุกหนทุกแห่งบนโลกนี้ มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนานวัตกรรมต่างๆ มาตอบสนองความต้องการของสังคม เพราะฉะนั้นองค์ประกอบที่สำคัญของการจัดการเรียนรู้ในยุค Thailand 4.0 ประกอบด้วย

1. ลักษณะของกิจกรรมการเรียนรู้ ประกอบด้วย คือ 1) เป็นกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อส่วนรวม (mindful Learning) 2) เป็นกิจกรรมการเรียนรู้ที่ทำให้นักเรียนได้รับทักษะที่จำเป็นสำหรับศตวรรษที่ 21 คือ ทักษะการคิดวิเคราะห์ การแก้ปัญหา การคิดสร้างสรรค์ การสร้างนวัตกรรม การเรียนและการทำงานร่วมกันเป็นทีม การมีภาวะผู้นำ การสื่อสาร การใช้ข้อมูลและสารสนเทศ การติดต่อสื่อสารทางไกล การใช้คอมพิวเตอร์และปัญญาประดิษฐ์ การคิดคำนวณ 3) เป็นกิจกรรมที่เน้นกระบวนการของการเรียนรู้โดยยึดปัญหาเป็นฐาน เพื่อการนำไปปฏิบัติ (Result-Based Learning) ส่งเสริมการวิเคราะห์และแก้ไขปัญหา จัดกิจกรรมการทำโครงงานและแก้ปัญหาโจทย์ในรูปแบบต่างๆ 4) ส่งเสริมให้ได้แสวงหาโอกาส นำไปสู่การออกแบบ ลงมือปฏิบัติ ค้นหาคำตอบจากห้องทดลอง ห้องปฏิบัติการ จัดให้มีกิจกรรมการเรียนรู้นอกห้องเรียน สถานประกอบการ แปลงสาธิต โรงงาน บริษัท ธุรกิจของรัฐ หรือของเอกชน เพื่อค้นหาคำตอบจากสถานที่และสถานประกอบการจริง 5) เป็นกิจกรรมการเรียนรู้อย่างสร้างสรรค์และกระตือรือร้นในการเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ ทำให้นักเรียนและ/หรือครูค้นพบความรู้ใหม่ สร้างสรรค์ความรู้ใหม่ และสร้างนวัตกรรมใหม่ 6) เรียนรู้ทั่วโลกและภูมิปัญญาหลักของไทย ศึกษาทางเลือกของสังคมไทยและของโลก ที่มีความหลากหลาย 7) เป็นกิจกรรมการเรียนรู้อย่างมีเป้าหมาย (Purposeful Learning) เป็นกระบวนการเรียนรู้มีความเชื่อมโยงกับวิถีชีวิต ส่งเสริมวัฒนธรรมการเรียนรู้ด้วยตนเองและการเรียนรู้ตลอดชีวิตและสามารถสร้างอาชีพได้
(ไพฑูรย์ สินลารัตน์. 2559 อ้างอิงใน วิทวัส ดวงภุมเมศ. 2560 : 3)

2. ครู เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถเพียงพอในการพัฒนาผู้เรียนให้มีคุณลักษณะที่เหมาะสม สำหรับพัฒนาประเทศในยุคประเทศไทย 4.0 โดยครูจะต้องสามารถสอนให้ผู้เรียนมีความสามารถในการคิดวิเคราะห์ (Analytic Thinking) ซึ่งเป็นการคิดพื้นฐานสำคัญสำหรับการคิดขั้นสูงต่อไป การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking) เป็นกระบวนการพิจารณาไตร่ตรองอย่างมีเหตุผลมีหลักเกณฑ์และตรวจสอบประเมินข้อมูลหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่คิดทุกด้านอย่างรอบคอบโดยใช้เกณฑ์ที่กำหนดหลักเหตุผลจนได้คำตอบที่เหมาะสมหรือดีที่สุดเพื่อนำไปใช้ในการตัดสินใจประเมินหรือแก้ปัญหาต่างๆ การคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) เป็นการคิดนอกกรอบจากความคิดเดิมที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ได้ความคิดใหม่ ความคิดริเริ่ม หรือความคิดต้นแบบ ซึ่งสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ดี และการคิดผลิตภาพ (Productive Thinking) เป็นการผลิตหรือสร้างผลงานออกมาเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนซึ่งจะเป็นนวัตกรรมในผลผลิตต่อไป และต้องมีความคิดรับผิดชอบ (Responsibility Thinking)ในงานที่ทำและผลงานที่ผลิตขึ้น การสอนในยุคใหม่นี้ต้องการให้ผู้เรียนสามารถสร้างผลผลิตอย่างสร้างสรรค์ การจัดการเรียนการสอนเน้นการคิด การประดิษฐ์ การสร้างสิ่งใหม่ๆ ให้ได้องค์ความรู้ใหม่ และสามารถบูรณาการความรู้ที่ศึกษาทั้งของเดิมและของใหม่เข้าด้วยกัน ผลิตเป็นผลงานของ

ตนเองได้อย่างมีความคิดสร้างสรรค์ ใช้ความคิดอย่างมีวิจารณญาณในการตัดสินใจเลือกสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่เหมาะสม และมีความรับผิดชอบต่อสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้น การสอนแบบนี้ต้องการให้ผู้เรียนมีความคิดใหม่ๆ ผลิตผลงานใหม่ๆขึ้น โดยไม่ต้องคอยใช้หรือบริโภคสิ่งที่ผู้อื่น ประเทศอื่นคิดมาจำหน่ายให้
(ทวีศักดิ์ จินดานุรักษ์. 2560 : 1-2)

ครู เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญกับการจัดการเรียนรู้ บทบาทของครู ควรแสดงออกถึงพฤติกรรมดังนี้ 1) เป็นผู้กระตุ้นให้เกิดการเป็นห้องเรียนแห่งความสงสัย อยากเรียนอยากรู้ อยากหาคำตอบ "Community of Inquiry" ต้องสอนน้อย แต่ให้ผู้เรียนเรียนรู้มาก 2) ส่งเสริมกระบวนการวิจัยให้เกิดขึ้นกับตัวผู้เรียนและกระตุ้นให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติกิจกรรม 3) กระตุ้น กิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นการคิดสร้างสรรค์ (Creative Learning) ให้นำองค์ความรู้ที่มีอยู่ทุกที่มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อสร้างและพัฒนานำไปสู่การผลิตนวัตกรรม (Innovation) ขึ้นมาตอบสนองความต้องการของชุมชน สังคมและประเทศ 4) กระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการทำงานร่วมกัน (Sharing Incentive) 5) กระตุ้นให้ใช้กระบวนการคิด วิเคราะห์ปัญหารายบุคคลแล้วแลกเปลี่ยนความคิดเห็น 6) เปลี่ยนจากผู้ถ่ายทอด (Transmitting) เป็นผู้ชี้แนะ (Mentoring) 7) จัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่บูรณาการการพัฒนาทักษะทางสังคม คุณธรรม จริยธรรม คารวธรรม การสร้างเสริมสุขภาพอนามัย การเป็นพลเมืองที่ดีของประเทศและของโลก 8) กระตุ้นให้ผู้เรียนมีจิตสาธารณะยึดประโยชน์ส่วนรวมเป็นที่ตั้ง (Mindful People) (ไพฑูรย์ สินลารัตน์. 2559 อ้างอิงใน วิทวัส ดวงภุมเมศ. และว่ารีรัตน์ แก้วอุไร. 2560 : 2)

3. นักเรียนในยุค Thailand 4.0 จะเป็นบุคคลากรของประเทศที่มีศักยภาพเพียงพอในการสร้างนวัตกรรมจนได้เป็นสินค้าที่มีคุณภาพส่งขายไปยังต่างประเทศ เพื่อเอาเงินตราเข้าประเทศและสร้างรายได้ให้กับประเทศอย่างมีรายได้สูงได้ ผู้เรียนต้องมีความสามารถหลายอย่างอยู่ในตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นความสามารถด้านการคิด ได้แก่ การคิดวิเคราะห์ (Analytical Thinking) เป็นการคิดในการแยกแยะข้อมูล ทั้งที่เป็นข้อเท็จจริงและความคิดเห็นออกเป็นส่วนย่อยๆ และมีการเชื่อมโยงความสัมพันธ์เชิงเหตุผลของข้อมูลเหล่านั้น เพื่อใช้เป็นพื้นฐานในการคิดระดับอื่นๆ หรือทำให้เกิดความเข้าใจเหตุการณ์ในแง่มุมต่างๆ ได้ชัดเจนขึ้น การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking) เป็นการคิดที่ให้ระบุประเด็นปัญหา ประมวลข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากการคิดลึกซึ้ง คิดอย่างละเอียด และคิดในระยะไกล วิเคราะห์ข้อมูล พิจารณาทางเลือกโดยพิจารณาข้อมูล โดยใช้หลักเหตุผลและระบุทางเลือกที่หลากหลาย ลงความเห็น ตัดสินใจ ทำนายอนาคต โดยประเมินทางเลือกและใช้เหตุผล การคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) เป็นการคิดที่มีองค์ประกอบสำคัญ คือ การคิดคล่อง (Fluency) การคิดยืดหยุ่น (Flexibility) การคิดละเอียดลออ (Elaboration) และการคิดต้นแบบ (Originality) การคิดผลิตภาพ (Productive Thinking) ความสามารถทางสมองของบุคคลในการทำภาพที่เกิดขึ้นให้ออกมาเป็นสิ่งที่เป็นผลิตภาพที่เป็นรูปธรรม ที่สามารถนำไปใช้แก้ปัญหาหรือไปทำประโยชน์ในงานต่างๆ ได้ โดยการสร้างผลงาน แนวทางดังกล่าวนี้จะต้องเน้นให้มีผลงานเกิดขึ้นจากผู้เรียน ไม่ว่าผลงานนั้นจะเป็นผลงานวิชาการ ผลงานการประดิษฐ์ ผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการสอนภาษา ก็ต้องมีผลงานทางภาษา ถ้าสอนวิทยาศาสตร์ต้องให้มีผลงานทางวิทยาศาสตร์ ถ้าสอนศิลปะต้องมีงานศิลปะออกมา ถ้าเป็นงานทางเกษตร ต้องมีผลงานเกษตรที่ชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการเรียนวิชาใดเรื่องใดเป้าหมายจะต้องมีผลผลิตออกมาอย่างชัดเจน นอกจากนั้น ผลผลิตที่ออกมาจะต้องเป็นผลผลิตที่ก่อให้เกิดสิ่งใหม่ๆ
(ทวีศักดิ์ จินดานุรักษ์. 2560 : 1)



บทบาทของนักเรียน ในยุค Thailand 4.0 ต้องแสดงให้เห็นถึงความสามารถของตน คือ 1) นักเรียนแต่ละคนจะไม่อยู่นิ่ง กระตือรือร้นและคิดค้นหาความรู้และคำตอบอยู่ตลอดเวลา (Active Learner) 2) แสดงถึงร่วมกันลงมือปฏิบัติกิจกรรม ใช้การวิเคราะห์และแก้ไขปัญหา การร่วมกันระดมความคิดสร้างสรรค์แบบกลุ่ม (Common Creating) 3) สามารถแสดงออกถึงการคิดนอกกรอบ (Out of the Box) 4) สามารถใช้ทักษะกระบวนการในการแก้ปัญหาที่ซับซ้อน 5) เกิดทักษะ ในการสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองและการทำงานอย่างเป็นระบบ 6) ใช้ทักษะการสื่อสารการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ การนำเสนอผลการเรียนมาอภิปรายแลกเปลี่ยนในชั้นเรียน 7) มีความสามารถในการรังสรรค์ นวัตกรรมใหม่ๆ ที่เป็นประโยชน์หรือสนองต่อความต้องการของชุมชน สังคม หรือประเทศชาติ 8) แสดงถึง คุณลักษณะมีจิตสำนึกสาธารณะ และมีคุณธรรม จริยธรรม ความดีงาม (ไพฑูรย์ สินลารัตน์. 2559 อ้างอิงใน วิทวัส ดวงภุมเมศ, และวารีรัตน์ แก้วอุไร. 2560 : 2)

ทักษะของผู้เรียนเพื่อการจัดการเรียนรู้ในยุค Thailand 4.0 อย่างเหมาะสม

การพัฒนาคนไทยให้มีความสามารถเชิงนวัตกรรม เปลี่ยนจากความสามารถในการผลิตสินค้าภาคอุตสาหกรรมมาสู่การผลิตสินค้าเชิงนวัตกรรม และสิ่งสำคัญในการขับเคลื่อน คือ การศึกษา การจัดการเรียนรู้ในยุคนี้จึงต้องเป็นการศึกษา 4.0 ซึ่งจะต้องพัฒนาให้ผู้เรียนมีความสามารถในทักษะ อันประกอบด้วย

1. ทักษะการแก้ปัญหา (Problem Solving Skills)

ความสามารถและทักษะการแก้ปัญหาเป็นคุณลักษณะหนึ่งของผู้เรียน เพราะการทำงาน การดำเนินชีวิตต่อไปย่อมประสบปัญหา ทั้งปัญหาเกี่ยวกับความรู้สึกและปัญหาที่เห็นเป็นรูปธรรม ปัญหาเป็นเสมือนกำแพงกั้นที่ไม่ให้บุคคลได้ไปถึงเป้าหมาย ผู้เรียนที่มีความสามารถในการแก้ปัญหานั่นย่อมมีโอกาสที่จะไปสู่เป้าหมายได้ดีกว่าผู้ที่ไม่สามารถแก้ปัญหาได้ ความสามารถในการแก้ปัญหาสามารถฝึกฝนได้ และการฝึกฝนความสามารถและทักษะการแก้ปัญหาจึงเป็นหน้าที่ของครู เนื่องจากครูมีหน้าที่ในการปลูกฝังทั้งความรู้และทักษะชีวิตให้ผู้เรียนอย่างเด่นชัดที่สุด ครูมีอิทธิพลต่อการเรียนการสอนของนักเรียน ครูเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ความรู้ พัฒนาทักษะและความสามารถในการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ให้กับนักเรียน เช่น การเป็นผู้จัดกิจกรรมการเรียนการสอน แนะนำวิธีการเสาะแสวงหาความรู้ ปลูกฝังจิตวิญญาณ คุณงามความดีและถ่ายทอดลักษณะที่พึงประสงค์ การปลูกฝังการแก้ปัญหา ครูสามารถทำได้ 2 แนวทาง คือ การแยกฝึกทักษะการแก้ปัญหาเป็นการเฉพาะ ซึ่งมีข้อดีคือ ครูสามารถเติมเนื้อหา รายละเอียดของปัญหา และกระบวนการแก้ปัญหาให้นักเรียนได้อย่างเป็นรูปธรรม ส่วนแนวทางที่สอง ได้แก่ การแทรกการฝึกทักษะการแก้ปัญหาในกิจกรรมการเรียนรู้ในชั้นเรียน ซึ่งแนวทางที่สองนั้นมีข้อดี คือ ครูสามารถทำได้ตลอดเวลา รวมถึงไม่เสียเวลาในการคัดแยกนักเรียนออกจากกิจกรรมการเรียนรู้ตามหลักสูตรด้วย

การจัดการเรียนรู้แบบแก้ปัญหา เป็นกระบวนการแก้ปัญหาที่อิงกับสาระการเรียนรู้ของผู้เรียน โดยฝึกให้นักเรียนได้ทำความเข้าใจกับปัญหา ฝึกการมองปัญหาโดยใช้ทั้งความรู้สึก และมุ่งแก้ปัญหา ดังนั้น ในการจัดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาทักษะการแก้ปัญหาให้กับผู้เรียน ครูผู้สอนไม่ควรเน้นการเรียนรู้ที่มุ่งคำตอบที่ถูกต้องโดยละเลยกระบวนการในการได้มาซึ่งคำตอบ ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนขาดทักษะในการแก้ปัญหา และไม่สามารถนำความรู้ที่มีไปประยุกต์ใช้ในสถานการณ์อื่น ๆ ได้นอกจากนี้ ครูผู้สอนควรนำเสนอสถานการณ์ปัญหาที่แปลกใหม่และไม่คุ้นเคย เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียน เกิดความอยากรู้อยากเห็นและพยายามค้นคว้าหาแนวทางในการแก้ปัญหา

ที่หลากหลายด้วยตนเองรวมทั้งเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงความคิดเห็น และฝึกการซักถามในสิ่งที่ไม่เข้าใจด้วย (ประภัสสร เพชรสุ่มและคณะ, 2560 : 86)

2. ทักษะการคิดวิเคราะห์ (Analytical Thinking Skills)

การคิดวิเคราะห์เป็นทักษะพื้นฐานสำคัญที่จะส่งผลให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะการคิดด้านอื่นๆ ที่สูงขึ้น ซึ่งจะช่วยให้รู้ข้อเท็จจริง รู้เหตุผลเบื้องต้นของสิ่งที่เกิด เข้าใจความเป็นมาของเหตุการณ์ เพื่อนำมาตัดสินใจแก้ปัญหาหรือตัดสินใจในเรื่องต่างๆได้ถูกต้อง ด้วยความสำคัญดังกล่าวจึงจำเป็นต้องพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์ให้แก่ผู้เรียนอย่างต่อเนื่อง โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญก็คือ ครู ดังนั้นครูจึงควรทำความเข้าใจและนำกระบวนการคิดวิเคราะห์มาบูรณาการเข้ากับกิจกรรมการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน

ในปัจจุบันพบปัญหาที่เป็นอุปสรรคต่อการเรียนรู้ของนักเรียน 5 ประการ คือ

1) ครูผู้สอนให้ความสำคัญกับคำตอบมากกว่ากระบวนการ ซึ่งกิจกรรมการเรียนรู้จะเน้นการทำแบบฝึกหัดเพื่อหาคำตอบ และการให้คะแนนก็เน้นที่คำตอบมากกว่ากระบวนการ

2) นักเรียนขาดเครื่องมือช่วยในระหว่างการเรียนรู้ โดยผู้เรียนแทบไม่มีโอกาสได้ใช้ศักยภาพสมองเพื่อคิดหาคำตอบ แต่ใช้สมองในการจำมากกว่า

3) นักเรียนไม่เกิดการเชื่อมโยงความรู้และประสบการณ์ ซึ่งที่ผ่านมาการจัดการเรียนรู้มักดำเนินตามกระบวนการป้อนเนื้อหาให้นักเรียนทำความเข้าใจ จดจำ แล้วทำแบบฝึกหัด ซึ่งใช้ได้เฉพาะเด็กที่มีความจำดีเท่านั้น

4) ระบบการศึกษาขาดการประเมินผลสัมฤทธิ์ในส่วนกระบวนการเรียนรู้ อาจเนื่องจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องไม่มั่นใจในผลระยะยาวที่เกิดจากกระบวนการคิด ปฏิบัติ แก้ปัญหา และสร้างสรรค์ผลงาน มองว่ากระบวนการเหล่านี้เสียเวลา จึงใช้การป้อนความรู้ซึ่งใช้เวลาสั้นกว่า

5) นักเรียนขาดประสบการณ์ความภาคภูมิใจจากผลงานที่คิดได้ เนื่องจากคำตอบที่นักเรียนคิดได้เป็นคำตอบที่คนอื่นคิดไว้แล้ว การตอบถูกเป็นเพียงการจำได้เท่านั้น

การสอนให้คิดแบบวิเคราะห์ มุ่งหมายให้นักเรียนคิดอย่างแยกแยะได้ และคิดได้อย่างคล่องแคล่วหรือมีทักษะในการคิดวิเคราะห์ได้ขั้นแรก ครูผู้สอนต้องรู้จักความคิดแบบวิเคราะห์อย่างดีเสียก่อน ขั้นต่อๆ ไปจึงผสานการคิดแบบนี้เข้าไปในกระบวนการเรียนการสอนไม่ว่าจะใช้ระเบียบวิธีสอน เทคนิคการสอนแบบใด โดยแบ่งแนวทางการคิดในรูปกิจกรรมหรือคำถามให้พัฒนาการคิดแบบวิเคราะห์ขึ้นในตัวนักเรียน การสอนการคิดวิเคราะห์ประกอบด้วย

1. การกำหนดสถานการณ์ปัญหา เป็นการกระตุ้นการเรียนรู้โดยใช้สถานการณ์หรือปัญหา เพื่อให้ผู้เรียนมีความสนใจที่จะแก้ไขมากขึ้น

2. การวิเคราะห์หาคำตอบหรือทางออกของปัญหา ดังนี้

2.1 กระบวนการหาคำตอบด้วยการเปรียบเทียบ ซึ่งจะทำให้สามารถจำแนกข้อมูลเกี่ยวกับปัญหาและสามารถเข้าใจปัญหานั้นมากขึ้น เพื่อนำไปสู่การแก้ปัญหาได้อย่างเหมาะสม ซึ่งอาจใช้เครื่องมือช่วยคิด เช่น การเปรียบโดยใช้ตารางวิเคราะห์ และการหาลักษณะร่วม เป็นต้น

2.2 กระบวนการหาคำตอบด้วยการจัดหมวดหมู่ เป็นการรวบรวมองค์ประกอบให้เป็นหมวดหมู่หรือเป็นประเภท ซึ่งเป็นพื้นฐานของการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ โดยอาจให้นักเรียนใช้ผังต่างๆ ในการจัดหมวดหมู่ เช่น ผังจัดประเภท และผังต้นไม้ เป็นต้น

2.3 กระบวนการหาคำตอบโดยการทบทวนข้อผิดพลาด เป็นการค้นหาเหตุผลที่น่าจะผิดพลาดหรือคลาดเคลื่อนออกจากเหตุผลที่เราสร้างขึ้นโดยนำหลักฐานต่างๆ มาอ้างอิง ซึ่งมีขั้นตอนการทบทวนข้อผิดพลาด โดยเริ่มจากจำแนกส่วนประกอบของเรื่องนั้น จากนั้นตรวจสอบว่าเหตุและผลที่ให้นั้นมีข้อผิดพลาดอย่างไร แล้วหาข้ออธิบายการเชื่อมโยงเหตุและผลนั้นๆ สุดท้ายคือ เขียนสรุปความคิดการลำดับเหตุผล

3. การสรุปคำตอบและกำหนดกรอบแนวคิด

3.1 กระบวนการสรุปข้อค้นพบในเชิงหลักการ เป็นกระบวนการสร้างข้อสรุปเพื่ออ้างอิงหรือสร้างหลักการใหม่จากสารสนเทศเดิมที่รู้จักอยู่แล้ว โดยใช้วิธีการลงความเห็นสรุปด้วยวิธีการแบบอุปนัย และนิรนัย

3.2 กระบวนการนำหลักการไปใช้ เป็นการเรียบเรียงความคิด กำหนดกลวิธี หรือคาดการณ์เรื่องใดเรื่องหนึ่งซึ่งอยู่บนฐานของหลักการ

4. การขยายผลสู่การปฏิบัติหรือสร้างสรรค์ผลงาน โดยส่งเสริมให้ข้อค้นพบต่างๆ ของผู้เรียนนำไปสู่การปฏิบัติหรือสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นรูปธรรม

กระบวนการคิดวิเคราะห์แต่ละขั้นตอนครูสามารถออกแบบเครื่องมือช่วยคิดสร้างเป็นใบงานให้นักเรียนคิดวิเคราะห์หาคำตอบทีละขั้นตอน จึงสามารถประเมินการเรียนรู้จากผลงานของนักเรียนได้ และผลงานเหล่านั้นจะเป็นผลสะท้อนการเรียนรู้ได้ถึงระดับกระบวนการเรียนรู้ และทักษะต่างๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างการค้นหาคำตอบและการลงมือปฏิบัติ

3. ทักษะความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking Skills)

ความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะความคิดแบบอเนกนัย (Divergent Thinking) คือ การคิดหลายๆแง่หลายๆทาง คิดให้มากที่สุดเท่าที่จะนึกได้ เป็นการมองปัญหาในแนวกว้างเหมือนกับแสงอาทิตย์ที่แผ่รัศมีออกรอบด้าน คนที่มีความคิดสร้างสรรค์นั้นจะเป็นคนที่มี

1. ความคิดริเริ่ม(Originality) คือ มีความคิดที่แปลกใหม่ต่างจากความคิดธรรมดาของคนทั่วๆไป

2. มีความคิดยืดหยุ่น(Flexibility) คือ มีความสามารถในการคิดหาคำตอบได้หลายทิศทางหลายแง่หลายมุม

3. มีความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) คือ สามารถคิดหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่วว่องไว รวดเร็วและได้คำตอบมากที่สุดในเวลาที่จำกัด

4. มีความคิดละเอียดลออ (Elaboration) คือ การคิดได้ในรายละเอียดเพื่อขยายหรือตกแต่งความคิดหลักให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ดังนั้น การส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์นั้นอาจทำได้ทั้งทางตรงโดยการสอนและฝึกอบรม และทางอ้อมก็สามารถทำได้ด้วยการจัดบรรยากาศสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมความเป็นอิสระในการเรียนรู้ อย่างเช่น การส่งเสริมให้ใช้จิตนาการตนเอง ส่งเสริมและกระตุ้นการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง ยอมรับความสามารถและคุณค่าของคนอย่างไม่มีเงื่อนไข แสดงให้เห็นว่าความคิดของทุกคนมีคุณค่า และนำไปใช้ประโยชน์ได้ให้ความเข้าใจเห็นใจและความรู้สึกของคนอื่น อย่าพยายามกำหนดให้ทุกคนคิดเหมือนกัน ทำเหมือนกัน ควรสนับสนุนผู้คิดค้นผลงานแปลกใหม่ได้มีโอกาสนำเสนอ เอาใจใส่ความคิดแปลกๆของคนด้วยใจเป็นกลาง ระลึกเสมอว่าการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ต้องค่อยเป็นค่อยไปและใช้เวลา

วิธีการจัดการเรียนรู้ที่ช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ เช่น

1) การระดมสมอง (Brainstorming) เป็นเทคนิคเพื่อรวบรวมทางเลือกและการแก้ปัญหาโดยให้โอกาสในการคิดอย่างอิสระที่สุดและไม่มีการวิพากษ์วิจารณ์ใดๆระหว่างการคิด เพราะการวิพากษ์วิจารณ์จะเป็นการขัดขวางความคิดสร้างสรรค์

2) การปลูกฝังความกล้าที่จะทำสิ่งสร้างสรรค์ เป็นเทคนิคที่ใช้การตั้งคำถามง่ายๆเพื่อให้ให้คิดโดยจัดให้อยู่ในสภาพแวดล้อมที่เป็นที่ยอมรับของผู้อื่น เมื่อฝึกฝนมากเข้าก็จะช่วยในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้มีมากขึ้น

3) การสร้างความคิดใหม่ เป็นอีกเทคนิคหนึ่งโดยใช้การแจกแจงวิธีการในการแก้ปัญหาใดปัญหาหนึ่งมาให้ได้ 10 วิธีการ จากนั้นก็แบ่ง 10 วิธีการที่ได้ออกเป็นวิธีการย่อยๆลงไปอีก เพื่อให้ได้ทางเลือกหรือคำตอบที่ดีที่สุด

4) การตรวจสอบความคิด เป็นเทคนิคที่ใช้การค้นหาความคิดหรือแนวทางที่ใช้ในการแก้ปัญหาต่างๆ โดยการตรวจสอบความคิดของผู้ที่เคยทำไว้แล้ว

การจัดบรรยากาศในการเรียนรู้ของห้องเรียนก็มีส่วนสำคัญในการพัฒนาทักษะความคิดสร้างสรรค์เช่นกัน โดยครูผู้สอนควรจัดบรรยากาศให้มีความผ่อนคลาย ให้อิสระทางความคิด สนับสนุนความคิดที่แปลกใหม่ มีความเป็นกลาง ไม่อคติหรือชื่นชมเฉพาะผลงานที่ประสบความสำเร็จเท่านั้น บางครั้งผู้เรียนบางคนอาจยังไม่ประสบความสำเร็จในการทำงานที่ได้รับมอบหมาย ดังนั้น ครูผู้สอนควรให้กำลังใจและชี้แนะข้อบกพร่องให้ผู้เรียนทราบ เพื่อจะได้เป็นการจูงใจให้ผู้เรียนมีความพยายามและมุ่งมั่นที่จะทำงานนั้นต่อไป

4. ทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking Skills)

ความหมายของการคิดอย่างมีวิจารณญาณได้ว่า เป็นกระบวนการคิดที่ใช้เหตุผล มีการศึกษาข้อเท็จจริง หลักฐานและข้อมูลต่างๆ เพื่อประกอบการตัดสินใจ แล้วนำมาพิจารณา วิเคราะห์ อย่างสมเหตุสมผล ก่อนตัดสินใจว่าสิ่งใดควรเชื่อหรือไม่ควรเชื่อ ผู้ที่มีความคิดอย่างมีวิจารณญาณ จะเป็นผู้ที่ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นอย่างมีเหตุผลไม่ยึดถือความคิดเห็นของตนเอง ก่อนที่จะตัดสินใจในเรื่องใดก็จะต้องมีข้อมูลหลักฐานเพียงพอและสามารถเปลี่ยนความคิดเห็นของตนเองให้เข้ากับความคิดเห็นของผู้อื่นได้ ถ้าผู้นั้นมีเหตุที่เหมาะสมถูกต้องกว่า เป็นผู้มีความกระตือรือร้นในการค้นหาข้อมูลและความรู้ กล่าวได้ว่าผู้ที่มีความคิดอย่างมีวิจารณญาณจะเป็นผู้ที่มีเหตุผล

แนวทางการจัดกิจกรรมส่งเสริมการคิดอย่างมีวิจารณญาณ จะต้องมีการสร้างความความกระตือรือร้นความอยากรู้อยากเห็นให้กับผู้เรียนโดยการใช้สื่อหรือคำถาม ฝึกให้ผู้เรียนกล้าที่จะคิดแตกต่าง คิดสร้างสิ่งใหม่ๆ โดยการใช้สถานการณ์ยั่วยุให้คาดการณ์สิ่งต่างๆ หลากหลายแนวทางมีความซับซ้อน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนาความคิดระดับสูงได้ ต้องพัฒนาจากง่ายไปหายากและให้สอดคล้องกับผู้เรียนแต่ละคน ต้องกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดจินตนาการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย จากภาพ นิทาน สิ่งแวดล้อมรอบตัว จากประสบการณ์เดิม หรือจากความรู้สึกของตัวเอง ฝึกฝนให้ผู้เรียนเป็นคนใจกว้าง ควรให้ผู้เรียนได้ทำงานเป็นกลุ่มมีการับฟังความคิดเห็น ของผู้อื่น ยอมรับในเหตุผลของผู้อื่นที่มีดีกว่า และสร้างความมั่นใจในตัวเองให้กับผู้เรียน ผู้เรียนจะได้มีพัฒนาการการคิด และกล้าแสดงออกซึ่งความคิด การเลือกสรรกิจกรรมที่หลากหลายและเหมาะสม การตั้งคำถามง่ายๆ การแสดงออกอย่างง่ายแล้วยากขึ้น ตามลำดับจะทำให้ผู้เรียนกล้าแสดงออกมากขึ้น



5. ทักษะการคิดเชิงบริหาร (Executive Function Skills)

การคิดเชิงบริหาร (Executive Functions: EF) หรือหน้าที่การบริหารจัดการของสมอง เป็นกระบวนการทางความคิด (Mental process) การทำงานของสมองส่วนหน้าที่เกี่ยวข้องกับการจัดการด้านความคิด ความรู้สึก และการกระทำ การยั้งใจคิดไตร่ตรอง การควบคุมอารมณ์ การยืดหยุ่นทางความคิด การตั้งเป้าหมาย วางแผน ความมุ่งมั่น การจดจำ และเรียกใช้ข้อมูลอย่างมีประสิทธิภาพ การจัดลำดับ ความสำคัญของเรื่องต่างๆ และการทำสิ่งต่างๆ อย่างเป็นขั้นเป็นตอนจนบรรลุความสำเร็จ ซึ่งเป็นทักษะที่มนุษย์เราทุกคนต้องใช้ ซึ่งมีอิทธิพลต่อ ความสำเร็จในชีวิต ทักษะ EF นี้นักวิชาการระดับโลกบ่งชี้แล้วว่า สำคัญกว่า IQ และ EQ โดยมีงานวิจัยชี้ชัดว่าช่วงวัย 2-6 ปีนี้ เป็นช่วงเวลาสำคัญในการพัฒนาทักษะ EF ให้กับเด็ก

สถาบันการศึกษาและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องจึงต้องหันมาให้ความสำคัญกับการพัฒนา EF ให้กับผู้เรียน โดยเฉพาะในโรงเรียน ครูผู้สอนควรจัดการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียน ได้ลงมือปฏิบัติ ฝึกการคิด การวางแผน การแก้ปัญหา การควบคุมอารมณ์ การกำกับตนเอง และการยั้งคิด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ครูควรปล่อยให้เด็กได้ออกไปเรียนรู้ตามธรรมชาติของเด็กในบรรยากาศที่ผ่อนคลาย และมีอิสระ โดยมีหลักการพัฒนาทักษะการคิดเชิงบริหาร (EF) ดังนี้

1. สอนทักษะที่ผู้เรียนยังบกพร่องดีกว่าคาดหวังว่าผู้เรียนจะเรียนรู้ได้เองจากการสังเกตหรือซึมซับ ผู้เรียนแต่ละคนมีทักษะ EF ที่แตกต่างกัน ผู้เรียนบางคนสามารถทำงานที่ได้รับมอบหมายสำเร็จได้ด้วยตนเอง แต่ผู้เรียนบางคนอาจจะทำไม่ได้หรือติดขัดอย่างใดอย่างหนึ่งในระหว่างการทำงาน จึงทำให้ไม่สามารถทำงานได้จนสำเร็จ หรืออาจกล่าวได้ว่างานนั้นมีระดับทักษะ EF ที่สูงกว่าทักษะที่ผู้เรียนคนนั้นมีอยู่ ดังนั้นครูจึงต้องช่วยสอนผู้เรียนอย่างเป็นขั้นตอน โดยระบุพฤติกรรมที่เป็นปัญหา ระบุเป้าหมายของพฤติกรรมที่ต้องการให้ผู้เรียนทำได้ และพัฒนาขั้นตอนที่จะนำไปสู่เป้าหมายที่ตั้งไว้ แล้วดำเนินการตามขั้นตอนดังกล่าว ในระยะเริ่มต้นครูอาจเป็นผู้ช่วยเหลือดูแลอย่างใกล้ชิดก่อน แล้วจึงค่อยๆ ลดความช่วยเหลือลง

2. คำนึงถึงระดับพัฒนาการของผู้เรียน ควรสังเกตว่าเด็กมีพัฒนาการตามวัยหรือไม่ อะไรที่เด็กทำไม่ได้หรือทำได้ช้ากว่าเด็กวัยเดียวกัน แล้วรีบให้ความช่วยเหลือ กระตุ้นให้เด็กสามารถมีพัฒนาการอย่างสมวัย

3. เปลี่ยนการช่วยเหลือจากสิ่งภายนอกสู่ภายในตัวเด็ก การฝึกฝนทักษะ EF ทุกทักษะต้องเริ่มต้นจากสิ่งที่อยู่ภายนอกตัวเด็ก เช่น การเดินข้ามถนน ครูเดินจูงมือเด็กจนถึงถนนที่จะข้าม ครูพูดว่ามองทั้งสองข้าง มองซ้าย มองขวา มองซ้ายอีกครั้ง ไม่มีรถแล้วเดินข้ามได้ เมื่อเด็กได้ยินก็จะเปลี่ยนจากสิ่งที่อยู่ภายนอกเข้าสู่ภายในตัวเด็ก ทำซ้ำๆและคอยสังเกตว่าถ้าเมื่อไม่มีสิ่งกระตุ้นจากภายนอกเด็กสามารถข้ามถนนได้ด้วยตนเองเป็นต้น

1. ระลึกเสมอว่าสิ่งต่างๆ ภายนอกตัวเด็กสามารถจัดการเปลี่ยนแปลงได้ทั้งสภาพแวดล้อม เด็กบางคนอยากดูโทรทัศน์จนละเลยการทำการบ้าน ผู้ใหญ่ ผู้ปกครอง หรือครูอาจจะปิดโทรทัศน์หรือเปลี่ยนสถานที่ในการทำการบ้านที่ไม่มีโทรทัศน์ให้ดู ส่วนการทำงานเรื่องใดเรื่องหนึ่ง อาจต้องมีหลากหลายแนวทางเพื่อให้ไปถึงจุดหมาย ซึ่งเด็กแต่ละคนก็มีแนวทางที่แตกต่างกัน นอกจากนี้การปฏิสัมพันธ์กับเด็ก อาจต้องอาศัยหลากหลายวิธี เช่น การชี้แนะ การเตือนความจำ การตรวจสอบว่าเด็กเข้าใจถูกต้อง เป็นต้น

2. กระตุ้นให้ผู้เรียนใช้แรงขับภายในของตนเองในการพัฒนาทักษะให้เกิดความชำนาญ ครูควรมีกิจวัตรประจำวันให้ผู้เรียนเด็กรู้ว่าต้องทำอะไรบ้าง เพื่อให้กลายเป็นสิ่งหนึ่งที่ต้องทำในแต่ละวัน หรือให้ทางเลือกเพื่อให้ผู้เรียนได้มีโอกาสในการเลือกตัดสินใจ ไม่ใช่การบังคับ หรือใช้การเจรจาต่อรองเพื่อที่จะเปลี่ยนจากการบังคับให้ทำเป็นสิ่งที่เด็กอยากทำ

3. สร้างงานที่เหมาะสมกับความสามารถของผู้เรียนเพื่อให้ผู้เรียนได้ใช้ความพยายามอย่างมากที่สุด

4. ใช้สิ่งกระตุ้นเพื่อเพิ่มพูนการเรียนรู้ การกระตุ้นคือการให้รางวัลที่ถือว่าเป็นสิ่งที่ทำเป็นปกติและเรียบง่าย เช่น ช่วยแม่ทำความสะอาดบ้าน ผลที่ตามมาคือ บ้านที่สะอาด น่าอยู่ และความภาคภูมิใจของเด็กที่สามารถทำได้ เป็นต้น แล้วเด็กจะเรียนรู้ขั้นตอนและกระบวนการในการทำงานต่างๆ เพิ่มมากขึ้น

5. ให้การสนับสนุนที่เพียงพอเพื่อให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จ ให้ความสำคัญกับการสนับสนุนที่เพียงพอและผู้เรียนประสบความสำเร็จอย่างเท่าเทียมกัน การช่วยเหลือมากเกินไป นั่นหมายความว่า เด็กล้มเหลวเพราะไม่ได้พัฒนาศักยภาพของตนเองในการทำงาน หรือช่วยเหลือน้อยเกินไปจนเด็กไม่สามารถประสบความสำเร็จได้

6. สนับสนุนและดูแลอย่างต่อเนื่องจนกว่าผู้เรียนจะเกิดความชำนาญและประสบความสำเร็จ

7. หยุดให้การสนับสนุน การดูแล และการกระตุ้น ต้องค่อยๆ ถอนตัวออกมา อย่าออกมาทันที ถ้าสนับสนุนและดูแลอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอทุกครั้ง อาจไม่ทราบได้เลยว่าเด็กสามารถทำได้ด้วยตนเองหรือไม่ ครูอาจต้องลดบทบาทบางอย่างลง และสังเกตว่าเด็กยังสามารถทำงานได้ด้วยตนเองหรือไม่ แต่ถ้าลดบทบาทแล้วเด็กทำไม่ได้ อาจต้องรักษาบทบาทนั้นไว้ก่อน แล้วค่อยหาช่วงจังหวะเวลาที่จะค่อยๆ ลดบทบาทนั้นๆ ลง จนเด็กสามารถทำงานได้ประสบความสำเร็จด้วยตนเอง

หลักการทั้ง 10 ข้อจะเห็นได้ว่าให้ความสำคัญกับบทบาทของ ครู ที่จะช่วยเหลือผู้เรียนพัฒนาทักษะ EF ได้ในทุกๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นการยับยั้งชั่งใจ การควบคุมอารมณ์ ความจำขณะทำงาน และการวางแผน ซึ่งขึ้นอยู่กับว่าผู้เรียนแต่ละคนต้องการได้รับการพัฒนาทักษะด้านใดเป็นพิเศษ ซึ่งครูก็สามารถนำหลักการดังกล่าวไปประยุกต์ใช้เพื่อจัดการเรียนรู้ให้ผู้เรียนมีทักษะ EF ที่เติบโตและพัฒนาไปตามวัย ซึ่งเด็กจะสามารถช่วยเหลือตนเองและปฏิบัติงานต่างๆ ได้อย่างประสบความสำเร็จ

6. ทักษะการสร้างสัมพันธภาพระหว่างบุคคล (Interpersonal Relationship Skills)

การเข้าสู่ยุค Thailand 4.0 การเตรียมความพร้อมให้ผู้เรียนมีทักษะการสร้างสัมพันธภาพระหว่างบุคคลก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าทักษะด้านอื่น ๆ เพื่อที่จะสามารถตอบสนองความต้องการของสังคมและทำงานร่วมกันในสังคมได้ ไม่ว่าในสังคมไทยด้วยกันเอง หรือการติดต่อสัมพันธ์กันกับชาวต่างชาติก็ตาม การสร้างสัมพันธภาพระหว่างบุคคลเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตลอดเวลาและมีความสำคัญในการดำเนินชีวิตทั้งในระดับส่วนตัวและส่วนรวม สัมพันธภาพระหว่างบุคคลจึงเป็นการสร้างพฤติกรรมทางสังคมที่เหมาะสม เป็นทักษะทางสังคมที่ สามารถพัฒนาให้เกิดขึ้นได้ ในบริบททางการศึกษา ครูผู้สอนมีบทบาทหน้าที่โดยตรงในการจัดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาทักษะด้านนี้ให้แก่ผู้เรียน ซึ่งครูผู้สอนควรให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติด้านต่าง ๆ ดังนี้ (1) ฝึกการสื่อสาร โดยสลับการเป็นผู้ฟังและผู้พูดที่ดี (2) ฝึกการแสดงน้ำใจ ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ รู้จักการให้และการรับ (3) ฝึกการให้เกียรติผู้อื่นอย่างจริงใจ เพราะจะช่วยให้ผู้อื่นมีความภาคภูมิใจและมีความรู้สึกที่ดีตอบแทนมา (4) ฝึกการชมเชย และให้กำลังใจผู้อื่นในสถานการณ์ที่เหมาะสม (นันทนา วงษ์อินทร์, 2543)

นอกจากนี้ ครูผู้สอนควรเปิดโอกาสให้ ผู้เรียนได้เปิดเผยและเล่าเรื่องราวของตนเองให้เพื่อนๆ รับทราบบ้าง อันจะช่วยให้ผู้เรียนเกิดความคุ้นเคยและมีความสนิทสนมมากขึ้น ตลอดจนครูควรจัดกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เข้าร่วมและทำกิจกรรมร่วมกับเพื่อน ๆ และสนับสนุนการทำงานเป็นทีม/กลุ่มมากกว่าการทำงานเป็นรายบุคคล และที่สำคัญ ครูผู้สอนต้องมีความเป็นกันเอง มีความยุติธรรม ไม่เลือกปฏิบัติ หรืออคติกับผู้เรียนคนใดคนหนึ่ง เพื่อผู้เรียนจะได้รับการพัฒนาทักษะการสร้างสัมพันธภาพระหว่างบุคคลได้อย่างเต็มที่ และเป็นการปูพื้นฐานให้เป็นบุคคลที่มีคุณภาพต่อไปในอนาคตที่สามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นได้ และสามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข (พาสนา จุลรัตน์.2561 : 2373 – 2374)

7. ทักษะด้านจิตสาธารณะ (Public psychic skills)

จิตสาธารณะ หมายถึง พฤติกรรมของนักเรียนที่รู้จักดูแลเอาใจใส่และกระทำการอันเป็นประโยชน์แก่ส่วนรวม มีความรักและความรู้สึกเป็นเจ้าของสาธารณะร่วมกัน รักษา สมบัติส่วนรวมไม่ทำลายสมบัติของส่วนรวม พร้อมที่จะมีส่วนร่วมในกิจกรรมสาธารณะ รับรู้ถึง ปัญหาที่เกิดขึ้นและมีส่วนร่วมในการหาแนวทางแก้ไข รวมทั้งติดตามประเมินผลปัญหานั้น ตลอดจนอาสาทำบางอย่างเพื่อส่วนรวมด้วยความสมัครใจ

แนวทางสร้างและพัฒนาผู้เรียนให้มี ทักษะด้านจิตสาธารณะ ครูควรส่งเสริมให้เด็กได้ใช้เวลาว่างหรือทำกิจกรรมของโรงเรียนผ่านการเข้าร่วมโครงงานพัฒนาชุมชนหรือช่วยเหลือผู้ด้อยโอกาส เช่น การเข้าร่วมกิจกรรมกับกองทุนเวลาเพื่อสังคม โดยมีแนวคิดคือ ทำดีได้ไม่ต้องใช้เงิน ด้วยการที่แต่ละคนบริจาคเวลาในการทำความดีเพียงเดือนละ 3 ชั่วโมง อันเป็นการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ปลูกฝังการเป็นผู้ที่เห็นอกเห็นใจผู้อื่น มีส่วนหล่อหลวมการมีจิตสาธารณะ ไม่ไปข้องแวะกับการใช้เวลาไม่เหมาะสมที่ก่อให้เกิดปัญหา อีกทั้งส่งเสริมการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ทั้งต่อตนเองและสังคม โดยจัดระบบงานอาสาสมัคร เพื่อมีส่วนพัฒนาการเรียนรู้ เช่น เยี่ยมเยียนสถานสงเคราะห์ร่วมสอนและพัฒนาความรู้ให้กลุ่มผู้ด้อยโอกาส การช่วยงานในศูนย์บริการสาธารณสุข การร่วม รณรงค์การประหยัดพลังงาน

กระบวนการสร้างจิตสาธารณะแก่นักเรียนเป็นสิ่งจำเป็นและมีคุณค่า การบ่มเพาะอาจต้องใช้เวลาความอดทน ต้องสร้างความตระหนักรู้แก่ผู้ปฏิบัติให้เชื่อในคุณค่าที่จะเกิดขึ้นและจะต้องพัฒนาไปเรื่อยๆ จนถึงวัยรุ่นและเป็นผู้ใหญ่ อีกทั้งยังมีการเรียนรู้ด้านวินัยจากวัฒนธรรม ซึ่งต้องใช้กลยุทธ์ที่หลากหลาย เช่น การใช้บทบาทของผู้นำ การใช้การสื่อสารแบบรวมศูนย์ การใช้กระบวนการศึกษาเรียนรู้การใช้บทบาทของสื่อมวลชน การใช้สถานการณ์จำลองผสานกับเทคนิคการประเมินผลจากสภาพจริง การใช้บทบาทสมมติกับตัวแบบ การใช้วิธีการจัดการเรียนรู้ที่ดีอื่นๆ รวมทั้งการใช้ตัวแบบที่เป็นตัวอย่างที่ดีในสังคม เป็นต้น

8. ทักษะการใช้อินเตอร์เน็ต (Internet Skills)

อินเทอร์เน็ตเป็นแหล่งข้อมูลที่ทุกคนสามารถเข้าถึงเพื่อค้นหา แลกเปลี่ยน เรียนรู้ ได้อย่างแทบไม่มีขีดจำกัด การใช้อินเทอร์เน็ตเพื่อประโยชน์ดังกล่าว จำเป็นที่เราจะต้องมีความรู้และทักษะในการค้นหาข้อมูล (Search) รู้จักแหล่งเรียนรู้ และวิธีการนำเสนอข้อมูลความรู้และผลงานอย่างเหมาะสม กิจกรรมนี้จะช่วยให้เราสามารถใช้อินเทอร์เน็ตเป็นเครื่องมือในการสืบค้นข้อมูลในหัวข้อเรื่องที่นักเรียนสนใจ และเปิดเวทีเพื่อนำเสนอผลงานของเราบนโลกออนไลน์ได้

อินเทอร์เน็ตสามารถให้ผู้เรียนติดต่อสื่อสารกับผู้คนทั่วโลกได้อย่างรวดเร็ว และ สามารถสืบค้นหรือเผยแพร่ข้อมูลสารสนเทศจากทั่วโลก จึงทำให้เกิดการเรียนรู้ตามอัธยาศัยการประยุกต์ใช้อินเทอร์เน็ตกับกิจกรรมตามหลักสูตรเดิมที่มีอยู่ ทำให้ผู้เรียนเกิดทักษะในด้านการคิดอย่างมีระบบ (High - Order Thinking

Skills) การคิดเชิงวิเคราะห์ (Critical Thinking) การวิเคราะห์สืบค้น (Inquiry - Based Analytical Skill) การวิเคราะห์ข้อมูล การแก้ปัญหา และการคิดอย่างอิสระเป็นการสนับสนุนกระบวนการสหสาขาวิชาการ (Interdisciplinary) คือ ในการนำเครือข่ายมาใช้เชื่อมโยงกับกิจกรรมการเรียนการสอนนั้น ครูผู้สอนสามารถที่จะบูรณาการการเรียนการสอนในวิชาต่างๆ เช่น คณิตศาสตร์ ภูมิศาสตร์ สังคม ภาษา วิทยาศาสตร์ ฯลฯ เข้าด้วยกัน อินเทอร์เน็ตเมื่อนำมาใช้ในการพัฒนาการศึกษาก็จะทำให้เกิดประโยชน์และสร้างความเท่าเทียมกันในด้านการศึกษาให้มากยิ่งขึ้น ในขณะที่ครูสอนควรแนะนำและให้แนวทางในการใช้อินเตอร์เน็ต อย่างเหมาะสมแก่ผู้เรียน เช่น ครูต้องสอนให้ผู้เรียนรู้จักแบ่งเวลาในการใช้อินเตอร์เน็ต ให้เหมาะสม โดยเฉพาะ เวลาที่ใช้ internet เพื่อศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลควรมีระยะเวลายาวนานกว่าเพื่อความบันเทิง และครูควรแนะนำแหล่งอ้างอิงหรือฐานข้อมูลที่มีประโยชน์ต่อการเรียนรู้แก่ผู้เรียน รวมทั้งครูควรฝึกให้ผู้เรียนรู้จักเลือกและแยกแยะข้อมูลประเภทต่าง ๆ ที่หลากหลาย อันจะช่วยให้ผู้เรียนได้รับประโยชน์จากการใช้อินเตอร์เน็ต

9. ทักษะด้านภาษาอังกฤษ (English skills)

ในสังคมปัจจุบันภาษาอังกฤษเป็นภาษาต่างประเทศ ภาษาหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญ ในการติดต่อสื่อสารอย่างกว้างขวางและเป็นภาษาสากลภาษาหนึ่ง ดังนั้นการเรียนรู้ภาษาอังกฤษจึงเป็นสิ่งจำเป็นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการติดต่อสื่อสาร การศึกษา การแสวงหาข้อมูลเพิ่มเติมและการประกอบอาชีพ การเรียนรู้ภาษาอังกฤษจะช่วยให้ผู้เรียนมีวิสัยทัศน์กว้างไกล สามารถสื่อสารกับชาวต่างประเทศได้อย่างเหมาะสมด้วยความมั่นใจ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นในการใช้ภาษาอังกฤษเพื่อเป็นตัวเชื่อมการติดต่อกัน เนื่องจากมีการกำหนดภาษาสากลในการติดต่อสื่อสารขึ้น ซึ่งภาษาอังกฤษนับว่าเป็นภาษาสากลภาษาหนึ่งที่ใช้กันอย่างแพร่หลายจนอาจกล่าวได้ว่าภาษาอังกฤษเป็นภาษาโลกก็ว่าได้ เพื่อให้สอดคล้องกับสังคมโลก ภาษาอังกฤษจึงเป็นภาษาหนึ่งที่มีความสำคัญยิ่งที่คนไทยจะต้องเรียน เพื่อให้เกิดการเรียนรู้จนสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ทั้งทางด้านการศึกษา การแสวงหาข้อมูลเพิ่มเติมในการศึกษาและใช้ประกอบอาชีพได้ และนำประเทศไปสู่การแข่งขันทางเศรษฐกิจกับประเทศอื่น ๆ

แนวคิดการสอนภาษาอังกฤษให้กับผู้เรียน ควรมุ่งเน้นส่งเสริมการจัด การเรียนการสอนแนวสื่อสาร (Communicative Approach) และเป้าหมายสูงสุดของการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ คือ การพัฒนาผู้เรียนให้สามารถใช้ทักษะภาษาสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยจำเป็นอย่างยิ่งต้องปรับเปลี่ยนวิธีการสอนแบบดั้งเดิมที่เน้นเพียงความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับหลักการใช้ภาษา ไวยากรณ์ ที่มุ่งเน้นเพียงการท่องจำ
คำศัพท์ และโครงสร้างภาษา แต่ผู้เรียนไม่สามารถพูดสื่อสารได้ ให้เป็นชั้นเรียนภาษาอังกฤษที่มีการจัดการเรียนการสอนด้วยวิธีสอนภาษาแนวสื่อสาร มีกิจกรรม เรียนรู้ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนใช้ภาษาสื่อสาร (Communicative Activities) ตามความสนใจของผู้เรียน เป็นหลักสูตรวิชาภาษาอังกฤษที่ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student-Centered Curriculum)

การสอนภาษาอังกฤษที่เน้นภาระงาน (Task-Based Instruction) ช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะภาษาอังกฤษ ทักษะการคิด การแก้ปัญหา และการทำงานร่วมกัน ผู้เรียนสร้างความรู้ใหม่ต่อยอด ความรู้เดิมส่งเสริมการคิดสร้างสรรค์นวัตกรรมและสิ่งใหม่ๆ นับเป็นการจัดการเรียนการสอน ภาษาอังกฤษแบบ Active Learning และยังเกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนภาษาเชิง Productive Learning ซึ่งสอดคล้องกับความจำเป็นทางสังคมที่ผู้เรียนควรได้รับการเตรียมพร้อมทักษะด้านต่าง ๆ เพื่อสามารถดำเนินชีวิตในศตวรรษที่ 21 ได้ และสอดรับกับแนวคิด Thailand 4.0 ที่ภาครัฐนำมาใช้ ในการพัฒนาประเทศไทยไปสู่ “ความมั่นคง มั่นคง



และยั่งยืน" ที่ต้องอาศัยหัวใจสำคัญของการขับเคลื่อน คือ "คนไทย 4.0" ในการสร้างนวัตกรรมและผลผลิตใหม่ๆ และมีทักษะความเป็นนานาชาติ (Internationalization) ในการติดต่อสื่อสาร แลกเปลี่ยนความรู้ การค้าขาย และประสานร่วมมือ ระหว่างประเทศ เพื่อเกิดความสัมพันธ์อันดี เข้าใจความแตกต่างของผู้คนต่างวัฒนธรรม มีทักษะ การคิดอย่างมีวิจารณญาณ รู้เท่าทันข้อมูลข่าวสาร และสามารถสื่อสารภาษาอังกฤษได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การจัดการเรียนการสอนภาษาอังกฤษนับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในระบบการศึกษาของไทยในปัจจุบัน เพราะเป็นรากฐานสำคัญของการพัฒนาศักยภาพในการเรียนรู้ในระดับที่สูงขึ้นและการพัฒนาศักยภาพในการใช้ภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารในยุคของประเทศไทย 4.0 การที่จะสร้างให้นักเรียนมีศักยภาพด้านภาษาอังกฤษได้ตามจุดมุ่งหมายดังกล่าวนี้การจัดการเรียนการสอนของครูเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดที่ครูจะต้องเตรียมตัวและพัฒนาตนเองบนพื้นฐานของหลักการแนวคิดและทฤษฎีทางวิชาการ

10. ทักษะด้านคณิตศาสตร์ (Mathematics Skills)

คณิตศาสตร์มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนามนุษย์ ทำให้มนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์ คิดอย่างมีเหตุผล เป็นระบบ มีแบบแผน สามารถวิเคราะห์ปัญหาหรือสถานการณ์ได้อย่าง ถี่ถ้วนรอบคอบ ช่วยให้การคาดการณ์ วางแผน ตัดสินใจ แก้ปัญหาและนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างถูกต้องเหมาะสม นอกจากนี้คณิตศาสตร์ยังเป็นเครื่องมือในการศึกษาด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและศาสตร์อื่นๆ คณิตศาสตร์จึงมีประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิต ช่วยพัฒนาคุณภาพชีวิตให้ดีขึ้น และสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข (กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. 2551 : 56 อ้างอิงในอังคนา ดวงเกิด. 2558 : 227)

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์ ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของนักเรียนมาก แต่นักเรียนไม่สามารถที่จะนำความรู้ไปแก้ปัญหาในชีวิตประจำวันได้ เมื่อเจอสถานการณ์ปัญหาไม่สามารถที่จะนำความรู้ไปใช้ในการแก้ปัญหาได้ ประกอบกับแบบฝึกหัดในหนังสือเรียนมีจำนวนน้อย ไม่หลากหลายทำให้ผู้เรียนไม่ได้รับการพัฒนาในด้านทักษะกระบวนการทางคณิตศาสตร์ ฉะนั้นจึงจำเป็นที่ผู้ครูผู้สอนจะต้องพัฒนาปรับปรุงกระบวนการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพ ศึกษาหาวิธีการสอนและการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่เหมาะสมเพื่อนำมาแก้ไขปัญหาดังกล่าว เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และมีความเข้าใจและสามารถนำความรู้ไปใช้ในชีวิตประจำวันได้จริง

ดังนั้นในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ของครูผู้สอน ควรเน้นให้ผู้เรียนได้สัมผัสกับความเป็นจริงร่วมกันคิดวิเคราะห์ด้วยกระบวนการกลุ่ม เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนคิด และนำสิ่งที่ได้มาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกันจนสามารถสรุปบทเรียนความรู้ได้อย่างเป็นระบบ

วิธีการที่น่าจะนำมาใช้ในการแก้ปัญหาการเรียนการสอนคณิตศาสตร์ เพื่อช่วยให้ผู้เรียนได้พัฒนาทักษะกระบวนการทางคณิตศาสตร์ในการคิดให้เป็นระบบอย่างมีเหตุผล สามารถนำไปประยุกต์ใช้เพื่อการแก้ ปัญหา คือ การสอนที่เน้นกระบวนการแก้ปัญหา ซึ่งเป็นกระบวนการทางสมองที่ผู้เรียนจะต้องใช้ความรู้ ความคิดและประสบการณ์ต่างๆ ประกอบกับสถานการณ์ของปัญหาเพื่อให้ได้คำตอบ และเพื่อช่วยให้ผู้เรียนรู้จักการวางแผนในการทำงานตามขั้นตอน เป็นระบบ ระเบียบจากการทำงานร่วมกัน โดยจัดกิจกรรมในรูปของชุดกิจกรรมการเรียนรู้ ชุดกิจกรรมการเรียนรู้เป็นนวัตกรรม ทางการศึกษาอย่างหนึ่งที่มีลักษณะเป็นสื่อประสม มีคุณค่า เป็นเครื่องมือที่ช่วยครูผู้สอนในการถ่ายทอดความรู้ด้านเนื้อหา และประสบการณ์ที่มีลักษณะเป็นนามธรรม ช่วยให้ผู้เรียนกับผู้สอนมีโอกาสปฏิบัติกิจกรรมร่วมกัน โดยเน้นให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติกิจกรรมด้วยตนเองเป็นกลุ่ม

หรือรายบุคคลก็ได้ ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้วิธีการทำงานเป็นขั้นตอน ใช้เหตุผล ในการวางแผนอย่างมีระเบียบได้อย่างเหมาะสม ดังนั้นการจัดการเรียนการสอนที่มีแนวคิดว่า การเรียนรู้เรื่องใดเรื่องหนึ่งนั้น ถ้าจะให้รู้จริงต้องลงมือปฏิบัติจริง ถ้านักเรียนได้เรียนรู้โดยการปฏิบัติจริง ศึกษา และสรุปกฎเกณฑ์ด้วยตนเอง จะทำให้นักเรียนเข้าใจข้อสรุปนั้นๆ ได้นาน ประกอบกับเป็นการสอนที่สนองความแตกต่างระหว่างบุคคล ช่วยให้การเรียนการสอนคณิตศาสตร์บรรลุตามจุดหมาย

บทสรุป

Thailand 4.0 เป็นนโยบายการขับเคลื่อนประเทศไทยสู่ความมั่งคั่ง มั่นคง และยั่งยืน เพื่อให้ประเทศก้าวพ้นปัญหาที่กาลังเผชิญอยู่ในปัจจุบัน เรียกว่า “สามกับดัก” กับดักแรก คือ “กับดักประเทศรายได้ปานกลาง (Middle Income Trap)” กับดักที่สอง “กับดักความเหลื่อมล้า (Inequality Trap)” กับดักที่สาม “กับดักความไม่สมดุล (Imbalance Trap)” เพื่อให้ผ่านพ้นปัญหาของประเทศดังกล่าว การปรับเปลี่ยนกระบวนการเรียนรู้ ในระบบการศึกษาของประเทศจึงเป็นประเด็นเร่งด่วนในการบ่มเพาะคนไทยให้เป็น “มนุษย์ที่สมบูรณ์ในศตวรรษที่ 21”

ครูผู้สอนควรนำแนวทางของ STEM Education, Active Learning และ Active Learning มาใช้ในการจัดการเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจและรู้เท่าทันโลกหรือสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น และในการจัดการเรียนรู้ทุกๆ วิชาควรมีความทันสมัย มีความยืดหยุ่น สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมและความถนัดของผู้เรียน ครูผู้สอนควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติในสถานการณ์จริง และรู้วิธีแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง โดยบทบาทและหน้าที่ของครูผู้สอนในยุค Thailand 4.0 คือ เป็นผู้อำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ที่ทำหน้าที่หล่อหลอมให้ผู้เรียนเกิด “ทักษะ” ด้านต่าง ๆ และมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนส่งเสริมให้ผู้เรียนได้ใช้การคิดวิเคราะห์ การแก้ปัญหา และการคิดสร้างสรรค์ ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนสามารถนำองค์ความรู้ที่มีอยู่มาบูรณาการเชิงสร้างสรรค์ เพื่อสร้างผลผลิตหรือนวัตกรรมต่าง ๆ ขึ้นมาได้ อันเป็นฐานในการพัฒนาประเทศต่อไปในอนาคต

องค์ประกอบที่สำคัญของการจัดการเรียนรู้ในยุค Thailand 4.0 ประกอบด้วย1) กิจกรรมการเรียนรู้ 2) ครู สามารถสอนให้ผู้เรียนมีความสามารถในการคิดวิเคราะห์ (Analytic Thinking) การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking) การคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) การคิดผลิตภาพ (Productive Thinking) และต้องมีความคิดรับผิดชอบ (Responsibility Thinking) ในงานที่ทำในผลงานที่ผลิตขึ้น และ3) นักเรียนจะต้องมีความสามารถหลายอย่างอยู่ในตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นความสามารถด้านการคิด ได้แก่ การคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking) การคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) การคิดคล่อง (Fluency) การคิดยืดหยุ่น (Flexibility) การคิดละเอียดลออ (Elaboration) และการคิดต้นแบบ (Originality) การคิดผลิตภาพ (Productive Thinking) เป็นต้น และทักษะสำคัญเพื่อการจัดการเรียนรู้ในยุค Thailand 4.0 อย่างเหมาะสมของผู้เรียน ได้แก่ 1. ทักษะการแก้ปัญหา (Problem Solving Skills) 2. ทักษะการคิดวิเคราะห์ (Analytical Thinking Skills) 3. ทักษะความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking Skills) 4. ทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical Thinking Skills) 5. ทักษะการคิดเชิงบริหาร (Executive Function Skills) 6. ทักษะการสร้างสัมพันธภาพระหว่างบุคคล (Interpersonal Relationship Skills) 7. ทักษะด้านจิตสาธารณะ (Public Mind Skills) 8) ทักษะการใช้อินเตอร์เน็ต (Internet Skills) 9)ทักษะด้านภาษาอังกฤษ (English

skills) 10) ทักษะด้านคณิตศาสตร์ (Mathematics Skills) ซึ่งทักษะดังกล่าวจำเป็นสำหรับการเตรียมพร้อมต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกและสังคมในอนาคตสามารถนำไปเป็นฐานในการสร้างผลผลิตหรือนวัตกรรมได้

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2562). **ครูไทย 4.0.** 20 กุมภาพันธ์ website:http://.moe.go.th/moe/th/news/detail.php?NewsID=46603&Key=news_research.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2557). **อนาคตใหม่ของการศึกษาไทยในยุค Thailand 4.0.** 24 กุมภาพันธ์ 2562. website: http : //li.mahidol.ac.th/conference2016/thailand4.pdf.

การจัดการเรียนการสอนเชิงสร้างสรรค์. 26 กุมภาพันธ์ 2562. ความคิดสร้างสรรค์กับการเรียนรู้ website: https://sites.google.com/site/edtechsukm/kar-cadkar-reiyn-kar-sxn-cheing-srangsrrkh/khwamkhidsrangsrrkhkabkarreiynru.

จิตรา สุขเจริญ. (2562) **การจัดการศึกษาในยุค 4.0.** 24 กุมภาพันธ์ 2562. Website : http://164.115.41.60/knowledge/?p=600.

จิระพร ชะโน. (2562) "การคิดเชิงบริหารกับการพัฒนาเด็กปฐมวัย Executive Functions and Early Childhood Development." **วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.** 13(1) : 7-17 ; มกราคม – มีนาคม 2562.

ชนาพร แสนสมบัติ. (2562) **การสอนทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณเพื่อการดำรงชีพในศตวรรษที 21**. 24 กุมภาพันธ์ 2562. website : https://ojs.mcu.ac.th/index.php/ lampang/article /view/1443.

ดุษฎี อุปการ และอรปรียา ญาณะชัย. (2561)**"การเสริมสร้างพัฒนาการการเรียนรู้ของเด็กปฐมวัยควรเลือกใช้หลักการใด : การเรียนรู้โดยใช้สมองเป็นฐานหรือการคิดเชิงบริหาร." วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร.** 11(1) : 1635 – 1651 ; มกราคม–เมษายน 2561.

ทวีศักดิ์ จินดานุรักษ์. (2562) "การจัดการศึกษา 4.0 กับการพัฒนาประเทศที่ยั่งยืน." 24 กุมภาพันธ์ 2562. website : https://adacstou.wixsite.com.

ทวีศักดิ์ จินดานุรักษ์. (2560)"ครูและนักเรียนในยุคการศึกษาไทย 4.0." **วารสารอิเล็กทรอนิกส์การเรียนรู้ทางไกลเชิงนวัตกรรม.** 7(2) : 14 – 29 ; 2560.

นิตยา คชภักดี. (2551) **ขั้นตอนการพัฒนาเด็กปฐมวัยตั้งแต่ปฏิสนธิ – 5 ปี.** กรุงเทพฯ : สถาบันแห่งชาติเพื่อการศึกษาสำหรับเด็กปฐมวัย : สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.

ประภัสสร เพชรสุ่ม. (2560) **อภิณห์พร สถิตภาคีกุล และกตัญญุตา บางโท. "ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้วิธีการแบบเปิดที่มีต่อความสามารถในการแก้ปัญหาทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2."วารสารราชพฤกษ์.** 15(1): 80–87; มกราคม–เมษายน 2560.

พาสนา จุลรัตน์. (2561)"การจัดการเรียนรู้สาหรับผู้เรียนในยุคThailand 4.0." **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร.** 11(2) : 2363 – 2380 ; พฤษภาคม - สิงหาคม 2561.

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. (2557) โรงเรียนผลิตภาพ : สัตตทัศน์เพื่อการจัดการ. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. (2562) **เอกสารประกอบการบรรยาย “การศึกษาไทย 4.0 เป็นยิ่งกว่าการศึกษา.** 24 กุมภาพันธ์ 2562. website : http://www.dpu.ac.th/ces/upload/content/files/2559.pdf.

พรชัย เจดามาน. (2562) การพัฒนาการศึกษาภายใต้กรอบประเทศไทย 4.0 สู่ศตวรรษที 21. 24 กุมภาพันธ์ 2562. website : http:// https://www.kroobannok.com/news_file/p81770280746.pdf.

มนตรี วงษ์สะพาน. (2556) “การยกระดับการเรียนรู้ของนักเรียนด้วยกระบวนการคิดวิเคราะห์.” **วารสารศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยทักษิณ.** 13(2) : 125-139 ; 2556.

วาสนา อุตสาหะ, และสุเทพ อ่วมเจริญ. (2556) **“การพัฒนาทักษะภาษาอังกฤษของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3.”**วารสารศิลปากรศึกษาศาสตร์วิจัย. 5(2) : 232 – 243 ; กรกฎาคม - ธันวาคม 2556.

วิทวัส ดวงภุมเมศ, และวารีรัตน์ แก้วอุไร. (2560) **“การจัดการเรียนรู้ในยุคไทยแลนด์ 4.0 ด้วยการเรียนรู้อย่างกระตือรือร้น.”** วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม. 11(2) : 1-14 ; กรกฎาคม–ธันวาคม 2560.

สมบัติ คชสิทธิ์, จันทนี อินทรสูต, และธนกร สุวรรณพฤฒิ. (2560) **“การจัดการเรียนรู้ภาษาอังกฤษให้กับผู้เรียนยุค THAILAND 4.0**”.วารสารวไลยอลงกรณ์ปริทัศน์ (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์). 7(2) : 175 – 186 ; พฤษภาคม-สิงหาคม 2560.

สันติพจน์ กลับดี. (2562) **ทักษะขั้นพื้นฐานเพื่อการเรียนรู้ด้วยเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร.** 28 กุมภาพันธ์ 2562. website : http://nawattagumtvp.blogspot.com/p/blog-page_30.html.

สิริรัฏฐ์ กาญจนโพธิ์, ไชยรัตน์ ปราณี, และสิริพร ปาณาวงษ์. (2558) **“การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะจิตสาธารณะของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น.”** สักทอง : วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. 21(2) : 127 – 124 ; พฤษภาคม – สิงหาคม 2558.

อารีวรรณ เอี่ยมสะอาด. (2560) **“การจัดการเรียนการสอนภาษาอังกฤษในระดับประถมศึกษา.”** วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์. 10(1) : 31 – 45 ; มกราคม – มิถุนายน 2560.

อังคนา ดวงเกิด. (2558) **“การพัฒนาทักษะพื้นฐานทางคณิตศาสตร์ ของนักเรียนชั้นอนุบาลปีที่ 1 โดยการจัดกิจกรรมการละเล่นท้องถิ่นพื้นบ้านภาคเหนือ.”** วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย. 8(17) : 227 ; พฤษภาคม-สิงหาคม 2558.

การทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง
A SYSTEMATIC REVIEW OF PERFORMING ARTS

อาอิด๊ะ เจ๊ะแว*
AIDAH JAHWAE

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมองค์ความรู้และทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง จากรายงานการวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการแสดง โดยคัดเลือกจากงานวิจัยที่ปรากฏอยู่ในฐานข้อมูล Thai Digital Collection (TDC) ของ ThaiLIS ผลการสืบค้นข้อมูลและการคัดกรองรายงานการวิจัย พบว่า มีจำนวน 230 ชื่อเรื่อง จำแนกเป็น วิทยานิพนธ์ 185 เรื่อง บทความ 26 เรื่อง งานวิจัย 18 เรื่อง และไม่ปรากฏชื่อประเภท 1 เรื่อง ผู้วิจัยได้เลือกทบทวนวรรณกรรมประเภทงานวิจัย จำนวน 18 เรื่อง ที่มีคุณสมบัติตรงตามเกณฑ์แบบคัดกรอง และมีรายงานการวิจัยที่คัดออกจากการทบทวน 12 เรื่อง เนื่องจากไม่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ที่กำหนด ดังนั้นจึงมีรายงานการวิจัยที่นำมาทบทวนจำนวน 6 เรื่องภาพรวมของประเด็นที่ถูกทบทวนเกี่ยวกับศิลปะการแสดงสามารถจัดเป็นหมวดหมู่ได้ดังนี้ 1) ศิลปะ และ 2) การแสดง

คำสำคัญ: ศิลปะ, การแสดง

ABSTRACT

This article aims at collecting fragmented knowledge by a systematic review of literature on Performing Arts found in research reports indexed by ThaiLIS Database of Thai Digital Collection (TDC). The findings of searching and filtering the research reports are as follows: 18 reports are qualified, 12 of which are excluded due to their poor quality therefore, and 6 reports are reviewed. The issues discussed by those reports are categorized into 2 categories 1) Arts and 2) Performing

Keywords: Arts, Performing

**โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*

บทนำ

มนุษย์ดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยปัจจัย 4 อันได้แก่ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรค และธรรมชาติของมนุษย์นั้นยังมีความต้องการ ทางด้านร่างกายและทางจิตใจ ควบคู่กันไป มนุษย์ต้องการมองเห็น การได้ยิน และสัมผัสได้ ภาวการณ์รับรู้ โดยรับรู้จากประสาทสัมผัสทั้ง 5 สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เป็นแรงเสริมทำให้มนุษย์มีสุนทรียภาพในการรับรู้ในสิ่งที่กล่าวมาข้างต้นอันได้แก่ 1. การมองเห็น คือการที่มนุษย์ได้มองเห็นภาพต่าง ๆ ของธรรมชาติ เช่น ป่าเขา ลำเนาไพร ธารน้ำตก ท้องทะเลที่กว้างใหญ่ ความงามของดวงอาทิตย์ยามเช้าและตกจนคล่อย ๆลับขอบฟ้า ท้องทุ่งที่มีดอกไม้หลากสีสวยนานาพันธุ์ สีสันสวยสดงดงาม เช่น ทุ่งทานตะวัน เป็นต้น ความงดงามของธรรมชาติเหล่านี้ ถ้ามนุษย์ช่วยกันดำรงรักษาทำนุบำรุง ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะอันได้แก่ ธรรมชาติก็จะคงอยู่คู่กับมนุษย์ตราบเท่านานแสนนาน 2. การได้ยิน มนุษย์เรามีการรับรู้ โดยได้ยินเสียงต่างๆ จากธรรมชาติ เช่น เสียงไก่ขันในตอนเช้า เสียงนกร้อง เสียงฝนตก เสียงน้ำตกไหลลงสู่ธารน้ำ เสียงคลื่นลมที่พัดกระทบฝั่ง ลักษณะธรรมชาติเหล่านี้เป็นที่มา ของการเล่านิทานพื้นบ้าน และก่อให้เกิดตำนานเรื่องราวตามความเชื่อ ค่านิยมของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ และเสียงต่างๆที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติทำให้เกิดการรับรู้ด้วยการได้ยินเสียงที่มีจังหวะคล้ายเสียงดนตรีก่อให้เกิดความสุขเพลิดเพลินและเป็นแรงบันดาลใจทำให้เกิดจินตนาการสร้างสรรค์ศิลปะมาจนทุกวันนี้ 3. ลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของมนุษย์ สัตว์ และธรรมชาติ ได้แก่ การแสดงกิริยาอาการต่างๆของมนุษย์และสัตว์ การเคลื่อนตัวของกลุ่มเมฆบนท้องฟ้า ลมพัดจน ต้นไม้แกว่งไกว การเคลื่อนตัวของคลื่นในท้องทะเล การเคลื่อนไหวของธรรมชาติ และสิ่งที่กล่าวมา เป็นลีลาที่ทำให้มนุษย์สามารถมองเห็นลีลาที่ถ่ายทอดออกมาเป็นความงาม และได้ยินเสียงที่ไพเราะจนสามารถ เกิดความสุข ทั้งนี้ก็เพราะธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจทำให้มนุษย์เกิดความคิดสร้างสรรค์งานด้านศิลปะ และนำศิลปะมาช่วยในการพัฒนาอารมณ์และจิตใจของมนุษย์ โดยถ่ายทอดผ่านการรับรู้ ทั้ง3 ด้าน ได้แก่ 1) ศิลปะการมองเห็น ได้แก่ การวาดภาพ การปั้น การแกะสลัก รวมทั้ง สถาปัตยกรรมต่างๆ รวมเรียกว่า "ทัศนศิลป์" 2) ศิลปะที่แสดงออกทางเสียงได้แก่ "ดนตรี" หรือ "โสตศิลป์" เป็นศิลปะ ดนตรีได้แก่ การบรรเลงที่มนุษย์สามารถชื่นชมความไพเราะได้ด้วยการได้ยินเสียงจากการบรรเลง ดนตรี เป็นต้น 3) ศิลปะที่แสดงทางลีลาการเคลื่อนไหวหรือที่เรียกว่า "นาฏศิลป์" เป็นศิลปะการแสดงต่างๆ ซึ่งสามารถชื่นชมและมองเห็นด้วยตา ได้แก่ศิลปะการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน โขน เป็นต้น (ยงยุทธ ยอดมงคล, ม.ป.ป.: สืบค้นออนไลน์)

ธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ ทำให้มนุษย์เกิดความคิดสร้างสรรค์ และเป็นแม่แบบในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ แขนงต่างๆ อันได้แก่ ทัศนศิลป์ ดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งเกิดจากระบวนการจดจำ ทำให้เกิดการเรียนรู้และถ่ายทอดความสัมพันธ์กัน ระหว่างศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ และมนุษย์ ถ่ายทอดออกมาเป็นศิลปะอันประณีต งดงามที่มีแบบแผนได้พบเห็น อยู่จนถึงทุกวันนี้ (ยงยุทธ ยอดมงคล, ม.ป.ป.: สืบค้นออนไลน์)

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง เนื่องจากทิศทางการวิจัยและเนื้อหาที่ถูกมุ่งเน้นในการเชื่อมโยงมิติของศิลปะการแสดงเข้ากับคนในพื้นที่ในแง่ของงานอภิปรายเชิงมโนทัศน์ที่อิงพื้นฐานทางสังคมมีจำนวนมากพอสมควร แต่ยังขาดงานวิจัยที่เป็นการพิสูจน์ด้วยหลักฐานเชิงประจักษ์ที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทจริงๆของคนในพื้นที่ต่อสังคม ดังนั้นการศึกษารายกรณีจึงเป็นทิศทางการวิจัยที่ควรแก่การส่งเสริมในการออกแบบงานวิจัยเกี่ยวกับประเด็นศิลปะการแสดงเพราะมีการอ้างอิงจากบริบทของกรณีศึกษาไปสู่การสร้างกฎเกณฑ์ที่เป็นไปตามหลักคิดของการวิจัยทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์



วัตถุประสงค์

เพื่อรวบรวมองค์ความรู้และทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ (Systematic Review) จากรายงานการวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการแสดง โดยคัดเลือกจากรายงานการวิจัยที่ปรากฏอยู่ในฐานข้อมูล Thai Digital Collection (TDC) ของ ThaiLIS ซึ่งต่อไปนี้ผู้วิจัยจะใช้เขียนคำย่อว่า ThaiLIS การสืบค้นงานวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดคำสำคัญ (Key words) ในการสืบค้นภาษาไทย ประกอบด้วย "ศิลปะ" "การแสดง" โดยมีการปรับตามผลการสืบค้นในแต่ละครั้ง เพื่อนำมาใช้ในการระบุคำสำคัญในการสืบค้นครั้งต่อไป ซึ่งผู้วิจัยกำหนดแหล่งสืบค้นข้อมูล คือ เป็นรายงานการวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ปรากฏอยู่ในฐานข้อมูล Thai Digital Collection (TDC) ของ ThaiLIS โดยคัดเลือกงานวิจัยที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์การคัดเลือกงานวิจัย (Inclusion Criteria) ดังนี้ 1. เป็นบทความหรืองานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง 2. เป็นบทความหรืองานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ปรากฏอยู่ในฐานข้อมูล Thai Digital Collection (TDC) ของ ThaiLIS 3. เป็นบทความหรืองานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ทำการศึกษาเสร็จเรียบร้อยแล้ว 4. เป็นบทความหรืองานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ทำในประเทศไทย 5. เป็นบทความหรืองานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่ทำไม่เกิน 10 ปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2562 ลงไป

ผลการวิจัย

ผลการสืบค้นข้อมูลและการคัดกรอง พบว่า รายงานการวิจัยที่ศึกษาในประเด็นศิลปะการแสดงที่ทำการศึกษาในประเทศไทย ที่ปรากฏจากฐานข้อมูล Thai Digital Collection (TDC) ของ ThaiLIS สืบค้นเมื่อวันที่ 9 เมษายน 2562 ปรากฏว่า มีจำนวน 230 ชื่อเรื่อง จำแนกเป็น วิทยานิพนธ์ 185 เรื่อง บทความ 26 เรื่อง งานวิจัย 18 เรื่อง และไม่ปรากฏชื่อประเภท 1 เรื่อง ผู้วิจัยได้เลือกทบทวนวรรณกรรมประเภทงานวิจัยจำนวน 18 เรื่อง ที่มีคุณสมบัติตรงตามเกณฑ์แบบคัดกรอง และมีรายงานการวิจัยที่คัดออกจากการทบทวน 12 เรื่อง เนื่องจากไม่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ที่กำหนด ดังนั้นจึงมีรายงานการวิจัยที่นำมาทบทวนจำนวน 6 เรื่อง ผลการสืบค้นข้อมูลและการคัดกรอง ดังนี้

ตารางที่ 1 งานวิจัยที่นำมาทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ

ลำดับ	ผู้แต่ง	ปี	ชื่อเรื่อง
1	ชื่น ศรีสวัสดิ์	2550	รูปแบบและคุณค่าของหนังบักตื้อในทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมต่อชุมชนอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานีและจังหวัดยโสธร
2	วรรณิกา นาโสก	2553	การศึกษารูปแบบการแสดงหมอลำซิ่งอีสานยุคใหม่
3	แน่งน้อย ดวงดาราและคณะ	2554	การศึกษาภูมินามในเพลงลูกทุ่ง
4	วรุต มณีมาโรจน์และจันทร์จิรา นที	2557	การวิเคราะห์สภาพแวดล้อมและศักยภาพด้านงานศิลปะในย่านชุมชนวัดเกต จังหวัดเชียงใหม่
5	วิชัย มีศรี	2557	บทเพลงรองเง็ง : กรณีศึกษา นายเซ็ง อาบู
6	ภิญโญ เวชโช	2559	มะโย่ง : นาฏละครมลายู

ผลการวิจัยหลักจากการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง จำแนกตามประเด็น คือ ศิลปะ และการแสดง ดังนี้

1. ศิลปะ

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
1.การวิเคราะห์สภาพแวดล้อมและศักยภาพด้านงานศิลปะในย่านชุมชนวัดเกต จังหวัดเชียงใหม่	ปัจจุบันภายในชุมชนย่านวัดเกตนั้นมีความโดดเด่นของงานศิลปะ งานฝีมือของช่างประจำถิ่นที่แสดงออกถึงภูมิปัญญาและเอกลักษณ์ของชุมชน และงานด้านสถาปัตยกรรมของอาคารที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน ส่วนใหญ่อายุตั้งแต่ 50-90 ปี โดยเป็นงานแบบล้านนาผสมกับจีนและตะวันตก ส่วนใหญ่จะอยู่ในรูปแบบร้านอาหาร ร้านค้า ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและต่างประเทศ โดยอาคารส่วนใหญ่จะยังคงรูปแบบเดิมไว้มากที่สุด โดยสามารถจำแนกรูปแบบงานศิลปะในย่านชุมชนวัดเกตออกได้เป็นสามรูปแบบคือ รูปแบบของงานสถาปัตยกรรม แบ่งออกตามอายุ ได้แก่ อาคารรูปแบบจีนผสมล้านนา เป็นรูปสถาปัตยกรรมที่เก่าแก่ที่สุด อยู่ในยุคสร้างบ้านแปลงเมืองซึ่งอาคารอยู่ในช่วง 110-130 ปี อาคารรูปแบบโคโลเนียลผสมล้านนา เป็นอาคารมีอายุอยู่ระหว่าง 90-110 ปี และอาคารรูปแบบเรือนล้านนาตะวันตก เป็นอาคารที่อยู่ราว 70-90 ปี รูปแบบของงานจิตรกรรมและหัตกรรม ได้แก่ งานปูนปั้น งานประดับกระจกสี

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
	งานภาพเขียนสี งานผลิตตุงแบบล้านนา และรูปแบบงานศิลปะการแสดง ได้แก่ การฟ้อนเมือง ฟ้อนดาบ การตีกลองสะบัดชัย และการแสดงการเล่นดนตรีพื้นเมือง โดยสภาพแวดล้อมและศักยภาพด้านศิลปะของชุมชนวัดเกตนั้นมี จุดแข็ง ของย่านชุมชนวัดเกตคือ ความหลากหลายของเชื้อชาติ ศาสนา ทำให้รูปแบบของงานศิลปะในชุมชนมีความหลากหลายมีความโดดเด่นทั้งด้านงานศิลปะ วัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะชุมชน จุดอ่อน ของย่านชุมชนวัดเกตคือ งานศิลปะต่างๆถูกแก้ไขโดยไม่มีการวางแผนเนื่องจากผู้อาศัยในชุมชนส่วนใหญ่ขาดความรู้ความเข้าใจในงานศิลปะของชุมชนตนเองและขาดคนรุ่นใหม่ที่จะเข้ามาพัฒนา หรือต่อยอดองค์ความรู้ดั้งเดิมของชุมชน โอกาส ของย่านชุมชนวัดเกตคือ เริ่มมีหน่วยงานจากภาครัฐและเอกชนให้ความสนใจและเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาย่านชุมชนวัดเกตมากขึ้น ข้อจำกัด ของย่านชุมชนวัดเกตคือ การเข้ามาของกลุ่มนายทุนที่ไม่ได้สนใจที่จะอนุรักษ์งานศิลปะดั้งเดิมของชุมชน และมีคนจากต่างถิ่นเข้ามาพักอาศัยในย่านวัดเกตมากเกินไป ทำให้ผู้อาศัยในชุมชนส่วนใหญ่ขาดความรู้ความเข้าใจในงานศิลปะของชุมชน พื้นที่ว่างส่วนใหญ่ก็จะเป็นของเอกชนจึงมีการสร้างอาคารและสิ่งปลูกสร้างที่แปลกปลอมไปจากทัศนียภาพเดิม เช่น อาคารสูง และป้ายรกรุงรังบดบังทัศนียภาพของอาคารเก่าที่มีคุณค่า ทำให้ชุมชนเองขาดพื้นที่สาธารณะสำหรับทำกิจกรรมของคนในชุมชน จนไม่มีที่ว่างพอที่จะจัดเป็นพื้นที่ในการจัดกิจกรรมของชุมชน หรือพิพิธภัณฑ์เพื่อต่อยอดงานศิลปะของชุมชน

2. การแสดง

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
2. รูปแบบและคุณค่าของหนังบักตื้อในทางเศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรมต่อชุมชนอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานีและจังหวัดยโสธร	1. รูปแบบการแสดงของหนังบักตื้อทั้งในอดีตและในปัจจุบัน หนังบักตื้อเป็นศิลปะการแสดงรูปแบบใหม่ของคนอีสานในยุคก่อนปี พ.ศ. 2500 ซึ่งมีมหรสพ แค่หมอลำพื้น หมอลำคู่หรือหมอลำกลอน ซึ่งการแสดงนั้นก็จะเป็นการประชันบทกลอนโดยให้คติสอนใจแก่ผู้ชมบ้าง เล่าถึงธรรมชาติบ้าง เล่าถึงนิทานชาดกบ้าง ส่วนหนังตะลุงหรือหนังบักตื้อนั้นเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมมากในทางภาคใต้ของประเทศไทย โดยรูปแบบการแสดงในแต่ละยุคนั้นมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องและเหมาะสมกับความสามารถของแต่ละคณะ ส่วนเรื่องที่นิยมแสดงนั้นคือเรื่องรามเกียรติ์ ตามบทพระราชนิพนธ์ของ

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
	รัชกาลที่ 5 แต่ในปี พ.ศ. 2510 ซึ่งเป็นปีที่หมอลำได้รับความนิยมมากดังกล่าว หนังบักตื้อจึงต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชม โดยนำวรรณกรรมอีสานเข้ามาแสดงบ้างเช่น ขูลูนางอั้ว เรื่องสังข์ศิลป์ชัย หรือเรื่องที่ทางคณะแต่งขึ้นเอง ส่วนเครื่องดนตรีนั้นก็ได้นำเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาด้วย เช่น กีตาร์เบส กลองชุดและอีเลคโทน บางคณะยังมีเครื่องคอมพิวเตอร์ ส่วนตัวหนังนั้นเริ่มแรกจะทำจากกระดาษแข็ง และเปลี่ยนมาเป็นสังกะสี และปัจจุบันใช้หนังวัวมาตัดเป็นตัวหนังแทนเพื่อให้อยู่ได้นาน ส่วนการเดินเรื่องนั้นปัจจุบันจะเดินเรื่องด้วยบทพากษ์หรือบทเจรจาและขับร้องในทำนองเสนาะแล้วต่อด้วยหมอลำซึ่งเป็นลำเต้ย ลำยาว ลำล่อง เช่น คณะเพชรโพนทัน คณะเหรียญชัยพัฒนา คณะรุ่งสุริยาบันเทิงศิลป์ ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ชมแต่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นหนังบักตื้อให้คงสืบต่อไป 2. คุณค่าทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมของหนังบักตื้อที่มีต่อชุมชนในชนบทอีสาน หนังบักตื้อเป็นมหรสพที่เก่าแก่ที่นิยมแพร่หลายในภาคอีสานในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 แต่ปัจจุบันได้ลดความนิยมน้อยลง โดยหนังบักตื้อนอกจากจะให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแล้วยังให้คุณค่าด้านอื่น ๆ อีกมากมาย ได้แก่ ด้านเศรษฐกิจ ด้านสังคมและวัฒนธรรม เช่น เรื่องการทำตนเป็นแบบอย่างในการอนุรักษ์วัฒนธรรม ซึ่งทำให้ผู้ชมเห็นคุณค่า เห็นความสำคัญของวัฒนธรรมไทย 3. ปัจจัยแห่งการดำรงอยู่ของหนังบักตื้อ มีหลายปัจจัยที่มีความสำคัญ ได้แก่ ปัจจัยด้านคุณลักษณะในตัวของหนังบักตื้อ ปัจจัยด้านสังคมที่ต้องมีความรัก ความผูกพันและการเห็นคุณค่าในทางวัฒนธรรมของหนังบักตื้อ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ และปัจจัยหนุนเสริมจากองค์กรและหน่วยงานภายนอก โดยให้การสนับสนุนในรูปของการหาเวทีให้มีโอกาสแสดงหรือสนับสนุนในรูปแบบของงบประมาณ 4. แนวทางในการส่งเสริมพัฒนาคุณค่าของหนังบักตื้อที่มีต่อชุมชนในชนบทอีสาน เพื่อให้หนังบักตื้อกลับมามีบทบาทต่อสังคมเช่นในอดีต แม้อาจเป็นไปได้ยากแต่เพราะสถานการณ์ทางเศรษฐกิจที่มีค่าครองชีพสูง สถานการณ์ทางสังคมที่ผู้คนในสังคมมีคุณธรรมจริยธรรมน้อยลง ซึ่งสถานการณ์เหล่านี้อาจมีส่วนกระตุ้นให้สังคมให้ความสนใจที่จะนำหนังบักตื้อมาเป็นมหรสพคุณธรรม เพื่อแก้ไขปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคมก็เป็นได้ แต่หนังบักตื้อเองต้องมีการปรับรูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องกับสภาพ

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
	ความเป็นจริงของสังคมมากขึ้นและยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของหนังบักตื้อเอาไว้ นอกจากนี้แล้วยังจะต้องได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานและองค์กรภายนอกที่มีส่วนเกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ ด้วยเช่นกัน
3. การศึกษารูปแบบการแสดงหมอลำซิ่งอีสานยุคใหม่	หมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข เกิดวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2511 เกิดที่บ้านบัวงาม ตำบล บัวงาม อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี ต่อมาปี พ.ศ. 2541 ได้ย้ายครอบครัวมาอยู่ที่บ้านเลขที่ 187 หมู่ 13 ตำบลบัวงาม อำเภอเดชอุดม จังหวัดอุบลราชธานี หมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข หมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข ได้เรียนลำตอนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เพราะมารดาอยากจะให้ท่านเป็นหมอลำ หมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข จึงได้ไปเรียนลำกลอนซิ่งกับคุณแม่คำเปลี่ยม สมสุข ซึ่งเป็นครูคนเดียวของหมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข และตอนที่หมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข ไปเรียนลำก็จะไปพักอยู่ที่บ้านของคุณแม่คำเปลี่ยน จะฝึกวิธีการเอื้อนเสียง ขึ้นเสียงสูง ลงเสียงต่ำ แล้วก็จะฝึกให้ลำเป็นลำกลอนซิ่งทั้งหมด รูปแบบการแสดงของหมอลำซิ่งวัชราภรณ์ สมสุข ด้านกลอนลำ กลอนลำที่ใช้เป็นประจำในการไปแสดงงาน ก็จะเป็นกลอนวัชราภรณ์วอนแฟน เป็นกลอนเปิดตัว ท่าที่ใช้ในการเต้นนั้น จะเป็นท่าที่สวยงามในสไตล์ของหางเครื่องอยู่ในตัวและเป็นเอกลักษณ์ของสาวอีสาน หางเครื่องจะมาโชว์สเต็ปเต้นให้ผู้ชมได้ดูกัน สเต็ปที่ใช้จะมีอยู่ 4 สเต็ป เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับจะมีความทันสมัย เพื่อให้เกิดความทันสมัยอยู่ตลอด วงดนตรีจะมีอยู่ 3 วงคือ กระท่อมมิวสิค มิตรภาพมิวสิคและนาแกมิวสิค มีเครื่องดนตรีอยู่ 8 ตัว คือ กีตาร์ไฟ 2 ตัว แซ็คโซโฟน คีย์บอร์ด กีตาร์เบส กลองชุด ทอมบ้าและแทมารีน โอกาสที่ใช้ในการแสดง จะรับงานแสดงในทุกโอกาสไม่ว่าจะเป็นงานบุญประเพณีต่าง ๆ งานมงคล งานบวช ตลอดจนงานรื่นเริงต่าง ๆ
4. การศึกษาภูมินามในเพลงลูกทุ่ง	ผลการศึกษาบทเพลง 152 เพลง พบชื่อจังหวัด 50 จังหวัด ปรากฏชื่อและเรื่องราวเกี่ยวกับจังหวัดนั้น ๆ ดังนี้ 1) ชื่อจังหวัด 2) ชื่ออำเภอ 3) ชื่อของสถานที่ทางภูมิประเทศ ได้แก่ ชื่อแม่น้ำ ลำน้ำ บึง หนอง ภูเขา ชายหาด แก่ง เกาะ น้ำตก ถ้ำ และหน้าผา 4) ชื่อสถานที่สำคัญ 5) ชื่อปูชนียสถาน ได้แก่ วัด เจดีย์ และรอยพระพุทธบาท 6) ชื่อปูชนียวัตถุ ได้แก่ พระพุทธรูปและพระเครื่อง 7) ชื่อบุคคลสำคัญ ได้แก่ พระภิกษุและบุคคลในประวัติศาสตร์ 8) ชื่อขนบธรรมเนียมประเพณีและเทศกาลต่าง ๆ 9) ชื่อศิลปะการแสดง

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
	ของท้องถิ่น 10) ชื่อชนเผ่าในท้องถิ่น 11) ชื่ออาชีพ 12) ชื่อพืชพรรณในท้องถิ่น 13) ชื่อผลิตผลที่มีชื่อเสียงของท้องถิ่น 14) ชื่ออาหารของท้องถิ่น
5. มะโย่ง : นาฏละครมลายู	มะโย่งมีกำเนิดมาจากพิธีกรรมที่เรียกว่า เรียกผีตายาย ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของสามัญชนชาวมลายูที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมฮินดู – ชวา และชวา – มลายู ในพิธีกรรมนี้มีการละเล่นทั้งร้องและร่ายรำ เพื่อเป็นการบวงสรวงต่อวิญญาณบรรพบุรุษ ต่อมาการร้องและร่ายรำซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมได้ผสมผสานเข้ากับการแสดงละครอย่างละครชาตรีและละครนอกจากราชสำนักเช่นเดียวกับการแสดงโนราในวัฒนธรรมของชาวไทยภาคใต้ มะโย่งจึงได้พัฒนาปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง มีธรรมเนียมนิยมในการแสดงที่ชัดเจน และได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักของปัตตานีแล้วแพร่หลายไปยังมาเลเซียและอินโดนีเซีย ในด้านรูปแบบและวิธีการแสดงมะโย่งพบว่า ในปัจจุบันการแสดงมะโย่งมี 2 รูปแบบ คือ การแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อรักษาผู้ป่วย การแก้บนสะเดาะเคราะห์ และการแสดงเพื่อไหว้ตายายมะโย่งประจำปี อีกรูปแบบหนึ่งคือการแสดงเพื่อความบันเทิงซึ่งได้รับความนิยมมากในอดีต แต่ปัจจุบันการแสดงมะโย่งเพื่อความบันเทิงเต็มรูปแบบไม่ปรากฏการแสดงแล้ว แต่มีเพียงการแสดงที่ปรับประยุกต์ใช้การแสดงในสถาบันการศึกษาและหน่วยงานราชการ และเป็นการแสดงเพื่อการศึกษาและการอนุรักษ์ในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้เท่านั้น
6. บทเพลงรองเง็ง : กรณีศึกษา นายเซ็ง อาบู	จากการศึกษาพบว่านายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านรองเง็งอดีตเคยเป็นสมาชิกในวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเด็นดังอัสลีและอีรามาอัสลีโดยมีนายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) เป็นหัวหน้าคณะ โดยหลังจากนั้นจึงแยกตัวออกมาจากคณะอีรามาอัสลีตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู มีผลงานการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศมากมาย ทั้งเคยได้รับรางวัลเกียรติคุณพระราชทานซึ่งถือเป็นเกียรติประวัติแก่วงศ์ตระกูลด้านผลงานมีผลงานการบันทึกเสียง การออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษาต่างๆ นอกจากนั้นยังเป็นผู้ถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งให้ศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่ เช่น วงดนตรีรองเง็งคณะอัสลีมาลาคณะบุหลันตานีรวมไปถึง

ชื่อเรื่อง	ผลการวิจัยหลัก
	นักเรียนนักศึกษาในสถาบันการศึกษาต่างๆ ด้านภูมิปัญญา นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชนิด ทั้งเครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กีตาร์ แมนโดลิน ไวโอลิน รำมะนา และฆ้องบทเพลงรองเง็งจำนวนมากเกิดจากการจดจำมาจากการหมุนแผ่นเสียง และการฟังบทเพลงประกอบละครของประเทศมาเลเซียที่เคยได้ยินมาตั้งแต่สมัยยังเป็นเด็ก ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมบทเพลงรองเง็งที่ได้จากนายเซ็งอาบูเป็นจำนวน 50 เพลง ได้ทำการถอดโน้ต (Transcription) และบันทึกโน้ตเพลง โดยแยกออกเป็น 5 จังหวะ ดังนี้ บทเพลงในจังหวะโยเก็ต จำนวน 15 เพลง บทเพลงในจังหวะอินัง จำนวน 15 เพลงบทเพลงในจังหวะรุมบ้า 5 เพลงบทเพลงในจังหวะซัมเป็ง จำนวน 10 เพลงและบทเพลงในจังหวะอัสลี จำนวน 5 เพลง ผลการวิเคราะห์บทเพลงรองเง็งจำนวน 5 เพลง ใน 5 ลีลาจังหวะ พบว่ามีทั้งเพลงเร็วและเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะโยเก็ตจังหวะอินัง และจังหวะรุมบ้า ส่วนเพลงช้าจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะซำเป็ง และจังหวะอัสลี บันไดเสียงส่วนใหญ่ที่ใช้ คือ บันไดเสียงเมเจอร์ (Major) เช่น G major D major และ Amajor บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor) เช่น G minor เป็นต้น ซึ่งจัดเป็นกลุ่มบันไดเสียงที่สะดวกต่อการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีที่สร้างทำนอง นอกจากนี้ ทำนองหลักมีช่วงพิสัยเสียงไม่เกินขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค ซึ่งถือเป็นช่วงเสียงที่เหมาะสำหรับการประพันธ์เพลงทั่วไป

สรุปและอภิปรายผล

จากการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดงผู้วิจัยดำเนินการอภิปรายผลในประเด็นที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

1. เมื่อพิจารณางานวิจัยส่วนใหญ่ที่พบ จะเห็นได้ว่าเป็นงานวิจัยที่เน้นด้านศิลปะและการแสดง ทั้งนี้อาจจะเป็นผลมาจากการใช้คำค้น ได้แก่ "ศิลปะ" "การแสดง" พร้อมกัน จึงทำให้ระบบฐานข้อมูลออนไลน์เลือกผลงานที่มีคำดังกล่าวอยู่ด้วยกันเป็นคำสำคัญ ดังนั้น ลักษณะงานที่ได้จึงเป็นด้านศิลปะการแสดง ระหว่างคำค้นดังกล่าวนั่นเอง

2. เมื่อเปรียบเทียบด้านระเบียบวิธีวิจัย พบว่า ผลงานส่วนใหญ่ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์ การศึกษาค้นคว้าหาความจริงด้วยระบบและวิธีการทางวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับ พฤติกรรม ปรากฏการณ์ หรือปฏิกิริยา ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์และสังคม เพื่อให้ทราบถึงความรู้และความจริงที่จะนำมาแก้ไขปัญหาของสังคม ทั้งนี้ อาจจะด้วยธรรมชาติของเนื้อหาที่เกี่ยวกับด้านสังคมซึ่งเป็นมโนทัศน์ทางสังคมศาสตร์มากกว่ามนุษยศาสตร์ จึงค้นพบผลงานเชิงปริมาณมากกว่างานวิจัยเชิงพรรณนา

3. เมื่อพิจารณาในแง่ของประเด็นการวิจัย พบว่า งานวิจัยเกี่ยวกับศิลปะการแสดงที่สนใจยังพบได้น้อย จึงเห็นว่า การผลิตผลงานที่เป็นข้ออภิปรายด้านศิลปะการแสดงควรมีการส่งเสริมให้เกิดความครอบคลุมมากกว่านี้

4. ประโยชน์ที่ได้รับจากการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดง คือ ได้เห็นทิศทางการวิจัยและเนื้อหาที่ถูกมุ่งเน้นในการเชื่อมโยงมิติของศิลปะการแสดงเข้ากับคนในพื้นที่ว่าในแง่ของงานอภิปรายเชิงมโนทัศน์ที่อิงพื้นฐานทางสังคมมีจำนวนมากพอสมควร แต่ยังขาดงานวิจัยที่เป็นการพิสูจน์ด้วยหลักฐานเชิงประจักษ์ที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทจริงๆของคนในพื้นที่ต่อสังคม ดังนั้น การศึกษารายกรณีจึงเป็นทิศทางการวิจัยที่ควรแก่การส่งเสริมในการออกแบบงานวิจัยเกี่ยวกับประเด็นศิลปะการแสดงเพราะมีการอ้างอิงจากบริบทของกรณีศึกษาไปสู่การสร้างกฎเกณฑ์ที่เป็นไปตามหลักคิดของการวิจัยทางสังคมศาสตร์

ข้อเสนอแนะ

จากการทบทวนวรรณกรรมอย่างเป็นระบบเกี่ยวกับศิลปะการแสดงพบข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. ควรมีการแยกสังเคราะห์เนื้อหาของการวิจัยด้านสังคมศาสตร์กับมนุษยศาสตร์ในแต่ละหัวข้อเพื่อประมวลรวมองค์ความรู้ด้านนี้อย่างละเอียดอีกครั้งหนึ่ง

2. ควรส่งเสริมให้มีการวิจัยรายกรณีในประเด็นศิลปะการแสดงให้มากขึ้น เพื่อแสดงหลักฐานที่หนักแน่นจากบริบทพื้นที่ของสังคมในประเทศต่างๆว่าศิลปะการแสดงมีบทบาทอย่างไรบ้างในสังคมปัจจุบัน

3. ควรมีการส่งเสริมให้ทำงานวิจัยที่ตอบตามโจทย์ขององค์ประกอบการศึกษาในประเด็นศิลปะการแสดงอย่างเป็นระบบ เช่น สร้างเป็นชุดโปรแกรมการวิจัยที่มีหลายโครงการย่อยๆเพื่อให้ข้อค้นพบสามารถเชื่อมโยงสนับสนุนกันเองได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล

บรรณานุกรม

ชื่น ศรีสวัสดิ์.(2550). **รูปแบบและคุณค่าของหนังบักตื้อในทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมต่อชุมชนอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานีและจังหวัดยโสธร.** มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.

แน่งน้อย ดวงดาราและคณะ. (2554). **การศึกษาภูมินามในเพลงลูกทุ่ง.** มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี.

ภิญโญ เวชโช.(2559).**มะโย่ง: นาฏละครมลายู.** มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา.

ยงยุทธ ยอดมงคล. (ม.ป.ป.)**. ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ และมนุษย์.**[ออนไลน์].เข้าถึงจาก https://www.gotoknow.org/posts/171341

วรุต มณีมาโรจน์และจันทร์จิรา นที. (2557)**. การวิเคราะห์สภาพแวดล้อมและศักยภาพด้านงานศิลปะในย่านชุมชนวัดเกต จังหวัดเชียงใหม่.** มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา.

วรรณิกา นาโสก.(2553). **การศึกษารูปแบบการแสดงหมอลำซิ่งอีสานยุคใหม่.** มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.

วิชัย มีศรี. (2557). **บทเพลงรองเง็ง: กรณีศึกษา นายเซ็ง อาบู.** มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.

ลักษณะเด่นของบทละครเรื่องอภัยนุราช
THE REMARKABLE FEATURE OF A-PHAI-NU-RACH'S SCRIPT

สาทิด แทนบุญ*, มาลินี แทนบุญ*
SATID TANBOON, MALINEE TANBOON

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เป็นบทความที่นำเสนอลักษณะเด่นของบทละครเรื่องอภัยนุราช จากการศึกษาพบว่าเนื้อเรื่องของบทละครเรื่องอภัยนุราช มีจำนวนคำกลอนทั้งหมด 502 คำกลอน ลักษณะเด่นของเนื้อความนั้นเป็นเรื่องเกี่ยวกับกษัตริย์อภัยนุราชซึ่งมีพระชนมพรรษามากเสด็จประพาสป่าแต่ล่าสัตว์ไม่ได้ กษัตริย์อภัยนุราชตรัสถามชาวป่าจึงทราบว่า มีเทพารักษ์สิงสถิตอยู่ต้องบวงสรวงสักการะ ท้าวอภัยนุราชพิโรธ จึงเผาศาล เป็นเหตุให้เทพารักษ์โกรธ จึงคิดแก้แค้นโดยหักคอนางศรีสาหง และเข้าสิงนางศรีสาหงซึ่งเป็นตัวเอก และเป็นหญิงม่ายอายุ 40 กว่าปี เพื่อทำให้ท้าวอภัยนุราชหลงรัก หวังจะให้สิ้นบ้านเมือง และครอบครัว นางศรีสาหงจึงออกอุบายแก้แค้น จนนางทิพมาลีมเหสีของท้าวอภัยนุราชถูกควักดวงตา ในที่สุดท้าวอภัยนุราชก็อยู่กับนางศรีสาหง จึงเป็นเรื่องที่แปลกในบทละคร ส่วนลักษณะเด่นด้านโลกทัศน์ของสุนทรภู่ แสดงให้เห็นว่าในสมัยนั้นกษัตริย์มีอำนาจเหนือผู้คน มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอำนาจเหนือผู้คนอีก และเมื่อคนมีความลุ่มหลงอาจทำให้ขาดสติได้ แสดงถึงการมองโลกอย่างเข้าใจชีวิตในระบบของสังคม อำนาจของผู้ที่เหนือกว่าตน ย่อมมีผล หรืออิทธิพลต่อตนได้ และลักษณะเด่นด้านความสำคัญและบทบาทบทละครเรื่องอภัยนุราช ได้แก่ คุณค่าทางด้านภาษา คุณค่าทางด้านให้ความรู้เรื่องค่านิยมในสังคม บทบาทของบทละครเรื่องอภัยนุราช คือบทบาทในฐานะที่เป็นบทประพันธ์เพื่อใช้ในการแสดงละคร

คำสำคัญ : ลักษณะเด่น ,บทละคร , อภัยนุราช

ABSTRACT

The article present of The Remarkable Feature of A-Phai-Nu-Rach's Script , the appeared Sunthonphu's viewpoints which related to Thai society and culture. The secondary data document were collected and analyzed. The research findings were presented in from of 502 poems. The contents were focused on King A-Phai-Nu-Rach has trekking but unable to hunting any wild animals because in the forest, it has satyr protecting there. King A-Phai-Nu-Rach got angry to know that and destroy every spiritual houses. Then the satyr revenges back by killing Nang-Srisahong and convert to be her instead. The converted satyr tries to do King A-Phai-Nu-Rach falling in love, hope to destroy all king's belonging country and family.

*อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

For Sunthonohu’s point of view, it shows during the period of time. King has superpower on people but satyr is in above there. Life consists of love, greedy and enchant. The greedy people lead to nconsciousness in life. The power of supervisor causes to the way of thinking for lower people. The important influence of A-Phai-Nu-Rach’s script to Thai society are various such as the value in languages, the value in society and people attitude.

Keywords: Remarkable feature , A-Phai-Nu-Rach, Sunthonphu

บทนำ

วรรณคดีบทละคร เป็นวรรณคดีสำหรับการอ่าน และใช้เป็นบทสำหรับการแสดงด้วย เช่น บทพากย์โขน หรือบทละคร ฯลฯ ก็ใช้ประกอบบทแสดง เนื้อเรื่องส่วนใหญ่ของวรรณคดีไทยนั้น จะเน้นด้านความงาม ความประพฤติ เน้นเรื่องจินตนาการ เน้นเรื่องความยิ่งใหญ่ของอดีต เช่น เรื่องยักษ์ สวรรค์ นรก ที่สำคัญที่สุดเน้นศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำ วรรณคดีไทยในอดีตมีลักษณะเด่นประการหนึ่ง คือลักษณะที่เป็นการหลีกหนีจากอารมณ์ร้ายและสิ่งชั่วร้ายทั้งหลาย ออกไปสู่ความอภิรมย์ หลีกหนีจากอารมณ์อันเป็นมลทินทั้งหลายไปสู่ความสำราญ ความภิรมย์อย่างแท้จริงของวรรณคดี (สมถวิล วิเศษสมบัติ, ม.ป.ป., น. 5) นอกจากนี้วรรณคดีบทละคร ยังเป็นงานเขียนที่แต่งขึ้นเพื่อใช้แสดงละคร ส่วนใหญ่ประพันธ์ด้วยกลอนมีการกำกับเพลงหน้าพาทย์ประกอบ (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556, น. 10) สังคมไทยมีบทละครเกิดขึ้นตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและเจริญรุ่งเรืองเป็นลำดับมา โดยเฉพาะในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นับว่าเป็นยุคที่มีความเจริญทางด้านวรรณกรรมสูงสุดสมัยหนึ่ง เพราะพระมหากษัตริย์ทรงสนพระทัยในวรรณกรรม และทรงอุปถัมภ์กวีด้วย กวีเด่นๆ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เจ้าพระยาพระคลัง (หน) สุนทรภู่ (กุหลาบ มัลลิกะมาศ, 2533, น. 138 - 139)

ผลงานวรรณกรรมของกวีได้มีส่วนสำคัญในการให้ความกระจ่างเกี่ยวกับเรื่องราวต่างๆ ของกวี และสภาพสังคม วัฒนธรรมอยู่มิใช่น้อย วรรณกรรมบทละครของสุนทรภู่ก็เช่นกัน ย่อมมีความโดดเด่นเพราะมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว ผ่านความเจริญรุ่งเรือง และมีความตกต่ำของชีวิตมาตั้งแต่ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้มีมุมมองในเรื่องของสังคมไทยอย่างเฉียบคม สุนทรภู่เป็นถึงกวีคนโปรดในราชสำนักสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และเป็นอาจารย์ของพระโอรสในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กับพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากุลฑลทิพยวดี ซึ่งพระโอรสที่เคยทรงศึกษากับสุนทรภู่ก็คือ เจ้าฟ้าอาภรณ์ เจ้าฟ้ากลาง หรือสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ และเจ้าฟ้าปิ๋ว (สาทิด แทนบุญ , 2558 น. 33)

สุนทรภู่เป็นกวีที่มีชีวิตอยู่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชแห่งกรุงรัตน์โกสินทร์ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รื่นฤทัย สัจจพันธ์, 2558, น. 133) นอกจากนี้สุนทรภู่เป็นกวีไทยที่ได้รับการยกย่องให้เป็นกวีเอกของโลกจากองค์การยูเนสโก เมื่อพ.ศ. 2529 เนื่องในโอกาสที่ครบรอบ 200 ปีชาตกาล ผลงานที่ปรากฏในสายธารวรรณกรรมไทยนั้นมีมากมายทั้งวรรณกรรมนิทาน วรรณกรรมนิราศ วรรณกรรมบทละคร (กุสุมา รักษมณี และคณะ, 2557, น. 19) มีบทละครเรื่องหนึ่งของ



สุนทรภู่ที่ไม่แพร่หลาย และแปลกกว่าเรื่องอื่นๆ คือ บทละครเรื่องอภัยนุราช สำหรับบทละครเรื่องอภัยนุราชเป็นวรรณคดีเรื่องเดียวของสุนทรภู่ ซึ่งแต่งสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัว นับว่าเป็นเรื่องที่แปลกไปกว่าบทละครที่มีมาแต่เดิมกล่าวคือให้ตัวละครสำคัญมีรูปร่าหน้าตาอัปลักษณ์และถูกผีสิง การแสดงพฤติกรรมต่างๆ จึงเป็นการบงการของอำนาจเหนือธรรมชาติ บทละครเรื่องอภัยนุราชเป็นวรรณคดีเรื่องเดียวของสุนทรภู่ที่ ไม่แพร่หลายทางด้านการอ่าน และการนำบทไปแสดง (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2553, น. 659) ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า บทละครเรื่องนี้ยังไม่เคยนำออกแสดงเลย เหตุผลที่ไม่เคยนำออกแสดงคงมาจากเจ้านายชั้นสูงเมื่อได้ทอดพระเนตรบทละครแล้ว คงจะทรงเห็นพ้องต้องกันว่า เป็นเรื่องทำนองเสียดสีสังคมด้านลักเพศ เนื่องจากมีข้อความกล่าวถึงการเล่นเพื่อน คือรักร่วมเพศ (นันทา ขุนภักดี, 2537, น. 80) สำหรับบทละครเรื่องอภัยนุราชมีความยาว 1 เล่มสมุดไทย สุนทรภู่แต่งถวายพระองค์เจ้าดวงประภา พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ในสมัยรัชกาลที่ 4 ระหว่าง พ.ศ. 2385 - 2393 โดยแต่งเป็นบทละคร (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2548, น. 226)

สุนทรภู่มีความสามารถแต่งกลอนได้อย่างไพเราะ โวหารคมคายลึกซึ้ง มีอัตลักษณ์เด่นชัด สุนทรภู่รู้ตัวดีว่า แม้ตนเองตายไป แต่ชื่อเสียงทางกาพย์กลอนของตนก็ยังปรากฏอยู่ โด่งดังไปจนถึงเมืองลาว เมืองเขมร และเมืองนคร ดังบทกลอนที่ว่า

อย่างหม่อมฉันอันที่ดีและชั่ว ถึงลับตัวก็แต่ชื่อเขาลือฉาว
เป็นอาลักษณ์นักเลงทำเพลงยาว เขมรลาวลือเลื่องถึงเมืองนคร

ลีลาการเขียนของสุนทรภู่ มักจะแสดงข้อคิด โดยนำข้อคิดมาประพันธ์เป็นบทกลอนเป็นส่วนใหญ่ สุนทรภู่แต่งกลอนบทละครเพื่อสะท้อนแนวคิดของตนกับสภาพสังคมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ด้วยเหตุที่สุนทรภู่เป็นกวีที่มีความสามารถในการแต่งกลอนได้ไพเราะ โวหารคมคาย ทำให้เข้าใจลักษณะเด่นของเนื้อหา โลกทัศน์ที่ปรากฏในกลอนบทละคร และความสำคัญ บทบาทของวรรณกรรมบทละคร

บทละครเรื่องอภัยนุราชมีลักษณะเด่น ดังนี้

1. บทละครเรื่องอภัยนุราช เป็นกลอนบทละครขนาดสั้น มีจำนวนคำกลอนทั้งสิ้น 502 คำกลอน เพลงใช้ประกอบการแสดงมีทั้งเพลงหน้าพาทย์ และเพลงประกอบการรำบทโดยระบุไว้ในบทละคร หากเป็นเพลงหน้าพาทย์จะบอกไว้ข้างหลังบทกลอน และถ้าเป็นเพลงประกอบการรำบทจะบอกไว้ข้างหน้าบทกลอน

เพลงหน้าพาทย์มีจำนวน 11 เพลง ได้แก่ เสมอ กราวนอก เชิด เชิดฉิ่ง เช่นเหล้า โอด เตียว กลองโยน โลมปี่พาทย์ กล่อม และเพลงช้า เพลงร้องประกอบการรำมีจำนวน 13 เพลง ได้แก่ ช้า ร่าย ชมดง ยานี พัดชา ชมโฉม โอ้ชาตรี โอ้โลม ลำนำ ช้าปี่ โอ้ช้า โอ้ปี่ และโอ้ร่าย ส่วนด้านเนื้อความเป็นเรื่องเกี่ยวกับท้าวอภัยนุราชเสด็จล่าสัตว์ในป่าแต่ล่าสัตว์ไม่ได้ จึงถามชาวป่าผู้ชรา และทราบว่าที่ศาลนี้มีเทพารักษ์สิงสถิตอยู่ ต้องบวงสรวงสักการะ แต่ท้าวอภัยนุราชพิโรธจึงเผาศาลทำให้เทพารักษ์โกรธ จึงแก้แค้นโดยหักคอนางศรีสาหง แล้วเข้าสิงนาง แล้วทำให้ท้าวอภัยนุราชหลงรัก หวังจะให้สิ้นบ้านเมือง สิ้นครอบครัว นางจึงออกอุบาย เพื่อแก้แค้นจนนางทิพมาลีมเหสีถูกควักดวงตา ในที่สุด ท้าวอภัยนุราชก็อยู่กับนางศรีสาหง

2. โลกทัศน์ของสุนทรภู่ในบทละครเรื่องอภัยนุราช แสดงให้เห็นว่ากษัตริย์มีอำนาจเหนือผู้คน และมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่มีอำนาจเหนือผู้คนอีก และเมื่อมีความลุ่มหลง มีความโกรธแล้ว ก็ทำให้คนขาดสติได้

3. ความสำคัญและบทบาทของบทละครเรื่องอภัยนุราช

ความสำคัญในด้านภาษา

3.1 การใช้คำและความเปรียบ (การใช้ภาพพจน์)

กลวิธีการเปรียบเทียบมีหลายประเภท ดังนี้

3.1.1 การเปรียบเทียบโดยตรง หรือ อุปมา คือ การเปรียบเทียบสิ่งหนึ่งกับอีก สิ่งหนึ่งที่เหมือนหรือคล้ายกันโดยการใช้คำว่าเหมือน คล้าย ดัง ยังกับ ดุจ ประดุจ ปาน ฯลฯ ดังบทกลอนที่ว่า

โอ้สงสารพระหน่อวรนาถ แรมนิราศเรือนจันทร์พระบรรถร
อยู่ในวัง**ดัง**พระศศิธร ดารากรแวดล้อมอยู่พร้อมเพียง

มีการใช้คำว่า ดัง เป็นคำอุปมา

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

ดอกไม้สดรสรื่นชื่นแช่ม **เหมือน**กลิ่นแก้มแจ่มนวลหวลถวิล
หอมบุปผาสารพันลูกจันอิน ไม่เหมือนกลิ่นนุชเนื้อที่เจือจันทน์
เจ้าพี่เอ๋ยเชยอื่นไม่ชื่นจิต เหมือนเชยชิดโฉมน้องประคองขวัญ
มานอนเดียวเปลี่ยวใจในไพรวัน สะอื้นอั้นอกน้องมัวหมองเอย

มีการใช้คำว่า เหมือน เป็นคำอุปมา

3.1.2 การเปรียบเทียบโดยนัย หรืออุปลักษณ์ คือการเปรียบเทียบว่าสิ่งหนึ่งเป็น อีกสิ่งหนึ่งโดยใช้คำแสดงการเปรียบเทียบว่า “เป็น” หรือ “คือ” ดังบทกลอนที่ว่า

เห็นนารีผีสิงพริ้งเพริศ โฉมเฉิดเลิศอย่างนางสวรรค์
สวยสำอางคางคิ้วผิวพรรณ **เป็น**สองผมคมสันเพียงขวัญตา

มีการใช้คำว่า เป็นสองผม เปรียบเทียบโดยนัย หมายถึง ผมสองสี

3.1.3 อธิพจน์ คือการเปรียบเทียบโดยใช้คำเกินจริง เป็นการเน้นให้เกิดความรู้สึก เช่น ตอนบรรยายความรักของท้าวอภัยนุราชต่อนางศรีสาหง ดังบทกลอนที่ว่า

ร้อยปีพี่ไม่ลืมแม่ปลื้มจิต พลางโอบอุ้มจุมพิตสนิทสนม
เพลินพลอดกอดเกยเชยชม จนบรรทมระงับหลับไป

บทกลอนข้างต้น กล่าวถึง ท้าวอภัยนุราชที่ตรัสกับนางศรีสาหงว่า จะรักนางและไม่ลืมนาง แม้เป็นร้อยปีก็ไม่ลืมนางศรีสาหง มีการใช้คำอธิพจน์ คือ คำว่า ร้อยปี

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

โอ้สงสารมารดาตาบอด เลือดยังฟอดฟูมโซมชโลมไหล
ช่วยไม่ทันมันฉุดยุดไว้ ไม่เห็นใจเจ้าคุณสิ้นบุญแล้ว
ลูกแลเหลียวเปลี่ยวจิตสุดคิดอ่าน สิ้นวงศ์วานว่านเครือเชื้อแถว
จะเกิดอื่น**หมื่นชาติ**อย่าคลาดแคล้ว ให้ลูกแก้วเกิดครรภ์พระมารดร

บทกลอนข้างต้น กล่าวถึง พระอนันต์ โอรสของนางทิพมาลี ซึ่งถูกควักลูกนัยน์ตา จึงสงสารพระมารดาและอยากจะเกิดเป็นลูกของนางทิพมาลี อีกหมื่นชาติ มีการใช้คำอธิพจน์ คือ คำว่า หมื่นชาติ



หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

โอ้พระทูลกระหม่อมแก้ว โปรดแล้วกลับฉุนหุนหัน
แม้นเนตรน้องต้องประสงค์ทรงธรรม์ ถึงชีวันบรรลัยไม่เสียดาย
จะควักไปให้อีผีสิง น้อยหน้าจริงเจ็บใจไม่รู้หาย
ถึง**แสนชาติ**คลาดแคล้วเกิดแล้วตาย ไม่เคลื่อนคลายแค้นแสนทวี

บทกลอนข้างต้น กล่าวถึง นางทิพมาลีมเหสีจะถูกควักดวงตา จึงน้อยใจท้าวอภัยนุราช และ โกรธแค้นนางศรีสาหง จึงทูลกับท้าวอภัยนุราชว่า ถึงแม้จะเกิดและตายอีกแสนชาติ ก็ไม่หายแค้นนางศรีสาหง มีการใช้คำอธิพจน์ คือ คำว่า ถึงแสนชาติ

3.1.4 การใช้สัญลักษณ์ คือการเปรียบเทียบโดยใช้สิ่งหนึ่งแทนสิ่งหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

ได้เชยน้องสองผมสมกับพี่ ไม่มีที่ตำหนิกะทิสด
พลางกอดเกี้ยวเกลียวกมลภิรมย์รส เหมือนแม่มดเจ้าเข้าเมาสุรา
รำฟ้อนอ่อนโยนตีโทนรับ เยื้องขยับโยกย้ายซ้ายขวา
ความอยากเหล้าเฝ้าดื่มไม่ลืมตา จนผีออกกลอกหน้าไหว้อารักษ์

มีการใช้คำว่า รำฟ้อนอ่อนโยนตีโทนรับ เป็นการใช้สัญลักษณ์ หมายถึง การร่วมประเวณีกัน หรือสมสู่กัน

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

สุดสวาท แสนฉลาดน่ารักหนักหนา
โฉมเฉลา**ชาวสวรรค์ชั้นฟ้า** จะเป็นข้าอย่าคิดบิดเบือน

คำว่าชาวสวรรค์ชั้นฟ้า หมายถึง นางฟ้า

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

เห็นนารีผีสิงพริ้งเพริศ โฉมเฉิดเลิศอย่าง**นางสวรรค์**
สวยสำอางคางคิ้วผิวพรรณ เป็นสองผมคมสันเพียงขวัญตา

คำว่านางสวรรค์ หมายถึง นางฟ้า

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ใช้สัญลักษณ์คำว่า เล่นเพื่อน ดังบทกลอนที่ว่า

เดิมสำหรับขับร้องรองบาท เจ้าไกรลาสเลี้ยงไว้ในสวรรค์
ข้า**เล่นเพื่อน**เพื่อนเที่ยวเป็นโทษทัณฑ์ จึงสาปสรรให้มาอยู่ป่าดอน

คำว่าเล่นเพื่อน หมายถึง คบเพื่อนหญิงด้วยกันต่างชู้รัก

3.2 วิเคราะห์การใช้ภาษา

3.2.1 การใช้คำแผลง เช่น ตำรวจ สำราญ สำเนียง ดังบทกลอนที่ว่า

แล้วทรงเครื่องประดับสรรพเสร็จ มงกุฎเก็จเพชรพรายหลายสี
จับพระขรรค์อันเรืองฤทธี ไปตรวจพลมนตรีที่เกยลา
พระองค์ขึ้นทรงช้างต้น พร้อมพลไพร่นายกราบซ้ายขวา
เดินทหารควาญไสไอยรา **ตำรวจ**หน้านำตรงเข้าพงไพร

มีการใช้คำแผลง คือคำว่า ตำรวจ

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

บัดนั้น พวกขุนนางต่างใส่ไฟโขมง
ไหม้หลังคาฝาเปิงเพลิงโพลง เสียงผึงโผงเผาศาลเป็นถ่านไป
เมื่อนั้น จอมวังนั่งหน้าพลับพลาใหญ่
ให้เลี้ยงโต๊ะโยธาเสนาใน สวยชัยบาล**สำราญ**ครัน

มีการใช้คำแผลง คือคำว่า สำราญ

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

เคยทรงขับรับพิณซอจีนเจ้ง ฆ้องระนาดพาดเพลงวังเวงเสียง
มโหรีปี่แก้วแจ้วจำเรียง เสนาะ**สำเนียง**นางเห่ทุกเวลา
มานอนในไพรพนมต้องลมว่าว อนาถหนาวน้ำค้างพร่างพฤกษา
หอมดอกกลอยสร้อยสนสุมณฑา มะลิลาลมโชยมาโรยริน

มีการใช้คำแผลง คือคำว่า สำเนียง

3.2.2 การใช้คำบาลีสันสกฤต และเขมร เช่นบุรี รมเยศ พักตร์ เชษฐา เทเวศร์ สุรางค์ อัปสร วงศา บีฑา ประพาส พนา ไพรสัณฑ์ โยธี บังคม บัญชา สุริยา หรรษา โสรจสรง คงคา ดังบทกลอนที่ว่า

เห็น**นารี**ผีสิงพริ้งเพริศ โฉมเฉิดเลิศอย่างนางสวรรค์
สวยสำอางคางคิ้วผิวพรรณ เป็นสองผมคมสันเพียงขวัญตา

คำว่า นารี เป็นภาษาบาลี แปลว่า ผู้หญิง

โอ้สงสารพระหน่อวรนาถ แรมนิราศเรืองจันทน์พระบรรถร
อยู่ในวังดังพระ**ศศิธร** ดารากรแวดล้อมอยู่พร้อมเพรียง

คำว่า ศศิธร เป็นภาษาสันสกฤต แปลว่า ดวงจันทร์

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

ร้อยปีพี่ไม่ลืมแม่ปลื้มจิต พลางโอบอุ้มจุมพิตสนิทสนม
เพลินพลอดกอดเกยเชยชม จน**บรรทม**ระงับหลับไป

คำว่า บรรทม เป็นภาษาเขมร แปลว่า นอน

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

โอ้พระทูลกระหม่อมแก้ว **โปรด**แล้วกลับฉุนหุนหัน
แม้นเนตรน้องต้องประสงค์ทรงธรรม์ ถึงชีวันบรรลัยไม่เสียดาย
จะควักไปให้อีผีสิง น้อยหน้าจริงเจ็บใจไม่รู้หาย
ถึงแสนชาติคลาดแคล้วเกิดแล้วตาย ไม่เคลื่อนคลายแค้นแสนทวี

คำว่า โปรด เป็นภาษาเขมร แปลว่า ถูกใจ หรือพอใจมาก

3.2.3 การใช้คำไวพจน์ คงคา – วารี , ป่า – วนา , ป่า – พนา , ประไพ – เฉิดฉัน ดังบทกลอนที่ว่า

พอรุ่งแจ้งแสงทองถึงกองทัพ เข้าหยุดยับยังอยู่ริมภูผา
แกล้งคิดคำทำนองร้องพัดชา วิเวกแว่วแนว**ป่าวนา**ดอน

มีการใช้คำไวพจน์ คำว่า ป่า – วนา

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า



วันหนึ่งถึงท้าวอภัยนุราช คิดใคร่ไปประพาสภูผา
ไล่ฝูงโคถึกมฤคา แรมค้างกลาง**ป่าพนา**วัน

มีการใช้คำไวพจน์ คำว่า ป่า – พนา

3.2.4 การใช้คำตัด

การใช้คำตัด ภิเษก ดังบทกลอนที่ว่า

กูเป็นพระมเหสีเอก ร่วมที่**ภิเษก**เอกฉัตร
มึงชาติข้ามานั่งบัลลังก์รัตน์ เท้าแขนแอ่นหยัดดัดทรง

มีการใช้คำตัด ภิเษก ย่อมาจาก อภิเษก

ส่วนการใช้คำตัด พระบรรถร ดังบทกลอนที่ว่า

โอ้สงสารพระหน่อวรนาถ แรมนิราศเรืองจันทน์**พระบรรถร**
อยู่ในวังดังพระศศิธร ดารากรแวดล้อมอยู่พร้อมเพรียง

มีการใช้คำตัด พระบรรถร ย่อมาจาก พระบรรจถรณ์

3.2.5 การใช้คำเล่นสัมผัส

สุนทรภู่ใช้คำสัมผัสโดยมีสัมผัสนอก สัมผัสในแพรวพราวมาก ดังบทกลอนที่ว่า

เหมือนเขา**เปรียบเทียบความ**เมื่อ**ยามรัก** น้ำ**ผัก**ต้ม**ขม**ก็**ชมหวาน**
เมื่อจืด**จางห่างเหิน**ไป**เนิ่นนาน** แต่น้ำ**ตาล**ว่า**เปรี้ยว**ไม่**เหลียว**แล

สุนทรภู่ ใช้คำสัมผัสใน มีคำว่า เปรียบ – เทียบ, ความ – ยาม, ขม – ชม จาง – ห่าง, เหิน – เนิ่น , เปรี้ยว – เหลียว

ส่วนสัมผัสนอก เช่น รัก – ผัก, หวาน – นาน, นาน – ตาล

ซึ่งในหนึ่งบท สุนทรภู่แต่งโดยมีมีสัมผัสนอก และสัมผัสใน แสดงถึงความสามารถในการใช้คำเล่นสัมผัสอย่างชำนาญ

คุณค่าในด้านให้ความรู้เรื่องค่านิยมในสังคมไทย ได้แก่ เชื่อเรื่องบุญ กรรม เชื่อถือใน ไสยศาสตร์ การทำเสน่ห์

บทบาทของบทละครเรื่องอภัยนุราชกับสังคมไทย

1. บทบาทของละครในฐานะเป็นบทประพันธ์เพื่อใช้ในการแสดงละคร สร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินแก่ผู้ชม

2. บทบาทของบทละครเรื่องอภัยนุราชกับชีวิตของคนในสังคมไทยในด้านคติชนวิทยา

2.1 สำนวนไทย เช่น การใช้สำนวนกระต่ายแก่แม่ปลาช่อน ย่างสามขุม กะทิสด กิ้งก่าได้ทอง ตีปีก ตัวอย่างสำนวน กระต่ายแก่แม่ปลาช่อน สำนวนกะทิสด และสำนวนกิ้งก่าได้ทอง ดังบทกลอนที่ว่า

ที่สาวสาวลาวตายพี่คลายรัก ที่เคยคู่รู้หลักไม่พักสอน
เขาย่อมว่าปรากฏเป็นบทกลอน **กระต่ายแก่แม่ปลาช่อน**งอนชด
ได้เชยน้องสองผมสมกับพี่ ไม่มีที่ตำหนิ**กะทิสด**
พลางกอดเกี้ยวเกลียวกลมภิรมย์รส เหมือนแม่มดเจ้าเข้าเมาสุรา

สำนวนกระต่ายแก่แม่ปลาช่อน หมายถึง หญิงค่อนข้างมีอายุที่มีมารยาและเล่ห์เหลี่ยมมาก และมีกิริยาจัดจ้าน

สำนวนกะทิสด หมายถึง เก่ง หรือ ดีเด่นเป็นพิเศษ

หรืออีกตัวอย่างหนึ่งในสำนวนกิ้งก่า (กิ้งก่าได้ทอง) ดังบทกลอนที่ว่า

เชื่อดีผีสิงอี**กิ้งก่า** พูดจาปั้นเจ่อเห็นเธอหลง
ขึ้นนั่งแท่นแม้นดื้อถือทะนง จะถีบส่งลงให้สาใจมึง

สำนวนกิ้งก่าได้ทอง หมายถึง เย่อหยิ่ง จองหอง

2.2 ความเชื่อ ได้แก่ ความเชื่อเรื่องกรรมทางพระพุทธศาสนา ความเชื่อเรื่อง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอิทธิพลเหนือคน ความเชื่อเรื่องภูตผีปีศาจ เทพยดา ดังบทกลอนที่ว่า

บัดนั้น ผู้เฒ่าชาวป่าพนาสัณฑ์
จึงกราบทูลองค์พระทรงธรรม์ นี่ชื่อป่าสาลวันบรรพต
แต่ย่าปู่ผู้เฒ่าเล่าว่า เทพารักษ์ศักดาปรากฏ
แต่ก่อนท้าวเจ้าเมืองเรืองยศ มาประณตนับถือลือชา

บทกลอนข้างต้นแสดงถึงความเชื่อในเรื่องมีเทพารักษ์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์สิงสถิตอยู่ในป่า

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

เห็นนารีผีสิงพริ้งเพริศ โฉมเฉิดเลิศอย่างนางสวรรค์
สวยสำอางคางคิ้วผิวพรรณ เป็นสองผมคมสันเพียงขวัญตา

บทกลอนข้างต้นแสดงถึงความเชื่อเรื่องมีภูตผีปีศาจ เชื่อว่ามีผีสิง

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง ดังบทกลอนที่ว่า

บัดนั้น นางศรีสาหงคนทรงผี
อยู่แต่ตัวผัวตายหลายปี อายุสี่สิบสี่ปีปลาย
นัยน์ตาพองสองผมนมคล้อย ทำชดช้อยลอยเลิศเฉิดฉาย
นุ่งแดงห่มชมพูพิศดูกาย ออกจากเรือนเดือนหงายกรีดกรายมา

บทกลอนข้างต้นแสดงถึงความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี



สรุปผล

จากการศึกษาลักษณะเด่นของบทละครเรื่องอภัยนุราช จะเห็นได้ว่าเป็นบทละครที่มีเนื้อความสมบูรณ์พร้อมด้วยเพลงหน้าพาทย์ และเพลงร้อง มีการใช้ถ้อยคำในบทประพันธ์ที่มีความกลมกลืน เหมาะสำหรับใช้แสดงละครนอก ลีลากลอนกระชับ เนื้อเรื่องเป็นแนวแปลกกว่าบทละครเรื่องอื่นๆ นอกจากนี้แสดงถึงโลกทัศน์ของสุนทรภู่ที่กล่าวถึงคนในสังคมสมัยนั้นอยู่ในสังคมศักดินา กษัตริย์มีอำนาจสูงสุด มีสิทธิ์ขาดในทุกเรื่อง มีความเชื่อในไสยศาสตร์ ซึ่งสภาพสังคมในสมัยนั้นคือสมัยต้นรัตนโกสินทร์ สภาพสังคมมีรูปแบบโดยสรุปคือ เป็นสังคมพุทธและพราหมณ์ คือเคารพในพระพุทธศาสนา เชื่อเรื่องบุญกรรม แต่ยังมีความเชื่อดั้งเดิม เช่น เทพเจ้า ภูตผี ปีศาจ ตลอดจนความเชื่อทางไสยศาสตร์ตามศาสนาพราหมณ์เข้ามาปะปนอยู่ และเป็นสังคมศักดินา คือ ชนชั้นปกครองมีพระมหากษัตริย์เป็นผู้มีอำนาจสูงสุด เป็นที่เกรงกลัวของเชื้อพระวงศ์และขุนนาง เพราะเป็นผู้มีอำนาจสิทธิขาดวินิจฉัยได้ทุกเรื่อง กษัตริย์มักจะมีมเหสีหลายองค์ อันเป็นการสะท้อนลักษณะครอบครัวไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการแสดงอำนาจ และในบางครั้งก็สะท้อนความรู้สึกของผู้แต่ง หรือกวีเกี่ยวกับกษัตริย์ด้วยว่า ยึดถือความคิดของตนเองเป็นใหญ่จะตัดสินสิ่งใดๆ ตามความเห็นของตนเองความสำคัญและบทบาทบทละครเรื่องอภัยนุราช ได้แก่ คุณค่าทางด้านภาษา คุณค่าทางด้านให้ความรู้เรื่องค่านิยมในสังคม บทบาทของบทละครเรื่องอภัยนุราช คือบทบาทในฐานะที่เป็นบทประพันธ์เพื่อใช้ในการแสดงละคร บทบาทของบทละครที่มีต่อชีวิตของคนไทยในด้านคติชนวิทยา

บรรณานุกรม

กุสุมา รักษมณี และคณะ. (2557). **สุนทรภู่ อาลักษณ์นักเลงทำเพลงยาว.** กรุงเทพฯ: บริษัทสถาพร บุ๊คส์ จำกัด.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. (2533). **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2538). **ชีวประวัติและผลงานของสุนทรภู่.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นันทา ขุนภักดี. (2538). อภัยนุราช: ข้อโต้แย้งที่ยังไม่ยุติ. **อักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร** (17,1 : 80).

มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา. (2553). **นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ 2.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2558). **ข้ามชาติข้ามศาสตร์ข้ามศิลป์.** กรุงเทพฯ: แสงดาว.

สมถวิล วิเศษสมบัติ. (ม.ป.ป.) **วรรณคดีการละคร.** กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดอักษรบัณฑิต.

สาทิด แทนบุญ. (2558). **วรรณกรรมคำสอนของสุนทรภู่ที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคมไทย.** ดุษฎีนิพนธ์ ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยบูรพา.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. (2556). **เอกสารการสอนชุดวิชาวรรณคดีไทย หน่วยที่ 1-7.** (พิมพ์ครั้งที่ 5). นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุนทรภู่. (2539). **บทละครเรื่องอภัยนุราชของสุนทรภู่.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

การพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

DEVELOPING 21ST CENTURY LEARNING SKILLS FOR STUDENTS BANDITPATANASILPA INSTITUTE

ปรเมศวร์ พืชผักหวาน* วรัญญา เป้งทอง**
PARAMATE PUCHPAKWAN, WARUNYA PENGTHONG

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสำรวจ (Servey Research) เพื่อสำรวจแนวทางในการพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากประชากร คือ อาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตร อาจารย์ผู้สอนระดับปริญญาตรี ของสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 134 คน เก็บข้อมูลด้วยแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น แล้วนำผลมาวิเคราะห์หาค่าทางสถิติ พบว่า

1. ทักษะ 3Rs มีทักษะอยู่ในระดับ ปานกลาง ประกอบไปด้วย 3 ด้าน คือ (1) ด้านการอ่าน อยู่ในระดับปานกลาง (2) ด้านการเขียน อยู่ในระดับปานกลาง (3) ด้านการคิดวิเคราะห์อยู่ในระดับปานกลาง

2. ทักษะ 8Cs มีทักษะอยู่ในระดับ มาก ประกอบไปด้วย 8 ด้าน คือ 1) ด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณและการแก้ปัญหา อยู่ในระดับมาก (2) ด้านการคิดสร้างสรรค์ และนวัตกรรม อยู่ในระดับมาก (3) ด้านทักษะความเข้าใจความต่างวัฒนธรรม ต่างกระบวนทัศน์ อยู่ในระดับมาก (4) ด้านความร่วมมือ การทำงานเป็นทีมและภาวะผู้นำ การทำงานร่วมกับผู้อื่น อยู่ในระดับมากที่สุด (5) ด้านการสื่อสารสารสนเทศ และรู้เท่าทันสื่อ อยู่ในระดับมาก (6) ด้านทักษะคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร อยู่ในระดับมากที่สุด (7) ด้านทักษะอาชีพ และทักษะการเรียนรู้ อยู่ในระดับมากที่สุด (8) ด้านทักษะการเปลี่ยนแปลง อยู่ในระดับมาก

3. ทักษะ 2Ls ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ประกอบด้วย 2 ด้าน คือ (1) ด้านทักษะการเรียนรู้ อยู่ในระดับมาก (2) ด้านทักษะความเป็นผู้นำ อยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ: พัฒนา,ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21

**นักวิชาการศึกษาปฏิบัติการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์*
***อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่*

ABSTRACT

This research is a survey research (Servey Research) to find ways to develop learning skills in the 21st century for students. Banditpatanasilpa Institute By collecting data from the population, the teacher responsible for the curriculum Undergraduate instructor Of 134 educational institutions under the Graduate Institute of Arts And the results were analyzed to find statistical values.

1. Skills in 3Rs with moderate level skills, consisting of 3 aspects: (1) Reading in moderate level (2) Writing at a moderate level (3) Analytical thinking is moderate

2. Skills, 8Cs with skills at a high level, consisting of 8 areas: 1) Critical thinking And problem solving (2) in terms of creativity and innovation at a high level (3) skills and understanding of different cultures Different paradigms At a high level (4) Cooperation Teamwork and leadership, working with others (5) Information communication And knowingly the media (6) Computer skills And information and communication technology (7) Professional skills And learning skills (8) The skills of change At a high level

3. Skills, 2Ls, overview, skills at a high level, consisting of 2 aspects: (1) learning skills (2) Leadership skills At the highest level

Keywords: development, learning skills in the 21st century

บทนำ

การจัดการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม จัดการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะถึงระดับปริญญาเอก และมีอำนาจหน้าที่ตามที่ระบุในวัตถุประสงค์ของสถาบัน ที่ว่า "การศึกษาและส่งเสริมวิชาการ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพ ถึงวิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และทัศนศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอนการแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ส่งเสริม ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่น" ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงมีภารกิจสำคัญในการจัดการเรียนการสอนทั้งในหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง) ปริญญาตรี (5 ปี) และปริญญาตรี (4 ปี) ในคณะวิชา ในห้องเรียนเครือข่ายภูมิภาค และการจัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะด้านและระดับต่ำกว่าปริญญาตรีในวิทยาลัยนาฏศิลป์ และวิทยาลัยช่างศิลป์รวม 15 แห่งด้วย โดยมีส่วนราชการที่จัดการศึกษาในสังกัดจำนวน 18 แห่ง ตามกฎกระทรวงจัดตั้งส่วนราชการในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2551

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้มีนโยบายขยายโอกาสให้แก่บัณฑิตจากสถาบันฯ และสถาบันอื่นที่จะเลือกศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิตเฉพาะด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และช่างศิลป์ และพัฒนาบุคลากรของสถาบันให้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านศิลปะเพิ่มมากขึ้น เพื่อที่จะได้นำความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาต่อไปพัฒนาการจัดการศึกษาแก่หน่วยงานให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น จึงได้ดำเนินการโครงกาจัดตั้ง

บัณฑิตวิทยาลัยและเริ่มจัดทำหลักสูตรระดับปริญญาโทมาตั้งแต่ปีการศึกษา 2550 ได้รับความเห็นชอบจากสภาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้รับคำรับรองจากคณะกรรมการการอุดมศึกษาว่าเป็นหลักสูตรที่สอดคล้องกับเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา พ.ศ. 2548 ในปีการศึกษา 2553จึงได้เริ่มเปิดรับนักศึกษาระดับปริญญาโท 2สาขาวิชา คือ สาขานาฏศิลป์ไทย และสาขาดุริยางคศิลป์ไทย

การศึกษาในยุค Thailand 4.0 มีความหมายมากกว่าการเตรียมความพร้อมด้านความรู้เท่านั้น แต่เป็นการเตรียมมนุษย์ให้เป็นมนุษย์ โดยมีการกำหนดทิศทางที่ชัดเจนและมีแผนในการเตรียมความพร้อมของคนทุกด้าน ให้สามารถมีชีวิตที่ดี อยู่รอดในสังคม และทำมาหากินเป็น โดยเฉพาะในส่วนของนักเรียนนักศึกษาต้องสอนให้มี "ความรู้คู่คุณธรรม และมีทักษะในศตวรรษที่ 21 "(นพ.ธีระเกียรติ เจริญเศรษฐศิลป์,การการประชุมสัมมนาวิชาการด้านพัฒนานักศึกษาระดับชาติ ครั้งที่ 6) การพัฒนานักศึกษาให้มีการเรียนรู้ที่สร้างสรรค์พัฒนากรอบความคิดที่ครอบคลุมเพื่อการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 จึงจำเป็น จะต้องสร้างระบบส่งเสริมเพิ่มขึ้นจากทักษะเฉพาะด้านองค์ความรู้ความชำนาญและความสามารถในการเรียนรู้ด้านต่างๆ เพื่อช่วยให้นักศึกษารอบรู้มีความสามารถที่จำเป็นและหลากหลายเครือข่าย เช่น การประเมินผลทักษะการเรียนรู้ หลักสูตรและวิธีการสอน การพัฒนาวิชาชีพ และบรรยากาศการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 แนวโน้มของการศึกษาในศตวรรษที่ ๒๑ จะเป็นการใช้และบูรณาการเทคโนโลยีที่มากขึ้นการใช้หลักความเป็นโลกเรียนรู้สิ่งที่ไกลตัวออกไปความตระหนักถึงปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่มีอิทธิพลต่อการจัดการศึกษาที่เน้นทักษะการคิดสร้างสรรค์และการแก้ปัญหาทักษะการทำงานร่วมกันผ่านเครือข่ายและการนำผู้อื่นโดยอิทธิพล ทักษะความคล่องแคล่วและสามารถปรับตัวทักษะการริเริ่มและการเป็นผู้ประกอบการกล้าคิดกล้าทำ ทักษะการสื่อสารโดยการพูดและการเขียนที่มีประสิทธิภาพ ทักษะการเข้าถึงและการวิเคราะห์สารสนเทศ ทักษะความเป็นผู้อยากรู้อยากเห็น และฝึกให้มีประสบการณ์มากขึ้น

จากที่กล่าวมาข้างต้นพบได้ว่าสถาบันการศึกษามีบทบาทสำคัญในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ให้กับประเทศ เป็นสถาบันที่ชี้นำและแก้ไขปัญหาของสังคมด้วยวิชาการและปัญญา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นั้นเป็นสถาบันที่จัดการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ และทัศนศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอนการแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการตลอดจนอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ส่งเสริม ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติและศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่น ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน เพื่อให้การจัดการเรียนรู้สอดคล้องกับศตวรรษที่ 21 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จึงควรเตรียมความพร้อมสร้างองค์ความรู้ความชำนาญและความสามารถในการเรียนรู้ในด้านต่างๆ ตั้งแต่มาตรฐานการเรียนรู้หลักสูตร และวิธีการสอนการพัฒนาวิชาชีพ รวมถึงบรรยากาศในการเรียนรู้ ให้มีความตระหนักถึงสังคมในอนาคตที่ซับซ้อนช่วยให้เกิดความคล่องแคล่วและสามารถปรับตัว ดังนั้นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำเป็นต้องพัฒนาคุณภาพและมาตรฐานทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 เพื่อเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขัน เพื่อให้เกิดแนวทางในการพัฒนาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้จัดทำโครงการวิจัย เรื่อง แนวทางการพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มุ่งหวังเพื่อศึกษาการจัดการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมถึงแนวทางการพัฒนาคุณภาพการพัฒนาทักษะและแนวทางการเรียนรู้ใหม่ของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในศตวรรษที่ 21



วัตถุประสงค์

1. เพื่อสำรวจแนวทางในการพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จากอาจารย์ประจำหลักสูตรระดับปริญญาตรี

2. เพื่อเป็นแนวปฏิบัติที่ดีในการดำเนินการพัฒนานักศึกษาปริญญาตรีในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัย เรื่อง แนวทางการพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามลำดับขั้น และงานวิจัยในครั้งนี้เป็นไปในลักษณะของการวิจัยเชิงสำรวจ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยประกอบด้วยขั้นตอนการดำเนินการที่สำคัญ ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลพื้นฐานทั่วไปในการทำวิจัย

1.1 ศึกษาข้อมูลการจัดการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบการพัฒนานักศึกษา

1.2 ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนานักศึกษา

1.3 ศึกษารูปแบบและแนวทางในการพัฒนานักศึกษาให้สอดคล้องกับศตวรรษที่ 21

2. ดำเนินการออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่

1. การออกแบบสอบถาม (Questionnaire) จำนวน 1 ชุด โดยได้แบ่งออกเป็นข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถาม การพัฒนาทักษะที่สำคัญจำเป็นในศตวรรษที่ 21 การสร้างเครื่องมือวิจัยที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ได้สร้างแบบสอบถาม (Questionnaire) ซึ่งได้ดำเนินการเป็นขั้นตอนดังนี้

1.1 ศึกษาหลักการสร้างแบบสอบถามและได้รับคำแนะนำในการสร้างแบบสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญ

1.2 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือ เอกสารต่างๆ ทฤษฎีเรื่องการพัฒนานักศึกษา

1.3 กำหนดประเด็นและขอบเขตของคำถาม ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และประโยชน์ของการทำวิจัย

1.4 สร้างแบบสอบถามฉบับร่าง

1.5 นำเสนอแบบสอบถามที่สร้างต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อพิจารณาตรวจสอบความถูกต้องและครอบคลุมเนื้อหา

1.6 นำแบบสอบถามที่แก้ไขเรียบร้อยแล้ว ส่งผู้เชี่ยวชาญอีกครั้งเพื่อยืนยันความถูกต้องก่อนนำไปใช้จริง

2.2 ลักษณะของเครื่องมือ

1. แบบสอบถาม สำหรับสอบถามแนวทางการพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มี 3 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

ส่วนที่ 2 ระดับทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ส่วนที่ 3 แนวทางการพัฒนานักศึกษา ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.3 การกำหนดประชากร

กำหนดประชากร โดยเป็นอาจารย์ประจำหลักสูตรในระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 46 หลักสูตร 260 คน ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล ระหว่างเดือน พฤษภาคม – มิถุนายน 2561

3. เก็บรวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลปฐมภูมิ ได้แก่ การเก็บข้อมูลภาคสนาม การรวบรวมข้อมูลโดยใช้แบบสอบถาม (Questionnaire) ทักษะที่สำคัญจำเป็นในศตวรรษที่ 21 และแนวทางในการพัฒนานักศึกษา ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จากอาจารย์ประจำหลักสูตร

ข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ การศึกษาเอกสาร การรวบรวมข้อมูลจากแนวคิด ทฤษฎี งานวิจัย หนังสือ ตำรา บทความ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม ใช้ค่าความถี่ และร้อยละ

2. การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับทักษะที่สำคัญจำเป็นในศตวรรษที่ 21 ของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยใช้ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และร้อยละ

ระดับทักษะ	ค่าน้ำหนักคะแนนเลือก
มากที่สุด	กำหนดให้มีค่าเท่ากับ 5 คะแนน
มาก	กำหนดให้มีค่าเท่ากับ 4 คะแนน
ปานกลาง	กำหนดให้มีค่าเท่ากับ 3 คะแนน
น้อย	กำหนดให้มีค่าเท่ากับ 2 คะแนน
น้อยที่สุด	กำหนดให้มีค่าเท่ากับ 1 คะแนน

เกณฑ์แปลความหมาย เพื่อจัดระดับคะแนนเฉลี่ยระดับความสำคัญของทักษะที่สำคัญจำเป็นในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในช่วงคะแนนดังต่อไปนี้

ค่าเฉลี่ย 4.21 – 5.00 หมายถึง ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ในระดับมากที่สุด

ค่าเฉลี่ย 3.41 – 4.20 หมายถึง ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ในระดับมาก

ค่าเฉลี่ย 2.61 – 3.40 หมายถึง ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ในระดับปานกลาง

ค่าเฉลี่ย 1.81 – 2.60 หมายถึง ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ในระดับน้อย

ค่าเฉลี่ย 1.00 – 1.80 หมายถึง ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ในระดับน้อยที่สุด

3. การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับข้อเสนอแนะในด้านต่างๆ ซึ่งเป็นคำถามแบบปลายเปิดใช้วิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และค่าความถี่

ผลการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากประชากร คือ อาจารย์ประจำหลักสูตร อาจารย์ผู้สอนในระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเก็บข้อมูลมาได้ทั้งหมด 134 ชุด โดยแบบสอบถามได้แบ่งออกเป็น 3 ส่วน และสรุปผลได้ดังนี้



ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถาม ผู้ตอบแบบสอบถาม ทั้งหมด 134 คน ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย คิดเป็นร้อยละ 60.45 ในจำนวนผู้ตอบแบบสอบถามส่วนมากมีอายุ 40 ปีขึ้นไป คิดเป็นร้อยละ 60.45 ส่วนมากมีระดับการศึกษาปริญญาโท คิดเป็นร้อยละ 73.13 และเป็นอาจารย์ประจำหลักสูตร คิดเป็นร้อยละ 64.93

ส่วนที่ 2 ระดับทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 3 ทักษะ ดังนี้

ตารางที่ 1 ผลการวิจัย

ข้อมูล	ค่าเฉลี่ย $\bar{x}$	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD)	แปลผล
1. ทักษะ 3Rs	**3.05**	**0.75**	**ปานกลาง**
1.1 ด้านการอ่าน	3.10	0.67	ปานกลาง
1.2 ด้านการเขียน	3.06	0.77	ปานกลาง
1.3 ด้านการคิดวิเคราะห์	2.97	0.85	ปานกลาง
2. ทักษะ 8Cs	**4.11**	**0.86**	**มาก**
2.1 ด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และการแก้ปัญหา	3.62	0.70	มาก
2.2 ด้านการคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรม	4.00	0.75	มาก
2.3 ด้านทักษะความเข้าใจความต่างวัฒนธรรม ต่างกระบวนทัศน์	3.88	0.59	มาก
2.4 ด้านความร่วมมือ การทำงานเป็นทีม และภาวะผู้นำ การทำงานร่วมกับผู้อื่น	4.35	0.68	มากที่สุด
2.5 ด้านการสื่อสารสารสนเทศ และรู้เท่าทันสื่อ	3.80	0.75	มาก
2.6 ด้านทักษะคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร	4.28	0.66	มากที่สุด
2.7 ด้านทักษะอาชีพ และทักษะการเรียนรู้	4.33	0.71	มากที่สุด
2.8 ด้านทักษะการเปลี่ยนแปลง	4.19	0.73	มาก
3. ทักษะ 2Ls	**4.20**	**0.73**	**มาก**
3.1 ด้านทักษะการเรียนรู้	4.20	0.69	มาก
3.2 ด้านทักษะความเป็นผู้นำ	4.21	0.77	มากที่สุด

1. ทักษะ 3Rs ภาพรวมอยู่ในระดับ ปานกลาง ($\bar{x}$ = 3.05) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

1.1 ทักษะด้านการอ่าน มีภาพรวมอยู่ในระดับ ปานกลาง ($\bar{x}$ = 3.10) และเมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า มีระดับอยู่ในระดับมาก และปานกลางตามลำดับ ได้แก่ นักศึกษาสามารถทำความเข้าใจเนื้อหาภาษาไทยได้อย่างถูกต้อง ($\bar{x}$ = 3.87) มีทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถถ่ายทอดเนื้อหาภาษาไทยให้ผู้อื่นได้อย่างถูกต้อง ($\bar{x}$ = 3.84) มีทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถอ่านภาษาไทยได้อย่างถูกต้องตามหลักการอ่าน ($\bar{x}$ = 3.73) มีทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถอ่านภาษาอังกฤษได้อย่างถูกต้องตาม

หลักการอ่าน ($\bar{X}$ = 2.63) มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง และมีทักษะอยู่ในระดับน้อย ได้แก่ นักศึกษาสามารถทำความเข้าใจเนื้อหาภาษาอังกฤษได้อย่างถูกต้อง ($\bar{X}$= 2.30) และ นักศึกษาสามารถถ่ายทอดเนื้อหาภาษาอังกฤษให้ผู้อื่นได้อย่างถูกต้อง ($\bar{X}$ = 2.22)

1.2 ทักษะด้านการเขียน ภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$ = 3.06) โดยเมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า นักศึกษาสามารถเขียนภาษาไทยได้อย่างถูกต้องตามหลักภาษาไทย ($\bar{X}$ = 3.80) มีทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถเขียนภาษาไทยได้อย่างตรงประเด็น ($\bar{X}$ = 3.56) มีทักษะอยู่ในระดับมาก ส่วนการเขียนภาษาอังกฤษ มีทักษะอยู่ในระดับน้อย ได้แก่ นักศึกษาสามารถเขียนภาษาอังกฤษที่ใช้ในวิชาชีพได้อย่างถูกต้องตามหลักภาษาอังกฤษ ($\bar{X}$ = 2.46) และ นักศึกษาสามารถเขียนภาษาอังกฤษที่ใช้บ่อยในวิชาชีพ และการดำรงชีวิต เช่น เขียนประวัติส่วนบุคคล ความเรียง หรือบทคัดย่อ ได้อย่างถูกต้อง ($\bar{X}$ = 2.41)

1.3 ทักษะด้านการคิดวิเคราะห์ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$ = 2.97) โดยเมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า นักศึกษามีความสามารถประยุกต์ใช้หลักการทางคณิตศาสตร์ได้ ($\bar{X}$ = 3.06) มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง นักศึกษามีความสามารถทางคณิตศาสตร์พื้นฐาน ($\bar{X}$ = 3.02) มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง นักศึกษามีความสามารถในการใช้วิธีการดำเนินการแก้ปัญหาและอธิบายถึงเหตุผลในการเลือกใช้วิธีการทางคณิตศาสตร์ได้อย่างเข้าใจ และชัดเจน ($\bar{X}$ = 2.93) มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง และนักศึกษามีความสามารถในการเชื่อมโยงความรู้ทางคณิตศาสตร์ เนื้อหา หลักการ และวิธีการทางคณิตศาสตร์เพื่อช่วยในการแก้ปัญหาได้อย่างเหมาะสม ($\bar{X}$ = 2.86) มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง ตามลำดับ

2. ทักษะ 8Cs ภาพรวมอยู่ในระดับ มาก ($\bar{X}$ = 4.11) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า

2.1 ด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และการแก้ปัญหา ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.62) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า ทุกข้อมีทักษะอยู่ในระดับมาก ทั้งหมด แต่มีค่าเฉลี่ยที่แตกต่างกัน เรียงลำดับได้แก่ นักศึกษาสามารถใช้เหตุผลในการแก้ปัญหาที่หลากหลายได้อย่างเหมาะสมกับสถานการณ์ ($\bar{X}$ = 3.78) นักศึกษาสามารถคิดวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ เช่น มีการวางแผนอย่างเป็นขั้นตอน ($\bar{X}$ = 3.60) นักศึกษาสามารถวิเคราะห์และประเมินทางเลือกต่าง ๆ เพื่อทำให้การตัดสินใจเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ($\bar{X}$ = 3.57) และ นักศึกษาสามารถวิเคราะห์ประเมินหลักฐาน และความน่าเชื่อถือของข้อมูลได้อย่างมีประสิทธิภาพ ($\bar{X}$ = 3.51)

2.2 ด้านการคิดสร้างสรรค์ และนวัตกรรม ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.00) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า ทุกข้อมีทักษะอยู่ในระดับมาก โดยเรียงลำดับ ดังนี้ นักศึกษามีความเป็นผู้นำในการคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในการทำงานและเข้าใจสภาพการณ์ที่อาจเป็นข้อจำกัดในการรับความคิดใหม่ๆ ($\bar{X}$ = 4.14) นักศึกษาสามารถพัฒนาความคิดใหม่และนำไปปฏิบัติได้ ($\bar{X}$ = 4.11) นักศึกษาสามารถวิเคราะห์และประเมินตนเองเพื่อนำมาปรับปรุงและพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของตนเองให้ดีขึ้น ($\bar{X}$ = 4.07) นักศึกษาเข้าใจว่าการสร้างสรรค์ และนวัตกรรม เป็นกระบวนการที่ต้องใช้เวลา ที่มีการคิด วิเคราะห์อย่างเป็นกระบวนการของสำเร็จและความผิดพลาด ($\bar{X}$ = 3.87) และข้อที่ 4 นักศึกษาสามารถนำความผิดพลาดมาใช้เป็นโอกาสในการสร้างสรรค์นวัตกรรม ($\bar{X}$ = 3.80) ตามลำดับ

2.3 ด้านทักษะความเข้าใจความต่างวัฒนธรรม ต่างกระบวนทัศน์ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.88) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า ทุกข้อมีทักษะอยู่ในระดับมาก ทั้งหมดโดยเรียงลำดับดังนี้

นักศึกษาสามารถสร้างศักยภาพเพื่อให้เกิดการยอมรับในความเป็นผู้นำทางวิชาชีพ ($\bar{X}$ = 4.00) นักศึกษาสามารถยอมรับในข้อแตกต่างทางวัฒนธรรมและภารกิจงานของทีมงานที่แตกต่างกัน ($\bar{X}$ = 3.97) นักศึกษาสามารถเปิดใจยอมรับความแตกต่างทางวัฒนธรรมของแต่ละคนได้ ($\bar{X}$ = 3.87) นักศึกษามีความสามารถด้านการฟังอย่างมีประสิทธิภาพ ($\bar{X}$ = 3.81) และ นักศึกษามีความสามารถด้านการพูดอย่างมีประสิทธิภาพ ($\bar{X}$ = 3.73) ตามลำดับ

2.4 ด้านความร่วมมือ การทำงานเป็นทีม ภาวะผู้นำ และการทำงานร่วมกับผู้อื่น ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.35) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า ทุกข้อมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ทั้งหมด โดยข้อที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด โดยเรียงลำดับได้แก่ นักศึกษาสามารถทำงานเป็นทีมได้อย่างมีประสิทธิภาพ ($\bar{X}$ = 4.42) นักศึกษาได้รับการยอมรับจากทีมงานที่หลากหลาย ($\bar{X}$ = 4.42) นักศึกษามีความยืดหยุ่นในการทำงานเพื่อให้เกิดประโยชน์และบรรลุเป้าหมายร่วมกัน ($\bar{X}$ = 4.38) นักศึกษามีภาวะผู้นำสามารถประสานให้สมาชิกทำงานเป็นทีมได้ ($\bar{X}$ = 4.35) นักศึกษามีการให้กำลังใจสมาชิกในกลุ่มเพื่อให้เกิดความกระตือรือร้นในการทำงาน ($\bar{X}$ = 4.31) และนักศึกษามีความรับผิดชอบในการทำงานร่วมกันและเห็นคุณค่าของผู้ร่วมงานในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของทีมงาน ($\bar{X}$ = 4.21) ตามลำดับ

2.5 ด้านการสื่อสารสารสนเทศ และรู้เท่าทันสื่อ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.80) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า ทุกข้อมีทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถเพิ่มประสิทธิภาพการใช้สารสนเทศอย่างสร้างสรรค์และตรงกับประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้น ($\bar{X}$ = 3.97) นักศึกษามีความรู้พื้นฐานที่จะประยุกต์ใช้สารสนเทศในการทำงานของตน ($\bar{X}$ = 3.93) นักศึกษาสามารถพิจารณาวิธีการจัดการข้อมูลที่มีอยู่โดยการใช้สื่อสารสนเทศ ($\bar{X}$ = 3.83) นักศึกษาสามารถผลิตสื่อเพื่อให้ตรงกับเป้าหมายที่กำหนด ($\bar{X}$ = 3.75) นักศึกษาสามารถผลิตสื่อได้อย่างสร้างสรรค์ และมีประสิทธิภาพ มีค่าเฉลี่ยเท่ากัน ($\bar{X}$ = 3.75) นักศึกษาสามารถนำข้อมูลจากสารสนเทศมาใช้ในการประกอบการตัดสินใจได้อย่างมีวิจารณญาณ ($\bar{X}$ = 3.70) และ นักศึกษาสามารถใช้สื่อเพื่อตอบสนองต่อความแตกต่างระหว่างบุคคล ($\bar{X}$ = 3.66) ตามลำดับ

2.6 ด้านทักษะคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.28) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า นักศึกษาสามารถเข้าถึงสื่อทางสังคม (Social Media) ได้อย่างเหมาะสม ($\bar{X}$ = 4.43) นักศึกษาสามารถใช้เทคโนโลยีในการสร้างเครือข่ายได้อย่างเหมาะสม ($\bar{X}$ = 4.34) นักศึกษาสามารถใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือในการสื่อสาร ($\bar{X}$ = 4.28) นักศึกษาสามารถประยุกต์ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการทำงานได้อย่างถูกต้อง และเหมาะสม ($\bar{X}$ = 4.22) และข้อที่มีค่าเฉลี่ยน้อยที่สุดคือ นักศึกษาสามารถถ่ายทอดและแนะนำความรู้ที่เกิดจากการพัฒนาทักษะด้านคอมพิวเตอร์ของตนให้แก่เพื่อนได้ ($\bar{X}$ = 4.13) มีทักษะอยู่ในระดับมาก

2.7 ด้านทักษะอาชีพ และทักษะการเรียนรู้ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.33) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า ทุกข้อมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด โดยข้อที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด คือ นักศึกษาสามารถปรับตัวตามการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเพื่อเรียนรู้ที่ดีขึ้น ($\bar{X}$ = 4.37) นักศึกษาสามารถสร้างงานอย่างมีอิสระ ($\bar{X}$ = 4.37) นักศึกษามีความมุ่นมั่นสู่ความเชี่ยวชาญในอาชีพทั้งทางด้านทักษะ ความรู้ ($\bar{X}$ = 4.37) นักศึกษาสามารถปรับตัวตามบทบาทและหน้าที่ และความรับผิดชอบ ($\bar{X}$ = 4.35) นักศึกษามีความเป็นผู้นำที่มี

ประสิทธิภาพเพื่อมุ่งมั่นสู่ความเป็นมืออาชีพในวิชาชีพ ($\bar{X}$ = 4.34) นักศึกษาสามารถเป็นผู้นำที่สร้างสรรค์ให้เกิดผลเชิงบวกกับการทำงาน ($\bar{X}$ = 4.31) และ นักศึกษาสามารถใช้เวลาให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดในการเรียนรู้ ($\bar{X}$ = 4.20) ตามลำดับ

2.8 ด้านทักษะการเปลี่ยนแปลง ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.19) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า ข้อที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด และมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด คือ นักศึกษาสามารถเปลี่ยนแปลงตนเองให้พร้อมรับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในอนาคตได้ ($\bar{X}$ = 4.29) นักศึกษาสามารถยอมรับการเปลี่ยนแปลงกับสถานการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นได้ ($\bar{X}$ = 4.25) นักศึกษาสามารถปรับตัวได้ เมื่อเผชิญสถานการณ์เปลี่ยนแปลง ($\bar{X}$ = 4.22) ส่วนข้อที่มีทักษะอยู่ในระดับมาก คือ นักศึกษาสามารถเปลี่ยนแปลงสิ่งต่างๆ ให้แตกต่างจากเดิม เช่น การผลิตนวัตกรรมทางด้านดนตรี นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นต้น ($\bar{X}$ = 4.10) และนักศึกษาสามารถเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลง ($\bar{X}$ = 4.09) ตามลำดับ

3. ทักษะ 2Ls ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.20) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

3.1 ด้านทักษะการเรียนรู้ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.20) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า นักศึกษามีการเรียนรู้สิ่งใหม่ มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.31) นักศึกษาสามารถนำความรู้ที่ได้เรียนรู้มาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.29) นักศึกษามีความรู้พื้นฐานและสามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อให้เกิดความรู้ใหม่ได้ มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.22) นักศึกษามีการเรียนรู้เพื่อให้รู้เท่าทันโลกสมัยใหม่ที่เปลี่ยนแปลง มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.21) และนักศึกษามีความเชื่อกับสิ่งใหม่ โดยไม่ยึดติดกับสิ่งเดิม มีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.96)

3.2 ด้านทักษะความเป็นผู้นำ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.21) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า นักศึกษามีความเชื่อมั่นในตนเอง ยอมรับข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้น และสามารถแก้ไขปัญหาได้ มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.27) นักศึกษาให้ความร่วมมือในการทำงานเป็นทีม เพื่อทำให้งานประสบความสำเร็จตามที่ได้รับมอบหมาย มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.26) นักศึกษามีความรับผิดชอบต่อการทำงานประสานสอดคล้องกันเป็นทีม มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.24) นักศึกษายอมรับฟังข้อคิดเห็นสมาชิกในกลุ่ม มีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.21) และนักศึกษามีความรับผิดชอบต่อตนเอง มีทักษะอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.05)

4. ข้อมูลเพิ่มเติม(แนวปฏิบัติที่ดีในการดำเนินการพัฒนานักศึกษาปริญญาตรีในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)

4.1 พัฒนาภาษาอังกฤษและภาษาไทย โดยการบูรณาการเรียนรู้ในทุกรายวิชา

4.2 ควรมีการพัฒนาทักษะทางภาษาอังกฤษ และให้สอดคล้องกับการสอบมาตรฐานภาษาอังกฤษ

4.3 เพิ่มเติมรายวิชาต่างประเทศให้กับนักศึกษาทุกระดับชั้น และออกฝึกปฏิบัติจริงในการใช้ภาษา

4.4 ปรับหลักสูตรตั้งแต่ระดับพื้นฐานที่เน้นภาษาอังกฤษเพิ่มขึ้น หรืออาจมีโครงการเสริมทักษะภาษาอังกฤษ



สรุปและอภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง แนวทางการพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้วิจัยขอนำเสนอการอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้ ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาระดับทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยการสร้างเครื่องมือในการวิจัยคือ การออกแบบสอบถาม โดยได้ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนานักศึกษาในศตวรรษที่ 21 นำข้อมูลทั้งหมดเหล่านี้ มากำหนดเป็นข้อคำถาม ผู้วิจัยได้แบ่งทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ออกเป็น 3 ทักษะ ได้แก่ 1) ทักษะ 3Rs ประกอบไปด้วย 3 ด้าน คือ (1) ด้านการอ่าน ประกอบไปด้วยการอ่านภาษาไทย และการอ่านภาษาอังกฤษ ในด้านนี้ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นสอบถามไว้ทั้งหมด 6 ประเด็น ภาพรวมในด้านการอ่าน ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง ซึ่งเมื่อดูถึงผลในแต่ละประเด็นแล้วการอ่านภาษาอังกฤษของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง และน้อย (2) ด้านการเขียน ประกอบไปด้วยการเขียนภาษาไทย และการเขียนภาษาอังกฤษ ในด้านนี้ผู้วิจัยกำหนดประเด็นสอบถามไว้ 4 ประเด็น ภาพรวมด้านการเขียนของนักศึกษาระดับปริญญาตรีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง และเมื่อพิจารณาถึงรายประเด็นแล้ว ทักษะในด้านการเขียนภาษาอังกฤษของนักศึกษา อยู่ในระดับน้อย (3) ด้านการคิดวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นสอบถามที่ครอบคลุมทักษะด้านคณิตศาสตร์ ภาพรวมในด้านการคิดวิเคราะห์ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทักษะอยู่ในระดับปานกลาง สรุปภาพรวมใน ทักษะ 3Rs แล้วภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง เมื่อพิจารณาดูทั้ง 3 ด้าน ด้านการคิดวิเคราะห์มีระดับทักษะต่ำที่สุด 2) ทักษะ 8Cs ประกอบไปด้วย 8 ด้าน คือ 1) ด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และการแก้ปัญหา ในด้านนี้ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นสอบถาม 4 ประเด็น ภาพรวมด้านการคิดอย่างมีวิจารณญาณ และการแก้ปัญหาของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทักษะอยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณาถึงรายประเด็นแล้วทุกประเด็นมีทักษะอยู่ในระดับมาก แสดงให้เห็นว่านักศึกษาปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สามารถใช้เหตุผลในการแก้ปัญหาที่หลากหลาย และเหมาะสมกับสถานการณ์ สามารถคิดอย่างเป็นระบบ สามารถวิเคราะห์ประเมิน ข้อมูลได้อย่างมีประสิทธิภาพ และสามารถตัดสินใจได้อย่างมีเหตุผล (2) ด้านการคิดสร้างสรรค์ และนวัตกรรม ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก แสดงให้เห็นว่านักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สามารถวิเคราะห์ และประเมินตนเอง นำมาปรับปรุงพัฒนา สร้างความคิดใหม่ เป็นผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในการทำงาน สามารถนำความผิดพลาดมาใช้เป็นโอกาสในการพัฒนางานได้ และยังสามารถเข้าใจว่าการสร้างสรรค์ และนวัตกรรม เป็นกระบวนการที่มีการคิด การวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ (3) ด้านทักษะความเข้าใจความต่างวัฒนธรรม ต่างกระบวนทัศน์ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับ มาก แสดงให้เห็นว่านักศึกษาปริญญาตรี ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความสามารถในการฟัง การพูด อย่างมีประสิทธิภาพ สามารถสร้างศักยภาพเพื่อให้เกิดการยอมรับ และเป็นผู้นำทางวิชาชีพ เป็นผู้ที่เปิดใจยอมรับในข้อแตกต่างทางวัฒนธรรม และการทำงานที่แตกต่างกันของแต่ละคนได้ (4) ด้านความร่วมมือ การทำงานเป็นทีม และภาวะผู้นำ การทำงานร่วมกับผู้อื่น ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด แสดงให้เห็นว่า นักศึกษาระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สามารถทำงานเป็นทีม และยอมรับทีมงานที่หลากหลายได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด มีความยืดหยุ่นในการทำงานเพื่อให้เกิดประโยชน์และเป้าหมายร่วมกัน มีความรับผิดชอบในการ

ทำงานร่วมกันและเห็นคุณค่าของผู้ร่วมงาน ให้กำลังใจเพื่อร่วมงานเพื่อกระตุ้นให้เกิดการทำงาน และนักศึกษายังมีภาวะผู้นำสามารถประสานงานกับสมาชิกในทีมงานได้อย่างประมีสิทธิภาพมากที่สุด (5) ด้านการสื่อสาร สารสนเทศ และรู้เท่าทันสื่อ ภาพรวมมีทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์สามารถนำข้อมูลสารสนเทศมาใช้ในการตัดสินใจ และเพิ่มประสิทธิภาพในการทำงานอย่างสร้างสรรค์ มีประสิทธิภาพ สามารถจัดการข้อมูลที่มีอยู่โดยการใช้สื่อสารสนเทศ และสามารถประยุกต์ใช้กับงานของตนได้ และนักศึกษายังสามารถผลิตสื่อ และใช้สื่อได้อย่างสร้างสรรค์ และตรงกับเป้าหมายที่กำหนดได้ (6) ด้านทักษะคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร ภาพรวมทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด แสดงให้เห็นว่านักศึกษาปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีทักษะในการสร้างเครือข่าย และการใช้เทคโนโลยี เครื่องมือสื่อสาร ได้อย่างเหมาะสมมากที่สุด สามารถเข้าถึงสื่อทางสังคม (Social Media) และสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับโปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการทำงาน ได้อย่างถูกต้อง และเหมาะสมในระดับมากที่สุด และนักศึกษายังสามารถถ่ายทอดความรู้ที่เกิดจากการพัฒนาให้กับบุคคลอื่นได้ (7) ด้านทักษะอาชีพ และทักษะการเรียนรู้ ภาพรวมทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด แสดงให้เห็นว่านักศึกษาปริญญาตรี ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีทักษะความสามารถปรับตัวตามบทบาทหน้าที่ ความรับผิดชอบ ตามการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น เพื่อการเรียนรู้ที่ดีขึ้น เป็นผู้นำที่สร้างสรรค์ และมีประสิทธิภาพ สามารถใช้เวลาให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด สามารถสร้างสรรค์งานได้อย่างมีอิสระ มีความมุ่งมุ่นสู่ความเชี่ยวชาญในการเป็นมืออาชีพทางด้านงานศิลปะ และทางวิชาการในระดับมากที่สุด (8) ด้านทักษะการเปลี่ยนแปลง ภาพรวมทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลง และสามารถเปลี่ยนแปลงหรือผลิตนวัตกรรมทางด้านศิลปะได้ สามารถยอมรับการเปลี่ยนแปลงและปรับตัวเองให้พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในอนาคตได้ 3) ทักษะ 2Ls ประกอบด้วย 2 ด้าน คือ (1) ด้านทักษะการเรียนรู้ ภาพรวมทักษะอยู่ในระดับมาก นักศึกษาสามารถเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ โดยไม่ยึดติดกับสิ่งเดิม ๆ สามารถนำความรู้ที่ได้เรียนรู้มาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ (2) ด้านทักษะความเป็นผู้นำ ภาพรวมทักษะอยู่ในระดับมากที่สุด แสดงให้เห็นว่านักศึกษาปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความรับผิดชอบต่อตนเอง ต่อการทำงานเป็นทีม มีความสามารถร่วมมือในการทำงานเป็นทีม มีความเชื่อมั่นในตนเอง ยอมข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้น และสามารถแก้ไขปัญหาได้ และยังเป็นที่สามารถยอมรับฟังข้อคิดเห็นของทีมงานได้

สรุป ทักษะ 2Ls และ ทักษะ 8Cs ภาพรวมอยู่ในระดับมาก และทักษะ 3Rs อยู่ในระดับปานกลาง มีค่าเฉลี่ย 3.05 ซึ่งถือว่าอยู่ในเกณฑ์ที่ต้องพัฒนา ทั้งทางด้านการอ่าน การเขียน และการคิดวิเคราะห์

2. แนวปฏิบัติที่ดีในการดำเนินการพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษาปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.1 สถาบันฯ ควรกำหนดคุณลักษณะบัณฑิตที่พึงประสงค์ในด้านทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 และทักษะอนาคตใหม่ เพื่อให้นักศึกษามีความเข้มแข็งและพึ่งตนเองได้มีคุณสมบัติพร้อมและเหมาะสมกับยุคนี้ ให้สอดคล้องกับปรัชญา อัตลักษณ์บัณฑิต และวิสัยทัศน์ของสถาบันฯ โดยส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ทั้งใน และนอกห้องเรียน

2.2 จัดทำแผนการพัฒนานักศึกษา เพื่อเสริมสร้างทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ทักษะอนาคตใหม่ และส่งเสริมให้นักศึกษามีความพร้อมทางการเรียนในระดับอุดมศึกษา ตลอดระยะเวลา 4 - 5 ปี ที่ศึกษาอยู่ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นั้น ควรกำหนดทิศทางการพัฒนานักศึกษาแต่ละชั้นปีให้สอดคล้องกับบริบทการจัดการศึกษาในหลักสูตรนั้น ๆ โดยสามารถดำเนินการวางแผนพัฒนานักศึกษารายชั้นปี



2.3 สร้างระบบและกลไกในการพัฒนานักศึกษาเพื่อเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้แห่งศตวรรษที่ 21 โดยเน้นกลไกการบริหารจัดการด้านการพัฒนานักศึกษาอย่างมีประสิทธิภาพ และประสิทธิผล

2.4 พัฒนาระบบการบริหารจัดการให้สอดคล้องกับการพัฒนานักศึกษาแบบองค์รวม มีการบูรนาการระหว่างหน่วยงานที่รับผิดชอบในการพัฒนานักศึกษา

2.5 พัฒนาสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการพัฒนานักศึกษาเพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 และการเป็นแบบอย่างที่ดีเพื่อเป็นปัจจัยสนับสนุนการพัฒนานักศึกษา

2.6 พัฒนานักศึกษาโดยใช้กระบวนการ PDCA ได้แก่ สร้างระบบ และกระบวนการการพัฒนานักศึกษาเพื่อการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ประเมินกระบวนการดำเนินงาน ตามระบบและกลไก มีการปรับปรุง /พัฒนากระบวนการ จากผลการประเมิน มีผลจากการปรับปรุง เห็นชัดเจนเป็นรูปธรรม จนเกิดเป็นแนวปฏิบัติที่ดีในการดำเนินงาน โดยมีหลักฐานเชิงประจักษ์ยืนยัน

ข้อเสนอแนะ

1. สถาบันฯ ควรกำหนดนโยบาย และประเด็นยุทธศาสตร์ในการพัฒนานักศึกษาเพื่อพัฒนาทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 กำหนดตัวชี้วัดความสำเร็จ ค่าเป้าหมายในการดำเนินงาน

2. จัดทำแผนพัฒนานักศึกษาเพื่อพัฒนาทักษะแห่งศตวรรษที่21 มีระบบและกลไกในการควบคุมกำกับติดตาม และประเมินผลการดำเนินงานตามแผนอย่างเป็นระบบ

3. ผู้บริหาร อาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตร อาจารย์ผู้สอนระดับปริญญาตรี ต้องเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลง ปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ในการพัฒนานักศึกษาออกนโยบายกฎระเบียบ ระบบและกลไกส่งเสริมให้เกิดบรรยากาศการเรียนรู้แบบศตวรรษที่ 21 และจัดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการพัฒนานักศึกษาเพื่อพัฒนาทักษะแห่งศตวรรษที่ 21

4. การจัดสรรงบประมาณในการพัฒนานักศึกษาเพื่อพัฒนาทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 อย่างเพียงพอและต่อเนื่อง

5. พัฒนาอาจารย์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการพัฒนานักศึกษา ให้มีความพร้อมทั้งแนวคิด ความรู้ ทักษะเจตคติมีคุณลักษณะที่จำเป็นเพื่อการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพในสิ่งแวดล้อมของศตวรรษที่ 21 และมีสมรรถนะที่เพียงพอต่อการพัฒนานักศึกษา เพื่อพัฒนาทักษะแห่งศตวรรษที่ 21

6. จัดสภาพแวดล้อมให้เอื้อต่อการพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 และพัฒนาเทคโนโลยีสารสนเทศให้ทันสมัย เพียงพอ เหมาะสม

บรรณานุกรม

วิจารณ์ พานิช. (2555). **วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ ในศตวรรษที่ 21**. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษวงศ์.

ขวัญดาว แจ่มแจ้ง. (2558). **รายงานการวิจัยพัฒนาการเรียนการสอนเรื่อง การพัฒนาทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ของผู้เรียนรายวิชาเคมีอินทรีย์และปฏิบัติการ2**. กำแพงเพชร : คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร.

ทิศนา แขมณี. (2555). **บัณฑิตศึกษาในศตวรรษที่ 21 : การปรับหลักสูตรและการสอน**. เอกสารอัดสำเนา

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ. (2557). **แนวทางการพัฒนาการศึกษาไทยกับการเตรียมความพร้อมสู่ศตวรรษที่ 21.** กรุงเทพฯ : บริษัท พริกหวานกราฟฟิค จำกัด

รุ่งนภา จันทรา และอติญาณ์ ศรเกษตริน. (2560). **ทักษะการเรียนรู้ศตวรรษที่ 21 ของนักศึกษาพยาบาลวิทยาลัยพยาบาลบรมราชชนนี สุราษฎร์ธานี.** วารสารเครือข่ายวิทยาลัยพยาบาลและการสาธารณสุขภาคใต้, 4(1), 180-190.

เอกชัย พุทธสอน และสุวิธิดา จรุงเกียรติกุล. (2557). **แนวโน้มการเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 สำหรับนักศึกษาผู้ใหญ่.** วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา, 9(4), 93-106.

กริท (Grit) กับการส่งเสริมการเรียนรู้สู่ความสำเร็จ
GRIT AND PROMOTE OF LEARNING TO SUCCESS

ธนพจน์ โพสมัคร[*] ธนะดี สุริยะจันทร์หอม[**]
TANAPOT POSAMAK, TANADEE SURIYAJANHOM

บทคัดย่อ

เด็กและเยาวชนจะประสบความสำเร็จในการเรียน หน้าที่การงาน และประสบความสำเร็จในชีวิตได้นั้น นอกจากการส่งเสริมความสามารถทางเชาวน์ปัญญา ความฉลาดทางอารมณ์ ความฉลาดในการเข้าสังคม สุขภาพร่างกายที่แข็งแรง และอีกคุณลักษณะสำคัญที่สามารถช่วย ให้ประสบความสำเร็จได้ คือการมีกริท (Grit) ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่ทำให้บุคคลมีแรงจูงใจ มีความหลงใหลในทำงานที่ทำ มีการกำหนดแบบแผนเพื่อมุ่งไปสู่เป้าหมาย แม้ต้องเผชิญกับปัญหา อุปสรรค ก็ยังคงยืนหยัดอดทน ไม่ย่อท้อ ทุ่มเทด้วยความรัก ความพยายามจนบรรลุเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้ ซึ่งพ่อแม่ ครูอาจารย์ หรือผู้ปกครองสามารถส่งเสริมให้มี Grit ในระดับที่สูงขึ้นได้โดย มอบหมายงานที่ท้าทาย สนับสนุนให้เกิดการฝึกฝนอย่างถูกต้อง มีเป้าหมายที่ยากแต่ชัดเจน ฝึกอย่างมีสมาธิ มีการสะท้อนกลับทันทีอย่างมีข้อมูลหลักฐาน และ ฝึกซ้ำโดยมีการไตร่ตรองสะท้อนคิดและหาทางปรับปรุง โดยใช้ความพยายาม มานะ อดทนอย่างถึงที่สุด

คำสำคัญ : กริท, การส่งเสริมกริท

ABSTACT

Children and youths who will be successful in studying, career and life need to be promoted in intelligence capability, emotional intelligence, social ingenuity and healthiness. Besides, another important characteristic is Grit, which creates people to have motivation and passion in their works. They must create their plans to aim towards their objectives. Even though they face problems and obstacles, they still preserve and unremittingly dedicate with love and effort in order to achieve their objectives. Parents and teachers can promote the Grit in higher level by assigning challenging tasks, supporting proper trainings, having difficult but clear objectives, practicing concentration, having immediate reflection with evidence, and repeated practicing with consideration and reflection for finding their improving ways by entire enfacement and patience.

Keywords: Grit, Promoted grit

** วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา*
*** มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่*

บทนำ

สภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน ส่งผลต่อวิถีชีวิตของเด็กและเยาวชน ทำให้มีปัญหาต่างๆ รุมเร้ารอบด้าน ท่ามกลางโลกแห่งทุนนิยม บริโภคนิยม วัตถุนิยม ส่งผลให้เด็กและเยาวชนบางส่วนมีพฤติกรรมติดเกมส์ ติดโทรศัพท์มือถือ ติดสารเสพติด ติดการพนัน เป็นเด็กแว้น เป็นคุณแม่วัยใส และต้องออกจากระบบการศึกษา แต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีเด็กและเยาวชนบางส่วนที่ได้สร้างชื่อเสียงให้กับตนเอง ครอบครัวและประเทศชาติ เป็นผู้ใฝ่เรียนรู้ กระทำตนให้เป็นประโยชน์แก่ตนเอง ครอบครัว ศึกษาเล่าเรียนจนสำเร็จการศึกษา ประกอบการงานอาชีพด้วยความซื่อสัตย์สุจริต

ผู้ที่จะประสบความสำเร็จในการเรียน หน้าที่การงาน และประสบความสำเร็จในชีวิตได้นั้น จำเป็นต้องมีการพัฒนาตนเองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของบุคลิกภาพ ลักษณะพฤติกรรม หรือแม้แต่วิธีการเรียนรู้และการทำงาน คุณลักษณะสำคัญที่สามารถช่วยให้ประสบความสำเร็จ ในการเรียน การทำงาน และการใช้ชีวิตทั่ว ๆ ไปนั้น นอกจากจะต้องอาศัยความสามารถทางเชาวน์ปัญญา (Cognitive Skills) ความฉลาดทางอารมณ์ (Emotion quotient) ความฉลาดใน การเข้าสังคม (Social intelligence) ยีน (Gene) พรสวรรค์ (Talent) ความมีเสน่ห์ (Charisma) รูปลักษณ์ภายนอก (Good looks) ร่างกายที่แข็งแรง (Physical health) แล้ว ยังต้องอาศัยลักษณะนิสัย (Characters) หรือทักษะที่ไม่ใช้ปัญญา (Non-cognitive Skills) (Heckman et al., 2009) เช่น การมีความพึงพอใจ ชื่นชอบหลงใหล ในสิ่งที่ทำ มีความกระตือรือร้นหมั่นฝึกฝนตนเองอยู่เสมอ อดทน อดกลั้น มีความสามารถในการควบคุมตนเองเกี่ยวกับความสนใจ อารมณ์ความรู้สึก และพฤติกรรมเมื่อปรากฏพบเห็นสิ่งของ สิ่งล่อใจต่างๆ รวมทั้งการได้รับโอกาสในชีวิต แต่สิ่งที่สามารถพยากรณ์ความสำเร็จได้อย่างถูกต้องแม่นยำมากกว่าปัจจัยอื่น ๆ คือการมีกริท (Grit) Duckworth & Gross (2014) ซึ่งหมายถึงการมีพฤติกรรมที่แสดงออกถึงความชื่นชอบหลงใหล พึงพอใจ มีความตั้งใจ ใส่ใจ ในงานที่ทำ (Passion) และทำด้วยความกระตือรือร้น วิริยะ อุตสาหะ เพียรพยายาม มุมานะ (Perseverance) มีความมุ่งมั่นในการทำงาน จนประสบความสำเร็จ แม้จะมีความล้มเหลว ความทุกข์ยากก็ไม่ย่อท้อ และ Duckworth et al(2007) ยังพบว่า ในบางสถานการณ์ความฉลาดทางเชาว์ปัญญากับกริท แปรผกผันกัน คนที่มีความฉลาดทางเชาว์ปัญญาสูงมักทุ่มเททำงานเพื่อไปสู่เป้าหมายน้อยกว่า และเมื่อเผชิญกับความยุ่งยากมากๆ มักจะยอมแพ้เร็วกว่าคนที่มีความฉลาดทางเชาว์ปัญญาต่ำกว่า คนที่มีกริทสูงไม่เพียงแต่ทำงานได้สำเร็จ แต่ยังมีแรงขับเคลื่อนในการติดตามผลงานต่อเนื่องไป บุคคลที่มีกริทสูงจะมุ่งสู่ความสำเร็จแบบนักวิ่งมาราธอน มีความสามารถในการจดจ่ออยู่กับเป้าหมาย และมีทัศนคติเชิงบวก ผลคือบุคคลที่มี กริทสูง มักไล่ตามเป้าหมายที่ท้าทายสูง อาจเป็นเป้าหมายที่ยังมองไม่เห็น และต้องรอคอยเป็นเวลานาน ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ Tough (2012) กล่าวว่า ความสำเร็จในชีวิตของคนเราไม่ได้ขึ้นอยู่กับความฉลาดทางเชาว์ปัญญาเท่านั้น แต่ยังขึ้นอยู่กับลักษณะนิสัย (Characters) หรือ ทักษะที่ไม่ใช้ปัญญา (Non - cognitive skills)

จึงสรุปได้ว่า กริท (Grit) เป็นเคล็ดลับสำคัญที่นำมาซึ่งความสำเร็จของมนุษย์ เป็นผลจาก การทำงานด้วยความเต็มใจ กล้าเสี่ยง มีความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้า ทำงานอย่างไม่ย่อท้อ ทำด้วยความพากเพียร อุตสาหะ เพื่อไปสู่จุดมุ่งหมาย ยอมรับความท้าทายเพื่ออนาคต มีความหลงใหลและอดทนต่อการฝันฝ่าอุปสรรค แม้จะพบเจอปัญหาอุปสรรคเพียงใด คน ๆ นั้นก็จะสามารถไปสู่จุดหมาย พบกับความสำเร็จได้ในที่สุด ดังนั้นการส่งเสริมให้เด็ก เยาวชนรุ่นใหม่ เป็นผู้มีกริท (Grit)ในระดับสูง จะส่งผลให้เด็กและเยาวชนกลายเป็นบุคคลที่มีภูมิคุ้มกัน



ในตัวเอง ตัดสินใจดำเนินชีวิตได้อย่างเหมาะสมพร้อมที่จะสร้างสังคมที่เข้มแข็ง และร่วมกันสร้างสรรค์สังคมให้สงบสุขต่อไป

กริท (Grit) คืออะไร

กริท (Grit) กุญแจสู่ความสำเร็จในการเรียน การทำงาน และการดำเนินชีวิต "Grit is passion and perseverance for very long-term goals. Grit is having stamina. Grit is sticking with your future, day in, day out, not just for the week, not just for the month, but for years, and working really hard to make that future a reality. Grit is living life like it's a marathon, not a sprint. Duckworth et al. (2007)

Duckworth et al. (2007) กล่าวว่า กริท คือ ความมุ่งมั่น ตั้งใจที่จะบรรลุเป้าหมายในระยะยาว เป็นการทำงานหนักอย่างขะมักเขม้น ทำด้วยความรัก ความหลงใหลแบบทุ่มเททั้งชีวิต (Passion) และทำด้วยความอดทนจนถึงที่สุด (Perseverance) ด้วยความพากเพียร อุตสาหะ และความใส่ใจแม้จะมีความล้มเหลว ความทุกข์ยาก กริทเป็นแนวทางที่นำมาซึ่งความสำเร็จที่เปรียบเสมือนการวิ่งมาราธอน ผู้ที่มีกริทจะทำให้เป็นคนที่มีความแข็งแกร่ง ในขณะที่คนอื่นๆ ที่ไม่มี กริท เมื่อพบกับความผิดหวังหรือเกิดความเบื่อหน่าย ก็จะเปลี่ยนแนวทางวิถีชีวิตเพื่อลดความสูญเสียที่จะเกิดขึ้นโดยไม่ทำต่อไป แต่ในบุคคลที่มีกริท จะยังคงมุ่งมั่นต่อไป

องค์ประกอบของกริท (Grit) มี ๒ องค์ประกอบ คือ พลังความชอบระดับหลงใหล (passion) กับความอดทนมานะพยายามไม่ท้อถอย (perseverance) Grit คือความมุมานะต่อเนื่องเพื่อบรรลุเป้าหมายที่ยิ่งใหญ่ในระยะยาว แนวคิดทฤษฎีที่แสดงพลังของ Grit ต่อความสำเร็จที่ยิ่งใหญ่ (Achievement) คิดออกมาเป็นสมการดังนี้

พรสวรรค์ (talent) x ความพยายาม (effort) = ทักษะ (skill)
ทักษะ (skill) x ความพยายาม (effort) = ความสำเร็จ (achievement)

จะเห็นได้ว่าความพยายาม (effort) ที่มาจาก Grit เป็นตัวคูณสองครั้ง ในสมการของความสำเร็จยิ่งใหญ่ Duckworth (2007) อธิบายถึงองค์ประกอบของกริท มี 2 องค์ประกอบ คือ 1. Passion หมายถึง ความรัก ความเชื่อและความศรัทธา นำไปสู่ความเพียร ความพยายาม และมุ่งมานะ เป็นความปรารถนาอย่างแรงกล้าเพื่อต้องการทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้ประสบผลสำเร็จ 2. Perseverance หมายถึง ความฝักใฝ่ใคร่รัก ทุ่มเทและบากบั่นฟันฝ่าเพื่อเป้าหมายระยะยาว มีความทรหดอดทน มุ่งมั่นไปข้างหน้า วันแล้ววันเล่า ไม่เพียงแค่สัปดาห์ ไม่เพียง แค่เดือน แต่เป็นปี และทำมันอย่างหนัก เพื่อให้อนาคตที่ฝันกลายเป็นจริง เปรียบเสมือนการใช้ชีวิตแบบวิ่งมาราธอน ไม่ใช่วิ่งระยะสั้น

Grit เป็นคุณลักษณะที่ทำให้บุคคลมีแรงจูงใจ เกิดความหลงใหลอย่างแรงกล้าในการทำงาน กำหนดและสร้างแบบแผนเพื่อมุ่งไปสู่เป้าหมายที่ได้กำหนดไว้ แม้ต้องเผชิญกับปัญหา อุปสรรค บุคคลก็ยังคงยืนหยัดอดทนไม่ย่อท้อ โดยทุ่มเทความรัก ความพยายามทั้งหมดเพื่อแก้ไขสิ่งต่างๆให้ผ่านพ้นไป จนบรรลุเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้ Tough (2012) Roberts (2009) Dweck et al. (2011) Suzuki et al. (2015)Thaler & Koval (2015) Stoltz (2014) ธนพจน์ โพสมัคร (2561)

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า กริท หมายถึง ความมุ่งมั่น ตั้งใจอย่างแรงกล้าที่จะบรรลุเป้าหมาย มีความชื่นชอบหลงใหล พึงพอใจในงานที่ทำ และทำด้วยความอดทนจนถึงที่สุด มีความกระตือรือร้น วิริยะ อุตสาหะ เพียร

พยายาม ในการปฏิบัติกิจกรรมต่าง ๆ แม้จะมีความล้มเหลว ความทุกข์ยากก็ไม่ย่อท้อ เป็นพลังขับเคลื่อนให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ เป็นแรงบันดาลใจให้สามารถเอาชนะอุปสรรค เผชิญการเปลี่ยนแปลงที่จะนำไปสู่ความสำเร็จ

ครูจะส่งเสริมให้นักเรียนมี Grit ในระดับสูงได้อย่างไร

การเตรียมความพร้อมเด็กและเยาวชนที่จะเจริญเติบโตในศตวรรษที่ 21 ที่โลกมีความซับซ้อน มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม การแข่งขันที่เด็กและเยาวชนต้องเผชิญ ความอ่อนแอของครอบครัวและชุมชน ความเครียด ข้อจำกัด การขาดการสนับสนุนทางสังคม ทำให้เด็กและเยาวชนบางส่วนขาดพลังใจที่จะนำไปสู่ความสำเร็จ ซึ่งเป็นอันตรายต่อประชาชนและสังคมโดยรวม การเตรียมตัวเข้าสู่มหาวิทยาลัยเมื่อจบการศึกษาระดับมัธยม การก้าวเข้าสู่อาชีพการทำงานเป็นความท้าทายที่สำคัญ ดังนั้น ครูจึงเป็นบุคคลสำคัญ ในการออกแบบสภาพแวดล้อมเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ให้นักเรียนเป็นผู้มี Grit ในระดับสูงได้ โดยการสร้างบริบททางสังคมวัฒนธรรม ที่ส่งเสริมให้นักเรียนเชื่อในความสามารถของตน มีเป้าหมายเชิงคุณค่า มีสัมพันธภาพที่ดีทางสังคม นักเรียนจะมีความเพียรพยายามมากขึ้นเมื่อพวกเขารับรู้ว่าได้รับการปฏิบัติอย่างเป็นธรรม ได้รับการดูแลเอาใจใส่อย่างเหมาะสม รับรู้ถึงการเห็นคุณค่า การยอมรับ และความคาดหวังของครู ที่มีต่อความสำเร็จของพวกเขา มีการประเมินผลการปฏิบัติงานที่ไม่ปั่นทอนความสามารถ ความหวังในอนาคต นักเรียนได้รับข้อเสนอแนะที่ชัดเจน และสะท้อนกลับอย่างมีคุณค่า เปิดโอกาสให้นักเรียนได้แสดงออกถึงทักษะและความสามารถที่แตกต่างกัน เมื่อระดับของทักษะแต่ละบุคคลตรงกับความท้าทายของกิจกรรมที่เขากระทำ นักเรียนจะถูกกระตุ้นให้เกิดแรงจูงใจภายใน ที่จะพยายามหาทางออกที่ดีที่สุดสำหรับความท้าทายนั้น มีแรงจูงใจในการเผชิญต่อสิ่งต่างๆ มากขึ้น ความเพียรพยายามสามารถปรากฏขึ้นเมื่อนักเรียนต้องต่อสู้กับความคิดใหม่ ๆ แม้กระทั้งนักเรียนที่บรรลุความสำเร็จต่ำที่สุด อาจจะเป็น “ผู้ที่มีความกระตือรือร้น หลงใหลกับสิ่งที่กระทำ” จนกลายเป็น “ผู้ที่มีความขยันหมั่นเพียร” ได้เมื่อพวกเขาได้รับปัญหาที่ยากที่ตรงกับระดับความสามารถของพวกเขา

ครูควรสร้างสภาพแวดล้อมที่ส่งเสริม Grit คือการสร้างความมั่นใจให้นักเรียน รู้สึกว่าได้รับการเอาใจใส่และได้รับการสนับสนุน ดังนั้น ถ้าหากว่านักเรียนมีการกระทำที่ไม่ดี หรือไม่สามารถทำบางสิ่งบางอย่างที่ดีได้ นักเรียนจำเป็นต้องได้รับการตักเตือน แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าเราจะมองเห็นคุณค่าของนักเรียนลดลง อาจจะใช้คำถามช่วยในการสร้างสภาพแวดล้อมในการส่งเสริม Grit เช่น อะไรคือความสำเร็จของนักเรียนที่คาดหวัง, อะไรคือปัญหา อุปสรรค ความยุ่งยากและประสบการณ์ที่เป็นสิ่งใหม่ นักเรียน มีวิธีการที่จัดการกับปัญหา อุปสรรค ความยุ่งยากเหล่านั้นอย่างไร, นักเรียนใช้ความพยายามกับปัญหา อุปสรรค ความยุ่งยากเหล่านั้นอย่างไร เป็นต้น นักเรียนจำเป็นจะต้องรู้ซึ้งถึงคุณค่าของการดิ้นรนที่จะประสบความสำเร็จ และจำเป็นต้องเรียนรู้บทเรียนที่ผิดพลาด เพื่อการส่งเสริม Grit ครูต้องรู้เท่าทันการมอบหมายงานที่ยุ่งยาก เพื่อให้นักเรียนได้เผชิญกับความยุ่งยากและออกจากเขตความสะดวกสบาย มีความจำเป็นที่นักเรียนต้องปรับปรุงและแก้ไขงานของเขาจนกว่าการทำงานของเขาจะสมบูรณ์แบบ ให้นักเรียนสัญญาว่าจะให้เวลาในการใช้ความพยายามอย่างเต็มที่กับงานของเขา หากห้องเรียนสามารถรองรับความตั้งใจเชิงบวกทางวิชาการ และช่วยให้นักเรียนสร้างกลยุทธ์การเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพแล้ว ห้องเรียนจะมีส่วนสำคัญกับนักเรียนที่มีความขยันหมั่นเพียร ในการปฏิบัติงานที่ได้รับมอบหมาย (Farrington et al., 2012)



มีการบ่มเพาะเมล็ดพันธุ์ความอยาก (ฝึกฝน) แม้ว่าหัวใจสำคัญของ Grit คือ การให้เด็กเกิดความพยายามในการทำสิ่งต่างๆจนประสบความสำเร็จ (Duckworth et al. 2007) แต่การสร้าง Grit นั้นไม่ได้เน้นให้ครูเพิ่มชั่วโมงการฝึกฝน หรือเพิ่มจำนวนแบบฝึกหัดให้มากขึ้น แต่หน้าที่สำคัญของครูคือต้องสร้างให้นักเรียนเกิดความต้องการที่อยากจะฝึกฝน เห็นคุณค่าและความสำคัญของการฝึกฝนว่าเป็นสิ่งที่ทำให้นักเรียนทำงานนั้นได้คล่องแคล่วมากขึ้น ซึ่งครูและผู้ปกครองสามารถสร้างเมล็ดพันธุ์ความอยาก (ฝึกฝน) ได้โดยการกระตุ้นถามนักเรียนถึงการกำหนดเป้าหมายในการทำงาน โดยระวังไม่ให้นักเรียนกำหนดเป้าหมายที่ยากหรือง่ายจนเกินไป ให้เวลานักเรียนอย่างเพียงพอในการฝึกฝน อีกทั้งควรถามหรือให้คำแนะนำนักเรียนถึงแนวทางการแก้ไขปรับปรุงทันที เมื่อพบข้อผิดพลาด พร้อมทั้งให้กำลังใจโดยการชื่นชมนักเรียนถึงความพยายามในการทำงานอย่างต่อเนื่อง ไม่เน้นการชื่นชมหรือตำหนิที่ตัวผลงานเพียงอย่างเดียว เพื่อให้นักเรียนเกิดความอยากที่จะฝึกฝนและเกิดแรงจูงใจที่อยากจะฝึกฝนตนเองอย่างต่อเนื่องจนถึงเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้

นักเรียนจะส่งเสริมให้ตนเองมี Grit ในระดับสูงได้อย่างไร

ในการส่งเสริมให้ตนเองเป็นบุคคลที่มี Grit ในระดับสูงนั้น จำเป็นต้องมีการประเมินระดับ Grit ของตนเอง เพื่อสร้างความเข้าใจตนเอง เข้าใจปัญหาในการที่จะพัฒนาให้มี Grit สูงขึ้น นักเรียนสามารถดำเนินการได้โดย 1. เรียนรู้ เข้าใจ สร้างเป้าหมายชัดเจน เป็นกระบวนการสร้างการรับรู้ความสามารถของตนเอง ยอมรับตนเอง กำหนดแผนการพัฒนาตนเองอย่างมีขั้นตอน โดยการวางเป้าหมายที่ชัดเจน มีความยากและท้าทายในระดับที่สามารถทำได้ ทำการเขียนรายละเอียดของแผนการ เสริมสร้างความเชื่อในสมรรถภาพและมุ่งมั่นที่จะประกอบกิจกรรมตามแผนที่ตั้งไว้ ทำให้นักเรียนรู้จักและเข้าใจตนเอง ในด้านต่าง ๆ เข้าใจจุดมุ่งหมายของชีวิตทั้งระยะสั้นและระยะยาว ตลอดจนการรู้จักจุดเด่นจุดด้อยของตนเองอย่างไม่ลำเอียง การกำหนดเป้าหมายในการเรียนและการทำกิจกรรมต่างๆ ของตนเองได้ 2. ลงมือปฏิบัติขจัดข้อสงสัย **เป็นกระบวนการเสริมสร้างพลังอำนาจในตนเอง เพื่อใช้ในการขับเคลื่อนการคิดและ การกระทำ**ตามแผนที่ได้วางไว้ **เพื่อให้บรรลุผลสำเร็จได้ตามเป้าหมายที่ต้องการ** จดจ่อกับเป้าหมายและมีความกระตือรือร้นหมั่นฝึกฝนอยู่เสมอ 3. ประเมินก้าวไป สะท้อนย้อนกลับ เป็นกระบวนการประเมินตนเองจากการปฏิบัติตามแผน หาสาเหตุของอุปสรรคหรือปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการดำเนินการ ทบทวนและประเมินความสำเร็จของเป้าหมายที่กำหนดไว้เป็นระยะๆ เพื่อที่จะได้ทราบว่าการดำเนินงานของตนสอดคล้องหรือขัดแย้งกับเป้าหมายที่วางไว้ อุปสรรคที่ประสบมีสาเหตุเกิดจากอะไร หาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น อีกทั้งฝึกการให้เหตุผลต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น รับฟังข้อคิดเห็นจากบุคคลอื่น พร้อมที่จะเรียนรู้และแก้ไข ขจัดปัญหา อุปสรรคที่เกิดขึ้นได้ 4. จัดระเบียบ ระบบสร้างค่านิยมที่เหมาะสมกับลักษณะนิสัย เป็นกระบวนการส่งเสริมให้เห็นคุณค่าของสิ่งที่กระทำ โดยมีโอกาสสะท้อนความคิด พร้อมที่จะนำไปเป็นแนวทางในการปฏิบัติให้เป็นลักษณะนิสัยประจำตัว สามารถกำหนดแนวปฏิบัติ โดยระบุพฤติกรรม ลักษณะนิสัยที่พึงประสงค์ และ 5. บันทึกพฤติกรรม ตอกย้ำความเข้าใจ เป็นการบันทึกพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาตนเอง พร้อมทั้งทำสัญญาเงื่อนไขกับตนเอง และกำหนดวิธีการให้รางวัลตนเอง

สรุปได้ว่าการส่งเสริม Grit ด้วยตนเองของนักเรียนสามารถดำเนินการตามขั้นตอน อย่างเป็นระบบดังนี้ เรียนรู้ เข้าใจ สร้างเป้าหมายชัดเจน ลงมือปฏิบัติขจัดข้อสงสัย ประเมินก้าวไป สะท้อนย้อนกลับ จัดระเบียบ ระบบสร้างค่านิยมที่เหมาะสมกับลักษณะนิสัย และบันทึกพฤติกรรม ตอกย้ำความเข้าใจ

พ่อแม่ จะสนับสนุนส่งเสริมให้ลูกมีกริท (Grit) ในระดับสูงได้อย่างไร

Grit เป็นสิ่งที่งอกงามขยายตัวได้ และมีธรรมชาติงอกงามตามอายุ เมื่อได้รับการสนับสนุนส่งเสริมที่ดี การเลี้ยงดูของพ่อแม่มีส่วนสำคัญอย่างมากที่จะทำให้ Grit งอกงาม แต่เนื่องจากเด็กสมัยนี้ขาดความอดทน ไม่เข้มแข็ง และยอมแพ้อะไรอะไรง่าย ๆ การสนับสนุนเสริมสร้างให้ลูกมี Grit ในระดับสูง จึงนับว่าเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อสร้างความแกร่ง เสริมความสุข ความสำเร็จของลูก ดังนั้นพ่อแม่ สามารถดำเนินการส่งเสริม Grit ให้ลูกได้ โดย การส่งเสริมให้ลูกค้นหาความชอบด้วยตนเองผ่านการสนับสนุนการเอาใจใส่ของพ่อแม่ เปิดโอกาสให้ลูกได้ค้นหาและทำในสิ่งที่ชอบโดยอิสระ พ่อแม่คอยให้คำปรึกษา และพร้อมเป็นแบบอย่างที่ดี ในการทำกิจกรรมต่างๆพ่อแม่ควรตั้งความหวัง และให้งานยาก ท้าทายที่เหมาะสมกับวัยของลูก อีกทั้งส่งเสริมให้ลูกเน้นการฝึกปฏิบัติอย่างถูกต้อง และให้เวลาในการฝึกฝนที่มากพอ และเมื่อเกิด ความผิดพลาดหรือล้มเหลวในการงานที่ทำ พ่อแม่ควรสอนให้ลูกเข้าใจว่า ความล้มเหลวเป็น สิ่งที่ไม่ถาวร เราสามารถพลิกจากความล้มเหลวเป็นความสำเร็จได้ ซึ่งอาจเริ่มจากการให้ลูกทำงานบ้านด้วยตนเอง ดูแลกิจวัตรประจำวันของตนเอง พร้อมพูดคุยกับลูกถึงประโยชน์ของความพยายาม ชวนลูกอ่านหนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ Grit เช่น บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เรื่อง พระมหาชนก เป็นต้น

Grit เป็นคุณลักษณะหนึ่งที่ส่งเสริมให้นักเรียนประสบความสำเร็จ จากความพยายาม ความรักในสิ่งที่ทำ และพลังของการฝึกฝนที่ถูกต้อง มีการปรับปรุงพัฒนาอยู่ตลอดเวลา (Deliberate practice) โดยพ่อแม่ ครู อาจารย์ หรือผู้ปกครองที่ดี ควรสนับสนุนการฝึกฝนตาม 4 องค์ประกอบดังนี้ 1) มีเป้าหมายที่ยากแต่ชัดเจน 2) ฝึกอย่างมีสมาธิ และพยายามเต็มที่ 3) มี feedback หรือการสะท้อนกลับทันทีอย่างมีข้อมูลหลักฐาน และ 4) ฝึกซ้ำโดยมีการไตร่ตรองสะท้อนคิดและหาทางปรับปรุง การเลี้ยงดูของพ่อแม่มีส่วนสำคัญอย่างมากที่จะส่งเสริมให้ Grit สูงขึ้นได้ โดยพ่อแม่ต้องตั้งความหวัง สนับสนุนลูกให้ได้พบกับสิ่งแวดล้อมที่เต็มไปด้วยความท้าทาย ช่วยลูกค้นหาความชอบ ส่งเสริมและสนับสนุนให้ลูกได้เรียนรู้จากประสบการณ์ของตนเอง ที่ต้องใช้ความพยายาม มานะ อดทน แต่ทั้งนี้พ่อแม่ ครู หรือผู้ปกครองที่เกี่ยวข้อง ต้องมีทักษะในการมอบหมายงานที่ยากและท้าทายในระดับที่เหมาะสมกับช่วงวัยและความสามารถ เพราะการที่จะประสบความสำเร็จได้จริงต้องอาศัยการฝึกฝนและมีความพยายามมากพอ ดังคำกล่าวของ อัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ ที่ว่า “มีพลังงานเพียงอย่างเดียวเท่านั้นที่แข็งแกร่งกว่าพลังงานไอน้ำ แข็งแกร่งกว่าพลังงานไฟฟ้าและปรมาณู พลังงานนั้นคือ ความพยายามของมนุษย์”



บรรณานุกรม

ธนพจน์ โพสมัคร. (2561). **การพัฒนารูปแบบการเสริมสร้างกริท (Grit) ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.** (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม).

Duckworth, A. L., Peterson, C., Matthews, M. D., & Kelly, D. R. (2007b). Grit Perseverance and passion for long-term goals. **Journal of Personality and Social Psychology, 92(6),** 1087–1101.

Duckworth, & Gross. (2014). Self-Control and Grit : Related but Separable Determinants of **Success. Current Directions in Psychological Science, 23(5),** 319-325.

Dweck, C., Walton, G. M., & Cohen, G. L. (2011). **Academic tenacity: Mindsets and skills that promote log-term learning.** *WA:* Bill & Melinda Gates Foundation.

Farrington, C. A., Roderick, M., Allensworth, E., Nagaoka, J., Keyes, T. S., Johnson, D. W., & Beechum, N. O. (2012). **Teaching adolescents to become learners. The role of Noncognitive factors in shaping school performance: A critical literature review.** Illinois: University of Chicago Consortium on Chicago School Research.

Heckman, J., Malofeeva, L., Pinto, R., & Savelyev, P. (2009). **The effect of the Perry Preschool Program on the cognitive and non-cognitive skills of its participants.** Chicago: University of Chicago.

Roberts, Y. (2009). **Grit: the Skills for Success and How They are Grown.** London : The Young Foundation.

Stoltz, P. G. (2014). **Grit-The New Science of What it takes to Persevere Flourish Succeed.** United States of America: ClimbStrong Press, Inc.

Suzuki, Tamesue, Asahi, & Ishikawa. (2015). Grit and Work Engagement: A Cross-Sectional Study. **PloS one,**10(9), 1-11.

Thaler, L. K., & Koval, R. (2015). **Grit to Great: How Perseverance, Passion, and Pluck Take You from Ordinary to Extraordinary.** NY: Crown Business.

Tough, p. (2012). **How children succed : Grit, curiosity, and the hidden power of character.** New York: Houghton Mifflin Harcourt.