



การนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ ๕

"The 5th Buditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (5th BPI – ANC)"

และการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ ๔

"The 4th Buditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education"



“พหุศาสตร์ ภูมิศิลป์ ณ ดินด้ามขวาน”

The Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom
at the Southern Thailand : IAST

BPI CONFERENCE 2021

ระหว่างวันที่ ๑๓ - ๑๕ สิงหาคม ๒๕๖๔
ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

📍 วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

☎ ๐ ๗๔๔๔ ๐๔๔๔

📧 E-mail : bpiconference2021@bpi.mail.go.th



การนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ ๕

"The 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (5th BPI – ANC)"

และการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ ๔

"The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education"



“พหุศาสตร์ ภูมิศิลป์ ณ ดันต้ามชวาน”

The Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom
at the Southern Thailand : IAST

BPI CONFERENCE 2021

ระหว่างวันที่ ๑๓ - ๑๕ สิงหาคม ๒๕๖๔

ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

เจ้าภาพหลัก :

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง

เครือข่ายร่วม

1. กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม
2. สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ
3. มหาวิทยาลัยทักษิณ
4. มหาวิทยาลัยนเรศวร
5. มหาวิทยาลัยขอนแก่น
6. มหาวิทยาลัยการกีฬาแห่งชาติ
7. มหาวิทยาลัยการกีฬาแห่งชาติ วิทยาเขตตรัง
8. มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต
9. มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
10. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรราชธานี
11. มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
12. มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
13. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตหาดใหญ่
14. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง
15. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

การนำเสนอบทความวิชาการ ผลงานวิจัย มีดังนี้

ระดับชาติ

- กลุ่มที่ 1 ด้านดุริยางคศิลป์
- กลุ่มที่ 2 ด้านนาฏศิลป์
- กลุ่มที่ 3 ด้านทัศนศิลป์
- กลุ่มที่ 4 ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ระดับนานาชาติ

- กลุ่มที่ 1 ด้านดุริยางคศิลป์
- กลุ่มที่ 2 ด้านทัศนศิลป์
- กลุ่มที่ 3 ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ผู้ที่คัดเลือกบทความวิชาการ ผลงานวิจัย เพื่อนำเสนอครั้งนี้ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ (Peer Review) ตรงตามสาขาวิชานั้น ๆ

บทนำ

วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จัดการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 5 และการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4 “พหุศาสตร์ ภูมิศิลป์ ณ ถิ่นด้ามขวาน” BPI CONFERENCE 2021 ในระหว่างวันที่ 13 - 15 สิงหาคม 2564 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง มีวัตถุประสงค์ เพื่อการเผยแพร่องค์ความรู้ที่เกิดจากการศึกษา การวิจัยของนักการศึกษา และนักวิจัย ทั้งสถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชน และเป็นเวทีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ การแบ่งปันประสบการณ์ของนิสิต นักศึกษา รวมทั้งคณาจารย์ และนักวิจัยทั่วไป การนำเสนอบทความวิชาการ และผลงานวิจัยสู่สาธารณชนในระดับชาติ และนานาชาติ ได้แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มนาฏศิลป์ กลุ่มดุริยางคศิลป์ กลุ่มทัศนศิลป์ และกลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม และในปีนี้มีบทความวิชาการ และงานวิจัยเข้าร่วมรวมทั้งหมด 63 ผลงาน มีเจ้าภาพร่วมจัดงานทั้งหมด 15 สถาบัน

ผลกระทบต่อสถานการณ์การแพร่ระบาดของ COVID-19 อย่างรุนแรงอยู่ในขณะนี้ แต่วิทยาลัยได้จัดการนำเสนอบทความวิชาการและผลงานวิจัย ในระบบ CONFERENCE แบบ New Normal ซึ่งมีข้อจำกัดหลายประการ แต่สะท้อนให้เห็นว่าวิทยาลัยมีความตั้งใจ และให้ความสำคัญ มุ่งมั่น กับการเป็นแหล่งเรียนรู้ด้านการวิจัยและพัฒนาองค์ความรู้ เพิ่มศักยภาพและความเข้มแข็งสู่สังคมเป็นอย่างดี สอดคล้องกับพันธกิจหลักของวิทยาลัยที่มุ่งเน้นผลิตบัณฑิตที่มีคุณภาพ และสร้างสรรค์งานวิจัยและนวัตกรรมสู่การนำไปใช้เพื่อพัฒนาการศึกษา ชุมชน และท้องถิ่นอย่างยั่งยืน

วิทยาลัยขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทั้งภายใน และภายนอกทุกท่าน ที่ช่วยในการคัดกรองผลงานที่นำเสนอ และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกฝ่ายที่ได้สนับสนุนและให้การช่วยเหลือให้การนำเสนอบทความวิชาการ และผลงานวิจัยครั้งนี้จนสำเร็จ ลุล่วงไปได้ด้วยดี

Introduction

Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture will hold an Academic Article National Conference (5th BPI - ANC) and “The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research In Culture and Education entitled “Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand” BPI CONFERENCE 2021. The conference will be held from 13 - 15 August 2021 at Phatthalung College of Dramatic Arts, Muang District, Phatthalung Province, Thailand. The objectives are to disseminate knowledge arising from the educators’ study, researchers from both public and private educational institutions and also to be a platform to exchange knowledge, share students’ experiences including faculty and general researchers. The presentation of academic articles and researches will be divided into 4 divisions; (1) Performing Arts, (2) Music, (3) Visual Arts, and (4) Education and Culture. This year, there is a total of 63 academic articles and researches from 15 institutes co-hosting the event.

With the Corona Virus (Covid-19) pandemic continuously spreading globally and impacting education as a whole, we have to endure and continue our duties as educators and learners. With this “New Normal”, Phatthalung College of Dramatic Arts and the whole Community, we have to adjust and find ways to continue this conference regardless of the limitations it might present. This action will reflect our intention to be in the forefront of research and be a learning institute that develops knowledge and strength of the society. This is in line with the College’s core mission that focuses on producing quality graduates and creates research and innovations for use in educational development for the community and local sustainability.

Phatthalung College of Dramatic of Arts would like to express its gratitude to all the professors, teachers and everyone who read and screened the articles that were submitted to the committee. We would also like to acknowledge the support and assistance of all involved parties that made this event a possibility and a success.





Opening ceremony

by Mrs. Nipa Sopasamrith, The president of Bunditpatanasilpa Institute
The 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference
and The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research
In Culture and Education in the theme of
“Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”
Saturday 14th, August, 2021 at Phatthalung College of Dramatic Arts

.....

Executives of Bunditpatanasilpa Institute, Experts, Faculties and all Participants. I am honoured and pleased to be invited to officially open The 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference and The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research In Culture and Education entitled “Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”

Educational management, supporting religion, arts, and culture are some of the few important policies of the government. Therefore, the professional education in Arts of Bunditpatanasilpa Institute and the associated institutes play an important role in educational management by using cultural dimension as social capital to promote the government policies--being stable, prosperous, and sustainable; and make a social capital creation and restoration tangible. This conference is a great opportunity to disseminate a wide range of research in culture and arts to be widely applied to associated organisations, which is one the effective ways to enhance the country’s growth. Moreover, this conference can also demonstrate academic collaboration amongst the universities with the supportive government sectors, including the National Research Council of Thailand and the Office of the Higher Education Commission. This can be a significant impact encouraging the flourish of cultural and artistic knowledge to lead to the 21st century innovation for Thailand to be ready for the ASEAN and international competitive levels.

On behalf of the Ministry of Culture, I would like to thank all the lecturers and researchers with your submitted papers and experts who dedicated themselves to improve the quality of each paper to attain the academic standards set forth by this conference. I would like to extend my heartfelt gratitude to the fifteen Academic Institutions who collaborated to make this event possible. My appreciation also goes to all the administrative teams from Bunditpatanasilpa Institute, who worked tirelessly and devoted themselves to organise this conference perfectly.

Now, I would like to officially open The 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference and The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research In Culture and Education entitled “Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”. I wish this event a huge success and to all participants to accomplish their goals.

Thank you very much.





Report to The BPI conference

Asst. Prof. Dr. Phuri Wongwichian

The 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference
and The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research
In Culture and Education in the theme of
“Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”
Saturday 14th, August, 2021 at Phatthalung College of Dramatic Arts

On behalf of Bunditpatanasilpa Institute organising the 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference and the 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research In Culture and Education in the theme of “Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”, myself, Mr. Phuri Wongwichean, Assistant to the President of Bunditpatanasilpa Institute, would like to express my sincere appreciation to Mrs. Nipa Sopasamrith who graciously came to this conference as the president of the ceremony.

The purpose of this conference is to broaden a wide range of academic and creative research concerning performing arts, visual arts, music, culture and education. This conference is also organised to encourage the exchange of knowledge, academic experience and collaboration amongst academic lecturers, researchers along with students to reinforce the academic strength of the institute as the essential element for cultural safeguard and creativity.

This conference is organised with the collaborative efforts from the fifteen organisations, which can be seen in the event handbook.

1. Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation
2. National Research Council of Thailand (NRCT)
3. Thaksin University

4. Naresuan University
5. Khon Kaen University
6. Thailand National Sports University
7. Thailand National Sports University, Trang campus
8. Phuket Rajabhat University
9. Songkhla Rajabhat University
10. Udon Thani Rajabhat University
11. Surindra Rajabhat University
12. Surattani Rajabhat University
13. Mahachulalongkornrajavidyalaya University, Hat Yai campus
14. Prince Of Songkla University, Trang Campus
15. Prince of Songkla University, Pattani Campus

It is an honour to have a number of distinguished lecturers here with us, including Assistant Professor Dr. Charoenchai Chonpairot , Associate Professor Dr. Anukoon Rotjanasuksomboon, Associate Professor Dr. Sawit Pongvat and Professor Emeritus Preecha Thaonthong (National Artist of Thailand) who will be giving a lecture for this conference on the topic of “Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”.

There is a total of sixty-one papers that will be presented to us in this conference; fifty papers in Thai and eleven papers in English. Every single paper was reviewed, edited and approved by senior experts who specialize in particular areas.

Now, may I invite the president of the ceremony, Mrs. Nipa Sopasamrith , President of Bunditpatansilpa Institute, to give a welcome speech and open the conference.

Thank you very much.

ภาพการแสดงพิธีเปิด





การแสดงพิธีเปิดเนื่องในงานวิจัยระดับชาติ และระดับนานาชาติ

ชุด “เสน่ห์ศิลป์เมืองหนังโนรา แข่งโพน-ลากพระออกพรรษา ศิลปเมืองตะลุง”

การแสดง ชุด “เสน่ห์ศิลป์เมืองหนังโนรา แข่งโพน-ลากพระออกพรรษา ศิลปเมืองตะลุง” เป็นการแสดงที่วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุงได้นำเอาเอกลักษณ์ วิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรม ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวพัทลุง มาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้าน นำเสนอในรูปแบบการแสดงร่วมสมัย จะเริ่มด้วยเพลงพื้นบ้าน บทร้องกล่าวถึง จังหวัดพัทลุงที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์โบราณสถาน โบราณวัตถุ ทรงคุณค่าทางวัฒนธรรม แหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติที่สวยงาม ชาวบ้านมีวิถีชีวิตเรียบง่ายหนังตะลุงเป็นศิลปะการเล่นเงาของภาคใต้ เป็นมรดกที่มีชนบ จาริต และพิธีกรรมมาแต่โบราณ โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงของจังหวัดพัทลุง การแสดงเพื่อความบันเทิงและประกอบพิธีกรรม แข่งโพน-ลากพระเป็นการละเล่นที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวพัทลุง นิยมแข่งขันกันในวันออกพรรษา ชาวบ้านจะร่วมทำบุญตักแตงพนมพระ ตามความเชื่อในพุทธศาสนา จบด้วยการนำเสนอมิติชีวิตของชาวทะเลน้อย ซึ่งเป็นพื้นที่ชุ่มน้ำโลกหรือแรมซาร์ไซท์ และเป็นอุทยานแห่งชาติที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย มีความสวยงามมีความสมบูรณ์เป็นที่อาศัยของนกน้ำหลายหลากพันธุ์ และพืชไม้นานาพันธุ์มากมาย



The Opening performance on BPI Conference 2021

“The Charming Art of Nora, Phon-Lak Phra Buddhist Lent Talung, and City Arts”

“The Charming Art of Nora, Kaeng Phon-Lak Phra Buddhist Lent Procession and The City of Shadow Art Play” performance is created by Phatthalung College of Dramatic Arts, Bundipatanasilpa Institute. This dance performance expresses the unique lifestyle and identity of Phatthalung Province. It has brought together local traditions, culture, music and arts in one medium and presented in a contemporary style. The performance highlights some historical, cultural and valuable traditions of the province as well as feature some natural attractions. The three components of this dance performance are (1) The Nora dance, which is a famous folk show in Phatthalung; (2) Kaeng Phon-Lak Phra Okpansa, which is a Buddhist Lent Procession highlighted with the beating of drums; and (3) Shadow Play, which is a traditional style of shadow puppetry from southern Thailand. All of this will be presented with Phatthalung province as the backdrop of the performance and emphasizing how the people of the province go by their day-to-day life.



กำหนดการ

การนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ครั้งที่ 5 และการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ ครั้งที่ 4
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

“พหุศาสตร์ ภูมิศิลป์ ณ ถิ่นด้ามขวาน”

BPI CONFERENCE 2021

วันที่ 14 สิงหาคม 2564

เวลา

กิจกรรม

08.30 - 09.00 น. ลงทะเบียนทางระบบออนไลน์

09.00 - 09.15 น. ชมวิดีโอทัศน์แนะนำสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการแสดงศิลปวัฒนธรรมไทย

09.15 - 10.00 น. พิธีเปิด

10.00 - 10.30 น. พิธีประกาศเกียรติคุณ เจ้าภาพร่วม ผู้สนับสนุน และผู้นำเสนอที่มีผลงานดีเด่น

10.30 - 12.00 น. การเสวนาพิเศษ หัวข้อ “พหุศาสตร์ ภูมิศิลป์ ณ ถิ่นด้ามขวาน”

ด้านดุริยางคศิลป์ โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์

ด้านนาฏศิลป์ โดย รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล ไรจนสุขสมบูรณ์

รองศาสตราจารย์ ดร.สชาติพร พงศ์วิษฐ์

ด้านทัศนศิลป์ โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง

12.00 - 13.00 น. รับประทานอาหารกลางวัน ชมการบรรเลงดนตรี และการแสดงศิลปวัฒนธรรมไทย

13.00 - 18.00 น. แบ่งกลุ่มนำเสนอผลงานวิจัยภาคบรรยาย

ระดับชาติ

กลุ่มที่ 1 ด้านดุริยางคศิลป์

กลุ่มที่ 2 ด้านนาฏศิลป์

กลุ่มที่ 3 ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ระดับนานาชาติ

กลุ่มที่ 1 ด้านทัศนศิลป์ และด้านการศึกษา

และวัฒนธรรม

กลุ่มที่ 2 ด้านดุริยางคศิลป์



Schedule

“The 5th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (5th BPI - ANC)”

and

“The 4th Bunditpatanasilpa Institute International Conference on
Research In Culture and Education”

Bunditpatanasilpa Institute

“Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand”

BPI CONFERENCE 2021

August 14th, 2021

Time	Activity								
08.30-09.00 am.	Registration (online)								
09.00-09.15 am.	Bunditpatanasilpa Institute Presentation and Cultural Arts VDO Show								
09.15-10.00 am.	Opening Ceremony and Special Lecture								
10.00-10.30 am.	Awarding Ceremony - Awarding of plaques and certificate to participants, sponsors and guests - Special Award for Best in Oral Presentation								
10.30-12.00 am.	Research on Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom Keynote Presentation : Division of Music by Assistant Professor Dr. Jarernchai Chonpairot Keynote Presentation : Performing Arts by Associate Professor Dr. Anukoon Rotjanasuksomboon and Associate Professor Dr. Sawit Pongvat Keynote Presentation : Arts Program in Visual Arts by Professor Emeritus Preecha Taothong								
12.00 am-01.00 pm.	Lunch - Presentation on Thai Cultural Art VDO Show								
01.00-06.00 pm.	Research Lecture Section								
	<table><tr><th>National Section</th><th>International section</th></tr><tr><td>- Division of Music</td><td>- Arts Program in Visual Arts and</td></tr><tr><td>- Division of Performing Arts</td><td>Education and Culture</td></tr><tr><td>- Education and Culture</td><td>- Division of Music</td></tr></table>	National Section	International section	- Division of Music	- Arts Program in Visual Arts and	- Division of Performing Arts	Education and Culture	- Education and Culture	- Division of Music
National Section	International section								
- Division of Music	- Arts Program in Visual Arts and								
- Division of Performing Arts	Education and Culture								
- Education and Culture	- Division of Music								

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ห้อง 1 : การศึกษาและวัฒนธรรม 1 เวลา 13.00 – 18.00 น.

ผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤษ วงศ์วิชัย

ผู้ดำเนินรายการ

1. นางโสภา ชัยเขตต์ 2. นางภัทรภรณ์ กาญจนารัตน์

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
1	การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตร ศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) ส่วนภูมิภาคภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	ปาริชาติ แซ่เบ๊	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช
2	การใช้ภาษาสื่อสารเกี่ยวกับสถานการณ์ การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ในประเทศไทย	มณี เทพาคมภู	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี
3	การพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาชีวศึกษา โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญาร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์	ปิยะบุตร ถิ่นถา	วิทยาลัยนาฏศิลป์
4	การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้ การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของ ครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา	ญดาภักดิ์ กัลปติ	สำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา
5	ผลการใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2	นิงพพร นิงพพรพงศ์	โรงเรียนเมืองกระบี่ จังหวัดกระบี่
6	การพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกทักษะ ร่วมกับเทคนิค STAD โรงเรียนในสังกัดสำนักงาน คณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา	เบญจมาศ หาระเอี่ยม ประภาศ ปานเจียง อริสรา บุญรัตน์	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่
7	การพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของการสอน ด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัว เป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสังกัดสำนักงาน การศึกษาเอกชน อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา	สมพงษ์ ศรีประสิทธิ์ ประภาศ ปานเจียง ชุติมา หักโร	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม (ต่อ)

ห้อง 1 : การศึกษาและวัฒนธรรม 1 เวลา 13.00 – 18.00 น.

ผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กุรี วังศิริชัย

ผู้ดำเนินรายการ

1. นางโสภา ชัยเกตุ 2. นางกักรรณิ กาจนารัตน์

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
8	ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษ โดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ ร่วมกันของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6	อารีรัตน์ อินทะรัตน์ เก็ดลวา บุญปรากฏ จุฑารัตน์ คชรัตน์	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่
9	การพัฒนารูปแบบการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโรงเรียนเอกชน ในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา	ณุดาภักดิ์ กัลปิติ	สำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา
10	ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะ ปฏิบัติของเดวิส รายวิชานาฏศิลป์ ชุดนาฏยา ลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพญากษัตริย์	วรรณวิษา วงษ์วิจารณ์ คำรณ สุนทรานนท์ รจนา สุนทรานนท์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลธัญบุรี
11	การพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลองสะบัดชัยตาม แนวคิดเกสตัลท์ (Gestalt's Theory) ของนักศึกษา ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์	ว่าที่ ร.ต.อัมพล สังขเศรษฐี	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี
12	รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4	จิรวรรณ ยิ่งขจร	โรงเรียนเทศบาล 2 (วัดชนาธิปเฉลิม) ตำบลคลองขุด อำเภอเมือง จังหวัดสตูล

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ห้อง 2 : ห้องการศึกษาและวัฒนธรรม 2 เวลา 13.00 – 18.00 น.

ผู้ทรงคุณวุฒิ

1. อาจารย์ ดร.วรินทร์ เบญจศรี 2. ดร.กัลยาณี ยังสังข์

ผู้ดำเนินรายการ

1. นางสาววันดี ไชยไพจิตร 2. นายเอกลักษณ์ หนูคง

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
1	การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ : เพลงระบำกลสมหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส	วารี ทิมอินทร์ รจนา สุนทรานนท์ คำรณ สุนทรานนท์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลธัญบุรี
2	การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงขลุ่ย ในรายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย	ณัฐธยา รังสิยานนท์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุโขทัย
3	การพัฒนารูปแบบการนิเทศการสอนด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอน ในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา	ดร.ศิตารัก ร่มโพธิ์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครราชสีมา
4	ผลการจัดการเรียนรู้ : ระบำกฤดาภินิหาร โดยทักษะปฏิบัติของเดวิส	ขมพร จันทรวินบูลย์ คำรณ สุนทรานนท์ รจนา สุนทรานนท์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลธัญบุรี
5	การดำเนินงานขาดจุดด้อย 500 พระชาติ : การสืบทอดและสร้างสรรค์อรรถกถาขาดกในบริบทร่วมสมัย	ณัฐวัตร อินทร์ภักดี	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช
6	ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5	ญาณินท์ รัตนพันธ์ เกตุฉวา บุญปรการ จุฑารัตน์ คชรัตน์	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่
7	การสร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	นันท์กานต์ แสงคำ	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช
8	เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3	สิริยากร สุวรรณสว่าง เกตุฉวา บุญปรการ จุฑารัตน์ คชรัตน์	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม (ต่อ)

ห้อง 2 : ห้องการศึกษาและวัฒนธรรม 2 เวลา 13.00 – 18.00 น.

ผู้ทรงคุณวุฒิ

1. อาจารย์ ดร.วรินทร์ เบญจศรี 2. ดร.กัลยาณี ยั่งยืน

ผู้ดำเนินรายการ

1. นางสาววันดี โชติพานิช 2. นายเอกลักษณ์ หนูคง

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
9	การพัฒนาแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นเพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ในการขับร้องเพลง สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาตราด กระบี่	พนมศักดิ์ บุญมาศ ประกาศ ปานเจียง อริสรา บุญรัตน์	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่
10	การจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	ทิพอนงค์ กุลเกตุ ปิญจพร อะโนดาช อำพน ชูมยวง	วิทยาลัยนาฏศิลป สุพรรณบุรี
11	รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2	สาธิตี ไกรราษฎร์	โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาเละฮ์เล) ตำบลบางนกด อำเภอมือง จังหวัดนราธิวาส
12	ความเชื่อในรามณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	กฤษฎ์เตจันท์ เสกฐานโชติจินดา	วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านนาฏศิลป์

ห้อง 3 : ห้องนาฏศิลป์ เวลา 13.00 – 18.00 น.

ผู้ทรงคุณวุฒิ

1. รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โชนสุขสมบัติ 2. รองศาสตราจารย์ ดร.สวัสดี พงษ์วัชร

ผู้ดำเนินรายการ

1. นายธวัชชัย ชัยศรี 2. นางชนาดา รัตนพันธ์

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
1	นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม	อโนทัย สัมอ่ำ กัญญาณัฐ จันทวงษ์ กัญญารัตน์ หายอด นันทกานต์ สดงาม ภนิดา ช่วยหล้า	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุโขทัย
2	ศิลปกรรมหุ่นหลวงในพิธีอภิเษกสถานแห่งชาติ พระนคร	ดร.สุรัตน์ จงดา	สถาบัน บัณฑิตพัฒนศิลป์
3	สุนทรียะด้านวรรณศิลป์ การแสดงพื้นบ้าน จังหวัดสุโขทัย ชุดร่างแหแบบท	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุโขทัย
4	ประเภททอวูธในการแสดงนาฏกรรมไทย	ภุมรินทร์ มณีวงศ์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุโขทัย
5	ภาพสลักนางอัปสร : ความงดงามในอดีตสู่นาฏศิลป์ ประจำชาติของกัมพูชา	ดารณี จันทมิไชย ทัศนีย์ ศิวบรรวัฒนา วิภาพร ฝ่ายเพ็ญ	วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์
6	กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุด ล่องลำปาว	กิตติยา ทาธิสา อังศุมาลิน ทาธิสา	วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์
7	อิทธิพลตะวันตกที่มีต่อละครร้องเรือสาวเครือฟ้า	ประภัสสร วรปรางกุล	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครราชสีมา
8	การศึกษบทบาททนุมนในการแสดงโขน	สิทธิชัย ตั้งจิตพัฒนกุล	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครราชสีมา
9	ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ลายเหมย	จณิสตา บุตรผล นันทินี ทองรอด สุวนันท์ ใจบุญ พนิดา บุญทองขาว วิกร ศุขศาสตร์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี
10	การแสดงสร้างสรรค์ชุด ลาซัง ได้ะชุมพุก	พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร ธวัชชัย ชัยศรี	วิทยาลัยนาฏศิลป์ พัทลุง

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านดุริยางคศิลป์

ห้อง 4 : ห้องดุริยางคศิลป์ เวลา 13.00 – 18.00 น.

รองศาสตราจารย์ ดร.สมศักดิ์ เทพแก่นจันทร์

ผู้ดำเนินรายการ

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กิตติชัย รัตนพันธ์ 2. นางทัศนีย์ เด่นยุคต์

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
1	กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ขึ้นพื้นฐาน กรณีศึกษา ครูสุวรรณ กลั่นรอด	นพดล พินิจ นรายุทธ พิทยศิลป์ ปิยะพงศ์ ไชยรัตน์ กณพ กัมเธิง ชยพร ไชยสิทธิ์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช
2	ปัญหา แนวทางแก้ไข และเทคนิคการฝึกเปียโน สำหรับนักศึกษาเครื่องมือเปียโน	อภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุโขทัย
3	พัฒนาการ และวิธีการปฏิบัติบางเรื่องที่ควรรู้ของ วงปี่จุมภาคเหนือ	ว่าที่ ร.ต. รัฐสินธุ์ ชมสูง	วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์
4	การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงสมัยนิยมสำหรับ วงดุริยางค์เครื่องลม	ศุภายุทธ ผาผาง	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครราชสีมา
5	การสร้างสรรค์ทำนองขอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้”	ว่าที่ร.ต.สรบัญชา หั่นแสวง วัชรเมธย์ อรัณยานาค สาริศา ประทีปช่วง	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช
6	การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิง วัฒนธรรม กรณีศึกษาหัวนายแวง ชุมชนเขาแก้วแสน ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กรฤต นิลวานิช	มหาวิทยาลัย ราชภัฏสงขลา
7	“ฝากเพลงถึงเธอ” ในท่วงทำนองไมตรีเรียน	กัจจกร กาญจนถาวร	มหาวิทยาลัย ราชภัฏสงขลา
8	ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ดนตรีร้องเง้ กรณีศึกษาดนตรีร้องเง้ฝั่งตะวันออก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิชัย มีศรี สัญญา เผ่าพิงพันธุ์	มหาวิทยาลัย ราชภัฏสงขลา
9	การประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่า แซกโซโฟน : กรณีศึกษาเพลงปี่หนังตะลุง นายควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน)	ชุมชน สีบวงค์	มหาวิทยาลัย ราชภัฏสงขลา
10	การปฏิบัติเครื่องเป่าเบื้องต้นโดย อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ	เศรษฐภูมิ ปัญญาวังค์ ศิริพงศ์ สมบูรณ์	วิทยาลัยนาฏศิลป์ ร้อยเอ็ด

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านดุริยางคศิลป์ (ต่อ)

ห้อง 4 : ห้องดุริยางคศิลป์ เวลา 13.00 – 18.00 น.

รองศาสตราจารย์ ดร.สมศักดิ์ เทพแก่นจันทร์

ผู้ดำเนินรายการ

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กิตติชัย รัตนพันธ์ 2. นางกษณีย์ เด่นยุคดี

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
11	เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลกลอนไหว้ครู ของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่	ชยพล เพียรชนะ	วิทยาลัยนาฏศิลป์ ร้อยเอ็ด
12	เพลงหน้าพาทย์ในพิธีอภิเษกโศภิบาล	นิทัศน์ ชูเจ็ด	วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์
13	ความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ “ตระ” ในเพลงเรื่อง เศรษฐี	เจริญเสกข์ ปลั่งปรีชา	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี
14	การฝึกทักษะในการติดจะเข้โดยอาศัยเพลงฉิ่งและ เพลงเดี่ยว	บรรพต โปทา	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี



การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านดุริยางคศิลป์ ระดับนานาชาติ

ห้อง 5 : ห้องดุริยางคศิลป์ 2 เวลา 13.00 – 18.00 น.

รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิศวิกิแพทย์

ผู้ดำเนินรายการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นกมล กิพยรัตน์

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
1	Some Issues Affecting the Performing Arts of Dan Ca Hue - Concerns and Orientations	Dr. Duong Thi Lan Huong	Hue Academy of Music.
2	The Role of Piano in Vocal Training in Vietnam	Huong Ha Mai	Hue Academy of Music.
3	A Charming sound of Pi Phu Thai	Yothin Phonkhet Nopparat Buapat Porn Yongdee Chainat Mapet Chainarong Tonsuk	Roi-Et College of Dramatic Arts
4	Rong-Ngeng Respond to What a Musical Work Is	Dr. Suttirak Iadpum Asst. Prof. Weerasak Aksorntaung Asst. Prof. Atipon Anukool	Songkhla Rajabhat University
5	Factors Influence Composing the Song for Thai Musicals	Theerawut Kaeomak	Songkhla Rajabhat University
6	The Effect of Learning a Musical Instrument on Language Learning Skills	Suttirak Iadpum Sittichok Kabilapat Kamjohn Kanchanathaworn	Songkhla Rajabhat University
7	Using a Instructional Package in Practicing Scales and Arpeggios of Third Year Students, Western Music Program, Faculty of Fine Art	Suttirak Iadpum	Songkhla Rajabhat University
8	Musical Instrument Design Among and Between Creators and Audience in Japanese Anime	Ching-Jie, Kang	Graduate Institute of Ethnomusicology Tainan National University of the Arts, Taiwan

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยาย ด้านทัศนศิลป์ และ ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ห้อง 6 : ห้องทัศนศิลป์ เวลา 13.00 – 18.00 น.

1. รองศาสตราจารย์ ดร.ตฤณ กิตติการอำพล 2. อาจารย์ ดร.ขรรค์ชัย วุฒิชัย

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรวัน แพทยานนท์

ผู้ดำเนินรายการ

1. นางสาวเยาวรัตน์ คงมา 2. Mr.Jay Mark Pinopio

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ผู้นำเสนอผลงาน	หน่วยงาน/สังกัด
1	บันทึกกลิ่นอายลวดลายถิ่นทักษิณา	วรรณวิสา พัฒนศิลป์	วิทยาลัยช่างศิลป์
2	Warm Reverie	Chutima Promdech	College of Fine Arts
3	Siam and it Cultural Policy toward the great power in 19th century	Kotchaphop Kornphetcharat	Ubon Rachathani University
4	The Effects of Using Problem-Based Learning in Learning Assessment and Evaluation Course for Third-Year Students of Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute	Satayu Songchan Tanapot posamak Jarawan RaiKham Siriporn Tichachart	Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts
5	Development of the Academic Achievement in the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd Year Undergraduate Students with Online Learning Management Using the Ts Techniques	Papha-on Kaewsawang	Lopburi College of Dramatic Arts
6	The Localization of Chinese Dance in the Klang Valley: The Works of Wong Kit Yaw	Douglas Philip Labadin	Master of Arts in Southeast Asian Studies, Chulalongkorn University
7	Transmedia Expressions of Fandom in Japanese 2.5 -Dimensional Musicals	Tzu Hsuan Hung	Tainan National University of the Arts

สารบัญ

Contents

Some Issues Affecting the Performing Arts of Dan Ca Hue - concerns and Orientations.....	1
Dr. Duong Thi lan Huong	
The Role of Piano in Vocal Training in Vietnam.....	13
Huong Ha Mai	
A Charming Sound of Pi Phu Thai	23
Yothin Phonkhet, Nopparat Buapat, Porn Yongdee, Chainat Mapet, Chainarong Tonsuk	
Rong-Ngeng Respond to What a Musical Work Is.....	37
Suttirak Iadpum, Asst. Prof. Weerasak Aksornitang, Asst. Prof. Atipon Anukool	
Factors Influence Composing the Song for Thai Musicals.....	47
Theerawut Kaemak	
The Effect of Learning a Musical Instrument on Language Learning Skills.....	55
Suttirak Iadpum, Sittichok Kabilapat, Kamjohn Kanchanathaworn	
Using a Instructional Package in Practicing Scales and Arpeggios of Third Year Students,	63
Western Music Program, Faculty of Fine Art	
Suttirak Iadpum	
Siam and it Cultural Policy Toward the Great Power in 19th Century.....	73
Kotchaphop Kornpetcharat	
The Effects of Using Problem-Based Learning in Learning Assessment and Evaluation Course.....	89
for Third-Year Students of Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute	
Satayu Songchan, Tanapat posamak, Jaruwat RaiKham, Siriporn Tichachart	
Development of the Academic Achievement in the Course of the Skills of the	99
Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2	
with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques	
Papha-on Kaewsawang	
The Localization of Chinese Dance in the Klang Valley : The Works of Wong Kit Yaw.....	113
Douglas Philip Labadin	
Transmedia Expressions of Fandom in Japanese 2.5-Dimensional Musicals.....	127
Tzu Hsuan Hung	
Warm Reverie.....	139
Chutima Promdech	
การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษา.....	155
หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) ส่วนภูมิภาคภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	
An Analysis of Factors Influencing toward Doing Art Thesis for Teaching	
Development Students in Bachelor of Education Program (5-Year Program) of South Campus,	
Bunditpatanasilpa Institute.	
พาธิชาธิ แซ่บ	
Parichat Saebae	

การพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยตนเองและพลวัตวิถีทางการเรียนอาชีวศึกษา169

โดยใช้ยุทธวิธีอภิปรายร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์

The Development of Self-Directed Learning Characteristic and Asean Studies Learning

Achievement Using Metacognitive Strategies with Social Media for the College of

Dramatic Arts Students

ปิยมุตร ทินทา

Piyabut Thintha

การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะ183

ของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

Development of a Research-based Teaching and Learning Model to Strengthen the

Competency of Teachers in Private Schools Nakhon Ratchasima Provincial Education Office.

ยาดาศ กัลปดี

Yadapak Kallapadee

ผลการใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2197

ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเมืองกระบี่

The Efficiency of the Knowledge Construction Instructional Model through Meme Face

on Learning Achievement in Music 2 Subject for Grade 8 Students

นิชพร นิตชพรพงศ์

Nitchaporn Nitchapornpong

การพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1.....213

โดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD โรงเรียนในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน

อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

The Development of Spelling Abilities of Prathomsuksa 1 by Using Skills Training Exercise

with STAD Techniques, Schools under the Office of the Private Education Commission,

Hat Yai District, Songkhla Province

เบนจามา หารเยี่ยม, ปรมาศ พานธิยัง และอริสรา บุญรัตน์

Benjamas Haniam, Prapas Panjiang and Arisa Boonrat

การพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของการสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัว.....223

เป็นประธานของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชน

อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

The Development of the Strength Teaching with a Body Weigh Resistance Exercise Program of

Obese Pratomsuksa 6 Students the Private Education Office Sadao District Songkhla Province

สมพงษ์ สอนประสิทธิ์, ปรมาศ พานธิยัง และชุติมา ทาสาร

Sompong Somprasit, Prapas Panjiang And Chutima Tasaro

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน.....233
ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

Learning Achievement in English Language Courses by Cooperative Learning Management,

Collaborative Learning Techniques of Prathomsuksa 6

อารีรัตน์ อินรัตน์, เกติฉา บุญปาราม, เสฎฐกรรัตน์ กษรัตน์

Areearat Intarat, Kettawa Boonprakam and Jutarat Kotcharat

การพัฒนารูปแบบการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับ.....241

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโรงเรียนเอกชนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

Development of a Technical Academic Management Model through Educational Supervision

Process to Enhance the Academic Achievement of Students in Private Schools

Nakhon Ratchasima Provincial Education Office.

ณดาภา กัลปดี

Yadapak Kallapadee

ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิดส์ รายวิชานาฏศิลป์ ชุมนานาสาส์นบ้านแหลม253

สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพญากษ

The Results of Learning by Using Davie's Instructional Model in Dramatic Arts Subject

Management in Ban Laem for Secondary 2 (Grade 8) Students of Wat Paphruk School

วรรณวิษา วงษ์วิจารณ์, คำธณ สุณทรานนท์, ธนา สุณทรานนท์

Wanwisa Wongwijam, Rojana Suntharanont, Kamron Suntharanont

ความเชื่อในรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา.....263

Belief Ramayana Scenes also Indicated in Sculpture of Prasat Hin Phimai, Phimai District,

Nakhonratchasima Province

กฤติยาชิน เสกขานาโชตจินดา

Grittayachin Sekhanachotchinda

การพัฒนาทักษะการปฏิบัติกลองสะบัดชัยตามแนวคิดเกสตัท์ (Gestalt's Theory) ของนักศึกษาชั้นปีที่ 1.....277

วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Developing Skills in Drum Practice Based on Gestalt's Theory of 1st year Students at

Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

อลัมพล สัจจนเสฐี

Alumpol Sangkhasethee

การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ : ระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติ.....289

ของเดวิดส์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

The Development of Academic Achievement Dance Course : Rabumnoksammu

by Using the Davies Practical Skill Instructional Model of Primary 4 (Grade 4) Students.

วารี ทิมอินทร์, ธนา สุณทรานนท์, คำธณ สุณทรานนท์

Varee Tim-in, Rojana Suntharanont, Kamron Suntharanont

บทความวิจัย เรื่อง การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power Point 2019 เพื่อพัฒนาทักษะ.....	299
การบรรเลงขลุ่ยในรายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย	
Creating the Programmed Instruction Program Microsoft Power Point 2021 for Development of Saw U Thai Music Skill 3 for Undergraduate Students Year 2 Sukhothai College of Dramatic Arts	
ณัฐธยา ธวัชยานนท์ Nattaya Rangsiyanon	
การพัฒนารูปแบบการนิเทศการสอนด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอน.....	313
ในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา	
Development of Supervision Model by Using Coaching of Student Teachers Faculty of Music Education, Nakhonratchasima College of Dramatic Arts	
ศศิธร ภูมิโพธิ์ Keytalux Rompho	
ผลการจัดการเรียนรู้ : ระบำภูตดาภิหารโดยทักษะปฏิบัติของเดววิสิ.....	323
Effect of Learning Thai Dance Kritasda Pinihan by Using Davie's Instruction Model	
ชนันพร จันทรวงศ์, คำธนา สุนทรานนท์, ธนา สุนทรานนท์ Chamaiporn Janitaravibun, Kamron Suntharanont, Rajana Suntharanont	
ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน337	
ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5	
Relationship between Condition and Problems of Learning Management and Learning Achievement of Prathomsuksa 5 Students.	
ณานิภา รัตนพันธ์, เกิดดาว บุญปราม, จุฑารัตน์ คุชรินทร์ Yanin Rattanapan, Kettawa Boonprakam, Jutharat Kocharat	
การดูนิทานชาดกชุดพจนกัย 500 พระชาติ : การสืบทอดและสร้างสรรค์อรรถกถาชาดกในบริบทร่วมสมัย.....351	
Phachonphai 500 Phrachat Jataka tale comics : Transmission and creation of Jataka-atthakatha in contemporary context	
ณัฐวดี อินทร์คำดี Nattawat Inpakdee	
การสร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....365	
Creating music for emotional development of early childhood using accents Southern folk music	
ณัททิภา นันทิกัม Nanthikant Sangkam	
เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3.....381	
Attitude Towards Learning in Chinese Language of Primary 3	
สิริยกร สุวรรณสว่าง, เกิดดาว บุญปราม, จุฑารัตน์ คุชรินทร์ Siriyakom Suwansawang, Kettawa Boonprakam, Jutharat Kocharat	

การพัฒนาแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นเพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ในการขับร้องเพลง391	
สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาเขต 3	
The Development of Basis Singing Practise for Singing Achievement of Matthayomsuksa 3	
Students the School in Secondary Education Service Area Office of Trang and Krabi	
พนมทิพย์ บุญนาค, ปรมาศ ปานเจียง, อริสรา บุญรอด	
Phanomsak Boonmard, Prapas Panjiang, Arisara Boonrad	
การจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู403	
วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี	
An Online Active Learning Instruction on Teacher Profesion Subject in COVID-19 Situation at	
Suphanburi College of Dramatic Arts	
ทิพย์อนงค์ กุลเกตุ, ปันจปอม อนอดาส, อัมพน ชุมยวง	
Thip-anong Gulgate, Panjapom Anodas, Ampon Chumyung	
รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์421	
ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2	
Report on the Development of a Practice Set for Practicing Thai Dance Skills Art	
Learning Subject Group : Dramatic Arts, Mathayomsuksa 2	
สาธิต ไกรราษฎร์	
Satanee Krairas	
รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ :435	
สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4	
Report on the Development of a Practice Set for Practicing Thai Dance Skills Art	
learning Subject Group : Dramatic Arts, Grade 4	
จิรวรรณ ยิงขจร	
Jirawan Yingkhajorn	
นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม.....445	
Creative Dance : Chang Lom	
อนิทัย ส้มอ่า, กันยานันท์ จันทร์วงษ์, กันยารัตน์ ตายอด, นันทกานต์ สอดงาม, นันทา ชูไฉลัม	
Anothai som-um, Kanyanat janwawong, Kanyarat tayod, Nanthakam sodngarm, Phanita chuailam	
ศิลปกรรมหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร.....459	
Art of Making Royal Puppet in Bangkok National Museum	
สุรัตน์ จงดา	
Surat Jongda	
สุนทรียะด้านวรรณศิลป์ การแสดงพื้นบ้าน จังหวัดสุโขทัย ชุดรางวัลแบบบท.....475	
The Literary Aesthetics of a Folk Play : Rum Wong Baeb Bot in Sukhothai	
สมบุญ พูลสาอวาทย์	
Somboon Panasawapak	
ประเภทอาวุธในการแสดงนาฏกรรมไทย.....491	
Types of Weapons In a Dramatic Arts Performances of Thailand	
ภูมรินทร์ มณีวงษ์	
Phoomarin maneewang	

ภาพสลักนางอัปสรา : ความงดงามในอดีตสู่นาฏศิลป์ประจำชาติของทัมพูชา.....	505
Nang Apsara Carvings : the Beauty of the Past to Cambodia National Dance	
ดาร์เนย์ จันทามิไซ, ทัสสะเนย์ สีวบะวอนวัตตะนา, วิภาพม ฟ่ายเพีย	
Daranee Chanthamixay, Tussanee Siwabowonwattana, Wipapom Faiphia	
กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุด ล่องลำปาว.....	515
The Creative Process of Isan Folk Dance – Longlumpao	
กิตติยา ทาธิสา, อังศุมาลิน ทาธิสา	
Kittiya Tatisa, Angsumalin Tatisa	
อิทธิพลตะวันตกที่มีต่อละครเรื่องสาวเครือฟ้า.....	527
The Influence of Western on the Sao Krua Fah Musical drama performance	
ปาริชาติสร วรปรางกุล	
Parphatsom Woraprangkul	
การศึกษานกบาหนุมานในการแสดงโขน.....	537
Analysis of Hanuman in Khon Performance	
สิทธิชัย ตังจิตรพัฒนกุล	
Sittichai Thangjitpatanakul	
ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ลายเหมย.....	551
The Creative Works of Lai Mei Contemporary Thai Dance	
จันทิสดา บุตรพล, เนติทิพย์ ทองรอด, สุวนันท์ ไชยบุญ, พนิดา บุญทองขาว, และ วีระกร สุขาศาสตร์	
Chanista Burphon, Nantinee Thongrod, Suwanan Jaiboon, Panida Boonthongkhao, Weerakorn Suksard	
การแสดงสร้างสรรค์ชุด ล่าชิง โต๊ะข่มพุก.....	565
Creative Dance of LASANG TOH CHUM PHUK	
พรเมศว บุณจันทร์เพชร, ธวัชชัย ชัยยศรี	
Pormtep Bunjanpech, Tawatchai Saisri	
กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงมโหรีวงใหญ่ขึ้นพื้นฐาน กรณีศึกษา ครูสุวรรณ กลั่นรอด.....	577
Knowledge of the Basic Performance of “Khong Wong Yai” Transfer Process Case Study	
Mr. Suwan Klunrod	
นพอด พินิต, นรายุทธ พิริยศิลป์, ปิยะพงศ์ ไชยรัตน์, กนกพ กิมเชียง, เฉยพร ไชยสิทธิ์	
Noppadon Pinit, Narayut Piriyasin, Priyapong Chairat, Kanop Kimchiang, Chayapom Chaiyisri	
ปัญหา แนวทางแก้ไข และเทคนิคการฝึกเปียโนสำหรับนักศึกษาเครื่องมโหรีไทย.....	591
Problems, Solutions and Piano Techniques for Non-Piano Major student	
อภิวิชย์ ลิมทวีเกียรติกุล	
Apichai Limtaveekietikul	
พัฒนาการ และหลักวิธีการปฏิบัติของ วงปี่จุม.....	599
The Development and Essential Practice of the Pii-Jum Ensemble	
รัฐสินธุ์ เชนสูง	
Ratasin Chamsung	

การเรียบเรียงเสียงประสานทเพลงสมัยนิยม สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม.....	619
The Arrangement of Popular Music for Wind Bands	
กตัญญู พฟอง	
Katayut Phaphong	
การสร้างสรรค์ทำนองของซำสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล”.....	631
The Melodies Creation of Saw Sam Sai (Three Strings Fiddle) in Seven Scales “Pleng Lo”	
สรบันชา มั่นใจดวง, วิชมณทิ อธิณยนาก, สาริกา ประทีปช่วง	
Sorabancha muensawang, Watchamon arunyanak, Sarisa prateepchuang	
การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยววัฒนธรรม กรณีศึกษาหัวนายแรง	643
The Creation of Music to Promote Cultural Tourism A Case Study of Hua Nai Reng	
Khao Kao Saen Community Tambon Khao Rup Chang Mueang District, Songkhla Province	
กรฤต นิลวานิช	
Korarit Nilvanich	
“ฟากเพลงถึงเธอ” ในท่วงทำนองโหมดอเรียน.....	655
“FARK PLAENG TUENG TUR” in the Melody of Dorian Mode	
กำจร กานจนทาว	
Kamjohn Kanchanathaworn	
ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ดนตรีรองเง็ง กรณีศึกษาดนตรีรองเง็งฝั่งตะวันออก.....	665
Study and Analysis of Rongngeng Composing PatternsA Case Study the Rongngeng of the	
East Coast	
พุ่มยาศาสตราจารย์วิชัย มีศรี, อาธารย์ศตินนา พาพิณพันธ์	
Assistant professor Wichai Mesri, Sanya Phaophuechphandhu	
การประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟน : กรณีศึกษาเพลงปี่หนังตะลุง นายควน ทวนยก.....	679
ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน)	
Applying Pee Nang Talung Music for Saxophone : A Case Study of Mr.Kuan Tuanyok	
National Artist Performing Art (Folk Music)	
ชุมชน สืบวงศ์	
Chumchon Suebwong	
การปฏิบัติเครื่องเป่าเบื้องต้นโดยอาจารย์ดำริห์ วรรณวิทยกิจ Basic Practice to play Music instrument	691
by Damrih Banawitayakit	
เศรษฐวุฒิ ปันยนาตวงศ์, ศิริพงษ์ สมบูรณ์	
Sedthavut Panyawatwong, Siriphong Somboon	
เทคนิคการสำทวงลิ้นทำนองอุบลนกลอนไหว้ครูของหมอจำส่มชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่.....	701
The Lam Thang San Technique of Molam Ubon Style in Wai Kru Verse of	
Master Somchai Inunchote for Young Generation	
เชยพล เพียรชนะ	
Chayapol Phainchana	

เพลงหน้าพาทย์ในพิธีอภิเษกโพธิ์บาทว์	715
Pleng Na Phad in the Ceremony of “Apithaipotibaht”	
นิทัศน์ ชูเชิด	
Nithat Chuchert	
ความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ “ตระ” ในเพลงเรื่องตม	729
The Meaning and Significance of Pleng Naphat “Tra” in Pleng Rueng Tres	
เจริญแสงษ์ ปลื้มปรีชา	
Jaroensek Pluempreecha	
การฝึกทักษะในการดีดจะเข้โดยอาศัยเพลงจิงและเพลงเดี่ยว	743
The Ja-Khay practice by using Pleng Ching and Pleng Deaw (solo song)	
บรรพต โปทา	
Banphot Pota	
บันทึกกลิ่นอายลวดลายถิ่นทักษิณา	751
Memory Lined from the Scent of Southern Folklife	
วรรณวิสา พัตนสิน	
Wanwisa Phattanasin	

Some Issues Affecting the Performing Arts of Dan Ca Hue - concerns and Orientations

Dr. Duong Thi Lan Huong*

Abstract

Through the process of contact, teaching and research, we have discovered a number of existing situations affecting the process of conservation and development. Dan Ca Hue music as follows: First, the next generation of descendants of traditional families ethnic music has less and less desire to continue the family tradition; Second, less and less people are pursuing this music genre, leading to the situation that great articles for today's young people are increasingly unfamiliar; Third, the quality status shows signs of deterioration. So to solve these problems, we need to analyze and understand some related influences issues: economic, aesthetic of society, individual and policy issues.

Keywords : Dan Ca Hue, Viet Nam traditional music, concerns and orientations.

Introduction

Dan Ca Hue is a traditional music form of Vietnam, born and formed in the 17th century and prospered in the 18th century**. In the opinion of some previous researchers, Dan Ca Hue was initially borrowed from a number of methods in the Vietnamese court music system, in order to relieve stress after working hours of mandarins of the imperial court. After that, the kings and mandarins loved to compose and gradually complete the systematic system of this music genre. Later, it spread to the common people and was loved and nurtured by the people. Becoming a unique musical product that combines smoothly and delicately between the two parts "Ca and Dan" of the Hue people, often performed in homes and mansions with some bosom friends. Until now, as we have seen, it has been nurtured, honed, and processed by the people here into a rich and mix that suits the "taste" of the people outside the palace, become soul, lifestyle in the spiritual life of Hue people. And was recognized by the Ministry of Culture, Sports and Tourism Dan Ca Hue as a national intangible cultural heritage in 2014.

However, in today's life, Dan Ca Hue music is facing a number of problems affecting the process of conservation and development. Below we would like to present some issues affecting Dan Ca Hue, and some concerns to orientation for conservation and development this unique musical form.

* Hue Academy of Music

** Dr. Duong Lan Huong, "Some thoughts on the history of Hue folk music", Ca Hue - National Intangible Cultural Heritage, Department of Culture and Sports of Thua Thien Hue, page 102, Thuan Hoa Publishing House, 2019.



1. Issues affecting Dan Ca Hue

Through the process of contact, teaching and research, we have discovered a number of existing situations Dan Ca Hue music as follows: First, the next generation of descendants of traditional families ethnic music has less and less desire to continue the family tradition; Second, less and less people are pursuing this music genre, leading to the situation that great articles for today's young people are increasingly unfamiliar; Third, the quality status shows signs of deterioration. So to solve these problems, we need to analyze and understand some related issues.

1.1 Economic conditions

Currently, when society is increasingly developing, along with many types of foreign cultures that overwhelm national culture, economic fluctuations are affecting the lives of individuals, the needs of each individual for daily life. Increasing is one of the biggest pressures for people living in this modern society. Therefore, in order to meet the above needs, all must strictly follow the rules of the economic game, and this has had a chain effect to many fields, including traditional music in general and Dan Ca Hue in particular. We can clearly see the direct influence on teaching at professional schools, centers, smelters of artists... to performing at venues all have an important part related to economic issues.

* Professional and non-professional teaching venues:

- *Professional schools* : In professional music schools, there is a big problem because now universities and high schools of all majors are opening massively leading to selection. School majors with students today have many advantages and are easier. In recent years, the number of enrollments for majors such as traditional music and Dan Ca Hue music at professional institutions such as Hue Academy of Music and Hue Intermediate of Culture and Arts has decreased. The school aims to ensure the target set by the Ministry of Education and the Department of Education, due to some objective factors such as self-management of revenues and expenditures, so even though candidates are sometimes not qualified, they still recruit to solve a number of difficulties to ensure funding for lecturers.

At the same time, the regulation of hourly payment for leading artisans to teach Dan Ca Hue music specialties has not met the needs of today's life, this issue also affects a lot psychological stability of teaching for generations of students at the school. Their lamentation and dissatisfaction often happen, for example, when talking to artist Kim Vang, she said, "We love our job so much that we accept to teach at Hue Conservatory of Music, but the salary is too small, in 2009 only paid 30,000 VND / class, in 2013 paid 50,000 VND / class, in 2015 it increased to 60,000 VND / class, in recent years it has decreased to 50,000 VND / class. But this



amount has to be paid until the end of a semester, sometimes it is late to wait for a whole year to be paid off. So it affects a lot in the cost of the family, if we only rely on this meager salary, how can we make a living?"

- *Unprofessional teaching locations* : Artists also need to make a living, so it is natural to collect tuition fees for teaching sessions. The typical teaching and learning is usually only 1 teacher and 1 student in each lesson, so the tuition fee for the majority is considered to be relatively high, the average lessons are from about 100,000 to 200,000 VND / lesson. Compared with the low standard of living and the salary prescribed by the government per capita today...the cost is also not small, so the learning that doesn't come to the end or dropping out in the middle is something that has happened. Although the value of effort spent in each lesson of artisans and artists is great, because of the distillation of professional experience, the effort spent on each lesson must be said to be a lot, even a lot. Due to old age and weakness, each time they finish teaching, they sometimes have to think for a few days because their voice can't stand it anymore. Because each song or lute requires very elaborate communication, some people say that after each teaching session, there are times when they "neglect rice" because they are too tired.

As for non-professional teaching centers, funds need to be shared for such needs as % deduction for the center, space rent, gas and other expenses, while tuition is collected from each child sometimes less than 100 thousand / month. So since then, it also has more or less influence on the teachers' psychology when they are wholeheartedly devoted to teaching, moreover, most of the students who come here mainly have play psychology.

**Service venues:*

Currently, Dan Ca Hue is said to be a spiritual specialty food for tourists to choose when coming to Hue, so the opening of restaurants, garden houses, hotels, dragon boats on the Huong River serves Dan Ca Hue, which has brought great revenue to the owners of this service. But there are also some problems to be solved in keeping its value right, depending on two factors between the needs of visitors and response the needs of visitors.

The problem of tourists' needs: Hue is a tourist city, with many landscapes, ancient tombs and temples of the Nguyen dynasties, is the cultural center of the country should gather all the quintessence of that feudal era. It is an interesting destination for those who want to go back to the past, rediscover the delicate identity of the nation left behind by their fathers and Dan Ca Hue is one of those quintessence. Therefore, visitors to Hue all want to listen to Dan Ca Hue once, and interesting destinations for them such as taking a boat on the Huong River, to see the river and listening to Dan Ca Hue, or enjoying food and enjoying the instrument at the same time Dan Ca Hue at hotel, restaurants...



With that demand, day services were opened wildly, the competition and profit from the number of domestic and foreign tourists coming to Hue is their main purpose, so the fight to lower prices to attract tourists is unavoidable work coming from these service centers. The lower the price, the more attractive tourists come and participate in the Dan Ca Hue tour, the more leads to a shortage of qualified actors...

So to response this need, some non-professional actors, has a little beauty, a little youthfulness, to practice one or two songs, they can get on the boat to perform side by side with their seniors. Compared to their seniors, the number of actors is far behind in terms of professionalism, so more than anyone else, they find personal relationships with boat owners or show hosts to exchange, or lower prices. become lower than the regulations and are under the direct control of these people without any objection, this is quite common because the family's economic situation is too difficult, because the economic gain from Nightly shows can feed and cover their lives more or less.

If this situation is allowed to last for a long time due to economic purposes, just a simple requirement, just a few easy to remember songs are enough to get on a boat or at a restaurant to perform, the current status of young people currently, who are not very eager to learn play and sing the big songs because it is difficult to learn and memorize, it becomes even more difficult. These issues have consumed a lot of pen and ink from the media, calling for proper management to bring this art back to its true meaning.

That's why the committee of Thua Thien Hue province issued with specific contents and goals: "Improving the quality of Ca Hue performance on the Huong river in order to preserve and promote the unique traditional artistic values of the Hue city. Creating a unique, attractive and high-quality cultural product for tourism, meeting the needs of people to enjoy art, domestic and foreign tourists when coming to Hue, contributing to promoting tourism development, local socio-economic development. Improve the efficiency of state management; responsibility and coordination of all levels, branches, organizations and individuals in organizing and managing Ca Hue performance activities on the Huong river"****

A big reason is that the long-standing concept of inheritance has been deeply ingrained in the minds of some older artisans, so the conservatives do not want to teach all their treasures or only teach a part. that for the younger classes later is a real thing. Therefore, after being asked by us, artisan Vinh Tuan, "What do you think about the problem that some artisans do not want to give their jobs to the younger generations today?" He said that "the cause of the loss so far has a profound cause that in the past it was usually only passed on to people in one's family, like hereditary but not to outsiders. It is a serious mistake that, according to him, young artists

**** Decision No. 1671 approving the project to improve the quality of Ca Hue activities on the Perfume River, dated July 24, 2008.



today should erase in themselves the thought of hiding that profession in the hope that many people will learn and love it, so that traditional music in general and Dan Ca Hue in particular is being developed more and more widely and closer to everyone"*****

** Chamber music groups*

These chamber music groups mostly come from the heart of wanting to preserve the quintessential values left by their forefathers, but after a while working at clubs like Club. Nguyen Thi Loi, because the investment funds from charity units no longer affect their continuous activities in teaching and performing, because artists and artists come here they also need to make a living.

If you want to go to the club, you also have to have money for gas, old artists who can't walk on their own sometimes need money to rent a cart, and young artists also need money to buy makeup and clothes for their performance. As for club. Ca Hue in Hue though similar to the style of the club. Nguyen Thi Loi, but on a larger scale, the purpose is also to promote the Dan Ca Hue music genre such as performing 2 weekly shows for free, but after a period of operation, it has more or less affected the business. In fact, because the musicians and singers also need to make a living, they can't afford to sell their jobs for free, so the club has reduced the performance time to 1 session/week.

Or club. Phu Xuan in Saigon at first seemed to operate more often because Ms. Vo Thi Ngoc Lan was the one who created the club to raise money and self-financed to operate, but until now, the fundraising it is more difficult, so the annual activities like the old days are no longer or less happening, but only based on the gigs due to individual needs or certain units call them to be able to organize them. To organize the concert, because of the needs of life, each musician who comes here to participate also needs to share in the economy to cover more or less expenses such as gas, makeup, clothes and food...

The impact caused by economic needs, if we do not have measures to respond and solve it in time, will create a very dangerous social problem, because the harm to these things, especially for the music genre, is very dangerous. Dan Ca Hue music is extremely loud. Let's keep this subject as a unique traditional art form of Thua Thien Hue. In recent years, the management of Dan Ca Hue and Dan Ca Hue activities on the Perfume River has made positive changes, contributing to promoting socio-economic development of the province and Hue city. However, Hue and Hue songs on the river still reveal some problems affecting the tourism environment and affecting the image and brand of Hue city.

**** Artisan Vinh Tuan, at home in Hue July 2013.



1.2 Aesthetic influences of society and individual:

1.2.1 The aesthetic influence of society

As society develops, the aesthetic of listening to music compared to before has also changed a lot. In the past, when listening to Dan Ca Hue music, people used to sit in warm rooms, the listeners were confidants, the space was quiet, not disturbed by the development of public equipment. The music makes the sound of the lute and lyrics deep, with few words, but mainly expressed in the passionate part, expressing the heart, expressing feelings and emotions...

Small details such as steaming bass before playing music to remove all the dust from the dust and straying to the future, like the artist Vinh Tuan "When playing Hue songs, you have to sit in the auditorium, without a confidants by your side, no musical instrument, no singing, during the game, there must be bass to make the atmosphere light and airy, eliminating the worries and thoughts of everyday life because listening to Hue songs not only has to be listened to but also has to be listened to, so when involved listeners and performers often close their eyes to forget all about the world, feel and share their feelings with the confidants, there must always be alcohol, the more the musician sings and the more listeners drink, the better. The better the song, the better the music, the more sublimated the play strument and the more passionate listeners become"*****, or according to researcher Nguyen Huu Thong, "clothes must be neat, women's ao dai is not tight at the waist, small scarf, good health and the mood is comfortable, the family does not have to face sadness.." *****

Today, the needs of modern life more or less affect the psychology, the way of seeing and enjoying. Life with fast breathing, technological devices make people more rushed, because there are too many problems to learn, to entertain... Therefore, the time for each person seems to be becomes shorter. Therefore, the demand to watch Dan Ca Hue nowadays also has quite a lot of changes such as the performance time is gradually shortening, the music tracks are arranged more simply, the music tracks "Hơi Nam" songs are usually long with a slow tempo forgot and flourished some of the "hò vè", the songs are slightly "Hơi Bắc", fast and cheerful with the change of words to meet the tastes of visitors, so that the "Lý 10 Thương" version is now only became "6 Thương", or Chau Van is constantly changed to suit the tastes of tourists, some of the love songs about Hue are loved by the audience such as "rain on Hue street", "Hue Thuong", " Love Hue"... because it is well known by the audience, the melody is easy to get into people's hearts, the sweet nature, it refers to the love of the couple.

At his home in Saigon, July 2015.

At home in Hue, June 2013



Visitors come here with a curious mood to enjoy a night of Dan Ca Hue on the Huong river, to see how beautiful young girls and some music about Hue, but few of them are people deep understanding of this field should not require depth and artistic quality. That said, it's not like there aren't people who know how to listen to Dan Ca Hue, but this number of people is too small compared to the number of curious visitors. Satisfying tourists is also a problem when it indirectly leads to the decline of Dan Ca Hue, as many articles reflect on the performance of shows on the Huong river, or restaurants serving Hue music. Most of the tourist service is a disguised form, obviously selling tickets to listen to Dan Ca Hue but actually only listening to Ly, Chau Van, and Hue song... This situation causes an uproar alarming misunderstanding, in order to inform and spread the image about the nature of Dan Ca Hue to be distorted, even to misunderstand the true nature. Because when visitors are introduced to these songs as Dan Ca Hue, it is invisible that we have been killing ourselves the inherent values of this beautiful music.

1.2.2 Personal aesthetic influence

Although through each period the aesthetic needs are increasingly changed to match the awareness and development of society, even each of us is being affected, either directly or indirectly general development of society. Nowadays, with the fast-paced life, always have to struggle with modern life. Therefore, few people have the patience to spend leisure time listening to a piece of music nearly 10 minutes long with a slow tempo, the music is divided into several sections with repetition, the climax in the sound. Music hidden in the content expressed by the hearts of the man and the singer, while the life of rice, money, worry about food and clothing is not enough time?

Another problem that requires listening to this music genre requires a certain understanding of it, some people have compared this art to almost the same as Jazz music, it is expressed by the talent of each person. The performer in the prelude, then go to the play of song and sing can still rely on the heart to improvise according to his own feelings with the squiggly music, rich rhythms to show off their talent with the music. soul mate, but sometimes also deliberately scare their colleagues or a vocalist of a certain "senior" artist while singing they can be so liberal that they give themselves the right to stop and take a breath. Inhale a cigarette and continue to sing, or wait for the piece of music to pass before continuing to sing, although that still does not affect the requirements of the song as the "musician Nguyet" Nguyen Dinh Van said. But all these points do not affect the main music of the piece, but it creates the charm that creates the unique beauty of each artist.

Maybe someone will say that there are still people who want to experience listening to great songs, as well as someone who listens to song of Jazz but never gets bored, because they understand, they are passionate, they crave... Yes, it is! but the amount of people who know



how to enjoy this is not much when we need more people who love and try to make this genre of music a brand of Hue people and and of the entire Vietnamese people.

Besides, the musical “aesthetic” of each us is also influenced by other musical genres from domestically and , especially imported from outside, with fast tempo, lyrics suitable for the modern world, eye-catching performances, sexy costumes, all these things also make many of us, especially young people, fascinated. Different with music genre of Dan Ca Hue, which is usually only suitable for chamber performance with a few trio, respectfully dressed, most of the rhythms are slow and deliberate.... The comparison also shows the mismatch between modern music and this music genre.

1.2.3 Policy issues

Dan Ca Hue is a unique musical form, which can be said to be a valuable spiritual asset of Hue and Vietnamese people. There is also a long time that has not been properly cared for, with the great merits of some artists and artists who have brought Hue folk music back to this day. However, it is still facing many challenges because of the subjective perception and sometimes looseness of managers in the organization of performances and teaching; by the arbitrary performance of the heart and the soulless, inaccurate singing style in the processing of rhythm and breath (the soul of the song) lack of artistic enthusiasm of the musicians and singers.; by enjoying Dan Ca Hue with the vulgar attitude of a part of tourists... All of this has made this elegant art form in danger of being deformed and lost in the near future.

Faced with this risk, with the voices of the community and even insiders, plus the attention of provincial and state leaders in recent years, when organizing a number of programs such as: The most recent reply by Dr. Phan Tien Dung said’*****:“Currently in the province, there are 35 elite artists, 04 People’s Artists, 08 Excellent Artists,, most of which are artisans and artists in the field of Ca Hue art, Hue Opera”... “as of 2015 there are about 450 actors and musicians performing Ca Hue”... With the statistics as of 2015 as above, currently Hue city has no more than many talents because the above number is not only for the field of Hue folk music. Dr. Phan Tien Dung continued, “Preserving and promoting intangible cultural values always go hand in hand with the protection of the human factor, that is, there must be a regime of treatment and honor for artisans - important subjects. creation of intangible cultural heritage. On the occasion of Hue Festival 2014, the Department of Culture, Sports and Tourism successfully organized the art program “Huong Binh timbre” to honor and promote the value of Ca Hue, praising 37 artisans who have contributed to the cause of conservation and development. Ca Hue development. These are artists with a history of working for over 30 years, very reputable in the profession, and have made many contributions to the activities of composing, performing, and teaching Ca Hue.



"In 2015, Thua Thien Hue had 08 artisans recognized as excellent artisans, including 04 artists of the Ca Hue art form: Artisan Lu Huu Thi, artisan Nguyen Thi Man, artisan Nguyen Thi Thuong, Artist Nguyen Thi Hong Tuyet. At the same time, in the professional artist world, there are also 2 artists who have been awarded People's Artists and 12 Outstanding Artists"*****.

Up to now, on August 28, 2019, there are 4 individuals who have been conferred the title of People's Artist by the State President, including the late Hue excellent artist Nguyen Thi Man (Minh Man) who was also posthumously awarded the title of People's Artist by the State President. People's Artists and Excellent Artists Nguyen Thi Thuong (Thanh Huong) was conferred the title of People's Artisan and 12 artisans were conferred the title of Meritorious Artist by the President, including: Mr. , folk performing arts; Mr. Lu Huu Vien (Vien Minh), folk performing arts; Mr. Tran Thao, folk performing arts; Mr. Nguyen Dinh Van, folk performing arts; Ms. Phan Thi Yem (Thanh Tam), folk performing arts; Ms. Nguyen Thi Kim Vang, folk performing arts; Mr. Le Van Ngo, social practices and beliefs; Ms. Ton Nu Thi Ha, folk knowledge; Ms. Phan Ton Gia Hien; folk knowledge; Mr. Ho Van Hanh (ie Vo Duong), folk performing arts; Mr. Nguyen Hoai Nam (Pi Hoih Cu Lai), folk performing arts; Mr. Nguyen Tien Doi (A Rel Doi), folk performance art.

The above actions of the province show that in recent years the provincial leaders have paid great attention to and have honored those who work in this field, but for the insiders, it's a boundless honor, showing that they come to this art form with a completely pure heart, but can that pure heart sustain them to this day? some of them had to do jobs such as selling tea, selling vegetables, trading in three ferry markets, experiencing many hardships of life, also among them had to sell their voices every night with cheap remuneration to the gatherings. The point is for a piece of rice to survive the day... Because, we can clearly see, the above concerns are a great spiritual encouragement, but still have not really fully met the aspirations of the whole crowd. seduce the public to the insiders. With great dedication, it takes almost a lifetime to receive such honors, for example, over 30 years of dedication (a really long time), it takes a lot of effort to complete the complicated procedures of the company. At all levels, there was a long wait, until it was decided that besides receiving a certificate of merit and a small amount of money, without ever receiving any financial support from the state or an agency. government officials before or later, most of them have to shoulder their own lives, can one of today's honored artists and artists not overcome the intense love of the profession? With this art form, how many of these talents will we lose? So let's think, have we fully compensated for the dedication and sacrifices of a lifetime for the cause of preserving this art form?



When we talked to Ms. Nguyen Thi Kim Vang in 2014 about this issue, she said very thoughtfully, “Although we have also been active for a long time with this musical art, I’m almost 70, but the biggest wish is that the government will pay more attention to the elderly artisans who have made a lot of contributions because they may not have long to live”. With her age in today’s society, when the average age is decreasing, it can also be called an older artist, but in her mind, she always thinks of older artisans. they get more policy regimes. That’s right, artisans are called “living dictionaries” like elite artisans Minh Man or Thanh Huong, who still has not received anything but the certificates of merit and the accompanying bonuses, has now returned to eternity*****. So, when will middle-aged artists and young artists today expect to receive practical attention from the state so that they have the motivation to work professionally and spread their passion to future generations? .

2. Some concerns and some direction

2.1 Some concerns

Looking at the above remuneration policy processes, can we find a team with pure love to devote like them to coming to this kind of music for young people who own the future? This is an urgent issue we need to solve in a timely manner, find the best preferential policy solution, in order to both ensure the interests of those who have been, are and will make sacrifices in the field. This art of Dan Ca Hue aims to retain its true artistic value, a rare spiritual dish for future generations.

Through the process of teaching and research, seeing the above-mentioned practical problems, we think there should be more policies and regimes, especially for those who have merit in preserving and promoting this traditional music, and at the same time pay more attention to the regime and policies for them while they are still alive, avoiding waiting to be honored, they will die, as was the case in 2015 when Thua Thien Hue recognized 4 outstanding artists Tu is Lu Huu Thi, Nguyen Thi Minh Man, Nguyen Thi Thuong, Nguyen Thi Hong Tuyet, but one of these three is Lu Huu Thi, who has passed away.

Next, it should be for the children of families in the profession, students who attend formal or non-formal schools, such as exemptions and job creation after graduation, like Hanoi Military Art University, why with the trend of fewer and fewer students enrolling in the vast majority of universities across the country, why have they not decreased by themselves? Because of their good treatment policy, if they can take the exam without paying tuition fees, after graduation, they are guaranteed 100% of jobs, so the larger the number of enrollments, the more opportunities the school will have. filter talent more easily, the quality will be higher and higher. Or learn from the preservation, preservation and promotion of the best types of music at domestically and internationally.

Artists bonus: 4 million VND, elite artisans: 10 million VND



Besides, it is necessary to be determined, words need to go hand in hand with actions, solve quickly to avoid when we start to work, it is too late, this organization blames the other organization, the person behind. blame the former, when the older elite generations are gradually gone, who will we blame?

2.2 Some orientations

1. Spreading the school
2. Establishment of Vietnam Traditional Music Association
3. Regularly organize contests and performances of traditional music in general and Dan Ca Hue in particular.
4. The province facilitates the provision of playground venues
5. Set up support policy system
6. Support the family of traditional artisans
7. Promotion of press media
8. Employment support policy
9. Academic exchange

3. Conclusion : Dan Ca Hue is a type of music with high artistic value, an elegant hobby of the emperors and princesses in the ancient Hue capital. Dan Ca Hue has high development conditions in the art of vocal performance. It has strong convergence and spreading power, it has received and nurtured a number of melodies and methods of both folk and royal music, quickly spreading to Hue folklore and surrounding areas and go further on the road of cultural exchange between the North and the South. The imprint of Dan Ca Hue is still evident in some musical genres in the North, Central and South regions. A golden age has passed, Dan Ca Hue is facing the danger of disappearing, in which there are many related influencing factors such as economy, social and individual aesthetics, policies... this is a problem important issues that need our attention, find solutions to solve, the above-mentioned concerns need to be solved promptly and thoroughly in the hope of preserving and promoting the best specific music of Vietnam Hue capital in particular and humanity in general

References

Book:

- Tran Van Khe. 2004. **Traveling in Vietnamese Traditional Music**. Youth Publishing House.
- Nguyen Thuy Loan. 1993. **A Brief History of Vietnamese Music**. Hanoi Music Publishing House.
- Van Lang. 1993. **Hue Opera**. Thuan Hoa Publishing House.



Le Van Hao. 1984. **Hue among us**. Thuan Hoa Publishing House.

Pham Duy. 1972. **Special monograph on folk music**. Modern publishing house.

Duong Thi Lan Huong. 2019. **Some thoughts on the History of Dan Ca Hue**. Ca Hue - National Intangible Cultural Heritage. Department of Culture and Sports of Thua Thien Hue. Page 102. Thuan Hoa Publishing House.

Thesis :

Duong Thi Lan Huong. 2017. **Research on Hue Vietnamese of Dan Ca Hue**. Doctor thesis at Shanghai Conservatory of Music, China.

Field interview :

Nguyen Huu Thong. 2013. At home in Hue.

Nguyen Thi Kim Vang. 2014. At home in Hue.

Vinh Tuan. 2015. At his home in Saigon.

Nguyen Dinh Van. 2014. At home in Hue.

Department of Culture and Sports Thua Thien Hue. 2013.



The Role of Piano in Vocal Training in Vietnam

Huong Ha Mai*

Abstract

Piano always goes hand in hand with Vocal art. The support of the Piano has contributed to creating a good effect for Vocals in both performance and training fields. However, it is a fact that vocal teachers do not have enough Piano skills to serve teaching at professional music training institutions; most tprofessional singers cannot use the Piano expertly to support the work; the issue of equipping general Piano skills has not been paid enough attention. On that basis, the author of the article has proposed solutions to improve the quality of teaching Piano at professional music training institutions in Vietnam.

Keyword : Piano, Vocals, training.

Introduction

In the development of Vocal art, it is impossible not to mention the positive impact of the piano. Piano plays a very important and necessary role for the singer from the stage of approaching a Vocal work until that work is fully performed. With its outstanding features such as: The accuracy of the pitch, the beauty of the sound expressing a variety of nuances, the delicacy of the keys, the convenience of combining stacks at the same time to create color harmony can replace the orchestra...., Piano has created great artistic effect in supporting Vocals in the fields of training as well as performance. So, when did the combination of Piano and Vocals begin?

1. The combination between Piano and Vocals

According to research documents, the Middle Ages (before the 14th century) lasted for nearly a thousand years with the peak of Christianity. Medieval music has thrived of church music (with typical musical genres such as Gigorie, Messa, Sequentia, Motets, Madrigal...). It is used as a powerful medium for religious propaganda. Forms of chanting appeared and especially developed during this period with the advent of the early polyphony of music, which was to add backing to the hymn tunes (at first the sub-parts run parallel to the main melody, on a 4th or 5th interval; the latter becomes an independent counterpoint melody). The main instrument used for accompaniment and vocal training is the church organ.

In the Pre-Classical period (17th century), the musical style was more graceful and elegant, emphasizing the main structure with the harmonization of the melody and the accompaniment. The Harpsichord was the most popular instrument of this period, used both in solo and as vocal accompaniment. The Classical period (18th century) was the period when the piano was born

* Hue Academy of music



and perfected. With a wide range of tones, the structure of notes in the sound system is 1/2 step apart; with rich, subtle tones and nuances: sometimes thunderous, sometimes soft, melodious, smooth; Piano has conquered musicians as well as music lovers. Initial success has motivated instrument makers to continue to research and explore to further perfect the piano. Nowadays, Piano is an improved product of many generations of piano makers. Today, Pianos have reached mechanical perfection: A light press on the key is transmitted to the strings, the pedal can be used to lengthen or mute the sound at will. Even when performing complex techniques such as tremolo at fast speeds or handling subtle nuances at low intensity (pp, ppp), the sound is still clear...

**Outstanding features of the piano :*

The piano is a musical instrument capable of expressing very rich and diverse:

- The precision of the pitch, the beauty of the sound that expresses a variety of nuances, the subtlety of the keys, the convenience of combining stacks at the same time to create harmonic colors that replace the orchestra. Piano is considered as a one-man band: Compact from a large symphony orchestra with many musicians in to a very effective performer.

- The piano's versatility surpasses that of other musical instruments, the piano can handle complex techniques and express different musical properties (most keyboards - except the Orgue - can't express themselves performing long notes: This is an obstacle when it comes to performing works with slow, graceful motion).

- The piano's range is very wide: it is the only one with 88 separate keys that can play the highest notes with the lowest pitch at the same time. There is no other instrument that allows expressing as many notes over a wide range as the Piano. It is possible to play on the Piano from simple to complex techniques, handling both melody and accompaniment at the same time.

Piano's performance is rich in handling changes in intensity: from melodious, lyrical (ppp) to angry, stormy, climax (fff) thanks to its subtlety and complete in structure. This has created a great artistic effect of the piano when in use. In the past, instrument makers were forced to make the Harpsichord / Clavecin with two layers of keyboard: one to play the smooth passages and the other one to play the parts at a higher volume.

With that preeminent feature, Piano has quickly become the most suitable instrument chosen to combine with Vocals.

The intimate connection between Piano and Vocals is evident in the compositions for Vocals. In the world music treasure, most of the works written for Vocals by Classical musicians used Piano accompaniment: Songs, Ballades, Suite, Vocalise, Elegie, Barcarolle and other folk



songs... Among them, Romance is an art genre that shows high professionalism. Romance is not simply a song with piano accompaniment, but here the vocals and piano parts blend into a unified whole that cannot be divided into main and minor parts. The accompaniment is no longer an accompaniment to the voice, but has become an equal component, showing high expressiveness. Entering the Romantic period (nineteenth century), music tended to be close to poetry and painting, promoting the creativity of artists. The Song genre was highly appreciated during this period, being compared with romantic poetry and other genres of music that reflected the inner world of people. The achievements of composers (F.Schubert, R.Schumann, J.Brahms, M.Glinca, P.Tchaikovsky...) have created a new turning point in the formation of artistic principles in the field of composition for Vocal music.

The songs of musicians of this period always had a combination of melody and piano accompaniment. Piano rafters not only support the voice but also contribute to the expression of content through the construction of musical images suitable to the melodic nature of each piece. The piano part plays an important role in the subtle lyrical interior description, sometimes typified as a complete piece of music independently or at times as a dialogue between vocals and accompaniment showing high artistic value. Until now, Piano still holds an important position, is an inseparable part, always goes hand in hand with Vocal art. The support of the Piano has contributed to creating the best performance for Vocals in both performance and training fields; Piano always plays a key role that no other instrument can replace.

2. The Role of Piano in Vocal Training

It can be affirmed that the Piano holds an important position in the process of training and perfecting a professional singer. Through the piano, learners have the opportunity to approach classical musical works of the world in order to broaden their understanding and consolidate their knowledge of music theory. In the process of developing and perfecting Vocal technique, the contribution of the piano is extremely important: Piano aids in vocal practice, in approaching works, in practicing high-precision singing skills, develop acting ability, help to express works with artistic feelings...

Vocal characteristics are monophonic and free, so Piano helps to feel the work and has very important meaning in helping to locate standard tones, the ability to hear harmonic colors, polyphony and training sensitivity to rhythm. In addition, through the piano, learners have the opportunity to access classical musical works of the world in order to consolidate and develop their fundamental musical knowledge.

In Vocal training, the first requirement is an accurate representation of the pitch of the sound. One of the causes of inaccurate singing is due to hearing limitations, the sense of sound is not sensitive. To overcome this, in addition to adjusting the operation of the appropriate vocal



organ, the Piano support is also necessary through listening to chords, checking the mastery of the melody on the piano. The help of the Piano is extremely necessary, has an important meaning in the process of perfecting the voice: The vocal exercises through the sound samples are conducted on the piano according to the system from simple to complex, from short to long with melody and tempo rising up or down each half step to develop the voice according to different technical requirements such as singing straight (cantilena), singing bouncing (staccato), singing fast many notes (passage), singing fluttering (trillo), singing from small to loud (crescendo), sing from loud to small (diminuendo)... Another form of vocal training is Vocalise songs with developed melodies and clear rhythms (without lyrics) with Piano accompaniment showing different musical images; This is the next step between practicing samples and processing Vocal works. Classical vocal exercises are used in today's Conservatories written by pedagogues, masters of both Vocals and Piano (Giuseppe Concone, M.Glinca, S.Rachmaninoff...) so it has created a very good combination of Vocals and Piano accompaniment. The Piano part plays a very important role in creating color for the work with rich musical images illustrating the content and musical nature of each piece.

3. The problem of equipping Piano skills for today's Vocal learners at professional music training institutions in Vietnam

At present, the majority of professional singers cannot use the piano masterfully to support their work; vocal teachers do not have enough piano skills to teach. The issue of equipping common piano skills today is still a matter of concern :

- Additional conditions for majors are not available due to the heterogeneity of qualifications; Piano is not a prerequisite for admission.
- The teaching of General Piano at major music training centers of the country is not synchronous: There is no consensus in the training regulations, program and curriculum. The output standards as well as the qualifications for each year are not clearly and strictly regulated.

In foreign conservatories, Piano is a compulsory subject from the first year of any major and is considered as the second major throughout the course of study with strict regulations in both quantity and type of lessons. The difference in Vocal training abroad and in Vietnam can be seen as follows:

*** Vocal training abroad :**

- Students have hours to work separately with the accompanist (enhance the ability to work independently, promote students' creativity).
- There are concerts (accompaniment) and final Piano Concert program for Vocal students (focusing on equipping Piano skills).



- Lecturers of General piano are professors and teachers with professional reputation and high pedagogical ability.

- The curriculum is designed to suit each type of student (respecting the issue of equipping general Piano skills, creating favorable conditions for learners).

- Vocal teachers during class time can directly accompanies vocal exercises and not too complicated vocal work, analyze musical properties through the melody and musical image of the Piano accompaniment (showing high professionalism).

**Vocal training in Vietnam:*

- Students can only work with the accompanist during the period before the final exam.
- There are no concerts for General Piano only.
- Teaching piano in general is still overlooked comparing to teaching professional piano.
- There are places where there are no full-time lecturers and no separate curriculum suitable to the characteristics of vocal discipline.

- Most Vocal teachers do not have enough Piano skills to support during class: they cannot accompaniment to the correct score and they also cannot ask the accompanist to play correctly (showing unprofessionalism).

4. Solutions to improve the quality of teaching General Piano at professional music institutions

**Determining the right purposes and requirements of teaching General piano:*

- The purpose of teaching is to equip learners with piano skills at a certain level as a means for in-depth research into each discipline, expanding knowledge; developing music thinking and improving the level of music perception for learners.

- Teaching General Piano focuses on how to create for learners the habit of working independently, knowing how to apply piano playing skills to directly support each major (accompaniment, study of works...), rather than simply teaching how to use the piano. Therefore, it is required that the learners also clearly define the purpose of learning to have the correct perception and positive motivation in learning.

- Derived from the fact that the same direction is towards the ability to grasp the Piano but the training purposes between the specialized Piano and the General Piano are different, the training requirements are also not the same. Unlike professional Piano which always focus on training performance psychology, stage bravery for learners right from the beginning stage; On the contrary, for non-specialists, the Piano is only a tool and an auxiliary means for the main major, so it cannot require perfection from learners when handling works and large volumes of



work to be completed in the program but must depend on each discipline to make adjustments and choose appropriate teaching content.

** Competency requirements of the teacher:*

Any training system must meet the following factors: teachers, learners, curriculum and appropriate facilities. Requirements for a qualified trainer include the following criteria:

- Having high professional qualifications, solid knowledge in the fields of music and pedagogical psychology.
- Using appropriate training content, programs and curricula.
- Having the right training perspective and scientific training methods, namely:
 - + Ability to apply effective teaching strategies to engage learners in the learning process;
 - + Building lectures suitable for students' knowledge and understanding (depending on the discipline, the teaching content is adjusted to suit the characteristics of each industry);
 - + Knowing how to organize different activities so that students can experience more in the learning process (taking classes in the form of groups to compare and contrast the performance of the group members; students present their understanding of the author, the work, the style of expression, how to overcome technical problems, etc.)
 - + Introducing lessons in an organized structure, helping students move from known knowledge to new knowledge;

** Innovation in curriculum content :*

Aiming at a unified and scientific training method to improve training quality suitable to the purposes and requirements of each discipline at Vietnamese professional music training institutions; We have a proposal for the general piano curriculum as follows:

Because the subject matter has no input standards and the output level is not the same, the curriculum is always open and flexible. Besides the basic techniques, in the curriculum it is necessary to add 40% - 50% of new knowledge. Depending on the discipline, the curriculum must be adjusted in accordance with the training purposes and characteristics of each major.

In addition to equipping with basic techniques as the initial foundation (hardware), there must be flexible application and adjustment of lessons to suit the requirements and learning purposes of learners (software):

- For Vocal major, Piano exercises must be works with complete balance structure, highly expressive accompaniment sound, beautiful melody like a song: simple, easy to listen to, easy to remember, emotional; to create closeness to the characteristics of Vocal music in order to achieve positive effects in the learning process.



- Practice regularly Gamme to meet the work of vocal training and standard sound positioning, through which the student's finger technique is continuously developed to create a uniform development of elements to make sound quality. Gamme technique not only helps to improve sound quality but also attaches to ear training, determines the standard sound pitch, length, tempo, rhythm, speed, nuance, contributes to development. students' musical feelings. For Vocal learners, it is not necessary to play all kinds of different Gamme techniques and it is not necessary to play at a fast speed, but the requirement here is to play accurately, master the technique of fingering to practice on their own.

- Strengthening the practice of simple vision, especially to know how to translate one-tone and half-tone; practicing accompaniment of small songs, knowing how to choose the right function and sound accompaniment.

- Getting familiar with Opera - Clavir to be able to play on the piano each Opera excerpt. This subject is quite new to professional music training institutions in the country, but it is essential for anyone studying Vocal music.

** Training consciousness and thinking for learners:*

For a long time, the way to go to general piano class is still conducted like a specialized class (one teacher, one student), learners are still passive, always relying on the help of teachers. Therefore, it is necessary to innovate in teaching methods and create a sense of independent work for learners.

- Starting from training consciousness and thinking in learning for learners. Making a habit to approach musical works by studying the lesson carefully in all aspects before breaking it. The lecturer helps students understand the symbols, musical terms, knowledge related to the author, the work, master the structure of the work, the music sentence, the piece of music, the climax...

- Teachers need to guide learners how to practice at a slow speed and then increase it gradually. Students do not practice too many times from the beginning to the end of the work, but need to divide the work into parts to practice. Each hand must be practiced separately to solve complex techniques, avoiding arbitrariness in speed processing. It is necessary to find the same rhythmic syllables, melodies with the same note cycle, and the same fingering technique to practice. This helps students avoiding duplication, wasting time and energy.

- It is necessary to control the sound quality when performing the work; It is very important to train the player to be able to hear or visualize the sounds that will be played. When the lesson has been broken, it is necessary to practice their ability of hearing so that they can balance and harmonize the volume between their hands.



** Self-study capacity building for students:*

Fostering self-study capacity for students is very important and necessary in today's conditions. Self-study time is a condition for learners to self-study the work about the technical requirements, style and choose the appropriate speed. Learners need to be guided to use their specialized knowledge and understanding to support the successful Piano practice process.

Conclusion: Comprehensive training is an important task of professional music training institutions throughout the country. With the purpose of training professional singers with extensive professional knowledge in both theory and practice to provide a contingent of teachers, actors, cultural and artistic staff for society; in order for Piano to further promote its supporting role in the Vocal field, we have recommendations and suggestions for professional music training institutions nationwide as follows:

- There is a plan to regularly improve the teaching capacity of the lecturers (equipped with extensive knowledge in both professional and related music fields) in order to create a connection and complementarity between Piano and Vocals in music teaching process.
- Develop a highly specialized training strategy by decentralizing general piano teachers to each major group to have in-depth research into the specifics of each discipline.
- Invest in compiling a separate curriculum for the general piano subject (designing teaching content in accordance with the specifics of the discipline).
- Diversifying teaching methods, combining the traditional teaching method "one teacher, one student" with the modern teaching method "group cooperative teaching": The exchange between group members will facilitate information to be re-appeared, spoken, interpreted, integrated, and delivered collaboratively.

Piano is a complementary subject and foundation for the teaching and learning of all disciplines, so the issue of equipping piano skills for all learners is not to be taken lightly. We believe that having in-depth scientific researches in different fields in piano teaching at professional music schools will make a positive contribution to improving the quality of training in accordance with current trend of social development.



References

Book

- A.Nikolaev. 1969. **Method of learning the Piano**. Music Publishing House Moscow.
- Ho Mo La. 2005. **History of Western Vocal Art**. Encyclopedia Publishing House.
- Nguyen Trung Kien. 2001. **Vocal Music Pedagogy**. Ministry of Culture and Information. Institute of Music.
- Nguyen Thi Nhung. 2001. **Chamber music, Vietnamese symphony Formation and development - Works – Author**. Institute of Music.
- Reginald R. Gerig. 2007. **Famous Pianists Their Technique**. Indiana University Press.
- Robert J. Marzano. 2011. **The Art and Science of Teaching**. Vietnam Education Publishing House.
- Sylvia Coats. 2006. **Thinking as you play**. Indiana University Press.
- Tran Thu Ha, Nguyen Phuc Linh, Ngo Van Thanh, Do Xuan Tung. 2001. **Criteria for determining musical aptitude to select students for music training institutions nationwide**. Hanoi Conservatory of Music.
- Tu Ngoc, Nguyen Thi Nhung, Vu Tu Lan, Nguyen Ngoc Oanh, Thai Phien. 2000. **Vietnamese New Music - Progress and Achievements**. Institute of Music.
- Truong Ngoc Thang. 2010. **The process of formation and development of Vietnamese professional singing**. Thuan Hoa Publishing House.
- Thai Duy Tuyen. 2008. **Traditional and innovative teaching methods**. Education Publishing House.
- Vu Quoc Chung, Nguyen Van Khai, Cary J. Trexler, James Cameron. 2011. **Enhancing pedagogical capacity for teachers of high school and professional secondary school**. Vietnam Education Publishing House.

Thesis

- Nguyen Minh Anh. 2007. **Development of Vietnamese Piano Art**. Doctoral Thesis in Art Studies. Vietnam National Academy of Music.
- Nguyen Bich Van. 2010. **Training skills to perform for students, students of Western classical musical instruments**. Doctoral Thesis in Art Studies. Vietnam National Academy of Music..
- Pham Phuong Hoa. 2010. **Composition techniques in some musical schools of the twentieth century**. Doctoral Thesis in Art Studies. Vietnam National Academy of Music



A Charming Sound of Pi Phu Thai

Yothin Phonkhet*

Nopparat Buapat**

Porn Yongdee***

Chainat Mapet****

Chainarong Tonsuk*****

Abstract

This article aims to: 1) study a charming sound of Pi Phu Thai 2) study the art of playing the Pi Phu Thai. The study found that:

1. The charming of blowing the Pi Phu Thai for making shaking sound, a blowing the Pi Phu Thai for making an out of tune sound. The wind control consisting of a technique of blowing the Pi Phu Thai with a light breath, a blowing the Pi Phu Thai with a controlled breath imitating a natural sound, a blowing the Pi Phu Thai with a short breath.

The charming of the music and performance. Currently, there are many Phu Thai ethnics that have moved into the city to find work. Phu Thai ethnics are now more open to modern media and foreign culture having gained acceptance. The acceptance of foreign culture by Phu Thai ethnics, especially youth through the environment of Thai society have caused Phu Thai ethnics to feel that they have more in common with the social community in central Thailand than their own background.

2. Pi Phu Thai has "Blend holes" is to change a certain level of sound to be higher or lower. Smoothly and continuously towards the other target sound. It is a technique that shows delicacy. Played by slowly spreading the opening and closing of the finger holes, to another desired sound by making the sound continuous there is no sound jumping, hole shaping, various both sad and sweet, according to the style of playing and melody by controlling the slowness and speed of the dance together with forcing the wind to be light and loud, it helps to enhance the mood very well, and "Fingering" is similar to the technique of trill in western music or the finger sprinkling of Thai musical instruments, by blowing long winds and opening and closing the finger of a nearby sound came and went quickly. The sound that occurs is therefore a vibrating sound of two sounds or a pair of sounds.

Keywords : charming , sound, Pi Phu Thai

* Program Performing Arts in Roi-Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

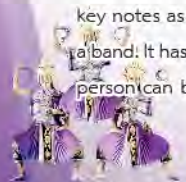


Introduction

The pipe was a wind musical instrument made of bamboo called 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. In 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. (Pongtorn Panphad, 2011)

The physical features of oboes in Mekong river region are as follows. 1. "Body" made of bamboos with different numbers of drilling holes arranged in order, depending on where the oboe is from which are made to change the tone. 2. "Reed" is the important source where the sound is from which made of metal mixed with different materials that are flattened very thinly. It is different in each region. There are 3 features of Reed which are 1) long sharp tip 2) sharp tip with blunt head and 3) parallel with blunt tip. 3. "Size" which small and short that will make higher tone than the one that is big and long. The audio features of oboes in Mekong river region can be explained as follows. Firstly, they have similar sounds which low tones give hoarse sounds, middle tones give soft and sweet sound and high tones give cheerful sounds. Secondly, the audio systems are close to "Pentatonic" and "Minor Dorian" scales which are uniquely blown in different places with their own style. There are 7 techniques to blow flute which are 1. Slide Note 2. Trill 3. Mordent 4. Tremolo 5. Fast Note 6. Tonguing 7. Vibrato. (Sangkeat Kumjudpanpai, 2020)

The root of Pee PhuThai was from Loas community in Bann Tharua which they were called "Mong". San Sansuriwong had been studied Pee Phu Thai at Bann Phanom, Uthen district, Nakhon Phanom Province. He also studied Pee PhuThai from Loas as well. He taught all his knowledge related to Pee Phu Thai to his younger brother, Thongkham Sansuriwong. Pee Phu Thai is made from Heer wood or KuKaen wood, by cutting the other side of KuKaen wood and piercing the other side in order to put the brass reed on it (Brass reed). If put the copper reed on it would be called Copper reed. Tune the sound as same as Kaen (one kind of reed mouth organ in northeastern of Thailand). Pierce one hole for Roo Yeu and five for Roo Nub. There are four key notes as Sol(G) La(A) Do(C) Re(D), respectively. Pee Phuthai can be played individually or in a band. It has the same melody. The inheritance of Pee PhuThai begins from family. The interested person can be taught one by one from the expert. In addition, the researcher also developed



and tried to use PVC instead of using KuKaen wood. It is obviously that these PVC can be used as Pee PhuThai's as composition. This can extend the use of Pee Phu Thai more longer. (Todsapol Kamtunboon. 2015)

Pi Phu Thai , meaning a Phu Thai reed pipe; it is called Pi Phu Thai because it is used in a Phu Thai music ensemble. The Phu Thai people call it "pi" without any attached term. This makes the people confused, because it is not certain on what kind of pi is. Therefore, the term "Pi Phu Thai" is designated. It is believed that Pi Phu Thai is the predecessor of the khaen. A Pi Phu Thai consists of two main parts pipe and reed. The pipe is made of a special kind of bamboo called mai sang in central Thai or called mai huea in Isan dialect. Finger holes are pierced along the pipe. At the top part of the pipe a reed hole is cut for insertion of the reed which is of the same type as a khaen's reed. The Pi Phu Thai is used in ensemble with khaen mouth-organ, phin plucked lute, and so bang bamboo tube-fiddle. (Miller, T. E., & Chonpairot Jaroenchai,J.1979)

For such importance it is a great interested to studying "Charming of the Pi Phu Thai" to see the value and study the art of Pi Phu Thai to conserve and disseminate the cultural heritage of the nation that is worth pride and cherish. Also by storing in the form of documents, videos, Thai notes and international notes for conservation inherited in the playing of the Pi Phu Thai. It can be applied in teaching which will benefit the nation and future generations too.

Purpose of study

1. This study aims to the charming of Pi Phu Thai.
2. This study aimed at study playing the Pi Phu Thai.

Research Methodology

This research is an Ethnomusicology Qualitative Research. The research was conducted through interviews, observations, workgroup seminars and field research. Other tools include documentation and recording data. The data analysis was done primarily through document analysis. The research was conducted between September 2020 and October 2021. Research data were checked for their accountability with triangulation technique, analyzed according to the given objectives, and the results of the study were presented in descriptive analysis format.

1. Population and sampling

Population is 3 experts, 3 artists, 3 people involved.

2. Instrumentation

The tools used in this research consisted of

2.1 There are two types of Observation Form : Participant Observation and Non-Participant Observation. (Non-Participant Observation) applies to practitioners in the area.



2.2 There are 2 types of interview forms:

2.2.1 Structured Interview Form

2.2.2 Unstructured interview (Unstructured Interview Form)

3. Data Collection

There are the following methods of collecting data:

3.1 First the research collected the information from documents and research related to Pi Phu Thai as well as concepts and theories in sociology, anthropology and culture.

3.2 Second the research collected the data from the field through interviews, observations and group discussions.

4. Data Analysis

The researchers started to process from taking them into the study's research papers and field data. Researchers classify the information according to the intended purpose. Checked the completeness and analysis of the results as follows. Researchers used;

1) Induction analysis as this interprets the facts that occur, and then analyzed and summarized the results, when the researcher studied the information on the issue of the charm of Pi Phu Thai.

2) Second method used was typological classified analysis where researcher data into different types. (Typological) according to the events that occur and interpretation using the main theories as a guideline for the analysis, including the concept of anthropology and music analysis theory.

3) Presentation of data analysis results. The researcher presented the research results by using descriptive analysis.

Result

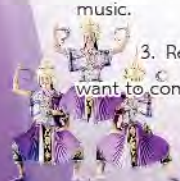
1. The charming of the sound Pi Phu Thai

The charming of Pi Phu Thai as follows:

1. Blowing from a high pitch falling down to a low sound, is the main melody by using the technique of "stroking the bagpipes", the fingers force the high notes to gradually descend into the low tones.

2. The finger sprinkling or trill in western music after the technique of glissando in western music.

3. Reflect the artistic feeling that the player will imagine the beauty of the melody, who want to convey their feelings through the sound of Pi Phu Thai.



4. Pi Phu Thai already has a beautiful voice. Especially when it comes to play with Khaen.

Components of Pi Phu Thai

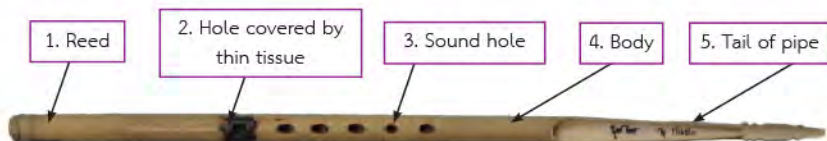


Figure 1 Components of Pi Phu Thai

The part of the Pi Phu Thai made of bamboo (Mai Sang). The Pi Phu Thai was composed of 5 parts: body, reed, hole covered by thin tissue, holes for musical sounds and the tail of pipe. When blowing on the tongue causes the tongue to vibrate into the sound of Pi Phu Thai. The Pi Phu Thai tuning system has 5 sound holes that can make 6 sounds, namely Sol La Si Do Re Me, but only 5 sounds are commonly used namely, The sound of Sol La Do Re Me. Pi Phu Thai giving a hoarse voice, with the lowest note being G in Octave3 and the highest note is E Octave 4.

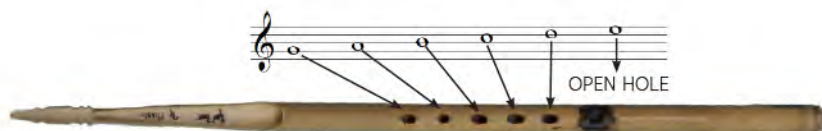


Figure 2 Tuning System of Pi Phu Thai



Components of The Pi Phu Thai

Pi Phu Thai consists of 5 parts:

1. Read
2. Hole covered by thin tissue
3. Sound whole
4. Body or Lao Pi
5. The tail of Pi Phu Thai

Fingering Chart of Pi Phu Thai

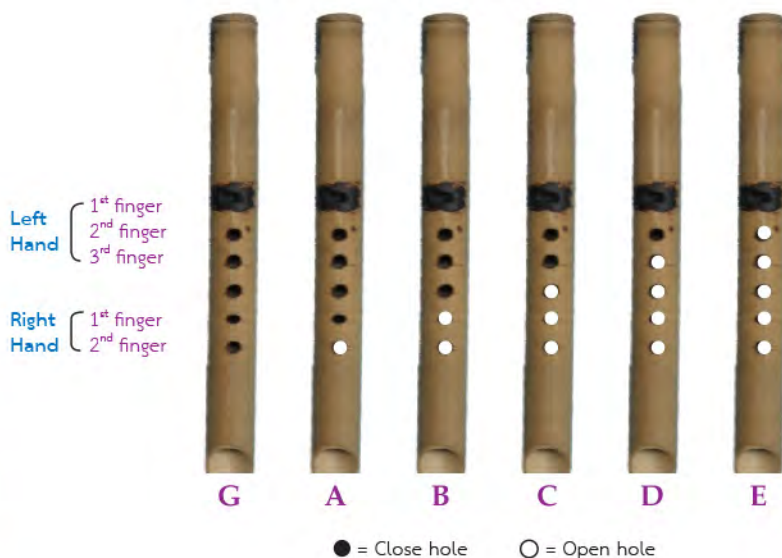


Figure 3 the sound of Pi Phu Thai





Figure 4 Fingering Chart of Pi Phu Thai

2. The Art of Playing of The Pi Phu thai

2.1 "Blend holes" is to change a certain level of sound to be higher or lower. Smoothly and continuously towards the other target sound. It is a technique that shows delicacy. Played by slowly spreading the opening and closing of the finger holes, to another desired sound by making the sound continuous. There is no sound jumping, hole shaping, similar to glissando in western music, the Phu Thai people call "Loob Pi". various both sad and sweet, according to the style of playing and melody by controlling the slowness and speed of the dance together with forcing the wind to be light and loud, it helps to enhance the mood very well.

2.2 "Fingering" is similar to the technique of trill in western music or the finger sprinkling of Thai musical instruments, by blowing long winds and opening and closing the finger of a nearby sound came and went quickly. The sound that occurs is therefore a vibrating sound of two sounds or a pair of sounds. Switching back and forth on a regular basis, give a feeling of sensitivity which can control the slow speed or increase and decrease the slow speed connected. The more coupled with the speed together with the wind control to make the volume gradually as appropriate. In addition, finger gestures can be performed in either an up or down tone as



appropriate as the fingering system is capable of, and in accordance with the melody and mood it is a basic technique that shows the skill of the performer's fingers.

The role of the Pi Phu Thai in local music can be divided into two main points, namely:

- 1) Playing I-san music with the Isan folk ensemble, playing introductions and playing the melody;
- 2) As an accompaniment to vocalists having two roles which can be sub-divided into solo and harmony. The player holds the instrument with two hands. When playing the Pi Phu Thai its stance of blowing is to hold the Pi Phu Thai in a side porch, and put the part of the tongue into the mouth. You can hold the bagpipe vertically with your left or right hand on top or bottom. Putting the top three holes with the finger covering the top hole is a sound, finger closed the next hole as a sound. The lower hand closed the remaining holes next to it. Use your index finger to cover the Si sound hole, the middle finger to cover the La hole. The sound part to open every finger is Me holes as shown in the illustration, below.



Figure 5 Playing of Pi Phu Thai

Figure 5 Example of a person playing Pi Phu Thai by Mr.Mek Srikampol

The charming blowing style of Pi Phu Thai is the imitation of vocals, which has a distinctive, melodious accent by making the sound flow from the sound of Do to the sound of La. Using the index finger that presses the middle whole (Do) rubbed through the hole from right to left, the style gradually opens the hole little by little while the middle finger is still closing the hole. If you want the sound of La to flow it works by covering the sound hole. The middle finger of the lower hand that covered the La hole was slowly opening the hole while the middle finger was still covering the donkey hole.



The source of quality Pi Phu Thai production is the house of Kud Wa, Kuchinarai District Kalasin Province Ban Nong - O and Ban Ngew, Non Yang Subdistrict, Nong Sung District and Mukdahan Province. Currently, there are many provinces producing Pi Phu Thai, such as Roi-Et, Kalasin, Nakhon Phanom, etc. It can play solo or mix with other instruments, too which use a melody It is popular to play with Khaen, Krajappi, bamboo fiddle (Sor Bang) assembling the Phu Thai Lam, or blowing time to flirt with girls and general traditions.

Nowadays, it is used to play with Isan folk ensemble such as the Pong Lang ensemble, which has gained widespread popularity. Popular songs that are played include Lai Phu Tai Yai, Lai Phu Tai Noi, which have the same melody, differing only in pitch and accent. The melodies of Phu Thai music were mostly short and were played with (the same verses) repeatedly. Phu Thai music was compared to "Rhythmic Pattern" in western music.

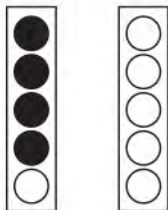
Teaching and Learning the Pi Phu Thai

The Pi Phu Thai was such a popular musical instrument that Phu Thai people love to start to learn Isan folk music, on it at a young age. Many schools and organizations provide Pi Phu Thai tuning system was classes for hobbyists. This includes secondary schools throughout northern Thailand and especially in Ponglang ensemble. There are many private music schools and foundations that provide The Pi Phu Thai tuning system was classes.

The song of the Pi Phu Thai

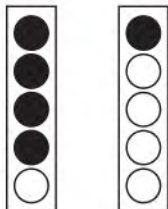


Playing the Phu Thai song has 2 mode, consisting of a **Lai yai** mode include La Mi, a **Lai Noi** mode include Re La.



● = Close hole ○ = Open hole

Lai yai mode



● = Close hole ○ = Open hole

Lai Noi Mode

There are 3 objectives in playing Pi Phu Thai these are as follows :

1) Play for entertainment

It is considered the use of music in front of the usual style to create aesthetics, and create enjoyment. The Pi Phu Thai will have the characteristics of playing local melodies, accompanying singing and improvisation.

2) Play to flirt

In addition to playing and creating general enjoyment, in the traditional local way of life music will be used to convey feelings of affection to young women who like bagpipes, so it is a medium for courtship or flirtation with young women, regularly until love is born.



3) Perform a ritual

Phu Thai people who believe about spirituality. Therefore, sound is used to give feeling of seriousness, magic, and the sanctity of the ritual. There is also a reconciliation. The Pi Phu Thai was played for Phu Thai performance and was essentially used in the Yao ceremony for curing sick people.

Discussion

Characteristics of Pi Phu Thai : Uses of pentatonic scale include Sol la Do Re Me. Playing in an ostinato form (cyclic) and accompanied by drums, metal plates, khaen and krapabphi. Shouts and action are part of the playing music improvisation is common in most of the playing Pi Phu Thai.

The playing of wind control consisting of a blowing the Pi Phu Thai with a light breath, a technique of blowing the Pi Phu Thai with a controlled breath imitating a natural sound, a technique of blowing the Pi phu-thai with a short breath, a technique of blowing the Pi Phu Thai with a deep breath, and 2) The technique of sound control consisted of a technique of blowing the Pi Phu Thai with a controlled breath for making a sobbing sound, a technique of blowing the Pi Phu Thai for making a short sound, a technique of blowing the Pi Phu Thai for making shaking sound, a technique of blowing the Pi Phu Thai for making an out of tune sound.

The role of the Pi Phu Thai in local music can be divided into two main points, namely:
1) Playing Isan music with the Ponglang ensemble, playing introductions and playing the melody;
2) As an accompaniment to vocalists having two roles which can be sub-divided into (i) solo and (ii) accompaniment perform ritual was essentially used in the Yao ceremony for curing sick people.

Conclusions

From observations on the charming sound of Pi Phu Thai, it was found that many types of charming were used :

1) The charming of blowing the Pi Phu Thai for making shaking sound, a blowing the Pi Phu Thai for making an out of tune sound. The wind control consisting of a technique of blowing the Pi Phu Thai with a light breath, a blowing the Pi Phu Thai with a controlled breath imitating a natural sound, a blowing the Pi Phu Thai with a short breath.

2) The charming of surrounding environments; the charming of the music and performance. Currently, there are many Phu Thai ethnics that have moved into the city to find work. Phu Thai ethnics are now more open to modern media and foreign culture having gained acceptance. The acceptance of foreign culture by Phu Thai ethnics, especially youth through the environment of Thai society have caused Phu Thai ethnics to feel that they have more in common with the social community in central Thailand than their own background.



The acceptance of foreign culture by youths has affected the musical culture of Phu Thai in the community and they have had to adjust and adapt to keep up with the social changes and for survival. The indigenous music in each of the Phu Thai communities was affected and indigenous ensembles and folk musical bands saw a decrease in performances. The social changes are the results of the diffusion and diffusion of culture. This is also consistent with

Pi Phu Thai has been a musical instrument of the Phu Thai people since ancient times. Used to play in auspicious ceremonies and various merit events. Although there has been a continuous and rapid social and cultural change in line with the current world society. Which is consistent with popular functional structure theory that said, holds the same belief in structure and function, explaining that a society is balanced or survived through social solidarity, that is, the people in a society share a common belief in society.

A small or a society with a simple structure; Social cohesion will be mechanical (Mechanical Solidarity) is to adhere to values. The same customs have ideas. The same beliefs and attitudes Society is a system that has different parts that are related and support each other. When a particular structure fails or fails the balance will be broken.

Suggestions

1. Suggestions to apply in the field

1.1 The conservation of Pi Phu Thai is related to the cultural changes that are made to adapt to the changes in society. There are many type and forms of adaptations such as changes content of the music. These changes can occur at any moment and are always in motion. It is therefore necessary to accept the fact of a variety of cultures and at multi levels.

Cultures that are the core of each society remain intact through awareness and appropriate methods for each society. Future research topics should emphasize on the study of Phu Thai music culture in other regions within and outside of Thailand and the study of the music of other ethnics should be supported.

2. Suggestions to apply in the future research

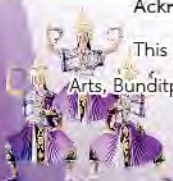
2.1 Study and research on issues of curriculum development for Pi Phu Thai teaching and learning in school and college of music.

2.2 Study the traditional process of making Pi Phu Thai of Phu Thai people.

2.3 Creation of the Pi Phu Thai playing to be widely known in the social network.

Acknowledgment

This paper is A charming sound of Pi Phu Thai, sponsored by Roi-et college of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute.



References

- Miller, T. E., & Chonpairot, J. (1979). The musical traditions of Northeast Thailand. **Journal of the Siam Society**, 67(1), 1-24.
- Pongtorn Panphad.(2011). Phuthai Pipe in Kudwa Village, Kudwa Sub-District,Kuchinarai District, Kalasinth Province. Graduate School Journal Mahidol University.
- Sangkeat Kumjudpanpai. (2020). Study of Oboes Features of The Mekong River Region.B Plconference2020. Kalasinth Province.
- Todsapol Kamtunboon.(2015). Guideline for Inheritance and the Development of Pee PhuThai at Bann Tharua, Tambol Tharua, Nakornpranom Province. JOURNAL OF Humanities and Social sciences, Mahasarakham University, No. 5,24-31



Rong-Ngeng Respond to What a Musical Work Is

Suttirak Iadpum*

Asst. Prof. Weerasak Aksornthaung**

Asst. Prof. Atipon Anukool***

Abstract

The purpose of this essay is to discuss Levinson's article What a Musical Work Is (Levinson, 1980). Jerrold Levinson is one of the most prominent philosophers of art today, his work focusing on the aesthetics of music. In his article Levinson's view about how to answer the question of what a musical work is. He centrally uses classical music composition of Western culture to explain his argument and his theory. In my response to Levinson's argument, I use Rong-Ngeng of Eastern culture. I argue that not all of Levinson's theories can be used in Rong-Ngeng. The result found that for Thai folk music in the traditional side, the band leader is considered the most important factor in the musical work. However, in the contemporary style the instrumentation and the sound structure are more important. I also give a contextual historical discussion about how Rong-Ngeng poses challenges to Levinson's theories.

Keywords : Rong-Ngeng, Thai folk music, Musical Work

Introduction

Thai folk music serves as ritual ceremony and as entertainment. This music is always accompanied with folk dances. These folk dances involve the movement of the feet, hands, body, and colorful traditional costumes. The performances involve five couples. Each couple performs a dance to the melodies and rhythm of the songs. The choreography has been taught and passed down for 200 years. In the same way, concerning Rong-Ngeng songs, Thai people don't know who originally composed these songs. The composers did not create scores of this folk music, but instead the musicians were taught the music by rote method and through oral tradition handed down through the generations. In the past, the Rong-Ngeng songs and accompanying dances were inseparable. However, currently sometimes the bands may perform without dancing. According to Prapad (1997):

Rong-Ngeng came to the south of Thailand about 200 years ago. As the South of Thailand was on the trade route of Indian, Arab, Portuguese, Spanish and Dutch merchants for a long time, cultural assimilation was naturally a by-product of their intercommunication. The Rong-Ngeng is one example of the assimilation between those cultures and the local one. We can see this cultural mix in the Rong-Ngeng musical instruments such as the violin, mandolin and accordion of the West and the rebana and gong of the East. (p.225)

* Western Music Program, The Faculty of Fine Art, Songkhla Rajabhat University



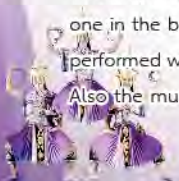
In this essay, I discussed Levinson's article *What a Musical Work Is* (Levinson,1980). Jerrold Levinson is one of the most prominent philosophers of art today, his work focusing on the aesthetics of music. In his article Levinson's view about how to answer the question of what a musical work is. He centrally uses classical music composition of Western culture to explain his argument and his theory. In my response to Levinson's argument, I use folk music of Eastern culture. The musical work that I am focusing on in my response to Levinson is Rong-Ngeng. Rong-Ngeng is a type of folk music in southern Thailand. The reason for choosing Rong-Ngeng music for answer the question of Lavinton's article. Because Rong Ngeng music is a musical work that is important to Asian culture and especially the dominant culture in southern Thailand. Rong-Ngeng music has long entered the southern region of Thailand. It is music that blends with various cultures of the West and the East. Therefore, appropriate to compare and answer questions in Lavintal's articles and his theory of What a Musical Work Is. I argue that not all of Levinson's theories can be used in Thai folk music. I also give a contextual historical discussion about how Thai folk music poses challenges to Levinson's theories and show how Levinson's theories do or do not apply to Thai folk music. I also describe what model of ontology will work best for Thai folk music, and how Levinson's theories are inadequate to apply to Thai folk music.

The Most Important Thing in Musical Works

Levinson indicates in his theory that the composer is important for musical works. He mentions that "Composers are true creators" (p.9). "Composers compose their works by writing scores, having thoughts, or, less typically, producing performances". Without the composer, the piece would not exist for our appreciation. (p.9)

This theory cannot be applied to Thai folk music. Thai folk music does not exist in a score and Thai people do not even know who originally composed the music. The musical works were taught, played, and handed down person-to-person for centuries. However, it does not mean that Thai folk musicians consider that these musical works discovered rather than created. Thai folk musicians believe that these musical works could have been created by some musicians in the past, but it cannot be confirmed who is the composer. Therefore, the composer is not considered important in Thai folk music. Then, how do the Thai folk musical works exist, and who is the most important person or thing in Thai folk music?

Every Thai folk music band has a leader. Most of the band leaders are the violinists who are playing the main melody of the songs. Thai tradition suggests that in the past the first person who originally composed the songs must have been the band leader, because he was the only one in the band that knew how to play the melodies of the songs (in the past this music was performed with violin, remana, and gong) (Kantacha, A. personal communication, April 2, 2017). Also the musician who played remana or gong may have left the band and was replaced by



another new musician, but the band leader was always the person that remained and taught other musicians to play the songs. The band leaders have always learned this music by rote from generation to generation. They were taught not only the songs, but also about everything in the band. For example, they were taught about the meaning of the songs (each song has a special name with a specific meaning), sound structures of the songs, (melodies, rhythms, dynamics, chords, etc.) and the dance styles (each song has a different dance style depending on the rhythm and the meaning of the song). Because the band leader possesses all the knowledge of the music and its historical context and meaning and he directs other musicians in the band on how to perform each song to preserve the song's Thai cultural tradition, it is nearly impossible for someone else to think the song has different meaning. Before the musicians in the band are able to play any folk songs in this band, each song would be described exhaustively by the band leader. Everyone in the band has to understand all details, including the meaning of the song in the same way, before they learn how to play the songs. In the case of the understanding of the song for the audience, every time before the band perform each song, the band leader or sometimes the speaker of the event explains the meaning and history of the song briefly to the audience to understand the meaning and background of the songs. This is one of the ways that Thai people preserve the Thai culture's traditional music.

In Levinson's theory, the composers create their works by writing the score for musicians to perform, unlike Thai folk songs where the score is only in the mind of the band leader, not having been written down on paper, and is transferred to the other musicians by rote. Therefore, for Thai folk music, the band leader is the most important factor in the musical work. One may ask if one of those other musicians could go on to become a band leader on his own? From the past until nowadays, Thai people have not seen musicians who do not play the violin becoming band leaders of Rong-Ngeng bands (Kantacha, A. personal communication, April 2, 2017). This is because Thai folk musicians learn the songs from person to person, and the important part is the melodies of the song that are played by the violinist which need to be transferred correctly. The question is how can someone who is not a violinist but wants to have his own band teach the violin player in his band when he does not know how to play the violin. Even if he wanted to teach songs to someone who already knows how to play violin, how can he teach the techniques that are specifically needed in different songs? Surely, someone in this band who is not the violinist can make his own band, as long as he has learned to play the violin and the song and techniques that are needed to play the songs. Everything that is needed to set up this particular band should be learned from the band leader. Therefore, for Rong-Ngeng band, the band leader is the most influential to other people who want to start a new band.



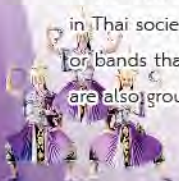
The Important of Instrumentation for The Musical Work

Levinson suggests that the instrumentation is important for the musical work. The aesthetic qualities of the musical works are very important, and to preserve the aesthetic qualities, we have to perform these works with specific instruments. "Musical works must be such that specific means of performance or sound production are integral to them" (p.19)

While Levinson's argument sounds valid, Thai folk music allows more freedom when it comes to instrumentation. In the past, Thai folk music was performed with a violin, remana and gong. The violin played the melody of the song, the remana played the rhythm of the song, and the gong played the down beat (the main beat of the music). These three instruments are the main instruments and they are the character of this folk music. Later, Thai folk music added more instruments to play in the band, such as a mandolin and an accordion (both played melodies and chords), and maracas, which played the percussion parts. This happened in the past when people from other countries (i.e. Indian, Arabs, Portuguese, Spanish and Dutch) migrated to Thailand. These immigrants brought with them various musical instruments from their countries and they played them during social gatherings. Slowly, their musical experiences became part of Thai culture. Over time, Thai traditional bands started to incorporate these musical instruments in their performances. The reason why Thai traditional musicians accepted and incorporated the accordion, mandolin and maracas in their band instead of other instruments was because these musical instruments produce acoustic sound that match with the three main instruments (violin, remana and gong) of the Thai traditional band (Kantacha, A. personal communication, April 2, 2017).

This is still the case to present day. Thai folk music usually has short melodies unlike Western music. To preserve Thai folk music, the melodies of the songs are very important. Because the songs are short, when the band performs, each song is repeated four or five rounds. As a result, the melodies of the song would be played with other instruments in the band instead of just the violin. To make the music more colorful, exciting, and the performance more interesting for the audience, each instrument plays variations in succession during the performance (the variations maintain the integrity of the original melody, but provide color and interest for the listener, while always acknowledging the tune).

However, the question would remain that if some bands perform with other instruments, are they still playing in the same song? And if they choose to perform the song with no variation in the melody, are they still playing the same song? First of all, I would like to make clear that in Thai society there are two perspectives for this folk music. There are the groups of people for bands that try to preserve the original Thai traditional culture of this folk music, but there are also groups of people that try to introduce modern innovation. There is a sense that the



innovators also try to preserve the traditional music but feel free to experiment with more contemporary sounds. The two sides do not try to fight with each other, which is also a time-honored Thai custom. They simply acknowledge that they both work to preserve the Rong-Ngeng from different perspectives, and give each other room to do so. Neither intends to destroy the other's work. In this matter I'm going to discuss both the purist's perspective that preserve the original Thai traditional culture of this folk music, which I will refer to as the "traditional style", and the innovative side that also tries to preserve Rong-Ngeng but in the "contemporary style".

In the traditional style, as long as the band has the three main instruments (violin, remana, and gong), then the same music is still being played. This means they can add more acoustic instruments to perform this folk music, but they cannot miss one of the three main instruments mentioned. Otherwise, they would be playing music different from Thai folk music. If a band does not play any melodic variation, thus taking out a part of the performance which traditionally involves variation, it is still the same song as long as they preserved the melodies of the song. This is because the variation part is intended to be used just as a decoration, but preserving the melodies are very important. In this point the question would remain that what if half-way through a performance, the band changed the melody a little?, what if they sped it up or slowed it down?, would it still be considered the same work?

In Thai folk music, preserving the melodies is very important. Although each song is usually repeated four or five rounds, it does not mean that the musicians have to play exactly the same melodies in every round. While performing, the musicians may change the melodies a little in some rounds, but they will make sure that they play in the same structure and maintain the original melodies again in the final round. Also, the musicians can play faster or slower depending on the situation. For example, sometimes, while performing some songs, the band may play faster than usual to entertain the audience and sometimes they may play slower than usual to create feelings of sadness. Regardless of these possible variations, Thai people would still consider that the band is performing Thai folk music.

I would conclude this point in two perspectives. First, for the Thai traditional style, the instrumentation is also as important as in classical scores, but the Thai Folk music is more flexible, as new instruments (accordion, mandolin, and remana) are introduced to play a variation on the melody. And second, for the contemporary style, the instrumentation is more complicated than the first side. For the groups of people that perform in the orchestra and marching band, the musicians in these bands know how to read music notation which is different from the musicians in traditional style who learn how to play songs person to person and perform from memory. The musicians in orchestra and marching band will perform music by using the musical instruments following exactly what is written in the score. This is similar to classical music



that Levinson explains that the scores do not leave room for changes in instrumentation; the instrumentation is as important as rhythm, notes, dynamics, etc. to the performance and structure of the music. He contends that if we performed the piece of music by using other instruments that are different from those instruments specified in the score, then indeed a different piece of music would instead be performed (p.17). On the another hand, the instrumentation of popular band and jazz band are more flexible than orchestra and marching band in that they feel free to add more instruments beyond the score and make the song more interesting by improvisation.

A Musical work and Sound Structure

I agree with Levinson when he proposes that a musical work is not sound structure only, but consists of at least two structures. There is a sound structure and a performing means structure. Levinson indicates that the performing means structure as indicated by the composer is required. In Thai folk music the band leader is the person who organizes the performing means structure of the songs. The sound structure of the song (melodies, chords, rhythms, dynamics, etc.) is set in his mind, which he received from the former band leader who taught him. Even though the band leader directs the musicians to play the songs, the musicians in his band are still allowed to play in variations to make the songs more interesting and to encourage the dancers. However, this does not mean that all of this is determined in advance by the band leader. The musicians feel free to improvise when they want to do so, but they have to make sure that they are playing the same structure and all musicians in the band have to know and understand the same way how they may improvise in each round and in which round they are going to play the original melody.

For the contemporary style, the sound structure in Thai folk music is more flexible and complex than the traditional style because there are different kinds of bands and different kinds of musical styles used in the folk songs in this side. In traditional style the sound structure of the song is set in the band leader's mind which is different from classical music that Levinson describes. However, in the contemporary style, the sound structure organization is similar with classical music. The sound structure of the song (melodies, chords, rhythms, dynamics, etc.) is set in the score by the arranger. Both the orchestra and marching band will perform folk song music following the score. This is similar to classical music that Levinson explains that each piece is unique and has specific sound structure. If we want to preserve the aesthetic qualities that we have attributed to the works, we have to identify performance aesthetics as important elements of those works. (p.17). "Musical works must be such that specific means of performance or sound production are integral to them" (p.19). However, the sound structure in popular band and jazz band are more flexible than orchestra and marching band in which musicians feel free to add more instruments in addition from the score and make song more interesting by improvisation.



This means the sound structure in Thai folk music is more flexible and complex than the sound structure in the classical music that Levinson describes.

The Change in Thai Folk Music

With the introduction of popular music into society, traditional Thai music slowly started to disappear from existence. Slowly, young generations of Thai people embraced popular music instead of Thai traditional music. There are groups of people that try to preserve the traditional music by using modern instruments to perform with more contemporary sounds for the young generation. Some groups of people perform with original tradition band but add more electric music instruments, for example: electric guitar, electric bass and drum-set. Some popular bands perform Rong-Ngeng songs with western musical instruments and sometimes they may use Rong-Ngeng's melodies to compose new song lyrics for singers. Some groups arrange Rong-Ngeng melodies for jazz music, and also many schools and universities sometimes arrange Rong-Ngeng songs for orchestra and marching bands. Although all different kinds of bands that I mentioned perform Thai traditional songs, Thai people accept that they play Rong-Ngeng but not in original traditional Thai folk music style.

Thai people try in many ways to preserve this folk music to exist and transfer to the new generation, such as, Thai folk music competitions in schools, recordings of Thai folk songs, teaching young generation how to play, and creation of Thai folk music bands. One of the new generation folk song band that is well known in southern Thailand is "Ussaleemala". This band has performed Thai folk music in the traditional style since 2004 and the band leader composed the new Rong-Ngeng style songs and recorded for their own album (Kantacha, A. personal communication, April 2, 2017). Ussaleemala band composed the Rong-Ngeng style songs by using the same sound structure and performing-mean structure with original Thai folk music. According to Anukool (2007):

Ussaleemala uses 5 rhythms - Rumba, Joget, Inang, Zapin and Asli. In each rhythmic pattern, the melody is constructed of two to four parts and diatonic scales in major and minor keys are used. The distinguishing element of the rhythm is that it creates motives for the melody. Then the rhythm is amplified using techniques such as diatonic sequencing rhythmic sequencing or repetition. The rhythmic measures used are duple and quadruple measures with varied strong and weak pulses. In performance, the group separates into melody and rhythm sections. (p. 257)

Although the Ussaleemala band composed the Rong-Ngeng style songs by using the same sound structure as original Thai traditional music style, the resulting musical works would not be the same because there were composed by different composers, in different periods of time, and in different musico-historical contexts. This is similar to classical music that Levinson mentioned:



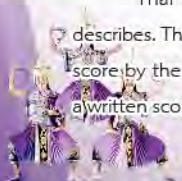
But if musical works are necessarily distinct if composed either by different people or at different times, then it certainly follows that works composed in different musico-historical context will be distinct, since any difference of musico-historical context from one work to another can be traced to difference of composer or time or both. (p.21)

However, Thai people accepted that the songs that the Ussaleemala band composed are the Rong-Nengng songs, but considered that they are not the same as original traditional music style.

Conclusions

In conclusion, for Thai folk music in the traditional side, the band leader is considered the most important factor in the musical work. He has to know everything in his band and the genre and tradition of Thai folk music, including the sound structures of the songs, the meaning of the songs, and the dance styles. He would teach the other musicians in the band about not only the musical aspects of the folk songs, but also the meaning of the songs, which would preserve the tradition of the songs and its performance with Thai folk dance. He must know the dance style because every song has strictly specific choreography. However, it does not mean that each song has a completely different choreography, as there are also some parts of dancing of some songs that may have the same or similar movement to other songs (Thrupsin, 2010). If different performers or different bands perform the same song, they would be considered performing the same musical work, as long as they perform with the same sound performance structure (preserving the main melodies and the meaning of the song), perform with at least the main instruments (violin, remana and gong), and perform the piece with the correct folk dance. Otherwise, they perform a different musical work. However, Thai folk music today is more flexible than in the past. Previously, Thai folk music and the dance could not be separated, but currently both can be performed separately. People accept the separate performance of the Thai folk music and the Thai folk dance, but they would consider that is not completely in traditional style. And the another issue that made Thai traditional folk song start to change is that the new generation of band leaders try to compose the new Rong-Ngeng style songs and use for their own bands. Thai people accept that there are Rong-Ngeng songs, but the musical works are not the same as traditional music. It would be good from the perspective of innovation, but the original traditional Thai music will start to disappear.

Thai folk music in the contemporary style is more like classical music that Levinson describes. The sound structure of the song (melodies, chords, rhythms, dynamics, etc.) is set in the score by the arranger. The orchestra and marching band will perform folk song music following a written score. Therefore, the instrumentation and the sound structure are even more important



for this contemporary style. However, for popular band and jazz band the instrumentation and sound structure are more flexible than orchestra and marching band in which performers may add other instruments that are not indicated in the score. They also may change the style as they perform Thai folk music and feel free to make the song more interesting by improvisation. Thai people accept that contemporary bands perform the same folk songs but do not consider it original traditional Thai folk music.

References

- Anukool, A. (2007). Rong-Ngeng songs of Ussaleemala (Master dissertation, of Mahidol University Bangkok, Thailand).
- Levinson, J. (1980). What a musical work is. *The Journal of Philosophy*, 77(1), 5-28.
- Prapad, K. (1997). Music and folk dance in the south of Thailand (Master dissertation, of Mahidol University – Bangkok, Thailand).
- Thrupsin, V. (2011) Rong-Ngeng in Pattani Thailand. *The Journal of fine arts faculty Songkhla university*, 32(3), 24-29.



Factors Influence Composing the Song for Thai Musicals

Theerawut Kaeomak*

Abstract

This academic article is written from musical acting experience and musical research of author. Some of information in this article are collected from interviewing Thai musical composer, book writer, and experts who's involve in Thai musical production. The main purpose of this article is to provide general information and guideline to new composer who want to create song for Thai musical or anyone who are interested about how to make song for Thai musical.

The data presents 5 factors that affect to creation of song for Thai musical including with book, character, casting, audience, and a song in previous sources. These factors help composer to pick up the good choice of raw material to compose. It is crucially important to the composer to understand the book and character before composing. Besides, it is very important for composer to know the limited ability, talent, and unique character of actors who has been chosen as the main role, too. If composers know their actors much more, they will be able to make a suitable song for actors. Furthermore, composer need to know their audience which would help them to create music that could easily gain trust from audience. Additionally, reviewing song in other previous sources is a key component to help composer to create song as it is easily to recall memories of audience toward the musical.

Although musical experts may encounter other factors apart from those factors mentioned above, the author considers this article as beginning part of an academic content that represent music creation for musical in Thailand which influenced by the context of Thai culture and southern folk music culture.

Keywords : Factor, Composing, Musical

Introduction

This academic article aims to guide and inform new composer who want to create song for Thai musical and others who are interested in making song for Thai musical. The author uses background experience of being musical actor and personal musical research as important source increasing this article. Some of information in this article was interviewing Thai musical composer, bookwriter, and experts who's involve in Thai musical production.

Songs are very important to musicals. The song in musicals is different from general songs. The difference depends on the role and function of the songs. Musical songs are related to the musical storyline. Each song is composed through the interpretation of the character and through

* Western Music Program, The Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University



the creation and selection of raw materials. The songs to be ideal for the book and the actors playing the roles in the drama for the drama to be able to proceed with flow and viewers to be able to continuously follow the storyline from beginning to the end.

"Worst Pie in London" from Sweeny Todd was composed by Stephen Sondheim. It tells the story of a widow lady who has a lunatic personality. In the story, this lady is the owner of the most disgusting pie shop in town. She has very strange characters. She speaks very fast and carries an irrational mindset. Sondheim uses a fast melody to present the way she talks together with a syncopation note to present her abnormal behaviors. In the story, during the time that the lady is cooking the pie and sing, there are certain syncopation notes that the actor has to hit the cockroach with a rolling pin at the same time. This song contains the story, character, and atmosphere of the scene.

The process of composing songs for musicals is based on the book, characters, and actors. The songs that have been used in the other media are the beginning of the creation of songs for musicals. The composers must interpret the character and raw materials to combine the concept and creativity to be conveyed in interesting songs.

The Meaning of Musical

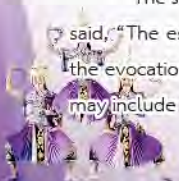
"Musical" is Musical theater. It means some type of plays that have a song that tells the story, run the story move forward to form the beginning to the end of the show, and make their difference from another type of plays. The musical seems to be as old as drama itself. The plays of the ancient Greeks were not simply spoken. They were sung and danced in plays. Kinds of the show like that still onstage in this era. The musical is the new culture of the show which popular show and change itself to cultural business.

Musical work base on three elements, the book, the music, and the lyrics. Julian Woolford (2012) said:

"The book is sometimes known as the script and is the unsung sections of work; the lyrics are the words that are sung. The book also refers to the character development and the dramatic structure of work; together, the book and lyrics call the libretto, which is Italian for little book. The music and lyrics together are referred to as the score."

Sometimes the song means the music and lyrics together and together, the book and music call the score. Anyway, all of them are shown as the relative of three elements that can be made musical.

The song is fundamental premise of Musical. Allen Cohen and Steven L. Rosenhaus (2006) said, "The essence of musical theater is the representation of human emotions onstage, and the evocation of emotions in the audience, through the union of drama and music. This union may include spectacle, and often includes dance or choreographed movement; but the unique



aspect of musical theater, whether dramatic or comedic, is the heightening of emotional impact of a story or idea through music and song. We believe that there can be no great musical theater without strong emotion. Professionals in the arts know that music is one of the most powerful ways to enhance the emotional content of a story, which is why almost every film ever made, silent or talking, has had musical accompaniment.

Kinds of Musical

Musical in America calls "Broadways". In fact, Broadways is the name of road in New York which had a lot of theater. Broadway in Manhattan is known as the heart of the American commercial theatrical industry,

Tomas Schumascher (2019) said, the term Broadway comes from the legendary street of the same name, and a "Broadway show" is a play or musical performed in one of the specially designated theaters along or very near this street. The word can also refer to a traveling show that has once been in one of these theaters; your town may have a "Broadway series" Featuring these usually famous plays that have been performed on Broadway.

Off-Broadways means a couple of things. In New York, theaters that are smaller than Broadway theater are called "Off-Broadways" theaters. Often these theaters show different kinds of plays or musicals that work better in small settings, either because of the show's topic or because they drew smaller audiences.

In London, Broadway-style shows are performed in the West End of London. After a while, when people see enough shows of a similar styles in one neighborhood, they begin to describe the plays by that location. So depending on where you are, you might call the same type of play a "Broadway show" or a "West End show"

In Thailand, the emerging musical trend in Thailand from 2001 to 2016, and also create a culture of watching musicals. It also creates a community of critics. As well as musical research mainly aims to pursue excellence in developing the quality of musical and quality of society. On top of that competition in the musical business also get more intense which encourage developing musical productions. And urge the production team to look for new procedures and new inspiration to create musicals that could gain popularity among the audience. Especially in music, it is a significant show that the current Thai musical is influenced by Broadways.

Factors Influence Composing the Song for Thai Musical

Song for the musical is a very important element of any musical as it is comparable to book for musical. It has to be consistent with the character and the story that conveys the musical as well as to extend emotion towards the story through the audience. In the creation of a song for the musical, the composer needs to consider the following factors



1.1 The Book

The Book for musicals includes plot, structure, character, thought, speech, song, lyric, place, and time. Furthermore, some books have an explanation of the act, the character behavior, and the feeling of the characters. The book of Thai musical made after they must communicate with them collaborators to hammer out a shape and style for the show. You must make sure that ideas about the piece you want to write are all unified.

Pimmada Pattanalongkorn (personal communication, October 24, 2015) who was a bookwriter of Ratchadalai Theatre said that they made the book after they know about the story, the concept of musicals, plot, conceptual, main objective, and the framework of story. This process is called "Creating the World"

Creating the world means setting the boundaries of the story, make the new world which everyone in collaborators can see in the same eyes. This new world is a reference for creating all fundamental in new musicals such as book, song and music, backdrop, light, and costume. "Creating the world" process has good for collaborators.

Sarawut Lertpanyanut (personal communication, September 7, 2016) is a composer of Ratchadalai Theatre. He said that he read the book several times before going to create a song for musicals. Sometimes he tried to play a role. For example, he plays the main character role and when he played, he always finds the feeling of that character, sometimes magic moments appear when he be that character. That moment is the best raw material for him to make melody or make music. This process will help him make the song that fulfills of emotional character. After that lyricist will create a lyricist on music.

The process of Sarawut is collaborating bookwriter, composer, and Lyricist. First, a book from a bookwriter send to a composer to making music and lyric is the last.

Julian Woolford (2012) said, which comes first, music or lyrics? It's up to you and your collaborators. There are no rules and different partnerships work in different ways. Richard Rodgers wrote the music before the lyrics when working with Lorenz Hart, and the music after the lyrics when working with Oscar Hammerstein. Kander and Ebb ensued to work together in the same room at the same time, whilst Andrew Lloyd Webber has generally written the music before the lyrics in his relationships with many lyrics.

Book is the main factor that affects the style of song, the position of the music, and the characteristic of the song in the Musicals. Therefore, the music composer needs to understand the book before composing any song. As well as in Thailand, the characteristic of the book plays important role in the creation of song composing. Due to the fact that, there are 2 types of the book in Thailand including with;



1) Book without music and lyric which the composer will design the position of the music and melody while the lyric will be composed by composer

2) Book with music position and lyrics. For the second type, the music position and lyrics will be design by the book composer to create harmony between music and lyric.

1.2 Characters

Songs and characters in musicals are closely relevant because songs are used instead of words, feelings, and thoughts. They represent the whole concepts and identities of the character that the musicals want to communicate to the viewer to understand the characters to compose songs for a musical. This is very important because musical has an advantage over other types of performances, musicals can be used to communicate with people. Therefore, the selection of raw materials to compose songs that suit the character is important for the music composer to think of because if it conflicts with music personality or identity of the character, it will result in the viewer not believing in the song which the character is singing. When there is no belief in what the characters are communicating, people do not want to follow the story.

Why do characters sing? There is a cliché that characters sing when the emotional pitch reaches a level at which speaking is no longer appropriate, and they dance when the emotional pitch reaches that at which singing is no longer appropriate. This is only true of some emotional situations, especially those pertaining to joy.

The actual reasons why characters sing is most clearly defined by the theatrical language the writer is using. Your characters can sing only the most rapturous emotions or the most mundane banalities, but as it is consistent with the theatrical language of the piece, then the audience will accept it.

However, do not treat emotional pitch as synonymous with romantic emotions. Characters are just as likely to sing because they are joyful, hurt furious

Characters may also sing because the music may reveal the subtext of the scene, In the one of the best love songs,

"When you are writing songs, you have the opportunity to let the audience experience two 'scripts' simultaneously, the musical and the lyrical. One of the best reasons to treat a scene musically is to create a tension between the two. (Julian Woolford, 2012)

1.3 Casting

The factors of talent, character, and identity of actors in the process of composing songs for musical influence the Thai musical styles. The music composer must first know the abilities of the actors to be able to compose songs that suit the character and are suitable for actors who play the character as well. This is because if the song is appropriate, the actors who play the characters will be able to fully convey the song, which affects the overall show.



Main actors in Thai musicals have limited ability. Due to the fact that musicals in Thailand always choose “Super Stars” to be main characters for commercial reasons. Somehow, those super stars have a limited range of their voice which is challenging to the composer as you can not compose more than the ability of their range. Therefore, the composer can not compose the song in a specific range before casting. It is very important for the composer to know the limits of each actor who has been chosen as the main role before composing.

Despite the fact about limited range ability of some actors certain talent or unique character of some actors influence to a variety of music style as well. For example, **one actor is very well known in Jazz style it is very reasonable for the composer to pick Jazz as a good choice.** In Thai musicals, it is often to see a completely different combination between actors’ talent and cultural identity even it seems not to get along well. One good case study, “Mae Nak Pra Ka-Hnong the Musical”; this musical basically presented traditional Thai culture. The composer decides to use the Rock style for leading actor’s songs because he had significant talent in Rock music. As well as “Hong Near Mang-kon the Musical”; the leading actor is also a very famous Thai Rock star. Instead of composing traditional Chinese music style, the composer creates rock base music style which is more suitable for him. Not only to make it easy for the leading character to sing but also to convince the audience deeply related to the character or the story that he is presenting. It is quite tricky, but it could magically gain the trust from the audience.

In Songkhla Rajabhat University, it is very challenging to find casts that have unique talents or certain abilities that critically required for musical. The main purpose of the research is to figure out the best way to make the best out of their limited ability as well as extent their hidden capability. In term of making musical, author is basically having certain cast in mind. **Then the author will observe personality and lifestyle of the cast in order to use that experience as raw material to create suitable song for the cast.** This method is very helpful to make cast deeply related with character.

1.4 Audience

It is important to know your target audience, their age group, their music consumption behavior, the music that they are familiar with or most likely related to. All of this component is a very important as raw material that composer can pick to create music that could easily gain trust from the audience. For example, Kang Lang Pap the Musical, this musical is a Japanese cultural-based story. The composer uses two main materials including original music and music from various media that have been published in Thailand like the Anime, video game or Japanese movies that are commonly known among Thai people, even it is not up-to-date one. This method successfully makes mutual touch to the Thai audience.

Author also use the same method in order to compose a song for “Khun Sri Sat Taa” the Musical” is a cultural musical that contains the history of southern Thailand culture mixed



with folklore. Therefore, Norah is an outstanding material that author designed to take. Because the main audience is undergraduate students and local people in Songkhla and neighbor provinces. Norah is a culture that is deeply embedded in southern Thai people's life and passing on from generation to generation. Therefore, when having Norah as the main element, even changing music style audience is still able to relate to the story (Theerawut Kaeomak, 2019).

1.5 A Song in Previous Source.

A Song in Previous Source mean popular songs that have been used in other media. It's popularly used in Thai musicals and there are many songs used in a composition. When those compositions were made into musicals, songs used in compositions in other media are one of the factors contributing to composing songs for musicals because the audience are familiar with those songs. Some of the songs used in the musical are the revisions of popular songs that have been used in other media in the form of television drama version by revising the melody to be used in musicals (Theerawut Kaeomak, 2017). **The process does not mean rewrite a song but it's collecting some of the motifs from a song in a previous source and develop motifs to make a new melody.** For example, A song name "Kon Mai Sam Kan" from Ban lang Mak The Musicals. The composer created melody by inversion motif from harmony line which has used in a song named "Ban Lang Mak" from Ban Lang Mak drama TV version.

Conclusions

The current Thai musical is influenced by Broadways. Song and dance are a special element to create a miracle for the audience. Especially song, musical songs can contain story, character, speech, atmosphere of scene, place, and time. The process of composing for Thai musical had 5 factors: book, character, casting, audience, and a song in previous source.

The first factor is the book. The book is like the world of musicals. the composer needs to understand the book before composing. In Thai Musical process have 2 types of book including with; 1) the book without music and lyric and 2) the book with music position and lyrics. Both is the factor that can make the song in musical are a variety.

The character is another factor that the composer needs to hash. the characters sing when the emotional pitch reaches a level at which speaking is no longer appropriate. And the characters sing for many reasons and emotional pitch is the most common.

The factor about the casting of Thai musical is 2 conditions. The first condition is about the limited ability of casting that makes the composer work in limitation technique. And the second condition is about talent and individuals of casting can make a special song for the musical.

The audience helps the composer to collect the best choice of method which can tell the story inappropriately.



And the last factor is a song in the previous source which is a choice for the composer to composing.

These factors help the composer to pick up a good choice of raw material to compose. The composer needs to understand the book and character before composing. And the composer needs to know the limited ability, talent, and unique character of actors who have been chosen as the main role. If composers knew their actors much more, they will be able to make a suitable song for actors. Furthermore, the composer must know the audience which helps them can pick to create music that could easily gain trust from the audience. And reviewing a song in the previous source is the best way to help the composer for composing.

Although musical experts may encounter factors other than those presented by the authors. But the author considers this article to be part of the beginning of academic content concerning music creation for musicals in Thailand. under the context of Thai culture and the context of southern folk music culture from the author's research on creating music for musicals in Thailand

References

- Allen, C. & Steven, L.R. (2006). **Writing Musical Theater**. Palgrave Macmillan.
- Julian, W. (2012). **How Musicals Work and How to Write Your Own**. Nick Hern Books.
- Stephen, B. (1993). **Sondheim's Broadway Musicals**. The University of Michigan Press.
- Theerawut, K. (2017). **Songs and Music In Thai Musicals**. [Master's thesis]. Mahidol University.
- Theerawut, K. (2019). **The Creation of Song for "Khun Sri Sat Taa" the Musicals**. Rajabhat Songkhla University.
- Tomas, S. (2019). **How does the Show Go On? An Introduction to the Theater**. Disney Enterprises, Inc.



The Effect of Learning a Musical Instrument on Language Learning Skills

Suttirak Iadpum *

Sittichok Kabilapat**

Kamjohn Kanchanathaworn***

Abstract

This essay attempts to examine and synthesize current research on the relationship between learning to play a musical instrument and developing language learning skills. The purpose for this essay is to summarize various articles and to investigate the association between learning a musical instrument and the development of language learning skills. The contents of this paper divided into four main categories: music training and the brain, the relationship between musical and linguistic abilities, the effect of music on reading skill, and the effect of music on speaking skill. It was discovered that music training plays a significant role in enhancing language learning, especially when it is implemented at an early age. The study also found that learning to play instrument has shown to have a significant positive effect on the development of language learning skills, and plays a direct role in the structural and functional growth of the brain, which promotes higher language skills, more effective reading skills, and more dynamic speaking skills.

Keywords : Effect, Musical Instrument, Language

Introduction

Learning to play musical instruments continuously is widely believed to have an effect on the development learning skills (Hille & Schupp, 2015). "Music engages a wide number of processing mechanisms, from sound encoding to higher cognitive functions such as sequencing, attention, memory, and learning. These functions, which are shared with several other human abilities (e.g., language), might in turn be shaped by music training" (François, Chobert, Besson, & Schön, 2013, p. 2039). Musical training and experience have been shown to facilitate the prediction of enhanced performance on certain language skills, such as pronunciation and the use of pitch intonation in certain foreign languages (Kang & Williamson, 2014). Others agree : "The beneficial effects of musical training are not limited to enhancement of musical skills, but also extend to language skills" (Tiemey & Kraus 2013, p. 209).

According to several researchers, more and more evidence points to the benefits of music training on many language skills, such as "dynamic acoustic analysis, pitch and lexical stress processing, phonological awareness, reading, and second-language proficiency"

* Western Music Program, The Faculty of Fine Art, Songkhla Rajabhat University

*** 169 Soi 49 Saiburi Road, Amphoe Muang Songkhla Province, 90000



(Françoi et al. 2013, p. 2039). Research regarding the effect of learning a musical instrument on language learning skills has shown that engaging with music in early childhood seems to be beneficial for the development of perceptual skills which effect the ability to recognize and produce the subtle differences in pronunciation of the second language (Slevc & Miyake, 2006; Milovanov, Huotilainen, Esquef, Alku, Valimaki, & Tervaniemi, 2009; Milovanov, Pietila, Tervaniemi, & Esquef, 2010). Several researchers have also found that music training can enhance language learning skills such as reading abilities (Anvari et al., 2002; Foregeard, et. al, 2008; Kraus and Chandrasekaran, 2010; Tiemey and Kraus, 2013) and directly facilitates speech segmentation (Patel and Iversen, 2007; Francois et al., 2013)

The purpose for this essay is to summarize various articles and to investigate the association between learning a musical instrument and the development of language learning skills. The contents of this review will be divided into four main categories: music training and the brain, the relationship between musical and linguistic abilities, the effect of music on reading skill, and the effect of music on speaking skill.

Music Training and The Brain

In recent years, researchers have speculated about the influence of music training on the brain. "Many results in the rapidly evolving field of the neuroscience of music demonstrate that musical practice has important consequences on the anatomo functional organization of the brain" (Magne, Schon, & Besson, 2006, p.199). According to their studies, music training constantly produces neurological changes throughout our lives. Such neuroplasticity is not only beneficial for music processing but trickles down into other useful areas as well, such as speech processing. A musician's brain interprets and enhances the information-bearing elements of musical signals, which reflect sound-to-meaning relationships. These neural changes also have other practical applications, for example, helping people who are actively involved with music for the challenges of language learning and other listening tasks. (Kraus & Chandrasekaran, 2010).

Schlaug, Norton, Overy, & Winner (2005) have provided research to show that music training not only affects functional changes in the brain, but also structural. They demonstrated that music training in children resulted in long term improvement of visual-spatial, verbal, and mathematical performance, and that as children grow and continue music training, those positive effects increased dramatically.

Wong, Skoe, Russo, Dees, & Kraus (2007) discovered a more robust and continual encoding of linguistic pitch information by musicians. That encoding may reflect a positive side effect of shaping basic sensory circuitry. These results enhance our current knowledge of the brainstem's role in encoding speech and frequency modulation by demonstrating the relationship between music and speech, and the impact of long term auditory experiences.



Stewart et al. (2003), studied brain changes after learning to read and play music with participants who never learn to read and play music before. The participants were provided with a keyboard, tutorial book, and music theory manual, and exercise book. Participants practiced 90 minutes once a week for 15 weeks, and then they were examined on the keyboard by an independent music teacher. All participants reached a standard of Grade 1 keyboard skills and were able to play scales, a piece with two hands simultaneously, and play a short piece from sight which musical notation is automatically processed. The study showed the change that music? has in shaping brain function which neuroimaging can be used to capture and delineate.

From all research above, it can be seen that music training and playing music both require subtle movements. Which is controlled in both sides of the brain. It also incorporates linguistic principles and math more developed in the left side of the brain. With new and creative stories that the right brain can do effectively. For these reasons playing music has been found may increase the volume and activity of the brain's corpus callosum, the bridge between the two brains. It al so allows messages to pass through the brain faster that might give musicians a solution with more efficiently and creativity both academically and socially.

The Relationship Between Musical and Linguistic Abilities

Research also indicates a striking relationship between music training and linguistic ability. "Music and language rely on richly structured sound sequences" (Patel & Iversen. 2007, p. 369). Music training is especially beneficial for those who learn a tonal language as their second language, especially in areas of inflection and rhythm. The ability to detect and imitate the varied tones that change the meaning of similar-sounding words is significantly amplified with music training (Kang & Williamson, 2014).

Magne et al. (2006) analyzed behavioral and electrophysiological approaches that related to brain potentials in 8 years old children by testing the hypothesis that music training facilitates pitch processing for music and language, by using twenty-six children, 13 musicians, and 13 nonmusicians to participate in the 2 hour experiment. All children were right handed with normal hearing, native speakers of French and they were from the same elementary school with similar socioeconomic backgrounds. All musician children played an instrument and practiced almost everyday for 20-30 minutes. They also took lessons twice a week for half an hour. All nonmusician children also had regular extracurricular sports activities. The procedure included eight seperate blocks of trails for children to listen with headphones, four blocks of melodies and four blocks of sentences. The stimuli were showed in pseudorandom order and children had to decide if the last word seemed normal or strange by pushing one of two response keys as quickly as possible. The result of the experiment determined the positive effects between pitch processing in music and language that were found in 8 years old children. The important



conclusion was that there is behavioral evidence for the common pitch processing mechanism in language and music perception, and that the musician children detected the weak incongruity better than nonmusician children, not only in music but also in language, by showing qualitative and quantitative differences in the potentials recorded.

All study from above, focusing on an examine the relationship between playing music and language development. The author found that playing music or doing group music activities can greatly enhance communication skills. Repeating the lyrics and the rhythm of the songs can help build a child's language confidence and also make children remember many new words. In addition, the author considers music and songs to be the first experiences of language structure. Listening carefully to different sounds from each type of instrument, it's a great way to concentrate on listening. It is a development in distinguishing different sounds to occur in the child. These are all necessary for the child to learn to use the language.

The Effect of Music on Reading Skill

Recent research has found a relationship between music perception and early reading development. Anvari et al. (2002) studied the relationship between musical skills, phonological processing, and early reading ability in preschool children by using 50 children aged 4 years old and 50 children aged 5 years old, giving a battery of tests which lasted about 20-30 minutes. Tests such as how to interact with a dog puppet or rhythm production tasks were presented to each child individually in a quiet room. All the musical stimuli was presented on audio tape using a comfortable volume. Before the test, children were given three practice trials with feedback to make sure they would understand the procedure. The analyses of this study showed that music perception skills contributed significantly in predicting reading ability and phonemic awareness.

According to Anvari et al. (2002) "Music perception appears to tap auditory mechanisms related to reading". He adds, "children who develop their ability to hear the individual sound categories within a word are able to associate these phonemes with their written letter representations"(p. 111).

Tierney and Kraus, (2013) reviewed evidence that musical training can enhance reading ability. They discussed "five subskills underlying reading acquisition: phonological awareness, speech in noise perception, auditory working memory, and the ability to learn sound patterns", and they demonstrated that each is linked to music experience. After laying the groundwork for why musical training might be expected to enhance reading skills, they reviewed the results of longitudinal studies and provided evidence for the role of musical training in enhancing language abilities. Taken as a whole, their findings suggest that musical training can provide an effective developmental educational strategy for all children, including those with language learning impairments.



Kraus and Chandrasekaran (2010) found that musical training can improve language and reading and that learning to play music is of benefit to children in increased reading skill. Music training can change the nervous system and help children to learn better. The research also showed that learning music could help the children in the classroom to focus, concentrate and memorize by improving their neural functions. Based on the study the researchers suggested asking the children to learn music for five hours a week at least to prevent reduction in reading skills and also to help the brain to adjust to the connection of the sounds and meaning.

Foregeard, et. al (2008) suggest that both music and written language involving formal notation, reading from left to right, which can help students in western culture, but that may not necessarily be true with students in other cultures. Still, he is correct to recognize the symbolic notation of music and its constantly changing expression as being helpful in developing similar skills in reading.

According to Hallam (2010), music training assists in increasing the reading comprehension scores of young students and has been very useful in producing significantly higher reading scores in children who experience reading difficulties (cited in Nichololson, 1972).

From the theories and conclusions from relevant research on the relationship between playing music and the development of language skills in reading. For the authors, it is thought that spending time playing music can improve language cognition and contribute to good reading skills. Because music and speech have a system of working together. Playing music often makes it easier to practice phonics and word patterns. The longer a child spends time with music, the more their linguistic brain develops. They will be able to remember vocabulary and have a good reading perception.

The Effect of Music on Speaking Skill

According to Francois et al. (2013) "Music training directly causes facilitation in speech segmentation, thereby pointing to the importance of music for speech perception and more generally for children's language development" (p.2038), which he also acknowledges is an aid to increased vocabulary and proficiency, even with foreign languages. Since music training promotes rhythm perception and production, it plays an important role in the development of speaking skills.

"Because music relies on fine distinctions in pitch, timbre, and duration, it might be that musical training enhances basic...sound-encoding mechanisms that are also relevant for speech" (Patel & Iversen. 2007, p. 371)



Milovanov et al. (2010), investigated the apparent interaction between musical aptitude and foreign language pronunciation skills. In an English language class using Finnish students, the result of that study indicated a very strong connection between musical aptitude and English pronunciation skills, independent of listening discrimination skills and overall general intelligence. All participants were shown the same phonemic listening discrimination task, but the ones which had higher musical aptitude were able to pronounce better English than the ones with less musical aptitude.

Musical training has been shown to have a beneficial effect on the pronunciation of second languages, according to Milovanov et al. (2009), who studied 40 elementary school children aged 10-12 years, who were asked to process sound durations in music and speech stimuli. Children with advanced musical skills responded more quickly and accurately to duration changes than children without music training, once again showing that music aptitude and linguistic skills are interconnected.

The above several research results show that Cognitive perception can respond to the content of music knowledge in rhythm, slowness-speed, dynamics, and melody at a relatively large level. In my opinion, if the child plays a musical instrument or performs musical activities, whether it is clapping, tapping, singing or making gestures for a song free body movement It will promote the creativity and intelligence of children. Characteristics associated with music activities stimulation are able to increase brain networks and functional areas as well as better transmission of brain axis information. It facilitates the communication between the left brain and the right brain. and lead to more communicative abilities. Therefore, speaking skills development and communication able to apply the principles and procedures of teaching music or doing music activities in parallel as well.

Conclusions

Learning to play a musical instrument is the process that involves the work of the senses, emotions, and thoughts. Playing a musical instrument requires sensory synchronization, such as using the eyes to read notes ear for hearing and the surface to receive information to send to different areas of the brain. This information is then forwarded to the frontal lobe of the brain to think and decide what notes are seen, how to play, is the sound you hear is the desired sound or is it wrong? After deciding, it sends information to other parts of the brain related to control the movement. According to many research that the author examines, the result found that learning music instruments will help to improve the languages skill in many areas. Such as music training will help to develop the anatomo functional organization of the brain (Magne et al, 2006). Music training will also improve functional and structural changes in the brain. (Schlauget et al, 2005). The benefit of learning music such as pitch processing is a tool in language perception.



Music training will help in learning a second language. Music training will improve reading ability, music perception skills help in predicting reading ability and phonemic awareness (Anvari et al, 2002). Music training had beneficial effects on pronunciation. A test conducted on younger students indicate a greater effect of music training on developing skills than with children who are not given musical training.

Conclusively, learning to play instrument has shown to have a significant positive effect on the development of language learning skills, and plays a direct role in the structural and functional growth of the brain, which promotes higher language skills, more effective reading skills, and more dynamic speaking skills. In addition, the author also discovered that playing a musical instrument from a young age helps to develop a child's physical and mental skills as well, such as intellectual skills. This will cover the ability to learn reasoning thinking. Social skills include emotional control and perseverance. Since playing music is not solely comprehending or remembering. But players will also need to use complex physical skills as well. While players continue to develop music playing, of course, these skills will be with them forever.

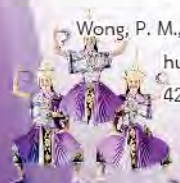
Finally, although sometimes research on the topic of the effect of learning a musical instrument on language learning skills has been studying and collecting data only in a limited area. However, the author believes that practicing and playing just one instrument may change someone's life. We can see that today there are many teaching materials, especially online media. We just need time and be disciplined to practice the instrument. It's definitely not too difficult to try. However, it's good to study with experts and learn correctly according to the right steps that will give us better results. Just acknowledge that it must come from the fun or happiness of playing the music, not because to meet anyone's needs. Then the development of language skills will take advantage of playing music. What do you think?

References

- Anvari, S. H., Trainor, L. J., Woodside, J., & Levy, B. A. (2002). Relations among musical skills, phonological processing, and early reading ability in preschool children. **Journal Of Experimental Child Psychology**, 83, 111-130.
- Forgeard, M., Winner, E., Norton, A., & Schlaug, G. (2008). Practicing a musical instrument in childhood is associated with enhanced verbal ability and nonverbal reasoning. **Plos ONE**, 3 (10),1-8.
- François, C., Chobert, J., Besson, M., & Schön, D. (2013). Music training for the development of speech segmentation. **Cerebral Cortex (New York, N.Y. : 1991)**, 23(9), 2038-2043.



- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. **International Journal of Music Education**, 28 (3), 269-289.
- Hille, A., & Schupp, J. (2015). How learning a musical instrument affects the development of skills. **Economics Of Education Review**, 44, 56-82.
- Kang, H. J., & Williamson, V. J. (2014). Background music can aid second language learning. **Psychology of Music**, 42, 728-747.
- Kraus, N., & Chandrasekaran B. (2010). Music training for the development of auditory skills. **Nat Rev Neurosci**. 11(8):599-605.
- Magne, C., Schon, D., & Besson, M. (2006). Musician children detect pitch violations in both music and language better than nonmusician children : behavioral and electrophysiological approaches. **Journal Of Cognitive Neuroscience**, (2), 199-211.
- Milovanov, R., Huotilainen, M., Esquef, P. A., Alku, P., Valimaki, V., & Tervaniemi, M. (2009). The role of musical aptitude and language skills in preattentive duration processing in school-aged children. **Neuroscience Letters**, (2), 161.
- Milovanov, R., Pietila, P., Tervaniemi, M., & Esquef, P. A. (2010). Foreign language pronunciation skills and musical aptitude: A study of Finnish adults with higher education. **Learning And Individual Differences**, (1), 56.
- Nicholson, D. L. (1972). Music as an aid to learning. Doctoral Dissertation, New York University, **Dissertation Abstracts International**, 33 (01), 0352A.
- Patel, A. D., & Iversen, J. R. (2007). The linguistic benefits of musical abilities. **Trends In Cognitive Sciences**, 11(9), 369-372.
- Schlaug, G., Norton, A., Overy, K., & Winner, E. (2005). Effects of music training on the child's brain and cognitive development. **Annals Of The New York Academy Of Sciences**, 1060, 219-230.
- Sleve, L. R., & Miyake, A. (2006). Individual differences in second language proficiency : does musical ability matter?. **Psychological Science**, (8), 675.
- Stewart, L., Henson, R., Kampe, K., Walsh, V., Turner, R., & Frith, U. (2003). Brain changes after learning to read and play music. **Neuroimage**, 20 (1), 71-83.
- Tallal P, Gabb N. (2006). Dynamic auditory processing, musical experience and language development. **Trends Neurosci**. 29(7) : 382-390
- Tiemey, A., & Kraus, N. (2013). Music training for the development of reading skills. **Progress In Brain Research**, 207, 209-241.
- Wong, P. M., Skoe, E., Russo, N. M., Dees, T., & Kraus, N. (2007). Musical experience shapes human brainstem encoding of linguistic pitch patterns. **Nature Neuroscience**, 10(4), 420-422.



Using a Instructional Package in Practicing Scales and Arpeggios of Third Year Students, Western Music Program, Faculty of Fine Art

Sutirak Iadpum*

Abstract

The purpose of this experimental research was to investigate the efficiency and learning achievement of the instructional package in practicing scales and arpeggios of third year students, Western Music Program Songkhla Rajabhat University, Songkhla, Thailand.

Participants in this study were 12 of third year students who were enrolled in high string (violin) skill 5th. Instruments used to collect data were evaluation practice before learning (pre-test), test assessment practice between classes, and practice tests after learning assessment (post-test). The statistics used to analyze the data were percentage, mean, standard deviation and t-test.

The results revealed that the package in practicing scales and arpeggios had the efficiency score of 80.20/86.45 which was higher than the set scale of 80/80 and the comparison of the difference between pre-test and post-test indicated that post-test score on the scales and arpeggios practice was significantly higher than the pre-test scores at the .01 level.

In conclusion, the researcher recommended that further study should concern about the use of the Instructional Package for scales and arpeggios in another musical instrument and in the various levels.

Keywords : Instructional Package, Scales and Arpeggios, Third Year Students

Introduction

Western Music Program, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University responsible for teaching and learning management for undergraduate students in Bachelor of Fine Arts, Western Music Major. The students who will be able to graduate must have musical knowledge in both musical academic and musical skill at an international standard. The students will be able to use music as a tool to develop intelligence and good character to facilitate the country's further development. Therefore, the Western Music Program focuses on the intensity of academic teaching and musical skill. Special lecturers and lecturers are invited to impart knowledge to students regularly. There is continuous measurement and evaluation to develop content in various subjects to be appropriate to the changes of globalization. One of the important subjects in this course is Music Skills 5 (Violin Skills).

* Western Music Program, The Faculty of Fine Art, Songkhla Rajabhat University



Music Skills 5 (Violin Skills) is a course associated with the practice of violin instruments. The aim is to develop musical instrument practice to the full potential of each learner in technical skill including violin exercise, major scale, minor arpeggio scale, chromatic scale, interpretation of songs, song's emotions, literature and musical performances. One of the issues in teaching this course is that even though the students have completed all the content, they are unable to satisfactory in the test results. This may be because of the students do not have enough practice or lack of various musical exercises and activities. Instructional package is the educational innovations which systematically produced. It is perfectly materials use that related and consistent with the purpose of the course content that meets students' need, and it also helps stimulate the interest of learners. This is because the teaching package is a mixed material package that contains activities and media that allow students to fully participate in learning (Sauwanee, 1985:217-218). The research related to identifying the using of instructional package to teach the student have been of interest to several researchers (Bunnagitkarn, 2013; Dean, Ewan, Braden, & McIndoe, 2019; Hongsang, 2018; Thongnak, 2015). Researchers have shown that the instructional package and media also can help reduce the issue of insufficient instructional materials. (Chantasorn, 2015; Kamphangkaew, 2016; Kruaanant, 2016). Some research has highlighted that the instructional package can build teachers' confidence because each instructional package is produced in a category, consist of equipment, exercises, activities, and instructions on how to use and for immediate use in both individual and group teaching (Krisada, 2008; Schneider & Theobald, 2016; Tassanee, 1977).

Dr. Shinichi Suzuki is a Japanese educator and a violin teacher. He developed the teaching process called "Talent Education". He believed that every child could learn and become a talented person. However, do not leave them learn by themselves, they require proper and continuous care. He taught violin to the children like a "mother teaches children" with love and sincerity by focusing on learning through listening to music. He used teaching materials such as audio CDs and textbooks for his lesson. The songs used in the lessons would be arranged with simple and short melodies to more difficult songs respectively. (Hendricks, 2011). In addition, his lesson also inserting various techniques through beautiful songs that make students happy to learn, rather than practicing techniques from exercises which make children feel bored. Since the learners have learned the basics correctly systematically under the supervision of their parents and learned through great teaching materials, they would make a good progress. These make learning by Suzuki method is successful and it is widely accepted around the world. (Omporn Kovinda, 2008 : 26)



For this reason, the researcher is interested to examine the use of a instructional package in practicing scales and arpeggios of third year students, Western Music Program, Faculty of Fine Art to use the results of research to improve and develop teaching and learning of Music Skills 5 (Violin Skills) and for further music teaching.

Purpose of study

1. To study the effectiveness of the instructional package on scales and arpeggios of 3rd year students in Western Music Program, Faculty of Fine Arts, according to the criteria 80/80.
2. To compare between the pre-learning and post-learning achievement of the instructional package on the scales and arpeggios of 3rd year students in the Western Music Program, Faculty of Fine Arts.

Research Methodology

The purpose of this experimental research was to investigate the efficiency and learning achievement of the instructional package in practicing scales and arpeggios of third year students, western music program Songkhla Rajabhat University, Songkhla, Thailand. In order for the experiment to meet the purpose of research, the researcher performed as follow:

1. Population and sampling

1.1 Population

Participants in this study were 3rd year students (N = 12) who were enrolled in Music Skills 5 (Violin Skills) in Western Music Program, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University, by using the population as an experimental sample.

2. Instrumentation

The tools using in collecting data for this research consisted of :

1. Practical assessment form for before, during and after class
2. The teaching package on practicing Scale and Arpeggios consists of a learning plan, teaching materials, and worksheets.

Tool Developing

1. Practical assessment form

Creating a practical assessment Music Skills 5 (Violin Skills) on practicing scales and arpeggios for practical assessment before, during and after class. There are steps to create as follows:

- 1.1 Study about behavioral objectives and content analysis on scales and arpeggios topic.



1.2 Create a practical assessment form according to the importance of the objective then checking for accuracy from 3 specialist experts.

1.3 Take advice from the experts to develop as a practical assessment for experimentation.

2. Teaching package on practicing Scales and Arpeggios

2.1 Study the objectives, analysis of course content, teaching method, measuring and evaluating the results of the Music Skills 5 on scales and arpeggios training to be used as data to create a Teaching package.

2.2 Write a behavioral purpose and set the course content on the practice of Scales and Arpeggios which is divided into 4 parts consisting of Chapter 1 A Major Scale, Arpeggio A Major, Part 2 E Major Scale, Arpeggio E Major Chapter 3 Ab Major Scale, Arpeggio Ab Major and Chapter 4 Eb Major Scale, Arpeggio Eb Major.

2.3 Take the course content that has been revised from 3 experts in the tool as a reviewer to improve and consider the accuracy of the content.

2.4 Bring the course content that has been revised and improved by the tool experts then create a Teaching kits on practicing Scales and Arpeggios.

2.5 Bring the completed Teaching kits to 3 experts to check and the get some advice to develop a series of teaching scales and arpeggios exercises for experimentation.

3. Data Collection

To collect data in this experimental research. The researcher followed the steps as follows:

3.1 Make a letter to the Music Program, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University for cooperation in collecting data from the samples used in the research.

3.2 The experiment was conducted with a sample group of 3rd year students studying in the subject of Music Skill 5 (Violin Skills), Songkhla Rajabhat University. In the first semester of the academic year 2013, 12 students were conducted by following the steps below

3.2.1 Take a pretest and posttest.

3.2.2 Practical assessment from the pre-learning practice assessment form.

3.2.3 Start studying, take the test during the lesson and evaluating practically during the course.

3.2.4 Take the test after studying and evaluating the practical after Class.

3.2.5 The results of the experiment were analyzed by statistical methods.



4. Data Analysis

Data analysis and statistics used in this study as follow:

4.1 Take the data obtained from the test practical assessment form during and after course to analyze the effectiveness of the teaching package on teaching scales and arpeggios of students according to the 80/80 standard was determined using the efficiency formula, i.e. the percentage point average.

4.2 Take the data obtained from the pretest and posttest assessments to analyze. Comparison of pre- and post-study achievement by using the teaching scales and arpeggios training set of students by T-test dependent.

Results

The researcher presented the data analysis by dividing the data into 2 parts as follows:

1. To study the effectiveness of the teaching package on Scales and Arpeggios practice of 3rd year students in the Western Music Program, Faculty of Fine Arts 80/80

Table 1 Table shows the scores obtained from the experiment to determine the effectiveness of the teaching package with a sample of 12 students.

Sample	Score before using the package (Full score 40 points)	Score during class (Full score 40 points)	Score after using the package (Full score 40 points)
1	6	33	35
2	20	37	38
3	22	37	38
4	4	30	32
5	5	31	33
6	24	31	38
7	7	31	31
8	5	31	34
9	7	33	35
10	4	26	30
11	5	31	33
12	25	38	38
รวม	134	385	415

From Table 1, the researcher analyzed the data from scores during class and the scores after studying the results of the score analysis as shown in the following table.



Table 2 shows the results of the analysis of data from during and after using package.

Assessment tools	Student	Score total	Full Score	Average
Practical assessment during study.	12	385	40	80.20
Practical assessment after study.	12	415	40	86.45

From Table 2, the results of the performance of the test scores and the practical assessment during the course (E1) was 80.20 and the results of the evaluation of test scores. The value of the post-study assessment (E2) was 86.45, indicating that the Scales and Arpeggios training set that the researcher created was more effective than the 80/80 threshold and met the research objectives set.

2. To compare between the pre-learning and post-learning achievement of the instructional package on the scales and arpeggios of 3rd year students in the Western Music Program, Faculty of Fine Arts.

Table 3 shows the results of the analysis of data from pre-test scores and post-test scores.

Achievement score	Full score	Mean	SD	t	sig
Pre-test	40	11.17	75.42		
				-12.90	0.00
Post-test	40	34.58	8.45		

From Table 3, The results of the comparison of pre-test scores and post-test scores with the teaching package were significantly different from the pre-study test scores at the .01 level.

Discussion

This experimental research was studied on the use of Teaching package on Scales and Arpeggios practice of 3rd year students in the Western Music Program, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University, Songkhla Province, with two research objectives: to study the effectiveness of the Teaching package on Scales and Arpeggios practice of 3rd year students in the Western Music Program, Faculty of Fine Arts according to the 80/80 criteria and to compare with the academic achievement before and after study with the Teaching package on Scales and Arpeggios practice of 3rd year students in the Western Music Program, Faculty of Fine Arts. The results of this research were in accordance with the objectives. The results can be discussed as follows:

1. The results of the research to determine the effectiveness of 80/80 found that the teaching package on Scales and Arpeggios training created by the researcher was as effective as 80.20/86.45 which is higher than the specified criteria. Teaching Scales and Arpeggios practice can develop knowledge and understanding of Scales and Arpeggios practice and violin practice skills according to the objectives set. This may be due to teaching and learning by using teaching



package which is based on the use of mixed media theory by applying different types of media and various activities. By applying the basic principles from Suzuki's teaching method (Suzuki Method) that allows students to follow the teacher, learn from imitation by using the steps of training from easy to hard. There are teaching materials that can encourage students to practice and enjoy learning. In addition, the media can be used for self-practice in the form of a CD to accompany the activity consistent with the opinions of Siriwan & Pantipha, 1987 : 110) mention that teaching will be effective, students should have the opportunity to practice on their own because they have the opportunity to practice, learn by themselves or with direct experiences. It will be more effective than listening to lectures or being told by others, which is consistent with the concept of Tassanee, 1977 : 80) the teaching package increases the learning efficiency for better learning. The reason is because teachers use teaching package to help students learning. Not just by lecture to write down or telling them to recite it, but only consistent with the concepts of Satad & Pimjai, 1982 : 89) emphasize that the Teaching package that has been found to be effective. It is valuable to enhance the quality of learning. This is consistent with the research results of Krisada, 2008 : 77). Teaching Series Guitar Practice in Music Skills 1, Faculty of Arts, Khon Kaen University with 11 students of first-year, the results showed that the Teaching package that was created meets the 80/80 criteria, with the students having an average percentage of evaluation during their studies, which is 80.13 and after school is 82.68.

2. The results of the comparison of pretest and posttest scores with the teaching package were significantly different from the pretest scores at the .01 level with satisfies the objectives set. The findings of this study may be due to the Scales and Arpeggios training package having systematically planned instructional activities. By relying on knowledge of the teaching and learning process and theories that aim to enable learners to learn effectively. There are 3 steps in teaching process which are the introduction into the lesson, steps in teaching activities, and conclusions. Consistent with the teaching guidelines of Assoc. Prof. Dr. Kowit Khanthasiri has the teaching principles in a step-by-step manner starting from the presentation stage, the teaching stage, the conclusion of the teaching and the evaluation stage, which is consistent with the teaching method of Kodai (Zoltan Kodaly) which is arrange the content and teaching activities in accordance with the development of the learners. The content and activities of teaching and learning are organized step-by-step from easy to advance level that help students to learn easily (Prapasak, 2009:57).



Conclusions

Using a teaching package in practicing scales and arpeggios, the researcher found that students have a better understanding on Scales and Arpeggios practicing. This may be due to the teaching package used in this study integrated with the concepts and teaching theories of music educators such as Suzuki, Dalcroz Kodai and the teaching approach of Assoc. Prof. Dr. Kowit Khanthasiri. This approach has been applied in the form of teaching materials with sheets, scales and arpeggios notes, and CD backing tracks to accompany the activities along with a lesson plan. Learners can study the lesson or revise by themselves based on comprehensive and diverse learning from easy to harder lesson. The research results were in accordance with the objectives and assumptions, that is the Teaching package on Scales and Arpeggios training was effective at 80.20/86.45, which was higher than the specified criteria. The comparison of pre-study and post-study test scores with the teaching set had a statistically significant difference from the pre-study test scores at the .01 level.

Suggestions

Suggestions for further research.

1. There should be research and practice of Scales and Arpeggios in many types of instruments such as viola, cello, guitar, etc.
2. There should be a study on the satisfaction of learners towards learning with a teaching package.
3. Other types of learning materials should be developed for teaching the practice of Scales and Arpeggios such as video lessons to compare with the teaching media type.
4. It is advisable to experiment with beginners at other levels of violin to study its effectiveness.

References

- Bunnagitkam, K. (2013). The development of a learning activity plan for improving note reading skills based on coding concepts for early adult piano learners. Master of Education in Music Education, Chulalongkorn University.
- Chantasorn, A. (2015). The Development of Multimedia Lessons on Money Based on the Concept of Brain-based Learning Management for Prathom suksa 2 students. Department of Computer Education, Udonthani Rajabhat University.

- Dean, N. L., Ewan, C., Braden, D., & McIndoe, J. S. (2019). Open-source laser-cut-model kits for the teaching of molecular geometry. *Journal of Chemical Education*, 96(3), 495-499.



- Hendricks, Karin S. "The Philosophy of Shinichi Suzuki: 'Music Education as Love Education.'" **Philosophy of Music Education Review**, vol. 19, no. 2, 2011, pp. 136–154.
- Hongsaeng, P. (2018). The development of guitar skill training package for mathayom suksa 5 students. **Department of Music College of Music Mahasarakham University**.
- Kamphangkaew, K. (2016). The use of coding teaching methods and mnemonic activities to enhance the auditory skills of Elementary school student. Master of Education in Music Education, Chulalongkorn University.
- Krisada, W. (2008). The Instructional Package for Guitar Practice in Music skills 1, Faculty of Arts, Khon Kaen University. Master of Arts Thesis : Mahidol University.
- Kruaanant, T.(2016). Multimedia teaching kit to enhance reading skills for elementary school students. **Educational Technology and Communication Program**, Rajamangala University of Technology Thanyaburi.
- (Omporn, K. (2008). The Violin and Piano. Bangkok, S.P. S Printing.
- Prapasak, P. (2009). Techniques for Teaching Violins of Assoc. Prof. Dr. Kowit Khanthasiri. Faculty of Fine and Applied Arts : Srinakharinwirot University Prasarnmit.
- Satad, P. & Pimjai, P. (1982) Using teaching materials. Khon Kaen : Khon Kaen University.
- Sauwanee, S. (2528) Educational Technology. Bangkok : Institute of Technology King Mongkut, North Bangkok.
- Schneider, E., & Theobald, C. (2016). Development and evaluation of food and nutrition teaching kits for teachers of primary schoolchildren.
- Siriwan, S. & Pantipha, U. (1987). Teaching documents of teaching science series. Bangkok : Sukhothai Thammathirat University.
- Thongnak, S.(2015). The development of activity sets for training basic skills in handball by using instructional model. Davies' practical skills for lower secondaryschool students Tha Klang High School Chanthaburi Province.Curriculum and Instruction, Graduate school Rampaipani Rajabhat University.
- Tassanee, D. (1977) Creating Instructioal Package "Kri Tong for Grade 5th Student. Master of Education in Education, Chulalongkorn University.



Siam and its Cultural Policy Toward the Great Power in 19th Century

Kotchaphop Kornphetcharat*

Abstract

The purpose of this article is to examine how Siamese national cultural policy was used to manage imperial great powers during the early stages of nation-building in the 19th century through cultural items, and traditional performance to change European perceptions towards Siam. This article examines how Siamese elite used cultural heritage as a form national "branding" during the height of European imperialism in the region. The paper uses a mix of methods, including in-depth interview and examination of historical documents, journal, and related papers. The paper also uses the concept of soft power, first introduced by Joseph Nye, to understand the accomplishments of Siamese elite in the 19th century. Paper's findings suggest that the effectiveness of soft power cannot be associated with aesthetic art and culture alone but also hard power. The result of the cultural policy during the 19th century depicts Siam failed to reimage a nation because it lacks understanding of a world trend to implement the use of cultural policy as a soft power.

Keyword : Soft power, Colonization, Westernization, Art Reform, Cultural Diplomacy

Introduction

In the 19th century, Britain and France were the Western powers whose main objectives are to expand its influence and power over Southeast Asia kingdoms for commercial gain, especially production distribution. Importantly, China was the superpower of Asia, a country that is recognized by small Asian cities. If the western was able to access to China, it would have control almost all of Asia's smaller states, so the two colonists tried to compete for a way to reach China (Krairoek Nana, 2012). Siam integrated into the colonial world economy after the signing of the Bowring Treaty, it changed Siam's economy in various ways, such as, limitation of local lord or elite groups that monopolized many products. The treaty elevated Siam economic into opening the market (Krairoek Nana, 2012) it allows Siam to cooperated with the western power and able to exploit the local lord, such as, British forestry business in Lan Na region (Northern Thailand).

Western imperial powers such as Great Britain, France, and the United States, which sought to aggressively expand their influence around the world, not just economically but also militarily. China slowly lost its political status as a major power after its conflict with Great Britain in the Opium Wars (1842 and 1858). Meanwhile, Siam, which had always considered the China

* Faculty of Political Science, Ubon Rachathani University

Email : kotchaphop.k@ubu.ac.th



over-lordship through the Chinese tribute system, began to pivot to the Western Westphalian system. Siam ended its tributary relationship during the reign of King Mongkut (Rama IV) in 1853 (Skinner, 1989). Siamese king and elites were increasing under pressure after they witnessed its neighbors be colonized by European powers, especially France and the British Empire. The threat of colonial encroachment forced Siam to reform its political structure, becoming increasingly Europeanized in the process by adopting European conventions of map making, regional governance, and even cultural reform. The cultural reform means the adaptation of Western art that emphasize in reality style which will describe in this paper. A massive nation-building project has finally initiated to modernize the country (Winichakul, 2009).

However, European perceptions towards Siam were largely negative at the time. They perceived Siam as uncivilized. The English trader D. E. Malloch (1852) wrote in one of his journals: I hope that the British influence will bring a big change to Siam society.”

The French missionary Jean-Baptiste Pallegoix, in *Description du Royaume Thai* (Description of the Thai Kingdom) (1854), likewise looked down on the way of life of the Siamese people.

“...They never used fork or spoon to eat their meal. Only their bare hands. They even shared the same soup bowls or water cup...”

The journals of foreigners living in Siam during 19th century reveal that many saw Siam as an uncivilized society. This perception coupled with the fear of colonization inspired Siamese elites to rebrand the country using their cultural heritage. In the middle of 19th century, Siam was not yet an industrialized country, and its military technologies were outdated. Siam could not utilize the hard military power against European imperialism. Instead, it had to turn towards its cultural heritage.

The purpose of this study is to understand and analyses how Siamese elites applied cultural policy as soft power to internationalize their political status on the world stage where imperial powers were dominant. This article also studies how Thai elites utilized cultural policy through art and culture not only to change the negative perspective of European towards Siam but also ease tensions and avoid confrontation in Asia.

Methodology

The paper relies on interpretive qualitative methodology based on documentary research and theoretical framework. In addition, this paper uses personal interview with specialists on Thai traditional performance and documentarian, such as Dr.Surat Jongda, Assistant to the President, Bunditpatanasilpa institute and documentarian Aneak Navigamol who studies about late 19th century documents, in order to gain a better understanding of the cultural practices of the time.



Results

The cultural policy involved indirectly by or through combination diplomatic authorities of a state, which are focused at the promotion of foreign policy interests of this state in the realm of cultural policy. It based on cultural exchange with other (foreign) states, is an important part of diplomacy in our days(Pajtinka, 2014). Cultural diplomacy can include the following main activities: assisting cultural subjects in the distribution of national culture and cultural identity, such as promoting dissemination of the national language of the sending state in the receiving state , its main purpose supporting and keeping up contacts with the diplomatic target country. However, the structure, as well as the overall intensity of the cultural-diplomatic activities may vary, depending on the state and its foreign policy priorities and ambitions.

The form Cultural policy could be traced back before 19th century that some European countries attempted to use this policy to dominance others. Date back in late 17th century, King Louis XIV of the French Empire had send diplomatic mission in order to established relationship between Ayudhaya court and French in order to gain economic power in Southeast Asian region. The missionaries and ambassadors were present to Ayudhaya, a capital city and major port city of Siam during the reign of King Narai(1656-1688). French used cultural policy through religion, King Loius XIV of French considered Siam as a springboard to spread Christianity through over Asia. On the other hand, Christianity is targeted of colonialism because principle of the religion was used to justify the actions of the colonialist (Lockhart, 2003) to interfere the domestic politics. French used religion to convert Thai elites to Christianity and in exchanging of European technologies and science to pursue, such as warfare and innovation to the Thai king to allow them to infiltrate and interfere the Siamese court because when if they could pursue interest to the King through culture, it will support the French to control the king and local politics (figure 1 & 2).



Figure 1 Seize of Bangkok, Vichai Prasit Fort that built by French



Figure 2 The French's Vichai Prasit Fort that still remained until today



The origins of modern cultural diplomacy are associated with the establishment of the first specialized cultural-diplomatic institutions that began to appear in 19th century. As the very first institution of this kind may be considered Alliance Française founded on the initiative of a French diplomat P. Cambon in Paris in 1883 that opened its first foreign branch that focus on promoting French language aboard. (Pancracio, 2007).

After the first world war the UK the British Council was founded on the initiative of in 1934. The creation of this institution was motivated largely by the desire to foster British “cultural propaganda” to counteract German propaganda, particularly in the states of Latin America and the Middle East. Similar reasons led to the foundation of a specialised section for cultural diplomacy Division of Cultural Relations at the U. S. Department of State in 1938, which was prompted largely by the U. S. President **F.D.Roosevelt**’s decision to coordinate and promote the development of cultural relations with Latin American countries to counter balance growing influence of fascist ideology (Sablosky, 2003).

The idea cultural diplomacy was first describe during the second world war, from the work of Harvard political scientist Joseph Nye (1997) who refers to it as the ability to attract other state to without coercion. The ability to persuade through culture, values and ideas, as opposed to military might, is called soft power. Soft power involves the use of ideas, values, traditions and other aspects of culture to attract others to follow your policies. Art and culture can change the way people think, feel and behave. Meanwhile, according to Nye (1997) Hard power is the power of coercion by forcing from either indirect or direct to the subject (Nye, 2004). During 19th century, the British failed to negotiate with Qing government to open its coastal trade ports; the British use its advanced military supremacy in what is often called gunboat diplomacy to pursue of foreign policy objectives with the aid of conspicuous displays of naval power against the Qing Empire, which resulted in the First and the Second Opium Wars. Thus, the outcome led to the downfall of Chinese empire (Faribank, 1994).

In contrast, soft power is the ability to persuade and attract. According to Joseph Nye (2004), soft power produces attraction which then produces desired policy outcome. Thai elite made conscious efforts to make seem Siam appear as a powerful nation on equal with Europe. King Mongkut applied culture as a tool through a process “Making Western” (Westernization), Neo - traditionalism and modern innovation (Industrialization) in order to change Western perceptions of Siam as a barbaric nation (Banharn & Yensabai, 2016), and allow Siam to play a role in the international politics. However, without industrialization, it was impossible to a develop a modern military and problematic to use hard power to achieve these aims. Instead, Siamese elites attempted to create a modern cultural strategy similar to the West, using Siamese traditional art to represent Siam’s prosperity and modern state. In this way, soft power was also a form of national branding.



When set in the context of international relations, this often called cultural diplomacy or soft power. This enquiry explores how art and culture was deployed by diplomats to influence the thoughts, feelings and behaviors of others. In the cultural aspect, it comprises the materials and spiritual wealth created in the history of human society. Culture was seen by the participants as a way to open people's minds, but not merely to broaden their horizons, or make them see things from a different point of view. The way in which diplomats talked about culture was sometimes more suggestive of propaganda than diplomacy. For instance, in the 21st century the British Broadcasting Corporation (BBC), the world's largest broadcaster, has successfully promoted the English language and encouraged cultural, scientific and educational cooperation with the United Kingdom. American soft power implemented through the Hollywood film industry is also often cited as a form of soft power (Nye, 1990). For example, the Hunger Games movies (2012-2015) has influenced a new generation in Asia, many using the three finger salute as a symbol of dictatorial resistance. Similarly, China is moving towards its goal of building 1,000 Confucius Institutes to spread their culture and values around the world. This kind of "formless" power, culture, ideology and the social system is the part of cultural policy, while the hard or command power focusing on coercive action others to do. While academics often discuss soft power in the contemporary context, soft power can also be applied to historical contexts as well. This article will focus examine how Siamese modernization of art and culture in 19th century can be considered a form of soft power in 19th century.

Thailand before the European Imperialism

Southeast Asia was under the Chinese tributary system. The "tribute" simply acts as a formality associated with beneficial trade relations symbolized through polite exchange of gifts between rulers (Sng & Bisalputra, 2015). The main goal of the tribute system was to recognize China's overlordship, while local leaders in Southeast Asia regarded it largely as trading opportunity. Tributary missions provided privileged access to the huge Chinese market with a favorable price in exchange with expansive gifts to the Chinese court. According to Phromabut (1982), the Chinese tribute policy system was based on the Confucius philosophy of Li (礼) which means the appropriate way of practice. It promotes the idea of peace and order towards tradition and culture. Therefore, the tribute system was not just a form of foreign policy but also as a part of Chinese culture, one that was intended to make ancient kingdoms in Southeast Asia accept the power of China. Seen through the cultural policy lens, the tribute system resulted in Siam accepting China's power without force or coercive action, while the kingdom benefited from its trade and gifts to China.



Later in the mid-19th century China was challenged by the Western imperial powers such as Great Britain, France, and the United States, which sought to aggressively expand their influence around the world, not just economically but also militarily. China slowly lost its political status as a major power after its conflict with Great Britain in the Opium Wars (1842 and 1858). Meanwhile, Siam, which had always considered the China over-lordship through the Chinese tribute system, began to pivot to the Western Westphalian system. Siam ended its tributary relationship during the reign of King Mongkut (Rama IV) in 1853 (Skinner, 1989). Siamese king and elites were increasing under pressure after they witnessed its neighbors be colonized by European powers, especially France and the British Empire. The threat of colonial encroachment forced Siam to reform its political structure, becoming increasingly Europeanized in the process by adopting European conventions of map making, regional governance, and even cultural reform (Winichakul, 2009). A massive nation-building project has finally initiated to modernize the country. King Mongkut decided to reform the foreign policy in term of political reform and international trade system under the Bowring Treaty with the British Empire in 1855 to ease the tension of the imperialist threat. Siam had been unwilling to adopt the international free trade norm that introduced by the British (Nana, 2012). The Bowring Treaty is considered a turning point for Siam and its place in international politics. It not only liberalized foreign trade between Siam and the West but also ensured that the Western powers would not directly intervene in Siam's internal affairs, helping to maintain Siam's status as an independent nation.

Thai elite made conscious efforts to make seem Siam appear as a powerful nation on equal with Europe. King Mongkut applied culture as a tool through a process "Making Western" (Westernization), Neo - traditionalism and modern innovation (Industrialization) in order to change Western perceptions of Siam as a barbaric nation (Chonlaphoom Banharn & Amnard Yensabai, 2016), and allow Siam to play a role in the international politics. However, without industrialization, it was impossible to a develop a modern military and problematic to use hard power to achieve these aims. Instead, Siamese elites attempted to create a modern cultural strategy similar to the West, using Siamese traditional art to represent Siam's prosperity and modern state. In this way, soft power was also a form of national branding.

How Siam and Cultural reform in 19th century.

King Mongkut's reign was during the expansion of Western imperialism in Asia. He saw that dangers of colonization came along with the discourse of "white man's burden" (Rudyard Kipling, 1899), a discourse that legitimized Western rule over ethnic "inferiors". In addition to reforming Siam's political and economic systems Mongkut initiated programs to modernize Thai traditional arts.



Mural Paintings - King Mongkut initiated a series of programs to modernize Thai art. Thai traditional mural painting were originally unrealistic, for instance, the proportions of buildings and people on the painting are same size. During the reign of King Mongkut, perspective concept art was introduced and adapted into Thai art, the Thai mural painting become more realistic. This new art style introduce a more realistic perspective, such as shadows, building, landscape that demonstrates different dimension and more "realistic" visual perspectives. According to A.B. Griswold (1961) views on Kluou Inkhong (ขริวอินโขง), a Thai artisan who lived in 19th century works, the prominent artisan during the reign of King Mongkut, the hybrid technique between old tradition and new tradition created incredible works which complemented with King Mongkut liberalization policy. Thus, from this point on, King Mongkut idea of traditional art reform express not just only new introduction art technique but also his attitude towards art (figure 3&4).



Figure 3 Thai traditional mural painting before art reform Prahtinang Putthai Sawan Pavilian



Figure 4 A hybrid Thai traditional with European art technique by Kluo Inkhong at Wat Barom Nivat

Architecture - Under King Mongkut, Siam received more foreigners through trade which allowed Western culture to influence into Thai culture. Buildings from the time reflect these Western influences, one that started with the royal household and soon spread to others. During King Mongkut reign, numerous palaces and royal temples were built. In 1854, King Mongkut ordered the construction of the first European architectural pavilion called Phrathinang Apinao Nivet (พระที่นั่งอภิเนาวน์เวศน์) inside the grand palace in order to receive ambassadors from around the world (figure 4 & 5). Mongkut also adapted the colonial architecture from British Malaya and Singapore alongside newly constructed roads, such as Charoen Krung Boulevard (ถนนเจริญกรุง), Bamrong Mueng Boulevard (ถนนบำรุงเมือง), and Fueng Nakorn Boulevard (ถนนเฟื่องนคร).





Figure 5 Phrathinang Apinao Nivet interior



Figure 4 Phrathinang Apinao Nivet

Art performance – The art performances reserved and limited under the monarch, there were restriction rule and regulation under specific social class because art performance related to the expression of the king power. For example, dated back in the of Ayudhaya Kingdom until the early Bangkok period, Lakorn Nai (inner palace performance) originated the training of the court ladies to be the performers in the royal ceremonies held in the palace compound under the King patronage, the female drama associated with many types of performing arts in terms of dancing styles, performing methods based on the royal plays, and even the term. This female drama troupe was only reserved for the king, other lower social status class such as noble or high court ranking officers could not able to train or mimic this kind of art performance. Later, King Mongkut the restriction rule of female drama was waived, he allowed female drama troupe to be trained and performed by other social classes. Once women were able to perform under the patronage of other social classes, female plays spread to commoner's society, it spread hybrid performance among the commoners and made more performance more variety.

King Mongkut saw that having various types of entertainment contributed to society's atmosphere more sparkling as well as bringing honor to the nation. His new entertainment edict energized several private drama troupes emerged for its business (ชาวไร่นา วิลัยเมธี 2561). The entertainment business significantly growing and brought profit from audiences to the private troupes, King Mongkut initiated his new royal edict in 1854 for entertainment taxation. This new edict was called Khon-Lakorn taxation that emphasized collecting a tax accordingly to issues plot that used within performances. For example, Ramayana performances will be charged 20 baht per night, Inu plays would be charged for 16 baht per night, and Unarut would be charged 12 baht per night. From this point, it encouraged several private troupes owner to be more creative in finding a new type of performance and plot to avoid the tax, such as Romance of Three Kingdoms, a story plot imported from China was introduced in Thai traditional performance to avoid taxation¹

¹ ธีรวิทย์ วัฒนวิทย์, 2564, เมษายน 14). การปฏิรูปการละครในสมัยรัชกาลที่ 5. สืบค้นจาก: <http://www.thaichinese.com>



A major turning point of the art performance modernization was the stage play business. Before the reign of King Mongkut, the traditional performance was under the patronage of the monarch and noble on a specific temporary event, for instance, temple establishment anniversary, religious festival, and entertainment business in a casino. There was no permanent theater to serve the audience same as in the western world. Any art performances business before the time of King Mongkut were a bilateral contract between the host and the troupe, not the audiences. When Chao Phrayamahintarasak Thamrong (เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง), a court servant under King Mongkut had been sent a diplomatic mission to London, he discovered prosperity of the entertainment industry in England, theatre Halls were numerous and performances were regularly given by theatre troupes, and there were various types of performances, such as ventriloquists, hypnotists, poets, comedians, choirs and orchestras. Circuses came to town and set up in parks and public places. It had inspired him to start a business opportunity in Siam. When he returned to Siam, he established the first Western-style theatre named The Siamese theatre was inspired from London Theatre. It had expanded income range not just only bilateral contracts between host and troupes but also mass audiences through ticket collecting. The establishment of a western style theatre considered an important point in the history of Thai drama, the show program will be out for a week in a row. Later, week in English became popular terms among Thai entertainment industries that refer to consecutive show programs in a week. He also mimics Western drama that he attended in England and adapt into Thai traditional performances with 3 adaptations; Pantang (hybrid play) was a combination between singing and western dance posture, western set composition, and a new story narrative. Thus, the vision of King Mongkut gave a greater impact on art and culture. Commoners had access to royal art that is traditional and able to bring a new technique introduced from the West. When traditional art performances were liberalized, the elite began to export these performances overseas as part of its foreign policy towards the West. When traditional art performances were liberalized, the elites began to export the culture to oversee as part of the foreign policy towards the west.

Siam and the World Paris Expo 1900

After King Mongkut modernized Thai traditional performance and integrated them with Western art, artisans, like Thai traditional calligraphers, were no longer limited within strict confines of their traditional discipline. The noble Chao Phraya Mahin (เจ้าพระยามหินทร), for example, went to see opera in England, inspiring him to create his own performance troupe following the conventions of Western choreographer. He likewise established Siam's first public and permanent theatre, called the Siamese Theatre, which later became known as the Prince's Theater to honor a new born prince (Navikamol, 2000) (figure 6).





Figure 6 the Prince's Theater

When King Chulalongkorn ascended the throne in 1868, he continued his father's cultural policies through exporting Thai and Siamese culture in Europe to promote Siam and help it be recognized in the international level. Siam continued to use traditional performances and cultural objects as a way to "advertise" Siam's civilized "credentials". Chulalongkorn hoped cultural displays would show Thai commoner life through selected cultural objects. Anake Navikamol (2000) discovered historical records, along with picture albums, that document all the cultural objects that were displayed during the Paris Exposition Universelle of 1900, also known as the Paris International Commodity Exhibition (figure 7&8).



Figure 7. Siamese exhibition at the Paris Exposition Universelle 1900



Figure 8. Paris Exposition Universelle 1900

In the records of the Paris world Explore, it describes the cultural objects displayed in the exhibition booth as :



"...The booth decorated with Thai traditional weapons along with tables and cabinets. In the middle of the room comprises of bench and a local goods for sale with shopkeeper who dresses in Thai traditional costume. In the front of the exhibition booth, there are a small small garden, fountain, and Thai traditional house. Also, there will have Khon performance and Thai traditional sweets demonstration for sale, while in the river there is a huge Thai style ferry moored with a Thai traditional dress shopkeeper onboard. Furthermore, on the mentioned ferry there will have a singing performance or playing three-stringed musical instrument (Cha Kae จะเข้)" (figure9)



Figure 9 Siamese exhibition interior

Nai Budmahin (นายบุญมหิทร) or Phraya Waiyaworanat, one of the sons of Phraya Mahin, continued his father entertainment business. He served King Chulalongkorn in his royal court as well as his father. However, his business was in crisis due to the over expenditure, he sought out of way to pay his debt. He decided to approach to his majesty King Chulalongkorn to support him on overseas performance in Europe. (figure 10)

"To His majesty, King Chulalongkorn, I Phraya Waiyaworanat(Budmahin) would like to ask your majesty to dispatch my performance troupe in Paris, Russian, or any others country that you may find it useful for Siam. Within this course, I wish this oppunity might be a great chance to earn money to pay my heavily dept my troupe is facing. Although, leaving your royal service in oversea make me feel absolutely overwhelming, but my financial situation is out of my control. I would like you to consider my permission offer regarding to my financial problem. I would like to leave fate in your hands"





Figure 10 Nai Budmahin and his Thai traditional performance troupe

Discussion

While Siam attempted to use cultural diplomacy to change and challenge Western perceptions, this form of diplomacy appears to have largely failed. The Thai elites only utilized culture as a form of national branding, but doing so did not change the political situation in Asia, nor did it change the behavior of Western powers in the 19th century. Siam remained under the influence of Western powers at the time. While Siam's art and cultural modernization did influence some art performances and did "advertise" Siamese presence in the world, it failed to manipulate the agenda of political actors in a region dominated by European imperialism.

The trends of the world politics was determined on the military force not the cooperative power or the ability to designate others. As "soft" power, culture is related to politics, economy and military. While the traditional performances or cultural displays were intended to present Siam as a civilized nation, it was unable to persuade the imperial great powers to recognize Siam as a legitimate power in Southeast Asia. It did not affect behavior from coercion to attraction, and unable to shape the international agenda that the west tried to influence over Southeast Asia region (Nye, 1997).

Siam failed to use hard and cultural policy to affect the national level in order to implement foreign policy because they have lack of advancing military development, especially naval force. As mentioned above, European utilized hard power through the gunboat policy to coerce several Asian nations. According to James Cable (1971), gunboat diplomacy is an act of coercive diplomacy in which powers use threaten to use superior naval forces to secure political and economic advantages. Either in the furtherance of an international dispute or else against foreign nationals within the territory or the jurisdiction of their own state.



In 1893, the French authorities were chastising the Siamese court for resisting French claims of dominion over the left bank of the Mekong, in what is today Laos, but had at that time been for more than a century under Siamese control. The resistance resulted in a brief exchange of fire between Siamese and French armies. Just a few later hours, French gunboats then proceeded up the river to Bangkok, where they moored off the French Consulate, menacing palace. This incident represented the infamous failed a failure for Thai elites, who could not prevent the French navy to coerce Siam to accept the border demarcation introduced by the French.

Furthermore, the world political trends continued to empathize the importance of military might to shape the foreign policy. During the reign of Vajiravudh (Rama VI 1910-1925), Siam joined the military campaign with the Allies in the First World War. He aligned Siam with the Allied Powers and expelled German and Austrian officials from the Railway Department and Siam Commercial Bank. Vajiravudh saw the war as an opportunity to amend Bowring Treaty of 1855. Siam successfully amended the unequal treaty on extra territory and costume tax. Therefore, the world order in the 19th and 20th centuries relied on hard power than the soft power action.

Furthermore, art and culture of Siam was not affecting to the value or foreign policy, but it roles just showing that Siam was civilized and not a barbaric nation. In 19th century, time Siam elites did not recognized the power of source power to influence the Western foreign policy through it cultural value, but they used art and culture to convince the west to rethinking about Siam as civilized country. Meanwhile, China had also have unsuccessfully influence the appreciation on their art and culture from because their cultural policy might affect the international trade but it was not halt the Westerns coercive diplomacy. For instance, during the early 19th century, Britain and other European countries undertook the opium trade because of their chronic trade imbalance with China (Fairbank, 1994). There was a tremendous demand in Europe for Chinese tea, silks, and porcelain. In the late 17th century, "porcelain fever" broke out in Europe. Nobility and wealthy merchants were consumed by the passion to collect and use Asian porcelain. Imported porcelain from China was expensive and considered a tangible sign of prestige and high culture. However, there was a little demand in China for manufactured goods and raw materials from Europe and its colonies. Britain and other European countries undertook the opium trade because of their chronic trade imbalance with China. The Europeans had to pay for Chinese products with gold or silver. The trade imbalance was solved in the opium trade, which created a steady demand among Chinese addicts for opium imported by the West. The Chinese Qing government banned the trade of opium, later it developed into the war between China and Europeans countries (Fairbank, 1994).



As mentioned before, Chinese soft power in 19th century had ability to dominate the foreign trade only in term of culture of the West not foreign policy. It forced European nations to modify their foreign policy toward China, shifting the political and economic status China forever. While, Chinese art and culture had a deep impact on European foreign policy towards Siam, art and culture reformation in Siam was unsuccessful in order to change to the perception of European.

Conclusion

Siam did not succeed in using cultural policy to rebrand itself as a “civilized” country because Siam continues to be oppressed by the European foreign policy that led them to lose the extra-territorial rights within its own territory. Furthermore, Siam failed to modernize its military to defend itself against Western imperialism, which had a strong influence over the left side of Mekong as well as the northern Malay peninsula. Looking into the soft power theory, art and culture, the paper shows that art and culture played a minor role in the 19th century because hard power continued to dominate international politics at that time. Thai elites were unable to use cultural policies to influence perceptions of colonial powers at that time. While it attempted to present its culture to the Europeans that they were not a barbaric nation, unfortunately the cultural presentation appears not to have had enough impact to change the existing perceptions at the international level.

In the present day, Thailand’s cultural diplomacy aimed to focus on preserving and presenting to the world rather than commercialisation. According to Thailand Ministry of Culture’s mission and vision, they aim to serve as a state organization integrating religion, art, and culture, fostering pride in Thai identity that lead to a sustainable and peaceful society, such sending Thai traditional dance to perform in foreign countries to promote and present Thai culture. However, this policy has some drawbacks because it is only limited to specific types of audiences and less interaction with world marketing. While Thailand’s cultural diplomacy focuses on promoting Thainess for national image improvement through authentic Thai culture, Hallyu (the Korean wave) serves as an important element of Korea’s public diplomacy through exporting the films industry and Korean pop music culture. There is statistical research on the status of Hallyu in each country, base on such researches, Korea has provided support for Hallyu fan clubs’ voluntary activities. With Hallyu as a medium, it has been seeking to promote communication among people with different cultural backgrounds. Furthermore, MOFA implemented the Mutual Cultural Exchange Program to promote, such as networking with the Ministry of Culture for requesting cultural items to be presented in exhibitions. Foreign missions also held Korean food, film festivals and exhibit Korean artwork at posts and the Chief of Mission residences. These programs contributed to strengthening Korea’s brand and image overseas.



Cultural policy through arts and culture will increase charisma and high persuasive power which can attract admiration and cooperation. The Thai bureaucrats must change their mindset and perceptions and appreciate their country in real terms first before they take up new challenges. Since King Mongkut's cultural diplomacy up until the present time, it focuses only on passive policy engagement, it is not an active foreign policy. Showing remarkable tourism scenery and art performance would only bring income from the visitors which is a single way income, while Korean did more active policy by exploring target audience in the host country market. Korea's government is also engaging in foreign entertainment industry through cultural policy. Thus, Thailand's cultural policy is not only a tool to promote national identity, the government should implement cultural policy to generate 2 way income by understanding the demands of the entertainment industry and the world trend.

Reference

- Aphornsuvan, T. (2009). The West and Siam's quest for modernity: Siamese responses to nineteenth century American missionaries. *South East Asia Research*, 17(3), 401-431. Retrieved June 20, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/23750881>
- Beeching, J. (1977). *The Chinese Opium Wars*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Bennett, O. (2020). Cultural diplomacy and international cultural relations (1). *Cultural Diplomacy and International Cultural Relations: Volume I*, 1-1. <https://doi.org/10.4324/9780429199714-1>
- Der, C. D. van. (2002). *Siam and the West : 1500-1700*. Silkworm Books.
- D.E. Malloch. (1852). *Siam: some general remarks on its productions, and particularly on its imports and exports, and the mode of transacting business with the people*. Kolkata : J. Thomas, Calcutta.
- Fairbank, J. K. (2005). *China : a new history*. Harvard University Press.
- Iriye, A. 2002. *Cultural Relations and Policies*. In *Encyclopedia of American Foreign Policy*. 2nd Edition. New York: Scribner, 2002. ISBN 978-06-848-0657-0
- Jean-Baptiste Pallegoix. (1854). *Description du royaume Thai ou Siam*. Paris.
- Moffat, A. (1961). *Mongkut, the King of Siam*. ITHACA, NEW YORK: Cornell University Press. Retrieved June 19, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctvv41215>
- Nye, J. (1990). *Soft Power*. *Foreign Policy*, (80), 153-171. doi:10.2307/1148580
- Nidhi Eoseewong (1986), **Kanmeuang Thai samai Phra Narai [Thai Politics in the Reign of King Narai]**, Matichon Press, Bangkok.



Nidhi Eoseewong (2005), *Pen and Sail: Literature and History in Early Bangkok*, Silkworm Books, Chiangmai.

Nidhi Eoseewong (2000), *Prawattisat rattanakosin nai phra rachaphongsawadan Ayutthaya [The Bangkok History in Ayutthaya Chronicles]*, Matichon Press, Bangkok.

Sng, J., & Phisanbut Phimpraphai. (2015). *A history of the Thai-Chinese*. Editions Didier Millet.

Warren, W. (1899). *The white man's burden*. Anti-Imperialist League.

Winichakul, T. (2009). *Siam mapped : a history of the geo-body of a nation*. Univ. of Hawaii Press.

ไกรฤกษ์ นานา (2012). *เบื้องหลังสัญญาเบาริ่ง และประวัติศาสตร์ของ Sir John Bowring*. สำนักพิมพ์มติชน.

ขอโรจน์ วิไลเมธี(2560). *วัฒนธรรมนาฏศิลป์ไทยในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค การสำรวจข้อมูลประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม*. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (กันยายน 2560 – กุมภาพันธ์ 2561)

ตันติเวชกุล, น. (2562). *การกำหนดสร้างภาพลักษณ์สยามประเทศในการเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 ของ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย : วารสารการประชาสัมพันธ์ และการโฆษณา.

พรมบุตร, ส. (2525). *ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1262-1853*. กรุงเทพฯ : โครงการตำราสังคมศาสตร์.

สุรัตน์ จงดา.(2564, เมษายน 14). การปฏิรูปการณ้แสดงในสมัยรัชกาลที่. ส่วนตัว.

อเนก นาวิกมูล. (2564, เมษายน 30). สยามกับงานนิทรรศการโลก (World Expo). ส่วนตัว.

อำนาจ เอ็นสาย, ชลภูมิ บรรหาร. (2559). *พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการใช้ศิลปวัฒนธรรมสร้างความทันสมัย*. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.



The Effects of Using Problem-Based Learning in Learning Assessment and Evaluation Course for Third-Year Students of Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Satayu Songchan, Tanapot posamak, Jaruwan Raikham, Siriporn Tichachart*

Abstract

The purposes of this current research were to compare third-year students' learning achievement both pre-and post-problem-based learning activities in their Learning Assessment and Evaluation course and to examine the students' satisfaction of problem-based learning activities in the course. The target population in this research were twenty-one third-year students studying in the first semester of the academic year 2020. The data collection tools were : (1) fifteen problem-based learning lesson plans; (2) learning achievement objective tests comprising sixty items with 5 options per item; and (3) a fifty-item learning satisfaction questionnaire using for measuring students' satisfaction of problem-based learning in the Learning Assessment and Evaluation course. This research employed one-shot case study design. To analyze the statistical data, the percentage, the mean, the standard deviation, and the hypothesis testing (One Sample t-test) were adopted.

The Results of the Research

After employing problem-based learning activities in the Learning Assessment and Evaluation course, the learning achievement of third-year students was 70 percent higher than the standard of performance set at 70 percent at a significance level of .05. They also satisfied with problem-based learning activities in the Learning Assessment and Evaluation course. The average student satisfaction level was 4.67. This numeric value indicated that the students were very satisfied this learning approach.

Keywords : Learning Assessment and Evaluation course, Problem-based learning activity, Student teachers, Teaching and Learning Activities

Introduction

According to the National Education Act and Amendments (Second National Education Act. B.E. 2545 (2002), educational reform is considerably vital to Thailand's education as it is a key to better learner development. The purposes of educational reform in Thailand are to assure that students will become people with virtue, intelligence, working knowledge, and capability to adjust themselves to suit the global situations and social change. The successful educational

* Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts 444 Moo 10, Khok Kruat Subdistrict, Mueang District, Nakhon Ratchasima 30280



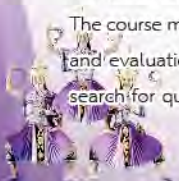
reform begins with the change in the teacher's role from a knowledge giver to a facilitator in the process of teaching and learning in the 21st century which emphasizes child-centered and learning-by-doing education. Being a facilitator in such the kinds of education could develop students' both knowledge and direct experiences through activities set in classrooms (Pimpan Dechakupt & Payao Yindeesuk, 2018: 9).

Higher education institutes play the significant role in producing graduates, who will eventually become the mainstay of the country's competitiveness, in various fields. In the field of education, the graduates are vital to educational quality and youth development. By recognizing the importance of teacher profession, the government of Thailand aims to elevate teacher quality. Such the aim conforms to the National Education Act and Amendments (Second National Education Act. B.E., 2002), Section 52 which states that

"the Ministry shall promote development of a system for teachers and educational personnel, including production and further refinement of this category of personnel, so that teaching will be further enhanced and become a highly respected profession. the Ministry shall, in this regard, take a supervisory and co-ordinating role so that the institutions responsible for production and development of teachers, faculty staff, and educational personnel shall be ready and capable of preparing new staff and continually developing in-service personnel." (Office of the Basic Education Commission, 2009 : 30)

Agreeing with the National Education Act and Amendments, the National Scheme of Education B.E. 2560-2579 (2017-2036), Strategy 3, underscores the proficiency development for people of all ages and the promotion of a lifelong learning society. One of the goal, identified in this strategy, is the development of training and preparing processes of quality teachers, lecturers, and education officers. The main indicator is that educational personnel at all educational levels have received training as required by professional standards. Additionally, there must be a database showing the needs for teachers, a plan for the recruitment of teachers, and guidelines on the quality development of educational personnel. The guidelines on the quality development must provide system design and models for training and preparing educational personnel that conform to teacher training and developing policies based on both qualitative and quantitative data showing the needs for teachers.

Learning Assessment and Evaluation course is the course for pre-service teachers studying in the Bachelor of Education Program, the Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute. The course mainly focuses on principles, concepts, theories and practices in learning measurement and evaluation of learners. The course also offers the knowledge about how to construct and search for quality instruments and learning measurements and evaluation of cognitive domain,



psychomotor domain and affective domain, formative and summative assessments, authentic assessment, performance assessment and portfolio assessment. The pre-service teachers studying in this particularly course will learn about learning measurement and evaluation, leading the assessment results to develop learners, setting examination questions and observation, constructing assessment instruments, checking examination, ratings and assessment of learning in academic institutions. (Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute, 2012 : 70)

Problem-based learning (PBL) is the teaching and learning process that engages students in solving an open-ended problem. Knowledge is constructed through group process by solving problems or meaningful situations in students' real lives. A problem is a trigger of learning process and a stimulus for developing problem-solving and information searching skills in order to gain more insight into the problem machinery. Furthermore, such the learning approach underscores the development of students' skills, learning process, and self-directed learning. It provides students with opportunities to practice constructing knowledge through their meaningful problem-solving process (Office of the Education Council, 2007: 1). In addition, as problem-based learning aligns with the constructivist theory, it reinforces students' new knowledge construction from real problems found in their learning contexts. By using the problem as a trigger of learning process, students could gain analytical skills and problem-solving skills and knowledge in their fields of education. It could be said that problem-based learning derives from the teaching and learning process relying on the understanding of problem-solving concept (Mantara Dhamabusaya, 2002 : 13).

Additionally, several researchers agreed that problem-based learning (PBL) helped enhance learning achievement. For instance, the research on the effect of teaching and learning Biology by using the problem-based learning method to enhance Grade 11 students' learning achievement in Satthasamut school, Samutsongkram province, was conducted by Patomrat Arwusosakul (2014:63). The results of her research indicated that the average achievement scores in the Biology class after using problem-based learning method were higher than the average achievement scores of the class after using inquiry-based learning method at a significance level of .01. In the same year, Matsayamas Dankaew (2014:68) studied learning achievement of problem - based learning among Mathayomsuksa-2 students studying "Human Body and Animal System" Unit. Her research reported the higher learning achievement after learning with problem - based learning method at a significance level of .05. Similar to the Patcharint Choolrin's (2011:140) research, the research examined Mathayomsuksa 4 students' learning achievement in the Biology Unit on "Chemical Basis of Life" using problem-based learning activities. The results of the research highlighted that 77.50 percent of all the students had better learning achievement. They passed the standard of performance set with 75 percent of total points.



Based on the researchers' experiences of assessing students' learning during their teaching practicum, it was found that students were not able to apply the knowledge of learning assessment and evaluation in their teaching. This was probably because the students had experienced lecture method in the Learning Assessment and Evaluation course for student teachers in Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts they enrolled. Hence, they had few opportunities to apply those knowledge in practice. It was fair to say that the learning methods they had experienced did not allow them to develop sustainable learning. Thus, students were not able to apply the knowledge of learning assessment and evaluation in their teaching effectively. To improve and develop students learning assessment and evaluation skills, the researchers borrowed the concept of problem-based learning, which enables students to learn from problems set and promotes students' thinking and analyzing processes through learning activities in the class, and apply in the Learning Assessment and Evaluation course. Such the learning concept allows students to apply the knowledge learned from the course to the actual assessment and evaluation in their teaching. This could help improve assessment and evaluation skills among students studying in the Bachelor of Education Program, the Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute.

Objectives of the Study

1. To compare the learning achievement, 70% criterion level on performance, after implementing problem-based teaching and learning activities in the Learning Assessment and Evaluation course with third-year students
2. To examine third-year students' satisfaction of problem-based teaching and learning activities in the Learning Assessment and Evaluation course.

Scope of the Study

1. Target Population

The target population in this current research was 21 third-year students of the Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts who were studying in the first semester of the academic year 2020.

2. Variables

Independent Variable: Problem-based learning activities
 Dependent Variable : Learning achievement and learning satisfaction

3. Duration

The research was conducted during the first semester of the academic year 2020. It took 16 weeks (typically four hours per week excluding the time for pre-test and post-tests) to complete the research.



4. Scope of Content

This current research employed the content in Learning Assessment and Evaluation course in the Bachelor of Education Program (five-years program, Revised Curriculum 2015), the Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute.

Methodology

Data Collection Tools

1. Fifteen problem-based learning lesson plans for the Learning Assessment and Evaluation course: each lesson plan designed for one week (four hours per week) consisted of six following steps :

Step 1 Identify the problem. Provide stimulating learning situations and recognize the problem. Be able to identify an issue that students would like to learn and figure out.

Step 2 Understand the problem. Be able to ensure that students can explain things relating to the problem.

Step 3 Research the problems. Let students investigate the problems by themselves with a variety of means.

Step 4 Synthesize knowledge. Students exchange all knowledge acquired with their classmates.

Step 5 Summarize and evaluate knowledge to find an answer. Students from each group summarize and evaluate the appropriateness of the knowledge they acquired. This process allows students to independently examine concepts of their groups. Every group works collaboratively to summarize overall knowledge gained from the particular problem identified earlier.

Step 6 Present and evaluate group work. Students organize their body of knowledge and present their group work in numerous way. Students from other groups and other people involved evaluate each work.

After designing 15 problem-based learning lesson plans, the lesson plans were assured for their quality by three specialists, one specialized in curriculum and instruction and two specialized in learning assessment and evaluation. The specialists considered the appropriateness of the types of activities, the content in each activity, the amount of time, and the assessment and evaluation techniques used in those lesson plans. The specialists' advice was exploited for adjusting the lesson plans before utilizing them with the students.



2. The test designed for measuring knowledge of learning assessment and evaluation : the test with five multiple choices had 60 items. Each correct answer choice carried one point, and each incorrect answer or each unanswered question resulted in a score of zero. The test had difficulty index ranging from 0.23-0.79. The reliability of the test measured by Kuder-Richardson (KR-20) was 0.82. The discrimination index was between 0.36-0.86.

3. The Problem-Based Learning Satisfaction survey for Learning and Evaluation course: the five-point Likert scale survey comprised 15 items with the reliability validated based on item objective congruence (IOC) between 0.66-1.00.

Experimental Technique

The experimental technique which was employed to investigate the effects of using problem-based learning method in the Learning Assessment and Evaluation course with third-year students of Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, was a one-shot case study design.

Data Collection

1. The researchers explained the problem-based learning process, which consisted of six steps, to students.

2. The researchers employed problem-based learning in the class based on the lesson plans set for each week.

3. After following all the lesson plans, the researchers had the students do achievement tests and recorded their post-test scores used for comparing with the standard of performance set at 70 percent. After that students were required to complete problem-based learning satisfaction surveys.

Statistical Analysis

1. One-sample t-test was adopted to analyze students' knowledge of leaning assessment and evaluation and problem-solving abilities after they learned through the problem-based learning design. The students' knowledge of leaning assessment and evaluation and problem-solving abilities analyzed then were compared to the standard of performance set for this research.

2. The result of the Problem-Based Learning Satisfaction survey for Learning and Evaluation course were analyzed by basic descriptive statistics, the mean and the standard deviation.



Results

1. After employing problem-based learning activities in the Learning Assessment and Evaluation course, the learning achievement of third-year students was 70 percent higher than the standard of performance set at 70 percent at a significance level of .05

2. The third-year students satisfied with problem-based learning activities in the Learning Assessment and Evaluation course. The average student satisfaction level was 4.67. This numeric value indicated that the students were very satisfied this learning approach.

Discussion

1. Third-year students' learning achievement in Learning Assessment and Evaluation course after learning through problem-based learning method were higher than the standard of performance set at 70 percentage at a significance level of .01. It was because the problem-based learning activities used in the class emphasized student-centered learning. Problems were employed to trigger the students' eagerness to know and discover solutions for real situations that possibly happened in classrooms. Therefore, the students learned from problems in different situations. Furthermore, in the process of learning, the teachers used questions to encourage the students to think and search for answers and held some group and individual discussions for knowledge exchange. Obviously, the process of learning allowed the students to develop their abilities and potential. The results of this current research conformed to Jirapan Faungprayoon (2015: 57). Her research revealed the effects of problem-based-learning on learning achievement and scientific attitudes of Pratomsuksa VI students that the students' scientific learning achievement after learning through problem-based learning was higher than learning through ordinary learning at a significant level of .05. The results of this present research also confirmed the research on the effects of problem-based teaching approach in the topic of natural environment problems on learning achievement of Prathom Suksa VI students at Tessaban Wat Kamphaeng (Udom Pitthayakon) school in Chon Buri Province. conducted by Amporn Charoenpanich (2013:40). Her research found after using problem-based learning, students' learning achievement was at a significant level of .01. Pimpan Dechakupt (2001: 6-7) helped conclude that learning was an internal process happens inside people occurred inside learners. The learners constructed knowledge by connecting new experiences to their background knowledge. In learner-centered education, learners become constructors through self-learning processes. Also, learners could explore and construct the body of knowledge by themselves. The learning processes consequently helped develop their thinking, social, and life skills.



2. Third-year students were very satisfied with problem-based learning in Learning Assessment and Evaluation Course. This was because it provided them with opportunities to participate in learning activities and voiced their opinions through group work process. Moreover, the learning method allowed students to work on their interested issues. The results confirmed Jarinya Preechawipat's (2018: Abstract) research on the effects of problem-based-learning on Mathematical problem-solving ability: ratio and proportion and percentage of Mathyomsuksa I Students of Suksanari School. The research reported that students participated in her research were very satisfied with the learning method. Similar to Phichit Utapone's (2007: 77) research on the instructional package using problem-based learning on the introduction to data analysis in Mattayonsuksa III, his research results revealed that Mattayonsuksa II students were very satisfied with problem-based learning in their Math class. The satisfaction level reported in the research mentioned earlier were more or less the same as Mayuree Chapakdee's (2010: 78) research on Mathematics learning development through problem-based learning in "Probability" Unit for Matthayomsuksa III. Also, Suthep Phaetchanla (2011:57) conducted his research on the learning achievement and satisfaction of Matthayonsuka IV on topic "Homeostasis" by problem-based learning and uncovered students' satisfaction with the roles teachers, the roles of learners, the teaching and learning activities, and the learning assessment and evaluation in the class. Like Suthep Phaetchanla's (2011) research, the results shown in Arporn Saengrutsamee's (2000: 75) research on effects of problem-based learning on self-directed learning, environmental science achievement and satisfaction towards instruction of Mathayomsuksa four students indicated students' satisfaction toward problem-based learning.

Recommendations

1. Recommendations for Instruction

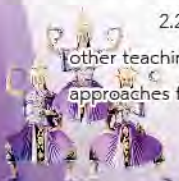
1.1 To create effective teaching and learning environments, teachers need to be well-prepared and plan for any mistakes that might occur in learning contexts.

1.2 To conduct problem-based learning (PBL) in other courses, teachers should offer flexible and appropriate time to students with different ability levels in classrooms in order to help them learn more effectively.

2. Suggestions for Further Research

2.1 Problem-based learning (PBL) should be further developed and implemented in other courses with students with different levels of education.

2.2 More experimental research on problem-based learning should be conducted with other teaching and learning activities from other pedagogical approaches to offer more various approaches for teaching.



References

- Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute. (2012) **Bachelor of Education Program (five-years program, Revised Curriculum 2015)**. Bangkok: Ministry of culture.
- Jarinya Preechawipat. (2018) **The Effects of Problem-Based-Learning on Mathematics Problem-Solving Ability: Ratio and Proportion and Percentage of Mathyomsuksa I Students**. Thesis for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Ramkhamhaeng University.
- Jirapan Faungprayoon. (2015 : 57). **The Study of the Effects of Problem-Based-Learning on Learning Achievement and Scientific Attitudes of Pratomuksa VI Students**. Thesis for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Burapha University.
- Patomrat Anwusosakul. (2014). **The Effect of Learning Biology Management by Using the Problem-Based Learning Method to Enhance Biology Management and Problem Solving Ability for Grade 11 Students**. Thesis for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Burapha University.
- Pichit Utapone. (2007). **The Instructional Package Using Problem-Based Learning on the Introduction to Data Analysis in Mattayonsuksa III**. Thesis for the Degree of Master of Education (Mathematics), Srinakharinwirot University.
- Pimpan Dechakupt. (2001). **Learner-centered education: Concept, Approach, and Teaching Techniques**. Bangkok: The Master Group Management Company.
- Pimpan Dechakupt, & Payao Yindeesuk. (2018). **Roo Korn Sorn Keng [Knowing What to Teach Makes Good Teachinh]**. Bangkok: Chulalongkorn University.
- Patcharint Chooklin. (2011). **The Outcome of Using Action Research in Developing Problem-Based Learning (PBL) Activities in the Biology Unit on "Chemical Basis of Life" of Matthayomsuksa IV Students**. Thesis for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Khon Kaen University.
- Mantara Dhamabusaya. (2002). **The Development of Learning Quality by using PBL (Problem-Based Learning)**. Academic Journal, 5(2), 11-17.
- Matsayamas Dankaw. (2014). **Problem Solving Ability and Learning Achievement for Mathayomsuksa-2 Unit on "Human Body and Animal System" Using Problem - Based Learning (PBL)**. Thesis for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Khon Kaen University.
- Mayuree Chapakdee. (2010). **Mathematics Learning Development through Problem-Based Learning in "Probability" Unit for Matthayomsuksa III**. Independent Study for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Mahasarakham University.



- Suthep Phaetchanla. (2011). **The Learning Achievement and Satisfaction of Matthayonsuka IV on Topic "Homeostasis" by Problem-Based Learning**. Thesis for the Degree of Master of Education (Science Education), Khon Kaen University.
- Arporn Saengrutsamee. (2000). **Effects of Problem-Based Learning on Self-Directed Learning, Environmental Science Achievement and Satisfaction towards Instruction of Mathayomsuksa Four Students**. Thesis for the Degree of Master of Education, Chulalongkorn University.
- Amporn Charoenpanich.(2013). **The Effects of Problem-based Teaching Approach in the Topic of Natural Environment Problems on Learning achievement of Prathom Suksa VI Students at Tessaban Wat Kamphaeng (Udom Pitthayakon) School in Chon Buri Province**. Thesis for the Degree of Master of Education (Curriculum and Instruction), Sukhothai Thammathirat Open University.
- Office of the Basic Education Commission. (2009). **The National Education Act and Amendments (Second National Education Act. B.E., 2002)**. Bangkok : Prikwhan Graphic.
- Office of the Education Council. (2007). **Problem-Based Learning**. Bangkok: Office of the Education Council.



Development of the Academic Achievement in the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques

Papha-on Kaewsawang*

Abstract

The objectives of this research were to develop academic achievement in the course of the skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd year undergraduate students by organizing online learning using the 6Ts techniques and to study their opinions on online learning management using the 6Ts techniques. This research is an experimental research. The research design is the One Group Pretest-Posttest Design. The target group used in the research was the 17 third year undergraduate students in the field of Thai Music Studies (Thai Music) who are enrolled in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 in the second semester of the academic year 2020. The research instruments were (1) a lesson plan of the course of the skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 with online learning management using the 6Ts techniques, (2) an achievement test before and after learning (Pretest-Posttest) in the course of the skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 and (3) a questionnaire on the opinions of the 3rd year undergraduate students towards the online learning management by using the 6Ts techniques. The data were analyzed by using mean, standard deviation, t-test dependent, and content analysis.

The results of the study are as follows :

(1) The academic achievement in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd year undergraduate students by organizing online learning using the 6Ts techniques was statistically significantly higher than before at the .05 level.

(2) The overall opinions of the 3rd year undergraduate students towards online learning management using the 6Ts technique were at a high level. But when considering each aspect, it was found that the learning activities came first and was in strongly agree, followed by learning atmosphere which was in strongly agree, and benefits received ranked last and was also in strongly agree.

Keywords : Academic Achievement, online learning management, 6Ts techniques

* Lecturer of Bachelor of Education Program, Music Education, Lopburi College of Dramatic Arts



Introduction

According to the focus and the direction of youth development of the Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation is to create quality and virtuous people as well as having the skills and capabilities of the future necessary to upgrade Thai technology to the industrial age of the future. The production and the development of manpower of the Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation from now on is a production with both quantitative and qualitative purposes. In addition to creating personnel that meet the needs of the country's development, it is also the creation of quality human resources having a complete human to grow and live happily in the midst of a good society and environment created by everyone so as to achieve the vision "Thai Higher Education is a source of wisdom for society leading the way to change, to create innovative knowledge and research that offer alternatives and solutions for the development of the country, and to create a truly competitive capability" (Bureau of Higher Education Policy and Planning, 2018, 2-3).

Due to the situation of the Coronavirus Disease 2019 (COVID-19) that has unexpectedly impacted the development of the country, this also affects the educational management system, that is, teaching and learning has been interrupted in accordance with the national emergency measure announcement, and also various educational institutions also showed their responsibility and cooperation with world organizations in order to prevent the spread of this type of infectious disease in the same approach. But due to the advanced technology of today's world that can create a helper that allows the system of teaching to continue. The Ministry of Education has provided support and opportunity for educational institutions to issue a policy for teachers to manage teaching in an online learning in order to deal with the education system during this crisis situation initially which aims to enable the teaching system to move forward continuously. Therefore, online learning management is another design that is used to solve problems and increase the potential of learning management, in particular, it is one method that has been used to solve problems and increase the capacity of teaching and learning during the current epidemic situation. The online teaching management has clearly defined teaching objectives, using teaching and learning theories as a guide for management and content presentation in the form of multimedia so as to enable students to acquire knowledge and develop new skills or improve students' knowledge and abilities (Monchai Tiantong, 2005, 2-3).

Nowadays, there are many ways of teaching and learning online that allow teachers and students to interact together. For organizing the learning of playing music skills in practice courses, either in majors, minors, or in free elective courses in higher education are as a group of specific subjects. In the form of learning management, the focus will be on students to be able to perform musical instruments with quality according to the assessment criteria set by



the curriculum. This will have a teaching process that focuses on practice rather than lectures. But there will be insertion of various music theories as well. In teaching activities, teachers will present knowledge in playing techniques or practice from basic to advanced level both in solo practice and in the form of ensemble orchestra together with the development of the process of analyzing the structure of the songs performed, synthesizing of melodies distilled from practice and elements of thought into a system including learning different types of musical instrument skill exercises, practice exercises from beginning to advanced songs. And as a result, students can continue their career in music which teaching music can be organized into teaching in an online design and get positive results. It is a learning that is easily accessible to the general public. It allows students to play a greater role in choosing content according to their interests, and can still learn without limitation on time. Moreover, the use of online media in the teaching and learning process of practice music courses also helps to transfer practice and knowledge through online media to be interesting to students and useful for teaching activities and this stimulates the students to learn. However, the teachers should use online media in conjunction with the actual broadcast process to achieve blended learning (Pornsawan Maneethong, 2014, 70).

Organizing online learning to develop music playing skills in practice courses to be succeeded maybe needs a combination of learning management techniques so as to increase much more learning efficiency for students. The Richard Allington's 6Ts Techniques are a combination of techniques used in teaching and learning. And it is another technique that is used to develop learning skills of students. In a study by Kannida Tarahorn (2019, 83-85), who applied the 6Ts learning technique in learning management to improve the students' English reading skills, it was found that the 6Ts techniques can help to increase efficiency in skills for students. It helps to increase the efficiency and expertise of teachers to use in teaching and learning as well which is consistent with Phongwut Mahithithamthorn (2019, 5) who had studied an online electric guitar tutorial series taught with demonstration or practice methods. It was found that online electric guitar teaching kit is a learning medium that is easily accessible to the general public. This allows students to play a greater role in choosing content according to their interests, and can still learn without limitation on time.

For the definition of Richard Allington's six learning techniques, Time (T1) is allocated time to manage teaching and learning to respond to teachers and students in which the teacher must determine the scope of time in accordance with the content of the teaching issues. Text (T2) is a variety of teaching and learning management, using modern teaching materials to meet students and enhance self-learning such as learning from video sources or various online media. Teach (T3) uses techniques to present information of the content to be interesting and be open to the use of technology to assist teaching, such as the use of multimedia or learning from YouTube.



Talk (T4) is a technique that encourages and stimulates students to be interested so as to pay attention and participate in teaching and learning management. Task (T5) creates activities that encourage students to practice or to assign tasks to students where students conduct additional research from Internet sources. Test (T6) is used with a variety of assessments, allowing students to participate in their own assessments, promoting openness for the public to participate in the assessment of students' work in order to allow students to express themselves and be open to the opinions of others (Allington, 2002).

From the situation and importance of applying various learning concepts and techniques in the management of online learning mentioned above, the researcher was interested in conducting a research so as to develop the academic achievement in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instrument for Teaching Profession 2 of the 3rd year undergraduate students with online learning management using the 6Ts techniques, and to study the opinions of 3rd year undergraduate students towards online learning management using the Richard Allington's 6Ts techniques so as to be applied to online learning management in music practice courses in order to be another option for learning management during the coronavirus disease 2019 (COVID-19) situation and also another option for interested teachers to apply in learning management in general courses. Besides, it also helps to meet the needs of learning management to develop music playing skills in practice courses in the midst of the current situation more effectively.

Purpose of study

1. To develop academic achievement in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd year undergraduate students with online learning management using the 6Ts techniques.
2. To study the opinions of 3rd year undergraduate students towards online learning management using 6Ts techniques.

Research Methodology

The research titled "Development of the academic Achievement in the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd Year Undergraduate Students with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques" was an experimental research. The research model was the One Group Pretest-Posttest Design with details of the research process as follows:



1. Population and sampling

In this research, the researcher conducted the study with the target group of the seventeen 3rd year undergraduate students in the field of Thai Music Studies (Thai Music) who were enrolled in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 in the 2nd semester of 2020 academic year.

2. Instrumentation

Research instruments were:

1) six lesson plans of the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 with Online Learning Management using the 6Ts technique validated with the index of Item Objective Congruence of 1.00.

2) academic achievement pretests-posttests of the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 which were four-choice multiple-choice tests, totaling 20 items. The index of Item Objective Congruence was 0.87, the difficulty (p) was between 0.38-0.70, the discrimination (r) was in the range of 0.20-0.53 and the reliability was 0.76.

3) an opinion questionnaire of the 3rd year undergraduate students towards online learning management using the 6Ts techniques was a 5-rating scale assessment questionnaire asking for opinions on learning activities, learning atmosphere, and the benefits of learning management which was divided into 10 sub-items.

3. Data Collection

In collecting the data, there were 3 steps of collecting as follows:

Pre-experiment step : It was the step where the researcher prepared the following items:

1) Creating the research instruments, namely: (1) the lesson plans of the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2; (2) an academic achievement test of the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2; and (3) a questionnaire on the opinions of students towards online learning management using the 6Ts techniques.

2) Students were asked to take an academic achievement pretest so as to measure their background knowledge and to collect the pretest results to compare with the results of the academic achievement posttest after using the online learning management using the 6Ts techniques.

Experiment step : The researcher conducted the instruction with online learning management using the 6Ts techniques himself that had been created in 6 lesson plans; the details were as follows:



1) Time duration spent on experiment: The experiment was conducted for 6 weeks, 2 hours a week, a total of 12 hours, according to the day and time of study that were specified in the lesson plans.

2) The contents used in the research: the contents were in accordance with the course description of the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 in the 6 lesson plans.

Post-experiment step : It was the step where the researcher takes the academic achievement posttest to the students to measure their learning achievement, as well as asking the students' opinions on the management of online learning by using the 6Ts techniques with an opinion questionnaire.

4. Data Analysis

1. Checking the instrument quality

The researcher examined the quality of the instruments as follows:

1.1 Examining the quality of the lesson plans before and after studying the lesson of The course of the skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed instruments for teaching profession 2 with online learning management using the 6Ts techniques by reviewing the Content Validity and the Index of Item Objective Congruence (IOC).

1.2 Examining the quality of the academic achievement pretests and posttest before and after studying the lesson as follows:

(1) Examining the content validity by finding the index of Item Objective Congruence (IOC).

(2) Examining the difficulty (p) of the academic achievement pretests-posttests of the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2.

(3) Examining the discrimination (r) of the academic achievement pretests-posttests of the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2. Piphat or stringed instrument for teacher profession 2.

(4) Examining the reliability of the academic achievement pretests-posttests of the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 in which the Kuder Richardson's KR-20 formula was used in this research.

1.3 Examining the questionnaire on the opinions of students towards online learning management by using the 6Ts techniques by finding the Index of Item Objective Congruence (IOC).



2. Data analysis to answer the research objectives

The researcher used statistics to analyze the data to answer the research objectives as follows:

2.1 Statistical interpretation of academic achievement scores in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 by using mean ($\bar{X}$) and standard deviation (S.D.).

2.2 Comparison of the scores of the academic achievement pretests-posttests in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 by using the t-test dependent.

2.3 Interpretations of the student opinion questionnaire on online learning management by using the 6Ts techniques were as follows:

2.3.1 Interpretation of the opinion questionnaire in the 5-rating scale assessment questionnaire model such as Most, More, Moderate, Little, Least. The results were interpreted by using means ($\bar{X}$) and standard deviation (S.D.).

2.3.2 Data analysis in the part of the additional recommendations or the interpretation of a descriptive form of opinions towards online learning management using the 6Ts techniques by using content analysis.

Independent Variable

Online learning management by using the 6Ts techniques is as follows:

T1 : Time; Managing learning management time in short and concise periods.

T2 : Text; Using learning content that can be searched from online media for more complete teaching.

T3 : Teach; Teachers use technology and social media to benefit learning.

T4 : Talk; Talking in a familiar way to motivate students to practice and use the communication between teachers and students through social media.

T5 : Task; Assigning work with an emphasis on students' ability to search more education and practice on your own and be able to present through social media.

T6 : Test; Test; Providing opportunities for students to participate in self-assessment and peer assessments as well as to promote the dissemination of their own creative works on social media.

(Allington, 2002)

Dependent Variable

The academic Achievement in the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd Year Undergraduate Students with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques.

The overall opinions of the 3rd year undergraduate students towards online learning management using the 6Ts techniques

Figure 1: Research Framework Source: Researcher, 2020



Result

The results of the research titled “Development of the academic Achievement in the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd Year Undergraduate Students with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques are as follows :

1. The academic achievement in the course of the skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd year undergraduate students by organizing online learning using the 6Ts techniques was statistically significantly higher than before at the .05 level. The average point after learning ($\bar{X}$ = 22.64, S.D.= 2.53) was higher than that one before learning ($\bar{X}$ = 14.84, S.D.= 3.48).

2. The overall opinions of the 3rd year undergraduate students towards online learning management using the 6Ts technique were at a high level ($\bar{X}$ = 4.26, S.D.=0.67). But when considering each aspect, it was found that the learning activities came first and was in strongly agree ($\bar{X}$ = 4.41, S.D.= 0.68), followed by learning atmosphere which was in strongly agree ($\bar{X}$ = 4.23, S.D. = 0.68), and benefits received ranked last and was also in strongly agree ($\bar{X}$ = 4.16, S.D.= 0.68).

Discussion

The results of the research titled “Development of the academic Achievement in the Course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd Year Undergraduate Students with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques are as follows:

1. The academic achievement in the course of the skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd year undergraduate students by organizing online learning using the 6Ts techniques was statistically significantly higher than before at the .05 level. This is because the online learning management design using the 6Ts technique developed by the researcher is suitable for managing music practice courses which uses a concise and short time appropriately to manage only 6 sessions of 40-50 minutes each time, but can cover all the content. The researcher has the idea that at present, from the situation where teaching and learning cannot be conducted normally, teachers are unable to meet with students normally. Therefore, the teachers must modify the format of the arrangement. Learning by using modern technology in the 21st century is used to facilitate life, as well as can be used as an aid in the study which is consistent with Kannida Tarahorm (2019, 88) who said that so as to advance the quality of education to be able to create efficiency and achievement for the students, the teachers should develop teaching and learning to be consistent and up-to-date with the current situation with quality. This is consistent with the



results of the study of Vich Boonrod (2021, 292) who studied the online teaching and learning management of music practice by applying the Richard Allington's 6Ts technique. The results of the research revealed that the teaching and learning of music skills has given the importance to the allocation in terms of the duration of teaching and learning to be appropriate and the study also found that the students in the 21st century will be able to concentrate on the study for only 40-50 minutes. Therefore, teachers should manage teaching and learning to be diverse by bringing various new teaching materials to use in teaching and learning management, such as the use of skill exercises from online media, the practice along with the song for the practice, or Backing Track, the use of video media for teaching so as to give an example of the music practice of artists to create interest to students, and it is also an important aid in teaching and learning in this situation of the Coronavirus Disease 2019 (COVID-19).

2. The overall opinions of the 3rd year undergraduate students towards online learning management by using 6Ts technique were at a high level. But when considering each aspect, it was found that the learning activities came first and was in strongly agree. The students found that they could allocate learning time within boundaries and in a short time, could learn about the important techniques in performing the Thai stringed instruments, the Saw-Duang and the Saw-Oo, and could learn the songs in the course but remember the techniques and the songs only overnight and this is in accordance with the results of a study of Vich Boonrod (2021, 291) that the online learning management so as to truly enhance learners' skill efficiency, the teachers should encourage students to seek additional knowledge from various other sources of knowledge such as online media, videos, textbooks, and teaching documents of foreign countries. The teachers themselves should adapt and open up their inner worldviews with students by searching for "Supplementary", or modern teaching media. Secondly, in the learning atmosphere that the teachers used like familiar conversations, incentives to practice for students in which motivational or inspirational quotes will be something that help to encourage students to have a drive to learn, and more importantly, if it is a word or an advice given by a teacher, the more it will result in the students being able to develop themselves in a positive way based on the trust and the respect that students have for their teachers (Kanyarat Muangkaew, 2018, 207-208). So, motivation is an important factor in teaching and learning and can be used to stimulate development in real learning, and that can be used to stimulate the development in learning interaction between teachers and students through social media channels that are up to date with the world situation which is a daily activity in the way of life of today's digital citizens. It also shows concern for safety amid the current coronavirus disease 2019 (COVID-19) situation with social distancing and physical distancing campaigns for people to prevent the spread of disease as well. The programs that are popular and that can respond to online learning



management today like Microsoft Teams, Google Hangouts Meet, Zoom Cloud Meetings, Line or Facebook Live. And lastly, the benefits received, the students thought that this design of learning management using the 6Ts technique focuses on enabling students to research and to practice on your own and can report results to teachers via online social media, to give the students the opportunity to participate in self-assessment. Publishing in online media such as Facebook, Instagram, or the student's blog is another way for students to know their potential and skills in their own strengths and weaknesses. They can also assess their potential during learning. This will enable students to apply what they have discovered during their learning so as to plan to improve, correct and develop their own musical skills to be more effective. It also strengthens the assessment skills and creates an active learner. This is in line with Kannida Tarahorm (2019, 90) who said that the design of online teaching using the 6Ts technique has been designed for teaching and learning management based on learning concepts and theories, putting the students at the center, giving the students the opportunity to participate in every step. This is in accordance with the concepts of Rose (1997) that presented the process of organizing teaching that leads to the success of students' learning. It consists of 3 steps: 1) Preparing stage, which is the step in which the teacher prepares the students before learning the content in the lesson, 2) the active stage, which is the stage where the students study the content in the lesson and implements the specified activities, and 3) Passive stage, which is a process used to measure and evaluate students' learning outcomes in order to monitor, regulate, and continuously pursue students' learning feedback.

Conclusions

From the research, the researcher found that Allington's (2012) application of the 6Ts techniques consists of Time, Texts, Teach, Talk, Tasks and Test, which is a combination of techniques used in teaching and learning recognized for enhancing the efficiency and the expertise of teachers. And it is another technique that is used to develop learning skills, especially the skills of students. Applying Richard Allington's 6 learning techniques, or the 6Ts, to music learning in an online learning practice course, it is another option during the coronavirus disease 2019 (COVID-19) situation and is also another option for those who are interested in applying it in teaching management in other courses because the learning management design is synthesized under the concept of learning theory, including the application of technology in teaching and learning in accordance with the 21st century learning related to media and technology that enable flexible learning and help students to have the initiative to learn by themselves until they understand, including to help in musical practice skills. This is another alternative that effectively answers the question of learning music in practice courses in the current situation.



Suggestions

1. Suggestions for implementation

1.1 From the research results, it was found that developing academic achievements in the course of the Skills of the Thai Percussion Instruments and the Thai Stringed Instruments for Teaching Profession 2 of the 3rd Year Undergraduate Students with Online Learning Management Using the 6Ts Techniques are suitable for managing music practice knowledge in only 6 sessions of 40-50 minutes each time which is a relatively short time but effective, covering all learning contents which is suitable for the students in the 21st century who can concentrate on studying for only about 45 minutes. Therefore, teachers should manage learning that is diverse by using new learning materials such as using skill exercises from online media, the practice along with the song for the practice, or Backing Track, the use of video media for teaching so as to give an example of the music practice of artists in order to create interest to students.

1.2 Online learning management using the 6Ts techniques is an alternative teaching method for teachers in music practice courses that can be applied in learning management in other practice courses such as practice courses of the major, practice courses of the minor, and practice courses of the free elective, and it should be chosen appropriately, possibly using a combination of online practice mixed with normal teaching so as to increase efficiency in learning management.

2. Suggestions for further research

2.1 There should be a comparative study of music practice skills with online learning management using the 6Ts techniques in combination with other learning management designs such as problem-based, research-based, and project-based.

2.2 There should be a study on the creation and development of learning materials in the form of contents and of the learning activities with multimedia which are appropriate and can be used to enhance the learners' online learning capacity.

References

- Allington, R. (2002). What I've learned about effective reading instruction: From a decade of studying exemplary elementary classroom teachers. *Phi Delta Kappan*, 83,740-747.
- Bureau of Educational Standards and Learning Development. (2018). *National Education Standards, 2561 B.E.* Nonthaburi: 21 Century Company Limited.
- Bureau of the Higher Education Commission. (2018). *20-Year Long-Term Higher Education Plan, 2561 – 2580 B.E..* Bangkok : Phrick Waan Graphic Company Limited.



- Cash, C. D., Allen, S. E., Simmons, A. L., & Duke, R. A. (2014). Effects of model performances on music skill acquisition and overnight memory consolidation. *Journal of Research in Music Education*, 62(1), 89-99.
- Kannida Tarahorm. (2019). Online Instructional Management Design Using the 6Ts Techniques to Enhance English Reading Skills for Undergraduate Students. *Journal of the Humanities and Social Sciences, Ubon Ratchathani Rajabhat University*, 10(1), 79-93.
- Kanyarat Muangkaew. (2018). Factors Affecting Self-Development Behavior of Silpakorn University Students, Sanam Chandra Palace Campus. *Electronic Journal Silpakorn University*, 11(2), 197-215.
- Kittichai Suthasinobol. (2019). Digital Learning and Curriculum. *Journal of Education*, 20(1). 70-90.
- Monchai Tiantong. (2005). *Multimedia and Hypermedia*. Bangkok : King Mongkut's University of Technology, North Bangkok.
- Naruth Suttachit. (2017). *Methods of Music Teaching Course*. Bangkok : Pannee Printing Center.
- Niranat Junniam. (2019). Developing a Learning Model with Online Social Network Media to Develop Critical Thinking Skills of Graduate Students Using a MIAP Learning Process. *Journal of Education, M.M.*, 7(2): 319-334.
- Pavinee Sothayapetch. (2015). 5Ts and the Success of Teacher Education in Finland. *Education Journal Chulalongkorn University*, 43(3), 65-81.
- Pongwut Mahithithamthorn. (2019). A Study of Online Electric Guitar Teaching Series Taught by Demonstration Method. *Educational Electronics Journal*, 14(2), 1-10.
- Pornsawan Maneethong. (2014). The Inheritance of Folk Music Through Animation Medias "Little Things Called Salor Saw Seung. Faculty of Humanities and Social Sciences : Lampang Rajabhat University.
- Rose, Colin & Malcom Nicholl. (1997). *Accelerated Learning for The 21st Century*. New York: Delacorte.
- Siriporn Inthason. (2020). Covid-19 : And Online Teaching, a Case Study of Web Programming Course. *Journal of Management Science Review*, 22 (2), 203-213.
- Soraya Samanmit & Wisa Chatiwat. (2017). Practice Form for English Reading Skills Using Web Quest Activities. (Thai edition). *Journal Humanities, Social Sciences and Arts*, 10(1), 1492-1505.
- Tishana Khammanee. (2017). *Teaching-Learning Model: A Variety of Options*. (9th edition). Bangkok: Chulalongkorn University Press.



- Vich Boonrod. (2561). Online teaching of Music Practice Course by Applying the 6Ts Techniques of Richard Allington. **Journal of Education, Naresuan University**, 23(1), 283-296.
- Wittaya Wayo. (2020). Online Teaching and Learning Under the COVID-19 Epidemic Situation: Concepts and Applications of Teaching and Learning Management. **Journal of Health Center** 9, 14(34), 285-298.



The Localization of Chinese Dance in the Klang Valley : The Works of Wong Kit Yaw

Douglas Philip Labadin*

Abstract

Chinese dance made its way into Malaysia through the spread of Anti-Japanese propaganda and the premiere of a Chinese film about folkloric arts and culture of China. Since then, the community has been replicating the dances in order to preserve the culture of the Chinese people, and also because they enjoyed the process of doing so. There were two approaches: fully replicating the arts and culture of the community in China or reimagining it by incorporating local culture and customs into it, which created Chinese dances that possess a Malaysian identity. This paper will put focus on the latter. With over 30 years of experience, Wong Kit Yaw is a master of Chinese dance in the Malaysian dance scene. His works has been selected to become case studies for this paper, as the researcher has conducted an interview with him to gather all the necessary information regarding the topic. In this paper, the researcher will focus on several questions to guide with the research, which are: what inspired Wong Kit Yaw to explore the process of localization in his Chinese dance choreographies, how does Wong Kit Yaw incorporate the process of localization in his Chinese dance choreographies, and what is the importance of localizing Chinese dance for the Chinese diasporic community in the Klang Valley? Through this research, it is evident that Wong Kit Yaw has incorporated the process of localization in his dance choreographies by using multiple methods such as the exploration of movements, the design of the costumes, the choice of music used in the choreography, and the narration of local customs and culture of the Chinese diasporic community of Malaysia. It is concluded that the process of localizing Chinese dance remains an important effort as it can better represent the Chinese diasporic community of Malaysia, and it may encourage the younger generation to have a profound interest in preserving the local arts and culture of their community as it is more relevant to them.

Keywords : Chinese dance, localization, Malaysian identity

Introduction

In Malaysia, there is an array of traditional dances throughout the whole country, and they belong to various communities and tribes. Even for Chinese dance, practitioners have several ways of approaching and preserving it for the future generations. The first approach is to preserve Chinese dance as it is, and no changes are to be made to the original structure of Chinese dance. For this approach, practitioners will normally spend a few years learning Chinese dance

*Master of Arts in Southeast Asian Studies, Chulalongkorn University



in China and impart the knowledge to the Chinese dance enthusiasts in Malaysia when they eventually come back. This is deemed as the most authentic form of Chinese dance since it is replicated exactly as how it's supposed to be in China. On the other hand, the other approach is to take Chinese dance from China and reimagining it by adding elements of localization into the choreography, to create a Chinese dance that possess a more Malaysian identity to it. This is understood as the localized version of Chinese dance, in which it might represent the Chinese diasporic communities in Malaysia better.

According to Oxford Languages, the term 'localization' can be defined as the process of making something local in character or restricting it to a particular place. In this paper, the process of localization is referring to the creation of a Chinese dance that has a more Malaysian essence to it, instead of its Chinese counterparts from China. This paper will also put emphasis on the creation of dance works choreographed by Wong Kit Yaw, and how he has incorporated the process of localization in his dance works. For this paper, the researcher has interviewed and gathered information from the main source, whom is Wong Kit Yaw. This topic is important because it is crucial for dance enthusiasts to understand how the localized Chinese dance came about in Malaysia, and who are the few people who experimented with the process of localization during the beginning. Although Wong Kit Yaw's way of thinking can only be understood and applied according to his context, but the understanding of this might benefit future researchers who are interested to dissect more on the topic.

Purpose of study

1. What inspired Wong Kit Yaw to explore the process of localization in his Chinese dance choreographies?
2. How does Wong Kit Yaw incorporate the process of localization in his Chinese dance choreographies?
3. What is the importance of localizing Chinese dance for the Chinese diasporic community in the Klang Valley?

Research Methodology

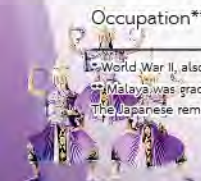
1. Data collection (through reviewing literature and conducting interviews with Wong Kit Yaw)

History of Chinese Dance in Malaysia

The Chinese dances in Malaysia have their origins in China's dance culture. According to Mew Chang Tsing and Teong Ming Wah (2004), after the second World War* and the Japanese Occupation**, a lot of the Chinese immigrants brought songs and dances that carried the theme

* World War II, also known as the Second World War, was a global war that lasted from 1939 - 1945.

** Malaysia was gradually occupied by the Japanese between 8 December 1941 and the Allied surrender in Singapore on 16 February 1942. The Japanese remained in occupation until their surrender to the Allies in 1945.



of 'Anti-Japanese Occupation' to Southeast Asian countries, including Malaya. They state that these types of songs and dances spread like wildfire among the Chinese community, in hope that it will motivate the Chinese people to fight back and also to preserve their tradition.

They also mentioned that in the 1950s, a film on Chinese folkloric arts was premiered in Malaya. Mew Chang Tsing (2003) states that in this film, many types of famous folk and classical dances were featured. She mentions that among them were the 'Hong Chou Wu' (Red Ribbon dance), 'He Hua Wu' (Lotus Flower dance), 'Cai Cha Pu Die' (Plucking of Tea Leaves dance) and 'Hua Gu Deng' (Flower Drum dance). Mew Chang Tsing and Teong Ming Wah (2004) discussed that after the premiere of this film, many local cultural activists and dance enthusiasts decided to replicate these dances; some because they enjoyed watching the dances being done in the film, while others wanted to preserve the identity and culture of the Chinese people. This was how the arts and culture of the Chinese community began to spread.

According to Yu Yun (1995), in October 1962, a Taiwanese-born woman named Lee Shu Fen came to Malaya to study its local folk dances. She states that her arrival was well received in Kuala Lumpur, as the local Chinese papers reported 'Arrival of Eminent Dance Artiste Lee Shu Fun'. Yu Yun (1995) also states that for the next two years, apart from teaching Chinese dance in various schools, Chinese societies, Hokkien Clan Associations and other organisations, she was also invited to perform in Kuala Lumpur, Penang, Seremban, Malacca, Muar and etc. "She also starred in numerous public charity performances for the raising of funds for schools, societies and charitable organisations. Lee Shu Fen's graceful dance movements and amiable personality were appreciated everywhere. A particular performance in aid of the Malayan Patriotic Fund* was held at the Kuala Lumpur National Indoor Stadium. Lee Shu Fen undertook the lead role and, together with 40 students, performed 'Madam White Snake'**. It was very well received too." (Yu Yun, 1995)

That particular performance was a performance from the Yin Xing Yi Shu Tuan (Hong Kong Silver Star Arts Troupe) in the Kuala Lumpur National Indoor Stadium impressed the audience, especially the Chinese youths, as stated by Mew Chang Tsing (2003). She also states that the show was performed to raise funds for flood victims in Kuala Lumpur and the show featured a lot of famous Hong Kong film stars on stage, who performed a lot of beautiful songs and also a handful of folk dances. She writes that after the performance, many Chinese associations decided to incorporate music, dance and drama events into their weekly and yearly programs. This has helped to spread the awareness of Chinese dance among the youths of the Chinese community.

According to Mew Chang Tsing (2013), these Chinese associations played a huge role in

* A trust fund set up to decrease the financial burden of the country during that time.

** An ancient story that is set during the Southern Song dynasty and revolves around the love story of a scholar Xu Xian, and his wife Bai Su Zhen, who was a human manifest of a white snake spirit.



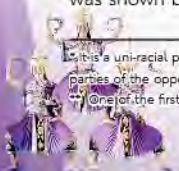
preserving and promoting Chinese dance to the people of Malaysia. For example, the Malacca Malaysian Chinese Association* decided to form its own dance troupe under the patronage of Steven Koh. Mew Chang Tsing and Teong Ming Wah (2004) states that his vision was to create dances that could relate to the local Chinese people who have chosen to reside permanently in Malaysia or those who were born here themselves. They also mentioned that Steven Koh enjoys incorporating local customs and practices into his choreography, in hopes that he will be able to create a series of Chinese dances that possess a Malaysian essence to it. They concluded that sometimes, he would ask his dancers to perform the dance barefoot, which is different from Chinese dances of China, which require the dancers to wear a set of shoes during the practice and performance.

His dances won the hearts of many in the late 1970s and early 1980s. Among his more famous works are a dance drama 'Kong Que Dong Nan Fei' ('The Peacocks Fly Separate Ways'), and short pieces entitled 'Feng Nian' ('Fruitful Harvest'), 'Si Jun Zhi' ('The Four Gentlemen - Plum, Orchid, Bamboo, Chrysanthemum') and 'Niao Yu' ('Words of the Birds'). (Mew Chang Tsing & Teong Ming Wah, 2004) They stated that these works were based on local Chinese customs that were adapted into the daily lives of the Chinese community and were also based on legendary tales and the aesthetics of the Chinese people. They also wrote that apart from having a good eye for choreography, Steven Koh is also talented in making outstanding stage decorations and beautiful costumes, to further enhance the quality of the performance and his dancers. They concluded that along with a good ear for music and also the ability to empower dancers with a strong sense of performance skills, he has managed to inspire many dedicated dancers and choreographers.

In 1972, the Hokkien Association organized the first National Competition and Festival** but unfortunately, participation from schools within the Klang Valley area was less than average and most of the participants for the festival were primarily from the northern territories of West Malaysia, as stated by Gonzales (2013). He also states that in 1978, Low Kee Sien instituted the first National Chinese Dance Competition that received the support from 45 associations and was known as Pesta Tarian Cina Kebangsaan. In his writing, he also mentions that the festival was such a success that it became an annual event that transformed itself into the highlight and focus of the extracurricular activities of Chinese schools in Malaysia, and was soon deemed as a powerful symbol of the Chinese diaspora identity, who were feeling threatened by the political state of the country. This festival was truly driven by the enthusiasm and hard work that was shown by Low Kee Sien, a passionate jewel of Chinese dance in Malaysia (who was hardly

*It is a uni-racial political party in Malaysia that seeks to represent the Malaysian Chinese ethnicity; it is one of the three major component parties of the opposition coalition in Malaysia.

** One of the first Chinese dance competition and festival that was held in Malaysia, which is dedicated to the growth of Chinese dance.



documented). Gonzales (2013) states that, "This is his greatest legacy to dance in Malaysia, as schools across the country still proudly participates in Chinese dance festivals and competitions in a fierce statement of their ancestry and cultural identity."

According to Mew Chang Tsing and Teong Ming Wah (2004), in 1991, the production of 'Hang Li Po' has started a new era in the Chinese dance scene. They mentioned that instead of taking inspiration from Chinese folklore and literature, the dance drama gave focus on the incorporation of Chinese dance with Malay dance. They wrote that the production of 'Hang Li Po' is a four-act dance drama that was filled with an array of beautiful Chinese dances, Malay dances and wonderful music to fuse these genres together. They mentioned that it was a celebration of two different dance forms, finding its way to become one, while still maintaining its original aesthetics. According to them, the dance drama was about the journey of love and marriage of Princess Hang Li Po and the Sultan of Malacca during that time (which was Sultan Mansur Syah) and the script allowed the four choreographers (Wong Fook Choon, Lee Len Yau, Wong Kit Yaw and Mew Chang Tsing) to create dramatic scenes using the elements of dance, with a choreography that combines Chinese dance, ballet, kung fu and Malay silat movements, that further enhanced the Malaysian essence within the dance drama. They concluded that the production was deemed successful as it toured around the country from 1991 to 1994, apart from being performed for royal families as well.

While modern Chinese dance has gone beyond mere replication, one personality promoting and preserving it in its original form is Cheong Lin Poo, the first Malaysian to be trained professionally abroad in Chinese classical and folk dance. (Mew Chang Tsing & Teong Ming Wah, 2004) They stated that after returning in 1991, Cheong Lin Poo decided to strengthen the identity of the Chinese community in Malaysia but instead of following Steven Koh's footsteps by incorporating local customs into the Chinese dance, Cheong Lin Poo decided to keep Chinese dance in its original form by teaching it the way it is. They also mentioned that she goes all around the country to teach in various schools, organize several dance workshops and by using this method of preserving its original form, Cheong Lin Poo has succeeded in delivering the philosophy, soul and technique of Chinese dances to the dance enthusiasts that enter her classes. They concluded that her works have earned her multiple awards, including winning awards in the National Chinese Dance Festival that is held every year since 1978. Nowadays, Chinese traditional and folk dances are still very widely performed for various events and celebrations all around the country, particularly during Chinese New Year. Besides that, there are also a few tertiary and secondary education institutions that offer Chinese traditional and folk dance as part of its syllabus.



Background of Wong Kit Yaw

After moving to Kuala Lumpur in 1976, Wong Kit Yaw started learning dance the following year, when he enrolled himself in the Hokkien Association of Kuala Lumpur. During his time there, he was taught by Soon Xian Zhao, a school teacher who had a keen interest in the performing arts. The first dance that he learned from Soon Xian Zhao was an Indian folk dance, however he thought he was learning a Chinese folk dance. Apparently, the Indian song that was used for the dance was translated to Chinese, and this caused the confusion for him. However, it also became his first experience of localization. After that, he continued learning a variety of Chinese dance from the Hokkien Association, until he moved to Singapore in 1980 to work as a site supervisor for various construction projects.

As he did not want to give up his passion for dance, he proceeded to join the Phoenix Dance Troupe, a dance organization that was led by Lee Shu Fen. During that time, Lee Shu Fen was widely renowned by Chinese dance enthusiasts due to her work and dedication to Chinese dance in several countries, including Singapore and Malaysia. Under her tutelage, Wong Kit Yaw was able to learn more knowledge about Chinese dances that originated from China. Weekly classes were normally conducted for three hours on Sundays. With the Phoenix Dance Troupe, he was also able to execute a few performances in several other countries. In 1983, Wong Kit Yaw decided to audition for the Singapore National Dance Company, and he was successful. In contrast with his other commitment, the training for this dance company was held every weekday night after he has completed his day job.

His passion for Chinese dance only grew further from there, and he decided to enroll himself into the Diploma in Dance program under the National Academy of Fine Arts (NAFA), Singapore in 1985. During this period, Malaysian Chinese were not allowed to travel to China due to the fear of the spread of communism to Malaysia. With that, Wong Kit Yaw was not able to pursue an education in Chinese dance in Beijing, instead he opted for NAFA instead, which had signed an agreement with the Beijing Dance Academy to welcome two dance professionals from China to teach a course on Chinese dance in NAFA. Over the period of three years, Wong Kit Yaw was able to learn so much more during his time in the university. His knowledge for multiple genres of dance started to expand, with a focused specialization on Chinese dance. After graduating from NAFA in 1988, he decided to take a flight back to Malaysia to eagerly share his newfound knowledge to the community.



Result and discussion

The Process of Localization in Wong Kit Yaw's Works

After returning to Malaysia in 1988, the first choreography that Wong Kit Yaw was able to include some elements of localization was entitled "Budding Lotus", which highlights the process of blooming of the lotus flowers. This choreography was performed by the young dancers of Hulu Langat Hokkien Youth Association in 1989, for a cultural event that was organized by the cultural committee of Thean Hou Temple in Kuala Lumpur. In this piece, he explored movements from three different dances, Malay classical dance, Chinese dance, and Indian classical dance. Based on the interview with him, he states that he realized that these three different dance genres share a few common movements, although they are quite unsimilar in practice. For example, a movement in Chinese dance which is widely known as "Xiao Wu Hua", can also be seen in the other dance genres. From this realization, he was inspired to create a dance piece that could incorporate the different dance genres into one, and this was his first hands-on experience with the process of localization. In terms of costume, he states that a lot of other choreographers were using satin for their costume materials, as it was a common practice that is seen in Chinese dances from China. However, Wong Kit Yaw decided to take an alternative route and used lace and chiffon instead, which also added an element of localization into the dance piece. During the time, other people were not so accepting of Wong Kit Yaw's choreography because most of them thought that it was too modern, and it was not 'pure' Chinese dance.

His next experience with the process of localization came a few years later when he was teaching the students at Yu Hua National Type Secondary School in Kajang, in which he proceeded to teach for more than 20 years. During the national dance competition that was held annually by the Ministry of Education in 1996, he tried to go beyond the norm by using a fast-paced traditional Malay music for his Chinese dance choreography. Although being quite unconventional, Wong Kit Yaw decided to take the risk as the theme for that year was 'muhibah', which can be translated as friendship and love for one another. With that, he thought that it would be a good chance to try something different for his students. His efforts were paid off as they were announced as the champions for that year.

In 1999, Wong Kit Yaw choreographed another dance piece entitled "The Solo Dream of the Bride", which was inspired by a true Malaysian story that he read in the newspaper. This choreography discusses the ceremony of 'ming hun', which is a ceremony that allows a living person to get married to the dead. According to the story that he read, a young man had passed away and his family members dreamt that the deceased man wanted to get married to a young woman although he has already passed away. To fulfill the wishes of the deceased man, the family members successfully found a young woman who was willing to get married to him and



be deemed as a widow upon marriage. Inspired by this local custom of ‘ming hun’, Wong Kit Yaw decided to use the story as the narrative for his choreography, in which he also showcases the event of combing the hair of the bride on the evening before the wedding. In this event, the bride’s hair is combed seven times, in which each comb signifies something important. Towards the end of the choreography, the dancer will go from leaving her long hair hang loose to being tied in a bun, signifying the cross to adulthood. Although the movements used in this choreography were typical Chinese dance movements, but the inspiration of using a local custom has added an element of localization into the choreography.

In 2000, Wong Kit Yaw started working in Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA), a national tertiary education institution that focuses on imparting knowledge on the field of arts and performing arts across several disciplines. During his tenure in the institution, he had the opportunity to choreograph a few dance pieces for various events organized by the faculty of dance. In the 2003 edition of JAMU, an annual showcase that provides a platform for the lecturers to create new creation of dance choreographies, Wong Kit Yaw choreographed a dance piece entitled “Ritual I”, which was inspired by the celebration of Thaipusam by the Hindu community and also infused with local Chinese beliefs and customs. According to Chinese belief, after the death of an individual, the spirit of that deceased individual will start roaming around, not knowing that they have passed away. However, once they are able to locate a river in the spiritual world, then they will slowly understand that they have passed away. This became the base narrative for his choreography of “Ritual I”. Apart from that, when an individual of the Chinese community has passed away, their body will be put into a coffin that has a small opening at the top to allow the visibility of the deceased individual’s face. This opening is normally covered with a transparent screen, and a flower is normally drawn onto the screen to ensure that the deceased individual’s face will look more presentable as it has been decorated. In his choreography, Wong Kit Yaw requested that some of his dancers have a flower placed in their mouths, to symbolize the passing away of the individual, and all his dancers were donned with white-coloured costumes. His choreography features movements from multiple sources, but the main ones were Chinese dance, Indian dance, and also contemporary dance. This interpretation of spirits moving from the real world to the spiritual world was accepted and applauded by many in the dance community.

In recent years, he has choreographed a few more dance pieces for the students at Yu Hua National Type Secondary School, which incorporates the process of localization. In 2014, Wong Kit Yaw choreographed a dance piece entitled “Memories” for the National Chinese Dance Competition in Malacca, in which he draws inspiration from the Malay folk dance of Inang. The dancers were asked to hold a Chinese fan during the dance, as they moved around the stage



with a movement known as 'yuan chang bu', which is a very popular movement in Chinese dance. When they're not moving around the stage, the dancers are dancing with the movement vocabulary of Inang. The dancers were also wearing samfu-inspired costumes that highlighted the art of Batik in their garments. His attempt to localize Chinese dance for this competition were fruitful as he achieved the Best Choreography award for his dance piece. Another recent dance piece that he choreographed was "Xiao Lu", which can be understood as a small path. In this choreography, Wong Kit Yaw draws inspiration from the Malay folk dance of Zapin, which features a lot of intricate footwork and grounded turning. The dance piece starts with the instrumental music of the Malay flute, in which he calls it the 'morning session'. During this part, the dancers are seen walking around the stage and collecting flower petals of the ground, as the birds sing, and the sun rises in the background. Another element of Malay dance that he incorporated into this choreography was a movement called 'henjutan', in which the dancers are required to bend and straighten their knees slightly to create a bouncing movement that is quite subtle but necessary in Malay folk dance. While the majority of the movement vocabulary comes from the dance movements of the Chinese Tibetan community and hand gestures of the Chinese Han community, the inclusion of a few Malay folk dance elements creates a uniqueness for the choreography. His dancers' costumes were a mixture of brown, white and red colours, and they were also wearing a batik-inspired apron at the front.

In summary, it is quite evident that Wong Kit Yaw has included a few elements of localization in his works of creating Chinese dance over the past few years, as he believes that creating Chinese dances that has a Malaysian identity is important for the Chinese community in Malaysia. Through watching some of his works on several online platforms, the researcher agrees that Wong Kit Yaw's interpretation of Chinese dance has a certain uniqueness to it, as it is not an exact copy of the Chinese dance that is performed by the Chinese community in China. The inclusion of elements of localization in his dance works might be subtle, however it remains effective as a cohesive and well-thought-out choreography. His interest in incorporating local customs and culture of the Indian and Malay community is driven by his profound interest and curiosity on the matter.

Conclusion and suggestions

Wong Kit Yaw always had a deep passion towards the performing arts of dance, specifically in Chinese dance. His passion had motivated him to learn the art of Chinese dance even further when he decided to enroll in the National Academy of Fine Arts in Singapore, in which he had the opportunity to gain knowledge from the Chinese lecturers who had been invited from the Beijing Dance Academy. However, upon arriving in Malaysia, he realized that the syllabus that he learned during his Diploma in Dance should not be directly applied to the students in



Malaysia, as he believed that Chinese dance in the Chinese diasporic community of Malaysia should bear some differences and possess a Malaysian identity, instead of imitating the Chinese dance of China directly. This thought process provided him with the initial inspiration that he needed to dive into the mechanics of localizing Chinese dance to better suit the Chinese diasporic community of Malaysia.

References

Book

- Barone, Tom & W. Eisner, Elliot. (2012). **Arts Based Research**. United States of America: SAGE Publications.
- Gonzales, Joseph. (2011). **Dancing the Malaysian**. Malaysia: Strategic Information and Research Development Centre (SIRD).
- Gonzales, Joseph. (2013) **Malaysian Dancescapes**. Malaysia: National Academy of Arts, Culture and Heritage (ASWARA).
- Humphrey, Doris. (1991). **The Art of Making Dances**. United States of America (USA): Princeton Book Company.
- Knappert, J. (1999). **Mythology and Folklore in SEA**. UK: Oxford University Press.
- Mew Chang Tsing (2003). Diversity in Motion. **Tracing the Beginning of Chinese Contemporary Dance in Malaysia**. Malaysia: Cultural Centre of University of Malaya (UM).
- Miettinen, J.O (1992). **Classical Dance and Theatre in SEA**. UK: Oxford University Press.
- Mohd. Anis Md Nor & Burridge, Stephanie. (2011) **Sharing Identities: Celebrating Dance in Malaysia**. New Delhi: Routledge.
- M.Smith-Autard, Jacqueline. (2002). **The Art of Dance in Education**. London: A & C Black Publishers Limited.
- Royce, Anya Peterson. (2002). **The Anthropology of Dance**. UK: Dance Books Ltd.
- Yu Yun. (1995). **A Life in Dance: Lee Shu Fen**. Singapore: Lee Shu Fen & Dancers Society

Journal

- Ibrahim, Rozita. (2007). Multiculturalism and Education in Malaysia. **Culture and Religion**, 8(2), 155–167. <https://doi.org/10.1080/14755610701424024>

Article from website

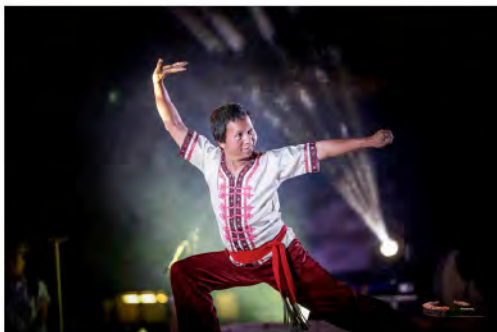
- Angelin Yeoh. (2013). **Nostalgia in Motion**. Retrieved on (15 October 2020), from <https://www.thestar.com.my/lifestyle/entertainment/arts/onstage/2013/07/02/nostalgia-in-motion/>



- Han-Tang Dynasty Classical Dance Performance.** (2006). Retrieved on (20 October 2020), from http://www.sgm.org.my/en/?cur=page/page&id=146&title=Han-Tang_Dynasty_Classical_Dance_Performance
- Hays, Jeffrey. (2008). **Chinese in Malaysia.** Retrieved on (13 December 2020), from http://factsanddetails.com/southeast-asia/Malaysiaub5_4c/entry-3645.html
- Kokurikulum (n.d). Retrieved on (5 May 2021), from <https://www.moe.gov.my/en/education/secondary-school/kokurikulum-pendidikan-menengah>
- Lee, Nala H. (2015). **A Straits-born People and Language.** Retrieved on (30 November 2020), from <http://unravellingmag.com/articles/baba-malay/>
- Lim Chia Ying. (2014). **Chinese Dances Staged by Malaysian Artistic Director.** Retrieved on (3 April 2021), from <https://www.thestar.com.my/lifestyle/entertainment/arts/on-stage/2014/02/25/chinese-dances-staged-by-malaysian-artistic-director/>
- Min Zhu. (2015). **The Reinvention of Tradition—in Contemporary Chinese Classical Dance Creations (1980–2010).** Retrieved on (30 November 2020), from <https://ausdance.org.au/articles/details/the-reinvention-of-traditionin-contemporary-chinese-classical-dance>
- Samantha Kor. (2016). **The Origins of The Hokkien, Cantonese, And Other Chinese Dialect Groups in Malaysia.** Retrieved on (15 October 2020), from <https://says.com/my/lifestyle/history-ancestral-origin-spoken-dialect-of-chinese-people-in-malaysia>
- Zi Yun. (2007). **The Origin and Evolution of Chinese Dance.** Retrieved on (3 April 2021), from <http://www.asianresearch.org/articles/3076.html>



Appendix



Picture 1 : Wong Kit Yaw – a well renowned Chinese dance master.



Picture 2 : "Ritual I" – Choreographed for JAMU in ASWARA.



Picture 3 : "Xiao Lu" – which translates to 'a small path'.





Picture 4 : "Memories" – which features batik-inspired materials in the costume design.



Transmedia Expressions of Fandom in Japanese 2.5-Dimensional Musicals

Tzu Hsuan Hung*

Abstract

Much more than the mere act of being an enthusiast or aficionado, fandom in Japan is seen as a collective strategy to form interpretive communities who have active and enthusiastic, partisan participatory engagement with texts. In Japan, the fans of manga, anime, and games have established a transnational relationship because of a shared fascination with written texts. In the past decade, 2.5 dimensional musicals have become a booming industry as a performance genre, which transforms the original story of manga, anime, and games from two dimensional into a show, making the characters come alive. Breaking the boundary between the readers and the original story, the audience are able to be with the characters in the same space at the same time. Therefore, the connection between the audience and the characters is constructed simultaneously.

Although based on the culture of otaku, the audience of 2.5 dimensional musicals are different from those who are faithful to the original anime and manga stories. One of the principal differences is the incorporation of a behavior similar to those who interact with pop culture idols. This paper collects and analyses secondary data to discuss how 2.5 dimensional musicals have been constructed and how audiences have developed their passion for attending the performance. Fandom is a vital factor to make this stage performance boom in the process where the audience interacts with 2.5 dimensional musicals. I argue that self-identification within these transmedia expressions constitutes a rapidly emerging element of fandom that bridges virtual and real world experiences for those who are attracted to 2.5 dimensional musicals.

Keywords : Fandom, otaku culture, 2.5 dimensional musicals

Introduction

This paper preliminarily explores how 2.5 dimensional musicals have been constructed and how audiences have developed their passion for attending performances. Although based on the otaku culture of manga and anime comic books and games, fans of 2.5 dimensional musicals are different from those who are faithful to the original stories. One of the principal differences is the incorporation of the behavior of fandom similar to those who adore pop culture idols. Fandom is a vital factor that makes this stage performance boom in the process where the audience interacts with real life characters from the musicals. Now transmedia expressions constitute a rapidly emerging element of fandom that bridges virtual and real world experiences for those who are attracted to 2.5 dimensional musicals.

* Tainan National University of the Arts, TAIWAN



The concept of fandom has developed from research into subcultures such as rock'n'roll music, movies and theatre. It describes a collective strategy that forms interpretive communities who have active and enthusiastic, partisan participatory engagement with specific contexts. Fandom is much more than the mere act of being an enthusiast or aficionado (Fiske 1989).

What follows is a discussion and analysis through the concept of fandom about the relationship between fan's behavior and the representation of their favored texts. Through 2.5 dimensional musicals, fans are enjoying the ambiguous boundary between reality and virtual world of anime, manga and games. In this situation, the fandom of 2.5 dimensional musicals is not only constructed by the context but also characteristics of idol, stardom among characters of 2.5 dimensional works, and actors in the real world. Looking into the development of stage shows in these decades, we could know how the formation of fandom for 2.5 dimensional musicals has resulted in idol culture.

What is a 2.5 dimensional musical?

2.5 dimensional musicals have become a booming industry as a performance genre since the 2000s. It refers to the bridging of three dimensional stage props and real-life actors and costumes that are based upon the story of two dimensional comic books that feature manga, anime and games.* "2.5 dimension" is a word simply describing all things that exist and happen between "2 dimension" (Nijigen二次元) and "3 dimension" (Sanjigen三次元), and these words are terminology generated from otaku culture. "2 dimension" implies the contents of manga, anime, games and novels, that is, the virtual world; "3 dimension" refers to the real world, where readers, audience and players reside. It seems that they are in the opposite side of each other, however, there is interaction between "2 dimension" and "3 dimension" that constructs the 'in-between-ness' of the concept of "2.5 dimension".

This term was first used by fans who love and appreciated this type of performance, and it has been their focus since an early age. The title "musical" not only refers to musical genre itself but also contains the performances and appearances playing with less music and songs. Though named as "musical", the genre encompasses various titles such as "Rock musical", "Super Opera", "Ultra Live", "Hyper Projection Engeki" among others.

Therefore, the "2.5 dimensional musical"*** is a general name for the stage show whether it is presented in the form of a musical or not. The connection between the original story and the stage show proves that 2.5D musicals are a part of a transmediation or "media mix" strategy which has been applied since the 1980s in manga industry in Japan.

* According to the definition of JAPAN 2.5-DIMENSIONAL MUSICAL ASSOCIATION.
 ** I will use 2.5D to mention it in the following paragraphs.



In Japanese culture and entertainment, media mix is a strategy to disperse content across multiple representations: different broadcast media, gaming technologies, cell phones, toys, amusement parks, and other methods. It is the Japanese term for a transmedia franchise (Chang 2017). Now the "media mix" strategy has been broadly applied across different fields (see Figure 1).

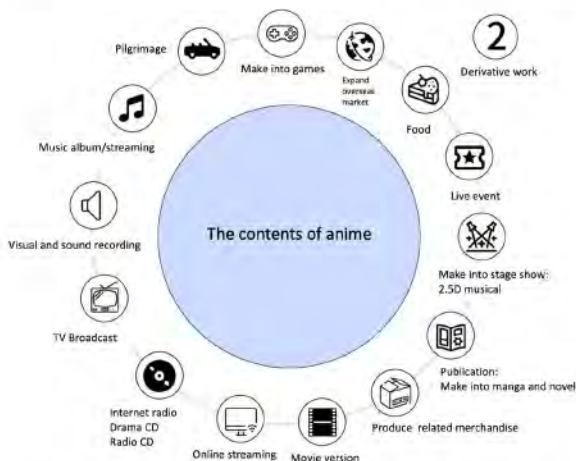


Figure 1 : The contents extended from anime
(source: Social Game Info, illustration by Yu Hsin Lin, translated by author.)

The contents of manga and anime are extended in different forms and technologies, crossing over to other industries. Displaying the contents in the world of 2D, actors of 2.5D musicals, who are real people, are the mediators to make audiences immerse into the imagined world, which is quite different from material media that is still an inanimate object. In short, 2.5D musicals make comic characters come to life. Recently, it has been an important part in the subculture of Japan, attracting lots of fans overseas, and its fandom is also constructed when fans increase.

The history of 2.5D musicals

2.5D musicals have been booming since 2000s, and the formation of it could be traced back for a long time. Below, I would like to explore several performance genres which played a key role in the history of stage shows in Japan and also affected the further development of 2.5D musicals.

Before the words "2.5 dimension" appeared, people used to call the musicals adapted from anime and manga original stories as "anime musical" (Masuyama 2012:5). Though it is hard to point what was the very first 2.5D musical in history, according to the history of stage shows



in Japan by scholar Sonoko Azuma in her article, that after the stage show “Adventure of Shochan”^{*} performed in 1924 (Azuma 2016:82), there were more and more original stories being adapted into stage shows since early 1900s.

In the second half of the 19th century, there were two well-known stage shows, “Miss Conch” (1966), and “Giant’s Star” (1969), adapted from manga. It was not strange to see the contents of manga represented in the form of a stage production, however, this kind of show was not categorized in a genre at that time.

Later, Takarazuka Revue Company^{**} played “Rose of Versailles” (ベルサイユのばら) in 1974 causing a great sensation at that time. It was adapted from shojo manga^{***} created by Ikeda Riyoko, and its success made it the pioneer of “gensaku no butaika” (bring the original story of 2D works to the stage) and “media mix” by scholars, and the process from then on has been affecting the contents of 2.5D musicals.



Figure 3 : “Rose of Versailles” presented by Takarazuka Revue Company in 1974
(source: the website of Takarazuka Revue company)

“Super musical Seint Seiya” (スーパーミュージカル聖闘士星矢) disclosed the early contact between idol and otaku culture, which was presented in 1991. It was considered the original 2.5D musical by Japanese socialist Tanaga (2018:54). This shonen manga^{****}-adapted stage show gave birth to a new idol group of Johnny & Associates, SMAP, to be the actors in this play.

* “Adventure of Sho-chan” (Sho-chan no Bouken) is a four-frame newspaper manga made by Tofuto (Katsuichi Kabashima) and Kosei Oda (Shosei Oda). It was serialized in the Asahi Graph and Asahi Shimbun during the Taisho era, changing the title. A fantastic story reminiscent of Western-style patterns and fairy tales depicting various adventure journeys by the main character boy “Sho Chan” and his partner “Squirrel”, which was very popular with readers at the time.

** The Takarazuka Revue (Japanese: 宝塚歌劇団) is a Japanese all-female musical theater troupe based in Takarazuka, Hyogo Prefecture, Japan set up in 1913. Women play all roles in lavish, Broadway-style productions of Western-style musicals and stories adapted from films, novels, shojo manga, and Japanese folktales. (source: Wikipedia)

*** Shojo manga is comic for girls.

**** Shonen manga is comic for boys.





Figure 4 : The poster of "Super musical Seint Seiya" in 1991
(source: Mercari website)

"Sakura war", a popular video game in Japan, was adapted for the stage in 1997. Different from other stage shows, it adopted voice actors from the original work. This strategy made a closer connection between the original work and the stage show, and the audience could recognize the characters through their appearance and voice.

"Tennis prince" musical (Tenimu) presented in 2003 is a significant milestone for the formation of fandom in 2.5 dimensional musicals. Tenimu was comprised of young actors and the rough construction of 2.5D musical formed in it, not only the production team but also the guidelines of actor selection.



Figure 5 : The poster of "Musical Tennis Prince" in 2003
(source: Journal "Yurika" No.1038)



After Tenimu, numerous manga, anime and games were scripted for stage shows and musicals such as “Black Butler” (first played in 2009), “Nintama Rantarō” (first played in 2010), “Hakuoki” (first played in 2012), and “Sailor Moon” (first played in 2013). The numbers of 2.5D musicals increased after the 2000s (see Figure 6), and the peak started from 2010.

In 2014 the JAPAN 2.5-DIMENSIONAL MUSICAL ASSOCIATION was formed. Makoto Matsuda assembled a stellar group of Board members including HoriPro Inc. talent agency, video game developers, publishers and anime producer Marvelous Inc., the anime and music production company BANDAI NAMCO Arts Inc., and Avex entertainment Inc., the company that manages J-pop talents. One of the associations principal purposes was to develop and market 2.5D as an industry (Makoto 2018). They gathered top singers, dancers and actors and aggressively marketed 2.5D musicals laying the ground work for the formation of new fans.

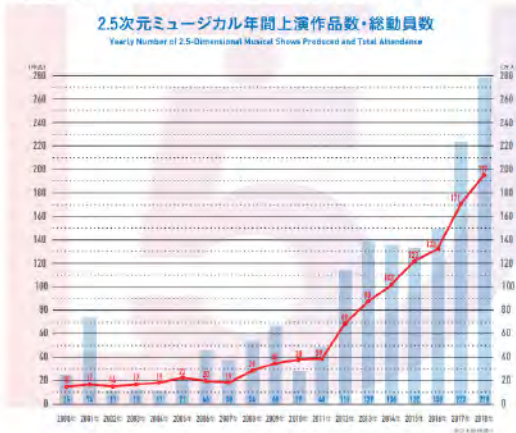


Figure 6 : The accumulated numbers of 2.5 musicals and audiences from 2000-2018
(source: website of JAPAN 2.5-DIMENSIONAL MUSICAL ASSOCIATION; <https://www.j25musical.jp>)



一般社団法人 日本2.5次元ミュージカル協会
Japan 2.5-Dimensional Musical Association

Figure 7 : The sign of JAPAN 2.5-DIMENSIONAL MUSICAL ASSOCIATION
(source: the website of JAPAN 2.5-DIMENSIONAL MUSICAL ASSOCIATION; <https://www.j25musical.jp>)



The statistics show JAPAN 2.5-DIMENSIONAL MUSICAL ASSOCIATION is intent on the transmediation of 2.5D and its intention to draw fans' attention through the strategy of “media mix”. As a fan of 2.5D musicals, I would like to share my viewpoints along with other fans' opinions to explain how 2.5D musical are very attractive for fans under the effect of “media mix”. I will depict the reason why fans are faithful to the cross dimensional performance below.

The Characters and Actors in 2.5D musicals

The president of Japan's 2.5 dimensional musical association, Mazuda Makoto, perceives characters as the most important element in the story of manga, anime and games. What causes a sensation is not actors but characters (Mazuda 2016). Actually, most fans could not accept that the characters in manga are presented by real people before they become a fan of 2.5D musicals. They were used to thinking “the real person will ruin the original story”^{*} before they really get to know the world of 2.5D musicals. Ryuji Sato, a famous actor of 2.5D, also agreed that, “The popularity of the actors of 2.5D musical tremendously comes from the popularity of the characters” (Kadomura 2018 : 146).

A fan of “Yowamushi Pedal”^{**} said, “When I stare at the stage, the actors become the characters, and I could feel the presence of manga in which they are really riding a bike” (Figure 8).



Figure 8 : Stage show “Yowamushi Pedal”
(source : the website of Ure Pia)

In such a process, actors serve as a medium between audience and characters, which could be considered as a “re-presentation” and that is what fans care about the most. However, it is not enough to convince the fans of the existence of characters merely through appearance. Fujitsu stated that actors could not just imitate characters through appearance such as hair, costume, the style of speaking, but must form internal characteristics in their mind (Fujitsu 2015).

^{*} The sentence is popular in otaku culture, and it is used to describe the prejudice of the adaptation of Japanese 2D works into real person performance, not only stage show but also movie and TV drama.

^{**} Yowamushi Pedal (弱虫ペダル) is a Japanese manga series written and illustrated by Wataru Watanabe. It has begun serialization in the 12th issue of Akita Shoten's Weekly Shonen Champion in 2008. This manga talks about the story of bicycle racing club at Sohoku high school.



Therefore, when fans start to appreciate 2.5D musicals and seeing their favorite characters become alive, what they often care about is whether the actors can match the characters or not, and it is a crucial factor in 2.5D musicals.

The experience of being immersed in 2.5D musicals

Intending to create unique atmospheres that immerse fans into the 2D world to interact with characters, 2.5D musicals adopt sound and visual media to expand the senses and worldview of the traditional comic book and game fans. These transmedia strategies of representation including actors, songs and dances are employed to enhance the an individual reader's "imagined reality" about written text and illustrations appearing on the pages of the 2D world. Simultaneously, 2.5D musicals have the potential to develop scenes beyond the original story, what Tsutsui refers to as "supplementary temporal and spatial parts" (Tsutsui 2015). Therefore, 2.5D musicals are mediators that create a space to satisfy the imagination of fans and create new contexts (John Fiske 1992). It has different forms to entertain fans rather than just displaying the story on the stage.

Here I organize 2.5D musicals into three types according to the program on the 2.5D association website:

1. stage show (with play titles labeled as "butai", 舞台), which emphasize the original story;
2. proper musicals (labeled as "myujikaru", ミュージカル), which adds entertainment into the original story;
3. extra events (actors sing or play sports outside the usual frame work of structured production, but still portray original story characters (Yoshioka, 2018:3).

Based on these forms of stage show, 2.5D musicals could attract fans with the feature which is quite different from reading manga and watching anime. 2.5D musicals create a unique atmosphere for fans to immerse into the 2D world and interact with characters. It is important to point out that the newly composed music of musicals is the principal distinguishing factor from the expressions of anime (Masuyama 2014:130). In this way the persona of characters is emphasized in extra events rather than the plot.

Besides, the schedule of a travelling show is usually a month and it tours several cities. There will be a part in the show different in each day, which is called "Nichi gawari 日替わり", and a fan said, "We have chances to see the actors making different mistakes in each performances, and the composition of the audience may also be different.". The difference that appear in each performance attract fans to watch the show for many times in the same period of the show on tour.



Due to the variations that happen in the live performances, each performance is once in a lifetime for fans to attend in 2.5D musical in person. Being in the same space with the characters is a precious experience for those who try their best to buy the ticket and go to the theatre to watch 2.5D musicals. A cross - dimension experience created by 2.5D musical gatherings where fans connect with each other and urge themselves to express their passion in this field.

The formation of fandom in 2.5 dimensional musicals: from 2D to 3D

Undoubtedly, fans play an important role in supporting 2.5D musicals to become a lucrative stage performance and Sugawa defines their behavior as "participation culture".* The cross - dimensional fandom is formed when fans express their passion not only for characters in the 2D world but also the actors in the real world. Fans would like to establish connection with characters and actors through various strategies, which form the hybridity between otaku culture and idol culture based on transmedia expression.

After talking with several fans, I found that fans had something in common in the process of becoming a fan of 2.5D. The musicals attract fans through familiar text from manga, anime and games, and fans gradually become fascinated by actors who play their beloved characters in the original story. That is, fans' passion for characters gradually transfers to the accumulation of popularity of actors. In some cases this transfer of affection is not only for young actors of stage shows but also voice actors of the original stories and idols would attend in the performance of 2.5D musicals, and the adoption could attract fans beyond otaku culture.

Tanaga (2018:58) categorizes the fans of 2.5D musicals into those who prefer original stories and those who prefer 2.5D musical versions (the fans of actors). Most of the audience are girls though many of the famous 2.5D musicals are adapted from comics for boys or shonen manga, such as Naruto, Haikyuu, Yowamushi Pedal and so on. I will say, however, that it is a paradox that the original story targeted men but most of the audience of 2.5D musicals are women. Although gender issues in fandom are important, it is beyond the scope of this paper but is a chapter in my thesis currently under research.

No matter which type of fans under Tanaga's categorization, it is common to see them well prepared when they attend a 2.5D musical. Fans will dress up, bring some items for cheering, put on the make-up of specific characters, and some will even cosplay to watch the show. Besides, it is not strange to see fans carrying the bags decorated with accessories** to show their love for characters, and it can help them recognize those who are addicted to the same character as them.

* Sugawa mentioned about "participation culture" in her academic blog. (<http://yomimono.seikyusha.co.jp/2016/02/cat=2/>)

** These kind of bags used to be called "Ita bag 痛バグ" in otaku culture.



During the performance, fans enjoy interacting with characters by calling their names, waving hands with banners and light sticks, and becoming overwhelmed with emotion, happiness and tears. Buying merchandise sold in the venue is also an essential part of fans' participation. Outside the stage, fans also follow actors' daily lives through SNS, mass media, and they attend fan meetings, form fan communities, similar to fans of pop culture idols. Fans who are addicted to the same play and actors usually gather on the internet to form a virtual community to share information about 2.5D musical, watch 2.5D musical and "Da Call"* together. This shows the process of being active in a virtual community and then getting together in reality, which proves the importance of the usage of social media.

On the other hand, the desire of fans could be triggered by producers of 2.5D musicals. Hills placed fan cultures squarely within the process and mechanisms of consumer culture, given fans are always already consumers (Hills 2002:27). The producer of 2.5D musicals make efforts on drawing fans' attention with industry producers, marketers and distributors.

Now actors themselves are put on music industry products, and more and more albums of 2.5D musicals are published. Actors are not only active on stage, but also appear in magazines, TV programs and photo albums to increase their own fans beyond the popularity of the characters. Like idols and singers, fan meetings of 2.5D actors also allow fans to interact with actors. Usually, fans feel closer to 2.5D actors rather than other idols.

With the numerous adoptions to put 2.5D musicals on media, the distance between characters and audience becomes closer and more intimate. For example, the actors of "Musical Touken Ranbu" (刀剣乱舞) were invited to perform at the annual New Year's Eve TV program, "NHK Red and White Song Battle (NHK Kohaku Uta Gassen)" in 2018, which made a strong connection between the characters and the "real world" through music and dance performance.



Figure 9 : The actors of "Musical Touken Ranbu"
 were invited to 69th NHK Kohaku Uta Gassen (source: Orion News)

*Da Call (打call, コール) is a word from the culture of live concerts in Japan. It refers to fans' movement of yelling the idols/singers name and waving glow sticks rhythmically.



Not only the fandom but also the marketing strategy of 2.5D musical evidences 2.5D musical are not merely an extension of otaku culture. They are also comprised by the factors of idol culture where 2.5D actors are now "pop culture idols" who cross genres to become artists who perform pop music, or pop fused with some other genres like dance, and appear in other various media (Aoyagi, 2005). In terms of expanding market presence, these actors perform across genres and interconnected media platforms at the same time (Galbraith and Karlin, 2012).

Conclusion: Between otaku and idol culture

Growing rapidly, 2.5D musicals are a lucrative part of the Japan entertainment industry, which is a new medium that brings the stories of manga, anime and games to life. Through the adoption of a transmedia mix, the world view of 2D works are constructed for admiring fans. It is a new category of entertainment that fuses music, plays and movies together. The border between two-dimensional material culture and spectators gradually becomes blurred, making the fandom of 2.5D musicals more complex because of the distinction between those who prefer 2D works and those who prefer the representation by actors in 2.5D musicals.

In the venue of 2.5D, fans not only read a story, witness how real the characters be, but also communicate with other fans to form a community, and the movement of fan chant becomes a part of performance. The actors not only have to play the characters of 2D works, but also have to show themselves in different media to expand their field to enhance their personal charms, so they would not be limited by the image of the characters. The actors of 2.5D musicals are marketed as idols, but at the same time, characters are idols for the fans, obscuring the lines between imagination and reality.

Observing from both the side of fans and actors, I consider that 2.5D musicals are a part of idol culture based on the formation of performance, different types of actors and their image, and the behavior of fans. Therefore, the transmedia expressions of fandom in 2.5D musicals will continually create new contexts beyond the original story with the support from adoring fans.



Reference

- 張資敏 2017 宅經濟誕生秘話—日本漫畫產業告訴我的事。台北市:奇異果文創。
- 上田麻由子、やまだないと、PORCh 2015 2.5次元すてージキーワードガイド。ユリイ
力 47:246-261
- 田中東子 2016 2.5 次元ミュージカルを牽引する「テニミュ」の革新的なメソッド。美
術手帖 68:18-25 2018 2.5 次元ミュージカルファン。新社会学研究 3:50-68
- 東 園子 2016 2.5 次元ファンの舞台の見方~宝塚ファンとの比較から~。美術手帖
68:82-85
- 須川聖紀子 2016 イマジネーションとのインタープレイ~2.5 次元文化領域の射程~。
美術手帖 68:98-99
- 増山賢治 2015 2.5次元ミュージカル活性化の諸相：演目と作曲家の多元性に着眼し
て。愛知県立芸術大学紀要 45:97-113.
- 2016 現代日本の大衆芸能における新潮流をとらえる：音楽・映像・演劇の
クロスオーバーから 2.5 次元ミュージカルまで。ミクスト・ミュージズ。愛知
県立 芸術大学音楽学部音楽学コース紀要 11:5-31
- Basile, Anthony. 2018 Making an idol: Digital media, image building and fan-idol relations.
Department of Taiwan and Regional Studies, National Dong Hwa University.
- Fiske, J.1992 The Cultural Economy of Fandom. In **The Adoring Audience : Fan Culture and
Popular Media**. Hove: Psychology Press. 2010 Understanding Popular Culture.
London: Routledge.
- Galbraith, P.W., and J.G. Karlin. 2012 Idols and Celebrity in Japanese Media Culture. London:
Palgrave Macmillan.
- Hills, M., et al. 2002 Fan Cultures. London: Routledge.
- Shiro, Yoshioka. 2018 The Essence of 2.5-Dimensional Musicals? Sakura Wars and Theater
Adaptations of Anime. Arts 7:52-77



Warm Reverie

Chutima Promdecha*

Abstract

The creation of an artwork "Warm Reverie" begins with a negative inner feeling due to the pandemic crisis of COVID-19 that make the creator stress, loneliness and sadness causing the need to make myself happy by brings a feeling of warmth when embracing the five best friend dolls and got a soft and warm touch. On this pandemic crisis of COVID-19, It made a very hard time for all of us. The plague distance from the people I love and regulations that I need to follow for survival make me feel so lonely, desolate, hopeless and so far from happiness and also stress with pressure to make through everything in everyday, That's the reason of choosing the punch needle for making and embroidering my artwork because it is my favorite technique, I found myself that I am always happy when I create my artwork with this method. The repetitive of an action while doing it during a long time, resulting me to becoming in aesthetical state, calm, warming, complacence and found happiness. Making this artwork is a joy moment of "Warm Reverie".

The creation of "Warm Reverie" yarn embroidery artwork was created to presented a warming calm moment of creator who found it while embroidering artwork by using a punch needle and express it into a visual arts in abstract style by using the visual elements namely lines, colors, shapes, space and surfaces. It was arranged using the principle of art composition on 2D work with yarn embroidery on fabric by using punch needle with seven steps to create as fellow 1. Scrutinize the concept 2. Study and research for information 3. Create and choose a draft 4. Prepare materials and equipment 5. Experiment on the colors and textures 6. Prepare fabric plane for create artwork 7. Embroidering yarn on fabric by using punch needle. The educational and created this artwork. I do this for responses my personal feeling through the yarn by using its colors and creating textures. In the use of color, I focused on the classification of "Warm colors" and in the surface part, I also creating the "level" of texture resulting from the unique way of the punch needle that gives the artwork a different level of texture. This artwork is also presenting a unique way of yarn which is soft material, so it giving a smooth touch and warm feeling.

Keywords : Reverie, Embroidery, Abstract, Aesthetics, Punch Needle

Introduction

In the condition of the pandemic crisis of Coronavirus Disease 2019 or COVID-19 that is currently happening being in a state of keeping distance from everyone and the rules, laws, and regulations that all of us have to follow for safety causing the normality of our life seem like taken and difficult to get it back soon. Also the happiness in life that being gone because

* Instructor in Art Theory Department, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute



of many feeling such as lonely, desolate, hopeless, stress and pressure from what's happening now. Restricting the area of life to only the small room of an apartment, can't go outside for just sightseeing or doing any activities, saw the news then heard and saw just bad news from many people who lost their jobs, lost their business, lost their money and lost their life. All of that made me feel sad.

The key thing that make me comfortable and calm in this situation are my five best friend dolls. Each one of them are in different characteristics but has the same soft and gentle texture so it inspiring me to create an artwork for satisfy my feelings and express my happiness.

From the soft and warm texture obtained by hugging and touching my five best friend dolls, I was interested in "yarn", a material that is readily available and has a variety of type to choose in these days. The yarn is a thread material that rather large, thick, silky, softly, puffy and so it is popularly used for knitting and woven into apparel for keeping warm such as hats, sweaters, scarves, as well as various types of house items such as bags, tote bags, tableware, furniture covers, backrest cushion covers, mask straps, etc. They all have a soft touch, give us a warm and gentle feeling like my dolls that I brought the feelings as inspiration in the creation of 2D work with embroidery technique by using a punch needle through the composition of visual elements in an orderly organization to transmit my feelings and communicate it through this artwork creation.



Figure 1 Inspiration source, five best friend dolls
Source : Creator (2021)

Purpose of Creativity

1. To create an embroidery artwork "Warn Reverie"
2. To research and find answers about emotional responses through the process of creating embroidery work.
3. To create an explicit knowledge for the creation of visual arts in the future.
4. To ascertain and analyze knowledge for teaching art students and inspiring the viewers or spark the creativity for other artists which are the most beneficial to the Thai contemporary art.



Creative Scope

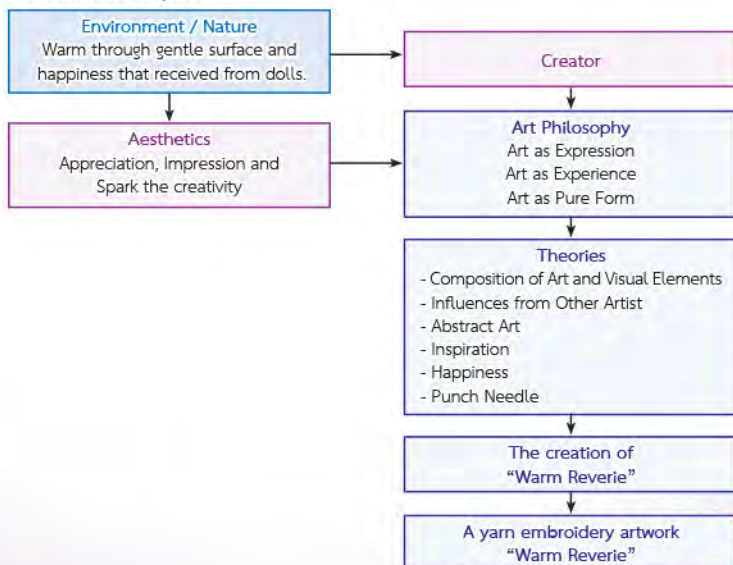
Creativity of embroidery artwork "Warm Reverie" is one piece of artwork with size 40 x 40 cm. that present the warmth and impression of the soft texture and warm feeling that the creator receive from dolls. It will show the dominant features through various scopes as follows.

1. Content : To presents a warm and impressive feeling of soft texture and happiness through the creative process by embroidery with punch needle.
2. Form : To presents artworks in Abstract style by express emotions and feelings through visual elements.
3. Technical and Methods : To presented through the embroidery process with a punch needle.

Methodology

1. Study and research information from books, documents, textbooks and related research.
2. Seek for more information from the online source.
3. Screen and analyze all data for using in artwork's creation.
4. Create and select a draft.
5. Prepare materials and equipment for creating artwork.
6. Expand the draft by creating a real size artwork.
7. Summarize and discuss for the result.
8. Publish artworks by journal.

Creative conceptual



Literature review

1. Composition of Art and Visual Elements

The creator want to create work by using five visual elements : line, color, shape, space and texture. Along with the principles of Art Composition such as unity, balance, focus, conflict and harmony, as Professor Chalood Nimsamer (2016, 30 and 130) said,

“Art elements are man-made art to express emotions, feelings, ideas or beauty, which consists of the man-made part and the expressive part resulting from the material structure.

Creating art is about creating unity out of confusion, clutter, organizing and balancing the contradictions so that they can come together. The artist is responsible for collecting and allocating elements that have figurative and nominal parts. to bring about unity.”

About Color, Punnarat Pichayapaiboon (2018,83-90) mentioned in “Psychology of Art : Empirical Aesthetics” as follows:

“The freshness of the colors can arouse interest. Bright colors emit a stronger and more pronounced signal than dull or faded colors which transmits a signal that is much weaker. For this reason, the bright color often more arousing to the audience than the dull color. Red is an arousing color which can create tension while green or blue will help to relieve stress and relax, while black, white and gray have no color, so there is no effect on arousing interest.

Examples of colors and expressions such as

Red	powerful, hot, fierce
Orange	fun, warm, enthusiastic
Yellow	bright, joyful, imagination
Pink	sweet, cute, fresh, warm
White	clean, soft, light, airy
Light Blue	clear, freedom, inspiration
Blue	orderly, stable, upright”

2. Artist's art that influences creativity

2.1 Judit Just Anteló's Artwork

Judit Just Antelo, an artist from Barcelona, Spain, currently lives in Asheville. North Carolina United States. She is very famous for creating embroidery artwork by using yarn and expressed mainly using visual elements. The work therefore comes out in almost abstract form. Anteló always use vibrant colors and textures created by different sewing way with yarn processes on the same frame. That's make her artwork is highly popular and often mentioned amongst the artists who create artwork with yarn.





Figure 2

Figure 2 Judit Just Antelo's Artwork, Untitled, 2021



Figure 3

Figure 3 Judit Just Antelo's Artwork, Untitled, 2021



Figure 4

Figure 4 Judit Just Antelo's Artwork, Untitled, 2021

Source : Judit Just Antelo

From https://www.instagram.com/_jujust_/?hl=en

2.2 Wes Bechtler's Artwork

Wes Bechtler is an American artist who live in New York City, USA. His artwork always appears in colorful flat yarn texture. Square and rectangle are the most shape that he loves to use. Even it's an orderly and simply shape but Bechtler always put them in freedom way on his work. And he always chooses a pair color to put it together on artwork and it's made the artwork look interesting.



Figure 5

Figure 5 Wes Bechtler's Artwork, Confetti Blocks, 2021



Figure 6

Figure 6 Wes Bechtler's Artwork, Confetti Pool, 2021



Figure 7

Figure 7 Wes Bechtler's Artwork, Confetti, 2021

Source : Wes Bechtler

From <https://www.wesbechtler.com>

2.3 Mai Ohana's Artwork

Mai Ohana is an American artist who live in New York City, USA. Her yarn embroidery artwork is very beautiful with many nice pair of color and Ohana always make some texture by many sewing way with yarn and that's make her work look interesting. And about the visual elements that appear on her work is such a nice composition.





Figure 8



Figure 9



Figure 10

Figure 8 Mai Ohana's Artwork, Untitled, 2021

Figure 9 Mai Ohana's Artwork, Untitled, 2021

Figure 10 Mai Ohana's Artwork, Untitled, 2021

Source : Mai Ohana

From <https://www.instagram.com/maiohana/>

3. Abstract Art

It is a form or process (Style) of the arts that originated in France and Germany. Emphasis on presenting things that do not look natural without a story, not linked to any content, use only basic visual elements. In the creation of works, the goal is to transmit feelings arouse the drive in the mind. It can be divided into 2 types. The first one is Organic Abstraction, created from sudden or sudden internal feelings. The nature of the works is highly independent, without boundaries, similar to the characteristics of biomorphic forms, and the second one is Geometric Abstraction, often appearing shapes and geometric shapes in the works. Have clear boundaries from the composition and placement of visual elements. Sometime we call it "Geometric Abstraction" so the aesthetics of the works stand out from the sharpness, clean and tidy.

4. Inspiration

Inspiration is something that is abstract or concrete object that creates feelings. Ignition or the driving force that motivates human beings to take action on something to achieve the desired results which is the source of this inspiration. Inspiration could found in many sources such as things in the nature like plants, animals, the atmosphere of the scenery, etc. and the surrounding environment such as social, economic, political, beliefs, customs, traditions, etc. Also the artist's inner feelings towards things can create a driving force that leads to inspiration such as love, comfort, pain, sadness, etc. Or artworks of other's artist can inspire and spark creativity as well.

5. Happiness

In addition to the art theory mentioned above. The process of creating a work with the process of embroidery by using a punch needle, Repetition is required. It makes the creator meditate, relax and feel happy during the creative process. This is consistent with the text that Kamjorn Sunpongso (2016, 84 and 97) has mentioned in the "Aesthetics art philosophy - Theory of Visual Arts and Critical Art" as follows:



"Nature and art are sources of aesthetic emotion. The emotion of happiness is called 'Pleasure'. The feeling of being happy physically or mentally. It also means satisfaction, complacency, fun, enjoyment, and comfort arising from the perception of the senses which have a lasting and sustainable character".

In addition, "taste" was also mentioned, which corresponds to the author's preference for the embroidery technique of the embroidery pen as follows:

"Taste is preference, satisfaction or the ability to choose what is good, what is appropriate which is important for aesthetic judgment. Caused by internal feelings on liking and satisfaction is the personal experience of a particular emotion. causing delight in beauty."

6. Punch Needle

Embroidery Pen or Carpet Embroidery Pen (Punch Needle Rug Hooking, popularly known as Punch Needle) It was invented by Americans in the late C.19 developed from early carpet manufacturing methods. Due to poverty cannot buy carpets that are available in the market because it's expensive. Therefore, efforts have been made to invent a method for producing carpets that can be done on their own. It started with a small metal hook with a wooden handle. (Similar to a crochet hook) to pull strips of fabric obtained from scraps or old clothes from the bottoms. When pulled all over the fabric, it became a product for household flooring. Later in 1886, Ebenezer Ross patented the first carpet embroidery tool "The Griffin" which enabled early carpet makers to produce rugs faster. This can be done by pinning the head of the needle onto the fabric. When pulled back, there will be a small loop and it is the surface of the carpet on the back. Later it evolved into a more simply tool in the form of an embroidery pen. The most famous brand today is Oxford (The Oxford Punch Needle).



Figure 11

Figure 11 "The Griffin" The first carpet embroidery tool.

Source : Quality Sale for You (Store)

From <https://www.pinterest.com/pin/46865652345093996/>

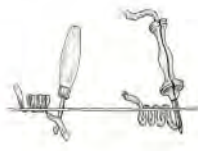


Figure 12

Figure 12 Comparison the work of Rug Hooking and Punch Needle

Source : The Oxford Company

From <https://amyoxford.com/pages/faq>





Figure 13

Figure 13 The Oxford Punch Needle

Source : Punch ! Rug Hooking in California (Store)

From <https://www.punchrughooking.com/shop/14-oxford-punch-needle>



Figure 14

Figure 14 Adjustable Punch Needle

Source : Creator (2021)

From the information mentioned can be seen that the way of the creator focus on expressiveness in an abstract style by bringing the basic visual elements to place them by using the principles of art composition in the form of 2D work on the fabric and focus on the characteristics of the warm color. About the surface area, it will focus on creating a multi-level surface through the punch needle adjustable function that the creators choose to use which is a device in a long history and development. The embroidery work that using this equipment must be repeated in a long creating time, causing the creator got an aesthetics, feel warm, complacency, concentration, calmness, satisfaction, resulting in a reverie filled with happiness. It is a creative process that has been influenced from many foreign artists, Inspired by the soft texture and warm feeling of embracing the five best friend dolls and it is important to select yarn which has soft and fluffy texture to be the main material in this creation so that the work will be soft and could give a feeling of warmth and tenderness, which makes it possible to communicate and transmit that feeling to the audience.

Methodology and The Creation Process

1. Scrutinize the concept

The creators wanted to transmit the warmth and impression of the softness of the doll's surface in artworks including the creative process that brings happiness without any other stories, therefore choose to express it through the visual elements.

The five elements are lines, shapes, spaces, colors and textures. The lines used straight lines. About shape, the creator chooses to emphasize in basic geometric shapes like square and rectangle to make the work look simple. A combination of lines and the way of design make the work have some free space and it's for reduce the density, make balance and make the work look orderly and beautiful. In the use of color, the creator will focus on "Warm colors" including red, orange, pink and apply some cool colors such as blue for against the high temperature of warm color then make a balance of color on the work also using yellow which



are both hot and cold colors to reduce conflicts and promote unity of works. On the surface, the creator choose to emphasis on presenting the softness caused by yarn and a "Level" of the surface is created by adjustable punch needle that makes the work have a different levels of textures. And the way of using it has to repeatedly until it fulfil the color area. It's like coloring in the blanks shape. It has to take times. In the meantime, the creator will be in peace and feel warm then become a joyful reverie while creating this artwork.

2. Create and select a draft

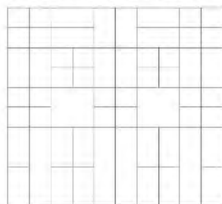


Figure 15 Draft No. 1

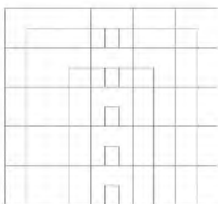


Figure 16 Draft No. 2

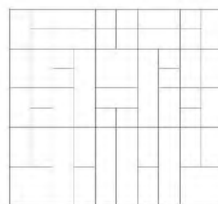


Figure 17 Draft No. 3

Source : Creator (2021)

3. Choose a draft and coloring it.

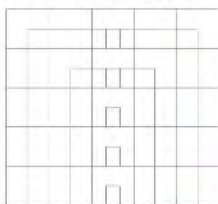


Figure 18 Draft No. 2

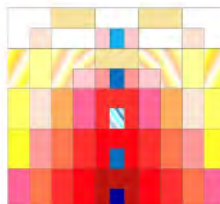


Figure 19 Colored Draft

Source : Creator (2021)

4. Prepare materials and equipment for creating artwork



Figure 20 Equipment



Figure 21 Yarns

Source : Creator (2021)



Figure 22 Fabric Frame (40 x 40 cm.)



5. Experiment on the colors and textures



Figure 23 Color experiment

Source : Creator (2021)



Figure 24 Texture experiment

Source : Creator (2021)



Figure 25 Texture experiment (cut the loop)

6. Prepare the fabric frame and creating a real size artwork.

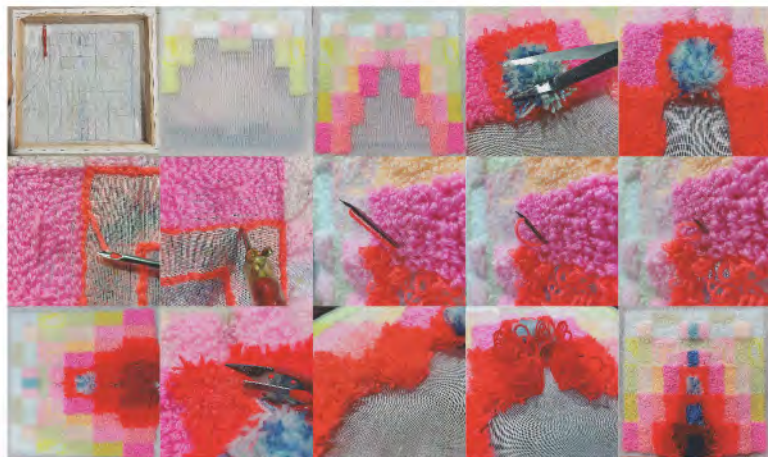


Figure 26 The creation of "Warm Reverie"

Source : Creator (2021)



Results

The creation of an artwork "Warm Reverie" begins with a negative inner feeling due to the pandemic crisis of COVID-19 that makes the creator stress, loneliness and sadness causing the need to make myself happy by brings a feeling of warmth when embracing the five best friend dolls and get a soft and warm touch.

It is an inspiration to create this artwork that will transmit and deliver the feelings to the audience. In the creative process, the creator chose a process of embroidery that require repetition. This method helps the creator to concentrate. There was a relief feeling during the repeated by stabbing the punch needle on the fabric. During that time, I discovered that I had no traces of stress and loneliness left. Instead, I felt happy and satisfied with the peace that happened resulting in the mood of aesthetics, therefore it can be considered that the creation of this artwork could share the happiness that I received to the audience. Although it presented through an abstract style but it can transmit the feelings that the creator wants through the presentation by composing the visual elements as follows.

Lines in this artwork are straight lines that have the characteristics of transmitting strength, stability, certainty, orderliness and simplicity which make artwork not complicated and all the lines together are formed a basic geometric shape like rectangles and it's not only makes the work go common but does not transmit the story or anything else including the composition in a symmetrical that makes the artwork to be balanced, clean and beautiful with unity.

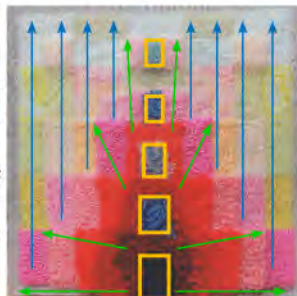
In terms of colors, the creators focus on the using of warm colors. Most of them are the colors in the warm tone such as crimson, red, light orange, dark pink, pink, light pink, which give a feeling of warmth, energy, freshness and comfort along with yellow that gives a feeling of freshness and warmth arranged close to white. For reduce the heat of the warm color group arranged in with the dark color is in the center of the artwork and seem like spread out in the form of a color that gradually fades, looks like a gradient. In the center of the image, there is a blue box has been filled in for create a balance between tone of color and reduce the tension of warm colors and it also cause the point of interest as well, as in the picture.



Yellow Box

Areas of a few shade of blue color that appear light blue, blue, dark blue

Placed there for reduce heat and tension of warm colors and also for an interesting point.



Blue Arrow

Show the direction of the lighter gradation upward

Green Arrow

Show the direction of warm colors that are gradual and extend sideways

Figure 27 Direction of Colors in Artwork
Source : Creator (2021)

On the surface, Yarn was using to make the artwork soft and fluffy. It corresponds to the texture of the doll that inspires creativity which is what brings warm feeling and happiness to the creator. In addition, the work has been created in different levels of texture by adjusting length the punch needle and cutting yarn loops as in the picture.



Figure 28 Area of Surface Level

- In **Pink line** : Length of Punch Needle Level 1
- In **Orange line** : Length of Punch Needle Level 2
- In **Blue line** : Length of Punch Needle Level 3
- In **Yellow line** : Length of Punch Needle Level 4 Cut long loops
- In **Green line** : Length of Punch Needle Level 4 Cut short loops



Figure 29 Level of Texture in Artwork
Source : Creator (2021)

About the composition of the abstract style that the creator focus on not being tied to any other story. Just to offering a soft texture give a warm feeling which comes from inspiration and presents the happiness that comes from creating with a favorite method as well as presenting the beauty of the basic visual elements to be arranged in accordance with the feeling whether lines, shapes, colors and textures attributed to the process of embroidering. Thus affecting the perception of the audience in connecting the artwork with the inspiration of the creator and may be linked to personal experiences such as orderliness, simplicity, calmness, euphoria, warmth, softness, or happiness, as pictured here.



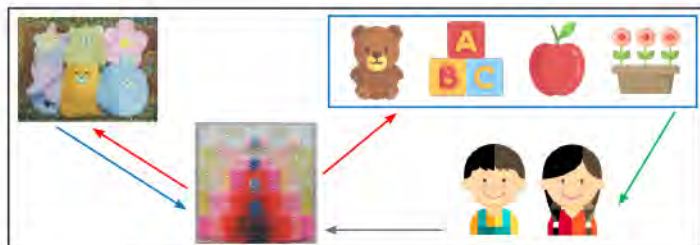


Figure 30 : The picture showing the relationship of the work that affect the perception and connection of the audience.

Source : Creator (2561)

In addition, about the creative process by embroidery with punch needle. It is a process that requires repetition to achieve the desired results. It has the appearance of piercing the needle onto the fabric to stab down and then pull it back up causing a yarn loop on the back of the fabric that forms a fluffy texture. When it was embroidering the entire area, this kind of practice keeps the creator focus on the activity in front of me with meditating, warm heart and calming. Therefore, it can be said that this creative process can completely meet the needs of the creator both in terms of creating a smooth and soft surface with warm feeling like dolls and creating happiness while doing artwork and presenting abstract art forms Therefore, it is considered a method that allows creation to meet all objectives.

Conclusion and Discussion

The creation of artwork "Warm Reverie" was making in about 36 hours and intended to transmit the warmth of soft textures through the plane of 2D fabrics embroidered with yarn in an abstract style and during the creation of artwork, I found myself calm, feeling warm, focused, relaxed and happy during the embroidery process. This result in a complete artwork in both the presentation of the look and the creative process. It is a simple abstract style creation. It gives a warm, soft and gentle feeling. Through the artistic composition of straight lines that make up geometric shapes. It also allocates space and creates a symmetrical balance, making the work orderly. Both warm colors with light-dark gradients, it gives a feeling of warmth, freshness, comfort, fullness, safety, along with yellow and white which giving a feeling of clean, warm, and airy. In the center, there is small area of cold color like light blue and blue that reduce heat and tension of warm color. And also have to create a soft surface many levels through the unique function of the device that can adjust the length of the needle like a punch needle that become a unique identity of the creator. And the use of yarn gives the texture that is keeping with the creative inspiration. This is a creation that creates an awareness of the value of abstract art. The fundamental theories in art are visual elements and art composition. The value of common materials and simple creative methods like embroidery, as well as the aesthetic value of life in



which creators discover skills and ways to create happiness for myself. Resulting in aesthetics, satisfaction, warmth, peace, happiness that is satisfying. This makes it possible to relax during times of being isolated from normal life and living in this hard time of the pandemic crisis.

Suggestion

In addition, the creator saw the possibilities of the next creative approach. Due to the appearance that appears on the complete work, it resembles a flame in nature. Similar to a buildings that already truncated into a pure that makes me think of the importance of things around us and may be borrowed as inspiration for creating beautiful and aesthetic artworks in the future. Including the characteristics of obtaining aesthetics, satisfaction, calmness and discovering the blissful warm reverie from creative work by embroidery may be able to continue the study on the treatment of various conditions that result in problems in living with art or art therapy in the future and the creator hope that the process of creating this "Warm Reverie" will be able to spark and inspire audiences who are interested in creating visual arts. Including all the knowledge mentioned above will be useful for those who interested in the visual arts both in terms of artistic theory and creative process. This will be a part of promoting the advancement and development of the Thai contemporary art.

References

- Anteló, J. J. (2021). **IMPORTANT! Waiting List is Over 20 Weeks**, Retrieved on 20 June 2021, from <https://www.etsy.com/shop/jujujust>.
- Bechtler, W. (2021). **WES BECHTLER**, Retrieved on 8 April 2021, from <https://www.wesbechtler.com>
- Chalood Nimsamer. (2010). **Composition of Art**, 10th Edition. Bangkok: Amarin Printing and Publishing Public Company Limited.
- Kamjorn Sunpongso. (2016). **Aesthetics art philosophy Theory of Visual Arts, Art Criticism**, 3rd Edition, Bangkok : Chulalongkorn University Printing House.
- Kern, M. (2021). **The tufting takeover**, Retrieved on 20 June 2021, from <https://sea.mashable.com/culture/15774/the-tufting-takeover>
- Kramer, T. (2010). **The History of Punch Needle, Punch Needle from a Historical Perspective**, Retrieved on 8 April 2021 from <http://www.articlesfactory.com/articles/hobbies/the-history-of-punch-needle-punch-needle-from-a-historical-perspective.html>



- Punnarat Phichayapaiboon. (2016). **Philosophy of Art, The Empirical Aesthetics**, 2rd Edition, Bangkok : Chulalongkorn University Printing House.Satisfaction Theory, Retrieved 20 June 2021, accessed from <https://www.novabizz.com/NovaAce/Manage/Satisfaction Theory.html>.
- Torch, M. C. (2020). **The History of Punch Needle Rug Hooking**, Retrieved on 8 April 2021 from <https://www.punchneedle.world/all-about-punch-needle/the-history-of-punch-needle-rug-hooking>



การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษา หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี)

ส่วนภูมิภาคภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

An Analysis of Factors Influencing toward Doing Art Thesis
for Teaching Development Students in Bachelor of Education
Program (5-Year Program) of South Campus,
Bunditpatanasilpa Institute.

ปาริชาติ แซ่เบ้*

Parichart Saebae*

บทคัดย่อ

การวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์, ความสัมพันธ์ของปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ และเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามสาขาวิชาเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กลุ่มเป้าหมาย ประกอบด้วย นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 51 คน เครื่องมือวิจัย คือแบบสอบถามปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 1 ฉบับ เป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ผลวิจัย พบว่า

1. ผลการประเมินปัจจัยเฉพาะบุคคล ปัจจัยแรงจูงใจ ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ ภาพรวมมีผลการประเมินความคิดเห็น อยู่ในระดับมากทุกปัจจัย ($\bar{X}=3.89, S.D=0.83$), ($\bar{X}=3.91, S.D=0.86$), ($\bar{X}=3.50, S.D=0.96$) ตามลำดับ

2. ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อยต่างๆที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ พบว่า มีค่าระหว่าง .320-.857 มีความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อย กันอย่างมีระดับนัยสำคัญทางสถิติทุกด้าน

3. ผลการเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามสาขาวิชา พบว่า สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษากับสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา มีความคิดเห็นต่อปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ไม่แตกต่างกัน

คำสำคัญ : ปัจจัย, อิทธิพล, ศิลปนิพนธ์, การพัฒนาการเรียนการสอน

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช 80000

* Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Tha Ruea sub district, Mueang Nakhon Si Thammarat district, Nakhon Si Thammarat 80000.



Abstract

The purpose of this research was to study factors, to study correlation of factors and to compare factors influencing toward doing art thesis in each major for teaching development students in Bachelor of Education Program (5-Year Program) of South Campus under Bunditpatanasilpa Institute. Target group that used to student in Bachelor of Education Program of Thai Drama Education and Thai Music Education (2015 Curriculum) in Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts and Patthalung College of Dramatic Arts in the first Semester of the Academic Year 2020 and was 51 students. The instrument of this research was a constructed 5-level rating scale questionnaire. The findings were found as follows:

1. The result of personal factors influencing doing art thesis, motivation factors to do art thesis, enabling factors for development of teaching students in bachelor of education program (5-year program) of southern campus under Bunditpatanasilpa Institute were at the high level with personal factors ($\bar{X}=3.89$, $S.D = 0.83$), motivation factors ($\bar{X}=3.91$, $S.D = 0.86$) and enabling factors ($\bar{X}=3.50$, $S.D = 0.96$).

2. Correlation coefficient between other sub-factors influencing doing art thesis for development of teaching students in bachelor of education program (5-year program) of southern campus under Bunditpatanasilpa Institute of individual aspect was found that a value between .320-.857 and had correlation between sub-factors with a statistical significance.

3. The result of comparison factors influencing doing art thesis separated by field of study found that Thai Drama Education and Thai Music Education with opinions toward factors influencing doing art thesis were no differences.

Keyword : factors, Influencing, thesis, Teaching Development

บทนำ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันอุดมศึกษาที่ดำเนินการจัดการศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรม และทัศนศิลป์ ประกอบกับที่อธิการบดีได้แถลงนโยบายต่อสภาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เกี่ยวกับการพัฒนาระบบการจัดการศึกษาระดับปริญญาตรีให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานของประเทศ มีภารกิจสำคัญในการจัดการเรียนการสอน ทั้งในหลักสูตรปริญญาตรี (ต่อเนื่อง) ปริญญาตรี (5 ปี) และปริญญาตรี (4 ปี) ในคณะวิชา ในห้องเรียนเครือข่ายภูมิภาค และการจัดการศึกษาระดับพื้นฐานวิชาชีพเฉพาะด้านและระดับต่ำกว่าปริญญาตรีในวิทยาลัยนาฏศิลป์ และวิทยาลัยช่างศิลป์รวม 15 แห่งด้วย มีพันธกิจ คือ

1. จัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรม และทัศนศิลป์ ระดับพื้นฐานวิชาชีพ ถึงวิชาชีพชั้นสูง ที่มีคุณภาพ เป็นที่ยอมรับระดับชาติและนานาชาติ

2. สร้างงานวิจัย งานสร้างสรรค์ นวัตกรรมที่เป็นองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่าแก่สังคม

3. เป็นศูนย์กลางบริการวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม



4.อนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

5. บริหารจัดการตามหลักธรรมาภิบาลและพัฒนาองค์กรเพื่อเข้าสู่ประชาคมอาเซียน และประชาคมโลก

โดยเฉพาะการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา และดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ซึ่งผลิตบัณฑิตให้เป็นครูดี ครูเก่ง ที่เรื่องปัญญา มีความเป็นเลิศด้านศิลปะ ตามเอกลักษณ์วิถีวังหน้า และภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยมีวัตถุประสงค์ของหลักสูตร คือ เพื่อผลิตบัณฑิตที่มีสมรรถนะและคุณลักษณะที่พึงประสงค์ ดังต่อไปนี้ (วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา, 2560)

1. มีความรู้ ทักษะ และเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ สามารถคิดวิเคราะห์ และสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์
2. เป็นครูนาฏศิลป์ที่สามารถถ่ายทอด และประยุกต์ความรู้ มีความเป็นผู้รู้ในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์
3. สร้างสรรค์นวัตกรรม และหรืองานวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอน และบูรณาการความรู้ในศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

4. พัฒนาตนเองเท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสังคมและมีความพร้อมในการร่วมมือทางวิชาการกับองค์กรทั้งภายในประเทศ และต่างประเทศ

5. มีความสามารถในการสื่อสาร การคิดแก้ปัญหา และใช้เทคโนโลยีได้อย่างมีประสิทธิภาพ

6. มีจิตสำนึกในความเป็นพลเมืองไทยและพลเมืองโลก ยึดมั่นในคุณธรรม จริยธรรม และจรรยาบรรณวิชาชีพครู

จะเห็นว่า ทั้งพันธกิจของสถาบัน และวัตถุประสงค์ของหลักสูตร เน้นการสร้างงานวิจัย และนวัตกรรมของผู้เรียน ซึ่งจะเป็นการตอบโจทย์ว่าผู้เรียนสามารถประยุกต์ศาสตร์วิชาที่เรียนมาสร้างงานได้อย่างมีคุณภาพ และรายวิชานาฏศิลป์พนธ์ เป็นรายวิชาหนึ่งที่นักศึกษาในหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา และดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษาทุกคนจะต้องทำ เพราะเป็นรายวิชาที่สำคัญมากของนักศึกษาที่เรียนศึกษาศาสตร์ เพราะเป็นรายวิชาที่บ่งบอกว่าผู้เรียนมีภูมิความรู้ที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนได้อย่างไร

ผู้วิจัยเป็นคณะกรรมการดำเนินงานศิลปนิพนธ์ และงานวิจัย ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในรายวิชานี้ และได้พบปัญหาของนักศึกษาชั้นปีที่ 4 ในช่วงที่ดำเนินการทำศิลปนิพนธ์พบว่า นักศึกษาไม่เข้าใจในเนื้อหาวิชาวิจัย เรื่องระเบียบวิธีวิทยาการวิจัย ตลอดจนนักศึกษาส่วนใหญ่มีความสามารถในการบูรณาการศาสตร์วิชาที่ตนเรียนมาน้อย เป็นต้น ผู้วิจัยจึงต้องการวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อหาปัจจัยที่ส่งผลต่อปัญหาการทำศิลปนิพนธ์ มาเป็นข้อมูลพื้นฐาน และเป็นแนวทางในการพัฒนาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) ในชั้นปีอื่นๆ ในการพัฒนาการเรียนการสอนในรายวิชาที่จะส่งผลให้นักศึกษามีความรู้มาบูรณาการศิลปนิพนธ์ได้อย่างถูกต้อง ตลอดจนจะเป็นแนวทางในการส่งเสริมให้นักศึกษา เพิ่มศักยภาพในการทำศิลปนิพนธ์ และมีคุณภาพของผลงาน สามารถนำไปเผยแพร่ ตีพิมพ์ในระดับชาติได้



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3. เพื่อเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ตามสาขาวิชาเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ขอบเขตกลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมาย ที่ใช้วิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประกอบด้วย นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ.2558) ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2563 จำนวนทั้งหมด 51 คน ประกอบด้วย วิทยาลัยวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา จำนวน 25 คน สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย จำนวน 8 คน และวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา จำนวน 18 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างขึ้นเอง มีจำนวนทั้งสิ้น 1 ฉบับ คือ แบบสอบถามปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 1 ฉบับ แบ่งเป็น 4 ตอน

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

ตอนที่ 2 ปัจจัยเฉพาะบุคคล

ตอนที่ 3 ปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์

ตอนที่ 4 ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์

ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม



ตารางที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ข้อมูลทั่วไป	จำนวน (คน)	ร้อยละ
หน่วยงานที่สังกัด		
วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	33	60.80
วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง	18	39.20
รวม	51	100
เพศ		
ชาย	11	21.60
หญิง	40	78.40
รวม	51	100
สาขาวิชา		
นาฏศิลป์ไทยศึกษา	43	84.30
ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา	8	15.70
รวม	51	100

จากตารางที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 51 คน แยกตามข้อมูลทั่วไป ดังนี้

หน่วยงานที่สังกัด ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช คิดเป็นร้อยละ 60.80 วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง คิดเป็นร้อยละ 39.20

เพศ ได้แก่ ชาย คิดเป็นร้อยละ 21.60 และหญิง คิดเป็นร้อยละ 78.40

สาขาวิชา ได้แก่ นาฏศิลป์ไทยศึกษา คิดเป็นร้อยละ 84.30 และดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษาคิดเป็นร้อยละ 15.70

2. ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์

ตารางที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ประเภทของงานศิลปนิพนธ์

ประเภทของงานศิลปนิพนธ์	จำนวน (คน)	ร้อยละ
วิจัยเชิงทดลอง	20	39.20
วิจัยสร้างสรรค์	27	52.90
วิจัยเชิงอนุรักษ์	4	7.80
รวม	51	100

จากตารางที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามประเภทของงานศิลปนิพนธ์ พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



เลือกทำศิลปนิพนธ์ประเภทวิทยะเจียงทดลอง คิดเป็นร้อยละ 39.20 ศิลปนิพนธ์ประเภทวิทยะเจียงสร้างสรรค์ คิดเป็นร้อยละ 52.90 และ ศิลปนิพนธ์ประเภทวิทยะเจียงอนุรักษ์ คิดเป็นร้อยละ 7.80

ตารางที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ระยะเวลาในการดำเนินการทำศิลปนิพนธ์

ระยะเวลาในการดำเนินการทำศิลปนิพนธ์	จำนวน (คน)	ร้อยละ
1. ภาคการศึกษา	20	39.20
2. ภาคการศึกษา	31	60.80
รวม	51	100

จากตารางที่ 3 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ตามระยะเวลาในการดำเนินการทำศิลปนิพนธ์ พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใช้ระยะเวลาในการดำเนินการทำศิลปนิพนธ์ 1 ภาคการศึกษา คิดเป็นร้อยละ 39.20 และใช้ระยะเวลาในการดำเนินการทำศิลปนิพนธ์ 2 ภาคการศึกษา คิดเป็นร้อยละ 60.80

ตารางที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ความรู้ที่นักศึกษามีในเรื่องที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์

ความรู้ที่นักศึกษามีในเรื่องที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์	จำนวน (คน)	ร้อยละ
มากที่สุด	17	33.30
มาก	19	37.30
ปานกลาง	15	29.40
น้อย	0	0.00
รวม	51	100

จากตารางที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ด้านความรู้ที่นักศึกษามีในเรื่องที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์ พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความรู้ที่นักศึกษามีในเรื่องที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับมาก คิดเป็นร้อยละ 37.30 รองลงมา มีความรู้ที่นักศึกษามีในเรื่องที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 33.30 และมีความรู้ที่นักศึกษามีในเรื่องที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับปานกลาง คิดเป็นร้อยละ 29.40

ตารางที่ 5 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ เหตุผลสำคัญที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์เรื่องนี้

เหตุผลสำคัญที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์เรื่องนี้	จำนวน (คน)	ร้อยละ
งานวิจัยตรงกับศาสตร์สาขาที่นักศึกษาศึกษา	28	54.90
ต้องการทำผลงานที่ตนเองถนัด	18	35.30
ต้องการความยอมรับ และชื่อเสียงทางด้านศาสตร์สาขาวิชาของตนเอง	10	19.60
ความสนใจใคร่รู้	23	45.10
เห็นคุณค่าของตนเองในการทำศิลปนิพนธ์	21	41.20
งานศิลปนิพนธ์เป็นประโยชน์ในวงการศึกษา	21	41.20



จากตารางที่ 5 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ด้านเหตุผลสำคัญที่นักศึกษาทำศิลปนิพนธ์เรื่องนี้ พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีเหตุผลงานวิจัยตรงกับ ศาสตร์สาขาที่นักศึกษาศึกษา คิดเป็นร้อยละ 54.90 รองลงมา คือเหตุผลความสนใจใคร่ คิดเป็นร้อยละ 45.10 รู้เห็นคุณค่าของตนเองในการทำศิลปนิพนธ์ และงานศิลปนิพนธ์เป็นประโยชน์ในวงการศึกษา คิดเป็นร้อยละ 41.20 เหตุผลต้องการทำผลงานที่ตนเองถนัด คิดเป็นร้อยละ 35.30 และต้องการความยอมรับ และชื่อเสียง ทางด้าน คิดเป็นร้อยละ 19.60

ตารางที่ 6 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ปัจจัยที่นักศึกษาต้องการเพื่อเป็นประโยชน์ในการทำศิลปนิพนธ์

ปัจจัยที่นักศึกษาต้องการเพื่อเป็นประโยชน์ในการทำศิลปนิพนธ์	จำนวน (คน)	ร้อยละ
ความรู้และประสบการณ์ทำวิจัย	38	74.50
แหล่งค้นคว้า อุปกรณ์ สนับสนุนการวิจัย	27	52.90
ทุนการทำวิจัย	20	39.20

จากตารางที่ 6 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ ด้านปัจจัยที่นักศึกษาต้องการเพื่อเป็นประโยชน์ในการทำศิลปนิพนธ์ พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความต้องการความรู้และประสบการณ์ทำวิจัยคิดเป็นร้อยละ 74.50 รองลงมา คือความต้องการแหล่งค้นคว้า อุปกรณ์ สนับสนุนการวิจัยคิดเป็นร้อยละ 52.90 และมีความต้องการทุนการทำวิจัย คิดเป็นร้อยละ 39.20

ตารางที่ 7 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ นักศึกษามีแนวทางในการเผยแพร่ศิลปนิพนธ์

นักศึกษามีแนวทางในการเผยแพร่ศิลปนิพนธ์อย่างไรบ้าง	จำนวน (คน)	ร้อยละ
สื่อสังคมออนไลน์ (Social Media)	41	80.40
นำเสนอเป็นบทความวิจัยในสถาบันที่เปิดรับ	26	51.00

จากตารางที่ 7 ข้อมูลเกี่ยวกับการทำศิลปนิพนธ์ นักศึกษามีแนวทางในการเผยแพร่ศิลปนิพนธ์ พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีมีแนวทางในการเผยแพร่ศิลปนิพนธ์ด้วยสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) คิดเป็นร้อยละ 80.40 รองลงมา คือนำเสนอเป็นบทความวิจัยในสถาบันที่เปิดรับ คิดเป็นร้อยละ 51.00



ตอนที่ 2 ผลการประเมินปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของ
 นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ตารางที่ 8 ผลการประเมินปัจจัยเฉพาะบุคคลที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียน
 การสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้

ที่	ประเด็น	$\bar{X}$	S.D.	การแปลผล
ปัจจัยเฉพาะบุคคล				
ด้านความรู้และทักษะการทำศิลปนิพนธ์				
1	นักศึกษามีความรู้ความเข้าใจในเรื่องที่นักศึกษาจะทำศิลปนิพนธ์เชิงทดลอง เชิงสร้างสรรค์และเชิงอนุรักษ์ อย่างพอเพียง	3.98	0.76	มาก
2	นักศึกษามีความรู้เกี่ยวกับระเบียบวิธีวิจัย	3.82	0.82	มาก
3	นักศึกษานำระเบียบวิธีและเทคนิคการวิจัยมาใช้กับงานศิลปนิพนธ์ ได้อย่างเหมาะสม	4.04	0.77	มาก
4	นักศึกษากำหนดปัญหาศิลปนิพนธ์และวัตถุประสงค์การวิจัยได้อย่างถูกต้อง	4.20	0.72	มาก
5	นักศึกษาลิสต์ค้นเอกสาร และงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่างๆได้อย่างถูกต้อง	4.12	0.74	มาก
6	นักศึกษาร่างและเลือกเครื่องมือในการแปลผลข้อมูลงานวิจัย พร้อมทั้งรายงานผลงานวิจัยได้อย่างถูกต้อง	3.96	0.75	มาก
7	นักศึกษามีประสบการณ์ในการทำวิจัย	3.82	0.68	มาก
เฉลี่ยรวม		3.99	0.75	มาก
ด้านระยะเวลาในการทำศิลปนิพนธ์				
8	นักศึกษาแบ่งเวลาทำศิลปนิพนธ์ได้อย่างต่อเนื่อง	3.69	0.84	มาก
9	นักศึกษาสามารถทำศิลปนิพนธ์ตามระยะเวลาที่ได้วางแผนไว้	3.53	0.97	มาก
10	ปัจจัยที่สำคัญต่อคุณภาพงานศิลปนิพนธ์คือการมีระยะเวลาในการทำ ศิลปนิพนธ์ที่เพียงพอ	3.76	1.05	มาก
เฉลี่ยรวม		3.66	0.95	มาก
ด้านทัศนคติต่อการทำศิลปนิพนธ์				
11	งานวิจัยเป็นการกิจสำคัญที่จะทำประโยชน์ให้กับนักศึกษา	4.08	0.72	มาก
12	ผลงานศิลปนิพนธ์จะช่วยสร้างชื่อเสียงและเกียรติคุณ	3.84	0.83	มาก
13	การทำศิลปนิพนธ์เป็นการสนับสนุนให้นักศึกษารสร้างนวัตกรรมใหม่ๆ	4.08	0.74	มาก
14	เป้าหมายของการทำศิลปนิพนธ์อยู่ที่ประโยชน์ทางการศึกษามากกว่าการทำ เพื่อให้ได้เกรด	4.12	0.89	มาก
15	การทำศิลปนิพนธ์ส่งผลให้นักศึกษาเกิดภาวะความเครียด	4.14	0.87	น้อย
16	การทำศิลปนิพนธ์ทำให้เสียเวลาและสูญเปล่า เพราะนำไปใช้ประโยชน์ได้น้อย	3.10	1.19	ปานกลาง
เฉลี่ยรวม		3.89	0.87	มาก
เฉลี่ยรวมปัจจัยเฉพาะบุคคล		3.89	0.83	มาก



จากตารางที่ 8 ผลการประเมินปัจจัยเฉพาะบุคคลที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวม มีผลการประเมินความคิดเห็นปัจจัยเฉพาะบุคคล อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.89$, $S.D = 0.83$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านความรู้และทักษะการทำศิลปนิพนธ์ มีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.99$, $S.D = 0.75$) รองลงมาด้านทัศนคติต่อการทำศิลปนิพนธ์ มีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.89$, $S.D = 0.87$) และด้านระยะเวลาในการทำศิลปนิพนธ์ มีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.66$, $S.D = 0.95$) ตามลำดับ

ตารางที่ 9 ผลการประเมินปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่	ประเด็น	$\bar{X}$	S.D.	การแปลผล
ปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์				
ด้านการเห็นคุณค่าในตนเอง				
17	นักศึกษามีความมั่นใจในการทำศิลปนิพนธ์มากขึ้น	3.94	0.79	มาก
18	เมื่อเกิดปัญหาในการทำศิลปนิพนธ์ นักศึกษาจะสามารถแก้ปัญหาให้บรรลุล่วงไปได้	3.90	0.81	มาก
19	นักศึกษามีความสามารถในการทำศิลปนิพนธ์ที่มีคุณภาพ	3.90	0.76	มาก
20	นักศึกษารับฟังข้อเสนอแนะจากบุคคลอื่นอย่างมีเหตุผล	4.16	0.78	มาก
21	ความคิดเห็นของนักศึกษามักได้รับการยอมรับจากคนส่วนใหญ่	3.69	1.01	มาก
เฉลี่ยรวม		3.92	0.83	มาก
ด้านการเห็นคุณค่าในศาสตร์วิชาของตนเอง				
22	การทำศิลปนิพนธ์ทำหยาความรู้ความสามารถของนักศึกษา	4.16	0.73	มาก
23	นักศึกษามีอิสระภาพในการทำศิลปนิพนธ์	3.61	0.92	มาก
24	ศาสตร์วิชาของนักศึกษาสามารถนำมาทำศิลปนิพนธ์ได้อย่างมีประโยชน์	3.80	0.89	มาก
25	ศาสตร์วิชาของนักศึกษาสามารถนำมาทำศิลปนิพนธ์ได้อย่างหลากหลาย	3.94	0.95	มาก
26	ศิลปนิพนธ์ของนักศึกษาสามารถนำไปใช้ในศาสตร์วิชาเฉพาะได้อย่างมีประโยชน์	3.96	0.94	มาก
เฉลี่ยรวม		3.89	0.89	มาก
เฉลี่ยรวม ปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์		3.91	0.86	มาก

จากตารางที่ 4.9 ผลการประเมินปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวม มีผลการประเมินความคิดเห็นปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.91$, $S.D = 0.86$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านการเห็นคุณค่าในตนเอง มีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.92$, $S.D = 0.83$) รองลงมาด้านการเห็นคุณค่าในศาสตร์วิชาของตนเอง มีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.89$, $S.D = 0.89$) ตามลำดับ



ตารางที่ 10 ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่	ประเด็น	$\bar{X}$	S.D.	การแปลผล
ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์				
ด้านการสนับสนุนของวิทยาลัย				
27	วิทยาลัยกำหนดทิศทางการทำศิลปนิพนธ์ชัดเจน	3.71	0.88	มาก
28	วิทยาลัยมีนโยบาย และทุนสนับสนุนการทำศิลปนิพนธ์อย่างชัดเจน	3.37	1.02	ปานกลาง
29	วิทยาลัยส่งเสริมและพัฒนาให้นักศึกษาให้มีความรู้ และประสบการณ์การทำวิจัย	3.71	0.99	มาก
เฉลี่ยรวม		3.59	0.96	มาก
ด้านสิ่งแวดล้อมในการทำศิลปนิพนธ์				
30	สภาพแวดล้อมในที่ทำงานของนักศึกษาเอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์	3.43	0.90	มาก
31	วิทยาลัยมีห้องปฏิบัติการวิจัย /ศูนย์เครื่องมือ /ศูนย์ให้คำปรึกษาในการทำศิลปนิพนธ์	3.12	1.05	ปานกลาง
32	วิทยาลัยมีการประชาสัมพันธ์ ข้อมูล ข่าวสาร วารสารด้านการวิจัย	3.27	0.98	ปานกลาง
33	วิทยาลัยมีแหล่งข้อมูลในการสืบค้นที่หลากหลาย	3.02	1.12	ปานกลาง
34	วิทยาลัยมีเวทีการนำเสนอเพื่อเผยแพร่ศิลปนิพนธ์	3.63	0.98	มาก
35	วิทยาลัยสนับสนุนให้นักศึกษาเผยแพร่ศิลปนิพนธ์สู่ระดับชาติและนานาชาติ	3.63	0.87	มาก
เฉลี่ยรวม		3.35	0.98	ปานกลาง
ด้านวัสดุ อุปกรณ์เครื่องมือ และสิ่งอำนวยความสะดวก				
36	มีหนังสือ เอกสาร และระบบฐานข้อมูลในการค้นคว้าที่มีประสิทธิภาพ ประสิทธิภาพในการทำศิลปนิพนธ์	3.33	1.01	มาก
37	ระบบเทคโนโลยีสารสนเทศก้าวหน้า และทันสมัย พร้อมทั้งจะศึกษาข้อมูลอย่างกว้างขวาง	3.31	0.88	ปานกลาง
38	วิทยาลัยมีการจัดสัมมนาให้ผู้ที่มีความรู้ด้านวิจัยมาให้ความรู้ แก่ผู้วิจัย	3.69	1.01	มาก
39	วิทยาลัยมีอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญในการให้คำปรึกษา และตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ อุปกรณ์การทำศิลปนิพนธ์	3.73	0.92	มาก
40	อาจารย์ที่ปรึกษาเป็นกัลยาณมิตรและพร้อมจะให้คำปรึกษาอย่างเต็มศักยภาพ	4.10	0.88	มาก
เฉลี่ยรวม		3.63	0.94	มาก
เฉลี่ยรวม ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์		3.50	0.96	มาก

จากตารางที่ 10 ผลการประเมินปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในภาพรวม มีผลการประเมินความคิดเห็นปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.50$, $S.D = 0.96$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านวัสดุ อุปกรณ์เครื่องมือ และสิ่งอำนวยความสะดวก มีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.63$, $S.D = 0.94$) รองลงมาด้านการสนับสนุนของวิทยาลัยมีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.59$, $S.D = 0.96$) และด้านสิ่งแวดล้อมในการทำศิลปนิพนธ์ มีความคิดเห็น อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}=3.35$, $S.D = 0.98$) ตามลำดับ



ตอนที่ 3 ศึกษาความสัมพันธ์ของปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์

ปัจจัยเฉพาะบุคคล ปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์ ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ มีความสัมพันธ์ต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ตารางที่ 11 สัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อยต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้

ปัจจัย		X_1	X_2	X_3	X_4	X_5	X_6	X_7	X_8
ด้านความรู้และทักษะการทำศิลปนิพนธ์	X_1	1							
ด้านระยะเวลาในการทำศิลปนิพนธ์	X_2	.421**	1						
ด้านทัศนคติต่อการทำศิลปนิพนธ์	X_3	.430**	.547**	1					
ด้านการเห็นคุณค่าในตนเอง	X_4	.649**	.757**	.660**	1				
ด้านการเห็นคุณค่าในศาสตร์วิชาของตนเอง	X_5	.543**	.655**	.677**	.849**	1			
ด้านการสนับสนุนของวิทยาลัย	X_6	.393**	.472**	.485**	.570**	.753**	1		
ด้านสิ่งแวดล้อมในการทำศิลปนิพนธ์	X_7	.321*	.566**	.320*	.544**	.651**	.841**	1	
ด้านวัสดุ อุปกรณ์เครื่องมือและสิ่งอำนวยความสะดวก	X_8	.507**	.424**	.472**	.556**	.684**	.857**	.790**	.507**

**P<.01 * P<.05

จากตารางที่ 11 ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อยต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รายด้านพบว่า มีค่าระหว่าง .320-.857 มีความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อย กันอย่างมีระดับนัยสำคัญทางสถิติทุกด้าน โดยปัจจัยด้านการสนับสนุนของวิทยาลัย (X_6) กับด้านวัสดุ อุปกรณ์เครื่องมือ และสิ่งอำนวยความสะดวก (X_8) มีความสัมพันธ์กันสูงสุด มีค่าเท่ากับ .857 ที่ระดับนัยสำคัญทางสถิติ .01 และด้านทัศนคติต่อการทำศิลปนิพนธ์ (X_3) กับ ด้านสิ่งแวดล้อมในการทำศิลปนิพนธ์ (X_7) มีความสัมพันธ์กันต่ำสุด มีค่าเท่ากับ .320 ระดับนัยสำคัญทางสถิติ .05

ตอนที่ 4 เปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ตามสาขาวิชา

ค่าเฉลี่ยปัจจัยเฉพาะบุคคล ปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์ ปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ ตามสาขาวิชาของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความแตกต่างกัน

ตารางที่ 12 ผลการเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามสาขาวิชาเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สาขาวิชา	N	$\bar{X}$	SD	t	sig
นาฏศิลป์ไทยศึกษา	43	3.80	0.52	1.02	0.23
ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา	8	3.53	0.80		



จากตารางที่ 12 ผลการเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามสาขาวิชา เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พบว่า สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา กับสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา มีความคิดเห็นต่อบัณฑิตที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ไม่แตกต่างกัน

สรุปผล และอภิปรายผล

ผลการประเมินของปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผลการประเมินปัจจัยเฉพาะบุคคลที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวม มีผลการประเมินความคิดเห็นปัจจัยเฉพาะบุคคล อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.89$, $S.D = 0.83$) ผลการประเมินปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวม มีผลการประเมินความคิดเห็นปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.91$, $S.D = 0.86$) ผลการประเมินปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในภาพรวม มีผลการประเมินความคิดเห็นปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}=3.50$, $S.D = 0.96$) สอดคล้องกับ วนิดา พิงระน้อย (2556, น.100) ได้ทำวิจัยเรื่องปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำวิจัยของบุคลากรสายวิชาการ กลุ่มวิทยาศาสตร์สุขภาพ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พบว่า ความคิดเห็นของบุคลากรสายวิชาการเกี่ยวกับปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำวิจัย ปัจจัยแรงจูงใจในการทำวิจัย มีอิทธิพลต่อการทำวิจัย ของบุคลากรสายวิชาการ กลุ่มวิทยาศาสตร์สุขภาพ มากที่สุด รองลงมา คือ ปัจจัยเฉพาะบุคคลและปัจจัยที่เอื้อต่อการทำวิจัย มีอิทธิพลต่อการทำวิจัย ของบุคลากรสายวิชาการ กลุ่มวิทยาศาสตร์สุขภาพ มาก

ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อยต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ เพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รายงานพบว่า มีค่าระหว่าง .320 - .857 มีความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อย กันอย่างมีระดับนัยสำคัญทางสถิติทุกด้าน โดยปัจจัยด้านการสนับสนุนของวิทยาลัย (X_9) กับด้านวัสดุ อุปกรณ์เครื่องมือ และสิ่งอำนวยความสะดวก (X_8) มีความสัมพันธ์กันสูงสุด มีค่าเท่ากับ .857 ที่ระดับนัยสำคัญทางสถิติ .01 และด้านทัศนคติต่อการทำศิลปนิพนธ์ (X_7) กับ ด้านสิ่งแวดล้อมในการทำศิลปนิพนธ์ (X_6) มีความสัมพันธ์กันต่ำสุด มีค่าเท่ากับ .320 ระดับนัยสำคัญทางสถิติ .05 สอดคล้องกับวนิดา พิงระน้อย (2556, น.84) ได้ทำวิจัยเรื่องปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำวิจัยของบุคลากรสายวิชาการกลุ่มวิทยาศาสตร์สุขภาพ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พบว่า ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ภายในระหว่างปัจจัยเฉพาะบุคคล ปัจจัยแรงจูงใจในการทำวิจัย และปัจจัยที่เอื้อต่อการทำวิจัย ที่ส่งผลกระทบต่อการทำวิจัยบุคลากรสายวิชาการ วิชาการกลุ่มวิทยาศาสตร์สุขภาพ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ รายงานพบว่า มีค่าอยู่ระหว่าง .130 - .726 มีความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยย่อย กันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติทุกด้าน และสอดคล้องกับชอลดา วิชัยพาณิชย์ (2554, น.98-99) พบว่า ปัจจัยด้านทักษะเชิงวิจัย มีความสัมพันธ์ทางบวกกับจำนวนงานวิจัย ซึ่งการมีประสบการณ์ในการทำวิจัย การได้รับโอกาสได้เพิ่มพูนทักษะการทำวิจัย มีความสัมพันธ์กับลักษณะงานที่รับผิดชอบมากที่สุด และมีความสัมพันธ์กับการสนับสนุนจากหน่วยงานต่ำที่สุด และอาจารย์ของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี มีเวลาเพียงพอดต่อการทำวิจัยและคุณภาพงานวิจัย แต่เวลาไม่ใช่อปัจจัยที่มีความสำคัญต่อการทำวิจัยของอาจารย์มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี เท่ากับปัจจัยด้านทักษะเชิงวิจัย



ผลการเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามสาขาวิชาเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พบว่า สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา กับสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา มีความคิดเห็นต่อปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ไม่แตกต่างกัน แยกเป็นรายด้าน พบว่า ผลการเปรียบเทียบปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ด้านปัจจัยเฉพาะบุคคล ด้านปัจจัยแรงจูงใจในการทำศิลปนิพนธ์ และด้านปัจจัยที่เอื้อต่อการทำศิลปนิพนธ์ แยกตามสาขาวิชาเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) วิทยาเขตภาคใต้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พบว่า สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา กับสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา มีความคิดเห็นต่อปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำศิลปนิพนธ์ ด้านปัจจัยเฉพาะบุคคล ไม่แตกต่างกัน สอดคล้องกับ สมจิตร์ แก้วมณี (2551, น.135) บทความวิจัยเรื่องปัญหาในการทำวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาระดับมหาบัณฑิต คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ พบว่าผลการเปรียบเทียบความคิดเห็นต่อปัญหาในการทำวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่มีตัวแปรต่างกันในด้านอายุ สถานภาพสมรส สถานภาพการทำงานในขณะที่ทำวิทยานิพนธ์ และประสบการณ์ทำงานวิจัยก่อนเข้าศึกษา ตลอดจนสาขาวิชา มีความคิดเห็นต่อปัญหาในการทำวิทยานิพนธ์ในภาพรวมไม่แตกต่างกัน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. ควรมีการจัดสรรด้านสิ่งแวดล้อมในการทำศิลปนิพนธ์ โดยวิทยาลัยควรมีห้องปฏิบัติการวิจัย/ศูนย์เครื่องมือ /ศูนย์ให้คำปรึกษาในการทำศิลปนิพนธ์วิทยาลัยมีการประชาสัมพันธ์ ข้อมูลข่าวสาร และจัดทรวารสารด้านการวิจัยวิทยาลัยมีแหล่งข้อมูลในการสืบค้นที่หลากหลาย เพื่อเอื้ออำนวยต่อการทำศิลปนิพนธ์แก่นักศึกษา
2. ผลการทำวิจัยเป็นแนวทางในการช่วยพัฒนา ปรับปรุงการทำศิลปนิพนธ์ของหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต เพื่อเป็นการพัฒนาการทำศิลปนิพนธ์ของนักศึกษาให้มีประสิทธิภาพ

รายการอ้างอิง

- ช่อลดา วิชัยพาณิชย์. (2554). ปัจจัยที่ส่งผลต่อการทำวิจัยของอาจารย์มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, กรุงเทพมหานคร
- วนิดา พิงสระน้อย. (2556). ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการทำวิจัยของบุคลากรสายวิชาการ กลุ่มวิทยาศาสตร์สุขภาพ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพมหานคร
- วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา. (2560). หลักสูตรหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558). กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.



_____. (2560). หลักสูตรหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา (5 ปี)
(หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558). กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สมจิตร แก้วมณี. (2551). ปัญหาในการทำวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาระดับมหาบัณฑิตคณะมนุษยศาสตร์และ
สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, 4(1),
มกราคม-มิถุนายน, 133-156.



การพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาเซียนศึกษา โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญาร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์

The Development of Self-Directed Learning Characteristic and Asean Studies Learning Achievement Using Metacognitive Strategies with Social Media for the College of Dramatic Arts Students

ปิยะบุตร ถิ่นตา*

Piyabut Thinthat*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยกึ่งทดลองมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง 2) เพื่อศึกษาพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญาร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ 3) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาเซียนศึกษา และ 4) เพื่อศึกษาเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ ประชากรที่ใช้ในการศึกษา คือ นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์ ที่ลงทะเบียนเรียนวิชาอาเซียนศึกษา ในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 29 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แผนการจัดการเรียนรู้ จำนวน 12 แผน แบบวัดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง แบบวัดผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้และแบบวัดเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ร้อยละ ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัย พบว่า 1) นักเรียนมีคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดี ($\mu = 4.17, \sigma = 0.61$) 2) คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนมีพัฒนาการที่สูงขึ้น 3) นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน คะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนร้อยละ 59.20 อยู่ในระดับพอใช้ และคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนร้อยละ 78.39 อยู่ในระดับดี คะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นร้อยละ 32.43 และ 4) นักเรียนมีระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา อยู่ในระดับดี ($\mu = 3.23, \sigma = 0.73$)

คำสำคัญ : การพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้, การเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, ยุทธวิธีอภิปัญญา, สื่อสังคมออนไลน์

Abstract

The purposes of this quasi-experimental research were 1) to study students' level of Self-Directed Learning Characteristic 2) to study Self-Directed Learning Characteristic development of students 3) to compare the learning achievements and 4) to study students' attitude towards ASEAN Studies of students. This research population consisted of 29 students in 2nd year vocational certificate at The College of Dramatic Arts enrolling the course entitle "ASEAN Studies" during the the second semester of the academic year 2020. The research instruments were 12 lesson

* ภาควิชาศึกษาทั่วไป วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* Department of General Education, The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute



plans, Self-Directed Learning Characteristic tests, learning achievements test, and ASEAN Studies attitude test. The data were analyzed by percentage, mean and standard deviation. The findings showed that 1) the level of Self-Directed Learning Characteristic of students at The College of Dramatic Arts was at the good level, 2) the development of Self-Directed Learning Characteristic of students during learning management was at high scores, 3) the learning achievements of 2st year vocational certificate Students after using Metacognitive Strategies with Social Media were higher than before that the test of the students before average percentage 59.20 was at the fair level. The score of the post test 78.39 was at the good level. The test score was increased 32.43 percent, and 4) the level of attitude towards ASEAN Studies of students was at the good level.

Keywords: The Development Learning Characteristic, Self-Directed Learning, learning achievement, Metacognitive Strategies, Social Media

บทนำ

พลวัตสังคมโลกได้ก่อกำเนิดกระบวนการโลกาภิวัตน์ สังคมแห่งเทคโนโลยี ข้อมูลสารสนเทศ ข่าวสาร กระแสธารแห่งความทันสมัยในศตวรรษที่ 21 สร้างความท้าทายต่อประชาคมโลก การศึกษาถือเป็นพลังอำนาจในการเปลี่ยนแปลงสังคม สังคมศึกษา (Social Studies) เป็นวิชาที่สร้างขึ้นมาสอดรับกับสังคมโลกที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วตลอดเวลา โดย ชรินทร์ มั่งคั่ง (2551, น. 1), วลัย อิศรางกูร ณ อยุธยา (2555, น. 11), วิภาพรรณ พินลาและวิภาดา พินลา (2561, น. 7) และอังคณา ตุงคะสมิต (2560, น. 3) วิชาสังคมศึกษา มีเป้าหมายเพื่อพัฒนาเยาวชนให้เป็นพลเมืองดีที่มีประสิทธิภาพแก่สังคม โดยเป้าหมายสำคัญที่จะต้องพัฒนาให้เกิดขึ้นกับผู้เรียน คือ ความรู้ ทักษะ ทศนครติ ค่านิยม การปฏิบัติอย่างมีส่วนร่วมรับผิดชอบในสังคม และการดำรงชีวิตร่วมกันในสังคมพหุวัฒนธรรมอย่างมีความสุข

อาเซียนศึกษาถือเป็นวิชาที่สำคัญในกลุ่มสาระสังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม มีลักษณะเป็นพหุศาสตร์ (Interdisciplinary) มีความเกี่ยวข้องทั้งศิลปศาสตร์ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มีเป้าหมายเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้เป็นพลเมืองอาเซียนที่อยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข โดย สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (2555, น. 6) อาเซียนศึกษามีเป้าหมายเพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้เกี่ยวกับอาเซียน เห็นคุณค่าของอัตลักษณ์และความหลากหลาย มีความสามารถในการเชื่อมโยงโลกและท้องถิ่น ตระหนักถึงความเสมอภาคและความยุติธรรม และเห็นความสำคัญของการทำงานร่วมกันเพื่อนาคตที่ยั่งยืน อีกทั้งสำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ (2554, น. 5-6) คุณลักษณะของเยาวชนไทยในประชาคมอาเซียน ควรประกอบไปด้วย 3 ด้าน คือ ด้านความรู้ เช่น มีความรู้เกี่ยวกับประเทศอาเซียนในด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม จุดกำเนิดอาเซียน กฎบัตรอาเซียน และประชาคมอาเซียน ด้านทักษะ เช่น ความสามารถในการสื่อสารภาษาสากลและอาเซียน มีความสามารถในการแก้ปัญหาอย่างสันติวิธี มีความสามารถในการทำงานและอยู่ร่วมกับผู้อื่น เคารพและยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรม เห็นคุณค่าความเป็นมนุษย์เท่าเทียมกัน มีความสามารถในการคิดวิเคราะห์อย่างมีเหตุผล มีวิถีคิดอย่างถูกต้อง และด้านเจตคติ เช่น มีความภูมิใจและตระหนักในความเป็นไทยหรืออาเซียน วิถีชีวิตประชาธิปไตย ยึดมั่นในหลักธรรมาภิบาลสันติวิธี และยอมรับความแตกต่างในศาสนา และดำเนินชีวิตตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง



การเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง (Self-directed Learning) ถูกผลิตซ้ำอย่างแพร่หลายในวงการศึกษาทั่วโลก สอดคล้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ในสังคมไทยมีผู้แปลเป็นภาษาไทยไว้อย่างหลากหลาย อาทิ การเรียนรู้โดยการนำตนเอง การเรียนรู้ด้วยตนเอง การเรียนรู้แบบนำตนเอง การเรียนรู้โดยตนเอง การเรียนรู้ด้วยการชี้นำตนเอง เป็นต้น Knowles (1975, p. 18) และรุ่งอรุณ ไสยโสภณ (2551, น. 123) การเรียนรู้ด้วยการนำตนเองเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ผู้เรียนริเริ่มการเรียนรู้ด้วยตนเอง ตามความสนใจ ความต้องการและความถนัด ในการเรียนรู้ของตน มีการวางเป้าหมาย แสวงหาสื่อทรัพยากรของการเรียนรู้ เลือกยุทธวิธีการเรียนรู้ รวมถึง การประเมินผลการเรียนของตน โดย เชนณัฐ มิ่งศิริธรรม (2552, น. 6) การสร้างองค์ความรู้เพื่อให้ผู้เรียนเกิด การเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ต้องเกิดจากการที่ผู้เรียนสมัครใจเรียนรู้ ไม่มีการบังคับ วินัยและความรับผิดชอบ จึงเป็นสิ่งสำคัญเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้อย่างมีความหมาย รู้จักการแสวงหาความรู้ด้วยตนเองอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมการเรียนรู้ตลอดชีวิต (Lifelong Learning) เป็นการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพและคงทน

ที่ผ่านมา การจัดการเรียนรู้วิชาอาชีวศึกษา มักจะเน้นการบรรยาย ขาดการกระตุ้นให้ผู้เรียน เกิดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง จากการสัมภาษณ์ครูผู้สอนในกลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หลายท่านทำให้ได้มุมมองและข้อคิดเห็นที่ตรงกันว่า การจัดการเรียนการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม โดยเฉพาะในวิชา อาชีวศึกษา ซึ่งเป็นวิชาเลือกเสรี ผู้เรียนไม่ค่อยให้ความสำคัญและความสนใจเท่าที่ควร ผู้เรียนไม่มีโอกาสได้เรียนรู้ด้วยการ นำตนเอง ยังคงขาดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง อันเป็นคุณลักษณะสำคัญที่จะนำไปสู่ การเป็นนักเรียนรู้ ตลอดชีวิต ซึ่งเป็นสิ่งที่ทางวิทยาลัยนาฏศิลป์พยายามผลักดัน เสริมสร้างและพัฒนาาโดยตลอด อาชีวศึกษา ยังคงเป็นสิ่งที่มองดูในมุมมองของผู้เรียนและถูกมองว่าไม่เกี่ยวข้องกับชีวิตของตนเอง ทำให้การจัดการเรียนการสอน อาชีวศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ไม่บรรลุจุดมุ่งหมายเท่าที่ควรจะเป็น

จากการศึกษาแนวคิดทฤษฎี รูปแบบการสอน และเทคนิคการสอนต่าง ๆ พบว่ามีหลายแนวคิด หลายทฤษฎี หลายรูปแบบการสอน และหลายเทคนิคการสอนที่สามารถช่วยพัฒนาการคิดในวิชาอาชีวศึกษาได้ และการจัดการเรียนรู้โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ เป็นเทคนิควิธีการหนึ่ง ที่เน้นการเรียนรู้ โดยผ่านความเข้าใจพื้นฐาน เพื่อพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง สอดคล้องกับแนวทางจัดการเรียน การสอนเน้นนักเรียนเป็นสำคัญและการจัดการเรียนรู้ตามแนวทางทางกระสรัสร้างความรู้อย่างแท้จริง โดยการจัด การเรียนรู้โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญานั้น Flavell (1979, p. 906-911) ทิมพันธ์ เดชะคุปต์ (2544, น. 155-156) และชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์ (2555, น. 363) เป็นการที่บุคคลตระหนักถึงกระบวนการคิด กระบวนการทางปัญญา และยุทธวิธีการเรียนรู้ของตน เพื่อให้การปฏิบัติงานสำเร็จอย่างสมบูรณ์ ผ่านกระบวนการคิดการวางแผน การจัดระบบความคิด การตรวจสอบการคิดของตนเองและประเมินตนเองหลังทำกิจกรรมนั้น ซึ่งชาววรรณ จันทรวงศ์ และกิ่งฟ้า สินธุวงศ์ (2557, น. 44) อภิปัญญา มีความสำคัญอย่างยิ่ง ตั้งแต่การรับรู้การเรียนรู้และการแปลความหมาย การเข้าใจถึงระดับความสามารถของตนเอง รวมทั้งกลยุทธ์ทางการเรียน ลักษณะการเรียนรู้ของตน รู้ว่าความสามารถ อะไรควรมาก่อนหลัง ที่สำคัญคือ ได้รู้จักตนเองคิดอย่างไร และใช้ความรู้ความคิดเข้าไปประยุกต์สิ่งต่าง ๆ ได้อย่างไร และสื่อสังคมออนไลน์ถือเป็นวิธีวิทยา การจัดการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นและถูกผลิตซ้ำอย่างแพร่หลายในสังคม ยุคดิจิทัล โดย นฤพนธ์ สายเสมา (2555, Online) สื่อสังคมออนไลน์เป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบกระบวนการเรียนรู้ เพื่อให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีและวิธีการเรียนการสอนแบบใหม่ ที่เปลี่ยนแปลงบทบาทของผู้เรียนและผู้สอน ที่คำนึงถึงสภาพแวดล้อมในการเรียนที่อำนวยความสะดวกให้แก่ผู้เรียนได้ตลอดเวลา ซึ่งทั้งผู้สอนและผู้เรียน



อาจเรียนรู้ไปพร้อม ๆ กัน จากสื่อที่หลากหลายรูปแบบและจากแหล่งความรู้ต่าง ๆ จะเป็นวิธีการเรียนรู้แบบใหม่ที่พัฒนาตามศักยภาพ ความสนใจของผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนสามารถกำหนดเส้นทางการเรียนรู้ของตนเองได้ตามความสามารถ ความถนัดของตนเอง ผู้เรียนสามารถเรียงลำดับการเรียนรู้ของตนเองตามศักยภาพและความสนใจ ทั้งในรูปแบบของตัวอักษร รูปภาพ ภาพสร้างสรรค์จำลอง สถานการณ์จำลอง เสียงและภาพเคลื่อนไหว กลุ่มอภิปรายและการปรึกษาออนไลน์ ผู้เรียนในระบบการเรียนรู้ผ่านสื่อสังคมออนไลน์จะเป็นผู้ที่มีความสามารถแสวงหาความรู้ได้ด้วยตนเอง

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจและมุ่งศึกษาประเด็นเกี่ยวกับการพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาเซียนศึกษา โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ เพื่อเป็นประโยชน์ในการพัฒนาการจัดการเรียนรู้และการพัฒนาคุณภาพนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์
3. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาเซียนศึกษาโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์
4. เพื่อศึกษาเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์

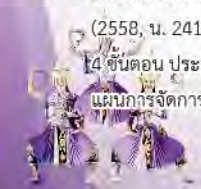
วิธีการศึกษา

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยกึ่งทดลอง (Quasi-experimental research) ผู้วิจัยมีวิธีการศึกษาดังนี้

1. ประชากร คือ นักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 2 ที่ลงทะเบียนเรียนวิชาอาเซียนศึกษา ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 29 คน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แผนการจัดการเรียนรู้ วิชาอาเซียนศึกษา โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ จำนวน 12 แผนการจัดการเรียนรู้ ประกอบไปด้วย 1) อันและเฮอ “เราคืออาเซียน” 2) สวัสดิ์อาเซียน 3) พัฒนาการอาเซียน 4) โกล์ดอาเซียน : มงกุฎมิตรอาเซียน 5) ปฏิญญาและกฎบัตรอาเซียน 6) ประชาคมอาเซียน 7) อาเซียนกับความร่วมมือระหว่างประเทศ 8) รากเหง้าประเทศในอาเซียน 9) อัตลักษณ์อาเซียน 10) ทองเที่ยวอาเซียน 11) เข้าใจปัญหาอาเซียน และ 12) เรียนรู้เพื่อนบ้านอาเซียน รวมระยะเวลาทั้งสิ้น 18 คาบ ผู้วิจัยได้สังเคราะห์ขั้นตอนการจัดการเรียนรู้จาก Beyer (1987, p. 192–196), Aklurk and Sahin (2011, p. 3733), จิราวัฒน์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ (2558, น. 241-242), พิชรินทร์ รอดสิน (2562, น. 51-52) และอาภากร โพธิ์คง (2560, น. 126-130) ได้ทั้งหมด 14 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย 1. พร้อมเรียนรู้ 2. ร่วมกันวางแผน 3. ปฏิบัติการเรียนรู้สังคม 4. ผลผลิตและร่วมชื่นชม แผนการจัดการเรียนรู้มีความเหมาะสมเฉลี่ยอยู่ในช่วง 4.20 – 4.80 ซึ่งอยู่ในระดับมากถึงมากที่สุด



2.2 แบบวัดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ผู้วิจัยได้มีการปรับจากแบบประเมินคุณลักษณะการเรียนรู้แบบนำตนเองของอนิรุทธ์ สติมัน (2550, น. 144) และแบบวัดระดับความพร้อมในการเรียนรู้แบบนำตนเองของปิยะ ศักดิ์เจริญ (2553, น. 288-292) ซึ่งได้สร้างแบบประเมินและแบบวัดตามแนวคิด Guglielmino (1977) จำนวน 8 ด้าน ประกอบไปด้วย 1) การเปิดโอกาสสู่การเรียนรู้ 2) การมีมโนทัศน์ของตนเองในการเป็นผู้เรียนที่มีประสิทธิภาพ 3) ความคิดริเริ่มและมีอิสระในการเรียน 4) ความรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของตนเอง 5) ความรักในการเรียน 6) ความคิดสร้างสรรค์ 7) การมองอนาคตในแง่ดี และ 8) ความสามารถในการใช้ทักษะการเรียนรู้และทักษะการแก้ปัญหา เพื่อใช้เป็นแบบวัดซึ่งเป็นแบบมาตรประเมินค่า 1 ฉบับ แบ่งเป็น 5 ระดับ จำนวน 50 ข้อ โดยมีค่าความเชื่อมั่น เท่ากับ 0.83

2.3 แบบวัดผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ เป็นแบบทดสอบแบบปรนัย ชนิด 4 ตัวเลือก จำนวน 30 ข้อ โดยมีค่าความยากง่าย อยู่ระหว่าง 0.29 - 0.79 ค่าอำนาจจำแนก อยู่ระหว่าง 0.29 - 0.86 และมีค่าความเชื่อมั่น เท่ากับ 0.80

2.4 แบบวัดเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นแบบมาตรประเมินค่า 1 ฉบับ จำนวน 3 ด้าน แบ่งเป็น 4 ระดับ โดยมีค่าความเชื่อมั่น เท่ากับ 0.88

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1 ดำเนินการสร้างเครื่องมือประกอบไปด้วย แผนการจัดการเรียนรู้ แบบวัดคุณลักษณะ การเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง แบบวัดผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้และแบบวัดเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์

3.2 ทำการทดลองใช้เครื่องมือวิจัย

3.3 จัดการเรียนการสอนโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ เพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาเซียนศึกษาและคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ด้วยตนเองในชั้นเรียนตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่สร้างไว้ จำนวน 12 แผน จำนวน 18 คาบ

3.4 นำข้อมูลที่ได้จากแบบวัดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง แบบวัดผลสัมฤทธิ์ การเรียนรู้และแบบวัดเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ มาทำการรวบรวมและสรุป เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์และแปลผลต่อไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้สถิติในการวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบไปด้วย ร้อยละ ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1 แบบวัดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง มีการกำหนดค่าคะแนนโดยปรับปรุงจาก กนกทิพย์ พัฒนาพิวพันธ์ (2543, น. 63) ดังต่อไปนี้

5	หมายถึง	เป็นจริงมากที่สุด
4	หมายถึง	เป็นจริงมาก
3	หมายถึง	เป็นจริงบ้าง ไม่จริงบ้าง ไม่บ่อยนัก
2	หมายถึง	เป็นจริงน้อย
1	หมายถึง	เป็นจริงน้อยที่สุด



ผลที่ได้จากการตอบแบบวัดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง สามารถแปลผลได้ดังนี้ (Best, 1986, p. 182)

4.50 - 5.00 หมายถึง คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนอยู่ในระดับดีมาก

3.50 - 4.49 หมายถึง คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนอยู่ในระดับดี

2.50 - 3.49 หมายถึง คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนอยู่ในระดับพอใช้

1.50 - 2.49 หมายถึง คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนอยู่ในระดับน้อย

1.00 - 1.49 หมายถึง คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนอยู่ในระดับน้อยที่สุด

4.2 ผลที่ได้จากแบบวัดผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ สามารถแปลผลได้ดังนี้ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2539 อ้างถึงใน โอลดา มณีภาส, 2557, น. 79)

ช่วงคะแนน	ร้อยละ	ความหมายระดับคะแนน
23-30	76-100	คะแนนระดับดี
16-22	51-75	คะแนนระดับพอใช้
0-15	0-50	คะแนนระดับควรปรับปรุง

4.3 แบบวัดเจตคติต่อการเรียนรู้วิชาเขียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ มีการกำหนดค่าคะแนน โดยปรับปรุงจาก กนกทิพย์ พัฒนาพัวพันธ์ (2543, น. 63) ดังต่อไปนี้

4 หมายถึง เห็นด้วยมากที่สุด

3 หมายถึง เห็นด้วย

2 หมายถึง ไม่แน่ใจ

1 หมายถึง ไม่เห็นด้วย

ผลที่ได้จากการตอบแบบวัดเจตคติต่อการเรียนรู้วิชาเขียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ สามารถแปลผลได้ดังนี้ (Best, 1986, p. 182)

3.50 - 4.00 หมายถึง เจตคติต่อการเรียนรู้วิชาเขียนศึกษาของนักเรียนอยู่ในระดับดีมาก

2.50 - 3.49 หมายถึง เจตคติต่อการเรียนรู้วิชาเขียนศึกษาของนักเรียนอยู่ในระดับดี

1.50 - 2.49 หมายถึง เจตคติต่อการเรียนรู้วิชาเขียนศึกษาของนักเรียนอยู่ในระดับพอใช้

1.00 - 1.49 หมายถึง เจตคติต่อการเรียนรู้วิชาเขียนศึกษาของนักเรียนอยู่ในระดับควรปรับปรุง



ผลการศึกษา

1. ผลการวิเคราะห์ระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน

ตารางที่ 1 ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน

คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง	μ	σ	ระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง
การเปิดโอกาสสู่การเรียนรู้	4.17	0.75	ดี
การมีมโนทัศน์ของตนเองในการเป็นผู้เรียนที่มีประสิทธิภาพ	4.00	0.00	ดี
ความคิดริเริ่มและมีอิสระในการเรียน	3.83	0.75	ดี
ความรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของตนเอง	4.50	0.55	ดีมาก
ความรักในการเรียน	4.00	0.63	ดี
ความคิดสร้างสรรค์	4.17	0.75	ดี
การมองอนาคตในแง่ดี	4.67	0.52	ดีมาก
ความสามารถในการใช้ทักษะการเรียนรู้และทักษะการแก้ปัญหา	4.00	0.89	ดี
รวม	4.17	0.61	ดี

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 พบว่า ผลการวิเคราะห์ระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน โดยรวมอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.17 เมื่อพิจารณารายละเอียดในแต่ละด้าน พบว่า ด้านการมองอนาคตในแง่ดี มีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองสูงสุด อยู่ในระดับดีมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.67 รองลงมา คือ ด้านความรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของตนเอง มีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดีมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.50 ต่อมา คือ ด้านการเปิดโอกาสสู่การเรียนรู้และด้านความคิดสร้างสรรค์ มีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.17 ด้านการมีมโนทัศน์ของตนเองในการเป็นผู้เรียนที่มีประสิทธิภาพ ด้านความรักในการเรียนและด้านความสามารถในการใช้ทักษะ การเรียนรู้และทักษะการแก้ปัญหา มีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.00 และด้านความคิดริเริ่มและมีอิสระในการเรียน มีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองต่ำที่สุด อยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.83 ตามลำดับ

2. ผลการศึกษาพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน

ตารางที่ 2 ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน

การวัดครั้งที่	μ	σ
1 (ก่อนเรียน)	3.13	0.67
2 (ระหว่างเรียน)	3.71	0.70
3 (หลังเรียน)	4.17	0.61

ที่มา : ผู้วิจัย



จากตารางที่ 2 พบว่า ผลการศึกษาพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน จากแบบวัดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง พบว่า การวัดครั้งที่ 1 (ก่อนเรียน) มีค่าเฉลี่ย 3.13 การวัดครั้งที่ 2 (ระหว่างเรียน) มีค่าเฉลี่ย 3.71 และการวัดครั้งที่ 3 (หลังเรียน) มีค่าเฉลี่ย 4.17 ซึ่งแสดงให้เห็นว่านักเรียน มีพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองที่สูงขึ้น

3. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียนโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ของนักเรียน

ตารางที่ 3 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียนโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ของนักเรียน

	คะแนนหลังเรียน			คะแนนก่อนเรียน			ผลการพัฒนา	
	คะแนน	ร้อยละ	ระดับคุณภาพ	คะแนน	ร้อยละ	ระดับคุณภาพ	คะแนน	ร้อยละ
ค่าเฉลี่ย	23.52	78.39	ดี	17.76	59.20	พอใช้	5.76	32.43

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 3 พบว่า ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนและหลังการใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ของนักเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน โดยมีคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนร้อยละ 59.20 อยู่ในระดับพอใช้ และคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนร้อยละ 78.39 อยู่ในระดับดี ซึ่งคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นร้อยละ 32.43 ของคะแนนก่อนเรียน แสดงให้เห็นว่าการจัดการเรียนรู้อาเซียนศึกษาโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ ส่งผลให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้น

4. ผลการวิเคราะห์ระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์

ตารางที่ 4 ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์

เจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา	μ	σ	ระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา
1. ด้านองค์ความรู้อาเซียนศึกษา	3.18	0.72	ดี
2. ด้านความรู้สึกต่ออาเซียนศึกษา	3.26	0.74	ดี
3. ด้านพฤติกรรมการเรียนรู้อาเซียนศึกษา	3.23	0.73	ดี
รวม	3.23	0.73	ดี

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 พบว่า ผลการวิเคราะห์ระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียน โดยรวมอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.23 เมื่อพิจารณารายละเอียดในแต่ละด้าน พบว่า นักเรียนมีระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา ด้านความรู้เกี่ยวกับอาเซียนศึกษา อยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.26 รองลงมา พบว่า นักเรียนมีระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา ด้านพฤติกรรมการเรียนรู้อาเซียนศึกษา อยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.23 และเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา ด้านองค์ความรู้เกี่ยวกับอาเซียนศึกษา อยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.18

ตามลำดับ



สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

1. การศึกษาระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง พบว่า นักเรียนมีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ย 4.17 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.61
2. การศึกษาพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง พบว่า นักเรียนมีพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองที่สูงขึ้น
3. การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังการใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ของนักเรียน พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน คะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนร้อยละ 59.20 อยู่ในระดับพอใช้ และคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนร้อยละ 78.39 อยู่ในระดับดี ซึ่งคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นร้อยละ 32.43 ของคะแนนก่อนเรียน
4. การศึกษาเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่า นักเรียนมีระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ย 3.23 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.73

อภิปรายผล

1. การศึกษาระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่า นักเรียนมีระดับคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ย 4.17 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.61 ทั้งนี้เป็นเพราะนักเรียนได้รับการจัดการเรียนรู้ที่เน้นการเสริมสร้างพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองที่จำเป็นในสังคมยุคดิจิทัลทั้งภาคทฤษฎีและลงมือปฏิบัติกิจกรรมการเรียนรู้ โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์เข้ามาเป็นสื่อสนับสนุนให้เกิดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง มีการกระตุ้นให้นักเรียนเห็นความสำคัญในบทเรียนและการเรียนรู้ กล่าวคือ กล่าวแสดงออก กล่าวนำเสนอ การทำกิจกรรมกลุ่ม การแลกเปลี่ยนพูดคุยภายในชั้นเรียน นักเรียนจึงมีประสบการณ์กล้าที่จะเสนอชุดความคิดความเข้าใจของตน มีส่วนร่วมและแสดงออกถึงการเป็นนักเรียนผู้ตลอดชีวิต เป็นผู้นำตนเองในการเรียนรู้ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของจริยา ตะลึงวิทย์ (2562) ที่ทำการวิจัยเรื่องคุณลักษณะการเรียนรู้แบบนำตนเองของนักศึกษาปริญญาตรี คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผลการวิจัยพบว่าคุณลักษณะการเรียนรู้แบบนำตนเองของนักศึกษาอยู่ในระดับมาก และสอดคล้องกับงานวิจัยของกันตมา สุธธออาจ (2561) ที่ทำการวิจัยเรื่องการพัฒนากระบวนการเรียนการสอนแบบเน้นประสบการณ์ตามสภาพจริง เพื่อส่งเสริมคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ผลการวิจัยพบว่านักเรียนมีคุณลักษณะที่ส่งเสริมการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองอยู่ในระดับดี

2. การศึกษาพัฒนาการคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่า คุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนมีพัฒนาการที่สูงขึ้น เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีการจัดการเรียนรู้ที่เน้นกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองในทุกแผนการจัดการเรียนรู้ ผ่านกระบวนการร่วมคิดร่วมทำเป็นกลุ่ม ในระยะแรกผู้เรียนยังไม่คุ้นชินกับการรังสรรค์องค์ความรู้ด้วยตนเอง เพื่อสร้างคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของตนเองมากนัก พอระยะหลังในการเรียนรู้ของผู้เรียนเปลี่ยนแปลงไป มีการแสดงออกซึ่งคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองมากยิ่งขึ้น ผู้เรียนมีวางแผน ระบุเป้าหมาย คัดสรรสื่อและแหล่งเรียนรู้ ปฏิบัติการเรียนรู้เชิงสังคมร่วมกัน สรุป ประเมินและชื่นชมผลงานร่วมกัน ผู้สอนปรับเปลี่ยนบทบาทตนเองเป็นโค้ช คอยให้คำปรึกษาและแก้ไขในทัศนที่คลาดเคลื่อนของผู้เรียนตลอดระยะเวลา



การเรียนรู้ รู้ พฤติกรรมเหล่านี้มีต้นตอขึ้นเรื่อย ๆ ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ต่าง ๆ ส่งผลให้คุณลักษณะการเรียนรู้ ด้วยการนำตนเองของนักเรียนสูงขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของวันวิลาศ พรมสาร (2559) ที่ทำการวิจัยเรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและทักษะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่จัดการเรียนรู้โดยใช้กระบวนการเมตาคอกนิชัน ผลการวิจัยพบว่า ทักษะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียน มีพัฒนาการสูงขึ้น และสอดคล้องกับงานวิจัยของทัศนีย์ ทองน้ำ (2561) ที่ทำการวิจัยเรื่องการพัฒนากิจกรรม การเรียนรู้ด้วยกลวิธีอภิปัญญาาร่วมกับชุดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยา สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนมีพัฒนาการความสามารถด้านอภิปัญญาสูงขึ้น

3. การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาเซียนศึกษา พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้ยุทธวิธี อภิปัญญาาร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน คะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนร้อยละ 59.20 อยู่ในระดับ พอใช้ และคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนร้อยละ 78.39 อยู่ในระดับดี ซึ่งคะแนนเฉลี่ยเพิ่มขึ้นร้อยละ 32.43 ของคะแนน ก่อนเรียน เนื่องจากในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ส่งเสริมให้ผู้เรียนเป็นผู้ดำเนินการเรียนรู้ด้วยตนเอง ควบคุมการเรียนรู้ ของตนเอง ผ่านการศึกษาค้นคว้าหาความรู้ ปฏิบัติการเรียนรู้สังคมร่วมกัน อย่างเป็นระบบ ซึ่งจะได้ว่ามี การปรับกระบวนการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางอย่างแท้จริง ผู้สอนเปลี่ยนบทบาทตนเป็นผู้สนับสนุนการเรียนรู้ วิธีการดังกล่าวจึงเป็นสิ่งที่สร้างองค์ความรู้ให้เกิดแก่ตัวผู้เรียนโดยที่ผู้เรียนอาจรู้ตัว ทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของโสดา มาณีคาม (2557) ที่ทำการวิจัยเรื่องการใช้ หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เรื่อง ภูมิศาสตร์ประเทศไทย เพื่อพัฒนาความคิดรวบยอดของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ผลการวิจัยพบว่า คะแนนการทำแบบทดสอบของผู้เรียนก่อนเรียนเฉลี่ยร้อยละ 52.96 อยู่ในระดับพอใช้ ส่วนคะแนนการทำแบบทดสอบของผู้เรียนหลังเรียนเฉลี่ยร้อยละ 76.29 อยู่ในระดับดี คะแนนการทำแบบทดสอบ เพิ่มขึ้นร้อยละ 44.08 ของการทำแบบทดสอบในครั้งแรก

4. การศึกษาระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่า นักเรียน มีระดับเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษา อยู่ในระดับดี มีค่าเฉลี่ย 3.23 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.73 เนื่องจากในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้คิดอย่างอิสระหลากหลาย จัดกิจกรรมที่เน้นให้ผู้เรียนเห็น ความสำคัญของการเรียนรู้อาเซียนจากการค้นพบองค์ความรู้ด้วยเอง มีกระบวนการทำงานอย่างเป็นระบบตั้งแต่ การเลือกสรรประเด็นการเรียนรู้ กระทั่งการนำเสนอชิ้นผลงาน กิจกรรมที่หลากหลายซึ่งสอดคล้องกับ ความสนใจและต้องการของผู้เรียน มีการสะท้อนคิดเพื่อแลกเปลี่ยนมุมมอง นำสื่อสังคมออนไลน์เข้ามาช่วยในการ ทำกิจกรรม อาทิ Line Google Meet สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นการให้อิสระทางการเรียนรู้และความคิดใน การนำตนเอง ในการเรียนรู้ซึ่งอาจเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้เรียนเกิดเจตคติต่อการเรียนรู้อาเซียนศึกษาไปในเชิงบวกมากยิ่งขึ้น จนอยู่ใน ระดับดี ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของภริมา เพชรวารกุล (2556) ที่ทำการวิจัยเรื่องการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และเจตคติของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ต่อประชาคมอาเซียน จากการสอนโดยใช้รูปแบบซิปปา ในรายวิชา ส 23292 อาเซียนศึกษา ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนร้อยละ 81.60 มีเจตคติต่อประชาคมอาเซียนอยู่ในระดับมาก



ข้อเสนอแนะ

1. หลังจากนำวิธีวิทยาการจัดการเรียนรู้โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ เพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาชีวศึกษาและคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองไปใช้ นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอาชีวศึกษาที่สูงขึ้น และพบว่าการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์เป็นการจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ นักเรียนได้รับการพัฒนาคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองด้วยการกระตุ้นการคิด มีการวางแผนการทำงาน รู้จักการตั้งเป้าหมาย นักเรียนจึงมีความสนใจและความกระตือรือร้นในการปฏิบัติกิจกรรม อีกทั้งยังสามารถตรวจสอบความคิดของตนเองได้ ผู้สอนจึงควรนำยุทธวิธีอภิปัญญา ร่วมกับสื่อสังคมออนไลน์ไปใช้ขยายผลในชั้นเรียนและวิชาอื่น ๆ ต่อไป
2. ผู้สอนควรเน้นความหลากหลายของกิจกรรมการเรียนรู้ ให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการปฏิบัติในสถานการณ์จริงหรือสถานการณ์จำลองให้มากที่สุด เรียนรู้ด้วยตนเองโดยผู้สอนปรับตนเป็นผู้ชี้แนะ ผู้สร้างบรรยากาศ สภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อการเรียนรู้ให้เหมาะสมกับผู้เรียน และเวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้อาจยืดหยุ่นได้ตามความเหมาะสม
3. ในการจัดกิจกรรม ผู้สอนควรกระตุ้นให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการกำหนดเป้าหมาย วางแผน การทำหน้าที่ในบทบาทที่ได้รับมอบหมาย ตลอดจนศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมองค์ความรู้ที่ยังขาดหาย

รายการอ้างอิง

- กนกทิพย์ พัฒนาพัทพันธ์. (2543). สถิติเบื้องต้นทางการศึกษา. เชียงใหม่ : ภาควิชาประถมศึกษาและวิจัยการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- กัณดาภา สุทธิอาจ. (2561). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนแบบเน้นประสบการณ์ตามสภาพจริง เพื่อส่งเสริมคุณลักษณะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเองของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยสุรนารี.
- กัณดา เพชรวรากุล. (2556). การศึกษามูลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและเจตคติของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ต่อประชาคมอาเซียน จากการสอนโดยใช้รูปแบบซิปปา ในรายวิชา ส 23292 อาชีวศึกษา. วิทยานิพนธ์ปริญญาโท สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- เจมส์ มิ่งศิริธรรม. (2552). "การเรียนรู้ด้วยการนำตนเองบนเครือข่าย". วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. 32,1: 6.
- จรรยา ตะลึงวิทย์. (2562). "คุณลักษณะการเรียนรู้แบบนำตนเองของนักศึกษาปริญญาตรี คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์". วารสารนวัตกรรมการเรียนรู้. 5,1: 1.
- จิราวัฒน์ วินาลัยนากุล. (2558). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้ยุทธวิธีอภิปัญญาที่ส่งเสริมความสามารถในการถ่ายโยงการเรียนรู้และการแก้ปัญหาทางการพยาบาลของนิสิตพยาบาล. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยนเรศวร.
- ชรินทร์ มิ่งคัง. (2551). องค์ความรู้หลักสูตรและการสอนสังคมศึกษา. เชียงใหม่: ลูกช้างนานามีเดียเซ็นเตอร์.
- ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์. (2555). 80 นวัตกรรมจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : แดเน็กซ์ อินเตอร์คอร์ปอเรชั่น.



- ทัศนีย์ ทองนำ. (2561). การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ด้วยกลวิธีอภิปัญญาร่วมกับชุดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่องพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยา สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ ปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- นฤพนธ์ สายเสมา. (2555). (25 พฤศจิกายน 2563). การนำ Social Media มาใช้ในการจัดการเรียนรู้. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก <https://1th.me/vD3Fi>
- ปิยะ ศักดิ์เจริญ. (2553). การพัฒนารูปแบบการฝึกอบรมการศึกษานอกระบบโรงเรียนผ่านเว็บตามแนวคิด การเรียนรู้แบบนำตนเองและแบบใช้ทรัพยากรเป็นฐานเพื่อส่งเสริมการรู้สารสนเทศและการเรียนรู้ แบบนำตนเองของผู้ใช้บริการศูนย์บรรณสารสนเทศทางการศึกษา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษานอกระบบโรงเรียน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พัชรินทร์ รอดสิน. (2562). การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ของครูภาษาไทยระดับมัธยมศึกษา ตอนปลาย เพื่อเสริมสร้างทักษะการอ่านคิดวิเคราะห์ ด้วยกลวิธีเมตาคอกนิชันร่วมกับการโค้ช. วิทยานิพนธ์ปริญญา ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน (การสอนภาษาไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พิมพ์นัย เตชะคุปต์. (2544). การเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ : แนวคิด วิธีและเทคนิคการสอน 1. กรุงเทพฯ : เดอะมาสเตอร์กรุ๊ป แมเนจเม้นท์.
- รุ่งอรุณ ไสยโสภณ. (2551). การเรียนรู้ด้วยตนเอง (Self-Directed Learning : SDL). ใน ศรีสว่าง เลี้ยวาริณ, สุภาพรณ น้อยอำแพงและรุ่งอรุณ ไสยโสภณ (บรรณาธิการ), *เอกสารสาระหลักและแนวคิดประกอบ การดำเนินงาน กคน : คัมภีร์กคน*. (123). กรุงเทพฯ : เอ็น.เอ.รัตนะเทรตดิ้ง.
- รวารวรรณ จันทรวงศ์และกัฟฟ้า สินธุวิษ์. (2557). การคิดและการคิดเกี่ยวกับการรู้. กรุงเทพฯ : คลังนานาวิทยา.
- วลัย อิศรางกูร ณ อยุธยา. (2555). *ครูสังคัมศึกษา*กับการพัฒนาทักษะแก่นักเรียน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วันวิสาข์ พรมสาร. (2559). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและทักษะการเรียนรู้ด้วยการนำตนเอง ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่จัดการเรียนรู้โดยใช้กระบวนการเมตาคอกนิชัน. วิทยานิพนธ์ ปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาการสอนสังคมศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วิภาพรณ พินลา และวิภาดา พินลา. (2561). การจัดการเรียนรู้สังคัมศึกษาในยุคศตวรรษที่ 21. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2555). *คู่มือหลักสูตรอาเซียน: ASEAN curriculum sourcebook ฉบับแปลเป็นไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา.
- สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ. (2554). *แนวทางการบริหารจัดการเรียนรู้สู่ประชาคมอาเซียน*. กรุงเทพฯ : สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา.
- อนิรุทธิ์ สติมัน. (2550). ผลการใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมการเรียนรู้แบบโครงงานบนเครือข่าย อินเทอร์เน็ต ที่มีต่อการเรียนรู้แบบนำตนเองและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนระดับอุดมศึกษา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อังคณา ตุ้งคะสมิต. (2560). การวิจัยนวัตกรรมทางสังคมศึกษา. ขอนแก่น: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัย ขอนแก่น.



อาภากร โพธิ์คง. (2560). การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบนําดนเอง เพื่อเสริมสร้างความสามารถในการออกแบบการเรียนรู้สำหรับนักศึกษาครู มหาวิทยาลัยราชภัฏ. วิทยานิพนธ์ปริญญา ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยนเรศวร.

โอสถา มณีกาศ. (2557). การใช้หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เรื่องภูมิศาสตร์ประเทศไทยเพื่อพัฒนาความคิดรวบยอดของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาการสอนสังคมศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Aklurk, A.O. and Sahin, I. (2011). "Literature Review on Metacognition and its Measurement". *Procedia Social and Behavioral Sciences*. 15,2011: 3733.

Best, J. W. (1986). *Research in education* 5th ed. Englewood Cliffs, NJ: Practice-Hall.

Beyer, B. K. (1987). *Practical Strategies for the Teaching of Thinking*. Boston: Allyn and Bacon.

Flavell, J. H. (1979). "Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry". *American Psychologist*. 34,10: 906-911.

Gulielmino, L. M. (1997). *Development of the self-directed learning readiness scale*. Doctoral dissertation, University of Georgia.

Knowles, M.S. (1975). *Self- Directed Learning: A Guide for Learner and Teacher*. New York: Association Press.



การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐาน เพื่อเสริมสร้างสมรรถนะ ของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

Development of a Research-based Teaching and Learning Model to Strengthen the Competency of Teachers in Private Schools Nakhon Ratchasima Provincial Education Office.

ยุดาภัก กัลปดี*

Yadapak Kallapadee*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมาย 1) เพื่อศึกษาองค์ประกอบของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู 2) เพื่อศึกษาผลการทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู เครื่องมือเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย แบบสังเคราะห์องค์ประกอบ แบบประเมินความพึงพอใจ แบบประเมินผล สถิติที่ใช้ในการวิจัย คือ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานและค่าพิสัย

ผลการวิจัยปรากฏดังนี้

1. ผลการศึกษาค้นคว้าของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู

2. ผลการทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู จำนวน 5 โรงเรียน จำนวน 27 คน พบว่า ผู้ที่ผ่านการฝึกอบรม มีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานได้ และผลการประเมินความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

โดยสรุป รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู ที่พัฒนาขึ้นเป็นรูปแบบการเรียนการสอนสามารถนำไปใช้ในโรงเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ : การสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐาน, เสริมสร้างสมรรถนะของครู

Abstract

The purposes of this research were 1) to study the components of a research-based teaching model to enhance teacher competency 2) to study the results of the experimental teaching model using research as A base to strengthen teachers' competencies The instruments used in this research consist of synthetic compositions. The satisfaction assessment form. The statistics used in this research were percentage, mean, standard deviation and range.

* สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

* Nakhon Ratchasima Provincial Education Office



Introduction

The results of the study of the components of the research-based teaching and learning models to enhance teacher competency.

2. The results of the experiment using a research-based teaching model to enhance the teacher competency of 5 schools, totaling 27 people, found that those trained had knowledge and understanding and were able to manage teaching by Can be used as a base for research And satisfaction assessment results were at the highest level.

In summary, research-based teaching and learning models to enhance teachers' competencies. It has evolved into a teaching model that can be used in schools effectively.

Keywords : Research-based teaching, Enhance teachers' competencies

บทนำ

พระราชบัญญัติสภาครู และบุคลากรทางการศึกษา พ.ศ. 2546 มาตรา 49 ได้กำหนดให้ครูจะต้องมีสมรรถนะในการปฏิบัติงานไว้ในมาตรฐานความรู้และประสบการณ์วิชาชีพ ประกอบด้วยสมรรถนะ 9 ด้าน คือ ภาษาและเทคโนโลยีสำหรับครู การพัฒนาหลักสูตร การจัดการเรียนรู้ จิตวิทยาสำหรับครู การวัดและประเมินผลทางการศึกษา การบริหารจัดการห้องเรียน การวิจัยทางการศึกษา นวัตกรรมและเทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษา และความเป็นครู โดยครูจะต้องมีสมรรถนะครบทุกด้าน นอกจากนี้สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานได้กำหนดกรอบสมรรถนะครู 2 สมรรถนะ ด้วยกัน คือ สมรรถนะหลักและสมรรถนะประจำสายงาน (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2559) ทั้งนี้เพื่อเป็นมาตรฐานและแนวทางใน การปฏิบัติงานของครู เจตนารมณ์ของการปฏิบัติงานของครู เจตนารมณ์ของการปฏิรูปการศึกษามีเป้าหมายหลัก คือ การปฏิรูปการเรียนรู้เพื่อดำเนิน การปรับปรุงและพัฒนาคุณภาพการศึกษาของไทยทุกระดับ รวมถึงตัวบุคคลโดยเฉพาะ บทบาทของครูยุคปฏิรูปต้องมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทางวิชาการ สามารถประยุกต์ ใช้เทคนิคการสอนต่าง ๆ แสวงหานวัตกรรมวิธีการจัดการเรียนรู้ให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น ครูยุคปฏิรูปการศึกษาต้องเป็นผู้นำในการจัดการเรียนการสอน ซึ่งเรียกว่า สมรรถนะทางวิชาการ (ปิยรัตน์ มนูญชัย และ กนกพร สมปราชญ์, 2558)

การจัดการเรียนรู้โดยใช้วิจัยเป็นฐาน (research-based learning) เป็นการสอนเชิงสร้างสรรค์ถือเป็นหัวใจสำคัญของครู เพราะส่งเสริมให้ผู้เรียนสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองอย่างแท้จริง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการศึกษา ในศตวรรษที่ 21 รวมถึงสนับสนุนแนวคิดของการเรียนการสอนที่ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลางและสอดคล้องกับหลักการ จัดการศึกษาที่มุ่งเน้นให้ความสำคัญกับการใช้กระบวนการวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ นอกจากนั้น ยังให้ความสำคัญกับการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ผักกักขยะกระบวนการคิด ทักษะการจัดการ การเผชิญ สถานการณ์และการประยุกต์ความรู้มาใช้เพื่อป้องกันและแก้ปัญหาอีกด้วย อีกทั้งเป็นการพัฒนากระบวนการ แสวงหาความรู้ที่ผู้เรียนจะได้พัฒนาและสร้างขึ้นในตัวเองจะนำไปสู่คุณภาพของผู้เรียนที่พร้อมสำหรับสังคม ฐานความรู้ต่อไปในอนาคต การเรียนรู้โดยใช้วิจัยเป็นฐานนี้จะช่วยให้ผู้เรียนมีเครื่องมือในการเรียนรู้ตลอดชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งการให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์ตรงในการใช้กระบวนการวิจัย ซึ่งให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ ที่ลึกซึ้งและมีความหมายต่อตนเอง (พวงผกา บัวมบ้าเพ็ญ, 2560, น 62-71)



การเรียนรู้จัดการเรียนการสอนโดยวิจัยเป็นฐานมีพื้นฐานสัมพันธ์มาจากการเรียนรู้ในสำนัก Constructivism ที่เน้นการเรียนรู้เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นภายในตัวผู้เรียนให้เป็นผู้สร้างองค์ความรู้ การเรียนรู้เป็นสิ่งที่ผู้เรียนสร้างขึ้นได้ด้วยตนเองเกิดจากการสัมพันธ์ของสิ่งที่พบเห็นรวมกับความรู้ ความเข้าใจที่มีอยู่เดิม ผู้เรียนจะเรียนรู้ได้โดยการมีปฏิสัมพันธ์แลกเปลี่ยนกับบุคคลอื่น ประสบการณ์และสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ผ่านกระบวนการโครงสร้างทางสติปัญญาและบูรณาการระหว่างความรู้เดิมที่มีอยู่ก่อนกับประสบการณ์ที่ได้รับใหม่ ทำให้เกิดความคิดได้ด้วยตนเอง (อมรวิรัช นาคทรรพ, 2547, น 49-50) ความคิดเป็นพื้นฐานสำคัญของการเรียนรู้ด้วยตนเอง คือการจัดลำดับความคิดจะเริ่มจากระดับต่ำสุดคือ ความคิดที่ได้จากการจำหรือคิดระลึกได้ ต่อมา เป็นความคิดพื้นฐานที่เป็นความเข้าใจแล้วขึ้นไปสู่ระดับความคิดวิเคราะห์และความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดนี้จะพัฒนาไปสู่ความคิดระดับสูง คือ การคิดอย่างมีเหตุผล ซึ่งจะเกิดได้ก็ต่อเมื่อผู้เรียนมีการฝึกฝนวิธีการคิดอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ รู้จัก การรวบรวมข้อเท็จจริง ประสบการณ์ รวมทั้งมีแรงจูงใจที่จะทำให้เกิดความคิดในการแก้ปัญหา และการตัดสินใจ ทั้งนี้ผู้คิดอย่างมีเหตุผลได้ ต้องสามารถแยกความคิดเห็นและข้อเท็จจริงออกจากกันได้ และสามารถพิจารณา ข้อเท็จจริงโดยใช้วิธีการคิดแบบอุปมาน (คิดจากกฎเกณฑ์ทั่วไปสู่ข้อเท็จจริงย่อย) และแบบอนุมาน (คิดจากข้อเท็จจริงย่อยไปสู่ข้อสรุปหรือกฎเกณฑ์) ซึ่งวิธีการคิดอย่างเป็นเหตุผลนี้ ประกอบไปด้วย กระบวนการที่บุคคลได้ประสบกับปัญหาจากนั้นนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ตรวจสอบ พิสูจน์ ทดลอง อธิบายเหตุผลและสรุปจากนั้นจึงเริ่มต้นไปสู่ปัญหาต่อไป ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นแนวคิดพื้นฐานของขั้นตอนการวิจัย (ปัทม เมธาคุณวุฒิ, 2547)

การขับเคลื่อนโรงเรียนด้วยนวัตกรรม (Innovation Driven) จึงจำเป็นต้องมีระบบการศึกษาที่มีสมรรถนะสูง คือพัฒนาผู้เรียนให้มีความสามารถในการสร้างนวัตกรรม (Innovation Producing) ปัจจัยความสำเร็จ ของโรงเรียน คือ ครูที่มีสมรรถนะสูง ในการพัฒนาผู้เรียนให้เป็น นักนวัตกรรม อาจกล่าวได้ว่า คุณภาพของครูขึ้นอยู่กับนโยบาย ที่มีการวิจัยเป็นฐานจะใช้ ในการแก้ปัญหาช่วยยกระดับคุณภาพครูและคุณภาพนักเรียน (Cochran-Smith, 2008) ซึ่งสมรรถนะของครูเป็นความสามารถในการสร้างและออกแบบการเรียนรู้อย่างสอดคล้องและเป็นระบบจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญโดยใช้และพัฒนาสื่อนวัตกรรมเทคโนโลยี การวัดประเมินผล การเรียนรู้เพื่อพัฒนา ผู้เรียนอย่างมีประสิทธิภาพและเกิดประสิทธิผลสูงสุด นอกจากนี้สมรรถนะของครูเป็นคุณลักษณะและพฤติกรรม ที่แสดงถึงความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ส่วนบุคคลและการจัดการเรียนรู้ซึ่งกันและกันทั้งภายในและภายนอกสถานศึกษา โดยปราศจากการใช้อำนาจของผู้บริหารสถานศึกษาก่อให้เกิดพลังแห่งการเรียนรู้ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการ ศึกษาในศตวรรษที่ 21 หลักการจัดการศึกษาที่มุ่งเน้นให้ความสำคัญกับการใช้กระบวนการวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ นอกจากนั้นยังให้ความสำคัญกับการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ฝึกทักษะกระบวนการ คิด ทักษะการจัดการ การเผชิญสถานการณ์ และการประยุกต์ความรู้มาใช้เพื่อป้องกันและแก้ปัญหาอีกด้วย นั่นคือ การจัดการเรียนรู้ให้มีคุณภาพโดยใช้วิจัยเป็นฐาน (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน, 2553)

การปรับเปลี่ยนวิธีการเรียนรู้ของผู้เรียนเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่สำคัญต่อผู้เรียน โดยมุ่งไปที่ผู้เรียนสามารถ สร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง การเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 เป็นแนวคิดการเรียนรู้ใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ผู้เรียนต้องเกิดการเรียนรู้จึงเป็นพื้นฐานความรู้เดิมและสามารถนำความรู้พื้นฐานไปต่อยอดความรู้ใหม่ กลายเป็น ตัวกำหนดการจัดการเรียนรู้ การปฏิรูปการเรียนรู้ของผู้เรียนครูและผู้เรียนต้องปรับเปลี่ยนกระบวนการเรียนรู้ทั้งใน และนอกห้องเรียนให้มีความหมายเชื่อมโยงสู่ชีวิตจริง รวมทั้งสามารถพัฒนาทักษะที่หลากหลายเพื่อให้นักเรียนรู้ นั้นเป็นการเรียนรู้เพื่อเผชิญการเปลี่ยนแปลง (สำนักบริหารงานกรมสามัญศึกษาตอนปลาย, 2560)



จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยในฐานะศึกษานิเทศก์ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จึงมีความสนใจที่จะศึกษาการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ให้มีคุณภาพการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา
2. เพื่อศึกษาผลการทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมาและประเมินผลการใช้รูปแบบที่พัฒนาขึ้น โดยมีขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย แบ่งเป็น 3 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 ศึกษาองค์ประกอบของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

1. การศึกษาแนวคิด ทฤษฎี หลักการและรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. สังเคราะห์รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูรายละเอียดในการดำเนินการ

3. ดำเนินประชากร กลุ่มตัวอย่าง ผู้ให้ข้อมูล

3.1. ประชากร ได้แก่ ครูในกำกับสังกัดสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 4,537 คน (www.Npeo.go.th, 2562)

3.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยใช้วิธีการ กำหนดขนาดกลุ่มตัวอย่างโดยใช้ตารางสำเร็จรูปของ Krejcie & Morgan ได้ขนาดกลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วย ครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 354 คน

3.3 ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบรูปแบบ ได้แก่ คณาจารย์ในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ ผู้บริหารการศึกษาหรือผู้บริหารสถานศึกษา และศึกษานิเทศก์ ที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับการศึกษาด้านวิจัย จำนวน 5 คน

ระยะที่ 2 ศึกษาผลการทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

1. นำรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)



2. การทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 27 คน

3. ศึกษาผลการใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

4. ประเมินความพึงพอใจการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

5. การสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ

6. การพิจารณาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ความสอดคล้องของประเด็นคำถามและความชัดเจนของภาษาของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูในกำกับสังกัดสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมาถึงเกณฑ์ ค่า IOC มากกว่า 0.50 จึงยอมรับว่าข้อคำถามมีความเหมาะสม โดยให้คะแนนความเหมาะสมมีค่าเป็น 1 ไม่แน่ใจมีค่าเป็น 0 และไม่เหมาะสมมีค่าเป็น -1 จากการวิเคราะห์พบว่า มีค่าสูงกว่า 0.50 ทุกข้อ โดยค่า IOC ตั้งแต่ 0.60 - 1.00

7. จัดพิมพ์แบบประเมินเป็นฉบับสมบูรณ์และนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

8. การเก็บรวบรวมข้อมูล

9. การวิเคราะห์ข้อมูล จากแบบประเมินความพึงพอใจการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู เพื่อให้ทราบการแจกแจงของตัวแปร โดยใช้ค่าสถิติพื้นฐาน

10. คำมีขมิ้มเลขคณิต ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานและแปลผลข้อมูลตามเกณฑ์

ผลการศึกษา

ผลการศึกษาของค้ประกอบของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา พบว่า มี 5 ประกอบ 17 ตัวบ่งชี้ ประกอบด้วย 1) รูปแบบการจัดการเรียนการสอนโดยใช้วิจัยเป็นฐาน มี 3 ตัวบ่งชี้ 2) การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้วิจัยเป็นฐาน มี 4 ตัวบ่งชี้ 3) การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู มี 4 ตัวบ่งชี้ 4) พัฒนารูปแบบ มี 2 ตัวบ่งชี้ และ 5) สมรรถนะครู มี 4 ตัวบ่งชี้

2. ผลการทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ไปใช้ผู้วิจัยดำเนินการ ดังนี้

2.1 ผู้วิจัยนำรูปแบบไปใช้จริง จำนวน 5 โรงเรียน ซึ่งเป็นโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 27 คน โดยได้นำไปใช้ในการศึกษา 2562 ระยะเวลาตั้งแต่ เดือน มีนาคม 2562 ถึงเดือน เมษายน 2563

2.2 รายละเอียดของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ปรากฏในตารางที่ 2



ตารางที่ 1 ค่าคะแนนเฉลี่ย ความพึงพอใจในการใช้คู่มือการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้
การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดราชบุรี

ความพึงพอใจในการอบรมเชิงปฏิบัติการ	$\bar{X}$	S.D.	ความหมาย
ด้านบริหารจัดการ	4.62	0.27	มากที่สุด
1. ความเหมาะสมของเกณฑ์ที่ใช้ในการพิจารณาคุณสมบัติผู้รับการอบรมตามที่กำหนด	4.59	0.57	มากที่สุด
2. ความเหมาะสมของระยะเวลาในการอบรม	4.70	0.47	มากที่สุด
3. ความเหมาะสมของสถานที่จัดอบรม	4.67	0.48	มากที่สุด
4. ความเหมาะสมของขั้นตอนและระยะในการพัฒนานักวิจัย	4.52	0.51	มากที่สุด
ด้านวิชาการ	4.73	0.25	มากที่สุด
1. ความเหมาะสมของเอกสารและสื่อประกอบการอบรม	4.67	0.48	มากที่สุด
2. ความรู้ความเข้าใจของผู้เข้ารับการศึกษาฝึกอบรม	4.52	0.51	มากที่สุด
3. ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบของการวิจัยและการเขียนรายงานการวิจัย	4.67	0.48	มากที่สุด
4. ความรู้ความเข้าใจขั้นตอนการสร้างเครื่องมือวิจัยที่มีคุณภาพ	4.85	0.36	มากที่สุด
5. ความรู้ความเข้าใจการสร้างและตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัยก่อนนำไปใช้จริง	4.81	0.56	มากที่สุด
6. ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสถิติเพื่อการวิจัย	4.85	0.36	มากที่สุด
ด้านวิทยากร	4.70	0.30	มากที่สุด
1. ความรอบรู้ในเนื้อหาวิชาของวิทยากร	4.78	0.51	มากที่สุด
2. ความสามารถถ่ายทอดเนื้อหาวิชาที่ยากให้ง่าย	4.74	0.59	มากที่สุด
3. ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสถิติเพื่อการวิจัย	4.85	0.36	มากที่สุด
ความพึงพอใจในการอบรมเชิงปฏิบัติการ	$\bar{X}$	S.D.	ความหมาย
ด้านผลลัพธ์	4.60	0.25	มากที่สุด
1. ความมั่นใจในการนำความรู้ไปใช้ในการเขียนรายงานการวิจัยได้	4.56	0.51	มากที่สุด
2. พร้อมการพัฒนาการเรียนการสอนบนฐานงานวิจัยไปการศึกษา ถัดไป	4.59	0.57	มากที่สุด
3. ความเหมาะสมของการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู	4.67	0.48	มากที่สุด
รวม	4.66	0.14	มากที่สุด

จากตารางที่ 1 กล่าวโดยรวมได้ว่า ความพึงพอใจในการอบรมเชิงปฏิบัติการ โดยรวม 1) ด้านบริหารจัดการ อยู่ในระดับมากที่สุด 2) ด้านวิชาการอยู่ในระดับมากที่สุด 3) ด้านวิทยากร อยู่ในระดับมากที่สุด และ 4) ด้านผลลัพธ์ อยู่ในระดับมากที่สุด



สรุปผลการวิจัย

ผลการใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชน ในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 5 โรงเรียน ได้แก่ โรงเรียนมารีย์วิทยา 9 คน, โรงเรียนมารีย์รักษ์ 6 คน, โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 4 คน, โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 7 คน, โรงเรียนเทรซาอุปถัมภ์ 1 คน ซึ่งเป็นโรงเรียนในกำกับสังกัดสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 27 คน โดยมีกิจกรรมการพัฒนาตามรูปแบบดังนี้

1. ผลการประเมินคุณภาพงานวิจัยของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ที่ผ่านการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูในการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มีผ่านผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานในโรงเรียนและได้รับการประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 27 เรื่อง ดังนี้ 1) การศึกษาความสามารถทางภาษาของเด็กปฐมวัย 3 โดยการจัดประสบการณ์เรียนรู้แบบโครงงาน 2) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องการหาของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนมารีย์รักษ์ โดยใช้แบบฝึกทักษะ 3) การศึกษาผลสัมฤทธิ์การบวก การลบ จำนวนที่มีผลลัพธ์และตัวตั้งไม่เกิน 100 โดยใช้แบบฝึกทักษะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมารีย์รักษ์ 4) ผลการเสริมสร้างลักษณะนิสัยเด็กปฐมวัย 2 โดยใช้ทิวทัศน์ประกอบภาพ 5) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องเศษส่วนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนมารีย์รักษ์ โดยใช้สื่อประสม 6) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องการบวกและการลบ จำนวนที่มีผลลัพธ์และตัวตั้งไม่เกิน 20 โดยใช้แบบฝึกทักษะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมารีย์รักษ์ 7) การพัฒนาความสามารถทางการอ่านเพื่อความเข้าใจ โดยใช้แบบเรียน step up reading and writing ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 8) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้การอ่านภาษาอังกฤษเพื่อความเข้าใจโดยใช้เทคนิค sq3r ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 9) การฝึกทักษะกระบวนการคิดทางการเรียนวิชาชีววิทยาโดยใช้ชุดการเรียนรู้แบบสืบเสาะหาความรู้ (5e) เรื่องการย่อยอาหารของสัตว์ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 10) ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุดกิจกรรมการสอนแบบ team pair solo ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องการแยกตัวประกอบของพหุนามดีกรี 2 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 11) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องสมการเชิงเส้นตัวแปรเดียวโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ เทคนิค stat สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 12) การศึกษาสรีระภาพทางกายของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 13) การพัฒนาทักษะการวางแผนงานด้วยการจัดการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมกลุ่มสัมพันธ์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 14) การส่งเสริมทักษะทางพูดของเด็กปฐมวัย 1 โดยใช้ปริศนาคำทาย โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 15) การส่งเสริมทักษะทางพูดของเด็กปฐมวัย 2 โดยใช้ปริศนาคำทาย โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 16) การส่งเสริมทักษะทางพูดของเด็กปฐมวัย 3 โดยใช้ปริศนาคำทาย โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 17) การศึกษาพฤติกรรมเรื่องการไม่ส่งงานและการบ้านของนักเรียนระดับประถมศึกษาในโรงเรียนเทรซาอุปถัมภ์ 18) การพัฒนาทักษะการพูดภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารโดยใช้วิธีการสอนแบบบทบาทสมมติสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเทรซาอุปถัมภ์ 19) การพัฒนาทักษะทางดนตรีและข้อสนทนาโดยใช้กิจกรรมดนตรีตามแนวคิดของโอโด ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนมารีย์วิทยา 20) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องการวัดค่ากลางของข้อมูลด้วยการจัดกิจกรรม



โดยใช้สื่อประสม ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนมารีย์วิทยา 21) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีววิทยา เรื่องเคมี ซึ่งเป็นพื้นฐานของสิ่งมีชีวิตของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนมารีย์วิทยา ที่ได้จัดการเรียนรู้ แบบร่วมมือ เทคนิค TGT 22) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์เรื่องการเคลื่อนที่ของสิ่งมีชีวิต ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้การสอนแบบสืบเสาะหาความรู้ 23) การพัฒนาการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์ เรื่องดิน หิน แร่โดยใช้สื่อการสอนคอมพิวเตอร์ช่วยสอนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนมารีย์วิทยา 24) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องโจทย์ปัญหา การคุณสมบัติของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนมารีย์วิทยา โดยใช้แบบฝึกเสริมทักษะ 25) การพัฒนาทักษะการอ่านออกเสียงโฟนิกซ์ โดยใช้ แบบฝึกอ่านของโรงเรียนมารีย์วิทยา 26) การพัฒนาพฤติกรรมการเรียนรู้หนังสือเบื้องต้นของเด็กปฐมวัยที่ได้รับ จากการจัดกิจกรรมโดยใช้แหล่งเรียนรู้ในโรงเรียนมารีย์วิทยา 27) การพัฒนาคุณลักษณะความมีวินัยในการเรียน การสอนระดับปฐมวัย 3 โดยใช้นิทาน

2. ผลการทดลองใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู โรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 5 โรงเรียน ได้แก่ โรงเรียนมารีย์วิทยา 9 คน, โรงเรียนมารีย์รักษ์ 6 คน, โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 4 คน, โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 7 คน, โรงเรียนเทเรซา อุลล์มัท 1 คน ซึ่งแบ่งโรงเรียนในกำกับสังกัดสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จำนวน 27 คน โดยมีกิจกรรม การพัฒนาตามรูปแบบดังนี้

2.1 ผลการประเมินคุณภาพงานวิจัยของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัด นครราชสีมา ที่ผ่านการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูในการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็น ฐานของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มีผานผู้เข้ารับการฝึกอบรม มีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานในโรงเรียนและได้รับการประเมินโดย ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 27 เรื่อง ดังนี้ 1) การศึกษาความสามารถทางภาษาของเด็กปฐมวัย 3 โดยการจัดประสบการณ์ เรียนรู้แบบโครงงาน 2) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องการหารของนักเรียนชั้นประถม ศึกษปีที่ 2 โรงเรียนมารีย์รักษ์ โดยใช้แบบฝึกทักษะ 3) การศึกษาผลสัมฤทธิ์การบวก การลบ จำนวนที่มีผลลัพธ์และ ตัวตั้งไม่เกิน 100 โดยใช้แบบฝึกทักษะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมารีย์รักษ์ 4) ผลการเสริมสร้าง ลักษณะนิสัยเด็กปฐมวัย 2 โดยใช้นิทานประกอบภาพ 5) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์ เรื่องเศษส่วนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนมารีย์รักษ์ โดยใช้สื่อประสม 6) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องการบวกและการลบ จำนวนที่มีผลลัพธ์และตัวตั้งไม่เกิน 20 โดยใช้แบบ ฝึกทักษะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมารีย์รักษ์ 7) การพัฒนาความสามารถทางการอ่านเพื่อความ เข้าใจโดยใช้แบบเรียน step up reading and writing ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 8) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้การอ่านภาษาอังกฤษเพื่อความเข้าใจโดยใช้เทคนิค sq3r ของนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 9) การฝึกทักษะกระบวนการคิดทางการเรียนวิชาชีววิทยาโดยใช้ชุด การเรียนรู้แบบสืบเสาะหาความรู้(5e) เรื่องการย่อยอาหารของสัตว์ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียน รุ่งอรุณวิทยา 10) ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุดกิจกรรมการสอนแบบ team pair solo ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทาง การเรียนเรื่องการแยกตัวประกอบของพหุนามดีกรี 2 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 11) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องสมการเชิงเส้นตัวแปรเดียวโดยการจัดการเรียนรู้ แบบร่วมมือ เทคนิค stat สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 12) การศึกษาสรภาพ



ทางการของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 13) การพัฒนาทักษะการอ่านด้วยวิธีการจัดการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมกลุ่มสัมพันธ์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนรุ่งอรุณวิทยา 14) การส่งเสริมทักษะทางพูดของเด็กปฐมวัย 1 โดยใช้ปริศนาคำทาย โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 15) การส่งเสริมทักษะทางพูดของเด็กปฐมวัย 2 โดยใช้ปริศนาคำทาย โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 16) การส่งเสริมทักษะทางพูดของเด็กปฐมวัย 3 โดยใช้ปริศนาคำทาย โรงเรียนเซนต์โยเซฟศึกษา 17) การศึกษาพฤติกรรมเรื่องการไม่ส่งงานและการบ้านของนักเรียนระดับประถมศึกษาในโรงเรียนเทศบาลอู่แก้ว 18) การพัฒนาทักษะการพูดภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารโดยใช้วิธีการสอนแบบบทบาทสมมติสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเทศบาลอู่แก้ว 19) การพัฒนาทักษะทางดนตรีและข้อสมมุติโดยใช้กิจกรรมดนตรีตามแนวคิดของโอโด ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนมารีย์วิทยา 20) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องการวัดค่ากลาง ของข้อมูลด้วยการจัดการเรียนรู้โดยใช้สื่อประสม ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนมารีย์วิทยา 21) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาชีววิทยาเรื่องเคมี ซึ่งเป็นพื้นฐานของสิ่งมีชีวิตของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนมารีย์วิทยา ที่ได้จัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ เทคนิค TGT 22) การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาวิทยาศาสตร์เรื่องการเคลื่อนที่ของสิ่งมีชีวิตของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้การสอนแบบสืบเสาะหาความรู้ 23) การพัฒนาการเรียนรู้วิชาวิทยาศาสตร์เรื่องดิน หิน แร่โดยใช้สื่อ การสอนคอมพิวเตอร์ช่วยสอนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนมารีย์วิทยา 24) การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาคณิตศาสตร์เรื่องโจทย์ปัญหา การคูณเศษส่วน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนมารีย์วิทยา โดยใช้แบบฝึกเสริมทักษะ 25) การพัฒนาทักษะการอ่านออกเสียงโฟนิิกส์ โดยใช้แบบฝึกอ่านของโรงเรียนมารีย์วิทยา 26) การพัฒนาพฤติกรรมการเรียนรู้หนังสือเบื้องต้นของเด็กปฐมวัยที่ได้รับจากการจัดกิจกรรมโดยใช้แหล่งเรียนรู้ในโรงเรียนมารีย์วิทยา 27) การพัฒนาคุณลักษณะความมีวินัยในการเรียนการสอนระดับประถมศึกษา 3 โดยใช้นิทาน

2.2 ผลการประเมินความพึงพอใจในการอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู โดยใช้แบบสอบถามได้กลับคืนมา 27 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 100 พบว่าผู้ตอบเป็นเพศชาย จำนวน 5 คน (ร้อยละ 18.52) เพศหญิง จำนวน 22 คน (ร้อยละ 81.48) ส่วนมากมีอายุ 30 - 40 ปี (ร้อยละ 37.04) ตำแหน่งหน้าที่ในการปฏิบัติงานในโรงเรียน ครู (ร้อยละ 92.59) ภูมิการศึกษาปริญญาตรี (ร้อยละ 92.59) มีความพึงพอใจการอบรมเชิงปฏิบัติการการเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะ ของครูทั้งภาพรวม รายด้านและรายข้อ พบว่าอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.66$) เมื่อพิจารณาารายด้านเรียงตามลำดับค่าเฉลี่ยจากมากไปหาน้อยพบว่า ด้านวิชาการ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.73$) เป็นลำดับแรก รองลงมาคือ ด้านวิทยากร อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.72$) ส่วนด้านอยู่ในอันดับสุดท้าย คือ ด้านผลลัพธ์ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 4.60$)

อภิปรายผล

1. ผลการศึกษางานสรุปประกอบของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งประกอบด้วย 1) การศึกษาองค์ประกอบ 2) การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน 3) การทดลองใช้รูปแบบ 4) การประเมินประสิทธิผลของรูปแบบ ผลการวิจัยที่เป็นเช่นนั้นเพราะว่าผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัย แนวคิดทฤษฎีและหลักการที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู ซึ่งเขียนโดยนักวิชาการทั้งในและต่างประเทศ แล้วผู้วิจัยได้นำความรู้จากการศึกษามาวิเคราะห์และสังเคราะห์ที่เป็นโครงสร้างองค์ประกอบและตัวบ่งชี้ของรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู



โรงเรียนเอกชนในกำกับ สอดคล้องกับแนวคิดของตามแนวคิดของมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา (2560) Little & Houston (2003) รมย์ พะโยม (2553) ชรอยวรรณ ประเสริฐผล (2556) กนิษฐา เขารั้ววัฒนกุล (2554) ขนกร จูฑาสงษ์ (2559), ยุพิน ยืนยง (2554), สุภาภรณ์ กิตติรัชดานนท์ (2553), ดวงหยก โยมไชยวงศ์ (2557) กล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญที่ส่งผลต่อการพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐาน เพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชน ได้แก่ การศึกษาองค์ประกอบ การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน การทดลองใช้รูปแบบ การประเมินประสิทธิผลของรูปแบบ ซึ่งสอดคล้องกับ พิรุณ เรืองไพศาล (2559) กล่าวว่า การพัฒนารูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิภาพ ประกอบไปด้วย ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี จากเอกสาร ตำรา บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษาโรงเรียนคาทอลิกและรูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิภาพ ขั้นตอนที่ 2 พัฒนารูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิภาพ ขั้นตอนที่ 3 ศึกษาผลการใช้รูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิภาพ ขั้นตอนที่ 4 ประเมินรูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิภาพ โดยการประชุมอภิปรายแบบพหุลักษณะเพื่อหาฉันทามติ (Multi Attribute Consensus Reaching MACR) และประเมินคู่มือการใช้รูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ

3. ผลการใช้รูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา พบว่า ครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐาน ในโรงเรียนและได้รับการประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญครบทุกคนและมีผลการประเมินความพึงพอใจในการคู่มือ การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชน ในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมาทั้งภาพรวม รายด้านและรายข้อ พบว่าอยู่ในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณารายด้านเรียงตามลำดับค่าเฉลี่ยจากมากไปหาน้อยพบว่าด้านวิชาการ อยู่ในระดับมากที่สุด เป็นลำดับแรก รองลงมาคือด้านวินัยการ อยู่ในระดับมากที่สุด ส่วนด้านอยู่ในอันดับสุดท้าย คือ ด้านผลลัพธ์ อยู่ในระดับมากที่สุด สอดคล้องกับ จูฑาสงษ์ อิทธิชินพัฒน์ (2559) รูปแบบการจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐาน เพื่อพัฒนาทักษะการวิเคราะห์เชิงตัวเลขการสื่อสารและการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ ผลการศึกษาพบว่าสภาพการจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐาน พบว่า ภาพรวมทั้งหมด มีระดับปฏิบัติในระดับมากที่สุด เมื่อพิจารณาด้านทักษะ พบว่าสภาพรวมการใช้กระบวนการวิจัยเป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรม การเรียนรู้เพื่อพัฒนาทักษะบัณฑิตที่พึงประสงค์ ระดับปฏิบัติในระดับมากที่สุด สอดคล้องกับแนวคิดของ ชรอยวรรณ ประเสริฐผล (2556) ได้ศึกษารูปแบบการพัฒนาสมรรถนะด้านการจัดการเรียนรู้ของครูใหม่ โรงเรียนเอกชนประเภทสามัญศึกษา ผลการวิจัยพบว่าครูมีการพัฒนาสมรรถนะด้านการจัดการเรียนรู้และครูมีสมรรถนะด้านการจัดการเรียนรู้ของครูซึ่งเป็น เจื่อนใจแห่งความสำเร็จในการพัฒนาสมรรถนะด้านการจัดการเรียนรู้ของครูใหม่โรงเรียนเอกชนประเภทสามัญศึกษาในระดับมากที่สุด



ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะกรณีนำรูปแบบไปใช้

โรงเรียนควรนำรูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะ ของครู โรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ไปประยุกต์ใช้พัฒนาการคุณภาพการศึกษา ให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

ควรศึกษาการพัฒนาการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครู โรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ ซึ่งอาจได้ข้อค้นพบ ที่เจาะลึกลงในแต่ละองค์ประกอบมากยิ่งขึ้นและมีความรู้ความเข้าใจรูปแบบได้ถูกต้องมากยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

- กนิษฐา เชาว์วัฒนกุล. (2554). "การพัฒนาแบบการดูแลให้คำปรึกษาเพื่อส่งเสริมสมรรถนะการสอนและการทำวิจัยในชั้นเรียนของนิสิตที่ฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูสาขาการสอนคณิตศาสตร์". วารสารศิลปการศึกษาศาสตร์วิจัย 3, 1 : 2.
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2546). พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พุทธศักราช 2545. กรุงเทพมหานคร : ศุภสภา.
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2556). ราชกิจจานุเบกษา : ข้อบังคับคุรุสภาว่าด้วยมาตรฐานวิชาชีพครู พ.ศ. 2556. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ.
- จุฑาทิพย์ อธิธิชนพัฒนา. (2559). "รูปแบบการจัดการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อพัฒนาทักษะการวิเคราะห์เชิงตัวเลขการสื่อสารและการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศ" วารสารชุมชนวิจัย. 10, 3 : 17-21
- ชนกพร จุฑาสงส์. (2559). การพัฒนาโปรแกรมการเสริมสร้างสมรรถนะการจัดการเรียนรู้ของครูสังกัดสำนักงานส่งเสริมการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษาคุชฌีบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารและพัฒนาการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ชรอยวรรณ ประเสริฐผล. (2556). "รูปแบบการพัฒนาสมรรถนะด้านการจัดการเรียนรู้ของครูใหม่โรงเรียนเอกชนประเภทสามัญศึกษา". วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครสวรรค์, 15 : 5.
- ดวงหทัย โอมไชยวงศ์. (2557). การพัฒนาแบบการเรียนการสอนที่เน้นการใช้และการดูแลให้คำปรึกษาแนะนำเพื่อส่งเสริมสมรรถนะครูประถมศึกษาของนักศึกษาวิชาชีพร. วิทยานิพนธ์ปริญญาคุชฌีบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ปัทม ษาศาณภูมิ. (2547). การเรียนการสอนโดยใช้กระบวนการวิจัยในการเรียนการสอนที่มีการวิจัยเป็นฐาน. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปิยะชัย จันทรวงศ์ไพศาล. (2549). การค้นหาและวิเคราะห์เจาะลึก Competency ภาคปฏิบัติ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เอช อาร์ เซ็นเตอร์.
- _____. (2554). การบริหารมุ่งเน้นผลสัมฤทธิ์ด้วยความรับผิดชอบต่อสังคม(RBM). พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : เอช อาร์ เซ็นเตอร์.



พวงผกา ปวีณบำเพ็ญ. (2560). “การจัดการเรียนรู้โดยใช้วิจัยเป็นฐาน Research-Based Learning”.

ศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ 1, 2 : 62-71

พิรุณ เรืองไพศาล. (2559). การพัฒนารูปแบบการบริหารโรงเรียนคาทอลิกที่มีประสิทธิผล. วิทยานิพนธ์ปริญญา
 การศึกษาศุภบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารและพัฒนาการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. (2560). องค์ความรู้. กรุงเทพมหานคร : ม.ป.พ.

ยุพิน ยืนยง. (2554). “การพัฒนารูปแบบการนิเทศแบบหลากหลายวิธีการเพื่อส่งเสริมสมรรถภาพการวิจัย
 ในชั้นเรียนของครู เขตการศึกษา 5 นครราชสีมา กรุงเทพมหานคร” วารสารศิลปการศึกษาศาสตร์วิจัย 3, 1 : 2.

รมย์ พะโยม. (2553). รูปแบบการบริหารการปฏิบัติงานของสถานศึกษาขั้นพื้นฐานสังกัดสำนักงาน
 คณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. ปริญญาโท การศึกษาศุภบัณฑิต สาขาการบริหารการศึกษา
 มหาวิทยาลัยนครสวรรค์.

สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน. (2547). การปรับใช้สมรรถนะในการบริหารทรัพยากรมนุษย์
 เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องสมรรถนะของข้าราชการ. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการ
 ข้าราชการพลเรือน.

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ. (2559). คู่มือโครงการฝึกอบรมวิทยากรหลักสูตรการพัฒนานักวิจัย
 (Training for the trainers) (แม่ไก่). กรุงเทพมหานคร : ม.ป.พ.,

สำนักบริหารงานการมัธยมศึกษาตอนปลาย. (2560). แนวทางการดำเนินงานโรงเรียนมาตรฐานสากล. กรุงเทพฯ :
 สำนักบริหารงานการมัธยมศึกษาตอนปลาย.

สำนักงานเลขาธิการคุรุสภา. (2556). การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการพัฒนาวิชาชีพและประกอบวิชาชีพทางการศึกษา.
 กรุงเทพฯ : สกสค.

สำนักเลขาธิการสภาการศึกษา. (2547). การพัฒนาองค์กรและบุคลากร แนวคิดใหม่ในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์.
 กรุงเทพฯ : 21 เซ็นจูรี.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2559). (ร่าง) กรอบทิศทางแผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2560 - 2575.
 กรุงเทพฯ : สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา.

สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา. (2562). แผนพัฒนาการศึกษา พ.ศ. 2562 – 2565 จังหวัดนครราชสีมา
 ฉบับทบทวน ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563. : สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา.

สำนักพัฒนานวัตกรรมการจัดการศึกษา. (2554). แนวทางการจัดการเรียนรู้โดยนักเรียนใช้กระบวนการวิจัย
 ในการเรียนรู้. สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน : เอกสารประกอบการประชุม.

สมาคมบดี คณะครุศาสตร์ ศึกษาศาสตร์แห่งประเทศไทย. (20 มกราคม 2562) .[ออนไลน์]. <http://www.moe-news.net>, 20 มกราคม 2562. แนวทางการผลิตและพัฒนาครู.

สุภาภรณ์ กิตติรัชตานนท์. (2553). รูปแบบการพัฒนาสมรรถนะของครูสู่ความเป็นครูมืออาชีพในสถานศึกษา
 สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษายะลา เขต 2. ยะลา : สำนักงานเขตพื้นที่
 การศึกษาประถมศึกษายะลา เขต 2,

อมรวิชช์ นาครทรรพ. (2547). โครงการวิจัยและพัฒนาระบบประกันคุณภาพสำหรับสถาบันอุดมศึกษา”. วารสาร
 การประกันคุณภาพมหาวิทยาลัยขอนแก่น. 5, 2 : 49-59

โอภากรณ์ ภูวัญพันธ์. (2547). Career development in practice. กรุงเทพฯ : เอช อาร์ เซ็นเตอร์.



- Cochran-Smith, M. (2008). The new teacher education in the United States: Directions forward. *Teachers and Teaching : Theory and Practice*, 144, 271-282,
- Little, Mary E. and Houston, Debby. (2003). Comprehensive School Reform : A Model Based on Student Learning. *Journal of Disability Policy Studies*, 141, 54-62.
- The American Association of Colleges of Teacher Education and The Partnership for 21st Century Skills. (2010). *21ST Century Knowledge and Skills in Educator Preparation*, The National Institute of Education, Singapore. (2009). *A Teacher Education Model for the 21st Century*. Singapore.



ผลการใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเมืองกระบี่

The Efficiency of the Knowledge Construction Instructional Model through Meme Face on Learning Achievement in Music 2 Subject for Grade 8 Students

นิจพร นิจพรพงศ์*

Nitchaporn Nitchapornpong

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย 2) ศึกษาคุณภาพของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face 3) ศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ผู้วิจัยได้พัฒนารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face จากการศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลหลักสูตรการจัดการเรียนรู้สาระดนตรีไทย รวมถึงทฤษฎีการเรียนรู้แบบต่าง ๆ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาสร้างกระบวนการจัดการเรียนรู้ แล้วนำไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง คือนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเมืองกระบี่ จำนวน 39 คน ซึ่งได้มาจากการสุ่มอย่างง่ายจากจำนวนนักเรียนทั้งหมดที่มีผลการทดสอบความรู้พื้นฐานภาพรวมอยู่ในระดับต่ำ ผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้ 1) ได้กระบวนการจัดการเรียนรู้ของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face โดยพัฒนาขึ้นผ่าน Meme 4 ชิ้นงาน ได้แก่ Meme อัลบั้มจิ๊กซอว์ Meme คุณสมบัติ Meme อัลบั้มภาพเล่าเรื่อง และ Meme ประโยคเด็ด 2) ผลการศึกษาค้นคว้าของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face 2.1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยมีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 86.09 2.2) ผลการประเมินรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.47) 3) ความพึงพอใจของผู้เรียนอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.47)

คำสำคัญ : ดนตรีไทย, ผลการใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้/รู้/มี/มีมเพลส/มีมดนตรีไทย

Abstract

The objectives of the present study were 1) to develop the knowledge construction instructional model through Meme Face in Music 2 subject, Thai Musical Instruments and Thai Bands unit, 2) to study the efficiency of the knowledge construction instructional model through Meme Face, and 3) to study the students' satisfaction with the learning management using Meme Face.

* 93 ถนนศรีช้าง ตำบลกระบี่ใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดกระบี่ 81000

93 Sri Trang Road, Krabi Yai Subdistrict, Mueang District, Krabi 81000



The researcher developed the knowledge construction instructional model through Meme Face by analyzing and synthesizing the data of the Thai Music curriculum, including various learning theories, then using the data to design the instructional model and learning management. The sample was 39 students in Grade 8 from Muangkraabi School.

The results of the research can be summarized as follows :

1) The instructional model consisted of 5 patterns which are puzzle meme, album meme, characteristic meme, photographic storytelling meme, and viral quote meme.

2) The results of the study on the efficiency of knowledge construction instructional model through Meme Face were as follows:

2.1) Post-test grade results of Grade 8 students in the Music 2 subject were higher than pre-test grade results with a statistically significant difference level of .05, and the average score was 86.09 percent.

2.2) The efficiencies of the instructional model were at high levels ($\bar{X}$ = 4.47).

3) Students' satisfaction was at high levels ($\bar{X}$ = 4.47).

Keywords : Thai music/The efficiency of the knowledge construction/Meme/Meme Face/Thai music Meme

บทนำ

การจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 คือ Teach Less Learn More (วิจารณ์ พานิช, 2555) มีใจความสำคัญคือ ผู้สอนเป็นผู้ทำหน้าที่ออกแบบกิจกรรมการจัดการเรียนรู้ (Learning Design) ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากการปฏิบัติ สามารถพัฒนาและสร้างข้อมูลที่เป็นองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง โดยผู้สอนทำหน้าที่สนับสนุนและเอื้ออำนวยความสะดวก (Facilitator) ในการจัดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง สอดคล้องกับพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 ที่ยึดหลักว่าผู้เรียนทุกคนมีความสามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้ และถือว่าผู้เรียนสำคัญที่สุด กระบวนการจัดการศึกษาต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตามธรรมชาติและเต็มตามศักยภาพ (หมวด 4 มาตรา 22) ซึ่งกล่าวได้ว่า เป็นการเน้นบทบาทให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (student center) และให้ความสำคัญกับการสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองของผู้เรียน (Constructivism)

ดนตรีไทยซึ่งเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาตินั้นในด้านการจัดการเรียนรู้ การถ่ายทอดดนตรีไทยเป็นกระบวนการสำคัญหนึ่งในการรักษา สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ทางดนตรีไทยให้ดำรงอยู่ได้จนปัจจุบัน ดังที่ อุทัย ศาสตรา ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีไทยจะสามารถดำรงอยู่ในสังคมจนถึงปัจจุบันได้ก็ด้วยกระบวนการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง (อุทัย ศาสตรา, 2553 อ้างถึงใน นิพนธ์ กล้ากล้ามจิตร, 2556, น. 1) วัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยในอดีตนั้นถือเป็นขนบแบบแผนปฏิบัติที่ตมและเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งได้แก่ วัฒนธรรมมุขปาฐะ อันเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ ทักษะ จารีตประเพณี และองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยจากครูผู้สอนโดยตรง โดยเริ่มจากผู้เรียนจะต้องฝากตัวเป็นศิษย์กับครูเพื่อศึกษาหาความรู้ และปรนนิบัติรับใช้ครูตามสมควร ครูผู้สอนจะถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ให้แก่ศิษย์ในลักษณะการสอนแบบปากต่อปาก ตัวต่อตัว โดยการบอกเล่าให้จำ ทำให้ผู้ให้สังเกตแล้วทำตาม มีผู้ระบุว่ากาถ่ายทอดดนตรีไทยในอดีตนิยมใช้หลักสำคัญ 3 ประการ



ได้แก่ 1) การชี้แนะ คือ ให้ทำตามทีละสิ่ง 2) การท่องจำโดยไม่มีการบันทึกเป็นโน้ต และ 3) ยึดมั่นในจารีตประเพณี (สัจดี ภูเขาทอง, 2529 อ้างถึงใน ปัทยญา เสี่ยงประเสริฐ, 2556, น. 1) จึงกล่าวได้ว่า การถ่ายทอดดนตรีไทยแต่เดิมนั้นครูผู้สอนเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญและเป็นศูนย์กลางความรู้ (teacher center)

ในปัจจุบัน วัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วิชาดนตรีไทยได้รับการบรรจุรวมอยู่ในหลักสูตรการจัดการเรียนรู้ในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน ทั้งนี้โดยมีการระบุถึงความสำคัญของการเรียนในวิชานี้ว่า ในด้านการจัดการศึกษา ดนตรีไทยมีคุณค่าและความสำคัญ ในฐานะเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ช่วยพัฒนาให้ผู้เรียนมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีจินตนาการ ชื่นชมความงาม มีสุนทรียภาพ รวมถึงช่วยพัฒนาผู้เรียนทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา อารมณ์ สังคม (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน, 2552, น. 6) แสดงให้เห็นว่า ดนตรีไทยมีความสำคัญในฐานะเป็นศาสตร์และศิลป์ที่ช่วยพัฒนาจิตใจมนุษย์ จึงควรค่าแก่การศึกษาและส่งเสริมให้คนไทย ทุกคนได้มีโอกาสสัมผัสและเรียนรู้ ดังนั้น การจัดการเรียนรู้ ดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน จึงไม่เพียงเฉพาะผู้ที่สนใจศึกษาเรียนรู้เท่านั้นในอดีตเท่านั้น แต่หมายรวมถึงผู้เรียนทุกคน ที่ต้องผ่านการเรียนรู้ในรายวิชาตามหลักสูตรของสถานศึกษา ยังมีผู้ระบุอีกว่า เมื่อดนตรีไทยเข้าสู่ระบบโรงเรียนจึงมีการสอนแบบบรรยายในภาคทฤษฎีและการสอนโดยใช้ความจำ การสอนดนตรีไทยในปัจจุบันยังคำนึงถึงพัฒนาการทางดนตรีและสมรรถภาพด้านต่าง ๆ ของผู้เรียนด้วย โดยให้ความสำคัญกับช่วงวัย มีการปรับเปลี่ยนวิธีการและกระบวนการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับผู้เรียนมากที่สุด (ปัญญา รุ่งเรือง, 2532; อุทัย ศาสตรา, 2553; อ้างถึงใน ปัทยญา เสี่ยงประเสริฐ, 2556, น. 2) จึงจะเห็นได้ว่า เมื่อดนตรีไทยได้กลายเป็นวิชาหนึ่งในระบบการศึกษาปัจจุบัน ส่งผลให้วัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรีไทยแบบเดิมได้ลบลบบาทหลง เกิดกระบวนการจัดการเรียนรู้ด้านดนตรีไทยเข้าสู่ระบบชั้นเรียนในโรงเรียน อีกทั้ง ยังมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการสอนให้สอดคล้องกับบริบทของผู้เรียนมากยิ่งขึ้น

วิชาดนตรีไทยในปัจจุบันจัดการเรียนรู้โดยอิงมาตรฐานและตัวชี้วัดที่กำหนดไว้ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 โดยครูผู้สอนดนตรีไทยแต่ละโรงเรียนจะต้องออกแบบการจัดการเรียนรู้ให้สะท้อนคุณภาพตามมาตรฐานและตัวชี้วัดตามที่หลักสูตรได้กำหนดเป็นกรอบและแนวทางไว้ ส่วนใหญ่จึงเป็นการจัดการเรียนรู้ในด้านทฤษฎีดนตรีไทย โดยเฉพาะในรายวิชาดนตรีพื้นฐาน สำหรับรูปแบบและวิธีการจัดการเรียนรู้โดยส่วนใหญ่ ได้แก่ การบรรยาย การอภิปราย การสาธิต การให้ผู้เรียนทำกิจกรรมกลุ่ม การศึกษาค้นคว้าและรายงาน ทั้งนี้ประกอบกับการใช้สื่อประเภทต่าง ๆ เช่น หนังสือ วิทยุทัศน์ ภาพยนตร์ การ์ตูน สื่อมัลติมีเดีย E-Book ชุดการสอน บทเรียน CAI หรือการเรียนการสอนผ่านเว็บ เป็นต้น จึงกล่าวได้ว่าวิธีการและสื่อต่าง ๆ ที่ผู้สอนนำมาใช้นั้นเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการสอนให้สอดคล้องกับบริบทของผู้เรียนและยุคสมัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อดึงดูดให้ผู้เรียนเกิดความสนใจในการเรียนวิชาดนตรีไทย อย่างไรก็ตามในภาพรวมวิธีการดังกล่าวยังมีลักษณะเหมือนการป้อนข้อมูลความรู้ให้ผู้เรียนเป็นหลัก กอปรกับธรรมชาติของรายวิชาที่มีเนื้อหาความรู้มาจากการปฏิบัติ จึงทำให้ทฤษฎีดนตรีไทยเป็นสาระเนื้อหาที่ไกลตัวสำหรับการเรียนของผู้เรียนในหลักสูตรปัจจุบัน จากประสบการณ์ในการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรีไทยพบว่า ผู้เรียนส่วนใหญ่มิลักษณะการเรียนเพื่อให้ผ่านการศึกษาตามหลักสูตร จึงทำให้ขาดความรู้ความเข้าใจที่ทงหน ดังเช่น ในรายวิชาดนตรี 2 ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเมืองกระบี่ ในเนื้อหาการจัดการเรียนรู้ดนตรีไทยหน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ผู้วิจัยในฐานะครูผู้สอนพบว่า ไม่สามารถจัดการเรียนรู้ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวได้ในทันทีเนื่องจากผู้เรียนมีพื้นฐานความรู้จากการทดสอบวัดความรู้พื้นฐานทางดนตรีไทยในภาพรวมอยู่ในระดับต่ำ สาเหตุหนึ่งเนื่องจากผู้เรียนได้รับประสบการณ์ในการเรียนวิชาดนตรีไทยแตกต่างกันในระดับก่อนหน้านี้ และเมื่อวิเคราะห์ผู้เรียนรวมถึงบริบทอื่น ๆ ยังพบว่า 1) ผู้เรียนมิข้อมูลความรู้พื้นฐานในเรื่องเครื่องดนตรีไทยน้อยเกินไป 2) การเรียนเรื่องวงดนตรีไทยผู้เรียนจะต้องมีความรู้



เรื่องเครื่องดนตรีไทยเป็นพื้นฐานมาก่อน 3) การเรียนรู้ในเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีไทยจะต้องอาศัยประสบการณ์ในการคลุกคลีกับเครื่องดนตรีและวงดนตรีจึงจะเป็นความเข้าใจที่คงทนมากกว่าการนั่งจดจำ 4) ตัวชีวิตและหลักสูตรได้ระบุกำหนดให้ผู้เรียนต้องบรรลุจุดประสงค์ตัวชีวิตในเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ในขณะที่ความสนใจของนักเรียนตลอดจนอุปกรณ์และเครื่องดนตรีไทยไม่เพียงพอต่อการจัดการเรียนรู้เป็นรายบุคคลสำหรับการสอนในห้องเรียนขนาดใหญ่ 5) เวลาในการเรียนรู้ที่มีอยู่อย่างจำกัด 6) ผู้เรียนไม่สนใจเรียนเนื่องจากไม่ใช่เรื่องที่จะนำไปประยุกต์ใช้ได้ในอนาคตสำหรับทุกคน ผู้เรียนที่ชอบและสนใจดนตรีไทยเท่านั้นจึงจะตั้งใจเรียน ฯลฯ จากปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยในฐานะครูผู้สอนจึงได้ศึกษาหาแนวทางในการจัดการเรียนรู้ที่จะทำให้ผู้เรียนมีความสนใจในการเรียนรวมถึงวิธีการที่จะทำให้การเรียนดนตรีไทยเป็นการเรียนรู้ที่มีความหมายและทุกคนเข้าถึงได้เพื่อความรู้ความเข้าใจที่คงทน ดังนั้นจึงได้นำเอาแนวคิดการนำเสนอข้อมูลผ่าน Meme Face ซึ่งเป็นที่สนใจของผู้เรียนอยู่แล้วและเป็นที่แพร่หลายในโลกโซเชียลโดยเฉพาะ Facebook ผสมกับแนวคิดในการจัดการศึกษาในศตวรรษที่ 21 ในด้านการส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถสร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง มาใช้ในการออกแบบและพัฒนาการจัดการเรียนรู้ในรายวิชาดนตรี 2 ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทยในรูปแบบ “การสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face”

คำว่า “Meme Face” มีแนวคิดและที่มาจากคำว่า Meme ซึ่งมีผู้ระบุว่าคำนี้มีต้นกำเนิดขึ้นโดยนักสัตววิทยา Richard Dawkins (1976) โดยดัดแปลงมาจากรากศัพท์ภาษากรีกคำว่า Mimeme ที่แปลว่าสิ่งที่ถูกเลียนแบบมา (something imitated) ใช้เรียกแทนหน่วยถ่ายทอดทางวัฒนธรรม มีความหมายถึงสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมในวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์ที่มีการปฏิบัติสืบทอดต่อ ๆ กันไปจนกระจายเป็นวงกว้างในสังคมอย่างรวดเร็วผ่านการทำเลียนแบบกัน และเมื่อเกิดสังคมออนไลน์ขึ้นในระบอบอินเทอร์เน็ต การทำตามกันนี้ในลักษณะดังกล่าวก็ปรากฏขึ้นในวัฒนธรรมสังคมออนไลน์ทางอินเทอร์เน็ต (Internet Culture) เช่นกัน (Taste, 2012 อ้างถึงใน ภูษณา ถนอมศักดิ์, 2558, น. 8) ในยุคปัจจุบันการสื่อสารมีวิวัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ทำให้สามารถพบเห็น Meme ที่ส่งผ่านสื่อในรูปแบบต่าง ๆ อย่างมากมาย เช่น Meme ที่เป็นข้อความกระชับในฟิงกซ์แฮชแท็ก (hashtag) ที่ส่งผ่านทวีตเตอร์ หรือ Meme ที่มีลักษณะเป็นข้อความรูปภาพหรือภาพเคลื่อนไหวที่ส่งผ่านฟิงกซ์ใน Facebook ซึ่งเรียกว่า Meme Face ที่มีลักษณะของการเลียนแบบ ดัดแปลง ยั่วยุเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นกระแสจนกลายเป็นปรากฏการณ์ทางสังคม (Shifman, 2011 อ้างถึงใน ภูษณา ถนอมศักดิ์, 2558, น. 9) สำหรับประเทศไทย Meme ที่เป็นกระแสได้ดังเป็นปรากฏการณ์ในโลกออนไลน์โดยเฉพาะ Meme Face ที่ส่งผ่านสื่อ Facebook นั้นมีหลายแบบด้วยกัน ตัวอย่างเช่น Meme ชัชชาติ ซึ่งเป็นการดัดต่อภาพรัฐมนตรีว่าการกระทรวงคมนาคม (พ.ศ. 2554 - 2556) ซึ่งเป็นภาพถ่ายของท่านในชุดออกกำลังภายในทุ่งท่าสาบฯ ๆ เดินหัวเปล่าไปใส่บาตรในวัดที่ต่างจังหวัด ซึ่งภาพนั้นกลายเป็นกระแสที่พูดถึงทั่วสังคมออนไลน์ในระยะเวลาไม่นาน ในแง่ของรัฐมนตรีที่ดูติดดิน ชัดกับภาพลักษณ์รัฐมนตรีโดยทั่วไป แสดงถึงความเป็นตัวคนที่คนเข้าถึงได้ ประกอบกับลักษณะของภาพมีองค์ประกอบที่ติดต่อการติดต่อเป็นภาพตลก ๆ ในแง่มุมต่าง ๆ หรือ Meme ป้ายคัดค้าน พ.ร.บ.นิรโทษกรรม (พ.ศ. 2556 - 2557) ซึ่งเป็นการระดมพลังเคลื่อนไหวต่อต้าน พ.ร.บ. นิรโทษกรรม ของรัฐบาลในปี พ.ศ. 2556 เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้กลุ่มคนในสังคมออนไลน์ออกมาแสดงจุดยืนการคัดค้านด้วยการเปลี่ยนรูปประจำตัวเฟซบุ๊กเป็นแผ่นป้ายสีเหลี่ยมสีดำเขียนข้อความ “คัดค้าน พ.ร.บ.นิรโทษกรรม” ด้วยตัวอักษรสีขาว ซึ่งไม่นานกระแสของการเปลี่ยนรูปประจำตัวเฟซบุ๊กในลักษณะนี้ได้แพร่กระจายไปทั่วสังคมออนไลน์โดยมีการปรับแต่งดัดแปลงข้อความที่สร้างอารมณ์ขันตามต้องการ ทำให้เกิดกระแสแผ่นป้ายคัดค้านในแบบอื่น ๆ (ภูษณา ถนอมศักดิ์, 2558, น. 56) Meme อัลบั้มภาพ (พ.ศ. 2557 - ปัจจุบัน) เป็นการให้ข้อมูลสมบัติของ Facebook Albums ในการเล่าเรื่องผ่านการเปลี่ยนรูปในอัลบั้มที่ส่วนใหญ่ขึ้นต้นประโยคว่า “ลวีสตี เราชื่อ...” และมีการเล่าเรื่องอย่างเรียงบ่ง่ายพร้อมการสอดแทรกมุกตลก



เพื่อความบันเทิง เสียดสีสังคม หรือแบบสร้างสรรค์เพื่อให้ความรู้ที่มีอยู่มาก ซึ่งทำให้ได้รับความนิยมจากกลุ่มเล็ก ๆ จนกลายเป็นกระแสในสังคมออนไลน์ในที่สุด (CharathBank, 2015) Meme วิดีโอและประโยคเด็ด คือ ลักษณะคำพูดที่นิยมพูดติดปากตามกระแสสังคมในเวลานั้น ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบ Meme ที่ได้รับความนิยมมานานตามยุคสมัย แต่สำหรับที่ได้รับความนิยมในกลุ่มผู้ใช้ Facebook นั้นโดยส่วนใหญ่จะมีลักษณะการนำเสนอพร้อมภาพประกอบ เช่น Meme วิดีโอจากนักการเมือง Meme ประโยคเด็ดจากภาพยนตร์ ละคร หรือการนำวิดีโอหรือประโยคเด็ดมาใช้แล้วนำภาพอื่น ๆ มาตัดต่อเพื่อความบันเทิงตลอดจนให้ความรู้ เป็นต้น (Pigabyte, 2016) กล่าวได้ว่า Meme Face คือ ข้อมูลที่ถูกนำเสนอในรูปแบบของข้อความ รูปภาพ เสียง ภาพเคลื่อนไหวรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งหรือโดยรวม ๆ กันผ่าน Facebook ซึ่งเป็นเว็บไซต์ที่ให้บริการเครือข่ายสังคมออนไลน์ผ่าน Internet เมื่อข้อมูลเหล่านั้นถูกส่งผ่าน Facebook อย่างกว้างขวางและเกิดเป็นที่นิยมปฏิบัติตามกันในสังคมออนไลน์อย่างรวดเร็ว จึงกลายเป็นกระแสที่มีผลการส่งผ่านสารข้อมูลต่าง ๆ ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งสามารถจัดกระทำได้ในหลาย ๆ รูปแบบ ทั้งการประยุกต์ใช้และปรับเปลี่ยนไปให้เหมาะสมตามบริบทสังคมและวัตถุประสงค์ของการสื่อสารนั้น ๆ ทั้งนี้ Meme Face มีหลากหลายรูปแบบโดยมากเน้นความสนุกหรือความตลกเป็นหลัก ซึ่งอาจขัดแย้งกับกระแสในโลกความเป็นจริง เช่น การล้อเลียนดาราชื่อดังหรือภาพยนตร์ การล้อเลียนการเมือง กระแสในสังคมหรืออาจเป็นการสร้างเรื่องราวเฉพาะตัวที่ไม่ซ้ำใครขึ้นมาบนอินเทอร์เน็ต สำหรับ Meme Face ที่นำมาใช้จัดการเรียนรู้ในรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ ได้แก่ Meme อัลบั้ม* และ Meme ประโยคเด็ด** ซึ่งเป็นกระแสที่ได้รับความนิยมมากและเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในวงกว้าง ทั้งยังง่ายและสะดวกในการจัดทำ มีคุณสมบัติที่เอื้อประโยชน์ต่อการเผยแพร่องค์ความรู้ตลอดจนชวนให้น่าติดตามและเป็นที่สนใจของผู้เรียน

ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น การจัดการศึกษาในศตวรรษที่ 21 คือ Teach Less Learn more ซึ่งเป็นแนวคิดในการจัดการเรียนรู้ที่เน้นบทบาทให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (student center) และให้ความสำคัญกับการสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองของผู้เรียน (Constructivism) แนวคิดดังกล่าวได้เข้ามามีบทบาทในศาสตร์การจัดการเรียนรู้ในทุกแขนงวิชา เพราะเมื่อผู้เรียนสามารถสร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเองจะทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และมีความรู้ความเข้าใจที่คงทน ดังนั้นการแก้ปัญหาผู้เรียนมีพื้นฐานความรู้ทางดนตรีไทยที่แตกต่างกันอีกทั้งมีผลการทดสอบความรู้พื้นฐานภาพรวมอยู่ในระดับต่ำอันส่งผลกระทบต่อจัดการเรียนรู้ให้ได้ตามมาตรฐานและตัวชี้วัดที่กำหนดรวมถึงเพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจพัฒนาวิธีการจัดการเรียนรู้ในรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face รายวิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย เพื่อพัฒนาแนวทางในการจัดการเรียนรู้ที่จะทำให้ผู้เรียนมีความสนใจในการเรียนรวมถึงทำให้ การเรียนดนตรีไทยเป็นการเรียนรู้ที่มีความหมายและทุกคนเข้าถึงได้ โดยเป็นการจัดการเรียนรู้ที่มุ่งให้ผู้เรียนสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองและถ่ายทอดสร้างสรรค์องค์ความรู้ผ่านชิ้นงาน Meme Face ที่มีความนิยมแพร่หลายตลอดจนการคิดสรรและจัดลำดับเป็นขั้นตอนเพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจและเกิดเป็นโครงสร้างทางปัญญา (cognitive structure) อีกทั้งเป็นการออกแบบการจัดการเรียนรู้ที่ควบคู่ไปกับแนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ต่าง ๆ เพื่อให้รูปแบบดังกล่าวมีความเหมาะสมและสามารถแก้ปัญหารวมถึงพัฒนาให้ผู้เรียนเป็นกลไกหนึ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีไทยเชิงรุก อันจะเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์และสืบทอด วัฒนธรรมองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยต่อไป

* Meme อัลบั้ม คือการนำเรื่องมาทำภาพและข้อความ ซึ่งใช้คุณสมบัติของ Facebook Albums ที่สามารถจัดรูปที่อยู่ในอัลบั้มได้ทีละรูป คล้ายคลึงกับการถ่ายภาพแล้วลิสต์หน้ากระดาษที่ต่อเนื่องกันไปเรื่อย ๆ เพื่ออ่าน จุดเด่นของ Meme อัลบั้ม คือการออกแนวมุกตลก และการล้อเลียนกระแสต่าง ๆ จึงทำให้ชวนคนติดตาม ทั้งนี้ผู้วิจัยได้บูรณาการรูปแบบ Meme อัลบั้มกับแนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อเพิ่มศักยภาพการสร้างสรรชิ้นงานจาก Meme Face ให้มีความเหมาะสมกับผู้เรียน

** Meme ประโยคเด็ด คือ Meme ประเภหข้อความ ในที่นี้เป็นรูปแบบประโยคเด็ดที่โด่งดังจากละครชุดอมเม็ต ชื่อ "ไดอารี่รักซี้ด เดอะ ซีรีส์" บางครั้งก็ได้นำมิม์ไวรัลอื่น ๆ ที่โด่งดังในช่วงเวลาใดยุคหนึ่งมาปรับใช้ในการสอนได้



วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2
2. เพื่อศึกษาคุณภาพของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดย
 - 2.1 เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ก่อนและหลังการเรียนรู้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face
 - 2.2 เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 หลังการเรียนรู้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face กับเกณฑ์ร้อยละ 80
 - 2.3 ประเมินรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

วิธีการศึกษา

การวิจัยนี้ มีลำดับขั้นตอนในการศึกษาวิจัย ดังนี้

ศึกษาแนวคิด ทฤษฎีการเรียนรู้ สำหรับการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับความพึงพอใจ เอกสารการวัดผลประเมินผล และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) นำความรู้ดังกล่าวมาใช้ในการพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ ได้แก่

2.1) รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face มีขั้นตอนการพัฒนา 6 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การศึกษารอบแนวคิดของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ได้แก่ ศึกษาแนวคิดการนำเสนอข้อมูลผ่าน Meme Face ที่มีคุณสมบัติเอื้อประโยชน์ต่อการเผยแพร่องค์ความรู้ สำหรับใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ Meme อัลบั้ม และ Meme ประโยคเด็ด ร่วมกับการศึกษาแนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบ Teach Less Learn More และทฤษฎีการเรียนรู้ที่มีความหมาย ทฤษฎีโมเดล ทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Constructivist และ Social Constructivist ทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเองโดยการสร้างสรรค์ชิ้นงาน หลักการเรียนรู้แบบร่วมมือ 5 ประการ และรูปแบบการประสานหัวแนวคิดหลัก เพื่อนำมาใช้ในการกำหนดองค์ประกอบและขั้นตอนของกระบวนการเรียนรู้ของรูปแบบ ขั้นตอนที่ 2 การสร้างรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ขั้นตอนที่ 3 การสร้างเอกสารประกอบรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ขั้นตอนที่ 4 การตรวจสอบคุณภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้และเอกสารประกอบรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ขั้นตอนที่ 5 การแก้ไขปรับปรุงรูปแบบการจัดการเรียนรู้และเอกสารประกอบรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ขั้นตอนที่ 6 การทดลองใช้ภาคสนาม

2.2) แผนการจัดการเรียนรู้โดยกระบวนการของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

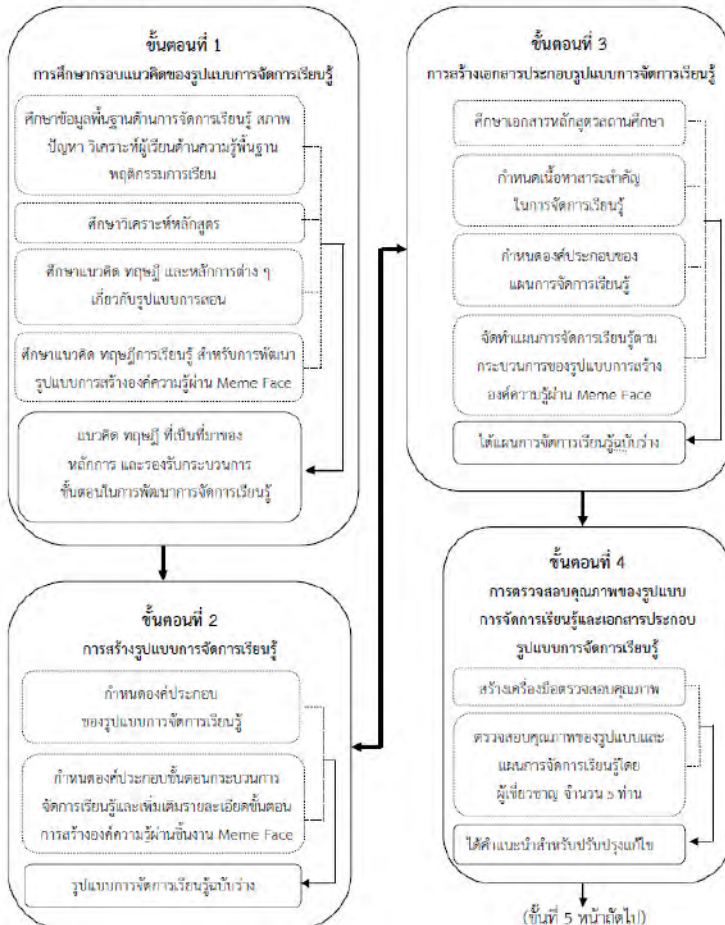


3) จัดสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แบบประเมินรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face และแบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face

4) ดำเนินการจัดกิจกรรมการจัดการเรียนรู้

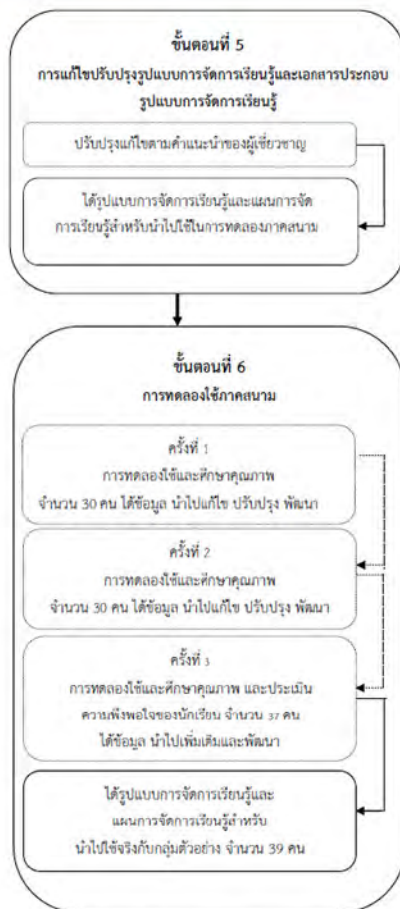
5) จัดเก็บข้อมูล รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล

6) สรุปผลการศึกษาวิจัยและเขียนรายงานนำเสนอ



แผนภูมิที่ 1 ลำดับขั้นตอนการพัฒนาการจัดการเรียนรู้
“รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face”





แผนภูมิที่ 1 ลำดับขั้นตอนการพัฒนาแบบการจัดการเรียนรู้
“รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face” (ต่อ)

ประชากรในการวิจัย คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเมืองกระบี่ ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 422 คน กลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2/3 โรงเรียนเมืองกระบี่ ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 39 คน ซึ่งได้มาจากการสุ่มอย่างง่ายจากประชากรด้วยวิธีการจับฉลากโดยใช้ห้องเรียน จำนวน 10 ห้อง เป็นหน่วยการสุ่ม (Simple Unit) มีขั้นตอนดังนี้

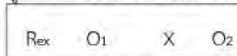
1. ศึกษาคะแนนการทดสอบวัดความรู้พื้นฐานทางดนตรีไทย ของชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 11 ห้อง ที่ทำการทดสอบโดยใช้แบบทดสอบวัดความรู้พื้นฐานทางดนตรีไทย



2. วิเคราะห์ความแปรปรวนเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยของคะแนนโดยใช้การคำนวณสถิติ F-test โดยกำหนด $\alpha = 0.05$ พบว่า ได้ค่า $F_{\text{คำนวณ}} = 1.34$ และ $F_{0.05 (5,229)} = 2.59 F_{\text{คำนวณ}} < F_{\text{วิกฤต}}$ ดังนั้น จึงยอมรับ H_0 และปฏิเสธ H_1 ซึ่งแสดงให้เห็นว่า นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 11 ห้อง มีผลการทดสอบความรู้พื้นฐานทางดนตรีไทยไม่แตกต่างกัน กล่าวคือ นักเรียนทุกห้องมีพื้นฐานเท่ากันจึงให้ทุกห้องสามารถเป็นตัวแทนของประชากรได้

3. ทำการสุ่มอย่างง่ายโดยวิธีการจับฉลากจากห้องเรียนจำนวน 1 ห้อง ได้นักเรียนกลุ่มตัวอย่างชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2/3 จำนวน 39 คน

วิธีการทดลอง ใช้แบบวิจัยเชิงทดลองที่มีการวัดผลก่อนและหลังการทดลอง (One group Pretest and Posttest experimental design) มีรูปแบบการวิจัย คือ (เอมอร์ จังศิริพรภรณ์, ม.ป.ป., หน้า 113-114)



ภาพที่ 1 แบบวิจัย One group Pretest and Posttest experimental design

รูปแบบการวิจัย One group Pretest and Posttest experimental design สำหรับการวิจัยครั้งนี้สามารถอธิบายขั้นตอนต่าง ๆ ได้ดังนี้ 1) สุ่มกลุ่มตัวอย่าง 2) ให้กลุ่มตัวอย่างทำการทดสอบก่อนเรียน 3) ทดสอบกลุ่มตัวอย่างโดยดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ผ่าน Meme Face 4) ทดสอบหลังเรียน 5) ทดสอบความแตกต่างของคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน

วิธีวิเคราะห์ข้อมูล 1) ใช้ค่าเฉลี่ย (Mean) 2) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) 3) ร้อยละของค่าเฉลี่ยเปรียบเทียบคะแนนก่อนและหลังการเรียนกับเกณฑ์ร้อยละ 80 4) ใช้มาตราส่วนประมาณค่า (rating scale) 5 ระดับ (1 - 5) โดยค่าดัชนีที่ยอมรับได้ ต้องมีค่าตั้งแต่ 3.5 ขึ้นไป 5) ใช้ (t-test) แบบไม่อิสระเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน 6) ใช้สูตร E_2 คำนวณคะแนนเฉลี่ยของการทำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน 7) ใช้ IOC (Index of Item Objective Congruence) ประเมินหาค่าดัชนีความสอดคล้องของแบบวัดความเหมาะสมของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face แผนการจัดการเรียนรู้ และเครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูล 8) ใช้ (P) หาค่าความยากของแบบทดสอบ 9) ใช้ (r) หาค่าอำนาจจำแนกของแบบทดสอบ 10) ใช้ KR-20 (Kuder-Richardson) หาค่าความเที่ยงของแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน 11) ใช้สัมประสิทธิ์อัลฟาของครอนบาค (Cronbach's Alpha Coefficient Alpha : α) หาค่าความเที่ยงของแบบสอบถามความพึงพอใจและแบบประเมิน

ผลการศึกษา

1. ผลการพัฒนาแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ได้กระบวนการจัดการเรียนรู้ของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่พัฒนาขึ้นประกอบด้วย 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ขั้นเตรียมการ 2) ขั้นจัดการเรียนรู้ ได้แก่ 2.1) นำเข้า 2.2) ทบทวนประสบการณ์ 2.3) เชื่อมโยงประสบการณ์เดิมกับสิ่งใหม่ 2.4) แสวงหาและจัดการความรู้ 2.5) สร้างสรรค์องค์ความรู้ผ่านชิ้นงาน ได้แก่ 2.5.1) Meme อัลบั้มจิกซอ คือ การใช้คุณสมบัติของ Facebook Albums ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องลักษณะของเครื่องดนตรีไทยในรูปแบบของโมทัศน์รูปลักษณะ ซึ่งหมายถึงการนำแนวคิดและคุณสมบัติของการต่อจิกซอมาใช้ร่วมกับการกำหนดโมทัศน์ของเครื่องดนตรีไทยในลักษณะการถ่ายทอดเป็นชิ้นส่วนภาพต่อรูปภาพ 2.5.2) Meme อัลบั้มคุณสมบัติ เป็นการเล่าเรื่องโดยการใช้ภาพและข้อความในรูปของรูปภาพในเนื้อหาเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีไทยผ่านการเปลี่ยนรูปอัลบั้ม ใน Facebook มีลักษณะเด่นด้วยการขึ้นต้นประโยคว่า "สวัสดีเราชื่อ" หรือ "สวัสดีฉันคือ" 2.5.3) Meme อัลบั้มภาพเล่าเรื่อง



มีลักษณะเป็นข้อความนำเสนอมโนทัศน์ในด้านคุณสมบัติของเครื่องดนตรีไทยและวงดนตรีไทย โดยผู้เรียนจะเป็นผู้กำหนดมโนทัศน์และจัดลำดับจากมโนทัศน์ที่บ่งบอกคุณสมบัติอย่างกว้าง ๆ สู่มโนทัศน์ที่แคบลงมีความเฉพาะเจาะจงมากขึ้นสามารถเชื่อมโยงไปหาคำตอบซึ่งหมายถึงหัวข้อเครื่องดนตรีไทยหรือวงดนตรีไทยที่ผู้เรียนรับผิดชอบ (2.5.4) Meme ประโยคเด็ด คือ การนำเอาคำโครงประโยคที่ได้รับความนิยมเป็นกระแสโด่งดังในสื่อสังคมออนไลน์มาตัดต่อใส่ข้อความสาระและเกร็ดความรู้ด้านต่าง ๆ ในเรื่องเครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย โดยยังคงเค้าโครงประโยคเดิมซึ่งเปรียบเสมือนมุกตลกที่ทำให้ข้อความเหล่านั้นชวนน่าติดตาม (2.6) นำเสนอแลกเปลี่ยนเรียนรู้ (2.7) สรุปจัดระเบียบองค์ความรู้ (2.8) การเผยแพร่ผลงาน (3) ขึ้นสรุป (4) ขึ้นวัดผลและประเมินผล

2. ผลการศึกษาคุนภาพของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

2.2 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face หลังเรียนสูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 80 โดยมีร้อยละของคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 86.09

2.3 รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face มีผลการประเมินอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.47$)

3. ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 อยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.47$)

สรุปและอภิปรายผล

1. ผลการพัฒนาารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ได้กระบวนการจัดการเรียนรู้ของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่พัฒนาขึ้นประกอบด้วย 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ขั้นตอนเตรียมการ 2) ขั้นตอนจัดการเรียนรู้ (2.1) นำเข้า (2.2) ทบทวนประสบการณ์ (2.3) เชื่อมโยงประสบการณ์เดิมกับสิ่งใหม่ (2.4) แสวงหาและจัดการความรู้ (2.5) สร้างสรรค์องค์ความรู้ผ่านชิ้นงาน ได้แก่ Meme อัลบั้มจิกซอร์ Meme อัลบั้มคุณสมบัติ Meme อัลบั้มภาพเล่าเรื่อง และ Meme ประโยคเด็ด (2.6) นำเสนอแลกเปลี่ยนเรียนรู้ (2.7) สรุปจัดระเบียบองค์ความรู้ (2.8) การเผยแพร่ผลงาน (3) ขึ้นสรุป และ 4) ขึ้นวัดผลและประเมินผล

2. ผลการศึกษาคุนภาพของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ปรากฏว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี 2 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยมีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน ร้อยละ 86.09 สูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 80 และรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face มีผลการประเมินอยู่ในระดับมาก

3. ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face อยู่ในระดับมาก



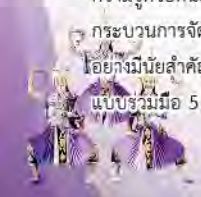
งานชิ้นนี้สามารถอภิปรายผลการวิจัยในแง่มุมต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้น มีผลการตรวจสอบคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน พบว่า 1) มีความสอดคล้องขององค์ประกอบของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ 2) มีความเหมาะสมขององค์ประกอบของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ 3) มีความสอดคล้องขององค์ประกอบของแผนการจัดการเรียนรู้ และ 4) ผลการประเมินความเหมาะสมขององค์ประกอบของแผนการจัดการเรียนรู้มีค่าเฉลี่ยโดยรวมทั้งฉบับอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้เนื่องจากกระบวนการสร้างและพัฒนารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face มีการดำเนินการอย่างเป็นขั้นตอน มีการศึกษาข้อมูลด้านต่าง ๆ และมีการปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญในเบื้องต้นก่อน พร้อมทั้งปรับปรุงเป็นระยะ ๆ อย่างต่อเนื่องให้เท่าทันโลกแห่งการสื่อสารและ Meme ในปัจจุบัน จึงทำให้ได้ผลดังกล่าว 2. ผลการศึกษาคูณภาพของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 พบว่า เป็นไปตามสมมติฐานทุกข้อ เนื่องจาก

ประเด็นที่ 1 ในการพัฒนารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและได้มาซึ่งทฤษฎีการเรียนรู้ที่รองรับกระบวนการขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ซึ่งได้แก่ ทฤษฎีการเรียนรู้ที่มีความหมาย ทฤษฎีโมโนดิ ทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Social Constructivist ทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Constructivist รูปแบบการประสานท่าแนวคิดหลัก แนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบ Teach Less Learn More หลักการเรียนรู้แบบร่วมมือ 5 ประการ แนวคิดการนำเสนอข้อมูลผ่าน Meme Face ทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเองโดยการสร้างสรรค์ชิ้นงาน (Constructionism) ทั้งนี้กลุ่มแนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวที่รองรับกระบวนการในการออกแบบรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่สร้างขึ้นนี้ มีผู้วิจัยหลายท่านได้ทำการวิจัยออกแบบและทดลองในรูปแบบวิธีการสอนทดลองในรูปแบบการวิเคราะห์ผลการใช้แนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ ซึ่งได้ผลในด้านการพัฒนาที่ดีขึ้น สอดคล้องกับผลการใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และสูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 80 ตลอดจนมีผลการประเมินรูปแบบการจัดการเรียนรู้อยู่ในระดับมาก ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐานการวิจัย สอดคล้องกับงานวิจัยซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งออกตามกลุ่มแนวคิดและทฤษฎีที่รองรับกระบวนการในการออกแบบรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่สร้างขึ้น ดังนี้ 1) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการใช้คุณสมบัติของ Facebook ในการจัดการเรียนรู้ 1.1) วิไลวรรณ จงวิไลเกษม และแอนณณา อิมจำลอง (2556, บทคัดย่อ) งานวิจัยเรื่อง “การใช้เฟซบุ๊กกลุ่มเป็นช่องทางการสื่อสารสารการเรียนรู้การสอนทางด้านนิเทศศาสตร์” พบว่า ผู้เรียนและผู้สอนมีความพึงพอใจต่อการใช้เฟซบุ๊กเป็นช่องทางการสื่อสารเพื่อการเรียนการสอน และยังช่วยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนและผู้สอนได้อย่างต่อเนื่อง 1.2) ระวี แก้วสุกใส และ ชัยรัตน์ จุลปาโล (2556, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง เครือข่ายสังคมออนไลน์ : กรณี เฟสบุ๊ก (Facebook) กับการพัฒนาผู้เรียน พบว่า เฟสบุ๊กเป็นสังคมออนไลน์ที่ได้รับความนิยมในปัจจุบันสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาผู้เรียนได้หลายลักษณะ ซึ่งสรุปได้ว่า จากผลการวิจัยต่างพบว่ากรนำ Facebook มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการจัดการเรียนรู้โดยรวมกับวิธีการสอนที่ผู้วิจัยได้คิดสรรหาเพื่อความเหมาะสมกับผู้เรียนและสาระเนื้อหาในการเรียนแล้วนั้น ต่างให้ผลในการพัฒนาแก่ผู้เรียนโดยทั้งสิ้น 2) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบ Teach Less Learn More 2.1) เวชฤทธิ์ อังกะนะภัทรขจร (2554, น.10) ศึกษาเรื่อง การประยุกต์ใช้แนวคิด Teach Less, Learn More (TLLM) สู่การจัดการเรียนรู้ในชั้นเรียน



คณิตศาสตร์ พบว่า แนวคิด Teach Less, Learn More เป็นแนวคิดหนึ่งในการจัดการศึกษาของประเทศไทยโดยอยู่บนพื้นฐานของทฤษฎีคอนสตรัคติวิสต์ ซึ่งต้องการให้ผู้สอนลดบทบาทในการสอนของตนเองให้น้อยลง และส่งเสริมให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ด้วยตนเองมากขึ้น 3) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีโมดัล 3.1) เฉลิมลาภ ทองอาจ (2550, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัย เรื่อง ผลของการใช้รูปแบบการสอนโมทัศน์ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ หลักการให้ภาษาไทยและความสามารถในการคิดเชิงนิรนัยของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 3.2) อัญชลีรัตน์ รอดเลิศ (2553, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้คณิตศาสตร์โดยใช้โมเดลการพัฒนา มโนทัศน์และเอกสารสรุปโมทัศน์ ที่มีต่อมโนทัศน์และความสามารถในการให้เหตุผลเชิงอุปนัยทางคณิตศาสตร์ของ นักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 3 สรุปได้ว่า จากผลการวิจัยต่างพบว่าการนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีโมดัลมา ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนตลอดจนความสามารถในด้าน ต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้สมมติฐานไว้แล้วนั้นดีขึ้นกว่าก่อนเรียนหรือดีขึ้นกว่าการเรียนรู้แบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ 4) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Constructivist 4.1) สุทธิณี เพชรทองคำ (2556, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลของการจัดการเรียนการสอนตามแนวคิดคอนสตรัคติวิสต์ ร่วมกับการเรียนรู้แบบร่วมมือที่มีต่อความสามารถในการคิดวิเคราะห์และมโนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียน มัธยมศึกษาตอนต้น 4.2) ชุตินา รอดสด (2550, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลของการเรียนการสอนตามแนว คอนสตรัคติวิสต์ที่มีต่อมโนทัศน์ชีววิทยาและความสามารถในการให้เหตุผลเชิงอุปนัยของนักเรียนมัธยมศึกษาตอน ปลาย สรุปได้ว่า จากผลการวิจัยต่างพบว่าการนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Constructivist มาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ตลอดจน ความสามารถในการด้านต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้สมมติฐานไว้แล้วนั้นดีขึ้นกว่าก่อนเรียนหรือดีขึ้นกว่าการเรียนรู้แบบปกติอย่างมี นัยสำคัญทางสถิติ 5) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีการเรียนรู้ ตามแนว Social Constructivist 5.1) กลุชัย กลุดวนิชและคณะ (2554, น.372 - 373) ได้ศึกษาเรื่อง เฟสบุ๊ค : การ จัดการเรียน การสอนผสมผสานตามแนวคิดไซเบอร์คอนสตรัคติวิสต์ (Social Constructivism) โดยจัดกิจกรรม การเรียนรู้ ใช้เครื่องมือการสื่อสารแบบดั้งเดิมกับการนำเฟสบุ๊คเข้ามาใช้ในการจัดการเรียนรูปแบบผสมผสานโดยใช้ ปัญหาเป็นหลัก สรุปได้ว่า การนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Social Constructivist มาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดีขึ้นกว่าก่อนเรียนอย่างมี นัยสำคัญทางสถิติ ตลอดจนมีความพึงพอใจในการจัดการเรียนรู้เนื่องจากทฤษฎีการเรียนรู้ตามแนว Social Constructivist เอื้อต่อการนำเทคโนโลยี เช่น เครือข่ายสังคมออนไลน์ มาใช้ในการจัดการเรียนรู้ทำให้ผู้เรียนเกิดการ ปฏิสัมพันธ์และเรียนรู้จากสังคมตลอดจนเกิดความร่วมมือในการเรียนรู้ 6) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้อง กับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเองโดยการสร้างสรรค์ชิ้นงาน (Constructionism) 6.1) กมลวรรณ ดังชนกานนท์ (2547, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนากระบวนการจัดทำแฟ้มสะสมงาน เพื่อประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียนที่ได้รับการจัดการเรียนการสอนตามแนวการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ด้วยปัญญา แบบเต็มรูปแบบในโรงเรียนตรุลสิกขาลัย สรุปได้ว่า จากผลการวิจัยเมื่อนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยทฤษฎีการสร้าง ความรู้ด้วยตนเองโดยการสร้างสรรค์ชิ้นงาน (Constructionism) หรือทฤษฎีการสร้างสรรค์ด้วยปัญญามาใช้ใน กระบวนการจัดการศึกษา ส่งผลให้ผู้เรียนมีพัฒนาการในด้านผลสัมฤทธิ์รวมถึงคุณลักษณะที่พึงประสงค์ที่เพิ่มขึ้น อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ 7) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยหลักการเรียน แบบร่วมมือ 5 ประการ (Cooperative Learning) 7.1) ชนิชดา ชนะกิจจานุกิจ (2550, บทคัดย่อ) ศึกษาวิจัย



เรื่อง ผลของการเรียนแบบสืบสอบบนเว็บ ด้วยวิธีการเรียนแบบร่วมมือที่แตกต่างกันที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และพฤติกรรมการมีส่วนร่วมทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรมของนักเรียน มัธยมศึกษาตอนต้น 5 7.2) วงศ์ปกรณ์ พชรธรรมโรจน์ (2551, บทคัดย่อ) ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลของการเรียนแบบร่วมมือ แบบจิ๊กซอว์โดยใช้บล็อกที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาษาฝรั่งเศสของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 สรุปได้ว่า จากผลการวิจัยต่างพบว่า การนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยหลักการเรียนแบบร่วมมือ 5 ประการ (Cooperative Learning) มาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในด้านต่าง ๆ ที่พัฒนาขึ้น 8) กลุ่มงานวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการประสานหัว แนวคิดหลัก 8.1) ณัฐพงษ์ ศรีวงศา (2554, น.178) ศึกษาวิจัยเรื่อง การจัดกิจกรรมการเรียนรู้รายวิชาที่ต้นศิลป์ โดยใช้รูปแบบการสอนแบบจิ๊กซอว์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 8.2) ทศนิยม จำรักษา (2548, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การนำเสนอรูปแบบการเรียนการสอนบนเว็บโดยใช้โมเดลซิปปาเพื่อพัฒนาทักษะการคิด อย่างมีวิจรรย์ญาณสำหรับนิสิตปริญญาบัณฑิต กลุ่มสาขาวิชาสังคมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สรุปได้ว่า จากผลการวิจัยต่างพบว่า การนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการประสานหัวแนวคิดหลักหรือโมเดลซิปปา มาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียน ส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในด้านต่าง ๆ ที่พัฒนาขึ้น

จากประเด็นที่ 1 จะเห็นได้ว่าแนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการออกแบบและ พัฒนาระบบการจัดการเรียนรู้ของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face นั้น มีความน่าเชื่อถือเนื่องจาก มีผลการทดลองจากงานวิจัยพบว่า แนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ดังกล่าวล้วนส่งผลดีต่อการพัฒนาการเรียนรู้ของ ผู้เรียนโดยทั้งสิ้น รวมถึงยังสร้างความพึงพอใจต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนเช่นกัน

ประเด็นที่ 2 ในการพัฒนารูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face นั้น ผู้วิจัยมีการทดลองและ พัฒนารับปรุงเป็นระยะ ๆ ทั้งนี้มีผลการทดลองภาคสนามทั้ง 3 ครั้ง ปรากฏว่า ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทาง การเรียนสูงขึ้นกว่าก่อนเรียนและมีร้อยละของคะแนนเฉลี่ยที่สูงขึ้นทุกครั้งที่ในการทดลองภาคสนามนั้นเนื่องมาจาก ผู้วิจัยได้นำความเห็นของนักเรียนในด้านต่าง ๆ ต่อกิจกรรมการเรียนรู้ ซึ่งทำให้ได้ทราบถึงสิ่งที่ควรแก้ไขและพัฒนา นำมาใช้ในการปรับปรุงรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face และเมื่อนำมาใช้ทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง ในการวิจัยจึงส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และ สูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 80 รวมทั้งมีผลการประเมินของรูปแบบการจัดการเรียนรู้อยู่ในระดับมาก

ประเด็นที่ 3 ในด้านการประเมินรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ด้วยผู้วิจัยมีการพัฒนา และออกแบบรูปแบบการจัดการเรียนรู้ให้มีระบบสอดคล้องกับแบบประเมินรูปแบบการเรียนรู้ที่นำมาใช้ ในการสอบถามผู้เรียนเพื่อประเมินรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ได้แก่ การเลือกใช้รูปแบบ CIPP Model อีกทั้งแบบประเมินดังกล่าวยังได้รับการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญและได้ปรับปรุงตามคำแนะนำ ตลอดจน มีการพัฒนาปรับปรุงจากการนำไปทดลองใช้ภาคสนาม (Try out) ในแต่ละครั้งจึงส่งผลให้สามารถใช้ในการประเมิน ได้อย่างมีประสิทธิภาพและรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face มีผลการประเมินอยู่ในระดับมาก

3. ความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face วิชาดนตรี 2 หน่วยการเรียนรู้ เรื่อง เครื่องดนตรีและวงดนตรีไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 อยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.47) ทั้งนี้ เนื่องมาจากผู้วิจัยมีการปรับปรุงรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face เป็นระยะตามคำแนะนำของ ผู้เชี่ยวชาญและจากความเห็นของนักเรียนที่ได้จากการทดลองภาคสนามทั้ง 3 ครั้ง ซึ่งทำให้ได้รูปแบบการจัด การเรียนรู้ที่สอดคล้องและเหมาะสมกับการเรียนรู้ของผู้เรียน รวมถึงแนวคิดและทฤษฎีการเรียนรู้ที่นำมาใช้ในการ



ออกแบบรองรับกระบวนการจัดการเรียนรู้ของรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face นั้น มีความเหมาะสมและมีผลความพึงพอใจของผู้เรียนอยู่ในระดับที่เหมาะสมเช่นกัน นอกจากนี้ด้วยคุณสมบัติของการจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ที่มีความทันสมัยและอยู่ในความสนใจของผู้เรียนทั้งในด้านของการออกแบบชิ้นงาน Meme Face รวมถึงการจัดการเรียนรู้โดยใช้ช่องทาง Facebook Group ทำให้การเรียนรู้เกิดขึ้นได้ทุกที่ทุกเวลา มีความสะดวก เหมาะสมกับการเรียนรู้ในยุคปัจจุบันจึงส่งผลให้ผู้เรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face

ข้อเสนอแนะ

1. ในการสร้างสรรค์ชิ้นงาน Meme Face นักเรียนบางคนไม่สามารถทำงานได้อย่างต่อเนื่อง อาจส่งผลให้มีปัญหาในการส่งงาน ทั้งนี้เนื่องจากความแตกต่างระหว่างบุคคลทั้งในด้านฐานะทางเศรษฐกิจและครอบครัว ซึ่งมีฐานะยากจน นักเรียนจึงสามารถรับผิดชอบส่งงานและร่วมกิจกรรมในการเรียนผ่านช่องทาง Facebook Group ได้เฉพาะเมื่อมาโรงเรียนเท่านั้น ดังนั้นเมื่อนำรูปแบบการสอนนี้ไปใช้ครูจึงควรสอบถามถึงปัญหาและข้อดกทางด้านระยะเวลาการส่งงานที่เหมาะสม เพื่อให้เกิดศึกษาและข้อดกที่ยอมรับได้ร่วมกัน รวมถึงคำนึงถึงปัญหาต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นได้

2. การจัดการเรียนรู้โดยรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ครูผู้สอนจะต้องกวดขันผู้เรียนในเรื่องความรับผิดชอบเอาใจใส่และสังเกตการทำกิจกรรมอย่างใกล้ชิด อธิบายเพิ่มเติมในส่วนที่นักเรียน ไม่เข้าใจเพื่อให้เข้าใจถึงวิธีการเรียนรู้ วิธีการสร้างองค์ความรู้ รวมถึงรูปแบบการสร้างสรรคชิ้นงาน

3. การใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face ครูผู้สอนต้องเตรียมความพร้อมในการจัดการเรียนรู้ โดยศึกษารายละเอียดขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ซึ่งอธิบายไว้ในเล่มเอกสารรูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face และแผนการจัดการเรียนรู้ ตลอดจนการสร้างชิ้นงาน Meme Face และตัวอย่างชิ้นงาน ซึ่งจะช่วยให้ครูผู้สอนเกิดความเข้าใจและสามารถนำวิธีการสอนไปใช้ในการจัดการเรียนรู้ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

นอกจากประเด็นที่ควรพิจารณาดังกล่าวแล้ว การกำหนดกติกา มารยาท ระเบียบในการใช้ Facebook Group ให้ชัดเจนเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ครูผู้สอนจะต้องพยายามให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการกำหนดกติกามารยาท และระเบียบดังกล่าวให้มากที่สุด เมื่อได้ข้อดกลงร่วมกันแล้วจะต้องรักษากติกามารยาทนั้นอย่างเคร่งครัด การจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสร้างองค์ความรู้ผ่าน Meme Face และการใช้เครือข่ายสังคมออนไลน์ เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการจัดการเรียนรู้จึงจะบรรลุตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้

รายการอ้างอิง

- กมลวรรณ ดังชนกานนท์. (2547). การพัฒนากระบวนการจัดทำแฟ้มสะสมงานเพื่อประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียนที่ได้รับการจัดการเรียนการสอนตามแนวการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ด้วยปัญญาแบบเต็มรูปแบบ ในโรงเรียนตรุลสิกขาลัย. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2545). พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 (ฉบับที่ 2) และที่แก้ไขเพิ่มเติม พุทธศักราช 2545. กรุงเทพฯ : บริษัทสยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด.

- กุลชัย กุลควนิช, ชุตติวัฒน์ สุวดีพิภพ, นวลลออ วัชรศิริ, และ เกษมสันต์ สกุลรัตน์. (2554). FACEBOOK : การจัดการเรียนรู้แบบผสมผสานตามแนวคิดโยเซ็ลคอนสตรัคติวิสต์. สืบค้นเมื่อ 20 พฤศจิกายน 2560, จาก http://202.44.43.230/prachyanun/ nec2011/2_Day%201/E1/E1_11_91.pdf



- เฉลิมลาภ ทองอาจ. (2550). ผลของการใช้รูปแบบการสอนในทัศน์ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ หลักการใช้ภาษาไทยและความสามารถในการคิดเชิงมโนทัศน์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชนิซดา ชนกิจจานุกิจ. (2550). ผลของการเรียนแบบสืบสอบบนเว็บด้วยวิธีการเรียนแบบร่วมมือที่แตกต่างกัน ที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและพฤติกรรมการมีส่วนร่วมทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ สังคมศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรมของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัฐพงษ์ ศรีภูษา. (2554). การจัดกิจกรรมการเรียนรู้รายวิชาทัศนศิลป์โดยใช้รูปแบบการสอนแบบซิปปา ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1. วารสารศึกษาศาสตร์ฉบับวิจัยบัณฑิตศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่น. 5(1), 178. 2554.
- ทัศน์ัย ขำรักษา. (2548). การนำเสนอรูปแบบการเรียนการสอนบนเว็บโดยใช้โมเดลซิปปาเพื่อพัฒนาทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ สำหรับนิสิตปริญญาบัณฑิตกลุ่มสาขาวิชาสังคมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร. (2556). การศึกษาวิธีการถ่ายทอดดนตรีไทยในระบบโรงเรียนและบ้านดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปัทมวิภา เสียงประเสริฐ. (2556). การวิเคราะห์ทัศนมิติและกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูชนก สาคกริก. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2532). การศึกษาแนวความคิดในการสอนเพื่อพัฒนาดนตรีไทยของผู้สอนดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), สาขาพื้นฐานการศึกษา ภาควิชาสารัตถะศึกษามหาบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ภูษณา ถนอมศักดิ์. (2558). กระบวนการสร้างและการแพร่กระจายของอินเทอร์เน็ตมิมในสังคมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ระวี แก้วสุโก และ ชัยรัตน์ จุลปาโล. (2556). เครือข่ายสังคมออนไลน์ : กรณีเฟสบุ๊ค (Facebook) กับการพัฒนาผู้เรียน. วารสารมหาวิทยาลัยนราธิวาสราชนครินทร์. 56 (พิเศษ), 195 - 205.
- วงศ์ปกรณ์ พชรธรรมโรจน์. (2551). ผลของการเรียนแบบร่วมมือแบบจิ๊กซอว์โดยใช้บล็อกที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาษาฝรั่งเศสของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิจารณ์ พานิช. (2555). วิธีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ในศตวรรษที่ 21. [Online Video]. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=6OpO_VTnC2M
- วิไลวรรณ จงวิไลเกษม และ แอนนา อัมจำลอง. การใช้เฟซบุ๊กเป็นช่องทางการสื่อสารการเรียนการสอนทางด้านนิเทศศาสตร์. วารสารนิเทศศาสตร์ธุรกิจบัณฑิต. 56(7), 75-93. 2556.
- เวชฤทธิ์ อังชนะภัทรจจร. การประยุกต์ใช้แนวคิด Teach Less, Learn More (TLLM) สู่การจัดการเรียนรู้ในชั้นเรียนคณิตศาสตร์. วารสารศึกษาศาสตร์. 23(1), 4-5. 2554.



สจัต ภูเขาทอง. 2529. ทางเข้าสู่ดนตรีไทย. วารสารถนนดนตรี. 1 (ตุลาคม): 66-67.

สุทธิณี เพชรทองคำ. (2556). ผลของการจัดการเรียนการสอนตามแนวคอนสตรัคติวิสต์ร่วมกับการเรียนรู้แบบร่วมมือที่มีต่อความสามารถในการคิดวิเคราะห์และโน้ตโน้ตทางวิทยาศาสตร์ของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2552). ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้ศิลปะ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

อัญชลีรัตน์ รอดเลิศ. (2553). ผลของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้คณิตศาสตร์โดยใช้โมเดลการพัฒนาโน้ตโน้ตและเอกสารสรุปโน้ตโน้ตที่มีต่อโน้ตโน้ตและความสามารถในการให้เหตุผลเชิงอุปนัยทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 3. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทัย ศาสตรา. (2553). การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวรศิลป์ แห่งชาติ. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอมอร จังศิริพรกรณ์. (ม.ป.ป.). เอกสารคำสอนวิชาการวัดและประเมินผลการศึกษา. ภาควิชาวิจัยและจิตวิทยาการศึกษา, คณะครุศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. อัดสำเนา.

CharathBank. (2015). Meme เล่าเรื่องด้วยอัลบั้มภาพที่ฮิตล้นหน้า Facebook News Feed. สืบค้นเมื่อ 19 ธันวาคม 2558, จาก <http://thumbsup.in.th/2015/12/meme-thai-facebook-album-story/Pigabyte>. (2016). Meme โดยารี่ตุ๊ดซี่ส์ ไวรล์หนัก ชาวเน็ตกรี๊ดเหตข้อความสุดฮา อีกหนึ่งไอเดียสร้าง Content Marketing ได้. สืบค้นเมื่อ 23 กันยายน 2559, จาก <https://www.marketingoops.com/zfeature/meme-diary-of-toodsy/>

Richard Dawkins. (1976). The selfish gene. Oxford University Press.

Shifman Limor. (2011). An anatomy of a Youtube meme. New Media & Society, 14(2) 187 - 203. doi : 10.1177/1461444811412160



**การพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียน
ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1
โดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD
โรงเรียนในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน
อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา**
**The Development of Spelling Abilities of Prathomsuksa 1
by Using Skills Training Exercise with STAD Techniques,
Schools under the Office of the Private Education Commission,
Hat Yai District, Songkhla Province**
เบญจมาศ หารเอี่ยม*, ประภาส ปานเจียง** และอริสรา บุญรัตน์***
Benjamas Haniam*, Prapas Panjiang** and Arisra Boonrat***

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD โรงเรียนในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา มีวัตถุประสงค์ เพื่อ 1) เปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำโดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน 2) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา คือ นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกอบกาญจน์ศึกษามูลนิธิ สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 จำนวน 30 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ 4 ชนิดประกอบด้วย 1) แผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD จำนวน 12 แผน 2) แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำจำนวน 12 ชุด 3) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องการเขียนสะกดคำ เป็นแบบทดสอบแบบเลือกตอบชนิด 3 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ 4) แบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD จำนวน 15 ข้อ สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลคือ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน การวิเคราะห์หาค่าความเที่ยงตรง ความยากง่าย ค่าอำนาจจำแนก ค่าความเชื่อมั่น และการทดสอบค่าที (t - test)

* นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่

* Graduate Student of Curriculum and Instrument Program, Faculty of Education and Instrument Arts, Hat Yai University, Hat Yai District, Songkhla Province.

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

** Assist. Prof. Dr., Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Hat Yai District, Songkhla Province.

*** ดร. คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

*** Dr., Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Hat Yai District, Songkhla Province.

ที่ระดับ .01 โดยก่อนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ($\bar{X} = 7.33$, S.D. = 1.47) และหลังการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ($\bar{X} = 16.37$, S.D. = 1.99) 2) ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD อยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.45$, S.D. = 0.61)



ผลการวิจัย พบว่า 1) ความสามารถในการเขียนสะกดคำโดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ
 คำสำคัญ : แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำ, การจัดการเรียนรู้เทคนิค STAD

Abstract

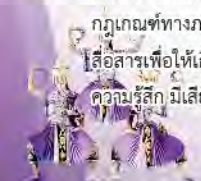
This study is to Development spelling abilities of Prathomsuksa 1 students by utilizing exercise of spelling skills with STAD techniques in a primary school under the office of the Private Education Commission, Hat Yai District, Songkhla Province. The objectives of this are 1) to compare spelling achievement of Prathomsuksa 1 students by using collaborative spelling exercises with STAD techniques before and after the study, and 2) to study the satisfaction of Prathomsuksa 1 students toward exercise of spelling skills with STAD techniques. The sample group in the study was 30 Prathomsuksa 1 students at the Kobkarn Suksa Foundation School, office of the Private Education Commission, Hat Yai District, Songkhla Province. The data was collected in the first semester of academic year 2021. There were four research instruments conducted in this study which consisted of 1) 12 exercise of spelling skills learning management plans with STAD techniques, 2) 12 exercise of spelling skills, 3) spelling achievement test, and 4) Questionnaire on student satisfaction with learning by using the spelling skill exercise together with the STAD technique of 15 items. The statistics used to analyze the data were percentage, mean, standard deviation. Analysis for precision, difficulty, discrimination power confidence value and t-test (t-test).

The results showed that 1) The ability to spell writing using the spelling skills exercise with the STAD technique of Prathomsuksa 1 students after school was significantly higher than before at the .01 level. Learned by using the spelling exercises combined with the STAD technique ($\bar{X} = 7.33$, $SD = 1.47$) and after learning by using the spelling skill exercises combined with the STAD technique ($\bar{X} = 16.37$, $SD = 1.99$) 2) The satisfaction of Prathomsuksa 1 students on learning by using the spelling skill exercises with the STAD technique was at a high level ($\bar{X} = 4.45$, $S.D. = 0.61$)

Keyword : spelling exercises, student team-achievement division (STAD)

บทนำ

กระทรวงศึกษาธิการได้กำหนดวิชาภาษาไทยไว้ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2560) เพราะภาษาไทยเป็นเอกลักษณ์ของชาติ เป็นสมบัติทางวัฒนธรรม อันก่อให้เกิดความเป็นเอกภาพ และเสริมสร้างบุคลิกภาพของคนในชาติให้มีความเป็นไทย เป็นเครื่องมือในการติดต่อสื่อสาร เพื่อสร้างความเข้าใจและความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ดังนั้น หลักการใช้ภาษาไทยมีความสำคัญที่จะทำให้ผู้ใช้ภาษาเข้าใจ กฎเกณฑ์ทางภาษาและใช้ได้อย่างถูกต้อง ดังที่ กุสุมา สว่างจิต (2560) ที่ได้กล่าวไว้ ภาษาไทยเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสารเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันและตรงตามจุดมุ่งหมาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงความคิด ความต้องการ และความรู้สึก มีเสียงหนักเบา มีระดับภาษา จึงต้องใช้ให้เหมาะสมกับกาลเทศะ ซึ่งทักษะทางภาษาไทยด้านการเขียน



นั่นถือเป็นทักษะที่มีความสำคัญในการถ่ายทอดความรู้สึกรู้สึก คิด ตลอดจนข้อเท็จจริงต่าง ๆ ให้ผู้อื่นรับทราบ โดยใช้ตัวอักษรหรือสัญลักษณ์เป็นการบันทึกถ้อยคำและความคิดไว้เพื่อมิให้สูญหาย ตามที่ นรเศรษฐ์ สุวรรณอำไพ (2559) กล่าวไว้ว่า การเขียนสะกดคำคือการเขียนคำโดยเขียนตัวอักษร สระ พยัญชนะ ได้ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ทางภาษาและสามารถออกเสียงได้ชัดเจนและสื่อความหมายได้ถูกต้อง สามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จากการที่ผู้วิจัยเป็นผู้สอนวิชาภาษาไทย ได้พบปัญหาของนักเรียนด้านการเขียนสะกดคำ เมื่อพิจารณาจากรายงานผลการประเมินความสามารถด้านการอ่านและการเขียน (Reading Test : Test) ของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนเอกชน ศูนย์เครือข่ายพัฒนาคุณภาพการศึกษา 6 Academic Unity : AU 17 สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ในปีการศึกษา 2561 และปีการศึกษา 2562 ได้คะแนนประเมินการอ่านและการเขียนเฉลี่ย 61.75 และ 64.32 ตามลำดับ (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานกระทรวงศึกษาธิการ, 2561 และ 2562) ซึ่งจะเห็นได้ว่าเกณฑ์การผ่านการประเมินความสามารถการอ่าน การเขียนภาษาไทย อยู่ในเกณฑ์ระดับพอใช้ ซึ่งจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า สาเหตุมาจากนักเรียนยังขาดทักษะการเขียนสะกดคำ การเขียนตามเสียงอ่าน ไม่รู้หลักเกณฑ์ในการเขียน ทำให้นักเรียนเขียนสะกดคำไม่ถูกต้องรวมไปถึงสาเหตุมาจากนักเรียนมีทักษะทางภาษาค่อนข้างต่ำ พื้นฐานความรู้ทางด้านการเขียนยังไม่ดีพอ ครูไม่เน้นการเขียนสะกดคำให้ถูกต้อง ไม่มีการสอนซ่อมเสริม ไม่มีแบบฝึกที่ดีเหมาะสมกับนักเรียนและดึงดูดความสนใจของนักเรียน ครูต้องให้ความสนใจกับนักเรียนอย่างใกล้ชิดเมื่อนักเรียนเขียนสะกดคำผิด ครูต้องแก้ไขทันที (พรพรรณ แก่นจันทร์, 2557)

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า นักเรียนยังมีปัญหาการเขียนสะกดคำผิด ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าควรแก้ปัญหาการเขียนสะกดคำของนักเรียน จึงต้องได้รับการฝึกฝนและปรับปรุงแก้ไขความบกพร่องต่าง ๆ อยู่เสมอ ซึ่งจากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษารูปแบบการเรียนการสอนของการเรียนรู้แบบร่วมมือ (Instructional Models of Cooperative Learning) จากตำราและเอกสารงานวิจัยต่าง ๆ ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำการเรียนแบบร่วมมือเทคนิค Student Team Achievement Division หรือ STAD มาใช้ในการแก้ไขปัญหาการเขียนสะกดคำของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ซึ่งเป็นการเรียนรู้แบบร่วมมือรูปแบบหนึ่งที่ใช้การลดความสามารถด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนกลุ่มละประมาณ 4-6 คน ภาระงานของกลุ่ม คือ หลังจากทีครูนำเสนอบทเรียนที่ขึ้นแล้วให้นักเรียนแต่ละกลุ่มทำงานตามที่ครูกำหนด และแต่ละกลุ่มเตรียมสมาชิกแต่ละคนให้พร้อม สำหรับการแข่งขันตอบคำถาม ซึ่งเป็นคำถามสั้น ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาที่ครูแจกให้ในการแข่งขันครูจะจัดให้นักเรียนที่มีผลการเรียนในระดับเดียวกันแข่งขันกัน คะแนนที่สมาชิกตอบคำถามได้จะนำมารวมกันเป็นคะแนนของกลุ่ม เมื่อจบการแข่งขันในแต่ละครั้งครูจะประกาศผู้ได้คะแนนสูงสุด (วีชรา เล้าเรียนดี, 2547)

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น จะเห็นว่ากรเรียนแบบร่วมมือเทคนิค STAD เป็นเทคนิคที่น่าสนใจ ซึ่งได้มีผู้นำการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD มาใช้กับนักเรียนแล้วได้ผลดีและเกิดประสิทธิภาพกับการเรียนรู้ และส่วนแบบฝึกที่เป็นสื่อการสอนที่มีประสิทธิภาพในการเพิ่มผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสาระการเรียนรู้ภาษาไทยด้านการเขียน อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือช่วยให้นักเรียนเกิดทัศนคติที่ดีต่อการเรียนภาษาไทยอีกด้วยนักเรียนได้ฝึกบ่อย ๆ จะทำให้เกิดทักษะทางภาษาดีขึ้นอันจะเป็นพื้นฐานที่จะนำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนวิชาอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทำวิจัยเรื่อง การพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD ที่ส่งผลต่อความสามารถในการเขียนสะกดคำให้มีประสิทธิภาพต้องขึ้น ซึ่งถือว่าเป็นพื้นฐานที่สำคัญสำหรับการเรียนในระดับสูงขึ้นไป



วัตถุประสงค์

1. เพื่อเปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน
2. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD

วิธีการศึกษา

1. แบบแผนการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองตามแบบแผนการวิจัยกลุ่มเดียว ที่มีการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน (One – Group Pretest–Posttest Design) สายยศ และอังคณา สายยศ (2553) มีลักษณะดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แบบแผนการทดลองแบบ (One – Group Pretest–Posttest Design)

กลุ่ม	ทดสอบก่อนเรียน	สิ่งทดลอง	ทดสอบหลังเรียน
E	T ₁	X	T ₂

เมื่อ E แทน กลุ่มตัวอย่าง
 T₁ แทน ทดสอบก่อนเรียน
 T₂ แทน ทดสอบหลังเรียน
 X แทน การใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1. ประชากรที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 โรงเรียนเอกชน ศูนย์เครือข่ายพัฒนาคุณภาพการศึกษา 6 Academic Unity : AU 17 สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา จำนวน 13 โรงเรียน มีจำนวนนักเรียนทั้งหมด 1,927 คน

2.2 กลุ่มตัวอย่างการวิจัยครั้งนี้ได้แก่ นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 โรงเรียนเอกชน ศูนย์เครือข่ายพัฒนาคุณภาพการศึกษา 6 Academic Unity: AU 17 สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ซึ่งได้มาโดยวิธีการสุ่มอย่างง่าย (Sample Random Sampling) โดยใช้โรงเรียนเป็นหน่วยสุ่ม สุ่มมา 1 โรงเรียน ได้โรงเรียนกอบกาญจน์ศึกษามูลนิธิ จากนั้นใช้ห้องเรียนเป็นหน่วยสุ่ม สุ่มมา 1 ห้องเรียน ได้นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1/1 จำนวน 30 คน

3. เครื่องมือในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้แผนการทดลองที่ใช้แบบ One Group Pretest-Posttest Design โดยผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยไว้ ดังนี้

1. แผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD จำนวน 12 แผน
2. แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย ของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 12 ชุดตามหลักทฤษฎี (Law of Exercise) ของธอร์นดิค์ (Thorndike) จำนวน 12 ชุด



3. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องการเขียนสะกดคำ เป็นแบบทดสอบแบบเลือกตอบชนิด 3 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ

4. แบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียน ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียน สะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD จำนวน 15 ข้อ

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ทำให้สถาบันการศึกษาต้องปรับการเรียนการสอนมาเป็นรูปแบบ Online ผู้วิจัยจึงได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลผ่านระบบ Google Meetings โดยทำการนำชุดฝึกทักษะการเขียนสะกดคำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำ แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องการเขียนสะกดคำ (ทดสอบก่อนเรียน - หลังเรียน) และแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง คือ โรงเรียนกอบกาญจน์ศึกษามูลนิธิ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ใช้เวลา 12 ชั่วโมง ไม่รวมเวลาทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนอีก 2 ชั่วโมง โดยได้ดำเนินการดังนี้

1. ทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) ด้วยแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องการเขียนสะกดคำ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 20 ข้อ แล้วบันทึกผลทดสอบไว้เป็นคะแนนก่อนเรียนสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูล

2. จัดกิจกรรมตามแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD และแบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 3 หน่วยการเรียนรู้ รวมเวลา 12 ชั่วโมง ไม่รวมเวลาทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน ในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564

3. ทดสอบหลังเรียน (Post-test) ด้วยแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน สะกดคำ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 20 ข้อ ชุดเดียวกับการทดสอบก่อนเรียน

4. ให้นักเรียนตอบแบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาในครั้งนี้มีการเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 เปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลัง

ตอนที่ 2 ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD

6. สถิติที่ใช้ในการวิจัย

6.1 เพื่อเปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน โดยวิเคราะห์ค่า IOC ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) ค่าความยากง่าย (p) ค่าอำนาจจำแนก (r) ค่าความเชื่อมั่น (Reliability) คำนวณโดยใช้สูตร KR-20 ตามวิธีของ Kuder - Richardson (นพพร ชนะชัยพันธ์, 2555) โดยการทดสอบค่าที่แบบไม่เป็นอิสระจากกัน (t-test for Dependent Samples) กำหนดค่าสถิติที่ระดับนัยสำคัญ .01



6.2 เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะ การเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD โดยวิเคราะห์หาค่า IOC ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และ หาค่าความเชื่อมั่นโดยใช้สูตรสัมประสิทธิ์อัลฟาครอนบาค

ผลการศึกษา

ผลการวิจัยเรื่อง การพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD โรงเรียนในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา พบว่า

1) ผลการเปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่า คะแนนเฉลี่ยหลังการจัดการเรียนรู้ของนักเรียนที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 สูงกว่าคะแนนทดสอบก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เมื่อพิจารณาพบว่า ก่อนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD มีคะแนนเฉลี่ย 7.33 และหลังการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD มีคะแนนเฉลี่ย 16.37

2) ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.45$, S.D. = 0.61) เมื่อพิจารณาในแต่ละหัวข้อรายการประเมิน พบว่า ด้านบรรยากาศในการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ($\bar{X} = 4.58$, S.D. = 0.64) ซึ่งมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมากที่สุด รองลงมาด้าน การจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X} = 4.43$, S.D. = 0.65) ซึ่งมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก และด้านประโยชน์ที่ได้รับจากการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X} = 4.35$, S.D. = 0.56) ซึ่งมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก

สรุปและอภิปรายผล

ผู้วิจัยได้สรุปและอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่ 1) การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ของทักษะการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน และ 2) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD โดยมีรายละเอียดในแต่ละประเด็น ดังนี้

1) การเปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน

ผลการเปรียบเทียบความสามารถในการเขียนสะกดคำ โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่า คะแนนเฉลี่ยหลังการจัดการเรียนรู้ของนักเรียนที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 สูงกว่าคะแนนทดสอบก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ทั้งนี้ผู้วิจัยคิดว่า เป็นเพราะการสร้างแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ที่ผู้วิจัย



สร้างขึ้นได้รับการออกแบบมาใช้งานอย่างมีระบบ ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างแผนการจัดการเรียนรู้โดยเริ่มจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเขียนสะกดคำ วิเคราะห์เนื้อหาให้สอดคล้องจุดประสงค์การเรียนรู้ จากนั้นนำเนื้อหาที่วิเคราะห์แล้วกำหนดเป็นแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD เสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องและความเหมาะสมในด้านเนื้อหา จากนั้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนภาษาไทย ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักสูตรและการสอน และผู้เชี่ยวชาญด้านการวัดผลและประเมินผล เพื่อประเมินความเหมาะสมและความถูกต้องของภาษา ทำให้แผนการจัดการเรียนรู้ที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพ มีความเหมาะสม และสามารถนำไปพัฒนาผู้เรียนให้มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้นได้ อีกทั้งการจัดการเรียนรู้แบบ STAD เป็นการจัดการกิจกรรมการเรียนการสอนทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม สมาชิกในกลุ่มประกอบด้วยนักเรียนที่มีความสามารถทางการเรียนที่แตกต่างกัน คือ นักเรียนที่เรียนเก่ง นักเรียนที่เรียนปานกลาง และนักเรียนที่เรียนอ่อน โดยมีเป้าหมายการเรียนรู้และความสำเร็จร่วมกัน ทำให้ในกลุ่มมีนักเรียนที่หลากหลาย และเกิดความร่วมมือกันในการทำงานเป็นกลุ่ม ซึ่งนักเรียนที่เก่งจะเปรียบเสมือนครูที่จะคอยเปลี่ยนคำสอนของครูเป็นภาษาพูดและอธิบายให้เพื่อนฟัง เป็นการสอนแบบตัวต่อตัว ทำให้เพื่อน ๆ ในกลุ่มได้รับการเอาใจใส่และมีความสนใจในบทเรียนมากยิ่งขึ้น เกิดความพยายามช่วยเหลือซึ่งกันและกันภายในกลุ่ม เพราะคะแนนของสมาชิกในกลุ่มทุกคน จะถูกนำไปแปลงเป็นคะแนนของกลุ่มโดยใช้ระบบกลุ่มสัมฤทธิ์ ซึ่งนักเรียนทุกคนจะตระหนักถึงคะแนนของตนที่มีส่วนช่วยเพิ่มหรือลดคะแนนของกลุ่ม จึงทำให้ทุกคนในกลุ่มพยายามอย่างเต็มที่เพื่อคะแนนของกลุ่ม จึงส่งผลให้คะแนนเฉลี่ยหลังการจัดการเรียนรู้ของนักเรียนที่ได้รับการจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 สูงกว่าคะแนนทดสอบก่อนเรียน สอดคล้องกับผลการวิจัยเรื่องการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องชนิดของประโยคของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่จัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD ร่วมกับแบบฝึกของอิศรา รุ่งอภิญา (2558) ผลการวิจัยพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องชนิดประโยคของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่จัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD ร่วมกับแบบฝึกหลังเรียนรู้สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 และสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการพัฒนาแบบฝึกทักษะการอ่านและการเขียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD ของนารี ศรีปัญญา และกระพิน ศรีงาน (2555, น.86 - 97) ผลการวิจัยพบว่าแบบฝึกทักษะการอ่านและการเขียนกลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทยชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 87.65/85.29 ซึ่งผ่านเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยแบบฝึกทักษะการอ่านและการเขียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทยสำหรับนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ดังนั้นประสิทธิภาพของการเรียนด้วยแบบฝึกทักษะการอ่านและการเขียน มีค่าเท่ากับ 0.7 แสดงว่านักเรียนมีความก้าวหน้าทางการเรียนเพิ่มขึ้น

2) ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD

ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำร่วมกับเทคนิค STAD โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้ผู้วิจัยคิดว่าเป็นเพราะการเรียนแบบร่วมมือเทคนิค STAD เป็นเทคนิคที่น่าสนใจ มีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์การเรียนรู้และปฏิบัติสัมพันธ์ภายในกลุ่ม ซึ่งนักเรียนที่เก่งจะเปรียบเสมือนครูที่คอยเปลี่ยนคำสอนของครูเป็นภาษาพูดและอธิบายให้เพื่อนฟังเป็นการเรียนแบบเพื่อนสอน



เพื่อน ลดความตึงเครียดและความกดดันในการเรียน ทำให้นักเรียนรู้สึกว่ามีเวลาในการคิดการวางแผนร่วมกันในการสร้างผลงานและการตรวจผลงาน ทำให้นักเรียนรู้สึกมั่นใจในการเรียนหรือตอบคำถามต่าง ๆ ได้มากกว่าแบบครูสอนไม่ต้องกลัวว่าหากตอบผิดเพื่อนจะหัวเราะ เพราะเมื่อทำงานเป็นกลุ่มนักเรียนทุกคนจะช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ถ้าหากตอบผิดก็ถือว่าผิดทั้งกลุ่ม จะมีเพื่อนคนอื่น ๆ ให้ความช่วยเหลือ โดยสมาชิกทุกคนมีโอกาสคิด มีโอกาสพูด และแสดงความคิดเห็น รวมไปถึงลงมือกระทำอย่างเท่าเทียมกัน รู้จักรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ทำให้นักเรียนในกลุ่มมีความผูกพันกันมากขึ้น เกิดความปฏิสัมพันธ์อันดีระหว่างนักเรียนกับนักเรียน และครูผู้สอน ส่งผลให้เกิดความสนุกสนานและเกิดความสนใจในการรวมกิจกรรม ทำให้นักเรียนไม่เบื่อหน่าย จึงได้ผลดีและเกิดประสิทธิภาพกับการเรียนรู้ จึงช่วยให้นักเรียนเกิดทัศนคติที่ดีต่อการเรียนภาษาไทย สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องชนิดของประโยค ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่จัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD ร่วมกับแบบฝึก ของอิศรา รุ่งอภิญา (2559) ผลการวิจัยพบว่า ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่มีต่อการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือด้วยเทคนิค STAD ร่วมกับแบบฝึก อยู่ในระดับมาก และสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการเขียนสะกดคำไม่ตรงมาตรา โดยการใช้การเรียนรู้แบบเทคนิค STAD สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดบ้านสนวน อำเภอห้วยราช จังหวัดบุรีรัมย์ ของมณิดา สุขสวัสดิ์ (2555) ผลการวิจัยพบว่าความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ที่มีต่อแบบฝึกทักษะ เรื่องการเขียนสะกดคำไม่ตรงมาตรา โดยการใช้การเรียนรู้แบบเทคนิค STAD สำหรับ โดยรวมอยู่ในระดับมาก

ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 โดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD โรงเรียนในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมการศึกษาเอกชน อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา มีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1.1 จากการศึกษาพบว่า ความสามารถในการเขียนสะกดคำของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 หลังเรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะร่วมกับเทคนิค STAD สูงขึ้นกว่าก่อนเรียน ดังนั้นครูที่สอนนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 เรื่องการเขียนสะกดคำควรใช้แบบฝึกทักษะเป็นเครื่องมือในการฝึกทักษะโดยออกแบบให้นักเรียนเรียนร่วมกับเทคนิค STAD

1.2 แบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำตามมาตราตัวสะกด กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาภาษาไทย ควรมีการถ่ายทอดเนื้อหาต่าง ๆ ที่มีนอกเหนือจากสิ่งที่มีอยู่เพื่อเพิ่มความน่าสนใจ รวมทั้งจะเป็นการสอดแทรกเนื้อหาให้ได้มากที่สุด ซึ่งจะทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เนื้อหาต่าง ๆ ได้มากขึ้น

1.3 ในการจัดการเรียนการสอนด้วยแบบฝึกทักษะการเขียนสะกดคำตามมาตราตัวสะกด ยังต้องอาศัยครูผู้สอนคอยแนะนำวิธีการใช้งาน รวมถึงคอยแนะนำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ ไม่ให้เกิดการเล่นจนจับประเด็นสำคัญของเนื้อหาที่สอดแทรกเอาไว้ไม่ได้ ซึ่งอาจทำให้ผู้เรียนเกิดการเบื่อหน่าย และไม่สนใจบทเรียนในที่สุด

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรเพิ่มกลุ่มตัวอย่าง เช่น นักเรียนชั้นปีอื่น ๆ เพื่อเปรียบเทียบความพึงพอใจ



2.2 ควรมีการเก็บข้อมูลวิธีอื่นด้วย เช่น การสังเกต เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนในเรื่องความพึงพอใจ รวมไปถึงปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างการเรียนรู้การสอน เพื่อสามารถแก้ไขปัญหานั้นได้ทัน

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2560). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และมาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัดฯ (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2560). กรุงเทพฯ : สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ.
- กุสุมา สว่างจิตร์. (2560). การพัฒนาแบบฝึกวิชาภาษาไทย เรื่องการเขียนสะกดคำของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนบางสะพานน้อยวิทยาคม. ประจวบคีรีขันธ์.
- นเรศเรษฐ์ สุวรรณอำไพ. (2559). การพัฒนาทักษะการเขียนสะกดคำโดยใช้แบบฝึกทักษะสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาหลักสูตรและการสอน คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- นารี ศรีปัญญา และกระพัน ศรีงาน. (2555). การพัฒนาแบบฝึกทักษะการอ่านและการเขียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD. วารสารวิชาการ. 4(2), 86-97.
- นพพร ธนะชัยพันธ์. (2555). สถิติเบื้องต้นสำหรับการวิจัย. กรุงเทพฯ : วิทยพัฒน์.
- พรเชกร แก่นจันทร์. (2557). การพัฒนาทักษะด้านการอ่านสะกดคำ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนปทุมวิไล สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาจังหวัดปทุมธานี เขต 4. ปทุมธานี : โรงเรียนปทุมวิไล.
- มนิดา สุขสวัสดิ์. (2555). การพัฒนาทักษะเรื่องการเขียนสะกดคำไม่ตรงมาตรา กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย โดยใช้การเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์, บุรีรัมย์.
- วัชรยา เล่าเรียนดี. (2547). เทคนิควิธีการจัดการเรียนรู้สำหรับครูมีอาชีพ. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานกระทรวงศึกษาธิการ. (2561 และ 2562). รายงานผลการประเมินความสามารถด้านการอ่านของผู้เรียน (Reading Test: RT). กระทรวงศึกษาธิการ.
- อิศรา รุ่งอภิญา. (2559). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่องชนิดของประโยค ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่จัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค STAD ร่วมกับแบบฝึก. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสอนภาษาไทย ภาควิชาหลักสูตรและวิธีสอนมหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ.



การพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของการสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

โรงเรียนสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชน อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา

The Development of the Strength Teaching with a Body Weigh Resistance Exercise Program of Obese Pratomsuksa 6 Students the Private Education Office Sadao District Songkhla Province

สมพงษ์ ศรีประสิทธิ์*, ประภาศ ปานเจียง** และชุตินา ทศโร***

Sompong Sornprasit*, Prapas Panjiang** And Chutima Tasaro***

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประสิทธิภาพโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน ตามเกณฑ์ $E_1/E_2 = (75/75)$ 2) เพื่อเปรียบเทียบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงก่อนและหลังใช้โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่มีภาวะน้ำหนักเกินและผลทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์ทุกปี ทั้ง 4 โรงเรียน คือ โรงเรียนเสนพงค์ โรงเรียนวงศวิทย์ โรงเรียนกฤษณาวินิษา และโรงเรียนแก้วบุตร - คูสกุล รวมทั้งสิ้น 30 คน คือ กลุ่มทดลอง ผู้วิจัยได้ทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของกลุ่มทดลอง นำข้อมูลมาวิเคราะห์ โดยหาค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ทดสอบที่ ที่นัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลวิจัยพบว่า 1) ประสิทธิภาพโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกินเป็นไปตามเกณฑ์ $E_1/E_2 = (75/75)$ 2) ค่าเฉลี่ยของโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านหลังใช้สูงกว่าก่อนใช้อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 3) ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน โดยรวมอยู่ในระดับ ต่ำมาก มีค่าเฉลี่ย 4.87 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.29

คำสำคัญ : การพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรง, โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน, นักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน, การสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน

* นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่

** Graduate Student of Curriculum and Instrument Program, Faculty of Education and Liberal Arts, Hat Yai University, Hat Yai District, Songkhla Province.

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

** Assist. Prof. Dr., Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Hat Yai District, Songkhla Province.

*** ดร.คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

*** Dr., Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Hat Yai District, Songkhla Province



Abstract

The main objective of this thesis were 1) To study with a body weight resistance exercise program of obese by $\geq (75/75)$. 2) To compare before and after of the fitness by body weight resistance exercise program. 3) To survey the satisfaction of students through the body weight resistance exercise program. The sample were obese Prathom 6 students have the fitness are below the standard with sample group from 4 schools are Senpong school, Wongwit school, Kritsanawittaya school and Kaewbut-Kusakul school total 30 persons. And gather data to analyze of Mean, Standard Deviation (S.D.) and T-Test by statistically significant at .01

The results showed that 1) Efficiency of body weight resistance exercise program of obese meets $\geq (75/75)$. 2) The mean of body weight resistance exercise program of obese after study was higher than before by statistically significant at .01. 3) The satisfaction of sample students were excellent which with a body weight resistance exercise program at mean 4.87 and Standard Deviation (S.D.) 0.29

Key word : Strength development, Resistance exercise program, Body weight resistance, Teaching with an exercise program that uses body weight as resistance.

บทนำ

อัตราการเกิดภาวะน้ำหนักเกินของนักเรียนในปัจจุบันมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องสาเหตุหลักเกิดจากพฤติกรรมของนักเรียนที่ปรับเปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว มีสิ่งอำนวยความสะดวกมากมาย และสอดคล้องกับวิถีชีวิตประจำวันของสังคมเมืองที่ต้องแข่งขันกับเวลา ส่งผลให้นักเรียนปรับเปลี่ยนพฤติกรรมในการรับประทานอาหารเป็นอาหารประเภทจานด่วนหรือ Fast Food (อาหารที่มีคุณค่าสารอาหารต่ำ) และการแข่งขันในเรื่องการศึกษาส่งผลให้ผู้ปกครองเลือกที่จะส่งลูกหลานไปเรียนกวดวิชา มากกว่าที่จะใช้เวลาหลังเลิกเรียนในการออกกำลังกาย นักเรียนจึงมีแนวโน้มที่จะนั่งเรียนหนังสืออย่างเดียว นั่งหน้าคอมพิวเตอร์เป็นประจำทุกวัน และมีกิจกรรมการเคลื่อนไหวน้อยลง ทำให้สุขภาพและสมรรถภาพทางกาย ด้านความแข็งแรงของนักเรียนลดน้อยลงลงตามไปด้วย (พัชราภรณ์ อารีย์, สุภารัตน์ วงศ์ศรีคุณ, และศรีพรรณ กันธวัง, 2560) การมีสุขภาพดีนั้นย่อมเป็นตัวบ่งชี้ถึงคุณภาพชีวิตที่ต้องคำรณยูเนสโก (UNESCO) เองก็ให้ความสำคัญของการมีสุขภาพที่ดีว่าประกอบด้วยปัจจัย 4 ประการ คือ 1. อาหาร 2. การออกกำลังกาย 3. การพักผ่อนนอนหลับ 4. การหลีกเลี่ยงโรคภัยไข้เจ็บและโรคอ้วน เมื่อพิจารณาให้ดีแล้วจะเห็นว่า ทุกปัจจัยสุขภาพเกี่ยวข้องกับ การออกกำลังกาย และการเล่นกีฬาทั้งสิ้น (วาสนา, 2548 : 20. อ้างถึงใน กุลธิดา เหมหาเพชร. 2551)

หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2560) และมาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัดสาระการเรียนรู้สุขศึกษาและพลศึกษา ได้กำหนดด้านคุณภาพผู้เรียนไว้ว่าเมื่อจบการเรียนรู้วิชาสุขศึกษาและพลศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษา ซึ่งมีหนึ่งข้อได้กล่าวไว้ว่า แสดงความตระหนักในความสัมพันธ์ระหว่างพฤติกรรมสุขภาพเกี่ยวกับภาวะน้ำหนักเกิน การป้องกันโรค การดำรงสุขภาพ การจัดการกับอารมณ์ และความเครียด การออกกำลังกายและการเล่นกีฬากับการ มีวิถีชีวิตที่มีสุขภาพดี (กระทรวงศึกษาธิการ 2551 : 4) โรงเรียนต้องจัดการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงเป็นประจำทุกปี เพื่อให้ทราบถึง ระดับสมรรถภาพ



ด้านความแข็งแรงของนักเรียน ปัจจุบันจะเห็นได้ว่านักเรียนในโรงเรียนมีเด็กที่มีภาวะน้ำหนักเกินเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัดจากการเปรียบเทียบเกณฑ์มาตรฐานดัชนีมวลกาย (Body Mass Index, BMI) การทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานจากการเปรียบเทียบเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษา (อายุ 12 ปี) ของกรมพลศึกษา กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา จะพบว่านักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 มีปัญหาภาวะน้ำหนักเกิน ผลการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานทุกปี ซึ่งต่างกับนักเรียนช่วงชั้นอื่นจะเห็นได้จากการที่ผู้สอนได้ทำการเก็บข้อมูลจากการสอนวิชาพลศึกษาในชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 และได้ทำการเก็บข้อมูลของแต่ละโรงเรียนในสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชนจังหวัดสงขลา ในอำเภอสะเตด ได้แก่ โรงเรียนเสนพศ โรงเรียนกฤษณาวินิยา โรงเรียนวงศ์วิทย์ โรงเรียนแก้วบุตร - คูสกูล พบว่านักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ของแต่ละโรงเรียนมีภาวะน้ำหนักเกินเพิ่มขึ้นในแต่ละปี โดยพบว่าค่าเฉลี่ยของภาวะน้ำหนักเกินของนักเรียนทั้ง 4 โรงเรียน นักเรียนชายมีภาวะน้ำหนักเกินอยู่ที่ 21.27 - 25.42 กิโลกรัมขึ้นไป และนักเรียนหญิงมีภาวะน้ำหนักเกินอยู่ที่ 21.59 - 25.88 กิโลกรัมขึ้นไป จากการเปรียบเทียบเกณฑ์มาตรฐานดัชนีมวลกาย (Body Mass Index, BMI) ส่งผลต่อการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงจะเห็นได้ว่าในปีการศึกษา 2561 และปีการศึกษา 2562 มีผลการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ตามเกณฑ์มาตรฐานของกรมพลศึกษา กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ซึ่งโรงเรียนได้ทำการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงตามแบบบันทึกผลการทดสอบสมรรถภาพสำหรับนักเรียน ระดับประถม (อายุ 7 - 12) ได้แก่ การดันพื้นประยูกต์ 30 วินาที นักเรียนชายเฉลี่ยอยู่ที่ 15 ครั้ง และนักเรียนหญิงเฉลี่ยอยู่ที่ 12 ครั้ง ซึ่งอยู่ต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน คือ นักเรียนชายจะต้องผ่าน 19 ครั้งขึ้นไป นักเรียนหญิงจะต้องผ่าน 17 ครั้งขึ้นไป การลูกนึ่ง 60 วินาที นักเรียนชายเฉลี่ยอยู่ที่ 17 ครั้ง และนักเรียนหญิงเฉลี่ยอยู่ที่ 15 ครั้ง ซึ่งอยู่ต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน คือ นักเรียนชายจะต้องผ่าน 26 ครั้งขึ้นไป นักเรียนหญิงจะต้องผ่าน 22 ครั้งขึ้นไป ซึ่งเป็นสาเหตุให้การทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด

ผู้วิจัยได้เห็นถึงความสำคัญถึงแนวโน้มการเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องของภาวะน้ำหนักเกินในนักเรียนที่พบมากขึ้นในปัจจุบัน ส่งผลต่อสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนต่ำกว่าเกณฑ์ จึงอยากให้ผู้เรียนได้มีสมรรถภาพด้านความแข็งแรงผ่านเกณฑ์มาตรฐาน ห่างจากภาวะน้ำหนักเกิน ร่างกายมีสุขภาพที่สมบูรณ์แข็งแรงสามารถปฏิบัติกิจวัตรประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อลดปัญหาภาวะน้ำหนักเกินที่ส่งผลต่อสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน และยังเป็นการตอบสนองต่อหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และมาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัด ด้านของคุณภาพผู้เรียนด้วย จึงได้สนใจที่จะส่งเสริมพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชน จังหวัดสงขลา ในอำเภอสะเตด ให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานของกรมพลศึกษา กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ผู้วิจัยจึงคิดค้นออกแบบโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงดันเพื่อใช้ในการพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ขึ้นมา โดยมีการนำหลักการทางวิทยาศาสตร์การกีฬามานำประยุกต์ในแผนการจัดการเรียนการสอนในวิชาพลศึกษา เพื่อพัฒนาผลการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงที่ต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานให้มีสมรรถภาพทางกายด้านความแข็งแรงที่ดีขึ้นเป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน ตามเกณฑ์ $= (75/75)$
2. เพื่อเปรียบเทียบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงการก่อนและหลังใช้โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน

วิธีการดำเนินการ

1. แบบแผนการทดลอง

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) ที่ผู้วิจัยทำการทดลองตามแบบแผนการทดลองกลุ่มเดียว (One group pretest – posttest design) สายยศ และอังคณา สายยศ (2553) ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แบบแผนการทดลองแบบ (One group pretest – posttest design)

กลุ่มตัวอย่าง	การวัดก่อนการทดลอง		การวัดหลังการทดลอง
A	O ₁	X	O ₂
เมื่อ A	=	นักเรียนกลุ่มทดลองที่ได้รับการใช้โปรแกรมออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน	
O ₁	=	ค่าที่วัดน้ำหนักและสมรรถภาพด้านความแข็งแรงก่อนการทดลอง	
O ₂	=	ค่าที่วัดน้ำหนักและสมรรถภาพด้านความแข็งแรงหลังการทดลอง	
X	=	การจัดโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรง	

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1 ประชากรที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ นักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยพิจารณาจากนักเรียนที่มีสภาวะที่ร่างกายมีน้ำหนักตัวมากกว่าปกติหรือน้ำหนักตัวมากกว่าที่ควรจะเป็น ผลการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน คือ โรงเรียนสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชน จังหวัดสงขลา ในอำเภอสะเตา ได้แก่ โรงเรียนเสนพาศ์ โรงเรียนฤๅษณวิทยา โรงเรียนวงศ์วิทย์ โรงเรียนแก้วบุตร - คูสกุล อำเภอสะเตา จังหวัดสงขลา นักเรียนทั้งหมดทั้ง 4 โรงเรียน จำนวนทั้งหมด 406 คน จำนวน 120 คน ที่มีภาวะน้ำหนักเกิน

2.2 นักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกินระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชน จังหวัดสงขลา ในอำเภอสะเตา ได้แก่ โรงเรียนเสนพาศ์ โรงเรียนฤๅษณวิทยา โรงเรียนวงศ์วิทย์ โรงเรียนแก้วบุตร - คูสกุล อำเภอสะเตา จังหวัดสงขลา เป็นนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกินที่มีผลการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงอยู่ในระดับต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐาน จำนวนทั้งหมด 120 คน ซึ่งได้มาจากการสุ่มอย่างง่าย (Sample Random Sampling) จากการจับฉลากแบบไม่ใส่คืนแบ่งเป็นกลุ่มทดลอง 30 คน



3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้แผนการทดลองที่ใช้แบบ One Group Pretest-Posttest Design โดยผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยไว้ดังนี้

1. โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรง
2. แบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรง

4. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แบบทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6
2. แบบประเมินความพึงพอใจต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่มีภาวะน้ำหนักเกิน

5. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ติดต่อขอความร่วมมือในการทำวิจัยจากผู้บริหารโรงเรียนและครูผู้สอนวิชาพลศึกษาในเครือข่ายอำเภอสะเตา
2. ชี้แจงวัตถุประสงค์ของการวิจัย ขั้นตอนการวิจัย การวัดและประเมินผล แก่ ผู้อำนวยการโรงเรียน ผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ ครูผู้สอนพลศึกษาในเครือข่ายอำเภอสะเตา
3. ทำการประชุมครูผู้สอนวิชาพลศึกษาทั้ง 4 โรงเรียนเพื่อวางแผนการใช้โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงและวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล
4. ชั่งน้ำหนัก วัดส่วนสูง และทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงก่อนการใช้โปรแกรมออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน (Pre - test) ในกลุ่มทดลอง โดยข้อมูลที่ได้มาหาความแตกต่างโดยหาค่าเฉลี่ยส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และสมรรถภาพด้านความแข็งแรง
5. ผู้วิจัยดำเนินใช้โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงตามแผนรายชั่วโมงที่กำหนดไว้ จำนวน 3 โปรแกรม ทำการฝึก 5 วันต่อสัปดาห์ วันละ 60 นาที ระยะเวลา 12 สัปดาห์ โดยเก็บข้อมูลจากการทดสอบสมรรถภาพด้านความแข็งแรง 4 สัปดาห์/1 ครั้ง โดยนำข้อมูลมาเปรียบเทียบกับสมรรถภาพด้านความแข็งแรงระหว่างก่อนการใช้โปรแกรมและหลังการใช้โปรแกรมระหว่างกลุ่มทดลองตามวัตถุประสงค์
6. ให้นักเรียนตอบแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านเพื่อพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรง

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 เพื่อศึกษาประสิทธิภาพโปรแกรมออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน ตามเกณฑ์ $E_1/E_2 = (75/75)$ โดยการหาประสิทธิภาพของกระบวนการ (E_1) และประสิทธิภาพของผลลัพธ์ (E_2)



ตอนที่ 2 เพื่อเปรียบเทียบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงระหว่างก่อนและหลังการใช้โปรแกรมออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน

ตอนที่ 3 เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อโปรแกรมออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน

7. สถิติที่ใช้ในการวิจัย

1. สถิติในการหาประสิทธิภาพของชุดการสอน ได้แก่ E_1/E_2
2. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$), ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และการทดสอบค่าที (t - test) แบบ dependent
3. สถิติที่ใช้ในการหาความพึงพอใจ ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

ผลการศึกษา

ผลการวิจัยเรื่อง การพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของการสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสังกัดสำนักงานการศึกษาเอกชน อำเภอสะเคา จังหวัดสงขลา พบว่า

1. ผลการศึกษาประสิทธิภาพของโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 มีประสิทธิภาพของกระบวนการที่จัดไว้ในชุดการฝึก (เท่ากับ 75 และประสิทธิภาพของผลลัพธ์ เท่ากับ 75 เป็นไปตามเกณฑ์

2. ผลเปรียบเทียบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงก่อนฝึกและหลังฝึกด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน คะแนนเฉลี่ยหลังฝึกด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน มีค่าเฉลี่ย 4.69 (S.D. = 1.08) สูงกว่าก่อนฝึกด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน มีค่าเฉลี่ย 1.86 (S.D. = 0.29) และสถิติทดสอบ t-test เท่ากับ 50.32, df เท่ากับ 29 มีค่า Sig. เท่ากับ .000 ซึ่งน้อยกว่า .01 แสดงว่าก่อนฝึกและหลังฝึกมีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .01

3. ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน โดยรวมอยู่ในระดับ ดีมาก ($\bar{X}$ = 4.87, S.D.= 0.29)

สรุปและอภิปรายผล

การพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของการสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 สรุปและอภิปรายผล ได้ดังนี้

1. ศึกษาประสิทธิภาพของโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน พบว่า $E_1/E_2 = 75/75$ ซึ่งค่า E_1 และค่า E_2 มีค่าเท่ากับสมมติฐานที่ตั้งไว้ คือ 75/75 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ คือ ประสิทธิภาพของโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีน้ำหนักเกิน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ $E_1/E_2 = 75/75$ แสดงให้เห็นว่า โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักเป็นแรงต้าน ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ นันทภูมิ เกษลา และ สังเวียน ปินะกาลัง (2558 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ในกลุ่มสาระการเรียนรู้สุขศึกษาและพลศึกษา



ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่อง สุขภาพของฉันทน์ โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการ พบว่า แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น มีประสิทธิภาพผ่านตามเกณฑ์ที่กำหนด 81.23/86.63

2. ผลการเปรียบเทียบสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของการสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกิน หลังฝึกสูงกว่าก่อนฝึก โดยที่หลังฝึกมีค่าเฉลี่ย 4.69 (S.D. = 1.08) ก่อนฝึกมีค่าเฉลี่ย 1.86 (S.D. = 0.29) t-test เท่ากับ 50.32, df เท่ากับ 29 มีค่า Sig เท่ากับ .000 ซึ่งน้อยกว่า .01 แสดงว่าก่อนฝึกและหลังฝึกมีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ .01 ซึ่งเป็นไปตามสมมุติฐานที่ตั้งไว้ ทั้งนี้เป็นเพราะโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านพัฒนาสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนที่มีภาวะน้ำหนักเกินเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัดจากคะแนนการทดสอบก่อนฝึกแตกต่างกับหลังการฝึกอย่างเห็นได้ชัดเจน โดยการทดสอบแต่ละครั้งสมรรถภาพด้านความแข็งแรงของนักเรียนเพิ่มขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ภาคพงษ์ สุวรรณสิงห์ (2555) ได้ศึกษาผลของการฝึกแรงต้านด้วยน้ำหนักตัวแบบวงจรที่มีต่อสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพของนักเรียน ระดับประถมศึกษาที่มีภาวะน้ำหนักเกินหลังการทดลอง 8 สัปดาห์ กลุ่มทดลองที่ได้เข้าโปรแกรมการฝึกด้วยน้ำหนักตัวแบบวงจร พบว่า สมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพดีกว่ากลุ่มควบคุม ในรายการต้นพื้น 30 วินาที และรายการวิ่งระยะไกล อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และ สุคนธ์ ธนนิวัฒน์, ทศพล ธาณี (2562) ได้ศึกษาผลของการฝึกด้วย ที อาร์ เอ็กซ์ และการฝึกด้วยน้ำหนักของร่างกายที่มีต่อความแข็งแรงอดทนของกล้ามเนื้ออกกลุ่มฝึกด้วย ที อาร์ เอ็กซ์ มีค่าเฉลี่ยความแข็งแรงอดทนของกล้ามเนื้อ ก่อนการฝึก หลังการฝึกสัปดาห์ที่ 4 หลังการฝึกสัปดาห์ที่ 6 และหลังการฝึกสัปดาห์ที่ 8 แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน นักเรียนมีความพึงพอใจต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน โดยภาพรวมทั้ง 5 ด้าน ได้แก่ ด้านจุดมุ่งหมายของโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน, ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้, ด้านประสิทธิภาพของผู้สอน, ด้านสถานที่อุปกรณ์และสิ่งอำนวยความสะดวก, ด้านการวัดผลและประเมินผล อยู่ในระดับ ดีมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.87 (S.D. = 0.29) ซึ่งมากกว่าสมมุติฐานที่ตั้งไว้ คือ ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่มีต่อโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านอยู่ในระดับมาก

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 โปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน ซึ่งการวิจัยนี้ครั้งนี้มีระยะเวลาการทดลองประมาณ 12 สัปดาห์ ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการจัดโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านในระยะยาว มีผลที่พัฒนาดียิ่งขึ้นกว่า 12 สัปดาห์

1.2 ควรกระตุ้นและให้กำลังใจนักเรียนที่เข้าร่วมโปรแกรม เนื่องจากผู้เข้าร่วมโปรแกรมมีน้ำหนักมากทำให้การฝึกบางท่าไม่สามารถฝึกได้อย่างเต็มที่ ส่งผลต่ออารมณ์นักเรียนทำให้นักเรียนหงุดหงิด และไม่อยากฝึกโปรแกรม



2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการศึกษาผลของการสอนด้วยโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้าน โดยมีการวัดสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพ ด้านความคล่องแคล่วว่องไวเพิ่มไปด้วย

2.2 ควรมีการศึกษาผลของโปรแกรมการออกกำลังกายแบบใช้น้ำหนักตัวเป็นแรงต้านร่วมกับการออกกำลังกายแบบอื่นๆ เช่น การเดินซุ่มบ้า แอโรบิกแดนซ์

รายการอ้างอิง

กรมพลศึกษา. (2562). แบบทดสอบและเกณฑ์มาตรฐานสมรรถภาพทางกายของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา (อายุ 7 - 12 ปี). สำนักวิทยาศาสตร์การกีฬา กรมพลศึกษา กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). หลักสูตรแกนกลางศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพมหานคร จรินทร์ ธานีรัตน์ และคณะ. (2559). การทดสอบและการวัดผลทางพลศึกษา. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อิตติ ญาณปริชาเศรษฐ. (2550). ผลการฝึกแบบใช้แรงต้านต่อองค์ประกอบของร่างกายเพศหญิงที่มีภาวะน้ำหนักเกิน. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, สาขาวิทยาศาสตร์การกีฬา สำนักวิชาวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นันท์ภูมิ เกษลา และสังเวียน ปินะกาลัง. (2558). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ สุขศึกษาและพลศึกษา ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่อง สุขภาพของฉันทน์ โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบบูรณาการ. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

พวงทอง ไกรพิบูลย์. (2554). น้ำหนักตัวเกินและโรคอ้วน. สืบค้นวันที่ 17 ธันวาคม 2558, จาก <http://haamor.com/th>

พัชรารณณ์ อารีย์, สุภารัตน์ วังศรีคุณ และ ศิริพรรณ กันธวัช. ภาวะโภชนาการพฤติกรรมการบริโภคอาหาร และกิจกรรมด้านร่างกายของเด็กวัยรุ่น : การศึกษาเบื้องต้น. พยาบาลสาร 2560; 34(2): 98-105.

พิระวิชญ์ คล้ายพรหม. (2561). ผลการใช้โปรแกรมสุขภาพควบคู่กับการฝึกด้วยแรงต้านโดยใช้น้ำหนักตัวที่ส่งผลต่อความแข็งแรงของกล้ามเนื้อของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนต้นที่มีภาวะน้ำหนักต่ำกว่าเกณฑ์. มหาบัณฑิตศึกษาสาขาวิชาสุขภาพศึกษาและพลศึกษา, ภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคพงศ์ สุวรรณสิงห์. (2555). ผลของการออกกำลังกายด้วยแรงต้านโดยใช้น้ำหนักตัวแบบวงจรที่มีต่อสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพของนักเรียนประถมศึกษาที่มีภาวะน้ำหนักเกิน. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, สาขาวิชาสุขภาพศึกษาและพลศึกษา ภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รังสรรค์ ฤทธิ์ผาด. (2550). ความพึงพอใจของประชาชนต่อการจัดการมูลฝอยของเทศบาล ตำบลแสงสว่าง อำเภอนองแสง จังหวัดอุดรธานี. การค้นคว้าอิสระวิทยาศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารจัดการสิ่งแวดล้อม, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. โรงพิมพ์ชุมชน. สหกรณ์แห่งประเทศไทย.



วาสนา คุณาอภิสิทธิ์. (2548). การสอนพลศึกษา. กรุงเทพมหานคร : บริษัทพิมพ์ดีจำกัด

สาโรช ไสยสมบัติ. (2534). ความพึงพอใจในการทำงานของครูอาจารย์โรงเรียนมัธยมศึกษา

สังกัดกรมสามัญศึกษาจังหวัดร้อยเอ็ด. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, สาขาการบริหารการศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

สุคนธ์ อนุวิวัฒน์ และทศพล ธานี. (2562). ผลของการฝึกด้วย ที อาร์ เอ็กซ์ และการฝึกด้วยน้ำหนักของ

ร่างกายที่มีต่อความแข็งแรงอดทนของกล้ามเนื้อ. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต, สาขาสุขศึกษา และพลศึกษา คณะพลศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.



ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

Learning Achievement in English Language Courses by Cooperative Learning Management, Collaborative Learning Techniques of Prathomsuksa 6

อารีรัตน์ อินทร์รัตน์*, เกตวาท บุญปราการ** และจุฑารัตน์ คชรัตน์***

Areearat Intarat*, Kettawa Boonprakarn** and Jutarat Kotcharat***

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันก่อนเรียนและหลังเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองตามแบบแผนการวิจัยแบบกลุ่มเดียว โดยวัดก่อนและหลังการทดลองแบบ One group pretest - posttest design กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนอนุบาลบางแก้ว อำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 30 คน ได้จากการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster Sampling) เครื่องมือที่ใช้ ในการวิจัย ประกอบด้วย แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง Sport day จำนวน 1 หน่วยการเรียนรู้ 12 ชั่วโมง แบบฝึกทักษะภาษาอังกฤษ จำนวน 6 แบบฝึก และแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน ก่อนและหลังเรียน แบบเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 30 ข้อ วิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัย พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน โดยภาพรวมสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยมีคะแนนเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 22.47

คำสำคัญ : ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, วิชาภาษาอังกฤษ, การเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน, ประถมศึกษาปีที่ 6

Abstract

The main purposes of this research were to compare the learning achievement in English subjects by collaborative learning management, collaborative learning techniques before and after school of Prathomsuksa 6. This study was a experimental research and conducted by using one - group pretest - posttest design based on cluster random sampling with the sample group consisted of 30 students in one class of Anubanbangkaew School Bangkaew district, Phatthalung province. Moreover, the research instruments were Learning plan on Sport day, 1 unit, 12 hours, English exercises 6 sets, a 30 - item learning achievement test. Statistics used for the analysis included mean and standard deviation. The findings revealed that students' academic achievement

* นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

** Graduate Student of Curriculum and Instrument Program Faculty of Education and Liberal Arts, Hat Yai University,

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

*** Assist. Prof. Dr., Faculty of, Education and Liberal Arts, Hatyai University, Hat Yai District, Songkhla Province.

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

*** Assist. Prof. Dr., Faculty of, Education and Liberal Arts, Hatyai University, Hat Yai District, Songkhla Province.



after learning by collaborative learning management, collaborative learning techniques Overall, it was significantly higher than before studying at the .01 level, with a mean score ($\bar{X}$) of 22.47
Keyword : Learning Achievement, English, Collaborative Learning Techniques, Prathomsuksa 6

บทนำ

สังคมโลกในปัจจุบัน การเรียนรู้ภาษาต่างประเทศ โดยเฉพาะภาษาอังกฤษมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในชีวิตประจำวัน เนื่องจากภาษาอังกฤษเป็นเครื่องมือสำคัญในการติดต่อสื่อสาร การศึกษาการแสวงหาความรู้และการประกอบอาชีพ อีกทั้งภาษาอังกฤษยังเป็นภาษาสากลที่ใช้ในการติดต่อสื่อสาร มีบทบาทสำคัญต่อการดำรงชีวิต การพัฒนาในด้านการศึกษาและพัฒนาตนเองให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ของโลก (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น.220) ในยุคปัจจุบันการจัดการศึกษา ได้มุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีการพัฒนาทักษะในด้านต่าง ๆ ได้แก่ ทักษะฟัง พูด อ่าน และเขียน ซึ่งครูผู้สอนมีบทบาทสำคัญอย่างมากในการส่งเสริมคุณภาพการเรียนรู้ภาษาอังกฤษให้มีประสิทธิภาพ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถนำเอาความรู้ ประสบการณ์ และทักษะต่างๆที่ได้รับการสอน ผูกพันและถ่ายทอด ไปประยุกต์ใช้ในสถานการณ์จริงได้ด้วยตนเอง นอกจากนี้ยังมุ่งเน้นให้ผู้เรียนสามารถสื่อสารภาษาอังกฤษเป็นภาษาที่สอง ซึ่งการที่จะให้บรรลุวัตถุประสงค์นั้น จะต้องมีการพัฒนาทักษะเพื่อเพิ่มศักยภาพให้ผู้เรียนสามารถนำภาษาอังกฤษไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น.221)

แม้ว่าการจัดการศึกษาในปัจจุบันจะมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีการพัฒนาทักษะในด้านต่าง ๆ แต่จากการศึกษาวิจัยการพัฒนาคุณภาพการศึกษาของ สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา พบว่าผู้เรียนยังไม่สามารถพัฒนาทักษะให้อยู่ในระดับที่สูงขึ้นได้ ผู้เรียนยังขาดทักษะความรู้พื้นฐานที่จำเป็นในด้านการสื่อสารภาษาอังกฤษ ได้แก่ การฟัง พูด อ่าน และเขียน ซึ่งปัญหาดังกล่าวทำให้ผลการประเมินของสถาบันทดสอบทางการศึกษาแห่งชาติ (O-NET) วิชาภาษาอังกฤษในภาพรวมระดับประเทศ พบว่า นักเรียนได้คะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับต่ำกว่าเกณฑ์และมีแนวโน้มต่ำลง สาเหตุดังกล่าวอาจเนื่องมาจากกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่ไม่ตอบสนองต่อผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเกิดความเบื่อหน่าย เรียนรู้ได้ไม่เต็มที่ ดังนั้นครูผู้สอนจะต้องมีการปรับเปลี่ยนกระบวนการและวิธีการสอน รวมทั้งนำเทคนิคต่าง ๆ มาใช้ เพื่อให้ผู้เรียนมีความสุขและเกิดการเรียนรู้ภาษาอังกฤษให้ได้มากที่สุด (สำนักเลขาธิการสภาการศึกษา, 2552)

จากการรายงานผลคะแนนเฉลี่ยของการทดสอบการศึกษาระดับชาติขั้นพื้นฐาน (O-NET) ปีการศึกษา 2560 - 2562 ของสถาบันทดสอบทางการศึกษาแห่งชาติ (สทศ.) ในส่วนของวิชาภาษาอังกฤษพบว่า ผลคะแนน O-NET ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เครือข่ายอำเภอบางแก้วระดับประเทศของสถานศึกษาสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานในภาพรวมอยู่ในเกณฑ์ที่ต้องปรับปรุง ปีการศึกษา 2560 ค่าเฉลี่ยระดับเขตพื้นที่การศึกษา 36.34 ค่าเฉลี่ยระดับเครือข่ายอำเภอบางแก้ว 32.73 ปีการศึกษา 2561 ค่าเฉลี่ยระดับเขตพื้นที่การศึกษา 39.24 ค่าเฉลี่ยระดับเครือข่ายอำเภอบางแก้ว 35.47 และปีการศึกษา 2561 ค่าเฉลี่ยระดับเขตพื้นที่การศึกษา 34.42 ค่าเฉลี่ยระดับเครือข่ายอำเภอบางแก้ว 30.86 (สถาบันทดสอบทางการศึกษาแห่งชาติ (องค์การมหาชน) (2562) จากผลคะแนนดังกล่าว จะเห็นว่าคะแนน O-NET วิชาภาษาอังกฤษของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยเฉพาะอย่างยิ่งระดับเครือข่ายอำเภอบางแก้ว มีคะแนนเฉลี่ยไม่ถึง 50 เปอร์เซนต์ ถือว่าอยู่ในเกณฑ์ที่ควรปรับปรุง ซึ่งอาจเกิดมาจากหลายสาเหตุ ดังนี้ 1) นักเรียนไม่เห็นความสำคัญของการเรียนภาษาอังกฤษ 2) ครูผู้สอนขาดเทคนิคในการสอนที่ดึงดูดความสนใจของผู้เรียนหรืออาจมุ่งเน้นไวยากรณ์เป็นหลัก ทำให้ผู้เรียน



เกิดความเบื่อหน่าย ไม่ใส่ใจต่อการเรียน เป็นต้น ครูผู้สอนภาษาอังกฤษจึงควรวางแนวทางและเทคนิคใหม่ ๆ ขึ้นมาเพื่อให้ตรงกับความต้องการของผู้เรียน

จากสภาพปัญหาที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทางและรูปแบบการสอนในหลายรูปแบบเพื่อนำไปสู่การแก้ปัญหาซึ่งพบว่ารูปแบบที่น่าสนใจและนำมาใช้กับนักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาได้คือ รูปแบบการเรียนรู้ภาษาอังกฤษโดยใช้แบบฝึกหัดร่วมกับการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน (Learning together : LT) เป็นการเรียนแบบกลุ่มร่วมมือโดยใช้แบบฝึกเป็นสื่อในการจัดการเรียนการสอน เน้นการจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียนให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ร่วมกันเป็นกลุ่มเล็กๆ แต่ละกลุ่มประกอบด้วยสมาชิกที่มีความรู้ความสามารถแตกต่างกัน โดยแต่ละคนมีส่วนร่วมอย่างแท้จริงในการเรียนรู้และในความสำเร็จของกลุ่ม ทั้งโดยการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การแบ่งปันทรัพยากรการเรียนรู้ รวมทั้งการเป็นกำลังใจแก่กันและกัน คนที่เรียนเก่งจะช่วยเหลือคนที่อ่อนกว่า สมาชิกในกลุ่มไม่เพียงแต่รับผิดชอบต่อการเรียนของตนเองเท่านั้น หากแต่จะต้องร่วมรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของเพื่อนสมาชิกทุกคนในกลุ่มด้วย

นอกจากเทคนิคในการจัดการเรียนการสอนภาษาอังกฤษแล้ว การใช้สื่อการเรียนการสอนก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้ผู้เรียนมีการพัฒนาทักษะให้ดียิ่งขึ้น โดยเฉพาะการใช้แบบฝึกทักษะเป็นสื่อ อัจฉราวรรณ ศิริรัตน์ (2549, น.8) ได้ให้ความสำคัญไว้ว่า แบบฝึกเป็นสื่อการเรียนการสอนประเภทหนึ่งที่สำคัญต่อการเรียนภาษาเป็นอย่างยิ่ง เพราะครูจะต้องใช้ฝึกทักษะให้กับนักเรียน หลังจากที่ได้เรียนเนื้อหาจากแบบเรียนมาแล้ว เป็นเครื่องมือที่ช่วยให้เกิดการเรียนรู้ เกิดแรงจูงใจ และสามารถตรวจสอบผลการเรียน ทำให้ทราบความก้าวหน้า และข้อบกพร่องอันส่งผลต่อทัศนคติและประสิทธิภาพในการเรียนรู้ได้เป็นอย่างดี

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาวิจัยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เพื่อพัฒนาคุณภาพการเรียนรู้ภาษาอังกฤษของผู้เรียนให้บรรลุจุดมุ่งหมาย ได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันก่อนเรียนและหลังเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

วิธีการศึกษา

1. แบบแผนการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองตามแบบแผนการวิจัยกลุ่มเดียว ที่มีการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน (One – Group Pretest-Posttest Design) ส่วน สายยศ และอังคณา สายยศ (2553) มีลักษณะดังตารางที่ 1



ตารางที่ 1 แบบแผนการทดลองแบบ (One – Group Pretest – Posttest Design)

กลุ่ม	ทดสอบก่อนเรียน	สิ่งทดลอง	ทดสอบหลังเรียน
E	T ₁	X	T ₂
เมื่อ E แทน	กลุ่มตัวอย่าง		
T ₁ แทน	ทดสอบก่อนเรียน		
T ₂ แทน	ทดสอบหลังเรียน		
X แทน	การจัดการเรียนรู้โดยใช้แบบฝึกหัดกับการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน		

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1 ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนในเครือข่ายอำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง จำนวน 12 โรงเรียน 13 ห้องเรียน มีนักเรียนทั้งหมด 360 คน

2.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนอนุบาลบางแก้วอำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 30 คน ได้จากการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster Sampling)

3. เครื่องมือในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้แผนการทดลองที่ใช้แบบ One Group Pretest-Posttest Design โดยผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยไว้ ดังนี้

1. แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง Sport day จำนวน 1 หน่วยการเรียนรู้ 12 ชั่วโมง
2. แบบฝึกทักษะภาษาอังกฤษ จำนวน 6 แบบฝึก
3. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน ก่อนและหลังเรียน แบบเลือกตอบ 4 ตัวเลือก

จำนวน 30 ข้อ

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ทำการทดสอบก่อนเรียนด้วยแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน เรื่อง Sport day จำนวน 30 ข้อ
2. ดำเนินการจัดการเรียนรู้ตามแผนการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน จำนวน 6 แผน
3. ทำการทดสอบหลังเรียนด้วยแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน เรื่อง Sport day จำนวน 30 ข้อ
4. ตรวจสอบคะแนนจากแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียน และ เพื่อนำผล

คะแนนที่ได้มาวิเคราะห์ด้วยวิธีทางสถิติ

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาในครั้งนี้มีการเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากคะแนน pretest และ posttest เปรียบเทียบโดยใช้

Dependence simple t-test

6. สถิติที่ใช้ในการวิจัย

เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันก่อนเรียนและหลังเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยวิเคราะห์หาค่า IOC ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) หาค่าความยากง่าย (p) ค่าอำนาจจำแนก (r) ค่าความเชื่อมั่น (Reliability) คำนวณโดยใช้สูตร KR-20 ตามวิธีของ Kuder – Richardson (นพพร ณะชัยพันธ์, 2555)



โดยการทดสอบค่าทีแบบไม่เป็นอิสระจากกัน (t-test for Dependent Samples) กำหนดค่าสถิติที่ระดับนัยสำคัญ .01

ผลการศึกษา

ผลการวิจัยเรื่อง ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชาภาษาอังกฤษโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 พบว่า

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

สรุปและอภิปรายผล

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ผลการวิจัย พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชาภาษาอังกฤษของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ก่อนการเรียนโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน มีคะแนนเฉลี่ย 11.53 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 1.91 และคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชาภาษาอังกฤษของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 หลังการเรียนโดยการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคการเรียนรู้ร่วมกัน นักเรียนมีคะแนนเฉลี่ย 22.47 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 2.74 เมื่อ เปรียบเทียบ พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทาง สถิติที่ระดับ .01 สาเหตุที่ทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนสูงขึ้น เนื่องมาจากครูผู้สอนได้มีการปรับวิธีการสอนให้นักเรียนได้ลงมือปฏิบัติจริง ทุกคนมีส่วนร่วมในการเรียนรู้ ทำให้ผู้เรียนมีความตั้งใจและสนุกกับการเรียนมาก จึงส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย ศิริวรรณ เพียรการ (2560, น.75) ได้ศึกษาผลของการจัดการเรียนรู้ แบบร่วมมือกัน เรื่อง การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้ภาษาอังกฤษโดยใช้เทคนิค Learning Together (LT) เพื่อส่งเสริมการอ่านจับใจความของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ผลการวิจัยพบว่านักเรียนที่ได้รับการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือกัน มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนเฉลี่ย คือ 2.57 คะแนน (S.D. = 1.46) และเมื่อนักเรียนที่เป็นประชากรในการวิจัยครั้งนี้ ผ่านกระบวนการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หลังเรียนเฉลี่ย คือ 3.61 คะแนน (S.D. = 0.86) เมื่อเปรียบเทียบคะแนนก่อน - หลังเรียน พบว่าคะแนนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และสุภาพร ศรีศิลป์ (2555, น.155) ได้ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนกลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศ ของผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เรื่องรูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ เพื่อพัฒนาทักษะการอ่านภาษาอังกฤษ กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 พบว่า นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน เฉลี่ยที่ 27 คะแนน หลังเรียน เฉลี่ยที่ 34.57 คะแนน และเมื่อเปรียบเทียบระหว่างคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่าคะแนนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1.1 ครูผู้สอนรายวิชาภาษาอังกฤษสามารถนำผลการวิจัยครั้งนี้ไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาการสอนเพื่อให้เกิดขึ้นกับผู้เรียนในระดับชั้นต่างๆ ได้



1.2 ครูควรเสริมแรง ให้กำลังใจ และชมเชยนักเรียน เพื่อเป็นการส่งเสริมให้นักเรียนเกิดความตั้งใจในการเรียนวิชาภาษาอังกฤษ และสามารถพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนให้สูงขึ้น

1.3 ครูควรกระตุ้นให้นักเรียนได้เกิดการเรียนรู้ด้วยตนเองก่อน ร่วมมือและช่วยเหลือกันในการแก้ปัญหา โดยครูทำหน้าที่เป็นเพียงผู้ชี้แนะหรือให้คำปรึกษา เพื่อเปิดโอกาสให้นักเรียนได้เรียนรู้อย่างเต็มที่

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรนำแผนการจัดการเรียนรู้การสอนแบบร่วมมือกัน ที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้น ไปใช้กับนักเรียนโรงเรียนอื่น เพื่อศึกษาเชิงเปรียบเทียบถึงบริบทที่แตกต่างกับการศึกษาในครั้งนี้ เช่น ขนาดและจำนวนนักเรียน เป็นต้น

2.2 ควรทำวิจัยเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอนแบบร่วมมือกัน กับรายวิชาอื่นหรือระดับชั้นอื่น เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน

รายการอ้างอิง

กมลวรรณ โคตรทอง. (2557). การพัฒนาแบบฝึกเสริมทักษะการอ่านภาษาอังกฤษจากนิทานอาเขียนโดยใช้กิจกรรมการเรียนรู้ Storyline สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนบ้านเป่า (สำราญไชยวิทยา) จังหวัดชัยภูมิ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2543). เอกสารชุดเทคนิคการจัดการกระบวนการเรียนรู้ที่ผู้เรียนสำคัญที่สุดการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา กรมศาสนา.

กระทรวงศึกษาธิการ. หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. (2551). กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน.

ทัศนาศา แฉมณี. (2548). รูปแบบการเรียนการสอนทางเลือกที่หลากหลาย. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

น้ำเพชร สีนทอง. (2541). การศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความวิตกกังวลระหว่าง การอบรมเลี้ยงดูแบบเข้มงวดกวดขัน แบบมีเหตุผลและแบบปล่อยปละเลย ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัยนนทบุรี ปีการศึกษาปีที่ 2541.

วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ

นุชจรี เบญจมาตย์. การใช้ชุด Air Track ปฏิบัติการทดลอง เรื่อง โมเมนตัมและการชน 1 มิติ ร่วมกับการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค LT เพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4.

วิทยานิพนธ์วิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาศาสตรศึกษา มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, อุบลราชธานี

ปณิตตา ทิมนศรี. (2557). ผลสัมฤทธิ์ทางการอ่านภาษาอังกฤษเพื่อความเข้าใจด้วยการเรียนรู้ร่วมกันโดยใช้เฟชบุ๊กของนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยวิทยาลัยเทคโนโลยีปัญญาภิวัฒน์.

วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน วิทยาลัยครูศาสตร์มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต, กรุงเทพฯ

ล้วน สายยศ และอังคณา สายยศ (2553). เทคนิคการวิจัยทางการศึกษา. (พิมพ์ครั้งที่ 11). กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.



- ศิริวรรณ เพียรการ. (2560). การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้ภาษาอังกฤษโดยใช้เทคนิค Learning Together (LT) เพื่อส่งเสริมการอ่านจับใจความของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช กรุงเทพมหานคร.
- สำนักพิมพ์วัฒนาพร ระจิกบุษย์. (2542). แผนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ไทโยวัฒนาพานิช.
- สำนักเลขาธิการสภาการศึกษา. (2552). ข้อเสนอการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สอง (พ.ศ. 2552 - 2561). กรุงเทพฯ : พริกหวานกราฟฟิค จำกัด.
- สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลาง กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : ชุมชมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.
- สิริรัชต์ แก้วงาม. (2561). การพัฒนารูปแบบการยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนโรงเรียนบ้านดู่ สังกัดสำนักเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสมุทรสงคราม. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี, กรุงเทพฯ.
- สุภาพร ศรีศิลป์ (2555). รูปแบบการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ เพื่อพัฒนาทักษะการอ่านภาษาอังกฤษ กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการนวัตกรรมการพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, นครศรีธรรมราช.
- ไสว พิทขาว. (2544). หลักการสอนสำหรับการเป็นครูมืออาชีพ. กรุงเทพฯ : เอมพันธ์
- อัจฉราวรรณ ศิริรัตน์. (2549). การพัฒนาแบบฝึกทักษะการอ่านและการเขียนภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสาร โดยใช้ข้อมูลท้องถิ่นเมืองกาญจนบุรี สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3. มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ.
- อุดร วิชัยวงษ์. (2552). ผลการพัฒนาทักษะการอ่านเพื่อความเข้าใจภาษาอังกฤษ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยกลวิธี DR-TA". วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม



**การพัฒนารูปแบบการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์
ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน
ของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ
สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา**
**Development of a Technical Academic Management Model
through Educational Supervision Process to Enhance the
Academic Achievement of Students in Private Schools
Nakhon Ratchasima Provincial Education Office.**

ญาดาภัก กัลลปะดี*

Yadapak Kallapadee*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมาย 1) เพื่อศึกษาสภาพและปัญหาในการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา 2) เพื่อการพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบสอบถามข้อมูล แบบประเมินรูปแบบ สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานและ ค่า t-test

ผลการวิจัยปรากฏดังนี้

1. ผลการศึกษาสภาพและปัญหาในการพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา พบว่าสภาพการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.81$) ส่วนปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.27$)

2. ผลการศึกษาผลการทดลองใช้รูปแบบการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มีองค์ประกอบดังนี้

- 2.1 ด้านการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา
- 2.2 ด้านการพัฒนากระบวนการเรียนรู้
- 2.3 ด้านการนิเทศนิเทศการศึกษา
- 2.4 ด้านการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา

คำสำคัญ : การบริหารวิชาการเชิงกลยุทธ์, การนิเทศการศึกษา, ผลสัมฤทธิ์

* สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

Nakhon Ratchasima Provincial Education Office



ABSTRACT

The aim of this research is 1) to study the conditions and problems in strategic academic administration through educational supervision in order to improve the academic achievement of private school students. Nakhon Ratchasima Provincial Education Office. 2) For the development of strategic academic administration through educational supervision to enhance the academic achievement of students of private schools. Nakhon Ratchasima Provincial Education Office. The tools for data collection were data questionnaires. Model evaluation form Statistics used in the analyzed data were percentage, mean, standard deviation and t-test.

Introduction :

1. The results of the study, conditions and problems in the development of strategic academic administration through educational supervision. To enhance the academic achievement of students in private schools Nakhon Ratchasima Provincial Education Office It was found that the strategic academic administration of private school students in the supervision Nakhon Ratchasima Provincial Education Office Overall, it was at a high level ($\bar{X}$ = 3.81). The problem of strategic academic administration among private school students. Nakhon Ratchasima Provincial Education Office Overall, it was at a high level ($\bar{X}$ = 3.27).

2. Results of the study. The results of the experiments were based on the strategic academic administration model with the educational supervision process. To raise the academic achievement of private schools under supervision Nakhon Ratchasima Provincial Education Office It has the following components.

- 2.1 The development of the school curriculum .
- 2.2 Development of the learning process .
- 2.3 Educational supervision
- 2.4 In terms of quality assurance within educational institutions

Keywords : Academic management, Educational Supervision, Achievement

บทนำ

โรงเรียนมีหน้าที่และความรับผิดชอบโดยตรง ในการจัดการศึกษาอย่างมีคุณภาพ ปัจจัยที่สำคัญที่สุด คือ การบริหารและการจัดการดำเนินงานวิชาการ ซึ่งการบริหารด้านงานวิชาการ เป็นภารกิจหลักที่จะต้องกำหนด แบบแผน วิธีการและขั้นตอนต่าง ๆ ในการปฏิบัติงานไว้อย่างมีระบบ เพราะถ้าระบบการบริหารงานไม่ดี จะกระทบกระเทือนต่อส่วนอื่น ๆ ของหน่วยงาน การบริหารงานวิชาการที่ดีต้องรู้จักเลือกวิธีการบริหารที่เหมาะสม และมีประสิทธิภาพ เป็นหน้าที่ของผู้บริหารที่จะใช้การวางแผนกลยุทธ์ซึ่งหมายถึงการวางแผนเพื่อให้ทันกับ การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ต้องการระบบการทำงานที่คล่องตัว ต้องการดำเนินงานมีประสิทธิภาพสูงในการนำสู่ เป้าหมายในอนาคต สามารถเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงในอนาคต เพื่อความอยู่รอด (Survive) และความก้าวหน้า



(Growth) วิธีการและกระบวนการบริหารด้านงานวิชาการที่เหมาะสมทำให้เกิดประสิทธิภาพและบรรลุเป้าหมายของโรงเรียน (ปริยาพร วงศ์อนุตรโรจน์, 2553, น. 8)

การบริหารเชิงกลยุทธ์เป็นการทำงานเพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์และบรรลุวิสัยทัศน์ขององค์กร ซึ่งการกำหนดแนวทางและทิศทางการดำเนินงานนั้น จำเป็นจะต้องวิเคราะห์และประเมินปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดจากสภาพแวดล้อมทั้งภายในและภายนอกองค์กร เพื่อกำหนดวิธีการทำงานหรือทั้งจัดทำกิจกรรม แผนงาน หรือโครงการให้สอดคล้องในแต่ละกลยุทธ์ เพื่อเป็นแนวทางขององค์กรที่จะสามารถบรรลุวิสัยทัศน์และเป้าหมายที่กำหนดไว้สูงสุดตลอดการปฏิรูปการศึกษาในทศวรรษที่สองโดยมีเป้าหมายหลัก คือ การพัฒนาคุณภาพและมาตรฐานการศึกษาและเรียนรู้ของคนไทย การเพิ่มโอกาสทางการศึกษาและเรียนรู้อย่างทั่วถึงและมีคุณภาพ การส่งเสริมการมีส่วนร่วมของทุกภาคส่วนของสังคมในการบริหารและจัดการศึกษา เพื่อให้นักเรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง รักการอ่าน และมีนิสัยใฝ่เรียนรู้ตลอดชีวิต มีความสามารถในการสื่อสาร สามารถคิด วิเคราะห์ แก้ปัญหา คิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีจิตสาธารณะ มีระเบียบวินัย เห็นแก่ประโยชน์ส่วนรวม สามารถทำงานเป็นกลุ่ม มีศีลธรรม คุณธรรม จริยธรรม ค่านิยม จิตสำนึกและความภูมิใจในความเป็นไทย และสามารถก้าวทันโลก โดยปฏิรูปการศึกษาและเรียนรู้อย่างเป็นระบบเน้นการพัฒนาคุณภาพคนไทยยุคใหม่ ให้มีนิสัยใฝ่เรียนรู้ตั้งแต่ปฐมวัย สามารถเรียนรู้ด้วยตนเองและแสวงหาความรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต สามารถสื่อสาร คิด วิเคราะห์ แก้ปัญหา ริเริ่มสร้างสรรค์ มีจิตสาธารณะ มีระเบียบวินัย คำนึงถึงประโยชน์ส่วนรวม ทำงานเป็นกลุ่มได้ มีศีลธรรม คุณธรรม ค่านิยม จิตสำนึก และภูมิใจในความเป็นไทย ก้าวทันโลก เป็นกำลังคนที่มีคุณภาพ มีทักษะความรู้พื้นฐานที่จำเป็น สมรรถนะ ความรู้ ความสามารถทำงานมีประสิทธิภาพ มีโอกาสเรียนรู้อย่างเท่าเทียมเสมอภาค (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, 2561, น. 10)

งานวิชาการเป็นงานพัฒนาคุณภาพผู้เรียนให้มีคุณภาพ ผู้บริหารโรงเรียนจำเป็นต้องใส่ใจใส่ดูแลการบริหารวิชาการเป็นพิเศษ สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานได้กำหนดขอบข่ายงานวิชาการไว้ 17 ด้าน ได้แก่ 1) การพัฒนาหรือการดำเนินการเกี่ยวกับการให้ความเห็นการพัฒนาสาระหลักสูตรท้องถิ่น 2) การวางแผนงานด้านวิชาการ 3) การจัดการเรียนการสอนในโรงเรียน 4) การพัฒนาหลักสูตรของโรงเรียน 5) การพัฒนากระบวนการเรียนรู้ 6) การวัดผล ประเมินผล และดำเนินการเทียบโอน ผลการเรียนรู้ 7) การวิจัยเพื่อพัฒนาคุณภาพการศึกษาในโรงเรียน 8) การพัฒนาและส่งเสริมให้มีแหล่งเรียนรู้ 9) การนิเทศการศึกษา 10) การแนะแนว 11) การพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายในและมาตรฐานการศึกษา 12) การส่งเสริมชุมชนให้มีความเข้มแข็งทางวิชาการ 13) การประสานความร่วมมือในการพัฒนาวิชาการกับโรงเรียนและองค์กรอื่น 14) การส่งเสริมและสนับสนุนงานวิชาการแก่บุคคล ครอบครัวยุคใหม่ องค์กร หน่วยงาน สถานประกอบการและสถาบันอื่นที่จัดการศึกษา 15) การจัดทำระเบียบและแนวปฏิบัติเกี่ยวกับงานด้านวิชาการของโรงเรียน 16) การคัดเลือกหนังสือแบบเรียนเพื่อใช้ในโรงเรียน 17) การพัฒนาและใช้สื่อเทคโนโลยีเพื่อการศึกษา (กระทรวงศึกษาธิการ, 2560, น. 29)

การพัฒนาครูให้เป็นครูผู้นำและใช้ภาวะผู้นำเพื่อการปรับปรุงและพัฒนาการเรียนการสอนในโรงเรียนก่อให้เกิดประโยชน์ที่สำคัญ 4 ประการ คือ 1) การเปิดโอกาสให้ครูผู้นำได้มีส่วนร่วมในการพัฒนาสถานศึกษา ฝ่ายบริหารไม่สามารถบริหารและจัดการการศึกษาโดยลำพัง ต้องได้รับความร่วมมือและร่วมรับผิดชอบในการกิจต่าง ๆ จากทุกฝ่าย โดยครูผู้นำเป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้เกิดทีมผู้สอนที่มีความผูกพัน และเต็มใจในการปฏิบัติการสอนแบบมืออาชีพ และเป็นเครือข่ายในการช่วยเหลือและส่งเสริมครูคนอื่น ครูผู้นำเป็นปัจจัยสำคัญต่อการนำวิสัยทัศน์และนโยบายของโรงเรียนไปสู่การปฏิบัติ 2) การเพิ่มศักยภาพเกี่ยวกับการสอนและการเรียนรู้ รูปแบบการพัฒนาครู



ที่เน้นให้ครูผู้นำซึ่งเชี่ยวชาญด้านการสอนให้คำชี้แนะและให้คำปรึกษาครูคนอื่น ตลอดจนร่วมคิดร่วมปฏิบัติภารกิจแบบกัลยาณมิตรระหว่างครูผู้นำและครู ช่วยคลายบรรยากาศและวิธีการทำงาน แบบต่างคนต่างอยู่ของครูและช่วยเสริมสร้างบรรยากาศการทำงานร่วมกัน เพื่อไปสู่ความเชี่ยวชาญและความเป็นเลิศด้านการสอน 3) การประกาศเกียรติคุณ การสร้างโอกาสของความก้าวหน้าในวิชาชีพและรางวัลสำหรับครูที่มีภาวะผู้นำ ครูผู้มาเป็นศูนย์กลางในการสร้างเครือข่าย เพื่อพัฒนาความเชี่ยวชาญทางการสอนให้ครูคนอื่น จึงทำให้ความรู้และประสบการณ์ของครูผู้นำลึกซึ้ง และนำไปปฏิบัติได้จริงจนเป็นที่ประจักษ์ จึงเป็นไปได้ที่ครูผู้นำจะมีโอกาสได้รับ การยกย่อง และเชิดชูเกียรติ และเน้นสิ่งกระตุ้นให้ครูคนอื่นเกิดแรงจูงใจในการพัฒนาภาวะผู้นำของตน ทำให้วงการวิชาชีพครูมีความสามารถ มีความเชี่ยวชาญด้านการสอนเพิ่มขึ้น ครูเหล่านี้ จะเป็นกำลังสำคัญสำหรับการพัฒนาวิชาชีพครูต่อไป 4) การเป็นต้นแบบสำหรับครูผู้นำแบบประชาธิปไตย ให้กับผู้อื่น ถ้าโรงเรียนใช้ภาวะผู้นำของครูเป็นศูนย์กลางการบริหารจัดการการศึกษา ย่อมทำให้ผู้เรียนได้เห็นเป็นต้นแบบของสังคมประชาธิปไตยในโรงเรียน ที่เน้นการมีส่วนร่วมและการสื่อสารแบบเปิด เพื่อการปฏิบัติภารกิจไปสู่เป้าหมายเดียวกัน (York-Barr and Duke, 2004)

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยในฐานะศึกษานิเทศก์ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา จึงมีความสนใจที่จะการพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของครูในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา เพื่อใช้เป็นแนวทางในการพัฒนางานวิชาการในการยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชน ให้บรรลุตามเจตนารมณ์ของพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ เพื่อให้ผู้เรียนมีคุณภาพตามเกณฑ์มาตรฐาน และเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ให้มีคุณภาพการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพและปัญหาในการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา
2. เพื่อศึกษามลสารทดลองใช้รูปแบบการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษา เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เพื่อพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนโดยใช้การวิจัยเป็นฐานเพื่อเสริมสร้างสมรรถนะของครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมาและประเมินผลการใช้รูปแบบที่พัฒนาขึ้น โดยมีขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย แบ่งเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 ศึกษาสภาพและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอนดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาแนวคิด ทฤษฎีจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้มาซึ่งกรอบแนวคิดการวิจัยเกี่ยวกับองค์ประกอบและตัวชี้วัดของการบริหารงานวิชาการและองค์ประกอบและตัวชี้วัดของการบริหารงานเชิงกลยุทธ์ รายละเอียดในการดำเนินการ ดังนี้



1. ขั้นตอนดำเนินการ

1.1 การศึกษาแนวคิดทฤษฎี เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์

1.2 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสังเคราะห์เพื่อให้ได้องค์ประกอบ และตัวชี้วัดของการบริหาร งานวิชาการเชิงกลยุทธ์มาใช้ในการศึกษาสภาพและสภาพปัญหา

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1 ประชากร ได้แก่ ผู้บริหารโรงเรียน ครูผู้สอน ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา ปีการศึกษา 2562 จำนวน 116 โรงเรียน เป็นผู้บริหารและครู จำนวน 4,537 คน (www.Npeo.go.th. 2562)

2.2 กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้บริหารโรงเรียน ครูผู้สอน ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา จำนวนทั้งสิ้น 354 คน ที่ได้จากการเทียบจำนวนประชากรกับตารางของ Krejcie & Morgan, (1970, p. 680) ผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้อำนวยการโรงเรียน รองผู้อำนวยการโรงเรียนและครู จำนวน 15 คน

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาสภาพและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมาเป็นแบบสอบถามที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นจากการศึกษาในระยะที่ 1 ประกอบด้วย 4 องค์ประกอบหลัก 15 ตัวชี้วัด แบบสอบถามการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมาแบ่งเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถามในด้านเพศ อายุ ระดับการศึกษาตำแหน่ง และขนาดโรงเรียน มีจำนวน 5 ข้อ

ตอนที่ 2 เป็นแบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ความคิดเห็นเกี่ยวกับระดับการปฏิบัติ/ระดับปัญหาในการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา มีจำนวน 27 ข้อ ตามวิธีการของ Likert

ตอนที่ 3 เป็นแบบปลายเปิดเพื่อให้ผู้ตอบแบบสอบถามแสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเกี่ยวกับปัญหาและแนวทางแก้ไขปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการ จังหวัดนครราชสีมา มีจำนวน 2 ข้อ

4. การหาคุณภาพเครื่องมือ

4.1 นำเครื่องมือที่สร้างขึ้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อพิจารณาตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงโครงสร้างเชิงเนื้อหา การใช้ภาษาตรวจสอบคุณภาพและความถูกต้องเหมาะสมและหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence: IOC) โดยผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 คน โดยการเลือกแบบเจาะจง

4.2 นำแบบสอบถามที่ผู้เชี่ยวชาญตรงพิจารณาความสอดคล้องแล้วมาวิเคราะห์ เพื่อสรุปผลการพิจารณา โดยพิจารณาและคัดเลือกแบบสอบถามที่มีค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ตั้งแต่ 0.80 ขึ้นไป และปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะให้สมบูรณ์

4.3 นำแบบสอบถามไปทดลองใช้ (Try Out) กับผู้บริหารโรงเรียนและครูผู้สอนที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง จำนวนทั้งสิ้น 30 คน



4.4 นำแบบสอบถามมาวิเคราะห์หาค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับโดยใช้สัมประสิทธิ์แอลฟา (α -Coefficient) ตามวิธีของครอนบาค (Cronbach) มีค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับสภาพการบริหารงานวิชาการ โดยรวมเท่ากับ .9104 และมีค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับปัญหาการบริหารงานวิชาการ โดยรวมเท่ากับ .9683

4.5 จัดพิมพ์แบบสอบถามฉบับสมบูรณ์ แล้วนำไปเก็บรวบรวมข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

4.6 นำผลจากการเก็บข้อมูลสภาพปัจจุบันและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มาสังเคราะห์เป็นแนวทางการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

5. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยได้นำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นไปเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา กับกลุ่มตัวอย่างจำนวน 354 คน โดยผู้วิจัยได้จัดส่งแบบสอบถามไปยังกลุ่มตัวอย่างด้วยตนเอง และได้รับแบบสอบถามคืนมา 98 % พร้อมทั้งดำเนินการตรวจสอบความถูกต้อง สมบูรณ์ของการตอบแบบสอบถาม โดยเลือกเฉพาะฉบับที่สมบูรณ์เพื่อนำไปจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

6. การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มาดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

6.1 การจัดกระทำข้อมูล ตรวจสอบความสมบูรณ์ของการตอบแบบสอบถามทุกฉบับมาตรวจให้คะแนนตามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ

6.2 การวิเคราะห์ข้อมูล จากแบบสอบถามตอนที่ 1 ของแบบสอบถาม ที่มีลักษณะเป็นแบบตรวจสอบรายการ (Checklist) โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการดำเนินการวิเคราะห์หาค่าความถี่และ ร้อยละ ตอนที่ 2 ของแบบสอบถามที่มีลักษณะข้อมูลประเภทมาตราส่วน (Rating Scale) โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการดำเนินการหาค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยใช้เกณฑ์การวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยเพื่อแปลความหมายการศึกษาสภาพปัจจุบันและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ใช้เกณฑ์ดังนี้ (บุญชม ศรีสะอาด, 2553, น. 102)

6.3 วิเคราะห์ข้อมูลตอนที่ 3 ของแบบสอบถามที่มีลักษณะข้อมูลเป็นแบบสอบถามปลายเปิด วิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

ระยะที่ 2 ศึกษาผลการทดลองใช้รูปแบบการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยกระบวนการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

1. กลุ่มเป้าหมาย ประกอบด้วย

1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้อำนวยการโรงเรียน จำนวน 40 คน รองผู้อำนวยการโรงเรียนจำนวน 34 คน และครู จำนวน 280 คน



1.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลซึ่งทำหน้าที่ประเมินความเหมาะสม ความเป็นไปได้และความเป็นประโยชน์ของงานวิจัย ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญ 5 คน

2. ขั้นตอนการวิจัย ประด้วย 2 ขั้นตอน ดังนี้

2.1 การพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยใช้ข้อมูลระยะที่ 1 การศึกษาสภาพ และปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา มาเป็นแนวทางในการยกร่างโดยผู้เชี่ยวชาญ

2.2 ประเมินความเหมาะสม ความเป็นไปได้และความเป็นประโยชน์ของการพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยผู้เชี่ยวชาญ

3. เครื่องมือและวิธีการสร้างเครื่องมือ ได้แก่ แบบประเมิน

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

5. การจัดทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการประเมินเหมาะสม ความเป็นไปได้และความเป็นประโยชน์ของแนวทาง การพัฒนา ที่เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับวิเคราะห์โดยการหาค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ทหาระดับคะแนนความสอดคล้องระหว่างเนื้อหาและความเหมาะสม ที่มีค่าเฉลี่ยตั้งแต่ 3.51 ขึ้นไป ซึ่งแสดงว่าผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นชอบให้สามารถนำแนวทางทาง การ ไปใช้งานได้ (บุญชม ศรีสะอาด.,2553, น. 102)

6. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้ 1) ร้อยละ (Percentage) 2) ค่าเฉลี่ย (Arithmetic Mean) 3) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานตัวอย่าง (Sample Standard Deviation) และ 4) ค่า t-test

ผลการศึกษา

ผลการศึกษาสภาพ และปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถามกลุ่มตัวอย่าง โดยกลุ่มตัวอย่างที่ตอบแบบสอบถามเป็นผู้บริหารและครูผู้สอนจำนวน 354 คน แบบสอบถามที่มีความสมบูรณ์เพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อมูล จำนวน 350 ชุด คิดเป็นร้อยละ 98.8 ทำการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ทราบถึงสภาพและปัญหา ก่อนพัฒนาแนวทางเพื่อแก้ปัญหา ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิเคราะห์ และการจัดทำข้อมูลตามลำดับดังนี้ ผู้ตอบแบบสอบถาม จำนวน 350 คน (ร้อยละ 98.8) เป็นผู้บริหาร จำนวน 40 คน (ร้อยละ 11.3) รองผู้บริหารจำนวน 30 คน (ร้อยละ 8.5) และครูจำนวน 280 คน (ร้อยละ 79.00) ดังปรากฏในตารางที่ 1



ตารางที่ 1 แสดงค่าเฉลี่ยและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน สภาพและปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้านนิเทศการศึกษา ของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมและรายด้าน (N = 350)

การบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์	สภาพการบริหารงาน			ปัญหาการบริหารงาน		
	$\bar{X}$	S.D.	ระดับปฏิบัติ	$\bar{X}$	S.D.	ระดับปัญหา
1. การพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา	4.14	0.62	มาก	3.17	0.33	ปานกลาง
2. การพัฒนากระบวนการเรียนรู้	3.96	0.47	มาก	3.32	0.42	ปานกลาง
3. การนิเทศนิเทศการศึกษา	4.17	0.40	มาก	3.30	0.53	ปานกลาง
4. การประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา	4.04	0.57	มาก	3.36	0.45	ปานกลาง
รวม	4.08	0.46	มาก	3.29	0.36	ปานกลาง

จากตารางที่ 1 พบว่าสภาพการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้านการนิเทศการศึกษาของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมสภาพการบริหารงาน อยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.08$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน มีการปฏิบัติทุกด้านอยู่ในระดับมาก ส่วนปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์โดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X} = 3.29$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านมีปัญหาการบริหารงานทุกด้านอยู่ในระดับปานกลาง

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยครั้งนี้ นำเสนอเรียงตามลำดับความมุ่งหมายของการวิจัย ดังนี้

1. สภาพและปัญหาในการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา พบว่าสภาพการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.08$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน มีการปฏิบัติทุกด้านอยู่ในระดับมาก ส่วนปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมอยู่ในระดับมาก (ด้วยการนิเทศการศึกษา 3.29) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านมีปัญหาการบริหารงานทุกด้านอยู่ในระดับปานกลาง

2. ผลการพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ด้วยการนิเทศการศึกษาเพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา ประกอบด้วยองค์ประกอบดังนี้

2.1 ด้านการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ประกอบด้วย 4 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) การเตรียมความพร้อมในการใช้หลักสูตร 2) การบริหารจัดการใช้หลักสูตรสถานศึกษา 3) การจัดการเรียนรู้ตามหลักสูตรสถานศึกษาและ 4) การประเมินผลหลักสูตร

2.2 ด้านการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ ประกอบด้วย 4 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) การสำรวจปัญหาและความต้องการ 2) การวางแผนการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ 3) การปฏิบัติตามแผนการเรียนรู้ และ 4) การประเมินผลและปรับปรุง

2.3 ด้านการนิเทศการศึกษา ประกอบด้วย 5 ขั้นตอน ดังนี้ 1) การวางแผนการดำเนินงาน (Planning-P) 2) การเสริมสร้างความรู้ในการปฏิบัติงาน (Informing-I) 3) การปฏิบัติงานตามแผน (Doing - D)



ขั้นที่ 4 การประเมินผลการปฏิบัติงาน (Evaluation - E) การประเมินผลการปฏิบัติงานหรือโครงการนิเทศ
ควรดำเนินการประเมินทั้งระบบ เพื่อให้ทราบประสิทธิภาพของโครงการจึงควรประเมินสิ่งต่าง ๆ ตามลำดับของ
ความสำคัญ ดังนี้ 4.1) ผลผลิตที่ได้จากการนิเทศ (Output) 4.2) กระบวนการดำเนินงาน (Process) คือ ความ
เหมาะสมของขั้นตอนในการทำงาน ความเหมาะสมของการจัดกิจกรรม ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ให้ผลกับผู้รับการ
นิเทศและบรรยากาศในการทำงาน 4.3) ปัจจัยป้อนเข้า (Input) และ ขั้นที่ 5 การเผยแพร่ขยายผล (Diffusing - D)

อภิปรายผล

จากสรุปผลการวิจัยมีประเด็นที่น่าสนใจที่นำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. สภาพและปัญหาในการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของ
โรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา พบว่าสภาพการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์
ของโรงเรียนเอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา โดยรวมและรายด้านพบว่าอยู่ในระดับมาก
ส่วนปัญหาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ของโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา
โดยรวมและรายด้านพบว่าอยู่ในระดับปานกลาง ผลการวิจัยที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัย
แนวคิดทฤษฎีและหลักการที่เกี่ยวข้อง แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับองค์ประกอบและตัวชี้วัด การบริหารงานวิชาการ
ในโรงเรียน ที่ได้จากการสังเคราะห์กิจกรรมทางวิชาการ ซึ่งเขียนโดยนักวิชาการทั้งในและต่างประเทศ แล้วผู้วิจัย
ได้นำความรู้จากการศึกษามาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นโครงสร้างองค์ประกอบและตัวชี้ของภาวะผู้นำ
การเปลี่ยนแปลงเชิงสร้างสรรค์ของครูประถมศึกษาสอดคล้องกับแนวคิดของ กระทรวงศึกษาธิการ (2550)
สำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน (2561) ปรีชาพร วงศ์อนุตรโรจน์ (2555) ทงศักดิ์ ศรีวงษา (2550) กาญจนา ศรีวงศ์
(2552) อมรรัตน์ เกื้อนทอง (2553) Hungerand Wheelen (2000) Thompson and Strickland (1999)
ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ชัชฎาภรณ์ อร่ามรณ (2555 : 266) ได้ศึกษากลยุทธ์การบริหารงานวิชาการในสถานศึกษา
ขั้นพื้นฐานสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษากรุงเทพมหานคร เขต 1 และเขต 2 ผลการศึกษาพบว่า
1. สภาพการบริหารงานวิชาการในสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน มีการวางแผนการบริหาร การจัดโครงสร้างการบริหาร
การนำ และการควบคุมการบริหาร และสถานศึกษามีปัญหาการบริหารงานวิชาการอยู่ในระดับปานกลาง ส่วนความ
ต้องการในการพัฒนาการบริหารงานวิชาการอยู่ในระดับมาก และสอดคล้องกับงานวิจัยของอมรรัตน์ เกื้อนทอง
(2553 : 69 - 71) ได้ศึกษาการบริหารเชิงกลยุทธ์ของสถานศึกษา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประจวบคีรีขันธ์
เขต 2 พบว่าสภาพบริหารเชิงกลยุทธ์ของสถานศึกษาโดยรวมอยู่ในระดับมาก

2. ผลการพัฒนาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์เพื่อยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของโรงเรียน
เอกชนในกำกับสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา

2.1 ด้านการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา ประกอบด้วย 4 องค์ประกอบ ได้แก่ การเตรียมความ
พร้อมในการใช้หลักสูตร, การบริหารจัดการใช้หลักสูตรสถานศึกษา, การจัดการเรียนรู้ตามหลักสูตร
สถานศึกษาและการประเมินผลหลักสูตรซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของเจริญ ราชโสภา (2554 : 303) ได้ศึกษา
การพัฒนาแบบการบริหารจัดการงานวิชาการแบบมีส่วนร่วมของสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน พบว่ารูปแบบการบริหาร
จัดการงานวิชาการประกอบไปด้วย การวางแผน กำหนดวิสัยทัศน์ เป้าหมายและคุณลักษณะที่พึงประสงค์
ของหลักสูตรสถานศึกษา และการจัดทำโครงสร้างหลักสูตรและสาระการเรียนรู้ต่าง ๆ โดยเน้นการมีส่วนร่วม
ของสถานศึกษาขั้นพื้นฐานของคณะกรรมการสถานศึกษาขั้นพื้นฐานในการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษา



2.2 ด้านการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ ประกอบด้วย 4 องค์ประกอบ ได้แก่ การสำรวจปัญหาและความต้องการ การวางแผนการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ การปฏิบัติตามแผนการเรียนรู้ และการประเมินผลและปรับปรุง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยกับ Hassan, Aminuddin (2008 : 283 - 296) ได้ศึกษาการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์ตามทัศนะของนักวิชาการมาเลเซีย ผลการศึกษาพบว่า การจัดการเรียนการสอนเป็นการบริหารงานวิชาการเชิงกลยุทธ์มาเป็นอันดับหนึ่ง เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะว่า การพัฒนากระบวนการเรียน หมายถึง การส่งเสริมให้ครูจัดการเรียนรู้อยู่ตามสาระและหน่วยการเรียนรู้โดยเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ส่งเสริมให้ครูจัดการเรียนรู้อยู่โดยจัดเนื้อหาสาระและกิจกรรมให้สอดคล้องกับความสนใจ ความถนัดของผู้เรียน มีทักษะ กระบวนการคิด การจัดการ และการเผชิญสถานการณ์ การประยุกต์ใช้ความรู้เพื่อป้องกันและแก้ไขปัญหา การเรียนรู้จากประสบการณ์จริง และการปฏิบัติจริง จัดให้มีการนิเทศการสอนแก่ครูในกลุ่มสาระต่าง ๆ ส่งเสริมให้มีการพัฒนาครูเพื่อพัฒนากระบวนการเรียนการสอนตามความเหมาะสม จัดให้มีการนิเทศการเรียนการสอนแก่ครูในกลุ่มสาระต่าง ๆ โดยเน้นการนิเทศที่ร่วมมือกันแบบกัลยาณมิตร

2.3 ด้านการนิเทศการศึกษา ประกอบด้วย 4 องค์ประกอบ ได้แก่ ด้านการนิเทศการศึกษา ประกอบด้วย 5 องค์ประกอบ ได้แก่ ประกอบด้วย 5 ขั้นตอน ขั้นที่ 1 การวางแผนการดำเนินงาน (Planning-P) ขั้นที่ 2 การเสริมสร้างความรู้ในการปฏิบัติงาน (Informing-I) ขั้นที่ 3 การปฏิบัติงานตามแผน (Doing - D) ขั้นที่ 4 การประเมินผลการปฏิบัติงาน (Evaluation - E) และ ขั้นที่ 5 การเผยแพร่ขยายผล (Diffusing - D) ซึ่งสอดคล้องกับกระทรวงศึกษาธิการ (2546 : 36) ได้ให้แนวทางในการปฏิบัติการนิเทศการศึกษา ประกอบด้วย การจัดระบบการนิเทศงานวิชาการ และการเรียนการสอนภายในสถานศึกษา, การดำเนินงานนิเทศงานวิชาการ และการเรียนการสอนในรูปแบบหลากหลาย และเหมาะสมกับสถานศึกษา, การประเมินผลการจัดระบบ และกระบวนการนิเทศการศึกษาในสถานศึกษา, การติดตามประสานงานกับเขตพื้นที่การศึกษาเพื่อพัฒนาระบบและกระบวนการนิเทศงานวิชาการ และการเรียนการสอนของสถานศึกษา, การแลกเปลี่ยนเรียนรู้และประสบการณ์การจัดระบบนิเทศการศึกษาภายในสถานศึกษากับสถานศึกษาอื่น หรือเครือข่ายการนิเทศการศึกษาภายในเขตพื้นที่การศึกษา เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะว่า การนิเทศภายใน เป็นการจัดระบบนิเทศงานวิชาการและการเรียน การสอนภายในสถานศึกษาแบบหลากหลายและเหมาะสมกับสถานศึกษา ประเมินผลการจัดระบบและกระบวนการนิเทศการศึกษาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และประสบการณ์การจัดระบบนิเทศการศึกษาภายในสถานศึกษากับสถานศึกษาอื่น

2.4 ด้านการประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบย่อย ได้แก่ การควบคุมคุณภาพ การตรวจสอบคุณภาพ และการประเมินคุณภาพ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย Fatih Toremeh (2009 : 30 - 44) ได้ศึกษาการบริหารจัดการงานวิชาการเชิงกลยุทธ์คุณภาพรวมในโรงเรียนประถมศึกษา ผลการวิจัยพบว่า ระบบคุณภาพภายในสถานศึกษาเกิดจากการใช้ทรัพยากรมนุษย์ให้เกิดประโยชน์และมีคุณภาพทั้งระบบควรใช้หลักการบริหารจัดการเชิงกลยุทธ์ที่เป็นกระบวนการต่อเนื่อง ควรเริ่มที่ระดับผู้บริหารสูงสุดปฏิบัติในโรงเรียนประถมศึกษา ซึ่งเป็นพื้นฐานทางการเรียนที่สูงขึ้น เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะว่า การประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา เป็นการจัดระบบโครงสร้างองค์กรให้รองรับการจัดระบบประกันคุณภาพภายในสถานศึกษา กำหนดเกณฑ์การประเมิน เป้าหมายความสำเร็จของสถานศึกษาตามมาตรฐานการศึกษา วางแผนพัฒนาคุณภาพการศึกษาตามระบบประกันคุณภาพการศึกษา ดำเนินการพัฒนาตามแผนติดตามตรวจสอบและประเมินคุณภาพภายในเพื่อปรับปรุงพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ประสานความร่วมมือกับสถานศึกษาและหน่วยงานอื่นในการปรับปรุงพัฒนาระบบประกันคุณภาพภายใน



ข้อเสนอแนะ

ควรวิจัยและพัฒนาการบริหารโรงเรียนในหลายรูปแบบเพื่อส่งเสริมให้ผู้บริหารและครูมีแนวทางในการพัฒนาคุณภาพการจัดการศึกษาที่หลากหลาย

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2546) พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พุทธศักราช 2545. กรุงเทพฯ : ศุภสภา..
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2553). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุม สหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทยจำกัด
- เจริญ ราชโสภา. (2554). การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการงานวิชาการแบบมีส่วนร่วมของสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน. วิทยานิพนธ์ปรัชญญาการศึกษาตุษย์บัณฑิต สาขาการบริหารและพัฒนการศึกษา. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ชัยฎาภรณ์ อร่ามธรม. (2556). "กลยุทธ์การบริหารงานวิชาการในสถานศึกษาขั้นพื้นฐานสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษากำแพงเพชร เขต 1 และเขต 2". วารสารศึกษาศาสตร์ 15,4 : 15 - 17.
- บุญชม ศรีสะอาด. (2553). การวิจัยเบื้องต้น. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ. สุวีริยาสาส์น.
- ปรียาพร วงศ์นุดรโรจน์. (2553). การบริหารงานวิชาการ. กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพฯ.
- ราชกิจจานุเบกษา. (2546). พระราชกฤษฎีกาว่าด้วยหลักเกณฑ์และวิธีการบริหารการบ้านเมืองที่ดี พ.ศ. 2546. (120) ตอนที่ 100 ก.
- สำนักงานปฏิรูปการศึกษา. (2545). แนวทางการบริหารและการจัดการศึกษาในเขตพื้นที่การศึกษาและสถานศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักงานปฏิรูปการศึกษา.
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2545). การปฏิรูปการเรียนรู้ผู้เรียนสำคัญที่สุด. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.
- สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2561). การประชุมทางวิชาการ การวิจัยทางการบริหารการศึกษา. กรุงเทพฯ : สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา.
- _____. (2558). สมรรถนะการศึกษาไทยในเวทีสากล. กรุงเทพฯ : พรักหวานกราฟฟิค.
- สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา. (2562). ข้อมูลครูโรงเรียนเอกชนในกำกับ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดนครราชสีมา/วันที่ 30 มิถุนายน 2562./จาก www.Npoe.go.th.
- อมรรัตน์ เกื่อนทอง. (2553). การบริหารเชิงกลยุทธ์กับประสิทธิผลของโรงเรียน สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประจวบคีรีขันธ์ เขต 2. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการบริหารโรงเรียน มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี.

Fatih Toremén. The Obstacles of Synergy in Schools : A Qualitative Study on Teamwork in Educational Sciences : Theory and Practice • January, 2009



Hassan, Aminuddin. Hidden Curriculum in Higher Education : Linking Philosophy to Practice
The Journal of International Management Studies, Volume 4, Number 1, February,
2008

Kartje, J. V. (1996). Oh Mentor! My Mentor!. Peabody Journal of Education, 71, 114 - 125.

York-Barr, Jennifer & K. Duke. (2004). What do we know about Teacher Leadership? Findings
from Two Decades of Scholarship. Review of Educational Research, 94(3), 255 - 316,
Fall



ผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส รายวิชานาฏศิลป์ ชุตนาฏยาลึลบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพุดกษ The Results of Learning by Using Davie's Instructional Model in Dramatic Arts Subject Management in Ban Laem for Secondary 2 (Grade 8) Students of Wat Paphruk School

วรรณวิสา วงษ์วิจารณ์*, คำรณ สุนทรานนท์**, รจนา สุนทรานนท์***

Wanwisa Wongwajarn*, Rojana Suntharanont**, Kamron Suntharanont***

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ของนักเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ในรายวิชานาฏศิลป์ ชุตนาฏยาลึลบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพุดกษ 2) เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติรายวิชานาฏศิลป์ ชุตนาฏยาลึลบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพุดกษ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับเกณฑ์คุณภาพร้อยละ 80 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ใช้การสุ่มแบบเฉพาะแบบเจาะจง เป็นนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 30 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 1) แผนการจัดการเรียนรู้รายวิชานาฏศิลป์ จำนวน 6 แผน 2) แบบวัดและประเมินผลการจัดการเรียนรู้ประกอบด้วย แบบวัดผลสัมฤทธิ์ ทางการเรียนรู้อีกก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ แบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติประกอบด้วย แบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลง แบบประเมินทักษะปฏิบัติการรำ และแบบประเมินทักษะปฏิบัติการแสดงผลการวิจัยพบว่า 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้อีกหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน โดยใช้ค่าสถิติ 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ มีค่าเฉลี่ยร้อยละ 87.42 สูงกว่า เกณฑ์คุณภาพร้อยละ 80

คำสำคัญ : การจัดการเรียนรู้, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้อีก, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ, รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส

Abstract

The objectives of the research were: 1) to compare the students' learning achievement between before and after learning by using Davie's Teaching Model in Ban Laem Dramatic Arts subject for Secondary 2 (Grade 8) Students of Wat Paphruk School, and 2) to compare students' practical skills of Ban Laem Dramatic Arts subject for Secondary 2 (Grade 8) students of Wat Paphruk School by using Davie's Teaching Model with 80 percentage learning achievement score. The samples used of this research using purposive sampling were 30 Secondary 2 (Grade 8) students. The research instruments were as follows: 1) six lesson plans of learning dancing courses, 2) learning evaluation forms, which composed of 20 points pre-test and post-test achievement test, singing practice assessment form, dancing skill assessment form and state performance evaluation form.

*wanwisa_w@gmail.mutt.ac.th, kamron_s@mutt.ac.th **, rojana_s@mutt.ac.th***



The research findings were as follows :

- 1) The students' learning achievement of posttest was higher than that of the pretest at a.
- 2) The students' practical skills was on the average of 87.42 percentage, which was higher than 80 percentage learning achievement score.

Key words : Learning Management, Learning Achievement, Practical skills, Davie's Teaching Model.

บทนำ

รัฐบาลได้กำหนดนโยบายที่ 4 การศึกษาและเรียนรู้ การทุนบำรุงศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ในข้อที่ 4.1 ว่า “จัดให้มีการปฏิรูปการศึกษาและการเรียนรู้” ข้อที่ 4.8 อนุรักษ์ ฟื้นฟู และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรม ภาษาไทย และภาษาถิ่น ภูมิปัญญาท้องถิ่น รวมทั้งความหลากหลายของศิลปวัฒนธรรมไทย และข้อที่ 4.10 ปลุกฝังค่านิยม และจิตสำนึกที่ดี (สำนักงานเลขาธิการของคณะกรรมการยุทธศาสตร์ชาติ, 2560, น. 10) จากนโยบายดังกล่าว กระทรวงศึกษาธิการจึงได้กำหนดพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2551 โดยกำหนดหลักสูตรแกนกลาง การศึกษาขั้นพื้นฐานเพื่อให้การจัดการศึกษามีมาตรฐานสอดคล้องตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2551

หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ได้ระบุคุณภาพผู้เรียนขั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ในวิชานาฏศิลป์ ผู้เรียนจะต้องรู้และเข้าใจการใช้นาฏยศัพท์หรือศัพท์ทางการละครในการแปลความและสื่อสาร ผ่านการแสดง รวมทั้งพัฒนารูปแบบการแสดง สามารถใช้เกณฑ์ง่าย ๆ ในการพิจารณาคุณภาพการแสดง วิเคราะห์ เปรียบเทียบงานนาฏศิลป์ โดยใช้ความรู้เรื่ององค์ประกอบทางนาฏศิลป์ร่วมจัดการแสดง นำแนวคิดของการแสดง ไปปรับใช้ในชีวิตประจำวัน รู้และเข้าใจประเภทละครไทยในแต่ละยุคสมัย ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของ นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้าน ละครไทย และละครพื้นบ้าน เปรียบเทียบลักษณะเฉพาะของการแสดงนาฏศิลป์ จากวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมทั้งสามารถออกแบบและสร้างสรรค์อุปกรณ์ เครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏศิลป์และ ละคร บทบาทของนาฏศิลป์ และละครในชีวิตประจำวัน (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น. 5) มาตรฐานการเรียนรู้ สาระที่ 3 นาฏศิลป์ มาตรฐาน ศ 3.1 เข้าใจ และแสดงออกทางนาฏศิลป์ อย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์ วิวิจารณ์ คุณค่านาฏศิลป์ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดอย่างอิสระ ชื่นชม และ ประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน (กระทรวงศึกษาธิการ, 2555, น. 41) มาตรฐาน ศ 3.2 เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของ นาฏศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทยและสากล (กระทรวงศึกษาธิการ, 2555, น. 43) ซึ่งกิจกรรมนาฏศิลป์จัดเป็นกิจกรรมหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการเรียนการสอน เพราะเป็นกิจกรรมที่สามารถส่งเสริม จินตนาการของผู้เรียนให้สามารถแสดงออกให้ผู้อื่นเข้าใจได้ด้วยท่าทาง สีหน้า อารมณ์ที่สื่อถึงความรู้สึกภายใน จากการศึกษานี้เพื่อหากิจกรรมนาฏศิลป์ในหลักสูตรมัธยมศึกษาปีที่ 2 พบว่า ตัวชี้วัด ศ 3.2 ม.2/1 เปรียบเทียบ ลักษณะเฉพาะของการแสดงนาฏศิลป์จากวัฒนธรรมต่าง ๆ ศ 3.2 ม.2/2 ระบุหรือแสดงนาฏศิลป์ นาฏศิลป์ พื้นบ้าน ละครไทย ละครพื้นบ้าน หรือมหรสพอื่นที่เคยนิยมกันในอดีต (กระทรวงศึกษาธิการ, 2555, น. 43) ซึ่งได้กำหนดผลการเรียนรู้ให้ผู้เรียนเข้าใจเรื่องความแตกต่างของการแสดงนาฏศิลป์ นาฏศิลป์พื้นบ้าน นาฏศิลป์ไทย ละครพื้นบ้าน มหรสพ ต่าง ๆ มาจากวัฒนธรรมที่ต่างกัน

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ให้สอดคล้องกับมาตรฐานและตัวชี้วัดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้สำรวจ ความต้องการของนักเรียน โรงเรียนวัดป่าพฤกษ์ ชาวชุมชนตำบลบ้านแหลม และกลุ่มวิสาหกิจชุมชนท่องเที่ยว อธิขุมชนได้พบว่านักเรียนและชาวชุมชนตำบลบ้านแหลม และกลุ่มวิสาหกิจชุมชนท่องเที่ยว มีความต้องการ



ให้สร้างสรรคการแสดง ขุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม ที่สื่อถึงเอกลักษณ์ประจำชุมชนตำบลบ้านแหลม นักเรียนและชาวชุมชน ตำบลบ้านแหลม มีความต้องการที่จะเรียนรู้เพลงโอ้แซว ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านประจำจังหวัดสุพรรณบุรี จากการสำรวจข้อมูลความต้องการ ของนักเรียนและชาวชุมชนตำบลบ้านแหลม พบว่ามีความต้องการที่จะเรียนรู้เพลงนาฏยาลีลาบ้านแหลมในระดับมาก เนื่องจากชุมชนบ้านแหลมยังไม่มีการแสดง ที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน จึงเป็นหน้าที่ขององค์กร หน่วยงาน และสถาบันการศึกษา ร่วมกันสร้างอัตลักษณ์ของชุมชน ประจำตำบลบ้านแหลม ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของการสร้างสรรค์ชุดการแสดงนาฏยาลีลาบ้านแหลม เพื่อให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าวัฒนธรรมท้องถิ่นและได้ฝึกทักษะการร้องและการปฏิบัติท่าทำที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน ด้วยความภาคภูมิใจ การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (พื้นบ้าน) อีแซว ชุด “นาฏยาลีลาบ้านแหลม” เป็นการแสดง ที่นำเสนอ วิถีชีวิตชุมชนตำบลบ้านแหลมกับสายน้ำลุ่มแม่น้ำท่าจีน มีประเพณีตักบาตรถลางน้ำ ประเพณีชักพระ เล่นเพลง การแสดงสื่อถึงความเลื่อมใสศรัทธา ในพระพุทธศาสนาอย่างอ่อง ของชาวบ้านในลุ่มแม่น้ำท่าจีน จังหวัดสุพรรณบุรี และมีของดีประจำตำบลที่หลากหลายให้เลือกสรร นำมาประพันธ์เนื้อร้องและทำนองเพลงขึ้นใหม่ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของชุมชนในรูปแบบการแสดง และอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านให้คงอยู่คู่ชุมชนต่อไป

ผู้วิจัยได้จัดทำเนื้อหาสาระเกี่ยวกับวิถีชีวิตชุมชนตำบลบ้านแหลม ที่เป็นเอกลักษณ์และภูมิปัญญาของชุมชนตำบลบ้านแหลมมาจัดการเรียนการสอน โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส นำถ่ายทอด สืบสานให้ลูกหลานได้เรียนรู้ เพื่อการอนุรักษ์ความเป็นไทยและรากเหง้าของชุมชนให้คงอยู่คู่ชุมชนสืบต่อไป โดยวิเคราะห์เชื่อมโยงข้อมูลท้องถิ่น แหล่งเรียนรู้ในท้องถิ่น และทรัพยากรบุคคลในท้องถิ่น มาบูรณาการจัดการจัดกระบวนการทางการศึกษา การสร้างประสบการณ์การเรียนรู้ให้กับผู้เรียนได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ในชุมชน การเรียนการสอนที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เกี่ยวกับท้องถิ่นของตนเอง จะทำให้ผู้เรียนรักท้องถิ่นของตนเอง สามารถดำเนินชีวิตและพัฒนาท้องถิ่นให้เจริญก้าวหน้าได้อย่างสอดคล้องกับความเป็นจริงรอบ ๆ ตัว เป็นการเปิดโอกาสให้บุคลากรในท้องถิ่นเข้ามามีส่วนร่วมในการเรียนการสอน เป็นการประสานความสัมพันธ์ ที่ดีระหว่างโรงเรียนกับชุมชน เป็นการผนึกกำลังร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์พัฒนาทางการศึกษาและท้องถิ่นให้เจริญก้าวหน้า ตามความต้องการและเหมาะสม สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม ศาสนา วัฒนธรรม ฯลฯ ซึ่งจะเป็นการพัฒนาที่มั่นคงและยั่งยืน

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยมีความสนใจและเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กิจกรรมการเรียนการสอนตามแนวคิด รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส รายวิชานาฏศิลป์ ขุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพุทไธสง และรูปแบบการสอนดังกล่าวสามารถทำให้ผู้เรียนมีความมุ่งมั่นที่จะอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านเพลงโอ้แซว ผ่านการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน ซึ่งจะส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ที่สูงขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ รายวิชานาฏศิลป์ ขุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพุทไธสง โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ก่อนเรียนและหลังเรียน
2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ รายวิชานาฏศิลป์ ขุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพุทไธสง โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับเกณฑ์คุณภาพร้อยละ 80



วิธีการศึกษา

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร

นักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 30 คน ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนวัดป่าพฤกษ์ ตำบลบ้านแหลม อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี

กลุ่มตัวอย่าง

นักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2/1 จำนวน 30 คน ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนวัดป่าพฤกษ์ ตำบลบ้านแหลม อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling)

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างเครื่องมือในการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) แผนการจัดการเรียนรู้รายวิชานาฏศิลป์ จำนวน 6 แผน ซึ่งผู้วิจัยใช้หลักการวางพื้นฐานด้านความรู้มาสู่ทักษะปฏิบัติจะทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เข้าใจแล้วนำไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

2) แบบวัดและประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้

- แบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ก่อนเรียน และหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ

3) แบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติประกอบด้วย 3 แบบ คือ

- แบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลง

- แบบประเมินทักษะปฏิบัติการรำ

- แบบประเมินทักษะปฏิบัติการแสดง

2.2 การสร้างเครื่องมือในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือ โดยมีขั้นตอนดังนี้

1) ศึกษาหลักสูตร แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ และ รูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่หลากหลาย เหมาะสมกับผู้เรียน เช่น รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส รูปแบบการสอน Brain based Learning : BBL รูปแบบการสอนแบบ Active Learning เป็นต้น



2) ศึกษา และวิเคราะห์ หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สาระที่ 3 นาฏศิลป์

3) สร้างแผนการจัดการเรียนรู้รายวิชานาฏศิลป์ ชุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพยุหะ มีจำนวน 6 แผน ดังนี้

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 1 วิถีชุมชนบนบทเพลงพื้นบ้าน ซึ่งมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ ชุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม เรื่องประวัติความเป็นมาวิถีชุมชนตำบลบ้านแหลม รูปแบบการแสดง 3 ช่วง เนื้อเรื่อง ทำนองเพลง ลักษณะการแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และโอกาสที่แสดง โดยใช้รูปแบบการสอนแบบ Active Learning โดยใช้ Application โปรแกรม Plickers ในการวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้อีก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 การปฏิบัติทักษะการร้องเพลง ชุด นาฏยาลีลาบ้านแหลม โดยใช้รูปแบบการสอน Brain based Learning : BBL ซึ่งใช้ภาพและเกมส์ในการจำเนื้อร้องเพลง

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 การปฏิบัติทักษะท่ารำ ชุด นาฏยาลีลาบ้านแหลม ช่วงที่ 1 โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 การปฏิบัติทักษะท่ารำ ชุด นาฏยาลีลาบ้านแหลม ช่วงที่ 2 โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 การปฏิบัติทักษะท่ารำ ชุด นาฏยาลีลาบ้านแหลม ช่วงที่ 3 โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน

แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 6 การนำเสนอการแสดงชุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน

4) นำแผนการจัดการเรียนรู้ เสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องแล้วนำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์

5) นำแผนการจัดการเรียนรู้ ที่ผ่านการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้วให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) นำมาปรับปรุงแก้ไขให้ครบถ้วน ได้ค่า IOC = 0.76 ซึ่งแสดงผล IOC ดังกล่าวได้ว่า มีความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาและสามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนได้

2.3 การสร้างแบบวัดและประเมินผล มีขั้นตอนการสร้างเครื่อง ดังนี้

1) ศึกษาหลักสูตร แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2) ศึกษา และวิเคราะห์ หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สาระที่ 3 นาฏศิลป์ ค้นคว้าเนื้อหาที่นำมาสอน และองค์ประกอบในการแสดง และศึกษา ทฤษฎี หลักการ และวิธีการสร้างแบบทดสอบและเครื่องมือวัดผลและประเมินผล

3) สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ก่อนเรียนและหลังเรียน เรื่อง ความรู้ทั่วไป เป็นแบบทดสอบชนิดปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ 20 ข้อ 20 คะแนน

4) สร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลงนาฏยาลีลาบ้านแหลม

5) สร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการรำเพลงนาฏยาลีลาบ้านแหลม



6) สร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการแสดงเพลงนาฏยาลีลาบ้านแหลม

7) นำแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ก่อนเรียน และหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ ส่งอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน เพื่อหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) ได้ค่า IOC = 0.8 ซึ่งแสดงผล IOC ดังกล่าวได้ว่า มีความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาและสามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนได้

8) นำแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ส่งอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน เพื่อหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) ได้ค่า IOC = 0.7 ซึ่งแสดงผล IOC ดังกล่าวได้ว่า มีความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาและสามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนได้

2.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 โดยใช้ Application โปรแกรม Plickers แล้ววิเคราะห์ข้อมูลในการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยของผลการเรียนรู้ก่อนเรียนและหลังเรียน ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การทดสอบ t แบบ dependent samples t-test

2) แบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลง ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2

3) แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำ ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 - 5

4) แบบประเมินทักษะปฏิบัติการแสดง ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 6

การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้ในการวิจัย

1. ใช้สถิติเพื่อวิเคราะห์ผลการเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ โดยใช้สถิติ โดยใช้สถิติการทดสอบ และ S.D. ในการเปรียบเทียบผลคะแนนระหว่างก่อนเรียนกับหลังเรียน

2. ผู้วิจัยใช้สถิติค่าเฉลี่ยและร้อยละ ในการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยกับค่าคงที่ จากการประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติโดยรวม ได้แก่ การประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลง การประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำ และการประเมินการแสดง มาเทียบกับเกณฑ์คุณภาพร้อยละ 80

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ รายวิชานาฏศิลป์ ชุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพญักษ์ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1. ผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ รายวิชานาฏศิลป์ ชุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพญักษ์ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ระหว่างก่อนและหลังเรียน ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ รายวิชานาฏศิลป์ ชุดนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพญักษ์ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ระหว่างก่อนและหลังเรียน

คะแนน	<i>n</i>	$\bar{x}$	<i>S.D.</i>
คะแนนทดสอบก่อนเรียน	30	8.63	1.351
คะแนนทดสอบหลังเรียน	30	16.60	1.993



จากตารางที่ 1 พบว่า ค่า $\bar{X}$ ของคะแนนทดสอบหลังเรียน $\bar{X} = 16.60$ มีค่าสูงกว่าก่อนเรียน $\bar{X} = 8.63$ มีความห่างของค่า $\bar{X} = 7.97$ สามารถอธิบายได้ว่า “ผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ รายวิชานาฏศิลป์ ชุตนายาลิลา บ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพฤษฯ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน โดยใช้สถิติ ค่าเฉลี่ย $\bar{X}$ ”

2. ผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติ รายวิชานาฏศิลป์ ชุตนายาลิลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพฤษฯ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับเกณฑ์คุณภาพร้อยละ 80 ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แสดงผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติ รายวิชานาฏศิลป์ ชุตนายาลิลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพฤษฯ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับเกณฑ์คุณภาพร้อยละ 80

เลขที่	รายการผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติ						ผลคะแนนเทียบกับเกณฑ์ ค่าร้อยละ 80	ผ่าน/ ไม่ผ่าน
	ร้อง 10	รำวง 1 20	รำวง 2 20	รำวง 3 20	การแสดง 10	รวม 80		
1	8	16	16	17	9	66	82.5	ผ่าน
2	8	15	15	17	9	64	80	ผ่าน
3	8	18	18	19	10	73	91.25	ผ่าน
4	8	15	15	16	8	62	77.5	ไม่ผ่าน
5	6	12	15	15	8	56	70	ไม่ผ่าน
6	8	14	18	19	10	69	86.25	ผ่าน
7	6	12	15	15	8	56	70	ไม่ผ่าน
8	6	15	15	16	8	60	75	ไม่ผ่าน
9	8	18	18	19	10	73	91.25	ผ่าน
10	8	18	18	19	10	73	91.25	ผ่าน
11	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
12	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
13	7	19	19	19	10	74	92.5	ผ่าน
14	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
15	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
16	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
17	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
18	9.3	19	19	20	10	77.3	96.625	ผ่าน
19	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
20	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
21	9.3	15	15	20	10	69.3	86.625	ผ่าน
22	7	15	15	16	8	61	76.25	ไม่ผ่าน



เลขที่	รายการผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติ						ผลคะแนน	ผ่าน/ ไม่ผ่าน
	ร้อง	รำช่วง 1	รำช่วง 2	รำช่วง 3	การแสดง	รวม	เทียบกับเกณฑ์ ค่าร้อยละ 80	
	10	20	20	20	10	80		
23	7	15	15	16	8	61	76.25	ไม่ผ่าน
24	9	15	15	18	9	66	82.5	ผ่าน
25	7	15	15	18	9	64	80	ผ่าน
26	7	15	15	18	9	64	80	ผ่าน
27	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
28	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
29	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
30	10	19	19	20	10	78	97.5	ผ่าน
สรุป คะแนน	256.6	509	519	557	283	2124.6	2655.75	ผ่าน 24 คน
ค่าเฉลี่ย	8.55	16.97	17.30	18.57	9.43	70.82	88.53	ไม่ผ่าน 6 คน

จากตารางที่ 2 ผู้วิจัยแสดงผลการวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ด้านทักษะที่สัย รายวิชานาฏศิลป์ ขุนนาฏยาลีลา บ้านแหลม ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพฤกษ์ ได้พบว่านักเรียนทั้งหมดคจำนวน 30 คน มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ด้านทักษะปฏิบัติการร้องเพลง ปฏิบัติท่ารำ และการแสดงซึ่งคะแนนรวมทั้งหมด 80 คะแนน แล้วนำมาเทียบกับ เกณฑ์ร้อยละ 80 ผลปรากฏว่านักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ผ่านเกณฑ์ จำนวน 24 คน คิดเป็นร้อยละ 80 ของจำนวนนักเรียนทั้งหมด และมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ไม่ผ่านเกณฑ์ จำนวน 6 คน คิดเป็นร้อยละ 20 ของจำนวนนักเรียนทั้งหมด และนักเรียนที่ไม่ผ่านเกณฑ์นั้นด้วยเหตุผล เป็นเด็กพิเศษ จำนวน 1 คน เป็นนักเรียนที่ไม่ชอบเรียนวิชานาฏศิลป์ จำนวน 3 คน เป็นนักเรียนที่ไม่สนใจเรียนทุกวิชา 1 คน และเป็นนักเรียนที่ไม่มีศิลปะ นิสัย ไม่นัดด้านนาฏศิลป์ จำนวน 1 คน

สรุปและอภิปรายผล

1. ผลการจัดการเรียนรู้ รายวิชานาฏศิลป์ ขุนนาฏยาลีลาบ้านแหลม สำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 30 คน โรงเรียนวัดป่าพฤกษ์ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ผลปรากฏว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน เป็นไปตามสมมติฐานที่กำหนดไว้ ทั้งนี้เนื่องจากการจัดการเรียนรู้เน้นทักษะปฏิบัติของเดวิส มีขั้นตอนกระบวนการที่เน้นให้ผู้เรียนได้เชื่อมโยงความรู้เนื้อหาอย่าง ง่ายจนเกิดเป็นทักษะที่สมบูรณ์ สอดคล้องกับงานวิจัย เรื่องการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ ด้วยรูปแบบ การสอน แบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการศึกษาพบว่า แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนเรื่องการแสดงรำวงมาตรฐาน แบบประเมินทักษะการร้อง และแบบประเมิน ทักษะท่ารำเพลงรำซิมรา ลีลิตที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล คือ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานและสถิติทดสอบค่าที (t-test) ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุมมีความแตกต่างกันพบความคะแนนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมี นัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 (มชนก รัตนจันทร์, 2561, น. 50) อีกทั้งงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาชุดสื่อประสม โดยการพัฒนาผลสมผสานการเรียนรู้แบบทักษะปฏิบัติเดวิสและการเรียนรู้แบบร่วมมือเพื่อพัฒนาทักษะการแก้ปัญหา สำหรับนักศึกษาทางสาขาวิชาชีพ พบว่า ชุดสื่อประสมเรื่องสายอากาศไมโครสตัทที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพเท่ากับ



73.58/70.7 14 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่ตั้งไว้ร้อยละ 70 ต่อ 70 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ด้วยชุดสื่อประสมโดยการผสมผสานการเรียนรู้แบบทักษะปฏิบัติเดวิส และการเรียนรู้แบบรวมมือเพื่อพัฒนาทักษะ การแก้ปัญหาสำหรับนักเรียนทางสาขาวิชาชีพที่พัฒนาขึ้นระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียนพบว่านักศึกษาที่เรียน ด้วยชุดสื่อประสมที่พัฒนาขึ้นหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยยะสำคัญทางสถิติที่ .05 (รุ่งอรุณ พรเจริญและ อัมภาภรณ์ พิระณิกกุล, 2561, น. 51) ซึ่งตรงกับผลงานการวิจัยเรื่อง การพัฒนาชุดกิจกรรมชุมนุมนาฏศิลป์เรื่อง รำวงมาตรฐานโดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิส ของ วิไลลักษณ์ แซ่เจี้ยว (2560, น. 101) มีคะแนนจากการทำแบบ ทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยมีคะแนนเฉลี่ยทดสอบก่อนเรียนเท่ากับ 14.53 คิดเป็นร้อยละ 48.44 คะแนน เฉลี่ยทดสอบหลังเรียน = 23.94 คิดเป็นร้อยละ 79.79 เมื่อเปรียบเทียบคะแนนทดสอบหลังเรียนกับเกณฑ์พบว่า ไม่น้อยกว่าเกณฑ์ร้อยละ 75 และเมื่อเปรียบเทียบระหว่างคะแนนทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนพบว่าคะแนน หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ รายวิชานาฏศิลป์ ชุตนาฏยาลิลาบ้านแหลม ชั้นมัธยมศึกษา ปีที่ 2 โรงเรียนวัดป่าพญากษ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส พบว่านักเรียนทั้งหมดจำนวน 30 คน มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติการร้องเพลงและทักษะปฏิบัติท่ารำ คะแนนรวมทั้งหมด 80 คะแนน มีนักเรียนที่ผ่านเกณฑ์ที่กำหนดร้อยละ 80 ของนักเรียนทั้งหมด และมีนักเรียนร้อยละ 20 ของนักเรียนทั้งหมด ที่ไม่ผ่านเกณฑ์ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่ามีความบกพร่องทางการเรียนรู้ไม่ชอบเรียนนาฏศิลป์และไม่สนใจเรียนทุกวิชา เป็นเหตุให้ไม่ผ่านเกณฑ์ จากผลการจัดการเรียนการสอนชุตนาฏยาลิลาบ้านแหลมตามรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติ ของเดวิส ผู้วิจัยพบว่าผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติที่ผ่านเกณฑ์ร้อยละ 80 เนื่องจากการจัด กระบวนการเรียนการสอนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ช่วยมุ่งเน้นให้ผู้เรียนเกิดทักษะปฏิบัติและ เกิดความชำนาญในด้านการร้องเพลงและปฏิบัติท่ารำ รวมถึงช่วยให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จในการเรียนรู้ได้ดีและ รวดเร็วขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ มนชนก รัตนจันทร์ (2561, น. 49) ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ ด้วยรูปแบบการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส สำหรับนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการศึกษาพบว่า เมื่อเปรียบเทียบความแตกต่างด้วย t-test พบว่า นักเรียนอย่างมีนัยสำคัญ ทางสถิติที่ระดับ .05 เนื่องจากการใช้แผนการจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะ ปฏิบัติของเดวิส เป็นผลทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนแตกต่างกันอย่างนัยสำคัญทางสถิติ ซึ่งเป็นไปตาม สมมติฐานที่กำหนดไว้

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้

- 1) รูปแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส เพลงนาฏยาลิลาบ้านแหลม เป็นแนวทางใน การนำไปใช้จัดการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาศิลปะ สาระนาฏศิลป์ ในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน
- 2) กระบวนการเรียนการสอนตามรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส จำนวน 5 ขั้นตอน มีความเหมาะสม กับนักเรียนทุกเพศทุกวัย เป็นแนวทางในการวางแผนจัดการจัดการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพและเป็นระบบ อันจะ ส่งผลให้การจัดการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพและผู้เรียนเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน
- 3) ผู้สอนควรนำสื่อวัฒนธรรมที่หลากหลาย มาสร้างแรงจูงใจในการเรียนโดยใช้เทคนิควิธีการสอนและ แฉ่งผลการประเมินทุกขั้นตอน เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนนำไปปรับปรุงแก้ไข



2. ข้อเสนอแนะด้านการวิจัย ครั้งต่อไป

- 1) ควรมีการพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ในเนื้อหารายวิชาอื่นๆ หรือในกลุ่มสาระที่มุ่งเน้นทักษะปฏิบัติ เพื่อการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน
- 2) ควรมีกิจกรรมที่หลากหลายมาใช้ให้สอดคล้องกับรูปแบบการปฏิบัติทักษะของเดวิส เพื่อการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสงครณการเกษตรแห่งประเทศไทย.
- _____. (2551). ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลางกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสงครณการเกษตรแห่งประเทศไทย.
- _____. (2555). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสงครณการเกษตรแห่งประเทศไทย.
- มนชนก รัตนจันทน์. (2561). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ ด้วยรูปแบบการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.
- รุ่งอรุณ พรเจริญ และอัมภภรณ์ พิรมณิกกุล. (2561). การพัฒนาชุดสื่อประสมโดยการผสมผสานการเรียนรู้แบบทักษะปฏิบัติเดวิสและการเรียนรู้แบบร่วมมือเพื่อพัฒนาทักษะ การแก้ปัญหาสำหรับนักศึกษาทางสาขาวิชาชีพ (งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากงบประมาณเงินรายจ่ายประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร).
- วิไลลักษณ์ แสงเงี้ยว (2560). การพัฒนาชุดกิจกรรมชุมนุมนาฏศิลป์เรื่องราวมาตรฐาน โดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิส. (หลักสูตรครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี).
- สำนักงานเลขาธิการของคณะกรรมการยุทธศาสตร์ชาติ สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2560). ยุทธศาสตร์ชาติ พ.ศ. 2561 – 2580. กรุงเทพฯ.



ความเชื่อในรามณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลัก ในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา Belief Ramayana Scenes also Indicated in Sculpture of Prasat Hin Phimai, Phimai District, Nakhonratchasima Province

กฤษฎ์เตชินท์ เสกฐานโชติจินดา*
Grittaychin Sekthanachotchinda*

บทคัดย่อ

บทความนี้ ผู้เขียนได้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาเรื่อง ความเชื่อในเรื่องราวรามณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา อีกทั้ง ศึกษาความหมายของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่และบทบาทประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย เรื่องรามณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา จากการศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนามผู้วิจัย ใช้ แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ โดยพิจารณาจากตัวอย่างคือผู้อำนวยความสะดวก เจ้าหน้าที่พิพิธภัณฑ์แห่งชาติพิมาย โดยมีประสบการณ์อย่างน้อย 10 ปีขึ้นไป และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไปในอำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูล จากการบันทึกรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูลแยกออกเป็นประเด็นตามความมุ่งหมายของการวิจัย ที่ตั้งไว้ และตรวจสอบความสมบูรณ์ จากนั้นผู้วิจัยจะนำวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ประเด็นที่กำหนดไว้ โดยใช้แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล และอธิบายผลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัย ผลการวิจัยพบว่า

ความเชื่อในเรื่องราวรามณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา คือ

รามณะหรือรามเกียรติ์มีอิทธิพลอย่างมาก ทั้งในด้านศิลปะ วัฒนธรรม และศาสนา จึงมีอิทธิพลต่อการแสดงนาฏศิลป์ของไทย ความเชื่อในการสร้างปราสาทหินพิมายเป็นการจำลองจักรวาลมาไว้บนโลกมนุษย์ ความเชื่อในภาพแกะสลักส่วนใหญ่เป็นภาพที่ไม่ค่อยมีความสำคัญและไม่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ปราสาทหิน พิมายยังมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นเครื่องหมายการเป็นอิสระจากศูนย์กลางและใช้เป็นอุบายที่นำราษฎรไปสู่ปัญญา เพื่อให้เกิดพุทธภาวะหรือการหลุดพ้นจากสังสารวัฏ

ความหมายของภาพ ความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย ในเรื่องราวรามณะของอินเดีย มีดังนี้

ภาพแกะสลักเรื่องราวรามณะที่ปรากฏในปราสาทหินพิมายมีทั้งหมด 6 ภาพ คือ

1. ภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามกับทศกัณฐ์สื่อถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม
2. ภาพแกะสลักหน้าบันและทับหลังประดับประดาขลุ่ยพิศวัตตของมณฑปแสดงภาพพระรามและพระลักษมณ์ถูกครุฑนาคราช
3. หน้าบันมุขทิศตะวันตกของวิมานเป็นภาพรามณะ
4. ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามจองถนน

* วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา 444 ม. 10 ถ.มิตรภาพ ต.โคกกรวด อ.เมือง จ.นครราชสีมา 30280

* Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts 444 Moo 10 Mittraphap Road, Khok Kruat Subdistrict, Mueang District, Nakhon Ratchasima 30280



5. หน้บ้านมุขทิศตะวันออกของวิหาร สลักภาพเรื่องรามายณะตอนท้าวมาลีวราชว่าความ 6. ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามช่วยกษัตริย์

ความเชื่อและความสำคัญของภาพแกะสลัก คือความคิดเรื่องกำเนิดโลก จักรวาล และมนุษย์ ความเชื่อสิ่งเหนือธรรมชาติ ความเชื่อเรื่องชะตากรรมและบุญวาสนา ความคิดเรื่องความจริงสูงสุด มนุษย์เป็นผู้ที่รู้จักใช้สัญลักษณ์ มนุษย์ใช้สัญลักษณ์สร้างบำรุงรักษาและพัฒนาความสัมพันธ์ทางสังคม มนุษย์ใช้สัญลักษณ์สร้างบำรุงรักษาและพัฒนาวัฒนธรรม มนุษย์ใช้สัญลักษณ์ ถ่ายทอด วัฒนธรรมให้มนุษย์รุ่นหลัง

คำสำคัญ : ความเชื่อ, รามายณะ, ภาพแกะสลัก, ปราสาทหินพิมาย

ABSTRACT

This article aimed to study the belief in the Ramayana of India on the carvings found in Prasat Hin Phimai, Phimai District, Nakhon Ratchasima and to investigate the meanings of each carving, the importance, roles, and types of Ramayana carvings in Prasat Hin Phimai. To collect the field data, the researcher employed a survey and an interview. The sample of this current research were the director and staff of Phimai National Museum with at least 10 years of experience and groups of well-informed people in Phimai District, Nakhon Ratchasima.

To analyze the data, the researcher categorized the data from related literature and the data obtained from the field data. Those data were categorized into different issues according to the research objectives and checked for their completeness. Following the objective sets, the researcher borrowed the related theory and literature as guidelines to analyze the data. After the data analysis, the research results revealed the belief in the Ramayana of India found in Prasat Hin Phimai, Phimai District, Nakhon Ratchasima that the Ramayana or Ramakien profoundly influences art, culture, religious. Therefore, it inevitably influences Thai dance drama. It was believed that the construction of Prasat Hin Phimai resembled the universe in the human's world. The beliefs in the majority of the carvings are not comparatively prominent and unrelated Buddhism beliefs. Prasat Hin Phimai also had symbolic meaning. It signified freedom and strategies for leading people to wisdom with the utmost purpose of attaining Buddhahood and salvation

The meanings, belief, importance, roles, types of carvings of the Ramayana of India found in Prasat Hin Phimai can be described as follows.

This current article revealed six following Ramayana carvings found in Prasat Hin Phimai.

1. The carving depicts the scene of the battle between Phra Ram's army and Tossakan's army or the battle between good and evil.
2. The carved pediments and lintels on the west entrance of the mandapa shows the scene of Phra Ram and Phra Lak being struck by Nakabat arrow.
3. The carved pediments in the west of the temple depicts the scene from the Ramayana.
4. The decorative lintels portrays the scene of Phra Ram Jong Tanon.
5. The carved pediment in the east of the temple shows one episode of the Ramayana known



as the judgement of Thao Maleewarat. 6. The decorative lintels depicts the episode of Phra Ram killing Withan the demon.

The belief and the importance of carvings relate to the notion of the origins of the Earth, the Universe, human beings. The carvings also portray supernatural beliefs, beliefs in fate and luck, and the notion of supreme truth. Human beings have known how to use symbols. They have been creating symbols for maintaining and developing their social relationships and cultures. The symbols have been used to pass on their cultures to the new generation.

Keywords : Belief, Ramayana, Carvings, Prasat Hin Phimai

บทนำ

จากจารึกปราสาทหินพิมาย ในอำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา มีการกล่าวถึง มหาศักราช เทียบได้กับ พ.ศ. 1579 (ค.ศ. 1036) “ศรีสุริยวรมัน” ซึ่งหมายถึงพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ทำให้นักวิชาการมีความเห็นว่า ปราสาทหินพิมายจะสร้างขึ้นในรัชสมัยนี้ โดยปามังติเอร์ (H.Parmentier) ให้ความเห็นว่า รูปแบบศิลปะของซุ้มและมุขหน้าปราสาทประธานน่าจะเป็นฝีมือในช่างในสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 ซึ่งเทียบได้กับศิลปะที่ปราสาทวัดเอก และวัดบาเสด ในเมืองพระตะบองซึ่งสร้างขึ้นในรัชกาลนี้ แต่จารึกหลักนี้มีปัญหาที่ว่าไม่ได้เป็นจารึกที่อยู่ติดกับตัวปราสาทหินพิมาย จึงไม่อาจสรุปลงไปได้อย่างชัดเจน ว่าปราสาทหินพิมายสร้างขึ้นในรัชสมัย พระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2544 : 99)

ปราสาทหินพิมาย ผู้สร้างปราสาทได้เลือกทำเลที่ตั้งของเมืองและปราสาทที่อาศัยภูมิประเทศตามธรรมชาติ เป็นส่วนของการสร้างเมืองตามระบบจักรวาลในพระพุทธศาสนา ระบบแผนผังของปราสาทที่เป็นโครงสร้างของปราสาทที่มีระเบียงคดล้อมรอบปราสาทประธาน โดยมีศูนย์กลางตั้งอยู่ที่ปราสาทประธาน และมีการออกแบบที่ยึดแนวภาพของมณฑลในศาสนาพราหมณ์เป็นแผนผังของปราสาท อีกทั้งยังมีการออกแบบและการวางตำแหน่งอาคารต่าง ๆ ภายในแผนผังที่สะท้อนให้เห็นถึงแบบจำลองของจักรวาล ระบบการใช้แกนโลกเป็นแกนประธานของแผนผังซึ่งมีความสัมพันธ์กับวิธีการโคจรของดวงอาทิตย์ การออกแบบแผนผังของภาพแกะสลักหน้าบัน ทับหลังประดับประตู และกลีบขนุนที่ปราสาทประธาน ให้ความสำคัญสอดคล้องกับแผนผังของปราสาทและตัวอาคาร โดยมีการแบ่งเนื้อหาออกเป็นหัว และให้ความสำคัญกับระบบแนวแกนประธานและตำแหน่งของเทพเจ้าประจำทิศต่าง ๆ (ศศิธร จันทริบ. 2545 : บทคัดย่อ)

ปราสาทหินพิมายมีการจัดผังของปราสาทที่ผสมผสานทั้งการออกแบบของตัวอาคารมีความลงตัวตามคติของการออกแบบได้จัดวางตำแหน่งของภาพแกะสลักที่ปราสาทประธานให้สอดคล้องไปตามมิติของการออกแบบด้วย ซึ่งภาพแกะสลักสามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 ส่วน คือ

1. ทับหลังประดับประตูภายในปราสาท
2. หน้าบันและทับหลังประดับประตูบนนอกปราสาท
3. ภาพแกะสลักที่ส่วนยอดของวิมาน

ปราสาทหินพิมายหันหน้าปราสาทไปทางทิศใต้ และเกณฑ์กำหนดงานสถาปัตยกรรมจะลำดับขั้นตอนแบบทักษิณาวรรต (อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. 2541 : 256) เอดเรียน สนอกกราส กล่าวว่าสิ่งก่อสร้างมีพื้นที่อยู่



2 ประการ คือมีหน้าที่ด้านประโยชน์ใช้สอยที่สนองความต้องการทางกายภาพและจิตใจ และหน้าที่เพื่อรับใช้มนุษย์ทางปัญญา ดังนั้นสิ่งก่อสร้างย่อมมีความหมายของตัวเอง คือ แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างโลกที่เราสัมผัสได้และสัมผัสไม่ได้ และยังแสดงถึงบทบาทหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ตามความเชื่อของผู้เป็นเจ้าของ

ในปราสาทหินพิมายยังพบภาพปะติมากรรมแกะสลักที่เป็นเรื่องเล่าในมหากาพย์อินเดีย เรื่อง รามายณะ เป็นส่วนหนึ่งของนาฏกรรม ที่มีส่วนคล้ายกับการแสดงนาฏศิลป์ของไทยในปัจจุบัน อันเป็นวัฒนธรรมที่มีความสำคัญในสังคม ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้สึคนึกคิดค่านิยมของคนในสังคม สอนความเชื่อ ปรากฏออกมาในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์อื่น ๆ รอบข้าง แสดงให้เห็นถึงค่านิยมและความเชื่อของผู้สร้าง อันเป็นลักษณะทั่วไปของวัฒนธรรม

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าปราสาทหินพิมายเป็นรูปแบบศิลปะลักษณะทางสถาปัตยกรรมและคติความความคิดอยู่เบื้องหลังการสร้างปราสาทเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ผู้เขียนสนใจที่จะศึกษาถึงความเชื่อทางพุทธศาสนา ที่อยู่ในภาพแกะสลัก เรื่องรามายณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย เนื่องจากพบปะติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏศิลป์ของไทย อยู่เป็นจำนวนมาก ทั้งที่เป็นรูปที่แสดงให้เห็นถึงการเล่าเรื่อง รามเกียรติ์อย่างชัดเจน และเป็นการศึกษาเรื่อง ความหมายของภาพ แนวความคิดของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ผู้เขียนหวังว่าบทความฉบับนี้จะประโยชน์ต่อผู้ศึกษาต่อผู้สนใจและสังคมอีกด้วย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเชื่อในเรื่องรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา
2. เพื่อศึกษาความหมายของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย ในเรื่องรามายณะของอินเดีย

วิธีการศึกษา

การศึกษาเรื่อง ความเชื่อในรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยมีการดำเนินการดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ความเชื่อในรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ผู้วิจัยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย (Research Tools)

ในการศึกษา และเก็บรวบรวมข้อมูล ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Survey Form) เพื่อใช้เป็นเครื่องมือเบื้องต้นในการเก็บข้อมูลพื้นฐานของระบบแผนผังของปราสาทที่เป็นโครงสร้างของปราสาทที่มีระเบียบคดล้อมรอบปราสาทประธาน อีกทั้งยังมีการออกแบบและการวางตำแหน่งอาคารต่าง ๆ การออกแบบแผนผังของภาพแกะสลักหน้าบัน ทับหลังประดับประตู และกลีบบนูนที่ปราสาทประธาน ให้ความสอดคล้องกับแผนผังของปราสาทและตัวอาคาร ซึ่งผู้วิจัยใช้กรอบความมุ่งหมายของการวิจัยมาเป็นแนวทางในการสร้างแบบสำรวจที่จะทำให้เกิดองค์ความรู้บริบทพื้นที่การวิจัยมากที่สุด



1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interview Guide) คือ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ซึ่งผู้วิจัยจะใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นคำถามปลายเปิดที่กลุ่มตัวอย่างสามารถตอบได้อิสระ ผู้วิจัยใช้เก็บข้อมูลเชิงลึกจากกลุ่มตัวอย่าง เพื่อให้ได้ทราบถึงที่มาของภาพและสลัก ประเภทต่างๆ องค์ประกอบภาพและสลักที่ปรากฏบนปราสาทหินพิมาย

กลุ่มตัวอย่าง คณะผู้วิจัยคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง ซึ่งคัดเลือกจากผู้ที่มีความรู้เรื่องภาพและสลักในปราสาทหินพิมาย รวมทั้งหมด 8 คน แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มผู้รู้ โดยมีการคัดเลือกคือ เป็นผู้ที่มีความสามารถให้ข้อมูลในด้านวิชาการเชิงลึก เกี่ยวกับปราสาทหินพิมาย ภาพและสลักในปราสาทหินพิมาย เป็นผู้ที่มีความรู้อย่างน้อย 10 ปีขึ้นไป จำนวน 5 คน ซึ่งศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทหินพิมายและภาพและสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา โดยใช้เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป โดยมีการคัดเลือกคือเป็นผู้ที่มีความรู้ความชำนาญ และมีประสบการณ์ในด้านของภาพและสลัก และเป็นผู้ที่ชุมชนยอมรับและมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ปราสาทหินพิมายอย่างน้อย 10 ปีขึ้นไป จำนวน 3 คน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยเรื่อง ความเชื่อในรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพและสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการวิจัยศึกษาปรากฏการณ์สังคมกับสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติ โดยเน้นตามหัวข้อความมุ่งหมายที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและใช้ดำเนินการดังนี้

- 1) ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้จากแหล่งต่าง ๆ ศึกษาศึกษาจากเอกสารชั้นปฐมภูมิ ได้แก่ ตำรา คู่มือหนังสือ บทความ รายงานการวิจัย และวิทยานิพนธ์ เพื่อนำมาเป็น กรอบแนวคิดการวิจัย
- 2) เครื่องมือวิจัย ได้แก่ การสำรวจ การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง ซึ่งทุกเครื่องมือผู้วิจัยจะสร้างขึ้นและส่งให้ ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ เพื่อความสมบูรณ์

การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล

1) การจัดกระทำข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลนั้น ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูลแยกออกเป็นประเด็นตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่ตั้งไว้ และตรวจสอบความสมบูรณ์ ความถูกต้องอีกครั้งหนึ่งว่าข้อมูลที่ได้มีความครบถ้วนเพียงพอเหมาะสม พร้อมแก่การนำไปวิเคราะห์ สรุปผลแล้วหรือไม่ ในกรณีที่ข้อมูลที่ได้มีความไม่สอดคล้องกัน ผู้วิจัยใช้การตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation) คือ หากมีข้อมูล ส่วนใดที่ยังไม่สมบูรณ์ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนที่ขาดหายไป จากนั้นผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ประเด็นที่กำหนดไว้ โดยใช้แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล และอธิบายผลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัย และตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยนำข้อมูลกลับไปให้ผู้ให้ข้อมูลอ่านหรือกลับไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีก เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงกับความเป็นจริง เพื่อสะท้อนให้เห็นว่าข้อมูลหลักฐาน และผลการวิจัยที่อาศัยการตีความหมายของข้อมูล



หลักฐานที่เก็บรวบรวมมาได้มีความไว้วางใจได้ มีความถูกต้อง ตรงตามความเป็นจริงที่นำเสนอในทางปฏิบัติ จะกระทำโดยใช้ วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากหลายแหล่ง (Data Triangulation) และ สามารถเข้าถึงข้อเท็จจริง ที่เกี่ยวกับการวิจัย ที่ผู้วิจัยสืบค้นหาคำตอบได้อย่างละเอียดครบถ้วน (ทรงคุณ จันทอร. 2549 : 77)

2) วิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลและกระทำข้อมูลเรียบร้อยแล้วจากการ แบบสัมภาษณ์ แบบสนทนากลุ่ม บันทึกข้อมูลลงในสมุดบันทึก ในลักษณะบรรยาย เพื่อสรุปผลการศึกษา

2.1 วิเคราะห์เนื้อหาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1) จัดกลุ่มเอกสารที่จะวิเคราะห์ สังเคราะห์ออกเป็นกลุ่มข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ความหมายของภาพ แนวความคิดของภาพ ความเชื่อของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย เรื่องรามายณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา รวมถึงบริบท พื้นที่ในการทำวิจัย ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) นำข้อมูลจากกลุ่มเอกสารมาทำการวิเคราะห์เนื้อหา สรุปประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความหมายของภาพ แนวความคิดของภาพ ความเชื่อของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย เรื่องรามายณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

2.2 วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ โดยจะประมวลผลและวิเคราะห์ข้อมูล ข้อเสนอแนะที่ได้ นำมาวิเคราะห์ในลักษณะเชิงบรรยาย และวิธีการวิเคราะห์เนื้อหาโดยการสร้างข้อสรุป

เนื้อเรื่อง

บทความนี้ ผู้วิจัยได้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาเรื่อง ความเชื่อ ในภาพแกะสลัก เรื่องรามายณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมายเท่านั้นรวมถึง เรื่อง ความหมายของภาพ แนวความคิดของภาพ ความเชื่อของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย เรื่องรามายณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ ความเชื่อทางพุทธศาสนาในรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลัก ในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ได้ดังนี้

1. ภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามกับศตกัณฐ์สื่อถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม



ภาพที่ 1 ภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามกับศตกัณฐ์สื่อถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม
ที่มา : ศศิธร จันทริใบ (2545 : 65)



2. ภาพแกะสลักหน้าบันและทับหลังประดับประติมากรรมที่ศตวันตกของมณฑปแสดงภาพพระรามและพระลักษมณ์อุกศรนาคาศ

ภาพแกะสลักที่เป็นเรื่องราว คือ รามยณะ ตอนพระรามพระลักษมณ์อุกศรนาคาศ ซึ่งมักไม่ค่อยปรากฏในศิลปะเขมร โดยทับหลังสลักภาพเป็นพระรามและพระลักษมณ์อุกศรนาคาศซึ่งแปลงเป็นครุฑพระวรกายมีนางสีดากำลังซ่อนพระเศียร ที่มุมด้านขวามีรูปอินทรีชดกำลังแลงแลงศร และด้านซ้ายเป็นรูปนางศรีงาและบริวาร ตอนล่างสลักเป็นรูปกองทัพ และที่หน้าบันด้านบนสลักรูปพญาคูขี้หอมกำลังบินลงมาช่วยพระรามและพระลักษมณ์จากศรนาคาศ (uraisi Varasarin. 2529 : 33)



ภาพที่ 2 ภาพแกะสลักหน้าบันและทับหลังประดับประติมากรรมที่ศตวันตกของมณฑปแสดงภาพพระรามและพระลักษมณ์อุกศรนาคาศ
ที่มา : ศศิธร จันทริบ (2545 : 69)

3. หน้าบันมุขทิศตะวันตกของวิหารนาคเป็นภาพรามายณะ

หน้าบันมุขทิศตะวันตกของวิหารนาคเป็นภาพเล่าเรื่องรามายณะ ไม่ทราบแน่ชัดว่าเป็นตอนใด แต่เป็นการยกทัพรบกัน (uraisi Varasarin. 2529 : 32)



ภาพที่ 3 หน้าบันมุขทิศตะวันตกของวิหารนาคเป็นภาพรามายณะ
ที่มา : ศศิธร จันทริบ (2545 : 70)

4. ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามจองถนน

ทับหลังประดับตอนพระรามจองถนน โดยมีนิลนทีเป็นผู้ควบคุม ด้านซ้ายของทับหลังแสดงภาพกองทัพของพระราม ส่วนด้านขวาตอนล่างเป็นรูปสัตว์ในทะเล อันเป็นสัญลักษณ์แทนพื้นที่ของมหาสมุทร ตอนบนของมหาสมุทรเป็นกองทัพกำลังแบกหินไปถมทะเล (uraisi Varasarin. 2529 : 33)





ภาพที่ 4 ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามจองถนน
ที่มา : ศศิธร จันทรีใบ (2545 : 70)

5. หน้าบันมุขทิศตะวันออกของวิมาน สลักภาพเรื่องรามายณะตอนท้าวม้าสีราชว่าความ



ภาพที่ 5 หน้าบันมุขทิศตะวันออกของวิมาน สลักภาพเรื่องรามายณะ
ตอนท้าวม้าสีราชว่าความ
ที่มา : ศศิธร จันทรีใบ (2545 : 72)

6. ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามฆ่ายักษ์วิราธ

ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามฆ่ายักษ์วิราธ โดยสลักเป็นภาพขนาดใหญ่อยู่ตรงกลางทับหลัง ด้านหลังตัวละครมีต้นไม้แสดงว่าอยู่ในป่า ส่วนด้านซ้ายเป็นรูปผู้หญิงนั่งอยู่บนตักผู้ชาย น่าจะเป็นพระรามและนางสีดา ซึ่งในรามายณะฉบับของวาลมิกี ถือว่าเหตุการณ์นี้เป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราวรามายณะทั้งหมด (uraisi Varasarin, 2529 : 33)



ภาพที่ 6 ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามฆ่ายักษ์วิราธ
ที่มา : ศศิธร จันทรีใบ (2545 : 72)

เรื่องรามายณะที่ปรากฏอยู่บนหน้าบันและทับหลังปราสาทนี้ ซึ่งตำแหน่งของการจัดวางหน้าบันและทับหลังประดับภายนอกไม่ได้มีระเบียบที่เคร่งครัดแบบเดียวกันกับทับหลังประดับภายในซึ่งเป็นแกนสำคัญของโครงสร้างตามคติสัญลักษณ์ หน้าบันและทับหลังประดับภายนอกนี้ยังมีความสำคัญและบทบาทในเชิงสัญลักษณ์อยู่ เนื่องจากเป็นตัวช่วยให้ปราสาทหินพิมายบรรลุวัตถุประสงค์ของผู้สร้างที่จะนำพามนุษย์ไปสู่ความหลุดพ้น

จากวิญญูสงสาร



ลักษณะการวางโครงเรื่องรามายณะที่ปราสาทหินพิมายนี้ จะเริ่มต้นที่ทับหลังประดับมุขด้านทิศตะวันออกของวิมาน (พระรามฝ่ายซ้าย) แล้วเวียนซ้ายไปยังทับหลังประดับมุขทิศตะวันตกของวิมาน (พระรามจองถนน) ต่อไปยังหน้าบันและทับหลังประดับมุขทิศตะวันตกของมณฑป (ตอนนาภาค) เข้าไปสู่ภายในมณฑป (ศึกษาถกกัน) โดยการจัดวางลำดับภาพในระบบนี้จะใช้เฉพาะตอนหรือเหตุการณ์ที่สำคัญเท่านั้น

เนื้อหาภายนอกที่เป็นเรื่องรามายณะซึ่งเป็นเนื้อเรื่องเกี่ยวกับกษัตริย์ที่ติดต่อกล้องกับแนวความคิดของผู้สร้างปราสาทหินพิมายมีความประสงค์ที่จะสร้างศาสนสถานแห่งนี้เพื่อที่จะช่วยเหลือมนุษย์ให้หลุดพ้นจากสังสารวัฏ ดังปรากฏในศิลาจารึกปราสาทพระขรรค์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ผู้ทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ลัทธิวิชรยาน ความว่า พระองค์ทรงปรารถนาที่จะเป็นพระจักรพรรดิที่มีคุณลักษณะอันไม่มีที่ติ มีความดีงามแบบพหุ ที่พร้อมด้วยความรัก ความภักดีและเดชานุภาพ (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 4) โดยทรงเปรียบพระองค์กับพระราม ซึ่งทรงมีความภักดีต่อพระบิดา และทรงได้ชัยชนะเหนือศัตรู โดยพระรามทรงสร้างถนนด้วยหินข้ามสมุทรไปได้ ส่วนพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ทรงสร้างถนนด้วยทองเพื่อให้มนุษย์ข้ามห้วงมหรณพแห่งสังสารวัฏไปได้ การสลักภาพในเรื่องรามายณะจึงเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของผู้สร้างปราสาทหินพิมาย

ความเชื่อในเรื่องรามายณะของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

มหากาพย์รามายณะนั้นแพร่หลายไปในหลายประเทศ เนื้อเรื่องของแต่ละแห่งก็มีเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามแต่ผู้ถ่ายทอด ทำให้แม้จะเป็นเรื่องเดียวกัน แต่ก็แตกต่างกันไปตามภูมิภาคและวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้ที่รับการถ่ายทอด วรรณคดีเรื่องนี้ไป ในอินเดียเองก็มีผู้รู้บางท่านวิเคราะห์กันว่าเรื่องนี้มีเค้าโครงมาจากเรื่องจริง ในยุคที่ชนเผ่าอารยันซึ่งเคยอยู่ทางตอนใต้ของรัสเซียอพยพเข้ามาอินเดีย แม่นอนว่าย่อมหมายถึงฝ่ายของพระราม - พระลักษมณ์ ส่วนพวกกันธูและประชาชนยักษ์ก็คือชาวทมิฬ หรือทวารวดี ชนพื้นเมืองดั้งเดิม แต่ก็มีผู้คัดค้านแนวคิดนี้ อยู่ไม่น้อยเช่นกัน

จากแนวคิดเรื่องความเชื่อกล่าวว่าการที่คนเราจะยอมรับและเชื่ออะไรนั้น ย่อมมีวิธีการ 3 ประการ คือ

1. ถูกครอบงำให้เชื่อ ด้วยสื่อโฆษณา หรือการไหลบ่าของวัฒนธรรม ที่เจริญกว่า
2. ถูกบังคับให้เชื่อ ด้วยอำนาจทางการเมือง การศึกษาแบบใหม่ หรือ ล้างสมอง
3. ถูกหลอกให้เชื่อ ด้วยความด้อยอำนาจทางความรู้ การโฆษณา ขวนเชื่อ

ความเชื่อเรื่องผิฐุไร้สาระ แต่ถ้าเป็นการเชื่อเพื่อพัฒนาความคิดทาง ศิลธรรม จริยธรรม ย่อมเป็นคุณประโยชน์แก่ผู้เชื่อ ความเชื่อบางอย่างก็อยู่เหนือเหตุผลไม่ต้องการพิสูจน์ดังพระยาอนุนามราชชน กล่าวไว้ "ถ้าทราบใดถือว่าความเชื่อ ใช้ได้ ความเชื่อนั้นย่อมอยู่เหนือเหตุผล และทราบนั้นความเชื่อก็เป็นจริง ถ้าเมื่อใดความเชื่อใดถือว่าใช้ไม่ได้ เมื่อนั้นความเชื่อนั้นก็ไม่เป็นจริง" (พระยาอนุนามราชชน. 2521 : 253) ผู้เขียนได้นำแนวคิดเรื่องความเชื่อมาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพแกะสลักเรื่องรามายณะที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย เป็นการสร้างตามคติพหุธรรมและพระพุทธศาสนาวิชรยาน เพื่อเป็นการอุทิศให้กับบรรพชน โดยยึดแบบเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของจักรวาล มีแม่น้ำล้อมรอบเปรียบดั่งมหาสมุทร ตั้งอยู่บนพื้นที่ราบ เพื่อถวายแด่พระนารายณ์พระโพธิสัตว์ที่มีหน้าที่ดูแลและคุ้มครองโลก ด้านประติมากรรม ประดับตกแต่งด้วยลักษณะประติมากรรมลอยตัว ประติมากรรมนูนต่ำประติมากรรมนูนสูง โดยเป็นรูปของบุคคลสำคัญ รูปสัตว์ และพระโพธิสัตว์ประจำทิศของประตูหน้าบันและทับหลัง ออกมาเป็นศิลปะการร่ายรำในท่าต่าง ๆ ตลอดทั้งสลักภาพเป็นรูปของพระโพธิสัตว์จากเรื่อง รวของมหากาพย์ตามความเชื่อของพระพุทธศาสนาวิชรยาน ดังนี้



1. ภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามาธิบดีกับทศกัณฐ์สื่อถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม
2. ภาพพระรามาธิบดีและพระลักษมณ์ถูกศรนาคบาศ
3. ภาพรามายณะเป็นการยกทัพรบกัน
4. ภาพพระรามจองถนน มีภาพกองทัพของพระรามแสดงอยู่ฝั่งด้านซ้ายของทับหลังส่วนด้านล่างขวาเป็นรูปสัตว์ในทะเล

5. ภาพท้าวมาลิราชว่าความ

6. ภาพพระรามฆ่ายักษ์วิธาร

1. ความคิดเรื่องกำเนิดโลก จักรวาล และมนุษย์
2. ความเชื่อสิ่งเหนือธรรมชาติ
3. ความเชื่อเรื่องชะตากรรมและบุญวาสนา
4. ความคิดเรื่องความจริงสูงสุด

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่าแนวความคิดของมนุษย์นั้นประกอบด้วย 4 ประเด็นหลัก อันประกอบด้วย ความคิดเรื่องกำเนิดโลก จักรวาล และมนุษย์, ความเชื่อสิ่งเหนือธรรมชาติ, ความเชื่อเรื่องชะตากรรมและบุญวาสนา และความคิดเรื่อง ความจริงสูงสุด

ความหมายของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลักที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย ในเรื่องรามายณะของอินเดีย

แนวความคิดทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ (symbolic interactionism) ทฤษฎีนี้มีสมมุติฐานสำคัญว่ามนุษย์ติดต่อกัน (หรือจะเรียกว่ามีการกระทำระหว่างกันก็ได้) โดยอาศัยสัญลักษณ์เป็นสื่อที่ทำให้เกิดความเข้าใจ สัญลักษณ์ต่างกับสัญญาณ (signal) ซึ่งมีความหมายอย่างเดียว สัญลักษณ์นิยม สัญลักษณ์ คือ สิ่งที่ใช้แทนสิ่งอื่นได้หลายอย่าง การเข้าใจ สัญลักษณ์อย่างหนึ่งต้องอาศัยการตีความจากความหมายที่ตกลงกันทั่วไปและบริบท ขณะนั้น (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2543 : 25) ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ มาอธิบายปรากฏการณ์ดังนี้

1. ภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามาธิบดีกับทศกัณฐ์สื่อถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม
2. ภาพพระรามาธิบดีและพระลักษมณ์ถูกศรนาคบาศ
3. ภาพรามายณะเป็นการยกทัพรบกัน
4. ภาพพระรามจองถนน
5. ภาพท้าวมาลิราชว่าความ
6. ภาพพระรามฆ่ายักษ์วิธาร
 1. มนุษย์เป็นผู้ที่รู้จักใช้สัญลักษณ์
 2. มนุษย์ใช้สัญลักษณ์สร้างบำรุงรักษาและพัฒนาความสัมพันธ์ทางสังคม
 3. มนุษย์ใช้ สัญลักษณ์สร้างบำรุงรักษาและพัฒนาวัฒนธรรม
 4. มนุษย์ใช้สัญลักษณ์ ถ่ายทอด วัฒนธรรมให้มนุษย์รุ่นหลัง



สรุปทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ กล่าวถึงสัญลักษณ์ที่มนุษย์รู้จักใช้ และใช้เพื่อสร้างบำรุงรักษาและพัฒนาความสัมพันธ์ทาง สังคม และการสร้าง บำรุงรักษา และพัฒนาวัฒนธรรมพร้อมการถ่ายทอดวัฒนธรรม ให้มนุษย์รุ่นหลัง

สรุป

การศึกษาความเชื่อ ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในภาพแกะสลักในเรื่องรามายณะ ซึ่งปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย ที่มีส่วนคล้ายกับการแสดงนาฏศิลป์ของไทย ในปัจจุบัน ความหมายของภาพ แนวความคิดของภาพ อีกทั้งความสำคัญ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก สรุปได้ดังนี้

ภาพแกะสลักเรื่องรามายณะที่ปรากฏในปราสาทหินพิมายมีดังนี้

1. ภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามกับทศกัณฐ์สื่อถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม
2. ภาพแกะสลักหน้าบันและทับหลังประดับประตุมุขทิศตะวันตกของมณฑปแสดงภาพพระรามและพระลักษมณ์ถูกศรณาคา
3. หน้าบันมุขทิศตะวันตกของวิมานเป็นภาพรามายณะยกทัพรบกับ
4. ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามจองถนน
5. หน้าบันมุขทิศตะวันออกของวิมาน สลักภาพเรื่องรามายณะตอนให้ม้าลือราชว่าความ
6. ทับหลังประดับเป็นตอนพระรามปล่อยขี้ผึ้ง

ในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยซึ่งได้เค้าโครงเรื่องมาจากรามายณะของอินเดียเช่นเดียวกันซึ่งมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เข้ามาสู่ประเทศไทย รามายณะหรือรามเกียรติ์มีอิทธิพลอย่างมาก ทั้งในด้าน ศิลปะ วัฒนธรรม และศาสนา ยกตัวอย่าง เช่น พระนามของพระมหากษัตริย์หลายพระองค์ก็มีคำว่า “ราม” ซึ่งก็มาจากพระรามผู้เป็นองค์อวตารของพระวิष्ณูหรือพระนารายณ์ ผู้คอยอวตารมาปราบอสูรร้ายและช่วยเหลือมนุษย์ อยู่เสมอ

ความหมาย

ภาพแกะสลัก เรื่องรามายณะ กล่าวถึงรามาวตาร อวตารลงมาเป็นรามจันทร์ คือเป็นพระรามในมหากาพย์รามายณะ เพื่อปราบท้าวราavanaหรือทศกัณฐ์ เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของผู้สร้างปราสาทหินพิมาย ที่มีแนวความคิดสร้างปราสาทหินพิมายเพื่อที่จะสร้างศาสนสถานแห่งนี้เพื่อที่จะช่วยเหลือมนุษย์ให้หลุดพ้นจากสังสารวัฏ

ความเชื่อ

เป็นการสร้างตามคติพราหมณ์และพระพุทธศาสนาวิชรยาน เพื่อเป็นการอุทิศให้กับบรรพชน โดยยึดแบบเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของจักรวาล มีแม่น้ำล้อมรอบเปรียบดังมหาสมุทร ตั้งอยู่บนพื้นที่ราบ เพื่อถวายแด่พระนารายณ์พระโพธิสัตว์ที่มีหน้าที่ดูแลและคุ้มครองโลก ด้านประติมากรรม ประดับตกแต่งด้วยลักษณะประติมากรรมลอยตัว ประติมากรรมนูนต่ำประติมากรรมนูนสูง โดยเป็นรูปของบุคคลสำคัญ รูปสัตว์ และพระโพธิสัตว์ประจำทิศของประตูหน้าบันและทับหลัง ออกมาเป็นศิลปะการร้อยราชนาต่าง ๆ ตลอดจนสลักภาพเป็นรูปของพระโพธิสัตว์จากเรื่อง ราวของมหากาพย์ตามความเชื่อของพระพุทธศาสนาวิชรยาน



ศาสนา ภาพเล่าเรื่องจาก ธรรมเนียมของอินเดีย ซึ่งมักจะปรากฏอยู่ในบริเวณทับหลัง (Lintel) หน้าบัน (Pediment) กลีบขนุนปรางค์ (Antefixe) เสาติดกับผนัง (Pilaster) และเสาประดับกรอบประตู (Colonnette) ประติมากรรมนูนต่ำ (Bas-relief) ภาพแกะสลักนูนต่ำที่ ปรากฏที่ปราสาทพิมาย ส่วนใหญ่เป็นภาพที่ไม่ค่อยมีความสำคัญและไม่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนาเหมือนกับภาพเทวดา เทพธิดาหรือรูปเคารพอื่น ๆ ทหากแต่ ภาพสลักนูนต่ำถูกนำมาใช้ประกอบในการจัดองค์ประกอบของภาพให้เกิดความสมจริงกับเหตุการณ์นั้น ๆ และก่อให้เกิดความสวยงามยิ่งขึ้น เท่านั้น

ปราสาทหินพิมายยังมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นปราสาทที่ราชวงศ์ทวารวดีประจักษ์เป็นทั้ง เครื่องหมายการเป็นอิสระจากศูนย์กลางและใช้เป็นอุบายที่นำราษฎรไปสู่ปัญญา เพื่อให้เกิดพุทธภาวะหรือ การหลุดพ้นจากสังสารวัฏ ในการเลือกทำเลที่ตั้งของปราสาทสะท้อนให้เห็นจักรวาลในพุทธศาสนา ที่เหมาะแก่ การนมัสตจักรวาลขึ้นบนโลกมนุษย์ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเครื่องย้ำให้เห็นถึงจุดประสงค์ของการสร้างปราสาทหินพิมาย เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของจักรวาล ใช้แนวคิดทางศาสนาและคติความเชื่อ สร้างสัญลักษณ์ นำเอาเรื่องราวของ เทวาลัย พระราม ที่เป็นวีรบุรุษ ซึ่งเป็นสิ่งแทนตัวพระมหากษัตริย์ผู้สร้างปราสาท

อภิปรายพา

ในบทความทางวิชาการเรื่อง ความเชื่อในธรรมเนียมของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ผลของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ตรงตามความมุ่งหมายของการวิจัย นำไปสู่ การอภิปรายผลให้สอดคล้องกับความหมายของการวิจัยดังนี้

1. เพื่อศึกษาความเชื่อในเรื่องธรรมเนียมของอินเดีย ที่ปรากฏในภาพแกะสลักในปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ในเรื่องธรรมเนียมของอินเดียภาพการสู้รบระหว่างกองทัพของพระรามกับทศกัณฐ์ ลือถึงการสู้รบของฝ่ายธรรมะและอธรรม ภาพพระรามและพระลักษมณ์ถูกศรนาคบาท ภาพรามายณะเป็นการ ยกทัพรบกัน ภาพพระรามจองถนน มีภาพกองทัพของพระรามแสดงอยู่ฝั่งด้านซ้ายของทับหลังส่วนด้านล่างขวา เป็นรูปสัตว์ในทะเล ภาพท้าวมาลิราชาว่าความ ภาพพระรามฆ่ายักษ์วิชาร ความเชื่อของมนุษย์นั้นประกอบด้วย 4 ประเด็นหลัก อันประกอบด้วยความคิดเรื่องกำเนิดโลก จักรวาล และมนุษย์, ความเชื่อสิ่งเหนือธรรมชาติ, ความเชื่อ เรื่องชะตากรรมและบุญวาสนาและความคิดเรื่อง ความจริงสูงสุด ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง ศึกษาทำรำและ นาฏลักษณ์ที่ปรากฏในประติมากรรม ณ ปราสาทหินพิมาย ของลักษณ์ บุญเรือง (2547 : 237) ที่กล่าวไว้ว่า ภาพเทพราที่ปรากฏบนหน้าบันด้านทิศตะวันออกของปรางค์ประธานของปราสาทหินพิมาย ซึ่งเป็นภาพเล่าเรื่อง เกี่ยวกับเรื่องรามาวดาร ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการเล่าเรื่องตามความเชื่อในศาสนาฮินดูหรือศาสนาพราหมณ์ ซึ่งเชื่อว่า พระนารายณ์หรือพระวิष्ณูได้อวตารมาเกิดเป็นพระรามก็เพื่อมาปราบทุกข์เชิงอุบนโลกมนุษย์ โดยเฉพาะยักษ์ ซึ่งในรามเกียรติ์คือทศกัณฐ์ หัวหน้านักรัชนั่นเอง



2. เพื่อศึกษาความหมายของภาพ หน้าที่บทบาทและประเภทของรูปแบบของภาพแกะสลัก ที่ปรากฏในปราสาทหินพิมาย ในเรื่องรามายณะของอินเดีย จะเห็นได้ว่าระบบของหน้าบันและทับหลังประดับด้านนอกปราสาทหินพิมาย แกะสลักเรื่องรามายณะในปราสาทหินพิมายนี้ จำกัดอยู่ในกรอบโครงเรื่องราวในศาสนาพราหมณ์และเรื่องรามายณะเท่านั้น ซึ่งตำแหน่งการจัดวางหน้าบันและทับหลังประดับภายนอกนี้ไม่ได้มีระเบียบเคร่งครัดแบบเดียวกันกับทับหลังประดับภายในซึ่งเป็นแกนสำคัญของโครงสร้างทางคติสัญลักษณ์ และความหมายของภาพ หน้าที่บทบาทและประเภทรูปแบบของภาพแกะสลัก คือมนุษย์เป็นผู้ที่รู้จักใช้สัญลักษณ์มนุษย์ใช้สัญลักษณ์สร้างบำรุงรักษาและพัฒนาความสัมพันธ์ทางสังคม มนุษย์ใช้ สัญลักษณ์สร้างบำรุงรักษาและพัฒนาวัฒนธรรม มนุษย์ใช้สัญลักษณ์ถ่ายทอด วัฒนธรรมให้มนุษย์รุ่นหลัง

ลักษณะการวางโครงสร้างเรื่องรามายณะที่ปราสาทหินพิมายนี้ จะเริ่มต้นที่ทับหลังประมุขด้านทิศตะวันออกของวิมาน (พระรามฝ่ายภริยาราช) แล้วเวียนซ้ายไปยังทับหลังประดับมุขทิศตะวันตกของวิมาน (พระรามจอมถนอม) ต่อไปยังหน้าบันและทับหลังประดับมุขทิศตะวันตกของมณฑป (ตอนนาคบาศ) ความหมาย ภาพแกะสลัก เรื่องรามายณะ กล่าวถึงรามาวตาร อวตารลงมาเป็นรามจันทร์ คือเป็นพระรามในมหากาพย์รามายณะ เพื่อปราบท้าวราพณ์หรือทศกัณฐ์ ความเชื่อเป็นการสร้างตามคติพราหมณ์และพระพุทธศาสนาวิฆยาน เพื่อเป็นการอุทิศให้กับบรรพชน โดยยึดแบบเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของจักรวาล รามายณะหรือรามเกียรติ์มีอิทธิพลอย่างมากทั้งในด้านศิลปะ วัฒนธรรม และศาสนา จึงมีอิทธิพลต่อการแสดงนาฏศิลป์ของไทย ความเชื่อในการสร้างปราสาทหินพิมายเป็นการจำลองจักรวาลมาไว้บนโลกมนุษย์ ความเชื่อในภาพแกะสลักส่วนใหญ่เป็นภาพที่ไม่ค่อยมีความสำคัญและไม่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ปราสาทหิน พิมายังมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ซึ่งเป็นเครื่องหมายการเป็นอิสระจากศูนย์กลางและใช้เป็นอุบายที่นำราษฎรไปสู่ปัญญา เพื่อให้เกิดพุทธภาวะหรือการหลุดพ้นจากสังสารวัฏ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย เรื่องการศึกษาคติการออกแบบปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ของ ศศิธร จันทรใจ (2545 : 74) ที่กล่าวไว้ว่า หน้าบันและทับหลังปราสาทประดับภายนอกนี้ยังมีความสำคัญและบทบาทในเชิงสัญลักษณ์อยู่ เนื่องจากเป็นตัวแทนที่ช่วยเสริมให้ปราสาทหินพิมายบรรลุถึงวัตถุประสงค์ของผู้สร้างที่จะนำพามนุษย์ไปสู่ความหลุดพ้นจากสังสารวัฏ

รายการอ้างอิง

ในประเทศ

ทรงคุณ จันทจร. (2552). การวิจัยเชิงคุณภาพทางวัฒนธรรมชั้นสูง. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พระยาอนุমানราชธนะ. (2521). การศึกษาประเพณีไทยและวิถีชาวไทยสมัยก่อน. กรุงเทพมหานคร : คลังวิทยา.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2544). ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ สาขาสุโขทัย. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์, 2520.

ลักษณ์ บุญเรือง. (2547). ศึกษาท่ารำและนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในประติมากรรม ณ ปราสาทหินพิมาย.

วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศศิธร จันทรใจ. (2545). การศึกษาคติการออกแบบปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา.

วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาบันพัฒนบริหารศาสตร์
มหาวิทยาลัยศิลปากร.



สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2543). ทฤษฎีสังคมวิทยา : เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์เบื้องต้น. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อนุทัย เจริญศุภกุล. (2541). ปราสาทเมืองต่ำ การศึกษาทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม. กรุงเทพมหานคร : คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ต่างประเทศ

Uraisi Varasarin. (2529). "The Ramayana Story from Phnom Rung and Phima Temples, Thailand", หนังสือระลึกการประชุมรามายณะนานาชาติ ครั้งที่ 2. ลัลแลนปราสาท วิทยาส และ คณะ, บรรณาธิการ, กรุงเทพมหานคร : ไทย - พระราชคัลเจอราลอด.

Cluade Jacques. (1997). Angkor : Cities and Temple, Bangkok : Asia Books.



การพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลองสะบัดชัยตามแนวคิดเกสตัลท์ (Gestalt's Theory)

ของนักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Developing Skills in Drum Practice Based on Gestalt's Theory of 1st year Students at Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

อลัมพล สังขเสษฐี^{*}

Alumpol Sangkhasethee

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลองสะบัดชัยตามแนวคิดของเกสตัลท์ของนักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยมุ่งศึกษาการพัฒนาทักษะการปฏิบัติจากการติกลองสะบัดชัยตามแนวคิดของเกสตัลท์ ศึกษาผลก่อนและหลังการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนา ทักษะการปฏิบัติตามแนวคิดเกสตัลท์ ของนักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัย นาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักศึกษา ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป สุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 5 คน ที่มีผลคะแนนไม่ได้เกณฑ์การประเมิน ในชั้นเรียน ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลและทำการทดลองจากกลุ่มตัวอย่างวิเคราะห์ข้อมูลใช้สถิติค่าเฉลี่ยเบี่ยงเบนมาตรฐานผลการวิจัยสรุปว่า 1) ออกแบบสร้างแผนกิจกรรมการเรียนรู้ในการพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลองสะบัดชัยสำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี การเรียนรู้ทางทฤษฎีแนวคิดเกสตัลท์ มาผนวกกับกระบวนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ในชั่วโมงวิชานาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นเมือง ซึ่งมีการกำหนด มาตรฐานการเรียนรู้ จำนวน 6 แผน มีการแบ่งเวลาทั้งหมด 9 ชั่วโมง 2) ผลการทดลองระหว่างเรียนและหลังเรียนเพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลองสะบัดชัยตามแนวคิด เกสตัลท์ ของนักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนร้อยละ 70

คำสำคัญ : การพัฒนา/ทักษะการปฏิบัติ/การติกลองสะบัดชัย/แนวคิดเกสตัลท์

Abstract

The purpose of this study was to develop practice skills in Klong Sabad Chai based on the concept of Gestalt's theory of the first-year students of Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute. By focusing on the development of practice skills from playing Klong Sabad Chai according to the concept of Gestalt's theory in which the author compared the results before and after given the instructions for the development of Gestalt's practice skills of the first-year students of Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute. The sample group used in this research was first-year students, Suphanburi College of Dramatic Arts Bunditpatanasilpa Institute, 5 students whose scores did not meet the in-class assessment

^{*} วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



criteria. The researcher collected the data and experimented with the sample group. The data were analyzed using the mean and standard deviation statistics.1) The author designed and created lesson plans for the development of practice skills of playing Klong Sabad Chai for 1st-year students at Suphanburi College of Dramatic Arts based on Gestalt's theory and combined with the process of organizing learning activities in Thai and folk dance classes which is defined learning standards, 6 lesson plans, and divided into 9 hours in total. 2) The results of the experiments before and after given the instructions to improve the practice of playing Klong Sabad Chai based on Gestalt's theory of the first-year students of Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute have a 70 percent higher average scores than before.

Keywords : The development/practice skills/playing Klong Sabad Chai/Gestalt's theory

บทนำ

การแสดงพื้นบ้านเป็นการแสดงออกถึงการสืบทอดทางศิลปะ และวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การแสดงจะออกมาในรูปแบบใดนั้น ขึ้นอยู่กับสภาพทางภูมิศาสตร์ อาชีพ และความจำเป็นทางเศรษฐกิจ โดยการแสดงพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรม อันล้ำค่าที่บรรพบุรุษไทยได้สั่งสม สร้างสรรค์ และสืบทอดไว้เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้และรักในคุณค่าศิลปะไทยแขนงนี้ เกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทยพร้อมที่จะสืบทอด และธำรงไว้เป็นสมบัติของชาติตลอดไป โดยจุดมุ่งหมายของการแสดงพื้นบ้านเป็นการแสดงเพื่อก่อให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน ซึ่งจะมีลักษณะแตกต่างกันตามสภาพ ภูมิประเทศ สังคม วัฒนธรรม ในแต่ละท้องถิ่น ดังนั้นการแบ่งประเภทของการแสดงพื้นบ้านของไทยโดยทั่วไปจะแบ่งตามส่วนภูมิภาค ดังนี้ 1. การแสดงพื้นบ้านของภาคเหนือ จากสภาพภูมิประเทศที่อุดมไปด้วยป่า มีทรัพยากรมากมาย มีอากาศหนาวเย็น ประชากรมีอุปนิสัยเยือกเย็น นุ่มนวล งดงาม รวมทั้งกิริยา การพูดจา มีสำเนียงน่าฟัง จึงมีอิทธิพลทำให้เพลงดนตรีและการแสดง มีท่วงทำนองช้า เน้นนาบ นุ่มนวล ตามไปด้วย เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนสาวไหม ระบำชาวเขา การตีกลองสะบัดชัย เป็นต้น (ราณี ชัยชนะสงคราม : 2544 น. 25 - 36) ได้อธิบายลักษณะการแสดงแต่ละภาคไว้ดังนี้ การแสดงพื้นบ้านของภาคกลางเป็นศิลปะที่มีลักษณะของการผสมผสานและมีรูปแบบต่าง ๆ กัน ส่วนหนึ่งดัดแปลงมาจากชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านทั่วไป ออกมาในรูปแบบการเล่น ที่สนุกสนานตามฤดูกาลหรือวันนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ เช่น รำแม่ศรี เกิดเหิงหรือรำกลองยาว เดินกำรำเคียว เป็นต้น การแสดงพื้นเมืองทางภาคเหนือ ศิลปวัฒนธรรมของทางภาคเหนือมีความอ่อนช้อยสวยงาม คำร้องและทำนองแผ่ววิลิชีวิตความเป็นอยู่และลักษณะอาชีพของชาวเหนือเอาไว้ และบางส่วนก็ได้อิทธิพลมาจากประเทศพม่าซึ่งมาอาณาจักรติดต่อกัน ศิลปะการแสดงพื้นเมืองของทางภาคเหนือมีรูปแบบหลากหลาย ดังตัวอย่าง เช่น ฟ้อนเล็บ คาวดวงเดือน ฟ้อนเทียน เป็นต้น การแสดงพื้นเมืองทางภาคใต้ ภาคใต้เป็นดินแดนที่ร่ำรวยไปด้วยทรัพยากรในดิน และเป็นดินแดนที่มีภูมิประเทศที่งานต่อการรับเอาศิลปวัฒนธรรมจากแหล่งอื่น ศิลปะของภาคใต้จึงแตกต่างจากที่อื่น ๆ ทั้งท่ารำและเครื่องแต่งกายเช่น ราชชาตรี โขรา เป็นต้น การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน ศิลปวัฒนธรรมของอีสานในรูปของศิลปวัฒนธรรมและการละเล่นต่าง ๆ มีท่วงทำนองเร่งเร้าแต่แฝงด้วยความสนุกสนานร่าเริง การแต่งกายมีรูปแบบแตกต่างกันเนื่องจากมีหลายเผ่า ดังตัวอย่างเช่น รำดังห้วย ฟ้อนภูไทหรือผู้ไทย เข้มโป่งลาง เป็นต้น



กลองสะบัดชัยเป็นกลองที่มีอยู่คู่กันกับเจ้านายฝ่ายเหนือมาตั้งแต่โบราณ เจ้าผู้ครองนครจะเป็นผู้รักษาไว้และใช้เป็นกลองประจำกองทัพเมื่อออกศึก โดยจะตีกลองสะบัดชัยเพื่อเป็นรวมพล เนื่องจากสมัยก่อนการสื่อสารยังไม่เหมือนปัจจุบัน เมื่อมีศึกจึงใช้การตีกลองสื่อสารบอกให้รู้ทั่วกัน และเมื่อรวมพลแล้วก่อนจะออกศึก แม่ทัพก็จะสั่งให้ตีกลองสะบัดชัยนี้อีกครั้งก่อนจะออกทำสงคราม เพื่อเอาใจคอเอายัยและปลุกใจทหารหาญให้มีจิตใจเข้มแข็ง ไม่ครั่นคร้ามศัตรู ครั้นได้ชัยชนะก็จะตีกลองสะบัดชัยแสดงความดีใจ ปลุกใจทหารให้ชื่นใจ เมื่อกลับมาถึงบ้านเมืองแล้วก็จะมีการฉลองชัยชนะ โดยตีกลองสะบัดชัยอีกครั้งหนึ่งเพื่อประกาศถึงชัยชนะ (คำ กาไว : 2557 น.141)

ปัจจุบันการตีกลองสะบัดชัยเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนาที่น่าสนใจอย่างหนึ่งซึ่งมักพบเห็นในขบวนแห่หรือ งานแสดงศิลปะพื้นบ้าน มีลีลาในการตีลักษณะโดดเด่น ไร้ใจ นายคำ กาไว (2557 : 146) อธิบายลักษณะลีลาการตีแต่เดิมมีลีลาชั้นเชิงชาย เพราะการตีกลองเป็นเรื่องของผู้ชายเท่านั้น การออกกลดลายหน้ากลองของผู้ตี ก็เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถในชั้นเชิงการต่อสู้ของตนในขณะที่มีจังหวะการตีควบคุมกลองอยู่ การออกอาวุธขณะตีอยู่ในทอกลอง นอกจากไม้ตีที่เรียกว่า "ค้อน" แล้วยังใช้อวัยวะส่วนบนที่เป็นอาวุธได้ เช่น หัวศอก กำปั้นประกอบด้วย การตีกลองสะบัดชัยนั้นมีลีลาในการตีลักษณะโดดเด่น ไร้ใจ มีการใช้อวัยวะหรือส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ศอก เข่า ศีรษะ ประกอบในการตีด้วย ดังนั้นผู้เรียนจำเป็นต้องมี 1. สมาธิ 2. ความพยายาม 3. การฝึกฝน 4. เทคนิค จึงจะทำให้ความรู้ที่ได้นั้นเกิดประสิทธิผลได้ และหากผู้เรียนขาดความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับการตีกลองสะบัดชัย ก็จะทำให้ผู้เรียนนั้นไม่สามารถตีกลองสะบัดชัยได้ หรืออาจตีกลองสะบัดชัยนั้นไม่ถูกต้องตามหลักจากความรู้ดังกล่าวข้างต้นสถานศึกษาจึงจำเป็นต้องเป็นส่วนหนึ่งของการจัดการเรียนรู้เพื่อเสริมสร้างทักษะทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ให้แก่ผู้เรียน ตลอดจนเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านให้คงอยู่ต่อไป

จากประเด็นปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเป็นผู้สอนรายวิชานาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านสำหรับครูที่มีการเรียนรู้ด้านการตีกลองสะบัดชัย พบว่า มีนักศึกษบางส่วนยังขาด สมาธิ ความพยายาม การฝึกฝน เทคนิคของการตีกลองสะบัดชัย ทำให้ นักศึกษาไม่สามารถตีกลองสะบัดชัยได้ ซึ่งอาจส่งผลกระทบต่อผลการเรียนการสอน ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาแก้ปัญหาการตีกลองสะบัดชัยไม่ได้ของนักศึกษา โดยใช้ทฤษฎีแนวคิดเกสตัลท์ มาผนวกกับกระบวนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เพื่อเสริมสร้างทักษะ และมีความสามารถในการปฏิบัติมากยิ่งขึ้น ซึ่งผลการวิจัยที่ได้จะเป็นประโยชน์ต่อการวางแผนปฏิบัติการ พัฒนาการเรียนการสอนให้มีมาตรฐาน และประสิทธิภาพในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อหาสาเหตุ นักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ไม่สามารถปฏิบัติทักษะการตีกลองสะบัดชัยได้
2. เพื่อพัฒนาทักษะการตีกลองสะบัดชัยของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

สมมุติฐานการวิจัย

หลังการใช้กิจกรรมการเรียนรู้เพื่อทักษะการปฏิบัติการตีกลองสะบัดชัยตามแนวคิดของเกสตัลท์ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนร้อยละ 70



ขอบเขตของการวิจัย

วิจัยครั้งนี้เป็นการทำการศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการติกลองสะบัดชัยตามแนวคิดเกสตัลท์ (Gestalt's Theory) ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ราชวิทยาลัยศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน

ประชากร คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 28 คน

กลุ่มเป้าหมาย คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 ที่มีผลการปฏิบัติต่ำกว่าเกณฑ์ จำนวน 5 คน

ตัวแปรศึกษา

2.1 ตัวแปรต้น

ชุดฝึกทักษะการติกลองสะบัดชัย

2.2 ตัวแปรตาม

ผลสัมฤทธิ์ทักษะการติกลองสะบัดชัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

นักศึกษา หมายถึง นักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 กำลังศึกษาอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2563

การพัฒนา หมายถึง การเปลี่ยนแปลง การปรับปรุง เพื่อให้เกิดผลแห่งการกระทำที่ดีขึ้น

ทักษะการปฏิบัติ หมายถึง ความชำนาญหรือความสามารถในการกระทำหรือการปฏิบัติอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นทักษะด้านร่างกาย สติปัญญา ที่เกิดขึ้นจากการฝึกฝน หรือการกระทำบ่อย ๆ

การติกลองสะบัดชัย หมายถึง การปฏิบัติการติกลองประเภทหนึ่งของชาวล้านนาหรือที่เรียกว่ากลองสะบัดชัย แต่เดิมใช้ตีเป็นสัญญาณบอกเหตุ เป็นสัญญาณโจมตีข้าศึก และตีในงานรื่นเริงต่อมาใช้ตีเป็นพุทธบูชา สีสานในการติกลองสะบัดชัยมีการใส่ชั้นเชิงในการต่อสู้ที่ใช้อวัยวะเป็นอาวุธ เช่น คอก เข่า เท้า หมัด ตีประกอบการติกลอง

แนวคิดเกสตัลท์ หมายถึง กระบวนการการเรียนรู้ทางความคิดซึ่งเป็นกระบวนการภายในตัวมนุษย์บุคคล โดยหลักการจัดการเรียนการสอนตามทฤษฎีนี้จะเน้นกระบวนการคิด การสอนโดยเสนอภาพรวมก่อน การเสนอส่วนย่อย ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีประสบการณ์มากและหลากหลายซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนสามารถคิดแก้ปัญหา คิดริเริ่มและเกิดการเรียนรู้แบบหยั่งเห็นได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. นักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีการพัฒนาทักษะการติกลองสะบัดชัยมากยิ่งขึ้น
2. สามารถนำข้อมูลเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ก่อนและหลังการจัดการเรียนรู้ นำข้อมูลดังกล่าวไปพัฒนา และปรับปรุงการเรียนรู้ในระดับต่อไป



วิธีดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง การพัฒนาทักษะการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 ผู้วิจัยดำเนินการวิจัย ตามขั้นตอนดังนี้

การพัฒนาทักษะการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีขั้นตอนในการวิจัย ดังนี้

ระยะที่ 1 การตรวจสอบสาเหตุการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1

ขั้นตอนที่ 1 ผู้วิจัยดำเนินการสอนรายวิชานาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านพบว่า มีนักศึกษา จำนวน 5 คน ไม่ผ่านเกณฑ์ประเมินการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัย

ขั้นตอนที่ 2 ผู้วิจัยสรุปสาเหตุ และวางแผนการแก้ไขด้วยการสอนปฏิบัติตามแนวคิดเกสตัลท์ โดยใช้ทฤษฎีการรับรู้ และการหยั่งเห็น

ขั้นตอนที่ 3 ผู้วิจัยพูดคุย และอธิบายแนวทางการจัดการเรียนรู้ ให้กับนักศึกษา จำนวน 5 คน เพื่อสร้างความความเข้าใจถึงแนวทางการจัดการเรียนการสอน ทั้งนี้จะมีการจัดการเรียนรู้นอกเวลาทุกวันจันทร์ วันพุธ และวันศุกร์ หลังเลิกเรียน วันละ 60 นาที

ระยะที่ 2 การดำเนินการแก้ไขสาเหตุตามแผนการดำเนินการที่กำหนดขั้นตอนที่ 1 ผู้วิจัยดำเนินการสอนนอกเวลาทุกวันจันทร์ พุธ และศุกร์ หลังเลิกเรียน วันละ 60 นาที ในสัปดาห์ที่ 1 ด้วยการใช้ทฤษฎีการรับรู้และการหยั่งเห็น

ขั้นตอนที่ 2 ดำเนินรวบรวมข้อมูล ครั้งที่ 1 โดยใช้แบบประเมินทักษะการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัย ในสัปดาห์ที่ 1

ขั้นตอนที่ 3 ผู้วิจัยดำเนินการสอนนอกเวลาทุกวันจันทร์ พุธ และศุกร์ หลังเลิกเรียน วันละ 60 นาที ในสัปดาห์ที่ 2 ด้วยการใช้ทฤษฎีการรับรู้และการหยั่งเห็น

ขั้นตอนที่ 4 ดำเนินรวบรวมข้อมูล ครั้งที่ 2 โดยใช้แบบประเมินทักษะการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัย หลังสัปดาห์ที่ 1

ขั้นตอนที่ 5 ผู้วิจัยดำเนินการตรวจสอบผลการพัฒนาทักษะการติกลงสะบัดชัยวิเคราะห์เปรียบเทียบความแตกต่างของคะแนนผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ก่อนและหลังเรียน โดยใช้สถิติ t-test แบบ Dependent และค่าสถิติพื้นฐาน ได้แก้ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ขั้นตอนที่ 6 สรุปและอภิปรายผล และให้ข้อเสนอแนะ

เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

1. เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ ได้แก่ แบบสังเกตการประเมินปฏิบัติซึ่งผู้วิจัยสร้างขึ้นเอง

2. ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ผู้วิจัยใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลมีขั้นตอนในการสร้างดังต่อไปนี้

2.1 ศึกษาประเด็นสาเหตุการติกลงสะบัดชัยไม่ได้ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1



2.2 นำข้อมูลและความรู้ที่ได้จากการสังเกตพฤติกรรมก่อนเรียนมาร่างแบบประเมินทักษะปฏิบัติ 2.3 นำแบบประเมินทักษะปฏิบัติที่สร้างเสร็จเรียบร้อยแล้ว ไปปรึกษาผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงตามเนื้อหา ความถูกต้อง แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข

2.4 นำแบบประเมินทักษะปฏิบัติที่ตรวจแก้ไขแล้วไปใช้กับนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 กลุ่มเป้าหมาย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้แบบประเมินทักษะปฏิบัติที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญ ขณะดำเนินการสอนปกติภายในชั้นเรียน ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2563

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ประเมินการปฏิบัติการทดลองสะบัดชัย รายวิชา นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โดยการให้คะแนนแล้วนำมาเทียบกับเกณฑ์ที่ตั้งไว้ นับความถี่ แล้วหาค่าร้อยละ

2. เปรียบเทียบการปฏิบัติการสอนทดลองสะบัดชัยรายวิชา นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โดยการหาค่าความแตกต่างระหว่างคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน แล้วหาค่าร้อยละ

ทฤษฎี/หลักการ/แนวคิดรูปแบบ

ทฤษฎีการกลุ่มเกสตัลท์ (Gestalt 's Theory)

ทฤษฎีการเรียนรู้ของกลุ่มเกสตัลท์ เกิดจากนักจิตวิทยาชาวเยอรมันตั้งแต่ปี ค.ศ. 1912 โดยมีผู้นำกลุ่มคือ เวย์เธอร์ (Wertheimer) โคห์เลอร์ (Kohler) คอฟฟิกา (Koffka) และเลวิน (Lewin) ทั้งกลุ่มมีแนวความคิดว่า การเรียนรู้เกิดจากการจัดประสบการณ์ทั้งหลายที่อยู่กระจัดกระจายให้มารวมกันเสียก่อน แล้วจึงพิจารณาส่วนย่อยต่อไป

กฎการเรียนรู้

หลักการเรียนรู้ของทฤษฎี กลุ่มเกสตัลท์เน้นการเรียนรู้ที่ส่วนรวมมากกว่าส่วนย่อย ซึ่งจะเกิดขึ้นจากประสบการณ์และการเรียนรู้เกิดขึ้นจาก 2 ลักษณะคือ

1. การรับรู้ (Perception) เป็นการแปลความหมายจากการสัมผัสด้วยอวัยวะสัมผัสทั้ง 5 ส่วนคือ หู ตา จมูก ลิ้นและผิวหนัง การรับรู้ทางสายตาส่งประมาณร้อยละ 75 ของการเรียนรู้ทั้งหมด ดังนั้นกลุ่ม ของเกสตัลท์จึงจัดระเบียบการเรียนรู้โดยแบ่งเป็นกฎ 4 ข้อ เรียกว่า กฎแห่งการจัดระเบียบ คือ

1.1 กฎแห่งความชัดเจน (Clearness) การเรียนรู้ที่ดีต้องมีความชัดเจนและแน่นอน เพราะผู้เรียนมีประสบการณ์เดิมแตกต่างกัน

1.2 กฎแห่งความคล้ายคลึง (Law of Similarity) เป็นการวางหลักการรับรู้ในสิ่งที่คล้ายคลึงกันเพื่อจะได้รู้ว่าจะสามารถจัดเข้ากลุ่มเดียวกัน



1.3 กฎแห่งความใกล้ชิด (Law of Proximity) เป็นการกล่าวถึงว่าถ้าสิ่งใดหรือสถานการณ์ใดที่มีความใกล้ชิดกัน ผู้เรียนมีแนวโน้มที่จะรับรู้สิ่งนั้นไว้แบบเดียวกัน

1.4 กฎแห่งความต่อเนื่อง (Law of Continuity) สิ่งเร้าที่มีทิศทางในแนวเดียวกัน ซึ่งผู้เรียนจะรับรู้ว่าเป็นพวกเดียวกัน

1.5 กฎแห่งความสมบูรณ์ (Law of Closer) สิ่งเร้าที่ขาดหายไปผู้เรียนสามารถรับรู้ให้เป็นภาพสมบูรณ์ได้โดยอาศัยประสบการณ์เดิม

2. การหยั่งเห็น (Insight) หมายถึง การเกิดความคิดแวบขึ้นมาทันทีทันใด ในขณะที่ประสบปัญหา โดยมองเห็นแนวทางในการแก้ปัญหาตั้งแต่เริ่มแรกเป็นขั้นตอนจนสามารถแก้ปัญหาได้ เป็นการมองเห็นสถานการณ์ในแนวทางใหม่ ๆ ขึ้น โดยเกิดจากความเข้าใจและความรู้สึกที่มีต่อสถานการณ์ว่าได้นึกค้นพบแล้ว ผู้เรียนจะมองเห็นช่องทางการแก้ปัญหาขึ้นได้ในทันทีทันใด

ผลการศึกษา

ผลการวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลงสะบัดชัยตามแนวคิดเกสตัลท์ Gestalt's Theory) ของ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ตารางที่ 1 แบบประเมินการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัย รายวิชา นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563

ลำดับ	รายชื่อ	ทักษะ 1					ทักษะ 2					ทักษะ 3					ทักษะ 4					รวม
		5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	
1	นักศึกษาคนที่ 1				/	/				/	/			/	/				/	/		8
2	นักศึกษาคนที่ 2				/	/				/	/			/	/				/	/		8
3	นักศึกษาคนที่ 3				/	/				/	/			/	/				/	/		8
4	นักศึกษาคนที่ 4				/					/				/					/			4
5	นักศึกษาคนที่ 5				/					/				/					/			4

เกณฑ์การให้คะแนน

- 5 หมายถึง มีเทคนิค ลีลา ในการติกลงสะบัดชัย
- 4 หมายถึง มีความมั่นใจ ในการติกลงสะบัดชัย
- 3 หมายถึง มีพละ กำลัง ในการติกลงสะบัดชัย
- 2 หมายถึง มีทักษะการปฏิบัติทำติกลงสะบัดชัย
- 1 หมายถึง มีความเข้าใจจังหวะติกลงสะบัดชัย



เกณฑ์การประเมิน

16 - 20	หมายถึง ดีมาก
11 - 15	หมายถึง ดี
11 - 14	หมายถึง พอใช้
6 - 10	หมายถึง ควรปรับปรุง

จากตารางที่ 1 พบว่า สาเหตุที่นักศึกษาไม่สามารถปฏิบัติการติกลงสะบัดชัยได้เกิดจากสาเหตุการที่นักศึกษาไม่มีความเข้าใจจังหวะการติกลงสะบัดชัยคิดเป็นร้อยละ 40 จำนวน 2 คน นักศึกษาไม่มีความเข้าใจทักษะการปฏิบัติการทำติกลงสะบัดชัยคิดเป็นร้อยละ 40 จำนวน 2 คน นักศึกษาไม่มีความมั่นใจ กำลังปฏิบัติการติกลงสะบัดชัย คิดเป็นร้อยละ 100 จำนวน 5 คน นักศึกษาไม่มีความมั่นใจ ในการติกลงสะบัดชัย คิดเป็นร้อยละ 100 จำนวน 5 คน และนักศึกษามีเทคนิคการติกลงสะบัดชัยคิดเป็นร้อยละ 100 จำนวน 5 คน

การนำทฤษฎีนี้มาใช้ในการเรียนการสอน

การออกแบบกระบวนการพัฒนาการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษابริฎญาตรีชั้นปีที่ 1 ได้นำแนวคิดของทฤษฎีของเกสตัลต์ มาใช้ทั้งที่การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ปีที่ 1 โดยมีขั้นตอนการดำเนินการดังนี้ 1. การสอน ผู้สอนให้ผู้เรียนมองเห็นโครงสร้าง ทั้งหมดของเรื่องที่จะสอนก่อน เพื่อให้เด็กเกิดการรับรู้เป็นส่วนรวม แล้วจึงแยกส่วนออกมาสอนเป็นตอน ๆ คือการสาธิตการปฏิบัติท่า การติกลงสะบัดให้นักศึกษาได้เห็นภาพรวมของการเรียนทั้งหมด จากนั้นจึงค่อยแยกออกเป็นทีละส่วนของท่าทางการตี 2. เน้นให้ผู้เรียนเรียนด้วยความเข้าใจมากกว่าเน้นการเรียนแบบท่องจำ การเรียนด้วยความเข้าใจต้องอาศัยสื่อที่ชัดเจนประกอบการเรียน และต้องเรียนด้วยการปฏิบัติจริง หรือผู้เรียนลงมือกระทำเอง (Learning by Doing) โดยครูผู้สอนอธิบายลักษณะการเคลื่อนไหวท่าทางทีละช้า ๆ และให้นักศึกษาได้ลงมือปฏิบัติตาม เมื่อนักศึกษาสงสัยครูผู้สอนจะให้คำชี้แนะและคำปรึกษาได้ตลอดเวลา 3. ฝึกให้ผู้เรียนสามารถโยงความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ ที่เรียนไปแล้วกับความรู้ใหม่ที่มีความแตกต่าง และคล้ายคลึงกันอย่างไรเพื่อช่วยให้จำได้นาน ได้เกิดความต่อเนื่องของท่าทางการติกลงสะบัดชัย ความคล้ายคลึงของท่าทาง เพื่อให้เกิดภาพจำของท่าทาง 4. นำแนวคิดของทฤษฎีนี้ไปใช้ในการแก้ปัญหาต่าง ๆ ว่าควรทำความเข้าใจโดยมองปัญหาทุกแห่งทุกมุม ไม่ควรมองปัญหาโดยมีอคติ และใช้ความคิดอย่างมีเหตุผลในการแก้ปัญหาเพื่อให้เกิดกระบวนการที่ยั่งยืน

ตารางที่ 2 โครงสร้างหน่วยการเรียนรู้เพื่อการพัฒนาทักษะการติกลงสะบัดชัย

หน่วยการเรียนรู้	ชื่อกิจกรรมการพัฒนา	เวลา	วัน
ทักษะพื้นฐาน		3 ชั่วโมง	
	เข้าใจจังหวะ	1 ชั่วโมง	จันทร์
เสริมพลังกำลัง		1 ชั่วโมง	พุธ
	ร้ายร้ายแบบแผน	1 ชั่วโมง	ศุกร์
พัฒนาต่อยอด		6 ชั่วโมง	
	ที่ท่ามันคง	2 ชั่วโมง	จันทร์ - พุธ
	มุ่งตรงเป้าหมาย	2 ชั่วโมง	ศุกร์ - จันทร์
	เทคนิคแพรวพราว	2 ชั่วโมง	พุธ - ศุกร์



ตารางที่ 3 แบบประเมินการปฏิบัติการติลลองสะบัดชัย รายบุคคล ในสัปดาห์ที่ 1 (ครั้งที่ 1)

ลำดับ	รายชื่อ	ทักษะ 1					ทักษะ 2					ทักษะ 3					ทักษะ 4					รวม
		5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	
1	นักศึกษาคนที่ 1			/	/	/			/	/	/		/	/	/	/			/	/	/	12
2	นักศึกษาคนที่ 2			/	/	/			/	/	/		/	/	/	/			/	/	/	12
3	นักศึกษาคนที่ 3			/	/	/			/	/	/		/	/	/	/			/	/	/	11
4	นักศึกษาคนที่ 4			/	/	/			/	/	/		/	/	/	/			/	/	/	9
5	นักศึกษาคนที่ 5			/	/	/			/	/	/		/	/	/	/			/	/	/	9

ที่มา : อลัมพล สังฆเศรษฐี : 2563

จากตารางที่ 3 หลังจากที่นักศึกษาได้รับการพัฒนาการติลลองสะบัดชัยในสัปดาห์ที่ 1 คือวันจันทร์ พุธ และศุกร์ วันละ 60 นาที ผลสังเกตทักษะการปฏิบัติการติลลองสะบัดชัยของนักศึกษาพบว่า นักศึกษาจำนวน 2 คน ที่มีคะแนน 12 คะแนน มีการพัฒนาการติลลองสะบัดชัยอยู่ในระดับ ดี มีนักศึกษาจำนวน 1 คน ที่มีคะแนน 11 คะแนน การพัฒนาการติลลองสะบัดชัยอยู่ในระดับ พอใช้ และมีนักศึกษาจำนวน 2 คน ที่มีคะแนน 9 คะแนน การพัฒนา การติลลองสะบัดชัยอยู่ในระดับปรับปรุง



รูปที่ 1 การเรียนการสอนติลลองสะบัดชัย ของนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา : อลัมพล สังฆเศรษฐี : 2563

ตารางที่ 4 แบบประเมินการปฏิบัติการติลลองสะบัดชัย รายบุคคล ในสัปดาห์ที่ 2 (ครั้งที่2)

ลำดับ	รายชื่อ	ทักษะ 1					ทักษะ 2					ทักษะ 3					ทักษะ 4					รวม
		5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	
1	นักศึกษาคนที่ 1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	20
2	นักศึกษาคนที่ 2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	-	/	/	/	/	19
3	นักศึกษาคนที่ 3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	-	/	/	/	/	19
4	นักศึกษาคนที่ 4	-	/	/	/	/	-	/	/	/	/	-	/	/	/	/	-	/	/	/	/	16
5	นักศึกษาคนที่ 5	-	/	/	/	/	-	/	/	/	/	-	/	/	/	/	-	/	/	/	/	16

ที่มา : อลัมพล สังฆเศรษฐี : 2563



จากตารางที่ 4 หลังจากให้นักศึกษาได้พัฒนาการติกลงสะบัดชัย สัปดาห์ที่ 2 และสัปดาห์ที่ 3 คือวันจันทร์ พุธ และศุกร์ หลังเลิกเรียน วันละ 60 นาที ผลสังเกตทักษะการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาพบว่า นักศึกษา จำนวน 1 คน ที่มีผลคะแนน 20 คะแนน มีการพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับ ต่ำมาก มีนักศึกษา จำนวน 2 คน ที่มีผลคะแนน 19 คะแนน การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับ ต่ำมาก และมีนักศึกษาจำนวน 2 คน ที่มีผลคะแนน 16 คะแนน การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับ ต่ำ

ตารางที่ 5 ตารางเปรียบเทียบการปฏิบัติการสอนติกลงสะบัดชัย ร้อยละ

ลำดับ	รายชื่อ	ก่อนฝึก	หลังฝึก	ความก้าวหน้า	ร้อยละ ของความก้าวหน้า
1	นักศึกษาคนที่ 1	8	20	12	64
2	นักศึกษาคนที่ 2	8	19	11	44
3	นักศึกษาคนที่ 3	8	19	11	44
4	นักศึกษาคนที่ 4	0	16	16	64
5	นักศึกษาคนที่ 5	0	16	16	64
ค่าเฉลี่ย		6	58.75	52.75	70

ที่มา : อัมพล สังเคราะห์ : 2563

จากตารางที่ 5 หลังจากให้นักศึกษาได้รับการพัฒนาการติกลงสะบัดชัยสัปดาห์ที่ 3 คือวันจันทร์ พุธ และศุกร์ วันละ 60 นาที ผลสังเกตทักษะการพัฒนาทักษะการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาพบว่า นักศึกษามีการพัฒนาทักษะการติกลงสะบัดชัยทางด้านความเข้าใจจังหวะติกลงสะบัดชัยมีทักษะการปฏิบัติทำติกลงสะบัดชัย มีผล ก้าว ในการติกลงสะบัดชัย มีความมั่นใจ ในการติกลงสะบัดชัย มีเทคนิค สีส ในการติกลงสะบัดชัยได้ดีขึ้น จากวิธีการสอนแบบทฤษฎีกลศาสตร์ ซึ่งจากก่อนการพัฒนามีผลการเรียน ร้อยละ 6 และหลังการพัฒนา นักศึกษามีการพัฒนาที่ดีขึ้นจึงทำให้ผลการเรียนพัฒนาเป็นร้อยละ 58.75 มีความก้าวหน้าร้อยละ 52.75 และร้อยละของความก้าวหน้า 71.98 ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพบว่าผู้เรียนมีการพัฒนาการติกลงสะบัดชัยที่ตรงตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้

สรุปและอภิปรายผล

จากข้อสรุปที่ได้จากการดำเนินการพัฒนาทักษะการปฏิบัติติกลงสะบัดชัยของนักศึกษา โดยปฏิบัติตามการสอนตามแนวคิดกลศาสตร์ โดยใช้ทฤษฎีการเรียนรู้ และการหยั่งเห็น การสอนนอกเวลาเรียนเป็นระยะเวลา 3 สัปดาห์สามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้

- สาเหตุที่นักศึกษาไม่สามารถปฏิบัติติกลงสะบัดชัยได้เนื่องจากการที่นักศึกษาในระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1 ขาดประสบการณ์ในการเรียนรู้ทางด้านการศึกษาติกลงสะบัดชัย หรือทำให้ไม่สามารถติกลงสะบัดชัยจังหวะพื้นฐานได้ ทั้งนี้เมื่อต้องการฝึกฝนด้วยตนเอง พบว่าขาด สมาธิ ความพยายาม การฝึกฝน เทคนิคในการติกลงสะบัดชัย เป็นเพราะว่า การที่ผู้เรียนขาดประสบการณ์ในการเรียนรู้ทางด้านดนตรีหรือการปฏิบัติเครื่องดนตรีย่อมมีผลต่อประสบการณ์หรือความพร้อมในการปฏิบัติเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ย่อมส่งผลต่อการพัฒนาทักษะและอาจส่งผลต่อการมีทัศนคติในการเรียนรู้และการปฏิบัติติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาที่ไม่ดี ซึ่งได้สอดคล้องกับแนวคิดของ อรรถวิเสส (2541, น. 98 - 101) ที่พบว่าแรงจูงใจเป็นตัวแปรที่ส่งผลต่อการช้อมดนตรีที่สำคัญอย่างหนึ่ง



เพราะสภาวะของความสนใจและตั้งใจเรียนทำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ ได้อย่างมีประสิทธิภาพสอดคล้องกับ วรรณญา ศรีวรบุตร (2556) ที่กล่าวถึงการเรียนดนตรีให้ประสบความสำเร็จผู้เรียนต้องฝึกซ้อมสนใจสิ่งที่ผู้สอน มอบความรู้ด้านความรู้ใหม่หมั่นถามหมั่นซ้อมวิเคราะห์สิ่งวิเคราะห์ที่ฝึกฟัง ฝึกคิดสิ่งที่สำคัญที่สุดคือฝึกซ้อม อย่างถูกต้องโดยผู้สอนต้องหาแนวทางให้ผู้เรียนและผู้ปกครองเกี่ยวกับการเรียนดนตรีของผู้เรียนให้เหมาะสมกับ จุดประสงค์สุดท้ายที่ผู้เรียนหรือผู้ปกครองต้องการหาวิธีการสอนฝึกซ้อมสนใจพัฒนาการของผู้เรียนหาที่แข่งขัน หรือสอบเลื่อนระดับให้กับผู้เรียนสม่ำเสมอหรือเวทีการแสดงเพื่อให้ผู้เรียนได้พัฒนานตนเองอย่างต่อเนื่องเติบโตกับ ผู้เรียนในทุกชั่วโมงการเรียน

2. ผลการพัฒนาทักษะการติกลงสะบัดชัยของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 1 ภายหลังได้รับการสอน ตามแนวความคิดที่พบว่า ผู้เรียนมีทักษะในการปฏิบัติการติกลงสะบัดชัยดีขึ้นโดยในสัปดาห์แรกเมื่อมีการเสริม ในวันจันทร์พุธ และศุกร์วันละ 60 นาที นักศึกษามีความเข้าใจจังหวะติกลงสะบัดชัย มีทักษะการปฏิบัติทำติกลง สะบัดชัย และมีผลสะท้อน ในการติกลงสะบัดชัย ในระดับ ดี จำนวน 2 คน มีนักศึกษาจำนวน 1 คน ที่มีคะแนน 11 คะแนน การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับ พอใช้ และมีนักศึกษาจำนวน 2 คน ที่มีคะแนน 9 คะแนน การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับปรับปรุง และทั้งหมดยังไม่มีความมั่นใจ ในการติกลงสะบัดชัย และยังขาดมีเทคนิค สโลว์ ในการติกลงสะบัดชัย และเมื่อได้รับการสอนเสริมเพิ่มเติมในสัปดาห์ที่สองในวันจันทร์พุธ และ ศุกร์พบว่า นักศึกษาทั้งหมดสามารถติกลงสะบัดชัยจังหวะพื้นฐานได้ผลสังเกตทักษะการปฏิบัติการติกลงสะบัด ชัยของนักศึกษาพบว่านักศึกษามีจำนวน 1 คน ที่มีคะแนน 20 คะแนน มีการพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับ ดีมาก มีนักศึกษาจำนวน 2 คน ที่มีคะแนน 19 คะแนน การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับดีมาก และมี นักศึกษาจำนวน 2 คน ที่มีคะแนน 16 คะแนน การพัฒนาการติกลงสะบัดชัยอยู่ในระดับดี นักศึกษาทั้งหมดมี พัฒนาการที่ดีขึ้น มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนร้อยละ 71.98 น่าจะเป็นเพราะว่าการพัฒนาการติกลง สะบัดชัยนั้นเป็นการเรียนรู้นอกเวลาการเรียนรู้อีก มีการเรียนเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ผู้เรียนสามารถสอบถามและขอ คำแนะนำจากผู้สอนได้โดยสะดวกสอดคล้องกับ วิภากร ชนะกิตติภูมิและพงษ์พิทยาสิทธิ์ (2559, น. 191 - 192) ที่พบว่าการจัดการเรียนให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการปฏิบัติดนตรีอย่างต่อเนื่องให้ความสำคัญกับการปฏิบัติมากกว่า เน้นไปในด้านทฤษฎีเพียงอย่างเดียวและจัดให้มีกิจกรรมทางดนตรีอย่างสม่ำเสมอจะช่วยให้ผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจดีขึ้นและผู้สอนยังสามารถสังเกตดูแลผู้เรียนได้อย่างใกล้ชิดจนจากการนี้การสอนเสริมยังเป็นการช่วยให้ ผู้เรียนได้มีโอกาสในการเรียนรู้เพิ่มเติมนอกเหนือจากการเรียนรู้ปกติภายในชั้นเรียนช่วยเสริมสร้างประสบการณ์ ในการปฏิบัติเครื่องดนตรีให้แก่ผู้เรียนเพิ่มมากขึ้นสอดคล้องกับ ณัชชา อาโยวงษ์ (2557) ที่กล่าวว่าการสอน นอกเวลาเรียนเป็นการสอนเพื่อแก้ไขข้อบกพร่องกรณีที่ผู้เรียนมีความรู้ทักษะกระบวนการหรือเจตคติ/คุณลักษณะ ไม่เป็นไปตามเกณฑ์ที่สถานศึกษากำหนดสถานศึกษาต้องจัดสอนซ่อมเสริมเป็นกรณีพิเศษนอกเหนือจาก การสอนปกติเพื่อพัฒนาให้ผู้เรียนสามารถบรรลุตามมาตรฐานการเรียนรู้หรือตัวชี้วัดที่กำหนดไว้เป็นการให้โอกาส แก่ผู้เรียนได้เรียนรู้และพัฒนาโดยจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่หลากหลายและตอบสนองความแตกต่างระหว่างบุคคล และปฐมพงศ์ สุภเลิศ (2555.น) ที่กล่าวถึงความสำคัญของการสอนซ่อมเสริมว่าการสอนซ่อมเสริมนั้นมีบทบาท สำคัญอยู่ในการจัดการเรียนการสอนทุกวิชาให้มีประสิทธิภาพทั้งนี้เพราะผู้เรียนมีความแตกต่างระหว่างบุคคล จึงต้องการจัดการเรียนการสอนที่แตกต่างกัน



ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยพบว่า การนำทฤษฎีแนวคิดของเกสตัลท์ มาช่วยในการออกแบบกิจกรรมการเรียนการสอน สามารถช่วยให้ผู้เรียนมีพัฒนาการในทักษะการตีกลองสะบัดชัยดีขึ้นทุกคน และบางคนยังไม่สามารถตีกลองสะบัดชัยที่กำหนดได้ตามที่วางกำหนดมาตรฐาน ดังนั้นในการจัดการเรียนการสอนซ่อมเสริมผู้สอนควรมีการพิจารณาเวลาที่ใช้ในการสอนเสริมให้เหมาะสมกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ควรศึกษาการสอนเสริมร่วมกับการสอนแบบเพื่อนช่วยเพื่อนหรือวิธีการสอนแบบอื่นร่วมด้วย เพื่อเพิ่มศักยภาพในการจัดการเรียนรู้และการสร้างโอกาสในการเรียนรู้ให้แก่ผู้เรียน

รายการอ้างอิง

- คำ กาไวย์. (2557). ตำนานกลองสะบัดชัยแห่งล้านนา. เชียงใหม่ : วนิศาการพิมพ์
- ชาญชัย อาจนินทรา. (2560). การออกแบบหลักสูตรและการเรียนการสอน. สถาบันเพื่อความรู้ก้าวหน้าทางวิชาการ
- บุญชม ศรีสะอาด. (2546). การวิจัยสำหรับครู. กรุงเทพฯ : สุริยสาส์น
- ราณี ชัยสงคราม. (2544). นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น. กรุงเทพฯ : องค์การคำของคุรุสภา
- เรณู โกศินานนท์. (2545). สืบสานนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ศิริชัย กาญจนวาสี. (2552). ทฤษฎีการทดสอบแบบดั้งเดิม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สุวิมล ว่องวานิช. (2552). การวิจัยปฏิบัติการในชั้นเรียน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สัททฤษฎีการเรียนรู้ของกลุ่มเกสตัลท์ ที่มา : <http://youtube.com/watch?v=d-YwqYxxxTc>
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). จิตวิทยาการสอนดนตรี. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา อาโอยงษ์. (2557). กิจกรรมเสริมความรู้. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 1 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก <https://krunrichatcha.wordpress.com/งานการสอน/กิจกรรม/กิจกรรมเสริมความรู้ทาง/>
- พงศ์จักร ยามสุข. (2563). "การพัฒนาการเป่าขลุ่ยของผู้เรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยการสอนเสริม". วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ 4, 1 : 133
- วรัญญา ศิริบุตร. (2556). เรียนดนตรีให้ประสบความสำเร็จ. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 2 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก <https://www.gotoknow.org/posts/557590>
- วิภากร ชนะกิจดิภูมิ และพงษ์ทิยา สัพโส. (2559). "สภาพปัญหาและแนวทางการพัฒนาการเรียนการสอนดนตรี ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนสาธิต สังกัดมหาวิทยาลัยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ". วารสารศึกษาศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่น, 1. 3 : 187.193.



**การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ :
ระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส
ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4**
**The Development of Academic Achievement Dance Course :
Rabumnoksammu
by Using the Davies Practical Skill Instructional Model of
Primary 4 (Grade 4) Students.**

วารี ทิมอินทร์*, รोजना สุนทรานนท์**, คาร์ณ สุนทรานนท์***

Varee Tim-in*, Rojana Suntharant **, Kamron Suntharant ***

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบ การสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับกลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จำนวน 56 คน ได้แก่ กลุ่มควบคุมจำนวน 29 คน และกลุ่มทดลอง จำนวน 27 คน ใช้วิธีการสุ่มกลุ่มอย่างง่าย โดยวิธีการจับสลาก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย 1) แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส จำนวน 6 แผน 2) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ 3) แบบประเมินทักษะปฏิบัติ ผลการวิจัยพบว่า 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ กลุ่มทดลองสูงกว่ากลุ่มควบคุม อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

คำสำคัญ : ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส, เพลงระบำนกสามหมู่

Abstract

Objective of this research is as follows: 1) To compare academic achievement Of students in grade 4 About the song of the Rabumnoksammu Using Davies' practice skills teaching model during pre- and post-study 2) to compare academic achievement. Of grade 4 students Dance course Rabumnoksammu Song. During the experimental group studied using Davies' model of teaching practical skills. With the control group learning by means of normal teaching. The sample used for this research was 56 students in Grade 4 including the control group was 29 students and the experimental group was 27 students using a simple random sampling method. By drawing

* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

** Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi.

varee_t@mail.mut.ac.th *, rojana_s@mut.ac.th **, kamron_s@mut.ac.th ***



lots The research instruments consisted of 1) learning management plan. On the development of academic achievement Dance course Rabumnoksammu Songs. By using Davies' practice skills teaching model, 6 plans, 2) a test to measure academic achievement, 3) a practice skill evaluation form. The results of the research were as follows: 1) the learning achievement of Prathom 4 students in the dance arts course Rabumnoksammu Songs. Using Davies' practice skills teaching model After learning was significantly higher than before learning at the .05 level. 2) The academic achievement of the fourth grade students. Rabumnoksammu Songs. The experimental group was higher than the control group. Statistically significant at the .05 level. Keywords : academic achievement, Davies' style of teaching practical skills, Rabumnoksammu Songs.

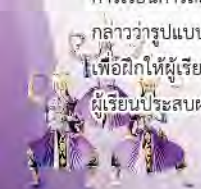
Key words : Learning achievement, Davie's instruction model and Rabumnoksammu

บทนำ

การวางรากฐานการเรียนรู้ให้กับผู้เรียน ตามมาตรฐานการศึกษาของชาติ พุทธศักราช 2561 ถือเป็นแนวทางสำหรับการพัฒนาผู้เรียนเพื่อให้เกิดคุณลักษณะอันพึงประสงค์ ทั้ง 3 ด้าน (สำนักเลขาธิการสภาการศึกษา, 2561, น. 5) สอดคล้องตามนโยบายของกระทรวงศึกษาธิการที่มุ่งเน้นพัฒนาเยาวชนของชาติเข้าสู่ยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี เพื่อบรรลุเป้าหมายให้ผู้เรียนเป็นบุคคลแห่งการเรียนรู้ คิดริเริ่มและสร้างสรรค์นวัตกรรม โดยมุ่งเน้นให้สถานศึกษาทุกแห่งนำไปใช้พัฒนาผู้เรียน เพื่อให้เกิดผลตามคุณลักษณะอันพึงประสงค์ที่จะเกิดกับผู้เรียนเมื่อสำเร็จการศึกษา โดยนำหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 มาเป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอน เพื่อให้เกิดสมรรถนะทั้ง 5 ด้าน (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551, น. 5) ตามคุณภาพของผู้เรียนที่กำหนดเมื่อจบการศึกษาขั้นพื้นฐาน ดังนั้นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนในรายวิชานาฏศิลป์ให้เกิดประสิทธิภาพ ควรคำนึงถึงองค์ประกอบที่สำคัญในการสอนนาฏศิลป์ คือ ครูผู้สอน และวิธีการสอน

จากสภาพปัญหาในการจัดการเรียนการสอนรายวิชานาฏศิลป์ในปัจจุบันพบว่า เกิดจากการที่ครูผู้สอนจัดการเรียนการสอนโดยยึดครูเป็นศูนย์กลางในการจัดการเรียนรู้ เนื่องจากเป็นวิธีการสอนแบบโบราณที่สืบทอดต่อกันมาโดยครูเป็นผู้ให้ความรู้แก่ศิษย์ เพราะนาฏศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ที่มีความละเอียดอ่อน แฝงไปด้วยจารีตประเพณี ดังนั้นครูผู้สอนจึงเป็นหัวใจสำคัญของกระบวนการถ่ายทอดความรู้ในอดีต (ไพโรจน์ ทองคำลูก, 2545, น. 240) นอกจากนี้ตามที่รจนา สุนทรานนท์ และคำธณ สุนทรานนท์ (2556, น. 52 – 54) กล่าวว่า นักเรียนที่อยู่ในช่วงของวัยเด็กตอนปลาย (อายุระหว่าง 9 - 11 ปี) การสอนนาฏศิลป์ไทยให้เด็กในวัยนี้ สามารถสอนนาฏศิลป์ไทยที่ยากขึ้นได้ เนื่องจากเด็กมีความพร้อมทางร่างกาย ดังนั้นครูควรนำความพร้อมของเด็กในวัยนี้ มาใช้ในการพัฒนานักเรียนให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ซึ่งในปัจจุบันเพื่อในการจัดการเรียน การสอนในรายวิชานาฏศิลป์มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ครูผู้สอนจึงจำเป็นต้องอาศัยเทคนิคและวิธีการถ่ายทอดเพื่อให้สอดคล้องกับพัฒนาการของผู้เรียน

การพัฒนานักเรียนที่เรียนในรายวิชานาฏศิลป์ให้มีประสิทธิภาพ มีกระบวนการพัฒนาได้หลากหลายวิธี ซึ่งจากการศึกษาของผู้วิจัยพบว่า รูปแบบการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติที่น่าสนใจและสอดคล้องกับการเรียนการสอนนาฏศิลป์คือ รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ตามที่ทีศนา แคมมณี (2545, น. 244 - 245) กล่าวว่ารูปแบบการสอนของเดวิสมีกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่มุ่งเน้นไปที่การฝึกปฏิบัติทักษะย่อย ๆ จำนวนมาก เพื่อฝึกให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติทักษะย่อย ๆ ให้ได้ก่อน แล้วจึงนำมาเชื่อมโยงต่อกันเป็นทักษะใหญ่ จะช่วยให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จได้ดีและเร็วขึ้น วัตถุประสงค์ของรูปแบบคือช่วยพัฒนาความสามารถด้านทักษะปฏิบัติของ



ผู้เรียน โดยเฉพาะอย่างยิ่งทักษะที่ประกอบด้วยทักษะย่อยจำนวนมาก ในการนำรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของ เดวิสมาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน นอกจากจะเพิ่มเติมความรู้ให้กับนักเรียนแล้ว ยังส่งผลให้นักเรียน เกิดทักษะปฏิบัติที่สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงออกแบบการเรียนรู้เรื่องการแสดงเป็นคู่และเป็นหมู่เพลงระบำกลามหมู่ ซึ่งเป็นเพลงที่นำเอาชีวิตนกทั้ง 3 ชนิด ได้แก่ นกกระจาป นกฟราบและนกแขกเต้า มาเป็นแบบอย่างที่สุดตระหงาคคิดสอนใจ ปลุกฝังคุณธรรมจริยธรรมที่ตีความให้กับนักเรียน ซึ่งสอดคล้องกับคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของหลักสูตร การศึกษาขั้นพื้นฐานที่เน้นให้มีการจัดการเรียนการสอนสอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมให้แก่ นักเรียน นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสมาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เนื่องจากเป็นรูปแบบ การสอนที่มุ่งเน้นพัฒนาทักษะปฏิบัติและความสามารถของผู้เรียน เพื่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอันเป็นพื้นฐาน สำคัญในการพัฒนาความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ในระดับสูงต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชา นาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับ กลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ

วิธีการศึกษา

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากร

นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ได้แก่ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4/1 จำนวน 29 คน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4/2 จำนวน 27 คน และ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4/3 จำนวน 29 คน อำเภอลำลูกกา จังหวัดปทุมธานี

1.2 กลุ่มตัวอย่าง

ได้จากการสุ่มกลุ่มอย่างง่าย (Simple random sampling) โดยวิธีการจับสลาก จำนวน 2 ห้องเรียน นักเรียนจำนวน 56 คน ได้แก่ กลุ่มควบคุม คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4/1 จำนวน 29 คน และกลุ่มทดลอง คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4/2 จำนวน 27 คน โรงเรียนวัดคลองชัน ตำบลลาดสวาย อำเภอลำลูกกา จังหวัดปทุมธานี

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษางานวิจัยเรื่อง "การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส" ในครั้งนี้ผู้วิจัยผู้กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการทดลอง

แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส จำนวน 6 แผนการเรียนรู้ ดังนี้



1. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเพลงระบำนกสามหมู่
2. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 การขับร้องเพลงระบำนกสามหมู่
3. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 การปฏิบัติทำรำเพลงระบำนกสามหมู่ (ตอนที่ 1)
4. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 การปฏิบัติทำรำเพลงระบำนกสามหมู่ (ตอนที่ 2)
5. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 การปฏิบัติทำรำเพลงระบำนกสามหมู่ (ตอนที่ 3)
6. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 6 การปฏิบัติทำรำเพลงระบำนกสามหมู่ (ตอนที่ 4)

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผล

1. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ก่อนเรียนและหลังเรียน เรื่องการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอบทักษะปฏิบัติของเดวิส เป็นแบบทดสอบชนิดปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ 20 ข้อ

2. แบบประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ประกอบด้วย

1) แบบประเมินการปฏิบัติการร้องเพลงระบำนกสามหมู่ จำนวน 1 ฉบับ โดยใช้เกณฑ์การประเมินตามประเด็นหัวข้อดังนี้ ความถูกต้องของเนื้อร้อง ทำนองถูกต้อง และจังหวะถูกต้องแม่นยำ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ (Scoring rubrics) 5 ระดับคะแนน

2) แบบประเมินการปฏิบัติทำรำเพลงระบำนกสามหมู่ จำนวน 1 ฉบับ โดยใช้เกณฑ์การประเมินตามประเด็นหัวข้อดังนี้ ความถูกต้องของท่ารำ ความพร้อมเพียง จังหวะถูกต้องแม่นยำ และการสื่ออารมณ์ความรู้สึก โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ (Scoring rubrics) 5 ระดับคะแนน

2.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. กำหนดกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการทดลองที่ได้จากการสุ่มกลุ่มอย่างง่าย โดยใช้วิธีการจับสลาก
2. ทำแบบทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) กับนักเรียนกลุ่มทดลอง และบันทึกผลการทดสอบไว้เป็นคะแนนสอบก่อนเรียนเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล
3. ดำเนินการทดลองตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่กำหนด จำนวน 6 แผนการเรียนรู้ กับกลุ่มทดลอง
4. ทำแบบทดสอบ (Post-test) กับกลุ่มทดลองโดยใช้แบบทดสอบความรู้ทางนาฏศิลป์ซึ่งเป็นชุดเดียวกับกับแบบทดสอบก่อนเรียน และนำคะแนนที่ได้จากการทดสอบหลังเรียนไปวิเคราะห์ข้อมูล
5. ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แบ่งเป็น 2 ตอน
 - ตอนที่ 1 ประเมินผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ ทดสอบผลสัมฤทธิ์ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 เรื่องความรู้เกี่ยวกับเพลงระบำนกสามหมู่
 - ตอนที่ 2 ประเมินผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติ ทดสอบผลสัมฤทธิ์ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 – 6
6. รวบรวมข้อมูลที่ได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูล



3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือ โดยมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือในการวิจัยดังนี้

3.1 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการทดลอง มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

1. ศึกษาหลักสูตร แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษา และวิเคราะห์ หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) เรื่องการแสดงนาฏศิลป์เป็นคู่และหมู่ เพลงระบำนางสามหมู่โดยค้นคว้าเนื้อหาที่นำมาสอนเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาระบำนางสามหมู่ และองค์ประกอบในการแสดงเพลงระบำนางสามหมู่

3. จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้เพลงระบำนางสามหมู่ ตามรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของ เดวิส สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จำนวน 6 แผนการเรียนรู้ ประกอบด้วย

1) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเพลงระบำนางสามหมู่

2) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 การขับร้องเพลงระบำนางสามหมู่

3) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 การปฏิบัติท่ารำเพลงระบำนางสามหมู่ (ท่อนที่ 1)

4) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 การปฏิบัติท่ารำเพลงระบำนางสามหมู่ (ท่อนที่ 2)

5) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 การปฏิบัติท่ารำเพลงระบำนางสามหมู่ (ท่อนที่ 3)

6) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 6 การปฏิบัติท่ารำเพลงระบำนางสามหมู่ (ท่อนที่ 4)

4. นำแผนการจัดการเรียนรู้ เสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องแล้วนำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์

5. นำแผนการจัดการเรียนรู้ ที่ผ่านการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้วให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) นำมาปรับปรุงแก้ไขแล้วนำไปใช้

3.2 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผล มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

1. ศึกษาหลักสูตร แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษา และวิเคราะห์ หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) เรื่องการแสดงนาฏศิลป์เป็นคู่และหมู่ เพลงระบำนางสามหมู่โดยค้นคว้าเนื้อหาที่นำมาสอนเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาระบำนางสามหมู่ และองค์ประกอบในการแสดงเพลงระบำนางสามหมู่ และศึกษา ทฤษฎี หลักการ และวิธีการสร้างแบบทดสอบและเครื่องมือวัดผลและประเมินผล

3. สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ก่อนเรียนและหลังเรียน เรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนางสามหมู่ เป็นแบบทดสอบชนิดปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ 20 ข้อ

4. สร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลงระบำนางสามหมู่ และแบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำประกอบเพลงระบำนางสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส

5. นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและแบบประเมินทักษะปฏิบัติ เสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องแล้วนำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์



6. นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและแบบประเมินทักษะปฏิบัติ ที่ผ่านการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้วให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) นำมาปรับปรุงแก้ไข

7. นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และแบบประเมินทักษะ ที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญแล้ว ไปทดลองกับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จำนวน 29 คน ที่ไม่ใช่อีกกลุ่มตัวอย่าง จากนั้นวิเคราะห์หาความยากง่าย ค่าอำนาจจำแนก และค่าความเชื่อมั่น

8. นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและแบบประเมินทักษะ ที่มีประสิทธิภาพนั้น ไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่างเก็บรวบรวมคะแนน เพื่อนำมาคิดคำนวณค่าทางสถิติต่อไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

1. เสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาระดับคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ และคะแนนทักษะการปฏิบัติ ของนักเรียนกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุม วิเคราะห์เป็นรายด้าน และภาพรวมลักษณะของ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยค่าเฉลี่ย (Mean - $\bar{X}$) ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation - S.D.)

2. เปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ และคะแนนทักษะการปฏิบัติหลังเรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสของกลุ่มทดลอง จากแบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน ผู้วิจัยใช้สถิติ t - test (dependent) และคะแนนทักษะการปฏิบัติของนักเรียนกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมใช้สถิติ t - test (independent) นำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้ศึกษาการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์ เพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ซึ่งผลจากการนำแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ที่ได้รับการประเมินผลจากผู้เชี่ยวชาญ มาใช้ในรายวิชานาฏศิลป์ ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 สามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

1. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน

การทดสอบ	n	$\bar{X}$	SD	t	Sig.
ก่อนเรียน	27	7.78	1.95		
หลังเรียน	27	13.81	2.54	17.56*	.000

* ระดับนัยสำคัญทางสถิติที่ .05

ที่มา : ผู้วิจัย



จากตารางที่ 1 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังเรียน โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับกลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยรวมด้านทักษะปฏิบัติ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับกลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ

กลุ่ม	n	$\bar{X}$	SD	t	Sig.
กลุ่มทดลอง	27	74.48	11.15		
กลุ่มควบคุม	29	62.59	8.57	4.49*	.000

* ระดับนัยสำคัญทางสถิติที่ .05

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยรวมด้านทักษะปฏิบัติของกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสสูงกว่ากลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

สรุปและอภิปรายผล

1. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำกลามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ผลปรากฏว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้หลังเรียน โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และเป็นไปตามสมมติฐานที่กำหนดไว้ ทั้งนี้เนื่องจากการจัดการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติของเดวิส มีขั้นตอนที่เน้นกระบวนการที่ให้ผู้เรียนได้เชื่อมโยงทักษะย่อยๆ จนเกิดเป็นทักษะที่สมบูรณ์ สอดคล้องกับงานวิจัยของสุวิทย์ พรหมหมวก (2556, น. 105) เรื่องผลการใช้รูปแบบการเรียน การสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส (Davies) ที่มีต่อทักษะปฏิบัติการละเล่นในท้องถิ่นและความภาคภูมิใจในเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่น กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการศึกษาพบว่า นักเรียนที่เรียนเรื่องการละเล่นในท้องถิ่น ด้วยรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสมีความภูมิใจในภูมิปัญญาท้องถิ่นหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งค่าเฉลี่ยก่อนเรียนอยู่ที่ 3.21 และค่าเฉลี่ยหลังเรียนอยู่ที่ 4.58 ซึ่งมีผลต่างกันเท่ากับ 1.37 อีกทั้งงานวิจัยของศิริภา โพธิ์ทอง (2562, น. 96) เรื่องผลการเรียนด้วยบทเรียนคอมพิวเตอร์มัลติมีเดีย ตามแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส เรื่องการสะกดคำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทยชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 พบว่า นักเรียนที่เรียนตามแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและมีทักษะการเขียนสะกดคำหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 รวมถึงผลงานการวิจัยของ ชนนีทวี ธงเชื้อ (2555, น. 42-46) ได้ศึกษาการใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสในรายวิชา สาระเพิ่มเติมผลิตภัณฑ์



ลายปักษีขาวเขา สำหรับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนศึกษาสงเคราะห์เชียงใหม่ พบว่า นักเรียนมีทักษะการปฏิบัติงาน โดยการใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสในภาพรวม คิดเป็นร้อยละ 85.71 อยู่ในระดับเยี่ยม และ ผลสัมฤทธิ์จากการทำแบบทดสอบก่อนเรียนและแบบทดสอบหลังเรียน พบว่า นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน จากร้อยละ 53.21 เป็นร้อยละ 85.00 ผลการศึกษาค้นคว้านี้ชี้ให้เห็นว่านักเรียน มีทักษะ การปฏิบัติงานที่พัฒนาขึ้นเป็นอย่างดี

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 รายวิชานาฏศิลป์ เรื่องเพลงระบำนกสามหมู่ ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติ ของเดวิส กับกลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ ผลปรากฏว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ ของกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสสูงกว่ากลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธี การสอน แบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เนื่องจากรูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ถูกออกแบบมา เพื่อช่วยพัฒนาความสามารถด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนจนเกิดความชำนาญเป็นทักษะที่สมบูรณ์ ซึ่งช่วยให้ผู้เรียน ประสบผลสำเร็จได้ดีและรวดเร็วขึ้น สอดคล้องกับงานวิจัยของ มนชนก รัตนจันทร์ (2561, น. 49) ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ด้วยรูปแบบการเรียนการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการศึกษาพบว่า เมื่อเปรียบเทียบความแตกต่างด้วย t-test พบว่า กลุ่มทดลองสูงกว่ากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เนื่องจากมีการใช้แผนการจัดการเรียนรู้ด้วย รูปแบบการเรียนการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส เป็นผลทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐานที่กำหนดไว้ สอดคล้องกับงานวิจัยของ ศันธารัตน์ ธรรมธร (2557, น. 42) ศึกษาวิจัยเรื่องผลการเปรียบเทียบทักษะปฏิบัติการติวของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ระหว่างกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุม มีคะแนนเฉลี่ยแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เมื่อพิจารณา ระดับค่าเฉลี่ยพบว่า กลุ่มทดลองมีคะแนนเฉลี่ยสูงกว่ากลุ่มควบคุม อาจเนื่องจากในกระบวนการเรียนการสอนตาม ขั้นตอนแนวคิดของเดวิสที่เน้นการสาธิตและแนะนำเทคนิควิธีให้นักเรียนได้สังเกตจดสำคัญของการฝึกท่วงท่า แต่ละส่วน แล้วจึงให้นักเรียนลงมือปฏิบัติแต่ละส่วนย่อยๆ อย่างต่อเนื่องจนครบทุกขั้นตอนมากกว่าการสอนแบบ ปกติ

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 สามารถนำรูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสไปปรับใช้ในการจัดการเรียนการสอน ในเนื้อหาที่เกี่ยวกับการฝึกปฏิบัติในรายวิชาอื่นๆ

1.2 การจัดการเรียนการสอนโดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ครูผู้สอนควรทำความเข้าใจ ในขั้นตอนวิธีการสอนและต้องคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลในเรื่องการปฏิบัติที่แท้จริงจะสามารถวางแผน การจัดการเรียนการสอนได้อย่างเหมาะสมตามศักยภาพของผู้เรียน

1.3 ครูผู้สอนควรสร้างแรงจูงใจในการเรียนโดยการแจ้งผลคะแนนการประเมินทักษะปฏิบัติ เพื่อสร้างแรงกระตุ้นให้กับนักเรียนนำไปปรับปรุงแก้ไขให้ดียิ่งขึ้น



2. ข้อเสนอแนะด้านการวิจัย ครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสในเนื้อหา รายวิชาอื่นๆ หรือในกลุ่มสาระที่มุ่งเน้นทักษะปฏิบัติ เพื่อการพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน

2.2 ควรมีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบการจัดการเรียนการสอนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของ เดวิสกับรูปแบบการสอนอื่น ๆ เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ทั้งนี้เพื่อผลความก้าวหน้าทางการศึกษาต่อไป

รายการอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

คันธารรัตน์ ธรรมธะ. (2557). การเปรียบเทียบทักษะการตีกลองยาวของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนวัดปวีนาส ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนปกติ. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ชนันท์วิไล สงเชื้อ. (2555). การใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสในรายวิชา สาระเพิ่มเติมผลิตภัณฑ์ลายปักชาวเขา สำหรับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนศึกษาสงเคราะห์เชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ทศนา แจมมณี. (2545). ศาสตร์การสอน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไพโรจน์ ทองคำจุ. (2545). วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยครูเฉลย สุขะวนิช. กรุงเทพฯ : สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.

มนชนก รัตน์จำนงค์. (2561). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ ด้วยรูปแบบการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

รจนา สุนทรานนท์, คำรณ สุนทรานนท์. (2556). เกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

ศรินภา โพธิ์ทอง. (2562). ผลการเรียนรู้ด้วยบทเรียนคอมพิวเตอร์มัลติมีเดียตามแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส เรื่อง การสะกดคำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทยชั้นประถมศึกษาปีที่ 2. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สำนักเลขาธิการสภาการศึกษา. (2561). มาตรฐานการศึกษาของชาติ พ.ศ. 2561. ม.ป.ท.: ม.ป.ท.

สุวิทย์ พรหมหมวก. (2556). ผลการใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส (Davies) ที่มีต่อทักษะปฏิบัติการละเล่นในท้องถิ่นและความภาคภูมิใจในเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่น กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยทักษิณ.



บทความวิจัย เรื่อง การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power Point 2019 เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงขลุ่ย ในรายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

Creating the Programmed Instruction Program Microsoft Power Point 2021 for Development of Saw U Thai Music Skill 3 for Undergraduate Students Year 2 Sukhothai College of Dramatic Arts

ณัฐธยา รังสิยานนท์

Nattaya Rangsiyanon

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 รายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 มีวิธีการศึกษาตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ ประชากรในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย บทเรียนสำเร็จรูป ประกอบด้วยเนื้อหา 4 บทเรียน ได้แก่ 1) เพลงเหาะ และเพลงรัว 2) เพลงโคมเวียน และเพลงรัว 3) เพลงตระนิมิต และเพลงรัว 4) เพลงตระบองกัน และเพลงรัว จากการศึกษาพบว่า การทดลองครั้งที่ 1 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 80.20/80.73 ครั้งที่ 2 พบว่า มีประสิทธิภาพเท่ากับ 80.18/80.21 และครั้งที่ 3 พบว่า มีประสิทธิภาพ 80.14/80.12 สาเหตุที่ทำให้บทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ที่กำหนด เกิดจากผู้วิจัยวางแผนการสร้างอย่างเป็นระบบขั้นตอน มีการวิเคราะห์ปัญหาของผู้เรียนจากประสบการณ์ที่ผ่านมา คำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญ ใช้วิธีการสอนแบบออนไลน์ให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน เลือกใช้ทางเพลงที่ไม่ยากและไม่ง่ายจนเกินไป มีความสอดคล้องกับทางร้อง และใช้การประเมินทักษะแบบออนไลน์เป็นเครื่องมือในการวัดและประเมินผล

คำสำคัญ : บทเรียนสำเร็จรูป/ทักษะการบรรเลงขลุ่ย

Abstract

Creating The Programmed Instruction Program Microsoft power point 2019 for Development of Saw u Thai Music Skill 3 for Undergraduate Students Year 2 Sukhothai College of Dramatic Arts. The objective is to create ready-made lessons Microsoft power point 2019 To be effective according to criteria 80/80 There are methods of study according to quantitative research methods The population in this research is for Undergraduate Students Year 2 Sukhothai College of Dramatic Arts. The ready-made of 4 lessons, including 1) Pleng-Heaa and Pleng-Raw 2) Pleng-Khom-weyn and Pleng-Raw 3) Pleng-Ta-ni -mid and Pleng-Raw And 4) Pleng-Ta-bxng-kan and Pleng-Raw Studies have shown that The 1st experiment is as effective as 80.20/80.73 times, 2 times as effective

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เลขที่ 5 ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย 64000 โทร 055-611-820



as 80.18/80.21 And the 3rd time found to be effective 80.14/80.12 The reason that the finished lesson is effective according to the specified criteria. Caused by researchers Plan the creation of a systematic step. There is an analysis of the problems of learners from past experience Taking into account differences between individuals Through expert examination Use online teaching methods in accordance with current situations Choose to use music playing methods that are not difficult and not too easy Is consistent with the original song And use online skills assessment as a measurement and evaluation tool.

Key words : Ready-made lessons. / Music playing Saw u skills.

บทนำ

วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นสถานศึกษาที่จัดการเรียนการสอนเพื่อยกระดับการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้น ตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษา ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ ไปจนถึงระดับปริญญาตรี มุ่งผลิตบัณฑิตให้เป็นครูศิลปะ และนักวิชาการทางศิลปและวัฒนธรรม ที่มีความสามารถในทักษะวิชาชีพอย่างลึกซึ้ง ซึ่งในระดับปริญญาตรีมีนักศึกษาที่ศึกษาใน 2 สาขาวิชา คือ สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา และสาขาวิชาดนตรีศึกษา (วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย, 2562 น.1)

ปัจจุบันเกิดภาวะการแพร่ระบาดของไวรัสโคโรนา 2019 ส่งผลกระทบต่อการจัดการเรียนการสอน การดำรงชีวิตของบุคลากร และ นักเรียน นักศึกษาในทุกกิจกรรม การเรียนการสอนทางด้านดุริยางคศิลป์ จึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสถานการณ์ เพื่อให้ผู้เรียน ได้ศึกษาเรียนรู้ได้ตลอดเวลาและมีประสิทธิภาพ ประกอบกับหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา ของคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในรายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 กำหนดให้นักศึกษาได้ปฏิบัติอยู่ เพลงหน้าพาทย์ อันประกอบด้วย เพลงทေး เพลงโคมเวียน เพลงตระนิมิต เพลงกระบอกกัน และเพลงร่ำ เพลงประเภทดังกล่าว เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงกันในกลุ่มเครื่องดนตรีปี่พาทย์ โอกาสที่จะบรรเลงในเครื่องดนตรี ซออู้ จึงมีไม่มากนัก นักศึกษาที่เรียนในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย จึงต้องสร้างความเข้าใจมากกว่าการเรียนเพลงประเภทอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทางเพลง ที่ต้องให้สอดคล้องกับทางฆ้อง และเครื่องดนตรีชิ้นอื่น เพื่อให้เกิดสุนทรียะที่งดงาม ตามแบบแผนเพลงหน้าพาทย์ นอกจากนี้ ซออู้ ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องมีชิ้นเชิงทางบรรเลงที่แยบยลทำหน้าที่บรรเลงทยอยล้อ ต่อ ชัด เหลื่อม หลอก หน่วงจังหวะในบางช่วง เมื่อนำมาใช้ในเพลงหน้าพาทย์ นักศึกษาจึงจำเป็นต้องมีความเข้าใจในแบบแผนการบรรเลงอย่างลึกซึ้ง และอยู่ในความพอดี

ดังนั้น เพื่อให้การจัดการเรียนการสอนในรายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 เกิดประสิทธิภาพตามเป้าหมายของหลักสูตร ผู้วิจัย จึงเกิดแนวคิดที่จะทำวิจัยเรื่อง การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 รายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อนักศึกษา และเป็นการสร้างวิธีการสอนที่ทันสมัยเข้ากับสถานการณ์ในปัจจุบัน อันจะเกิดประโยชน์ต่อการจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรี ห้องเรียนเครือข่าย วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย และผู้ที่สนใจนำบทเรียนสำเร็จรูปนี้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในเชิงวิชาการต่อไป



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 รายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80

ประชากร คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย จำนวน 3 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. บทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 รายวิชาทักษะดนตรีไทย 3
2. แบบประเมินทักษะการบรรเลงขลุ่ย และมีลำดับขั้นตอนการสร้างเครื่องมือดังนี้



ภาพที่ 1 ขั้นตอนการสร้างบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019

ที่มา : ผู้วิจัย



วิธีการศึกษา

1. ศึกษาโครงสร้างหลักสูตรและคำอธิบายรายวิชารวมทั้งวิเคราะห์ปัญหาผู้เรียนที่ผ่านมา ซึ่งทำนองเพลงที่นักศึกษาต้องปฏิบัติทั้งสิ้น 5 เพลง คือ เพลงเหาะ เพลงโคมเวียน เพลงตระนิมิต เพลงตระบองกัน และเพลงรัว

2. กำหนดจุดประสงค์ของบทเรียนสำเร็จรูป คือ เพื่อให้ นักศึกษาสามารถปฏิบัติทางซอฮู้เพลง ในบทเรียนรายวิชาทักษะดนตรีไทย 3 ได้ถูกต้อง

3. ศึกษาแนวคิดทฤษฎี รวมทั้งเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับบทเรียนสำเร็จรูป โปรแกรม Microsoft Power point 2019

4. พิจารณาเลือกผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัยเลือกผู้เชี่ยวชาญแบบเจาะจง จำนวน 3 ท่าน เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลและตรวจสอบเครื่องมือวิจัย โดยกำหนดคุณลักษณะของผู้เชี่ยวชาญ คือ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ ด้านการสอนเครื่องสายไทย และด้านปี่พาทย์ ในมหาวิทยาลัย หรือสถานศึกษาเทียบเท่าระดับอุดมศึกษา มีประสบการณ์ ในการทำหลักสูตรด้านดนตรีไทย ไม่น้อยกว่า 15 ปี

5. สร้างบทเรียนสำเร็จรูป โดยเรียบเรียงเนื้อหาเริ่มจาก 1) เพลงเหาะ เพลงรัว 2) เพลงโคมเวียน 3) เพลงตระนิมิต และ 4. เพลงตระบองกัน



ภาพที่ 2 หน้าโปรแกรม Microsoft Power point 2019 เนื้อหาเพลงเหาะ และเพลงรัว

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทางซอฮู้จากคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งเป็นทางเพลงที่เรียบง่าย ไม่ยากและไม่ยุ่งจนเกินไป และได้รับความอนุเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้อง ในบทเรียน แต่ละบท ประกอบด้วยวิดีโอสาธิตการบรรเลงไปพร้อมกับโน้ตเพลง ดังตัวอย่างโน้ตเพลงที่ปรากฏในบทเรียนสำเร็จรูป ต่อไปนี้

1. เพลงเหาะ

ทำนองขึ้น

เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องนำขึ้นเพลง

รับพร้อมกัน

ทำนองหลัก	--- ร	- ร - ช	----	--- ล	--- ท	--- ม	- ม ร ท	- ล - ช
ซอฮู้							- ม ร ท	- ล - ช

ทำนองหลัก	- ล ท ล	ช ม - ช
ซอฮู้	ล ล ท ล	ช ม - ช



ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก	-- ท	- ท - ท	- รี้ - ท	- ล - ช	- ม - ล	ร ร - ช .	ช ช - ล	ล ล - ท
ซอด้	-- ท	- ท ท ท	ร ม ร ท	ร ท ล ช	พ ม ร ท	ร ม พ ช	พ ม ร ม	พ ช ล ท

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก	- ช ล ท	- รี้ - มี่	- ชี่ - มี่	- รี้ - ท	- รี้ - มี่	- รี้ - ท	ท ท - ล	ล ล - ช
ซอด้	ช ล ช ท	ล ท ร ม	ช ล ช ม	ช ม ร ท	ร ท ล ช	ร ช ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ช

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก	--- ช	- ช - ช	- ล - ช	- ม - ร	- ด ท ล	- ท - ร	- ท - ด	ร ม - ช
ซอด้	--- ช	- ช ช ช	ร ม ช ล	ช พ ม ร	ม ร ช ม	ร ท - ร	--- ม	ช ร ม ช

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก	- ท ร ม	- ช - ล	- ท - ล	- ช - ม	- ร - ช	- ล - ท	- รี้ - ท	- ล - ช
ซอด้	- ท ร ม	ร ม ช ล	ท ด ร ด	ท ล ช ม	- ร - ช	- ล - ท	ร ม ร ท	- ล - ช

กลับต้น

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก	- ล - ท	- ล - พ	--- ม	- พ - ล	- ท ท ท	- ล - พ	พ พ - ม	ม ม - ร
ซอด้	- ล - ท	ร ท ล พ	ล ม พ ม	ร ม พ ล	ม พ ล ท	ร ท ล พ	ท ล พ ม	ล พ ม ร

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก	- ม ช ร	ม ร ด ท	ล ช ล ท	ล ท ด ร	- ด ท ล	- ท - ร	- ท - ด	ร ม - ช
ซอด้	- ม ช ร	ม ร ด ท	ล ช ล ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ท ด ร	พ ม ร ม	พ ช พ ช

ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก	--- ช	- ช - ช	- ล - ช	- ม - ร	- ด ท ล	- ท - ร	- ท - ด	ร ม - ช
ซอด้	--- ช	- ช ช ช	ร ม ช ล	ช พ ม ร	ม ร ช ม	ร ท - ร	--- ม	ช ร ม ช

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก	- ท ร ม	- ช - ล	- ท - ล	- ช - ม	- ร - ช	- ล - ท	- รี้ - ท	- ล - ช
ซอด้	- ท ร ม	ร ม ช ล	ท ด ร ด	ท ล ช ม	- ร - ช	- ล - ท	ร ม ร ท	- ล - ช

กลับ ประโยคที่ 5 ถึงประโยคที่ 8 และต่อด้วยเพลงรัว

-จบ-



เพลงร่ำ

1

ทำนองหลัก	--- ล	----	----	----	--- ท	----	----	----
ซอฮู้	--- ล	----	----	----	--- ท	----	----	----

ทำนองหลัก	- ฟ ม ร	--- ม	- ม ม ม	--- ร	- ต ท ต	--- ท	ด ร ม	--- ร
ซอฮู้	- ฟ ม ร	--- ม	- ม ม ม	--- ร	- ต ท ต	--- ท	ด ร ม	--- ร

ทำนองหลัก	--- ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม
ซอฮู้	--- ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม	- ม - ม

ใช้คันชัก ออก - เข้า จากซ้ายไปหาเร็ว

2

ทำนองหลัก	--- ล	--- ล	--- ช	- ฟ ม ร	--- ม	- ฟ ช ล	--- ช	--- ล
ซอฮู้	--- ล	--- ล	--- ช	- ฟ ม ร	--- ม	- ฟ ช ล	--- ช	--- ล

ทำนองหลัก	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล
ซอฮู้	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล

ใช้คันชัก ออก - เข้า จากซ้ายไปหาเร็ว

3

ทำนองหลัก	--- รี้	--- มี่	--- รี้	--- ท	--- ล	- ท - ล	-- ช ล	--- ช
ซอฮู้	--- รี้	--- มี่	--- รี้	--- ท	--- ล	- ท - ล	-- ช ล	--- ช

ทำนองหลัก	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช
ซอฮู้	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช

ใช้คันชัก ออก - เข้า จากซ้ายไปหาเร็ว

4

ทำนองหลัก	--- ม	- ม - ม	--- ท	- ท - ล	--- ล	----	-- ช ฟ	- ล - ช
ซอฮู้	--- ม	- ม - ม	--- ท	- ท - ล	--- ล	----	-- ช ฟ	- ล - ช

ทำนองหลัก	--- ช	----	----	----
ซอฮู้	--- ช	----	----	----





ภาพที่ 3 หน้าโปรแกรม Microsoft Power point 2019 เนื้อหาเพลงโหมเวียน

ที่มา : ผู้วิจัย

2. เพลงโหมเวียน

ท่อน 1 ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก	----	----	--- ร	- ร - ช	----	--- ล	--- ท	--- ม
ซอด้วง	----	----	--- ร	- ร - ช	----	--- ล	--- ท	--- ม

ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก	- ร - ท	- ล - ช	- ล ช ช	- ช - ช	----	--- ท	----	--- ท
ซอด้วง	- ม ร ท	- ล - ช	- ล ท ล	ช ม - ช	--- ช	ล ท - ท	----	--- ท

ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก	----	--- ท	--- ท	--- ท	----	--- ท	--- ท	--- ท
ซอด้วง	----	--- ท	--- ร	ท ท ท ท	----	--- ท	--- ร	ท ท ท ท

ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก	-- ล ช	- ล - ท	- ล - ท	- ร - ท	--- ล	--- ม	--- ล	--- ม
ซอด้วง	-- ล ช	- ล - ท	- ล - ท	- ร - ท	--- ล	--- ม	--- ล	--- ม

ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก	--- ร	--- ล	- ช - ล	--- ล	----	--- ล	--- ล	--- ล
ซอด้วง	--- ร	- ล - ช	- พ - ท	ล ล ล ล	----	--- ล	--- ล	- ล ล ล

ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก	-- ช พ	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ล	--- ท	--- ม	--- ท	--- ล
ซอด้วง	-- ช พ	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ล	--- ท	--- ม	--- ท	--- ล



ประโยคที่ 7

กลับท่อน 1 ในตัว

ทำนองหลัก	--- ม	- ร - ท	- ล - ท	--- ท	----	--- ท	--- ท	--- ท
ขออู้	--- ม	- ร - ท	- ล - ท	- ท ท ท	----	--- ท	--- ท	- ท ท ท

ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก	-- ถ ช	- ล - ท	- ล - ท	- ร - ท	--- ถ	--- ม	--- ถ	--- ม
ขออู้	-- ถ ช	- ล - ท	- ล - ท	- ร - ท	--- ถ	--- ม	--- ถ	--- ม

ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก	--- ร	--- ล	- ช - ล	--- ล	----	--- ล	--- ล	--- ล
ขออู้	--- ร	- ล - ช	- พ - ท	ล ล ล ล	----	--- ล	--- ล	- ล ล ล

ประโยคที่ 10

เข้าท่อน 2

ทำนองหลัก	-- ช พ	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ช	--- ถ	--- ช
ขออู้	-- ช พ	- ช - ล	- ช - ล	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ช	--- ถ	--- ช

ประโยคที่ 11

ทำนองหลัก	--- ถ	--- ช	- ช - ช	--- ร	----	--- ช	- พ - ช	--- ช
ขออู้	--- ถ	--- ช	- ช ช ช	--- ร	----	--- ช	--- ช	- ช ช ช

ประโยคที่ 12

ทำนองหลัก	-- พ ม	- พ - ช	- พ - ช	- ถ - ช	--- ถ	--- ม	--- ถ	--- ม
ขออู้	-- พ ม	- พ - ช	- พ - ช	- ถ - ช	--- ถ	--- ม	--- ถ	--- ม

ประโยคที่ 13

ทำนองหลัก	--- ถ	--- ม	- ถ ถ ถ	- ท - ท	----	- พ ม ร	--- ม	-- ม ม
ขออู้	--- ถ	--- ม	- ถ ถ ถ	- ท - ท	----	- พ ม ร	--- ม	- ม ม ม

ประโยคที่ 14

ทำนองหลัก	- ถ - ท	- ต ร ม	- ช - ถ	- ช - ม
ขออู้	- ถ - ท	- ต ร ม	- ช - ถ	- ช - ม

กลับต้นท่อน 2 (ประโยคที่ 9 ท่อนที่ 5) แล้วต่อด้วยเพลงรัว

เพลงโคมเวียน มีทั้งหมด 3 ท่อน หากใช้บรรเลงประกอบการแสดง จะบรรเลงเพียง 2 ท่อน ต่อด้วยเพลงรัว ตามตัวอย่างข้างต้น หากใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย และพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย จะบรรเลง 3 ท่อนเต็ม ซึ่งในการสร้างบทเรียนสำเร็จรูปในครั้งนี้ ได้กำหนดให้ผู้เรียนได้ศึกษา 3 ท่อนเต็ม ในบทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 จะปรากฏเพลงโคมเวียน ที่มีความสมบูรณ์ครบถ้วน





ภาพที่ 4 หน้าโปรแกรม Microsoft Power point 2019 เนื้อหาเพลงตระนิมิตร

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 หน้าโปรแกรม Microsoft Power point 2019 เนื้อหาเพลงตระบองกัน

ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากนั้นผู้วิจัยได้นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา

6. สร้างแบบประเมินทักษะการบรรเลงซออู้ พร้อมระบุเกณฑ์การให้คะแนน

ผู้วิจัยได้สร้างแบบประเมินทักษะการบรรเลงซออู้โดยระบุให้ทักษะที่ประเมิน จะต้องมีความสอดคล้องกันระหว่างจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม เนื้อหา และเกณฑ์การให้คะแนน หลังจากผู้วิจัยสร้างแบบประเมินทักษะการบรรเลงซออู้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านตรวจสอบความเที่ยงตรงและความเป็นปรนัยระหว่างจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม เนื้อหาและเกณฑ์การให้คะแนนซึ่งผลจากการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญสามารถแสดงผลในตารางที่ 1 ได้ดังนี้



ตารางที่ 1 ค่าความเที่ยงตรงและความเป็นปรนัย ของทักษะการบรรเลงขลุ่ยกับจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม และเกณฑ์การให้คะแนน

แบบประเมินทักษะการบรรเลงขลุ่ย	IOC1	IOC2
1. ท่านั่ง การจับคันทัก	0.67-1.00	0.67-1.00
2. การเทียบเสียง	1.00	1.00
3. ระเบียบคันทัก	1.00	1.00
4. น้ำหนักคันทัก	1.00	1.00
5. รสมือ	0.91-1.00	0.77-1.00
6. ความถูกต้องของทางเพลง	1.00	1.00
7. ความไพเราะ	1.00	1.00

หมายเหตุ : IOC1 หมายถึง ค่าความสอดคล้องระหว่างทักษะการบรรเลงขลุ่ยที่ประเมินกับจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม

IOC2 หมายถึง ค่าความสอดคล้องระหว่างทักษะการบรรเลงขลุ่ยที่ประเมิน กับเกณฑ์การให้คะแนน

จากตารางที่ 3 ความเห็นของผู้เชี่ยวชาญเท่ากับ 0.67 - 1.00 แปลผลว่า ทักษะการบรรเลงขลุ่ยที่ประเมินกับจุดประสงค์เชิงพฤติกรรม และเกณฑ์การให้คะแนนมีความสอดคล้องกัน เนื่องจากค่าที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ว่าค่า IOC ที่เหมาะสม = 0.6 ขึ้นไป (กรมวิชากร. 2545, น.68)

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. การหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item - Objective Congruence : IOC) ที่ได้มาจากแบบวัดความเที่ยงตรงของเนื้อหา ซึ่งแบบประเมินนี้ได้ผ่านการนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน ประเมิน โดยกำหนดเกณฑ์การให้คะแนนดังนี้

- + 1 หมายถึง เหมาะสมที่จะใช้เป็นเครื่องมือวิจัย
- 0 หมายถึง ไม่แน่ใจว่าเหมาะสมที่จะใช้เป็นเครื่องมือวิจัยหรือไม่
- 1 หมายถึง ไม่เหมาะสมที่จะใช้เป็นเครื่องมือวิจัย

การประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน จะต้องมีความเฉลี่ยมากกว่า 0.6 ขึ้นไป จึงจะถือว่าผ่านเกณฑ์การประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ และสามารถนำไปใช้ได้ ซึ่งมีสูตรที่ใช้ดังนี้

$$IOC = \frac{\sum R}{N}$$

IOC แทนดัชนีความสอดคล้อง

R แทนดัชนีความเห็นของผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด

N แทนจำนวนผู้เชี่ยวชาญ

2. จัดพิมพ์บทเรียนสำเร็จรูป และแบบประเมินทักษะการบรรเลงขลุ่ย รวมทั้งบันทึกไฟล์ข้อมูล และไฟล์วิดีโอการปฏิบัติเพลงในบทเรียน ในแบบรูปเล่มและโปรแกรม Microsoft Power point 2019

3. การทดลองใช้บทเรียนสำเร็จรูป และแบบประเมินทักษะการบรรเลงขลุ่ย



ขั้นตอนที่ 1 ผู้วิจัยนำบทเรียนสำเร็จรูป ไปทดลองหาค่าประสิทธิภาพแบบ 1 ต่อ 1 กับนักศึกษา จำนวน 3 คน ซึ่งใน 3 คนนี้ประกอบด้วย ผู้ที่มีทักษะข้ออยู่ 1 คน ปานกลาง 1 คน และพอใช้ 1 คน จากนั้นประเมินทักษะข้ออยู่ของนักศึกษา ในระหว่างเรียนและหลังเรียนพร้อมกับจับบันทึกข้อดี และข้อบกพร่องที่พบ

ขั้นตอนที่ 2 นำข้อบกพร่องที่พบจากการทดลองใช้ มาแก้ไขปรับปรุงก่อนนำไปใช้จริง

4. การวิเคราะห์หาค่าประสิทธิภาพของบทเรียนสำเร็จรูป

ผู้วิจัยนำผลคะแนนจากการประเมินทักษะข้ออยู่ในระหว่างเรียน และหลังเรียนจากการทดลองใช้ทั้ง 3 ขั้นตอน มาคำนวณหาค่าเฉลี่ยและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของคะแนนตามเกณฑ์ 80/80 ซึ่งจะแสดงสูตรการคำนวณในสถิติที่ใช้ในการวิจัย

การคำนวณหาประสิทธิภาพ คือ การหาค่าประสิทธิภาพของกระบวนการ E_1 และหาประสิทธิภาพของผลลัพธ์ E_2 ซึ่งใช้สูตรดังนี้

การคำนวณหาประสิทธิภาพของกระบวนการ E_1

$$E_1 = \left(\frac{\sum X}{A} \right) \times 100$$

เมื่อ E_1 คือ ประสิทธิภาพของกระบวนการ

$\sum X$ คือ คะแนนรวมของแบบฝึกทักษะการบรรเลงขลุ่ย

A คือ คะแนนรวมของแบบฝึกทักษะ

N คือ จำนวนนักศึกษา

การคำนวณหาประสิทธิภาพของผลลัพธ์ E_2

$$E_2 = \left(\frac{\sum F}{B} \right) \times 100$$

เมื่อ E_2 คือ ประสิทธิภาพของผลลัพธ์

$\sum F$ คือ คะแนนรวมของแบบฝึกทักษะหลังเรียน

A คือ คะแนนเต็มของแบบฝึกทักษะหลังเรียน

N คือ จำนวนนักศึกษา

การยอมรับประสิทธิภาพ

การกำหนดเกณฑ์ E_1/E_2 ด้านเนื้อหาที่เป็นความรู้ความจำมักจะกำหนดเกณฑ์สูงสุดแล้วต่ำลงมาคือ 90/90 85/85 80/80 แต่เนื้อหาด้านทักษะพิสัย (Skill Domain) นั้น ไม่สามารถทำให้ถึงเกณฑ์ระดับสูงในขณะที่เรียนได้ทันที จำเป็นต้องใช้เวลาในการฝึกฝนและพัฒนาทักษะ จึงอนุโลมให้ตั้งไว้ต่ำลง นั่นคือ 80/80 75/75 แต่ไม่ควรตั้งเกณฑ์ให้ต่ำกว่า 75/75 ผู้วิจัยจึงตั้งเกณฑ์ไว้ที่ 80/80 โดยการยอมรับประสิทธิภาพ คือ

ต้องสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ เช่น ตั้งเกณฑ์มาตรฐานไว้ 80/80 แล้วคำนวณได้ 85.33/89.45 จึงจะยอมรับประสิทธิภาพ

ต้องเท่าเกณฑ์ คือ เช่น ตั้งเกณฑ์มาตรฐานไว้ 80/80 แล้วคำนวณค่าประสิทธิภาพ บทเรียนสำเร็จรูปได้ 80/80 จึงจะยอมรับประสิทธิภาพ (ชัยยงค์ พรหมวงศ์. 2539, น. 56)



สรุปผลการศึกษา

ผลจากการนำบทเรียนสำเร็จรูป โปรแกรม Microsoft Power point 2019 ไปทดลองใช้เพื่อหาค่าประสิทธิภาพพบว่า

การทดลองครั้งที่ 1	การทดลองครั้งที่ 2	การทดลองครั้งที่ 3
80.20 / 80.73	80.18 / 80.21	80.14 / 80.12

ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ทั้ง 3 ครั้งจึงสรุปผลได้ว่าบทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 สาเหตุที่คะแนนการทดลองแต่ละครั้งลดลง เป็นผลมาจากความแตกต่างระหว่างบุคคล นักศึกษาแต่ละคนมีความถนัดในเนื้อหาแต่ละเพลงไม่เท่ากัน จึงมีผลกับระดับคะแนนประสิทธิภาพของบทเรียนโปรแกรม Microsoft Power point 2019 ในการทดลองแต่ละครั้ง

อภิปรายผล

บทเรียนสำเร็จรูปโปรแกรม Microsoft Power point 2019 ในครั้งนี้ ประสบผลสำเร็จตามเกณฑ์ประสิทธิภาพ 80/80 นั้นมีสาเหตุจากการที่ผู้วิจัยวางแผนการสร้างอย่างเป็นระบบขั้นตอนมีการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งมีการวิเคราะห์ปัญหาของผู้เรียนจากประสบการณ์ ที่ผ่านมานอกจากนี้ การใช้แบบประเมินทักษะการบรรเลงขลุ่ย เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ยังส่งผลให้บทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากการประเมินแบบปฏิบัติงานจริงจึงเปรียบเสมือนกระจกที่สะท้อนข้อดี และข้อบกพร่องกลับมาให้แก่ผู้ใช้ปรับปรุงได้อย่างเที่ยงตรงและชัดเจนนอกจากนี้ยังผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญที่มีความสามารถเฉพาะด้านด้วยเหตุนี้ จึงทำให้บทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 เช่นเดียวกับงานวิจัยของนิรันดร์ เล็กสราวุธ (2545, น.43) และศรัณญา คำสิงห์นอก (2558, น. 82 - 85)

ข้อเสนอแนะ

1. อาจารย์ผู้สอน ควรคอยเสริมแรง คอยให้กำลังใจขณะกำลังฝึกทักษะ
2. การนำบทเรียนสำเร็จรูป ไปใช้ผู้สอนจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจลำดับขั้นตอนของกิจกรรม การฝึกให้เข้าใจและเกิดความมั่นใจในการนำไปใช้
3. กิจกรรมการฝึกบางกิจกรรมควรสาธิตให้ดูก่อนแล้วจึงให้ฝึกด้วยตนเองทั้งนี้คงต้องคอยสังเกตว่ากิจกรรมใดนักศึกษาฝึกปฏิบัติด้วยตนเองไม่ได้
4. การดำเนินการฝึกควรปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง สม่ำเสมอ ตามที่กำหนดในบทเรียนสำเร็จรูป
5. การฝึกปฏิบัติขลุ่ย ควรเพิ่มความยากง่าย ตามระดับวัยวุฒิ และคุณวุฒิของผู้เรียนทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลพินิจของครูและความสามารถของผู้เรียน
6. หากนักศึกษาไม่ผ่านตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ ควรมีการเรียนซ่อมเสริม
7. ควรมีการวิจัยเพื่อสร้างบทเรียนสำเร็จรูปการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ต่อไป



รายการอ้างอิง

กรมวิชาการ. (2545). การวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนรู้ตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ชัยยงค์ พรหมวงศ์. (2539). การทดสอบประสิทธิภาพของชุดการสอน. นนทบุรี. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

นิรัตน์ เล็กสราวุธ. (2545). การหาประสิทธิภาพของชุดการสอนเรื่อง เครื่องดนตรีไทยในวงมโหรีเครื่องคู่ ผ่านทักษะการฟังสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิตมหาวิทยาลัยมหิดล.

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย. หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) สาขาวิชาดนตรีศึกษา. วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย.

ศรัญญา คำสิงห์นอก. (2558). การหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงจีนฉิมใหญ่ สองชั้น. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.



การพัฒนาแบบแผนการนิเทศการสอนด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

Development of Supervision Model by Using Coaching of Student Teachers Faculty of Music Education, Nakhonratchasima College of Dramatic Arts

คีตารักษ์ ร่มโพธิ์*

Keytalux Rompho*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีความมุ่งหมายเพื่อพัฒนาแบบแผนการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และเพื่อศึกษาผลการใช้รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา มี 3 ขั้นตอน คือ 1. ศึกษาสภาพปัจจุบันในการนิเทศนักศึกษา เลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง คือ ครูพี่เลี้ยง 4 คน อาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัย 8 คน ใช้แบบสัมภาษณ์การสนทนากลุ่ม 2. รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ตรวจสอบเครื่องมือและรูปแบบโดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่าน 3. ผลการใช้รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ใช้แบบประเมินและแบบสอบถาม สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ คือ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพโดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหาสรุปประเด็นข้อค้นพบ

ผลการวิจัยพบว่า สภาพปัจจุบันในการนิเทศนักศึกษา ครูพี่เลี้ยงและครูนิเทศก์เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการดูแลและนำให้คำปรึกษาช่วยเหลือนักศึกษา รูปแบบการนิเทศประกอบไปด้วย 6 องค์ประกอบ คือ การตั้งเป้าหมาย การเสริมสร้างความรู้และทักษะวิชาชีพเฉพาะทาง การสังเกตติดตาม การซักถามแลกเปลี่ยนเรียนรู้ การพัฒนาบทเรียน และการติดตามประเมินผล ผลการใช้รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ครูพี่เลี้ยง อาจารย์ฝ่ายนิเทศ และนักศึกษามีความพึงพอใจต่อรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานอยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : รูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงาน, ครูพี่เลี้ยง, นักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา

ABSTRACT

The objective of the research was to Development of supervision model by using coaching of student teachers faculty of music education, Nakhonratchasima college of Dramatic Arts and effect of using coaching of student teachers. It was 3 steps research procedure: 1) to study and analyze the supervision of student teachers. The samples were 4 mentors, 8 Supervisors College, the data were collected using focus group and interview. 2) to develop a model for supervision though the coaching of student teachers. This sample was composed

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

Nakhon Ratchasima Dramatic Arts College



of 5 experts. 3) to study the effectiveness of a Supervision Model by using Coaching Student Teachers. The quantitative data were analyzed using descriptive statistics mean and standard deviation qualitative content were analyzed by summarizing the issues and findings.

The results of the research were as follows: 1. The supervisor student teachers played role of a guidance counselor and assisted students with the process of supervision. The trend in supervising student teachers is to develop a professional model. 2. The model of supervision by coaching consisted of the purpose of the 6 model, Goal, Setting Training, Observation, Debriefing, Lesson Developing and Evaluation. 3. The result of the effectiveness of the supervision model showed that the ability of the coaching in terms after using the supervision model by coaching higher than, performance in coaching based on the self-assessments of the mentor at the highest level and the student teachers also evaluated this factor at a high level.

Keywords : Model by using coaching, mentor, student teacher

บทนำ

คณะศิลปศึกษาเป็นคณะวิชาหนึ่งในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมมีหน้าที่ผลิตบัณฑิตสาขาศึกษาศาสตร์บัณฑิตที่มีความรู้ ความสามารถ ความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีและศิลปกรรม ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2542 โดยเปิดการศึกษาในระดับปริญญาตรี หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (ต่อเนื่อง) เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2542 และในปี พ.ศ. 2547 คณะศิลปศึกษาได้เปิดหลักสูตรใหม่ คือ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) เพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงตามแนวทางการปฏิรูปการศึกษา และนโยบายการผลิตครูและบุคลากรทางการศึกษา โดยเปิดการเรียนการสอนเมื่อวันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ. 2547 ประกอบด้วย 4 ภาควิชา คือ ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา ภาควิชาการศึกษา และ ภาควิชาศึกษาทั่วไป

การปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา เป็นการศึกษาเรียนรู้ภาคสนามที่มีความสำคัญยิ่งสำหรับนักศึกษา ในหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (หลักสูตร 5 ปี) ที่ได้ถูกกำหนดขึ้นตามเงื่อนไขของพระราชบัญญัติสภาครู และบุคลากรทางการศึกษา พ.ศ. 2546 ซึ่งได้กำหนดให้ครูสภาเป็นองค์กรหลักในการขับเคลื่อนวิชาชีพครู ให้มีมาตรฐาน โดยครูจะต้องมีใบอนุญาตประกอบวิชาชีพจึงจะสามารถปฏิบัติการสอนได้ ทั้งนี้เพื่อเป็นการประกัน ว่าครูจะต้องมีความรู้ ความสามารถเพียงพอที่จะยกระดับมาตรฐานการศึกษาของชาติได้ ในส่วนของนักศึกษา ปฏิบัติการสอนนั้นจะต้องผ่านการปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาตามหลักสูตรปริญญาทางการศึกษาเป็นเวลา ไม่น้อยกว่า 1 ปี และจะต้องปฏิบัติตามมาตรฐานวิชาชีพให้ครบถ้วนตามที่คุรุสภากำหนด ซึ่งประกอบด้วยมาตรฐาน ความรู้และประสบการณ์วิชาชีพ มาตรฐานการปฏิบัติงาน และมาตรฐานการปฏิบัติตน ซึ่งการปฏิบัติการสอน ในสถานศึกษาจะเป็นวิธีการและเวทีที่จะบ่มเพาะความเป็นครูอย่างแท้จริงให้กับนักศึกษา โดยนักศึกษาจะ ได้นำความรู้ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติที่ได้เรียนมาถ่ายทอดให้กับผู้เรียนผ่านกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่ตนเองเลือก และกำหนดอย่างเป็นระบบ ภายใต้คำแนะนำอย่างใกล้ชิดโดยครูพี่เลี้ยง และอาจารย์นิเทศก์ฝ่ายวิทยาลัย รวมทั้งนักศึกษาจะได้เรียนรู้การแก้ปัญหาในชั้นเรียน และเรียนรู้การใช้ตัวร่วมกับบุคลากรในสถานศึกษาเครือข่าย



เพื่อให้นักศึกษาได้นำเอาความรู้ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติที่ได้เรียนมาไปทดลองปฏิบัติจริงเรียนรู้วิธีการวางแผน มีความรับผิดชอบในหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายและปรับปรุงให้เหมาะสมกับผู้เรียนตลอดจนเรียนรู้ปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาเรียนรู้วิธีการปรับตัวเข้ากับสังคมในฐานะที่เป็นครูการทำงานเป็นทีมและการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้เรียนคณาจารย์และบุคลากรอื่น ๆ ในสถานศึกษา ภายใต้บรรยากาศแห่งวิชาชีพครู มีคุณธรรม จริยธรรม เพื่อผดุงรักษา สืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

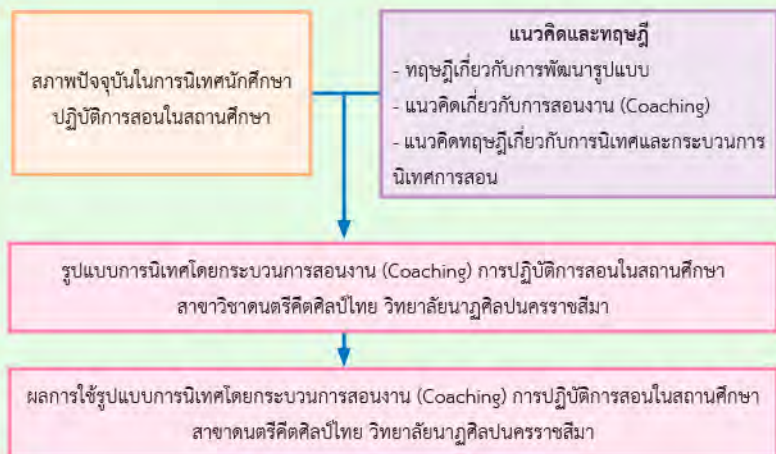
เพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงตามแนวทางการปฏิรูปการศึกษาและนโยบายการผลิตครูและบุคลากรทางการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เน้นการผลิตครูที่มีประสิทธิภาพและประสิทธิผล ต้องได้รับความร่วมมือจากโรงเรียนต่าง ๆ เพื่อเป็นสนามฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูสร้างโอกาสให้นักศึกษา ได้สัมผัสแหล่งเรียนรู้จริงและฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูโดยเรียนรู้ชีวิตความเป็นครูที่แท้จริงจากสภาพความเป็นจริง ของวิชาชีพ ครูมีรูปแบบการนิเทศที่ชัดเจน มีแผนและกิจกรรมสำคัญที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเป้าหมายของ การฝึกประสบการณ์วิชาชีพเฉพาะทางด้านดนตรี ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะพัฒนารูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอน งานนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา มีรูปแบบการนิเทศนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาในลักษณะการติดตามและให้คำปรึกษาที่ใกล้ชิด และมีประสิทธิภาพถูกต้องสามารถดูแลให้นักศึกษาสามารถปฏิบัติงานในสถานการณ์จริงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในการสร้างครูดนตรี มีทักษะ สู้สังคมเพื่อสืบสาน สร้างสรรค์ศาสตร์แห่งศิลป์เป็นครูศิลปะสู่สังคมและประเทศชาติ ที่ยั่งยืน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนารูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
2. เพื่อศึกษาผลการใช้รูปแบบการนิเทศกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา



วิธีการศึกษา



ภาพที่1 กรอบแนวคิดการวิจัย

1. การพัฒนารูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาและเพื่อศึกษาผลการใช้รูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนของการวิจัยและพัฒนา(Research and Development) โดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินการวิจัยเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาสภาพปัจจุบันในการนิเทศนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาเป็นการศึกษาสภาพปัจจุบัน โดยใช้วิธีการสนทนากลุ่ม และเก็บข้อมูลจากครูพี่เลี้ยง อาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัย โดยการสัมภาษณ์ ผลที่ได้จากการศึกษาในขั้นตอนนี้จะนำไปประกอบการร่างรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานการปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาโดยดำเนินงานดังนี้

1.1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

1.1.1 ครูพี่เลี้ยงและครูนิเทศฝ่ายวิทยาลัย ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 กลุ่มเป้าหมายเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 4 คนจากโรงเรียนที่มีนักศึกษาฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูสาขาวิชาดนตรี

1.1.2 อาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัยกลุ่มเป้าหมายเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 8 คน โดยเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการนิเทศนักศึกษาฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูอย่างน้อย 5 ปี

1.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.2.1 แบบสัมภาษณ์ประเด็นการสนทนากลุ่มเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ครูพี่เลี้ยงปัญหาและอุปสรรคในการนิเทศนักศึกษา เรื่องความรู้ความเข้าใจในการนิเทศโดยวิธีการสอนงานและการเป็นครูพี่เลี้ยง นักศึกษาสาขาดนตรี ทิศทางการนิเทศและระดับความเข้มข้นของการปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา



1.2.2 แบบสัมภาษณ์อาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัยในประเด็นเกี่ยวกับกับบทบาทหน้าที่ของครูพี่เลี้ยงและขอบข่ายงานของอาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัยในประเด็นปัญหาและอุปสรรคในการประสานงานกับครูพี่เลี้ยงเพื่อช่วยให้นักศึกษาประสบความสำเร็จในการฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูสาขาคนตรีและรูปแบบการพัฒนาวิธีการนิเทศร่วมกับครูพี่เลี้ยง

ขั้นตอนที่ 2 พัฒนารูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา เป็นการนำผลการศึกษาจากขั้นตอนที่ 1 มาสังเคราะห์เพื่อให้ได้รายละเอียดในการกำหนดองค์ประกอบของรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานแล้วจึงนำรูปแบบมาพัฒนาเป็นคู่มือการดำเนินงานตามรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานและเครื่องมือประเมินสมรรถนะด้านการนิเทศโดยวิธีการสอนงานความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานและความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการนิเทศโดยวิธีการสอนงาน จากนั้นนำรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานไปตรวจสอบความเหมาะสมโดยผู้เชี่ยวชาญและนำมาแก้ไขปรับปรุงข้อบกพร่องตามคำแนะนำเพื่อให้ได้รูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงานที่มีคุณภาพสำหรับการนำไปทดลองใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่าง

2.1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาคือผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 ท่านแบ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้าน การฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูจำนวน 2 ท่านผู้เชี่ยวชาญทางด้านการนิเทศสอนงานจำนวน 1 ท่านและผู้เชี่ยวชาญ ด้านการประเมินผลรูปแบบจำนวน 1 ท่านและผู้เชี่ยวชาญทางด้านทักษะปฏิบัติคนตรีจำนวน 1 ท่าน

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือแบบประเมินคุณภาพของรูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) การปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา แบ่งเป็น 4 มาตรฐาน คือ มาตรฐานด้านความเป็นประโยชน์ (Utility Standards) มาตรฐานด้านความเป็นไปได้ (Feasibility Standards) มาตรฐานด้านความเหมาะสม (Propriety Standards) มาตรฐานด้านความถูกต้อง (Accuracy Standards) ตรวจสอบความถูกต้อง และความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาโดยผู้เชี่ยวชาญได้ค่าดัชนีความสอดคล้องมีค่าระหว่าง 0.85 - 1.00 จากนั้นนำมาแก้ไขปรับปรุงข้อบกพร่องที่พบให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

ขั้นตอนที่ 3 การศึกษาผลการใช้รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา เป็นการนำรูปแบบไปทดลองใช้กับครูพี่เลี้ยงและอาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัยและ นักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 โดยใช้กระบวนการวิจัยแบบกึ่งทดลอง แบบกลุ่มตัวอย่างเดียว (One Group Pretest-posttest Design) แล้วศึกษาประสิทธิภาพของรูปแบบการนิเทศ โดยวิธีการสอนงานด้วยวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลสมรรถนะการนิเทศความพึงพอใจของครูพี่เลี้ยงและอาจารย์นิเทศก ฝ่ายวิทยาลัยที่มีต่อรูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) และความพึงพอใจของนักศึกษา ที่มีต่อการนิเทศโดยวิธีการสอนงาน

3.1 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยคือครูพี่เลี้ยงและอาจารย์นิเทศกฝ่ายวิทยาลัยจำนวน 8 คน ได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบไปด้วยรูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาและเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาผลการใช้รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการ สอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา ของนักศึกษาสาขาวิชาคนตรีศึกษศิลป์ ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา



วงการศึกษาศาสตร์

1. การพัฒนารูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา พบว่าสภาพปัจจุบันในการนิเทศนักศึกษาฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) นำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบเพื่อค้นหาประเด็นข้อค้นพบข้อมูลที่ได้จากการศึกษาสภาพปัจจุบันในการนิเทศนักศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลการสนทนากลุ่มของครูพี่เลี้ยง ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์อาจารย์นิเทศก์ฝ่ายวิทยาลัย พบว่าครูพี่เลี้ยงและครูนิเทศก์เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการดูแล แนะนำ ให้คำปรึกษา ช่วยเหลือนักศึกษาโดยใช้กระบวนการนิเทศติดตามซึ่งปัญหาในการนิเทศที่พบ คือ ระบบการนิเทศที่ไม่เป็นมาตรฐานเดียวกัน ครูพี่เลี้ยงจะเป็นผู้ออกแบบวิธีการนิเทศด้วยตนเองตามรูปแบบสถานศึกษา ส่วนแนวโน้มในการนิเทศนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาจะเป็นไปแบบร่วมพัฒนาทักษะวิชาชีพเฉพาะทางดนตรี ผู้วิจัยนำมากำหนดเป็นองค์ประกอบของร่างรูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมาประกอบไปด้วย 6 องค์ประกอบ คือ การตั้งเป้าหมายการเสริมสร้างความรู้และทักษะวิชาชีพ การสังเกตติดตาม การซักถามแลกเปลี่ยนเรียนรู้ การพัฒนาบทเรียน และการติดตามประเมินผล โดยผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเหมาะสมของรูปแบบการนิเทศ ด้านมาตรฐานความเป็นไปได้ ด้านความเหมาะสม และด้านความถูกต้องมีค่าอยู่ระหว่าง 0.85-1.00 ดังนี้



แผนภาพที่ 2 รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา
สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา



2. ผลการใช้รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอน ในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา พบว่าความพึงพอใจของ ครูพี่เลี้ยงและอาจารย์นิเทศน์ฝ่ายวิทยาลัยต่อรูปแบบการนิเทศโดยวิธีการสอนงาน หลังการใช้รูปแบบและ วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ ข้อมูลจากแบบบันทึกการนิเทศโดยวิธีการสอนงาน การสอบถามนักศึกษาที่ได้รับ การนิเทศจากครูพี่เลี้ยงและสมรรถนะด้านความรู้ความเข้าใจในการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) หลังการใช้รูปแบบมีค่าสูงกว่าเกณฑ์ร้อยละ 80 สมรรถนะด้านทักษะในการนิเทศโดยวิธีการสอนงาน โดยภาพรวม อยู่ในระดับมากที่สุด ครูพี่เลี้ยงอาจารย์ฝ่ายนิเทศ และนักศึกษามีความพึงพอใจต่อรูปแบบการนิเทศด้วย กระบวนการสอนงาน (Coaching) อยู่ในระดับมาก

สรุปและอภิปรายผล

จากผลการพัฒนารูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอน ในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาและผลการใช้รูปแบบการนิเทศ ด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ผู้วิจัยอภิปรายผลสนับสนุนผลการวิจัยดังนี้

1. พัฒนารูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) สำหรับนักศึกษาปฏิบัติการสอน ในสถานศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ประกอบไปด้วยการศึกษาลาภและความต้องการของ ครูพี่เลี้ยง อาจารย์นิเทศน์ฝ่ายวิทยาลัยและนักศึกษาร่วมกันแสดงความคิดเห็นและกำหนดทิศทางการทำงาน ร่วมกันซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการออกแบบรูปแบบการสอนของ ทิศนา ขัมมณี (2545) ที่มีองค์ประกอบที่เหมาะสม และสอดคล้องกับการพัฒนารูปแบบการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับ การจัดการเรียนรู้ ทักษะปฏิบัติ ได้แก่ แนวคิดจิตตปัญญาและทฤษฎีของเคอร์สท์มุงส์ส่งเสริมนักเรียนให้มีทักษะ กระบวนการทำงานทักษะปฏิบัติ สามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นได้ดี มีการแสวงหาความรู้จากแหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ นำไปสู่การพัฒนาทักษะปฏิบัติให้มีประสิทธิภาพที่ดียิ่งขึ้น การวิเคราะห์ข้อมูลสภาพปัจจุบันและความต้องการ ในการจัดการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะโดยการสนทนากลุ่ม (Focus group) ครูพี่เลี้ยงและนักศึกษา ฝึกประสบการณ์วิชาชีพครู กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะดนตรี พบว่ามีสภาพปัจจุบันและความต้องการในการจัดการ เรียนรู้ ตามที่คาดหวังเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับรูปแบบการสอนงานการปฏิบัติการสอนในสถานศึกษามุ่งส่งเสริม ให้นักศึกษาฝึกประสบการณ์วิชาชีพมีทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 มีทักษะการคิด มีทักษะการเรียนรู้ ทักษะ การใช้ เทคโนโลยี ทักษะการใช้ชีวิต เพื่อให้มีความคิดสร้างสรรค์ มีการจินตนาการ ชื่นชมความงาม แก้ปัญหา ได้ สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ส่งผลให้อยู่ในสังคมได้อย่างมีคุณภาพและมีความสุข เพื่อบรรลุ วัตถุประสงค์ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน 2551 ที่ส่งเสริมให้เป็นคนเก่ง คนดีและมีความสุข ความต้องการในการจัดการเรียนรู้ศิลปะดนตรีที่เน้นการปฏิบัติงานที่ได้มาจากการคิดสร้างสรรค์ ของนักศึกษาเกิดจินตนาการ มีการปฏิบัติงานแบบร่วมมือ การแก้ปัญหา กล้าแสดงออก เกิดการเรียนรู้ สามารถนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ จึงต้องการ สร้างและพัฒนารูปแบบการสอนที่มุ่งเน้นให้ นักศึกษามีความเป็นผู้นำ ผู้ตามที่ดี

2. รูปแบบ แนวปฏิบัติของครูพี่เลี้ยง อาจารย์นิเทศน์ฝ่ายวิทยาลัย และแนวปฏิบัติของนักศึกษา ฝึกประสบการณ์วิชาชีพครู และแนวทางการนำรูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) นำไปใช้ ให้ประสบความสำเร็จ โดยมีผลการตรวจสอบความเหมาะสมของรูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการ Coaching และการเป็นครูพี่เลี้ยง อาจารย์นิเทศน์ฝ่ายวิทยาลัยโดยผู้เชี่ยวชาญ พบว่า คุณภาพของร่างรูปแบบมีค่า



ความสอดคล้องรายข้อมูลมาตรฐานด้านความเป็นประโยชน์ ด้านความเป็นไปได้ด้านความเหมาะสม และด้านความถูกต้องมีค่าระหว่าง 0.85-1.00 มีซึ่งค่าสูงกว่าเกณฑ์ ทั้งนี้มาจาก รูปแบบการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) มีรูปแบบการดำเนินการที่ชัดเจน มีความเป็นไปได้ในการที่จะนำรูปแบบไปใช้ในสถานการณ์จริง ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลพื้นฐานและสภาพปัจจุบันของการนิเทศนักศึกษาฝึกประสบการณ์วิชาชีพครูของครูที่เลี้ยงและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง คือ อาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัย นักศึกษานิเทศประสบการณ์วิชาชีพครู ประกอบกับการศึกษาแนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการนิเทศด้วยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ซึ่งข้อมูลดังกล่าวช่วยให้สามารถกำหนดประเด็นปัญหาที่พบในการนิเทศ ความต้องการระบบการนิเทศ วิธีการนิเทศที่ดีที่ทำให้เกิดคุณภาพในการฝึกประสบการณ์วิชาชีพครู และมีความเหมาะสมกับบริบทของสาขาดนตรีศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ประกอบกับรูปแบบที่ได้รับการตรวจสอบความเป็นไปได้และความเหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่าน ทำให้ได้รูปแบบการนิเทศโดยกระบวนการสอนงาน (Coaching) ที่มีคุณภาพสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน โดยวิธีการพัฒนารูปแบบนี้สอดคล้องกับแนวคิดการพัฒนา รูปแบบของ

วโร เพ็งสวัสดิ์ (2553, น. 9-11) ซึ่งได้อธิบายไว้ว่าการพัฒนารูปแบบต้องประกอบไปด้วยขั้นตอนการสร้างและการพัฒนารูปแบบ โดยการศึกษาแนวคิด ทฤษฎีผลการวิจัยได้รูปแบบตามสมมติฐาน รวมถึงการตรวจสอบความเที่ยงตรงของรูปแบบเพื่อให้ได้รูปแบบที่มีประสิทธิภาพตรงตามสถานการณ์จริง มีการนำไปทดลองใช้และมีการพัฒนาปรับปรุงรูปแบบให้ทันสมัย (สุธีรา ดังสวนิช, 2547, อ้างอิงจาก Meason&Khedoumi, 1985) อีกทั้งยังสอดคล้องกับการออกแบบและพัฒนารูปแบบการนิเทศของ วชิรา เครือคำอ้าย (2552, น. 339-340) ที่ใช้วิธีการวิเคราะห์ความต้องการจำเป็นในการนิเทศในหลายๆแง่มุม ทำให้ได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ อีกทั้งยังสอดคล้องกับ ยุพิน ยืนยง (2553, น.255) การพัฒนารูปแบบการนิเทศ ที่หลากหลาย โดยต้องมีการวิเคราะห์ข้อมูลและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง สภาพที่เป็นจริงและคาดว่าจะช่วยให้สามารถกำหนดประเด็นที่ต้องการนำมาแก้ไข สามารถนำข้อมูลเชิงประจักษ์มาพัฒนารูปแบบให้สอดคล้องกับความต้องการและยังช่วยให้มั่นใจได้ว่ารูปแบบที่พัฒนาขึ้นจะสามารถตอบสนองความต้องการของหน่วยงานได้อย่างแท้จริง

3. ผลการวัดความพึงพอใจของครูที่เลี้ยง อาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัยและนักศึกษาที่มีต่อการใช้รูปแบบกระบวนการสอนงาน (Coaching) กับการปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุดทั้งนี้ อาจเป็นเพราะนักศึกษาได้รับการดูแลได้รับการสอนงานและครูที่เลี้ยงและอาจารย์นิเทศฝ่ายวิทยาลัยเป็นอย่างดีประสบความสำเร็จและเป็นระบบตามที่ได้ออกแบบ กิจกรรมการเรียนรู้ได้มีการศึกษาข้อมูลพื้นฐาน สอดคล้องกับการเรียนการสอนในสถานศึกษาปลายทางโดยได้พิจารณาจากการตรวจสอบความต้องการของผู้เชี่ยวชาญและครูผู้สอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ และศึกษาข้อมูลการวิเคราะห์สังเคราะห์เอกสาร แนวคิดการออกแบบรูปแบบการสอนเชิงระบบ หลักการและแนวคิดของ เควิน ครูส (Kevin Kruse 2008 : 1) แนวคิด ทฤษฎี เอกสาร งานวิจัยเกี่ยวกับทักษะปฏิบัติ ซึ่งในการจัดการเรียนรู้ให้นักศึกษามีส่วนร่วมในทุกขั้นตอน นักศึกษาได้ศึกษา สร้างความรู้จากใบความรู้ จากการสืบค้นจากแหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ จนเข้าใจ นำไปสู่การฝึกปฏิบัติ สร้างแบบฝึกและ บทเพลงและผลงานสอนฝึกสอนจนประสบความสำเร็จ สอดคล้องกับงานวิจัย ของ รุ่งทิพย์ ธนะทองพิทักษ์ (2556 : 150) ได้ศึกษาการพัฒนาหนังสืออ่านเพิ่มเติม ชุดกลัวยพิฆะมหัศจรรย์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาและหาประสิทธิภาพหนังสืออ่านเพิ่มเติมชุดกลัวยพิฆะมหัศจรรย์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ศึกษาความพึงพอใจ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่มีต่อ



การเรียนรู้โดยใช้หนังสืออ่านเพิ่มเติม พบว่านักเรียนมีความพึงพอใจ โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด และสอดคล้องกับวนิดา ไชยมี (2554 : 109) ได้ทำการศึกษาค้นคว้าการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ที่เน้นทักษะกระบวนการโดยใช้คู่มือประกอบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง ผลัดกันดี จากเปลือกข้าวโพด กลุ่มสาระการเรียนรู้การงานอาชีพ และเทคโนโลยีชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ความคิดสร้างสรรค์ที่เน้นทักษะกระบวนการโดยใช้คู่มือประกอบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง ผลัดกันดี จาก เปลือกข้าวโพด โดยรวมอยู่ในระดับมากด้านการดูแลให้คำปรึกษาเมื่อนักศึกษาประสบสถานการณ์เฉพาะหน้าและสามารถแก้ไขปัญหาได้อย่างยอดเยี่ยม พบว่านักศึกษามีความพึงพอใจต่อรูปแบบการดูแลให้คำปรึกษาได้รับการดูแลจากกรณีเหตุการณ์ให้คำปรึกษาอย่างสม่ำเสมอได้รับความเป็นกันเองและได้รับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ต่อการฝึกประสบการณ์วิชาชีพเฉพาะทาง

ข้อเสนอแนะ

1. รูปแบบการเรียนรู้ที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นนี้เพื่อส่งเสริมทักษะปฏิบัติวิชาชีพเฉพาะทางด้านดนตรีของนักศึกษาปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาโดยใช้กระบวนการสอนงาน (Coaching) ที่เน้นส่งเสริมทักษะปฏิบัติซึ่งจะทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้อย่างเป็นระบบดังนั้นจึงควรศึกษาแต่ละองค์ประกอบของรูปแบบการสอนงานที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นอย่างลึกซึ้งเพื่อให้สามารถนำรูปแบบการสอนงานไปใช้ประโยชน์ได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ
2. การนำรูปแบบการสอนนี้ไปใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ครูผู้สอนจัดการเรียนรู้ในรายหน่วยการเรียนรู้อื่นๆได้โดยสามารถนำไปใช้ในทุกเนื้อหาประเภทเน้นทักษะปฏิบัติเนื่องจากกิจกรรมการเรียนรู้ที่ออกแบบมีความเหมาะสมกับเนื้อหาที่ผู้เรียนได้ลงมือปฏิบัติจริง
3. ระยะเวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ศิลปะดนตรีตามรูปแบบการสอนงานนี้ต้องใช้เวลาที่ต่อเนื่องกันอย่างเพียงพอในการทำกิจกรรมตลอดภาคเรียนการเตรียมเครื่องดนตรีครูผู้สอนอาจจะให้นักเรียนเตรียมเครื่องดนตรีไว้ก่อนล่วงหน้าเพราะเครื่องดนตรีบางประเภทอาจใช้เวลาในการประกอบเครื่องนานและเพื่อให้เครื่องดนตรีพร้อมใช้งานได้สมบูรณ์
4. ควรมีการนำเทคนิคการเก็บรวบรวมข้อมูลแบบอื่นร่วมกับการสัมภาษณ์เช่นการสังเกตเชิงลึก สื่อวีดิทัศน์มีเดียหนังสืออิเล็กทรอนิกส์หรือการเรียนรู้จากโซเชียลมีเดีย (Social media) การเผยแพร่ในยูทูบ (Youtube) เพื่อนำมาประกอบกับการจัดการเรียนรู้ในกลุ่มสาระอื่นๆแบบออนไลน์ในทุกสาขาอาชีพเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เพียงพอมาสังเคราะห์ครอบคลุมการจัดกิจกรรมการเรียนรู้วิชาชีพเฉพาะทาง
5. ควรมีการประเมินรูปแบบการสอนงานโดยผู้เชี่ยวชาญที่มีความรอบรู้เกี่ยวกับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้วิชาชีพเฉพาะในแต่ละด้านอย่างหลากหลาย



รายการอ้างอิง

- ทิศนา แคมมณี. (2545). ศาสตร์การสอน. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ยุทิน ยืนยง. (2553). การพัฒนารูปแบบการนิเทศแบบหลากหลายวิธีการเพื่อส่งเสริมสมรรถภาพการวิจัย
ในชั้นเรียนของครู เขตการศึกษา 5 อัครสังฆมณฑลกรุงเทพฯ. วิทยานิพนธ์ (ปรด.) บัณฑิตวิทยาลัย,
มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- รุ่งทิพย์ ธนทองพิทักษ์. (2556). รายงานการพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้ชุดสร้างสร้งงานเอกลักษณ์ไทย
ด้วยใบตองเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3. นครราชสีมา :
โรงเรียนประทาย.
- วนิดา ไชยมี. (2554). ผลัดกันจากเปลือกข้าวโพดกลุ่มสาระการเรียนรู้การงานอาชีพและเทคโนโลยี
ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6. ร้อยเอ็ด : โรงเรียนบ้านแดงโนนสว่าง.
- วชิรา เครือคำอ้าย. (2552). การพัฒนารูปแบบการนิเทศนักศึกษาฝึกประสบการณ์วิชาชีพครู
เพื่อพัฒนาสมรรถภาพการจัดการเรียนรู้ที่ส่งเสริมการคิดของนักเรียนประถมศึกษา.
วิทยานิพนธ์ (ปรด.) บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- วาไร เพ็งสวัสดิ. (2555). กรอบและทิศทางการวิจัยทางการศึกษาของประเทศ (พ.ศ. 2555-2558)
เพื่อสนับสนุนการดำเนินงานตามนโยบายด้านการศึกษาของรัฐบาล. วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏ
สกลนคร สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. กรุงเทพฯ: เจริญผลกราฟฟิค.
- สุธีรา ตั้งสวานิช. (2547). การพัฒนารูปแบบการนิเทศการจัดการเรียนการสอนในสถานศึกษาระดับการศึกษา
ขั้นพื้นฐาน. วิทยานิพนธ์ (กศ.ด.) บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยนเรศวร.
- Kruse, Kevin. (2007). Instruction to instructional design and the ADDIE model. retrieve
from http://www.e-learningguru.com/articles/art1_1.htm. on 10 feb 2018.



ผลการจัดการเรียนรู้ : ระเบียบการศึกษาด้านการเต้นรำไทยโดยใช้แบบจำลองของเดวีส์ Effect of Learning Thai Dance Kritsada Pinihan by Using Davie's Instruction Model

ชไมพร จันทรวินัย*, คำณ สุทธธานนท์**, รจนา สุทธธานนท์***

Chamaiporn Jantaravibun*, Kamron Suntharanont**, Rojana Suntharanont***

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการด้านความรู้และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ รายวิชาระเบียบการศึกษาด้านการเต้นรำไทย ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์กับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม และเพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาระดับปริญญาตรีที่มีต่อการเรียนรายวิชาระเบียบการศึกษาด้านการเต้นรำไทย ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ประชากร คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ปีที่ 2 สาขาวิชาภูมิศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 18 คน โดยแบ่งเป็นกลุ่มทดลองจำนวน 8 คน และกลุ่มควบคุมจำนวน 10 คน ซึ่งได้จากการสุ่มอย่างง่าย โดยวิธีการจับสลาก เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยคือ แผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 4 แผน ซึ่งเป็นแผนที่ใช้ในการกระบวนการจัดการเรียนการสอนตามรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ในกลุ่มทดลองและการสอนแบบปกติสำหรับกลุ่มควบคุม แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้และแบบประเมินทักษะปฏิบัติ สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ คือ ค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และสถิติแบบ t - test (independent) ผลการวิจัยพบว่า กลุ่มทดลองมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้และทักษะปฏิบัติรายวิชา ระเบียบการศึกษาด้านการเต้นรำไทย สูงกว่ากลุ่มควบคุม อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และนักศึกษาระดับปริญญาตรี มีความพึงพอใจต่อการเรียนในรายวิชาระเบียบการศึกษาด้านการเต้นรำไทย โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์โดยรวมในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, ระเบียบการศึกษาด้านการเต้นรำไทย, ทักษะปฏิบัติของเดวีส์, ความพึงพอใจ

Abstract

The study aimed to compare learning achievement knowledge and compare the learning achievement in practical skills Basic Thai dance "Kritsada Apinihan series" The scholar using Davies's Instructional Model and normal version between the research group and control group This result show satisfied of student undergraduate toward Basic Thai dance "Kritsada Apinihan series" by using Davie's instruction model.

The specific samples were 2nd year undergraduate students, Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Dance and Drama at Chandrakasem Rajabhat University. The experimental group consisted of 18 persons in the second semester of the academic year 2020. Divide into research groups are 8 person and control group are 10 person. The

* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

** Faculty of Fine and Applied Arts Rajamangala University of Technology Thanyaburi
chamaiporn_j@mail.mutt.ac.th, kamron_s@mutt.ac.th, rojana_s@mutt.ac.th***



method that used in this research was simple randomization by drawing lots is plan for learning management of 4 sheets. which is teaching management Davie's Instructional model between the research group and control group, achievement test, Assessment skill and statistical analysis are moderate, standard deviations and t-test Statistics.

The research result indicates that the research group provided learning and skill outcomes in basic Thai Dance "Kritsada Apiniharn series" higher than the research group had a significant difference of statistics above 0.1 and undergraduate student they were most satisfied with studying in the basic Thai dance "Kritsada Apiniharn series" are by using Davie's instruction model.

Key words: Learning achievement, Kritsada Apiniharn series, Davies's Instructional Model, Satisfaction

บทนำ

รัฐบาลได้กำหนดยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี เป็นเป้าหมายในการพัฒนาประเทศอย่างยั่งยืนและให้ความสำคัญในแต่ละภาคส่วน และการเตรียมความพร้อมเพื่อให้สอดคล้องและบูรณาการเกิดเป็นพลังผลักดันร่วมกันไปสู่เป้าหมายตามวิสัยทัศน์ประเทศไทยที่กล่าวว่า "ประเทศไทยมีความมั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน เป็นประเทศพัฒนาแล้ว ด้วยการพัฒนาตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง" (สำนักงานเลขาธิการคณะกรรมการยุทธศาสตร์ชาติ, 2561 น.4) นอกจากนี้ยุทธศาสตร์ชาติในด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขันมีเป้าหมายการพัฒนาที่มุ่งเน้นการยกระดับศักยภาพบนพื้นฐานแนวคิด 3 ประการได้แก่ (1) "ต่อยอดอดีต" โดยมองกลับไปที่รากเหง้าทางเศรษฐกิจ อัตลักษณ์ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต (2) "ปรับปัจจุบัน" เพื่อปูทางสู่อนาคต ผ่านการพัฒนาโครงสร้าง และ (3) "สร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต" ด้วยการเพิ่มศักยภาพของผู้ประกอบการ พัฒนาคนรุ่นใหม่ (มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม, 2561 น. 10)

จากยุทธศาสตร์ชาติดังกล่าวข้างต้น สถาบันการศึกษาจะต้องกำหนดยุทธศาสตร์ของสถาบันและจัดการเรียน การสอนให้สอดคล้องเพื่อพัฒนาศักยภาพผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพตามเป้าหมายของชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมตระหนักถึงบทบาทของอุดมศึกษาในการพัฒนาประเทศสังคม เพื่อเป็นสถาบันอุดมศึกษาที่ตอบสนองต่อการพัฒนาประเทศบนรากฐานความเป็นเลิศ และกำหนดจุดเน้นที่ต้องการเพื่อในอนาคต โดยความเห็นชอบจากสภาในมหาวิทยาลัย โดยยึดมั่นบทบาทและด้านการผลิตและพัฒนาครูเป็นที่ยอมรับของสังคมอย่างเนื่องและเพื่อการพัฒนาท้องถิ่น โดยมีพันธกิจในการผลิตบัณฑิตให้มีความรู้คุณธรรม ภูมิปัญญาและถ่ายทอดสู่ชุมชนและสังคม บริการวิชาการที่สอดคล้องกับการของชุมชนและสังคม ทำนุบำรุงเผยแพร่วัฒนธรรมไทยตามแนวทางพระราชดำริและนโยบายการพัฒนาประเทศ และพัฒนาครูและบุคลากรทางการศึกษาตามมาตรฐานวิชาชีพ (มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม, 2560, น. 22)

การเรียนรู้ภาคศิลปวิทยาของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เป็นการรักษาศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ ผู้เรียนได้เรียนรู้ในด้านศิลปวัฒนธรรม รวมถึงความคิดสร้างสรรค์ การต่อยอด และการใช้ฐานความรู้เพื่อนำไปดำเนินชีวิต เพราะสังคมในปัจจุบันของการศึกษาที่ได้ถูกกำหนดเป็นยุทธศาสตร์ชาติที่สำคัญ การสร้างสรรค์หรือการเรียนรู้เพื่อเจริญรุ่งเรืองก้าวหน้าในอดีต การศึกษาก็มุ่งเน้นถึงเรื่องเศรษฐกิจ ทำให้หลักสูตรการศึกษาเป็นหลักสูตรที่มีคุณค่า (มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม, 2562, น. 35)



สภาพปัญหาในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยในมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมเกิดจากการเรียนการสอนที่มีรูปแบบการสอน แบบเดิม ๆ โดยให้ครูผู้สอนเป็นผู้ถ่ายทอดเป็นหลักซึ่งครูผู้สอนจะเป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ตามจารีตประเพณีที่สืบทอดกันมา คือ ครูร่ำนำ ผู้เรียนรำตาม จึงทำให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยไม่ได้รับความสนใจจากผู้เรียนมากนัก และส่งผลให้ผู้เรียนไม่ค่อยได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความคิดเห็นสร้างสรรค์งานทางนาฏศิลป์ไทย ผู้เรียนจึงเกิดความเบื่อหน่ายในการเรียนนาฏศิลป์และไม่เข้าใจในการเรียนนาฏศิลป์ เนื่องจากไม่กล้าซักถามครูผู้สอนซึ่งจะส่งผลกระทบต่อผลการจัดการเรียนการสอนให้มีคุณภาพต่ำกว่าเกณฑ์ ซึ่งสอดคล้องกับพิมพ์ลาภรณ์ วิลคำ (2553, น. 2) กล่าวว่า ผู้เรียนนาฏศิลป์ไม่สนใจในการเรียนนาฏศิลป์เนื่องจากผู้เรียนไม่กล้าแสดงออกเพราะขาดความมั่นใจรวมถึงไม่กล้าทำกิจกรรมกับเพื่อนๆ ทำให้การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไม่บรรลุตรงตามวัตถุประสงค์ของหลักสูตร

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมได้กำหนดยุทธศาสตร์ใน การอนุรักษ์ ส่งเสริม สืบสาน ศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้นักศึกษา เยาวชน และประชาชนมีความรู้ความเข้าใจในแก่นสารและคุณค่าของศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ทำให้เกิดความร่วมมือและแลกเปลี่ยนทางด้านศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนผลิต ผลงานสร้างสรรค์ทางศาสนา เพื่อนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมสัมพันธ์ และได้กำหนดพันธกิจในเรื่อง การทำนุบำรุง เผยแพร่ศิลปะ และวัฒนธรรมไทย ซึ่งจะสอดคล้องกับ ผลการจัดการเรียนรู้ ระบุภาควิชาบริหารโดยทักษะปฏิบัติของเดวิส รายวิชา ระเบียบมาตรฐาน สำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมในการเรียนการสอนเพลงระบำภาคทวิภาคาร เพื่อเป็นการรักษานาฏศิลป์ไทยที่มีมาตรฐานมาตั้งแต่โบราณ และเพื่อเป็นสืบทอดรูปแบบระเบียบมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย

การเรียนนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแสดงออกที่มีท่วง และท่ารำที่มีแบบแผน ที่กำหนดไว้เป็นมาตรฐาน ดังนั้น การเรียนนาฏศิลป์ไทยและการแสดงออกทางด้านนาฏศิลป์จึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ความเข้าใจให้ถูกต้อง โดยเฉพาะระเบียบมาตรฐานซึ่งมีจารีต และรูปแบบการแสดงที่เป็นแบบแผน ดังนั้น ผู้เรียนจึงมีความจำเป็นที่จะต้องฝึกปฏิบัติทักษะให้ถูกต้องตามแบบแผนและมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการตีบทและจังหวะหน้าทับที่ปรากฏ อยู่ในระเบียบมาตรฐาน ซึ่งจะส่งผลให้ผู้เรียนมีลีลา ท่ารำที่งดงาม สอดคล้องตามแบบแผนและมาตรฐานของการแสดงชุดนั้น

การจัดกระบวนการเรียนการสอนโดยใช้รูปแบบทักษะปฏิบัติของเดวิส จะแบ่งทักษะย่อย ๆ เพื่อให้ผู้เรียนฝึกฝนตนเองและมีความรู้ความเข้าใจจนเกิดความชำนาญแล้วจึงนำทักษะย่อย ๆ มาเชื่อมโยงเป็นทักษะใหญ่ จนสามารถปฏิบัติได้จริง ทำให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้น สอดคล้องตามเกณฑ์มาตรฐานวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน พบว่าสามารถนำเอารูปแบบการเรียนการสอนของเดวิสมาสอนนาฏศิลป์ในท่ารำชุดแม่บทเล็กตามกระบวนการเรียนการสอนรูปแบบของเดวิส ซึ่งผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะปฏิบัติที่สูงขึ้น และสามารถทำกิจกรรมร่วมกับผู้อื่น ยอมรับฟังข้อคิดเห็นจากผู้อื่นรวมถึงสามารถแลกเปลี่ยนความรู้กันได้ (รจนา สุนทรานนท์และคำธนา สุนทรานนท์, 2556, น. 62)

จากที่กล่าวมาผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของผลการจัดการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ที่สอดคล้องในรายวิชา ระเบียบมาตรฐาน สำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 2 โดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิส เพื่อพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยให้มีคุณภาพโดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิส เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความรู้ ความเข้าใจในกระบวนการทำรำ และแลกเปลี่ยนการเรียนรู้และให้ผู้เรียนเกิดทักษะปฏิบัติเพลงระบำภาคทวิภาคารจนสามารถปฏิบัติได้อย่างแท้จริงสามารถนำไปใช้ในวิชาชีพได้และสามารถสร้างความสัมพันธ์อันดีที่เกิดขึ้นรวมถึงส่งผลในการพัฒนาพฤติกรรม



ของผู้เรียนในด้านความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ รู้จักช่วยเหลือผู้อื่น เพื่อนำความรู้ความสามารถไปพัฒนาต่อยอดในขั้นที่สูงขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้รายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบํ้ากฤดาภินิหาร โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติรายวิชาระบบมาตรฐานชุดระบํ้ากฤดาภินิหาร โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจ ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อรายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบํ้ากฤดาภินิหาร โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส

วิธีการศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรในงานวิจัยครั้งนี้ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม จำนวน 18 คน

กลุ่มตัวอย่างในงานวิจัยครั้งนี้เป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 ประจำปีการศึกษา 2/2563 ได้จากการสุ่มอย่างง่าย โดยวิธีการจับสลาก ได้แก่

กลุ่มทดลองนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง จำนวน 8 คน

กลุ่มควบคุมนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง จำนวน 10 คน

ขอบเขตเนื้อหา

การจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ ระบํ้ากฤดาภินิหาร มีสาระเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา เนื้อร้อง ทำนองเพลง ดนตรี การแต่งกาย ท่ารำ โอกาสที่ใช้แสดง การร้องและปฏิบัติท่าตามแบบฉบับของกรมศิลปากร

ตัวแปรต้น

1. รูปแบบการสอนแบบปกติ
2. รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส

ตัวแปรตาม

1. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้เกี่ยวกับชุดระบํ้ากฤดาภินิหาร
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติได้แก่การร้องและการปฏิบัติท่ารำ
3. ความพึงพอใจของผู้เรียนต่อการเรียนรายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบํ้ากฤดาภินิหาร

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องผลการจัดการเรียนรู้ : ระบํ้ากฤดาภินิหารโดยทักษะปฏิบัติของเดวิส ผู้วิจัยได้เริ่ม



ดำเนินการทำวิจัยโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูล ในเชิงประจักษ์ โดยกำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

1. แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องผลการจัดการเรียนรู้ รายวิชาระบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร ให้กับ กลุ่มทดลองโดยสอนรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส จำนวน 4 แผน ดังนี้

1.1. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 เรื่องความรู้เกี่ยวกับชุดระบำกฤดาภินิหาร

1.2. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 ทักษะการร้องเพลงครวญหา

1.3. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 ทักษะการปฏิบัติท่ารำชุดระบำกฤดาภินิหาร

1.4. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 ทักษะการปฏิบัติท่ารำในรูปแบบของการแสดง ชุดระบำกฤดาภินิหาร

2. แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องผลการจัดการเรียนรู้ รายวิชาระบำมาตรฐานชุดระบำกฤดาภินิหาร ให้กับ กลุ่มควบคุมโดยสอนรูปแบบการสอนปกติ จำนวน 4 แผน ดังนี้

2.1. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 เรื่องความรู้เกี่ยวกับชุดระบำกฤดาภินิหาร

2.2. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 ทักษะการร้องเพลงครวญหา

2.3. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 ทักษะการปฏิบัติท่ารำชุดระบำกฤดาภินิหาร

2.4. แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 ทักษะการปฏิบัติท่ารำในรูปแบบของการแสดง ชุดระบำกฤดาภินิหาร

2. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้าน ความรู้เกี่ยวกับระบำกฤดาภินิหาร เป็นแบบ ทดสอบชนิด ปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ จำนวน 10 ข้อ 10 คะแนน โดยใช้โปรแกรม Quizizz และอัปเดต จำนวน 1 ข้อ 5 คะแนน รวมทั้งสิ้น 15 คะแนน

3. แบบประเมินทักษะการนำเสนอรายงาน ในเรื่องความรู้เกี่ยวกับชุดระบำกฤดาภินิหาร 15 คะแนน

4. แบบประเมินทักษะปฏิบัติ ซึ่งเป็นออกดังนี้

4.1. แบบประเมินการปฏิบัติการร้องเพลงระบำกฤดาภินิหาร จำนวน 1 ฉบับ โดยใช้เกณฑ์การวัด และประเมินผลตามหัวข้อดังนี้ ความถูกต้องของเนื้อร้อง ทำนองถูกต้อง จังหวะถูกต้องแม่นยำและการออกเสียง อย่างถูกต้องและชัดเจน โดยกำหนดค่าคะแนนหัวข้อละ 5 คะแนนรวมทั้งสิ้น 20 คะแนน และใช้เกณฑ์การให้ คะแนนแบบรูบิคสกอ (Scoring Rubrics)

4.2. แบบประเมินการปฏิบัติท่ารำเพลงระบำกฤดาภินิหาร จำนวน 1 ฉบับ โดยใช้เกณฑ์การวัด และประเมินผลตามหัวข้อดังนี้ ความถูกต้องของท่ารำ จังหวะถูกต้องแม่นยำ ความพร้อมเพรียง และลีลา ท่ารำ ที่สวยงามและชัดเจน โดยสอบเก็บคะแนนระหว่างเรียน ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 และแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 กำหนดคะแนนครั้งละ 20 คะแนน ในแต่ละแผน แล้วสอบปฏิบัติท่ารำในรูปแบบการแสดงชุดระบำกฤดาภินิหาร กำหนดค่าคะแนน 10 คะแนน รวมทั้งสิ้นคะแนนปฏิบัติท่ารำ 50 คะแนน ในการสอบเก็บคะแนนในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 และ 4 กำหนดค่าคะแนน ในแต่ละหัวข้อ หัวข้อละ 5 คะแนน และสอบปฏิบัติท่ารำในรูปแบบ การแสดงชุดระบำกฤดาภินิหาร กำหนดค่าคะแนนความถูกต้องของคำรำ 3 คะแนน จังหวะถูกต้องแม่นยำ 3 คะแนน ความพร้อมเพรียง 2 คะแนน ลีลาท่ารำที่สวยงามและชัดเจน 2 คะแนน ใช้เกณฑ์การให้คะแนน แบบรูบิคสกอ (Scoring Rubrics)



การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือ โดยมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือในการวิจัยดังนี้

1. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการทดลองมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

1.1 ศึกษาหลักสูตร แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.2 ศึกษา และวิเคราะห์ หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ในรายวิชาการบำาตรฐานเพลงระบำ กฤดาภินิหาร

1.3 จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้เพลงระบำกฤดาภินิหาร ตามรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ของนักศึกษานิเทศศาสตร์ปีที่ 2 จำนวน 4 แผนประกอบด้วย

1.3.1 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเพลงระบำกฤดาภินิหาร มีเนื้อหาเกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมาเพลงระบำกฤดาภินิหาร ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ในการแสดง บทร้อง เพลงระบำกฤดาภินิหาร ทำนองเพลง ความหมายเนื้อร้อง โอกาสที่ใช้แสดง

1.3.2 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 การขับร้องเพลงครวญหา

1.3.3 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 การปฏิบัติท่ารำเพลงระบำกฤดาภินิหารตั้งแต่ท่าออกจน ถึงเนื้อร้องที่ว่า “ดนตรีเรื่อยประโคมประโลมลาน”

1.3.4 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 การปฏิบัติท่ารำประกอบเพลงระบำกฤดาภินิหาร ตั้งแต่ เนื้อร้องที่ว่า “แล้วลีลาเครื่องรำประไพ” จนถึงเนื้อร้องที่ว่า “จักรวาลผ่นขึ้นร่มมยุครัน”และทำนองจบ

1.4 จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้เพลงระบำกฤดาภินิหาร ตามรูปแบบการสอนแบบปกติของ นักศึกษานิเทศศาสตร์ปีที่ 2 จำนวน 4 แผนประกอบด้วย

1.4.1 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับเพลงระบำกฤดาภินิหาร มีเนื้อหาเกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมาเพลงระบำกฤดาภินิหาร ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ในการแสดง บทร้องเพลงระบำกฤดาภินิหาร ทำนองเพลง ความหมายเนื้อร้อง โอกาสที่ใช้แสดง

1.4.2 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 การขับร้องเพลงครวญหา

1.4.3 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 การปฏิบัติท่ารำเพลงระบำกฤดาภินิหาร

1.4.4 แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 การปฏิบัติท่ารำประกอบเพลงระบำกฤดาภินิหาร

1.5 นำแผนการจัดการเรียนรู้ เสนออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องแล้วนำมาปรับปรุง ให้สมบูรณ์

1.6 นำแผนการจัดการเรียนรู้ ที่ผ่านการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้วให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) นำมาปรับปรุงแก้ไขแล้วนำไปทดลองใช้

2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผลมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

2.1 ศึกษาหลักสูตร แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง



2.2 ศึกษา และวิเคราะห์ หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ในรายวิชาการระบำมาตรฐาน รายวิชา ละครมาตรฐาน เพลงระบำกฤดาภินิหารเรื่องระบำมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย เพลงระบำกฤดาภินิหารโดยค้นคว้า เนื้อหาที่นำมาสอนเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของระบำกฤดาภินิหาร และองค์ประกอบในการแสดง และศึกษาทฤษฎี หลักการ และวิธีการสร้างแบบทดสอบและเครื่องมือวัดผลและประเมินผล

2.3 สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียน เรื่อง ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับระบำ กฤดาภินิหาร เป็นแบบทดสอบชนิดปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ 10 ข้อ 10 คะแนน และอัตนัย 1 ข้อ 5 คะแนน

2.4 สร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้องเพลงระบำกฤดาภินิหารและแบบประเมินทักษะ ปฏิบัติท่ารำประกอบเพลงระบำกฤดาภินิหาร โดยใช้รูปแบบการสอบทักษะปฏิบัติของเดวิส

2.5 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและแบบประเมินทักษะปฏิบัติเพื่อเสนออาจารย์ ที่ปรึกษาเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลและนำมาแก้ไขปรับปรุงให้สมบูรณ์

2.6 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและแบบประเมินทักษะปฏิบัติที่ผ่านการตรวจสอบ จากอาจารย์ที่ปรึกษาแล้วให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) นำมา ปรับปรุงแก้ไข

2.7 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และแบบประเมินทักษะที่ผ่านการตรวจสอบจาก ผู้เชี่ยวชาญแล้วไปทดลองกับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง จากนั้นวิเคราะห์หาความยากง่าย ค่าอำนาจจำแนกและค่าความเชื่อมั่น

2.8 นำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและแบบประเมินทักษะที่มีประสิทธิภาพนั้น ไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่างเก็บรวบรวมคะแนน เพื่อนำมาคิดคำนวณหาค่าทางสถิติ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. เตรียมความพร้อมผู้เรียนกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมได้แก่นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม จำนวน 18 คน และเตรียมแจ้งให้ผู้เรียนทราบวัตถุประสงค์ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้รวมทั้งการวัดประเมิน ผลการเรียนรู้

2. จัดการเรียนการสอนตามแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ละครบำกฤดาภินิหารโดยใช้รูปแบบ การสอนของเดวิสในกลุ่มทดลองนักศึกษา สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง จำนวน 8 คน และการสอน แบบปกติในกลุ่มควบคุมนักศึกษา สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง จำนวน 10 คน ระยะเวลา 16 ชั่วโมง โดยแบ่งเป็น สัปดาห์ละ 4 ชั่วโมง

3. ทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้แบบทดสอบและแบบประเมินทักษะปฏิบัติการร้อง และ ปฏิบัติการรำ ประเมินโดยครูผู้สอนหลังการจัดการเรียนรู้ทุกแผน

4. ทำแบบทดสอบ (Post-test) กับกลุ่มทดลองโดยใช้แบบทดสอบความรู้ทางนาฏศิลป์และนาเคขนาน ที่ได้จากการทดสอบหลังเรียนไปวิเคราะห์ข้อมูล



5. ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แบ่งเป็น 2 ตอน

1. ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้ โดยใช้แบบทดสอบและประเมินการนำเสนอรายงาน
วัดผลสัมฤทธิ์ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 เรื่องความรู้เกี่ยวกับชุดระบำกฤดาภินิหาร

2. ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติใช้แบบประเมินการร้องและการปฏิบัติทำรำวัด
ผลสัมฤทธิ์ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2-4

6. รวบรวมข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้รายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร
โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม
หลังเรียน วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ค่าสถิติ t-test (independent)

2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติรายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร
โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุมหลังเรียน
วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติสถิติ t-test (independent)

3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจ ของนักศึกษาในระดับปริญญาตรี ที่มีต่อรายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบำกฤดา
ภินิหารโดยใช้ รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสวิเคราะห์โดยใช้สถิติค่าเฉลี่ย

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้ศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้รายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร ของนักศึกษา
ระดับปริญญาตรีปีที่ 2 โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลอง
กับกลุ่มควบคุม สามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

1. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้รายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร
ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่าง
กลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้รายวิชาระบบมาตรฐาน ชุดระบำ
กฤดาภินิหาร ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติ ของเดวิสกับ
การสอนแบบปกติ ระหว่าง กลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้ของ ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติ ของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม					
การทดสอบ	N		S.D.	t	Sig.
กลุ่มทดลอง	8	25.63	0.51	9.13**	0.00
กลุ่มควบคุม	10	20.50	1.50		

**ระดับนัยสำคัญทางสถิติที่ .01



จากตารางที่ 1 แสดงผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้รายวิชาะบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร ของนักศึกษาระดับปริญญาตรีโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม ได้พบว่า กลุ่มทดลองมีค่าคะแนนเฉลี่ย = 25.63 กลุ่มควบคุมมีค่าคะแนนเฉลี่ย = 20.50 เมื่อเปรียบเทียบคะแนนของกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมโดยสถิติ t-test พบว่า ค่า $t = 9.137$ ผลปรากฏว่ากลุ่มทดลองที่เรียนชุดระบำกฤดาภินิหารโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้สูงกว่ากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติรายวิชาะบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แสดงผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติการร้อง และทักษะปฏิบัติการรำรายวิชาะบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้โดยรวมด้านทักษะปฏิบัติของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม

การทดสอบ	กลุ่ม	n		S.D.	t	Sig.
ทักษะปฏิบัติการร้อง	กลุ่มทดลอง	8	17.63	1.30	4.91**	0.00
	กลุ่มควบคุม	10	14.30	1.56		
ทักษะปฏิบัติการรำ	กลุ่มทดลอง	8	44.25	0.88	8.14 **	0.00
	กลุ่มควบคุม	10	34.50	3.27		

** ระดับนัยสำคัญทางสถิติที่ .01

จากตารางที่ 2 แสดงผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติการร้องและทักษะปฏิบัติ การรำรายวิชาะบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับกลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ ด้านทักษะปฏิบัติการร้องและทักษะปฏิบัติท่ารำ ซึ่งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะปฏิบัติการร้อง เมื่อทดสอบด้วยสถิติ t-test พบว่า ค่า $t = 4.91$ มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะปฏิบัติท่ารำเมื่อทดสอบด้วยสถิติ t-test พบว่า ค่า $t = 8.14$ มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ผลการวิจัยพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ด้านทักษะปฏิบัติของกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสสูงกว่ากลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01



ตารางที่ 4 แสดงผลความพึงพอใจ ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อรายวิชาการบำมาตรฐาน ชุดระบำ
กฤดาภินิหาร โดยใช้ รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส

รายการ	$\bar{X}$	S.D.	ระดับ ความพึงพอใจ
1. ผู้สอนมีทักษะในการสอนเพลงระบำกฤดาภินิหาร	5.00	0.00	มากที่สุด
2. มีการจัดกระบวนการเรียนการสอนเป็นขั้นตอน	4.62	0.51	มากที่สุด
3. มีกระบวนการเรียนการสอนสอดคล้องตามรูปแบบทักษะปฏิบัติของเดวิส	5.00	0.00	มากที่สุด
4. การจัดการเรียนการสอน สอนจากง่ายไปสู่ยากและมีความซับซ้อน ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน	4.88	0.35	มากที่สุด
5. ผู้สอนใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย	4.75	0.46	มากที่สุด
6. มีการจัดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน	4.25	0.70	มาก
7. เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน	4.88	0.35	มากที่สุด
8. เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง	5.00	0.00	มากที่สุด
9. มีการวัดและประเมินผลทุกขั้นตอน	4.88	0.35	มากที่สุด
10. การจัดการเรียนการสอนเพื่อต่อการพัฒนาทักษะทางวิชารเรียนนาฏศิลป์	5.00	0.00	มากที่สุด
รวม	4.82	0.23	มากที่สุด

จากตารางที่ 4 พบว่านักศึกษาระดับปริญญาตรีรายวิชาการบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหารโดยใช้
รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสมีความพึงพอใจต่อการเรียนการสอนอยู่ในระดับมากที่สุด (= 4.82, SD
= 0.23) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า นักศึกษามีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ในเรื่องของผู้สอนว่า
มีทักษะในการสอนชุดระบำกฤดาภินิหาร กระบวนการเรียนการสอนสอดคล้องตามรูปแบบทักษะปฏิบัติของเดวิส
และเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง ค่า (= 5.00, SD = 0.00) และรองลงมาในเรื่องการจัด
การเรียนการสอน สอนจากง่ายไปสู่ยากและมีความซับซ้อนในกระบวนการจัดการเรียนการสอนเปิดโอกาส
ให้ผู้เรียนได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันและมีการวัดและประเมินผลทุกขั้นตอน ค่า (= 4.88, SD = 0.35)
ผู้สอนใช้เทคนิคการสอนที่หลากหลาย ค่า (= 4.75, SD = 0.46) มีการจัดกระบวนการเรียนการสอนเป็นขั้นตอน
ค่า (= 4.62, SD = 0.51) และมีความพึงพอใจในมากในเรื่องการจัดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการจัดกิจกรรม
การเรียนการสอน ค่า (= 4.25, SD = 0.70)

สรุปและอภิปราย

1. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้รายวิชาการบำมาตรฐาน ชุดระบำกฤดาภินิหาร ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนแบบปกติ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เป็นไปตามสมมติฐานที่ตั้งไว้เนื่องจากผลการทดสอบกลุ่มทดลองมีคะแนนผลการเรียนสูงกว่ากลุ่มควบคุม ที่มีนักศึกษากัน 2 คนอยู่ในระดับค่าคะแนนที่เพิ่ม 7 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 1.26 นักศึกษากัน 4 คนอยู่ในระดับค่าคะแนนที่เพิ่ม 4 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 0.72 ทั้งนี้เนื่องจากการจัดการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติของเดวิส มีขั้นตอนที่เน้นกระบวนการเรียนการสอนที่ให้ผู้เรียนได้แบ่งปันทักษะย่อย ๆ และได้เชื่อมโยงเป็นทักษะใหญ่ จนเกิดกระบวนการเรียนอย่างแท้จริงและเกิดความชำนาญ และเกิดเป็นทักษะที่สมบูรณ์ และสามารถให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจ รวมถึงมีการเปลี่ยนแปลงทาง



ด้านพฤติกรรม ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของนิธยา เติ่งประเสริฐ, (2557, น. 63) วิจัยเรื่อง การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้โดยผสมผสานทักษะปฏิบัติเดวิสและการเรียนรู้แบบร่วมมือ เพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติชุดระบำไก่วิชาดนตรี-นาฏศิลป์ จากการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้เกี่ยวกับการแสดงชุดระบำไก่ระหว่างกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมผลการวิจัยพบว่า ทดลองมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยรวมสูงกว่ากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 อีกทั้งงานวิจัยเรื่องผลการใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส (Davies) ที่มีต่อทักษะปฏิบัติการเล่นในท้องถิ่นและความภาคภูมิใจในเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่น กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการศึกษาพบว่า นักเรียนที่เรียนเรื่องการละเล่นในท้องถิ่นด้วยรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสมีความภูมิใจในภูมิปัญญาท้องถิ่นหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ซึ่งค่าเฉลี่ยก่อนเรียนอยู่ที่ 3.21 และค่าเฉลี่ยหลังเรียนอยู่ที่ 4.58 ซึ่งมีผลต่างกันเท่ากับ 1.37 (สุวิทย์ พรหมหมวก, 2556, น.105)

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติการร้องและทักษะปฏิบัติการทำรำวงมาตรฐาน ชุดระบำภาคฉวีนาหาร ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ระหว่างกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส กับกลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้อยู่รวมด้านทักษะปฏิบัติของกลุ่มทดลองที่เรียนโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสสูงกว่ากลุ่มควบคุมที่เรียนโดยวิธีการสอนแบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 เป็นผลมาจากการนำรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสมาใช้ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน โดยกระบวนการเรียนจะแบ่งทักษะย่อย ๆ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจในแต่ละขั้นตอน แล้วจึงนำทักษะย่อยๆ มาเชื่อมโยงเป็นทักษะใหญ่จนเกิดความชำนาญ และสามารถนำมาใช้ในกระบวนการจัดการเรียนการสอน ที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติทั้งในด้านการร้องและการปฏิบัติทำรำวงถึงช่วยให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จได้ดีและรวดเร็วขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ ด้วยรูปแบบการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวิส สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ที่สอนด้วยรูปแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติเดวิสพบว่าคะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียนและมีผลคะแนนทางการเรียนสูงกว่ากับกลุ่มที่ใช้รูปแบบการสอนแบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 (มนชนก รัตนจำนงค์, 2561, น. 48) อีกทั้งงานวิจัยเรื่อง ผลการจัดการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ไทยโดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิส เพื่อส่งเสริมความกล้าแสดงออกของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนเกาะหมากน้อย จังหวัดพังงาผลการศึกษาพบว่า นักเรียนมีความกล้าแสดงออกด้านการพูดด้านการกระทำและด้านการแสดงความคิดเห็นโดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง ความกล้าแสดงออกของนักเรียนหลังเรียนวิชานาฏศิลป์ไทย โดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิสสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 (ปานทิพย์ คลุพันธ์, 2560, น. 52)

3. ผลความพึงพอใจ ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อรายวิชาการระบำมาตรฐาน ชุดระบำภาคฉวีนาหาร โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส โดยรวมมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด (= 4.82 , S.D. = 0.23) เนื่องจากการเรียนการสอนได้ตอบสนองความต้องการของนักศึกษาในด้านความรู้และด้านทักษะปฏิบัติของชุดระบำภาคฉวีนาหาร จนนักศึกษาสามารถปฏิบัติได้จริงได้ทุกขั้นตอนและสามารถนำไปปฏิบัติได้จริงอย่างสมบูรณ์ ลักษณะและรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสเป็นการสอนปฏิบัติทักษะและเชื่อมโยงทักษะได้จริง ซึ่งสอดคล้องกับผลงานวิจัย เรื่องผลการพัฒนาการจัดการกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดของเดวิสเพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ เรื่อง เจิ้งต้ามย้ง ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนบ้านม่วงกุล อำเภอนาคู จังหวัดกำแพงเพชร



ได้พบว่านักเรียนมีความพอใจในระดับมากที่สุด (ปาริชาติ ตาสว่าง, 2554, น. 96) นอกจากนี้ความพึงพอใจ คือ ความชอบ ความสนใจในสิ่งที่ตนเองปฏิบัติ ให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ (อนุพงษ์ ยุธชัย, 2562, น. 42)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้

1) เป็นแนวแนวทางให้ผู้สอนในสถาบันการศึกษาต่างๆ นำไปใช้การจัดการเรียนการสอนตามรูปแบบ การสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสเพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนทำให้เกิดประสิทธิภาพในการจัดการเรียนการสอน ในรายวิชาอื่น ๆ เพื่อให้มีประสิทธิภาพสูงสุดในด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ

2) การใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส ผู้สอนต้องศึกษาขั้นตอนวิธีการสอนรวมถึง ทำความเข้าใจและต้องวางในแผนการจัดการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนเพื่อส่งผลให้ผู้เรียน มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้นตามวัตถุประสงค์การเรียนรู้

ข้อเสนอแนะด้านการวิจัย ครั้งต่อไป

1) ควรมีการพัฒนารูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสในรายวิชาอื่น ๆ เพื่อมุ่งเน้นผลการจัด การเรียนการสอนและประสิทธิภาพของผู้เรียนให้ได้มากที่สุด

2) ควรคำนึงถึงตัวแปรต่างๆ ที่อาจเป็นอุปสรรคในการทดลองเช่น ความสามารถและความถนัดของ ผู้เรียนแต่ละคน ในการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติ

รายการอ้างอิง

เจษฎา ศิลาสีธี. (2556). การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดของเดวิส สารานุกรมศิลป์เรื่องฟ้อนหม่ม มอหินขาว สวาลำปะทะว จันประถมศึกษาปีที่ 5. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, มหาวิทยาลัย ราชภัฏมหาสารคาม).

ขวลิต ชูกำแพง. (2561). การวิจัยและพัฒนาหลักสูตรแนวคิดและกระบวนการ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัยวัฒน์ สุทธิรัตน์. (2560). การพัฒนาหลักสูตร : ทฤษฎีสู่การปฏิบัติ (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ : วิพรินทร์.

ณัฐภรณ์ หลาวทอง. (2561). การสร้างเครื่องมือการวิจัยทางการศึกษา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิตินา แฉมมณี. (2561). ศาสตร์การสอน (พิมพ์ครั้งที่ 22). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิตยา เต็งประเสริฐ. (2557). การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้การผสมผสานทักษะปฏิบัติเดวิสและ การเรียนรู้แบบร่วมมือ เพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติระดับไ้ วิชาดนตรี-นาฏศิลป์. (วิทยานิพนธ์ ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี).

บุญชม ศรีสะอาด (2540). การวิจัยทางการวัดผลและประเมินผล. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

บุญเรียง จงรศิลป์. (2544). วิธีวิจัยทางการศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: พิงเ็น.การพิมพ์.

ประสาธ เมืองเอ็จ. (2553). หลักสูตรการศึกษา. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ปัทมทิพย์ ดุลพันธ์. (2560). ผลการจัดการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ไทย โดยใช้ทักษะปฏิบัติของเดวิสเพื่อส่งเสริม ความกล้าแสดงออกของนักเรียน ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนเกาะหมากน้อยจังหวัดพังงา. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี).



- ปาริชาติ ตาสว่าง. (2554). ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดของเดวีส์กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) เรื่อง เชิงนั่งข้าวเหนียวชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม)
- พิมพ์ลาภรณ์ วัลคำ. (2253). ผลการจัดการเรียนรู้สาระนาฏศิลป์เรื่อง เชิงสามกระดิ่งชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบ้านเพ็ง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม).
- มนชนก รัตนจำนงค์. (2561). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชานาฏศิลป์ ด้วยรูปแบบการสอนแบบทางตรงผสมผสานทักษะปฏิบัติของเดวีส์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, ปทุมธานี).
- เยาวดี วิบูลย์ศรี (2540). การวัดผลและการสร้างผลแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รจนา สุนทรานนท์. (2556). เกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.
- วิชัย วงษ์ใหญ่. (2537). กระบวนการพัฒนาหลักสูตรและการเรียนรู้การสอนภาคปฏิบัติ. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
- สมพร เชื้อพันธ์. (2547). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โดยใช้วิธีการจัดการเรียนการสอนแบบสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองกับการจัดการเรียนการสอนตามปกติ. วิทยานิพนธ์ ค.ม (หลักสูตรและการสอน). พระนครศรีอยุธยา : บัณฑิตวิทยาลัยสถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.
- สุวิทย์ พรหมหมาก. (2556). ผลการใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ที่มีต่อทักษะปฏิบัติการละเล่นในท้องถิ่นและความภาคภูมิใจในภูมิปัญญาท้องถิ่น กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง. (2559). หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.
- สำนักงานเลขาธิการคณะกรรมการยุทธศาสตร์ชาติ. (2561). ยุทธศาสตร์ชาติ. กรุงเทพฯ
- อนุวัติ คุณแก้ว (2558). การวัดและการประเมินผลการศึกษาแนวใหม่. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อนุพงษ์ ยุธัย. (2562). การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิคเพื่อนช่วยเพื่อนประกอบแบบฝึกทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของเดวีส์ เรื่อง รำมวยโบราณ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5. (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม).



ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

Relationship between Condition and Problems of Learning Management and Learning Achievement of Prathomsuksa 5 Students.

ญาณินท์ รตนพันธ์*, เกตติวา บุญปรากร**, จุฑารัตน์ คชรัตน์***

Yanin Rattanapan*, kettawa Boonprakarn**, Jutharat Kocharat***

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5
2) เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียน
ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 63 คน โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ จากการวิจัย
พบว่า

1. สภาพการจัดการเรียนรู้ พบว่า ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.95 โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก และปัญหา
การจัดการเรียนรู้ พบว่า ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 1.30 โดยภาพรวมอยู่ในระดับน้อยที่สุด

2. ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน มีความสัมพันธ์กันทางบวก
อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.01 โดยมีค่าระดับความสัมพันธ์ในระดับต่ำ และความสัมพันธ์ระหว่าง
ปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน มีความสัมพันธ์กันทางลบ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ
ที่ระดับ 0.05 โดยมีค่าระดับความสัมพันธ์ในระดับต่ำ

คำสำคัญ: สภาพการจัดการเรียนรู้, ปัญหาการจัดการเรียนรู้

Abstract

The objectives of this research were 1) to study the conditions and problems of learning
management. 2) to find the relationship between conditions and problems of learning
management and learning achievement. Of the students in grade 5, a sample of 63 people
using quantitative and qualitative research methods. From the research, it was found that

1. The condition of learning management found that the mean was 3.95 as a whole,
it was at a high level. and learning management problems found that the mean was 1.30 overall
was at the lowest level.

2. Relationship between learning management condition and learning achievement
have a positive correlation statistically significant at 0.01 level with a low level of

*สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี

Curriculum and Instruction Program, Faculty of Education Foundation and Liberal Arts Hatyai University

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี
Assistant Professor Dr. Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Songkhla, Thailand.

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี
Assistant Professor Dr. Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Songkhla, Thailand.



correlation. and the relationship between learning management problems and learning achievement. have a negative relationship It was statistically significant at the 0.05 level with a low level of correlation.

Keywords: learning management condition, learning management problem

บทนำ

กลไกสำคัญในการพัฒนาประเทศคือการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ให้มีทักษะต่างๆ เพื่อให้สามารถดำเนินชีวิตในสังคมได้อย่างมีคุณภาพ จำเป็นต้องเสริมสร้างความแข็งแกร่งให้เกิดขึ้นในสังคมไทย ดังนั้นการจัดการศึกษาจึงต้องเน้นให้หลายภาคส่วนเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการศึกษาส่งเสริมและสนับสนุนในการจัดการศึกษาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ตามความมุ่งหมายของพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ 2553 (ฉบับที่ 3) แก้ไขเพิ่มเติม (กระทรวงศึกษาธิการ 2551) ตลอดจนประชาชนสามารถประกอบอาชีพได้อย่างมีคุณภาพ และสามารถเติบโตในการประกอบอาชีพของตนเอง นำไปสู่การเกิดประสิทธิภาพสูงสุดและสามารถพัฒนาคนรุ่นหลังให้มีคุณภาพต่อไปในอนาคตได้

การที่จะพัฒนาคนให้มีคุณภาพต่อไปในอนาคตได้ขึ้นอยู่กับการจัดการเรียนการสอนที่ตอบสนองความต้องการ ทั้งนี้จะต้องอาศัยมีนวัตกรรมสิ่งใหม่ๆ มากมายที่จะเข้ามาเป็นตัวช่วย เป็นเครื่องมือที่สำคัญในการส่งเสริมการเรียนรู้ให้แก่ผู้เรียนเพื่อให้การจัดการเรียนการสอนเกิดประสิทธิภาพต่อผู้เรียนมากที่สุด ดังนั้นตัวแปรที่สำคัญที่สุดก็คือ ครูผู้สอนในแต่ละรายวิชา นอกจากครูผู้สอนจะต้องมีความรู้มากพอในการถ่ายทอดให้กับผู้เรียนเกิดการเรียนรู้แล้วนั้น ครูผู้สอนก็ต้องศึกษาหาเทคนิคใหม่ๆ วิธีการจัดการเรียนการสอนใหม่ๆ ที่ทันสมัยในยุคปัจจุบันเข้ามาพัฒนาความรู้การจัดการเรียนการสอนของครูผู้สอนอยู่เสมอ เพื่อให้การถ่ายทอดความรู้เป็นปัจจุบันที่สุด และเป็นเทคนิควิธีการที่ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้เร็วที่สุด และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในความรู้กันอย่างสร้างสรรค์ นอกจากวิธีการเหล่านี้แล้ว ครูผู้สอนจำเป็นต้องศึกษาทั้งปัจจัยภายในและภายนอกในสถานศึกษาในห้องเรียน เพื่อนำมาวิเคราะห์ ศึกษาปัญหาในด้านต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับผู้เรียนในส่วนของการจัดการเรียนการสอนเพื่อนำปัญหามาหาแนวทางแก้ไข ในการปรับปรุงแก้ไขการจัดการเรียนการสอนให้เกิดประสิทธิภาพแก่ผู้เรียนมากที่สุด (ทิศนา ขมมณี, 2563)

จากการศึกษาสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้อยู่ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ตามบริบทของสถานศึกษา จะมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ด้านหลักสูตร ด้านครูผู้สอน ด้านผู้เรียน ด้านการจัดการเรียนรู้ ด้านสื่อการสอน ด้านสิ่งแวดล้อมและความสะดวกและด้านการวัดผลและประเมินผล องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่สำคัญในการจัดการเรียนการสอนให้แก่ผู้เรียน ซึ่งในแต่ละด้านต่างๆผู้เรียนไม่อาจอธิบายหรือแสดงความคิดเห็นออกมาได้ ครูผู้สอนจึงเป็นตัวแปรที่สำคัญในการศึกษาประเด็นเหล่านี้เพื่อให้เกิดเป็นข้อมูลและนำข้อมูลมาวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามบริบทของสถานศึกษา ประเด็นองค์ประกอบบางส่วนแล้วแต่มีข้อจำกัดตามบริบทของสถานศึกษาทั้งสิ้น ซึ่งข้อจำกัดต่างๆอาจมาจากนโยบายของผู้บริหาร ซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญในการจัดการศึกษาเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้องต้องระหว่างครูผู้สอนและผู้เรียน ตลอดจนสถานศึกษา เนื่องจากหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ปรับปรุง 2560 (กระทรวงศึกษาธิการ 2551) เป็นกรอบในการจัดทำหลักสูตรสถานศึกษาในรายวิชาต่าง ๆ ซึ่งผู้เรียนอาจมองว่าสาระการเรียนรู้เนื้อหาวิชายากเกินความสามารถของผู้เรียน ครูผู้สอนถ่ายทอดเนื้อหาวิชาอย่างไรให้ผู้เรียนเข้าใจถึงเนื้อหา นั้น มีเทคนิควิธีการอย่างไรในการจัดการเรียนการสอนที่จะทำให้ผู้เรียนเกิดการคิดวิเคราะห์



และแก้ปัญหาเป็นอย่งสร้างสรรค์และนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันของผู้เรียนได้อย่างไร ผู้บริหารสถานศึกษามีส่วนช่วยสนับสนุนในการจัดการศึกษาอย่างไบบ้าง ซึ่งผู้บริหารสถานศึกษาที่เป็นตัวแปรสำคัญประการหนึ่งในการส่งเสริมสนับสนุน กำกับ ติดตามการจัดการเรียนการสอนของครูผู้สอนให้มีประสิทธิภาพอย่างต่อเนื่องสำหรับผู้เรียนขอการจัดการเรียนการสอนลักษณะอย่างไร การจัดการเรียนรู้สอดคล้องกับวิถีชีวิตประจำวันของผู้เรียนหรือไม่ สื่อการเรียนการสอนมีความทันสมัย สิ่งอำนวยความสะดวกในการส่งเสริมการเรียนรู้ของผู้เรียนตลอดจนการวัดผลและประเมินผลที่ถูกต้องตามหลักการ ครูผู้สอนมีความรู้ในการวัดผลและประเมินผล ผู้เรียนและสอดคล้องกับหลักสูตรสถานศึกษา ดังนั้นการจัดการศึกษาตามบริบทของสถานศึกษาจำเป็นต้องศึกษาสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ตามองค์ประกอบข้างต้น เพื่อเป็นการศึกษาเพื่อหาองค์ความรู้และแนวทางการแก้ไขปัญหามาให้แกครูผู้สอนและสถานศึกษา

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 เพื่อให้ได้ข้อมูลเพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการหาแนวทางในการแก้ไขปัญหในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในแต่ละด้านให้มีประสิทธิภาพมากที่สุดต่อสถานศึกษาและต่อผู้เรียนต่อไป

กรอบแนวคิดในการวิจัย



วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5
2. เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างสภาพการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิธีการเชิงปริมาณ

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยเชิงปริมาณ

1. ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จำนวน 75 คน
2. การกำหนดกลุ่มตัวอย่างผู้วิจัยกำหนดขนาดตัวอย่างโดยใช้สูตร ทาไร ยามาเน (Yamane, 1973, p.125)

ดังนั้น จึงได้กลุ่มตัวอย่างมาจำนวน 63 คน



3. วิธีการสุ่มตัวอย่างใช้วิธีสุ่มตัวอย่างอย่างง่าย โดยการเขียนชื่อผู้เรียนในแต่ละห้องเรียน จับฉลากเท่ากับจำนวนที่กำหนดขนาดตัวอย่างในแต่ละห้องไว้แล้วโดยการเทียบบัญชีไตรยางศ์ตามสัดส่วนของประชากร คือ ป 5/1 จำนวน 15 คน ป.5/2 จำนวน 24 คน และ ป.5/3 จำนวน 24 คน รวมทั้งสิ้น 63 คน

วิธีการเชิงคุณภาพ

1. ผู้ให้ข้อมูล

ผู้ให้ข้อมูลที่ใช้ในการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพ ได้แก่ ผู้บริหารสถานศึกษา ครูผู้สอนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนนวมศุวิทย์ ตำบลพังงา อำเภอสะเตา จังหวัดสงขลา จำนวน 8 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือในการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเชิงปริมาณ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 แบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น โดยแบบสอบถามมีลักษณะเป็นแบบมาตราประเมินค่า (Rating Scale) ชนิด 5 ช่วง แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนบุคคลของผู้เรียน ได้แก่ เพศ อายุ ระดับชั้น ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เทอมที่ผ่านมา

ตอนที่ 2 สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้

1.2 แบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น นำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นเสนอผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน พิจารณาความตรงเชิงเนื้อหา โดยการหาค่าดัชนีความสอดคล้อง IOC โดยเลือกข้อคำถามที่มีค่า IOC เท่ากับ 0.67 – 1.00 ข้อคำถามทุกข้อได้ค่าเท่ากับ .67

1.3 ผู้วิจัยนำแบบสอบถาม มาวิเคราะห์หาความเชื่อมั่น แบบสอบถามทั้งฉบับ โดยหาค่าสัมประสิทธิ์แอลฟาของครอนบาค โดยนำไปทดลองใช้กับนักเรียนที่มีใจกลุ่มตัวอย่าง เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนนวมศุวิทย์ จำนวน 30 คน เนื่องจากนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ผ่านการเรียนรู้จากชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 มาจึงเลือกเป็นกลุ่มทดลองเพื่อหาค่าความเชื่อมั่นแบบสอบถามทั้งฉบับ ซึ่งได้เท่ากับ 0.850

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเชิงคุณภาพ

แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก เป็นเพียงแนวคำถามที่สร้างขึ้นตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย และการสนทนากลุ่ม

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงปริมาณ

การเก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบสอบถาม โดยขออนุญาตผู้บริหารสถานศึกษาเพื่อให้ให้นักเรียนตอบแบบสอบถาม อธิบายวิธีการทำแบบสอบถามและวัตถุประสงค์ที่เป็นประชากรกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ของโรงเรียนนวมศุวิทย์ ตำบลพังงา อำเภอสะเตา จังหวัดสงขลา

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพ

2.1 เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง



2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกและการสนทนากลุ่ม (Focus group) โดยมีผู้บริหาร ครูผู้สอนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยตั้งเป็นประเด็นคำถามโดยแบ่งเป็นประเด็น ดังนี้ คือ ด้านหลักสูตร ด้านครูผู้สอน ด้านผู้เรียน ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ด้านสื่อการสอน ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก และการวัดและการประเมินผล ผู้สนทนากลุ่มทั้งหมด จำนวน 8 คน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ

สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ของนักเรียนประถมศึกษาปีที่ 5 ของโรงเรียนวงศ์วิทย นำข้อมูลมาวิเคราะห์หาร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยมีเกณฑ์การแปลผล (จิตชนก เจริญ, 2550) ส่วนการหาความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหากับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้การวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ (Correlation) โดยเกณฑ์การแปลผล ดังนี้ (จิตชนก เจริญ, 2550)

ค่าเฉลี่ยระหว่าง 4.51 – 5.00 หมายถึง สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้อยู่ในระดับมากที่สุด

ค่าเฉลี่ยระหว่าง 3.51 – 4.50 หมายถึง สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ในระดับมาก

ค่าเฉลี่ยระหว่าง 2.51 – 3.50 หมายถึง สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ในระดับปานกลาง

ค่าเฉลี่ยระหว่าง 1.51 – 2.50 หมายถึง สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ในระดับน้อย

ค่าเฉลี่ยระหว่าง 1.00 – 1.50 หมายถึง สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ในระดับน้อยที่สุด

2. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ

นำข้อมูลที่ได้นำมาจำแนกหมวดหมู่ตามประเด็นที่ศึกษา ตีความและสร้างข้อสรุป

การสรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยเป็น 3 ส่วนดังนี้ ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของนักเรียนที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ส่วนที่ 2 สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ ส่วนที่ 3 ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้อกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยสามารถสรุปได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของนักเรียนที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง

จากการศึกษาพบว่า นักเรียนที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง คิดเป็นร้อยละ 50.8 รองลงมาเป็นเพศชายคิดเป็นร้อยละ 49.2 ส่วนใหญ่ อายุ 11 ปี คิดเป็นร้อยละ 91.2 เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5/1, ประถมศึกษาปีที่ 5/2 และ ประถมศึกษาปีที่ 5/3 คิดเป็นร้อยละ 23.8 และ 38.1 และ 38.1 ตามลำดับ ส่วนผลสัมฤทธิ์ที่ผ่านมา พบว่า นักเรียนที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 3.48

ส่วนที่ 2 สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้

สภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้จากแบบสอบถามผู้วิจัยนำเสนอตามตารางที่ 1-2 และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกและสนทนากลุ่มผู้วิจัยนำเสนอได้ตารางในแต่ละด้าน ดังนี้

1. สภาพการจัดการเรียนรู้ สรุปได้ว่า 1. ด้านหลักสูตร ($\bar{X} = 4.21$) ($S.D = 0.65$) อยู่ในระดับมาก
2. ด้านครูผู้สอน ($\bar{X} = 4.33$) ($S.D = 0.67$) อยู่ในระดับมาก 3. ด้านผู้เรียน ($\bar{X} = 4.43$) ($S.D = 0.63$)



อยู่ในระดับมาก 4. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ($\bar{X} = 4.18$) ($S.D = 0.65$) อยู่ในระดับมาก 5. ด้านสื่อการสอน ($\bar{X} = 3.74$) ($S.D = 0.711$) อยู่ในระดับมาก 6. ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก ($\bar{X} = 2.32$) ($S.D = 0.50$) อยู่ในระดับปานกลาง 7. ด้านการวัดผลและประเมินผล ($\bar{X} = 4.99$) ($S.D = 0.25$) อยู่ในระดับมากที่สุด ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 สภาพการจัดการเรียนรู้

สภาพการจัดการเรียนรู้	$\bar{X}$	S.D	แปลผล
1. ด้านหลักสูตร	4.21	0.65	มาก
2. ด้านครูผู้สอน	4.33	0.67	มาก
3. ด้านผู้เรียน	4.43	0.63	มาก
4. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน	4.18	0.65	มาก
5. ด้านสื่อการสอน	3.74	0.71	มาก
6. ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก	2.32	0.50	ปานกลาง
7. ด้านการวัดผลและประเมินผล	4.99	0.25	มากที่สุด
ภาพรวม	3.95	0.37	มาก

จากตารางที่ 1 พบว่า สภาพการจัดการเรียนรู้โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.95 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านที่มีค่าสูงที่สุด 3 อันดับแรกอยู่ในระดับมากคือ ด้านการวัดผลและประเมินผล ด้านผู้เรียน และด้านครูผู้สอน (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.99, 4.43 และ 4.33) ส่วนด้านที่มีค่าเฉลี่ยน้อยที่สุดคือด้านสิ่งอำนวยความสะดวก ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 2.32 อยู่ในระดับปานกลาง

นอกจากนี้ยังพบว่า ครูและผู้บริหารโรงเรียนที่เป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสภาพการจัดการเรียนรู้ ซึ่งสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านหลักสูตร พบว่า สถานศึกษาให้ความสำคัญต่อหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานในการนำมาเป็นกรอบในการจัดทำหลักสูตรสถานศึกษา ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนที่ต้องมีในหลักสูตรสถานศึกษา และที่สำคัญการนิเทศ กำกับติดตามการจัดการเรียนการสอนของครูผู้สอนอย่างเข้มงวด ตลอดจนดึงชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสนับสนุนการจัดการศึกษา
2. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านครูผู้สอน พบว่า ครูผู้สอนค่อนข้างมีภาระงานที่หนัก การบริหารจัดการในเรื่องการจัดการเรียนการสอนมีความยุ่งยาก ครูผู้สอนจึงต้องวางแผนการจัดการเรียนรู้ไว้ล่วงหน้ารวมถึงกำหนดทิศทางในการวางแผนตัวชี้วัดในแต่ละปีการศึกษาเพื่อให้การจัดการเรียนรู้มีประสิทธิภาพสูงสุดต่อผู้เรียน
3. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านผู้เรียน พบว่า ครูผู้สอนต้องคำนึงถึงผลที่จะเกิดขึ้นแก่ผู้เรียนเสมอ การจัดการเรียนการสอนให้แก่ผู้เรียนจึงต้องยึดผู้เรียนเป็นสำคัญตลอดจนคำนึงถึงสิ่งที่จัดการเรียนการสอนไป ผู้เรียนจะสามารถนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันได้จริง
4. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านการจัดการเรียนการสอน พบว่า ผู้บริหารสถานศึกษาเห็นความสำคัญของการจัดการเรียนรู้ จึงเข้มงวดครูผู้สอนในเรื่องของแผนการจัดการเรียนการสอน ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การวัดผลประเมินผล การให้คะแนนชิ้นงานต่างๆ ต้องยึดตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่ไว้ไว้
5. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านสื่อ พบว่า สื่อการสอนที่เป็นวัสดุ อุปกรณ์แทบจะไม่มีเลย ทุกกลุ่มสาระ



การเรียนรู้เลือกใช้สื่อ ICT เป็นหลักในการจัดการเรียนการสอนเนื่องจากมีความทันสมัย เป็นปัจจุบันผู้เรียนชอบ

6. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านสิ่งแวดล้อมและความสะอาด พบว่า สิ่งอำนวยความสะดวกยังล้าหลัง โต๊ะเก้าอี้ กระดาษคั่นข้างเก่า ขรุขระ สิ่งอำนวยความสะดวกในโรงเรียนยังไม่พัฒนาโดยเฉพาะระบบอินเทอร์เน็ตที่ยังไม่ค่อยเสถียรเท่าที่ควรเป็นปัญหาหลักที่สำคัญต่อการจัดการเรียนรู้ต่อผู้เรียน

7. สภาพการจัดการเรียนรู้ด้านการวัดผลและประเมินผล พบว่า ครูผู้สอนมีการวัดผลและประเมินผลสอดคล้องตามตัวชี้วัดที่ได้วางแผนไว้อย่างต่อเนื่อง

2. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ สรุปได้ว่า 1. ด้านหลักสูตร ($\bar{X}$ = 1.38) (S.D. = 0.66) อยู่ในระดับน้อยที่สุด 2. ด้านครูผู้สอน ($\bar{X}$ = 1.43) (S.D. = 0.50) อยู่ในระดับน้อยที่สุด 3. ด้านผู้เรียน ($\bar{X}$ = 1.30) (S.D. = 0.46) อยู่ในระดับน้อยที่สุด 4. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ($\bar{X}$ = 4.33) (S.D. = 0.48) อยู่ในระดับน้อยที่สุด 5. ด้านสื่อการสอน ($\bar{X}$ = 1.40) (S.D. = 0.51) อยู่ในระดับน้อยที่สุด 6. ด้านสิ่งแวดล้อมและความสะอาด ($\bar{X}$ = 1.22) (S.D. = 0.42) อยู่ในระดับน้อยที่สุด 7. ด้านการวัดผลและประเมินผล ($\bar{X}$ = 1.06) (S.D. = 0.25) อยู่ในระดับน้อยที่สุด ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ปัญหาการจัดการเรียนรู้

ปัญหาการจัดการเรียนรู้	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. ด้านหลักสูตร	1.38	0.66	น้อยที่สุด
2. ด้านครูผู้สอน	1.43	0.50	น้อยที่สุด
3. ด้านผู้เรียน	1.30	0.46	น้อยที่สุด
4. ด้านการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน	1.33	0.48	น้อยที่สุด
5. ด้านสื่อการสอน	1.40	0.51	น้อยที่สุด
6. ด้านสิ่งแวดล้อมและความสะอาด	1.22	0.42	น้อยที่สุด
7. ด้านการวัดผลและประเมินผล	1.06	0.25	น้อยที่สุด
ภาพรวม	1.30	0.30	น้อยที่สุด

จากตารางที่ 2 พบว่า ปัญหาการจัดการเรียนรู้โดยภาพรวมอยู่ในระดับน้อยที่สุด ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 1.30 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด 3 อันดับแรกอยู่ในระดับน้อยที่สุดคือ ด้านครูผู้สอน ด้านสื่อการสอน และด้านหลักสูตร (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 1.43, 1.40 และ 1.38) ส่วนด้านที่มีค่าเฉลี่ยต่ำที่สุดคือ ด้านการวัดผลและประเมินผล (ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 1.06)

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์แบบเจาะลึกและสนทนากลุ่มระหว่างครูและผู้บริหารโรงเรียนในแต่ละข้อของด้านปัญหาการจัดการเรียนรู้ ซึ่งสรุปได้ ดังนี้

1. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านหลักสูตร พบว่า ในแต่ละวิชาก็จะมีความยากง่าย ของเนื้อหาตามกลุ่มสาระแตกต่างกันไป ครูผู้สอนแต่ละกลุ่มสาระรายวิชามีการวิเคราะห์วางแผนตัวชี้วัดเพื่อให้เหมาะสมต่อการจัดการเรียนรู้ ตามเกณฑ์ของหลักสูตรสถานศึกษาที่ได้กำหนดไว้ แต่จากการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการพบว่าสถานศึกษาไม่ได้มีการเผยแพร่หลักสูตรสถานศึกษาแต่อย่างใด ทำให้ครูผู้สอน ผู้เรียน ผู้ปกครอง ไม่ทราบรายละเอียดหลักสูตรสถานศึกษาที่แน่ชัด



2. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านครูผู้สอน พบว่า ครูเป็นตัวแทนที่สำคัญในการจัดการเรียนการสอน ที่ต้องวางแผนการจัดการเรียนรู้ไว้ล่วงหน้าเพื่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ต่อผู้เรียนมากที่สุด ส่วนใหญ่ปัญหาที่เกิดขึ้น ในการจัดการเรียนการสอน ครูผู้สอนสามารถปรับเปลี่ยนแก้ไขตามสถานการณ์ที่เจอได้

3. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านผู้เรียน พบว่า ผู้เรียนก็เป็นตัวแทนสำคัญในการจัดการเรียนการสอน เช่นเดียวกับกับครูผู้สอน ส่วนใหญ่ปัญหาที่เกิดขึ้นก็จะมีปัญหาเฉพาะกลุ่มนักเรียน เรียนอ่อนที่ต้องพัฒนาต่อไป

4. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านการจัดการเรียนการสอน พบว่า ในด้านการจัดการเรียนรู้ส่วนใหญ่ จะไม่เป็นปัญหา ปัญหาจะอยู่ที่ปัจจัยภายนอก เช่น ครูให้นักเรียนศึกษาหาความรู้ด้วยตนเองในโรงเรียนแต่ลืมไป ว่านักเรียนหาความรู้ได้เฉพาะในหนังสือ คอมพิวเตอร์สาธารณะในโรงเรียนไม่มีให้ค้นคว้า เป็นต้น ในส่วนการจัดการเรียนการสอนไม่มีปัญหาอะไรครูผู้สอนดำเนินการตามแผนการจัดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง

5. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านสื่อการสอน พบว่า สื่อการสอน สื่อที่เป็นวัสดุ อุปกรณ์จะไม่ค่อยมี ครูผู้สอนเน้นใช้สื่อ ICT เป็นหลักในการจัดการเรียนการสอนซึ่งเป็นที่ยอมรับของผู้เรียน

6. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก พบว่า ด้านสิ่งอำนวยความสะดวกมีความสำคัญ อย่างยิ่งในการจัดการเรียนรู้ เป็นอุปสรรคและปัญหาเป็นอย่างมาก สัญญาณอินเทอร์เน็ตไม่ค่อยเสถียรทำให้ ครูผู้สอนไม่สามารถสอนให้บรรลุวัตถุประสงค์ในชั่วโมงนั้นได้ เนื่องจากครูผู้สอนเน้นใช้สื่อ ICT เป็นหลักในการจัดการเรียนการสอน และอีกประเด็นที่เป็นอุปสรรคและปัญหาอย่างมากคือเรื่องความเหลื่อมล้ำ นักเรียนห้องเรียน พิเศษชั้นประถมศึกษาปีที่ 5/1 ก็จะเป็นห้องเรียนที่มีเครื่องปรับอากาศ ส่วนห้องเรียนปกติชั้นประถมศึกษา ปีที่ 5/2 และ 5/3 ไม่มีเครื่องปรับอากาศ ห้องเรียนร้อน อับอ้าว อากาศไม่ถ่ายเท บรรยากาศในการจัดการเรียนการสอนไม่เหมาะสมต่อการจัดการเรียนรู้เท่าที่ควร

7. ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านการวัดและการประเมินผล พบว่า ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านการวัด และการประเมินผล ไม่ค่อยเจอปัญหา ครูผู้สอนมีการวัดผลและประเมินผลตรงตามตัวชี้วัดอย่างต่อเนื่อง แต่ครูผู้สอนไม่ได้มีความรู้ในเรื่องการวัดและประเมินผลเท่าที่ควร ส่วนใหญ่ที่เจอปัญหาคือผู้เรียนไม่ค่อยให้ความร่วมมือในการปรับปรุงและพัฒนาตนเองเท่าที่ควร

ส่วนที่ 3 ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

การนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ผู้วิจัยนำเสนอตามตารางที่ 3 - 4 ดังนี้

ตารางที่ 3 ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้น ประถมศึกษาปีที่ 5

สภาพการจัดการเรียนรู้ (Y)		
	r	0.443
ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน (X)	sig	0.000**
	ทิศทางความสัมพันธ์	ทางบวก
	ระดับความสัมพันธ์	ต่ำ

** มีนัยสำคัญทางสถิติ ระดับ 0.01



จากตารางที่ 3 พบว่า การสรุปความสัมพันธ์ระหว่างสภาพการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 มีความสัมพันธ์กันในทางบวก อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.01 โดยมีค่าระดับความสัมพันธ์ในระดับต่ำ แสดงว่าสภาพการจัดการเรียนรู้มีความสัมพันธ์กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอยู่ในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือเมื่อมีสภาพการจัดการเรียนรู้ในระดับมากผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจะสูงตาม

ตารางที่ 4 สรุปความสัมพันธ์ระหว่างปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

ปัญหาการจัดการเรียนรู้ (Y)	
	r
	- 0.283
ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน (X)	sig
	0.024*
	ทิศทางความสัมพันธ์
	ทางลบ
	ระดับความสัมพันธ์
	ต่ำ

* มีนัยสำคัญทางสถิติ ระดับ 0.05

จากตารางที่ 4 พบว่า การสรุปความสัมพันธ์ระหว่างปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 มีความสัมพันธ์กันในทางลบ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 โดยมีค่าระดับความสัมพันธ์ในระดับต่ำ แสดงว่าปัญหาการจัดการเรียนรู้มีความสัมพันธ์กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอยู่ในทิศทางตรงกันข้าม กล่าวคือ เมื่อมีปัญหาการจัดการเรียนรู้ในระดับน้อยที่สุดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจะสูงตาม

การอภิปรายผลวิจัย

1. สภาพการจัดการเรียนรู้

สภาพการจัดการเรียนรู้ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก จากการสัมภาษณ์ภาพรวมทราบว่า เนื่องจากด้านหลักสูตรที่สถานศึกษามีการเน้นและให้ความสำคัญในเรื่องของตัวชี้วัดและผู้บริหารให้ความสำคัญกับการนิเทศ กำกับ ติดตามครูผู้สอนอยู่ตลอดปีการศึกษา ด้านผู้สอนที่มีมีคาบสอน 20 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ และยังไม่รวมคาบลูกเสือ ยุวกาชาด ชุมนุม แะแนะอีก มีการวางแผนการจัดกิจกรรมล่วงหน้าในการจัดกิจกรรม การเรียนการสอน ด้านผู้เรียนที่ครูผู้สอนต้องมีการวางแผนการสอนก่อนการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เช่นกัน ด้านการจัดการเรียนรู้ที่ครูผู้สอนมีการวางแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมการสอนที่สนุกสนาน เพื่อให้ผู้เรียนมีแรงจูงใจในการเรียนเมื่อผู้เรียนทำกิจกรรมนั้นได้ดี ครูและเพื่อน ๆ มีการปรบมือและพูดให้กำลังใจ ซึ่งส่วนนี้เป็นการเสริมแรงผู้เรียนได้ดี ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของกลุ่มตรวจราชการและติดตามประเมินผล สำนักงานศึกษาธิการภาค 7 (2562) สรุปได้ว่า นักเรียนขาดเรียนบ่อย สมาธิสั้น นักเรียนเลียนแบบพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม ไม่เข้าใจความหมายที่ครูสื่อสาร นักเรียนไม่มีความพร้อมด้านจิตใจในการเรียน นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่ำ ดังนั้น ครูควรติดตามดูแลนักเรียนเป็นพิเศษและให้กำลังใจนักเรียน ด้านสื่อการสอนที่ทุกกลุ่มสาระการเรียนรู้เลือกใช้สื่อ ICT เป็นหลักในการจัดการเรียนการสอนเนื่องจากมีความทันสมัย เป็นปัจจุบัน ผู้เรียนชอบ และไม่ได้มีการพัฒนาสื่อนวัตกรรมใหม่ ๆ ครูขาดทักษะการใช้เทคโนโลยี นวัตกรรมใหม่ ๆ จะใช้แต่สื่อที่มีอยู่แล้วใน Youtube ไม่ได้มีการพัฒนาสื่อขึ้นมาใหม่ ด้านสิ่งอำนวยความสะดวกที่สถานศึกษา



ไม่ค่อยจะมีนวัตกรรมใหม่ ๆ ในการต่อยอดการเรียนรู้จะเน้นใช้สื่อ ICT ที่มีอยู่แล้วใน YouTube Tiktok google เป็นต้น ระบบอินเทอร์เน็ตไม่ค่อยเสถียรเท่าที่ควร บางวันก็เชื่อมต่อไม่ได้ทำให้การใช้สื่อ ICT ในบางคาบเรียนนั้นต้องหยุดไป บางครั้งก็ใช้อินเทอร์เน็ตจากโทรศัพท์ส่วนตัวของครูผู้สอนแทน และที่สำคัญไม่มีคอมพิวเตอร์สาธารณะในห้องสมุดในการค้นคว้าหาความรู้เพิ่มเติม และในส่วนของโต๊ะเรียน เก้าอี้ กระดานต่าง ๆ มีความเก่าไม่คงทน โต๊ะเรียนขรุขระทุกโต๊ะไม่ค่อยเหมาะสมต่อการเรียนรู้เท่าที่ควร ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของกลุ่มตรวจราชการและติดตามประเมินผลสำนักงานศึกษาธิการภาค 7 (2562) กล่าวว่า ครูผู้วิเคราะห์ตัวชี้วัดไม่เป็นไม่มีเทคนิคสื่อการสอน ดังนั้นครูครุศึกษา หลักสูตรและตัวชี้วัด สร้างความตระหนักให้แก่ครูในการพัฒนาการเรียนการสอน จัดทำสื่อ จัดทำสื่อ สร้างแรงจูงใจให้ครูใช้สื่อ และด้านการวัดและประเมินผล ส่วนใหญ่การวัดและการประเมินผลไม่ตรงตามสภาพจริง เนื่องจากเมื่อมีการสอบตกในแต่ละตัวชี้วัดก็จะมีการสอบซ่อมให้ผ่านเกณฑ์ 60% แต่ละหน่วยการเรียนรู้นั้นหมายถึงผู้เรียนมีคะแนนผ่านเกณฑ์หลังจากสอบซ่อม ทำให้การวัดและการประเมินผลไม่ตรงตามสภาพจริง และครูส่วนใหญ่ไม่มีความรู้เกี่ยวกับการวัดผลและการประเมินผลที่หลากหลาย แต่อย่างไรก็ตามครูผู้สอนมีการวัดผลและประเมินผลตามโครงสร้างตัวชี้วัดที่ได้วางแผนไว้ในต้นปีการศึกษา ทำให้ง่ายต่อการวัดผลและประเมินผล ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของวลัยลักษณ์ แก้วจินดา (2546) พบว่า ครูขาดเทคนิคและวิธีการวัดผลและประเมินผลครูเข้ารับการอบรมซึ่งหน่วยงานที่เกี่ยวข้องจัดขึ้น จัดทำระเบียบแนวปฏิบัติเกี่ยวกับการวัดและประเมินผลการเรียนเผยแพร่ให้ผู้เกี่ยวข้องทราบ จัดทำแบบฟอร์มเอกสารการวัดผลและประเมินผลการเรียนไว้บริการแก่ครู

2. ปัญหาการจัดการเรียนรู้

ปัญหาการจัดการเรียนรู้ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับน้อยที่สุด จากการสัมภาษณ์ภาพรวมทราบว่าในแต่ละวิชาที่จะมีความยาก ง่าย ของเนื้อหาตามกลุ่มสาระแตกต่างกันไป ครูผู้สอนแต่ละกลุ่มสาระรายวิชา มีการวิเคราะห์วางแผนตัวชี้วัดเพื่อให้เหมาะสมต่อการจัดการเรียนรู้ ตามเกณฑ์ของหลักสูตรสถานศึกษาที่ได้กำหนดไว้ ปัญหาหลักคือสถานศึกษาไม่ได้มีการเผยแพร่หลักสูตรสถานศึกษาแต่อย่างใด ทำให้ครูผู้สอน ผู้เรียน ผู้ปกครอง ไม่ทราบรายละเอียดหลักสูตรสถานศึกษาที่แน่ชัด ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านครูผู้สอน ครูเป็นตัวแทนที่สำคัญในการจัดการเรียนการสอนที่ต้องวางแผนการจัดการเรียนรู้ไว้ล่วงหน้าเพื่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ต่อผู้เรียนมากที่สุด ส่วนใหญ่ปัญหาที่เกิดขึ้นในการจัดการเรียนการสอน ครูผู้สอนสามารถปรับเปลี่ยนแก้ไขตามสถานการณ์ที่เจอได้ ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านผู้เรียน ผู้เรียนก็เป็นตัวแทนสำคัญในการจัดการเรียนการสอนเช่นเดียวกับผู้สอน ส่วนใหญ่ปัญหาที่เกิดขึ้นก็จะมีปัญหาเฉพาะกลุ่มนักเรียน เรียนอ่อนที่ต้องพัฒนากันไป ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านการจัดการเรียนการสอน ส่วนใหญ่จะไม่เป็นปัญหา ปัญหาจะอยู่ที่ปัจจัยภายนอก เช่น ครูให้นักเรียนศึกษาหาความรู้ด้วยตนเองในโรงเรียนแต่ลืมไปว่านักเรียนหาความรู้ได้เฉพาะในหนังสือ คอมพิวเตอร์ สาธารณะในโรงเรียนไม่มีให้ค้นคว้า ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ วลัยลักษณ์ แก้วจินดา (2546) พบว่า ครูขาดความรู้และทักษะการพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นตามเจตนารมณ์ของหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2544 โรงเรียนขาดแหล่งเรียนรู้และศูนย์วิทยุทธการ ควรจัดหางบประมาณเพื่อการพัฒนาศูนย์วิทยุทธการและสิ่งแวดล้อมภายในโรงเรียน สร้างวัฒนธรรมองค์กรด้วยการกำหนดมาตรฐานการปฏิบัติงานของบุคลากรทุกหน่วยงาน

ในการจัดการเรียนการสอนไม่มีปัญหาอะไรครูผู้สอนดำเนินการตามแผนการจัดการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านสื่อการสอน สื่อการสอน สื่อที่เป็นวัสดุ อุปกรณ์จะไม่ค่อยมี ครูผู้สอนเน้นใช้สื่อ ICT เป็นหลักในการจัดการเรียนการสอนซึ่งเป็นที่นิยมในวัยของผู้เรียน ไม่ได้มีการพัฒนาสื่อการสอนใหม่ ๆ ให้ทันสมัย



ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านสิ่งแวดล้อมมีความสำคัญอย่างยิ่งในการจัดการเรียนรู้ สัณญาณอินเทอร์เน็ตไม่ค่อยเสถียรทำให้ครูผู้สอนไม่สามารถสอนให้บรรลุวัตถุประสงค์ในชั่วโมงนั้นได้ต้องปรับเปลี่ยนการสอนในชั่วโมงนั้นไป เนื่องจากครูผู้สอนเน้นใช้สื่อ ICT เป็นหลักในการจัดการเรียนการสอน และอีกประเด็นที่เป็นอุปสรรคและปัญหาอย่างมากคือเรื่องความเหลื่อมล้ำ นักเรียนห้องเรียนพิเศษชั้นประถมศึกษาปีที่ 5/1 ก็จะเป็นห้องเรียนที่มีเครื่องปรับอากาศบรรยากาศเหมาะสมต่อการเรียนรู้ ส่วนห้องเรียนปกติชั้นประถมศึกษาปีที่ 5/2 และ 5/3 ไม่มีเครื่องปรับอากาศ ห้องเรียนร้อน อบอ้าว อากาศไม่ถ่ายเท บรรยากาศในการจัดการเรียนการสอนไม่เหมาะสมต่อการจัดการเรียนรู้เท่าที่ควร ปัญหาการจัดการเรียนรู้ด้านการวัดและการประเมินผล ไม่ค่อยเจอปัญหา ครูผู้สอนมีการวัดผลและประเมินผลตรงตามตัวชี้วัดอย่างต่อเนื่องแต่ครูผู้สอนไม่ได้มีความรู้ในเรื่องการวัดและประเมินผลเท่าที่ควร ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของเจตน์สฤษฎ์ สังข์พันธ์, วันทนา ไกรฤกษ์ และเกิดฉวา บุญปรากร (2558) พบว่า ครูขาดความรู้เกี่ยวกับวิธีวัดผลและประเมินผล ครูสร้างเครื่องมือการวัดผลไม่หลากหลาย เช่น ข้อสอบปรนัย อัตนัย แบบสังเกต ขาดความรู้ในการวัดผลและประเมินผลให้สอดคล้องกับมาตรฐานการเรียนรู้ไม่มีการหาค่าอำนาจจำแนกของข้อสอบที่จัดทำขึ้นเนื่องจากครูไม่มีความรู้ในเรื่องการจัดทำข้อสอบแบบปรนัย การที่ปรากฏเช่นนี้เนื่องจากครูขาดความรู้ในการจัดทำแบบวัดผลประเมินผล และเครื่องมือที่ใช้ในการประเมินผลขาดมาตรฐาน ส่วนใหญ่ที่เจอปัญหาคือผู้เรียนไม่ค่อยให้ความร่วมมือในการปรับปรุงและพัฒนาตนเองเท่าที่ควรเนื่องจากสถานศึกษาได้มีการวางแผนการบริหารจัดการในแต่ละด้านไว้ทุกปีการศึกษา ส่วนใหญ่ปัญหาที่เกิดขึ้นจะมาจากปัจจัยภายนอกด้านสิ่งแวดล้อม สะดวก เช่น อินเทอร์เน็ตไม่ค่อยเสถียร สัญญาณขาด ๆ หาย ๆ บ่อยครั้ง ทำให้การจัดการเรียนการสอนต้องปรับเปลี่ยนไปตามความสามารถของครูผู้สอน และอีกประเด็น คือ ปัญหาห้องเรียนธรรมชาติบรรยากาศร้อนอบอ้าวมากที่ต้องแก้ใช้อย่างเร่งด่วน ซึ่งสอดคล้องกับงานศึกษาของทิศนา เหมมณี (2551) กระบวนการจัดเรียนการสอนไม่จำเป็นต้องจัดในห้องเรียนเสมอไป เช่น หากในห้องเรียนร้อนอบอ้าวเกินไปครูผู้สอนสามารถปรับเปลี่ยนสถานที่การจัดการเรียนการสอนให้เอื้อต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนมากที่สุด

3. ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

มีความสัมพันธ์กันในทางบวก อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.01 โดยมีค่าระดับความสัมพันธ์ในระดับต่ำ แสดงว่าสภาพการจัดการเรียนรู้มีความสัมพันธ์กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนซึ่งอยู่ในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เมื่อมีสภาพการจัดการเรียนรู้ในระดับมากผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจะสูงตาม

4. ความสัมพันธ์ระหว่างปัญหาการจัดการเรียนรู้กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5

มีความสัมพันธ์กันในทางลบ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.05 โดยมีค่าระดับความสัมพันธ์ในระดับต่ำ แสดงว่าปัญหาการจัดการเรียนรู้มีความสัมพันธ์กับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนซึ่งอยู่ในทิศทางตรงกันข้าม กล่าวคือ เมื่อมีปัญหาการจัดการเรียนรู้ในระดับน้อยที่สุดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจะสูงตาม



ข้อเสนอแนะ

1. ครูผู้สอนทุกกลุ่มสาระวิชาและทุกระดับชั้นสามารถนำผลการวิจัยครั้งนี้ไปใช้เป็นแนวทางในการจัดการเรียนรู้เพื่อพัฒนาสถานศึกษาและพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพ
2. ครูผู้สอนทุกกลุ่มสาระวิชาและทุกระดับชั้นสามารถนำผลการวิจัยครั้งนี้ไปใช้เป็นแนวทางในการแก้ไขสภาพและปัญหาการจัดการเรียนรู้ได้ตามบริบทของสถานศึกษา

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ. พุทธศักราช 2553 (ฉบับที่ 3). กรุงเทพฯ : บริษัท สยามสปอร์ต ซินดิเคท จำกัด.
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ฉบับปรับปรุง 2560. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 ฉบับปรับปรุง 2560. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ.
- กลุ่มตรวจราชการและติดตามประเมินผลสำนักงานศึกษาธิการภาค 7, (2562). สภาพและปัญหาการเรียนการสอนคณิตศาสตร์ในโรงเรียนประถมศึกษา พื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ (ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส). ประจำปีงบประมาณ 2562. ยะลา : สำนักงานศึกษาธิการ ภาค 7.
- เจตนัสฤกษ์ สักขพันธ์, เกิดฉวา บุญปรากฏ และวันทนา ไกรฤกษ์. (2558). สภาพและปัญหาการเรียนรู้ภาษาอังกฤษของโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาสังกัดเทศบาลในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้. ในการประชุมมหาดไทยวิชาการระดับชาติครั้งที่ 6 วันที่ 26 มิถุนายน 2558 มหาวิทยาลัยหาดใหญ่ (หน้า 270 – 284) สงขลา : มหาวิทยาลัยหาดใหญ่.
- เจตนัสฤกษ์ สักขพันธ์, วันทนา ไกรฤกษ์, เกิดฉวา บุญปรากฏ และKathylene Petaca Remegio. (2559). สภาพและปัญหาการเรียนรู้ภาษาอังกฤษของโรงเรียนระดับมัธยมศึกษาสังกัดเทศบาลในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนอุดหนุนการวิจัย (สกว.).
- ทศนา เขมมณี. (2563). ศาสตร์การสอน องค์ประกอบของการจัดการเรียนรู้. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิมพ์พร ฟองหล้า. (2554). การศึกษาสภาพปัญหาการเรียนการสอนคณิตศาสตร์สำหรับนักศึกษาชั้นปีที่ 1 ของมหาวิทยาลัยเอกชนในกรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีปทุม.
- วิสัยลักษณ์ แก้วจินดา. (2546). สภาพและปัญหาการบริหารหลักสูตรสถานศึกษาขั้นพื้นฐานเขตพื้นที่นำร่องปฏิรูปการศึกษาลพบุรี, (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษาคณะครุศาสตร์). ฉะเชิงเทรา : มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์.
- สุจินต์ ไจกระจำ. (2553) สภาพการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.



บุคลากร

โกมล, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

ณิชา, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

พนม, ผู้อำนวยการโรงเรียนวงศวิทย์. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

ไพจิต, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

รัชนก, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

รัชณี, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

ละไม, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.

หทัยชนก, ครู. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2564.



การตื้นนันทานชาตกชุดผจญภัย 500 พระชาติ : การสืบทอดและสร้างสรรค์อรรถกถาชาตกในบริบทร่วมสมัย Phachonphai 500 Phrachat Jataka tale comics : Transmission and creation of Jataka-atthakatha in contemporary context

ณัฐวดี อินทร์ภักดี*

Nattawat Inpakdee*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีมุ่งศึกษาการตื้นนันทานชาตกชุดผจญภัย 500 พระชาติ ภาคที่ 2 ทุกนิบาต นับถึงพุทธวรรคที่ 6 ตีพิมพ์ชุดแรกจำนวน 2 เล่ม มีการตื้นนันทานรวม 10 เรื่อง มีเนื้อหาที่น่าสนใจคือการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องกันและแตกต่างกัน อันนำไปสู่คำถามที่เป็นวัตถุประสงค์ของการศึกษาเพื่อวิเคราะห์กลวิธีการสืบทอดอรรถกถาชาตกและกลวิธีการสร้างสรรค์ชาตกในการตื้นนันทาน โดยใช้แนวทางการศึกษาเปรียบเทียบตัวบทดังกล่าวกับอรรถกถาชาตก ผลการศึกษาพบว่า การตื้นนันทานนี้มีกลวิธีการสืบทอดอรรถกถาชาตกด้านโครงสร้าง 10 พระชาติ ด้านบทบาทพระโพธิสัตว์มีบทบาทเด่นชัดให้เห็นภาพของพระโพธิสัตว์ชัดเจนขึ้นด้วยการกล่าวถึงเฉพาะการกลับชาติของพระโพธิสัตว์ ด้านแนวคิดมีแนวคิดและคติสอนใจเช่นเดียวกับอรรถกถาชาตก ด้วยเป็นเรื่องที่มีความสมบูรณ์ด้านคำสอนจึงสามารถนำมาถ่ายทอดได้ชัดเจนด้านการสร้างสรรค์นิทานชาตกรูปแบบการตื้นนันทาน มีกลวิธีการสร้างสรรค์เนื้อหาเพื่อสร้างเหตุการณ์ผจญภัยด้านตัวละครมีการเพิ่มตัวละครในโครงเรื่องหลัก 3 กลุ่ม คือ ตัวละครเอก ตัวละครผู้ช่วยเหลือและตัวละครปรปักษ์ ด้านการใช้คำและภาษาเข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน มีคำทับศัพท์ คำภาษาพูดเพื่อให้เข้ากับกลุ่มเป้าหมายและเกิดอารมณ์ขัน ส่วนท้ายคือการใช้รูปภาพที่ผลิตจากความจริงไม่เข้ากันนำไปสู่ความขบขัน การตื้นนันทานผจญภัย 500 พระชาตินี้ จึงมีความเป็นชาตกในรูปแบบวรรณกรรมสำหรับเด็ก โดยให้ความรู้ด้านสติปัญญาและมีคติคำสอนเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ที่สำคัญคือเป็นการสืบทอดชาตกในพระพุทธศาสนาให้คงอยู่ต่อไปได้ในบริบทร่วมสมัย

คำสำคัญ: การตื้นนันทานชาตก, อรรถกถาชาตก, การสืบทอด, การสร้างสรรค์

Abstract

This article aims to study Phachonphai 500 Phrachat Jataka tale comics in order to study the transmission of Jataka-atthakatha and Jataka tale comics creation. The method of this study compared the Phachonphai 500 Phrachat Jataka tale comics with the Jataka-atthakatha. The analysis reveals that the Phachonphai 500 Phrachat Jataka tale comics transmission Jataka-atthakatha. 1) four structural patterns are found. 2) the story and function of bodhisattva who pursues Buddhahood are emphasized. 3) concepts didactic as Jataka-atthakatha. The creation of Jataka tale comics include : 1) Content creation by creating adventure events. 2) Character creation in the main storyline was 3 groups ; the important character, the helper

*สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาศึกษาทั่วไป วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Program in Thai, Department of General Education, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpi Institute



character and the antagonists character origins from Thai literature. 3) The use of words and language was easy to understand ; simple sentences, transliteration and colloquialism as a result reader humorous. Finally, the image comics that was not true and incompatible as a result to comedy. The idealized Bodhisattva in the Phachonphai 500 Phrachat Jataka tale comics is created in order to promote faith in Buddhism among its audiences and the character was an exemplary figure for Buddhists to emulate.

Key words: Jataka tale comics, Jataka-atthakatha, Transmission, Creation

บทนำ

หนังสือการ์ตูนชุดนิทานคุณธรรม นิทานชาดกผจญภัย 500 พระชาตภาค 2 จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์สกายบุ๊กส์ เป็นชุดหนังสือการ์ตูนที่นำเอาเรื่องอรรถกถาชาดก ซึ่งเป็นชาดกในพระไตรปิฎกหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ชาดกในนิบาต มาเล่าเรื่องโดยใช้รูปแบบของการ์ตูนเป็นสื่อใหม่ จุดมุ่งหมายของสำนักพิมพ์ในการนำอรรถกถาชาดกมาเล่าใหม่ในรูปแบบการ์ตูนนั้น ต้องการให้อรรถกถาหรือนิทานชาดกอันเป็นเรื่องราวที่เล่าถึงการเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ของพระพุทธเจ้าก่อนหน้าที่จะทรงสำเร็จพระโพธิญาณในพระชาติสุดท้ายง่ายต่อการเข้าใจและมีความน่าสนใจเหมาะสมสำหรับเยาวชน เนื่องจากเรื่องราวพระชาติต่าง ๆ ในอรรถกถาชาดกนั้น ล้วนมีคติธรรมหรือแนวคำสอนอันจะเป็นแบบอย่างที่ดีในการดำเนินชีวิต ซึ่งการที่จะนำเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าตามที่เสวยพระชาติตามพระไตรปิฎกมาถ่ายทอดตามรูปแบบเดิมนั้นก็อาจไม่เป็นที่สนใจของกลุ่มเป้าหมายหลักนั่นคือเยาวชน สำนักพิมพ์จึงใช้การนำเสนอในรูปแบบการ์ตูนพร้อมทั้งสร้างสรรค์ตัวละครที่จะสามารถถ่ายทอดเรื่องราวให้ดูมีสีสันน่าสนใจ และเข้าใจเนื้อหาของนิทานได้ง่ายยิ่งขึ้น โดยให้สอดคล้องตามเจตนารมณ์และวิสัยทัศน์ของบริษัทตั้งที่ว่า “ผู้นำการผลิตหนังสือมาตรฐาน ให้ความรู้เข้าใจง่ายสร้างสรรค์เพื่อสังคมและเยาวชนไทย ” (สุรศักดิ์ ตรินันท์และพิศาล เพ็ญทรง, 2556, น. 5-6)

การนำอรรถกถาชาดกมาเล่าใหม่ในรูปแบบนิทานการ์ตูนสำหรับเยาวชนนอกจากต้องคำนึงถึงความเข้าใจง่ายและน่าสนใจของการนำเสนอแล้ว สิ่งหนึ่งอันสำคัญของการ์ตูนเรื่องชาดกคือเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระโพธิสัตว์หรือการเสวยพระชาติของพระพุทธเจ้า การถ่ายทอดใหม่นี้ต้องสามารถนำเสนอให้เห็นอย่างชัดเจนว่ามีได้ดัดแปลงให้ผิดแผกไปจากชาดกในพระไตรปิฎก นอกจากนี้การที่ต้องนำเสนอให้เหมาะสมกับเยาวชนนั้นน่าสนใจว่านิทานการ์ตูนชาดกชุดนี้มีกลวิธีการนำเสนออย่างไรที่แสดงให้เห็นถึงการสืบทอดเรื่องชาดกในพระไตรปิฎกให้อยู่คงอยู่และเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อเยาวชน อีกทั้งกลวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ใดบ้างเพื่อให้เกิดความน่าสนใจและเหมาะสมกับช่วงวัยของกลุ่มเป้าหมายหลัก การศึกษาครั้งนี้จะเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งในการทำให้เห็นลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทวรรณคดีกับศาสตร์สาขาอื่น

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษากลวิธีการสืบทอดเรื่องอรรถกถาชาดกในการ์ตูนนิทานชุดนิทานชาดกผจญภัย 500 พระชาต
2. เพื่อศึกษากลวิธีการสร้างสรรค์ชาดกในการ์ตูนนิทานชุดนิทานชาดกผจญภัย 500 พระชาต



ขอบเขตของการศึกษา

ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตการศึกษาในครั้งนี้ คือ เลือกศึกษากลวิธีการสืบทอดและสร้างสรรค์ในการตุนิทานชุดนิทานชาดกมจก 500 พระชาติ เฉพาะภาคที่ 2 ซึ่งพระชาติในภาคที่ 2 นี้ อยู่ในทุกนิบาตตั้งแต่ทศวรรคที่ 6 โดยมีการพิมพ์อย่างสมบูรณ์แล้วในขณะนี้ 2 เล่ม ซึ่งแต่ละมีการตุนิทานชาดกที่นำมาเสนอเล่มละ 5 พระชาติ ได้แก่

เล่มที่ 1

เรื่องที่ 1 พระชาติที่ 201 พันธนาครชาดก : เครื่องจองจำอันมั่นคง

เรื่องที่ 2 พระชาติที่ 202 เกฬีสลชาดก : ชายแก่กับพระราชชา

เรื่องที่ 3 พระชาติที่ 203 ชันชปริตชาดก : คาลาสยบนา

เรื่องที่ 4 พระชาติที่ 204 วิรกชาดก : นกกาบกและนกกา

เรื่องที่ 5 พระชาติที่ 205 คังเคยชาดก : เค้าหลงตน

เล่มที่ 2

เรื่องที่ 1 พระชาติที่ 206 กรุงกชาดก : 3 สหาย กวาง นก เค้า

เรื่องที่ 2 พระชาติที่ 207 อัสนกชาดก : พระราชากับนางหนอง

เรื่องที่ 3 พระชาติที่ 208 สุนสุมาชาดก : หัวใจวานร

เรื่องที่ 4 พระชาติที่ 209 กักรชาดก : ต้นไม้เดินได้

เรื่องที่ 5 พระชาติที่ 210 กันทลลชาดก : นกหัวคือ

เหตุที่เลือกศึกษาการตุนิทานชุดนิทานชาดกมจก 500 พระชาติเฉพาะในภาคที่ 2 นั้น เนื่องจากในการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นพบว่า การตุนิทานทั้ง 2 ภาคมีกลวิธีในการสร้างโครงเรื่องและการดำเนินเรื่องที่เหมือนกัน หากแต่กลวิธีการสร้างสรรค์และบทบาทของตัวละครในภาคที่ 2 นี้ มีการนำเสนอตัวละครที่มีสถานะที่หลากหลายมากกว่า โดยมีการนำเอาตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นเข้ามาสร้างสีสัน ได้แก่ จอมราชันย์และบริวารยักษ์ น่าจะมาจากเรื่องรามเกียรติ์ ศรีธนูชัย มาจากเรื่องศรีธนูชัย คนึงและไม้ไผ่ มาจากเรื่องเงาะป่า นอกจากนี้ยังมีอนุภาคของวิเศษเพิ่มขึ้นอีกด้วย

นอกจากจะเลือกรกถาชาดกในพระไตรปิฎกเพื่อเป็นฉบับเปรียบเทียบให้เห็นชัด โดยเลือกใช้พระสูตรและอรกถาแปล ขุททกนิาย ชาดก เล่มที่ 3 ภาคที่ 3 ฉบับของมหาหมกุฎราชวิทยาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์พิมพ์เนื่องในวโรกาสครบ 200 ปี แห่งพระราชวงศ์จักรี กรุงรัตนโกสินทร์ พุทธศักราช 2525

ความหมายของชาดกและอรรถกถาชาดก

คำว่า ชาดก แปลตามรูปศัพท์ได้ว่า เรื่องที่เกิดขึ้นแล้ว ในทางวรรณคดีบาลีมีความหมายเฉพาะถึงเรื่องพระชาติในอดีตของพระพุทธเจ้าหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเรื่องของพระโพธิสัตว์ โดยเรื่องราวของชาดกหนึ่ง ๆ ก็เรียกว่าชาดกหนึ่ง ๆ รวมทั้งสิ้น 547 เรื่อง ซึ่งแต่เดิมน่าจะมี 550 เรื่องแต่ได้สูญหายไป 3 เรื่องภายหลัง (ศักดิ์ศรี แย้มนิตดา, 2545, น. 35)



ชาตกในพระไตรปิฎก จัดเป็นคัมภีร์เล่มที่ 10 ในชุดทศนิกาย สุตตันตปิฎก มักเรียกกันว่านิบาตชาตก เพราะได้จัดเนื้อเรื่องออกเป็นหมวด ๆ โดยเรียกว่านิบาตนั้นตามจำนวนคาถาของแต่ละเรื่อง กล่าวคือ ชาตกที่มีเนื้อเรื่องเพียงคาถาเดียวก็จัดอยู่ในเอกนิบาต ที่มี 2 คาถาก็อยู่ในทศนิบาต เป็นต้น โดยเนื้อหา ของชาตกในนิบาตนี้มีเป็น 2 ลักษณะ คือ ลักษณะหนึ่งมีแต่คาถาที่เป็นคำพูดไม่มีเนื้อเรื่องอธิบายประกอบ ไม่ทราบว่คำพูดนั้นเป็นของใคร และเหตุใดจึงพูดเช่นนั้น ชาตกลักษณะนี้มีมักผูกเป็นคาถาร้อยกรองสั้น ๆ และอีกลักษณะหนึ่งนั้นคือ มีเรื่องเล่าประกอบสามารถเข้าใจเนื้อเรื่องได้มากกว่าชาตกลักษณะแรก โดยชาตก ลักษณะนี้มีมักมีเนื้อหายาว ส่วนใหญ่มักเป็นชาตกในมหานิบาต (สุภาพรรณ ณ บางช้าง, 2533, น. 37) ซึ่งสถานะ ของพระโพธิสัตว์ในชาตกนั้นก็มักทั้งที่เป็น เทพ เทพารักษ์ มนุษย์ สัตว์ โดยมีทั้งมีบทบาทสำคัญในเรื่อง หรือ เป็นเพียงแค่ผู้สังเกตการณ์

คำว่า อรรถกถา คือ หนังสือที่บุคคลใดบุคคลหนึ่งแต่งขึ้นเพื่ออธิบายขยายความเรื่องพระพุทธวจนะ ในพระไตรปิฎกให้เป็นที่เข้าใจแจ่มแจ้ง โดยความสำคัญของอรรถกถาที่แสดงว่า ในพระไตรปิฎกบางคัมภีร์ ยังขาดความแจ่มแจ้งในเนื้อหาและไวยากรณ์ รวมทั้งส่วนต่าง ๆ ที่อาจเป็นปัญหาในการตีความ จำเป็นต้องพึ่งพา หนังสือประเภทอธิบาย ถึงแม้ว่าการต่อเติมเสริมแต่งดังกล่าวจะมีปัญหาเรื่องข้อเท็จจริงอยู่บ้างก็ตาม (ศักดิ์ศรี แยมน์ดดา, 2545, น. 37)

อรรถกถาชาตกมีโครงสร้างหรือขั้นตอนในการแต่งเป็น 5 ขั้นตอนด้วยกัน คือ

1. *ปัจจุบันวัตถุ* คือ การกล่าวถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน อันเป็นสาเหตุที่ทำให้พระพุทธเจ้าทรงเล่า เรื่องย้อนอดีตให้ฟังว่าเหตุการณ์เช่นนั้นเคยเกิดขึ้นมาแล้วในอดีตอย่างไรบ้าง
2. *อดีตวัตถุ* หรือเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีต ซึ่งจะว่าเป็นตัวนิทานหรือตัวชาตกแท้ ๆ ก็ได้
3. *คาถา* ซึ่งเป็นถ้อยคำหรือวาจาประกอบอดีตวัตถุอีกทีหนึ่ง ซึ่งก็คือตัวชาตกนั่นเอง
4. *ไวยากรณ์* คือ ตอนอธิบายศัพท์หรือข้อความซึ่งมีปัญหาในการตีความหรือการเข้าใจ แต่ละส่วนประกอบ อันนี้ก็มักบางครั้งที่เว้นไปบ้าง
5. *สมเษานหรือประชุมชาตก* คือ การแจ้งตัวบุคคลในเรื่องหรืออดีตวัตถุว่าใครกลับชาติมาเกิดเป็น ใครในชาติปัจจุบัน ซึ่งจะมีความเกี่ยวเนื่องกันทั้งในแง่ของตัวละคร เหตุการณ์และผลของเหตุการณ์นั้น ๆ ของทั้งสองช่วงเวลา คือ อดีตกับปัจจุบัน

เรื่องที่มาของตัวบทในอรรถกถาชาตกนั้นในแนวความคิดเดิมกล่าวกันว่านำมาจากเรื่องราวของ พระพุทธเจ้าในขณะที่เสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ในพระชาติต่าง ๆ แต่ในปัจจุบันพบว่ามิได้มาจากการเสวย พระชาติเป็นพระโพธิสัตว์เท่านั้น แต่ยังมีมาจากพระสูตรบางพระสูตร เช่น กุฏทันตสูตร หรือมหาสุตตสนะสูตร ในพระสูตรที่ทศนิกายและเทวสูตรในพระสูตรมีขมิมนิกายตลอดจนนิทานที่เล่าสู่กันฟังหรือนิทานพื้นบ้าน ที่มีอยู่ก่อนแล้วในสมัยพุทธกาล (ฐานิสร์ ชาครดพงศ์, 2538, น. 54)



การสืบทอดลักษณะของวรรณคดีในกาพย์นิทานชาดก

การสืบทอดลักษณะบางประการของวรรณคดีในการดุนิทานชาดก แบ่งประเด็นวิเคราะห์ดังนี้

โครงเรื่องกาพย์นิทานชาดก

โครงเรื่องใหญ่ของการดุนิทานชาดกชุดนี้ได้กล่าวถึงแล้วในเบื้องต้นว่า มีลักษณะของการเล่าซ้อนกัน คือ มีโครงเรื่องใหญ่และเรื่องย่อยประกอบอยู่ในนั้น โครงเรื่องใหญ่มีสีสันและความน่าสนใจให้ตัวนิทานมากยิ่งขึ้น เพื่อให้เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย คือ เยาวชน ซึ่งโครงเรื่องใหญ่หรือโครงเรื่องหลักเริ่มตั้งแต่ เณร และเด็กวัด กำลังทำหน้าที่จัดหอพระไตรปิฎกเพื่อเตรียมงานฉลอง ในระหว่างทำความสะอาดอยู่เกิดอุบัติเหตุมีการกระแทก ตูพระไตรปิฎกขึ้น แล้วหนุมาน ผู้เป็นเทพพิทักษ์พระคัมภีร์ก็ตื่น แล้วหนุมานตั้งใจว่าจะเล่าเรื่องชาดกเหล่านี้ ให้เด็ก ๆ ฟัง แต่ทันใดนั้น พินทุมาร ผู้เป็นคู่ปรับกับหนุมาน ยักษ์ตนนี้จะคอยขัดขวางการศึกษาธรรมอยู่เสมอ ก็ออกมาขัดขวางและแจ้งข่าวตกไป หนุมานจึงต่อสู้ แต่พลังอำนาจกลับมีผลต่อชาดกที่อยู่ในพระคัมภีร์เล่มที่ 27 เกิดอันตรายหายไปถึงเล่ม ด้วยหน้าที่และภารกิจในการเตรียมฉลองหอพระไตรปิฎกครบ 200 ปี และหน้าที่ของเทพผู้พิทักษ์พระคัมภีร์ของหนุมาน พวกเขาจึงรวมตัวกันขึ้นเพื่อตามหาและรวบรวมชาดกทั้ง 547 พระชาติ ให้กลับเข้ามาอยู่ในพระไตรปิฎกเล่มที่ 27 ดังเดิม

โดยเนื้อเรื่องต่อจากนี้ในการดุนิทานชาดกภาคแรก ได้เล่าถึงการที่เณร หนุมานเทพพิทักษ์ และเหล่าเด็กวัดอาสาไปตามหาชาดกจนได้มาทั้งหมด 200 พระชาติ เรื่องราวการตามหาและรวบรวมชาดกในภาคแรกก็จบสิ้นเพียงเท่านั้น เหล่าเณรและอาสาสมัครเด็กวัดก็กลับมายังโลกปกติได้อย่างปลอดภัย แต่การตามหาและรวบรวมชาดกยังไม่สิ้นสุด ด้วยหน้าที่และความรับผิดชอบของเณรและหนุมาน ทั้งสองจึงต้องตามหาและรวบรวมชาดกในส่วนที่เหลือต่อไป ซึ่งภารกิจการตามหาในภาคที่ 2 นี้ เณรและหนุมานได้พบกับตัวละครที่อาสาตามหาพระไตรปิฎกเพิ่มเติม ได้แก่ ศรีธนญชัย คนึง ไม้มะ โขขุน ขุนนุ เจ้าจ้อ และหมวยเล็ก ซึ่งตัวละครผู้ช่วยเหล่านี้ก็จะได้ร่วมกันตามหาชาดกให้ครบสมบูรณ์

โครงสร้างหรือขั้นตอนการสร้างวรรณคดีชาดก

ในประเด็นของโครงสร้างหรือขั้นตอนการสร้างวรรณคดีชาดก ในการดุนิทานชาดกชุดนี้ ปรากฏการสืบทอดวิธีการเล่าเรื่องชาดกตามขั้นตอนดังกล่าว 4 องค์ประกอบ คือ ปัจจุบันวัตถุ อดีตนิทาน คำถาและสโมธาน โดยองค์ประกอบที่ไม่ปรากฏในการดุนิทานชาดกชุดนี้นั้น คือ ไวยากรณ์ เนื่องจากเป็นส่วนที่อาจจะเข้าใจยากสำหรับเยาวชน อีกทั้งการอธิบายเรื่องราวในชาดกต่าง ๆ มีภาพประกอบอย่างชัดเจนเข้าใจง่ายอยู่แล้ว ซึ่งการละไวยากรณ์นี้ก็สามารถทำได้ สอดคล้องกับศักดิ์ศรี แยมันดดา (2545, น. 47) กล่าวถึงการละส่วนที่เป็นไวยากรณ์ไว้ว่า ไวยากรณ์ คือ ตอนอธิบายศัพท์หรือข้อความซึ่งมีปัญหา แต่ก็มีบางครั้งที่เว้นตอนนี้เสียก็ได้



องค์ประกอบของการสร้างอรรถกถาที่พบในนิทานชาดกฯ ทั้ง 10 เรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้างของอรรถกถาที่ปรากฏในนิทานชาดกฯ

ลำดับ	ชื่อชาดก	ปัจจุบันวัตถุ	อดีตนิทาน	กาลา(ที่)		สโมธาน (เฉพาะพระโพธิสัตว์)
				1	2	
201	พันธนาครชาดก	/	/	/	/	ต้นเรื่อง/ตัวละครเอก
202	เกฬีสลชาดก	/	/	/	/	กลางเรื่อง/ตัวละครเอก
203	ขันธปริตตชาดก	/	/	/	-	กลางเรื่อง/ตัวละครเอก
204	วิรกชาดก	/	/	/	/	กลางเรื่อง/ตัวละครเอก
205	คังเคยชาดก	/	/	-	/	ท้ายเรื่อง/ผู้สังเกตการณ์
206	กุรุณชาดก	/	/	/	-	ต้นเรื่อง/ตัวละครเอก
207	อัสสกชาดก	/	/	/	/	ต้นเรื่อง/ตัวละครเอก
208	สูงสูมารชาดก	/	/	-	/	ท้ายเรื่อง/ตัวละครเอก
209	กั๊กกรชาดก	/	/	/	/	ท้ายเรื่อง/ผู้สังเกตการณ์
210	กันทลลชาดก	/	/	-	/	ต้นเรื่อง/ตัวละครเอก

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปตารางองค์ประกอบของการ์ตูนนิทานชาดก

1. การ์ตูนนิทานชาดกที่มีครบทั้ง 4 องค์ประกอบมี 5 พระชาติ ได้แก่ พันธนาครชาดก เกฬีสลชาดก วิรกชาดก อัสสกชาดก และกั๊กกรชาดก ส่วนอีก 5 พระชาติปรากฏพระคาถาพระชาติละ 1 พระคาถา เนื่องจากนำเสนออีกพระคาถาหนึ่งด้วยรูปภาพการ์ตูนอย่างชัดเจน อีกทั้งเป็นพระคาถาที่ดำเนินเรื่องต่อกันจึงทำให้ตัวละครสามารถกล่าวพระคาถานั้นได้พร้อมกับแสดงอาการกิริยาตามพระคาถาไปได้ ซึ่งจะแตกต่างจากตัวบทในพระไตรปิฎกที่ทุกพระคาถาจะต้องอยู่ในอรรถกถาทั้งหมดด้วยเป็นการอธิบายความด้วยตัวเขียนมิได้แสดงภาพประกอบดังเช่นการ์ตูนนิทานชาดก

2. สโมธานหรือประชุมชาดก ในการ์ตูนนิทานชาดก พบว่ามีการประชุมชาดกกล่าวถึงการกลับชาติมาเกิดของตัวละครพระโพธิสัตว์ตัวละครเดียว ต่างจากในอรรถกถาชาดกที่มีกล่าวถึงการกลับชาติมาเกิดของตัวละครในเรื่องอันจะเชื่อมโยงกับตัวละครที่เป็นเหตุให้เกิดปัจจุบันวัตถุ ในการ์ตูนนิทานชาดกพบการประชุมชาดกอยู่ 3 ส่วนด้วยกัน คือ ปรากฏในส่วนต้นเรื่องมากที่สุด 4 เรื่อง ได้แก่ ชาดกเรื่องที่ 201 206 207 และ 210 ปรากฏส่วนกลางเรื่องและส่วนท้ายเรื่องจำนวนส่วนละ 3 เรื่อง แสดงให้เห็นว่าในการ์ตูนชาดกนอกจากจะมีการดำรงอยู่ขององค์ประกอบชาดกในเรื่องการประชุมชาดกแล้ว ยังมีการปรับเปลี่ยนเพื่อสอดคล้องกับการเน้นว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระโพธิสัตว์ อีกทั้งเพื่อแสดงให้เห็นลักษณะของตัวละครพระโพธิสัตว์อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น



3. บทบาทของพระโพธิสัตว์ จากการศึกษาบทบาทของพระโพธิสัตว์ในการ์ตูนนิทานชาดก พบว่า มีการแสดงบทบาทของพระโพธิสัตว์อยู่ 2 สถานะ คือ เป็นตัวละครเอก มีทั้งที่เป็นมนุษย์ธรรมดา พระอินทร์ ดาบส และเป็นสัตว์ ได้แก่ นกกาน้ำ วานร นกหัวขวาน ส่วนสถานะที่เป็น ตัวละครผู้สังเกตการณ์ นั้นพบว่า พระโพธิสัตว์จะเสวยพระชาติเป็นเทพารักษ์หรือรุกขเทวดาท่านั้น ไม่มีความหลากหลายเท่าในสถานะที่เป็นตัวละครเอก ในประเด็นนี้เมื่อได้ศึกษาเปรียบเทียบกับอรรถกถาชาดกแล้ว พบบทบาทและสถานะของพระโพธิสัตว์ที่ตรงกันทั้งสองฉบับ จึงอาจวิเคราะห์ได้ว่า บทบาทพระโพธิสัตว์เป็นส่วนสำคัญมากของอรรถกถาชาดก และมีความจำเป็นอันใดที่จะต้องปรับสถานะของพระโพธิสัตว์ให้ผิดแผกไปจากตัวอรรถกถา สิ่งหนึ่งที่มีความจำเป็นในการศึกษาโดยอยู่นอกเหนือตารางข้างต้นนั้นคือ การดำรงอยู่ของแนวคิดและคติธรรมตามอรรถกถาชาดกเดิม สามารถวิเคราะห์ได้จากเนื้อเรื่องที่นำเสนอในการ์ตูนนิทานชาดกเพื่อเทียบกับเนื้อเรื่องในอรรถกถาชาดกตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ 2 แนวคิดที่ปรากฏในนิทานชาดกฯ

ลำดับ	ชื่อพระชาติ	แนวคิด / คติธรรม	
		อรรถกถาชาดก	การ์ตูนนิทานชาดกฯ
201	พันธนาครชาดก	กิเลสคือเครื่องจองจำที่แน่นหนาที่สุด	กิเลสคือเครื่องจองจำที่แน่นหนาที่สุด
202	เกฬีสลชาดก	ปัญญาคือข้อบ่งชี้ถึงสถานภาพ	ปัญญาคือข้อบ่งชี้ถึงสถานภาพ
203	ชั้นปรตชาดก	อานาปานจิตสมาธิธรรม	อานาปานจิตสมาธิธรรม
204	วิรกชาดก	โทษของการไม่รู้จักประมาณตน	โทษของการไม่รู้จักประมาณตน
205	คังเคยชาดก	โทษของการโอ้อวดตน	โทษของการโอ้อวดตน
206	กุรุคชาดก	ข้อดีของความสามัคคี	ข้อดีของความสามัคคี
207	อัลสชาดก	กิเลสคือเครื่องยึดติด	กิเลสคือเครื่องยึดติด
208	ลุมุมชาดก	การเอาตัวรอดด้วยปัญญา	การเอาตัวรอดด้วยปัญญา
209	กักรชาดก	การเอาตัวรอดด้วยปัญญา	การเอาตัวรอดด้วยปัญญา
210	กันทลชาดก	โทษของการไม่ประมาณตน	โทษของการไม่ประมาณตน

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางนี้นำเสนอให้เห็นถึงแนวคิดหรือคติธรรมที่มีความเหมือนกันของชาดกทั้งสองฉบับ อันเนื่องมาจากการ์ตูนนิทานชาดกนี้นำเอาเนื้อเรื่องในอรรถกถาชาดกมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์การ์ตูนนิทานชาดก โดยสร้างให้สอดคล้องกับรูปแบบการเล่าเรื่องชาดกแบบใหม่และตอบสนองเป้าหมายของผู้อ่านหนังสือการ์ตูนชุดนี้ การที่การ์ตูนนิทานชาดกยังคงแนวคิดหรือคติธรรมตามอรรถกถาชาดกไว้อยู่เช่น แสดงให้เห็นว่าแนวคิดหรือคติธรรมดังกล่าวเป็นแนวคิดที่เป็นสัจธรรม สามารถเกิดขึ้นได้จริงและผลตามการกระทำนั้น ๆ



การสร้างสรรค์งานช่างดีในรูปแบบการตีตน

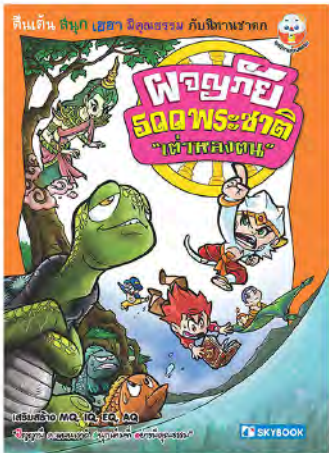
ในการสร้างสรรค์นิทานชาดกให้อยู่ในรูปแบบการ์ตูนนั้นนับว่าเป็นการนำเอาวรรณกลาชาดกมาเล่าใหม่ โดยใช้รูปแบบของการ์ตูนประกอบคำบรรยาย หรือเป็นลักษณะของการ์ตูนเรื่องยาว (Comic Strip Cartoon) ซึ่งมีการนำเอาวรรณคดีหรือเรื่องชาดกยาวมาเพื่อปรับเป็นการ์ตูน ซึ่งนับว่ากลวิธีการสร้างสรรค์วรรณคดีชาดก ให้ใช้ตัวอักษรในการเล่าเรื่องเพียงอย่างเดียวมาเป็นการ์ตูนนิทานชาดกนั้น น่าจะมีกลวิธีที่หลากหลายและน่าสนใจ อันอาจแสดงให้เห็นถึงลักษณะความสัมพันธ์กันของศาสตร์และศิลป์แห่งวรรณคดี โดยจะวิเคราะห์เพื่อให้เห็น กลวิธีการสร้างสรรค์ต่าง ๆ ดังนี้

กลวิธีการดัดแปลงในการ์ตูนนิทานชาดก

ก่อนที่จะนำเสนอวิธีการดัดแปลงในด้านต่าง ๆ ขอลำดับถึงลักษณะที่ดีของวรรณกรรมสำหรับเด็ก อันเป็นลักษณะและความมุ่งหมายของสำนักพิมพ์ โดยพัชรี จำปา (2539, น. 16-18) ได้กล่าวถึงลักษณะที่ดีของวรรณกรรมสำหรับเด็ก ดังนี้

1. **รูปร่าง** อาจแยกเป็นรูปเล่มภายนอกและรูปเล่มภายใน โดยรูปเล่มภายนอกนั้นจะต้องมีลักษณะที่ชักจูงใจให้หยิบอ่าน ควรกะทัดรัด มีสีสันเร้าความสนใจของเด็ก ส่วนรูปเล่มภายในนั้นได้แก่ การจัดหน้า การเขียนภาพประกอบและการพิมพ์ตัวอักษร เป็นต้น ซึ่งส่วนประกอบดังกล่าวนี้ต้องจัดให้ประณีตสวยงาม มีความคิดสร้างสรรค์ เด็กต้องสามารถอ่านได้สบายตา ขนาดตัวอักษรให้มีขนาดโตกว่าที่ใช้ในแบบเรียนทั่วไป

หนังสือการ์ตูนนิทานชาดกชุดนี้ มีลักษณะรูปเล่มภายนอกและภายในที่ตรงตามคุณสมบัติ ดังกล่าวอย่างครบถ้วนทั้งรูปเล่มภายนอกและรูปเล่มภายใน มีการใช้สีสันท่านานใจสามารถเข้าใจผู้อ่านได้ อย่างดี อีกทั้งตัวอักษรก็มีขนาดพอเหมาะสำหรับเยาวชนอีกด้วย



ภาพที่ 1-2 หน้าปกและตัวอย่างการวาดรูปประกอบในหนังสือการ์ตูนนิทานชาดก

ที่มา : ผู้วิจัย





ภาพที่ 3 ภาพจากชาดกเรื่องพันนาคชาดก
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างรูปภาพที่ยกมานี้เป็นภาพจากชาดกเรื่องพันนาคชาดก ซึ่งตัวละครผู้ช่วยเหลือในเรื่องได้เกิดความเบื่อหน่ายที่จะต้องรอ หนุมานจึงใช้พลังวิเศษในการทำให้เรื่องดำเนินไปเร็วขึ้น นั่นคือจากพระมารดาของพระโพธิสัตว์ป่วยไปจนถึงเสียชีวิต ซึ่งทำให้เรื่องได้ดำเนินไปรวดเร็วยิ่งขึ้น หากแต่ก็มีได้เป็นผลให้สาระสำคัญหลักตามอรรถกถาชาดกเสียไป

3. การสลับตำแหน่งของเนื้อหา

การดัดแปลงนิทานชาดก นี้ มีการสลับตำแหน่งในเรื่องของการวางการประชุมชาดกไว้ในตำแหน่งที่หลากหลาย มิได้อยู่ในตำแหน่งท้ายเหมือนอย่างในอรรถกถาชาดก ซึ่งการจัดวางในตำแหน่งในการดัดแปลงนิทานชาดก ขึ้นอยู่กับบทบาทของตัวละครพระโพธิสัตว์ โดยหากเป็นตัวละครเอกก็มักจะจัดวางตำแหน่งการกล่าวถึงพระชาติในอดีตของพระพุทธเจ้าไว้ในส่วนต้นเรื่อง แต่ถ้ามีบทบาทเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ก็จะกล่าวถึงในส่วนกลางหรือส่วนท้ายเรื่อง ด้วยพระโพธิสัตว์มิได้มีบทบาทในนิทานชาดกอย่างเด่นชัด ซึ่งนับว่าในการดัดแปลงในประเด็นนี้มีความเหมาะสมเนื่องจาก เหตุต่อการเล่าเรื่องชาดกให้มีความเข้าใจในบทบาทที่หลากหลายของพระโพธิสัตว์มากยิ่งขึ้น ซึ่งบทบาทในการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์นั้นก็มิได้จำกัดอยู่แค่เป็นตัวละครที่กระทำการใดเองเสมอไป

กลวิธีการดัดแปลงตัวละคร

ในการนำอรรถกถาชาดกมาเล่าในรูปการ์ตูนนิทานชาดก ตามที่ได้กล่าวถึงว่า สำนักพิมพ์ต้องคำนึงถึงความน่าสนใจในการดำเนินเรื่อง เพื่อมิให้เกิดความเบื่อหน่ายและจะได้เรียกความเข้าใจให้อ่าน และอยากติดตามเรื่องราวไปจนจบ ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้จะศึกษาเฉพาะกลุ่มตัวละครนอกรรรถกถาชาดก เนื่องจากเป็นตัวละครที่สำนักพิมพ์เพิ่มเติมเข้ามาใหม่ทั้งสิ้น ส่วนตัวละครในอรรถกถาชาดกนั้นสำนักพิมพ์ยังคงเดิมไว้



กลวิธีอีกอย่างหนึ่งที่สำนักพิมพ์ได้นำมาสร้างสรรค์ใหม่ในครั้งนี้คือ การดัดแปลงตัวละคร บทบาทของตัวละครและการเพิ่มตัวละครเข้าไปในการ์ตูนนิทานชาดกชุดนี้ ซึ่งตัวละครที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ ตัวละครเอก ตัวละครผู้ช่วยเหลือและตัวละครประกอบ ซึ่งตัวละครในแต่ละกลุ่ม สำนักพิมพ์ก็มีการคิดขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับโครงเรื่อง เนื้อหา และความนิยมหรือการเป็นที่รู้จักของตัวละครนั้น ๆ โดยจะได้อธิบายให้เห็นอย่างชัดเจน คือ

1. *กลุ่มตัวละครเอก* ในกลุ่มตัวละครเอกเหล่านี้สำนักพิมพ์ได้เพิ่มขึ้นมาเพื่อสร้างเรื่องราวที่นำไปของการออกเดินทางผจญภัยตามหาและรวบรวมชาดก โดยตัวละครเอกนั้นได้แก่ เณรน้อยและหนุมาน

1.1 *เณรน้อย* ตัวละครนี้สร้างขึ้นเพื่อมาทำหน้าที่ในการเป็นตัวละครหลักเพื่อตามหาชาดกให้ครบสมบูรณ์ โดยตัวละครเณรน้อยนี้เป็นตัวแทนของผู้ทรงศีล นั่นคือ มีบทบาทหน้าที่ได้การเป็นผู้ชี้แนะแนวทางให้กลุ่มเพื่อนที่ออกตามหาชาดกให้เดินไปในทางที่ถูกต้อง ไม่หลงผิดในการกิจหลักที่สำคัญที่สุด อีกทั้งเณรน้อยยังเป็นผู้ที่คอยสรุปหลักธรรมคำสอนที่ได้จากนิทานชาดกอยู่เสมอ เณรน้อยจึงเป็นตัวแทนของผู้มีศีลธรรม

1.2 *หนุมาน* ตัวละครนี้สร้างขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่เป็นเทพผู้พิทักษ์พระไตรปิฎก โดยกำเนิดเดิมของหนุมานนั้น สำนักพิมพ์ได้แต่งให้มีความพิสดารว่าเกิดจากผลไม้วัดเศษที่อยู่ในป่าหิมพานต์ เมื่อสุกงอมด้วยพลังมหาศาลแล้วจึงเกิดเป็นหนุมาน แล้วถูกคำสาปให้ต้องมาโลกมนุษย์เพื่อเป็นผู้ปกป้องหรือผู้พิทักษ์พระไตรปิฎกจากหมู่มารทั้งหลายที่มีก่อกวนขัดขวางการทำความดีของมนุษย์บนโลก ซึ่งรูปลักษณะภายนอกของตัวละครหนุมานก็มีลักษณะเช่นเดียวกับตัวโจนหนุมานนั่นเอง อีกบทบาทหนึ่งของหนุมานนั้นก็คือ ตัวละครผู้ช่วยเหลือเณรและเด็ก ๆ ทั้งหลาย ซึ่งเหตุที่มีการนำหนุมานมาเป็นตัวละครผู้พิทักษ์ อาจวิเคราะห์ได้ว่าเนื่องจากหนุมานเป็นตัวละครที่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในสังคมไทย มีบทบาทมากในวรรณคดีเอกของไทย เรื่องรามเกียรติ์ อีกทั้งมีการเผยแพร่และมักจะมีการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ อยู่เสมอทั้งโจนและหุ่นละครเล็ก

นอกจากนี้ บทบาทของตัวละครหนุมานในรามเกียรติ์นั้นก็เป็นตัวละครทหารผู้ช่วยเหลือกองทัพของพระรามอย่างสุดความสามารถ มีความจงรักภักดีไม่เปลี่ยนแปลง อีกทั้งในเรื่องพลังอำนาจนั้นหนุมานก็ไม่เป็นรองใครเช่นกัน และคู่ต่อสู้สำคัญของหนุมานก็คือ ยักษ์ ซึ่งในการ์ตูนนิทานชาดกชุดนี้มีการสร้างตัวละครประกอบให้กับหนุมานนั้นคือ ยักษ์พันมารและยักษ์จอมราชันย์ ด้วยลักษณะนิสัยและการเป็นที่รู้จักของหนุมานจึงน่าจะเป็นเหตุให้สำนักพิมพ์เลือกตัวละครหนุมานให้เป็นตัวละครผู้พิทักษ์และตัวละครผู้ช่วยเหลือทุกคนในการรวบรวมชาดก ซึ่งบทบาทเหล่านี้ของหนุมานก็ทำให้ตัวละครหนุมานมีความโดดเด่นในฐานะเป็นตัวละครเอกได้

2. *ตัวละครผู้ช่วยเหลือ* สำนักพิมพ์ได้สร้างตัวละครผู้ช่วยเหลือให้แก่เณรและหนุมานในการติดตามและรวบรวมเอาชาดกคืนมา ซึ่งในการ์ตูนนิทานชาดกภาค 2 นี้มีตัวละครผู้ช่วยเหลือ ดังนี้

2.1 *ศรีธนญชัย* มีลักษณะนิสัยฉลาดปราดเปรื่อง สามารถเป็นผู้นำทางสมาชิกคนอื่น ๆ แทนเณรและหนุมานในการเดินทางออกตามหาและรวบรวมชาดกได้ ตัวละครศรีธนญชัยนี้มาจากวรรณคดีพื้นบ้านเรื่องศรีธนญชัย ด้วยมีลักษณะนิสัยที่ใกล้เคียงกัน ทั้งในเรื่องความกล้าหาญ ความฉลาดเจ้าเล่ห์

2.2 *ไม้ม้วนและคนึง* ตัวละครสองตัวนี้มาจากวรรณคดีเรื่องเงาะป่า ซึ่งปรากฏลักษณะรูปร่างภายนอกหรือการแต่งกายตามอย่างเงาะป่าที่เราคุ้นตากัน นั่นคือ ใช้ผ้าสีแดง ถือเครื่องมือล่าสัตว์ มีขวาน มีหมวก



ส่วนลักษณะนิสัย มักจะซิงตึงตึงตนเองและอาจร่วมมือกันเพื่อเอาชนะตัวละครอื่น ๆ ได้ อีกทั้งยังมีความสามารถในเรื่องล่ำส่วสามารถหาอาหารมาเลี้ยงพวกพ้อง

2.3 **ทนายเล็ก** เด็กสาวเอาแต่ใจ หลงในรูปโฉมความงามของตนเอง เป็นต้นเหตุให้เพื่อน ๆ ต้องออกมาหาชาตด้วยเนื่องจากถูกยักษ์จอมราชันย์ลักพาตัวไปเพราะหลงคิดว่าเป็นนางสีดา

2.4 **ไซจน** ตัวละครผู้ช่วยเหลือที่มีใจจะเอาแต่ใจตัวเอง ไม่ยอมใคร แต่สามารถตามหาชาตเจอด้วยตัวคนเดียวได้เช่นกัน

2.5 **ชนุน** เด็กน้อยผู้ยึดถือคำสอนของเนร ได้รับความสะดวกในเรื่องความมีเมตตาต่อสัตว์อื่น

2.6 **เจ้าจ้อ** สิ่งที่มีความฉลาดไม่แพ้หนุมาน สามารถช่วยเหลือเพื่อนร่วมทีมอื่น ๆ จากที่คุมขังได้

3. **ตัวละครประกอบ** สำนักพิมพ์ได้สร้างตัวละครประกอบในเรื่องนี้มีชื่อเฉพาะได้แก่ ยักษ์พันทุมาร ยักษ์จอมราชันย์ และยักษ์พิทักษ์ ตัวละครประกอบทั้ง 3 ตัวนี้เป็นดั่งเงาที่อยู่มาร่วมในพระพุทธรูปประวัติ กล่าวคือ มักจะชอบทำลายหรือขัดขวางการกระทำที่ดีของมนุษย์ ในการดูนิทานชาดกเช่นเดียวกัน ยักษ์ทั้งสามตนมักจะคอยขัดขวางการรวบรวมชาดกของเนรและกลุ่มเพื่อนเสมอ เพื่อมิให้เด็กและมนุษย์ทั้งหลายได้ศึกษาพระธรรมอันจะเป็นทางไปสู่ความสุขอันแท้จริงหรือหลุดพ้น สอดคล้องกับความหมายของมารในพระพุทธรูปศาสนา ดังที่พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) (2551, น. 314) ได้กล่าวถึงมารในพระพุทธรูปศาสนาไว้ว่า **พระยามาร**ที่มีเรื่องราวปรากฏอยู่ ๗ ในคัมภีร์ คอยมาแทรกแซงเหตุการณ์ต่าง ๆ ในพุทธประวัติ เช่น **ยกพลเสนามาผจญพระมหาบุรุษในวันที่จะตรัสรู้ พระองค์ชนะพระยามารได้ด้วยทรงนึกถึงบารมี ๑๐ คือ ทาน ศีล เนกขัมมะ ปัญญา วิริยะ ขันติ สัจจะ อธิฐาน เมตตา อุเบกขา** (สังเกตตามต้นฉบับ) ลักษณะของมารตามความหมายของพุทธศาสนานั้นก็สอดคล้องกับอุปนิสัยของยักษ์ทั้งสามตน อีกทั้งยักษ์ก็คือมารชนิดหนึ่งหรืออาจกล่าวได้ว่า รูปลักษณะของยักษ์คือภาพที่พระพุทธรูปศาสนามักจะหยิบเอามาใช้แทนรูปลักษณะของมาร เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ส่วนใช้การวาดรูปยักษ์แทนตัวพญามารที่เข้ามาก่อวุ่น พระสัมมาสัมพุทธเจ้าในคืนก่อนวันตรัสรู้

กลวิธีการสร้างสรรค์โดยใช้คำและภาษา

ในประเด็นของการสร้างสรรค์โดยใช้คำและภาษานั้น ผู้ศึกษาพบว่าในการดูนิทานชาดกชุดนี้มีการใช้คำและภาษาเพื่อเป็นสื่อที่ดีให้แก่เด็กและเหมาะสมกับภาพวาดประกอบ อีกทั้งยังสอดคล้องและไม่ว่าให้เรื่องราวในอรรถกถาชาดกต้องผิดแผกไป หรืออาจกล่าวได้ว่าสามารถทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องชาดกง่ายขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะที่ตีของงานวรรณกรรมเด็กตามที่ได้อธิบายไปแล้วข้างต้น การใช้คำและภาษาที่เหมาะสมกับวัยและรูปแบบการดู ได้แก่

1. มีการใช้คำง่าย ไม่ซับซ้อน ใช้คำที่เป็นภาษาพูด และคำทับศัพท์ เช่น เจ้าจ้อ ฉี่แตก อัลโหล
2. มีการใช้คำอุทานเพื่อทำให้เกิดอารมณ์สนุกสนานหรือเข้าถึงความเป็นการ์ตูนมากยิ่งขึ้น เช่น วิ๊ดตตตตตตตตตตตตตต ฮึบ ดูเลง
3. การใช้ประโยคสนทนาที่มีลักษณะของการเล่าเรื่องตามภาษาพูดอันจะทำให้เกิดความเข้าใจง่าย เช่น หนาน้อยอย่าทำแบบนั้น ขอบใจนะตาหนู



กลวิธีการใช้รูปที่ผิดแผกไปจากความจริง

การใช้รูปภาพเพื่อสร้างความสนใจให้กลุ่มเยาวชนในการเลือกหยิบหนังสือมาอ่านนั้น พบว่ามีการใช้ภาพการ์ตูนที่ไม่สมจริง เพื่อเน้นให้เห็นความไม่เข้ากันของรูปภาพและเรื่องราวที่เกิดขึ้น อีกทั้งรูปร่างลักษณะภายนอกของตัวละครนั้นก็แสดงลักษณะเฉพาะตนอันจะทำให้เกิดความเพลิดเพลินตลกขบขันได้อีกด้วย



ภาพที่ 4 ภาพแนะนำตัวละครซึ่งใช้การวาดภาพแนวการ์ตูนเพิ่มความสนใจ
ที่มา: ผู้วิจัย

กลวิธีในการสร้างสรรค์นิทานชาดกในรูปแบบการ์ตูนนั้นนับว่าเป็นกลวิธีที่สำนักพิมพ์จะต้องคิด และวางแผนเป็นอย่างดีในการทำ เนื่องจากกลวิธีเหล่านี้จะเป็นส่วนช่วยให้เกิดความน่าสนใจและอยากอ่านหรืออยากติดตามการ์ตูนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังต้องให้ความสำคัญกับลักษณะของวรรณกรรมสำหรับเด็กที่ดี เพื่อเหมาะสมกับการพัฒนาสมอง ปัญญาและความคิดให้แก่เด็กอีกด้วย

บทสรุป

จากการศึกษาคำร่ำนิทานชาดกชุดผจญภัย 500 พระชาติ : การสืบทอดและสร้างสรรค์อรรถกถาชาดกในบริบทร่วมสมัย พบว่ากลวิธีการสืบทอดเรื่องอรรถกถาชาดกในคำร่ำนิทานชุดผจญภัย 500 พระชาตินั้น สำนักพิมพ์ได้ใช้กลวิธีการสืบทอดที่โดดเด่นนั้นคือ ด้านโครงสร้างตามแบบอรรถกถาชาดกคือ ปัจจุบันวัตถุ อดีตวัตถุ กาลา และสไมธานหรือประชุมชาดก ยกเว้นไวยากรณ์ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สามารถมีหรือเว้นไว้ก็ได้ โดยปรากฏการใช้ตามแบบอรรถกถาชาดกอย่างชัดเจนทั้ง 10 พระชาติ หากแต่มีการเน้นย้ำให้เห็นภาพของพระโพธิสัตว์ชัดเจนมากยิ่งขึ้นด้วยการกล่าวถึงเฉพาะการกลับชาติของพระโพธิสัตว์ในด้านแนวคิด ปราภฏแนวคิด และคติสอนใจเช่นเดียวกับในอรรถกถาชาดก เนื่องจากเป็นเรื่องราวที่มีความสมบูรณ์อยู่แล้วในเรื่องคำสอน จึงนำมาถ่ายทอดได้อย่างชัดเจน

การสร้างสรรค์นิทานชาดกในรูปแบบการ์ตูน มีกลวิธีการสร้างสรรคในด้านของเนื้อหาการดัดแปลงเนื้อหา การเพิ่มเนื้อเรื่องเหตุการณ์ผจญ การตัดตอนเนื้อเรื่องและการสลับตำแหน่งของเนื้อหา เพื่อให้การดูมีความน่าสนใจติดตาม อีกทั้งเหมาะสมกับช่วงวัยของกลุ่มเป้าหมาย ด้านตัวละคร สำนักพิมพ์มีการเพิ่มตัวละครในโครงเรื่องหลักเพื่อให้มีความน่าสนใจ โดยสามารถแบ่งกลุ่มของตัวละครเหล่านั้นได้ 3 กลุ่ม คือ ตัวละครเอก ตัวละครผู้ช่วยเหลือและตัวละครประกอบ ซึ่งที่มาของตัวละครนั้นมีความหลากหลาย โดยส่วนใหญ่มาจากวรรณคดีเรื่องเด่นอันเป็นที่รู้จักของคนไทยเป็นอย่างดี ด้านการใช้คำและภาษามีการใช้คำและภาษาที่เข้าใจง่ายประโยคไม่ซับซ้อน อาจใช้คำทับศัพท์หรือคำภาษาพูดบ้าง เพื่อให้เข้ากับกลุ่มเป้าหมายและเกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน



อารมณ์ขัน ในส่วนสุดท้ายคือการใช้รูปภาพที่ผิดแผกไปจากความเป็นจริงอันเป็นลักษณะของความไม่เข้ากันนั้น
 ก็ทำให้เกิดความน่าติดตามและความเข้าใจได้เช่นกัน

ในด้านการประเมินคุณค่าของการ์ตูนนิทานชาดกชุดนี้ เมื่อใช้แนวทางของการสร้างสรรค์วรรณกรรม
 สำหรับเด็กแล้ว พบว่ามีคุณค่าของการเป็นวรรณกรรมสำหรับเด็ก เนื่องจากมีการใช้กลวิธีที่เอื้อต่อช่วงอายุของเด็ก
 มีคติธรรมสอนใจเพื่อเป็นการพัฒนาความคิดของเด็กได้ ส่วนด้านของการเล่าเรื่องชาดกในรูปแบบใหม่นั้น
 หากใช้เกณฑ์ที่กล่าวว่าชาดกคือเรื่องเล่าที่เกี่ยวกับการเสวยพระชาติก่อนที่จะตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า สามารถ
 เป็นรูปแบบการเล่าชาดกได้ ด้วยมีการแสดงภาพของพระโพธิสัตว์อย่างชัดเจน มีองค์ประกอบหรือกลวิธีการ
 เล่าเรื่องอย่างอรรถกถาชาดก อีกทั้งยังปรากฏคติคำสอนในทางพระพุทธศาสนาอย่างแจ่มชัด จึงอาจกล่าวได้ว่า
 การ์ตูนนิทานชาดกชุดผจญภัย 500 พระชาติ ภาค 2 นี้ ความเป็นชาดกในรูปแบบใหม่ สามารถที่จะนำมาศึกษา
 และอ่านเพื่อเพิ่มความรู้ทั้งในด้านสติปัญญาและนำเอาคติคำสอนที่อยู่ในชาดกเหล่านั้นมาปรับใช้ได้อย่างดี

รายการอ้างอิง

- กฤษดา พิงพิตรชัย. (2557). **ผจญภัยชาดก 500 ชาติ ภาค 2 เล่ม 1-2**. กรุงเทพฯ : สกายบุ๊กส์.
- ฐานิสร์ ขาครัดพงศ์. (2538). ความรู้เรื่องชาดก ใน **อายุบาร**, 51. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต). (2551). **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**. พิมพ์ครั้งที่ 11.
 กรุงเทพฯ : เอส.อาร์. พริ้นติ้ง แมส โปรดักส์.
- พัชรีย์ จำปา. (2539). **วินิลลาในวรรณกรรมสำหรับเด็ก**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์
 มหาวิทยาลัย.
- ศักดิ์ศรี แย้มนัตดา. (2545). **วรรณคดีพุทธศาสนาภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์
 พับลิชชิ่ง.
- สุภาพรณ ณ บางช้าง. (2533). **วิวัฒนาการวรรณคดีบาลีสายพระสุตันตปิฎกที่แต่งในประเทศไทย**.
 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรศักดิ์ ตรินันท์และพิศาล เพ็ญทรง. (2556). **ผจญภัยตามรอยพระพุทธเจ้า 1**. กรุงเทพฯ : สกายบุ๊กส์.



การสร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ Creating music for emotional development of early childhood using accents Southern folk music.

นันทิกานต์ แสงคำ*

Nanthikant Sangkam

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์เพลงโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยการบรรเลงผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และดนตรีสากล อาทิ ปี่ได้, ซอด้วง, ซอขลุ่ย, ทับ, แตร, รำมะนา, กลองคึก, Accordion, Mandolin, Flute, piano, Bass, Cymbals, Tubular bells, Timpani, Violin, Viola, cello, Drum จำนวน 4 เพลง คือ เพลงสุขใจ เพลงชวนฝัน เพลงสายลม และเพลงพาเพลิน วิเคราะห์ผลการประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์เพลงจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและด้านจิตวิทยา พบว่า แนวคิดการสร้างสรรค ทำนอง จังหวะ การผสมผสานดนตรี การนำไปใช้ด้านสำเนียงดนตรี และพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยกับเสียงดนตรีอยู่ในระดับดีมาก มีค่าเท่ากับ 10 และ 8.50 คะแนน เครื่องมือการวิจัยที่นำมาใช้กับกลุ่มตัวอย่างเด็กปฐมวัยระดับชั้นอนุบาล สังกัดกรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 6 โรงเรียน รวม 95 คน ประกอบด้วยเสียงเพลงจากการสร้างสรรค์ แบบประเมินคุณภาพ และแบบทดสอบการปฏิบัติ โดยวิเคราะห์ผลจากการทดสอบพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กทั้งจากรูปภาพ และจากการใช้ลิ้นในระหว่างการทำกิจกรรมพร้อมกับการฟังเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นไปด้วย มีผลการวิจัยพบว่า เพลงสร้างสรรค์ทั้ง 4 เพลง ส่วนใหญ่อยู่ในอารมณ์สุขใจ และสนุกสนาน เมื่อวิเคราะห์จากรูปภาพ เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนานมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 46.58% และรองลงมา ภาพสุขใจ 44.74% และเมื่อวิเคราะห์จากการใช้ลิ้น พบว่า เด็กอยู่ในอารมณ์สนุกสนานมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 49.47% และอารมณ์สุขใจ 46.84% เมื่อสังเกตจากพฤติกรรมและกิจกรรมระหว่างได้ฟังเพลงที่สร้างสรรค์แล้ว เด็กมีอารมณ์สุขใจ ร่าเริง สนุกสนาน มีความสุขมากขึ้น

คำสำคัญ : สร้างสรรคเพลง , พัฒนาการด้านอารมณ์ , สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

Abstract

The purpose of this research is to create the music by using the southern folk music accent and to study the emotional development of young children through the 4 songs from music combination between the southern folk and the international music such as Southern Pi, Saw Duang, Flute, Tub, Trumpet, Rummana, Klong Tuk, Accordion, Mandolin, piano, Bass, Cymbals, Tubular bells, Timpani, Timpani, Violin, Viola, cello, Drum. They are Suk Jai song,

*วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช 80000

*Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts ,The Ruea sub district, Mueang Nakhon Si Thammarat district, Nakhon Si Thammarat 80000.



Chuan Fun song, Sai Lom song and Pa Plern song. The analysis results of the quality assessment of music creation from from a panel of experts in music and psychology found that creative ideas, melodies, rhythms, music combinations The use of musical accents And the emotional development of preschool children with music it was at a very good level with the score of 10 and 8.5. The instruments used in this research were used with the population in the kindergarten level under the Department of Local Administration, Tharua subdistrict, Muang district, Nakhon Si Thammarat province from 6 schools consisting of 95 children. The instruments used in this research were the creative music, the quality assessment form and the practice assessment form. The analysis of the results of children's emotional development test based on pictures and the use of color during activities along with listening to creative music showed that the four creative songs were mostly in a happy and joyful mood. When analyzing from the pictures, primary children chose the most entertaining images, accounting for 46.58% and followed by a happy picture of 44.74%. And when analyzing from the use of color, it was found that the children were in the most joyful mood, accounting for 49.47% and happy mood of 46.84%. When observing behavior and activities while listening to creative music. Children are happy, cheerful, fun, happier.

Keywords: creation music, emotional development, southern folk music accent

บทนำ

การพัฒนาการทางด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยในเรื่องของการแสดงออกทางอารมณ์ของเด็กปฐมวัยนั้นรุนแรงกว่าวัยทารก ระดับความรุนแรงทางอารมณ์ของเด็กแต่ละคนไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง เช่น สุขภาพ สิ่งแวดล้อม การอบรมเลี้ยงดู อารมณ์โดยทั่วไปของเด็กปฐมวัย ได้แก่ อารมณ์โกรธ กลัว อิจฉา อยากรู้ อยากเห็น อารมณ์สนุกสนาน และอารมณ์ สังเกตได้จากการที่เด็กแสดงอารมณ์ในลักษณะต่าง ๆ เช่น มีอารมณ์หวาดกลัวอย่างรุนแรง มีอารมณ์อิจฉาริษยาน้องและไมโทอุเนียน เป็นต้น เด็กแต่ละคนจะมีลักษณะพัฒนาการทางอารมณ์แตกต่างกันตามสภาพสิ่งแวดล้อม การเรียนรู้ที่แตกต่างกัน หากเด็กได้รับความไม่พอใจ เด็กก็จะสะสมอารมณ์ไม่พอใจเหล่านั้นไว้ทำให้เด็กขาดความสุข มีอารมณ์ตึงเครียดและอาจทำให้ชีวิตในวัยต่อไปมีปัญหาได้

ดนตรีจัดเป็นประสบการณ์การเรียนรู้ที่สำคัญมากอย่างหนึ่งที่เด็กก่อนวัยเรียนควรจะได้รับจากกระบวนการเรียนการสอน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของการจัดประสบการณ์ด้านดนตรีโดยตรงให้กับผู้เรียน หรือการใช้ดนตรีเพื่อเสริมการเรียนรู้ประสบการณ์ด้านอื่น ๆ เช่น ด้านภาษา สังคม หรือด้านพลศึกษา เป็นต้น ทั้งนี้เป็นเพราะว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเด็ก และเป็นส่วนสำคัญที่สุดในการพัฒนาเด็กในช่วงปฐมวัย คุณค่าที่สำคัญประการหนึ่งของดนตรี คือ ดนตรีช่วยให้โอกาสเด็กได้แสดงออกอย่างเปิดเผย โดยไม่มีความหวาดกลัว อิจฉา ไม่สลายใจ ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการร้องเพลง การตอบสนองทางร่างกายต่อจังหวะ การมีส่วนร่วมในการแสดงออกอย่างสร้างสรรค์ การเล่นเครื่องดนตรี และการฟังเพลง ประสบการณ์ทางดนตรีจะสร้างความรักและความชื่นชมต่อดนตรี โดยการให้เด็กมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางดนตรี (กฤษฎา สุขประเสริฐ, 2555: ออนไลน์.)



จากการศึกษาพบว่าดนตรีช่วยพัฒนาทางด้านอารมณ์ และจิตใจของเด็ก เป็นสื่อที่มีผลต่ออารมณ์ และจิตใจโดยตรง สังกัดได้จากเมื่อฟังเพลงที่มีทำนองและเนื้อร้องสนุกสนาน ก็ารู้สึกดีมีความสุขไปกับเพลงด้วย หรือเมื่อฟังเพลงที่มีทำนองและเนื้อร้องสนุกสนาน ก็ารู้สึกดีมีความสุขไปกับเพลงนั้นๆ สำหรับเด็กนั้นดนตรี ช่วยพัฒนาทางด้านอารมณ์ของเด็ก เมื่อเด็กฟังเพลงที่มีทำนองและจังหวะช้า ๆ เบา ๆ เด็กก็จะรู้สึกสงบ มีสมาธิ และจิตใจผ่อนคลาย ส่วนเพลงที่มีทำนองและจังหวะเร็วก็จะส่งผลทำให้เด็กรู้สึกสดชื่นแจ่มใส และมีจิตใจที่ร่าเริง เบิกบาน โดยเฉพาะเด็กปฐมวัยในช่วงอายุ 3 - 6 ปี จะมีพัฒนาการทางด้านอารมณ์ค่อนข้างชัดเจน และเป็นวัยที่มีการพัฒนาการอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะการพัฒนาการด้านอารมณ์ ตามที่กล่าวมาข้างต้น เด็กปฐมวัยมีอารมณ์ โกรธ กลัว อิจฉา อายากรู้ยากเห็น อารมณ์สนุกสนาน

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมเป็นสถานศึกษาที่มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางด้านการแสดง การร้อง และการดนตรี โดยมีอัตลักษณ์ของวิทยาลัยฯ ที่แสดงถึงความเป็นภาคใต้ ผู้วิจัยเป็นบุคลากรหนึ่งที่สังกัดในวิทยาลัยฯ และเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยสนับสนุน ส่งเสริมการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมสู่องค์กรภายนอก ดังนั้น จากการศึกษาแนวคิดและปัญหาข้างต้น ผู้วิจัย จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์เพลงโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของ เด็กปฐมวัย ซึ่งเด็กที่ทำการศึกษาคือเด็กพื้นถิ่นภาคใต้ ได้รับรู้สำเนียงได้มาตั้งแต่เกิด จึงทำให้ได้ซึมซับ ความเป็นได้ด้วยความเสียงสำเนียง และเป็นการส่งเสริม สนับสนุน และสืบสานอัตลักษณ์ความเป็นสำเนียงได้ ไหย่งยืน ตลอดจนเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมทางเสียงดนตรีที่มีกลิ่นอายของความเป็นได้สืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์เพลงโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยสร้างสรรค์เพลง โดยศึกษาแนวคิดทฤษฎี เกี่ยวกับการพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย และศึกษาเพลงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อนำไป สู่การสร้างสรรค์เพลง จำนวน 4 เพลง ได้แก่ 1. เพลงสุขใจ 2. เพลงชวนฝัน 3. เพลงสายลม 4. เพลงพาเพลิน ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม จำนวน 4 ครั้ง ของแต่ละโรงเรียน จากนั้นนำผลมาวิเคราะห์ข้อมูล แปลผลข้อมูล และอภิปรายผล ในการศึกษาได้กำหนดขอบเขตการวิจัยด้านกลุ่มประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1. กลุ่มประชากรเด็กปฐมวัยระดับชั้นอนุบาล 3 สังกัดกรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น เทศบาล นคร นครศรีธรรมราช จำนวน 10 โรงเรียน
2. กลุ่มตัวอย่างเด็กปฐมวัยระดับชั้นอนุบาล 2-3 สังกัดกรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 6 โรงเรียน จำนวน 95 คน ประกอบด้วย 1) โรงเรียนสาธิตองค์การบริหารส่วนจังหวัด 1 บ้านท่าเรือมิตรภาพที่ 30 จำนวน 36 คน 2) โรงเรียนวัดพิงสิงห์ จำนวน 14 คน 3) โรงเรียนวัดโคก จำนวน 10 คน 4) โรงเรียนหนองหนอง จำนวน 8 คน 5) โรงเรียนบ้านบางเคย จำนวน 7 คน 6) โรงเรียนวัดสว่างอารมณ์ จำนวน 20 คน



ขอบเขตงานเนื้อหา

สร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยใช้ความรู้จากจิตวิทยาการศึกษา

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. เสียงเพลงจากการสร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

กระบวนการสร้างสรรค์เพลงโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้น ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย ได้แก่ พฤติกรรมของเด็กปฐมวัย อารมณ์ของเด็กปฐมวัย ปัจจัยที่มีผลต่อพัฒนาการด้านอารมณ์ การวัดและประเมินผลพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย รวมไปถึงศึกษาเกี่ยวกับจิตวิทยาดนตรี เพลงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และการสร้างสรรค์เพลงเพื่อนำมาสู่การพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย จากนั้นนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมมาประเมินการตรวจสอบ นำผลมาวิเคราะห์ และเรียบเรียงจัดพิมพ์เพื่อนำเสนอข้อมูล

1) ประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อร่วมกันปรึกษาแนวคิดการสร้างสรรคทำนองเพลงที่มีผลต่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยเชิญผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน

- ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตวิทยาการแนะแนว จำนวน 2 ท่าน
- ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี จำนวน 2 ท่าน
- ผู้เชี่ยวชาญด้านการวิจัย การวัดและประเมินผลการศึกษา จำนวน 1 ท่าน

2) สร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

3) หากคุณภาพของการสร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ได้แก่

- ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตวิทยาการแนะแนว จำนวน 2 ท่าน
- ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี จำนวน 2 ท่าน
- ผู้เชี่ยวชาญด้านการวิจัย การวัดและประเมินผลการศึกษา จำนวน 1 ท่าน

วิเคราะห์ผลการประเมินคุณภาพการสร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและจิตวิทยา

4) สร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่สมบูรณ์

เมื่อข้อมูลที่ได้รับการประเมินและตรวจสอบแล้ว นำเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง คือ เด็กปฐมวัยระดับชั้นอนุบาล 2 - 3 สังกัดกรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น เทศบาลนคร นครศรีธรรมราช จำนวน 6 โรงเรียน

2. แบบประเมินคุณภาพการสร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี และจิตวิทยา จำนวน 2 ฉบับ ลักษณะ



แบบประเมินรูบริค (Rubric) ลักษณะเป็นข้อคำถามเกี่ยวกับการประเมินคุณภาพประกอบด้วย ข้อคำถามความคิดเห็นเกี่ยวกับการประเมินคุณภาพ และกำหนดเกณฑ์การให้คะแนน (Scoring Rubrics) โดยมีประเด็นดังนี้

1) แบบประเมินคุณภาพการสร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี

- ด้านแนวคิดการสร้างสรรค
- ด้านการออกแบบดนตรี

การกำหนดเกณฑ์การตัดสินระดับคุณภาพ

ต่ำกว่า 5	1 (พอใช้)
6 - 9	2 (ดี)
10-12	3 (ดีมาก)

2) แบบประเมินคุณภาพการสร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านจิตวิทยา

- ด้านแนวคิดการสร้างสรรค
- ด้านการนำไปใช้

การกำหนดเกณฑ์การตัดสินระดับคุณภาพ

ต่ำกว่า 4	1 (พอใช้)
5 - 7	2 (ดี)
8 - 9	3 (ดีมาก)

ดำเนินการสร้างแบบประเมิน แบบ Scoring Rubrics สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิ ฉบับร่าง สร้างให้สอดคล้องกับประเด็นการประเมินและความเหมาะสมกับผู้ทรงคุณวุฒิ ตรวจสอบความเที่ยงตรงตามเนื้อหา (content validity) โดยนำเครื่องมือที่สร้างเสร็จเรียบร้อยแล้ว เสนอผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน ตรวจสอบคุณภาพด้านเนื้อหาประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญพิจารณาให้คะแนน +1 เมื่อแน่ใจว่าประเมินได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการประเมิน ให้คะแนน 0 เมื่อไม่แน่ใจว่าประเมินได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการประเมิน ให้คะแนน -1 เมื่อแน่ใจว่าประเมินไม่ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการประเมิน จากนั้นนำผลคะแนนที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญไปคำนวณค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence : IOC) ได้ค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา เท่ากับ 0.67-1.00 และปรับปรุงข้อความตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ โดยคัดเลือกข้อที่ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นสอดคล้องกัน คือมีค่าดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.67-1.00 และจัดทำแบบประเมินสำหรับผู้ทรงคุณวุฒิฉบับสมบูรณ์เพื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลต่อไป

3. แบบทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรคโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยกำหนดข้อคำถามความคิดเห็นเกี่ยวกับการแบบทดสอบโดยมีประเด็นดังนี้ 1) อารมณ์สุขใจ 2) อารมณ์สนุกสนาน 3) อารมณ์โศกเศร้า 4) อารมณ์โกรธ



ดำเนินการสร้างแบบทดสอบฉบับร่าง สร้างให้สอดคล้องกับประเด็นการทดสอบ ตรวจสอบความเที่ยงตรงตามเนื้อหา (content validity) โดยนำเครื่องมือที่สร้างเสร็จเรียบร้อยแล้ว เสนอผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน ตรวจสอบคุณภาพด้านเนื้อหา เกี่ยวกับการทดสอบการปฏิบัติ โดยผู้เชี่ยวชาญพิจารณาให้คะแนน +1 เมื่อแน่ใจว่าประเมินได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการประเมิน ให้คะแนน 0 เมื่อไม่แน่ใจว่าประเมินได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการประเมิน ให้คะแนน -1 เมื่อแน่ใจว่าประเมินไม่ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการประเมิน จากนั้นนำผลคะแนนที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญไปคำนวณค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence : IOC) และปรับปรุงข้อความตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ โดยคัดเลือกข้อที่ผู้เชี่ยวชาญมีความเห็นสอดคล้องกัน คือมีค่าดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.67-1.00 จากนั้นนำแบบทดสอบที่มีความเที่ยงตรงตามเกณฑ์จัดทำแบบทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ฉบับสมบูรณ์เพื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมได้ มาทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังนี้

1. สถิติที่ใช้ในการหาคุณภาพของเครื่องมือ

1.1 การหาค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา

ดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับจุดประสงค์ (Index of Item-Objective Congruence : IOC) ที่มีเกณฑ์ในการพิจารณาให้คะแนน ดังนี้

ให้ 1 เมื่อแน่ใจว่าข้อคำถามมีความสอดคล้องกับจุดประสงค์

0 เมื่อไม่แน่ใจว่าข้อคำถามมีความสอดคล้องกับจุดประสงค์หรือไม่

-1 เมื่อแน่ใจว่าข้อคำถามไม่สอดคล้องกับจุดประสงค์

หลังจากนั้นนำคะแนนของผู้เชี่ยวชาญมาหาค่าดัชนีความสอดคล้องฯ โดยใช้สูตรของโรวินเนลลี และแฮมเบิลตัน มีสูตรการคำนวณ (Rovinelli and Hambleton, 1977 : 49-60)

$$IOC = \frac{\sum R}{N}$$

โดยที่ IOC เป็นค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับจุดประสงค์

$\sum R$ เป็นผลรวมของคะแนนจากการพิจารณาของผู้เชี่ยวชาญ

N เป็นจำนวนผู้เชี่ยวชาญ

1.2 วิธีการหาค่าความเชื่อมั่นของแบบประเมินทั้งฉบับและในแต่ละด้าน โดยใช้สัมประสิทธิ์

แอลฟาของครอนบาค (Cronbach)



$$d = \frac{N}{N-1} \left[1 - \frac{\sum d_i^2}{N} \right]$$

d หมายถึง สัมประสิทธิ์ความเชื่อมั่นของเครื่องมือ

N หมายถึง จำนวนข้อคำถามที่ใช้วัด

d_i^2 หมายถึง ค่าความแปรปรวนรายข้อของคะแนน

St^2 หมายถึง ค่าความแปรปรวนของคะแนนทุกข้อ

2. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

สถิติพรรณนา ได้แก่

ความถี่ และร้อยละ ใช้อธิบายข้อมูลทั่วไปของกลุ่มประชากร

สูตรการหาค่าร้อยละ

$$P = \frac{F \times 100}{n}$$

P หมายถึง ร้อยละ

F หมายถึง ความถี่ที่ต้องการแปลค่าให้เป็นร้อยละ

n หมายถึง จำนวนความถี่ทั้งหมด

ค่าเฉลี่ย ใช้อธิบายข้อมูล

สูตรการหาค่าเฉลี่ย

$$\bar{X} = \frac{\sum x}{n}$$

$\bar{X}$ หมายถึง ค่าเฉลี่ย

$\sum x$ หมายถึง ผลรวมทั้งหมดของความถี่ คูณ คะแนน

n หมายถึง ผลรวมทั้งหมดของความถี่ซึ่งมีค่าเท่ากับจำนวนข้อมูลทั้งหมด

ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ใช้อธิบายการกระจายของข้อมูล



สูตรการหาส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

$$S = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n X_i^2 - \left(\sum_{i=1}^n X_i\right)^2}{n(n-1)}}$$

S หมายถึง ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

N หมายถึง จำนวนคู่ทั้งหมด

X หมายถึง คะแนนแต่ละตัวในกลุ่มข้อมูล

$\sum X$ หมายถึง ผลรวมของความแตกต่างของคะแนนแต่ละคู่

ผลการศึกษา

การสร้างสรรคเพลงโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีสากล ในการบรรเลงผสมผสาน มีดังนี้ 1. เครื่องดนตรีสากล (วงออเคสตรา) ได้แก่ piano, Chimes (ระฆังราว), Bass, Cymbals, Tubular bells, Timpani, Celesta, TamTam, Violin, Viola, cello, Choir, Drum และ Pad 2. เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ปี่ได้, ขอด้วง, ขออู้, ขลุ่ย, ทับ, แตระ, กลองตุ๊ก, แตระ, ฉาบเล็ก และ ฉิ่ง

เพลงที่ 1 เพลงลู่ขี้

การดำเนินทำนองเพลงมีลักษณะการดำเนินในจังหวะปานกลาง ไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป เพลงนี้ใช้ การผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และดนตรีสากล โดยใช้เครื่องดำเนินทำนองหลัก ได้แก่ ปี่ได้, ขลุ่ย, ไวโอลิน และแอดคอร์เตียน บรรเลงเนื้อเพลง และให้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงคอร์ดไปด้วย ซึ่งบทเพลงนี้ จะบรรเลงอยู่บนคีย์ C ทั้งยังใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังตีประกอบจังหวะเพลงไปด้วย โครงสร้างของ บทเพลงนั้นผู้สร้างสรรค์กำหนดให้แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1. ทำนองหลัก 2. ทำนองสร้อยเพลง 3. ทำนองเชื่อม ซึ่งจะบรรเลงสลับกันไป โดยในส่วนของ intro จะใช้การลงคอร์ด C มาก่อน 4 ห้องเพลง จากนั้นจะเข้าสู่ ทำนองหลัก ซึ่งสามารถอธิบายออกเป็นแผนภูมิได้ ดังนี้

• intro
• ทำนองหลัก (ใช้แอดคอร์เตียนบรรเลง)
• ทำนองสร้อยเพลง
• ทำนองหลัก (ใช้ไวโอลินบรรเลง)
• ทำนองสร้อยเพลง
• ทำนองเชื่อม

• ทำนองหลัก (ใช้ขลุ่ยบรรเลง)
• ทำนองสร้อยเพลง
• ทำนองหลัก (ใช้ปี่บรรเลง)
• ทำนองสร้อยเพลง
• ทำนองเชื่อม
• รอบกลับต้น

เริ่มเพลง

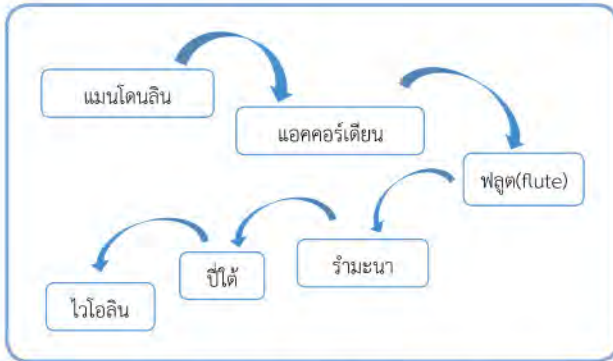
รอบกลับต้น

ภาพที่ 1 แผนภูมิโครงสร้างของการดำเนินทำนองเพลงลู่ขี้



เพลงที่ 2 เพลงชวนฝัน

เพลงนี้ใช้การบรรเลงผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และเครื่องดนตรีสากล โดยใช้เครื่องดำเนินทำนองหลัก ได้แก่ ปี่ได้, ขลุ่ย, ไวโอลิน, แมนโดลิน และแอดคอร์ดियัน บรรเลงเนื้อเพลง และให้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงคอรัส ซึ่งจะบรรเลงอยู่บนคีย์ C ทั้งยังใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังตีประกอบจังหวะเพลงไปด้วย โครงสร้างของบทเพลงเป็นเพลงที่มีทำนองสั้นๆ โดยใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวที่จะดำเนินทำนองหลัก ส่วนเครื่องดนตรีชิ้นอื่นนั้นจะบรรเลงประกอบตามคอร์ดของเพลง โดยจะแบ่งเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักตามลำดับ ซึ่งสามารถอธิบายออกเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



ภาพที่ 2 แผนภูมิโครงสร้างของการดำเนินทำนองเพลงชวนฝัน

เพลงที่ 3 เพลงสายลม

เพลงนี้ใช้การบรรเลงผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ทำนองเพลงมีท่อนเดียว โครงสร้างของบทมีลักษณะของทำนองที่กระชับ บรรเลงอยู่ในคีย์ F สอดรับกับจังหวะของกลองที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง ในการบรรเลงนั้นจะเป็นการบรรเลงทำนองหลักสลับด้วยจังหวะกลองพื้นบ้านภาคใต้ ในช่วงแรกจะใช้กลองตุ๊ก และทับตีประกอบจังหวะ ให้กลิ่นไอของภาคใต้ตอนบน แต่ในช่วงหลังนั้นจะใช้รำมะนาตีประกอบจังหวะแทน เพื่อให้มีกลิ่นไอของความเป็นภาคใต้ตอนล่างเพิ่มเติมเข้ามา ส่วนทำนองหลักนั้นจะใช้เครื่องดนตรีดำเนินทำนองสลับกันทีละเครื่อง ซึ่งสามารถอธิบายโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

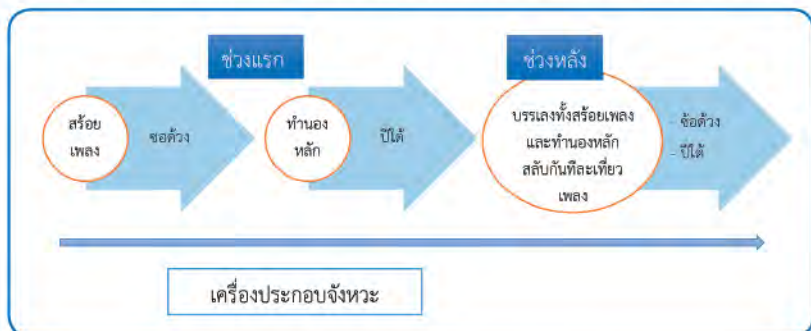


ภาพที่ 3 แผนภูมิโครงสร้างของการดำเนินทำนองเพลงสายลม



เพลงที่ 4 เพลงพาเพลิน

เพลงนี้ใช้การบรรเลงผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และเครื่องดนตรีสากลมีลักษณะของทำนองที่กระชับ บรรเลงอยู่ในคีย์ Am โดยจะใช้ปีได้เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลักของเพลง และใช้ซอด้วงบรรเลงทำนองสร้อยเพลง ส่วนเครื่องดนตรีสากลก็จะบรรเลงประกอบด้วย โครงสร้างของบทเพลงนั้นเป็นเพลงที่มีทำนองกระชับ เริ่มต้นด้วยการบรรเลงสร้อยเพลง โดยจะใช้ซอด้วงบรรเลงทำนองสร้อยเพลงและเครื่องดนตรีสากลก็จะบรรเลงรับในแต่ละวรรคเพลง จากนั้นเข้าทำนองหลักโดยใช้ปีได้บรรเลงเป็นทำนองหลัก จังหวะหน้าทับกลอนนั้นจะใช้จังหวะตุล่ง เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งสามารถอธิบายโครงสร้างเพลงได้ดังนี้



ภาพที่ 4 แผนภูมิโครงสร้างการดำเนินทำนองเพลงพาเพลิน

ผลการวิเคราะห์การประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group)

การประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อร่วมกันปรึกษาแนวความคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลงที่มีผลต่อการพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยนำเสนอการดำเนินการสร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากองค์ประกอบการสร้างสรรค์เพลง ได้แก่ เครื่องมือที่ใช้ในการออกแบบเสียงเพลงเป็นสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ระบบเสียง บันไดเสียง การดำเนินทำนองที่สื่อถึงอารมณ์และความรู้สึก การผสมผสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรีภาคใต้และเครื่องดนตรีสากลเพื่อให้มีปฏิสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนเหมาะสมกับเด็กปฐมวัย แต่ละบทเพลงมีการออกแบบ ดังนี้



ตารางที่ 1 ผลการประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี

ชื่อเพลง	ประเด็นการประเมิน				รวม	ระดับคุณภาพ
	ด้านแนวคิดการสร้างสรรค์	ด้านการออกแบบดนตรี				
		1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์	2.1 ทำนองของคนตรี	2.2 จังหวะของคนตรี		
สุขใจ	2.00	2.00	2.00	2.00	8.00	ดี
ชวนฝัน	3.00	3.00	3.00	3.00	12.00	ดีมาก
สายลม	2.00	2.00	2.50	2.00	8.50	ดี
พาเพลิน	3.00	3.00	3.00	2.50	11.50	ดีมาก
รวม	2.50	2.50	2.63	2.38	10.00	ดีมาก

เกณฑ์การตัดสินระดับคุณภาพ

ต่ำกว่า 5	1 (พอใช้)
6 - 9	2 (ดี)
10-12	3 (ดีมาก)

จากตารางที่ 1 คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี ประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์เพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่าคุณภาพการสร้างสรรค์เพลงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 10 คะแนน เมื่อพิจารณาตามชื่อเพลงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่า เพลงสุขใจ มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดี มีค่าคะแนนเท่ากับ 8 คะแนน เพลงชวนฝัน มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 12 คะแนน เพลงสายลม มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดี มีค่าคะแนนเท่ากับ 8.50 คะแนน และเพลงพาเพลิน มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 10 คะแนน



ตารางที่ 2 ผลการประเมินคุณภาพการสร้างสรรคเพลงเพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้
สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านจิตวิทยา

ชื่อเพลง	ประเด็นการประเมิน			รวม	ระดับ คุณภาพ
	ด้านแนวคิด การสร้างสรรค	ด้านการนำไปใช้			
		1.1 แนวคิดการ สร้างสรรค	2.1 สำเนียงดนตรี พื้นบ้านภาคใต้	2.2 พัฒนาการด้านอารมณ์ของ เด็กปฐมวัยกับเสียงดนตรี	
สุขใจ	2.50	3.00	2.50	8.00	ดีมาก
ชวนฝัน	3.00	3.00	3.00	9.00	ดีมาก
สายลม	2.50	3.00	2.50	8.00	ดีมาก
พาเพลิน	3.00	3.00	3.00	9.00	ดีมาก
รวม	2.75	3.00	2.75	8.50	ดีมาก

เกณฑ์การตัดสินระดับคุณภาพ

ต่ำกว่า 4	1 (พอใช้)
5 - 7	2 (ดี)
8 - 9	3 (ดีมาก)

จากตารางที่ 2 คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านจิตวิทยา ประเมินคุณภาพการสร้างสรรคเพลง
เพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่าคุณภาพการสร้างสรรค
เพลงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 8.50 คะแนน
เมื่อพิจารณาตามชื่อเพลงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่า เพลงสุขใจ มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก
มีค่าคะแนนเท่ากับ 8 คะแนน เพลงชวนฝัน มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 9 คะแนน
เพลงสายลม มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 8 คะแนน และเพลงพาเพลิน
มีการประเมินคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก มีค่าคะแนนเท่ากับ 9 คะแนน

ผลการพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรคโดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามจากเด็กปฐมวัยระดับชั้นอนุบาล 2 - 3 สังกัดกรมส่งเสริม
การปกครองท้องถิ่น ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 6 เพื่อนำกิจกรรมที่ใช้กับ
กลุ่มตัวอย่างมาวิเคราะห์ผลการพัฒนาด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรคโดยใช้สำเนียงดนตรี
พื้นบ้านภาคใต้



ตารางที่ 3 ผลการทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย จากเพลงที่สร้างสรรค์ โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิเคราะห์จากรูปภาพ

เพลง	ร้อยละของการเลือกภาพการพัฒนารด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย			
	ภาพสุขใจ	ภาพสนุกสนาน	ภาพโศกเศร้า	ภาพโกรธ
เพลงสุขใจ	56.84	32.63	4.21	6.32
เพลงชวนฝัน	53.68	36.84	5.26	4.21
เพลงสายลม	35.79	56.84	3.16	4.21
เพลงพาเพลิน	32.63	60.00	4.21	3.16
ภาพรวม	44.74	46.58	4.21	4.47

จากตารางที่ 3 ผลการทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย จากเพลงที่สร้างสรรค์ โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิเคราะห์จากรูปภาพ พบว่า เมื่อเปิดเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พร้อมทำกิจกรรม เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนาน มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 44.74 รองลงมา ภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 46.58 ภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.47 และภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 4.21 ตามลำดับ เมื่อแยกตามเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่า

เพลงสุขใจ เด็กปฐมวัยเลือกภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคือภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 32.63 ภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 6.32 และภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 4.21 เพลงชวนฝัน เด็กปฐมวัยเลือกภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 53.68 รองลงมาคือภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 36.84 ภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 5.26 และภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.21 เพลงสายลม เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคือ ภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 35.79 ภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.21 และภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 3.16 เพลงพาเพลิน เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 60.00 รองลงมา คือ ภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 32.63 ภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 3.16 และภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.21

ตารางที่ 4 ผลการศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย โดยใช้แบบทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย จากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิเคราะห์อารมณ์จากสี

เพลง	ร้อยละของอารมณ์จากสีในการพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย			
	สุขใจ	สนุกสนาน	โศกเศร้า	โกรธ
เพลงสุขใจ	52.63	44.21	2.11	1.05
เพลงชวนฝัน	56.84	38.95	2.11	2.11
เพลงสายลม	40.00	57.89	1.05	1.05
เพลงพาเพลิน	37.89	56.84	2.11	3.16
ภาพรวม	46.84	49.47	1.84	1.84

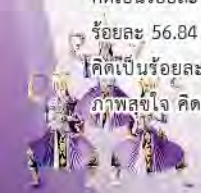


จากตารางที่ 4 ผลการทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิเคราะห์จากสถิติ พบว่า เมื่อเปิดเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พร้อมทำกิจกรรมระบายสี ผลการวิเคราะห์หาอารมณ์จากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สนุกสนาน มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 49.47 รองลงมา อารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 46.84 อารมณ์โกรธ และอารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 1.84 ตามลำดับ เมื่อแยกตามเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่า

เพลงสุขใจ ผลการวิเคราะห์หาอารมณ์จากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 52.63 รองลงมาคืออารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 44.21 อารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 2.11 และอารมณ์โกรธ คิดเป็นร้อยละ 1.05 เพลงชวนฝัน ผลการวิเคราะห์หาอารมณ์จากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคืออารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 38.95 และอารมณ์โศกเศร้า อารมณ์โกรธ คิดเป็นร้อยละ 2.11 เพลงสายลม ผลการวิเคราะห์หาอารมณ์จากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 57.89 รองลงมาคือ อารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 40.00 อารมณ์โกรธ และอารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 1.05 เพลงพาเพลิน ผลการวิเคราะห์หาอารมณ์จากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคือ อารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 37.89 อารมณ์โกรธ คิดเป็นร้อยละ 3.16 และอารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 2.11

สรุปผล และอภิปรายผล

ผลการทดสอบการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย จากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิเคราะห์จากรูปภาพ พบว่า เมื่อเปิดเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พร้อมทำกิจกรรม เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนาน มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 44.74 รองลงมา ภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 46.58 ภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.47 และ ภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 4.21 ตามลำดับ และผลการประเมินการปฏิบัติเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัย จากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิเคราะห์จากสถิติ พบว่า เมื่อเปิดเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พร้อมทำกิจกรรมระบายสี ผลการวิเคราะห์หาอารมณ์จากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สนุกสนาน มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 49.47 รองลงมา อารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 46.84 อารมณ์โกรธ และอารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 1.84 ตามลำดับ ทั้งนี้เนื่องจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีจังหวะที่แตกต่างกัน โดยจังหวะเพลงที่ 1 เพลงสุขใจ และ เพลงที่ 2 เพลงชวนฝัน เป็นเพลงที่ฟังสบาย ๆ มีความสุข ส่วนเพลงที่ 3 เพลงสายลม และเพลงที่ 4 เพลงพาเพลิน มีจังหวะเร็ว จึงทำให้เกิดความสนุกสนาน ดังนั้นผลการวิเคราะห์จากการเลือกภาพเมื่อแยกเป็นเพลง พบว่า เพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่า เพลงสุขใจ เด็กปฐมวัยเลือกภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคือภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 32.63 ภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 6.32 และภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 4.21 เพลงชวนฝัน เด็กปฐมวัยเลือกภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 53.68 รองลงมาคือภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 36.84 ภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 5.26 และภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.21 เพลงสายลม เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคือ ภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 35.79 ภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.21 และภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 3.16 เพลงพาเพลิน เด็กปฐมวัยเลือกภาพสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 60.00 รองลงมา คือ ภาพสุขใจ คิดเป็นร้อยละ 32.63 ภาพโศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 3.16 และภาพโกรธ คิดเป็นร้อยละ 4.21



ผลการวิเคราะห์จากการระบายสีพบว่าเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ พบว่า เพลงสุขใจ ผลการวิเคราะห์ท่วงทำนองจากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 52.63 รองลงมาคืออารมณ์ สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 44.21 อารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 2.11 และอารมณ์โกรธ คิดเป็นร้อยละ 1.05 เพลงชวนฝัน ผลการวิเคราะห์ท่วงทำนองจากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สุขใจ คิดเป็น ร้อยละ 56.84 รองลงมา คืออารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 38.95 และอารมณ์โศกเศร้า อารมณ์โกรธ คิดเป็นร้อยละ 2.11 เพลงสายลม ผลการวิเคราะห์ท่วงทำนองจากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 57.89 รองลงมาคือ อารมณ์ สุขใจ คิดเป็นร้อยละ 40.00 อารมณ์โกรธ และอารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 1.05 เพลงพาเพลิน ผลการวิเคราะห์ ท่วงทำนองจากสีของเด็กปฐมวัยอยู่ในอารมณ์สนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 56.84 รองลงมาคือ อารมณ์สุขใจ คิดเป็น ร้อยละ 37.89 อารมณ์โกรธ คิดเป็นร้อยละ 3.16 และอารมณ์โศกเศร้า คิดเป็นร้อยละ 2.11 สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ (2526 : 225-227) ได้จัดกิจกรรมศิลปะทางการวาดภาพส่งเสริมให้เด็กเกิดความคิด จินตนาการและ แสดงอย่างสร้างสรรค์ พบว่า ในขณะที่เด็กทำกิจกรรมนั้น เด็กจะจัดระเบียบความคิดได้รวดเร็วและต่อเนื่อง เป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมประสิทธิภาพในการคิด โดยผ่านกระบวนการทางการวาดภาพ และความสามารถกระตุ้น ให้เด็กเชื่อมโยงความคิดไปยังส่วนต่าง ๆ ในชีวิต ผสมกับประสิทธิภาพของสื่อเสียงดนตรีไทยร่วมสมัย กระตุ้นการทำงานของระบบความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับแผนการจัดประสบการณ์สำหรับเด็ก ปฐมวัยของสำนักงาน คณะกรรมการการศึกษาประถมศึกษาแห่งชาติ โดยมีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมความคิด สร้างสรรค์ จินตนาการ การสังเกต และการแสดงออกของเด็ก และสอดคล้องกับ พิระพงษ์ กุลไพศาล (2536: 9) ได้จัดกิจกรรมที่เด็กสามารถแสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์ได้นั้นจะปรากฏได้ในงานศิลปะ เช่น การวาด การปั้น การฉีกปะ พบว่าว่า กิจกรรมศิลปะ ช่วยส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการได้ต้องการที่ เด็กวาดภาพนั้น ก็เป็นเครื่องพิสูจน์แล้วว่า เด็กเกิดการเรียนรู้และมีประสบการณ์ต่อสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวในระดับ หนึ่งแล้ว ดังคำกล่าว ฮอฟเฟอร์ (Hoffer. 1984 : 3) ที่ว่า คนตรี สามารถดึงดูดความสนใจของเด็ก ทำให้จิตใจ แจ่มขึ้น เกิดการผ่อนคลาย สบายใจ ในขณะที่นักเรียน ทำกิจกรรมการวาดภาพ เมื่อมีเสียงดนตรีเปิดใน ความดังที่สม่ำเสมอ เด็กจะมีความพึงพอใจในการทำกิจกรรมท่ามกลางบรรยากาศที่มีเสียงเพลง และมีความตั้งใจ พยายามทำกิจกรรม อีกทั้งยังพบว่า ระยะเวลาในการทำกิจกรรมแต่ละประเภทจะยาวนานขึ้นด้วย นอกจากนี้ เสียงดนตรียังทำให้เด็กมี ความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการในขณะที่ทำกิจกรรมเป็นอย่างดี ซึ่งสอดคล้องกับงาน วิจัยดังนี้ จากการทดลองของ เลิศ อานันทะ (2518: 129) พบว่าเสียงดนตรีสามารถเสริมสร้างความคิด จินตนา การ ช่วยกระตุ้นให้มีการแสดงออกในทางสร้างสรรค์ ส่งเสริมให้มีความสัมพันธ์ ได้มีการทดลองให้นักศึกษา ที่ทำข้อสอบที่มีเสียงดนตรีคลอไปด้วย ทำคะแนนได้ดีกว่านักศึกษาที่ทำข้อสอบแบบไม่มีเสียงดนตรี (ไทยรัฐ.2532 : 6 ; อ้างอิงจาก New York University. n.d.) ซึ่ง ดร.เทอร์แมน (Dr.Thuman) ได้ทำการ ทดลองเปิดดนตรีให้มารดาที่ตั้งครรภ์ฟังอย่างสม่ำเสมอทุกวัน ผลปรากฏว่า เด็กที่คลอดออกมามี พัฒนาการทาง ด้านร่างกาย และไอคิว (IQ) สูงกว่าเด็กทั่วไป เลี้ยงง่าย แจ่มใส และมีความผูกพันกับ มารดาอย่างมาก เสียงดนตรีนอกจากกล่อมเกล่าจิตใจเด็ก ช่วยลดความกดดันทางอารมณ์ได้เป็นอย่างดีแล้ว ยังช่วยทดแทน ความรู้สึกถูกปิดกั้นจากโลกภายนอก (บำเพ็ญจิต แสงชาติ. 2528 : 59)



6. ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. ควรมีการศึกษาผลการเปรียบเทียบก่อนและหลังการใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อศึกษาพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
2. ควรมีการศึกษาความสัมพันธ์ของการเลือกภาพตามอารมณ์ และการเลือกระบายสี เพื่อพัฒนาการด้านอารมณ์ของเด็กปฐมวัยจากเพลงที่สร้างสรรค์โดยใช้สำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

7. รายการอ้างอิง

- ทศนา แชมมณีและคณะ. (2550). หลักการและรูปแบบการพัฒนาเด็กปฐมวัยตามวิถีชีวิตไทย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศึกษาธิการ, กระทรวง.สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2552). รูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับเด็กปฐมวัยอายุ 0 – 3 ปี ตามสมรรถนะของเด็กปฐมวัยในการพัฒนาด้านวัย. กรุงเทพฯ : พริกหวานกราฟฟิค.
- ศศิวิมล เชื้อมจิต. (2552). การส่งเสริมพัฒนาการของเด็กเล็กผ่านการเล่นและการแสดง.ปริญญาโท ศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นภัสนันท์ จุนเกษ. (2552). เพลงไทยสำเนียงแขกในสมัยกรุงศรีอยุธยา.คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ : มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.
- เลิศ อานันทนยะ. (2529). จิตวิทยากับพฤติกรรมการแสดงออกทางศิลปะของเด็ก. สรุปการจัดชุมนุมเชิงปฏิบัติการ ศิลปะเด็ก ศิลปะเด็ก ความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการ. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2526). ศิลปศึกษา. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วิญญูอาร์ต.



เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 Attitude Towards Learning in Chinese Language of Primary 3

สิริยากร สุวรรณสว่าง*, เกตติวาท บุญปราการ**, จุฑารัตน์ คชรัตน์***

Siriyakorn Suwansawang*, Kettawa Boonprakarn**, Jutarat Kotcharat***

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยใช้การวิจัยเชิงสำรวจ เครื่องมือที่ใช้ คือ แบบวัดเจตคติ (Rating Scale) เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการใช้แบบวัดเจตคติ จำนวน 3 ด้าน 20 ข้อ จากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นกลุ่มนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/6 จำนวน 30 คน โรงเรียนพะตงวิทยามูลนิธิ โดยนำข้อมูลที่ได้มาจำแนกระดับเจตคติรายข้อคำถาม นำข้อมูลมาหาค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และนำเสนอข้อมูลบรรยาย ผลการวิจัยพบว่า 1) นักเรียนส่วนใหญ่เป็นเพศชาย เฉลี่ย 53.30 นักเรียนส่วนใหญ่อายุ 9 ปี ร้อยละ 70.00 และเกรดเฉลี่ยสะสมส่วนใหญ่อยู่ระหว่าง 3.50-4.00 ร้อยละ 40.00 2) เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีน พบว่า โดยภาพรวมนักเรียนมีเจตคติปานกลางต่อการเรียนวิชาภาษาจีน ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 2.70 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.30 ข้อที่มีค่าเฉลี่ยมากที่สุดสามอันดับแรก คือ นักเรียนรู้สึกพอใจคำยกย่อง ชมเชยให้กำลังใจ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ และนักเรียนรู้สึกชอบการให้รางวัลสูงใจทำให้มีความกระตือรือร้นในการเรียนมากขึ้น และนักเรียนคิดว่าครูเอาใจใส่นักเรียนเป็นพิเศษ กรณีนักเรียนที่มีพื้นฐานอ่อนมาก

คำสำคัญ: เจตคติต่อการเรียน การเรียนภาษาจีน นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

Abstract

The purpose of this research was to study the attitudes towards learning in Chinese language of Primary 3. This study was a survey research. The research instrument was the Rating Scale. Field data were collected using 20-item rating scale to measure three aspects. The samples were 30 Grade 3/6 students at Patongwittayamulnithi School. Data collected were then used for the classification of the attitude level of each item. Data were analyzed to determine mean and standard deviation (S.D.) and then presented descriptively. The results of this research indicated that 1) most of the samples were male. An average age was 53.30. Most of the samples were 9 years old (70.00%). Cumulative GPA ranked between 3.50-4.00 (40.00%). 2) The overall attitude towards learning in Chinese language course was at the moderate level with a mean of 2.70 (S.D.=0.30). When individual aspects were considered, an aspect with the highest mean was students' satisfaction with compliments and encourage

*นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร

Master's Degree Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Songkhla, Thailand.

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร

***ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อำเภอเมือง จังหวัดสกลนคร

Assistant Professor Dr. Department of Curriculum and Instruction, Faculty of Education and Liberal Arts, Hatyai University, Songkhla, Thailand.



for learning, followed by students' preference for incentives that lead to more enthusiasm about their studies, and students' thought of their teachers are attentive for students with a very weak academic background.

Key words: Learning Attitudes, Chinese Language Learning, Primary 3

บทนำ

เนื่องด้วยการพัฒนาอย่างต่อเนื่องของเศรษฐกิจจีน ทำให้ผู้คนมีความกระตือรือร้นในการเรียนภาษาจีนในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ และการวิจัยเกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาจีนหลายด้านก็เฟื่องฟูเช่นกัน โดยเน้นที่การเรียนภาษาจีนเป็นหลัก และการเรียนรู้ของผู้เรียนภาษาจีนในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมาได้รับการยกย่องจากสังคมทั่วโลก ทำให้หลักสูตรภาษาจีนกลายเป็นหลักสูตรภาคบังคับในหลายประเทศและภูมิภาค แต่ในปัจจุบันผลของการเรียนรู้ไม่ได้เป็นที่น่าพอใจมากนัก ซึ่งยังคงมีปัญหามากมายในการจัดการเรียนการสอนภาษาจีนในประเทศไทย การเรียนรู้ภาษาต่างประเทศให้ประสบความสำเร็จขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ ซึ่งปัจจัยที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งคือ การมีเจตคติที่ดีต่อการเรียนภาษาจีนที่สามารถ ทำให้ผู้เรียนเข้าใจสิ่งที่ผู้อื่นสื่อสาร และสามารถพูดสื่อสารกับผู้อื่นได้คล่อง ดังนั้นในการเรียนการสอนภาษาจีนซึ่งเป็นภาษาต่างประเทศที่สองนั้น ครูผู้สอนจำเป็นต้องเข้าใจทัศนคติในการเรียนรู้ภาษาของผู้เรียนเพื่อปรับเปลี่ยนทัศนคติด้านภาษาจีนให้ดีขึ้น และพัฒนาความสามารถทางภาษาจีนให้สูงขึ้นได้

“เจตคติ” มีบทบาทสำคัญมากในการเรียนการสอนภาษาจีน โดยเฉพาะการสอนภาษาจีนให้กับผู้เรียนภาษาที่สองในประเทศไทย การเรียนภาษาจีนหรือภาษาที่สองนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย และนักเรียนมักจะเสียสมาธิได้ง่ายในกระบวนการเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ซึ่งทำให้ห้องเรียนตกอยู่ในบรรยากาศที่น่าเบื่อได้ง่าย วิธีการที่จะสามารถกระตุ้นความสนใจในการเรียนของนักเรียนและสามารถปลูกฝังความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียน และเสริมสร้างจินตนาการของนักเรียนได้ก็คือ การมีเจตคติที่ดีต่อการเรียนภาษาจีน ซึ่งการมีเจตคติที่ดีเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับชีวิตจริงของนักเรียน โดยเชื่อมโยงกับความต้องการและความสนใจของผู้เรียน ส่งผลให้ผู้เรียนมีการบูรณาการความคิด การสื่อสาร ความสามารถในการแข่งขัน และความสนใจ และองค์ประกอบอื่น ๆ เข้าด้วยกัน ดังนั้นการจัดการเรียนรู้ให้กับผู้เรียนในสภาพแวดล้อมที่ผ่อนคลายและเป็นธรรมชาติจะกระตุ้นให้เกิดเสียงสะท้อน และบรรลุผลการสอนจาก “จิตได้สำนึก” ซึ่งจะมียบทบาทสำคัญในห้องเรียนภาษาต่างประเทศเป็นอย่างมาก

กระทรวงศึกษาธิการ (2551) ได้ตระหนักถึงความสำคัญในการพัฒนาการเรียนการสอนภาษาจีนให้เป็นมาตรฐานสากลตามเจ้าของภาษา โดยมุ่งหวังให้ผู้เรียนมีเจตคติที่ดีต่อภาษาจีน สามารถใช้ภาษาจีนในการฟัง พูด อ่าน เขียน แสดงออก แลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร ตีความ สรุปความ และแสดงความคิดเห็น และเข้าใจความเหมือนและความแตกต่างด้านวัฒนธรรมของจีนกับของไทย รวมทั้งใช้ภาษาจีนในสถานการณ์ต่าง ๆ ทั้งในและนอกห้องเรียน รวมทั้งอัตราการเจริญเติบโตทางด้านเศรษฐกิจ การค้า การลงทุนของประเทศไทย ก็มีแนวโน้มสูงขึ้นเรื่อย ๆ จึงทำให้ภาษาจีนมีความสำคัญต่อประเทศไทยในการผลิตบัณฑิตด้านภาษาจีนให้มีความรู้ ทักษะด้านการฟัง พูด อ่าน เขียนในระดับที่สามารถนำไปใช้ได้ ในสถานการณ์จริง (สำนักงานเลขาธิการ

สภาการศึกษา, 2559, น.1)



จากการสำรวจงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีน พบว่า ในการศึกษาของ ภัณฐารัตน์ พลอยศิริภูริข (2563) พบว่า การวัดเจตคติของนักเรียนต่อการเรียนวิชาภาษาจีน โดยรวมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย 4.50 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.62 ส่งผลให้นักเรียนเห็นความสำคัญต่อการเรียนภาษาจีน และมีความมั่นใจในการพูดสื่อสารภาษาจีนเพิ่มมากขึ้นจากเดิม

เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีน (Attitudes towards Learning in Chinese Language) เป็นอารมณ์ความรู้สึกของผู้เรียนที่ตอบสนองด้วยการชอบหรือไม่ชอบ เห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วย ตลอดจนยอมรับหรือคัดค้านที่มีต่อการจัดการเรียนวิชาภาษาจีน รวมทั้งการแสดงออกทางพฤติกรรมต่อเป้าเจตคติด้วยกาย หรือ วาจา เจตคติมี 2 ประเภท คือ เจตคติด้านบวก (Positive attitude) เป็นความรู้สึกที่ชอบ เห็นด้วยกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และเจตคติด้านลบ (Negative attitude) เป็นความรู้สึกที่ไม่ชอบ ไม่เห็นด้วยกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เจตคติมีทั้งหมด 3 องค์ประกอบ คือ 1) องค์ประกอบด้านความรู้ความเข้าใจ (Cognitive Component) 2) องค์ประกอบด้านความรู้สึกและอารมณ์ (Affective Component) และ 3) องค์ประกอบด้านพฤติกรรม (Behavioral Component) ซึ่งองค์ประกอบทั้ง 3 นี้ มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันคือ ความเชื่อของบุคคลมีต่อเป้าเจตคติจะถูกมองด้วยอารมณ์ชอบหรือไม่ชอบ ถูกใจหรือไม่ถูกใจ ถ้าบุคคลมีเป้าเจตคติดีก็จะแสดงพฤติกรรมดีออกมา ในทางตรงกันข้ามถ้าบุคคลรู้สึกกับเป้าเจตคติไม่ดีก็จะแสดงพฤติกรรมที่ไม่ดีออกมาเช่นกัน ซึ่งสามารถวัดได้หลายวิธี คือ การสังเกตพฤติกรรม การสัมภาษณ์ การใช้แบบสอบถาม และแบบบันทึกพฤติกรรม เป็นต้น (เพราพรรณ เพลียนมู่, 2542, น.95)

ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเรื่องที่ต้องให้ความสำคัญในการศึกษาเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีน ซึ่งทำให้ทราบสภาพของการจัดการเรียนการสอน และปัญหาในการจัดการเรียนการสอนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 และผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจากการสำรวจเจตคติของผู้เรียนจะช่วยเพิ่มเจตคติความชอบ ความสนใจในการเรียนภาษาจีน และช่วยพัฒนา ปรับปรุง และเป็นแนวทางแก่การศึกษาของนักเรียนไทยที่เรียนภาษาจีนเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

วิธีการศึกษา

ใช้วิธีการวิจัยเชิงทดลอง โดยมีวิธีการดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2564 โรงเรียนพะตงวิทยามูลนิธิ ในพื้นที่ตำบลพะตง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา จำนวน 9 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 403 คน โดยนักเรียนมีพื้นฐานความรู้ที่ละความสามารถกัน ผู้วิจัยทำการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster random sampling) โดยวิธีจับฉลาก ได้กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย 1 กลุ่ม ได้แก่ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/6 จำนวน 30 คน เป็นกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นแบบวัดมาตราประมาณค่า 5 ระดับ (Rating Scale) ประกอบด้วย ข้อความทางบวก และข้อความทางลบ วัดพฤติกรรม ความคิด ความรู้สึกที่มีต่อการเรียนวิชาภาษาจีน



จำนวน 30 ข้อ แบ่งแบบวัดเจตคติออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านความรู้ความเข้าใจ (Cognitive Component) จำนวน 7 ข้อ (ด้านบวก 4 ข้อ ด้านลบ 3 ข้อ) 2) ด้านความรู้สึกและอารมณ์ (Affective Component) จำนวน 12 ข้อ (ด้านบวก 8 ข้อ ด้านลบ 4 ข้อ) และ 3) ด้านพฤติกรรม (Behavioral Component) จำนวน 11 ข้อ (ด้านบวก 9 ข้อ ด้านลบ 2 ข้อ) และตรวจสอบความตรงเชิงโครงสร้างโดยผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อพิจารณาเนื้อหา ความเหมาะสม ความถูกต้องชัดเจนของข้อความภาษาที่ใช้ โดยหาค่า IOC จากผู้เชี่ยวชาญด้านการสอน ภาษาจีน จำนวน 3 ท่าน รายชื่อความได้ค่าระหว่าง 0.67-1.00 โดยภาพรวมได้ค่า 0.91 ซึ่งสามารถนำไปใช้ได้ และนำไปหาค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับ (Cronbach's Alpha) ได้ค่า 0.94 และค่าความเชื่อมั่นรายด้าน ได้แก่ 1) ด้านความรู้ความเข้าใจ (Cognitive Component) ค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ 0.82 2) ด้านความรู้สึกและอารมณ์ (Affective Component) ค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ 0.80 และ 3) ด้านพฤติกรรม (Behavioral Component) ค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ 0.84 และรายข้อได้ค่าความเชื่อมั่น 0.93 จำนวน 12 ข้อ ค่าความเชื่อมั่น 0.93 จำนวน 6 ข้อ ค่าความเชื่อมั่น จำนวน 8 ข้อ ค่าความเชื่อมั่น 0.94 จำนวน 2 ข้อ และค่าความเชื่อมั่น 0.94 จำนวน 2 ข้อ

หลังตรวจสอบการหาคุณภาพของแบบวัดเจตคติแล้ว ผู้วิจัยได้จัดชุดแบบวัดเจตคติฉบับสมบูรณ์ทั้งฉบับ จำนวน 20 ข้อ ประกอบด้วย ข้อคำถามที่เป็นข้อความทางบวก ได้แก่ ข้อ 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18 และข้อ 19 ส่วนข้อคำถามที่เป็นข้อความทางลบ ได้แก่ ข้อ 4, 5, 12, 13 และข้อ 20

โดยกำหนดเกณฑ์การให้คะแนนของแบบวัดเจตคติดังนี้ (บุญชม ศรีสะอาด, 2560, น.121)

ข้อความทางบวก (Positive Scale) มีการให้คะแนนดังนี้

เห็นด้วยอย่างยิ่ง	มีค่าเท่ากับ	5 คะแนน
เห็นด้วย	มีค่าเท่ากับ	4 คะแนน
ไม่แน่ใจ	มีค่าเท่ากับ	3 คะแนน
ไม่เห็นด้วย	มีค่าเท่ากับ	2 คะแนน
ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง	มีค่าเท่ากับ	1 คะแนน

ข้อความทางลบ (Negative Scale) มีการให้คะแนนดังนี้

เห็นด้วยอย่างยิ่ง	มีค่าเท่ากับ	1 คะแนน
เห็นด้วย	มีค่าเท่ากับ	2 คะแนน
ไม่แน่ใจ	มีค่าเท่ากับ	3 คะแนน
ไม่เห็นด้วย	มีค่าเท่ากับ	4 คะแนน
ไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง	มีค่าเท่ากับ	5 คะแนน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยนำแบบวัดเจตคติไปให้นักเรียนกลุ่มตัวอย่างทำแล้วนำไปจัดกระทำกับ

ข้อมูล

4. การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ เพศ อายุ เกรดเฉลี่ยสะสม มารีเคราะห้หาค่าร้อยละ (Percentage)



ตอนที่ 2 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้นำมาวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย (Mean) ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) และประมวลผลข้อมูลด้วยคอมพิวเตอร์ โดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูปทางสถิติ

เกณฑ์การแปลผลคะแนน การวิเคราะห์ข้อมูลเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีน มีเกณฑ์การแปลความหมายค่าเฉลี่ย 5 ระดับแบ่งเป็นช่วงคะแนนดังนี้ (บุญชม ศรีสะอาด, 2560, น.121)

คะแนนเฉลี่ย 4.51-5.00	หมายความว่า เจตคติที่มีต่อวิชาภาษาจีนสูงมาก
คะแนนเฉลี่ย 3.51-4.50	หมายความว่า เจตคติที่มีต่อวิชาภาษาจีนสูง
คะแนนเฉลี่ย 2.51-3.50	หมายความว่า เจตคติที่มีต่อวิชาภาษาจีนปานกลาง
คะแนนเฉลี่ย 1.51-2.50	หมายความว่า เจตคติที่มีต่อวิชาภาษาจีนต่ำ
คะแนนเฉลี่ย 1.00-1.50	หมายความว่า เจตคติที่มีต่อวิชาภาษาจีนต่ำมาก

ผลการศึกษา

จากการวิจัยสามารถวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม พบว่ากลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักเรียนชาย จำนวน 16 คน คิดเป็นร้อยละ 53.30 และกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักเรียนหญิง จำนวน 14 คน คิดเป็นร้อยละ 46.70 อายุของผู้ตอบแบบสอบถาม พบว่ากลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักเรียนอายุ 8 ปี จำนวน 7 คน คิดเป็นร้อยละ 23.30 กลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักเรียนอายุ 9 ปี จำนวน 21 คน คิดเป็นร้อยละ 70.00 และกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักเรียนอายุ 10 ปี จำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 6.70 กลุ่มตัวอย่างนักเรียนที่เกรดเฉลี่ยสะสมระหว่าง 3.50-4.00 คิดเป็นร้อยละ 40.00 กลุ่มตัวอย่างนักเรียนที่เกรดเฉลี่ยสะสมระหว่าง 2.50-3.49 คิดเป็นร้อยละ 36.67 กลุ่มตัวอย่างนักเรียนที่เกรดเฉลี่ยสะสมระหว่าง 2.00-2.49 คิดเป็นร้อยละ 20.00 และกลุ่มตัวอย่างนักเรียนที่เกรดเฉลี่ยสะสมต่ำกว่า 2.00 คิดเป็นร้อยละ 3.33

2. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 30 คน ในภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง ($=2.70$, $S.D.=0.30$) เมื่อจำแนกเป็นรายด้าน พบว่า 3 อันดับแรก ได้แก่ ด้านความรู้สึกละแวกและอารมณ์ ($=2.76$) อยู่ในระดับปานกลาง รองลงมา คือ ด้านพฤติกรรม ($=2.75$) อยู่ในระดับปานกลาง และด้านความรู้ความเข้าใจ ($=2.52$) อยู่ในระดับปานกลาง เมื่อพิจารณาารายข้อ พบว่าข้อที่นักเรียนมีเจตคติสูงที่สุดตามลำดับคือ นักเรียนรู้สึกพอใจค่ายกย่อง ชมเชยให้กำลังใจ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ ($=3.47$, $S.D.=1.11$) ลำดับที่ 2 คือ นักเรียนรู้สึกชอบการให้รางวัลจึงทำให้มีความกระตือรือร้นในการเรียนมากขึ้น ($=3.40$, $S.D.=1.13$) และลำดับที่ 3 คือ นักเรียนคิดว่าครูเอาใจใส่ให้นักเรียนเป็นพิเศษ กรณีนักเรียนที่มีพื้นฐานอ่อนมาก ($=3.37$, $S.D.=0.99$) ดังตารางที่ 1



ตารางที่ 1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 รายข้อ
และภาพรวม (n=30)

ข้อที่	รายการประเมินเจตคติ	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
ด้านความรู้ความเข้าใจ				
1.	ครูใช้ภาษาชัดเจน ถูกต้อง มีสื่อการสอนที่น่าสนใจ ทำให้นักเรียนเข้าใจเนื้อหาภาษาจีนได้ง่ายขึ้น	3.20	1.19	ปานกลาง
2.	นักเรียนมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับคำศัพท์ ประโยค และไวยากรณ์ภาษาจีนมากขึ้นหลังจากครูสอน	3.13	0.94	ปานกลาง
3.	นักเรียนมีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมในห้องเรียนและร่วมสรุปผลจากการเรียนรู้	2.87	1.04	ปานกลาง
4.	นักเรียนไม่เข้าใจเนื้อหา ความรู้ หลังจากหมดชั่วโมงเรียน*	1.70	0.47	ต่ำ
5.	นักเรียนไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อนหรือได้รับการสอนจากเพื่อน*	1.70	0.54	ต่ำ
	รวม	2.52	0.48	ปานกลาง
ด้านความรู้สึกและอารมณ์				
6.	นักเรียนคิดว่ากิจกรรมการเรียนรู้นี้มีความสุขสนุกสนานส่งเสริมความรู้ได้ดี	2.87	1.01	ปานกลาง
7.	การเรียนวิชาภาษาจีนทำให้นักเรียนรู้สึกว่าได้มีการฝึกพัฒนาทักษะสมองมากขึ้น	2.80	0.96	ปานกลาง
8.	การรู้ความหมายของคำศัพท์ก่อนทำแบบฝึกหัดทักษะจะช่วยทำให้นักเรียนเกิดความมั่นใจในการทำแบบฝึกหัดทักษะต่าง ๆ	2.87	1.01	ปานกลาง
9.	นักเรียนมีความรู้สึกผ่อนคลาย มีความสุข ไม่เครียดเมื่อเรียนวิชาภาษาจีน	2.83	0.95	ปานกลาง
10.	นักเรียนรู้สึกชอบการให้รางวัลจุดใจทำให้ฉันทมีความกระตือรือร้นในการเรียนมากขึ้น	3.40	1.13	ปานกลาง
11.	นักเรียนรู้สึกพอใจคำยกย่อง ชมเชยให้กำลังใจ เพื่อให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้	3.47	1.11	ปานกลาง
12.	นักเรียนคิดว่าเวลานักเรียนพูดภาษาจีนกับผู้อื่นทำให้นักเรียนรู้สึกไม่มั่นใจในตนเอง ไม่กล้าแสดงออก*	1.93	0.74	ต่ำ
13.	นักเรียนรู้สึกกังวลทุกครั้งเมื่อครูสังเกตวิธีการแสดงออกของนักเรียนในทุก ๆ ด้าน*	1.93	0.58	ต่ำ
	รวม	2.76	0.40	ปานกลาง



ข้อที่	รายการประเมินเจตคติ	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
ด้านพฤติกรรม				
14.	นักเรียนจัดสิ่งแวดล้อมและบรรยากาศที่สนุกสนานกระตุ้นให้สนใจเรียน	2.73	1.11	ปานกลาง
15.	ครูเปิดโอกาสให้นักเรียนเสนอผลงานของตนเองต่อหน้าเพื่อน ๆ ในชั้นเรียน	2.50	0.90	ต่ำ
16.	ครูมีกิจกรรมส่งเสริมให้นักเรียนช่วยเหลือซึ่งกันและกัน มีความสามัคคีกัน	2.53	1.01	ปานกลาง
17.	ครูจัดกิจกรรมและสถานการณ์ให้นักเรียนได้แสดงออกตามความคิด ความสามารถของตนเองอย่างสร้างสรรค์	3.00	0.98	ปานกลาง
18.	เมื่อครูมอบหมายงานในกิจกรรมต่าง ๆ เมื่อนักเรียนไม่เข้าใจคำสั่งของงาน นั้นจะซักถามครูทันที	2.97	1.13	ปานกลาง
19.	นักเรียนคิดว่าครูเอาใจใส่นักเรียนเป็นพิเศษ กรณีผู้เรียนที่มีพื้นฐาน อ่อนมาก	3.37	0.99	ปานกลาง
20.	การจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบกลุ่ม ทำให้นักเรียนไม่มีความมั่นใจ และไม่กล้าแสดงออก*	2.17	0.83	ต่ำ
	รวม	2.75	0.49	ปานกลาง
	ภาพรวม	2.70	0.30	ปานกลาง

หมายเหตุ: เครื่องหมาย * หลังข้อความ หมายถึง ข้อคำถามทางลบ

เมื่อพิจารณารายข้อ พบว่า ข้อที่นักเรียนมีเจตคติต่อวิชาภาษาจีนอยู่ในระดับปานกลาง ได้แก่ นักเรียนรู้สึกพอใจคำยกย่อง ชมเชยให้กำลังใจ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ นักเรียนรู้สึกชอบการให้รางวัลใจ ทำให้มีความกระตือรือร้นในการเรียนมากขึ้น นักเรียนคิดว่าครูเอาใจใส่นักเรียนเป็นพิเศษ กรณีผู้เรียนที่มีพื้นฐานอ่อนมาก ครูใช้ภาษาชัดเจน ถูกต้อง มีสื่อการสอนที่น่าสนใจ ทำให้นักเรียนเข้าใจเนื้อหาภาษาจีนได้ง่ายขึ้น นักเรียนมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับคำศัพท์ ประโยค และไวยากรณ์ภาษาจีนมากขึ้นหลังจากครูสอน ครูจัดกิจกรรมและสถานการณ์ให้นักเรียนได้แสดงออกตามความคิดความสามารถของตนเองอย่างสร้างสรรค์ เมื่อครูมอบหมายงานในกิจกรรมต่าง ๆ เมื่อนักเรียนไม่เข้าใจคำสั่งของงานนั้นจะซักถามครูทันที นักเรียนมีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมในห้องเรียนและร่วมสรุปผลจากการเรียนรู้ นักเรียนคิดว่ากิจกรรมการเรียนรู้มีความสนุกสนานส่งเสริมความรู้ได้ดี การรู้ความหมายของคำศัพท์ก่อนทำแบบฝึกหัดจะช่วยให้ทำให้นักเรียนเกิดความมั่นใจในการทำแบบฝึกหัดต่าง ๆ นักเรียนมีความรู้สึกผ่อนคลาย มีความสุข ไม่เครียดเมื่อเรียนวิชาภาษาจีน นักเรียนจัดสิ่งแวดล้อมและบรรยากาศที่สนุกสนานกระตุ้นให้สนใจเรียน ครูมีกิจกรรมส่งเสริมให้นักเรียนช่วยเหลือซึ่งกันและกัน มีความสามัคคีกัน ข้อที่นักเรียนมีเจตคติต่อวิชาภาษาจีนอยู่ในระดับต่ำ ได้แก่ ครูเปิดโอกาสให้นักเรียนเสนอผลงานของตนเองต่อหน้าเพื่อน ๆ ในชั้นเรียน การจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบกลุ่มทำให้นักเรียนไม่มีความมั่นใจ และไม่กล้าแสดงออก นักเรียนคิดว่าเวลานักเรียนพูดภาษาจีนกับผู้อื่น ทำให้นักเรียนรู้สึกไม่มั่นใจในตนเอง ไม่กล้าแสดงออก นักเรียนรู้สึกกังวลใจทุกครั้งเมื่อครูสั่งการแสดงออกของนักเรียนในทุก ๆ ด้าน นักเรียนไม่เข้าใจเนื้อหา ความรู้ หลังจากหมดชั่วโมงเรียน นักเรียนไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน หรือได้รับการสอนจากเพื่อน



สรุปและอภิปรายผล

1. เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนโดยภาพรวมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 อยู่ในระดับปานกลาง มีค่าเฉลี่ย 2.70 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.30

เมื่อพิจารณาารายด้านพบว่า ด้านความรู้ความเข้าใจอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X} = 2.52$, $S.D. = 0.48$) ด้านความรู้สึกและอารมณ์อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X} = 2.76$, $S.D. = 0.40$) และด้านพฤติกรรมอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X} = 2.75$, $S.D. = 0.49$)

เมื่อพิจารณาารายข้อพบว่า ข้อที่นักเรียนมีเจตคติสูงที่สุดตามลำดับคือ นักเรียนรู้สึกพอใจค่ายกย่องชมเชยให้กำลังใจ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ ที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากการเรียนภาษาจีนเป็นวิชาการสื่อสารที่ต้องอ่านออกเสียงเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นในการทำกิจกรรมที่เน้นการมีส่วนร่วมให้นักเรียนปฏิบัติตามครูผู้สอน นักเรียนเกิดการร่วมมือช่วยเหลือกันในการพัฒนาและส่งเสริมทักษะการฟัง พูด อ่าน และเขียน ดังนั้นครูผู้สอนจึงคอยให้กำลังใจนักเรียนด้วยการชมเชย หรือให้คะแนนการมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ จนเกิดความรู้สึกที่พึงพอใจในการเรียนรู้ สอดคล้องกับงานวิจัยของ กัญญารัตน์ พลอยศิริกริช (2563) ที่พบว่ากรวัดเจตคติของนักเรียนต่อภาษาจีนโดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนบทบาทสมมติร่วมกับชุดกิจกรรมการเรียนรู้ภาษาจีนเพื่อการสื่อสารสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โดยรวมอยู่ในระดับมาก ลำดับที่ 2 คือ นักเรียนรู้สึกชอบการให้รางวัลจึงทำให้มีความกระตือรือร้นในการเรียนมากขึ้น ที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากการทำกิจกรรมที่ต้องใช้สติปัญญาในการปฏิบัติงานร่วมกับผู้อื่น อาจทำให้นักเรียนไม่คุ้นเคยหรือเป็นสิ่งที่แปลกใหม่สำหรับนักเรียน ดังนั้นครูผู้สอนควรให้การเสริมแรง เช่น รางวัล คะแนน การชมเชย เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะกระตุ้นให้นักเรียนเกิดความกระตือรือร้นในการเข้าร่วมกิจกรรมกับเพื่อนในกลุ่มและคนอื่น ๆ ได้อย่างสนุกสนานและมีความสุขกับการเรียน สอดคล้องกับงานวิจัยของ น้ำเพชร แสงลิ้มมา (2563) ได้ศึกษาเจตคติต่อการจัดการเรียนรู้แบบการตอบสนองด้วยท่าทางสำหรับภาษาจีนเสริมด้วยการใช้แผนผังความคิดของนักเรียน พบว่า นักเรียนมีเจตคติต่อการจัดการเรียนรู้แบบการตอบสนองด้วยท่าทางสำหรับภาษาจีนเสริมด้วยการใช้แผนผังความคิดอยู่ในระดับดีมาก ลำดับที่ 3 คือ นักเรียนคิดว่าครูเอาใจใส่นักเรียนเป็นพิเศษ กรณีนักเรียนที่มีพื้นฐานอ่อนมากที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากในการจัดการเรียนการสอนครูผู้สอนจะใช้รูปแบบการเรียนที่เน้นการสื่อสารเป็นส่วนใหญ่ เมื่อเจอปัญหาหรือข้อบกพร่องของนักเรียนในแต่ละคาบสอนนั้น ๆ ครูผู้สอนจะให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงและการพัฒนาข้อบกพร่องต่าง ๆ ของนักเรียนที่มีพื้นฐานอ่อน และอ่อนมาก เพื่อให้ให้นักเรียนทุกคนเกิดความมั่นใจในการเรียนภาษาจีน และการสื่อสารร่วมกัน สอดคล้องกับงานวิจัยของ สุภัทธา โยธินศิริกุล (2560) ได้ศึกษาเหตุผลในการเลือกเรียนและทัศนคติที่มีต่อการเรียนภาษาจีนกลางของนักศึกษามหาวิทยาลัยแม่โจ้พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามมีทัศนคติต่อการเรียนภาษาจีนกลางในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ลำดับที่ 4 คือ ครูใช้ภาษาชัดเจน ถูกต้อง มีสื่อการสอนที่น่าสนใจ ทำให้เข้าใจเนื้อหาภาษาจีนได้ง่ายขึ้น ที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากครูผู้สอนมีความสามารถด้านการสื่อสารภาษาจีนกับผู้เรียน โดยใช้ภาษาในการสื่อความหมายภาษาจีนและภาษาไทยที่ชัดเจน พูดคล้อง อธิบายเข้าใจอย่างมีเหตุผล และส่งเสริมให้นักเรียนทุกคนเข้าร่วมกิจกรรมการแลกเปลี่ยนภาษาโดยมีสื่อการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับช่วงวัยของนักเรียน สอดคล้องกับงานวิจัยของเม้งหลัน หลัว (2560) ได้พัฒนาความสามารถในการสื่อความหมาย และเจตคติต่อการเรียนภาษาจีนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยการจัดการเรียนรู้ภาษาที่เน้นการงานเป็นฐาน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก



ข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัยนี้เจตคติต่อการเรียนวิชาภาษาจีนอยู่ในระดับปานกลาง ดังนั้นครูผู้สอนวิชาภาษาจีนสามารถนำผลการวิจัยครั้งนี้ไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาการสอน โดยการสรุปเนื้อหา ความรู้ ให้นักเรียนได้แสดงความคิดเห็น และร่วมกันสรุปสาระความรู้ที่ได้รับหลังจากหมดชั่วโมงเรียน และส่งเสริมพัฒนาการเข้าร่วมกิจกรรมให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับสมาชิกคนอื่น ๆ ในห้องเรียนอย่างสร้างสรรค์

จากการศึกษาพบว่าในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน นักเรียนไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน หรือได้รับการสอนจากเพื่อนซึ่งเป็นสิ่งที่นักเรียนรู้สึกว่ามีเจตคติต่ำมากที่สุด ดังนั้นครูผู้สอนวิชาภาษาจีนควรจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่หลากหลายให้นักเรียนได้แสดงออกโดยให้ทุกคนรู้สึกเป็นกันเอง และอยากมีส่วนร่วมในการทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน

จากผลการวิจัยที่ได้รับถึงแม้จะไม่ใช่องค์ความรู้ใหม่ แต่อย่างไรก็ตามข้อค้นพบที่ได้จะเป็นประโยชน์ต่อการปรับวิธีการสอน และการจัดการเรียนรู้วิชาภาษาจีนให้แก่ครูโรงเรียนพระดงวิทยามูลนิธิ ตำบลพระดง อำเภอลำดวน จังหวัดสงขลา เพื่อให้ใส่ใจในสิ่งที่นักเรียนสะท้อนออกมาว่ามีเจตคติอย่างไรต่อการเรียนวิชาภาษาจีน และสามารถนำไปเป็นข้อเสนอแนะให้กับครู และผู้บริหารโรงเรียนในภูมิภาคเดียวกันได้ปรับกระบวนการจัดการเรียนรู้ภาษาจีนให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นจากข้อค้นพบดังกล่าว

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้ภาษาจีน ตามหลักสูตรแกนกลางขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศ. กรุงเทพฯ : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.
- กัญยารัตน์ พลอยศิริกิจ. (2563). การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและเจตคติต่อภาษาจีน โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนบทบาทสมมติร่วมกับชุดกิจกรรมการเรียนรู้ภาษาจีนเพื่อการสื่อสาร สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4. (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะครุศาสตร์). จันทบุรี : มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี.
- กุลิสรา จิตระยวณิจ. (2563). การจัดการเรียนรู้. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- น้ำเพชร แสงลิ้มมา, สุภัทรา วันเพ็ญ และจุฬามาศ จันทศรีสุคต. (2563, กรกฎาคม-ธันวาคม). ผลของการใช้การจัดการเรียนรู้แบบการตอบสนองด้วยทางสำหรับภาษาจีนเสริมด้วยการใช้แผนผังความคิดที่มีต่อนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ต่อความรู้ด้านคำศัพท์ภาษาจีน. วารสารมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ปริทัศน์. 8 (2), 112-122.
- เพราพรรณ เปลี่ยนภู. (2542). จิตวิทยาการศึกษา. (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าธนบุรี.
- เม็งหลัน หลัว. (2560). การพัฒนาความสามารถในการสื่อความหมาย และเจตคติต่อการเรียนภาษาจีนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยการจัดการเรียนรู้ภาษาจีนที่เน้นภาระงานเป็นฐาน. (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์). มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2559). รายงานการวิจัยเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนภาษาจีนในประเทศไทย ระดับประถมศึกษา. กรุงเทพฯ : พริกหวานกราฟฟิค.
- สุภัทรา โยอินศิริกุล. (2560, มกราคม-มีนาคม). การศึกษาเหตุผลในการเลือกเรียนและทัศนคติที่มีต่อการเรียนภาษาจีนกลางของนักศึกษามหาวิทยาลัยแม่โจ้. วารสารสุทธิปริทัศน์. 31 (97), 63-75.



**การพัฒนาแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น
เพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ ในการขับร้องเพลง
สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนในสังกัดสำนักงาน
เขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาต่างระดับ กระบี่
The Development of Basis Singing Practise for Singing
Achievement of Matthayomsuksa 3 Students the School in
Secondary Education Service Area Office of Trang and Krabi**

พนมศักดิ์ บุญมาศ*, ประภาศ ปานเจียง**, อริสรา บุญรัตน์***

Phanomsak Boonmarsak*, Prapas Panjiang**, Arisara Boonrad***

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในการขับร้องเพลง โดยการใช้นแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 กลุ่มควบคุมและกลุ่มทดลอง 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจในการใช้นแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่กำลังศึกษาในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนสามัคคีศึกษา จำนวน 2 ห้องเรียน 46 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย 1) แผนการจัดการเรียนรู้รายวิชาดนตรี เรื่อง ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 2) แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น 3) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น 4) แบบประเมินความพึงพอใจต่อการใช้นแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น ผลการวิจัย พบว่า 1) ประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 มีประสิทธิภาพเฉลี่ย 81.61/86.50 สูงกว่าเกณฑ์ 80/80 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง การขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนโดยใช้นแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสูงกว่านักเรียนที่เรียนโดยวิธีสอนแบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 3) ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ: แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น , ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

*นักศึกษาลัทธิปริญาการศึกษามหาบัณฑิต, สาขาลัทธิและการสอน,
คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

**Graduate Student for the Master of Education Degree in Curriculum and Instruction,
Faculty of Education and Liberal Art, Hatyai University,

***ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาลัทธิและการสอน,
คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

***Assistant Professor Dr., Master of Education Degree in Curriculum and Instruction,
Faculty of Education and Liberal Art, Hatyai University

***ดร., หลักสูตรประกอบนียบัตรบัณฑิต วิชาชีพครู, คณะศึกษาศาสตร์และศิลปศาสตร์, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

***Dr., Graduate Diploma in Teacher Profession, Faculty of Education and Liberal Art,
Hatyai University



Abstract

This purposes of the study were 1) to find efficiency of The Basic Singing Practice according to the measuring of 80/80 for Matthayomsuksa 3 students 2) to compare learning achievement by using The Basic Singing Practice for experimental and controlled student groups 3) To study student satisfaction regarding learning with the Basic Practice. The sample of the study were 2 classes of Matthayomsuksa 3 students that had 46 students The research instruments consist of 1) the music lesson plan of basic singing skill for Matthayomsuksa 3 students. 2) the practicing of basic singing. 3) the achievement test of basic singing skill. 4) the satisfaction test to the practicing. The study results were as following 1) The Basic Singing Practice for Matthayomsuksa 3 indicated that it had 81.61/86.50 which higher than 80/80 of measurement. 2) The basic singing skill achievement of Matthayomsuksa 3 students by using The Basic Singing Practice was significantly higher than experimental students at .05 level. 3) The satisfaction's students to The Basic Singing Practice for Matthayomsuksa 3 students was at the most level.

Keyword: Basic Singing Practice, Studying Achievement

บทนำ

หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน 2551 ฉบับปรับปรุง พุทธศักราช 2560 ได้แบ่งกลุ่มสาระการเรียนรู้ออกเป็น 8 กลุ่มสาระการเรียนรู้ ได้แก่ กลุ่มสาระภาษาไทย กลุ่มสาระคณิตศาสตร์ กลุ่มสาระวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี กลุ่มสาระสังคมศึกษา และวัฒนธรรม กลุ่มสาระสุขศึกษาและพลศึกษา กลุ่มสาระศิลปะ กลุ่มสาระการงานอาชีพ และกลุ่มสาระภาษาต่างประเทศ โดยจัดการศึกษาที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความรู้ ความสามารถ ทักษะกระบวนการคิด รวมทั้งปลูกฝังคุณธรรมค่านิยมที่ดีงาม และคุณลักษณะอันพึงประสงค์ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตนเองได้อย่างเต็มศักยภาพในทุกด้านและอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างมีความสุข การจัดกิจกรรมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากประสบการณ์จริง ฝึกการปฏิบัติ ทำได้และคิดเป็น การใรู้อย่างต่อเนื่องผสมผสานสาระความรู้ด้านต่าง ๆ ทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา อารมณ์ สังคม ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้อย่างแท้จริง

การพัฒนาการเรียนรู้ของผู้เรียนทางด้านอารมณ์ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลต่อคุณภาพชีวิต ซึ่งกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะเป็นอีกกลุ่มสาระหนึ่งที่ช่วยพัฒนาให้ผู้เรียนมีสุนทรียภาพทางด้านอารมณ์ มีจินตนาการ ตลอดจนเกิดความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแสดงออกอย่างอิสระในศิลปะแขนงต่าง ๆ ประกอบด้วย สาระสำคัญ คือ ทศนศิลป์ นาฏศิลป์ และดนตรี โดยสาระดนตรี เป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อชีวิตมนุษย์ เพราะดนตรีเป็นศิลปะทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึก ดนตรีสามารถกลมเกลียวอารมณ์และความคิดของมนุษย์ได้ ทำให้ผู้ที่ได้สัมผัสกับดนตรี เกิดความรู้สึก ชื่นชม พิจารณาไตร่ตรองและเห็นคุณค่าในความงามของดนตรี ความรู้สึกดังกล่าวไม่สามารถรับรู้และสัมผัสได้ทุกคน หากแต่ต้องมีความรู้และทักษะในการสัมผัส และสร้างความเข้าใจ โดยทักษะทางด้านดนตรี แบ่งเป็นทักษะการขับร้อง การเล่นเครื่องดนตรี และการเขียนเป็นโน้ตดนตรี



ทักษะการขับร้อง เริ่มต้นจากการควบคุมลมหายใจเป็นหัวใจพื้นฐานของการขับร้อง การควบคุมลมหายใจให้ผ่อนคลายอย่างพอดี ทำให้เกิดเสียงอันไพเราะและทรงพลัง เนื่องจากดนตรีเป็นเรื่องของเสียง จึงต้องแปลงเสียงเป็นสัญลักษณ์ เพื่อใช้ในการถ่ายทอดเสียงต่าง ๆ การอ่านสัญลักษณ์ทางดนตรีหรือการอ่านโน้ต (Reading-write note) เป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจดนตรี และเป็นสื่อในการแสดงออกทางดนตรี (พงษ์ลดา นาควิเชียร, 2553 น. 21) การออกเสียงเป็นการบังคับเสียงให้ออกมาโดยถูกทิศทาง ซึ่งต้องใช้อวัยวะภายในปากเป็นส่วนช่วยในการเปล่งเสียงในการฝึกหัดร้องเพลง เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เกี่ยวกับระดับเสียงดนตรี โดยเทียบกับเสียงของเครื่องดนตรี โดยการขับร้องเพลง ต้องมีลำดับขั้นตอนเริ่มจากการฝึกหัดตามสเกลเสียงในแต่ละโน้ต การฝึกหัดตามทำนอง และการฝึกหัดตามเนื้อร้องและทำนองตามลำดับ อย่างไรก็ตามทักษะการขับร้องไม่ได้อาศัยแค่ความรู้ทางด้านทฤษฎีเพียงด้านเดียว ต้องอาศัยการฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ และมีทักษะควบคู่กับ ความชำนาญในการปฏิบัติ

ในการเรียนรู้ทักษะการขับร้อง ต้องอาศัยสื่อการสอนหลายรูปแบบ โดยที่นิยมเป็นส่วนใหญ่ คือแบบฝึกทักษะที่ให้นักเรียนใช้ฝึกปฏิบัติหลังการเรียน เพื่อให้เกิดความรู้ ความชำนาญแบบฝึกทักษะ ยังช่วยให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้ได้รวดเร็ว และทำให้การเรียนการสอนประสบความสำเร็จ และมีประสิทธิภาพ โดยแบบฝึกทักษะแบ่งออก 3 ประเภท ดังนี้ 1. แบบฝึกเสริมทักษะ เป็นแบบฝึกที่นำไปใช้กับนักเรียนที่มีความสามารถเป็นเลิศ มีความคิด ความจำเป็นพิเศษ สามารถเรียนรู้ได้เร็ว 2. แบบฝึกทักษะ เป็นแบบฝึกที่นำไปใช้กับนักเรียนที่มีสามารถฝึกได้ สอนได้ ใช้สื่อ นวัตกรรม หรือแบบฝึกทักษะแล้วสามารถเข้าใจเนื้อหาได้ 3. แบบฝึกซ่อมทักษะ เป็นแบบฝึกที่นำไปใช้กับนักเรียนที่มีปัญหาทางการเรียน มีความบกพร่องด้านการเรียนรู้ รวมทั้งการนำสื่อเทคโนโลยีที่หลากหลาย กระตุ้นความสนใจ และเหมาะสมกับวัยของผู้เรียนเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการเรียนการสอน ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และเกิดประสิทธิภาพในการเรียนมากยิ่งขึ้น

จากประสบการณ์การจัดการเรียนการสอนสาระดนตรี ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวังวิเศษ และโรงเรียนกันตังพิทยากร ระยะเวลา 5 ปี พบว่า ผู้เรียนได้รับความรู้จากเนื้อหา แต่ยังไม่เกิดทักษะ การขับร้องอย่างแท้จริง อาจเป็นเพราะผู้เรียนไม่ฝึกปฏิบัติ หรือฝึกปฏิบัติแบบไม่ถูกต้องตามหลักทฤษฎี ผู้วิจัยเห็นว่าการเรียนการสอนดนตรี ผู้เรียนต้องฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ และมีทักษะควบคู่กับความชำนาญในการปฏิบัติ จากสภาพปัญหาดังกล่าวจึงจำเป็นต้องให้ผู้สอนต้องปรับเปลี่ยนพฤติกรรม การสอน ใช้เทคนิคการสอนที่เหมาะสม และใช้สื่อการเรียนการสอนเป็นสื่อกลาง ในการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างผู้เรียนกับผู้สอนให้มีการถ่ายทอดความรู้ด้านเนื้อหาและมีการฝึกปฏิบัติ เพื่อให้เกิดทักษะในการขับร้องสื่อที่ช่วยผู้เรียนเกิดทักษะการขับร้องในการเรียนดนตรี คือ แบบฝึกทักษะที่บอกขั้นตอนและเทคนิควิธีการในการฝึกปฏิบัติจากง่าย ๆ ไปสู่ยากตามลำดับ ซึ่งหากผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ ส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนบรรลุตามจุดประสงค์ที่กำหนดได้

จากเหตุผลและความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจการพัฒนาความสามารถในการขับร้องเพลง โดยการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เพื่อช่วยให้ผู้เรียน เกิดการเรียนรู้ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นเกิดจากการลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง ตลอดจนส่งผลให้ผู้เรียน ได้พัฒนาตนเองได้อย่างเต็มศักยภาพ และเพื่อนำผลที่ได้จากการวิจัยมาเป็นแนวทางในการจัดและปรับปรุงการเรียนการสอนต่อไป



วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง การขับร้องเพลงโดยการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 กลุ่มควบคุมและกลุ่มทดลอง
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจในการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3

วิธีการศึกษา

การท้าววิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงกึ่งทดลองแบบเปรียบเทียบกับกลุ่มคงที่ (The Static Group Comparison)

ประชากรเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 ซึ่งประกอบด้วย โรงเรียนทั้งหมด 5 โรงเรียนในเขตสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาต่ง กระบี่ จังหวัดต่ง ได้แก่ โรงเรียนกันตังพิทยากร 60 คน โรงเรียนสามัคคีศึกษา 46 คน โรงเรียนวังวิเศษ 55 คน โรงเรียนรัชฎา 54 คน โรงเรียนรัชฎานุประดิษฐ์อนุสรณ์ 50 คน ซึ่งมีนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ในเขตสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาต่ง กระบี่ จังหวัดต่ง รวมทั้งสิ้น 265 คน

กลุ่มตัวอย่างได้มาโดยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบสุ่มอย่างง่าย โดยการจับฉลากจาก กลุ่มโรงเรียนในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาต่ง กระบี่ คือ นักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่กำลังศึกษาในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนสามัคคีศึกษา โดยแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม ด้วยวิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ดังนี้ กลุ่มที่ 1 กลุ่มทดลอง คือนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3/2 จำนวน 23 คน ที่เรียนโดยใช้แบบฝึกเสริมทักษะ การขับร้องเพลงเบื้องต้น และกลุ่มที่ 2 กลุ่มควบคุม คือนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3/1 จำนวน 23 คน ที่เรียนด้วยวิธีการปกติ

เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แผนการจัดการเรียนรู้รู้กลุ่สาระการเรียนรู้ศิลปะ รายวิชา ดนตรี
 - 1.1 แผนการจัดการเรียนรู้ที่สร้าง เพื่อใช้กับแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น
 - 1.2 แผนการจัดการเรียนรู้แบบปกติ
2. แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น มีจำนวน 4 ชุดฝึก ดังนี้
 - ชุดที่ 1 ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น
 - ชุดที่ 2 ทักษะการฝึกร้องสเกลเสียง
 - ชุดที่ 3 ทักษะการฝึกร้องทำนอง
 - ชุดที่ 4 ทักษะการฝึกร้องเนื้อร้องและทำนอง



3. แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 1 ฉบับ เป็นแบบทดสอบแบบเลือกตอบชนิด 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ 20 คะแนน และสอบปฏิบัติ 10 ข้อ 80 คะแนน รวม 100 คะแนน ใช้ทดสอบก่อนและหลังการเรียน

4. แบบประเมินความพึงพอใจต่อการใช้นาฬิกาทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล มีลำดับขั้นตอน ดังต่อไปนี้

1. ให้นักเรียนทำการทดสอบก่อนเรียน โดยใช้แบบทดสอบ เรื่อง ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น

2. ดำเนินการสอน โดยใช้แผนการจัดการเรียนรู้ด้วยการใช้นาฬิกาทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น จำนวน 4 ชุด ดังนี้

ชุดที่ 1 ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น ใช้เวลา 3 ชั่วโมง

ชุดที่ 2 ทักษะการฝึกร้องสเกลเสียง เบื้องต้น ใช้เวลา 3 ชั่วโมง

ชุดที่ 3 ทักษะการฝึกร้องทำนอง ใช้เวลา 3 ชั่วโมง

ชุดที่ 4 ทักษะการฝึกร้องเนื้อร้องและทำนอง ใช้เวลา 3 ชั่วโมง

โดยใช้เวลารวม 12 ชั่วโมง และใช้วิธีการสอนปกติกับนักเรียนกลุ่มควบคุม ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 ชั่วโมง

3. ทำการทดสอบหลังเรียน โดยใช้แบบทดสอบ เรื่อง ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นจากแบบฝึก ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น โดยเป็นแบบฝึกทักษะที่วัดความรู้ และแบบทดสอบปฏิบัติ

4. ตรวจสอบคะแนน และนำคะแนนที่ได้จากการทำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี มาวิเคราะห์

ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ การหาคุณภาพเครื่องมือที่ใช้การทดสอบ และขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อทดสอบสมมติฐาน โดยดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

1.1 การวิเคราะห์หาคุณภาพเครื่องมือ

1.1.1 ตรวจสอบความเที่ยงตรงตามเนื้อหา (Content Validity) ของแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, แบบฝึกเสริมทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น, แผนการจัดการเรียนรู้ โดยใช้ แบบฝึกเสริมทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น และแบบประเมินความพอใจของนักเรียนต่อ แบบฝึกเสริมทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น

1.2 การวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อทดสอบสมมติฐาน

1.2.1 หาค่าสถิติพื้นฐาน ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) ของคะแนนแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

1.2.2 ทดสอบความแตกต่างของคะแนนแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน โดยใช้การทดสอบ (t-test) ชนิดกลุ่มตัวอย่างเป็นอิสระแก่กัน (Independent Samples)

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) ประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 ของแบบฝึกเสริมทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น โดยใช้สถิติสูตร E_1/E_2 สถิติ (t-test) ชนิดกลุ่มตัวอย่างเป็นอิสระแก่กัน (Independent Samples)



ผลการวิจัย

1. ประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ตามเกณฑ์ 80/80

จากการรวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูลได้ประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น ดังรายละเอียดในตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ค่าเฉลี่ยการหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น (จำนวน 4 ชุดย่อย) สำหรับ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 นักเรียนกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษา (นักเรียนจำนวน 23 คน)

แบบฝึกเสริม ทักษะ ประสิทธิภาพ	ชุดที่ 1 ทักษะ การขับร้องเพลง เบื้องต้น	ชุดที่ 2 ทักษะ การขับร้อง สเกลเสียง	ชุดที่ 3 ทักษะ การขับร้อง ทำนอง	ชุดที่ 4 ทักษะ การขับร้อง เนื้อร้อง ทำนอง	ค่าเฉลี่ย
แบบฝึกเสริมทักษะ การขับร้องเพลง เบื้องต้น : E ₁	77.40	79.87	81.10	88.05	81.61
แบบทดสอบ วัดผล สัมฤทธิ์ทางการเรียน หลังเรียน : E ₂	86.50				

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 5 พบว่าแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 มีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ ดังนี้ ชุดที่ 1 ทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น เท่ากับ 77.40/86.50 ชุดที่ 2 ทักษะการขับร้องสเกลเสียง เท่ากับ 79.87/86.50 ชุดที่ 3 ทักษะการขับร้องทำนอง เท่ากับ 81.10/86.50 ชุดที่ 4 ทักษะการขับร้องเนื้อร้อง ทำนองการสอนเสริม เท่ากับ 88.05/86.50 ซึ่งโดยรวมแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นมีประสิทธิภาพเฉลี่ย 81.61/86.50 สูงกว่าสมมติฐานข้อที่ 1

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง การขับร้องเพลงเบื้องต้น โดยการใช้ แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ของนักเรียนกลุ่มทดลองและกลุ่มปกติ ดังรายละเอียดในตารางที่ 6

ตารางที่ 6 เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน โดยการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ของนักเรียนกลุ่มทดลองและกลุ่มปกติ

กลุ่มตัวอย่าง	n	$\bar{X}$	S.D	t
กลุ่มทดลอง	23	82.83	1.53	18.867*
กลุ่มปกติ	23	71.48	2.45	

*p < .05

ที่มา: ผู้วิจัย



จากตารางที่ 6 พบว่าคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 คะแนนเต็ม 100 คะแนน ค่าเฉลี่ยของนักเรียนที่เรียน โดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลง เบื้องต้น (กลุ่มทดลอง) เท่ากับ 82.83 และค่าเฉลี่ยของนักเรียนที่เรียนโดยใช้วิธีสอนแบบปกติ (กลุ่มปกติ) เท่ากับ 71.31 ดังนั้นจากการทดสอบที (Independent t-test) พบว่า ค่าเฉลี่ยหลังเรียนของผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสูงกว่า นักเรียนที่เรียน โดยใช้วิธีสอนแบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐานข้อที่ 3 ที่ตั้งไว้

3. ผลการศึกษาความพึงพอใจในการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ดังรายละเอียดในตารางที่ 7

ตารางที่ 7 ค่าเฉลี่ยของความพึงพอใจในการใช้แบบฝึกเสริมทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียน (กลุ่มทดลอง) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3

รายการประเมิน	$\bar{X}$	S.D.	ระดับความพึงพอใจ
1. นักเรียนมีความรู้ ความเข้าใจในทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นมากขึ้น	4.22	0.66	มาก
2. แบบฝึกทักษะแต่ละกิจกรรมมีความต่อเนื่องกับเนื้อหา	4.83	0.38	มากที่สุด
3. แบบฝึกทักษะช่วยให้ได้ทบทวนบทเรียน	4.61	0.57	มากที่สุด
4. คำชี้แจงในการทำแบบฝึกทักษะชัดเจน เข้าใจง่าย ปฏิบัติตามได้	4.57	0.50	มากที่สุด
5. แบบฝึกทักษะช่วยกระตุ้นความสนใจในการเรียน	4.70	0.46	มากที่สุด
6. การใช้สื่อรูปภาพและขนาดของตัวอักษรเหมาะสม	4.52	0.65	มากที่สุด
7. นักเรียนทำกิจกรรมในแบบฝึกทักษะได้ครบตามคำชี้แจง	4.39	0.71	มาก
8. เนื้อหาในแบบฝึกทักษะสามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้	4.13	0.74	มาก
9. นักเรียนเห็นว่าแบบฝึกทักษะช่วยให้อ่านและฝึกทักษะการขับร้องได้ถูกต้อง	4.91	0.28	มากที่สุด
10. นักเรียนคิดว่าหลังการทำกิจกรรมในแบบฝึกทักษะจะมีผลการเรียนดีขึ้น	4.35	0.70	มาก
เฉลี่ย	4.52	0.63	มากที่สุด

“ที่มา: ผู้วิจัย”

จากตารางที่ 7 พบว่านักเรียนที่เรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น มีความพึงพอใจ โดยรวมเฉลี่ยเท่ากับ 4.52 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเฉลี่ยเท่ากับ 0.63 คือ มีความพึงพอใจมากที่สุด โดยพบว่านักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากถึงมากที่สุด คือมีค่าเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 4.13 ถึง 4.91 และ ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 0.28 ถึง 0.74 โดยข้อที่มีค่าเฉลี่ยสูงที่สุด คือ ข้อ 9 “นักเรียนเห็นว่าแบบฝึกทักษะช่วยให้อ่านและฝึกทักษะการขับร้องได้ถูกต้อง ($\bar{X} = 4.91$, S.D. = 0.28) และข้อที่มีค่าเฉลี่ยน้อยที่สุด คือ ข้อ 4 “เนื้อหาในแบบฝึกทักษะสามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้” ($\bar{X} = 4.13$, S.D. = 0.74)



สรุปผลการวิจัย

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นเพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ ในการขับร้องเพลง สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา มัธยมศึกษาเขต 3 กรุงเทพมหานคร กระบี่ โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง การขับร้องเพลง โดยการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 กลุ่มปกติและกลุ่มทดลอง 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจในการใช้แบบฝึกทักษะ การขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3

จากการวิจัยสามารถสรุปผลได้ ดังต่อไปนี้

1. ประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 81.61/86.50 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ (80/80) ที่ตั้งไว้

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง การขับร้องเพลง โดยการใช้แบบฝึกทักษะ การขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 กลุ่มปกติและกลุ่มทดลอง พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะ การขับร้องเพลงเบื้องต้นสูงกว่านักเรียนที่เรียนโดยใช้วิธีสอนแบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ที่ระดับ .05 ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐานข้อที่ 3 ที่ตั้งไว้

3. ความพึงพอใจในการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากถึงมากที่สุด คือมีค่าเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 4.13 ถึง 4.91 และส่วนเบี่ยงเบน มาตรฐานเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 0.28 ถึง 0.74

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาผลของการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 สามารถอภิปรายได้ดังต่อไปนี้

1. ประสิทธิภาพของแบบฝึกเสริมทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 81.61/86.50 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ คือ 80/80 หมายความว่า จากการทดสอบย่อย คิดเป็นร้อยละ 81.61 และได้คะแนนทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน คิดเป็นร้อยละ 86.50 ถือได้ว่าเป็น แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นที่มีประสิทธิภาพสูง ทั้งนี้เนื่องจากแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น จำนวน 4 ชุดย่อย ได้ผ่านขั้นตอนการสร้าง อย่างมีระบบ โดยมีการศึกษาหลักสูตรกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ศึกษาวิธีการสร้างแบบฝึกทักษะ เลือกเนื้อหาที่จะนำมาใช้ รวมถึงสาระความรู้ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ อย่างต่อเนื่องและเป็นระบบ ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและเรียนรู้ด้วยตนเอง เพราะเนื้อหา มีความชัดเจนในการอธิบาย และเหมาะสมกับระดับชั้นเรียน สอดคล้องกับงานวิจัยของ สายพอ บัวผัน (2555) วิจัย เรื่อง การพัฒนาแบบฝึกทักษะ เรื่อง การขับร้องเพลงไทย อัดราจิงหะสองชั้น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนปิงสงชัยประชานิรมิต อำเภอปิงสงชัย สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 31 ผลการวิจัยพบว่า แบบฝึกทักษะ เรื่อง การขับร้องเพลงไทยอัดราจิงหะสองชั้น มีค่าประสิทธิภาพ 84.97/83.78 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด



นอกจากนี้การสร้างแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นได้ผ่านการตรวจสอบความถูกต้องจากผู้เชี่ยวชาญ โดยวิธีตรวจสอบความถูกต้องและความสอดคล้องของเนื้อหา พิจารณา ความเหมาะสม โดยใช้เกณฑ์การประเมินระดับความคิดเห็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับตามวิธีของลิเคิร์ท (Likert) มีการปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องตามคำแนะนำ เพื่อให้ได้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่มีความสมบูรณ์ สามารถนำไปใช้ ในการจัดการเรียนรู้ได้อย่างมีคุณภาพ

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสูงกว่านักเรียนที่เรียน โดยใช้วิธีสอนแบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 เป็นไปตามสมมติฐานที่ตั้งไว้ ทั้งนี้เนื่องจากแบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นนั้นเป็นแบบฝึกทักษะที่มีประสิทธิภาพ และเหมาะสมกับวัยของผู้เรียน มีคำอธิบาย และคำแนะนำการใช้แบบฝึกทักษะใช้ภาษาเข้าใจง่าย มีรูปแบบ ที่น่าสนใจ และสามารถให้เสริมสร้างทักษะให้นักเรียนได้ฝึกปฏิบัติอย่างมีประสิทธิภาพ มีขั้นตอน ในการเรียนการสอนที่ชัดเจน โดยที่ผู้สอนแนะนำทฤษฎีเทคนิคทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น และให้ผู้เรียนได้ทดลองฝึกปฏิบัติจริง โดยเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ให้ผู้เรียนปฏิบัติซ้ำบ่อย ๆ ครั้ง ทำให้เกิดความชำนาญ คล่องแคล่ว ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของสายพอ บัวผัน (บทคัดย่อ) วิจัย เรื่อง การพัฒนาแบบฝึกทักษะ เรื่อง การขับร้องเพลงไทย อัตรางังหะสองชั้น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนปึกธงชัยประชานิรมิต อำเภอปักธงชัย สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 31 ผลการวิจัยพบว่า ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และสอดคล้องกับงานวิจัยของอัจฉราภรณ์ เยี่ยงการัญญ (บทคัดย่อ) วิจัย เรื่อง การสอนโดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงไทยอัตรางังหะสองชั้น ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 พบว่า ผลการทดสอบก่อนเรียนกับการทดสอบหลังเรียน มีค่า t ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ความพึงพอใจในการใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 นักเรียนมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด คือมีค่าเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 4.13 ถึง 4.91 และ ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 0.28 ถึง 0.74 ซึ่งการที่เปิดโอกาสให้นักเรียนได้เรียนรู้ ผ่านกระบวนการปฏิบัติประกอบแบบฝึกทักษะ ทำให้นักเรียนมีส่วนร่วมในกิจกรรมที่ครูจัดขึ้นได้ลงมือปฏิบัติจริงจึงเกิดความกระตือรือร้นในการเรียนรู้ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้กับผู้อื่น ทำให้มีผลสัมฤทธิ์ ทางการเรียนสูงขึ้น นักเรียนจึงมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด สอดคล้องกับงานวิจัยของปฎิภาณ อินทเนตร (บทคัดย่อ : 2560) วิจัย เรื่อง การใช้ชุดฝึกการขับร้องเพลงมาร์ชพิริยาลัย นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปีการศึกษา 2559 โรงเรียนพิริยาลัย จังหวัดแพร่ พบว่า นักเรียนได้รับการปลูกฝังเจตคติที่ดีในการปฏิบัติการขับร้องเพลงมาร์ชพิริยาลัย



ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังต่อไปนี้

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1.1 จากผลการวิจัย พบว่า แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ซึ่งมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 และพบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนโดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นสูงกว่านักเรียนที่เรียนโดยใช้วิธีสอนแบบปกติ ซึ่งเหมาะแก่การนำไปใช้ในการพัฒนาทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้นของนักเรียน

1.2 ครูผู้สอนควรบรรยายเสริม นอกเหนือจากเนื้อหาที่มีในแบบฝึกเสริมทักษะ เพื่อให้นักเรียนเกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น

1.3 ในการสร้างแบบฝึกทักษะประกอบคำบรรยายนั้น ควรใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายเป็นข้อความที่สรุปสั้น ๆ และควรมีภาพประกอบเนื้อหา เพื่อสร้างความสนใจให้กับผู้เรียนมากยิ่งขึ้น

1.4 การสอนการขับร้องเพลงเบื้องต้นนั้น ครูผู้สอนควรสังเกตพฤติกรรมของนักเรียนว่า คนใดยังไม่สามารถปฏิบัติได้ตามขั้นตอนในกิจกรรมดังกล่าว ก็สามารถให้นักเรียนฝึกฝนนอกเวลาได้ จะทำให้กิจกรรมการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรขยายผลการทดลองใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงเบื้องต้น สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ไปยังโรงเรียนต่าง ๆ เพื่อประโยชน์ในการเรียนการสอนการขับร้องเพลงเบื้องต้น ในสาระวิชาดนตรี

2.2 หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และผู้บริหารการศึกษาควรส่งเสริมให้มีการผลิตแบบฝึกทักษะ ในรูปแบบที่หลากหลาย เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนรายวิชาดนตรีให้มีความสะดวก ง่าย และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

2.3 ควรเพิ่มกลุ่มทดลองมากกว่า 1 กลุ่ม หรือใช้การจัดกระทำ (Treatment) อื่น เข้ามาในการทดลองครั้งต่อไป

รายการอ้างอิง

กมลรัตน์ หล้าสูงษ์. (2547). **คุณค่าทางดนตรี**. กรุงเทพฯ : พี บุคส์.

ชัยยงค์ พรหมวงศ์. (2556). **“การทดสอบประสิทธิภาพสื่อหรือชุดการสอน”**. วารสารศิลปการศึกษาศาสตร์วิจัย, 5(1), 7-19.

นิคม วุฒิเกรียงไกร. (2556). **การพัฒนาทักษะการเรียนรู้ชุดไทยเบื้องต้น โดยใช้ชุดการสอนเทคนิคผสมผสาน สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1**. บุรีรัมย์: มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

นพชัย อุบัติ 2558. **ผลการใช้ชุดทักษะดนตรีไทยตามแนวคิดของซูซูกิ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 เรื่อง เสียงสี่กลุ่มเที่ยงออ**. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต. บุรีรัมย์: มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

ปฏิภาณ อินทเนตร. (2560). **การใช้ชุดฝึกการขับร้องเพลงมาร์ชพิริยาลัย นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปีการศึกษา 2559 โรงเรียนพิริยาลัย จังหวัดแพร่**



- พัฒนาพงศ์ บรรณการ. (2552). การพัฒนาแบบฝึก เรื่องการเป่าขลุ่ยไทยสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการนิเทศ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พงษ์ลดา นาควิเชียร. (2553). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดนตรีสากลชั้นพื้นฐานของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่เรียนโดยการสอนตามแนวคิดของโคดายกับการสอนตามแนวคิดของเบอร์เกดตันและบอร์ดแมน. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สายพอ บัวผืน. (2555). การพัฒนาแบบฝึกทักษะ เรื่องการขับร้อง เพลงไทย อุดรจังหวัสองชั้นชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนปภังกรชัยประชานิรมิต อำเภอปภังกรชัย สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา เขต 31. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.
- อัจฉราภรณ์ เขียงการุญ. 2560. การสอนโดยใช้แบบฝึกทักษะการขับร้องเพลงไทย อุดรจังหวัสองชั้นชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนปราจีนกัลยาณี.



การจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี An Online Active Learning Instruction on Teacher Profession Subject in COVID-19 Situation at Suphanburi College of Dramatic Arts

ทิพอนงค์ กุลเกตุ*, ปัญจพร อะโนดา*, อัมพน ชุมยวง*

Thip-anong Gulgate, Panjaporn Anodas, Ampon Chumyung

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู 2) ศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบฯ ในด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี กลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 คน และ นักศึกษาชั้นปีที่ 1-4 จำนวน 97 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ ประเด็นสนทนากลุ่ม แบบประเมินคุณภาพของรูปแบบฯ แบบบันทึกผลการเรียนรู้และแบบประเมินความพึงพอใจ การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้ คือ ค่าความถี่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน การทดสอบค่าทีแบบกลุ่มไม่อิสระ และการวิเคราะห์เนื้อหา ผลการวิจัยพบว่า 1) รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี มี 5 องค์ประกอบ คือ หลักการแนวคิด วัตถุประสงค์ กระบวนการ การเรียนรู้ การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี และการวัดและประเมินผล มีผลการประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ระหว่าง 0.60-1.00 2) ประสิทธิผลของรูปแบบด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และนักศึกษามีความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.85, S.D. = 0.83)

คำสำคัญ: การจัดการเรียนรู้เชิงรุก, การจัดการเรียนรู้ออนไลน์, สถานการณ์ COVID-19, วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

Abstract

The purposes of this research were to 1) developed an online learning instruction on teacher profession subjects in covid-19 situation 2) analyzed effectiveness an online learning instruction; compared achievement between pretest and posttest, and evaluate satisfaction of online learning instruction on teacher profession subjects in covid-19 situation. Samples were 5 experts and 97 university students. The instruments included questionnaire and satisfaction survey form. Data analysis and statistical methods were frequencies, percentage, mean and standard deviation, t-test and content analysis. The research founding were as follows: 1) an online learning instruction on teacher profession subjects in covid-19

*วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ต.สนามชัย อ.เมืองสุพรรณบุรี จ.สุพรรณบุรี 72000

Suphanburi College of Dramatic Arts, Sanamchai, Muang Suphan Buri, Suphan Buri, 72000



situation was develop with 5 major principles, objective, process, communication technology and assessment. 2) The effectiveness of the model after implementation were as follows: (1) The mean score of the posttest was significantly higher than the pretest at the level of .05 (2) the overall score from the satisfactory survey of the university students was also high with the mean of 3.85 and the standard deviation at 0.83

Keywords: active learning, online instruction, covid-19, Suphanburi College of Dramatic Arts

บทนำ

การศึกษาเป็นกระบวนการที่สำคัญในการพัฒนาคนให้มีคุณภาพ มีความรู้ ความสามารถ และสติปัญญาเพียงพอที่จะเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้า โดยเฉพาะการศึกษาในระดับอุดมศึกษา ซึ่งจัดเป็นการศึกษาที่มุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนได้พัฒนาความรู้ ทักษะในสาขาวิชาเฉพาะทางให้มีความรอบรู้เชี่ยวชาญ ซึ่งทักษะในศตวรรษที่ 21 สถานการณ์โลกมีความแตกต่างจากศตวรรษที่ 20 ทำให้วิถีการดำเนินชีวิตการทำงานเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตมาก มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในทุก ๆ ด้าน ทั้งข้อมูลข่าวสาร การเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา สภาพแวดล้อม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเหล่านี้ทำให้คนต้องปรับตัวตามให้ทันอยู่เสมอเพื่อที่จะสามารถดำเนินชีวิตได้ การจัดการศึกษาในศตวรรษที่ 21 จึงเป็นการเตรียมตัวให้คนมีทักษะที่จำเป็นภายใต้สังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว จึงมีหลายองค์กรที่ร่วมมือกันพัฒนานวัตกรรมเรื่องทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ขึ้น แนวคิดนี้อยู่บนพื้นฐานความคิดว่าผลลัพธ์ฤทธิ์อะไรที่จำเป็นสำหรับนักศึกษาที่จะใช้ชีวิตและทำงานในศตวรรษที่ 21 ที่จะช่วยเตรียมความพร้อมให้นักศึกษารู้จักคิด เรียนรู้ ทำงาน แก้ปัญหา สื่อสาร และร่วมมือทำงานกับผู้อื่นได้อย่างมีประสิทธิภาพไปตลอดชีวิต

การที่จะพัฒนานักศึกษาไทยให้เกิดคุณลักษณะตามแนวทางที่สังคมต้องการนั้นจะต้องพัฒนาทั้งความรู้ ทักษะ และบุคลิกอุปนิสัยที่สามารถเข้าสู่ตลาดแรงงานอย่างมีคุณภาพ การเรียนรู้ของนักศึกษาจึงถือเป็นหัวใจของการดำเนินชีวิตในศตวรรษที่ 21 (องอาจ นัยพัฒน์, 2557: 105) การทำให้นักศึกษาเกิดการเรียนรู้สามารถทำได้หลายลักษณะแตกต่างกันตามแนวคิดการจัดการเรียนรู้ที่ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญที่สามารถใช้รูปแบบและกระบวนการที่หลากหลายได้ เพียงแค่รูปแบบและกระบวนการนั้นต้องช่วยให้นักศึกษามีส่วนร่วมในกิจกรรมการเรียนรู้อย่างตื่นตัวและสร้างความเข้าใจในสิ่งที่ได้เรียนรู้อย่างแท้จริง (ทิศนาถ ขัมมมณี, 2551: 123) ปัจจุบันยังไม่มีงานวิจัยโดยยืนยันได้ชัดเจนว่าการเรียนรู้ด้วยรูปแบบใดดีกว่ากันและยังไม่มีวิธีการเรียนรู้ใดที่ทำแบบเดียวแล้วได้ผลลัพธ์การเรียนรู้ (Learning Outcomes) ของนักศึกษาครบทุกด้าน การเลือกวิธีการจัดการเรียนรู้ให้กับนักศึกษาจึงต้องมีเป้าหมายที่ชัดเจนว่าต้องการพัฒนานักศึกษาในด้านใด เพื่อให้เป็นไปตามเป้าประสงค์ในการพัฒนานักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี รวมถึงเป้าหมายของการพัฒนาทักษะในศตวรรษที่ 21

สถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 หรือ COVID-19 ในปี พ.ศ. 2563 ได้ส่งผลให้สถานศึกษาทุกระดับในประเทศไทยตั้งแต่ระดับอนุบาลจนถึงระดับอุดมศึกษาจำเป็นต้องปิดการเรียนการสอนในชั้นเรียนปกติ ณ สถานศึกษาและเปิดการสอนแบบทางไกล (Distance Learning) แทน วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีได้ประกาศให้ทำการสอนออนไลน์แทนการสอนแบบในห้องเรียน (onsite) ตั้งแต่วันที่ 21 มีนาคม ถึงวันที่ 30 เมษายน 2563 ช่วงเวลาดังกล่าวอยู่ในช่วงกลางภาคการศึกษาที่ 2 ของปีการศึกษา 2562 จึงจำ



เป็นต้องดำเนินการเรียนการสอนทุกรายวิชาต่อไปจนจบภาคการศึกษาเพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายของหลักสูตรหรือใกล้เคียงกับการเรียนในช่วงเวลาปกติ เนื่องจากการปรับเปลี่ยนเป็นการสอนแบบออนไลน์ทั้งหมดเกิดขึ้นโดยกะทันหัน จึงทำให้ผู้สอนและผู้เรียนจำเป็นต้องปรับตัวเรียนรู้กับการจัดการเรียนการสอนแบบออนไลน์ โดยใช้ซอฟต์แวร์สำหรับการประชุมออนไลน์ เช่น ZOOM, Microsoft Teams และ Google Meet เป็นต้น ควบคู่ไปกับโซเชียลมีเดีย เช่น Facebook, Line, Google Classroom เป็นต้น ในการสื่อสารระหว่างผู้สอนกับผู้เรียนทดแทนการเข้าเรียนในห้องเรียน โดยที่ทั้งผู้สอน ผู้เรียน และเพื่อนร่วมชั้นเรียนไม่ได้อยู่รวมในสถานที่เดียวกันในระหว่างการเรียนรู้ รวมทั้งปรับเปลี่ยนเทคนิคการสอนและกิจกรรมการเรียนรู้ใหม่ให้สอดคล้องกับรูปแบบและวิธีการสอนแบบออนไลน์

อย่างไรก็ตาม ในปี 1990 สมาคมเพื่อการศึกษาในระดับอุดมศึกษา (Association for the study of Higher Education (ASHE) ได้รายงานเกี่ยวกับวิธีการที่หลากหลายของการเรียนรู้เชิงรุก (Active Learning) ที่ทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจและจดจำผลการเรียนรู้ได้คงทนและนานกว่าการรับฟังซึ่งเป็นการเรียนรู้แบบรับ (Passive Learning) เพราะการเรียนรู้เชิงรุกคือกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่ผู้เรียนได้ลงมือกระทำและได้ใช้กระบวนการคิดเกี่ยวกับสิ่งที่เขาได้กระทำลงไป เป็นกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นให้ผู้เรียนได้มีบทบาทในการแสวงหาความรู้และเรียนรู้อย่างมีปฏิสัมพันธ์กับเพื่อน ผู้สอน และสิ่งแวดล้อมผ่านการปฏิบัติ จนเกิดความรู้ความเข้าใจ สามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์ ประเมินค่า สร้างสรรค์ และพัฒนาตนเองเต็มตามศักยภาพนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ ถือเป็นวิธีการจัดการเรียนรู้ประเภทหนึ่งที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะการคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ มีคุณลักษณะสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงในยุคปัจจุบัน (Bonwell; & Eison, 1991: 1-2; 60-61) การเรียนรู้เชิงรุกจึงเป็นเสมือนตัวขับเคลื่อนที่เพิ่มคุณภาพของการเรียนรู้ของผู้เรียนในปัจจุบัน (Haack, 2008: 395-410) การเรียนรู้เชิงรุกมีหลากหลายวิธีการสอน เช่น การอภิปรายกลุ่ม การเล่นเกมบทบาทสมมติ การเรียนแบบร่วมมือ เป็นต้น มีบทความวิชาการและงานวิจัยที่สนับสนุนเกี่ยวกับการจัดการเรียนรู้เชิงรุกว่าช่วยให้ผู้เรียนเกิดคุณลักษณะที่เป็นในศตวรรษที่ 21 นอกจากการคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ เช่น การคิดแก้ปัญหา ความคิดสร้างสรรค์ มีทักษะในการปรับตัว ทักษะการทำงานร่วมกัน ทักษะการสื่อสารระหว่างบุคคล ทักษะการใช้สารสนเทศ เกิดทัศนคติในทางบวก รวมถึงมีความกระตือรือร้นในการเรียนรู้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าความเด่นชัดของการจัดการเรียนรู้เชิงรุกคือช่วยให้นักศึกษาเชื่อมโยงความรู้หรือสร้างความรู้ที่เกิดขึ้นในตนเองด้วยการลงมือปฏิบัติจริงผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ ซึ่งกิจกรรมเหล่านั้นจะกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการคิดขั้นสูง (Higher-Order Thinking) ด้วยการวิเคราะห์ สังเคราะห์และประเมินค่า จนเกิดทักษะต่าง ๆ ที่จำเป็นในการดำรงชีวิต

คณะผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า การนำแนวคิดการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์มาช่วยในการส่งเสริมให้การจัดการเรียนรู้อาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครูเกิดประสิทธิภาพมากขึ้นและสามารถกระตุ้นให้ผู้เรียนมีคุณลักษณะความเป็นครูมืออาชีพได้ตามเป้าประสงค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดังนั้นคณะผู้วิจัยจึงเห็นว่าการส่งเสริมดังกล่าวมีความเหมาะสมและทำหายในการใช้วิธีการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์เพื่อศึกษาผลการจัดการเรียนการสอนดังกล่าว ผลที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้นอกจากจะทำให้คณาจารย์ได้รับความรู้ มีทักษะ เกิดความเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์แล้ว ยังส่งผลให้นักศึกษาเกิดพฤติกรรม การเรียนรู้เชิงรุก มีความสามารถในการใช้สื่อออนไลน์เพื่อจัดการเรียนการสอนในอนาคต มีคุณลักษณะ ความเป็นครูมืออาชีพ ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่พึงประสงค์ตามเป้าประสงค์ในการพัฒนานักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี รวมถึงเป้าหมายของการพัฒนาทักษะในศตวรรษที่ 21



วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2. เพื่อศึกษาประสิทธิผลของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใน 2 ด้าน ต่อไปนี้
 - 2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้
 - 2.2 ความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการจัดการเรียนรู้

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านประชากร

1.1 ประชากร คือ นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1-2 นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) สาขาวิชาดนตรีศึกษา ชั้นปีที่ 1-2 นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ชั้นปีที่ 3-4 และนักศึกษหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ชั้นปีที่ 3-4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ภาคการศึกษาที่ 1 และภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 128 คน

1.2 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักศึกษา ชั้นปีที่ 1-4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ภาคการศึกษาที่ 1 และภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 97 คน กำหนดขนาดของกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีของ Krejcie and Morgan (Krejcie and Morgan, 1970, p. 608) ใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างโดยสุ่มแบบอย่างง่าย (Sample Random Sampling)

1.3 กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการประเมินคุณภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ 1) ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี 2) ประธานหลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา 3) ประธานหลักสูตรสาขาวิชาดนตรีศึกษา 4) หัวหน้ากลุ่มวิชาศึกษาทั่วไป และ 5) หัวหน้ากลุ่มงานวิชาชีพครู

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา

รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู (วิชาชีพครูบังคับ) ปีการศึกษา 2563 จำนวน 12 วิชา จำแนกรายละเอียดดังนี้

1. รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู (วิชาชีพครูบังคับ) ตามหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา และหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) สาขาวิชาดนตรีศึกษา ปีการศึกษา 2563 จำนวน 7 วิชา

2. รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู (วิชาชีพครูบังคับ) หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา และหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ปีการศึกษา 2563 จำนวน 5 วิชา จำแนกตามตารางดังนี้



ตารางที่ 1 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูที่จัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 ปีการศึกษา 2563

หลักสูตร	ชั้นปี	ภาค	รหัสวิชา	ชื่อวิชา	หน่วยกิต	จำนวน
ศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562)	1	1	300-21001	ความเป็นครูวิชาชีพ	3 (2-2-5)	37
	1	2	300-21002	จิตวิทยาสำหรับครู	3 (2-2-5)	37
			300-21008	ภาษาเพื่อการสื่อสาร สำหรับครู	3 (2-2-5)	37
	2	1	300-21003	การพัฒนาหลักสูตร	3 (2-2-5)	35
			300-21005	การวัดและประเมิน ผลการเรียนรู้	3 (2-2-5)	35
	2	2	300-21004	วิธีวิทยาการจัดการ การเรียนรู้	3 (2-2-5)	35
			300-21006	นวัตกรรม เทคโนโลยี สารสนเทศและ การสื่อสารการศึกษา	3 (2-2-5)	35
ศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558)	3	1	300-21009	การวัดและประเมินผล การเรียนรู้	3 (2-2-5)	27
			300-21005	การแนะแนวและ ให้คำปรึกษาเพื่อพัฒนา ผู้เรียน	2 (1-2-3)	27
	3	2	300-21007	การวิจัยเพื่อพัฒนา การเรียนรู้	3 (2-2-5)	27
	4	1	300-21010	การประกันคุณภาพ การศึกษา	2 (2-0-4)	29
	4	2	300-21011	ประสบการณ์วิชาชีพครู	2 (1-2-3)	29

3. ขอบเขตด้านตัวแปร

3.1 ตัวแปรอิสระ (Independent Variable) คือ รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.2 ตัวแปรตาม (Dependent Variable) คือ ประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใน 2 ด้าน ต่อไปนี้ 1) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และ 2) ความพึงพอใจที่มีต่อรูปแบบการจัดการเรียนรู้

4. ขอบเขตด้านระยะเวลา

ภาคการศึกษาที่ 1 และภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563



วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 พัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กลุ่มเป้าหมาย

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพรูปแบบการจัดการเรียนรู้ จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ 1) ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี 2) ประธานหลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลปศึกษา 3) ประธานหลักสูตรสาขาวิชาดนตรีศึกษา 4) หัวหน้ากลุ่มวิชาศึกษาทั่วไป และ 5) หัวหน้ากลุ่มงานวิชาชีพครู

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ประเด็นสนทนากลุ่ม เรื่อง การจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ครอบคลุม 5 ประเด็น คือ 1) แนวคิดที่ใช้จัดการเรียนรู้ 2) วัตถุประสงค์ 3) ขั้นตอนกิจกรรมการเรียนรู้ 4) การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี และ 5) การวัดและประเมินผลการเรียนรู้

2. แบบประเมินคุณภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. คณะผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากเอกสารเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสำรวจวิเคราะห์ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับการจัดการเรียนรู้ในด้านต่าง ๆ เช่น รูปแบบ วิธีการ เทคนิค ด้านผู้สอน ด้านผู้เรียน ปัจจัยต่างๆ พร้อมทั้งแนวทางแก้ไข

2. คณะผู้วิจัยประชุมสนทนากลุ่มอาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครู (กลุ่มวิชาชีพครูบังคับ) เพื่อศึกษาสภาพและวิเคราะห์ความต้องการรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3. คณะผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากข้อ 1-2 มาวิเคราะห์และกำหนดเป็นองค์ประกอบของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ซึ่งประกอบด้วย 1) หลักการแนวคิด 2) วัตถุประสงค์ 3) กระบวนการเรียนรู้ 4) การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี และ 5) การวัดและประเมินผล

4. ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบรูปแบบ (ฉบับร่าง) และประเมินคุณภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. คณะผู้วิจัยสร้างเครื่องมือประกอบการใช้รูปแบบและนำเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิมาปรับแก้ไขให้รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีความสมบูรณ์



การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้

1. สรุปประเด็นสนทนากลุ่มเป็นรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ใช้การวิเคราะห์เนื้อหา นำเสนอข้อมูลเป็นความเรียง

2. ผลประเมินคุณภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใช้การคำนวณค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of item object congruence: IOC) ซึ่งค่าดัชนีความสอดคล้องของผู้เชี่ยวชาญมีค่าเฉลี่ยระหว่าง 0.60-1.00

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประชากร

นักศึกษาลัทธิสุตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1-2 นักศึกษาลัทธิสุตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) สาขาวิชาดนตรีศึกษา ชั้นปีที่ 1-2 นักศึกษาลัทธิสุตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ชั้นปีที่ 3-4 และนักศึกษาลัทธิสุตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558) สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา ชั้นปีที่ 3-4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ภาคการศึกษาที่ 1 และภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 128 คน

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักศึกษา ชั้นปีที่ 1-4 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ภาคการศึกษาที่ 1 และภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 97 คน กำหนดขนาดของกลุ่มตัวอย่างด้วยวิธีของ Krejcie and Morgan (Krejcie and Morgan, 1970, p. 608) ใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างโดยสุ่มแบบอย่างง่าย (Sample Random Sampling) รายละเอียดตามตารางดังนี้

ตารางที่ 2 จำนวนประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ระดับชั้น	สาขาวิชา	ประชากร	ตัวอย่าง
ชั้นปีที่ 1	นาฏศิลป์ศึกษา	30	23
	ดนตรีศึกษา	7	5
ชั้นปีที่ 2	นาฏศิลป์ศึกษา	19	14
	ดนตรีศึกษา	16	12
ชั้นปีที่ 3	นาฏศิลป์ไทยศึกษา	19	14
	ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา	8	6
ชั้นปีที่ 4	นาฏศิลป์ไทยศึกษา	18	14
	ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา	11	8
รวม		128	97



เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แบบบันทึกผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีการศึกษา 2563 เป็นเครื่องมือที่คณะผู้วิจัยสร้างขึ้น มีลักษณะเป็นแบบตอบสั้น จำนวน 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 รายวิชาที่สอนในปีการศึกษา 2563 มีลักษณะเป็นแบบตรวจสอบรายการ จำนวน 1 ข้อ ตอนที่ 2 ระดับผลการเรียนรู้ของนักศึกษา มีลักษณะเป็นแบบตอบสั้น

2. แบบประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีการศึกษา 2563 เป็นแบบสอบถามออนไลน์ จำนวน 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป มีลักษณะเป็นแบบตรวจสอบรายการ (checklist) จำนวน 3 ข้อ ตอนที่ 2 ความคิดเห็นต่อการเรียน มีลักษณะเป็นแบบมาตราประเมินค่า 5 ระดับ (Rating Scale) จำนวน 20 ข้อ โดยใช้เกณฑ์การแปลความหมายของ จอห์น ดับบลิว เบสท์ และเจมส์ วิกาห์ (Best John W. & Kahn James V., 1989, p. 225-230) และตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะ มีลักษณะเป็นแบบสอบถามปลายเปิด (Open-ended questionnaire) จำนวน 1 ข้อ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. อาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครู (กลุ่มวิชาชีพครูบังคับ) จัดการเรียนรู้ตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 6 รายวิชา ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2563 โดยมีการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนและหลังเรียน

2. คณะผู้วิจัยประชุมกลุ่มอาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครู (กลุ่มวิชาชีพครูบังคับ) เพื่อเก็บข้อมูลผลการจัดการเรียนรู้ตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 6 รายวิชา ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2563 ในช่วงเดือนพฤศจิกายน 2563

3. อาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครู (กลุ่มวิชาชีพครูบังคับ) จัดการเรียนรู้ตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 6 รายวิชา ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โดยมีการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนและหลังเรียน

4. คณะผู้วิจัยประชุมกลุ่มอาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครู (กลุ่มวิชาชีพครูบังคับ) เพื่อเก็บข้อมูลผลการจัดการเรียนรู้ตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 6 รายวิชา ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2563 ในช่วงเดือนพฤษภาคม 2564

5. คณะผู้วิจัยให้นักศึกษาตอบแบบสอบถามออนไลน์ เรื่อง การจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดำเนินการเก็บข้อมูล 2 เดือน ระหว่างเดือนเมษายน-พฤษภาคม 2564



การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติที่ใช้

1. เปรียบเทียบค่าเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังจัดการเรียนรู้ด้วยรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีวศศู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการทดสอบค่าที นำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นตารางประกอบความเรียง

2. ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีวศศู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ใช้การวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยมีเกณฑ์ในการให้คะแนนดังนี้

เกณฑ์การให้คะแนน

5 คะแนนหมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด
4 คะแนนหมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก
3 คะแนนหมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับปานกลาง
2 คะแนนหมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับน้อย
1 คะแนนหมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับน้อยที่สุด

เกณฑ์ในการแปลความหมายคะแนน

4.51-5.00	หมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด
3.51-4.50	หมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก
2.51-3.50	หมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับปานกลาง
1.51-2.50	หมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับน้อย
0.00-1.50	หมายถึง	มีความพึงพอใจอยู่ในระดับน้อยที่สุด

ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีวศศู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การศึกษาต้องอาศัยหลักการและทฤษฎีต่าง ๆ เข้าช่วยเพื่อให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดี และเพิ่มประสิทธิภาพทางการเรียนมากขึ้น ผู้เรียนที่เรียนรู้อย่างมีหลักการจะก่อให้เกิดการเรียนรู้ที่ดีได้ อย่างรวดเร็วกว่าผู้เรียนที่มีการเรียนรู้แบบไม่มีหลักการและทฤษฎีเข้ามาเกี่ยวข้องในการเรียน ซึ่งจะส่งผลต่อพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนที่จะแสดงออกมาในการเรียน เปรียบเสมือนลักษณะนิสัยในการเรียน เช่น การเข้าชั้นเรียน การทำงานที่ได้รับมอบหมาย การเอาใจใส่ในการเรียน การมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนทั้งสิ้น เพื่อให้พฤติกรรมนั้นส่งเสริมการเรียนรู้ของผู้เรียนให้ดีขึ้น



จากประเด็นสำคัญที่กล่าวมา จึงเกิดเป็นรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ที่พัฒนาขึ้นประกอบด้วย 5 องค์ประกอบ ดังนี้ 1) หลักการแนวคิด 2) วัตถุประสงค์ 3) กระบวนการการเรียนรู้ 4) การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี และ 5) การวัดและประเมินผล ซึ่งคณะผู้วิจัยเห็นว่ามีคามสำคัญเพื่อนำมาเป็นตัวแบบในการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนวิชาอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งแสดงเป็นแผนภาพได้ดังนี้

หลักการแนวคิด: การคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking)

วัตถุประสงค์: ผู้เรียนเรียนรู้อย่างมีหลักการ



การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี

การวัดและประเมินผล

แผนภาพที่ 1 รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19
รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

1.1 หลักการแนวคิด

การคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking) กระบวนการคิดเพื่อสร้างสิ่งประดิษฐ์ นวัตกรรม ผลงานสร้างสรรค์ รวมถึงวิธีคิดแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ โดยใช้ความรู้หลาย ๆ ศาสตร์ เข้ามาช่วยการทำงาน เป็นการทำงานแบบร่วมมือ ด้วยหลักการทางวิทยาศาสตร์ การหาเหตุผลและผล การทำงานแบบร่วมมือ ซึ่งหลักการดังกล่าว จะทำให้เกิดการเรียนรู้จาก จากกลุ่มคน หลากหลายสาขาวิชา ทำให้สามารถ มองเห็นปัญหา ในหลายมิติและเข้าใจปัญหาอย่างแท้จริง รวมถึงการเข้าใจความรู้สึกของผู้อื่น (Brown, 2008; Buchanan, 1992; Jones, 1992; Simon, 2009) อีกทั้งงานวิจัยของ Seidel and Fixson (2013) พบว่า รูปแบบการสอนการคิดเชิงออกแบบช่วยในการสร้างแนวคิด (Concept) เพื่อนำไปต่อ ยอดความคิดสร้างสรรค์ได้ และงานวิจัยของ Jobst et al. (2012) พบว่า กระบวนการคิดเชิง ออกแบบของนักเรียนในโรงเรียน สามารถช่วยสร้างประสบการณ์ ในเชิงบวกต่อความเชื่อมั่นในการสร้างสรรค์ได้

1.2 วัตถุประสงค์

เพื่อให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดี และเพิ่มประสิทธิภาพทางการเรียนมากขึ้น ผู้เรียนที่เรียนรู้อย่างมีหลักการจะก่อให้เกิดการเรียนรู้ที่ดีได้อย่างรวดเร็วกว่าผู้เรียนที่มีการเรียนรู้แบบไม่มี



หลักการและทฤษฎีเข้ามาเกี่ยวข้องในการเรียน ซึ่งจะส่งผลต่อพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนที่จะแสดงออกมาในการเรียน

1.3 กระบวนการเรียนรู้

คณะผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดจากระบบการคิดเชิงออกแบบจาก D.school, (2009); Brown, (2008); UK Design Council, (2019); IDEO, (2012); Gibbons (2016); จากแนวคิดของนักวิจัยข้างต้น มีจำนวนที่แตกต่างกัน จึงได้สังเคราะห์สรุปเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

1) **เข้าใจปัญหา กระตุ้นคิด** คือ สร้างประเด็นปัญหาให้ผู้เรียนเกิดความสงสัย และกระตุ้นให้ผู้เรียนคิดว่าอะไรคือปัญหา มีประเด็นใดบ้างที่ผู้เรียนควรตั้งคำถามเพื่อเป็นแนวทาง หรือวิธีการแก้ปัญหาที่มีความรู้ใดบ้างที่ผู้เรียนของต้องรู้เพื่อแก้ปัญหา และมีใครบ้างที่เกี่ยวข้องกับปัญหาในเรื่องนี้

2) **วิเคราะห์ ศึกษาปัญหา** คือ ผู้เรียนจะนำข้อมูลที่ได้จากการไปค้นหาคำตอบตามที่ตั้งคำถามไว้ เพื่อมาวิเคราะห์ นำข้อมูลมาจัดกลุ่มและหาความสัมพันธ์ เพื่อนำไปสู่การตีความว่าอะไร คือ ปัญหาที่แท้จริง

3) **ร่วมระดมความคิด** คือ การนำเสนอความคิดด้วยกระบวนการกลุ่ม จากการไปค้นหาวิธีการค้นหาคำตอบที่หลากหลายทั้งนี้เพื่อให้เกิด ความคิดใหม่ๆ ความคิดนอกกรอบ หัวใจสำคัญของขั้นตอนนี้ คือ การระดมความคิดของกลุ่มให้เกิดความสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง มีการจัดกลุ่มความคิด และร่วมกันเลือกกลุ่มความคิดที่คิดว่า จะนำไปสู่การแก้ปัญหาได้ไปสร้างเป็นต้นแบบในขั้นตอนต่อไป

4) **สร้างต้นแบบ** คือ สร้างต้นแบบจากการระดมความคิดที่ได้ โดยสร้างเป็นการสร้างต้นคร่าว ๆ อย่างรวดเร็ว เพื่อไขข้อปัญหาที่ตีความไว้ในเบื้องต้นได้ และเพื่อให้เห็นวิธีการแก้ปัญหาที่เป็นรูปธรรม การสร้างต้นแบบนี้สามารถปรับเปลี่ยนได้หลังจากมีการนำเสนอและรับทราบข้อเสนอแนะหรือสิ่งที่ควรปรับปรุงแล้ว

5) **ทดสอบ นำเสนอ** คือ นำต้นแบบที่สร้างขึ้นไปนำเสนอต่อกลุ่มเป้าหมาย สาธารณชน หรือเพื่อรับฟังคำแนะนำ ข้อคิดเห็นและนำสู่ การปรับปรุงหรือแก้ไขต้นแบบให้มีความสมบูรณ์

1.4 การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี

การติดต่อสื่อสารกันระหว่างผู้สอนและผู้เรียน ผู้เรียนและผู้เรียน ซึ่งเป็นการสนทนาทั้งแบบประสานเวลา (Synchronous Discussion) และแบบไม่ประสานเวลา (Asynchronous Discussion) โดยใช้ Facebook, Line application, Zoom application, Google meet ฯลฯ เป็นช่องทางในการติดต่อสื่อสาร อีกทั้งยังเป็นเครื่องมือช่วยในการนำเสนอเนื้อหาเพื่อให้ผู้เรียนได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียน

1.5 การวัดและประเมินผล

การประเมินผลการปรับพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนหลังการเรียนโดยรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี และประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนหลังเรียนด้วยรูปแบบฯ ดังกล่าว ผู้เรียนมีการประเมินพฤติกรรมการเรียนรู้ของตนเองหลังจากการได้เรียนรู้ผ่านรูปแบบเพื่อปรับพฤติกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียน



ตอนที่ 2 ประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19
รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

ตารางที่ 3 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนของนักศึกษาที่จัดการเรียนรู้ตามรูปแบบ
การจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 ปีการศึกษา 2563

ผลการเรียนรู้	n	คะแนน เต็ม	ค่าสถิติ		Dependence Samples t-test		
			$\bar{X}$	S.D.	t	df	P-value
ก่อนเรียน	97	20	8.62	2.04	14.71*	96	.000
หลังเรียน		20	16.86	1.74			

$p < .05$

จากตารางพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาที่เรียนด้วยรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู ก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน ($\bar{X} = 16.86$, S.D. = 1.74) สูงกว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน ($\bar{X} = 8.62$, S.D. = 2.04) สรุปได้ว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาหลังการเรียนด้วยรูปแบบการเรียนรู้ฯ สูงกว่าก่อนการเรียนด้วยรูปแบบการเรียนรู้ฯ

2.2 ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



ตารางที่ 4 ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานความพึงพอใจของนักศึกษารายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูที่จัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 ปีการศึกษา 2563

ที่	ประเด็นคำถาม	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1	อาจารย์แจ้งวัตถุประสงค์และข้อตกลงของรูปแบบการสอนที่จะใช้ให้นักศึกษาทราบก่อนเรียน	3.91	0.87	มาก
2	ก่อนเรียนอาจารย์แจกประมวลการสอนที่แสดงกิจกรรมและวิธีการวัดผลให้นักศึกษาทราบ	3.81	0.86	มาก
3	อาจารย์เปิดโอกาสให้นักศึกษาแสดงความคิดเห็นในกิจกรรมและวิธีการวัดผลที่อาจารย์แจกให้ในชั่วโมงแรก	3.95	0.85	มาก
4	อาจารย์มีการทบทวนความรู้เดิมก่อนเรียนให้ทุกครั้ง	3.85	0.86	มาก
5	กิจกรรมการเรียนรู้ทำให้นักศึกษาได้ร่วมงานกลุ่มกับเพื่อนได้อภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นมากขึ้น	3.84	0.84	มาก
6	กิจกรรมการเรียนรู้ทำให้นักศึกษาได้ลงมือปฏิบัติมากกว่าการฟังบรรยายอย่างเดียว	3.76	0.94	มาก
7	อาจารย์ใช้คำถามระหว่างจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ทำให้นักศึกษาได้ฝึกคิดและฝึกตอบคำถามมากขึ้น	3.92	0.78	มาก
8	กิจกรรมการเรียนรู้ทำให้นักศึกษาได้ฝึกการนำเสนอผลการทำงานของตนเองและของกลุ่มมากขึ้น	3.85	0.82	มาก
9	กิจกรรมการเรียนรู้มีความหลากหลาย ไม่เน้นการฟังบรรยายเพียงอย่างเดียว	3.76	0.80	มาก
10	ระหว่างทำกิจกรรมอาจารย์ให้การเสริมแรงในพฤติกรรมการมีส่วนร่วมที่นักศึกษาได้แสดงออก	3.84	0.85	มาก
11	หลังทำกิจกรรมการเรียนรู้ อาจารย์ให้ข้อมูลย้อนกลับแก่นักศึกษาได้ทราบ	3.82	0.73	มาก
12	อาจารย์สรุปเนื้อหาในช่วงท้ายชั่วโมงทุกครั้ง	3.81	0.86	มาก
13	ช่วงสรุปเนื้อหาท้ายชั่วโมง อาจารย์เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้มีส่วนร่วมในการสรุปบทเรียน	3.94	0.77	มาก
14	การประเมินผลการเรียนรู้ที่กำหนดมีความเหมาะสม เน้นการประเมินตามสภาพจริง	3.81	0.82	มาก
15	กิจกรรมการเรียนรู้ทำให้นักศึกษาได้รับประสบการณ์จากการปฏิบัติจริง	3.90	0.87	มาก
16	กิจกรรมที่อาจารย์ใช้ในการเรียนการสอนมีความเหมาะสม	3.90	0.78	มาก
17	นักศึกษาสนุกกับการทำกิจกรรมในห้องเรียนที่อาจารย์ใช้ในการเรียนการสอน	3.80	0.84	มาก
18	กิจกรรมการเรียนรู้ทำให้นักศึกษาได้เรียนรู้เนื้อหาพร้อมกับการลงมือปฏิบัติควบคู่กันไป ทำให้เข้าใจเนื้อหามากขึ้น	3.80	0.79	มาก
19	การได้ทำกิจกรรมการเรียนรู้มากขึ้นทำให้นักศึกษากล้าคิด กล้าพูด กล้าแสดงออกมากขึ้น	3.85	0.88	มาก
20	นักศึกษาสามารถนำความรู้ที่ได้รับจากการทำกิจกรรมในห้องเรียนไปใช้ในชีวิตประจำวัน	3.89	0.85	มาก
รวม		3.85	0.83	



จากตารางพบว่า ความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.85, S.D. = 0.83$) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ข้อ 3 อาจารย์เปิดโอกาสให้นักศึกษาแสดงความคิดเห็นในกิจกรรมและวิธีการวัดผลที่อาจารย์แจ้งให้ในชั่วโมงแรก อยู่ในอันดับสูงสุด มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.95, S.D. = 0.85$) รองลงมาคือ ข้อ 13 ช่วงสรุปเนื้อหาท้ายชั่วโมง อาจารย์เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้มีส่วนร่วมในการสรุปบทเรียน มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.94, S.D. = 0.77$) ข้อ 7 อาจารย์ใช้คำถามระหว่างจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ทำให้นักศึกษาได้ฝึกคิดและฝึกตอบคำถามมากขึ้น มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.92, S.D. = 0.78$) และข้อ 9 กิจกรรมการเรียนรู้มีความหลากหลาย ไม่เน้นการฟังบรรยายเพียงอย่างเดียว อยู่ในอันดับต่ำสุด มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.76, S.D. = 0.80$)

สรุปผลการวิจัย

1. รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี พัฒนาขึ้นประกอบด้วย 5 องค์ประกอบ ดังนี้ 1) หลักการแนวคิด 2) วัตถุประสงค์ 3) กระบวนการการเรียนรู้ 4) การติดต่อสื่อสารผ่านเทคโนโลยี และ 5) การวัดและประเมินผล มีผลการประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of item object congruence: IOC) ของผู้เชี่ยวชาญมีค่าเฉลี่ยระหว่าง 0.60-1.00

2. ประสิทธิภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี มีดังนี้

2.1 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาที่เรียนด้วยรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู ก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน ($\bar{X} = 16.86, S.D. = 1.74$) สูงกว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน ($\bar{X} = 8.62, S.D. = 2.04$) สรุปได้ว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาหลังการเรียนด้วยรูปแบบการเรียนรู้ฯ สูงกว่าก่อนการเรียนด้วยรูปแบบการเรียนรู้ฯ

2.2 ผลการประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อรูปแบบการจัดการเรียนรู้ตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.85, S.D. = 0.83$)



อภิปรายผลการวิจัย

1. รูปแบบการจัดการเรียนรู้ตามรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ที่พัฒนาขึ้นมามีคุณภาพสอดคล้องกับ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อรูปแบบ ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะว่ารูปแบบการจัดการเรียนรู้นี้ได้พัฒนาขึ้นมาอย่างถูกต้องเป็นระบบตามกระบวนการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ซึ่งมี 4 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาข้อมูลพื้นฐาน ขั้นตอนที่ 2 การสร้างรูปแบบการจัดการเรียนรู้ ขั้นตอนที่ 3 การหาคุณภาพของรูปแบบการจัดการเรียนรู้ และ ขั้นตอนที่ 4 การประเมินและปรับปรุงรูปแบบการจัดการเรียนรู้ กล่าวคือ คณะผู้วิจัยได้นำรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้ สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี (ฉบับร่าง) ผ่านการประเมิน จากผู้เชี่ยวชาญที่สรุปผลเกณฑ์การประเมินอยู่ในเกณฑ์ที่สอดคล้องและใช้ได้ คือ มีค่าดัชนีความสอดคล้อง อยู่ระหว่าง 0.60-1.00 แสดงว่ารูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี เป็นรูปแบบที่มีคุณภาพมากพอที่จะนำไปใช้ในสถานการณ์ จริงได้ให้ผู้เรียนมีความรู้ ความสามารถตามความคาดหวังของผลการจัดการเรียนรู้ได้ ซึ่งสอดคล้องกับพัชรี ศรีสังข์ ที่ว่า รูปแบบการจัดการเรียนรู้เป็นกระบวนการจัดการใช้ทรัพยากรที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้มาจัดเป็นกิจกรรม การเรียนรู้เพื่อให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์หรือได้ฝึกหัดหรือได้กระทำโดยได้รับการเสริมแรงอย่างมีประสิทธิภาพ สัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่องและประสานงานกันเพื่อให้เกิดประสิทธิผลมีการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมเกิดขึ้นอย่างค่อนข้างถาวรกับผู้เรียนตามขีดความสามารถที่มี ได้บรรลุจุดประสงค์ที่ตั้งไว้

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนของนักศึกษาที่ใช้วิธีการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้ สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครู ปีการศึกษา 2563 พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของ นักศึกษาที่เรียนด้วยรูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชา ในกลุ่มวิชาชีพครู ก่อนเรียนและหลังเรียนแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยผลสัมฤทธิ์ทาง การเรียนหลังเรียน ($\bar{X} = 16.86, S.D. = 1.74$) สูงกว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน ($\bar{X} = 8.62, S.D. = 2.04$) สรุปได้ว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาหลังการเรียนด้วยรูปแบบการเรียนรู้ สูงกว่าก่อนการเรียน ด้วยรูปแบบการเรียนรู้ ทั้งนี้ผลการวิจัยดังกล่าวสอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้เชิงรุก ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้ ที่มุ่งเน้นให้นักเรียนมีปฏิสัมพันธ์ในการเรียน สามารถสร้างและส่งเสริมองค์ความรู้ด้วยการลงมือปฏิบัติในทุก ๆ ด้าน เป็นการเรียนที่กระบวนการกลุ่มเข้ามามีบทบาทส่งผลให้เกิดทักษะการทำงานร่วมกับผู้อื่น ทำให้นักศึกษาเกิด องค์ความรู้ที่คงทน ซึ่งสอดคล้องกับ กรรณิการ์ ปัญญาดี (2558, น. 73) กล่าวว่า การจัดการเรียนรู้เชิงรุกเป็น การเรียนที่นักเรียนมีบทบาทในการสร้างความรู้ด้วยตนเองจากกิจกรรมการเรียนและการสื่อสารผ่านกิจกรรมที่ครูได้ ออกแบบไว้ให้กับเพื่อนในชั้นเรียนและครู ตลอดจนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ เพื่อให้เกิดมวลความรู้และประสบการณ์ ที่นักเรียนสามารถสร้างองค์ความรู้ให้เกิดขึ้นได้อย่างมีความสุข และสอดคล้องกับงานวิจัยของสุภัทรา ภูษิตรัตนาวลี (2560, น.141-142) ได้พัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกสำหรับคณาจารย์วิทยาลัยเทคโนโลยีภาคใต้ โดยรูปแบบการจัดการเรียนรู้ดังกล่าวกำหนดให้นักศึกษาเรียนรู้โดยการลงมือปฏิบัติ เน้นให้นักศึกษาได้พูด ฟัง เขียน อ่าน สะท้อนคิด ผ่านการลงมือทำเริ่มจากการทบทวนความรู้เดิมเพื่อให้นักศึกษาสามารถดึงความรู้ มาใช้ได้ จากนั้นเสนอประเด็นเนื้อหาที่จุดใช้จัดการเรียนรู้ ให้นักศึกษาลงมือปฏิบัติ



3. นักศึกษามีความพึงพอใจของนักศึกษาต่อการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 รายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูในภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.85$, $S.D. = 0.83$) โดยมีความพึงพอใจในกิจกรรมที่อาจารย์ใช้ในการเรียนการสอน และนักศึกษาพอใจที่สามารถนำความรู้ที่ได้รับจากการทำกิจกรรมในห้องเรียนไปใช้ในชีวิตประจำวันได้ ทั้งนี้เนื่องจากการจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์เป็นรูปแบบการจัดการเรียนรู้ที่มุ่งเน้นให้นักศึกษามีส่วนร่วม การจัดกิจกรรมการเรียนรู้มีการสร้างบรรยากาศในการเรียนให้นักศึกษาก้าวหน้าและมีความสุขกับการเรียนรู้ นักศึกษามีโอกาสเลือกที่จะทำงานในเรื่องที่ตรงกับความถนัด ความสนใจของตนเอง ทำให้นักศึกษาเรียนด้วยความกระตือรือร้น เห็นคุณค่าของสิ่งที่เรียน สามารถประยุกต์ใช้ความรู้และนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิตจริงได้ สอดคล้องกับแนวคิดของ อนุชา สะเล็ม (2560, น.85) กล่าวว่า วิธีการจัดการเรียนรู้ออนไลน์แบบผสมผสานสามารถทำให้ผู้เรียนเกิดความสนใจใฝ่เรียนรู้ มีพฤติกรรมการเรียนที่ดีขึ้น เนื่องจากได้นำความรู้ไปใช้ประโยชน์จริง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

อาจารย์ในกลุ่มวิชาชีพครูควรมีความสามารถในการออกแบบจัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 โดยให้มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างการสอนออนไลน์มากขึ้น

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษารายวิชาในกลุ่มวิชาชีพครูที่จัดการเรียนรู้เชิงรุกแบบออนไลน์ภายใต้สถานการณ์ COVID-19 กับกลุ่มวิชาอื่น ๆ

รายการอ้างอิง

- กรรมกร ปัญญาติ. (2558). ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เชิงรุกออนไลน์เพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน วิชาคอมพิวเตอร์ 3 ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิจัยและพัฒนาหลักสูตร คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.
- ทิตินา แจมมณี. (2551). ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 18. กรุงเทพฯ: ด้านสหวิชาการพิมพ์.
- สุภัทรา ภูษิตรัตนวลี. (2560). การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เชิงรุกสำหรับคณาจารย์วิทยาลัย เทคโนโลยีภาคใต้. ปริญญานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยพฤติกรรมศาสตร์ประยุกต์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- องอาจ นัยพัฒน์. (2557). กระบวนการเรียนรู้สู่อนาคต: บันทึกสรุปและการปรับเปลี่ยนที่ท้าทาย. กรุงเทพฯ: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อนุชา สะเล็ม. (2560). การประยุกต์ใช้ E-Learning ในกระบวนการเรียนการสอน วิทยาลัยเทคโนโลยี บริหารธุรกิจมินบุรี กรุงเทพฯ. สารนิพนธ์หลักสูตรวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีสารสนเทศ คณะวิทยาการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีมหานคร.

Brown, T. (2008). Design Thinking. Harvard Business Review (2), 84-95.

Buehnan, R. (1992). Wicked Problems in Design Thinking. Design issues, 8(2), 5-21.



- Design Council. (2019). **What is the framework for innovation?** Design Council's evolved **Double Diamond**. from <https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/what-framework-innovation-design-councils-evolved-double-diamond>
- Gibbons, S. (2016). **Design Thinking 101**. Retrieved from: <https://www.nngroup.com/articles/design-thinking/>
- IDEO LLC. (2012). **Design Thinking for Educators Toolkit**. Retrieved from: <https://education.ideo.com/nxgla/wp-content/uploads/sites/33/2016/11/Design-Thinking-for-Educators.pdf>
- Jobst, B., Köppen, E., Lindberg, T., Moritz, J., Rhinow, H., & Meinel, C. (2012). **The Faith-Factor in Design Thinking: Creative Confidence Through Education at the Design Thinking Schools Potsdam and Stanford?** In H. Plattner, Meinel, C., Leifer, L. (Ed.), *Design Thinking Research Measuring Performance in Context* (pp. 35-46). New York Springer Heidelberg.
- Jones, J. C. (1992). **Design Methods** (2nd ed.). New York: John Wiley & Sons.
- Seidel, V. P., & Fixson, S. K. (2013). **Adopting Design Thinking in Novice Multidisciplinary Teams: The Application and Limits of Design Methods and Reflexive Practices. Journal of Product Innovation Management**, 30(1), 19-33.
- Simon, A. (2009). **Understanding the Natural and Artificial Worlds**. In H. B. Clark, D. E. (Ed.), *Design Studies: A Reader* (pp. 106-109). Oxford: Berg.
- World Economic Forum. (2020). **The Future of Jobs Report 2020**. OCTOBER 2020.
- Carroll et al. (2010). **Destination, Imagination and the Fires within: Design Thinking in a Middle School Classroom**. *International Journal of Art and Design Education*, issue 29(1), pp.37-53. Retrieved November 19, 2017, f Retrieved from: <http://www.iimagineservicedesign.com/wp-content/uploads/2015/08/Design-Thinking-Concepts-at-School-K-to-12-Article-PDF.pdf>
- Kwek, S.H. (2011). **Innovation in the classroom: Design Thinking for 21st century Learning**. Retrieved November 19, 2017, Retrieved from: <https://web.stanford.edu/group/redlab/cgi-bin/materials/KwekInnovation%20In%20The%20Classroom.pdf>



รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 Report on the Development of a Practice Set for Practicing Thai Dance Skills Art Learning Subject Group : Dramatic Arts, Mathayomsuksa 2

สรณี ไกรราษฎร์

Satanee Krairas*

บทคัดย่อ

รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาเลฮิล) จังหวัดนราธิวาส มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยและ 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 กลุ่มตัวอย่าง นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาเลฮิล) จังหวัดนราธิวาส 2 ห้องเรียน จำนวน 44 คน โดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และค่า t (t-test) ผลการศึกษาพบว่า 1) ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่ผู้ศึกษาล้างขึ้นมีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.89/83.64 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์กำหนด 80/80 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 หลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ($t = 37.50$) 3) นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีความพึงพอใจต่อการเรียนรู้ด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) = 4.58 และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ($S.D.$) = 0.38

คำสำคัญ : ชุดฝึกทักษะปฏิบัติ, นาฏศิลป์, ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

Abstract

Report on the development of a practice set for practicing Thai dance skills Art learning subject group : Dramatic Arts, Mathayom Suksa 2, Municipality 2 School (Ban Balehile), Narathiwat Province The objectives are 1) to develop a set of practice skills for practicing Thai dance Art learning subject group: Dramatic arts, Mathayomsuksa 2 to be effective according to 80/80 criteria. 2) to compare academic achievement Art learning subject group : Dramatic Arts in Mathayomsuksa 2 before and after studying by using the Thai Dramatic

*โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาเลฮิล) ตำบลบางนก อำเภอมือ จังหวัดนราธิวาส 96000

Tessaban 2 School (Ban Balehile Education Tambon Bangnak, Muang district, Narathiwat 9600



Arts Practice Set and 3) to study the satisfaction of students studying by using the Thai Dramatic Arts Practice Set. Art learning subject group : Dramatic arts, Mathayomsuksa 2, sample group Mathayomsuksa 2 students, semester 2, academic year 2020, Municipal 2 School (Ban Balehile), Narathiwat Province, 2 classrooms, 44 students By means of specific selection (Purposive Sampling), the statistics used in the data analysis were percentage, mean, standard deviation and t-test. The results of the study found that 1) Thai Dramatic Arts Practice Skills Training Set Art learning subject group : Dramatic Arts, Mathayom Suksa 2, created by the student, has an efficiency equal to 82.89/83.64, which is higher than the 80/80 threshold. 2) The learning achievement of Mathayom Suksa 2 students after studying by using the Thai Dramatic Arts Practice Set Art learning subject group: Dramatic Arts was statistically significantly higher than before at the .01 ($t = 37.50$) level. 3) Mathayomsuksa 2 students were satisfied with learning with the Dramatic Arts Practice Skills Set. Thai Art learning subject group : Dramatic arts was at the highest level, mean ($\bar{X}$) = 4.58 and standard deviation ($S.D.$) = 0.38.

Key words : Practice Skills Training Set, Dramatic Arts, Mathayom 2

บทนำ

นาฏศิลป์ เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะสาขาจิตรศิลป์อันประกอบไปด้วย จิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรีและนาฏศิลป์ การศึกษานาฏศิลป์ จึงเป็นการศึกษาวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง ซึ่งนอกจากจะแสดงถึงความเป็นอารยะของประเทศแล้ว นาฏศิลป์ยังเป็นเสมือนแหล่งรวมศิลปะการแสดงหลากหลายรูปแบบเข้าด้วยกันโดยมีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง การศึกษาความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ทักษะพื้นฐานในการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยในชุดต่าง ๆ ล้วนเป็นสิ่งที่ส่งเสริมให้บุคคลผู้นั้นเป็นเยาวชนที่ดีในอนาคต สามารถที่จะสร้างสรรค์อนุรักษ์ และถ่ายทอดให้กับอนุชนรุ่นหลังสืบไปได้ (สุดใจ ทศพรและคณะ. 2544 : 124)

ดังนั้น กิจกรรมของกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สามารถนำไปใช้ในการพัฒนาผู้เรียนโดยตรงทั้งทางด้านร่างกายจิตใจ สติปัญญา อารมณ์ และสังคมส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเชื่อมั่นในตนเอง และแสดงออกในเชิงสร้างสรรค์ พัฒนากะบวนการรับรู้ทางศิลปะ การเห็นภาพรวม การสังเกตรายละเอียด สามารถค้นพบศักยภาพของตนเองอันเป็นพื้นฐานในการศึกษาต่อและประกอบอาชีพได้เสริมสร้างให้ชีวิตมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น ช่วยให้มีจิตใจงดงาม มีสมาธิ สุขภาพกายและสุขภาพจิตมีความสมดุล อันเป็นรากฐานของการพัฒนาชีวิตที่สมบูรณ์เป็นการยกระดับคุณภาพชีวิตของมนุษยชาติ โดยส่วนตนและส่งผลต่อการยกระดับคุณภาพชีวิตของสังคมโดยรวม เมื่อจบการศึกษาขั้นพื้นฐานในกลุ่มสาระศิลปะแล้วเห็นคุณค่าของศิลปะธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกของภูมิปัญญาของคนในชาติ (กรมวิชาการ. 2546 : 1 - 3)

หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 (กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. 2551 : 3) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า จากการศึกษาผลการใช้หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 ที่ผ่านมา ประกอบกับข้อมูลจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 เกี่ยวกับการพัฒนามนุษย์ในสังคมไทย และจุดเน้นของกระทรวงศึกษาธิการในการพัฒนาเยาวชนสู่ศตวรรษที่ 21 จึงเกิดการทบทวนหลักสูตรการศึกษา



ขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 เพื่อนำไปสู่การพัฒนาหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ที่มีความเหมาะสมชัดเจน ทั้งเป้าหมายของหลักสูตรในการพัฒนาคุณภาพผู้เรียน และกระบวนการนำหลักสูตรไปสู่การปฏิบัติในระดับเขตพื้นที่การศึกษาและสถานศึกษา โดยได้มีการกำหนดตัวชี้วัด 3 จุดหมาย สมรรถนะสำคัญของผู้เรียน คุณลักษณะอันพึงประสงค์ มาตรฐานการเรียนรู้และตัวชี้วัดที่ชัดเจน เพื่อใช้เป็นทิศทางในการจัดทำหลักสูตรการเรียนการสอนในแต่ละระดับ นอกจากนี้ได้กำหนดโครงสร้างเวลาเรียนพื้นฐานของแต่ละกลุ่มสาระการเรียนรู้ในแต่ละชั้นปีไว้ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานและเปิดโอกาสให้สถานศึกษาเพิ่มเติมเวลาเรียนได้ตามความพร้อมและจุดเน้น อีกทั้งได้ปรับกระบวนการวัดผลและประเมินผลการเรียนรู้เกณฑ์การจบการศึกษาแต่ละระดับ และเอกสารแสดงหลักฐานทางการศึกษาให้มีความสอดคล้องกับมาตรฐานการเรียนรู้และความชัดเจนต่อการนำไปปฏิบัติ

การจัดการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สำนักเลขาธิการสภาการศึกษา, 2547 : 3 - 4) ต้องการการมีส่วนร่วมของฝ่ายเกี่ยวข้องทุกฝ่าย ตั้งแต่ผู้เรียน ผู้สอน ผู้ปกครอง ชุมชน ผู้เรียนต้องเรียนรู้ให้ครบถ้วนด้วยสมอง ใจ และเรียนรู้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต ด้วยการจัดให้ผู้เรียนขวนขวายหาความรู้ เพิ่มความรับผิดชอบ กล้าแสดงออกและเน้นการทำงานเป็นกลุ่มผู้เรียนใช้กระบวนการคิดสร้างแบบการเรียนรู้ด้วยตนเอง ในการจัดการเรียนรู้ซึ่งเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญจะพัฒนาความฉลาดทางสติปัญญาและอารมณ์ เห็นคุณค่าของตนเองเพื่อการแสดงออกอย่างอิสระเพิ่ม การมีส่วนร่วมในการปฏิบัติตามศักยภาพ เพื่อให้ผู้เรียนมีความสุข มีเสรีภาพในการเรียนและแสวงหาความรู้ได้ตามความต้องการ ส่งเสริมสนับสนุนให้ผู้เรียนเป็นผู้แสวงหาความรู้ด้วยตนเองจากประสบการณ์เพื่อให้ผู้เรียนได้ศึกษาค้นคว้าและเกิดการเรียนรู้อย่างหลากหลายทั้งในห้องเรียนและนอกห้องเรียน เมื่อแนวคิดในการเรียนรู้เปลี่ยนแปลงไป (พิศนา แคมมณี, 2548 : 24) ซึ่งทั้งครูและผู้เรียน จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการเรียนการสอนแบบถ่ายทอดความรู้มาเป็นผู้คิด ผู้จัดกิจกรรมการเรียนรู้และช่วยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองอย่างสะดวก และมีประสิทธิภาพจากที่เคยเป็นผู้เรียนแบบรับความรู้อย่างลงเบียดรับร้อยกลายมาเป็นผู้เรียนที่มีความกระตือรือร้นในการเรียน ลงมือปฏิบัติกิจกรรมการเรียนรู้ ใช้ความคิด ความสามารถทั้งทางสติปัญญา อารมณ์ และสังคมในการเรียนรู้ต่าง ๆ

จากกรณีที่ผู้ศึกษาได้จัดกิจกรรมการเรียนรู้ในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ กับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาเลฮ์) สังกัดเทศบาลเมืองนราธิวาส กระทรวงมหาดไทย ตั้งแต่ปี 2560 เป็นต้นมา พบว่ามีปัญหาในการจัดการเรียนการสอนหลายประการ เช่น สื่อการเรียนการสอน โดยเฉพาะเอกสารที่ใช้ประกอบการเรียนวิชานาฏศิลป์ไทยของนักเรียนที่สอดคล้องสมบูรณ์ตามหลักสูตรนั้นไม่มีเลย แม้จะมีบ้างก็ไม่สมบูรณ์และค่อนข้างหายาก ครูจึงสอนโดยวิธีการอธิบายและสาธิตเป็นหลัก ซึ่งเป็นการสอนแบบเดิม ๆ ไม่ได้พัฒนาและส่งเสริมให้นักเรียนเกิดทักษะกระบวนการคิด ไม่สามารถสร้างกระบวนการคิดสร้างแบบวิธีการเรียนรู้ได้ด้วยตนเองเพราะขาดสื่อการเรียนรู้ที่ทันสมัย เวลาที่ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามโครงสร้างหลักสูตรสถานศึกษาจำนวน 1 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ ซึ่งเป็นเวลาน้อยมาก จึงทำให้ขาดความต่อเนื่องในการเรียนการสอน และนักเรียนไม่มีความชำนาญ

จากสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นของการจัดการเรียนการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่นักเรียนจะต้องเรียนรู้ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ รายวิชานาฏศิลป์เป็นวิชาที่เน้นทักษะปฏิบัติจริง ต้องมีตัวอย่างที่ถูกต้องเหมาะสมสวยงาม ปัญหาดังกล่าวเป็นแรงจูงใจที่สำคัญ การที่จะสร้างและพัฒนาสื่อการเรียนการสอน ผู้ศึกษามีความตระหนักและมีความต้องการที่จะแก้ไขปัญหานี้ในการจัดกิจกรรม



การเรียนรู้ จึงได้จัดทำชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยขึ้น โดยมีมุ่งหวังเพื่อช่วยพัฒนาการจัดการเรียนการสอน วิชานาฏศิลป์ให้มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดีขึ้น โดยศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ รวมทั้งปรึกษาผู้รู้ และเข้ารับการศึกษาอบรมหลักสูตรต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยนำกระบวนการวิจัยมาช่วยในการพัฒนาสื่อการเรียน การสอนและนักเรียนสามารถเรียนรู้และพัฒนาด้านตนเองได้ตามธรรมชาติและศักยภาพของตนเองเกิดแรงจูงใจ ในการเรียน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

วิธีการศึกษา

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติ นาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 หลังเรียน สูงกว่าก่อนเรียน
3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 อยู่ในระดับมาก

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. กลุ่มเป้าหมาย

ใช้ประชากรเป็นกลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการศึกษาเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาและฮิล) สังกัดเทศบาลเมืองระยอง จังหวัดระยอง จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 44 คน เป็นกลุ่มเป้าหมายที่ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

2. ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ คือ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 ระหว่างวันที่ 3 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2563 ถึงวันที่ 1 เดือนมีนาคม พ.ศ. 2564 จำนวน 18 ชั่วโมง (ไม่รวมเวลาที่ใช้ ในการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน)



3. เนื้อหาที่ใช้ในการทดลอง

เนื้อหาที่ใช้ในการทดลอง คือ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 นำมาสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 โดยมีเนื้อหาแต่ละชุด ดังนี้ 1. ความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ 2. การแสดงนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน 3. การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง 4. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับละคร 5. การแสดงละคร

4. ตัวแปรการศึกษา

4.1 ตัวแปรต้น ได้แก่ การจัดการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 5 ชุด ได้แก่ ชุดที่ 1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ชุดที่ 2 การแสดงนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน ชุดที่ 3 การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมือง ชุดที่ 4 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับละคร ชุดที่ 5 การแสดงละคร

4.2 ตัวแปรตาม ได้แก่

4.2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

4.2.2 ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

5. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

ประกอบด้วย 1) ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย 2) แผนการจัดการเรียนรู้ 3) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียน 4) แบบวัดทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ 5) แบบวัดความพึงพอใจ



ตารางที่ 1 ผลการเรียนรู้ของนักเรียนที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ :
สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

คน ที่	คะแนนวัดทักษะปฏิบัติและความรู้ระหว่างเรียน										รวม	คะแนน ผลสัมฤทธิ์ หลังเรียน
	ชุดที่ 1 ความรู้ทั่วไป เกี่ยวกับ นาฏศิลป์		ชุดที่ 2 การแสดง นาฏศิลป์ไทย มาตรฐาน		ชุดที่ 3 การแสดง นาฏศิลป์ พื้นเมือง		ชุดที่ 4 ความรู้ทั่วไป เกี่ยวกับละคร		ชุดที่ 5 การแสดง ละคร			
	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ		
(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)		110	30
1	8	10	8	11	9	10	9	10	9	9	93	24
2	8	9	8	10	9	10	8	9	8	11	90	23
3	9	10	9	11	9	10	9	9	8	10	94	26
4	9	10	10	10	9	11	10	10	8	9	96	24
5	9	11	9	10	9	11	8	10	9	9	95	25
6	8	10	8	11	9	10	9	11	8	10	94	26
7	7	10	8	9	8	10	9	10	8	10	89	25
8	9	10	8	10	8	11	9	11	9	10	95	22
9	7	10	7	11	8	11	7	10	7	9	87	23
10	9	8	9	10	9	10	8	11	8	9	91	25
11	9	10	9	11	9	10	9	10	9	9	95	24
12	9	10	9	10	8	11	8	9	9	8	91	27
13	6	9	6	9	7	10	8	9	7	8	79	28
14	9	10	9	10	8	10	8	10	9	10	93	26
15	8	9	9	10	8	9	9	10	8	9	89	27
16	9	10	9	9	8	10	8	11	8	10	92	25
17	7	10	8	11	7	10	7	11	8	11	90	30
18	8	10	8	11	8	10	7	10	8	10	90	26
19	8	10	8	10	9	10	9	11	9	10	94	24
20	8	9	8	10	9	10	8	10	8	11	91	23
21	8	10	8	10	9	10	9	11	9	10	94	24
22	8	9	8	10	9	10	8	9	8	11	90	23
23	10	11	9	11	9	10	9	11	8	10	98	26



คน ที่.	คะแนนวัดทักษะปฏิบัติและความรู้ระหว่างเรียน										รวม	คะแนน ผลสัมฤทธิ์ หลังเรียน
	ชุดที่ 1 ความรู้ทั่วไป เกี่ยวกับ นาฏศิลป์		ชุดที่ 2 การแสดง นาฏศิลป์ไทย มาตรฐาน		ชุดที่ 3 การแสดง นาฏศิลป์ พื้นเมือง		ชุดที่ 4 ความรู้ทั่วไป เกี่ยวกับละคร		ชุดที่ 5 การแสดง ละคร			
	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ	ทดสอบหลังเรียน	วัดทักษะปฏิบัติ		
(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)		110	30
(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)	(10)	(12)			
24	9	9	10	10	9	10	9	11	8	9	94	24
25	9	11	9	10	9	11	8	10	9	9	95	25
26	8	10	8	11	9	10	9	11	8	10	94	26
27	7	10	8	10	8	9	9	10	8	9	88	25
28	9	9	8	10	8	11	9	10	9	9	92	22
29	7	10	7	10	8	10	7	10	7	9	85	23
30	9	10	9	9	9	10	8	11	8	9	92	25
31	9	10	10	9	9	10	9	10	9	9	94	24
32	9	9	10	10	8	10	8	10	9	8	91	27
33	6	9	6	10	7	11	8	9	7	8	81	28
34	10	10	9	11	8	11	8	10	9	10	96	26
35	8	9	9	10	8	10	9	10	8	9	90	27
36	9	11	9	9	8	10	8	10	8	10	92	25
37	7	9	8	10	7	9	7	10	8	11	86	30
38	8	9	8	11	8	9	7	10	8	10	88	26
39	8	10	8	11	9	9	9	10	9	9	92	24
40	9	10	8	9	8	10	9	10	9	10	92	22
41	7	9	7	10	8	10	7	10	7	9	84	23
42	9	10	9	10	9	11	8	10	8	9	93	25
43	9	10	9	10	9	9	9	10	9	9	93	24
44	9	9	9	10	8	11	8	9	9	8	90	27
ค่าเฉลี่ย											91.18	25.09
ร้อยละ											82.89	83.64
ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย เท่ากับ 82.89/83.64												



จากตารางที่ 1 แสดงคะแนนจากการทำแบบทดสอบและคะแนนวัดทักษะปฏิบัติกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ พบว่า ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพ คือ 82.89/83.64 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด 80/80 แสดงให้เห็นว่าชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ที่กำหนดสอดคล้องกับสมมติฐานข้อที่ 1

ตอนที่ 2 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนระหว่างคะแนนทดสอบก่อนเรียน และหลังเรียนด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยใช้ t-test แบบ Dependent

ผู้ศึกษาได้ทดสอบนักเรียนซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างด้วยแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 30 ข้อ คะแนนเต็ม 30 คะแนน แล้วนำคะแนนมาหาค่าเฉลี่ย ร้อยละ ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และเปรียบเทียบคะแนนเฉลี่ยของนักเรียนก่อนเรียนและหลังเรียน ดังรายละเอียดในตารางที่ 2

ตารางที่ 2 คะแนนของนักเรียนที่ได้จากการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

นักเรียนลำดับที่	ก่อนเรียน (30 คะแนน)	หลังเรียน (30 คะแนน)	ผลต่าง (D)	ผลต่าง 2 (D) ²
1	12	24	12	144.00
2	9	23	14	196.00
3	13	26	13	169.00
4	10	24	14	196.00
5	11	25	14	196.00
6	13	26	13	169.00
7	12	25	13	169.00
8	8	22	14	196.00
9	14	23	9	81.00
10	12	25	13	169.00
11	10	24	14	196.00
12	11	27	16	256.00
13	14	28	14	196.00
14	12	26	14	196.00
15	13	27	14	196.00
16	12	25	13	169.00
17	14	20	6	36.00
18	13	26	13	169.00



นักเรียนลำดับที่	ก่อนเรียน (30 คะแนน)	หลังเรียน (30 คะแนน)	ผลต่าง (D)	ผลต่าง 2 (D) ²
19	12	24	12	144.00
20	9	23	14	196.00
21	13	26	13	169.00
22	10	24	14	196.00
23	11	25	14	196.00
24	13	26	13	169.00
25	12	25	13	169.00
26	8	22	14	196.00
27	14	23	9	81.00
28	12	25	13	169.00
29	10	24	14.00	196.00
30	13	26	13.00	169.00
31	10	27	17.00	289.00
32	11	25	14.00	169.00
33	12	24	12.00	144.00
34	9	23	14.00	196.00
35	13	26	13.00	169.00
36	10	24	14.00	196.00
37	11	25	14.00	196.00
38	13	26	13.00	169.00
39	12	25	13.00	169.00
40	8	22	14.00	196.00
41	14	23	9.00	81.00
42	12	25	13.00	169.00
43	10	24	14.00	196.00
44	11	27	16.00	256.00
รวม	506	1104	598	
μ	11.50	25.09	13.56	
S.D.	1.72	1.90	2.07	
ร้อยละ	38.33	83.64		

* $t (.01 \text{ df } 43) = 2.6951$ มีนัยสำคัญทางสถิติที่ .01



จากตารางที่ 2 พบว่า นักเรียนจำนวน 44 คน ได้คะแนนเฉลี่ยจากการทดสอบก่อนเรียนเท่ากับ 11.50 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.72 คิดเป็นร้อยละ 38.33 ของคะแนนเต็ม และได้คะแนนเฉลี่ยจากการทดสอบหลังเรียนเท่ากับ 25.09 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.90 คิดเป็นร้อยละ 83.64 ของคะแนนเต็ม ผู้ศึกษาได้นำคะแนนทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนมาวิเคราะห์เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 3 ผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2

การทดสอบ	นักเรียน N	คะแนน (30)	ค่าเฉลี่ย μ	ค่าเบี่ยงเบน σ	t
ก่อนเรียน	44	30	11.50	1.72	43.51
หลังเรียน	44	30	25.09	1.90	

หมายเหตุ * มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

จากตารางที่ 3 พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (บ้านบาเลเฮอิล) จังหวัดนราธิวาส ก่อนเรียนมีค่าเฉลี่ย 11.59 หลังเรียน มีค่าเฉลี่ย 24.72 และจากการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ที่ระดับ .01 เป็นไปตามสมมติฐานข้อที่ 2

ตอนที่ 4 ผลการวิเคราะห์ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 หลังการใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย โดยหาค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ความพึงพอใจต่อการเรียน โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย	เฉลี่ย	ส่วนเบี่ยงเบน มาตรฐาน	ระดับ ความพึงพอใจ
1. เนื้อหาในหนังสือเข้าใจง่ายสำหรับฉัน	4.64	0.57	มากที่สุด
2. ฉันสนุกกับการอ่านและเรียนรู้ในเล่ม	4.55	0.59	มากที่สุด
3. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยมีการนำเสนอที่น่าสนใจ	4.41	0.50	มาก
4. ฉันชอบภาพที่สวยงาม	4.70	0.46	มากที่สุด
5. ภาพและคำบรรยายชัดเจน น่าสนใจและเข้าใจง่าย	4.50	0.55	มากที่สุด
6. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยมีสีสันสวยงามน่าติดตาม	4.59	0.62	มากที่สุด
7. ภาพการสาธิตท่าทำเข้าใจง่าย สามารถปฏิบัติตามได้	4.59	0.73	มากที่สุด
8. ฉันได้เรียนรู้ด้วยตนเองอย่างมีความสุข	4.50	0.63	มากที่สุด
9. ฉันรู้สึกภูมิใจมากที่สามารถปฏิบัติตามได้	4.41	0.58	มาก
10. ความยากง่ายของแบบทดสอบ	4.64	0.53	มากที่สุด



ความพึงพอใจต่อการเรียน โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย	เฉลี่ย	ส่วนเบี่ยงเบน มาตรฐาน	ระดับ ความพึงพอใจ
11. ฉันได้ฝึกทักษะด้านนาฏศิลป์ได้อย่างมั่นใจ	4.43	0.66	มาก
12. ฉันมีความสุขสนุกสนานกับการร่วมกิจกรรมในชั่วโมงเรียน	4.48	0.73	มาก
13. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยแต่ละกลุ่มไม่รู้สึกเบื่อหน่าย	4.48	0.55	มาก
14. เนื้อหาแต่ละเล่มมีความเหมาะสม	4.68	0.52	มากที่สุด
15. เนื้อเรื่องมีประโยชน์ต่อการเรียน	4.59	0.58	มากที่สุด
16. ศึกษาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยแล้วเข้าใจง่าย	4.39	0.49	มาก
17. เมื่อมีการทดสอบท้ายชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย ฉันพอใจมาก	4.77	0.42	มากที่สุด
18. ฉันชอบแบบทดสอบหลังเรียนของเอกสารประกอบการเรียน	4.48	0.59	มาก
19. ฉันพอใจที่ครูชมเชยและให้กำลังใจในการเรียน	4.48	0.55	มาก
20. ฉันชอบชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยของคุณครูทั้ง 5 เล่ม	4.68	0.52	มากที่สุด
เฉลี่ย/ภาพรวม	4.55	0.57	มากที่สุด

จากตารางที่ 4 นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ ต่อการจัดกิจกรรม สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 อยู่ในระดับมากที่สุด เฉลี่ย 4.55 และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.57

ผลการศึกษา

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพ 82.89/83.64 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด 80/80 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนเรียนกับหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนเรียนมีค่าเฉลี่ย 11.50 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนมีค่าเฉลี่ย 25.09 และจากผลการทดสอบทางสถิติพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย .01

2. การศึกษาระดับความพึงพอใจของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ โดยพบว่านักเรียนมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยทุกรายการในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.55 และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.57



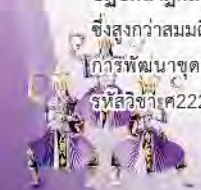
สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาค้นคว้าผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 สามารถอภิปรายผล ได้ดังนี้

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่ผู้ศึกษาได้พัฒนาขึ้น มีประสิทธิภาพ 82.89/83.64 หมายความว่า ค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทำแบบทดสอบระหว่างเรียนและการวัดทักษะปฏิบัติของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยได้ถูกต้องของนักเรียนทั้งหมด คิดเป็นร้อยละ 82.89 และมีค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนทั้งหมด คิดเป็นร้อยละ 83.64 แสดงว่าชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่ผู้ศึกษาสร้างขึ้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ พรเทพ บุญจันทร์เพชร (2562 : บทคัดย่อ) ได้รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะกระบวนการระหว่างพระกับยักษ์ รายวิชานาฏศิลป์ไทยชั้นพระ 4 รหัสวิชา ศ22202 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 พบว่าการสร้างและการหาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัติกระบวนการระหว่างพระกับยักษ์ มีค่าความสอดคล้องของผลการเรียนรู้โครงสร้าง ความสมบูรณ์ของข้อบ่งชี้เนื้อหาสาระสูงกว่า 0.5 แสดงว่ามีความเชื่อมั่นสูงมีค่าประสิทธิภาพเป็นไปตามที่กำหนด E1/E2 เท่ากับ 80.63/81.67 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด E1/E2 เท่ากับ 80/80 นอกจากนี้ สวรรค์ สุกลาญจณ์ (2560 : บทคัดย่อ) ได้พัฒนาเอกสารประกอบการสอนเรื่อง ระบายเบ็ดเตล็ด ระบายสีท่งประ รายวิชา นาฏศิลป์ไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ผลการทดลองพบว่า ประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการสอน มีค่าเท่ากับ 84.88/86.35 ซึ่งสูงตามเกณฑ์ 80/80 และไชยอนันต์ สันติพงษ์ (2551 : 47) ได้พัฒนาเอกสารประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์ไทย (เขินยักษ์) 4 รหัสวิชา ศ 41203 ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 เรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์ระบำมณีมาลี ดระเจี๋ย ดระลั่นมณีมาลี ผลการทดลองพบว่า ประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการสอน มีค่า 85.89/90.42 สูงตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน จากการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่เรียนด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ พบว่า มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของพรเทพ บุญจันทร์เพชร (2562 : บทคัดย่อ) ได้รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติกระบวนการระหว่างพระกับยักษ์ รายวิชานาฏศิลป์ไทยชั้นพระ 4 รหัสวิชา ศ22202 ชั้นมัธยมศึกษา ปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 สอดคล้องกับ สวรรค์ สุกลาญจณ์ (2560 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาพัฒนาเอกสารประกอบการสอนเรื่อง ระบายเบ็ดเตล็ด ระบายสีท่งประ รายวิชานาฏศิลป์ไทยชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ผลการศึกษพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการสอนที่สร้างขึ้นมีความก้าวหน้าในการเรียน โดยมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5

3. ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่มีต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 อยู่ในระดับมากที่สุด ซึ่งสูงกว่าสมมติฐานที่ตั้งไว้ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของพรเทพ บุญจันทร์เพชร (2562 : บทคัดย่อ) ได้รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติกระบวนการระหว่างพระกับยักษ์ รายวิชานาฏศิลป์ไทย ไทยชั้นพระ 4 รหัสวิชา ศ22202 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง พบว่านักเรียนสาขานาฏศิลป์ไทยชั้นพระ



ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง มีความพึงพอใจต่อการเรียนด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย โขนพระ 4 รายวิชานาฏศิลป์ไทย โขนพระ 4 รหัสวิชา ศ22202 อยู่ในระดับพึงพอใจมากที่สุดสอดคล้องกับ สวรรค ศุกลกาญจน์ (2560 : บทคัดย่อ) ได้รายงาน การพัฒนาเอกสารประกอบการสอนเรื่อง ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำสันทิงปุระ รายวิชา นาฏศิลป์ไทยละคร 1 รหัสวิชา ศ31207 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ผลการทดลองพบว่า ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ โดยใช้เอกสารประกอบการสอนเรื่อง ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำสันทิงปุระ ชั้นมัธยมศึกษา ปีที่ 4 มีระดับความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

สรุป จะเห็นได้ว่าชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่ผู้ศึกษาพัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพและนำไปใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน จนทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้นจากก่อนเรียน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์
 - 1.1 การสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย ควรมีการจัดลำดับเนื้อหาให้สอดคล้อง กับการฝึกปฏิบัติ
 - 1.2 ควรจัดเนื้อหาในแต่ละเรื่องเป็นตอน ๆ เพื่อความสะดวกในการเรียนทฤษฎีและฝึกปฏิบัติ
 - 1.3 การวางภาพประกอบในชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย ควรเหมาะสมกับนักเรียน ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2
 - 1.4 ควรมีการส่งเสริมให้ผู้สอนสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยรู้ในทุกรายวิชาการเพราะ การใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยจะช่วยให้ นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดีขึ้น

รายการอ้างอิง

- กรมวิชาการ. (2546). **หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551**. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการกระทรวงศึกษาธิการ.
- ไวยอนันต์ สันติพงษ์. (2551). รายงานการใช้เอกสารประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์ไทย (โยนยักษ์ 4) รหัสวิชา ศ41203 ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 เรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์ ตระนิมิต ตระเชิญ ตระสันนิบาต. อ่างทอง : วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง.
- ทศนา เขมมณี. (2548). **รูปแบบการเรียนการสอน : ทางเลือกที่หลากหลาย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร. (2562). รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัติกระบวนท่าระหว่างพระกับยักษ์ รายวิชานาฏศิลป์ไทย โขนพระ 4 รหัสวิชา ศ22202 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง. พัทลุง : วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง.
- สวรรค ศุกลกาญจน์. (2560). รายงานการพัฒนาเอกสารประกอบการสอน เรื่อง ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำสันทิงปุระ รายวิชา นาฏศิลป์ไทยละคร 1 รหัสวิชา ศ31207 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4. พัทลุง : วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง.
- สุดใจ ทศพร และคณะ. (2544). **นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.



รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

Report on the Development of a Practice Set for Practicing Thai Dance Skills Art learning Subject Group : Dramatic Arts, Grade 4

จิรวรรณ ยิ่งขจร*

Jirawan Yingkhajorn

บทคัดย่อ

รายงานการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (วัดชนาธิปเฉลิม) สังกัดกองการศึกษาเทศบาลเมืองสตูล มีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย 3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 กลุ่มตัวอย่างที่ใช้เป็นกลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (วัดชนาธิปเฉลิม) สังกัดกองการศึกษาเทศบาลเมืองสตูล จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 34 คน ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และค่าที (t-test) ผลการศึกษาพบว่า

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 81.32 / 82.75 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์กำหนด 80/80

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 หลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

3. นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 มีความพึงพอใจต่อการเรียนรู้ด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ อยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ : ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย, กลุ่มสาระนาฏศิลป์, ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

* โรงเรียนเทศบาล 2 (วัดชนาธิปเฉลิม) ตำบลคลองขุด อำเภอเมือง จังหวัดสตูล 93000

Tessaban 2 (Wat Chanathip Chaleam) School, Tambon Klongkud, Muang district, Satun 93000



Abstract

Report on the development of a training kit for practicing Thai dramatic arts skills, art learning subject group: Prathomsuksa 4, academic year 2020, Municipal School 2 (Wat Chanathip Chalerm) under the Education Division of Satun City Municipality. Objectives: 1. To develop a set of practice skills for practicing Thai dramatic arts in the art learning subject group: Dramatic Arts at the Prathom Suksa 4 level to be effective according to the 80/80 criteria. 2. To compare academic achievement Art learning subject group : Dramatic Arts at Prathomsuksa 4 level before and after school by using the practice set of Thai Dramatic Arts skills. 3. To study the satisfaction of students studying by using the Thai Dramatic Arts Practice Set, the subject group for learning the arts: Prathomsuksa 4 level. The sample group used as the target group were Prathomsuksa 4 students, 2nd semester, academic year 2020, Municipal 2 School (Wat Chanathip Chalerm), under the Education Division of Satun Municipality, 1 classroom, 34 students The data were obtained by purposive sampling. The statistics used in the data analysis were percentage, mean, standard deviation, and t-test.

1. Thai Dramatic Arts Practice Set for Arts Learning Subject: Dramatic Arts, Prathomsuksa 4, with efficiency equal to 81.32 / 82.75, which is higher than the 80/80 threshold.

2. Achievement Art Learning Subject Group : The Dramatic Arts of Prathomsuksa 4 students after studying by using the teaching aids of Art Learning Subject Group : The Dramatic Arts of Prathomsuksa 4 students statistically significantly higher than before. at the .01 level ($t = 36.72$).

3. Prathomsuksa 4 students had the highest level of satisfaction with learning with the practice of Thai Dramatic Arts Skills Course: Art Lessons: Dramatic Arts at the highest level ($\chi^2 = 4.59, p = 0.10$).

Keywords : Thai Dramatic Arts Practice Set, Dramatic Arts Group, Grade 4

บทนำ

นาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปะประจำชาติแขนงหนึ่งที่แสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย เป็นศิลปะที่มีการสร้างสรรค์ขึ้น มีความงดงาม สร้างสุนทริยรสให้ความสนุกสนานบันเทิงใจและเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้จิตใจเบิกบาน นอกจากนี้ยังเป็นแหล่งรวมศิลปะหลายประเภทเข้าด้วยกันได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดีและดุริยางคศิลป์ การเรียนนาฏศิลป์ไทยผู้เรียนต้องใช้เวลาฝึกหัดฝึกฝนอย่างจริงจังจึงจะสามารถแสดงออกด้วยความสวยงาม แต่เดิมการเรียนหรือการฝึกหัดด้านนาฏศิลป์ไทยจะเรียนรู้กันเฉพาะในราชสำนักและวังเจ้านายต่าง ๆ ไม่มีหลักสูตรที่แน่ชัดแต่มีขั้นตอนการฝึกหัดที่ชัดเจน โดยเน้นการฝึกทักษะเป็นหลัก แต่ในปัจจุบันได้มีการกำหนดนโยบายหลักเกี่ยวกับการจัดระบบการศึกษาโดยได้บรรจุรายวิชานาฏศิลป์เข้าไปในหลักสูตรการศึกษา เนื่องจากการศึกษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างคน สร้างสังคม และสร้างชาติ เป็นกลไกหลักในการพัฒนาก้าวหน้าคนให้มีคุณภาพ สามารถดำรงชีวิตอยู่ร่วมกับบุคคลอื่น



ในสังคมได้อย่างเป็นสุขในกระแสการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกศตวรรษที่ 21 สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา (2560 : 79-80) ได้กำหนดวิสัยทัศน์ และเป้าหมายการจัดการศึกษาไว้ในแผนการศึกษาแห่งชาติ ฉบับที่ 12 พ.ศ. 2560-2579 โดยสรุปดังนี้ วิสัยทัศน์ “คนไทยทุกคนต้องได้รับการศึกษา และเรียนรู้ตลอดชีวิต อย่างมีคุณภาพ ดำรงชีวิตอย่างมีความสุข สอดคล้องกับหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง และการเปลี่ยนแปลงของโลกศตวรรษที่ 21” เป้าหมายที่ 3 : สถานศึกษาทุกระดับการศึกษา สามารถจัดการกระบวนการเรียนรู้ ตามหลักสูตรอย่างมีคุณภาพและมาตรฐาน และเป้าหมายที่ 4 : แหล่งเรียนรู้ สื่อตำราเรียน นวัตกรรม และสื่อการเรียนรู้มีคุณภาพและมาตรฐาน และประชาชนสามารถเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่

แผนการศึกษาแห่งชาติได้วางเป้าหมายด้านผู้เรียนไว้ โดยมุ่งพัฒนาผู้เรียนทุกคนให้มีคุณลักษณะ และทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 (3Rs 8Cs)) ประกอบด้วย ทักษะและคุณลักษณะต่อไปนี้ 3Rs ได้แก่ การอ่านออก การเขียนได้ และการคิดเลขเป็น 8Cs ได้แก่ ทักษะด้านการคิด อย่างมีวิจารณญาณ และทักษะในการแก้ปัญหา ทักษะด้านการสร้างสรรค์และนวัตกรรม ทักษะด้านความเข้าใจต่างวัฒนธรรมต่างกระบวนทัศน์ ทักษะด้านความร่วมมือการทำงานเป็นทีมและภาวะผู้นำ ทักษะด้านการสื่อสาร สารสนเทศ และการรู้เท่าทันสื่อ ทักษะด้านคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยี สารสนเทศและการสื่อสาร ทักษะอาชีพ ทักษะการเรียนรู้ และ ความมีเมตตาคุณธรรม มโนธรรม จริยธรรม ดังที่ สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษาได้กำหนดวิสัยทัศน์ และเป้าหมายการจัดการศึกษาไว้ในแผนการศึกษาแห่งชาติ ฉบับที่ 12 พ.ศ. 2560 -2579 นั้น ครูจึงเป็นผู้มีบทบาทในการศึกษา คือ สร้าง ผลิต จัดหาแหล่งเรียนรู้ สื่อตำราเรียน นวัตกรรม และสื่อการเรียนรู้ให้มีคุณภาพ และมาตรฐาน นักเรียนสามารถเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ เนื่องจากการศึกษาจะช่วยสร้างคน ครูจึงเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างพลเมืองที่ดีของชาติ โดยให้การศึกษาขั้นพื้นฐานที่จะทำให้เยาวชนเติบโต เป็นพลเมืองที่ดีของประเทศชาติ เพื่อตอบสนองการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศ และสิ่งที่สำคัญ คือ สืบทอดศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามของชาติให้คงอยู่คู่ชาติ ให้มีการรักษาความเป็นชาติไว้อย่างมั่นคง ครูเป็นผู้ประกอบวิชาชีพทางการศึกษา เป็นหัวใจสำคัญที่จะทำให้การปฏิรูปการศึกษาและการพัฒนาการศึกษา ประสบผลสำเร็จตามเจตนารมณ์ของคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ (2553 : 7 -15) ในพระราชบัญญัติ การศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 และ(ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2553 หมวด 1 มาตรา 7 “ในปัจจุบันสื่อเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาททางการศึกษาทุกระดับชั้นทุกสาขาวิชาไม่ว่าจะเป็นวิชาสามัญ เช่น คณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภาษาไทย และศิลปศึกษาอย่างดนตรีและนาฏศิลป์ เพื่อช่วยพัฒนาวิชาความรู้ ทางศาสตร์แขนงต่าง ๆ ให้เจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว วิธีเรียนรู้จากสื่อเทคโนโลยีมีหลายรูปแบบ เช่น ศึกษาจากตำรา หนังสือ วิดีทัศน์ บันทึกภาพ และวีดิทัศน์ บันทึกเสียงด้วยตนเอง” การจัดการศึกษาในหมวด 4 มาตรา 22 ได้ให้หลักการในการจัดการศึกษาไว้ว่า การจัดการศึกษาต้องยึดหลักว่า ผู้เรียนทุกคนมีความสามารถ เรียนรู้และพัฒนาตนเองได้ และถือว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุด กระบวนการจัดการศึกษาต้องส่งเสริม ให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตามธรรมชาติและเต็มตามศักยภาพ และมาตรา 24 ไว้ว่า การจัดเนื้อหาสาระ และกิจกรรมให้สอดคล้องกับความสามารถ ความถนัด และความแตกต่างของผู้เรียน ผูกทักษะกระบวนการคิด การจัดการ การเผชิญสถานการณ์ และประยุกต์ใช้เพื่อป้องกันและแก้ปัญหาให้ผู้เรียนเรียนรู้ และแก้ปัญหา ให้ผู้เรียนเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ผูกให้ทำได้ ทำเป็น รักการอ่านและเกิดการใฝ่รู้อย่างต่อเนื่อง ผลผลิตตามสาระความรู้ด้านต่าง ๆ อย่างสมดุลกัน รวมทั้งปลูกฝังคุณธรรม ค่านิยมและคุณลักษณะอันพึงประสงค์ไว้ในทุกวิชา ผู้สอนสามารถจัดบรรยากาศสภาพแวดล้อม สื่อการเรียนรู้ และอำนวยความสะดวกเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้



และมีความรอบรู้รวมทั้งสามารถใช้การวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ ทั้งนี้ ผู้สอนและผู้เรียนอาจเรียนรู้ไปพร้อมกันจากการเรียนรู้ที่หลากหลาย และให้พ่อแม่ ผู้ปกครอง ชุมชน มีส่วนร่วมในการจัดการเรียนการสอนให้เกิดขึ้นได้ทุกเวลาและทุกสถานที่

จากความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาดังกล่าว ผู้ศึกษาจึงมีความสนใจที่จะศึกษาและพัฒนาสื่อการเรียนการสอนที่มีความเหมาะสมกับธรรมชาติวิชานาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่งคือ ชุดฝึกทักษะปฏิบัติ นาฏศิลป์ไทยพร้อมสื่อวีดิทัศน์ เพื่อใช้เป็นคู่มือในการจัดการเรียนการสอนและสามารถช่วยพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและกระบวนการเรียนรู้ ทั้งด้านความรู้ และด้านทักษะปฏิบัติของนักเรียนในการปฏิบัติท่ารำ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น และเพื่อให้นักเรียนตระหนักถึงคุณค่าของนาฏศิลป์ไทย ทั้งยังเป็นการให้นักเรียนได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมของชาติสืบไป ซึ่งผลจากการศึกษาในครั้งนี้จะได้รูปแบบในการพัฒนาสื่อนวัตกรรมการเรียนรู้อัตโนมัติ : สาขานาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่เป็นระบบและเป็นแนวทางสำหรับสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัติในสาระการเรียนรู้อื่น ๆ ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อหาประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ 80/80
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์สูงขึ้น
3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์ โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาขานาฏศิลป์
4. ครูผู้สอนได้มีแนวทางในการพัฒนาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยที่สมบูรณ์ เพื่อใช้ประกอบการจัดการเรียนรู้ต่อไป



สัมมนาฐานของการศึกษาค้นคว้า

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน
3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 อยู่ในระดับมาก

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่เรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน
3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 อยู่ในระดับมาก

วิธีการศึกษา

1. ประชากร

ใช้ประชากรเป็นกลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการศึกษาเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (วัดขนาธิบเฉลิม) สังกัดกองการศึกษาเทศบาลเมืองสตูล จังหวัดสตูล จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวนนักเรียน 34 คน เป็นกลุ่มประชากรที่ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

2. ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ คือ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 ระหว่างวันที่ 17 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2562 ถึงวันที่ 20 เดือนมีนาคม พ.ศ. 2563 จำนวน 18 ชั่วโมง (ไม่รวมเวลาที่ใช้ในการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน)

3. เนื้อหาที่ใช้ในการทดลอง

เนื้อหาที่ใช้ในการทดลอง คือ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธิตนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 นำมาสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 โดยมีเนื้อหาแต่ละชุด ดังนี้ 3.1 นาฏยศัพท์และภาษาทำนาฏศิลป์ไทย 3.2 การเคลื่อนไหวจังหวะพื้นฐาน 3.3 การแสดงนาฏศิลป์ไทย 3.4 การละคร 3.5 นาฏศิลป์ไทยกับการแสดงท้องถิ่น



4. ตัวแปรการศึกษา

4.1 ตัวแปรต้น ได้แก่ การจัดการเรียนการสอนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จำนวน 5 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 นาฏยศัพท์และภาษาท่านาฏศิลป์ไทย

ชุดที่ 2 การเคลื่อนไหวจังหวะพื้นฐาน

ชุดที่ 3 การแสดงนาฏศิลป์ไทย

ชุดที่ 4 การละคร

ชุดที่ 5 นาฏศิลป์ไทยกับการแสดงท้องถิ่น

4.2 ตัวแปรตาม ได้แก่

4.2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน ที่เรียนด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

4.2.2 ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่มีชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

5. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ 1) ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ 2) แผนการจัดการเรียนรู้ จำนวน 18 แผน 3) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียน 4) แบบวัดทักษะปฏิบัติงานศิลป์ และ 5) แบบวัดความพึงพอใจ

กรอบแนวคิดในการศึกษาคำว่า



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการศึกษาคำว่า

นิยามศัพท์

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานศิลป์ไทย หมายถึง หนังสือที่ผู้ศึกษารวบรวมขึ้นให้นักเรียนใช้ประกอบการเรียนการสอนนาฏศิลป์ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จำนวน 5 เล่ม ได้แก่ เล่มที่ 1 นาฏยศัพท์และภาษาท่านาฏศิลป์ไทย เล่มที่ 2 การเคลื่อนไหวจังหวะพื้นฐาน เล่มที่ 3 การแสดงนาฏศิลป์ไทย เล่มที่ 4 การละคร เล่มที่ 5 นาฏศิลป์ไทยกับการแสดงท้องถิ่น

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หมายถึง คะแนนสอบของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่เรียนรู้ออกจากชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ที่ได้จากแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ผู้ศึกษารวบรวมขึ้นแบบปรนัย ชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 30 ข้อ



3. ประสิทธิภาพของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยตามเกณฑ์ 80/80 หมายถึง เกณฑ์ประสิทธิภาพของการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่เรียนด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยจำแนกเป็น

80 ตัวแรก หมายถึง ร้อยละของคะแนนเฉลี่ยของนักเรียนทั้งหมดที่ได้จากการทำแบบทดสอบย่อยระหว่างเรียนโดยใช้เอกสารประกอบ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ซึ่งได้คะแนนเฉลี่ยร้อยละ 80 ขึ้นไป

80 ตัวหลัง หมายถึง ร้อยละของคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนของนักเรียนทั้งหมดที่สามารถตอบแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ได้คะแนนเฉลี่ยร้อยละ 80 ขึ้นไป

4. นักเรียน หมายถึง นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 โรงเรียนเทศบาล 2 (วัดชนาธิปเฉลิม) สังกัดกองการศึกษาเทศบาลเมืองสตูล จังหวัดสตูล จำนวน นักเรียน 15 คน

5. ความพึงพอใจของนักเรียน หมายถึง ความคิดเห็นของนักเรียนที่มีต่อชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ซึ่งได้จากการตอบแบบสอบถามประเมินความพึงพอใจที่ผู้ศึกษาสร้างขึ้น

6. แบบทดสอบ หมายถึง แบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสารนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ซึ่งใช้วัดก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์

wanการศึกษา

1. ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 มีประสิทธิภาพ 81.32 / 82.75 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด 80/80 และเป็นตามสมมติฐานข้อที่ 1

2. การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนเรียนกับหลังเรียน โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนเรียนมีค่าเฉลี่ย 11.53 คิดเป็นร้อยละ 38.43 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนมีค่าเฉลี่ย 24.82 คิดเป็นร้อยละ 82.75 ของคะแนนเต็ม และจากผลการทดสอบทางสถิติพบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย .01 เป็นไปตามสมมติฐาน ข้อที่ 2

3. การศึกษาระดับความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สารนาฏศิลป์ โดยพบว่านักเรียนมีความพึงพอใจต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยทุกรายการในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.91 เป็นไปตามสมมติฐาน ข้อที่ 3



สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาค้นคว้าผลการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 สามารถอภิปรายผล ได้ดังนี้

ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่ผู้ศึกษาได้พัฒนาขึ้น มีประสิทธิภาพ 81.32 / 82.75 หมายความว่า ค่าเฉลี่ยของคะแนนจากการทำแบบทดสอบระหว่างเรียนและการวัดทักษะปฏิบัติของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยได้ถูกต้องของนักเรียนทั้งหมด คิดเป็นร้อยละ 82.32 และมีค่าเฉลี่ยคะแนนจากการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนทั้งหมด คิดเป็นร้อยละ 82.75 แสดงว่าชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยนาฏศิลป์ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่ผู้ศึกษาสร้างขึ้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของจารณี สุทธิสวรรค์ (2550 : บทคัดย่อ) ได้รายงานการสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธนาฏศิลป์ ช่วงชั้นที่ 1 (ป.1 - ป.3) พบว่าชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีผลดังนี้ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 มีประสิทธิภาพ 73.75/71.50 ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพ 78.57/74.29 ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 มีประสิทธิภาพ 79.33/73.33 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานที่ตั้งไว้ 80/80

ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาธนาฏศิลป์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่ผู้ศึกษาสร้างขึ้นได้รับการตรวจสอบปรับปรุงแก้ไขจากผู้เชี่ยวชาญและได้ผ่านการประเมินตรวจสอบคุณภาพความเหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญ และได้สร้างตามขั้นตอนอย่างมีระบบวิธีการที่เหมาะสม ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยที่สร้างขึ้นเป็นการเสนอความรู้ในลักษณะเอกสารเย็บเล่มสวยงาม โดยมีความเหมาะสมของเนื้อหาและกิจกรรมในวิชานาฏศิลป์ ซึ่งมีแบบเรียน ใบงาน และแบบทดสอบอยู่ในลักษณะต่าง ๆ โดยคำนึงถึงการนำไปใช้และกลุ่มนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 เป็นสำคัญ ซึ่งมีส่วนประกอบของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยไว้ คือ ปกนอก, ปกใน, คำนำ, สารบัญ, คำชี้แจงสำหรับนักเรียน, มาตรฐานการเรียนรู้, ตัวชี้วัด, เนื้อเรื่อง, แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน, บรรณานุกรม และภาคผนวก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องส่วนประกอบของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยของ สุวิทย์ มูลคำ และสุนันทา สุนทรประเสริฐ (2550 : 41 - 42) ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยแต่ละเล่มได้คำนึงถึงความเหมาะสมของผู้เรียน ภูมิภาวด้านเนื้อหาที่เข้าใจง่าย ตรงตามที่หลักสูตรกำหนด มีความเที่ยงตรงของข้อมูลที่น่าเสนอ มีความชัดเจนทันสมัยเป็นปัจจุบัน การใช้ภาษาที่สั้นกะทัดรัดแต่ได้ใจความ ทำให้อ่านง่ายและเข้าใจได้อย่างรวดเร็ว ภาพประกอบ ที่ชัดเจน สวยงาม และขนาดตัวอักษรที่ใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย การสอนซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องส่วนประกอบของชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุวิทย์ มูลคำ และสุนันทา สุนทรประเสริฐ (2550 : 42 - 44) การใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย การตอบสนองการสอนที่ยึดนักเรียนเป็นศูนย์กลาง (Child Center) โดยการให้ผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันภายในกลุ่ม ทุกคนสร้างความรู้ความเข้าใจ รับผิดชอบการเรียนรู้ด้วยตนเอง โดยครูเป็นผู้สนับสนุน และอำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ มีเทคนิคในการนำเสนอที่น่าสนใจ ชวนให้นักเรียนติดตาม ไม่บรรจุความรู้และข้อมูลที่อัดแน่นจนเกินไป มีการสร้างบรรยากาศของความเป็นกันเองระหว่างผู้เขียนกับผู้เรียน เป็นการสื่อสารระหว่างผู้ส่งสารกับรับสารในเชิงการพูดคุยเสมือนตัวหนังสือมีวิญญาณ การใช้ภาพประกอบการใช้ภาษาที่สอดคล้องกับเนื้อหา มีขนาดพอเหมาะ และมีความชัดเจน มีเทคนิคการใช้คำถามนำที่กระตุ้นความคิดของผู้เรียน เพื่อนำไปสู่การค้นหาคำตอบในเนื้อหา ทำให้ผู้เรียนเข้าใจสิ่งที่ตนกำลังศึกษามากขึ้น พร้อมทั้ง



มีกิจกรรม แบบฝึกหัด และแบบทดสอบหลังเรียนที่ช่วยให้การใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยบรรลุจุดประสงค์ได้เป็นอย่างดีซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุวิทย์ มูลคำ และสุนันทา สุนทรประเสริฐ (2550 : 44) และประคองศรี สายทอง (2545 : 24)

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียน จากการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่เรียนด้วยชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ พบว่ามีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังสูงกว่าก่อนเรียน ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของผู้ศึกษาค้นคว้าหลาย ๆ ท่าน ดังที่ ญัฐชยา มาลาสาย (2553 : บทคัดย่อ) ได้รายงานการใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยหน่วยการเรียนรู้ที่ 3 นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ เรื่อง เชิงสาวไหม กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ปีการศึกษา 2553 โรงเรียนไตรคามประชาสรรค์ สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาขอนแก่น พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 สอดคล้องกับงานวิจัยของกิตติมา โพธิ์งาม (2553 : บทคัดย่อ) ได้สร้างเอกสารประกอบการเรียนรู้เรื่อง นาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 พบว่า นักเรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ 77 มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนที่เรียนด้วยเอกสารการเรียนรู้ เรื่อง นาฏศิลป์ไทย กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 สูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

3. ความพึงพอใจของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่มีต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 อยู่ในระดับมากที่สุด ซึ่งสูงกว่าสมมติฐานที่ตั้งไว้ อาจเนื่องมาจากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ โดยใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยเป็นวิธีสอนที่เปิดโอกาสให้นักเรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองและฝึกปฏิบัติอย่างเต็มที่ ทำให้นักเรียนมีความกระตือรือร้น มีการเสริมแรง จูงใจนักเรียนเป็นระยะ ๆ นักเรียนไม่เบื่อหน่ายการเรียน มีอิสระในการเรียนรู้ ทำให้เกิดความพึงพอใจ เรียนรู้ด้วยความสุข ซึ่งสอดคล้องกับ ประคองศรี สายทอง (2545 : 24) ที่กล่าวถึงประโยชน์ของชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยและสุภากร พูนสุข (2547 : 57 – 59) ที่กล่าวไว้ว่าการเรียนหรือการปฏิบัติงานใด ๆ ก็ตามผู้ปฏิบัติงานจะเกิดความพึงพอใจมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ แรงจูงใจเป็นปัจจัยหนึ่งที่กระตุ้นให้เกิดพฤติกรรมที่มีจุดหมาย โดยมีความต้องการเป็นแรงผลักดันหรือจูงใจให้กระทำตอบสนองต่อวัตถุประสงค์ และเหตุการณ์นั้น สอดคล้องกับงานวิจัยของญัฐชยา มาลาสาย (2553 : บทคัดย่อ) ได้รายงานการใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยหน่วยการเรียนรู้ ที่ 3 นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ เรื่อง เชิงสาวไหม กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ปีการศึกษา 2553 โรงเรียนไตรคามประชาสรรค์ สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาขอนแก่น พบว่านักเรียนมีความพึงพอใจต่อชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยอยู่ในระดับมากที่สุด

จะเห็นได้ว่าชุดฝึกทักษะปฏิบัติงานนาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์ ที่ผู้ศึกษาพัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพ และนำไปใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน จนทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพิ่มขึ้นจากก่อนเรียน



ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์
 - 1.1 การสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยควรมีการจัดลำดับเนื้อหาให้สอดคล้องกับการฝึกปฏิบัติ
 - 1.2 ควรจัดเนื้อหาในแต่ละเรื่องเป็นตอน ๆ เพื่อความสะดวกในการเรียนรู้และฝึกปฏิบัติ
 - 1.3 การวางภาพประกอบในชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยควรเหมาะสมกับนักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4
 - 1.4 ควรมีการส่งเสริมให้ครูผู้สอนสร้างชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยในทุกรายวิชาการเพราะการใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยจะช่วยให้ นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่ดีขึ้น
2. ข้อเสนอแนะในการใช้ชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : สาระนาฏศิลป์
 - 2.1 ทำความเข้าใจในชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยก่อนนำไปใช้
 - 2.2 ครูควรอ่านคำชี้แจง และปฏิบัติตามขั้นตอนที่กำหนดไว้ในแต่ละเล่มก่อนจะให้นักเรียน
 - 2.3 การศึกษาชุดฝึกทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยควรแยกศึกษาทีละเล่มตามลำดับของเอกสารที่สร้างขึ้น

รายการอ้างอิง

- กิตติมา โพธิ์ราม. (2552). “รายงานการวิจัยเอกสารประกอบการเรียนรู้เรื่องนาฏศิลป์” กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สาระนาฏศิลป์ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6.
- จารุณี สุทธิสวรรค์. (2550). การสร้างหนังสืออ่านเพิ่มเติม วิชาดนตรีและนาฏศิลป์ เรื่องการแสดงพื้นเมืองของท้องถิ่นภาคเหนือ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6. เชียงใหม่ : โรงเรียนไทยรัฐวิทยา 12 (บ้านเอก).
- .ณัฐชา มาลาสาย. (2553). รายงานการใช้เอกสารประกอบการเรียนหน่วยการเรียนรู้ที่ . นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ เรื่อง เจิ้งสาวไหม กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ : นาฏศิลป์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5.
- ประคองศรี สายทอง.(2545). การพัฒนาเอกสารประกอบการเรียนภาษาอังกฤษเกี่ยวกับสถานที่ท่องเที่ยวสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ในจังหวัดประจวบคีรีขันธ์. วิทยานิพนธ์ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต.
- จักรินทร์ นิตดา บัวทอง.(2546). หนังสือเรียนหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2554 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ช่วงชั้นที่ 3. กรุงเทพฯ : สมาธรรม.
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.(2553).พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542. และแก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สกายบุ๊กส์.
- สุภากร พูลสุข. (2547). ผลของการจัดการเรียนรู้ตามแนวคิดวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและสังคมต่อความสามารถในการคิดแก้ปัญหาและความพึงพอใจต่อการจัดการเรียนรู้ วิชาวิทยาศาสตร์ของนักศึกษาประเภทช่างอุตสาหกรรม วิทยาเขตเทคนิคพังงา. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาศาสตร์. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.
- สุวิทย์ มูลคำ และสุนันทา สุนทรประเสริฐ. (2550). กรมพัฒนาผลงานทางวิชาการสู่การเลื่อนวิทยฐานะ. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.



นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม Creative Dance : Chang Lom

อินทัย สัมอำ*, กัญญาณัฐ จันทวงษ์**, กัญญารัตน์ ทายอด***, นันทกานต์ สดงาม****, ภนิดา ช่วยหล้า*****

Anothai som-um*, Kanyanat janwawong**, Kanyarat tayod***,

Nanthakarn sodngarm****, Phanita chuailam*****

บทคัดย่อ

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีบทบาทต่อพระพุทธศาสนา เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ช้างล้อม โดยศึกษาจากข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกต ภาพนิ่งและวิดีโอ โดยใช้เครื่องมือ แบบสัมภาษณ์ คำถาม การวิพากษ์จากแหล่งข้อมูล ฐานข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ หอสมุดแห่งชาติ อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย หอรัักษ์ศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ศูนย์การเรียนรู้บ้านพระพิมพ์

จากการศึกษาพบว่า ประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีต่อพระพุทธศาสนา คติการนำช้างมาประดับฐานโบราณสถาน คือ ช้างเป็นสัตว์ที่มีบทบาทต่อความเชื่อ อีกทั้งยังมีความสำคัญต่อพระพุทธศาสนามาตั้งแต่สมัยอินเดียโบราณ

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม ได้รับแรงบันดาลใจจากเจดีย์วัดช้างล้อม อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย แบ่งการแสดงออกเป็น 3 โครงสร้าง คือ มีกระบวนการทำทั้งหมด 40 ท่า ได้แก่ ท่าที่สร้างสรรค์เลียนแบบธรรมชาติ 26 ท่า ทำรำนาฏศิลป์ 14 ท่า รูปแบบแถวทั้งหมด 8 แถว ได้แก่ แถวเลียนแบบธรรมชาติ 6 แถว แถวเลขาคณิต 2 แถว ผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบลักษณะช้าง ประพันธ์และเรียบเรียงเพลงโดย นายวิภกร ช่วยกลับจากแนวคิดทำนองเพลงเก่า และแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ จากทำนองเพลงไทยเข้ามาผสมผสานกับทำเพลงสากลเพื่อให้เข้าถึงอารมณ์ของการแสดงกับบุคคลวัย

คำสำคัญ : นาฏศิลป์สร้างสรรค์, ช้างล้อม

Abstract

The creative dance of Chang Lom (Elephant images surrounded pagoda) aims to study the history of the Chang Lom Pagoda and the role of elephants in Buddhism. In order to create a show, the elephant lom series, by studying data from documents, interviews, observation, still images and video, using the interview question form and criticism from sources of information Electronic database of National Library Sukhothai Historical Park, Art Conservation Gallery, Bunditpatanasilpa Institute, Ban Phra Pim Learning Center.

The study found that the history of Chang Lom and the role of elephants in Buddhism. The motto of bringing elephants to decorate the historic base were in people's belief. It was also important to Buddhism since ancient India.

* วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย เลขที่ 4 หมู่ 5 ถนนจรดวิถีถ่อง ตำบลบ้านกล้วย อำเภอมอง จังหวัดสุโขทัย ปณ.64000

** Sukhothai College of Dramatic Arts, No. 4, Moo 5, Jarodwithithong Road BankLuay Subdistrict, Mueang District, Sukhothai Province, P.O.64000



Creative dance of the Chang Lom was inspired by the Wat Chang Lom pagoda. Sukhothai Historical Park. The dance composition was divided into 3 structures, consisting of 40 dance moves, 26 creative poses, 14 dancing dances, 8 rows in total by consisting of 6 imitated natural rows, 2 mathematical rows. Performers dress imitation the appearance of an elephant. Composed and arrangement by Mr. Weerapat Chuayklab from the concept melody of Thai music combined with the making of western music in order to access the emotions of the performance and the era.

Keywords: creative dance, Chang Lom

บทนำ

ช้าง สัตว์สี่เท้าที่มีขนาดใหญ่ มีความผูกพันกับคนเรามาแต่ครั้งโบราณ ทั้งยังมีความสำคัญต่อพระพุทธศาสนามาแต่อดีตโดยโบราณด้วย พุทธศิลปกรรมเกี่ยวกับช้างปรากฏเป็นองค์ประกอบสำคัญในเรื่องพุทธประวัติ ซึ่งในเวลานั้นยังไม่มีนิยมสร้างรูปพระพุทธเจ้าเป็นรูปบุคคล แต่ใช้สัญลักษณ์แทน หลักฐานที่ปรากฏชัดเจนได้แก่ ภาพแกะสลักที่โดมระฆังของสุโขทัย ประมาณพุทธศตวรรษที่ 3-5 ที่โดดเด่นและเห็นได้ชัดเจนถึงเรื่องช้างเป็นสัตว์ประเสริฐเลื่องลือในพระพุทธศาสนา เห็นได้จาก การสลักภาพช้างพาดำกับมาบูชาคันไผ่ อันหมายถึง การบูชาพระพุทธเจ้าเมื่อทรงตรัสรู้ และช้างมาบูชาพระสลับของพระพุทธเจ้า หมายถึง มาแสดงการคารวะต่อพระพุทธเจ้าเมื่อเสด็จดับขันธปรินิพพาน

วัดช้างล้อม อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ตั้งอยู่นอกกำแพงเมืองสุโขทัยทางด้านทิศตะวันออก และตั้งอยู่ทางฝั่งเหนือของคลองแม่ลำพัน เป็นวัดที่มีขนาดใหญ่ อาณาเขตของวัดมีคูน้ำล้อมรอบ เจดีย์ประธานเป็นเจดีย์ทรงระฆัง ที่ฐานเจดีย์ทำเป็นรูปช้างล้อม จำนวน 32 เชือก มีลานประติมากรรมโดยรอบ มีวิหารหน้าเจดีย์มีเจดีย์ราย มีกำแพงแก้วล้อมรอบชั้นหนึ่งก่อนที่เป็นชั้นของคูน้ำรูปลักษณะของช้างที่สร้างเป็นฐานเจดีย์ โสฬสมาศรีงตัว เป็นช้างเรียบธรรมดา ไม่ตกแต่ง ซึ่งเป็นไปตามการสร้างสรรศิลปกรรมตามคตินิยม และสกุลช่างที่ต่าง ๆ กันไป แต่ช้างที่นำมาเป็นฐาน ประหนึ่งแสดงว่าช้างเป็นผู้ค้าชูเจดีย์และปกป้องคุ้มครองพระธาตุที่อยู่ภายในสุโขทัยนั้น เสมือนหนึ่งเมื่อครั้งพุทธกาล เมื่อถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้า แล้วพระมหากษัตริย์ได้นำพระบรมสารีริกธาตุบรรจุไว้ในพระสลับแล้วนำขึ้นหลังช้างให้แบกไว้ และยังจัดให้มีช้างล้อมรอบคอยพิทักษ์รักษาพระบรมสารีริกธาตุนั้นๆ (อัมรา ศรีสุชาติ, 2550: 150)

จากบทบาทของช้างที่มีความสำคัญต่อพระพุทธศาสนาโดยเฉพาะช้างในศิลปกรรมสุโขทัย การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดนี้ ได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานมาจาก เจดีย์วัดช้างล้อม อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ที่มาจากคติความเชื่อของสังคมว่าช้างเป็นสัตว์ค้ำชูศาสนา โดยบอกเล่าเรื่องราว “ตำนานและการเข้ามาของลังกาสู่วัดช้างล้อม” นำแนวคิดการวิเคราะห์องค์ประกอบการแสดง ทฤษฎีการเคลื่อนไหว นาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์และกระบวนการและองค์ประกอบการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ร่วมสมัย ของธนกร สรรยารักษ์ มาออกแบบกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกาย และออกแบบกระบวนการท่ารำที่เลียนแบบนาฏศิลป์และเลียนแบบธรรมชาติรูปแบบการแปรแถว การตั้งขุม การออกแบบเครื่องแต่งกายในการเลือกประเภทของเครื่องแต่งกายนำไปสู่การออกแบบเครื่องแต่งกาย ด้านการกำหนดความคิดหลักมาใช้ในการกำหนดรูปแบบการแสดง การออกแบบเพลงที่ใช้ในการแสดง โดยใช้แนวคิดการสร้างสรรคในการใช้เพลงเก่าและการแต่งเพลงขึ้นใหม่ มาออกแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม ให้ปรากฏออกมาในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย



วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีต่อพระพุทธศาสนา และคติการนำช้างมาประดับฐานโบราณสถาน
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุด ช้างล้อม ที่ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานมาจากช้างที่ประดิษฐานโบราณสถานวัดช้างล้อม อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้เป็นขั้นตอน ตามหลักเกณฑ์ที่ได้วางไว้ตามแผนงาน เพื่อให้คณะผู้วิจัยทำการค้นคว้า และสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยต่อสาธารณชนได้อย่างเป็นระบบ เป็นขั้นตอนได้อย่างสมบูรณ์แบบโดยคณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินงานวิจัย ดังนี้

- 3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล
- 3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล
- 3.3 การสร้างสรรค์ผลงาน
- 3.4 การสรุปและการนำเสนอผลงาน



ภาพที่ 1 การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม
ที่มา: คณะผู้วิจัย

ผลการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีต่อพระพุทธศาสนา และคติการนำช้างมาประดับฐานโบราณสถาน

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีบทบาทต่อพระพุทธศาสนา คติการนำช้างมาประดับฐานโบราณสถาน จากความคิดที่ว่าช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญต่อคนและพระพุทธศาสนา มาตั้งแต่อดีต ด้วยลักษณะและนิสัยของช้างที่มีรูปร่างสง่างาม และมีพละกำลังมาก ช้างจึงถูกนำมาใช้แรงงานใช้ในการออกศึกปกป้องบ้านเมือง และยังเคยเป็นสัญลักษณ์ประดับธงชาติไทยด้วย คนอินเดียเชื่อว่าช้างเป็นสัตว์คู่ศาสนา โดยมีหลักฐานยืนยันจากภาพแกะสลักที่บอกเรื่องราวพุทธประวัติของพระพุทธเจ้า และเห็นได้ชัด



จากภาพที่ข้างยี่นสี่ทิศมีเสาสูงต่อขึ้นไปมาจากหลังช้างและมีพระไตรปิฎกอยู่ด้านบนสุด อีกหลักฐานหนึ่งนำมาจากตำนานช้างแบกพระไตรปิฎก ช้างจึงถูกนำมาประดับฐานสถูปเจดีย์ในอินเดียและลังกา เพราะสถูปเจดีย์สร้างขึ้นเพื่อให้เก็บอัฐิของพระพุทธเจ้าที่เปรียบเสมือนจักรวาลหรือพระพุทธศาสนา ต่อมาสุโขทัยได้รับพระพุทธศาสนา ลัทธินิกายลังกาวงศ์เข้ามาสองนิกาย คือ นิกายสิงหลที่เป็นสายเดิมที่ผ่านมาจากนครศรีธรรมราชและสำนักสายรามัญที่เป็นสายใหม่ผ่านมาจากพม่า การสร้างวัดช้างล้อมของพนมโศไตร เป็นสามีมองเม่นมณฑลราชธานี เมืองอยุธยา เพื่อประกาศความถูกต้องของธรรมของนิกายสิงหลที่สืบสายตรงมาจากเกาะลังกา (สุรพล คำวิฑูรย์, 2562 : 195-197)

ช้างเป็นสัตว์สี่เท้าขนาดใหญ่ ตามลักษณะและธรรมชาติของช้าง ประกอบด้วย 1) จวง ใช้หายใจและจับสิ่งของต่าง ๆ จวงช้างไม่มีกระดูกจึงทำให้จวงกว้างไปมาง่าย 2) จา เป็นส่วนที่สลายและมีราคาแพงที่สุดจาเปรียบเสมือนเครื่องเจ็ดขุมความสง่าช้าง มีลักษณะโค้งเรียบเกือบครึ่งวงกลม 3) ใบหู ลักษณะเป็นแผ่นใหญ่คล้ายพัด โบกไปมาอยู่เสมอ 4) นัยยดา ช้างมีตาเล็กมากเมื่อเทียบกับรูปร่างอันสูงใหญ่ แต่ก็สามารถมองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้ชัดเจนและเห็นได้แต่ไกล 5) หาง มีลักษณะยาวกลมเรียวยาวไปถึงหาง ช้างที่โตจะต้องมีรูปร่างใหญ่โต แข็งแรง หัวโต แก้มเต็ม หน้าผากกว้าง ดวงตาแจ่มใส ขาแข็งแรง หลังช้างจะสูงตรงกลางเล็กน้อยลาดอย่างสม่ำเสมอไปทางหาง เมื่อเวลาขึ้นหัวช้างจะ เข้ดขึ้นมองดูสูง ๆ ขาช้างจะต้องยื่นออกมาสามนิ้วเสมอไม่บิดและไม่หักงอมากเกินไป ขาโยใบหู เรียบไม่มีกษัตริย์ ช้างที่สุขภาพดีจะยืนแกว่งจวงและพับหูไปมาอยู่เสมอและด้วยช้างมีความสูงส่งกว่าสัตว์อื่นในป่าใหญ่ เคยได้รับเกียรติสูงให้เป็นพาหนะยามออกศึกของพระมหากษัตริย์ไทยในอดีต และเป็นสัตว์คู่บุญพระบารมีอีกด้วย สมัยหนึ่งภาพของสัตว์นี้เคยปรากฏเด่นเป็นสิ่วาบนผืนธงชาติสีแดงของไทยและเป็นส่วนหนึ่งของตราแผ่นดิน ช้างมีความเกี่ยวพันกับสังคมมนุษย์ เมื่อถูกนำมาใช้งานชักลากไม้ เป็นพาหนะ และการสงคราม เป็นเวลานานนับพันปี ความผูกพันระหว่างคนกับช้างกระชับแน่นมากขึ้นเมื่อช้างถูกนำมาเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อตามลัทธิศาสนา

ศาสนาพราหมณ์มีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องเทพเจ้าซึ่งเป็นที่นับถือของชาวอินเดียตามคัมภีระบรู๊วช้างเกิดจากพระหัตถ์ของพระพรหมหรือที่เรียกตามนามว่า หัตถิ มีช้างทั้งหมด 16 เชือก ซึ่งจะประจำทิศทั้ง 8 ทิศ ชาวอินเดียมีความเชื่อว่าช้างเป็นสัตว์ค้ำชูศาสนาหรือช้างแบกโลก ทำหน้าที่ค้ำจักรวาลอยู่ประจำทิศ มี 4 เชือก และคนในสมัยก่อนยังไม่มีความรู้ก็เชื่อว่าโลกมีลักษณะแบนมีสี่เหลี่ยมเป็นรูปสี่เหลี่ยมและมีเขาพระสุเมรุอยู่ตรงกลาง ดังนั้นจึงต้องมีเทวดาและช้างคอยช่วยดูแล จึงเกิดคติความเชื่อเรื่องช้างโลกบาลและช้างค้ำชูศาสนา จึงเห็นช้างประดับตามสถาปัตยกรรม โบราณสถาน และนิยมสร้างให้เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม

แนวคิดเรื่องช้างเป็นคู่ค้ำชูพระพุทธศาสนา มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณของอินเดียหลักฐานที่ปรากฏชัดเจน ได้แก่ ภาพแกะสลักที่โดระของสถูปสาญจิ ที่บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับช้างค้ำชูศาสนาและตำนานช้างแบกพระไตรปิฎก คตินิยมนี้แพร่เข้ามาสู่ในประเทศไทย ก่อให้เกิดการสร้างสรรค พุทธวรรณกรรม และพุทธศิลปกรรมที่ปรากฏรูปช้างเป็นองค์ประกอบสำคัญอยู่ด้วยเสมอ เกิดการสร้างสรรคงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมในรูปแบบใหม่ ได้แก่ การสร้างพระสถูปเจดีย์ ที่มีช้างล้อมรอบที่ส่วนฐาน โดยช้างโผล่ออกมาให้เห็นประหนึ่งว่าช้างเป็นผู้แบกองค์สถูปเจดีย์นั้นไว้ การสร้างประติมากรรมหินฐานพระพุทธรูป หรือฐานสถูปขนาดเล็ก ให้เป็นรูปช้างรองรับพระพุทธรูป หรือสถูปที่สร้างขึ้นไว้บนหลังช้างซึ่งนิยมในศิลปะล้านนาในประเทศไทยสถูปเจดีย์ที่สร้างโดยมีช้างล้อมรอบอยู่ที่ส่วนฐานมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย สันนิษฐานว่าได้อิทธิพลมาจากลังกา เนื่องจากที่ประเทศศรีลังกามีสถูปเจดีย์ที่มีช้างล้อมรอบฐาน เช่น สถูปบุรินเวฬุในเมืองอนุราชปุระ



สลูปะหรือเจดีย์แบบลังกาเป็นที่แพร่หลายในอินเดียและมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบจนมาเป็นเจดีย์แบบลังกา เรียกกันว่า เจดีย์ระฆัง ถูกสร้างขึ้นเพื่อไว้สำหรับบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ หรืออัฐิของผู้ที่สมควรแก่การเคารพ รูปแบบการสร้างมี 3 ส่วน และมีช้าง 4 เชือกประจำทิศสี่ทิศ ตามคติพราหมณ์-ฮินดู เจดีย์ทรงระฆังหรือเจดีย์แบบลังกามีการเข้ามาในประเทศไทยในพุทธศตวรรษที่ 19 และมีการแพร่หลายในประเทศพม่ามาก่อนแล้วระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18

ศิลปะสลูปะไทยจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีความงามตามมากในด้านของพระพุทธรูปสลูปะไทยมีส่วนสถาปัตยกรรมในสมัยลู่ไทยส่วนใหญ่จะแสดงออกในงานที่เกี่ยวข้องกับศาสนา คือ การสร้างเจดีย์ต่าง ๆ ซึ่งล้วนมีเอกลักษณ์ของลู่ไทยทั้งสิ้น “เจดีย์ตามความหมายของชาวลู่ไทย คือ สิ่งก่อสร้างที่ควรต่อการเคารพบูชา” และลู่ไทยได้รับพระพุทธรูปศาสนาเถรวาทนิกายลังกาวงศ์มาจากเกาะลังกา จึงเห็นศิลปะแบบลังกาในรูปแบบของสถาปัตยกรรม เช่น วัดช้างล้อม เป็นต้น

เจดีย์ช้างล้อมในลู่ไทย เกิดจากความขัดแย้งกันของสำนักพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์สองสำนัก คือ สำนักสายสีหลที่เป็นสายเดิมที่เข้ามาทางนครศรีธรรมราชและสำนักสายรามัญที่เป็นสายใหม่เข้ามาทางพม่า ต้องการจะแสดงตัวตนให้เป็นที่ยอมรับ วัดช้างล้อม เมืองศรีลังกาลีถูกสร้างขึ้นเพื่อประกาศสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์สายรามัญ และการสร้างวัดช้างล้อมของพนมโสมามิของมนมม อิศากษัตริย์เมืองอยุธยา เพื่อประกาศความถูกต้องชอบธรรมของนิกายสีหลที่สืบสายตรงมาจากเกาะลังกา

สลูปะเจดีย์สันฐานเป็นเจดีย์ทรงระฆังต่อด้วยยอดเป็นปล้องโกลนเรียงลดหลั่นกัน ขึ้นไปจนถึงปลียอดสร้างขึ้นเพื่อเป็นที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุซึ่งได้มาจากลังกา การทำรูปช้างไว้ล้อมรอบจึงเป็นเสมือนสัญลักษณ์ที่บ่งบอกว่า ช้างเป็นผู้นำพระพุทธศาสนาการสร้างช้างที่ล้อมรอบให้มีจำนวนหนึ่งนั้นน่าจะมีความหมายสัมพันธ์กับการใช้จำนวนเป็นสื่อในการอธิบายพุทธธรรม หรือเรื่องราวในพระพุทธศาสนา

2. เพื่อสร้างสรรคผลงานการแสดง ชุด ช้างล้อม ที่ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรคผลงานมาจากช้างที่ประดิษฐานโบราณสถานวัดช้างล้อม อุทยานประวัติศาสตร์ลู่ไทย

แนวคิดในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ช้างล้อม” เป็นการแสดงที่สร้างสรรคจากการศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อม จังหวัดลู่ไทย และบทบาทของช้างที่มีต่อพระพุทธศาสนา และเพื่อสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ เป็นการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย รูปแบบของการแสดงจัดอยู่ในรูปแบบของกำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิมสุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่าการคิดสร้างสรรคในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประติษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบและอยู่ในประเภทการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการบอกเล่าเรื่องราว “ตำนานและการเข้ามาของศาสนาเถรวาทนิกายลังกาวงศ์สู่ลู่ไทย” ด้านองค์ประกอบของการแสดงชุดนี้ประกอบด้วย ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงผู้ชายส่วนจำนวน 12 คน โดยคัดเลือกผู้ที่มีทักษะเบื้องต้นในการแสดงโขน เพื่อให้เกิดความแข็งแรงสอดคล้องกับลักษณะของช้าง เครื่องแต่งกายใช้รูปแบบการแต่งกายเลียนแบบลักษณะช้าง โดยจัดแต่งทรงผมของผู้แสดงให้เรียบร้อย แต่งกายโดยเสื้อผ้าฝ้ายผ้าหนาสีเผือก นุ่งโจงกระเบนผ้าฝ้ายสีน้ำตาลคลุมเข้าป้อยหางผ้าเลียนแบบหางช้าง ผ้าคาดเอวป้อยห้อยหน้าสีน้ำตาลทองมีลาย เครื่องประดับประกอบด้วย เข็มกลัดสามลาย Square Knot คัดศีรษะห้อยพู่ด้านข้าง ต้นแขนเข็มกลัดสามลาย Square Knot ข้อมือเข็มกลัดสามลาย Square Knot ตะกรุดร้อยคอ ตะกรุดคาดเอว กระพรวนเท้า และแนวคิดในการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ โดยการนำทำนองดนตรีไทย



เข้ามาผสมผสานกับทำนองดนตรีสากล เพื่อให้เข้าถึงอารมณ์ของการแสดงกับยุคสมัย ใช้แนวคิดการสร้างสรรคเพลงสำหรับนาฏศิลป์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ การใช้เพลงเก่า และการแต่งเพลงใหม่ ประกอบด้วยโครงสร้างที่ 1 สื่อถึงการเดินทางในทะเล โดยมีจังหวะเร็ว-ช้าสลับกัน ปีนอกสื่อถึงอารมณ์ระทึก โครงสร้างที่ 2 สื่อถึงความเป็นพม่าและใต้ โดยใช้เครื่องดนตรีทำนองหลักเป็นระนาดเอกตีพร้อมฆ้องวงใหญ่ และกำกับหน้าทับด้วยตะโพนมอญและกลองทับ โครงสร้างที่ 3 ช่วงที่ 1 สื่อให้เห็นถึงการสร้างวัด ใช้ขลุ่ยเพียงออเล่นประสานกับปี่ในเพิ่มความกลมกลืนและเหมาะสมอย่างลงตัว จากทำนองเพลงระบำสุโขทัย และจังหวะหน้าทับเพลงระบำกุญชรเกษม ช่วงที่ 2 สื่อให้เห็นถึงลักษณะและนิสัยช้าง ใช้ปี่เป็นทำนองและออกเสียงคำรามของช้าง (ใช้แทนเสียงช้าง) และด้วยลักษณะนิสัยของช้างมีอารมณ์ที่ไม่แน่นอน จึงเล่นทำนองปี่ไม่ซ้ำกัน และใช้จังหวะกลองกระชับคุดั่น



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ช้างล้อม (ด้านหน้า-ด้านหลัง)
ที่มา: คณะผู้วิจัย

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดนี้ คณะผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานมาจากวัดช้างล้อม จังหวัดสุโขทัย มาสร้างสรรค์การแสดงเพื่อสะท้อนเรื่องราว “จากตำนานลัทธิช้างล้อม” ผ่านการแสดงทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ โดยนำแนวคิดทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหวของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ด้านการคิดให้มีนาฏศิลป์ ด้านการกำหนดความคิดหลักด้านเป้าหมายและวัตถุประสงค์มาใช้ในการกำหนดรูปแบบการแสดง ออกแบบกระบวนการเคลื่อนไหวร่างกาย และกระบวนการทำรำตลอดจนการออกแบบเพลงที่ใช้ในการแสดง และนาฏศิลป์ร่วมสมัยของชนกร สรรยารากู องค์กรประกอบทางทัศนศิลป์ และจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ มาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ด้านกระบวนการทำรำ รูปแบบการแปรแถว การตั้งขั้วที่เลียนแบบทำนาฏศิลป์ เลียนแบบท่าธรรมชาติ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยให้ผู้แสดงชาย จำนวน 12 คน เป็นผู้มีทักษะเบื้องต้นในการแสดงโขน รูปแบบการแสดง 3 โครงสร้าง ได้แก่

โครงสร้างการแสดงแบ่งเป็น 3 โครงสร้าง

โครงสร้างที่ 1 ตำนานช้างคำซุศาสนา (คชสารพุทธบูชา)



นำเสนอรูปแบบการแสดงที่สื่อถึงการเล่าตำนานช้างแบกพระไตรปิฎก โดยบอกเล่าเรื่องราวที่ชาวลังกาเชื่อว่าช้างเป็นสัตว์ค้ำชูศาสนา ที่มาของสถาปัตยกรรมที่นำช้างมาประดับฐานของสถูปเจดีย์ โดยผู้แสดงจะถ่ายทอดผ่านการแสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทย ท่าทางเลียนแบบธรรมชาติ และท่าทางนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย



ภาพที่ 3 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงเรือ
ที่มา: คณะผู้วิจัย

ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงเรือ โครงสร้างเรือ ประกอบด้วย ใบเรือ และโครงเรือที่เป็นเส้นโค้ง โดยผู้แสดงใช้นาฏยศัพท์ผาลาเพียงไหล่ และจันทร์ทรงกลด นำมาต่อเป็นลักษณะโค้งของลำเรือ

มีการย่อตัวตามโครงสร้าง ได้แก่ ก้าวช้าง ลงเหลื่อม และการนั่งตั้งเข่าเพื่อให้เห็นสัดส่วนเรือที่มีลักษณะโค้งได้อย่างชัดเจน ใบเรือ มีลักษณะสูง ผู้แสดงจึงมีการต่อตัวขึ้นเป็นเสาใบเรือ โดยใช้ท่าธรรมชาติ มีการโบกมือตามทิศทางลม



โครงสร้างที่ 2 การเข้ามาของลึงกาวงศ์สู่สุโขทัย (ลึงกาวงศ์สู่รุ่งอรุณ)

นำเสนอรูปแบบการแสดงที่สื่อถึงการเข้ามาของลึงกาวงศ์สู่สุโขทัย ของนิยายทั้งสองสาย คือ นิยายสิงหลที่มาจากนครศรีธรรมราชและนิยายรามัญที่มาจากพม่า ที่นำเสนอความเป็นภาคใต้ โดยการถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์มาเรียบเรียงผสมกับดนตรีสากล และนำเสนอความเป็นพม่าโดยถ่ายทอดผ่านกระบวนการทำรำ



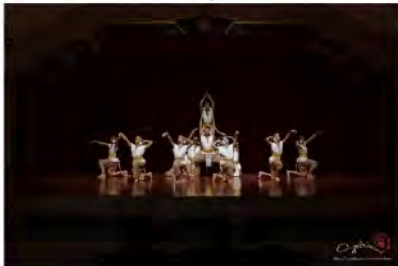
ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการเจ็ดหุ่นของพม่า
ผู้แสดงทำท่าเลียนแบบหุ่นเจ็ดพม่า
โดยหักศอกแขนทั้งสองข้างขึ้น
เสมือนถูกโยงด้วยเชือกมีคนเจ็ด และ
ลักษณะของหุ่นเจ็ดจะทำได้แค่อัน-ลง
และใส่สัญลักษณ์ของพม่าเข้าไป
โดยใช้มือจับแบบพม่า

ภาพที่ 4 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการเจ็ดหุ่นของพม่า
ที่มา: คณะผู้วิจัย



โครงสร้างที่ 3 วัดช้างล้อม (สรรเสริญคุณหนูช้างล้อม)

นำเสนอรูปแบบการแสดงที่สื่อถึงการสร้างวัด สรรเสริญวัด และสื่อให้เห็นถึงลักษณะและนิสัยของช้าง โดยผู้แสดงจะถ่ายทอดผ่านการแสดงท่าทางนาฏศิลป์ไทย ท่าทางเลียนแบบธรรมชาติ และท่าทางนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย และเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่บ่งบอกความเป็นสุโขทัยโดยนำเพลงกลุณเกษมและเพลงระบำสุโขทัย มาดัดแปลงให้ผสมผสานกันโดยดนตรีไทยและคนตรีสากลเป็นช่วงการสร้างวัด และใช้จังหวะกลองที่กระชับ ดุดัน ในช่วงของการสื่อให้เห็นถึงลักษณะและนิสัยของช้าง



ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงวัดช้างล้อม 1 ประกอบด้วย เจดีย์ทรงระฆังคว่ำ มีลักษณะกลมสูง ผู้แสดงต่อตัว โดยมีฐานไว้รับยอดเจดีย์ และใช้ท่าธรรมชาติทำเส้นโค้ง สื่อให้เห็นถึงลักษณะของทรงเจดีย์และมียอดเจดีย์ชั้นสูง มีช้างล้อมรอบหันหน้าตามทิศ

ภาพที่ 5 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงวัดช้างล้อม 1
ที่มา: คณะผู้วิจัย





ภาพที่ 6 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงวัดช้างล้อม 2
ที่มา: คณะผู้วิจัย

ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงวัดช้างล้อม 2
เจดีย์ประกอบ 3 ส่วน คือ ฐาน
ปล้องเจดีย์ และยอดเจดีย์
ผู้แสดงมีการต่อตัว 3 ส่วน
เพื่อให้เห็นถึงลักษณะของเจดีย์
มีฐานไว้รับยอดเจดีย์ขึ้นสูง 3 ชั้น
โดยผู้แสดงที่เป็นส่วนฐานลงเหลื่อม
ให้ฐานมันคง ส่วนปล้องเจดีย์ต่อตัว
ชั้นที่หน้าขาของฐาน และยอดเจดีย์
ชั้นบ่าของฐาน และมืองค์ประกอบ
ช้างล้อมที่สื่อให้เห็นถึงเจดีย์ช้างล้อม



ภาพที่ 7 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการประกอบเป็นช้าง
ที่มา: คณะผู้วิจัย

ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการประกอบเป็นช้าง
ช้างขูงวง ผู้แสดงใช้ท่าเลียนแบบธรรมชาติ
ช้าง ประกอบด้วย งวง งา ใบหู และหาง
โดยใช้ผู้แสดง 6 คน ทำเป็นลักษณะให้เห็น
ลำตัวของช้าง ใช้การก้าวเท้าที่พร้อมกัน
และเท่ากัน เปรียบเสมือนเป็นอันหนึ่งอัน
เดียวกัน โดยลักษณะของช้างโดยทั่วไป
เมื่อช้างก้มหัวลงส่วนตัวของช้างก็จะยกขึ้น
ผู้แสดงที่เป็นงวง งา ใบหู ก้มตัวลงไป
ผู้แสดงที่เป็นลำตัว และหางจะยืดขาขึ้น
และเมื่อช้างขูงวงขึ้นผู้แสดงที่เป็นลำตัว
และหางก็จะก้มตัวลง





ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการประกอบเป็นช้าง
(ช้างด้านหน้า)

โดยใช้ผู้แสดงจำนวน 6 คน

ประกอบกันเพื่อรวมตัวเป็นช้าง

จินตนาการเป็น หู 2 ข้าง งวง งา และ

โหนกหัวช้าง

ภาพที่ 8 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการประกอบเป็นช้าง
ที่มา: คณะผู้วิจัย



ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการเดินทางของช้าง

ผู้แสดงทำเลียนแบบท่าช้างยกขา

เป็นลักษณะของช้างที่ถูกฝึก จึงใช้ท่า

นาฏศิลป์การเกี่ยวเท้าเข้าหาตนเอง

เพื่อความเหมาะสมบนเวที

และความหลากหลายของท่ารำแต่ยังคง

มีความสอดคล้องระหว่างกิริยาของช้าง

กับท่ารำในนาฏศิลป์ไทย

ภาพที่ 9 ภาพสัญลักษณ์สื่อถึงการเดินทางของช้าง
ที่มา: คณะผู้วิจัย



สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีบทบาทต่อพระพุทธศาสนา คติการนำช้างมาประดับฐานโบราณสถาน สรุปได้ว่า ช้างเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญต่อคนและพระพุทธศาสนา มาตั้งแต่อดีตด้วยลักษณะและนิสัยของช้างที่มีรูปร่างสง่างาม และมีพลังกำลังมาก ช้างจึงถูกนำมาใช้งาน ใช้ในการออกศึกปกป้องบ้านเมือง และยังคงเป็นสัญลักษณ์ประดับธงชาติไทยด้วย คนอินเดียเชื่อว่าช้างเป็นสัตว์ คำบูชาศาสนา โดยมีหลักฐานยืนยันจากภาพแกะสลักที่บอกเรื่องราวพุทธประวัติของพระพุทธเจ้า และเห็นได้ชัดจากภาพที่ช้างยืนสันทิคมเสาสองต้นซึ่งมีช้างและพระโคปรักอุยู่ด้านบนสุด อีกหลักฐานหนึ่งนำมาจากตำนานช้างแบกพระโคปรัก ช้างจึงถูกนำมาประดับฐานสถูปเจดีย์ในอินเดียและลังกา เพราะสถูปเจดีย์สร้างขึ้นเพื่อไว้เก็บอัฐิของพระพุทธเจ้าที่เปรียบเสมือนจักรวาลหรือพระพุทธศาสนา ต่อมาลัทธิได้รับพระพุทธศาสนาที่อินทนิลลังการังค์เข้ามาสองนิกาย คือ นิกายสิงหลที่เป็นสายเดิมที่ผ่านมาทางนครศรีธรรมราช และสำนักสายรามัญที่เป็นสายใหม่ผ่านมาทางพม่า การสร้างวัดช้างล้อมของพนมโสนคำ เป็นสามของแม่น้ำมิตาขัณทรีย์เมืองอยุธยา เพื่อประกาศความถูกต้องชอบธรรมของนิกายสิงหลที่สืบสายตรงมาจากเกาะลังกา

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ช้างล้อม” เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีข้อมูลมาจากการศึกษาเอกสาร งานวิจัย รวมไปถึงการสัมภาษณ์ โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถาปัตยกรรมเจดีย์วัดช้างล้อม อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ที่มาจากคติความเชื่อของลังกาว่าช้างเป็นสัตว์คำบูชาศาสนา นำไปสู่การคิดสร้างสรรค์การแสดงที่สอดคล้องกับนาฏยประดิษฐ์สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ด้านการคิดให้มนัฏยศิลป์ (เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม) กล่าวว่าการแสดงนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ช้างล้อม” จึงเป็นการแสดงที่เกิดจากการศึกษาประวัติความเป็นมาเจดีย์ช้างล้อมและบทบาทของช้างที่มีบทบาทต่อพระพุทธศาสนา คติการนำช้างมาประดับฐานโบราณสถาน และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุด ช้างล้อม มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย รูปแบบของการแสดงจัดอยู่ในรูปแบบของกำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิมสุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่าการคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบและอยู่ในประเภทการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการบอกเล่าเรื่องราว “ตำนานและการเข้ามาของศาสนาฮินดูนิกายลังการังค์สู่สุโขทัย” ด้านองค์ประกอบของการแสดงชุดนี้ประกอบด้วย ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน จำนวน 12 คน โดยคัดเลือกผู้ที่มีพื้นฐานการแสดงโขน ด้วยอัตลักษณ์ของท่ารำโขนที่แข็งแรงสอดคล้องกับลักษณะของช้าง เครื่องแต่งกายใช้รูปแบบการแต่งกายเลียนแบบลักษณะช้าง ผู้แสดงแต่งกายโดยเสื้อผ้าฝ้ายผ่าหน้าสีเผือกนุ่งผ้าโจงกระเบนผ้าฝ้ายสีน้ำตาลคลุมเข้าป้อยอหางผ้าเลียนแบบหางช้าง ผ้าคาดเอวป้อยอห้อยหน้าสีน้ำตาลทองมัลลยา เครื่องประดับประกอบด้วย เข็มกลัดสานคาดศีรษะห้อยหูด้านข้าง ดันแขน ตะกรุดสร้อยคอ ตะกรุดคาดเอว กระพรวนเท้า และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงได้นำวงดนตรีไทยเข้ามาผสมผสานกับวงดนตรีสากล เพื่อให้สื่อถึงอารมณ์และเข้ากับยุคสมัย สอดคล้องกับแนวคิดโดยใช้แนวคิดการสร้างสรรคในการใช้เพลงเก่าและการแต่งเพลงขึ้นใหม่ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่าการนำเพลงเก่ามาใช้สร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์จะหาเพลงที่เหมาะสมกับความคิดตนมาใช้ จะนำทั้งเพลงหรือบางส่วน หรือนำหลายเพลงมาต่อกัน เพื่อตอบสนองจินตนาการของตน และการแต่งเพลงขึ้นใหม่ต้องอาศัยความร่วมมือระหว่างนักประพันธ์เพลงหรือนักดนตรีโดยกำหนดปรัชญา สาระ รูปแบบ จุดเด่น



ข้อเสนอแนะ

1. สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบการแปรแถว ให้เหมาะสมกับสถานที่แสดง
2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป
3. ผลการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาการแสดงที่เกี่ยวข้องและสถาปัตยกรรมโบราณสถานอื่น ๆ ได้
4. ผลการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์กระบวนการทำที่เกี่ยวกับช้างได้

รายการอ้างอิง

- ธงชัย สันติวงศ์. (2529). องค์การและการบริหาร. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- ชนกร สรรยวราภิณ. (2558). "กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, 9 (2), 19-27.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). ทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วราคม ทีสุภะ. (2544). สังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา.
- สุทธิลักษณ์ อำพันวงศ์. (2530). ช้างไทย. กรุงเทพฯ : มูลนิธิธนาคารกรุงเทพ.
- สมัย สุทธิธรรม. (2546). อุทยานประวัติศาสตร์. กรุงเทพฯ : ที เจ เจ.
- สุรพล ดำริห์กุล. (2562). ประวัติศาสตร์และศิลปะสุโขทัย. (พิมพ์ครั้งที่ 1) นนทบุรี : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพฯ : ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สำนักงานจังหวัดสุโขทัย. (2541). ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาคจังหวัดสุโขทัย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สุโขทัย : สำนักงานจังหวัดสุโขทัย.
- อมรา ศรีสุชาติ. (2550). ช้างในพุทธวรรณกรรมและพุทธศิลปกรรม. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร
- อานันท์ นาคคง. 2560. ดนตรีไทยร่วมสมัย. คณะดุริยางคศาสตร์. มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ศิลปกรรมหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร Art of Making Royal Puppet in Bangkok National Museum

สุรัตน์ จงดา
Surat Jongda

บทคัดย่อ

หุ่นหลวงเป็นศิลปะการแสดงหุ่นไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นการสร้างหุ่นให้มีกลไกจากสายเชือกชักเชิดเลียนแบบการรำและการแสดงโขนละคร หุ่นหลวงเป็นหนึ่งในมรดกสำคัญในงานสมโภช ได้แก่ โขน หนัง ละคร หุ่น การแสดงหุ่นหลวงมีปรากฏการแสดงอย่างเป็นหลักฐานในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ปรากฏในจดหมายเหตุ วรณกรรม และบันทึกของชาวต่างประเทศ แม้เสียกรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ. 2310 แต่ในกรุงธนบุรี ได้มีการสร้างหุ่นหลวงขึ้นมาใหม่เพื่อสมโภชพระแก้วมรกต ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้มีการสร้างหุ่นหลวงขึ้นมาใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 1 เพื่อสมโภชพระอิศวรพระปฐมบรมชนก ในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงแกะหน้าหุ่นด้วยฝีพระหัตถ์ เรียกพระยารักน้อยพระยารักใหญ่ ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ทรงให้สร้างหุ่นขึ้นใหม่อีกหนึ่งโรงเพื่อสมโภชพระวิสุทธรัตนศิริณิชาังเศิกโท หุ่นหลวงได้แสดงสมโภชงานต่าง ๆ มาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ภายหลังให้ตั้งกรมมหรสพสมโภชงานพระเมรุมาศการแสดงหุ่นหลวงจึงถูกงดการแสดงไป

จากการศึกษาพบว่า หุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร มีศิลปะหุ่นหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 มีลักษณะพิเศษ เช่น ลักษณะของมงกุฎ รัตเกล้าขนาดใหญ่ ทำด้วยทองคำนวล และศีรษะหุ่นยักษ์ ลึงมักทำมงกุฎเป็นทรงเทริดแบบสมัยอยุธยา ศิลปกรรมหุ่นหลวง สมัยรัชกาลที่ 2 พบว่ามีหลักฐานหน้าพระยารักน้อยพระยารักใหญ่ที่เป็นหุ่นหลวงฝีพระหัตถ์รัชกาลที่ 2 ที่ยังจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติลักษณะกระบังและลวดลายประดับมงกุฎราชรัตเกล้ามีขนาดเล็ก ลวดลายเครื่องประดับมีกระบวนลายใช้ การประดับกระบังเล็ก ๆ เรียงต่อกันเป็นข้อกระหนก ลักษณะมงกุฎตัวพระทั้งสองรัชกาลมักทำเป็นชฎายอดเดินหนหรือปิดปลาย ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการสร้างหุ่นหลวงขึ้นมาใหม่อีก 1 โรง ทรงให้สร้างมงกุฎตัวพระเป็นมงกุฎยอดชัย พบว่ามีหุ่นหลวงตัวพระราม พระลักษมณ์ พระลัดรด ใบมงกุฎยอดชัยที่สร้างในสมัยนี้ และหุ่นหลวง ที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ 9 คือ หุ่นหลวงที่สร้างโดยนายจักรพันธ์ โปษยกฤต และคณะ ที่นำเอาโครงหุ่นหลวงเก่ามาซ่อมสร้างขึ้นใหม่ นำเอาโครงสร้างตัวพระ มาซ่อมใหม่ นำเอาหุ่นหลวงตัวพระมงกุฎยอดเดินหนหน้าสีขาว มาลอกสีหน้าออกพบว่ามีหน้าสีแดงจึงทำเป็นพระพรต หน้าศีรษะหุ่นหลวงตัวนาง มาสร้างใหม่สวมรัตเกล้ายอดเป็นนางตรีชฎา นำหน้าเสนาียักษ์ ปากและเขี้ยวจะเข้ มาสร้างเป็นพระพิราพ และศีรษะมงกุฎทรงเทริดยอดเดิน มาสร้างเป็นพาลี เครื่องแต่งกายหุ่นหลวงที่สร้างใหม่ทั้ง 4 ตัว เป็นการสร้างแบบโบราณ 2 ตัว คือ ตัวพระและตัวนาง และออกแบบสร้างใหม่แบบสกุลช่างจักรพันธ์ 2 ตัว คือ พระพิราพ และ พาลี

คำสำคัญ : หุ่นหลวง, ศิลปกรรมหุ่นหลวง, สกุลช่าง



Abstract

Royal puppetry is a traditional Thai puppetry art that dates back to the Ayutthaya period. It is the creation of puppets with mechanisms from sling to mimic khon dance and traditional performances. The Royal Puppet Theater is one of the important entertainments in the celebration, such as Khon, shadow puppet, puppet, and Puppetry. During the time of King Narai the Great, the records of foreigners have mentioned about this performance. After the fall of Ayutthaya 1767, the transition period of Thonburi, there was reconstruction for new royal puppet was to commemorate the Emerald Buddha. In the Rattanakosin period, a new royal puppet was created. In the reign of King Rama I, to commemorate the relics of Phra Pathom Boromjanok in the reign of King Rama II, he carved the face of the puppet by him self that called Phraya Rak Noi Phraya Rak Yai . In the reign of King Rama IV, another new puppet was built for the celebration of Phra Wisuttatana Kirini White Elephant Master. The royal puppets have performed various ceremonies until the reign of King Rama V. However, the prohibition on the royal funeral ceremony, the royal puppet show was canceled and lost through time.

Some studies mentioned about the Royal puppets in Bangkok National Museum, the royal puppet created in the reign of King Rama I, have special characteristics such as appearance of the crown made of embossed gold, while demon puppet and apes head gear often make in the style of the Ayutthaya period. Royal puppet art the reign of King Rama 2, it was found that there was evidence in front of Phraya Rak Noi, Phraya Rak Yai that was create by King Rama II . On the display in the National Museum, the grille style and the small Jada tiara crown decoration pattern. The ornament pattern has a pattern that uses small grille decorations arranged in a bouquet. Characteristics of the crowns of the two reigns are often made as chada tops or round ends. during the reign of King Rama IV Another royal puppet was built, and he ordered the royal crown to be built as a crown of Yodchai. It was found that there were statues of King Rama, Phra Lak and Satarut wearing the crown of Yodchai that were built in this era. While royal puppet built in the reign of King Rama IX is a royal puppet created by Mr. Chakphan Posayakrit and his performing troupe, he brought the old royal puppet structure to be repaired and recreated the puppet. For example, he was recreated Phra Mongkut Yot puppet by peeling off the face and found that it has a red face, so he renamed it as Phra Prot. For the femail character, he changed the crown and named it as Trichada. Also, he brought the unknown demon character giant to recreate as Phra Pirab. The puppet with Khmer crown style was rebuilt as Phali, the apes king. The 4 newly created royal puppet costumes are made in the ancient style, 2 are the Buddha and the Nang. and designed and rebuilt in the style of the Chakphan family, 2 figures namely Phra Phirap and Phalee.

Keywords: Royal Puppet, Art of Making Puppet, Puppet style



บทนำ

มหรสพการแสดงของไทยแต่โบราณที่เป็นมหรสพสมโภชสำคัญในงานต่าง ๆ ปรากฏมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ ระบำ หนัง โขน ละคร หุ่น ซึ่งเป็นมหรสพที่ใช้สมโภชในงานมงคลและอวมงคลต่าง ๆ ทั้งที่เป็นงานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ งานของขุนนาง และของราษฎรทั่วไป

การแสดงหุ่นมีการแสดงอยู่ทั่วไปในภูมิภาคและวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั่วโลก

ในภาษาอังกฤษมีคำที่หมายถึง “หุ่น” อยู่ 2 คำ คือ พับเป็ต (Puppet) และ แมรีโอเนตต์ (Marionette) โดยมีความหมายที่แตกต่างกัน คือ พับเป็ตเป็นหุ่นที่เจตโดยใช้มือจับแกนลำตัวหุ่น แล้วเจตจากด้านล่าง ส่วนแมรีโอเนตต์เป็นหุ่นที่เจตโดยการชักสายที่ยึดจากส่วนต่าง ๆ ของหุ่น แล้วเจตจากด้านบน หุ่นหลวงเป็นการแสดงหุ่นของไทยประเภทหนึ่งที่อยู่ในหุ่นประเภทชักสายเจต (String - puppet หรือ Marionette) แต่มีความแปลกกว่าหุ่นชาติอื่น ๆ คือเป็นสายที่ชักจากด้านล่างที่บังคับกลไกหุ่นให้เคลื่อนไหวได้อย่างการแสดงการรำรำของโขนละคร หุ่นหลวงหรือหุ่นใหญ่ เป็นศิลปะการแสดงหุ่นที่เก่าแก่ที่สุดของไทย เกิดขึ้นราว พ.ศ. 2228 นิยมจัดเป็นมหรสพในงานพระราชพิธีสำคัญของหลวง ลักษณะตัวหุ่นเป็นการสร้างเลียนแบบโขนและละคร แต่งกายด้วยเครื่องละคร มีแขนขาเหมือนตัวละครจริง สันนิษฐานว่าหุ่นหลวงแสดงแต่เรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียวเท่านั้น ใช้คนเจต 1 คน ต่อหุ่น 1 ตัว (สน สิมাত্রัง, เยาวนุช เวศร์ภาดา และพัชร ศกศวัดมิตร, 2540, น. 14-15) ความสูงของตัวหุ่นอยู่ประมาณ 1 เมตร มีแขนขา เหมือนคนจริง ๆ และมีกลไกภายในตัวหุ่นมีเชือกโยงใยภายในตัวหุ่นมากมาย เพื่อให้สามารถบังคับหุ่นให้เคลื่อนไหว ขยับนิ้วมือ ปาก แขน ขา ได้ (ผกาภาส จิราภรณ์, 2543, น. 2)

หุ่นหลวงเป็นหุ่นที่ปรากฏมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยเฉพาะในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ในบันทึกของราชทูตลาอูแบร์ จากราชสำนักพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ได้เข้ากรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ. 2230 ได้กล่าวถึงการแสดงหุ่นไว้ดังนี้ “หุ่นในประเทศสยามเป็นไม้ไม่ออกเสียง หุ่นที่มาจากประเทศลาวนั้นยังมีคนชอบดูมากกว่าของประเทศสยามเองเสียอีก แต่ไม่ว่าจะเป็นหุ่นของชาติไหนในสองประเทศนี้ก็เปี่ยมมหรสพพื้น ๆ ไม่ขึ้นหน้าขึ้นตาในประเทศด้วยกันทั้งคู่” (มองลิเออร์ เดอ ลาอูแบร์, 2510, น. 211)

ยังปรากฏหลักฐานการแสดงหุ่นเป็นมหรสพมาถึงสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ในวรรณกรรมเรื่องปุลโนวาทคำฉันท์ ของพระมหานาควัดท่าพราย ที่เดินทางไปนมัสการพระพุทธบาท แต่งขึ้นราว ปี พ.ศ. 2295 ได้กล่าวถึงการแสดงหุ่น เรื่องไชยหัต (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2529, น. 12)

ภายหลังเมื่อเสียกรุงครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310 พระเจ้าตากสินมหาราชได้สร้างกรุงธนบุรีเป็นราชธานีใหม่ ในปี พ.ศ. 2322 ได้พระแก้วมรกตมาจากเวียงจันทน์ ได้จัดการมหรสพสมโภชต่าง ๆ ให้มีการแสดงหุ่นด้วยทั้งหุ่นลาวและหุ่นมอญ

ภายหลังเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ได้ตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ทรงโปรดให้ฟื้นฟูศิลปวิทยาต่าง ๆ ให้เป็นมหรสพประจำพระนคร ทั้ง หนัง โขน ละคร หุ่น และการละเล่นต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมหรสพสมโภชครั้งใหญ่ในงานสมโภชพระบรมอัฐิสมเด็จพระชนกาธิบดี ในปี พ.ศ. 2339 ปรากฏในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิ ของกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ วามี โขน ละคร หุ่น และจั่ววประชันกัน โดยหุ่นที่เล่นในครั้งนั้นเล่นเรื่อง เสวติ และไชยหัต (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2529, น. 19)



ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นยุคทองแห่งศิลปะวิทยาการ ที่ทรงให้ปรับปรุงฟื้นฟูให้ประณีตงดงามขึ้น ทั้งการแสดง หนัง โขน ละคร และหุ่น โดยทรงกำหนดว่าหุ่นหลวงด้วยฝีมือพระหัตถ์ของพระองค์ โดยทรงแกะจากไม้รัก เป็นหน้าพระราม พระลักษณ์ จึงเรียกกันว่า พระยารักน้อยรักใหญ่ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2505, น. 36-37)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 หุ่นหลวงที่สร้างมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 ชำรุดเสียหายหมดเล่นไม่ได้ ในตอนต้นรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏว่าในงานสมโภชพระวิสุทธรัตนกริมิ ช้างพังเผือกโท ใน จ.ศ. 1216 (พ.ศ. 2397) ต้องนำหุ่นส่วนพระองค์ออกเล่น มีหลักฐานปรากฏในหมายรับสั่งส่วนพระองค์ ถึงหมื่นพิทักษ์พลยุทธปลัดกรมกับนายเอี่ยมเสมียน ขณะเสด็จฯ ขึ้นไปรับช้างที่กรุงเก่า และคาดว่า กรมมหรสพและกรมหุ่นของหลวงที่กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุลกฤษณ์) เป็นเจ้ากรมอยู่คงจะรับผิดชอบหุ่นหลวงโดยเร่งด่วนและอาจสร้างเพิ่มเติมบ้าง” (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2529, น.26)

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ปลายรัชกาลได้มีการให้งดเลิกรมหรสพสมโภชงานพระเมรุมาศลงเพื่อลดค่าใช้จ่าย การแสดงหุ่นหลวงจึงต้องเลิกไปด้วย และอีกประการหนึ่งการเกิดของหุ่นชนิดใหม่ เช่น หุ่นกระบอก หุ่นละครเล็ก ที่มีการแสดงที่ง่ายและสะดวกกว่าการแสดงหุ่นหลวงที่มีขนาดใหญ่และมีกลไกซับซ้อน จึงทำให้การแสดงหุ่นหลวงหายไปที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 7 ได้มีการโอนย้ายข้าของพัสดุในกรมมหรสพของหลวงที่เคยอยู่ในราชสำนักจึงถูกนำมาจัดแสดงและเก็บไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ต่อมากรมศิลปากรได้ให้นายจักรพันธ์ุ โปษยกฤต (ศิลปินแห่งชาติ) ช่อมหุ่นหลวงขึ้นมาใหม่ในปี พ.ศ. 2526 จำนวน 5 ตัว ได้แก่ โครงหุ่นหลวงตัวพระ หุ่นหลวงพระพรต หุ่นหลวงนางศรีขุภา หุ่นหลวงพระพิราพ หุ่นหลวงพาลี โดยเลือกจากโครงหุ่นหลวงที่เหลือในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ และเมื่อซ่อมเสร็จจัดแสดงไว้จนถึงปัจจุบัน และในปี พ.ศ. 2555 กรมศิลปากร ได้จัดห้องจัดแสดงศิลปวัตถุใหม่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร โครงสร้างหุ่นหลวงเครื่องแต่งกายและศีรษะหุ่นหลวงบางส่วนถูกจัดเก็บเข้าไว้ในคลังศิลปวัตถุเพียงจัดแสดงไว้บางส่วนเท่านั้น เป็นที่น่าเสียดายว่าหุ่นหลวงทั้งหมดที่ตกทอดมาตั้งแต่โบราณยังไม่มีผู้ใดได้ศึกษาวิจัยอย่างจริงจังถึงรายละเอียดของศิลปกรรมและยุคสมัยการจัดสร้างซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะหุ่นหลวงเป็นทั้งรวมศิลปกรรมหลายชนิดเข้าด้วยกัน ทั้งงานประติมากรรม งานประณีตศิลป์ งานนาฏศิลป์ จึงสมควร มีการศึกษาไว้เป็นแนวทางให้ผู้สนใจได้นำไปใช้ประโยชน์ต่อการพัฒนาศิลปการแสดงและงานช่างศิลปกรรมไทยสืบไป

จุดประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นหลวง
2. ศึกษาศิลปกรรมหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ



ฝ่ายหุ่นที่ตั้งโห

ศัรบท้าวกระโหมโครม

ชูเจ็ดพระโคโคม

ทิวพราหมณ์รงค์ (จักรพันธ์ โปษยกฤต, น. 25)

ในสมัยกรุงธนบุรี การมหรสพแม้จะหยุดเล่นไปในระยะเสียกรุงศรีอยุธยา แต่ก็ฟื้นตัวได้ใน ระยะเวลาอันสั้น ดังปรากฏในปาจิตตกุมารกลอนอ่านระบุว่าแต่ง พ.ศ. 2316 เอ่ยถึงมหรสพ โขน ละคอน ละคอนชาตรี และหุ่น การแสดงหุ่นเอ่ยถึงในงานศพทั่วพรมหัตถ์ว่าหุ่นหลวง คนชักสายยนต์ ถือหุ่นตัวโต เมื่อยั่วไปตาม ๆ กัน แสดงว่าคนเชิดคนเดียวต่อหุ่นหนึ่งตัว ประชันกับหุ่นมอญ มีหมวดเคราตก (จักรพันธ์ โปษยกฤต, น. 25)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม การมหรสพของหลวง โดยเฉพาะโขนหุ่นของหลวง โปรดให้หัดขึ้นทั้งในวังหลวงและวังหน้า หุ่นหลวงที่หัดขึ้นใหม่ หันออกแสดงในงานสมโภชฉลองวัดพระศรีรัตนศาสดารามใน พ.ศ. 2327 ปรากฏในโคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกของพระขำนิโวหาร ว่า “หุ่นไทยปั้นหุ่นจิว จีนเขียน หน้านา” (พระขำนิโวหาร, 2470, น.22)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นยุคทองแห่งศิลปวัฒนธรรม การมหรสพที่ได้เริ่มฟื้นฟูในรัชกาลก่อน ก็กลับรุ่งเรืองในรัชกาลนี้ พระองค์ทรงเป็นศิลปิน ทรงแกะหัวหุ่น พระยารักษ์ใหญ่ และพระยารักษ์น้อยด้วยไม้รักด้วยพระองค์เองส่วนเรื่องที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแสดงมีพระหัตถ์แกะหัวหุ่นพระยารักษ์ใหญ่ และพระยารักษ์น้อย ปรากฏหลักฐานในสาส์นสมเด็จพระนิพนธ์ในเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่า

“หน้าหุ่นซึ่งทรงแกะด้วยฝีพระหัตถ์ก็มีหน้าพระใหญ่กับพระน้อยอยู่คู่หนึ่ง เรียกกันว่า พระยารักษ์ใหญ่ พระยารักษ์น้อย (รักนั้นหมายความว่าแกะด้วยไม้รัก) งามไม่มีหน้าพระอื่น เสมอสอง ถ้าจะตามดูจะรังสัดเกดหน้าที่สวมขวานั้นและเป็นฝีพระหัตถ์ บรรจงไว้ลึงเดียว กันทั้งคู่ มีอยู่คู่หนึ่งซึ่งสวมมงกุฏ นั้นไม่ใช่ฝีพระหัตถ์พระองค์เจ้าสิงหนาทราชครูฤทธิ ทรงจัดการให้ทำขึ้นใหม่ เพราะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดสวมมงกุฎ ด้วยทรงพระราชดำริว่าเป็นพระยาราช ควรจะทรงมงกุฎ” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2504, น.36-37)

นอกจากนั้น ในรัชกาลนี้ได้ระดมช่างฝีมือสร้างหัวหุ่นหลวงขึ้นใหม่ ส่วนมากจะเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ หลักฐานการแสดงหุ่นหลวงเรื่องรามเกียรติ์ปรากฏในเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ตอนพิชิตอภิเชษฐภักก์กับบุษบาวา

พวงหุ่นชูเจ็ดชักสาย คล่องคล้ายคนรำทำท่า

เล่นเรื่องพระรามคลั่งฆ่าสีดา ตะวันบ่ายปล่อยม้าอุปการ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514, น.534)

รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องการมหรสพ โขน หุ่น หนึ่ง ในรัชกาลที่ 3 มีปรากฏในคำให้การจินกกาเรื่องบาทลี กล่าวคือเมื่อ จ.ศ. 1208 (พ.ศ. 2384) พระยาสวัสดิवारี แต่งสำเนาให้จินกกาไปค้าขายที่ เมืองบาทลี เมื่อกลับถึงกรุงเทพ จึงโปรดให้ถามคำให้การ จินกกาเล่าว่าเจ้าเมืองถามว่าที่กรุงเทพฯ หนึ่งมีละครอย่างนี้หรือไม่ จินกกาบอกว่าที่กรุงเทพฯ โขน หุ่น ละคอน หนึ่ง จั่ว เรื่องหุ่นจิวก็อธิบายว่า



“หุ่นนั้นเอาไม้มาทำเป็นรูปคน ชายบ้าง หญิงบ้าง รูปยักษ์บ้าง รูปลิงบ้าง รูปสัตว์ต่าง ๆ บ้าง สูงประมาณศอกคืบ มีคนชักสายกระติกร้าได้เหมือนคน โรงหนึ่ง 50 ตัว คนเล่น ประมาณ 50 คน เครื่องแต่งตัวหุ่นก็เหมือนกับเครื่องแต่งตัวโจน ถ้าจะเล่นก็มี ปีพาทย์สองสำหรับ คนสำหรับเจรจา 4 คน 5 คน เหมือนกับโจน” (องค์การคำครุสภา, 2507, น.18-19)

สมัยรัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394 - 2411) หุ่นหลวงที่สร้างมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 ขาดสูญหายหมดเล่นไม่ได้ ในตอนต้นรัชกาล พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏว่าในงานสมโภชพระวิสุทธิรัตนกิริณี ข้างพังเผือกโท ใน จ.ศ. 1216 (พ.ศ. 2397) ต้องนำหุ่นส่วนพระองค์ออกเล่น มีหลักฐานปรากฏในหมายรับสั่งส่วนพระองค์ ถึงหมื่นพิทักษ์พลพยุห์ปลัดกรมกับนายเอี่ยมเสมียน ขณะเสด็จฯ ขึ้นไปรับช้างที่กรุงเก่า

คาดว่ากรมมหรสพและกรมหุ่นของหลวง ที่กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุลกฤษณ) เป็นเจ้ากรม อยู่คงจะบริหารจัดการซ่อมแซมหุ่นหลวงโดยเร่งด่วนและอาจสร้างเพิ่มเติมบ้าง เช่นหัวหุ่นเรื่องพระอภัยมณี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปรากฏหลักฐานว่า ได้นำออกเล่นในเวลาต่อมาในงานพระศพสมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ ณ เมรุวัดเสาชิงช้า ใน จ.ศ. 1220 (พ.ศ. 2401) มี “โจน หวัง หุ่น ดอกไมเพลิง” (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, น. 19)

ในปลายรัชกาลที่ 5 นี้เองได้ยุติการแสดงมหรสพประกอบงานพระเมรุกลางเมือง ณ ท้องสนามหลวง ทำให้การแสดงหุ่นหลวงและมหรสพบางอย่างไม่ได้นำออกแสดง สันนิษฐานว่าหุ่นหลวง จะเลิกเล่นภายหลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าสวรรคต เมื่อวันเสาร์ที่ 22 ตุลาคม ร.ศ. 129 เวลา 2 ยาม 45 นาที

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ตัวหุ่นหลวงได้ถูกโอนย้ายจากวังบ้านหม้อ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ผู้รับมรดกดูแลกรมมหรสพมาแต่บิดา ให้มาอยู่กรมมหรสพที่ทรงจัดขึ้นใหม่ แต่ไม่มีการแสดงอีกเลยจนถึงสมัยรัชกาลที่ 7

เมื่อกรมมหรสพได้เข้าร่วมอยู่ในกระทรวงวัง เมื่อ พ.ศ. 2469 ก็ได้มอบเครื่องโขนละครคน หัวหุ่น และตัวหุ่นหลวงทั้งหมดแก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ตั้งแสดงอยู่ ณ พระที่นั่งทักษิณเกษม ในหมู่ พระวิมานพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ มาภายหลังทางพิพิธภัณฑฯ ได้นำตัวหุ่นหลวงทั้งหมดที่เหลืออยู่ไปเก็บ ไว้ในคลัง จนถึงปี พ.ศ.2526 กรมศิลปากรได้ให้นายจักรพันธ์ุ โปษยกฤต และคณะ ได้ซ่อมหุ่นหลวงโดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากบริษัทเครือปูนซีเมนต์ไทย

ปี พ.ศ. 2526 นายจักรพันธ์ุ โปษยกฤต และคณะ ได้ทำการซ่อมหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนครขึ้น จำนวน 5 ตัวขึ้นใหม่ “ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2526 พิพิธภัณฑฯ มีดำริให้ข้าพเจ้าซ่อมหุ่นหลวงที่มีอยู่ในพิพิธภัณฑฯ ที่มีมาแต่เดิมจำนวนหนึ่งซึ่งชำรุดมาก แต่เนื่องจากทางพิพิธภัณฑฯ ไม่มีงบประมาณจำเพาะสำหรับการนี้ ข้าพเจ้าจึงนำความมาเรียนปรึกษาคณะมนตรีฯ อิศรเสนา ณ อยุธยา ผู้ใหญ่ที่ข้าพเจ้าเคารพรัก

คุณนิตดาได้นำความกราบเรียนคุณพารณ อิศรเสนา ณ อยุธยา กรรมการผู้จัดการใหญ่เครือซีเมนต์ไทย ขณะนั้น จึงมอบงบประมาณในการซ่อมหุ่นหลวงให้แก่กรมศิลปากร เป็นจำนวนเงินสองแสนบาท

พิธีมอบมีขึ้นที่ศาลาสำราญมุขมาตย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในวันพฤหัสบดีที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2527 โดยมีคุณพารณ เป็นผู้มอบให้คุณไพรัช ชูติกุล รองอธิบดีกรมศิลปากร

เมื่อหุ่นหลวง 4 ตัว มีพระ-นาง-ยักษ์-ลิง และโครงหุ่นหลวงอีก 1 ตัว รวมเป็น 5 ตัว ซ่อมเสร็จสมบูรณ์ มีการมอบหุ่นหลวงที่ซ่อมเสร็จพร้อมตัว ณ ศาลามุขมาตย์ โดยมีคุณพารณ อิศรเสนา ณ อยุธยา เป็นผู้มอบหุ่นที่ซ่อมแล้วทั้งหมด แก่อธิบดีกรมศิลปากร อาจารย์ทวีศักดิ์ เสนามรงค์ เมื่อวันศุกร์ที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2529 (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2540, น. 25)



หุ่นหลวงในพิธีพืชมงคลสถานแห่งชาติพระนคร ได้แยกส่วนศีรษะหุ่นออกจากตัวหุ่นที่ผู้หังออกมาจัดแสดง และนำหุ่นหลวงที่ซ่อมขึ้นใหม่มาจัดการแสดงแทน จากการศึกษาสามารถแบ่งกลุ่มงานศิลปกรรมหุ่นหลวงเป็นสกุลช่างสมัยต่าง ๆ โดยการศึกษาเอกสาร เทียบเคียงงานศิลปวัตถุ และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญงานศิลปกรรมประณีตศิลป์ของไทยสรุปได้ดังนี้

1. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 1
2. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 2
3. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 4
4. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 9

1. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 1 จากเอกสารประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นหลวงระบุไว้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีการสร้างหุ่นหลวงมาใหม่เพื่อใช้ในงานสมโภชสำคัญในพระราชพิธีต่างๆ ปรากฏกลุ่มศีรษะหุ่นหลวงที่มีลักษณะสกุลช่างในยุคสมัยนี้โดยเทียบเคียงกับศิลปวัตถุอื่น ๆ เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนัง และพระพุทธรูปทรงเครื่องทั้งในสมัยรัชกาลที่ 1 และงานศิลปกรรมในสมัยอยุธยา เป็นต้น ลักษณะของศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 จะมีอิทธิพลศิลปกรรมแบบอยุธยาตอนปลายผสมผสาน กลุ่มสกุลช่างยุคนี้ มีศีรษะหุ่นตัวพระ ตัวนาง ด้วยยักษ์และตัวลิงมีลักษณะดังนี้

ลักษณะมงกุฎตัวพระมักทำเป็นชฎายอดเดินหนหรือยอดบิดปลาย ไม่พบลักษณะมงกุฎยอดแหลม กระบวนลายที่ประดับเป็นลายกระหนก และกระจิงขนาดใหญ่ ขนาดใหญ่ ลักษณะจอนหูที่เสบบิดปลายใหญ่ เมื่อเทียบเคียงกับลักษณะองค์ประกอบของสิราภรณ์ของพระแก้วมรกตที่สร้างสมัยรัชกาลที่ 1 มีศีรษะหุ่นหลวงตัวพระสวมมงกุฎยอดเดินหนและตัวนางสวมรัดเกล้าเปลว 1 คู่ที่ มงกุฎรัดเกล้าทำด้วยโลหะตุ่นจากการสัมภาษณ์นายยุทธนาวรการ แสงอร่าม ภัณฑารักษ์ชำนาญการ กรมศิลปากร ระบุว่าสิราภรณ์หุ่นหลวงทั้งสองหัวทำด้วยทองคำตุ่นลวดลาย (สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2564)



ภาพที่ 3 ศีรษะหุ่นหลวงพระสวมมงกุฎยอดเดินหน นางสาวรัดเกล้าเปลว หัวด้วยทองคำตุ่นลวดลาย
 ที่มา : (ผู้วิจัย)

ลักษณะของสิราภรณ์ตัวนาง พบว่า มีสิราภรณ์ประเภท รัดเกล้าเปลว และมงกุฎขัตรี ลักษณะรัดเกล้าเปลวเป็นดัดเกล้าขนาดใหญ่สวมรอบวงศีรษะ ไม่เห็นไว้ตรงกลางกระหม่อมแบบรัดเกล้าละครยุคหลังหรือหุ่นหลวงยุคหลัง เมื่อเปรียบเทียบรัดเกล้าพระนี้กับภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยาปลายและภาพจิตรกรรมนางละครที่พบที่นั่นพุทธไธสวรรย์พบว่า มีลักษณะการใส่รัดเกล้าแบบเดียวกัน คือสวมเป็นเกี้ยวรอบศีรษะ รัดเกล้ามีทรงเดียว เปลวรัดเกล้าขนาดใหญ่สับต้นอนไปข้างหลัง





ภาพที่ 4 ด้านข้างศีรษะหุ่นหลวงสวมรัดเกล้าเปลวเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมสมุดช่อยี่หวัดกระบือ ปี พ.ศ.2286

สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ อยุธยาตอนปลาย

ที่มา : (ผู้วิจัย)

ลักษณะมงกุฎกษัตริย์หรือมงกุฎนาง เป็นลักษณะแบบเดียวกับภาพจิตรกรรม คือเป็นส่วนประกอบของกระบังหน้า จอนหูและเกี้ยวยอดกลางกระหม่อม มีลายประกอบด้วยการกระหนะรักลายขนาดใหญ่ต่างจากลวดหลายในยุคหลัง (ดูในหัวข้อศิลปกรรมรัชกาลที่ 2) เมื่อเปรียบเทียบกับภาพผากลายรดน้ำนางระบำที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร มีลักษณะแบบเดียวกัน



ภาพที่ 5 นางระบำผากลายรดน้ำพระที่นั่งพุทไธสวรรย์สวมมงกุฎกษัตริย์ภาพเขียนสมัยรัชกาลที่ 1

เทียบกับมงกุฎกษัตริย์หุ่นหลวง

ที่มา : (ผู้วิจัย)

ลักษณะศิราภรณ์ของด้วยักษ์และลิงมักทำศิราภรณ์ที่เป็นทรง “เทริด” เทริดเป็นศิราภรณ์ที่มีมาแต่อยุธยาตอนต้น ปรากฏในเครื่องทรงพระพุทธรูปตั้งแต่สมัยพระเจ้าอยู่ทองถึงราชวงศ์ปราสาททอง แล้วจึงค่อยวิวัฒนาการเป็นลักษณะมงกุฎยอดเกี้ยวในสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวงถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งลักษณะศิราภรณ์ทรงเทริดไม่ปรากฏในศีรษะโขนตัวลิงในยุคปัจจุบัน แต่ปรากฏเพียงด้วยักษ์บางตัวเพียงเท่านั้น จากการ ลงความเห็นของนายสุตสาคร ขายเสน ผู้เชี่ยวชาญงานศิลปกรรมไทย (สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2564) นายวรวิทย์ หิรัญมาศ ครูศิลป์แผ่นดิน ของศูนย์ศิลปาชีพระหว่างประเทศ (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2564) นายเชษฐาธิชัย หอมจันทร์ ผู้เชี่ยวชาญการสร้างศีรษะโขน (สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2564) ได้ลงความเห็น กันว่าศีรษะหุ่นหลวงกลุ่มนี้เก่าถึงยุครัชกาลที่ 1





ภาพที่ 6 พระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยา
จากพิพิธภัณฑ์วังจันทร์เกษมกับ
ศิระหุ่นหลวงองค์สามศิริภรณ์ทรงเทริด
ที่มา : (ผู้วิจัย)



ภาพที่ 7 พระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยา
จากพิพิธภัณฑ์วังจันทร์เกษม กับศิระหุ่นหลวงดำไวยราพย์
ทรงศิริภรณ์ทรงเทริด
ที่มา : (ผู้วิจัย)



2. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 2

ศิระหุ่นหลวงที่มีหลักฐานว่าเป็นผีพระหัตถ์รัชกาลที่ 2 มีปรากฏตามหลักฐานในหนังสือสาส์นสมเด็จได้กล่าวว่า หน้าหุ่นซึ่งทรงแกะด้วยผีพระหัตถ์ก็มีหน้าพระใหญ่กับพระน้อยอยู่คู่หนึ่ง เรียกกันว่า พระยารักใหญ่ พระยารักน้อย (รักนั้นหมายความว่าแกะด้วยไม้รัก) งานไม่มีหน้าพระอื่น เสมอสอง ถ้าจะตามดูจรรยาวัตรหน้าทีสวมนขวานนั้นและเป็นผีพระหัตถ์ บรรจุไว้ลึงเดียว กันทั้งคู่ มีอยู่อีกคู่หนึ่งซึ่งสวมนกฏุนั้นไม่ใช่ผีพระหัตถ์

หุ่นหลวงผีพระหัตถ์ที่ 2 ศิระยังจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์อยู่จนถึงปัจจุบันนี้ ลักษณะหน้าหุ่นเป็นไม้แกะหน้าพระตอคอลมา ที่เรียกตามศัพท์ช่างว่า หน้าทรงมะตูม และลักษณะศิราภรณ์ทรงขฎก หมายถึง ยอดเดินหน้าพระราชมลิเชียว หน้าพระลักษณะปิดทอง ลักษณะลวดประดับกระเจี๊ยบ “รักสมุก” คือยางรักผสมเถ้าใบตอง ลักษณะลายกระเจี๊ยบจะมีขนาดเล็กลงมาประกอบกันเป็นลวดลาย ซึ่งต่างจากกลุ่มศิลปกรรมหุ่นหลวงที่สันนิษฐานว่าสร้างสมัยรัชกาลที่ 1



ภาพที่ 8 ศิระหุ่นหลวงพระยารักใหญ่ พระยารักน้อย ผีพระหัตถ์รัชกาลที่ 2
ที่มา : (ผู้วิจัย)

ศิระหุ่นหลวงตัวนาง พบว่า มีลักษณะสามศิริภรณ์ 2 ประเภท คือ 1 มงกุฎกษัตริ 2 รัตเกล้า (เปลว) มงกุฎกษัตริศิลปกรรมยุคนี้จะมีรายละเอียดต่างจากศิลปกรรมรัชกาลที่ 1 มีลักษณะลวดลายกระแหนะรักสมุกที่เล็กละเอียด เหมือนกับศิระพระยารักใหญ่พระยารักน้อย



ลักษณะรัดเกล้าที่ศีรษะหุ่นหลวง สันนิษฐานว่าเป็นรัดเกล้าเปลว ไม่ปรากฏรัดเกล้ายอดเลย ลักษณะรัดเกล้ายอดขนาดเล็กตั้งบนกระหม่อมศีรษะ ไม่ตั้งเป็นวงรอบขอบศีรษะแบบรัดเกล้าศิลปกรรมรัชกาลที่ 1 และลวดลายที่ประดับเป็นการกระหน่บด้วยรักสมุก ขนาดเล็ก ๆ มาเรียงติดกันเป็นข้อยาย



ภาพที่ 9 ศีรษะหุ่นสวมมงกุฎจักรี ศิลปกรรมในรัชกาลที่ 2
ที่มา : (ผู้วิจัย)



ภาพที่ 10 ศีรษะหุ่นสวมรัดเกล้าเปลวศิลปกรรมรัชกาลที่ 2
ที่มา : (ผู้วิจัย)

ศีรษะยักษ์และลิงที่สวมศิราภรณ์ไม่สวมศิราภรณ์ทรงเทริด แบบศิลปกรรมรัชกาลที่ 1 แต่เปลี่ยนลักษณะศิราภรณ์เป็นชิ้นแบบเดียวกับตัวพระ และการประดับลวดลายด้วยการกระหน่บรักสมุกเป็นกระจิงเล็ก ๆ



ภาพที่ 11 ศีรษะหุ่นหลวงอินทรี
สันนิษฐานเป็นงานช่างศิลปกรรมรัชกาลที่ 2
ที่มา : (ผู้วิจัย)



ภาพที่ 12 ศีรษะสุริยลักษณ์ะศิราภรณ์
เป็นทรงมงกุฎศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 2
ที่มา : (ผู้วิจัย)



ภาพที่ 13 ศีรษะองค์ ศิราภรณ์ทรงมงกุฎ
ศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 2
ที่มา : (ผู้วิจัย)

3. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 4

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ปรากฏหลักฐานการสร้างหุ่นหลวงขึ้นมาใหม่ หุ่นหลวงที่สร้างมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 2 ขำรุคเสียหายหมดเล่นไม่ได้ในตอนต้นรัชกาล พระบาท สมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏว่าในงานสมโภชพระวิสุตรรัตนกรนิ ช้างพังเผือกโท ใน จ.ศ. 1216 (พ.ศ. 2397) ต้องนำหุ่นส่วนพระองค์ออกเล่น มีหลักฐานปรากฏในหมายรับสั่งสวนพระองค์ ถึงหมื่นพิทักษ์พลพยุห์ปลัดกรมกับนายเอี่ยมเสมียน ขณะเสด็จฯ ขึ้นไปรับช้างที่กรุงเก่า และยังทรงให้พระองค์เจ้าสิงหนาทราชครูงฤทธิ ผู้ดูแลกิจการมหรสพในราชสำนักสร้างหุ่นหลวงใหม่ แทนศีรษะหุ่นหลวงรัชกาลที่ 2 โดยเฉพาะหน้าพระราม พระลักษณ์ ีพระหัตถ์รัชกาลที่ 2 เปลี่ยนจากศิราภรณ์ที่สวมขวายอดเดินหนหรือยอดบัด เป็นมงกุฎยอดชัย (ยอดแหลม) ดังปรากฏในสาส์นสมเด็จพระนั่ง



“พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณฤทธิ์ ทรงจัดการให้ทำขึ้นใหม่ เพราะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดสวมมงกุฎ

ด้วยทรงพระราชดำริว่าเป็นพระยาราชฯ ควรจะทรงมงกุฎ” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2504, น.36-37) จากการศึกษา ศิระหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พบศิระหุ่นหลวง พระราม พระลักษมณ์ พระสัตรุด (ยังค้นไม่พบหน้าพระพรต คาดว่าจะต้องสร้างครบทั้ง 4 ตัวละคร คือพระราม พระพรต พระลักษมณ์ พระสัตรุด) สวมมงกุฎยอดชัย หรือยอดแหลม สันนิษฐานว่าน่าจะสร้างในสมัยรัชกาลที่ 4 ตามบันทึก ดังกล่าว



ภาพที่ 14 ศิระพระราม พระลักษมณ์ พระสัตรุด สวมมงกุฎ (ยอดชัย) สันนิษฐานว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ 4
 ที่มา : (ผู้วิจัย)

4. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 9

หลังจากสมัยรัชกาลที่ 4 แล้วไม่ปรากฏการสร้างหุ่นหลวงใหม่เลยจนถึงปี พ.ศ. 2526-2527 ในสมัยรัชกาลที่ 9 กรมศิลปากร ได้มอบหมายให้นายจักรพันธ์ โปษยกฤตและคณะ ช่อมสร้างหุ่นหลวงขึ้นมาใหม่ โดยการสนับสนุนงบประมาณจากบริษัทเครือซีเมนต์ไทย จำกัด เป็นทุนจำนวน 5 ตัว ได้แก่ โครงสร้างหุ่นหลวงตัวพระ 1 ตัว หุ่นหลวงตัวพระพรต 1 ตัว หุ่นหลวงตัวนางศรีขุภา 1 ตัว หุ่นหลวงพระพิราพ 1 ตัว หุ่นหลวงพาลี 1 ตัว ในรายละเอียดของการซ่อมและสร้างหุ่นหลวงจักรพันธ์ โปษยกฤตได้เขียนไว้ในวารสารศิลปวัฒนธรรมดังนี้

“จะเล่าให้ฟังว่า เมื่อคุณพารณ อิศรเสนา ณ อยุธยา กรรมการผู้จัดการใหญ่ บริษัทปูนซีเมนต์ไทย ได้กรุณามอบปัจจัยสำหรับการซ่อมหุ่นให้ และเจ้าหน้าที่กองพิพิธภัณฑ์ได้ขนหุ่นออกมาจากกองคลังบนเล้าตั้งอันลึกลับนั้นนะ มีหุ่นหัก ๆ พัง ๆ หัว-ตัว-แขน-ขา-กระจัดกระจายปนเปกันมาประมาณ 60 ตัว เขาขนมากองไว้ที่บ้าน ข้าพเจ้าก็เลือกเอาแต่ตัวที่พอจะซ่อมแซมได้มาซ่อม

หุ่นหลวงตัวลิงนั้นมีหลายตัว มีสุริยพระรุ่งกระจึงอยู่ 1 ตัว ดูแขนขาคล้ายช้างกว่าเพื่อน ส่วนเสื้อผ้าเครื่องเคราไม่มีชนิด แล้วก็มีหัวพาลีอยู่ต่างหากอีก 1 หัวดูดีกว่าลิงหัวอื่น ข้าพเจ้าเสียดายฝีมือที่ทำหัวพาลี จึงจัดแจงเปลี่ยนสีตัวสุริยให้เป็นพาลี สร้างเครื่องแต่งกายขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ก็เท่านั้น

สำหรับตัวพระพรต เดิมทีเดียว ไม่ได้คิดว่าจะทำพระพรตพระแพดอะไรทั้งสิ้น เลือกเอาโครงหุ่นตัวพระที่หน้าซ่อมที่สุดขึ้นมา 1 ตัว บังเอิญมีเสื้อสีเหลืองอมเขียวยังค่อนข้างสมบูรณ์ ทั้งชายไหวชายแครง ตลอดจนริศสวเฒายังไม่เปื่อยขาด สวมติดตัวหุ่นมาด้วย ส่วนหัวก็เลือกหัวตัวพระที่สวยกว่าเพื่อน เป็นพระหน้าขาว



หลังจากได้ปักซ่อมและสร้างเพิ่มเติมที่ชำรุด จนเครื่องแต่งตัวพระเสร็จเรียบร้อยแล้ว พอทำ
ความ สะอาดหัวหุ่นพระรอยลอกที่ผิวหน้ามีสีแดงอยู่เป็นพื้นข้างใน ลองลอกกระดาดชั้นนอกที่เป็นหน้าขาวดู
ปรากฏว่าหน้าเป็นสีแดง มีมือเขียนคิ้วตาพรายปากทั้งหงะการวางเส้นย่อต่าง ๆ คงมากกว่าหน้าขาวที่พอกทับไว้
เป็นอันมาก มีหน้าขาวแทบจะไม่ชำรุดเหมือนเหตุวาทะแล้งรักษาไว้ให้คนรุ่นหลังได้เห็น

ข้าพเจ้าเห็นดังนั้น แทบจะมิกล้าไปแตะต้องทำลายฝีมือครู จึงนำมาประกอบเข้ากับเครื่องตัวที่
ทำเอาไว้แล้ว และเห็นควรว่าน่าจะอุปโลกน์ให้เป็นพระพรต เพราะว่าหน้าเป็นสีแดง ก็เลยเป็นพระพรต
ก็เท่านั้น" (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2530, น. 84)

"หุ่นหลวงตัวนางที่เอามาซ่อมที่โครงไม้ตัวหุ่นมีอักษรเขียนไว้ด้วยดินสอคำว่า ชีรดา ตรงท้องน้อย
ท่อนแขน และข้อศอก ลองเปิดดูพบทานุกรม บาลี-สันสกฤตฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระชินบุญรัตน
ไม่เห็น คำว่า ชีรดา มีแต่ สีดา แปลว่ารอยไถ จึงอาจอนุมานเอาได้ว่าหัวหุ่นตัวนางนั้น ไม่ใช่หัวนาง ชีรดา หรอก
หัวนางอะไรก็ไม่รู้ หัวโล้น ร่วงหมกอยู่ในหิน รัดเกล้าฟ้ง ๆ ก็แยกไปอีกทาง ข้าพเจ้าก็จับมาใส่ผมใส่ผ้าปะติดปะ
ต่อจนสำเร็จ แล้วตั้งชื่อให้ว่า ดรีชญา เพราะเห็นว่าเก" (จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2530, น. 89)

"ส่วนหุ่นตัวพระพิราพ โครงตัวเดิม-พอจับแก้มผ้าชีวีวที่ห่อหุ้มกายออก เห็นเขียนไว้ตามส่วนต่าง ๆ
ของตัวหุ่นว่า กุมภการณ เลยไปเอาหัวยักษ์ เส้นสีม่วง-ดาตะเข้า-ปากและมาต่อเข้า แล้วตั้งให้เป็นพระพิราพ"
(จักรพันธ์ุ โปษยกฤต, 2530, น. 89)

กลไกจากการสัมภาษณ์วัลลภศรี สดประเสริฐ ซึ่งเป็นผู้ร้อยกลหุ่นหลวงชุดนี้ ได้สันนิษฐานจาก
สายเก่าที่ยังคงเหลือและดัดแปลงร้อยสายขึ้นมาใหม่ให้เคลื่อนไหวได้แต่ไม่ทราบวิธีการแสดงจริงว่าแสดงอย่างไร
และใช้เชือกไหมขอ มาเป็นสายร้อยกลไก

เครื่องแต่งกายสร้างขึ้นใหม่ โดยตัวพระและตัวนางใช้วิธีการปักแบบดั้งเดิมคือเลื่อมและนมสาว
คือแผ่นแล่งมาพับทบไปมาให้เป็นรูปสามเหลี่ยมปักบนผ้าคาด ส่วนตัวพระพิราพและพาลี ได้เขียนลายและ
ออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่หมดโดยใช้สกลช่างปักที่ได้นำมาจากครูเยื่อน ภานุทัต คือ ปักดินมันทอง
ไหมทอง เลื่อม ประกอบกันเป็นลวดลาย (วัลลภศรี สดประเสริฐ, สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2564)



ภาพที่ 15 หุ่นหลวงที่ซ่อมขึ้นใหม่โดยจักรพันธ์ุ โปษยกฤตและคณะ
ได้แก่ หุ่นหลวงพระพิราพ พระพรต นางดรีชญา พาลี และโครงสร้างหุ่นหลวงตัวพระ
ทิม่า : (มูลนิธิจักรพันธ์ุ โปษยกฤต)



สรุปผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัยพบว่า ประวัติความเป็นมาของหุ่นหลวงเป็นมรดกที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นการสร้างหุ่น หรือตุ๊กตาให้มีกลไกเคลื่อนไหวแบบการแสดงโขนและละคร ใช้ในงานสมโภชต่าง ๆ เช่น งานสมโภชพระอาราม งานสมโภชโสกันต์ งานบรมราชาภิเษก งานพระเมรุ เป็นต้น การแสดงหุ่นหลวงปรากฏในหลักฐานทั้งของไทยและบันทึกของชาวต่างชาติ เช่น บาทหลวงตาซารต์ มงซิเออ เดอลาลูแบร์ จานเลียงกรังที่ 2 รัชกาลที่ 1 และในรัชกาลที่ 2 ทรงสร้างหุ่นด้วยฝีมือพระองค์เองคือพระรามและพระลักษณ์ รัชกาลที่ 4 ทรงให้กรมการสร้างหุ่นหลวงใหม่อีกหนึ่งโรง การแสดงตลอดมาในกรุงรัตนโกสินทร์ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 จึงไม่ปรากฏแสดงอีกเลย และมีการซ่อมแซมหุ่นหลวงขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 9 โดยนายจิกพันธุ์ โปษยกฤตและคณะ

จากการศึกษาศิลปกรรมหุ่นหลวงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ได้พบว่า สามารถแบ่งศิลปกรรม การสร้างหุ่นหลวงโดยศึกษาจากศิลปะบนศีรษะหุ่น พบว่าสามารถแบ่งได้ เป็น 4 สกุลช่าง สอดคล้องกับประวัติ หุ่นหลวง ในหนังสือหุ่นไทยของจักรพันธุ์ โปษยกฤต และสอดคล้องกับงานศิลปกรรมร่วมสมัยของแต่ละสกุลช่าง ทั้งสอดคล้องกับความเห็นของผู้เชี่ยวชาญศิลปกรรมไทย ได้แก่ นายยุทธนาวารการ แสงอร่าม นายสุตสาคร ขายเสน นายวรวิทย์ หิรัญมาศ นายขรรค์ชัย หอมจันทร์ ดังนี้

หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 1

หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 2

หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 4

หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 9

1. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 1 พบว่า มีลักษณะศีรษะหุ่นตัวพระ สมศิราภรณ์ยอดชฎาเดินหน หรือยอดบัว ทำด้วยโลหะทองคำคุณลาย มีลวดลายกระจังและกระหนกประกอบจอนหูขนาดใหญ่ ศีรษะหุ่นหลวงตัวนางมีศิราภรณ์ 2 ลักษณะ คือ มงกุฎกษัตริย์และรัดเกล้าเปลว มงกุฎกษัตริย์มีลักษณะเหมือนกับศิราภรณ์ในภาพจิตรกรรม ประกอบด้วยกระจังหน้าจอนหูและเกี้ยวอดตั้งบนกระหม่อมที่ไว้ผมสั้น กระบวนลวดลายกระหนกด้วยรักสมกุลลวดลายขนาดใหญ่ ศีรษะหุ่นตัวนางสวมรัดเกล้าเปลวขนาดใหญ่ทำด้วยโลหะทองคำคุณลาย เรือนรัดเกล้าสวมรัดรอบศีรษะ เหมือนภาพจิตรกรรม สมัยอยุธยาตอนปลายและภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 ศีรษะยักษ์และลิง ทำศิราภรณ์เป็นทรง “เทริด” แบบศิราภรณ์พระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยา ซึ่งแตกต่างจากศิราภรณ์ศีรษะหุ่นหลวงและหัวโขนในยุคสมัยหลังถึงปัจจุบัน

2. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 2 พบว่า ใช้ศีรษะพระยารักษ์ใหญ่ พระยารักษ์น้อย ฝิพระหัตถ์รัชกาลที่ 2 เป็นหน้าพระรามพระลักษณ์แกะด้วยไม้รักตามศัพท์ช่างเรียก “ทรงมะตูม” สวมศิราภรณ์ชฎายอดเดินหน ลักษณะการประดับลวดลายกระหนกด้วยรักสมกุล เป็นกระจังขนาดเล็ก มาเรียง ๆ กันประกอบเป็นลวดลาย โดยเฉพาะลายจอนหูให้หนึ่งฉลุ ประดับลวดลายก้านดอกกระจังเล็กเรียงกันเป็นลายกระหนก ต่างจากศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ที่ห้ายกระหนกซ้อนกันไม่ใช้ลายกระจังมาเรียง ตัวนางพบว่าไม่มีศิราภรณ์ 2 แบบเช่นกัน คือ มงกุฎกษัตริย์ และรัดเกล้าเปลว ลักษณะมงกุฎกษัตริย์ มีลักษณะแบบจิตรกรรมเช่นกัน ประดับด้วยลวดลายกระจังขนาดเล็ก ๆ เรียงกันลักษณะการประดับใกล้เคียงกับการประดับกระจังศีรษะพระยารักษ์ใหญ่รักษ์น้อยนางสวมรัดเกล้าเปลวขนาดเล็กตั้งบนกระหม่อม ไม่ได้ใส่รอบศีรษะเช่นศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ใช้การประดับกระจังขนาดเล็ก ๆ เช่นเดียวกัน ศีรษะยักษ์และลิงใส่ศิราภรณ์เป็นมงกุฎหรือยอดเกี้ยวเป็นชั้นแบบตัวพระ ไม่สวมศิราภรณ์ทรงเทริด ลักษณะศิราภรณ์แบบหัวโขนที่สืบทอดมาถึงปัจจุบัน



3. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 4 พบว่า ศิระหุ่นหลวงตัวพระราม พระลักษณ์ พระสัตรุด สันนิษฐานว่า หน้าพระพรตหายไป เพราะคงสร้างครบทั้งสี่ ตามเรื่องรามเกียรติ์ ลักษณะศิราภรณ์ทรงมงกุฏ ยอดชัย หรือ ยอดแหลม สอดคล้องกับประวัติความเป็นมาที่ทรงให้สร้างหุ่นใหม่ให้ทรงศิราภรณ์มงกุฏแทน ขญา ยอดเดินหน แบบเดิม และพบศิระหุ่นพระหน้าสีชาวมงกุฎยอดชัยเช่นเดียวกันสอดคล้องกับประวัติหุ่นหลวงในหนังสือ สาส์นสมเด็จ ที่ว่าสร้างขึ้นใหม่เพื่อแสดงหุ่นหลวงเรื่องพระอภัยมณี ส่วนศิระตัวนาง ยักษ์ และลิง ไม่มีข้อบ่งชี้ ในการสันนิษฐานในยุคสมัยนี้ได้

4. หุ่นหลวงสกุลช่างรัชกาลที่ 9 พบว่า หุ่นหลวงที่ซ่อมใหม่ นายจักรพันธ์ โปษยกฤต และคณะ ได้ใช้โครงหุ่น ศิระหุ่น จากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร มาซ่อมใหม่ โดยเลือกเฉพาะหุ่นที่พอใช้ได้ดังนี้

โครงหุ่นตัวพระ ใช้โครงหุ่นหลวงตัวพระสวมศิราภรณ์ขญา ยอดเดินหน หุ่นพระพรต ใช้โครงหุ่นตัวพระ และหน้าพระสวมขญา ยอดเดินหน หน้าสีชาวมาร่วมพอลอกกระดาดออกพบว่าหน้าสีแดง จึงซ่อมแปลง ให้เป็นหุ่นหลวงตัวพระพรต (น้องพระราม หน้าสีแดง) แต่คงไม่ใช่หุ่นหลวงตัวพระพรตที่สร้างสมัยรัชกาลที่ 4 ที่หายไป เพราะลักษณะโครงสร้างใหญ่กว่าและสวมขญาไม่ได้สวมมงกุฎยอดชัย หุ่นนางศรีขญา เลือกจากหุ่นตัวนาง หน้าสีชาวม และสร้างรัดเกล้ายอดให้ตัวนางใส่แบบที่นิยมโขนละครในยุคหลังนางศรีขญาใส่ศิราภรณ์รัดเกล้ายอด ซึ่งจากการศึกษาพบว่าศิระหุ่นหลวงก่อนสมัยรัชกาลที่ 9 ตัวนางสวมรัดเกล้าเปลวทั้งสิ้น หุ่นพระพิราพ เลือกหุ่นที่เขียนว่ากุมภกรรณ แต่นำเอาศิระหุ่นตัวเสนายักษ์ปากและเข้ ดาวระเข้ มาสร้างใหม่เป็นหุ่นพระพิราพ ทั้งออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่ หุ่นพาลี ใช้โครงหุ่นหลวงสุคริพที่พอซ่อมได้ และนำเอาศิระหุ่นหลวงพาลีสวม ศิราภรณ์ทรงเทริด สกุลช่างรัชกาลที่ 1 มาซ่อมและสร้างเครื่องแต่งกายขึ้นใหม่

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาหุ่นหลวงยังมีอีกหลายประเด็นที่เห็นสมควรศึกษา ได้แก่ การสร้างหุ่นหลวง กลไกการเจ็ดหุ่น วิธีการแสดงหุ่นหลวง ซึ่งหุ่นหลวงเป็นศิลปะการแสดงของไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสมควรฟื้นฟูอย่างจริงจัง ให้เป็นมรดกของชาติสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

หนังสือ

- กวีย์ ตาซารด์. (2517). จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศไทย. (สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.
- จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2529). หุ่นไทย (สมุดไทยขาว สมุดไทยดำ). กรุงเทพฯ : อัมรินทร์การพิมพ์.
- จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2530). นิตรสารศิลปวัฒนธรรม. (ปีที่ 8 ฉบับที่ 12 : ตุลาคม 2530). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจ้าพระยา.
- จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2540). หุ่นวังหน้า. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพ.
- ชำนาญโวหาร, พระ. (2470). โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. พระนคร : ราชบัณฑิตยสภา.

นริศรา นวัตกรรมวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2540). สาส์นสมเด็จ เล่ม 1. กรุงเทพฯ : สำนักงานราชบัณฑิตยสภา.



พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (2514). บทละครเรื่อง อิเหนา.

มอริสเซอร์ เดอ ลาลูแบร์. (2510). ราชอาณาจักรสยาม เล่ม 1. (สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล). กรุงเทพฯ :
ก้าวหน้าการพิมพ์.

ศิลปากร, กรม. (2546). ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1 . กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

สน สิมাত্রัง, เขียวนุช เวศร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตมิตร. (2540). หุ่นละครเล็ก : สื่อลีลาศิลป์ สืบทอด
จิตวิญญาณไทย. กรุงเทพฯ : แพลน โมทีฟ.

องค์การคำครุสภา. (2507). ประชุมพงศาวดาร เล่ม 8 (ประชุมพงศาวดารภาค 7 และภาค 8)
กรุงเทพฯ : ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์.

งานวิจัยและการค้นคว้าอิสระ

ผกามาศ จิราภรณ์. (2543). การละเล่นของหลวง (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท). จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

สัมภาษณ์

ขรรค์ชัย หอมจันทร์. (2564, 22 กุมภาพันธ์). ผู้เชี่ยวชาญการสร้างศีรษะโขน [บทสัมภาษณ์].

ยุทธนาพร ราม. (2564, 15 มกราคม). ภัณฑารักษ์ชำนาญการ กรมศิลปากร [บทสัมภาษณ์].

วรวิทย์ หิรัญมาศ. (2564, 23 กุมภาพันธ์). ครูศิลป์แผ่นดิน ศูนย์ศิลปาชีพระหว่างประเทศ [บทสัมภาษณ์].

วัลลภศิริ สดประเสริฐ. (2564, 27 กุมภาพันธ์). รองประธานมูลนิธิจักรพันธ์ โปชัยภฤต (Chakrabhand
Posayakrit Foundation). [บทสัมภาษณ์].

สุดสาคร ชายเสน. (2564, 26 กุมภาพันธ์). ผู้เชี่ยวชาญงานศิลปกรรมไทย [บทสัมภาษณ์].



สุนทรียะด้านวรรณศิลป์ การแสดงพื้นบ้าน จังหวัดสุโขทัย

ชุดรำวงแบบบท

The Literary Aesthetics of a Folk Play : Rum Wong Baeb Bot in Sukhothai

สมบุญ พนเสาวภาคย์*

Somboon Panasaowapak*

บทคัดย่อ

จังหวัดสุโขทัยเป็นดินแดนหนึ่งที่มีวัฒนธรรมอันเป็นมรดกทางสังคม มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่สงบร่มเย็น แต่แฝงไปด้วยความงดงามที่เป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่น เป็นดินแดนที่มีเสน่ห์ทางวัฒนธรรม มีศิลปะการดนตรี ภาษาพูด และศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตและเป็นเอกลักษณ์ชาวสุโขทัย (กาญจนา พูลรักษ์และคณะ, 2553, หน้า 1)

การแสดงพื้นบ้านเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงออกถึง วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ อาชีพ ประเพณี ความเชื่อ ของชาวบ้านที่นิยมเล่นกันตามท้องถื่นของตน ส่วนมากเป็นการแสดงที่ไม่มีแบบแผนตายตัว เป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง แต่เดิมในการร้องเพลง ให้จังหวะด้วยการปรบมือ จากนั้นเริ่มมีการหาเครื่องประกอบจังหวะ อาจเป็นถ้วย ขาม ช้อน เพื่อเพิ่มความสนุกสนานในการร้องเพลงมากขึ้น(จินตนา เพ็งอัวะ และคณะ, 2553, หน้า1)

สุนทรียะด้านวรรณศิลป์ของการแสดงพื้นบ้าน ชุดรำวงแบบบท มี 3 ด้านได้แก่ 1.สุนทรียะด้านวรรณกรรม 2. สุนทรียะด้านดนตรี และ 3.สุนทรียะด้านท่าทำ พบได้จากบทหรือประกอบการแสดงนำมาจากเนื้อเรื่องในวรรณคดี มีการเลือกสรรถ้อยคำที่งดงามและมีลักษณะของวรรณศิลป์ในด้านของการแต่งดี มีความงามในภาษา มีการใช้ถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะ มีการเล่นคำ เล่นอักษร เล่นสระ และเล่นเสียง รูปแบบคำประพันธ์เลือกเทคนิคการใช้คำซ้ำ การใช้โวหารภาพพจน์ การเลือกใช้เสียง เลือกใช้ฉันทลักษณ์ที่เหมาะสม สร้างอารมณ์สะท้อนใจให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึก หรือเกิดอารมณ์คล้อยตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง ผู้ประพันธ์บทเพลงใช้ศิลปะในการเลือกสรรถ้อยคำอย่างประณีต มีความไพเราะงดงามทั้งทางด้านการใช้ภาษาและการสื่อความหมาย ด้านทำนองเพลงและบทหรือของการแสดงพื้นบ้านชุดรำวงแบบบท มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นกระจุจกเงาสะท้อนมนุษย์ในปัจจุบัน ทำให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่อย่างสังคมในอดีต บทหรือในการแสดงพื้นบ้าน ชุด รำวงแบบบท เป็นบทสั้นๆ สามารถจดจำได้ง่าย มี 3 ประเภท ได้แก่ เพลงที่มีความหมายในลักษณะเกี่ยวพาราสี เพลงที่มีความหมายเกี่ยวกับวิถีชีวิต และเพลงที่เกี่ยวข้องกับนิทานพื้นบ้าน สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตการดำรงอยู่ ด้านรูปแบบการแสดง มีกระบวนท่ารำที่เลียนแบบจากธรรมชาติ และกระบวนท่ารำที่เทียบเคียงกับท่ารำนากูศิลป์ไทย ใช้ท่าทำตามบทหรือที่เป็นท่าต่างๆ เคลื่อนตัวไปตามวงกลมในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา มีการใช้เครื่องดนตรีที่ซ้ำกัน เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะชุดการแสดง เครื่องแต่งกายมีเอกลักษณ์ของความเป็นพื้นบ้าน

คำสำคัญ : สุนทรียะด้านวรรณศิลป์, รำวงแบบบท

* วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย เลขที่ 4 หมู่ 5 ถนนบรมไตรโลกุม ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย ปณ. 64000

* Sukhothai College of Dramatic Arts, No. 4, Moo 5, Jarodwithithong Road BankLuay Subdistrict, Mueang District, Sukhothai Province, P.O. 64000



Abstract

Sukhothai province be the land that is full of social heritage cultures with the peaceful living lifestyles by having the beauty of local identity, be the land of cultural charming in music arts, language and folk plays that present out their lifestyles and Sukhothai identity. (Kanchana Poolalak and colleague 2553 p 1)

The Literary Aesthetics of a Folk Play of Rum Wong Baeb Bot, there are 3 parts such as 1. The Literary Aesthetics. 2. Music Aesthetics and 3. Dance posture Aesthetics that found from singing dialogue for performing by taking lyrics from Thai literatures with choosing the beauty singing words as in the literary aesthetics in poem composing and in language beauty of the melodic verses using with words harmony, alphabets and vowels nice relating of toning melodic. The type of poem taking the technique in wording repeat, phrase image using , properly using the tone and prosody to build the tragedy emotion of readers or getting emotional of performers' role plays in that story. The song composer took the art in choosing lyrics as exquisite with the nice melodic all of language using and represent the meaning. In melody and lyrics of folk play : Rum Wong Baeb Bot has special identity that be the mirror to reflect the nowadays people, to represent the lifestyles of society in the past, singing dialogue of folk play in Rum Wong Baeb Bot be the short dialogue which could easily remember in 3 types such as the song in courtship, the song concerned to their lifestyles and the song about folk tales, these reflect their living lifestyles. About the type of performing had the dance postures copy the nature and dance postures alike Thai classical dance postures, taking the easy dance postures as singing dialogue having circle movement in the right as counter clockwise. The repeat using music instruments especially be the special identity only for this performing. Costume be the folk identity dressing.

Keywords : The Literary Aesthetics, Rum Wong Baeb Bot.

การแสดงพื้นบ้าน ชุดร้องแบบบท

เป็นการร่ำประกอบเพลงซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดสุโขทัย คนไทยเป็นผู้มีนิสัยร่าเริงเบิกบาน รักความสนุกสนานรื่นเริง คนไทยสมัยก่อนนั้นสามารถร่ำรำได้โดยไม่ต้องฝึกฝน เป็นการร่ำที่เกิดขึ้นเองตามนิสัยของคนไทยที่ชอบสนุกสนานไม่ชอบกฎเกณฑ์ จะร้องรำได้ทุกกาลเทศะที่นึกอยากจะทำ ร่ำ ความทุกข์ยากในชีวิตประจำวันนั้น คนไทยสามารถเปลี่ยนแปลงให้เป็นสิ่งรื่นเริงได้เสมอ เช่น ความเบื่อหน่ายเหน็ดเหนื่อยจากการทำไร่ทำนา คนไทยจะเล่นร้องเพลงเกี่ยวข้าว สงพ่าง เวลาเหนื่อยจากการออกแรงพายเรือก็ร้องเล่นเพลงเรือ ให้เรือเป็นต้น ยามว่างจากงานอาชีพประจำ จะมีการเล่นพ็อนรำ จนเกิดเป็นการละเล่นพื้นเมืองตามเทศกาลของแต่ละท้องถิ่น การเล่นพ็อนรำในสมัยก่อนนั้นไม่จำเป็นต้องใช้ดนตรีประกอบ อาศัยการปรบมือของผู้ร่วมเล่น เนื้อเพลงที่ร้องก็สั้นๆ ง่ายแก่การจดจำ มีความหมายตรงไปตรงมา ไม่อ้อมค้อม ระยะเวลาที่นิยมเล่นร่ำวงกันมากที่สุดคือ วันตรุษสงกรานต์ ต่อมาเนื้อร้องก็ยาวขึ้น มีเครื่องให้จังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ โทน จึงเรียกรำแบบนี้ว่า รำโทน



ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ประเทศไทยตกเป็นสมรภูมิระหว่างสัมพันธมิตรกับญี่ปุ่น ประเทศไทยตกอยู่ในภาวะจำยอมเป็นจุดยุทธภูมิ ลูกระเบิดที่ถูสงครามนำมาทิ้งถล่มฝ่ายตรงข้าม

เสียงหวูดสัญญาณให้ประชาชนลงหลุมหลบภัย ขวนให้ประชาชนขวัญหนีดีฝ่อ ทรัพย์สินมบัติ บ้านเรือน สถานที่ราชการ ถูกระเบิดพินาศ ราษฎรล้มตายเป็นอันมาก ก่อให้เกิดความระส่ำระสาย บรรยากาทยามสงคราม นำสะพรึงกลัว จิตใจของประชาชนโศกสลดไม่ทราบอนาคตว่าฟุ้งจะอยู่หรือจะตาย ต้องอพยพหลบหนีไปอยู่ยังที่ปลอดภัย พลัดถิ่นาคาที่อยู่ แต่ด้วยธรรมชาติวิสัยคนไทยไม่ชอบจมอยู่ในความทุกข์ จึงปลอบใจด้วยการจับกลุ่มรำไท่นในยามว่าง ตราบจนกระทั่งสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง ในสมัยรัฐบาลของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีสมัยนั้น ต้องการจะปลุกใจราษฎรให้มีความหลังอันเข้มแข็งเสริมสร้าง จิตสำนึกให้มีการเล่นรำไท่นแทบทุกหมู่บ้าน หน่วยราชการจัดให้ข้าราชการรำไท่นร่วมกับประชาชนทุกเย็นวันพุธ รำไท่นจึงแพร่หลายไปอย่างกว้างขวาง ทุกหมู่บ้านจึงตื่นจากความเฉื่อยเหงา ยามค่ำลงจะได้ยินเสียงโหม่งมาจากลานบ้านหลังใดหลังหนึ่งอันเป็นจุดนัดพบ คบเพลิงจะถูกจุดไฟให้ความสว่างแทนตะเกียง หมู่สาวจะรวมฟ้อนรำด้วยความสนุกสนาน สืบความทุกข์ระทมขมขื่นไปได้

รัฐบาลจอมพลแปลก พิบูลสงคราม ได้เปลี่ยนชื่อจากรำไท่น เป็นรำวง เพราะฟังดูสุภาพ โดยถือเอาลักษณะการรำที่เคลื่อนไหวที่ลักษณะวงกลมเป็นหลัก บทเพลงที่เคยร้องง่าย ๆ สั้น ๆ ก็มีความหมายซับซ้อนลึกซึ้งน่าฟังมากขึ้นทั้งทำนองและจังหวะเพลงมีความไพเราะเร้าใจมากขึ้นเนื้อร้องของบทเพลงจะเกี่ยวกับयोเมเชิญชวนรำพัน ผกากรตัดพ้อต่อว่าเสียดสี ยั่วเย้า ด้วยความสนุกสนาน แล้วจบลงด้วยบทอาลาเมื่อฟ้าสว่าง

ต่อมารำวงเปลี่ยนรูปแบบจากรำวงพื้นเมืองกลายเป็นรำวงอาชีพ เกิดรำวงคณะต่าง ๆ มีรับจ้างแสดงในงานวัด งานบวชพระ งานแต่งงาน แม้แต่งานศพก็นำดนตรีสากลเข้ามาใช้ประกอบการรำรำ เนื้อเพลงจังหวะกลายเป็นสากลมากขึ้น สาวงามส่วนใหญ่นิยมเป็นคาราวังเป็นจำนวนมาก ที่มีโอกาสได้แต่งงานกับชายหนุ่มที่เป็นข้าราชการชั้นสูงหรือผู้มั่งคั่ง ได้มีเกียรติรุ่งเรืองมาจนถึงปัจจุบันนี้

สำหรับรำวงในจังหวัดสุโขทัยนั้นรู้จักแพร่หลายที่อำเภอศรีสำโรงจังหวัดสุโขทัย (สำเนา จันทรรุ่ง, 2550, หน้า 24) มีหลักฐานบันทึกว่า ในปี พ.ศ.2487 ได้มีรำวงคณะ "เสมาทอง" เป็นครูหนุ่มสาวของอำเภอศรีสำโรง ได้รวมตัวจัดรำวงแบบบทกันขึ้น เพื่อแสดงในงานฉลอง โรงพยาบาลศรีสังวร อำเภอศรีสำโรง จนได้รับชื่อเสียงโด่งดังไปไกลและเป็นแบบอย่างที่ดีของรำวงในสมัยนั้น และในการแสดงรำวงแบบบทครั้งนั้นเองที่จอมพลแปลก พิบูลสงคราม และคุณหญิงละเอียดใจ พิบูลสงครามได้ชม คุณหญิงละเอียดใจได้นำเนื้อร้องและทำนองเพลงนำไปให้กรมศิลปากรพิจารณาปรับปรุงแก้ไขเรียกว่า รำวงมาตรฐานใช้รำจนถึงปัจจุบันนี้

รูปแบบการแสดง

รูปแบบการแสดง การเล่นรำวงแบบบท หนุ่มสาวรำกันเป็นคู่เดินเกี้ยวพาราสีเป็นวงกลม ขณะแสดงจะเคลื่อนไหวเดินทวนเข็มนาฬิกา หากเพลงใดมีการรำดิบทจึงหยุดอยู่กับที่ เมื่อจบกระบวนท่าแล้วจึงเดินต่อไป ผู้เล่นท่าทำไปตามบทหรือ สำหรับท่ารำ เป็นท่ารำแบบง่าย ๆ ไม่เหมือนภาษาท่าของโขน ละคร แต่เป็นภาษาท่าที่ผู้เล่นแสดงออกมาและฝ่ายตรงข้ามหรือผู้ดูสามารถเข้าใจได้ง่าย ไม่มีแบบแผนตายตัว เนื้อหาในบทพร้อมมีลักษณะของการเกี้ยวพาราสี และนิทานพื้นบ้านเป็นส่วนใหญ่ เช่น เมื่อฝ่ายชายกล่าวถึงตัวเองที่เป็นพระเวสสันดร ก็ใช้มือซ้ายชี้หรือจีบที่อกของตน เมื่อกล่าวถึงฝ่ายหญิงที่เป็นมเหสี ก็ใช้มือขวา ชี้ไปที่ฝ่ายหญิง ท่ารำของรำวงแบบบทจึงเป็นแบบชาวบ้าน ไม่ใช่แบบละคร (สำเนา จันทรรุ่ง, 2550, หน้า 26)



เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงร่ำวงแบบบทเดิมมีเพียงชิ้นเดียวคือโหมต๋อมานายสำเนาจันทร์ จรูญผู้รื้อฟื้นการแสดงนี้ขึ้นจึงใช้ระนาดเอกเป็นเครื่องบรรเลงนำเพื่อให้ระดับเสียงคนร้องร่ำวงแบบบทมีทำนองเพลงแตกต่างกันไปในแต่ละเพลง ส่วนมากจะดำเนินทำนองไปเรื่อยๆ เนื้อหาของเพลงเป็นการเกี่ยวพาราสื่อระหว่างหนุ่มสาว เช่น เพลงรำโหม เพลงยามเย็น เพลงชี้น้ำแล้ววาไป เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเพลงที่มีเนื้อหาแต่งตามเนื้อเรื่องในวรรณคดีที่นิยมกันในสมัยนั้น เช่น เพลงพระเวสสันดร เพลงซุกซองสองกุมาร เพลงรจนาเลือกคู่ เพลงโมราก็ เพลงวันทองสองใจ เป็นต้น

การแต่งกายของร่ำวงแบบบท

ชาวบ้านจะแต่งกายแบบชาวไทยสมัยก่อน คือฝ่ายหญิงจะนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกระเช้าถ้าไม่ใช่เสื้อคอกระเช้า จะห่มผ้าแถบหรือผ้าสไบพาด ส่วนการแต่งกายของฝ่ายชาย จะนุ่งโจงกระเบน ใส่เสื้อคอกลมแขนสั้น มีผ้าขาวม้าคาดทับเอว และมีผ้าพาดบ่าทั้งสองข้างมีลักษณะการแต่งกายคล้ายกับรำมโนคละ



ภาพที่ 1 การแต่งกายร่ำวงแบบบท
ที่มา : สมบูรณ์ พนมสาวภาคย์

โอกาสที่แสดง

ร่ำวงแบบบทนี้ ส่วนใหญ่จะเล่นในงานนักขัตฤกษ์ เช่น ตรุษสงกรานต์ ลอยกระทง งานมงคลต่าง ๆ เช่น แต่งงาน บวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น นอกจากนี้ชาวบ้านนิยมเล่นร่ำวงกันในยามว่างจากการทำหน้าที่ที่ทำงาน เพื่อเป็นการพักผ่อนหย่อนใจและเป็นการเชื่อมโยงมิตรภาพที่ดีต่อกันอีกด้วย สถานที่เล่นร่ำวงมักจะเป็นลานกว้าง หรือถ้าเป็นงานใหญ่ ๆ ชาวบ้านจะช่วยกันตกแต่งสถานที่ให้สวยงาม ประดับด้วยโคมไฟหรือตะเกียงจะทำให้บริเวณสว่างไสว

ลีลาท่ารำประกอบบทร้อง

ในการแสดงพื้นบ้าน ชุดร่ำวงแบบบท ผู้แสดงทำท่าไปตามบทร้อง ทำท่าเป็นท่ารำแบบง่าย ๆ ไม่สลับซับซ้อนเหมือนภาษาท่าของโขน ละคร แต่เป็นภาษาท่าที่ผู้แสดงได้แสดงออกมาและฝ่ายตรงข้ามหรือผู้ดูสามารถเข้าใจได้ เช่น เมื่อฝ่ายชายกล่าวถึงตัวเองที่เป็นพระเวสสันดร ก็ใช้มือซ้ายชี้หรือจับไปทอกของตน เมื่อกล่าวถึงฝ่ายหญิงที่เป็นมัทรีก็ใช้มือขวาชี้ไปที่ผู้หญิง ทำท่าของร่ำวงแบบบทจึงเป็นแบบชาวบ้าน ไม่ใช่แบบละคร



การแสดงพื้นบ้าน ชุด รำวงแบบบท ประกอบด้วยเพลง ดังนี้

เพลงรำโชน

ชาย น้องสาวเอ๋ย โปรดจงช่วยปرامي มารำซิมารำกับพี่ (ข้า) ในคืนวันนี้พี่จะรำโชน
เล่นสุภาพไม่หยาบโชน พี่จะรำโชนให้น้องดู นอย...

หญิง รำเล็ดหนาที่จำน้องจะดู ถ้าได้รำได้รำเป็นคู่ (ข้า) น้องจะเชิดชูในตัวพี่ยา ไอ้พี่จำ
ถ้าน้องรำผิด โปรดจงช่วยสะกิด น้องนี้จะรำตาม นอย...

เพลงยามเย็น

ชาย ยามเย็นเดินเล่นตะวันรอน สายลมพัดอ่อน อ่อนแล้วก็เด่นดวง เสน่ห์หรือ
คือหญิงหลอกลวง (ข้า) เลิกรักเลิกลวงแม่พวงมาลัย

หญิง ทำไมใจน้อยไปนักเล่า โศกเศร้าคิดถึงเธอไม่หาย ออกคณิงถึงรักที่จากไป (ข้า)
น้องไม่ใช่เป็นหญิงหลอกลวง (ข้า)

ชาย เจนนั่นเขี้ยวหรือน้องรัก พี่อกหักคิดถึงเธอไม่หาย ออกคณิงถึงรักที่จากไป (ข้า)
พี่ไม่ใช่ผู้ชายหลอกลวง (ข้า)

เพลงชี้หน้าว่าไป

หญิง ชี้น้ำแล้วว่าไป ผู้ชายหลายใจฉันไม่อยากจะคบ พุดจาเตลียวตลบ (ข้า)
ฉันไม่อยากจะคบผู้ชายหลายใจ ถอยออกไปเสียโดยดี ลูกเมียเธอมีจะมาทำเอาตา

ชาย ลูกเมียที่โหดเล่าน้องยา (ข้า) ตั้งแต่เกิดมายังไม่เคยรักใคร (ข้า)

เพลงพระเวสสันดร

ชาย ไฉ้พระเวสสันดร จำรต้องไปอยู่ป่า

หญิง มัทรี ขาลิ กัณหา ออกไปอยู่ป่าตามพระเวสสันดร

ชาย ฝ่ายชูชกรกาญจนา มาอ้อนวอนขอสองกุมาร

หญิง มัทรีกลับมาจากป่า (ข้า) ร้องเรียกลูกยา แม่กัณหา พ่อขาลิ
กูกร้องเรียกไป ทราบเรื่องเลวร้ายสลับลงพื้นที่

ชาย เวสสันดรทรงเมตตาปานิ (ข้า) ช่วยชุบชีวิต มัทรีรอดตาย

เพลงชุกชุกสองกุมาร

พร้อม รำแบบรำแบบสองกุมาร ชุกชุกขทาน สองกุมารร้องให้

ชาย ตาชุกก็ตีด้วยหวาย (ข้า) สองกุมารร้องให้ครวญหวายออกมาตี

หญิง ตาจ้ออย่าตีหนูเลย หนูไม่เคยจะเดินทางไกล

ชาย จิจะเอ๋ยเจ้าเด็กน้อย อย่าทำสาออยเตี้ยตีด้วยหวาย

หญิง โอ้ยโอ้ย เจ็บเสียจนเต็มที่ ตาตีเสียจนหลังลาย



เพลงรจนาเลือกคู่

ชาย รจนานารีนี้เอ๋ย สวยเอยช่างงามวิไล ผิวผ่องเป็นยอโย มารยาทไฉไลน่าชมน่าชม
 หญิง ชีจะเงาะป่าบ้าใบ้ ความรักยังอยู่อีกไกล (ซ้ำ) ถอยห่างออกไป ออกไป ออกไป
 ชาย ทำไมไม่รักดอกหรือ พี่คือกษัตริย์ยิ่งใหญ่ รูปทองพวยพุ่งขึ้นใน (ซ้ำ) โปรดเสียมาลัยให้เจ้าเงาะด้วยชี
 หญิง รจนาดังจิตอธิฐาน โปรดบันดาลให้ได้คนดี แล้วนางเสียมาลัยทันที (ซ้ำ)
 เพราะบุญบารมีได้สามีผิวทอง (ซ้ำ)

เพลงโมราภา

ชาย โมรา โมรา นารี แรกเริ่มเดิมทีอยู่ในผอบ ตัวพี่ชื่อจันทโครพ (ซ้ำ)
 เปิดผาผอบพบนางโมรา พาน้องไปเที่ยวกลางไพร (ซ้ำ) มาพบโจรร้ายอยู่ในกลางพนา
 หญิง โมราสะเทือนใจเอย (ซ้ำ) อายากมอบหัวใจให้แก่โจรยา
 ชาย โมรา โมรา ภา กากี เมื่อก่อนรักพี่เดียวมีไปรักใคร (ซ้ำ) ยืนพระขรรค์ให้แก่โจรภัย (ซ้ำ)
 จะฆ่าพี่ให้ตายเหียวหรือโมรา
 หญิง พี่จำโมราผิดไป (ซ้ำ) ขอภัยให้แก่โมรา

เพลงวันทองสองใจ

ชาย วันทองเป็นหญิงสองใจ ใครจะเลี้ยงเจ้าได้ น้ำใจแม่วันทอง พี่ไปหัทกลับมามีรักใหม่ (ซ้ำ)
 ใครจะเลี้ยงเจ้าได้น้ำใจแม่วันทอง
 หญิง ไร่อ้อยยามที่ไม่แลมอง (ซ้ำ) มาหาว่าน้องเป็นหญิงสองใจ พี่จำพี่ก็มีเมียแล้ว (ซ้ำ)
 ดูแต่พลายแก้วยังมีสองใจ เมียพี่ชื่อว่านางลาวทอง (ซ้ำ) เป็นเมียพี่สองของพ่อพลาย
 ลูกคู่ เอ๋ยโอละหน่าย โอละหน่าย หน่ายเอ๋ย...

เพลงบินกลาบิน

บินกลาบิน จะ จะ บินกลาบิน โอ้แม่โถมบินที่จะบินตามมา
 บุญน้อยต้องลอยถอยหลัง (ซ้ำ) ไม่รักพี่มั่ง พี่ได้ตั้งใจมา

ในการแสดงร่วแบบบท การใช้ท่าทางประกอบการแสดงตามบทร้องเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นให้เข้ากับบทร้องและจังหวะดนตรี มีการใช้พลังในการแสดง ได้แก่การใช้ท่าทางประกอบการแสดงอารมณ์ ความรู้สึก อาทิ อารมณ์โกรธ ได้แก่กิริยา กระตืบเท้า ฟาดนิ้ว การผลัก การเขยื้อยหลัง ซึ่งการใช้พลังในท่าทางเหล่านี้เป็นการสื่อให้ผู้ชมการแสดงเข้าใจถึงอารมณ์ของตัวละครในเนื้อหาตามบทร้องว่าอยู่ในอารมณ์ใด การปฏิบัติท่ารำด้วยพลังแรงมากทำให้เห็นอาการที่ผู้แสดงกระปรี้กระเปร่า แข็งแรง ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวท่าทางด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน ร่วแบบบทเป็นการแสดงที่สนุกสนาน จังหวะดนตรีสม่ำเสมอ มีการเน้นพลังในการทำท่าทางท่าเพื่อเรียกความสนใจของผู้ชมการแสดง ให้เกิดความสนุกสนานหรือมีอารมณ์ร่วมไปกับผู้แสดง การเน้นพลังในการแสดงของร่วแบบบท เป็นสิ่งสำคัญในการแสดง เพราะช่วยให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากขึ้น การแสดงชุดร่วแบบบท ชาวบ้านในอำเภอศรีสำโรงจะเน้นการตีท่าตามบทร้อง แสดงอารมณ์ ความรู้สึกตามบทร้องอย่างเต็มที่ ดังภาพ





ภาพที่ 2 ทำเรียก
ประกอบคำร้อง มาร่ำขิมารำกับพี่
ที่มา : สมบูรณ์ พนสาวภาคย์



ภาพ 3 ทำขึ้นน้ำ
ประกอบคำร้อง ขึ้นน้ำแล้ววไป
ที่มา : สมบูรณ์ พนสาวภาคย์

กระบวนการทำรำที่มาจากการเลียนแบบธรรมชาติ

เป็นทำรำที่ประดิษฐ์ดัดแปลงให้มีลีลาอ่อนช้อยงดงามขึ้น เช่น ฝ่ามือแตะอกหรือจับชาย ทิ้งอก แสดงความหมาย การแนะนำตนเอง กล่าวถึงตัวเอง หรือแสดงความหมายว่ารู้และเข้าใจ ถ้าเสริมทำอื่นเข้าไปด้วยก็มีความหมายต่างกันไป เช่น แสดงสีหน้าเศร้า กังวล ก็แปลความหมายออกไปทางเศร้า กังวล แค้นใจ เสริมทำด้วยการสะบัดตัวโดยใช้สีหน้าช่วย แสดงว่าตกใจ อุกคิต แต่ถ้าฝ่ามือทาบอกแล้วเลื่อนลง แสดงว่า คลายใจ หายโกรธจากการแสดงร่างแบบบท พบกระบวนการทำรำที่เลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่ ทำเรียก (ดังภาพที่ 2) ทำขึ้นน้ำ (ดังภาพที่ 3) ทำสืขอ ทำตี ทำเปิดฝ่าผอบ ทำสลับ ทำประกอบคำร้อง “ฝ่ายชุกรานูรอน” และทำประกอบเพลงบินปลา

กระบวนการทำรำที่เทียบเคียงกับทำรำทางนาฏศิลป์ไทย

เป็นลักษณะทำรำที่มาจากการประดิษฐ์ทำรำ โดยนำทำรำมาจากการรำพื้นฐาน เพลงช้า เพลงเร็ว และการรำแม่บท ซึ่งทำรำในการรำแม่บทเป็นแม่ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยที่ครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยนำไปใช้ในการประกอบพิธีกรรมแสดงชุดใหม่ จากการแสดงร่างแบบบทพบกระบวนการทำรำที่มาจากทำรำทางนาฏศิลป์ไทยได้แก่ ทำสอตร้อยมาลา ทำชักแบ่งผัดหน้า ทำกระด่ายต้องแฉ่ว ในเพลงแม่บทใหญ่ ทำอ้อม ทำเศร้า

ด้านบทเพลงที่ใช้ในการแสดง ชุด ร่างแบบบท จังหวัดสุโขทัย เดิมมีทั้งหมด 14 เพลง มี

บทร้องที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของชาวบ้าน บทร้องจะเป็นบทสั้น ๆ จดจำได้ง่าย จำแนกตามความหมายของเพลง ได้ 3 ประเภท ได้แก่ (กาญจนา พูลรักษ์และคณะ, 2553, หน้า 55)

1. เพลงที่มีความหมายในลักษณะเกี่ยวพาราสี

1.1 เพลงรำโทนา

1.2 เพลงขึ้นน้ำแล้ววไป

1.3. เพลงบิน

ตัวอย่างเพลงที่มีความหมายในลักษณะเกี่ยวพาราสี



เพลงรำไท่น

ชาย น้องสาวเอ๋ย โปรดจงช่วยปราณี มารำขิมารำกับพี่ (ข้า) ในคืนวันนี้พี่จะรำไท่น

เล่นสุภาพไม่หยาบโลน พี่จะรำไท่นให้น้องดู นอย...

หญิง รำเถิดหนาพี่จำน้องจะดู ถ้าได้รำได้รำเป็นคู่ (ข้า) น้องจะเจ็ดชูในดัวพญา ไอ้พี่จำ

ถ้าน้องรำผิด โปรดจงช่วยสะกิด น้องนี้จะรำตาม นอย...

เพลงชี้หน้าว่าไป

หญิง ชี้หน้าแล้วว่าไป ผู้ชายหลายใจฉันไม่ยากคบ พุดจาเตล้วยตลบ (ข้า)

ฉันไม่ยากคบผู้ชายหลายใจ ถอยออกไปเสียโดยดี ลูกเมียเธอมีจะมาเห่าเอาตัว

ชาย ลูกเมียที่ไหนเล่าน้องยา (ข้า) ตั้งแต่เกิดมายังไม่เคยรักใคร (ข้า)

เพลงบินกลาบิน

บินกลาบิน ซะ ซะ บินกลาบิน ไอ้แม่โถมบินพี่จะบินตามมา

บุญน้อยต้องลอยถอยหลัง (ข้า) ไม่รักพี่มั่ง พี่ได้ตั้งใจมา

2. เพลงที่มีความหมายเกี่ยวกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน

2.1 เพลงต้นเตย

ตัวอย่างเพลง

เพลง ต้นเตย

ชาย ต้นเตย ใบเตย แขนงเตย ยอดเตย ต้นเตยปลุกยาก พี่ก็อยากปลุกเตย

หญิง ต้นเตยใบเตย แขนงเตยยอดเตยเด็ดยอดของน้องจนข้าพี่ไม่รดน้ำให้น้องบ้างเลย

3. เพลงที่เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน

3.1. เพลงซุกซกสองกุมาร

3.2. เพลงรจนาเลือกคู่

3.3. เพลงไมราภากิ

3.4. เพลงวันทอง

ตัวอย่างเพลง

เพลงซุกซกสองกุมาร

พร้อม รำแบบรำแบบสองกุมาร ซุกซกขอทาน สองกุมารร้องให้

ชาย ตาซุกซกก็ตีด้วยหาว (ข้า) สองกุมารร้องให้คว่ำหาวออกมามี

หญิง ตาจ้อย่ำตีหนูเลย หนูไม่เคยจะเดินทางไกล

ชาย จิจะเอ๋ยเจ้าเด็กน้อย อย่าทำล้าออยเตี้ยตีด้วยหาว

หญิง โอ้ยโอ้ย เจ็บเสียจนเต็มที ตาตีเสียจนหลังลาย



เพลงรจนาเลือกคู่

ชาย รจนานารีนี้เอ๋ย สวยเอยช่างงามวิไล ผิวผ่องเป็นยอโย มารยาทไฉไลน่าชมน่าชม

หญิง จิจะเงาะป่าบ้าใบ้ ความรักยังอยู่อกไกล (ซ้ำ) ถอยห่างออกไป ออกไป ออกไป

ชาย ทำไมไม่รักดอกหรือ ที่คือกษัตริย์ยิ่งใหญ่ รูปทองพ้อยู่ชั้นใน (ซ้ำ) โปรดเสวยมาลัยให้เจ้าเงาะด้วยจิ

หญิง รจนางตั้งจิตอธิฐาน โปรดบันดาลให้ได้คนดี แล้วนางเสวยมาลัยทันที (ซ้ำ)

เพราะบุญบารมีได้สามีผิวทอง (ซ้ำ)

เพลงวันทองสองใจ

ชาย วันทองเป็นหญิงสองใจ ใครจะเลี้ยงเจ้าได้ น้ำใจแม่วันทอง ที่ไปหักกลับมามีรักใหม่ (ซ้ำ)

ใครจะเลี้ยงเจ้าได้น้ำใจแม่วันทอง

หญิง โอ้เอ๋ยยามที่ไม่แลมอง (ซ้ำ) มาหาว่าน้องเป็นหญิงสองใจ ที่จำพี่ก็มีเมียแล้ว (ซ้ำ)

ดูแค่ปลายแก้วยังมีสองใจ เมียพี่ชื่อว่านางลาวทอง (ซ้ำ) เป็นเมียที่สองของพ่อพลาย

สรุปได้ว่า บทเพลงที่ใช้ร้องในการแสดงพื้นบ้านชุดรางวัลแบบบท มีบทร้องที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต ความ เป็นอยู่ของชาวบ้าน บทร้องจะเป็นบทสั้น ๆ จัดจำได้ง่าย มี 3 ประเภท ได้แก่ เพลงที่มีความหมายในลักษณะเกี่ยว พาราสี เพลงที่มีความหมายเกี่ยวกับวิถีชีวิต และเพลงที่เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน

สุนทรียและสุนทรียศาสตร์ หมายถึง วิชาที่ว่าด้วยความนิยมความงามหรือความนิยมในความงาม เป็น อารมณ์ ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งดงาม ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรืองานศิลปะ ความรู้สึกเกิดขึ้นด้วย ประสบการณ์ การศึกษาอบรม และพัฒนาเป็นรสนิยมความรู้และความเข้าใจทางประวัติศาสตร์ สามารถเสริม สร้างพัฒนาการทางสุนทรียภาพให้เพิ่มขึ้น รู้และเข้าใจคุณค่าของความงาม (พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน, 2546)

สุนทรียะ หมายถึง สิ่งที่เกี่ยวข้องกับความนิยม ความงาม

สุนทรียะ มาจากภาษาสันสกฤต สุนทรียะแปลว่า งาม และศาสตร์แปลว่า วิชา

สุนทรียศาสตร์ หมายถึง วิชาที่ว่าด้วยความนิยม ความงาม

สุนทรียภาพในงานวรรณคดีเกิดขึ้นเนื่องจากกวีมีความรอบรู้ในอัตลักษณ์และอัจฉริยภาพของภาษา สามารถเลือกสรรถ้อยคำมาปรุงแต่งให้งานศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นสื่อมีความงดงาม มีการเลือกเทคนิคการใช้คำซ้ำ การใช้โวหารภาพพจน์ การเลือกใช้เสียงและความหมายของคำ หรือการเลือกใช้อันลักษณ์ที่เหมาะสมเพื่อให้ เกิดลีลาจังหวะในการอ่านล้วนแล้วแต่สร้างความไพเราะและทำให้งานมีความหมายที่ลึกซึ้งสะท้อนอารมณ์ จึงจะ ทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพ ได้ยินเสียง กระตุ้นให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเกิดจินตนาการคล้อยตามเนื้อความในบทประพันธ์

สำหรับสุนทรียสถานด้านความหมายเกิดจากการเลือกสรรถ้อยคำหรือภาษาที่ให้ความหมายหลายมิติที่ สามารถสื่อให้เห็นภาพ แสง สี เสียงและภาพที่แสดงความเคลื่อนไหวได้

วรรณศิลป์ หมายถึง หนังสือหรืองานประพันธ์ที่มีคุณค่า อันเกิดจากการใช้ถ้อยคำ มีกลวิธีการแต่งที่ดี มี รูปแบบเนื้อหาที่ผสมกลมกลืนกัน มีจินตนาการสามารถโน้มน้าวให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะท้อนใจ ตลอดจนมีคุณค่า ด้านแนวคิดที่แฝงในเรื่อง (ลีลิตา พินิจกุลและคณะ, 2515)



พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายของวรรณศิลป์ ไว้ว่า “ศิลปะในการแต่งหนังสือ ศิลปะทางวรรณกรรม วรรณกรรมที่ถึงขั้นวรรณคดี หนังสือที่ได้รับการยกย่องว่าแต่งดี การพิจารณาคุณค่าด้านวรรณศิลป์ต้องศึกษาตั้งแต่การเลือกชนิดคำประพันธ์ให้เหมาะสมกับประเภทของงานเขียน การรู้จักตกแต่งถ้อยคำให้ไพเราะ สละสลวยอันเป็นลักษณะเฉพาะของภาษากวี และทำให้ผู้อ่านเกิดความเพลิดเพลินอารมณ์ (พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน, 2546)

สุนทรียะด้านวรรณศิลป์ของการแสดงพื้นบ้าน ชูตรำวงแบบบท พบได้จากบทหรือที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้าน ชูตรำวงแบบบท นำมาจากเนื้อเรื่องในวรรณคดี เช่น เพลงพระเวสสันดร เพลงชุกขาสองกุมาร นำมาจากวรรณคดีเรื่องพระเวสสันดรชาดก เพลงรจนาเลือกคู่ นำมาจากวรรณคดีเรื่อง สังข์ทอง ตอนเลือกคู่ เพลงวันทองสองใจ นำมาจากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน เพลงไมราภากิ นำมาจากวรรณคดีเรื่องกาเกี๋ย เห็นได้ว่าวรรณคดีแต่ละเรื่องก็นำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงประกอบการแสดงล้วนเป็นวรรณคดีอมตะที่อยู่ในใจของผู้รักวรรณคดีมาช้านาน ผู้ประพันธ์บทเพลงใช้ศิลปะในการเลือกสรรถ้อยคำอย่างประณีตบรรจงเพื่อสร้างความไพเราะให้กับบทประพันธ์ โดยเนื้อหาต้องมิหลาทรสหลายอารมณ์ แสดงทรรศนะที่มีต่อโลกและชีวิต สามารถทำให้ผู้ชมการแสดง ผู้ฟังบทเพลงเข้าใจโลกและชีวิตรวมถึงเข้าใจความซับซ้อนในเรื่องธรรมชาติของอารมณ์มนุษย์ได้ ดังตัวอย่างเพลงพระเวสสันดร เพลงชุกขาสองกุมาร เพลงรจนาเลือกคู่ เพลงไมราภากิ และเพลงวันทองสองใจ

เพลงพระเวสสันดร

ชาย ไฉ้พระเวสสันดร จำรต้องไปอยู่ป่า

หญิง มัทรี ขาสี กัณหา ออกไปอยู่ป่าตามพระเวสสันดร

ชาย ฝ่ายชุกขารามารอน มาอ่อนนอนขอสองกุมาร

หญิง มัทรีกลับมาจากป่า (ซ้ำ) ร้องเรียกลูกยา แม่มัณหา พ่อขาสี กูก้องร้องเรียกไป
 ทราบเรื่องเลวร้ายสลดทันทันที

ชาย เวสสันดรทรงเมตตาปราณี (ซ้ำ) ช่วยชุบชีวิต มัทรีรอดตาย

เพลงชุกขาสองกุมาร

พร้อม ร้าแบบร้าแบบสองกุมาร ชุกขาทาน สองกุมารร้องไห้

ชาย ตาชุกขาก็ดีด้วยหาย (ซ้ำ) สองกุมารร้องไห้ควักหายออกมาดี

หญิง ตาจ้อย่ำดีหนูเลย หนูไม่เคยจะเดินทางไกล

ชาย จิจะเอ๋ยเจ้าเด็กน้อย อย่าทำล้าออยด้วยดีด้วยหาย

หญิง โอ้ยโอ้ย เจ็บเลี่ยนจนเต็มที ตาดีเลี่ยนจนหลั่งลาย

เพลงรจนาเลือกคู่

ชาย รจนานารีนี้อยู่ ส่ายเอ่ยช่างงามวิไล ผิวผ่องเป็นยองโย มารยาทไฉไลน่าชมน่าชม

หญิง จิจะเภาะป่าบ้าใบ้ ความรักยังอยู่อีกไกล (ซ้ำ) ถอยห่างออกไป ออกไป ออกไป

ชาย ทำไมไม่รักตอกหรือ ที่คือซัดรียิ่งใหญ่ รูปทองที่อยู่ชั้นใน (ซ้ำ) โปรดเสี้ยมมาลัยให้เจ้าเภาะด้วยซิ

หญิง รจนางตั้งจิตอธิฐาน โปรดบันดาลให้ได้คนดี แล้วนางเสี้ยมมาลัยทันทันที (ซ้ำ)

เพราะบุญบารมีได้สามผิวทอง (ซ้ำ)



เพลงโหมโรงกาเก๋

ชาย โหมโรง โหมโรง นารี แรกเริ่มเดิมทีอยู่ในผอบ ตัวพี่ชื่อจันทโครพ (ข้า) เปิดผาผอบพบนางโหมโรง พาน้อง
ไปเที่ยวกลางไพร (ข้า) มาพบโจรร้ายอยู่ในกลางพนา

หญิง โหมโรง เห็นเงินอ้าย (ข้า) อยากมอบหัวใจให้แก่โจร

ชาย โหมโรง กาเก๋ เมื่อก่อนรักพี่แต่ยวันนี้ไปรักใคร (ข้า) ยืนพระขรรค์

ให้แก่โจรภัย (ข้า) จะฆ่าพี่ให้ตายเฉียวหรือโหมโรง

หญิง พี่จ๋าโหมโรงผิดไป (ข้า) ขอภัยให้แก่โหมโรง

เพลงวันทองสองใจ

ชาย วันทองเป็นหญิงสองใจ ใครจะเลี้ยงเจ้าได้ น้ำใจแม่วันทอง พี่ไปทักกลับมารักใหม่ (ข้า)

ใครจะเลี้ยงเจ้าได้น้ำใจแม่วันทอง

หญิง โสเภี่ยมพี่แม่แลมอง (ข้า) มาหาว่าน้องเป็นหญิงสองใจ พี่จ๋าพี่ก็มีเมียแล้ว (ข้า)

ดูแต่พลายแก้วยังมีสองใจ เมียพี่ชื่อว่านางลาวทอง (ข้า) เป็นเมียที่สองของพ่อพลาย

ลูกคู่ เอ๋ยไอละหน่าย ไอละหน่าย หน่ายเอ๋ย...

จากบทเพลงที่กล่าวมาพบว่าคำประพันธ์มีความไพเราะของเสียงในภาษา กวี เสียงของคำที่มีความคล้องจองกัน มีความไพเราะของเสียงสูงต่ำ สั้นยาว หนักเบา ที่เกิดจากถ้อยคำที่สัมผัสกัน และการหยุดแบ่งจังหวะออกเป็นช่วง ๆ หรือตอน ๆ สลับกันไป รวมทั้ง การใช้คำประพันธ์ให้เหมาะแก่บรรยากาศ และเนื้อความ

ร่วรูปแบบบทกับองค์ประกอบของวรรณศิลป์

1. แฉ่งดี

การแสดงพื้นบ้าน ชุดร่วแบบบท ผู้ประพันธ์บทเพลงประกอบการแสดง ชุดร่วแบบบทให้องค์ประกอบของวรรณศิลป์ ในลักษณะของการแต่งดี กล่าวคือมีศิลปะในการเสนอเรื่องและการใช้ภาษา มีอรรถรส มีสุนทรียภาพ หมายถึง ความงาม ซึ่งในที่นี้คือความงามในวรรณคดี เป็นความงามในภาษา กล่าวคือมีการใช้ถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะ หรือเป็นความงามในเนื้อหา ตัวละครในเนื้อหา มีบทบาทที่ประทับใจ เรื่องราวสนุกสนานชวนติดตาม และความงามด้านจินตนาการ ซึ่งผู้อ่านอ่านแล้วเกิดความเข้าใจในอารมณ์ นึกคิดไปตามรสของวรรณคดีนั้น ๆ ดังตัวอย่าง ในเพลงรำไท่น และเพลงยามเย็น

เพลงรำไท่น

ชาย น้องสาวเอ๋ย โปรดจงช่วยปราณี มารำซิมารำกับพี่ (ข้า) ในคืนวันนี้พี่จะรำไท่น

เล่นสุภาพไม่หยาบไล่น พี่จะรำไท่นให้น้องดู นอย...

หญิง รำเลิคนาฬิกาพี่น้องจะดู ถ้าได้รำได้รำเป็นคู่ (ข้า) น้องจะเชิดชูในตัวพี่ยา โอ้พี่จ๋า

ถ้าน้องรำผิด โปรดจงช่วยสะกิด น้องนี้จะรำตาม นอย...



เพลงยามเย็น

ชาย ยามเย็นเดินเล่นตะวันรอน สายลมพัดอ่อน อ่อนแล้วก็เด่นดวง เสน่ห์หรือคือหญิงหลอกลวง (ซ้ำ)
 เลิกร์เลิกลวงแม่พวงมาลัย

หญิง ทำไมใจน้อยไปนักเล่า โศกเศร้าคิดถึงเธอไม่หาย ออกคณึงถึงรักที่จากไป (ซ้ำ)
 นื่องไม่ใช่เป็นหญิงหลอกลวง (ซ้ำ)

ชาย เช่นนั้นเขี้ยวหรือน้องรัก พ้อหักคิดถึงเธอไม่หาย ออกคณึงถึงรักที่จากไป (ซ้ำ)
 พี่ไม่ใช่ผู้ชายหลอกลวง (ซ้ำ)

2. มีอารมณ์สะเทือนใจ

อารมณ์สะเทือนใจ คือ ทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึก หรือเกิดอารมณ์คล้อยตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง อารมณ์สะเทือนใจในวรรณคดีนั้นมิใช่หมายความว่า ร้องไห้เศร้าโศกเท่านั้น อารมณ์สะเทือนใจเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้วรรณคดีมีคุณค่าประทับใจผู้อ่าน เช่น บทโกธธ ผู้อ่านเมื่ออ่านหรือฟังแล้วเกิดอารมณ์คล้อยตามคือรู้สึกโกรธ หรือบทที่ตัวละครสนุกสนานครึกครื้น ผู้อ่านเกิดอารมณ์คล้อยตามคือรู้สึกสนุกสนานไปกับบทเพลงหรือบทประพันธ์นั้น ในบางครั้งผู้อ่านหรือผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามไปกับท้องเรื่อง ดังบทเพลงชุกขงสมุทร เพลงไมราภา เพลงวันทองสองใจ

เพลงชุกขงสมุทร

พร้อม ร้าแบบร้าแบบสองสมุทร ชุกขงขอทาน สองกุมารร้องไห้
 ชาย ตาชุกก็ตีด้วยหาว (ซ้ำ) สองกุมารร้องไห้คว่ำหน้าหายออกมามี
 หญิง ตาจ้ออย่าตีหนูเลย หนูไม่เคยจะเดินทางไกล
 ชาย จิจะเอ๋ยเจ้าเด็กน้อย อย่าทำลำออยเดียวตีด้วยหาว
 หญิง โอ้ยโอ้ย เจ็บเสียจนเต็มที ตาตีเสียจนหลังลาย

จากบทเพลง ทำนองดนตรีประกอบบทร้องพร้อมกับการตีทำตามคำร้องของผู้แสดง ทำให้ผู้ฟังหรือผู้ชมการแสดงเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับบทบาทของตัวละครในเรื่อง รู้สึกสงสารสองกุมาร และโกรธชุกขงที่ตีเด็กน้อย

เพลงไมราภา

ชาย ไมรา ไมรา นารี แรกเริ่มเดิมทีอยู่ในผอบ ตัวพี่ชื่อจันทโครพ (ซ้ำ)
 เปิดผาผอบบนนางไมรา พาน้องไปเที่ยวกลางไพร (ซ้ำ) มาพบโจรร้ายอยู่ในกลางพนา

หญิง ไมราสะเท็นเงินอาย (ซ้ำ) อายกมอหวัใจให้แกโจรา

ชาย ไมรา ไมรา กากิ เมื่อก่อนรักพี่เดียวนี้ไปรักใคร (ซ้ำ) ยืนพระขรรค์ให้แกโจรภัย (ซ้ำ)
 จะฆ่าพี่ให้ตายเขี้ยวหรือไมรา

หญิง พี่จ่าไมราผิดไป (ซ้ำ) ขอภัยให้แกไมรา



เพลงวันทองสองใจ

ชาย วันทองเป็นหญิงสองใจ ใครจะเลี้ยงเจ้าได้ น้ำใจแม่วันทอง ที่ไปหัทกลับมารักใหม่ (ซ้ำ) ใครจะเลี้ยงเจ้าได้น้ำใจแม่วันทอง

หญิง โฮ่เอ๋ยยามที่ไม่แลมอง (ซ้ำ) มาหาว่าน้องเป็นหญิงสองใจ พี่จำพี่ก็มีเมียแล้ว (ซ้ำ) ดูแต่พยายแก้ว ยังมีสองใจ เมียที่ชื่อว่านางลาวทอง (ซ้ำ) เป็นเมียที่สองของพ่อพยาย

ลูกคู่ เอ๋ยไอละหน่าย ไอละหน่าย หน่ายเอ๋ย...

3. มีประโยชน์ต่อผู้อ่าน

จากการศึกษาพบว่า รวบรวมแบบบทมีประโยชน์ต่อผู้อ่านมาก ทำให้ทราบเรื่องราวของวรรณคดีในแต่ละเรื่องจากบทเพลง เช่น เพลงซูกสองกุมาร เพลงรจนาเลือกคู่ เพลงวันทองสองใจ โดยทั่วไปวรรณคดีจะเป็นกระแงจากสะท้อนภาพสังคมในยุคที่วรรณคดีนั้นถือกำเนิดขึ้น โดยเฉพาะวรรณคดีประเภทร้อยกรอง จะเป็นแหล่งวิทยาการสำคัญที่ช่วยให้ผู้อ่านได้เรียนรู้ถึงสภาพบ้านเมือง อาชญากรรม ความเจริญ หรือสังคมของประเทศชาติในอดีต เป็นต้นว่า ในปลายสมัยอยุธยาจะไม่โรงเรียนหรือสถาบันการศึกษาเล่าเรียนอย่างในปัจจุบัน และเด็กผู้หญิงผู้ชายจะมีสิทธิในการศึกษาไม่เท่าเทียมกัน เด็กผู้ชายต้องไปเล่าเรียนวิชาจากพระในวัด หรือเรียนกับขุนนาง เด็กผู้หญิงเรียนวิชาการบ้านการเรือน เย็บปักถักร้อยอยู่กับบ้าน หรือเรียนในวัง ดังจะทราบได้จากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน

4. ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้อ่าน

การแสดงพื้นบ้าน ชุดรวบรวมบท ผู้ประพันธ์บทต้องการสื่อให้ผู้อ่านหรือผู้ชมการแสดงเข้าใจในบทประพันธ์นั้นๆ ว่าสอดคล้องกับเรื่องราวในวรรณคดีแต่ละเรื่อง สะท้อนให้เห็นชีวิตในด้านต่าง ๆ ตามที่ตัวละครในท้องเรื่องต้องเผชิญ ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมการแสดงรู้สึกสนุกสนานเพลิดเพลินไปกับบรรณรสที่ได้รับ เพราะเนื้อเรื่องในวรรณคดีร้อยกรองจะดำเนินไปอย่างสนุกสนาน ประกอบกับวรรณคดีร้อยกรองเขียนแต่งโดยใช้ถ้อยคำอย่างพิถีพิถัน มีสัมผัส และสร้างสรรค่อรรถรสแก่ผู้อ่าน จึงชวนให้ติดตามเรื่อง ติดตามบทบาทของตัวละครอย่างเพลิดเพลิน เช่น พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ หรือพระอภัยมณี มีการดำเนินเรื่องสลับซับซ้อน สืบเนื่องคลี่คลาย รับผิดชอบต่อกันอย่างกลมกลืน บทบาทของตัวละครในแง่ต่าง ๆ มีรัก เทิดทูน รัชยาอาฆาต ทำกลอุบายหลอกลวง คิดร้ายทรยศ มีชนะ มีแพ้ มีดีหวัง สมหวัง มีดีหรือชั่ว ทุกข์และสุขผลัดเปลี่ยนเวียนกันอยู่ สอดคล้องกับครองครองของชีวิตมนุษย์

การแสดงชุด รวบรวมบท บทเพลงที่ใช้ในการแสดงนำมาจากเนื้อเรื่องในวรรณคดี เช่น เพลงพระเวสสันดร เพลงซูกสองกุมาร นำมาจากวรรณคดีเรื่องพระเวสสันดรชาดก เพลงรจนาเลือกคู่ นำมาจากวรรณคดีเรื่อง สังข์ทอง ตอนเลือกคู่ เพลงวันทองสองใจ นำมาจากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน เพลงโมราภาภิ นามมาจากวรรณคดีเรื่องกาภี จากวรรณคดีแต่ละเรื่องที่ผู้ประพันธ์นำมาสร้างสรรคเป็นบทเพลงประกอบการแสดงล้วนเป็นวรรณคดีอมตะที่อยู่ในใจของผู้ที่ชื่นชอบด้านวรรณคดี ผู้ประพันธ์บทเพลงใช้ศิลปะในการเลือกสรรถ้อยคำอย่างประณีตบรรจงเพื่อสร้างความไพเราะให้กับบทประพันธ์ โดยเนื้อหาต้องมีหลากหลายอารมณ์ แสดงทัศนคติที่มีต่อโลกและชีวิต สามารถทำให้ผู้ชมการแสดง ผู้ฟังบทเพลงเข้าใจโลกและชีวิตรวมถึง เข้าใจความซับซ้อนในเรื่องของธรรมชาติและเข้าใจถึงอารมณ์ของมนุษย์ได้ ดังตัวอย่างเพลงพระเวสสันดร เพลงซูกสองกุมาร เพลงรจนาเลือกคู่ เพลงโมราภาภิ และเพลงวันทองสองใจ



5. มีการเลือกสรรถ้อยคำที่งดงามและมีลักษณะของวรรณศิลป์ ในด้านคุณค่าของคำ ทั้งค่าของความหมายและค่าของเสียง ใช้โวหารสูง ใช้คำที่มีความหมาย ทำให้คำสอนประทับใจและอ่านเพลิดเพลิน มีหลักสำคัญได้แก่

5.1 การเลือกสรรเรื่องที่น่าสนใจมาเสนอ ทำให้ทราบเรื่องราวของวรรณคดีในแต่ละเรื่องจากบทเพลง เช่น เพลงขลุ่ยสองกุมาร เพลงรณาลูกท้อ เพลงวันทองสองใจ บทร้องสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของชาวบ้าน บทร้องจะเป็นบทสั้น ๆ สามารถจดจำได้ง่าย

5.2 การเลือกรูปแบบร้อยกรองที่เหมาะสม การเลือกเทคนิคการใช้คำซ้ำ การใช้โวหารภาพพจน์ การเลือกใช้เสียงและความหมายของคำ หรือการเลือกใช้ฉันทลักษณ์ที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดลีลาจังหวะในการอ่านล้วนแล้วแต่สร้างความไพเราะและทำให้เนื้องานมีความหมายที่ลึกซึ้งสะท้อนอารมณ์ จึงทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพ และทำให้คำสอนมีลักษณะเหมือนคำพูดที่ช่วยผ่อนคลายความรู้สึกเคร่งเครียด อีกทั้งลักษณะการเลื่อนไหลของบทกลอนให้อ่านเพลิดเพลิน

จากที่กล่าวมา พบว่าการแสดงพื้นบ้าน ชุด รำวงแบบบท มีรูปแบบคำประพันธ์ที่เลือกสรรถ้อยคำมาปรุงแต่งให้งานศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นสื่อที่มีความงดงาม มีการเลือกเทคนิคการใช้คำซ้ำ การใช้โวหารภาพพจน์ การเลือกใช้เสียงและความหมายของคำ หรือการเลือกใช้ฉันทลักษณ์ที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดลีลาจังหวะในการอ่านล้วนแล้วแต่สร้างความไพเราะและทำให้บทประพันธ์มีความหมายที่ลึกซึ้งสะท้อนอารมณ์ทำให้ผู้อ่านมองเห็นภาพ เกิดอารมณ์คล้อยตามได้ กระตุ้นให้เกิดจินตนาการสามารถยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้สูงขึ้น

ด้านสุนทรียภาพของการแสดงพื้นบ้าน ชุด รำวงแบบบท พิจารณาความงามหรือสุนทรียะ มี 3 ด้าน คือ

1. สุนทรียะทางวรรณกรรม เป็นสุนทรียะด้านความงามทางตัวอักษร หรืองานประพันธ์ ได้แก่ ประเภทร้อยกรอง ด้านคำประพันธ์ มีความงามของเนื้อหาสาระและศิลปะการใช้ถ้อยคำ มีการเล่นคำ เล่นอักษร เล่นสระ และเล่นเสียง ซึ่งก่อให้เกิดการโน้มน้าวความรู้สึกของคนฟัง

2. สุนทรียะทางดนตรี – ขับร้อง เป็นสุนทรียะด้านดนตรีและขับร้องเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งสุนทรียภาพทางด้านนี้ต้องอาศัยทั้งผู้บรรเลง ผู้ร้อง และผู้ฟัง เนื่องจากในเพลงไทยมีทั้งการบรรเลงดนตรีและการขับร้องไว้ด้วยกัน ตลอดจนมีผู้ฟังเพลงที่มาช่วยกันสร้างสุนทรียะทางดนตรีและการขับร้องร่วมกัน

3. สุนทรียะทางด้านท่ารำ ความงามของท่ารำพิจารณาได้จากความถูกต้องตามแบบแผนของท่ารำ ได้แก่ ท่ารำถูกต้อง จังหวะถูกต้อง สีสหน้าอารมณ์ความรู้สึกที่สอดคล้องกับท่ารำ ท่าร่ายเพลงและบทบาทตามเนื้อเรื่องท่ารำสวยงาม มีความแตกฉานด้านท่ารำ มีท่วงทีลีลาเป็นเอกลักษณ์ของตนเองถ่ายทอดท่ารำออกมาได้เหมาะสม

unสรุป

สุนทรียะด้านวรรณศิลป์ของการแสดงพื้นบ้าน ชุดรำวงแบบบท พบได้จากบทร้องประกอบการแสดงที่นำมาจากเนื้อเรื่องในวรรณคดี มีการเลือกสรรถ้อยคำที่งดงามและมีลักษณะของวรรณศิลป์ในด้านของการแต่งคำ มีความงามในภาษา ใช้ถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะ มีการเล่นคำ เล่นอักษร เล่นสระ และเล่นเสียง รูปแบบคำประพันธ์เลือกเทคนิคการใช้คำซ้ำ การใช้โวหารภาพพจน์ การเลือกใช้เสียง เลือกใช้ฉันทลักษณ์ที่เหมาะสม สร้างอารมณ์สะท้อนใจให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึก หรือเกิดอารมณ์คล้อยตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง ผู้ประพันธ์บทเพลงใช้ศิลปะในการเลือกสรรถ้อยคำอย่างประณีต มีความไพเราะงดงามทั้งทางด้านการใช้ภาษาและการสื่อความหมาย



มีประโยชน์ต่อผู้อ่านทำให้ทราบเรื่องราวของวรรณคดีในแต่ละเรื่องจากบทเพลง ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยในการคงอยู่ของการแสดงพื้นบ้าน ชุดร่ายแบบบท แม้กาลเวลาจะผ่านไป แต่การแสดงชุดนี้ยังคงเป็นที่รู้จักของประชาชนชาวจังหวัดสุโขทัยตลอดมา

รายการอ้างอิง

กาญจนา พูลรักษ์และคณะ. (2553) .การละเล่นพื้นบ้านร่ายแบบบท. ศิลปนิพนธ์ คณะศิลปศึกษา, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จินตนา เห่งอ๊ะและคณะ. (2553). การละเล่นพื้นบ้านกลองยาวสุโขทัย: กรณีศึกษา คณะทอง หลอมศรีวิไล ตำบลบ้านสวน จังหวัดสุโขทัย. ศิลปนิพนธ์ คณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชั่น.

สิทธิา พินิจภูวดลและคณะ.(2517).ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย.กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สำเนา จันทร์จรรยา. (2550). การละเล่นพื้นเมืองของจังหวัดสุโขทัย.



ประเภทอาวุธในการแสดงนาฏกรรมไทย Types of Weapons In a Dramatic Arts Performances of Thailand

ภุมรินทร์ มณีวงศ์*

Phoomarin maneewong*

บทคัดย่อ

ในการแสดงนาฏกรรมไทย ถือได้ว่าศิลปะการแสดงที่มีความงดงาม มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของชาติ มีองค์ประกอบที่ช่วยให้รูปแบบการแสดงมีสมบูรณ์แบบ ประกอบด้วยการทำท่วงในการแสดงดนตรี บทประพันธ์ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง อาวุธ ถือว่าเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงอีกสิ่งหนึ่ง ที่มีความสำคัญ และเกี่ยวข้องโดยตรงกับผู้แสดงที่ซึ่งในรูปแบบการแสดงนาฏกรรมของไทย

อาวุธที่ใช้ในการแสดงนาฏกรรมไทย มีหลายประเภท ในบทความนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมและแบ่งประเภทของอาวุธ ตามลักษณะการใช้อาวุธ โดยการรวบรวมข้อมูลจาก เอกสาร บทการแสดงของกรมศิลปากร การสัมภาษณ์ และ การสืบค้นจากงานวิจัย พบว่า ในการแสดงนาฏกรรมไทย มีการใช้อาวุธปรากฏชัดในการแสดง โขน และ การแสดงละครรำ โดยประเภทของอาวุธเป็น 4 ประเภทคือ 1. ประเภทอาวุธที่ใช้ฟันแทง มีแบบสั้นและแบบยาว 2. ประเภทอาวุธที่ใช้ทุบตี มีแบบสั้นและแบบยาว 3. ประเภทอาวุธที่ใช้ยิง และ 4. ประเภทอาวุธพิเศษ เป็นอาวุธที่มีการเกิดขึ้นอย่างพิเศษ เป็นการจำลองอาวุธของเทพเจ้า และการสร้างขึ้นจากจินตนาการ ทั้งที่เป็นรูปแบบเหมือนอาวุธทั่วไปที่ใช้แบบฟันแทง ใช้ทุบตี ใช้ยิง ขว้างปา การล่อ และการเป่า และรวมถึงสิ่งของพิเศษที่มีอาณาภาพเทียบได้กับอาวุธที่ไว้ใช้ป้องกันตัวและต่อสู้ได้

ดังนั้นการแบ่งประเภทของอาวุธที่ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทยจึงได้ใช้วิธีการแบ่งในลักษณะของวิธีการใช้อาวุธมากกว่าที่จะแบ่งตามรูปลักษณ์ของอาวุธ เพราะอาวุธที่อยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทย มีอาวุธที่เหมือนรูปแบบศาสตราวุธทั่วไป และอาวุธที่เป็นกลุ่มของวิเศษที่ไม่มีอยู่จริง แต่ใช้การสร้างขึ้นมาเพื่อให้เห็นลักษณะของอาวุธวิเศษจากจินตนาการ

คำสำคัญ : อาวุธ, นาฏกรรมไทย

Abstract

The drama Thailand The performing arts are spectacular. The unique A distinctive element of the complete show including music, dance, gesture risque costumes and accessories used for the show.

Weapons are one of the components that are important and directly related to the show. In a dramatic show of Thailand. The weapons on display There are many different types In this article the author There is a need to collect and classify the characteristics of the weapon, using a weapon. By a step in the search. The document storage and retrieval from the interview research. Finding found The histrionics in Thailand. With the use of weapons that are overtly

* วิทยาลัยนาฏศิลป์อุทัยฯ เลขที่ 4 หมู่ 5 ถนนระวีรังสรรค์ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอมอง จังหวัดอุทัยธานี ปณ. 64000

* Sukhothai College of Dramatic Arts, No. 4, Moo 5, Jarodwithithong Road Bank Kluy Subdistrict, Mueang District, Sukhothai Province, P.O. 64000



theatrical and dance performances in Thailand. The type of weapons into 4 categories: 1. The weapon pierced teeth. Armed with a short 2. Type weapons and weapons used bash. It has short arms 3. weapons and weapons fire and 4. Special weapon is a weapon that has happened so special. An imitation weapon of the gods. The invention of the imagination Unlike conventional weapons are used How teeth stabbing How to beat the shot throwing two methods and how to blow. The magic of a powerful attack. Like the weapons used and the problems related to the fight.

The assortment of weapons that appear in the drama Thailand. Take a break from how to use weapons. Not by the form of weapons. Because the weapons are on display histrionics Thailand. Armed with weapons as a form of real-General. The weapon is a wonderful and virtually none. However, the use made of the imagination. To see the nature of the magic weapon.

Key words : Weapons, Dramatic performances of Thailand

บทนำ

การแสดงนาฏกรรมไทย ถือได้ว่าศิลปะการแสดงอันเต็มไปด้วยความงดงาม มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่มีความโดดเด่นของชาติไทย รูปแบบการแสดงนาฏกรรมไทยโดยเฉพาะการแสดงโขน ละคร เป็นลักษณะการแสดงแบบจารีตราชสำนัก มีองค์ประกอบที่ช่วยให้รูปแบบการแสดง มีความสมบูรณ์แบบ ด้วยความงดงามเช่น ลีลา ท่าทางร่ายรำ ดนตรีที่ใช้ประกอบ การแสดง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า บทการแสดง และอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งอุปกรณ์การแสดงนี้มีส่วนสำคัญที่ส่งเสริมให้การแสดง มีความสวยงาม ก่อเกิดความสุนทรีย์เพื่อสร้างความสมจริง และช่วยให้เนื้อเรื่องมีความชัดเจน ทั้งส่งเสริมบทบาทของตัวละครอีกด้วย อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในการแสดงของไทยจะมีลักษณะแตกต่างไปจากการแสดงละครประเภทอื่น เนื่องจากการแสดงส่วนใหญ่ของไทย นิยมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับตัวเอกที่เป็นกษัตริย์ เป็นผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ หรือกลุ่มชนชั้นสูง และเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับความสำเร็จในเรื่อง เทพเจ้าตัวละครที่มีฤทธิ์ หรือของวิเศษต่าง ๆ จึงทำให้การสร้างอุปกรณ์ในการแสดงของนาฏกรรมไทย จึงทำให้เกิด การเลียนแบบจากเครื่องใช้ที่เป็นของเสมือนจริง เช่น กลุ่มสิ่งของเครื่องใช้สอยเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง เติงทอง พระแท่น เครื่องสูง พระแสง เครื่องราชศัตราวุธ ตลอดจนอาวุธต่าง ๆ รวมไปถึง อาวุธของวิเศษที่เชื่อว่าเป็นของเทพเจ้าและ สิ่งศักดิ์สิทธิ์

อาวุธ ถือว่าเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงอีกสิ่งหนึ่ง ที่มีความสำคัญและเกี่ยวข้องโดยตรงกับผู้แสดงที่ต้องใช้อาวุธนั้น ในบทบาทของการต่อสู้ การป้องกันตัว การใช้เป็นของประจำตัว ตลอดจนกระทำอิทธิฤทธิ์ ซึ่งในรูปแบบการแสดงนาฏกรรมของไทย อาวุธที่ประกอบอยู่ในการแสดง มีมากมายหลายชนิด แต่ละชนิด ก็มีประวัติที่มา มีวิธีการใช้ตามจารีตในการที่แตกต่างกันไปตามแต่ละประเภท ซึ่งลักษณะอาวุธที่ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทยนั้นมีหลายลักษณะ ทั้งรูปแบบ ที่มีปรากฏอยู่จริงตามรูปแบบอาวุธทั่วไป และอาวุธที่เป็นลักษณะของวิเศษที่ไม่ได้อยู่จริง แต่ใช้การสร้างขึ้นมาเพื่อให้เห็นลักษณะของอาวุธวิเศษ ผ่านจินตนาการ ซึ่งไม่ได้มีความชัดเจนในการแบ่งประเภทไว้ แม้ในเบื้องต้นพบว่ามีการเรียกลักษณะอาวุธประเภทต่าง ๆ ตามที่เข้าใจกันของผู้ปฏิบัติในกลุ่มของนาฏศิลป์ทั้งกลุ่มผู้แสดง และกลุ่มผู้ศึกษาแต่ยังไม่ชัดเจนตามรูปแบบประเภทของอาวุธ เพียงแต่ยังเรียกกันตามความเข้าใจในเบื้องต้นเท่านั้น



ทั้งนี้ลักษณะต่าง ๆ ตั้งแต่การใช้อาวุธประกอบการตีบท ท่ารบ การรำอาวุธต่าง ๆ ของรูปแบบการแสดง หรือแม้แต่ในการเรียนนั้นก็ยังไม่ได้มีการระบุลักษณะต่าง ๆ ของอาวุธไว้โดยส่วนมาก จะเรียกกัน ตามขนาดและสัดส่วนของอาวุธที่เห็น เช่นอาวุธสั้น อาวุธยาว หรือถ้าหากรู้จักอาวุธชนิดนั้นก็จะเรียกตามชื่ออาวุธ เช่น ดาบ หอก ทวน ง้าว กระบอง ศร พระขรรค์ ตรี จักร กริช ฯลฯ โดยอาวุธบางชนิดมีลักษณะ เป็นแบบอาวุธจริง ๆ แต่ในการแสดงโขน ละคร นั้นยังมิอาวุธที่มาจากเทพเจ้า อาวุธที่เป็นเสมือนเครื่องราง หรือของวิเศษต่าง ๆ โดยที่รูปลักษณะนั้นดูไม่มีความเป็นไปว่าสามารถใช้ต่อสู้ หรือป้องกันตัวได้ เนื่องจากโดยทั่วไปแล้ว เมื่อกล่าวถึงอาวุธ จะมีถึงลักษณะของที่มีความคม มีความสามารถในการทำลายให้ถึงบาดเจ็บ หรือ เสียชีวิตได้ สามารถทำร้ายศัตรู คู่ต่อสู้ หรือป้องกันตัวได้ แต่สำหรับอาวุธในการแสดงนาฏกรรมไทยนั้น จะต้องสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดความปลอดภัยให้แก่ผู้แสดง ผู้ชม อาวุธต่างๆจึงมีความจำกัดในลักษณะบางประการทำให้เกิดรูปแบบของอาวุธที่ใช้ในการแสดงขึ้น

จากความไม่ชัดเจนในการแบ่งประเภทของอาวุธที่อยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทย และ ในระบบรูปแบบการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย จึงเห็นถึงความสำคัญในการที่จะได้ รวบรวมข้อมูลในเรื่องของประเภทอาวุธนี้ ออกเป็นกลุ่มๆเพื่อเป็นแนวทางในการแสดง การเรียนการสอน และเป็นการรวบรวมไว้เป็นข้อมูลเบื้องต้นทางวิชาการ เพื่อให้ง่ายต่อการค้นคว้าและอ้างอิงต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อเป็นการศึกษาข้อมูล รวบรวมไว้เบื้องต้นในการจัดแบ่งประเภทของกลุ่มอาวุธต่างๆที่ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทย โดยแบ่งออกตามรูปแบบและลักษณะในการใช้ของอาวุธที่การแสดงโขน ละคร อย่างเป็นหมวดหมู่สำหรับเป็นแหล่งข้อมูลอ้างอิงทางวิชาการ แนวทางการจัดการแสดง และ การเรียนการสอนทางนาฏศิลป์

วิธีการศึกษา

อาวุธแต่ละประเภทที่อยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทยนั้น มีหลายแบบ หลายชนิด และอาวุธในบางชนิดมีที่มาจากเทพเจ้า และความเชื่อประกอบกับการเรียกอาวุธแต่ละชนิดยังมีความคลาดเคลื่อนอยู่มาก อาวุธบางชนิดมีความคล้ายคลึงกัน บางชนิดมีวิธีการใช้แตกต่างกันตามลักษณะของรูปทรง วิธีการใช้ เป้าหมายในการหวังผลของอาวุธ เมื่ออยู่ในการแสดงแล้วยังมีความพิเศษ พิสดาร ด้วยมีท่าทางและจารีตในการแสดง เข้ามาเป็นตัวแปรที่ทำให้อาวุธชนิดนั้น แตกต่างไปจากหลักการใช้ที่อยู่หวั่ววิธีการใช้ของอาวุธนั้นจริง ๆ โดยใช้การวิเคราะห์จากรูปทรงของอาวุธ คุณลักษณะของอาวุธในการใช้ ลักษณะของกระบวนท่ารำของอาวุธ ที่มาของอาวุธ ในรูปแบบการแสดงนาฏกรรมไทย ของกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยแบ่งการรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. จากการสัมภาษณ์ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ที่ยังเป็นผู้สอนของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในเรื่องลักษณะของอาวุธที่อยู่ในการแสดงทั้งโขนและละครที่เคยจัดการแสดง ของกรมศิลปากร ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งผู้ให้สัมภาษณ์นี้เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการแสดง คือ เคยเป็นผู้แสดงรับบทบาทในการต่อสู้ด้วยอาวุธจากรูปแบบการแสดงทั้งโขน ละคร และเป็นผู้ฝึกซ้อม และเป็นผู้ถ่ายทอด
2. การสังเกตการณ์ โดยได้สังเกตการณ์จากการฝึกซ้อม การฝึกหัดรวมไปถึงการสอน ให้แก่ผู้รับการถ่ายทอด ได้แก่ วิธีการฝึกเบื้องต้น การฝึกเข้าสู่ จนจบกระบวนการ ซึ่งในการสังเกตครั้งนี้ผู้เขียนได้มีส่วนร่วมในการช่วยฝึกซ้อม และร่วมสอนด้วยในส่วนวิธีการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม คือเป็นผู้สังเกตการณ์จากการเป็นผู้ชม ทั้งจากการแสดงจริง และ สื่อวีดิทัศน์การแสดง ๆ ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง



3. จากการศึกษาที่ได้เป็นผู้เข้ารับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำในฐานะผู้แสดงจากกลุ่มผู้ถ่ายทอด และยังเป็นผู้สอนให้แก่ผู้รับการถ่ายทอด ทั้งในยังมีการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการในกรณีที่เกิดข้อสงสัยระหว่างการฝึกหัดด้วย

4. จากการสังเกตจากบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดง และการแสดงในการแสดง โขน และละคร ของกรมศิลปากร ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป์

5. จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในเรื่องของอาวุธที่ปรากฏในการแสดง โขน ละคร เรื่องจารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่อง อีเหนา ของ สุภาวดี โพธิเวชกุล รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่อง อีเหนา ของรุ่งนภา ฉิมพูน อาวุธของยักษ์พรหมพงศ์ในการแสดงโขนตามบทโขน กรมศิลปากร ของ ปิยะชาติ แก้วมณี และหลักการใช้อาวุธของตัวพระในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ของ วิศรุต อาษาศรี

6. แนวคิดการแบ่งประเภทของศาสตราวุธจาก คัมภีร์อัคนีปุราณะ ตำราพิชัยสงครามอินดูไบราณ ที่เขียนโดย พันเอกพระสารสาสน์พลขันธ์(ย.อ.เอริณี) และ การแบ่งประเภทศาสตราวุธของไทย จากหนังสือ วัฒนธรรมการแห่งศาสตราวุธในกองทัพไทย ที่เขียนโดยกองประวัติศาสตร์ทหาร กรมยุทธการทหารบก

มนุษย์เรารู้จักการสร้างอาวุธมาแต่ ยุคก่อนประวัติศาสตร์พบว่าได้เริ่มมีการใช้อาวุธมาแล้วซึ่งอาวุธ ในสมัยนั้น ทำจากวัสดุธรรมชาติ ได้แก่ หิน ไม้ กระดูกสัตว์ โลหะ ดินปืน และพัฒนาต่อมาได้มีการนำมาจนเกิดเป็นรูปแบบอาวุธที่เห็นในปัจจุบัน นอกจากนั้นมีการวาดตามสถานที่โบราณในยุคต่างๆที่ทำให้เห็นรูปแบบของอาวุธที่ใช้ตั้งแต่อดีต เมื่อศึกษาประวัติศาสตร์ของประเทศไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา ธนบุรี และรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่าในการทำสงครามแต่ละครั้งสิ่งที่สำคัญนอกเหนือจากด้านการทหารแล้ว อาวุธก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่สามารถกำหนดผลแพ้หรือชนะได้ ดังนั้นจึงได้มีการพัฒนารูปแบบของอาวุธอย่างต่อเนื่องจนมีอาวุธที่ร้ายแรงมากขึ้นตามลำดับ

อาวุธ ศาสตราวุธ ศัสตราวุธ เชื่อว่าเป็นคำที่คุ้นหู และทุกคนย่อมรู้จักว่าเป็นของสิ่งหนึ่งที่สามารถทำร้าย ให้ถึงบาดเจ็บหรือเสียชีวิต หรือ สิ่งที่มีไว้ป้องกันตัว โดยคำเหล่านี้ ในภาษาไทยตามความหมายของ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า อาวุธ “น. เครื่องมือที่ใช้ใน การทำร้าย ทำลาย ป้องกัน ต่อสู้ หรือฆ่า; โดยปริยาย หมายถึงสิ่งที่มีลักษณะ คล้ายคลึงเช่นนั้น เช่น ใช้ปัญญาเป็นอาวุธ; (กน) สิ่งซึ่งโดยสภาพ ได้จัดทำขึ้นเพื่อใช้ประทุษร้ายร่างกายของบุคคล และรวมไปถึงสิ่งซึ่งไม่เป็นอาวุธโดยสภาพแต่ซึ่งได้ใช้หรือเจตนา จะใช้ประทุษร้ายร่างกายถึงอันตรายสาหัสอย่างอาวุธ. (ป. อาวุธ, อายุษ; ส. อายุษ)” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554 : หน้า 1410)

ศัสตรา/ศัสตราวุธ/ศาสตราวุธ “น.ของมีคมเป็นเครื่องฟันแทง, อาวุธต่าง ๆ. (ส)” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554 : หน้า 1140)

เครื่องศัสตราวุธ คำว่า เครื่องศัสตราวุธ เป็นการประกอบด้วยคำว่า เครื่อง กับ คำว่า ศัสตราวุธ (อ่านว่า สัด-ตรา-วุธ) จะหมายถึง เครื่องฟันแทงที่พระมหากษัตริย์ทรงใช้ หรืออาวุธของพระมหากษัตริย์. ในสมัยก่อนพระมหากษัตริย์ทรงเป็นจอมทัพ ทรงนำทัพออกต่อสู้กับข้าศึกเพื่อคุ้มครองให้ประชาราษฎร์อยู่เย็นเป็นสุข. เครื่องศัสตราวุธ ของพระมหากษัตริย์มีหลายอย่างมักเรียกด้วยคำว่า พระแสง คำว่า แสง ก็แปลว่า อาวุธ หรือของมีคม เช่น พระแสงกระบี่ พระแสงดาบ พระแสงจ้าว พระแสงกริช พระแสงทอก พระแสงทวน. ต่อมา มีอาวุธปืน ก็อนุโลมเรียกว่า พระแสงปืน ด้วย(บทวิทยุรายการ “รู้ รัก ภาษาไทย, 6 ธันวาคม พ.ศ. 2551)



ดังนั้นคำว่า อาวุธ ศาสตราวุธ ศัสตราวุธ ศัสตรา ก็คือ เครื่องมือที่ใช้ในการรบ การสงครามเป็นของที่มีความร้ายแรงทำให้เกิดการบาดเจ็บเสียชีวิต และยังมีพลังในการทำลายล้างสูง ตลอดจนครอบคลุมไปถึง ของมีคม เครื่องฟันแทง เครื่องยิง หรือสิ่งต่างๆ ที่ใช้ในการทำร้ายร่างกาย ป้องกัน หรือต่อสู้จากศัตรู ทั้งนี้ ยังมีการระบุในการใช้ลักษณะของศักราชศัพท์ที่หมายถึงอาวุธ ที่เป็นของพระเจ้าแผ่นดินอีกด้วย จากอาวุธที่อยู่ในชีวิตจริงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ที่ต้องรู้จัก และต้องใช้ประกอบในการดำเนินชีวิตเพื่อการป้องกันตัว จากชีวิตจริงสู่รูปแบบการแสดงนาฏกรรมนั้น ก็ย่อมมีการเลียนแบบของจริงมาสู่รูปแบบการแสดง ในแบบนาฏกรรม

การแบ่งอาวุธประเภทต่าง ๆ

ในตำราพิชัยสงครามของฮินดูโบราณมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งกลุ่มลักษณะของอาวุธในเบื้องต้น โดยตำรานั้นเขียนโดยพันเอกพระสารสาสน์พลขันธ์ (ย.อ. เจริญ) ได้มีการแบ่งประเภทของอาวุธ ไว้ดังนี้

1. อาวุธสำหรับขัดฟุ้งยิงขวางทั้งโยน เป็นลักษณะการใช้ด้วยการทำให้หลุดพ้นไปจากมือของผู้ที่ใช้ อยู่ จึงมีกำลังประหารเข้าที่หมายได้ มีลูกธนูและกระสุนปืนเป็นต้น เรียกว่า "อะมุกตาอาวุธ"
2. อาวุธสำหรับประหารอัมพาตและสับฟัน มิได้ให้หลุดพ้นไปจากมือ มีหอกและดาบ เป็นต้น เรียกว่า "มุกตาอาวุธ"
3. อาวุธที่ประหารได้ด้วยขัดฟุ้งยิงทั้งโยนก็ได้ มิให้หลุดพ้นไปจากมือก็ได้มีหอกขัดและหลาวเป็นต้น เรียกว่า "มุกตามุกตะอาวุธ"
4. อาวุธที่กระทำให้หลุดพ้นไปจากมือผู้ถือได้ด้วยอำนาจเวทย์มนต์ เรียกว่า "มันตรมุกตาอาวุธ"

สรุปจากการแบ่งประเภทของตำราพิชัยสงครามฮินดูโบราณนี้ พบว่าใช้วิธีการแบ่งจากลักษณะของการใช้อาวุธซึ่งมีทั้งหมด 4 ลักษณะคือ

1. อะมุกตาอาวุธ เป็นอาวุธที่ใช้ด้วยวิธีการฟุ้ง ขว้าง หรือยิงด้วยมือและทั้งของที่ออกไปจากมือถึงแม้จะเป็นปืน หรือ ธนูเมื่อใช้ในการต่อสู้ก็ใช้ด้วยวิธีการทำให้สิ่งที่อยู่ในลำกล้องหรือคันธนูนั้นพุ่งออกไปอย่างรวดเร็ว เช่น ลูกกระสุน ลูกธนู หรือการขว้างอย่างสุดกำลัง เช่น จักร เป็นต้น

2. มุกตาอาวุธ อาวุธที่ใช้เพื่อการแทง การฟัน อาวุธนั้นอยู่ในมือ เช่น ดาบขนิดต่าง ๆ มีด ขวาน หรือของที่มีลักษณะใกล้เคียงกับกับอาวุธพวกมีคมแต่เมื่อใช้แล้วหรือในระหว่างที่ใช้อาวุธจะอยู่กับมือตลอดเมื่อเกิดการต่อสู้กันก็จะใช้ฟัน แทงให้คู่ต่อสู้เสียชีวิตแล้วจึงชักออกมาถือเช่นเดิม

3. มุกตามุกตะอาวุธ เป็นอาวุธที่ใช้เพื่อขัด คว่ำปากออกไป เพื่อให้อาวุธนั้นหลุดออกไป หรือ มิให้หลุดพ้นไปจากมือ เช่น หอก ทวน ที่จะใช้ในการต่อสู้ และเมื่อทำลายคู่ต่อสู้แล้วจะชักกลับออกมาเหมือนเดิม หรือ ปลอมให้ปรางกายคู่ต่อสู้ได้ ส่วนหอกขัดเมื่อใช้แล้วจะไม่ชักเก็บกลับมาไว้ที่มือ ก็จะปล่อยกับคู่ต่อสู้เลย

4. มันตรมุกตาอาวุธ เป็นอาวุธที่ใช้คาถาเวทย์มนต์เป็นตัวทำให้ออกไป ในข้อนี้ลักษณะเป็นเรื่องที่เหลือเชื่อว่าจะใช้ตัวเวทย์มนต์คาถา แต่ล้ามนอนในมุมหนึ่งให้นึกถึงอาวุธชนิดหนึ่งที่ต้องใช้วิธีการเป่าด้วยลมปากก็คือ อาวุธประเภทลูกดอก ในข้อนี้อาจจะเป็นความเชื่อดั้งเดิมก็ได้ว่าในคัมภีร์ หรือ ปุราณะ ต่าง ๆ ของฮินดู เวลาจะทำสิ่งใดย่อมมี การกำกับด้วยพระเวทย์ หรือ บทคาถา แล้วก็เป่าผ่านออกมาทางปากเพื่อให้มันคั่นเป็นตัวย่อยทำลาย เพราะในเรื่องรามเกียรติ์ หรือ รามายณะ พระราม พระลักษมณ์ หรือ ทศกัณฐ์ จะมีลูกศรประจำตัว โดยลูกศรแต่ละดอกนั้น มีชื่อกำกับว่า พรหมสาธก อัคนีวาต พลายวาต พาลจันทร์ เป็นต้น ซึ่งชื่อเหล่านี้



เป็นตัวพบและตัวคาดากำกับก่อนที่จะยิงต่อสู้กันเพราะลูกศรแต่ละดอกจะมีฤทธิ์ในการแก้กันอยู่เสมอ (วีระชัย มีบ่อทรัพย์, สัมภาษณ์. มีนาคม 11, 2563)

นอกจากนี้ในคัมภีร์ชื่ออัณิปุราณะนั้นยังได้มีการแบ่งอาวุธแบบต่างๆออกเป็น 5 ประเภท โดย พันเอกพระสารสาสน์พลชั้นซ์ ได้นำมารวบรวมไว้ในหนังสือตำราพิชัยสงครามของฮินดูโบราณเช่นเดียวกันได้กล่าวไว้ ดังนี้

1. ยันตรมุกต์ คืออาวุธเครื่องประหาร ซึ่งหลุดพ้นไปได้ด้วยยนต์หรือจักรเป็นกำลังมีศรและกระสุน เป็นต้น หมายถึงอาวุธที่มีเครื่องกลไก หรือเครื่องจักรที่ ทำให้วัตถุเคลื่อนที่เช่นเครื่องกระสุน เครื่องยิงต่าง ๆ ที่เมื่อใช้นิ้วมือ หรือ มือในการเหวี่ยงแล้วเกิดการขับเคลื่อนส่งออกไปจากมือ ส่วนมากจะหมายถึงอาวุธจำพวกปืนชนิดต่าง ๆ ธนู หงาไม้ หรืออาวุธที่มีลักษณะใกล้เคียง มีกลไกในการใช้เช่นเดียวกัน

2. บามิมุกต์ คืออาวุธที่หลุดพ้นไปจากที่ได้ด้วยใช้มือยิงหรือตีมีหอกขัดและแหลน เป็นต้น หมายถึงอาวุธที่ใช้มือในการพุ่งออกไป ขว้างออกไป เช่น หอก หอกขัด หวน จักร หรืออาวุธที่พุ่งออกไปได้ในระยะใกล้และไกล โดยที่อาวุธนั้นจะมีรูปแบบโครงสร้างที่มีความเรียบมีน้ำหนักเหมาะแก่การพุ่ง หรือ ขว้าง รวมไปถึงลักษณะของที่ทำลายคู่ต่อสู้ได้

3. มุกตะสันชาริต คืออาวุธที่พุ่งขัดทั้งโยนไปแล้วชักให้กลับมามีมืออีกก็ได้มีลูกตั้ง และลูกสลิง เป็นต้น หมายถึงอาวุธที่ พุ่งออกไปหรือยิงออกไปแล้วสามารถดึงออกกลับมาได้ หรือจะเป็นอาวุธ ในลักษณะเหมือน หัวธนู มาทำเป็นเครื่องยิง มีการผูกสายที่สามารถกระตุกหัวธนูนั้นกลับไปได้

4. อมุกต์ คืออาวุธที่เป็นเครื่องประหารมิได้ให้หลุดพ้นไปจากมือมีดาบและกระบี่ เป็นต้นหมายถึงอาวุธที่ใช้ในการฆ่าฟัน แต่ไม่ได้ปล่อยทิ้งหรือให้หลุดออกไปจากมือ เช่น ดาบ มีด กระบี่ หรืออาวุธที่มีลักษณะไม่บางเกินพอที่จะพุ่งออกไปได้ไกล

5. พาหุยุทธ์ คืออาวุธผูกติดกับพาหาและกายสำหรับป้องกันรักษาตนเมื่อเข้ารบประจันหน้ากันมีเกราะและถุงมือรบ เป็นต้น หมายถึง สิ่งที่ใช้ป้องกันตัวจากการเข้าโจมตีหรือเข้าทำร้ายในการต่อสู้ ซึ่งเครื่องป้องกันนี้เป็นไปได้ทั้ง ชุดเกราะ หรือ เครื่องกีดขวางการเข้าโจมตี

จากหนังสือตำราพิชัยสงครามของฮินดูโบราณ และคัมภีร์อัณิปุราณะ พบว่ามีลักษณะของอาวุธที่มีความคล้ายกันในลักษณะของการใช้ในการต่อสู้โจมตี หรือมีความใกล้เคียงกันในรูปแบบทางกายภาพจึงได้สรุปและแบ่งประเภทเป็นกลุ่มได้ดังนี้

1. อาวุธสำหรับยิง ที่มีลักษณะการออกแรงด้วยการดึง การนำ หรือแรงอัดด้วยเครื่องกลไกที่ส่งผลให้อาวุธนั้นมีการเคลื่อนตัวออกไปหลายลำได้ในระยะไกลและหวังผลได้ เช่น ปืน ลูกกระสุน ธนู (ศร) ลูกธนู(ลูกศร)

2. อาวุธสำหรับแทง มีลักษณะการต่อสู้ในระยะห่างสามารถออกแรงการแทง ในระยะประชิด หรือ การพุ่ง การขัด ให้อาวุธนั้นเคลื่อนตัวออกไปสู่เป้าหมายในระยะหวังผลโดยอาวุธนั้นจะอยู่ในมือต่อ หรือทิ้งไปเลย เช่น หอก หลาว หวน หอกขัด

3. อาวุธสำหรับฟัน มีลักษณะในการต่อสู้ระยะประชิดตัว และใช้ลักษณะของการฟัน การแทง แต่สามารถชักอาวุธมาใช้อย่างเดิม เช่น ดาบ กระบี่ อาวุธสำหรับป้องกัน มีลักษณะเป็นของป้องกันตัวที่มีความแข็งแรงทน หรือเป็นของป้องกันอวัยวะได้ เช่น ชุดเกราะ ถุงมือรบ



4. อารูที่ เกิดจากการใช้เวทย์มนต์ คาถา เป็นเรื่องของ การใช้วิชาไสยศาสตร์ รวมไปถึง การเสกคาถา กำกับ เพื่อเพิ่มอำนาจของอารูนั้นซึ่งในเรื่องนั้นจะเป็นไปในทางการสร้างขวัญกำลังใจยังเป็นการชมขวัญ ศัตรู คู่ต่อสู้ให้เกิดความหวาดกลัว ทำให้เสียกำลังใจในการต่อสู้ได้อีกวิธีหนึ่ง

พหุศาสตร์

เมื่อนำลักษณะการแบ่งกลุ่มประเภทของอารู ตามตำราพิชัยสงครามฮินดูโบราณ และคัมภีร์อัคินปุราณะ มาเปรียบเทียบกับ การจัดแบ่งกลุ่มศาสตร์ของชาวไทย ที่มีเขียนไว้ในหนังสือวิวัฒนาการแห่งศาสตร์ราชในกองทัพบก ไทยที่ได้แบ่งประเภทของอารูไว้ 4 ประเภท คือ

1. อารูสำหรับพันแหง คือ อารูที่ใช้สำหรับการรบในระยะใกล้ ประชิดตัว เป็นอารูที่ใช้ตามความถนัด ของตนโดยเฉพาะ สามารถใช้ต่อสู้ได้ในขณะเดินเท้าต่อสู้ หรือ อยู่บนสัตว์พาหนะ โดยอารูกลุ่มนี้ได้แก่ ดาบ กระบี่ หอก หอกขัด หวน ง้าว โคมร หลาว มีด กริช ฯ

2. อารูสำหรับบุต คือ อารูที่ไม่ค่อยใช้ในลักษณะของการรบหรือดีในจุดสำคัญของร่างกาย สามารถ ใช้ต่อสู้ในระยะประชิดตัว โดยอารูกลุ่มนี้ได้แก่ พลอง กระบอง ไม้สั้น ฯ

3. อารูสำหรับยิง คือ อารูที่อาศัยพลังแรงในการส่งออกไปเพื่อทำการสังหารหรือทำลายเป้าหมายใน ระยะหวังผลทั้งใกล้และไกลซึ่ง โดยอารูกลุ่มนี้ได้แก่ ธนู หนังสี่ เภาพิฆาต ปืนใหญ่ ปืนเล็ก ฯ

4. เครื่องป้องกันอารู คือเครื่องสำหรับป้องกันอารู ซึ่งมีความจำเป็นในการต่อสู้ เครื่องป้องกันอารู เหล่านี้ ต้องมีน้ำหนักเบา เพื่อสะดวกการถือและต้องมีความแข็งแรงเพื่อที่จะสามารถป้องกันคมของอารูมิให้ สามารถฟันหรือแทงได้ ได้แก่ ตั้ง เขน โล อจรวมไปถึงชุดเกราะ ที่สำหรับป้องกันกรโหมตีจากศัตรูอีกทางหนึ่ง ใน ข้อที่แตกต่างจากตำราพิชัยสงครามฮินดูโบราณและคัมภีร์อัคินปุราณะ คือ อารูที่เกิดจากการใช้เวทย์มนต์ หรือ มนต์มฤดาสูร ซึ่งในกลุ่มอารูของของไทยไม่มี อารูชนิดไหนที่ใช้คาถา ในการบังคับให้อารู แต่มิเพียงความเชื่อ ว่า มีการใช้คาถาสำหรับการเสกเป่าปลุกอารู และเครื่องราง เพื่อป้องกันให้ปลอดภัยที่อยู่ในส่วนของความเชื่อทาง ไสยศาสตร์เท่านั้นจากลักษณะของการแบ่งอารู ที่ปรากฏในหนังสือตำราพิชัยสงครามฮินดูโบราณ และการแบ่ง ลักษณะอารูของไทย ที่กล่าวไว้ในหนังสือวิวัฒนาการแห่งศาสตร์ราชในกองทัพบกไทยสามารถที่จะสรุปได้ว่า ในการแบ่งประเภทของอารูมีความคล้ายกันคือแบ่งตามลักษณะของการใช้ในการต่อสู้ ป้องกัน และมีโจมตี คือ ต่อสู้ ด้วยอารูที่ใช้ในลักษณะพันแหงทั้งในระยะใกล้และระยะไกล

- ต่อสู้ด้วยอารูที่ใช้ในลักษณะยิงในระยะหวังผล

- ต่อสู้ด้วยอารูที่ใช้ในลักษณะบุต

นอกจากนี้ความแตกต่างด้านอื่นๆ มีเพียงรายละเอียดปลีกย่อยของการใช้เท่านั้น เพราะอารูแต่ละชนิด สามารถใช้งานได้ในทั้งสองลักษณะ ทั้งนี้อารูแต่ละประเภทมีลักษณะที่แตกต่างหรือคล้ายกัน ก็มีเหตุปัจจัยมา จากซึ่งแต่ละพื้นที่ได้สร้างอารูขึ้นขึ้นมาจากการใช้งานจริง ตามกลุ่มประเทศ สังคมและวัฒนธรรมของคน

ประเภทอารูในการแสดงนาฏกรรมไทย

ในการแสดงนาฏกรรมไทยไม่ว่าจะเป็นการแสดงที่อยู่ในการแสดงโขน ละครใน ละครนอก ละคร พันทาง หรือแม้แต่ละครประวัติศาสตร์ ส่วนเป็นเรื่องราวที่มีเค้าโครงมาจากเรื่องในชาติ ความเชื่อ ทางด้านศาสนา ตำนานของเทพเจ้า ตำนานพื้นเมือง ตำนานที่เกี่ยวข้องกับวีรบุรุษ นิทานชาวบ้าน เรื่องราวที่ออกมาจาก



ประวัติศาสตร์ และเรื่องราวของปูราณะต่างๆ แล้วนำมาแต่งบทประพันธ์ ที่มีทั้งพระราชาธิพนธ์ พระนิพนธ์ บทนิพนธ์ ที่แต่งขึ้นเพื่อใช้เป็นเรื่องบันเทิง ตลอดจน การสอดแทรก คำสอน ข้อคิด คติ เพื่อเป็นเครื่องเตือนใจ ซึ่งในการแต่งเรื่องราวนี้ต้องมีการสร้างความเกินจริง ความพิเศษ ให้มีความสนุก น่าติดตาม ในหลากหลายอรรถรส ที่อยู่ในรูปแบบของเรื่อง จากเรื่องราวในวรรณกรรมก็ได้มีการนำสู่การจัดเป็น การแสดงตามบทบาทและการดำเนินเรื่องราวในรูปแบบการแสดงนาฏกรรมต่าง ๆ ที่ต้องมีตัวแทนของธรรม และอธรรม มีการปรุงแต่งให้เกิดสุนทรีย์ให้ครบทั้ง รัก โลภ โกรธ หลง จนมาสู่จัดแต่งที่เป็นขนวนให้เกิด การต่อสู้นับพันถึงการสรุปจบในแต่ละเรื่องแต่ละตอน

เมื่อการแสดงมีการกำหนดให้ต้องมีการต่อสู้ ต้องมีการนำอาวุธมาใช้ในฉากการต่อสู้ ไม่ว่าจะเป็นตัวเอกตัวประกอบ ก็ต้องมีอาวุธใช้ในการแสดงเพื่อให้ดูสมจริงในการแบ่งประเภทของการใช้อาวุธในการแสดง นาฏกรรมไทย มีอาวุธมากมายทั้งของที่เลียนแบบมาจากของจริงและสร้างขึ้นตามเนื้อเรื่อง และอาวุธที่มีความพิเศษ เมื่อศึกษาพิจารณาแล้วในขั้นต้นถึงการจัดแบ่งลักษณะอาวุธตามลักษณะและการใช้จาก ตำราพิชัยสงคราม อินทูปราณ และ การแบ่งลักษณะอาวุธของไทย จากการได้สัมภาษณ์ เรียนถามครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญที่เป็นผู้ที่สอนเกี่ยวกับกระบวนการใช้อาวุธ ของในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และเคยเป็นผู้แสดง ทั้งการแสดงโขน ละครไทย และจากการสังเกตการณ์ในการแสดงจริงปฏิบัติจริงนั้น สามารถแบ่งกลุ่มอาวุธ ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏกรรมของไทยออกได้ ซึ่งจะอธิบายดังต่อไปนี้

1. ประเภทอาวุธที่ใช้ฟันแทง คือ อาวุธที่มีลักษณะความยาวโดยรวมตั้งแต่ปลายจรดด้ามตั้งแต่ 30 - 180 เซนติเมตรโดยประมาณ มีด้ามสั้นสำหรับจับได้กระชับพอดีมือ ใช้ในการต่อสู้แบบประชิดตัว ในลักษณะแบบการฟัน การแทง และใช้ต่อสู้บนพื้นดิน มีลักษณะจำลองจากอาวุธจริงที่อยู่ในกลุ่มศาสตราวุธ ซึ่งในอาวุธประเภทฟันแทงนี้ยังแยกออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

- ประเภทขนาดสั้นมีขนาดความยาวตั้งแต่ 30 - 90 เซนติเมตรโดยประมาณ เช่น ดาบ ดาบสั้น กระบี่ มีด บาร์เตส (มีดสั้นอาวุธของพวกเงาะป่าใน จังหวัดพัทลุง) กริช พระขรรค์ กันห้อย ส่วนมากนิยมใช้กับการต่อสู้ในระยะประชิดตัวในขณะที่อยู่บนพื้นดิน ไม่นิยมใช้รบกันบนหลังพาดหะ

- ประเภทขนาดยาวมีขนาดความยาวตั้งแต่ 100 - 180 เซนติเมตรโดยประมาณ เช่น หอก ทวน ง้าว ขวี่ ดาว หอกขัด ใช้ได้กับการต่อสู้ในระยะประชิดตัว และระยะห่างตามความเหมาะสม สามารถใช้ได้ในขณะที่อยู่บนพื้นดิน และใช้รบกันบนหลังพาดหะ

2. ประเภทอาวุธที่ใช้ทุบตี คืออาวุธที่มีลักษณะความยาวโดยรวมตั้งแต่ปลายจรดด้าม ตั้งแต่ 150 เซนติเมตร และ ขนาด 30 - 60 เซนติเมตรโดยประมาณ ด้ามมีความยาวสำหรับจับได้กระชับได้พอดีกับสัดส่วนในการจับแบบ 2 มือ และมีมือเดียว ใช้ในการต่อสู้แบบประชิดตัวในรูปแบบการตี การทุบ โส่คู่ต่อสู้ใช้ในลักษณะการต่อสู้บนพื้นดิน มีลักษณะจำลองจากอาวุธจริงซึ่งในอาวุธประเภททุบตีนี้ยังแยกออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

2.1 ประเภทขนาดสั้นมีขนาดความยาวตั้งแต่ 30 - 60 เซนติเมตรโดยประมาณ เช่น กระบอง คทา ส่วนมากนิยมใช้กับการต่อสู้ในระยะประชิดตัวในขณะที่อยู่บนพื้นดิน ไม่นิยมใช้รบกัน บนหลังพาดหะ

2.2 ประเภทขนาดยาวมีขนาดความยาวตั้งแต่ 150 - 180 เซนติเมตรโดยประมาณ ได้แก่ ฟลอง ที่ใช้ได้กับการต่อสู้ในระยะประชิดตัว ในขณะที่อยู่บนพื้นดิน



3. ประเภทอาวูที่ใช้อย่างยิ่ง คือ อาวูที่มีลักษณะความยาวโดยรวมตั้งแต่ปลายจรดตาม ไม่เกิน 120 เซนติเมตรโดยประมาณ มีความยาวสำหรับจับได้กระชับได้พอดี ใช้ในการต่อสู้แบบประชิดตัว ในรูปแบบการยิงที่มีลักษณะของตัวกระสุน ลูกธนูหรือลูกศร และ ลูกดอก หรือมีลักษณะของการใช้ทำยิง ด้วยการปล่อยมือ การเหวี่ยงโย และการเป่า ใช้ในลักษณะต่อสู้ได้ทั้งบนพื้นดิน และอยู่บนพาทะนะ มีลักษณะจำลองจากอาวูจริงที่อยู่ในกลุ่มศาสตราวุธ และการปรับปรุงรูปแบบของอาวูนั้นให้เหมาะแก่การแสดง โดยอาวูบางชนิดที่มีสายสำหรับยิงในการแสดงจะนำสายที่ใช้สำหรับการเหวี่ยงดั่งนั้นออก หรือการใช้วัสดุอื่นมาขึงแทน แต่ก็ไม่สามารถทำอันตรายได้จริง และจะใช้ลักษณะของการยิงด้วยท่าทางในแบบนาฏศิลป์ไทย รวมไปถึงการปรับลักษณะ การใช้ให้เหมาะสมเพื่อความปลอดภัย ได้แก่ เกาทัณฑ์ ธนู หรือ ศร ปืนยาว หน้าไม้ เป็นต้น

นอกจากที่ได้กล่าวไว้ว่า ธนู หรือ คันศร ที่เป็นอาวูในรูปแบบการยิงนั้น ทางการแสดงโขนละคร ยังมีการนำมาใช้ในรูปแบบของการตีที่เป็นลักษณะเฉพาะในการแสดงโขน ละคร ที่เกิดจากการประดิษฐ์จากภูมิปัญญาของปราชญ์ย้านนาฏศิลป์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ ในขั้นเชิงของกระบวนการรบที่เป็นรูปแบบเฉพาะในทางการแสดงโขน ละคร ซึ่งพบว่าในการแสดงนั้นตัวแสดงจะต่อสู้กัน ใช้คันศรตี หรือ พาดกันและกันแต่เมื่อถึงตอนสำคัญที่จะแผลงศร ตัวแสดงก็จะทำท่าทางในลักษณะที่เรียกว่า แผลงศรใส่คู่ต่อสู้ด้วยกระบวนการทำรำที่กำหนดไว้ตามรูปแบบจารีตของการแสดง

4. ประเภทอาวูพิเศษ คือ กลุ่มอาวูที่มีลักษณะพิเศษที่เป็นการจัดจำลองอาวูของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้าต่าง ๆ หรือ การสร้างขึ้นจากแนวคิดในเรื่องของวิเศษตามตำนานที่เกิดขึ้นในตำนาน พงศาวดาร ความเชื่อของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมนั้นได้มีการแต่งเรื่องราวให้มีความเกี่ยวพันอยู่กับเทพเจ้า สิ่งเร้นลับ หรือ เรื่องราวเหตุการณ์ในปุราณของลัทธิต่าง ๆ ซึ่งในเรื่องนี้ที่เห็นได้ชัดและเกี่ยวพันกับความเชื่อของสังคมไทย คืออาวู ของเทพเจ้า หรือ บุคคลที่มีวิชาคาถาอาคม ส่วนมากอาวูชนิดนี้จะปรากฏอยู่ในการแสดงเกี่ยวกับตำนานเรื่องราวเทวเก้านิเดสงครามระหว่างเทพ มนุษย์ อมนุษย์ และ เติรธยาน หรือการเลกอาวูจากพระเวทย์ การทำพิธีกรรมเพื่อให้ได้รับพร ได้รับประทานอาวูจากเทพเจ้า ซึ่งอาวูเหล่านี้จะมีอานุภาพมาก และในกลุ่มอาวูพิเศษนี้ก็มีทั้งที่เป็นแบบอาวูพินแทง แบบอาวูที่ใช้ทุบตี และแบบอาวูสำหรับยิง ที่มีลักษณะทางกายภาพเหมือนอาวูทั่วไป แต่จะมีพลังให้การทำลายล้างมากกว่า ได้แก่ ครีฑูล จักร คทา วชิราวุธ ศรต่าง ๆ แวนสุธามนต์ หอก กระบอง ฯลฯ

ทั้งนี้ไม่ว่าตัวแสดงนั้น จะเป็นกลุ่มตัวแสดงประเภท พระ นาง ยักษ์ ลิง ก็สามารถใช้อาวูพิเศษตามที่มิระบุไว้ในบทของเรื่องได้ และอาวูวิเศษนี้ก็เป็นที่ที่อาวูประจำตัวของตัวแสดงเสมอ หรือหาก ในบทนั้นไม่ได้บอกไว้ชัดเจนว่ามีอะไรเป็นอาวู ในจารีตเรื่องการใช้อาวูในการแสดงโขนละครนั้น ถ้าเนื้อเรื่องหรือบทประพันธ์ ที่ไม่ได้กล่าวว่าให้ตัวแสดงนั้นใช้อะไรเป็นอาวู ให้ดูที่ตัวแสดงว่ามีลักษณะเป็นตัวแสดงอยู่ในประเภทใด ถ้าเป็นตัวพระ ตัวเทวดาให้ใช้พระขรรค์ ถ้าเป็นยักษ์ ใช้กระบองเกลียว แต่ถ้าเป็นตัวแสดงจำพวก เชนยักษ์ก็จะให้ใช้หอกเป็นหลัก (สัมภาษณ์. ประเมษฐ์ บุณยะชัย. มกราคม 30, 2563)

แต่ถ้าเป็นตัวลิง โดยทั่วไปไม่จำเป็นจะเป็นสิ่งพญา เสนาลิงสิบแปดมงกุฎ จะใช้พระขรรค์ทั้งหมด เว้นเสียแต่หนุมานที่จะใช้ตรีศูเมื่อต้องทำการต่อสู้ที่สำคัญ และจากการสัมภาษณ์ยังทำให้ทราบเพิ่มเติมว่า นอกจากหนุมานแล้วยังมีพญาลิงที่มีตรีศูประจำตัวอีกด้วย คือ พาลี แต่ในการแสดงนั้นยังไม่ปรากฏว่าพาลีได้ใช้ตรีศูในการต่อสู้เพียงแต่เก็บไว้กับตัวเช่นกัน แต่ถ้าเป็นเสนลิง จะใช้ดาบหยาวยธรรมดา (สัมภาษณ์. วิโรจน์ อยู่สุวรัตน์. มกราคม 11, 2563)



นอกจากนี้ยังมีของวิเศษที่มีอาณาภาพเทียบได้กับอาวุธที่ แต่รูปลักษณะนั้น ไม่มีความเหมือนกับอาวุธทั่วไป แต่สามารถที่จะนำมาใช้ต่อสู้ได้ เช่น ดวงตราราหู กำไลหยก ผ้าแพรแดง พัดวาลวชนี บวงสาคู ทั้งนี้ ในการจำแนกประเภทตามลักษณะการใช้ของอาวุธที่อยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทย พบว่ามีรูปแบบของอาวุธ ที่มีปรากฏตามรูปลักษณะที่มีจริง ๆ กับรูปแบบของอาวุธที่สร้างขึ้นตามจินตนาการ และลักษณะของอาวุธ แต่ละประเภทจะเป็นอาวุธที่เลียนแบบมาจากของจริง แต่มีสัดส่วนลงมาเพื่อให้สะดวกต่อการใช้ในการแสดง ซึ่งผู้แสดงเองจะต้องใช้อาวุธในบทบาทตอนที่มีการต่อสู้ การล่าสัตว์ หรือการกระทำอิทธิฤทธิ์ด้วยการใช้อาวุธนั้นประกอบกับการรำต่าง ๆ โดยปกติ ตัวแสดงที่ใช้อาวุธนั้นจะเป็น ตัวแสดงที่เป็นตัวเอกของเรื่องที่ต้องใช้ ในการโปรบ การไปต่อสู้ รวมไปถึง ตัวแสดงที่เป็นตัวประกอบอื่นๆ เช่น พระพี่เลี้ยง เสนา พลทหาร บริวาร ของตัวละคร หรือตัวแสดงตัวเอกที่จำเป็นต้องมีอาวุธ ถ้าในการแสดงตอนนั้นเป็นการกล่าวถึงในการต่อสู้ หรือการป้องกันตัว ในการกำหนดให้ตัวแสดงใช้อาวุธแบบไหน ลักษณะ การใช้อย่างไร ในทางการแสดง จะกำหนดให้ตัวแสดงนั้นใช้อาวุธตามบทการแสดงที่กำหนดไว้ และการใช้อาวุธตามลักษณะของบทบาท ฐานันดรศักดิ์ของตัวแสดงด้วย ซึ่งอาวุธเหล่านี้ก็จะมีผลสำคัญในฐานะเป็นอาวุธประจำตัวอีกด้วย

สรุปและอภิปรายผล

ในการค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์ในด้านการเรียนการสอน การแสดง การสืบค้นจากงานวิจัย และเอกสารที่มาจากบทการแสดง การแสดงในนาฏกรรมไทยทั้งที่เป็นการแสดงโขน ละครของไทย ในตอนที่เกี่ยวข้อง เช่น การแสดงที่มีการต่อสู้ มีอาวุธ รวมไปถึงของวิเศษของการแสดงในนาฏกรรมไทย

แต่เดิมนั้นเมื่อจะเรียกลักษณะของอาวุธสำหรับการแสดงในนาฏกรรมไทย ก็มักเรียกกันตามรูปลักษณะและขนาดของอาวุธ เช่น อาวุธสั้น อาวุธยาว หรือ เรียกชื่อของอาวุธขึ้นนั้นเลย เช่น หอก กระบอง จักร ปืน ศร เป็นต้น แต่เมื่อมาศึกษาและวิเคราะห์แล้ว พบว่าอาวุธต่าง ๆ นั้นไม่สามารถที่จะกำหนดได้ชัดเจนว่า อาวุธสั้น อาวุธยาวนั้น มีความหมายครอบคลุมอย่างไร จึงได้ค้นคว้าเรื่องอาวุธ ในการแสดงนาฏกรรมไทยนี้ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นในการจัดแบ่งอาวุธต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ ในการแสดงนาฏกรรมไทยให้มีความชัดเจน และแบ่งประเภทอาวุธในนาฏกรรมไทยนี้ได้ตามลักษณะใด โดยใช้แนวทาง ในการจัดแบ่งอาวุธของตำราพิชัยสงครามของอินดูโบราณที่แบ่งออกเป็น 5 ประเภท และ การแบ่งประเภทอาวุธของไทยที่แบ่งออกเป็น 4 ประเภท มาเป็นแนวทางในการแยกประเภทอาวุธที่อยู่ในการแสดงนาฏกรรมไทย

พบว่าการแบ่งประเภทอาวุธทั้งของไทย และของ ตำราพิชัยสงครามอินดูโบราณนั้น ใช้วิธีการแบ่งจากยุทธวิธีการใช้อาวุธ แต่ไม่ได้แบ่งแยกจากขนาดและลักษณะรูปทรงของอาวุธ และจากในการแบ่งประเภทระหว่างของไทย และของตำราพิชัยสงครามอินดูโบราณนั้น ความแตกต่างกันเพียงประเภทเดียวคือ ในประเภทของ “มันตรมุคดาฐ” คือวิธีการใช้อาวุธที่ด้วยเวทมนตร์ กับในส่วนของไทยที่แตกต่างในลักษณะการใช้อาวุธในประเภททุบตี ซึ่งอาวุธประเภททุบตีนี้ ในตำราพิชัยสงครามอินดูนั้นไม่มีปรากฏไว้ เพราะจากการวิเคราะห์พบว่า ในตำราพิชัยสงครามอินดูโบราณนั้น เน้นลักษณะอาวุธในการประหารที่สามารถทำให้ร้ายให้ตายทันทีและใช้วิธีที่รวดเร็ว

แต่ในตำราของไทย นับลักษณะการทุบตีเป็นวิธีใช้กับอาวุธที่เป็นไม้ เช่น พลอง กระบอง หรืออาวุธที่มีลักษณะเป็นท่อน เป็นทรงเหลี่ยม ทรงกลม รวมไปถึง พลอง ไม้สั้น ซึ่งเป็นอาวุธที่มีการใช้ด้วยการทุบตี ในการต่อสู้ และเป็นอาวุธของไทย นอกนั้นเป็นการใช้อาวุธในการต่อสู้ ป้อนกัน และโจมตี ต่อสู้ด้วยอาวุธที่ใช้ ลักษณะฟันแทง



ทั้งในระยะใกล้และไกล ต่อสู้ด้วยอาวุธที่ใช้ในลักษณะการยิงการขว้างปาในระยะหวังผล ต่อสู้ด้วยอาวุธที่ใช้ในลักษณะทุบตี และเครื่องป้องกันอาวุธ

จากรูปแบบของการแบ่งแยกประเภททั้งของไทยและตำราพิชัยสงครามฮินดูโบราณมาเป็นแนวทางในการแบ่งประเภทของอาวุธสามารถแบ่งตามประเภทการใช้ของอาวุธได้ 4 ประเภทคือ

1. ประเภทอาวุธที่ใช้ฟันแทง ใช้ในการต่อสู้แบบประชิดตัวด้วยการฟัน การแทง นิยมใช้ต่อสู้บนพื้นดิน ด้วยการเดินเท้า และแบบต่อสู้บนหลังพาดหามะ มีรูปแบบจำลองจากอาวุธที่มีอยู่จริง แบ่งออกเป็นลักษณะของอาวุธสั้นมีขนาดความยาวตั้งแต่ 30 – 90 เซนติเมตรโดยประมาณ เช่น ดาบ ดาบสั้น กระบี่ มีด บาเคะ กริช พระขรรค์ ก้านห้อย และอาวุธยาวที่มีขนาดความยาวตั้งแต่ 100 – 180 เซนติเมตรโดยประมาณ เช่น หอก ทวน ง้าว ของ้าว ดาว หอกขัด

2. ประเภทอาวุธที่ใช้ทุบตี ใช้ในการต่อสู้แบบประชิดตัวในรูปแบบการทุบตีไล่คู่ต่อสู้ ใช้ในลักษณะการต่อสู้บนพื้นดิน มีลักษณะจำลองจากอาวุธจริง แบ่งได้เป็น 2 ขนาดคือ ขนาดสั้นมีขนาดความยาวตั้งแต่ 30 – 60 เซนติเมตรโดยประมาณ เช่น กระบอง คทา ส่วนมากนิยมใช้ในการต่อสู้ในระยะประชิดตัวในขณะที่อยู่บนพื้นดิน ไม่นิยมใช้รับกันบนหลังพาดหามะ และที่มีขนาด ความยาวตั้งแต่ 150 – 180 เซนติเมตรโดยประมาณ ได้แก่ พลอง ที่ใช้ได้กับการต่อสู้ในระยะประชิดตัว ในขณะที่อยู่บนพื้นดิน

3. ประเภทอาวุธที่ใช้ยิง คือ อาวุธที่มีลักษณะความยาวโดยรวมตั้งแต่ปลายจรด้าม ไม่เกิน 120 เซนติเมตร โดยประมาณ ใช้ในลักษณะต่อสู้ได้ทั้งบนพื้นดิน และอยู่บนพาดหามะ มีลักษณะจำลองจากอาวุธจริงที่อยู่ในกลุ่ม ศาสตราวุธ แต่ในการแสดง อาวุธบางชนิดที่มีสายสำหรับยิง จะใช้ลักษณะของการยิงด้วยท่าทางในแบบนาฏศิลป์ไทย รวมไปถึงการปรับลักษณะการใช้ให้เหมาะสมเพื่อความปลอดภัย ได้แก่ เกาทัณฑ์ ธนู หรือ ศร ปืนยาว หน้าไม้ บอลา เป็นต้น

4. ประเภทอาวุธพิเศษ คือ อาวุธที่มีการเกิดขึ้นอย่างพิเศษ เป็นอาวุธมีลักษณะ การจำลองอาวุธของเทพเจ้า รวมถึงการสร้างขึ้นจากจินตนาการ มีทั้งที่เป็นรูปแบบเหมือนอาวุธทั่วไปที่ใช้แบบฟันแทง ใช้ทุบตี ใช้ยิง การขว้างปา การส่อง และการเป่าด้วยลม หรือวิธีการใช้ ที่มีความพิสดารออกไป เช่น จักร ขวานเพชร ขจรารุส กล้องปัทมราช แว่นสุรกันต์ ไม่ก้าพตบอลา เป็นต้น นอกจากนี้ยังรวมไปถึงของวิเศษที่มีอานุภาพเทียบได้กับอาวุธที่ไว้ใช้ป้องกันตัวและต่อสู้ได้ เช่น ดวงตราพรู กำไล ผ้าแพรแดง แหวน พัดวาลวิชนี บวงสาค เป็นต้น

เมื่อได้ทราบถึงการแบ่งอาวุธออกเป็นประเภทต่างๆในการแสดงนาฏกรรมไทยแล้ว ก็จะเป็นเรื่องที่ง่ายขึ้น และเป็นประโยชน์ต่อการอธิบายได้ชัดเจน ทั้งยังเป็นการศึกษาเพื่อรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ทีสนใจจะศึกษาเรื่องอาวุธในการแสดงนาฏกรรมไทยต่อไปได้ ทั้งในการแสดงโขน การแสดงละครของไทย ซึ่งเป็นที่น่ายินดีว่า ในโอกาสต่อไป



รายการอ้างอิง

- กองประวัติศาสตร์ทหาร กรมยุทธการทหารบก. (2549). *วิวัฒนาการแห่งศัสตราวุธในกองทัพไทย*. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์
- จอห์น โอ' โบรอัน/วรรณมา วงษ์ฉัตร. (2561). *ประวัติศาสตร์อาวุธ : A History of Weapons*. กรุงเทพฯ : อีบุ๊กกรุ๊ป, บจก.
- ทหารบก, กรม. (2549). *วิวัฒนาการแห่งศัสตราวุธในการทัพไทย กองทัพบก*. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์.
- ประเมษฐ์ บุญยะชัย. *ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 30 มกราคม 2563
- ปิยะชาติ แก้วมณี, ว่าที่ร้อยตรี. (2560). *อาวุธของยักษ์พรหมพงศ์ในการแสดงโขนตามบทโขน กรมศิลปากร*. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
- พัชรา บัวทอง. *ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีตศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม, 2563
- ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. *ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 5 มีนาคม, 2563
- ยี่.อี.เยริมี, พระสารสาสน์พลชั้นซ์. (2547). *พิชัยสงครามอินทรีโบราณ. นนทบุรี : สำนักพิมพ์ศรีปัญญายุทธการ* รัตติยะ วิกลิตพงศ์. *ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 30 มกราคม , 2563
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ : บริษัทศิริวัฒนา อินเทอร์เน็ต จำกัด มหาชน.
- รุ่งนภา ฉิมพูน. (2540). *การใช้อาวุธของตัวพระในละครเรื่องอิเหนา*. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์ฯ.
- วิศรุต อาสาชสี. (2561). *หลักการใช้อาวุธของตัวพระในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง, มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
- วิรัช มีป่อทรัพย์. *ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม, 2563
- วิโรจน์ อยู่ลวลี. *ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม, 2563
- เวณิกา บุณนาค. *ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 30 มกราคม, 2563
- ศุภชัย จันท์สุวรรณ. *ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม*. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม, 2563



สมศักดิ์ ทัดติ. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.
สัมภาษณ์, 30 มกราคม, 2563

สราชัย ททรัพย์แสนดี. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.
สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์, 2563

สุภาวดี โพธิ์เวชกุล. (2539). จารัตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร
มหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์ฯ.

อังฉรา สุภาไชยกิจ. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.
สัมภาษณ์, 30 มกราคม, 2563



ภาพสลักนางอัปสร : ความงดงามในอดีตสู่นาฏศิลป์ประจำชาติ ของกัมพูชา

Nang Apsara Carvings : the Beauty of the Past to Cambodia National Dance

ดารณี จันทมิขัย*, ทศนีย์ ศิวบรรณวัฒนา**, วิภาพร ฝ่ายเพ็ญ***

Daranee Chanthamixay*, Tussanee Siwabowonwattana**, Wipaporn Faiphia***

บทคัดย่อ

ภาพสลักนางอัปสรในปราสาทขอมถือเป็นสัญลักษณ์อันโดดเด่น โดยเฉพาะในปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา ซึ่งเป็นมรดกโลกภายใต้ชื่อ “เมืองพระนครประวัต” สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จากการได้สัมผัสและเดินชมภาพสลักนางอัปสรที่ปรากฏอยู่ทั่วไปนั้น ทำให้พบว่า ผู้คนในสมัยโบราณ มีความเชื่อในเรื่องของภาพสลักนางอัปสรไม่น้อย เพราะถือว่าอัปสราคือนางฟ้าที่ดูแลศาสนสถาน แต่ละภาพจะมีความเด่นชัด สวยงาม แตกต่างกันไป จากภาพที่นิ่งไม่มีชีวิตจิตใจ ไร้ความเคลื่อนไหว ก็มีการประดิษฐ์ทำรา โดยจินตนาการเลียนแบบจากภาพสลักให้มีชีวิตขึ้นมา และได้รับการยอมรับให้เป็นระบำประจำชาติของชาวกัมพูชา มาจนถึงทุกวันนี้ สตรีผู้ใดได้รับเลือกให้แสดงเป็นตัวแทนอัปสราถือว่าเป็นสตรีชั้นยอดในยุคสมัย ซึ่งแต่เดิมเป็นการแสดงระบำในราชสำนักเท่านั้น ภายหลังจึงได้มีการแสดงอย่างแพร่หลาย ผ้านุ่งที่สวยงามและศิราภรณ์ที่ใช้ประดับศีรษะของผู้แสดง ได้แบบอย่างมาจากการแต่งกายของนางอัปสรในปราสาทนครวัด การแสดงชุดนี้ได้กลายเป็นระบำซึ่งกลายเป็นจุดสนใจของผู้คนทั่วโลก และกลายเป็นระบำที่เข้าถึงทุกคนที่เป็นสตรีกัมพูชา ซึ่งส่วนใหญ่จะได้รับการฝึกฝนทำรำนกลายเป็นนาฏศิลป์ประจำชาติ

คำสำคัญ : ภาพสลัก, นางอัปสร, นาฏศิลป์ประจำชาติกัมพูชา

Abstract

Nang Apsara carvings in the Khmer castle is a distinctive symbol. Especially in Angkor Wat, Siem reap, Kingdom of Cambodia. Which is a world heritage under the name “Phra Nakhon City History” Passed down for many generations From touching and walking Nang Apsara carvings Appearing everywhere. Causing it to be found that was found that people in ancient times believed in the matter of Nang Apsara carvings. Because Apsara is considered to be an angel in charge of a religious place. Each image will be unique and beautiful. From a picture that is still centered, not alive Motionless Has created a dance by imagining imitating the sculpture to come to life. And has been recognized as the national dance of the Cambodian. Whoever was chosen to represent Nang Apsara was considered the greatest woman of the times. Which was originally a dance performance in the royal court only. It later become a dance which became the focus of people all over the world. And become a dance accessible to all Cambodian women most of which will be trained in the dance until it becomes a national dance.

Keywords : carvings, Nang Apsara, national dance Cambodia

* , ** , *** วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ถนนสนามบิน อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000

* , ** , *** Kalasin College of Dramatic Arts Snambin Road Maung Kalasin 46000



บทนำ

กัมพูชา หรือเรียกชื่ออย่างเป็นทางการว่า ราชอาณาจักรกัมพูชา (Kingdom of Cambodia) เป็นประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งมีผู้คนอาศัยอยู่ตั้งแต่ 4,200 ปีก่อนคริสตกาล ส่วนใหญ่ชาวกัมพูชามีเชื้อสายผสมระหว่างจีนและเวียดนาม ปัจจุบันมีระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย โดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข ซึ่งแตกต่างจากเดิมที่มีการปกครองในระบอบสมัคนิยม แบ่งเขตการปกครองออกเป็น 20 จังหวัด มีแม่น้ำไหลผ่านหลายสาย อาทิ แม่น้ำโขง แม่น้ำทะเลสาบ แม่น้ำบาสัก มีป่าไม้ที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับประเทศเพื่อนบ้าน และมีแหล่งประมงน้ำจืดที่สำคัญที่สุดในภูมิภาค กัมพูชาเป็นประเทศที่มีเอกลักษณ์ของชาติ ซึ่งมีพื้นฐานมาจากศาสนาพุทธและศาสนาฮินดู ได้รับอิทธิพลจากอินเดียทั้งทางด้านภาษา และวัฒนธรรม ทำให้ศิลปะของกัมพูชาได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าต่อมาในบางสมัยขอมหรือกัมพูชาจะเปลี่ยนไปนับถือศาสนาพุทธมหายาน ซึ่งทั้งสองศาสนาจะเจริญรุ่งเรืองตามแต่กษัตริย์ที่นับถือในแต่ละศาสนา มีการจำลองระบบจักรวาลตามความเชื่อของศาสนาฮินดูมาไว้บนโลกมนุษย์ โดยเปรียบปราสาทพระประธาน คือ เขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางของจักรวาลและเป็นที่ประทับของพระวิษณุ ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏภาพลัทธิพระวิษณุตามส่วนต่าง ๆ ของปราสาท โดยภาพสลักเหล่านั้นสามารถเปลี่ยนศาสนสถานให้กลายเป็นสวรรค์ตามคติความเชื่อดังกล่าว (ยอร์ช เซเดย์, 2535, น. 118) สิ่งก่อสร้างทางศาสนาที่สำคัญมีมากมายหลายแห่ง เช่น ปราสาทพนมบาเค็ง ปราสาทบายน ปราสาทบันทายศรี แต่ที่สำคัญและมีชื่อเสียงที่สุด นั่นก็คือ ปราสาทนครวัด

ปราสาทนครวัด ตั้งอยู่ที่เมืองเสียมราฐ (เสียมเรียบ) สร้างในสมัยของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 เพื่อเป็นศาสนสถานประจำนครของพระองค์ ซึ่งแต่เดิมได้ถูกสร้างเป็นเทวสถานในศาสนาฮินดู ต่อมาในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 จึงได้เปลี่ยนให้เป็นวัดในศาสนาพุทธนิกายมหายาน ปัจจุบันปราสาทนครวัดนับเป็นสิ่งก่อสร้างสัญลักษณ์ของประเทศกัมพูชา และได้รับการลงทะเบียนเป็นมรดกโลกภายใต้ชื่อว่า “เมืองพระนครประวัติน” ซึ่งเป็นสิ่งก่อสร้างในยุคสิ้นสุดของราชอาณาจักรขอม โดยมีหินทรายเป็นวัสดุก่อสร้างหลัก มีแผนผังที่ถือว่าเป็นวิวัฒนาการขั้นสุดยอดของปราสาทขอม ตั้งอยู่บนฐานสูงตามคติของศูนย์กลางจักรวาล มีคูน้ำล้อมรอบตามแบบมหาสมุทรบนสวรรค์ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ มีการใช้แรงงานทั้งคนและสัตว์ ในการขนหิน

เพื่อมาสร้างปราสาทแห่งนี้ (ปราณี วงษ์เทศ, 2556, น. 62) ด้านกำแพงชั้นนอกรอบปราสาทมีงานแกะสลักเกี่ยวกับพระราชนิเวศกิจของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 และเรื่องราวจากวรรณคดี เรื่องรามายณะ รูปแกะสลักที่มีชื่อเสียงที่สุด คือ รูปที่เทวตากับอสูรกวานเกษียรสมุทรด้วยเขาพระสุเมรุ ซึ่งการกวานเกษียรสมุทรในครั้งนั้น นอกจากจะเป็นการหยุนาศระหว่างอสูรกับเทวดาแล้ว ฟองน้ำที่ดูดขึ้นมาจำนวนมากมายมหาศาล ได้ก่อให้เกิดเป็นนางอัปสรจำนวนมากมาย ดังจะเห็นได้จากรูปแกะสลักนางอัปสราที่มีอยู่ในปราสาทนครวัดจำนวน 1,635 นาง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2556, น. 19) ปัจจุบัน ถิ่นวาทะนครวัดเป็นสถานที่ท่องเที่ยวอันดับหนึ่งของชาวกัมพูชา โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักท่องเที่ยวส่วนใหญ่จะสนใจในภาพสลักของนางอัปสราที่มีอยู่ทั่วไปในบริเวณปราสาท ซึ่งช่างเขมรได้สลักภาพของนางอัปสราได้อย่างสวยงามและมีผู้สนใจกันทั่วโลก





ภาพที่ 1 ภาพแกะสลักรูปเทวดากับอสูรจากเกษียรสมุทร

ภาพสลักนางอัปสร

“อัปสร” เป็นภาษาสันสกฤต มีความหมายว่า “น้ำ” มีต้นกำเนิดมาจากเหล่าเทวดาและอสูรจากเกษียรสมุทร หลายคนมีความเข้าใจว่านางอัปสราหมายถึงเทพธิดาหรือนางฟ้าที่อยู่บนสวรรค์ แต่ที่จริงแล้วนางอัปสราแยกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก เรียกว่า “ไทวิกา” (Daivika) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “นางฟ้าที่อยู่บนสวรรค์” ทำหน้าที่รับใช้ในวิมานของอินทราเทพ มีหน้าที่ร้องรำทำเพลง เต้นระบำ ไปจนถึงทำอาหาร และด้วยเพราะมีคุณธรรมเป็นผู้ประเลงดนตรีประกอบการแสดง พวกนางจึงถือโอกาสบำเรอคนธรรมไปด้วย หลายครั้งนางอัปสราจะมีหน้าที่ไปล่อลวง ยั่ววน และบำเรอคนผู้มืดบดแรงกล้าให้ลุ่มหลงมัวเมาจนตบะแตกตามคำสั่งของอินทราเทพ ที่ไม่อยากให้ใครมีพลังอำนาจมากกว่าตน ส่วนนางอัปสราอีกกลุ่มหนึ่ง เรียกว่า “ลัวกิกา” (Laukika) หรือ “นางดิน” เป็นกลุ่มที่อาศัยในโลกมนุษย์สถิตอยู่ตามป่า หลายนางมีความรักและร่วมรักกับมนุษย์จนเกิดเป็นตำนานถึงทุกวันนี้ ส่วนในภาษาบาลีเรียกนางอัปสราว่า “อัจฉรา” แปลว่า “นางฟ้า” เนื่องจากเห็นว่านางอัปสราอาศัยอยู่บนสวรรค์ ทำหน้าที่ปรมนิบัติรับใช้เทวสภาของอินทราเทพในชั้นดุสิต (วรรณัย พงศาหลา, 2550, น. 14) นี้คือ ความหมายและที่มาของนางอัปสราที่เราเห็นเป็นภาพหลักในปราสาทขอมโดยทั่วไป ซึ่งในการสร้างภาพสลักขึ้นมาได้นั้นน่าจะมีความเชื่อที่แฝงอยู่

คติความเชื่อของการสลักรูปนางอัปสราไว้บนผนังปราสาทในวัฒนธรรมขอมโบราณ เป็นการสร้างสัญลักษณ์ให้กับสิ่งก่อสร้างเพื่อแปรเปลี่ยนศาสนสถานให้กลายเป็นสวรรค์สมมุติบนพื้นพิภพ สวรรค์ที่จะต้องมีนางอัปสราปรากฏอยู่ ลักษณะการสมมุติเช่นนี้มีรากฐานมาจากอิทธิพลทางคติความเชื่อและศิลปะทางศาสนาจากอารยธรรมอินเดียโบราณ ภาพสลักนางอัปสราบนปราสาทรูปแรก เป็นภาพสลักที่ “ปราสาทตระเปรียงรุณ” (Trapreng run Pr.) ปราสาทหลังเดียวห่างออกไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของเมืองเสียมเรียบประมาณ 40 กิโลเมตร อายุในราวพุทธศตวรรษที่ 11 - 12 เป็นศิลปะแบบกำพงพระ – กุลน ว่ากันว่าเป็นภาพสลักนางอัปสรา (ประดับปราสาท) ที่เก่าแก่ที่สุดของวัฒนธรรมปราสาทในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีสิ่งที่น่าสังเกต คือ ภาพสลักนางอัปสราในยุคแรก ๆ นั้น มีท่อนึงจะถือแฉ่งมา – จามรี (จามร) อีกมีท่อนึงจะถือดอกบัวตูม หรือ ใบบัว หรือ ดอกไม้อื่น ๆ แทน ตามแต่ช่างจะสลักให้เป็นแบบไหน ซึ่งมีความหมายว่านางอัปสราผู้คอยปรมนิบัติรับใช้ผู้อื่นบนสวรรค์ ภาพสลักนางอัปสราประดับปราสาทเพื่อแสดงความเป็นสิริสวัสดิ์นั้น จะเริ่มต้นสร้างด้วยอิฐที่ดูโดดเด่นในยุคแรก ๆ ต่อมาความนิยมในการสลักภาพนางอัปสราบนปราสาทที่สร้างด้วยอิฐก็ลดลง เนื่องจากนิยมสร้างปราสาทที่ใช้หินทรายเป็นวัสดุหลักแทน ศิลปะแห่งการแกะสลักภาพนางอัปสราจึงไปวาดลวดลายอยู่บนเนื้อหินทราย ทั้งในยุคศิลปะแบบบาปวนในพุทธศตวรรษที่ 16 ศิลปะแบบปราสาทนครวัดอันเลื่องชื่อในยุคพุทธศตวรรษที่ 17 และศิลปะแบบปราสาทบาปวนในพุทธศตวรรษที่ 18 - 19 จนเข้าสู่ยุคเสื่อมถอยและลึนสลด



(วรณีย์ พงสาขาลากร, 2550, น. 18) แต่ถึงกระนั้นความงดงามของภาพสลักนางอัปสรในปัจจุบันก็ยังคงหลงเหลือให้ชาวโลกได้ชมจนถึงทุกวันนี้ ถึงแม้จะผุพังไปตามกาลเวลา แต่ก็มีการบูรณปฏิสังขรณ์ให้สูญหายไปเพื่ออนุรักษ์เป็นมรดกโลกอันล้ำค่าไว้ตราบนานเท่านาน



ภาพที่ 2 ภาพสลักนางอัปสรบนปราสาทเขมรโบราณและเบรียงรูปแรกและเก่าแก่ที่สุด
ที่มา : วรณีย์ พงสาขาลากร, 2550

ภาพสลักนางอัปสรจำนวนมากในนครวัด ล้วนแล้วแต่เป็นการสลักให้เห็นรูปทรง สรีระ การแต่งกาย เครื่องประดับ หรือแม้แต่ศีรษะที่ทำขึ้นแบบมีเครื่องประดับศิราภรณ์สวมใส่ และแบบไม่มีศิราภรณ์ใด ๆ แต่ใช้ผมจริงสลักเป็นรูปทรงต่าง ๆ ตามจินตนาการของช่างในสมัยนั้น เช่น เก๋ล้มมวย แสกกลาง ผมทรงห้ว ผมชี้ ผมตั้ง เป็นต้น ดอกไม้เหนือเศียรนางอัปสรส่วนใหญ่ คือ ดอกฉัตรพระอินทร์ เนื่องจากรูปทรงของดอกไม้ชนิดนี้พ้องกับภาพสลักซึ่งชาวเขมรเรียกดอกไม้ชนิดนี้ว่า “ดอกเสนียดสก” เสนียด คือ สิ่งที่มาเสียด และสก คือผม เข้าใจว่าสมัยโบราณสตรีชั้นสูงของเขมรทรงประดับศีรษะด้วยดอกไม้ชนิดนี้ (ชัยวัฒน์ เสาทอง, 2548, น. 97) ส่วนการแต่งกายลักษณะของผ้านุ่งเป็นผ้าพับปลายอย่างสวยงาม มีลวดลายดอกไม้เล็ก ๆ หรือลายตารางประกอบอันเป็นลักษณะพิเศษที่ไม่เคยปรากฏบนประติมากรรมลอยตัวจนกระทั่งสมัยบาเยน และด้วยความสามารถของช่างที่นำแม่ลายต่าง ๆ มาผสมผสานได้อย่างลงตัวและสวยงามคล้ายกับนางอัปสรแต่ละองค์ทรงนุ่งผ้าแต่ละผืนไม่ซ้ำกัน (หม่อมเจ้าสุภัททิศ ดิศกุล, 2539, น. 312) ดังหลักฐานภาพสลักนางอัปสราที่พบในปราสาทนครวัด



ภาพที่ 3 ภาพสลักนางอัปสรสวมใส่เครื่องประดับศิราภรณ์ และใช้ดอกฉัตรพระอินทร์เป็นเครื่องประดับบนศีรษะ





ภาพที่ 4 แสดงให้เห็นถึงมณฑกรต่าง ๆ ของนางอัปสราที่มีความแตกต่างกัน

นอกจากนี้ภาพสลักนางอัปสรายังมีลักษณะท่าทางที่เป็นอาภักิรียาเฉพาะตัว และมีการถอดแบบมาเป็นท่ารำที่สวยงามในปัจจุบัน ลักษณะดังกล่าวนี้ ทำให้นางอัปสราในนครวัดมีความโดดเด่นและน่าชมเป็นอย่างยิ่ง จากการสังเกตภาพสลักนางอัปสราแต่ละภาพ จะเห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงกัน เพียงแต่ความละเอียดและความชัดเจนของภาพจะเลื่อมไทรมนไปบ้าง บางรูปก็เห็นชัดเจน บางรูปก็หักพังและเลือนลาง มักคุเทศก์ชาวกัมพูชาได้อธิบายให้ผู้เขียนฟังว่า ชาวกัมพูชามีความเชื่อมาตั้งแต่โบราณว่านางอัปสรา คือ นางฟ้าหรือเทพธิดาผู้รับใช้ และคอยดูแลศาสนสถาน เป็นเทพธิดาแห่งความดีงาม หากจะเปรียบว่านครวัดเป็นอุคมคติแห่งชาติของกัมพูชาแล้ว นางอัปสราที่เปรียบเสมือนอุคมคติแห่งสตรีเขมรเช่นเดียวกัน (เทพมณตรี ลิ้มพะยอม, 2537, น. 16) ดังนั้น การขุดชีวิตนางอัปสราจากภาพสลักหินในแต่ละท่วงท่าให้ออกมาเป็นระบำประจำชาตินี้ ก็มีความหมายในเชิงชาติพันธุ์นิยม เพื่อให้เข้าถึงสัญลักษณ์สูงสุดแห่งสตรีเขมร ชาวกัมพูชาจึงเรียกชื่อการแสดงนี้ว่า “ระบำอัปสรา”



ภาพที่ 5 ภาพสลักนางอัปสราในอาภักิรียาต่าง ๆ ได้ถอดแบบมาเป็นท่ารำในปัจจุบัน

ระบำอัปสรา มีชื่อเสียงขึ้นมาด้วยการอ้างอิงจากภาพสลักบนความยิ่งใหญ่ของนครวัด ผู้ที่ริเริ่มระบำอัปสรา คือ สมเด็จพระมหากษัตริยานิกุสุมะนาริธริน พระราชมารดาของสมเด็จพระนโรดมสีหนุ พระองค์ทรงเป็นผู้ที่ชาวกัมพูชายกย่องให้เปรียบเสมือนพระราชมารดาตำนานชาติ ดังนั้น ระบำอัปสราจึงจัดอยู่ในระบำพระราชทรัพย์ ที่เรียกเช่นนี้เพราะการแสดงในราชสำนักเป็นราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ระบำเขมรโบราณ ก็ได้ โดยมีสมเด็จพระเจ้านโรดมบุปผาเทวี พระราชธิดาของสมเด็จพระนโรดมสีหนุ ได้รับเลือกเป็นนางอัปสราตัวเอกองค์แรกของชาวกัมพูชา (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2556, น. 20) ระบำอัปสราได้จำลองภาพสลักที่เน้นงไร่ความเคลื่อนไหวในนครวัดให้ออกมามีชีวิตได้อย่างสวยงาม ท่าทางในภาพสลักของนางอัปสราเมื่อถอดแบบมาเป็นท่ารำแล้ว ได้มีการตั้งชื่อแต่ละท่าด้วย เช่น ท่านางอัปสราก้าวเดิน ท่านางอัปสราบิดข้าง ท่านางอัปสราอิชฐาน ท่านางอัปสราส่งพร ท่านางอัปสราบังคมล่าง ท่านางอัปสราตั้งวงหน้า ท่านางอัปสราเข้ารูป ท่านางอัปสราเหาะเหิร เป็นต้น





ภาพที่ 6 ระบำอัปสร่า ถ่ายจากภัตตาคารทะเลแม่โจ้ในเมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เมื่อวันที่ 2 มีนาคม 2562

ผู้เขียนได้เดินทางไปเที่ยวที่นครวัด เมืองเสียมราฐ หรือเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เมื่อปี พ.ศ. 2562 และได้มีโอกาสชมการแสดงระบำอัปสร่าในภัตตาคารทะเลแม่โจ้จึงถ่ายภาพทำไว้ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับท่าทางของนางอัปสร่าในปราสาทนครวัด แต่ละท่าล้วนถอดแบบมาจากภาพสลักในปราสาทหินแทบทั้งสิ้น ยกตัวอย่างเช่น ท่านางอัปสร่าก้าวเดิน



ภาพที่ 7 การถอดแบบภาพสลักออกมาเป็นท่ารำในปัจจุบัน “ท่านางอัปสร่าก้าวเดิน”

จะเห็นได้ว่าท่ารำในปัจจุบันกับท่าทางภาพสลักที่ปราสาทนครวัดมีลักษณะคล้ายคลึงกัน สังเกตได้จากมือขวาโค้งอยู่ข้างลำตัวระดับเอว ในภาพสลักมีลักษณะวางอยู่ขอบผ้าถุงด้านหน้า หรือระดับชายพก ส่วนท่ารำในปัจจุบันจะอยู่ด้านข้างคล้ายกับเท้าสะเอว ส่วนมือซ้ายแขนงอคลายการตั้งวง ในภาพสลักจะหักงออยู่ด้านข้าง ส่วนท่าปัจจุบันตั้งวงด้านหน้า ลักษณะลำตัวตรง การวางเท้าอยู่ในลักษณะชิดกัน ส่วนท่ารำในปัจจุบันอาจมีการเพิ่มลีลาทางนาฏศิลป์เข้าไปโดยการประสมเท้าเพื่อให้มีความสวยงามยิ่งขึ้น





ภาพที่ 8 การถอดแบบภาพสลักออกมาเป็นท่ารำในปัจจุบัน "ท่านางอัปสรล้างทูล"

ในภาพที่ 8 เป็นท่านางอัปสรล้างทูล สังเกตลักษณะของมือผู้รำในปัจจุบันกับภาพสลักด้านซ้ายมีลักษณะคล้ายกันแต่เป็นคนละข้าง ซึ่งลักษณะของมือเป็นการหักงอตั้งฉากคล้ายท่าลอดสูง ในภาพสลักจะอยู่ด้านข้าง ส่วนผู้รำจะสอดขึ้นด้านหน้า อีกมือหนึ่งตั้งวงล่าง หรือวงหน้า แต่ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกัน



ภาพที่ 9 เปรียบเทียบท่ารำปัจจุบันกับภาพสลักนางอัปสรในอดีตที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน

จากการสังเกตดูท่ารำของระบำอัปสร ที่วัดตาครทะเลแม่โจ้ เมืองเสียมราฐ หรือเสียมเรียบในกัมพูชา จะเห็นได้ว่าผู้แสดงรำได้อ่อนช้อยงดงามมาก ท่ารำจะเชื่องช้า นุ่มนวล สมกับเป็นระบำในราชสำนัก ผู้แสดงเปรียบเหมือนนางอัปสรจากภาพสลักในนครวัดที่นิ่งไม่มีชีวิตจิตใจ หลุดออกมามีชีวิตและรำให้ชาวโลกได้เห็นถึงความงดงามของสรีระ ท่าท่า อากัปกริยา การแต่งกาย ศิราภรณ์ เครื่องประดับครบครัน ซึ่งเลียนแบบการแต่งกาย



ในภาพสลักได้คล้ายคลึงมาก จะมีส่วนที่แตกต่าง คือ ภาพสลักไม่ได้ใส่เสื้อผ้า แต่ในปัจจุบันหากจะทำเช่นนั้นก็คงเป็นการไม่สุภาพ และไม่สมควรตามขนบประเพณีอันดีงาม ในปัจจุบันจึงได้มีการพัฒนาให้เหมาะสมกับการแสดง โดยการประดิษฐ์เสื้อผ้าอาภรณ์สวมใส่ให้สวยงาม ซึ่งแตกต่างจากในสมัยโบราณที่ผู้คนมักจะนุ่งน้อยห่มน้อย มีเพียงผ้าถุงและเครื่องประดับตกแต่งร่างกาย แต่อย่างไรก็ตามนับได้ว่ามีการถอดแบบให้คล้ายคลึงที่สุด โดยการสวมเสื้อบอดีสู่ทที่แนบเนื้อและใช้สีที่ใกล้เคียงกับผิวผู้แสดง ประคองว่าไม่ได้ใส่อะไรเลยเหมือนในภาพสลัก ผ้าถุงมีลักษณะเป็นผ้าสายตอพับป้าย มีชายผ้าที่ห้อยย้อยออกมาที่หน้าท้องลักษณะคล้ายกับภาพนางอัปสรที่ปรากฏในปราสาทประธานและโคปุระทิศตะวันตกของปราสาทนครวัด (หม่อมเจ้าสุภัททิศ ดิศกุล, 2539, น. 313) ศิราภรณ์บนศีรษะได้นำรูปแบบเครื่องทรงของนครวัดมาใช้สวมใส่ รวมทั้งเครื่องประดับที่ถอดแบบจากภาพสลักได้ชัดเจนที่สุด มีเพียงบางอย่างที่เพิ่มเติมขึ้น คือ สันวาลที่สวมไขว้กันด้านหน้า ในภาพสลักไม่ปรากฏ แต่ปัจจุบันได้เพิ่มเติมให้สวยงามยิ่งขึ้น



ภาพที่ 10 เปรียบเทียบการถอดแบบเครื่องแต่งกายจากภาพสลักนางอัปสรในอโศกและปัจจุบัน

การถอดแบบภาพสลักโดยการจินตนาการให้ออกมาเป็นท่ารำ น่าจะอาศัยแนวคิดทฤษฎีหลายทฤษฎีมาผสมผสานกัน โดยเฉพาะทฤษฎีสัญวิทยาตามแนวคิดของ นักสัญวิทยาอย่าง โรแลนด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ได้สนใจศึกษาสัญลักษณ์ประเภท ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) เนื่องจากมองว่าเป็นความหมายที่มีความสำคัญอย่างแท้จริงในแง่ของการรับรู้ และความหมายโดยนัยนี้ยังสามารถอธิบายไปได้อีกหลายแนวคิด ซึ่งการตีความหมายในขั้นนี้จะเป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ซึ่งไม่ได้เกิดจากตัวของสัญลักษณ์เอง เป็นการอธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญลักษณ์กระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้ และคุณค่าทางวัฒนธรรมของเขา ซึ่งสัญลักษณ์ในขั้นนี้จะทำหน้าที่ 2 ประการ คือ ถ่ายทอดความหมายโดยนัยแฝง และถ่ายทอดความหมายในลักษณะมายาคติ (Myths) (กาญจนา แก้วเทพ, 2552, น. 79) นั่นก็หมายความว่า การถอดแบบสัญลักษณ์จากภาพสลักออกมาเป็นท่ารำ น่าจะอาศัยการถอดแบบในลักษณะมายาคติ จากสิ่งที่เคลื่อนไหวไม่ได้มาเป็นสิ่งที่เคลื่อนไหวได้เพื่อให้เห็นเป็นรูปธรรม

นอกจากนี้การถอดแบบภาพสลักออกมาเป็นท่ารำที่ใกล้เคียงกันที่สุด ต้องอาศัยทฤษฎีทางด้านสุนทรียศาสตร์เข้าช่วยเพื่อให้เห็นความงามของศิลปะนั้น ตามทัศนะของอริสโตเติล (Aristotle) ซึ่งได้พูดถึงเรื่อง “ศิลปะคือการเลียนแบบ” เอาไว้ ว่าใครคนหนึ่งสามารถที่จะเลียนแบบ “สิ่งต่าง ๆ ได้อย่างที่พวกมันควรจะเป็น และ “บางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถนำมาซึ่งความสมบูรณ์แบบได้” (art party



completes what nature can not bring to a finish) การเลียนแบบจึงมิใช่เพียงแต่การลอกเลียนต้นแบบอันหนึ่งเท่านั้น และไม่ใช้สิ่งประดิษฐ์ที่เป็นสัญลักษณ์มาจากของเดิม แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีแง่มุมอันหนึ่งของสิ่งต่าง ๆ และผลงานศิลปะแต่ละชิ้น คือการเลียนแบบมาจากสิ่งสากล หรือทั่ว ๆ ไป ดังนั้น การเลียนแบบสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่จะให้เกิดความงามจึงต้องอาศัยทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และไม่น่าแปลกใจเลยที่ระบอบอัสตราจะมีความงดงามยิ่งนัก เป็นการถ่ายทอดท่ารำจากรุ่นสู่รุ่น ถึงแม้บางช่วงจะเป็นยุคสงครามซึ่งส่งผลกระทบต่อการเล่นนาฏศิลป์ของกัมพูชาไม่น้อย แต่ระบอบอัสตรายังได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน อีกประการหนึ่งระบอบาซุตนี้กลายเป็นระบอบาระดับชาติ ซึ่งมีความหมายในเชิงชาติพันธุ์นิยม ถ้ากล่าวถึงระบอบอัสตรา ทุกคนจะเข้าใจตรงกันว่า เป็นระบอบประจำชาติของราชอาณาจักรกัมพูชาที่แสดงให้เห็นถึงความงามด้านนาฏศิลป์ ซึ่งถอดแบบมาจากภาพสลักที่งดงามในปราสาทนครวัด อันถือเป็นหัวใจของชาวกัมพูชา และกลายเป็นที่นิยมของนักท่องเที่ยว จะเห็นได้จากไม่ว่าจะเป็นโรงแรม ร้านอาหาร สถานที่ท่องเที่ยว จะมีการนำเอาการแสดงระบอบอัสตรามาแสดงโชว์ หรือมีการแต่งกายเลียนแบบนางอัสตราเพื่อให้นักท่องเที่ยวได้ถ่ายภาพเป็นที่ระลึก เป็นการสร้างรายได้ และเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวให้กับราชอาณาจักรกัมพูชาด้วย ดังนั้น ระบอบอัสตราจึงถือเป็นความงามและความสนใจของผู้คนทั่วโลก สอดคล้องกับแนวคิดของ Immanuel Kant นักปรัชญาชาวเยอรมัน ที่บอกว่าเมื่อใดที่เราตัดสินสิ่งใดว่างาม มันไม่ได้เป็นเพียงความงามสำหรับเราเท่านั้น แต่เป็นความงามสำหรับทุกคน โดย Kant มองว่า เมื่อเราบอกว่าสิ่งใดงาม เราไม่ได้พูดถึงความรู้สึกของเรา แต่ยังถือเอาว่าคนอื่น ๆ ก็จะต้องรับและรู้สึกเหมือนเราและเห็นพ้องต้องกันกับเราด้วย ซึ่งความเป็นสากลของการตัดสินความงามนั้นเกิดขึ้นได้ เพราะมันไม่มีเรื่องของประโยชน์เข้าเกี่ยวข้อง ความงามไม่ใช่สิ่งที่จะเข้าถึงได้ด้วยเหตุผลหรือความรู้ แต่เข้าถึงได้ และรู้ได้ด้วยการเพ่งพินิจ แม้ว่าการตัดสินความงามนั้นจะเป็นการตัดสินเฉพาะสิ่ง เฉพาะกรณี แต่มันก็ได้เป็นความรู้สึกล้วนตัว เพราะความพึงพอใจที่เกิดขึ้นจากการมีประสบการณ์กับสิ่งนั้น มันเป็นผลของการทำงานโดยอิสระของสมรรถภาพที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ที่มีมนุษย์ทุกคนมีเหมือนกัน ดังเช่น ระบอบอัสตรา ซึ่งชาวโลกเห็นพ้องต้องกันว่าเป็นระบอบที่มีความงดงามโดยเลียนแบบมาจากภาพสลักนางอัสตราในปราสาทนครวัดซึ่งเป็นมรดกโลกอย่างน่าชื่นชม

สรุป

ภาพสลักนางอัสตราในปราสาทขอม ถือเป็นสัญลักษณ์อันโดดเด่น โดยเฉพาะในปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา ซึ่งเป็นมรดกโลกภายใต้ชื่อ “เมืองพระนครบวรวิ” สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จากการได้สัมผัสและเดินชมภาพสลักนางอัสตราที่ปรากฏอยู่ทุกซอกทุกมุมนั้น ทำให้พบว่า ผู้คนในสมัยโบราณมีคติความเชื่อในเรื่องของภาพสลักนางอัสตราไม่น้อย เพราะถือว่าอัสตราคือนางฟ้าที่ดูแลสถาน ดังนั้น ไม่ว่าจะย่างกรายไปทางใดจะเห็นภาพสลักนางอัสตราเต็มไปหมด แต่ละภาพจะมีความเด่นชัด สวยงาม แตกต่างกันไป มีทั้งภาพที่สมบูรณ์ ไม่สมบูรณ์ และภาพที่ซ่อมแซมขึ้นใหม่ จากภาพที่เนิ่นนานไม่มีชีวิตจิตใจ ไร้ความเคลื่อนไหว ก็มีการประดิษฐ์ท่ารำโดยจินตนาการเลียนแบบจากภาพสลักเหล่านั้นให้มีชีวิตขึ้นมา และได้รับการยอมรับให้เป็นระบอบประจำชาติของชาวกัมพูชามาจนถึงทุกวันนี้ สตรีผู้ใดได้รับเลือกให้แสดงเป็นตัวแทนอัสตรา ถือว่าเป็นสตรีชั้นยอดในยุคสมัย ซึ่งแต่เดิมเป็นการแสดงระบอบในราชสำนักเท่านั้น ต่อมาได้กลายเป็นระบอบที่กลายเป็นจุดสนใจของผู้คนทั่วโลก และกลายเป็นระบอบที่เข้าถึงทุกคนที่เป็นสตรีกัมพูชา ซึ่งส่วนใหญ่จะได้รับการฝึกฝนท่ารำจนกลายเป็นนาฏศิลป์ประจำชาติ และเป็นจุดสนใจของนักท่องเที่ยวทั่วโลก กลายเป็นระบอบเศรษฐกิจที่ท่ารำได้ให้กับประเทศไม่น้อย จากที่กล่าวมาทำให้ทราบว่าภาพถอดแบบหรือการสื่อสารสิ่งที่ไร้ชีวิตจิตใจให้คนทั้งโลกได้รับรู้ในทางรูปธรรมนั้น ต้องอาศัยการตีความทางสัญลักษณ์เข้าช่วย โดยถ่ายทอดความหมายในลักษณะ



มายาคติ นอกจากนี้ทัศนียภาพทิวทัศน์ทางประวัติศาสตร์ และทฤษฎีประวัติศาสตร์วัฒนธรรม ยังมีส่วนเกี่ยวข้องและสอดคล้องในเรื่องของงานทางศิลปะที่ทรงคุณค่า เนื่องจากนครวัดมีประวัติที่เก่าแก่มากว่าช้านานนับพันปี การสร้างปราสาทที่ใหญ่โต มีภาพสลักที่เป็นคติความเชื่อแฝงอยู่ และการยอมรับให้เป็นเมืองมรดกโลก เป็นสิ่งที่ยิ่งคุณค่าซึ่งถือเป็นประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของโลก

รายการอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค. กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัยวัฒน์ เสาทอง. (2530). นาฏศิลป์กับพู่ชา. ศิลปวัฒนธรรม, 26 (7), : 40 - 44.

เทพมณตรี ลิ้มปะยอม. (2537). “สืบหารากเหง้านางอัปสร เทพธิดาแห่งนครวัด”. กรุงเทพฯ : สยามอารยะ.

ปราณี วงษ์เทศ. (2556). เมืองพระนคร นครวัด นครธม. กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยอร์ช เซเดส์. (2535). เมืองพระนคร นครวัด นครธม. พิมพ์ครั้งที่ 2. แปลโดย ปราณี วงษ์เทศ. กรุงเทพฯ : มติชน.

วรณีย์ พงศาชลากร. (19 มกราคม 2564). เรื่องราวทางมานุษยวิทยา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี สหวิทยาการ.

[ออนไลน์]. เข้าถึงจาก <http://oknation.nationtv.tv/blog/voranai>

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (19 มกราคม 2564). นาฏศิลป์กับพู่ชากับไทย. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก <http://e-shann.com/?p=4917>

com/?p=4917

สุภัทรดิศ ดิศกุล (หม่อมเจ้า). (2539). ศิลปะขอม. กรุงเทพฯ : ศูรสภา.



กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุด ล่องลำปาว The Creative Process of Isan Folk Dance – Longlumpao

กิตติยา ทาธิสา*, อังศุมาลิน ทาธิสา**

Kittiya Tatisa*, Angsumalin Tatisa**

บทคัดย่อ

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานชุด ล่องลำปาว มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุด ล่องลำปาวบันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานดำเนินการวิจัยโดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง ขั้นตอนการสร้างสรรคงาน บันทึกกระบวนการทำรำ และจัดประชุมย่อยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยันข้อมูล ขั้นตอนการสร้างสรรคมี 7 ขั้นตอน 1) การสร้างแนวคิดของการแสดง 2) สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง 3) คัดเลือกผู้แสดง 4) ออกแบบกระบวนการทำรำ 5) ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และเครื่องประดับ 6) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน กระบวนการทำรำสื่อความหมาย 3 ช่วงคือ 1) เลียบลำน้ำ 2) วิถีหนุ่มสาว 3) ล่องลำปาวเมืองน้ำ เครื่องแต่งกายออกแบบจากผ้าพื้นเมืองปักด้วยไหมเย็บมือลายคางเขิน

คำสำคัญ : นาฏศิลป์พื้นบ้านสร้างสรรค์/ล่องลำปาว

Abstract

Isan Folk Dance Creativity Processing of Longlumpao had objective to study creativity processing Isan Folk Dance of Longlumpao. Had recorded the knowledge of Isan Folk Dance, the research methodology by studying from documents, interviewing all related to performing creativity. Steps of creating, recording dance postures and then taking the small meeting all honorable for data confirming. There are 7 steps of creating be 1) Thoughts of performance creating 2) Melody and music of performance creating 3) Performers' casting 4) Dance posture choreography 5) Costumes, Siraporn and accessories designing 6) Presenting the creating to specialists and honorable 7) Publishing the performance to society. Dance postures referred to 3 meaning parts of 1) Along the river lane to present the emotion in the dawn and the working life starting in the morning of villagers near by Lumpao river 2) Young men and women villagers life style. 3) Longlumpao the city of river. Costumes were designed from native cloth with handmade sewing of silk in Kambong designed style.

Keywords : Isan Folk Dance Creativity / Longlumpao.

*... วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000

**... Kalasin College of Dramatic arts. Muang Kalasin, Kalasin 46000



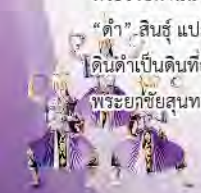
บทนำ

ชาวอีสาน มีวิถีชีวิต ที่ผูกพันอยู่กับสายน้ำมาอย่างยาวนาน สายน้ำนำพาซึ่งอุดมสมบูรณ์สู่ชีวิต บ้านเรือน ชุมชน ก่อเกิดตำนาน วิถีความเชื่อ สัมมาอาชีพ ที่สะท้อนอัตลักษณ์ประเพณี และวิถีการคมนาคมสายน้ำ คือของเหลวที่มีพลังและที่ทรงคุณค่ายิ่งต่อสรรพชีวิตบนโลกใบนี้ น้ำคือแหล่งกำเนิด และหล่อเลี้ยงชีวิตของมนุษย์ จนกลายเป็นอัตลักษณ์ที่สะท้อนคุณค่าวิถีและประเพณีไทยมากมายหลายประการ และสิ่งที่สะท้อนให้เห็นสายสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับสายน้ำคือ เรือ พาหนะหลักที่นิยมใช้สัญจรไปมา ระหว่างชุมชน หมู่บ้านและเมืองใหญ่ ๆ ทั้งในรูปแบบการค้าขาย และแม้แต่การสู้รบในอดีต จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า เรือในประเทศไทย มีที่มาและวิวัฒนาการก่อนสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ซึ่งหลักฐานที่ชัดเจนเกี่ยวกับการเดินเรือของคนไทย ที่ปรากฏอยู่บนหลักศิลาจารึกในสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช (ปี ค.ศ. 1822 – 1843) หลักที่ 4 ด้านที่ 4 กล่าวถึงการเดินทางด้วยเรือ และถนน โดยสันนิษฐานว่าในสมัยนั้นมีการทำเรือโดยใช้ต้นไม้ทั้งต้น รวมไปถึงเรือที่ใช้ไม้กระดานต่อกันแล้วชันยา เพื่อเดินทางไปมาสู่กันอย่างแพร่หลาย และแม้ว่าในปัจจุบัน การคมนาคมขนส่งทางบกจะเข้ามา มีบทบาทสำคัญ แต่กระนั้น เรือ ก็ยังคงมีเสน่ห์มนต์ขลังและเป็นพาหนะโดยสารทางน้ำ ที่สร้างบรรยากาศชวนประทับใจให้กับผู้ที่มีจิตวิญญาณรักในความเป็นธรรมชาติอย่างไม่รู้ลืม (กิตติสันต์ ศรีรักษา. 2553 : 47)

ประเพณีเป็นสิ่งที่มนุษย์ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาจนกลายเป็นแบบแผนขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งรวมถึง ความเชื่อ ความคิด ค่านิยม ศักดิ์ศรี ศิลธรรม จารีต ระเบียบแบบแผน ความแตกต่างของประเพณีในแต่ละสังคมและชุมชน ซึ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ สิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมประเพณีแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ จารีตประเพณี ขนบประเพณีนิยมประเพณี ภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานมีขนบธรรมเนียมเป็นของตนเอง ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวอีสาน ที่สืบทอดกันมาจากรบรรพบุรุษตั้งแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน ชุมชนอีสานเป็นชุมชนที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาตั้งแต่อดีตในเชิงประวัติศาสตร์จะเห็นได้ว่า อีสานเป็นชุมชนที่มีขนบธรรมเนียมประเพณีและรูปแบบในการดำรงชีวิตอย่างมีแบบแผน โดยเฉพาะประเพณีที่มีความสัมพันธ์วิถีชีวิตตลอดระยะเวลาสิบสองเดือน ประเพณีต่าง ๆ จึงถูกจัดขึ้นเพื่อให้เกิดขวัญและกำลังใจในการประกอบอาชีพ และเพื่อถ่ายทอดแนวความคิดและค่านิยมในท้องถิ่นนั้น ๆ

สิ่งเหล่านี้เองชาวอีสานยึดถือปฏิบัติกันมาจนเกิดเป็นประเพณีฮัตสิบสอง คองสิบสี่นั่นเอง (นักรบ มูลา. 2539 : 3-7)

กาฬสินธุ์ เป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนกลางหรือตอนบนของประเทศไทย อยู่ห่างจากกรุงเทพมหานครประมาณ 510 กิโลเมตร เป็นจังหวัดที่มีความอุดมสมบูรณ์มากจังหวัดหนึ่งในภาคอีสาน จากหลักฐานทางโบราณคดีบ่งบอกว่าเคยเป็นที่อยู่อาศัยของเผ่าละว้า มีความเจริญทางด้านอารยธรรมประมาณ 1,600 ปี จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เริ่มตั้งเป็นเมืองในสมัยรัตนโกสินทร์ เมื่อปี พ.ศ. 2336 โดยท้าวโสมพะมิตรได้อพยพหลบภัยมาจากดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง (เมืองศรีสัตตนาคนหุตล้านช้างร่มขาวเวียงจันทน์) พร้อมไพร่พล และมาตั้งบ้านเรือนอยู่ริมแม่น้ำปาว เรียกว่า “บ้านแก่งสำโรง” แล้วได้นำเครื่องบรรณาการเข้าถวายสวามิภักดิ์ต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ต่อมาได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯยกฐานะบ้านแก่งสำโรงขึ้นเป็นเมือง และพระราชทานนามว่า “เมืองกาฬสินธุ์” ซึ่งเป็นเมืองที่สำคัญทางประวัติศาสตร์มาตั้งแต่สมัยโบราณกาล กาฬ แปลว่า “ดำ” สินธุ์ แปลว่า “น้ำ” กาฬสินธุ์ จึงแปลว่า “น้ำดำ” (น้ำดำในที่นี้หมายถึง น้ำที่ใสสะอาดจนมองเห็นดินสีดำ ซึ่งดินดำเป็นดินที่อุดมสมบูรณ์ที่สุด) ทั้งมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมแต่งตั้งให้ท้าวโสมพะมิตรเป็นพระยาศัยสุนทร (โสมพะมิตร) ครองเมืองเป็นคนแรก กาฬสินธุ์ยังมีแหล่งซากไดโนเสาร์และซากดึกดำบรรพ์อื่น ๆ



หลายแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอำเภอสทลซันซ์ อีกทั้งยังมีชื่อเสียงด้านโปงลางและผ้าไหมแพรวา นอกจากนี้ยังมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็นลาว, เขมร, จีน, เวียดนาม, ญไท, กะเลิง, ไทข่า, ไทดำ และญ้อ เป็นต้น (จังหวัดกาฬสินธุ์, วิถีพิเศษwikipedia.org: สืบค้นวันที่ 21พฤศจิกายน 2563.)

เขื่อนลำปาว เป็นเขื่อนดินขนาดใหญ่และแหล่งขึ้นชื่อของจังหวัดกาฬสินธุ์ ตั้งอยู่ในเขตอำเภอสทลซันซ์ อำเภอคำม่วง อำเภอยางตลาด อยู่ห่างจากจังหวัดกาฬสินธุ์ประมาณ 36 กิโลเมตรเขื่อนลำปาวเป็นเขื่อนดินสูงจากท้องน้ำ 33 เมตรสันเขื่อนยาว 7.8 เมตร กว้าง 8 เมตรเริ่มก่อสร้างเมื่อ พ.ศ. 2506 สร้างเสร็จเมื่อ พ.ศ. 2511 เพื่อปิดกั้นลำน้ำปาวและห้วยยางที่บ้านหนองสองห้องตำบลลำปาว อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ทำให้เกิดอ่างเก็บน้ำแผ่ทางด้านเหนือเขื่อน จึงได้ขุดร่องเชื่อมระหว่างอ่างทั้งสอง เก็บน้ำได้ 1,430 ล้านลูกบาศก์เมตรสร้างเพื่อบรรเทาอุทกภัยและเพื่อการเกษตรโดยเฉพาะเขื่อนลำปาวปัจจุบัน เขื่อนลำปาวเป็นแหล่งเพาะพันธุ์ปลาเป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจเพื่อใช้เวลากับครอบครัว ริมฝั่งเขื่อนลำปาวทางด้านทิศตะวันออก เป็นหาดเนินดินลดหลั่นลงจรดถึงเขื่อน จัดศาลาพักผ่อนชมนกตกเห็ด เหตุที่ได้ชื่อว่า “หาดดอกเกด” ก็เพราะมีต้น “การะเกด” ซึ่งเป็นไม้พื้นเมือง ปลูกปะปนกับต้นไม้อื่น เมื่อเวลาออกดอกจะส่งกลิ่นหอม (เขื่อนลำปาว mots.go.th: สืบค้น 21พฤศจิกายน 2563.)

จากการศึกษาในเรื่องวิถีชีวิตกับสายน้ำของคนแถบลุ่มแม่น้ำลำปาว จังหวัดกาฬสินธุ์ได้พบว่าแม่น้ำลำปาวมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตของคนในพื้นที่นั้น ๆ ผู้สร้างสรรค์จึงได้เล็งเห็นความสำคัญและสนใจที่จะศึกษาประวัติและความเป็นมาของวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ความเชื่อ ความศรัทธา ประเพณีและลุ่มแม่น้ำลำปาว และความสวยงามของแม่น้ำลำปาวที่ไหลทอดยาวหล่อเลี้ยงชีวิตของชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ในยามรุ่งเช้าที่สายน้ำกระทบกับแสงพระอาทิตย์เกิดเป็นความงดงามระยิบระยับจับตาผ่านชม จวบจนพระอาทิตย์ตกก็จะมองเห็นสายน้ำลำปาวที่ให้ความรู้สึกสงบเงียบ เปรียบเสมือนความเจริญ รุ่งเรืองในพระพุทธศาสนาและประเพณี วัฒนธรรมอันดีงาม และวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ อย่างสงบและเรียบง่ายของชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุด “ล่องลำปาว” เพื่อแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ ความศรัทธาและประเพณีของคนแถบลุ่มแม่น้ำลำปาวจังหวัดกาฬสินธุ์โดยผ่านลีลาท่าร่าที่อ่อนช้อยงดงาม สนุกสนานน่าประทับใจ ประกอบกับวงดนตรีพื้นบ้านร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างวงดนตรีสากลและวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีความไพเราะ อีกทั้งยังได้รักษาศิลปะและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของคนแถบลุ่มแม่น้ำ ลำปาวจังหวัดกาฬสินธุ์

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

เพื่อสร้างงานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ ชุด ล่องลำปาว บันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน

วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

งานวิจัยชิ้นนี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุด ล่องลำปาวประกอบด้วย แนวคิด ทฤษฎีการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์พื้นบ้าน ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยและท่ารำแม่บทอีสาน ตลอดจนเอกสารงานวิจัยและงานสร้างสรรค์จากแหล่งข้อมูล แหล่งวิทยบริการสถาบันการศึกษาต่างๆ ศูนย์รักษาศิลป์ หอสมุดแห่งชาติ หอสมุดพัฒนศิลป์ ฯลฯ



2. ศึกษากระบวนการการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุต ล่องลำปาว ดังนี้

- 2.1 สัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งาน ชุต ล่องลำปาว
- 2.2 ศึกษาขั้นตอนการสร้างสรรค์งานประกอบไปด้วยลำดับขั้นตอนดังนี้
 - ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง
 - ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลงประกอบการแสดง
 - ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง
 - ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนการท่ารำ
 - ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ
 - ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ/คณะกรรมการวิทยาลัยนาฏ

ศิลปกาฬลลนุ์

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

3. ดำเนินการบันทึกกระบวนการท่ารำ ดังนี้

- 3.1 บันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง
- 3.2 บันทึกวีดิทัศน์ชุต ล่องลำปาว
4. จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านนาฏศิลป์ทั้งภายในและภายนอกวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬลลนุ์ เพื่อตรวจสอบยืนยันข้อมูลโดยกำหนดเกณฑ์ผู้ทรงคุณวุฒิดังนี้
 - 4.1 เป็นผู้มิประสบกการณด้านนาฏศิลป์ไทยและพื้นบ้านไม่น้อยกว่า 30 ปี
 - 4.2 เป็นผู้มีความรู้และส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้าน
5. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า การสัมภาษณ์ การประชุมย่อยมาวิเคราะห์และสรุปการวิจัยด้วยการพรรณาคาวม

พลการศึกษา

การสร้างสรรคงานนาฏศิลป์สร้างสรรคพื้นบ้านอีสาน ชุตล่องลำปาว ได้แนวคิดจากวิถีชีวิตกับสายน้ำของคนแถบลุ่มแม่น้ำลำปาว จังหวัดกาฬลลนุ์ มีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตของคนในพื้นที่นั้น ๆ คณะผู้สร้างสรรคจึงได้เล็งเห็นความสำคัญและสนใจที่จะศึกษาวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ความเชื่อ ความศรัทธา ประเพณีแถบลุ่มแม่น้ำลำปาว และความสวยงามของแม่น้ำลำปาวที่ไหลทอดยาวหล่อเลี้ยงชีวิตของชาวจังหวัดกาฬลลนุ์ในยามรุ่งเช้าที่สายน้ำกระทบกับแสงพระอาทิตย์เกิดเป็นความงดงามระยิบระยับจับตาน่าชม จวบจนพระอาทิตย์พลาจะมองเห็นสายน้ำลำปาวที่ให้ความรู้สึกลสงบเงียบ เปรียบเสมือนความเจริญรุ่งเรืองในพระพุทธศาสนาและประเพณี วัฒนธรรมอันดีงาม และวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ อย่างสงบและเรียบง่ายของชาวจังหวัดกาฬลลนุ์ สู่การสร้างสรรคการแสดงพื้นบ้านอีสานชุต ล่องลำปาว สรุปผลการศึกษาได้ดังนี้



กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ชุดล่องลำปาว มีขั้นตอนวิธีในการสร้างงาน 7 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง โดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำราและสารสัมพันธ์ สรุปลงเป็นกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์งาน

ขั้นตอนที่ 2 สืบเสาะทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง โดยเน้นให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกถึงวิถีชีวิตเรียบง่ายของชาวอีสาน นำแนวคิดการประสมวงดนตรีพื้นบ้านอีสานและวงดนตรีสากล ผสมผสานจากอิเล็กทรอนิกส์ ถ่ายทอดออกมาเป็นเพลงพื้นบ้านอีสานที่มีความทันสมัย วงดนตรีพื้นบ้านอีสานประกอบไปด้วย โปงลาง พิณ แคน ไซโปน กลองรำมะนา กลองหาง ผางฮาด ปี่ภูไท ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่ ส่วนเครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมผสานประกอบไปด้วย คีย์บอร์ด ระฆังราว และแตร โดยแบ่งการสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เลียบลำน้ำ ดนตรีรุ่งอรุณยามเช้า เสียงไก่ขัน เสียงของวัว ควาย โดยนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน สื่อถึงความรู้สึกบรรยากาศรุ่งเช้า การออกไปทำมาหากินของชาวบ้าน

ช่วงที่ 2 เลาะวิถีบ่าวสาว ดนตรีเพิ่มจังหวะในการบรรเลงเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกเหมือนหนุ่มสาวหยอกเย้ากันและมีความสนุกสนานในการประกอบสัมผัสมาชีพ

ช่วงที่ 3 ล่องลำปาวเมืองน้ำดำ ดนตรีเพิ่มจังหวะในการบรรเลงเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกเหมือนแพที่ล่องไปในสายน้ำลำปาวแล้วพบสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นวิถีประเพณีของชาวจังหวัดกาฬสินธุ์ และช่วงที่เป็นประเพณีการแข่งขันเรือเพิ่มอัตราจังหวะที่เร็วขึ้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการแข่งขันมากยิ่งขึ้น



รูปภาพที่ 1 : วงโปงลาง
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอนที่ 3 คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน โดยพิจารณารูปร่าง และใบหน้าที่เหมาะสม กำหนดผู้แสดงทั้งหมด 16 คน โดยแบ่งเป็นผู้แสดงชาย 8 คน ผู้แสดงหญิง 8 คน กำหนดคุณลักษณะดังนี้

- 1) ผู้แสดงหญิงและนักแสดงชายพิจารณาใบหน้าให้มีลักษณะรูปไข่ รูปร่างได้สัดส่วน ระดับส่วนสูงอยู่ในระดับเดียวกัน โดยให้ผู้แสดงชายมีส่วนสูงมากกว่าผู้แสดงหญิง
- 2) เป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติทำรำนนาฏศิลป์พื้นบ้านได้อย่างงดงาม



3) มีความเพียรและอดทนในการฝึกซ้อมที่เข้มงวด

4) มีวินัย ควบคุมตรงต่อเวลา มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนการทำรำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากท่วงท่าไปของมนุษย์ สร้างสรรค์โดยออกแบบให้นักแสดงมีการแสดงออกทางอารมณ์ การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอิสระ การเคลื่อนไหวในรูปแบบใหม่และการใช้ทฤษฎีสัญญะวิทยาในการออกแบบท่ารำ โดยมีจุดเด่นที่เห็นได้ชัดเจนแบ่งออกเป็น 4 ประเภทดังนี้

1. นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ท่ารำและการเคลื่อนไหวที่มาจากพื้นฐานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน จุดเด่นคือการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระ การก้มต่ำ รำกว้าง ประกอบกับท่าพ้องแม่บทอีสาน เช่น ท่าหงส์บินวน ท่าติกลองน้ำ เป็นต้น

2. ท่าเลียนแบบจากวิถีชีวิต ท่ารำและการเคลื่อนไหวที่มาจากวิถีชีวิต การทำมาหากิน นำมาสร้างสรรค์เป็นท่ารำ เช่น การตากผ้า การทอดแห การรวนน้ำ การตักน้ำ การหุงหาอาหาร เป็นต้น

3. ท่ารำพ้องท้ออิสระ ท่ารำและการเคลื่อนไหวที่มาจากจินตนาการในความคิดของนักแสดง โดยให้นักแสดงถ่ายทอดอารมณ์และท่ารำที่เป็นอิสระ เช่น การเงินอวย การตกใจ การรู้สึกมีความสุข

4. ทฤษฎีสัญญะวิทยา ท่ารำและการเคลื่อนไหวที่ใช้ร่างกายและอุปกรณ์ในการแสดงสื่อออกมาเป็นสัญลักษณ์ต่างๆ เช่น พระพุทธรูป แผล่องน้ำ แห ไม้พายเรือ โดโนเสาร์ ซึ่งแบ่งกระบวนการทำรำสื่อความหมายในช่วงต่างๆ 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เลียบลำน้ำ สื่อถึงบรรยากาศในยามรุ่งอรุณ และการทำมาหากินของชาวบ้านที่อาศัยอยู่ ลุ่มลำปาว เช่น การล่องแพ การหุงหาอาหาร การตักน้ำ การทำสวนผัก เป็นต้น

ช่วงที่ 2 เลาะวิถีป่าวสาว สื่อถึงบรรยากาศในยามกลางวัน วิถีชีวิตในการทำมาหากินในแถบลุ่มลำปาว โดยอาศัยหลักการการประมง เช่น การเลี้ยงปลา เลี้ยงกุ้ง และอีกอาชีพที่สร้างรายได้ให้กับชาวบ้านคือการล่องแพ

ช่วงที่ 3 ล่องลำปาวเมืองน้ำคำ สื่อถึงบรรยากาศยามเย็น สื่อถึงความรู้สึกเหมือนแพที่ล่องไปในสายน้ำลำปาวสู่อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ ไหว้พระองค์ดำที่ศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองชาวกาฬสินธุ์ จนถึงปลายน้ำกับประเพณีแข่งเรือยาวอันกล่าวขานที่อำเภอภามลาไสย

ทำรำนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน



รูปภาพที่ 2 : ทำลีกลองน้ำ
ที่มา : ผู้วิจัย



ทำรำเลียนแบบจากวิถีชีวิต



รูปภาพที่ 3 : ส่องแพวิถีชีวิต

ที่มา : ผู้วิจัย

ทำรำท่วงทำนองสระ



รูปภาพที่ 4 : ทำเขินอาย

ที่มา : ผู้วิจัย



ท่ารำที่เป็นสัญลักษณ์



รูปภาพที่ 5 : ท่าโดโนเสาร์
ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนการแปรแถวที่ใช้ในการแสดงนั้นส่วนใหญ่แถวที่ใช้ในการแสดงบนเวทีนั้นจะเป็นแถวที่มองแล้วเกิดมิติบนเวที โดยไม่ได้ระบุแถวที่จะเป็นแถวเฉียง แถวหน้ากระดาน หรือแถวเรขาคณิต เนื่องจากการแสดงผู้สร้างสรรค์ออกแบบเน้นความรู้สึกที่เป็นวิถีชีวิตที่อยู่ทั้งบนบกและในน้ำ และเน้นความเป็นธรรมชาติของความเป็นอยู่ของผู้คนแถบลุ่มลำปาว โดยแบ่งลักษณะของการแปรแถวออกเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

1 ลักษณะแถวเป็นเป็นกลุ่มก้อน เป็นการรวมตัวกันเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันและกัน หรือเป็นพวกพ้องเดียวกัน ไม่เน้นระยะห่าง จำนวนนักแสดง หรือพื้นที่ที่ตายตัว

แผนผังที่ 1 การแปรแถวที่เป็นกลุ่ม

ด้านหลัง

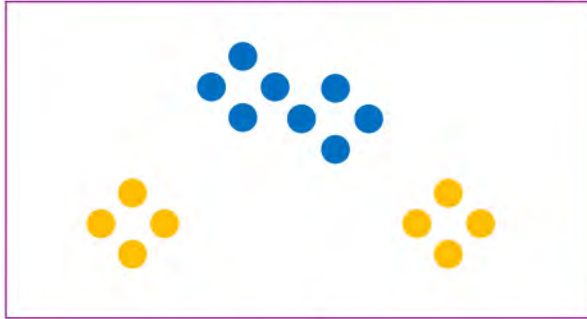


ด้านหน้า



แผนผังที่ 2 การแปรแถวที่เป็นกลุ่มก้อน 2

ด้านหลัง

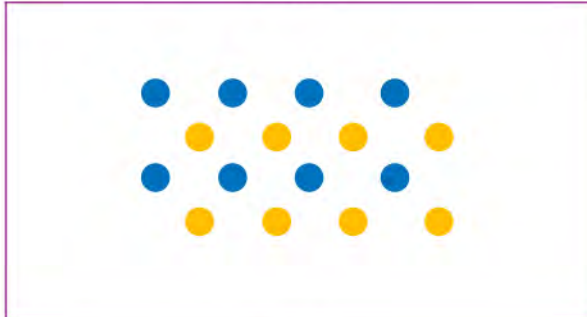


ด้านหน้า

2 ลักษณะแถวแบบรูปขบวน เป็นลักษณะแถวที่มีความเป็นระเบียบและเคลื่อนที่ไปพร้อมกัน

แผนผังที่ 3 ลักษณะแถวแบบรูปขบวน

ด้านหลัง



ด้านหน้า

3 ลักษณะแถวแบบสัญลักษณ์ เป็นลักษณะแถวที่สื่อให้เห็นถึง รูปแบบลักษณะต่างๆของสิ่งๆที่สมมุติขึ้น เช่น

พระพุทธรูป เป็นรูปแพ เป็นเรือ

แผนผังที่ 4 ลักษณะแถวแบบสัญลักษณ์

ด้านหลัง





ด้านหน้า

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบและประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และเครื่องประดับ เครื่องแต่งกายของการแสดงสร้างสรรค์ที่พื้นบ้านอีสานชุด ล่องลำปาว มีองค์ประกอบที่ใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยมีเครื่องแต่งกายที่เป็นของนักแสดงชายและนักแสดงหญิง ดังนี้

1. เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ประกอบด้วย เสื้อตัวในแขนกุดสีแดงปักสากกระดุมด้วยลายคำบางใหญ่ ซึ่งเป็นลายการปักมือของชาวบ้านคำบาง อำเภอย้อยผึ้ง จังหวัดกาฬสินธุ์ และเป็นสินค้าที่มีชื่อเสียงของจังหวัดกาฬสินธุ์ที่มีความงามและเป็นเอกลักษณ์เสื้อตัวนอก เป็นเสื้อแขนกระบอกผ่าหน้า สีน้ำเงินกรมท่าปักมือด้วยด้ายสีแดงตามรอยตะเข็บเสื้อผ่าถุง เป็นผ่าถุงไหมมัดหมี่ลายน้ำไหล สีน้ำตาลอมแดง ต่อหัวขึ้นและ ดินขึ้น เครื่องประดับบนศีรษะ ประกอบด้วย ครอบมวยผมสีเงินประดับด้วยปิ่นเงินสร้อยคอเงิน กำไลข้อมือ และเข็มขัดเงิน ดอกไม้เป็นดอกไม้ประดิษฐ์เป็นดอกเสี้ยวโครง เป็นดอกไม้ที่ปลูกไว้บริเวณรอบเขื่อนลำปาว สีดอกจะเป็นสีชมพูอ่อน ผสมบานเย็น ในฤดูแล้งจะบานสะพรั่งอย่างสวยงาม

2. เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย ประกอบด้วย เสื้อตัวในแขนกุดผ่าหน้า สีครีมอมเทา เสื้อตัวนอกแขนกระบอกผ่าหน้าสีแดงเลือดหมูสากเสื้อด้านหน้าปักด้วยไหมเย็บมือลายคำบางเล็กซึ่งเป็นลายการปักมือของชาวบ้านคำบาง อำเภอย้อยผึ้ง จังหวัดกาฬสินธุ์ และเป็นสินค้าที่มีชื่อเสียงของจังหวัดกาฬสินธุ์ที่มีความงามและเป็นเอกลักษณ์ กางเกงขาก๊วยตัดด้วยผ้าฝ้ายสามสีลายทาง ผ้าขาวม้ามัดเอว สีน้ำตาลสร้อยคอเงินยาว



รูปภาพที่ 6 : เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง
ที่มา : ผู้วิจัย





รูปภาพที่ 7 : เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย

ที่มา : ผู้วิจัย

อุปกรณ์การแสดงที่ใช้ประกอบการแสดง ชุด ล่องลำปาว มีอยู่ด้วยกัน 6 อย่างคือ แห ทำจากแผ่นกระดาน และติดกับไม้ไผ่ ดัดล่อเลื่อนทั้ง 4 ด้าน พร้อมกับไม้ถ่อ ตระกร้าไม้ไผ่ เป็นอุปกรณ์เสริมให้การแสดงมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น พัดไม้ไผ่ เป็นอุปกรณ์เสริมให้การแสดงมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น หมวกสานจากไม้ไผ่ผ้าขาวม้า

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ / คณาจารย์

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การสู่สาธารณชนทั้งภายในและต่างประเทศ

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาสรุปและอภิปรายผลเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1. กระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่บ้านอีสาน ชุด ล่องลำปาว มีขั้นตอน 7 ขั้นตอน คือ 1) การสร้างแนวคิด 2) การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง 3) การคัดเลือกนักแสดง 4) ออกแบบกระบวนการท่ารำและการแปรแถว 5) ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และเครื่องประดับ 6) นำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ คณาจารย์ 7) เผยแพร่สู่สาธารณชน สอดคล้องกับวิทยากร ฝ่ายเพี้ย ซึ่งศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์เพื่อนบ้านอีสาน โดยกล่าวถึงขั้นตอนการสร้างสรรค์การเพื่อนบ้านอีสาน ว่ามี 6 ขั้นตอน คือ แนวคิด รูปแบบการแสดง การแต่งทำนองเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การประดิษฐ์ท่ารำ การคัดเลือกนักแสดงและการฝึกซ้อม

2. กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำพบว่า ผู้สร้างสรรค์มีการสร้างสรรค์การออกแบบกระบวนการท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากกิจวัตรทั่วไปของมนุษย์ การแสดงสร้างสรรค์ที่บ้านอีสานชุด ล่องลำปาว มีลักษณะเด่นที่สร้างสรรค์โดยออกแบบให้นักแสดงมีการแสดงออกทางอารมณ์ การเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอิสระ การเคลื่อนไหวในรูปแบบใหม่ และการใช้ทฤษฎีสัญญาวิทยาในการออกแบบท่ารำ โดยมีจุดเด่นที่เห็นได้ชัดเจนแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ นาฏศิลป์ที่บ้านอีสานดั้งเดิม เติมนวัตกรรมวิถีชีวิต ท่ารำท่วงท่าอิสระ ทฤษฎีสัญญาวิทยา ซึ่งแบ่งกระบวนการท่ารำสื่อความหมายในช่วงต่างๆ 3 ช่วง คือ เลียบลำน้ำที่ เลาะวิถีบ่าวสาว ล่องลำปาวเมืองน้ำคำ สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ของ สุรพล วิรุณหิรัษ์ ที่กล่าวถึงการกำหนดให้รูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์มีหลายแนวทาง แนวทางหนึ่งคือ กำหนดให้ประยุกต์ จากนาฏยจารีตเดิมโดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทางหรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก แล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆมาใช้ในการออกแบบ



3. การคิดรูปแบบการแปรแถว พบว่า มีรูปแบบการแปรแถว 3 ลักษณะ คือ ลักษณะแถวเป็นเป็นกลุ่ม ก้อน ลักษณะแถวแบบรูปขบวน ลักษณะแถวแบบสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นไปตามการใช้พื้นที่และทิศทางของการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งโดยไม่ได้ระบุแถวที่จะเป็นแถวเฉียง แถวหน้ากระดาน หรือแถวเรขาคณิต โดยการแสดงผู้สร้างสรรค์ออกแบบเน้นความรู้สึกที่เป็นวิถีชีวิตที่อยู่ทั้งบนบกและในน้ำ และเน้นความเป็นธรรมชาติของนักแสดง สอดคล้องกับทฤษฎีการเคลื่อนไหวของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่กล่าวถึงการเคลื่อนที่ จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การชนร่นกับคนดู การแทงมุมกับคนดู การรวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียนหรือเสียไปมาแบบฟันปลา การยกสูงและการกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบแทงมุม การรวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวในทิศทางต่าง ๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันออกไป โดยอาศัยมุมมองของคนดูเป็นแกน

ข้อเสนอแนะ

1. การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ชุด ล่องลำปาว เพื่อบันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน เป็นแนวทางในการไปใช้สร้างสรรค์งานกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานนั้นที่สำคัญคือ จะต้องเป็นผู้รู้ในขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม วิถีชีวิต ทำนองเพลง เครื่องดนตรี การแต่งกายของชาวอีสานเป็นอย่างดี ประกอบกับการนำเอาทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานนาฏศิลป์มาใช้ มีสุนทรียะ สามารถนำองค์ความรู้นี้ไปสร้างสรรค์ให้เกิดประโยชน์ต่อไป

รายการอ้างอิง

กิตติสันต์ ศรีรักษา (2553). วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ขอนแก่น :

มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

วิภาพร ฝ่ายเพ็ญ. (2556). การสร้างสรรค์การฟ้อนพื้นบ้านอีสาน : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.

กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรุงเทพฯ.

นัศร บุลาลิ. (2539). นาฏกรรมอีสาน. กาฬสินธุ์ : วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.

จังหวัดกาฬสินธุ์. วิกีพีเดีย wikipedia.org: สืบค้นวันที่ 21 พฤศจิกายน 2563

เขื่อนลำปาว mots.go.th : สืบค้น 21 พฤศจิกายน 2563.



อิทธิพลตะวันตกที่มีต่อละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า The Influence of Western on the Sao Krua Fah Musical drama performance

ประภัสสร วรปรังกูล*

Parphatsorn Woraprangkul*

บทคัดย่อ

ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นละครแนวโศกนาฏกรรมได้นำเค้าโครงเรื่องละครตะวันตก เรื่องมาตามบัตเตอร์ฟลาย ของจิอาโคโม ปุคินี คีตกวีชาวฝรั่งเศส มาเปลี่ยนแต่ชื่อผู้แสดงมาดัดแปลงตามบริบทล้านนา มาเป็นละครไทย ลักษณะและรูปแบบการแสดง ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า ได้รับอิทธิพลแบบแผนการแสดงละครโอเปร่าของตะวันตกมาเป็นรูปแบบการแสดงละครเรื่องดำเนินเรื่องด้วยการร้องโต้ตอบของตัวละครและมีการพูดแทรกเพื่อทวนบทร้อง การใช้ภาษาละครเรื่องสาวเครือฟ้าได้รับอิทธิพลตะวันตกในการใช้ภาษาอังกฤษที่ปรากฏอยู่ในบทละคร การแสดงท่าทางตีบทประกอบการแสดง ซึ่งใช้ท่าทางธรรมชาติสื่อความหมายตามบทร้องและบทพูด ประเภทของละครเรื่องสาวเครือฟ้าได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ประเภทละครโศกนาฏกรรมที่โหดอนจบ จบลงด้วยความเศร้าโดยให้ นางเอกตายตอนจบ และเป็นการจบด้วยการตายคาโรง ด้านบริบททางสังคม ละครเรื่องสาวเครือฟ้าได้รับอิทธิพลตะวันตกในเรื่องการบูชาความรัก มีความซื่อสัตย์ต่อคนรัก เมื่อพบว่าไม่เป็นไปตามที่คาดหวังก็ฆ่าตัวตาย ซึ่งละครตะวันตกนอกจากเรื่องมาตามบัตเตอร์ฟลาย ก็มีละครโอเปร่าและจูเลียตก็ฆ่าตัวตายเมื่อไม่สมหวังในรักเช่นกัน อิทธิพลในเรื่องยุคล่าอาณานิคม การผลิดซ้ำ รัฐชาติ ในมิติสังคมวัฒนธรรม พบว่า สยามได้สร้างภาพแทนล้านนาซึ่งส่วนหนึ่งยังคงสืบภาพสังคมแบบเดิมแต่ได้เพิ่มมิติด้านการเมืองในบริบทของยุคล่าอาณานิคมเข้าไป

คำสำคัญ : อิทธิพลตะวันตก, ละครเรื่อง, สาวเครือฟ้า

Abstract

Sao Krua Fah musical drama performance was originated in the reign of king Rama V. It is a tragic drama Influenced by France Composer Giacomo Puccini's western novel Madame Butterfly. Literature Sao Krua Fah originated from king Rama V. His Highness traveled to Europe watch the opera of Maddame Butterfly in France He impressed with this opera "Madam Butterfly" so much HRH Prince Naradhip Prapanpongse adapted to Thai Drama and cheauge the Arama hevoine Jojo Sun to Sao Krua Fah and Drama hero to Second Lieutenant Promp. Sao Krua Fah is musical drama with singing Dancing and speaking. About social context Sao Krua Fah shown love, being good wite and honesty. She suicide herself. Sao Krua Fah is Tragedy.

Keyword : Influence of Weatern, musicl performance, Sao Krua Fah

* วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา ตำบลโคกกรวด อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา
Nakhonratchasima College Of Dramatic Arts



บทนำ

ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้รับอิทธิพลตะวันตก จากวรรณกรรมประเทศอิตาลี เรื่องมาดามบัตเตอร์ฟลาย (Madam butterfly) ของจิอาโคโม ปุคินี โดยวรรณกรรม เรื่องดังกล่าวได้ต้นเค้ามาจากนวนิยายของจอร์น ลูเธอร์ ลอง อีกต่อหนึ่ง วรรณกรรมเรื่องสาวเครือฟ้า มีจุดกำเนิด จากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเล็งจิตพระราชนิพนธ์ และได้เสด็จเข้าชมละครโอเปร่าเรื่อง มาดามบัตเตอร์ฟลาย ที่ประเทศฝรั่งเศส การรับชมการแสดงครั้งนั้น เป็นที่พอพระราชหฤทัยมาก ได้เขียนเล่าเรื่องราวของละครในพระราชนิพนธ์ในกลอนบ้าน พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงอ่านพระราชนิพนธ์ในกลอนบ้านและทำการดัดแปลงจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเล่าไว้ ให้เป็นละครของไทย โดยเปลี่ยนชื่อนางเอกจากโจโจซัง เป็นสาวเครือฟ้า พระเอกชื่อฟงเคอร์ตัน เป็นร้อยตรีพร้อม แต่ยังคงใช้เค้าโครงเดิมในการดำเนินเรื่อง ทรงพระนิพนธ์เป็นร้อยกรอง บรรจุเพลงร้องโดยหม่อมต่วน ศิริวรรณ สำเร็จได้เป็นบทละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า วรรณกรรมเรื่อง มาดามบัตเตอร์ฟลาย เป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมมากในต่างประเทศ ส่งผลให้ละครเรื่องสาวเครือฟ้า ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงมากในเมืองไทยเช่นกัน เนื่องจากเป็นวรรณกรรมร้อยกรองแนวละครเรื่อง และยังใช้เค้าโครงเรื่องจากต่างประเทศในยุคเริ่มแรก จึงทำให้ละครมีความทันสมัยมากกว่าเรื่องอื่นๆ ในยุคเดียวกัน

ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นละครแนว โศกนาฏกรรมในแบบละครเรื่อง ซึ่งผสมผสานระหว่างการร้อง การรำ การเจรจา และแสดงท่าทางสามัญชนเข้าด้วยกัน เริ่มแสดงครั้งแรกในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปีพุทธศักราช 2452 ณ พระราชวังดุสิต ในงานตรุษสงกรานต์ เป็นที่พอพระราชหฤทัยและเป็นที่ยื่นชมเป็นอย่างมาก ผู้ชมรวมถึงพระประยูรญาติสนับนุน ให้มีการแสดงละครเรื่องขึ้นอีก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จึงได้สร้างโรงละครปริตาลัยขึ้น ในวังแห่งนราของพระองค์เอง เปิดให้แสดงละครพื้นทางและละครเรื่อง ละครเรื่องที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือ ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า โดยคณะละครนี้อยู่ในความควบคุมดูแลของเจ้าจอมมารดาเขียน พระมารดาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และหม่อมต่วนศรี วรรณกรรม หม่อมในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ดูแลเรื่องทำรำ และหม่อมต่วนศรี วรรณกรรม ดูแลเรื่องเพลงและดนตรี พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงดูแลเรื่องบทละคร และทรงเป็นผู้ควบคุมละครทั้งหมด ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า เป็นที่เฟื่องฟูเป็นอย่างมาก เล่นต่อเนื่องมาจนถึง ปี พ.ศ.2474 และได้หยุดชะงักไป เนื่องด้วยพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้สิ้นพระชนม์ อย่างไรก็ตามละครเรื่องสาวเครือฟ้าก็ยังคงเล่นอยู่เนืองๆ ในคณะละครเอกชนที่ตั้งขึ้นอีกหลายคณะ แต่ละคณะใหม่ที่เกิดขึ้นล้วนเป็นละครเก่าหรือลูกศิษย์ของละครปริตาลัย ต่อมาละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้าได้เข้าสู่วิทยาลัยนาฏศิลป์ แสดงเผยแพร่ ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ ปี พ.ศ.2522 โดยคุณครูลุลู ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย สุขะวานิช ท่านจัดจำทำรำและการแสดงมาจากเจ้าจอมมารดาเขียน ครั้งตั้งแต่ท่านได้ชมการแสดงที่โรงละครปริตาลัย และครั้งท่านเคยเป็นลูกศิษย์ละครวังสนามกุหลาบ ตลอดระยะเวลา 35 ปี เริ่มตั้งแต่ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า เข้ามาสู่วิทยาลัยนาฏศิลป์จนถึงปัจจุบัน ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้าได้มีการจัดการแสดงเพียง 20 กว่าครั้ง และมีผู้สืบทอดการแสดง 4 รุ่นเท่านั้น ทำให้อาจเป็นไปได้ว่า ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้าเป็นละครที่แสดงได้ยาก ตัวละครจะต้องแสดงบทบาทไปพร้อมๆกับการร้องเพลง จึงทำให้ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้ามีเป็นที่แพร่หลายมากนักในปัจจุบัน



ลักษณะและรูปแบบการแสดงของละครเรื่องสาวเครือฟ้า

ละครเรื่องเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยผู้ริเริ่มคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ปรับปรุง โดยเปลี่ยนแปลงละครบังสาววันของมลายู ละครตึกตำบารพของไทยและละครโอเปร่าของยุโรปเข้าด้วยกัน ละครเรื่องมีลักษณะสำคัญคือ ผู้แสดงจะต้องร้องเองดำเนินเรื่องเอง ใช้ปีพาทย์ไม้นวมเป็นคนตรีรับ ทำท่างที่ใช้เป็นกริยาของสามัญชนที่ปรุงแต่งให้มีความงามแต่ยังคงลักษณะความเป็นธรรมชาติของมนุษย์เอาไว้ เครื่องแต่งกายที่ใช้เป็นเครื่องแต่งกายแบบพื้นทาง คือ ไม่ใส่เครื่องละครแต่งกายแบบสามัญชนทั่วไป แต่ให้สวยงามมากขึ้นเท่านั้น ฉากที่ใช้ในการแสดงสามารถเปลี่ยนได้ตามท้องเรื่องเพื่อให้เกิดความสมจริงในการแสดง ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า สามารถแบ่งสรุปเป็นข้อได้ ดังนี้

1. เรื่องที่ใช้แสดง พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้นำเค้าโครงละครโอเปร่า เรื่อง มาตามบัตเตอร์ฟลาย ของจิอาโคโม ปุคชินี คีตกวีชาวอิตาลี มาปรับ และทรงนิพนธ์ให้เป็นบทละครของไทย ให้เหมาะสมแก่การร้องซึ่งเป็นหัวใจหลักในการดำเนินเรื่อง ทรงเปลี่ยนชื่อตัวละครไปจากเดิมและปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องบางส่วนให้เกิดความสนุกมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ภรรยาใหม่ของพิงเคอดัน กลับมาที่ญี่ปุ่นเพื่อมารับลูกของมาตามบัตเตอร์ฟลายไปเลี้ยง นางมาด้วยบุคลิกเรียบร้อยสุภาพและมีความเป็นมิตร ส่วนคุณนายจำปาขึ้นมาเชิงใหม่พร้อมกับหลวงณรงรักษ์นั้น มาด้วยความเย่อหยิ่งว่าตนเองเป็นชนชั้นสูง และยังมีฉากการตำหนิต่อต่อเถียงกับสาวคำเจ็ด ทำให้เนื้อเรื่องมีความสนุกสนานมากขึ้น



ภาพที่ 1 มาตามบัตเตอร์ฟลาย

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=UqBs7T9f1A>

2. บทละคร พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละครให้ง่ายต่อการเข้าใจ แสดงเนื้อหาครบทุกรสทั้งบทรัก บทเกี่ยวพาราสี บทโกลา บทโกรธ บทแต่งตัว บทโคกเศร้า นอกจากนี้บทประพันธ์ยังมี ลักษณะเด่น คือ ภาษาที่บรรจุในบทกลอนเป็นคำที่เรียบง่าย ชัดเจน เข้าใจง่าย และมีความทันสมัย ภาษาที่ใช้เป็นภาษาไทยภาคกลาง ภาคเหนือ ภาษาลาว และภาษาอังกฤษ จะเห็นว่าสาวเครือฟ้าเป็นละครที่ปรับปรุงขึ้นใหม่จากละครโอเปร่า จึงมีการใช้ภาษาที่หลากหลาย ตัวละครสาวเครือฟ้าเป็นสาวชาวเหนือจะใช้ภาษาเหนือในการสื่อสาร ส่วนบทขอร้อยตรีพร้อมจะใช้ภาษาไทยภาคกลาง และภาษาอังกฤษ ยกตัวอย่างภาษาอังกฤษ



“เจ้าดอกกลี๋ย๋ ซ่อแซ่รีบรือตซ่อมสวิตฮาดของพี่พร้อมมนะน้องเอ๋ย”

“ดอกเอ๋ย ดอกฟอร์เกดมีน้อต อย่าส่งเสียงแองกะลิเป็นปี่สก็อดซ์ สงสารจะฮือตเหือเอ๋ย”

(สาวเครือฟ้า หน้า 17:2514)



ภาพที่ 2 ฉะครเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=UqBs7T9f1A>

3. ฉะครเรื่องสาวเครือฟ้า มีขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ชุด เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงเพื่อเป็นการใหม่โรงก่อน เมื่อจบการแสดงแต่ละชุดจะกำหนดให้ ปิดม่าน ดังนี้

ชุดที่ 1 (สาวสด) สาวชาวเขียงใหม่ชื่อ เครือฟ้า เป็นลูกกำพร้าอยู่กับคนเก่าแก่ที่นับถือเหมือนตายายชื่อ พ่อเผ่าสน แม่เฒ่าบุญตรู และบ่าวชื่อคำเจ็ด อาชีพทำสวนดอกไม้ วันหนึ่งได้พบรักกับทหารหนุ่มชื่อร้อยตรีพร้อม ประจำกองอาสาจากกรุงเทพฯ ทั้งสองรักใคร่ชอบพอกันจึงตกลงจะแต่งงานกัน

ชุดที่ 2 (วิวาห์) พิธีแต่งงานระหว่างเครือฟ้ากับร้อยตรีพร้อมซึ่งจัดขึ้นอย่างใหญ่โต ในขณะที่ทำพิธีนั้นมี นักบวชชื่อ คูสีบ้าย เข้ามาห้ามทำการมงคลในวันนั้นแต่ถูกร้อยตรีพร้อมไล่ออกไป

ชุดที่ 3 (ลา) หลังจากแต่งงานจนทั้งคู่มีลูกด้วยกัน วันหนึ่งร้อยตรีพร้อมได้รับคำสั่งให้กลับกรุงเทพฯ เพื่อรายงานราชการเรื่องเสบียง และกองทัพในเขียงใหม่ ร้อยตรีพร้อมจึงลาเครือฟ้า และสัญญาว่าจะรีบกลับ

ชุดที่ 4 (กลับ) หลังจากร้อยตรีพร้อมจากไปเครือฟ้าก็ได้แต่เฝ้าคอยแต่ก็ไม่ได้ข่าวใดๆ วันหนึ่ง เจ้าสายน้ำผึ้ง เชื้อสายเจ้าเมืองเขียงใหม่ มาเกี่ยวพาราสีแต่สาวเครือฟ้าได้ปฏิเสธไป พระรามพลพ่ายเข้ามาส่งข่าว ว่าร้อยตรีพร้อมมาถึงลำพูนแล้วจะถึงเขียงใหม่ในไม่ช้า เครือฟ้าดีใจมากจึงได้แต่งตัว จัดเก็บบ้านเรือนให้เรียบร้อย คอยสามี ปราบกว่าร้อยตรีพร้อมซึ่งได้เลื่อนยศเป็นร้อยเอก ได้รับตำแหน่ง หลวงณรงค์รักษัคคีต์เจริญ กลับมาพร้อมกับ ภรรยาใหม่ชื่อ จำปา เครือฟ้าถูกจำปาตำท้อเสียสติและคิดจะมาพรากลูกชายไป ทำให้เครือฟ้าเสียใจมากจน ตัดสินใจเชือดคอตาย





ภาพที่ 3 ละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=IUqBs7T9f1A>



ภาพที่ 4 ละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=IUqBs7T9f1A>

4. ทำรำที่ใช้ในละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า ประกอบด้วยการรำ 2 ลักษณะ คือ รำเดี่ยว รำคู่ ใช้กระบวนทำรำ 4 ลักษณะ ได้แก่ 1) ตีบท 2) รำประกอบทำนองเพลง 3) ใช้บทประกอบการเจรจา 4) เจรจาล้วนๆ ทำเลียนแบบธรรมชาติ มีการปรุงแต่งให้เหมาะสม ประณีตสมจริง กระบวนท่าแบบละคร แทรกจาริตในช่วงการอาบน้ำ แต่งตัว

5. ดนตรีและทำนองเพลง เดิมใช้ปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบการแสดง ภายหลังมีการนำวงสะล้อซอซึง เข้ามาบรรเลงประกอบ เพื่อเพิ่มรรถรสในการแสดงมากขึ้น

6. การแต่งกายของตัวละครในละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า เป็นการแต่งกายแบบพื้นทาง แต่งตามชาติพันธุ์หรืออาชีพที่ดำรงอยู่ขณะนั้น ไม่แต่งยีนเครื่อง แสดงถึงความสมจริงของตัวละคร ชาติกำเนิด แต่ยังคงความงามวิจิตรมากกว่าในชีวิตจริง

7. ฉาก เป็นการจัดฉากแบบสมจริง ยึดรูปแบบเดิมของโรงละครปรีดาสัยที่ใช้ฉากแบบฉากตั้ง การจัดฉากสามารถแบ่งออกได้ ดังนี้ ฉาก 1 ฉากสวนดอกไม้ ฉาก 2 ฉากแต่งงานในบ้านและฉากห้องนอน ฉาก 3 ฉากให้บ้าน ฉาก 4 ฉากห้องนอนในบ้าน





ภาพที่ 5 ละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=UqBs7T9f1A>



ภาพที่ 6 ละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=UqBs7T9f1A>

ด้านบริบททางสังคม

ในด้านบริบททางด้านสังคมของตัวละครสาวเครือฟ้า ได้รับอิทธิพลตะวันตกในเรื่องการบูชาความรัก มีความซื่อสัตย์ต่อคนรัก เมื่อพบว่าไม่เป็นไปตามที่คาดหวังก็ฆ่าตัวตาย ซึ่งละครตะวันตกนอกจากเรื่องมาตาม บัตเตอร์ฟลาย ก็มีละครเรื่องโรมิโอและจูเลียต ก็ฆ่าตัวตายเมื่อไม่สมหวังในรัก ทำให้สะท้อนให้เห็นถึง คติการบูชาความรักมันในคู่ตนคนเดียว เป็นอุดมคติของตะวันตกผ่านยุโรปเข้ามาสยามจนเป็นค่านิยมใหม่ของสังคมสยาม ในละครเรื่องสาวเครือฟ้า จึงแปลความหมายสังคมล้านนา ตามความเข้าใจของผู้แต่งบทเองที่ใช้ค่านิยมการครองคู่แบบสยามไปแทรกในสังคมล้านนา ซึ่งแท้ที่จริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ เพราะสังคมล้านนาดั้งเดิมที่แท้จริง เป็นสังคมที่เปิดกว้างเรื่องการครองเรือน การหย่าร้าง และแต่งงานใหม่ อีกทั้งยังขัดกับความจริงที่ว่า สตรีล้านนามีอิทธิพลในเรื่องครอบครัวมากกว่าผู้ชาย



สาวเครือฟ้า นวนิยายของสยามยุคล่าอาณานิคม

ช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นยุคที่สยามมีความตึงเครียดด้านการเมืองภายในประเทศ จัดเป็นวิกฤตการณ์ของราชสำนักและประเทศไทย ซึ่งมีความล่อแหลมอย่างมากจากอิทธิพลของลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตก ดังนั้นยุคสมัยนี้จึงเริ่มมีการศึกษาเรียนรู้เกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมล้านนาอย่างจริงจังในการสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับล้านนา พบว่า

1. สยามได้สร้างภาพแทนล้านนาซึ่งส่วนหนึ่งยังคงสืบภาพลักษณ์แบบเดิม แต่ได้เพิ่มมิติด้านการเมืองในบริบทของยุคล่าอาณานิคมเข้าไป เห็นได้ว่าพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงนิพนธ์บทละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า ขึ้นในปี 2454 ซึ่งเป็นบันเทิงคดีสมัยใหม่แบบตะวันตกยุคแรกๆ และมีการนำภาพท้องถิ่นล้านนามาเป็นองค์ประกอบของเรื่อง ทั้งนี้ผู้เขียนเห็นว่า การสร้างวรรณกรรมดังกล่าวในบริบทของยุคล่าอาณานิคมตะวันตก นอกจากนี้นัยยะของการผลิตซ้ำ วาทกรรมความรู้ชุดเดิมที่สืบทอดกันในอดีตแล้ว ยังสร้างความหมายใหม่เกี่ยวกับล้านนาขึ้นมาในบริบทของการล่าอาณานิคมของตะวันตก ซึ่งมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับแนวคิด เรื่อง รัฐชาติ (nation state)

2. ในมิติสังคมวัฒนธรรม สยามยังคงมองว่า ล้านนาเป็นดินแดนที่มีความเป็นอื่นทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม และพยายามเข้าไปควบคุมจัดการเพื่อให้ล้านนามีความเจริญเหมือนกรุงเทพฯ โดยมีแนวคิดยึดแบบแผนวิถีชีวิตของสยามหรือกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง (ethnocentrism) ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ภาพแทนสังคมล้านนาถูกสร้างขึ้นอีกครั้งในลักษณะ exotic คือเป็นดินแดนอื่นที่เต็มไปด้วยความลึกลับชวนหลงใหล มีความแปลกต่างทางวัฒนธรรมจากสยาม รวมถึงเป็นดินแดนที่นำไปสู่ควบคุมจัดการให้เกิดความทันสมัย เห็นได้จากบทละครเรื่องสาวเครือฟ้า มีการดัดแปลงเรื่องให้เข้ากับอุดมการณ์การเมืองไทยในยุคนั้น เรื่องนี้มีจุดเริ่มต้นจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงชื่นชอบเรื่องมาตามบัตเตอร์พรายเป็นอย่างมาก เมื่อครั้งเสด็จประพาสยุโรป ทรงเสด็จนิวัติพระนคร พระองค์ทรงเล่าเรื่องนี้แก่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ฟังหลังจากนั้น กรมพระนราธิปฯ จึงทรงดัดแปลงเป็นบทละครเรื่อง สาวเครือฟ้า และแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง โดยเปลี่ยนสถานที่จากประเทศญี่ปุ่น เป็นเมือง เชียงใหม่ เปลี่ยนบทนางเอกจาก สาวญี่ปุ่น ผู้ได้สมญาว่า บัตเตอร์พราย กลายเป็น สาวเครือฟ้า แม่หญิงล้านนา และเปลี่ยนบทพระเอกจากนายทหารเรืออเมริกัน นายเรือฟิงเกอร์ตัน เป็น ร้อยตรีพร้อม นายทหารจากเมืองกอก ตลอดจนเปลี่ยนสาวใช้ ซูซูกิ เป็น คำเจ็ด สาวใช้ของเครือฟ้า เป็นต้น ส่วนภาพแทนสตรีล้านนาในมุมมองของสยาม พบว่า การสร้างสตรีล้านนาให้สาวเหนือเป็นคอนอันทวน เรียบร้อย อ่อนแอ น่ารักน่าทะนุถนอม มีรูปร่างหน้าตางดงามชวนหลงใหล มีนิสัยอ่อนแอ ยอมสละชีวิตดีกว่าอยู่อย่างของข้า อับอายเมื่อผิดหวัง ตลอดจนการฆ่าตัวตายของสาวเครือฟ้า ในตอนจบล้วนชี้ชวนให้เห็นความนึกคิดของผู้ประพันธ์ ในการสร้างภาพให้สตรีล้านนาประสบกับเคราะห์กรรม และมีชีวิตริ้นทศ เหตุเป็นการดองย้าภาพ ผู้พ่ายแพ้ให้แก่สตรีล้านนา คือ สาวเครือฟ้า



สรุป

อิทธิพลตะวันตกที่มีต่อละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า เนื้อเรื่องและเค้าโครง เรามีวิธีการถ่ายทอดเนื้อเรื่องและโครงเรื่องจากวรรณกรรมตะวันตกเป็นวรรณกรรมไทย หลายวิธี ได้แก่ แปลมาโดยตรงมีมากและทุกประเภทการเขียน ทั้งเรื่องสั้น นวนิยาย สารคดี ดัดแปลงมา วรรณกรรมที่แต่งในระบอบการรับอิทธิพลตะวันตกมักจะดัดแปลงเนื้อเรื่องมาเป็นไทย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงนิพนธ์บทละครเรื่องสลับทูตเรื่องสาวเครือฟ้า โดยทรงดัดแปลงเนื้อเรื่องมาจากละครโอเปร่า เรื่องมาตามบัตเตอร์ฟลาย บทประพันธ์ของจอร์น ลูเชอร์ ลอง บทอุปรากรของ Giacomo Puccini การดัดแปลงคือการถ่ายทอดวรรณกรรมเหล่านี้ให้เป็นเรื่องไทย โดยยังคงรักษาโครงเรื่องตามต้นฉบับเดิม เช่น เปลี่ยนตัวละครเป็นไทย สร้างบุคลิกตัวละครคนไทย ฉาก บทสนทนาเป็นแบบไทย การรำที่ใช้ในละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า ประกอบด้วยการรำ 2 ลักษณะ คือ รำเดี่ยว รำคู่ ใช้กระบวนท่ารำ 4 ลักษณะ ได้แก่ 1) ดับท 2) ราประกอบทำนองเพลง 3) ใช้บทประกอบการเจรจา 4) เจริญล้วนๆ ทำเลียนแบบธรรมชาติ มีการปรุงแต่งให้เหมาะสม ประณีตสมจริง กระบวนท่าแบบละคร แทรกจาริตในช่วงการอาบน้ำ แต่งตัว ร้องเพลงเน้นทำนองไทยเดิมสำเนียงภาคกลาง และภาคเหนือ ถ้อยคำสนทนา ภาษาที่ใช้เป็นภาษาไทยภาคกลาง ภาคเหนือ และภาษาอังกฤษในการสื่อสาร ละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้าเป็นละครที่ปรับปรุงขึ้นใหม่จากละครโอเปร่า มีการใช้ภาษาที่หลากหลาย ตัวละครสาวเครือฟ้าเป็นสาวชาวเหนือจะใช้ภาษาเหนือในการสื่อสาร ในส่วนของบทร้อยตรีพร้อม จะใช้ภาษาไทยภาคกลางและภาษาอังกฤษทับศัพท์ สาวเครือฟ้าจำเป็นต้องออกท่าทางเพื่อให้เข้ากับบทของตัวละครอื่นๆ ยกตัวอย่างเช่น ภาษาอังกฤษ

“ดอกเอ๋ย เจ้าดอกลิ้น ช่อเชอร์รี่ลอสซ่อม สวีตฮาร์ตของพี่พร้อม นะน้องเอ๋ย”

“ดอกเอ๋ย ดอกพอเก็ดมีน็อต อย่างส่งเสียงแองคะรี่ เป็นปลื้มกอด สงสารจะขอดเหือดเอ๋ย”

(สาวเครือฟ้า หน้า 17:2514)

การใช้ธรรมเนียมในการดำเนินเรื่อง เน้นอารมณ์หลากหลายตามธรรมชาติและอารมณ์ตามแบบแผน แต่งกายในชีวิตประจำวัน และแบบนาฏศิลป์ไทย รูปแบบการแสดง มีทั้งบทร้องและบทพูด ยึดถือการร้องเป็นส่วนสำคัญ บทพูดสอดแทรกเข้ามาเพื่อทวนบทที่ตัวละครร้องออกมา แม้ดัดบทพูดออกทั้งหมดเหลือแต่บทร้องเนื้อเรื่องยังสมบูรณ์ มีลูกคู่คอยร้องรับอยู่ในฉาก ยกเว้นตอนเกริ่นเรื่องหรือดำเนินเรื่อง ลูกคู่จะเป็นผู้ร้องทั้งหมด ตัวละครจะทำท่าประกอบตามธรรมชาติมากที่สุด พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเรียกว่า ละครกำแบ จัดฉากตามท้องเรื่อง ใช้เทคนิคอุปกรณ์แสงสีเสียงเพื่อสร้างบรรยากาศให้สมจริง

บริบทด้านสังคม สาวเครือฟ้าสะท้อนให้เห็นถึงความรัก การเป็นภรรยาที่ดี มีความซื่อสัตย์ต่อสถาบันครอบครัว ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน การฆ่าตัวตาย (อัตวินิบาตกรรม) เป็นทางออกสำหรับผู้หญิง ความรักและไม่สมหวัง แสดงถึงความเข้มแข็ง รักศักดิ์ศรี สาวเครือฟ้าจึงเป็นเสมือนภาพแทนการเกิดทุน ความรักที่บริสุทธิ์ จะเห็นได้ว่าคตินิยามบุรุษ ความรัก รักมั่นในคู่คนคนเดียวของตัวละครสาวเครือฟ้าตามความเข้าใจของผู้แต่งบทเอง แสดงให้เห็นถึงใช้นิยามการครองคู่แบบสยามแทรกอยู่ในสังคมล้านนา ซึ่งเป็นอุดมคติของตะวันตกผ่านยุโรปเข้ามายังสยาม ในสังคมล้านนาดั้งเดิมแท้จริงแล้ว เป็นสังคมที่เปิดกว้างการครองเรือน การหย่าร้าง การแต่งงานใหม่ สตรีล้านนาจึงมีอิทธิพลในครอบครัวมากกว่าผู้ชาย



รายการอ้างอิง

- ศีกฤทธิ์ ปราโมท,หม่อมราชวงศ์. และคณะ. (2541). **ลักษณะไทย เล่ม 3 : ศิลปะการแสดง**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- จุลชาติ อริยะนาค, ผศ.ดร. **สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม**. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ประกัสสร วรปรางกุล. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 27 มีนาคม 2564.
- _____. (2514). **สาวเครือฟ้า พิมพ์ในงานฌาปกิจศพ นางสาครสิทธิการ (ผาด กุลตันท์)**. พระนคร : ไทยเชม.
- ประเสริฐอักษร. นามแฝง. (2517). **บทละครเรื่องสาวเครือฟ้า**. พระนคร : ไทยเชม.
- พิมพ์ิกา มหามาศย์. สวภา เวชสุรรัช. **ละครเรื่องสาวเครือฟ้าของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,ปีที่ 2 (2). กันยายน 2558 - กุมภาพันธ์ 2559
- ภักติกุล รัดนา. (2547). **กรุงเทพกับภาพลักษณ์ "ผู้หญิงเหนือ"**. เอกสารประกอบการประชุมโครงการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ : เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ชุดโครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย. วารสารมนุษยศาสตร์สาร ปีที่ 14 ฉบับที่ 1
- สุรพล วิรุฬรัช. (2554). **นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ สกสค.



การศึกษาบทบาทหนุมานในการแสดงโขน Analysis of Hanuman in Khon Performance

สิทธิชัย ตั้งจิตพัฒนกุล*

Sittichai Thangjitpattanakul*

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการศึกษาบทบาทหนุมานในการแสดงโขน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ เรื่องคุณสมบัติด้านทักษะความสามารถ และบุคลิกลักษณะทางกายภาพของผู้แสดง ให้เหมาะสมกับบทบาทหนุมาน โดยมีวิธีการดำเนินงานวิจัยโดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ คณาจารย์ด้านการสอนโขนลิงในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมถึงผู้มีการประสบการณ์ด้านการแสดงบทบาทหนุมาน ในกรมศิลปากร ที่มีประสบการณ์การสอนและการแสดงบทบาทของหนุมานไม่น้อยกว่า 20 ปี ผลการวิจัยพบว่า บทบาทของหนุมานในการแสดงโขนมีอยู่หลากหลายบทบาท เช่น บทบาทในวัยเด็ก บทบาทหนุมานโตเต็มวัย และบทบาทหนุมานในชีวิตบั้นปลาย อีกทั้งมีฐานันดรที่แตกต่างกันในแต่ละบทบาท เช่น ฐานะทหารเอกของพระราม ฐานะอุปราชกรุงลงกา ฐานะกษัตริย์ครองเมืองนพบุรี และฐานะนักพรตเมื่อครั้งบรรพชาเป็นฤาษี ทั้งนี้ การคัดเลือกผู้แสดงบทบาทหนุมานต้องมีความเหมาะสม ด้านทักษะความสามารถ บุคลิกลักษณะ และโครงสร้างร่างกายที่สัมพันธ์กับบทบาท คือ ต้องมีทักษะเบื้องต้น ได้แก่ การฝึกหัดโขนเบื้องต้น แม่ท่าโขนลิง มีทักษะพื้นฐาน ได้แก่ การทหะคะเมนท่าพื้นฐาน การออกกราว การตีบทตามบทพยางค์เจรจา การขึ้นลอยท่าพื้นฐาน และทักษะขั้นสูง ได้แก่ การตีบทตามบทกระทุ้ง การรำเพลงหน้าพาทย์ การรำเดี่ยววอดมีมือ อีกทั้งผู้แสดงหนุมานในวัยเด็กควร มีรูปร่างสันทัด สมส่วน ผู้แสดงหนุมานในลักษณะลิงโล้น หรือหนุมานปกติ ควรมีรูปร่าง สันทัด สมส่วน ลำสัน ผู้แสดงหนุมานในลักษณะลิงยอด ควรรูปร่าง สมส่วน หรือสูงโปร่ง ซึ่งการคัดเลือกผู้แสดงจะต้องดูฝีมือผู้แสดงให้มีทักษะความชำนาญควบคู่กับลักษณะรูปร่างของผู้แสดงประกอบกัน จึงจะสามารถทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียะในการรับชมการแสดงโขน และเสริมสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมได้

คำสำคัญ : คุณสมบัติ,บุคลิกลักษณะ,บทบาท,ทักษะความสามารถ,สุนทรียะ

Abstract

The research entitled the Analysis of Hanuman in Khon Performance aimed to analyze performers' two qualifications, skills and physical characteristics. This research was conducted by studying and gathering various knowledge and information from documents, related literature, and interviews with specialist, teachers specialized in the simian Khon characters from Bhanditpatanasilpa Institute, and Hanuman performers in the Fine Arts Department who had at least 20 years of teaching and performing experience. The research findings revealed that some basic skills necessary for Hanuman performers were basic Khon dance practice and Mae Khon Ling dance movements. The performers also required to learn some special skills such as a somersault skill, Ork-Ground dance movements, the interpretation of narratives and dialogues,

* นิสิตสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* Student of Thai Dramatic Arts Faculty of Dramatic Arts Bhanditpatanasilpa Institute



Khuen Loi movements, Na-Phaat dance patterns, and the solo dance for showing Hanuman's high skills in different ages: Hanuman in childhood, mature adulthood, and late adulthood; and ranks of nobility: the chief commander of Phra Ram's army, the viceroy of Longka, the king of Nopburi, and the hermit. The selection of Hanuman performers relied on the relationship of the performers' physical characteristics and the role performed. For example, a performer acted as Hanuman in childhood should have solid and average body shape. A performer acted as Hanuman with Ling-Lon mask or normal Hanuman should have average muscular body shape. A performer acted as Hanuman with Ling-Yord mask should have average or tall and slender body shape. Apart from the physical characteristics, the performers' skills and expertise were crucial for the selection of Hanuman performers. The qualified performers will consequently create aesthetic experience and a strong impression among the audience.

Key words: qualifications, personality, roles, skills, abilities, aesthetics

บทนำ

การคัดเลือกผู้แสดงและฝึกหัดโขน แต่เดิมจะใช้มักเรียนชายทั้งหมดตามแบบประเพณีโบราณ อาจารย์ผู้ทำการฝึกหัดจะทำการคัดเลือกผู้แสดงที่จะหัดเป็นตัวละครต่าง ๆ เช่น พระราม นางสีดา หนุมาน ทศกัณฐ์ เป็นต้น ตามปกติในการแสดงโขน ประกอบด้วยตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกัน 4 จำพวกได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งตัวโขนแต่ละจำพวกนี้ ผู้ฝึกหัดจะต้องมีลักษณะรูปร่างเฉพาะเหมาะสมกับตัวละคร มีการใช้สรีระร่างกาย มีท่วงท่ากิริยาเอื้ออย่างในการรำร่าย และมีการแต่งกายเครื่องประดับที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ซึ่งขึ้นอยู่กับฐานานุศักดิ์ของตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดงมากขึ้น

ตัวละครที่เป็นลิงหรือวานร ในรามเกียรติ์ที่มีหน้าที่เป็นเหล่าทหารของพระรามในตำแหน่งต่างๆ ที่แตกต่างกัน ครูบาอาจารย์จึงมีการคัดเลือกผู้เรียนฝ่ายลิงที่มีลักษณะท่าทางไม่สูงมากนัก กิริยาท่าทางคล่องแคล่วว่องไว ตามแบบฉบับของลิง สำหรับผู้ที่หัดเป็นตัวโขนลิงนั้น ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549) ได้ให้แนวคิด และวิธีการแสดงโขนลิงว่า ปัจจุบันในการแสดงโขนผู้แสดงเป็นตัวลิงจะมีการแต่งเดิมเทคนิคลีลาเฉพาะตัวของลิงเพิ่มเติมเข้าไปด้วย เพื่อเป็นการแสดงออกถึงลักษณะท่าทางเฉพาะของลิง เนื่องจากลีลาการเดินของลิงมีทั้งกระโดดโลดเต้น คีลลีง ลุก ลีลุลคน ตามลักษณะธรรมชาติของลิง การเดินเข้ากับจังหวะดนตรี เป็นตัวแสดงที่ได้รับการฝึกฝนมาอย่างดี โดยเฉพาะตัวหนุมาน ที่เป็นวานรทหารเอกที่มีบทบาททั้งลักษณะลิงยอดและลิงไลน์ ซึ่งมีน้อยคนที่สามารถฝึกฝนโขนลิงจนชำนาญและแสดงบทบาทของหนุมานได้เหมาะสมกับบทบาท ซึ่งครูบาอาจารย์จะเป็นผู้คัดเลือกผู้แสดงที่มีความเหมาะสมบทบาทการแสดงโขนเป็นตัวหนุมาน

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์โขน, สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2563 ได้กล่าวถึงว่า บทบาทของหนุมานต้องมีความฉลาด ว่องไว ต้องนิ่ง ไม่โลน การคัดเลือกผู้ที่จะสวมบทบาทตัวหนุมานต้องเลือกให้เหมาะสมกับบทบาทว่าคนนี้เหมาะกับบทบาทตรงพล คนนี้เหมาะกับบทบาทบู๊ล้างผลาญ หรือคนนี้เหมาะกับบทเข้าพระเข้างาน ดังนั้นควรจะให้เข้ากับบทบาทแต่ละบุคคลแต่ละบทบาท

ซึ่งความสำคัญของหนุมานในการแสดงโขนแต่ละชุดแต่ละตอน หนุมานนั้นจะมีบทบาทดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ดังปรากฏในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ในตอนต่าง ๆ ที่มีบทบาทของหนุมานในการแสดงโขนแต่ละ



ลักษณะไว้อย่างครบถ้วน เช่น ลักษณะหนุมานในวัยเด็ก หนุมานแผลงฤทธิ์ หนุมานทรงเครื่องอินทรี และ หนุมานในขณะบรรพชาเป็นฤๅษี

ทั้งนี้เพื่อการแสดงโขนในบทบาทของหนุมาน มีความเหมาะสมกับผู้แสดงบทบาทหนุมาน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาบทบาทของหนุมานในการแสดงโขน ที่มีอิทธิพลในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทหนุมานต่าง ๆ โดยรวบรวมความรู้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ รวมถึงจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ คณาจารย์ และศิลปิน ผู้มีประสบการณ์ในด้านการสอน และแสดงบทบาทหนุมาน เพื่อทำการบันทึกข้อมูลและนำมาวิเคราะห์คุณลักษณะของผู้แสดงที่เหมาะสมกับบทบาทหนุมานในการแสดงโขน เพื่อให้ผู้ชมการแสดงโขนได้เข้าถึงสุนทรีะในการแสดงจากบทบาทของหนุมานในแต่ละบทบาทได้อย่างชัดเจน ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการรวบรวมข้อมูลเป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อเป็นหลักฐานทางวิชาการ ใช้เป็นองค์ความรู้ในการศึกษา และเป็นแนวทางให้ผู้สนใจค้นคว้าข้อมูลต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาบทบาทหนุมานในการแสดงโขน
2. เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะของผู้แสดงบทบาทหนุมานในการแสดงโขน

วิธีการศึกษา

การวิจัยในครั้งนี้ ใช้วิธีการดำเนินงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้วิธีการศึกษาวิเคราะห์บทบาทหนุมานในการแสดง และคุณลักษณะของผู้แสดงที่เหมาะสมกับบทบาทหนุมานในการแสดงโขน โดยมีขั้นตอนและวิธีการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล มี 3 วิธี ได้แก่ การศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง
2. การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาโดยตรวจสอบข้อมูลจากหลายแหล่ง เพื่อให้ข้อมูลที่มีความถูกต้องเพียงพอ และมีประสิทธิภาพ เพื่อนำข้อมูลที่ได้รับมาวิเคราะห์หาข้อสรุปของข้อมูล นำข้อมูลที่ได้จัดให้เป็นหมวดหมู่และเรียบเรียงข้อมูล โดยใช้การวิจัยเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ สรุปเรียบเรียงเป็นลายลักษณ์อักษรโดยนำข้อมูลจากเอกสาร บทความ งานวิจัย และการสัมภาษณ์มาอ้างอิง



กรอบแนวคิด



ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

คุณลักษณะของผู้แสดงที่เหมาะสมกับบทบาทของนักแสดงในการแสดง โขน จากการแสดง โขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนกำเนิดหนุมาน ตอนสิบมรรคา ตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์ ตอนหนุมานครองเมือง และตอนอรุณผัดตามพ้อ เพื่อนำไปใช้ในการคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสมกับบทบาทของนักแสดงแต่ละบทบาท

ผลการศึกษา

พบว่า บทบาทของหนุมานในการแสดง โขน จากการศึกษารูปแบบของหนุมานจากบทโขนกรมศิลปากร โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกนำเสนอบทบาทที่โดดเด่นของหนุมาน ซึ่งมีทั้งหมด 5 คือ ตอนกำเนิดหนุมาน ตอนสิบมรรคา ตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์ ตอนหนุมานครองเมือง และตอนอรุณผัดตามพ้อ และพบว่า บทบาทของหนุมานมีบุคลิกลักษณะและฐานันดร และบทบาทที่แตกต่างกัน เช่น หนุมานในวัยเด็ก หนุมานปกติ หนุมานแผลงฤทธิ์ หนุมานทรงเครื่องอินทรีขจิต หนุมานครองเมือง และหนุมานบวช

ซึ่งความสามารถของผู้แสดงที่เหมาะสมกับบทบาทของหนุมาน จากการศึกษ พบว่า การแสดงโขนบทบาทของหนุมาน ถือว่าเป็นบทบาทที่มีความสำคัญต่อการแสดง โขนเป็นอย่างมาก ผู้ที่แสดงบทบาทของหนุมาน จึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ของการแสดง โขน โดยต้องผ่านหลักสูตรของการเรียนการสอนตามหลักสูตร โดยมีภารกิจที่ต้องมีเบื้องต้น แม่ท่าโขนลิง การทหะเมน การออกกราว การตีบท ใช้บทตามบทพากย์เจรจาและกระทุ้ง การขึ้นลอย การรำเพลงหน้าพาทย์ และการรำเดี่ยวอดิพมโห เป็นต้น ซึ่งบางบทบาทของหนุมาน อาจจะไม่ต้องใช้องค์ความรู้ทั้งหมดในการทำการแสดง ซึ่งขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของบทบาทนั้นๆ



รูปร่างของผู้แสดงบทบาทหุ่นมาน จากการศึกษา ผู้วิจัยได้นำรูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขน ลีง มาวิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา พบว่า

ผู้แสดงนาฏศิลป์โขนลิงที่มีรูปร่าง อ้วน และ ป้อม จะมีน้ำหนักประมาณ 85-105 กิโลกรัม และมีส่วนสูงประมาณ 165-170 เซนติเมตร เนื่องจากน้ำหนักและส่วนสูงจะไม่คลุกกัน เพราะมีน้ำหนักที่มากกว่าเกณฑ์มาตรฐาน ตามการวัดดัชนีมวลกาย ซึ่งผู้ที่มีรูปร่างแบบนี้ ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา เรียกว่า เอนโดมอร์ฟ (Endomorphy) จะมีลักษณะ โครงกระดูกใหญ่ ลำตัวมีขนาดกลม คอ แขน ขา สั้น หน้ากลม ช่วงบน กลาง ล่างของลำตัวใหญ่ มีไขมันมาก น้ำหนักมาก มีความแข็งแรง

ผู้แสดงนาฏศิลป์โขนลิงที่มีรูปร่าง รูปร่างลัดตัด สมส่วน และลำสัน จะมีน้ำหนักประมาณ 60-75 กิโลกรัม และมีส่วนสูงประมาณ 160-180 เซนติเมตร ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกรวัดตามดัชนีมวลกายที่มีความสูงที่สมดุลกับน้ำหนัก ซึ่งผู้ที่มีรูปร่างแบบนี้ ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา เรียกว่า เมโซมอร์ฟ (Mesomorphy) จะมีลักษณะ รูปร่างแข็งแรง โครงกระดูกใหญ่ ไหล่กว้าง ช่วงอกกว้างและหนา ลำตัวยาวเรียวไปหาเอวที่เล็กจนเป็นรูปตัววี ข้อมือ นิ้วมือ และปลายแขน มีขนาด ใหญ่ ไขมันในร่างกายมีระดับต่ำ กล้ามเนื้อขึ้นได้ง่ายและมองเห็นชัดเจน มีความคล่องแคล่ว

ผู้แสดงนาฏศิลป์โขนลิงที่มีรูปร่างผอม และรูปร่างสูงโปร่ง จะมีน้ำหนักประมาณ 55-60 กิโลกรัม และมีส่วนสูงประมาณ 170-180 เซนติเมตร เนื่องจากน้ำหนักและส่วนสูงจะไม่สมดุลกัน เพราะมีน้ำหนักที่น้อยกว่าเกณฑ์มาตรฐาน และมีส่วนสูงที่มากกว่าอัตราน้ำหนักที่มี ตามการวัดดัชนีมวลกาย ซึ่งผู้ที่มีรูปร่างแบบนี้ ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา เรียกว่า เอกโตมอร์ฟ (Ectomorph) จะมีลักษณะ โครงกระดูกเล็ก ลำตัวมีขนาดบาง ผอมเพรียว คอ แขน ขาวาว ช่วงไหล่แคบ หน้าอกแบนราบ สะโพกเล็ก ไขมันในร่างกายมีน้อย กล้ามเนื้อมีน้อย และบาง อาจศีรษะมีขนาดใหญ่กว่าปกติ มีน้ำหนักเบา คู่อ่อนแอ

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาบทบาทหุ่นมานในการแสดงโขน ผู้วิจัยสังเกตเห็นถึง บทบาทของหุ่นมานที่อยู่ในเรื่องรามเกียรติ์เกือบทุกตอนตั้งแต่ต้นจนจบ ส่วนใหญ่เป็นบทบาทที่สำคัญ เพราะเป็นผู้แก้ไขกลศึกของฝ่ายพหุทศกัณฐ์แทบทุกครั้ง จากการศึกษารูปแบบหุ่นมานในการแสดงโขนทั้ง 5 ตอน คือ ตอนกำเนิดหุ่นมาน ตอนสืบมรรคา ตอนหุ่นมานตีทัพพระลักษมณ์ ตอนหุ่นมานครองเมือง และตอนอสูรผัดตามหาพ่อ พบว่า บทบาทที่หลากหลายและมีฐานันดรที่แตกต่างกันในแต่ละบทบาท คือ เช่น ฐานะทหารเอกของพระราม ฐานะอุปราชกรุงลงกา ฐานะกษัตริย์ครองเมืองนพบุรี และฐานะนักพรตเมื่อครั้งบรรพชาเป็นฤๅษี บทบาทหุ่นมานดังกล่าว จึงทำให้มีอิทธิพลต่อการคัดเลือกผู้แสดงที่มีความเหมาะสมกับบทบาท หุ่นมานเด็ก หุ่นมานโตเต็มวัย หุ่นมานทรงเครื่องอินทรชิต หุ่นมานครองเมือง และหุ่นมานบวช ดังลักษณะต่อไปนี้





ภาพที่ 1 หนุมานทั้ง 5 ลักษณะ
ที่มา: กรมศิลปากร

ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาและวิเคราะห์คุณลักษณะของผู้แสดงที่มีเหมาะสมกับบทบาทของหนุมานแต่ละบทบาท เช่น ทักษะความสามารถการแสดงโขน และรูปร่างของผู้แสดง โดยศึกษาข้อมูลจากบทสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และศิลปิน ผู้มีประสบการณ์สอนและการแสดงบทบาทของหนุมาน ไม่น้อยกว่า 20 ปี เป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าว มาวิเคราะห์คุณลักษณะของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ดังหัวข้อต่อไปนี้

1. ความสามารถของผู้แสดงที่เหมาะสมบทบาทหนุมาน

การแสดงโขนบทบาทหนุมาน ถือว่าเป็นบทบาทที่มีความสำคัญต่อการแสดงโขนเป็นอย่างมาก ผู้ที่แสดงบทบาทหนุมาน จึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ของการแสดงโขน โดยต้องผ่านหลักสูตรของการเรียนการสอนตามหลักสูตร ซึ่งบบทบาทของหนุมาน อาจจะไม่ต้องใช้องค์ความรู้ทั้งหมดในการทำการแสดง ซึ่งขึ้นอยู่กับ

ความเหมาะสมของบทบาทนั้น ๆ ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์องค์ความรู้ของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์ความสามารถของผู้แสดงที่เหมาะสมบทบาทหนุมาน

ที่มา: ผู้วิจัย

ตอน	ทักษะเบื้องต้น		ทักษะขั้นพื้นฐาน				ทักษะขั้นสูง				
	การฝึกโขนเบื้องต้น	แม่ท่าโขนลิง	การออกกรว	การสืบทให้จับ เกรจากพาคย์	การหาคะมะเนทขั้นพื้นฐาน	การขึ้นลอยทพื้นฐาน	การตีบทเกรจกระผู้เเรจาดัน	กระหาคะมะเนทพิเศษ	การขึ้นลอยทพิเศษ	การรำเพลงหน้าพาทย์	การรำเดี่ยววอดฝีมือ
กำเนิดหนุมาน	✓	✓		✓	✓					✓	
ลีบมรรคา	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
ตีทัพพระลักษมณ์	✓	✓	✓	✓			✓			✓	
หนุมานครองเมือง	✓	✓		✓			✓			✓	✓
อสูรผัดตามหาพ่อ	✓	✓		✓			✓			✓	



จากตารางการวิเคราะห์องค์ความรู้ของผู้แสดงบทบาทหนุมาน พบว่า ความสามารถของผู้แสดงบทบาทของหนุมานในแต่ละบทบาท ต้องมีทักษะการแสดงโชนที่แตกต่างกัน ดังต่อไปนี้

ความสามารถของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ตอนกำเนิดหนุมาน ผู้แสดงต้องมีทักษะเบื้องต้น คือ การฝึกหัดโชนเบื้องต้น แม่ท่าโชนลิง ทักษะขั้นพื้นฐาน คือ การตีบท, ไข้บท เจริญพากย์ การทหคเมณฑาทันฐาน ทักษะขั้นสูง คือ การรำเพลงหน้าพาทย์

ความสามารถของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ตอนสืบมรรคา ผู้แสดงต้องมีทักษะเบื้องต้น คือ การฝึกหัดโชนเบื้องต้น แม่ท่าโชนลิง ทักษะขั้นพื้นฐาน คือ การออกกราว การตีบท, ไข้บท เจริญพากย์ การทหคเมณฑาทันฐาน การขึ้นลอยท่าพื้นฐาน ทักษะขั้นสูง คือ การตีบทเจริญกระทุ้, เจริญจัน กระทหคเมณฑาทิเศษ การขึ้นลอยท่าพิเศษ การรำเพลงหน้าพาทย์

ความสามารถของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ตอนตีทัพพระลักษมณ์ ผู้แสดงต้องมีทักษะเบื้องต้น คือ การฝึกหัดโชนเบื้องต้น แม่ท่าโชนลิง ทักษะขั้นพื้นฐาน คือ การออกกราว การตีบท, ไข้บท เจริญพากย์ ทักษะขั้นสูง คือ การตีบทเจริญกระทุ้, เจริญจัน การรำเพลงหน้าพาทย์

ความสามารถของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ตอนหนุมานครองเมือง ผู้แสดงต้องมีทักษะเบื้องต้น คือ การฝึกหัดโชนเบื้องต้น แม่ท่าโชนลิง ทักษะขั้นพื้นฐาน คือ การตีบท, ไข้บท เจริญพากย์ ทักษะขั้นสูง คือ การตีบทเจริญกระทุ้, เจริญจัน การรำเพลงหน้าพาทย์ การรำเดียวอวดฝีมือ

ความสามารถของผู้แสดงบทบาทหนุมาน ตอนอสูรผัดตามพ่อ ผู้แสดงต้องมีทักษะเบื้องต้น คือ การฝึกหัดโชนเบื้องต้น แม่ท่าโชนลิง ทักษะขั้นพื้นฐาน คือ การตีบท, ไข้บท เจริญพากย์ ทักษะขั้นสูง คือ การตีบทเจริญกระทุ้, เจริญจัน การรำเพลงหน้าพาทย์

สรุปได้ว่า บทบาทของหนุมานทุกบทบาท ผู้แสดงทุกคนต้องมีทักษะการแสดงโชน ที่ต้องผ่านการฝึกหัด ทักษะเบื้องต้น และแม่ท่าโชน ซึ่งจัดได้ว่าเป็นหัวใจของการฝึกหัดโชน อีกทั้งมีทักษะพื้นฐาน และทักษะขั้นสูง เพื่อนำมาใช้ในบางบทบาทของหนุมาน เช่น การออกกราว การตีบท, ไข้บท เจริญพากย์ การทหคเมณฑาทันฐาน การขึ้นลอยท่าพื้นฐาน การตีบทเจริญกระทุ้, เจริญจัน กระทหคเมณฑาทิเศษ การขึ้นลอยท่าพิเศษ การรำเพลงหน้าพาทย์ และ การรำเดียวอวดฝีมือ

2. รูปร่างของผู้แสดงบทบาทหนุมาน

จากการศึกษาคัดเลือกผู้แสดงโชนลงในสมัยโบราณ เลือกรูปร่างที่มีลักษณะไม่ผอมมากนัก น้ำไม่ยาวมาก รูปร่างล่ำสันป้อม ๆ ท่าทางหลุกหลิก คล่องแคล่ว ว่องไว ไม่สูงมากนัก ช่วงคอไม่ยาวเกินไป ช่วงแขน ช่วงขายาว พอประมาณ แต่ด้วยในปัจจุบัน การคัดเลือกผู้แสดงโชนบางส่วนเริ่มหันมาจากการคาดคะเนของร่างกาย ผู้เรียนตั้งแต่ยังอายุน้อย จึงทำให้การคาดคะเนของการคัดเลือก เนื่องจากการเจริญเติบโตอย่างรวดเร็ว จึงอาจจะมีผู้แสดงโชนที่มีลักษณะ สูงบ้าง มีลำคอสวยสมส่วน รูปร่างไม่ล่ำสัน (โปร่งนิดหน่อย) น้ำยาวบ้างนิดหน่อย ก็ได้ แต่โดยรวมแล้วจะต้องมีร่างกายเป็นปกติทุกอย่าง ไม่มีความพิการ ผู้วิจัยจึงศึกษารูปแบบร่างกายมนุษย์ตาม ทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลตอน (William Sheldon) นักมนุษยวิทยา เพื่อนำมาวิเคราะห์ร่วมกับรูปร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโชนลิง ซึ่งแบ่งจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และศิลปิน นาฏศิลป์ไทยโชนลิง ดังตารางต่อไปนี้



ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบลักษณะรูปแบบของร่างกาย

รูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่าง ของบุคค (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา		รูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขนลิง แบ่งจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และ ศิลปิน นาฏศิลป์ไทยโขนลิง	
เอนโดมอร์ฟ (Endomorphy)		รูปร่างอ้วน	
	โครงกระดูกใหญ่ ลำตัวมีขนาดกลม คอ แขน ขา สั้น หน้ากลม ช่วงบน กลาง ล่าง ของลำตัวใหญ่ มีไขมันมาก น้ำหนักมาก มีความแข็งแรงอดทน		ส่วนสูง 169 เซนติเมตร มีน้ำหนัก 100 กิโลกรัม
		รูปร่างผอม	
			ส่วนสูง 169 เซนติเมตร น้ำหนัก 89



รูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่าง ของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา		รูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขนลิง แบ่งจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และ ศิลปิน นาฏศิลป์ไทยโขนลิง	
เมโซมอร์ฟ (Mesomorphy)		รูปร่างลั่นทัด	
	รูปร่างแข็งแรง โครงกระดูกใหญ่ ไหล่กว้าง ช่วงอกกว้างและหนา ลำตัวยาวเรียวไปหาเอวที่ เล็กจนเป็นรูปตัววี ข้อมือ นิ้วมือ และปลาย แขน มีขนาดใหญ่ ไขมันในร่างกายมีระดับต่ำ กล้ามเนื้อขึ้นได้ง่ายและ มองเห็นชัดเจน มีความคล่องแคล่ว		ส่วนสูง 162 เซนติเมตร น้ำหนัก 61 กิโลกรัม
		รูปร่างลั่นทัด และสมส่วน	
			ส่วนสูง 165 เซนติเมตร น้ำหนัก 65 กิโลกรัม
		รูปร่างสมส่วน	
			ส่วนสูง 170 เซนติเมตร น้ำหนัก 70 กิโลกรัม



รูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่าง ของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา		รูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขนลิง แบ่งจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และ ศิลปิน นาฏศิลป์ไทยโขนลิง	
		รูปร่างสมส่วน และลำสัน	
			ส่วนสูง 175 เซนติเมตร น้ำหนัก 78 กิโลกรัม
		รูปร่างลำสัน	
			ส่วนสูง 169 เซนติเมตร น้ำหนัก 75 กิโลกรัม



รูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่าง ของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลตอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา		รูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขนลิง แบ่งจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และ ศิลปิน นาฏศิลป์ไทยโขนลิง	
เอกโตมอร์ฟ (Ectomorph)		รูปร่างผอม	
	โครงกระดูกเล็ก ลำตัวมีขนาดบาง ผอมเพรียว คอ แขน ขา ยาว ช่วงไหล่แคบ หน้าอกแบนราบ สะโพกเล็ก ไขมันในร่างกายมีน้อย กล้ามเนื้อมีน้อย และบาง ดูอ่อนแอ ศีรษะมีขนาดใหญ่กว่าปกติ มีน้ำหนักเบา		ส่วนสูง 171 เซนติเมตร น้ำหนัก 55 กิโลกรัม
		รูปร่างสูงโปร่ง	
			ส่วนสูง 177 เซนติเมตร น้ำหนัก 55 กิโลกรัม

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปว่ารูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของวิลเลียม เชลตอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา และรูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขนลิง ซึ่งแบ่งจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และศิลปิน นาฏศิลป์ไทยโขนลิงนั้น มีการแบ่งรูปร่างเป็น 3 แบบ คือ รูปแบบร่างกายแบบเอกโตมอร์ฟ (Ectomorph) จะคล้ายกับ รูปแบบร่างกายที่ค่อนข้างอ้วน รูปแบบร่างกายแบบเมโซมอร์ฟ (Mesomorph) จะคล้ายกับ รูปแบบร่างกายที่สมส่วน และลำลั่น และรูปแบบร่างกายแบบเอกโตมอร์ฟ (Ectomorph) จะคล้ายกับรูปแบบร่างกายที่ค่อนข้างผอม และสูงโปร่ง ซึ่งการแบ่งดังกล่าวเป็นลักษณะการแบ่งแบบสุดขั้ว เพื่อให้เห็นความแตกต่างที่ชัดเจนระหว่างรูปร่าง 3 แบบเท่านั้น ในโลกแห่งความเป็นจริง รูปร่างของแต่ละคนอาจจะเป็นแบบลูกผสม คือ ผสมผสานระหว่าง 2 แบบ หรือ 3 แบบเข้าด้วยกัน โดยมีลักษณะเด่นไปทาง



แบบใดแบบหนึ่งมากกว่า เราจะพบว่ามิบุคคลเป็นจำนวนน้อยมากที่มีรูปร่างเหมือน แต่ก็ยังมีบุคคลอีกเป็นส่วนใหญ่ที่มีรูปร่างไม่เหมือนกัน ดังกราฟต่อไปนี้

ส่วนสูง



ภาพที่ 2 เปรียบเทียบส่วนสูงและน้ำหนักของผู้แสดงโขนลิง
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษา ผู้วิจัยได้นำรูปแบบร่างกายของผู้แสดงนาฏศิลป์ไทยโขนลิง มาวิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบร่างกายมนุษย์ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา พบว่า

ผู้แสดงนาฏศิลป์โขนลิงที่มีรูปร่าง อ้วน และ ป้อม จะมีน้ำหนักประมาณ 85-105 กิโลกรัม และมีส่วนสูงประมาณ 165-170 เซนติเมตร เนื่องจากน้ำหนักและส่วนสูงจะไม่ดูลูกกัน เพราะมีน้ำหนักที่มากกว่าเกณฑ์มาตรฐานตามการวัดดัชนีมวลกาย ซึ่งผู้ที่มีรูปร่างแบบนี้ ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา เรียกว่า เอนโดมอร์ฟ (Endomorphy) จะมีลักษณะโครงกระดูกใหญ่ ลำตัวมีขนาดกลม คอ แขน ขา สั้น หน้ากลม ช่วงบน กลาง ล่างของลำตัวใหญ่ มีไขมันมาก น้ำหนักมาก มีความแข็งแรง

ผู้แสดงนาฏศิลป์โขนลิงที่มีรูปร่าง รูปร่างลัดตัด สมส่วน และลำสัน จะมีน้ำหนักประมาณ 60-75 กิโลกรัม และมีส่วนสูงประมาณ 160-180 เซนติเมตร ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิธีการวัดตามดัชนีมวลกายที่มีความสูงที่สมดุลกับน้ำหนัก ซึ่งผู้ที่มีรูปร่างแบบนี้ ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา เรียกว่า เมโซมอร์ฟ (Mesomorphy) จะมีลักษณะ รูปร่างแข็งแรง โครงกระดูกใหญ่ ไหล่กว้าง ช่วงอกกว้างและหนา ลำตัวยาวเรียวไปหาเอวที่เล็กจนเป็นรูปตัววี ข้อมือ นิ้วมือ และปลายแขน มีขนาดใหญ่ ไขมันในร่างกายน้อยระดับต่ำ กล้ามเนื้อขึ้นได้ง่ายและมองเห็นชัดเจน มีความคล่องแคล่ว

ผู้แสดงนาฏศิลป์โขนลิงที่มีรูปร่างผอม และรูปร่างสูงโปร่ง จะมีน้ำหนักประมาณ 55-60 กิโลกรัม และมีส่วนสูงประมาณ 170-180 เซนติเมตร เนื่องจากน้ำหนักและส่วนสูงจะไม่สมดุลกัน เพราะมีน้ำหนักที่น้อยกว่าเกณฑ์มาตรฐาน และมีส่วนสูงที่มากกว่าอัตราน้ำหนักที่มี ตามการวัดดัชนีมวลกาย ซึ่งผู้ที่มีรูปร่างแบบนี้ ตามทฤษฎีแยกประเภทรูปร่างของบุคคล (Body Type) ของ วิลเลียม เชลดอน (William Sheldon) นักมานุษยวิทยา เรียกว่า



เอกโตมอร์ฟ (Ectomorph) จะมีลักษณะ โครงกระดูกเล็ก ลำตัวมีขนาดบาง ผอมเพรียว คอ แขน ขายาว ช่วงไหล่แคบ หน้าอกแบนราบ สะโพกเล็ก ไขมันในร่างกายมีน้อย กล้ามเนื้อมีน้อย และบาง อาจมีศีรษะมีขนาดใหญ่กว่าปกติ มีน้ำหนักรุนแรง ตู้อ่อนแอ

ดังนั้นลักษณะของการคัดเลือกผู้แสดงโขนลิง จึงสามารถแยกประเภทออกเป็น 2 พวก คือ ประเภทลิงโล้น และลิงยอດ จากการศึกษารูปของตัวผู้ ได้ศึกษารูปร่างของผู้แสดงของหนุมานในบทบาทต่างๆ และได้มีการค้นคว้าเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอน และศิลปิน ด้านนาฏศิลป์ไทยโขนลิง ได้พบว่า บทบาทของหนุมานมีอยู่หลายลักษณะ ทั้งลักษณะลิงโล้น และลิงยอດ ตัวผู้จึงศึกษาถึงรูปร่างผู้แสดงหนุมานกับบทบาทของหนุมาน

อภิปรายผล

1. ผลการศึกษาบทบาทของหนุมานในการแสดงโขน พบว่า หนุมานเป็นตัวละครที่มีบทบาทอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์เกือบทุกตอนตั้งแต่ต้นจนถึงจบ ส่วนใหญ่เป็นบทบาทที่สำคัญเพราะเป็นผู้แก้ไขทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้น จึงทำให้หนุมานมีบทบาทที่หลากหลายในการแสดงโขน ในเรื่องของลักษณะ ฐานันดร และช่วงเวลาที่ทำให้ทราบถึงการเจริญเติบโตของหนุมาน จากพฤติกรรมที่ออกจากการกระทำของหนุมาน ตัวผู้จึงได้ศึกษาถึงบทบาทของหนุมาน พบว่า หนุมานมีบทบาทดังนี้ หนุมานในวัยเด็ก หนุมานโตเต็มวัย และหนุมานในชีวิตป็นปลาย อีกทั้งมีฐานันดรที่แตกต่างกันในแต่ละบทบาท เช่น ฐานันดรเอกของพระราม ฐานันดรอุปราชากรุงลงกา ฐานันดรศิโรตครองเมืองนพบุรี และฐานันดรนักพรตเมื่อครั้งบรรพชาเป็นฤๅษี ทั้งนี้ ในฐานันดรต่าง ๆ ของหนุมานจึงทำให้ผู้วิจัยทราบถึงความแตกต่างของเครื่องกายของหนุมานที่ชัดเจน คือ หนุมานในฐานันดรลิงป่า และหนุมานในฐานันดรทหารเอกของพระราม นั้น มีการแต่งกายในลักษณะเป็นกายแต่งกายแบบยืนเครื่อง สีขาวคลัสสีแดง มีลวดลายที่ถือเป็นลักษณะของขนลิง หรือลายทักซิณวัณ ศิระษะหนุมานเป็นสีขาว ปากอ้า หัวโล้น ในปากของหนุมานจะมีการติสลายเป็นรูปดวงดาว เปรียบเสมือนลักษณะที่โดดเด่นของหนุมาน หรือที่เรียกว่า "ลิงโล้น" ส่วนในฐานันดรอุปราชากรุงลงกา มีการแต่งกายที่เปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ของหนุมานออกในลักษณะการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว (ชุดอินทรีจิต) สวมศิระสังขลาสว มงกุฎ (ยอดเดิณ) ซึ่งเป็นมงกุฎของอินทรีจิต ถือคันศรเป็นอาวุธ ส่วนหนุมานในฐานันดรกษัตริย์ครองเมืองนพบุรี การแต่งกายของหนุมานในบทบาทนี้ หนุมานได้สวมเครื่องทรงมงกุฎเต็มยศอย่างกษัตริย์ ลักษณะเป็นการแต่งกายยืนเครื่องลิงสีขาวคลัสสีแดงอย่างหนุมานปกติ และสร้างความพิเศษให้แก่หนุมานบทบาทได้มีลักษณะของเครื่องประดับที่มีความวิจิตรกว่าหนุมานปกติ เช่น ทองกร หีบทรงงู สังวาล ช่อเห็บ ปิ่นแห่งเข็มขัด เป็นต้น ลักษณะของศิระษะเป็นหน้าหนุมานสวมมงกุฎยอดชัยติดดอกไม้ทัด และ อุบะ บ่งบอกถึงความเป็นกษัตริย์ครองเมือง และฐานันดรนักพรตเมื่อครั้งบรรพชาเป็นฤๅษี นั้น มีการแต่งกายแบบหนุมานในรูปลักษณะนิมิต คือ ในลักษณะเป็นกายแต่งกายแบบยืนเครื่อง สีขาวคลัสสีแดง มีลวดลายที่ถือเป็นลักษณะของขนลิง หรือลายทักซิณวัณ ศิระษะหนุมานเป็นสีขาว ปากอ้า แต่งสวมศิระษะเป็นหนุมานยอดบวช ซึ่งทั้ง 3 ลักษณะหนุมานจะมีการสวมยอດทั้งหมด หรือที่เรียกกันว่า "ลิงยอດ" จึงทำให้ผู้วิจัยทราบว่าบทบาทของหนุมานไม่ได้มีแค่เพียงลักษณะของ "ลิงโล้น" แต่ยังมียลักษณะของ "ลิงยอດ" ด้วย ในงานวิจัยนี้ได้สอดคล้องกับ พรเทพ เลี้ยงสอน, (2557) ได้ทำการศึกษาเรื่อง : วิเคราะห์บุคลิกและกระบวนท่าเดินของตัวโขนลิง

2. ผลการศึกษาคูณลักษณะของผู้แสดงบทบาทหนุมานการแสดงโขน พบว่า การคัดเลือกผู้แสดงที่มีคุณลักษณะของผู้แสดงบทบาทหนุมานได้เหมาะสมนั้น ขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย เช่น องค์ความรู้ รูปร่าง ความสามารถ เป็นหลัก โดยสอดคล้องกับ ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549, น.ง.) ได้ทำการศึกษา ได้ทำการศึกษารองเท้าแบบวัด และวิธีแสดงโขนลิง พบว่า ผู้แสดงโขนลิงนั้น ต้องการฝึกหัดขั้นที่เข้มงวด โดยใช้เวลานานถึง 8 ปี การฝึกหัดมีระดับ



ด้วยการเลือกเด็กชายวัยเยาว์ ผู้มีรูปร่างและนิสัยที่เหมาะสม การฝึกเริ่มต้นจากการปรับร่างกาย การฝึกจังหวะ และท่าพื้นฐานซึ่งเป็นการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงโขนลิงทั่วไป จากนั้นเป็นการฝึกหัดการเข้าเพลง การรำเพลงหน้าพาทย์ และการรำบท ซึ่งนำไปใช้สำหรับโขนตัวนาย จากนั้นครูผู้สอนจะเป็นผู้คัดเลือกผู้แสดงเป็นตัวหนุมาน โดยคำนึงถึงรูปร่างของผู้แสดง โดยสอดคล้องกับ บัณฑิต เข้มทอง (2555, น.246) ได้ทำการศึกษา ได้ทำการศึกษาเรื่อง : บทบาทหนุมานลงสรง พบว่า หลักในการคัดเลือกผู้แสดงตัวลิงนั้น จะต้องดูความเหมาะสม และสัมพันธ์กับบทบาทตัวละคร ซึ่งจะต้องดูฝีมือในการแสดงควบคู่กับรูปร่างประกอบด้วย เช่น เป็นพญาลิง ผู้แสดงจะต้องมีรูปร่างที่ดูแล้วสง่างาม สูงใหญ่ แข็งแรง สมกับเป็นทหาร เป็นลิงเด็ก รูปร่างจะดูเล็กกว่าลิงพญาลิงตัวอื่น แต่ก็ไม่เล็กเกินไปจนเกินไป เพราะเป็นลิงระดับพญา และมีอิทธิฤทธิ์ เป็นต้น ซึ่งในการคัดเลือกผู้แสดงนั้น จะต้องคำนึงถึงความสวยงาม ผู้แสดงจะต้องมีส่วนสูงที่ไล่เรียงระดับกันไป จะไม่สูงโดด หรือเตี้ยกว่าผู้แสดงอื่นจนเกินไป ทำให้ไม่เกิดความสวยงามในการแสดง ซึ่งในการแสดงโขนบทบาทหนุมานจะมีหลายบทบาท หลายอารมณ์ ซึ่งตามท้องเรื่อง ด้วยความเก่งกล้าสามารถ ต่อสู้กับศัตรูอย่างดุเดือด โลดโผน จึงมีลักษณะของตัวละคร 2 ลักษณะ คือ หนุมานในลักษณะ “ลิงโล้น” และในลักษณะทรงเครื่องและสวมมงกุฎ หรือที่เรียกว่า “ลิงยอด” โดยสอดคล้องกับ จตุพร ภักดี (2558) ได้ทำการศึกษา : อัดลักษณ์ลิงโล้นและลิงยอด จึงทำให้ครูผู้สอนจำเป็นต้องพิจารณาคัดเลือกให้แสดงเป็นผู้แสดงตัวเอง เช่น หนุมาน ให้เหมาะสมกับบทบาท อีกทั้งผู้แสดงต้องมีไหวพริบปฏิภาณ การพัฒนาการฝึกฝน ความตั้งใจ ความขยันหมั่นเพียร ความกตัญญู ความมีสัมมาคารวะ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้ล้วนเป็นองค์ประกอบของผู้แสดงที่ดี

ข้อเสนอแนะ

1. สามารถศึกษาความรู้ประวัติที่มา บทบาทของหนุมานในการแสดงโขน รวมทั้งบุคลิกลักษณะของหนุมานแต่ละบทบาทได้
2. สามารถศึกษาคุณลักษณะของผู้แสดงที่เหมาะสมกับบทบาทของหนุมานในการแสดงโขนในแต่ละบทบาท เพื่อเป็นแนวทางในการคัดเลือกผู้แสดงบทบาทหนุมาน จากบุคลิกลักษณะของผู้แสดงได้

รายการอ้างอิง

- จตุพร ภักดี. (2558). **อัดลักษณ์ลิงโล้นและลิงยอด**. กรุงเทพฯ.
- บัณฑิต เข้มทอง. (2555). **บทบาทหนุมานลงสรง**. กรุงเทพฯ.
- ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. (19 สิงหาคม 2563). **บทบาทหนุมาน**. (สิทธิชัย ตั้งจิตพัฒนกุล, ผู้สัมภาษณ์)
- พรเทพ เลี้ยงสอน. (2557). **วิเคราะห์บุคลิกและกระบวนท่าเดินของตัวโขนลิง**. กรุงเทพฯ.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2549). **แนวคิด วิธีการแสดงโขนลิง**. กรุงเทพฯ.



ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ลายเหมย The Creative Works of Lai Mei Contemporary Thai Dance

ฉนิษฐา บุตรผล*, นันทินี ทองรอด**, สุวันันท์ ไชบุญ***,

พนิดา บุญทองขาว****, และ วีรกร ศุขศาสตร์*****

Chanista Butphon*, Nantinee Thongrod**, Suwanan Jaiboon***,

Panida Boonthongkhao****, Weerakorn Suksard*****

บทคัดย่อ

ศิลปนิพนธ์ เรื่อง ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ลายเหมย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา วิถีชีวิต ความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณี ของชาวไทยเชื้อสายจีนในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี สู่การแสดงสร้างสรรค์ชุด ลายเหมย ในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยมีแรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมฝาผนังของชาวจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งเป็นภาพสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่และการดำรงชีวิต ตามขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวจีนปรางกู่ ณ วัดประดู่สาร และวัดหนองพุทธารุง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี โดยการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1 ย้ายถิ่นสร้างฐาน ผู้แสดงใช้ลีลาท่าทางเพื่อสื่อถึงการอพยพจากแผ่นดินจีน เข้ามายังถิ่นฐานในอำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี ช่วงที่ 2 อดสาเห ผู้แสดงใช้ลีลาท่าทางเพื่อสื่อให้เห็นการทำงานของชาวจีนในจังหวัดสุพรรณบุรีด้วยความขยันอดทน จนเกิดความมั่งคั่งร่ำรวย ช่วงที่ 3 ประสบสุขสันต์ ผู้แสดงใช้ลีลาท่าทางที่มีความกระฉับกระเฉงรวดเร็วอันเกิดจากการประสบความสำเร็จในชีวิต มีผู้แสดงจำนวน 13 คน ผู้หญิง 10 คน ผู้ชาย 3 คน ระยะเวลาในการแสดงประมาณ 7 นาที เครื่องแต่งกายนำแนวคิดจากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองพุทธารุง จังหวัดสุพรรณบุรี ผู้ชายสวมเสื้อคลุมแขนยาวแบบจีน เสื้อชั้นในมีลักษณะเป็นเสื้อแขนสั้น กางเกงขาเกี้ยว ผู้หญิงมีรูปแบบจากกิ๊พ้า ของชาวแมนจู นอกเหนือจากนี้ยังมีเสื้อกั๊กสวมด้านนอก เพลงประกอบการแสดงในรูปแบบร่วมสมัยโดยประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่ในรูปแบบการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีจีน เครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ และใช้เทคนิคดัด สี เสียง เป็นองค์ประกอบซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การแสดงสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ลายเหมย เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ลายเหมย สามารถนำไปแสดงเนื่องในงานประเพณีตรุษจีนของจังหวัดสุพรรณบุรี หรือต่อยอดพัฒนารูปแบบวิธีการสร้างสรรค์งานใหม่ ๆ และนำแนวทางทางการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยไปใช้ในกิจกรรมการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ได้ในอนาคต

คำสำคัญ : นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย, ลายเหมย, สุพรรณบุรี

Abstract

This art thesis aims to investigate the background, way of life, beliefs, culture, and traditions of Thai of Chinese descent in Muang District, Suphanburi Province to the creative performance of the Lai Mei in the form of contemporary Thai dance inspired by Chinese mural paintings in the province. This reflects the way of life and living according to the traditions of the Chinese that appear at Wat Pratusan and Wat Naw Phuthangkun, Muang District, Suphan Buri Province.

* วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute



The show is divided into 3 periods as follows: 1) Yaithin Sangthan (Migrate to build a new sttle): the performers use gestures to convey the immigration from China to settle in Muang District Suphanburi Province, 2) Utsaha (Perseverance): the performers use gestures to demonstrate how the Chinese people in Suphan Buri province are working with diligence and patience until they get wealth, and 3) Prasob Susan (Having a happiness): the performers use a quick and energetic manner that results from success in life.

There are 13 performers, 10 women, 3 men. The duration of the show is about 7 minutes. The costumes are based on the concept from the murals of Wat Na Phuthangkun, Suphanburi Province in which men wearing Chinese long sleeves robe which undershirts are short-sleeved shirts and khaki pants. Women's cheongsams of the Manchu tribes, in addition to this, there is also a vest to wear outside. The theme song is contemporary, re-composed in the form of a blend of Chinese instruments, universal musical instruments, and electronic musical instruments, and using the techniques of light, color, and sound as an important element that makes the creative performance of Lai Mei contemporary Thai dance more complete.

Lai Mei contemporary Thai dance can be performed in the Chinese New Year tradition of Suphanburi Province, continue to develop new creative methods, and lead the way to create contemporary Thai dances used in teaching and learning activities in creative dance subject in the future.

Keywords : Thai dance, contemporary dance, Lai Mei, Suphanburi

บทนำ

สุพรรณบุรีเป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่ในภูมิภาคตะวันตกของประเทศไทยทางฝั่งขวาของแม่น้ำสุพรรณบุรี (แม่น้ำท่าจีน) มีประวัติศาสตร์และร่องรอยอารยธรรมการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์มายาวนาน และสุพรรณบุรียังเป็นแหล่งที่มีความอุดมสมบูรณ์ทำให้มีผู้คนหลากหลายเชื้อชาติ มาอาศัยตั้งถิ่นฐาน ประชากรส่วนใหญ่ในจังหวัดสุพรรณบุรีได้ตั้งรกรากสืบสกุลเป็นชาวสุพรรณบุรี หลายชั่วอายุคนนับเป็น 10 ทศวรรษ ส่วนใหญ่เป็นคนเชื้อชาติไทย มีผู้สืบเชื้อสายรองลงมา คือ ลาว เขมร กะเหรี่ยง ญวน ละว้า และ จีน ประชากรในจังหวัดสุพรรณบุรีที่เป็น คนไทยสืบเชื้อสายมาจากเชื้อชาติอื่นดังกล่าวข้างต้น ปัจจุบันได้กลายเป็นคนไทยโดยปริยายแล้ว เราจึงนิยมเรียกชื่อ คนเชื้อสายนั้น ๆ โดยใช้คำว่าไทยนำหน้า ได้แก่ ไทยลาว ไทยละว้า ไทยกะเหรี่ยง ไทยเขมร ไทยญวน และ ไทยจีน ชาวไทยเชื้อสายจีนได้อพยพเข้ามาในจังหวัดสุพรรณบุรีตั้งแต่อดีต พบหลักฐานประเภทเครื่องถ้วยจีนในแหล่งโบราณคดีที่สำคัญ เช่น แหล่งโบราณคดีบ้านบางปูน ตำบลพิหารแดง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี ส่วนใหญ่เป็นเครื่องถ้วยจีนที่อยู่ในสมัยราชวงศ์หมิงและราชวงศ์ชิงของจีน ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยาของไทย ต่อมาช่วงรัตนโกสินทร์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ปรากฏหลักฐานจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นหลักฐานสำคัญ ในโบราณสถานหลายแห่ง เช่น วัดหน่อพุทธางกูร อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี วัดประดู่สาร อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นต้น (กรมศิลปากร. 2548 : 44) ภาพชาวจีนที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง วัดประดู่สาร และ วัดหน่อพุทธางกูร



จังหวัดสุพรรณบุรี มีความสำคัญในประวัติศาสตร์เพราะแต่ละท้องถิ่นภาพ มีการบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง ในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 มาเขียนบันทึกไว้ ภาพเขียนแต่ละฉากแต่ละตอน จึงเป็นเสมือนจดหมายเหตุที่เล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีตแทนตัวหนังสือ โดยในภาพจิตรกรรมฝาผนังประกอบด้วย เรื่องราวการดำรงชีวิตของชาวจีนที่เข้ามาในดินแดนประเทศไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นประกอบด้วย ภาพประเพณีการเซ่นไหว้บรรพบุรุษ การเรียนหนังสือจีน ภาพชาวจีนในทมิ และอาคารแบบจีน ชาวจีนกับเทพนารี ปกรณ์ ภาพชาวจีนติดฝืน ภาพการไถ่เมียของลูกจีน (สำเนา จากทองคำ. 2548 : 32) หลักฐานทางภาพจิตรกรรม ฝาผนังเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวที่เป็นวัฒนธรรมสำคัญของชาวจีน อาทิ ภาพการเซ่นไหว้บรรพบุรุษที่ทำให้สืบเนื่องมาตั้งแต่อดีตจะกระทำในเทศกาลตรุษจีนและสารทจีน เพื่อเป็นการขอพรและไหว้บรรพบุรุษที่ล่วงลับไป และมีการแสดงงิ้วเพื่อเป็นการตอบแทนเทพเจ้า ภาพการเรียนหนังสือจีนเป็นการบ่งบอกถึงความสำคัญในเรื่องของการค้นหาความรู้อยู่เสมอตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ภายในภาพยังเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม คำนึงถึงคุณค่าในงานศิลปะที่มีความสวยงามผ่านสถาปัตยกรรมแบบจีน ภาพชาวจีน ติดฝืน แฝงไปด้วยการแต่งกายกางเกงและเสื้อแบบจีน ไว้มือเปีย แสดงลักษณะความเป็นชาติจีน อย่างเห็นได้ชัด ผู้สร้างสรรคพบว่าชาวจีนเป็นเชื้อชาติที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย และได้ปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณีไทยแต่ก็ไม่ลืมขนบธรรมเนียมประเพณีของจีนที่สืบทอดต่อกันมา ชาวจีน และชาวไทยเชื้อสายจีนสามารถประกอบพิธีกรรมได้ตามธรรมเนียมเดิม รวมถึงการแสดงออกในเรื่องคติความเชื่อทางศาสนา วัฒนธรรมด้านภาษา จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจสำหรับผู้สร้างสรรค์นำเรื่องภาพจิตรกรรมฝาผนังของชาวจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ร่วมสมัย ที่นำเอาลีลา กระบวนการแปรแถว เพลง ท่าทางการแสดงของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์จีนมาใช้ ในการสร้างสรรค์การแสดง ถ่ายทอดเรื่องราววิถีชีวิตของชาวไทยเชื้อสายจีน โดยเล่าถึงการดำรงชีวิตของชาวไทยเชื้อสายจีนที่อยู่อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี ที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ของตนเองอย่างต่อเนื่อง ด้วยวิธีการสร้างสรรค์งานตามแนวคิด ทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์และสามารถนำแนวคิดวิธีการไปใช้ประโยชน์ในกระบวนการจัดการเรื่องการสอนด้านนาฏศิลป์ไทยในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาวิถีชีวิต ความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณีของชาวไทยเชื้อสายจีน อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุดลายเหมย

กระบวนการสร้างสรรค์

ขอบเขต

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุดลายเหมย กำหนดขอบเขต ดังนี้

1. ด้านเนื้อหา การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ลายเหมย ศึกษาประวัติ

ความเป็นมาของชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี รวมถึงความเชื่อ ค่านิยม ที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต และความเป็นอยู่ของชาวไทยเชื้อสายจีนที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ประกอบด้วยเรื่องราวการดำรงชีวิตของชาวจีนที่เข้ามาในประเทศไทย รวมถึงข้อมูลในเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนาฏศิลป์ไทย



ร่วมสมัยเพื่อนำมาเป็นข้อมูลสนับสนุนการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุด ปลายเหมย ได้อย่างสมบูรณ์

2. ด้านพื้นที่ คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงวิถีชีวิตของชาวไทยเชื้อสายจีน ณ วัดประตูลำและวัดหนองพุทธาราม จังหวัดสุพรรณบุรี

3. ด้านรูปแบบการแสดง รูปแบบการแสดงไม่ได้เจาะจงนาฏศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งเป็นพิเศษ แต่เลือกใช้รูปแบบนาฏศิลป์ที่สอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิด ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยเป็นหลักและผสมผสานกับท่าทางของนาฏศิลป์จีนในบางส่วน

วิธีดำเนินงาน

1. การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย งานสร้างสรรค์ จากแหล่งศึกษาค้นคว้าต่าง ๆ

1.2 ศึกษาข้อมูลการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์จากผู้เกี่ยวข้องและมีประสบการณ์ โดยกำหนดเกณฑ์ คือ บุคคลที่ได้รับการยอมรับจากคนไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี และผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการแสดง ไม่น้อยกว่า 10 ปี

1.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการศึกษาจากเอกสาร สัมภาษณ์ ประเมินผลที่เป็นประโยชน์ต่องานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเรียบเรียง และวิเคราะห์ โดยเน้นการเก็บข้อมูลที่เป็นเอกสาร หนังสือ งานวิจัย ในเรื่องวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี ฤกษ์การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์จีนและนาฏศิลป์ร่วมสมัย รวมถึงงานด้านทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้อง รวมถึงได้ทำการสัมภาษณ์ เรื่องวิถีชีวิตความเป็นอยู่การประกอบอาชีพ ของชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี รวมถึงรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ดนตรีและ การแต่งกาย

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1 แบบสังเกต เป็นการสังเกตภาพจิตรกรรมฝาผนังวิถีชีวิตชาวจีน ณ วัดประตูลำ และวัดหนองพุทธาราม จังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อเป็นข้อมูลในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุดปลายเหมย

2.2 แบบสัมภาษณ์ มี 2 ลักษณะ คือ

2.2.1 แบบมีโครงสร้างโดยกำหนดประเด็นคำถามที่ชัดเจน เกี่ยวกับข้อมูลทั่วไปของคนไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี ทั้งนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์และข้อมูลที่เป็นประเด็นคำถาม

2.2.2 แบบกึ่งมีโครงสร้าง ผู้สร้างสรรค์มีการกำหนดประเด็นคำถามกว้างๆ ใช้รูปแบบการสนทนาเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่เป็นรายละเอียดเชิงลึกมากยิ่งขึ้น

3. ขั้นตอนการดำเนินงานสร้างสรรค์

3.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ เพื่อวางแผนความคิดการสร้างสรรค์กรอบแนวคิด การกำหนดขอบเขตและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงาน

3.2 การออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง ท่ารำ รูปแบบแถวของการแสดง

3.3 การบันทึกเพลงและดนตรีสำหรับการแสดง



- 3.4 การคัดเลือกผู้แสดง การสร้างสรรค์ท่ารำทดลองการแสดงตามรูปแบบที่กำหนด
- 3.5 การจัดสร้างเครื่องแต่งกาย
- 3.6 การฝึกซ้อมการแสดง
- 3.7 การนำเสนอผลงานการแสดงต่อคณะกรรมการ

4. วิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา โดยประมวลจากข้อมูล เอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องข้อมูลจากการวิจัยภาคสนาม การให้คำสัมภาษณ์ ขั้นตอนการดำเนินงานสร้างสรรค์ และนำมาสรุปเรียบเรียงเป็นเอกสารรูปเล่มและการแสดงต่อไป

ผลการสร้างสรรค

การสร้างสรรคการแสดง ชุดลายเหมย มีแนวคิดในการประดิษฐ์ชุดการแสดงมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังของชาวจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี อันเป็นภาพสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การดำรงชีวิต โดยประกอบอาชีพใช้แรงงาน รับจ้างค้าขายด้วยความขยันอดทน มุ่งมั่น พากเพียร สามารถก่อร่างสร้างตัวจนมีฐานะ ความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นเปรียบเสมือนดอกเหมยซึ่งเป็นดอกไม้มงคลของจีนเป็นสัญลักษณ์แห่งความเข้มแข็ง มั่นคง แต่ยังคงซึ่งความงามและบริสุทธิ์ เป็นแนวทางให้ผู้สร้างสรรค์นำเอาดอกเหมยมาเป็นชื่อชุดการแสดงโดยใช้รูปแบบของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่นำเอาลีลากระบวนการแปรแถว เพลง กระบวนท่าของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์จีนมาใช้ในการสร้างสรรคการแสดง ถ่ายทอดเรื่องราววิถีชีวิตของชาวไทยเชื้อสายจีน โดยเล่าถึงการดำรงชีวิตของชาวไทยเชื้อสายจีนที่อยู่ในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรมของตนเองอย่างต่อเนื่อง



ภาพที่ 1 ประเพณีการเจ่นไหว้บรรพบุรุษ

ที่มา : ภาพชาวจีนที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดประดู่สาร ตำบลรั้วใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี 2548 : 25

ผู้สร้างสรรค์ แบ่งองค์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลายเหมย เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดง ดังนี้

1. การออกแบบการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ใช้ทฤษฎีแนวคิดรูปแบบการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยได้แก่ นักแสดง สื่การแสดงดนตรีและเสียงประกอบการแสดง พื้นที่การแสดงฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดงและแสงทำให้สามารถสรุปภาพรวมรูปแบบการสร้างสรรคนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยรูปแบบของการแสดงสร้างสรรค์แสดง ให้เห็นถึง



การแสดงท่าทาง การแสดงอารมณ์ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่สามารถดึงดูดและเรียกความสนใจให้การแสดง ได้เป็นอย่างมาก รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ย้ายถิ่นฐานฐาน ผู้แสดงใช้ลีลาท่าทางเพื่อสื่อถึงการอพยพจากแผ่นดินจีนเข้ามา ตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ในอำเภอเมืองจังหวัดสุพรรณบุรี

ช่วงที่ 2 อุตสาหะ ผู้แสดงใช้ลีลาท่าทางแสดงให้เห็นถึงชาวจีนที่เข้ามาอาศัยอยู่ในจังหวัดสุพรรณบุรี แต่ยังคงวิถีชีวิตความเป็นอยู่และการทำงานที่มีความขยันอดทนไว้เช่นเดิม โดยมีศาลหลักเมืองที่เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจจนทำให้เกิดความมั่งคั่งร่ำรวย

ช่วงที่ 3 ประสบสุขสันต์ผู้แสดงใช้ลีลาท่าทางที่มีความกระฉับกระเฉงรวดเร็วเพื่อสื่อให้เห็นถึงความสนุกสนานรื่นเริงอันเกิดมาจากการประสบความสำเร็จในชีวิต

2. ผู้แสดง

2.1 การแสดงสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ลายเหมย ผู้สร้างสรรค์กำหนดแนวทางการคัดเลือกนักแสดง ดังนี้

2.2.1 พื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ ผู้แสดงจะต้องมีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์เป็นอย่างดีและมีไหวพริบที่ดีเนื่องจากกระบวนการส่วนใหญ่ผู้สร้างสรรค์ทำจากท่าพื้นฐานของนาฏศิลป์ร่วมสมัย

2.2.2 รูปร่าง ผู้แสดงจะต้องมีรูปร่างสูงโปร่ง สมส่วน มีสัดส่วนที่ชัดเจน เพื่อการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างสง่างาม นอกจากนี้ยังต้องมีความแข็งแรงในส่วนช่องร่างกายในการใช้ ขา เขน และมือ

3. คนตรีประกอบการแสดง

จากการออกแบบสร้างสรรค์ คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองพุทธาราม และวัดประดู่สาร จังหวัดสุพรรณบุรี พบว่าการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังตรงกับรัชกาลที่ 3 ซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์ชิงของจีน ทำให้มีแนวคิดด้านดนตรีสอดคล้องกับการแสดง คือ การรวมวงด้วยเครื่องดนตรีจำพวกเส้นไหม และไม้อ้อ เช่น ขอ ฉิ่ง ขลุ่ย และเครื่องประกอบจังหวะ (บุญยวีร์ สุขาวีจันทร์, 2555 : 3) โดยคณะผู้สร้างสรรค์นำเสียงของเครื่องดนตรีจีนเป็นหลัก ใช้ดนตรีสากลและเครื่องอิเล็กทรอนิกส์มาผสมผสานเพื่อให้เกิดความร่วมสมัย การจัดทำเพลงโดยใช้เครื่องมือที่เรียกว่า ซินธิไซเซอร์หรือเครื่องดนตรีสังเคราะห์ และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่ 1 ย้ายถิ่นฐานฐาน ใช้เพลงที่มีจังหวะช้าและเรื้อรังปานกลาง จะเป็น Sound effect ที่เป็นธรรมชาติเสียงน้ำ ผสมกับเครื่องดนตรีจีน แสดงให้เห็นถึงการเดินทางของชาวจีน

ช่วงที่ 2 อุตสาหะ ใช้เพลงที่มีจังหวะช้าแต่กระชับจะเป็นเครื่องดนตรีจีนและดนตรีสากลผสมผสานกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมประเพณีตลอดจนการทำงานที่มีความกระฉับกระเฉง

ช่วงที่ 3 ประสบสุขสันต์ ใช้เพลงที่มีจังหวะเร็ว จะเป็นเครื่องดนตรีจีนและดนตรีสากลผสมผสานแสดงถึงการเฉลิมฉลองการประสบความสำเร็จของชาวไทยเชื้อสายจีน

4. การแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกาย เน้นให้เห็นถึงลักษณะการทำงานของคนจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี แต่ละช่วงการแสดง โดยแบ่งการแต่งกายของผู้แสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้



การแต่งกายช่วงที่ 1 และ ช่วงที่ 2 เป็นการสื่อถึงการอพยพจากแผ่นดินจีนเข้ามายังอำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี และการทำงานของชาวจีนที่มีความอดทน

ลักษณะการแต่งกาย ผู้แสดงหญิงแสดงกลางผมรวบติดระดับท้ายทอย แล้วบิดผมเป็นเกลียว ด้านหลังประดับด้วยเครื่องประดับจีน เสื้อลายดอกหมยแขนสั้น คอแบบจีนเว้าทรงหยดน้ำ กัดด้วยเข็มกลัดสีทองตรงที่เข้า กางเกงทรงกระบอกปลายขาบานสีดำตรงเอวไล่ไปสีแดง แทรกผ้าลายจีนสีเหลืองปลายขากาง ผู้แสดงชายสวมกางเกงขาก๊วย เสื้อจีนแขนสั้นสีขาวกระดุมแบบจีน ด้านหลังติดตราจีน รูปวงกลม ป้ายผ้าลายไทยที่มีตัวมังกรใช้ผ้าคาดเอวสีทองลายดอกหมย

การแต่งกายช่วงที่ 3 เป็นการสื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริงอันเกิดมาจากการประสบความสำเร็จในชีวิต

ลักษณะการแต่งกาย ผู้แสดงหญิงสวมเสื้อแขนยาวทับตัวในโดยเสื้อตัวนอกเป็นเสื้อแขนยาวสีดำต่อปลายแขนสีแดงด้วยลายลูกไม้สีขาว กรองคอสีทอง คอตั้งสีดำ มีพู่ยาวสีเหลืองติดด้านหลัง ตรงกลางเสื้อ ติดตราจีนวงกลม ตรงกลางเสื้อด้านหลัง ผู้แสดงชายสวมเสื้อปักลายมังกรแขนยาวสีแดง



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

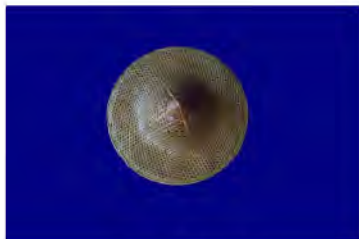


ภาพที่ 4 เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย-หญิง 2 รูปแบบ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



5. อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุด ลายเหมย คือหมวกก๊วยเลี้ย พัดจีนลายมังกร และเก้าอี้ยาว ออกแบบจากการดำเนินชีวิตของชาวจีนในอดีต หมวกก๊วยเลี้ยใช้สวมใส่ในเวลาทำงานเพื่อบังแสงแดด พัดยวแบบจีนในอดีตไว้บอกสถานะทางสังคมและไว้เพื่อคลายร้อน เก้าอี้ยาวเพื่อสื่อถึงการประสบความสำเร็จ ในชีวิต และสื่อถึงการอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มใหญ่ของชาวไทยเชื้อสายจีน ในอำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี



ภาพที่ 5 หมวกก๊วยเลี้ย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 6 พัดจีน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 7 เก้าอี้ยาว
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

6. กระบวนท่ารำ

กระบวนท่าแบ่งตามช่วงการแสดงออกเป็น 3 ช่วงคือ 1) ย้ายถิ่นฐาน ใช้การเปิดตัวผู้แสดงด้วยการอิมโพรไวส์ตามทำนองเพลง 2) อุตสาหะ 3) ประสบสุขสันต์ ใช้กระบวนทำนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์จีน และกระบวนท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ กระบวนท่าในแต่ละช่วงเพื่อสื่อความหมายตามรูปแบบการแสดงและอารมณ์ตามทำนองเพลง ทั้งนี้จากการวิเคราะห์ท่ารำที่ปรากฏพบว่า ท่าทางที่มีความสอดคล้องและมีความหมายตรงกับนาฏศิลป์ไทย มีจำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าตั้งง่า ท่าสอดสูง ท่าจีบคว่ำและท่าจีบหงาย ท่าทางที่มีความสอดคล้อง และมีความหมาย มีลักษณะคล้ายคลึงกับนาฏศิลป์จีนมีจำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าแสดงความมุ่งมั่น ท่าส่ายน้ำ ท่าไหว้บรรพบุรุษ ท่าเดินแบบจีน ทำนาฏศิลป์ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ จำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าผสมผสานไทยจีน ท่าเฉลิมฉลอง ท่าความรื่นเริง สนุกสนาน และท่าไขว่พัด





ภาพที่ 8 การแสดงช่วงที่ 1 ย้ายถิ่นสร้างฐาน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 9 การแสดงช่วงที่ 2 อุดสาชะ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 10 การแสดงช่วงที่ 3 ประสบสุขสันต์
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

7. รูปแบบการแปรแถว

การใช้รูปแบบแถวที่ใช้ในการแสดง เป็นรูปแบบแถวที่มีมิติ โดยมีทั้งรูปทรงที่ระบุเป็นเลขาคณิตได้ และ ไม่สามารถระบุเป็นเลขาคณิตได้ ดังนี้

การนำรูปแบบเลขาคณิตมาใช้ในการออกแบบ มีดังนี้

- 1) เส้นตรง ได้แก่ เส้นตรงแนวนอน เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวเฉียง
- 2) เส้นโค้ง ได้แก่ เส้นโค้งวงกลม เส้นโค้งครึ่งวงกลม
- 3) การเข้ารูปทรง สามเหลี่ยมปากทรงแปดเหลี่ยม เพราะฉะนั้น สี่เหลี่ยม
- 4) การใช้รูปแบบกลุ่ม

นำมาใช้สำหรับการแสดงทั้ง 3 ช่วง เน้นให้เห็นกระบวนการทำ ความชัดเจนของท่าสื่อความหมายสอดคล้อง กับความหมายของการเดินทาง การทำงานที่มีความกระตือรือร้นของคนจีน

ส่วนที่ไม่ระบุว่าเป็นรูปเลขาคณิต ได้แก่ การใช้ผู้แสดงเพียงหนึ่งคนในฉาก การที่ผู้แสดงวิ่งออกมาจาก ด้านหลังสู่หน้าเวที หรือการวิ่งเข้าหาจุดที่กำหนด โดยไม่ได้กำหนดรูปแบบจุดการเคลื่อนที่ชัดเจน แสดงความหมายจากการแสดงช่วงที่ 1 ย้ายถิ่นสร้างฐาน สื่อถึงการอพยพจากแผ่นดินจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ในจังหวัด สุพรรณบุรี



สำหรับสัดส่วนความสูงของผู้แสดงที่ใกล้เคียงกัน ส่งผลต่อการจัดรูปแบบแนว ไม่ให้เกิดข้อจำกัดในการปรับเปลี่ยนกระบวนแถวและกระบวนท่าที่มีการทำท่าทางสลับกันตามจังหวะเพลง ความสูงในสัดส่วนเดียวกันก่อให้เกิดความกลมกลืนและให้ความรู้สึกมีมิติเมื่อแสดงกระบวนรูปแบบแนวต่างๆ บนเวที

8. ทิศทางและการเคลื่อนไหว

ทิศทางและการเคลื่อนไหวมีการใช้ 5 ทิศทาง ได้แก่ การแปรแถวแบบบทแยงมุมตามทิศทางต่าง ๆ การแปรแถวเป็นกลุ่ม การแปรแถวมากกว่าหนึ่งกลุ่ม การแปรแถวแยกออกจากกลุ่มและการแปรแถวขนานกับคนดูรวมอยู่ด้วย โดยในแต่ละการเคลื่อนไหวสื่อให้เห็นความหมายของเนื้อหาช่วงการแสดงแต่ละช่วง อาทิ การใช้แถวแบบกลุ่มแสดงการเดินทางด้วยเรือเดินทางรอนแรมมาจากประเทศจีนมายังประเทศไทย (ภาพที่ 11)



ภาพที่ 11 การแปรแถวแบบกลุ่ม
 ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 12 การเคลื่อนไหวแบบบทแยงมุม
 ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

สรุปและอภิปรายผล

รูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลายเหมย ได้แบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ย้ายถิ่นสร้างฐาน ช่วงที่ 2 อุตสาหะ ช่วงที่ 3 ประสบสุขสันต์ โดยนำเสนอผลงานในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยใช้ลีลาท่าทางประกอบการแปรแถวที่หลากหลาย การใช้แสง สี และเสียง เพื่อสื่อสารให้เห็นถึงบรรยากาศของการแสดงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น การใช้พื้นที่ของเวทีเพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามและเกิดจินตภาพการแสดงออกแบบให้เห็นถึงการทำงานของชาวไทยเชื้อสายจีน ในอำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี จากการสร้างสรรค์ได้วิเคราะห์ท่าทางพวามาจากนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์จีน ท่าทางเทียบเคียงจากนาฏศิลป์สากล และท่าทางที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ อีกทั้งยังมีการใช้พื้นที่เวทีและรูปแบบแถวที่ใช้ในการแสดงเป็นรูปแบบแถวที่มีมิติโดยมีทั้งรูปทรงที่ระบุเป็นเลขาคณิตได้ ได้แก่ เส้นตรง เส้นโค้ง การเข้ารูปทรง สามเหลี่ยม ปากหนังสือ สามเหลี่ยม เพราะฉั้น นี เสี่ยม การใช้รูปแบบกลุ่ม ซึ่งปรากฏให้เห็นใน การแสดงทั้ง 3 ช่วง เพื่อเน้นให้เห็นกระบวนท่า ความชัดเจนของท่า ตลอดจนสื่อความหมายสอดคล้องกับความหมายของแต่ละช่วงการแสดง ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบไว้ คือ การเดินทาง การทำงานที่มีความกระตือรือร้น ความมุ่งมั่นตั้งใจในความสำเร็จของตน ส่วนที่ไม่ระบุว่าเป็นรูปเลขาคณิต ได้แก่ การใช้ผู้แสดงเพียงหนึ่งคนในฉาก การที่ผู้แสดงวิ่งออกมาจากด้านหลังสู่หน้าเวที หรือการวิ่งเข้าหาจุดที่กำหนด โดยไม่ได้กำหนดรูปแบบจุดเคลื่อนที่ชัดเจน แสดงความหมายสื่อถึงการอพยพจากความยากลำบากจากแผ่นดินจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ในจังหวัดสุพรรณบุรี รวมถึงสัดส่วนความสูงของผู้แสดงที่ใกล้เคียงกัน ส่งผลต่อการจัดรูปแบบแนว ไม่ให้เกิดข้อจำกัดในการปรับเปลี่ยนกระบวนแถวกระบวนท่า ที่มีการทำท่าทางสลับกันตามจังหวะเพลง เมื่อแสดงกระบวนรูปแบบแนวต่างๆ บนเวที ทำให้เกิดความหลากหลาย สื่อให้เห็นภาพของการแสดง และทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น



หลักการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด ลายเหมย แนวคิดเป็นการนำวิถีชีวิตความเป็นอยู่และการดำรงชีวิตตามขนบธรรมเนียมประเพณี ของชาวจีนในจังหวัดสุพรรณบุรี โดยอาศัยหลักการสร้างงานจากการทำมหากินที่มีความขยันอดทนนำเสนอผ่านชุดการแสดง รูปแบบเป็นการแสดงร่วมสมัยสื่อเนื้อหาเรื่องราว ผ่านการเคลื่อนไหวประกอบบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งผู้สร้างสรรค์งานต้องมีคุณสมบัติสอดคล้องกับหลักการ ของสถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ได้กล่าวว่า การที่เป็นนักสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่ดีควรจะต้องมีลักษณะดังต่อไปนี้

- 1) เป็นผู้ที่มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง
- 2) เป็นผู้มีวิสัยทัศน์นักคิดสร้างสรรค์ อยู่ตลอดเวลา
- 3) เป็นผู้คัดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลกใหม่อยู่เสมอ
- 4) ต้องมีความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์และทำนองเพลงต่างๆ ได้เป็นอย่างดี
- 5) มีความรู้ความคิดความสามารถในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย
- 6) เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่าง ๆ ของการแสดง
- 7) ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ด้านภูมิศาสตร์และด้านประวัติศาสตร์ด้วย
- 8) ต้องเป็นผู้มีสุนทรีย์ะ รู้จักเลือกใช้ทำทางที่สวยงามไปใช้ ในการสร้างสรรค์ทำรำโดยหลีกเลี่ยงทำรำที่ซ้ำ ๆ
- 9) ในการสร้างสรรค์ทำรำการเชื่อมท่าเป็นการศึกษาขั้นพื้นฐานจะส่งผลให้ผู้คิดสร้างสรรค์ทำรำนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมาใช้ในการสร้างผลงานที่แปลกใหม่ให้มีคุณภาพ ที่ถูกต้องได้โดยอัตโนมัติ นอกจากนี้แล้วการเชื่อมท่าสามารถใช้กับการแสดงทั้งที่เป็นการทำเดี่ยวและการแสดง ที่มีลักษณะเป็นหมู่คณะด้วย
- 10) การสร้างสรรค์ งานนาฏศิลป์สามารถปรับปรุงแก้ไขเปลี่ยนแปลงได้ ไม่ยึดถือเป็นแบบตายตัวงานศิลปะจึงพัฒนาได้ (สิทธา สว่างศรี, 2558 : 18) และรูปแบบวิธีการสร้างงาน ชุด ลายเหมย สอดคล้องกับสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กำหนดขั้นตอนการทำงานของ นาฏยประดิษฐ์ไว้ นอกจากนี้ในองค์ประกอบของการแสดงงานสร้างสรรค์ชุด ลายเหมย ยังนำหลักการทางทัศนศิลป์และทฤษฎีแห่ง ความเคลื่อนไหว โดยทฤษฎี การเคลื่อนไหวเป็นแนวคิดในการเลือกใช้ทำทางในการแสดงเพื่อให้สื่อถึงความหมายที่ต้องการจะนำเสนอในจังหวัดที่เหมาะสมกับสถานการณ์ที่จะสื่อตามหลักการใช้พลัง (Energy) และการใช้ที่ว่าง (Space) รวมถึงการใช้ทิศทางของนักแสดง ในการออกแบบท่าทางที่จะช่วยให้การใช้ร่างกายในการแสดงดูสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ทฤษฎีทัศนศิลป์ มีจุดประสงค์นำทฤษฎีทัศนศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์งาน ในการสร้างสรรค์การแสดง การใช้พื้นที่บนเวที การใช้ทิศทางในการเคลื่อนที่ของนักแสดง รูปร่าง รูปทรง จะนำมาใช้ในส่วนของการออกแบบท่าทางในการแสดง และการเลือกท่าที่ตรงกับความต้องการ ในขั้นตอนการออกแบบท่า เพื่อให้เกิดท่าทางที่แปลกใหม่น่าสนใจ ในการแสดง ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย พบว่า เครื่องแต่งกายของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ลายเหมย ความเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความงดงามของการแต่งกายของชาวจีนซึ่งสอดคล้องกับองค์ประกอบของทัศนศิลป์ที่ว่าด้วยเรื่องของ จุด เส้น ลาย สี ซึ่งแสดงผ่านอย่างเป็นเอกภาพและกลมกลืนด้วยความเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยเชื้อสายจีนในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี



ภาพที่ 13 การแสดงชุด ลายเหมย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



รายการอ้างอิง

- กนิษฐา กิตคุณ. (2558). หนังสือคู่มือการศึกษาศิลปะตะวันตก (เบื้องต้น). สำนักพิมพ์แม่ไก่ชนัน.
- กมล ชีรพงษ์. (2563). สัมภาษณ์ 30 กันยายน 2562, 31 มกราคม.
- กลุ่มงานข้อมูลสารสนเทศและการสื่อสาร. (2538). บรรยายสรุปจังหวัดสุพรรณบุรี : ม.ป.ท.
_____. (2538). ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาค จังหวัดสุพรรณบุรี : ม.ป.ท.
- ณรงค์เดช หมอกเมฆ. สัมภาษณ์ 16 ธันวาคม 2562.
- ทัศนีย์ เทพไชย. ถนนคนเดินประตูลาร์ ถนนสายวัฒนธรรมจังหวัดสุพรรณบุรี. นครปฐม : บริษัทเพชรเกษม
พรินติ้ง กรุ๊ป จำกัด, ม.ป.ป.
- ชนกร สรรยารักษ์. (2558). กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย. ค้นเมื่อ 12 ตุลาคม 2562,
จาก <http://human.bsru.ac.th>
- นันทพล หารญู. "ศาลเจ้าพ่อหลักเมืองสุพรรณบุรี" ในสังขะวิถี ๔๙ ปีแห่งความมุ่งมั่น. สุพรรณบุรี :
บริษัทเพชรภูมิการพิมพ์, ม.ป.ป.
- นราพงษ์ จรัสศรี. (2558). การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุดทาส. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- _____. (2548). ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- _____. (2560). เอกสารประกอบการสอนวิชา Contemporary Dance นาฏศิลป์ร่วมสมัย.
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- นาวิ ลาสงเคราะห์. สัมภาษณ์ 7 มกราคม 2563.
- ปวรินทร์ พิเกณท์. สัมภาษณ์ 13 ธันวาคม 2562.
- บุญยวีร์ สุเขารินทร์. (2555). หนังสือดนตรีจีนและเพลงจีน : ม.ป.ท.
- พจน์ภรณ์ สิงห์บุญ. (2553). นาฏกรรมร่วมสมัย (Contemporary Dance) : ม.ป.ท.
- พรเพ็ญ ไวกิตติพงษ์. (2548). การศึกษาของพระองค์ของเฮาส์ราชวงศ์ชิง ในรัชสมัยจักรพรรดิ
เฉียนหลงจากละครจีนเรื่อง "องค์หญิงกำมะลอ" ฉบับปี 2011, ม.ป.ท.
- พิเชษฐ์ กลิ่นชื่น. (2554). ทางไปสู่การกวีพัฒนานาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์พมนาต.
- พิรพงศ์ แสนไสย. (2550). ความงามในนาฏศิลป์. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. นาฏยประดิษฐ์.
มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- พิระ พันธุ์ท้าว. (2560). เอกสารประกอบการสอนวิชา Contemporary Dance นาฏศิลป์ร่วมสมัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2547). ครูจำเริญ พุฒประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย
แบบโบราณ. กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.
- ปวิไลป์ ดิลกณิก. (2556). ระเบียบและละครในเอเชีย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.



- มาลินี อาชายุทธการ. (2556). การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเพื่อการอนุรักษ์และสร้างสรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2441). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554. : กรุงเทพฯศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร : วิมอลอาร์ต.
- ศิลปากร, กรม. (2548). จิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดสุพรรณบุรี, ม.ป.ท.
- สำเนา จากทองคำ. (2548.). ภาพขาวจีนที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดประดู่สาร ตำบลรั้วใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี. บัณฑิตวิทยาลัย มหาลัยศิลปากร, ม.ป.ท.
- สิทธิ สว่างศรี. (2558). นาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). นาฏยศิลป์ปริทรรศน์ : ภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุเมธ อาชาสมประสงค์. (2548). ภาพสะท้อนคนไทยเชื้อสายจีนในโทรทัศน์ไทย. กรุงเทพมหานคร : ศิลปศาสตร์ปริทัศน์.
- อัญจิสา ใจช่วงและคณะ. (2561). พู ยู อี. ศิลปินแห่งชาติหลักสูตรศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพฯ.
- อุดม อมรเศรษฐชัย. สัมภาษณ์ 31 มกราคม 2563.



การแสดงสร้างสรรค์ชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก Creative Dance of LASANG TOH CHUM PHUK

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ญ*, ธวัชชัย ชัยศรี**

Porntep Bunjanpech*, Tawatchai Saisri**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก โดยศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลจากตำรา เอกสาร การสัมภาษณ์ สังเกตการณ์ และผู้ที่มีความรู้ตลอดจน บุคคลที่เกี่ยวข้องกับประเพณีลาซัง ผลการวิจัยพบว่า ประเพณีลาซัง ของชาวไทยพุทธในจังหวัดปัตตานี ซึ่งจัดให้มีขึ้นในเดือน 6 ของทุกปี เป็นพิธีกรรมที่แสดงถึงความกตัญญูคุณเวท และการตอบแทนแม่โพสพ โดยชาวบ้านนำข้าวต้มมัดเป็นหุ่นชายหญิงเรียกว่า "โต๊ะชุมพุก" แล้วนำไปเข้าพิธีแต่งงานเพราะเชื่อว่าต้นข้าวและเมล็ดข้าวมีบุญคุณ และเป็นอาหารลำดับขั้นก่อนที่ต่อข้าวจะถูกปลูก รูปแบบและลักษณะการแสดง เป็นการแสดงหมู่ ประกอบด้วย หมอหัวขวัญ 1 คน คนหาม 4 คน และนางรำ 8 คน ทำรำสื่อให้เห็นถึงขั้นตอนและพิธีกรรมลาซัง แหโต๊ะชุมพุก ทำรำประดิษฐ์ขึ้นจากทำรำดั้งเดิมและทำรำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่การแสดง แบ่งเป็น 4 ขั้นตอน คือ 1. ลีลามัดข้าวต้ม เป็นหุ่นโต๊ะชุมพุก 2. ขบวนแห่ โต๊ะชุมพุก 3. หมอหัวขวัญประกอบพิธีแต่งงานโต๊ะชุมพุก 5. เฉลิมฉลอง เครื่องดนตรี ใช้วงกลองยาวพื้นบ้านภาคใต้ที่เรียกว่า "วงทับยาว" ทำนองเพลง ได้แก่ เพลงลาซังและเพลงทับยาว เครื่องแต่งกาย สร้างสรรค์การแต่งกายประกอบด้วย หมอหัวขวัญ นุ่งโจง สวมเสื้อคอกลมผ่าอกครึ่ง ผ้าพาดบ่า ชาวบ้านชาย สวมเสื้อคอแหลม แขนงุด นุ่งกางเกงขาสั้น คาดผ้ารัดสะเอว และผู้หญิง นุ่งผ้าจีบรอยเชิงยาวคลุมเข่า เสื้อลูกไม้ แขนยาว สวมเครื่องประดับ สร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด กำไลมือ หมวประดับกลีบลำวระดับท้ายทอยและดอกไม้ทัด 3. อุปกรณ์การแสดง 3 ชนิด ได้แก่ 1. คนหาม 2. หุ่นพาง 3. หุ่นหาม

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์, ลาซัง, โต๊ะชุมพุก

Abstract

The research entitled Creative Dance Lasang Toh Chum Phuk was aimed to create a performance Lasang Toh Chum Phuk. Data were collected from text books, documents, interviewed, observations, knowledgeable persons, and people concerned with the LASANG tradition. The study results revealed that Lasang tradition belonged to Buddhist Thais in Pattani province and would be arranged in the sixth lunar month of every year. This ritual showed people's gratitude as well as their repay to Mae Pho Sop (Goddess of Rice). In the ceremony straws from rice were tied together to form a straw man and straw woman called "Toh Chum Phuk". They were later brought to their own wedding ceremony. It was believed that straws and rice grains were grateful to people. This is a farewell ceremony for rice straws before they are ploughed through. For the performance, it is a group performance which is comprised of: one master of encouragement ceremony or Mor Tham Khwan, 4 carrying men, and 8 dancers. Dancing gestures signifies the

*. ** วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง 150 หมู่ที่ 1 ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง 93000

*, ** Phatthalung College of Dramatic Arts, 150 Moo.1 Tambon Kuanmagrao, Muang district, Phatthalung 9300



process and ritual of Lasang Toh Chum Phuk which is created from the original dancing gestures and the new created ones. They could be divided into 4 steps that are: 1. the gestures of tying rice straws into the forms of straw man and straw woman, 2. the procession of TOH CHUM PHUK, 3. a wedding ceremony of "Toh Chum Phuk" organized by the master of encouragement ceremony, and 4. the ceremony itself. As for the music instruments used in the performance, it is comprised of the Southern local long drum called "WONG THUP YAO". the music rhythms are La Sang and Thup Yao. Concerning the costumes, they are created as follows: for the master of encouragement ceremony, it consists of sarong, a T-shirt with front opening half-way to the chest, a piece of shoulder cloth, for villagers - a shirt with sharp collar, half-arm length sleeves, for men performers - a pair fishermen trousers and a waistband, for women performers - a knee-length pleated cloth, long-sleeve blouse made from lace. Their accessories consist of a necklace, earrings, a belt, and a wrist lace. Hair is up done at the back of the head and with flowers wearing at the ears. And 3. Props consisted of the followings: 1. a sedan, 2. a straw man/woman, 3. trays of gifts (used for a wedding ceremony).

Key words : creative dance, LASANG, TOH CHUM PHUK

บทนำ

จังหวัดชายแดนภาคใต้ประกอบด้วย จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เป็นพื้นที่เก่าแก่ มีผู้อยู่อาศัยหลากหลายชาติพันธุ์ทั้งชาวไทย ชาวจีน ชาวมลายูรวมกันมาช้านานและมีวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นที่เกิดจากภูมิปัญญาบรรพบุรุษและพัฒนาหล่อหลอมขึ้นในสังคมไทยจนเป็นเอกลักษณ์ ของตนเองไม่ว่าจะเป็นภาษา วรรณคดี ศิลปวัตถุ ดนตรี อาหาร การแต่งกาย และประเพณี นอกจากนี้ยังมีการยอมรับนำเอาวัฒนธรรมของชาติอื่นเข้ามาผสมผสาน โดยการนำมาดัดแปลง ผสมผสานกันได้อย่างกลมกลืน จนเกิดเป็นวัฒนธรรมของตนเองในที่สุด คือ

1. สิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์และสังคมเกษตรกรรม เนื่องจากพื้นที่ของประเทศไทยส่วนใหญ่มีสภาพภูมิศาสตร์เป็นที่ราบลุ่ม คนไทยจึงมีความผูกพันกับแม่น้ำลำคลอง ทำให้เกิดวิถีชีวิตริมน้ำและประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับน้ำที่สำคัญ เช่น ประเพณีลอยกระทง ประเพณีสงกรานต์ เป็นต้น
2. พิธีกรรมทางศาสนา โดยคนไทยได้นำหลักคำสอนมาใช้ในการดำเนินชีวิต นอกจากนี้ ยังมีประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอีกเป็นจำนวนมาก เช่น ทอดกฐิน บวชเพื่อ สืบทอดศาสนา เป็นต้น
3. ค่านิยม เป็นแบบอย่างของคนในสังคมที่แตกต่างกัน ค่านิยมบางอย่าง กลายเป็นแกนหลักของวัฒนธรรมไทย เช่น ความรักชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ซึ่งคนไทยให้ความเคารพและเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นอย่างมาก
4. การเผยแพร่และการยอมรับวัฒนธรรมจากต่างชาติ ในอดีตไทยได้รับวัฒนธรรมจากจีนและอินเดียเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น การแต่งกาย อาหาร บ้านเรือน เป็นต้น

ประเพณี คือ ความประพฤติที่ชนหมู่หนึ่งอยู่ในที่แห่งหนึ่งถือเป็นแบบแผนกันมาอย่างเดียวกันและสืบต่อกันมานาน และปฏิบัติสืบต่อมาเป็นต้นแบบที่จะให้คนรุ่นต่อไป ไปได้ประพฤติตนตามกันต่อไป (ส.พลายน้อย, 2553 : 244) ดังที่ สถาพร ศรีสังข์ (2542 : 2806-2008) ได้กล่าวถึงประเพณีลาซังไว้ว่า ประเพณีลาซังหรือที่



ชาวไทยมุสลิมเรียกว่า "ปุยมือแน" เป็นพิธีฉลองนาหรือซังข้าวโดยจัดให้มีขึ้นหลังจากเก็บเกี่ยวข้าวเรียบร้อยแล้ว ราวเดือน 5 หรือเดือน 5 พิธีดังกล่าวจะมีการทำหุ่นรูปผู้ชาย ผู้หญิงจากฟางข้าวแต่ละหมู่บ้านแล้วนำมาจับคู่กันและจัดเป็นรูปขบวนแห่ หลังจากนั้นผู้อาวุโสในหมู่บ้านจะกล่าวคำบวงสรวงแต่งงานให้กับโต๊ะชุมพุก แล้วชาวบ้านก็ช่วยกันนำรูปดังกล่าวไปเก็บไว้เป็นระเบียบในนาใกล้ๆ กับที่ตั้งศาลเพียงตา การบวงสรวงจัดตั้งร้านกลางแจ้งไม่มีหลังคา (ศาลาเพียงตา) นำเอาเครื่องบวงสรวงมีอาหารต่างๆ ดังกล่าว ดอกไม้ รูปเทียน ดอกมะพร้าว (จันมะพร้าว) มะพร้าวอ่อนปอกเปลือกและดอกเปลือกเปิดออก นำขึ้นไปตั้งบนร้าน นำรูปโต๊ะชุมพุกและนางสุนทรีมาตั้งหน้าร้าน ผู้เฒ่าในหมู่บ้านทำหน้าที่เป็นผู้กล่าว บวงสรวงและกระทำพิธีแต่งงานให้แก่รูปจำลองทั้งสอง โดยกล่าวทำขวัญแต่งงานโดยตลอด เสร็จแล้วผู้ที่มาชุมนุมร่วมเลี้ยงอาหารซึ่งกันและกันเป็นอันเสร็จพิธี โดยมากนิยมทำกันวันเดียวเริ่มตั้งแต่ตอนเช้าเสร็จพิธีร่วมเที่ยงวัน บางแห่งกระทำ 3 วัน วันแรกทำพิธีดังกล่าว วันที่สอง วันที่สาม มีมหรสพเฉลิมฉลองแสดงกันกลางทุ่งนา

ประเพณีลาซัง เป็นพิธีฉลองนาหรือซัง เป็นประเพณีการทำขวัญข้าวและฉลองนาหรือซังข้าว ซึ่งจะจัดให้มีในเดือน 6 ของทุกปี เป็นพิธีกรรมที่แสดงถึงความกตัญญูต่อเวท และการตอบแทนบุญคุณแม่โพสพ โดยชาวบ้านนำหุ่นฟางชายหญิงมาทำพิธีกันเพราะเชื่อว่า ต้นข้าวและเมล็ดข้าวมีบุญคุณเลี้ยงเรามาและเป็นการอวดต้นข้าวก่อนที่จะหว่านหรือต่อข้าวจะถูกโลกกลสำหรับกรหาว่าในฤดูกาลเพาะปลูกใหม่และการแต่งงานของโต๊ะชุมพุกชาวบ้านมีความเชื่อว่าจะทำให้มีลูกเกิดมาเป็นเมล็ดข้าวจำนวนมากภายในปีต่อไป เป็นผู้ประทานความอุดมสมบูรณ์ให้แก่พืชผลและต้นข้าว ซึ่งในอดีตชาวนาในจังหวัดชัยแดนภาคใต้จะกระทำกันทุกหมู่บ้านทั้งชาวไทยพุทธและชาวไทยอิสลาม ปัจจุบันประเพณีลาซังซึ่งเกือบจะสูญหายไปจะปรากฏในหมู่บ้านของชาวไทยพุทธในตำบลคอกกระบือและตำบลควน อำเภอบันนังสอย จังหวัดปัตตานี จากการศึกษาพบว่าส่วนใหญ่ในท้องที่ในจังหวัดชัยแดนภาคใต้ได้ยกเลิกประเพณีลาซังไป ด้วยเทคโนโลยีจากการทำนาแบบสมัยใหม่แทนการทำนาแบบดั้งเดิม การไถหว่านซึ่งต้องพึ่งพาธรรมชาติ เหล่านี้เป็นเหตุทำให้ประเพณีลาซังเสี่ยงต่อการสูญหายในที่สุด

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของประเพณีลาซังว่าเป็นประเพณีที่กำลังจะสูญหายไปจากท้องถิ่น ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อความเชื่อและวัฒนธรรมของชาวบ้านที่มีต่อโต๊ะชุมพุกที่เชื่อว่าเป็นผู้ประทานความอุดมสมบูรณ์ให้แก่พืชผลและต้นข้าวจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก ขึ้น โดยนำมาจินตนาการสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงร่วมสมัยเรื่องราวกล่าวถึงอารมณ์ความเชื่อ วัฒนธรรมของชาวบ้านที่มีต่อแม่โพสพว่าเป็นเทพเจ้าที่ประทานความอุดมสมบูรณ์ให้แก่พืชผลและต้นข้าวของชาวนา เริ่มด้วยลีลาการนำซังข้าวของแต่ละคามมาตีรวมกันเป็นโต๊ะชุมพุกชายหญิง หลังจากนั้นจะเป็นขบวนแห่ซังหมาก โดยมีหมอทำขวัญจะทำพิธีแต่งงานให้กับหุ่นฟางชายหญิงที่ศาลากลางบ้านของชุมชน ชาวบ้านชายหญิงสักการะโต๊ะชุมพุก โดยมีพระสงฆ์ร่วมในพิธีดังกล่าวด้วย เมื่อพระสงฆ์และหมอทำขวัญคู่บ่าวสาวประกอบพิธีกรรมการแต่งงานให้หุ่นฟางเสร็จชาวบ้านจะมีการรื่นเริงกันเป็นทีสนุกสนาน โดยที่มาของชื่อชุดการแสดง มาจากแนวคิดในการนำขั้นตอนของประเพณีลาซังหรือที่ชาวบ้านเรียกว่าแต่งงานโต๊ะชุมพุกหรือแห่โต๊ะชุมพุกมาเรียบเรียง รวมทั้งนำชื่อเรียกประเพณีลาซังที่เป็นแหล่งกำเนิดพิธีกรรมดังกล่าว นำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและเป็นอุปกรณ์การแสดงผสมผสานกันใช้เทคนิคทางภาษาที่แสดงถึงเอกลักษณ์ และสื่อความหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจน จนเป็นที่มาของชื่อชุดการแสดงชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก เป็นการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงอีกชุดหนึ่ง ใช้สำหรับเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้และบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในนาฏศิลป์ไทยตลอดจนเป็นแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงที่เน้นร่วมสมัยตามจารีตนาฏศิลป์ไทย รวมทั้งเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการแก่วงการนาฏศิลป์ไทยหรือผู้ที่สนใจสืบไป



วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาชัง ได้ะชุมทุก

วิธีดำเนินการศึกษา

การวิจัยการสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาชัง ได้ะชุมทุก เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยจึงกำหนดระเบียบวิธีวิจัย ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากวิทยานิพนธ์ หนังสือ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้รูปแบบวิธีการสัมภาษณ์ทั้งในการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non Structured Interview) รูปแบบการสัมภาษณ์เป็นการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีลาซัง
3. การสังเกตการณ์ การสังเกตการณ์ โดยการศึกษารูปแบบ หลักและกลวิธีในประเพณีลาซังและแต่งงาน ได้ะชุมทุก โดยวิธีการพิจารณาด้วยตนเองในการสังเกตการณ์ ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม
4. การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงโดยนำองค์ความรู้ที่ได้วิเคราะห์จากข้อมูลที่รวบรวม มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง
5. การนำเสนอผลงานการแสดง โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบ และรับฟังข้อเสนอแนะเพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไข จนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยใช้วิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ในการนำเสนอผลงานงานวิจัยเป็นรูปเล่ม

ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาและประเพณีลาซัง ในพื้นที่ตำบลคอกกระบือและตำบลควน อำเภอปะนาเระ จังหวัดปัตตานี โดยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด “ลาซัง ได้ะชุมทุก” เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ตามแนวจริตนาฏศิลป์ไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

ลาซัง ได้ะชุมทุก หมายถึง ประเพณีแต่งงานหุ่นฟางข้าว เรียกว่า “ได้ะชุมทุก” ของชาวไทยพุทธในจังหวัดปัตตานี

การสร้างสรรค์การแสดง หมายถึง ขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุด ลาชัง ได้ะชุมทุก เริ่มจากแนวคิดการออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ ผู้แสดง การออกแบบ รูปแบบและลักษณะการแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและเพลง การแปรแถว อุปกรณ์การแสดง และการออกแบบ ทำรำที่สื่อให้เห็นถึงประเพณีลาซัง แห่ได้ะชุมทุก

องค์ประกอบของการแสดง หมายถึง ส่วนที่ประกอบขึ้นเป็นการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลาชัง ได้ะชุมทุก ประกอบด้วย ผู้แสดง เครื่องดนตรีและเพลง เครื่องแต่งกาย ทำรำ อุปกรณ์การแสดง

กระบวนการทำรำลาซัง ได้ะชุมทุก หมายถึง ทำรำตั้งแต่ทำแรกจนจบกระบวนการสุดท้ายประกอบดนตรีและเพลง สื่อความหมายถึงประเพณีลาซัง ได้ะชุมทุก



ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการเผยแพร่ประเพณีลาซัง ให้ได้ชุมชนทุกของชาวจังหวัดปัตตานีผ่านการแสดงนาฏศิลป์
2. เพื่อเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการ และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงประเพณีอื่น ๆ
3. เพื่อพัฒนาทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยแก่นักเรียนนักศึกษาให้มีคุณภาพทางวิชาชีพเพิ่มขึ้น รวมทั้งบุคคลผู้สนใจนำไปศึกษาค้นคว้าต่อไป

ผลการศึกษา

ประวัติความเป็นมา ประเพณีลาซังของชาวไทยพุทธในตำบลคอกกระบือและตำบลวน อำเภอบะนาระ จังหวัดปัตตานี แบ่งประเพณีลาซังออกได้เป็น 3 ยุคคือ 1. ยุคพึ่งพาธรรมชาติ การรวมกลุ่มประกอบพิธีกรรมลาซัง - แต่งงานใต้ชุมพุก ให้ความสำคัญต่อธรรมชาติ เพื่อขอขมา ตอบแทนคุณจะได้โลกกลับและผาซังข้าวเพื่อเตรียมฤดู การทำนาต่อไปในเดือน 6 มีหม่อทางพิธีกรรมดูฤกษ์ยาม วัน เวลาที่เป็นมงคลแต่ละปี ใช้กองซังข้าวจัดแต่งหุ่นใต้ชุมพุกเพื่งพ้อให้รู้ว่าเป็นหุ่นผู้หญิง หุ่นผู้ชาย สมมุติชื่อว่า พ้อโพลี แมโพลท จะมื่ออาหารสำหรับบูชาและเซ่นภูมิเจ้าที่ พิธีกรรมจึงมีคุณค่าในแง่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ เสริมสร้างขวัญและกำลังใจในการบรณานให้สังคมดีมีศีลช่วยเหลือ คลบปีดลาลให้แปลงข้าวมีความอุดมสมบูรณ์ตามรูปแบบวัฒนธรรมความเชื่อ 2. ยุคอิทธิพลทางศาสนา พิธีกรรมลาซัง-แต่งงานหุ่นใต้ชุมพุก มีอิทธิพลทางศาสนาเข้ามาสร้างเงื่อนไขรูปแบบพิธีกรรมในการสร้างหุ่นใต้ชุมพุกให้มีลักษณะห้องป้องๆ สมมุติชื่อว่าซ้อ พ้อชุมพุก แม่สุนทรี เป็นสัญลักษณ์แทนความอุดมสมบูรณ์ เพื่อการเคารพบูชา มีพระสงฆ์เข้ามาเป็นประธานในพิธีกรรม ยกระดับพิธีกรรมให้มีความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ที่มีคุณค่าในเชิงสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ตามรูปแบบวัฒนธรรมความคิด 3. ยุคการจัดการทางวัฒนธรรม มีองค์การบริหารส่วนตำบลเข้ามามีบริหารจัดการ ยกระดับประเพณีลาซัง-แต่งงานใต้ชุมพุก เป็น "หนึ่งประเพณี หนึ่งการท่องเที่ยว" กำหนดจัดงานประจำปีตรงกับ "วันพืชมงคล" ลักษณะหุ่นใต้ชุมพุกจะมีลักษณะผู้หญิงสวย ผู้ชายหล่อ มีเกียร์ดี มีฐานะทางสังคมซึ่งเป็นตัวแทนของชุมชน สมมุติชื่อตามลักษณะความพึงพอใจ การคลี่คลายพิธีกรรมไปตามการบริหารจัดการ มีกิจกรรมหนุนเสริมทางสังคม คุณค่าพิธีกรรมเน้นความสามัคคี ในชุมชนตามรูปแบบวัฒนธรรมความพึงพอใจ

1. การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำรำ

ก่อนที่ผู้วิจัยจะได้ทำการสร้างสรรค์ทำรำชุด ลาซัง ใต้ชุมพุก นั้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาความเป็นมา โครงสร้างของประเพณีลาซัง เพื่อจำแนกขั้นตอน ออกเป็นขั้นตอนต่างๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบ และเป็นหลักในการสร้างสรรค์ทำรำชุด ลาซัง ใต้ชุมพุก และเป็นแนวทางให้ผู้ทีสนใจจะสร้างสรรค์การแสดงต่อไป ดังนี้

1.1 การศึกษาพิธีกรรมลาซัง

โดยผู้วิจัยได้แบ่งหลักการสร้างสรรค์ทำรำออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ 1. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเดินทางมายังลานนัดหมายนัดหุ่นฟาง 2. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงขบวนแห่ใต้ชุมพุก 3. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงหม่อทำขวัญการเดินทางมายังศาลากลางทุ่งนา 4. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงเฉลิมฉลอง

1.1.1 การสร้างสรรค์หรือการประดิษฐ์ทำรำช่วงการเดินทางมายังจุดนัดหมาย

ทำรำในช่วงนี้เป็นการเดินทางมายังจุดนัดหมาย จะมีการบรรจพำรำที่มาจากท่าธรรมชาติของชาวบ้าน เช่น ท่าเดิน ท่านั่ง ท่ายืน ท่าวิ่ง ท่ามัด เป็นต้น จะเห็นได้ว่าท่ารำในขั้นตอนนี้ สื่อถึงการเดินทางมายังสถานที่พบปะสังสรรค์ในหมู่บ้าน การสร้างสรรค์ท่ารำสามารถทำได้หลากหลาย แต่ต้องคำนึงถึงเพลง ดนตรีและความหมายของการแสดงเป็นสำคัญ



1.1.2 การสร้างสรรค์ทำรำ การสร้างสรรค์ทำรำช่วงมัดหุ่น การบรรจุมำรำในเพลงลาซัง ได้ะชุมพุก ทำรำที่ใช้ในช่วงนี้ เลียนแบบธรรมชาติจากกิริยาท่าทางในการมัดหุ่นได้ะชุมพุก

1.1.3 การสร้างสรรค์ทำรำ ประเพณีแห่ได้ะชุมพุก (พอโหล่ แม่โหลพ) เป็นการบรรจุมำรำประกอบ เพลง ทำรำที่ใช้ในช่วงนี้จะใช้ทำรำกลองยาว เป็นการรำของชาวบ้านในการเดินทางแห่ชนหมากไปยังศาลากลางนา เช่น ทำทางเดิน มีทั้งทำรำไทย ทำรำพื้นบ้าน ส่วนเพลงบรรเลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงหับยาว

1.1.4 การสร้างสรรค์ทำรำในขั้นตอนสุดท้าย หลักในการสร้างสรรค์ทำรำ จะเป็นการบรรจุมำรำ ในลักษณะที่เป็นการเฉลิมฉลองของชาวบ้านหลังเสร็จสิ้นจากการประกอบพิธีกรรมลาซัง ที่ดัดแปลง ปรับปรุง ทำรำให้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว โดยการเลือกทำรำที่สื่อความหมายได้เด่นชัด มีการใช้ ทำรำซึ่งเป็นท่าที่แสดงความหมายถึงสนุกสนาน เมื่อนำทำรำมาสวมเข้ากับทำนองเพลง พบว่า สอดคล้องตรง ความหมายเข้ากับทำนองเพลงหับยาว

โดยผู้วิจัยได้อนุมานว่า หลักในการสร้างสรรค์ทำรำหรือการประดิษฐ์ทำรำจะเป็นการใช้ทำรำในลักษณะการ รำจากการนำท่ารำมาดัดแปลงปรับปรุงทำรำให้มีความหมายและสื่อถึงวิถีชีวิตของชาวบ้าน โดยการเลือก ท่าที่มีความหมายเด่นชัด เช่น ทำรำหับยาว มีการใช้ทำรำซึ่งเป็นท่าที่แสดงความหมายถึงความร่าเริงสนุกสนานมา ร้อยเรียงในการแสดงเข้ากับทำนองเพลง พบว่า ท่าทางที่สื่อมีความหมายตรงกับทำนองเพลงชัดเจนทั้งในในแต่ละ ช่วงของการแสดงได้

1. ทำรำหลัก เป็นทำรำที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะจากทำรำแม่บทโนราและทำรำหับยาว เพื่อสื่อความหมายถึง ประเพณีลาซัง ได้ะชุมพุก โดยมีหลักในการสร้างสรรค์ทำรำจากขั้นตอนการทำหุ่นฟางข้าวนำไปเข้าร่วมขบวนแห่ ในพิธีแต่งงาน เจ่น ทำมัดซังข้าว ทำรำหับยาว ทำท่าขวัญ บ่าว - สาว เป็นต้น ประกอบด้วยท่าทางต่าง ๆ ดังนี้

1.1 มีการบรรจุมำรำหลักประกอบทำนองเพลง โดยแยกเป็นทำรำหลัก ดังนี้

กระบวนการทำรำในการสร้างสรรค์ชุด ลาซัง ได้ะชุมพุก ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์กระบวนการ ทำรำโดยยึดแนวคิด จากประเพณีลาซัง ได้ะชุมพุกเป็นหลัก ซึ่งสามารถแยกกระบวนการทำรำหลัก ของการแสดงชุด ลาซัง ได้ะชุมพุก มี ทั้งหมดจำนวน 2 ลักษณะ ได้แก่ ทำรำแม่บทโนรา ทำรำ หับยาว และทำรำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากการที่เลียนแบบวิถี ชีวิตของชาวบ้าน

2. ทำเชื่อม หมายถึง ทำรำที่ใช้เชื่อมระหว่างทำรำกับทำรำ ในการแสดงของชาวบ้านจะรำต่อเนื่องไป เรื่อย ๆ ไม่มีการหยุดนิ่ง โดยทำเชื่อมจะทำท่าที่ร้อยเรียงท่ารำต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ทำให้การแสดงมีความกลมกลืน สั้นไหลต่อเนื่องไปอย่างสมบูรณ์ไม่หยุด ทำเชื่อมจะใช้ร้อยเรียงระหว่างทำรำหลักกับทำรำหลัก ทำรำหลักกับ ทำเชื่อม ทำเชื่อมนั้นเป็นทำรำที่นำท่าของส่วนมือที่ปรากฏในการทำรำ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่าเชื่อมในการแสดง ดังนี้ ถือขันหมากตังวงกลาง การถือนขันหมากทรงหยมือ การถือนขันหมากพับเท้าเสเวย และตังมือ เป็นต้น สอดคล้อง กับที่ ไพโรจน์ ทองคำสุได้กล่าวถึงการรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีจารีตประเพณี ที่ยึดถือปฏิบัติมาเป็นเวลาช้านาน หากต้องการสรรค์ผลงานควรศึกษารูปแบบการแสดงประเภทต่าง ๆ ของนาฏศิลป์ ให้ถ่องแท้ก่อนเช่น หากต้องการสร้างสรรค์ผลงานที่มีตัวละครแบ่งเป็นพระ-นาง ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงตำแหน่ง ของแต่ละฝ่ายเช่น ตัวพระจะอยู่ด้านซ้ายของตัวนาง ไม่ควรให้ตัวพระนั่งในขณะตัวนางยืนโดยเฉพาะมีการเหยียบ คอกัน การประดิษฐ์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย สิ่งที่จะขาดไม่ได้ก็คือ ทำรำ นอกจากทำรำแล้ว ทำรำอันเป็น ท่าเชื่อมก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก ทำรำแต่ละท่ามีความหมายในตัวเอง ทำรำบางท่ามีกฎระเบียบเฉพาะ เช่น



ท่าอ้อม ใช้เฉพาะมือซ้ายเท่านั้น ท่าตัวเราใช้มือซ้ายจับเข้าอก ถ้าจำเป็นต้องใช้มือขวาให้ใช้นิ้วชี้หรือนิ้วหัวแม่มือชี้แทน (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2545 : 215)

นอกจากลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ไม่ว่าจะเป็น มือ แขน เท้า ขา ไหล่ และศีรษะ ยังต้องคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนไหวและอารมณ์ จะเป็นส่วนที่ทำให้ท่ารำเกิดความงดงามโดยท่ารำหลักในการสร้างสรรค์การแสดง จะมีโครงสร้างของส่วนใหญ่เหมือนกันแต่มีความแตกต่างกันบ้าง ในความเป็นพื้นถิ่น การใช้ภาษากายด้วยท่าทางธรรมชาตินำมาประยุกต์ผสมผสานกันตามลักษณะของท่ารำตามความคิดสร้างสรรค์หรือตามความสามารถของผู้สร้างสรรค์ท่ารำในการแสดง

3. โครงสร้างการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง ไต๊ะชุมพุก ประกอบด้วย รูปแบบการแสดง ลำดับการแสดง การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดง ความสัมพันธ์ของผู้แสดง การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่และทิศทาง และที่มาของกระบวนการท่ารำ ดังนี้

3.1 รูปแบบการแสดงชุด ลาซัง ไต๊ะชุมพุก

การแสดงสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง ไต๊ะชุมพุก เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นจากประเพณีลาซัง ประกอบด้วย ผู้แสดง 13 คน ผู้ชาย 5 คน ผู้หญิง 8 คน ท่ารำประดิษฐ์ขึ้นโดยแสดง การแสดงชุดนี้ผู้แสดงชาย-หญิงจะรำประกอบเพลง 2 เพลง ได้แก่ เพลงลาซัง และเพลงทับยาว ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที ท่ารำจะสื่อถึงประเพณีลาซัง - แต่งงานแม่โพลท นอกจากนี้การแสดงจะมีลักษณะโดดเด่นด้วยการสอดแทรกท่ารำทับยาว (กลองยาวพื้นบ้าน) ประกอบจังหวะจังหวะทับยาว

3.2 ลำดับการแสดงชุด ลาซัง ไต๊ะชุมพุก สามารถแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน 1. การแสดงท่ารำมัดหุ่นไต๊ะชุมพุก 2. ขบวนแห่ไต๊ะชุมพุก (พ่อโพลีแม่โพลท) เป็นการแสดงท่ารำ ที่สื่อถึงขบวนแห่ขันหมากคู่บ่าวสาวอันมีเนื้อหาลือถึงการพื่อนรำตามกระบวนการ ความงดงามของเครื่องแต่งกายของผู้แสดง 3.หม่อทำขวัญคู่บ่าวสาว 4.เฉลิมฉลอง

3.3 การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงชุด ลาซัง ไต๊ะชุมพุก

ในแต่ละเพลงผู้แสดงจะมีอารมณ์ที่สัมพันธ์สอดคล้องตามแนวคิด ซึ่งเป็นตัวกำหนดบทบาท ได้แก่ ผู้แสดงชาย และผู้แสดงหญิง การแสดงในช่วงที่ 1 การเดินมายังจุดนัดหมาย ผู้แสดงชายหญิงในฐานะเป็นชาวบ้าน ผู้แสดงแสดงอารมณ์ซึ่งคงไว้ซึ่งความศรัทธา มุ่งมั่น ช่วงที่ 2 แห่ขันหมาก ผู้แสดงอารมณ์สนุกสนานสีหน้ายิ้มแย้มโล รื่นเริงเบิกบานใจ ช่วงที่ 3 การเดินทางมาของหม่อทำขวัญ ผู้แสดงแสดงอารมณ์เคร่งขรึม ช่วงที่ 4 เฉลิมฉลองเป็นช่วงสุดท้ายจบด้วยการตั้งขุม การเดินทางกลับบ้านของตนเอง ผู้ชายและผู้หญิงจะแสดงอารมณ์ยิ้มแย้มแม่โกลีสนุกสนานร่าเริงเพื่อสื่ออารมณ์ออกมาสู่ผู้ชมอย่างชัดเจน ซึ่งมีความโดดเด่นในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามดนตรีและอารมณ์เพลงประกอบการแสดง

3.4 การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่ และทิศทาง

ในการแสดงจำเป็นต้องจัดตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีหรือพื้นที่ในการแสดงของผู้แสดง ต้องเคลื่อนที่ไปยังส่วนต่าง ๆ บนเวทีให้เหมาะสมการใช้พื้นที่บนเวทีนั้นต้องสอดคล้องกลมกลืนตามรูปแบบประเพณีและแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

3.4.1 การใช้พื้นที่บนเวที การสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง ไต๊ะชุมพุก ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย-หญิง 13 คน เมื่อแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนเท่าๆกัน พบว่า มีการใช้พื้นที่ในการรำทั้งหมด 6 ส่วนจากทั้งหมด 6



ส่วนด้วยกัน ได้แก่ พื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6 คือ ส่วนที่ 1 การใช้พื้นที่ของผู้แสดงเริ่มจากผู้แสดงหญิง 6 คนรำ ออกนอกทางประตูทางด้านขวาของเวที ที่ติดอยู่กับพื้นที่ส่วนที่ 1 และผู้แสดงจะหยุดยืนในพื้นที่ส่วนที่ 4,5,6 เช่นเดียวกับผู้แสดงชาย 4 คนที่ตามออกมาทางประตูทางด้านขวาของเวที แสดงท่าทางต่างๆในพื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3 พื้นที่ส่วนที่ 5 เป็นพื้นที่ของการมัดท่อนพวง ในตอนท้ายของการมัดได้ชุมพุก มีการเคลื่อนที่จากจุดที่ 3 ในพื้นที่ส่วนที่ 5 ไปยังพื้นที่ส่วนที่ 3, 6 เป็นแถวตอนคู่หญิง 3 คู่ และพื้นที่ส่วนที่ 2,4 เป็นแถวธรรมชาติของการทำขวัญ ประกอบพิธีแต่งงาน ตั้งช่มในพื้ที่นี้ก่อน แล้วจึงวิ่งแยกเข้าเวทีทางด้านซ้ายที่ติดอยู่กับพื้นที่ส่วนที่ 3 และทางขวา เวทีที่อยู่ติดกับพื้นที่ส่วนที่ 1 เป็นการจบการใช้พื้นที่ในการแสดงรำชุด ลาซัง ได้ชุมพุก

3.4.2 การเคลื่อนที่ เป็นการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของผู้แสดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งพบว่า มีการเคลื่อนที่ในการรำ 5 แบบ คือ เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นทแยงมุม เส้นโค้ง และวงกลม

3.4.3 ทิศทาง เป็นแนวหรือทางที่มุ่งไป ซึ่งทิศทางในการรำของผู้แสดง จะยึดการหันลำตัวเป็นหลักตามแนวหรือทางต่าง ๆ ที่มุ่งไปบนเวที แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ทิศตามตำแหน่งของเข็มทิศ ได้แก่ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ทิศตะวันออกเฉียงใต้ ทิศตะวันตก ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ทิศตะวันตกเฉียงใต้ และ 2. ทิศต่อเนื่อง ได้แก่ ครึ่งวงกลม และวงกลม

3.4.4 ที่มาและประเภทของท่ารำ แบ่งออกเป็น 2 แหล่งที่มาใหญ่ ๆ ได้แก่ 1. ท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติ สามารถแยกออกเป็นท่าที่แสดงถึงกิริยาและอริยาบถของคนป่า ท่าที่แสดงอารมณ์ภายใน 2. ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น แบ่งออกเป็น ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ และท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อถึงการเล่นดนตรีชนเผ่า

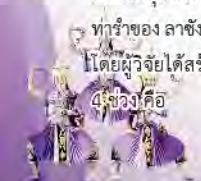
5. ดนตรี และเพลง ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง จะใช้ทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน 2 เพลง คือเพลงลาซัง และเพลงทึบยาว เน้นจังหวะกลองยาวพื้นบ้าน

6. เครื่องแต่งกาย การออกแบบเครื่องแต่งกาย เนื่องจากเป็นชาวไทยที่มีภูมิลำเนาอาศัยอยู่ในป่าทิปทางภาคใต้ มีวิถีชีวิตการนุ่งห่มเสื้อผ้าต่างจากชาวไทยมุสลิม การออกแบบเครื่องแต่งกายผู้วิจัยจึงเน้นหลักความสมจริงของชาวบ้านในท้องถิ่นและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายขึ้นมาใหม่ วัสดุที่ใช้สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายจึงเป็นผ้าลูกไม้สีขาวหรือครีม มีการเลือกใช้สีของเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยให้ผู้แสดงชายหญิง แต่งกายตามแบบวัฒนธรรมไทยภาคใต้ ซึ่งไม่นิยมวัฒนธรรมอิสลาม สวมเสื้อลูกไม้ นุ่งผ้าทอมือใยเชิงในส่วนเครื่องประดับ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์โดยยึดหลักความสมจริงได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู กำไลมือ นอกจากนี้ชาวไทยพุทธในจังหวัดปัตตานี เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่นิยมเครื่องประดับทำด้วยทองคำจึงมีการทำเลียนแบบเครื่องประดับเป่าแล่น ซึ่งมีคุณสมบัติที่ดีคือ ราคาถูก สวยงามเหมือนจริง ผู้แสดงมีความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายหรือรำ

สรุปและอภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลาซัง ได้ชุมพุก สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นจากประเพณีลาซังของชาวไทย อันเป็นแนวคิดสู่กระบวนการสร้างสรรค์เป็นผลงานออกมาในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย โดยสามารถสรุปการดำเนินการศึกษาและผลบรรลุตามวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผลการศึกษาพบว่า การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์ท่ารำของ ลาซัง ได้ชุมพุก จากการศึกษาประเพณีลาซัง-แต่งงานได้ชุมพุก ผู้วิจัยได้นำแนวคิด หลักการต่าง ๆ มาใช้ โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบการรำหมู่ เพื่อแสดงพิธีกรรมสักการะแม่โพสพ แบ่งท่ารำออกเป็น



ช่วงที่ 1 ช่วงการเดินทางมาลานนัดหมาย บรรจุทำรำประกอบเพลง (ทำนองนำ 1 เทียว) ด้วยการกระโดดโลดเต้นแบบธรรมชาติและวิ่งขอยเท้ามายังหน้าเวที การเดินทางมายังจุดนัดหมาย โดยใช้เพลงลาซัง

ช่วงที่ 2 การบรรเลงดนตรีขบวนแห่ทอโหลสี แม่โหลพ บรรจุทำรำในลักษณะการรำประกอบทำนองเพลงรำท้าวขาว (กลองยาว) พื้นบ้านภาคใต้ โดยการเล่ดนตรีกลองยาวพื้นบ้าน ที่เรียกว่า "วงท้าวขาว"

ช่วงที่ 3 การเดินทางมาของหมอบท้าวขวัญ โดยใช้เพลงลาซัง โด๊ะชุมพุก เป็นจังหวะเพลงที่มีความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ ผู้วิจัยได้เลือกบรรจุทำรำอยู่ในช่วงต้นตามกระบวนทำรำ เช่น ทำเดิน ทำนั่งคุกเข่า ทำนั่งพับเพียบ เป็นต้น

ช่วงที่ 4 เอลิมอลอง โดยใช้เพลงท้าวขาว เป็นจังหวะสนุกสนาน ผู้วิจัยได้เลือกบรรจุทำรำอยู่ในช่วงท้ายตามกระบวนทำรำ เช่น ทำพรหมสี่หน้า ทำสวดสูงจีบหลัง เป็นต้น

สรุปได้ว่า ในการสร้างสรรค์กระบวนทำรำชุด ลาซัง โด๊ะชุมพุก นั้น เป็นการสร้างสรรค์การแสดงโดยได้แนวคิดจากประเพณีลาซัง ทำรำที่สร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำรูปแบบทำรำกลองยาวที่มีอยู่เดิมผสมผสานกับทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในแนวการแสดงตามรูปแบบจารีตนาฏศิลป์ไทย ซึ่งทำรำมีทั้งดั้งเดิม เช่น ทำบัวบาน ทำที่สื่อถึงอารมณ์ภายใน และทำรำที่ประดิษฐ์ขึ้น มีทั้งทำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ และประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงนั้นให้เกิดความเหมาะสมสวยงามตรงตามพิธีกรรมของชาวบ้าน ซึ่งทำรำอาจมีการเปลี่ยนแปลงหรืออาจปฏิบัติได้หลากหลายวิธี รวมทั้งการสร้างสรรค์ทำรำในช่วงการแห่โด๊ะชุมพุก และทำขวัญคู่บ่าวสาว ถือว่ามีความสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โด๊ะชุมพุก ทั้งนี้ในการแสดงจำเป็นต้องยึดหลักการให้ผู้แสดงชาย-หญิง ประกอบการแสดงได้แบบสมจริงให้ตรงสอดคล้องกับพิธีกรรมกับทำนองเพลง ส่วนการสร้างสรรค์ท่าหลักและท่าเชื่อม การสร้างสรรค์ที่ดีทำรำต้องมีความชัดเจน สามารถสื่อสารได้ตรงความหมายของท่าหลักและท่าเชื่อมที่นำมาร้อยเรียงเชื่อมท่าต่าง ๆ ให้เกิดการต่อเนื่อง สั้นไหล สวยงามได้อย่างลงตัว ส่วนรูปแบบแล้วอาจเปลี่ยนแปลงทำรำไปตามประสบการณ์ ความชำนาญของผู้แสดงเอง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และสร้างสรรค์โครงสร้างการแสดงและองค์ประกอบการแสดง โดยสรุปพอสังเขปได้ ดังนี้

2. โครงสร้างการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โด๊ะชุมพุก

โครงสร้างการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โด๊ะชุมพุก ประกอบด้วย รูปแบบการแสดง ลำดับการแสดง การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดง ความสัมพันธ์ของผู้แสดง การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่และทิศทาง และที่มาของกระบวนทำรำ

รูปแบบการแสดง เป็นการรำหมู่ ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย - หญิง 12 คน ทำรำประดิษฐ์ขึ้นโดยได้แนวคิดมาจากประเพณีลาซังของชาวไทยในจังหวัดปัตตานีที่ประกอบอาชีพทำนาเมื่อถึงเดือน 6 ก็จะมาพบปะสังสรรค์ รื่นเริงกันด้วยการจัดประเพณีลาซังตามความเชื่อที่สืบทอดมาแต่โบราณ ความสวยงามของการรำอยู่ที่กระบวนท่าที่มีลักษณะของขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมลาซัง-แต่งงานแม่โหลพของผู้แสดงฝ่ายชายและฝ่ายหญิงด้วยท่าทางที่เป็นวิถีชีวิต เช่น ทำสักการะแม่โหลพและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น ซึ่งทำรำจะสอดคล้องกับทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว โดยมีการแปรแถว ต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างไปจากการแสดงแบบดั้งเดิมของชาวบ้าน

ลำดับการแสดง การรำแบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้ 1. การเดินทางมายังลาน 2. ขบวนแห่ทอโหลสี แม่โหลพ 3. หมอบท้าวเดินทางมายังลานนัดหมาย

การใช้พื้นที่บนเวที ในการแสดงจำเป็นต้องจัดตำแหน่งตัวแสดงบนเวทีหรือพื้นที่ในการแสดงของผู้แสดง ต้องเคลื่อนที่ไปยังส่วนต่าง ๆ บนพื้นที่ให้เหมาะสมการใช้พื้นที่เวทีนั้นต้องสอดคล้องกลมกลืนตามจักรีและแบบแผนนาฏศิลป์ไทย



การเคลื่อนที่ เป็นการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของผู้แสดง จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง พบว่ามีการเคลื่อนที่ ในการรำ 5 แบบ คือ เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นทแยงมุม เส้นโค้ง และวงกลมแบบไม่เต็มวง (จุฑารัตน มนตรีศาสตร์, 2527 : 47)

ทิศทาง เป็นแนวหรือทางที่มุ่งไป ซึ่งทิศทางในการรำของผู้แสดงจะยึดการหันลำตัวเป็นหลักตามแนวหรือทางต่าง ๆ ที่มุ่งไปบนเวที แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ทิศตามตำแหน่งของเขมิตก ได้แก่ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศ ตะวันออก ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ทิศตะวันออกเฉียงใต้ ทิศตะวันตกเฉียงเหนือและทิศตะวันตกเฉียงใต้ 2. ทิศ ต่อเนื่อง ได้แก่ ครึ่งวงกลม และวงกลม

ที่มาและประเภทของท่ารำ แบ่งออกเป็น 2 แหล่งที่มาใหญ่ๆ ได้แก่ 1. ท่ารำ ที่เลียนแบบอาภักิรียา ธรรมชาติ สามารถแยกออกเป็นท่าที่แสดงถึงกิริยาและอิริยาบถของคน และท่าที่แสดงอารมณ์ภายใน 2. ท่ารำที่ ประดิษฐ์ขึ้น แบ่งออกเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะและท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แสดง

3. องค์ประกอบการแสดง การสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก

องค์ประกอบการแสดง การสร้างสรรค์การแสดงชุด ลาซัง โต๊ะชุมพุก ประกอบด้วย เพลงดนตรี เครื่องดนตรี ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง สถานที่ และโอกาสที่แสดง สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎี การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) กล่าวไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึงการคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึง การปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่า เดิน การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงหมู่ การกำหนดเครื่องดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่น ๆ สรุปได้ดังนี้

เครื่องดนตรี ใช้วงกลองยาวพื้นบ้านชาวใต้ที่เรียกว่า “ วงทับยาว ” ทำนองเพลงได้สร้างสรรค์ทำนองเพลง ประกอบการแสดงขึ้นใหม่จำนวน 2 เพลง ได้แก่ เพลงลาซัง โต๊ะชุมพุก และเพลงทับยาว

เครื่องแต่งกาย การแต่งกายของผู้แสดงเป็นหม้อทำขวัญ นุ่งผ้าโลงรี สวมเสื้อคอกลม ผ้าคาดสะเอวและพาด บ่า 2. การแต่งกายของนางรำผู้หญิง ได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายขึ้นใหม่ คือ สวมเสื้อแขนยาว นุ่งผ้าจับจีบร้อยเชิง สร้างสรรค์เครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด กำไลมือ ผมรวบติ่งนิ้วมัยระดับท้ายทอย และหัตถดอไม้

คุณสมบัติผู้แสดง ผู้แสดงชาย จะคัดเลือกจากรูปร่างหน้าตา ความสามารถ และบุคลิกลักษณะ สรุปได้ ดังนี้ รูปร่างสูงโปร่ง หน้าตาคมสัน ใบหน้ารูปไข่ ผิวดำแดงเหมาะสมกับชาวใต้และมีบุคลิกภาพดี หลังไหล่ตรง ตู ผึ่งผาย แขนไม่สั้นหรือยาวเกินไป มีสัดส่วนที่เหมาะสมกับลำตัว แขน ขา นิ้วขาไม่โก่ง ผู้แสดงหญิง จะคัดเลือก จาก ผู้ที่มีลักษณะรูปร่างเล็กกะทัดรัดดีทัด ใบหน้ากลมหรือรูปไข่ หน้าตาคมขำ ผิวดำแดง บุคลิกคล่องแคล่ว มีความ ลุंगไม่เกินกว่าผู้แสดงชายเมื่อแสดงร่วมกันแล้วจะมีความต่างของส่วนสูงไล่เลี่ยกับผู้ชาย ประการสำคัญผู้แสดงชาย และผู้แสดงผู้หญิงต้องเป็นผู้ที่มีทักษะการรำ ความแม่นยำในการฟังจังหวะดนตรี ท่วงทำนองเพลง สามารถปฏิบัติ ท่ารำเข้ากับเพลงดนตรีได้ถูกต้อง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มีจำนวน 3 ชิ้น ได้แก่ 1. คานหาม 2. หุ่นโต๊ะชุมพุก 3. ขวบนขึ้นหามก ซึ่งทำเหมือนจริง สำหรับผู้แสดงใช้หามและถือประกอบการแสดงท่าเลียนแบบของจริงและได้ ตกแต่งเพิ่มความแวววาวเพื่อให้เกิดความสวยงาม



สรุปได้ว่า จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของประเพณีลาซัง นั้นแสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมความเชื่อของชาวบ้าน สำหรับการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำชุด ลาซัง ได้ะชุมทุก โดยกระบวนการทำรำต่างๆ นั้นจะสื่อให้เห็นถึงขั้นตอนและพิธีกรรมของประเพณีลาซัง ที่สวยงามและถูกต้องตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยด้วย ผู้แสดงจะต้องคำนึงถึงหลัก วิธีการเข้าออกบนเวที ทิศทางการเคลื่อนไหว การใช้อารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดง และองค์ประกอบการแสดง เช่น ทำนองเพลง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง และสถานที่ในขณะนั้นได้อย่างถูกต้องอีกด้วย

การสร้างสรรคการแสดงชุด ลาซัง ได้ะชุมทุก เป็นการแสดงที่มีดนตรีทำนองเพลงและทำรำ ที่สื่อถึงประเพณีลาซัง แห่ได้ะชุมทุก ของชาวไทยพุทธในตำบลคอกกระบือและตำบลควน อำเภอบางนาะ จังหวัดปัตตานี โดยผ่านกระบวนการคิด การออกแบบประดิษฐ์ การพัฒนารูปแบบ วิธีการนำเสนอการแสดงที่แปลกใหม่เพื่อสร้างการแสดงให้เกิดขึ้น การสร้างสรรคการแสดงชุด ลาซัง ได้ะชุมทุก ของคณะผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าแล้วจะพบว่า นาฏศิลป์ในรูปสักขณ์ปัจจุบันแตกแขนงออกไปหลากหลายลักษณะที่มีกระบวนการทำ การเคลื่อนไหว และวิธีการนำเสนอที่แตกต่างไปตามกาลเวลา ตามสภาพภูมิหลังของนักประดิษฐ์แต่ละคน แต่สิ่งที่น่าค้นหาสนใจมากที่สุดเห็นจะเป็นแนวคิดหรือแรงบันดาลใจของผู้ประดิษฐ์เหล่านั้นก่อนจะสะท้อนออกมาเป็นการแสดงให้ผู้คนได้ชื่นชม

ข้อเสนอแนะ

1. สำหรับผู้ที่สนใจใฝ่ศึกษาศึกษาการแสดงสร้างสรรค์ชุด ลาซัง ได้ะชุมทุก ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาเปรียบเทียบการแสดงเกี่ยวกับการรำที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมของชาวนาในประเทศไทยหรือศึกษาเปรียบเทียบการรำของชาวบ้านในแต่ละภาคที่มีลักษณะหลากหลาย เพื่อหาแนวทางหรือรูปแบบของการรำที่เกี่ยวกับความเชื่อของชาวบ้านที่ประกอบอาชีพนาที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทยให้ครบถ้วนสมบูรณ์ต่อไป
2. ในปัจจุบันการศึกษาข้อมูลการรำประเภทแนวประเพณียังขาดตำรา เอกสาร วิดีทัศน์ ที่จะใช้ในการค้นคว้า โดยเฉพาะการศึกษารำที่มาจากความเชื่อทางภาคใต้ของประเทศไทย ปัจจุบันไม่นิยมนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงและมีอยู่น้อยมากหวั่นเกรงว่าจะสูญหายไป ดังนั้นหน่วยงานด้านการศึกษาคควรจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการให้มีความรู้เผยแพร่ทำรำต่าง ๆ ที่ไม่เคยได้นำมาใช้แสดงให้เป็นที่ยอมรับเพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดและเพิ่มพูนความรู้ ความสามารถแก่ ครู นักเรียนนักศึกษาบุคลากร และผู้ที่สนใจด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

รายการอ้างอิง

- จตุรงค์ มนต์วิเศษ.(2527). **นาฏศิลป์ศึกษา**.กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์.
- ไพโรจน์ ทองคำลูก. (2545). **วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์.
- ส. หลายน้อย.(2553). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ.
- สถาพร ศรีสังข์ และศรีน นมใจดี. (2542). **“ประเพณีลาซัง”ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้** กรุงเทพฯ : มูลนิธิวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.



กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐาน กรณีศึกษา ครูสุวรรณ กลั่นรอด

Knowledge of the Basic Performance of "Khong Wong Yai" Transfer Process Case Study Mr. Suwan Klunrod

นพดล พินิจ*, นรายุทธ ปิริยาศิลป์**, ปิยะพงศ์ ไชยรัตน์***, กณพ กิมเฉียง****, ชยพร ไชยสิทธิ์*****

Noppadon Pinit*, Narayut Piriyasilp**, Piyapong Chairat***,

Kanop Kimchiang****, Chayaporn Chaiyasit*****

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานของครูสุวรรณ กลั่นรอด วิธีการดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ข้อมูลเชิงลึกจากครูสุวรรณ กลั่นรอด กลุ่มลูกศิษย์ และกลุ่มผู้ใกล้ชิด ผลการวิจัยพบว่า

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานของครูสุวรรณ กลั่นรอด จะเริ่มสอนทักษะในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานตั้งแต่ การนั่ง การจับไม้ วิธีการตีฆ้อง โดยใช้แบบฝึกไล่เสียง ประกอบกับการสอนทักษะควบคู่ไปกับการต่อเพลง การถ่ายทอดบทเพลงจะเริ่มจากเพลงสาธุการ ซึ่งผู้เรียนจะต้องเริ่มเรียนเป็นเพลงแรกจนจบเพลงในชุดใหม่โรงเรียนแล้วจึงถ่ายทอดเพลงอื่นให้ วิธีการสอนจะเน้นทักษะการบรรเลงมากกว่าบทเพลง โดยใช้วิธีการสอนแบบมุ่งประสบการณ์ตามแบบฉบับการสอนดนตรีไทยที่เป็นมาตั้งแต่อดีต มีการสอนทักษะอย่างเป็นขั้นตอน มีการอธิบาย การสาธิตให้ผู้เรียนเข้าใจและปฏิบัติตามได้อย่างถูกต้องและไพเราะตามหลักการปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยปี่พาทย์ เมื่อผู้เรียนสามารถปฏิบัติทักษะจนเป็นที่น่าพอใจจึงจะถ่ายทอดเพลงอื่น ๆ ให้แก่ผู้เรียนต่อไป

คำสำคัญ : กระบวนการถ่ายทอด, การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐาน, ครูสุวรรณ กลั่นรอด

Abstract

This research is a qualitative research which aims to transfer the basic performance of Khong Wong Yai from Mr. Suwan Klunrod. The research methodology uses a qualitative research methodology to collect data from in-depth interviews with Mr. Suwan Klunrod, group of Mr. Suwan Klunrod's students and group of intimates. The results showed that

The basic performance of Khong Wong Yai from Mr. Suwan Klunrod begins with the basic skill of postures while performing. This begins with sitting posture, holding Khong stick posture, the process of hitting Khong by doing sound running exercise together with song performance. The process begins with "Sathukan" song performance. The learners have to learn this song first until they finish "Homrongyen" song series then they will able to learn other songs. The teaching process focuses on performance skill rather than song through the original oral teaching method from the past. The skills are taught step-by-step with explanations and demonstrations

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

** Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture



for learners to understand and follow correctly and beautifully according to the principle of “Pi-Pat” Thai musical instruments performance. The learners have to practice until they reached the satisfactory level, then they will able to learn other songs.

Keywords : knowledge transfer process, the basic performance of Khong Wong Yai, Mr. Suwan Klunrod

ที่มาและความสำคัญของการศึกษา

การเรียนดนตรีไทยมุ่งเน้นการปฏิบัติการบรรเลงเป็นสำคัญ เพราะนักดนตรีไทยจะมีฝีมือได้นั้นต้องมีแบบอย่างที่ดี และได้รับการฝึกฝนที่ถูกต้อง ต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญ การสั่งสมความรู้ทางด้านดนตรีไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ได้ถูกถ่ายทอดจากครูดนตรี หรือครูยี่ง่าศิลปินสู่ลูกศิษย์รุ่นต่อรุ่นด้วยวิธีการเรียนแบบมุขปาฐะ (ปากต่อปาก) กล่าวคือเป็นการเรียนกันแบบท่องจำ ไม่มีตำราหรือหนังสือแบบเรียนที่ชัดเจน ครูผู้สอนทำหน้าที่เป็นทั้งผู้ถ่ายทอดและเป็นสื่อการเรียนรู้ในขณะเดียวกันนอกเหนือจากเนื้อหาการสอนปฏิบัติดนตรีแล้วยังให้ความสำคัญด้านพฤติกรรมผู้เรียนเป็นอย่างมาก เช่นความตั้งใจในการศึกษาเล่าเรียน ความขยันหมั่นเพียร ความมานะอดทนในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดทักษะในการบรรเลงที่เชี่ยวชาญมากขึ้น รวมไปถึงการถ่ายทอดเรื่องคติความเชื่อ วิถีชีวิตและขนบธรรมเนียมการปฏิบัติตัวให้เหมาะสมในฐานะนักดนตรีไทย

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีไทยชนิดหนึ่ง มีบทบาทหน้าที่ในการดำเนินงานหลักในการบรรเลงวงปี่พาทย์ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลัก ทำให้การเรียนฆ้องวงใหญ่ในขั้นเริ่มต้นของการเรียนปี่พาทย์นั้นจึงมีความสำคัญ เพราะเป็นการเรียนเพื่อสร้างทักษะพื้นฐาน สร้างความเข้าใจในเนื้อเพลงและรูปแบบการบรรเลง อันจะสามารถนำไปต่อยอดเพื่อศึกษาเครื่องมืออื่นในวงปี่พาทย์ได้ ดังนั้น การเรียนจะเรียนปี่พาทย์นั้น ผู้เรียนต้องเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นอันดับแรก เพราะเป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงทำนองหลักของวงปี่พาทย์ โดยการเรียนฆ้องวงใหญ่จะเป็นการสร้างพื้นฐาน ทั้งการจับไม้ การลงน้ำหนักมือ และทำนอง ทั้งยังมี การต่อทำนองหลักของเพลงต่าง ๆ เพื่อนำไปต่อยอดในการแปลทำนองเป็นเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ (อานนท์ ไกรแก้ว, สัมภาษณ์ 10 มีนาคม 2564)

ครูสุวรรณ กลั่นรอด ข้าราชการบำนาญ อดีตข้าราชการครูสอนปี่พาทย์วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช เข้ารับราชการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 และเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2562 เป็นบุคคลซึ่งเป็นที่ยอมรับท่านหนึ่งของคณะอาจารย์และผู้สอนปี่พาทย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช ว่าเป็นผู้สอนที่มีทักษะการสอนปี่พาทย์ขั้นพื้นฐานเป็นอย่างดี ครูสุวรรณ กลั่นรอด เป็นผู้มีความสำคัญในการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ทั้งยังเป็นผู้วางรากฐานในการเรียนปี่พาทย์ให้แก่ักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราชมาอย่างต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลายาวนาน ตลอดระยะเวลาที่ครูสุวรรณ กลั่นรอด รับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช ครูได้ถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานให้แก่ลูกศิษย์มากมาย มีลูกศิษย์หลายท่านที่ได้มีองค์ความรู้พื้นฐานที่ได้เรียนจากครูสุวรรณ ไปต่อยอด และประสบความสำเร็จทางวิชาชีพดนตรีไทย แม้กระทั่งครูอาจารย์ที่สอนปี่พาทย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราชนี้ก็ล้วนแล้วแต่เป็นลูกศิษย์ที่ได้เรียนพื้นฐานการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จากครูสุวรรณ กลั่นรอด ทั้งสิ้น

จากข้อมูลดังกล่าวคณะผู้ศึกษาจึงมีความสนใจที่จะศึกษา เรื่องกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน กรณีศึกษา ครูสุวรรณ กลั่นรอด ซึ่งผู้ศึกษาเห็นว่าการศึกษาในครั้งนี้เป็นองค์ความรู้ที่ควรค่า



แก่การศึกษาเพื่อส่งเสริมความก้าวหน้าทางวิชาการดนตรีไทย ทั้งยังเป็นประโยชน์แก่นุชนรุ่นหลังที่มีความสนใจในเรื่องกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ สามารถนำผลการวิจัยไปเป็นแบบแผนหรือแนวทางในการพัฒนาการเรียนดนตรีไทยอย่างมีคุณภาพ อันจะเป็นประโยชน์แก่การศึกษาสืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ของครูสุวรรณกลั่นรอด

ระเบียบวิธีการศึกษา

1. ศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศึกษาแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางการศึกษาโดยสามารถแบ่งเป็นประเด็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1.1 แนวคิดการถ่ายทอดทักษะด้านดนตรีไทย ประกอบด้วย หลักการ วิธีการ เทคนิคการถ่ายทอดถ่ายทอดดนตรีไทยด้านทฤษฎี ด้านทักษะ สื่อวัสดุอุปกรณ์การเรียนการสอนสถานที่ในการจัดการเรียนการสอน คุณธรรม จริยธรรมกับการถ่ายทอดดนตรีไทย การสนใจความสามารถ ทักษะกับดนตรีไทย การวัดและประเมินผลทางด้านดนตรีไทย

1.2 ทฤษฎีลูกกระดอน ประกอบด้วย หลักการติดตามข้อมูล และการตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้น

1.3 ทฤษฎีการฝึกหัดขัดเลา ประกอบด้วย หลักการ องค์ประกอบของการขัดเลาความสัมพันธ์ระหว่างกาย และจิตที่ส่งผลต่อการพัฒนาพฤติกรรม

1.4 แนวคิดเกี่ยวกับการสัมภาษณ์ ประกอบด้วย วิธีการรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์คุณสมบัติและความสามารถของนักวิจัยที่มีประสิทธิภาพ ประเภทของการสัมภาษณ์ ขั้นตอนในการสัมภาษณ์

1.5 ฆ้องวงใหญ่ ประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาของฆ้องวงใหญ่ ลักษณะและองค์ประกอบของฆ้องวงใหญ่ การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน และคุณค่าของการฝึกหัดฆ้องวงใหญ่ต่อการเรียนปี่พาทย์

2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

2.1 ครูสุวรรณ กลั่นรอด

ผู้ศึกษาทำการศึกษานักเรียนและประสบการณ์ชีวิตของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ที่มีผลต่อกระบวนการถ่ายทอดดนตรีไทย รวมไปถึงกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสุวรรณ กลั่นรอด โดยการสัมภาษณ์จาก ครูสุวรรณ กลั่นรอด โดยตรง

2.2 กลุ่มลูกศิษย์

ผู้ศึกษากำหนดคุณสมบัติบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จากครูสุวรรณ กลั่นรอด โดยมีเกณฑ์ดังนี้

1) กลุ่มนักเรียนนักศึกษาที่ยังไม่จบการศึกษา ซึ่งเคยได้รับการถ่ายทอดพื้นฐานการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จากครูสุวรรณ กลั่นรอด

2) กลุ่มผู้ประสบความสำเร็จทางด้านดุริยางคศิลป์และความมั่นคง



2.3 ผู้ใกล้ชิดหรือผู้ร่วมประกอบวิชาชีพครูในวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา

ผู้ศึกษาทำการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของครูสุวรรณ กลั่นรอด โดยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ใกล้ชิดหรือผู้ร่วมประกอบวิชาชีพครูในวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือ แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง เป็นแบบสัมภาษณ์ปลายเปิดเน้นสัมภาษณ์แบบเจาะจง (In-depth interviews) จากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ คณะผู้ศึกษาจะสร้างแบบสัมภาษณ์ทั้งหมด 4 แบบ เป็นคำถามปลายเปิดที่สอดคล้องกับคำสำคัญของการศึกษา โดยออกแบบให้มีความยืดหยุ่นสามารถปรับเปลี่ยนถ้อยคำให้สอดคล้องกับผู้ให้ข้อมูลสำคัญแต่ละท่านและสถานการณ์การสัมภาษณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามความเหมาะสม แต่ยังคงมุ่งให้ได้ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้

4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

เก็บข้อมูลและบันทึกวิถีของการสัมภาษณ์จาก ครูสุวรรณ กลั่นรอด กลุ่มลูกศิษย์และกลุ่มผู้ใกล้ชิด โดยใช้ทฤษฎีลูกกระต๊อนมาใช้ในการเก็บข้อมูล คณะผู้ศึกษาจะดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามซึ่งเป็นข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด อันเป็นข้อมูลเฉพาะที่ไม่สามารถสืบค้นหรือสัมภาษณ์ได้จากบุคคลทั่วไป ผู้ศึกษาจึงดำเนินการเก็บข้อมูลโดยเริ่มต้นจากการเลือกบุคคลผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ตามเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้เป็นจุดเริ่มลูกกระต๊อนแล้วทำการสัมภาษณ์ในประเด็นต่าง ๆ เมื่อมีการกระต๊อนสะท้อนบุคคลหรือสาระข้อมูลใหม่ที่เกี่ยวข้องผู้ศึกษาจะดำเนินการติดตามบุคคลหรือสาระข้อมูลจนกว่าข้อมูลนั้นจะมีความอิ่มตัว อันเป็นการขยายมวลข้อมูลและรวมไปถึงยังเป็นการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลและครอบคลุมรายละเอียดทุกประเด็น

ประวัติครูสุวรรณ กลั่นรอด



ภาพที่ 1 ครูสุวรรณ กลั่นรอด
ที่มา : คณะผู้ศึกษา



1 ประวัติส่วนตัว

ครูสุวรรณ กลั่นรอด เกิดเมื่อวันที่ 5 ก.ค พ.ศ 2502 บ้านเลขที่ 2 หมู่ 2 ตำบลไทรมา อำเภอมือง จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรชายคนโตของ ร้อยตรีทองสุข กลั่นรอด กับ นางสมจิตต์ กลั่นรอด ครูสุวรรณ กลั่นรอด มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 4 คน ได้แก่

- 1) นางสาวรีย์ กลั่นรอด
- 2) นางสาวบุญลวดิ กลั่นรอด
- 3) นายสุวรรณ กลั่นรอด
- 4) นายสุรัชย์ กลั่นรอด

ปัจจุบันครูสุวรรณ กลั่นรอด อาศัยอยู่ บ้านเลขที่ 2 หมู่ 2 ตำบลไทรมา อำเภอมือง จังหวัดนนทบุรี

ปี พ.ศ. 2513 ครูสุวรรณ กลั่นรอด เข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ (วังหน้า) จนเมื่อปี พ.ศ. 2524 ได้จบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงปี 2 ต่อมาในปี พ.ศ. 2548 ได้เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

ตั้งแต่จบการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงเมื่อปี พ.ศ. 2524 ครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้สมัครสอบบรรจุเข้ารับราชการครูในสังกัดกรมศิลปากร และได้รับการบรรจุเข้ารับราชการในตำแหน่ง ครู 2 ระดับ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2525 และได้ปฏิบัติราชการในตำแหน่งครูที่วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราชอยู่จนเกษียณอายุราชการ

2. ประวัติการเรียนดนตรีของครูสุวรรณ กลั่นรอด

ครูสุวรรณ กลั่นรอด เริ่มฝึกหัดดนตรีไทยเป็นครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2508 ตอนอายุประมาณ 6 ปีได้เริ่มเรียนดนตรีไทยกับบิดาเป็นคนแรก โดยเริ่มเรียนเครื่องมืองวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีชนิดแรกโดยเรียนตั้งแต่การจับไม้ และทำนอง ทำนองให้ความสำคัญกับการจัดระเบียบร่างกายเป็นอย่างดีการนั่งลำตัวจะตั้งตรง หันหน้าให้ตรงกับกึ่งกลางของวงมโหรี บิดาของครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้สอนพื้นฐานให้แก่ครูสุวรรณ กลั่นรอดเป็นระยะเวลาหนึ่ง ตั้งแต่การเลื่อม คือ ให้ตีคู่ 4 เสียง ทุ กับเสียง ม พร้อมกัน เมื่อไม้กระทบลูกฆ้องให้ยกไม้ทั้งสองข้างขึ้นมาหนีบแขนในทันที โดยทำนองจะให้เลื่อมจนสามารถบรรเลงพื้นฐานต่าง ๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว มีความแข็งแรงแล้วจึงต่อเพลงให้เป็นเพลงแรกคือเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงเริ่มต้นของการเรียนปี่พาทย์ เพราะเพลงสาธุการจะเป็นการฝึกความจำ เนื่องจากมีสำนวนเพลงคล้ายกัน และอีกประการหนึ่งคือฝึกความอดทน จะต้องฝึกซ้อมเพลงสาธุการจนกระทั่งจำได้ไม่ลืม ซึ่งเป็นผลดีทำให้มีพื้นฐานที่แน่น และมีความอดทน มีความจำที่เป็นระบบ ทำให้รู้วาลักษณะของเพลงไทยเป็นอย่างดีใกรการใช้มือของการตีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นพื้นฐานของการเรียนเพลงต่อ ๆ ไป ซึ่งบิดาของครูสุวรรณ กลั่นรอดจะต่อเฉพาะมืองของเพลงสาธุการให้ โดยใช้วิธีการบรรเลงให้ดูแล้วให้ครูสุวรรณ กลั่นรอดบรรเลงตาม

นอกจากฆ้องวงใหญ่แล้ว ครูสุวรรณ กลั่นรอด ยังได้รับการถ่ายทอดทางระนาดเอก เพลง ถึงมุล่งชั้นเดียวจากบิดาเพื่อใช้ในการโละระนาดเอก เพื่อฝึกความคล่องตัวในการบรรเลงระนาดเอก โดยบิดาของครูสุวรรณ กลั่นรอด จะต่อให้ทีละท่อนจนกว่าครูสุวรรณ กลั่นรอด จะสามารถจดจำได้ และสามารถบรรเลงได้ แล้วจึงให้ครูสุวรรณ กลั่นรอด ใช้ในการเลื่อมในตอนเช้า และตอนเย็นของทุก ๆ วัน ทำให้ครูสุวรรณ กลั่นรอด สามารถตีระนาดเอกได้อย่างคล่องแคล่ว



ต่อมาเมื่ออายุประมาณ 11 ปี ครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้เข้าเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นสถานศึกษาที่มีความโดดเด่นในด้านการให้ประสบการณ์ทางวิชาชีพแก่ผู้ที่เข้ารับการศึกษามาได้ปฏิบัติงานตามสายงานของวิชาชีพดนตรี นาฏศิลป์ ทั้งยังมีคณาจารย์และผู้เชี่ยวชาญคอยให้คำแนะนำ ดูแลอย่างใกล้ชิด ทั้งยังดำเนินการจัดการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นการสืบทอดด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยที่เป็นแบบแผน ทำให้ครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้เรียนฟ้องวงใหญ่กับครูสายอง ไสวรัตน์ ซึ่งเป็นการเริ่มฝึกการบรรเลงฟ้องวงใหญ่ให้ตามแบบแผนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ตั้งแต่การจับไม้ ซึ่งมีด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ การจับแบบปากกา และการจับแบบปากนกแก้ว ทำนึ่งในการบรรเลงก็เป็นอีกพื้นฐานที่ครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้ศึกษาโดยจะมีแบบแผนคือ ให้นักับเพียบเวลาที่ครูต่อเพลงให้ และสามารถนั่งขัดสมาธิในเวลาที่ซ้อมบรรเลงได้ เพราะว่าการนั่งพับเพียบนั้นเปรียบเสมือนการที่เกียรติครูผู้สอน นอกจากนี้ยังมีการฝึกการลงน้ำหนักมือ และการต่อหางเพลงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ก็จะมีแบบแผนเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีไทยในยุคสมัยนั้น

ครูสุวรรณ กลั่นรอด เป็นครูดนตรีไทยท่านหนึ่งที่ได้รับสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยจากบรมครูทางด้านดนตรีไทยหลายท่าน อาทิ ครูประสิทธิ์ ถาวร โดยเมื่อมีการแสดงทุกครั้งครูประสิทธิ์ ถาวร ก็จะคอยมาปรับวงให้มีความถูกต้อง และเหมาะสมกับการแสดงนั้น ๆ ทำให้ครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้ซึมซับแนวทางถ่ายทอดการบรรเลงจากครูประสิทธิ์ ถาวร ทั้งในเรื่องของการรับร้อง ส่งร้อง การถอนแนวเพลง การจบเพลงในลักษณะต่าง ๆ รวมไปถึงการเลือกใช้เพลงและการเลือกใช้วงในการบรรเลงประกอบการแสดงต่าง ๆ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ยังได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงฟ้องวงใหญ่จากครูสุรพงษ์ บัวหลวง และครูสังเวียน ทองคำ โดยครูทั้งสองท่านจะต่อเฉพาะหางฟ้อง และให้นักเรียนตีหางฟ้องให้ได้อย่างแม่นยำเสียก่อน จึงจะให้ไปต่อทางเครื่องดนตรีอื่น ๆ นอกจากนี้ครูสุวรรณ กลั่นรอด ยังได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงฟ้องวงใหญ่จาก คร.สิริชัยชาญ พักจำรูญ ในระดับชั้นสูงขึ้น

5. การถ่ายทอดการบรรเลงฟ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานของครูสุวรรณ กลั่นรอด

5.1 ทักษะการบรรเลงฟ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานตามแนวทางของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด

5.1.1 วิธีการนั่ง

การถ่ายทอดการบรรเลงฟ้องวงใหญ่ของครูสุวรรณ กลั่นรอดนั้น ท่านจะให้ความสำคัญกับการจัดระเบียบร่างกายเป็นอย่างยิ่ง วิธีการนั่ง ต้องถูกต้องตามแบบแผน โดยสามารถนั่งได้สองวิธี คือ "การนั่งพับเพียบ" และ "การนั่งขัดสมาธิ" การนั่งลำตัวจะต้องตรงหันหน้าให้ตรงกับกึ่งกลางของวงฟ้อง เวลาต่อเพลงกับครู ผู้เรียนจะต้องนั่งพับเพียบเพื่อเป็นการแสดงความเคารพที่มีต่อครู ส่วนเวลาฝึกซ้อมเพลงหรือบรรเลงก็จะให้นั่งขัดสมาธิเพื่อให้เกิดความสะดวกในการบรรเลง เนื่องจากการนั่งขัดสมาธิทำให้การทรงตัวของผู้บรรเลงมีความมั่นคง และเคลื่อนไหวช่วงแขนได้ถนัดมากขึ้นช่วยให้การบรรเลงเป็นไปได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ วิธีการนั่งขัดสมาธิ คือ การนั่งให้อกผาย ไหล่ผึ่ง ตัวตรงและศรนั่งอยู่ตรงกึ่งกลางของเครื่องดนตรี





ภาพที่ 2 การนั่งขัดสมาธิ
ที่มา: คณะผู้ศึกษา

5.1.2 การจับไม้ตี

เมื่อผู้เรียนฝึกการนั่งได้อย่างถูกต้องแล้วการจับไม้เองจึงเป็นขั้นตอนต่อไปและเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้การตีฆ้องนั้นได้น้ำหนักมือที่ดีทำให้เสียงที่ออกมามีคุณภาพฟังดูไพเราะ หลักการจับไม้ที่ควรปฏิบัติคือนิ้วทุกนิ้วจะต้องจับไม้ให้แน่น เมื่อเริ่มจับให้หงายฝ่ามือขึ้นให้ก้านไม้วางพาดกระชับกับร่องกลางตรงข้อมือและเลยเข้าไปใต้แขนเล็กน้อย นิ้วชี้เหยียดหงายรองรับก้านไม้ไว้ นิ้วหัวแม่มือบีบกระชับด้านข้างของก้านไม้ นิ้วกลาง นิ้วนาถ และ นิ้วก้อยรวบจับก้านไม้ไว้ให้แน่นแล้วพลิกฝ่ามือและแขนคว่ำลงโดยไม่ต้องเกร็งกล้ามเนื้อ โดยให้ก้านไม้ฆ้องยังคงอยู่ระหว่างตรงกลางร่องมือพอดี ส่วนข้อศอกและไหล่แนบกับลำตัวโดยให้แนวไม้ฆ้องกับแขนของผู้บรรเลงเป็นแนวเส้นตรงเดียวกัน



ภาพที่ 3 การจับไม้แบบปากกา
ที่มา: คณะผู้ศึกษา



5.1.3 วิธีตีฆ้อง

“...การตีฆ้องต้องตีให้ขึ้น คือ ตีกลางปุ่มฆ้อง จะได้คุณภาพเสียงที่ดีชัดเจน ยกไม้ตีให้สูงกว่าลูกฆ้องพอสมควร ต้องตีให้ไม่ตึงฉากกับปุ่มลูกฆ้อง ใช้กล้ามเนื้อแขนเป็นหลัก หมุนไม้ตีเพื่อรักษาคุณภาพเสียง ครูจะสอนพื้นฐานจากเด็กที่ไม่เป็นเลย เริ่มแรกต้องไล่มือก่อนโดยจะให้ตี โส่ฉาก หรือเรียกว่า โส่โห่ง คือการตี คู่ 4 เสียง ทุ กับ ม เพื่อให้ได้กำลัง จะได้แข็งแรง บางครั้งก็ไล่คู่แฉด จากเสียงต่ำ ไป สูงแล้วไล่จากสูง ลงมาต่ำ เพื่อความคล่องในการบรรเลง การไล่มือ หรือ โส่เสียง นั้นเป็นพื้นฐานสำคัญที่ครูจะเน้นย้ำอยู่เสมอ ว่าควรไล่มือก่อนทำการบรรเลงหรือซ้อมเพลงทุกครั้งจะทำให้เราแข็งแรงและคล่องตัวส่วนใหญ่ครูจะให้ โส่ โห่ง คู่ 4 เสียง ทุ กับ ม และขยับเสียงไปเป็น ค กับ ฟ โส่ไปจนเสียงบนสุด และ โส่ลงมาต่ำสุด วนซ้ำไปซ้ำมา บางครั้งก็ โส่เสียงตีสลับมือซ้ายขวา จากเสียงต่ำไปสูง โส่ขึ้น โส่ลง ไปเรื่อย ๆจนคล่อง”

(สุวรรณ กลั่นรอด สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2564)

จากคำอธิบายของครูสุวรรณ กลั่นรอด สามารถสรุปออกเป็นประเด็นได้ดังนี้

1) ต้องตีให้ขึ้น (หน้าไม้ตี) ตึงฉากกับปุ่มลูกฆ้อง ตีถูกต้องกลางปุ่มลูกฆ้องให้เต็มปิ่นไม้ตี ใช้กล้ามเนื้อแขนและข้อมือเป็นหลัก ยกหัวไม้ตีให้สูงกว่าลูกฆ้องพอสมควรหมุนไม้ตี ที่ละน้อย เพื่อไม่ให้หัวไม้ตีเสียดรูปทรง และเพื่อรักษาคุณภาพเสียงตามความเหมาะสมในขณะบรรเลง

2) แบบฝึกไล่เสียง ในการเริ่มเรียนดนตรีไทยทุกประเภท จะต้องเริ่มเรียนตั้งแต่การฝึกไล่เสียง ซึ่งเป็นแบบฝึกที่เป็นกลุ่มเสียง หรือประโยคสั้นๆที่ครูสร้างขึ้นเพื่อใช้สำหรับฝึกแต่ละทักษะอย่างเหมาะสมเป็นการตีไล่เสียงเพื่อให้ได้กำลัง โส่เพื่อความคล่องตัวในการบรรเลงหรือไล่เพื่อให้ได้เสียงที่ดีชัดเจนถูกต้องซึ่งในการเรียนการสอนของครูสุวรรณ กลั่นรอด ท่านจะให้ความสำคัญในการไล่เสียงเป็นอย่างมาก เพราะถ้าผู้เรียนมีพื้นฐานในการไล่เสียงไม่ดี จะทำให้การเรียนขาดประสิทธิภาพ ไม่ประสบผลสำเร็จในการปฏิบัติได้

ตัวอย่างแบบฝึกไล่เสียงฆ้องวงใหญ่ตามแนวทางของครูสุวรรณ กลั่นรอด

1) การตีโส่โห่ง หรือโส่ฉาก เป็นแบบฝึกพื้นฐานเพื่อฝึกการลงน้ำหนักมือทั้งสองข้างให้เท่ากัน โดยใช้มือซ้ายตีตีเสียง ทุ และมือขวาตีตีเสียง ม แล้วตีลงที่ปุ่มฆ้องพร้อมกัน เมื่อไม่กระทบลูกฆ้องให้ยกไม้ตีทั้งสองข้างขึ้นมาหนีบแขนในทันที

2) การตีไล่เสียงทีละมือขึ้น - ลง โดยใช้มือซ้ายตีที่ลูกทั้ง (ลูกทวน) หรือลูกที่มีเสียงต่ำสุด ซึ่งอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง และตีเรียงเสียงขึ้นไปจนได้คู่ 8 กับลูกทั้งคือครึ่งวงของลูกฆ้อง แล้วเปลี่ยนมาใช้มือขวาไล่ต่อไปจากลูกที่ 9 จนถึงลูกยอดหรือลูกที่มีเสียงสูงสุดซึ่งอยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง และในทำนองกลับกันใช้มือขวาตีที่ลูกยอดไล่เรียงเสียงลงมาให้ได้คู่ 8 กับลูกยอดแล้วเปลี่ยนไปใช้มือซ้ายไล่เรียงเสียงลงมาถึงลูกทั้ง

3) การตีไล่เสียงสลับมือขึ้น - ลง โดยการตีสลับมือซ้ายขวาเป็นคู่ 8 จากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด โดยใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้วตามด้วยมือขวา เมื่อมือขวาตีถึงลูกยอดให้ตีดอยลงมาโดยเริ่มด้วยมือซ้าย ตามด้วยมือขวา ตีสลับลงมาถึงเสียงต่ำสุด

4) การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงในระดับเดียวกันจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุดหรือลูกยอด และให้ตีดอยลงมาจากลูกยอดลงมาหาเสียงต่ำ

5) การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฆ้องพร้อมกันทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงที่สม่ำเสมอตีขึ้นครั้งละ 4 เสียง



6) การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 8 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฟองพร้อมกัน ทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากัน และมีเสียงสม่ำเสมอจนติดครั้งละ 4 เสียง

7) การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 4 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฟองพร้อมกัน ทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากันและมีเสียงสม่ำเสมอจนติดจากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุดหรือลูกยอด และให้ตีถอยลงมาจากลูกยอดลงมาเสียงต่ำ

8) การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 4 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฟองพร้อมกัน ทั้งสองมือโดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากัน ติดขึ้นครั้งละ 4 เสียง

9) การตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ 4 โดยลงน้ำหนักมือเท่ากัน ใช้มือซ้ายและมือขวาตีลงที่ลูกฟองพร้อมกัน ทั้งสองมือ โดยใช้น้ำหนักมือทั้งสองมือเท่ากัน ติดครั้งละ 4 เสียง

10) การตีกรอเป็นคู่ 8 ลงน้ำหนักมือเท่ากัน โดยการใช้มือซ้ายตีลงก่อนแล้ว ตามด้วยมือขวาสลับกันให้เกิดพยางค์ที่ 1 มือซ้ายและมือขวา

11) การตีผสมมือ และการตีแบ่งมือ สามารถบรรเลงได้หลายลักษณะ ดังจะนำเสนอพอสังเขปดังนี้

(1) การตีไล่เสียงขึ้น 3 เสียง รูปแบบการแบ่งมือ คือ ซ้าย ขวา ขวา

มือขวา	-- ม ฟ	-- ฟ ซ	-- ซ ล	-- ล ท	-- ท ต	-- ต ร	-- ร ม	-- ม ฟ
มือซ้าย	- ร --	- ม --	- ฟ --	- ซ --	- ล --	- ท --	- ต --	- ร --

มือขวา	-- ฟ ซ	-- ซ ล	-- ล ท	-- ท ต	-- ต ร	-- ร ม
มือซ้าย	- ม --	- ฟ --	- ซ --	- ล --	- ท --	- ต --

(2) การตีไล่เสียงลง 3 เสียง รูปแบบการแบ่งมือ คือ ขวา ซ้าย ซ้าย

มือขวา	- ม --	- ร --	- ต --	- ท --	- ล --	- ซ --	- ฟ --	- ม --
มือซ้าย	-- ร ต	-- ต ท	-- ท ล	-- ล ซ	-- ซ ฟ	-- ฟ ม	-- ม ร	-- ร ต

มือขวา	- ร --	- ต --	- ท --	- ล --	- ซ --	- ฟ --
มือซ้าย	-- ต ท	-- ท ล	-- ล ซ	-- ซ ฟ	-- ฟ ม	-- ม ร

(3) การตีไล่ขึ้น 3 เสียง และการตีไล่ลง 3 เสียง สลับกัน คือ ซ้าย ขวาขวา ขวา ซ้าย ซ้าย

มือขวา	-- ม ฟ	- ฟ --	-- ฟ ซ	- ซ --	-- ซ ล	- ล --	-- ล ท	- ท --
มือซ้าย	- ร --	-- ม ร	- ม --	-- ฟ ม	- ฟ --	-- ซ ฟ	- ซ --	-- ล ซ

มือขวา	-- ท ต	- ต --	-- ต ร	- ร --	-- ร ม	- ม --	-- ม ฟ	- ฟ --
มือซ้าย	- ล --	-- ฟ ล	- ฟ --	-- ต ท	- ต --	-- ร ต	- ร --	-- ม ร

มือขวา	-- ฟ ซ	- ซ --	-- ซ ล	- ล --	-- ล ท	- ท --	-- ท ต	- ต --
มือซ้าย	- ม --	-- ฟ ม	- ฟ --	-- ซ ฟ	- ซ --	-- ล ซ	- ล --	-- ท ล

มือขวา	-- ต ร	- ร --	-- ร ม	- ม --
มือซ้าย	- ท --	-- ต ท	- ต --	-- ร ต



(4) การตีโล่ง 3 เสียง และการตีไล่ขึ้น 3 เสียง สลับกัน คือ ขวา ซ้าย ซ้าย ซ้าย ขวา ขวา

มือขวา	- มี่ - -	- - รี่ มี่	- รี่ - -	- - ตี่ รี่	- ตี่ - -	- - ท ตี่	- ท - -	- - ล ท
มือซ้าย	- - ร ต	- ตี่ - -	- - ต ท	- ท - -	- - ท ล	- ล - -	- - ล ช	- ช - -

มือขวา	- ล - -	- - ช ล	- ช - -	- - ฟ ช	- ฟ - -	- - ม ฟ	- ม - -	- - ร ม
มือซ้าย	- - ช ฟ	- ฟ - -	- - ฟ ม	- ม - -	- - ม ร	- ร - -	- - ร ต	- ต - -

มือขวา	- ร - -	- - ต ร	- ต - -	- - ท ต	- ท - -	- - ล ท	- ล - -	- - ช ล
มือซ้าย	- - ต ท	- ท - -	- - ท ล	- ล - -	- - ล ช	- ช - -	- - ช ฟ	- ฟ - -

มือขวา	- ช - -	- - ฟ ช	- ฟ - -	- - ม ฟ
มือซ้าย	- - ฟ ม	- ม - -	- - ม ร	- ร - -

5.1.4 บทเพลงที่ใช้สอน

ครูสุวรรณ กลั่นรอด ใช้วิธีการต่อเพลงที่ยากก่อน ซึ่งเป็นขั้นตอนการเรียนรู้ดนตรีไทยที่มีมาตั้งแต่อดีต กล่าวคือ วิธีการถ่ายทอดสมัยโบราณจะให้เด็กเพลงที่ยากก่อน ไม่ให้เด็กเพลงที่ง่ายเหมือนในปัจจุบัน เพลงที่ใช้เรียนเป็นเพลงแรกคือเพลงสาธุการถ้าผู้เรียนสามารถผ่านเพลงสาธุการได้แสดงว่าสามารถเรียนปี่พาทย์ได้ เพราะเพลงสาธุการจะเป็นการฝึกความจำ เนื่องจากมีสำนวนเพลงคล้ายกันและมีลูกหลากหลาย และอีกประการหนึ่งคือฝึกความอดทน ซึ่งในสมัยโบราณจะไม่ต่อเพลงมาก ผู้เรียนจะต้องฝึกซ้อมเพลงสาธุการจนกระทั่ง จำได้อย่างแม่นยำ ซึ่งเป็นผลทำให้มีพื้นฐานการบรรเลงที่ดี มีความอดทน มีความจำที่เป็นระบบ ทำให้รู้ว่าลักษณะของเพลงไทยเป็นอย่างดี ซึ่งการใช้มือของการตีฆ้องวงใหญ่จะสามารถใช้เป็นพื้นฐานของการเรียนเพลงต่อ ๆ ไปได้

เมื่อจบเพลงสาธุการแล้ว ก็จะต้องเพลงร่ำสามลา ด้นเข้ามาและเรียงเพลงไปตามชุดไหมโรงเย็น จะต้องไล่จนจบแล้ว ฝึกซ้อมทุกวัน เมื่อเรียนไหมโรงเย็นจบแล้วก็จะต่อเพลงเหาะอีกเพลง ก็เป็นอันจบเพลงชุดไหมโรงเย็นเข้า ส่วนเพลงเถาหรือเพลงสามชั้นจะยังไม่เรียน แต่ครูสุวรรณ กลั่นรอด จะมาต่อเพลงเรื่องให้แก่นักเรียนที่มีความสามารถในระดับหนึ่งแล้ว เช่น เพลงเรื่องสร้อยสน ที่สามารถใช้บรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้ให้นักเรียนสามารถนำเพลงเรื่องสร้อยสนไปบรรเลงประกอบการรำเพลงข้า-เพลงเร็วของละครได้ ซึ่งจะเป็นการให้นักเรียนได้ฝึกประสบการณ์การบรรเลงประกอบรำ

สำหรับเพลงตระโหมโรง ครูสุวรรณ กลั่นรอด (สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2564) ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า ขนบทำเนียบของการถ่ายทอดการบรรเลงปี่พาทย์ในสมัยโบราณมาจนถึงสมัยปัจจุบันนั้นจะต้องเพลงตระโหมโรง หลังจากผู้เรียนสามารถปฏิบัติการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในเพลงอื่น ๆ ของเพลงชุดไหมโรงเย็นได้อย่างสมบูรณ์ เพื่อให้ผู้เรียนมีวุฒิภาวะทางอารมณ์ที่นิ่งและสำรวมก่อน เนื่องจากเพลงตระโหมโรงถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งครูสุวรรณ กลั่นรอด ก็ได้ยึดถือหลักการนี้ในการถ่ายทอดแก่ผู้เรียนโดยครูสุวรรณ กลั่นรอด จะต้องเพลงตระโหมโรงให้แก่เด็กนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายซึ่งเป็นช่วงวัยที่เหมาะสม นักเรียนมีความพร้อมทั้งสภาพร่างกายและสภาพจิตใจ และมีพื้นฐานในการบรรเลงเพลงชุดไหมโรงเย็นมาแล้ว ส่งผลให้นักเรียนสามารถต่อเพลงได้อย่างรวดเร็วและมีความเข้าใจในบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง



5.2 ด้านการเรียนการสอน

การรับศิษย์ของครูสุวรรณ กลั่นรอด จะเป็นการรับศิษย์ในสถาบันการศึกษาส่วนใหญ่เป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชที่ครูสุวรรณ กลั่นรอด สอนอยู่ ซึ่งการรับศิษย์จะเป็นการรับศิษย์ที่สมัครสอบเข้ามาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช นักเรียนบางคนไม่มีพื้นฐานมาก่อนหรือบางคนมีมาบ้างแล้ว ครูไม่มีสิทธิ์เลือกนักเรียนได้มากนัก เพราะนักเรียนที่เรียนตามวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคส่วนใหญ่ไม่มีพื้นฐานมาเลยแต่ก็ต้องรับเข้ามาเรียน เพราะวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการอนุรักษ์ความเป็นไทย ทั้งด้านนาฏศิลป์ไทยและดนตรีคีตศิลป์ไทย ประกอบด้วยความมุ่งมั่นของครูสุวรรณ กลั่นรอด ที่คอยส่งเสริมให้เกิดพัฒนาการที่ดีของนักดนตรีปี่พาทย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชเพื่อส่งต่อองค์ความรู้จากรุ่นสู่รุ่นต่อไป

สถานที่สำหรับถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ส่วนใหญ่จะอยู่ที่ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช การจัดสภาพห้องเรียนในลักษณะของครูสุวรรณ คือ ห้องเรียนดนตรีต้องมีความเหมาะสม รองรับวงดนตรีได้ทุกรูปแบบ มีความสะอาด อากาศถ่ายเท และเครื่องดนตรีต้องไม่ชำรุดพร้อมบรรเลงได้ตลอดเวลา นอกจากการจัดสภาพห้องเรียนให้มีความเหมาะสมแล้ว การสร้างบรรยากาศในชั้นเรียนยังเป็นสิ่งสำคัญด้วยเช่นกัน ดังที่ ครูสุวรรณ กลั่นรอด (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2564) ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า ในการเรียนการสอนแต่ละครั้ง ครูสุวรรณ กลั่นรอด จะมีการสร้างแรงจูงใจในการเรียนและพูดปลุกดันให้ผู้เรียนมีความอยากเล่นดนตรีไทย โดยใช้วิธีในการเล่าเรื่องประวัติของดนตรีไทยในสมัยโบราณ และบอกเล่าเหตุการณ์เกี่ยวกับคนดนตรีไทยที่สำคัญต่าง ๆ ที่ครูสุวรรณ กลั่นรอด เคยมีโอกาสได้สัมผัสให้นักเรียนได้ฟัง ซึ่งครูสุวรรณ กลั่นรอด ก็จะสอดแทรกองค์ความรู้ในเรื่องต่าง ๆ ไปด้วย ทำให้ครูสุวรรณ กลั่นรอด เป็นที่ชื่นชอบของนักเรียนปี่พาทย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เป็นการสร้างบรรยากาศให้ห้องเรียนน่าเรียนยิ่งขึ้น

ครูสุวรรณ กลั่นรอด สอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ตามความรู้ความสามารถ ความชอบ ความถนัด และความโดดเด่นของลูกศิษย์ เนื่องจาก ลูกศิษย์แต่ละคนมีความสามารถไม่เหมือนกัน ก็จะแยกผู้เรียนออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 จะเรียนได้เร็ว มีความจำดีเวลาต่อเพลงสามารถปฏิบัติตามครูได้ทันที ลูกศิษย์กลุ่มนี้สามารถช่วยครูดูแลเพื่อนที่เรียนช้าได้อีกด้วย

กลุ่มที่ 2 การเรียนจะช้ากว่ากลุ่มแรก เวลาครูต่อเพลง จะไม่สามารถปฏิบัติตามได้ทันที ครูจะต้องปฏิบัติให้ดู 2 - 3 เที่ยวจึงจะปฏิบัติตามได้ กลุ่มนี้จะสามารถเรียนไปพร้อมกับกลุ่ม 1 ได้ ถ้าใครต่อเพลงได้ช้า ท่านจะให้เพื่อนที่ปฏิบัติได้แล้วหุ่ยครอก่อน ท่านก็จะปฏิบัติให้ดู และบอกมือให้ติดตาม

กลุ่มที่ 3 จะเป็นกลุ่มที่เรียนได้ช้ากว่าคนอื่นมาก เวลาต่อเพลงจะปฏิบัติตามไม่ได้ ท่านก็จะลุกขึ้นไปบอกมือใกล้ ๆ บอกวิธีการจำมือ จำโน้ต และแนะนำให้ฝึกซ้อมนอกเวลา

ครูสุวรรณ กลั่นรอด ท่านจะให้ความสำคัญกับทักษะ วิธีการบรรเลง ความไพเราะในการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เพราะหากผู้บรรเลงมีทักษะและวิธีการที่ดี ก็สามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ได้ไพเราะ โดยครูจะเน้นการบุคลิกภาพที่ดี การนั่งดีที่ถูกต้อง การจับไม้ลูกวีส และ ให้ผู้เรียนปฏิบัติแบบฝึกหัดมือก่อนที่จะเรียนทุกครั้ง เวลาครูต่อเพลง จะไม่เน้นเร็ว จะไปช้าๆ ทุกคนจะไปพร้อมกันถ้าใครปฏิบัติได้ช้า ท่านจะให้คนที่ปฏิบัติได้แล้วรอก่อน ท่านก็จะบอกมือ แล้วก็จะให้ซ้อมซ้ำไปซ้ำมา พร้อมกัน จนจำได้ ทำให้ผู้เรียนทุกคนสามารถ



บรรเลงให้ทุกคน จะไม่มีการรับเร่งต่อเพลงแต่จะเน้น ทักษะ วิธีการบรรเลงมากกว่า เมื่อมีทักษะการบรรเลงที่ดี สามารถนำไปใช้กับเพลงอื่นๆ ได้ การสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด มุ่งเน้นทางด้านทักษะวิธีการบรรเลงที่ถูกต้อง ขั้นตอนการสอนท่านให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ครูจะสอนทีละทักษะ เป็นขั้นเป็นตอน ไม่มีการสอนแบบรับเร่ง ลูกศิษย์ต้องปฏิบัติให้ได้ถูกต้อง และชำนาญ จึงจะผ่านไปฝึกในทักษะหรือขั้นตอนต่อไป โดยเริ่มจากทำนอง การจับไม้ดี ท่านจะคอยดูตลอดในขณะที่ทำการเรียนทุกครั้ง ถ้าผู้เรียนเผลอนั่งหลังค่อมหรือจับไม้ดีไม่ถูกต้อง ท่านจะคอยเตือนอยู่เสมอและฝึกไล่มือก่อนเรียนทุกครั้งจึงทบทวนเพลง ถ้าผู้เรียนสามารถฝึกปฏิบัติได้แม่นยำแล้ว ก็จะต่อเพลงต่อไปให้แต่ผู้เรียนยังปฏิบัติไม่ได้หรือยังไม่คล่องท่านก็จะให้ฝึกซ้อมให้ได้อีก โดยท่านจะคอยดูแลและแนะนำผู้เรียนด้วยตัวเอง ด้วยหลักการนี้ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ได้ถูกต้องนำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนฆ้องวงใหญ่อย่างมีประสิทธิภาพ

การสอนของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ให้ความสำคัญกับการปลูกฝังเรื่องคุณธรรม จริยธรรมไม่น้อยไปกว่าการปรับปรุงแก้ไข และพัฒนาทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ท่านจะอบรมสั่งสอนลูกศิษย์เหมือนลูกหลานในครอบครัวของท่าน พร้อมทั้งปฏิบัติเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ลูกศิษย์อย่างสม่ำเสมอครูสุวรรณ กลั่นรอด จะคอยกล่าวตักเตือนทั้งด้านดนตรีและการใช้ชีวิต ทำให้ลูกศิษย์ค่อย ๆ ซึมซับจนเป็นค่านิยมพฤติกรรมที่พึงประสงค์ โดยความเข้มแข็งของการสอนขึ้นอยู่กับความใกล้ชิด ความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ คุณธรรม จริยธรรมที่ปรากฏในกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้แก่ ความกตัญญู ความอดทนและขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม ความมีระเบียบวินัย ความตั้งใจจริง รู้จักหน้าที่ของตนเอง ตรงต่อเวลา มีความสามัคคีในหมู่คณะ มีความเคารพครูอาจารย์และรุ่นพี่ กิริยามารยาทเรียบร้อย ซึ่งคุณธรรมและจริยธรรมนี้ลูกศิษย์จะค่อย ๆ ซึมซับไปเรื่อย ๆ

การถ่ายทอดการบรรเลงของวงใหญ่ของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด มีเป้าหมายหลักในการสอนคือการสร้างและพัฒนาให้มีความรู้และทักษะในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณสมบัติเป็นสุนทรียวัตถุ คือการใช้เทคนิควิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ให้เกิดความไพเราะที่ส่งผลให้ผู้ฟังได้รับรู้ความงามและอรรถรสของเสียงเพลงที่บรรเลงเห็นได้ว่า ครูสุวรรณ กลั่นรอด ให้ความสำคัญกับความไพเราะและ อรรถรสในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ หากดนตรีไม่ไพเราะก็หมดคุณค่า ซึ่งเป็นแนวคิดและองค์ประกอบ สำคัญของพัฒนาสุนทรียภาพ และความซาบซึ้งในดนตรีผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าศิลปินทุกคนควรได้รับ การพัฒนาสุนทรียภาพ ได้จากศิลปินที่เป็นที่รับรู้และเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะ ความงามใน ดนตรีและมี ศักยภาพด้านทักษะที่ ได้รับการฝึกฝนตาม ขั้นตอนของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ย่อมมี ความเข้าใจและสามารถถ่ายทอดความงามความไพเราะของดนตรีได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

การวัดและประเมินผลเป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการเรียนการสอนดนตรี จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสุวรรณ กลั่นรอด พบว่า การประเมินผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนนั้น จะต้องให้ความสำคัญแก่นักเรียน ครูต้องประเมินจากความเป็นจริง จากนั้นครูจะให้คำแนะนำที่เหมาะสมแก่นักเรียนเป็นรายบุคคลทำให้นักเรียนเกิดความเข้าใจและสามารถแก้ไขได้อย่างถูกต้อง นอกจากนี้ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ยังให้ครูท่านอื่นมาประเมินนักเรียนด้วย และให้ตัวนักเรียนประเมินตนเองด้วย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ดีทำให้นักเรียนมีความซื่อสัตย์และมีความมั่นใจในการบรรเลงครั้งต่อไป

การวัดและประเมินผลเป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการเรียนการสอนดนตรี จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของครูสุวรรณ กลั่นรอด พบว่า การประเมินผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนนั้น จะต้องให้ความสำคัญแก่นักเรียน ครูต้องประเมินจากความเป็นจริง จากนั้นครูจะให้คำแนะนำที่เหมาะสมแก่นักเรียนเป็นรายบุคคลทำให้นักเรียนเกิดความเข้าใจและสามารถแก้ไขได้อย่างถูกต้อง นอกจากนี้ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ยังให้ครูท่านอื่นมาประเมินนักเรียนด้วย และให้ตัวนักเรียนประเมินตนเองด้วย ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ดีทำให้นักเรียนมีความซื่อสัตย์และมีความมั่นใจในการบรรเลงครั้งต่อไป



สรุปและอภิปรายผล

ทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ตามแนวทางของครูสุวรรณ กลั่นรอด จะให้ความสำคัญในเรื่อง การจัดระเบียบร่างกาย และกลวิธีการฝึกทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานเนื่องจากพื้นฐานเหล่านี้จะทำให้ ผู้เรียนสามารถต่อยอดทักษะการบรรเลง อันเป็นรากฐานสำคัญที่จะทำให้ผู้เรียนก้าวไปสู่ความสำเร็จทางวิชาชีพ ด้านปี่พาทย์ได้โดยมีบุคลิกภาพที่ดีและถูกต้องตามหลักวิธีการการบรรเลงปี่พาทย์

หลังจากผู้เรียนมีความพร้อม สามารถปฏิบัติการจับไม้และทำนองได้อย่างถูกต้องแล้ว กลวิธีการฝึกทักษะ การบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานต่อไปคือฝึกการตีฆ้องโดยครูสุวรรณ กลั่นรอด จะให้ผู้เรียนทำความเข้าใจกับ การใช้ไม้ฆ้องตีบนลูกฆ้องอย่างถูกต้องโดยให้หน้าไม้ตี (ป็น) ตั้งฉากกับปมลูกฆ้องและฝึกการใช้กลำมเนื้อให้ผู้เรียน เคยชินกับการตีที่ถูกวิธีก่อนจึงค่อยนำสู่การตีฆ้องชุดแบบฝึกไล่เสียงต่อไป

การเรียนการสอนของครูสุวรรณ กลั่นรอด ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดองค์ความรู้ในการบรรเลง ฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐาน ซึ่งจะส่งผลต่อการเรียนปี่พาทย์ในขั้นที่สูงขึ้น และมีความถูกต้องตามแบบแผน โดยสถานที่ สำหรับถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขั้นพื้นฐานของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ส่วนใหญ่จะอยู่ที่ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา มีลักษณะการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวแบบมุขปาฐะ ซึ่งครูจะเป็นคนกำหนด บทบาทสำคัญในการเรียน โดยครูจะทำการสอนด้วยตนเอง มีการเอาใจใส่เข้มงวดอย่างจริงจัง ครูจะแบ่งกลุ่ม ผู้เรียน ออกเป็น 3 กลุ่ม คือกลุ่มเก่ง กลุ่มปานกลาง และกลุ่มที่เรียนช้ากว่าเพื่อน ครูสุวรรณ กลั่นรอด จะดูแลกลุ่ม ที่เรียนช้าด้วยตัวเอง เพราะตัวท่านมีประสบการณ์ในการสอนนักเรียนกลุ่มเรียนช้ามาก่อน จึงนำเอาประสบการณ์ มาปรับปรุงใช้กับผู้เรียนกลุ่มนี้ บางครั้งศิษย์รุ่นเดียวกันถ่ายทอดกันเอง ในกรณีที่ต้องเพลงพร้อมกันหลาย ๆ คน บางคนตามเพื่อนไม่ทัน พวกที่ต่อเพลงได้เร็วมีความจำดี ก็จะช่วยบทวนให้เพื่อนโดยจะอยู่ในความดูแลของครู ในการเรียนการสอนของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด มีหลักการสำคัญที่ยึดเป็นแนวทางการสอนเพื่อพัฒนาผู้เรียน ตั้งแต่ การสอนตามความสามารถของผู้เรียน คือ สอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ตามความรู้ความสามารถ ความชอบ ความถนัด และความโดดเด่นของลูกศิษย์

การสอนของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด ท่านจะให้ความสำคัญกับทักษะ วิธีการบรรเลง รสมือหรือรสนเสียง ความไพเราะในการบรรเลงมากกว่าบทเพลง เพราะหากผู้บรรเลงมีทักษะและวิธีการที่ดี ก็สามารถบรรเลงบทเพลง ต่าง ๆ ได้ไพเราะ การสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด มุ่งเน้นทางด้านทักษะวิธีการ บรรเลงที่ถูกต้องมากกว่าบทเพลง เริ่มตั้งแต่การนับ การจับไม้และการไล่เสียง คุณภาพของเสียง ความไพเราะ ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ นอกจากนี้แล้วการสอนทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด มุ่งเน้นทางด้านทักษะวิธีการบรรเลงที่ถูกต้อง ขึ้นตอนการสอนท่านก็ให้ ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ครูจะสอนทีละ ทักษะ เป็นขั้นเป็นตอน ไม่มีการสอนแบบรีบเร่ง ลูกศิษย์ ต้องปฏิบัติให้ได้ถูกต้อง และชำนาญท่านจึงจะผ่านไปฝึก ในทักษะหรือขึ้นตอนต่อไป ท่านจะคอยดูแลตลอดในขณะที่ทำการเรียนทุกครั้ง ถ้าผู้เรียนเผลอนิ่งหลังค้อมหรือ จับไม้ผิดไม่ถูกต้อง ท่านจะคอยเตือนอยู่เสมอ และฝึกไล่มือก่อนเรียนทุกครั้ง จึงพบทวนเพลง ถ้าผู้เรียน สามารถฝึก ปฏิบัติได้แม่นยำแล้ว ก็จะต่อเพลงต่อไปให้ แต่ถ้าผู้เรียนยังปฏิบัติไม่ได้หรือยังไม่คล่องท่าน ก็จะให้ฝึกซ้อมให้ได้อีกก่อน โดยท่านจะคอยดูแลและแนะนำผู้เรียนด้วยตัวเอง ด้วยหลักการนี้ส่งผลให้ ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลง ฆ้องวงใหญ่ได้ถูกต้อง นำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนฆ้องวงใหญ่อย่างมีประสิทธิภาพ



ข้อเสนอแนะ

กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐาน ของ ครูสุวรรณ กลั่นรอด โดยเฉพาะ แบบฝึกไล่เสียง สามารถนำไปใช้ประโยชน์จริงในการฝึกการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานได้เป็นอย่างดี เพราะ มีการฝึกกลวิธีที่หลากหลายทั้งการตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่าง ๆ และการฝึกตีแยกมือไล่เสียง ซึ่งอาจนำไปพัฒนาเป็นแบบฝึกทักษะหรือเป็นหลักสูตรอบรมระยะสั้นเพื่อฝึกทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ขึ้นพื้นฐานได้

คำประกาศเกียรติคุณ

คณะผู้ศึกษา ขอขอบพระคุณครูสุวรรณ กลั่นรอด เป็นอย่างยิ่งที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ถ่ายทอดความรู้จากประสบการณ์โดยละเอียดด้วยความเมตตาเสมอมา นับว่าเป็นองค์ความรู้ที่มีค่าและยังประโยชน์แก่วงวิชาการการศึกษาด้านดนตรีไทยอย่างยิ่ง

อนึ่ง ในตลอดระยะเวลาหลายปีที่ครูสุวรรณ กลั่นรอด ได้เป็นผู้สอนปรับพื้นฐานปี่พาทย์ให้กับนักเรียนใหม่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ของวิทยาลัยฯ เสมอมา จนทำให้นักเรียนหลาย ๆ รุ่น มีทักษะพื้นฐานการบรรเลงปี่พาทย์ที่ดี อันเป็นรากฐานสำคัญที่ทำให้นักเรียนของวิทยาลัยฯ สามารถเรียนรู้และประสบความสำเร็จในวิชาชีพทางดนตรีไทยได้ ถือเป็นสิ่งที่มีคุณค่ามหาศาล

คณะผู้ศึกษาในนามของคณาจารย์และนักศึกษาภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ขอขอบพระคุณครูสุวรรณ กลั่นรอด อย่างสุดซึ้ง ทั้งที่ได้ให้ความเมตตาให้ความรู้สำหรับการศึกษาในครั้งนี้ ตลอดจนจุนจุนอุปการที่ครูได้สร้างไว้ให้กับลูกศิษย์ทั้งหลายในตลอดระยะเวลาหลายปีที่ผ่านมา

บุคลากร

ชยพร ไชยสิทธิ์. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์,

21 กุมภาพันธ์ 2564.

วรพรรณ ด้านสกุล. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์, 30 มกราคม 2564.

สุวรรณ กลั่นรอด. ชำราชการบ้านาญ. สัมภาษณ์, 11 พฤศจิกายน 2563, 2 กุมภาพันธ์ 2564,

11 กุมภาพันธ์ 2564, 18 มีนาคม 2564.

อรุช อักษรนำ. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์, 10 มีนาคม 2564.

อานนท์ ไกรแก้ว. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์, 10 มีนาคม 2564.



ปัญหา แนวทางแก้ไข และเทคนิคการฝึกเปียโนสำหรับนักศึกษา เครื่องมือโทเปียโน

Problems, Solutions and Piano Techniques for Non-Piano Major student

อภิชัย ลิ้มทวีเกียรติกุล*

Apichai Limtaveekietikul*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาปัญหาและแนวทางแก้ไขในการฝึกเปียโนสำหรับนักศึกษาเครื่องมือโทเปียโน 2) ศึกษาเทคนิคที่จำเป็นสำหรับนักศึกษาเครื่องมือโทเปียโน ผลการศึกษาสรุปได้ว่า ปัญหาทั่วไปและวิธีการแก้ปัญหาของนักศึกษาเครื่องมือโทเปียโนในการฝึกเปียโนที่ถูกต้อง มีองค์ประกอบที่ต้องคำนึงถึง ได้แก่ การให้ความสำคัญกับลำดับขั้น การใช้แพดเดิ้ล การเล่นโน้ตโดยฉับพลัน การตีความบทประพันธ์ และเทคนิคที่มีความจำเป็นประกอบด้วย การวางนิ้วมือบนคีย์เปียโน การผลิตเสียง การหมุน เทคนิคการกดคีย์เปียโน และการแบ่งกลุ่มโน้ต ทั้งหมดนี้เป็นกุญแจสำคัญในการทำให้นักบรรเลงการบรรเลงเปียโนที่ถูกต้องและปูทางไปสู่ขั้นต่อไปอย่างมั่นคง

คำสำคัญ : นักศึกษาเครื่องมือโทเปียโน เทคนิคเปียโน

Abstract

The objectives of this academic paper are; 1) to investigate problems and solutions in piano practice for students in minor piano, 2) to study techniques required for students in minor piano. The results show those general problems and students' solutions to practice the piano correctly should consider on the elements as; Hierarchical Structures in Music, Pedaling, Sight Playing, Interpretation and essential techniques including The position of the fingers on the piano, Sound production, Rotation, Techniques for pressing the piano and Grouping. All of these are the important keys to achieve piano playing and lead to the next step steadily.

Keywords : Non-Piano Major student, Piano Technique

บทนำ

เปียโน หนึ่งในเครื่องดนตรีตะวันตกที่ได้รับความนิยมและรู้จักอย่างแพร่หลาย ถูกจัดประเภทให้อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทลิ้นนิ้วหรือเครื่องดนตรีที่มีการขึงตึงลวด ถูกจัดอยู่ในกลุ่มที่มีชื่อเรียกว่า "Chordophones" (Kvitte T., 2007 p. 43-45) มีบทบาทหน้าที่สำคัญในการบรรเลงเดี่ยว คลอเสียง วงดนตรีขนาดเล็ก ไปจนถึงการเป็นส่วนหนึ่งในวงออร์เคสตรา เปียโนถือเป็นสื่อกลางทางเสียงที่สำคัญระหว่างผู้บรรเลงและผู้ฟังโดยทำหน้าที่สื่อสารทางอารมณ์ด้วยบทบรรเลง อีกทั้งยังมีบทบาทเชิงโครงสร้างการแพร่กระจายองค์ความรู้ทางด้านดนตรี ดังจะเห็นได้จากกรณีตัวตนของเครื่องดนตรีในสังคมที่มีบทบาทซับซ้อนในส่วนต่าง ๆ ของสังคม เช่น การสอนดนตรี

* วิทยาลัยนาฏศิลป์อุบลราชธานี

* Sukhothai College of Dramatic Arts



ในสถาบันการศึกษา การใช้เปียโนเพื่อบรรเลงในงานเทศกาลต่าง ๆ การประพันธ์บทเพลงไทยร่วมสมัยสำหรับเปียโน การใช้เปียโนบรรเลงมัสการทางศาสนาคริสต์ในประเทศไทย (พงษ์วิภากร ต้ม มหิทธิพงศ์, 2564, น. 14) รวมไปถึงการศึกษาเปียโนด้วยตนเองจากการใช้สื่อออนไลน์ในรูปแบบต่าง ๆ เป็นต้น

เปียโนเข้ามามีบทบาทส่วนหนึ่งของการสอนดนตรีในสถาบันการศึกษา ถูกจัดอยู่ในรายวิชาเครื่องมือเอกของสาขาคันตริตะวันตก ซึ่งเปียโนมีเอกลักษณ์เฉพาะในตัวเองและสามารถสร้างองค์ประกอบทางดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ โดยเฉพาะในแง่ของการประสานเสียง การพัฒนาความสามารถในการเล่นเปียโนยังช่วยส่งเสริมพัฒนาการทางดนตรีด้านต่าง ๆ ให้ดีขึ้นอีกด้วย ดังนั้นความสามารถในการเล่นเปียโนจึงถือว่าเป็นประโยชน์สำหรับผู้เรียนดนตรีโดยทั่วไป นักศึกษาที่ต้องการพัฒนาทักษะการเล่นเปียโน นักศึกษาที่เรียนวิชาเอกเครื่องดนตรีอื่นนอกเหนือจากเปียโน รายวิชาเครื่องมือโทเปียโนจึงถูกนำมาเป็นตัวเลือกสำหรับนักศึกษา ซึ่งความแตกต่างระหว่างนักศึกษาที่มีพื้นฐานและทักษะดนตรีเครื่องดนตรีอื่น ๆ กับนักศึกษาที่ไม่มีความรู้ทางด้านดนตรี คือ ความเข้าใจทางด้านองค์ประกอบทางดนตรี แต่ขาดโอกาสที่จะเข้าใจเทคนิคการบรรเลงเปียโนอย่างถูกต้อง แม้จะมีพื้นฐานทางดนตรีที่ดี แต่นักศึกษาเครื่องมือโทเปียโนยังคงประสบปัญหาในการเล่นเปียโนได้สำเร็จอย่างมุ่งมั่นหวังไว้

จากที่กล่าวมาข้างต้น แม้ว่านักศึกษาเครื่องมือโทเปียโนเหล่านี้มีพื้นฐานในเรื่องดนตรีในระดับหนึ่ง แต่ยังคงพบว่าส่วนใหญ่ยังมีปัญหาหลากหลายในการบรรเลงเปียโนที่ถูกต้อง ที่ซึ่งเป็นอุปสรรคในการฝึกซ้อมและพัฒนาทักษะไปในระดับที่สูงขึ้น บทความวิชาการนี้ตีแผ่ถึงสาเหตุ วิเคราะห์ และเสนอแนะวิธีการแก้ปัญหาต่างๆ ที่แตกต่างกันออกไป ตามความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญและประสบการณ์ของผู้เขียน พร้อมทั้งเสนอวิธีการฝึกฝนเปียโนที่ถูกต้องเหมาะสม เพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้น

ผลการศึกษา

ปัญหาและวิธีการแก้ไข

1. การให้ความสำคัญกับลำดับชั้น (Hierarchical Structures in Music)

สิ่งที่เป็นปัญหาของนักศึกษาเครื่องมือโทเปียโนส่วนใหญ่ คือ การบรรเลงโน้ตรูปแบบโพลิโฟนีด้วยน้ำหนักเดียวกันทุกแนว โดยลืมไปว่าทำนองหลักควรมีความโดดเด่นกว่าแนวอื่น ๆ ที่ซึ่งเป็นเสียงประสาน เนื่องจากเครื่องดนตรีอื่นนอกเหนือจากเปียโนจะมีโน้ตแค่แนวเดียว ทำให้นักศึกษาเครื่องมือโทเปียโนไม่สามารถเข้าใจโน้ตหลากหลายแนวที่สลับความสำคัญกันอย่างมีนัยสำคัญได้ ซึ่งเป็นปัญหาที่สำคัญมากเพราะหากไม่สามารถบรรเลงให้มีความแตกต่างในแต่ละแนวได้ บทเพลงที่สร้างสรรค์ออกมาก็จะไม่มีความไพเราะเท่าที่ควรจะเป็น

มีคำกล่าวกันว่าผลงานการบรรเลงเปียโนที่ดีแต่มีความยาก คือ การสร้างเสียงเป็นลำดับชั้นหลายชั้น สิ่งที่สำคัญในการแก้ไขปัญหานี้คือ การเรียนรู้ดนตรีรูปแบบพื้นผิวโพลิโฟนี (Polyphonic Texture) (Jiang, Y., 2019, p. 285)

นักศึกษาควรศึกษาเพลงที่ตนเองฝึกซ้อมโดยการวิเคราะห์แยกแยะส่วนหลักส่วนย่อยให้ชัดเจน ถัดไปให้ทำการฝึกซ้อมแยกทีละแนวเสียง ควบคุมนิ้วโดยใช้น้ำหนักที่เหมาะสมกับแนวเสียงนั้น ๆ และใช้หูฟังให้เกิดความเคยชิน หลังจากนั้นค่อยๆ ซ้อมรวมกันทุกแนวโดยผู้บรรเลงจะต้องควบคุมทุก ๆ แนวเสียงให้มีความสำคัญทางด้านระดับเสียงสลับกันออกไป





ภาพที่ 1 การวิเคราะห์ลำดับชั้นความสำคัญของท่อนหลักและท่อนรอง
(Beethoven, Piano Sonata No.8 Op.13 II, ห้องที่ 5-7)

2. การใช้แพดเดิล (Pedaling)

นักเปียโนผู้มีชื่อเสียงชาวอเมริกัน Arthur Rubinstein กล่าวว่า "The pedal is the soul of the piano" คำกล่าวนี้แสดงถึงความสำคัญของการเหยียบแพดเดิลได้เป็นอย่างดี นักศึกษาเครื่องมือเปียโนจำนวนไม่น้อยที่เหยียบแพดเดิลผิดวิธี ทำให้เสียงขาดความต่อเนื่อง นอกจากนี้ยังมีข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นเนื่องจากไม่เข้าใจในเรื่องพื้นผิว (Texture) เช่น การเหยียบแพดเดิลต่อเนื่องโดยไม่มีการปล่อย การปล่อยแพดเดิลผิดจังหวะ เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากนักศึกษาคำเครื่องมือเปียโนไม่คุ้นชินกับการบรรเลงโดยใช้ประสาทสัมผัสมือและเท้าไปด้วยกัน

วิธีการเหยียบแพดเดิลเปียโนที่ถูกต้องนั้น โดยทั่วไปแล้วจะมีอยู่สองประเภทด้วยกัน ได้แก่ (ภาวโล ตัน จันทรพงศ์, 2552, น. 17-18)

1. แบบ Rhythmic Pedaling การใช้แพดเดิลตามจังหวะเสียงประสานในรูปแบบคอร์ด เมื่อคอร์ดก็เหยียบแพดเดิล และปล่อยก่อนที่คอร์ดต่อไปจะปรากฏขึ้น แล้วก็เหยียบแพดเดิลอีกทันทีเมื่อคอร์ดถัดไป

2. แบบ Syncopated หรือ Legato Pedal การใช้แพดเดิลแบบนี้เป็นที่นิยมในปัจจุบันไม่ได้เหยียบพร้อมกับเสียงที่มือขวากดโน้ตลงไป หากแตกดโน้ตตัวนั้นลงไปก่อนแล้วค่อยเหยียบแพดเดิลตาม ช่องว่างระหว่างเสียงจะไม่เกิด ซึ่งจะทำให้เสียงสมบูรณ์และต่อเนื่องกัน

ต้องเข้าใจก่อนว่า นักศึกษาคำเครื่องมือเปียโนนั้นไม่เคยชินกับการบรรเลงโดยใช้ประสาทสัมผัสหลายอย่าง ทั้งนี้ในระยะเริ่มต้นให้ซ้อมแบบแยกมือพร้อมทั้งเหยียบแพดเดิลไปให้คุ้นชินจะทำให้ควบคุมจังหวะและรับรู้ถึงระดับเสียงในการกดได้ง่าย

3. การเล่นโน้ตโดยอับพลัน (Sight Playing)

นักศึกษาคำเครื่องมือเปียโนจำนวนไม่น้อยมีปัญหาในด้านคุณภาพและความเร็วในการเล่นโน้ตโดยอับพลัน ในขณะที่ย่านโน้ต นักศึกษาจำนวนมากให้ความสนใจแค่เรื่องความถูกต้องของตัวโน้ต ระดับเสียง (Pitch) เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) เพียงเท่านั้น บ่อยครั้งที่ไม่สังเกตและหลงลืมองค์ประกอบอื่นๆ ทั้งนี้เพราะพวกเขาไม่อ่านโน้ตด้วยความระมัดระวังและไม่เคยได้รับการฝึกหัด Sight Playing ในการบรรเลงเปียโนอย่างเพียงพอ

การอ่านอย่างระมัดระวังเป็นพื้นฐานของการบรรเลงเปียโน ก่อนที่จะบรรเลงควรสำรวจรายละเอียดต่างๆ ให้ถี่ถ้วน พื้นฐานและขั้นตอนการฝึก Sight Playing ควรเริ่มจากการสังเกตบทเพลงต่างๆ โดยใช้ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรี ได้แก่ กุญแจประจำหลัก (Clef) เครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidentals) สัญลักษณ์ทางดนตรี (Musical Notations) ในบทเพลงก่อนเริ่มบรรเลง ผู้บรรเลงต้องรักษากำหนดให้ต่อเนื่องสม่ำเสมอ เข้าใจระดับเสียง การวางนิ้ว เมื่อสามารถปฏิบัติ



ได้แล้ว ขึ้นต่อไปจึงเริ่มสังเกตมิติเสียง เช่น ตัง-เบา ลั่น-ยาว การเปลี่ยนจังหวะช้า-เร็ว ให้มีความใกล้เคียงกับความ ต้องการของผู้ประพันธ์มากที่สุด อย่างไรก็ตามการ Sight Playing ที่ดินนั้นไม่สามารถบรรลุได้ในชั่วข้ามคืน ทั้งนี้ควร ศึกษาเรื่องประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก คีตลักษณ์ (Form) พื้นผิว (Texture) เพื่อที่จะเข้าใจและมองโครงสร้าง ประโยคเพลงโดยรวมได้

4. การตีความบทประพันธ์ (Interpretation)

การแสดงเปียโนของนักศึกษาเครื่องมือโทเปียโนหลายคนมีความสมบูรณ์ในเรื่องการบรรเลงตามโน้ตเพียง อย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังขาดการสื่อและตีความถึงความเป็นเอกลักษณ์ของนักประพันธ์ในแต่ละบุคคล ไม่ว่าจะเป็น Bach, Mozart, Beethoven, Chopin หรือ Liszt เป็นต้น ทั้งนี้ไม่ใช่แค่ต้องทราบถึงสไตล์ดนตรีของแต่ละยุคเท่านั้น นักศึกษาควรเข้าใจภูมิหลังของบทประพันธ์และอารมณ์ผู้แต่ง และต้องครอบคลุมถึงปัจจัยหลายๆ อย่าง เช่น ความ สัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์ การเมืองการปกครองในยุคนั้น จิตวิทยา บุคลิกภาพ เหตุการณ์สำคัญ เป็นต้น อีกด้วย เพื่อตีความบทประพันธ์ได้อย่างถูกต้องครบถ้วนสมบูรณ์

เทคนิคที่จำเป็นสำหรับนักศึกษาเครื่องมือโทเปียโน

1. การวางนิ้วมือนอกคีย์เปียโน (The position of the fingers on the piano)

การจัดวางตำแหน่งของนิ้วมือ มือ และแขน ทั้งสามส่วนนี้ต้องมีความสัมพันธ์กัน ห้อยแขนโดยที่นิ้วมือวาง เกาะอยู่บนคีย์ การจัดวางในลักษณะนี้จะทำให้บรรเลงได้อย่างสะดวกสบาย มีบทความทางด้านดนตรีจำนวนมาก ที่สนับสนุนและเห็นด้วยกับความคิดนี้ การวางมือแบบธรรมชาตินี้มีการตีความไว้มากมาย การวางมือให้เหมือน กำลูกบอลหรือหรือผลส้มอยู่โดยไม่มีการเกร็ง วางมือโดยการทิ้งน้ำหนักจากกระดูกข้อต่อสาม ที่อยู่ระหว่างฝ่ามือ และนิ้ว โดยจะส่งผลให้นิ้วมือเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี การวางนิ้วมือในลักษณะโค้งงอเป็นที่ยอมรับของนักเปียโน ระดับโลกหลายท่าน การวางนิ้วในลักษณะโค้งงอนี้ ถ้าข้อต่อบริเวณส่วนปลายนิ้วหัก จะส่งผลให้การวางมือผิดรูป และทำให้เคลื่อนไหวไม่สะดวกอีกด้วย



ภาพที่ 2 การวางมือและการกดบนคีย์เปียโน



2. การผลิตเสียง (Sound production)

การผลิตเสียงที่ดี คือการปล่อยแขน มือ และนิ้ว ทั้งสามส่วนทั้งน้ำหนักตามธรรมชาติ และลงน้ำหนักโดยไม่ฝืนแรงโน้มถ่วงของโลก ทั้งนี้เพื่อให้กล้ามเนื้อทำงานให้น้อยเท่าที่จะเป็นไปได้ ส่งผลให้เสียงที่ออกมาไพเราะ มีประสิทธิภาพ สามารถฝึกซ้อมได้เป็นระยะเวลานาน และลดความเสี่ยงต่ออาการบาดเจ็บ

สิ่งที่เป็นปัญหาของนักศึกษาเครื่องมือโทเปียในคือ การเคลื่อนย้ายนิ้วไปบนคีย์ โดยเฉพาะนิ้วโป้ง จะเป็นการย้ายนิ้วอื่นๆ ไปด้านข้าง (Abduction) การเคลื่อนย้ายนิ้วโป้งส่งผลให้เสียงต่อการเกิดอาการบาดเจ็บ และไม่สามารถทำให้บรรเลงเร็วได้ วิธีการที่ถูกต้องคือ การเคลื่อนย้ายนิ้วโป้งในลักษณะแบบเตรียมการเคลื่อนย้ายไว้ล่วงหน้า เป็นการทำงานร่วมกันข้อต่อของนิ้วและการหมุนของแขนช่วงล่าง และนิ้วโป้งต้องได้รับแรงสนับสนุนจากมือและแขนร่วมด้วย ตำแหน่งการกดลงบนคีย์ของแต่ละนิ้วนั้นจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นลงของตัวโน้ต ทั้งนี้เพราะความสั้นยาวของนิ้วทั้งห้าไม่เท่ากัน

Milanovic, T. (2011) Dorothy Taubman ได้กล่าวไว้ว่า ถ้าเราทำการปรับเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วในการกดเพียงเล็กน้อย เพื่อให้แต่ละนิ้วกดคล้อยระยะเวลาการเคลื่อนที่ และกดลงบนจุดที่ผ่อนแรง จะส่งผลให้สามารถควบคุมเสียงและความเร็วได้อย่างเป็นธรรมชาติ ยกตัวอย่างเช่น การเล่นสเกลต่าง ๆ โดยใช้นิ้วทั้งห้า นิ้วโป้งอยู่ตำแหน่งปกติ นิ้วชี้และนิ้วกลางอยู่ตำแหน่งชิดนอก เพราะทั้งสองนิ้วนี้มีความยาวกว่า ถ้าเล่นชิดในจะเคลื่อนที่ได้ยากและกินแรง ส่วนนิ้วนางและนิ้วก้อยจะอยู่ตำแหน่งชิดในเพราะมีลักษณะสั้นกว่า เป็นต้น

3. การหมุน (Rotation)

เทคนิคการหมุนเป็นหัวใจของการเล่นเปียโน การหมุนนิ้ว นักศึกษาเครื่องมือโทเปียในส่วนใหญ่จะหมุนนิ้วโดยการเกร็งนิ้ว เพราะมีความเข้าใจว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้อง ซึ่งนั่นส่งผลให้การเคลื่อนไหวไม่เร็วเท่าที่ควร และอาจทำให้เกิดอาการบาดเจ็บ กล้ามเนื้อติดขัด และไม่สามารถบรรเลงได้นาน เทคนิคการหมุนสามารถเคลื่อนที่ได้ในรูปแบบสองทิศทาง คือ 1. ข่าย-ขวา 2. ขึ้น-ลง ซึ่งนิ้วและแขนท่อนล่างต้องเคลื่อนที่ในทางทิศเดียวกัน ผู้เล่นไม่ควรเกร็งกล้ามเนื้อข้อศอกและกล้ามเนื้อแขนส่วนบน เพื่อให้การเคลื่อนที่ของนิ้วเป็นไปได้อย่างอิสระ เทคนิคนี้สัมพันธ์ถึงการเล่นของนิ้ว มือ และแขน เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการบรรเลงโน้ตที่มีความเร็วมาก ๆ และช่วยให้เล่นโน้ตกระโดดได้อย่างง่ายดาย

4. เทคนิคการกดคีย์เปียโน (Techniques for pressing the piano)

เทคนิคการกดคีย์เปียโนเพื่อให้ได้เสียงที่ไพเราะและคล้อยตามที่ต้องการนั้น นับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญส่วนหนึ่งในการบรรเลงเปียโน สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

4.1 การเล่นเสียงสั้น (Staccato)

เทคนิคการเล่นเสียงสั้นจะไม่ใช้การกดนิ้วลงไป แต่จะใช้การเคาะจากด้านบน นิ้วที่กดจะถูกยกขึ้นสูงกว่าปกติเล็กน้อย ข้อมือลดลงเล็กน้อยและยกขึ้นทันทีที่กดเสร็จ การออกแรงที่นิ้ว ควรออกแรงตั้งแต่ข้อนิ้วแรกไปถึงข้อนิ้วสุดท้าย เป็นการวัดค่านิ้วเล็กน้อยเพื่อส่งแรงไปที่คีย์เปียโน ข้อควรระวังคือ อย่าออกแรงโดยใช้ข้อมือโดยตรง เพราะจะส่งผลให้แขนท่อนบนตึงและเกร็งทั้งส่วน และจะไม่สามารถเล่นเสียงที่นุ่มนวลได้ดี ควบคุมเสียงดัง-เบาได้ยาก และไม่สามารถควบคุมความกระชับของค่านิ้วได้



4.2 การเล่นโน้ตเชื่อมต่อกัน (Legato)

มีวิธีการปฏิบัติคือนิ้วต้องอยู่บนคีย์จนกว่าโน้ตอีกตัวจะถูกกดลงไป จากนั้นค่อยยกนิ้วเดิมขึ้น เป็นการเล่นเสียงให้มีความต่อเนื่องกันโดยไม่ให้มีช่องว่างระหว่างเสียง จังหวะในการกดและยกของนิ้วต้องอยู่ในจังหวะที่พอดีกัน หรือสัมพันธ์กัน ต้องยกนิ้วหลังจากที่กดโน้ตตัวต่อไปเรียบร้อยแล้ว ถ้ายกไม่ทันจะทำให้เสียงเดิมค้าง และหากยกเร็วเกินไปเสียงจะไม่ต่อเนื่องกัน

Prentner, M. (2005) การใช้กล้ามเนื้อในการเล่น Legato ที่ดีนั้นไม่เพียงแต่ใช้นิ้วกดลงไป แต่ควรใช้กล้ามเนื้อของท่อนแขน ไหล่ รวมไปถึงแผ่นหลังต้องมีความสัมพันธ์กัน เสียงที่ได้จะมีความนุ่มนวลและอ่อนหวาน

4.3 การเล่นกลุ่มโน้ตในคอรีต (Arpeggio)

สิ่งที่สำคัญในการเล่นอาร์เพจจิโอ บริเวณข้อมือต้องอยู่นิ่งให้มากที่สุด เมื่อเปลี่ยนตำแหน่งในอี้อกเทฟ (octave) ที่สูงขึ้น ต้องเป็นไปอย่างคงที่ ไม่มีการแกว่งแขนไปมาและไม่ควรยกข้อศอกขึ้นในขณะที่นิ้วหัวแม่มือเปลี่ยนโน้ต ที่ต้องระวังคือไม่ควรบิดข้อมือมากเกินไป หากบิดข้อมือมากเกินไปจะทำให้ไม่สามารถควบคุมระดับเสียงได้ และในขณะที่ทำการเลี้ยวขึ้นและลงนั้น ควรทำการเก็บนิ้วอย่างรวดเร็วหรือบิดนิ้วให้มิดชิด ไม่กางนิ้วไว้เพื่อป้องกันการเกร็งที่อาจจะเกิดขึ้น

4.4 การเล่นขั้นคู่ (Interval)

การเล่นโน้ตขั้นคู่ต่าง ๆ ให้ดีนั้นต้องคำนึงถึงแรงที่ส่งมาจากท่อนแขนและข้อมือ ถ้าปฏิบัติได้ถูกต้องจะทำให้ความเข้มของเสียงนั้นมีความสมดุลชวนฟัง และการเล่นเพื่อเน้นเสียงตามทำนองหลักที่ต้องการจะต้องส่งแรงผ่านท่อนแขนไปยังนิ้วที่ต้องการผลิตเสียงนั้น ๆ

Milanovic, T. (2011) การควบคุมน้ำหนักขั้นคู่เสียงใด ๆ ก็ตามจะต้องถ่ายน้ำหนักไปมาระหว่างท่อนแขนและนิ้วโป้งเสมอ แม้ว่าบางครั้งนิ้วโป้งจะไม่ได้กดลงไปก็ตาม

4.5 การเล่นโน้ตคู่แปด (Octave)

การเล่นโน้ตคู่กว้างหรือโน้ตคู่แปดนั้น ข้อมือและท่อนแขนจะอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าปกติเสมอเป็นรูปโค้ง (Arch Structure) ส่งผลให้เกิดกำลังในการกดได้มากขึ้น และการที่จะเล่นให้ได้เร็ว ๆ นั้น ต้องใช้กำลังจากข้อมือเท่านั้น ไม่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวไปทั้งท่อนแขน ถ้าใช้แรงผิดส่วนจะทำให้ไม่สามารถเล่นเร็วได้และหากเล่นไปเรื่อย ๆ จะเกิดการบาดเจ็บได้ เช่น เอ็นนิ้วอักเสบ ข้อมืออักเสบ เนื่องจากมีการเกร็งของกล้ามเนื้อมากเกินไป

5. การแบ่งกลุ่มโน้ต (Grouping)

สิ่งที่สำคัญในการบรรเลงบทเพลงที่มีโน้ตต่อเนื่องกันหลายห้อง คือ การแบ่งกลุ่มโน้ต เป็นการจัดระบบระเบียบร่างกายและความคิด ทำให้สมองและกล้ามเนื้อจดจำกระบวนการเคลื่อนไหวได้ ส่งผลให้ผู้บรรเลงเล่นประโยคเพลงที่มีความยากและซับซ้อนได้ออกมาอย่างง่ายดาย วิธีการแบ่งกลุ่มโน้ตนั้น แบ่งกลุ่มโดยสังเกตจากทิศทางของโน้ต (Direction of the notes) การกระโดดของทำนอง (Leaps) หรือลักษณะของพื้นผิวดนตรี (Texture) หรืออาจจะแบ่งกลุ่มตามจังหวะได้เช่นกัน





ภาพที่ 3 การแบ่งกลุ่มโน้ต (Chopin, Etude Op.10 No.12, ท่อนที่ 5-7)

สรุปและอภิปรายผล

ในการบรรเลงเปียโนให้เกิดความไพเราะนั้น นักศึกษาเครื่องมือเปียโนจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในรายละเอียดต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นไม่ว่าจะเป็น 1. การให้ความสำคัญกับลำดับชั้น ควรศึกษาเพลงที่ตนเองฝึกซ้อมโดยการวิเคราะห์แยกแยะส่วนหลักส่วนย่อยให้ชัดเจน 2. วิธีการเทียบแพดเคิล แบบ Rhythmic Pedaling และแบบ Syncopated หรือ Legato Pedal ที่ถูกต้อง 3. การอ่านโน้ตโดยจับพลัน สังเกตบทเพลงต่าง ๆ โดยใช้ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรีก่อนเริ่มบรรเลง รักษาจังหวะให้ต่อเนื่องสม่ำเสมอ เข้าใจระดับเสียง การวางนิ้ว สังเกตมิติเสียงให้มีความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์มากที่สุด รวมไปถึงเรื่องประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ศิลปะทัศนศิลป์ (Form) พื้นผิว (Texture) เพื่อที่จะเข้าใจและมองโครงสร้างประโยคเพลงโดยรวมได้ 4. การตีความผลงานการประพันธ์ ความเป็นเอกลักษณ์ของนักประพันธ์ในแต่ละบุคคล ภูมิหลังของบทประพันธ์ อารมณ์ผู้แต่ง ต้องครอบคลุมถึงปัจจัยหลาย ๆ อย่าง เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์ การเมืองการปกครองในยุคนั้น จิตวิทยา บุคลิกภาพ เหตุการณ์สำคัญ ๆ เป็นต้น นักศึกษาจะต้องเข้าใจเทคนิคต่าง ๆ ที่มีความจำเป็นประกอบด้วย 1. การวางนิ้วมีบนคีย์เปียโน การจัดวางตำแหน่งของนิ้วมือ มือ และแขน ทั้งสามส่วนนี้ต้องมีความสัมพันธ์กัน ห้อยแขนโดยที่นิ้วอว้างเกาะอยู่บนคีย์ 2. การผลิตเสียง การปล่อยแขน มือ และนิ้ว ทั้งสามส่วนทั้งน้ำหนักตามธรรมชาติ และลงน้ำหนักโดยไม่ฝืนแรงโน้มถ่วงของโลก 3. การหมุน เข้าใจเทคนิคการหมุนสามารถเคลื่อนที่ได้ในรูปแบบสองทิศทาง คือ ซ้าย-ขวา ขึ้น-ลง ซึ่งนิ้วและแขนท่อนล่างต้องเคลื่อนที่ในทางทิศเดียวกัน 4. เทคนิคการกดคีย์เปียโน ประกอบด้วยการเล่นเสียงสั้น การเล่นโน้ตเชื่อมต่อกัน การเล่นกลุ่มโน้ตในคอร์ด การเล่นขึ้นคู่ การเล่นโน้ตคู่แปด 5. การแบ่งกลุ่มโน้ต แบ่งกลุ่มโดยสังเกตจากทิศทางของโน้ต (Direction of the notes) การกระโดดของท่อนอง (Leaps) หรือลักษณะของพื้นผิวดนตรี (Texture) หรืออาจจะแบ่งกลุ่มตามจังหวะได้เช่นกัน

ทั้งนี้การบรรเลงเปียโนให้เกิดความชำนาญจะไม่บังเกิดถ้าไม่มีวินัยในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ สิ่งเหล่านี้ล้วนคือสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่จะหลอมรวมเป็นกุญแจสำคัญในการไขประตูไปสู่ระดับต่อไปมันคง ดังคำกล่าวที่ว่า "การฝึกซ้อมทำให้ชำนาญ คือเมื่อการฝึกซ้อมนั้นถูกต้อง"



รายการอ้างอิง

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พงษ์วิภากรนต์ มหิทธิพงศ์. (2564). มิติใหม่ของการพัฒนาทักษะพื้นฐานเปียโนสำหรับผู้เรียนในยุคปัจจุบัน. **มนุษยศาสตร์สังคมปริทัศน์** 9, 1: 13-24.
- ภาวไล ดันจันทรพงศ์. (2552). **Pedal**. วารสารดนตรีรังสิต 4, 2: 14-24.
- Bastien, James. (1988). **How to Teach Piano Successfully**. San Diego, CA: General Words and Music Company.
- Clark, Frances. (1992). **Question and Answers: Practical Advice for Piano Teachers**. Northfield, IL.: The Instrumentalist Company.
- Gerig, Renigeld. (2007). **Famous Pianists and Their Technique**. Bloomington: Indiana University Press.
- Kentner, Louis. (1991). **Piano**. Great Britain : Halstan & Co Ltd, Amersham, Bucks.
- Kvifte, Tellef. (2007). **Instruments and the electronic age**. London: Solum Forlag. ISBN 978-82-997728-1-5.
- Milanovic, Therese. (2011). **Learning and Teaching Healthy Piano Technique: Training as an Instructor in the Taubman Approach**. Doctoral dissertation, Queensland Conservatorium, Arts Education and Law, Griffith University.
- Prentner, Marie. (2005). **Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique**. New York: Dover Publications, INC.



พัฒนาการ และหลักวิธีการปฏิบัติของ วงปี่จุม

The Development and Essential Practice of the Pii-Jum Ensemble

รัฐสินธุ์ ขมสูง*

Ratasin Chomsung*

บทคัดย่อ

ปี่จุม เป็นเครื่องดนตรีประเภท เครื่องเป่า ในวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคเหนือ ปี่จุมมีส่วนประกอบหลัก คือ “เลาปี่” ทำจาก “ไม้ไผ่รวก” และ “ลิ้นปี่” ทำจาก แผ่นทองสำริด คำว่า “จุม” เป็นภาษาเหนือที่ แปลว่า ชุ่ม หรือ ชุ่มนุ้ม แบ่งเป็นประเภทต่างๆ คือ ปี่จุม 3 ปี่จุม 4 ปี่จุม 5 ที่ยังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก และปี่ก้อยเล็ก โดยมีพัฒนาการทั้งหมดอยู่ 4 รูปแบบ คือ 1) ปี่จุม 3 แบบดั้งเดิม 2) ปี่จุม 4 มีการเพิ่ม ปี่ตัดหรือปี่เล็กมา 1 เลา 3) ปี่จุม 5 มีการเพิ่ม “ปี่ก้อยน้อย” 4) ปี่จุม 3 ปัจจุบัน คือ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก และซิง

ปี่จุมใช้ลม 2 แบบ แบบที่ 1 คือ การเป่าแบบลมปกติ แบบที่ 2 คือการเป่าแบบลมสะท้อน (สะท้อน) แบ่งย่อยเป็น ลมคอ กับลมท้อง พบว่าลมจากท้องมีความคงที่ ช่วงปี่มีวิธีปฏิบัติที่ควรรู้ ทั้งหมด 10 ข้อ ได้แก่ 1) ผู้เป่าจะต้องระบายลมให้เป็น 2) ฝึกเป่าอยู่เป็นประจำ 3) การใช้ลิ้น 4) การใช้นิ้วปิดเสียง 5) การดูแลรักษาลิ้นปี่เนื่องจากเป็นจุดเปราะบาง 6) การซ่อมแซมลิ้นปี่จากการ “ฟัด” 7) การนำปี่ล้างน้ำอย่างถูกวิธี 8) การแก้ “เสียงควบ” 9) การทาปูนขาว และปูนแดง 10) การเก็บปี่จุม

คำสำคัญ : วงปี่จุม, ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ

Abstract

Pii - Jum is a regional wind instrument in the north in Thailand. Pii-Jum has three main parts, namely 'lao-pii' made from bamboo and 'lin-pii' made from bronze called jum, which is a word of the northern dialect equivalent to the word 'chum' or 'chumshon'. The pii jum ensembles can be divided into three types: pii-jum 3; pii-jum 4; pii-jum 5. At present, the following varieties of pii-jums still exist, namely pii-mae, pii-klang, pii-koi and pii-lek. The jums consist of four forms: (1) the original form of pii-jum (2) pii-jum 4 with addition of pii-tad or pii-lek; (3) pii-jum 5 with addition of pee-koi noi; and (4) pii-jum 3 with addition of seung.

Pii-jum requires two blowing techniques. The first is the normal technique. The second is the technique used to create a rhythmical articulation with every note, which is achieved by producing the consistent and strong air flow from the throat, mouth and stomach. Pii players are required to master 10 elements in the art of playing the instruments: 1) the proper exhalation technique, 2) the development of muscle stamina around the lips, 3) the use of tongue to create clarity, 4) the use of fingers to create unique sounds, 5) the care of the fragile reed, 6) the repair of the instrument, 7) the cleaning of the reeds. with water, 8) the correction of distorted sound, 9) the application of white and red lime to cement 10) the storage of the instrument.

Keywords : pii-jum, Folk Music Northern Thailand.

* วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* Kalasin Collage of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute



บทนำ

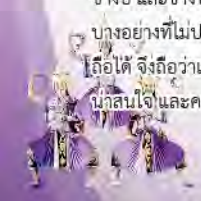
ปี่จุม หรือปี่ซอ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของภาคเหนือ (ล้านนา) คำว่า “จุม” เป็นภาษาล้านนา หมายถึง การจุมนม หรือการประจุมกัน ใช้บรรเลงประกอบการขับซอของคนในภาคเหนือ ดังนั้น ปี่จุม จึงหมายถึง การนำปี่หลาย ๆ เล่มนำมาเป่ารวมกัน ปี่จุมทำด้วยไม้รวก ลำเดียว นำมาตัดให้มีขนาดสั้น ยาว เรียงจากขนาดเล็ก (ปลายไม้) ไปหาใหญ่ (โคนของลำไม้) มีต่าง ๆ กัน ตามระดับเสียง เรียงจากขนาดเล็ก ซึ่งมีระดับสูง ไปหาขนาดใหญ่ที่มีเสียงต่ำ และใช้ทองสำริด (ทองแซ) นำมาทำล้นเพื่อเป่าให้เกิดเสียงดัง การบรรเลงปี่จุมต้องอาศัยเล่นรวมวงเป่าพร้อมกันเป็นสำคัญ ทำให้เกิดการประสานเสียงที่ไพเราะ ปี่จุมประกอบด้วยปี่เลาต่างๆ 4 ขนาด ได้แก่ 1) ปี่เก้า หรือปี่แม่ ใช้เป็นเสียงหุ้มคำคล้ายเสียงเบส 2) ปี่กลาง ใช้ยืนทำนองตามเสียงผู้ขับซอ 3) ปี่ก้อย ใช้เป็นปี่นำ 4) ปี่ตัด ใช้ประสานเสียงเกิดเสียงเล็ก (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2550 : 88-89)

การบรรเลงปี่จุมมักจะบรรเลงในเพลงพื้นบ้าน ที่มีลักษณะเฉพาะของบทเพลง ส่วนมากจะบรรเลงเพลงประกอบการขับซอในภาคเหนือ “ซอซอเป็นการขับร้องเพลงปฏิพากย์แบบเดียวกับ “ลำ” ของอีสาน “ขับ” ของชาวไทลื้อ และชาวไทข่า “เฮ็ดความ” ของชาวไทใหญ่ “เล่น” ของชาวไทเขิน และเพลงโคราช เป็นต้น” (ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนกุล. 2531 : 5)

ซอซอคือการขับร้อง ของชาวล้านนา ซึ่งแบ่งได้ 2 ประเภทคือ ประเภทขับร้องเดี่ยวเรียกว่า ซอป๊อด และประเภทที่ขับร้องคู่ เรียกว่า ซอคู่กล่อ อาจจะเป่าซอด้วยขลุ่ย หรือท่วงกับขลุ่ยก็ได้บางครั้ง โดยมีเครื่องดนตรีประกอบ ปี่จุม สะล้อ ซึ่งตามแต่ความนิยมของพื้นที่ (มณี พยอมยงค์. 2529 : 169)

จะเห็นได้ว่า ปี่จุมเป็นเครื่องวงที่ไม่นิยมบรรเลงเฉพาะดนตรีล้วน แต่มักจะบรรเลงก่อนการขับซอ โดยนำเพลงที่บรรเลงในวงสะล้อ ซึ่ง หรือวงเครื่องดนตรีประเภทสายของภาคเหนือ ซึ่งเป็นเพลงสั้น ๆ มาบรรเลง เพื่อเป็นการตรวจสอบความพร้อมเพรียงในการบรรเลง หรือท่วง จ่าบปี หรือข้างปี (ภาษาที่เรียกกันในวัฒนธรรมล้านนา) จะเรียกทับศัพท์โดยเข้าใจง่ายคือ “เพลงโคเคิล” หรือ “เจิงปี” แต่จะมีการดำเนินทำนองแตกต่างจากการบรรเลงในวงดนตรีพื้นบ้านทั่วไป ผู้ที่เป่าปี เรียกว่า จ่าบปี หรือข้างปี คือผู้ที่มีความรู้ และทักษะในการเป่าปี่จุมได้อย่างดี มักจะทำเป็นทางพิเศษ หรือเลือกเพลงที่เหมาะสมกับการบรรเลงปี่จุม ซึ่งไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ดิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เช่น เพลงปราสาทไท พะเลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงกำเบือ เป็นต้น และอาจจะมีเพลงไทยที่ข้างปีจุมได้นำมาเป่าในรูปแบบของคน เช่น เพลงลาวกระแซ เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงนางหงส์ เป็นต้น

การเป่าปีประกอบการขับซอ ได้แก่ เพลงตั้งเซียงใหม่ จะปู้ ละม้าย เจียว อื้อ เป็นต้น มักมีความแตกต่างจากการเป่าปีในการบรรเลงปกติ เพราะมีการขับซอถือว่าเป็นหลักของการแสดง เสียงปี่จุมก็จะกลายเป็นพื้นหลังให้กับซอ ใ้วาดสำเนียงเสียงของตนตามทำนองปีนั้น ปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีที่อาศัยความพร้อมเพรียงเนื่องจากคำว่า “จุม” หรือ “จุมนม” หรือเรียกว่า “ปี่ซอ” ให้ได้ทราบว่าเป็นปี่ที่เป่าเข้าการขับซอ วงปี่จุมจึงต้องผ่านเวลามายาวนาน ถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัย เกิดการพัฒนา อยู่ในช่วงเวลาต่างๆ รวมถึงวิธีการ ขนบ เอกลักษณ์ และอัตลักษณ์ที่สั่งสมมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งในความรู้เชิงลึกนั้นยังไม่ปรากฏสักในวงวิชาการเท่าไร จะม่แต่การลงไปศึกษาที่เป็นรายวิชา หรือวิจัยในระดับบัณฑิตศึกษา ไปทำการค้นคว้าในระยะเวลาอันจำกัดบ้าง หรือข้อมูลอย่างประปรายที่ไม่ทราบ และไม่สามารถนำมาเขียนได้ ด้วยตัวผู้เขียนเองเป็น “ข้างปี” มาตั้งแต่เป็นนักเรียน ได้ติดตามข้างปี และซอซอผู้ใหญ่ออกงานแสดงมาเป็นเวลา 10 กว่าปีนั้น ก็จะมีเรื่องราวที่ลงรายละเอียดถึงวิธีการขั้นตอนบางอย่างที่ไม่ปรากฏ และวิเคราะห์ให้เห็นสภาพตามความคิดเห็น และข้อมูลจากพยานบุคคล และหลักฐานที่เชื่อถือได้ จึงถือว่าเป็นการเพิ่มเติมความรู้จากปฏิบัติ ที่ได้คลุกคลีกับวงปี่จุมต่าง ๆ มา ในวงปี่จุมแฝงด้วยภูมิปัญญาที่นับสนใจและควรนำมาเผยแพร่ให้เห็นคุณค่า วิธีการเพิ่มเติมมากยิ่งขึ้น ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เรียกว่า “ปี่จุม”



วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของวงปี่จุม
2. เพื่อศึกษาหลักการและวิธีการปฏิบัติเฉพาะของวงปี่จุม

วิธีการศึกษา

การศึกษามีขั้นตอน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลเอกสาร วรรณกรรม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงปี่จุม โดยค้นความจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่นในห้องสมุด ห้องสมุดออนไลน์
2. เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยใช้วิธีการบันทึกเสียง จดบันทึก โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และศึกษาวงปี่จุม
3. แบบสอบถาม และคำถามที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา
4. รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เกี่ยวกับบุคคลที่เกี่ยวข้องกับ ศิลปินอาวุโส ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้าน ปี่จุม ประกอบด้วย
 - 4.1 นายกวันดา เชียงตา ผู้เชี่ยวชาญ ด้านปี่จุม และเพชรราชภัฏปี พ.ศ 2545
 - 4.2 นายอุ้นเรือน หงส์ทอง ครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 8 สาขาศิลปะการแสดง ด้านดนตรีปี่จุม
 - 4.3 นายสงกรานต์ สมจันทร์ อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ผู้เขียนหนังสือ ประวัติดนตรีล้านนา
 - 4.4 นายกวิน ดวงแก้ว ช่างปี่จุม ผู้ให้ข้อมูลรูปภาพเกี่ยวกับปี่จุม
 - 4.5 นายวิระยุทธ เนตรสุวรรณ ช่างปี่จุม ผู้ให้ข้อมูลรูปภาพเกี่ยวกับ แผ่นเสียง ภาพเก่า
5. วิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสาร เก็บข้อมูลภาคสนาม การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ โดยการนำข้อมูลมาจัดเรียงตามวัตถุประสงค์ นำเสนอข้อมูลในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์ พัฒนาการ และวิธีการปฏิบัติบางเรื่องที่ควรรู้ของวงปี่จุมภาคเหนือ



เนื้อหา

เบื้องหลัง พัฒนาการวงปี่จุม

ในการนำเสนอข้อมูลเรื่องเพลงไทยในวงปี่จุม ผู้เขียนจะนำเสนอโดยผ่านประสบการณ์ของผู้เขียน และศึกษาจากผลงานวิจัย และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ที่มีความรู้ความสามารถ ด้านปี่จุม ที่ได้รับการยอมรับในสังคมวัฒนธรรมภาคเหนือ โดยเฉพาะในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมการ ขับข่อยเข้าปี่จุม



ภาพที่ 1 วงปี่จุมในปัจจุบัน
ที่มา : ผู้เขียน

เนื่องจากในภาคเหนือของไทยเคยเป็นอาณาจักรล้านนา มีการปกครองเป็นรัฐปกครองตนเอง โดยมีเมืองนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ หรือเรียกกันในปัจจุบันว่า จังหวัดเชียงใหม่ เป็นศูนย์กลาง และประกอบด้วยเมืองน้อยใหญ่รายรอบแตกต่างกันด้วย วัฒนธรรม ภาษา และอื่นๆ อันเกิดจากชาติพันธุ์ต่างๆ เช่น ไทยวน ไทลื้อ ไทเจิน เป็นต้น ซึ่งภายหลังถูกผนวกเข้ากับราชอาณาจักรไทย กลายเป็นเมืองประเทศราช เป็นมณฑลพายัพ และเป็นภาคเหนือ และแย่งออกเป็นจังหวัด และอำเภอ ในภายหลัง วัฒนธรรมการแสดงอย่างหนึ่งคือการขับข่อย เนื่องจากในปัจจุบันวัฒนธรรมภาคเหนือทั้ง 8 จังหวัด แบ่งการขับข่อย ออกเป็น 2 แบบ คือ ขับข่อยเข้าวงปี่จุม (ข่อยเข้าปี่) และขับข่อยเข้าวงสะล้อ ปิน (ข่อยเข้าปิ่น) หรือซึ่ง “ สำหรับดนตรีประกอบขับข่อย มีส่วนแตกต่างกันในท้องถิ่นเพียงเล็กน้อยเท่านั้น คือในเขตจังหวัด น่าน และแพร่ จะนิยมใช้ สะล้อ ขอ ซึ่ง (ปิ่น) บรรเลงท่วงทำนองจะออกเสียงค่อนข้างต่ำและทำนองจะเป็นทำนองล่องน่าน ซึ่งสามารถร้องได้ซ้ำๆ ความไพเราะก็ขึ้นอยู่กับผู้ฟังว่านิยมน้อยอย่างไร แต่สำหรับเขตในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เลยไปจนถึงตาก สุโขทัย อุตรดิตถ์ นิยมใช้ปี่จุมบรรเลงประกอบ โดยทั่วไปแล้ววงปี่จุมจะใช้ประกอบข่อยไม่นิยมนำมาบรรเลงเฉพาะดนตรีล้วน ๆ ” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2550 : 89)



ภาพที่ 2 การข่อยเข้า สะล้อ และ ปิน
ที่มา : ผู้เขียน



จะเห็นได้ว่าว่าปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเฉพาะ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการขับขอม เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีเครื่องกำกับ หรือประกอบจังหวะเข้าไปผสมวงด้วย เสียงปี่จุมเป็นเสียงที่ไม่ดังมาก เนื่องจากยุคก่อนวัฒนธรรมการขับขอมมักสร้างเวที (ภาษาท้องถิ่นเรียกว่า "ผามขอม") สูง 2 - 4 เมตร ข้างขอม (ผู้ขับขอม) ข้างปี่ (ผู้บรรเลงปี่จุม) จะนั่งแสดงด้านบน อดิยังไม่มีเครื่องขยายเสียง ผู้ขับขอมต้องใช้เสียงโทนแหลมในการจะทำให้เสียงตนเองไม่ถูกเสียงปี่กลบ ดังนั้น ปี่จุมจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะอยู่ในวง ปี่จุมจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทำนองเป็นพื้นผิวประสานของปีฆาตต่าง ๆ ให้เสียงทุ้ม แหลม ผสมผสานตามขนาดของปีฆาต



ภาพที่ 3 - 4 ส่วนประกอบหลักของปี่จุม คือตัวเลาปี (ไม้) และตัวลั่น
ทึบ ผู้เขียน

จากการศึกษาปี่จุมมีส่วนประกอบอยู่ 2 ส่วนหลัก ๆ คือ ไม้ไม่รวกที่คัดเฉพาะที่นำมาทำเลาปี และแผ่นทองแดงหรือทองสำริด ที่นำมาทำลั่นปี โดยประกอบเข้าด้วยกันอย่างประณีต ตามการแบ่งของจุม (ชุด) ตั้งแต่ ปี่จุม 3 ปี่จุม 4 ปี่จุม 5 โดยผู้เขียนจะกล่าวถึงต่อไป ส่วนของลั่นปีมีหลายทฤษฎีเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นการหล่อเป็นทองสำริด มีส่วนผสมของทองเหลือง ทองแดง หรืออื่น ๆ ไม่มีผู้ใดทราบ แต่ที่เห็นจะปรากฏตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน คือการใช้เหรียญ 50 สตางค์ มาตีให้เป็นแผ่นบาง ๆ ขนาดพอดี จากนั้นจึงเจาะ หรือดัดตรงกลางให้เป็นลักษณะปลายใบข้าวเล็กและแหลม การจะทำลั่นปีนั้นต้องเป็นทำทองสำริดที่ไม่แข็ง และไม่อ่อนเกินไป จะต้องมีความพอดี แข็งเหนียว ยึดหยุ่น เนื่องจากเคยมีผู้นำแผ่นทองเหลืองมาเข้าเครื่องริดเพื่อทำลั่นปี ปรากฏว่า ไม่สามารถใช้งานได้จริง

สมัยก่อนเขาเล่ากันว่า ต้องหล่อมีส่วนผสมต่าง ๆ เช่น ทองเหลือง ทองแดง เหล็ก เงิน ออกมาเป็นทองแดง (ทองสำริด) ตอนนี้อยู่ไม่ได้ทำ และไม่มีผู้รู้สูตรแล้ว ก็ยากด้วยหล่อทองแดงจะทำมันก็เปราะเกินไป มีแต่เอาเหรียญ 50 สตางค์มาตี ที่ใช้กันมาตีที่สุดจะเป็นเหรียญ 50 สตางค์ ปี พ.ศ.2500 เพราะ เหนียว และแข็งกำลังพอดี ตอนนั้นก็หาไม่ค่อยได้แล้ว (กวนดา เชียงตา, สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2564)



ภาพที่ 5 - 6 อุปกรณ์ตีลั่นปี และเหรียญ 50 สตางค์ที่ถูกรีดแล้ว
ที่มา : ผู้เขียน



ในปัจจุบันที่ผู้คนใช้กัน ก็จะทำจากเหรียญ 50 สตางค์ทั้งหมด เนื่องจากหาง่าย และสะดวกต่อการตีขึ้นรูปเป็นล้นปี ข้างทำปี่ต้องอาศัยความชำนาญ และฝึกฝน ค่อยๆ ตีเบาเกินไปก็อาจจะไม่ขยายออก แรงเกินไปก็อาจจะทำให้แผ่นทองแตกได้ จึงต้องอาศัยความพยายามเป็นอย่างมาก สำหรับสร้างปี่ขึ้นมา 1 เล้า โดยผู้เขียนจะไม่ขอกล่าวลสรายละเอียดในการสร้างเครื่องดนตรีปี่จุมมากนัก เพียงแต่กล่าวมาไว้เป็นบรรทัดฐาน ที่จะต่อยอดการศึกษาให้ขยายในวงกว้างต่อไป ผู้เขียนจะขอกล่าวถึงพัฒนาการของปี่จุม และวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลง ดังนี้

วัฒนธรรมปี่จุมมีวิวัฒนาการสำคัญอย่างหนึ่งคือ การปรับเปลี่ยนที่ได้มีการอธิบาย และบันทึกไว้และจากคำสัมภาษณ์บอกเล่าในกลุ่มช่างซ่อม ข้างปี่เชียงใหม่ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ปี่จุม 3 ประกอบด้วย ปี่เก้า (ปี่แม่) ปี่กลาง ปี่ก้อย ซึ่งเป็นแบบดั้งเดิมตั้งแต่มีการบันทึกหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุด วัธสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏภาพวงปี่จุม ภาพที่ 7 - 8 ซึ่งได้รับการบันทึกภาพเมื่อกลุ่มช่างซ่อม และช่างปี่เชียงใหม่ได้เดินทางไปกรุงเทพฯ และมีคำอธิบายจากพระราชกิจจานุสรณ์รัชกาลที่ 5 อธิบายเกี่ยวกับปี่จุมในรูปไว้อย่างชัดเจน ส่วนในแผ่นเสียงครั้งเก่าที่บันทึกไว้ จะมีการบันทึกเสียงปี่จุม 3 ในรูปแบบนี้ไว้ หลักฐานที่สำคัญที่สุดคือจดหมายเหตุราชกิจจานุสรณ์ของรัชกาลที่ 5 ในวันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2428 กล่าวว่าเมื่อคณะช่างจากเชียงใหม่ได้เดินทางมาถึงกรุงเทพฯ มีช่างซ่อมหญิง 1 คน ช่างซ่อมชาย 1 คน และช่างปี่อีก 3 คน ให้นำมาขับในเวลาเสวยพระกระยาหารเที่ยง และเมื่อเสวยเสร็จทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานผ้าคนละสำหรับ และเงินคนละ ๓๐ บาท ดังข้อความในจดหมายเหตุราชกิจฯ ดังนี้

“ขณะเมื่อก่อนเสวยนั้น สมเด็จพระเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์) นำลาวขับเป่าขลุ่ยเมืองเชียงใหม่ ซึ่งโปรดให้มีตราขอให้จัดลงมาจะส่งออกไปเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ เมืองอังกษนั้น ลงมาถึงนำเข้ามาเฝ้าที่หน้าพระที่นั่งจักรี โปรดเกล้าฯ ให้เข้ามาขับถวายตัวเวลาเสวย มีผู้ช่วยคนขับ 1 หญิงคนขับ 1 คนขลุ่ย 3 คน ขับถวายตัวอยู่จนเสวยแล้วโปรดเกล้าฯ พระราชทานผ้าคนละสำหรับ เงินคนละ 30 บาท แล้วเสด็จขึ้นข้างใน” (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2484 : 40)



ภาพที่ 7 - 8 รูปภาพคณะช่างที่เดินทางไปกรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2428
 ที่มา : จดหมายเหตุแห่งชาติ, 2484



จะเห็นได้ว่าวงปี่จุม 3 รูปแบบนี้ เป็นรูปแบบดั้งเดิมเท่าที่มีการบันทึกมาครั้งเมืองช่างขอ และช่างปีเดินทางมาราชสำนักสยามสมัยนั้น โดยเป็นภาพแรกที่แสดงให้เห็นได้ชัดเจนในรูปแบบการเป่าปี่ดังกล่าว



ภาพที่ 9 แผ่นเสียงครั้งแรกที่ปรากฏการบันทึกเสียง กล่าวถึงการ ส่งปี 3 เล่ม

ที่มา : ผู้เขียน

2. แบบปี่จุม 4 ประกอบด้วย ปี่เก้า (ปี่แม่) ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตด ในแบบปี่จุม 4 นี้มีการเพิ่ม ปี่ตด หรือปี่เล็ก เพื่อให้เกิดเสียงเล็กดัดขึ้นมาก เกิดความหลากหลายของเสียงมากยิ่งขึ้นจึงเรียกตามเสียงและลักษณะการบรรเลงว่า ปี่ตด เพราะเสียงจะเล็กแหลมจึงติดกับเสียงปี่จุมเลาอื่นที่เสียงใหญ่กว่า หรือบางคนจะเรียกว่า “ปี่กลางน้อย” เพราะลักษณะการเป่า การวางนิ้วตามรูเสียงเป็นเช่นเดียวกับ “ปี่กลาง” แต่ปี่ตดจะเล็กกว่ามาก ผู้เขียนและช่างปี่จุมที่พูดเป็นมุขปาฐะสืบต่อกันมาสันนิษฐานว่าปี่ตด เพิ่มเข้ามาในวง ราว ๆ ช่วง พ.ศ.2480 - พ.ศ.2500 เนื่องจากปรากฏการบรรเลงแผ่นเสียงที่ในยุคดังกล่าวที่เริ่มมีเสียงปี่เล็กเข้ามาประกอบในวง โดยก่อนหน้านี้จะยังไม่มีปรากฏเสียงปี่เล็กในแผ่นเสียงที่เก่ากว่า และใช้เรื่อยมาในการขับขอย่างแพร่หลาย อยู่ระยะหนึ่งสัน ๆ และยังมีช่วงที่นำ “ซิง” เครื่องดนตรีประเภทตีของภาคเหนือ เข้าร่วมด้วยในช่วงหลัง เพื่อทุ่นแรงของปีในการคุมวง หรือที่ในช่างปีจะเรียกว่า “ตุ้มวง” หรือ “อุ้มวง”



ภาพที่ 10 ปี่จุม 4

ที่มา : ผู้เขียน





ภาพที่ 11 แผ่นเสียงที่บันทึกเสียง ปี 4 เล่ม
ที่มา : ผู้เขียน

3. แบบปี่จุม 5 ประกอบด้วย ปี่เก้า (ปี่แม่) ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตด ปี่ก้อยเล็ก แบบปี่จุม 5 นี้จะเห็นได้ว่าเพิ่ม “ปี่ก้อยเล็ก” หรือ “ปี่ก้อยน้อย” เป็นปีที่เล็กมากกว่าปี่ตด ที่เรียกว่า ปี่ก้อยเล็ก ก็เพราะมีวิธีการเป่า และลักษณะ เป็นเช่นเดียวกับปี่ก้อย เพียงแต่ลดขนาดลงเล็กน้อย ในวงปี่จุม 5 นี้ ไม่ได้เป็นวงที่นิยมนำมาบรรเลงในการขับชอ เป็นวงที่ทำให้เกิดขึ้น เนื่องจากเพลงหนึ่งของวงปี่จุม คือ “เพลงปี่จุมห้า” ที่มีการบรรเลงในวงจุม จึงมีช่างปี่ซึ่งไม่ทราบนาม คิดประดิษฐ์ปี่ขึ้นมาอีกเลา ให้ครบ 5 ตามชื่อเพลง โดยได้ประดิษฐ์ปี่ก้อยเล็กขึ้นมา เนื่องจาก จะประดิษฐ์ ปี่ที่ใหญ่กว่าปี่แม่ขึ้นมา เสียงก็จะไม่ดังเนื่องจากเสียงทึบใหญ่เกินไป ดังนั้นผู้คนในปัจจุบันจึงคิดว่าปี่จุม 5 เป็นของ ดั้งเดิมนั้นไม่ใช่ เป็นทำขึ้นมาเฉพาะ เนื่องจากไม่มีหลักฐานใดกล่าวถึง ว่าเคยมีปี่จุม 5 เป่าประกอบในการขับชอ หัวไป ที่เรียกว่าเพลงปี่จุม 5 ก็เพราะรวม “ชิง” เข้าไปรวมวงปี่จุม 4 เดิม จึงเรียกว่า ปี่จุม 5 ที่เป็นชื่อเพลงดังกล่าว



ภาพที่ 12 ปี่จุม 5
ที่มา : ผู้วิจัย

“ปี่จุม 5 มีมาภายหลังแล้วคงจะคิดว่ามี เพลงปี่จุม 5 แล้วก็ต้องบรรเลงด้วยปี่จุม 5 จึงคิดปี่ก้อยน้อยมา ที่หลัง จรุงๆ แล้วก็คือปี่จุม 4 นั้นแหละ แล้วมี ชิง มาบรรเลงด้วย ก็เลยเรียกว่าจุม 5 แบบเก่าจริงแล้วไม่มี” (กวน ดุ๊ก เจียงตา. สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2564)



ดังนั้น วงปี่จุม 5 เป็นวงที่มีเฉพาะกิจ หรือตามเหตุผลดังกล่าว จากประสบการณ์ผู้เขียนก็เคยเห็นการบรรเลงปี่จุม 5 เข้าในการขับขอมบ้างในงานไหว้ครูของกลุ่มช่างฆ้อง เนื่องจากมีช่างเป่าร่วมงานมาก จึงพร้อมด้วยคนพร้อมด้วยเครื่องดนตรี หรือจะบรรเลงเฉพาะกิจ เช่น บรรเลงเพลงปี่จุม 5 แต่โดยทั่วไปแล้วไม่นิยมนำมาบรรเลงประกอบวงขับขอมโดยทั่วไป

4. วงปี่จุม 3 แบบปัจจุบัน เป็นปี่จุมที่ใช้กันในปัจจุบัน โดยเป็นการปรับเปลี่ยนในช่วงเวลา 50 - 60 ปีที่ผ่านมา จากเดิมนั้น ก็มักจะมีช่างเป่า หรือนักดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ นำ "ซิง" หรือแม้กระทั่ง "สะล้อ" (เครื่องดนตรีล้านนาประเภทสี) เข้ามาผสมบรรเลงด้วย โดยเป็นการลองผิดลองถูก และเพิ่มเติมให้มีความหลากหลายในการบันทึกเสียงมากยิ่งขึ้น แต่การปรับเปลี่ยนที่ผู้เขียนจะได้กล่าวถึงนี้ คือการปรับเปลี่ยนในลักษณะที่เรียกว่าการพัฒนาอย่างแท้จริง และยังมีนักร้องหลายท่านนำมาสู่การปรับเปลี่ยนครั้งใหญ่ใน "วงปี่จุม" นั่นก็คือการนำ "ซิงใหญ่" มาผสมวงด้วย เมื่อ 50 กว่าปีที่แล้ว โดย นายอินตา ไชยวุฒิ ศิลปินพื้นบ้านภาคเหนือ โดยคำบอกเล่าของผู้รู้ร่วมยุคสมัยนั้น ก็คือ นายอ้วนเรือน หงส์ทอง ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 8 ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่จุม ได้กล่าวว่า

"พ่ออินตา ไชยวุฒิ เป็นนักดนตรี และช่างเป่า ที่นำซิงใหญ่เข้ามาไว้ในวงคนแรก ๆ ที่เท่าที่เห็น แต่ท่านได้นำสายซิงออกจาก 4 สายเป็น 2 สาย ไม่ให้เสียงซิงมันดังเกินไป และเป็นคนคิดทางซิงเวลาเล่นกับปี่จุม จะเป็นทางคุม ไม่งั้นจะไม่ลงกับทางปี่หรือก่อกัน" (อ้วนเรือน หงส์ทอง. สัมภาษณ์ 27 มิถุนายน 2564)



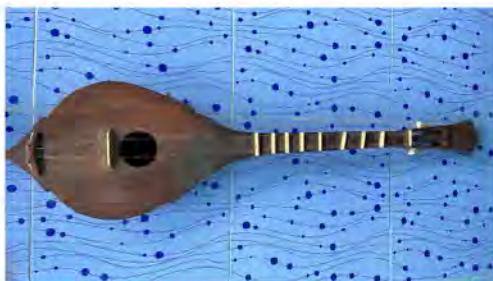
ภาพที่ 13 - 14 ปี่จุม 3 ในปัจจุบัน และวงปี่จุมในปัจจุบัน

ที่มา : ผู้เขียน

จะเห็นได้ว่านายอินตา ไชยวุฒิ เป็นผู้ที่น่าสังเกตเข้ามาแต่มีการปรับเปลี่ยนอยู่หลายประการ จนทำให้เป็นที่แพร่หลาย และเป็นแบบอย่างให้กับวงปี่จุม ต่อมาในปัจจุบัน โดยผู้เขียนจะอธิบายรายละเอียดเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. การเลือก "ซิงใหญ่" หรือ "ซิงลูก 4 ใหญ่" เป็นซิงที่มีขนาดใหญ่ที่สุดใน 3 ขนาดของ "ซิง" ซึ่งในการเลือก "ซิงใหญ่" เพื่อให้มีเสียงที่ใหญ่ หูม เพราะจะได้ไม่กลบเสียงปี่ และไม่ทำให้ทางปี่จุมเดิม เสียหาย เนื่องจากในวงปี่จุมมี "ปี่ก้อย" เป็นผู้นำ และดำเนินทำนองเป็นหลักให้ปี่ทุกเลา ปี่ก้อยเท่านั้นที่จะเป็นผู้นำขึ้น หรือลงเพลง จะดำเนินทำนองไปในทิศทางไหนก็ขึ้นอยู่กับปี่เลานี้ ดังนั้นการที่นำเครื่องดนตรีอื่นเข้ามา จะต้องไม่ไปลดบทบาทหรือทำให้รูปแบบการบรรเลงวงปี่จุม แบบเดิมสูญหายไป





ภาพที่ 15 ซึง 2 สาย สำหรับเข้าขอ

ที่มา : ผู้เขียน

2. การนำสายซึงออกให้เหลือ 2 สาย ซึ่งโดยทั่วไป “ซึง” จะมีสายทั้งหมด 4 สาย จะเป็นสายคู่ 2 คู่ บน 2 สาย ล่าง 2 สาย จะทำให้ซึงมีความกังวาน มีเสียงที่ดัง แต่ในการนำซึงเข้ามาในวงปี่จุม จึงลดสายให้เหลือสายบน และสายล่างเพียงอย่างละ 1 สาย เพื่อลดความดัง ความกังวานเกินไปของเสียง โดยจะเน้นความโปร่ง อีกแง่มุมหนึ่ง คือการลดเสียงที่เรียกว่า “เสียงแซง” เป็นเสียงที่การกระทบกันระหว่าง “ไม้ตีด” กับสายทั้ง 2 สาย คู่ใดคู่หนึ่งทำให้เกิดเป็นเสียง แซง แซง ทำให้เกิดการรบกวนเสียงปี่จุมในวงทำให้เกิดเสียงไม่ฟังประสงค์

3. การคิดทางซึงเพื่อใช้ในวงปี่จุม ทางซึงที่ใช้ในวงปี่จุมนั้น หรือเรียกเช่นเดียวกับนายอุ่นเรือน หงษ์ทอง กล่าวเบื้องต้นว่า “ทางคุม” เป็นคำที่ใช้เรียกโดยลำลอง เปรียบได้เป็นการบรรเลงซึง เพื่อคุมจังหวะของวงปี่จุม ให้เสียงที่กระหึ่มมากขึ้น ดังนั้น ทางซึงในวงปี่จุม ของนายอนธกา ไชยวุฒิ จะไม่ใช่ทางที่บรรเลงทำนองไล่เรียงตามเพลงนั้น ๆ แต่จะเป็นการคิดทางติดกระทบ เน้นเสียง “เสียงโด” เสียงสายเปล่าล่าง และ “เสียงซอล” ทั้ง 2 เสียงคือเสียงสายเปล่าบน และเสียงกดช่องที่ 4 สายล่าง เป็นส่วนใหญ่ โดยเปรียบเป็นเสียงเบล ที่ติดลักษณะโครงสร้างเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่าง

โน้ตตัวอย่าง ทำนองเพลงละม้าย

ปี่ก้อย	--- ซ	--- คี	- ซ - ด	-- ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ซ ม ฟ	ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด
ปี่กลาง	--- ซ	--- ค	- ซ - ด	- ซ ท ฟ	ท ด ร ท	ฟ ร ด ท	ซ ท ด ท	ฟ ร ท ด
ปี่เล็ก	--- ซ	--- ค	- ซ - ด	-- ซ ฟ	ม ร ม ร	ด ท ซ ท	ม ร ม ม	ม ร ท ด
ซึง	--- ซ	--- ค	- ซ - ด	- ซ ท ด	ซ ซ ท ด	ซ ค ซ ฟ	ซ ซ ท ด	ซ ซ ท ด

ที่มา : ผู้เขียน

การเปลี่ยนแปลงนี้ยังเป็นที่ระแวงสำคัญทำให้วงปี่จุม ถูกพลิกโฉมไปโดยสิ้นเชิงนั่นก็คือ การนำปี่เก้า (ปี่เม) ออกจากวงปี่จุม ซึ่งเดิมที่ปี่เมทำหน้าที่ผู้โหนดเสียงต่ำ คุมเสียงวงปี่จุมมีเสียงประกอบที่ใหญ่ และกังวานออกไปในทางเสียงทุ้ม เนื่องจากปัจจัยสำคัญคือมี ซึง เข้ามาแทนที่จากเดิมที่ซึงเข้ามาประกอบในวงปี่จุม แล้วได้มีการพัฒนารูปแบบของซึง ตามผู้เขียนได้วิเคราะห์ออกมาเบื้องต้นนี้ จึงทำให้ “ปี่เก้า” หรือ “ปี่เม” ค่อย ๆ ลดบทบาทลง ไม่ว่าจะเป็นด้านของเสียงที่เบาว่า ด้านของการให้จังหวะที่ไม่คงที่เหมือนกับซึง และขนาดที่ยาวเกือบ 2 เมตร จึงทำให้ในที่สุด จึงมีการเลิกใช้ “ปี่เก้า” หรือ “ปี่เม” แล้วกำหนดกันโดยเข้าใจทั่วกันเรียกว่า ปี่จุม 3 ประกอบด้วย ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่ตีด (เล็ก) และซึง ถึงแม้จะมีซึงเข้าปี่จุมในวงแล้ว ปัจจุบันก็ยังเรียกว่าปี่จุม 3 ตามจำนวนของปี่อยู่นั่นเอง



ในปัจจุบัน หากผู้เป่า “ปี่เกี้ยว” ได้ยากมาก จะมีแต่ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญปี่จุม ที่พอมีอายุบางท่าน หรือช่างเป่าเยาวชนบางคนที่สนใจฝึกหัดเป็นการเฉพาะเท่านั้น เหตุผลมาจากไม่นิยมเป่าในงานว่าจ้างทั่วไป นอกจากทางการศึกษา การอธิบายสาธิต และโอกาสสำคัญจริงๆ อีกทั้งยังมีปัจจัยเรื่องคนกรว่าจ้าง การแบ่งค่าจ้างรางวัล ประกอบอีกด้วย

การใช้ลมของปี่จุม

ในปัจจุบันการบรรเลงในวงปี่จุม มีการนำออกมาประกอบในวงดนตรีต่าง ๆ ในภาคเหนือเอง หรือภาคอื่น หรือนำไปเลาเดี่ยวมาเป่าเข้ากับวงรวมสมัย ให้ได้สำเนียง และกลั่นอายุของภาคเหนือ้น ผู้เขียนจะขอไม่กล่าวถึง แต่จะอธิบายถึงการบรรเลงในวงปี่จุมจริง ในชนบทธรรมเนียมที่ปรากฏในปัจจุบัน โดยแบ่งจากการใช้ลมได้ 2 แบบใหญ่ๆ ดังนี้

1. การเป่าแบบใช้ลมธรรมดา เป็นการเป่าโดยใช้ลมตรงๆ เหมือน “เป่าขลุ่ย” การบรรเลงประเภทนี้ นักดนตรีที่เคยฝึกเครื่องดนตรีชนิดเป่าชนิดต่าง ๆ มาบ้าง จะสามารถเป่าได้ แต่อาจจะมึนลักษณะบางประการที่ต้องทำความเข้าใจเล็กน้อย แต่ก็เป็นที่น่าพอใจสำหรับนักดนตรีทั่วไป การเป่าลักษณะนี้มักจะเป่าในการบรรเลงทั่วไป สามารถนำเพลงทุกเพลงในวงสละฮ้อย ซึ่ง มาบรรเลงได้ โดยเป่าเป็นเสียงยาว ติดต่อกัน ซ้ำๆ หรือเร็ว ขึ้นอยู่กับเพลงนั้นๆ เป็นการทำหน้าที่ที่ทนขลุ่ยก็ทนอยู่นั่นเอง ๆ เพลงที่มีกล่อมมาบรรเลง เช่น เพลงล่องแม่ปิง เพลงกุหลาบเชียงใหม่ เพลงฤๅษีหลงถ้ำ เพลงทริภุญชัย เป็นต้น

2. การเป่าแบบใช้ลมสะท้อน (สะท้อน) การใช้ลมแบบนี้เป็นลมที่กลุ่มช่างเป่าใช้โดยเฉพาะ จะมีจังหวะที่กระชับ ค่อนข้างเร็ว จะเรียกการใช้ลมในลักษณะนี้ว่า “ลมหม่ม” คำว่า “หม่ม” ภาษาเหนือ เป็นคำกริยา หมายถึง การโยก กระแทกสิ่งใดบางอย่าง ขึ้น – ลง ในจังหวะที่เท่ากัน แต่จะเน้นจังหวะลงมากกว่า ตัวอย่าง เช่น “กิ้งไม้ขนาดใหญ่สูงที่หักลงมาแต่ยังไม่ขาด พอลิ้นไปหม่มไม่ลงมา” เป็นต้น การเป่าแบบนี้ลมหม่มนั้น เป็นการเป่าที่ใช้ในการเป่าประกอบ “ขับซอ” การใช้ลมหม่มนั้น จะเป็นการกระทุ้งจังหวะไปโนตัว พร้อมทั้งบรรเลงทำนองไปด้วย “ข้างซอ” ก็จะฟังจังหวะ และทำนองไปในการจะซอแต่ละบท แต่ละเพลง ซึ่งถือว่าเป็นลมที่ยากอาศัยการฝึกฝนเป็นเวลานาน และต้องอาศัยการฝึกฝนร่วมกับผู้อื่นด้วย ฝึกผู้เดียวอาจจะทำให้เกิดความชำนาญได้ช้า และจำเป็นต้องมีผู้ที่ชำนาญกว่าคอยบอกวิธีการ เพราะการเป่าปี่จุม ต้องเป่าด้วยกันทั้งวง ผู้ที่เป่าทั้ง 3 คน ต้องใช้ลมหม่ม หรือลมสะท้อน กระทุ้งลมอยู่ในจังหวะเท่ากัน ไม่ยาวเกินไป ไม่สั้นเกินไป ความพร้อมเพรียงจึงจะเกิดขึ้น ส่งผลให้การขับซอสิ้นไหลด้วยจังหวะที่มั่นคงและหนักแน่นพร้อมเพียงของวงปี่จุมวงนั้น โดยการเป่าลักษณะนี้มักใช้กับกลุ่มเพลง 2 กลุ่ม ดังนี้

2.1 เป่าประกอบการขับซอ เช่น เพลงดั่งเชียงใหม่ เพลงจะปู้ เพลงละม้าย เพลงเียว เพลงฮื้อ เพลงพม่า เพลงพระลอ เป็นต้น

2.2 เป่าบรรเลง ส่วนมากจะเป่าช่วงก่อนการขับซอ เป็นเพลงเฉพาะที่มีความเหมาะสมในการบรรเลงปี่จุมในลักษณะลมแบบนี้ ต้องเป็นเพลงที่ได้รับการคิดสรร คิดทางทำนองการเป่ามาแล้ว ผู้บรรเลงในวงต้องร่วมกันซ้อมกันมา ถึงจะพร้อมเพรียง และถูกต้อง เช่น เพลงลับลิ้น เพลงกำเบื้อ เพลงนางหางส์ เพลงเขมรโพธิ์สัตว์ เป็นต้น



การห่มหรือการเป่าสะท้อน นั้นมีวิธีการเป่าในเชิงจิตวิทยาศาสตร์คือ การเน้นจังหวะทุกตัวตามอัตราโน้ต โดยใน 1 ท้อง จะมีอัตราโน้ต 4 อัตรา จะเน้นจังหวะลง หรือจังหวะตกในดนตรีไทย คือ ตัวที่ 2 และตัวที่ 4 จะเน้น จังหวะขึ้น หรือจังหวะยก ตัวที่ 1 และตัวที่ 3 เช่นเดียวกับเราเคาะจังหวะแบบถึ ห้องละ 4 ครั้ง ไม่ว่าเพลงนั้นจะมี โน้ต หรือไม่ก็ตามจะเป่าแบบนี้ หรือสะท้อนตัวโน้ตนั้นซ้ำ ไปจนกว่าจะมีโน้ตใหม่ ผู้เป่าต้องใช้ระบบการหายใจเข้า ออกตามการเน้นจังหวะแบบสั้นๆ ให้ตรงจังหวะที่กำลังเคลื่อนไป โดย จังหวะขึ้น จะต้องหายใจเข้า จังหวะลงจะ ต้องหายใจออกไปเรื่อย ๆ แบบนี้ จะมีช่างเป่าบางคนที่ใช้การ “ห่มตัว” เข้าช่วย ซึ่งไม่ถือว่าผิด แต่การห่มตัวอาจจะ ช่วยให้ผู้ห่มเป่าสังเกตจังหวะ ที่พร้อมกันกับเห็นทศสัญญาณได้ง่าย แต่ไม่มีผลต่อการใช้ลมมากนัก อีกทั้งอาจจะ เป็นความเคยชินส่วนตัว ที่มีขย่มตามจังหวะปี อีกทั้งอาจจะทำให้ผู้เป่าเมื่อยล้ามากขึ้น อีกด้วย

จากที่ผู้เขียนได้ฝึกปฏิบัติตามในสมัยที่เป็น “ช่างเป่า” อยู่ นั้น ก็ยังมีรายละเอียด ในการใช้ลมสะท้อน (สะท้อน) แบ่งแยกย่อย ออกไปอีก 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 การใช้ลมสะท้อนจากปาก และคอ เรียกกันว่า “ลมคอ” จะเป็นลักษณะที่ใช้ลมจากปาก และ คอ โดยบังคับลมให้ เข้า-ออก สั้นๆ วิธีนี้เป็นวิธีที่ไม่ค่อยนิยมมากนัก หรือเป็นลมที่ใช้กันในกลุ่มช่างเป่าฝึกหัด หรือ กลุ่มช่างเป่าบางคนที่คุ้นชินกับวิธีการนี้ เนื่องจากการใช้ “ลมคอ” ส่งผลทำให้จังหวะไม่คงที่ การสะท้อนของลมไม่ ลึก เสียงปีไม่หนักแน่นตามจังหวะเท่าที่ควร

แบบที่ 2 การใช้ลมสะท้อนจากท้อง เรียกกันว่า “ลมท้อง” เป็นวิธีหลักที่ใช้กันในช่างเป่าที่ชำนาญแล้ว โดย จะเสริมแรงการสะท้อนจากท้อง จะสังเกตได้จาก การเป่าของบุคคลที่ใช้ลมลักษณะนี้ คือ หน้าท้องผู้เป่าจะพอง ยุบ เป็นจังหวะอย่างเห็นได้ชัด อีกประการหนึ่ง ลมที่ได้จากการสะท้อนจากท้อง จะเป็นลมที่คงที่ หนักแน่น สม่าเสมอ มากกว่าลมปาก และคอ อย่างเห็นได้ชัด

แต่ทว่า การที่จะสังเกตให้เห็นถึงวิธีการเหล่านี้ จะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์มากพอสมควร แต่อย่างไร การเป่าทั้ง 2 แบบ ก็มีให้เห็นอยู่ถึงแม้ในปัจจุบัน ช่างเป่าก็สามารถใช้ได้ทั้ง 2 ระบบ สลับกันไปตลอดการ เป่า เนื่องจากปีจุมใช้เวลาในการเป่าแต่ละครั้ง ติดต่อกัน 1 - 2 ชั่วโมง จนกว่าช่างจะหยุดพักพูดคุยกัน เพื่อคั่น เวลาให้ช่างปีได้พักสัก 10 - 20 นาทีต่อครั้ง โดยจะสลับแบบนี้ไปตลอดทั้งวัน ตั้งแต่เวลาขึ้นหมาม (เวตี) ปกติ เวลา 09.00 นาฬิกา จนถึงเวลา 17.00 นาฬิกา หรือมากกว่านั้นตามบริบทของงาน นอกจากช่างปีจะต้องมีความชำนาญ ในการเป่าแล้ว จะต้องมีความอดทน ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญมากไม่แพ้กัน

ตัวอย่างสัญลักษณ์

▲ = เน้นจังหวะขึ้น

▼ = เน้นจังหวะลง

		▼	▲ ▼ ▲ ▼	▲ ▼ ▲ ▼
----	---- ม	- ช - ร	ม ร ต ล	

ที่มา : ผู้เขียน



วิธีการเฉพาะบางประการที่สำคัญของวงปี่จุม

วิธีการเฉพาะที่สำคัญบางประการที่จะทำให้งวงปี่จุมนั้นมีคุณภาพ เกิดความถูกต้อง และเรียบร้อย นั้นผู้เขียนพบวิธีการเฉพาะบางประการอยู่ 10 ประการ ดังนี้

1. การระบายลมให้เป็น และวิธีการใช้ปากอมปี่ การระบายลมเป็นการใช้แก้มเก็บลมไว้ระหว่างหายใจเข้า และปากก็ยังเป่าลมอย่างต่อเนื่องไม่ให้อากาศช่วง เนื่องจากการเป่าปี่จุม ต้องเป่าเป็นเวลาหลายชั่วโมงติดต่อกัน ต้องเป่า “แบบอม” เข้าไปในกระพุ้งแก้มซ้าย และหันลิ้นปี่มาทางกระพุ้งแก้มขวา ผู้เป่าต้องฝึกให้ลมคงที่ ไม่ควรฝึกหรือเป่า โดยนำปากไปแนบกับลิ้นปี่จะทำให้ผิดหลักการ ไม่ถูกต้องตามวิธีการเป่า

2. การเป่าอยู่เป็นประจำ ผู้เป่าต้องฝึกเป่าให้เกิดกล้ามเนื้อบริเวณปาก เพราะผู้ที่เป่าในช่วงแรก จะมีอาการปวดปาก และไม่สามารถคุมลมได้ เมื่อเป่าไปสักระยะลมจะแทรกออกมามุมใดมุมหนึ่งของปาก กลุ่มข้างปี่เองจะเรียกอาการนี้ว่า “ลมแตก” จะทำให้เกิดอาการเหนื่อยเพราะเสียลมมากจากอาการลมแตก ถึงจะเป็นผู้ที่ชำนาญแล้ว หยุดเป่าไปเป็นเวลานาน กลับมาเป่าก็อาจจะเกิดเหตุการณ์แบบนี้ได้เช่นเดียวกัน



ภาพที่ 16 วิธีการเป่าปี่จุม โดยอมเข้าไปในกระพุ้งแก้ม
ที่มา : ผู้เขียน

3. การใช้ “ลิ้นแตะลิ้น” กล่าวคือผู้เป่าจะต้องใช้ “ลิ้นผู้เป่า” และลงไป “ลิ้นปี่” เป็นคำ ๆ ตามความเหมาะสม และตัวโน้ตแต่ละตัวของเพลง เพื่อให้เสียงปี่มีความ ลื่น ยาว คม เป็นคำที่ชัดเจน ไม่เกิดอาการที่ข้างปี่เรียกกันว่า “เป่าเลอ” เสียงนี้จะคล้ายเหมือนคนพูดไม่ชัด ลิ้นไก่ลิ้น ทำให้เสียงปี่ขาดความไพเราะ และความชัดเจน



ภาพที่ 17 ลิ้นปี่จุม ทำจากทองสำริด (ทองแซง)
ที่มา : ผู้เขียน



4. การใช้ “นิ้ว” ผู้เป่าปี่จุมที่ชำนาญ หรือช่างปี่ จะมีการใช้นิ้วที่แตกต่างกับการเป่าปี่ธรรมดา เพราะจะต้องเป่าในลักษณะใช้นิ้วบาดเสียงบางเสียง รูปร่างของปี่ เป็นลักษณะเสียงเหอน ทำให้เกิดสำเนียงของปี่จุม โดยเน้น “รูควบ” คือลักษณะการใช้นิ้วปิดทูลเสียง และรูเสียงที่ 5 นับจากบน เรียกว่า “รูชน” (“ชน” ภาษาเหนือ เรียกว่า “กรน” เป็นเสียงเอกลักษณ์ของปี่คล้ายเสียงกรน” ไม่ได้ใช้มือการไล่เสียงลงตรง ๆ เพราะจะทำให้ไม่เกิดสำเนียงของปี่จุมที่สื่อออกมาอย่างสมบูรณ์

5. การดูแลรักษาลิ้นปี่ ชนบในการบรรเลงปี่จุมนั้น การจะบรรเลงประกอบทุกครั้งมักจะบรรเลงเพลงบรรเลง เพื่อตรวจสอบความพร้อมเพรียงของเสียง เพราะปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องดูแลรักษาเป็นอย่างดี โดยเฉพาะ “ลิ้น” เนื่องจากทำด้วยทองสำริด มีการดก หรือเจาะให้เป็นทรงแหลมคล้ายใบข้าว โดยปลายแหลมนั้นเอง จะกระดกขึ้นมาจากฐานเล็กน้อย ทำให้ง่ายต่อการเกี่ยวกับเสื้อผ้า หรือสิ่งทีเล็ก ๆ ทำให้ลิ้นปี่ชำรุดเสียหาย เกิดอาการอู๋ขึ้นมา อาจจะใช้การไม่ได้ หรือต้องเปลี่ยนลิ้นใหม่



ภาพที่ 18 “แผ่นทอง” ใช้ซ่อมลิ้นปี่ และ “มีดเล็ก” ใช้ชุดลิ้นปี่

ที่มา : ผู้เขียน

6. การซ่อมแซมลิ้นปี่เบื้องต้น ถ้าลิ้นปี่อู๋ หรือยังไม่ถึงกับหัก ต้องค่อย ๆ ดัดลง โดยมักจะใช้ “แผ่นทอง” หรือแผ่นทองสำริดที่ทำลิ้นปี่ ยาวประมาณ 3 – 4 เซนติเมตร กว้างประมาณครึ่งเมตร ถึง 1 เซนติเมตรใช้จัดให้ลิ้นปี่เข้าที่ได้ ในกรณีที่ไม่อู๋มาก แต่ด่างมาก ๆ ก็อาจจะซ่อมยากหรือทำให้นั้นเป่าไม่ได้ หรือลิ้นปี่หักต้องเปลี่ยนลิ้นใหม่ ซึ่งเป็นการยุ่งยากมาก โดยต้องให้ช่างทำปี่ ตีลิ้นเปลี่ยนใหม่ ต้องวัดขนาดให้เข้ากับลิ้นปี่อันอีกด้วย

7. ล้างด้วยน้ำก่อนบรรเลงทุกครั้ง เพื่อให้เนื้อไม้ และลิ้นปี่คืนสภาพ และต้องรอสักพักให้ลิ้นปี่ และเนื้อไม้เข้าที่ การที่ลิ้นปี่ยังไม่เข้าที่เนื่องจากอากาศ หรือการแห้งของไม้ไม่สนิท จะมีผลต่อเสียงอย่าง วิธีกร้างปี่ต้องล้างให้ถูกต้อง มิเช่นนั้นจะทำให้ลิ้นปี่เสียหายได้ วิธีการล้าง มีดังนี้

7.1 ใช้มือข้างใดข้างหนึ่งจับที่ “หัวปี่” (ตรงที่มีลิ้น)

7.2 ใช้หัวแม่มือหาบปิดตรงลิ้นปี่ เพื่อไม่ให้ น้ำดันออกมาจากลิ้นปี่ แรงเกินไป เพราะจะทำให้ลิ้นปี่เสียหายได้

7.3 นำปลายปี่ ตั้งขึ้น และหัวปี่ชี้ลง ขณะที่หัวแม่มือยังปิดอยู่ จากนั้นนำน้ำสะอาดมาเทลงปลายปี่ค่อย ๆ แล้วเขย่าขึ้นลงสักพัก กรณีที่กำลังจะใช้งาน อาจล้างแบบนี้ 1 ครั้ง แต่ถ้าหลังการใช้งานต้องล้างอย่างน้อย 2 – 3 ครั้ง เพราะจะมีน้ำลายติดอยู่มากในเลาปี่



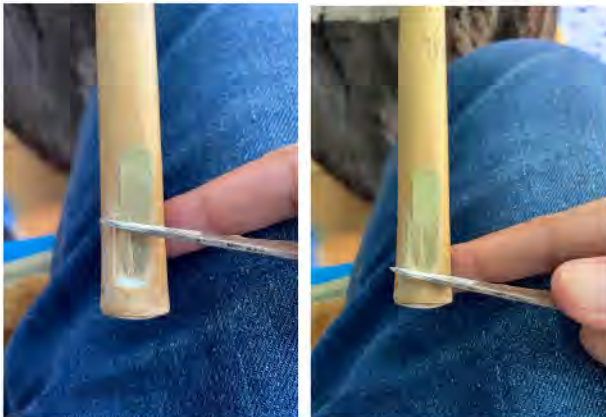
7.4 ล้างหัวปีด้านบนสุดโดยใช้มือถูรอบๆ และล้างลำปีโดยใช้ใช้น้ำล้างภายนอก โดยต้องระมัดระวัง ปลายลำปี ผู้เป่าจะต้องถูด้านโคนไปหาแหลม ไม่ควรถูขึ้นเพราะนิ้วมืออาจจะเกี่ยวลำปีงอชำรุดได้

7.5 การสะบัดน้ำหรือ “ต๋อยปี” การสะบัดน้ำ หรือการตรวจสอบปีมีวิธีการที่จำเป็นอย่างยิ่ง คือ ใช้มือที่ถนัดการจับตรงปลายปี แล้วหันลำปีไปตรงข้ามกับมืออีกข้างหนึ่ง จากนั้นยกมืออีกข้างหนึ่งทำท่าหยายมือ แล้วใช้ปีเคาะเบาๆ บริเวณฝ่ามือด้านล่าง เอียงไปทางที่เป็นกล้ำเนื้อหุ้มมือ เพื่อให้มันออกจากลำ และเพื่อตรวจสอบว่าลำปีพร้อมใช้งานหรือไม่ ถ้าพร้อมเวลาที่เคาะจะมีเสียง “ปล้อง ๆ ๆ” นั่นคือลำปีอยู่ในสภาพสมบูรณ์ แต่ถ้าไม่ดังลักษณะนี้ แสดงว่าลำปีมีปัญหา จะเรียกกันว่า “ฟัด” คือ อาการติดของลำปี หรือการขัดของลำปี ตรงบริเวณปลายแหลมตรงกลาง เอียงไปชิดติดกับด้านใดด้านหนึ่ง เวลาเป่าจะเกิดเสียงขัด หรือเป่าไม่ออก จะต้องทำการใช้ “แผ่นทองสำริด” ที่ข้างปีจะมีพกติดตัวนั้น สอดเข้าไปข้างใดข้างหนึ่งที่ตรงข้ามกับข้างที่ติด แล้วจึงค่อย ๆ ดันให้ออกมาจากตรงที่ติดอย่างช้า ๆ และระมัดระวัง

8. เลียนปีเพี้ยนและการแต่งเสียงปีด้วย “การชูดลำปี” ปีทุกเลาจะต้องลองเป่าเข้ากันหลักคือ เสียงโด และเสียงซอล โดยปีที่อยู่ นิ้วบิตทุกระเสียง จะเป็นเสียงโด ส่วนปีกลาง และปีเล็กบิตหมดทุกระเสียง จะเป็นเสียงซอล ข้างปีจะเรียกว่า “เสียงควบ หรือนิ้วควบ” ในแต่ละเลานั้น เมื่อเป่าเสียงควบของตนเอง จะต้องตรวจสอบกับเสียงบน คือเสียงที่ไม่ใช้นิ้วบิตทุกระเสียงใดเลย เมื่อเป่าแล้วเสียงจะต้องตรงกัน ถ้าไม่ตรงแสดงว่าลำปีมีปัญหา ต้องชูดลำปีออก โดยมีประโยคคล้องจองที่พูดสืบทอดกันมายาวนาน ใช้ในกลุ่มช่างปีที่ จะทราบกันเกี่ยวกับการแก้เสียงควบคือประโยคที่ว่า “หนักชูดเก้า เบาชูดป้าย” หมายความว่า ถ้าเสียงปีหนัก (เสียงสูงเกินปกติ) ให้ “ชูดเก้า” คือ โคนลำ แต่ถ้าเสียงเบา (เสียงต่ำกว่าปกติ) ให้ “ชูดป้าย” คือ ปลายลำ โดยมีวิธีการ ดังนี้

8.1 ถ้าเสียงควบสูงเกินเสียงรูปติ เรียกว่า “หนัก” ข้างปีจะนำเอาแผ่นทองสัมฤทธิ์ที่ซ่อมปี สอดและรองไว้ใต้ลำปลายแหลม แล้วจึงใช้มีดเล็กที่คมค่อย ๆ ชูดโคนลำ ทีละนิด สลับกับลองเป่าว่าตรงหรือไม่

8.2 ถ้าเสียงควบต่ำเกินเสียงรูปติ เรียกว่า “เบา” ข้างปีจะทำเช่นเดียวกัน แต่จะใช้มีดชูดที่ปลายลำ



ภาพที่ 19 - 20 การชูดลำปีทั้งโคนลำ (ซ้าย) การชูดลำปีที่ปลายลำ (ขวา)

ที่มา : ผู้เขียน



ในการทำลักษณะนี้จะทำให้เฉพาะเสียงควบ หรือเสียงที่ใช้นิ้วปิดทวารเสียง เท่านั้น ไม่สามารถแก้การเพี้ยนของเสียงอื่นได้ การเพี้ยนของเสียงอื่นต้องแก้ไขที่ “รูเสียง” เช่น การขยายรูที่อยู่ด้านบนของเสียงที่เพี้ยน โดยการใช้เหล็กเส้นเผาไฟให้ร้อน แล้วหาบุรุษเสียงที่ต้องการขยาย หรือการปิดรูบนโดยวัสดุต่าง ๆ เช่น ปูนขาว ปูนแดง หรือ สก๊อตเทป บริเวณรูเสียงบนที่เพี้ยนเช่นกัน

9. การหาปูนรอบล้นปี การหาปูนก็เป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่ง โดยมักจะใช้ ปูนขาว หรือปูนแดง กล่าวคือ ปูนดังกล่าวต้องผสมน้ำ ช่างจะต้องผสมน้ำปูนให้เหนียว ไม่เป็นก้อนเล็ก ก้อนใหญ่แห้งกรัง ต้องมีลักษณะเหนียวกำลังพอดี ไม่แฉะ เหลวเป็นน้ำ หรือเหนียวหนึบจนเกินไป วิธีการหาปูนก็คือการใช้นิ้วมือใดนิ้วมือหนึ่ง จิ้มลงในปูนที่เป็นลักษณะครีมเล็กน้อย แล้วค่อยหาขอบรอบของล้นปีภายนอกที่ติดกับเนื้อไม้ ช่างก็จะเรียกว่า “แคร์ปี”



ภาพที่ 21 ปูนขาวที่ใช้สำหรับหาล้นปีจุม
ที่มา : ผู้เขียน

การหาปูนอยู่เสมอจะทำให้รักษาล้นปี และช่วยอุดช่องลมที่ออก หรือจะใช้เวลาเป่าบริเวณที่ไม่พึงประสงค์ เน้นโคนบนสุดของล้นปี และล่างสุดของล้นปีเนื่องจาก 2 ด้านนี้คือช่องเสียล้นปี ข้อควรระวัง อย่านำปูนไปเกาะตรงกลางล้นปี เพราะจะทำให้เกิดอาการทวนงูล้น และเสียงเพี้ยนได้

10. การเก็บปีจุม ปีจุมเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้งานเป็นเวลานานหลายชั่วโมง ปีจุมหลังเป่าเสร็จจะมีความชุ่มชื้นน้ำมากอย่างเห็นได้ชัด ตัวปีที่ทำจากไม้รัก อาจถึงขั้นบวมขึ้นมาก กรณีที่ไม่ยั้งไม่แห้งสนิทแล้วนำมาทำปี เพราะปีจุม ต้องล้ามน้ำเสมอ เพราะจะมีน้ำลายของผู้เป่า ไหลออกทางปลายปีตลอดการเป่าหลายชั่วโมง

ดังนั้น การเก็บปีหลังจากใช้งานเสร็จแล้วต้องล้า และเคาะสะบัดน้ำออกโดยวิธีการ กล่าวมาแล้ว เพื่อล้ามน้ำลายออกให้หมด การเป่านาน ๆ จะมีความเหนียวหนืดของน้ำลายที่ค้างอยู่ที่ข้างในหัวปี หรือด้านหลังล้นปี จากนั้นสะบัดให้พอหมด แล้วมีดรวมหันทีโดยให้หันล้นปีเข้าด้านใน ถ้าเป็นปีจุม 3 จะเป็นทรงสามเหลี่ยมพอดี โดยมีวิธีการ ดังนี้

10.1 ให้หัวปีเสมอกัน อย่าให้ล้นปีโผล่ออกมาข้างใดข้างหนึ่ง เมื่อตรวจสอบว่าล้นปีถูกเก็บมิดชิดแล้ว จึงค่อยทำการมัด

10.2 มัดปีโดยใช้วัสดุ หรือยางเส้น ที่มีความยืดหยุ่น ปัจจุบันมักใช้ยางในรถมอเตอร์ไซด์ มาฉีกเป็นเส้นเล็กยาวประมาณ 1 เมตรหรือมากกว่าตามขนาดของจุมปี มัดโดยเริ่มจากหัว และพันลงไปตามมันใจว่าแน่นดีแล้ว อาจจะพันขึ้นอีกครั้ง เพื่อความแข็งแรง มั่นคง



10.3 ควรนำปี่ตั้งขึ้น โดยให้ปลายปี่อยู่ด้านล่าง ฟังไว้สักพักเพื่อน้ำไหลออกให้หมด จนแห้งสนิท ป้องกันไม่ให้เกิดเชื้อรา แล้วจึงนำใส่ถุงผ้า เพื่อเก็บไว้ในที่ร่ม



ภาพที่ 22 รมณ์ปี่มุ่นขนาดต่างๆ

ที่มา : ผู้เขียน

สรุปและอภิปรายผล

วงปี่มุ่นเป็นวงดนตรีชนิดหนึ่งของล้านนาที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีเครื่องอื่นผสมแต่เดิม จะมีเฉพาะในกลุ่มของปี่ โดยใช้หลักการประสานเสียง ประสานทำนอง และประสานจังหวะ จึงเป็นที่มาของคำว่า “มุ่น” หรือ “มูม” ที่แปลว่า การชุมนุม การประชุม ปี่มุ่นเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในเมื่อใดนั้นไม่มีผู้ใดทราบแน่ชัด แต่สันนิษฐานเป็นเครื่องดนตรีกลุ่มแรก ๆ ที่เกิดขึ้นจากวัฒนธรรมไม้ไผ่ ที่ได้รับการพัฒนาขึ้นมาโดยตลอด นอกจากนั้นยังมีการนำลั่นที่เป็นโลหะ หรือเรียกว่า “ตองแซ” หรือทองสำริด มาตีและเจาะ หรือตอก ให้เป็นปลายแหลมตรงกลาง เหมือนกับใบต้นข้าว ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนเวลาเป่า จึงมีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ และแตกต่างกันด้วยขนาดของไม้ ให้เสียงโน้ตที่ต่างกัน ทำนองที่แยกย่อยตามเลานั้นๆ เกิดความกลมกลืน และมีเสน่ห์อีกเครื่องดนตรีหนึ่ง

หน้าที่ และบทบาทของวงปี่มุ่น หรือเรียกอีกอย่างว่า วงปี่ซอ เพราะวงนี้ใช้สำหรับในการประกอบการขับขอของชาวเหนือ นั้น มีพัฒนาการปี่มุ่น แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ ปี่มุ่น 3 แบบเดิมที่ไม่มียิง ปี่มุ่น 4 ที่เพิ่มปี่เล็กเข้ามา และภาคหลังเพิ่ม “ซิง” เข้ามาเฉพาะกิจเท่านั้นและยังไม่แพร่หลาย อีกรูปแบบก็คือ ปี่มุ่น 5 เป็นการทำขึ้นเพื่อให้มีปี่ครบ 5 เลา โดยเพิ่ม “ปี่ก้อยเล็ก” ให้เข้ากับ “เพลงปี่มุ่น 5” ที่มีมาแต่เดิม เท่านั้น ไม่นิยมนำมาบรรเลงในงานว่าจ้างทั่วไป และรูปแบบสุดท้าย คือรูปแบบ ปี่มุ่น 3 ปัจจุบัน คือนำปี่เก้า หรือปี่แม่ออก เหลือเฉพาะ ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่เล็ก และซิงเข้ามา เนื่องจากซิงให้จังหวะที่คงที่ และคุมทำนองเชิงโครงสร้างได้มากกว่า และได้ใช้กันมาเป็นแบบแผนกว่าเกือบ 70 ปีจนถึงปัจจุบัน



การนำจึงเข้ามาในวงปี่จุม ของนายอินตา ไชยวุฒิ มีการเปลี่ยนแปลง และพัฒนามากขึ้น กล่าวได้ 3 ประการ ประการแรกคือ การเลือกใช้ซิงใหญ่หรือซิงลูก 4 ใหญ่ เนื่องจากให้เสียงที่ใหญ่ใช้สำหรับคุมจังหวะ และทำนองใน โครงสร้างเพลง ประการที่สอง คือการลดสายซิงจาก 4 สาย เป็น 2 สายเพื่อให้ไม่ดังมากจนเกินไป และลงเสียง รบกวนที่เรียกว่า “แข่ง” ของซิงให้หายไป ประการสุดท้าย คือการคิดทางเพลง อันเป็นต้นเค้าของการบรรเลงซิง เข้าปี่จุมในปัจจุบัน คือการใช้การประทบ เสียงโด เสียงซอล และเสียงซอลสูง เพื่อให้เกิดความกังวาน ไม่ทำให้ เอกลักษณ์ของท่านองปี่จุมแบบเดิมสูญเสียไป

การใช้ลมของปี่จุม แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือการเป่าแบบธรรมดา คือ เป่าลากยาว เหมือนเป่าขลุ่ยทั่วไป อีกแบบหนึ่งคือการเป่าแบบ “สะต้อน” หรือสะทอน คือการเป่าโดยใช้ลมห่ม หรือการเป่าเน้นจังหวะขึ้น (ยก) จังหวะลง (ตก) การเป่าแบบนี้ 2 คือการเป่าแบบปี่จุมที่แท้จริง ที่ใช้ในวง การใช้ลมในลักษณะนี้ แบ่งให้สีกอง ไปก็คือใช้ลมสะทอนจากปาก และคงจะให้เสียงที่สั้น ไม่หนักแน่น และไม่คงที่ อีกส่วนหนึ่งคือการใช้ลมสะทอน จากท้อง จะมีความหนักแน่น คงที่ และลุ่มเ้าเสมอกว่า

ในส่วนวิธีปฏิบัติที่ควรรู้เฉพาะของวงปี่จุม นั้น แบ่งได้ 10 ประการได้แก่ 1) ผู้เป่าต้องระบายนลมให้เป็น จะทำให้เสียงมีความต่อเนื่อง 2) การเป่าอยู่เป็นประจำ นานครั้งเป่าจะทำให้ปวดปาก และเก็บลมไม่อยู่ 3) การใช้ลิ้นผู้เป่า และลิ้นที่เป็นเสียง ๆ หรือคำ ๆ จะทำให้ ท่านองปี่จัดเปรียบได้กับคนที่พูดจามีอักขระชัดเจน 4) การใช้นิ้วปิดเสียงหนึ่งไปเสียงหนึ่งเพื่อให้เกิดสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์ของปี่จุม 5) การดูแลรักษาลิ้นปี เนื่องจากทำ ด้วยทองสำริดค่อนข้างอ่อน มีปลายลิ้นกระดกขึ้นมาอาจจะทำให้เกิดกับสิ่งของเล็ก ๆ หรือเสื้อผ้าได้ง่าย 6) การ ซ่อมแซมลิ้นปี โดยการใช้น้ำมันทองสำริดรองใต้ลิ้นปี ประกอบการใช้มีดตัดลงให้ตรงเรียบ 7) การล้างน้ำที่ถูกต้อง เพื่อไม่ให้มีคินตัว สมบูรณ์ก่อนใช้ และหลังใช้ 8) เสียงควบของปี่เพี้ยน ต้องแต่งเสียงปีด้วยการชูดอย่างเช่นประโยค ที่ช่างปี่กล่าวสืบทอดกันมาว่า “หนักซุดเก้า (โคน) เบาซุดบาย (ปลาย)” 9) การหาปูน โดยเป็นक्रमปูนขาว หรือปูน แดงที่มีความเนียน และเหนียวพอติดเพื่ออุดช่องที่ลมจะเข้า หรืออุดกรอบลิ้นปีซึ่งเป็นช่องที่ไม่พึงประสงค์ 10) การ เก็บปี่จุม ต้องมีดหลังใช้ทุกครั้ง อย่างถูกต้องเพื่ออายุการใช้งานที่ยาวนาน

ข้อเสนอแนะ

บทความ เรื่องพัฒนาการ และวิธีการปฏิบัติบางเรื่องที่ควรรู้ของ วงปี่จุมภาคเหนือ เป็นเพียงส่วนหนึ่งของ บริบทย่อยที่เกี่ยวข้องกับวงจุม เฉพาะเรื่องที่ควรรู้เบื้องต้นในหลังปฏิบัติ อันจะเป็นฐาน ด้อยอดให้เกิดการศึกษาใน วงกว้างมากขึ้น โดยจะทำให้ ปี่จุมเป็นที่รับรู้เข้าใจ สามารถเป็นฐานก้าวไปถึงเรื่องต่าง ๆ เช่น เรื่องลักษณะเพลง ในการบรรเลงปี่จุม เรื่องเสียง และทางของปี่จุม เรื่องการสร้างเครื่องดนตรีปี่จุมให้มีคุณภาพ เป็นต้น อันจะเป็น ประโยชน์ต่อการวิชาการสืบไป

รายการอ้างอิง

กนกรัตน์ สุธิสนธิ. (2551). การศึกษา ขอ : เพลงพื้นบ้านล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ กรณีศึกษา แม่ครูบัวซอน ถนอมบุญ. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

กวันดา เชียงตา. ผู้เชี่ยวชาญ ด้านปี่จุม และเพชรราชกัปปี พ.ศ 2545. สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2564.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2484). จุฬาลงกรณ์จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน”

ในรัชกาลที่ 5 ภาคที่ 19 ตีพิมพ์ในงานพระเมรุสมเด็จฯ เจ้าฟ้าวไลยอลงกรณ์ กรมหลวงเพชรบุรี ราชสิรินธร.



ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนกุล. (2531). เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา :ความสัมพันธ์กับความเชื่อ และพิธีกรรม.

เอกสารวิชาการชุดล้านนาศึกษา ลำดับที่ 10. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม. (2550). สารการเรียนรู้ท้องถิ่น

ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ขั้วขอ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

มณี พยอมยงค์.(2529). วัฒนธรรมล้านนาไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชย์.

อุ้นเรือน หงส์ทอง. ครุภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 8. สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2564.



การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงสมัยนิยม สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม The Arrangement of Popular Music for Wind Bands

ศุภยุทธ์ ผาผอง*

Katayut Phaphong*

บทคัดย่อ

บทเพลงสมัยนิยมที่มีความน่าสนใจของรูปแบบและท่วงทำนอง ผู้เรียบเรียงได้คัดเลือกบทเพลง Move on ซึ่งเป็นบทเพลงสมัยนิยมในช่วงปี พ.ศ.2563 โดยต้นฉบับของบทเพลงนี้ผู้ประพันธ์คำร้องและทำนองโดย จารึก ไกรสรพงษ์ ประพันธ์ให้ศิลปินปราโมทย์ วิเลปะนะ ศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นผู้ขับร้องบทเพลงนี้ ผู้เรียบเรียงได้นำบทเพลงนี้มาเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อเป็นงานสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์นำบทเพลงสมัยนิยมให้มาอยู่ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลมของวงดุริยางค์เครื่องลมวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา ซึ่งเป็นบทเพลงที่นำมาใช้สำหรับเครื่องดนตรีบรรเลงโดยเฉพาะ โดยทำนองหลักที่เป็นคำร้องจะนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่เพื่อให้เกิดความสร้างสรรค์และแปลกใหม่ไปจากบทเพลงต้นฉบับ โดยจะใช้โปรแกรม Sibelius สำหรับการบันทึกโน้ต

งานสร้างสรรค์บทเพลงสมัยนิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้เรียบเรียงได้ใช้ทฤษฎีดนตรีสากล และหลักการเรียบเรียงเสียงประสานมาสร้างสรรค์เรียบเรียงบทเพลง โดยการสร้างสรรค์บทเพลงได้มีการกำหนดรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในบรรเลง และการกำหนดรูปแบบการเรียบเรียง การสร้างสรรค์บทเพลงนี้อยู่ในคีย์ Eb ซึ่งมีองค์ประกอบทำนองอยู่ในระบบบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ มีอัตราจังหวะ 4/4 ในจังหวะความเร็วที่ 68 Bpm (Beats Per Minute) มีการประสานเสียงและรูปแบบทำนองหลัก 2 ทำนอง ทำนองรอง 3 ทำนอง ประโยคเดียว 2 ช่วง เทคนิคการบรรเลงจังหวะซัด และประโยคจบเพลง โดยผู้เรียบเรียงได้นำบทเพลงสมัยนิยมนี้มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการบรรเลงให้มีความไพเราะเหมาะสม เพื่อให้ได้รูปแบบดนตรีทำนองเสียงประสานที่หลากหลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะสีสันของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อให้นำมาใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงและสามารถนำมาบูรณาการใช้สำหรับการเรียนการสอนในวิชาดนตรีปฏิบัติ และวิชาการรวมของนักศึกษาเอกดนตรีสากลได้

คำสำคัญ : เรียบเรียงเสียงประสาน, ทำนองเพลง, เพลงสมัยนิยม, วงดุริยางค์เครื่องลม

Abstract

The arranger had selected "Move on" which was composed in 2020. The song was composed by Jaruek Kraisorapong for Pramote Vilepana - a Thai well-known singer and songwriter. The arranger has specially rearranged the song for the Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts Wind Symphony. The main verse melody will be re-arranged to create a new harmonic sound that is different from the original song. In addition, the re-arranged songs can be used as a teaching aid in classrooms by selecting popular songs with interesting patterns and melodies to rearrange using the Sibelius program.

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา

* Instructor, Program in Music Education, Department of Music, Nakhon Ratchasima College of Dramatic Arts



The arranger had applied the theory of music and the basis of musical arrangement to symphonically recreate the song for symphony band purpose. This arrangement is in Eb major and minor key, in 4/4 time signature, and can be played in 68 bpm (Beats per minute) tempo. Two main melodies, three counter melodies, and two verses, the syncopation technique, and finale techniques will be used properly to rearrange to create a unique and suitable piece for Wind Bands and further use of music students in the Instruments Practicing subject.

Keywords : Music arrangement, Melodies, Popular music, Wind Bands

บทนำ

การบรรเลงบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมในปัจจุบันล้วนใช้บทเพลงที่สร้างสรรค์โดยนักประพันธ์หรือผู้เชี่ยวชาญด้านวงดุริยางค์เครื่องลม ไม่ว่าจะเป็นเพลงคลาสสิกที่นำมาปรับให้เข้ากับวงดุริยางค์เครื่องลมที่มาจากต่างประเทศเป็นส่วนใหญ่ จะพบเป็นส่วนน้อยในส่วนของนักประพันธ์ภายในประเทศและเป็นเพลงรูปแบบที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมด อาจพบบ้างในรูปแบบเพลงสมัยนิยมที่นำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่เพื่อความบันเทิง

ภาคภูมิ เตียววงศ์สุวรรณ (2562) ได้ให้ความสำคัญของคนตรีสมัยนิยมไว้ว่า คนตรีสมัยนิยมนั้นเป็นแนวดนตรีที่เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในแต่ละยุคสมัยรวมถึงปัจจุบัน โดยแต่ละแนวดนตรีล้วนมีเอกลักษณ์และรูปแบบที่จะนำเสนอในเนื้อหาการแสดงดนตรีและการแต่งตัว ตัวอย่างเช่น แนวดนตรี พังก์ (Punk) ร็อก (Rock) เป็นต้น ต่อมากระแสนิยมได้เปลี่ยนไปดนตรีสมัยนิยมหลากหลายแนวได้เกิดการพัฒนายอย่างต่อเนื่องในรูปแบบที่ซับซ้อนขึ้นและง่ายขึ้น ในด้านการแสดงดนตรีลักษณะของดนตรี พังก์ก็ได้ถูกนำมาพัฒนายอย่างต่อเนื่องและอยู่ร่วมกับดนตรีหลากหลายแนวที่เป็นที่นิยมในสังคมวงกว้างและเฉพาะกลุ่ม เช่น Pop Punk, Ska Punk เป็นต้น ซึ่งดนตรีสมัยนิยมเป็นเพลงที่เข้าใจง่ายและเป็นที่ยอมรับทั่วไปของผู้ฟังในสังคม ดังนั้นดนตรีสมัยนิยมจึงเหมาะสมเป็นอย่างมากในการนำมาประยุกต์และบรรเลงผ่านวงดุริยางค์เครื่องลม

วงดุริยางค์เครื่องลมเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นสำคัญ ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ เครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind instruments) เครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass Instruments) และเครื่องกระทบ (Percussion Instruments) ทั้งนี้วงดนตรีประเภทนี้จัดได้ว่าเป็นที่นิยมมากในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา กล่าวได้ว่าแทบทุกโรงเรียนจะมีวงดนตรีลักษณะนี้เพื่อรองรับกิจกรรมต่าง ๆ ของโรงเรียน เช่น การประกอบการเคารพธงชาติประจำวัน บรรเลงหรือเดินขบวนเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของพิธีการต่าง ๆ ในวันสำคัญ แสดงในวันกีฬา เป็นต้น ซึ่งวงดนตรีประเภทนี้สามารถบรรเลงบทเพลงได้หลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นเพลงมาร์ช เพลงสมัยนิยม เพลงคลาสสิกยุคต่าง ๆ หรือเพลงดัดแปลงที่มาจากวงดนตรีประเภทอื่น ๆ

จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นผู้เรียบเรียงจึงมีความประสงค์สร้างสรรค์บทเพลงผ่านการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ที่มีลักษณะการนำเพลงดนตรีสมัยนิยมทั้งคำร้องและทำนองมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่จากบทเพลงต้นฉบับ และสามารถนำมาเป็นสื่อการเรียนการสอนในวิชาดนตรี โดยผู้เรียบเรียงได้คัดเลือกบทเพลงที่มีความน่าสนใจและกำลังเป็นที่นิยมนำมาใช้แสดงดนตรี โดยใช้โปรแกรม Sibelius มาใช้สำหรับการบันทึกโน้ต และนำมาให้วงดุริยางค์เครื่องลมบรรเลงจริง เพื่อให้ได้เพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมโดยผู้เชี่ยวชาญในประเทศเพิ่มขึ้น และได้รับความสนใจจากสาธารณชนในวงกว้างเพิ่มมากขึ้นด้วยทำนองเพลงสมัยนิยมที่คุ้นเคยและง่ายต่อการเข้าถึงและเข้าใจ อีกทั้งยังเป็นการยกระดับวงการดนตรีในประเทศไทยด้านการศึกษาลับต่อไป



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Move on สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวงดุริยางค์เครื่องลมวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์

1. ศึกษาแนวคิดและเหตุผลของการประพันธ์บทเพลง Move on จากจารึก ไกรสรพงษ์ ผู้ประพันธ์บทเพลงต้นฉบับ
2. ศึกษาทำนองและจังหวะบทเพลง Move on จากบทเพลงต้นฉบับจากศิลปิน ปราโมทย์ วิเลปะนะ
3. เรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง Move on ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

1. ทำให้ได้ผลงานสร้างสรรค์บทเพลงสมัยนิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
2. ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำมาใช้ในการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติและวิชาการรวมของนักเรียนและนักศึกษาวิชาดนตรีสากล

สรุปผลงานสร้างสรรค์

จากการศึกษาแนวคิดเหตุผลและแรงบันดาลใจของการประพันธ์บทเพลง Move on จาก จารึก ไกรสรพงษ์ ผู้ประพันธ์บทเพลงต้นฉบับได้ประพันธ์บทเพลงนี้โดยมีแรงบันดาลใจจากการที่คิดและเขียนทำนองขึ้นมาก่อนเป็นอันดับแรก ขึ้นต่อมาคือการหาอารมณ์ของเพลงว่าอยากให้มีความรักรูปแบบไหน สรุปออกมาได้คือ "ความรักของคนที่ยอมเสียสละเพื่อคนที่เรารักได้ไปเจอสิ่งที่ติดี ๆ แม้ว่าตัวเองจะเจ็บสักระยะก็ยอมปล่อยให้คนรักได้ไปเจอทางที่ดีกว่า" หลักจากได้รูปแบบของอารมณ์เพลงแล้วจึงได้เขียนเรื่องร้องในขั้นต่อไป จากการได้บทเพลงแล้วผู้ประพันธ์จึงได้นำบทเพลงต้นฉบับให้ศิลปิน ปราโมทย์ วิเลปะนะ โดยมีองค์ประกอบเครื่องดนตรี กลองชุด กีตาร์ เบส กีตาร์ไฟฟ้า และคีย์บอร์ด มาสร้างสรรค์เป็นบทเพลง Move on ต้นฉบับ

ผู้สร้างสรรค์ได้นำรูปแบบบทเพลง Move on ต้นฉบับ มาเรียบเรียงเสียงประสานให้มาอยู่ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม จึงได้มีกระบวนการเรียบเรียงบทเพลง ดังนี้

1. การกำหนดรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในบรรเลง

ผู้เรียบเรียงได้กำหนดรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในบทเพลง Move on โดยกำหนดให้มีเครื่องดนตรีดังนี้

ฟลูต	2 ตัว	เบสทอมโบน	1 ตัว
โอโบ	2 ตัว	ยูโฟเนียม	1 ตัว
บาสซูน	1 ตัว	ทูบา	1 ตัว
คลาริเน็ต	2 ตัว	ดับเบิลเบส	1 ตัว
เบสคลาริเน็ต	1 ตัว	กลองทิมปานี	1 ชุด
อัลโต้ แซกโซโฟน	2 ตัว	กล็อกเคนสปีล	1 เครื่อง



เทเนอร์ แยกโซโฟน	1	ตัว	ไวบราโฟน	1	เครื่อง
บาริโตน แยกโซโฟน	1	ตัว	เบสดรัม	1	เครื่อง
ทรมเป็ต	2	ตัว	ไทรนองเกล	1	เครื่อง
เฟรนซอร์ดรัม	2	ตัว	ฉาบ	1	คู่
ทรมโบน	2	ตัว			

2. การกำหนดรูปแบบการเรียบเรียง (Form)

ผู้เรียบเรียงได้นำบทเพลงต้นฉบับนำมาวิเคราะห์ทำนองและคอร์ดของบทเพลง เพื่อนำมาเรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลมจากตัวอย่างที่ 1 โดยขั้นแรกได้สร้างสรรค์ประโยคนำ (introduction) ในรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลม ที่มีกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind) กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass) และกลุ่มเครื่องกระทบ (Percussions) เข้าไปเพื่อให้บทเพลงมีมิติในรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมในการเปิดประโยคเพลงให้ดูมีมนวลในแบบฉบับเครื่องเป่าลมไม้ และดูแข็งแรงในฉบับเครื่องเป่าลมทองเหลืองที่มีเครื่องกระทบสนับสนุนเพื่อมีรูปแบบน่าสนใจในแบบฉบับรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลมให้แตกต่างจากบทเพลงต้นฉบับ โดยทำนองหลักของบทเพลงโดยผู้เรียบเรียงแบ่งประโยคบทเพลงไว้ทั้งสิ้น 11 ประโยค

ตัวอย่างที่ 1 เนื้อเพลง ทำนองและคอร์ดของบทเพลง

ปราโมทย์ วิลเลียม - MOVE ON

1. 4/4

2. 4/4

3. 4/4

4. 4/4

5. 4/4

6. 4/4

7. 4/4

8. 4/4

9. 4/4

10. 4/4

11. 4/4

12. 4/4

13. 4/4

14. 4/4

15. 4/4

16. 4/4

17. 4/4

18. 4/4

19. 4/4

20. 4/4

ที่มา : <https://www.music-yours.com/pdf/pramot%20wi%20le%20pa%20na%20-%20Move%20On.pdf>



ประโยคนำ (Introduction) ผู้เรียบเรียงได้ประพันธ์ประโยคนำของบทเพลง 4 ท่อนเพลง โดยเรียบเรียงให้เครื่องเป่าลมไม้ก่อนเข้าทำนองหลักในทิศทางเดียวกันทั้งหมด (Direction) ตั้งแต่ท่อนเพลงที่ 1-3 ยกเว้นบาสซูนที่เรียบเรียงให้บรรเลงในลักษณะทำนองรอง (Countermelody) เพื่อสนับสนุนทำนองหลัก (Main Theme) ตามตัวอย่างที่ 2 และได้เรียบเรียงให้เครื่องเป่าลมทองเหลืองบรรเลงเพื่อสร้างเสียงประสานลักษณะของคอร์ด ตามตัวอย่างที่ 3 ก่อนเข้าสู่ทำนองหลักต่อไป

ตัวอย่างที่ 2 ประโยคนำโดยเครื่องเป่าลมไม้

ตัวอย่างที่ 3 เสียงประสานในลักษณะของคอร์ดโดยเครื่องเป่าลมทองเหลือง

นอกจากนี้ผู้เรียบเรียงเสริมความคมชัดของเสียงโดยใช้เครื่องกระทบ โดยใช้กล็อกเคนสปีลเสริมทำนองหลัก และไวบราโฟนเสริมทำนองรองเพื่อให้หัวเสียงของทำนองหลักและทำนองรองชัดและคมขึ้น ตามตัวอย่างที่ 4



ตัวอย่างที่ 4 เสริมความคมชัดของเสียงโดยเครื่องกระทบ



ประโยคทำนองหลัก 1 (Verse 1) ผู้เรียบเรียงได้ใช้ประโยคทำนองหลัก 1 โดยใช้ฟลูตในการดำเนินทำนองในท่อนที่ 5-8 และใช้แซกโซโฟนและเฟรนช์ฮอร์น ดำเนินหลักต่อจากฟลูตเพื่อให้ทำนองหลักมีเสียงที่อุ่นขึ้นในท่อนที่ 9-12 ผู้เรียบเรียงใช้ทำนองหลักจากเครื่องดนตรีแทนการขับร้องจากบทเพลงต้นฉบับที่มีคำร้องว่า “ขอให้ใจคตินับตั้งมั่นนี้ ต้องไม่องแง ดูแล้วเองให้ดี ฉันไม่เป็นไร ไม่ได้ไปไหน แค่อวยพรจากนี้ให้นอนฝันดี”

ตัวอย่างที่ 6 ประโยคทำนองหลัก 1 การนำเสนอทำนองหลักโดยใช้ฟลูต



ตัวอย่างที่ 7 ประโยคทำนองหลัก 1 การนำเสนอทำนองหลักโดยใช้แซกโซโฟน และ เฟรนช์ฮอร์น



จากตัวอย่างที่ 8 ในระหว่างที่ดำเนินทำนองหลักในท่อนเพลงที่ 9 เมื่อเคลื่อนทำนองหลักโดยแซกโซโฟนและเฟรนช์ฮอร์น โดยมีทำนองรองโดยยูโฟเนียมเคลื่อนที่สอดประสานระหว่างแซกโซโฟนและเฟรนช์ฮอร์นที่ดำเนินทำนองหลักอยู่

ตัวอย่างที่ 8 การดำเนินทำนองประสาน

แซกโซโฟน และ
เฟรนช์ฮอร์น ทำการ
ดำเนินทำนองหลัก

ยูโฟเนียมดำเนิน
ทำนองรอง



ประโยคทำนองหลัก 2 (Verse 2) จากตัวอย่างที่ 9 ผู้เรียบเรียงได้ใช้ผสมสีของเสียง (Tone Color) โดยใช้ฟลูต คลาริเน็ต และทรัมเป็ต เพื่อให้เกิดเสียงผสมกันระหว่างความนุ่มของเสียงเครื่องเป่าลมไม้และความแข็งแรงของเสียงเครื่องเป่าลมทองเหลืองในการดำเนินทำนองหลักของเพลงในท่อนที่ 13-16 ในการดำเนินทำนองในท่อนเพลงที่มีการขับร้องจากบทเพลงต้นฉบับคำว่า "อย่างน้อยถึงเราจากกันก็ยังรู้จัก เท่านั้นที่ฉันให้ได้เป็นของขวัญ" และจากตัวอย่างที่ 10 นอกจากคำร้องหลักผู้เรียบเรียงยังให้กลุ่มเครื่องเสียงต่ำจากเครื่องลมไม้ เสียงต่ำ (Low Reed) และเครื่องเป่าลมทองเหลืองเสียงต่ำ (Low Brass) ดำเนินทำนองของคอร์ดแทรกเข้าไปด้วย

ตัวอย่างที่ 9 ประโยคทำนองหลัก 2 (Verse 2)

ตัวอย่างที่ 10 ประโยคทำนองหลัก 2 (Verse 2) การดำเนินคอร์ด



ประโยคทำนองรอง 1 (Chorus1) จากตัวอย่างที่ 11 ในห้องที่ 17-20 ผู้เรียบเรียงใช้แซกโซโฟนและเฟรนช์ฮอร์น บรรเลงทำนองของคอร์คทำนองสัมพันธ์สอดแทรกเข้าไปกับทำนองหลักแบบเป็นการประสมเสียง โดยเป็นการประสานเสียงแบบขนาน (Parallel Harmony)

ตัวอย่างที่ 11 ประโยคทำนองรอง 1

การดำเนินทำนองรอง

ประโยคเดี่ยว (solo) จากตัวอย่างที่ 12 ห้องที่ 29-32 ผู้เรียบเรียงเลือกใช้การเดี่ยวทรมเปิดที่ให้เสียงที่รู้สึกถึงความสว่าง สดใส และแสดงถึงความอ่อนหวานมาบรรเลงโดยใช้เทคนิคการแปรเปลี่ยนทำนอง (Variation) ในลักษณะการบรรเลงตามทำนองหลักเพื่อแสดงความสามารถ และยังมีทรมเปิดแนวสองช่วยบรรเลงทำนองรองประสานสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 12 ประโยคเดี่ยว

ประโยคทำนองรอง 2 (Chorus2) จากตัวอย่างที่ 13 ในห้องที่ 41-45 ผู้เรียบเรียงให้แซกโซโฟนและเฟรนช์ฮอร์น บรรเลงทำนองรองสัมพันธ์สอดแทรกเข้าไปกับทำนองหลักโดยเป็นการประสานเสียงแบบขนาน

ตัวอย่างที่ 13 ประโยคทำนองรอง 2 โดยแซกโซโฟน และเฟรนช์ฮอร์น



ประโยคทำนองรอง 3 (Chorus3) จากตัวอย่างที่ 14 ในห้องที่ 45-48 ในประโยคเพลงนี้ผู้เรียบเรียงประพันธ์ขึ้นโดยใช้เทคนิคการเพิ่มทำนองในลักษณะเรียงกันไป (Conjunct Progression) ที่ให้ความรู้สึกลำบากสงเสงเข้าหาท่อน G โดยการทำให้การส่งทำนองและคอร์ดให้สอดคล้องประสานกัน ในท่วงทำนองนี้ผู้เรียบเรียงใช้กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ในการดำเนินทำนองพร้อม ๆ กับเครื่องเป่าลมทองเหลือง จึงทำให้ท่อนนี้ดูแข็งแรงและมีสีสันมากขึ้นก่อนจะลงไปที่ท่อนจบเพลง

ตัวอย่างที่ 14 ประโยคทำนองรอง 3 (Chorus3)

ผู้เรียบเรียงใช้เครื่องเป่าลมไม้ดำเนินทำนองส่วนขยายเพราะด้วยธรรมชาติเสียงของเครื่องเป่าลมไม้เป็นเสียงที่สูงและลอยทำให้ดูมีการขับเคลื่อนไหวได้มีและยังมีทิศทางชัดเจน

ผู้เรียบเรียงใช้เครื่องเป่าลมทองเหลืองในการดำเนินทำนองย่อยของเครื่องเป่าลมไม้มาโดยการลดทอนของจำนวนทำนองลงทำให้ท่อนเพลงนี้ดูแข็งแรงและยังดูอ่อนหวาน ด้วยความสว่างของเครื่องดนตรีทรมันเปิดและยังลดเสียงลงโดยผู้เรียบเรียงใช้เฟรนช์ฮอร์นผสมกับเสียงของทรมันเปิดทำให้เสียงไม่แหลมจนเกินไป

ผู้เรียบเรียงใช้เครื่องเป่าลมทองเหลืองที่มีเสียงต่ำดำเนินทำนองของคอร์ดเพื่อทำให้ท่อนเพลงดูมีความถี่ของเสียงกว้างมากขึ้น

เทคนิคการบรรเลงจังหวะซัด (Syncopation) จากตัวอย่างที่ 15 ผู้เรียบเรียงสร้างสรรค์เทคนิคนี้ขึ้นมาเพื่อให้การดำเนินทำนองหลัก ทำนองรอง และ ทำนองประสาน ให้ความสอดคล้องประสานสัมพันธ์ขึ้นเพื่อให้ทำนองเหล่านั้นดำเนินไปอย่างสมบูรณ์ โดยมีคอร์ดสานสัมพันธ์อยู่ในเทคนิคนี้ด้วยในเทคนิคนี้ผู้เรียบเรียงสร้างขึ้นให้อยู่ในกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลืองเสียงต่ำเป็นฐาน และหลักสำคัญในการดำเนินทำนอง ในการเรียบเรียงเทคนิคเหล่านี้ใช้วิธีการโดยสร้างสรรค์ทำนองจังหวะซัดโดยใช้เทคนิคแนวตั้งแสดงถึงความแข็งแรงในท่อนเพลง



ตัวอย่างที่ 15 เทคนิคการบรรเลงจังหวะขัด



ตัวอย่างที่ 15 เทคนิคการบรรเลงจังหวะขัด

ผู้เรียบเรียงใช้ส่วนขัดเหล่านี้ในการส่งเสริมการดำเนินทำนองให้ราบรื่นยิ่งขึ้นทำให้ทำนองหลักมีทิศทางและแข็งแรงมากขึ้น

ทำนองหลัก

ประโยคจบเพลง (Finale) จากตัวอย่างที่ 16 ในห้องที่ 57-59 ในประโยคเพลงนี้ผู้เรียบเรียงได้สร้างสรรค์ทำนองในท่อนนี้ขึ้นมาโดยมีแนวคิดมาจากการแปลทำนองหลักโดยใช้การทอนส่วนทำนองให้สั้นลงลง ในทำนองนี้ ผู้เรียบเรียงสร้างขึ้นเพื่อให้ดำเนินทำนองเข้าหาคอร์ดส่งโดยใช้ Bb ซึ่งเป็นคอร์ด 5 ในกฎแจกลีขงเพลงจังหวะที่ 58 และในจังหวะที่ 4 ผู้เรียบเรียงใช้เทคนิคการเข้าหาคอร์ด Eb ในประโยคจบเพลงห้องที่ 59 จังหวะที่ 1 ซึ่งเทคนิคนี้เป็นการจบอย่างสมบูรณ์ (Perfect cadence)

ตัวอย่างที่ 16 ประโยคจบเพลง



ตัวอย่างที่ 16 ประโยคจบเพลง

ผู้เรียบเรียงใช้เทคนิคการจบเพลงแบบสมบูรณ์โดยการใส่คอร์ด V7 - I (Perfect cadence) โดยใช้ Bb คอร์ดในจังหวะที่ 3 และ Eb7 ในจังหวะที่ 4 ก่อนที่จะถึง คอร์ดที่ 1 โดยใช้ Eb คอร์ด ทำให้ก่อนจบนี้ เรียกว่า ก่อนจบอย่างสมบูรณ์ Perfect cadence

เป็นการใช้เทคนิคการเข้าหา โดยการใช้เสียงประสานที่ห่างกันหนึ่งเสียงของตัวเสียงถัดไป



อภิปรายผล

งานสร้างสรรค์บทเพลง Move on ซึ่งเป็นบทเพลงสมัยนิยมผู้เรียบเรียงสร้างสรรค์ได้ใช้ทฤษฎีดนตรีสากล และหลักการเรียบเรียงเสียงประสานมาสร้างสรรค์เรียบเรียงบทเพลงสมัยนิยมในช่วงปี พ.ศ. 2563 ให้มาอยู่ในรูปแบบสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งต้นฉบับผู้ประพันธ์คำร้องและทำนอง ประพันธ์โดย จาจิกร ไกรสรพงษ์ ประพันธ์ให้ศิลปินที่มีชื่อเสียงโดย ปราโมทย์ วิเลปะนะ เป็นผู้ขับร้องบทเพลงนี้

จากการสร้างสรรค์ได้มีการกำหนดรูปแบบของวงดุริยางค์เครื่องลมที่ใช้ในบรรเลงการกำหนด และรูปแบบการเรียบเรียง โดยบทเพลงได้เรียบเรียงในคีย์ Eb มีองค์ประกอบทำนองอยู่ในระบบบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ มีอัตราจังหวะ 4/4 ในจังหวะความเร็วที่ 68 Bpm มีการประสานเสียงและรูปแบบทำนองหลัก 2 ทำนอง ทำนองรอง 3 ทำนอง ประโยคเดียว 2 ช่วง เทคนิคการบรรเลงจังหวะซัด และประโยคจบเพลง โดยผู้เรียบเรียงได้นำบทเพลงสมัยนิยมนี้มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการบรรเลงให้มีความไพเราะเหมาะสม เพื่อให้ได้รูปแบบดนตรีทำนองเสียงประสานที่หลากหลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะสีสันของเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องลม

ข้อเสนอแนะและการนำผลงานสร้างสรรค์ไปใช้ประโยชน์

งานสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงสมัยนิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้เรียบเรียงมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. ควรมีการบันทึกการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงสมัยนิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ในรูปแบบการแสดงวงดุริยางค์เครื่องลม และบันทึกวิดีโอ บันทึกเสียง และเผยแพร่ในโซเชียลเพื่อการประชาสัมพันธ์และเผยแพร่ผลงานให้เป็นที่รู้จัก
2. ผู้เรียบเรียงได้นำผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงสมัยนิยมนำออกแสดง และเผยแพร่สู่สาธารณชน
3. ผู้เรียบเรียงได้นำบทเพลงสมัยนิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมมาใช้ประกอบการเรียนการสอนในรายวิชา ปฏิบัติรวมวง และรายวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงสมัยนิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้เรียบเรียงขอขอบคุณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา ผู้สนับสนุนทุนงานสร้างสรรค์เพื่อที่จะได้นำประโยชน์ที่เกิดจากงานวิจัยชิ้นนี้ต่อสถาบันและผู้สนใจศึกษาต่อไป



รายการอ้างอิง

คมสันต์ วงศ์วรรณ. (2551). *ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โจแสง สุขวัฒน์. (2554). *สังคีตนิยมว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. (2556). *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต.

ณัฏชา โสคติยานุรักษ์. (2548). *การเขียนเสียงประสานสี่แนว*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.

ภาคภูมิ เตียววงศ์สุวรรณ. (2562). *ดนตรีสมัยนิยม : แนวทางการพัฒนาเพื่อการจัดการเรียนการสอน
อย่างมีคุณภาพ*. วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

วารสารดนตรีบ้านสมเด็จฯ (มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา), 1(1), 83-94.

Chen www.music-yours.com (2564). *ปราโมทย์ วิเลปะนะ – Move on* สืบค้น 20 มิถุนายน 2564,
จาก <https://www.music-yours.com/pdf/pramot%20wi%20le%20pa%20na%20-%20Move%20On.pdf>



การสร้างสรรคทำนองขอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล” The Melodies Creation of Saw Sam Sai (Three Strings Fiddle) in Seven Scales “Pleng Lo”

สรบันฉา หมั่นแสวง*, วัชรมนต์ อรัญยานาค**, สาริศา ประทีปช่วง***

Sorabancha muensawang*, Watcharamon arunyanak**, Sarisa prateepchuang***

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรคทำนองขอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง เพลงโล ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และวิเคราะห์ข้อมูล ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรคเริ่มจากบันไดเสียงซอล โด ฟา ที มี ลา และเร ตามลำดับ การเปลี่ยนบันไดเสียงจะมีลักษณะความต่างของช่วงเสียง 4 บันไดเสียง เมื่อนำมาสร้างสรรคทำนองที่เป็นทางบรรเลงของ ขอสามสาย พบการดำเนินทำนองมีตัวโน้ตในลักษณะเดินทำนองห่าง ๆ หรือเรียกว่า “การสิจา” พบว่าบันไดเสียง ที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้บรรเลงขอสามสาย คือบันไดเสียงซอล ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่สามารถนำลักษณะเด่นในการสิจาประสานเสียง คู่บัน คู่ล่าง ถือเป็นการนำลักษณะเฉพาะของขอสามสายมาใช้ได้อย่างสอดคล้องไปกับทำนองได้อย่างเหมาะสม พร้อมทั้งการตกแต่งทำนองเพลง โดยการสอดแทรกวิธีการสิจาอื่นเสียงและเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อให้ได้บรรเลงและสร้างความไพเราะยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : การสร้างสรรค, ขอสามสาย, 7 บันไดเสียง, เพลงโล

Abstract

The objective of this research are: the melodies creation of Saw Sam Sai (Three Strings Fiddle) in seven scales “Pleng Lo” The research employed a qualitative research methodology of collecting data from research, interviewing specialists including data analysed. The results of this research were as follows: Creation is to start the scales; G, C, F, B, E, A and D, change the scale to other scale has to be range from 4 scales. After getting the main melody in each scale that it was adapted to play with Saw Sam Sai by using the melody of the sustain voice. It was found that the scale which was used to play with the Saw Sam Sai appropriately was the G major scale. It is characterized to play with vocal accompaniment. It is considered a characteristic of Saw Sam Sai to be used in accordance with the melody and insert how to play Saw Sam Sai with a long tone and various instrumental technique in order to be beautiful words.

Keywords : Creation, Saw Sam Sai, seven scales, Pleng Lo.

* นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** Students of Master of Fine Arts Program in Thai Music, Bunditpatanasilpa Institute

*** อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

*** Instructors of Master of Fine Arts Program in Thai Music, Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute



บทนำ

ดนตรีไทย เป็นศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะบ่งบอกถึงความเป็นไทย ซึ่งอยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของดนตรีไทยที่มีกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ อย่างมีแบบแผน รวมถึงการพัฒนาปรับเปลี่ยนตามสภาพสังคมนั้น ๆ ได้อย่างเหมาะสม และสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ เพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคมที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมกันอยู่ตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง โดยยังคงยึดถือตามภูมิปัญญาเดิมที่ได้สืบทอดมาจากบรรพบุรุษเป็นหลัก เพื่อคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาติไทย การเปลี่ยนแปลงในหลาย ๆ ด้านของสังคมไทยทำให้การสร้างสรรค์ดนตรี ของไทยถูกถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากนักดนตรี ซึ่งผ่านกระบวนการ จำ จด กลั่นกรอง และดัดแปลง ผลงานทางดนตรีไทย ที่มีใจแค่ว่าด้านฝีมือเท่านั้น แต่รวมไปถึงด้านวิชาการต่าง ๆ ทางดนตรีไทยที่ถูกหล่อหลอมรวมกันเป็นองค์ความรู้ (มธุลา เจีย ประเสริฐ, 2552, น. 2) ซึ่งการสั่งสมองค์ความรู้ของนักดนตรีนั้นเกิดจากประสบการณ์การเรียนรู้ที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และมีการสร้างสรรค์ สืบสานกันมาอย่างต่อเนื่อง จนเป็นที่ยอมรับกันในวงการดนตรีไทย ทั้งในด้านการปฏิบัติ ปรัชญาสุนทรียศาสตร์และการประพันธ์เพลง

ซอสามสาย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีชนิดหนึ่งของไทยที่มีรูปร่างวิจิตรสวยงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างไปจากซอชนิดอื่น ๆ มีเสียงไพเราะนุ่มนวล นิยมนำไปใช้ในการบรรเลงสีคลอกับการขับร้องและการบรรเลงรวมวง ซึ่งซอสามสายนี้โดยปกติจะใช้บรรเลงอยู่ในวงขับไม้ วงมโหรี และวงเครื่องสายผสมซอสามสาย มีรูปแบบวิธีการบรรเลงที่เฉพาะ เป็นแบบแผน ผู้บรรเลงจึงต้องมีความวิริยะอุตสาหะสูงที่จะฝึกหัด ซึ่งวิธีการสีซอสามสายนั้นมีลักษณะการสีค่อนข้างยาก จึงต้องอาศัยรูปแบบการเรียนหรือแบบฝึกใหม่ ๆ ที่หลากหลาย เน้นการฝึกทักษะพื้นฐาน การใช้คันชัก และระบบของการวางนิ้วในการสีที่ถูกต้อง เพื่อให้สามารถสีซอสามสายได้อย่างมีประสิทธิภาพ เกิดความชำนาญในการบรรเลงเพลงชิ้นสูงขึ้นไป

การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังที่จะสร้างสรรค์ทำนองเพลงเพื่อนำมาเป็นแบบฝึกการบรรเลงของซอสามสายเบื้องต้น เนื่องจากการเรียนซอสามสายนั้นต้องฝึกหัดให้ผู้เรียนเกิดทักษะ การฝึกบรรเลงทำนองเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจนครบทั้ง 7 บันไดเสียงนั้น ผู้วิจัยได้หยิบยกเอาเพลงไล่ ซึ่งเป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา อุดรจันทระ 2 ชั้น หน้าทับเฉพาะเพลงไล่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 2 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 2 จังหวะ และมีทำนองสร้อยบรรเลงต่อท้ายเพลงทั้งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 อีก 2 จังหวะ ตามหลักฐานเก่าสุด ซึ่งมีอยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร เป็นบทเกีรติสำหรับร้องมโหรีโบราณ และในเพลงดับเรื่อง พระทอง เป็นเพลงลำดับที่ 8 นอกจากนี้เพลงไล่ยังบรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไป - มาทางน้ำของตัวละคร เช่น ตัวละครพาเรือ ว่ายน้ำ ลอยน้ำ เป็นต้น (ณรงค์ชัย ปิฎกริษฐ์, 2557, น. 644) เพลงไล่เป็นเพลงที่มีความยาวไม่มากนัก อีกทั้งมีท่วงทำนองเป็นเพลงประเภทเพลงทางพื้นซึ่งเหมาะสมกับการนำมาบรรเลงซอสามสาย ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง เพลงไล่ จะเป็นแนวทางในการฝึกทักษะการปฏิบัติซอสามสายในขั้นพื้นฐานไปจนถึงขั้นพัฒนา และสามารถนำองค์ความรู้ไปต่อยอดประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้าน ดุริยางคศิลป์ รวมถึงการพัฒนาทักษะในการแปรทำนอง ยังเป็นเสมือนอีกทางเลือกหนึ่งของการศึกษาที่ต้องการความหลากหลายในการเลือกแบบเรียนหรือแบบฝึก อันจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงสำหรับผู้สนใจต่อไป



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง เพลงโล้

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้” ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยศึกษาแหล่งข้อมูลจากเอกสาร หนังสืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลจริงจากการลงภาคสนาม ตลอดจนการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสาย โดยมีกระบวนการดังต่อไปนี้

1. บุคคลผู้ให้ข้อมูล
2. วิธีการสร้างสรรค์ทำนอง
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล
5. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

1. บุคคลผู้ให้ข้อมูล

บุคคลผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้าน ซอสามสายหรือมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยเป็นที่ประจักษ์ ซึ่งเป็นผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการดำเนินทำนองของซอสามสาย และขอคำแนะนำในการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้” โดยกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญไว้ดังนี้

- 1.1 มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทย
- 2.2 มีประสบการณ์การบรรเลงหรือเป็นนักดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 20 ปี
- 3.3 มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านซอสามสาย

เพื่อให้เกิดความหลากหลายและครอบคลุมของข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดจำนวนผู้เชี่ยวชาญในการให้ข้อมูลทั้งสิ้นจำนวน 10 ท่าน ดังนี้

- 1) ครูจิรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
- 2) ครูบุญถึง พระยาชัย ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี
- 3) นายประชา คงเดช ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่
- 4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตติพัฒน์ เอื้อจิตระเมศ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
- 5) นายเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ตรียางศิลป์ปิ่นอาวสุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- 6) อาจารย์ ดร.ชนะชัย กอผจญ รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์



- 7) นางสาวสุภาภรณ์ สุวรรณ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
- 8) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชวิช มุสิการุณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- 9) นายรัฐวุฒิ ยุชพัลลภ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
- 10) อาจารย์ศพาฑูร พรหมลิ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

2. วิธีการสร้างสรรค์ทำนอง

กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองของสามสายระบบ 7 บันไดเสียงในแต่ละบันไดเสียงนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยเริ่มจากการศึกษาและสร้างทำนองหลักครบทั้ง 7 บันไดเสียง จากนั้นจึงนำทำนองหลักในแต่ละบันไดเสียงมาแปรทางสร้างสรรค์ให้เป็นรูปแบบจำนวนกลอนของซอสามสายตามความเหมาะสมของทำนองเพลง ซึ่งการสร้างสรรค์ในแต่ละบันไดเสียงนั้น ยึดเอาลูกตกของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของแต่ละประโยคเพลงไว้เป็นสำคัญ ตัวอย่างตารางที่ 1 และตารางที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงลูกตกห้องที่ 4 และ 8 ของประโยคในทำนองหลัก

มือขวา	----	----	----	---X	----	----	----	---X
มือซ้าย	----	----	----	---X	----	----	----	---X

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 2 แสดงลูกตกห้องที่ 4 และ 8 ของประโยคในทำนองซอสามสาย

สายเอก	----	----	----	---X	----	----	----	----
สายกลาง	----	----	----	----	----	----	----	---X
สายทุ้ม	----	----	----	----	----	----	----	----

ที่มา : ผู้วิจัย

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้เครื่องมือสำหรับการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ

แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง(Unstructured Interview) ใช้สำหรับการสัมภาษณ์เพื่อขอข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสาย

4. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน

4.1 ข้อมูลจากเอกสารตำรา และงานวิจัยต่าง ๆ เพื่อนำเสนอข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎี และข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้

4.2 ข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านซอสามสายและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย โดยใช้เครื่องมือการวิจัยได้แก่การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยได้กำหนดประเด็นคำถามเพื่อให้ได้ตอบเชิงลึก อันเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงไล่”



การจัดกระทำข้อมูล

เมื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลภาคสนามแล้ว ผู้วิจัยนำมาจัดแบ่งหมวดหมู่เนื้อหาของงานวิจัยเพื่อสะดวกแก่การนำไปวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้”

5. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ข้อมูลที่ได้จากเอกสารต่าง ๆ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จัดเป็นหมวดหมู่ตามประเภทของข้อมูล จัดลำดับให้มีความสัมพันธ์กัน วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลแล้วนำมาตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ โดยนำข้อมูลที่ได้นำแยกประเด็นออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ในรูปแบบงานวิจัย ซึ่งแบ่งออกตามวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้”

6. การนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอผลการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้” ผู้วิจัยสรุปผลการวิเคราะห์เป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ นำเสนอการเขียนข้อมูลในรูปแบบลักษณะของการวิเคราะห์เชิงพรรณนา ตามกระบวนการวิจัย

งานวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้” ผู้วิจัยสรุปกระบวนการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล้” ซึ่งผลการวิจัยพบ ดังนี้

1. การจำแนกกลุ่มบันไดเสียงที่ใช้ในเพลงโล้

เพลงโล้ เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา อุดรจันทะ 2 ชั้น หน้าทับเฉพาะเพลงโล้ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 2 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 2 จังหวะ และมีทำนองสร้อยบรรเลงต่อท้ายเพลงทั้งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 อีก 2 จังหวะ ตามหลักฐานเก่าสุด ซึ่งมีอยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร เป็นบทกรรติสำหรับร้องมโหรีโบราณ และในเพลงดับเรื่อง พระทอง เป็นเพลงลำดับที่ 8 นอกจากนี้เพลงโล้อย่างบรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไป - มา ทางน้ำของตัวละคร เช่น ตัวละครพายเรือ ว่ายน้ำ ลอยน้ำ เป็นต้น (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2557, น. 644) ผู้วิจัยได้จำแนกกลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงโล้ โดยจำแนกออกเป็นประโยคที่ละบันไดเสียงโดยเริ่มจากระดับเสียงต่ำ ได้แก่ บันไดเสียงโด จนถึงระดับเสียงสูง ได้แก่ บันไดเสียงซิง ดังนี้

1.1 เพลงโล้ บันไดเสียงโด ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงอบอุ่น
สร้อย	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงอบอุ่น
ท่อนที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงอบอุ่น
สร้อย	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงอบอุ่น

1.2 เพลงโล้ บันไดเสียงเร ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ร ม พ X ล ท X	ทางนอก
สร้อย	ร ม พ X ล ท X	ทางนอก
ท่อนที่ 2	ร ม พ X ล ท X	ทางนอก
สร้อย	ร ม พ X ล ท X	ทางนอก



1.3 เพลงไล่ บันไดเสียงมี ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ม ฟ ช X ท ด X	ทางกลางแหบ
สร้อย	ม ฟ ช X ท ด X	ทางกลางแหบ
ท่อนที่ 2	ม ฟ ช X ท ด X	ทางกลางแหบ
สร้อย	ม ฟ ช X ท ด X	ทางกลางแหบ

1.4 เพลงไล่ บันไดเสียงฟา ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ฟ ช ล X ต ร X	ทางขวา
สร้อย	ฟ ช ล X ต ร X	ทางขวา
ท่อนที่ 2	ฟ ช ล X ต ร X	ทางขวา
สร้อย	ฟ ช ล X ต ร X	ทางขวา

1.5 เพลงไล่ บันไดเสียงซอล ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงอล่าง
สร้อย	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงอล่าง
ท่อนที่ 2	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงอล่าง
สร้อย	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงอล่าง

1.6 เพลงไล่ บันไดเสียงลา ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ล ท ด X ม ฟ X	ทางใน
สร้อย	ล ท ด X ม ฟ X	ทางใน
ท่อนที่ 2	ล ท ด X ม ฟ X	ทางใน
สร้อย	ล ท ด X ม ฟ X	ทางใน

1.7 เพลงไล่ บันไดเสียงที ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยค ดังนี้

ท่อนที่ 1	ท ต ร X ฟ ช X	ทางกลาง
สร้อย	ท ต ร X ฟ ช X	ทางกลาง
ท่อนที่ 2	ท ต ร X ฟ ช X	ทางกลาง
สร้อย	ท ต ร X ฟ ช X	ทางกลาง

จากข้อที่ 1 เมื่อจำแนกกลุ่มเสียงออกเป็นประโยคแล้ว พบว่าในแต่ละบันไดเสียงนั้นจะใช้เพียงกลุ่มเสียงเดียว ไม่พบการข้ามไปใช้กลุ่มเสียงอื่น เมื่อสร้างสรรค์ทำนองหลักครบ 7 บันไดเสียงแล้ว จึงนำทำนองหลักที่ได้ในแต่ละบันไดเสียงมาแปรทำนอง สร้างสรรค์ให้เป็นรูปแบบสำนวนกลอนของซอสามสาย ตามความเหมาะสมของทำนองเพลง ซึ่งการสร้างสรรค์ในแต่ละบันไดเสียงนั้น สำนวนกลอนอาจมีการเปลี่ยนไป เนื่องจากความเหมาะสมในการดำเนินกลอนและการหลบเสียงสูง เสียงต่ำของซอสามสายเพื่อให้มีความกลมกลืนกันไปตามท่วงทำนองเพลง

2. กระบวนการและวิธีการสร้างสรรค์ทำนอง

กระบวนการสร้างสรรค์ทำนองของซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียงในแต่ละบันไดเสียงนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยเริ่มจากการนำเอาทำนองหลักเพลงไล่ ในบันไดเสียงแรก คือบันไดเสียงซอล ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่นิยมเล่นกันมาเป็นแบบ แล้วจึงนำมาสร้างสรรค์ทีละบันไดเสียงจนครบ 7 บันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงหนึ่งไปหาอีกบันไดเสียงหนึ่ง จะมีความห่างของช่วงเสียง 4 บันไดเสียง โดยเรียงลำดับดังนี้



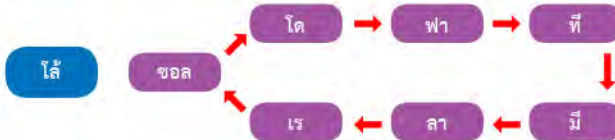
ตารางที่ 3 การเปลี่ยนบันไดเสียง

ทำนองหลักเพลงไล่ 7 บันไดเสียง	บันไดเสียง	นับขึ้นไปอีก 4 บันไดเสียง	บันไดเสียงใหม่
บันไดเสียงที่ 1	ซอล	→	โด
บันไดเสียงที่ 2	โด	→	ฟา
บันไดเสียงที่ 3	ฟา	→	ที
บันไดเสียงที่ 4	ที	→	มี
บันไดเสียงที่ 5	มี	→	ลา
บันไดเสียงที่ 6	ลา	→	เร
บันไดเสียงที่ 7	เร	→	ซอล

ที่มา : ผู้วิจัย

3. การนำไปใช้และบันไดเสียงที่เหมาะสมสำหรับซอสสามสาย

การสร้างสรรค์ทำนองซอสสามสายระบบ 7 บันไดเสียง เพลงไล่ ผู้วิจัยได้กำหนดบันไดเสียงในการบรรเลงโดยเริ่มจากบันไดเสียงซอล บันไดเสียงโด บันไดเสียงฟา บันไดเสียงที บันไดเสียงมี บันไดเสียงลา และบันไดเสียงเรเรียงกันเป็นลำดับ แต่สำหรับการนำไปใช้ในการบรรเลงหรือนำมาเป็นแบบฝึกในการบรรเลงนั้นสามารถหยิบยกบันไดเสียงไหนขึ้นมาก่อนก็ได้เพื่อความสะดวกและง่ายต่อการบรรเลงและการฝึกฝน ตามความชอบของผู้บรรเลงเอง ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 การนำบันไดเสียงไปใช้

ที่มา : ผู้วิจัย

4. การดำเนินทำนองซอสสามสายระบบ 7 บันไดเสียง "เพลงไล่"

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์จากทำนองหลักเพลงไล่ ซึ่งมี 2 ท่อน ๆ ละ 2 จังหวะ ซึ่งในแต่ละท่อนนั้นจะมีทำนองสร้อยต่อท้ายอีก 2 จังหวะทั้งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ทำนองสร้อยที่นำมาบรรเลงต่อท้ายท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 นี้จะเป็นทำนองเดียวกันดังนั้นวิธีการบรรเลงเพลงไล่จะบรรเลงท่อนที่ 1 จำนวน 2 รอบจากนั้นบรรเลงต่อท้ายด้วยทำนองสร้อยอีก 2 รอบ แล้วจึงบรรเลงต่อท่อนที่ 2 จำนวน 2 รอบและบรรเลงต่อท้ายด้วยทำนองสร้อยอีก 2 รอบ บรรเลงวนซ้ำไป ทีละบันไดเสียง เริ่มต้นจากบันไดเสียงซอล บันไดเสียงโด บันไดเสียงฟา บันไดเสียงที บันไดเสียงมี บันไดเสียงลา และบันไดเสียงเร ดังภาพที่ 2



รูปแบบการบรรเลงเพลงโล้



ภาพที่ 2 รูปแบบการบรรเลงเพลงโล้
 ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายโดยให้ดำเนินทำนองตามวิถีทางของการบรรเลงซอสามสาย คือการดำเนินทำนองจาว ห่าง ๆ แต่ในบางทำนองผู้วิจัยได้ตกแต่งทำนอง และสอดแทรกวิธีการลีเอี้ยนเสียงเพื่อให้ได้บรรยากาศความไพเราะมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 4 แสดงลักษณะการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายบันไดเสียง ซอล ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

สายเอก	----	----	----	--- ล	----	--- ล	ทล - ร ล	ทลช-ชตช
สายกลาง	----	----	--- ม	----	--- ม	----	----	----
สายทุ้ม	----	----	----	----	----	----	----	----

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1 ของบันไดเสียงซอล มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างทั้งหมด ลักษณะทำนองเพลงผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ให้ขึ้นต้นเพลงในวรรคแรกบรรเลงตามทำนองหลัก ใช้เทคนิคการลีเอี้ยนเสียงเพื่อเพิ่มบรรยากาศ ในห้องที่ 8 โดยให้เสียงของลูกตกไปตกในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

ตารางที่ 5 แสดงลักษณะการสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายบันไดเสียง บันไดเสียงโด ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2

สายเอก	----	----	----	----	- ช - ช	ทลชทล-ลต	- ร - ต	รตล รต ช
สายกลาง	--- ร	----	มร ---	--- ร	----	----	----	----
สายทุ้ม	รตล --	----	ต-รตล	- ต --	----	----	----	----

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 1 ของบันไดเสียงโด มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ต ร ม X ช ล X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน ซึ่งมีเสียงนอกบันไดเสียง คือเสียงที่ ในห้องที่ 6 ลักษณะของทำนองผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ให้ดำเนินทำนองจาว ห่าง ๆ ซึ่งลักษณะของสำนวนกลอนจะใช้เทคนิคการลีเอี้ยนเสียงเป็นส่วนใหญ่ การตกแต่งทำนองในห้องที่ 6 ใช้เทคนิควิธีการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซอสามสาย โดยการลีเอี้ยนเสียงทั้งคู่บนและคู่ล่าง



ตารางที่ 6 แสดงลักษณะการสร้างสรรคทำนองของสามสายบันไดเสียง บันไดเสียงฟา สร้อย ประโยคที่ 1

สายเอก	----	----	ข ล ข -	----	----	----	- ข - -	----ข
สายกลาง	--- ฟ	-- ฟฟฟ	--- ฟ	--- ร	ฟ ร -	--- ร	--- ร	- ฟ - -
สายทุ้ม	----	----	----	- ต - -	- - ต ล	- ต - -	----	----

สร้อย ประโยคที่ 1 ของบันไดเสียงฟา มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางขวา ได้แก่ ฟ ข ล X ต ร X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางขวาทั้งหมด การดำเนินทำนองจะเริ่มต้นด้วยลูกเท่าใน 2 ห้องแรก ซึ่งลูกเท่าในสร้อยนี้เวลาบรรเลงเที่ยวแรกหรือกลับต้นจะไม่เปลี่ยนเสียงตามเสียงสุดท้ายของประโยคสุดท้ายของท่อนก่อนหน้าเหมือนเช่นกับลูกเท่าของท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ลูกเท่าของสร้อยขึ้นต้นด้วยเสียงฟา เวลากลับต้นก็จะยังคงบรรเลงด้วยเสียงฟาดังเดิม โดยลักษณะการดำเนินทำนองของสร้อยใน ประโยคที่ 1 นี้จะดำเนินทำนองห่าง ๆ ตามทำนองหลัก ใช้เทคนิควิธีการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซอสามสายโดยการสืประสานเสียงคู่บนและคู่ล่าง

ตารางที่ 7 แสดงลักษณะการสร้างสรรคทำนองของสามสายบันไดเสียง บันไดเสียงฟา ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2

สายเอก	รตท-ข-ข	----	----	----	--- ข	- ท - ต	- ร - ต	รตท-ขท
สายกลาง	----	- ร ฟ -	----	- ร - ขฟ	- ร ฟ -	----	----	----
สายทุ้ม	----	--- ต	ร ต ท ต	----	----	----	----	----

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 2 ของบันไดเสียงฟา มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางกลาง ได้แก่ ท ต ร X ฟ ข X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางกลางทั้งหมด การดำเนินทำนองจะดำเนินทำนองตามทำนองหลักแบบห่าง ๆ และเก็บบ้างในบางสำนวนกลอน และใช้เทคนิควิธีการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของ ซอสามสายโดยการสืประสานเสียงทั้งคู่บนและคู่ล่าง ให้ลูกตกในท่อนที่ 8 ของประโยคนี้อยู่ไปตกในท่อนที่ 1 ของประโยคถัดไป

ตารางที่ 8 แสดงลักษณะการสร้างสรรคทำนองของสามสายบันไดเสียง บันไดเสียงมี สร้อย ประโยค ที่ 2

สายเอก	- ข - ท	- ข - -	----	----	----	----	----	----
สายกลาง	----	--- ฟ	--- ม	----	--- ฟ	- ข - ฟ	- ม - ต	--- ม
สายทุ้ม	----	----	----	- ฟม - ต	----	----	----	- ท - -

สร้อย ประโยคที่ 2 ของบันไดเสียงมี มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางกลางแบบ ได้แก่ ม ฟ ข X ท ต X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางกลางแบบทั้งหมด การดำเนินทำนองในประโยคนี้นี้จะดำเนินทำนองห่าง ๆ และการสืกระทบเสียงในท่อนที่ 4 ใช้วิธีการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซอสามสายโดยการสืประสานเสียงคู่บน ในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2

ตารางที่ 9 แสดงลักษณะการสร้างสรรคทำนองของสามสายบันไดเสียง บันไดเสียงลา ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

สายเอก	ท ล - ล	-- ลลล	--- ต	--- ท	--- ล	ท ต - ท	--- ล	-ทล - -
สายกลาง	----	----	----	----	----	----	----	--- ฟ
สายทุ้ม	----	----	----	----	----	----	----	----

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2 ของบันไดเสียงลา มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางใน ได้แก่ ล ท ต X ม ฟ X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางในทั้งหมด การดำเนินทำนองจะเริ่มต้นด้วยลูกเท่าใน 2 ห้องแรก ลูกเท่านี้ จะบรรเลงเสียงเดียวกันกับเสียงสุดท้ายในประโยคสุดท้ายของสร้อย ซึ่งเสียงสุดท้ายของประโยคสุดท้ายของสร้อย คือเสียงลา ดังนั้นเมื่อบรรเลงมาถึงประโยคนี้นี้ ลูกเท่าจึงบรรเลงด้วยเสียงลา



ตารางที่ 10 แสดงลักษณะการสร้างสรรคทำนองซอสสามสายบันไดเสียง บันไดเสียงเร ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2

สายเอก	----	----	-----	---ล	-----	-----	-----	-----
สายกลาง	ร---	-ฟ ล ม	ฟมร-ม	-ฟ--	-----	-ร-ม	ฟ ม ล ม	ฟมร-ม
สายทุ้ม	-ท--	-----	-----	-----	-ล-ท	-----	-----	-----

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 2 ของบันไดเสียงเร มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางนอก ได้แก่ ร ม ฟ X ล ท X ลักษณะของทำนองใช้กลุ่มเสียงทางนอกทั้งหมด การดำเนินทำนองจะดำเนินทำนองจาว สอดแทรกเทคนิคการเปิด พรหมปิด เพื่อเพิ่มอารมณ์และความไพเราะมากยิ่งขึ้น ใช้เทคนิควิธีการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซอสสามสายโดยการสืประสานเสียง คล่าในท้องที่ 3 ท้องที่ 6 และท้องที่ 8 และใช้นิ้วควงเสียงลาสายกลางมาเป็นทำนองเชื่อมเพื่อเพิ่มอรรถรสในเพลง ในท้องที่ 2 และท้องที่ 7 ให้ลูกตกในท้องที่ 8 ของประโยคนี้อยู่โดดในท้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

ในส่วนของบันไดเสียงที่เหมาะสมสำหรับนำมาบรรเลงซอสสามสายมากที่สุดนั้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์และทดลองปฏิบัติซอสสามสายเพลงไล่ทั้ง 7 บันไดเสียงแล้ว พบว่าบันไดเสียงซอล มีความเหมาะสมสำหรับซอสสามสายมากที่สุด เนื่องจากทำนองและสำนวนกลอนสามารถที่จะดึงความเป็นเอกลักษณ์ของซอสสามสายออกมาได้อย่างชัดเจนทั้งในเรื่องของเทคนิควิธีการต่าง ๆ การตกแต่งทำนองซึ่งสามารถดำเนินกลอนได้หลายรูปแบบโดยไม่เกินขอบเขตของระบบนิ้วและระบบเสียงของซอสสามสายมากนัก รวมถึงการดำเนินทำนองโดยการสืประสานเสียงทั้งคู่บนและคู่ล่าง ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซอสสามสายเท่านั้นที่สามารถดึงออกมาได้อย่างลงตัว ดังนั้นการที่จะทำให้เสียงของซอขึ้นอยู่มาดังจึงต้องสืประสานเสียงทั้งคู่บนและคู่ล่างให้มากที่สุดซึ่งในบันไดเสียงซอลนี้ก็สามารถดำเนินทำนองให้สำนวนกลอนนั้นมาตกตรงเสียงที่สามารถสืประสานเสียงได้เป็นอย่างดี

สรุปผล

จากการศึกษาในวิธีการดำเนินทำนองซอสสามสายและแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนอง ซอสสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงไล่” ผลจากการศึกษาและการสร้างสรรค์พบว่า ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองโดยเริ่มจากการสร้างสรรค์ทำนองหลักที่ละบันไดเสียงโดยเริ่มจากบันไดเสียงซอล บันไดเสียงโด บันไดเสียงฟา บันไดเสียงที บันไดเสียงมี บันไดเสียงลา และบันไดเสียงเร ซึ่งในการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียงหนึ่งไปหาอีกบันไดเสียงหนึ่งจะมีความห่างของช่วงเสียง 4 บันไดเสียง หลังจากนั้นจึงได้นำทำนองหลักที่ได้มาแปรทำนอง สร้างสรรค์ให้เป็นทำนองของซอสสามสาย โดยแบ่งวิธีการดำเนินทำนองออกเป็น 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองซอสสามสายโดยให้ดำเนินทำนองตามวิถีทางของการบรรเลงซอสสามสาย คือการดำเนินทำนองจาว ห่าง ๆ และสอดแทรกวิธีการสืเอื้อนเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียงนั้นในบางทำนองจะดำเนินทำนองไม่เหมือนเดิม ขึ้นอยู่กับสำนวนกลอนและการสืหลบเสียงสูง เสียงต่ำของซอสสามสายเพื่อไม่ให้เกิดความกลมกลืนกันไปตามท่วงทำนองเพลง

ส่วนที่ 2 ผู้วิจัยได้สอดแทรกเทคนิควิธีการต่าง ๆ ของการสืซอสสามสายเช่นการพรหมเปิด พรหมปิด การสืกระพเสียงและการสืประสานเสียงคู่บน คู่ล่าง ซึ่งวิธีการสืประสานเสียงนี้เป็นเทคนิควิธีการอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซอสสามสายเท่านั้น เครื่องดนตรีชนิดอื่นไม่สามารถใช้เทคนิคแบบนี้ได้

จากการทดลองปฏิบัติซอสสามสายเพลงไล่ทั้ง 7 บันไดเสียงแล้ว พบว่าบันไดเสียงซอล ซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพื่องออล่าง มีความเหมาะสมสำหรับซอสสามสายมากที่สุด เนื่องจากทำนองและสำนวนกลอนในบันไดเสียงซอ



ลนี้ สามารถที่จะดึงความเป็นเอกลักษณ์ของซอสามสายออกมาได้อย่างชัดเจนทั้งในเรื่องของเทคนิควิธีการต่าง ๆ การตกแต่งทำนองซึ่งสามารถดำเนินกลอนได้หลายรูปแบบโดยไม่เกินขอบเขตของระบบนิ้วและระบบเสียงของซอสามสายมากนัก รวมถึงการดำเนินทำนองโดยการสืประสานเสียงทั้งคู่บนและคู่ล่าง สามารถดึงออกมาใช้ได้อย่างลงตัว สำหรับบันไดเสียงที่เหมาะสมสำหรับการนำมาบรรเลง ซอสามสายเสียงถัดมา คือบันไดเสียงฟา บันไดเสียงโด บันไดเสียงที่ บันไดเสียงเร บันไดเสียงมี บันไดเสียงลา ตามลำดับ ทั้ง 7 บันไดเสียงนี้มีความเหมาะสมสำหรับการนำมาบรรเลงซอสามสายมากลั่นกันลงมาเป็นลำดับ

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง เพลงโล่ นั้นดำเนินการทำนองตามวิถีทางของการบรรเลงซอสามสาย คือการดำเนินทำนองจาว สีหัง ๆ บางทำนองได้ตกแต่งทำนองและสอดแทรกเทคนิควิธีการต่าง ๆ ของการสืซอสามสายเช่นการพรมเปิด พรมปิด การสีกะทบเสียง การสีก้อนเสียงเพื่อให้เกิดสุนทริยรส โดยการดึงเอาจุดเด่นของเทคนิควิธีการคือการสืประสานเสียงคู่บน คู่ล่าง ของซอสามสายซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของซอสามสาย เสียงตามหลักทฤษฎีแนวคิดทางทั้ง 7 สอดคล้องกับข้าคม พระปรีธิตี (2560, น. 141-143) ได้อธิบายถึงทางทั้ง 7 ว่าเป็นกลุ่มเสียงที่กำหนดแนวทาง หรือเป็นแนวพยางค์เสียงสำหรับการแปรทำนองเพลงไทย ทางทั้ง 7 ประกอบด้วย ทางเพียงออล่าง ทางโน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบ และทางขวา ด้วยความเหมาะสมสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทริยศาสตร์กรมศิลปากร (2547, น. 107) ได้กล่าวถึงเรื่องของสุนทริยศาสตร์ในหนังสือ สุนทริยศาสตร์ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปการ ฉบับที่ 1 ว่า สุนทริยศาสตร์ (Aesthetics) เป็นศาสตร์สาขาหนึ่งของวิชาวัฒนธรรมวิทยาที่ว่าด้วยทฤษฎีแห่งความงามและความซาบซึ้งประทับใจในคุณค่าศิลปะเป็นการเฉพาะ เช่น ความงาม ความไพเราะ การสร้างสรรค์หรืองานศิลปะและวรรณกรรมที่มนุษย์เป็นผู้ประดิษฐ์ และณัฐรี สุทธจิตต์ (2555, น. 133) ได้กล่าวว่า สุนทริยภาพเกี่ยวข้องกับความรู้สึกของมนุษย์โดยตรงในเรื่องของความสวยงามของธรรมชาติและความสวยงามที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น ได้แก่ ผลงานด้านศิลปะทั้งหลายทั้งหมตทางด้านทัศนศิลป์ โสตศิลป์หรือดนตรี นาฏศิลป์ และวรรณศิลป์ สุนทริยศาสตร์จึงเป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องของความงามหรือวิชาที่ว่าด้วยความนิยมความงาม

การสร้างสรรค์ทำนองซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง สามารถนำมาใช้เพื่อเป็นแบบฝึกในการฝึกบรรเลงซอสามสายเพื่อเรียนรู้ในระบบเสียง ฝึกความคล่องของนิ้วได้เช่นกัน เพราะเมื่อบันไดเสียง เปลี่ยนระบบนิ้ว และบางท่วงทำนองก็จะเปลี่ยนตามไปด้วย สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การใช้ทำนองเพลงทางซอด้วง 7 บันไดเสียง ในการฝึกทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของครูจิรพล เพชรสม ของ อิสริย์ ฉายแก้ว และคณะ (2560, น. 92) ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า การสร้างสรรค์ทำนองเพลงทางซอด้วงทั้ง 7 บันไดเสียง เพื่อประโยชน์ในการโล่มีอ้อม ตามลักษณะของเพลงที่เลือกใช้ในการสร้างทำนองเพลงทางซอด้วง 7 บันไดเสียง ควรเป็นเพลงทางพื้น ที่สามารถคิดแปรทำนองได้โดยยึดทำนองหลักของเพลง การแปรทำนองในแต่ละบันไดเสียงนั้นทำนองหรือกลอนเพลงจะเปลี่ยนไป เนื่องจากความเหมาะสมในการหลบเสียงของซอ ในส่วนของบันไดเสียงที่เหมาะสมสำหรับนำมาบรรเลงซอสามสายมากที่สุดนั้น ผลจากการวิจัยการสร้างสรรค์ทำนอง ซอสามสายระบบ 7 บันไดเสียง “เพลงโล่” พบว่าบันไดเสียงซอล ซึ่งอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง มีความเหมาะสมสำหรับซอสามสายมากที่สุด เนื่องจากทำนองและสำนวนกลอนในบันไดเสียงซอลนี้ สามารถที่จะดึงความเป็นเอกลักษณ์ของซอสามสายออกมาได้อย่างชัดเจน ทั้งในเรื่องของเทคนิควิธีการต่าง ๆ การตกแต่งทำนองซึ่งสามารถดำเนินกลอนได้หลายรูปแบบโดยไม่เกินขอบเขตของระบบนิ้วและระบบเสียงของซอสามสาย



รายการอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2547). **สุนทรียศาสตร์ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปากร ฉบับที่ 1**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- จำคม พรประสิทธิ์. (2560). **การดีจะเข้มข้นพัฒนา**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. (2555). **ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มธุลดา เจียประเสริฐ. (2552). **ศึกษาภูมิปัญญาครุดนตรีไทย : กรณีศึกษาอาจารย์ศิริ วิชาเวช**. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยนครินทรวิโรฒ.
- อิสริย์ ฉายแก้ว และคณะ. (2560). **การใช้ทำนองเพลงทางซอด้วง 7 บัณโศเสียง ในการฝึกทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของครูจื๋อพล เพชรสม**. วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน.



การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษาห้วยนางร่ง ชุมชนเขาแก้วแสน ตำบลเขา रुपช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

The Creation of Music to Promote Cultural Tourism A Case Study of Hua Nai Reng Khao Kao Saen Community Tambon Khao Rup Chang Mueang District, Songkhla Province

กรฤต นิลวานิช*

Korarit Nilvanich*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษาห้วยนางร่ง ชุมชนเขาแก้วแสน ตำบลเขา रुपช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพและ สร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสังเกตแบบไม่มีโครงสร้างสำหรับบันทึกรายละเอียดทั่วไปของ พื้นที่ 2) แบบสัมภาษณ์ รายละเอียดของศิลปิน กลุ่มเครือข่ายและเจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้องในการหาแนวทางเพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงและนำไปใช้กิจกรรมต่างๆ 3) แบบสนทนากลุ่ม ใช้บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับ คำร้องทำนองความคิด เห็นและทัศนคติในการสร้างสรรค์บทเพลง แนวดนตรีหรือสไตล์เพลงที่ต้องการสร้างสรรค์ 4) แบบสำรวจความพึงพอใจ แบบประเมินความคิดเห็น ข้อเสนอแนะของชุมชนในชุมชน และผู้ทรงคุณวุฒิ ต่อบทเพลงที่ได้สร้างสรรค์ผลการ วิจัยพบว่า บทเพลงที่สร้างสรรค์ 2 บทเพลง คือ 1) บทเพลง ตำนานห้วยนางร่ง คำร้องมี เนื้อหา เกี่ยวกับตำนาน ประวัติความเป็นมาของห้วยนางร่ง การเรียบเรียงดนตรีเป็นลักษณะลีลาแบบเพลงแหล่ ผสมผสานกับดนตรีพื้น บ้านทางภาคใต้ 2) บทเพลงห้วยนางร่ง แสนรัก ๑ แก้วแสน คำร้องมีเนื้อหา เกี่ยวกับสถานที่ท่องเที่ยว ธรรมชาติ ทัศนียภาพและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในพื้นที่ การเรียบเรียงดนตรีเป็นลักษณะลีลาแบบเพลง 3 ข่า ผสมผสาน กับดนตรีพื้นบ้านทางภาคใต้ ชุมชนและกลุ่มตัวอย่างให้การยอมรับ นำบทเพลงออกเผยแพร่ทางสื่อต่างๆ และนำไปใช้ในกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์บทเพลง , การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม, ห้วยนางร่ง

Abstract

This study aimed to study the creation of music to promote cultural tourism: a case study of Hua Nai Reng Khao Kao Saen Community, Tambon Khao Rup Chang, Mueang District, Songkhla Province. The study was conducted by a qualitative and creative approach using research tools as follow; 1) A Non-structure observation to record the general data of the research area 2) Interviewing the artists, network group and the relevant officers to create the broadcasting guidelines 3) Focus group discussion to collect the general data for creating the rhythm, lyrics and the attitude on the music style 4) The music satisfaction survey opinion assessment form

* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เลขที่ 160 ถนนกาญจนาภิเษก ตำบลเขา रुपช้าง อำเภอเมืองสงขลา 90000

* Faculty of Fine Arts Songkhla Rajabhat University, 160 Kanchanavanich Road, Khao Rup Chang Subdistrict Mueang Songkhla District 90000



Suggestions of people in the community and qualified to the song that was created, the results of the research found that Two creative music which were 1) The legend of Hua Nai Rang song explained about the background and the legend of Hua Nai Rang. The music arrangement was using Pleang Lae style and mixed it with the southern folk music style. 2) Hua Nai Rang Sanruk @ Khaosan song, the lyrics were about the natural tourist attraction in that area and the way of life of locals. The music arrangement was using Cha Cha Cha music style and mixed it with the southern folk music style. After the broadcasting, the community and the sample group were appreciated and used those songs in the activities relevant to Hua Nai Rang.

Keywords : Music creation, Cultural tourism, Hua Nai Rang

บทนำ

“ห้วยนายแรง” ตั้งอยู่ในบริเวณชุมชนเขาแก้วแสน ตำบลเขารูปช้าง อำเภอมือง จังหวัดสงขลาหรือปัจจุบันที่เรียกว่า “เขาแก้วเสด็จ” เป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดสงขลา เป็นจุดชมวิวที่กำลังได้รับความนิยมจากผู้คนทั่วสารทิศ เนื่องจากเป็นจุดชมพระอาทิตย์ขึ้นและพระอาทิตย์ตก สามารถมองเห็นวิวทิวทัศน์และทัศนียภาพที่สวยงามโดยรอบได้อย่างชัดเจน “ห้วยนายแรง” ซึ่งเป็นก้อนหินขนาดใหญ่ตั้งอยู่ริมหน้าผา มีผ้าสีผูกไว้โดยรอบ สถานที่ซึ่งผู้คนและนักท่องเที่ยวจะมานับพันคนตลอดทั้งวัน จากทัศนียภาพที่สวยงามและมีความเป็นมาอย่างยาวนาน ปัจจุบันมีหน่วยงานราชการหลายหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เช่น เทศบาลเมืองเขารูปช้าง สำนักงานท่องเที่ยวจังหวัดสงขลา ฯลฯ กำลังดำเนินการพัฒนาปรับปรุงสถานที่แห่งนี้ ให้กลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดสงขลา เบื้องต้นได้มีการดำเนินการสร้างจุดเช็คอิน “แสนรักสงขลา แก้วแสน” และปรับปรุงทัศนียภาพโดยรอบเพื่อให้นักท่องเที่ยวได้ถ่ายภาพไว้เป็นที่ระลึก อีกทั้งยังดำเนินการเผยแพร่ข่าวสาร กิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง กับ “ห้วยนายแรง” เพื่อการประชาสัมพันธ์ให้นักท่องเที่ยวมาเยี่ยมชมสถานที่แห่งนี้มากขึ้น ซึ่งปัจจัยดังกล่าวส่งผลต่อความเป็นอยู่ของผู้คนในชุมชนและสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจให้แก่ชุมชนอย่างยั่งยืน

การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม คือ การถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับสถานที่ท่องเที่ยวชุมชนในมิติต่างๆ ผ่านทางบทเพลงสู่สังคมภายนอก ทั้งนี้เพื่อปลุกจิตสำนึกคนในชุมชนนั้นๆ ให้เกิดความคิดในการพัฒนาพื้นที่ของตนเอง กลายเป็นชุมชนท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม สามารถพึ่งพาตนเองและยกระดับเศรษฐกิจชุมชนได้ สุชาติ แสงทอง (2557:52) ได้กล่าวไว้ว่าพลังอำนาจทางสังคมนั้นมีอิทธิพลต่อกิจกรรมทางวัฒนธรรม ซึ่งมีไม่ได้เป็นเพียงแต่ที่จะควบคุมเฉพาะสภาวะสังคมแปลกแยก (Exotic societies) เท่านั้นแต่จะสามารถควบคุมไปทุกสภาวะของสังคม ทางมานุษยวิทยาหรือคนดรีวิทยาได้เล็งเห็นถึงสิ่งต่างๆ เหล่านี้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญพื้นฐานในการนำปสู่การพัฒนาชุมชนใหม่ในสังคมหนึ่งๆ โดยเป็นการเพิ่มความเข้าใจถึงความเป็นอยู่ของประชาชนว่าสะท้อนออกมาอย่างไร ของวิถีชีวิตต่างๆ ในสังคม ดังนั้นความสัมพันธ์ของคนตจจะเป็นกระบวนการสำคัญ ที่นำไปสู่การค้นหาวัตถุประสงค์ จุดมุ่งหมาย ความเปลี่ยนแปลง และปัจจัยอื่นๆ ที่ซ่อนเร้นอยู่ภายใต้สังคม ที่อาจเกิดจากการคิด การสร้างสรรค์ ของความต้องการในกลุ่มชน เพื่อจะพยายามแสดงให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ของตน ทั้งนี้การสร้างสรรค์บทเพลงเกี่ยวกับห้วยนายแรงและถ่ายทอดสู่ผู้ฟังจะเป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่ทำหน้าที่ในการขับเคลื่อน โครงการและปลุกจิตสำนึกแก่คนในชุมชนได้เป็นอย่างดี



เนื่องด้วยเหตุผลดังกล่าวในช่วงต้น ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการสร้างสรรค์บทเพลงเกี่ยวกับหัวหน้าแรงงาน ในแง่มุมต่างๆ ทำการเรียบเรียงเสียงประสาน บันทึกเสียง และทำการเผยแพร่ให้แก่ประชาชนในท้องถิ่นในรูปแบบต่างๆ ทั้งนี้ก็เพื่อเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมสำหรับพื้นที่ หัวหน้าแรงงาน เขาแก้วแสน ตำบลเขาภูช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา อย่างมั่นคงและยั่งยืน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์ เรียบเรียงเสียงประสานและบันทึกเสียงบทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในเขตพื้นที่หัวหน้าแรงงานในรูปแบบของออดิโอไฟล์
2. เพื่อเผยแพร่บทเพลงสร้างสรรค์ในสื่อต่างๆ เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

วิธีการศึกษา



ภาพประกอบที่ 1 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย



1. ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม : กรณีศึกษาห้วยนาง เขาแก้วแล่น ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา” ครั้งนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยจะทำการค้นคว้าเก็บข้อมูลจากตำรา เอกสาร งานวิจัย โดยในส่วนของข้อมูลภาคสนามจะทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการสำรวจความพึงพอใจ ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ โดยนำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์และดำเนินการตามจุดมุ่งหมายที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ในเบื้องต้น ซึ่งจะมีขอบเขตในการวิจัยดังนี้

1.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.1.1 ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐานและ สร้างสรรค์ เนื้อเพลง ทำนอง และกำหนดสไตล์ของบทเพลง จำนวน 2 เพลง

1.1.2 ดำเนินการสร้างสรรค์บทเพลงในรูปแบบออดิโอไฟล์

1.1.3 ศึกษาวิเคราะห์การสำรวจความพึงพอใจและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของกลุ่มตัวอย่าง คนในท้องถิ่น ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ

1.1.4 ศึกษาวิเคราะห์เพื่อแก้ไขผลงานเพลง อ้างอิงจากการสำรวจความพึงพอใจและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ

1.1.5 ศึกษาบทวนบทเพลงและวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางในการเผยแพร่ผลงานเพลง

1.2 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.2.1 ประชากรที่ใช้สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเลือกกลุ่มประชากรแบบเจาะจง ซึ่งเป็นประชากรที่อาศัยอยู่ในเขตพื้นที่ชุมชนเก่าแก่ง ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

1.2.2 กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยเลือกกลุ่มตัวอย่างของการวิจัย คือ

1.2.3 ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ สำหรับความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเกี่ยวกับบทเพลง จำนวน 3 คน

1.2.4 คนในท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องสำหรับการทำแบบสำรวจความพึงพอใจและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ จำนวน 40 คน โดยมีรายละเอียดดังนี้

- กลุ่มผู้นำชุมชนจำนวน 3 คน

- ปราชญ์ชาวบ้านจำนวน 2 คน

- คนในชุมชน จำนวน 10 คน

- บุคลากรในองค์กรของรัฐบาลหรือสถานศึกษาในเขตพื้นที่ จำนวน 10 คน

- นักเรียน นักศึกษา ในเขตพื้นที่ จำนวน 15 คน

1.3 พื้นที่ที่ทำการศึกษา

พื้นที่ในการทำวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม : กรณีศึกษาห้วยนาง เขาแก้วแล่น ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา” ในครั้งนี้ ใช้พื้นที่ในเขตตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา โดยวิธีการเลือกพื้นที่แบบเจาะจง



2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการสังเกตแบบไม่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง เครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ และเครื่องมือที่ใช้ในการสนทนากลุ่ม และความพึงพอใจและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ เพื่อประเมินผลและสรุปการดำเนินงาน ในการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยมีหลักการสำคัญดังนี้

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการสังเกตแบบไม่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง สำหรับบันทึกสภาพทั่วไป ความคิดเห็นของชาวบ้านในพื้นที่ เจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้องและกลุ่มเครือข่ายต่างๆ

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ มีรายละเอียดของแบบสัมภาษณ์ 3 ส่วน ดังต่อไปนี้

2.2.1 ส่วนแรก เป็นส่วนที่ใช้บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการสัมภาษณ์ เช่น วัน เดือน ปี ที่สัมภาษณ์ ชื่อหมู่บ้าน ชื่อตำบล ชื่ออำเภอ และชื่อจังหวัด

2.2.2 ส่วนที่สอง เป็นส่วนที่ใช้บันทึกรายละเอียดส่วนตัวของผู้ที่ให้การสัมภาษณ์ เช่น ชื่อ เพศ อายุ อาชีพ ศาสนา สถานภาพครอบครัว เป็นต้น

2.2.3 ส่วนที่สาม ข้อมูลพื้นฐาน ความคิดเห็นและแนวทางในการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของพื้นที่หน่วยงาน

2.3 เครื่องมือที่ใช้ในการสนทนากลุ่ม ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลตามประเด็นคำถามที่วางไว้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมาย เพื่อบันทึกข้อมูลของกลุ่มชาวบ้านในชุมชน เป็นส่วนที่ใช้บันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับบทเพลงที่ชาวบ้านต้องการ เช่น เนื้อเพลง ทำนอง แนวดนตรีหรือสไตล์เพลงที่ต้องการสร้างสรรค์

2.4 เครื่องมือที่ใช้ในการสำรวจความพึงพอใจและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ ของกลุ่มตัวอย่าง ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ ตอบเพลงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งมีเนื้อหา 5 ส่วน ดังต่อไปนี้

2.4.1 ส่วนแรก เกี่ยวกับความพึงพอใจและความคิดเห็นต่อเนื้อหาของเพลง

2.4.2 ส่วนที่สอง เกี่ยวกับความพึงพอใจและความคิดเห็นต่อทำนองเพลง

2.4.3 ส่วนที่สาม เกี่ยวกับความพึงพอใจและความคิดเห็นต่อการเรียบเรียงเสียงประสาน

2.4.4 ส่วนที่สี่ เกี่ยวกับความพึงพอใจความคิดเห็นต่อคุณภาพเนื้อเสียงของผู้ขับร้อง

2.4.5 ส่วนที่ห้า เกี่ยวกับบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นสามารถนำไปใช้ในการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมหรือไม่ อย่างไร

2.5 นำเครื่องมือทั้งหมดส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิ ตรวจสอบ ประเมินและแก้ไข

3. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยด้วยตนเอง ในส่วนของข้อมูลที่เกี่ยวข้องเอกสาร ตำราและงานวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล เช่น ห้องสมุดของสถาบันต่างๆ และเว็บไซต์ของสถาบันต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

ในส่วนของการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจ โดยใช้เครื่องมือที่สร้างขึ้น มีขั้นตอนดังต่อไปนี้



3.1 การเก็บข้อมูลภาคสนาม ในส่วนของการสำรวจความพึงพอใจและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของคนที่ท้องถิ่น

3.1.1 ติดต่อนัดหมายกับกลุ่มคนในท้องถิ่น

3.1.2 เก็บข้อมูลโดยใช้แบบสำรวจความพึงพอใจ ความคิดเห็น ข้อเสนอแนะของคนในท้องถิ่น

3.2 ติดต่อนัดหมายกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ

3.2.1 ทำการสังเกต สัมภาษณ์ สันทนาการกลุ่ม บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหวและจดบันทึกรายละเอียดในส่วนต่างๆ

4. การจัดการทำข้อมูล

4.1 นำข้อมูลทีเก็บรวบรวมจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย มาทำการศึกษาพร้อมจัดระบบหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้

4.2 นำข้อมูลจากภาคสนามทีเก็บรวบรวมได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม การสำรวจความพึงพอใจ ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ ซึ่งได้บันทึกไว้มาถอดความ แยกประเภท จัดหมวดหมู่และสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย

4.3 นำข้อมูลทีเก็บรวบรวมได้จากเอกสารและข้อมูลภาคสนามทีรวบรวมได้จากการสังเกต สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม การสำรวจความพึงพอใจ ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ มาตรวจสอบ แก้ไขให้ถูกต้องสมบูรณ์

5. การศึกษาวิเคราะห์และนำเสนอผลการศึกษวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ลำดับขั้นตอนของการวิเคราะห์และสร้างสรรค์ข้อมูลในการวิจัย มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

5.1 การวิเคราะห์ข้อมูล ดำเนินการวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายของการวิจัยของแต่ละประเด็นดังต่อไปนี้

5.1.1 ศึกษาวิเคราะห์ แนวคิด บทเพลง เนื้อหา ทำนอง สโลว์เพลง

5.1.2 ดำเนินการสร้างสรรคผลงานเพลงในรูปแบบบอดิโอไฟล์

5.1.3 จัดประชุม Focus Group เพื่อศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลในการสำรวจความพึงพอใจ ความคิดเห็น ข้อเสนอแนะของคนในชุมชน ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ

5.1.4 ศึกษาวิเคราะห์และแก้ไขบทเพลง โดยอ้างอิงข้อมูลจากการสำรวจความพึงพอใจ ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของคนในท้องถิ่น

5.1.5 จัดประชุม Focus Group เพื่อศึกษาวิเคราะห์ตรวจสอบบทเพลง หาแนวทางในการเผยแพร่ผลงานเพลงและนำไปใช้กิจกรรมต่างๆ ร่วมกับชุมชน

5.1.6 รายงานผลการวิจัย อภิปรายผล ทำการปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม จัดทำรายงานฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่ผลงานในสื่อ และใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ



ผลงานศึกษา

1. ต้นทุนความหลากหลายทางชีวภาพ

จากการวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า ต้นทุนความหลากหลายทางชีวภาพที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์บทเพลง ดังต่อไปนี้

- 1.1 ทิศนัยภาพ บรรยากาศ และบริบทต่างๆโดยรอบบริเวณพื้นที่ห้วยนางแรง
- 1.2 จุดเช็คอิน แสนรัก @ สงขลา เก้าแสน
- 1.3 ตำนานที่เล่าสืบต่อกันมาเกี่ยวกับเรื่องราวประวัติของห้วยนางแรง

2. ต้นทุนความหลากหลายและแนวคิดในการสร้างสรรค์

บทเพลงตำนานห้วยนางแรง

ประพันธ์โดย นายณรรณันท์ จันทร์แก้ว

ความหมายตัวตน ของการเรียบเรียงส่งผ่านบทเพลง ผู้วิจัยได้เรียบเรียงสังคีตลักษณ์ของ บทเพลงตำนานห้วยนางแรง ให้มีลักษณะเป็นเพลงแหล่ ในจังหวะ สโลว์ริว่ว โดยมีการวางคอร์ดโปรเกรสชั่นให้เหมาะสมกับความหมายของคำร้องและทำนองที่มีความเรียบง่าย ทำการพิจารณานักร้องผู้ถ่ายทอดบทเพลงคือ นายณรรณันท์ จันทร์แก้ว ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์ คำร้อง และทำนอง กล่าวถึง ตำนานที่เล่าสืบต่อกันมาเกี่ยวกับเรื่องราวประวัติของห้วยนางแรง โดยบทเพลงมีสังคีตลักษณ์คล้ายกับลีลาเพลงของ ศิลปินแห่งชาติ โวพจน์ เพชรสุพรรณ โดยผสมผสานการบรรเลงท่อนต่อน้ำ ท่อนโซโล่ และท่อนลงท้าย ด้วยเสียงปี่ได้ บทเพลงตำนานห้วยนางแรง เมื่อบันทึกด้วยโน้ตสากลมีความยาวทั้งสิ้น 324 ห้องเพลง ตั้งอยู่บนบันไดเสียง จินเจอร์ลไมเนอร์ (G Natural minor Scale) โดยมีอัตราจังหวะแบบ Cut Time โดยเนื้อหาของบทเพลงมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เนื้อเพลงตำนานห้วยนางแรง

จ๊ะเล่าถึงตำนานชับชานซึ่งแจ้งเรื่องห้วยนางแรงแต่กาลเก่า มีประวัติละชีชิตนานเนาห้วยนางแรงเราเล่าเป็นนิทานถิ่นกำเนิดเกิดที่มหาพิทลุงสงขลามีสัญญานเล่ากันมาเป็นเวลายาวนานให้ทุกท่านได้ความรู้กาลครั้งหนึ่งในพิทลุงผู้เมื่อยคูหนึ่งรักครองคู่ อยากรมีลูกมาเลี้ยงอุ้มชูอยากเลี้ยงดูแต่ยังละไม่มี คอยบนบานศาลสั่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วทุกทิศทุกท้องที่แต่ไม่สมหวังดังในละฤดี ท้าวสิมมีลูกยากจึงไปหาสมภารที่วัดตามวันคืนแล้วปรึกษาท่านให้เอากวดรมน้ำบ่อมาแล้วพ้อผ้าสีขาวไว้ก่อน เสร็จแล้วรีบรุดเร่งรวดเอาก่อนกวดไว้ได้เหมือน ไม่ช้าพลันตั้งครุฑอรุณ ในท้องมารตรตามคำสมภาร ท้องยิ่งใหญ่แมกไม้ได้มากยิ่งกินยิ่งอยากเปลื้องมากอาหาร คลอดเป็นชายร่างงามโอฬารพวกชาวบ้านแหกกันละมวดู ภายโตใหญ่เกินวัยทารก นมแม่จากอกหมดเน่าอดสู แม่เลี้ยงไม่ไหวเห็นใจน้ำดู ของที่เหลืออยู่กินหมดโดยพลัน เลี้ยงไม่ไหวเงินไม่จ่าย คิดอุบายให้ลูกชายอาสาสู ขวนเข้าป่าไปล่าสัตว์ไม่เร็วพลัน ให้ไหมยงนั้นล้มทับลูกชาย ว่าลูกเป็นศพเอาเดินหลบกลับบ้าน ตอนเย็นเดินผ่านชาวบ้านสงสัยแบกไม้ย่างเท่าลำคำใหญ่ ชาวบ้านตั้งไว้ว่าชื่อนายแรงพ้อแม่คิดคำแรงรายห้วยนางแรงอดพันเพราะความดวงแข็งพ้อแม่สำนึกละคิดฆ่าแรง ยอมใจแจ้งทนความยากจน ทางนายแรงสงสารแม่พ้อเป็นคนที่ความขัดสนจึงอาสาเอาแรงกายคน สู้อดทนแลกอาหารมา มาวันหนึ่งโจรปล้นควายนายแรงจับได้โจรเลยหวนนายแรงเป็นที่รักของประชา วิวควายนำมาให้หายแรงไว้ น้ำจุงลาไปเจอลูกหนึ่ง ชื่อเขาหลักโคโบราณว่าไว้และเขาหลักโกชื่อที่ได้นั้น นำวิวความเลี้ยงไว้ก็ใหญ่ ยิ่งอำเภोजำได้กระแลสินธุ์ คอกควายนายแรงคำตนเคยชินเรียกตามท้องถื่นได้นาม บ้านนายแรงช้างพลัดอาละวาดพังหมื่นควา



A2

Musical notation for guitar solo A2, measures 708-726.

[illegible][illegible][illegible]

ภาพประกอบที่ 2-7 ทำนองเพลงตำนานหัวนายแรง



1. การเคลื่อนที่ของคอร์ด (Chord Progression) ผู้วิจัยได้วางคอร์ดโปรเกรสชันโดยเลือกใช้คอร์ด 1 คอร์ด คือ Gm ทั้งบทเพลง โดยสร้างไดอาโทนิคคอร์ดจากบันไดเสียง จีเนเจอร์ไมเนอร์ (G Natural minor Scale)

2. สังคีตลักษณ์ (Form) ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เพลงตำนานห้วยนาง มีโครงสร้าง ดังนี้



3. การสร้างกระบวนแบบ (Style) เพลงตำนานห้วยนาง ได้สร้างสรรค์และเรียบเรียงในกระบวนแบบ เพลงแหล่ โดยในบทเพลงได้กำหนดให้เป็นลีลาแบบ สโลว์ร่าวก โดยกำหนดอัตราความเร็วในการบรรเลงให้โน้ตตัว ต่ำ = 110 bpm

ทั้งนี้ในบทเพลงดังกล่าว ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เรียบเรียงให้กับเครื่องดนตรีในกระบวนแบบเพลงแหล่ที่ให้ความรู้สึกลับแบบ สโลว์ร่าวก จำนวน 5 เครื่องมือ เลือกใช้ประกอบด้วย กลอง กีตาร์ เบส เปียโน และปี่ได้

บทเพลงห้วยนางแสนรัก@เก่าแสน

ประพันธ์โดย นายจิตรีกร เหตุทอง

ความหมายตัวตน ของการเรียบเรียงส่งผ่านบทเพลง ผู้วิจัยได้เรียบเรียงสังคีตลักษณ์ของ บทเพลงตำนาน ห้วยนาง ให้มีลักษณะเป็นเพลงลาดินร็อค ในจังหวะ 3 ข่า (Cha Cha Cha) โดยมีการวางคอร์ด โปรเกรสชันให้ เหมาะสมกับความหมายของเนื้อหาของเพลง ซึ่งบรรยายถึง จุดเช็กอิน แสนรัก @ สงขลา เก่าแสน รวมถึงบริบท ต่างๆ ของพื้นที่โดยรอบๆ ห้วยนาง ทำนองที่มีความเรียบง่าย นักร้องผู้ถ่ายทอดบทเพลงคือ นายกรฤต นิลวานิช โดยบทเพลงมีสังคีตลักษณ์คล้ายกับลีลาเพลงของ วงคาราบาว โดยเรียบเรียงผสมผสานการบรรเลงท่อนตอนนำ ท่อนโซโลโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านปี่ได้ ท่อนลงท้าย ด้วยเสียงกีตาร์ บทเพลงห้วยนางแสนรัก เก่าแสน ตั้งอยู่ บนบันไดเสียง จีเมเจอร์ (G Major Scale) โดยมีอัตราจังหวะแบบ Common Time

เนื้อเพลงห้วยนางแสนรัก@เก่าแสน

ห้วยนางแสน ห้วยนางแสน ห้วยนางแสนใครมีแรงมายกหินขึ้นที่ทรัพย์สินมบัติเงินทองมากมาย

ซ่อนไว้ลายปี่ได้ก้อนหินเก่าแสนใครมีบุญ ใครมีโชค ใครมีลาภ มาถอนคำสาปที่สาปไว้แสนนาน

มีเรื่องเล่าสืบทอดเป็นตำนานเล่าสู่ลูกหลานได้ฟังกันต่อไป

จากเก่าแสนกลายมาเป็นเก่าแสน ร้องบรรเลงย้อนรอยห้วยนางเมืองสงขลาฟ้างามตะวันแดง

ลมพัดแรงคลื่นลมทิวสนสวยผู้คนงามตามฉบับวิถีได้อยู่วิถีหาดทรายเรืออกและและโชดหิน

ช่างงดงามเลื่องชื่อผ่านรอยยิ้มพอยู่ทิวทิวตามวิถีเพียง

(ช่างงดงามเลื่องชื่อจุดเช็กอินตะวันตกดิน แสนรักที่เก่าแสน)





ภาพประกอบที่ 9 ทำนองเพลงท่วงนวยแสงรัก@เก้าแสน

การเคลื่อนที่ของคอร์ด (Chord Progression) ผู้วิจัยได้วางคอร์ดโปรเกรสชันโดยเลือกใช้คอร์ด 5 คอร์ด คือ G Am C D Em โดยสร้างไดอาโทนิคคอร์ด จากบันไดเสียง จีเมเจอร์ (G Major Scale)

2. สังคีตลักษณ์ (Form) ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เพลงท่วงนวยแสง รัก @ เก้าแสน มีโครงสร้าง ดังนี้



ภาพประกอบที่ 10 สังคีตลักษณ์เพลงท่วงนวยแสงรัก@เก้าแสน

3. การสร้างกระบวนแบบ (Style) เพลงท่วงนวยแสงรัก@เก้าแสน ได้สร้างสรรค์และเรียบเรียงในกระบวนแบบ ลาคินร็อค โดยโนบเพลงได้กำหนดให้เป็นลีลาแบบ 3 ช่า (Cha Cha Cha) โดยกำหนดอัตราความเร็วในการบรรเลงให้โน้ตตัวต่ำ = 120 bpm ทั้งนี้โนบเพลงดังกล่าว ได้เรียบเรียงให้กับเครื่องดนตรีในกระบวนแบบ เพลงลาคินร็อค แบบ สามช่า จำนวน 5 เครื่องมือ เลือกใช้ประกอบด้วย กลอง กีตาร์ เบส เปียโนและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน (ปี่ได้)

สรุปและอภิปรายผล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาบริบทต่างๆ ที่เกี่ยวข้องของพื้นที่ท่วงนวยแสง ชุมชนเขาเก้าแสน ตำบล

เขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา มาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงตำนานท่วงนวยแสง และบทเพลงท่วงนวยแสงแสนรัก@เก้าแสน ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและเนื้อหาสนับสนุนการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์บทเพลงผู้วิจัยได้คำนึงถึงการเรียบเรียงเนื้อหา การเรียบเรียงเสียงประสานที่เรียบง่าย ส่งผลทำให้บทเพลงสามารถเข้าถึงกลุ่มคนฟังและสามารถถ่ายทอดเรื่องราว และบทเพลงสามารถสนับสนุนส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ในเขตพื้นที่พื้นที่ท่วงนวยแสง โดยการนำบทเพลงไปเผยแพร่สู่ชุมชน สื่อโซเชียลต่างๆ รวมถึงใช้ในการประกอบกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องในชุมชน โครงการวิจัยนี้เป็นโครงการที่ผู้วิจัยมุ่งหวังในการ



ประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวจังหวัดนครราชสีมาในพื้นที่เขตพื้นที่ห้วยนาง แรง ชุมชนเขาแก้วแสน ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา สอดคล้องกับ สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2561) : 1-20) การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์และวัฒนธรรม สร้างสรรค์คุณค่าสินค้าและบริการการท่องเที่ยว มุ่งเน้นการใช้องค์ความรู้และนวัตกรรม ผสานกับจุดแข็งในด้านความหลากหลายทางทรัพยากรธรรมชาติ วัฒนธรรมและวิถีชีวิตเพื่อสร้างคุณค่าให้กับสินค้าและบริการด้านการท่องเที่ยวที่ตอบสนองพฤติกรรมความต้องการนักท่องเที่ยว และสร้างทางเลือกของประสบการณ์ใหม่ๆ ให้กับนักท่องเที่ยว

บทเพลงทั้ง 2 บทเพลงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นมา ได้ผ่านการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญและทรงคุณวุฒิ ทำการสำรวจความพึงพอใจและข้อเสนอแนะจากกลุ่มตัวอย่างในชุมชน ดำเนินการแก้ไขตามข้อเสนอแนะ รวมถึงร่วมปรึกษากับหน่วยงานเผยแพร่บทเพลงในสื่อต่างๆ กับชุมชน ทำการบูรณาการบทเพลงกับศาสตร์ทางด้านอื่นๆ สอดคล้องกับ สำราญ จุช่วย (2551 : 9) ได้ทำการศึกษา แนวทางการประชาสัมพันธ์ตามคุณลักษณะของนักศึกษาวิทยาลัยราชพฤกษ์ กล่าวไว้ว่า การประชาสัมพันธ์ หมายถึง การติดต่อเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารต่างๆ ขององค์กร สถาบันนั้นๆ ด้วยความพยายามในการเสริมสร้างความสัมพันธ์และ ความเข้าใจอันดี ด้วยสื่อหรือวิธีการที่เหมาะสม เพื่อให้กลุ่มประชาชนเป้าหมาย เกิดทัศนคติ มีความ เข้าใจอันดีต่อภาพพจน์ที่ดีต่อองค์กรสถาบันยอมรับด้วยความศรัทธาและเกิดการสนับสนุนและให้ ความร่วมมือเป็นผลให้การดำเนินงานขององค์กร สถาบันบรรลุวัตถุประสงค์

ข้อเสนอแนะและการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. หน่วยงานภาครัฐที่เกี่ยวข้องควรนำบทเพลงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นไปเผยแพร่ในเครือข่ายประชาสัมพันธ์
2. ควรจัดทำสื่อภาพยนตร์ประกอบบทเพลงเพื่อเป็นแนวทางในการประชาสัมพันธ์
3. ควรจัดทำเวอร์ชันที่ให้นักเรียนมีอาชีพที่มีชื่อเสียงมาทำการขับร้องบทเพลงและสนับสนุนการสร้างสรรค์บทเพลงเป็นเวอร์ชันต่างๆ เช่น บทเพลงสำหรับเด็ก หรือสร้างสรรค์เป็นแนวเพลงสไตล์อื่นๆ เพื่อเข้าถึง

กลุ่มผู้ฟังได้หลากหลาย เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ให้แก่คนรุ่นหลังและนักท่องเที่ยวได้รับรู้ถึงความสำคัญของสถานที่ท่องเที่ยวที่มีตำนานแห่งนี้

รายการอ้างอิง

สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2561). แผนแม่บทภายใต้ยุทธศาสตร์ชาติ (5)

ประเด็นการท่องเที่ยว

สำราญ จุช่วย. (2551). แนวทางการประชาสัมพันธ์ตามคุณลักษณะของนักศึกษาวิทยาลัยราชพฤกษ์.

วิทยาลัยราชพฤกษ์.

สุชาติ แสงทอง. (2557). เอกสารประกอบคำบรรยาย แนวคิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมต่อการสร้างงาน

ด้านศิลปวัฒนธรรม. สงขลา. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา



“ผากเพลงถึงเฮ” ในท่วงทำนองไมคดอเรียน “FARK PLAENG TUENG TUR” in the Melody of Dorian Mode

กำจร กาญจนถาวร*

Kamjohn Kanchanathaworn*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์คดอเรียน 6th ในบทเพลงไทยลูกทุ่ง : กรณีศึกษา “ผากเพลงถึงเฮ” การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเพลงจำนวน 32 เพลงที่มีทำนองโน้ตเสียงไมเนอร์ (Minor Scale) ซึ่งมีพื้นเสียงคล้ายคลึงกับไมคดอเรียน รวมถึงศึกษาแนวคิดและทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวม มาทำการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า บทเพลง “ผากเพลงถึงเฮ” เป็นเพลงไทยลูกทุ่ง ที่มีท่วงทำนองโน้ตคดอเรียน ด้วยเหตุผล 2 ประเด็น คือ 1) การจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว มีโน้ตเสียง F# เป็นโน้ตขึ้นที่ 6 เรียกว่า คดอเรียน 6th ซึ่งใช้เป็นทำนองหลัก ปรากฏในท่อน A ท่อน B และท่อน D อันเป็นลักษณะเฉพาะที่นำเสนอ “เสียงแบบคดอเรียน” ออกมาอย่างชัดเจน 2) กลุ่มโน้ตที่นำมาสร้างทำนอง อยู่ในช่วงกว้างของเสียง A – G ประกอบด้วย A B C D E F# G A B C D E F# G เป็นกลุ่มโน้ตในไมคดอเรียน ซึ่งอยู่ใน A dorian mode มีการนำมาใช้ในการประพันธ์ทำนองเพลง ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น เพลงผากเพลงถึงเฮ จึงเป็นบทเพลงไทยลูกทุ่ง ที่มีอัตลักษณ์คดอเรียน 6th และมีท่วงทำนองโน้ตคดอเรียน โดยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาบทประพันธ์ในเพลงอื่น ๆ เพื่อเป็นประโยชน์แก่การศึกษาดนตรีต่อไป

คำสำคัญ : เพลงไทยลูกทุ่ง, ไมคดอเรียน, คดอเรียน 6th

Abstract

This academic article aims to study of the identity of Dorian 6th in Thai Luk Thung Song : A Case Study “Fark Plaeng Tueng Tur”. This study collects data on 32 songs with melodies on the Minor Scale, which has a sound background similar to Dorian mode including studying concepts and theories related literature and take the information obtained from the collection. It was founded that the song “Fark Plaeng Tueng Tur” was a Thai Luk Thung song. There are melodies in the dorian mode for two reasons: 1) A grouping of 5 notes with F# as the 6th step note called Dorian 6th, which is used as the main melody, appears in part A. The characteristic B and D sections are presented. “Dorian sound” came out clearly. 2) The group of notes used to create the melody are in a range of sound A – G, consisting of A B C D E F# G A B C D E F# G. G is a group of notes in a dorian mode and in A dorian mode, which is used to compose this melody. For the above reasons “Fark Plaeng Tueng Tur”, it is a Thai Luk Thung song, with the identity of Dorian 6th and have a dorian mode melody This can be used as a guideline for studying the compositions in other songs for the benefit of further music education.

Key words : Thai Look thung Songs, Dorian Mode, Dorian 6th

* มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา 691 ไทรบุรี 49 ต.บ่อยาง อ.เมือง จ.สงขลา 90000

* Songkhla Rajabhat University 691 Soi 49 Saiburi Road, Boayang Subdistrict, Mueang District, Songkhla Province.



บทนำ

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง ที่เรามองเห็นถึงความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด นำไปสู่ผลของการสร้างอัตลักษณ์ของคนในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งในช่วงหลังปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา บทเพลงลูกทุ่งตามภูมิภาคต่าง ๆ ของไทย ได้เกิดขึ้นมากมายและแสดงถึงอัตลักษณ์ที่ชัดเจนให้ผู้คนได้รับรู้ ทั้งภาคอีสานและภาคใต้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนถึงการพัฒนาอัตลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งอย่างหลากหลายและชัดเจน รากฐานความคิดต่อการสร้างงานเพลงลูกทุ่งไทยบนความหลากหลายทางวัฒนธรรมดังกล่าวสามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์ของเพลงลูกทุ่งไทยได้โดยการมองความเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเพลงลูกทุ่งในแต่ละยุคแต่ละสมัย ตั้งแต่ระดับปัจเจกชนและนำผลไปสู่การสร้างความเป็นอัตลักษณ์ที่หลากหลายในระดับมหภาค(Macro) ของเพลงลูกทุ่งไทยในที่สุด (สุชาติ แสงทอง, 2561, น. 4)

เพลงลูกทุ่ง หมายถึง เพลงที่สะท้อนวิถีชีวิต สภาพสังคม อุดมคติและวัฒนธรรมไทย มีท่วงทำนอง คำร้องสำเนียง สีสานการร้อง การบรรเลงที่เป็นแบบแผน มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งให้บรรยากาศของความเป็นลูกทุ่ง โดยเฉพาะการร้องเอื้อนที่ใช้ลูกคอ บทเพลงลูกทุ่ง เป็นเพลงที่มีลักษณะฟังง่าย เข้าใจง่าย สามารถนำมาร้องตามได้ ไม่มีกฎเกณฑ์อะไรมากในการประพันธ์ไม่ว่าจะนำเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน หรือเพลงจากต่างประเทศ มาปรับปรุงแต่งเนื้อร้องเพิ่มเติมทำนองใหม่ หลักสำคัญของการสร้างทำนอง คือ ให้สามารถบรรจจุคำร้องและบันทึกเป็นโน้ตสากลเพื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลได้ คำว่า เพลงลูกทุ่ง เกิดขึ้นโดยนายจำนงค์ รังสิกุล เป็นผู้ริเริ่มโดยตั้งชื่อรายการว่า เพลงลูกทุ่ง มีนายประกอบ ไชยพิพัฒน์ เป็นผู้จัด ออกอากาศเมื่อ พ.ศ. 2507 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม จนได้รับความนิยมและแพร่ขโมไปตามวงดนตรีต่างๆ เริ่มเรียกวงของตนว่า วงดนตรีลูกทุ่ง และนักร้องนิยมเรียกตัวเองว่า นักร้องเพลงลูกทุ่ง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2551, น. 39-40)

อัตลักษณ์เพลงลูกทุ่งไทยในมิติของทำนอง

ทำนอง เป็นองค์ประกอบของดนตรี ที่มีการจัดเรียงเสียงสูง-ต่ำ ให้สอดคล้องไปกับจังหวะและเวลา ทำนองเป็นสิ่งเดิมที่ทำได้ดนตรีมีความสมบูรณ์ เปรียบเสมือนตัวเอกของเพลงนั้นๆ เราจำเพลงต่าง ๆ ได้จากการได้ฟังทำนอง ซึ่งมีความสำคัญมากในการทำให้นดนตรีมีความไพเราะน่าฟังและเป็นที่น่าสนใจ มีส่วนกระตุ้นความมีสติปัญญาเกิดความประทับใจ จดจำและแยกแยะความแตกต่างของเพลงแต่ละบทเพลงได้ Blume (1989) ได้กล่าวว่า นักประพันธ์เพลงหลายท่านมีความเห็นว่าทำนองเป็นแก่นสำคัญของดนตรีและเป็นไปไม่ได้ที่ดนตรีจะปราศจากทำนอง และ Garrett (1958) ได้กล่าวเปรียบความสำคัญของทำนองไว้ว่า “ปราศจากทำนองย่อมไม่มีดนตรี”

การศึกษาการฟังเพลงลูกทุ่งแบบลุ่มลึก (Perceptive Listening) พบว่า มีทำนองเพลงลูกทุ่งบางเพลงที่มีสำเนียงสะดุดหูทำให้รู้สึกขงฟัง ในการฟังดนตรีต่างก็ได้ซึมซับรับรสเข้าไปในความรู้สึก เช่น รสแห่งความรัก รสแห่งความเศร้า รสแห่งความเกลียดชัง รสแห่งความโกรธ รสแห่งความขบขัน หากแต่ยังสะท้อนให้คำนิ้งถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น แหล่งที่เกิด เหตุการณ์เบื้องต้นและแรงบันดาลใจ เมื่อได้ฟังบทเพลงแบบดั้งเดิมที่มีแหล่งเกิดจากที่ใดก็จะบอกได้ด้วยความรู้สึกว่าเป็นบทเพลงของแหล่งนั้น เช่น เป็นบทเพลงของญี่ปุ่น เป็นบทเพลงของอินเดีย เป็นบทเพลงของจีน เป็นบทเพลงของภาคเหนือ เป็นบทเพลงของภาคอีสาน เป็นบทเพลงของภาคใต้ ทำให้อนุมานได้ว่าในแต่ละถิ่นฐานคงจะมีลักษณะสัมผัสเสียงเป็นของตัวเอง มีบทเพลงและดนตรีที่เป็นของตัวเอง (นพพร ตานสกุล, 2554, น. 2)

บันไดเสียงจีนบทเพลงลูกทุ่ง

บันไดเสียงเป็นรากฐานสำคัญของดนตรีดังที่ William Duckworth (อ้างถึงใน นพพร ตานสกุล, 2554, น. 2) กล่าวว่า บันไดเสียง เป็นรากฐานสำคัญของดนตรี เปรียบเหมือนโครงกระดูก ซึ่งเป็นฐานหลักของร่างกาย เพราะการที่เราไม่รู้ลัคนั้นเคยกับดนตรีต่างวัฒนธรรม เนื่องจากดนตรีนั้น ๆ ถูกสร้างขึ้นบนบันไดเสียงที่แตกต่างกันที่เรา

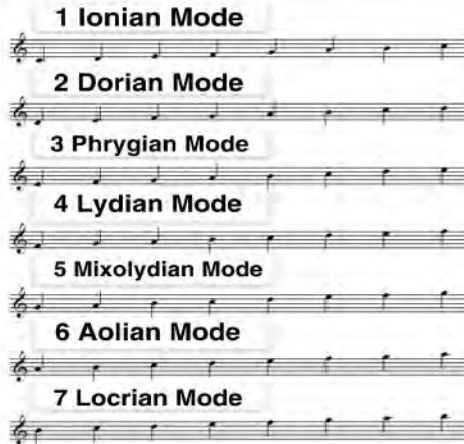


คันทัน เป็นไปในทางเดียวกับ นพพร ด้านสกุล(2554,น.2) บันไดเสียงทุรรูปแบบล้วนมีคุณค่า สามารถนำไปสู่การปฏิบัติเชิงสร้างสรรค์ แต่การเรียนการสอนวิชาดนตรีในสังคมไทยยังจำกัดรอบความสำคัญให้กับบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) บันไดเสียงไมเนอร์(Minor Scale) บันไดเสียงโครมาติก(Cromatic Sacle) เป็นส่วนใหญ่ ส่วนโหมด (Mode) และบันไดเสียงอื่น ๆ จึงค่อนข้างจะห่างไกลต่อความรู้สึกของผู้ที่เริ่มศึกษาทฤษฎีดนตรี

โมด (Mode)

โมด คือ รากแก้วแห่งดนตรีสากล เป็นรากฐานสำคัญของระบบเสียงดนตรีที่ก่อเกิดขึ้นในวัฒนธรรมของกรีก มีการนำมาใช้ในงานดนตรีอย่างช้านาน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นและดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีสากลและที่น่าสนใจ คือ การนำโมดมาปรับใช้กับดนตรีปัจจุบัน ในงานดนตรีขนาดเล็ก ซึ่งเป็นดนตรีที่มีอยู่ในสังคมทั่ว ๆ ไป เช่น ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีแจ๊สและดนตรีร็อก ในการนำโมดมาผูกเขียนเป็นทำนองเพลงของดนตรีในแต่ละประเภท นับเป็นงานสร้างสรรค์ของแนวเสียงใหม่ ของทำนองเพลงอันมีความไพเราะงดงามและเต็มไปด้วยเสน่ห์ของเส้นเสียง ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากโมด ที่มีลักษณะสลับเสียงแปลกแยกแตกต่างออกไป บ้างก็แผดเผ็ดเร้าร้อน บ้างก็เศร้าซึมลึกซึ้ง สามารถนำพาอารมณ์ออกไปไกลแสนไกลเพราะการดำเนินทำนองเพลงค่อนข้างมีอิสระอยู่มาก (นพพร ด้านสกุล, 2554, น. 109)

โมด สร้างสรรค์ขึ้นมาตามธรรมชาติและอารมณ์ มีบทบาทสำคัญเช่นเดียวกับบันไดเสียงและมีวิวัฒนาการตามแนวคิดของปราชญ์ด้านดนตรีมาตามลำดับ จนได้ ได้รับความนิยมอย่างสูงเป็นแนวโน้มที่มีอิทธิพลมากในการประพันธ์บทเพลงสดและดนตรีสำหรับศาสนาคริสต์ ในยุคต้นและวิวัฒนาการจนกระทั่งปัจจุบัน โหมด มีการเรียกชื่อตามแนวลาตินนิยม เรียงลำดับ ดังนี้

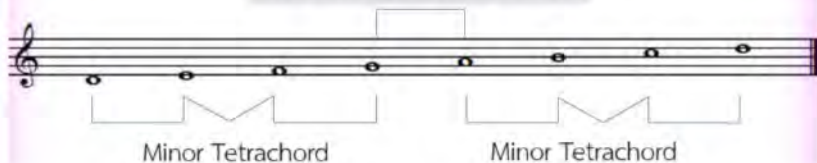


ภาพที่ 1 รูปแบบของโหมด

โมดดอเรียน (Dorian Mode) เป็นโหมดที่ 2 ในบันไดเสียง C Major Scale โดยมีโครงสร้างประกอบด้วยกลุ่มเสียง 4 ระดับ แบบไมเนอร์ 2 ชุด มีจุดเชื่อมต่อกันห่างกัน 1 เสียง ปัจจุบันมีการนำมาผสมใช้งานดนตรีอย่างแพร่หลาย โหมดดอเรียนสามารถพบในผลงานเพลงลูกทุ่งในสังคมไทยอยู่เนื่อง ๆ (นพพร ด้านสกุล, 2554, น.5) โหมดดอเรียนมีโครงสร้าง ดังภาพ

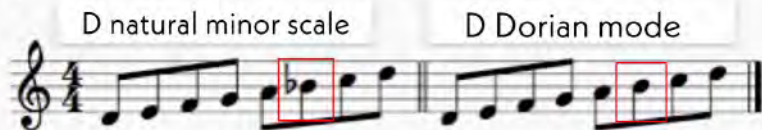


โครงสร้าง โหมดคอเรียน



ภาพที่ 2 โครงสร้างโหมดคอเรียน

เมื่อนำบันไดเสียงไมเนอร์ เปรียบเทียบกับโหมดคอเรียน พบว่ามีเสียงต่างกันในระดับขั้นที่ 6 ซึ่ง นพพร ด้านสกุล (2554, น. 39) ด้วยเหตุที่โครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์กับโหมดคอเรียน คล้ายกันมาก จึงทำให้มีพื้นเสียงคล้ายคลึงกันเป็นอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตามจุดต่างที่มีเพียงตำแหน่งเดียวก็พอเพียงที่จะแยกแยะให้เห็นถึงความต่างของรูปแบบและสัมผัสรู้สึกได้กับความต่างของพื้นเสียง ดังนี้



ภาพที่ 3 เปรียบเทียบบันไดเสียงไมเนอร์กับโหมดคอเรียน

อัตลักษณ์ Dorian 6th

อัตลักษณ์ Dorian 6th คือ โน้ตขั้นที่ 6 ของโหมดคอเรียน ซึ่งเป็นโน้ตที่แสดงให้เห็นบุคลิกของโหมดคอเรียน จึงเรียกขานกันว่า “Dorian 6th” อันเป็นลักษณะเฉพาะที่นำเสนอ “เสียงแบบคอเรียน” นพพร ด้านสกุล (2554, น. 39) ได้กล่าวว่า ทำให้รู้สึกแปลกประหลาดเมื่อออกเสียงร้องหรือเล่นเครื่องดนตรีโดยใช้โหมดคอเรียน เนื่องจากจุดตำแหน่งของโน้ตในระดับที่ 6 ทำให้เสียงที่แปรออกมาหน้านั้นสะดุดหูอย่างชนิดที่ทำให้รู้สึก “ชวนฟัง” แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะในสัมผัสเสียงแบบคอเรียนออกมาอย่างชัดเจน เหมือนที่ Godon Delamont (1965) ได้นำเสนอไว้ว่า “The Dorian mode has this major 6th degree. it is the Dorian 6th which is CHARACTERISTIC of the Dorian Mode” แปลความได้ว่า โน้ตขั้นที่ 6 ของโหมดคอเรียน เป็นโน้ตที่แสดงให้เห็นบุคลิกของโหมดคอเรียน จึงเรียกขานกันว่า “Dorian 6th” อันเป็นลักษณะเฉพาะที่นำเสนอ “เสียงแบบคอเรียน” ออกมาอย่างชัดเจน



วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเพลงไทยลูกทุ่ง รวมถึงแนวคิดและทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง จากเอกสาร หนังสือ บทความ ผลงานวิจัย ทั้งในรูปแบบที่จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มและในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ จากห้องสมุดและผ่านทางเครือข่ายสารสนเทศจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวม มาทำการศึกษา ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง จากศึกษาบทเพลงลูกทุ่ง ที่มีทำนอง ในบันไดเสียงไมเนอร์(Minor Scale) ซึ่งมีพื้นเสียงคล้ายคลึงกับไมคโคเรียน จำนวน 32 เพลง พบว่า เพลงไทยลูกทุ่ง ที่มีทำนองไมคโคเรียนและนำมาวิเคราะห์ บันไดเสียงและอัตลักษณ์ Dorian 6th ดังนี้

บทประพันธ์เพลง “ฟากเพลงถึงเฮ”

บทประพันธ์เพลง “ฟากเพลงถึงเฮ” เป็นประเภทเพลงไทยลูกทุ่งเกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2526 เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ เรื่อง สวรรค์บ้านนา กำกับการแสดงโดย สุรสีห์ ผาธรรม แต่งคำร้องและทำนองโดยวิสา คัญทัพ เป็นชาวจังหวัดลพบุรี เกิดวันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2496 เป็นนักคินักเขียน กวี ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตอิสระ เข้าสู่วงการหนังสือโดยเริ่มต้นร่วมกับเพื่อน จัดทำหนังสือ “วรรณกรรมเพื่อชีวิต” ต่อมาเริ่มเขียนเพลงครั้งแรก เป็นเพลงแนวเพื่อชีวิต ร่วมกับ สมคิด สิงสงและสุรชัย จันทิมาธร ในเพลง คนกับควาย เพลงที่สองเขียนเนื้อร้อง คนภูเขา ให้ สุรชัย จันทิมาธร ใส่ทำนอง เพลงที่สามร่วมกับ ประเสริฐ จันดำ เขียนเพลง จดหมายขาวนา เพลงที่สี่เขียนคำร้องและทำนองชื่อเพลง น้ำท่วมฟ้าปลากินดาว ให้วงคาราวาน และได้เขียนเพลงในลำดับต่อมาอีกมากมาย

ผลงานเพลงฟากเพลงถึงเฮ ขับร้องโดย สนธิ สมมาตร มีชื่อจริงว่า ไพฑูรย์ ทุมวงศ์ เกิดปี พ.ศ. 2495 ที่ตำบลนาคำใหญ่ อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งมีผลงานการขับร้องเพลง เช่น ต่วน บ.ข.ส คีนอ้ายดอก อ้อริมโขง ลูกทุ่งคนยาก ฟากเพลงถึงเฮ ฯลฯ

เพลงฟากเพลงถึงเฮ เป็นบทกวีที่งดงาม สอดคล้องกับทำนองที่ไพเราะไพเราะเป็นบทเพลงที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง และได้มีการบันทึกเสียงใหม่ในหลากหลายศิลปิน

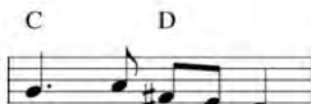
ลักษณะสำคัญของบทประพันธ์

แนวคิดหลักการประพันธ์เพลงแบ่งออกได้เป็น 2 หลักการ คือ

1. การจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ที่เป็นอัตลักษณ์คโคเรียน 6th
2. การใช้ไมคโคเรียน

การจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ที่เป็นอัตลักษณ์คโคเรียน 6th

ผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีการจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ซึ่งมีโน้ตเสียง F# เป็นอัตลักษณ์คโคเรียน 6th ซึ่งใช้โน้ต ทำนองหลัก ดังตัวอย่าง



ภาพที่ 4 กลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ที่ใช้ในการประพันธ์เพลงฟากเพลงถึงเฮ



กลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ซึ่งมีโน้ตเสียง F# เป็นอัตลักษณ์ต่อเนื่อง 6th ปรากฏในบทเพลง ดังนี้

1. ในท่อน A ปรากฏในท้องเพลงที่ 3 ท้องเพลงที่ 9 และท้องเพลงที่ 11 ดังตัวอย่าง

$\text{♩} = 75$

Am C D Am

เรียน เรียง คำ ร้อย ผาก เพลง ลอย สาย ลม... แล้ว มา

Am Em Am Am C D

สื่อ รัก พา เอา... รัก แห่ง สอง เรา ที่ ร้าง ที่ ลา ลับ ห้าง อยู่ แห่ง โทน ขวัญ ใจ เจ้า อย่า

Am C D Am D G Am

ซึ่ง หาก ได้ ฟัง หวัง ยัง คง เมต ตา ตอน สัญญา รัก มา กับ ลม

ภาพที่ 5 กลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว โน้ตเสียง F# เป็นอัตลักษณ์ต่อเนื่อง 6th ที่ปรากฏในท่อน A

2. ในท่อน B ปรากฏในท้องเพลงที่ 21 ท้องเพลงที่ 27 และท้องเพลงที่ 29 ดังตัวอย่าง

C G Am C G Am Am B Am

ลม รัก เขย จง ล่อง ลอย ลอย รัก เขย มา ร่วม ทาง... ผาก น้ำ คำ ร้อง ผ่าน ลำ

C D Am G Am Em Am

คลอง ท้องธาร อัน กว้าง ไกล อยู่ คู่ๆ แคว ไค... ฐ์ เกิด หวัง ใจ ที่ ร้อน ตัง ไฟ เภา

Am C D Am C D Am

ร้าง เสก มนต์ ชลิ่ง ให้ ฟัง ไม่ จิต ว่าง จาก อา รมณ์ ระ ทม ตัง แก้ว บาง แผลก แล้ว

ภาพที่ 6 กลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว โน้ตเสียง F# เป็นอัตลักษณ์ต่อเนื่อง 6th ที่ปรากฏในท่อน B



การเปรียบเทียบ ความแตกต่างระหว่างบันไดเสียง A natural minor scale กับ A dorian mode

A natural minor scale

A dorian mode



ภาพที่ 10 A ดอเรียนโมด

ปรากฏว่าข้อแตกต่างระหว่าง A natural minor scale กับ A dorian mode คือ โน้ตในลำดับขั้นที่ 6 ซึ่งเป็นที่บ่งบอกความเป็นไมคดอเรียน ที่เรียกกันว่า ดอเรียน 6th (Dorian 6th) คือ โน้ต F# ที่ผู้ประพันธ์ได้นำไปสร้างสรรค์ทำนองเปรียบเสมือนเป็นทำนองหลักที่ปรากฏในบทเพลงหลายตำแหน่งของท่อนเพลง

unásul

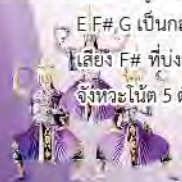
บทเพลงผากเพลงถึงเฮอ เป็นเพลงไทยลูกทุ่ง ที่สร้างสรรค์ทำนองซึ่งเป็นแกนหลักสำคัญ ที่มีท่วงทำนองชวนฟัง ในไมคดอเรียน โดยศึกษาใน 2 ส่วน กล่าวคือ

1. การจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ที่เป็นอัตลักษณ์ดอเรียน 6th

ผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีการจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ซึ่งมีโน้ตเสียง F# ที่เป็นอัตลักษณ์ดอเรียน 6th ซึ่งใช้เป็นทำนองหลัก ปรากฏในท่อน A ท่อน B และท่อน D เป็นโน้ตขั้นที่ 6 เป็นโน้ตที่แสดงให้เห็นบุคลิกของไมคดอเรียน ที่เรียกขานกันว่า “Dorian 6th” อันเป็นลักษณะเฉพาะที่น่าเสนอ “เสียงแบบดอเรียน” ออกมาอย่างชัดเจน ทำให้เสียงสะกดหู เหมือนกับ นพพร ด้านสกุล (2554) ได้กล่าวว่า “เสียงแบบดอเรียน” ทำให้รู้สึกแปร่งหูเมื่อออกเสียงร้องหรือเล่นเครื่องดนตรีโดยใช้ไมคดอเรียน เนื่องจากจุดตำแหน่งของโน้ตในลำดับที่ 6 ทำให้เสียงที่แปร่งออกมา นั้นสะกดหูอย่างชนิดที่ทำให้รู้สึก “ชวนฟัง” แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะในสัมผัสเสียงแบบดอเรียนออกมาอย่างชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับ Godon Delamont (1965) ได้นำเสนอไว้ว่า “The Dorian mode has this major 6th degree, it is the Dorian 6th which is CHARACTERITIC of the Dorian Mode” แปลความได้ว่า โน้ตขั้นที่ 6 ของไมคดอเรียน เป็นโน้ตที่แสดงให้เห็นบุคลิกของไมคดอเรียน จึงเรียกขานกันว่า “Dorian 6th” อันเป็นลักษณะเฉพาะที่น่าเสนอ “เสียงแบบดอเรียน” ออกมาอย่างชัดเจน ซึ่งสุชาติ แสงทอง (2561) ได้กล่าวถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง ที่เรามองเห็นถึงความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด นำไปสู่ผลของการสร้างอัตลักษณ์ของคนในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนถึงการพัฒนาอัตลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งอย่างหลากหลายและชัดเจนที่เป็นรากฐานความคิดต่อการสร้างงานเพลงลูกทุ่งไทย บนความหลากหลายทางวัฒนธรรมดังกล่าวสามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์ของเพลงลูกทุ่งไทยได้โดยการมองความเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเพลงลูกทุ่งในแต่ละยุคแต่ละสมัยของเพลงลูกทุ่งไทยในที่สุด

การใช้ไมคดอเรียน

ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้กลุ่มโน้ตมาสร้างทำนอง ในช่วงเสียง A – G ประกอบด้วย A B C D E F# G A B C D E F# G เป็นกลุ่มโน้ตที่ประกอบเป็นบันไดเสียงดอเรียน ซึ่งอยู่ใน A dorian mode ซึ่งมีโน้ตลำดับขั้นที่ 6 คือ โน้ตเสียง F# ที่บ่งบอกอัตลักษณ์ดอเรียน 6th ผู้ประพันธ์จึงนำมาเชื่อมโยงและดัดแปลงให้เข้ากับแนวคิดการจัดกลุ่มจังหวะโน้ต 5 ตัว ที่เป็นทำนองหลักในบทเพลงผากเพลงถึงเฮอ การประพันธ์ทำนองโดยใช้ไมคดอเรียน จะพบได้ใน



เพลงพื้นบ้านอีสานและเพลงไทยลูกทุ่ง ซึ่ง นพพร ด้านสกุล (2554) กล่าวว่า ปัจจุบันมีการนำโมเดมาใช้งานดนตรีอย่างแพร่หลาย โมเดมการเรียนสามารถพบในผลงานเพลงลูกทุ่งในสังคมไทยอยู่เนือง ๆ ด้วยเหตุที่โครงสร้างบันไดเสียงไมเนอร์กับคอร์ดเรียนโมเด คล้ายกันมาก จึงทำให้มีพื้นเสียงคล้ายคลึงกันเป็นอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตามจุดต่างที่มีเพียงตำแหน่งเดียวที่พอเพียงที่จะแยกแยะให้เห็นถึงความต่างของรูปแบบและสัมผัสรู้สึกได้กับความต่างของพื้นเสียง

ด้วยเหตุผลดังกล่าวใน 2 ประเด็นข้างต้น เพลงผากเพลงถึงเธอ จึงเป็นบทเพลงไทยลูกทุ่ง ที่มีสำเนียงของท่วงทำนองในโมเดมเรียน และมีโน้ตในลำดับขั้นที่ 6 ของโมเดมเรียน คือ โน้ต F# ที่เป็นอัตลักษณ์คอร์ดเรียน 6th ปรากฏในกลุ่ม 5 โน้ต ซึ่งเป็นทำนองหลักของบทเพลง

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเพลงไทยลูกทุ่ง ที่มีท่วงทำนองโมเดมเรียนและ วิเคราะห์ถึง บันไดเสียงและอัตลักษณ์ Dorian 6th ซึ่งเป็นลุ่มเสียงที่มีจุดเด่น โดยมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังนี้

1. ควรศึกษาลักษณะเฉพาะของบทเพลงที่มีทำนองโมเดมเรียนและวิเคราะห์อัตลักษณ์ Dorian 6th ในบทเพลงไทยลูกทุ่งอื่น ๆ
2. ควรศึกษาเพลงไทยลูกทุ่งที่มีท่วงทำนองในโมเดมอื่น ๆ เพื่อมาวิเคราะห์อัตลักษณ์เด่นของโมเดมนั้น ๆ เพื่อเป็นองค์ความรู้ทางด้านการศึกษาค้นคว้าเพลงไทยลูกทุ่ง
3. ควรศึกษาถึงความเชื่อมโยงระหว่างโมเดกับเพลงลูกทุ่ง เพลงพื้นบ้าน เพลงไทยเดิม
4. นำแนวความคิดขององค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษา ไปสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่ง เพื่อให้เกิดความเหมือนและความแตกต่างในกระบวนการคิดสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งอย่างหลากหลาย

รายการอ้างอิง

- นพพร ด้านสกุล. (2554). **โมเด : รากแก้วแห่งดนตรีสากล**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: บริษัทจรัส สนิทวงศ์การพิมพ์จำกัด.
- สุชาติ แสงทอง. (2561). **อัตลักษณ์เพลงลูกทุ่งไทย : ความหลากหลายวัฒนธรรมกับอนาคตที่ต้องดำเนินต่อไป**. เอกสารประกอบการบรรยายในงานสัมมนาวิชาการ “พลวัตเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย” ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรีร่วมกับศูนย์สยามมรดกศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยมหิดล.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2551). “เพลงลูกทุ่ง”. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน 33. 39-40.
- Blume,F. (1989). *Die Muzik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopadie der Muzik. Vol 9 (p.23). Kassel : Barenreiter-Verlag.
- Delamont, Gordon. (1965). **Modern HamonicTechnique Volum 1**. New York: Kendor Music.
- Garrett,A.M. (1958). **An introduction to research in music**. Washington: The Catholic University of America Press.



ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ดนตรีร้องเข็ญ กรณีศึกษาดนตรีร้องเข็ญฝั่งตะวันออก

Study and Analysis of Rongngeng Composing Patterns A Case Study the Rongngeng of the East Coast

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิชัย มีศรี*, อาจารย์สัญญา เผ่าพิชพันธุ์**

Assistant professor Wichai Mesri*, Sanya Phaophuechphandhu**

บทคัดย่อ

ดนตรีร้องเข็ญจัดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญชนิดหนึ่งของภาคใต้ เกิดมาจากการผสมผสานกันของวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก จนกลายมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้คนในแถบพื้นที่จังหวัดภาคใต้ตอนล่าง ซึ่งนิยมแสดงใน 2 บริเวณใหญ่ ๆ คือ ร้องเข็ญในเขตทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส กับร้องเข็ญในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก ได้แก่ จังหวัดภูเก็ต สตูล พังงา และกระบี่ การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาดนตรีร้องเข็ญฝั่งตะวันออก โดยทำการคัดเลือกตัวอย่างบทเพลงที่มีความโดดเด่นในรูปแบบการประพันธ์ทั้งสี่ลาล้างหะ ทำนอง และบันไดเสียงที่มีความแตกต่างกัน เพื่อนำมาวิเคราะห์ด้วยหลักการทางทฤษฎีดนตรีสากล

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่จะอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ การสร้างประโยคเพลงจะเป็นไปในลักษณะประโยคเพลงถาม - ตอบ ซึ่งมีการใช้เทคนิคการพัฒนางานทำนองโดยอิงกระสวนจิ้งหะ เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อสร้างความแตกต่างอารมณ์ของบทเพลง ส่วนลักษณะของกระสวนจิ้งหะ พบว่า มีการใช้กระสวนจิ้งหะที่เรียกว่าจิ้งหะขัด และมีการใช้กระสวนทำนองโน้ตสามพยางค์ หรือที่เรียกว่าจิ้งหะอปกติ ซึ่งจัดว่าเป็นจุดเด่นในการสร้างความแตกต่างให้กับประโยคเพลงในแต่ละท่อน ส่วนรูปแบบฟอร์มเพลงจัดอยู่ในรูปแบบเพลงสองตอน และมักมีการสร้างบทนำก่อนเข้าสู่ท่อนทำนอง A และ B ตามลำดับ

คำสำคัญ : วิเคราะห์, รูปแบบการประพันธ์, ดนตรีร้องเข็ญฝั่งตะวันออก

Abstract

Rongngeng music is one of the important cultural heritages of Southern Thailand. It started as a mix of Western and Eastern cultures, it becomes the unique identity of the people in the lower Southern provinces which is popularly performed in 2 large areas. Rongngeng in the Eastern seaboard of the South, such as Pattani, Yala and Narathiwat provinces and Rongngeng in the Western coastal provinces such as Phuket, Satun, Phang Nga and Krabi provinces. In this study, the researcher focuses on Eastern Rongngeng music. The researcher selected the samples of songs that are outstanding in their compositions in terms of rhythm, melody, and scales that are different to be analyzed with western music theory. The

* คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

** Faculty of Fine and Applied Arts Songkhla Rajabhat University

** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

** Faculty of Fine and Applied Arts Songkhla Rajabhat University



results of the study revealed that most of the melody characteristics are in the major scale and a minor scale. Phrasing construction were in the form of consequent and antecedent phrases, which uses the technique of melody development based on the opposite of mood of the song. Techniques for changing the tone of the sound to differentiate the mood of the song. As for the rhythmic characteristics, it was found that rhythms were used syncopation, and the use of triplet that also known as irregular rhythmic grouping. It is considered to be a distinctive feature in making a difference in the song's phrase in each verse. The form of a song is usually in binary form and the introduction is created before entering the melody part A and B, respectively.

Key words : Analysis, Composing Style, Ronggeng of the East Coast

บทนำ

ด้วยความโดดเด่นของลักษณะที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ซึ่งเป็นแหลมยื่นลงสู่ทะเล ฟังทะเลด้านทิศตะวันออกติดต่อกับอ่าวไทยฝั่งมหาสมุทรแปซิฟิก และฝั่งทะเลด้านทิศตะวันตกติดต่อกับทะเลอันดามันฝั่งมหาสมุทรอินเดีย ซึ่งเป็นดินแดนที่มีการตั้งสมและผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ไว้อย่างหลากหลาย ด้วยในอดีตภาคใต้ของประเทศไทยเคยเป็นเมืองท่าติดต่อกับพื้นที่ด้านการค้าทางทะเลกับชนชาติต่าง ๆ เช่น จีน อินเดีย โปรตุเกส ฮอลันดา สเปน เป็นต้น โดยเฉพาะพื้นที่ในแหลมมลายูที่ได้กลายมาเป็นเมืองท่าสำคัญ จึงก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์และถ่ายโยงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมบางอย่างกันขึ้น วัฒนธรรมจากภายนอกค่อย ๆ ทยอยกลายเข้าสู่วิถีชีวิตของชาวบ้าน จนเกิดการหลอมรวมเป็นวัฒนธรรมเดียวกันดังปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปในการดำเนินชีวิตปัจจุบัน โดยเฉพาะชาวตะวันตกที่เข้ามาค้าขายในพื้นที่ดังกล่าว ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม และเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะการแสดงดนตรีของเงิง จากการเข้ามาค้าขายของชาวตะวันตกได้มีการนำพาวัฒนธรรมของตนเองเช่นการเดินเท้า รวมถึงเครื่องดนตรีตะวันตก คือ ไวโอลิน ที่ได้นำที่ติดตัวมา จนชาวพื้นเมืองในพื้นที่เกิดความสนใจและพัฒนาผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีอยู่ คือ รำมะนา และฆ้อง จนทำให้เกิดการเล่นของเงิง ซึ่งจุดนี้เองแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานวัฒนธรรมอย่างชัดเจน จากเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนจากวัฒนธรรมตะวันตก และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งเป็นตัวแทนวัฒนธรรมตะวันออก

ปัจจุบันของเงิงในภาคใต้สามารถพบได้ 2 พื้นที่ใหญ่ ๆ คือ ของเงิงในเขตทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส กับของเงิงในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดภูเก็ต สตูล พังงา และกระบี่ ซึ่งรูปแบบการแสดงและบรรเลงดนตรีจะมีลักษณะค่อนข้างมีเอกลักษณ์ตามวิถีชีวิตทางสังคมของแต่ละพื้นที่ โดยของเงิงในเขตจังหวัดทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้มีลักษณะเป็นนาฏศิลป์ที่มุ่งแสดงความสวยงามของท่าเต้นและท่ารำ ลักษณะทางดนตรีค่อนข้างมีแบบแผนและความปรมาณีในการบรรเลง ส่วนของเงิงในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกจะมีลักษณะคล้ายรำวง มีการร้องโต้ตอบและมีการรำ เน้นความสนุกสนาน ไม่มีพิธีรีตองที่ซับซ้อน ทำให้ของเงิงทั้งสองบริเวณมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน การแสดงของเงิงได้รับการพัฒนาสร้างสรรค์จนได้รับการยอมรับของคนในท้องถิ่นว่าดีงามเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น ถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น การอนุรักษ์และส่งเสริมการแสดงของเงิงจึงเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่ที่น่าเป็นห่วงก็คือปัจจุบันคณะของเงิงที่ทำการแสดงมีจำนวนน้อยมากซึ่งเกิดจากปัจจัยหลาย ๆ ด้าน อาทิ เหตุการณ์ความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ศิลปินของเงิงที่มีอยู่อายุมาก การไม่ได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐเท่าที่ควร เยาวชน



ในพื้นที่ไม่เห็นความสำคัญของวัฒนธรรมแขนงนี้มากนัก จนปัจจุบันเริ่มหาผู้สืบทอดการเล่นดนตรีวงเงืงแทบไม่ได้แล้ว ซึ่งต่อไปในภายภาคหน้าบทเพลงวงเงืงต่าง ๆ อาจจะสูญหายไปพร้อมกับศิลปินเหล่านั้น อันเกิดจากการขาดผู้สืบทอดและพัฒนาดนตรีวงเงืงต่อไปในอนาคต

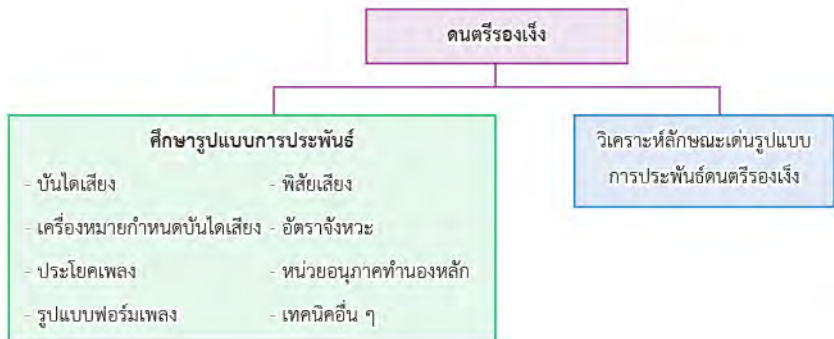
จากเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงสนใจศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีวงเงืง เพื่อรวบรวมองค์ความรู้และนำมาประยุกต์ใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์บทเพลงวงเงืงในรูปแบบต่าง ๆ ในโอกาสต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีวงเงืง

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลจากสื่อบันทึกเสียง เอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยต่าง ๆ เพื่อนำมาทบทวนวรรณกรรม เพื่อใช้เป็นข้อมูลสำหรับการศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีวงเงืง โดยผู้วิจัยทำการคัดเลือกบทเพลงวงเงืงที่มีความโดดเด่นในรูปแบบการประพันธ์ทั้งลีลาจังหวะ ทำนอง และบันไดเสียงที่มีความแตกต่างกัน เพื่อนำมาวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ด้วยหลักการทางทฤษฎีดนตรีสากลในประเด็นที่ต้องการศึกษา โดยผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดดังนี้



ผลการศึกษา

จากการศึกษา พบว่า ได้ผลสรุปดังนี้

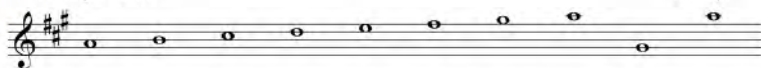
1. บทเพลงมารัฐกูรียา (จังหวะโยเกิด) หมายถึง เชิญมาร่วมสนุก เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับการเต้นรำที่มีความสนุกสนาน



ลักษณะทำนองเพลง

A major scale

Range



เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ของรูปแบบการประพันธ์ โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลง ดังนี้

บทนำ (Introduction)

บทนำ ประกอบด้วย 1 วลี (Phrase) โดยเป็นลักษณะการนำส่วนของทำนองหลักมาใช้ในการสร้าง
เป็นท่อนบทนำ โดยมีรายละเอียดดังตัวอย่าง





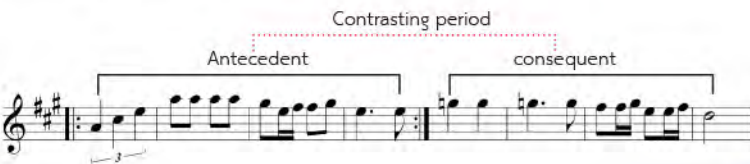
ท่อน A

ประกอบด้วย 1 ประโยค (Period) ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบวลีถาม (Antecedent) วลีตอบ (Consequent) จัดเป็นประโยคเพลงแบบต่าง (Contrasting period) วลีถาม มีลักษณะเด่นอยู่กับการสร้างความสอดคล้องของ 2 หน่วยอนุภาคทำนองหลัก (Motive) เป็นการซ้ำหน่วยอนุภาคทำนองหลัก (Repetition motive) และมีการพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลัก (Motive development) ใช้วิธีการประพันธ์ด้วยการพัฒนากระสวนจังหวะ โดยภาพรวมเป็นการพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลัก ส่วนวลีตอบ มีลักษณะเด่นอยู่กับการพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลักเพื่อขยายวลีตอบ ในลักษณะการเคลื่อนที่แบบอิงกระสวนตามลำดับขั้น ก่อนจะใช้การซ้ำวนทั้งประโยคอีกครั้ง โดยมีการละเอียดดังตัวอย่าง



ท่อน B

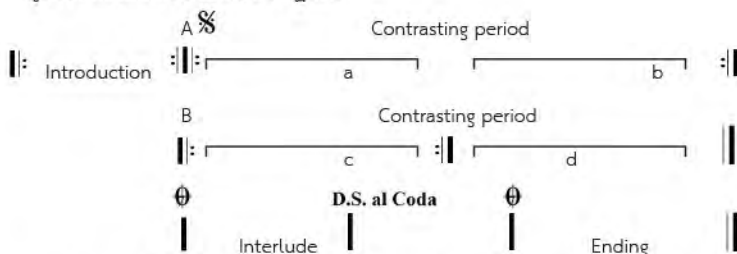
ประกอบด้วย 1 ประโยค ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบวลีถาม – วลีตอบ จัดเป็นประโยคเพลงแบบต่าง วลีถาม มีลักษณะเด่นอยู่กับการนำเทคนิคอาร์เพจจิโอ (Arpeggio) มาใช้สร้างทำนอง ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น (Skip motion) และใช้วิธีการซ้ำวน 2 รอบ ส่วนวลีตอบ มีลักษณะเด่นอยู่กับการสร้างทำนองด้วยการลดระดับของโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงจาก G# เปลี่ยนมาเป็น G natural เพื่อให้เกิดสีสันของบทเพลงที่แปลกแตกต่างออกไป โดยมีการละเอียดดังตัวอย่าง



บทเชื่อม (Interlude) และท่อนจบ (Ending)

พบว่า เป็นลักษณะการนำทำนองหลักมาเล่นซ้ำเพื่อสร้างเป็นบทเชื่อมและท่อนจบใช้เป็นส่วนขยายให้บทเพลงมีความยาวและง่ายต่อการจดจำมากขึ้น

รูปแบบฟอร์มเพลง (Form) ปรากฏดังนี้



สรุปลักษณะเด่นรูปแบบการประพันธ์ พบว่า โครงสร้างของประโยคเพลงเป็นรูปแบบวลีถาม – ตอบ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขึ้น มีลักษณะการพัฒนาอนุภาคทำนองหลักและการพัฒนากระสวนจังหวะ รวมทั้งมีการนำเทคนิคอาร์เพจจิโอและการสร้างทำนองด้วยการลดระดับเสียงโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวลีภายในประโยคเพลง พบว่าไม่มีความคล้ายคลึงกันจัดเป็นประโยคเพลงแบบต่าง ลักษณะกระสวนจังหวะที่ปรากฏ พบว่าการสร้างกระสวนจังหวะส่วนใหญ่มีความเรียบง่ายและมีความต่อเนื่องในการดำเนินจังหวะ แต่พบว่าห้องที่ 6 - 7 มีการสร้างกลุ่มกระสวนจังหวะที่เรียกว่าจังหวะซัด (Syncopation) และห้องที่ 19 มีการใช้กระสวนจังหวะลักษณะโน้ตสามพยางค์ (Triplet) หรือที่เรียกว่าจังหวะอปกติ (Irregular rhythmic grouping) ซึ่งจัดว่าเป็นจุดเด่นที่มีมักจะพบบ่อยในดนตรีรองเง็ง ส่วนรูปแบบฟอร์มเพลงจัดเป็นรูปแบบเพลงสองตอน (Binary Form)

2. บทเพลงตีมานาซังฮาราบุงกูนอริ (จังหวะรุมบ้า) หมายถึง นักแก้วฉันทายไปไหน เป็นลักษณะการกล่าวเปรียบเปรยตักพ้อถึงคนรักที่หายไป



คีมานาซังฮารามูรุงกุนอรี



ภาพที่ 2 โน้ตเพลงคีมานาซังฮารามูรุงกุนอรี
ที่มา: วิชัย มีศรี

ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G harmonic minor อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ G4 – Bb5 ดังนี้

G harmonic minor scale

Range



เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ของรูปแบบการประพันธ์ โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้



บทนำ (Introduction)

ประกอบด้วย 1 วลี ซึ่งมีลักษณะเป็นวลีทำนองเดียว มีลักษณะเด่นอยู่ที่การพัฒนาของหน่วยอนุภาคทำนองหลักใช้ลักษณะการอิงกระสวนจันทระ และใช้ลักษณะการซ้ำวนย้อนกลับ 2 รอบ โดยมีรายละเอียดดังตัวอย่าง



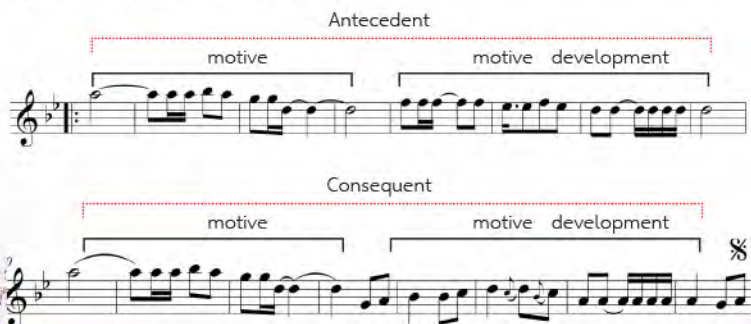
ท่อน A

ประกอบด้วย 1 ประโยค ซึ่งประกอบด้วยวลีถาม – วลีตอบ จัดเป็นประโยคแบบต่าง วลีถามและวลีตอบ มีลักษณะเด่นอยู่ที่การสร้างวลีขนาบยาว การดำเนินทำนองเป็นลักษณะการพัฒนากระสวนจันทระเพื่อสร้างสีสันของทำนอง รวมทั้งมีการสร้างทำนองด้วยโน้ตที่อยู่ในโครงสร้างบันไดเสียง G major ซึ่งถือเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่พบในการประพันธ์ โดยมีรายละเอียดดังตัวอย่าง



ท่อน B

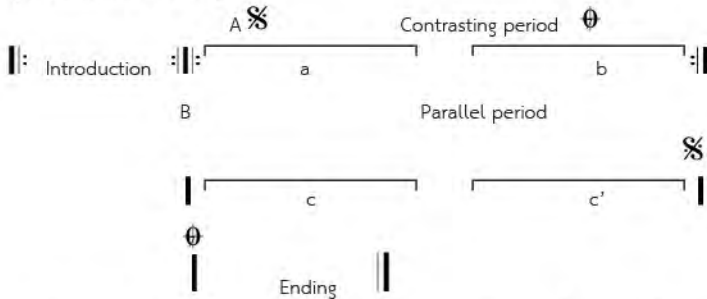
ประกอบด้วย 1 ประโยค ซึ่งประกอบด้วยวลีถาม – วลีตอบ จัดเป็นประโยคแบบขนาน (Parallel period) วลีถามและวลีตอบ มีลักษณะเด่นอยู่ที่การสร้างหน่วยอนุภาคทำนองหลักที่ค่อนข้างยาว การดำเนินทำนองเป็นลักษณะการอิงกระสวนจันทระและการพัฒนากระสวนจันทระ ได้มีการใช้เทคนิคโน้ตสะบัด (Grace note) เพื่อเพิ่มสีสันของบทเพลง โดยมีรายละเอียดดังตัวอย่าง



ท่อนจบ (Ending)

เป็นการนำทำนองท่อนบทนำกลับมาสร้างเป็นท่อนจบอีกครั้ง

รูปแบบฟอร์มเพลง ปรากฏดังนี้



สรุปลักษณะเด่นรูปแบบการประพันธ์ พบว่า โครงสร้างของประโยคเพลงเป็นรูปแบบวลีถาม - วลีตอบ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้นมีการสร้างวลีทำนองเดียว รวมทั้งมีการนำเทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียงมาใช้เพื่อเพิ่มสีสันในบทเพลง เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวลีภายในประโยคเพลง พบว่าจัดเป็นประโยคเพลงแบบต่างและประโยคเพลงแบบขนาน ลักษณะกระสวนจังหวะที่ปรากฏ พบว่า การสร้างกระสวนทำนองส่วนใหญ่มีความเรียบง่ายและมีความต่อเนื่องในการดำเนินจังหวะ แต่พบว่าท่อนบทนำและท่อนจบมีการใช้กระสวนทำนองโน้ตสามพยางค์ มาเป็นจุดเด่นของบทเพลง ส่วนรูปแบบฟอร์มเพลงจัดเป็นรูปแบบเพลงสองตอน

3. บทเพลงมาดากูจังกา (จังหวะอัลลี) เป็นบทเพลงที่บรรยายถึงการปลอมโยนน้องสาวของพี่สาวหลังจากที่สูญเสียมารดาไป เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเศร้า

มาดากูจังกา



ภาพที่ 3 โน้ตเพลงมาดากูจังกา
ที่มา : รัชชัย มีศรี



ลักษณะทำนองเพลง

บันไดเสียงหลักที่ใช้ในเพลงนี้ คือ G major อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยมีพิสัยเสียง (Range) ตั้งแต่ D4 - A5 ดังนี้

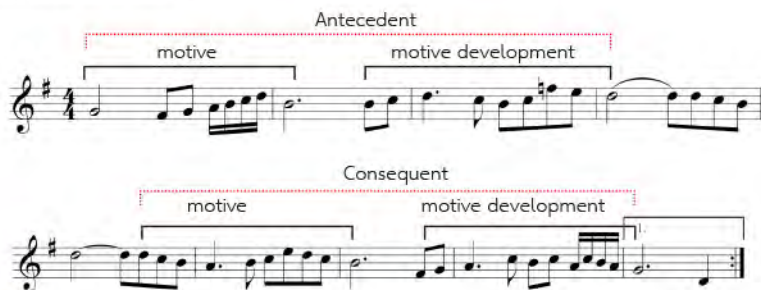
G major scale



เสียงที่ใช้ดำเนินทำนองมี 7 เสียง ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยวิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ของรูปแบบการประพันธ์ โดยแยกให้เห็นในแต่ละท่อนเพลงดังนี้

ท่อน A

ประกอบด้วย 1 ประโยค ซึ่งประกอบด้วยวลีถาม – วลีตอบ จัดเป็นประโยคแบบต่าง วลีถาม มีลักษณะเด่นอยู่ที่การพัฒนาของหน่วยอนุภาคทำนองหลัก และการสร้างทำนองด้วยการลดระดับเสียงของโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียงจาก F# เปลี่ยนมาเป็น F natural เพื่อให้เกิดสีสันของบทเพลงที่แปลกแตกต่างออกไป ส่วนวลีตอบ มีลักษณะเด่นอยู่ที่การพัฒนาของหน่วยอนุภาคทำนองหลักโดยอิงกระสวนจังหวะ โดยมีรายละเอียดดังตัวอย่าง



ท่อน B

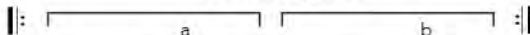
ประกอบด้วย 1 ประโยค ซึ่งประกอบด้วยวลีถาม – วลีตอบ จัดเป็นประโยคเพลงแบบต่าง วลีถาม มีลักษณะเด่นอยู่ที่การพัฒนาของหน่วยอนุภาคทำนองหลักโดยอิงกระสวนจังหวะ และการสร้างทำนองด้วยการลดระดับเสียงของโน้ตตัวที่ 7 เช่นเดียวกับวลีถามของท่อน A ส่วนวลีตอบ มีการสร้างทำนองด้วยการอิงกระสวนจังหวะหน่วยอนุภาคทำนองหลักและการซ้ำหน่วยอนุภาคทำนองหลัก โดยมีรายละเอียดดังตัวอย่าง





รูปแบบฟอร์มเพลง ปรากฏดังนี้

A Contrasting period



B Contrasting period



สรุปลักษณะเด่นรูปแบบการประพันธ์ พบว่า โครงสร้างของประโยคเพลงเป็นรูปแบบวลีถาม - วลีตอบ มีลักษณะเด่นอยู่ที่การพัฒนาของหน่วยอนุภาคทำนองหลัก โดยการมีระดับเสียงโน้ตตัวที่ 7 ของบันไดเสียง เพื่อสร้างสีสันของบทเพลง เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวลีภายในประโยคเพลง พบว่าจัดเป็นประโยคเพลงแบบต่าง ลักษณะกระสวนจังหวะที่ปรากฏ พบว่า การสร้างกระสวนทำนองส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย และมีความต่อเนื่องในการดำเนินจังหวะ ส่วนรูปแบบฟอร์มเพลงจัดเป็นรูปแบบเพลงสองตอน

สรุปและอภิปรายผล

จากผลการศึกษาข้างต้นสามารถสรุปและอภิปรายผลได้ดังนี้

ประเด็นศึกษา	บทเพลงมารีซูเกรีย	บทเพลงตีมานาซังซาราบูงกุนอริ	บทเพลงมาดาอุจังกา
บันไดเสียง	A major scale	G harmonic minor scale	G major scale
ทิสัยช่วงเสียง	G#4 - A5	G4 - Bb5	D4 - A5
เครื่องหมายกำหนดบันไดเสียง	A major	G minor	G major
อัตราจังหวะ	2/4	2/4	4/4
ประโยคเพลง	ประโยคเพลงแบบต่าง	ประโยคเพลงแบบต่าง ประโยคเพลงแบบขนาน	ประโยคเพลงแบบต่าง
วลีเพลง	วลีถาม - วลีตอบ	วลีถาม - วลีตอบ	วลีถาม - วลีตอบ
หน่วยอนุภาคทำนองหลัก	- การซ้ำหน่วยอนุภาคทำนองหลัก - การพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลัก	- การพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลัก	- การซ้ำหน่วยอนุภาคทำนองหลัก - การพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลัก
โครงสร้างบทเพลง	โครงสร้างเพลงสองตอน	โครงสร้างเพลงสองตอน	โครงสร้างเพลงสองตอน
เทคนิคอื่น ๆ	กระสวนจังหวะโน้ตสามพยางค์ เทคนิคกระสวนจังหวะขัด เทคนิคการอาร์เพจโจ	กระสวนจังหวะโน้ตสามพยางค์ เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียง เทคนิคโน้ตสลับ	

ภาพที่ 4 ตารางเปรียบเทียบผลการศึกษา

ที่มา: วิจัย มีศรี



จากการศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีของเจ้ พบว่า บันไดเสียงที่ใช้บรรเลงอยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ บางครั้งพบว่าในหนึ่งบทเพลงอาจจะมีการประพันธ์ทำนองสลับไปมาทั้งสองบันไดเสียง ซึ่งถือเป็นเทคนิคและเสน่ห์อย่างหนึ่งที่มักถูกนำมาใช้ในดนตรีของเจ้ ส่วนอัตราจังหวะส่วนใหญ่อยู่ในอัตรา จังหวะ 2/4 และ 4/4 ประโยคเพลงส่วนใหญ่ที่พบเป็นประโยคเพลงแบบต่าง และประโยคเพลงแบบขนาน ซึ่งมีลักษณะการสร้างแบบวลีตาม – วลีตอบ แต่จะวลีมีโครงสร้างจากหน่วยอนุภาคทำนองหลัก จากนั้นมักพบ การใช้เทคนิคการพัฒนาหน่วยอนุภาคทำนองหลัก หรือพัฒนากระสวนจังหวะ ส่วนเทคนิคต่าง ๆ ที่พบในบทเพลง เช่น การใช้กระสวนจังหวะโน้ตสามพยางค์ กระสวนจังหวะซัด เทคนิคอาร์เพจโจ เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียง และเทคนิคโน้ตสะบัด เป็นต้น โดยมักนำประโยคที่เล่นแล้วกลับมาเล่นซ้ำหรือพัฒนาใหม่ ส่วนรูปแบบฟอร์มเพลง ของบทเพลงดนตรีของเจ้ที่ทำการศึกษพบว่าจัดอยู่ในรูปแบบฟอร์มเพลงประเภทเพลงสองตอน สอดคล้อง กับงานวิจัยของอดิพล อนุกุล (2551 , น. 173-176) ศึกษา เรื่องบทเพลงของเจ้คณะอัสสัมชัญ วัดอุปพระสงฆ์ เพื่อศึกษาบริบทต่าง ๆ ของของเจ้ในสังคมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ และเพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรี ในบทเพลงของเจ้ของคณะอัสสัมชัญ จากการวิเคราะห์บทเพลง จำนวน 5 เพลง ใน 5 ลีลาจังหวะ พบว่า มีทั้งเพลงเร็วและเพลงช้า โดยเพลงเร็วจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะโยเก้ต จังหวะอนัง และจังหวะรุมบ้า ส่วน เพลงช้าจะบรรเลงด้วยลีลาจังหวะซิมเบ็ง และจังหวะอัลลี รูปแบบฟอร์มเพลงนั้นไม่แน่นอน มีทั้งทำนอง แบบ 2 ท่อน (Binary form) 3 ท่อน (Ternary form) และ 4 ท่อน (Four part form) แต่ละท่อนมีความ ยาวไม่มากนัก โดยมีกลีบบ้างหน้า และท่อนจบเพลง เป็นส่วนประกอบสำคัญของทำนองหลักและสร้างความ ยาวของบทเพลงด้วยการบรรเลงซ้ำไปมา ทำนองเพลงสร้างอยู่บนบันไดเสียงทั้งทางเมเจอร์ และไมเนอร์ โดยมีกลีบบ้างอยู่ในคีย์ G major และ G minor ลักษณะเด่นของการสร้างทำนองหลัก คือ มักสร้างหน่วยทำนองย่อย เป็นหลักขึ้นมาก่อน แล้วขยายทำนองด้วยเทคนิคต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีการใช้บันไดเสียงเปลี่ยนสำเนียงเพลง ไปมาระหว่างทำนองที่เป็น Natural minor คู่ Harmonic minor และการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบสัมพันธ์ (Related key) ซึ่งมีจำนวนเครื่องหมายกำหนดบันไดเสียง (Key signature) ใกล้เคียงกัน การดำเนินทำนองเคลื่อนไหวทั้งแบบ ตามขึ้นและข้ามขึ้น

ดังนั้นจึงทำให้เห็นได้ว่าดนตรีของเจ้จัดเป็นดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทยอีกชนิดหนึ่งที่มีเอกลักษณ์ความเป็นเฉพาะถิ่น อันมีพัฒนาการและความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดนตรีของชาวตะวันตก ซึ่งสะท้อนและพบเห็น ได้จากรูปแบบการประพันธ์และเทคนิคต่าง ๆ ที่ปรากฏในดนตรีของเจ้ โดยทั้งนี้องค์ประกอบทางด้านดนตรี ยังสามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์และอธิบายด้วยหลักการทางทฤษฎีดนตรีสากลได้อย่างมีแบบแผน เหมาะแก่การ ศึกษาค้นคว้า สืบสาน และพัฒนาต่อยอดเพื่อให้ดนตรีของเจ้คงอยู่สืบไป

รายการอ้างอิง

- ณรงค์ชัย ปิฎกรัซต์. (2544). **มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นภดล ทิพย์รัตน์. (2554). **ดนตรีปี่ดอานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม**. วิทยานิพนธ์ปริญญา ปรญญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี) : มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ลีโอนะวัต นิมนานรตนกุล. (2551). **หลักการประพันธ์เพลง**. นนทบุรี : นิมนานรตนกุล.



สมนึก อุ่นแก้ว. (2555). **ทฤษฎีดนตรีแนวทางปฏิบัติ**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : มิวสิกโก.

อดิพล อนุกุล. (2550). **บทเพลงรองเงืงคนะฮัสลีมาลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.



การประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟน : กรณีศึกษา เพลงปี่หนังตะลุง นายควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน)

Applying Pee Nang Talung Music for Saxophone : A Case Study of Mr.Kuan Tuanyok National Artist Performing Art (Folk Music)

ชุมชน สืบวงศ์*

Chumchon Suebwong*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟน : กรณีศึกษาเพลงปี่หนังตะลุงนายควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) โดยวิธีการ ถอดโน้ตเพลงแล้วนำมาวิเคราะห์ ทำการเรียบเรียงเพลงปี่หนังตะลุงให้เหมาะสมกับการฝึกเป่าแซกโซโฟน ผลจากการศึกษาพบว่า บทเพลงปี่หนังตะลุงที่มีความเหมาะสมสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟนจำนวน 3 เพลง คือ 1) เพลงเชิดฤๅษี 2) เพลงหลังแดง 3) เพลงเขมรเอวบาง ซึ่งบทเพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่มีทำนองและเทคนิคการเป่าปี่ภาคใต้ สำหรับการประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับแซกโซโฟน โดยใช้เทคนิคการเป่าที่มีความสอดคล้องมาใช้ในการเป่าให้เหมาะสม ดังนี้ 1) บันไดเสียง 2) การสลับนิ้ว 3) การพรมน้ม 4) การนิ้วควง 5) การตัดลิ้น 6) การระรัวเสียง ทำให้ผู้ฝึกเกิดการเรียนรู้และการพัฒนาทักษะด้านเป่าแซกโซโฟน มีความเข้าใจ ตระหนักและเห็นคุณค่าทางวัฒนธรรมของชาติ

คำสำคัญ : เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับแซกโซโฟน, เพลงปี่ได้, นายควน ทวนยก

Abstract

This academic article aims to apply Pi Nang Talung music for the saxophone playing techniques : A case study of Pi Nang Talung music by Mr. Kuan Thuanyok, National Artist (Folk music) by transcribed and analysis to arrange Pi Nang Talung music for saxophone playing techniques. The results of the study found that The 3 songs of Pi Nang Talung that are suitable for practicing saxophone are 1) Cherd Ruesi, 2) Lang Daeng, and 3) Khmer Ael Bang. A song that has the melody and techniques playing for the application of Pi Nang Talung for the saxophone, by using appropriately consistent playing techniques as follows : 1) Scale 2) Passing notes 3) Trill 4) Alternate Fingering 5) Staccato 6) Vibrato.

causing the practitioners to learn and develop the skills of playing the saxophone and for preserving creative and passing on Nang Talung music a valuable Southern folk art in the next future

Key words : Music in Shadow for Saxophone, Pleng Pee Nang Talung, KuanThuanyok

* อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

* Faculty of Fine Art Songkhla Rajabhat Songkhla University Ampur Muang Songkhla



บทนำ

หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการเล่นเงาของรูปหนังไปพร้อมๆ กับเสียงขับกลอนของนายหนังตะลุงที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวหนังผ่านหน้าจอผ้าสีขาว พร้อมทั้งมีดนตรีที่ประคอง ช่วยเสริมให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามท้องเรื่อง ทำให้เกิดความรู้สึกศรัทธา น่าเกรงขาม ในขั้นตอนประกอบพิธีกรรม (ตรึม) อนุกุล, 2560 :1) เดิมการใช้ดนตรีประคองหนังตะลุงที่มาจากโบราณ คือ กลอง โหม่ง กรับ หับ ฉิ่ง ปี่ ขอ อยู่ ปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วมด้วย เพื่อความเข้าใจและเพิ่มความสุขสนุกสนาน รูปหนังที่ใช้เจ็ด มีความสำคัญตามลำดับการแสดง คือ รูปพระฤๅษี รูปพระอิศวร รูปปราชญ์บาทุ รูปนายขวัญเมือง (ประเวศ เหมานุวงศ์, 2548: 34)

ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) มีความตั้งใจอนุรักษ์เพลงปี่หนังตะลุงที่จะเริ่มสูญหาย โดยจัดกิจกรรมสอนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้กับเยาวชนฟรี ผู้ศึกษามีความสนใจเรื่องเพลงปี่หนังตะลุงโดยได้ไปเรียนเป่าปี่หนังตะลุงพื้นฐานกับครูควน ทวนยก พบว่า เพลงปี่หนังตะลุงเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่เรียบง่าย มีน้ำเสียงสำเนียงและลีลาที่เป็นเอกลักษณ์และมีเรื่องราว ความเป็นมาในเชิงพิธีกรรมและความบันเทิง ที่น่าสนใจ ส่วนด้านเนื้อหาสาระทางดนตรีพบว่าเทคนิคการเป่ามีการใช้นิ้ว การใช้ลมและการใช้ลิ้นที่ใกล้เคียงกับเทคนิคการเป่าแซกโซโฟน

จากการที่ได้สอนแซกโซโฟนมานานหลายปี หนังสือตำราที่ใช้ประกอบการเรียน การสอนจะเป็นบทเพลงคลาสสิก (Classic) บทเพลงแจ๊ส (Jazz) และเพลงสากลสมัยนิยมทั่วไป (Popular Music) เป็นหลัก จึงเห็นว่าการประยุกต์ทำนองเพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟน : กรณีศึกษาเพลงปี่หนังตะลุง นายควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) ในครั้งนี้จะยังประโยชน์ให้กับผู้ที่เล่นเครื่องมือนอกแซกโซโฟน ได้เรียนรู้ถึงเพลงไทยพื้นบ้านภาคใต้ ได้ฝึกฝนพัฒนาด้านทักษะแซกโซโฟนและทักษะการฟังเพลงไทยพื้นบ้านภาคใต้ อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์เพลงไทยพื้นบ้านภาคใต้ อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาจากบรรพบุรุษ ที่สืบทอดกันมาให้อยู่สืบต่อไป

ชีวประวัติครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน)

ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2553 เกิดเมื่อวันที่ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2482 ที่อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา เป็นศิลปินต้นแบบมีความสามารถในการเล่นดนตรีพื้นบ้านได้หลายชนิดโดยมีปู่คือ นายคุด ทวนยก เป็นผู้สอนดนตรีให้ตั้งแต่ยังเด็กและเรียนแบบครูพักลักจำจากนายปี่หนังตะลุงคนอื่น ๆ โดยเฉพาะนายปล่อง ไสยะ ตอนอายุ 16 ปี มีโอกาสออกโรงเป็นนายปี่หนังตะลุงครั้งแรก ได้รับเชิญเป็นครู สอนการเป่าปี่โนราและหนังตะลุงให้แก่นักศึกษาวิชาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2526 จน เกษียณอายุราชการ ครูควนได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศาสตร์ (วิชาดนตรี) พ.ศ.2543 เป็น บุคคลากรท้องถิ่นผู้เชี่ยวชาญพิเศษ มีผลงานด้านเพลงปี่โนราและหนังตะลุง มากถึง 50 เพลง เป็นผู้ริเริ่ม แต่งทำนองการขึ้นปี่ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ ขึ้นปี่เริ่มใหม่โรง ขึ้นปี่เชื่อมเพลงและขึ้นปี่เดินเรื่อง นอกจากนี้ยังมีโอกาสได้เดินทางไปแสดงเพลงปี่ในหลายประเทศ นับเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ครูควน ทวนยก จึงได้รับการเชิดชูเกียรติจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี 2553



ปี่หนังตะลุง

ปี่เป็นเครื่องนำในการบรรเลงบทเพลงและทับเป็นเครื่องนำในการบรรเลงจังหวะ โดยปี่เป็นผู้คัดเลือกบทเพลงให้เหมาะสมกับบทและตัวแสดง ส่วนทับคอยควบคุมจังหวะให้เหมาะสมกับลีลาการเจิดของนายหนัง ในการบรรเลงโดยรวมเป็นการบรรเลงโดยใช้ปฏิภาณเป็นหลักสามารถดัดทอนหรือเพิ่มเติมบทเพลง เร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับลีลาการเจิดและการแสดงของนายหนังได้ (ไชยวสุ โกลล. 2559: 331)

แซกโซโฟน

แซกโซโฟน เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมอย่างแพร่หลายทั้งในวงการดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิกและดนตรีสมัยนิยมทั่วไป ประดิษฐ์โดยอดอล์ฟ แซก (Adolphe Sax) ชาวเบลเยียม เกิดที่เมืองดinant เขาได้เรียนรู้อาการประดิษฐ์ จากบิดาและได้ศึกษาดนตรีที่สถาบันแห่งกรุงบรัสเซลส์ เขาได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีตระกูลทองเหลือง เรียกว่าแซกฮอร์น และได้พัฒนาเป็นแซกโซโฟนจนสมบูรณ์และได้จดทะเบียนลิขสิทธิ์ ในปี พ.ศ. 1846 ที่กรุงปารีส เป็นครูสอนแซกโซโฟนคนแรกของโลก สอนที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงปารีส บทประพันธ์เพลงชิ้นแรกสำหรับแซกโซโฟนรวมอยู่ด้วยประพันธ์โดย เบอร็อลโยซ (Berloiz) โดยมี อดอล์ฟ แซก เป็นคนเป่า แซกโซโฟนบรรเลงครั้งแรก ในปี ค.ศ. 1844 หลังจากนั้นความนิยมของแซกโซโฟนได้แพร่หลายไปทั่วยุโรปและอเมริกา ดนตรีแจ๊สในอเมริกา แซกโซโฟนกลายเป็นเครื่องดนตรีเอกชิ้นหนึ่งในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 บริษัทเฮนรีเซลเมอร์ แห่งปารีส ได้ซื้อร้านของ อดอล์ฟ แซก จากลูกชายของเขามาดำเนินการต่อ ในปี ค.ศ.1920 บริษัทเฮนรีเซลเมอร์ ได้ผลิตแซกโซโฟนยี่ห้อเซลเมอร์เป็นครั้งแรก แซกโซโฟนที่นิยมใช้ในปัจจุบัน ดังนี้ โซปราโน แซกโซโฟน อัลโต้ แซกโซโฟน เทเนอร์ แซกโซโฟน บาริโตน แซกโซโฟน

โอกาสการเล่นหนังตะลุง

โอกาสการเล่นหนังตะลุงนิยมเล่น 2 ลักษณะ คือ 1. เป็นการเล่นหนังเพื่อความบันเทิง 2. การเล่นหนังแก้แค้นหรือทอนแค้น เป็นการเล่นหนังเพื่อบูชาครูหมอหนัง หรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีการบนบานไว้ การเล่นหนัง แก้แค้นนี้นี้เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางไสยศาสตร์นายหนังที่ทำพิธีแก้แค้นหรือต้องเป็นผู้รอบรู้และเข้าใจ ทั้งต้องเป็นผู้ที่เคยผ่านการครอบมือมาแล้ว มิฉะนั้นพิธีกรรมของการแก้แค้นจะไม่สมบูรณ์ (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2544:158)

รูปแบบการแสดงหนังตะลุง

รูปแบบการแสดงหนังตะลุงที่เป็นลักษณะขนบนิยมที่ทำต่อ ๆ กันมา พอสรุปได้ดังนี้ 1) ตั้งเครื่อง เบ็ญโรง เป็นพิธีกรรมเพื่อการเอาฤกษ์ ขอที่ตั้งโรงหนังตะลุงและปิดเป่าเสนาญ์ฉัญ 2) โหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อเรียกคนดูและให้นายหนังเตรียมความพร้อมการโหมโรงในอดีตเล่ากันว่าใช้เพลงทับ เพลงทับเป็นลักษณะการใช้ทับเป็นตัวอ้นและเครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลงตามทับทั้งสิ้น เพลงที่บรรเลงมี 12 เพลง ต่อมา หันมานิยมการโหมโรงด้วยเพลงปี่ เพลงปี่คือการใช้ปี่เดินทำนองเป็นหลักบทเพลงที่ใช้จะเป็นเพลงไทยเดิม หากบรรเลงอย่างสมบูรณ์ต้องบรรเลงให้ได้ 12 เพลง ปัจจุบันการโหมโรงนิยมเริ่มด้วยเพลงปี่ โดยเริ่มจาก เพลงพัดชาซึ่งถือว่าเป็นเพลงครู หลังจากนั้นมักจะนิยมเล่นเพลงลูกทุ่ง 3) ออกลิ้งหัวคำ เป็นธรรมเนียมการเล่นหนังตะลุงในอดีตแต่ปัจจุบันเลิกเล่นแล้ว 4) ออกฤกษ์ เป็นการเล่นเพื่อบูชาคารวะครูและปิดเป่าเสนาญ์ฉัญ 5) ออกรูปอะ "อะ" คือการสู้รบ การออกรูปอะเป็นการออกรูปการต่อสู้กันของพระรามและทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นธรรมเนียมการเล่นหนังตะลุงในอดีตแต่ปัจจุบันเลิกเล่นแล้ว 6) ออกรูปปายหน้าบท รูปปายหน้าบทถือเป็นตัวแทนของหนังตะลุงใช้เล่นเพื่อให้ควัรรวมไปถึงกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นายหนังเคารพนับถือ 7) ออกรูปบอกเรื่อง การออกรูปบอกเรื่องเป็นการสื่อสารบอก



กล่าวให้ผู้ชมทราบถึงเรื่องราว นิยายที่จะแสดง รูปที่ใช้บอกเรื่องจะเป็นรูปตลก ส่วนใหญ่ใช้รูปขวัญเมือง 8) เกี่ยวจอบ เป็นลักษณะการร้องกลอนสั้น ๆ เพื่อให้คิดสอใจ แก่ผู้ชม หรืออาจจะเป็นกลอนที่พรรณนาถึงธรรมชาติและความในใจ เกี่ยวจอบจะร้องก่อนตั้งเมือง 9) ตั้งเมืองหรือตั้งนามเมืองเป็นการออกอุทานโดยสมมติขึ้นเป็นเมือง ๆ หนึ่ง หลังจากนั้นนายหน้าจะลงก็จะดำเนิน ไปตามเรื่องราวที่กำหนดไว้ การแสดงหน้าจะลงเพื่อความบันเทิงในปัจจุบันไม่มีการออกถึงหัวคำและออกอุทานแล้ว ส่วนการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมแก่บวชหรือแก่แห่หมหรย เป็นการแสดงหน้าจะลงเพื่อบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามที่ได้นับบานไว้ ขนบนิยมในการแสดงเหมือนการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่เพิ่มการแก่บวชหรือแก่แห่หมหรยเข้าไปในช่วงการออกอุทานหน้าบวชและนายหน้าจะจับกลอนเชิญครูหมอหน้าจะลง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ

รวมไปถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้บวชได้บวชไว้ให้มารับเครื่องบวงสรวง หลังจากนั้นจึงเล่นเรื่องรามเกียรติ์ในตอนใดตอนหนึ่งและปกรูปต่าง ๆ รวมกันที่หน้าจอหน้าจะลงเพื่อแสดงว่าได้ร่วมรู้เห็นเป็นพยานว่าทางคณะเจ้าภาพได้แก่บวชหรือแก่แห่หมหรยแล้ว จากนั้นนายหน้าจะลงก็จะทำพิธีตัดหมหรยขว้างท่อหมหรยออกนอกโรงเป็นอันเสร็จพิธี

การประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟนขั้นพื้นฐาน มีดังนี้

การประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟนขั้นพื้นฐาน : กรณีศึกษาเพลงปี่หนังตะลุง นายควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) เป็นการเรียบเรียงเพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่า แซกโซโฟน บทเพลงที่เลือกมานั้นจะมีคำอธิบายเพลง เทคนิคการเป่าแซกโซโฟน เพื่อให้ให้นักแซกโซโฟนได้เรียนรู้และฝึกฝน ข้อแนะนำสำหรับผู้ที่จะฝึกเป่าเพลงปี่หนังตะลุงควรมุ่งเน้นการฝึกการหายใจ การใช้นิ้ว การใช้ลม และการใช้ลิ้น การฝึกการหายใจ การใช้นิ้ว การใช้ลม และการใช้ลิ้น บันไดเสียงและขั้นคู่เสียง จากหนังสือ Eb Alto Saxophone Book 1 Essential Elements For Band Comprehensive Band Method

การฝึกเป่าเพลงปี่หนังตะลุงสำหรับแซกโซโฟน โดยใช้กรอบการฝึก ดังนี้

1. การไล่บันไดเสียง พยายามฝึกอย่างช้า ๆ แล้วค่อยเพิ่มจังหวะความเร็ว ฝึกไล่นิ้วในทุกบันไดเสียง ตั้งแต่โน้ตต่ำสุดไปจนถึงโน้ตที่สูงสุดในแต่ละบันไดเสียง
2. การสะบัด (Passing Note) การฝึกการเล่นโน้ตสะบัดเป็นการเป่าไล่นิ้วให้ได้เสียงโน้ตผ่านไปยัง โน้ตทำนองหลักหรือออกจากทำนองหลัก ด้วยการไล่เสียงโน้ตอย่างรวดเร็วมีทั้งขาขึ้นและขาลง เป็นเทคนิคสร้างสีสันในการบรรเลงให้หรือหาวและน่าสนใจ
3. การพรมนิ้ว (Trill) การฝึกการพรมนิ้ว เป็นเป่าแล้วรัวนิ้วเปิด ปิด เกิดเสียงระหว่าง 2 ระดับเสียง ไปมาอย่างรวดเร็วจะลากสั้นยาวตามแต่ทำนองเพลงนั้น ๆ ในการเป่าเพลงปี่หนังตะลุงสำหรับแซกโซโฟนขั้นพื้นฐานนี้ กำหนดให้การพรมนิ้วทำกันแค่ 1 ขั้นคู่เสียง เทคนิคนี้ให้ความรู้สึกลึกซึ้งไหว อ่อนช้อย
4. การนิ้วควง (Alternate Fingering) การฝึกการเป่านิ้วควงแซกโซโฟน โดยใช้ใช้นิ้วต่างกันแต่ทำให้เกิดเสียงระดับเดียวกันและต้องทำเสียงติดต่อกันตั้งแต่ 2 พยางค์ขึ้นไป คือ ปิดเปิดนิ้วอย่างที่เป็นปกติอยู่เป็นปกติ ครั้งหนึ่งแล้วปิดเปิดนิ้วควงอีกครั้งหนึ่งติดต่อกัน อาจจะพยางค์เดียว หรือสลับกันหลายพยางค์ก็ได้ การเป่านิ้วควงเป็นเทคนิคที่สร้างสีสันของเสียงและการบรรเลงที่น่าสนใจอย่างยิ่ง
5. การดัดลิ้น (Staccato) การฝึกการการเป่าเสียงสั้นแบบดัดเสียง โดยการเป่าให้ปลายลิ้นสัมผัสกับลิ้นในแซกอย่างรวดเร็วคล้ายการออกเสียง “T” ทำให้เสียงที่สั้นและคม หนักแน่น หรือหยุดเสียงแบบทันที



6. การเป่าเสียงระรัว (Vibrato) การฝึกเป่าเสียงสั้นเป็นลักษณะคลื่น เป็นความสัมพันธ์ระหว่างเสียงเดิม กับเสียงระรัว การฝึกให้ฝึกถึงคำว่า Wa Wa หรือ Ya Ya เทคนิคนี้จะทำให้เสียงไพเราะขึ้น คล้ายการร้องเพลง ให้มีลูกคอ ใช้เทคนิคนี้มากในบทเพลงที่มีจังหวะเนิบช้าและที่เป็นโน้ตเสียงยาว

การฝึกเป่าเพลงเชิดดาชิ

การเชิดดาชิ ออกดาชิ หรือชักดาชิ รูปดาชิเป็นรูปครุฑที่มีความขลังและศักดิ์สิทธิ์เป็นสัญลักษณ์แทนครู อาจารย์ การแสดงแต่ละครั้งจะละเว้นรูปดาชิไม่ได้เพราะถือเป็นการเล่นเพื่อบูชาคารวะครูและปิดเป่าป้องกัน บันดาลใจและย่นตราหยั่งทั่วทั้งปวงทั้งช่วยคลอบคล้าให้หนังแสดงได้ดีเป็นที่ชื่นชมของคนดู

เพลง เชิดดาชิ



ภาพที่ 1 โน้ตเพลงเชิดดาชิ ที่มา : ชุนชน สีบวงศ์

ข้อปฏิบัติในการฝึกเป่าปี่เพลงเชิดดาชิ

1) บทเพลงเชิดดาชิเป็นบทเพลงในบันไดเสียง G Major scale การไล่บันไดเสียง เป็นหนึ่งในพื้นฐานที่สำคัญของการฝึกชกโชโพน ให้ผู้ฝึกไล่เสียงทั้งขาขึ้นและขาลง ให้เสียงถูกต้อง ชัดเจน โดยให้เริ่มจากอัตราจังหวะช้าแล้วค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นไปที่ละนิด โดยใช้เครื่องเคาะจังหวะ (Metronome) ในอัตราความเร็ว ♩ = 60 - 120 ดังนี้



ภาพที่ 2 โน้ตบันไดเสียง G Major Scale ที่มา : ชุนชน สีบวงศ์



2) การฝึกการเล่นโน้ตสะบัด (Passing Note) ในเพลงเชิดฤาษี มีการนำเทคนิคนี้มาบรรเลงในบทเพลงหลายช่วง ให้ผู้ฝึกซ้อมทีละประโยค เริ่มจากช้า ๆ ชัด ๆ แล้วค่อยขยับเล่นจังหวะที่เร็วขึ้น ดังนี้



ภาพที่ 3 โน้ตสะบัดเพลงเชิดฤาษี ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

3) การฝึกการพรมนิ้ว (Trill) ในเพลงเชิดฤาษี พบการใช้เทคนิคนี้ในห้องเพลงที่ 13 และ 15 ให้ผู้ฝึกซ้อมทีละประโยค เริ่มจากช้า ๆ ชัด ๆ แล้วค่อยขยับเล่นจังหวะที่เร็วขึ้น การพรมนิ้วเสียงลา (A) ให้เล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาระหว่างโน้ตเสียงพื้นหลักกับโน้ตที่มี เสียงสูงกว่า 1 ขึ้นคู่เสียง โดยให้เล่นสลับกันไปมาจากช้าไปเร็ว การพรมนิ้วเสียงลา (A) และ เสียงเร (D) ให้เล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาระหว่างโน้ตเสียงพื้นหลักกับโน้ตที่มีเสียงสูงกว่า 1 ขึ้นคู่เสียง โดยให้เล่นสลับกันไปมาจากช้าไปเร็ว ดังนี้



ภาพที่ 4 โน้ตพรมนิ้วเสียงลา (A) และ โน้ตพรมนิ้วเสียงเร (D) ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

4) การฝึกการเป่านิ้วควง (Alternate Fingering) ในเพลงฤาษี คือการเล่นโน้ตเสียงเดียวกันแต่ใช้นิ้วคนละแบบ พบการใช้เทคนิคนี้ เพียง 2 เสียง คือ เสียงลา (A) ในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 16 และเสียงซอล (G) ในห้องเพลงที่ 5

นิ้วควงเสียงลา (A) นิ้วชี้และนิ้วนางมือซ้ายกดแป้นนิ้วด้านบนและนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง มือขวากดแป้นนิ้ว 3 นิ้วพร้อมกัน โดยจะมีโน้ตกำกับและมีเครื่องหมาย + ข้างบนโน้ตเสมอ



ภาพที่ 5 การกดนิ้วควงเสียงลา (ปกติ) และการกดนิ้วควงเสียงลา (ควง) ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์



ภาพที่ 6 โน้ตเสียงลา (ปกติ) และโน้ตเสียงลา (ควง) ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์



รูปภาพ 7 โน้ตเสียงลา (ปกติ) และโน้ตเสียงลา (ควง) ในเพลงเชิดฤาษี ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์



นิ้วควงเสียงซอล (G) นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนาง (มือซ้าย) กดแป้นนิ้วด้านบน พร้อมกดปุ่ม Octave และ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย (มือขวา) กดแป้นนิ้ว 4 นิ้วพร้อมกัน โดยมีเครื่องหมายบวก (+) กำกับข้างบน โน้ตเสมอ



ภาพที่ 8 การกดนิ้วควงเสียงซอล (ปกติ) และการกดนิ้วควงเสียงซอล (ควง) ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์



ภาพที่ 9 โน้ตเสียงซอล (ปกติ) และโน้ตเสียงซอล (ควง) ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์



ภาพที่ 10 โน้ตเสียงซอล (ปกติ) และโน้ตเสียงซอล (ควง) ที่ใช้ในเพลงเชิดดาซี ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

5) การฝึกการตัดลิ้น (Staccato) ในเพลงเชิดดาซีไม่มีการนำเทคนิคการตัดลิ้นมาใช้ในบทเพลงนี้เนื่องจาก มีท่วงทำนองสั้นไหล อ่อนหวาน ทำให้ต้องใช้ลักษณะเสียงที่สั้นคมและหนักแน่น

6) การฝึกการเป่าเสียงระรัว (Vibrato) ในเพลงเชิดดาซีมีการเป็นการเป่าเสียงระรัว การฝึกเป่าให้นึกถึงคำว่า Wa Wa หรือ Ya Ya การนำเทคนิคการเป่าเสียงระรัว ส่วนใหญ่จะถูกนำมาใช้ในช่วงท้ายประโยคของบทเพลง หรือช่วงนี้โน้ตเป็นเสียงยาว ซึ่งจะทำให้เสียงไพเราะขึ้น



ภาพที่ 11 โน้ตเสียงระรัวเพลงเชิดดาซี ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

การฝึกเป่าปีเพลงหลังแดง

เพลงหลังแดงใช้บรรเลงประกอบการออกกรูบออกเรื่อง ให้ทราบว่าเป็นคนไหนจะแสดงเรื่องอะไร สมัยที่หนังแสดงเรื่องราวเกียรติเพียงเรื่องเดียวก็ต้องบอกให้ผู้ดูทราบว่าแสดงในตอนใดบอกเค้าเรื่องย่อ ๆ เพื่อให้ผู้ดูสนใจติดตามดู หนังทั่วไปนิยมใช้รูปนายขวัญเมืองบอกเรื่อง มีลักษณะผมบางหยิกเล็กน้อย ผิวดำ หัวเล็ก จมูกโด่งโดยยาว ปากกว้าง พุงยานไธ่ กันเข็ด ปลายนีวซึกลัยนิ้วมื่ออ้ายแห่ง นุ่งผ้าพันดำ คาคัดเข็มขัด ไม่สวมเสื้อ เป็นคนซื่อ บางครั้งแฝงไว้ซึ่งความฉลาด ขอบสงสัยเรื่องของผู้อื่น พุดจา เลียงหวาน



เพลงหลังแดง

ทำนองเป่าซอ โครตรวง ทวอย

ถอดโน้ตและเรียบเรียงสำหรับแซกโซโฟน โดยบุญยก สืบวงศ์



ภาพที่ 12 โน้ตแซกโซโฟน เพลงหลังแดง ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

ข้อปฏิบัติในการฝึกเป่าซอเพลงหลังแดง

1) การไล่บันไดเสียง C Major scale เป็นพื้นฐานที่สำคัญของการฝึกแซกโซโฟน ให้ผู้ฝึกไล่เสียงทั้งขาขึ้นและขาลง ให้เสียงถูกต้อง ชัดเจน โดยให้เริ่มจากอัตราจังหวะช้า แล้วค่อยเพิ่มความเร็วขึ้นไป ทีละนิด โดยใช้เครื่องเคาะจังหวะ (Metronome) ในอัตราความเร็ว ♩ = 60 – 120 ดังนี้



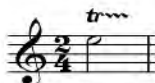
ภาพที่ 13 โน้ตบันไดเสียง C Major Scale ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

2) การฝึกการเล่นโน้ตสลับ (Passing Note) ใน เพลงหลังแดง มีการนำเทคนิคนี้มาบรรเลงในบทเพลงหลายช่วง ให้ผู้ฝึกซ้อมทีละประโยค เริ่มจากช้า ๆ ชัด ๆ แล้วค่อยขยับเล่นจังหวะที่เร็วขึ้น



ภาพที่ 14 โน้ตสลับเพลงหลังแดง ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

3) การฝึกการพรมนิ้ว (Trill) การฝึกการพรมนิ้ว (Trill) ในเพลงหลังแดง มีการนำเทคนิคการพรมนิ้วมาบรรเลงอยู่ 1 จุด ให้ผู้ฝึกซ้อมทีละประโยค เริ่มจากช้า ๆ ชัด ๆ แล้วค่อยขยับเล่นจังหวะที่เร็วขึ้น การพรมนิ้วเสียงลา (A) ให้เล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาระหว่างโน้ตเสียงพื้นหลักกับโน้ตที่มี เสียงสูงกว่า 1 ขึ้นคู่เสียง โดย ให้เล่นสลับกันไปมาจากช้าไปเร็ว



ภาพที่ 15 โน้ตพรมนิ้วเสียงมี (E) ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

4) การฝึกการเป่านิ้วควง (Alternate Fingering) คือการเล่นโน้ตเสียงเดียวกันแต่ใช้นิ้วคนละแบบการเป่านิ้วควงในเพลงหลังแดง มีเพียง 1 เสียง คือ เสียงโด (C) นิ้วควงเสียงโด กดแป้นเสียงโด (C) ปกติ และ เสียงโด คือ โกดเหมือนเสียงโด (C) ต่ำปกติ หากกดคีย์ Octave เพิ่ม ถ้าเป่าก็จะได้เสียงโด (ควง) แทนที่ โดยจะมีเครื่องหมายบวก (+) กำกับข้างบนตัวโน้ตเสมอ





ภาพที่ 16 การกดนิ้วควงเสียงโด (ปกติ) และ การกดนิ้วควงเสียงโด (ควง) ที่มา : ชุมชน สีบวงส์



ภาพที่ 17 โน้ตลำเสียงโด (ปกติ) กับโน้ตลำเสียงโด (ควง) ที่ใช้ในเพลงหลังแดง ที่มา : ชุมชน สีบวงส์

5) การฝึกการตัดลิ้น (Staccato) เป็นเทคนิคการเป่าเสียงสั้นแบบตัดเสียง โดยการเป่าให้ปลายลิ้นสัมผัสกับลิ้นแซกอย่างรวดเร็วคล้ายการออกเสียง "T" ทำให้เสียงที่สั้นและคม ทหนักแน่น หรือหยุดเสียงแบบทันที ในเพลงหลังแดงมีการใช้เทคนิคนี้ ดังนี้



ภาพที่ 18 โน้ตเพลงหลังแดงที่ใช้การตัดลิ้น ที่มา : ชุมชน สีบวงส์

6) การฝึกการเป่าเสียงระรัว (Vibrato) เป็นการเป่าเสียงลมยาวแต่จะมีความดังเบาสลับขึ้นลงเข้าไปข้ามๆ คล้ายคลื่น การฝึกให้นึกถึงคำว่า Wa Wa หรือ Ya Ya เทคนิคนี้จะทำให้เสียงไพเราะขึ้น คล้ายการร้องเพลงให้มีลูกคอ พบเทคนิคการเป่าเสียงระรัวในเพลงหลังแดง ดังนี้



ภาพที่ 19 โน้ตเพลงหลังแดงที่ใช้เทคนิคการเป่าเสียงระรัว ที่มา : ชุมชน สีบวงส์

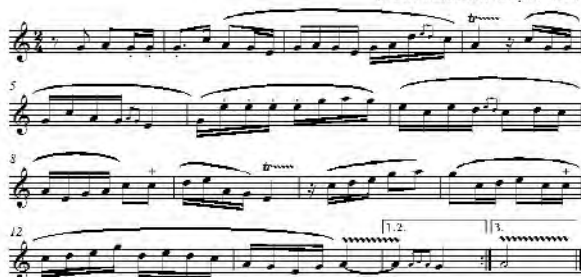
การฝึกเป่าปี่เพลงเขมรเอบาง

เพลงเขมรเอบางใช้บรรเลงประกอบการออกรูปปายหน้าบหรือรูปภาค หรือรูปหน้าบ เหมือนเป็นตัวแทนนายหนังตะลุง เป็นรูปชายหนุ่มแต่งกายโอรสมือมือนำเคลือบไหวได้ มือทำเป็นพิเศษให้นิ้วมือทั้ง 4 ฝ่าออกจากนิ้วหัวแม่มือได้ อีกมือหนึ่งงอเกือบตั้งฉาก ติดกับลำตัวถือดอกบัว หรือช่อดอกไม้ หรือธง



เพลงเขมรเอวบาง

ทำนองเก่าที่ โสณพยุพิน กรมพล
 ภาด โสณพยุพิน กรมพล



ภาพที่ 20 โน้ตเพลงเขมรเอวบาง ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

ข้อปฏิบัติในการฝึกเป่าขลุ่ยเพลงเขมรเอวบาง

1) การไล่บันไดเสียง C Major scale เป็นหนึ่งในพื้นฐานที่สำคัญของการฝึกแซกโซโฟน ให้ผู้ฝึกไล่เสียงทั้งขาขึ้นและขาลง ให้เสียงถูกต้อง ชัดเจน โดยให้เริ่มจากอัตราจังหวะจังหวะช้าแล้วค่อยเพิ่ม ความเร็วขึ้นไปทีละนิด โดยใช้เครื่องเคาะจังหวะ (Metronome) ในอัตราความเร็ว $\text{♩} = 60 - 120$ ดังนี้



ภาพที่ 21 โน้ตบันไดเสียง C Major Scale ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

2) การฝึกการเล่นโน้ตสลับ (Passing Note) การฝึกการเล่นโน้ตสลับ (Passing Note) ในเพลงเขมรเอวบาง มีการนำเทคนิคนี้มาบรรเลงใน บทเพลงหลายช่วง ให้ผู้ฝึกซ้อมทีละประโยค เริ่มจากช้า ๆ ชัด ๆ แล้วค่อยขยับเล่นจังหวะที่เร็วขึ้น ดังนี้



ภาพที่ 22 โน้ตสลับเพลงเขมรเอวบาง ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์

3) การฝึกการพรมนิ้ว (Trill) ในเขมรเอวบางมีการนำเทคนิคการพรมนิ้วมาบรรเลงอยู่ 1 จุด ให้ผู้ฝึกซ้อมทีละประโยค เริ่มจากช้า ๆ ชัด ๆ แล้วค่อยขยับเล่นจังหวะที่เร็วขึ้น การพรมนิ้วเสียงลา (A) ให้เล่นโน้ต 2 ตัวสลับกันไปมาระหว่างโน้ตเสียงพื้นหลักกับโน้ตที่มี เสียงสูงกว่า 1 ขึ้นคู่เสียง โดยให้เล่นสลับกันไปมาจากช้าไปเร็ว ดังนี้



ภาพที่ 23 โน้ตสลับเพลงเขมรเอวบาง ที่มา : ชุมชน สืบวงศ์



4) การฝึกการเป่านิ้วคอง (Alternate Fingering) การเล่นโน้ตเสียงเดียวกันแต่ใช้นิ้วคนละแบบการเป่านิ้วคองในเพลงหลังแดง มีเพียง 1 เสียง คือ เสียงโด (C) นิ้วคองเสียงโด กดแป้นเสียงโด (C) ปกติ และ เสียงโด (คอง) คือกดเหมือนเสียงโด ต่ำปกติ หากกดคองแป้น Octave เพิ่ม ถ้าเป่าก็จะได้เสียงโด (คอง) แทนที่ โดยจะมีเครื่องหมายบวก (+) กำกับข้างบนตัวโน้ตเสมอ



ภาพที่ 24 การกดนิ้วคองเสียงโด (ปกติ) และการกดนิ้วคองเสียงโด (คอง) ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์



ภาพที่ 25 โน้ตคองเสียงโด (C) ในเพลงเขมรเอวบาง ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

5) การฝึกการตัดลิ้น (Staccato) เป็นเทคนิคการเป่าเสียงสั้นแบบตัดเสียง โดยการเป่าให้ปลายลิ้นสัมผัสกับลิ้นและยกอย่างรวดเร็วคล้ายการออกเสียง "T" ทำให้เสียงที่สั้นและคม หนักแน่น หรือหยุดเสียงแบบทันที ในเพลงหลังแดงมีการใช้เทคนิค ดังนี้



ภาพที่ 26 โน้ตเพลงเขมรเอวบางที่ใช้เทคนิคการตัดลิ้น ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

6) การฝึกการเป่าเสียงระรัว (Vibrato) ในเพลงเขมรเอวบาง เป็นการเป่าเสียงระรัว การฝึกเป่าให้นึกถึงคำว่า Wa Wa หรือ Ya Ya การนำเทคนิคการเป่าเสียงระรัว ส่วนใหญ่จะถูกนำมาใช้ในช่วงท้ายประโยค ของบทเพลงหรือช่วงที่โน้ตเป็นเสียงยาว ซึ่งจะทำให้เสียงไพเราะขึ้น ดังนี้



ภาพที่ 27 โน้ตเพลงเขมรเอวบางที่ใช้การเป่าเสียงระรัว ที่มา : ชุมชน สิบวงศ์

สรุป

การประยุกต์ การทดลองประสมประสานของเสียงดนตรีและเครื่องดนตรีในลักษณะต่าง ๆ ของดนตรีไทยเดิมและดนตรีพื้นบ้านไทยมีมาตลอดเวลา การประยุกต์เพลงปี่หนังตะลุงสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟน : กรณีศึกษา เพลงปี่หนังตะลุง นายควน หวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) ศาสตร์และศิลป์ด้านเพลงพื้นบ้านไทยในอดีตนั้นจะสืบทอดด้วยการต่อเพลงแบบมุขปาฐะ โดยจดจำจากครูผู้สอนแบบตัวต่อตัวไม่มีารบันทึกตัวโน้ตเหมือนเช่นปัจจุบัน การนำเพลงปี่หนังตะลุงที่ทำนองเป็นทางของปี่ได้ มาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมและมีความสอดคล้องกับ



เทคนิคการบรรเลงของแซกโซโฟน พบว่ามีเทคนิค ดังนี้ 1) การฝึกบันไดเสียง 2) การสับัดโน้ต 3) การพรมนัม 4) การนิ้วควง 5) การตัดลิ้น 6) การระรัวเสียง ซึ่งบทฝึกดังกล่าวนี้ ใช้ฝึกประกอบเสริมกับการฝึกแซกโซโฟน และยังสามารถใช้กับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Instruments) ชนิดอื่น ๆ ได้เช่นกัน เนื่องจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าสากลจะมีกลวิธีการปฏิบัติ ที่ใกล้เคียงกัน ไม่ว่าจะเป็นการใช้ลม การใช้นิ้ว การลิ้น และการบรรเลงเทคนิคโน้ตระดับ

หากนำไปปรับใช้ในการเรียนสอนดนตรีสากลหรือดนตรีหนึ่งตระกูลร่วมสมัย ให้กับนักเรียนดนตรีเครื่องเป่าสากลจะเกิดลุ่มเสียสละเนืองดนตรีแบบผสมผสานเพลงปี่พื้นบ้านภาคใต้กับลีลาดนตรีตะวันตกในลีลาต่าง ๆ เช่น ดนตรีเรกเก้ ดนตรีบอสซาโนวา ดนตรีร็อก อาจจะตอบสนองความต้องการในระดับสากล ซึ่งจะเป็มิติใหม่ของ ดนตรีหนึ่งตระกูล เพลงพื้นบ้านของภาคใต้ได้อีกด้วย

นอกจากนี้ยังสามารถนำแนวคิด วิธีการ การประยุกต์และการเชื่อมโยงการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี ปี่หนึ่งตระกูลกับดนตรีตะวันตกให้มีสีสัน มีความหลากหลายของรูปแบบของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ เช่น วงแซกโซโฟนควอเต็ต (Saxophone Quartet) วงเครื่องลม (Wind Ensemble) วงโยธวาทิต (Military Band) วงคอมโบแจ๊ส (Combo Jazz Band) เป็นต้น การประยุกต์เพลงปี่หนึ่งตระกูลสำหรับการฝึกเป่าแซกโซโฟน : กรณีศึกษา เพลงปี่หนึ่งตระกูลนายควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน) นอกจากจะเป็นกิจกรรมด้านความบันเทิงแล้วยังเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อกันจากบรรพบุรุษมาอย่างยาวนาน ซึ่งเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ด้านดุริยางค์ที่มีคุณค่าเป็นอย่างมาก ควรแก่การอนุรักษ์ สืบทอด สร้างสรรค์ และเผยแพร่ดนตรีหนึ่งตระกูลในวงกว้างมากขึ้นทั้งในระดับภูมิภาคและระดับสากลต่อไป

รายการอ้างอิง

- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์.(2544). **มนุษย์ดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ดรณิ ชูศรี. (2555). **ดนตรีในพิธีกรรมแก่耑รยหนึ่งตระกูล:กรณีศึกษาหนึ่งตระกูลคณะอาจารย์ณรงค์ ตะลุง บัณฑิต**. วิทยานิพนธ์. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ประเวศ เขมานูวงศ์. (2548). **หนึ่งตระกูล : มหรสพอมตะศิลปะทักษิณศิลปินชาวใต้**. มติชน รายวัน. หน้า 14.
- สุกรี เจริญสุข.(2529). **ศิลปะการเป่าแซกโซโฟน**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์

สัมภาษณ์

นายควน ทวนยก. **ศิลปินแห่งชาติ (ดนตรีพื้นบ้าน)** พ.ศ.2553. สัมภาษณ์. วันที่ 12 มีนาคม พ.ศ.2564.



การปฏิบัติเครื่องเป่าเบื้องต้นโดยอาจารย์ดำนริห์ บรรณวิทยกิจ

Basic Practice to play Music instrument by

Damrih Banawitayakit

เศรษฐวุฒิ ปัญญาวัตวงศ์*, ศิริพงศ์ สมบูรณ์**

Sedthavut Panyawatwong, Siriphong Somboon

บทคัดย่อ

การปฏิบัติเครื่องดนตรีแรกเริ่มในการฝึกหัดเครื่องดนตรี หากฝึกซ้อมหาหนทางด้วยตนเองบ่อยครั้ง นักดนตรีที่ฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีใหม่จะหลงทางหรือฝึกซ้อมอย่างผิดพลาดและผิดวิธี ทำให้การพัฒนาในด้านทักษะ การปฏิบัติเครื่องดนตรีนั้นเกิดความผิดพลาดและล่าช้าในการบรรเลงเนื่องจากมีพื้นฐานทางด้านดนตรีที่ผิด จึงส่งผลให้ไม่สามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีในระดับที่สูงขึ้นนักดนตรีหรือผู้ที่มีความสนใจที่จะฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่านั้น ควรจะมีผู้แนะนำชี้ทางที่ถูกต้องให้แนวคิดที่จะช่วยให้แก่นักดนตรีที่ฝึกหัดทักษะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในระดับเบื้องต้น จะช่วยให้ฝึกฝนได้อย่างถูกวิธี ในประเทศไทยมีอาจารย์ท่านหนึ่งที่ปฏิบัติดนตรีประเภทเครื่องเป่าในระดับอาชีพ ท่านผู้นั้นคือ อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ โดยท่านเป็นนักดนตรีประจำวง Royal Bangkok Symphony Orchestra นอกจากนั้นยังเป็นหัวหน้าผู้ควบคุมวง Feroci Philharmonic Winds มีลูกศิษย์ที่ได้รับการศึกษาและฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ากับท่านมากมาย จึงควรค่าศึกษาองค์ความรู้ แนวทางการปฏิบัติเครื่องดนตรีเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมกับวงการดนตรีต่อไป โดยศึกษาแนวทางการปฏิบัติพื้นฐานทั้งในเรื่องท่าทางการบรรเลง การฝึกซ้อม รวมถึงแนวคิดต่าง ๆ เมื่อมาวิเคราะห์และเผยแพร่เป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจต่อไป

คำสำคัญ : การปฏิบัติเครื่องเป่า, พื้นฐานการปฏิบัติเครื่องเป่า, อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ

Abstract

The first instrument practice in the practice of musical instruments. If practicing on their own, often times, musicians practicing a new instrument will get lost or practice in the wrong and wrong way. This caused the development of musical instrument skills to be wrong and delayed in playing. Because of the wrong background in music As a result, it is not possible to develop a higher level of musical instrument practice skills, musicians or those who are interested in practicing that wind instrument. There should be a guide to assist you in the right way and provide ideas for musicians to practice their basic wind instrument skills. In Thailand, there is a teacher who practices the type of wind instrument on a professional level. That person is Mr. Damrih Bannawitayakit, who is a regular musician of the Royal Bangkok Symphony Orchestra, is also the head conductor of the Feroci Philharmonic Winds. Therefore, it should be worth studying the body of knowledge. Musical Instruments Practice Guidelines to be used as a guideline for

* ** วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด 25 ถ.กองพลบป. ๓.ในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด 45000



practicing with the music industry by studying the basic practice guidelines in terms of gestures, rehearsals, as well as various concepts to analyze and disseminate as a guideline for those who are interested further.

Key words : Performance Winds Instrument, Basic Music Instrument, Mr.Damrih Banawitayakit

บทนำ

ด้วยโครงสร้างการจัดรูปแบบวงซิมโฟนิคแบนด์ที่ใช้เครื่องดนตรีเป็นจำนวนมาก ประมาณ 40-60 ชิ้น ประกอบกับนักเรียนที่มีความสามารถที่หลากหลายในวง จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีการวางแผนการจัดการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่อง รูปแบบ และวิธีการฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพ เป็นหน้าที่โดยตรงสำหรับครูผู้ควบคุมวงที่ควรดำเนินการเพื่อให้เกิดความพร้อมสำหรับการบรรเลงอยู่เสมอ แต่ด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ ภาวะด้านการเรียนของนักเรียน การรวมกิจกรรมต่าง ๆ ในสถานศึกษา การสนับสนุนของผู้ปกครอง เครื่องดนตรี อุปกรณ์ และสถานที่สำหรับฝึกซ้อมนั้นเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อความพร้อม และประสิทธิภาพในการฝึกซ้อมที่ไม่เป็นไปตามเป้าหมายที่วางไว้ (จักรกฤษ ทิพย์ใหญ่, 2547)

การแสดงดนตรีนั้นต้องใช้ความสามารถและต้องใช้พื้นฐานการปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างเชี่ยวชาญ ฉะนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงหรือผู้แสดงจะต้องฝึกซ้อมและฝึกฝนตัวเองอย่างหนัก เพื่อความพร้อมของการแสดงในแต่ละครั้ง แรกเริ่มในการฝึกหัดเครื่องดนตรี หากฝึกซ้อมหาหนทางด้วยตนเองบ่อยครั้งนักดนตรีที่ฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีใหม่จะหลงทางหรือฝึกซ้อมอย่างผิดพลาดและผิดวิธี ทำให้การพัฒนาในด้านทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีนั้นเกิดความผิดพลาดและล่าช้าในการบรรเลงเนื่องจากมีพื้นฐานทางด้านดนตรีที่ผิด จึงส่งผลให้ไม่สามารถพัฒนาทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีในระดับที่สูงขึ้น

นักดนตรีหรือผู้ที่มีความสนใจที่จะฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่านั้น ควรจะมีผู้แนะนำชี้ทางที่ถูกต้องให้แนวคิดที่จะช่วยให้แก่นักดนตรีที่ฝึกทักษะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในระดับเบื้องต้น จะช่วยให้ฝึกฝนอย่างเป็นระบบมีระเบียบแบบแผนและฝึกฝนได้อย่างถูกวิธี

ในประเทศไทยมีศิลปินและอาจารย์ท่านหนึ่งที่ถูกละเลียดและปฏิบัติดนตรีประเภทเครื่องเป่าในระดับอาชีพ ท่านผู้นั้นคือ อาจารย์ดำรงทิพย์ บรรณวิทยกิจ โดยท่านเป็นนักดนตรีและผู้อำนวยการวงเพลงประจำวง Royal Bangkok Symphony Orchestra นอกจากนี้ยังเป็นหัวหน้าผู้ควบคุมวง Feroci Philharmonic Winds และมีลูกศิษย์ที่ได้รับการศึกษาและฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าจนมีความสามารถที่โดดเด่นและมีชื่อเสียงมากมาย ผู้เขียนจึงเห็นว่าควรค่าศึกษาองค์ความรู้รวมถึงแนวทางการปฏิบัติเครื่องดนตรี เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมแก่วงการดนตรีต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อหาแนวทางในการฝึกฝนการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ของอาจารย์ดำรงทิพย์ บรรณวิทยกิจ

กรอบความคิด

บทความฉบับนี้ศึกษาหาแนวทางในการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า โดยเก็บข้อมูลจากอาจารย์ดำรงทิพย์ บรรณวิทยกิจท่านนั้น



ขั้นตอนดำเนินการศึกษา

1. ศึกษาข้อมูลจากอาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทยกิจ
 2. การวิเคราะห์องค์ความรู้และสรุปองค์ความรู้
 3. ข้อเสนอแนะ
1. ศึกษาข้อมูลจากอาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทยกิจ

ตำแหน่ง (Position) – ท่าทาง (Posture)

อาจารย์ดำรงห์ บรรณวิทยกิจ กล่าวไว้ว่า ความจริงในการยืนหรือการนั่ง ซึ่งสำคัญที่สุดคือควรอยู่ในท่าที่ตรงและค่อนข้างผ่อนคลาย อาจารย์ดำรงห์ กล่าวว่า Alexander ได้ให้แนวคิดไว้ในสมัยก่อนมีการแสดงละครเวทีหรืออุปรากร ผู้แสดงมีความจำเป็นจะต้องเปล่งเสียงออกมาด้วยตนเองโดยที่ไม่มีเครื่องขยายเสียงช่วย เมื่อแสดงอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน ตัวผู้แสดงเริ่มรู้สึกว้าเสียงที่ตนเองเปล่งออกไปนั้น เริ่มที่จะหมดแรงและไม่สามารถเปล่งเสียงออกมาได้ในที่สุด เนื่องมาจากการใช้กล้ามเนื้อที่ผิดและเกร็ง เพราะฉะนั้นมันเป็นหลักการเดียวกันกับนักร้องหรือนักดนตรีประเภทเครื่องเป่า หากผู้บรรเลงสร้างเสียงออกไปโดยเกร็งกล้ามเนื้อและไม่ผ่อนคลาย จะทำให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ในระยะสั้นและส่งผลให้เสียงของผู้บรรเลงเลือนหายในที่สุด ถ้าหากเวลาปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าหากผู้บรรเลงยืนในลักษณะลำตัวไม่ตรง ทำให้อวัยวะภายในบิดเบี้ยว ส่งผลต่อการเดินทางของลมในช่องปอดและกระบังลม และผลจากการยืนท่าที่บิดเบี้ยวนั้นจะทำให้เกิดการเกร็งของกล้ามเนื้อทำให้ร่างกายไม่ผ่อนคลาย ตำแหน่งของอวัยวะภายในกดทับตัวเอง ส่งผลให้การบรรเลงออกมามีน้ำเสียงที่เกร็งและไม่เป็นธรรมชาติ ลมเดินไม่ต่อเนื่อง เพราะฉะนั้นหลักการที่ถูกต้องคือ เวลาเรานั่งบรรเลงนั้นเราจะนั่งครึ่งเก้าอี้ ลำตัวของเรตรงก็ได้ หรือจะนั่งพิงพนักพิงก็ได้ แต่ลักษณะของลำตัวจะต้องอยู่ในท่าตรงอย่าให้หลังแอ่นและที่สำคัญที่สุดคือเราต้องให้ช่องคอและลำตัวไม่เกร็งเพราะในขณะที่ปฏิบัติเครื่องดนตรีในระยเวลานั่งกล้ามเนื้ออาจจะเกร็งโดยที่เราไม่รู้ตัว เพราะฉะนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องคอยสังเกตและตรวจสอบร่างกายของตนเองอย่างสม่ำเสมอ โดยการขยับคอ ขยับไหล่ ในขณะที่กำลังปฏิบัติเครื่องดนตรีอยู่เพื่อผ่อนคลายและตรวจสอบกล้ามเนื้อบริเวณไหล่ ลำคอและหลังนั้นเกร็งอยู่หรือไม่ การทำให้ร่างกายของเราเองสามารถยืดหยุ่นและเสริมสร้างกล้ามเนื้อภายในของเรให้แข็งแรงและความยืดหยุ่นเสมอ





ภาพที่ 1 : รูปภาพแสดงท่าทางการนั่งขณะปฏิบัติเครื่องดนตรี



ภาพที่ 2 : รูปภาพแสดงท่าทางการยืนขณะปฏิบัติเครื่องดนตรี



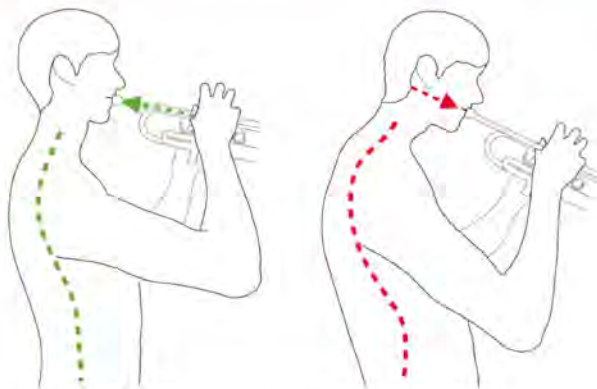
ไม่ว่าจะเป็นการเป็นยืนหรือการนั่งเป่าจะใช้หลักการเดียวกันคือ ต้องอยู่ในท่าที่มั่นคง เวลายืนก็ต้องยืนเต็มทั้งสองเท้าไม่ทิ้งน้ำหนักไปทางด้านใดด้านหนึ่ง ให้จินตนาการไว้ว่าเท้าของเรานั้นมีรากงอกลงไปถึงพื้นเพื่อยึดติดตัวเราไว้ให้มั่นคง และด้านบนของศีรษะให้นึกถึงหุ่นกระบอกที่มีเชือกผู่วีร์ที่ปลายศีรษะเพื่อยึดร่างกายของเราไว้ให้ซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกันกับการนั่งที่กล่าวมาในช่วงต้นแต่จะต้องไม่ลืมแนวคิดหลักคือ จะต้องรักษาความยืดหยุ่นและผ่อนคลายอยู่เสมอ

ลมหายใจ (Breathing)

จากประสบการณ์ในวัยเยาว์ของอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ ได้กล่าวว่า ท่านได้เข้ารับการอบรมการปฏิบัติเครื่องดนตรีในหลาย ๆ ประเภท อาทิเช่น ฟลูต, ทรอมโบน, ทรัมเป็ต, ไวโอลิน, เปียโน มีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกันอยู่เรื่องหนึ่งคือ เราจะต้องอย่างไรให้เสียงจากเครื่องดนตรีมีความกังวานแล้วสามารถเล่นเป็นประโยคเพลงได้ยาว ๆ อาจารย์ดำริห์ กล่าวต่อไปว่าเครื่องดนตรีประเภทฟลูต ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชนิดแรกที่ท่านฝึกหัด ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทนี้นั้นจะใช้ลมในปริมาณที่เยอะมากในการบรรเลง ไม่ต่างไปจากทuba หรือเครื่องดนตรีประเภทเป่าขนาดใหญ่ ซึ่งส่งผลให้ทุกคนที่เล่นเครื่องดนตรีจำพวกนี้ต้องฝึกฝนและฝึกหัดกลวิธีการหายใจอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ปอดและกระบังลมสามารถขยายตัวและมีขนาดที่ใหญ่ ในการฝึกฝนนั้นอาจารย์ดำริห์ได้ให้แนวคิดไว้ว่า เริ่มฝึกหายใจเข้าและออกอย่างละ 4 จังหวะในเบื้องต้น จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มความยาวของจังหวะเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อเป็นการฝึกฝนให้กับร่างกาย เมื่อมีการฝึกกระบวนการหายใจและวิธีการบริหารจัดการลมอย่างสม่ำเสมอแล้วนั้นจะสามารถสร้างกล้ามเนื้อปอดให้ขยายและยืดหยุ่นมากยิ่งขึ้น ในเรื่องดังกล่าวนี้เป็นเรื่องสำคัญที่นักดนตรีในประเภทเครื่องเป่าควรฝึกฝนอยู่เป็น โดยส่วนใหญ่ผู้บรรเลงเครื่องจำพวกเสียงต่ำนั้น มักพบปัญหาที่มีปริมาณลมไม่เพียงพอและปัญหาในกลุ่มเครื่องดนตรีจำพวกเสียงสูงนั้นจะมีปริมาณของลมมากเกินไป ไม่สามารถควบคุมให้ลมเดินทางผ่านช่องว่างในเครื่องดนตรีได้อย่างเหมาะสม จนทำให้ประสิทธิภาพของเสียงมีคุณภาพที่ด้อยลง เพราะฉะนั้นในส่วน of เครื่องดนตรีจำพวก ทรัมเป็ต และโอโบจะต้องประมาณการหรือบริหารจัดการการใช้ลมให้พอเหมาะพอควรกับช่องว่างในเครื่องดนตรี จะต้องควบคุมไม่ให้ปริมาณของลม และความเร็วของลมมากเกินไป อาจารย์ดำริห์เปรียบเทียบคำว่า ให้จินตนาการให้เหมือนน้ำที่เดินทางผ่านท่อว่า หากท่อน้ำมีขนาดใหญ่แต่น้ำไหลออกมาไม่แรงพอน้ำก็จะเดินทางช้า เช่นเดียวกับปริมาณของลมกับช่องของเครื่องดนตรี หากช่องของเครื่องดนตรีมีขนาดใหญ่แต่ความเร็วของลมมีไม่มากพอลมก็จะเดินทางช้า และถ้าหากเปิดน้ำแรงขึ้นน้ำมีความแรงที่เหมาะสมพอดีกับท่อน้ำที่มีขนาดเล็กพอน้ำก็จะมีความเร็วที่แรงขึ้น ซึ่งไม่ต่างกับกับเครื่องดนตรีประเภทเป่า หากลมที่มีความเร็วเหมาะสมกับช่องของเครื่องดนตรีลมก็จะมีความเร็วของลมก็จะแรงขึ้น การทำให้เสียงกังวานได้เกิดจากการที่เราใช้ความเร็วของลมให้พอเหมาะพอดีกับเครื่องดนตรีของตนเอง เมื่อนำแนวคิดกลับมาที่การฝึกการเป่าเสียงยาว หัวใจหลักที่จะหาความสัมพันธ์ระหว่างลมและช่องเครื่องดนตรีระหว่างลม ความเร็วลม ที่เดินทางในช่องของเครื่องดนตรี การฝึกซ้อมการการเป่าเสียงยาวจากเสียงต่ำไปยังเสียงสูง สามารถแบ่งออกเป็นหัวข้อหลัก ๆ ได้ดังนี้

1. ช่องว่างในเครื่องดนตรี
2. ความเร็วของลม
3. ปริมาณของลม





ภาพที่ 3 : รูปภาพแสดงการเดินทางของลมขณะตีทองและตีวง

สุดท้ายแล้วเป้าหมายหลักคือความเร็วของลมต้องพอดีกับเครื่องดนตรีนั้น ๆ การควบคุมรูของริมฝีปากให้สัมพันธ์กันกับลมทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ วิธีฝึกเพื่อเช็คความเร็วของลมคือ ฝึกการเปิดปิดรูลมจากริมฝีปากก่อนเพื่อให้เราสามารถกำหนดได้ว่าความแคบและความกว้างในช่องปากนั้นสัมพันธ์กันกับลมมากน้อยเพียงใด ผู้ปฏิบัติเครื่องดนตรีควรฝึกฝนและหาความสัมพันธ์กับรูปากช่องปากและความสัมพันธ์ระหว่างความเร็วลมและปริมาณลมอย่างต่อเนื่อง

ในการฝึกซ้อมการเป่าเสียงยาวนั้นนอกจากช่วยในการหายใจแล้วยังสามารถฝึกซ้อมโดยใช้ความดังเบาเข้ามาผสมได้อีกเช่นกัน ในการฝึกซ้อมการตั้งขึ้นหรือเบาลงนั้น จะต้องควบคุมให้ความเร็วของลมและปริมาณของลม ปรับเปลี่ยนอย่างฉับพลันในขณะที่ตั้งขึ้นหรือเบาลง ผู้บรรเลงจะใช้การเพิ่มปริมาณของลมเพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมามีตั้งขึ้นและปริมาณของลมลง หรือการลดปริมาณของลมให้น้อยลงเพื่อให้เสียงนั้นเบาลง นอกเหนือจากนั้นการควบคุมปริมาณลมการทำเสียงดังและเบายังต้องนึกถึงความเร็วของลมเสมอ เพื่อรักษาคุณภาพของเสียงไปพร้อม ๆ กันด้วย อย่างในกรณีที่ผู้บรรเลงเล่นเสียงต่ำนั้นแต่ก็ต้องมีลมที่เก็บสะสมไว้ภายในร่างกายเยอะมากเพื่อควบคุมให้เสียงนั้นออกมามีคุณภาพที่ดี แต่ถ้าหากเสียงต่ำที่เบาเรือดลมของริมฝีปากนั้นเล็กลงปริมาณลมก็น้อยลงตามแต่ผู้บรรเลงยังควรจะต้องควบคุมความเร็วของลมให้มากกว่าปกติเพื่อรักษาคุณภาพของเสียงเอาไว้ ในการเปิดปากให้กว้างขึ้น เสียงอาจจะต่ำลงเราจะต้องเพิ่มความเร็วของลมเพื่อมาสนับสนุนน้ำเสียงของผู้บรรเลงเอาไว้

ในเรื่องของการหาใจเข้าสู่ปอดการหายใจถูกต้องนั้นเราควรหายใจเข้าไปที่กระบังลม สังเกตง่าย ๆ คือเวลาที่เรานอนหรือนั่งหลังพิงกำแพง เมื่อเราหายใจและสุดลมเข้าสู่ร่างกายจะสังเกตได้ว่าหน้าท้องจะปอง นั่นคือลมเดินทางเข้าสู่ปอดและขยายตัวดันหน้าท้องขึ้นมา ในทางการปฏิบัติเครื่องเป่านั้น การที่ฝึกฝนให้หายใจเข้าสู่ปอดได้อย่างชำนาญนั้นเป็นสิ่งที่ดีเป็นอย่างมาก จะสังเกตได้ว่าผู้เริ่มปฏิบัติเครื่องดนตรีในขั้นต้นมักรับลมเข้าสู่ร่างกายและไปเก็บไว้ที่บริเวณหน้าอกจะสามารถสังเกตได้เลยว่าไหลจะยกอกจะตั้ง ก่อให้เกิดการเกร็งกล้ามเนื้อช่วงอกและไหลส่งผลต่อเนื่องไปที่แขนและข้อมือทำให้การควบคุมลมของร่างกายนั้นเป็นไปอย่างยากลำบาก ฉะนั้นการฝึกให้ร่างกายรับลมเข้าสู่ปอดจนเป็นกิจวัตรจึงเป็นเรื่องสำคัญ เมื่อสามารถหายใจรับลมเข้าสู่ปอดได้เป็นกิจวัตรนั้นเราจะสังเกตได้ว่าเมื่อรับลมเข้าไปในปอดแล้วดันให้ท้องปองอย่างที่กล่าวไปในข้างต้น กลับกันเมื่อพ้นลมออกจากร่างกายปอดยุบตัวส่งผลให้ท้องก็ยุบตามไปด้วย ในขั้นต่อไปนั้นจึงมีการฝึกฝนการสนับสนุนการไหลมนั้นคือเมื่อลม



เข้าไปต้นหน้าห้องให้มีการขยายตัวขึ้นขณะเดียวกันเมื่อลมกำลังจะออกจากร่างกายได้มีการฝึกฝนให้ควบคุมกระบังลมเพื่อพองให้หน้าท้องยังคงป่องอยู่ การกระทำเช่นนี้จะสามารถช่วยให้ควบคุมการเดินทางของลม ความเร็วของลมและปริมาณของลมได้ เมื่อฝึกฝนจนชำนาญแล้วนั้นจะส่งผลให้การบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ามีประสิทธิภาพทั้งในเรื่องคุณภาพเสียงและระดับเสียงมากยิ่งขึ้น

คุณลักษณะของเสียง (Articulation)

อาจารย์ดำริห์ได้กล่าวไว้ว่าการออกเสียงนั้นจะต้องฝึกซ้อมไปพร้อมกันกับการฝึกการเป่าเสียงยาวได้เลยในบางส่วน เช่นระหว่างการเล่นเป่าเสียงยาวนั้นในการออกเสียงแต่ละครั้ง ก็จำเป็นที่จะต้องใช้น้ำในการตัดเสียง การตัดลื่นนั้นคล้ายคลึงกับการออกเสียงในภาษาพูดอย่างเช่นตัวที่ หรือตัวอา โดยใช้ลื่นเป็นตัวกำหนดซึ่งในทางดนตรีจะใช้คำว่า "ทา" "คา" "ดา" "ตุ" "ทุ" เป็นต้น โดยการเลือกใช้ใช้นั้นขึ้นอยู่กับความหนักเบาและความต้องการของท่วงทำนองในแต่ละบทเพลง ในระหว่างการเล่นฝึกซ้อมการเล่นเป่าเสียงยาวนั้นอาจกำหนดให้มีการออกเสียงในแต่ละรูปแบบอย่างละ 4 ครั้ง สลับกันไปโดยสามารถเพิ่มลดจำนวนได้ตามความเหมาะสม แต่ในเบื้องต้นสามารถฝึกหัดโดยการร้องหรือพูดออกมาก่อนเพื่อให้ผู้ฝึกหัดสามารถเข้าใจในร่างกายของตนเองว่าลิ้นควรจะเข้าไปอยู่ในส่วนไหนเมื่อเริ่มชำนาญและเข้าใจในระบบของร่างกายตนเองแล้วนั้นจึงกลับมาปฏิบัติกับเครื่องดนตรีอีกครั้งหนึ่ง

อาจารย์ดำริห์กล่าวต่อไปว่า ท่านใช้วิธีการสอนการออกเสียงโดยการเปรียบเทียบกับคันชักไวโอลินจะสังเกตได้ว่าเมื่อนักไวโอลินยกคันชักขึ้นแล้วสียงไปบนสายจะมีความหนักเบาในการเล่นทั้งที่เปรียบเทียบกับการเล่นการออกเสียงของเครื่องเป่าทำให้ผู้เล่นจินตนาการถึงลักษณะของเสียงที่เกิดได้ดียิ่งขึ้น นอกเหนือจากนั้นในการควบคุมน้ำเสียงระหว่างการสืโวโอลินจะมีความหนักเบาของซอมีอในการสียงซึ่งก็สามารถเปรียบเทียบกับกับผู้เล่นปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าสามารถมีภาพและจินตนาการเสียงตามได้ดียิ่งขึ้นนอกเหนือจากนั้น ในการดีดของไวโอลินยังสามารถช่วยจินตนาการ การเป่าโน้ตลื่นได้ด้วยเช่นกันอาจแตกต่างกันตรงที่ผู้เล่นปฏิบัติเครื่องเป่านั้น ยังคงต้องใช้กระบังลมเพื่อสนับสนุนให้สามารถควบคุมลมภายในปอดเปล่งออกมาเป็นลักษณะลูกบอลกลม ๆ ในกรณีจะมีความคล้ายคลึงกันกับการดีดของไวโอลิน

การหยุดเสียงอาจารย์ดำริห์ได้ให้แนวคิดไว้ว่า จากประสบการณ์การสอนจะเห็นได้ว่าเด็ก ๆ จะหยุดเสียงด้วยการนำลิ้นไปอุดที่ช่องรูลมของริมฝีปากส่งผลให้เสียงในตอนท้ายในการเล่นหยุดลมเกิดความห้วนของน้ำเสียง และกระแทกในบางครั้ง หรือก่อนจะหยุดเสียงมีการทิ้งลมทำให้ความเร็วของลมตกลงส่งผลให้ความเที่ยงตรงของเสียงต่ำลง ฉะนั้นท่านจึงให้แนวคิดว่าควรฝึกการหยุดเสียงจากการฝึกการเล่นเป่าเสียงยาวและการเล่นความตึงเบา โดยเฉพาะเวลาที่ทำให้เสียงเบาผู้เล่นจะต้องลดความปริมาณของลมลงเรื่อย ๆ เพื่อลดความตึงของเสียง แต่พร้อมกันนั้นผู้เล่นจะต้องรักษาความเร็วของลมเอาไว้เพื่อคุณภาพของเสียงหากฝึกซ้อมการรักษาความเร็วของลมและปริมาณของลมให้น้อยลงเรื่อย ๆ จนถึงการหยุดเสียงอย่างชำนาญในระหว่างการฝึกดังเบานั้นก็จะช่วยให้ผู้เล่นสามารถหยุดเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วยเช่นเดียวกัน

อาจารย์ดำริห์ยังได้แนะนำในส่วนของการฝึกการตัดลิ้นสองชั้น ในปกติแล้วการตัดลิ้นจะใช้การออกเสียง "ทา" โดยการนำลิ้นมาแตะที่ฟันหรือเพดานห่ออก แต่ในการตัดลิ้นสองชั้นนั้นจะเป็นการดึงลิ้นกลับเข้าไปในกระพุ้งแก้มโดยให้นักฝึกการพูดคำว่า "คา" และฝึกการตัดลิ้นโดยใช้คำว่า คา ให้ชัดเจนเหมือนตอนที่ใช้คำว่า ทา เลือกก่อนเมื่อชำนาญแล้วจึงนำการตัดลิ้นทั้งสองแบบนี้มาใช้สลับกันโดยในแรกเริ่มอาจจะฝึกฝนในอัตราจังหวะที่ช้าเสียก่อนเพื่อให้ร่างกายจดจำทั้งระบบของร่างกายและตำแหน่งที่ลิ้นไปสัมผัส หลังจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นอย่างต่อเนื่องจนได้อัตราจังหวะความเร็วที่ต้องการ



กิจวัตรประจำวัน (Routine)

ในขั้นต้นควรจะมีกิจวัตรอย่างเป็นระบบในทุกๆ ด้านต่าง ๆ ให้ครบถ้วนในหนึ่งวันโดยแบ่งออกเป็น 5 อย่างดังนี้

1. การเป่าเสียงยาว
2. การดัดลิ้น
3. บันไดเสียง
4. การควบคุมลักษณะเสียง
5. บทเพลง

แต่เมื่ออาจารย์ดำริที่สามารถเล่นในระดับสูงและก้าวเข้าสู่การเป็นนักดนตรีอาชีพแล้วอาจารย์ได้มีการเปลี่ยนกิจวัตรในการเตรียมตัวการเป่าในพื้นฐานต่าง ๆ ที่น้อยลงโดยลดการเป่าเสียงยาวที่เป็นการบรรเลงเสียงเดียวยาว ๆ มาปรับใช้ผสมเข้ากับการเล่นบันไดเสียงเพราะอาจารย์ได้ให้แนวคิดไว้ว่า การการเป่าเสียงยาวนั้นก็คือการควบคุมเสียงให้มีความยาวและต่อเนื่องกัน ฉะนั้นจึงสามารถบรรเลงบันไดเสียงในรูปแบบที่ยาวต่อเนื่องกันโดยเป็นการฝึกซ้อมบันไดเสียงและการเป่าเสียงยาวควบคู่กันไปได้ หลังจากนั้นก็นำเอาการบรรเลงลักษณะเสียงรูปแบบต่าง ๆ มาผสมเข้ากับบันไดเสียงเพื่อสร้างความชำนาญของระบบนิ้วหลังจากนั้นจึงนำบทเพลงที่เป็นท่อนเด่น ๆ จากบทประพันธ์ต่าง ๆ ที่มีความยากและต้องใช้ความชำนาญสูงหรือบทเพลงแสดงเดี่ยวมาฝึกซ้อมและบรรเลงอยู่เป็นประจำเพื่อสร้างความชำนาญให้กับตนเองเนื่องจากบทเพลงเหล่านั้นมักจะมีความยากและใช้ความสามารถสูง มีความพิเศษแตกต่างกันไป โดยอาจารย์ดำริที่กล่าวว่าควรพยายามทำต่อเนื่องให้เป็นกิจวัตรประจำวัน

2. การวิเคราะห์องค์ความรู้และสรุปองค์ความรู้

จากการศึกษาองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติเครื่องเป่าของอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ จะสังเกตได้ว่าทั้งเรื่องของการเล่นและยืนบรรเลงจนถึงการควบคุมการใช้ลม การเป่าเสียงยาว การเล่นบันไดเสียง และการดัดลิ้นล้วนมีแนวคิดที่ใกล้เคียงกันโดยส่วนใหญ่ จะเน้นไปที่การผ่อนคลายของร่างกายและการควบคุมปอดและกระบังลม เนื่องจากแนวคิดทั้งสองอย่างนี้เป็นพื้นฐานที่สำคัญและสามารถต่อยอดให้ผู้ฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีพัฒนาไปถึงในระดับมืออาชีพได้หากผู้ที่เริ่มต้นปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ศึกษาและเข้าใจในพื้นฐานเรื่องนี้ก็จะส่งผลดีต่อตนเอง

ข้อเสนอแนะ

จากประสบการณ์ของผู้เขียนบ่อยครั้งจะพบว่าผู้สอนการปฏิบัติเครื่องดนตรีมักจะสั่งให้ผู้ฝึกเบี่ยงเบนทำตามโดยได้บอกจุดประสงค์ และบ่อยครั้งก็เกิดความผิดพลาดในความเข้าใจของผู้ฝึกจึงทำให้เกิดผลกระทบในระยะยาว หรือการพัฒนาเป็นไปอย่างล่าช้าเพราะผู้ฝึกไม่เข้าใจในจุดประสงค์ของการฝึกอย่างถูกต้อง ฉะนั้น หากผู้ฝึกสอนอธิบายและบอกที่มาที่ไปของการฝึกในรูปแบบต่าง ๆ หรือบอกจุดประสงค์ในแบบฝึกหัดนั้น ๆ แก่ผู้ฝึกหัดจะทำให้ผู้ฝึกมีเป้าหมายและผลที่คาดหวัง เข้าใจเหตุผลในการฝึกซ้อมและทำตามด้วยความเข้าใจ ดังที่เห็นได้จากการที่อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ ได้ให้องค์ความรู้ อาจารย์จะเน้นบอกแนวคิดของสิ่งที่ต้องการจะมีกิจวัตรก่อน โดยไม่กำหนดรูปแบบที่ตายตัวชัดเจนแต่เน้นให้เข้าใจถึงจุดหมายและไปถึงอย่างถูกต้อง ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทความวิชาการฉบับนี้จะประโยชน์ต่อผู้อ่านและสนใจจะศึกษาการปฏิบัติเครื่องเป่า รวมถึงเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมต่อไป



รายการอ้างอิง

จักรกฤษ ทัพโพ. (2547). *ความคิดเห็นและความคาดหวังของผู้ปกครองที่มีต่อการเข้าร่วมกิจกรรมวงโยราวาทิต ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาโรงเรียนสาธิตสังกัดมหาวิทยาลัยของรัฐในกรุงเทพมหานคร*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี), บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

อาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ (2564). *สัมภาษณ์*, 12 มิถุนายน 2564

Paige's Music is located just west of Binford Blvd/SR 37 on E. 65th Street, on the north east side of Indianapolis. สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2564 เข้าถึงได้จาก

<https://www.paigesmusic.com/ecomimages/carepages/trumpet-player.jpg>

UC Santa Cruz, 1156 High Street, Santa Cruz, California 95064 สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2564

เข้าถึงได้จาก <https://arts.ucsc.edu/page/music-safety-guide-introduction>

Steve Spencer (2021).POSTRUM: DEVELOPING GOOD POSTURE IN TRUMPET PLAYERS THROUGH DIRECTIONAL HAPTIC FEEDBACK

สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2564 เข้าถึงได้จากhttps://www.researchgate.net/publication/270277378_POSTRUM_DEVELOPING_GOOD_POSTURE_IN_TRUMPET_PLAYERS_THROUGH_DIRECTIONAL_HAPTIC_FEEDBACK



เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครู ของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่

The Lam Thang San Technique of Molam Ubon Style in Wai Kru Verse of Master Somchai Inunchote for Young Generation

ชยพล เพียรชนะ*

Chayapol Phainchana*

เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่ เป็นการ ศึกษา ประวัติผลงานและเกียรติประวัติของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ และ เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลากลอน ไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ เป็นบทความวิชาการ และเป็นองค์ความรู้ที่เกิด การจัดการความรู้ในองค์กร ด้านนักศึกษา ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด โดยได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีงบประมาณ พ.ศ. 2563

บทคัดย่อ

เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่ เป็นการ ศึกษา ประวัติผลงานและเกียรติประวัติของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ และ เทคนิคการลำทางสั้น ทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ผลการศึกษา 1. ประวัติผลงานและเกียรติประวัติ ของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ จะประกอบด้วยประวัติส่วนตัว ประวัติการศึกษา ประวัติการทำงาน และผลงาน เกียรติคุณที่ได้รับ 2. เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ แบ่งออกได้ 3 เทคนิค คือ 1. เทคนิคการใช้เสียง 2. เทคนิคการจำกลอนลำ และ 3. เทคนิคการแต่งเสียงลำให้ไพเราะ ซึ่งองค์ความรู้ต่างๆ ที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้ที่สนใจศึกษาด้านหมอลำ หากนำไปใช้เป็น แนวทางในการเรียนการสอนและฝึกปฏิบัติอย่างจริงจังจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้เรียน นอกจากนี้ยังเป็นการ อนุรักษ์ สืบทอด สืบสานภูมิปัญญาของไทยให้คงอยู่ต่อไปอีกด้วย

คำสำคัญ : เทคนิค, ลำทางสั้น, กลอนไหว้ครู, ทำนองอุบล

Abstract

The Lam Thang San Technique of Molam Ubon Style in Wai Kru Verse of Master Somchai Inunchote for young generation. This research examines the glorious biography and background of works of Master Somchai Inunchote and Lam Thang San Technique of Molam Ubon Style in Wai Kru Verse of Master Somchai Inunchote.. And short path techniques Ubon Ratchathani tune. Study results, 1. History, works and honors of Mor Lam Somchai Inunchot will consist of personal. 2. Short path technique, Ubon melody in the poem Wai Kru of Mo Lam Somchai Inunchot, divided into 3 techniques: 1. The technique of using sound, 2. Techniques for memorizing Lam. And 3. Techniques for composing a beautiful trunk sound history. Educational history Work history And honorable works that have been received. Which various knowledge The results of

* วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด 25 ถ.กองพลิบ ต.ในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ด 50000



this study are especially useful to those interested in studying Mor Lam. If used as a guideline for teaching and practicing seriously, it will be of great benefit to learners. In addition, it is also a conservation, inheritance, and inheritance of Thai wisdom to remain as well.

Keywords : technique, short path, poem Wai Kru, melody Ubon

บทสรุป

เจริญชัย ขนไฟโรจน์ (2526 : 65) ได้กล่าวถึงประเภทของหมอลำไว้ว่า นอกจากจะแบ่งตามประเภทของเนื้อหาแล้ว ยังแบ่งประเภทตามทำนองที่ใช้ลำด้วย ซึ่งลำกลอนใช้ลำอยู่ด้วยกัน 3 อย่าง คือ ทำนองลำทางสั้น ทำนองลำทางยาวและทำนองลำเตี้ย ทำนองลำทางสั้นเป็นทำนองลำแบบเนื้อเดิมไม่มีเอื้อน (ยกเว้นการขึ้นต้น-โอละนอน) ความสั้นความยาวของเสียงของเสียงของพยางค์ต่าง ๆ จะสม่ำเสมอโดยตลอดและเป็นทำนองแสดงอารมณ์สุข ลำทางยาวเป็นทำนองลำที่มีการเอื้อนแสดงอารมณ์โศก และมีจังหวะสลับซ้ำ ส่วนลำเตี้ยเป็นทำนองเพลงรักเปรียบเทียบกับได้กับเพลงสาหล้านั้นเองทำนองลำมีอยู่ 4 ทำนอง ได้แก่ เตี้ยโจง เตี้ยพม่า เตี้ยธรรมดา และเตี้ยหัวโนนตาล

ทำนองลำที่เป็นทำนองหลักพอจะแบ่งได้ออกเป็น 4 ทำนองคือ ทำนองลำทางสั้น ทำนองลำทางยาว ทำนองลำเพลิน และทำนองลำเตี้ย “ลำทางสั้น” เป็นทำนองลำแบบเนื้อเดิม ไม่มีเอื้อน (ยกเว้นตอนขึ้นต้น “โอละนอน”) ความสั้น-ยาว ของพยางค์ต่างๆจะสม่ำเสมอโดยตลอดเป็นทำนองที่แสดงออกถึงอารมณ์อันเป็นสุข เป็นทำนองลำของหมอลำพื้นดอนคำเนินเรื่อง เพื่อให้ได้ความรวดเร็ว และเป็นทำนองหลักของหมอลำกลอน

“ลำทางยาว”เป็นทำนองลำที่ใช้เอื้อนยาวสะอึกสะอื้นแสดงความโศกเศร้าเสียใจมีจังหวะสลับซ้ำ ใช้สำหรับลำฟ้า ลำพื้นแสดงอารมณ์โศกมีจังหวะสลับซ้ำ ใช้สำหรับลำฟ้า ลำพื้นตอนโศก และลำกลอนตอนลำลา “ลำเตี้ย” เป็นทำนองเพลงรักสั้นๆ ประเภทเนื้อเดิมไม่มีเอื้อน มีอยู่ 4 ทำนอง คือ เตี้ยโจง เตี้ยพม่า เตี้ยธรรมดา และเตี้ยหัวโนนตาลสำเนียงลำ สำเนียงลำของกลุ่มลำแคนพอจะแบ่งสำเนียงหลักได้ 2 สำเนียงคือ สำเนียงขอนแก่น และสำเนียงอุบลฯ ความแตกต่างระหว่างสำเนียงขอนแก่นกับสำเนียงอุบลฯจะสังเกตได้จากทำนองลำทางสั้น ซึ่งจะพอมิหลีกสังเกตได้ดังนี้ 1. สำเนียงอุบลฯ จะใช้กลอนล้วน ไม่มีแทรกด้วยคำพูด ส่วนสำเนียงขอนแก่นนิยมพูดแทรกหรือเดิมเข้าไปในกลอนลำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนที่เห็นหัวต่อระหว่างบทกลอนที่ใช้ถามหรือตอบ 2. สำเนียงอุบลฯ ที่มีจังหวะชัดเจนหนักแน่น มั่นคงและสม่ำเสมอ สำเนียงขอนแก่นนั้นยากแก่การแบ่งวรรคแบ่งตอน ใกล้เคียงกับสำเนียงพูด 3. สำเนียงขอนแก่น หมอลำบางคนอาจจะมีการจังหวะชัดเจน แต่สำเนียงหรือกระแสเสียงทางภาษาก็ยังบ่งบอกในตัว เช่นเดียวกับสำเนียงพูด 4. ในตอนเดินคาง หมอลำสำเนียงอุบลฯจะยังคงรักษาทำนองเดิมไว้ไม่เปลี่ยนแปลง แต่หมอลำสำเนียงขอนแก่นจะบิดผันทำนองเป็นแบบลำทางยาวกรายๆ (จารุวรรณ ธรรมวัตร : 2528)

ด้วยเหตุผลและความสำคัญดังกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษา เรื่อง เทคนิคการลำทางสั้น ทำนองอุบลฯ กลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่ เป็นการอนุรักษ์สืบสานองค์ความรู้ เทคนิคการการลำทางสั้นทำนองอุบลฯกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติให้คงอยู่สืบไป



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติผลงานและเกียรติประวัติของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลากลอนไหวครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ

1. ประวัติ ผลงาน และเกียรติคุณ หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ



ภาพประกอบที่ 1
หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ (2563)

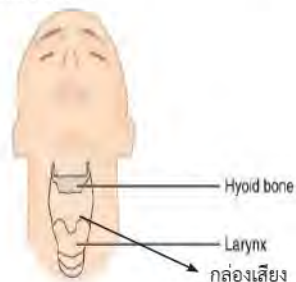
หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ เกิดเมื่อวันที่ 24 มกราคม พุทธศักราช 2490 ที่อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากการศึกษาออกโรงเรียน จังหวัดร้อยเอ็ด เป็นผู้ที่มีความสามารถในการขับร้องหมอลำเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีบิดาเป็นหมอลำ ทำให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจตั้งแต่วัยเยาว์ และเริ่มเรียนหมอลำกลอนกับบิดาตอนอายุ 7 ปี ต่อมาได้เดินทางไปศึกษาและเรียนหมอลำเรื่องต่อกลอนกับคณะ “สมศรีรุ่งเรืองศิลป์” ที่จังหวัดมหาสารคาม เมื่ออายุ 17-18 ปี ได้เรียนหมอลำลำซิ่ง(สังข์ศิลป์ชัย) หรือที่ชาวบ้านเรียก “หมอลำกษาวา” ควบคู่ไปกับการเรียนลำเรื่องต่อกลอน ทำนองกาฬสินธุ์ ได้รับบทบาทการแสดงเป็นพระเอกสังกัดคณะ “ยอดมงกุฎเพชร” ที่ตนเองเป็นผู้ก่อตั้ง และต่อมาได้ย้ายมาเป็นพระเอกที่คณะ “ขวัญจักรวาล” พอมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักมากขึ้น จึงได้เดินทางไปลำกับ “หมอลำสมาน หงษา” ที่จังหวัดอุบลราชธานี และได้เดินทางไปลำที่ นครเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ มีความรู้ความสามารถในการร้องหมอลำได้หลากหลายทำนอง และเป็นคนที่มีความไหวพริบเฉลียวฉลาด สามารถนำวิชาความรู้ที่มี พร้อมกับที่ได้เรียนมานั้นมาเขียนกลอนลำและใช้ลำเองด้วย หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ยังเป็นเจ้าของหมอลำหลายคณะ อาทิ คณะพัฒนาน่ายุค, คณะสมชาย วิเศษศิลป์” และได้ร่วมกับบิดาจัดตั้งคณะหมอลำเพลิน ชื่อ “คณะดาวเคียงเดือน” ซึ่งเป็นหมอลำสังข์ศิลป์ชัยหรือกษาวาหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านหมอลำและมีบทบาทในด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอีสานให้แก่บุคคลรุ่นหลังได้รู้จักลำกลอน เช่น กลอนลำทางสั้น กลอนลำทางยาว กลอนลำเกี่ยว ฯลฯ และนอกจากจะเป็นศิลปินหมอลำแล้ว ยังเป็นนักวิชาการด้านหมอลำให้กับสถาบันทางการศึกษาในภาคอีสานอีกด้วย อาทิ ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษที่มหาวิทยาลัยมหาสารคามเป็นเวลา 6 ปี และได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด สถาบันดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ให้เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านในด้านการลำ และในปี พ.ศ. 2552 มหาวิทยาลัยมหาสารคามได้มอบโล่เชิดชูเกียรติ “นาคราชทองคำ” ในสาขาศิลปะพื้นบ้านอีสาน จึงนับได้ว่าหมอลำสมชาย เป็นบุคคลที่สืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสานเพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของอีสานให้อยู่คู่สังคมสืบไป



2. เทคนิคการลำหาล้านทำนองอุบลลอนไหวค์รุของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่

หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการขับร้องหมอลำเป็นอย่างมาก ลำได้หลากหลายทำนอง และเป็นคนที่ม่ปฏิกภานไหวพริบเฉลียวฉลาด สามารถนำวิชาความรู้ที่มี พร้อมกับที่ได้เรียนมานั้นมาเขียนกลอนลำและใช้ลำเองด้วย หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ พลังเสียงคุณภาพ จำกลอนลำได้อย่างม่ประสิทธิภพ มีทักษะการใช้เสียงให้มีความไพเราะกังวาน ซึ่งหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ได้ถ่ายทอดเทคนิคการลำทำนองอุบลในกลอนไหวค์รุมีเทคนิคดังนี้

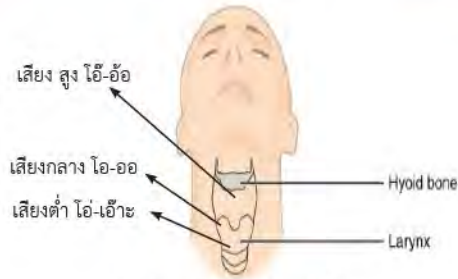
2.1 เทคนิคการใช้เสียง หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ได้อธิบายว่าการใช้เสียงในการร้องหลอลำต้องมีความความเข้าใจในการใช้กลองเสียงเพราะถ้าใช้กลองเสียงได้อย่างม่คุณภาพเสียงกระดิ่งในกลองเสียงจะทำงานอย่างม่ประสิทธิภพ ในการลำให้เสียงม่คุณภาพ ต้องเอาเนื่อกลอนลำด้นลงไปในกลองเสียงซึ่งในกลองเสียงจะสามารถทำให้เกิดเสียง 3 ระดับเสียง คือ ระดับเสียง ต่ำ ระดับเสียงกลาง และระดับเสียงสูง ซึ่งการลำกลอนจะเริ่มด้นด้วยการไ้อ์ องคป์ระกอบเสียงในการไ้อ์ระกอบด้วย ระดับเสียงต่ำ จะเป็นเสียง ไ้อ์ กับ เอ้าะ ระดับเสียงกลาง จะเป็นเสียง ไ้อ์กับ ออ และระดับเสียงสูง ไ้อ์ กับ อ้อ ตัวอย่างเสียงสามระดับ ซึ่งการเทียบเสียงลำเข้ากับเสียงแคนในลายสุดสะแนน ถ้าแคนที่ใช้เป่าเป็นแคนเสียง A โไอเสียงกลางจะเข้ากับเสียงแคนโน้ต ตัวโด และ โไอเสียงต่ำจะเข้ากับเสียงแคนโน้ตตัว ซอล



กล่องเสียง ภาพประกอบที่ 2 กล่องเสียง
 ที่ของภาพ <https://dict.drkrok.com/larynx/>

ในการลำให้เสียงม่คุณภาพ ต้องเอาเนื่อกลอนลำด้นลงไปในกลองเสียงซึ่งในกลองเสียงจะสามารถทำให้เกิดเสียง 3 ระดับเสียง คือ ระดับเสียง ต่ำ ระดับเสียงกลาง และระดับเสียงสูง ซึ่งการลำกลอนจะเริ่มด้นด้วยการไ้อ์ องคป์ระกอบเสียงในการไ้อ์ระกอบด้วย ระดับเสียงต่ำ จะเป็นเสียง ไ้อ์ กับ เอ้าะ ระดับเสียงกลาง จะเป็นเสียง ไ้อ์กับ ออ และระดับเสียงสูง ไ้อ์ กับ อ้อ ตัวอย่างเสียงสามระดับ





ภาพประกอบที่ 3 กล้องเสียง3ระดับเสียง
ที่ของภาพ <https://dict.drkrok.com/larynx/>

ภาพประกอบที่ 3 กล้องเสียง3ระดับเสียงหมายถึงเวลาใช้เสียงลำผู้ต้องใช้คู่เสียงในกล่องเสียงในระดับเดียวกันเพื่อให้เสียงมีพลังและเสียงพิเศษที่จะเกิดขึ้นในขณะที่ใช้เสียงในการลำ โดยให้ฝึกใช้เสียงตามตารางภาพข้างล่างนี้ออกเสียงดังซึ่งในขณะที่ออกเสียงโอในขั้นตอนดังกล่าวจะมีเสียงพิเศษแทรกออกมาด้วย ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้ง จนเสียงมีพลัง ซึ่งการเทียบเสียงลำเข้ากับเสียงแคนในลายสุดสะแนน ถ้าแคนที่ใช้เป่าเป็นแคนเสียง A โอเสียงกลางจะเข้ากับเสียงแคนโน้ต ตัวโด และ โอเสียงต่ำจะเข้ากับเสียงแคนโน้ตตัว ซอล ตัวอย่างการการโอขึ้นพื้นฐานลำทางสั้นทำนองอุบลกลอนไหว้ครู

2.1.1. การฝึกพื้นฐานเสียงต่ำ เสียงโอ

สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----

ภาพและตารางประกอบที่ 4 ฝึกพื้นฐานเสียงต่ำ เสียงโอ หลักวิธีการฝึกเสียง โอ คือหายใจเข้าทางปากให้ลึกๆ แล้ว ตันลักษณะปิดเสียงโอลงไปในกล่องเสียงหรือในลำคอ (ระดับเสียงต่ำ) แล้วเปล่งเสียงออกแรงๆ ซึ่งในขณะที่ออกเสียงโอในขั้นตอนดังกล่าวจะมีเสียงพิเศษแทรกออกมาด้วย ทำซ้ำๆ หลายๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ฝึกการ โอ ตามชุดฝึกตามลิงค์คิวอาร์โค้ด



2.1.2. ผึกพื้นฐานเสียงกลาง เสียงโอ

สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----	--โอ	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----

ภาพและตารางประกอบที่ 5 ผึกพื้นฐานเสียงกลาง เสียงโอ ผึกพื้นฐานเสียงต่ำ เสียงโอ หลักวิธีการ ผึกเสียง โอ คือหายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้วดันเสียงโอเข้าไปในกล่องเสียงลักษณะเปิดเสียงหรือในลำคอ (ระดับเสียงกลาง) แล้วเปล่งเสียงออกแรง ๆ ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ผึกการ โอ ตาม ชุดผึกตามลัทธิคีตวารีได้



2.1.3. ผึกพื้นฐานเสียงสูง เสียงไอ้

สูง	--- ไอ้	----	--- ไอ้	----	--- ไอ้	----	--- ไอ้	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง	--- ไอ้	----	--- ไอ้	----	--- ไอ้	----	--- ไอ้	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----

ภาพและตารางประกอบที่ 6 ผึกพื้นฐานเสียงสูง เสียงไอ้ ผึกพื้นฐานเสียงสูง เสียงโ ผึกพื้นฐานเสียงสูง เสียงไอ้ หลักวิธีการผึกเสียง ไอ้ คือหายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้วเปิดเสียงไอ้ ลงไปในกล่องเสียงหรือในลำคอ (ระดับเสียงสูง) แล้วเปล่งเสียงกึ่งหนึ่งในลำคอและอีกกึ่งหนึ่งออกมาทางปากลักษณะเปิดเสียงอย่าง ๆ ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ผึกการ ไอ้ ตาม ชุดผึกตามลัทธิคีตวารีได้



2.1.4. ผึกพื้นฐาน 3 สามระดับเสียงต่ำ-ไปหาสูง

สูง	----	----	-- ไอ้	----	----	----	-- ไอ้	----
กลาง	----	---ไอ้	----	----	----	---	ไอ้	----
ต่ำ	--ไอ้	----	----	----	---	ไอ้	----	----
สูง	----	----	-- ไอ้	----	----	----	-- ไอ้	----
กลาง	----	---ไอ้	----	----	----	--	ไอ้	----
ต่ำ	--ไอ้	----	----	----	---	ไอ้	----	----

ภาพและตารางประกอบที่ 7 ผึกพื้นฐาน 3 สามระดับเสียงต่ำ-ไปหาสูง การผึกพื้นฐาน 3 สามระดับเสียงต่ำ-ไปหาสูง เป็นการผึกให้เสียงมีทักษะการเก็บเสียงต่ำ กลาง และสูงในลำคอ หลักวิธีการผึกเสียง 3 สามระดับเสียงต่ำ-ไปหาสูง คือหายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ ลงไปในกล่องเสียงหรือในลำคอ (ระดับเสียงต่ำ) หายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ ลงไปในกล่องเสียงลักษณะเปิดเสียงในลำคอ (ระดับเสียงกลาง) และหายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ ลักษณะเปิดเสียงเสียงกึ่งหนึ่งอยู่ในลำคอ และเสียงอีกกึ่งหนึ่งออกมาทางปากอย่างแรง ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ผึกการ ไอ้ ตาม ชุดผึกตามลัทธิคีตอารได้ด



2.1.5. ผึกพื้นฐาน 3 ระดับเสียง สูงลงต่ำ

สูง	---ไอ้	----	----	----	---ไอ้	----	----	----
กลาง	----	-- ไอ้	----	----	----	-- ไอ้	----	----
ต่ำ	----	----	-- ไอ้	----	----	----	-- ไอ้	----
สูง	---ไอ้	----	----	----	---ไอ้	----	----	----
กลาง	----	---ไอ้	----	----	----	-- ไอ้	----	----
ต่ำ	----	----	-- ไอ้	----	----	----	-- ไอ้	----

ภาพและตารางประกอบที่ 8 ผึกพื้นฐาน 3 ระดับเสียง สูงลงต่ำ การผึกพื้นฐาน 3 สามระดับเสียงสูง-ลงต่ำ การผึกพื้นฐาน 3 สามระดับเสียงสูง - ลงต่ำ เป็นการผึกให้เสียงมีทักษะการเปิดเสียงสูง เสียงกลาง และเสียงต่ำเปิดเสียงในลำคอ หลักวิธีการผึกเสียง 3 สามระดับเสียงสูง-ลงต่ำ คือหายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ ลักษณะเปิดเสียงเสียงกึ่งหนึ่งอยู่ในลำคอ และเสียงอีกกึ่งหนึ่งออกมาทางปากอย่างแรง หายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ ลงไปในกล่องเสียงลักษณะเปิดเสียงในลำคอ (ระดับเสียงกลาง) หายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ ลงไปในกล่องเสียงหรือในลำคอ (ระดับเสียงต่ำ) ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ผึกการ ไอ้ ตาม ชุดผึกตามลัทธิคีตอารได้ด



2.1.6. การฝึกพื้นฐาน 2 ระดับเสียง กลาง-ต่ำ

สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	--- ไอ้	----	----	----	--- ไอ้	----	----	----
ต่ำ	----	----	--- ไอ้	----	----	----	--- ไอ้	----
สูง	----	----	----	----	----	----	---	----
กลาง	--- ไอ้	----	----	----	--- ไอ้	----	----	----
ต่ำ	----	----	--- ไอ้	----	----	----	--- ไอ้	----

ภาพและตารางประกอบที่ 9 ฝึกพื้นฐาน 2 ระดับเสียง กลาง-ต่ำ หายใจเข้าทางปากให้ลึกๆ แล้ว ออกเสียง โอ ลงไปในกล่องเสียงลักษณะเปิดเสียงในลำคอ (ระดับเสียงกลาง) หายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียง โอ้ ลงไปในกล่องเสียงหรือในลำคอ (ระดับเสียงต่ำ) ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ฝึกการ ไอ้ ตาม ชุดฝึกตามลัทธิควอดรัค



2.1.7. การฝึกพื้นฐาน ระดับเสียง สูง ไอ้ สะนอ

สูง	--- ไอ้	-ละ-นอ	----	----	--- ไอ้	-ละ-นอ	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง	--- ไอ้	-ละ-นอ	----	----	--- ไอ้	-ละ-นอ	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----

ภาพและตารางประกอบที่ 10 ฝึกพื้นฐาน ระดับเสียง สูง ไอ้ สะนอ หายใจเข้าทางปากให้ลึกๆ แล้ว ออกเสียงไอ้ สะนอ ลักษณะเปิดเสียงเสียงกึ่งหนึ่งอยู่ในลำคอ และเสียงอีกกึ่งหนึ่งออกมาทางปากอย่างแรง ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ฝึกการ ไอ้ ตาม ชุดฝึกตามลัทธิควอดรัค



2.1.8.การฝึกพื้นฐาน เสียง เอื้อะ ออ และอ้อ

สูง	----	--- อ้อ	----	----	----	--- อ้อ	----	----
กลาง	----	- ออ -	--- ออ	----	----	- ออ -	--- ออ	----
ต่ำ	-- -เอื้อะ		-เอื้อะ--	----	-- -เอื้อะ		-เอื้อะ--	----
สูง	----	--- อ้อ	----	----	----	--- อ้อ	----	----
กลาง	----	- ออ -	--- ออ	----	----	- ออ -	--- ออ	----
ต่ำ	-- -เอื้อะ		-เอื้อะ--	----	-- -เอื้อะ		-เอื้อะ--	----

ภาพและตารางประกอบที่ 11 ฝึกพื้นฐาน เสียง เอื้อะ ออ และอ้อ เสียงต่ำไปเสียงสูง เป็นการฝึกลักษณะ ปิดการเสียงในลำคอ หายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงเอื้อะ ลักษณะปิดเสียงในลำคอ ออกเสียงอ้อลักษณะ เปิดเสียงในลำคอ และออกเสียงอ้อ ลักษณะเปิดเสียงออกมาทางปากอย่างแรง ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียง มีพลัง โดยให้ฝึกการ โई ตาม ชุดฝึกตามลัทธิควารโคต



2.1.9.การฝึกพื้นฐาน เสียง อ้อ เอื้อะ ออ เอื้อะ ออ อ้อ

สูง	--- อ้อ	----	-- อ้อ-	----	--- อ้อ	----	-- อ้อ-	----
กลาง	----	- ออ --	--- ออ	----	----	- ออ --	--- ออ	----
ต่ำ	-เอื้อะ --	----	-เอื้อะ--	----	-เอื้อะ --	----	-เอื้อะ--	
สูง	--- อ้อ	----	-- อ้อ-	----	--- อ้อ	----	-- อ้อ-	----
กลาง	----	- ออ --	--- ออ	----	----	- ออ --	--- ออ	----
ต่ำ	-เอื้อะ --	----	-เอื้อะ--	----	-เอื้อะ --	----	-เอื้อะ--	

ภาพและตารางประกอบที่ 12 ฝึกพื้นฐาน เสียง อ้อ เอื้อะ ออ เอื้อะ ออ อ้อ เสียงสูงลงต่ำ เป็นการฝึก ลักษณะปิด และเปิดเสียงในลำคอ หายใจเข้าทางปากให้ลึก ๆ แล้ว ออกเสียงเอื้อะ ลักษณะปิดเสียงในลำคอ ออก เสียงอ้อลักษณะเปิดเสียงในลำคอ และออกเสียงอ้อ ลักษณะเปิดเสียงออกมาทางปากอย่างแรง ทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจนเสียงมีพลัง โดยให้ฝึกการ โई ตาม ชุดฝึกตามลัทธิควารโคต



2.2 เทคนิคการจำกลอนลำ

หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ได้อธิบายถึงการลำให้มีคุณภาพต้องจำกลอนลำให้ขึ้นใจ เพราะถ้าจำกลอน ลำได้ครั้งๆกลางๆจะทำให้ขาดความมั่นใจในการลำสำล้า ความนวลของเสียง พลังของเสียงจะไม่มีประสิทธิภาพ ฉะนั้นถ้าอยากลำได้ดีเสียงมีคุณภาพต้องแม่นยำในกลอนลำ ต้องท่องให้ขึ้นใจท่องเสียงให้ดังฟังชัด เนื้อหากกลอนลำ ท่องให้เสียงลงในกลอนเสียงต้นเสียงให้ลงในกลอนเสียงระดับของเสียงโอ จะมีพลังเสียงกระดิ่งเข้ามาสร้างคุณภาพ ของเสียง และหลักการจำกลอนลำให้จำเป็นหมวดเป็นวรรค เป็นกลุ่มเนื้อหาเดียวกัน และให้จำคำสุดท้ายเพื่อเชื่อม ต่อในเนื้อกลอนลำในวรรคต่อไป



2.3 เทคนิคการแต่งเสียงให้มีความไพเราะ

หมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ได้อธิบายว่าการที่จะแต่งเสียงให้เกิดความไพเราะต้องเข้าใจเทคนิคในการใช้เสียง 3 ระดับเสียงในบริเวณกล่องเสียงเป็นอย่างดี และอีกอย่างหนึ่งต้องจำกลอนได้อย่างแม่นยำ จึงจะสามารถแต่งเสียงให้เกิดความไพเราะได้ การแต่งเสียงมี 2 วิธีคือ

1. การดันเสียง หมายถึง การดันให้อยู่ในกล่องเสียงในระดับเสียงโอหรือเสียงดังเบาให้พยายามดันคลื่นเสียงลงไปบนกล่องเสียงตลอดเวลาเพื่อกระตุ้นให้เสียงพิเศษหรือเส้นเสียงได้ทำงานได้อย่างมีคุณภาพ และในขณะที่ร้องให้หายใจทางปาก และจังหวะการหายใจให้หายใจช่วงหมดวรรคของกลอนลำถึงหายใจเข้า การหายใจทางปากจะเป็นการเพิ่มพลังให้ปอดขยายเมื่อปอดขยายพลังเสียงธรรมชาติในตัวเราจะออกมาเต็มที่

2. การเน้นเสียง หมายถึง การเน้นเสียงหนักในคำสัมผัสกันซึ่งเน้นเสียงให้ต่ำในลำคอ การดึงเสียงให้สูงอย่างมีพลัง ตามตัวอย่างในกลอนไหว้ครูดังนี้

สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	-- ไอ้	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	-- ไอ้	----	----	----
สูง	-- ไอ้	-ละ-นอ	----	เอ้าะอออ้อ	อ้ออ้อ-ออ	เอ้าะอออ้อ	อ้ออ้อ-ออ	-อ้อ- อ้อ
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง	---	อ้อ	-- เอ้าะ	ออออ	----	----	----	----
กลาง	----	----	- อ้อ-	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	---	อ้อม	-ฮัม-	----	----	----
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	โอง-โต่ง	-แก้มสาวงาม	โอง-โต่ง	----	--- หงษ์	-เอ้ย-หงษ์	-ลอย-มา	----
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	--- กา	-เอย-กา	-ลอย-น้ำ	--- น้อย	-บ่อ-ย่าน	-มัน-กำ	----	-คือ-กา
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	---	บ้อ	----	---	ฮัม	----	----
สูง	---	ไ้ย	-ละ-นอ	----	เอ้าะอออ้อ	อ้ออ้อ-ออ	-อ้อ-อ้อ	---
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง	-อออ้อ	เอะอออ้อ	-หล้า เอ้อ	เอ้าะ-เอ้อ	-เอ้อ-เอ้ย	---	อี	---
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----



สูง	----	-ซู้-เอ้ย	---แล้ว	----	----	----	----	----
กลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	---- อิ่ม	----	----	----
สูง								
กลาง	-แมน -วา	----	-เต๋อ-นาย	-สิบนิ้วย่อ	ปะ-นมนม	-เทิง --	----	----
ต่ำ	----	----	----	----	----	-- เคียร	-เก้ากะมอม	--- ไหว้
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	-ถึง-พะ	-จอม-นำ	-พะพุทช	-ชะ-เจ้า	----	-ฟ้า-สงฆ์	--- พู	- ข้า - ตง
ต่ำ	----	----	-องค์ --	----	-ธรรม-พ้อม	----	----	----
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	-ใจ - ตั้ง	- จา- กาว	ปะ-พันกอน	ปะ-สาทพร	พู-มาฟิง	- ซือ-เสียง	ไห้-ลือจัน	--- ไหว้
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง	----	----	----	----	----	----	----	----
กลาง	- มี- คน	-ย๋อ-ยอง	-ลือ-ซา	-แข่ง-ซา	--- คุณ	- ปี- ตา	-มาร -ตา	พู-เพินหย้า
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- เข้า-ป้อน	-ตอน-ท้าว	-ยูนอน	--- สา	-สุ - เต๋อ	พู-ช่ายอ	-ถึง-เจ้า	- อินธิลาด
ต่ำ	----	----	----	----	----	----	----	----
สูง								
กลาง	-สวง-สวรรค	--- ท่าน	- มี- หู	-ตา-ทิพย์	ไห้-ขอยมอ	-โต-ข้า	--- กะ	-ผม-ปัญ
ต่ำ								
สูง								
กลาง	-ญา-น้อย	ไห้-คอยแนม	-สอต-ส่อง	-มันสมอง	- พู -ข้า	เท-วาเจ้า	ไห้-ขอยนำ	--- ไหว้
ต่ำ								
สูง								
กลาง	-เข้า - น้าม	ถึง-เจ้าแม	- โพ - สพ	-- -ขอ	สะ-แดง	ความ-แคลพ	-ต่อพะคุณ	-ของ -ท่าน
ต่ำ								
สูง								
กลาง	--- การ	- ที่ - เป็น	-คน - ไต่	-ต้องอาศัย	-ญา-ทาน	--- เป็น	-อา-หาร	-ซง - ไหว้
ต่ำ								
สูง								
กลาง	กะ-ผมได้	-โย - สูง	--- ไหว้	- คุณ - ลุง	- คุณ - ป้า	--อาวอา	-น้ำ - บาว	--- ไหว้
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- พี่ -ชาย	-จิงมาไหว้	- พี่ - สาว	-พูเพินเลี้ยง	-ชะ -น้อย	-โต -ข่อย	โต-โยมา	-เทพพะบุตร
ต่ำ								



สูง								
กลาง	ยู - ชั่นห่า	-เพะดา	ยู-ชั่นซี	-ฮอระณี	-นาค-น้าม	-พรม-ลั่น	-ฟ้อศวร	- - - พะ
ต่ำ								
สูง								
กลาง	-นา-ลาย	-เลิศ - ล่วน	กะ-ไหวยู	- คีอ - กัน	- - - ไหว	-พะ - จัน	พะ-อาพิตย์	ที-สองแสง
ต่ำ								
สูง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลาง	ยูเทิง-ฟ้า	- - - ไหว	- คุณ - ดา	-ลา - พ้อม	- ดวง-ดาว	-ตาง - ตาง	-แสงสว่าง	-ของ-ไ
ต่ำ								
สูง								
กลาง	-เอา-ได้	- ฮุง - มา	- - - ไหว	-คุณ-ดิน	-และ-ฟ้า	-อา - กาศ	กลาง-เวหน	- - - ยา
ต่ำ								
สูง								
กลาง	-ไ - จน	- ปัญ - ญา	- วาอันได	ไ - มั่นคล่อง	- - - มั่น	-สะ-หมอง	- ของ - ข่า	ไ - แวไว
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- ไส - ของ	- - - วา	-อัน - ไ	ไ - ค่องจอง	ไ - มั่นคือ	- ลูก - ไส	- งว-เลี้ยว	- ไช - กัน
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- - - คุณ	-อา - จาร	พู-เพิ่นสอน	- ยู - ชั่น	- ปอ-นิง	-ทางปะถม	- - - มัช	- ระ - ยม
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- คีอ - กัน	- ชู - คน	- ขอ - ไหว	- - - ไหว	-เทิง-หั่ว	-ใจ-พร้อม	- - ทั้งเหมิด	- ล้อย-แปด
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- - - เทิง	-แปด-หมื่น	- ซี - พัน	พะท่ามะขัน	-นี้-พ้อม	- ขอ - ไหว	- ฟ่า - มวล	- - - ลา
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- ฤ - เตอ	-องค์พะราชา	-สอง-รักษ	- นี้กะไ	-ขอย-ช่วง	กะ-ไหวยู	- คีอ - กัน	- - - -
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- - - หัน	-มา-ทาง	-อา-จาร	-พูเพิ่นมี	พะ-คุณลั่น	- - - คน	- ที่ - มี	- คุณ - ล้า
ต่ำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
สูง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
กลาง	- น้า - ผม	แต่-เก่าก่อน	- - - คุณ	- อา - จาร	พู-เพิ่นสั่ง	-เพิ่น-สอน	ตั้ง- แต่ กก	- แต่ - เค้า
ต่ำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -



สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	-ได้ ล้ำ ร้อง	- ต่อ - มา	--- ตัว	- ของ - ผม	- บ่ - ซ่า	กะ-ห่วยพัน	- เต็มอัดตา	--- คุณ
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- คู - บา	- อา - จาร	ที่-ขอยสอน	- ในตอนนั้น	--- ขึ้น	- ปะ - ถม	- ถึง - เท่า	- มัดชะยม
ต่ำ								
สูง								
กลาง	- ทุก - พาน	--- พ้อม	- เเทง - คุณ	- อา - จาร	- พูเพินสอน	- ชัง - ไห่	- ความ - รู้	- หัว - ไป
ต่ำ								
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	--- วัน	- นี - พู	- ซ่า - ได้	- ลียอมอบ	ลี- ลง ล้ำ	--- ลา	- ชู - เคื่อ	-คุณ อา จาร
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	-สอน- ชรม	- และพะคุ	-สอน- อ้อ	--- เเทง	-อ้อ- หลวง	- อ้อ - เค้า	-ออ ละหัน	- เปิด - โลก
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	- อ้อมุดโต	- ไก่ - แก้ว	- เเทง-พ้อม	- มูบิยม	-----	-----	-----	-----
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	--- วัน	- นี - พู	- ซ่า - ได้	- ลียอมอบ	- ลิง ล้ำ	--- ลา	- ชู - เคื่อ	-คุณอาจารย์
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	- ผม - เอี้ย	- ขอย-เคื่อ	- วัน-หนี่	--- คุณ	- บิ - ดา	-ผม - นั้น	- มาเนาเศียร	-เก้ากะมอม
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	-คุณมารดา	มา-นังล้อม	-คอย-เฝ้า	-ขอยสมอง	--- ลี	-นวล-นวล	-ทา-แก้ม	-หอม -ฮวน
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สูง	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
กลาง	- แนน-ได้อ	--- -แบ้ง	-----	--- ทื่อ	-----	-----	-----	-----
ต่ำ	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

ภาพและตารางประกอบที่ 13 การคืนให้อยู่ในกล่องเสียงในระดับเสียงไอร้องเสียงดังเบาให้พยายาม
 ดันคลื่นเสียงลงไปในกล่องเสียงตลอดเวลาเพื่อกระตุ้นให้เสียงพิเศษหรือเส้นเสียงได้ทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ และ
 ในขณะที่ร้องให้หายใจทางปาก และจังหวะการหายใจให้หายใจช่วงหมดครกของกลอนลำถึงหายใจเข้า การหายใจ
 ทางปากจะเป็นการเพิ่มพลังให้ปอดขยายเมื่อปอดขยายพลังเสียงธรรมชาติในตัวเราจะออกมาเต็มที่ และ การเน้น



เสียง หมายถึง การเน้นเสียงหนักในคำสัมผัสกันซึ่งเน้นเสียงให้ต่ำในลำคอ การตั้งเสียงให้สูงอย่างมีพลัง โดยให้
 ผึกแต่งเสียงตามตาราง และแบบฝึกทักษะเทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย
 อินอุ่นโชติ ตามตาราง และลิงค์คิวอาร์โค้ด



สรุป

เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ สำหรับคนรุ่นใหม่
 เป็นการศึกษา ประวัติผลงานและเกียรติของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ และ เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลใน
 กลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ ผลการศึกษา 1. ประวัติผลงานและเกียรติประวัติของหมอลำสมชาย
 อินอุ่นโชติ จะประกอบด้วยประวัติส่วนตัว ประวัติการศึกษา ประวัติการทำงาน และผลงานเกียรติคุณที่ได้รับ
 2. เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ แบ่งออกได้ 3 เทคนิค คือ
 1. เทคนิคการใช้เสียง 2. เทคนิคการจำกลอนลำ และ 3. เทคนิคการแต่งเสียงลำให้ไพเราะ ซึ่งองค์ความรู้ต่าง ๆ
 ที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้ที่สนใจศึกษาด้านหมอลำ หากนำไปใช้เป็นแนวทางในการ
 เรียนการสอนและฝึกปฏิบัติอย่างจริงจังจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้เรียน นอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์ สืบทอด
 สืบสานภูมิปัญญาของไทยให้คงอยู่ต่อไปอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษา เทคนิคการลำทางสั้นทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูของหมอลำสมชาย อินอุ่นโชติ
 สำหรับคนรุ่นใหม่ เป็นการศึกษา ซึ่งแบ่งออกได้ 3 เทคนิค คือ 1. เทคนิคการใช้เสียง 2. เทคนิคการจำกลอนลำ
 และ 3. เทคนิคการแต่งเสียงลำให้ไพเราะ ทำให้ทราบว่า เมื่อรู้และเข้าใจในเทคนิคทั้ง 3 เทคนิคแล้ว ไม่จำเป็นว่า
 คนฝึกต้องมีพรสวรรค์ ขอให้มีความเข้าใจในหลักการและฝึกตามชุดฝึกตามคิวอาร์โค้ดที่สามารถมีทักษะลำทางสั้น
 ทำนองอุบลในกลอนไหว้ครูได้เต็มตามศักยภาพของผู้ฝึก และควรมีการศึกษาเทคนิคการลำเพลิน โดยใช้เทคนิค
 การใช้เสียง เทคนิคการจำกลอนลำ และเทคนิคการแต่งเสียงลำให้ไพเราะไปประยุกต์ใช้น่าจะมีประโยชน์อย่าง
 ยิ่งต่อผู้ที่สนใจศึกษา และนอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์ สืบทอด สืบสานภูมิปัญญาของไทยให้คงอยู่ต่อไปอีกด้วย

เอกสารอ้างอิง

เจริญชัย ขนไพโรจน์.(2526). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม,หน้า 65

จากรุวรรณ ธรรมวัตร. (2528).**บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ**. รายงานการวิจัย.

สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.



เพลงหน้าพาทย์ในพิธีอภิปโทโพธิบาทว์ Pleng Na Phad in the Ceremony of "Apithaipotibaht"

นิทัศน์ ชูเชิด*

Nithat Chuchert*

บทคัดย่อ

เพลงหน้าพาทย์ในพิธีอภิปโทโพธิบาทว์ วงปี่พาทย์วงดุริยางค์ของคำ ได้รับการถ่ายทอดจาก ครูสมุทร อังควระ คุรตนตร์ไทยอารุโส วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ลำดับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีอภิปโทโพธิบาทว์ เรียบเรียงโดย อาจารย์ภูเตศวร แห่งสำนักหริหราชรม มีทั้งสิ้น 29 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงพระยาเดิน 2) เพลงเสมอเข้าที่ 3) เพลงพราหมณ์เข้า 4) เพลงมหาฤกษ์ 5) เพลงสาธุการ 6) เพลงจุลโลกบาลทั้งสี่ 7) ตระฆังจกจักรวาล 8) ตระพระอิศวร 9) ตระพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 10) ตระพระพรหม 11) ตระนาง 12) ตระพระพิณเนศ 13) เพลงเสมอเถร 14) ตระเชิญ 15) ตระประทานพร 16) ตระสันนิบาต 17) เพลงนังกิน 18) เพลงเหาะ 19) ตระเทวาประสิทธิ์ 20) ตระมารละม่อม 21) เพลงประชุมเทวราช 22) เพลงมหาชัย 23) เพลงโปรยข้าวตอก 24) เพลงพระเจ้าลอยลาด 25) เพลงพราหมณ์ออก 26) เพลงกราวนอก 27) เพลงกราวใน 28) เพลงกราวรำ และ 29) เพลงเชิด การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงเป็นการบรรเลงเพื่ออัญเชิญเทพตามลู่พิธี

คำสำคัญ : เพลงหน้าพาทย์/พิธีอภิปโทโพธิบาทว์

Abstract

Pleng Na Phad in the Ceremony of "Apithaipotibaht" Ritual Duriyathongtom Thai band Mr. Sahmud Xingkhawara teacher Sukhothai College of Dramatic Arts. That offers Thai music The order of the songs used to play Pleng Na Phad song ni "Apithaipotibaht" Compiled by Mr. Phu-Te Suan There are a total of 29 songs, namely 1) Par-Ya-Dein Song 2) Sa-Memx-Khea-Thi Song 3) Pham-Khea Song 4) Ma-Ha-Leik Song 5) Sa-Thu-Kan Song 6) Ca-Tu-Lo-Ka-Ban-Thang-Si Song 7) Tra-Mnog-Khon-Cak-Ka-Wan Song 8) Tra-Pha-Xi-Suan Song 9) Tra-Pha-Na-Ray-Ban-Thom-Sin Song 10) Tra-Pha-Phrom Song 11) Tra-Nang Song 12) Tra-Pha-Phlik-Kha-Nate Song 13) Sa- Memx -Ther Song 14) Tra-Chey Song 15) Tra-Pa-Tham-Phron Song 16) Tra-San-Ni-Baht Song 17) Nang -Kin Song 18) Heaa Song 19) Tra-Thre-Wa-Pa-Sid Song 20) Tra-Marn-La-mxm Song 21) Pa-Chum-Te-Wa-Rad Song 22) Ma-Har-Chai Song 23) Pory- Khea -Trxk Song 24) Pha-Cea-Lxy-Thad Song 25) Pham-Xxk Song 26) Kraw-Nxk Song 27) Kraw-Ni Song 28) Kraw-Rarm Song and 29) Cheid Song. Each song Pleng Na Phad playing a play to learn to invite angels to the ceremony.

Key words : Pleng Na Phad / "Apithaipotibaht"

*วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000 โทร 043-811-317

*Kalasin College of Dramatic Arts. House No.11, road Sa-nam-bin, Tambon Kalasin, Maueang Kalasin District, Kalasin 46000 to call 043-811-317



บทนำ

ปัจจุบันสังคมโลกรวมทั้งประเทศไทยต้องเผชิญกับภาวะการระบาดของไวรัสโคโรนา 2019 ส่งผลกระทบต่อการดำรงชีวิตในแต่ละวัน การจะต่อสู้กับเชื้อโรคร้าย ต้องอาศัยความรู้ความสามารถทางด้านการแพทย์เพื่อช่วยเหลือผู้ติดเชื้อ และป้องกันโรคร้ายที่จะนำไปสู่อันตรายถึงชีวิต นอกจากจะใช้วิธีการทางการแพทย์เพื่อช่วยรักษา และป้องกันแล้ว คนไทย ยังมีความเชื่อว่า โรคระบาดที่เกิดขึ้น อาจเกิดจากอำนาจสิ่งชั่วร้าย ความเชื่อเรื่องการจัดพิธีบูชา บวงสรวง ขอพร จึงเกิดขึ้น

พิธีดังกล่าว เรียกว่า “พิธีอภิไธโหีบาวห์” หรือ “อาฮีไธโหีบาวห์” เป็นพิธีที่จัดปัดเป่าเภทภัยร้ายที่เกิดขึ้น จึงถูกนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อบ้านเมืองอีกครั้งหนึ่ง พิธีอภิไธโหีบาวห์ เขียนได้หลายแบบ คำว่า อภิ แปลว่า ใหญ่ คำว่า ไท หรือ ไห้ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่ ในที่นี้ หมายถึง เทวดา คำว่า โหี หมายถึง ความรู้ บาวห์ คือ อุบาวห์ จัญไร สิ่งไม่ดีต่าง ๆ “อภิไธโหีบาวห์” จึงหมายถึง ความรู้เกี่ยวกับอุบาวห์ต่าง ๆ ที่เกิดจากเทวดาทั้งหลาย สันนิษฐานว่า พิธีนี้อาจจะมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย มีหลักฐานการสืบทอดถึง 3 รัชกาล (ประพนธ์ วิวิฒนพร, 2564, สัมภาษณ์) ในสมัยรัชกาลที่ 1 ปรากฏหลักฐานที่บันทึกไว้ในตำราพิชัยสงคราม เป็นสมุดไทยคำ เขียนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2325 เพราะเขียนตั้งแต่ปีแรก จึงสันนิษฐานว่า พิธีนี้อาจเกิดขึ้นก่อนมานานแล้ว ซึ่งในครั้งนั้นมีบันทึกว่า ปีแรกที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เสด็จอภัยราชสมบัติ วันที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2325 มีพระราชพิธียกเสาหลักเมือง ทุกคนที่ไปร่วมพิธีได้เห็นเหตุการณ์ประหลาด คือ เสาหลักเมืองได้เคลื่อนไปทับงูเล็ก 4 ตัว ดายอยู่ที่กันหลุม (ขณานิปี ปัตตพงศ์, 2564, สัมภาษณ์) ผู้รู้ทั้งหลายมีความเห็นตรงกันว่า เป็นลางบอกเหตุร้าย จะนำความเสื่อมโหม่งมาสู่แผ่นดิน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงปริวิตกเป็นอย่างมาก จึงจัดพิธีสะเดาะเคราะห์ใหญ่ “อาฮีไธโหีบาวห์” โดยอาศัยอำนาจพระปิตุพรหมองค์ และจัดตั้งบัณฑิตสี่วัยเทยดา การสวดมนต์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทพระปริตร เมื่อสวดแล้วมีความเชื่อว่า พลังงานดี ๆ จะค่อย ๆ หักล้างพลังงานความกลัว ความเกลียดชัง ที่เกาะกินใจ เมื่อใจแข็งแรง กายก็แข็งแรง นอกจากนี้ ยังจุดเทียนชัยเท่าพระชนมายุและจุดเทียนหมางมล เพื่อเป็นพุทธานุชา และเทพบูชา การจัดพิธีในครั้งนี้ทำให้กรุงรัตนโกสินทร์ เกิดความสงบร่มเย็น สามารถครองอายุยืนยาวมาจนถึงทุกวันนี้เป็นที่ประจักษ์ หลักฐานแหล่งที่ 2 เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 พระองค์ท่านประสงค์ที่จะเผยแพร่ความรู้ต่าง ๆ สู่ประชาชน มีการสลัก ตำราอภิไธโหีบาวห์ ลงในแผ่นศิลา เรียกว่า จารึก แล้วนำไปติดที่ศาลาหน้าเจดีย์ในวัดโพธิ์ (วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม) หลักฐานแหล่งที่ 3 ถูกบันทึกในสมัยรัชกาลที่ 7 พระองค์ทรงประสงค์ที่จะรวบรวมตำราของ สมเด็จพระมหาพรยา ดำรงราชานุภาพ ผู้เป็นพระมาตุลา (ลุง) บิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย ได้คัดลอก จารึกอภิไธโหีบาวห์ ลงสู่หนังสือ “หนังสือประชุมจารึกวัดพระเชตุพน” จัดไว้ในหมวดอนามัย (สุภาพ) รวมกับเรื่อง ฤกษ์ดีดคน มีข้อสังเกตว่า หากไม่สำคัญ สมเด็จพระมหาพรยา ดำรงราชานุภาพ คงไม่เลือกมา (พิรภัทร์ ศรีตุลา, 2555, น.1)

ในช่วงเดือนเมษายน พ.ศ. 2564 ประเทศไทย พบกับภาวะการระบาดของไวรัสโคโรนา 2019 ในระลอกที่ 3 มีผู้ติดเชื้อเพิ่มขึ้นมากในแต่ละวันร่วมพันคน ซึ่งก่อให้เกิดความเสียหายในด้านชีวิตความเป็นอยู่ และเศรษฐกิจเป็นอย่างมาก ประชาชนเกิดความลำบาก การระบาดได้แพร่กระจายไปทุกภาคของประเทศ โดยในกรุงเทพมหานคร มาเป็นอันดับ 1 รองลงมา คือ จังหวัดเชียงใหม่ ด้วยเหตุนี้ รัฐบาลได้เตรียมแผน 5 จังหวัดในเขตภาคเหนือ และภาคกลาง อารามศิริจันทร์เทพพิธานุสรณ์ อำเภอมอหม่อง จังหวัดเชียงใหม่ (ในสำนึกนี้มีทั้งนักบวชศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ที่ถือศรัทธาปฏิบัติธรรมอย่างเคร่งครัด) มีความเชื่อ และศรัทธาในองค์พระสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า และเทพเจ้า ทุกพระองค์ รัฐบาลได้เตรียมแผน 5 จังหวัดในเขตภาคเหนือ และภาคกลาง ได้ปรากฏตั้งแต่เกิดเหตุการณ์การระบาดของ ไวรัส



โคโรนา 2019 ระลอกแรก ว่า "ถ้าทำพิธีโหราศาสตร์แล้วนำของทั้งหมดทั้งแม่น้ำปิง โค้วจะหายจากประเทศไทย" ในตอนนั้นรัฐบาลใช้ยาแรง ทำให้การระบาดของไวรัสโคโรนา 2019 สงบไป แม้จะมีการระบาดระลอก 2 ที่จังหวัดสมุทรสาคร แต่เป็นเพียงการระบาดในวงแคบที่ควบคุมได้ กระนั้น ครูบาเจ้าศรีเทพ จันทวินโย ยังปรารถนาที่จะจัดพิธีอภิไธโหราศาสตร์ ทางคณะบัณฑิตสำนักบริหารธรรม เล็งเห็นว่า พิธีอภิไธโหราศาสตร์ เป็นพิธีโบราณ การจะจัดเพื่อเป็นการอนุรักษ์ไว้เป็นเครื่องเตือนใจเตือนสติ และ ได้ค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับพิธีอภิไธโหราศาสตร์จากทุกแหล่งที่สืบค้นได้

พิธีอภิไธโหราศาสตร์ ที่จัดขึ้นในครั้งนี้ เป็นพิธีของศาสนาพราหมณ์ ที่คณะผู้ประกอบพิธีมีความตั้งใจ และ มุ่งมั่นที่จะให้เกิดความสมบูรณ์ และ เกิดความเป็นสิริมงคลสูงสุด นอกจาก สิ่ง ชัย บัณเฑาะว์ และ พานฎาของพราหมณ์จึงขาดไม่ได้ที่จะมีเครื่องดนตรีมาเกี่ยวข้อง จึงได้จัดหาวงปี่พาทย์คณะดุริยางค์ของคำ ศิษย์ครูสมุทร อังคระ มาบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพื่ออัญเชิญเทพตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ ผู้วิจัยได้มีโอกาสรับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีในครั้งนี้ ได้สัมผัสถึงบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ที่เกิดขึ้น พิธีมีทั้งในส่วนพระสงฆ์ และ นักบวชต่างศาสนา ที่แต่งตัวในแบบที่บุคคลทั่วไปไม่คุ้นเคย จึงเล็งเห็นความสำคัญในพิธีสำคัญครั้งนี้ เนื่องจาก เป็นพิธีที่ไม่เกิดขึ้นมานานนับครั้งได้ในยุคปัจจุบัน จึงเกิดความคิดที่จะบันทึกหลักฐานสำคัญเกี่ยวกับพิธีอภิไธโหราศาสตร์ในรูปแบบบทความวิชาการ เกี่ยวกับลำดับพิธีและ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในครั้งนี้ เพื่อเป็นประโยชน์ในเชิงวิชาการต่อไป

เพลงหน้าพาทย์ในพิธีอภิไธโหราศาสตร์

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีอภิไธโหราศาสตร์ในครั้งนี้ วงปี่พาทย์ดุริยางค์ของคำ ได้รับถ่ายทอดจากครูสมุทร อังคระ โดยเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนใช้ประกอบการแสดงโขน - ละคร มาแต่เดิม เมื่อครูบาเจ้าศรีเทพ จันทวินโย ได้สั่งให้มีการฟื้นฟูพิธี อภิไธโหราศาสตร์ขึ้น อาจารย์ยุศตวร (นายประพนธ์ วิวัฒน์พร) แห่งสำนักบริหารธรรม จึงได้ศึกษาและเรียบเรียงลำดับเพลงหน้าพาทย์ที่มีอยู่เดิมเพื่อใช้สำหรับพิธีอภิไธโหราศาสตร์ในครั้งนี้โดยเฉพาะ

อภิไธโหราศาสตร์ คือ พิธีล้างอุบาทว์ คำว่า อุบาทว์ หรือ สิ่งไม่ดีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น มีความเชื่อมโยงกับประวัติหรือ บทบาทของเทวดาทั้ง 8 ทิศ ประกอบด้วย 1) พระอินทร์ เทวดาประจำทิศตะวันออก 2) พระเพลิง เทพแห่งไฟ เป็นเทวดาประจำทิศ ตะวันออกเฉียงใต้ 3) พระยม เทพแห่งความตาย เทวดาผู้รักษาทิศใต้ 4) พระนารายณ์ เทพผู้รักษาสวรรค์ เทวดาประจำทิศ ตะวันตกเฉียงใต้ 5) พระพิรุณ เทพแห่งฝน เทวดาประจำทิศตะวันตก 6) พระพาย เทพแห่งสายลม เทวดาผู้รักษาทิศตะวันตกเฉียงเหนือ 7) พระโลมา เทพแห่งพระจันทร์ เทวดาผู้รักษาทิศเหนือ 8) พระไพล เทพแห่งพระอาทิตย์ เทวดาผู้รักษาทิศตะวันออกเฉียงเหนือ





ภาพที่ 1 ใต้บูชาพระพุทธเจ้าและเทพยดาทุกพระองค์ที่ตั้งบริเวณกลางปราสาท
ที่มา : ชญานินี ปัดหลวง

นอกจากการบูชาเทวดาประจำทิศทั้ง 8 แล้ว การจัดพิธีครั้งนี้ยังได้ทำตามแบบฉบับโบราณ คือ มีการนิมนต์ครูบาอาจารย์ (พระสงฆ์) มาสวดพระปริตร และสวดนพเคราะห์ พร้อมทั้งตั้งบัตรพินิจาเทวดานพเคราะห์ทั้ง 9 ด้วย ในสมัยโบราณ พิธีอภิไธโศภิหาร ใช่วงปีพาทย์บรรเลงประกอบพิธีหรือไม่นั้น ไม่ทราบได้แน่ชัดแต่สันนิษฐานว่า ในสมัยอยุธยา มีเครื่องดนตรีเกิดขึ้นหลายชิ้น การประกอบพิธีพราหมณ์ อาจเริ่มใช้ ปีพาทย์เครื่องห้าตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา วงปีพาทย์ ถือเป็นองค์ประกอบของพิธีที่สำคัญ เนื่องจากในระหว่างพิธีนั้น หลังจากเจ้าพิธี (พราหมณ์) อ่านโองการอัญเชิญเทพดาแต่ละพระองค์แล้ว จะเรียกเพลงหน้าพาทย์ (ส่งวงปีพาทย์ให้บรรเลง) (ประพนธ์ วิวัฒน์พร, 2564, สัมภาษณ์) เพื่ออัญเชิญเทพดา ตามความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ที่มีความเชื่อว่าเป็นระหว่างบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เทพดาแต่ละพระองค์จะเสด็จลงมายังมณฑลพิธี คล้ายกับการเรียกเพลงหน้าพาทย์ในขั้นตอนพิธีไหว้ครุนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ที่คุ้นเคยในวงการนาฏศิลป์ไทย แต่ในพิธีอภิไธโศภิหาร มีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบ ตามลำดับของพิธีกรรม ดังนี้

ก่อนเริ่มเข้าสู่พิธีการประมาณ 2 ชั่วโมง ปีพาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น จากนั้นจึงเข้าสู่ลำดับพิธีการ

ผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตเพลงหน้าพาทย์ เป็นโน้ตทางมืองที่ได้รับถ่ายทอดจากครูสมุทร อิงควระ ครูสอน ปีพาทย์อาวุโส วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ปัจจุบันอายุ 80 ปี ซึ่งครูสมุทร อิงควระ ได้รับถ่ายทอดจากครูเชื้อ ดนตรีรส และครูมนตริ ตราโมท (สมุทร อิงควระ, 2564, สัมภาษณ์)



ลำดับที่ 1 ประธานในพิธี และคณะพราหมณ์เดินเข้าสู่พิธี ปี่พาทย์บรรเลงเพลงพระยาเดิน

เพลงพระยาเดิน

ครูสมุทร อิงควระ ผู้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์

นิทัศน์ ชูเชิด บัณฑิตนักทางไกล

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1

มือขวา	--- ^๑	--- ๗	--- ^๑	--- ๘	- ๙ ^๑ - ๗	- ๘ - ๗	- - ๙ ๓	- ๗ - ๘
มือซ้าย	--- ^๑	--- ๗	--- ^๑	--- ๘	- ๙ ^๑ - ๗	- ๘ - ๗	- ๘ - -	- ๗ - ๘

ประโยคที่ 2

มือขวา	- ช - ๗	- - - ๓	- ๗ - -	- ๕ - ๕	- - - ๓	- ๓ - -	- ๓ - ๓	- ๓ - ๕
มือซ้าย	- ช - ๗	- ๓ - -	- ๗ - ๕	- - - -	- - - ๓	- ๗ - -	- ๓ - ๗	- ๓ - ๕

ประโยคที่ 3

มือขวา	- ท - ม	- ร - ท	- ม - ร	- ท - ล	- - - ท	- ร - -	- ช - ท	- ล - ช
มือซ้าย	- ฟ - ม	- ร - ท	- ม - ร	- ท - ล	- - - ท	- ร - -	- ช - ท	- ล - ช

ประโยคที่ 4

มือขวา	- ล ช -	- ช - -	- ม - -	- ท - ล	- - - ท	- ฐ - -	- ช - ท	- ล - ช
มือซ้าย	- - - ม	- - - ฐ	- - - ช	- ท - ล	- - - ท	- ฐ - -	- ช - ท	- ล - ช

ประโยคที่ 5

มือขวา	- - ท -	ท - ล -	ช - ล -	ล - ช -
มือซ้าย	- - - ล	- ช - ม	- ม - ช	- ม - ร

กลับต้นแล้วบรรเลงสร้อย 2 เที้ยว

สร้อย ประโยคที่ 6

มือขวา	- - ร ร	- ม - ช	- - ร ร	- ม - ช	- - ฑ -	ฑ - ล -	ช - ล -	ล - ช -
มือซ้าย	- ล - -	- ฑ - ช	- ล - -	- ฑ - ช	- - - ล	- ช - ม	- ม - ช	- ม - ร

การบรรเลงเพลงพระยาเดิน คนระนาดผู้เป็นผู้นำวง จะสังเกตดูว่า เมื่อคณะพราหมณ์เดินเข้าสู่บริเวณพิธีเรียบร้อยแล้ว จึงหักลงแบบ เอ้ เอ้ ในพิธีครั้งนี้ได้บรรเลงเพียงท่อน 1 เท่านั้น

ลงแบบ เชื้อ เชื้อ

มือขวา	--- ท	--- ล	--- ซ	--- ฐ
มือซ้าย	--- ท	--- ล	--- ซ	--- ล





ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์ดุริยางค์ คิชฌ์ครุสมุทรวงศ์ องค์กรที่ ใช้บรรเลงในพิธีอภิเษกนิเวศน์
ที่มา : ขยัญญ์ ปัดตพงศ์

ลำดับที่ 2 เพลงเสมอเข้าที่ บรรเลงเมื่อเจ้าพิธี และคณะพราหมณ์เข้าสู่แท่นปะรำพิธี

เพลงเสมอเข้าที่

ครุสมุทรวงศ์ องค์กร ผู้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์

นิตศน์ ชูเจ็ด บ้านทักไต่ทางห้อง

ประโยค 1

หน้าทับเสมอ 5 ไม่วา

มือขวา	--- ล	ท ฟ --	-- ร -	- ร - ช	----	- ช - ช	--- ล	--- ท
มือซ้าย	- ล --	ท - ม ร	--- ร	- ล - ช	--- ช	----	--- ล	--- ท

ประโยค 2

มือขวา	-- ล ช	- ล - ท	- ล - ท	- ร - ท	-- ล ท	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท
มือซ้าย	--- ช	- ล - ท	- ล - ท	- ร - ท	- ช --	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ท

ประโยค 3

มือขวา	- ร - ม	- ร --	ท ท --	ล ล - ช	----	- ช - ช	-- ร ม	- ช - ล
มือซ้าย	- ร - ม	- ร - ท	--- ล	--- ช	--- ช	----	- ต --	- ช - ล

ประโยค 4

มือขวา	- ท - ร	- ท --	ล ล --	ช ช - ม	-- ช ช	- ล - ร	-- ร ม	- ช - ล
มือซ้าย	- ท - ร	- ท - ล	--- ช	--- ท	- ช --	- ล - ล	ท ต --	- ช - ล

ประโยค 5

มือขวา	- ร - ท	- ล - ช	- ล ช ช	--- ช
มือซ้าย	- ร - ท	- ล - ช	--- ต	- ช --

ออกธรรมาเตียว



ลำดับที่ 3 เพลงพราหมณ์เข้า บรรเลงเมื่อเจ้าพิธิ (หัวหน้าคณะพราหมณ์) เห็นสมควรว่า ทุกอย่างพร้อม เห็นสมควรเริ่มพิธีได้ จึงสั่งปี่พาทย์บรรเลงเพลงพราหมณ์เข้า

เพลงพราหมณ์เข้า

ครูสมุทร อิงกระวะ ผู้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์

นิทัศน์ ชูเชิด บันทึกโน้ตทางซึ้ง

หน้าทับเสมอ 20 ไม้ลา ตัดไม้แรกออก ตีไม้ที่ 2-5 ตี 4 ไม้ กลับต้นอีก 4 ครั้ง แล้วตีไม้ลา

ประโยค 1

มือขวา	----	--- ทุ	----	--- ทุ	--- ร	--- ม	----	--- ล
มือซ้าย	--- ม	----	--- ล	----	--- ล	--- ทุ	--- ม	----

ประโยค 2

มือขวา	----	--- ล	----	----	--- ช	-- ช -	- ทุ - ล	----
มือซ้าย	--- ม	----	--- ช	--- ม	--- ร	--- ช	----	- ช - ร

ประโยค 3

มือขวา	- ทุ --	- ล - ทุ	----	- ด - ร	--- ม	- ร - ร	----	--- ร
มือซ้าย	--- ช	----	- ล - ทุ	----	----	--- ช	--- ร	----

ประโยค 4

มือขวา	----	--- ล	----	----	--- ล	--- ช	----	--- ล
มือซ้าย	--- ม	----	--- ร	--- ม	--- ม	--- ทุ	----	--- ม

ประโยค 5

มือขวา	----	--- ล	----	----	--- ล	- ทุ --	--- ล	-- ล -
มือซ้าย	--- ม	----	--- ร	--- ม	--- ม	-- ลช	----	--- ล

ประโยคที่ 6

มือขวา	----	- ด --	--- ทุ	-- ทุ -	--- ร	----	- ร ม	--- ร
มือซ้าย	----	-- ทุ ล	----	--- ทุ	--- ล	--- ทุ	- ด --	--- ล

ประโยคที่ 7

มือขวา	--- ม	- ร - ร	----	--- ร	- ด --	- ทุ --	--- ร	- ม ทุ
มือซ้าย	----	--- ช	--- ร	----	-- ทุ ล	-- ม ร	- ล --	- ร --

ประโยคที่ 8

มือขวา	--- ทุ	----	- ทุ ม -	- ม - ทุ	--- ทุ	----	- ทุ ล -	- ล - ทุ
มือซ้าย	--- ทุ	--- ม	--- ทุ	--- ทุ	--- ทุ	--- ล	--- ม	--- ทุ

ประโยคที่ 9

มือขวา	--- ทุ	----	- ค - ค	--- ทุ	--- ม ทุ	- ล - ทุ	- ค - ทุ	- ล - ทุ
มือซ้าย	--- ม	--- ค	----	--- ทุ	- ร --	- ล - ทุ	- ค - ทุ	- ล - ค



ประโยคที่ 10

มือขวา	--- ม	----	- ตั - ตั	--- ท	--- ม ฟ	- ล - ท	- ตั - ท	- ล - ฟ
มือซ้าย	--- ท	--- ต	----	--- ท	- ร --	- ล - ท	- ต - ท	- ล - ต

ประโยคที่ 11

มือขวา	--- ร	-- ม ฟ	- ช --	- ล ท ล	--- ล	- ท --	- ม - ร	--- ม
มือซ้าย	- ล --	- ร --	- ร --	ช -- ร	- ล --	--- ท	--- ล	--- ท

ประโยคที่ 12

มือขวา	--- ร	-- ม ฟ	--- ฟ	- ล --	--- ม ฟ	- ล --	- ล --	ฟ ---
มือซ้าย	- ล --	- ร --	- ม --	--- ม	- ร --	--- ม	- ร --	- ม ร ท

รู้เฉพาะ พราหมณ์เจ้า

ประโยคที่ 1

มือขวา	- ต --	----	-- ท -	--- ร	--- ม	--- ช	- ฟ --	--- ท
มือซ้าย	-- ท ล	--- ท	--- ท	--- ล	--- ท	--- ช	- ม - ร	--- ท

ประโยคที่ 2

มือขวา	--- ร	- ม - ล	--- ล	--- ล	--- ล	- ช --	- ล - ช	- ฟ --
มือซ้าย	--- ร	- ม - ล	- ล --	- ล --	- ม --	- ร - ม	--- ร	-- ม ร

ประโยคที่ 3

มือขวา	--- ช	-- ล ท	- ล --	- ท - ท	- ท - ท	--- ท	--- ท	--- ท
มือซ้าย	- ม - ร	- ช --	- ม - ท	--- ท	--- ท	- ท --	- ท --	- ท - ท

ประโยคที่ 4

มือขวา	--- ร	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	- ท - ล	-- ช ล	--- ช
มือซ้าย	--- ร	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	- ท - ล	--- ล	- ช --

ประโยคที่ 5

มือขวา	--- ร	-- ม ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	- ฟ --	- ม --	- ล - ช	ฟ ---
มือซ้าย	- ร --	--- ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร	- ฟ - ม	--- ล	--- ร	- ม ร ม

ประโยคที่ 6

มือขวา	- ช ล ช	----	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	--- ล	--- ล	--- ล
มือซ้าย	ฟ -- ร	--- ล	--- ล	--- ล	--- ล	- ล --	- ล --	- ล - ล

ประโยคที่ 7

มือขวา	--- ร	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	- ท - ล	-- ช ล	----
มือซ้าย	--- ร	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	- ท - ล	-- ล	--- ช



ประโยคที่ 8

มือขวา	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	- ช - ช	----	- ม - ม	--- ท	- ล - ล
มือซ้าย	--- ช	--- ช	--- ช	--- ช	--- ม	--- ท	----	--- ร

ประโยคที่ 9

มือขวา	- - ช -	- ล - ช	----	--- ช
มือซ้าย	--- ฟ	--- ด	--- ช	--- ช

ลำดับที่ 4 เพลงมหาฤกษ์ บรรเลงเมื่อเจ้าพิธี รวมทั้งคณะพราหมณ์และผู้เป็นประธานในพิธีพร้อมแล้ว จึงเริ่มจุดเทียนชัย

เพลงมหาฤกษ์

ครูสมุทร อิงควระ ผู้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์

นิทัศน์ จูเจ็ด บันทึกโน้ตทางฆ้อง

ท่อน 1 ประโยคนำ

มือขวา	--- ร	- - ม ฟ	- ล - ล	- ฟ - -	- ฟ ล -	ฟ ม - -	----	ม ร - ม
มือซ้าย	- ล - -	- ร - -	--- ฟ	- - ม ร	--- ม	- - ร ท	- ล - ท	- ล - ท

ประโยคที่ 1

มือขวา	- ล - ท	- ล - ฟ	--- ม	- ฟ - ล	- ร - ท	- ล - -	ช ช - -	ล ล - ท
มือซ้าย	- ล - ท	- ล - ด	--- ท	- ด - ล	- ร - ท	- ล - ช	--- ล	--- ท

ประโยคที่ 2

มือขวา	----	- ท - ท	- - ช ช	- ล - ท	- ร - ม	- ร - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
มือซ้าย	--- ท	----	- ช - -	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	--- ล	--- ด

ประโยคที่ 3

มือขวา	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	- - ม ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ช - ล
มือซ้าย	- ล - ท	- ล - ฟ	--- ม	--- ร	- ม - -	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ช - ล

ประโยคที่ 4

มือขวา	--- ท	- ล - ล	----	--- ล	- ฟ ล -	ฟ ม - -	----	ม ร - ม
มือซ้าย	----	--- ร	--- ล	----	--- ม	- - ร ท	- ล - ท	- ล - ท

กลับต้น

การบรรเลงเพลงมหาฤกษ์ คนระนาดผู้เป็นผู้นำวง จะสังเกตดูว่า เมื่อประธานในพิธีจุดเทียนชัยเรียบร้อยแล้ว จึงทักลงแบบ เช้ เช้





ภาพที่ 3 บริเวณหน้าปราสาทอิทธิไพบารพ
ที่มา : ชญานินี ปัดพงษ์

เพื่อเป็นการแสดงถึงความตั้งใจที่จะอุทิศเจตนาแด่พระองค์สู่พิธี การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงจะบรรเลงด้วยระหมัด น้ำหนักมือที่แตกต่างกันหลายรูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น หากเป็นเทพฝ่ายชาย (มหาเทพ) คนระนาดจะพิจารณาว่า ต้องบรรเลงเช่นไรให้ฟังแล้วน่าเกรงขาม สง่างาม หากเป็นมหาเทวี (เทพเจ้าฝ่ายหญิง) จะบรรเลงออกมาในอีกลักษณะสง่างาม แต่ไม่อ่อนหวานจนเกินไป และไม่แข็งกระด้างจนเกินไป จะทำให้รู้สึกถึงพลังงานที่เข้ามาในพิธี (เอกราช ทักษิณะ, 2564, สัมภาษณ์)

ลำดับพิธีและการเรียกเพลงหน้าพาทย์ในข้างต้น เป็นเพียงขั้นตอนช่วงที่ 1 ของพิธีอิทธิไพบารพ เท่านั้น ซึ่งลำดับพิธีและเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดที่ใช้ แบ่งเป็น 4 ช่วง หากจะนำมาเขียนในบทความครั้งนี้



คงจะบรรยายได้ไม่ละเอียดทั้งหมด ผู้วิจัยจึงได้สรุปออกเป็นตารางลำดับพิธีและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ ดังนี้
ลำดับเพลงหน้าพาทย์ ที่เจ้าพิธีเรียกในพิธีอภิเษกโศภิธินิพพาน

1. บวงสรวงและอัญเชิญเทพยดา	2. ถวายเครื่อง (ถวายเครื่องสังเวยและเครื่องแกกัฐนาบาร)	3. พิธีอภิเษกโศภิธินิพพาน และสวดบูชาเทพนพเคราะห์ทั้ง 9	4. ลาเครื่อง
1. เพลงพระยาเดิน 2. เพลงเสมอเข้าที่ 3. เพลงพราหมณ์เข้า 4. เพลงมหาฤกษ์ 5. เพลงสาธุการ 6. เพลงจตุโลกบาลทั้ง 4 7. ตระมวงคจจักรวาล 8. ตระพระอิศวร 9. ตระพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 10. ตระพระพรหม 11. ตระนาง 12. ตระพระพิณเนศ 13. เพลงเสมอเกร 14. ตระเชิญ 15. ตระเชิญ (ซ้ำ) 16. ตระประทานพร 17. ตระสันนิบาต	18. เพลงนั้กีน 19. ตระมวงคจจักรวาล (ซ้ำ) 20. เพลงเหาะ 21. ตระเทวาประสิทธิ์	22. เพลงตระมารละม่อม 23. เพลงประชุมเทวราช 24. ตระเชิญ (ซ้ำ) 25. เพลงมหาชัย 26. เพลงโปรยข้าวดอก	27. พระเจ้าลอยลาด 28. พราหมณ์ออก 29. เพลงกรวอนอก 30. เพลงกรวอนใน 31. เพลงกรวอรา 32. เพลงเชิดกลอง (ลำดับที่ 29-32 บรรเลงติดต่อกัน)

อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับความหมายในการเรียกเพลงหน้าพาทย์

1. เพลงพระยาเดิน เมื่อเจ้าพิธี และคณะบัณฑิตเดินเข้าสู่พิธี ปี่พาทย์บรรเลงเพลงพระยาเดิน เพื่อสื่อถึงผู้เป็นใหญ่ในพิธีครั้งนี้ได้มาถึงแล้ว
2. เพลงเสมอเข้าที่ เพื่อสื่อว่า เจ้าพิธี และคณะบัณฑิตเดินเข้าสู่แท่นที่ปะรำพิธี
3. เพลงพราหมณ์เข้า เพื่อสื่อว่า เข้าสู่พิธีการอย่างสมบูรณ์แล้ว
4. เพลงมหาฤกษ์ บรรเลงขณะประธานจุดเทียนชัย
5. เพลงสาธุการ บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาพระรัตนตรัย
6. เพลงจตุโลกบาลทั้ง 4 อัญเชิญท่านท้าวมหาราชทั้ง 4 ได้แก่ 1.ท้าวมะรุตราช 2.ท้าวมุรุขส 3.ท้าวกุรุขส 4.ท้าวกุเวร หรือ ท้าวเวสสุวัณ สุ่มนพลพิธี
7. ตระมวงคจจักรวาล บรรเลงเพื่ออัญเชิญเทวดาทั่วทุกชั้นจักรวาลมาอำนวยการมงคลในพิธีครั้งนี้
8. ตระพระอิศวร บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาพระอิศวร
9. ตระพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาพระนารายณ์



10. ตระพระพรหม บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาพระพรหม
 11. ตระนาง บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาเพื่ออัญเชิญพระศักดิ์ ทั้ง 3 ได้แก่ พระอุมาเทวี พระลักษมี และพระสุรัสวดี
 12. ตระพระพิณเนศ บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาพระพิณเนศ
 13. เพลงเสมอเถร บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาครุฑาชี
 14. ตระเชิญ บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาบุรพทิศตรี
 15. ตระเชิญ บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาเทพดาทุก ๆ พระองค์ที่อัญเชิญมายังพิธี
 16. ตระประทานพร บรรเลงเพื่ออัญเชิญเทพดาทุก ๆ พระองค์ที่อัญเชิญมายังพิธีมาประทานพร
 17. ตระสันนิบาต บรรเลงเพื่ออัญเชิญและบูชาเทพดาทุก ๆ พระองค์ที่มาประชุมยังพิธี
 18. เพลงนังนัง บรรเลงเพื่อสื่อกว่าขณะที่เทพดาทุก ๆ พระองค์ กำลังรับเครื่องสังเวย (แบบไม่มีสุรา)
 19. ตระมงคลจักรวาล บรรเลงเพื่ออัญเชิญเทวดาทั่วทุกช่องชั้นจักรวาลมาอำนวยชัยมงคลในพิธีครั้งนี้
- อีกวาระหนึ่ง
20. เพลงเหาะ บรรเลงเพื่ออัญเชิญเทวดาทั่วทุกช่องชั้นมาอำนวยชัยมงคลในพิธีครั้งนี้ อีกวาระหนึ่ง
 21. ตระเหวาประสิทธิ์ อัญเชิญเทวดาทั่วทุกช่องชั้นมาประสิทธิ์ประสาท อำนาจชัยมงคลในพิธีครั้งนี้
 22. ตระมารละม่อม บรรเลงเพื่อสื่ให้มารร้ายทั้งหลายจงพินาศไป
 23. เพลงประชุมเทวราช บรรเลงเพื่ออัญเชิญเทวดาทั่วทุกช่องชั้นให้มาประชุมอำนวยชัยมงคลในพิธีครั้งนี้
- อีกวาระหนึ่ง เพื่อเข้าสู่พิธีอภิไศยบูชาพร
24. ตระเชิญ บรรเลงเพื่ออัญเชิญเทวดาทั่วทุกช่องชั้นมาอำนวยชัยมงคลในพิธีครั้งนี้ อีกวาระหนึ่ง
 25. เพลงมหาชัย บรรเลงขณะเจ้าพิธีพรมน้ำพระพุทธรูป และน้ำเทวนนต์
 26. เพลงโปรยข้าวตอก บรรเลงขณะเจ้าพิธีโปรยข้าวตอก ดอกไม้ เพื่อเป็นสิริมงคล
 27. พระเจ้าลอยลาด บรรเลงเพื่อสื่ถึงครุบาอาจารย์ ตั้งแต่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและ เทพดาทั้งหลาย ได้รับเครื่องสังเวยเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

28. เพลงพราหมณ์ออก คณะพราหมณ์ได้ประกอบพิธีเสร็จสิ้นเป็นที่เรียบร้อยแล้ว และออกจากพิธี
29. เพลงกรวณอก เทพดาเสด็จกลับสู่พิภพวิมาน
30. เพลงกรวาวโน เทพดาเสด็จกลับสู่พิภพวิมาน
31. เพลงกรวาวรา บรรเลงเพื่อสรรเสริญเทพดาเสด็จกลับสู่พิภพวิมานด้วยความยินดี
32. เพลงเชิดกลอง บรรเลงเพื่อส่งเทพดาเสด็จกลับสู่พิภพวิมาน

ดังตัวอย่าง เพลงลำดับที่ 11 เพลงตระนาง เจ้าพิธีเรียกเพลงหน้าพาทย์ตระนาง เพื่ออัญเชิญพลังของเทวีแต่ละพระองค์ เป็นพลังของสติปัญญา อันบริสุทธิ์ ซึ่งจะถูกนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ คำจูน และทำลาย อุปาทวีที่เกิดขึ้น โดยจะแปรเปลี่ยนรูปแบบพลังงานไปตามสถานการณ์



ตระนาง

ครูสมุทรร อังควระ ผู้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์

นิทัศน์ ชูเจ็ด บันทึกโน้ตทางซ้อง

หน้าทับตระกูล 4 ไม่ลา

ประโยคที่ 1

มือขวา	--- มี	- รี่ - ท	----	--- ท	-ช - -	- ล ท รี่	- มี - รี่	- ท - ล
มือซ้าย	--- ม	- ร - ท	--- ท	----	-ร - -	ช - - ร	- ม - ร	- ท - ล

ประโยคที่ 2

มือขวา	--- ท	-- ท -	--- ท	- ร - -	--- ช	-- ช -	--- ร	--- ร
มือซ้าย	--- ฟ	--- ท	- ล - -	--- ล	--- ร	--- ช	----	--- ช

ประโยคที่ 3

มือขวา	----	--- ลท	- ร - -	ด - - ฟ	--- ท	- ล - ม	----	--- ม
มือซ้าย	- ม - ฟ	- ช - -	- ล - -	- ท ล ฟ	--- ท	- ล - ม	--- ม	----

ประโยคที่ 4

มือขวา	--- ฟ	-- ฟ -	--- ฟ	- ล - -	- ล - ล	-- ร -	--- ล	--- ล
มือซ้าย	--- ด	--- ฟ	- ม - -	--- ม	--- ร	--- ร	----	--- ร

ประโยคที่ 5

มือขวา	--- ร	-- ด -	----	- ร ม ร	--- ล	ท ฟ - -	--- ม	-- ม -
มือซ้าย	--- ล	-- ทล	- ท - -	ด - - ล	- ล - -	ท - มร	----	--- ม

ประโยคที่ 6

มือขวา	----	- ฟ - -	--- ม	-- ม -	--- ล	--- ช	----	--- ล
มือซ้าย	----	-- มร	----	--- ม	--- ล	--- ฟ	----	--- ล

ประโยคที่ 7

มือขวา	----	- ล - ล	----	-- ร ม	--- ล	ท ท - -	--- ล	-- ล -
มือซ้าย	--- ล	----	- ล - ท	- ด - -	- ล - -	ท - ล ช	----	--- ล

ประโยคที่ 8

มือขวา	----	- ท - ท	- มี - รี่	- ท - ล	- รี่ - ท	- ล - ช	- ล ช ช	--- ช
มือซ้าย	--- ท	----	- ม - ร	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ช	--- ด	- ช - -

กลับต้น รัวลาเดียว



สรุป

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีอภิเษกโศภิธาทวีนครั้งนี้ วงปี่พาทย์ดุริยางคเครื่องมโหรี ได้รับถ่ายทอดจากครูสมุทร อิงควระ โดยเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีไหว้ครุคุณครูไทยและนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนใช้ประกอบการแสดงโขน - ละคร มาแต่เดิม เมื่อครูบาเจ้าชัยเทพ จันทวันโณ ได้สั่งให้มีการฟื้นฟูพิธี อภิเษกโศภิธาทวีน อาจารย์ภูเตศวร (นายประพนธ์ วิวัฒน์พร) แห่งสำนักหิรัญนครมโหฬาร จึงได้ศึกษาและเรียบเรียงลำดับเพลงหน้าพาทย์ที่มีอยู่เดิมเพื่อใช้สำหรับพิธีอภิเษกโศภิธาทวีนครั้งนี้โดยเฉพาะ มีทั้งสิ้น 29 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงพระยาเดิน 2) เพลงเสมอเข้าที่ 3) เพลงพราหมณ์เข้า 4) เพลงมหาฤกษ์ 5) เพลงสาธุการ 6) เพลงจตุโลกบาลทั้งสี่ 7) ตระมงคจักรวาล 8) ตระพระอิศวร 9) ตระพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 10) ตระพระพรหม 11) ตระนาง 12) ตระพระพิณเณศ 13) เพลงเสมอเถร 14) ตระเชิญ 15) ตระประทานพร 16) ตระสันนิบาต 17) เพลงนึ่งกิน 18) เพลงเหาะ 19) ตระเหว 20) ตระมารละม่อม 21) เพลงประชุมเทวราช 22) เพลงมหาชัย 23) เพลงไปรยข้าวตอก 24) เพลงพระเจ้าลอยลาด 25) เพลงพราหมณ์ออก 26) เพลงกรวอนอก 27) เพลงกรวาวใน 28) เพลงกรวาวี และ 29) เพลงเชิด

รายการอ้างอิง

- ชยานันท์ ปัตตพงศ์. กรรมการผู้จัดการ. บริษัท หิรัญนครมโหฬาร. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2564.
- ประพนธ์ วิวัฒน์พร (ภูเตศวร). ประธานกรรมการ. บริษัท หิรัญนครมโหฬาร. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2564.
- พิรภัทร์ ศรีตุลา. (2555). *อารีให้โศภิธาทวี่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- สมุทร อิงควระ. *ครุคุณครูไทยอาวุโส*. วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2564.
- เอกราช หักฉิมะ. บัณฑิต (พราหมณ์). บริษัท หิรัญนครมโหฬาร. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2564.



ความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ “ตระ” ในเพลงเรือเตรซ The Meaning and Significance of Pleng Naphat “Tra” in Pleng Rueng Tres

เจริญเสกข์ ปลื้มปรีชา*

Jaroensek Pluempreecha*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ตระ ในเพลงเรือเตรซ ผู้เขียนบทความได้ศึกษาค้นคว้าเพลงหน้าพาทย์ตระเจริญ ในเพลงเรือเตรซ จากการค้นคว้าหนังสือสาส์นสมเด็จ เพลงหน้าพาทย์ “ตระเจริญ” ปรากฏอยู่ในเพลงเรือเตรซ ซึ่งเป็นเพลงเรื่องที่นำเอาเพลงหน้าพาทย์มาผูกร้อยเรียง ต่อกัน 10 เพลง เพลงแต่ละเพลงมีความหมายเกี่ยวกับการเดินทางไปมาทั้งหมด เพลงตระเจริญ มีความหมายว่า “การเดินทาง” เช่นเดียวกันเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ ที่อยู่ในเพลงเรือเตรซ แต่การเดินทางนี้ จะมีใช้การเดินทางของ ฤๅษี มุนุษย์ ยักษ์ สัตว์ แต่จะเป็นการเดินทางของเทพเจ้า และเป็นเพลงหน้าพาทย์เพียงเพลงเดียวที่เป็นเพลง “ตระ” ครูดนตรีไทยในสมัยโบราณได้วางหลักเกณฑ์ในการใช้กำกับควบคุมเพลงหน้าพาทย์ตระเจริญ และเพลงหน้าพาทย์ตระอื่น ๆ ไว้อย่างชัดเจน คือ “หน้าทับพิเศษ” แบบไม้เดิน + ไม้ลา ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น ซึ่งเป็นหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์ “ตระ” เท่านั้น ไม่สามารถนำหน้าทับนี้ไปใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์แบบอื่น ๆ ได้ ซึ่งครูโบราณทางด้านดนตรีไทย ได้กำหนดเป็นหลักเกณฑ์ไว้อย่างมีความหมายและนัยสำคัญ

คำสำคัญ : ความหมาย, นัยสำคัญ, เพลงตระเจริญ

Abstract

The objective of this research was to study the meaning and significance of Pleng Naphat Tra in Pleng Rueng Tres. The author of the article studied and researched Pleng Naphat Trachuen in Pleng Rueng Tres, from researching the book of Sansomdej. Pleng Naphat “Trachuen” appears in Pleng Rueng Tres. Which is a Pleng Naphat that brings together 10 songs, each song has a meaning about the whole journey. Pleng Trachuen means “ journey “ as well as the other Pleng Naphat in Pleng Rueng Tres, but this journey It will not be the journey of hermits, humans, giants, animals, but will be the journey of the gods. And it is the only Pleng Naphat that is the song “Tra”. The ancient teacher in Thai music has laid down the rules for directing and controlling the music in front of Pleng Naphat Trachuen and other Pleng Naphat Tra clearly, “The Na Tub Phises” with Bab Mai Dern + Mai La in 2nd variation form, which is used Na Tub to direct the Pleng Naphat “Tra” only, cannot be used Na Tub to direct other types of Pleng Naphat, which the ancient teacher of Thai music has been defined as a criterion that is meaning and significant

Key words : Meaning / Significant / Pleng Trachuen

* 119 ซอยบางแวว 70 ถนนบางแวว แขวงบางเขินหนึ่ง เขตหลักสี่ กรุงเทพมหานคร 10170

*119 Soi Bang Waek 70, Bang Waek Road, Bang Chueak Nang Subdistrict, Talang Chan District, Bangkok 10170



บทนำ

ดนตรีไทย มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน และมีวิวัฒนาการมาพร้อมกับคนไทย ควบคู่ไปกับขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาพูด พิธีกรรมทางศาสนา และความเชื่อต่าง ๆ ดนตรีไทยนอกจากจะแสดงออกถึงความประณีตทางด้านสุนทรียะแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญา ความงามทางด้านจิตใจ และอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย และยังเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของชนชาติไทยที่มีมาแต่โบราณ

สาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ กับ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งมีเรื่องราวหลายตอนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย เช่น ตอนตำราเพลงพิณพาทย์ มโหรี สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ได้คัดลอกตำราเพลงพิณพาทย์มาถวายให้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ชื่อตอนว่า “เพลงปี่พาทย์” แต่ในตำราเพลง พินพาทย์ มโหรี มีหน้าบางหน้าที่ขาดหายไปไม่สามารถทราบได้ว่ามีเพลงอะไรบ้างที่หายไป และจัดอยู่ในเพลงประเภทอะไร จึงต้องการให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ช่วยคัดแยกเพลงต่างๆ และจัดเป็นประเภท

เพลงเครื่องละคร เป็นเพลงเรื่องที่ปรากฏอยู่ในหนังสือสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ร้อยเรียงเป็นเพลงเรื่อง 10 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงแฉะ 2) เพลงเหาะ 3) เพลงโหมเวียน 4) เพลงตระเชิญ 5) เพลงพญาเดิน 6) เพลงสยาเดิน (สยามเดิน) 7) เพลงสยาครวญ (สยามครว) 8) เพลงเจ็ดฉาน 9) เพลงเจ็ดนอก 10) เพลงกรวายนอก ซึ่งแต่ละเพลงหน้าพาทย์ที่ได้นำมาผู้ขึ้นเป็นเพลงเรื่องเครื่องละครนั้น มีความหมายที่เกี่ยวกับการเดินทางไปมาที่แตกต่างกันดังนี้

1. เพลงหน้าพาทย์แฉะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของสัตว์ที่มีปีก เช่น ยุง แผลงวัน พญาครุฑ เป็นต้น
2. เพลงหน้าพาทย์เหาะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของผู้มีอิทธิฤทธิ์ที่เป็นมนุษย์ ยักษ์ ฤๅษี เป็นต้น
3. เพลงหน้าพาทย์โหมเวียน เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของนางฟ้า เทวดาหรือการทำพิธีกรรมของผู้ที่มีชั้นวรรณะสูง เพื่อให้พิธีกรรมนั้นเดินทางสู่ความสำเร็จ
4. เพลงหน้าพาทย์ตระเชิญ เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของเทพเจ้า เพื่อเสด็จมาเป็นประธาน และเป็นสิริมงคลต่อพิธีกรรมนั้น
5. เพลงหน้าพาทย์พญาเดิน เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของผู้ที่มีวรรณะสูงศักดิ์ที่เป็นมนุษย์ ยักษ์
6. เพลงหน้าพาทย์สยาเดิน (สยามเดิน) เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของผู้ที่มีวรรณะกษัตริย์ โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์นี้จะใช้กับการเดินทางของพระบรมโอรสาธิราชฯ ดอนเสด็จออกประพาสป่า 14 ปี
7. เพลงหน้าพาทย์สยาครวญ (สยามครว) เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของผู้ที่มีวรรณะกษัตริย์ โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์นี้จะใช้กับการเดินทางของทศกัณฐ์ ในรามเกียรติ์ ตอนยกทัพ หลังจากหนุมานชุกโล่งดวงใจ ทศกัณฐ์รู้ว่าจะต้องตาย จึงขอไปลากูณีก่อนแล้วจึงจะออกมารบกับพระรามเป็นครั้งสุดท้ายแล้วต้องตาย
8. เพลงหน้าพาทย์เจ็ดฉาน เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของผู้ที่มีวรรณะกษัตริย์หรือผู้แทนพระองค์ในการติดตามสัตว์ในลักษณะต่าง ๆ



9. เพลงหน้าพาทย์เจ็ดนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของผู้ที่สูงศักดิ์ ในการไล่ตามจับสิ่งต่าง ๆ ไว้ว่าจะเป็นคน สัตว์ สิ่งของ ฯ

10. เพลงหน้าพาทย์กรวณอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ในการเดินทางไปมาของมนุษย์และผู้ติดตามทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์ด้วยกันหรือจะเป็นสัตว์ (ลิง) ในเรื่องรามเกียรติ์

จากเพลงเรื่องละครที่มีการผูกเพลงเรียงร้อยขึ้นมา โดยครูโบราณทางด้านดนตรีไทย รวม 10 เพลงนั้น จะเห็นได้ว่า “เพลงหน้าพาทย์ตระเจิด” นั้น เป็นเพลงหน้าพาทย์เพียงเพลงเดียว ที่ใช้สำหรับการเดินทางของเทพเจ้า ดังนั้นการเขียนบทความในครั้งนี้ ผู้เขียนมุ่งประเด็นไปที่ “เพลงหน้าพาทย์ตระเจิด” เพื่อค้นคว้าหาความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ตระ ในเพลงเรื่องละคร

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ “ตระ” (ตระเจิด) ในเพลงเรื่องละคร

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเก็บข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สิ่งตีพิมพ์ และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย เพื่อรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ นำมาวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยสามารถแสดงลำดับการศึกษาค้นคว้าได้ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยกำหนดข้อมูลจากการศึกษาไว้ดังนี้

- 1) ข้อมูลจากการเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- 2) ข้อมูลจากการปฏิบัติงานภาคสนาม โดยการต่อเพลง ต่อหน้าทับ และการบันทึกโน้ต
- 3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเอกสาร สื่อสิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ทั้งหมด มาตรวจสอบและแยกออกเป็นประเด็นสำคัญตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหาแล้วสรุปเป็นความเรียง

งานวิจัย

1. ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ตระเจิด

1.1 ความหมายของเพลง

มนตรี ตราโมท (2545, น. 37) สิ่งประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้นมีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง ลำเนียง จังหวะหน้าทับ เท้า โยน ลูกล่อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บรวาลา ซึ่งมีกล่าวไว้ในตอนซึ่งว่าด้วยศัพท์สังคีตแล้ว ขอให้ดูจากตอนนั้นแต่สิ่งที่สำคัญที่สุดของเพลงก็คือ “ทำนองและจังหวะ” (จังหวะหน้าทับ) มีแต่ทำนอง ไม่มีจังหวะ ก็รุ่งริ่งไยไยไม่เป็นเพลง มีอยู่บ้างเหมือนกันที่เพลงอย่างเกือบไม่มีจังหวะควบคุม เช่นเพลง



รับ แต่ก็ยังมีจังหวะอยู่บางแห่ง และมีเสียงที่ไปรบกวนอยู่ใต้นานๆ จึงพอพากันไปพร้อมๆ กันได้ แต่ถ้ามีจังหวะไม่มีทำนอง ก็ไม่เป็นเพลงเลย หากจะนับว่าเป็นเพลง ก็เป็นเพลงอย่างชาวป่าหรือสมัยศึกคำพรพินัน

เลนาะ หลวงสุนทร (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2564) ได้ให้ความหมายของเพลงว่า เพลง คือ สิ่งที่น่าประทับใจหรือเรียบเรียงขึ้น ประกอบด้วยทำนองและจังหวะ แบ่งเป็นสี่ส่วน เป็นวรรคตอน เพื่อทำให้เกิดความไพเราะ ตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลง

จากการศึกษาความหมายของคำว่าเพลง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การเรียนดนตรีไทย ผู้เรียนต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้จนเกิดความเข้าใจ ทั้งในภาควิชาการและภาคปฏิบัติ จะขาดอย่างหนึ่งอย่างใดไม่ได้โดยเฉพาะในเรื่องของเพลง ซึ่งสิ่งที่สำคัญที่สุดของเพลง คือ “ทำนองและจังหวะหน้าทับ” เพลงนั้นจะขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไม่ได้ ถ้าขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งก็จะทำให้เพลงไม่บรรลุผลตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลง

1.2 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

มนตรี ตราโมท (2545, น. 38) “หน้าพาทย์” หมายถึง เพลงที่บรรเลงโดยหน้าที่สำหรับประกอบพิธีการในท่าทางต่างๆ เช่น ยืน เดิน กิน นอน ซึ่งเพลงหน้าพาทย์นั้นแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู คือ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในคำนำซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงตระสันนิบาต เพลงตระเชียว เพลงโปรยข้าวดอก เป็นต้น

2. เพลงหน้าพาทย์พิเศษ คือ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบการแสดงโขนละครและอื่น ๆ เช่น เพลงพญาเดิน เพลงดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

ราชบัณฑิตยสถาน (2525, น. 114) เพลงหน้าพาทย์เป็นการรวมของคำ 3 คำเข้าด้วยกัน คือ เพลง + หน้า + พาทย์ เมื่อรวมคำทั้ง 3 คำ เข้าด้วยกันแล้วก็จะมีความหมายที่แคบลงกล่าวคือ “เพลง” หมายถึงทำนองที่ผู้ประพันธ์ ประพันธ์ขึ้นโดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ทำนอง จังหวะ หน้าทับ วรรคตอน และสัมผัส ซึ่งถูกต้องตามกฎหมายของดุริยางคศิลป์ ส่วนคำว่า “หน้า” หมายถึง หน้าทับ บทบาทของคำที่จะมาต่อท้าย เช่น หน้าทับ หมายถึงวิธีการตีกลอง หรือหน้าที่ของกลองที่จะต้องปฏิบัติ ส่วนคำว่า “พาทย์” เป็นคำไทยเก่า หมายถึงการบรรเลง หรือการประโคมดนตรี ส่วนเป็นการบรรเลงหรือการประโคมในรูปแบบใดนั้น ขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นประธานของวง เช่น ใช้พิณ เป็นประธาน เรียกว่า “พิณพาทย์” ใช้ปี่เป็นประธานเรียกว่า “ปี่พาทย์” ดังนั้น เมื่อนำคำทั้ง 3 คำ มารวมกัน ก็จะได้คำว่า “เพลงหน้าพาทย์” ซึ่งหมายถึง เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติทั้งกิริยาที่มีตัวตน หรือกิริยาสมมุติ กิริยาที่เป็นปัจจุบันและกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์ การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นหรือสูญไปของวัตถุและธรรมชาติ

ปี่ คงลายทอง (สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2564) ได้ให้ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ว่า เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีการท่าทางต่างๆ เช่น ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ ซึ่งบ่งบอกถึงลักษณะตัวบุคคล สถานที่ ท่าทาง อารมณ์ เป็นต้น

จากการศึกษาความหมายของเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นการรวมของคำ 3 คำ เข้าด้วยกัน คือ เพลง หน้า และพาทย์ ซึ่งหมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบอากัปกิริยาอาการต่าง ๆ เช่น ยืน เดิน กิน นอน ฯ ซึ่งมิอยู่ในเรื่องราวที่บรรเลงโดยเพลงแต่ละเพลงนั้น และยังบ่งบอกถึงลักษณะต่าง ๆ ได้



1. เพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงตัวของบุคคล เช่น เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงตระพระพิณเณศ เพลงองค์พระพิราพ ฯลฯ
2. เพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงสถานที่ต่าง ๆ เช่น เพลงตระสันนิบาต ซึ่งหมายถึง การมาชุมนุมของ เทวดา ณ สถานที่นั้น ๆ
3. เพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงกิจต่าง ๆ เช่น เพลงเหาะ เพลงตระเชิญ ฯลฯ
4. เพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงอารมณ์ เช่น เพลงโอด ฯลฯ

1.3 ความหมายของคำว่าตระ

คำว่า "ตระ" มีความหมายตามพจนานุกรม ราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง ชื่อเพลงไทยทำนองหนึ่ง และมีความหมายอีกประการหนึ่งคือ แล่น แปร่ง (ใช้แก่ที่) และพจนานุกรมของอาจารย์ปลื้ม ฌ นคร ให้ความหมายเกี่ยวกับคำว่า "ตระ" ไว้ว่าเป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง เช่น เมื่อถึงตอนบทนอน ก็ใช้ เพลง ตระนอน

มนตรี ตราโมท (2538, น. 98) เพลงตระเป็นเพลงอยู่ในประเภทเพลงครุมีมากมายหลายตระ เพลงตระในสมัยโบราณ มีแต่อัตรา 2 ชั้น ซึ่งใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู และใช้บรรเลงประกอบอากับกิริยาของการแสดงโขนละคร รวมอยู่ในเรื่องเพลงโหมโรง เช่น เพลงตระสันนิบาต ตระนิมิต ตระนอน ตระเชิญ ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระประคนธรรพ เป็นต้น ถ้าพิจารณาตามชื่อเพลงตระต่าง ๆ ที่ใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู และใช้บรรเลงประกอบการแสดงข้างต้น ก็พอจะแลเห็นได้ว่า เพลงตระนั้น ๆ ใช้ในความหมายอย่างไร เช่น ตระสันนิบาต ก็ใช้ในความหมายชุมนุมเทวดา คล้ายการว่าลัคนา, ตระนิมิต ก็สำหรับประกอบการนิมิตสิ่งต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นสูญหาย หรือเปลี่ยนแปลงไปด้วยอำนาจ ตระนอน ก็สำหรับประกอบการียนอน ตระเชิญ ก็สำหรับอัญเชิญเทวดา ผู้ศักดิ์สิทธิ์ให้มา ณ สถานที่นั้น ตระนารายณ์บรรทมไพร ก็สำหรับนอนในป่า ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ก็บรรเลงเฉพาะพระนารายณ์ตอนบรรทม ณ เกษียรสมุทร ตระพระประคนธรรพ ก็บรรเลงเฉพาะตัวองค์ของพระประคนธรรพ ซึ่งเป็นครูใหญ่ในทางดนตรี แต่เราก็เข้าใจเพียงตามความหมายของชื่อตระนั้น ๆ เท่านั้น ส่วนชื่อคำว่า "ตระ" เล่า หมายความว่า กระไร ทำโน่นเพลงเหล่านี้จึงมีชื่อเรียกว่า "ตระ" ตระ แปลว่าอะไร

บุญพงษ์ ไสวศิริ (2538) งานวิจัยเรื่อง บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย จะพบว่าเพลงหน้าพาทย์ตระจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับเทพเจ้าเป็นหลัก เช่น เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงตระสันนิบาต เพลงตระเชิญ เพลงตระเทววาประสิทธิ์ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เพลงตระนารายณ์บรรทมไพร เพลงตระประสิทธิ เพลงตระพระวิสุทธกรม เพลงตระเทพดำเนิน เพลงตระนิมิต เพลงตระปะทานพร เพลงตระมงคลจักรวาล ฯลฯ ดังนั้นสามารถสรุปได้ว่า เพลงหน้าพาทย์ตระนั้น บรรณครูทางด้านดนตรีไทยในสมัยโบราณ ได้วางรากฐานและหลักเกณฑ์ของเพลงหน้าพาทย์ตระไว้อย่างครบถ้วนถูกต้อง ดังนั้นจึงใช้คำว่า "ตระ" นำหน้าเพลงหน้าพาทย์นั้นทุกเพลงเพราะเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าเท่านั้น และได้กล่าวอ้างอิงเกี่ยวกับความหมายคำว่า "ตระ" ไว้ว่า ตระมาจากคำกิริยาในภาษาบาลีสันสกฤตว่า "ตร" หมายถึง ข้ามพ้น ขนบอุปสรรค โดยเฉพาะ มุ่งชนะห้วงกิลเลส หรือ โอะฆะ (T. Rhys David, 1972: 298) ซึ่งมี 4 อย่าง คือ 1. กาโมฆะ = โอะฆะ คือ กาม 2. ภโวฆะ = โอะฆะ คือ ภพ 3. ทิฏฐิฆะ = โอะฆะ คือ ทิฐิ 4. อวิชฆะ = โอะฆะ คือ วิชา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2530 : 941) ซึ่งหมายความถึง การข้ามพ้น และชนะอุปสรรคที่เป็นกิเลสทั้งหลายทั้ง 4 อย่าง



สทวัฒน์ ปลื้มปรีชา (สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2564) ได้ให้ความหมายของคำว่าตระว่า ตระมาจากคำในภาษาบาลีสันสกฤตว่า “ตฺร” หมายถึง การข้ามพ้น ขณะอุปสรรคหรือขณะห้วงกิเลส ซึ่งผู้ที่ข้ามพ้นห้วงกิเลสและอุปสรรคต่างๆ ในทางศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) นั่นคือ เทพเจ้า เมื่อนำคำว่า “เพลง” รวมกับ “ตระ” เป็นคำว่า “เพลงตระ” จึงหมายถึง เพลงที่มีลักษณะเฉพาะที่จะใช้กับเทพเจ้าเท่านั้น

จากการศึกษาความหมายของคำว่าตระ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า “ตระ” มาจากคำว่า “ตฺร” ในภาษาบาลีสันสกฤต ซึ่งหมายถึง การข้ามพ้นห้วงกิเลสและอุปสรรคต่างๆ ซึ่งในทางศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) ผู้ที่ข้ามพ้นห้วงกิเลสและอุปสรรคต่างๆ นั่นคือ เทพเจ้า ดังนั้นเพลงตระจึงเป็นเพลงที่ใช้กับเทพเจ้าเท่านั้น

จากการศึกษาค้นคว้าความหมายของเพลงหน้าพาทย์ตระเจี๋ย ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า “เพลงหน้าพาทย์ตระ” หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบอากัปกิริยาอาการต่าง ๆ ของเทพเจ้า และเมื่อรวมเข้ากับคำว่า “เจี๋ย” ซึ่งหมายถึง การแสดงความปรารถนา เพื่อขอให้ทำอย่างใดอย่างหนึ่งด้วยความเคารพหรืออ่อนน้อม เช่น เจี๋ยมาเป็นเกียรติในพิธีมงคล เจี๋ยเทวดา ๆ ก็จะได้ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ตระเจี๋ย ซึ่งมีความหมายว่า เพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบอากัปกิริยาของเทพเจ้า เพื่อเจี๋ยมาในพิธีมงคล

2. นัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ตระเจี๋ย

2.1 ทำนองเพลงตระเจี๋ย

เที่ยวที่ 1

1

มือขวา	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ท	--- ล	----	- ฟ - ฟ	--- ม
มือซ้าย	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	----	--- ม

2

มือขวา	----	- ล - ล	- ร - ท	- ล - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	--- ร
มือซ้าย	--- ล	----	- ร - ท	- ล - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	--- ซ	- ร - -

3

มือขวา	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ท	--- ล	----	- ฟ - ฟ	--- ม
มือซ้าย	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	----	--- ม

4

มือขวา	----	- ล - ล	- ร - ท	- ล - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	--- ร
มือซ้าย	--- ล	----	- ร - ท	- ล - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	--- ซ	- ร - -

5

มือขวา	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	- - ร ร	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล
มือซ้าย	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	- ร - -	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล

6

มือขวา	----	- ล - ล	- - ม ฟ	- ล - ท	- ต - ม	- ต - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
มือซ้าย	--- ล	----	- ร - -	- ล - ท	- ต - ม	- ต - ท	--- ล	--- ต



7

มือขวา	- - ช -	ช ช - -	ล ล - -	ท ท - ม	- - ม ฟ	- ล - -	ล - - ฟ	- - - -
มือซ้าย	- - - ช	- - - ล	- - - ท	- - - ท	- ร - -	- - - ม	ฟ - - -	ม ร - ท

8

มือขวา	- - - -	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- - - ร
มือซ้าย	- - - ฟ	- - - -	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- - - ช	- ร - -

เที่ยวที่ 2

1

มือขวา	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - ร ร	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ช - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- ร - -	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- ช - ล

2

มือขวา	- - - -	- ล - ล	- - ม ฟ	- ล - ท	- ต - ม	- ต - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
มือซ้าย	- - - ล	- - - -	- ร - -	- ล - ท	- ต - ม	- ต - ท	- - - ล	- - - ต

3

มือขวา	- - ช -	ช ช - -	ล ล - -	ท ท - ม	- - ม ฟ	- ล - -	ล - - ฟ	- - - -
มือซ้าย	- - - ช	- - - ล	- - - ท	- - - ท	- ร - -	- - - ม	ฟ - - -	ม ร - ท

4

มือขวา	- - - -	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- - - ร
มือซ้าย	- - - ฟ	- - - -	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- - - ช	- ร - -

5

มือขวา	- ร - ต	- - - ม	- ร - ต	- - - ร	- - - -	- - ร ม	- ฟ ล -	ฟ ม - -
มือซ้าย	- ล - -	ท ล - -	- ล - -	ท ล - -	- ล - ท	- ต - -	- - - ม	- - ร ท

6

มือขวา	- ม - ร	- ต - -	- - - -	ล ท - ร	- - - ม	- ร - ต	- - -	- - ร ม
มือซ้าย	- - - ล	- - ท ล	- ฟ - ช	- - - ล	- ท - -	- ล - -	ท ล - ท	- ต - -

7

มือขวา	- - ช -	ช ช - -	ล ล - -	ท ท - ม	- - ม ฟ	- ล - -	ล - - ฟ	- - - -
มือซ้าย	- - - ช	- - - ล	- - - ท	- - - ท	- ร - -	- - - ม	ฟ - - -	ม ร - ท

8

มือขวา	- - - -	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- - - ร
มือซ้าย	- - - ฟ	- - - -	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล - ฟ	- ม - ร	- - - ช	- ร - -



2.2 โครงสร้างของเพลงตระเขย

เพลงตระเขย เป็นเพลงหน้าพาทย์ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีท่อนเดียว ใช้บรรเลงเขยเทพเจ้าต่าง ๆ ในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ ถ้าดูจากทำนองเพลงจะเห็นว่า ในท่อนที่ 1 ทำนองเพลงในประโยคที่ 5 – 8 (ไม้ลา) จะเหมือนกับทำนองของท่อนที่ 2 ในประโยคที่ 1 – 4 (ไม้เดิน) สามารถเขียนโครงสร้างของเพลงได้ดังนี้

ทำนองเพลง ท่อนที่ 1	A (ประโยคที่ 1-4)
	B (ประโยคที่ 5-8)
ทำนองเพลง ท่อนที่ 2	B (ประโยคที่ 1-4)
	C (ประโยคที่ 5-8)

2.3 หน้าทับเพลงตระเขย

สำราญ เกิดผล (2548, น. 33) กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงสำคัญลักษณะหนึ่งของวงการดนตรีไทย เพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงมีคุณค่าและความสำคัญ เป็นเพลงที่ใช้กันเฉพาะพวกดนตรีและพวกพ้องร่ำ เพื่อให้เข้าใจหลักการของเพลงหน้าพาทย์ การใช้ “ไม้เดิน” และ “ไม้ลา” จึงได้เขียนอธิบายเพลงหน้าพาทย์ ไว้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ไม้เดิน เป็นวิธีการกลองทัดที่ดำเนินไปตามจังหวะอย่างสม่ำเสมอและมั่นคง การตีเช่นนี้ ตะโพนทำหน้าที่ตี กลองทัดตัวเมีย ตามกระสวนจังหวะ รูปแบบการตีตะโพนนอกจากแบ่งตามอัตราจังหวะแล้ว ยังมีสัดส่วนที่กำหนดเรียกจังหวะที่เรียกของกระสวนจังหวะว่า ทำ ครุตนตรีแต่ครั้งโบราณได้ประดิษฐ์กระสวนจังหวะของตะโพน 1 ทำ มีสัดส่วนเท่ากับ 4 จังหวะหน้าทับตะโพน หรือมีสัดส่วนเท่ากับ 4 ไม้กลอง การกำหนดเช่นนี้เพื่อเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีที่ตีไม้กลอง ให้ถูกต้องตรงตามทำนองและจังหวะที่กำกับทำนองเพลง การตีไม้เดินมี 3 อย่าง ดังนี้

1. ไม้เดินแบบตระ การตีไม้เดินแบบตระ ให้ดำเนินจังหวะอย่างช้าที่เรียกว่า เดินช้า ทำนองเพลงของเพลงตระมีทั้งอัตรา 3 ชั้น และ 2 ชั้น เช่น ตระสันนิบาต ตระพระอิศวร เป็นต้น การตีไม้กลองต้องดำเนินไปตามจังหวะช้าอย่างสม่ำเสมอ โดยสัดส่วนของการตีไม้กลองของทำนองเพลงอัตรา 3 ชั้น ต้องช้ากว่า 2 ชั้น เปรียบเทียบคือไม้เดินของตระ 3 ชั้น ตะโพนตี 1 จังหวะหน้าทับ ไม้กลองตี 1 ไม้ สัดส่วนเท่ากับหน้าทับปรบไป 2 ชั้น 1 จังหวะ

2. ไม้เดินแบบเสมอ การตีไม้เดินแบบนี้ให้ดำเนินอย่างปานกลางที่เรียกว่า เดินปานกลางสำหรับเพลงหน้าพาทย์เสมอต่างๆ เช่น พราหมณ์เข้า บาทฤกษ์ เป็นต้น การตีไม้กลองให้ดำเนินไปตามจังหวะปานกลางอย่างสม่ำเสมอ การเดินลักษณะนี้ ตะโพนตี 2 จังหวะหน้าทับ ไม้กลองตี 2 ไม้ สัดส่วนเท่ากับหน้าทับปรบไป 2 ชั้น 1 จังหวะ

3. ไม้เดินแบบนางเดิน การตีไม้เดินแบบนี้ให้ดำเนินเร็วที่เรียกว่า เดินเร็ว สำหรับเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เช่น เพลงขลุ่ย เพลงเชิดฉาน เป็นต้น การตีไม้กลองให้ดำเนินไปตามจังหวะที่มีสัดส่วนเร็วอย่างสม่ำเสมอ การเดินลักษณะนี้ ตะโพนตี 4 จังหวะหน้าทับ ไม้กลองตี 4 ไม้ สัดส่วนเท่ากับหน้าทับปรบไป 2 ชั้น 1 จังหวะ



ไม้อลา เป็นวิธีการทดลองทတ်ที่แสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงจะจบตอนหรือจบเพลง โดยมีการกำหนดให้ทดลองทတ်ด้วยคำเน้นไม้กลองด้วยวิธีสอดแทรกให้กระชั้นระหว่างไม้กลองกับตะโพน เป็นที่หมายรู้สำหรับให้นักดนตรีและนักแสดงที่รับเพลงหน้าพาทย์ทราบช่วงเปลี่ยนของเพลงและทำรำ ไม้อลาแบ่งออกเป็น 3 อย่างคือ

1. ไม้อลาแบบตระ เป็นการตีไม้กลองกำกับ เมื่อพิจารณากรอบของจังหวะหน้าทับปรบโก๋ เพลงตระอัตรา 3 ชั้น ตะโพนตี 4 จังหวะ หน้าทับปรบโก๋ ไม้กลองต้องตี 12 ไม้มัดมิใช่ตีเหมือนหน้าทับปรบโก๋ สำหรับกรอบจังหวะหน้าทับปรบโก๋ 2 ชั้น เพลงตระอัตรา 2 ชั้น ตะโพนตี 4 จังหวะ ไม้กลองตี 12 ไม้มัดเท่ากับหน้าทับปรบโก๋ แต่มิใช่ตีเหมือนหน้าทับปรบโก๋ แนวเดียวกับการตีแบบตระ 3 ชั้น

2. ไม้อลาแบบเสมอ เป็นการตีไม้กลองกำกับ มีสัดส่วนเท่ากับหน้าทับปรบโก๋ 2 ชั้น 2 จังหวะ

3. ไม้อลาแบบเหาะ เป็นการตีไม้กลองกำกับ มีสัดส่วนเท่ากับหน้าทับปรบโก๋ 2 ชั้น 4 จังหวะ ไม้กลองตะโพนแบบตระต้องตีให้สัมพันธ์กันจนนี้ตลอด แม้ว่าในเนื้อหาของเพลงแต่ละเพลงมีความยาวแตกต่างกัน แต่เมื่อลงไม้อลาแล้ว เพลงตระทุกเพลงต้องลงไม้อลาเท่ากันหมด เพราะโครงสร้างของเพลงตระ เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบโก๋

สทวัฒน์ บัณฑิตปริชา (2560, น. 67) ได้กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ในเพลงโหมโรงเย็นและเพลงโหมโรงเช้า ว่าในทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทยถือได้ว่าเป็นเพลง “แม่บท” ของเพลงหน้าพาทย์ และยังเป็นต้นแบบของเพลงหน้าพาทย์ที่เรียกว่า “หน้าพาทย์พิเศษ” ดังนั้นควรที่จะมาศึกษาโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์โหมโรงเย็นและโหมโรงเช้า ให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพื่อเป็นบรรทัดฐานในการศึกษาเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ โดยโครงสร้างของหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงโหมโรงเย็นและโหมโรงเช้า มีดังต่อไปนี้

โครงสร้างกลุ่มที่ 1 โครงสร้างของ “หน้าทับเฉพาะ” ที่ใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์สาธุการ

หน้าทับเฉพาะ ที่ใช้กำกับเพลงสาธุการ (1 เที้ยว หรือ 1 หน้าทับ อัตราหน้าทับ 2 ชั้น) ส่วนในเพลงสาธุการจะมีหน้าทับทั้งหมด 3 เที้ยวครึ่ง

โครงสร้างกลุ่มที่ 2 โครงสร้างของ “หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน + ไม้อลา”

โครงสร้างหน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน+ไม้อลา ในเพลงโหมโรงเย็นนั้น แต่เดิมในสมัยโบราณ มีโครงสร้างแบบนี้อยู่ 2 แบบ คือ 1) แบบอัตราจังหวะหน้าทับ 2 ชั้น ที่ใช้กำกับเพลงตระสันนิบาต และ 2) แบบอัตราจังหวะหน้าทับชั้นเดียว ที่ใช้กำกับเพลงลา และ เพลงเสมอ

แบบที่ 1) โครงสร้างหน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน+ไม้อลา อัตราหน้าทับ 2 ชั้น

ที่ใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

1	2	3	4			
ไม้เดิน				ไม้อลา		

แบบที่ 2) โครงสร้างหน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน+ไม้อลา อัตราหน้าทับชั้นเดียว

ที่ใช้กำกับเพลงลา จะมีไม้เดิน 4 ไม้+ไม้อลา ถ้าเป็นเพลงเสมอ จะมีไม้เดิน 5 ไม้+ไม้อลา

1	2	3	4			
ไม้เดิน				ไม้อลา		



ต่อมาในรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้เกิดเพลงอัตรา 3 ขึ้น ขึ้นมาโดยการขยายจากเพลง 2 ขึ้น กับกลุ่มเพลงต่างๆ จึงเกิดการขยายเพลงหน้าพาทย์ในอัตราจังหวะ 3 ขึ้น ขึ้นมาเช่นกัน คือเพลงหน้าพาทย์ตระโหมโรง (จิรัช อาจนรงศ์, สัมภาษณ์ 15 มีนาคม พ.ศ. 2558) ซึ่งมีโครงสร้างหน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน+ไม้ลา ในอัตราหน้าทับ 3 ขึ้น ดังนี้

1	2	3	4
ไม้เดิน			
ไม้ลา			

โครงสร้างกลุ่มที่ 3 โครงสร้างของ “หน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน”

โครงสร้างหน้าทับพิเศษ แบบไม้เดิน ในเพลงโหมโรงเย็นและโหมโรงเช้า นั้น สามารถแบ่งออกได้ 3 แบบ ดังนี้

แบบที่ 1) ไม้เดินแบบเดินตามจังหวะเพลง สามารถแบ่งออกเป็น 2 อย่าง

- 1.1 ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับ 2 ขึ้น เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์เข้ามา 2 ขึ้น เป็นต้น
- 1.2 ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับขึ้นเดียว เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ปฐม ขึ้นเดียว เป็นต้น

แบบที่ 2) ไม้เดิน แบบเดินตามจังหวะเพลงมีบากไม้กลอง สามารถแบ่งออกเป็น 2 อย่าง

- 2.1 ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับ 2 ขึ้น เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงเจ็ดฉาน เพลงกรักริน เป็นต้น บากไม้
- 2 ไม้เดิน (แล้วตามด้วยไม้เดิน)
- 2.2 ไม้เดิน ในอัตราหน้าทับขึ้นเดียว เช่น ไม้เดินที่ใช้ในเพลงเจ็ด เป็นต้น

แบบที่ 3) ไม้เดิน แบบเป็นทำนองของไม้กลอง ในอัตราหน้าทับ 2 ขึ้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 อย่าง

- 3.1 ไม้เดิน แบบเป็นทำนอง (หนึ่งหน้าทับต่อกลอง 1 ใบ) เช่น เพลงกลม เพลงกราวโน เป็นต้น
- 3.2 ไม้เดิน แบบเป็นทำนอง (หนึ่งหน้าทับต่อกลอง 2 ใบ) เช่น เพลงเหาะ เพลงโคมเวียน เป็นต้น
- 3.3 ไม้เดิน แบบเป็นทำนอง (หนึ่งหน้าทับตีกลอง 2 ใบพร้อมกัน) เช่น เพลงกราวรำ เป็นต้น

โครงสร้างกลุ่มที่ 4 โครงสร้างของ “หน้าทับพิเศษ แบบไม้รัว”

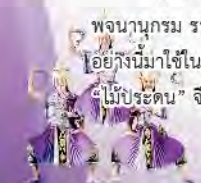
โครงสร้างหน้าทับพิเศษ แบบไม้รัว ในเพลงโหมโรงเย็นนั้น สามารถแบ่งออกได้ 2 แบบ ดังนี้

แบบที่ 1) ไม้รัวแบบไม่มีบากตะโพน จังหวะและหน้าทับ จะเป็นอิสระ บนโครงสร้างของหน้าทับพิเศษ แบบไม้รัว ในเพลงร่ำลาเดียว

แบบที่ 2) ไม้รัวแบบมีบากตะโพน จังหวะและหน้าทับ จะเป็นอิสระ บนโครงสร้างของหน้าทับพิเศษ แบบไม้รัว ในเพลงร่ำสามลา เพลงคุกพาทย์ ฯลฯ

โครงสร้างกลุ่มที่ 5 โครงสร้างของ “หน้าทับพิเศษ แบบที่มีไม้ประคน”

คำว่า “ประคน” หมายถึง เพิ่ม เติม ทำให้ครบถ้วนสมบูรณ์แบบ ทดแทนส่วนที่ขาดหายไป (อ้างอิง พจนานุกรม ราชบัณฑิตยสถาน) ดังนั้นการที่บรมครูทางด้านดนตรีไทยในสมัยโบราณ จะนำคำที่มีความหมาย โอ้อึ้งขึ้นมาใช้ในทางดนตรีไทยต้องมีนัยสำคัญอยู่ภายในกับสิ่งที่จะนำไปใช้ด้วย อย่างเช่น “ไม้กลอง” ดังนั้นคำว่า “ไม้ประคน” จึงมีนัยสำคัญที่อยู่ไม้กลองประเภทนี้



สทวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2557: 52-59) ได้ถึงในงานวิจัยว่า “ไม้ประคน” หมายถึงไม้กลองพิเศษประเภทหนึ่งที่เพิ่ม เติม เข้ามาเพื่อให้หน้าทับนั้นครบถ้วนและทดแทนส่วนที่ขาดหายไป เพื่อให้หน้าทับนั้นครบตามเพลง ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ทางดนตรีไทย โดยไม้ประคนนี้จะใช้กำกับอยู่ในเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น มิใช่กำกับเพลงในประเภทอื่นๆ และเพลงที่ใช้ไม้ประคนกำกับนั้นมีเพลงหน้าพาทย์จำนวน ๖ กระบองกัน ไปรยข้าวตอก ประสิทธิ์ ย่อมเลี่ยนย่อนทนาม และบาทสฤณี ฯ

หน้าทับwagcsยัณ

ไม้เดิน

ตะโพน	----	--- ตี	----	--- ถ	----	--- ตี	---	---
กลองทัด	----	----	----	----	----	----	----	---

ไม้เดิน ไม้ที่ 1

ตะโพน	----	--- ตี	-- ตี ตี	-- ตี พ	-- ตี ตี	-- ตี พ	---	---
กลองทัด	----	----	----	----	----	----	----	---

ไม้เดิน ไม้ที่ 2

ตะโพน	---	ตี	---	ตี	---	ตี	---	ตี
กลองทัด	----	----	----	----	----	----	----	---

ไม้เดิน ไม้ที่ 3

ตะโพน	----	--- ตี	-- ตี ตี	-- ตี พ	-- ตี ตี	-- ตี พ	---	---
กลองทัด	----	----	----	----	----	----	----	---

ไม้เดิน ไม้ที่ 4

ไม้ล้า

ตะโพน	-- ตี	-- ตี พ	---	---	---	---	---	---
กลองทัด	----	----	----	----	---	---	---	---

ตะโพน	- ตี - พ	- ถ - ตี	- ตี - ตี	-- ตี พ	-- ตี พ	- ตี - ตี	-- ตี พ	- ตี - ตี
กลองทัด	----	----	---	----	----	---	----	---

ตะโพน	---	ตี	- ถ - ตี	- ตี - ตี	-- ตี พ	-- ตี พ	- ตี - ตี	- ตี - พ
กลองทัด	----	----	---	---	----	----	---	----

ตะโพน	- ตี - ตี	-- ตี พ	-- ตี พ	- ตี - ตี	-- ตี พ	- ตี - ตี	-- ตี พ	- ตี - ตี
กลองทัด	---	---	---	---	---	---	---	---



2.4 โครงสร้างหน้าทับที่ใช้กับเพลงตระเชียว

เพลงตระเชียว ใช้ “หน้าทับพิเศษ” ที่เรียกว่า แบบไม้เดิน+ไม้ลา ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น โดยแบ่งไม้กลองออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

- ส่วนที่ 1 “ไม้เดิน” ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น จำนวน 4 ไม้เดิน

- ส่วนที่ 2 “ไม้ลา” เป็นไม้กลองที่ตีกระชั้น ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น เพื่อแสดงให้เห็นว่าจบเพลงและจบหน้าทับแล้ว ซึ่งโครงสร้างของหน้าทับมีดังนี้

ส่วนที่ 1 กลุ่มไม้เดิน 4 ไม้ อัตราหน้าทับ 2 ชั้น	{	ประโยคที่ 1 (ไม้เดินที่ 1)	(ไม้ลา)
		ประโยคที่ 2 (ไม้เดินที่ 2)	
		ประโยคที่ 3 (ไม้เดินที่ 3)	
		ประโยคที่ 4 (ไม้เดินที่ 4)	
ส่วนที่ 2 กลุ่มไม้ลา อัตราหน้าทับ 2 ชั้น	{	ประโยคที่ 5	
		ประโยคที่ 6	
		ประโยคที่ 7	
		ประโยคที่ 8	

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาความหมายและนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ตระ (ตระเชียว) ในเพลงเรื่องเศรษฐี ผู้วิจัยสามารถสรุปและอภิปรายผลได้ว่า ตระ มาจากคำว่า “ตระ” ในภาษาบาลีสันสกฤต ซึ่งหมายถึง การข้ามพ้นห่วงกิเลสและอุปสรรคต่างๆ ซึ่งในทางศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) ผู้ที่ข้ามพ้นห่วงกิเลสและอุปสรรคต่างๆ นั้นคือ เทพเจ้า ดังนั้นเพลงหน้าพาทย์ตระ จึงหมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบอากัปกิริยาอาการต่าง ๆ ของเทพเจ้า และเมื่อรวมเข้ากับคำว่า “เชียว” ซึ่งหมายถึง การแสดงความปรารถนา เพื่อขอให้ทำอย่างใดอย่างหนึ่งด้วยความเคารพหรืออ่อนน้อม เช่น เชิญมาเป็นเกียรติในพิธีมงคล เชิญเวทฯฯ ก็จะได้ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ตระเชียว ซึ่งมีความหมายว่า เพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบอากัปกิริยาของเทพเจ้า เพื่อเชิญมาในพิธีมงคล

ผู้ประพันธ์เพลงตระ ต้องมีความรู้และมีความเข้าใจในหลักเกณฑ์ของการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ตระ เพราะเพลงตระเป็นเพลงที่ใช้กับเทพเจ้าเท่านั้น โดยจะใช้ในรูปลักษณะของตัวองค์เทพ หรือในลักษณะอากัปกิริยาอาการใด ๆ ก็แล้วแต่ผู้ประพันธ์จะประพันธ์ ทำนองของเพลงหน้าพาทย์ตระ จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นไม้เดินในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น และส่วนที่เป็นไม้ลา ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น โดยทั้ง 2 ส่วนนี้จะมีมีความยาวของทำนองเพลงที่เท่ากัน ทั้งส่วนของไม้เดินและไม้ลา เพลงหน้าพาทย์ประเภทตระ นั้น ต้องยึดเรื่องของ “หน้าทับ” ที่ใช้กำกับเพลงเป็นหลักเกณฑ์ โดยหน้าทับที่ใช้กำกับและควบคุมนั้น ต้องเป็น “หน้าทับพิเศษ” แบบที่เรียกว่า “4 ไม้เดิน+ไม้ลา ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น” ดังนั้นเพลงหน้าพาทย์ที่ขึ้นด้วยคำว่า “ตระ” ไม่ว่าจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทตระใด ๆ ก็ต้องใช้หน้าทับพิเศษรูปแบบดังกล่าว ในการกำกับและควบคุมเพลงเท่านั้น ซึ่งเป็นนัยสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ตระทุกเพลงที่ครูดนตรีไทยในสมัยโบราณได้กำหนดไว้

เลขนา หลวงสุนทร (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2564) นอกจากนี่ยังมีเพลงหน้าพาทย์อยู่เพลงหนึ่ง ที่มีกตินครส่วนใหญ่เรียกชื่อเพลงผิดว่าเป็นเพลงประเภทตระ คือ เพลงกระบองกัน ซึ่งเรียกชื่อผิดว่าเพลงตระบองกัน เมื่อพิจารณาชื่อเพลงทั้ง 2 ชื่อ ก็พบว่าเพลงประเภทตระต้องให้หน้าทับไม้เดิน+ไม้ลา อัตราจังหวะ 2 ชั้น ในการ



กำกับเพลง แต่หน้าทับที่ใช้กำกับเพลงกระบอกกันหรือเพลงตระบอกกันนั้น คือหน้าทับที่เรียกว่า หน้าทับข่านาญ ซึ่งไม่ตรงกับหน้าทับที่ใช้กำกับเพลงหน้าพาทย์ประเภทตระ ดังนั้นเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว จึงควรเรียกชื่อเพลงให้ถูกต้องว่า “เพลงกระบอกกัน” ซึ่งสอดคล้องกับ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2564) ที่ให้ข้อมูลว่า เวลาต่อเพลงดังกล่าวกับครูพริ้ง คนตรีรส และครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูท่านจะเรียกชื่อเพลงนี้ว่าเพลงกระบอกกัน ไม่เรียกว่าเพลงตระบอกกัน เนื่องจากหน้าทับที่ใช้กำกับเพลง คือ หน้าทับเดียวกับเพลงข่านาญ ซึ่งถ้าจะเรียกว่าเพลงตระ ก็ควรต้องใช้หน้าทับ ไไม้เดิน+ไม้ลา อัตราหน้าทับ 2 ชั้น ในการกำกับเพลง

ข้อเสนอแนะ

เพลงหน้าพาทย์ตระจะใช้หน้าทับพิเศษแบบ 4 ไไม้เดิน+ไม้ลา ในอัตราหน้าทับ 2 ชั้น เป็นหลักเกณฑ์ แต่ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ ได้มีการประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ตระที่ใช้ไม้กลองมากกว่า 4 ไไม้เดิน+ไม้ลา เช่น 8 ไไม้เดิน+ไม้ลา, 9 ไไม้เดิน+ไม้ลา, 12 ไไม้เดิน+ไม้ลา นั้น ต้องมีการศึกษาค้นคว้าและทำงานวิจัยกันต่อไปเพื่อหาเหตุผลของการคิดประพันธ์เพลงหน้าพาทย์ตระที่มีไม้กลองมากกว่า 4 ไไม้เดิน+ไม้ลา ต่อไป

รายการอ้างอิง

นัฐพงศ์ ไสววัตร. (2538). บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูคนตรีไทย. วิทยานิพนธ์

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปبيب คงลายทอง, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย). สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2564.

มนตรี ตราโมท. (2538). ดุริยสาส์น. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกลสิกรไทย.

มนตรี ตราโมท. (2545). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร จัดพิมพ์,
โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร: มหาวจุฬาลงกรณ์
ราชวิทยาลัย.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2560) เครื่องหนัง : หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: มิน เซอร์วิซ ชัพพลาย

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, รองศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2564.

เสนาะ หลวงสุนทร, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย). สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2564.

สำราญ เกิดผล. (2548). เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก
ในพระราชูปถัมภ์



การฝึกทักษะในการตีตะจะเข้โดยอาศัยเพลงฉิ่งและเพลงเดี่ยว The Ja-Khay practice by using Pleng Ching and Pleng Deaw (solo song)

บรรพต โพทา*

Banphot Pota*

บทคัดย่อ

ผู้ที่ฝึกทักษะการตีตะจะเข้โดยอาศัยเพลงฉิ่งและเพลงเดี่ยวควรพิจารณาการฝึกทักษะของตน ดังนี้ เพลงฉิ่งผู้ตีควรพิจารณาว่าเสียงที่ตีตอกมานั้นมีปริมาณของเสียงที่เสมอกันทั้งไม่ตีตอกเข้าและไม่ตีตอกออก เพลงเดี่ยวผู้ตีควรพิจารณา ความชำนาญในการใช้เทคนิควิธีพิเศษ ลูกเล่นกลเม็ดเด็ดพราย ไหวพริบปฏิภาณ เล่นหยอกล้อจั่วหะและความคล่องตัว เมื่อผู้ตีเข้าใจในอารมณ์เพลง เข้าใจถึงธรรมชาติการตีของตนเอง รสมือของผู้ตีก็จะแสดงออกมาได้อย่างงดงาม

คำสำคัญ : จะเข้/การฝึกทักษะ/เพลงฉิ่ง/เพลงเดี่ยว

Abstract

The points that Jak-khay Players using Pleng Ching and Pleng Deaw for practicing have to consider are: the practice with Pleng Ching; the musician have to intentionally listen to the equality of the sound (plucking in and out), the Solo-song practice; the players have to focus on specializing their skills with special techniques and feeling the emotion in each solo song. Both practices help the musicians to understand their individual skills and feeling of the songs to release their own artistry.

Key words : Ja-khay/ Practice/ Pleng Ching/ Pleng Deaw (solo song)

บทนำ

การบรรเลงดนตรี ผู้ที่มีความสนใจต้องเป็นผู้ที่เข้าใจในลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ แต่ละท่านอาจมีความชอบ ความสนใจต่อเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่แตกต่างกัน ในบทความนี้ผู้เขียนเป็นนักดนตรีเครื่องมือเอกจะเข้ ขอนำเสนอประสบการณ์และความรู้ในเรื่องการตีตะจะเข้ที่ตนเองได้ฝึกฝนทักษะและการสร้างรสมือของการตีตะจะเข้ที่บ่งบอกความเป็นตัวตนนั้นได้

การตีตะจะเข้หรือการเล่นดนตรีไทยชนิดใดก็ตาม ต้องมีการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญเข้าใจอย่างท่องแท้ว่าเครื่องดนตรีไทยชนิดนั้นต้องการที่จะให้ผู้เล่น มีการใช้น้ำหนัก การวางลักษณะของร่างกายของตนเองอย่างไรให้เหมาะสมเพื่อให้เกิดความถนัด ลงตัว ระหว่างผู้เล่นกับเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ เมื่อเกิดความชำนาญ หรือตามความเข้าใจง่าย ๆ คือความเคยชินต่อการเล่นดนตรีในแบบฉบับของตนเอง ด้วยการปฏิบัติตามคำสอนของครูผู้สอน ตามความเข้าใจที่ตนนั้นได้วิเคราะห์แล้ว เปรียบเหมือนการที่เราได้ทำสิ่งใด ๆ จนเกิดเป็นความเคยชิน เชี่ยวชาญ หรือชำนาญแล้ว ก็จะก่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่ตนนั้นได้สร้างขึ้นมานั่นเอง

* วิทยาลัยนาฏศิลปพระนครศรีอยุธยาบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

* Suphanburi college of dramatic arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture



ผู้เขียนเคยรับรู้ความรู้อะลุมนะมอมของการติดจะเข้ที่ติดจาก รองศาสตราจารย์พิจิต ชัยเสรี ว่านักจะเข้ที่ติดนั้นต้องมีหลักอยู่ 3 ประการ คือ 1.ต้องติดตรงจังหวะ (รวมถึงการตีคโม่โยก) 2.ติดเลยมีความสม่ำเสมอ เช่น ตีคโม่เป็นกลอน ตีตะบัต ตีคยี้ ตีคตึงนอย ต้องมีเสียงที่เท่ากันตั้งแต่โน้ตตัวแรกจนตัวสุดท้าย 3.ต้องแม่นยำเพื่อเป็นหลักของวงได้(เครื่องสายไทย) (พิจิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 2557) ส่วนในเรื่องของน้ำหนัก การกรอ ท่านได้ให้ข้อคิดว่าเป็นเฉพาะบุคคลแล้วแต่ความพึงพอใจของแต่ละบุคคลแล้วแต่ความชอบ ซึ่งจะเป็นการกรอที่ละเอียด ห่วง หรือ กลาง ๆ ไม่ละเอียด ไม่ห่วงจนเกินไป นั่นก็ถือเป็นความชอบของผู้ตี

การฝึกทักษะของการติดจะเข้ที่ผู้เขียนจะขอนำเสนอ คือ การฝึกทักษะการติดจะเข้ด้วยเพลงฉิ่ง และการฝึกทักษะการติดจะเข้ด้วยเพลงเดี่ยว ซึ่งเพลงทั้งสองประเภทนี้ผู้ที่ฝึกทักษะการติดจะเข้จะได้รับผลของการฝึกฝนที่แตกต่างกันเป็นอย่างมาก

เนื้อหา

การติดจะเข้ที่มีอยู่หลายประการซึ่งต้องคำนึงการบรรเลงที่หลากหลายรวมถึงเทคนิควิธีที่ผู้บรรเลงนั้นได้สร้างสรรค์ขึ้นมาแต่โดยรวมแล้วนั้นสามารถที่จะกำหนดกรอบของการติดจะเข้ได้ 10 ประการ ดังนี้ 1.การติดโม่เข้าโม่ออก 2.การติดคตึงนอย 3.การติดเก็บ 4.การติดรัว 5.การติดครบเสียง(เกรทบ 2 สาย และเกรทบ 3 สาย) 6.การติดตะบัตเสียง 7.การติดตบสาย 8.การติดคยี้ 9.การติดปริน และ 10.การติดรูตสาย (สายเอก สายทุ้มและสายลวด) (ข้าคม พรประสิทธิ์, 2548, น. 325-330)

ตามหลักในการติดจะเข้ 10 ประการที่ได้กล่าวไปข้างต้นนั้น ทำให้เห็นว่า การติดจะเข้ต้องได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดีเนื่องจากการที่ผู้ติดจะเข้ทำการติดได้ตรงจังหวะมีความสม่ำเสมอ นั้นต้องเกิดจากการความชำนาญ ต่อการติดเข้า และติดออกต้องได้เสียงที่เหมือนกัน กำลังของผู้ติดต้องมีความมั่นคง

การการฝึกทักษะด้วยเพลงฉิ่งและเพลงเดี่ยว

วิธีการฝึกทักษะของนักดนตรีเครื่องมโหรีจะเข้ที่มีความต้องการฝึกฝนให้ได้ตามหลักของการติดจะเข้เพื่อให้เกิดความชำนาญผู้เขียนจำแนกการฝึกทักษะจากประเภทของเพลง 2 แบบ คือ 1.การฝึกทักษะด้วยเพลงฉิ่ง เช่น ฉิ่งแมลงภู่งทอง ฉิ่งช้างประสาธนา ฉิ่งดรีง ฉิ่งมั่ง และ 2.การฝึกทักษะด้วยเพลงเดี่ยว เช่น เพลงเดี่ยวลาวแพน สองชั้น เพลงเดี่ยวนกขมิ้น สามชั้น เพลงเดี่ยวเพลงแขกมอญ สามชั้น เพลงเดี่ยวกราวโน สองชั้น

1. การฝึกทักษะด้วยเพลงฉิ่งนั้นจะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความหลากหลายของกลอนเพลง การเปลี่ยนกลุ่มเสียงไปเรื่อย ๆ การใช้เสียงที่จิตบ้าง ห่วงบ้าง จึงทำให้ผู้ตีนั้นได้รับการฝึกการรักษานว การติดเข้าติดออกด้วยลักษณะเสียงที่เหมือนกัน เพลงฉิ่งนั้นจึงถือเป็นเพลงที่เหมาะสมกับการฝึกพื้นฐานที่ดีของการติดจะเข้ได้เป็นอย่างดี ดังคำอธิบาย คำว่าเพลงฉิ่ง ในงานวิจัยของ ข้าคม พรประสิทธิ์ ในงานทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไว้ดังนี้

คำว่า เพลงฉิ่ง เป็นการรวมเอาคำ 2 คำ คือคำว่า เพลง และคำว่า ฉิ่ง มารวมกันสามารถสรุปได้ว่า เพลงฉิ่งหมายถึงเพลงที่ใช้ฉิ่งประกอบการบรรเลง เพื่อการกำหนดจังหวะให้กับนักดนตรีทำการรักษานวไม่ให้เร็วจนเกินไป การรักษานวในเพลงฉิ่งนี้เป็นไปเพื่อให้ นักดนตรีสามารถใช้ปฏิภาณและไหวพริบในการดำเนินทำนองอิสระไปตามทำนองหลักที่ถูกรับรองโดยฆ้องวงใหญ่ ประดิษฐ์ทำนองให้ได้ทำนองที่เหมาะสม ทำนองหลักเดียวกันสามารถแปลทำนองได้หลายทำนองไม่ซ้ำกัน และกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงที่บรรเลงไปพร้อมกัน โดยทั่วไปเพลง



ไทยจะถูกกำหนดจังหวะสามัญด้วยฉิ่งและจังหวะหน้าทับด้วยกลองประเภทต่าง ๆ แต่เพลงฉิ่งจะไม่มีการบรรเลงเพื่อกำหนดอัตราจังหวะหน้าทับทำให้เพลงฉิ่งเป็นเพลงที่มีทำนองไม่ลงตัวอย่างทำนองของเพลงประเภท เพลงอื่น ๆ ด้วยสาเหตุนี้เองเพลงฉิ่งแต่ละสำนักมักเกิดความเหลื่อมล้ำ ไม่เท่ากัน ทั้งนี้แล้วแต่ภูมิปัญญาของแต่ละสำนักจะทำการเรียงร้อยเพื่อทำการบรรเลงลดความสามารถในทางการประพันธ์ และลดความสามารถในการดำเนินทำนองของนักดนตรีด้วย (เข้าคม พรประสิทธิ์, 2546, น. 22)

ผู้เขียนเห็นว่าด้วยบริบทของเพลงฉิ่งถือเป็นเพลงที่ใช้วางรากฐานที่สำคัญของผู้ตีที่เพิ่งเริ่มหัดตีจะเข้าใจได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นเพลงที่ต้องยืนจังหวะให้คงที่ ต้องควบคุมการตีไม่เข้าไม่ออกของผู้ตีให้เกิดความสม่ำเสมอของจังหวะ “การตีฉิ่งจะเข้ที่ดี ผู้ตีต้องรักในการตีฉิ่งจะเข้ เสียงที่ตีต้องเท่ากัน ตีออกเข้าจังหวะต้องเสมอกัน การฝึกพื้นฐานถือเป็นเรื่องสำคัญมาก เพราะถ้าต้องต่อเพลงที่ยากขึ้นไปเดี๋ยวก็นำไม่ได้” (สมคิด นาริ, สัมภาษณ์, 2564) ทำนองหลักที่มีการเข้าไปมาแต่ก็มีความต่างที่การแปรทำนองให้เกิดความหลากหลาย รวมถึงเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่มีการใช้เสียงที่ค่อนข้างจืดเสียง จืดนม ในการดำเนินกลอน จึงถือเป็นเพลงที่ทำให้ผู้ตีได้ไล่เสียงขึ้นหรือลงในเสียงที่ไม่ห่างกัน ในมุมมองของนักจะเข้ถือเป็นการใช้กำลังในการตีและเป็นการยากที่จะทำให้จังหวะและเสียงที่ติดไปนั้นให้สม่ำเสมอ

ข้อกำหนดสัญลักษณ์

- ตตต หมายถึง การสะบัด สามเสียง
- ช หมายถึง การใช้สายทุ้ม
- ด* หมายถึง การกระทบสามสาย ในเสียง ต
- เรียกว่า พยางค์ ใน 1 ห้องเพลงมี 4 พยางค์

ตัวอย่างโน้ตเพลง ฉิ่งมุล่ง

ตัวอย่างที่ 1

--- ด*	-- ตตต	รรร ม ร	ด ช - ต	- ล - ช	- ฟ - ม	- ร - ช
--------	--------	---------	---------	---------	---------	---------

จากโน้ตตัวอย่างข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่ามีการตีแบบกระทบสามสายในเสียง ต มีการสะบัดเสียงเดียวห้องเพลงที่ 2 และ 3 มีการตีสลับสายในพยางค์ที่ขีดกัน คือเสียง ต สายเอกเปล่า และเสียง ช สายทุ้มเปล่าของห้องเพลงที่ 4 พบการใช้ลักษณะการกรอเสียงที่ในจังหวะที่สม่ำเสมอคือ พยางค์เว้นพยางค์ ในห้องเพลงที่ 4 5 6 และ 7

จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงที่กล่าวมานั้นการตีกระทบสามสาย การสะบัดเสียงเดียวถือเป็นการฝึกพื้นฐานของวิธีการตีฉิ่งจะเข้ เนื่องจากการตีเช่นนี้เป็น การตีที่ จะต้องฝึกฟังเสียงและการใช้ไม้ตีที่สม่ำเสมอ และสังเกตได้ว่าในห้องเพลงทั้ง 7 ห้องนี้จะเป็นการดำเนินกลอนเพลงที่ต้องรอจังหวะตก ในส่วนนี้ผู้เขียนเห็นว่าสำคัญมากเนื่องจากนักจะเข้ทุกคนที่เริ่มฝึกจะมีการตีเข้าตีออกที่ไม่เสมอกันส่งผลให้การตีนั้นนำจังหวะเช่นนั้นเสมอ หากแต่ผู้ตีมีความมั่นคงในจังหวะก็นับเป็นการฝึกที่ได้พื้นฐานที่สำคัญในกลอนเพลงเช่นนี้ได้เป็นอย่างดี



ตัวอย่างที่ 2

--- ชู	--- ต	- ร ม ร	ด ช - ต	ร ม ฟ ช	ล ช ฟ ม	ร ม ฟ ช
--------	-------	---------	---------	---------	---------	---------

จากโน้ตตัวอย่างข้างต้นนี้ มีการติดสายเปล่าในท้องเพลงที่ 1 และ 2 เฉพาะจังหวะตกเท่านั้น มีการใช้เริ่มติดในพยางค์ที่สองของท้องเพลงที่ 3 ซึ่งเป็นการเว้นจากท้องเพลงหน้าหนึ่งพยางค์ และในการเว้นหนึ่งพยางค์ในท้องเพลงที่ 4 เช่นกัน ในท้องเพลงที่ 4 การติดสลับสายเอกและสายทุ้มเปล่า ในท้องเพลงที่ 5 6 และ 7 เป็นการติดเก็บในลักษณะเสียงขัดทั้งหมด

จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงที่กล่าวมาแล้วนั้น 2 ท้องเพลงแรกเป็นการติดสายเปล่าในไม้ติดเข้าสองครั้งติดกัน แล้วจึงเริ่มติดไม้เข้าในท้องเพลงที่ 3 และติดสลับสายเปล่าในท้องเพลงที่ 4 นั้น ลักษณะเช่นนี้เป็นการฝึกจังหวะในการใช้ไม้ติดเข้าที่นักคิดจะเข้มักจะเหลือไขยกเป็นประจำ และ 3 ท้องเพลงท้ายที่เหลือเป็นการติดเสียงขัดที่ต้องฟังระวังไว้เสมอว่าการติดในเสียงขัดนั้นจะต้องทำให้เสียงขัดและมีจังหวะที่สม่ำเสมอ เนื่องจากในลักษณะนี้เป็นการติดที่ต้องใช้การติดแบบพื้นฐานคือการติดไม้เข้าและไม้ออกที่สัมพันธ์กับมือซ้ายฝั่งที่ถนัดมจะเข้เพื่อให้เกิดความชัดของเสียง และจังหวะที่ถูกต้องนั่นเอง

ตัวอย่างที่ 3

ด ร ม ร	ช ม ร ต	ท ต ร ล	ท ต ร ต	ร ม ฟ ช	ล ช ฟ ม	ร ม ฟ ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จากโน้ตตัวอย่างข้างต้นนี้การดำเนินกลอนเพลงใน 7 ท้องเพลงนี้เป็นการติดเก็บในลักษณะเสียงขัดวิถวน โดยแบ่งเป็น 3 ชุดแนวทำนองดังนี้ ชุดที่ 1 ท้องเพลงที่ 1 และ 2 ชุดที่ 2 ท้องเพลง 3 และ 4 ชุดที่ 3 ท้องเพลงที่ 5 6 และ 7 ทั้งนี้เป็นการดำเนินกลอนที่วนอยู่ในเสียงที่ขัดกันในวิถวนจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงที่สูงกว่าและวกกลับลงมาในเสียงเดิมหรือเสียงที่ใกล้เคียงที่เริ่มต้น

จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงที่กล่าวมาแล้วนั้น การดำเนินกลอนในลักษณะวิถวน และเสียงขัดนั้นผู้ที่จะต้องใช้ความระมัดระวังในการควบคุมไม้ติดเข้าและไม้ติดออกในลักษณะการสร้างเสียงที่เสมอกัน และการควบคุมจังหวะให้ตรงกับแนวทำนองของผู้คิดได้ตั้งไว้ตั้งแต่เริ่มต้นขึ้นเพลง

ตัวอย่างโน้ตทั้ง 3 แบบที่ได้ยกตัวอย่างนี้มีวิธีการติดอยู่ 6 ลักษณะ ดังนี้ ติดกระทบ 3 สามสายในเสียง ค, ติดสลับเสียงเดียว, ติดสลับสายในลักษณะพยางค์ขัด, การกระเสียงในลักษณะพยางค์วินพยางค์, ติดสายเปล่า เฉพาะจังหวะตก, การดำเนินกลอนในวิถวน อาจแปลสำนวนกลอนเป็นแบบอื่นได้ อาทิ การตบสาย การรูดสาย ลักษณะการติดเช่นนี้เป็นการฝึกพื้นฐานสำหรับผู้ติด หากผู้ติดนั้นให้ความสนใจในการติดแต่ละไม้เข้าและไม้ออกให้เสียงที่เกิดขึ้นสม่ำเสมอ ฝึกจนกระทั่งถึงที่ เสริมด้วยการแปรทำนองที่หลากหลาย ก็ถือว่า การสร้างความคิดสร้างสรรค์ที่จะเป็นการวางพื้นฐานของการติดจะเข้ที่ดีและแปลเปลี่ยนเป็นความพร้อมที่จะให้ผู้ฝึกสามารถติดจะเข้ในขั้นที่สูงขึ้นไปได้อีกด้วย ดังที่ จริยา สันต์สวัสดิ์ตุล ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะการติดจะเข้ในบทความเรื่อง “การหัดจะเข้ในแบบครูทองดี สุจริตกุล” ไว้ดังนี้

เมื่อติดได้ล่ำเสมอและชัดเจนแล้ว ควรสะบัดให้เป็น คือ ติดอย่างเร็วสามเสียงกลั่นกัน ใช้ไม้ติด “เข้า ออก เข้า” พร้อมกับมือซ้ายยกกดที่เสียงเดียว (อยู่กับที่) หรือนักดสามเสียงให้เร็วเท่ากับจังหวะที่ติดต่อไปก็จะทำตาเสียงครบ (ติดไม้ติดหนึ่งครั้งให้ได้สองเสียง) โดยใช้นิ้ววางคงที่และนิ้วชี้กระดกไปบนเสียงที่ต้องการจะได้เสียง (แต่) เสียงไปรย (อย่าเสียงเอื้อนของขอ) ฯลฯ ซึ่งเป็นเสียงที่เพิ่มเสน่ห์ให้กับการเล่นจะเข้ (จริยา สันต์สวัสดิ์ตุล, 2555, น. 35)



2. การฝึกทักษะด้วยเพลงเดี่ยว เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่ผู้บรรเลงใช้แสดงถึงความสามารถ ไหวพริบปฏิภาณของผู้ดีที่ได้ฝึกปรือฝีมือ รวมถึงการแสดงในทางเพลงของครูผู้คิดค้นสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อให้เกิดความหลากหลายของท่วงทำนองและแสดงถึงจิตจำกัศของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี มนตรี ตราโมท อธิบายคำว่า เดี่ยว ไว้ดังนี้

เดี่ยว เป็นวิธีบรรเลงชนิดหนึ่ง ซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือเพื่ออวดทาง(วิธีดำเนินของทำนองเพลง) เพื่ออวดความแม่นยำ และเพื่ออวดฝีมือ เพราะฉะนั้นที่เรียกว่า การบรรเลงเดี่ยว จึงมิได้มีความหมายแคบ ๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียว ต้องหมายตลอดถึงทางที่สมควรที่จะเป็นทางเดี่ยว เช่น มีโอดพันหรือวิธีการโลดโผนต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ...(มนตรี ตราโมท, 2545, น. 72)

ตัวอย่างโน้ตเพลงเดี่ยว

ผู้เขียนขอยกตัวอย่างโน้ตเพลงเดี่ยวสองประเภทที่มีความแตกต่างกัน เดี่ยวจะเข้าเพลงลาวแพน สองชั้น และเดี่ยวจะเข้าเพลงนกขมิ้น สามชั้น

ข้อกำหนดสัญลักษณ์

- ดตต หมายถึง การสะบัด สามเสียง
- เรียกว่า พยางค์ ใน 1 ห้องเพลงมี 4 พยางค์
- (---) หมายถึง ห้องเพลงที่ เช่น ห้องเพลงที่ 4 หรือ 16

ตัวอย่างโน้ตเดี่ยวจะเข้าเพลงลาวแพน 2 ชั้น ทางครุลงเมียด จิตตเสวี (นางสนิทธบรรเลงการ)

สายเอก	----	--- ด	- ต ม ฟ	ข -- ด	----	--- ด	- ต ม ฟ	ข -- ด
สายทุ้ม	-- ทลช	- ข ท ด	----	- ข ท ด	-- ทลช	- ข ท ด	----	- ข ท ด
สายลวด	----	ฟ -- ด	----	--- ด	----	ฟ -- ด	----	--- ด

สายเอก	- ด ต ต	--- ด	- ต ม ฟ	ข -- ด	----	--- ด	- ต ม ฟ	ข -- ด
สายทุ้ม	--- ด	- ข ท ด	----	- ข ท ด	-- ทลช	- ข ท ด	----	- ข ท ด
สายลวด	--- ด	--- ด	----	--- ด	----	ฟ -- ด	----	--- ด

จากโน้ตตัวอย่างข้างต้นนี้ลักษณะการดำเนินทำนองที่เหมือนกันคือ การสะบัดสามเสียง ในห้องเพลงที่ 1, 5 และ 13 แต่เปลี่ยนเป็นการติดกระทบสามสายในเสียง ต ในห้องเพลงที่ 9 ส่วนห้องเพลงที่เหลือนั้น แบ่งเป็น 4 ชุดการดำเนินของกลอนเพลงที่เหมือนกัน คือการใช้วิธีการติดสลับสายไปมาทั้งสามสาย เริ่มต้นที่สายเอก มาสายทุ้ม และไปที่สายลวด และไล่ลงมาจากสายเอก ลงมาที่สายทุ้มและลงจบด้วยการติดกระทบสามสายในเสียง ต ทั้ง 4 ชุดของการดำเนินกลอน

จะสังเกตได้ว่าวิธีการดำเนินกลอนนั้นแทบจะเหมือนกันในทั้ง 4 ชุด มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยซึ่งถือว่าเป็นการพลิกแพลงการดำเนินกลอนเพื่อให้เกิดความน่าสนใจของผู้ฟัง หากแต่พูดถึงการคิดนี้ สำหรับผู้เขียนถือเป็นการคิดที่ต้องใช้ระสมือของผู้ดีเป็นอย่างมากจึงจะเกิดความไพเราะหากผู้ดีนั้นใช้น้ำหนักของเสียงที่เท่ากัน และจังหวะที่เสมอเหมือนกันทั้ง 4 ชุดกลอนเพลง ก็จะเป็นการคิดที่พึงดูธรรมดา ในทางกลับกันถ้าผู้ดีใส่ลูกเล่นใน



การคิดทั้ง 4 ชุดกลอนเพลงที่แตกต่างกันคือ น้ำหนักของไม้ตีที่มีความหนักเบาสลับไปมา จังหวะที่เลื่อมล้ำเพียงเล็กน้อย ก็จะเป็นลีลาของผู้ตีที่ทำให้สุนทรียรสทั้งตามและเป็นอัตลักษณ์ของผู้ตีได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างโน้ตเดี่ยวจะเข้า เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น ทางศาสตราจารย์ ดร.จามร พรประสิทธิ์

สายเอก	ซ้ ซี่ ซี่ มี่	- รี่ - ตี่	ตี่ รี่ รี่ ตี่	ท ล ซี่ มี่	-- มี่ รี่ ตี่	ท ล ซี่ มี่	ระนาดทุ้มระนาดเอก	ระนาดทุ้มระนาดเอก
สายทุ้ม	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สายลวด	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

สายเอก	-----	----- ตี่	มี่ รี่ ตี่ รี่ มี่	- ซี่ รี่ มี่	-- มี่ รี่ ตี่	ท ล ซี่ ฟ	ล ซี่ ฟ มี่ รี่	ตี่ มี่ - รี่
สายทุ้ม	--- ซี่	- ลี่ -	-----	-----	-----	-----	-----	-----
สายลวด	- มี่ -	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

จากโน้ตตัวอย่างข้างต้นนี้ มีการสลับเสียงเดียวในท้องเพลงที่ 1 สลับสามเสียงในท้องเพลงที่ 3, 5, 11, 13, 15 มีการขยับบวถ้วนในท้องเพลงที่ 7 และ 8 มีการติดสลับสายในลักษณะได้ขึ้นจากสายลวดขึ้นไปยังสายเอก ในท้องเพลงที่ 9 และ 10 สังเกตได้ว่า ท้องเพลงที่ 1-4, 5-8 และ 13-16 เป็นลักษณะการดำเนินกลอนแบบวิถีสองชั้น มีเพียงแต่ท้องเพลงที่ 9-12 เป็นลักษณะการดำเนินกลอนแบบวิถีสองชั้น

ในเพลงเดี่ยวนี้จะแตกต่างกับเพลงเดี่ยวลาวพวนที่ได้ยกตัวอย่างไป เนื่องจากการดำเนินกลอนเพลงเป็นการสลับและขยับเป็นหลัก ฉะนั้นผู้ตีต้องมีพื้นฐานของการคิดเข้าติดออกที่มีเสียงสม่ำเสมอไม่วายก มิเช่นนั้นเสียงที่เปล่งออกมาจะเป็นลักษณะของการติดแบบรวบรวบ (เสียงไม่เสมอกัน) แต่ให้ผู้ตีนั้นใช้การติดแบบเน้นจังหวะลักษณะเร็วเป็นทางทุ้ม (เข้าไปเร็วแบบโหลถี่) ในท้องเพลงที่ 7 และ 8 จะก่อให้เกิดความแตกต่างจากการติดแบบตรงจังหวะเป็นอย่างมากซึ่งแสดงถึงปฏิภาณและไหวพริบการเล่นจังหวะของผู้ตี และในการดำเนินกลอนแบบวิถีสองชั้นในท้องเพลงที่ 9-12 นั้นหากผู้ตีใช้น้ำหนักของไม้ตีที่ไล่จากเสียงที่นุ่มลงไปเสียงที่หนักแน่นขึ้น จะเป็นการรับกลอนขยับก่อนหน้าได้เป็นอย่างดี

การตีเพลงเดี่ยวเป็นการแสดงความสามารถของผู้ตีไปอีกขั้นหนึ่งของการฝึกพื้นฐาน ซึ่งจะเน้นในการดำเนินกลอนแบบ ติดสลับสาย, การติดกระทบสามสาย, การติดสลับเสียง, การติดขยับ ซึ่งเป็นการแสดงถึงขีดความสามารถ ลีลา ปฏิภาณไหวพริบ ทางเพลง ความแม่นยำในจังหวะของผู้ตี “ผู้ที่ตีเพลงเดี่ยวได้ ต้องเป็นคนที่มีพื้นฐานที่เก่ง ต้องซ้อมมามากพอสมควร ถ้าไม่อย่างนั้นเวลาไปตีเดี่ยวก็จะไม่ชัด ไม่ครบลูกที่ต้องติดก็ไม่ได้” (ทิพวรรณ เพชรดี, สัมภาษณ์, 2564) ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อผู้ตีนั้นต้องได้พัฒนาความสามารถขั้นพื้นฐานมาอย่างดีแล้ว

สรุป

การฝึกทักษะที่ผู้เขียนได้ยกตัวอย่างมา 2 ประเภท คือ 1.การฝึกทักษะด้วยเพลงฉิ่ง และ 2.การฝึกทักษะด้วยเพลงเดี่ยว สิ่งที่ได้รับรองจะได้รับการโล่มีด้วยเพลงทั้งสองประเภท คือ การฝึกทักษะด้วยเพลงฉิ่งนั้นเป็นการฝึกพื้นฐานการติดจะเข้าอย่างดีเยี่ยม เพราะการติดไม่เข้าและไม่ออก คือ การสร้างเสียงของในลักษณะของเครื่องตี ซึ่งกล่าวได้ว่าไม่ว่าจะเป็นวิธีการตีในลักษณะใดก็ตาม มือขวาของผู้ตีนั้นก็ต้องติดเข้าติดออกตลอดเวลา จะมีแตกต่างกันไปบ้างก็ต่อเมื่ออยู่ในลักษณะการติดแบบย่ำไม่เข้าแต่เพียงเท่านั้น ในขั้นตอนนี้ผู้ตีควรจะอยู่ใน



สถานที่ที่สามารถฟังเสียงการคิดของตนได้ เพื่อจะเผื่อคอยระวังให้ตนนั้นไม่ติดเสียงที่หนักเกินเครื่อง (ติดเสียงแตก) หรือติดเสียงเบาเกินจนไม่หนักแน่นและพิจารณาว่าเสียงที่ออกมานั้นมีปริมาณของเสียงที่เปล่งออกมามีความเท่าเทียมกันทั้งไม่ติดเข้าและไม่ติดออก รวมถึงระวังในการคิดโดยยก ต้องตรงจังหวะไม่รุกจึงหวัะ

เพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่เหมาะสมสำหรับการฝึกทักษะให้เกิดความชำนาญในการใช้กลวิธีพิเศษสำหรับการคิด ที่มีลูกเล่นกลเม็ดเด็ดพราย มีกลสร้างไหวพริบปฏิภาณ การหยอกล้อจังหวะ ในขณะที่เดียวกันก็เป็นการแสดงความชำนาญ อดฝีมือของผู้คิดที่ได้สั่งสมมา ผู้ที่ติดเพลงเดี่ยวได้ด้นนั้นต้องมีพื้นฐานในการคิดจะเชื้ติ จังหวะทำให้เพลงเดี่ยวนั้นบังเกิดความเพลิดเพลินต่อผู้ฟัง หากผู้ติดฝีมือไม่ถึงเพลงที่ติด ผู้ฟังก็มีความอัดอั้นไม่รื่นหู เพราะเพลงเดี่ยวเป็นการรวมกลวิธีต่าง ๆ อาทิ การสะบัดเสียง การขยี้ ในบางสำนวนกลอนก็เป็นการขยี้ที่แบบรองจังหวะ บางครั้งมีการใช้สำนวนกลอนที่ซ้ำเดิมวนไปมา การใช้รสมือให้เกิดความแตกต่างจากการคิดแบบปกติก็จะเกิดขึ้นเมื่อผู้ติดมีอารมณ์ที่เข้าถึงความลึกซึ้งของท่วงทำนองเพลง ก็อุปมาได้ว่าผู้้นั้นต้องมีพื้นฐานการคิดจะเชื้ติพร้อม มีความเข้าใจในอารมณ์ของเพลง อาทิ เดี่ยวจะเชื้เพลงลาวแพน สองชั้น ควรจะความไพเราะ สนุกสนาน ไม่ซ้ำหรือเร็วจนเกินไป แต่ในทางกลับกัน เดี่ยวจะเชื้เพลงนกขมิ้น สามชั้น ก็ต้องใช้ความ ปราดเปรียว ความคล่องตัว คมชัด ไม่อืดอาด เสียงแนวเพลง ทั้งนี้ทั้งนั้นผู้ติดต้องพิจารณาว่าแนวอัตราจังหวะที่ใช้นั้นเหมาะสมกับท่วงเดี่ยวที่ใช้ติดด้วยหรือไม่

เมื่อผู้ติดจะเชื้ได้เข้าใจถึงธรรมชาติการคิดของตน ทางเพลงหรือทางเดี่ยวที่ใช้ติด กอปรกับแนวจังหวะของการดำเนินทำนองที่เหมาะสมกับกำลังของตนแล้ว ก็จะพบกับรสมือการคิดจะเชื้ที่ออกมาจนเป็นสุนทรียที่สร้างความสุขทั้งผู้เล่นและผู้ฟังได้อย่างอัศจรรย์

เอกสารอ้างอิง

ข้ามคม พรประสิทธิ์. (2548). การคิดจะเชื้เบื้องต้น. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2548). อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง. ทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

จริยา สันต์สวัสดิกุล. (2555). การหัดจะเชื้ในแบบคุณครูทองดี สุจริตกุล. หนังสือที่ระลึกงานหนึ่งศตวรรษ ครูทองดี ศรีแผ่นดิน จัด ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 18 สิงหาคม 2555.

มนตรี ตราโมท. (2545). คำบรรยาย วิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย กรมศิลปากร. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

การสัมภาษณ์

ทิพวรรณ เพชรดี, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2564.

พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 24 พฤษภาคม 2557.

สมคิด นารี, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2564.



บันทึกกลิ่นอายลวดลายถิ่นทักษิณา Memory Lined from the Scent of Southern Folklife

วรรณวิสา พัฒนศิลป์*

Wanwisa Phattanasin*

บทคัดย่อ

ภาคใต้ของประเทศไทยหรือที่รู้จักกันในชื่อถิ่นทักษิณา เป็นพื้นภูมิภาคที่เต็มไปด้วยความงาม ของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ศิลปวัฒนธรรม วิถีชีวิต ภูมิปัญญา ที่มีลักษณะเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน อันปรากฏในรูปแบบโบราณสถาน พืชพรรณพฤกษา และวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน จากลักษณะเฉพาะดังที่กล่าวมา ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้ทบทวนกลิ่นอายของความสุข ความทรงจำและความรู้สึกไทยหาอดีตในวัยเยาว์ที่ยังคงประทับใจผู้ลี้้ม เกิดเป็นความตระหนักถึงคุณค่าทางความงาม ความสุข และความเรียบง่ายในวิถีพื้นบ้านทางภาคใต้ และจุดประกายเป็นแรงบันดาลใจในการถ่ายทอดประสบการณ์และความทรงจำอันมีค่าเหล่านั้น โดยถอดบันทึกรูปรวมพร้อมประดับท่อนเป็นลายเส้นและผูกประกอบลาย ในแบบศิลปะไทย สร้างสัญลักษณ์ทางความงามของรูปร่างและรูปทรงตามแบบเฉพาะตน เป็นผลงาน “บันทึก กลิ่นอาย ลวดลาย ถิ่นทักษิณา” เพื่อบันทึกกลิ่นอายจากความงามของวิถีชีวิตผ่านมุมมองอันพิเศษของ ผู้สร้างสรรค์

คำสำคัญ : บันทึก กลิ่นอาย ลวดลาย ถิ่นทักษิณา

Abstract

Southern regional is a land that full of Beautiful Nature, art and culture, life style, tools, instruments wisdom. All have a distinctive character and occupation Including the unique beliefs of the South. which appears in the form of ancient architecture, plant and floral also a life style of people. From the aforementioned about characteristics. Recall the creator's memories about impressions and longing for the past in childhood. The creators realized the value of beauty, happiness and simplicity in the southern traditional way. It is the inspiration to convey the experiences and memories by create the shape, reducing the lines, tied together with a pattern in Thai art style. Create aesthetic signs of individual shapes and forms. It is the work of “Memory lined from the Scent of Southern Folklife” to record the beautiful scent of the way of life. Through the special perspective of the creator.

KEYWORDS : Memory Aura Lined Design Folklife of Southern

บทนำ

ถิ่นทักษิณาเป็นพื้นที่ภูมิภาคใต้ของประเทศไทย มีภูมิประเทศที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยธรรมชาติ สภาพแวดล้อม ศิลปวัฒนธรรม อาหารการกิน การประกอบอาชีพ การทำสวนยางพารา การสร้างบ้านเรือน การเลี้ยงสัตว์ ด้วยวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายนั้นจึงถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น

*อาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตร สาขาวิชาเอกศิลปะไทย วิทยาลัยช่างศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
E-mail : wanwisa3266@gmail.com



กลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา มาจากความสุข ความประทับใจ ในความงาม ความทรงจำจาก วัยเยาว์ของผู้สร้างสรรค์ จากประสบการณ์ตรงที่มีครอบครัวอาศัยอยู่ทางภาคใต้ ประกอบอาชีพการทำสวนยางพารามีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย จากความผูกพันของครอบครัว ผู้สร้างสรรค์ยังระลึกถึงและ โหยหาอดีตในวัยเยาว์ เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ถ่ายทอดความทรงจำอันมีค่าเหล่านั้น ผ่านอารมณ์ บอกเล่าเรื่องราว ความรู้สึก จากรูปร่างรูปทรงของโบราณสถานที่สำคัญ พิษพรรณพฤกษาที่มีลักษณะเด่นและวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน ถอดลายเส้นจากจินตนาการถึงความงามเฉพาะถิ่น ทางภาคใต้ สร้างรูปทรงใหม่ผ่านการปรับลดทอนเป็นลายเส้น และผูกประกอบลายในรูปแบบศิลปะไทย สร้างสัญลักษณ์ทางความงามตามแบบเฉพาะตน

การสร้างสรรค์ผลงานชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา” ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิถีชีวิต ทางภาคใต้ ศิลปวัฒนธรรมและการประกอบอาชีพที่คอยหล่อเลี้ยงครอบครัว นำเสนอความประทับใจ ความสุขและความทรงจำในรูปแบบศิลปะไทย เทคนิคลายรดน้ำแบบโบราณ เพื่อจดบันทึกกลืนอายจากความงามของวิถีชีวิตผ่านมุมมองอันพิเศษของผู้สร้างสรรค์ กระตุ้นเตือนให้ตระหนักถึงคุณค่าทางความงาม อัตลักษณ์เฉพาะถิ่น ความสุข ความเรียบง่ายในวิถีพื้นบ้านทางภาคใต้รวมถึงความเชื่อที่มีการปลูกฝังส่งต่อกันมาจวบจนปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. สร้างสรรค์ผลงานชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา” ผ่านรูปร่าง รูปทรง จากธรรมชาติ ศิลปวัฒนธรรม วิถีชีวิต และภูมิปัญญาของภาคใต้ สร้างสัญลักษณ์ทางความงามด้วยลายเส้นเฉพาะตน
2. เพื่อถ่ายทอดความสุข ความงาม ความประทับใจ ความเรียบง่ายที่เป็นเอกลักษณ์ของวิถีชีวิต ชาวใต้
3. เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา” ออกสู่สาธารณชน สร้างองค์ความรู้ นำความรู้นั้นไปใช้ให้เกิดประโยชน์

ขอบเขตในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา” ได้รับแรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตของครอบครัว

ขอบเขตด้านเนื้อหาเรื่องราว แสดงออกถึงอัตลักษณ์พื้นถิ่น ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา การประกอบอาชีพ และเครื่องมือเครื่องใช้ รวมถึงความเชื่อของครอบครัว ทางภาคใต้

ขอบเขตด้านรูปแบบ ผลงานสร้างสรรค์ปรับลดทอนรูปทรงเป็นลายเส้นและผูกประกอบลายในแบบศิลปะไทย สร้างสัญลักษณ์ทางความงาม ของรูปร่างและรูปทรงตามแบบเฉพาะตน ผ่านลายเส้นของจินตนาการจากความงามที่ความผูกพันของวิถีชีวิตพื้นถิ่นทางภาคใต้ เป็นผลงานงานสร้างสรรค์ 2 มิติในรูปแบบศิลปะไทยร่วมสมัย จำนวน 1 ชุด

ขอบเขตด้านเทคนิค การสร้างสรรค์ผลงานเป็นกระบวนการทางศิลปะไทย เทคนิคลายรดน้ำ การเตรียมพื้นไม้ด้วยยางรักสมุกแบบโบราณ เขียนลายด้วยน้ำยาहरดาลงรักปิดทองรดน้ำ

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

บันทึก หมายถึง เทคนิคการสร้างสรรค์งานลายรดน้ำแบบโบราณการเตรียมพื้นรักสมุก โดยผูกลายจาก



จินตนาการ ดัดทอนและสร้างลายเส้นขึ้นมาใหม่ ในรูปแบบเฉพาะตน

กลั่นอายุ หมายถึง ความรู้สึกรู้สีกจากความงามของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา การประกอบอาชีพ และเครื่องมือเครื่องใช้ รวมถึงความเชื่อและความสงบเรียบง่ายของวิถีชีวิตชุมชนในภาคใต้ เมื่อมองผ่านผลงานศิลปะ

ลวดลาย หมายถึง รูปทรงที่ปรากฏจากสถาปัตยกรรม พระพุทธรูปและการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน โดยมีเป็นลักษณะเด่นทางภาคใต้

ถิ่นทักษิณา หมายถึง วิถีทางภาคใต้ของประเทศไทย

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานชุด "บันทึกกลั่นอายุลวดลายถิ่นทักษิณา" ผู้สร้างสรรค์ต้องการถ่ายทอดความทรงจำจากครอบครัว ความคิดถึงและกาไยหาอดีตผ่านประสบการณ์ตรง โดยศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องและอิทธิพลที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ดังนี้



เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. อิทธิพลจากวิถีชีวิตในภาคใต้

1.1 ศิลปวัฒนธรรม การสร้างบ้านเรือนทางภาคใต้ ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ประเพณีท้องถิ่น อาหารพื้นบ้าน ศิลปะการแสดงและการแต่งกาย รวมถึงพิธีกรรมและความเชื่อ

1.2 วิถีชีวิตชุมชน วัฒนธรรมของการตั้งถิ่นฐานทางภาคใต้ โดยแบ่งลักษณะชุมชนออกเป็น 3 แบบคือ 1 ชุมชนหรือหมู่บ้านที่ทำนา 2 ชุมชนหรือหมู่บ้านที่ทำการประมง และ 3 ชุมชนหรือหมู่บ้านที่ทำสวน แบ่งตามลักษณะภูมิประเทศ ภูมิปัญญาที่เป็นเอกลักษณ์ ส่งผลให้มีการประดิษฐ์เครื่องมือเครื่องใช้ในการประกอบอาชีพ การสร้างบ้านเรือน การเลี้ยงสัตว์

1.3 พิษพื้นฐ์พฤษภา ทางภาคใต้ ได้แก่ ยางพารา, ปาล์มน้ำมัน, เงาะ,ทุเรียน, มังคุด, ลองกอง, มะม่วงหิมพานต์, ลำสาต, สะตอ, มะพร้าว, ผักกูด, ต้นจาก, ดอกบัวผุดและอื่น ๆ อีกมากมาย

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด “บันทึกกลิ่นอายลวดลายถิ่นทักษิณา” ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้ข้อมูลอิทธิพล จากวิถีชีวิตพื้นถิ่นทางภาคใต้ เก็บข้อมูลภาพถ่ายธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา การประกอบอาชีพ และเครื่องมือเครื่องใช้ รวมถึงความเชื่อของครอบครัวทางภาคใต้ ปรับลดทอนรูปทรง เป็นลายเส้นและผูกประกอบลายในแบบศิลปะไทย สร้างสัญลักษณ์ทางความงามของรูปร่างและรูปทรงตามแบบเฉพาะตน

2. อิทธิพลจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 แรงดลใจและแรงดลบันดาลใจ หมายถึง สิ่งที่เป็นทั้งนามธรรมหรือรูปธรรมที่ก่อให้เกิดความคิด ความรู้สึกและการตัดสินใจให้สร้างเป็นงานศิลปะ (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559, 151)

2.2 ทฤษฎีความงาม อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) กล่าวว่า ความสำเร็จไม่ได้เป็น มโนทัศน์ แต่ความงามเป็นความรู้สึกพึงพอใจที่เกิดขึ้นในตัวผู้ที่รับรู้สิ่งสุนทรีะนั้น และในพระชนม์ของคานท์ การตัดสินทางสุนทรียะ (aesthetic judgement) ทุกชนิดนั้นเป็นการเน้นที่ความพึงพอใจ

2.3 ทฤษฎีสัญญะวิทยา ของ เดอ โซซูร์ (F. de Saussure) ให้ความสำคัญกับ การแยกภาษาออกมาจากการใช้ภาษาและวิธีการ โครงสร้างนิยมจะเน้นการสนใจความหมายในระดับจิตไร้สำนึกกับสิ่ง อารมณ์ ทัศนคติ ความรู้สึก ความคิด คติวิเคราะห์ ประสบการณ์ ความเข้าใจ จินตภาพสมมุติ วิเคราะห์สัญลักษณ์ วิเคราะห์รูปแบบ การสร้างสรรค์ สิ่งวิเคราะห์ข้อมูลสู่องค์ความรู้ทางด้านศิลปะ สร้างสรรค์งานศิลป์ วิเคราะห์ทฤษฎีสัญญะ ทฤษฎีบุคลิก ทฤษฎีรูปทรง วิเคราะห์เนื้อหา อารมณ์ ทัศนคติ ความรู้สึก ความคิด คติวิเคราะห์ ประสบการณ์ ความเข้าใจ จินตภาพสมมุติ สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ศึกษาเป็นส่วนย่อยเพื่อนำกลับมาศึกษา ดูความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยย่อยกับหน่วยใหญ่ ให้เกิดความสำคัญกับ ตัวเชื่อมเพื่อศึกษาโครงสร้างนิยมที่จะมองสิ่งที่ต้องการในรูปของสัญลักษณ์ (กาญจนา แก้วเทพ, 2554, หน้า 90)

2.4 หลักการจัดองค์ประกอบศิลปะ ทศนชาตุ คือ มูลฐานหรือสิ่งสำคัญที่งานทัศนศิลป์ต้องนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ เส้น (Line) สี (Color) รูปร่างและรูปทรง (Shape & From) แสงและเงา (Light and Shade) พื้นผิว (Texture) ที่ว่าง (Space) ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นปัจจัยสำคัญทางทศนชาตุสำหรับการสร้างงาน (กำจร สุนพงษ์ศรี, 207 - 208)



อิทธิพลจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลแนวคิดการสร้างสรรค์ศิลปะกับความเป็นतालใจ การสร้างสรรค์ศิลปะ โดยใช้แรงผลักดันจากวิถีชีวิตของครอบครัวทางภาคใต้ นำทฤษฎีความงามสุนทรียะและความพึงพอใจที่แสดงออกถึง ความงามจากความสุขและความผูกพันจากครอบครัว ผู้สร้างสรรค์ใช้หลักสัญญาวิทยาในการสร้างรูปทรงด้วยการปรับลดทอนรูปทรง ให้เกิดลายเส้นรูปร่างใหม่ ที่เข้าใจได้ง่ายและยังคงให้ความหมายแบบเดิม รวมไปถึงหลักการจัดองค์ประกอบและทัศนธาตุทางศิลปะ โดยนำรูปร่างรูปทรงมาประกอบเข้ากันด้วยวิธีการผูกสายตามแบบศิลปะไทย

3. อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรม

3.1 อิทธิพลที่ได้รับจากศิลปิน ผู้สร้างสรรค์ศึกษาค้นคว้าแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจากศิลปินหลากหลายทั้งในประเทศและต่างประเทศเพื่อเป็นกรณีศึกษาในการสร้างสรรค์ผลงาน จากรูปแบบการดัดทอนรูปทรงการสร้างสรรค์และจินตนาการ การให้ความสำคัญกับแนวคิดความผูกพัน แรงบันดาลใจจากรากเหง้า วิถีชีวิตของครอบครัวชนบท

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์ผลงานศิลปิน

ผลงาน/ชื่อศิลปิน	แนวความคิด	อิทธิพลที่ได้รับ
 ทินกร กาษรสุวรรณ	วิถีชีวิตความเป็นชนบท สัญลักษณ์จากผลผลิตทางการเกษตรต่าง ๆ เป็นตัวแทนความเป็นไทยพื้นบ้านแบบชนบทในวิถีที่เรียบง่าย	แนวความคิดแรงบันดาลใจและการปรับลดทอนรูปทรงจากวิถีชีวิตชนบท ในแบบเฉพาะตน
 สิทธิโชค วิเชียร	ความสัมพันธ์ในการดำเนินชีวิตการละเล่น ประเพณีและวัฒนธรรม ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ เป็นผลงานศิลปะที่สะท้อนให้เห็นถึงรากเหง้าของวิถีชีวิต แสดงถึงความเรียบง่าย สมถะ สุขสงบ และพอเพียง	แรงบันดาลใจจากรากเหง้าของวิถีชีวิตจินตนาการ การปรับลดทอนรูปทรง และประกอบสร้างขึ้นมาใหม่
 Visoth Kakvei	ได้รับแรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติ มีลายเส้นที่ดูซับซ้อน	การปรับลดทอนรูปทรงลายเส้นจากธรรมชาติ ประกอบและเขียนสร้าง ในแบบเฉพาะตน
 Mr. Doodle	แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของเขามาจากการดูตีสถีย ปักลัโซ	การจินตนาการ และการออกแบบลายเส้น เป็นเรื่องราวที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน



3.2 อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรม ผู้สร้างสรรค์ศึกษาค้นคว้าแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมหลากหลายทั้งในประเทศและต่างประเทศ ผลงานศิลปะลายนํ้างานประณีตศิลป์ที่ทรงคุณค่าของไทยสมัยอยุธยา ผลงานรูปแบบและเทคนิคต่าง ๆ ค้นพบว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะได้มีการปรับลดทอนรูปทรง ซึ่งเป็นการสื่อสารของรูปภาพที่ตรงไปตรงมาเข้าใจได้ง่าย โดยเป็นการจดบันทึกเรื่องราวของมนุษย์ในยุคสมัยนั้น เพื่อเป็นกรณีศึกษาในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

ตารางที่ 2 ตารางวิเคราะห์ผลงานศิลปกรรม

ผลงาน/ชื่อภาพ	แนวความคิด	อิทธิพลที่ได้รับ
 ภาพเขียนสีผาแต้ม	ภาพเขียนสีโบราณ ภาพกลุ่มสัตว์ ข้างปลา วัว เต่า ภาพมือ เครื่องมือ จับสัตว์ นํ้า ภาพคน และภาพพลวตลายเรขาคณิต บอกเล่าถึงพิธีกรรม ความเชื่อ วิถีชีวิตของมนุษย์ในยุค จัปปลาและล่าสัตว์ สมัยก่อนประวัติศาสตร์	การปรับลดทอนรูปทรง จากสิ่งมีชีวิต เป็นการบันทึก พิธีกรรม ความเชื่อวิถีชีวิตของมนุษย์ โดยเข้าใจง่าย
 ตุ๊กตาทอง	ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ พืชพรรณพฤกษา และสัตว์ป่าเล็กใหญ่	รูปของธรรมชาติ พืชพรรณพฤกษา และสัตว์ เทคนิคการเขียนลายรดนํ้า
 เครื่องดนตรี	ธรรมชาติดอกไม้ และการออกแบบ หุ่นโมตราสัญลักษณ์ของเมือง นครศรีธรรมราช	ลักษณะการออกแบบ จากธรรมชาติ หลักการใช้สี 2 สี และการสร้าง ค่าน้ำหนัก
 จิตรกรรมของอียิปต์	จิตรกรรมเป็นงานที่เน้นให้เห็นรูปร่างแบน ๆ มีเส้นรอบนอกที่คมชัด จัดท่าทางของคนแสดงอิริยาบถต่าง ๆ ในรูปสัญลักษณ์มากกว่าแสดงความเหมือนจริงตามธรรมชาติ มักเขียนอักษรภาพลงในช่องว่างระหว่างรูปด้วย	การปรับลดทอนรูปทรง จากสิ่งมีชีวิต เป็นการบันทึก พิธีกรรม ความเชื่อ วิถีชีวิตของมนุษย์ มีลักษณะสัญลักษณ์ ที่เข้าใจง่าย



กระบวนการสร้างสสค

ขั้นตอนการสร้างภาพร่าง เป็นกระบวนการที่สำคัญในการประมวลแนวความคิดและจินตนาการจากความรู้สึกที่ได้สัมผัสและใกล้ชิดในวิถีชีวิตของครัว ผู้สร้างสรรค์ได้ตระหนักถึงคุณค่าทางความงาม ความสุข ความอบอุ่น และความเรียบง่าย ทำให้ได้พบทวนความทรงจำและรู้สึกโหยหาอดีตในวัยเยาว์ที่ยังคงประทับใจ มิรู้ลืม นำมาสู่การเก็บข้อมูลบันทึกภาพและจดบันทึกเรื่องราว ลวดทอนรูปทรงออกมาเป็นลายเส้นภาพร่างผลงาน ในรูปแบบเฉพาะตน



ภาพที่ 1: ข้อมูลภาพร่าง

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ 2563



ภาพที่ 2 ผักลิ่มบ๊วย,ยางกระถินณรงค์,พราดลหิน,ทองคำเปลว,ดินสอพอง,ทองผงวิทยาศาสตร์

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ 2564

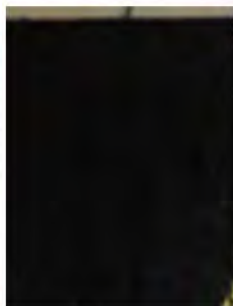




(ก)



(ข)



(ค)

ภาพที่ 3 ขั้นตอนการเตรียมพื้นไม้รักสมุกแบบโบราณ

- (ก) เตรียมพื้นไม้ที่จะเขียนลายรดน้ำ โดยขัดผิวให้เรียบ นำรักน้ำเกลี้ยงทาพื้นให้ทั่วเพื่ออุดรอยเสี้ยนและฝังไว้จนแห้ง
(ข) นำรักน้ำเกลี้ยงผสมสมุก บดให้เข้ากันจนละเอียด นำไปทาที่พื้นผิวจากบนปดอยตั้งไว้จนแห้งสนิท

นำหินหรือกระดาษทรายขัดผิวให้เรียบเสมอกัน

- (ค) เมื่อทารักและขัดผิวจนได้พื้นผิวที่มีความหนาเหมาะสมแล้ว แล้วทาด้วยรักน้ำเกลี้ยง และนำไปเก็บในที่มืดสนิทจนแห้งสนิท น้ำพื้นผิวนี้มาเช็ด ปิด ทำความสะอาด
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ 2564



(ก)



(ข)



(ค)

ภาพที่ 4 ขั้นตอนการเตรียมน้ำยาทรดาล

- (ก) นำฝักส้มป่อยไปต้ม นำยางกระถินณรงค์ไปต้ม แยกเป็นสารประกอบ 2 ตัวในการเตรียมผสมน้ำยา
(ข) ทรดาลหินบดละเอียดกับหินฟัด แช่น้ำทิ้งไว้หลายวันรินน้ำออกและทำเช่นเดิม 3 ครั้ง เพื่อลดความเค็ม
(ค) ผสมทรดาลกับน้ำฝักส้มป่อยและกากกระถินณรงค์เข้าด้วยกันด้วยไม้ทรงบดยา ทดสอบน้ำยาทรดาล
โดยการลองเขียนเส้นบนพื้นของชิ้นงานรอแห้งใช้ผ้าเช็ดแล้วไม่หลุดออก

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ 2564





(ก)



(ข)



(ค)

ภาพที่ 5 ขั้นตอนการทำความสะอาดพื้นและรอยแบบปรุ

(ก) ทำความสะอาดพื้นผิว ด้วยดินสอพองผสมน้ำซัดเพื่อลดความมันของผิวชิ้นงาน

(ข) เตรียมอุปกรณ์ น้ำยาพราด ฟู่กัน และสพานรองมือ

(ค) น้ำยาพราดที่เตรียมไว้มาเขียนตามรอยที่ใช้ลูกประคบรอยแบบปรุไว้

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ 2564



(ก)



(ข)



(ค)

ภาพที่ 6 ขั้นตอนการเช็ดรักปิดทอง

(ก) นำน้ำยาพราดที่เตรียมไว้มาเขียนตามรอยที่ใช้ลูกประคบรอยแบบปรุไว้ และถมช่องไฟที่ต้องการให้เห็นพื้นรักสีดำ

(ข) เมื่อเขียนเสร็จใช้ผ้านุ่มเช็ดฝุ่นออกแล้วนำผ้าชุบยางรักที่เคี่ยวไฟไว้จนเหนียวเช็ดรัก การเช็ดรัก

(ค) เช็ดรักออกให้เหลือบางที่สุด เรียกว่า การถอนรัก ปิดทองลงบนพื้นที่เช็ดรักไว้ผลงานลายรดน้ำที่เสร็จสมบูรณ์

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ 2564



ตารางที่ 3 ตารางแสดงที่มาของลายเส้นสู่ผลงานสร้างสรรค์ชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา”

ที่มาของลาย	ภาพต้นแบบ	ถอดรูปแบบเป็นลายเส้น	ผลงานสร้างสรรค์
ใบยางพารา			
ปลาดุกในกระด้ง			
โอ่ง			
ช่องใส่ปลา			
เตาอังโล่			
ฝักสะตอ			
ผลมะม่วงหิมพานต์			
ดอกบัว			



ผลงานสร้างสรรค์ที่เสร็จสมบูรณ์



ภาพที่ 7 บันทึกล้านอายสวดลายถิ่นทักษิณา 1

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ 2564





ภาพที่ 8 บันทึกกลืนลายลวดลายอินทกษิณา 2

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์ 2564

ประโยชน์

โครงการวิจัยสร้างสรรค์ชุด “บันทึกลืนลายลวดลายอินทกษิณา” ต้องการกระตุ้นเตือนให้ผู้คน ชุมชน และสังคม ตระหนักถึงคุณค่าทางความงาม ความเรียบง่ายอันเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมเฉพาะถิ่น ทางภาคใต้ และเผยแพร่องค์ความรู้เทคนิคกระบวนการจิตรกรรมลายรดน้ำแบบโบราณ โดยมีแนวคิดที่ ร่วมสมัย เพื่อพัฒนา คุณภาพการศึกษาทางด้านศิลปะ หรือการต่อยอดพัฒนาแนวความคิดใหม่ ๆ ให้ผู้ที่สนใจได้เรียนรู้ หลักการวิธีการนำไปประยุกต์หรือพัฒนาต่อยอดในรูปแบบเฉพาะตนได้



สรุปและอภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา” มีเนื้อหาและเรื่องราวที่แสดงออกถึง อัตลักษณ์เฉพาะถิ่นทางภาคใต้ของประเทศไทย กลืนอายถิ่นทักษิณาเป็นความทรงจำ ความประทับใจ และความผูกพันจากครอบครัวของผู้สร้างสรรค์ เป็นแรงตลใจและตระหนักถึงความงามจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา การประกอบอาชีพ และการสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ รวมถึงความเชื่อของครอบครัว การปลูกสร้างบ้านเรือนในรูปแบบลักษณะทางภาคใต้ มีการสร้างบ้านด้วยไม้วงเสาไม้บนดินเสาปูนมีได้นบ้านแบบยกสูง การเลี้ยงสัตว์ การสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ เช่น จอบ เสียม อุปกรณ์การประกอบอาชีพการทำสวนยางพารา จักรรตียงพารา ถัง โอ่ง และอุปกรณ์อื่น ๆ รวมถึงความเชื่อของครอบครัว

ผู้สร้างสรรค์ได้หยิบใช้รูปทรงจากโบราณสถานที่สำคัญรูปทรงของดอกบัวลักษณะต่าง ๆ เพื่อต้องการแทนคำความรักความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ประเพณีท้องถิ่น อาหารพื้นบ้านที่มีลักษณะเด่นของทางภาคใต้ พืชพันธุ์พืชผัก อันได้แก่ ฝักสะตอ มะม่วงหิมพานต์ ต้นยางพารา ลูกเนียง ใบผักหยีง ดอกบัวผุด และอื่น ๆ อีกมากมาย การทำครัว การเตรียมอาหารก็เป็นหัวใจหลักของการดำรงชีพ ในสมัยวัยเยาว์ของผู้สร้างสรรค์ มีคุณแม่ที่คอยหุงข้าวให้ทานโดยใช้เตาถ่านหรือเตาอั้งโล่แบบโบราณ ซึ่งเป็นความทรงจำที่มี กลืนอายของความสุข จากความผูกพันในรายละเอียดเล็ก ๆ อันมีค่าเหล่านี้ ได้มากระทบใจของผู้สร้างสรรค์เกิดเป็นความโหยหาในอดีต ผู้สร้างสรรค์จึงต้องการนำเสนอความสุขที่เรียบง่ายในวิถีชีวิต ด้วยการปรับลดทอนรูปทรงเป็นลายเส้นสร้างสรรค์ด้วยจินตนาการส่วนตน ผูกประกอบลวดลายในรูปแบบศิลปะไทย สร้างสัญลักษณ์ทางความงามของรูปร่างและรูปทรงตามแบบเฉพาะตนด้วยกระบวนการทางศิลปะไทย เทคนิคลายรดน้ำ เป็นงานประณีตศิลป์ซึ่งมีขั้นตอนวิธีการสร้างสรรค์ที่ซับซ้อน วิธีที่มีรายละเอียดยุ่งยาก ต้องใช้ความสามารถและความชำนาญก่อนข้างสูงในการทำงาน หากแต่มีผลมากต่อการเตรียมพื้นรัก ถ้าอากาศร้อนมากก็จะแห้งช้าหรือไม่แห้ง หากอากาศชื้นทำให้พื้นรักแห้งไวเกินไปไม่เหมาะกับการเขียนลาย เพราะจะทำให้หน้ายพาดลมีความชื้นแข็งรักแล้วหลุดได้ ปิดทองไม่ติด ฉะนั้นควรเตรียมพื้นรักในช่วงที่มีอากาศชื้นและควรเขียนลายในช่วงที่มีอากาศแห้งจะได้ผลดีที่สุด การเตรียมพื้นไม้ด้วยยางรักสมุกแบบโบราณ เขียนลายด้วยน้ำยาพาดลและลวดลายรักปิดทองรดน้ำ ทองคำเปลวที่ใช้ในการสร้างสรรค์ให้ความรู้สึกมันเงาและวาว มีความสว่าง อร่าม เมื่อกระทบกับแสง เพื่อถ่ายทอดความสุข ความงาม ความประทับใจ ความเรียบง่ายที่เป็นเอกลักษณ์ของวิถีชีวิตชาวใต้

สร้างองค์ความรู้ใหม่ในวงการศิลปะร่วมสมัย นำความรู้นั้นไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานทางด้านศิลปะ เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด “บันทึกกลืนอายลวดลายถิ่นทักษิณา” ออกสู่สาธารณชน กระตุ้นเตือนให้สังคมและผู้ที่มีความสนใจได้ตระหนักเห็นถึงคุณค่า อัตลักษณ์ของความงามเฉพาะถิ่นซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้



รายการอ้างอิง

- กาญจนา แก้วเทพ. (2554). **ทฤษฎีและแนวทางการศึกษา**. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: คณะนิเทศศาสตร์.
- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2559). **สุนทรียศาสตร์**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ขลุ่ย นิ่มเสมอ. (2553). **องค์ประกอบของศิลปะ**. (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.
- เครื่องดนตรี by green. (2558). **ปั้นปักผม และ กิ๊พติดผม โดย เครื่องดนตรี**. สืบค้นข้อมูลเมื่อ 6 กุมภาพันธ์ 2564, เข้าถึงได้ จาก <http://www.bygreennieloware.com/category/34>
- ทินกรทินกร กาษรสุวรรณ. เข้าถึงได้จาก <http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p>
- น้ำชาติ ประชาชื่น.(2560).**คอลัมน์ รู้ไปมิด : ลายรดน้ำ**. สืบค้นข้อมูลเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2564, https://www.khaosod.co.th/lifestyle/news_428920
- ลิตโชค วิเชียร.เข้าถึงได้จาก <https://www.gotoknow.org/posts/540480>
- p.benzbenz .ประวัติศาสตร์ศิลป์ : ศิลปะอียิปต์. สืบค้นข้อมูลเมื่อ 5 กุมภาพันธ์ 2564, เข้าถึงได้จาก https://pbenzbenz.blogspot.com/2011/06/2650.html?fbclid=IwAR3o-q_cGrt-5_T28



คณะผู้จัดทำ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อการเผยแพร่องค์ความรู้ที่เกิดจากศึกษา การวิจัยของนักการศึกษา และนักวิจัย ทั้งสถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชน
2. เป็นเวทีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ การแบ่งปันประสบการณ์ของนิสิต นักศึกษา รวมทั้งคณาจารย์ และนักวิจัยทั่วไป
3. การนำเสนอบทความวิชาการ และผลงานวิจัยสู่สาธารณชนในระดับชาติ และนานาชาติ

ที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์

อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภุจิ วงศ์วิเชียร

ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กิตติชัย รัตนพันธ์

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ดร.กัลยาณี

ยังสังข์

วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

นางสาวคองศิลป์

อุ้นน้อย

นายรัฐวุฒิ

ยุชพัลลภ

นางสุภาวดี

สุตาบุตร

นางสาววันติ

โชติพานิช

นางขนิษฐา

รัตนพันธ์

นางสาวฐาปนา

แก้วหนูนวล

นางสาวเยาวรัตน์

คงมา

นางสาวกมลนันธ์

พรหมรอด

นางสาวกอรกุล

หนูเลี้ยง

นางภัทรภรณ์

กาญจนารัตน์

นายธวัชชัย

ชัยศรี

ว่าที่ร้อยตรีจักรวัฒน์

เพชรเรือง

นางสาวณัฐนาถ

สงแสง

นายเอกลักษณ์

หนูคง

Mr.Jay Mark

Panopio



รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ ระดับนานาชาติ

ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรวิน แพทยานนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพดล อินทร์จันทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.หมากาศ จิราจุรัทธ
อาจารย์ ดร.จุติกา โกศลเหมมณี
อาจารย์ ดร.ไกรลาส จิตรกุล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ด้านดุริยางคศิลป์

รองศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ แสงทอง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มานิก หวังพานิช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนัห์ ธาตุทอง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกรกุต นิลวานิช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มานิก หวังพานิช
อาจารย์ ดร.สุทธิรักษ์ เอียดปุม

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขต ปัตตานี
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ด้านทัศนศิลป์

รองศาสตราจารย์ ดร.ตฤณ กิตติการอำพล
รองศาสตราจารย์ สรรณรงค์ สิงห์เลณี

โรงเรียนสาธิต “พิบูลบำเพ็ญ” มหาวิทยาลัยบูรพา
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร
ลาดกระบัง

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ ระดับนานาชาติ

ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม

รองศาสตราจารย์ ดร.สีปพงศ์ ธรรมชาติ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนัห์ ธาตุทอง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อมลวรรณ วีระธรรมโม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โพธิพันธ์ พานิช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกศริน มนูญผล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุญรอด โชติวิจิรา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุจิราพรณ คงช่วย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีณา เอี่ยมยี่สุน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร
อาจารย์ ดร. มนตรี เติมดวง
อาจารย์ ดร. อธิกานต์ โพธิ์แก้ว

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
มหาวิทยาลัยทักษิณ
ข้าราชการบำนาญ
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต



อาจารย์ ดร.วิชาญ บวรวิวรรณ์
อาจารย์ ดร. วรินทร์ เบญจศรี
อาจารย์ ดร.ดวงฤดี พ่วงแสง
อาจารย์ ดร.เมธี ศิลสวัสดิ์
อาจารย์ ดร.ศิลปชัย สุวรรณมณี
ดร.กิตติศักดิ์ สินธุโคตร
ดร.กัลยาณี ยิ่งสังข์

มหาวิทยาลัยมหิดล
มหาวิทยาลัยทักษิณ
มหาวิทยาลัยทักษิณ
มหาวิทยาลัยทักษิณ
มหาวิทยาลัยทักษิณ
วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

ด้านนาฏศิลป์

ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์
รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจนสมบุรณ์
รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์
รองศาสตราจารย์ ดร.สาวิตร พงศ์วัชร
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนัสวี ศรีราชเลา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุริรัตน์ จินพงษ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธรรญา ภูมิจิโรจ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนุศักดิ์ เรืองเดช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยวดี มากพา
อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา
ดร.สมชาย พื่อนราตี

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
กรมศิลปากร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
วิทยาลัยนาฏศิลปพบุรี

ด้านดุริยางคศิลป์

ศาสตราจารย์ ดร.จำคม พรประสิทธิ์
ศาสตราจารย์ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ
รองศาสตราจารย์ ดร.พรประสิทธิ์ เผ่าสวัสดิ์
รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา อัมพรพรรัตน์
รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศิลปากร
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จันทนศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชวิช มุสิการุณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กรฤต นิลวานิช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต
อาจารย์ ดร.ณัชพล ทะหวัง
อาจารย์ ดร.ชนะชัย ก่อผจญ

ด้านทัศนศิลป์

รองศาสตราจารย์ ดร.พิเชษฐ เปี้ยรกลิ่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มณี มีมาก

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
มหาวิทยาลัยทักษิณ
มหาวิทยาลัยทักษิณ
วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี
วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต
วิทยาลัยนาฏศิลป์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์





“พหุศาสตร์ ภูมิศิลป์ ณ ดินด้ามขวาน”

The Interdisciplinary Arts and Social Science Wisdom at the Southern Thailand e-IAST