วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

Patanasilpa Journal

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2564)

ISSN 2539-5807

สำนักงาน

ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทร. 0 2482 2176-8 ต่อ 363 Fax. 0 2482 2173
E-mail: Journal@bpi.mail.go.th
http://www.bpi.ac.th

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการและคณะผู้จัดทำ
ไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ออกแบบปก

ภัทรพร เลี่ยนพานิช คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พิมพ์ที่

บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด
24/6-7 หมู่ 7 ตำบลคลองข่อย อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี 11120
โทร. 02-926-1261-2 แฟ็กซ์. 02-926-1263

ปีที่พิมพ์

ปี พ.ศ. 2564 จำนวน 500 เล่ม

ที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายจิรพจน์ จึงบรรเจิดศักดิ์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนวย นวลอนงค์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จุลชาติ อรัณยะนาค	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์เด่น หวานจริง	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. สุรัตน์ จงดา	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. สาริศา ประทีปช่วง	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

ศาสตรเมธี ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศาสตราจารย์เกียรติคุณปริญญา ตันติสุข	คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ศุภชัย สุกขีโชติ	คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์เสาวภา วิชาดี	คณะมนุษยศาสตร์และการจัดการการท่องเที่ยว มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูริ วงศ์วิเชียร	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนิดา มิตรานันท์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เมตตา สุวรรณศร	วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. นิวัฒน์ สุขประเสริฐ	บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. บำรุง พาทยกุล	บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. ปรียาพร พรหมพิทักษ์	กรมส่งเสริมคุณภาพสิ่งแวดล้อม กระทรวงทรัพยากรและสิ่งแวดล้อม
ดร. สุรัตน์ จงดา	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. มยุรี เสือคำราม	คณะภาษาต่างประเทศ มหาวิทยาลัยไป่เซ่อ ประเทศจีน
ดร. ฟ้าสว่าง พัฒนะพิเชฐ	วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

ศาสตราจารย์ ดร. ชมนาด กิจขันธ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยวิชิต เชียรชนะ	คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	ที่ปรึกษา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	ประธานกรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธัญญาลักษณ์ ใจเที่ยง	กรรมการ
ดร. ไชโย นิธิอุบัติ	กรรมการ
นางละออ แก้วสุวรรณ	กรรมการ
นางสาวชัญญาภัค แก้วไทรท้วม	กรรมการ
นายกฤตนัย ขุนหาญ	กรรมการ
นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการ
นางสาวกวิตาภัทร มงคลนำ	กรรมการและเลขานุการ

❖ บทบรรณาธิการ ❖

องค์ความรู้ในศาสตร์นาฏดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ ทัศนศิลป์และช่างศิลป์เป็นองค์ความรู้ที่ประกอบด้วยรูปแบบอนุรักษ์ โดยการรักษาสืบทอดให้ความรู้จากรุ่นสู่รุ่น และรูปแบบการสร้างสรรค์พัฒนาต่อยอดเป็นงานใหม่ การอนุรักษ์ และการสร้างสรรค์ดำเนินการได้ทั้งการนำเสนอการแสดง งานวิจัย ตลอดจนนำเสนอเป็นบทความวิชาการหรือบทความวิจัยผ่านวารสารวิชาการต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ให้เกิดประโยชน์อย่างแพร่หลายสู่สาธารณชน

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดำเนินการจัดทำอย่างต่อเนื่องเป็นปีที่ 5 ฉบับนี้เป็นฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2564) มุ่งหมายเพื่อเผยแพร่ความรู้ในศาสตร์ศิลปะและการศึกษาอันเป็นรูปแบบหนึ่งของการบริการวิชาการแก่สังคมที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดทำขึ้นโดยไม่หวังผลกำไร ในวารสารฉบับนี้เสนอบทความในลักษณะของบทความวิจัยและบทความวิชาการ จำนวน 6 เรื่อง ประกอบด้วย บทความเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ จำนวน 3 เรื่อง และบทความเกี่ยวกับด้านดนตรี จำนวน 3 เรื่อง ทุกบทความได้รับการพิจารณากลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้าน เพื่อมุ่งมั่นพัฒนาวารสารพัฒนศิลป์วิชาการให้มีคุณภาพและมาตรฐาน โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางในการพัฒนาสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการและวิชาชีพแก่ครูอาจารย์ นักวิชาการ นักสร้างสรรค์งาน ตลอดจนผู้สนใจ เพื่อสร้างคุณค่าแก่สังคมอย่างไม่มีที่สิ้นสุดในการพัฒนาสร้างความรู้สู่สังคมและวงการศึกษาอย่างยั่งยืน

รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ
บรรณาธิการ

สารบัญ : Contents

หน้า

บทความวิชาการ

1 นาฏศิลป์สร้างสรรค์กับการพัฒนาวิทยฐานะของครู (ตอนที่ 1) 1
CREATIVE DANCE AND INSTRUCTORS' ACADEMIC WORK DEVELOPMENT (PART 1)
❖ชมนาด กิจขันธ์, ธรรมรัตน์ โถวสกุล, ขรรค์ชัย หอมจันทร์, และกุลนาถ พุ่มอำภา (CHOMMANAD KIJKHUN, TAMMARAT TOWASAKU, KHANCHAI HOMJAN, AND KULLANAD PUMAMPA)

2 พัฒนาการของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี 15
THE DEVELOPMENT OF PIPHAT MON ENSEMBLE IN MUANG DISTRICT, SUPHAN BURI PROVINCE
❖จักกฤษณ์ วัฒนากูล (JAKKRIT WATTANAKOOL)

3 ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ 31
LEADING ROLE OF THAI MUSICAL INSTRUMENTS PERFORMING IN THE ENSEMBLE
❖กฤษณุ ชูดี (KRITSANU CHOODEE)

บทความวิจัย

4 กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย 48
THE PROCEDURES OF COMPOSING MUSIC STYLES FOR PLAYING KRACABPI AND SAW SAM SAI
❖สมภพ เขียวมณี (SOMPHOP KHIEOMANI)

สารบัญ : Contents

หน้า

5 การศึกษาแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช 64

THE STUDY OF CREATING CONCEPTS FOR CREATIVE WORK AT NAKHON SI THAMMARAT COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

❖กฤษณะ สายสุนีย์ (KRITSANA SAISUNEE)

6 การสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ 82

THE CREATION OF PRAEWA KALASIN FOLK DANCE

❖นุจรินทร์ พลแสน และ ณุทชากร เกชณียาบุตร

(NUCHARIN PHONSAN AND NUTCHAKORN KECHANEEYABUTRA)

นาฏศิลป์สร้างสรรค์กับการพัฒนาวิทยฐานะของครู (ตอนที่ 1)

CREATIVE DANCE AND INSTRUCTORS' ACADEMIC WORK DEVELOPMENT (PART 1)

ชมนาด กิจขันธ์*, ธรรมรัตน์ โถวสกุล*, ขรรค์ชัย หอมจันทร์*, และกุลนาถ พุ่มอำภา*

CHOMMANAD KIJKHUN, TAMMARAT TOWASAKU,
KHANCHAI HOMJAN, AND KULLANAD PUMAMPA

(Received: April 2, 2021; Revised: May 5, 2021; Accepted: June 14, 2021)

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ข้อเสนอแนะแก่ครูนาฏศิลป์ที่ต้องการทำผลงานวิชาการด้านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เพื่อขอเพิ่มวิทยฐานะให้สูงขึ้น ผู้เขียนได้ศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการเขียนท่ารำและการออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ จากงานวิจัยและหนังสือทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ตลอดจนรวบรวมประสบการณ์ที่พบข้อบกพร่องของการเขียนรายงานผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของครู แล้วนำมาเรียบเรียงเป็นเอกสารวิชาการ โดยแบ่งเนื้อหาของบทความออกเป็น 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 “ข้อสังเกตที่พบจากงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของครู” ตอนที่ 2 “กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อเสนอขอเพิ่มวิทยฐานะครู” และตอนที่ 3 “นวัตกรรมนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวใหม่ที่ใคร ๆ ก็ทำได้” บทความเรื่องนี้เป็นตอนที่ 1 เป็นการประมวลข้อบกพร่องและข้อเสนอแนะที่ผู้เขียนพบจากผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของครู เพื่อให้ครูระมัดระวังการเขียนอธิบายท่ารำ การออกแบบสาระเรื่องราวของการแสดง และการออกแบบองค์ประกอบของการแสดง ทั้งนี้ผู้เขียนได้เสนอเทคนิคการออกแบบการแสดง ตลอดจนการเสนอเนื้อหาสาระในการแสดง วิธีการอธิบายท่ารำและการใช้คำนาฏยศัพท์สำหรับเขียนในผลงานของครู เพื่อให้ครูสามารถเขียนผลงานได้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการและสอดคล้องกับวิธีการเขียนในระบบสากล

คำสำคัญ : นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ครูนาฏศิลป์

*สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
Dance and Performing Arts Department, Faculty of Humanities and Social Sciences,
Chandrakasem Rajabhat University

Abstract

This article aims to provide recommendations for dance instructors who are required to conduct academic work concerning creation of dance and choreography in order to gain higher academic position. Knowledge regarding description of traditional dance movements and choreography was derived and compiled from studies and related literatures in both Thai and English. In addition, the issues of mistakes found in reports of creative dance written by instructors were collected and discussed. It consists of three segments including: 1) remarks found in dance creation of dance Instructors; 2) process of dance creation to obtain academic promotion; and 3) possible dance innovation. This article presents only the first segment comprising compilation of mistakes found in previous creative work written by instructors and fruitful suggestions so that other dance instructors can learn to be more careful when writing the description of traditional dance movements as well as designing dancing performance in terms of content and composition. Furthermore, methods of describing traditional dance movements and traditional dance glossary to be included in academic work are presented in this paper in order that dance instructors are able to write their academic work correctly to meet the required standard.

Keywords: Creative Dance, Dance Instructor

บทนำ

ความคาดหวังความก้าวหน้าทางวิชาชีพของครู เพื่อให้ได้รับการยอมรับยกย่องจากผู้บริหาร ครู เพื่อนร่วมงาน นักเรียน และผู้คนที่เกี่ยวข้อง โดยมุ่งหมายที่จะทำผลงานตามที่อนุกรรมการข้าราชการครูและบุคลากรทางการศึกษา (อ.ก.ค.ศ.) ได้กำหนดรูปแบบทั้งปริมาณงานและคุณภาพของงาน ในมุมมองของความเป็นครูมืออาชีพผลพลอยได้จากการได้รับการเพิ่มวิทยฐานะ รวมถึงเงินประจำตำแหน่งรายเดือนที่เพิ่มขึ้นจนถึงเกษียณอายุราชการ เป็นเพียงรางวัลชีวิตของความเป็นครูทั้งกายและวิญญาณ ไม่ใช่การมุ่งหวังความก้าวหน้าทางตำแหน่งและเงินตราโดยไม่สนใจว่าตนเอาเปรียบเพื่อนครูอย่างเห็นแก่

ตนเอง ขาดจริยธรรม จรรยาบรรณของความเป็นครู ขาดความรักความทุ่มเททำงานเพื่อเด็กนักเรียนซึ่งเป็นเยาวชนของชาติ

บทความเรื่อง นาฏศิลป์สร้างสรรค์กับการพัฒนาวิทยฐานะของครู แบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อสังเกตที่พบจากผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของครู

ตอนที่ 2 กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อเสนอขอเพิ่มวิทยฐานะครู

ตอนที่ 3 นวัตกรรมนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวใหม่ที่ใคร ๆ ก็ทำได้

ตอนที่ 1 ข้อสังเกตที่พบจากผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของครู

เป็นเรื่องน่าเสียดายอย่างยิ่งที่ครูจำนวนหนึ่งมีความรู้สึกกลัวและขาดความมั่นใจในการเสนอผลงานที่ตนได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อขอเพิ่มวิทยฐานะ อาจเกิดจากทัศนคติที่ไม่ดีจากการเห็นพฤติกรรมของเพื่อนครูที่ไม่มีความรับผิดชอบในการสอนเพราะมุ่งแต่ใช้เวลาทำผลงานเพื่อประโยชน์ส่วนตน ครูบางคนอาจเกิดความขยาดเมื่อเห็นเพื่อนครูลงทุนทำเอกสารรายงานและลงทุนจัดการแสดงอย่างมหาศาล แต่ได้รับผลการประเมินไม่ผ่านจากคณะกรรมการผู้ประเมิน และคงมีครูจำนวนไม่น้อยที่มีความขยัน เก่ง ทุ่มเทการทำงาน แต่เมื่อส่งผลงานไปแล้วไม่ได้รับรางวัลชีวิตแห่งคุณความดีตามที่คาดคิด ในทางตรงกันข้ามก็น่าจะมีครูจำนวนไม่น้อยเช่นกันที่ไม่คิดสร้างผลงานด้วยตนเอง ไม่ทุ่มเทกายใจในการสอน ไม่ศึกษาค้นคว้าหาความรู้มาสอนเด็กนักเรียนอย่างแท้จริง แต่สามารถจัดทำ (หา) ผลงานมาส่งเพื่อขอเพิ่มวิทยฐานะได้จนสำเร็จ ทำให้ครูเก่ง ๆ มีทัศนคติที่ไม่ดีต่อการส่งผลงานเพื่อขอเพิ่มวิทยฐานะให้แก่ตนเอง

การที่ อ.ก.ค.ศ. เปิดช่องทางให้วิชาชีพครูได้รับรางวัลแห่งคุณความดีนับเป็นเรื่องที่วิเศษ ด้วยเหตุนี้ครูต้องพัฒนาความรู้และทักษะทางด้านนาฏศิลป์ให้มากเพียงพอต่อการให้ความรู้และทักษะที่ถูกต้องงดงามแก่เด็กนักเรียนได้ ดังนั้นบทความนี้ได้เขียนขึ้นด้วยความปรารถนาช่วยเหลือครูมืออาชีพที่มีความทุ่มเทกายและวิญญาณ ให้ได้เข้าใจถึงข้อบกพร่องของการทำผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ แนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ และเสนอแนะรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการสอนนาฏศิลป์สำหรับเด็กนักเรียน อันจะช่วยเสริมขวัญกำลังใจในการทำผลงานด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ให้ได้รับรางวัลสมนาคุณแห่งชีวิตได้อย่างสำเร็จและราบรื่น อันเป็นผลพลอยได้ที่น่าภาคภูมิใจเป็นรางวัล

ข้อสังเกตที่พบจากผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของครูที่ส่งขอเพิ่มวิทยฐานะแน่นอนที่สุด คือ ข้อบกพร่องในการพิสูจน์อักษร การอ้างอิงหลักฐานที่มาของข้อมูล ซึ่งมีทั้ง

อ้างอิงแบบคัดลอกมาอีกต่อหนึ่งและคัดลอกมาโดยไม่อ้างอิง ข้อบกพร่องประเภทนี้จะเห็นได้ชัดจากการขาดอ้างอิงทั้งในเนื้อหาและในบรรณานุกรม สิ่งเหล่านี้ขึ้นอยู่กับความตั้งใจใส่ใจของผู้ทำผลงาน ซึ่งครูสามารถเพิ่มความรอบคอบและเข้มข้นในการทำงานให้มากขึ้นได้ แต่ประเด็นที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นข้อบกพร่องที่พบได้บ่อยเกี่ยวเนื่องกับความรู้ความสามารถของครู ซึ่งไม่พบว่ามีผู้ใดเขียนมาก่อน เนื้อหาสาระที่กล่าวต่อไปนี้เป็นตัวอย่างบางประการที่นำมาให้ระมัดระวังในการเขียนอธิบายท่ารำ เพื่อให้ไม่เกิดข้อผิดพลาดในการเขียนรายงาน

1. ผลงานมีสุนทรียะทางนาฏศิลป์น้อย ผู้ทรงคุณวุฒิบางท่านสนใจตัวเนื้องานมากกว่ารูปเล่มรายงานที่ทำอย่างสวยหรูราคาแพง จึงเปิดดูวีดิทัศน์ก่อนอ่านรูปเล่มรายงาน ดังนั้นเพียงแค่เปิดดูวีดิทัศน์ผลงาน ได้เห็นการแสดงของเด็กนักเรียนที่ครูนำเสนอมา ได้เห็นองค์ประกอบของการแสดง ก็สามารถรู้ได้ถึงภูมิรู้และทักษะของครูท่านนั้นได้เกือบหมด สิ่งนี้เป็นประตูแรกของผลลัพธ์การประเมิน ดังนั้นสิ่งที่ควรระมัดระวังคือ :-

ความงามของท่ารำ รำงามมาจากนาฏยทักษะ นาฏยลักษณ์ประการแรกที่เห็นเด่นชัด คือ นิ้วมืออ่อน หากแม้เด็กนักเรียนนิ้วมือยังไม่อ่อนก็ไม่ใช่เหตุของการถูกหักคะแนน เพราะความงามของท่ารำที่แท้จริงขึ้นอยู่กับตำแหน่ง ระดับ และทิศทางของอวัยวะที่ใช้ในการรำให้ถูกต้องกับท่วงทำนองและจังหวะของดนตรี โดยเฉพาะอวัยวะที่ทำท่ารำเหล่านั้นต้องจัดวางอย่างถูกต้องตามคุณลักษณะของนาฏศิลป์ไทย ไม่ว่าจะเป็นการรำตามแบบจารีตหรือรำตามแบบพื้นเมือง ดังนั้นผลงานสร้างสรรค์ที่มีการฝึกซ้อมมาอย่างดีมีคุณภาพ แสดงถึงการใช้เวลาในการสอนที่ยาวนาน มีการพัฒนาทักษะจนพร้อมเพรียงก่อนทำการบันทึกวีดิทัศน์ส่งมาให้คณะกรรมการประเมิน และเรื่องที่จะพลาดไม่ได้ก็คือคุณภาพของการทำวีดิทัศน์ ภาพต้องชัดเจน ไม่มืดหรือสว่างเกินไป ระบบเสียงต้องชัด สิ่งเหล่านี้ครูเจ้าของผลงานต้องตรวจสอบด้วยตนเอง เพราะมีหลายรายที่ผู้ทรงคุณวุฒิไม่สามารถเปิดดูวีดิทัศน์ได้ก็มี

ความพร้อมเพรียงในการรำเป็นปัจจัยหนึ่งของการรำงาม กว่าจะนำผลงานออกแสดงได้ ทักษะ ฝีมือ และความประณีตในการแสดงต้องถูกต้องสมบูรณ์ นอกจากครูต้องทุ่มเทความรู้ ทักษะ และระยะเวลาในการสอนแล้ว ครูต้องเป็นคนละเอียด พิถีพิถัน และมีทักษะในการถ่ายทอดความรู้ด้วย การแก้ปัญหาท่ารำของเด็กนักเรียน โดยเฉพาะเรื่องระดับ ทิศทาง องศาของแขนขาที่ยกเหยียดหรืองอ ช่วงจังหวะเวลาของลีลาที่เคลื่อนไหวร่างกายและการเคลื่อนที่บนเวที ทั้งหมดนี้จะมีสุนทรียะทางนาฏศิลป์ได้ต้องมาจากฝีมือของครูล้วน ๆ

2. สาระของการแสดงสร้างสรรค์ไม่ดีพอ เป็นเรื่องยากอยู่ไม่น้อยที่ครูจะต้องคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ให้เป็นที่อภิรมย์ของผู้ชมและเป็นที่ถูกใจของคณะกรรมการประเมินผลงาน (ในกรณีที่สร้างขึ้นเพื่อขอเพิ่มวิทยฐานะโดยตรง) ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ที่สร้างขึ้นเฉพาะกิจเพื่อความต้องการของชุมชนหรือตามดำริของผู้บังคับบัญชา หรือสร้างขึ้นด้วยศรัทธาและความปรารถนาส่วนตน สามารถนำมาส่งขอเพิ่มวิทยฐานะได้ทั้งนั้น เพียงจับเหตุแห่งการสร้างสรรค์เกี่ยวเนื่องด้วยคุณประโยชน์เพื่อเด็กนักเรียน ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าครูจะได้เพิ่มวิทยฐานะจากผลงานนั้น ๆ เสมอไป เมื่อเป็นเช่นนั้น สาระของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ควรจะเป็นเช่นไร

สาระของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ควรจะมีความเด่น แปลกตา ไม่ซ้ำหรือเลียนแบบ คัดลอกผลงานที่เคยมีมาก่อน ที่ผ่าน ๆ มาพบว่า ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์มักมีสาระอยู่ในประเภทใดประเภทหนึ่ง ดังนี้

2.1 สรรเสริญบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์หรือบุคคลสำคัญในท้องถิ่น

2.2 ความเป็นมาและความสำคัญตามประเพณีของชาติและของท้องถิ่น

2.3 ความสำคัญและวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา

2.4 ความสำคัญและวันสำคัญของชาติ

2.5 ศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น

2.6 ความเด่นของสัมมาอาชีพการเกษตรกรรมกสิกรรมในท้องถิ่น

2.7 การงานศิลปาชีพของท้องถิ่น

2.8 ความเด่นงามทางภูมิศาสตร์ ธรรมชาติของท้องถิ่น

2.9 ความงามของสถาปัตยกรรมหรือวัดวาอารามในท้องถิ่น

2.10 วิถีชีวิตประจำวันของชาวบ้าน

2.11 เครื่องใช้ไม้สอย เสื้อผ้า และเครื่องนุ่งห่มของท้องถิ่น

2.12 ธรรมชาติและความงดงามของสัตว์ประเภทต่าง ๆ ทั่วไป หรือสัตว์ในท้องถิ่น

2.13 ธรรมชาติและความงดงามของดอกไม้และต้นไม้สัญลักษณ์ประจำขององค์กร

2.14 การแต่งบทร้องเพลงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ เพื่อการแสดง

2.15 สถานการณ์เฉพาะของตัวละครจากวรรณคดีหรือวรรณกรรมท้องถิ่น เช่น อาบน้ำ แต่งตัว ทรงเครื่อง ฉุยฉาย ตรวจพล ฯลฯ

2.16 การกระทำบางอย่างของตัวละครในวรรณคดีที่ยังไม่มีการคิดสร้างการแสดงนาฏศิลป์

2.17 ธรรมชาติและความสวยงามของตัวละครหรือสัตว์ในวรรณคดี

2.18 บทบาทและความสำคัญของเทพเจ้า

ฯลฯ

ผลงานเหล่านี้มีปรากฏทั่วไป บางชิ้นได้รับความชื่นชมและประสบผลสำเร็จในการนำมาขอเพิ่มวิทยฐานะ ถ้าสังเกตจะพบว่าเพียงชื่อชุดการแสดงก็สามารถพิจารณาได้ว่าผลงานลักษณะใดน่าสนใจ มีชั้นเชิงการคิดสร้างงานอย่างลุ่มลึกมากน้อยเพียงใด ชื่อการแสดงบางชุดเพียงได้ยินชื่อก็ทำนายสาระของการแสดงชุดนั้น ๆ ได้อย่างง่าย เช่น การแสดงกลุ่มประเภทศิลปาชีพ มักเริ่มจากบรรยากาศท้องฟ้ายามเช้า เสียงไก่ขัน ชาวบ้านชายหญิงออกทำมาหากิน พวกผู้ชายออกไปทำงานกลุ่มหนึ่ง ผู้หญิงก็อีกกลุ่มหนึ่ง มีท่าทางการเลียนแบบการทำงานชนิดนั้น ๆ มีการทำกิริยา ปาดเหงื่อ กระบวนการขุด ตัด ปัด ปาด มัด ห่อ เก็บ เย็บ เกลี่ย กระทุ้ง เขย่า เป่า เด็ด ดม ฟาด ผึ่ง ฝัด ฯลฯ จากนั้นก็เกี้ยวพาราสีจบลงด้วยได้เวลาเย็นทำงานเสร็จพากันกลับบ้านเป็นคู่ ๆ

การสร้างสรรค์แบบนี้มักมีการใช้อุปกรณ์การแสดง เครื่องแต่งกาย และเพลงตามแนวท้องถิ่น หรือตามเสียงของกระบวนการทำงานอาชีพนั้น ๆ ทำนองเพลงและจังหวะเน้นความสนุกสนาน น่ารื่นรมย์ แต่ความคมของศิลปะการแสดงค่อนไปทางทู่ ๆ มีความทับซ้อนกับรูปแบบที่สร้างเมื่อ 20-30 ปีที่ผ่านมาแล้ว ดังนั้นเมื่อเลือกสาระของการแสดงที่เป็นแบบเดิม ๆ ผู้ประเมินอาจประมาณคุณภาพในเบื้องต้นลดลงเสียก่อนจะได้ชมการแสดงจริง เว้นเสียแต่ว่าผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดนั้น ๆ จะสามารถออกแบบได้แปลก งดงามกว่าของเดิมอย่างชัดเจนจนเป็นที่น่าพอใจเหมาะสมกับพื้นฐานความสามารถของเด็กนักเรียน

อย่างไรก็ตามความไม่น่าสนใจของชื่อซึ่งแฝงให้รู้สาระของชุดการแสดง แม้จะไม่มีผลโดยตรงต่อการพิจารณาประเมินคุณภาพของผลงาน แต่ก็มีส่วนทำให้ผู้ประเมินคาดการณ์ไปก่อนได้ไม่น้อย ดังนั้นเมื่อเป็นผู้มาทีหลัง จำเป็นหรือไม่ที่จะต้องสร้างสรรค์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ที่คล้ายแบบเดิม หรือควรคิดสาระแปลกใหม่ หรือมองข้ามการสร้างสรรค์ชุดการแสดงไปเลย แล้วไปสรรหางานสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ที่เคยทำอยู่เป็นปกติกับเด็กนักเรียนเพียงแต่ยังไม่มีแนวทางในการนำมาเสนอเพื่อให้พิจารณาได้อย่างถูกทิศทาง

3. เทคนิคการออกแบบการแสดงตื้นหรือหยาบเกินไป คำว่า ตื้นหรือหยาบในที่นี้ หมายถึง มีความพิถีพิถันและความประณีตไม่เพียงพอ แม้ว่าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เป็นงานการแสดงที่ไม่ได้เล่นเป็นเรื่องราวที่มีพระเอกนางเอกและคลี่คลายปมความขัดแย้งจนจบลง แต่การสร้างสรรค์ที่เป็นชุดการแสดงควรมีเนื้อหาสาระ อารมณ์ และความสมจริง

ในการแสดงที่เหมาะสมสอดคล้องกับสาระนั้น ๆ ด้วย การแสดงไม่จำเป็นต้องสร้างฉากประกอบให้ดูสมจริงเสมอไป ครูสามารถออกแบบเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ใช้จินตนาการประเด็นสำคัญ คือ จินตนาการของผู้สร้างสรรค์กว้างขวางอยู่บนฐานของงานศิลปะได้อย่างมีฝีมือหรือไม่เพียงใด ยกตัวอย่างการแสดงเกี่ยวกับสัตว์ในป่า มี ช้าง เสือ สิงโต กวาง นก หมี งู ฯลฯ ถ้าจะสร้างสรรค์เป็นระบำ ระบบความคิดการออกแบบท่าทางของสัตว์ต้องลุ่มลึกมากกว่าการเลียนแบบกิริยาของสัตว์ตามปกติ ถ้าประสงค์จะให้ผลงานออกแบบสมจริงตามธรรมชาติของสัตว์ ต้องมีการวิเคราะห์และสังเคราะห์กิริยาสัตว์นั้น ๆ แล้วพัฒนากิริยาการเคลื่อนไหวให้มีศิลปะของการแสดงขึ้นมาอีกหนึ่งระดับหรือสองระดับของการประมวลความคิด โดยที่ยังปรากฏโครงสร้างเดิมอยู่ด้วย

นอกจากนี้เทคนิคการออกแบบการแสดงสร้างสรรค์ควรคำนึงถึงโครงเรื่องของการแสดงด้วย ยกตัวอย่างเช่น การแสดงเกี่ยวกับเรื่องของศรัทธาความเคารพสถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้างในท้องถิ่น สามารถใช้เทคนิคการเล่าเรื่องราวความเป็นมาและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้น่าติดตามชม โดยวางมิติการนำเสนอเรื่องที่ไม่ต้องเป็นไปตามเส้นทางของเวลาจริง ถ้าหากจัดแสดงก้ำกึ่งระหว่างละครก็ไม่ใช่ ระบำก็ไม่เชิง โดยดำเนินเนื้อเรื่องว่าชาวบ้านชายและหญิงเดินรำออกมากราบไหว้สถานที่นั้น จากนั้นมีวาตภัยมาทำลายสถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้างนั้นพังทลายลง แล้วชาวบ้านมาช่วยกันซ่อมแซมสิ่งเคารพนั้นให้ตั้งขึ้นงดงามเหมือนเดิม แม้ว่าเหตุการณ์นี้จะจำลองมาจากเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในท้องถิ่น ซึ่งเป็นเรื่องสะเทือนใจของชาวบ้าน แต่คุณภาพเชิงศิลปะการสร้างสรรค์งานแทบไม่ปรากฏ เมื่อพิจารณาองค์รวมของการสร้างสรรค์การแสดงจึงเรียกได้ว่าตื้นหรือหยาบเกินไป

4. บกพร่องเรื่ององค์ประกอบของการแสดง พบว่า

4.1 เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายที่มีแบบแผนอยู่แล้วถ้านำมาใช้ต้องศึกษาอย่างละเอียด และต้องดำเนินตามแบบแผนนั้นให้ถูกต้อง ส่วนเครื่องแต่งกายที่ออกแบบสร้างสรรค์ใหม่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวร่างกายที่ทำท่าร่ายรำ อีกทั้งต้องคำนึงถึงบริบทของสาระของการสร้างสรรค์การแสดงนั้น ๆ เป็นสำคัญ เช่น การแสดงพื้นบ้านแต่ละท้องถิ่นมีส่วนประกอบอะไรบ้าง ตลอดจนเครื่องประดับ พัสตราภรณ์ ศิราภรณ์ และอุปกรณ์ประกอบการแสดงจัดให้สอดคล้องถูกต้องกับท้องถิ่นนั้น ๆ สิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น วัสดุที่ใช้ โลหะที่นำมาประดับ ต้องดูความเหมาะสม ความถูกต้องของสี ขนาด รูปร่าง รูปทรง และรูปแบบ ส่วนที่สำคัญคือเมื่อออกแบบเรียบร้อยแล้วต้องไม่อลังการเกินเหตุ

4.2 ทำนองเพลง จังหวะ และเครื่องดนตรี นอกจากการเลือกเพลงหรือประพันธ์เพลงใหม่เพื่อมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดง ยังต้องคำนึงถึงอารมณ์และจุดมุ่งหมายให้

เหมาะสมกลมกลืนกันด้วย ยกตัวอย่างการสร้างสรรค์การแสดงที่อิงจารีตของนาฏศิลป์ไทย นอกจากเครื่องแต่งกายและท่ารำที่ใช้ในการแสดงต้องยึดความเป็นมาตรฐานแล้ว เพลงที่เลือกมาใช้ต้องถูกต้องตามแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันด้วย ผู้สร้างสรรค์ไม่คำนึงถึงความถูกต้องของการใช้เครื่องดนตรี เช่น เลือกใช้เครื่องดนตรีบรรเลงเพลงที่ไม่ตรงกับดนตรีของภูมิภาคของชุดการแสดง จะเห็นได้ว่าถ้าเป็นการแสดงพื้นบ้าน เพลงและเครื่องดนตรีก็จะใช้เพลงที่มีสำเนียงของท้องถิ่น แต่ในขณะเดียวกันถ้าเป็นการแสดงเชิงร่วมสมัยหรือเชิงประวัติศาสตร์ ต้องรู้ว่าในยุคที่ออกแบบการแสดงนั้นมีเครื่องดนตรีอะไรบ้าง เครื่องดนตรีบางชิ้นที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันไม่ได้มีขึ้นในสมัยเดียวกันพร้อมกันทั้งหมด ท้ายที่สุดที่ผู้สร้างสรรค์มักตกม้าตาย คือ การไม่ยกย่องให้เกียรติเอ่ยชื่อผู้ประพันธ์เพลง บทร้อง และทำนองเพลง ถือเป็นมารยาททางวิชาการที่ละเลยไม่ได้

4.3 รูปแบบของการแสดง การเสนอขอเพิ่มวิทยฐานะด้วยผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ รูปแบบของการแสดงที่เลือกใช้มากที่สุดคือ ระบำ ซึ่งมีทั้งท่ารำตามแบบราชสำนักและแบบพื้นบ้าน เช่น ฟ้อน เซิ้ง มีข้อบกพร่องที่พบบ่อยมากคือ ความพอดีในการแสดง ผู้แสดงต้องไม่ใส่จริตจนเกินงาม สาระที่แสดงบางชุดต้องการความมีชีวิตชีวา ความกระฉับกระเฉง แต่ปรากฏว่านักเรียนที่แสดงประหม่า ตื่นเต้น หรือบางคนก็รำอย่างเหนื่อยหน่าย ในขณะที่การแสดงบางชุดผู้แสดงก็ระรื่นมากเกินไป ไม่ยิ้มแย้มแจ่มใสแต่เพียงพอดี ขาดการแสดงอารมณ์และความรู้สึกตามสาระของชุดการแสดง สิ่งนี้แม้จะเป็นเรื่องเล็กน้อยที่ผู้ประเมินไม่เคร่งครัด แต่มีผลต่อภาพรวมของผลงาน โดยเฉพาะเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นได้ว่าครูผู้สอนขาดความใส่ใจในองค์ประกอบของการแสดง ขาดความประณีตในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนั้นครูต้องกำกับให้เด็กนักเรียนแสดงออกทางอารมณ์และใส่ความรู้สึกให้สมกับบทบาทสาระของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นความภาคภูมิใจ ความรู้สึกรัก ศรัทธา ความรู้สึกเย่อหยิ่งไม่กลัวใคร หรือความอ่อนหวานนุ่มนวล

5. การอธิบายท่ารำและการเรียกนาฏยศัพท์ไม่ถูกต้อง เรื่องนี้จัดมาอยู่อันดับสุดท้ายแต่มีความสำคัญที่สุดและพบว่าผิดพลาดกันมากที่สุด ด้วยไม่อาจจะปฏิเสธได้ว่าข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นมาจากความไม่ชัดเจนทางวิชาการนาฏศิลป์ แต่ตัวครูเองก็มีส่วนทำงานผิดพลาดอยู่ไม่น้อยเช่นกัน

5.1 การอธิบายท่ารำมีหลักการอย่างไร คำถามที่ยังถกกันอยู่ก็คือ มีความจำเป็น ต้องอธิบายการเคลื่อนไหวของอวัยวะทีละส่วนตามลำดับจากศีรษะ แขน มือ ขา เท้าใช่หรือไม่ จำเป็นต้องเขียนอธิบายลงตารางหรือไม่ ถ้าจะเขียนอธิบายเป็นความเรียงไปตามเส้นบรรทัดได้หรือไม่ หรือควรอธิบายการเคลื่อนไหวของอวัยวะตามลำดับระยะเวลาที่

เกิดขึ้นก่อน - หลัง หากพิจารณาตามความเป็นจริงแล้ว การรำแต่ละท่าทาง แขนและมือทั้งสองข้างอาจจะเคลื่อนไหวไปในทิศทางและระดับ ตลอดจนปริมาณการยืด การเหยียด การงอที่ไม่เหมือนกัน ถ้าจะกำหนดว่าควรอธิบายแขนและมือข้างขวาก่อนข้างซ้าย ก็อาจสามารถกระทำได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงความเป็นจริงของสิ่งที่เกิดขึ้น ยิ่งไปกว่านั้นท่ารำที่มีการเคลื่อนไหวของอวัยวะหลาย ๆ ส่วนพร้อม ๆ กัน แต่การสิ้นสุดของท่ารำไม่พร้อมกัน ควรอธิบายอวัยวะส่วนใดก่อนและต้องอธิบายอย่างไร นี่คือปัญหาส่วนหนึ่งของวิชาการนาฏศิลป์ไทยที่ยังไม่มีข้อยุติ ดังนั้นจึงเป็นความจำเป็นที่ทุกคนต้องเขียนอธิบายท่ารำแบบที่คิดว่าจะปลอดภัยแก่ตน

ในที่นี้จึงขอเสนอแนวคิดบางประการเกี่ยวกับการเขียนอธิบายท่ารำ ดังนี้

5.1.1 ต้องทำความเข้าใจก่อนว่า อัตลักษณ์ของท่ารำนาฏศิลป์ไทยอยู่ที่การทำท่าทางของมือเป็นหลัก ศีรษะ แขน และขา เป็นส่วนประกอบของท่ารำนั้น ๆ ดังนั้นท่ารำหนึ่ง ๆ อาจเอียงศีรษะได้ทั้งข้างซ้ายและขวา หรืออาจยกขาหรือกระดกขา จรดเท้า ซอยเท้าก็ได้ ไม่มีท่ารำที่ตายตัว (ยกเว้นท่ารำที่เป็นแบบแผนมาตรฐาน) เช่น การออกแบบที่ใช้ท่านภาพร อาจจะยกเท้า กระดกเท้า จรดเท้า ซอยเท้า ถัดเท้า แตะเท้า ตบเท้า เอียงศีรษะข้างขวาหรือข้างซ้ายก็ได้ทั้งนั้น

5.1.2 เขียนอธิบายท่ารำโดยถือจังหวะเพลงหรือเนื้อร้องเป็นหลัก อาจทำเป็นตารางจังหวะเพลงหรือเนื้อเพลง และตารางการทำท่ารำที่ตรงกับจังหวะเพลงหรือเนื้อเพลงนั้น ๆ

5.1.3 ในกรณีที่ท่ารำนั้น ๆ เป็นท่ารำเดิมที่ต่อเนื่องมาจากท่ารำที่มาก่อน ไม่ต้องเขียนอธิบายท่ารำนั้นซ้ำอีก แต่ให้เขียนว่า “(นั่ง มือ ขา หรือเท้าฯลฯ) อยู่ในท่าเดิม”

5.1.4 ท่ารำที่มีชื่อเรียกในแม่บทควรเขียนบอกชื่อท่ารำนั้น ๆ แทนการเขียนอธิบายกิริยาของนาฏยศัพท์

5.1.5 การเคลื่อนไหวของอวัยวะใดมาก่อน ควรเขียนอธิบายไปตามลำดับการเคลื่อนไหวก่อน - หลัง และเอ่ยถึงอวัยวะที่ทำท่ารำนั้น ๆ ก่อน แล้วจึงบอกการเคลื่อนไหวหรือบอกนาฏยศัพท์ เช่น ขาขวาก้าวหน้า ศีรษะเอียงขวา ไม่ใช่ ก้าวหน้าขาขวา เอียงศีรษะข้างขวา เป็นต้น

5.1.6 ต้องระลึกเสมอว่า ท่ารำแต่ละท่าทางอวัยวะส่วนใดรับน้ำหนัก เช่น ขา เข่า ฯลฯ จะช่วยให้การอธิบายท่ารำง่ายขึ้น ไม่เกิดความสับสน เช่น ขาขวายืนรับน้ำหนัก ประเท้าซ้าย ก็สามารถเขียนอธิบายได้ว่า “ประเท้าซ้าย” โดยไม่ต้องบอกว่าขาขวายืนรับน้ำหนัก เพราะถ้าขาขวาไม่ยืนรับน้ำหนัก เท้าซ้ายจะประได้อย่างไร

5.1.7 กิริยาท่าทางของท่ารำที่มีการกำหนดนาฏยศัพท์ ให้ใช้คำนาฏยศัพท์นั้นโดยไม่ต้องอธิบายรายละเอียดของท่าทางซ้ำอีก เช่น จีบปรกหน้า ไม่ต้องบอกว่าหันจีบเข้าหาหน้าหรือวงล่าง ไม่ต้องบอกว่าตั้งวงระดับชายพก ฯลฯ

5.1.8 การอธิบายการแปรแถว ควรเขียนกำหนดหมายเลขประจำตัวของผู้แสดงเพื่อให้ทราบได้ว่าเมื่อแปรแถวไปแล้ว แต่ละคนเปลี่ยนตำแหน่งบนเวทีไปอยู่ ณ จุดใด และควรเขียนแผนผังของแถวที่ออกแบบ โดยสามารถเขียนจังหวะเพลงหรือเนื้อร้องกำกับแผนผังของแถวรูปแบบนั้น ๆ ด้วย โดยอาจเขียนไว้รวมกันเป็นหัวข้อเฉพาะต่างหากก็ได้

5.1.9 ท่ารำที่ปฏิบัติซ้ำกันโดยใช้อวัยวะข้างเดิม สามารถเขียนบอกว่า “ปฏิบัติซ้ำ (จำนวน) ครั้ง” แต่ถ้าปฏิบัติซ้ำโดยเปลี่ยนข้าง เช่น ครั้งแรกเป็นข้างซ้าย ต่อไปเปลี่ยนเป็นข้างขวา สามารถเขียนบอกว่า “ปฏิบัติตรงกันข้าม” ถ้าปฏิบัติสลับกันหลายครั้ง สามารถบอกว่า “ปฏิบัติสลับกัน (จำนวน) ครั้ง” โดยไม่จำเป็นต้องอธิบายเหมือนเดิมซ้ำ ๆ

5.1.10 การอธิบายทิศทางของการหมุนหรือหันตัว ควรเขียนข้อตกลงไว้ก่อน ตามหลักสากลการเขียนอธิบายท่ารำจะเขียนทิศทางเหมือนกับผู้แสดงยืนส่องกระจก (ด้านหน้าของผู้แสดงคือหน้าเวทีหรือที่นั่งของผู้ชม) ดังนั้นเมื่อบอกว่าหันตัวทางขวาจึงหมายถึงหันทางขวามือของผู้แสดงหรือด้านขวาของเวที เมื่อบอกว่าหันตัวทางซ้ายจึงหมายถึงหันทางซ้ายมือของผู้แสดงหรือด้านซ้ายของเวที ในกรณีที่ผู้แสดงหันตัวทางขวามืออยู่ก่อนแล้ว (ด้านขวาของเวที) ต่อมามีท่ารำที่ต้องชอยเท้าไปทางด้านซ้ายของเวที ต้องเขียนใช้ชัดเจนว่าหมุนตัวทางซ้ายหรือทางขวาไปด้านซ้ายของเวที (ถ้าหมุนตัวทางซ้ายคือผ่านด้านหน้าเวที แต่ถ้าหมุนตัวทางขวาคือผ่านด้านหลังเวที) ซึ่งจะช่วยให้ผู้เขียนไม่สับสนเรื่องทิศทางและไม่ต้องถูกแก้ไขหรือถูกหักคะแนน

5.1.11 การอธิบายท่ารำไม่ใช่การอธิบายภาพท่ารำ ครูหลายคนเขียนอธิบายท่ารำตามภาพที่ถ่ายมาประกอบในเล่มตั้งแต่ภาพท่ารำท่าแรกของเพลง จนถึงท่ารำท่าทางสุดท้าย แต่การอธิบายใต้ภาพเหล่านั้นไม่ถูกต้องเพราะการรำไทยต้องมีท่าต้นหรือท่ารำเริ่ม จากนั้นจึงมีการเคลื่อนไหวของอวัยวะเพื่อเปลี่ยนไปสู่ท่ารำอีกท่าทางหนึ่ง (ท่าต่อหรือท่าเชื่อม) แล้วจึงจบลงด้วยท่าตามหรือท่ารำหลักซึ่งจะเป็นท่ารำเริ่มต้นของท่ารำอื่น ๆ อีกต่อ ๆ ไปจนจบเพลง ดังนั้นการเขียนอธิบายท่ารำที่บอกท่าทางตามรูปภาพถือว่าเป็นการทำงานที่ไม่สมบูรณ์ ซึ่งอาจตีความได้ว่าครูผู้เขียนไม่ทราบวิธีการเขียนที่ถูกต้อง หรือครูผู้เขียนอาจไม่มีความรู้การรำชุดนั้น ๆ ก็เป็นได้ ประเด็นสำคัญจึงอยู่ที่เราจะมีวิธีการเขียน “ท่าต่อหรือท่าเชื่อม” อย่างไร คำตอบคือ ต้องเขียนโดยใช้คำนาฏยศัพท์เพื่อบอกกิริยาการเคลื่อนไหวหรือเคลื่อนที่ของอวัยวะที่ทำท่ารำ เช่น ม้วนจีบ วาดแขน ตีไหล่ สอดจีบ

คลายจีบ กระทบก้น กระทบเข่า เอียงศีรษะ กล่อมหน้า เป็นต้น หลักที่ใช้ในการอธิบายการเคลื่อนไหวของท่ารำ พิจารณาจากตำแหน่งเริ่มต้นของอวัยวะที่ทำท่ารำนั้น ๆ จากนั้นพิจารณาว่าการเคลื่อนของอวัยวะเป็นเช่นไร เร็ว ช้า กระตุก หรือเหวี่ยง ฯลฯ ไปจบลงตรงทิศทางใด ระดับอะไร ใช้ระยะเวลามากน้อยเพียงใด (จังหวะของเพลง) ลักษณะของการเคลื่อนอวัยวะไปนั้นเป็นอย่างไร จะเห็นได้ว่าการอธิบายลักษณะนี้เป็นการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายประกอบไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งต่างจากการอธิบายภาพท่ารำอย่างสิ้นเชิง และหลายกรณีที่เขียนอธิบายภาพท่ารำในผลงาน ถ้าโชคดีอาจได้มีโอกาสแก้ไข แต่ถ้าโชคร้ายก็จบ

5.1.12 รูปภาพที่นำมาประกอบในเล่มไม่ชัดเจน มีผลงานจำนวนมากถ่ายภาพไม่ชัดเจน มองไม่เห็นว่าลักษณะของมือเป็นอย่างไร บางภาพใช้วิธีตัดมาจากวีดิทัศน์จึงเป็นภาพที่เบลอพร่ามัว ยิ่งไปกว่านั้นการจัดขนาดของภาพยังไม่เหมาะสม มีขนาดเล็กเกินไปบ้าง ขนาดใหญ่เกินไปบ้าง จนสามารถเข้าใจเจตนาของผู้เขียนได้ว่าต้องการเพิ่มปริมาณจำนวนหน้าให้มากขึ้นและเพิ่มความหนาของรูปเล่ม ประเด็นที่พึงระวังเป็นอย่างยิ่งคือ ส่วนประกอบของภาพที่ตั้งใจให้เห็น โต๊ะหมู่บูชาบ้าง ศีรษะครูบ้าง พระพุทธรูปบ้างหรือพระบรมฉายาลักษณ์และธงชาติ ด้วยความไม่รอบคอบในการตรวจสอบความเรียบร้อยจึงปรากฏภาพท่ารำที่มือผู้รำอยู่เหนือเศียรพระพุทธรูป หรืออยู่ชิดพระพักตร์ของพระบรมฉายาลักษณ์ก็มี ร้ายไปกว่านั้นคือ ภาพท่ารำที่กระดกเท้า ระดับของเท้าของผู้รำอยู่ตรงกับศีรษะครูพอดี

5.2 การเรียกคำนาฏยศัพท์ไม่ถูกต้อง ปัญหาเรื่องนาฏยศัพท์เป็นเรื่องใหญ่ที่น่าเห็นใจครูเป็นอย่างยิ่ง เพราะครูต่างสำนักก็ได้รับการถ่ายทอดการเรียกนาฏยศัพท์ที่แตกต่างกัน ยังไม่มีหนังสือหรือตำราใดที่ยอมรับกันอย่างเป็นเอกฉันท์ เรื่องนี้มีความซับซ้อนยิ่งนักแม้แต่ผู้ที่อยู่ในสำนักเดียวกันก็ยังเรียกนาฏยศัพท์แตกต่างกัน แต่ถึงกระนั้นก็ตามคณะกรรมการผู้ประเมินผลงานไม่ได้มีเพียงคนเดียว จากประสบการณ์ของผู้เขียนยังเห็นว่าการเรียกนาฏยศัพท์ที่แตกต่างกันมีเพียงเล็กน้อย ประเด็นปัญหาที่แท้จริงคือ ครูมีความเข้าใจเรื่องนาฏยศัพท์ไม่เพียงพอ ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

5.2.1 ความสับสนระหว่างคำว่า ม้วนมือจีบ กับ คลายมือจีบ และสลัดหรือสะบัดจีบ

5.2.2 ไม่เข้าใจการปฏิบัติ กล่อมหน้า ใช้หน้า ตีไหล่ กระทายไหล่ ลักคอจึงทำให้อธิบายสลับกัน

5.2.3 การย้อนตัว กับเยื้องตัว หรือใช้ตัว ปฏิบัติแตกต่างกัน ถึงแม้ว่าจะปฏิบัติครั้งเดียวหรือหลายครั้งตามจังหวะก็ตาม เช่น การใช้ตัวในการรำเพลงกระบองกันเพลงชำนาญและการย้อนตัวในการรำเพลงบาทสกุณี แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

5.2.4 การเอียงศีรษะ จะต้องเอียงลงจากแกนกระดูกสันหลังที่ต่อมาถึงลำคอ ดังนั้นเมื่อเอียงศีรษะไหล่ข้างเดียวกับศีรษะที่เอียงก็จะต้องเอนลงตามมาด้วยโดยอัตโนมัติ จึงไม่จำเป็นต้องบอกว่า “เอียงศีรษะข้างซ้าย กดไหล่ซ้าย” หรือ “เอียงศีรษะข้างขวา กดไหล่ขวา”

5.2.5 นาฏยศัพท์ “จีบ” เรียกกันไม่ถูกต้อง จากงานวิจัยเรื่อง “การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน” ของชมนาด กิจขันธ์ (2543) ได้พบว่านาฏยศัพท์เกี่ยวกับจีบมี 6 ลักษณะ คือ จีบหงาย จีบคว่ำ จีบปรกข้าง จีบปรกหน้า จีบหลัง และจีบอีกลักษณะหนึ่งที่พบในการวิจัยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 คือ จีบตะแคง ซึ่งศิลปินแห่งชาติ 5 ท่าน ได้แก่ ครูเฉลย ศุขะวณิช ครูจำเรียง พุธประดับ ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ และผู้เชี่ยวชาญครูประทิน พวงสำลี ตรวจสอบและยอมรับความถูกต้องแล้ว แต่ครูบางคนก็ยังมีปัญหาในลักษณะของจีบทั้ง 6 แบบอยู่ในปัจจุบัน นอกจากนี้คำว่า หยิบจีบ จิ้มจีบ จีบสั้น จีบยาว ที่มีการเรียกเป็นภาษาปาก ไม่ใช่คำที่ยอมรับเชิงวิชาการนาฏศิลป์ จึงไม่สมควรนำมาใช้

5.2.6 ลักษณะของวงต้องแขนงอโค้ง มือแบ นิ้วทั้งสี่ชิดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มืองอส่งไปด้านหน้าฝ่ามือ ซึ่งตำแหน่งของวงมี 4 ตำแหน่ง จึงกำหนดเรียกวงตามทิศทางและระดับของมือที่วงนั้น ๆ อยู่ ได้แก่ วงบน วงหน้า วงกลาง และวงล่าง ในท่ารำที่เป็นมือแบลักษณะเช่นเดียวกับวงแต่แขนตึง หรือหงายท้องแขนขึ้นก็ตาม ไม่สมควรอธิบายว่า “มือวงแขนตึง หรือ มือวงแขนงอ” อย่างเด็ดขาด เพราะการเรียก “วง” บัญญัติตามลักษณะของแขนที่โค้งเป็นหลักเท่านั้น (ถ้าเช่นนั้น “วงบัวบาน” จะเป็นข้อยกเว้นได้หรือไม่)

5.3 การอธิบายบางท่าทาง ให้เขียนเฉพาะท่าทางของการทำท่ารำ เช่น กระดกเท้า น้ำหนักตัวอยู่บนเท้าที่ยืนอยู่แล้ว เนื่องจากขาที่กระดกต้องงอพับขึ้นไม่สามารถรับน้ำหนักตัวได้ (กรณีที่นั่งกระดก น้ำหนักตัวจะอยู่ที่สะโพกนั่งรับน้ำหนัก ไม่ใช่เท้าที่ยืน) ดังนั้นจึงไม่ต้องเขียนว่า “ยืนด้วยขาขวา ขาซ้ายกระดก” ในทำนองเดียวกันถ้าขาขวายืนรับน้ำหนักเพื่อประเท้าซ้าย ก็อธิบายว่า “เท้าซ้ายประ” โดยไม่ต้องบอกว่า “เท้าขวายืนรับน้ำหนักแล้วเท้าซ้ายประ” เพราะถ้าเท้าขวาไม่ได้ยืนรับน้ำหนัก เท้าซ้ายจะประได้อย่างไร

5.3.1 พบว่าครูปฏิบัติอย่างหนึ่ง แต่เรียกนาฏศัพท์อีกอย่างหนึ่ง สับสนไปหมด เช่น

- ฉายเท้า จรดเท้า แตะเท้า
- การยืด - ยุบ เป็นการปฏิบัติของเข่า จึงควรเรียกว่า ยืด - ยุบเข่า ไม่ใช่ ยืด - ยุบตัว
- การห่มเข่า ไม่ใช่ยืนกระทบ ครูบางคนนำการยืด - ยุบ มาอธิบายเป็นยืนกระทบ และการยืด - ยุบ ในที่นี้หมายถึงปริมาณการยืดและงอเข่า ดังนั้นการเรียกว่าย่อตัวหรืองอตัวจึงไม่ถูกต้อง
- การถัดเท้ามี 2 แบบ คือ ถัดเท้าอยู่กับที่และถัดเท้าเคลื่อนที่ ซึ่งเท้าที่ถัดต้องก้าวลงข้างหน้า ไม่ใช่ก้าวไขว้ นอกจากนี้ยังมีคำว่า ประสมเท้า และเหลื่อมเท้าที่เรียกไม่ถูกต้องเช่นกัน

5.3.2 เลือกใช้ท่ารำไม่ถูกต้องตามขนบปฏิบัติ พบข้อบกพร่องนี้ได้จากการรำทำบทที่ใช้ท่ารำไม่ตรงกับความหมายของท่ารำ คำหนึ่ง ๆ สามารถเลือกใช้ท่ารำได้หลายท่าทาง เช่น สวยงาม ยิ่งใหญ่ เจิดจรัส เป็นต้น ตลอดจนการเลือกใช้ภาษานาฏศิลป์ที่แสดงอารมณ์หรือกิริยาต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางการแสดงและพื้นความรู้ของครูเป็นสำคัญ

5.3.3 อธิบายท่ารำมากเกินความจำเป็นและไม่คงเส้นคงวา เช่น ขาขวาก้าวหน้า ขาซ้ายอยู่ข้างหลัง ประเด็นนี้ไม่จำเป็นต้องบอกว่า ขาซ้ายอยู่ข้างหลัง เพราะเมื่อขาขวาก้าวหน้า ย่อมเป็นที่เข้าใจอยู่แล้วว่า ขาซ้ายต้องใช้จมูกเท้าจรดอยู่ข้างหลัง เพราะการก้าวเท้าข้างหน้ามีข้อปฏิบัติที่ชัดเจนอยู่แล้ว นอกจากนี้ท่ารำบางท่าเป็นท่ารำเหมือนกัน แต่เขียนอธิบายแตกต่างกัน เช่น มือขวาจีบปรกข้างมือซ้ายวงหน้า แต่ในอีกหน้าหนึ่งเขียนว่ารำท่าชักแป้งผัดหน้า ซึ่งจะเห็นได้ว่าเป็นการเขียนที่ไม่คงเส้นคงวา เป็นต้น

สรุป

ข้อสังเกตที่พบจากผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่กล่าวมาข้างต้น แม้เป็นเพียงตัวอย่างส่วนหนึ่งเท่านั้น แต่มากเพียงพอต่อครูที่จะนำมาเป็นข้อพิจารณาประกอบการสร้างสรรค์งาน เพื่อให้ได้ทำงานด้วยความมั่นใจยิ่งขึ้น แนวทางแก้ปัญหาข้อบกพร่องไม่ใช่เรื่องยากถ้าหากเรารู้จุดอ่อนของการทำงานและปัดปิดจุดอ่อนนั้นออกไปให้คงไว้แต่จุดเด่นที่หาที่ติได้ยากยิ่ง ด้วยการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองให้มากและสม่ำเสมอ ดูการแสดงบ่อย ๆ

สอบถามผู้รู้ อ่านหนังสือให้มากขึ้น หวังว่าบทความนี้จะเป็นประโยชน์ที่ช่วยให้ครูมองเห็นช่องทางการทำผลงานที่สว่างขึ้น ในโอกาสต่อไปจะได้เสนอ เรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อเสนอขอเพิ่มวิทยฐานะครู และนวัตกรรมนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวใหม่ที่ใคร ๆ ก็ทำได้ในตอนที่ 2 และตอนที่ 3 ต่อไป

รายการอ้างอิง

ชมนาด กิจขันธ์. (2543). **การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2561). **คู่มือการประเมินให้ข้าราชการครูและบุคคลากรทางการศึกษา ตำแหน่งครูมีวิทยฐานะและเลื่อนวิทยฐานะ.** กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค.

อาคม สายาคม. (2525). **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

Hutchinson Guest, Ann. (1991). **Labanotation.** New York: Routledge. Chapman and Hall. Inc.

Ryman, Rhonda. (1992). “Whiting It All Down”. **Dance collection Journal**. September/ October: 29-33.

พัฒนาการของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี

THE DEVELOPMENT OF PIPHAT MON ENSEMBLE IN MUANG DISTRICT, SUPHAN BURI PROVINCE

จักกฤษณ์ วัฒนากูล*

JAKKRIT WATTANAKOOL

(Received: November 6, 2020; Revised: January 5, 2021; Accepted: February 22, 2021)

บทคัดย่อ

บทความทางวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง และรูปแบบการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผลการศึกษาพบว่าบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์มอญในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานศพ เป็นการบรรเลงเพื่อสร้างความไพเราะในช่วงเวลาที่เว้นว่างจากพิธีกรรมภายในงาน เพื่อไม่ให้เกิดความเงียบเหงาและผ่อนคลายความโศกเศร้า หลังจากเสร็จพิธีสงฆ์ในช่วงกลางคืนแล้ววงปี่พาทย์มอญจะบรรเลงไปจนถึงเวลาสี่ทุ่ม และช่วงเช้ามืดของวันใหม่จะเริ่มบรรเลงในเวลาตีห้า ซึ่งถือว่าเป็นบทบาทและค่านิยมวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองสุพรรณบุรีที่ยึดถือปฏิบัติกันมาช้านาน รวมถึงการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในรูปแบบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเพื่อให้มีความสอดคล้องกับสังคมในยุคปัจจุบัน เช่น ใช้หลอดไฟฟ้า (LED) ประดับตกแต่งตามลักษณะของเครื่องดนตรี และยกระดับการตั้งเครื่องปี่พาทย์โดยใช้ขาตั้งและผ้าม่านคลุมในรูปแบบสีสันสวยงาม รวมถึงการแต่งกายที่มีการปรับเปลี่ยนตามวันเวลาเพื่อให้เหมาะสมกับบริบทของงานนั้น ๆ และมีการปรับเปลี่ยนหน้ากลองมาใช้วัสดุหนังแก้วแทนหนังสัตว์เพื่อลดภาระค่าใช้จ่าย ซึ่งรวมไปถึงการแสดงความสามารถการตีเปิงมางคอกเพื่อแสดงลีลาทักษะของคนเครื่องหนังว่าดึงดูดผู้ชมภายในงานได้มากเพียงใดเพราะนั่นคือการนำมาซึ่งชื่อเสียงของวงปี่พาทย์มอญ

คำสำคัญ : พัฒนาการ วงปี่พาทย์มอญ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี

* สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาดุริยางคศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Music Education Department, Faculty of Art Education, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This academic article aims to study the role and the development patterns of Piphat Mon Ensemble in Muang District, Suphan Buri Province from the past until the present. The findings shows that the role of Piphat Mon Ensemble playing in funeral rites is to create artistic melodic atmosphere during the Intermission time from the official rite with a purpose to reduce the feeling of loneliness and relieve sorrow. After the monks' night rite ends, Piphat Mon Ensemble plays until 10 pm. and starts playing again around 5 am at dawn of the next day. It is the role and traditional ritual of Piphat Mon Ensemble in Muang District, Suphan Buri Province that has been usually practiced for long time. Nowadays there are also some modified patterns of the Piphat Mon Ensemble such as using LED lights to decorate the musical instruments and setting the instruments in the Ensemble higher by using the stands with beautiful and colorful curtain decoration and nice costumes of the musicians which are changed daily to suit each funeral context. Moreover, synthetic leather is used as the skin top surface of the drum instead of the genuine leather to save cost. In addition, there is a show called Poeng Mangkok instrument which is a performance to show off how skillful the drum player is to draw the audience's attention. This performance will bring reputation and fame to the band.

Keywords: Development, Piphat Mon Ensemble, Muang District, Suphan Buri Province

บทนำ

มนุษย์รังสรรค์ดนตรีขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดภายในและถ่ายทอดผ่านทางอารมณ์ โดยใช้จินตนาการเป็นสารัตถะ สิ่งนั้นเราเรียกว่าศิลปะทางดนตรี มีไว้เพื่อเป็นเครื่องตอบสนองความต้องการทางจิตใจและอารมณ์ การใช้ชีวิตประจำวันของคนไทยแต่เดิมนั้น มีดนตรีเป็นส่วนประกอบทุกประเพณีเพื่อช่วยสร้างความกลมกลืนให้แก่สังคม โดยส่งผลให้ประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณนั้น เป็นประเพณีที่ถูกจัดขึ้นโดยสมบูรณ์แบบตามคติความเชื่อที่คนไทยมีมาแต่โบราณ เช่น เมื่อคนเจ็บใกล้ตายตามประเพณีโบราณญาติของผู้เสียชีวิต

จะนำพระพุทธรูปมาไว้ใกล้ ๆ คนเจ็บ หรือนิมนต์พระสงฆ์มานั่งใกล้ ๆ เพื่อเป็นเครื่องนำทางให้ผู้ที่ใกล้เสียชีวิตไปสู่ภพภูมิที่ดีตามความเชื่อแต่โบราณ เมื่อสิ้นใจแล้วนั้นขึ้นอยู่กับความประสงค์ของลูกหลานว่าจะนำร่างผู้เสียชีวิตไปตั้งบำเพ็ญกุศลที่บ้านหรือที่วัด (พวงผกา คุโรวาท, 2539, น. 149) และไม่ให้งานนั้นถูกจัดขึ้นแบบเงียบเหงา การมีเครื่องประโคมในงานถือว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องขยายเสียงรวมถึงการละเล่นต่าง ๆ เช่น ภาพยนตร์ ลิเก ดอกไม้เพลิง และปี่พาทย์มอญ

จากการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชาวไทยเชื้อสายมอญพบว่าชาวมอญนั้นเข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในสมัยพระมหาธรรมราชาโดยได้มีการอพยพทั้งหมดถึง 11 ครั้ง จนกระทั่งมาถึงในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนมากเป็นการหนีพม่าเข้ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร โดยมีการตั้งถิ่นฐานอยู่โดยรอบเขตพระนครและมีหน้าที่รับผิดชอบในตำแหน่งต่าง ๆ เช่น ดูแลช้าง ดูแลเรือ เป็นต้น เมื่อชาวมอญกลุ่มนี้มีหน้าที่ตำแหน่งที่มั่นคงแล้ว จึงได้ติดต่อชักชวนเพื่อนชาวมอญที่กระจายอยู่ตามส่วนต่าง ๆ เข้ามาอยู่ด้วยกัน จึงส่งผลให้มีการถ่ายทอดวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ที่ชาวมอญได้นำเข้ามา หนึ่งในนั้นคือวัฒนธรรมด้านดนตรีเป็นสิ่งหนึ่งที่ชาวมอญได้นำติดตัวเข้ามาในสยามประเทศจนได้รับพระราชทานนามสกุล เช่น ปี่ไพเราะ ดนตรีเจริญ ดนตรีเสนาะ เป็นต้น (สมเกียรติ หอมยก, 2546, น. 4-5) จึงทำให้วงปี่พาทย์มอญมีการถ่ายทอดจากบรรพชนที่มีความรู้ความสามารถตั้งแต่อดีตสู่ยุคปัจจุบัน จนทำให้มีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมประเพณีไทยสืบเนื่องมา ปี่พาทย์มอญกับงานศพถือเป็นธรรมเนียมที่คนไทยส่วนใหญ่ยึดถือปฏิบัติกันมาอย่างช้านาน จนอาจกล่าวได้ว่าเมื่อได้ยินเสียงฆ้องเสียงตะโพนมอญดังมาจากหมู่ไหนหรือวัดไหนก็ตามเป็นที่รู้กันว่าต้องมีงานศพ ฉะนั้นเสียงปี่พาทย์มอญที่บรรเลงเพื่อสร้างบรรยากาศและเป็นสัญญาณบ่งบอกว่ามีงานศพเกิดขึ้น จึงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในประเพณีงานศพ จากการศึกษาวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี พบว่าเดิมทีนั้นวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรีมีทั้งหมด 18 คณะ และมีเพียง 4 คณะที่เกิดขึ้นก่อนปีพุทธศักราช 2500 (รังสรรค์ บัวทอง, 2547, น. 35) ซึ่งจากบริบทของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ได้มีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของคนกลุ่มหนึ่งที่มีแนวโน้มในการยอมรับค่านิยมของคนอีกกลุ่มหนึ่งไปปฏิบัติจนเกิดเป็นการพัฒนาไปได้อย่างหลากหลายรูปแบบซึ่งมีผลโดยตรงต่อความเปลี่ยนแปลงอย่างถาวรของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ได้แก่

1) วงปี่พาทย์ที่ได้กล่าวถึงทั้ง 18 คณะมีการพัฒนามาจากวงปี่พาทย์เครื่องไทยมาก่อน

2) นักดนตรีไทยที่ประกอบอาชีพนักดนตรีอิสระเมื่อเริ่มสั่งสมประสบการณ์ในการออกงานมากขึ้นหรือเป็นที่ยอมรับของคนในวงการดนตรีไทยและสังคมในคนหมู่มากจึงเริ่มผันตัวเองจากลูกวงมาเป็นโต้โผ

3) นักดนตรีที่เป็นลูกศิษย์ในบ้านดนตรีบ้านใดบ้านหนึ่ง เมื่อเริ่มสั่งสมประสบการณ์ในด้านดนตรีไทยมากขึ้นและเป็นที่ยอมรับของคนในวงการดนตรีไทยจึงขออนุญาตครูดนตรีไทยที่ตนเรียนอยู่ออกมาสร้างเครื่องปี่พาทย์มอญของตนเอง

4) นักดนตรีสากล (แตรวง) เดิมนั้นประกอบอาชีพรับจ้างเป่าแตรวงในงานมงคลต่าง ๆ แต่มีความสนใจในด้านดนตรีไทยด้วยจึงริเริ่มที่จะสร้างวงปี่พาทย์มอญเพื่อเป็นการพัฒนาฝีมือและเป็นการสร้างรายได้เพิ่มอีกหนึ่งช่องทาง

ปัจจัยทั้งสี่ข้อที่ผู้เขียนได้กล่าวมานี้ ล้วนแล้วเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในการศึกษาบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมงานศพของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองสุพรรณบุรี รวมถึงความเปลี่ยนแปลงรูปแบบและการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองจังหวัดสุพรรณบุรี ผู้เขียนจึงศึกษาบริบทของวงปี่พาทย์มอญ และแบ่งหัวข้อย่อยในการศึกษาตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่การบรรเลงประกอบพิธีงานศพของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ในยุคปัจจุบัน

2. เพื่อศึกษาพัฒนาการของวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองจังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคมในยุคปัจจุบัน

1. บทบาทหน้าที่การบรรเลงประกอบพิธีงานศพของปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรีในยุคปัจจุบัน

บทบาทหน้าที่ของปี่พาทย์มอญในการบรรเลงประกอบพิธีงานศพเกิดขึ้นครั้งแรกในงานพระบรมศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ในปีพุทธศักราช 2405 ซึ่งเป็นพระมเหสีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ เจ้าอยู่หัว นั่นคงเป็นอีกเหตุหนึ่งที่ทำให้มีการปฏิบัติสืบต่อกันมาจนกลายเป็นประเพณีนิยมเข้าใจไปในคราวเดียวกันว่างานศพจะต้องมีปี่พาทย์มอญ (วีระ พันธุ์เสือ, 2558, น. 33) แต่ในยุคปัจจุบันบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบพิธีงานศพของปี่พาทย์มอญจังหวัดสุพรรณบุรีนั้นเกิดความเปลี่ยนแปลงจากเดิมไปมากดังที่ผู้เขียนสามารถสรุปได้ดังนี้

1.1 บทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม แต่เดิมทีนั้นวงปี่พาทย์มอญมีหน้าที่ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานศพเพื่อผ่อนคลายความโศกเศร้า ความเงียบเหงาภายในงานและช่วงเวลาที่เว้นว่างจากพิธีกรรม ซึ่งเรียกกันว่าประโคมโดยบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์มอญเริ่มตั้งแต่พิธีรดน้ำศพจนกระทั่งยกศพใส่ในโลง ในช่วงนี้ปี่พาทย์มอญมีหน้าที่บรรเลงเพลงโศกเศร้าเพื่อให้เข้ากับบรรยากาศภายในงาน แต่ในปัจจุบันปี่พาทย์มอญหลาย ๆ คณะได้บรรเลงเพลงที่แตกต่างจากเดิม เช่น ในช่วงรดน้ำศพจนกระทั่งยกศพถ้าผู้วายชนม์เป็นผู้หญิงจะบรรเลงเพลงค่าน้ำนม หรือเพลงลูกทุ่งในจังหวะช้า ๆ ที่มีเนื้อหาของเพลงเกี่ยวข้องกับแม่ผู้ให้กำเนิด หากผู้วายชนม์เป็นผู้ชายจะมีการแต่งเนื้อร้องขึ้นมาใหม่แล้วนำชื่อผู้วายชนม์มาใส่ไปในเนื้อร้องนั้นด้วยเพื่อเป็นการให้เกียรติแก่ผู้วายชนม์รวมถึงให้เข้ากับสถานการณ์และเหตุการณ์ปัจจุบัน สอดคล้องกับ สมควร คล้ายสุบรรณ (2563, 12 ตุลาคม) กล่าวว่า “ถ้าเราเล่นเพลงมอญจากที่โบราณเคยเล่นไว้หรือประโคมไปเรื่อย ๆ เจ้าภาพหรือเจ้าของงานอาจจะฟังไม่รู้เรื่อง เราจึงปรับปรุงวิธีบรรเลงในรูปแบบใหม่เพื่อให้ทันยุคทันสมัย สามารถสื่อสารเนื้อหาของการบรรเลงไปยังเจ้าภาพและเขาจะได้ฟังการบรรเลงรู้เรื่องด้วย” จากนั้นเป็นการบรรเลงเพื่อการประโคมศพไปเรื่อย ๆ ต่อจากพิธีการที่กล่าวมาข้างต้นคือในช่วงเวลาที่เว้นว่างจากพิธีการต่าง ๆ ตามที่เจ้าภาพได้กำหนด แต่เดิมนั้นการบรรเลงเพื่อการประโคมศพเป็นเพลงมอญที่ใช้ในการทำบุญทั่วไปมาบรรเลง ทั้งที่เป็นเพลงประโคมและเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางด้านศาสนา โดยเป็นเพลงอัตราสองชั้นและเพลงเร็วต่าง ๆ มาใช้บรรเลง แต่ในปัจจุบันใช้วิธีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งสลับกับเพลงประโคมโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้แขกผู้ที่มาร่วมงานรวมถึงคณะแม่ครัวได้ฟังเพลงที่สามารถบรรเลงเข้าใจง่ายขึ้น

มนตรี คงดนตรี (2563, 15 ตุลาคม) กล่าวว่า “ปี่พาทย์มอญในสมัยนี้มีการสร้างหรือเกิดขึ้นมาใหม่มากมาย ฉะนั้นการบรรเลงจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ต้องมีการแข่งขันกันเพื่อความอยู่รอดและทำให้เรามีงานเยอะ ๆ เราจึงต้องมีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งใหม่บ้างเก่าบ้างตามที่ผู้ฟังรู้จัก เมื่อผู้ฟังรับฟังแล้วเข้าใจ ชอบใจ ถือว่าประสบความสำเร็จในการบรรเลงในสมัยนี้” เมื่อถึงเวลาสวดพระอภิธรรมจะมีการบรรเลงรับพระด้วยเพลงเร็วมอญในอัตราชั้นเดียวต่าง ๆ เมื่อพระสงฆ์นั่งสู่อาสนะแล้วประธานในพิธีจึงเริ่มจุดธูปเทียนเพื่อเป็นการสักการะพระพุทธ ปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงประกอบการจุดธูปเทียนหรือเรียก อีกอย่างหนึ่งว่าเพลงกราวรำมอญ หลังจากเสร็จสิ้นในพิธีสวดพระอภิธรรมแล้ว ปี่พาทย์มอญจึงบรรเลงเพลงเร็วมอญในอัตราชั้นเดียวในเพลงต่าง ๆ เพื่อเป็นการส่งพระอีกครั้งหนึ่ง ถ้าเป็นวัด

ในเขตอำเภอเมืองหรือเขตกรุงเทพฯ เมื่อเจ้าหน้าที่วัดมาปิดศาลาถือว่าการบรรเลงในช่วงคืนนี้สิ้นสุดลง แต่หากเป็นวัดตามนอกเมือง ปี่พาทย์มอญจะมีหน้าที่บรรเลงไปจนถึงเวลา 22.00 น. จึงสิ้นสุดวัน เมื่อถึงเวลาเช้าวันรุ่งขึ้นซึ่งเป็นวันฌาปนกิจศพการบรรเลงจะเริ่มขึ้นในเวลา 05.00 น. และบรรเลงเพลงลูกทุ่งสลับกับเพลงมอญอย่างนี้ไปจนถึงเวลาฌาปนกิจศพจึงถือว่าเป็นอันเสร็จพิธี

1.2 บทบาททางประเพณีและการบรรเลงเพื่อเสริมสร้างบรรยากาศในงาน คงปฏิเสธไม่ได้ว่า ประเพณีไทยแต่โบราณเกือบทุกประเพณีนั้นต้องมีดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการจัดงานเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ ซึ่งบรมครูดนตรีไทยแต่โบราณได้กำหนดแบบแผนระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงมอญเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจน ทั้งในงานมงคลและอวมงคล และสื่อถึงความหมาย ดังนี้

เพลงเชิญเป็นเพลงหนึ่งที่อยู่ในพิธีกรรมเพื่อการประโคมสื่อความหมายว่าเป็นการบรรเลงเพื่อเชิญหรือเพื่อแจ้งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ทราบว่าจะมีการจัดงานมงคลหรือบำเพ็ญกุศลจึงขออัญเชิญลงมาเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่งานเพื่อให้งานที่จัดขึ้นนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี โดยเพลงเชิญที่ใช้บรรเลงนี้แต่เดิมนั้นใช้บรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

เพลงประจำวัด สื่อความหมายว่าบรรเลงเพื่อเชิญสิ่งศักดิ์ที่สิงสถิตอยู่บริเวณวัดโดยการบรรเลงในรูปแบบนี้ นักดนตรีไทยเรียกติดปากกันว่า “ประโคม” ซึ่งเป็นการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงมอญสอดแทรกไปเรื่อย ๆ ในช่วงเวลาที่เว้นว่างจากการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เพลงประจำวัดนี้คนมอญใช้บรรเลงที่วัดเท่านั้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับนักดนตรีไทยที่บรรเลงปี่พาทย์มอญใช้เพลงประจำวัดนั้นบรรเลงเฉพาะที่วัดเช่นกัน แต่มีข้อแตกต่างกันที่ว่าชาวมอญนั้นใช้เพลงประจำวัดบรรเลงได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล รวมถึงครูดนตรีไทยในอดีตยังได้บรรจุเพลงประจำวัดอยู่ในเพลงชุดย่ำค่ำและเพลงชุดย่ำเที่ยง ซึ่งนักดนตรีไทยได้ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบันและนิยมใช้เพลงชุดย่ำค่ำ เพลงชุดย่ำเที่ยงบรรเลงกันเรื่อยมาจนกล่าวได้ว่าเป็นประเพณีนิยมของนักดนตรีไทย

เพลงประจำบ้านสื่อความหมายว่าเป็นการบรรเลงเพลงที่ใช้บรรเลงประโคมในการบำเพ็ญกุศลที่บ้าน เพื่อความเจริญรุ่งเรืองและความเป็นสิริมงคลรวมทั้งใช้ประโคมในโอกาสเดียวกันกับเพลงประจำวัด คือ ในช่วงที่เว้นว่างจากพิธีกรรมต่าง ๆ แต่เพลงประจำบ้านมีข้อจำกัดในการบรรเลงน้อยกว่าเพลงประจำวัด คือ สามารถใช้บรรเลงที่วัดได้ ซึ่งปัจจุบันนักดนตรีไทยแบ่งโอกาสในการบรรเลงเพลงประจำบ้านเป็น 2 ช่วงด้วยกัน คือ (1) หลังจาก

พระสวดอภิธรรมเป็นการบ่งบอกว่าหมดเวลาของการบรรเลงสำหรับคืนนี้ (2) บรรเลงช่วงวางดอกไม้จันทน์ก่อนถึงเวลาประชุมเพลิงจริง

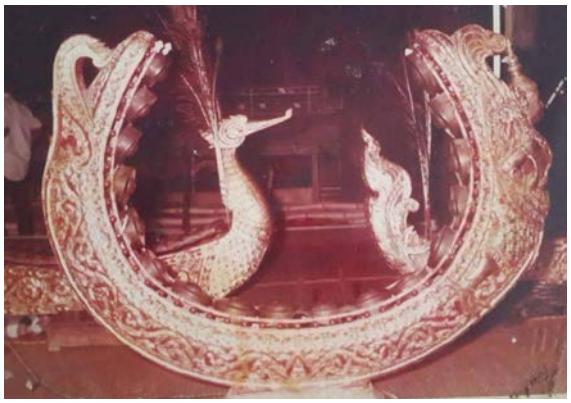
1.3 การบรรเลงเพื่อให้ความสนุกสนานในยุคปัจจุบัน การเรียนและการฝึกหัดดนตรีไทยในสมัยก่อนนั้นมีจุดประสงค์เพื่อการนำไปใช้ประกอบอาชีพเลี้ยงตนเอง ครอบครัว ครูผู้สอนจึงเน้นการต่อเพลงประเภทเพลงในพิธีการ เช่น เพลงชุดโหมโรงเช้า เพลงชุดโหมโรงเย็น เพลงชุดย่ำค่ำ เพลงชุดย่ำเที่ยง เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน และเพลงมอญทั่วไปที่ใช้ในการประโคม เป็นต้น ซึ่งเพลงที่กล่าวมาทำให้นักดนตรีไทยในสมัยก่อนใช้ฝึกประสบการณ์และสามารถนำไปต่อยอดในเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในงานได้ โดยที่นักดนตรีไทยจะนำประสบการณ์ที่ได้รับในสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ไปบูรณาการใช้กับงานต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมในอดีต เนื่องจากกระแสสังคมในยุคปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วจึงทำให้นักดนตรีไทยในยุคปัจจุบันนั้นต้องมีการพัฒนารูปแบบการบรรเลงให้เข้ากับกระแสสังคมเพื่อให้ทันยุคทันสมัยและตอบสนองผู้บริโภคได้อย่างตรงตามวัตถุประสงค์ บางทีต้องยอมรับว่าการจัดงานศพในยุคปัจจุบันนั้น การบรรเลงปี่พาทย์มอญเพื่อสร้างบรรยากาศในงาน เดิมทีใช้เพลงมอญเพื่อการประโคมอย่างเดียวกำลังจะหมดความสำคัญและเลือนหายไป เพราะผู้บริโภคในสถานการณ์ปัจจุบันนั้นขาดความเข้าใจในบริบทของวงปี่พาทย์มอญ สอดคล้องกับ มานพ รัศมี (2563, 12 ตุลาคม) กล่าวว่า “การที่ต้องบรรเลงเพลงลูกทุ่งนั้นเพราะต้องตามใจผู้ว่าจ้าง เพราะในปัจจุบันเจ้าภาพส่วนใหญ่ฟังเพลงมอญที่บรรเลงในงานศพไม่เป็น ส่วนมากจ้างปี่พาทย์มอญมาเพื่อให้สร้างความสนุกสนานและผ่อนคลายความโศกเศร้า ซึ่งผิดกับในอดีตที่จ้างปี่พาทย์มอญมาเพื่อใช้ประโคมอย่างเดียวอีกอย่างหนึ่งหลาย ๆ วงก็บรรเลงกันแต่เพลงลูกทุ่ง ซึ่งมันกลายเป็นประเพณีนิยมที่ใช้ในปัจจุบันไปแล้ว ถ้าเราไม่บรรเลงเพลงตามใจเจ้าภาพก็คงไม่มีใครมาจ้าง”

ด้วยการพัฒนาบทบาทหน้าที่การบรรเลงประกอบพิธีงานศพของวงปี่พาทย์มอญจังหวัดสุพรรณบุรีในยุคปัจจุบันทำให้เจ้าของวงปี่พาทย์มอญคณะต่าง ๆ หาแนวทางการสร้างสรรค์การบรรเลงตามประเพณีนิยมในรูปแบบใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ว่าจ้างหรือเจ้าของงานเกิดความประทับใจและเป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรีไทยในจังหวัดสุพรรณบุรีด้วยกัน อีกประการหนึ่งคือนอกจากความพึงพอใจของผู้ว่าจ้างหรือเจ้าของงานแล้วยังทำให้ปี่พาทย์มอญยังคงมีบทบาทอยู่คู่กับสังคมในจังหวัดสุพรรณบุรีทั้งยังเป็นรายได้หลักของนักดนตรีไทยอีกหลาย ๆ ครอบครัวเพื่อความเป็นอยู่ที่ดีต่อไป

2. รูปแบบการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองจังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคมในยุคปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบและการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี จากการศึกษาข้อมูลรวมถึงการสัมภาษณ์เพิ่มเติมพบว่าปัจจุบันนี้ ปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เพิ่มจำนวนมากขึ้นเป็น 30 คณะ เนื่องด้วยสภาพเศรษฐกิจกับสิ่งแวดล้อมที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาทำให้นักดนตรีไทยในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรีต้องมีการดิ้นรนเพื่อความเป็นอยู่ของตนเองรวมทั้งคนในครอบครัวที่ดีขึ้น เมื่อมีวงปี่พาทย์มอญเพิ่มจำนวนมากขึ้นจากเดิม แน่นอนสิ่งที่ตามมานั้นคือการแข่งขันในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อตอบโจทย์ความต้องการทางสังคมให้กับผู้ว่าจ้างเกิดความความพึงพอใจ รู้สึกประทับใจในรูปแบบต่าง ๆ ในการพัฒนาดังต่อไปนี้

2.1 การพัฒนาในด้านการปรับรูปแบบโครงสร้างของวงปี่พาทย์มอญ แต่เดิมนั้นวงปี่พาทย์มอญในสมัยโบราณที่ใช้ในงานมงคลหรืองานอวมงคลมีเพียงเครื่องดนตรีตามจำนวนที่เจ้าภาพต้องการเท่านั้น เมื่อปีพุทธศักราช 2495 นายฮง สุนทรวิภาต เจ้าของกิจการปี่พาทย์มอญคณะณรงค์ศิลป์ได้สร้างรางระนาดเอกและรางระนาดทุ้มขึ้นมาแบบใหม่ ซึ่งใช้ชื่อเรียกรางชนิดนี้ว่ากระแต โดยมีจุดประสงค์เพื่อมาใช้แทนรางระนาดเอกและรางระนาดทุ้มแบบเดิม รวมถึงเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ขึ้นในวงการปี่พาทย์มอญในขณะนั้น ผู้ออกแบบรางกระแตนี้คือครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ต่อมาทำให้ปี่พาทย์มอญคณะบัวทองนำความคิดริเริ่มจากรางกระแตนี้พัฒนาสู่รางหงสา ซึ่งมีรูปแบบคล้ายกับฆ้องมอญทำให้รางหงสานี้ได้รับความนิยมเป็นอันมากตามลำดับ และมีวงปี่พาทย์มอญหลาย ๆ คณะได้สร้างรางหงสาตามแบบอย่างวงปี่พาทย์มอญบัวทอง



ภาพที่ 1 รางหงสาและฆ้องมอญในวงปี่พาทย์มอญ
ที่มา : ธนู วิสุทธิวงศ์ (2515)

นอกจากนี้ยังมีการนำหางนกยูงมาประดับบริเวณส่วนบนของเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์มอญในแต่ละชนิดเพื่อเพิ่มความสวยงาม และเมื่อถึงเวลาเคลื่อนย้ายศพจากศาลาไปสู่เมรุ ทางวงปี่พาทย์มอญยังมีการบริการเครื่องประโคมเพื่อเป็นการบริการให้แก่ผู้ว่าจ้าง เช่น บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกหรือแตรวง โดยมีการเล่นเพลงโศกเศร้าเพื่อช่วยเสริมสร้างขบวนแห่ศพนั้นให้สมเกียรติ ความยิ่งใหญ่ทำให้เกิดความเหมาะสมกับงานของผู้ว่าจ้าง จึงสามารถเรียกได้ว่าตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2515 จนถึงปัจจุบันถือเป็นยุคทองแห่งวงการปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ต่อมาการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญ ในจังหวัดสุพรรณบุรีนั้น มีการเปลี่ยนแปลงขึ้นมาเรื่อย ๆ โดยนายธนู วิสุทธิวงศ์ เจ้าของกิจการปี่พาทย์มอญคณะประคองศิลป์ ได้นำแนวคิดสร้างสรรค์มาจากการประดับไฟฟ้าในสถานที่ราชการแห่งหนึ่งในจังหวัดสุพรรณบุรี คือ หอคอยบรรหาร แจ่มใส ที่ตั้งอยู่ในใจกลางเมืองจังหวัดสุพรรณบุรีที่ประดับไปด้วยไฟสวยงาม ธนู วิสุทธิวงศ์ (2563, 5 ตุลาคม) กล่าวว่า “วันหนึ่งไปทำธุระในตลาดกับภรรยา ระหว่างนั่งรอภรรยาทำธุระก็เหลือบไปเห็นหอคอยท่านบรรหารที่ประดับไฟสวยงาม เกิดความคิดว่าถ้านำไฟเหล่านี้มาประดับเครื่องดนตรีไทยบ้างน่าจะเกิดความสวยงามแปลกตาดี” ด้วยความคิดริเริ่มของนายธนู วิสุทธิวงศ์ จึงทำให้วงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เกิดความเปลี่ยนแปลงอีกครั้งหนึ่ง โดยมีการพัฒนาอีกหลายอย่างดังที่จะได้นำเสนอต่อไปนี้

2.2 ใช้หลอดไฟฟ้า (LED) นำมาประดับตามรูปลักษณะเครื่องดนตรีไทยเกือบทุกชนิดภายในวงปี่พาทย์มอญ ได้แก่ รางระนาดเอก รางระนาดทุ้ม รางระนาดเอกเหล็ก รางระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก แผงเปิงมางคอก ตะโพนมอญ กระจังโหม่ง รวมถึงป้ายชื่อคณะปี่พาทย์มอญ เมื่อนำประกอบติดตั้งตามรูปลักษณ์แล้วเมื่อเปิดใช้งานทำให้เกิดแสงสว่างตามรูปลักษณะของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ทำให้เกิดความสวยงามและดูเป็นที่ตื่นตาตื่นใจแก่ผู้พบเห็นภายในงานนั้น ๆ เมื่อว่าจ้างวงปี่พาทย์ที่มีการพัฒนาในรูปแบบนี้ไปประดับเกียรติแก่ผู้วายชนม์แล้วทำให้ผู้ว่าจ้างเกิดความพึงพอใจ จึงถือว่าเป็นอีกขั้นตอนหนึ่งของการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในยุคปัจจุบัน ซึ่งมีความแตกต่างจากในอดีตโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้ทำให้ผู้บริโภคหรือผู้ว่าจ้างเกิดความประทับใจรวมถึงเกิดการยอมรับและเห็นเป็นรูปธรรม

ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์มอญคณะประคองศิลป์
ที่มา : ธนู วิสุทธิวงศ์ (2562)

2.3 การแต่งกายของนักดนตรี ถือเป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นนักดนตรีไทย ตั้งแต่อดีตสู่ปัจจุบันนั้นนักดนตรีไทยมีการแต่งกายตามยุคตามสมัยตลอดมา จนเกิดเป็นค่านิยมสำหรับสังคมของชาวดนตรีไทยที่มีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมดนตรีไทยอย่างมีศิลปะ แต่เดิมทีนั้นคนไทยมีลักษณะนิสัยอ่อนน้อม ถ่อมตน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ เมตตากรุณา การแต่งกายก็เป็นเครื่องอย่างหนึ่งที่แสดงออกถึงมารยาททางสังคมให้มีความเหมาะสมกับงานที่ไปบรรเลงและถูกต้องตามกาลเทศะรวมถึงเป็นการให้เกียรติกับผู้ว่าจ้าง การแต่งกายเพื่อพัฒนาบุคลิกภาพของนักดนตรีไทยนั้นต้องอาศัยปัจจัย ดังนี้ ใช้เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่สะอาดพร้อมใช้งานและแต่งด้วยความเรียบร้อยเสมอ เพื่อให้ผู้ว่าจ้างเกิดความเชื่อมั่นในอาชีพ ในสมัยก่อนนั้นนักดนตรีไทยที่มีอาชีพรับจ้างเล่นดนตรีไทยเพียงอย่างเดียวจะมีฐานะค่อนข้างยากจนจึงขาดกำลังทรัพย์ที่จะหาซื้อเสื้อผ้ามาสวมให้มีความเหมาะสมกับงาน รวมถึงโต้โผก็มิได้มีการสร้างค่านิยมอันใดเพื่อให้เกิดแรงจูงใจในการพัฒนาต่ออาชีพเหมือนในสมัยปัจจุบัน ซึ่งแตกต่างจากปัจจุบันที่โต้โผเริ่มมีความใส่ใจในเรื่องการแต่งกายและถือว่าเป็นเรื่องที่มีความสำคัญอีกเรื่องหนึ่งของอาชีพนักดนตรีไทย ทั้งนี้ถือเป็นการสร้างค่านิยมการแต่งกายให้ดูมีความน่าเชื่อถือมากขึ้น กล่าวคือในปัจจุบันนี้ถ้ามีงานสองเวลา ในวันแรกที่เข้างาน โต้โผกำหนดให้นักดนตรีผูกเน็กไทสีดำ เสื้อแขนยาว กางเกงสีดำ รองเท้าหนังสีดำ หรือซาฟารีสีขาวหรือดำเป็นต้น ส่วนวันที่สองซึ่งถือว่าเป็นวันที่มีความสำคัญต่อเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง โต้โผกำหนดให้นักดนตรีแต่งกายแบบชุดราชปะแตน เป็นเครื่องแต่งกายแบบสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่อาจจะ

เปลี่ยนจากเดิมผ้านุ่งเป็นสีม่วงถุงเท้าสีขาว เป็นผ้านุ่งสีดำสวมถุงเท้าสีดำเพื่อให้มีความเหมาะสมกับงานที่ปฏิบัติอยู่

ภาพที่ 3 การแต่งกายนักดนตรีไทยวงปี่พาทย์มอญ
ที่มา : ธนู วิสุทธิวงศ์ (2563)

2.4 การใช้วัสดุทดแทนหน้าตะโพนมอญและเปิงมางคอก ตะโพนมอญและเปิงมางคอกถือเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่อยู่ในวงปี่พาทย์มอญ จัดอยู่ในประเภทเครื่องประกอบจังหวะ มีหน้าที่บรรเลงเพื่อกำกับจังหวะหน้าทับให้เกิดความสอดคล้องไปกับทำนองเพลงมอญ ตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็งประเภทต่าง ๆ เช่น ไม้สะเดา ไม้ก้ามปู ไม้ชิงชัน เป็นต้น ส่วนหน้ากลองทำจากหนังวัว หนังควาย ซึ่งนิยมใช้หนังสัตว์ทั้งสองประเภทนี้มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและใช้ข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าบดให้ละเอียด นำมาติดที่หน้ากลองเพื่อใช้ตั้งเสียงตามที่ผู้บรรเลงต้องการ แต่ในปัจจุบันมีวงปี่พาทย์มอญ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรีหลาย ๆ คณะนิยมใช้วัสดุทดแทนหน้ากลองที่ทำจากหนังสัตว์เดิมเปลี่ยนมาเป็นหนังแก้ว หน้ากลองชุดที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะในวงออร์เคสตรา วงโยธวาทิต และแตรวง รวมถึงเครื่องถ่วงเสียงหน้ากลองจากเดิมที่เคยใช้ข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าบดละเอียดเปลี่ยนมาเป็นกาววิทยาศาสตร์หรือกาวดินน้ำมันเพื่อง่ายต่อการเก็บรักษา มีอายุการใช้งานที่ยาวนานกว่าขี้เถ้าผสมกับข้าวสุกรวมถึงราคาไม่แพง เช่นเดียวกับที่ สมพิศ คล้ายฉ่ำ (2563, 15 ตุลาคม)

กล่าวว่า “ที่วงเปลี่ยนหน้ากลองจากหนังสัตว์มาใช้เป็นหนังแก้วนานแล้ว ราคาไม่แพง เสียงดังกว่าหนังสัตว์ที่เคยใช้ ดูแลรักษาง่ายกว่า ถ้าเกิดการเสียหายหรือชำรุดสามารถซื้อมาเปลี่ยนได้เอง โดยที่ไม่ต้องไปรอบ้านที่เขารับจ้างขึ้นหน้ากลองเปลี่ยนให้ใหม่ ซึ่งใช้เวลานานกว่าจะได้ใช้งานจริง” เนื่องด้วยปัญหาสภาพเศรษฐกิจที่มีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ทำให้โต้โผและนักดนตรีไทยมีความจำเป็นที่ต้องประหยัดค่าใช้จ่ายเพื่อช่วยพยุงวงปี่พาทย์และลูกน้องประจำวงปี่พาทย์ให้คงอยู่ อำนาจ อ้วนเจริญ (2563, 12 ตุลาคม) กล่าวว่า “การที่สมัยนี้มีการเปลี่ยนหน้ากลองจากหนังสัตว์มาใช้หนังแก้วหรือหน้ากลองชุด เป็นอีกหนึ่งทางเลือกที่หลาย ๆ คณะเริ่มมีการเปลี่ยนมาใช้ตามกันเพราะหนังแก้วมีราคาที่ถูกกว่าหนังสัตว์จากเดิมที่เคยใช้ และสามารถเปลี่ยนได้เองโดยที่ไม่ต้องไปรอเปลี่ยนจากบ้านทำกลองแบบเดิม ที่สำคัญเวลาตีไม่ต้องออกแรงมาก ดูแลรักษาง่าย แต่เสียงที่ตีออกมานั้นอาจจะสู้หนังสัตว์แบบเดิมที่เคยใช้ไม่ได้”

ภาพที่ 4 เปิงมางคอก
ที่มา : เกียรติศักดิ์ คงมาลัย (2563)

2.5 การแสดงความสามารถตีเปิงมางคอก ตะโพนมอญและเปิงมางคอกเป็นเครื่องดนตรีของชนชาติมอญ ครูดนตรีไทยแต่โบราณได้คิดปรับปรุงมาใช้บรรเลงกำกับจังหวะหน้าทับในวงปี่พาทย์มอญ เพื่อให้เกิดความสอดคล้องควบคู่ไปกับเพลงมอญ ทำให้เสียงที่บรรเลงออกมานั้นมีความคล้ายคลึงกับดนตรีของชาวมอญมากขึ้น เมื่อวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามามีบทบาทในการรับใช้สังคมในเรื่องของพิธีกรรม การบรรเลงเพื่อประโคมศพนั้นจึงมีสิ่งหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของงานศพคือวงปี่พาทย์มอญ และเมื่อวงปี่พาทย์มอญเริ่มบรรเลงขึ้นเมื่อใด ด้วยเสียงทุ้มต่ำของตะโพนมอญและเปิงมางคอกที่ตีสอดประสานคล้าย

ตะโพนไทยกับกลองทัดนั้น ทำให้ชาวบ้านที่อยู่ใกล้บริเวณวัดทราบทันทีว่ามีงานศพเกิดขึ้น รวมถึงการบรรเลงเพลงมอญในรูปแบบของการประโคมนั้น เมื่อฟังแล้วทำให้รู้สึกว่าหดหู่ แต่อีกด้านหนึ่งตะโพนมอญและเปิงมางคอกนั้นมิได้เป็นแค่เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับเพลงมอญที่ใช้ประโคมในงานศพเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ตะโพนมอญและเปิงมางคอกยังมีส่วนช่วยคลายความโศกเศร้าให้แก่คนในงานนั้นด้วย กล่าวคือ

การแสดงความสามารถตีเปิงมางคอกเป็นการแสดงทักษะรวมถึงลีลาความสามารถเฉพาะตัวของคนเครื่องหนังทั้งสองคนในการตีสอดรับหน้าทับและลูกเล่นพิเศษต่าง ๆ ที่คิดประดิษฐ์ขึ้นในขณะนั้นรวมถึงการเล่นมุกตลกบางช่วงบางตอนเพื่อให้เกิดความขำขัน การแสดงที่ว่านี้วงปี่พาทย์มอญอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี นิยมแสดงต่อจากการแสดงรำในตอนกลางคืน เพราะเห็นว่ายังอยู่ในช่วงที่เจ้าภาพหรือคนที่มาร่วมฟังพระสวดอภิธรรมยังไม่เดินทางกลับ การแสดงความสามารถตีเปิงมางคอกนั้นเดิมทีไม่เป็นที่นิยมเหมือนในปัจจุบันแต่ถูกบรรจุอยู่ในส่วนหนึ่งของเพลงชุดย่ำค่ำและเพลงชุดย่ำเที่ยง ซึ่งอยู่ในช่วงของหัวเพลงคือการรัวสามลาก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนการบรรเลงเพลงชุดย่ำค่ำและย่ำเที่ยง อนึ่ง การแสดงความสามารถตีเปิงมางคอกนี้แต่โบราณจะแสดงอยู่ในวงปี่พาทย์มอญเท่านั้น เมื่อเจ้าภาพหรือผู้มาร่วมงานเกิดความสนุกสนานไปกับการแสดงชุดนี้ทางผู้บรรเลงจึงย้ายการแสดงที่อยู่ในวงปี่พาทย์ออกไปแสดงหน้าเครื่องตั้งศพและเป็นที่นิยมกันมาจนถึงปัจจุบัน จนกลายเป็นการแสดงส่วนหนึ่งของปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี รวมทั้งเป็นที่นิยมเรียกติดปากกันในหมู่นักดนตรีไทยในจังหวัดสุพรรณบุรีดังที่ สมใจ วรรณทอง (2563, 12 ตุลาคม) กล่าวว่า “การเล่นเปิง” เมื่อก่อนนั้นยังไม่เป็นที่นิยมเพราะเจ้าภาพเขาไม่รู้ว่าเราทำอะไรกัน แต่พอไปบางงานที่เจ้าภาพมีความรู้เรื่องดนตรีไทยอยู่บ้างก็จะขอให้แสดงโชว์ในงานนั้น ถ้าคนเครื่องหนังมีลีลาหรือมุกตลกเยอะ ๆ หน่อยก็จะได้รางวัลเยอะ แต่ถ้าคนเครื่องหนังไม่ค่อยมีมุกตลกก็จะได้รางวัลน้อยแล้วแต่ลีลาของบุคคล”

ภาพที่ 5 การแสดงความสามารถตีเปิงมางคอก
ที่มา : ผู้เขียน (2563)

สรุป

การบรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานศพถือเป็นบทบาทอย่างหนึ่งของวงปี่พาทย์มอญ โดยมีจุดประสงค์เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศภายในงานไม่ให้เกิดความเงียบเหงา ผ่อนคลายความโศกเศร้าของเจ้าภาพ ตามหลักทั่วไปที่วงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรียึดถืออีกสิ่งหนึ่งคือหลังจากเสร็จสิ้นการสวดพระอภิธรรมในช่วงกลางคืนแล้ว วงปี่พาทย์มอญจะบรรเลงเพื่อประโคมไปจนถึงเวลาสี่ทุ่มและในช่วงเช้ามืดของวันใหม่จะเริ่มบรรเลงในช่วงตีห้า ส่วนบทบาทอีกด้านหนึ่งนั้นถือเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยอันเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่นักดนตรีไทยชาวสุพรรณบุรีได้สืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยเริ่มมีการพัฒนาวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองจังหวัดสุพรรณบุรีมาตั้งแต่หลังปีพุทธศักราช 2500 เป็นต้นมา โดยเกิดจากหลายปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เช่น การเพิ่มอาชีพจากเดิมที่ทำอยู่ อันเนื่องมาจากสภาพเศรษฐกิจรวมถึงการผันตนเองจากการเป็นลูกน้องในวงมาเป็นเจ้าของคณะ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ที่ได้กล่าวมาทำให้เกิดมูลเหตุของการพัฒนารูปแบบและเกิดวงปี่พาทย์มอญขึ้นอีกจำนวนมากหลายคณะ จึงทำให้เกิดการแข่งขันในเชิงธุรกิจในด้านวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยรูปแบบการแข่งขันที่ว่านี้เจ้าของคณะแต่ละคณะต่างมีแผนกลยุทธ์การปรับใช้เพื่อให้สอดรับกับความต้องการทางสังคมในยุคปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงที่มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่บรรเลงแต่เพลงมอญหรือที่เรียกว่าเพลงประโคมและเพลงที่ใช้ในพิธีการต่าง ๆ ในงานศพ ปัจจุบันพบว่ามีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งเข้ามาแทนที่เพลงประโคมรวมถึงการแต่งเนื้อร้องขึ้นมาใหม่โดยใช้ทำนองเดิมบ้าง เพื่อเป็น

การสื่อสารทางด้านสุนทรียะในเรื่องของบทเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อให้ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าของงานเกิดความเข้าใจและฟังง่ายขึ้นจากเดิมที่ใช้บรรเลงอยู่ และการพัฒนาอีกหนึ่งรูปแบบคือด้านรูปลักษณ์ต่าง ๆ ของวงปี่พาทย์มอญซึ่งถือว่าเป็นอีกหนึ่งจุดที่สามารถดึงดูดความสนใจต่อผู้ว่าจ้างให้มีต่อคณะปี่พาทย์แต่ละคณะ โดยมีการใช้เทคโนโลยีรวมทั้งด้านต่าง ๆ เข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาดังนี้ คือ

1) การใช้หลอดไฟฟ้า (LED) มาประดับตามรูปเครื่องดนตรีไทยเพื่อเพิ่มแสงสว่างให้เกิดความสวยงามภายในวงปี่พาทย์มอญ รวมถึงการใช้ขาตั้งเพื่อยกระดับความสวยงามโดยมีผ้าม่านสีต่าง ๆ เข้ามาเป็นส่วนประกอบในการประดับตกแต่งเพื่อเพิ่มความสวยงามให้แก่เครื่องดนตรีและสร้างความอลังการในมิติใหม่สำหรับวงปี่พาทย์มอญ

2) การแต่งกายของนักดนตรีไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงตามบริบทของงานนั้น ๆ เพื่อสร้างความเชื่อมั่นในเรื่องของบุคลิกภาพของนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ รวมถึงสร้างภาพลักษณ์ให้วงปี่พาทย์มอญ

3) การแสดงความสามารถตีเปิงมางคอกส่วนมากจะเป็นการแสดงต่อจากการรำในช่วงกลางคืนหรือผู้ว่าจ้างและผู้ร่วมงานขอให้แสดง ซึ่งแล้วแต่ทักษะของคนเครื่องหนังแต่ละคนว่าจะมีลีลาท่าทางดึงดูดความสนใจให้กับผู้ชมมากน้อยเพียงใด

4) การใช้วัสดุทดแทนหน้าตะโพนมอญและเปิงมางคอก เป็นการนำหนังแก้วหน้ากลองชุดที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะในวงออร์เคสตร้า วงโยธวาทิต และแตรวง รวมถึงเครื่องถ่วงเสียงหน้ากลองจากเดิมที่เคยใช้ข้าวสุกผสมกับขี้เถ้าบดละเอียดเปลี่ยนมาเป็นกาววิทยาศาสตร์หรือกาวดินน้ำมันเพื่อง่ายต่อการเก็บรักษา มีอายุการใช้งานที่ยาวนานกว่าขี้เถ้าผสมกับข้าวสุก รวมถึงราคาไม่แพง โดยถือว่าเป็นการผ่อนแรงของคนเครื่องหนังอีกอย่างหนึ่ง เวลาตีไม่ต้องใช้กำลังมากเหมือนหน้ากลองที่ขึ้นด้วยหนังสัตว์ ซึ่งหน้ากลองที่ขึ้นจากหนังสัตว์นั้นจะดังดีหรือไม่ดี อาจขึ้นอยู่กับสภาพอากาศ หรือถ้าหน้ากลองเกิดความชำรุดเสียหายสามารถปรับเปลี่ยนได้เองโดยไม่ต้องรอเปลี่ยนจากบ้านที่รับขึ้นหน้ากลองทั่วไป อย่างไรก็ตามพัฒนาการของวงปี่พาทย์มอญอำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี นับว่ามีสารัตถะที่สำคัญและมีปัจจัยหลายอย่างดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ทำให้เกิดการพัฒนาทั้งบทบาทหน้าที่รูปแบบ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเพื่อให้เกิดการอนุรักษ์สืบสานให้คงอยู่สืบต่อไป

รายการอ้างอิง

เกียรติศักดิ์ คงมาลัย. (2563). **เปิงมางคอก.** ภาพถ่าย.

ธนู วิสุทธิวงศ์. (2515). **วงปี่พาทย์มอญและรางหงสา.** ภาพถ่าย.

_____. (2562). **วงปี่พาทย์มอญคณะประคองศิลป์**. ภาพถ่าย.

_____. (2563). **การแต่งกายนักดนตรีไทยวงปี่พาทย์มอญ**. ภาพถ่าย.

พวงผกา คุโรวาท. (2539). **ศิลปและวัฒนธรรมไทย.** กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

รังสรรค์ บัวทอง. (2547). **วัฒนธรรมการสืบทอดวงปี่พาทย์มอญในอำเภอเมืองสุพรรณบุรี.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

วีระ พันธุ์เสือ. (2558). **ปี่พาทย์มอญ.** กรุงเทพฯ : ศรีเสน่ห์การพิมพ์.

สมเกียรติ หอมยก. (2546). **วงดนตรีเจริญ** : **ปี่พาทย์มอญของจังหวัดปทุมธานี**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ธนู วิสุทธิวงศ์. เจ้าของกิจการปี่พาทย์. สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2563.

มนตรี คงดนตรี. เจ้าของกิจการปี่พาทย์มอญ. สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2563.

มานพ รัศมี. เจ้าของกิจการปี่พาทย์มอญ. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2563.

สมควร คล้ายสุบรรณ. นักดนตรีไทยอิสระ. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2563.

สมใจ วรรณทอง. นักดนตรีไทยอิสระ. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2563.

สมพิศ คล้ายฉ่ำ. หัวหน้าคณะวงปี่พาทย์มอญกำนันแสวงเมืองสุพรรณ. สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2563.

อำนาจ อ้วนเจริญ. นักดนตรีไทยอิสระ. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2563.

ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ

LEADING ROLE OF THAI MUSICAL INSTRUMENTS PERFORMING IN THE ENSEMBLE

กฤษณุ ชูดี*

KRITSANU CHOODEE

(Received: April 2, 2021; Revised: May 20, 2021; Accepted: June 14, 2021)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อเสนอแนวคิด ถึงข้อเท็จจริงด้านการปฏิบัติในแง่มุมของลักษณะความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงดนตรีไทย มีวิธีการบรรเลงอย่างไรที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้นำ ตลอดจนคุณสมบัติของสภาวะผู้นำตามบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีเป็นอย่างไร ผู้บรรเลงพึงตระหนักและพิจารณาในการรักษาบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรี หลักการบรรเลงดนตรีไทยในลักษณะการรวมวง การบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นได้ถูกกำหนดให้มีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถจำแนกกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองออกเป็นสองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้นำและกลุ่มผู้ตาม จากลักษณะเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจึงเป็นเรื่องที่ควรพิจารณาถึงประเด็นลักษณะการบรรเลงในความเป็นผู้นำระหว่างบรรเลงนั้น มีวิธีการบรรเลงอย่างไรจึงกล่าวได้ว่าเป็นผู้นำ เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่เป็นผู้นำจำเป็นต้องมีความเข้าใจถึงสภาวะต่าง ๆ อย่างไรในระหว่างการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำเป็นเรื่องที่ครูอาจารย์ตลอดจนศิลปิน และบุคลากรทางการศึกษาในสายวิชาชีพเฉพาะ สาขาดุริยางค์ไทย สามารถนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนภาคปฏิบัติได้อย่างเป็นรูปธรรม

คำสำคัญ : การบรรเลงดนตรีไทย บทบาทหน้าที่ผู้นำ

* สาขาวิชาเครื่องสายไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Program Thai Strings, Music Education, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This article aims to present conceptual and practical approaches of the functions, the performing principles, as well as the characteristics of the leading instruments during the performance. It is suggested that performers should be aware of the roles and functions of the instruments in the ensemble. The principle of Thai musical ensemble relies on each instrument assigned a different playing role which can be classified into 2 groups: leading instruments and supplementary instruments. Focusing on these functions, it is important to explore the performing principles and characteristics of leading instruments as well as understanding related factors during the performance. The study of the leading roles of Thai musical instruments performance can contribute to a theoretical approach that teachers, musician, and educational personnel in Thai classical music can apply when learning and teaching in practice.

Keywords: Musical performance, Thai music instrument

บทนำ

วงดนตรีไทยในปัจจุบันจำแนกออกเป็นสามประเภทหลัก คือ วงเครื่องสายไทย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ซึ่งทั้งสามประเภทหลักนี้ถือเป็นการวิวัฒนาการรูปแบบของวงดนตรีไทยผ่านการปรับปรุง การผสมผสานเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นอยู่ภายในวง และจำแนกแยกประเภทวงมาตรฐานดังกล่าว ลักษณะการประสมวงดนตรีไทยนั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นสังคมขนาดย่อมสังคมหนึ่ง เนื่องจากมีเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แต่ละชนิดได้ถูกนำเข้ามาจัดวางให้อยู่ร่วมกันเพื่อบรรเลงไปตามวัตถุประสงค์ของวงแต่ละประเภทที่นำไปใช้ตามแต่ละโอกาส เช่น วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว นิยมบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ ส่วนวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ นิยมใช้บรรเลงประกอบพิธี ประกอบการแสดงวงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์มอญ นิยมใช้ในงานอวมงคล

เมื่อพิจารณาจากความหมายของคำว่า “สังคม” ตามพจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยาอังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2524, น. 371) หมายถึง “คนจำนวนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบกฎเกณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์ร่วมกัน” ดังนั้นเมื่อวงดนตรีไทยในแต่ละประเภท หรือแต่ละวงจึงเปรียบเสมือน

การรวมกลุ่มของเครื่องดนตรีไทยชิ้นต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบกฎเกณฑ์ภายในวงของแต่ละวง เช่น วงเครื่องสายนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทสายเป็นสำคัญ วงปี่พาทย์นั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทตีเป็นสำคัญ จากการรวมกลุ่มกันของเครื่องดนตรีไทยในแต่ละวงจึงอาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะการรวมกลุ่มกันในระบบสังคม ด้วยจำนวนประชากรคือเครื่องดนตรีที่อยู่ภายในวงของแต่ละวงมีสมาชิกอันได้แก่ เครื่องดำเนินทำนองต่าง ๆ ซึ่งลักษณะการรวมกลุ่มในวงดนตรีไทยที่เปรียบเสมือนเป็นสังคมดังกล่าวนี้ก็เพื่อการดำเนินทำนองให้ไปสู่เป้าหมายของการบรรเลงดนตรีไทยให้สำเร็จในเพลงที่บรรเลง ดังนั้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองทุกชนิดจึงจัดเป็นสมาชิกภายในสังคม เมื่อวงดนตรีไทยเป็นสังคมขนาดย่อม ดังนั้นจึงเกิดการกำหนดให้เครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำภายในวงเกิดขึ้น หน้าที่ความเป็นผู้นำวงดังกล่าวได้ถูกกำหนดด้วยหลายปัจจัยที่สมควรแก่ลักษณะความเป็นเนื้อแท้ในความเป็นเครื่องดนตรีนั้นเอง ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ ไม่ได้ถูกกล่าวถึงในด้านการเรียนการสอนในภาคทฤษฎีอย่างถ่องแท้แต่คงไว้ซึ่งความเข้าใจเฉพาะบุคคลในทางปฏิบัติ จนอาจเกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนในกระบวนการถ่ายทอดหรือกระบวนการเรียนการสอนที่ควรมีการชี้แจงให้เห็นเด่นชัดถึงบทบาทหน้าที่ หรือสภาวะความเป็นผู้นำของเครื่องดนตรีที่ได้ถูกกำหนดไว้ ซึ่งเอกสารตำราทางวิชาการมากมายที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีและบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวง ได้แก่ ซอด้วง เป็นผู้นำในประเภทวงเครื่องสายไทย ระนาดเอก เป็นผู้นำในประเภทวงปี่พาทย์ ดังนั้นลักษณะความเป็นผู้นำของเครื่องดนตรีทั้งสองประเภทนี้ผู้บรรเลงจึงต้องมีความ “เด็ดเดี่ยว” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546, น. 83) เมื่อพิจารณาถึงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวแล้วไม่ว่าจะเป็นสภาวะความเป็นผู้นำหรือมีคุณสมบัติในความเด็ดเดี่ยวของผู้บรรเลงนั้นวิธีการบรรเลงลักษณะอย่างไรจึงเรียกว่าเป็นผู้นำ

ลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ จึงเป็นแนวคิดทางวิชาการที่ขยายผลข้อเท็จจริงจากภาคปฏิบัติในการบรรเลงดนตรีไทยที่มีการกำหนดหรือการวางรูปแบบบทบาทหน้าที่เครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งเพื่อทำหน้าที่ผู้นำในการบรรเลงดนตรีไทยของวงต่าง ๆ ลักษณะในการบรรเลงยังสามารถจำแนกออกเป็นลักษณะการนำไปใช้ที่แตกต่างกันออกไป ด้วยลักษณะของเสียงของแต่ละวงให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป จึงทำให้การนำไปใช้ของแต่ละวงเป็นไปตามเงื่อนไขของความเหมาะสม เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่มีการจำแนกอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เครื่องดนตรีที่ประกอบกันอยู่ภายในวงได้ถูกกำหนดบทบาทของการบรรเลงไว้เฉพาะตัวเช่นกัน การบรรเลง

ดนตรีไทยจากหลายประเภทของวงที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากลักษณะการบรรเลงของแต่ละวงก็สามารถบรรเลงเพลงที่สื่ออารมณ์หรืออรรถรสของเพลงให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ได้อย่างลงตัว เช่น การบรรเลงเพลงตับ หรือเพลงเถาจากวงเครื่องสาย และวงมโหรี การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ การบรรเลงเพลงนางหงส์เรื่องต่าง ๆ จากวงปี่พาทย์นางหงส์ เพลงแต่ละประเภทในการบรรเลงดนตรีไทยถือเป็นศาสตร์การประพันธ์อย่างหนึ่งด้านดุริยางค์ไทยที่คำนึงถึงอารมณ์ของบทเพลงในหลายลักษณะ ดังเห็นได้จากเพลงที่ถูกบรรจุอยู่ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครนั้น ผู้บรรจุเพลงย่อมคำนึงถึงอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นเป็นอย่างไรแล้วจึงพิจารณาท่วงทำนองของอารมณ์เพลง เพื่อบรรจุอยู่ในบทการบรรเลงประกอบการแสดงเช่นเดียวกันเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงในขณะพิธีไหว้ครูนั้นสามารถสื่ออารมณ์ที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้ เพลงลักษณะของวงที่ใช้มีความแตกต่างกันด้วยปัจจัยอื่น ๆ

ความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลง

ความเป็นผู้นำในการบรรเลงวงปี่พาทย์ด้วยการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดระหว่างการบรรเลง ตัวอย่างเช่น การบรรเลงเพลงสาธุการของวงปี่พาทย์เมื่อการบรรเลงดำเนินมาใกล้ถึงวรรคสุดท้าย (ออกพระเจ้าเปิดโลก) การแปรทำนองของระนาดเอกมักใช้วิธีการบรรเลงที่เรียกว่า “บาก” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546, น. 90) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งในวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเครื่องหมายในภาษาดนตรีเพื่อให้สมาชิกภายในวงที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้นเกิดความรับรู้ถึงเหตุการณ์ในลำดับต่อไปที่กำลังจะเกิดขึ้น ตัวอย่างในตารางที่ 1 และตารางที่ 2 จะเห็นได้ว่าลักษณะการแปรทำนองของระนาดเอกในส่วนท้ายประโยคที่ 5 ห้องที่ 8 นั้น เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองในการบรรเลงจากฆ้องวงใหญ่ พบว่า ลักษณะการแปรทำนองของระนาดเอกแสดงถึงวิธีการบาก เพื่อเป็นการแปรทำนองในลักษณะเชิงสัญลักษณ์ในท่วงทำนองให้แก่ผู้ร่วมบรรเลงภายในวงปี่พาทย์ที่การบรรเลงในขณะนั้นได้ดำเนินมาถึงจุดสิ้นสุดของเพลง

ตารางที่ 1 เพลงสาธุการ (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 5 ออกเปิดโลก

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- รำ – มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล – ซ	- - ล ท	- รำ – มำ	- รำ – ดำ	- **ท** – ล
มือซ้าย	- ร – ม	- ร – ท	- - - ล	- - - ซ	- ซ - -	- ร – ม	- ร – ด	- **ท** – ล

ทำนองหลัก (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ม - -	ม ร – ม	- ล - -	ซ **ซ** – ล	- รำ – ท	- ล – -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- ร – ท	- ล – ท	- ล – ซ	- - - ล	- ร – ท	- ล – ฟ	- - - ม	- - - ร

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563)

ตารางที่ 2 การแปรทำนอง เพลงสาธุการ (ระนาดเอก) ประโยคที่ 5 ออกเปิดโลก

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ท ซ ล ท	ดำ รำ มำ รำ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	รำ ซ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ล	ซ **ท** – ล
มือซ้าย	ท ซ ล ท	ด ร ม ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ร ซ ล ท	ด ม ร ด	ท ล ซ ล	ซ **ท** – ล

การแปรทำนอง (ระนาดเอก) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- รำ – รำ	- - - มำ	ซ ล ท ซ	ล **ท** – ล	- มำ รำ ท	- ล – ฟ	- - - มำ	- - - รำ
มือซ้าย	- ร – ร	- - - ม	ซ ล ท ซ	ล **ท** – ล	- ม ร ท	- ล – ฟ	- - - ม	- - - ร

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563)

จากตารางที่ 1 และตารางที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และระนาดเอกในสื่อการเผยแพร่การบรรเลงประเภทวงปี่พาทย์เครื่องคู่เพลงที่ใช้ประกอบพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ โดยเป็นการบรรเลงของดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และเมื่อวิเคราะห์ในลักษณะการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่ที่เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในลักษณะเป็นหลักให้กับวงปี่พาทย์และการดำเนินทำนองของระนาดเอกที่ปรากฏลักษณะในความเป็นผู้นำของวงที่แสดงถึงสัญลักษณ์ในบริบทการสั่งการหรือชี้นำแนวทางให้แก่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวง ด้วยวิธีการบรรเลงบากท่วงทำนองทั้งในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 5 เป็นลักษณะของการบรรเลงที่แสดงถึงการสั่งการด้วยเสียงที่ผู้บรรเลงต้องใช้วิธีการบรรเลงห้ามเสียง หรือจรดหัวไม้ระนาดเอกไว้ตรงตำแหน่งเสียง ที ที่บ่งบอกให้สมาชิกภายในวงที่บรรเลงรับทราบถึงการเตรียมตัวในสถานการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้นในประโยคถัดไปของการบรรเลงเพลงสาธุการ เมื่อวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดเอกในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 6 พบว่าการดำเนินทำนองของระนาดเอกมีลักษณะเป็นการบรรเลงแบบ “ถอน” (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 62) เมื่อพิจารณาถึงสองวิธีการ

บรรเลงดังกล่าวแล้ว จะสังเกตเห็นว่าในการบากของห้องที่ 8 จากประโยคที่ 5 นั้นเพื่อเป็นการบ่งบอกถึงการเปลี่ยนเปลี่ยนแปลงในประโยคถัดไป คือ ห้องที่ 1 ของประโยคที่ 6 นั้นคือการถอนแนวของการบรรเลง ส่วนในห้องที่ 4 ของประโยคที่ 6 การดำเนินทำนองของระนาดเอกจะใช้วิธีการบรรเลงด้วยการบากอีกครั้ง ระนาดเอกตรงตำแหน่งเสียง ที เป็นลักษณะของการบรรเลงที่แสดงถึงการ สั่งการด้วยเสียง ที่ผู้บรรเลงจะต้องใช้วิธีการบรรเลงห้ามเสียง หรือจรดหัวไม้ระนาดเอกไว้ตรงตำแหน่งเสียง ที ที่บ่งบอกให้สมาชิกภายในวงที่บรรเลงรับทราบถึงการเตรียมตัวในการลงจบ ด้วยวิธีการบรรเลงในลักษณะการ “ทอด” (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 62) ในห้องที่ 5 ตรงตำแหน่งเสียง ที เพื่อผ่อนจังหวะให้ช้าลงแสดงถึงการบรรเลงที่มาถึงจุดสิ้นสุดตามลำดับ

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น ผู้บรรเลงระนาดเอกใช้ลักษณะความเป็นผู้นำในการดำเนินทำนองด้วยวิธีการบาก ซึ่งแบ่งออกเป็นสองช่วง ได้แก่ การบากช่วงที่หนึ่งเป็นบากเพื่อแสดงสัญลักษณ์การถอนแนวของการบรรเลง และการบากช่วงที่สองนั้นเป็นการบรรเลงบากเพื่อแสดงสัญลักษณ์ถึงการทอดแนวเพื่อการลงจบของการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงของระนาดเอกดังกล่าวแสดงถึงความเป็นผู้นำอย่างชัดเจน

บากเปลี่ยนทำนองเพื่อความต่อเนื่องของแนว

ตารางที่ 3 ทำนองหลักเพลงแขกลพบุรี สามชั้น ท่อน 2 ทางบางคอแหลม (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 54

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ร – ท	- ล - -	ซ ซ – -	ล ล – ท	- ร - ม	- ร – -	ท ท - -	ล ล – **ซ**
มือซ้าย	- ร̣ – ท̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ร – ม	- ร̣ – ท̣	- - - ล̣	- - - **ซ̣**

ประโยคที่ 55

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ด – ด	- - ด ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ร – ม	- ฟ – ซ	- - - ซ*	- ซ - -
มือซ้าย	- ซ̣ - -	- ซ – ฟ	- - - ซ̣	- - - ล̣	- ล – ท	- ฟ̣ – ซ̣	- - - ซ̣*	- ซ̣ - -

ซ*: ลักษณะการบรรเลงในห้องที่ 7 คือ วิธีการบรรเลง กวาดเสียงขึ้นแล้วเสียงตกลงเสียง ซอล

ที่มา : ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ (2529)

ตารางที่ 4 การแปรทำนองเพลงแขกลพบุรี สามชั้น ท่อน 2 ทางบางคอแหลม (ระนาดเอก) ประโยคที่ 54

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ร̣ ม̣ ร̣ ท	ร̣ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ร̣ ม̣	ร̣ ด̣ ท ล	ท ล ซ **ม**	- **ซ** - -
มือซ้าย	ร ม ร ท̣	ร ท̣ ล̣ ซ̣	ฟ̣ ม̣ ร ม	ฟ̣ ซ̣ ล̣ ท̣	ล̣ ท̣ ร ม	ร ด ท̣ ล̣	ท̣ ล̣ ซ̣ **ม**	- **ซ̣** - -

ที่มา : ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ (2529)

จากตารางที่ 3 และตารางที่ 4 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และระนาดเอก ซึ่งเป็นการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เสภาในเพลงแขกลพบุรี ทางบางคอแหลม เถา โดยข้อมูลที่นำมายกตัวอย่างนี้เป็นข้อมูลจากสื่อวีดิทัศน์ของศูนย์สังคีตศิลป์ ครั้งที่ 343 เมื่อวันศุกร์ที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2529 รายการสนทนาวิชาการ “คุยกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร” ดำเนินรายการโดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เมื่อวิเคราะห์ถึงลักษณะการบรรเลงของระนาดเอกเปรียบเทียบกับทำนองฆ้องวงใหญ่แล้วพบว่า ลักษณะการบรรเลงของระนาดเอกปรากฏลักษณะความเป็นผู้นำวงที่แสดงลักษณะเชิงสัญลักษณ์ระหว่างการบรรเลงด้วยวิธีการ “บาก” เพื่อเป็นการเตือนสมาชิกหรือส่งสัญญาณให้เปลี่ยนลีลาท่วงทำนองเป็นเพลงโสนน้อย ทั้งนี้ เพื่อให้แนวของการบรรเลงนั้นมีความต่อเนื่องในลำดับถัดไป โดยใช้วิธีการบรรเลงตีปิดหัวไม้ระนาดเอกตรงตำแหน่งเสียง มี ในห้องที่ 7 จากนั้นจึงบากท่วงทำนองทั้งในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 54 เพื่อแสดงถึงการตัดสินใจว่ามีการเปลี่ยนแปลงในท่วงทำนองลำดับต่อไปของประโยคที่ 55 ซึ่งมีลักษณะเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงของเพลงที่มีลักษณะทางกรอ ถึงแม้ว่าลักษณะของเพลงจะมีการเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองในลักษณะเป็นทางกรอ แต่ระดับความเร็วหรือแนวการบรรเลงยังคงความต่อเนื่องไว้ ในขณะเดียวกันการบากเพื่อเปลี่ยนท่วงทำนองจากท่วงทำนองทางพื้นเพื่อเชื่อมโยงท่วงทำนองโยน เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก ในตารางที่ 5 ยังสามารถพบในการบรรเลงซอด้วงเช่นกันดังตารางที่ 6

ตารางที่ 5 ทำนองหลักเพลงใบ้คลั่ง สามชั้น ท่อน 1 (ฆ้องวงใหญ่) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ด ด
มือซ้าย	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ซ ซ	- - ฟ ฟ	- - ร ร	- - ด ด

ประโยคที่ 7

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - – ซ	- - - ล	ด ล ด ซ	- ล - ด	- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด – ด
มือซ้าย	- - – ซ	- - - ล	ด ล ด ซ	- ล - ด	- - - -	- - - ด	- ด ด ด	- ด – ด

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 6 การแปรทำนองเพลงใบ้คลั่ง สามชั้น ท่อน 1 (ซอด้วง) ประโยคที่ 6

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
	ล ล ล ล	- ซ – ซ	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ร – ร	ซ ซ ซ ซ	- ฟ – ฟ	ด ร ฟ ร	ด ล – ด

ที่มา : ชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2560)

จากตารางที่ 5 และตารางที่ 6 เป็นการเปรียบเทียบลักษณะการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และซอด้วง ซึ่งลักษณะการแปรทำนองของซอด้วงนั้นเป็นข้อมูลจากการบันทึกโน้ตการแปรทำนองจากอาจารย์เบ็ญจรงค์ ธนโกเศศ เพลงใบ้คลั่ง สามชั้น ท่อนหนึ่ง เมื่อวิเคราะห์ถึงลักษณะการบรรเลงของซอด้วงเปรียบเทียบกับทำนองฆ้องวงใหญ่แล้วพบว่าในประโยคที่ 6 ลักษณะการบรรเลงของซอด้วงปรากฏลักษณะในความเป็นผู้นำของวงที่แสดงลักษณะเชิงสัญลักษณ์ในระหว่างการบรรเลงด้วยวิธีการ “บาก” ในห้องที่ 8 ตรงตำแหน่งเสียง ลา เพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงที่มีลักษณะเป็นท่วงทำนองในประโยคที่ 7 จากทำนองหลัก ซึ่งมีลักษณะท่วงทำนอง ดังตารางที่ 5

บากเพื่อล้อ - เหลื่อม

ลักษณะการบรรเลงที่แสดงถึงสภาวะผู้นำในระหว่างการบรรเลงยังสามารถพบในกลุ่มการดำเนินทำนองของเครื่องสาย เช่น ซอด้วง จากการบรรเลงเพลงประเภทลูกล้อ - ลูกขัด ซึ่งตัวอย่างที่ยกมาในลำดับต่อไปเป็นการบรรเลงเพลงโหมโรงไอยเรศด้วยวงมโหรี จากคณะชงโคศิลป์ ซึ่งปรากฏรายชื่อนักดนตรีจากดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้บรรเลงซอด้วง เมื่อพิจารณาจากการบรรเลงลักษณะการบากเพื่อล้อ – เหลื่อมของซอด้วงนั้น เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี (2563, 25 พฤศจิกายน) ให้ความเห็นว่า การบากเพื่อล้อ - เหลื่อม เป็นรูปแบบที่มีปรากฏอยู่แต่เดิมในลักษณะการบรรเลงปี่พาทย์ ดังนั้นผู้มีความสามารถในการบรรเลงทางด้านเครื่องสายที่มีความรู้ ไหวพริบปฏิภาณ หรือมีความคล่องตัวสูงจึงสามารถนำลักษณะวิธีการดังกล่าวมาใช้กับการบรรเลงในวงเครื่องสาย ซึ่งสามารถพบเห็นอยู่ทั่วไป ตัวอย่างเช่นลักษณะการบากเพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะการบากเพื่อล้อ - เหลื่อมของซอด้วง เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น ท่อน 3 ดังนี้

ตารางที่ 7 ทำนองหลักเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 3 ประโยคที่ 4

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - - -	ร - ร ร	- - - -	ม - ม ม	- - ร ม	ซ – ม ซ	- - ซ ล	ด - ล **ด**
มือซ้าย	- - - -	- ล - -	- - - -	- ท - -	- ด - -	- ร - -	ร ม - -	- ซ - -

ทำนองหลักเพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 3 ประโยคที่ 5

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - ดˌ มˌ	- - รˌ -	- - มˌ รˌ	- - ดˌ -	- - รˌ ดˌ	- - ล -	- - ดˌ ล	- - ซ -
มือซ้าย	- - - -	รˌ ดˌ – ดˌ	- - - -	ดˌ ล – ล	- - - -	ล ซ – ซ	- - - -	ซ ม – ม

ที่มา : บริษัท เสริมวิทย์ บริชเนส จำกัด (2537)

ตารางที่ 8 เพลงโหมโรงไอยเรศ สามชั้น (ซอด้วง) ท่อน 3 ประโยคที่ 4

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
	ร ร ร ร	ม ร ด ร	ม ร ซ ม	- - - -	ซ ด ร ม	ซ ร ม ซ	ร ม ซ ล	ท **ด** - -

ที่มา : บริษัท เสริมวิทย์ บริชเนส จำกัด (2537)

จากตารางที่ 7 และตารางที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และซอด้วง พบว่าท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่ในห้องที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของเสียงตกลงตรงตามจังหวะ ซึ่งในขณะเดียวกันลักษณะการดำเนินทำนองของซอด้วงในห้องที่ 8 พบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีเสียงตกลงก่อนจังหวะเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองของฆ้องวงใหญ่

ตารางที่ 9 ทำนองหลักเพลงโหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 1 ประโยคที่ 9

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - ร ม	- - ฟ ซ	- ล - -	ซ ฟ - -	- ม ซ -	ม ร - -	ร - ม ร	- - - **ด**
มือซ้าย	- ด - -	ร ม - -	ฟ - ซ ฟ	- - ม ร	- - - ร	- - ด ล	- ด - -	ด ล – ซ

ทำนองหลักเพลงโหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 1 ประโยคที่ 10

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม̣ – ม̣ -	ร̣ – ด̣ -	ล – ซ -	- - ม -
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร̣ – ด	- ล – ซ	- ม – ร	- - - ร

ที่มา : บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน) (2542)

ตารางที่ 10 เพลงโหมโรงมะลิเลื้อย สามชั้น (ระนาดเอก) ท่อน 1 ประโยคที่ 9

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ซ ด ร ม	ฟซฟมฟลซฟ	ด̣ ร̣ ม̣ ฟ̣	ม̣ม̣ม̣ ม̣ ร̣	ซ ม ล ซ	ม̣ ร̣ ด̣ ล	ม ร ม̣ ม̣	ร̣ **ด̣** - -
มือซ้าย	ซ̣ ด ร ม	ฟ̣ซ̣ฟ̣มฟ̣ลซ̣ฟ̣	ด ร ม ฟ	ลซฟ̣ ม̣ ร̣	ซ̣ ม̣ ล̣ ซ̣	ม ร ด ล̣	ม ร ซ ม	ร **ด** - -

ที่มา : บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน) (2542)

จากตารางที่ 9 และตารางที่ 10 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่และระนาดเอก พบว่าท่วงทำนองของฆ้องวงใหญ่ในห้องที่ 8 เป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของเสียงตกลงตรงตามจังหวะ ซึ่งในขณะเดียวกันลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดเอกในห้องที่ 8 พบลักษณะการดำเนินทำนองที่มีเสียงตกลงก่อนจังหวะเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองของฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นการบรรเลงที่แสดงลักษณะเชิงสัญลักษณ์ถึงการเปลี่ยนแปลงในท่วงทำนองลำดับต่อไปมีท่วงทำนองที่มีการเปลี่ยนท่วงทำนองในรูปแบบของลูกขัด

จากข้อเท็จจริงที่ผู้เขียนได้แสดงตัวอย่างด้านลักษณะความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจะต้องทำการศึกษาและทำความเข้าใจบทเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่ในขณะนั้น การทำความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบ โครงสร้างของเพลงเพื่อให้เกิดความแม่นยำในด้านรายละเอียดของเพลงที่บรรเลง เช่น จังหวะ หน้าทับ สำนวนกลอนในระหว่างการแปรทำนอง แนวการบรรเลงลูกล้อ ลูกขัด หรือเหลื่อม เป็นต้น จึงเป็นส่วนสำคัญของผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องนำ ดังที่ ชำนาญ แก้วสว่าง (2563, 20 พฤศจิกายน) ได้ให้ความเห็นว่า

> *“ผู้บรรเลงเครื่องดนตรี ในกลุ่มประเภทผู้นำต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถมีความเข้าใจในเรื่องแนวการบรรเลง โดยการรักษาหน้าที่ของความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงด้วยการรักษาแนว การเกลี่ยแนว ส่วนจะออกแบบหรือจัดการระดับความเร็วที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้นออกมาในระดับใด ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถของผู้บรรเลงภายในวงที่ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทผู้นำที่จะต้องประเมินสถานการณ์ ศักยภาพของสมาชิกภายในวงเพื่อให้ภาพรวมของแนวที่บรรเลงออกมาได้สนิทสนมกลมกลืนกัน พร้อมกันนั้นต้องคำนึงถึงความสอดคล้องเหมาะสมของแนวกับบทเพลงที่บรรเลง ซึ่งมีรายละเอียดของวิธีการบรรเลง ขั้นตอน และเทคนิคที่ผู้บรรเลงในกลุ่มเครื่องนำ จำเป็นที่จะต้องศึกษาอย่างถ่องแท้”*

หากกล่าวถึงผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำแล้ว ไม่กล่าวถึงลักษณะการบรรเลงที่ต้องใช้ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยที่มีส่วนเข้ามามีความเกี่ยวข้องไม่ได้ เนื่องจากรายละเอียดในการบรรเลงดนตรีไทยที่เป็นลักษณะการบรรเลงร้องรับ - ร้องส่ง หรือการบรรเลงประกอบการแสดงผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำของวงจึงมีหน้าที่สำคัญที่จะผสานความเชื่อมโยงระหว่างการขับร้องและการบรรเลงเพื่อให้เกิดความสนิทกันทั้งทางการบรรเลงและทางขับร้องที่ลงตัว ดังนั้นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจึงจะต้องบริหารหรือจัดการ โดยอาศัยความแม่นยำจากท่วงทำนอง ในการขับร้องเพื่อจะสวมทางดนตรีเข้าในจังหวะสุดท้ายของการขับร้องเพื่อให้เกิดความสนิทของทางขับร้อง และทางบรรเลง ไม่ว่าจะเป็นการสวม การส่ง การทอด การถอน ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำจะต้องทำความเข้าใจกับแนวการบรรเลง และท่วงทำนองของการขับร้องทั้งสิ้น

ความเป็นผู้นำในการบรรเลงประกอบการแสดง

ในการบรรเลงประกอบการแสดงของระนาดเอกถือเป็นอีกลักษณะหนึ่งที่สามารถแสดงถึงลักษณะความเป็นผู้นำได้อย่างชัดเจน ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความรู้ความสามารถด้านการตัดสินใจในระหว่างการบรรเลงที่จะสามารถนำพาวง หรือการบรรเลงสอดคล้องกับสถานการณ์จากบทละครเพื่อให้เกิดความต่อเนื่อง และพอเหมาะพอดีกับการดำเนินเรื่องของตัวแสดง เช่น ในช่วงของระยะเวลาใดควรบรรเลงเพลงที่กำหนดไว้ให้สอดคล้องกับจังหวะเวลากับผู้แสดง ท่ารำใดคือจุดสิ้นสุดของกระบวนท่ารำ หรือท่ารำใดคือท่ารำสุดท้ายของกระบวนท่ารำในชุดนั้น ๆ เพื่อให้การบรรเลงและกระบวนท่ารำจบพร้อมกันพอดี ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกซึ่งมีหน้าที่เป็นผู้นำวงจึงต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อหาของการแสดงที่บรรเลง กระบวนท่ารำของการบรรเลงประกอบการแสดง มีไหวพริบปฏิภาณ มีความช่างสังเกต เช่น ในกรณีการบรรเลงเพลงเชิดประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สุครีพถอนต้นรัง ในขณะที่ตัวแสดงสุครีพ ออกหน้าโรงบทระบุไว้ด้วยการบรรเลงเพลงเชิดลำดับต่อไประบุเป็นบทพากย์-เจรจา จากที่กล่าวมานี้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทผู้นำได้แก่ ระนาดเอกต้องใช้ความสามารถในการเกลี่ยแนวจากการบรรเลงเพลงเชิดช้าไปจนถึงจังหวะที่เร็วขึ้น ข้อสังเกตคือเมื่อใดที่ควรเกลี่ยแนวให้เร็วขึ้น และเมื่อใดจึงถือเป็นการสิ้นสุดเพลงเชิดเพื่อส่งต่อไปยังบทในลำดับถัดไปที่บทได้ระบุเป็นบทพากย์ - เจรจา เมื่อสุครีพแสดง “ท่าคว้าหลังตกใจ” หรืออากัปกิริยาที่แสดงให้เห็นว่าเมื่อสุครีพพบต้นรัง ด้วยลักษณะจากการแสดงท่า ย่อตัวแล้วใช้มือขวาแตะลงที่พื้น (นเรศ นิ่มพัฒนสกุล, 2564, 10 มกราคม) เมื่อนั้นผู้บรรเลงระนาดก็จึงเริ่มเกลี่ยแนวโดยการค่อย ๆ เร่งให้เกิดความเร็วขึ้นอย่างพอเหมาะพอดี ซึ่งในลำดับต่อไปสุครีพ หรือผู้แสดงจะแสดงท่าป้องหน้าเพื่อแสดงสัญลักษณ์ในการสื่อสารกับ ผู้บรรเลงให้หยุดการบรรเลงเพื่อดำเนินกระบวนท่ารำประกอบการพากย์ - เจรจาในลำดับต่อไป ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดเอกจึงต้องมีความรู้ว่าท่ารำใดคือท่ารำ “ป้องหน้า” ดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 แสดงท่าเตรียมการป้องหน้า
ที่มา : นเรศ นิ่มพัฒนสกุล (2564)

ประเด็นที่สำคัญ คือ ในจังหวะใดผู้แสดงรำท่าป้องหน้าผู้บรรเลงระนาดจะต้องบรรเลงด้วยวิธีการบากเพื่อเป็นเครื่องหมายเชิงสัญลักษณ์เพื่อเป็นการสื่อสารด้วยวิธีการบรรเลงให้สมาชิกภายในวงทราบว่าในลำดับจังหวะถัดไปจะต้องยุติการบรรเลง เพลงเชิด ดังนั้นผู้บรรเลงระนาดจึงต้องมีความรู้ถึงบริบทของท่ารำซึ่งประกอบด้วยกันสองส่วน ได้แก่ ท่าเตรียม (ท่าเชื่อม) ดังภาพที่ 12

ภาพที่ 2 แสดงท่าการป้องหน้า
ที่มา : นเรศ นิ่มพัฒนสกุล (2564)

ตารางที่ 11 ทำนองหลักเพลงท้ายตัวเชิด (ฆ้องวงใหญ่)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	- ร – ซ	- ล – ท	- ล - -	ท ท – ล	- ล – ล	- ซ – ม	- ท – ล	- ซ - -
มือซ้าย	- ล̣ – ซ̣	- ล̣ – ท̣	- ล̣ – ท̣	- - - ล̣	- ร – ล̣	- ซ̣ – ท̣	- ท̣ – ล̣	- ร - -

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 12 การแปรทำนองเพลงท้ายตัวเชิด (ระนาดเอก)

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ล ซ ล ท	ล ท ด ำ รำ	ท ล ซ ล	ซ ท – **ล**	ร ซ ล ท	**ด ำ รำ** – รำ	มำรำด - ท	- - - ล
มือซ้าย	ล ซฺ ล ทฺ	ล ทฺ ด รฺ	ทฺ ล ซฺ ล	ซฺ ทฺ – **ล**	ล ซฺ ล ทฺ	**ด ร** – ร	มรด - ท	- - - ล

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

จากตารางที่ 11 และตารางที่ 12 เป็นการดำเนินทำนองการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ และระนาดเอก เป็นลักษณะการยกตัวอย่างการบรรเลงเพลงเชิดในส่วนท้ายเพื่อลงจบโดยการสังเกตท่ารำจากผู้แสดง เนื่องจากลักษณะการลงเพลงเชิดนั้นผู้บรรเลงประกอบการแสดงต้องใช้ความรู้เกี่ยวกับกระบวนท่ารำของผู้แสดง ประกอบกับไหวพริบและปฏิภาณในขณะบรรเลง ตัวอย่างในกรณีการบรรเลงเพลงเชิดนั้น ผู้บรรเลงต้องสามารถตัดเพลงเพื่อลงให้สอดคล้องกับท่ารำ จะสังเกตได้ว่าเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ดำเนินเนื้อเพลงเป็นหลักนั้น จะพบความแตกต่างกับการแปรทำนองของระนาดเอก ปรากฏลักษณะการบากในห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงที่แสดงถึงสัญลักษณ์ที่ลงและในห้องที่ 6 แสดงถึงการทอดจังหวะให้ช้าลงเพื่อการจบเพลง เพื่อส่งต่อขั้นตอนในการพากย์เจรจาในลำดับต่อไป

จากที่กล่าวมาข้างต้นเป็นการนำเสนอแนวคิดที่เป็นข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นในระหว่างการบรรเลงของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการตัดสินใจด้วยคุณสมบัตินานาประการของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำที่เกิดจากสถานการณ์ที่ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความเป็นผู้นำที่เกิดจากหน้าที่ของเครื่องดนตรีเป็นตัวแปรทั้งสิ้น ในสังคมปัจจุบันอาจมีภาพการรับรู้ถึงเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำที่คลาดเคลื่อนไปจากนัยยะสำคัญดังที่กล่าวมาข้างต้น แต่มีความเข้าใจในมุมที่กลับกันเป็นลักษณะการบรรเลงเพลงที่มีการล้อ - ขัด หรือเหลื่อมในการบรรเลง ลักษณะการบรรเลงในท่วงทำนองการล้อ - ขัด หรือเหลื่อมนั้นเป็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ที่กำหนดให้กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทผู้นำบรรเลง และสมาชิกภายในวงบรรเลงตาม (มนตรี ตราโมท, 2540, น. 60) โดยมีลักษณะการบรรเลงที่แบ่งออกเป็นสองช่วงกล่าวคือ บรรเลงก่อนและบรรเลงหลัง ไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากสถานการณ์หรือคุณสมบัติเป็นตัวกำหนดที่ทำให้ผู้บรรเลงเกิดสภาวะผู้นำโดยหน้าที่ของเครื่องดนตรี ดังที่ ไชยยะ ทางมีศรี (2563, 25 พฤศจิกายน) ผู้ชำนาญการด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้ความเห็นว่า

“ในอดีตผู้บรรเลงที่มีสภาวะความเป็นผู้นำในระหว่างการบรรเลงในลักษณะความมีชั้นเชิงการบรรเลงระนาดเอกจนสามารถได้รับบรรดาศักดิ์เป็นหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) เป็นผู้ที่มีชั้นเชิง และไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลงระนาดเอกซึ่งถือเป็นบุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้นำแนวทางด้านการบรรเลงระนาดเอกถือเป็นต้นแบบ จวบจนถึงปัจจุบัน”

การเรียนดนตรีไทยในสมัยอดีตผู้สอนจะเป็นผู้คัดเลือกโดยสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนเป็นหลัก โดยจะคำนึงถึงความเหมาะสม สมรรถนะ หรือคุณสมบัติของผู้เรียนเป็นหลัก เช่น มีคุณสมบัติที่เหมาะสมกับการเรียนเครื่องดนตรีในกลุ่มผู้นำ เช่น ด้านความจำ ด้านไหวพริบปฏิภาณ ด้านความกล้าตัดสินใจ หรือแม้กระทั่งเป็นคนช่างสังเกต ตลอดจนศักยภาพด้านทักษะในการบรรเลง แต่ในสังคมปัจจุบันมีสถาบันการศึกษาดนตรีไทยเฉพาะด้านทำให้ผู้เรียนสามารถเลือกได้ตามความประสงค์

เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของสภาวะการตัดสินใจในระหว่างการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่ได้ถูกกำหนดขึ้นตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำของวงแล้วนั้นจะสามารถเห็นถึงการตัดสินใจจากตัวผู้บรรเลง เครื่องดนตรีที่ต้องรักษาหน้าที่ในความเป็นผู้นำด้วยลักษณะการตัดสินใจถึงลักษณะของการประดิษฐ์หรือตกแต่งท่วงทำนองในระหว่างการบรรเลงที่ได้ยกตัวอย่างมาในข้างต้น และเมื่อพิจารณาถึงลักษณะของเนื้อทำนองที่เป็นประเภทลูกล้อ - ลูกขัดนี้ คือ ท่วงทำนองที่เป็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์กำหนดลักษณะท่วงทำนองที่ผู้ประพันธ์ได้วางตัวเนื้อทำนองให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีความเป็นผู้นำบรรเลงก่อนและกลุ่มเครื่องดนตรีที่เป็นกลุ่มผู้ตามบรรเลงต่อล้วนมาจากเจตนารมณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ทั้งสิ้น ในขณะเดียวกันบางท่วงทำนอง เหลื่อม นั้นสามารถเกิดขึ้นได้จาก 2 กรณี ได้แก่ เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ และเจตนารมณ์ของผู้ปรับวง ที่พลิกแพลงท่วงทำนองให้เกิดความวิจิตรพิสดารขึ้นจากท่วงทำนองเดิม ทั้งนี้ก็เป็นเจตนารมณ์ที่ผู้ปรับเป็นผู้กำหนดไว้เช่นเดียวกัน ซึ่งแตกต่างกับลักษณะการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของวิถีการดำเนินทำนองของผู้บรรเลงที่แสดงถึงสภาวะของความเป็นผู้นำอันเกิดกับผู้บรรเลงที่มีความรู้ความเข้าใจบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่เป็นผู้นำวงได้อย่างถ่องแท้จึงจะสามารถรักษาบริบท และทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ได้นำเสนอมาข้างต้น

ตารางที่ 13 ทำนองหลักเพลงแป๊ะ สามชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ท่อน 2 ประโยคที่ 5

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	(- - – -	- - – -	- - - -	- - - -)	- - ซ ล	ด̣ – ล ด̣	- - ด̣ ร̣	ม̣ – ร̣ ม̣
มือซ้าย	(- - - -	- - - -	- - - -	- - - -)	ร ม - -	- ซ̣ – -	ซ ล – -	- ด̣ - -

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 14 การแปรทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น (ระนาดเอก) ท่อน 2 ประโยคที่ 5

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ร ม ซ ล	ด̣ ซ ล ด̣	ซ ล ด̣ ร̣	ม̣ ด̣ ร̣ ม	(- - – -	- - – -	- - – -	- - - -)
มือซ้าย	ร̣ ม̣ ซ̣ ล̣	ด ซ̣ ล̣ ด	ซ̣ ล̣ ด ร	ม ด ร ม	(- - – -	- - – -	- - – -	- - - -)

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 15 ทำนองหลักเพลงเชิดจีน สองชั้น (ฆ้องวงใหญ่) ตัวที่ 3

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	ด̣ – ร̣ -	(- - – -)	ล – ด̣ -	(- - – -)	ซ – ล -	(- - – -)	ม – ซ -	(- - – -)
มือซ้าย	- ด̣ – ด̣	(- - – -)	- ล – ล	(- - – -)	- ซ – ซ	(- - – -)	- ม – ม	(- - – -)

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

ตารางที่ 16 การแปรทำนองเพลงเชิดจีน สองชั้น (ระนาดเอก) ตัวที่ 3

ห้องที่	1	2	3	4	5	6	7	8
มือขวา	(- - – -)	ด̣ ด̣ ร̣ ด̣	(- - – -)	ล ล ด̣ ล	(- - – -)	ซ ซ ล ซ	(- - – -)	ม ม ซ ม
มือซ้าย	(- - – -)	ด ด ร ด	(- - – -)	ล̣ ล̣ ด ล̣	(- - – -)	ซ̣ ซ̣ ล̣ ซ̣	(- - – -)	ม̣ ม̣ ซ̣ ม̣

ที่มา : ผู้เขียน (2564)

จากตารางที่ 13 และ 14 เป็นทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น จากท่อนที่ 2 ประโยคที่ 5 เมื่อพิจารณาจากเนื้อทำนองหลัก (ทำนองฆ้องวงใหญ่) เห็นได้ว่า เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ต้องการประดิษฐ์ท่วงทำนองให้มีรูปแบบการบรรเลงเป็นลักษณะลูกล้อ ซึ่งรูปแบบการบรรเลงลูกล้อ สามารถแบ่งลักษณะการบรรเลงออกเป็นสองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่บรรเลงก่อนหรือบรรเลงนำในวรรคแรกจากทำนองตารางที่ 14 กล่าวคือ ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นผู้บรรเลงก่อนหรือบรรเลงนำ และกลุ่มบรรเลงตาม ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 โดยกลุ่มบรรเลงนำมอบให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในความเป็นผู้นำของวง บรรเลงก่อน อย่างเช่นในกรณีเดียวกันนี้ เพลงเชิดจีน สองชั้น จากตารางที่ 15 และตารางที่ 16 ถือเป็นข้อมูลจากการบรรเลงที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงท่วงทำนองลูกล้อนั้นเป็นเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ที่ได้วางให้กลุ่มเครื่องดนตรีที่ไม่ใช่ผู้นำเป็นกลุ่มเครื่องที่บรรเลงก่อน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ

ผู้ประพันธ์ หรือผู้ปรับวงที่ออกแบบลักษณะการบรรเลงในบางช่วงบางตอนให้มีลักษณะอย่างไร ซึ่งลักษณะการบรรเลงในรูปแบบลูกล้อ - ลูกขัด ไม่ใช่การบรรเลงที่แสดงถึงสภาวะในการตัดสินใจที่เกิดจากไหวพริบปฏิภาณ หรือกระบวนการทางความคิดที่เกิดจากผู้บรรเลงเครื่องดนตรีเอง

สรุป

ประเด็นที่ได้เสนอข้อเท็จจริงของลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว พบว่าผู้บรรเลงควรทราบถึงบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำจากเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ซอด้วง หรือระนาดเอกก็ดี ซึ่งการเรียนการสอนดนตรีไทยที่ได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรในสถาบันต่าง ๆ ในสาขาวิชาชีพเฉพาะด้านดนตรีไทย ดังนั้นหนึ่งในองค์ความรู้ด้านลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำ สามารถนำมาศึกษาถึงรายละเอียดในแง่มุมต่าง ๆ โดยการผ่านกระบวนการวิจัยเพื่อเป็นการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และจัดกระทำข้อมูลเป็นรูปแบบเอกสารตำราได้อย่างเป็นรูปธรรม นอกจากนี้ยังสามารถเป็นเครื่องมือให้อาจารย์ในระดับอุดมศึกษาผลิตผลงานทางด้านวิชาการเพื่อร่วมกันพัฒนาองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งลักษณะการบรรเลงดนตรีไทยตามบทบาทหน้าที่ในความเป็นผู้นำนี้ สามารถคลี่คลายออกเป็นหลายแง่มุม เช่น ความเป็นผู้นำในการบรรเลงเพลงเสภา ความเป็นผู้นำในการบรรเลงประกอบการแสดง เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2560). **ร้อยเพลงดนตรี ร้อยปีครูเบ็ญจรงค์**. กรุงเทพฯ: บริษัท พี. เพรส จำกัด.

นเรศ นิ่มพัฒนสกุล. (2564). **นักแสดงทำท่าการป้องหน้า**. [ภาพถ่าย].

บริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน). (2542). **เพลงโหมโรงมะลิเลื้อย ในชุดเพลงเอกแห่งสยาม**, [CASSETTE TAPE].

บริษัท เสริมวิทย์ บริชเนส จำกัด. (2537)**. เพลงโหมโรงไอยเรศ ในชุด วงชงโคศิลป์,** [CASSETTE TAPE].

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. กรุงเทพฯ: บริษัท พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2524). **พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยาอังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ. (2529). **รายการคุยกับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร เพลงแขกลพบุรี สามชั้น ทางบางคอแหลม,** ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มกราคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=Iq23Rt_VU0E

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (2563). **เพลง สาธุการ Ep3 เพลงประกอบพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ,** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 22 ตุลาคม 2563 เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/ watch?v=rY-QQRHmVRE

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). **ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย**. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในโอกาสครบ 80 ปี ศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์. (ม.ป.ท).

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ชำนาญ แก้วสว่าง. ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2563.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้ชำนาญการด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 25 พฤศจิกายน 2563.

นเรศ นิ่มพัฒนสกุล. ครูชำนาญการ ภาคนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2564.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 25 พฤศจิกายน 2563.

กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย

THE PROCEDURES OF COMPOSING MUSIC STYLES FOR PLAYING KRACABPI AND SAW SAM SAI

สมภพ เขียวมณี*

SOMPHOP KHIEOMANI

(Received: April 5, 2021; Revised: May 15, 2021; Accepted: June 1, 2021)

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์นี้เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ทางดนตรี มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ทางเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย ใช้วิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกต ผู้วิจัยสร้างสรรค์กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคกระจับปี่และซอสามสาย สร้างสรรค์ทางบรรเลงจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1. โหมโรงสาธุการ 2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น 3. เพลงพญานาค เถา ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ทำนองหลักโดยรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ผลการวิจัยสรุปผลได้ดังนี้

การสร้างสรรค์ทางบรรเลงกระจับปี่ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองโดยนำลักษณะการดีดของกระจับปี่ มาเป็นแนวทางในการสร้างวิธีการดีด ลักษณะวิธีการดำเนินทำนองใช้ลักษณะการดีดห่าง ๆ ทีละเสียง การดีดซ้ำเสียง การดีดทำนองเก็บและการดีดกระทบสายเปล่าทุก ๆ ท้ายวรรค ดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ

การสร้างสรรค์ทางบรรเลงซอสามสาย ดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ ทั้งเสียงลูกตกและกลุ่มเสียงของทางเพลง โดยคงลักษณะอันโดดเด่นของซอสามสายไว้ คือ ลักษณะการสีประสานเสียง คู่ประสาน การดำเนินทำนองไม่ซับซ้อนมากนัก ใช้สีแบบห่าง ๆ ผสมกับการสีทำนองเก็บ

คำสำคัญ : วิธีปรุงแนวเพลง การสร้างสรรค์ทางเพลง กระจับปี่ ซอสามสาย

* สาขาวิชาเครื่องสายไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Program Thai Strings, Music Education, Ang Thong College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This creative arts research is musical research. It aims to create music for playing Kra Jab Pi and Sor Sam Sai and preserving and promoting the use of them. This study employed qualitative research methodology. In this research, three songs, namely, Sa Dhu Karn, Paka Phi Rom Song Chan, and Paya Nark Tao, were remodified into new styles using techniques of playing Kra Jab Pi and Sor Sam Sai. Originally, the main melodies of these songs were created by Associate Professor Dr. Narongchai Pidokrajt. The results show as follows:

To create the new styles of playing Kra Jab Pi, the researcher created the new melodies and designed new styles of playing methods. The characteristics of playing the main melodies are: strumming each note far apart from one to another; repeating the notes; playing all the notes in each bar line; playing two notes in strumming in in the end of each line, while keeping the main melodies of the songs.

For Sor Sam Sai, the main melodies of the songs are kept both the final note of each bar line and the sound groups of the song styles. The main characteristic of playing Sor Sam Sai, which is playing chord, is also maintained. The conduct of the main melody of each song is not complicated by using only playing the main final notes in each bar line and playing all notes in each bar line.

Keywords: composing, Creative music, Kracabpi, Saw Sam Sai

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติ บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน วงดนตรีไทยมีพัฒนาการมายาวนานตามลำดับจนเป็นรูปแบบมาตรฐานใช้เป็นแบบแผนในปัจจุบัน วงดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสายไทย และวงมโหรี วงดนตรีไทยเกิดจากการนำเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ มาประสมรวมเป็นวงดนตรีเพื่อวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ 1. เพื่อใช้ประกอบพิธีกรรม 2. เพื่อใช้ประกอบการแสดง

และ 3. เพื่อการขับกล่อมให้ความบันเทิง การบรรเลงดนตรีในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น งานพระราชพิธี งานรัฐพิธี งานมงคล และงานอวมงคลต่าง ๆ ปัจจุบันขั้นตอนพิธีการต่าง ๆ มีการรวบรัดขั้นตอนเข้าไป ทำให้วงดนตรีไทยมีบทบาทในการรับใช้สังคมลดลงเช่นกัน ตัวอย่างเช่น งานมงคลสมรส จะใช้วงมโหรีหรือวงเครื่องสายไทยในการบรรเลง ขับกล่อม บรรเลงกล่อมหอก่อนวันงานและบรรเลงในวันงานมงคลสมรส ปัจจุบันการบรรเลงในวันกล่อมหอได้หายไปคงเหลือบรรเลงเฉพาะวันงานพิธี บรรเลงรดน้ำสังข์ และบางครั้งเจ้าภาพระบุขอวงดนตรีวงเล็ก จัดการบรรเลงแบบไม่ครบวง ระบุเฉพาะเครื่องดนตรีบางชนิด และจำนวนในการบรรเลงลดลงอย่างน่าใจหาย กลายเป็นเสียงมโหรี เสียงดนตรีไทยจากแผ่นซีดีเพลงเข้ามาแทนที่ เป็นต้น เหล่านี้ทำให้บทบาทของวงดนตรีไทยและเครื่องดนตรีไทยลดน้อยลง ประกอบกับประชาชนทั่วไปเริ่มห่างจากดนตรีไทยที่ใช้ประกอบพิธีต่าง ๆ ออกไปทุกที เครื่องดนตรีไทยบางชิ้น เช่น กระจับปี่และซอสามสาย ปัจจุบันมีการใช้ในการบรรเลงจำนวนน้อยและมีผู้ที่สามารถบรรเลงได้น้อยลงทุกที เริ่มจะเลือนลางไปจากความทรงจำของคนไทย ซึ่งเป็นการส่งสัญญาณไม่ดีนักต่อวงการดนตรีไทย

เครื่องดนตรีไทยเป็นสมบัติของชาติอย่างหนึ่งที่ไม่ควรให้สูญสลายไปหรือมีอยู่เฉพาะในพิพิธภัณฑ์เท่านั้น ดนตรีที่โบราณาจารย์ได้คิดประดิษฐ์ไว้ มีพัฒนาการในการปรับปรุงจนเป็นแบบแผนและใช้บรรเลงกันมาแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน เครื่องดนตรีเหล่านั้นควรมีเสียงดังกังวานขับกล่อมผู้คน ไม่ใช่อยู่ในความเงียบ เก็บวางไว้อยู่ในตู้ของพิพิธภัณฑ์เท่านั้น ดังความตอนหนึ่ง ในพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ รามคำแหง จังหวัดสุโขทัยวันที่ 25 มกราคม 2507

> *“....ชาติไทยเรานั้นได้มีเอกราช มีภาษา ศิลปะ และขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นของตนเอง มาช้านานหลายศตวรรษแล้ว ทั้งนี้เพราะบรรพบุรุษของเราได้เสียสละอุทิศชีวิต กำลังทั้งกายและใจ สะสมสิ่งเหล่านี้ไว้ให้เพื่อพวกเรา จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่เราจะต้องรักษาสิ่งเหล่านี้ไว้ให้คงทนถาวร เป็นมรดกของอนุชนรุ่นหลังต่อไป ข้าพเจ้าเห็นว่าโบราณวัตถุและศิลปวัตถุทั้งหลายนั้นเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่ชี้ให้เห็นอดีตอันรุ่งโรจน์ของชาติไทยเรา เป็นประโยชน์แก่การศึกษาทั้งในทางประวัติศาสตร์ ศิลปะ โบราณคดี และวัฒนธรรม จึงควรที่ทุกฝ่ายจะได้ช่วยกันทะนุถนอมบำรุงรักษาอย่าให้สูญสลายไป...”*
>
> (พระบรมราโชวาท, 2562)

ผู้วิจัยในฐานะครูดนตรีไทยเห็นความสำคัญของเครื่องดนตรีไทย 2 ชนิด ที่มีความเสี่ยงจะถูกลืมเลือนหายไป มีการนำไปใช้ และมีผู้บรรเลงได้น้อยลง คือ กระจับปี่และซอสามสาย ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของไทยมีมาแต่โบราณ กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ประกาศขึ้นทะเบียนให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของไทย ประเภทศิลปะการแสดงประจำปี พ.ศ. 2554 และ พ.ศ. 2555 ตามลำดับ ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญจึงมีความคิดสร้างสรรค์กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย เป็นการสร้างสรรค์วงดนตรีเพื่อเพิ่มช่องทางในการส่งเสริมเครื่องดนตรีของไทย คือ กระจับปี่และซอสามสาย โดยนำเข้าไปบรรเลงประสมวงกับเครื่องดนตรีของไทย ทำจุดเน้นความไพเราะของดนตรีให้เป็นที่ประจักษ์อย่างแพร่หลาย ใช้วิธีการเผยแพร่ผ่านระบบออนไลน์และนำไปใช้ในระบบการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปต่าง ๆ ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดังความตอนหนึ่งในพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตรของมหาวิทยาลัยศิลปากร ณ วังท่าพระ วันที่ 12 ตุลาคม 2513

> *“...งานด้านการศึกษา ศิลปวัฒนธรรม นั้น คือ งานสร้างสรรค์ความเจริญทางปัญญา และทางจิตใจ ซึ่งเป็นทั้งต้นเหตุทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ ของความเจริญ ด้านอื่น ๆ ทั้งหมด และเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรา รักษาและดำรงความเป็นไทย ได้สืบไป...”*
>
> (พระบรมราโชวาท, 2562)

จากความเป็นมาและความสำคัญดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงนำกระจับปี่และซอสามสาย ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงมโหรีเครื่องสี่ เป็นหลักในการบรรเลงจากนั้นนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาร่วมบรรเลงตามบริบทเพลงเพื่อให้เกิดความไพเราะ เช่น ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้ กรับพวง ฆ้องวงใหญ่ เป็นต้น และทำการสร้างสรรค์กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคสำหรับกระจับปี่และซอสามสาย สร้างทางบรรเลงจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1. โหมโรงสาธุการ 2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น 3. เพลงพญานาค เถา เพื่อใช้บรรเลงโดยใช้ทำนองหลักเพลงของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้เพื่ออนุรักษ์เครื่องดนตรีของไทย มีการสืบทอด ยกระดับมาตรฐานให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย และพัฒนาต่อไปให้คงอยู่คู่สังคมไทยตลอดไป

ภาพที่ 1 กระจับปี่ขนาดใหญ่ ขนาดกลาง และขนาดเล็ก
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู (2561, น. 961)

ภาพที่ 2 ซอสามสาย
ที่มา : ผู้วิจัย

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ทางเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย

วิธีการศึกษา

งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย ใช้วิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อศึกษากระบวนวิธีการปรุงแนวเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย เพื่อสร้างสรรค์เพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย และเพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่เครื่องดนตรี กระจับปี่ และซอสามสายให้นำไปใช้ประโยชน์มากขึ้น ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาโดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกต โดยมีขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย ตั้งแต่เดือนตุลาคม 2562 ถึงเดือนกันยายน 2563 ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลที่นำมาใช้ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจัดแบ่งการรวบรวมข้อมูล ดังนี้ ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับเรื่องกระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคกระจับปี่และซอสามสาย โดยผู้วิจัยนำมารวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลในประเด็นที่มีความสัมพันธ์กับงานวิจัยที่นำไปสู่การศึกษาในรายละเอียดเชิงลึกที่เกี่ยวข้องกับกระจับปี่และซอสามสาย เมื่อผู้วิจัยได้ข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยได้ศึกษา จำแนก ตรวจสอบข้อมูล และบันทึกเป็นประเด็นต่าง ๆ ลงในโปรแกรม Microsoft Word จากนั้นนำไปจัดเรียงและวิเคราะห์ข้อมูลแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี

3. การตรวจสอบข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูลขณะเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยตรวจความแม่นยำ (Validity) และความเชื่อถือได้ (Reliability) ของข้อคำถามข้อมูลภาคสนามทุกครั้งที่เก็บข้อมูลด้วยการดูข้อคำถามว่าสื่อความหมายตรงตามที่ต้องการหรือไม่ ในขณะที่สัมภาษณ์ได้คำตอบที่สอดคล้องกับข้อมูลเดิม และข้อมูลอื่นที่มีอยู่เดิมจากแหล่งอื่น ๆ ในลักษณะทดสอบแบบสามเส้า (Tri – angulations) ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

1) การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data Triangulation)

ผู้วิจัยทำการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าด้านข้อมูล โดยการรวบรวมข้อมูลจากหลากหลายแหล่ง และในด้านวิธีรวบรวมข้อมูลจากบุคคลข้อมูล เอกสาร และสื่อที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ

2) การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการ (Methodological Triangulation)

ผู้วิจัยเริ่มเก็บข้อมูลด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม แล้วนำมาบันทึกรวมทั้งพิจารณากิริยาท่าทาง พฤติกรรม บรรยากาศต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูล เพื่อมาประกอบการแปลความหมายร่วมกับการเก็บข้อมูลจากเครื่องบันทึกเสียงและการบันทึกภาคสนามในหลาย ๆ วิธี และมีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยวิธี Member Check โดยนำข้อมูลที่ได้กลับไปให้ผู้ให้ข้อมูลอ่านหรือกลับไปถามผู้ให้ข้อมูลซ้ำอีก เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สอดคล้องกับความเป็นจริงตามประสบการณ์ของผู้ให้ข้อมูลมากที่สุด เพื่อทำให้เชื่อมั่นได้ว่ารายงานการวิจัยมีข้อมูลต่าง ๆ ที่มีความครอบคลุมเพียงพอในการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ และอธิบายลงข้อสรุปผลการศึกษา

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

เพลงที่นำมาเรียบเรียงเป็นทางบรรเลงของวงมโหรีเครื่องหก จำนวน 3 เพลง ทำนองหลักเป็นผลงานการประพันธ์ของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้แก่

1) โหมโรงสาธุการ

2) เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น

3) เพลงพญานาค เถา

5. เสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยสร้างสรรค์ ดังนี้

1) นำเสนอรูปแบบผลการวิจัยเรื่องกระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคกระจับปี่และซอสามสายโดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์จากการประมวลข้อมูลที่ศึกษามาสรุปเรียบเรียงเป็นรูปเล่มงานวิจัยสร้างสรรค์

2) วงดนตรีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ คือ วงมโหรีเครื่องหก โดยเพิ่มฆ้องวงใหญ่เข้ามาเพื่อบรรเลงทำนองหลัก 1 วง

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยทำการสร้างสรรค์กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย สร้างสรรค์ทางบรรเลงจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1. โหมโรงสาธุการ 2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น 3. เพลงพญานาค เถา ซึ่งเป็นเพลงที่รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้สร้างสรรค์ขึ้น ดังนี้

1. เพลงโหมโรงสาธุการ

โหมโรงสาธุการ ใช้บรรเลงในลักษณะเพื่อการขับกล่อมและในแบบเพลงพิธีกรรม สังคีตลักษณ์ของเพลงโหมโรงสาธุการ เป็นเพลงท่อนเดียว คือ A / B /

โครงสร้างเพลงโหมโรงสาธุการ

ภาพที่ 3 โครงสร้างเพลงโหมโรงสาธุการ
ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดและลักษณะการแปรทำนองเพลงโหมโรงสาธุการ

การสร้างสรรค์ทำนองกระจับปี่และซอสามสายเพลงโหมโรงสาธุการนี้ผู้วิจัยแปรทำนองสร้างสรรค์แนวทำนองของซอสามสายและกระจับปี่ไว้ดังนี้

ด้านการแปรทำนองซอสามสาย ด้วยลักษณะอันโดดเด่นของซอสามสาย คือ ลักษณะการสีประสานเสียงระหว่างการสีสายเอกพร้อมกับสายกลาง และสายกลางพร้อมกับสายทุ้ม ทำให้เกิดเสียงที่เรียกว่าคู่ประสาน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของซอสามสาย ด้านการแปรทำนองโดยภาพรวมผู้แปรใช้แนวคิดในการดำเนินทำนองไม่ซับซ้อนมากนัก เพื่อเอื้อให้ผู้บรรเลงซอสามสายสีได้สะดวก ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองจึงไม่ใช้วิธีการเก็บมากจนเกินไป นอกจากนี้ยังคำนึงถึงลักษณะการแปรทำนองที่ฉายทำนองหลักเพื่อแสดงให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

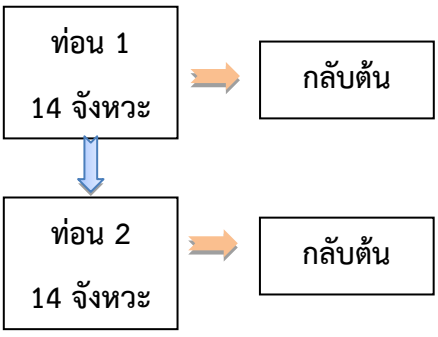
ด้านการแปรทำนองกระจับปี่ ด้วยกระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีโบราณซึ่งยากต่อการสืบค้นลักษณะวิธีการดำเนินทำนองที่แท้จริง จึงใช้หลักการจากลักษณะวิธีการดำเนินทำนองอย่างเครื่องดนตรีประเภทดีด ได้แก่ ลักษณะการดำเนินทำนองของ *“จับเปย”* ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเขมรที่มีลักษณะทางกายภาพเหมือนกับลักษณะของกระจับปี่ของไทย ผู้ประพันธ์ทางแปรทำนองได้กำหนดลักษณะการเทียบเสียงของกระจับปี่ โดยกำหนดให้สายทุ้มกำหนดให้เทียบเสียงตรงกับเสียง **ซอล** และสายเอก เทียบตรงกับเสียง **เร** ระหว่างการแปรทำนองของกระจับปี่ตามลักษณะการเทียบเสียงที่กำหนดนี้ทำให้พบลักษณะเด่นที่สามารถสร้างอารมณ์เพลงที่แสดงถึงความขลังของการกระทบสายเปล่าทุก ๆ ท้ายวรรค โดยกำหนดให้เมื่อเสียงในวรรคใดวรรคหนึ่งจบเสียงสุดท้ายที่สายเอก กำหนดให้ดีดกระทบพร้อมกับสายทุ้ม และเมื่อเสียงในวรรคใดวรรคหนึ่งจบเสียงสุดท้ายที่สายทุ้ม กำหนดให้ดีดกระทบพร้อมกับสายเอก นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ทางแปรทำนองกำหนดให้ลักษณะการดีดกระจับปี่ใช้วิธีการดีดในลักษณะการดีดห่าง ๆ ทีละเสียง เพื่อฉายให้เห็นถึงทำนองหลักตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น

เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น ใช้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงขับร้อง และสามารถนำไปบรรเลงประกอบฟ้อน ส่วนท้ายของเพลงสามารถบรรเลงออกซุ้มได้

สังคีตลักษณ์ของเพลงผกาภิรมย์ เป็นเพลง 2 ท่อน คือ A / B /

โครงสร้างเพลงผกาภิรมย์ สองชั้น



ภาพที่ 4 โครงสร้างเพลงผกาภิรมย์ สองชั้น

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดและลักษณะการแปรทางเพลงผกาภิรมย์ สองชั้น

ด้านการแปรทำนองซอสามสาย ใช้ลักษณะเด่นคือ การสีคู่ประสานไว้ในการแปรทำนอง โดยภาพรวมแนวคิดในการดำเนินทำนองไม่ซับซ้อนใช้สีแบบห่าง ๆ ผสมกับการสีเก็บบ้างนอกจากนี้ยังคำนึงถึงลักษณะการแปรทำนองที่ฉายทำนองหลักเพื่อแสดงให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

ด้านการแปรทำนองกระจับปี่ เพลงนี้เทียบเสียงกระจับปี่ สายทุ้ม เสียง **โด** สายเอก เสียง**ซอล** ใช้หลักการจากลักษณะวิธีการดำเนินทำนองอย่างเครื่องดนตรีประเภทดีด ได้แก่ ซึง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ โดยการใช้แนวคิดการดำเนินทำนองของกระจับปี่ แปรทำนองในลักษณะการดีดซ้ำเสียง ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักเป็นสำคัญ

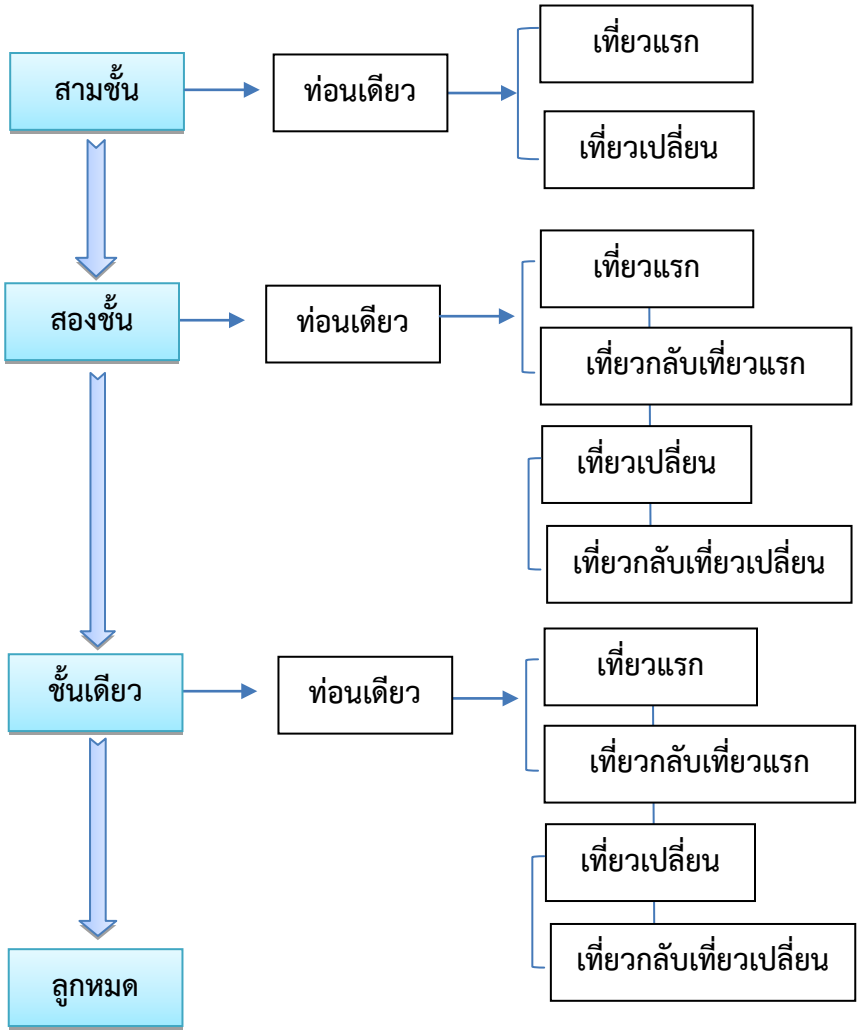
3. เพลงพญานาค เถา

เพลงพญานาค เถา ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ใช้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงและขับร้อง

สังคีตลักษณ์ของเพลงพญานาค เถา เป็นเพลง 3 อัตราจังหวะ มีทางเปลี่ยน คือ

สามชั้น	A / B /
สองชั้น	C D / E F /
ชั้นเดียว	G H / I J /

โครงสร้างของเพลงเป็นเพลงท่อนเดียว



ภาพที่ 5 โครงสร้างของเพลงเป็นเพลงท่อนเดียว

ที่มา : ผู้วิจัย

แนวคิดและลักษณะการแปรทางเพลงพญานาค เถา

ลักษณะของอารมณ์เพลงตามคำประพันธ์ที่เกิดจากแรงจูงใจของผู้ประพันธ์กล่าวถึงความศรัทธาของพญานาคมุจลินท์ต่อองค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้าด้วยการแผ่พังพานเพื่อป้องกันลมและฝน ดังนั้นผู้ประพันธ์ทางแปรทำนองจึงใช้แนวคิดการบรรเลงเพลงพญานาคด้วยบันไดเสียงเดียวกับเพลงสาธุการ เพื่อสร้างสรรค์ท่วงทำนองให้เกิดความน่าเกรงขามดังการแผ่พังพานของพญานาคมุจลินท์ ด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลง ซึ่งทำนองหลักของเดิมนั้น ท่วงทำนองของเพลงที่ใช้การบรรเลงนั้นปรากฏเป็นบันไดเสียง **ฟา** ดังนั้น

เพื่อให้เอื้อต่อการบรรเลงร่วมกันของซอสามสายและกระจับปี่ และอารมณ์ของเสียงซอสามสายที่เกิดเสียงประสานกันดุจการแผ่พังพานเนื่องจากลักษณะของเสียงประสานนั้นตามความเข้มของเสียงพร้อมกับแสดงถึงสีสันของเสียงที่พบเฉพาะในซอสามสาย ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดการเปลี่ยนบันไดเสียง ด้วยการบรรเลงในบันไดเสียง **ซอล** เพื่อแสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะของซอสามสายในลักษณะการสีคู่ประสานให้เกิดความเด่นชัดขึ้น

ด้านการแปรทำนอง ซอสามสาย ด้วยลักษณะอันโดดเด่นของซอสามสาย คือ ลักษณะการสีประสานเสียงระหว่างการสีสายเอกพร้อมกับสายกลาง และสายกลางพร้อมกับสายทุ้ม ทำให้เกิดเสียงที่เรียกว่าคู่ประสาน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของซอสามสาย ด้านการแปรทำนองโดยภาพรวมผู้แปรทำนองใช้แนวคิดในการดำเนินทำนองไม่ซับซ้อนมากนักเพื่อเอื้อให้ซอสามสายสีได้สะดวก ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองจึงไม่ใช้วิธีการเก็บมากจนเกินไป นอกจากนี้ยังคำนึงถึงลักษณะการแปรทำนองที่ฉายทำนองหลักเพื่อแสดงให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

ด้านการแปรทำนองกระจับปี่ เพลงนี้เทียบเสียงกระจับปี่ สายทุ้ม เสียง ซอล สายเอก เสียงเร ใช้แนวคิดการดำเนินทำนองของกระจับปี่ แปรทำนองในลักษณะการดีดซ้ำเสียง ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ

ตารางที่ 1 ตัวอย่างโน้ตคู่ประสานของซอสามสาย

		ล - - ซ	- ซ - ล	- ร ำ - ท	- ล - -		
- - - ร	- - - ม	ร	- ร - -		- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
- - - ล							

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 2 ตัวอย่างการดีดกระจับปี่ ดีดกระทบสาย (ซ) และ (ร)

กระจับปี่

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

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 ตัวอย่างเสียงลูกตกและกลุ่มเสียง

ทำนองหลัก

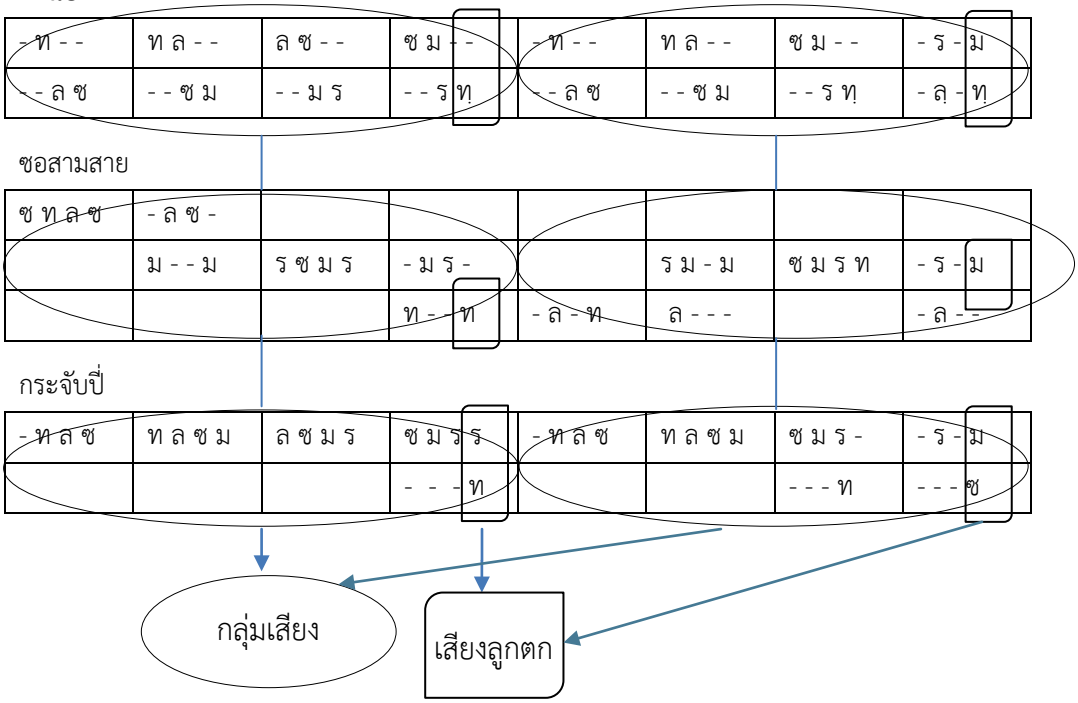
- ท - -	ท ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -	- ท - -	ท ล - -	ซ ม - -	- ร - ม
- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ฑ	- - ล ซ	- - ซ ม	- - ร ฑ	- ล - ฑ

ซอสามสาย

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

กระจับปี่

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



สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

ผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย สร้างทางบรรเลงจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1. โหมโรงสาธุการ 2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น 3. เพลงพญานาค เถา ซึ่งเป็นเพลงที่รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้สร้างสรรค์ขึ้น ดังนี้

1. เพลงโหมโรงสาธุการ

โหมโรงสาธุการ ประพันธ์ขึ้นโดยรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เป็นเพลงท่อนเดียว 18 จังหวะ สังคีตลักษณ์ของเพลง คือ A / B / ใช้เป็นเพลงโหมโรงเพื่อเป็นการต่อยอดให้ทำนองเพลงสาธุการสามารถบรรเลงได้โดยไม่ขัดกับกรอบความเชื่อและขนบเดิม ทำให้เพลงนี้สามารถบรรเลงในลักษณะเพื่อการขับกล่อมและในแบบเพลงพิธีกรรม เช่น บรรเลงขณะประธานผู้ประกอบพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ในการบรรเลงรวมวงในกรณีใช้วงมโหรี หรือวงเครื่องสายไทยใช้หน้าทับปรบไก่ สามชั้นตีประกอบเพลง แนวคิดและลักษณะการแปรทำนอง การสร้างสรรค์ทำนองกระจับปี่และซอสามสายเพลงโหมโรงสาธุการนี้ผู้วิจัยแปรทำนองสร้างสรรค์แนวทำนองของซอสามสายและกระจับปี่ไว้ดังนี้

ด้านการแปรทำนองซอสามสาย ด้วยลักษณะอันโดดเด่นของซอสามสาย คือ ลักษณะการสีประสานเสียงระหว่างการสีสายเอกพร้อมกับสายกลาง และสายกลางพร้อมกับสายทุ้ม ทำให้เกิดเสียงที่เรียกว่า เสียงคู่ประสาน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของซอสามสาย ด้านการแปรทำนองโดยภาพรวมผู้แปรใช้แนวคิดในการดำเนินทำนองไม่ซับซ้อนมากนัก เพื่อเอื้อให้ซอสามสายสีได้สะดวก ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองจึงไม่ใช้วิธีการเก็บมากจนเกินไป นอกจากนี้ยังคำนึงถึงลักษณะการแปรทำนองที่ฉายทำนองหลักเพื่อแสดงให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์

ด้านการแปรทำนองกระจับปี่ ผู้วิจัยกำหนดการเทียบเสียงของกระจับปี่ โดยกำหนดให้สายทุ้มตรงกับเสียง **ซอล** สายเอกเทียบตรงกับเสียง **เร** การแปรทำนองกำหนดให้ลักษณะการดีดกระจับปี่ใช้วิธีการดีดในลักษณะการดีดห่าง ๆ ทีละเสียง การดีดทำนองเก็บและการดีดกระทบสายเปล่าทุก ๆ ท้ายวรรค

2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น

เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น มี 2 ท่อน ๆ ละ 14 จังหวะ สังคีตลักษณ์ของเพลงผกาภิรมย์ คือ A / B / ใช้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงขับร้อง และสามารถนำไปบรรเลงประกอบการฟ้อน ส่วนท้ายของเพลงสามารถบรรเลงออกซุ้มได้ แนวคิดและลักษณะการแปรทำนองการสร้างสรรค์ทำนองกระจับปี่และซอสามสายเพลงผกาภิรมย์ สองชั้นนี้ผู้วิจัยแปรทำนองสร้างสรรค์แนวทำนองของซอสามสายและกระจับปี่ไว้ดังนี้

ด้านการแปรทำนองของซอสามสาย ใช้ลักษณะเด่น คือ การสีคู่ประสานไว้ในการแปรทำนอง โดยภาพรวมแนวคิดในการดำเนินทำนองไม่ซับซ้อน ใช้สีแบบห่าง ๆ ผสมกับการสีทำนองเก็บโดยยึดเสียงลูกตกและกลุ่มเสียงตามทำนองหลัก

ด้านการแปรทำนองกระจับปี่ มีการแปรทำนองในลักษณะทำนองใกล้เคียงทำนองหลัก ใช้ลักษณะการดีดรัว การดีดกระทบ และการดีดซ้ำเสียง

3. เพลงพญานาค เถา

เพลงพญานาค เถา ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียว ท่อนละ 4 จังหวะ ในทุกอัตราจังหวะจะมีเที่ยวเปลี่ยน ใช้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงและขับร้อง สังคีตลักษณ์ของเพลงแบ่งเป็นสามชั้น A / B / สองชั้น C D / E F / และชั้นเดียว G H / I J / แนวคิดและลักษณะการแปรทำนองผู้วิจัยเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลง ซึ่งทำนองหลักของเดิมนั้น ท่วงทำนองของเพลงที่ใช้การบรรเลงปรากฏเป็นบันไดเสียง **ฟา** ดังนั้นเพื่อให้เอื้อต่อการบรรเลงร่วมกันของซอสามสายและ

กระจับปี่ และอารมณ์ของเสียงซอสามสายที่เกิดเสียงประสานกันดุจการแผ่พังพานเนื่องจากลักษณะของเสียงประสานนั้นตามความเข้มของเสียงพร้อมกับแสดงถึงสีสันของเสียงที่พบเฉพาะในซอสามสาย ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดการเปลี่ยนบันไดเสียง ด้วยการบรรเลงในบันไดเสียง **ซอล** เพื่อแสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะของซอสามสาย ในลักษณะการสีคู่ประสานให้เกิดความเด่นชัดขึ้น

ด้านการแปรทำนองซอสามสาย โดยภาพรวมใช้แนวคิดในการดำเนินทำนองไม่ซับซ้อนมากนักเพื่อเอื้อให้ซอสามสายสีได้สะดวก ดังนั้นลักษณะการดำเนินทำนองจึงไม่ใช้วิธีการเก็บมากจนเกินไปโดยยึดเสียงลูกตกและกลุ่มเสียงตามทำนองหลัก

ด้านการแปรทำนองกระจับปี่ แปรทำนองในลักษณะการดีดทำนองแบบห่าง ๆ ผสมกับการทำนองแบบเก็บและการดีดซ้ำเสียง ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ

อภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์กระบวนวิธีปรุงแนวเพลงด้วยเทคนิคสำหรับการบรรเลงกระจับปี่และซอสามสาย จำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1. โหมโรงสาธุการ 2. เพลงผกาภิรมย์ สองชั้น และ 3. เพลงพญานาค เถา ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นนั้นใช้การแปรทำนองโดยยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ แปรทำนองให้มีความกลมกลืนกับทำนองหลักและมีความเหมาะสมกับซอสามสายและกระจับปี่ เพื่อแสดงลักษณะอันโดดเด่นของซอสามสาย คือ ลักษณะการสีเสียงคู่ประสาน และเพื่อแสดงลักษณะการดีดกระจับปี่ใช้วิธีการดีดในลักษณะการดีดห่าง ๆ ทีละเสียง การดีดทำนองเก็บ การดีดรัวและการดีดกระทบสายเปล่า สำหรับเพลงพญานาค เถา ผู้วิจัยเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลงจากทำนองหลักเดิมเสียง ฟา เปลี่ยนเป็นบันไดเสียง ซอล ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมและกลวิธีในการบรรเลงที่จะแสดงอัตลักษณ์เฉพาะของซอสามสายให้เกิดความเด่นชัดขึ้น

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัยพบประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้ 1) รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ยังมีเพลงที่ท่านได้ประพันธ์ไว้อีกหลายเพลง เช่น ตับเพลงเรื่องหมูป่า ขุนน้ำนางนอน เพลงนางพญาเสือดำ เพลงพระพิฆเนศายะ ควรมีการได้นำมาวิเคราะห์ในโอกาสต่อไป 2) พบวิธีการประพันธ์เพลงอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การประพันธ์โดยเริ่มจากทางฆ้องวงใหญ่และทำนองแนวกลาง ๆ ไว้เพื่อสะดวกในการนำไปบรรเลง ในการประพันธ์เริ่มจากทำนองก่อน จากนั้นจึงแต่งบทร้องให้คล้อยตามทำนอง ดังนั้นจึงไม่เป็นไปตามฉันทลักษณ์ของกลอน

3) รูปแบบการบรรเลงของเพลงผกาภิรมย์ สองชั้น สามารถนำไปบรรเลงประกอบฟ้อนส่วนท้ายของเพลงสามารถบรรเลงออกซุ้ม 4) ลักษณะการเทียบเสียงของกระจับปี่ สายทุ้ม เสียง โด สายเอก เสียงซอล กระจับปี่ สายทุ้ม เสียง ซอล สายเอก เสียงเร และ 5) ลักษณะการดีดกระจับปี่ที่ยึดแนวของ *“จับเปย”* ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเขมรที่มีลักษณะทางกายภาพเหมือนกับลักษณะของกระจับปี่ของไทย และการดีดของ “ซึง” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ควรค่าแก่การดำเนินการวิจัยต่อไป

รายการอ้างอิง

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). **หนังสือดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พระบรมราโชวาท. (2562). [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 29 มิถุนายน 2562. เข้าถึงจาก https://www.thaihealth.or.th/Content/.html

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

วราภรณ์ เชิดชู. (2561). **เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ศาสตรเมธี. รองศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2563.

การศึกษาแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

THE STUDY OF CREATING CONCEPTS FOR CREATIVE WORK AT NAKHON SI THAMMARAT COLLEGE OF DRAMATIC ARTS

กฤษณะ สายสุนีย์*

KRITSANA SAISUNEE

(Received: April 21, 2021; Revised: May 17, 2021; Accepted: June 1, 2021)

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและรูปแบบการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ ผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563 จำนวน 17 ชุด เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยแบบบันทึกเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ประกอบด้วยแนวคิด 4 แนวคิด ได้แก่ ประเพณีและพิธีกรรม เอกลักษณ์ท้องถิ่น ศิลปาชีพ และเบ็ดเตล็ด อีกทั้งแบบบันทึกเกี่ยวกับรูปแบบของนาฏศิลป์สร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ การยึดถือแบบแผนจารีตเดิม การผสมผสานจารีต การประยุกต์หรือปรับปรุงจารีต และการคิดใหม่หรือสร้างจารีตใหม่ มีลักษณะเป็นแบบสำรวจรายการ (checklist) วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติบรรยาย (descriptive statistic) การแจกแจงความถี่ และค่าร้อยละ

ผลการวิจัยพบว่า แนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชทั้ง 17 ชุด ส่วนใหญ่มีแนวคิดการสร้างสรรค์มาจากศิลปาชีพ จำนวน 7 ชุด คิดเป็นร้อยละ 41.2 รองลงมาคือเอกลักษณ์ท้องถิ่น จำนวน 6 ชุด คิดเป็นร้อยละ 35.3 และประเพณีและพิธีกรรม จำนวน 3 ชุด คิดเป็นร้อยละ 17.6 ตามลำดับ โดยมีรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการผสมผสานนาฏยจารีต จำนวน 10 ชุด คิดเป็นร้อยละ 58.8 รองลงมาคือการยึดถือแบบแผนนาฏยจารีตเดิม จำนวน 5 ชุด คิดเป็นร้อยละ 29.4 และการประยุกต์หรือปรับปรุงนาฏยจารีต จำนวน 2 ชุด คิดเป็นร้อยละ 11.8 ตามลำดับ

คำสำคัญ : แนวคิดการสร้างงาน ผลงานสร้างสรรค์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

*วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This study aims to analyze the concepts and styles of creating creative work of Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts. Populations in the study were 17 creative works created by Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts from 1985 to 2020. Data were collected by using checklists to classify the concepts of creating creative dance into four types namely: traditions and rituals, local identity, handicraft, and miscellaneous. Moreover, styles of creative dance were categorized into 4 styles called original tradition adherence, tradition blending, tradition application or improvement, and new tradition creation. Data analysis was done by using a descriptive statistic, frequency distribution, and percentage calculation.

The results show that out of 17 creative works, most creating concepts (7 or 41.2%) are based on handicraft followed by local identity (6 or 35.3%), and traditions and rituals (3 or 17.6%) respectively. Regarding styles of creating creative dance, 10 works or 58.8% of them are from tradition blending, 5 or 29.4% are from original tradition adherence, and 2 or 11.8% are from tradition application or improvement respectively.

Keywords: Creating Concepts, Creative Works, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts

บทนำ

การพัฒนาต่อยอดงานศิลปะหรือที่เรียกว่า “การสร้างสรรค์” ย่อมเป็นไปในทางที่ดี ถ้าหากมีกระบวนการทำงานที่ชัดเจน มีองค์ความรู้ที่เป็นฐานศาสตร์ในการต่อยอดพัฒนา โดยอาศัยกระบวนการวิจัย อันเป็นสิ่งสำคัญที่นำมาสู่องค์ความรู้และสามารถนำมาใช้ในการพัฒนาด้านต่าง ๆ ซึ่งเป็นกระบวนการศึกษา ค้นคว้า หาข้อมูล และวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ ตลอดจนการนำองค์ความรู้ที่ได้มาสังเคราะห์ให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ ซึ่งในการสร้างสรรค์งานศิลป์นี้ ผู้สร้างต้องมีแรงบันดาลใจที่อาจได้มาจากประสบการณ์หรือข้อมูลที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้า นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน และยังต้องใช้เทคนิควิธีการ ตลอดจนความรู้ทางสุนทรียศาสตร์ เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานเหล่านั้นด้วย (อธิศร์ เทียนประเสริฐ, 2557, น. 11)

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เป็นสถาบันการศึกษาแห่งหนึ่งในสังกัดของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นองค์กรทางด้านการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ มีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมสนับสนุนการสร้างงานวิจัย งานสร้างสรรค์ นวัตกรรมด้านศิลปะการแสดงภาคใต้ อีกทั้งการสืบสาน อนุรักษ์สร้างสรรค์ และเผยแพร่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ส่งผลให้วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชมีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงออกเผยแพร่สู่สาธารณชนมาโดยตลอด การสร้างผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้เป็นผลงานด้านการวิจัยสร้างสรรค์ เป็นองค์ความรู้สำคัญด้านการวิจัยทางศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะในการจัดการศึกษาระดับอุดมศึกษาในสาขานาฏศิลป์ไทย ซึ่งสามารถตอบสนองประเด็นยุทธศาสตร์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในยุทธศาสตร์ที่ 2 การวิจัย การสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ ผลงานนวัตกรรม ต่อยอดงานศิลป์บนพื้นฐานเอกลักษณ์ของท้องถิ่นและความเป็นไทย และเผยแพร่ผลงานในระดับชาติและนานาชาติ ทั้งนี้การสร้างผลงานสร้างสรรค์ยังเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้าน และเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นทางภาคใต้ได้เป็นอย่างดี ดังนั้นวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชจึงพยายามที่จะรักษาศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ให้ยั่งยืนด้วยการพัฒนาต่อยอดและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ โดยการสร้างผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ตลอดมาผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563 ตามที่ยังมีเอกสารหลักฐานทางวิชาการปรากฏอยู่จำนวน 17 ชุด แต่ละชุดการแสดงย่อมมีแนวคิดหรือแรงบันดาลใจอันเป็นที่มาของการสร้างสรรค์งานแตกต่างกันไป ตามแนวคิดและจินตนาการของผู้สร้างสรรค์นั่นเอง ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผลจากการวิจัยครั้งนี้จะช่วยอธิบายแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชได้อย่างชัดเจน และเป็นประโยชน์ต่อสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่นำองค์ความรู้ในการสร้างผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์นี้ไปใช้ในการศึกษา การวิจัย และเป็นแนวทางในการสร้างผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษา วิเคราะห์แนวคิด และรูปแบบการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

วิธีการศึกษา

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ ผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563 ตามที่ยังมีเอกสารหลักฐานทางวิชาการปรากฏอยู่ จำนวน 17 ชุด ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563

ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ. ที่สร้างสรรค์
1	ระบำกรีดยาง	2528
2	ระบำย่านลิเพา	2529
3	ระบำเครื่องถม	2529
4	ระบำชนไก่	2530
5	ระบำกาหยู	2531
6	ระบำศิลปหัตถกรรมนครศรีธรรมราช	2532
7	ระบำแกะหนัง	2533
8	ระบำหัตถกรรมผ้าทอนาหมื่นศรี	2534
9	ระบำทอยล้อ	2535
10	ระบำนารีศรีนคร	2537
11	ผันหลังแลโนรา	2557
12	บาบ๋า ย่าหยา	2558
13	ระบำนบพระบรมธาตุ	2559
14	ระบำชนวัว	2560
15	ระบำพัสตราบาติก	2561
16	ลายถมเมืองนคร	2562
17	ระบำสราญราษฎร์สักการะ	2563

ที่มา : ผู้วิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ แบบบันทึกเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ได้จากการสังเคราะห์หนังสือเรื่อง “หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์” ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่นำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ประกอบด้วย 5 แนวคิด ได้แก่ พิธีกรรมและพิธีการ ส่งเสริมกิจกรรม เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ และพัฒนาอาชีพ นอกจากนี้ยังสังเคราะห์จากวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้”

ของนพศักดิ์ นาคเสนา ที่จัดหมวดหมู่แนวคิดในการสร้างสรรค์ออกเป็น 4 หมวด ได้แก่ หมวดศิลปาชีพ หมวดระบำที่เกี่ยวเนื่องกับประเพณี พิธีกรรม การละเล่น หมวดระบำแสดงเอกลักษณ์ท้องถิ่น และหมวดเบ็ดเตล็ด แล้วผู้วิจัยนำแนวคิดของทั้งสองท่านมาวิเคราะห์ความสอดคล้องของข้อมูล สรุปได้ว่าแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 4 แนวคิด ได้แก่ ประเพณีและพิธีกรรม เอกลักษณ์ท้องถิ่น ศิลปาชีพ และเบ็ดเตล็ด โดยแบบบันทึกเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สร้างขึ้นมีลักษณะเป็นแบบสำรวจรายการ (checklist)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้แบบบันทึกเกี่ยวกับรูปแบบของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ได้จากการสังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง “หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์” ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ 4 รูปแบบ ได้แก่ การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม และกำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม อีกทั้งการสังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์” ของ พีรพงศ์ เสนไสย (2546) ได้กำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ คิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ โบราณ และดั้งเดิม คิดสร้างให้เป็นการผสมผสานนาฏศิลป์หลาย ๆ จารีต คิดสร้างแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิม และคิดใหม่ทำใหม่ จากนั้นจึงนำรูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของทั้งสองท่านมาวิเคราะห์ความสอดคล้องของข้อมูล สรุปได้ว่ารูปแบบของนาฏศิลป์สร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ การยึดถือแบบแผนจารีตเดิม การผสมผสานจารีต การประยุกต์หรือปรับปรุงจารีต และการคิดใหม่หรือสร้างจารีตใหม่ โดยแบบบันทึกนี้มีลักษณะเป็นแบบสำรวจรายการ (checklist)

การตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลแนวทางการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ด้วยแบบบันทึกเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากเอกสารผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช แล้วทำการวิเคราะห์และตีความหมาย จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มานี้ไปให้กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ คือ ผู้ที่มีประสบการณ์หรือมีส่วนร่วมในการสร้างผลงานสร้างสรรค์ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เพื่อให้ผู้ให้ข้อมูลสำคัญอ่านทบทวนข้อมูลที่ผู้วิจัยตีความหมายว่ามีความถูกต้อง และเที่ยงตรงหรือไม่ โดยผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ประกอบด้วย

1. นางพีรพรรณ ถิ่นกาญจน์ ตำแหน่งรองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและการวิจัย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ละครพระ)

2. นางพรปวีณ์ ขุท์ทะกะพันธ์ ตำแหน่งครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ละครพระ)

3. นางโสรฏา บุญวงศ์ ตำแหน่งครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ละครนาง)

4. นายสุพัฒน์ นาคเสน ตำแหน่งครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย โขนลิง)

5. นางลภัสรดา โพธิ์แส ตำแหน่งครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ละครพระ)

6. นายเฉลิมพล จันทรโชติ ตำแหน่ง อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย โขนพระ)

การวิเคราะห์ข้อมูลครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการจำแนกชนิดของข้อมูล (Typological Analysis) คือ การจำแนกข้อมูลเป็นชนิด ๆ (typologies) แบบที่ใช้แนวคิดทฤษฎี คือ การจำแนกชนิดในเหตุการณ์หนึ่ง ๆ โดยยึดแนวคิดทฤษฎีเป็นกรอบในการจำแนก (สุภางค์ จันทวานิช, 2559, น. 134) โดยใช้แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ และนพศักดิ์ นาคเสนา อีกทั้งการวิเคราะห์โดยใช้สถิติบรรยาย (descriptive statistic) การแจกแจงความถี่คำนวณหาค่าร้อยละ

ผลการศึกษา

การศึกษาผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โดยศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563 ตามที่ยังมีเอกสารหลักฐานทางวิชาการปรากฏอยู่ จำนวน 17 ชุด เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์และรูปแบบการแสดงของผลงานในแต่ละชุดการแสดง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ระบำกรีดยาง มีแนวคิดจากการประกอบอาชีพการทำสวนยางมาประดิษฐ์ดัดแปลง โดยมีรูปแบบการแสดงเป็นนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ผสมผสานกับหลักนาฏศิลป์ไทย

ภาพที่ 1 ระบำกรีดยาง
ที่มา : krutuy99 (2554)

2. ระบำย่านลิเพา มีแนวคิดจากขั้นตอนกรรมวิธีการทำผลิตภัณฑ์ย่านลิเพา สุดท้ายนำผลิตภัณฑ์ที่ได้ออกมานำเสนอ โดยมีรูปแบบการแสดงเป็นการดัดแปลงและเรียบเรียงเป็นท่ารำลักษณะต่าง ๆ ตามกระบวนการนาฏศิลป์ โดยยึดท่ารำพื้นบ้านภาคใต้เป็นหลักในการประดิษฐ์ผสมผสานกับหลักการทางด้านนาฏศิลป์

ภาพที่ 2 ระบำย่านลิเพา
ที่มา : นุสรา นบนอบ (2556)

3. ระบำเครื่องถม มีแนวคิดจากขั้นตอนกรรมวิธีการทำเครื่องถม โดยมีรูปแบบการแสดงด้วยการนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ผสมผสานกับหลักการนาฏศิลป์ไทย

4. ระบำชนไก่ มีแนวคิดจากการนำวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านในเชิงกีฬามาสร้างสรรค์ โดยเลียนแบบพฤติกรรมอันเป็นธรรมชาติของไก่ เช่น การขัน การเดิน การไซ้ขน การคุ้ยเขี่ยอาหาร และพฤติกรรมการต่อสู้ โดยมีรูปแบบการแสดงจากการนำรูปแบบบางส่วนของระบำไก่ที่วิทยาลัยครูสงขลาประดิษฐ์ขึ้น นำมาสร้างสรรค์จนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงในอีกลักษณะหนึ่ง คือ การแสดงระบำที่มีการดำเนินเรื่องให้เกิดความสนุกสนาน มีสาระและจบลงอย่างสมบูรณ์ในตัวเอง

ภาพที่ 3 ระบำชนไก่
ที่มา : Siam Thai (2560)

5. ระบำกาหยู มีแนวคิดจากลีลาการเก็บกาหยูหรือมะม่วงหิมพานต์ ผลไม้ชนิดหนึ่งทางภาคใต้โดยมีรูปแบบการแสดงเป็นนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้

ภาพที่ 4 ระบำกาหยู
ที่มา : โสรฎา บุญวงศ์ (2563ก)

6. ระบำศิลปหักษิณนคร มีแนวคิดจากการนำชุดการแสดงต่าง ๆ เช่น ศรีวิชัย ร่อนแร่ ปาเต๊ะ ปั้นหม้อ กรีดยาง และโนรามาแสดงติดต่อกันเป็นชุดการแสดง

7. ระบำแกะหนัง มีแนวคิดจากขั้นตอนกรรมวิธีการแกะหนังเป็นผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ เป็นผลิตภัณฑ์ออกมาโชว์ โดยมีรูปแบบการแสดงจากการผสมผสานลีลาและจังหวะท่าเต้นของนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้กับหลักการทางนาฏศิลป์ ใช้จังหวะและท่วงทำนองดนตรีพื้นเมืองภาคใต้เป็นองค์ประกอบในการแสดงระบำแกะหนัง

ภาพที่ 5 ระบำแกะหนัง
ที่มา : RMUTT Channel (2562)

8. ระบำทักษิณาพัตราภรณ์ มีแนวคิดจากขั้นตอนกรรมวิธีการผลิตผ้าพื้นเมืองภาคใต้ที่มีชื่อเสียงแต่ละท้องที่ ได้แก่ ผ้าทอพุมเรียง ผ้ายกเมืองนคร ผ้าทอนาหมื่นศรี ผ้าทอเกาะยอ ผ้าปาเต๊ะ โดยมีรูปแบบการแสดงทางนาฏศิลป์พื้นบ้าน เพื่อเป็นการเผยแพร่การทอผ้าแต่ละชนิดของชาวภาคใต้ให้เป็นที่รู้จักกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 6 ระบำทักษิณาพัตราภรณ์
ที่มา : เศกสรร แสงจินดาวงศ์เมือง (2551)

9. ระบำทอยล้อ มีแนวคิดจากการละเล่นทอยล้อ โดยมีรูปแบบการแสดงด้วยการผสมผสานลีลาและจังหวะท่าเต้นของนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้กับหลักการทางนาฏศิลป์

ภาพที่ 7 ระบำทอยล้อ
ที่มา : โสรฎา บุญวงศ์ (2563ข)

10. ระบำนารีศรีนคร มีแนวคิดจากความเจริญรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมีรูปแบบการแสดงด้วยการนำเอาเอกลักษณ์ของท่ารำโนราทางภาคใต้เข้ามาผสมผสานกับลักษณะชีวิตความเป็นอยู่และการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพที่ 8 ระบำนารีศรีนคร
ที่มา : โสรฎา บุญวงศ์ (2563ค)

11. ผันหลังแลโนรา มีแนวคิดจากการนำตำนาน การพัฒนา บทบาทความสำคัญ และความเป็นอัตลักษณ์ของโนรามาสร้างสรรค์ มีรูปแบบการแสดงเป็นการผสมผสานวิธีการแสดงขึ้นใหม่ให้มีความกระชับเหมาะสมกับเวลา โดยมีการขับบทกลอนบรรยายสรุป

ภาพที่ 9 ผันหลังแลโนรา
ที่มา : ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (2557)

12. บาบ๋า ย่าหยา มีแนวคิดจากวัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มวัฒนธรรมบาบ๋าในจังหวัดภูเก็ตที่มีลักษณะการแต่งกายของผู้หญิงในอดีตที่ผสมผสานระหว่างรูปแบบการแต่งกายของผู้หญิงชาวมาเลเซียและผู้หญิงจีน โดยนำเสนอในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์

ภาพที่ 10 บาบ๋า ย่าหยา
ที่มา : lapusrada phosae (2559a)

13. ระบำนบพระบรมธาตุ นำแนวคิดความเชื่อและความศรัทธาของพุทธศาสนิกชนที่มีต่อพระบรมธาตุเจดีย์มาสร้างสรรค์ นำเสนอในรูปแบบผสมผสานลีลาและจังหวะท่าเต้นของนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้กับหลักการทางนาฏศิลป์

ภาพที่ 11 ระบำนบพระบรมธาตุ
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (2559)

14. ระบำชนวัว นำเสนอให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวภาคใต้ เป็นการนำเอาวัฒนธรรมการชนวัว ประกอบด้วย ลักษณะชาติพันธุ์ รูปแบบวิธีการ ความเชื่อ และขนบปฏิบัติของการชนวัว นำเสนอในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ที่มีลักษณะการเลียนแบบสัตว์

ภาพที่ 12 ระบำชนวัว
ที่มา : นาฏศิลปสร้างสรรค์ (2561)

15. ระบำพัสตราบาติก นำลักษณะเด่นของผ้าบาติกแต่ละผืนซึ่งเกิดจากจินตนาการของผู้เขียนเป็นภาพเขียน (Hand made) นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์มีรูปแบบการแสดงพื้นเมืองภาคใต้ที่มุ่งเน้นให้เห็นถึงความงดงามของสีสัน ลวดลายและประโยชน์ของผ้าบาติก

ภาพที่ 13 ระบำพัสตราบาติก
ที่มา : lapusrada phosae (2559b)

16. ลายถมเมืองนคร นำเอาลวดลายที่ปรากฏอยู่ในผลิตภัณฑ์เครื่องถมเมืองนครที่มีความวิจิตรงดงามอันเป็นเอกลักษณ์มาสร้างสรรค์ นำเสนอในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์

ภาพที่ 14 ลายถมเมืองนคร
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (2562)

17. ระบำสราญราษฎร์สักการะ เป็นการแสดงที่ใช้เพื่อรำบวงสรวงในพิธีถวายราชสักการะราชานุสาวรีย์พระเจ้าศรีธรรมโศกราช ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์ปัทมวงศ์ผู้ที่สร้างเมืองนครศรีธรรมราชขึ้น เป็นการแสดงประเภทระบำที่มีการผสมผสานระหว่างนาฏยลักษณ์โนราและนาฏยลักษณ์แม่บทฉบับวังเจ้าพระยานครศรีธรรมราช

ภาพที่ 15 ระบำสราญราษฎร์สักการะ
ที่มา : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2563, น. 67)

ผลจากการศึกษาผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชดังกล่าวข้างต้น สรุปได้ว่าการสร้างผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 17 ชุด มีแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานแตกต่างกันไปตามแนวคิดและจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ เช่น การศึกษาจากงานศิลปาชีพ เช่น ระบำกรีดยาง ระบำกาหยู ลายถมเมืองนคร เป็นต้น การศึกษาจากประเพณีและพิธีกรรม เช่น ระบำนารีศรีนคร บาบ๋า ย่าหยา ระบำนบพระบรมธาตุ เป็นต้น

แต่ละชุดการแสดงต่างมีที่มาของแนวคิดและรูปแบบที่หลากหลายที่ทำให้ผลงานสร้างสรรค์มีความแตกต่างกันไป และมีความเป็นอัตลักษณ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยจึงนำผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชทั้ง 17 ชุด มาประมวลและวิเคราะห์ถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

แนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จำนวน 17 ชุด โดยแบ่งแนวคิดจาการสังเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 4 แนวคิด ได้แก่ ประเพณีและพิธีกรรม เอกลักษณ์ท้องถิ่น ศิลปาชีพ และเบ็ดเตล็ด วิเคราะห์โดยใช้สถิติบรรยาย (descriptive statistic) การแจกแจงความถี่คำนวณหาค่าร้อยละ ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 วิเคราะห์แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ที่	ชื่อชุดการแสดง	แนวคิดการสร้างสรรค์นาฏศิลป์			
		ประเพณีและพิธีกรรม	เอกลักษณ์ท้องถิ่น	ศิลปาชีพ	เบ็ดเตล็ด
1	ระบำกรีดยาง			✓	
2	ระบำย่านลิเพา			✓	
3	ระบำเครื่องถม			✓	
4	ระบำชนไก่		✓		
5	ระบำกาหยู			✓	
6	ระบำศิลปหัตถกรรมนคร				✓
7	ระบำแกะหนัง			✓	
8	ระบำหัตถกรรมพัตราภรณ์			✓	
9	ระบำทอยล้อ		✓		
10	ระบำนารีศรีนคร	✓			
11	ผันหลังแลโนรา		✓		
12	บาบ๋า ย่าหยา		✓		
13	ระบำนบพระบรมธาตุ	✓			
14	ระบำชนวัว		✓		
15	ระบำพัสตราบาติก		✓		
16	ลายถมเมืองนคร			✓	
17	ระบำสราญราษฎร์สักการะ	✓			
รวม		**3**	**6**	**7**	**1**
คิดเป็นร้อยละ		**17.6**	**35.3**	**41.2**	**5.9**

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 พบว่าแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ส่วนใหญ่มีแนวคิดการสร้างสรรค์มาจากศิลปาชีพ จำนวน 7 ชุด ได้แก่ ระบำกรีดยาง ระบำย่านลิเพา ระบำเครื่องถม ระบำกาหยู ระบำแกะหนัง ระบำทักษิณาพัตราภรณ์ และลายถมเมืองนคร คิดเป็นร้อยละ 41.2 รองลงมามีแนวคิดการสร้างสรรค์มาจากเอกลักษณ์ท้องถิ่น จำนวน 6 ชุด ได้แก่ ระบำชนไก่ ระบำทอยล้อ ผันหลังแลโนรา บาบำ ย่าหยา ระบำชนวัว และระบำพัสตราบาติก คิดเป็นร้อยละ 35.3 และมีแนวคิดการสร้างสรรค์มาจากประเพณีและพิธีกรรม จำนวน 3 ชุด ได้แก่ ระบำนารีศรีนคร ระบำนบพระบรมธาตุ และระบำสราญราษฎร์สักการะ คิดเป็นร้อยละ 17.6 ตามลำดับ

รูปแบบของการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จำนวน 17 ชุด โดยแบ่งข้อมูลดังกล่าวออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ การยึดถือแบบแผนจารีตเดิม การผสมผสานจารีต การประยุกต์หรือปรับปรุงจารีต และการคิดใหม่หรือสร้างจารีตใหม่ วิเคราะห์โดยใช้สถิติบรรยาย (descriptive statistic) การแจกแจงความถี่คำนวณหาค่าร้อยละ ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 วิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ที่	ชื่อชุดการแสดง	รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์			
		ยึดถือแบบแผน	ผสมผสาน	ประยุกต์หรือปรับปรุง	สร้างนาฏยจารีตใหม่
1	ระบำกรีดยาง		✓		
2	ระบำย่านลิเพา		✓		
3	ระบำเครื่องถม		✓		
4	ระบำชนไก่			✓	
5	ระบำกาหยู	✓			
6	ระบำศิลปทักษิณนคร		✓		
7	ระบำแกะหนัง	✓			
8	ระบำทักษิณาพัตราภรณ์	✓			
9	ระบำทอยล้อ		✓		
10	ระบำนารีศรีนคร		✓		
11	ผันหลังแลโนรา	✓			
12	บาบำ ย่าหยา		✓		
13	ระบำนบพระบรมธาตุ		✓		
14	ระบำชนวัว			✓	

ตารางที่ 3 วิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (ต่อ)

ที่	ชื่อชุดการแสดง	รูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์			
		ยึดถือแบบแผน	ผสมผสาน	ประยุกต์หรือปรับปรุง	สร้างนาฏยจารีตใหม่
15	ระบำพัสตราบาติก	✓			
16	ลายถมเมืองนคร		✓		
17	ระบำสราญราษฎร์สักการะ		✓		
รวม		**5**	**10**	**2**	**0**
คิดเป็นร้อยละ		**29.4**	**58.8**	**11.8**	**0**

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 3 แสดงให้เห็นว่าผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563 ตามที่ยังมีเอกสารหลักฐานทางวิชาการปรากฏ จำนวน 17 ชุด ส่วนใหญ่มีรูปแบบการสร้างสรรค์มาจากการผสมผสานนาฏยจารีต จำนวน 10 ชุด คิดเป็นร้อยละ 58.8 รองลงมา คือ การยึดถือแบบแผนนาฏยจารีตเดิม จำนวน 5 ชุด คิดเป็นร้อยละ 29.4 และการประยุกต์หรือปรับปรุงนาฏยจารีต จำนวน 2 ชุด คิดเป็นร้อยละ 11.8 ตามลำดับ

สรุปและอภิปรายผล

การวิจัยแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โดยศึกษาผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2528–2563 ตามที่ยังมีเอกสารหลักฐานทางวิชาการปรากฏอยู่ จำนวน 17 ชุด ผลการวิจัยพบว่า ผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวมีแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานแตกต่างกันไปตามแนวคิดและจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ส่วนใหญ่มีแนวคิดการสร้างสรรค์มาจากศิลปาชีพ รองลงมาคือเอกลักษณ์ท้องถิ่น ประเพณี และพิธีกรรม ตามลำดับ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

แนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ซึ่งส่วนใหญ่มีแนวคิดการสร้างสรรค์มาจากศิลปาชีพ เนื่องจากหมวดศิลปาชีพนั้นเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของประชาชนในท้องถิ่น ในการประกอบสัมมาอาชีพเลี้ยงตนเองและครอบครัว เมื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏศิลป์ที่สื่อความหมายถึงขั้นตอนกรรมวิธี

ในอาชีพนั้น ๆ แล้วสามารถสื่อสารให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ง่าย สอดคล้องกับ นพศักดิ์ นาคเสนา (2546, น. 212) ที่ศึกษานาฏยประดิษฐ์ ระบำพื้นเมืองภาคใต้ของสถานศึกษา 4 แห่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันราชภัฏสงขลา และสถาบันราชภัฏยะลา จำนวน 48 ชุด ผลการวิจัยพบว่า ระบำพื้นเมืองภาคใต้ของสถานศึกษา 4 แห่ง ส่วนใหญ่จำแนกอยู่ในระบำหมวดศิลปาชีพ จำนวน 17 ชุด ซึ่งเป็นการแสดงเพื่อความสวยงามของท่ารำและการแสดงมากกว่าเนื้อหาของการแสดงที่สะท้อนถึงวิถีการดำเนินชีวิตของประชาชนในท้องถิ่น

ส่วนรูปแบบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ส่วนใหญ่มีรูปแบบการสร้างสรรค์มาจากการผสมผสานนาฏยจารีต เนื่องจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์นี้ เป็นการสร้างงานขึ้นใหม่ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการความแปลกใหม่ แตกต่างไปจากการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านเดิม ๆ แต่ยังคงมีความเป็นเอกลักษณ์เดิมผสมผสานอยู่ในงานสร้างสรรค์ของตน เช่น การนำนาฏยลักษณ์โนรามาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย อย่างเช่น การแสดงชุดระบำนารีศรีนคร หรือระบำสราญราษฎร์สักการะ เป็นต้น สอดคล้องแนวคิดของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 230-233) กล่าวว่า การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่มีการกำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยขอเสนอแนะเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าต่อไป ดังนี้

1. การวิจัยแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปที่ปรากฏมีการศึกษาเพียงบางสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เท่านั้น ทั้งนี้เพื่อให้เห็นแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ในภาพรวมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งมีวิทยาลัยนาฏศิลปในสังกัดจำนวน 12 แห่ง อีกทั้งคณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ล้วนแล้วแต่มีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์มาโดยตลอด จึงควรมีการศึกษาแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ทั้งหมดในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. การวิจัยแนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ครั้งนี้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ และสามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษา แนวคิดการสร้างผลงานสร้างสรรค์ เนื่องจากใน

ปัจจุบันทั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์อื่น ๆ มีการสร้างผลงานสร้างสรรค์เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทำให้ข้อมูลของการวิจัยครั้งนี้ไม่มีที่สิ้นสุด สามารถทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลและพัฒนาข้อมูลเพิ่มเติมได้ต่อไป

รายการอ้างอิง

นพศักดิ์ นาคเสนา. (2546). **นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏยศิลป์ไทย) บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นาฏศิลปสร้างสรรค์. (2561). **ระบำชนวัว**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=gMzQUry1tnc

นุสรา นบนอบ. (2556). **ระบำย่านลิเพา**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 15 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=h_XyR9L144w

ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. (2557). **ผันหลังแลโนรา**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://web.facebook.com/264771070353425/posts/324692354361296/?_rdc=1&_rdr

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). **นาฏยประดิษฐ์.** กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. (2559). **ระบำนบพระบรมธาตุ**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=ewnwBnYzP2k

_____. (2562). **ลายถมเมืองนคร**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=rNf6e7evrqY

เศกสรร แสงจินดาวงศ์เมือง. (2551). **ระบำทักษิณาพัตราภรณ์**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 17 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.gotoknow.org/posts/145066

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2563). **มหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย “เบิกฟ้าบัณฑิตพัฒนศิลป์สู่แผ่นดินถิ่นอีสาน**. นครปฐม : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2559). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ** (พิมพ์ครั้งที่ 23). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โสรฎา บุญวงศ์. (2563ก). **ระบำกาหยู**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 16 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=7pqoTD45boQ

_____. (2563ข). **ระบำทอยล้อ.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 16 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=Xu3rvPAS4zM

_____. (2563ค). **ระบำนารีศรีนคร.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 16 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=wB0x7qUCGW0.

อธิศร์ เทียนประเสริฐ. (2557). “วิจัยกับการสร้างสรรค์งานศิลป์”. **จดหมายข่าวประชาคมวิจัย**, 20, 115: 1-58.

krutuy99. (2554). **ระบำกรีดยาง**. [online]. Retrieved 2564, 15 March. from https://www.youtube.com/watch?v=14xH45zEoq4

lapusrada phosae. (2559a). **บาบำ ย่าหยา.** [online]. Retrieved 2564, 16 March. from https://www.youtube.com/watch?v=mttct5L9vaw

_____. (2559b). **ระบำพัสตราบาติก.** [online]. Retrieved 2564, 16 March. from https://www.youtube.com/watch?v=3TB3dlro1lo

RMUTT Channel. (2562). **ระบำแกะหนัง**. [online]. Retrieved 2564, 16 March. from https://www.youtube.com/watch?v=G63wG-5IUbQ&list=ULpRyj9Cp5e68&index=722

Siam Thai. (2560). **ระบำชนไก่**. [online]. Retrieved 2564, 16 March. from https://www.youtube.com/watch?v=O9BgGHpAJvw

การสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

THE CREATION OF PRAEWA KALASIN FOLK DANCE

นุจรินทร์ พลแสน* และ ณุทชากร เกชณียาบุตร*

NUCHARIN PHONSAN AND NUTCHAKORN KECHANEEYABUTRA

(Received: February 19, 2021; Revised: March 10, 2021; Accepted: May 1, 2021)

บทคัดย่อ

การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์ เพื่อนำผลมาวิเคราะห์และเขียนเป็นรายงานการศึกษา การศึกษาพบว่าการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ประกอบด้วย 1) ท่าฟ้อนมีทั้งหมด 3 ช่วง 2) ผู้แสดงมีทั้งหมด 3 กลุ่ม ประกอบด้วย นักแสดงชาย นักแสดงหญิง และนักแสดงวัยเด็ก 3) เครื่องแต่งกายมีทั้งหมด 4 ชนิด ประกอบด้วยผ้าแพรวา ผ้าถุง เครื่องประดับร่างกาย และเครื่องประดับผม และ 4) ดนตรีประกอบ ใช้ดนตรีพื้นบ้านอีสานบรรเลงลายแพรวากาฬสินธุ์ มีลักษณะเด่นของท่วงทำนองซึ่งมี 3 ลักษณะ ประกอบด้วยจังหวะช้า ปานกลาง และเร็ว ขั้นตอนในการออกแบบสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ที่ได้รับความนิยมและยอมรับจากสังคมมายาวนานจนถึงทุกวันนี้ เนื่องจากได้รับความร่วมมือ ร่วมแรง ร่วมใจ และการถ่ายทอดองค์ความรู้จากคณะครู อาจารย์ภาคนาฏศิลป์และภาคดุริยางค์

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

Abstract

This study aims to analyze components of the creation of Praewa Kalasin folk dance of Kalasin College of Dramatic Arts. Based on related literatures reviews, interviews, and observation, it is found that the creation

* วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Roi Et College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

of Praewa Kalasin folk dance consists of 1) 3 sessions of folk dance, 2) 3 groups of performers: actor, actress, child, 3) 4 kinds of costume design: Praewa Thai silk fabric, sarong, body accessories, hair accessories, and 4) consists the music which is composed of Isaan music playing. The Praewa pattern has three kinds of rhythm: slow, medium slow and fast. The reason why design steps in the creation of Praewa folk dance of Kalasin College of Dramatic Arts have been popular and highly accepted from the society for a long time is that Thai Dramatic Arts and music teachers fully cooperate in knowledge transfer.

Keywords: The Creation, Praewa Kalasin Folk Dance

บทนำ

การฟ้อนพื้นบ้านอีสานหรือเรียกสั้น ๆ ว่า “ฟ้อน” นั้นเป็นการเรียกชื่อนาฏกรรมพื้นบ้านอีสานที่เป็นส่วนหนึ่งของคติชาวบ้านที่สร้างความรื่นเริงบันเทิงใจให้แก่คนในชุมชนท้องถิ่น สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมวิถีชีวิตของชาวบ้าน เป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดความเข้าใจในท้องถิ่น ซึ่งเกิดขึ้นจากสภาพสังคม ภูมิศาสตร์ วัฒนธรรม และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่หล่อหลอมมายาวนาน มีการคิดท่าฟ้อนรำไปตามความนิยม มีเพลงดนตรีประกอบที่เน้นให้เห็นท่วงทำนองสำเนียงภาษาร้องในท้องถิ่นของตน และชาวบ้านยอมรับกันว่าเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นอีสานนั้นเอง (วิภาพร ฝ่ายเพีย, 2556, น. 2)

การฟ้อนแต่ละชุดที่สร้างสรรค์มีแนวคิดที่แตกต่างกัน ทำให้องค์ประกอบของการแสดงแต่ละชุดนั้นมีความแตกต่างกัน ทั้งรูปแบบการแสดง ท่ารำ ทำนองเพลง อุปกรณ์ประกอบการแสดง และสีสันของการแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้สวยงาม เหมาะสม ตรงตามแนวคิดของการแสดงแต่ละชุดโดยอิงตามรูปแบบดั้งเดิมเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ และวัสดุที่เลือกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ ส่วนใหญ่เป็นวัสดุพื้นบ้านประจำท้องถิ่นแทบทั้งสิ้น (กิตติยา ทาธิสา, 2563, 7 กุมภาพันธ์)

ในด้านผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ปรากฏเป็น 2 ส่วน คือ 1) การสร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบหลวงซึ่งสืบทอดจากกรมศิลปากร และ 2) การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน และพบว่าผลงานการสร้างสรรค์ที่ทำชื่อเสียงให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์นั้นอยู่ในส่วนการฟ้อนพื้นบ้านอีสานมากที่สุด (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, สัมภาษณ์,

2563, 7 กุมภาพันธ์) และผู้ศึกษาเลือกที่จะศึกษาแบบเฉพาะเจาะจง คือ ฟ้อนพื้นบ้านอีสานที่สืบเนื่องจากวิถีชีวิต ได้แก่ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ เท่านั้น

ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์จัดอยู่ในแนวคิดวิถีชีวิต ซึ่งหมายถึงการแสดงที่มุ่งนำเสนองานอาชีพตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผ่านหลายชั่วอายุคนจนสืบทอดเป็นวิถีการดำเนินชีวิตที่เหมาะสมกับยุคสมัยของชาวอีสาน แนวทางการดำเนินชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย รวมถึงปัจจัยสี่ที่เป็นสิ่งจำเป็นในการดำเนินชีวิต ได้แก่ ที่อยู่อาศัย อาหารการกิน เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค และยังรวมถึงความรู้เรื่องสังคม วัฒนธรรม ภูมิปัญญา ฯลฯ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เมื่อครั้งเสด็จเยี่ยมพสกนิกรชาวอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ในปี พ.ศ. 2519 ทรงทอดพระเนตรเห็นชาวภูไทบ้านโพนแต่งตัวมารับเสด็จโดยใช้ผ้าแพรวาสะพายเฉียงพาดไหล่ ทรงสนพระทัยมากจึงโปรดให้มีการสนับสนุนและส่งเสริมการทอผ้าแพรวามาอย่างต่อเนื่อง เดิมผ้าแพรวามีสีแดงเพียงสีเดียว ต่อมามีพระราชดำริให้มีการทอผ้าแพรวาหลากหลายสี เพิ่มความยาวและขนาดความกว้างของผืนผ้า วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์จึงได้นำแนวคิดมาสร้างสรรค์ชุดการแสดงฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ขึ้น เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เนื่องในวโรกาสพระชนมายุครบ 5 รอบ โดยกระบวนท่ารำเริ่มจากวิถีชีวิตของชาวบ้าน คือ การทำไร่ ทำนา เก็บหม่อนเลี้ยงไหม เพื่อการทอผ้าแพรวา สื่อออกมาในรูปแบบของการแสดง และประเพณีฮีตสิบสองของชาวอีสาน สีที่ใช้ในการแต่งกายจะใช้ทั้งหมด 3 สี ได้แก่ 1) สีเหลือง หมายถึง สีประจำพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 2) สีฟ้า หมายถึง สีประจำพระองค์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง 3) สีม่วง หมายถึง สีประจำพระองค์ของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (จารุชา จันทสิโร, 2563, 4 กรกฎาคม)

การทอผ้าแพรวาในแต่ละครัวเรือนถือเป็นมรดกตกทอดจากผลงานการประดิษฐ์ที่ได้สืบทอดภูมิปัญญาชาวบ้านของชาวผู้ไทยบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ตามความเชื่อทางวัฒนธรรมประเพณีอย่างมีศิลปะที่ได้รับการอนุรักษ์และส่งเสริมด้านเอกลักษณ์เฉพาะตัวไม่ซ้ำกับสิ่งทอใด ๆ ด้วยลวดลายสีสันวิจิตรแปลกสะดุดตามีการประดิษฐ์ลวดลายไปตลอดทั้งผืนอย่างเป็นลำดับขั้นตอน ถือว่าเป็นกระบวนการที่สำคัญมากในการทอผ้าแพรวาโดยกรรมวิธีการเก็บลายหรือเก็บขิดแบบจก ประกอบกับการเลือกใช้เส้นไหมน้อยหรือไหมยอดที่มีความเลื่อมมัน ซึ่งถือว่าเป็นศิลปหัตกรรมการทอผ้าพื้นบ้านที่โดดเด่น เป็นหนึ่ง

ของดีเมืองกาฬสินธุ์ที่สามารถแสดงฝีมือให้ประจักษ์ไกลไปทั่วโลก (สำนักงานพัฒนาชุมชนจังหวัดกาฬสินธุ์, 2554, น. 13) การแต่งกายของฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์มีการออกแบบการห่มผ้าแพรวาที่ไม่ซ้ำกับชุดการแสดงอื่น ๆ เพื่อต้องการให้มีความแปลกใหม่และอวดลวดลายความงดงามของผ้าแต่ละผืน โดยนำผ้าแพรวาที่เป็นผืนมาจับเย็บให้เป็นเสื้อเข้ารูปเข้าทรงพอดีกับตัวผู้แสดงโดยไม่ต้องตัดเย็บเป็นชุดสำเร็จ นุ่งผ้าถุงสั้นคลุมเข่า ตกแต่งด้วยเครื่องประดับร่างกายและเครื่องประดับผม และเมื่อทำการแสดงเสร็จเรียบร้อยแล้วสามารถตัดด้ายที่เย็บติดกันเป็นเสื้อออก แล้วนำกลับมาใช้ซ้ำหรือนำไปใช้ในการประกอบการแสดงชุดอื่น ๆ ได้เช่นกัน

สิ่งที่สำคัญอีกอย่าง คือ สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดในฐานะผู้รับผิดชอบงานด้านศิลปะและวัฒนธรรม ได้นำการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานที่เป็นแบบแผนของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์บรรจุเข้าในเกณฑ์การประกวดศิลปวัฒนธรรม ได้แก่ งานมหกรรมโปงลางแพรวาและงานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ของทุกปี กำหนดให้มีการประกวดวงดนตรีและการแสดงโปงลางโดยแบ่งประเภทวงออกเป็น 3 ระดับ คือ ระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษา และระดับประชาชน ซึ่งทุกระดับมีลายเพลงบังคับและมีการแสดงประกอบ เช่น ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ เป็นต้น (จังหวัดกาฬสินธุ์, 2560)

จากการศึกษาพบว่า ผ้าแพรวามีความงดงามและคุณค่าในตัว ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก นับว่าเป็นของดีมีค่าที่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงรับไว้ในโครงการศิลปาชีพ แม้ว่าในปัจจุบันความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีที่ทันสมัย ก็ยังไม่สามารถเลียนแบบให้เสมอเหมือนบุคลากรของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้ลงพื้นที่ศึกษาและนำข้อมูลมาปรับเปลี่ยนใช้ในการแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับพื้นฐานความเป็นจริงของข้อมูลที่ศึกษาให้มากที่สุดตามบริบทสังคม

ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาจึงเล็งเห็นความสำคัญขององค์ประกอบการสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสานชุด ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เพื่อศึกษาท่าฟ้อน ผู้แสดง เครื่องแต่งกายและดนตรีประกอบของฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ตามบริบทสังคม โดยคำนึงถึงรากเหง้าความเป็นพื้นบ้านและตระหนักถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวอีสาน อีกทั้งเป็นแนวทางให้แก่หน่วยงานและสถานศึกษาอื่น ๆ สามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีคุณภาพและมีคุณค่ามากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์

ศึกษาองค์ประกอบการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นแนวทางการศึกษาการสร้างสรรค์ประกอบการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานได้อย่างมีระบบและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางนาฏศิลป์ในรูปแบบอื่นต่อไป

2. เป็นการสืบทอด ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานให้เป็นรากฐานของวัฒนธรรมพื้นถิ่นต่อไป

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเลือกพื้นที่ศึกษาแบบเฉพาะเจาะจง เพื่อศึกษาท่าฟ้อน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบของฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ได้กำหนดขอบเขตในการศึกษาดังนี้

1. ขอบเขตด้านประชากร ประกอบด้วย กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มที่ 1 กลุ่มสร้างสรรค์ผลงาน มีหน้าที่รับผิดชอบในการสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 ปัจจุบันยังคงทำงานในวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 4 คน

กลุ่มที่ 2 กลุ่มนักแสดง อดีตนักแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 ปัจจุบันยังคงทำงานในวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 4 คน

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยมุ่งศึกษาท่าฟ้อน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 โดยเลือกศึกษาชุดการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานแบบเฉพาะเจาะจงเพียงชุดเดียว คือ ชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์เท่านั้น

3. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

4. ขอบเขตด้านเวลา ผู้วิจัยมุ่งศึกษาท่าฟ้อน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบของฟ้อนพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535

วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ เป็นรูปแบบวิจัยทางศิลปกรรมโดยใช้การวิเคราะห์และสรุปข้อมูลจากการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นชุดการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานที่ได้สร้างชื่อเสียงและรับความนิยมให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยศึกษาท่าฟ้อน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบ ตามขั้นตอนดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.1 แบบสัมภาษณ์ ประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง มีประเด็นคำถามที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน และแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง เป็นประเด็นคำถามที่ไม่มีการกำหนดไว้แบบตายตัว เป็นคำถามแบบกว้าง ๆ

1.2 แบบสังเกตการณ์ ประกอบด้วยแบบสังเกตการณ์ที่มีส่วนร่วม โดยร่วมเดินทางไปทำการแสดงกับทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งผู้วิจัยเปรียบเสมือนนักศึกษาฝึกสอนที่มีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนในการแสดง และแบบสังเกตการณ์ที่ไม่มีส่วนร่วม โดยการนั่งชมชุดการแสดงบนเวที

2. การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

การรวบรวมข้อมูลการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ต้องใช้เครื่องมือที่มีคุณภาพ และมีความน่าเชื่อถือในการตรวจสอบความถูกต้องและแม่นยำ ผู้วิจัยต้องตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือก่อนนำไปใช้เก็บรวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือเสร็จเรียบร้อยแล้วนำเครื่องมือให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบเครื่องมือ เพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีประสิทธิภาพตามต้องการ เมื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งจะได้ข้อมูลที่ถูกต้องและแม่นยำและน่าเชื่อถือ โดยมีผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือจำนวน 3 ท่าน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1 การศึกษาเอกสาร ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยประเภทต่าง ๆ ที่ปรากฏในรูปแบบของการเขียนการพิมพ์

3.2 การสัมภาษณ์

1. การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง หรือการสัมภาษณ์ที่เป็นทางการ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยกำหนดประเด็นคำถามที่แน่นอนไว้อย่างชัดเจน

2. การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง หรือการสัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ โดยผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ที่ให้ข้อมูล โดยใช้ลักษณะการพูดคุยสนทนาแบบเป็นกันเองเพื่อสร้างความคุ้นเคย และเป็นการคลายกังวลกับผู้ให้สัมภาษณ์ซึ่งการซักถามมีการปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลา

3.3 การสังเกตการณ์

1. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม โดยร่วมเดินทางไปทำการแสดงกับทางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยผู้วิจัยเปรียบเสมือนนักศึกษาฝึกสอน มีส่วนร่วมในขั้นตอนต่าง ๆ

2. การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ด้วยการนั่งชมชุดการแสดงบนเวทีเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการเคลื่อนไหวของนักแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีประกอบและองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

4. การตรวจสอบความถูกต้องและข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ มาดำเนินการตรวจสอบข้อมูลโดยใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า พิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างของข้อมูล 1) แหล่งเวลา คือ หากข้อมูลที่ได้จากเวลาที่แตกต่างกันจะได้ข้อมูลที่เหมือนกันหรือต่างกัน 2) แหล่งสถานที่ คือ หากข้อมูลที่ได้จากสถานที่ที่แตกต่างกันจะได้ข้อมูลที่เหมือนกันหรือต่างกัน 3) แหล่งบุคคล คือ หากข้อมูลที่ได้จากผู้ให้ข้อมูลคนละคนจะได้ข้อมูลที่เหมือนกันหรือต่างกัน นำข้อมูลทั้งหมดมาจัดระเบียบข้อมูลให้เป็นขั้นตอนเพื่อวิเคราะห์ และสรุปประเด็นโดยการบรรยายเป็นรายงานการวิจัย

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

1. นำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกเสียง บันทึกภาพ และการจดบันทึกมาถอดบทเรียน

2. นำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ มาสรุปประเด็นความคิดเห็น และข้อเสนอแนะในการวิเคราะห์

3. การวิเคราะห์ ท่าฟ้อน ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ทฤษฎีสี ทฤษฎีการเคลื่อนไหว และทฤษฎีการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อนำผลมาเขียนรายงานวิจัยในเรื่อง “การสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์”

ผลการศึกษา

จากการศึกษางานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งได้แนวคิดจากกลุ่มวิถีชีวิต สะท้อนให้เห็นชีวิตของชาวอีสานและประโยชน์การใช้สอยของผ้าแพรวา รวมถึงวัฒนธรรมประเพณีของชาวผู้ไทยบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการทอผ้าที่มีมาแต่โบราณจากรุ่นสู่รุ่น ถือเป็นภูมิปัญญาของชาวบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ และองค์ประกอบที่สำคัญของการสร้างสรรค์ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์พบว่า

1. ท่าฟ้อน ท่าฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์สร้างสรรค์ขึ้นโดยครู อาจารย์ภาคนาฏศิลป์และภาคดุริยางค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ศึกษาแนวคิดที่เป็นตัวกำหนดทิศทางในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในแต่ละช่วงให้เกิดความชัดเจน โดยระดมความคิดจากพื้นฐานความเป็นจริงให้มากที่สุด บวกกับจินตนาการในการสร้างสรรค์ สะท้อนความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน ซึ่งรูปแบบท่าฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ได้แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นการแสดงที่สื่อถึงวิถีชีวิตของชาวผู้ไทยบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ แสดงการเก็บหม่อนเลี้ยงไหม เก็บขิดแพรวา ทอผ้าแพรวา ทำไร่ ทำนา เด็ก ๆ ก็วิ่งเล่นกันตามบริบทสังคมท้องถิ่นนั้น ๆ

ช่วงที่ 2 สื่อถึงความงามของผ้าแพรวา อวดลวดลายและสีสันของผ้าอันงดงาม เป็นท่าฟ้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่มีทั้งหมด 15 ท่า ได้แก่ 1) ท่าออก - ท่าไหว้ 2) ท่าห่มผ้าแพรวา (แบบนั่ง) 3) ท่าห่มผ้าแพรวา(แบบยืน) 4) ท่าห่มผ้าแพรวาพาดไหล่ (แบบยืน 1) 5) ท่าห่มผ้าแพรวาพาดไหล่ (แบบยืน 2) 6) ท่ารัดเข็มขัด 7) ท่าอวดการแต่งกาย 8) ท่าแต่งตัว 9) ท่าเก็บหม่อนไหม 10) ท่าสาวไหม 11) ท่าช้านางนอน 12) ท่าเฉิดฉิน 13) ท่าผาลา 14) ท่าอุ่นมโนราห์ 15) ท่าเดินเข้า โดยมีพื้นฐานมาจากกระบวนท่าฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ผสมผสานกับท่านาฏศิลป์ไทย และท่าแม่บทอีสาน มีการแปรแถวที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำกับการแสดงชุดอื่น ๆ ที่เคยเกิดขึ้น เป็นความแปลกใหม่ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากที่สุดในยุคนั้น จากเดิมมีการแปรแถวเป็นหน้ากระดาน แถวเฉียง วงกลมแถวคู่ขนาน เป็นต้น ได้มีเพิ่มการแปรแถวแบบใหม่เป็นรูปทรงเรขาคณิต รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม ขนมเปียกปูน แบ่งกลุ่ม แต่ละกลุ่มมีกระบวนท่าฟ้อนที่แตกต่างกัน แต่ฟ้อนในจังหวะและทำนอง

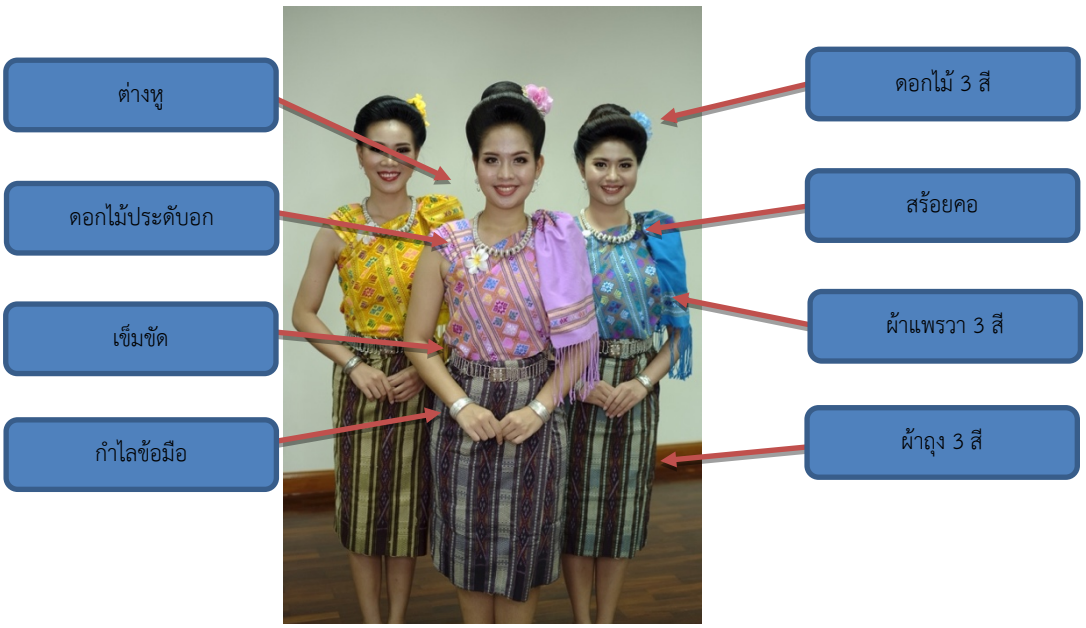
เดียวกัน ซึ่งเป็นความแปลกใหม่และแสดงให้เห็นว่า แม้ไม่ได้มีท่าฟ้อนที่ต้องฟ้อนเหมือนกัน ก็ทำให้เกิดความงดงามอ่อนหวานและสะดุดตา

ช่วงที่ 3 สื่อถึงประเพณีบุญผะเหวด ประเพณีของชาวบ้านโพน วิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณีของชาวบ้านโพน มีการตั้งดอกไม้เงินที่ชาวบ้านรวมตัวกันทำขึ้น แล้วแห่ขบวนกัณฑ์หลอนทั้งฟ้อนทั้งรำด้วยความสนุกสนานนำไปถวายที่วัด อีกนัยหนึ่งเป็นการสร้างความสามัคคีในหมู่บ้านและค้ำจุนพระพุทธศาสนา การแสดงฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์มีการวิเคราะห์เพื่อหาท่าฟ้อนที่สอดคล้องเชื่อมต่อกันได้อย่างเหมาะสม ทั้งผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และดนตรีประกอบ ในท่วงทำนองที่มีตั้งแต่ ช้า ปานกลาง และเร็ว โดยท่าฟ้อนเหล่านั้นสื่อถึงอัตลักษณ์ ขนบธรรมเนียม วัฒนธรรม วิถีชีวิตของคนในพื้นถิ่นซึ่งการทอผ้าเป็นงานหัตถกรรมของชาวผู้ไทยบ้านโพนอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ และเป็นการเล่าเรื่องราววิถีชีวิต การทำมาหากินของคนอีสาน สื่อความหมายของการแสดงให้ชัดเจนมากขึ้น ผสมกับองค์ประกอบอื่น ๆ ตามหลักทฤษฎีที่นำมาใช้ประกอบ

2. ผู้แสดง การคัดเลือกนักแสดงฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์นั้น ประกอบด้วยนักแสดงชายและนักแสดงหญิง นักแสดงจะต้องมีทักษะทางนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้าน ทั้งด้านการฟัง การรำ การร้อง และที่สำคัญคือต้องมีความรู้ความเข้าใจในพื้นฐานเกี่ยวกับแนวคิดของการแสดง มีบุคลิก รูปร่าง ลักษณะ เลือกให้เหมาะสมกับการแสดงเพื่อให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงออกมาได้อย่างดี ดังนั้นผู้แสดงชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ต้องเป็นผู้มีวินัย ตั้งใจ ขยันหมั่นเพียรในการพัฒนาตัวเอง ฝึกซ้อมบ่อย ๆ พร้อมเอาใจใส่ต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายจากครูผู้ฝึกซ้อมด้วยความรับผิดชอบ เพื่อให้เกิดความเชื่อมั่นและมั่นใจในบทบาทของตนเอง

3. เครื่องแต่งกาย การแต่งกายของฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ทั้งรูปแบบแต่งกายที่เป็นแบบดั้งเดิมของชาวอีสาน และรูปแบบการแต่งกายที่ปรับปรุงให้เป็นแบบแผนของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในสมัยนั้น เหตุที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้รับความนิยมเรื่องเครื่องแต่งกายนั้น เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับวิธีและขั้นตอนในการออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นอย่างยิ่ง เพื่อให้ได้ผลงานออกมาอย่างมีประสิทธิภาพ จึงมีการวางแผนในการออกแบบอย่างเป็นขั้นเป็นตอน ในการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนต้องมีความสัมพันธ์กับเครื่องแต่งกาย เพราะชุดเครื่องแต่งกายต้องเอื้ออำนวยความสะดวกต่อการแสดง ถ้าเกิดการติดขัดในขณะที่ทำการแสดงเนื่องจากชุดเครื่องแต่งกายที่สวมใส่เป็นเหตุจะทำให้การเคลื่อนไหวร่างกายในการออกลีลา ท่าฟ้อนไม่เต็มที่ ไม่สะดวกและมีผลทำให้การแสดงด้อยลง โดยเลือกใช้วัสดุพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นใน

แต่ละท้องถิ่นด้วยความประณีตและสวยงาม ล้วนเป็นวัสดุที่เกิดจากภูมิปัญญาชาวบ้าน ได้แก่ ผ้าแพรวา นำผ้าแพรวายาวประมาณ 1 วา มาจับเย็บเป็นเสื้อให้เข้ารูปเข้าทรงพอดีกับตัวผู้แสดง โดยจับชายผ้าแพรวาเป็นจีบพาดไหล่ข้างขวาซึ่งทำเป็นแขนเสื้อพันรอบตัวทวนเข็มนาฬิกามาที่ไหล่ด้านซ้าย แล้วจับชายผ้าอีกด้านหนึ่งรูดด้ายเข้าหากันเป็นแขนตุ๊กตาคลุมที่ไหล่ด้านซ้ายเย็บ ติดกับลำตัวให้เข้ารูป ซึ่งผ้าแพรวามีทั้งหมด 3 สี ประกอบด้วย 1) สีเหลือง หมายถึง สีประจำพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 2) สีฟ้า หมายถึง สีประจำพระองค์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9 3) สีม่วง หมายถึง สีประจำพระองค์ของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ผ้าถุงนุ่งแบบสั้นคลุมเข่าด้วยผ้าฝ้ายมัดหมี่ลายสามกษัตริย์ตามเฉดสีของผ้าแพรวาทั้ง 3 สี เลือกสรรมาอย่างดีและพิเศษสุดจากตลาดนาข่า จังหวัดอุดรธานี เครื่องประดับร่างกาย ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ เข็มขัด ประดับดอกด้วยดอกไม้สีแดง และเครื่องประดับผม ได้แก่ ดอกไม้ 3 สี ตามสีผ้าแพรวาที่สวมใส่ถือว่าเป็นชุดการแสดงชุดแรกที่มีความแปลกใหม่ ทันสมัยและเป็นที่นิยมสุงสุดของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในขณะนั้น (จารุชา จันทสิโร, 2563, 4 กรกฎาคม)



ภาพที่ 1 การแต่งกายฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4. ดนตรีประกอบ ดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน ได้สะท้อนถึงขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี วัฒนธรรม สภาพความเป็นอยู่ ความอุดมสมบูรณ์ ความแห้งแล้ง โดยภาพสะท้อนเหล่านี้จะดูได้จากสำเนียงเพลง บทเพลง ลักษณะของเครื่องดนตรีได้อย่างชัดเจน ถือได้ว่าดนตรีพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตของคนอีสาน มีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านทั้งในด้านความบันเทิงใจของคนในสังคม ให้ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน และในด้านการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา และพิธีกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ช่วงชีวิตของชาวบ้าน ซึ่งสะท้อนความคิดสร้างสรรค์ของบุคคลหรือกลุ่มชนในระยะเวลาต่าง ๆ ซึ่งแต่ละกลุ่มชนยังคงรักษาไว้และนิยมเล่นกันในปัจจุบัน (เปลื้อง ฉายรัศมี, 2550, น. 24) การแสดงชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์เป็นการแสดงพื้นบ้านอีสาน ใช้เครื่องดนตรีวงโปงลาง ซึ่งเป็นพื้นบ้านของอีสาน ประกอบด้วย พิณ โปงลาง แคน โหวด กลองอีสาน เป็นต้น ลายแพรวากาฬสินธุ์เป็นลายที่คณะครูในภาควิชาดุริยางค์ไทยร่วมกันสร้างสรรค์ขึ้น โดยการควบคุมของนายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ในขณะนั้น ชุดฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ได้นำไปเสนอผลงานในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ดนตรี และนิทรรศการงานศิลปะของสถาบันการศึกษา สังกัดกรมศิลปากรประจำปีการศึกษา 2535 ณ โรงละครแห่งชาติ แนวคิดในการประพันธ์ได้แนวคิดมาจากเพลงแห่ขบวนกัณฑ์หลอน โดยครูเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้เป่าแคนเป็นทำนองเพลงในลายต่าง ๆ และครูทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ เป็นผู้จับทำนองหาทำนองเพลงที่มีความสอดคล้องกันในแต่ละช่วงของทำนองเพลง ลักษณะเด่นของลายการประพันธ์ คือ มีท่วงทำนอง 3 ลักษณะที่อยู่ในทำนองเพลงแพรวากาฬสินธุ์ประกอบด้วยช้า ปานกลาง เร็ว เพื่อให้สอดคล้องกับท่าฟ้อน (ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์, 2563, 4 มกราคม)

4.1 พิณ พิณพื้นบ้านอีสาน มีชื่อเรียกแตกต่างกัน เช่น ซุง หมากจับปี่ หมากต้องโต่ง และหมากตับแต่ง มีสายตั้งแต่ 2-4 สาย ชนิดที่มี 4 สายก็คล้ายกับซึงของภาคเหนือแต่ปลายกะโหลกพิณป้านกว่า พิณพื้นบ้านทำด้วยไม้เนื้อแข็งประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่าย ๆ ไม่สู้จะประณีตนัก ใช้เล่นเดี่ยว หรือเล่นร่วมกับวงแคน และโปงลาง (เปลื้อง ฉายรัศมี, 2550, น. 20)

ภาพที่ 2 พิณ
ที่มา : สำเนาภาพ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4.2 โปงลาง เป็นเครื่องตี ทำด้วยไม้ร้อยต่อกันจำนวน 12 ท่อน ร้อยต่อกันด้วยเชือกเป็นผืน แต่ละท่อนมีขนาดและความยาวลดหลั่นกันตามลำดับ จากใหญ่ลงมาเล็ก เวลาเล่นใช้ด้านใหญ่ (ด้านบน) แขวนกับกิ่งไม้ หรือไม้ขาตั้ง ด้านเล็ก (ด้านล่าง) ใช้เท้าผู้เล่น หรือทำที่เกี่ยวยึดไว้ มักใช้ผู้เล่น 2 คน คนหนึ่งเล่นทำนองเพลงเรียก “หมอเคาะ” อีกคนหนึ่งทำหน้าที่เคาะประสานเสียงทำจังหวะเรียก “หมอเสิร์ฟ” โปงมีเสียง 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา ไม่มีเสียง ฟา และที (เปลื้อง ฉายรัศมี, 2550, น. 26) ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 3 โปงลาง
ที่มา : สำเนาภาพ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4.3 แคน เป็นเครื่องเป่าทำด้วยไม้ซางขนาดต่าง ๆ นำมาเรียงลำดับผูกติดกันเป็น 2 แถว ๆ ละ 6 ลำบ้าง 7 ลำบ้าง หรือ 8 ลำบ้าง สุดแท้แต่ว่าจะเป็นแคนหก แคนเจ็ด หรือแคนแปด โดยเรียงลำใหญ่ไว้คู่หน้า และลำเล็ก ๆ เป็นคู่ถัดไปตามลำดับ และต้องเรียงให้กลางลำตรงที่ใส่ลิ้นอยู่ในระดับเดียวกัน แล้วเอาไม้จริงมาถากเจาะรูสำหรับเป่าเรียกส่วนนี้ว่า “เต้า” เอาลำไม้ซางที่เรียงไว้สอดลงในเต้าให้พอดีกับตรงที่ใส่ลิ้นไว้ แล้วนำชันหรือขี้ผึ้งพอกกันลมรั่วเหนือเต้าขึ้นไปประมาณ 4-5 ซม. เจาะรูด้านข้างของลำไม้ซางตั้งแต่คู่ที่ 2

เป็นต้นไป ลำละ 1 รู สำหรับนิ้วปิดเปิดเปลี่ยนเสียง ส่วนคู่แรกเจาะรูด้านหน้าเหนือเต้าขึ้นไปประมาณ 2-3 ซม. สำหรับนิ้วหัวแม่มือปิดเปิด การเป่าแคนต้องใช้ทั้งเป่าลมเข้าและดูดลมออก โดยเป่าตรงหัวเต้าด้านที่เจาะรูไว้ อาจกล่าวได้ว่าแคนเป็นเครื่องดนตรีสัญลักษณ์ของภาคอีสาน ประชาชนแถบนี้นิยมเป่าเล่นสืบต่อกันมาช้านาน ทั้งเล่นเดี่ยวคลอการร้องและเล่นเป็นวงโดยผสมกับเครื่องดนตรีอื่น เช่น พิณ โปงลาง กลองอีสาน เป็นต้น ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคอีสานต่าง ๆ (เปลื้อง ฉายรัศมี, 2550, น. 31) ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 4 แคน
ที่มา : สำเนาภาพ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4.4 โหวด เป็นเครื่องเป่าไม่มีลิ้น ตัวโหวดทำด้วยไม้ไผ่รวก (หรือไม้เฮี้ย) ลำเล็ก ๆ สั้นยาว ต่างกันจำนวน 6-9 ลำ มัดติดกับกระบอกไม้ไผ่ที่เป็นแกนกลางโดยใช้ขี้สูดติด แต่ละลำจะมีระดับเสียงแตกต่างกันตามขนาดสั้น - ยาว ตามปกติโหวดมีเสียง 5 เสียง แต่เดิมใช้เชือกผูกปลายด้านหนึ่งแล้วเหวี่ยงหมุนกลับไปกลับมาทำให้เกิดเสียงโหยหวน ต่อมาใช้ปากเป่าเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นที่นิยมกันทั่วไปในแถบอีสาน (เรื่องเดียวกัน, 2550, น. 34) ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 5 โหวด
ที่มา : สำเนาภาพ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4.5 กลองอีสาน กลองเป็นเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะหรือควบคุมจังหวะ โดยกลองที่จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานแต่โดยทั่วไปนิยมเรียกชื่อว่า “กลองยาว” ซึ่งลักษณะทรวดทรงดูผิวเผิน อาจคล้ายกลองยาวทางภาคกลาง แต่ความจริงต่างกันคือ รูปทรงนับจากช่วงขึงหน้ากลองลงมา หรือตัวกลองอาจยาวกว่ากลองยาวภาคกลาง ส่วนหางกลองสั้นกว่าของกลองยาวภาคกลาง และหางของกลองบานออกเพื่อให้สามารถตั้งไว้ได้อย่างมั่นคง นอกจากนั้นการขึงหนังกลองโดยนำด้านนอกหรือด้านที่มีขนไว้ข้างด้านนอก นิยมทำจากไม้ขนุนเนื้อแข็งพอประมาณ ไม่หนักมากเวลาใช้งานใช้ข้าวเหนียวนึ่งสุกบดให้ละเอียดจนเหนียวนำมาติดหน้ากลอง เพื่อปรับระดับโทนเสียงให้กลองทุกลูกดังในคีย์เสียงเดียวกัน เมื่อเล่นเสร็จแล้วจึงขูดข้าวเหนียวที่ติดหน้ากลองออก โดยใช้ผ้าชุบน้ำทำความสะอาดก่อนนำไปเก็บ วงโปงลางพื้นบ้านใช้กลองยาว 4-5 ลูก เรียงลำดับเล็กไปหาใหญ่ ขึงขึ้นเสียงกลองให้ได้ระดับ วางกลองแต่ละลูกบนขาตั้งกลอง (เปลื้อง ฉายรัศมี, 2550, น. 37) ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 6 กลองอีสาน
ที่มา : สำเนาภาพ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

การสร้างสรรค์การแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานชุด “ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์” ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของชาวอีสานและประโยชน์การใช้สอยของผ้าแพรวา รวมถึงการรักษาวัฒนธรรมประเพณีของชาวผู้ไทยบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งพบว่าชาวบ้านโพนมีการทอผ้าแพรวาในทุก ๆ

ครัวเรือนซึ่งเป็นงานหัตกรรมในชุมชนที่มีมาแต่โบราณ เป็นภูมิปัญญาของชาวบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่น และนับว่าผ้าแพรวาเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในยุคสมัยนั้น โดยได้แรงบันดาลใจจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9 เมื่อครั้งเสด็จเยี่ยมพสกนิกรชาวกาฬสินธุ์ ทรงสนพระทัยในความงามของผ้าแพรวา จึงโปรดให้มีการสนับสนุนการทอผ้าแพรวา เดิมการทอผ้ามีเฉพาะผ้าฝ้ายต่อมาเริ่มมีการทอผ้าไหม ยิ่งเห็นความงดงามลวดลายของผ้าชัดเจนมากยิ่งขึ้น จึงโปรดให้ส่งเสริมอย่างต่อเนื่องและทรงรับไว้ในโครงการศิลปาชีพ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9 ในวโรกาสพระชนมายุครบ 5 รอบ โดยนำสีประจำพระองค์ทั้ง 3 สี ได้แก่ สีเหลืองเป็นสีประจำพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 สีฟ้าเป็นสีประจำพระองค์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9 และสีม่วงเป็นสีประจำพระองค์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ถือว่าเป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีคุณค่าและมีความหมายอันสูงสุดของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

อภิปรายผล

ในการสร้างแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งมีโยบายสถาบันเป็นส่วนผลักดันให้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงในทุก ๆ ปีการศึกษา บุคลากรที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงานลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลตามบริบทของสังคมชาวบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์อย่างจริงจัง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องตามพื้นฐานความเป็นจริงมากที่สุด ประมวลความคิดตามความเชื่อ ความศรัทธา ตลอดจนความรู้สึกและประสบการณ์เข้าด้วยกัน เพื่อกำหนดเป้าหมายให้สอดคล้องกับชุดการแสดงอย่างเป็นขั้นตอน วิเคราะห์เพื่อท่าฟ้อนที่สอดคล้องเชื่อมต่อกันได้อย่างเหมาะสม โดยท่าฟ้อนที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นสื่อถึงอัตลักษณ์ ขนบธรรมเนียมวัฒนธรรม วิถีชีวิตของคนในพื้นถิ่นซึ่งเป็นงานหัตถกรรมของชาวผู้ไทย บ้านโพนอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นการเล่าเรื่องราววิถีชีวิตการทำมาหากินของคนอีสานและสื่อความหมายของการแสดงให้ชัดเจนมากขึ้น สอดคล้องกับ ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ (2535, น. 2-3) ที่กล่าวว่า การแสดงพื้นบ้านอีสานเป็นการแสดงที่สะท้อนวัฒนธรรมของกลุ่มชนในอีสานเหนือและอีสานใต้ ทำให้มีความหลากหลายของการแสดงและมีสีสันเพิ่มมากขึ้น และได้ประดิษฐ์ชุดฟ้อนขึ้นอย่างมากมาย การแสดงชุดแพรวากาฬสินธุ์เป็นการแสดงออกถึงขนบธรรมเนียม

ประเพณี วิถีชีวิตในการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน ซึ่งมีลักษณะเฉพาะทั้งการแต่งกาย จังหวะลีลา ท่าฟ้อน ดนตรีที่ใช้ประกอบในการคัดเลือกนักแสดงนั้นคุณสมบัติหลัก ๆ ของนักแสดงจะต้องมีทักษะทางนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้าน ทั้งด้านการฟัง ด้านการรำ ด้านการร้อง และที่สำคัญคือต้องมีความรู้ความเข้าใจในพื้นฐานเกี่ยวกับแนวคิดของการแสดง มีบุคลิกรูปร่างลักษณะที่เหมาะสมกับการแสดง เพื่อให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงออกมาได้อย่างดี สอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ของ ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538, น. 21-23) ที่กล่าวว่าความงามของวัตถุอันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สีสัน สัดส่วนที่ประกอบเข้ากันอย่างกลมกลืนมีความสมดุล ทั้งผู้แสดงจะต้องมีรูปร่างที่สมส่วน และสีสันของเสื้อผ้าเพื่อทำให้เกิดความสวยงาม และวิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ก็ได้รับความนิยมในเรื่องเครื่องแต่งกายและมีชื่อเสียงในการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสาน เหตุที่ได้รับความนิยมด้านเครื่องแต่งกายนั้น เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับวิธีและขั้นตอนในการออกแบบและเลือกสรรเครื่องแต่งกายเป็นอย่างยิ่ง เพื่อให้ได้ผลงานออกมาอย่างมีคุณภาพ จึงมีการวางแผนในการออกแบบอย่างเป็นขั้นเป็นตอน โดยเลือกใช้วัสดุพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในแต่ละท้องถิ่นด้วยความประณีตและสวยงาม และเป็นวัสดุที่ล้วนเกิดจากภูมิปัญญาชาวบ้าน การแต่งกายของฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ทั้งรูปแบบแต่งกายที่เป็นแบบดั้งเดิมของชาวอีสาน และรูปแบบการแต่งกายที่ปรับปรุงให้เป็นแบบแผนของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ถือว่าได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในสมัยนั้น สอดคล้องกับ “Golden Mean” โดยธีรยุทธ์ มูลละออง (2553, น. 95) ที่กล่าวว่า การออกแบบเครื่องแต่งกายนั้นเหมือนช่างปั้นที่ใช้รูปร่างของคนเป็นหุ่น และใช้ผ้ามาพันหรือห่อหุ้มลงบนหุ่น ซึ่งวิธีการนี้เป็นการเน้นหุ่นหรือทำให้รูปทรงของหุ่นผู้ใส่เปลี่ยนแปลงไปทางสายตา บางทีดูสูงขึ้นเพรียวขึ้น บางทีดูเหมือนท้วมขึ้น ขึ้นอยู่กับการออกแบบหรือการเลือกใส่เสื้อผ้า ในด้านเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบคือ ดนตรีพื้นบ้านของชาวอีสาน ได้สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมจารีตประเพณี วัฒนธรรม สภาพความเป็นอยู่ ความอุดมสมบูรณ์ ความแห้งแล้ง โดยภาพสะท้อนเหล่านี้จะดูได้จากสำเนียงเพลง บทเพลง ลักษณะของเครื่องดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งมีลักษณะโดยเฉพาะ เครื่องดนตรีประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่าย ๆ และใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้ในท้องถิ่น ถือได้ว่าดนตรีพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตของคนอีสานจนยากจะแยกออกจากกัน เพราะดนตรีถูกสร้างขึ้นเพื่อระบายความคิด ความรู้สึก หรือสร้างมโนภาพและประสบการณ์อาจเป็นความสุขหรือความทุกข์ มีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านทั้งในด้านบันเทิงใจ

ของคนในสังคม ให้ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน สอดคล้องกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (2551, น. คำนำ) ที่กล่าวว่า ชาวอีสานส่วนใหญ่ยึดอาชีพเกษตรกรรม ยามว่างจากงานหลัก มักรังสรรค์งานศิลป์จากภูมิปัญญาอันชาญฉลาด เช่น การทอผ้า จักสาน เป็นต้น มีอุปนิสัยสนุกสนานร่าเริง ชอบจรรโลงด้วยเครื่องดนตรีที่มีจังหวะคึกคัก เช่น พิณ แคน โปงลาง เป็นต้น อีกทั้งยังยึดมั่นในจารีตประเพณี ช่วยเหลือเกื้อกูลและอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข

รายการอ้างอิง

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. (2551). **100 หมู่บ้านอีสานน่าเที่ยว.** กรุงเทพฯ: สารคดี.

จังหวัดกาฬสินธุ์. (2560). **ประกาศหลักเกณฑ์การประกวดวงดนตรีพื้นบ้านโปงลาง “งานมหกรรมโปงลาง แพรวากาฬสินธุ์ ประจำปี 2560.”** กาฬสินธุ์ : ผู้แต่ง.

ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ. (2535). **ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน** (พิมพ์ครั้งแรก). มหาสารคาม : ฝ่ายวิชาการ สำนักวิทยาบริการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). **สุนทรียะทางทัศนศิลป์.** กรุงเทพฯ: ฝ่ายเอกสารและตำรา สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ธีระยุทธ์ มูลละออง. (2553). **การศึกษาและพัฒนาเครื่องแต่งกายไทยทรงดำเพื่อธุรกิจชุมชน:กรณีศึกษา จังหวัดสุพรรณบุรี.** ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานวัตกรรมการออกแบบ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เปลื้อง ฉายรัศมี. (2550). **อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ.** กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.

วิภาพร ฝ่ายเพีย. (2556). **การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน : กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สำนักงานพัฒนาชุมชนจังหวัดกาฬสินธุ์. (2554). **แพรวากาฬสินธุ์.** กาฬสินธุ์ : เสียงภูพาน.

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

กิตติยา ทาธิสา, ผู้ควบคุมการฝึกซ้อมการแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2563.

จารุชา จันทสิโร, อาจารย์ผู้ประดิษฐ์ท่ารำแพรวากาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2563.

ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์, อาจารย์ผู้ประดิษฐ์ดนตรีประกอบเพลงแพรวากาฬสินธุ์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา. สัมภาษณ์, 4 มกราคม 2563.

พรสวรรค์ พรดอนก่อ, รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2563.

คำแนะนำสำหรับผู้เขียน

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการเป็นสื่อกลางการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่าง ครู อาจารย์ นักวิชาการ และนักสร้างสรรค์ผลงานของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และสถาบันหรือหน่วยงานอื่น ๆ ซึ่งผลงานดังกล่าวต้องไม่เคยลงตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น และมิได้คัดลอก ทำซ้ำ หรือละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้ใด ประเภทของผลงานตีพิมพ์ ได้แก่ บทความวิชาการ บทความวิจัย บทความงานสร้างสรรค์ และบทความปริทัศน์ในสาขาวิชาปรัชญากลุ่มมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

กระบวนการประเมินบทความ

กระบวนการเริ่มจากขั้นตอนแรกเมื่อผู้นิพนธ์ส่งบทความมาแล้ว บรรณาธิการจะประเมินและคัดกรองบทความเบื้องต้นเกี่ยวกับขอบเขตเนื้อหา ความถูกต้อง ความเหมาะสม และการคัดลอกละเมิดลิขสิทธิ์ (plagiarism) และส่งให้ผู้นิพนธ์ทบทวนแก้ไข จากนั้นหลังจากที่บทความได้รับการแก้ไขเบื้องต้นแล้ว บทความทุกบทความจะต้องผ่านกระบวนการพิจารณาความถูกต้องของบทความจากผู้ประเมินบทความ (Peer Review) ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทความนั้น ๆ อย่างน้อย 3 ท่าน โดยใช้วิธีการประเมินแบบผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เขียนบทความไม่ทราบชื่อของแต่ละฝ่าย (Double Blinded Review) เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความลำเอียงหรืออคติหรือเรียกรับผลประโยชน์ใดใด ทั้งนี้หากผู้ประเมินบทความมีข้อเสนอแนะให้ผู้เขียนปรับปรุงเพิ่มเติมหรือแก้ไขบทความ ผู้เขียนบทความจะต้องดำเนินการแก้ไขให้แล้วเสร็จภายใน 15 วันหลังจากได้รับผลการประเมิน จากนั้นบรรณาธิการจะพิจารณารับหรือปฏิเสธในขั้นตอนสุดท้ายถือเป็นสิ้นสุด กระบวนการพิจารณาบทความใช้เวลาประมาณ 4-8 สัปดาห์

ความถี่การเผยแพร่วารสาร

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการมีกำหนดตีพิมพ์ปีละ 2 ฉบับ โดยกำหนดเผยแพร่ : ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - มิถุนายน และฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม - ธันวาคม ซึ่งแต่ละฉบับจะมีบทความประมาณ 5-10 เรื่อง

ความรับผิดชอบ

มุมมองหรือความคิดเห็นของผู้เขียนในแต่ละบทความถือเป็นความรับผิดชอบของผู้นิพนธ์นั้น ๆ ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการ และคณะผู้จัดทำไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน

การจัดเตรียมต้นฉบับ

ต้องพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Office Words 2003 ขึ้นไป

1. การพิมพ์ต้นฉบับจะต้องพิมพ์ตามรูปแบบและขนาดตัวอักษรตาม template ที่กำหนด
2. ตั้งค่าหน้ากระดาษขนาด A4 ระยะขอบด้านละ 1” (2.54 ซม.) เฉพาะด้านซ้าย 1.5” (3.81 ซม.)
3. ตัวอักษรใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ตัวเลขอารบิก
4. ระยะห่างระหว่างบรรทัดปกติ 1 ช่วงบรรทัด ยกเว้นระยะห่างระหว่างหัวข้อ 1½ ช่วงบรรทัด
5. หมายเลขหน้า ขนาด 14 พิมพ์มุมขวาบน ห่างจากขอบกระดาษด้านบน 0.50 นิ้ว
6. การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาให้ใช้ระบบนาม - ปี ตามรูปแบบ APA Style ของ American Psychological Association
7. บทความอาจเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ เนื้อเรื่องมีความยาวประมาณ 10-15 หน้าของ template

ในบทความประกอบไปด้วยหัวข้อและรูปแบบการพิมพ์ ดังนี้

1. ชื่อเรื่อง (Title)

มีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ตัวพิมพ์ใหญ่) ขนาด 20 ตัวหนา กลางหน้ากระดาษ

2. ชื่อผู้เขียน (ทุกคน)

พิมพ์เฉพาะชื่อและนามสกุลเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ตัวพิมพ์ใหญ่) ขนาด 16 ตัวหนา กลางหน้ากระดาษ ใส่เครื่องหมายดอกจัน (*) หลังชื่อผู้เขียนเพื่ออ้างอิงหน่วยงาน ถ้ามีผู้เขียนมากกว่า 1 คน คั่นด้วยเครื่องหมายลูกน้ำ (,) และถ้าผู้เขียนอยู่ต่างหน่วยงานกันให้ใส่จำนวนดอกจันต่างกัน

3. บทคัดย่อ (Abstract)

3.1 “บทคัดย่อ” และ “Abstract” ขนาด 18 ตัวหนา กลางกระดาษ

3.2 เนื้อหาบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 16 point ตัวธรรมดาชิดขอบย่อหน้า โดยจัดทำเป็นความเรียงร้อยแก้วย่อหน้าเดียว มีความยาวไม่เกิน 250 คำ

3.3 ต้องมีคำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 14 ควรเลือกคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทความ 2-5 คำ ระบุไว้ท้ายบทคัดย่อและท้าย Abstract

4. ที่อยู่ผู้เขียน

พิมพ์เครื่องหมายดอกจัน (*) ตามด้วยที่อยู่ผู้เขียนเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษขนาด 12 point ไว้มุมซ้ายด้านล่างของหน้าแรกเพื่ออ้างอิงหน่วยงานที่สังกัด

5. ส่วนเนื้อหาบทความ

5.1 ส่วนเนื้อหาบทความ ประกอบด้วยหัวข้อแยกตามชนิดบทความ ดังนี้

1) <u>บทความวิชาการ</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ เนื้อหา สรุป และรายการอ้างอิง

2) <u>บทความวิจัย</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง

3) <u>บทความงานสร้างสรรค์</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ กระบวนการสร้างสรรค์ ผลการสร้างสรรค์ สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง

4) <u>บทความปริทัศน์</u> ประกอบด้วยหัวข้อ ได้แก่ บทนำ เนื้อหา บทวิจารณ์ ข้อเสนอแนะ กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) และรายการอ้างอิง

5.2 หัวข้อ ขนาด 16 point ตัวหนา ชิดด้านซ้าย

5.3 เนื้อความ ขนาด 16 point ชิดขอบย่อหน้า

5.4 กรณีที่มีภาพหรือแผนภูมิ ใต้ภาพให้ระบุคำว่า “ภาพที่ ...” หรือ “แผนภูมิที่ ...” ใส่เลขเรียงตามลำดับ ต่อด้วยข้อความบรรยายภาพหรือแผนภูมิ และบรรทัดถัดไปให้ระบุที่มา หากผู้วิจัยจัดทำขึ้นเองให้ระบุที่มาว่า “ที่มา : ผู้วิจัย หรือ ผู้สร้างสรรค์ หรือ ผู้เขียน” จัดวางให้อยู่กึ่งกลางหน้ากระดาษ (ใช้ตัวอักษรขนาด 14 หนา)

5.5 กรณีที่มีตาราง ด้านบนตารางให้ระบุคำว่า “ตารางที่ ...” ใส่เลขเรียงตามลำดับ ต่อด้วยข้อความบรรยายตาราง ชิดขอบด้านซ้ายของหน้ากระดาษ (ใช้ตัวอักษรขนาด 14 หนา) และขนาดของตารางต้องมีขนาดไม่เกินระยะขอบกระดาษที่กำหนดไว้

6. การเขียนรายการอ้างอิง

การเขียนรายการอ้างอิงเพื่อระบุแหล่งที่มาของเอกสารหรือข้อมูลของผู้อื่นหรือจากแหล่งงานของผู้อื่นมาใช้ในงานของตน เพื่อให้ผู้อ่านทราบว่าผู้เขียนได้ยกงานหรือแนวความคิดของผู้ใดมาเกี่ยวข้องบ้าง ทำให้สามารถค้นหาและติดตามอ่านเพิ่มเติมได้ ซึ่งวารสารพัฒนศิลป์วิชาการกำหนดให้เขียนอ้างอิงตามระบบนามปี (Name-Year System) ตามรูปแบบ APA Style ของ American Psychological Association ซึ่งเป็นรูปแบบสากลที่นิยมแพร่หลาย ด้วยการอ้างอิงแหล่งที่มาของข้อความแทรกในเนื้อหา สามารถเขียนได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1) อ้างไว้ข้างหน้าข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นชื่อผู้แต่งที่เป็นเจ้าของข้อความหรือแนวคิด โดยอ้างชื่อผู้แต่ง ตามด้วยปีและระบุเลขหน้าของเอกสารที่อ้างใส่ไว้ในวงเล็บ จากนั้นตามด้วยข้อความที่อ้าง

2) อ้างไว้ข้างท้ายข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นข้อความหรือแนวคิดที่นำมาอ้าง โดยระบุชื่อ – นามสกุลของผู้แต่ง ปีที่พิมพ์ และเลขหน้าที่นำมาอ้างอิงต่อจากข้อความที่อ้างถึงหรือสรุปความใส่ไว้ในวงเล็บทั้งหมด

ตัวอย่าง การอ้างอิงในเนื้อหาหน้าและท้ายข้อความ

หน้าข้อความ	ท้ายข้อความ
ชื่อผู้แต่ง (ปีที่พิมพ์, น.)	(ชื่อผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, น.)
Surname (Date, p.)	(Surname, Date, p.)
จินตนา สายทองคำ (2555, น. 50-51)	(จินตนา สายทองคำ, 2555, น. 50-51)
ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2543)	(ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2543)
Kumar (1996, pp. 56-62)	(Kumar, 1996, pp. 56-62)
James, Slater, and Bucknam (2012, p. 25)	(James, Slater, & Bucknam, 2012, p. 25)

ในกรณีที่เอกสารที่นำมาอ้างอิงไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ระบุ **ม.ป.ป.** หมายถึง ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ สำหรับหนังสือภาษาไทย และ **n.d.** หมายถึง no date สำหรับหนังสือภาษาต่างประเทศ แทนปีที่พิมพ์

กรณีไม่มีสถานที่พิมพ์ให้ระบุ **ม.ป.ท.** หมายถึง ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์ สำหรับหนังสือภาษาไทย และ **n.p.** หมายถึง no place of publication สำหรับภาษาต่างประเทศ

การอ้างอิงท้ายเล่มให้ระบุหัวข้อรายการอ้างอิงว่า **“รายการอ้างอิง”** และจัดพิมพ์ตามแบบมาตรฐานที่กำหนด หากรายการอ้างอิงเป็นรายการสัมภาษณ์หรือเอกสารฉบับตัวเขียน ให้เขียนรวมกับรายการอ้างอิงรายการอื่น ๆ โดยไม่ต้องแยกหัวข้อเฉพาะ สำหรับรูปแบบการเขียนรายการอ้างอิงท้ายบทความให้เขียนดังนี้

- ชื่อวารสารหรือชื่อหนังสือใช้ตัวหนา
- เริ่มเรียงเอกสารภาษาไทยก่อนเอกสารภาษาอังกฤษโดยเรียงชื่อตามลำดับอักษรในพจนานุกรม
- บรรทัดที่สองและบรรทัดต่อ ๆ ไปของแต่ละรายการอ้างอิงให้ย่อหน้าเข้ามา 5-7 ตัวอักษร หรือประมาณครึ่งนิ้ว
- ควรมีจำนวนรายการอ้างอิงให้เหมาะสมกับงาน

การอ้างอิงท้ายเล่ม	**ตัวอย่าง**
หนังสือทั่วไป ผู้แต่ง. (ปีที่พิมพ์). **ชื่อเรื่อง** (ครั้งที่พิมพ์). เมืองที่พิมพ์ : สำนักพิมพ์**.**	
ผู้แต่งคนเดียว	สุภาพรรณ ณ บางช้าง. (2535). **ขนบธรรมเนียมประเพณี : ความเชื่อและแนวการปฏิบัติในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง.** กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ผู้แต่ง 2 คน	ธงชัย สันติวงษ์ และชัยยศ สันติวงษ์. (2533). **พฤติกรรมบุคคลในองค์การ** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช**.**
ผู้แต่ง 3 คน	James, E. A., Slater, T., & Bucknam, A. (2012). **Action research for business, nonprofit, & public administration: A tool for complex times.** Los Angeles, CA: SAGE.
ผู้แต่งมากกว่า 3 คน	สุมน อมรวิวัฒน์ และคณะ. (2535). **ความคิดและภูมิปัญญาไทยด้านการศึกษา (Thai Wisdom in Education)** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ผู้เขียนที่มีอิสริยยศ	ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2555). **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสถียรโกเศศ-นาคะประทีป.

การอ้างอิงท้ายเล่ม	ตัวอย่าง
ผู้แต่งเป็นหน่วยงาน	กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2560). **รุกขมรดกของแผ่นดินใต้ร่มพระบารมี.** กรุงเทพฯ: สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ.
ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง	**สวดมนต์ไหว้พระก่อนนอน.** (2540). กรุงเทพฯ: ธรรมะสถาน.
บทความหรือบทวิจารณ์ในหนังสือ	
บทความในวารสาร	ชื่อ สกุล. (ปีที่พิมพ์). “ชื่อบทความ”. **ชื่อวารสาร**, ปีที่, ฉบับที่: เลขหน้า. เจตน์ เจริญโท. (2536). “การท่องเที่ยวกับสิ่งแวดล้อมไทย ทำอย่างไรจึงจะยั่งยืน”. **นิตยสารโลกสีเขียว,** 2, 4: 16-20.
บทความวิจารณ์หนังสือในวารสาร	สุริชัย หวันแก้ว. (2536). **วิจารณ์เรื่อง บริษัทญี่ปุ่นกับการเป็น NIC ของประเทศไทย** โดย สุวินัย ภรณวลัย. **เอเชียปริทัศน์,** 11, 2: 79 - 83.
บทความหนังสือพิมพ์	ประสงค์ วิสุทธิ์. (19 มีนาคม 1537). “สิทธิของเด็ก”. **มติชน**. หน้า 18.
บทความสารานุกรม	ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2552). “มหาภารตะ”. **สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน,** 22. 14354-14369.
พจนานุกรม	ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.
วิทยานิพนธ์	ชุติมา สัจจานันท์. (2520). **การสำรวจสถานภาพการทำงานของบัณฑิต (ปีการศึกษา 2502-2516).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
งานวิจัย/งานวิชาการ	จินตนา สายทองคำ. (2563). **นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์: ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง.** นครปฐม : คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
สัมภาษณ์	แม้นมาศ ชวลิต, คุณหญิง. (2537, 11 มีนาคม). นายกสมาคมห้องสมุดแห่งประเทศไทย. สัมภาษณ์. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2564, 1 มิถุนายน). ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.
สื่ออิเล็กทรอนิกส์	“**ไอศกรีม**”. (2557). [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 30 สิงหาคม 2557. เข้าถึงจาก http://www.car.chula.ac.th/rnis/mkdata96/food-96/ice-cre.html กลุ่มพัฒนาและส่งเสริมวิทยบริการ สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2557). **แนวทางการจัดซื้อหนังสือและสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อให้บริการในห้องสมุดโรงเรียน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 8 พฤษภาคม 2557.เข้าถึงจาก http://academic.obec.go.th/new2551/ node/1/163/news_sec_detail/433 Chaiyampawan. (2010). **ฉุยฉายฮเนา**. [online]. Retrieved 11 September 2010. from https://www.youtube.com/watch?v=Qc-ctb8b53Y

การส่งต้นฉบับ

ส่งไฟล์ต้นฉบับบทความตามรูปแบบที่กองบรรณาธิการกำหนด ไฟล์รูปภาพแยกต่างหากจากไฟล์บทความ แบบเสนอบทความ และแบบตรวจคุณภาพบทความ ผ่านระบบวารสารออนไลน์ หรืออีเมล์ Journal@bpi.mail.go.th

การปรับแก้ต้นฉบับ

โดยทั่วไปผู้ทรงคุณวุฒิอ่านประเมิน (Reviewer) จะตรวจสอบความถูกต้องและครบถ้วนด้านวิชาการแล้วส่งให้ผู้เขียนปรับแก้ สิทธิในการปรับแก้ต้นฉบับเป็นของผู้เขียน แต่กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการตีพิมพ์เฉพาะที่ผ่านความเห็นชอบตามรูปแบบและสาระของกองบรรณาธิการเท่านั้น ทั้งนี้จะมีการประสานเพื่อตรวจสอบความถูกต้องด้านวิชาการและอื่น ๆ จนถูกต้องสมบูรณ์

การตรวจทานต้นฉบับก่อนตีพิมพ์ (Final proof)

ผู้เขียนต้องตรวจทานพิสูจน์อักษรในลำดับสุดท้ายเพื่อเห็นชอบในความถูกต้องครบถ้วนของเนื้อหาก่อนลงตีพิมพ์

จริยธรรมการตีพิมพ์ผลงานในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ (Publication Ethics)

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการได้กำหนดจริยธรรมในการตีพิมพ์ผลงานในวารสาร ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียน (Duties of Authors)

ผู้เขียนบทความมีบทบาท หน้าที่ และจริยธรรมในการเขียนบทความ ดังนี้

1. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานที่ส่งมาเพื่อการพิจารณาจะต้องไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่ส่งต้นฉบับซ้ำซ้อนกับวารสารอื่น

2. ผู้เขียนรับรองว่าเนื้อหาของบทความเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของวารสาร

3. ผู้เขียนรับรองว่าเนื้อหาในผลงานเกิดจากการสังเคราะห์ความคิดขึ้นโดยผู้เขียนเอง ไม่ได้ลอกเลียนหรือตัดทอนมาจากผลงานวิจัยของผู้อื่นหรือจากบทความอื่นโดยไม่ได้รับอนุญาตหรือปราศจากการอ้างอิงที่เหมาะสม

4. ผู้เขียนต้องตรวจสอบความถูกต้องของรายการเอกสารอ้างอิง ทั้งในแง่ของรูปแบบและเนื้อหา

5. ผู้เขียนจะต้องปรับบทความตามรูปแบบและขนาดตัวอักษรตามแบบฟอร์ม (template) ของวารสารตามที่กำหนดในคำแนะนำสำหรับผู้เขียน

6. ผู้เขียนยินดีแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) และบรรณาธิการเสนอแนะตามระยะเวลาที่กำหนด

7. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานวิจัยได้ผ่านการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์แล้ว

8. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานได้ผ่านการตรวจสอบการลอกเลียนงานวรรณกรรมด้วยระบบ turnitin หรือโปรแกรมอื่นที่เทียบคียง (กรณีดุษฎีนิพนธ์/วิทยานิพนธ์) พร้อมแนบหลักฐาน (ถ้ามี)

9. ผู้เขียนที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องเป็นผู้ที่มีส่วนในการดำเนินการบทความจริง และบทความที่ส่งมาได้รับความเห็นชอบจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกท่านแล้ว

10. ผู้เขียนต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุนในการทำวิจัยนี้ และ/หรือมีผลประโยชน์ทับซ้อนจะต้องระบุในบทความ และแจ้งให้บรรณาธิการทราบ

11. ผู้เขียนไม่ควรนำเอกสารวิชาการที่ไม่ได้อ่านมาอ้างอิง หรือใส่ไว้ในเอกสารอ้างอิง และควรอ้างอิงเอกสารเท่าที่จำเป็นอย่างเหมาะสม ไม่ควรอ้างอิงเอกสารที่มากจนเกินไป

12. การกล่าวขอบคุณผู้มีส่วนช่วยเหลือในกิตติกรรมประกาศนั้น หากสามารถทำได้ผู้เขียนบทความควรขออนุญาตจากผู้ที่ผู้เขียนประสงค์จะขอบคุณเสียก่อน

13. ในบทความผู้เขียนจะต้องไม่รายงานข้อมูลที่คลาดเคลื่อนจากความเป็นจริง ไม่ว่าจะเป็นการสร้างข้อมูลเท็จ หรือการปลอมแปลง บิดเบือน รวมไปถึงการตกแต่งหรือเลือกแสดงข้อมูลเฉพาะที่สอดคล้องกับข้อสรุป

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ (Duties of Editors)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่ในการพิจารณาความครบถ้วน สมบูรณ์ และคุณภาพของบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

2. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่จากที่อื่นมาแล้วทั้งในรูปแบบของวารสารหรือบทความหลังการนำเสนอในที่ประชุมวิชาการฉบับเต็ม (Proceeding)

3. บรรณาธิการต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลของผู้เขียนหรือผู้ประเมินบทความ

4. บรรณาธิการจะเป็นผู้ตัดสินใจคัดเลือกและพิจารณาตีพิมพ์บทความที่ผ่านกระบวนการประเมินแล้ว โดยพิจารณาจากผลการประเมินของผู้ทรงคุณวุฒิ ความสำคัญ ความทันสมัย ความชัดเจน และความสอดคล้องของเนื้อหากับนโยบายของวารสาร

5. บรรณาธิการต้องไม่ปฏิเสธการตีพิมพ์บทความที่ไม่เป็นไปตามข้อกำหนดจนกว่าจะมีหลักฐานพิสูจน์ข้อสงสัยเหล่านั้น

6. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ กับผู้เขียนและผู้ประเมิน

7. บรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบการคัดลอกผลงานของผู้อื่น (Plagiarism) และหากมีหลักฐานหรือข้อยืนยันที่ชัดเจนว่ามีการคัดลอกผลงานของผู้อื่น บรรณาธิการจะปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น ๆ

บทบาทและหน้าที่ของผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินบทความต้องได้รับระบบปกป้องข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมินบทความ ยกเว้นกรณีที่มีการประเมินบทความแบบเปิด ซึ่งได้แจ้งให้ผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความรับทราบล่วงหน้า

2. ผู้ประเมินบทความต้องได้รับระบบที่ทำให้เกิดความมั่นใจได้ว่าบทความที่ส่งเข้ามาทำการประเมิน ได้รับการปกปิดความลับในระหว่างขั้นตอนการพิจารณาประเมิน

3. ผู้ประเมินบทความ ต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลของบทความที่ส่งมาเพื่อพิจารณาแก่บุคคลอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

4. หลังจากได้รับบทความจากบรรณาธิการวารสาร และผู้ประเมินบทความตระหนักว่าตัวเองอาจมีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียน เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการ หรือรู้จักผู้เขียนเป็นการส่วนตัว หรือเหตุผลอื่น ๆ ที่ทำให้ไม่สามารถให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอย่างอิสระได้ ผู้ประเมินบทความควรแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบ และปฏิเสธการประเมินบทความนั้น ๆ

5. ผู้ประเมินบทความต้องรับทราบคำแนะนำในทุกประเด็นที่บรรณาธิการวารสารคาดหวัง และต้องรับทราบการปรับปรุงคำแนะนำที่ทันสมัยอยู่เสมอ ซึ่งสามารถอ้างอิง หรือเชื่อมโยงกับระเบียบดังกล่าว

6. ผู้ประเมินบทความ ควรประเมินบทความในสาขาวิชาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ โดยพิจารณาความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่จะมีต่อสาขาวิชานั้น ๆ คุณภาพของการวิเคราะห์ และความเข้มข้นของผลงาน

7. ผู้ประเมินบทความไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความวิจัย

8. หากผู้ประเมินบทความทราบว่ามีส่วนใดของบทความที่มีความเหมือนหรือซ้ำซ้อนกับผลงานชิ้นอื่น ๆ ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบด้วย

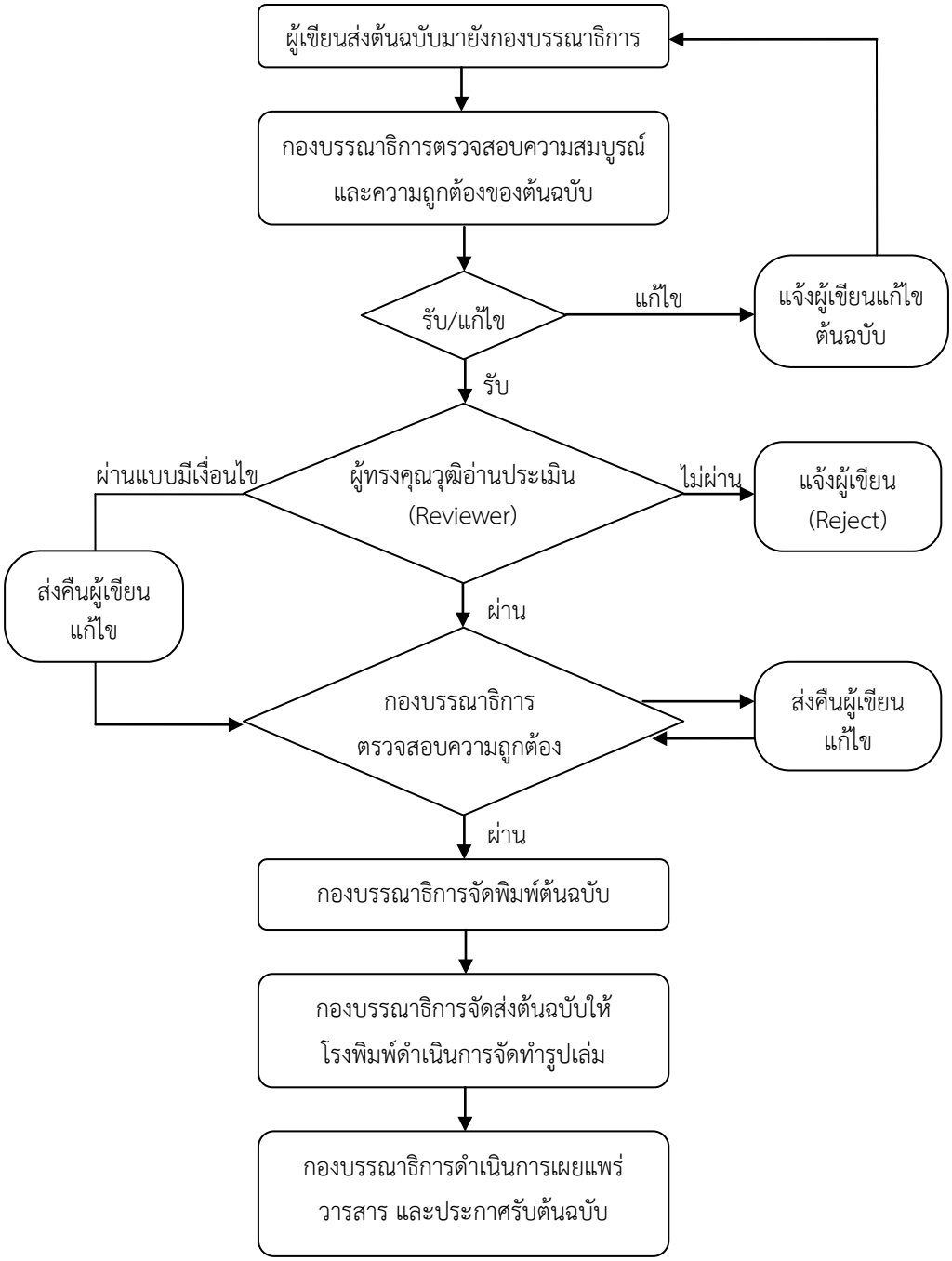
ลิขสิทธิ์ในบทความที่ตีพิมพ์ในวารสาร

บทความที่ได้ลงตีพิมพ์ในวารสารเป็นลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ติดต่อสอบถามกองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ
ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สำนักงานอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทร. 0 2482 2176-8 ต่อ 357, 363 และ 345 Fax. 0 2482 2173
E-mail: Journal@bpi.mail.go.th
http://www.bpi.ac.th

ขั้นตอนการทำงานวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ



Template การเขียนบทความวิชาการ

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) 1½”

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 ... *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

Abstract *(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง)*

(1½)

(200 – 250 words) *(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)*

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3, ... *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

* ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาอังกฤษ
** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาอังกฤษ
*** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาอังกฤษ

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบนไทย)

เนื้อหา

สรุป

รายการอ้างอิง

Template การเขียนบทความวิจัย

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) ..... 1½”

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 ... *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) Abstract

(1½)

(200 – 250 words) .....

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3, ... *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

* ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาอังกฤษ
** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาอังกฤษ
*** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาอังกฤษ

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย).....

.....

วัตถุประสงค์

.....

.....

วิธีการศึกษา

.....

.....

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

	(ตัวอักษรขนาด 14)			

* คำอธิบายค่าในตาราง (ถ้ามี)

ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)

.....

.....

ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)

ที่มา : ผู้วิจัย (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มา และใส่ในรายการอ้างอิงท้ายบทความ)

ผลการศึกษา

.....

.....

.....

สรุป

.....

.....

.....

อภิปรายผล

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

.....

.....

รายการอ้างอิง

.....

.....

.....

.....

Template การเขียนบทความงานสร้างสรรค์

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาไทย** *(ถ้ามีมากกว่า 1 คน ใส่*,**,***ตามลำดับ)*

(1½)

(ตัวหนา 16 กึ่งกลาง) **ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ - ตัวพิมพ์ใหญ่**

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) ..... 1½”

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

คำสำคัญ : คำที่ 1 คำที่ 2 คำที่ 3 ... *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) Abstract

(1½)

(200 – 250 words) .....

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

Keywords: คำที่ 1, คำที่ 2, คำที่ 3, ... *(จำนวน 2 – 5 คำ ตัวธรรมดา 14 ชิดซ้าย)*

* ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 1 ภาษาอังกฤษ
** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 2 ภาษาอังกฤษ
*** ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาไทย
ที่อยู่ผู้เขียนคนที่ 3 ภาษาอังกฤษ

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย).....

.....

.....

วัตถุประสงค์

.....

.....

กระบวนการสร้างสรรค์

.....

.....

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

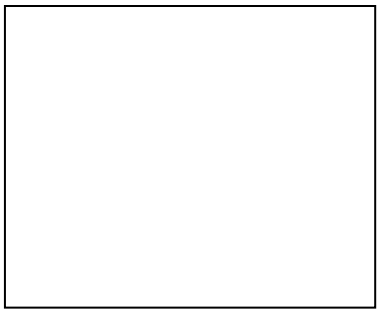
	(ตัวอักษรขนาด 14)			

* คำอธิบายค่าในตาราง (ถ้ามี)

ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)

.....

.....



ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)

ที่มา : ผู้วิจัย (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มา และใส่ในรายการอ้างอิงท้ายบทความ)

ผลการสร้างสรรค์

.....

.....

.....

สรุป

.....

.....

.....

อภิปรายผล

.....

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

.....

.....

รายการอ้างอิง

.....

.....

.....

.....

แบบเอกสารที่ วน. 3-1

รหัส.....

แบบเสนอบทความ

เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

เรียน กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....

สังกัด/สถานศึกษา.....

สาขาวิชา/ภาควิชา/คณะ.....

ที่อยู่ที่ติดต่อได้สะดวก.....อำเภอ.....

จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....

โทรสาร.....โทรศัพท์มือถือ.....E-mail.....

มีความประสงค์ขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ชื่อบทความ

ภาษาไทย.....

.....

ภาษาอังกฤษ.....

.....

ชื่อ-นามสกุลผู้เขียน (กรณีมีผู้เขียนร่วมกรอกข้อมูลตามลำดับส่วน)

ชื่อ-สกุล (ภาษาไทย)	หน่วยงาน	อีเมล์	โทรศัพท์
1.			
2.			
3.			
4.			

ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก (ถ้ามี).....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความดังกล่าวไม่เคยลงตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น โดยมิได้คัดลอก ทำซ้ำ หรือละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้ใด

ลงชื่อผู้เขียนบทความ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบเอกสารที่ วน. 3-2

รหัส.....

แบบตรวจคุณภาพเบื้องต้นของบทความ
เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ชื่อบทความ

ภาษาไทย.....

.....

ภาษาอังกฤษ.....

.....

ที่	รายละเอียด	การตรวจสอบ
การพิมพ์ต้นฉบับ		
1	พิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Office Word 2003 ขึ้นไป	☐
2	ใช้แบบอักษร TH SarabunPSK ขนาดตัวอักษร 16	☐
3	พิมพ์หน้าเดียว	☐
4	กระดาษขนาด A4 ระยะขอบกระดาษ ด้านละ 1 นิ้ว เฉพาะด้านซ้าย 1.5 นิ้ว	☐
ลำดับเนื้อหาบทความ		
1	ชื่อเรื่อง ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ	☐
2	ชื่อผู้เขียน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ	☐
3	**บทคัดย่อ**	
	ความยาวไม่เกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด	☐
	คำสำคัญ จำนวน 2-5 คำ	☐
4	**Abstract**	
	ความยาวไม่เกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด	☐
	Keywords จำนวน 2-5 คำ	☐
5	**บทนำ**	☐
6	**เนื้อหา**	☐
7	**บทสรุป**	☐
8	**อ้างอิง** (ใช้ระบบนาม-ปี ตามรูปแบบ APA Style)	☐
เอกสารประกอบการประเมินบทความ		
1	แบบเสนอบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ (วน. 3-1)	☐
2	ไฟล์ต้นฉบับบทความ และไฟล์รูปภาพ (ไฟล์รูปภาพแยกต่างหากจากไฟล์บทความ)	☐

ลงชื่อผู้เขียน.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ลงชื่อกองบรรณาธิการผู้ตรวจ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....