วารสาร

วิพิธพัฒนศิลป์

W I P I T

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute

E - ISSN 2730 - 2640

Vol. 1 No. 3 September - December 2021

ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 2564

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ หรือผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม และการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
2. เพื่อเป็นสื่อกลาง แลกเปลี่ยนความรู้ และสร้างเครือข่ายทางวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม
3. เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับบริการวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมระดับชาติ และนานาชาติ
4. เพื่อเป็นการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Aims

1. To encourage a wide range of advanced articles in arts, culture, and arts education
2. To share knowledge and build networks among researchers in arts, culture, and arts education
3. To provide a resource for international articles in arts, culture, and arts education
4. To promote Bunditpatanasilpa Institute locally and globally as an institute for Thai visual and performing arts

ขอบเขตเนื้อหา

1. ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ มานุษยวิทยา
2. ศึกษาศาสตร์ อาทิ การจัดการเรียนรู้ การสอน การวัดและประเมินผลทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
3. การบูรณาการศิลปวัฒนธรรมข้ามศาสตร์

Scopes, WIPIT seeks a rich and diverse range of articles in the following areas:

1. Arts and culture, with an emphasis on dance, music, visual arts, literature, and ethnomusicology
2. Arts education, including learning management, teaching, and assessment
3. Interdisciplinary studies in arts, culture, and broader area

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

Periodical Issues: Three issues per year

1st Issue (January – April)
2nd Issue (May – August)
3rd Issue (September – December)

ติดต่อวารสาร

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)64-272-7263
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com

Contact Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT)

Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute,
2 Rachini Road, Phra Borom Maha Ratchawang Subdistrict,
Phra Nakhon District, Bangkok, 10200 Thailand
Tel. +66(0)2 224 5851, +66(0)64 272 7263
Email: wipit.bpi@gmail.com

Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

กองบรรณาธิการ

คณะที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

รองบรรณาธิการ

ดร.สาริศา ประทีปช่วง

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร
นายตรีภพ นาคปฐม
นางสาววิไลวรรณ ใจทัศน์กุล

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)
ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)
ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล)
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

Advisor

Mrs. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute
Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

Associate Editor

Dr. Sarisa Prateepchuang

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat
Mr. Treephop Nakpathom
Ms. Wilaiwan Chaituskul

Editor Emeritus

Prof. Viboon Leesuwan (Visual Arts)
Royal Academician
Prof. Emer. Preecha Thaothong (Visual Arts)
National Artist of Thailand
Dr. Sirichaicharn Fachamroon (Performing Arts, Thai Music)
National Artist of Thailand
Rear Admiral Weeraphan Woklang (Performing Arts, Western Music)
National Artist of Thailand
Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan (Performing Arts, Thai Dance)
National Artist of Thailand
Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Asst. Prof. Yupa Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวิชิต เชียรชนะ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันธุ์ศักดิ์ พลสารัมย์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Mr. Joseph Kraft
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
นายวิจิตร อภิชาติเกรียงไกร
ศิลปินอิสระ
ดร.กฤษฎ์ นิรมิตธรรม
นักวิชาการอิสระ

กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
รองศาสตราจารย์ศุภชัย สุกขีโชติ
รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศร
ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ
ดร.บำรุง พาทยกุล

ผู้ออกแบบปก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทรพร เลี่ยนพานิช

Editorial Board

External Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University
Assoc. Prof. Dr. Chaiwichit Chianchana
King Mongkut's University of Technology North Bangkok
Asst. Prof. Dr. Somchai Trakarnrung
Mahidol University
Asst. Prof. Dr. Pansak Polsaram
Chulalongkorn University
Asst. Prof. Dr. Pawinee Boonserm
Thammasat University
Asst. Prof. Dr. Phakamas Jirajarupat
Suan Sunandha Rajabhat University
Dr. Dusadee Swangviboonpong
Chulalongkorn University
Mr. Joseph Kraft
Srinakharinwirot University
Mr. Wijit Apichatkriengkrai
Artist
Dr. Krit Niramittham
Independent Scholar

Internal Editorial Committee

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Assoc. Prof. Supachai Sukkechote
Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho
Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat
Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkam
Asst. Prof. Dr. Metta Suwannasorn
Dr. Niwat Sukprasirt
Dr. Bamrung Phattayakul

Journal Cover Designer

Asst. Prof. Phattaraporn Leanpanit

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพ เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้สร้างเครือข่ายและให้บริการวิชาการ งานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทความด้านศิลปวัฒนธรรม สาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์ การบูรณาการศิลปวัฒนธรรมและวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป ทั้งในระดับชาติและนานาชาติ ผู้เขียนบทความสามารถส่งบทความมายังวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ได้ทางระบบ Thai Journals Online (ThaiJO) ทางเว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความ 6 เรื่อง ได้แก่ บทความวิจัย 2 เรื่อง บทความวิชาการ 4 เรื่อง ประกอบด้วยสาระความรู้ที่หลากหลาย ได้แก่ 1) การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ 2) การพัฒนาการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) โดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค 3) การเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนรา 4) “แตกสานซ่านเซ็น” ความหมายที่ไร้คำแปลในบทเพลงบ้านเกิดเมืองนอน ของครูแก้ว อัจฉริยะกุล 5) การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น 6) เอกลักษณ์ทางเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่าและให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้องพร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน ทำให้กองบรรณาธิการมีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาวารสารให้มีคุณภาพต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor-in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 1, No. 3, September – December 2021, is the electronic journal of the Graduate School of Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok, Thailand. The WIPIT Journal encourages and supports a wide range of articles by national and international authors to advance knowledge and promote academic networks by publishing articles on visual and performing arts, culture, interdisciplinary arts, and arts education. The WIPIT Journal encourages lecturers, students, researchers, and other unaffiliated authors to submit works for publication. Manuscripts can be submitted through Thai Journal Online (ThaiJo) using the following link: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

This issue includes six articles with various area of topics, including 1) The Creative Performance of “*Sattasahai Tossakan*”, 2) The Development of Teaching Method: Using Bang Khae School’s Song as Teaching Materials for the 3rd Year Primary Students of Bang Khae School (Nuang Sangwan Anuson), 3) The Changes of Musical Accompaniment for the *Nora,* 4) “*Taek-san-san-sen*”, an Empty Meaning Word in the Song “*Ban-Koet-Muang-Non*” (Homeland Song) by Kaew Atchariyakul, 5) The Preliminary Dance Practice of *Khon Phra*, 6) The Uniqueness of the *pi nai* Solo Variation in *Khaek Mon Sam Chan* in the Style of Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin). The WIPIT Journal of Arts would like to thank the authors and reviewers who revised and edited these articles for publication.

Assistant Professor Dr. Dussadee Meepom
Editor-in-Chief

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ 1

The Creative Performance of "*Sattasahai Tossakan*"

จุลชาติ อรัณยะนาค / Chulachart Aranyanak

การพัฒนาการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3
โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์)
โดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค 17

The Development of Music Teaching Method: Using Bang Khae School's Song as Teaching Materials for the 3rd Year Primary Students of Bang Khae School (Nuang Sangwan Anuson)

วราพงษ์ ชิดปรางค์ / Warapong Chidprang

บทความวิชาการ

การเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนรา 31

The Changes of Musical Accompaniment for the *Nora*

ไกรวิทย์ สุขวิน / Kraiwit Sukwin

"แตกสานซ่านเซ็น" ความหมายที่ไร้คำแปล
ในบทเพลงบ้านเกิดเมืองนอน ของครูแก้ว อัจฉริยะกุล 47

"*Taek-san-san-sen*", an Empty Meaning Word
in the song "*Ban-Koet-Muang-Non*" (Homeland Song) by Kaew Atchariyakul

กฤษฎา สุขสำเนียง / Krissada Sooksumnieng

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น 64

The Preliminary Dance Practice of *Khon Phra*

ธนกร สุวรรณอำภา / Tanakorn Suwanampha
ฤดีชนก คชเสนี / Rudeechanok Gajaseni
จินตนา อนุวัฒน์ / Jintana Anuwat
นฤมล ณ นคร / Narumol Na Nakorn
พิมพิกา มหามาตย์ / Pimpika Mahamart
พิชญา บวรอิทธิกร / Phichaya Bowornitthikorn

เอกลักษณ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) 80

The Uniqueness of the *pi nai* Solo Variation in *Khaek Mon Sam Chan* in the Style of Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin)

พงศธร สุธรรม / Phongsathorn Sutham

บทความวิจัย (Research Article)

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์

The Creative Performance of "*Sattasahai Tossakan*"

จุลชาติ อรัณยะนาค / Chulachart Aranyanak
วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
chulachart.aeh@gmail.com

Received: September 20, 2021
Revised: November 10, 2021
Accepted: December 27, 2021
Published: December 29, 2021

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะและบทบาทของเฉพาะตัวละครยักษ์ทั้ง 7 ตน และเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ การวิจัยเรื่องนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ชุดการแสดงตามหลักนาฏยจารีต ซึ่งมีแนวคิดที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงลักษณะบทบาท ความสามารถ และบุคลิกของตัวละครผ่านรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์

ผลการวิจัยพบว่า 1) ลักษณะและบทบาทของตัวละครสหายของทศกัณฐ์ ทั้ง 7 ตน ได้แก่ ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง และท้าวมหาบาล ซึ่งมีลักษณะและบทบาทที่แตกต่างกันออกไปตามที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 คือ มีความรักและโกรธแค้นแทนเพื่อนจนขาดสติ มิทันได้ไตร่ตรองเรื่องราวของต้นเหตุที่แท้จริงแห่งความวิวาท ด้วยความรักที่มีต่อเพื่อนจึงไปทำสงครามและหมายสังหารพระราม แต่ก็ถูกพระรามสังหารเสียชีวิตจนหมดสิ้น และ 2) การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ มีลักษณะโครงสร้างแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนนำ แสดงถึงการรวมเหล่าบรรดาอสูรทั้ง 7 ตน ส่วนเนื้อหา แสดงถึงลักษณะบุคลิกร่างกายของตัวละคร และส่วนสรุป แสดงถึงความเข้มแข็งเตรียมพร้อมที่จะไปกระทำศึกกับพระรามเพื่อแก้แค้นให้ทศกัณฐ์สหายรัก กระบวนท่าเป็นการบูรณาการแม่ท่าต่าง ๆ และกิริยาการเคลื่อนไหวตามบทพระราชนิพนธ์ ซึ่งตัวละครแต่ละตัวจะมีลักษณะเด่นที่แตกต่างกันออกไป การคัดเลือกผู้แสดง คัดเลือกจากคุณสมบัติพื้นฐานของผู้แสดง คือ ร่างกายต้องแข็งแรง สมบูรณ์ เป็นผู้มีพื้นฐานการรำ (โขนยักษ์) ที่ดี และมีปฏิภาณไหวพริบ การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นการนำเพลงที่มีทำนองแสดงถึงพลังความฮึกเหิม ความเข้มแข็ง และประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่บรรจุลงในทำนองเพลงเพื่อสื่อถึงลักษณะบุคลิกของตัวละคร ได้แก่ เพลงปฐม เพลงตุ้งติ้ง เพลงตระบองกัน เพลงกราวใน และเพลงเชิด การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ มีกระบวนท่ารำที่แปลกใหม่ และตัวละครที่ไม่ค่อยมีโอกาสนำออกแสดง ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะไม่ทราบถึงลักษณะของตัวละครซึ่งเป็นสหายของทศกัณฐ์ จึงได้นำตัวละครดังกล่าวมารวบรวมไว้ในบทร้อง เพื่อให้เกิดเป็นการแสดงสัตตะสหายทศกัณฐ์

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์นาฏศิลป์, ทศกัณฐ์, สัตตะสหายทศกัณฐ์

Abstract

This research aims to study the attributes and the Tossakan's friends (the seven demon characters) to create the performance called *Sattasahai Tossakan*. The qualitative research methods were used to create the performance demonstrating the roles, abilities, and personalities of the demon characters.

The result shows that: 1) characteristics and roles of these seven Tossakan's friends, including Thao Chakkrawat, Thao Atsakan, Thao Phaichittrasun, Thao Satthasun, Thao Mun-la-phlam, Thao Sattalung, and Thao Mahaban. Each character has different characteristics and roles according to what appears in the Ramakian epic: possing love and the urge for vengeance for their friend, so much that they lost their mindfulness to consider the cause of the fight carefully. Governed by their compassion for their friend, they embarked on a war in the hope to eliminate Rama, which eventually led to their death. 2) the creation of *Sattasahai Tossakan* performance is based on structural feature which is divided into three parts:

the beginning part representing the gathering of seven demons, the content part describing physical features and characteristics of the characters, and the conclusive part demonstrating the strength and readiness to mobilise for war with Rama to avenge the wrath of Tossakan, their beloved friend. The dance forms are the integration of the different dance forms and movements that behaviourally move according to those described in the literature and outstandingly differ from one another. The casting of performers is based on basic qualities of performers who are physically strong, possess the satisfactory dancing skill, and are responsive. Regarding the musical accompaniment of this performance, both pieces and lyrics represent a demonstration of power, arrogance, and strength. There are the pieces as follows: *Pathom*, *Tung-Ting*, *Trabong-Kan*, *Krao Nai*, and *Choet*. The choreography exhibits new and outstanding dance forms with characters that are rarely observed and recognised as Tossakan's friends. These reasons were the cause that inspired the researcher to gather all features to be appeared in the lyrics of the performance to create *Sattasahai Tossakan*.

Keywords: creative performance, Tossakan, *sattasahai tossakan*

บทนำ

การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยนำเสนอตัวละครฝ่ายยักษ์ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ประกอบด้วย ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง และท้าวมหาบาล ซึ่งพญายักษ์ทั้งหมดเป็นสหายของทศกัณฐ์ โดยในแต่ละตอนนั้นตัวละครเหล่านี้มีทั้งมาอาสาทำศึกกับฝ่ายพระรามและทั้งมาแก้แค้นให้แก่ทศกัณฐ์ที่ถูกฝ่ายพระรามสังหาร ซึ่งตัวละครจะปรากฏอยู่ตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (2540) ดังนี้

1. ท้าวจักรวรรดิ ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกท้าวจักรวรรดิ เป็นกษัตริย์แห่งกรุงมลิวัน สหายของทศกัณฐ์ ได้ร่วมมือกับไพนาสุริยวงศ์ (โอรสทศกัณฐ์) เข้ากอบกู้กรุงลงกา โดยยกทัพไปทำศึกจับพิเภก ก่อนที่จะจัดพิธีมอบราชสมบัติกรุงลงกาคืนแก่ไพนาสุริยวงศ์ และให้นามใหม่ว่าท้าวทศพิน ต่อมาพระพรตจึงได้ยกทัพมาปราบ และยึดเยื้อมาถึงเมืองมลิวัน เกิดการต่อสู้อย่างต่อเนื่องหลายครั้งหลายคราว และกำราบท้าวจักรวรรดิลงได้

2. ท้าวอัศกรรณ ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกท้าวอัศกรรณ (อัศกรรณมาราสูร) เจ้าเมืองดุรัม เป็นสหายอีกตนหนึ่งของทศกัณฐ์ ได้ขอทศคีรีวัน ทศคีรีธร โอรสฝาแฝดของทศกัณฐ์ที่เกิดกับนางช้าง ไปเป็นลูกบุญธรรม เมื่อลูกบุญธรรมทั้งสองและทศกัณฐ์ตาย ท้าวอัศกรรณมาราสูรก็ยกทัพไปช่วยแก้แค้น จึงถูกพระรามแผลงศรตัดตัวขาด แต่ไม่ตายและกลับเกิดเป็นร่างกายทวีคูณขึ้นเรื่อย ๆ พิเภกจึงบอกความลับว่าท้าวอัศกรรณมาราสูรได้พรจากพระอิศวร ถึงร่างกายจะถูกตัดเป็นกี่ท่อนก็จะทวีคูณขึ้นมา ไม่มีวันตาย วิธีฆ่าคือ ต้องนำร่างทั้งหมดไปทิ้งน้ำ พระรามจึงแผลงศรพรหมมาศไปตัดหัวขาดและนำร่างไปทิ้งน้ำ

3. ท้าวไพจิตราสูร ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกท้าวไพจิตราสูร เป็นเจ้าพิภพอสูรซึ่งครองเมืองอยู่ระหว่างเขาตรีกูฏ ใต้เขาพระสุเมรุ เป็นพันธมิตรกับทศกัณฐ์

4. ท้าวสัทธาสูร ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกท้าวสัทธาสูร ครองเมืองอัสดงค์ ได้เวทจากพระพรหมให้เรียกอาวุธเทวดาได้หมด ทศกัณฐ์ขอให้มาช่วยการศึกที่ลงกา ยกทัพออกไปพบทัพวิรุญจำบังก็รวมทัพกันเข้ากรุงลงกา เมื่อถึงคราวจะออกรบ พระรามให้หนุมานกับองคตทำกลอุบายลวงยักษ์ โดยให้องคตกับพลเสนาเหาะซ่อนอยู่ตามกลีบเมฆ ถ้าเทวดาทิ้งอาวุธลงมาให้สัทธาสูรให้เหล่าวานรช่วยกันรวบรับอาวุธไว้ ถ้าหนุมานร้องขอก็ให้ทิ้งลงมา ครั้นสัทธาสูรเดินทัพผ่านมาพบหนุมานซึ่งแปลงเป็นลิงสามัญก็เจรจาโต้ตอบกันถึงกำลังฤทธิ์ และลวงสัทธาสูรให้สำแดงฤทธิ์ เมื่อสัทธาสูรเรียกอาวุธจากเทวดา เทวดาก็ทิ้งลงมา แต่พวกวานรรับเอาไว้หมด ท้าวสัทธาสูรเลยสิ้นความนับถือเวทพระพรหมนั้น หนุมานจึงแสร้งเรียกบ้าง พวกวานรก็ทิ้งอาวุธลงมาถูกไพร่พลยักษ์ล้มตาย แล้วหนุมานก็เข้ารบกับท้าวสัทธาสูร ฆ่าท้าวสัทธาสูรเสียแล้วตัดเศียรไปถวายพระราม

5. ท้าวมูลพลัม ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกมูลพลัม เป็นอุปราชเมืองปางตาล น้องชายของสหัสเดชะ เป็นพันธมิตรแห่งทศกัณฐ์อีกตนหนึ่งในจำนวน 7 ตน ยกทัพไปช่วยศึกลงกาตามคำเชิญของทศกัณฐ์พร้อมกับสหัสเดชะ มูลพลัมตายในที่รบด้วยศรพระลักษมณ์

6. ท้าวสัตลุง ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกท้าวสัตลุง ครองเมืองจักรวาล ทศกัณฐ์บอกขอความช่วยเหลือให้ปราบศึกที่ลงกา ท้าวสัตลุงยกทัพไปพบกับตรีเมฆก็สมทบกันเข้าลงกา เมื่อยกทัพออกรบให้ตรีเมฆเป็นกองหลัง สุดท้ายท้าวสัตลุงตายด้วยศรพระราม

7. ท้าวมหาบาล ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกมหาบาลเทพาสูร ครองเมืองมหาจักรวาล มเหสีชื่อมณฑา เป็นพันธมิตรทศกัณฐ์ วันหนึ่งเดินทางไปเยี่ยมทศกัณฐ์ ทราบข่าวว่าทศกัณฐ์ตายแล้ว พิเภกขึ้นครองกรุงลงกาแทนจึงเข้ารบกับพิเภก พระรามแผลงศรไปฟังเหตุดีเหตุร้ายที่กรุงลงกา พิเภกแจ้งข่าว พระรามให้หนุมานไปช่วย มหาบาลได้พรจากพระอิศวรว่า จะฆ่าให้ตายต้องแหวะอกเอาหัวใจมาขยี้ให้แหลก สุดท้ายถูกหนุมานฆ่าตาย

ตัวละครทั้งหมดมีลักษณะบทบาทด้านความรักและโกรธแค้นแทนเพื่อน จนขาดสติมิทันได้ไตร่ตรองถึงต้นเหตุที่แท้จริงแห่งความวิวาท จึงไปทำสงครามแก้แค้นแทนเพื่อน แต่ก็ถูกฝ่ายพระรามสังหารเสียชีวิตจนหมดสิ้น สำหรับตัวละครทั้ง 7 ตนนี้ บางตอนไม่นิยมนำมาทำการแสดงมากนัก หรือตัวละครบางตัวปรากฏอยู่เพียงในบทพระราชนิพนธ์แต่ไม่เคยปรากฏในการแสดงมาก่อน ทำให้บทบาทหรือความสำคัญของตัวละครห่างหายไปจากการแสดง นอกจากนี้ตัวละครบางตัวเมื่อถึงคราวที่ต้องออกแสดง บางครั้งต้องนำศีรษะที่มีลักษณะใกล้เคียงมาใช้ในการแสดง เช่น ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวมูลพลัม และท้าวมหาบาล ซึ่งเป็นลักษณะที่ไม่ตรงกับบทพระราชนิพนธ์ จึงต้องมีการสร้างศีรษะของตัวละครขึ้นในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยสร้างให้มีลักษณะที่สัมพันธ์กับบุคลิกและอารมณ์ของตัวละคร

ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาลักษณะบทบาทของตัวละครทั้ง 7 ตนที่เป็นสหายของทศกัณฐ์จากบทพระราชนิพนธ์ โดยนำข้อมูลมาเป็นแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ เพื่อแสดงถึงลักษณะความสำคัญ อิทธิฤทธิ์ และพลัง ความสามารถของตัวละครทั้ง 7 ตน ให้ผู้ชมสามารถจดจำเรื่องราว บทบาท และอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัวได้ ทั้งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักสามัคคีในผองเพื่อน ทั้งยังสะท้อนเรื่องราวของตัวละครที่มีการนำเสนอบทสรุปของผู้ที่กระทำความดีและความชั่ว ซึ่งเป็นการปลูกฝังให้เยาวชนได้คำนึงถึงความผิดชอบชั่วดี และเรียนรู้เกี่ยวกับคุณธรรมและจริยธรรม

ในการดำเนินชีวิต โดยสื่อสารและถ่ายทอดผ่านการแสดง ซึ่งยังคงรักษากระบวนท่ารำตามแบบฉบับนาฏยจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ และเป็นการฟื้นฟูกระบวนแม่ท่าที่อยู่ในบทเรียน แต่ในการแสดงโขนโดยทั่วไปนั้นไม่ค่อยปรากฏว่านำแม่ท่าดังกล่าวไปใช้ในการแสดง ทำให้น้อยคนนักที่จะรู้จัก เช่น ท่ากระทืบสามเหลี่ยม ท่ากระโดดคว้า ท่าตะลึกตึกขาซ้าย ท่าเก้ง และท่าฉะน้อย มาใช้ในการแสดงสร้างสรรค์ เพื่อนำไปใช้เผยแพร่ที่เป็นประโยชน์ในการศึกษาและบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนหรือต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

วัตถุประสงค์

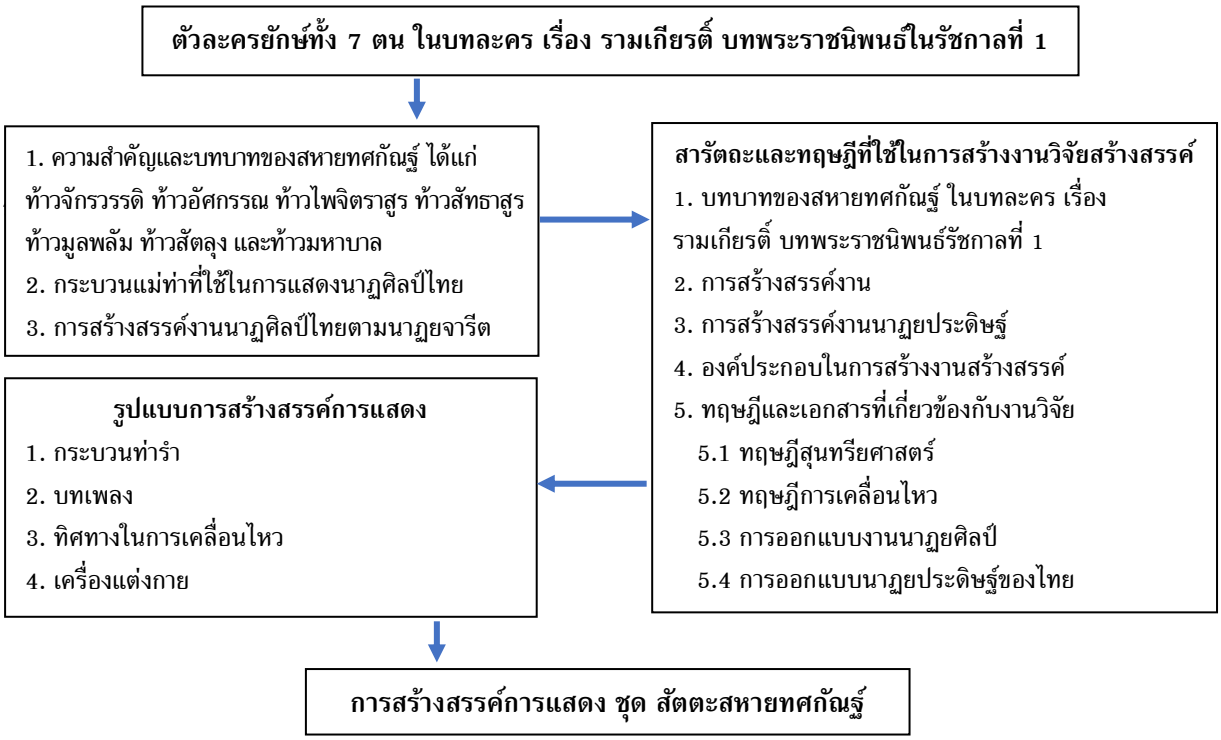
1. เพื่อศึกษาลักษณะและบทบาทของเฉพาะตัวละครยักษ์ทั้ง 7 ตน ได้แก่ ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง และท้าวมหาบาล
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์

ขอบเขตในการวิจัย

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะตัวละครยักษ์ทั้ง 7 ตน ในบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เท่านั้น ได้แก่ ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง และท้าวมหาบาล และนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้

1. **ขอบเขตด้านระเบียบวิธีวิจัย** การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพเป็นแนวทางไปสู่การสร้างสรรค์การแสดง เน้นการเก็บข้อมูลจากเอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้อง การสังเกตจากประสบการณ์ การสัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม เพื่อให้ข้อมูลเชิงลึกที่นำมาใช้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ นำข้อมูลมาตรวจสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์และนำมาสร้างสรรค์การแสดง
2. **ขอบเขตด้านเนื้อหา** การวิจัยครั้งนี้ กำหนดประเด็นในการศึกษาเพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหา ดังนี้
   2.1 ความสำคัญและบทบาทของสหายทศกัณฐ์ ในบทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1
   2.2 กระบวนแม่ท่าที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   2.3 หลักและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย
   2.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์รูปแบบกระบวนท่ารำ บทเพลง ทิศทางในการเคลื่อนไหว และเครื่องแต่งกาย
   2.5 สร้างสรรค์การแสดง โดยใช้แนวคิดจากกระบวนการที่ศึกษา
3. **ขอบเขตด้านบุคคลผู้ให้ข้อมูล** ได้แก่
   3.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ เป็นกลุ่มผู้ใช้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนแม่ท่าในการแสดงนาฏศิลป์ไทย องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ และศิลปินแห่งชาติ
   3.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ คือ กลุ่มนักแสดง นักปฏิบัติที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ร่วมสมัย
   3.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป คือ ผู้ที่เป็นศิลปิน ผู้ชม หรือเป็นผู้ที่มีความรู้ทางวิชาการเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย หรือนาฏศิลป์ร่วมสมัย

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง โดยการนำเสนอเป็นงานวิจัย แบ่งออกเป็นช่วงระยะเวลา ดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมเอกสารเกี่ยวกับวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง จากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ งานวิจัย และการสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มากำหนดแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งาน

2. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ ที่เกี่ยวข้องและดำรงตำแหน่งเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงโขน เพื่อรวบรวมข้อมูลเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง

3. การสร้างสรรค์บทเพลง และกระบวนท่ารำ

4. จัดการประชุมแบบสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) ในหัวข้อ การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์

5. นำข้อมูลที่ได้มาปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ และนำเสนอรูปเล่มงานวิจัย และจัดการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์

ผลการวิจัย

1. ลักษณะและบทบาทของเฉพาะตัวละครยักษ์ทั้ง 7 ตน ได้แก่ ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง ท้าวมหาบาล ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์นั้น มีประวัติและลักษณะแตกต่างกันไปตามพรหมพงศ์ที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ ที่มีลักษณะกายสีขาว สีม่วงแก่ สีเขียว สีหงเสน และสีหงชาด ส่วนศีรษะ ท้าวจักรวรรดิ สวมมงกุฎหางไก่ ท้าวอัศกรรณมาราสูร สวมชฎามนุษย์ หรือมงกุฎชัย ท้าวไพจิตราสูร สวมมงกุฎน้ำเต้ากลม ท้าวสัทธาสูร และท้าวสัตลุง สวมมงกุฎจีบ ท้าวมูลพลัม และท้าวมหาบาล สวมกระบังหน้า ซึ่งมีลักษณะและบทบาทที่แตกต่างกันออกไปตามที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 คือ มีความรักและโกรธแค้นแทนเพื่อนจนขาดสติ มิทันได้ไตร่ตรองเรื่องราวของต้นเหตุที่แท้จริง แห่งความวิวาท ด้วยความรักที่มีต่อเพื่อนจึงไปทำสงครามและหมายสังหารพระราม แต่ก็ถูกพระรามสังหารเสียชีวิตจนหมดสิ้น

2. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์

2.1 การคัดเลือกผู้แสดง พิจารณาจากคุณสมบัติ ดังนี้

2.1.1 *คุณสมบัติพื้นฐาน* คือ จะต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วนเพื่อรับกับศีรษะที่สวมและสอดคล้องกับลักษณะของตัวละคร

2.1.2 *ความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ* คือ

1) ต้องเป็นผู้มีพื้นฐานการรำ (โขนยักษ์) ที่งดงามและจังหวะที่ดีเนื่องจากเป็นการรำที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จึงต้องใช้ทักษะหรือความชำนาญในการจดจำทำนองและจังหวะเพลงเป็นสำคัญ

2) มีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ เนื่องจากมีรายละเอียดของท่ารำเป็นจำนวนมาก ทั้งการรำเฉพาะตัว ทั้งท่าหลัก ท่าขยาย ท่าเชื่อม ท่ารับ รวมทั้งยังมีบทร้องและทำนองเอื้อนของเพลงที่ยากต่อการจดจำอีกด้วย

3) มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า เนื่องจากในการรำอาจมีเหตุไม่คาดฝันที่อยู่นอกเหนือการควบคุมเกิดขึ้นได้เสมอ

4) มีความขยันและอดทน เนื่องจากการที่ระบำชุดนี้จะงดงามต้องมีความสวยงามและพร้อมเพรียงของผู้แสดงเป็นหลัก จึงต้องใช้การฝึกซ้อมที่ยาวนานและต่อเนื่อง เพื่อให้ร่างกายเกิดความชำนาญ และเสริมสร้างทักษะการรำ

2.2 การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง

2.2.1 *บทเพลง* เพลงที่ใช้เป็นการนำเพลงที่มีทำนองสอดคล้องกับแนวคิดโดยเพลงที่ใช้แสดงถึงพลังความฮึกเหิม ความเข้มแข็ง และแสดงลักษณะบุคลิกของตัวละคร ดังนี้

ช่วงแรก ใช้เพลงปฐม เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเดินทางและการจัดทัพ แสดงถึงความคึกคัก เข้มแข็ง และทรงพลัง

ช่วงที่สอง ใช้เพลงตุ้งติ้ง เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรยายชมลักษณะของตัวละคร และเพลงตระบองกัน เป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแสดงถึงความเข้มขลัง แฝงไปด้วยความศักดิ์สิทธิ์และอิทธิฤทธิ์ที่ยิ่งใหญ่

ช่วงที่สาม ใช้เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรยายการเดินทางด้วยความโอ่อ่าของเหล่าพญายักษ์ และเพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้แสดงถึงการเดินทางในระยะไกล ๆ

สำหรับวงดนตรีที่ใช้ประกอบเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นไปตามแบบฉบับของการแสดงโขน

ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ที่มา: มนตรี ตราโมท, ม.ป.ป., (https://www.saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=1&chap=9&page=t1-9-infodetail02.html)

2.2.2 *บทร้อง* สัตตะสหายทศกัณฐ์ เป็นบทที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งผู้ประพันธ์ คือ นายจรัญ พูลลาภ เนื้อเพลงมีความหมายที่บอกถึงลักษณะบุคลิกของตัวละครต่าง ๆ ดังนี้

– ปี่พาทย์ทำเพลงปฐม – ลา –

(พญายักษ์ 7 ตน ออกตามกระบวนท่า)

– ร้องเพลงตุ้งติ้ง –

ท้าวจักรวรรดิขัตติยะมลิวัน มหิทธิรุทธ์ดุจทศกัณฐ์มหันต์หาญ
จอมกษัตริย์อัศกรรณเริงรำบาญ ถูกผลาญฟื้นกายขึ้นหลายพัน
องค์พญาสัทธาสูรพูนเดชา เรียกอาวุธเทวาจากสวรรค์
มหาบาลห้าวหาญชาญฉกรรจ์ ชีวันไม่บรรลัยเพราะได้พร
ไพจิตราสูรเจ้าพิภพ ขจรจบรบรอไม่ย่อหย่อน
สัตลุงฤทธิไกรดังไฟฟอน แผลงศรเป็นศาสตราอเนกอนันต์
จอมอสูรมูลพลัมเลิศล้ำยุทธ องค์อนุชสหัสเดชจอมเขตขันท์
เจ็ดพญามหายักษ์ศักดิ์เทียมกัน มิตรสหายทศกัณฐ์กุมภัณฑ์พาล

– ร้องเพลงตระบองกัน –

อานุภาพแต่ละตนล้นโลกา นำพากลียุคทุกถิ่นสถาน
ตราบเมื่อพระรามอวตาร ล้างผลาญสิ้นนามไปตามกัน

ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน –

(ยักษ์ 7 ตน ออกตามกระบวนท่า)

– ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(ยักษ์ 7 ตน เต้นเข้าหลังฉาก)

2.3 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ใช้แต่งกายยืนเครื่อง ลักษณะตามตัวละคร สวมเสื้อแขนยาวชั้นใน 1 ตัว และแขนสั้นชั้นนอกอีก 1 ตัว ส่วนอุปกรณ์ ได้แก่ ศร พลอง และหอก

2.4 ลักษณะโครงสร้างของงานสร้างสรรค์

2.4.1 *ส่วนนำ*: ใช้เพลงปฐม ซึ่งเป็นเพลงที่กล่าวถึงการรวมเหล่าบรรดาอสูรทั้ง 7 ตน โดยออกท่าทางที่พร้อมเพรียงเข้มแข็ง ดุดัน แสดงถึงพลังอำนาจของตน มีกระบวนท่าที่แปลกตา เช่น ท่ากระทืบสามเหลี่ยม ท่าฉะน้อย ท่าเก้ง และท่ากระโดดคว้าสลับอาวุธ ให้ปรากฏต่อสายตาผู้ชม

ตัวอย่างภาพการแสดงในส่วนนำ

คำอธิบาย: ผู้แสดงเป็นท้าวจักรวรรดิ ปฏิบัติท่าวิ่งสืบเท้าออกมาบริเวณกลางโรงแล้วยืนท่ายักษ์ โดยยืนขาขวาเป็นหลัก เหยียดขาซ้ายและเท้าซ้ายตึงไปด้านหน้าพร้อมจรดจมูกเท้า หน้าตรง มือขวาถืออาวุธยาวในลักษณะกันศอก มือซ้ายตั้งวง

ภาพที่ 3 ผู้แสดงเป็นท้าวจักรวรรดิ
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

คำอธิบาย: ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติท่าซอยเท้าออกมาบริเวณตำแหน่งของตน และขยับเท้าซ้ายวางยกเท้าขวาขึ้นหนีบน่อง พร้อมออกมือขวาหงายมือถืออาวุธเหยียดตึงไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงสูงหน้าหันทางขวา ทิ้งหูซ้ายเล็กน้อย แล้วยืด–กระทบ

ภาพที่ 4 ผู้แสดงทุกคน (ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง ท้าวมหาบาล)
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

2.4.2 *ส่วนเนื้อหา*: สร้างสรรค์โดยใช้เพลงตุ้งติ้ง เพลงตระบองกัน ซึ่งจะมีทำนองเพลงที่แสดงถึงความฮึกเหิม เข้มแข็ง ห้าวหาญ ส่วนบทร้องที่ประกอบท่ารำ มีเนื้อหาเกี่ยวกับ ชื่อ ลักษณะ และสถานะของสหายทศกัณฐ์ โดยในกระบวนท่ารำนั้นมีการแบ่งใช้ท่ารำ 2 ประเภท คือท่ารำที่เป็นระบำหมู่ และท่ารำเฉพาะตัว

ตัวอย่างภาพการแสดงในส่วนเนื้อหา

คำอธิบาย: ปฏิบัติท่ากระทืบฟันหงายมือโดยเริ่มกระทืบเท้าขวาและซ้าย จังหวะสาม เตะเท้าขวาค้างไว้ มือขวาถืออาวุธวางตรงเข่ามือซ้ายปฏิบัติท่าบัวชูฝักหน้าตรง (หน้าอัด)
ทำนองเพลง: ตุ้งติ้ง

ภาพที่ 5 ท่ารำท่าบัวชูฝักหน้ามองตรง ทำนองเพลงตุ้งติ้ง
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

คำอธิบาย: ปฏิบัติท่าขึ้นลอยโดยเคลื่อนที่ด้วยการเก็บ (ซอยเท้า) เคลื่อนเข้าตำแหน่งที่กำหนด ลักษณะของการขึ้นลอยปฏิบัติตามภาพ
ทำนองเพลง: ตระบองกัน
เนื้อร้อง: ทุกถิ่นสถาน

ภาพที่ 6 ท่ารำท่าขึ้นลอย ทำนองเพลงตระบองกัน
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

2.4.3 *ส่วนสรุป*: ใช้เพลงกราวใน และเพลงเชิด ซึ่งเพลงกราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรำตรวจพลของฝ่ายยักษ์ เน้นการรำอวดฝีมือ แสดงถึงความงาม ความพร้อมเพรียง คึกคัก เข้มแข็ง และทรงพลัง กระบวนท่ารำนั้น นำมาจากแม่ท่าของยักษ์ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ ทำให้มองเห็นภาพแห่งความอลังการและตระการตา กระบวนท่ารำสร้างความกระชับ ช่วยให้การแสดงชวนติดตาม จากนั้นใช้เพลงเชิดซึ่งเป็นรูปแบบของการเดินทางแบบหมู่ โดยใช้กระบวนท่ารำในท่าเชิดที่แสดงและสื่อความหมายให้เห็นถึงความแข็งแรง พร้อมเพรียง มีระเบียบ พร้อมที่จะเดินทางไปทำศึกกับพระราม และช่วงสุดท้ายก่อนจบการแสดงบรรดาอสูรทั้ง 7 ตน จะแสดงกิริยาท้าทายศัตรูก่อนเข้าเวที

ตัวอย่างภาพการแสดงในส่วนสรุป

คำอธิบาย: ปฏิบัติท่าเต้นสลับขาซ้าย-ขวาไปตามทำนองเพลงพร้อมกับการตีไหล่เล็กน้อยซ้าย-ขวา

ภาพที่ 7 ท่ารำท่าเต้นตามจังหวะเพลง
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

คำอธิบาย: ปฏิบัติท่าเต้นปรับแถวเป็นแถวหน้ากระดานลักษณะมือเปลี่ยนท่ามาเป็นท่าฉายอาวุธหน้าหันทางซ้ายทิ้งหูขวาเล็กน้อย

ภาพที่ 8 ท่าฉายอาวุธ
ที่มา: จุลชาติ อรัณยะนาค (2562)

ภาพที่ 9 QR Code ตัวอย่างวิดีทัศน์การเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์ ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: Nattasampum, 2560, (https://www.youtube.com/watch?v=eekT-nLk6wA)

สรุปและอภิปรายผล

1. การศึกษาลักษณะและบทบาทของสหายทศกัณฐ์ ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ พบว่า ลักษณะและบทบาทของสหายทศกัณฐ์ ทั้ง 7 ตน ได้แก่ ท้าวจักรวรรดิ ท้าวอัศกรรณ ท้าวไพจิตราสูร ท้าวสัทธาสูร ท้าวมูลพลัม ท้าวสัตลุง และท้าวมหาบาล ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์นั้น มีประวัติและลักษณะแตกต่างกันไปตามพรหมพงศ์ที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ โดยผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง รวมถึงการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นในลักษณะของระบำที่กล่าวถึงความสำคัญของตัวละคร ซึ่งถือเป็นลักษณะของการแสดงโขนในยุคที่ได้รับการปรับปรุงหรือสร้างใหม่ ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) กล่าวถึงการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดง ทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำหรือนักนาฏยประดิษฐ์ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า “Choreographer”

2. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ พบว่า

2.1 ลักษณะโครงสร้าง ส่วนนำที่แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ส่วนเนื้อหา แสดงลักษณะชื่อ ลักษณะของตัวละครมีทั้งท่ารำเฉพาะตัวและระบำหมู่ และส่วนสรุปจะแสดงถึงความเข้มแข็ง ความมีระเบียบและความพร้อมเพรียง ซึ่งผู้วิจัยได้มีการแบ่งช่วงการแสดงออกเป็นส่วนต่าง ๆ ที่ต้องการแสดงถึงเรื่องราวของการแสดงในแต่ละช่วงเพื่อสื่อเรื่องราวต่าง ๆ ผ่านการแสดงที่มีความหลากหลายของอารมณ์ เช่น การแสดงถึงพลังอำนาจ อิทธิฤทธิ์ ความเข้มแข็ง การอวด การบอกหรือการแนะนำตน โดยผู้แสดงจะใช้การตีบทตามจังหวะและทำนองของเพลง ซึ่งจะช่วยเสริมสร้างอารมณ์และจินตนาการให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกรับรู้ถึงเรื่องราว และความงามของการแสดงผ่านตัวละครดังที่ ธรากร จันทนะสาโร (2557) ได้ให้ความหมายของนาฏยประดิษฐ์ว่า หมายถึง การคิดค้นการสร้างสรรค์ การทดลองซ้ำแล้วซ้ำเล่า ในการประดิษฐ์ท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์และย่อมจำเป็นต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เพื่อเสริมให้นาฏยศิลป์นั้นมีความสมบูรณ์มากที่สุด อาทิ เพลงดนตรี เครื่องแต่งกาย ฉาก หรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น อีกทั้งนาฏยประดิษฐ์ที่ให้คุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ ควรต้องมีพัฒนาการจากสาระบางอย่างและควรต่อเนื่องจากประสบการณ์สอดแทรกแง่มุม สะท้อนสภาพสังคม วิถีชีวิตหรือความเป็นอยู่ของสิ่งหนึ่งสิ่งใดหรือนำเสนออารมณ์ความรู้สึกนึกคิดให้ผู้เสพงานนาฏยศิลป์ได้ตระหนักและนำไปไตร่ตรอง สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ นาฏยประดิษฐ์ที่ดีจะต้องไม่เกิดจากการลอกเลียนแบบงานของศิลปินท่านอื่น

ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทรรศนะนี้ นับว่ามีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าของสุนทรียะ แต่เราต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของดังกล่าวมาแล้วนั่นเอง ที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงามหรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะ เพราะฉะนั้น

การที่จะอธิบายว่าความงามคือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก เป็นสุนทรียรสที่มีผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่องการปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงนั้น ๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็นและการขานรับทางสุนทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหว สอดแทรกด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดความเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วยความงามรุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหว ช่วยให้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตาม ความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงจะพิจารณากันที่จังหวะลีลาและการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับผัสสะ (Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation) ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะซาบซึ้ง ส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึง ซึ่งบูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงาม หรือกระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2540)

2.2 ทิศทางการเคลื่อนไหว พบว่ามีการปรับแถวหรือทิศทางในการเคลื่อน ได้แก่ แถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถวเฉียง และการตั้งซุ้ม ซึ่งมีการเคลื่อนแถวในลักษณะความสัมพันธ์ของเพลง จำนวนผู้แสดงและลักษณะของท่ารำ มีลักษณะที่เป็นการนำเสนอเพื่ออวดฝีมือในการร่ายรำและการแสดงไหวพริบในการเคลื่อนตัวของผู้แสดง และสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์ในการสร้างสรรค์นี้ผู้วิจัยต้องการสื่อให้รู้สึกถึงกระบวนแถวของทหารที่พร้อมออกรบซึ่งที่มีความสัมพันธ์กับเพลง ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวว่า (2543) ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบสลับฟันปลา การยกสูง และการกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลม การเลี้ยวไปมาแบบสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วยโดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

2.3 กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ ได้แก่ ท่ากระทืบสามเหลี่ยม ท่าฉะน้อย ท่ากระโดดคว้าสลับอาวุธ ท่าตะลึกตึกจากซ้ายไปขวา ท่าการใช้อาวุธยาว (หอกกับพลอง) กระบวนท่าปฐมในตัวที่ 2 และการรำใช้บทประกอบคำร้องและเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งพบอยู่ในท่ารำแม่ท่ายักษ์ แม่ท่าปฐม และท่าอื่น ๆ ที่ไม่ค่อยได้มีการนำมาใช้มากนักในวงการนาฏศิลป์โขน ซึ่งท่ารำเหล่านี้เป็นกระบวนแม่ท่าที่มีความสำคัญที่ผู้วิจัยต้องการนำมาบูรณาการ เพื่อเสริมให้เห็นถึงกิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่เป็นลักษณะเด่นหรือแสดงถึงความเป็นตัวตนของตัวละครฝ่ายยักษ์ให้ผู้ชมได้รู้จัก สอดคล้องกับงานวิจัยของ สมศักดิ์ ทัดติ (2540) ที่พบว่า การรำตรวจพลมีหลักสำคัญซึ่งหนึ่งในนั้นคือการใช้ท่าต่าง ๆ จากแม่ท่าหลักของยักษ์

2.4 การคัดเลือกผู้แสดง เป็นการคัดเลือกผู้แสดงจากคุณสมบัติพื้นฐาน คือร่างกายต้องแข็งแรงสมบูรณ์ เป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่ดีในด้านต่าง ๆ เช่น ลีลาท่ารำ จังหวะ ไหวพริบ ความจำ มีความขยันและมีความอดทนในการฝึกซ้อม ซึ่งผู้แสดงจะต้องมีคุณสมบัติที่ตรงตามความสามารถ เนื่องจากผู้แสดง

จะต้องเป็นผู้มีพลังเพื่อสามารถที่จะถ่ายทอดความหมายของการแสดงให้ชัดเจนขึ้น ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) กล่าวว่า ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบเทียบให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมาก ไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด การเน้นพลัง เป็นการเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลคงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอ ด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่าและการย่ำเท้า

2.5 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้การแต่งกายยืนเครื่อง ลักษณะตามสีตัวละคร ซึ่งเป็นลักษณะของเสื้อหรือเครื่องรบแบบโบราณ ส่วนอุปกรณ์ ได้แก่ ศร พลอง และหอกที่เป็นเครื่องหมายและอาวุธของตัวละครสหายทศกัณฐ์ ซึ่งผู้วิจัย ได้นำมาสร้างสรรค์ทำให้สามารถตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) ได้กล่าวเกี่ยวกับความสำคัญของอุปกรณ์การแสดงว่า อุปกรณ์การแสดงโดยเฉพาะในกลุ่มของการฟ้อนรำนั้น ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดง อุปกรณ์การแสดงนี้ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ อีกทั้งอาจเป็นสิ่งที่กำหนดรูปแบบของการฟ้อนรำอีกด้วย อุปกรณ์การแสดงจึงนับได้ว่าเป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดใดชุดหนึ่งได้อีกประการหนึ่ง

2.6 การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง สำหรับการสร้างสรรค์เพลงนั้นจะแบ่งเพลงออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงแรกใช้เพลงปฐม แสดงถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ช่วงที่สอง เพลงตุ้งติ้งและเพลงตระบองกัน แสดงถึงความฮึกเหิม ห้าวหาญ ส่วนช่วงที่สาม ใช้เพลงกราวใน และเพลงเชิดซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรำตรวจพลฝ่ายยักษ์ แสดงถึงความงาม พร้อมเพรียง เข้มแข็ง ส่วนวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นไปตามแบบฉบับของการแสดงโขน ส่วนบทร้องการประพันธ์มีความหมายและเนื้อหาสาระที่มีความสำคัญและสัมพันธ์กับเรื่องราวของตัวละคร ดังที่ เสรี หวังในธรรม (อ้างถึงในไพโรจน์ ทองคำสุก, 2548) ให้แนวคิดในการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไว้ว่า จะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด เช่น โขน ละครนอก ละครใน หุ่นหรือลิเกก็ตาม เพราะว่าเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เท่ากัน ต้องมีความรู้เรื่องที่จะแสดงนั้น ๆ อย่างถ่องแท้ว่าการแสดงนั้นจะแสดงเรื่องอะไร เรื่องดำเนินเป็นมาอย่างไร ผู้บรรจุเพลงก็จะต้องรู้เรื่องอย่างชัดเจนเสียก่อน และต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่จะแสดงว่าเป็นตัวละครอะไร มีฐานะแค่ไหน เพราะว่าการบรรจุเพลงต่าง ๆ จะต้องเป็นไปตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครนั้น ๆ นอกจากนี้ยังจะต้องให้ตรงกับอุปนิสัยใจคอของตัวละครด้วย

2.7 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ พบว่า การสร้างสรรค์การแสดงในชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ มีกระบวนท่ารำแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ส่วนนำ แสดงถึงการเปิดตัวละคร ส่วนเนื้อหา แสดงถึงบทบาทและความสำคัญของตัวละคร และส่วนสรุป เป็นการแสดงถึงความแข็งแรง พร้อมเพรียง มีระเบียบพร้อมที่จะเดินทางไปทำศึกกับฝ่ายพระราม กระบวนท่ารำสื่อและแสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียงน่าเกรงขามของตัวละคร

2.7.1 ส่วนนำ เป็นช่วงเปิดตัวละคร ใช้เพลงหน้าพาทย์ปฐม ซึ่งเป็นเพลงที่มีมาตั้งแต่โบราณ โดยผู้แสดงออกมาพร้อมกันทั้ง 7 คน แสดงถึงพละกำลัง ดุดัน เข้มแข็ง ด้วยความพร้อมเพรียงกัน

2.7.2 ส่วนเนื้อหา เป็นช่วงแนะนำตัวละคร ใช้เพลงตุ้งติ้งและเพลงตระบองกัน เนื่องจากทำนองเพลงนี้มีท่วงทำนองที่กระชับฉับไว องอาจ สง่างาม โดยเฉพาะนิยมใช้กับตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์ และจากการศึกษากระบวนท่ารำแนะนำตัวละครนั้นพบว่า เป็นกระบวนท่ารำเฉพาะของตัวละคร โดยมีเนื้อร้องกล่าวถึงสหายของทศกัณฐ์แต่ละตน ซึ่งท่ารำนั้นบ่งบอกถึงลักษณะของตัวละครที่นำภาษาท่ามาประกอบในกระบวนท่ารำ จากกระบวนท่ารำดังกล่าวจะเห็นได้ว่าตัวละครร่ายรำตามเนื้อร้องโดยใช้ท่าทางตามนาฏยจารีตของโขนฝ่ายยักษ์ และมีกระบวนท่ารำที่เกิดจากปฏิภาณของนักแสดงในขณะที่กำลังร่ายรำอยู่ที่เรียกว่า ลอยดอก ผู้วิจัยยังคงคำนึงถึงความถูกต้องและความน่าจะเป็นไปได้ในการรำของผู้แสดงโดยไม่ขัดแย้งต่อนาฏยจารีตเดิม และในช่วงสุดท้ายของเนื้อเพลงตระบองกัน จะปรากฏท่ารำที่จัดเป็นซุ้มโดยการขึ้นลอย แสดงให้เห็นถึงความอลังการ ตระการตา ความยิ่งใหญ่ของบรรดาเหล่าสหายทศกัณฐ์ ซึ่งบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของการแสดงโขน

2.7.3 ส่วนสรุป ความโอ่อ่า ภูมิฐาน องอาจและเป็นการอวดฝีมือของบรรดายักษ์สหายทศกัณฐ์ ส่วนท่ารำที่ใช้ในการประกอบกับเพลงกราวในนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เรียบเรียงโดยนำเอาท่ารำในแม่ท่ายักษ์ และการตีบทของตัวละครมาร้อยเรียงจัดเป็นกระบวนท่ารำในการแสดงชุดสัตตะสหายทศกัณฐ์ และช่วงที่ 2 ใช้ท่ารำประกอบเพลงเชิด ผู้แสดงใช้การตีบทแสดงถึงความโกรธ ความพร้อมเพรียง และการร่วมมือร่วมใจที่จะเดินทางไปทำศึกกับพระราม

ในการสร้างสรรค์ประดิษฐ์กระบวนท่ารำชุดสัตตะสหายทศกัณฐ์ให้สัมพันธ์และสอดคล้องกับเพลงตามนาฏยจารีต ซึ่งนักแสดงจะออกมาร่ายรำ ด้วยลีลาที่มีความสวยงาม พร้อมเพรียงกัน ท่ารำมีการสื่อถึงพละกำลังที่ตัวละครจะสื่อสารผ่านท่ารำ เช่น ท่ายืดกระทบ เก็บ และกระทืบเท้า ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้พละกำลังที่ดุดัน เข้มแข็ง ตามแนวคิดที่เป็นเรื่องราวการนำเสนอในแต่ละช่วง นอกจากนี้ยังนำเสนอถึงความสวยงามของแม่ท่าต่าง ๆ หลายท่า ในเพลงปฐมที่ไม่ค่อยจะปรากฏในการแสดงอื่น ๆ เช่น ท่ากระทืบสามเหลี่ยม ท่าฉะน้อย ท่ากระโดดคว้าสลับอาวุธ ท่าตะลึกตึกจากซ้ายไปขวา ท่าการใช้อาวุธยาว (หอกกับพลอง) หรือการแสดงถึงอากัปกิริยาของยักษ์ เช่น ท่ายิ้ม ท่าเตะก้น ท่าเดาะนิ้ว ท่าเก็บขยี้มือ น้อยคนนักจะสังเกตท่าของตัวละครเหล่านี้ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์และรายละเอียดของตัวละคร ดังที่ ไพโรจน์ ทองคำสุก (2548) กล่าวว่า การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยนับเป็นการออกแบบกระบวนท่า ทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกและการจับกลุ่มโดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยมีขนบธรรมเนียมอันเป็นจารีตเป็นเวลาช้านาน

ข้อเสนอแนะ

ควรนำการสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์ มาใช้ในการเรียนการสอน โดยเน้นการฝึกหัดการตีบทในท่าต่าง ๆ และการใช้อาวุธยาว (หอกกับพลอง) เพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้งดงามตามแบบแผน ทั้งนี้อาจเพิ่มชั่วโมงในการฝึกหัดนอกห้องเรียน เพื่อพัฒนาฝีมือผู้เรียนและเพิ่มพูนความรู้แก่ผู้เรียนให้ดียิ่งขึ้น โดยงานวิจัยชิ้นนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำที่เกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่ปรากฏอยู่ในบทพระราชนิพนธ์ต่อไป

รายการอ้างอิง

จุลชาติ อรัณยะนาค. (2562). *การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สัตตะสหายทศกัณฐ์*. [เอกสารไม่ตีพิมพ์]. รายงานการวิจัยสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). *นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. (2540). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1-4*. กรมศิลปากร.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2548). *ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอด และสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย*. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

มนตรี ตราโมท. (ม.ป.ป.). การผสมวง. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เล่มที่ 1 เรื่องที่ 9 ดนตรีไทย*. https://www.saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=1&chap=9&page=t1-9-infodetail02.html

มโน พิสุทธิรัตนนานนท์. (2540). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น*. ภารกิจเอกสารและตำรา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สมศักดิ์ ทัดติ. (2540). *จารีตการฝึกหัด และการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์*. [วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/9832

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Nattasampum. (2560, 19 มีนาคม). *สัตตะสหายทศกัณฐ์ ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ของ ผศ.ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค*. https://www.youtube.com/watch?v=eekT-nLk6wA

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) โดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค

The Development of Teaching Method: Using Bang khae School's Song as Teaching Materials for the 3rd Year Primary Students of Bang Khae School (Nuang Sangwan Anuson)

วราพงษ์ ชิดปรางค์ / Warapong Chidprang
ครูชำนาญการ โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์)
Professional Level Teachers, Bang Khae School (Nuang Sangwan Anuson)
kruwara680@gmail.com

Received: October 11, 2021
Revised: December 8, 2021
Accepted: December 27, 2021
Published: December 29, 2021

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การพัฒนาการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) โดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อสร้างและหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค และ 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/1 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 27 คน ได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เครื่องมือที่ใช้คือเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค การวิจัยครั้งนี้ ใช้แบบแผนการทดลองแบบกลุ่มทดลองกลุ่มเดียว วัดผลก่อนและหลังการทดลอง (One Group Pretest – Posttest Design)

ผลการวิจัยพบว่า เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแคที่สร้างขึ้น มีความสอดคล้องเหมาะสมอยู่ในระดับดีมาก มีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.52/82.59 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ร้อยละความก้าวหน้าเท่ากับ 22.78 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด คือ เพิ่มขึ้นอย่างน้อยร้อยละ 25 ของคะแนนเต็มและค่าดัชนีประสิทธิผล มีค่าเท่ากับ 0.57 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่น่าพอใจ คือ 0.5 ผลการทดสอบค่า t-test นักเรียนที่เรียนจากเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี เพลงโรงเรียนบางแค มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

คำสำคัญ: เอกสารประกอบการเรียนการสอน, วิชาดนตรี, โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์)

Abstract

The objectives of this research were 1) to create and examine the efficiency of the music lesson called “Bang Khae School’s Song” to be taught in a music class of the Bang Khae primary school (only year 3) and 2) to compare the learning outcome of students by using of the music lesson called “Bang Khae School’s Song”. The research sample collected by purposive sampling was 27 primary school students in the 3rd year who studied in term 2/2562 of Bang Khae School (Nuang Sangwan Anuson). The research instruments included the music lesson called “Bang Khae School’s Song” used to teach the samples, based on one group Pretest – Posttest design.

The research showed that the music lesson called “Bang Khae School’s Song” was consistent at the very good level (82.52/82.59), which was higher than the expected rate (80/80), and the progressive percentage was 22.78, which was higher than the expected percentage (an increase of at least 25 percentage), and the effectiveness index was about 0.57 which was higher than the satisfied figure (0.5). The statistical significance was determined using a t-test technique, found that students taught with the music lesson called “Bang Khae School’s Song” was higher than the pre-test at the statically significant level of .05.

Keywords: music lesson, music, Bang Khae School (Nuang Sangwan Anuson)

บทนำ

กระบวนการจัดการเรียนรู้เป็นเสมือนเครื่องมือที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนรักการเรียน ตั้งใจเรียนและเกิดการเรียนรู้ขึ้น การเรียนของผู้เรียนจะไปสู่จุดหมายปลายทาง คือ ความสำเร็จในชีวิตหรือไม่เพียงใดนั้นย่อมขึ้นอยู่กับกระบวนการจัดการเรียนรู้ที่ดีของผู้สอน หากผู้สอนรู้จักเลือกใช้วิธีการจัดการเรียนรู้ที่ดีและเหมาะสมแล้ว ย่อมจะมีผลดีต่อการเรียนของผู้เรียน (ธิปไตย สุนทร, 2559) ดังนั้นผู้สอนจึงเป็นบุคคลสำคัญที่จะช่วยยกระดับคุณภาพการศึกษาของชาติให้สูงขึ้น ครูผู้สอนนอกจากจะมีความรู้ความเข้าใจในเนื้อหาวิชาต่าง ๆ อย่างลึกซึ้งแล้วยังมีความจำเป็นต้องมีทักษะการปฏิบัติงานอย่างเป็นระบบด้วย จะทำให้คุณภาพการศึกษาโดยรวมของประเทศสูงขึ้น ดังนั้นครูผู้สอนจึงควรจะต้องมีความรู้ความเข้าใจ มีสมรรถนะในการจัดการเรียนรู้ มีความรู้ที่ทันสมัย กว้างขวาง รู้เท่าทันโลก ก้าวทันความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการและเทคโนโลยี และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นรอบด้านจึงควรได้รับการพัฒนาสมรรถนะทางวิชาการ เพื่อให้การจัดการเรียนรู้เกิดประสิทธิภาพอย่างสูงสุดต่อไป และสามารถที่จะนำทักษะต่าง ๆ ที่สำคัญและจำเป็นเหล่านี้ไปใช้ในการปฏิบัติงานของตนเองเพื่อให้ได้ชื่อว่าเป็นครูมืออาชีพ (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน, 2553 และ ยนต์ ชุ่มจิต, 2550)

การจัดการเรียนการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ เป็นกลุ่มสาระการเรียนรู้ที่ช่วยพัฒนาให้ผู้เรียนมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีจินตนาการทางศิลปะ ชื่นชมความงาม มีสุนทรียภาพ ความมีคุณค่า ซึ่งมีผลต่อคุณภาพชีวิตมนุษย์ กิจกรรมทางศิลปะช่วยพัฒนาผู้เรียนทั้งด้านร่างกาย จิตใจ สติปัญญา อารมณ์ สังคม ตลอดจนการนำไปสู่การพัฒนาสิ่งแวดล้อม ส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความเชื่อมั่นในตนเอง อันเป็นพื้นฐานในการศึกษาต่อหรือประกอบอาชีพได้ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2551) วิชาศิลปะจึงเป็นวิชาที่สามารถสนองตอบต่อความมุ่งหมายของการจัดการศึกษาตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542 แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พุทธศักราช 2545 และจุดมุ่งหมายของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ในการจัดการศึกษาระดับประถมศึกษากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะเป็นกลุ่มวิชาหนึ่งที่มีความสำคัญ โดยอย่างยิ่งวิชาดนตรี ครูผู้สอนดนตรีจะต้องมีความรู้ความเข้าใจพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างหลักสูตร มาตรฐานการเรียนรู้ ตัวชี้วัดรายปี เทคนิค วิธีสอน ทักษะการสอน ตลอดจนสื่อการสอนได้เป็นอย่างดี เพื่อสามารถนำไปเป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้พระราชทานกระแสพระราชดำรัสภายหลังที่สถาบันดนตรีและศิลปะแห่งกรุงเวียนนาทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายประกาศนียบัตรเกียรติคุณชั้นสูง ให้ทรงดำรงตำแหน่งสมาชิกกิตติมศักดิ์หมายเลข 23 เมื่อวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. 2507 โดยกล่าวถึงความสำคัญของดนตรี (สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, กรมศิลปากร, และศูนย์บริการวิชาการแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ม.ป.ป.) ความว่า

> *“...ดนตรีทุกชนิดเป็นศิลปะที่สำคัญ อย่างหนึ่ง มนุษย์เกือบทั้งหมดชอบและรู้จักดนตรี ตั้งแต่เยาว์วัยคนเริ่มรู้จักดนตรีบ้างแล้ว ความรอบรู้ทางดนตรีอย่างกว้างขวางย่อมขึ้นกับเชาวน์ และสามารถในการแสดงของแต่ละคน อาศัยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่าในระหว่างศิลปะนานาชนิด ดนตรีเป็นศิลปะที่แพร่หลายกว่าศิลปะอื่น ๆ และมีความสำคัญในด้านการศึกษาของประชาชนทุกประเทศด้วย...”*

เมื่อกล่าวการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนนั้น สื่อการสอนที่ดีมีประสิทธิภาพเป็นสิ่งที่มีบทบาทอย่างมากในการเรียนการสอน เนื่องจากเป็นตัวกลางที่ช่วยในการสื่อสารระหว่างผู้สอนกับผู้เรียนให้ดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพ ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถเกิดความเข้าใจในความหมายของบทเรียนได้ตรงกับที่ผู้สอนต้องการ มีอิทธิพลและสามารถที่จะจูงใจให้นักเรียนสนใจในการเรียน ทำให้เกิดการเรียนรู้ได้มากขึ้น จำได้นานขึ้น ซึ่งบางครั้งผู้สอนก็ไม่สามารถที่จะสร้างแรงจูงใจได้ดีเท่ากับสื่อการสอน และสื่อการสอนยังช่วยปรับปรุงแก้ไขทัศนคติของนักเรียนให้คล้อยตามตรงกับจุดมุ่งหมายที่ผู้สอนวางไว้อีกด้วย (ณัฐศักดิ์ ธีระกุล, 2533, อ้างถึงใน กมลา สุริยพงศ์ประไพ, 2546) ซึ่งเอกสารประกอบการเรียนการสอนเป็นสื่อนวัตกรรมรูปแบบหนึ่งที่มีประโยชน์อย่างมากในกระบวนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ มีการใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนในการพัฒนาการเรียนการสอนกันอย่างแพร่หลายเป็นเวลานานแล้ว ผู้เรียนนำไปใช้ในการศึกษาทบทวนทั้งในระหว่างเรียนและหลังเรียน เพื่อให้ผู้เรียนบรรลุวัตถุประสงค์ของผู้เรียนตามที่คาดหวัง ดังนั้นกล่าวได้ว่า เอกสารประกอบการเรียนการสอนเป็นสื่อการสอนที่มีความสำคัญต่อการศึกษา สามารถทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ตามลำดับขั้นที่จัดไว้ และช่วยให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองตามความสามารถของแต่ละบุคคล โดยมีครูเป็นเพียงผู้แนะแนวทางเท่านั้น เอกสารประกอบการเรียนการสอนจะมีการจัดแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอน ๆ สั้น ๆ มีคำอธิบายหรือคำบรรยาย และคำถามอย่างต่อเนื่องกันไป เริ่มจากเนื้อหาที่ง่ายไปหาเนื้อหาที่ยากขึ้นตามลำดับ คำถามอาจเป็นแบบให้เติมคำตอบหรือเป็นแบบถูกผิดก็ได้ เมื่อผู้เรียนตอบคำถามแล้วสามารถตรวจคำตอบได้ทันที (ธีรชัย บูรณโชติ, 2532)

โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) เป็นโรงเรียนในสังกัดสำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ในปี พ.ศ. 2555 นางทัศนวดี กิ่งไทร ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) ได้แต่งเพลงมาร์ชประจำโรงเรียนขึ้น โดยเนื้อเพลงบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของโรงเรียนที่มีความหมายและมีทำนองที่จดจำง่าย ในการนี้ผู้วิจัยในฐานะเป็นครูผู้รับผิดชอบการจัดการเรียนการสอนในรายวิชา ศ 13101 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ดนตรี) ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ได้ตระหนักถึงความสำคัญของเพลงประจำโรงเรียนที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของโรงเรียนผนวกกับเนื้อหาสาระและตัวชี้วัดของหลักสูตรกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สาระดนตรี ที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนเกิดความตระหนักและอนุรักษ์ในศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ โดยเฉพาะดนตรีไทยที่ผู้เรียนเข้าถึงยาก อาจเป็นเพราะดนตรีไทยเป็นเพลงที่ฟังง่าย มีการร้องเอื้อนเสียงค่อนข้างมาก และต้องใช้เวลาฝึกฝนนาน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะประพันธ์เพลงประจำโรงเรียนบางแคในรูปแบบของเพลงไทยขึ้นและจัดทำในรูปแบบของเอกสารประกอบการเรียนการสอน เพื่อให้เหมาะสมช่วงวัยในการศึกษาของผู้เรียน ซึ่งเมื่อพิจารณาสื่อการเรียนการสอน พบว่า เอกสารประกอบการเรียนการสอนเป็นสื่อการสอนที่มีความเหมาะสมสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เพราะเอกสารประกอบการเรียนการสอนสามารถใช้เป็นองค์ประกอบของกิจกรรมเสริมการเรียนรู้ของนักเรียนได้เป็นอย่างดี ตลอดจนสามารถช่วยให้นักเรียนที่มีความกระตือรือร้นสูงทำให้ได้รับประสบการณ์อย่างกว้างขวาง และเพื่อนำมาใช้เป็นเพลงประจำโรงเรียน ตลอดจนใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียนการสอนวิชาดนตรีต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างและหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค

2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค

สมมติฐานของการวิจัย

1. เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80

2. นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1.1 ประชากร คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 3 ห้องเรียน จำนวน 81 คน

1.2 กลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/1 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 27 คน ได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการทดลอง ประกอบด้วย

2.1.1 แผนการจัดการเรียนรู้วิชาดนตรี เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค

2.1.2 เอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาดนตรี เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 7 เรื่อง ได้แก่

เรื่องที่ 1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลง
เรื่องที่ 2 โน้ตเพลงและจังหวะ
เรื่องที่ 3 เนื้อเพลงโรงเรียนบางแค
เรื่องที่ 4 การขับร้องเพลงโรงเรียนบางแค
เรื่องที่ 5 การแสดงนาฏศิลป์ไทย เพลงโรงเรียนบางแค
เรื่องที่ 6 ลงสู่กิจกรรม นำไปใช้
เรื่องที่ 7 ดนตรีกับท้องถิ่น

ภาพที่ 1 ตัวอย่างสื่อนวัตกรรม (QR Code) ในเอกสารประกอบการเรียนการสอน เพลงโรงเรียนบางแค ขับร้องโดยตัวแทนนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่ แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนวิชาดนตรี เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เป็นแบบเลือกตอบจำนวน 20 ข้อ

3. วิธีการสร้างและการหาประสิทธิภาพของเครื่องมือ

3.1 การสร้างและการหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาดนตรี เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค

3.1.1 ศึกษาหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ หลักสูตรสถานศึกษา เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีพื้นบ้าน มาตรฐานการเรียนรู้ สาระการเรียนรู้แกนกลาง และตัวชี้วัด สำหรับเนื้อหา รายวิชา ศ 13101 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สารที่ 2 ดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

3.1.2 กำหนดจุดประสงค์การเรียนรู้ของเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค ให้สอดคล้องกับหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และหลักสูตรสถานศึกษา

3.1.3 ศึกษาการสร้างและออกแบบเอกสารประกอบการเรียนการสอนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาสาระในรายวิชา ศ 13101 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยวางแนวทางในการนำเสนอที่แสดงให้เห็นความคืบหน้าของเนื้อหาบทเรียนตั้งแต่ต้นจนจบ แสดงการเชื่อมโยงของบทเรียน

และแสดงให้เห็นปฏิสัมพันธ์ของกรอบต่าง ๆ ในเอกสารประกอบการเรียนการสอนเป็นขั้นตอน การเตรียมนำเสนอข้อความ ภาพ และสื่อต่าง ๆ เพื่อให้มีความเหมาะสม

3.1.4 กำหนดเนื้อหาออกเป็นเรื่อง ๆ ตามลำดับ จัดทำแผนการเรียนรู้ และสื่อนวัตกรรมที่ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เพื่อนำมาจัดทำเป็นเอกสารประกอบการเรียนการสอน ให้สอดคล้องกับมาตรฐานการเรียนรู้ ตัวชี้วัดตามที่หลักสูตรกำหนดไว้ โดยแบ่งเนื้อหาของเอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาดนตรี เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 20 ชั่วโมง และสร้างแบบทดสอบท้ายเอกสารประกอบการเรียนการสอน (E_1) ให้สอดคล้องกับตัวชี้วัดที่ตั้งไว้และให้ครอบคลุมเนื้อหาในแต่ละเรื่อง เป็นแบบปรนัย รวมทั้งหมด 150 คะแนน ได้แก่

เรื่องที่ 1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลง จำนวน 2 ชั่วโมง รวม 15 คะแนน
เรื่องที่ 2 โน้ตเพลงและจังหวะ จำนวน 3 ชั่วโมง รวม 20 คะแนน
เรื่องที่ 3 เนื้อเพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 2 ชั่วโมง รวม 20 คะแนน
เรื่องที่ 4 การขับร้องเพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 7 ชั่วโมง รวม 40 คะแนน
เรื่องที่ 5 การแสดงนาฏศิลป์ไทย เพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 2 ชั่วโมง รวม 15 คะแนน
เรื่องที่ 6 ลงสู่กิจกรรม นำไปใช้ จำนวน 2 ชั่วโมง รวม 15 คะแนน
เรื่องที่ 7 ดนตรีกับท้องถิ่น จำนวน 2 ชั่วโมง รวม 25 คะแนน

3.1.5 ได้นำเอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาดนตรี เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ไปให้ผู้เชี่ยวชาญ รวมจำนวน 5 ท่าน เพื่อประเมินคุณภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอน เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำ แล้วนำมาหาค่าเฉลี่ยความสอดคล้องผลปรากฏว่า มีค่าดัชนีความสอดคล้อง เท่ากับ 0.89

3.1.6 ผู้วิจัยได้นำเอกสารประกอบการเรียนการสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ไปใช้กับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/3 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ปีการศึกษา 2562 จำนวน 15 คน โดยมีขั้นตอนดังนี้

3.1.6.1 ครั้งที่ 1 ใช้กับนักเรียนกลุ่มเดี่ยว (individual) จำนวน 3 คน โดยสุ่มนักเรียนที่มีผลการเรียนดี 1 คน ผลการเรียนปานกลาง 1 คน และผลการเรียนต่ำ 1 คน โดยผู้วิจัยคัดเลือกจากคะแนนการประเมินผลสัมฤทธิ์ประจำปีของนักเรียน จากนั้นให้นักเรียนทำแบบทดสอบหลังเรียน แล้วนำไปคำนวณหาค่าประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 60/60 และในระหว่างการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เท่ากับ 61.33/63.33 พบว่า เนื้อหาในบทเรียนไม่ครอบคลุมตัวตัวชี้วัด และในส่วนของสื่อที่เกี่ยวข้องกับเพลงโรงเรียนบางแค มีเสียงไม่ชัดเจน ผู้วิจัยบันทึกข้อบกพร่องต่าง ๆ เพื่อนำมาปรับปรุงเอกสารประกอบการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพเพิ่มขึ้น หลังจากนั้นนำไปใช้ในครั้งต่อไป

3.1.6.2 ครั้งที่ 2 ใช้กับนักเรียนกลุ่มย่อย (small group tryout) จำนวน 9 คน โดยสุ่มนักเรียนที่มีผลการเรียนดี 3 คน ผลการเรียนปานกลาง 3 คน ผลการเรียนต่ำ 3 คน โดยดูจากคะแนนประเมินผลประจำปีของนักเรียน แล้วให้นักเรียนเรียนด้วยเอกสารประกอบการเรียนการสอน จากนั้นให้นักเรียนทำแบบทดสอบหลังเรียน แล้วนำไปคำนวณหาค่าประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 70/70 และ

ในระหว่างการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เท่ากับ 71.70/72.78 พบว่า แบบฝึกหัดท้ายเรื่อง มีจำนวนมากเกินไป ทำให้ผู้เรียนทำไม่เสร็จตามเวลาที่กำหนด ผู้วิจัยบันทึกข้อบกพร่องต่าง ๆ เพื่อนำมาปรับปรุงแบบฝึกหัดท้ายเรื่องให้มีความกระชับมากขึ้น

3.1.6.3 ครั้งที่ 3 ใช้กับนักเรียนกลุ่มใหญ่ จำนวน 15 คน ที่ได้จากการจับสลากซึ่งเป็นนักเรียนคนละกลุ่มกับนักเรียนกลุ่มเดี่ยว (ครั้งที่ 1 จำนวน 3 คน) ในระหว่างการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน เท่ากับ 80.62/80.67 พบว่า เอกสารประกอบการเรียนการสอน มีความเรียบร้อยและเป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนด หาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอน โดยใช้สูตร E_1/E_2 กำหนดเกณฑ์ประสิทธิภาพเท่ากับ 80/80

3.1.7 นำเอกสารประกอบการเรียนการสอนที่ได้รับการปรับปรุงแก้ไขและทดลองใช้แล้วมาใช้กับกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/1 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 27 คน เพื่อหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอน ตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 และหาค่าดัชนีประสิทธิผลของนวัตกรรม

3.2 การสร้างและการหาคุณภาพของแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

3.2.1 ศึกษาตำรา และเอกสารที่เกี่ยวกับการสร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน การวัดผล และการประเมินผลทางการศึกษา

3.2.2 วิเคราะห์หลักสูตรหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ หลักสูตรสถานศึกษา มาตรฐานการเรียนรู้ และตัวชี้วัด โดยนำมากำหนดเนื้อหาในรายวิชา ศ 13101 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น

3.2.3 สร้างแบบทดสอบแบบปรนัย 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ ให้ครอบคลุมสาระการเรียนรู้ เนื้อหา และจุดประสงค์การเรียนรู้ ที่วิเคราะห์จากหลักสูตร เพื่อให้ได้ข้อคำถามที่มีความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา

3.2.4 นำแบบทดสอบที่สร้างขึ้นไปให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน ตรวจสอบเพื่อหาประสิทธิภาพของข้อคำถามด้วยการวิเคราะห์ข้อคำถามแบบอิงเกณฑ์หาความเที่ยงตรงของเนื้อหา (IOC) โดยใช้ดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามของแบบทดสอบกับตัวชี้วัด ปรับแก้ข้อคำถามตามแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ และคัดเลือกข้อคำถามที่มีค่าความสอดคล้องเท่ากับ 0.96 จำนวน 20 ข้อ

3.2.5 นำแบบทดสอบไปหาค่าความเชื่อมั่นโดยใช้สูตร KR – 20 ของ คูเดอร์ ริชาร์ดสัน ได้ค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ 0.88

3.2.6 นำแบบทดสอบจำนวน 20 ข้อ ที่พัฒนาคุณภาพแล้ว ไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การพัฒนาการเรียนการสอนดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) โดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน เรื่อง เพลงโรงเรียนบางแค มีดังนี้

ตอนที่ 1 การวิเคราะห์ข้อมูลการหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค

ผู้วิจัยได้นำประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่ได้รับการตรวจพิจารณา ปรับปรุงจากผู้เชี่ยวชาญแล้วนำไปใช้กับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างจนครบถ้วนตามแผนที่วางไว้ ซึ่งมีการปรับปรุงแก้ไขให้เอกสารประกอบการเรียนการสอนมีความสมบูรณ์เรียบร้อยแล้ว ไปใช้กับกลุ่มตัวอย่าง 27 คน ซึ่งเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/1 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลอนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 เพื่อหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอน ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลการหาประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค

จำนวนนักเรียน (N = 27)	คะแนนก่อนเรียน (20 คะแนน)	คะแนนหลังเรียน (20 คะแนน)	คะแนนความก้าวหน้า (D)	คะแนนทำกิจกรรม (150 คะแนน)	ค่าดัชนีประสิทธิผล
คะแนนรวม	323	$\sum F = 446$	123	$\sum X = 3,342$	0.57
คะแนนเฉลี่ย	11.96	16.52	4.56	123.78	
ร้อยละ	59.81	$E_2 = 82.59$	22.78	$E_1 = 82.52$	

จากตารางที่ 1 แสดงผลคะแนนเฉลี่ยจากการทดสอบด้วยคะแนนก่อนเรียนหลังเรียน และการทำกิจกรรมระหว่างเรียน ดังนี้

1. นักเรียนกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คน ทำแบบทดสอบก่อนเรียนโดยเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค คะแนน 20 คะแนน ทำได้ถูกต้องร้อยละ 59.81 ของคะแนนทั้งหมด

2. นักเรียนกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คน ทำแบบทดสอบหลังเรียน (แบบทดสอบชุดเดิม) ทำได้ถูกต้องร้อยละ 82.59 (E_2) ของคะแนนทั้งหมด

3. นักเรียนกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คน ทำแบบทดสอบก่อนเรียน และแบบทดสอบหลังเรียนมีความก้าวหน้าร้อยละ 22.78

4. นักเรียนกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คน หลังเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ทำกิจกรรมระหว่างเรียน คะแนนรวม 150 คะแนน คะแนนในระหว่างทำกิจกรรมโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนทำได้ถูกต้องร้อยละ 82.52 (E_1) ของคะแนนทั้งหมด

5. นักเรียนกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คนที่เรียนเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค มีคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียนเท่ากับ 11.96 มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนเท่ากับ 16.52 เมื่อนำคะแนนจากการทดสอบมาหาค่าดัชนีประสิทธิผลมีค่าเท่ากับ 0.57

จากผลการวิเคราะห์ตามตารางที่ 1 ได้แสดงให้เห็นว่า นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/1 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลอนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คน ได้ทำกิจกรรมระหว่างเรียน ได้คะแนนร้อยละ 82.52 (E_1) และทำแบบทดสอบหลังเรียน ได้คะแนนร้อยละ 82.59 (E_2) ดังนั้น ประสิทธิภาพของเอกสารประกอบการเรียนการสอนที่สร้างขึ้น มีประสิทธิภาพเป็น 82.52/82.59 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ คือ 80/80 และค่าดัชนีประสิทธิผลมีค่าเท่ากับ 0.57 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์กำหนดไว้ คือ 0.5 แสดงว่าเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่สร้างขึ้นมีประสิทธิผลช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ได้จริง เป็นไปตามสมมติฐานข้อที่ 1

ตอนที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียนหลังการใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค

จากการเปรียบเทียบผลการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนวิชาดนตรี นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3/1 โรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลอนุสรณ์) สำนักงานเขตบางแค กรุงเทพมหานคร ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 27 คน เพื่อเปรียบเทียบคะแนนเฉลี่ยของการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน โดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรีชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค โดยนำคะแนนความแตกต่างระหว่างคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน การทดสอบมาเปรียบเทียบ โดยการทดสอบค่า t ปรากฏผลในตารางที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 20 ข้อ คะแนนเต็ม 20 คะแนน นักเรียนกลุ่มตัวอย่าง 27 คน

การทดสอบ	จำนวนนักเรียน (คน)	คะแนนเต็ม	$\overline{X}$	ΣD	ΣD^2	t
ก่อนเรียน	27	20	11.96	123	655	12.41*
หลังเรียน	27	20	16.52			

** P < .05 ค่า t จากตาราง (.05, df 26 = 1.706)

จากตารางที่ 2 แสดงให้เห็นว่าผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค จำนวน 20 ข้อ พบว่า นักเรียนกลุ่มตัวอย่าง มีคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียน 11.96 คะแนนเฉลี่ยหลังเรียน 16.52 คะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียนมีค่าแตกต่างกัน 4.56 ค่า t ของคะแนนทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนของกลุ่มตัวอย่างมีผลสัมฤทธิ์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนได้ 12.41

เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับค่า t จากตารางที่ df 26 ที่ระดับนัยสำคัญทางสถิติ .05 มีค่าเท่ากับ 1.706 ซึ่งค่า t ที่ได้สูงกว่า แสดงว่านักเรียนกลุ่มตัวอย่างที่เรียนจากเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และเป็นไปตามสมมติฐานข้อที่ 2

สรุปและอภิปรายผล

1. เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพเป็น 82.52/82.59 และมีค่าดัชนีประสิทธิผลมีค่าเท่ากับ 0.57 จากผลการวิจัยเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพและค่าดัชนีประสิทธิผลสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ ทั้งนี้เนื่องจากในการจัดทำเอกสารประกอบการเรียนการสอน ผู้วิจัยได้ศึกษามาตรฐานการเรียนรู้ สาระการเรียนรู้ ตัวชี้วัด จากหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ดนตรีสากล ดนตรีพื้นบ้าน จิตวิทยาการเรียนรู้และวัยของผู้เรียน ซึ่งภายในเนื้อหาของเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ประกอบด้วยข้อมูลด้านเนื้อหา ภาพนิ่ง และในส่วนของการขับร้องจะมีเสียงเพลง และสื่อวิดีทัศน์ประกอบ ซึ่งในการฝึกทักษะด้านการขับร้องนั้นจะเกิดขึ้นจากการเรียนรู้เป็นลำดับขั้นตอน ผู้เรียนต้องมีการเรียนรู้และฝึกฝนตามลำดับขั้นตอนจนสามารถขับร้องเพลงได้ถูกต้องและเกิดความชำนาญ ดังที่ ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น (2564) กล่าวถึง พฤติกรรมด้านทักษะพิสัยของผู้เรียนที่เกิดขึ้นอย่างเป็นลำดับขั้น โดยเริ่มตั้งแต่การรับรู้และการปฏิบัติพื้นฐาน การเตรียมความพร้อมและการเลียนแบบ การฝึกปฏิบัติ การปฏิบัติด้วยความชำนาญ ซึ่งในขั้นตอนของการเรียนรู้ในทักษะด้านการขับร้องเพลงโรงเรียนบางแคจะมีการสอดแทรกในเอกสารประกอบการเรียนการสอนพร้อมทั้งเสียงเพลงและสื่อวิดีทัศน์ประกอบเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ส่วนประกอบของบทเรียน มีเนื้อหาสาระ แบบฝึกหัดและแบบทดสอบ เพื่อให้ผู้เรียนศึกษาด้วยตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ สุวิทย์ มูลคำ (2550) กล่าวว่าเอกสารประกอบการเรียนการสอน จัดทำขึ้นเพื่อใช้ประกอบการสอนของครูหรือประกอบการเรียนของนักเรียน เป็นสื่อสิ่งพิมพ์ที่มีเนื้อหาครอบคลุมจุดประสงค์การเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เรียนมีผลการเรียนที่มีประสิทธิภาพตามที่กำหนดไว้ นอกจากนี้ สุชาติ ศิริสุขไพบูลย์ (2550) กล่าวถึงประโยชน์ของเอกสารประกอบการเรียนการสอนไว้ว่า เป็นแนวทางให้ผู้สอนจัดกิจกรรมและประสบการณ์สำหรับผู้เรียน เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ที่วางไว้ ทำให้ผู้เรียนเข้าใจบทเรียนและฝึกปฏิบัติกิจกรรมการเรียน สอดคล้องกับงานวิจัยของ กมลพร ขาวนวล, มนัส วัฒนไชยยศ และบรรจง ชลวิโรจน์ (2557) ซึ่งได้ทำวิจัยเรื่อง การพัฒนาเอกสารประกอบการสอนวิชาดนตรี เรื่องการขับร้องเพลงไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ผลการวิจัย พบว่า เอกสารประกอบการสอน วิชาดนตรี เรื่องการขับร้องเพลงไทย ที่จัดทำขึ้นมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐาน 89.28/86.25 ส่วน มนิตนัตต์ โอสถานุเคราะห์ (2554) ได้ทำวิจัยเรื่อง การสร้างและพัฒนาเอกสารประกอบการเรียนรู้ การปฏิบัติขับร้องประสานเสียง รายวิชาเลือกเสรี ศ 40234 ขับร้องประสานเสียง สำหรับผู้เรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 – 3 พบว่า

เอกสารประกอบการเรียนรู้ที่สร้างขึ้นมีค่าประสิทธิภาพเท่ากับ 87.67/87.7 ทั้งนี้ก่อนการสร้างเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสาร ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างและหาประสิทธิภาพของบทเรียน ศึกษาหลักสูตร เนื้อหา สภาพปัญหาของผู้เรียน รวมทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มีตรวจสอบประเมินคุณภาพเพื่อหาดัชนีความสอดคล้อง (IOC) โดยผู้เชี่ยวชาญปรับแก้ไข และนำไปทดลองใช้กับนักเรียนที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างก่อนนำมาใช้จริงตามขั้นตอน จึงส่งผลให้เอกสารประกอบการเรียนการสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น สามารถพัฒนาการเรียนรู้ของนักเรียน ทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียน โดยการใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ วิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 0.5 นักเรียนกลุ่มตัวอย่างที่เรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนมากกว่าก่อนเรียน กล่าวคือ มีคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียน 11.96 คะแนนเฉลี่ยหลังเรียน 16.52 คะแนนหลังเรียนสูงกว่าคะแนนก่อนเรียนมีค่าแตกต่างกัน 4.56 ค่า t ของคะแนนทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนของกลุ่มตัวอย่างมีผลสัมฤทธิ์หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนได้ 12.41 เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับค่า t จากตารางที่ df 26 ที่ระดับนัยสำคัญทางสถิติ .05 มีค่าเท่ากับ 1.706 ซึ่งค่า t ที่ได้สูงกว่า แสดงว่านักเรียนกลุ่มตัวอย่างที่เรียนจากเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแค มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และเป็นไปตามสมมติฐานข้อที่ 2 แสดงว่า เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแคของนักเรียนกลุ่มตัวอย่าง ทำให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากในการจัดการเรียนการสอนกลุ่มสาระศิลปะ วิชาดนตรี ในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ของโรงเรียนบางแค (เนื่องสังวาลย์อนุสรณ์) ยังไม่มีสื่อที่ใช้ในการจัดการเรียนการสอนที่สอดคล้องกับบริบทของสถานศึกษา และในเอกสารประกอบการเรียนการสอนนี้ มีสื่อนวัตกรรมที่เกี่ยวกับการขับร้องเพลงโรงเรียนบางแคที่นักเรียนสามารถนำไปพัฒนาทักษะการขับร้องและฝึกฝนได้ตัวตนเอง สอดคล้องกับ กมลพร ขาวนวล, มนัส วัฒนไชยยศ และบรรจง ชลวิโรจน์ (2557) ซึ่งได้ทำวิจัยเรื่อง การพัฒนาเอกสารประกอบการสอนวิชาดนตรี เรื่องการขับร้องเพลงไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ผลการวิจัย พบว่า ผลการทดสอบก่อนเรียนหลังเรียนและผลการประเมินการขับร้องของนักเรียน ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ปีการศึกษา 2555 วิทยาลัยนาฏศิลป โดยใช้เอกสารประกอบการสอนวิชาดนตรี เรื่องการขับร้องเพลงไทย โดยวิเคราะห์จากค่าดัชนีประสิทธิผลนักเรียนมีความก้าวหน้า 0.62 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด 0.5 และสุกิจ ลัดดากลม (2554) ซึ่งได้ทำวิจัยเรื่อง ชุดการสอนขับร้องเพลงชาติไทย สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 พบว่า ผลการทดสอบคะแนนก่อนเรียนหลังเรียนมีค่า t ที่ระดับนัยสำคัญ .05 t มีค่า .94 ค่าคะแนนเฉลี่ยหลังเรียนสูงกว่าคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียน มีนัยสำคัญทางสถิติ ดังนั้นสรุปได้ว่าชุดการสอนขับร้องเพลงชาติไทย มีประสิทธิภาพและทำให้ผลการเรียนของนักเรียนสูงขึ้นหลังจบการเรียนการสอน จากการวิจัยแสดงให้เห็นว่า การสอนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนช่วยให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น มีความก้าวหน้าและพัฒนา

ทางการเรียนเพิ่มขึ้น ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากในการจัดกิจกรรมการเรียนโดยใช้เอกสารประกอบการเรียนการสอนมีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนตามขั้นตอนที่สมบูรณ์ มีการคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลและความสามารถของนักเรียน มีการเสริมแรงตามทฤษฎีการวางเงื่อนไขของสกินเนอร์ (Skinner) (สมชาย รัตนทองคำ, 2550) ที่กล่าวว่า การเสริมแรงจะมีประสิทธิภาพสูงสุดเมื่อระยะเวลาระหว่างการแสดงพฤติกรรมที่ถูกต้องกับการได้รับเสริมแรงใกล้เคียงกันมากที่สุด การที่ได้รู้คำตอบของตนเองถูกต้องก็เป็นการเสริมแรงได้อีกอย่างหนึ่ง ส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนหลังการเรียนด้วยเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาดนตรี ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เรื่องเพลงโรงเรียนบางแคสูงกว่าก่อนเรียน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ในการสร้างเอกสารประกอบการเรียนการสอน ครูผู้สอนควรเตรียมเนื้อหา ภาพ เสียง วิดีทัศน์ และเพลงประกอบให้พร้อม เพื่อความสะดวกรวดเร็วในการสร้างบทเรียน และควรมีความรู้เกี่ยวกับโปรแกรมอื่น ๆ ที่จะใช้สร้างนวัตกรรมที่ควบคู่กับการสร้างเอกสารประกอบการเรียนการสอน ซึ่งจะทำให้เอกสารประกอบการเรียนการสอนมีประสิทธิภาพส่งผลต่อผู้เรียนอย่างแท้จริง

1.2 ในปัจจุบันคอมพิวเตอร์เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันเป็นอย่างมาก ครูผู้สอนควรเล็งเห็นถึงความสำคัญในการที่จะพัฒนาสื่อนวัตกรรมให้มีความทันสมัยและสอดคล้องกับการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้เรียน และใช้เป็นสื่อในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพ และเป็นไปตามเป้าหมายของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาต่อไป

2.1 ควรจัดทำเอกสารประกอบการเรียนการสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะในสาระทัศนศิลป์และสาระนาฏศิลป์ หรือในกลุ่มสาระการเรียนรู้อื่น ๆ

2.2 ควรจัดทำเอกสารประกอบการเรียนการสอนหรือสื่อนวัตกรรมรูปแบบอื่น ๆ ที่ส่งเสริมด้านการส่งเสริมคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของผู้เรียน

2.3 ควรศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากเอกสารประกอบการเรียนการสอนกับการเรียนการสอนในรูปแบบอื่น ๆ เช่น การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนระหว่างเอกสารประกอบการเรียนการสอนกับวิธีสอนแบบปกติ

รายการอ้างอิง

กมลพร ขาวนวล, มนัส วัฒนไชยยศ และบรรจง ชลวิโรจน์. (2557). การพัฒนาเอกสารประกอบการสอนวิชาดนตรี เรื่องการขับร้องเพลงไทย ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1. *วารสารวิจัยราชภัฏพระนคร*, 9(1), 179 – 190. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/PNRU_JHSS/article/view/42080/34765

กมลา สุริยพงศ์ประไพ. (2546). *การพัฒนาบทเรียนสำเร็จรูปเรื่อง ปาเลสไตน์ มาตุภูมิของพระเยซูเจ้าสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2551). *ตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลาง กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551*. โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

ธิปไตย สุนทร. (2559). การสอนทฤษฎีดนตรีสากลผ่านภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21. *เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ นเรศวรวิจัย ครั้งที่ 12: วิจัยและนวัตกรรมกับการพัฒนาประเทศ*. วันที่ 21-22 กรกฎาคม 2559 ณ อาคารเอกาทศรถ มหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก.

ธีรชัย บูรณโชติ. (2532). *การสร้างบทเรียนสำเร็จรูป เส้นทางสู่อาจารย์ 3*. โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น. (2564). การประเมินผลการเรียนรู้ด้านทักษะพิสัย. *วารสารวิพิธพัฒนศิลป์*, 1(2), 18 – 32. https://doi.org/10.14456/wipit.2021.12

มนิตนัตต์ โอสถานุเคราะห์. (2554). *การสร้าง และพัฒนา เอกสารประกอบการเรียนรู้ การปฏิบัติขับร้องประสานเสียง*. สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ยนต์ ชุ่มจิต. (2550). *การศึกษาความเป็นครูไทย*. โอเดียนสโตร์.

สมชาย รัตนทองคำ. (2550). ทฤษฎีการเรียนรู้พื้นฐาน. *เอกสารคำสอน 475 795 การสอนทางกายภาพบำบัด*. https://ams.kku.ac.th/aalearn/resource/edoc/tech/3learntheory.pdf

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2553). *เส้นทางครูมืออาชีพสำหรับครูผู้ช่วย*. สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน.

สำนักงานอุทยานการเรียนรู้, กรมศิลปากร, และศูนย์บริการวิชาการแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ม.ป.ป.). *ราชสดุดีคีตมหาราช*. http://royalmusic.tkpark.or.th/dumrhi.htm?fbclid=IwAR18tmJqhTd2-6QPwLJoAZREWp56M4Qo-PmdmSS86mMdRxtBTD4UZCiqG6k

สุกิจ ลัดดากลม. (2554). *ชุดการสอนขับร้องเพลงชาติไทย สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุชาติ ศิริสุขไพบูลย์. (2550). *เอกสารประกอบการฝึกอบรมการเลื่อนวิทยฐานะ*. สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า พระนครเหนือ.

สุวิทย์ มูลคำ. (2550). *กลยุทธ์การสอนวิเคราะห์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). ภาพพิมพ์.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนรา

The Changes of Musical Accompaniment for the *Nora*

ไกรวิทย์ สุขวิน / Kraiwit Sukwin
นักวิชาการอิสระ
Independent Scholar
sukwin.kk@gmail.com

Received: July 28, 2021
Revised: September 16, 2021
Accepted: December 29, 2021
Published: December 29, 2021

บทคัดย่อ

โนรา ศิลปะการแสดงประจำถิ่นของภาคใต้ เป็นสิ่งที่บ่งบอกได้ถึงวัฒนธรรมของผู้คนได้อย่างเด่นชัด โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ อันประกอบด้วย ปี่ใต้ ทับ กลองตุ๊ก ฆ้องคู่ ฉิ่ง และแตระ เครื่องดนตรีเหล่านี้ล้วนแต่เป็นองค์ประกอบการแสดงที่สมบูรณ์ในอดีต แต่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนไปตามวัฒนธรรมสังคมที่เปลี่ยนไปในปัจจุบัน

ด้วยเหตุดังกล่าว บทความนี้จึงมุ่งอธิบายการเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนราที่เรียกว่า “เครื่องห้า” เพื่อสะท้อนให้เห็นความแตกต่างที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมสังคม โดยการรวบรวมข้อมูลและบรรยายให้เห็นวัฒนธรรมร่วมตลอดจนข้อแตกต่าง

ในบริบทของเวลาที่เปลี่ยนไปทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องห้าเดิม ดังนี้ 1) การเปลี่ยนแปลงภายใน โดยปรับรูปแบบของระบบเสียงให้สอดคล้องกับดนตรีตะวันตก มีการนำวัสดุอื่นทดแทนวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรีเดิม และแตระได้รับความนิยมน้อยลงเพราะสามารถใช้การเคาะขอบกลองตุ๊กแทนได้ 2) การประสมเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น อาทิ ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย และฉาบ เป็นต้น และ 3) การประสมเครื่องดนตรีตะวันตก โดยการนำคีย์บอร์ดไฟฟ้าเป็นพื้นฐานในการบรรเลงทำนองร่วมกับปี่ใต้ ซึ่งในคณะโนราขนาดใหญ่อาจนำเครื่องดนตรีอื่นประกอบด้วย เช่น กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า กลองชุด แซกโซโฟน ทรัมเป็ต และทรอมโบน เป็นต้น จึงทำให้วงดนตรีโนราในปัจจุบันสามารถบรรเลงดนตรีได้หลากหลายแนว และมีแนวโน้มในการปรับประยุกต์แนวดนตรีหรือบทเพลงที่เป็นที่นิยมมาใช้ประกอบการแสดงโนรามากขึ้น

คำสำคัญ: โนรา, ดนตรีประกอบการแสดงโนรา, ดนตรีเครื่องห้า, การเปลี่ยนแปลง

Abstract

The *Nora* (a local ancient dance) is one of the well-known local performing arts of Southern Thailand, which manifests the local custom through its unique musical elements: the *pi tai* (local Southern oboe), the *thap* (the Southern drum), the *klong tuk* (the double-headed Southern drums), the *khong khu* (pair of gongs), the *ching* (pair of small-cup cymbals), the *trae* (upright wood clapper) adapted due to cultural and social changes.

This article explains the changes in the traditional musical accompaniment of the *Nora*, which is known as “*khruang ha*” (five-pieced musical instruments), to reflect the differences caused by cultural and social changes.

The “*khruang-ha*” has been changed as follows: 1) the adaptation of the key to suit the western music, the use of new materials replaced within the musical instruments, and the reduction of playing the *trae* by hitting the edge of the *klong tuk* instead, 2) the integration of new musical instruments such as the *so duang* (treble fiddle), the *so u* (alto fiddle), the *khlui* (flute), and the *chap* (pair of cymbals), and 3) a mix of western musical instruments into the ensemble such as electric keyboard used as

the main instrument played with the *pi tai*; for the big *Nora* troupe, a number of other musical instruments are mixed into the ensemble such as electric guitar, electric bass, drum kit, saxophone, trumpet, and trombone. The transformation of musical features in music used with the *Nora* varies due to the culture, and there is a tendency to adapt the musical repertoires for the *Nora*.

Keywords: *nora*, musical accompaniment of the *nora*, *khruang-ha* (five-pieced musical instruments), changes

บทนำ

ดนตรีเป็นสมบัติของวัฒนธรรมทางสังคม ซึ่งสังคมเปรียบได้กับการรวมเอาวัฒนธรรมที่หลากหลายมาอยู่ในที่เดียวกันโดยมีมนุษย์เป็นผู้ขับเคลื่อน การขับเคลื่อนก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงและการเคลื่อนที่ทางวัฒนธรรม เพื่อสนองความต้องการของมนุษย์หมู่นั้นตามแต่ช่วงเวลาที่เปลี่ยนไป (สุมาลี นิมมานุภาพ, 2561) เมื่อพิจารณาจากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่าดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งของสังคม และสังคมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อรับวัฒนธรรมหรือเทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามาเสมอ ฉะนั้นดนตรีในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมสังคมจึงแปรเปลี่ยนสภาพไปตามความนิยมของสังคม

ในบริบทเดียวกัน ดนตรีพื้นบ้านก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมสังคม และถือเป็นสิ่งสำคัญที่บ่งบอกลักษณะ เอกลักษณ์ วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ พิธีกรรม และสะท้อนความเชื่อของผู้คนในภูมิภาคนั้น ๆ ดังที่ สุรศักดิ์ เพชรคงทอง (2564) กล่าวว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือแสดงให้เห็นถึงความเป็นอยู่และวัฒนธรรมที่เรียบง่าย ส่วนของภาคกลางจะบ่งบอกวิถีชีวิตทั้งความรื่นเริงและการประกอบอาชีพ ในภาคใต้แสดงถึงความเชื่อและประเพณีที่ปฏิบัติสืบทอดมาอย่างยาวนาน และดนตรีของภาคตะวันออกเฉียงเหนือแสดงให้เห็นภูมิปัญญาความเชื่อตลอดจนพิธีกรรม โดยในที่นี้มุ่งเน้นเฉพาะดนตรีประกอบการแสดงของภาคใต้ ซึ่งมีหลายประเภท อาทิ โนรา หนังตะลุง รองเง็ง ดิเกร์ฮูลู หรือแม้กระทั่งลิเกป่าที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและพบเห็นได้น้อยในปัจจุบัน (อภิชาติ แก้วกระจ่าง และสุขสันติ แวงวรรณ, 2564) ในบทความนี้ผู้เขียนได้ยกมาเฉพาะดนตรีประกอบการแสดงโนรา ซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านทางภาคใต้ที่ทรงคุณค่าและบ่งบอกได้ถึงลักษณะวัฒนธรรมเชิงพื้นที่ ดังที่ พัทธานันท์ สมานสุข และพรทิพย์ อันทิวโรทัย (2559) ได้กล่าวถึงโนราว่าเป็นการแสดงที่แฝงด้วยคติความเชื่อของผู้คนในภาคใต้ มีท่ารำที่สวยงามเข้มขลัง ผนวกกับดนตรีที่กระฉับกระเฉงและชวนฟัง สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงวัฒนธรรมของผู้คนในพื้นที่ แต่ด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมจึงส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีที่มีอยู่เดิมได้รับความนิยมน้อยลง ผู้คนหันไปให้ความสนใจกับรูปแบบดนตรีที่ผสานอารยธรรมตะวันตกมากขึ้น

บทความนี้มุ่งอธิบายความเป็นมา ลักษณะ การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา ตลอดจนแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงที่อาจเกิดขึ้น โดยประมวลจากการศึกษารวบรวมข้อมูลต่าง ๆ มีขอบเขตการศึกษาแต่เพียงดนตรีประกอบการแสดงโนราเท่านั้น ซึ่งแต่เดิมใช้วงดนตรีที่เรียกว่าเครื่องห้า เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมความนิยมของผู้คนเปลี่ยน ส่งผลให้ดนตรีประกอบการแสดงโนราผันแปรไปตามบริบทสังคมในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมสังคม กระนั้นแล้ว ข้อมูลในส่วนนี้อาจมีความเกี่ยวข้องกับดนตรีของหนังตะลุงอยู่บ้าง ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ ด้วยที่เป็นศิลปะการแสดง

ของภาคใต้ทั้งคู่ ผนวกกับมีความคล้ายคลึงกันเป็นปกติวิสัย แต่ในประเด็นรายละเอียดย่อมมีความแตกต่างกัน เพื่อความลุ่มลึกของข้อมูลตามเป้าประสงค์ที่กล่าวไว้ข้างต้น ผู้เขียนจึงมุ่งอธิบายเพียงดนตรีประกอบการแสดงโนรา

โนรา

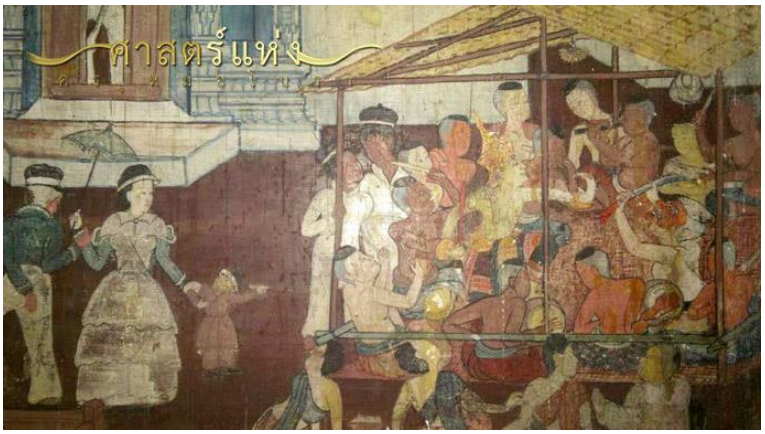
โนราเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของภาคใต้ ถือกำเนิดขึ้นที่จังหวัดพัทลุง โดยกล่าวกันว่ามีเทวดามาเข้าฝันนางนวลทองสำลีซึ่งเป็นธิดาของเจ้าพระยาสายฟ้าฟาด ในฝันเทวดาได้บอกท่ารำประกอบกับเครื่องดนตรีประโคม เมื่อตื่นขึ้นนางยังคงจำได้จึงสั่งให้ทหารสร้างเครื่องดนตรีนั้น และฝึกท่ารำให้บรรดาพี่เลี้ยง โดยเรียกการแสดงนี้ว่า “โนรา” (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2558) โนราจึงถือเป็นการแสดงของภาคใต้ที่แพร่หลายและมีประวัติความเป็นมายาวนาน มีความผูกพันกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนอย่างแนบแน่น สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตและพลวัตของสังคมในหลากหลายแง่มุม (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562) บทบาทของโนรามีทั้งด้านความบันเทิง พิธีกรรม การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพของผู้คนในสังคม การถ่ายทอดวัฒนธรรมเชิงพื้นที่ การสร้างอัตลักษณ์ ศักยภาพ ภูมิปัญญาท้องถิ่น และบทบาทในด้านอื่น ๆ ซึ่งเห็นได้จากวิถีชีวิตโดยทั่วไปของผู้คน แทรกซึมและบ่งบอกได้ในทุก ๆ บริบทสังคม (พิทยา บุษรารัตน์ และเบ็ญจวรรณ บัวขวัญ, 2560) ในส่วนของพิธีกรรมของโนรา ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2547) ได้กล่าวว่า โนราสามารถเข้าถึงจิตใจผู้คนในภาคใต้ได้อย่างดีทั้งในอดีตและปัจจุบัน เพราะโนราเป็นการแสดงที่คลี่คลายมาจากการประกอบพิธีกรรม เมื่อเกิดปัญหาทุกข์ร้อนใจและไม่อาจหาที่ยึดเหนี่ยวจิตใจหรือช่วยบรรเทาความทุกข์นั้นได้ ก็จะต้องบนบานให้วิญญาณบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วมาช่วยปัดเป่า ซึ่งโนราจะเป็นสื่อกลางในการร้องเชิญและร่ายรำประกอบเพื่อประกอบพิธีกรรมดังกล่าว

การแสดงโนราแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ โนราเพื่อความบันเทิงและโนราพิธีกรรมหรือโนราโรงครู ในการแสดงโนราจะมีการร่ายรำ ขับร้องกลอนประกอบดนตรี บทเจรจา หรืออาจแสดงเป็นเรื่องราวด้วย ส่วนเครื่องแต่งกายของโนราใช้เครื่องทรงอย่างกษัตริย์ มีเทริด เจียระบาด สร้อยตาบหางหงส์ ปีกนกแอ่น ปีกเหน่ง เสื้อ 2 ชั้น ชั้นในเป็นผ้าธรรมดาส่วนชั้นนอกร้อยลูกปัดคาดรอบอกรอบแขน สวมกำไลมือและเท้า สวมเล็บปลายแหลมงอนเรียว การสวมเครื่องแต่งกายทุกครั้งต้องบริกรรมคาถา แป้งที่ใช้ทาต้องเสกด้วยคาถาและลงอักขระ องค์ประกอบหลักสำหรับการแสดงโนรา คือ เครื่องแต่งกายและเครื่องดนตรี (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระนอง, 2558; กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562)

โนราเป็นการแสดงที่ต้องมีผู้รำและผู้บรรเลงดนตรี ซึ่งเครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการบรรเลงเพื่อกำกับลีลาการร่ายรำของโนรา แต่เมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไป ดนตรีก็ไม่อาจคงอยู่ในรูปแบบเดิมได้ ผู้เขียนจึงได้อธิบายถึงลักษณะของวงดนตรีเครื่องห้า ซึ่งเป็นรูปแบบดั้งเดิมและเสนอมุมมองของการเปลี่ยนแปลง ดังจะกล่าวต่อไป

ลักษณะสำคัญของเครื่องห้า

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนราถือเป็นส่วนสำคัญสำหรับการแสดง จากหลักฐานทางโบราณคดีเห็นได้ว่าการรำโนรามีการใช้เครื่องดนตรีประโคมร่วม ผู้เขียนได้นำภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา มาอธิบายประกอบ



ภาพที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังโนราโรงครูในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส
ที่มา: ศาสตร์แห่งครูหมอโนรา, 2556, (http://krunora.blogspot.com/2013/06/blog-post_4439.html)

จากภาพที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา แสดงให้เห็นการใช้ดนตรีประกอบการรำโนราโรงครู ตามที่ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2555) อธิบายว่าภาพดังกล่าวเป็นการแสดงโนราโรงครู ด้านในโรงโนรามีนักดนตรีนั่งอยู่โดยรอบ มีผู้ตีทับ 2 คน ตีกลอง 2 คน และเป่าปี่ 1 คน ผู้ที่ตีทับและกลองแบ่งกันตีคนละใบ ภาพดังกล่าววาดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงทำให้รูปแบบการใช้เครื่องดนตรีในช่วงเวลานั้นแตกต่างกับปัจจุบัน

นอกจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวมาแล้ว ยังมีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงร่วมในการแสดงโนรา ผู้เขียนได้รวบรวมโดยแบ่งตามแต่ทัศนะของจำนวนและชนิดเครื่องดนตรีดังนี้

ทัศนะที่ 1 เครื่องดนตรีโนรามี 4 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่นอก ทับ (โทน) กลอง และฆ้องคู่ (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555)

ทัศนะที่ 2 เครื่องดนตรีโนรามี 5 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่ชาตรี ทับ กลองชาตรี (กลองตุ๊ก) ฆ้องคู่ (ชาตรี) และฉิ่ง (สธน โรจนตระกูล, 2559)

ทัศนะที่ 3 เครื่องดนตรีโนรามี 6 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลอง ฆ้องคู่ (โหม่ง) ฉิ่ง และแตระ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระนอง, 2558; กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562; ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2563; วงษ์สิริ เรืองศรี, 2563; ธวัชชัย ช้ายศรี และผกามาศ จิรจารุภัทร, 2563)

ทัศนะที่ 4 เครื่องดนตรีโนรามี 6 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่ไหน ทับ กลองหนัง ฆ้องคู่ (หรือฆ้องฟาก) ฉิ่ง และฉาบ (สำเร็จ คำโมง, 2552)

จะเห็นได้ว่าทั้ง 4 ทัศนะรวมทั้งเครื่องดนตรีจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ล้วนแต่ประกอบด้วยเครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดำเนินทำนอง แต่อาจมีความแตกต่างในประเด็นของจำนวนเครื่องดนตรีและชนิดเครื่องดนตรี ในที่นี้ผู้เขียนจึงขอยกเอาประเด็นที่มีการกล่าวถึงมากที่สุดเป็นที่ตั้ง ซึ่งก็คือเครื่องดนตรีโนรามี 6 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลอง ฆ้องคู่ ฉิ่ง และแตระ แต่ในมโนทัศน์ของเครื่องห้าในอดีตและปัจจุบันอาจมีความแตกต่างกัน ด้วยเครื่องดนตรีบางชนิดอาจมีอยู่ในอดีตและยังคงใช้ในปัจจุบัน แต่บางชนิดก็ไม่เป็นที่นิยมเพราะสามารถใช้เครื่องดนตรีอื่นทดแทนเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนั้นได้

1. เครื่องดำเนินทำนอง

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนองสำหรับวงเครื่องห้าเพียงชิ้นเดียว คือ ปี่ แต่ในที่นี้ ปี่ของวงดนตรีโนราได้มีการกล่าวถึงชื่อเรียกที่หลากหลาย เช่น ปี่ไหน ปี่นอก ปี่ใน และปี่ชาตรี ซึ่งโดยทั่วไปในพื้นที่ภาคใต้ผู้ที่ทำหน้าที่เป่าปี่ชนิดนี้มักเรียกว่า “ปี่ใต้” ดังที่ ทรงพล เลิศกอบกุล (2563) กล่าวว่า ปี่ที่ใช้ในวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้จะเรียกตามการนิยามเชิงพื้นที่ว่า “ปี่ใต้” ซึ่งเป็นชื่อที่ให้ความหมายอย่างกว้าง ไม่ระบุรายละเอียดอื่นแน่ชัด ทั้งรูปลักษณ์ ขนาด และเสียง แต่การเรียกชื่อแบบดังกล่าวก็เพื่อจำกัดขอบเขตไม่ทำให้เกิดความสับสนกับปี่ชนิดอื่นหรือภาคอื่น อีกบริบทหนึ่ง นิยามของปี่ใต้สามารถเรียกโดยการระบุชื่อเฉพาะของการแสดงโนราว่า “ปี่โนรา” โดยมีความหมายถึงปี่ที่ใช้ประกอบการแสดงโนราของทางภาคใต้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว แตกต่างจากปี่ของภาคอื่นทั้งสำเนียงและสำนวนการใช้เสียง (สรัญ เพชรรักษ์, ปรารภ แก้วเศษ และอัญชลี จันทาโภ, 2562; กิตติชัย รัตนพันธ์, 2564) ทั้งนี้ในการแสดงของภาคใต้ตอนบนมีเครื่องดนตรีประเภทเป่าเพียงชนิดเดียวคือปี่ ซึ่งจะนิยมใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงและโนราเป็นสำคัญ (ธิกานต์ ศรีนารา และพิเชษฐ์ เดชผิว, 2548)

อย่างไรก็ตาม ปี่ใต้มีรายละเอียดของการสร้างและส่วนประกอบที่แตกต่างจากปี่ของภาคกลาง โดยนิยมสร้างทวนบนให้สั้นกว่าทวนล่างอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งผิดแปลกกับ ปี่ใน ปี่กลาง และปี่นอกของภาคกลาง ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้ปี่ใต้มีระดับเสียงที่แตกต่าง นอกจากนี้ ระบบนิ้วและเทคนิคในการบรรเลงก็มีข้อแตกต่างหลายประการ เช่น ผู้บรรเลงปี่ใต้จะอมกำพวดแค่ส่วนของใบตาล แต่ปี่ของภาคกลางจะอมกำพวดจนถึงทวนบนของตัวปี่ การเรียกชื่อโน้ตที่เป็นแบบฉบับด้วยการแทนเสียงปี่ตามเสียงที่ได้ยิน คือ ตอ แต ตือ ต้อย เป็นต้น โดยขนาดของปี่ใต้โดยหลักมี 2 ขนาด ได้แก่ ขนาด 42 และ 38 เซนติเมตร นอกจากนี้ ในอดีตยังพบว่ามีปี่ขนาดเล็กกว่า 38 เซนติเมตร แต่ไม่มีขนาดชัดเจนผนวกกับไม่เป็นที่นิยมใช้ในปัจจุบัน

2. เครื่องประกอบจังหวะ

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะมีการใช้ชื่อเรียกที่แตกต่างกัน เช่น กลอง กลองหนัง กลองชาตรี และกลองตุ๊ก ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนแต่กล่าวถึงกลองลักษณะเดียวกันที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา พิชิต ปฐมเจริญโรจน์ (2552) เรียกกลองชนิดนี้ว่า “กลองโนราห์” โดยใช้ประกอบการแสดงโนรา มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองทั้ง 2 ด้านประมาณ 10 นิ้ว และมีส่วนสูงประมาณ 12 นิ้ว นิยมทำด้วยไม้แก่นขนุนเพราะให้เสียงที่ไพเราะ

หนังหุ้มกลองใช้หนังวัวหรือหนังควาย หรือให้ดีไปกว่านั้นให้ใช้หนังลูกวัวหรือลูกควาย มีหมุดไม้ตอกยึดหนังหุ้มให้ตึง มีขากลองทำด้วยไม้ไผ่มีเชือกตรึงให้ติดกับตัวกลองทั้ง 2 ข้าง และมีไม้ตี 1 คู่ ส่วนเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่มักไม่เป็นที่คุ้นเคยคือ “แตระ” หรืออาจเรียกในชื่ออื่น เช่น แตระพวงหรือกรับพวง เป็นเครื่องประกอบจังหวะทำด้วยไม้เนื้อแข็งที่เจาะรูหัวท้าย โดยร้อยไม้เหล่านั้นด้วยเชือกซ้อนกันประมาณ 10 อัน ที่แกนหลังร้อยแตระทำด้วยโลหะ “ทับ” เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการควบคุมจังหวะ เปลี่ยนจังหวะ และให้จังหวะ ลักษณะภายนอกคล้ายกลองยาวแต่ขนาดจะเล็กกว่า มีความยาวประมาณ 40 – 50 เซนติเมตร ทำด้วยไม้แก่นขนุน มักใช้หนังค่างหรือหนังแมวหุ้ม ตรึงหนังด้วยเชือกด้ายและหวาย การบรรเลงทับใช้ครั้งละ 2 ใบแต่ใช้ผู้ตีคนเดียว ใบหนึ่งมีเสียงทุ้มเรียกว่าลูกเทิง อีกใบหนึ่งมีเสียงแหลมเรียกว่าลูกฉับ “โหม่งหรือฆ้องคู่” เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการขับบทร้องกลอนของโนรา โดยมีระดับเสียงที่แน่นอน โนราจำเป็นต้องร้องกลอนให้กลมกลืนกับเสียงโหม่ง (เสียงเข้าโหม่ง) ซึ่งมี 2 ระดับเสียง คือ เสียงทุ้มและเสียงแหลม ส่วนไม้ตีใช้ยางหรือด้ายดิบหุ้มส่วนหัวเพื่อให้มีเสียงนุ่มและเป็นการถนอมเครื่องดนตรี “ฉิ่ง” มีความสำคัญต่อการขับบทผู้ตีฉิ่งจึงต้องตีให้ตรงจังหวะที่ขับบท ตัวฉิ่งทำด้วยทองเหลืองชนิดหนา

เมื่อได้พิจารณาอย่างถี่ถ้วนแล้วจะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะตัวเพื่อให้เข้ากับบริบทของการแสดง กิตติชัย รัตนพันธ์ (2564) จึงได้ใช้ชื่อการแสดงเพื่อแทนลักษณะของเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการแสดงโนราว่า ทับโนรา กลองโนรา โหม่งโนรา และเช่นเดียวกับปี่โนราดังกล่าวข้างต้น

3. สังเขปเครื่องห้า

ลักษณะสำคัญของ “เครื่องห้า” ซึ่งเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโนรา ในอดีตมีทั้งหมด 6 ชนิด คือ (1) ปี่ใต้ จำนวน 1 เลา ซึ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองเพียงชิ้นเดียวของเครื่องดนตรีกลุ่มนี้โดยมีทั้งปี่คีย์ซีและคีย์ซีชาร์ป (หรือคีย์เอฟตามความเข้าใจของผู้บรรเลง) ซึ่งใช้บรรเลงในโอกาสที่แตกต่างกันตามแต่เสียงโหม่งของคณะโนรา (2) ทับหรือโทนชาตรี จำนวน 1 คู่ โดยทั้ง 2 ใบมีระดับเสียงแตกต่างกัน ลูกที่เสียงสูงกว่าจะใช้ตีให้ได้เสียง “ฉับ” (คล้ายเสียง “ป๊ะ” ในกลองยาว) ส่วนลูกเสียงต่ำจะใช้ตีให้ได้เสียง “เทิง” อย่างไรก็ตามเสียงเทิงสามารถตีได้ทั้ง 2 ลูก ซึ่งจะตีพร้อมกันหรือสลับกันก็แล้วแต่ผู้ตี ทับเป็นหัวหน้าเครื่องดนตรีทั้งหมด มีหน้าที่ในการตีให้สัญญาณซึ่งจะต้องดำเนินไปในทิศทางเดียวกับท่ารำของผู้แสดงโนรา ผู้ตีทับจึงจำเป็นจะต้องรู้กระบวนท่ารำของโนราด้วย (3) กลองตุ๊กหรือกลองชาตรีหรือกลองโนรา แต่ในภาษาพูดจะใช้คำว่า “กลองตุ้ง” ตามเสียงของเครื่องดนตรี มักใช้เพียง 1 ใบเท่านั้น (บางคณะที่ใช้เพื่อการแสดงสร้างสรรค์อาจมากกว่า 1 ใบ) โดยเป็นเครื่องดนตรีที่ตีล้อเลียนกับทับดังประโยคที่ว่า “ป๊ะ เท่ง เทง ตุ้ง” ซึ่ง 3 เสียงแรกเป็นเสียงที่เกิดจากทับหลังจากนั้นจึงตามด้วยเสียงกลองตุ๊กในเสียงสุดท้าย (4) โหม่งหรือฆ้องคู่ 1 คู่ บางครั้งคณะโนราแถบจังหวัดสงขลาอาจใช้ฆ้องฟากแทน ซึ่งจะแตกต่างกันในรายละเอียดของการสร้าง รูปลักษณ์ภายนอก และเสียง ลูกฆ้องทั้ง 2 ลูกมีเสียงที่แตกต่างกันซึ่งนิยมให้ห่างกัน 5 เสียง (P5 หรือคู่ 5 เพอร์เฟค) กล่าวคือ ถ้าเสียงต่ำเป็นเสียงซอล เสียงสูงต้องเป็นเสียงเร ถ้ามีเสียงลักษณะนี้จะใช้ปี่ขนาด 42 เซนติเมตร แต่ถ้าลูกฆ้องมีเสียงสูงขึ้นลูกละครึ่งเสียงก็จะเปลี่ยนไปใช้ปี่ขนาด 38 เซนติเมตร ลูกฆ้องลูกเสียงต่ำจะใช้กับการเทียบเสียงและร้องกลอนของโนราผู้หญิง ส่วนลูกฆ้อง

เสียงสูงจะใช้กับเสียงโนราผู้ชาย ในหนังตะลุงมักจะใช้ฆ้องที่มีเสียงห่างกันเป็นช่วงคู่ 8 (P8 หรือคู่ 8 เพอร์เฟค) (5) ฉิ่ง 1 คู่ แต่ในวงดนตรีโนราจะให้ผู้ที่ตีฆ้องคู่และฉิ่งเป็นคนเดียวกัน โดยการตีแยกมือ กล่าวคือ มือข้างหนึ่งถือไม้ฆ้อง ส่วนอีกข้างหนึ่งถือฉิ่ง 1 ฝา อีกฝาหนึ่งเหน็บไว้กับรางฆ้อง ซึ่งต่างกับวงดนตรีหนังตะลุงที่จะแยกคนตีฉิ่งและฆ้องคู่ออกจากกัน แต่คนตีฆ้องคู่จะต้องตีกรับฝาเดียวเพิ่มอีก 1 ชิ้น และ (6) แตระ ในอดีตคาดว่าเครื่องดนตรีชิ้นนี้เป็นต้นกำเนิดของดนตรีโนรา เพราะแต่เดิมจะใช้เพียงกำกับจังหวะการร้องกลอนหน้าแตระ แต่ปัจจุบันได้รับความนิยมน้อยลงเพราะสามารถใช้การตีขอบกลองตุ๊กแทนเสียงแตระได้ ทำให้วงเครื่องห้าบางวงไม่มีเครื่องดนตรีชนิดนี้ร่วมบรรเลง

ดังที่กล่าวมานี้ การเรียกเครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนราว่า “เครื่องห้า” ในบริบทหนึ่งอาจหมายถึงผู้บรรเลง 5 คน ประกอบด้วย ปี่ใต้ 1 คน ทับ 1 คน กลองตุ๊ก 1 คน ฆ้องคู่และฉิ่ง 1 คน และแตระ 1 คน อีกบริบทหนึ่งอาจหมายถึงเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ประกอบด้วย ปี่ใต้ ทับ กลองตุ๊ก ฆ้องคู่ และฉิ่ง เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าการนับผู้บรรเลง 5 คนจะใช้เครื่องดนตรีบรรเลง 6 ชิ้น แต่การใช้เครื่องดนตรี 5 ชิ้น จะมีผู้บรรเลงเพียง 4 คน ดังนั้นจึงสามารถเรียกดนตรีเครื่องห้าได้ทั้งจากการนับจำนวนผู้บรรเลงและจากจำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง แต่เนื่องจากแตระได้เสื่อมความนิยมลงเพราะสามารถใช้เครื่องดนตรีชนิดอื่นแทนได้ ผนวกกับการเรียกเครื่องดนตรีกลุ่มปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบาไม่มีการใช้แตระประสม ผู้เขียนจึงให้ข้อสรุปสำหรับดนตรีเครื่องห้าจากการใช้เครื่องดนตรีประสม 5 ชิ้นไว้เป็นหลัก

ภาพที่ 2 การบรรเลงเครื่องห้าประกอบการรำโนรา

ที่มา: ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, 2559, (https://www.youtube.com/watch?v=-wVcldrwDr8)

การเปลี่ยนแปลง

การเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งปกติที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ผู้คนอาจตระหนักรู้หรือไม่รู้ในขณะนั้นก็ได้ อย่างน้อยที่สุดถ้าต้องอยู่กับตัวเองโดยไม่ทำอะไรเลยในหนึ่งวัน สิ่งที่เปลี่ยนแปลงในวันนั้นคืออายุที่เพิ่มขึ้น แม้จะไม่ได้เปลี่ยนแปลงสิ่งอื่นร่วมด้วยก็ตาม แน่นอนว่าวัฒนธรรมก็เป็นเช่นนั้น เครื่องห้าจึงมีการเปลี่ยนแปลงอยู่โดยตลอดทั้งการปรับเปลี่ยนภายในของเครื่องห้าแต่เดิม การนำเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นประสม

ตลอดจนการนำเครื่องดนตรีตะวันตกร่วมบรรเลงดังปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน ซึ่งดนตรีตะวันตกนี้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากต่อวงการดนตรีโนรา

1. การเปลี่ยนแปลงภายในเครื่องห้าเดิม

ที่เห็นได้ชัดในประเด็นนี้คือการเปลี่ยนแปลงระบบของระดับเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทั้งเครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับระดับเสียงเพียงชิ้นเดียวของเครื่องห้าแต่เดิมคือปี่ใต้ โดยหลักปี่ใต้มี 2 ขนาด ได้แก่ ขนาด 42 เซนติเมตร ตรงกับบันไดเสียงซีเมเจอร์หรือคีย์ซี (C Major Scale) และขนาด 38 เซนติเมตร ตรงกับบันไดเสียงซีชาร์ปเมเจอร์หรือคีย์ซีชาร์ป (C# Major Scale) แต่บางท่านอาจเรียกปี่ขนาด 38 เซนติเมตร ว่าปี่บันไดเสียงเอฟเมเจอร์หรือคีย์เอฟ (F Major Scale) ซึ่งตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกถือว่าไม่ถูกต้อง เหตุเพราะบันไดเสียงซีชาร์ปเมเจอร์และเอฟเมเจอร์มีองค์ประกอบของตัวโน้ตในบันไดเสียงที่แตกต่างกัน กล่าวคือ โน้ตในบันไดเสียงซีชาร์ปเมเจอร์ ประกอบด้วย C#, D#, E# (F), F#, G#, A# (Bb) และ B# (C) ส่วนโน้ตในบันไดเสียงเอฟเมเจอร์ ประกอบด้วย F, G, A, Bb, C, D และ E จะเห็นได้ว่ามีโน้ตร่วมเพียง 3 ตัวเท่านั้น คือ F, Bb และ C ดังนั้นถ้ายึดหลักการเรียกตามทฤษฎีดนตรีตะวันตกจะต้องเรียกว่าปี่คีย์ซีชาร์ปจึงจะถูกต้อง ประเด็นนี้ผู้เขียนมีความเห็นว่า สาเหตุที่ทำให้ผู้บรรเลงเรียกปี่คีย์เอฟนั้นอาจเป็นเพราะลูกฆ้องที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงมักใช้เสียงโน้ตฟา (F) ซึ่งจะใช้ 2 ลูก ลูกหนึ่งเป็นเสียงฟาต่ำ ส่วนอีกลูกหนึ่งเป็นเสียงฟาสูง ฉะนั้นผู้บรรเลงปี่ต้องเป่าเพลงต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับเสียงของลูกฆ้อง ซึ่งก็คือเสียงฟา ทำให้ผู้บรรเลงเรียกว่าปี่คีย์เอฟ (เสียงฟา) มากกว่าการเรียกว่าปี่คีย์ซีชาร์ป ซึ่งง่ายต่อการทำความเข้าใจ ผนวกกับสอดคล้องตามการเรียกเสียงลูกฆ้องของหนังตะลุง เพื่อให้สามารถระบุปี่ที่ใช้บรรเลงร่วมได้ แต่สำหรับโนราจะใช้ฆ้องเสียงดีชาร์ป (D#) ซึ่งก็เป็นหนึ่งในโน้ตองค์ประกอบของบันไดเสียงซีชาร์ปเมเจอร์เช่นกัน เพียงแต่ใช้รูปแบบการเรียกชื่อปี่ตามแบบฉบับของหนังตะลุงเท่านั้น เช่นเดียวกับลูกฆ้องเสียงมี (E) ปี่ที่ใช้บรรเลงจะต้องใช้ปี่คีย์ซี เพราะโน้ตตัวมีเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียงซีเมเจอร์และเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียงเอไมเนอร์ (A Minor Scale: เป็นบันไดเสียงร่วมของซีเมเจอร์) การที่โน้ตตัวมี (E) มีลักษณะเป็นโน้ตตัวที่ 3 และ 5 ถือเป็นโน้ตตัวสำคัญของการเป็นทรัยแอดคอร์ด (Triad Chord: เป็นโครงสร้างการสร้างคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ตตัวที่ 1, 3 และ 5 ของบันไดเสียงนั้น ๆ) จึงทำให้ปี่คีย์ซีเหมาะสำหรับการบรรเลงร่วมกับฆ้องเสียงมีเป็นที่สุด แต่ผู้บรรเลงจะไม่เรียกปี่ที่บรรเลงกับเสียงฆ้องลูกนี้ว่าปี่คีย์อี (E Major Scale) ตามการเรียกเสียงลูกฆ้อง จะเห็นได้ว่าหลักการเรียกคีย์ของปี่ทั้ง 2 ลักษณะมีความแตกต่างกัน ซึ่งอาจเป็นการเรียกที่ผิดตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก แต่ไม่ผิดสำหรับหลักการบรรเลงและการทำความเข้าใจ เพราะสิ่งสำคัญสำหรับการบรรเลงร่วมกันของวงดนตรีโนรา คือการสื่อสารด้วยภาษาที่เข้าใจเฉพาะกลุ่ม อาจกล่าวได้ว่าเป็น “ศัพท์สังคีตโนรา” อย่างหนึ่ง

ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงระบบเสียงเครื่องดำเนินทำนองของดนตรีโนราจึงมีลักษณะที่ชัดเจนยิ่งขึ้น มีการเทียบระดับเสียงโดยอิงตามระบบเสียงของดนตรีตะวันตก เพื่อให้สามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นและมีมาตรฐานของระบบเสียงในการบรรเลง ปัจจุบันปี่ใต้สำหรับบรรเลงดนตรีโนราจึงนิยมใช้ขนาด 42 เซนติเมตร

เพราะสามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้สะดวก สามารถเป่าเป็นทำนองร้องของเพลงลูกทุ่งประกอบกับเครื่องห้าหรือเครื่องดนตรีตะวันตกได้ แต่ถึงอย่างไรก็ยังมีการใช้ปี่ขนาด 38 เซนติเมตรอยู่บ้างตามแต่การเทียบระดับเสียงของหัวหน้าคณะโนรา

ในส่วนของเครื่องประกอบจังหวะ เครื่องดนตรีที่มีการปรับเปลี่ยนไปจากเดิม ได้แก่ ทับ ฆ้องคู่ และกลองตุ๊ก ดังนี้ (1) ทับ ได้เปลี่ยนวัสดุหุ้มหน้ากลองจากหนังสัตว์เป็นฟิล์มเอกซเรย์ ซึ่งยังคงลักษณะเสียงได้ใกล้เคียงแบบเดิม แต่ฟิล์มเอกซเรย์เป็นวัสดุที่หาได้ง่ายกว่า กอปรกับสามารถแก้ปัญหาหน้าทับหย่อนได้ (ผกามาศ ชัยบุญ, 2559) (2) ฆ้องคู่ มีการปรับระดับเสียงให้เข้ากับระบบของดนตรีตะวันตกเช่นเดียวกับปี่ และ (3) กลองตุ๊ก โนราบางคณะมีการเพิ่มจำนวนโดยใช้ในขนาดที่แตกต่างกัน เพื่อเสริมอรรถรสการบรรเลงและการฟังโดยเฉพาะการรัวส่งจังหวะ ในส่วนของฉิ่งยังคงไว้ดังเดิม

นอกจากนี้ เครื่องห้ายังรับเอาวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ ร่วมในการบรรเลง ทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ดังจะกล่าวต่อไป

2. การเพิ่มเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นร่วมกับเครื่องห้า

การบรรเลงด้วยเครื่องห้าแบบเดิมอาจเพียงพอต่อการประกอบเป็นดนตรีโนรา แต่ด้วยช่วงเวลาที่เปลี่ยนไป นักดนตรีโนราจึงได้เพิ่มเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นเพื่อเพิ่มอรรถรสในการบรรเลง คือ (1) เพิ่มซอด้วงหรือซออู้ เพื่อใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนองร่วมกับปี่ แต่อาจต้องมีลีลาการบรรเลงที่ล้อกันบ้างในบางครั้ง โดยส่วนใหญ่จะนิยมใช้ซออู้มากกว่า เป็นเพราะปี่ใต้มีเสียงที่ค่อนไปทางกลางจนถึงแหลมอยู่แต่เดิม ถ้าเพิ่มซอด้วงอาจทำให้ทำนองหนักไปทางแหลมสูงอย่างเดียว จึงใช้ซออู้ซึ่งมีเสียงต่ำกว่าในการบรรเลงเพิ่มมิติในทำนองเพลงมากขึ้น (2) เพิ่มขลุ่ย นิยมใช้ขลุ่ยในบันไดเสียงซีเมเจอร์ (ขลุ่ยคีย์ซี) เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงค่อนไปทางต่ำ จึงทำให้สามารถบรรเลงร่วมกับปี่ใต้ดี เสริมให้วงมีมิติของทำนองที่กว้างและชวนฟัง (อาจกล่าวได้ว่าทั้งซออู้และขลุ่ยเป็นทั้งตัวส่งเสริมและสร้างสมดุลทำนองของปี่ใต้) (3) เพิ่มฉาบซึ่งนิยมใช้ฉาบเล็กเพื่อตีขัดจังหวะ ทำให้วงมีสีสันในการบรรเลงยิ่งขึ้น และ (4) เครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ๆ ซึ่งก็ตามแต่ความชอบและความคิดสร้างสรรค์ในการประสมวงที่แปลกใหม่ของวงดนตรีโนรานั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ดนตรีเครื่องห้าจึงเปลี่ยนไปในมุมมองของการเพิ่มเครื่องดนตรีไทย

3. การเพิ่มเครื่องดนตรีตะวันตกร่วมกับเครื่องห้า

การเพิ่มเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นร่วมกับเครื่องห้านั้นไม่ถือเป็นอันสิ้นสุด เมื่ออิทธิพลดนตรีทางตะวันตกได้ถาโถมเข้ามาในไทยผ่านช่องทางเทคโนโลยีและเครื่องมือสื่อสารที่ก้าวหน้า จึงส่งผลให้วงดนตรีโนราต้องปรับตัวเพื่อให้เท่าทันยุคสมัย ผนวกกับต้องการดึงดูดความสนใจผู้ชมด้วยเช่นกัน วงดนตรีโนราเริ่มเปลี่ยนแปลงโดยการปรับเทียบระดับเสียงของเครื่องดนตรีให้เข้ากับระบบเสียงดนตรีตะวันตก (ดังหัวข้อ 1. การเปลี่ยนแปลงภายในเครื่องห้าเดิม) การนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาร่วมกับการบรรเลง แต่ในช่วงแรกการบรรเลงมักยึดตามขนบเดิม จนทำให้เครื่องดนตรีตะวันตกขาดความอิสระหรือไม่สามารถแสดงสมรรถนะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ออกมาได้มากเท่าที่ควร เพราะผู้ที่นำมาประสมวงบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีเครื่องห้าเดิมมุ่งแต่จะให้มีความแปลกใหม่ แต่ก็ยังคงอยู่ในกรอบที่จำกัดของการบรรเลง โดยต้องเป็นแบบแผนอัตลักษณ์

ดนตรีเดิม เช่น เมื่อเพิ่มเครื่องดนตรีตะวันตกที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองเข้ามา การบรรเลงก็จะเป็นการเล่นทำนองเดียวกับปี่ที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองเดิมอยู่แล้วทุกประการ ส่วนเครื่องที่ใช้เพื่อประกอบจังหวะก็จะประสมโดยต้องบรรเลงตามแบบแผนของเครื่องประกอบจังหวะในรูปแบบเดิมเช่นเดียวกัน

ประเด็นเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมได้อย่างไรนั้น อาจเป็นเพราะวงดนตรีหนังตะลุงโดยคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้นำเข้ามาบรรเลงก่อน ดังที่ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง (2561) และฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์ (2559) กล่าวว่า หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล เป็นศิลปินคณะแรก ๆ ที่นำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาบรรเลงประสมกับดนตรีหนังตะลุง ได้แก่ กลองชุด กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด จากนั้นจึงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ตามที่ ดรุณี อนุกูล (2559) กล่าวว่า หนังตะลุงโดยทั่วไปจะบรรเลงดนตรีสดด้วยเครื่องดนตรี 9 ชิ้น คือ ปี่ โหม่ง ฉิ่ง ทับ กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด กลองชุด และกลองทอมบา และอาจมีการเพิ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น ซออู้ ขลุ่ย ฉาบ แทมบูริน หรือแซกโซโฟน เป็นต้น เช่นเดียวกับ อัศวิน ศิลปะเมธากุล (2552) กล่าวว่า เครื่องดนตรีหนังตะลุงในปัจจุบันมีการเพิ่มเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมด้วย ประเด็นที่กล่าวมานี้จึงเป็นผลให้รูปแบบการบรรเลงดนตรีของโนราเปลี่ยนไป โดยได้นำเครื่องดนตรีตะวันตกประยุกต์ตามแบบอย่างหนังตะลุง ซึ่งแต่เดิมทั้งหนังตะลุงและโนราใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกัน เมื่อนำไปปรับประยุกต์จึงทำให้ไม่แตกต่างจากกันไปมาก และสามารถทำได้อย่างรวดเร็ว แต่ในช่วงแรกนั้นวงดนตรีโนรายังไม่แสดงให้เห็นถึงสมรรถนะของการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกร่วมกับเครื่องห้าเดิมได้เทียบเท่าวงดนตรีหนังตะลุง

เมื่อการศึกษาทางด้านดนตรีของประเทศไทยได้รับการพัฒนา ทำให้ผู้บรรเลงได้เรียนรู้รูปแบบการบรรเลงที่ถูกต้องตามสมรรถภาพของเครื่องดนตรีนั้น ๆ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับวงดนตรีโนราได้ ในปัจจุบันจึงสามารถเห็นการประสมวงของเครื่องห้าซึ่งเป็นแบบฉบับของการบรรเลงดนตรีโนรา กับกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกในหลากหลายกลุ่ม และมีอิสระในการบรรเลงภายใต้ความเข้าใจเรื่องจังหวะ ทำนอง รูปแบบบทเพลง การเปลี่ยนผ่าน รวมถึงกระบวนท่ารำ โดยสามารถเห็นดนตรีตะวันตกที่แบ่งหน้าที่เป็นทั้งเครื่องดำเนินทำนอง เครื่องคอร์ด และเครื่องกำกับจังหวะมากยิ่งขึ้น ถ้าพิจารณาแล้วรูปแบบวงจะมีความใกล้เคียงกับวงสตริง (String Band) ที่มีการประสานวัฒนธรรมดนตรีโนราร่วมกับดนตรีตะวันตกอย่างลงตัว วงสตริงนี้ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2564) ได้ให้ความหมายว่าเป็นวงดนตรีสมัยนิยมที่มีนักดนตรีไม่เกิน 6 คน เครื่องดนตรีหลักคือกีตาร์ไฟฟ้าและกลองชุด ซึ่งวงดนตรีโนราปัจจุบันมีลักษณะเป็นการนำวงเครื่องห้าประสมกับวงสตริง จึงทำให้มีเครื่องดนตรีที่หลากหลายและมีมากกว่า 6 ชิ้น

ในช่วงแรกของการเพิ่มเครื่องดนตรีตะวันตกประกอบในการบรรเลงดนตรีในวงโนรา มักพบเครื่องดำเนินทำนองก่อน ดังที่ กิตติศักดิ์ เหล่าสุข (2551) ได้ศึกษาเรื่อง เพลงประกอบการแสดงโนราและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง: กรณีศึกษามโนราห์คณะสพรั่ง สวีศิลป์ โดยสรุปประเด็นของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบได้ว่า เครื่องดนตรีสำหรับการแสดงโนราประกอบด้วย 2 ส่วน คือ 1) เครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่และคีย์บอร์ด (Electric Keyboard) และ 2) เครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฆ้อง กลองตุ๊ก และทับ ประเด็นของการนำเข้าเครื่องดนตรีตะวันตก ทรงพล เลิศกอบกุล (2563) ก็ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า พัฒนาการ

ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เริ่มให้การยอมรับและนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประสมกับรูปแบบของดนตรีแบบเดิม ทำให้สามารถเล่นดนตรีในแนวอื่นได้ เช่นเดียวกับ บุษกร บิณฑสันต์ (2554) ที่กล่าวว่า ศิลปินและนักดนตรีโนราได้ปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน โดยการเปลี่ยนรูปแบบดนตรีเดิมให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้คนในสังคม มีการใช้คีย์บอร์ดและกลองชุดร่วมในการบรรเลงมากขึ้น

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีตะวันตกบางชิ้นกลับกลายเป็นพื้นฐานสำหรับวงดนตรีโนราในยุคสมัยนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคีย์บอร์ดไฟฟ้า ด้วยที่สามารถฝึกเล่นให้เป็นทำนองได้ง่ายกว่าเครื่องดนตรีอื่น ซึ่งเมื่อต้องการให้เกิดเสียงใดสิ่งที่ต้องทำคือการกดลงไปบนแป้นของโน้ตตัวนั้นเท่านั้น แตกต่างกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น กีตาร์ไฟฟ้า ที่เมื่อต้องการเล่นเสียง 1 ตัวโน้ตผู้เล่นจำเป็นต้องใช้มือทั้ง 2 โดยการกดสายมือหนึ่งและดีดสายที่กดอีกมือหนึ่ง เช่นเดียวกับเครื่องเป่าอย่างแซกโซโฟน ที่จะต้องอาศัยแรงกดของนิ้วมือทั้ง 2 ข้าง ผนวกกับแรงการเป่าลมด้วย อีกประการหนึ่ง คีย์บอร์ดยังเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถปรับแต่งเสียงได้หลากหลาย โดยเสียงที่นิยมใช้มากสุดสำหรับวงดนตรีโนรา คือ Organ YC10 – 50, Organ D – 50, Accordion, Brass Section, Flute หรือเสียงอื่น ๆ ตามแต่ความชอบของผู้บรรเลงและสมาชิกร่วมวง ซึ่งจะช่วยสร้างสีสันของเสียง (Tone Color) ให้กับวงเป็นอย่างมาก เหตุนี้จึงทำให้คีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่ได้รับความนิยมสูงสุดสำหรับการประสมวงดนตรีโนรา

แต่ถึงกระนั้น ผู้เล่นบางคนอาจไม่ได้ใช้คีย์บอร์ดได้เหมาะสมกับสมรรถนะของเครื่องดนตรีในช่วงระยะแรก โดยบรรเลงแค่ทำนองเป็นเส้น (Line) เช่นเดียวกับปี่ หรืออาจสอดแทรกกลเม็ดบ้างแล้วแต่บทเพลง ส่วนใหญ่จะเล่นโดยมือใดมือหนึ่งเพียงข้างเดียวและเล่นเป็นทำนองเพียงอย่างเดียว หรืออาจจะใช้มือทั้งสองข้างเล่นในทำนองเดียวกันแต่ต่างช่วงเสียง (Octave) โดยมือซ้ายเล่นโน้ตทำนองช่วงเสียงต่ำและมือขวาเล่นโน้ตทำนองช่วงเสียงสูง

ในปัจจุบันการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกที่ประสมกับดนตรีเครื่องห้าได้มีการปรับปรุงและแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้บรรเลง ผนวกกับสมรรถนะของเครื่องดนตรีตะวันตกมากขึ้น อย่างเช่น มีการใช้คอร์ดร่วมกับการบรรเลง การใช้จังหวะที่คล้ายคลึงกับดนตรีสตริง ลูกทุ่ง รำวง หรือชะชะช่า การแบ่งท่อนเพลงกับเครื่องห้าเพื่อสอดแทรกเม็ดพรายดนตรี การนำเทคนิคการบรรเลงแนวอื่น ๆ มาผสมผสานเช่นการนำบันไดเสียงบลูส์ (Blue Scales) บันไดเสียงแจ๊ส (Jazz) บันไดเสียงดนตรีพื้นบ้านอิสาน การเล่นคอร์ดแนวฟังก์ (Funk) การดำเนินคอร์ดสไตล์บอสโนวา (Bossa nova Style) หรือแม้แต่การนำดนตรีเร็กเก้ (Reggae) มาประยุกต์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยการเรียนรู้ ความคิดสร้างสรรค์ ความกล้าในการปรับเปลี่ยนของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ แต่ก็ไม่ใช่การนำมาใช้ทั้งเพลงจนขาดเอกลักษณ์เดิมไป กลับกันเป็นการใช้เพื่อสอดแทรกสร้างความหลากหลายของมิติทางอารมณ์ทั้งต่อผู้บรรเลง ผู้แสดง (โนรา) และผู้ชม

โนราบางคณะเมื่อมีความพร้อมด้านเครื่องดนตรีและผู้บรรเลง จะสามารถประกอบเป็นวงดนตรีโนราที่ใช้แสดงโชว์อย่างยิ่งใหญ่ได้ ซึ่งมักนำดนตรีลูกทุ่งหรือดนตรีที่เป็นกระแสมาบรรเลงเพื่อดึงดูดผู้ชม วงโนราดังกล่าวจะมีลักษณะ “เวทีใหญ่ ไฟสวย รวยเครื่องเสียง เคียงเครื่องสากล ปนสลับเครื่องห้า เปิดมาลูกทุ่ง 3 ทุ่มเล่นโนรา” เป็นการบ่งบอกถึงการเป็นวงโนราเพื่อความบันเทิงหรือเพื่อการโชว์ ซึ่งจะแตกต่าง

กับวงโนราพิธีกรรม วงโนราโชว์จะมีการบรรเลงดนตรีร้องรำทำเพลง มีนางรำมีแดนเซอร์ มีการสลับฉากร้องเพลงเป็นระยะ ๆ ผนวกกับการเล่นตลก ในวงโนราประเภทนี้ เครื่องดนตรีตะวันตกจะมีบทบาทมาก เพราะนอกจากใช้เพื่อประกอบการรำโนรากับเครื่องห้าแล้ว ยังต้องบรรเลงดนตรีให้เป็นวงสตริงหรือวงดนตรีลูกทุ่งอีกด้วย จึงทำให้ต้องใช้เครื่องดนตรีหลายชนิด เช่น คีย์บอร์ด (อาจมากกว่า 1 เครื่อง) กีตาร์ (อาจแบ่งเป็นกีตาร์คอร์ดและโซโล) เบส กลองชุด ทรัมเป็ต ทรอมโบน และแซกโซโฟน เป็นต้น วงรูปแบบนี้ค่อนข้างมีขนาดใหญ่ มีสมาชิกในวงจำนวนมากจึงทำให้พบได้น้อย แต่ยังเป็นที่นิยม ด้วยเป็นสิ่งที่เข้ากับยุคสมัยได้ดี ซึ่งก็จะมีวงโนราสำหรับแสดงโชว์ที่มีขนาดกลางและขนาดเล็กเช่นกัน ดังที่กล่าวมาแล้วว่า โดยพื้นฐานจะประสมวงกับเครื่องดนตรีตะวันตกด้วยคีย์บอร์ด หรืออาจใช้กลองชุดเพื่อเร้าจังหวะและอารมณ์ ยิ่งไปกว่านั้นอาจประสมกีตาร์และเบสเข้าไปด้วย แต่ไม่ได้มีการใช้เวทีที่ใหญ่โต เครื่องเสียงที่อลังการ รวมทั้งผู้แสดงไม่มากพอที่จะบรรเลงเป็นวงดนตรีลูกทุ่งได้อย่างเต็มตัว แต่อาจจะบรรเลงบ้างพอเป็นกระษัยเพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชมเท่านั้น

ในที่นี้ ผู้เขียนไม่ได้หมายความว่าคณะโนราของภาคใต้ทุกคณะล้วนแล้วจะมีการเปลี่ยนแปลงไปแล้วทั้งหมด กลับกันยังมีคณะโนราที่ยังคงอนุรักษ์แนวดนตรีตามแบบฉบับเดิมไว้ ซึ่งก็เป็นสิ่งที่ดีและสวยงามในสังคมที่มีวัฒนธรรมอย่างหลากหลาย การเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องปกติตามบริบทสังคม เช่นเดียวกับการอนุรักษ์รูปแบบดนตรีเดิมก็เป็นเรื่องปกติในแง่ของคุณค่าและการสืบทอดเช่นกัน

ภาพที่ 3 วงโนราเพื่อความบันเทิงขนาดใหญ่ (โนราโชว์)

ที่มา: ครูเชาว์โชว์ CHANNEL, 2562, (https://www.youtube.com/watch?v=DAyHv0CUmUQ)

แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงในอนาคต

วัฒนธรรมเดิมที่ถูกสร้างขึ้นจากเงื่อนไขของช่วงเวลานั้น ไม่อาจคงอยู่ได้ดังเดิมในช่วงเวลาที่เปลี่ยนไป ผู้รักษาวัฒนธรรมจึงต้องปรับปรุงให้มีการเคลื่อนไหวเป็นพลวัตตามกระแสสังคม หรืออย่างน้อยตามความรู้สึกของผู้คน ซึ่งการกระทำนี้จะช่วยให้วัฒนธรรมเดิมคงอยู่ได้ตามบริบทสังคมในปัจจุบัน (บุษกร บิณฑสันต์, 2554)

ดังที่ได้เห็นแล้วนั้น ดนตรีโนรามีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยตลอดมา เพื่อให้สอดคล้องกับสังคมในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางสังคม สิ่งนี้จึงอาจเป็นเครื่องบ่งชี้ที่ทำให้เห็นได้ว่า ในอนาคต

ดนตรีโนราจะมีการเปลี่ยนแปลงไปอีกตามบริบทสังคม ผู้เขียนจึงได้ชี้ให้เห็นแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงไว้เป็นประเด็น ดังนี้ (1) การนำเอาศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคอื่น ๆ มาร่วมแสดงบนเวทีการแสดงโนรามากยิ่งขึ้น ซึ่งก็มีให้เห็นบ้างแล้ว เช่น การนำลิเกมาร่วมแสดง ในเรื่องของเครื่องแต่งกายของผู้แสดงโนราบางคณะก็มีการใช้รูปแบบที่แตกต่างไปจากเดิมโดยประยุกต์มาจากเครื่องแต่งกายของลิเกเช่นกัน (2) การนำดนตรีที่เป็นกระแสปัจจุบันมาปรับให้เข้ากับการแสดงโนรา เช่น นำทำนองเพลงเมาคลีล่าสัตว์ที่เป็นกระแสอยู่ระยะหนึ่งมาแกะทำนอง และให้ปี่บรรเลงตามคำร้องของเพลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น โดยใช้เพลงดังกล่าวในกระบวนท่ารำเพลงโค นาด ระบำ หรือแม้กระทั่งในจังหวะลงเครื่อง (3) การแสดงดนตรีในรูปแบบประยุกต์กับดนตรีตะวันตกที่มากขึ้น ซึ่งอาจเป็นในรูปแบบของการนำเข้าเครื่องดนตรีที่แปลกใหม่มาประสมหรืออาจจะใช้ทำนอง คอร์ด การประสานเสียงที่แตกต่างจากเดิม (4) การผสานวัฒนธรรมดนตรีทางเอเชีย เช่น วัฒนธรรมเพลงเกาหลีหรือเคป็อป ซึ่งอาจดูเป็นสิ่งที่เหมือนจะไม่เข้าพวก แต่เมื่อผ่านการเปลี่ยนแปลงโดยการประยุกต์ดนตรีตะวันตกเข้ามาได้ และทำได้ดีขึ้นเรื่อย ๆ ก็อาจจะเป็นเรื่องไม่ไกลจากความเป็นจริงนักกอปรกับสิ่งนี้ยังเป็นความนิยมของสังคมอย่างไม่ขาดสาย และ (5) อื่น ๆ ขึ้นอยู่กับการสร้างสรรค์ของวงดนตรีโนราเพื่อสนองตอบความต้องการผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ มากขึ้น

แต่ถึงอย่างไร การเปลี่ยนแปลงหรือปรับเปลี่ยนก็ควรให้อยู่ในขอบเขตที่พอเหมาะ ดังที่ ชวน เพชรแก้ว (2559) ได้กล่าวถึงแนวทางการพัฒนาโนราว่าควรคำนึง ถึงองค์ประกอบหลักที่สำคัญไม่ให้สูญสิ้นไปกับการผสานวัฒนธรรมใหม่ ผู้พัฒนาจึงควรเป็นผู้มีความรู้ทางปรัชญาโนราเป็นที่สุด มิใช่ต้องการเพียงแต่ปรับตัวเพื่อเป้าหมายทางเศรษฐกิจหรือเห็นว่าเป็นสิ่งใหม่ของสังคมแต่เพียงอย่างเดียว ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงเพื่อพัฒนาโนราทั้งการร่ายรำหรือดนตรีก็ควรตั้งอยู่บนความสมดุล เพื่อให้ขนบเดิมไม่สูญหายไปกับกาลเวลา

สรุปและอภิปราย

โนราเป็นศิลปะการแสดงที่สำคัญของภาคใต้ โดยมีเครื่องดนตรีประกอบการแสดงเบื้องต้นที่เรียกว่า “เครื่องห้า” ประกอบด้วย 1) ปี่ใต้ 1 เลา เป็นเครื่องดำเนินทำนองเพียงชิ้นเดียว 2) ทับ 1 คู่ ถือเป็นหัวหน้าของเครื่องดนตรีทั้งหมด 3) กลองตุ๊ก 1 ใบ ใช้ตีเพื่อล้อกับเสียงของทับ 4) ฆ้องคู่ 1 คู่ เสียงทั้ง 2 ลูกแตกต่างกันเป็นคู่ 5 และ 5) ฉิ่ง จะให้คนตีฆ้องคู่ตี โดยการแบ่งหน้าที่ของทั้ง 2 มือ ทั้งนี้อาจรวมแตระเป็นเครื่องดนตรีชิ้นที่ 6 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิม แต่เนื่องจากได้เสื่อมความนิยมลงไปเพราะสามารถใช้เสียงการเคาะขอบกลองตุ๊กแทนได้ จึงทำให้บริบทหนึ่งของเครื่องห้าไม่มีการนับรวมแตระ นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่นเข้ามา เช่น ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ย และฉาบ เป็นต้น แต่ด้วยสังคมที่ได้รับอิทธิพลของดนตรีตะวันตกอย่างมาก จึงส่งผลให้หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล (ศิลปินแห่งชาติ) ได้นำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาประกอบในการแสดงหนังตะลุง ซึ่งคาดว่าเป็นต้นแบบที่ทำให้มีการประยุกต์ดนตรีโนราเข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกด้วย โดยในขั้นต้นจะใช้คีย์บอร์ดไฟฟ้าเป็นเครื่องช่วยดำเนินทำนองร่วมกับปี่ และได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นเข้ามาตามแต่ขนาดของคณะโนรา เช่น กีตาร์ เบส กลองชุด แซกโซโฟน ทรัมเป็ต และทรอมโบน เป็นต้น จึงทำให้วงดนตรีโนราสามารถบรรเลงดนตรีได้หลายแนว

โดยมีการนำดนตรีลูกทุ่งหรือดนตรีสตริงมาร่วมบรรเลงในวงขนาดใหญ่ และในอนาคตอาจมีการพัฒนาดนตรีตามกระแสสังคมต่อไป

ผู้เขียนมีความยินดีที่ดนตรีโนราพัฒนาสอดคล้องกับยุคสมัย ไม่ว่าด้วยเหตุผลที่ต้องการดึงดูดผู้ชมให้มีหลากหลายกลุ่มหรือแม้แต่เพื่อความอยู่รอดของคณะโนรา สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าวัฒนธรรมการแสดงอันสวยงามของภาคใต้ไม่ได้หยุดนิ่ง กลับกันหลายคณะมีนักดนตรีที่มีคุณภาพพร้อมปรับแต่งเพิ่มมิติทางวัฒนธรรมร่วมของทั้งตะวันตกและไทยให้เข้ากันได้อย่างแยบยล แต่ถึงกระนั้น การอนุรักษ์ของเดิมก็ควรคงไว้เป็นพื้นฐานของการศึกษารูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีโนราควบคู่กันไป

รายการอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2562). *มรดกวัฒนธรรมภาคใต้.* โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กิตติชัย รัตนพันธ์. (2564). *ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

กิตติศักดิ์ เหล่าสุข. (2551). *เพลงประกอบการแสดงโนราและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง: กรณีศึกษามโนราห์คณะสพรั่ง สวีศิลป์.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ครูเชาว์โชว์ CHANNEL. (2562, 30 ธันวาคม). *บันทึกการแสดงสดงานวันขนมลา – มโนราห์ไข่เหลี้ยมวิเชียรศรชัย.* https://www.youtube.com/watch?v=DAyHv0CUmUQ

ชวน เพชรแก้ว. (2559). โนรา: การอนุรักษ์และพัฒนา. *สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์,* 16(1), 1 – 27.

ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์. (2559). การปรับเปลี่ยนทางดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ในพื้นที่จังหวัดภาคใต้. *วารสารจันทรเกษมสาร,* 22(43), 49 – 63.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* (พิมพ์ครั้งที่ 5). เกศกะรัต.

ดรุณี อนุกูล. (2559). *ดนตรีหนังตะลุง: ปรากฏการณ์ที่เปลี่ยนแปลง.* [รายงานผลการวิจัย]. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

ทรงพล เลิศกอบกุล. (2563). *วัฒนธรรมดนตรีถิ่นใต้ สรรสาระบทความดนตรีภาคใต้.* ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2547). สมญานามของโนรา. *วารสารสำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ,* 3(1), 28 – 35.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2555). จิตรกรรมโนรา สู่คุณค่าแห่งนาฏลักษณ์ภาคใต้. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น,* 4(1), 58 – 75.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2559, 5 ตุลาคม). *รำโนราโดย ผศ.ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ งานเปิดใจ 5 บุคคล ผู้ถวายงานสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์ฯ.* https://www.youtube.com/watch?v=-wVcldrwDr8

ธวัชชัย ช้ายศรี และผกามาศ จิรจารุภัทร. (2563). โนราโรงครู คณะสองพี่น้อง ศิลป์บ้านตรัง อำเภอมายอ จังหวัดปัตตานี. *วารสารวิจัย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย,* 12(1), 72 – 85.

ธิกานต์ ศรีนารา และพิเชษฐ์ เดชผิว. (2548). *วัฒนธรรมดนตรีในสังคมไทย.* แม็ค.

บุษกร บิณฑสันต์. (2554). *ดนตรีภาคใต้: ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2563). *เรื่องเล่าประเพณีและวัฒนธรรมแดนใต้.* สถาพรบุ๊ค.

ผกามาศ ชัยบุญ. (2559). เพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง: กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ. *กระแสวัฒนธรรม*, 17(32), 44 – 58.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์. (2558). *ประวัตินาฏศิลป์ไทย: ภาคใต้.* โอเดียนสโตร์.

พิชิต ปฐมเจริญโรจน์ (บ.ก.). (2552). *ดนตรีไทย.* พีบีซี.

พิทยา บุษรารัตน์ และเบ็ญจวรรณ บัวขวัญ. (2560). โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้. *สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์*, 16(2), 41 – 64.

พัทธานันท์ สมานสุข และพรทิพย์ อันทิวโรทัย. (2559). คุณค่าโนรา. *วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา*, 11(3), 407 – 421. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/OJED/article/view/84006/66888

วงษ์สิริ เรืองศรี. (2563). “มโนราห์” บนฐานการจัดการวัฒนธรรมร่วม: โนราเติม เมืองตรัง. *วารสารสังคมศาสตร์และวัฒนธรรม*, 4(2), 12 – 27.

ศาสตร์แห่งครูหมอโนรา. (2556, 30 มิถุนายน). *ภาพโนราโรงครู วัดมัชฌิมาวาส ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา.* http://krunora.blogspot.com/2013/06/blog-post_4439.html

สธน โรจนตระกูล. (2559). *ดนตรีนิยม.* โอเดียนสโตร์.

สรัญ เพชรรักษ์, ปรารภ แก้วเศษ และอัญชลี จันทาโภ. (2562). การพัฒนาปี่โนราเพื่อการอนุรักษ์ตามแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์. *วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์*, 11(2), 178 – 198.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง. (2561, 9 กันยายน). *นายพร้อม บุญฤทธิ์.* https://www.m-culture.go.th/phatthalung/ewt_news.php?nid=494&filename=index

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระนอง. (2558, 30 กันยายน). *การแสดงมโนราห์.* https://www.m-culture.go.th/ranong/ewt_news.php?nid=25&filename=index

สำเร็จ คำโมง. (2552). *รู้รอบครอบจักรวาลดนตรี.* โอเดียนสโตร์.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2561). *ดนตรีวิจักษณ์.* (พิมพ์ครั้งที่ 12). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2564). การแสดงดนตรีพื้นบ้านไทยที่แสดงออกถึงการสืบทอดทางศิลปวัฒนธรรมและประเพณีท้องถิ่น. *วารสารมหาจุฬานาครทรรศน์*, 8(2), 254 – 268.

อภิชาติ แก้วกระจ่าง และสุขสันติ แวงวรรณ. (2564). “แขกแดง” ตลกชูโรงของการแสดงลิเกป่า คณะเด่นชัยสงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง. *วารสารวิพิธพัฒนศิลป์*, 1(1), 13 – 27. https://doi.org/10.14456/wipit.2021.2

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). *พินิจดนตรีไทย เล่ม 1 ชุด “ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย”.* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อัศวิน ศิลปะเมธากุล. (2552). ศึกษาการละเล่นหนังตะลุงในภาคใต้เพื่อพัฒนาการละเล่นร่วมสมัย. *วารสารวิทยบริการ*, 20(1), 27 – 42.

บทความวิชาการ (Academic Article)

“แตกสานซ่านเซ็น” ความหมายที่ไร้คำแปล ในบทเพลงบ้านเกิดเมืองนอน ของครูแก้ว อัจฉริยะกุล

“*Taek-san-san-sen*”, an Empty Meaning Word in the Song “*Ban-Koet-Muang-Non*” (Homeland Song) by Kaew Atchariyakul

กฤษฎา สุขสำเนียง / Krissada Sooksumnieng
นักวิชาการอิสระ
Independent Scholar
nengnengpk@hotmail.com

Received: November 7, 2021
Revised: December 7, 2021
Accepted: December 27, 2021
Published: December 29, 2021

บทคัดย่อ

เพลงบ้านเกิดเมืองนอน ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2487 โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ประพันธ์ทำนอง และครูแก้ว อัจฉริยะกุลเป็นผู้ประพันธ์คำร้อง เป็นเพลงปลุกใจยุคต้นของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ท่วงทำนองมีความกระชับ เร้าใจ ผนวกกับคำร้องที่มีความหมายดี ช่วยเสริมให้เพลงนี้ได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด เดือนตุลาคม พ.ศ. 2564 กลุ่มศิลปินในยุคปัจจุบันนำเพลงนี้กลับมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ บันทึกและเผยแพร่สู่สาธารณชน ปรากฏว่าพบเนื้อร้องที่คลาดเคลื่อนกันอยู่หนึ่งแห่ง ระหว่างคำว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” กับ “แตกสานซ่านเซ็น”

ไม่พบหลักฐานชั้นต้นที่จะใช้พิสูจน์ความถูกต้องว่าครูแก้ว อัจฉริยะกุล ประพันธ์ไว้อย่างไร ข้อมูลเสียงตั้งแต่ พ.ศ. 2495 เป็นต้นมา พบการขับร้องทั้ง “แตกฉานซ่านเซ็น” และ “แตกสานซ่านเซ็น”

“แตกฉานซ่านเซ็น” เป็นคำที่มีความหมาย ส่วน “แตกสานซ่านเซ็น” ไม่มีความหมายในพจนานุกรมเป็นภาษาปากที่ปรากฏในงานเขียนอื่นบ้าง และข้อมูลเสียงของนักร้องรุ่นแรกที่ได้รับการบันทึกไว้จากการแสดงสดในโอกาสต่าง ๆ ล้วนใช้ “แตกสานซ่านเซ็น” ทั้งสิ้น รวมทั้งนักร้องรุ่นหลังอีกหลายคนก็ขับร้องเช่นเดียวกันตามการสืบทอดโดยวิธีมุขปาฐะ

ตราบใดที่ยังไม่ปรากฏหลักฐานการประพันธ์คำร้องที่ชัดเจน จึงเป็นหน้าที่ของผู้ขับร้องที่ต้องเลือกขับร้องให้ถูกต้องเหมาะสมกับกาลเทศะ สามารถตอบได้ว่าขับร้องตามความถูกต้องของพจนานุกรม หรือขับร้องตามแบบที่ลอกเลียนตามกันสืบมา

คำสำคัญ: เพลงปลุกใจ, เพลงบ้านเกิดเมืองนอน, แตกฉานซ่านเซ็น, แตกสานซ่านเซ็น

Abstract

“*Ban Koet Muang Non*” (Homeland), a contemporary Thai patriotic song composed by Eua Soonthornsanon with lyrics written by Kaew Atchariyakul in 1944, was one of the compositions launched on behalf of the Public Relations Department. The melody is concise, provocative, and gracious lyrics, have thus enhanced the song to gain popularity all along. In October 2021, this song has been re-arranged, recorded and published by a group of contemporary artists. It appears, however, that there is a discrepancy in the lyrics between the words “*taek-chan-san-sen*” and “*taek-san-san-sen*”.

There was no primary evidence to prove the accuracy of how Kaew Atchariyakul wrote it. From the available audio data as of 1952 onwards, it showed that both words were used in the song.

The word “*taek-chan-san-sen*” bears a meaning, while “*taek-san-san-sen*” has none in the dictionary. Nevertheless, the audio data of the singers at an early time recorded from a live performance on various occasions clearly deployed “*taek-chan-san-sen*”, as well as many subsequent singers using the similar oral technique.

As long as there is no verification of the authorship of such skepticism, it is, therefore, the role of the singers to make their choice – as to which word they deem appropriate to handle. To carry on by virtue of the dictionary or from the past versions are both acceptable.

Keywords: patriotic song, *Ban-Koet-Muang-Non*, *taek-chan-san-sen*, *taek-san-san-sen*

บทนำ

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลในสมัยนั้นต้องการประชาสัมพันธ์สื่อสารกับประชาชน จูงใจประชาชนให้รับทราบ คล้อยตาม และเห็นด้วยกันนโยบายต่างๆ ของรัฐ วงดนตรีสากลของสำนักงานโฆษณาการ[1] จึงถือกำเนิดขึ้น เมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2482 เพื่อดำเนินตามนโยบายดังกล่าวผ่านบทเพลงโดยการนำของครูเอื้อ สุนทรสนาน (21 มกราคม พ.ศ. 2453 – 1 เมษายน พ.ศ. 2524)

ช่วงปลายของสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลจัดการประกวดเพลงปลุกใจขึ้นในปี พ.ศ. 2487 (Wichai Offvee, 2564) เพื่อสร้างขวัญกำลังใจ และปลุกใจชาวไทยให้เกิดความฮึกเหิม รักชาติบ้านเมือง การประกวดครั้งนี้บทเพลงบ้านเกิดเมืองนอน ได้รับรางวัลชนะเลิศ ผู้ประพันธ์ทำนองคือครูเอื้อ สุนทรสนาน และผู้ประพันธ์คำร้องคือ ครูแก้ว อัจฉริยะกุล (15 พฤษภาคม พ.ศ. 2458-8 ตุลาคม พ.ศ. 2524) มอบหมายให้นักร้องหญิงรุ่นแรกของวงดนตรีสากล สำนักงานโฆษณาการ 4 คน เป็นผู้ขับร้อง ได้แก่

1. มัณฑนา โมรากุล ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2552 (30 มีนาคม พ.ศ. 2466-ปัจจุบัน)
2. สุปาณี พุกสมบุญ (13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2467-13 สิงหาคม พ.ศ. 2563)
3. ชวลี ช่วงวิทย์ (12 พฤศจิกายน พ.ศ. 2467-11 เมษายน พ.ศ. 2534)
4. เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2534 (17 มิถุนายน พ.ศ. 2472-14 พฤษภาคม พ.ศ. 2550)

ปัจจุบันพบว่ามีการขับร้องด้วยเนื้อร้องที่แตกต่างกันอยู่ 1 แห่ง ระหว่างคำว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” กับ “แตกสานซ่านเซ็น” หลักฐานบันทึกภาพการแสดงสดของ สุปาณี พุกสมบุญ ชวลีย์ ช่วงวิทย์ และเพ็ญศรี พุ่มชูศรี นักร้องรุ่นแรกที่ขับร้องเพลงนี้ด้วยคำร้องที่ว่า “แตกสานซ่านเซ็น” ส่วนเสียงบันทึกของศรีสุดา รัชตะวรรณ (นักร้องยุคกลางของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์) กลุ่มนักร้องคลื่นลูกใหม่สุนทราภรณ์ และ วิวิศน์ บวรกีรติขจร (ขับร้องใหม่ในรูปแบบ Rock) ใช้คำว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” ในการขับร้อง จึงเป็นข้อสังเกตว่าที่ถูกต้องควรเป็นคำใด

เนื้อหา

บทเพลงประเภทเพลงปลุกใจของครูเอื้อ สุนทรสนาน ร่วมกับ ครูแก้ว อัจฉริยะกุล ที่ประพันธ์ขึ้นสร้างความเป็นปึกแผ่นของชาติ มีมากมายหลายเพลง เช่น เพลงมาร์ชไทยวิวัฒน์ เพลงสดุดีบรรพไทย เพลงมาร์ชนเรศวรมหาราช เพลงไทยต้องทำ เป็นต้น และเพลงบ้านเกิดเมืองนอนก็เป็นอีกเพลงหนึ่งที่แสดงอัจฉริยภาพของคีตกวีทั้งสองท่านได้เป็นอย่างดี

โครงสร้างเพลง

รูปแบบของเพลงนี้ เป็นเพลงประเภท เพลง 2 ท่อน (Binary Form) ซ้ำ 3 รอบ แทนด้วยสัญลักษณ์ A-B/A-B/A-B รวม 3 ตอน ตอนแรกขึ้นต้นว่า “บ้านเมืองเรารุ่งเรืองพร้อมอยู่หมู่เหล่า” ตอนที่ 2 ขึ้นต้นว่า “บ้านเมืองควรประเทืองไว้ดั่งแต่ก่อน” และตอนสุดท้ายขึ้นต้นว่า “อยู่กินบนแผ่นดินท้องถิ่นกว้างใหญ่”

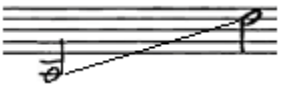
[1] (ก่อตั้งเป็นกองโฆษณาการ เมื่อ 3 พฤษภาคม พ.ศ.2476 เป็นสำนักงานโฆษณาการ เมื่อ 9 ธันวาคม พ.ศ.2476 พัฒนาขึ้นเป็นกรมโฆษณาการ เมื่อ 5 กรกฎาคม พ.ศ.2483 และเปลี่ยนชื่อเป็นกรมประชาสัมพันธ์ เมื่อ 8 มีนาคม พ.ศ.2495)

ภาพที่ 1 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน ฉบับลายมือครูเพิ่ม คล้ายบรรเลง ของศรีสุดา รัชตะวรรณ
ที่มา: วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ โดย ศุกสวัสดิ์ ถาวโรฤทธิ์

วงดนตรีที่ใช้บรรเลง คือวง Big band ตามรูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีสากลกรมประชาสัมพันธ์ จังหวะที่ใช้บรรเลงมีทั้งจังหวะ March, Foxtrot หรือ Quick step ความเร็ว ♩ = 130-140 บนบันไดเสียง (Key) F major กลุ่มเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic scale) ได้แก่ F G A C D มีโน้ต E เป็นโน้ตจร (Passing note) ในห้องที่ 19, 20 และ 22

ภาพที่ 2 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน แสดงตำแหน่งของโน้ตจร
ที่มา: ผู้เขียนปรับปรุงจากโน้ตฉบับลายมือวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

ช่วงเสียงอยู่ระหว่าง A ต่ำ ถึง D สูง



ภาพที่ 3 ช่วงเสียงของเพลงบ้านเกิดเมืองนอน
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 4 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน แสดงตำแหน่งของโน้ตสูงสุดและต่ำสุด
ที่มา: ผู้เขียน ปรับปรุงจากโน้ตฉบับลายมือวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

บทเพลงมีท่อนนำ (Introduction) 8 ห้อง เป็นส่วนเริ่มต้น

ภาพที่ 5 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน แสดงทำนองท่อนนำ
ที่มา: วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

ทุก ๆ ตอนมีทำนองคั่น (Band) 4 ห้อง ดังนี้

ภาพที่ 6 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน แสดงทำนองคั่น
ที่มา: วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

ทำนองจบของบทเพลง (Coda) มี 4 ห้อง ค่อย ๆ ช้าลงจนจบ

ภาพที่ 7 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน แสดงทำนองจบ
ที่มา: วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

คำร้องมีฉันทลักษณ์คล้ายกับกลอนสุภาพ คือ มีการกำหนดตำแหน่งของสัมผัสนอก และสัมผัสระหว่างบทที่ชัดเจน เพิ่มความสละสลวยของบทเพลงด้วยการเล่นสัมผัสใน สัมผัสสระกับการซ้ำเสียงอักษร เนื้อหาของคำร้องกล่าวถึงที่มาของประเทศไทยและเชิญชวนให้ร่วมกันภาคภูมิใจในความเป็นไทย

คำร้องเพลงบ้านเกิดเมืองนอน

บ้านเมืองเรารุ่งเรืองพร้อมอยู่หมู่เหล่า พวกเราล้วนพงศ์เผ่าศิวิไลซ์
เพราะฉะนั้นชวนกันยินดีเปรมปรีดิ์ดีใจ เรียกตนว่าไทยแดนดินผืนใหญ่มิใช่ทาสเขา
ก่อนนี้มีเขตแดนนับว่ากว้างใหญ่ ได้ไว้พลีเลือดเนื้อแลกเอา
รบรบรบไม่หวั่นใคร มอบความเป็นไทยให้พวกเรา แต่ครั้งนานกาลเก่า ชาติเราเขาเรียกชาติไทย

บ้านเมืองควรประเทืองไว้ดั่งแต่ก่อน แน่นอนเนื้อและเลือดพลีไป
เพราะฉะนั้นเราควรยินดีมีความภูมิใจ แดนดินถิ่นไทยรวบรวมไว้ได้แสนจะยากเข็ญ
ยากแค้นเคยกู้แดนไว้อย่างบากบั่น ก่อนนั้นเคยแตกสานซ่านเซ็น (นักร้องต้นฉบับ)
(ก่อนนั้นเคยแตกฉานซ่านเซ็น (ราชบัณฑิตยสถาน))
แม้กระนั้นยังร่วมใจ ช่วยกันรวมไทยให้ร่มเย็น บัดนี้ไทยดีเด่น ร่มเย็นสมสุขเรื่อยมา

อยู่กินบนแผ่นดินท้องถิ่นกว้างใหญ่ ชาติไทยนั้นเคยใหญ่ในบูรพา
ทุกทุกเช้าเราดูธงไทยใจจงปรีดา ว่าไทยอยู่มาด้วยความผาสุกถาวรสดใส
บัดนี้ไทยเจริญวิสุทธิ์ผุดผ่อง พี่น้องจงแซ่ซ้องชาติไทย
รักษาไว้ให้มั่นคง เทิดธงไตรรงค์ให้เด่นไกล ชาติเชื้อเรายิ่งใหญ่ ชาติไทยบ้านเกิดเมืองนอน

จะเห็นว่ามีการบรรจุคำร้องลงในบทเพลงเป็นจำนวนมาก เพื่อให้เกิดความกระชับเข้ากับทำนองปลุกใจที่กระชั้น เร้าใจให้มีความฮึกเหิม

การขับร้องเพลงบ้านเกิดเมืองนอน

เพลงบ้านเกิดเมืองนอน ปฏิบัติหน้าที่ฐานะบทเพลงปลุกใจสืบเนื่องมาโดยตลอดผ่านกาลเวลาผ่านศิลปินรุ่นแล้วรุ่นเล่า ทั้งในนามของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ วงสุนทราภรณ์ และวงดนตรีทั่วไป ใช้กระบวนการสืบทอดการขับร้องแบบมุขปาฐะ

มัณฑนา โมรากุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 มีนาคม 2559) เล่าถึงวิธีการต่อเพลงของวงดนตรีกรมโฆษณาการว่า หลังจากที่ครูเอื้อแต่งเพลงเสร็จเรียบร้อยดีแล้วจึงมอบหมายให้ครูสริ ยงยุทธ (2 ธันวาคม พ.ศ. 2456 – 6 เมษายน พ.ศ. 2548) เป็นผู้เล่นเปียโนและต่อเพลงให้แก่นักร้อง นักร้องจะฝึกขับร้องกับเปียโนจนคล่อง แล้วจึงไปขับร้องร่วมกับวงดนตรี ตนชื่นชมผู้ประพันธ์ทั้งทำนองและคำร้องที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ทรงคุณค่า ผลงานที่ส่งผลต่อความคิดจิตใจทั้งของผู้ขับร้องเองและผู้ฟังให้เกิดความฮึกเหิม รักและหวงแหนแผ่นดินไทยเป็นอย่างมาก

ส่วนมาริษา อมาตยกุล (22 ตุลาคม พ.ศ.2482 – ปัจจุบัน) นักร้องยุคกลางของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์กล่าวถึงเพลงบ้านเกิดเมืองนอนว่า ตนเองต่อเพลงนี้จากครูสริ ยงยุทธ ครูสุจิต อรรถสุต และครูแสวง ปานอำไพ ทำการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เสียงลงตัวและกลมกลืนกัน ทั้งยังได้ถ่ายทอดเพลงนี้ให้แก่นักร้องรุ่นน้องทั้งที่เป็นนักร้องในวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ วงสุนทราภรณ์ ตลอดจนบุคคลทั่วไปที่สนใจในการขับร้องเพลง โดยเน้นการออกคำ เก็บ และผ่อนลมหายใจ (มาริษา อมาตยกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 ตุลาคม 2564)

โฉมฉาย อรุณฉาน ชื่อที่ใช้ในการขับร้องเพลงของ ดร.นิตยา อรุณวงศ์ (19 กรกฎาคม พ.ศ. 2496 – ปัจจุบัน) นักร้องวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ กล่าวถึงการขับร้องเพลงปลุกใจว่า การขับร้องเพลงประเภทเพลงปลุกใจนั้น ผู้ร้องต้องพยายามสร้างความรู้สึกรักชาติให้เกิดแก่ตัวผู้ขับร้องและผู้ฟัง ส่วนเสียงที่เปล่งออกมานั้นใช้เสียงเต็ม มีความกระชับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการให้ความสำคัญต่อจังหวะ ไม่ร้องรุก ล้ำ หรือย้อยจังหวะ เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง และเป็นการสร้างให้เกิดความรู้สึกฮึกเหิมได้ สำหรับการขับร้องเพลงบ้านเกิดเมืองนอนนี้มีข้อควรระวังเป็นพิเศษอยู่ที่ท้ายท่อน 1 ช่วงวรรค 3 และวรรค 4

ตอน 1 **“เพราะฉะนั้นชวนกันยินดีเปรมปรีดิ์ดีใจเรียกตนว่าไทยแดนดินผืนใหญ่มิใช่..**ทาสเขา”
ตอน 2 **“เพราะฉะนั้นเราควรยินดีมีความภูมิใจ แดนดินถิ่นไทยรวบรวมไว้ได้แสนจะ..**ยากเข็ญ”
ตอน 3 **“ทุกทุกเช้าเราดูธงไทยใจจงปรีดาว่าไทยอยู่มาด้วยความผาสุกถาวร..**สดใส”

การขับร้องในช่วงที่เป็นตัวหนา ทักษะที่จำเป็นอยู่ที่การบริหารลมหายใจ ความสามารถกักเก็บลมปริมาณมากแล้วจึงแบ่งลมออกมาใช้ขับร้องให้พอเพียงตลอดช่วงตัวหนาด้วยลมเพียงลมเดียว (นิตยา อรุณวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 ตุลาคม 2564)

เพลงบ้านเกิดเมืองนอน ในฐานะเพลงปลุกใจ เพลงรักชาติ ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ค่อย ๆ ลดความนิยมจากกระแสการฟังเพลงไปตามกาลเวลา จนกระทั่งในเดือนตุลาคม พ.ศ.2564 บทเพลงนี้กลับมาเป็นที่สนใจของสังคมอีกครั้งหนึ่ง จากการเรียบเรียงเสียงประสานและการขับร้องในรูปแบบใหม่ของกลุ่มศิลปินในปัจจุบัน เรียกผลงานนี้ว่า “บ้านเกิดเมืองนอน 2564” มี 4 รูปแบบแนวดนตรี คือ

1. Rock “เพชร มาร์” (พิทรี่ วิคเตอร์ เอดวาร์ด มาร์) ควบคุมการผลิต
2. Pop Jazz ภราดร เพ็งศิริ ควบคุมการผลิต
3. Pop rock “สวัสดีชัย” ควบคุมการผลิต
4. Piano นิติพงษ์ ห่อนาค ควบคุมการผลิต (NationTV, 2564)

ภาพที่ 8 เพลงบ้านเกิดเมืองนอน รูปแบบ Rock เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์
ที่มา: ผู้จัดการออนไลน์, 2564, (https://mgronline.com/onlinesection/detail/9640000104900)

ภาพที่ 9 เพลงบ้านเกิดเมืองนอน รูปแบบ Pop Jazz เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์
ที่มา: ผู้จัดการออนไลน์, 2564, (https://mgronline.com/onlinesection/detail/9640000104900)

ภาพที่ 10 เพลงบ้านเกิดเมืองนอน รูปแบบ Pop rock เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์
ที่มา: ผู้จัดการออนไลน์, 2564, (https://mgronline.com/onlinesection/detail/9640000104900)

ภาพที่ 11 เพลงบ้านเกิดเมืองนอน รูปแบบ Piano เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์
ที่มา: ผู้จัดการออนไลน์, 2564, (https://mgronline.com/onlinesection/detail/9640000104900)

บทเพลงบ้านเกิดเมืองนอน 2564 ทั้ง 4 รูปแบบที่เผยแพร่สู่สาธารณชนในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2564 นั้น นอกจากความหลากหลายของแนวดนตรีและการขับร้องแล้ว ยังพบความแตกต่างของเนื้อร้องอยู่หนึ่งแห่ง ที่รูปแบบ Rock ขับร้องไม่เหมือนรูปแบบอื่น ในตอนที่ 2 คำว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” ส่วนอีก 3 รูปแบบ ร้องว่า “แตกสานซ่านเซ็น” จึงเกิดเป็นข้อสงสัยขึ้นว่า 1) คำใดถูก และ 2) ควรใช้คำใดขับร้อง

แตกฉาน-แตกสาน

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ให้ความหมายของ “ฉาน” ว่า แตก กระจาย ซ่าน เช่น แตกฉานซ่านเซ็น กับให้ความหมายของ “แตกฉาน” เป็น 2 ความหมาย ทั้งความหมายเชิงบวกที่แปลว่า ชำนิชำนาญ เชี่ยวชาญ และความหมายเชิงลบที่แปลว่า กระจัดกระจายไป

ส่วน “สาน” ราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า อาการที่ใช้เส้นตอกทำด้วยไม้ไผ่ หวาย กก ใบลาน เป็นต้น ขัดกันให้เป็นผืนเช่นเสื่อ หรือทำขึ้นเป็นวัตถุมีรูปร่างต่างๆ เช่นกระบุง กระจาด ซึ่งไม่น่าจะสอดคล้องกับบริบทของประโยค ทั้งยังไม่ปรากฏคำว่า “แตกสาน” แต่อย่างใด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

เพื่อให้การสืบค้นความหมายจากราชบัณฑิตยสถานเป็นที่ยุติ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493 ซึ่งเป็นฉบับที่ร่วมสมัยกับเพลงบ้านเกิดเมืองนอนมากที่สุด จึงเป็นแหล่งข้อมูลอีกแหล่งหนึ่ง ที่ไม่ควรมองข้ามในการศึกษา ผลของการศึกษาพบเพียงคำ “แตกฉาน” ในความหมายว่า ชำนิชำนาญ เชี่ยวชาญ และ กระจัดกระจายไป (ราชบัณฑิตยสถาน, 2519)

จากการให้ความหมายของราชบัณฑิตยสถานจึงตอบข้อสงสัยที่ 1 ได้ว่า คำที่ถูกต้องคือ “แตกฉาน ซ่านเซ็น” แต่ก็ไม่ได้เป็นข้อสรุปว่าครูแก้วใช้คำนี้ในการประพันธ์

การใช้คำว่า “แตกฉาน” ในความหมายเชิงบวกเป็นที่คุ้นเคยกันทั่วไปอยู่แล้ว เช่น ปัญญาแตกฉาน สำหรับความหมายในเชิงลบก็พบว่าถูกใช้กันมาเป็นเวลานานอย่างต่อเนื่องเช่นกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

อิเหนา: พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

เมื่อนั้น พระโฉมยงทรงโทมนัสสา
จึงว่าเมื่อไม่สมดังจินดา จะกินโภชนาไปว่าไร
น้องจะใคร่กลั้นใจให้ดับจิต สุดคิดที่จะทนทานได้
อันความร้อนรนเป็นพ้นไป ดังนอนอยู่ในอัคคีกาฬ
หนักอกดังยกภูเขาหลวง มาทับทรวงให้แยก**แตกฉาน**
แม้นมาตรม้วยมุดสุดปราณ ก็ดีกว่าทรมานไม่สมคิด

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2557, น. 442)

ข้าพเจ้านั่งอยู่ชายทะเล (ภุชงคประยาตรฉันท์ ๑๒)

จะเหลียวซ้ายก็งามตา จะเหลือบขวาก็เพลินใจ
จะดูเบื้องพบูไป ตลอดล้วนจะชวนแล
ผิพิศสูงสิแสงโสม อร่ามโคมโพยมแข
ตะลึงหลงพะวงแด ฤดีงงเพราะความงาม
ณ ชายหาดสะอาดทราย และกรวดทรายประกายวาม
วะวาบวับระยับยาม ผสานแสงพระจันทร์เพ็ญ
ทะเลแลกระแสหลั่ง อุทกพลั่งถะถั่งเห็น
ผสมสีขจีเป็น ประหนึ่งแก้วตระการเขียว
พระพายฮือกระพือหวน ประมวลม้วนสมุทรเกลียว
ระดมพัด ณ บัดเดี๋ยว ขยายแยกและ**แตกฉาน**

(ชิต บุรทัต, 2521, น. 136)

ถึงแม้ว่าจะได้ความหมายที่แน่ชัดจากราชบัณฑิตยสถาน กอปรกับหลักฐานการใช้คำ “แตกฉาน” สืบต่อกันมาแล้วหลายกรณี ก็ยังจำเป็นต้องมาพิจารณาที่ท่วงทำนองว่า ในตำแหน่งโน้ตนั้น ๆ ควรใช้คำใดสามารถแก้ไขได้หรือไม่

จากโน้ตเพลงฉบับลายมือครูเพิ่ม คล้ายบรรเลง ของศรีสุดา รัชตะวรรณ (12 พฤศจิกายน พ.ศ. 2473 – 1 สิงหาคม พ.ศ. 2548)

ภาพที่ 12 โน้ตเพลงบ้านเกิดเมืองนอน แสดงตำแหน่งของโน้ตเทียบกับคำร้อง
ที่มา: ผู้เขียนปรับปรุงจากโน้ตฉบับลายมือวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

โน้ต A D C A C G ดังกล่าว เมื่อบรรจุคำร้องลงไปแล้ว โน้ต C สามารถขับร้องได้ทั้ง “ฉาน” และ “สาน” เพราะทั้งสองคำเป็นคำเสียงวรรณยุกต์จัตวาเช่นเดียวกัน

ควรเลือกคำใดขับร้อง? ข้อสงสัยนี้เป็นประเด็นสำคัญ เพราะผลงานการประพันธ์นี้เป็นของครูแก้ว อัจฉริยะกุล ดังนั้น ลิขสิทธิ์จึงเป็นของครูแก้ว การที่จะไปแก้ไขส่วนหนึ่งส่วนใด หรือแม้แต่คำเพียงคำเดียว นอกจากจะเป็นการละเมิดลิขสิทธิ์ทางกฎหมายแล้ว ยังเป็นการไม่ให้เกียรติต่อศิลปินผู้รังสรรค์ผลงาน ซึ่งเป็นสิ่งที่ศิลปินต้องให้ความระมัดระวังและไม่ควรกระทำอย่างยิ่ง

ครูแก้วบรรจุคำร้องตรงนี้ไว้ว่าอย่างไรนั้น ไม่ปรากฏหลักฐานที่เป็นลายมือของท่าน การขับร้องในยุคแรกไม่ได้รับการบันทึกเสียงเอาไว้ เสียงบันทึกที่เก่าที่สุดที่พบในปัจจุบันเป็นเสียงของศรีสุดา รัชตะวรรณ นักร้องยุคกลางของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ขับร้องตอนที่ 2 ใช้คำว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” (Pornthep Praditchaikul, 2019)

ภาพที่ 13 ศรีสุดา รัชตะวรรณ ขับร้อง “แตกฉานซ่านเซ็น”
ที่มา: Pornthep Pradichaikul, 2019, (https://www.youtube.com/watch?v=BQ9Q0g7e-hg)

ถึงแม้ว่านักร้องหญิงรุ่นแรกที่ขับร้องเพลงนี้จะไม่ได้รับการบันทึกเสียงไว้ในขณะนั้น ภายหลังช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2540 สุปาณี พุกสมบุญ ชวลี ช่วงวิทย์ และเพ็ญศรี พุ่มชูศรี นักร้องหญิงรุ่นแรกที่ขับร้องเพลงนี้ต่างก็มีโอกาสขับร้องเพลงบ้านเกิดเมืองนอนในงานแสดงต่าง ๆ และนำคำร้องที่ว่า “แตกสานซ่านเซ็น” มาขับร้องทั้งสิ้น

ภาพที่ 14 สุปาณี พุกสมบุญ ขับร้อง “แตกสานซ่านเซ็น” ครบรอบ 11 ปี สถานีโทรทัศน์ ช่อง 11 พ.ศ. 2539
ที่มา: Wichai Offvee, 2019, (https://www.youtube.com/watch?v=BO5uiD4R9aE)

ภาพที่ 15 ชวลี ช่วงวิทย์ ขับร้อง “แตกสานซ่านเซ็น” รายการเพลินเพลงในอดีตกับสังคีตสัมพันธ์ สถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5 พ.ศ. 2530
ที่มา: Thutchai Kao, 2019, (https://www.youtube.com/watch?v=NZe75wvs-hA)

ภาพที่ 16 เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ขับร้อง “แตกสานซ่านเซ็น” โรงละครแห่งชาติ 22 มกราคม พ.ศ.2527
ที่มา: Wichai Offvee, 2016, (https://www.youtube.com/watch?v=8EIZtUo_UaM)

ภาพที่ 17 มาริษา อมาตยกุล ขับร้อง “แตกสานซ่านเซ็น” คอนเสิร์ตหวานซ่อนเปรี้ยว 28 มีนาคม พ.ศ. 2547
ที่มา: Mr. Thapanin TH, 2016, (https://www.youtube.com/watch?v=KAfU5mDBoxo)

นักร้องของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ผู้มีอาวุโสสูงสุด ณ ปัจจุบัน ที่มีโอกาสได้บันทึกเสียงบทเพลงบ้านเกิดเมืองนอน คือ มาริษา อมาตยกุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 ตุลาคม 2564) กล่าวว่า เป็นการบันทึกเสียง ณ ห้องบันทึกเสียงกมลสุโกศล ร่วมกับ ศรีสุดา รัชตะวรรณ (ถึงแก่กรรม) วรนุช อารีย์ (ถึงแก่กรรม) และ บุษยา รังสี (ถึงแก่กรรม) ในการบันทึกเสียงครั้งนั้น บุษยา รังสี ขับร้อง “แตกสานซ่านเซ็น” ส่วนตนเองถ้าได้รับมอบหมายให้ขับร้องในโอกาสต่าง ๆ ก็ขับร้องว่า “แตกสานซ่านเซ็น” เช่นกัน

สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของธำรงค์ สมบูรณ์ศิลป์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2564) (21 พฤษภาคม พ.ศ. 2495 – ปัจจุบัน) ดุริยางคศิลปินผู้อยู่กับวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์มาเป็นเวลานานที่สุดและยังคงปฏิบัติหน้าที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานของวงตราบถึงปัจจุบัน ให้ความเห็นเกี่ยวกับคำนี้ว่า ควรร้องว่า “แตกสานซ่านเซ็น” ตามที่ตนเคยได้ยินมา

ที่สำคัญคือการขับร้องของนักร้องวงดนตรีสุนทราภรณ์ในยุคปัจจุบันที่เรียกว่า “คลื่นลูกใหม่” เราจะได้ฟังเพลงบ้านเกิดเมืองนอนทั้งคำร้องที่ว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” และ “แตกสานซ่านเซ็น”

ภาพที่ 18 คลื่นลูกใหม่สุนทราภรณ์ ขับร้อง “แตกฉานซ่านเซ็น” บริษัท อ.ส.มท. จำกัด (มหาชน) พ.ศ. 2558
ที่มา: Suntaraprn Newgen, 2015, (https://www.youtube.com/watch?v=BmkympAy4Rg)

ภาพที่ 19 คลื่นลูกใหม่สุนทราภรณ์ ขับร้อง“แตกสานซ่านเซ็น”จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 1 มีนาคม พ.ศ. 2562
ที่มา : Nok DekPerdNote, 2019, (https://www.youtube.com/watch?v=_0fv4k7_nes)

จากคำสัมภาษณ์นักร้องคลื่นลูกใหม่สุนทราภรณ์ที่ร่วมขับร้องเพลงบ้านเกิดเมืองนอนกับวงซิมโฟนีออเคสตร้า เมื่อวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2562 ณ หอศิลปวัฒนธรรมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรรถ จันทร์กล่ำ ทำหน้าที่อำนวยเพลง ทราบว่า นักร้องคลื่นลูกใหม่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องมาจากครูแดง พรศุลี วิชเวช (1 สิงหาคม พ.ศ. 2496 – ปัจจุบัน) เป็นผู้ถ่ายทอดคำร้องว่า “แตกฉานซ่านเซ็น” แต่ในการแสดงจริงร้องว่า “แตกสานซ่านเซ็น” ตามคำแนะนำของผู้อำนวยเพลง (มุขอันดา ใจยง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 ตุลาคม 2564)

สำหรับวงดนตรีต้นฉบับอย่างวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ที่สืบทอดบทเพลงบ้านเกิดเมืองนอนมาเป็นระยะเวลาถึง 77 ปี ช่วงต้นปี พ.ศ. 2564 วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์นำเพลงบ้านเกิดเมืองนอนกลับมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ และใช้คำว่า “แตกสานซ่านเซ็น” ในการสื่อความหมายสู่ผู้ฟัง

ภาพที่ 20 วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ขับร้อง “แตกสานซ่านเซ็น” สถานีโทรทัศน์ NBT
ที่มา : PRD Bigband Official Channel, 2021, (https://www.youtube.com/watch?v=qb5x0IQTEZM)

เป็นไปได้หรือไม่ว่า “แตกสานซ่านเซ็น” เป็น “ภาษาปาก” ที่ใช้กันทั่วไปแต่ไม่ได้รับการบันทึกโดยราชบัณฑิตยสถาน เห็นได้จากพยัญชนะตัว ฉ ช และ ส มักถูกนำมาใช้แทนกันเสมอ เช่น

ฉนวน – สนวน – ชนวน	แปลว่า	ชื่อต้นไม้ขนาดกลางชนิดหนึ่ง
ฉมบ (1) – ชมบ	แปลว่า	ผีผู้หญิงที่ตายในป่า
ฉมบ (2) – ชะมบ	แปลว่า	ไม้ปักเป็นเครื่องหมายกำหนดแนว
ฉมัน – สมัน	แปลว่า	ชื่อสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมชนิดหนึ่ง
ฉละ – สละ	แปลว่า	ชื่อปาล์มชนิดหนึ่ง
ฉลัก – สลัก	แปลว่า	แกะให้เป็นลวดลาย
ฉลับ – สลับ	แปลว่า	คั่นเป็นลำดับ
ฉลาก – สลาก	แปลว่า	แผ่นกระดาษเล็ก ๆ ใช้ในการเสี่ยงโชค เสี่ยงทาย
ฉลาด – สลาด	แปลว่า	ชื่อปลา
ฉลาย – สลาย	แปลว่า	แตกพัง ทลาย ละลาย
ฉ่อง – ส่อง	แปลว่า	กระจ่าง
ฉิมพลี – สิมพลิ (บาลี)	แปลว่า	ไม้งิ้ว

เฉลี่ยง – เสลี่ยง	แปลว่า	ยาน คานหาม
เฉลียบ – เสลียบ	แปลว่า	ปลาทะเลชนิดหนึ่ง
แฉล้ม – แชล่ม	แปลว่า	สวย งดงาม แช่มช้อย
ไฉน – สรไน	แปลว่า	ปี่ชนิดหนึ่ง

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

คำ “แตกสานซ่านเซ็น” แม้ไม่ได้รับการบันทึกไว้โดยราชบัณฑิตยสถาน แต่ก็ได้นำไปใช้ในวรรณกรรมต่าง ๆ หลายชิ้น เช่น

เรื่อง ซองดิว หลานสาวของเมอสิเยอร์หลิ่นห์

“*...เขาไม่รู้สึกหนาวเมื่อนั่งอยู่บนม้านั่ง คิดถึงหมู่บ้าน คิดถึงอดีต เหมือนได้อยู่ที่นั่นอีก แต่แล้วเขาก็รู้ว่าที่นั่นไม่มีอะไรเหลือแล้ว บ้านเรือนทุกหลังถูกเผาและทำลายไปสิ้น สัตว์เลี้ยงตายหมด ไม่ว่าจะหมา หมู เป็ด ไก่ รวมทั้งผู้คนส่วนใหญ่ คนที่รอดมาได้ ก็**แตกสานซ่านเซ็น**หนีไปตามที่ต่าง ๆ ในโลก...*” (วิภาดา กิตติโกวิท, 2550, น. 37–38)

ประวัติวัดท่าพูด

“*...ครั้นเมื่อสงครามสงบลง พระเจ้าตากสินกู้เอกราชชาติไทยได้ พระองค์คิดจะรวบรวมพระราชาคณะที่**แตกสานซ่านเซ็น**ไปอยู่ที่อื่น ให้กลับมาอยู่ในพระอารามหลวงในกรุงธนบุรี...*” (พิศาลสาธุวัฒน์, พระครู, 2540, น. 30)

บทบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ

“*...กระแสวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยที่**แตกสานซ่านเซ็น**อยู่ขณะนี้ เป็นปรากฏการณ์ที่ควรมีนักคิดช่วยกันประมวลคิดวิเคราะห์ สรุปออกมาเป็นสมมติฐานแล้วพัฒนาเป็นทฤษฎี สำหรับชี้ทางออกที่ดีที่สุด...*” (สยามรัฐ, 2560, น. 2)

การไม่ได้รับการบันทึกจากราชบัณฑิตยสถาน หาได้เป็นสิ่งที่กีดกั้นการใช้คำ “แตกสานซ่านเซ็น” ไปจากสังคมไทยดังตัวอย่างการใช้งานข้างต้น อัจฉริยภาพในด้านการประพันธ์คำร้องของครูแก้วเป็นที่ประจักษ์ ทั้งความครบถ้วนของฉันทลักษณ์ของการประพันธ์เพลงไทย สัมผัสนอก สัมผัสใน การเล่นคำ เสียงสระ พยัญชนะ ตลอดจนการเลือกใช้คำที่มีความหมายและงดงาม ย่อมเป็นไปได้ที่ครูแก้วจะใช้ “แตกสานซ่านเซ็น” ที่เป็น “ภาษาปาก” เพราะประสงค์การเล่นอักษร “ส” และ “ซ” กับเหตุผลที่ “ส–ซ” “ฉ–ช” เป็นอักษรคู่ หากใช้คำที่ต้องไขว้อักษรอย่าง “ฉ–ซ” การออกเสียงย่อมไม่สะดวกเท่ากับ “ส–ซ”

กรณีเช่นนี้เทียบเคียงกับเพลงฟ้าแดง ผลงานการประพันธ์คำร้องของครูศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการ (30 กันยายน พ.ศ. 2464 – 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2525) ในประโยคที่ว่า “สิ้นแสง สิ้นสีโศลกแดง แฝงแดนใจเรา”

การแปลความหมายของประโยค พบคำว่า “โศลก” ที่ไม่สอดคล้องกับพลความในประโยค ราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายของ “โศลก” ว่า คำประพันธ์ในวรรณคดีสันสกฤต บทสรรเสริญ ชื่อเสียง เกียรติยศ ซึ่งความหมายดังกล่าวเป็นอุปสรรคอย่างยิ่งในการแปลความโดยรวมของประโยคนี้ แต่หากแปลความหมายของ “โศลก” แทนด้วย “โฉลก” ในคำแปลของราชบัณฑิตยสถานว่า “โอกาส” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) ในประโยค “สิ้นแสง สิ้นสีโศลกแดงแฝงแดนใจเรา” การแปลความก็จะสอดคล้อง เหมาะสม แต่ครูศรีสวัสดิ์เลือกใช้ “โศลก” ด้วยการเล่นเสียงอักษร “ส” นั้น เป็นความปรารถนาของท่านนั่นเอง

สรุปและอภิปราย

การออกเสียงพยัญชนะ ส เป็นเสียงเสียดแทรก (Fricative) ออกเสียงง่ายกว่าพยัญชนะ ฉ ซึ่งเป็นเสียงกักเสียดแทรกพ่นลม (Aspirated affricate) คนร้องจึงนิยมออกเสียง /ส/ ซึ่งง่ายและไพเราะกว่า /ฉ/ และยังเอื้อให้เกิดสัมผัสสระและสัมผัสอักษรในคำว่า “สาน” กับ “ซ่าน”

“แตกฉานซ่านเซ็น” สามารถอธิบายความหมายตามพจนานุกรมได้ ส่วน “แตกสานซ่านเซ็น” เป็นภาษาปากถ่ายทอดโดยวิธีมุขปาฐะ อย่างไรก็ตาม ตราบใดที่ยังไม่พบหลักฐานอื่นมายืนยันการประพันธ์ของครูแก้ว การพิจารณาเลือกใช้ “แตกฉาน” หรือ “แตกสาน” ก็ยังคงคลุมเครือต่อไป สำคัญที่ตัวนักร้อง ถ้าเป็นการขับร้องหมู่ ควรนัดหมายกันในกลุ่มนักร้องให้ขับร้องเหมือนกัน ผู้ที่มีหน้าที่ตัดสินใจว่าจะขับร้องคำใด ควรให้เหตุผลได้ว่าขับร้อง “แตกสาน” เพราะส่วนใหญ่ร้องสืบต่อกันมาและเชื่อว่าเป็นภาษาปาก หรือถ้าเลือกคำ “แตกฉาน” มาขับร้องนั้น เพราะเหตุผลที่ต้องการให้ถูกต้องตรงกับราชบัณฑิตยสถานที่กำหนดไว้

ปัญหาสำคัญตกอยู่กับวงดนตรีในกำกับของรัฐ คือ กรมประชาสัมพันธ์ ที่มีหน้าที่หลักในการสื่อสารด้วยภาษาที่เป็นทางการ กรมประชาสัมพันธ์จะเลือกความถูกต้องของภาษาแบบฉบับราชบัณฑิตยสถาน หรือเลือกธรรมเนียมปฏิบัติแบบมุขปาฐะและศิลปะความงามทางภาษาที่คีตกวีได้รจนาไว้

รายการอ้างอิง

ชิต บุรทัต. (2521). *กวีนิพนธ์บางเรื่องของชิต บุรทัต*. กรมศิลปากร.

ผู้จัดการออนไลน์. (2564). *เปิดตัวครบแล้ว 4 เวอร์ชัน เพลงบ้านเกิดเมืองนอน 2564 ด้านชาวเน็ตแห่ชื่นชมไพเราะทุกเวอร์ชัน*. https://mgronline.com/onlinesection/detail/9640000104900.

พิศาลสาธุวัฒน์, พระครู. (2540). *หนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพ พระครูพิศาลสาธุวัฒน์* (ประสิทธิ์ ฉนฺทโก น.ธ.โท). (7 ธันวาคม พ.ศ. 2540). ธีรพงษ์การพิมพ์.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (2557). *อิเหนา*. พิมพ์แสงดาว.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2519). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493*. โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น กรมการปกครอง.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. นานมีบุ๊คส์พลับลิเคชั่นส์

วิภาดา กิตติโกวิท. (2550). *ซองดิว หลานสาวของเมอสิเยอร์หลิ่นห์*. อรุณการพิมพ์.

สยามรัฐ. (2560). *บทบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560*.

Mr.Thapanin TH. (2016). *บ้านเกิดเมืองนอน-โฉมฉาย/มาริษา/วรนุช วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ คอร์นเสิร์ต หวานซ่อนเปรี้ยว 28 มีนาคม 2547*. https://www.youtube.com/watch?v=KAfU5mDBoxo

NationTV. (2564, 6 ตุลาคม). *ดราม่า! ทัวร์ม็อบ 3 นิ้ว ถล่มเพลง "บ้านเกิดเมืองนอน" เวอร์ชั่นใหม่.* https://www.nationtv.tv/news/378844625

Nok DekPerdNote. (2019). *บ้านเกิดเมืองนอน.* https://www.youtube.com/watch?v=_0fv4k7_nes

Pornthep Praditchaikul. (2019). *บ้านเกิดเมืองนอน - ชวลีย์, ศรีสุดา, วรนุช.* https://www.youtube.com/watch?v=BQ9Q0g7e-hg

PRD Bigband Official Channel. (2021). *บ้านเกิดเมืองนอน - วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ (PRD Bigband)* [OFFICIAL MV]. https://www.youtube.com/watch?v=qb5x0IQTEZM

Suntaraporn Newgen. (2015). *บ้านเกิดเมืองนอน - คลื่นลูกใหม่สุนทราภรณ์.* https://www.youtube.com/watch?v=BmkympAy4Rg

Thutchai Kao. (2019). *บ้านเกิดเมืองนอน ศรีสุดา/วรนุช/มาริษา/ชวลี วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ เพื่อการอนุรักษ์.* https://www.youtube.com/watch?v=NZe75wvs-hA

Wichai Offvee. (2016). *บ้านเกิดเมืองนอน เพ็ญศรี ชวลีย์ สุปาณี วงดนตรีสุนทราภรณ์ เพื่อการอนุรักษ์ 2527*. https://www.youtube.com/watch?v=8EIZtUo_UaM

Wichai Offvee. (2019). *บ้านเกิดเมืองนอน ศรีสุดา/สุปาณี/วรนุช วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ เพื่อการอนุรักษ์.* https://www.youtube.com/watch?v=BO5uiD4R9aE

บทความวิชาการ (Academic Article)

การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น

The Preliminary Dance Practice of *Khon Phra*

ธนกร สุวรรณอำภา / Tanakorn Suwanampha
ฤดีชนก คชเสนี / Rudeechanok Gajaseni
จินตนา อนุวัฒน์ / Jintana Anuwat
นฤมล ณ นคร / Narumol Na Nakorn
พิมพิกา มหามาตย์ / Pimpika Mahamart
พิชญา บวรอิทธิกร / Phichaya Bowornitthikorn
วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
ban.kruoun@gmail.com

Received: October 25, 2021
Revised: December 10, 2021
Accepted: December 28, 2021
Published: December 29, 2021

บทคัดย่อ

การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขน จะต้องมีการฝึกฝนทักษะพื้นฐานเบื้องต้น เพื่อให้ผู้เรียนมีทักษะและสรีระที่ดีสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการแสดงได้ ดังนั้นความมุ่งหมายของการฝึกหัดเบื้องต้นในการเรียนนาฏศิลป์โขนพระ จำเป็นต้องเริ่มจากความรู้ที่เป็นขั้นพื้นฐานและสามารถผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นเพื่อปรับสภาพร่างกายผู้เรียนให้มีความพร้อมในการรับการถ่ายทอด การฝึกหัดเบื้องต้นที่สำคัญต่อการเรียนนาฏศิลป์โขนพระ จึงประกอบไปด้วย การตบเข่า การถองสะเอว การเต้นเสา การถีบเหลี่ยม การดัดมือดัดแขน การกระดกเท้า

คำสำคัญ: การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น, โขนพระ

Abstract

The teaching method of Thai classical dance-drama; especially, *khon*, requires preliminary dance practices for the learner to have good skills and figure, which are useful for the performance. Hence, it should be started with the basic knowledge, which can be done through the preliminary dance practice to make the learner's physical body ready for learning and practising dance skills. The preliminary dance practices include *top khao* (hitting the knees), *thong sa-ew*, *ten sao*, *tip liam*, *dat mue-dat khaen*, and *kra-dok thao*.

Keywords: the preliminary dance practice of *khon phra*, *khon phra*

บทนำ

การฝึกหัดนาฏศิลป์ ได้แก่ โขน ละคร ถ้าต้องการให้บรรลุความสำเร็จด้วยดีสามารถแสดงได้ถูกต้องตามแบบแผน ต้องใช้เวลานานและผู้เรียนมีนิสัยรักวิชาการด้านนี้อย่างจริงจัง แต่ก่อนที่จะได้เรียนรู้เรื่องดังกล่าว จะขอนำเสนอถึงจารีตในการฝึกหัดโขนในสมัยโบราณ ซึ่งมีรูปแบบและเทคนิควิธีการสอนต่าง ๆ มากมายของผู้เชี่ยวชาญ การเรียนการสอนนาฏศิลป์โขนในสมัยโบราณ เดิมเป็นการเรียนการสอนในวังของเจ้านายซึ่งมีคณะโขนละครเป็นของตนเอง ดังที่ นายอาคม สายาคม อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากรได้กล่าวไว้ในหนังสือรวมงานนิพนธ์ว่า การฝึกหัดโขนในสมัยก่อน ครูผู้สอนจะหัดให้ผู้รำ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด และเพลงเสมอ ถือว่าการรำ เพลงเหล่านี้เป็นการฝึกหัดรำในชั้นต้น และจะต้องใช้เวลาฝึกหัดเป็นเวลา 1-2 ปี เป็นอย่างน้อย เพื่อให้เกิดความชำนาญและสามารถจดจำท่ารำได้เป็นอย่างดี การฝึกหัดนั้นจะฝึกรำกันตลอดทั้งวัน ไม่มีการเรียนหนังสือ (อาคม สายาคม, 2525) จากคำกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าการเรียนการสอนในสมัยโบราณ จะเรียนกันแต่เฉพาะในวังของเจ้านายเท่านั้น และจะต้องฝึกหัดตลอดทั้งวัน การเรียนมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีความชำนาญและสามารถจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ และเพลงที่ฝึกหัดรำนั้นจะประกอบ ด้วยเพลงหน้าพาทย์ 4 เพลง ซึ่งได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด และเพลงเสมอ ต่อมาเมื่อเริ่มตั้งโรงเรียนนาฏศิลป เป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2477 แต่ยังไม่มีการเรียนการสอนโขนพระ มีเพียงละครพระจนเมื่อนายอาคม สายาคม ได้มีโอกาสเข้ามารับราชการอยู่กรมศิลปากร และได้ทำหน้าที่เป็นครูสอนโขนพระให้แก่เด็กนักเรียนนาฏศิลป์ จากการสัมภาษณ์ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 พฤษภาคม 2564) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งท่านเล่าว่า นายทองสุข ทองหลิม ซึ่งเป็นลูกศิษย์

คนหนึ่งของ นายอาคม สายาคม และได้เคยแสดงเป็นตัวพระรามที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง ได้เล่าถึงการฝึกหัดโขนตัวพระของโรงเรียนนาฏศิลป ตั้งแต่ในปี พ.ศ.2485 ซึ่งเป็นปีที่ นายทองสุข ทองหลิม ได้เข้ามาศึกษาอยู่ในโรงเรียนนาฏศิลปเป็นปีแรก โดยกล่าวว่า การเรียนตัวพระในสมัยนั้นจะแยกเรียนระหว่างตัวพระโขนกับพระละคร ตัวพระโขนนี้ครูผู้สอนคือหลวงวิลาศวงงาม เป็นผู้ควบคุมการแสดงโขนของกรมศิลปากร นายจำนงค์ พรพิสุทธ์ นายวงศ์ ล้อมแก้ว และนายอาคม สายาคม รับหน้าที่เป็นหัวหน้าครูสอนฝ่ายพระ การเรียนการสอนในสมัยนั้น เริ่มต้นให้ผู้เรียนฝึกหัดเบื้องต้นด้วย การตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ซึ่งท่าฝึกหัดเบื้องต้นเหล่านี้เป็นพื้นฐานของการฝึกหัดโขน ต่อจากนั้นจึงสลับให้รำเพลงช้า เพลงเร็ว จนเกิดความชำนาญ จึงจะได้รับการคัดเลือกให้เข้าร่วมในการแสดงโขน

ดังนั้นการสอนนาฏศิลป์ ในการฝึกหัดเบื้องต้นเหมือนกันทั้งผู้ฝึกหัดโขนละคร ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง จากนั้นก็จะแยกฝึกหัดแม่ท่าของแต่ละตัวละคร สำหรับการคัดเลือก ครูเป็นผู้เลือกโดยพิจารณาจากวัย บุคลิกลักษณะ ความตั้งใจ พรสวรรค์ ตลอดจนกิริยามารยาท ความประพฤติที่ศิษย์มีต่อครู ครูจึงมีความสำคัญที่สุด เพราะถือว่าเป็นผู้มีพระคุณในการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ การเรียนการสอนนาฏศิลป์เป็นการถ่ายทอดจากครูไปยังศิษย์โดยตรง ซึ่งมิได้ผ่านอุปกรณ์ใด ๆ เช่น ตำรา เครื่องบันทึกภาพ เครื่องบันทึกเสียง แต่อาศัยความจำ ความชำนาญ และความมานะพยายามของครูซึ่งเป็นต้นแบบถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์จึงแน่นแฟ้นและลึกซึ้ง เริ่มตั้งแต่เข้าศึกษาวิชานาฏศิลป์แล้ว พัฒนาจากการฝึกหัดเบื้องต้นจนถึงขั้นสูง

การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น

การฝึกหัดโขนแบ่งออกตามประเภทของตัวละคร กล่าวคือ 1) พระ 2) นาง 3) ยักษ์ 4) ลิง ครูผู้ใหญ่จะคัดเลือกผู้เรียนที่มีบุคลิกเหมาะสมกับตัวละครกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะตามลักษณะของผู้รับการฝึกสำหรับตัวละครแต่ละกลุ่ม วิธีการคัดเลือกนักเรียนในสาขาโขนพระ นายอาคม สายาคม ได้กล่าวไว้ในหนังสือของท่านว่า ในขั้นต้นของการเลือกผู้ที่เรียนเป็นตัวพระ จะต้องดูที่ใบหน้าก่อน โดยเลือกนักเรียนที่มีใบหน้ารูปไข่ กล่าวคือ มีใบหน้ายาว คิ้วดำพอสมควร จมูกต้องโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากต้องเป็นรูปกระจับ ริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึง ยาวรับกับใบหน้า ไม่มีตำหนิและทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้สมส่วน ต่อมาตรวจดูลำคอคือต้องมีช่วงคอที่ยาว หัวไหล่จะต้องผึ่งผาย ไม่เป็นคนไหล่ห่อ และหลังไม่โกงอกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมพอสมควร ตรวจดูแขน จะต้องไม่แขนสั้นหรือยาวจนเกินไป และไม่พิการ เช่น แขนคอกหรือลีบและงอ ไม่ได้ส่วนสัดที่รับกับลำตัว และขาทั้งสองข้าง ดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่หงิกงอหรือพิการ และมีนิ้วมือครบทั้ง 5 นิ้ว แต่ละนิ้วจะยาวสั้นพอประมาณ เมื่อตั้งมือ นิ้วมือตกท้องนาคก็ยิ่งดี (มือตกท้องนาคหมายถึง มือที่มีลักษณะอ่อนโค้งเมื่อตึงนิ้วมือ)

ตรวจดูต่อมาที่ขาทั้งสองข้างคือขาทั้งสองข้างจะต้องมีความยาวเท่ากัน คือไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่งคือไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป โดยเฉพาะตัวพระจะต้องมีรูปร่างสูงกว่าตัวนางจึงจะใช้ได้ ผิวเนื้อผิวเนื้อดำหรือขาวไม่จำกัด (อาคม สายาคม, 2525)

นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 พฤษภาคม 2564) ได้กล่าวไว้จากประสบการณ์ในการสอนว่า การคัดเลือกนักเรียนที่จะเรียนเป็นตัวพระนั้น หาผู้ที่มีใบหน้าเหมือนรูปไข่นี้ได้ยาก ดังนั้นเกณฑ์ในการคัดเลือกนักเรียนที่จะมาเรียนสาขาโขนพระ จึงต้องมีการปรับปรุง เพื่อเปิดโอกาสเลือก

ผู้ที่จะมาเรียนสาขาพระได้มากขึ้นโดยใช้เกณฑ์คัดเลือกดังต่อไปนี้ ขั้นต้นจะดูโครงสร้างของนักเรียนโดยภาพรวมก่อน ว่ามีลักษณะเหมาะที่จะเป็นตัวพระหรือไม่ กล่าวคือจะพิจารณาจากรูปร่างโปร่งเป็นสำคัญ ส่วนรูปของใบหน้านั้นจะพิจารณาโดยวิธีการคำนึงถึงนักเรียนที่มีรูปหน้าเหมาะกับเครื่องประดับศีรษะ เช่น ชฎาพระ เป็นต้น

1. คุณลักษณะของผู้แสดงโขนพระ

การคัดเลือก : ตัวพระที่จะมีบทบาทเป็นตัวเอกหรือนายโรง “เมื่อครูเห็นมีท่าทีเยื้องกรายสง่างามมีลีลาแบบโขนพระ เมื่อครูได้ตรวจจากการร่ายรำเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ครูจะตรวจดูใบหน้าอีกครั้งหนึ่ง หรือบางครั้งจะให้ลองสวมชฎาดู เมื่อเห็นว่ารูปหน้ารับกับชฎา รูปร่าง ต้องเป็นคนเอวเล็กเอวบาง ถ้าเป็นคนเอวหักก็ใช้ไม่ได้ ส่วนสูงนั้นต้องไม่สูงจนเกินไป รูปร่างสันทัดเหมาะสมที่แต่งยืนเครื่อง โดยเฉพาะการคัดเลือกตัวพระในการแสดงโขนครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า ซึ่งจะต้องเป็นคนหน้ารูปไข่ มีใบหน้ายาว คิ้วดกพอสมควร จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูไม่พิการ และฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึง ยาวรับกับใบหน้า ทั่วบริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ และ ส่วนของใบหน้ารับกันได้ส่วนสัดดี ต่อมาก็ตรวจดูที่ลำคอ คือ จะต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร หัวไหล่จะต้องผึ่ง ไม่เป็นคนไหล่ยกและหลังไม่โกงอกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมพอสมควรตรวจดูแขน จะต้องไม่แขนสั้นหรือยาวจนเกินไป เช่น แขนคอกหรือลีบและงอ ไม่ได้มีส่วนสัดที่รับกับลำตัวและขาทั้งสองข้าง ดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่หงิกงอ ประการใดและมีนิ้วมือครบ 5 นิ้ว แต่ละนิ้วจะยาวสั้นพอประมาณ ตรวจดูต่อมาที่ขาทั้ง 2 ขา คือขาทั้ง 2 ไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้วจะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ ขาทั้ง 2 จะต้องมีความยาวเท่ากัน คือไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่ง คือไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป โดยเฉพาะตัวพระจะต้องมี รูปร่างสูงกว่านางจึงจะใช้ได้ ผิวเนื้อดำหรือขาวไม่จำกัด” (อาคม สายาคม, 2525)

กล่าวได้ว่า การคัดเลือกผู้แสดงตัวพระในการแสดงโขน มีหลักเกณฑ์ที่สำคัญในการคัดเลือก คือ การพิจารณาจากรูปร่างและองค์ประกอบทางสรีระของร่างกายที่มีสัดส่วนสัมพันธ์กัน เหมาะสม โดยมีครูผู้ฝึกหัดเป็นผู้คัดเลือกนักเรียนขึ้นอยู่กับการพิจารณาของครู ตามคุณสมบัติของโขนตัวพระ และจากการสั่งสมประสบการณ์ในการคัดเลือกโขนพระของครูผู้สอนในการพิจารณา นอกจากนี้ ยังพิจารณาถึงความแตกต่างของร่างกายประกอบกับบทบาทและความสำคัญของตัวพระในการแสดงโขนด้วย (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2543) จะเห็นได้ว่าเกณฑ์ในการคัดเลือกพระในการแสดงโขนคือ การกำหนดคุณสมบัติของผู้ที่จะมารับบทบาทตัวพระดังกล่าวในการแสดงโขน เช่น ทักษะความสามารถในการรำ รูปร่าง หน้าตา รวมทั้งต้องมีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝน แล้วยังจะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบพร้อมที่จะเผชิญสถานการณ์และแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างแสดงได้

สรุปได้ว่า คุณลักษณะโดยทั่วไปของนักเรียนโขนพระ จะต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกลักษณะ มีรูปร่างสมส่วน มีใบหน้ารูปไข่ จมูกตาได้สัดส่วนรับกัน มีลำคอระหง โดยเฉพาะใบหน้าจะต้องรับกับชฎาที่สวมใส่ นอกจากนี้ จะต้องเป็นผู้ที่มีภูมิท่ารำสง่างาม มีปฏิภาณไหวพริบ จดจำทั้งกระบวนท่ารำ เพลงดนตรี บทขับร้องได้แม่นยำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ ในการคัดเลือกและฝึกหัด

ตัวพระในการแสดงโขนมีหลักเกณฑ์กำหนดไว้อย่างชัดเจน ถือเป็นแบบแผนที่ถ่ายทอดและปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

2. การฝึกหัดโขนพระเบื้องต้น

การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โขนละคร จะต้องมีการฝึกฝนทักษะพื้นฐานเบื้องต้น เพื่อให้ผู้เรียนมีสรีระที่ดีและนำไปใช้ประโยชน์ในการแสดง ดังนั้นในที่นี้จะกล่าวถึงในหัวข้อ ความมุ่งหมายของการฝึกหัดเบื้องต้น,ประโยชน์ของการฝึกหัดเบื้องต้น, วิธีการฝึกปฏิบัติเบื้องต้น และการฝึกปฏิบัติกิริยาอาการทั่วไปของตัวพระ เพื่อเป็นการวางพื้นฐานในการเรียนนาฏศิลป์โขนพระ การศึกษาวิทยาการใด ๆ ก็ตาม เริ่มแรกของการเรียนการสอนจะต้องเริ่มจากความรู้ที่เป็นขั้นพื้นฐานเบื้องต้น แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มเนื้อหา หรือความยากตามลำดับของประสบการณ์ และระดับสติปัญญาของผู้เรียน เริ่มแรกจะต้องสอนหลักการฝึกหัดเบื้องต้นเพื่อปรับสภาพร่างกาย ผู้เรียนให้มีความพร้อมในการรับการถ่ายทอด (วีระชัย มีบ่อทรัพย์, 2545) การฝึกหัดเบื้องต้นของโขนพระอันประกอบไปด้วย การตบเข่า การถองสะเอว การเต้นเสา ถีบเหลี่ยม การดัดมือดัดแขนและกระดกเท้า ที่รวมเรียกว่า “การฝึกหัดเบื้องต้น”

2.1 ความมุ่งหมายของการฝึกหัดเบื้องต้น

ความมุ่งหมายสำคัญในการฝึกหัดเบื้องต้นนาฏศิลป์โขนพระนี้ก็เพื่อเสริมสร้างให้ผู้เรียนมีลักษณะอันพึงประสงค์ 3 ประการด้วยกัน คือ

ประการแรก เป็นการเตรียมตัวให้ผู้ฝึกเกิดความเคยชินกับจังหวะพื้นฐาน ในการฝึกหัดโขน เพราะจังหวะมีความสำคัญต่อการศึกษานาฏศิลป์ทุกสาขา ประสาทสัมผัสเกี่ยวกับจังหวะเป็นสิ่งที่ผู้ฝึกต้องเรียนรู้และฝึกฝน

ประการที่สอง เป็นการฝึกให้รู้จักการเคลื่อนไหวอวัยวะที่สำคัญตามท่าทางนาฏศิลป์ เช่น ลำคอ ตัว ใบหน้า แขน ขา เพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนเป็นท่าทางนาฏศิลป์

ประการที่สาม เป็นการฝึกให้ร่างกายเกิดความอดทน เพราะในการแสดงโขน จำเป็นต้องใช้พละกำลังในการแสดงและเป็นเวลายาวนาน การฝึกให้เคยชินกับสภาพเช่นนี้ นอกจากจะเป็นประโยชน์โดยตรงกับการแสดงดังกล่าวแล้ว ยังเป็นการทำให้ผู้ฝึกมีร่างกายแข็งแรงเหมือนการออกกำลังกายในการเล่นกีฬาอีกด้วย

2.2 ประโยชน์ของการฝึกหัดเบื้องต้น

ตบเข่า เป็นการฝึกให้ผู้ฝึกหัดเกิดความเคยชินกับ “จังหวะ”

ถองสะเอว เป็นการฝึกให้ผู้ฝึกหัดได้เรียนรู้วิธีการยักเยื้องลำตัว การยักคอ การกดไหล่ และการใช้ใบหน้าได้อย่างคล่องแคล่ว เพื่อให้อวัยวะส่วนบนของร่างกาย สามารถไปได้ตามความต้องการ

เต้นเสา เป็นการฝึกให้ผู้ฝึกหัดรู้จักใช้อวัยวะท่อนล่างให้มั่นคง มีกำลังขาที่แข็งแรงอย่างที่เรียกว่า “กำลังอยู่ตัว” เพราะในการแสดงโขนจะใช้พลังขาในการเต้นค่อนข้างมาก

ถีบเหลี่ยม เพื่อให้ขาของผู้ฝึกหัดแบะขาออกเป็นเหลี่ยมอย่างสวยงามตามหลักการแสดงโขน

2.3 ขั้นตอนการปฏิบัติท่าเบื้องต้น

2.3.1 การตบเข่า

ภาพที่ 1 ภาพการตบเข่า
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีปฏิบัติ

ให้ผู้ฝึกหัดนั่งพับเพียบ เข้าแถวบนพื้นราบไปทางเดียวกัน ครูผู้สอนควรเป็นผู้บอกให้นักเรียนเตรียมเพื่อความพร้อมเพรียงและสวยงาม ตั้งลำตัวและส่วนศีรษะให้ตรง เปิดปลายคางเล็กน้อย แบฝ่ามือทั้งสองข้างคว่ำลง ให้ฝ่ามือประทับลงบนเข่า วิธีการนั่งพับเพียบให้ลำตัวและศีรษะตั้งตรงนั้นปฏิบัติได้ดังนี้ นั่งพับเพียบทางขวา (หันเท้าไปทางขวา) ฝ่าเท้าขวาจะหักข้อเท้าให้ปลายเท้าชี้ไปทางด้านข้าง ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคาง (ไม่หน้าก้ม)ตามองตรงไปด้านหน้ามือที่วางบนเข่าให้มีลักษณะเตรียมพร้อมนิ้วแนบชิดกัน และให้เปิดศอก (กางข้อศอก) ออกไปเล็กน้อย

เมื่อได้ยินสัญญาณจากครูผู้ฝึกรัวไม้ให้ผู้ฝึกหัดยกมือขวาขึ้นอยู่ในระดับไหล่ของตน และเคาะจังหวะ 1 ครั้ง เมื่อตบมือขวาลงบนเข่าขวา ให้ผู้ฝึกหัดนับ 1 แล้วให้ผู้ฝึกหัดยกฝ่ามือซ้ายขึ้นไว้ในระดับไหล่ของตนอีก ตบฝ่ามือซ้ายลงไปนับ 2 และให้ยกฝ่ามือขวาที่อยู่ระดับไหล่ ตบลงบนเข่าอีกนับ 3 พร้อมทั้งยกฝ่ามือซ้ายค้างไว้

เริ่มต้นใหม่ให้ผู้ฝึกหัดตบมือซ้ายลงไปบนเข่านับ 1 พร้อมทั้งยกมือขวาไว้ตบมือขวาลงไปนับ 2 พร้อมทั้งยกมือซ้าย ตบมือซ้ายลงนับ 3 พร้อมทั้งยกมือขวาไว้ ปฏิบัติสลับกันไปมาเช่นนี้จนกว่าผู้ฝึกหัดจะปฏิบัติได้พร้อมกันและมีจังหวะสม่ำเสมอ การปฏิบัติท่าตบเข่าโดยที่ครูเป็นผู้ควบคุม และกำกับจังหวะดังกล่าวนี้เรียกว่า ฝึกหัดแบบปิดจังหวะ หมายถึง ปฏิบัติทีละขั้นตอนอย่างช้า ๆ โดยที่ครูเป็นผู้ควบคุมจังหวะให้เมื่อผู้ฝึกหัดสามารถปฏิบัติตบเข่าปิดจังหวะได้สม่ำเสมอ พร้อมเพรียงแล้วขั้นต่อไปคือการฝึกตบเข่าแบบเปิดจังหวะครูผู้ฝึกจะรัวไม้ ผู้ฝึกหัดที่นั่งพับเพียบอยู่และพร้อมที่จะปฏิบัติ ครูเคาะไม้ 1 จังหวะ ผู้ฝึกหัดยกมือขวาขึ้น ครูเคาะไม้ 2 จังหวะ ผู้ฝึกหัดตบฝ่ามือขวาลงนับ 1 ยกฝ่ามือซ้ายพร้อมตบลงนับ 2 ยกฝ่ามือขวาขึ้นตบลงนับ 3 พร้อมทั้งยกมือซ้ายขึ้น (นับ 1-2-3 ติดต่อกัน)

ท่าตบเข่านี้ จะเห็นได้ว่าแบ่งขั้นตอนในการปฏิบัติเป็น 3 จังหวะ วัตถุประสงค์สำคัญของท่านี้ มุ่งให้ผู้ฝึกเข้าใจจังหวะพื้นฐานเริ่มแรก

ข้อสังเกตในการฝึกหัดท่าปฏิบัติตบเข่า คือท่ารำในการแสดงโขนส่วนใหญ่ จะเน้นที่ลีลาการใช้เท้าเป็นสำคัญ ซึ่งตรงกับคำกล่าวที่ว่า เต้นโขน เต้นเขน แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการตบเข่า จะทำให้ผู้เรียนมีทักษะในการฟังจังหวะ การนับจังหวะ ตลอดจนการใช้มือและแขนให้สัมพันธ์และถูกต้องตรงจังหวะ ยังเป็นการฝึกปฏิบัติให้ผู้เรียนได้รู้จักวิธีการยกเท้าขึ้นลงให้ตรงกับจังหวะ โดยใช้อวัยวะส่วนมือและแขนแทนอวัยวะส่วนขาและเท้า ทั้งนี้เนื่องจากเป็นท่านั่งในการปฏิบัติ เป็นการสอนในเชิงเปรียบเทียบเบื้องต้น เมื่อผู้เรียนเกิดความเข้าใจในเรื่องของการยกมือ และแขนในท่าตบเข่า ก็จะสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในท่าของการเต้นเสา ได้อย่างถูกต้องตามแบบแผน

2.3.2 ถองสะเอว

ภาพที่ 2 ภาพการถองสะเอว
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

การถองสะเอว เป็นการฝึกทักษะให้ผู้เรียนรู้จักการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย อันได้แก่ ใบหน้า ลำคอ ไหล่ แขน ลำตัว ให้มีความสัมพันธ์กัน

วิธีปฏิบัติ

ผู้ฝึกหัดจะอยู่ในท่านั่งฝึกเช่นเดียวกับท่าตบเข่า เมื่อครูให้จังหวะผู้ฝึกหัดยกแขนทั้งสองงอศอกให้ห่างจากลำตัวประมาณ 1 ฝ่ามือ กำมือและหักข้อมือเข้าหาลำตัว ต่ำกว่าหัวไหล่เล็กน้อย เมื่อครูเคาะจังหวะกระทุ้งศอกขวาเข้ากับสะเอวขวา เอวจะยักเยื้องไปตามแรงกระแทกของศอก พร้อมกันนั้นก็ให้ยักคอไปทางบ่าซ้าย ยืดศอกซ้ายออกไปเล็กน้อย (ยักคอ หมายถึง การแข็งลำคอ เอียงศีรษะ ไปทางข้างในลักษณะที่เรียกว่า ทิ้งปลายหู สายตามองตรงหน้าเสมอ) ครูเคาะจังหวะให้ผู้ฝึกหัดกระทุ้งศอกซ้ายเข้ากับสะเอวซ้าย ยักคอไปทางบ่าขวา เมื่อกระทุ้งศอกขวา เข้ากับสะเอวขวา ให้ยักคอไปทางบ่าซ้าย ปฏิบัติสลับกันไปมาเช่นนี้ให้เกิดความพร้อมกับจังหวะที่ครูผู้ฝึกเคาะให้โดยไม่ต้องนับ

ข้อสังเกตในการฝึกปฏิบัติถองสะเอว ของโขน พระ ยักษ์ และลิง จะมีความแตกต่างกัน ท่าถองสะเอวของโขนยักษ์และโขนลิง ในเรื่องของการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเหมือนกับตัวพระ การปฏิบัติท่าถองสะเอวของโขนยักษ์และโขนลิง เมื่อใช้ข้อศอกกระทุ้งไปที่สะเอว จะเป็นด้านซ้ายหรือขวาก็ตาม ลำตัว

และศีรษะจะเอียงไปตามมือที่ยันออกไปข้างลำตัว จะไม่มีการกดไหล่หรือกดลำตัวและสะเอว ดังเช่นการปฏิบัติของโขนพระ ทั้งนี้เนื่องมาจาก ท่ารำท่าเต้นของโขนยักษ์และโขนลิง จะเน้นที่ลีลาการใช้เท้าเป็นสำคัญ ซึ่งต่างจากท่ารำของโขนพระ ในกรณีผู้เรียนปฏิบัติผิด ผู้สอนต้องแก้ไขในขณะปฏิบัติ ให้ผู้เรียนมองและจับสายตาไปที่จุดใดจุดหนึ่งตรงหน้า เมื่อยักคอก็ไม่ให้ละสายตาจากจุดนั้นจะช่วยให้ใบหน้าของผู้เรียนอยู่ตรงเสมอ หรือการเอียงศีรษะ ก็เอียงทางใบหู หน้าจะไม่เหลียวไปมองทางซ้ายหรือขวา

2.3.3 การเต้นเสา

ภาพที่ 3 ภาพการเต้นเสา
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

การเต้นเสา ช่วยให้ส่วนขาของผู้เรียนมีกำลังแข็งแรงและมั่นคง เป็นหัวใจสำคัญของการแสดงโขนทั้งตัวพระ ยักษ์ และลิง ทั้งเป็นการฝึกความพร้อมเพรียง และความมีระเบียบในการจัดแถวด้วย

วิธีปฏิบัติ ผู้ฝึกหัดนั่งอยู่ในลักษณะนั่งพับเพียบ ครูให้จังหวะ

จังหวะที่ 1 ผู้ฝึกหัดลุกขึ้นนั่งคุกเข่า

จังหวะที่ 2 ให้ผู้ฝึกหัดก้าวเท้าขวาขึ้นตรงหน้าตนเอง พร้อมทั้งยกก้นขึ้น

จังหวะที่ 3 ให้ผู้ฝึกหัดลุกขึ้นมาอยู่ในท่ายืนตรง เข้าแถวหันหน้าไปในทิศทางเดียวกัน

จังหวะที่ 4 ให้ผู้ฝึกหัดแยกเท้าขวาไปทางด้านข้าง ย่อเหลี่ยมเหยียดแขนตรงตั้งปลายนิ้วมือ

ย่อเหลี่ยม หมายถึง การย่อเข่าทั้งสองข้าง หันปลายเท้าให้ชี้ไปทางด้านข้าง ท่อนขาส่วนปลายตั้งฉากกับพื้น น้ำหนักอยู่ตรงกลาง เมื่อผู้ฝึกหัดย่อเข่า แบะเหลี่ยม เหยียดแขนตรงไปข้างหน้าแล้ว ให้ผู้ฝึกหัดปฏิบัติท่า “ตะลึกตึก” ตะลึกตึก หมายถึง การกระทืบเท้าในจังหวะติดต่อกัน 1 – 2 – 3 แล้วยกขึ้น เป็นการปฏิบัติในท่าเต้นเสา ลักษณะการฝึกเช่นเดียวกับการฝึกตบเข่า คือฝึกแบบปิดจังหวะก่อนแล้วจึงฝึกแบบเปิดจังหวะ โดยครูผู้ฝึกเคาะจังหวะอีกครั้งหนึ่ง ผู้ฝึกหัดทั้งหมดปฏิบัติท่าตะลึกตึก

จังหวะที่ 1 ยกเท้าขวาขึ้นลักษณะหนีบน่อง แบะเข่า แล้วกระทืบลงชิดส้นเท้าซ้ายยกเท้าซ้ายขึ้นลักษณะเดียวกันนับ 1

จังหวะที่ 2 กระทืบเท้าซ้ายลงชิดส้นเท้าขวา ยกท้าขวาขึ้นหนีบน่องค้างไว้ นับ 2

จังหวะที่ 3 กระทืบเท้าขวาลงบนพื้นที่เดิม ยกเท้าซ้ายขึ้นหนีบน่องค้างไว้ นับ 3

เมื่อผู้ฝึกหัดปฏิบัติจังหวะต่อเนื่องเท่ากัน คือ 1 – 2 – 3 จนมีความชำนาญในระดับหนึ่ง ให้กระทืบเท้ากระชับจังหวะที่ 1 และ 2 เข้าด้วยกัน ส่วนจังหวะที่ 3 ให้วางเท้าขวาชิดส้นเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นโดยไม่มีเสียง

ขั้นต่อไปก็จะเริ่มให้ผู้ฝึกหัดฝึกการเต้นเสา โดยครูผู้ฝึกจะเคาะจังหวะให้ผู้ฝึกหัดกระทืบเท้าซ้ายที่ค้างไว้ลงพื้นสลับกับเท้าขวาตามที่ครูฝึกเคาะจังหวะ เมื่อเต้นได้พร้อมเพรียงแล้วครูก็จะให้นับ และฝึกให้ผู้ฝึกหัดรู้จักวิธีนับ โดยกระทืบเท้าขวาลงนับ 1 แล้วเต้นต่อไปตามจังหวะอีก 4 จังหวะ จะลงด้วยเท้าขวาอีกครั้งนับเป็น 2 (1 – 2 – 3 – 4 = 1) และนับต่อ ๆ ไป ตามที่ครูกำหนด โดยปกติเมื่อเต้นได้พร้อมกันแล้วครูจะให้นับเอง อาจจะนับ 10 จังหวะหรือ 100 จังหวะก็ได้ แล้วหยุดด้วยเท้าขวา วางเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาแล้ววางเท้าขวา และซ้ายในลักษณะย่ำเท้าถอยลงสลับกันจากช้าไปเร็ว “เก็บ” ขึ้นหน้ามาอยู่ที่เดิมในจังหวะเร็ว วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวา “ยืดกระทบ” ลงเหลี่ยมหน้าอัด จากนั้นครูผู้ฝึกจะเคาะไม้ให้จังหวะ ชักเท้าขวาชิดยืนขึ้น ชักเท้าซ้ายวางหลัง ชักเท้าขวา ลงนั่งตามจังหวะที่ครูเคาะ จบลงด้วยท่านั่งพับเพียบเช่นเดียวกับเมื่อเริ่มฝึกหัด

คำว่า “เก็บ” หมายถึง กิริยาการเคลื่อนไหวของเท้า ที่ยืนวางเท้าทั้งสองมาชิดกันแล้วย่ำเท้าทั้งสองด้วยจมูกเท้าให้ถี่ ๆ มีจังหวะสม่ำเสมอต่อเนื่องกัน โดยการเกร็งหน้าขาทั้งสองไว้

คำว่า “ยืดกระทบ” หมายถึง การยกขาข้างใดข้างหนึ่งอีกขาหนึ่งยืนอยู่ในลักษณะ งอเข่าแล้วยืดให้สุดเข่า ทิ้งน้ำหนักพร้อมทั้งวางเท้าที่ยกลงเหลี่ยม

ข้อสังเกตในการเรียกชื่อวิธีการปฏิบัติของท่าเต้นเสา คือการเต้นเสาแต่โบราณผู้ฝึกหัดที่ได้รับการฝึกหัดจะจัดแถวยาวติดต่อกัน คนแรกจะยื่นแขนไปข้างหน้าให้ฝ่ามือตั้งแตะเสาโรงฝึก คนต่อมาฝ่ามือทั้งสองจะแตะที่สะเอวผู้ฝึกคนต่อ ๆ มา ด้วยเหตุที่เต้นเกาะติดกับเสานี้เอง จึงใช้เรียกเป็นชื่อท่าฝึกหัดว่า ท่าเต้นเสากันต่อมา ปัจจุบันท่าเต้นเสาจัดรูปแบบในการฝึกหัดเสียใหม่ รูปแบบดำเนินติดต่อจากการนั่งฝึกท่าตบเข่าถองสะเอว เมื่อผู้ฝึกหัดลุกขึ้นยืนเต้นเสาก็จะอยู่ในตำแหน่งเดิม แขนทั้งสองของผู้ฝึกจะเหยียดตรงฝ่ามือชิดกันตั้งปลายมือ และเมื่อฝึกหัดไปได้ระยะหนึ่ง ผู้ฝึกหัดเกิดความเมื่อยล้า จึงได้ลดมือลงตั้งวงที่หน้าขาทั้งสองข้าง การเต้นเสานี้ เน้นในเรื่องจังหวะเท้าที่เต้นลงให้เท่ากัน การวางเท้าชิดกัน การย่อ การแบะเข่าและการยกเท้า การวางลำตัวให้ตรง ไม่ส่ายขณะเต้น เพราะผู้เรียนที่หัดใหม่จะยังไม่รู้จักการทรงตัว จะทำให้เกิดการส่ายหรือโคลงลำตัวขณะเต้นเสาวิธีการเต้นเสา เป็นการฝึกให้รู้จักใช้อวัยวะท่อนล่างให้คงที่ มีกำลังที่แข็งแรงอย่างที่เรียกว่า “กำลังอยู่ตัว” เพราะจะทำให้ผู้แสดงโขนสามารถทรงตัวได้ดีในท่าที่มีการยกขา คือ ยืนด้วยขาข้างเดียว ผู้ที่ฝึกเต้นเสาอย่างสม่ำเสมอ แม้จะมีอายุมากก็จะสามารถออกแสดงได้เป็นระยะเวลายาวนาน ดังตัวอย่างที่เห็นได้จากครูอาจารย์ในอดีตเมื่อปฏิบัติท่าฝึกเบื้องต้นครบทั้งสามท่าแล้ว ครูจะดัดเหลี่ยมให้แก่ผู้เรียนที่เรียกว่า “ถีบเหลี่ยม” การถีบเหลี่ยม ผู้เรียนตัวพระ ยักษ์ ลิง จะต้องผ่านการถีบเหลี่ยมทั้งนี้เพื่อให้ผู้เรียนมีท่าทางที่ดูสวยงาม และเหลี่ยมที่ถูกต้องตามแบบแผนแต่โบราณ

2.3.4 การถีบเหลี่ยม

ภาพที่ 4 ภาพการถีบเหลี่ยม
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

การถีบเหลี่ยม เป็นวิธีการดัดเหลี่ยมขาของผู้ฝึกหัด ให้เข้ารูปตามลักษณะประเภทตัวโขน

วิธีปฏิบัติ

เมื่อผู้ฝึกหัดเข้าถีบเหลี่ยม ครูจะจัดวงเหลี่ยมขาให้ถูกต้องโดยให้ผู้ฝึกหัดยืนหันหลัง ยันกับเสา ย่อขาแบะเข่าทั้งสองข้างออกไป จนกระทั่งท่อนขาบนและท่อนขาล่างเป็นมุมฉากอยู่ในท่าย่อเต็มเหลี่ยม ถ้าย่อไม่ลงครูก็จะช่วยดัดและกดลงให้ทีละน้อยจนย่อได้ระดับ เมื่อเห็นว่าเข่าของผู้ฝึกหัดได้ระดับเป็นมุมฉากเข้าที่แล้ว ตัวครูนั่งลงกับพื้นหันหน้าเข้าผู้ฝึกหัด ใช้ฝ่าเท้าทั้งสองยันบริเวณ หัวเข่าด้านในของผู้ฝึกหัด แล้วค่อย ๆ ถีบยันให้เข่าแบะออกไปเบื้องหลังทีละน้อย จนเข่าของผู้ฝึกหัดแบะออกได้ตรงเป็นเส้นขนานกับ แนวไหล่ ลำตัวตั้งตรง น้ำหนักอยู่บนเข่าทั้งสอง มือทั้งสองให้ตั้งวงอยู่ที่หน้าขาทั้งสองข้าง ถ้าผู้ฝึกหัดชะโงกหน้าออกมา ครูผู้ฝึกจะดันอกของผู้ฝึกหัดไว้ โดยให้หลังติดกับเสาและตั้งเหลี่ยมให้นิ่ง จากนั้นอาจให้ผู้ฝึกหัดนับไปตามจังหวะ

ปัญหาในการถีบเหลี่ยม คือผู้เรียนจะเจ็บปวดและเกิดอาการกลัวการถีบเหลี่ยม ฉะนั้นในขณะที่ถีบเหลี่ยมครูจะต้องใช้จิตวิทยาประกอบด้วย เช่น การพูดให้กำลังใจ การชักถามพูดคุยเรื่องอื่น ๆ เพื่อให้ผู้เรียนลืมความเจ็บปวด

การถีบเหลี่ยมต้องปฏิบัติต่อเนื่อง โดยเฉพาะผู้เรียนใหม่ ต้องถีบทุกวันภายในระยะสามเดือนแรก และต่อไปผ่อนถีบอย่างน้อยอาทิตย์ละ 2 ครั้ง สิ่งที่ครูและผู้เรียนควรระวังในการถีบเหลี่ยม คือ ห้ามผู้ฝึกหัดปฏิบัติต่อไปนี้ ผู้เรียนยืดตัวขึ้นในขณะถีบเหลี่ยม ผู้เรียนเอามือยันขาตนเอง ผู้เรียนคว่ำตัวลงมาข้างหน้า ผู้เรียนเดินเท้า (คือ การเลื่อนเท้าหรือขยับเท้าให้เคลื่อนออกไปจากจุดเดิม) ทั้ง 4 ประการนี้ ครูและผู้เรียนต้องระวังมิให้เกิดขึ้น เพราะจะทำให้เท้าและขาผู้เรียนเสียได้ ส่วนผู้เรียนนอกจากจะต้องระวังทั้ง 4 ประการดังกล่าวแล้ว ควรปฏิบัติ ดังนี้คือ ในขณะที่ถูกถีบเหลี่ยมไม่ควรเกร็งกล้ามเนื้อขาต้องค่อยผ่อนตามแรงเท้าของครู จะช่วยลดความเจ็บปวดได้มาก ถ้าไม่สามารถทนความเจ็บปวดได้ ต้องรีบบอกให้ครูทราบ ห้ามทำอย่างใดอย่างหนึ่งใน 4 ประการข้างต้นเด็ดขาด เพราะอาจทำให้เท้าหรือขาเสียได้ ไม่ควรเลี่ยงหรือหลีกหนี

การถีบเหลี่ยม เพราะการที่ได้ถีบเหลี่ยมบ่อย ๆ จะทำให้เหลี่ยมอ่อน คือขาที่ยกในการแสดงจะได้ระดับที่ถูกต้องและจะมีประโยชน์ต่อการรำอย่างมาก

นอกจากนี้แล้วยังมีวิธีดัดอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของผู้เรียนอีก ทั้งนี้เพื่อช่วยให้อวัยวะแต่ละส่วนมีความพร้อมและสมบูรณ์ในการร่ายรำยิ่งขึ้น ซึ่งได้ยึดถือปฏิบัติกันมาจนทุกวันนี้ ได้แก่

2.3.5 การดัดข้อมือและการดัดแขน

การดัดมือ กระทำได้ 2 วิธี คือ ครูเป็นผู้หักข้อมือให้ภายหลังที่เสร็จจากการถีบเหลี่ยมและแนะนำวิธีให้ผู้เรียนปฏิบัติเองภายหลังการเต้นเสาแล้ว ก่อนหรือหลังการรำเพลงช้าเพลงเร็ว การกำหนดวิธีการหักข้อมือและการดัดแขน ขึ้นอยู่กับครูผู้สอนจะเป็นผู้กำหนดให้ปฏิบัติตามความเหมาะสม

ภาพที่ 5 ภาพการหักข้อมือและดัดแขน (วิธีที่ 1)
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีที่ 1 ครูเป็นผู้ดัดมือให้กับผู้ฝึกหัดภายหลังที่เสร็จจากการถีบเหลี่ยม การดัดมือนี้ ในการปฏิบัติมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ดัดข้อมือและนิ้วมือ (ปลายมือ)

ดัดข้อมือ หรือหักข้อมือ ให้ผู้ฝึกหัดที่รับการฝึกหันหน้าเข้าหาครูนั่งคุกเข่าหรือนั่งพับเพียบก็ได้ จากนั้นให้ผู้ฝึกหัดยื่นแขนให้ครู ครูใช้มือซ้ายจับข้อศอก มือขวาจับฝ่ามือผู้ฝึกหัดรวบนิ้ว พร้อมทั้งโน้มข้อมือให้ไปทางด้านหลังมือให้มากที่สุดทีละน้อย เท่าที่ผู้ฝึกหัดจะอดทนได้ ปฏิบัติสลับกันทั้งสองข้าง

ข้อควรระวังในการปฏิบัติของครู คือ การหักนิ้วมือพร้อมกับหักข้อมือ เพราะจะทำให้นิ้วมือเสียได้ และต้องระวังอย่าให้ผู้เรียนยกไหล่หรือบิดตัว เนื่องจากเมื่อครูหักข้อมือและนิ้วมือแล้วจะมีความรู้สึกเจ็บปวด เมื่อไม่สามารถทนได้ก็จะแสดงออกมาในลักษณะดังกล่าว ครูจึงควรระมัดระวังมิให้มือและแขนของผู้เรียนผิดรูป

วิธีแก้ไข ครูจะต้องผ่อนกระทำ อย่าหักโหม โดยเฉพาะเด็กที่กระดูกมือค่อนข้างแข็ง ครูต้องพยายามดัดให้ทีละน้อย และเพิ่มมากขึ้นตามกาลเวลา ซึ่งจะสามารถช่วยให้มือของเด็กอ่อนได้ทั้งนี้จะต้องกระทำด้วยความสม่ำเสมอ ไม่ควรปล่อยปละละเลย เพราะลักษณะของมือที่สวยงามจะเป็นสิ่งที่ช่วยส่งเสริมให้การร่ายรำของผู้นั้นสวยงามยิ่งขึ้น

อีกประการหนึ่ง คือ เมื่อเห็นเด็กยกไหล่หรือบิดลำตัว ครูจะต้องห้ามปรามในทันที และจะต้องให้คำแนะนำหรืออธิบายให้เด็กทราบถึงข้อเสียที่จะตามมา พร้อมกันนี้ครูอาจหาวิธีที่จะช่วยให้เด็กคลายความเจ็บปวดได้ด้วยการพูดคุย ซักถาม ซึ่งถือว่าเป็นกลวิธีทางจิตวิทยาอย่างหนึ่ง

ภาพที่ 6 ภาพวิธีดัดมือและแขน (วิธีที่ 2)
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีที่ 2 วิธีนี้ครูเป็นแต่เพียงผู้แนะนำวิธีและให้ผู้เรียนปฏิบัติเอง โดยครูคอยควบคุมดูแลอย่างใกล้ชิด ซึ่งสามารถกระทำได้หลายลักษณะ เป็นวิธีที่เน้นการดัดข้อมือและนิ้วมือโดยเฉพาะ โดยให้ผู้เรียนนั่งพับเพียบหันเท้าไปทางขวา แขนซ้ายวางไว้บนเหนือเข่าซ้าย พร้อมทั้งโน้มตัวลงมาทางซ้าย ใช้มือขวาจับที่มือซ้ายกดน้ำหนักดัดข้อมือ และเลื่อนมาที่ปลายนิ้วให้หงายมาทางลำแขนให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เมื่อปฏิบัติข้างซ้ายเสร็จแล้วให้เปลี่ยนมาปฏิบัติข้างขวา ซึ่งมีวิธีปฏิบัติเหมือนกัน

ในขณะที่ผู้เรียนปฏิบัติ ครูจะต้องควบคุมดูแลอย่างใกล้ชิด เพื่อให้เกิดความถูกต้อง อนึ่ง การดัดมือและนิ้วนี้ทำให้เกิดความเจ็บปวด ผู้เรียนบางคนจึงหลีกเลี่ยงไม่ปฏิบัติอย่างจริงจัง ครูจึงควรเน้นให้เห็นถึงความสำคัญและให้ฝึกปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ

ภาพที่ 7 ภาพวิธีดัดมือและดัดแขน (วิธีที่ 3)
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีที่ 3 เป็นวิธีหักนิ้วมือและแขน ปฏิบัติโดยให้ผู้เรียนนั่งราบกับพื้น แยกขาออกจากกันเล็กน้อย ถ้าดัดมือและแขนขวา ให้ยกแขนขวาขึ้นพาดเข่าขวา ให้ข้อศอกตรงกับเข่าเหยียดแขนตึง ตั้งปลายนิ้วขึ้น ยกเท้าขวาพาดไว้บนหลังมือซ้าย ให้ข้อเท้ากับข้อมือตรงกัน ใช้มือขวาจับปลายนิ้ว แล้วหักเข้าหาลำแขน ท่านี้เป็นการดัดช่วงแขนและมือไปในตัว ถ้าดัดข้างซ้ายก็ให้ปฏิบัติเช่นเดียวกัน ในการปฏิบัติจะต้องให้ปฏิบัติทั้งสองข้าง ในขณะปฏิบัติ ครูควรเน้นเรื่องการวางข้อศอกให้ตรงกับเข่าเพื่อให้แขนอ่อนโค้งเวลาตึงแขนในการรำ เพราะถ้าทำไม่ถูกวิธีก็จะไม่ได้ผล นอกจากนี้ต้องคอยระวังการยกไหล่ของผู้เรียน ซึ่งอาจจะทำให้ติดตัวผู้เรียนโดยไม่รู้ตัว ก่อให้เกิดผลเสียในการรำ

ภาพที่ 8 ภาพวิธีดัดมือและแขน (วิธีที่ 4)
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีที่ 4 เป็นวิธีดัดมือและแขนเช่นกัน ให้ผู้เรียนนั่งยกเข่าทั้งสองขึ้น เท้าชิดกัน ลำตัวตรง ตึงเอว ตึงไหล่ ประสานมือเข้าด้วยกัน หักฝ่ามือออก ให้แขนอยู่ภายในระหว่างเข่าทั้งสอง ข้อศอกอยู่บริเวณเข่า จากนั้นบีบเข่าเข้าหากัน พยายามให้ข้อพับของลำแขนชิดกันมากที่สุดเท่าที่จะทำได้

ข้อเสนอแนะ วิธีดัดมือและแขนในลักษณะต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ เป็นวิธีที่ผู้เรียนสามารถฝึกด้วยตนเองได้ นอกเหนือจากการปฏิบัติในชั้นเรียน ผู้ฝึกหัดควรหาโอกาสและเวลาพัฒนาตนเองเพิ่มเติม ทั้งนี้เพราะการปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอจะมีประโยชน์ต่อผู้เรียนอย่างมาก โดยเฉพาะในช่วงที่ผู้เรียนยังมีอายุน้อย กระดูกส่วนต่าง ๆ ของร่างกายยังอ่อนอยู่ ง่ายต่อการดัด นอกจากนี้ผู้เขียนเข้าศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ. 2534 นายสัญชัย สุขสำเนียง ได้กล่าวว่า ในตอนเช้า ๆ ให้เอาน้ำข้าวพออุ่น ๆ ใส่อ่างหรือชามก็ได้ แล้วเอามือแช่ลงไปนวด พร้อมทั้งดัดข้อมือและนิ้วดังกล่าวจะช่วยทำให้นิ้วมืออ่อนได้ดีอีกวิธีหนึ่ง ซึ่งวิธีนี้ในปัจจุบันคงจะกระทำได้ยาก เพราะการหุงข้าว ในปัจจุบันจะใช้หม้อหุงข้าวไฟฟ้ากันหมด ทำให้ไม่มีน้ำข้าวเหมือนการหุงข้าวในสมัยก่อน

แต่อย่างไรก็ตามถ้าผู้เรียนได้กระทำการดัดมือด้วยตนเอง ไม่ว่าจะอยู่ในโอกาสใดก็ตาม จะทำให้ข้อมือ และนิ้วมืออ่อนและสวยได้เช่นกัน

เมื่อดัดมือและแขนแล้ว ขั้นต่อไปเป็นการดัดอวัยวะส่วนที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือขาและเท้า เนื่องจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยถือว่าอวัยวะทุกส่วนของร่างกายมีความสำคัญ จะต้องผสมผสานกลมกลืนและสอดคล้องกันนับตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า

2.3.6 กระดกหลังและกระดกเสี้ยว ขั้นแรกของการดัดขาและเท้า ครูจะให้ผู้เรียนหัดกระดกเท้า ซึ่งจะเป็นการดัดอวัยวะตั้งแต่ส่วนเอวไปจนถึงปลายเท้า การกระดกเท้านี้มี 2 ลักษณะ คือ กระดกหลังและกระดกเสี้ยว

การกระดกเท้าทั้งสองลักษณะนี้ จะเห็นปรากฏอยู่ในลีลาการรำของนาฏศิลป์ไทย แต่ท่า “กระดกหลัง” นั้นโอกาสที่ใช้มีมากกว่าท่า “กระดกเสี้ยว” ซึ่งไม่ค่อยปรากฏให้เห็นมากนัก โดยจะใช้ท่า “กระดกเสี้ยว” เช่น ในการรำเพลง “เชิดฉิ่งแผลงศร” หรือ “ เชิดฉิ่งศรทนง” เป็นต้น

ภาพที่ 9 ภาพการกระดกหลังในลักษณะยืน
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีปฏิบัติท่ากระดกหลัง

ให้ผู้เรียนนั่งคุกเข่า ตั้งลำตัวและศีรษะตรง ตึงเอว ตึงไหล่ ดันเข่าขวา ส่งปลายเท้าไปทางด้านหลัง ตั้งเข่าขวาขึ้น หักข้อเท้าลง มือทั้งสองข้างเท้าสะเอว หรืออาจให้ผู้เรียนปฏิบัติในลักษณะยืนกระดกก็ได้ โดยยืนด้วยเท้าซ้าย แล้วยกเท้าขวาส่งปลายเท้าไปด้านหลัง หักข้อเท้าลง พร้อมกับย่อเข่าซ้ายเล็กน้อย

ในการปฏิบัติควรเน้นให้ผู้เรียนพยายามส่งเข่าไปด้านหลัง และหนีบน่องกับบริเวณโคนขาด้านหลังให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ และระวังการทรงตัวของผู้เรียน จึงจะทำให้ดูสวยงาม ในการปฏิบัติครั้งแรกอาจจะรู้สึกเจ็บและปวดที่บริเวณโคนขา เพราะฉะนั้นจะต้องพยายามหมั่นฝึกฝนเพื่อให้เกิดความคุ้นชิน

ภาพที่ 10 ภาพการกระดกเสี้ยวในลักษณะนั่ง
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

ภาพที่ 11 ภาพการกระดกเสี้ยวในลักษณะยืน
ที่มา: ธนกร สุวรรณอำภา (2562)

วิธีปฏิบัติท่ากระดกเสี้ยว

การปฏิบัติคล้ายท่า “กระดกหลัง” แต่ให้ย้ายลำขาที่ยกตั้งขึ้นมาไว้ด้านข้างตรงระดับไหล่ อาจกระทำได้ทั้งลักษณะนั่งและยืนเช่นเดียวกัน ถ้าปฏิบัติในลักษณะนั่งจะต้องเริ่มโดยให้ผู้เรียนนั่งคุกเข่า ถ้ากระดกขวาให้ดันเข่าขวาออกไปด้านข้างลำตัวให้มากที่สุด ตั้งเข่าขวาและหนีบน่องเหมือนท่ากระดกหลัง แต่ปลายเท้าที่หักลงให้ชี้ออกไปทางด้านข้างของลำตัว ที่เรียกว่า “กระดกเสี้ยว” เพราะย้ายส่วนขาที่กระดกมาไว้ข้างลำตัว ท่ารำในเพลงเชิดฉิ่ง ของตัวพระหรือท่ารำในแม่บท ท่าเมขลา ล่อแก้ว จะใช้ท่าลักษณะกระดกเสี้ยวเช่นกัน

ทั้งการกระดกหลังและกระดกเสี้ยวนี้ ควรให้ผู้เรียนปฏิบัติเป็นประจำหลังจากการเต้นเสาหรือก่อนรำเพลงช้า – เพลงเร็ว นอกจากปฏิบัติในเวลาเรียนแล้ว ผู้เรียนอาจฝึกฝนตนเองได้โดยใช้กระจก ซึ่งจะช่วยให้มองเห็นข้อบกพร่อง และปรับปรุงแก้ไขให้เหมือนกับที่ครูแนะนำ สั่งสอน ประการสำคัญคือ ผู้เรียนจะต้องสังเกตและจดจำลักษณะตำแหน่งของสัดส่วนวงและเหลี่ยมของครูผู้เป็นต้นแบบให้ได้ เพื่อมิให้เกิดความผิดพลาดเมื่อนำไปปฏิบัติเอง

สรุปและอภิปราย

การฝึกหัดนาฏศิลป์ ได้แก่ โขน ละคร ตามแบบแผน ซึ่งมีรูปแบบและเทคนิควิธีการสอนหลากหลาย เดิมเป็นการเรียนการสอนในวังของเจ้านายซึ่งมีคณะโขนละครเป็นของตนเอง การฝึกหัดโขนจะเรียนกันแต่เฉพาะในวังของเจ้านายเท่านั้น โดยฝึกหัดกันตลอดทั้งวัน มุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีความชำนาญและสามารถจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ เมื่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลปเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2477 การเรียนตัวพระในระยะนั้นมีการเรียนการสอนแค่ตัวพระละคร ต่อมาในราวปี พ.ศ. 2485 จึงเริ่มมีการเรียนการสอนตัวพระโขน ซึ่งมีการฝึกฝนทักษะเบื้องต้น เพื่อให้ผู้เรียนมีสรีระที่ดีเป็นประโยชน์ในการแสดง ดังนั้น ความมุ่งหมายของการฝึกหัดเบื้องต้น ประโยชน์ของการฝึกหัดเบื้องต้น วิธีการฝึกปฏิบัติเบื้องต้น และการฝึกปฏิบัติกิริยาอาการทั่วไปของโขนตัวพระ เพื่อทักษะเบื้องต้นในการเรียนนาฏศิลป์โขนพระ เริ่มแรกของการเรียนการสอนจะต้องเริ่มจากความรู้ที่เป็นขั้นเบื้องต้น จะต้องสอนหลักการฝึกหัดเบื้องต้นเพื่อปรับสภาพร่างกาย ผู้เรียนให้มีความพร้อมในการรับการถ่ายทอด ดังนั้นการฝึกหัดเบื้องต้นของโขนพระ

จึงหมายถึงการฝึกหัดท่าพื้นฐานที่สำคัญต่อการเรียนนาฏศิลป์โขนพระ อันประกอบไปด้วย การตบเข่า การถองสะเอว การเต้นเสา ถีบเหลี่ยม การดัดมือดัดแขน กระดกเท้า หรือเรียกว่า “การฝึกหัดเบื้องต้น”

รายการอ้างอิง

ธนกร สุวรรณอำภา. (2562). *ทักษะนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) : พระลักษมณ์.* โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์ จำกัด.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2543). *คู่มือประกอบการสอน ปฏิบัติเอก นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ภาควิชานาฏศิลป์ไทย.* วิทยาลัยนาฏศิลป.

วีระชัย มีบ่อทรัพย์. (2545). *คู่มือประกอบการสอน นท 001 นาฏศิลป์ไทย และ 012 นาฏศิลป์ไทย. ภาควิชานาฏศิลป์ไทย.* วิทยาลัยนาฏศิลป.

อาคม สายาคม. (2525). *“ฝึกหัดละครหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว” รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม*. กรมศิลปากร.

บทความวิชาการ (Academic Article)

เอกลักษณ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

The Uniqueness of the *pi nai* Solo Variation in *Khaek Mon Sam Chan* in the Style of Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin)

พงศธร สุธรรม / Phongsathorn Sutham
วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Chanthaburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
pondnadtasinchan@gmail.com

Received: August 29, 2021
Revised: December 17, 2021
Accepted: December 29, 2021
Published: December 30, 2021

บทคัดย่อ

เพลงแขกมอญ สามชั้น เป็นเพลงที่มีสำนวนทำนองอันไพเราะ โบราณาจารย์จึงนิยมรังสรรค์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีไทยหลากหลายชนิด รวมไปถึงทางเดี่ยวปี่ในที่มีการประพันธ์โดยปูชนียบุคคลคนสำคัญของวงการดนตรีไทย นั่นก็คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งมีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากทางเดี่ยวปี่ในเพลงอื่น ๆ อีกทั้งยังมีกลวิธีพิเศษที่มีความสำคัญ อาทิ การใช้นิ้ว เช่น การตีนิ้ว การปริบ การพรมนิ้ว การใช้ลิ้น เช่น การตอดลิ้น การประคองลิ้น และการใช้ลม เช่น การกลับลม การประคบเสียง เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อแสดงถึงศักยภาพและสุนทรียภาพของผู้บรรเลงอย่างสมบูรณ์แบบ ทางเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงมีความวิจิตรเป็นที่ประจักษ์แก่สังคม อีกทั้งยังเป็นทางเดี่ยวมาตรฐานที่ได้รับการสืบทอดอย่างมั่นคง และแพร่หลายในสังคมดนตรีไทย

คำสำคัญ: เดี่ยวปี่ใน, เพลงแขกมอญ สามชั้น, พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

Abstract

Khaek Mon Sam Chan is one of the melodious Thai classical pieces adapted to be a solo variation for various Thai musical instruments, including the *pi nai* solo variation composed by Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin), one of the great Thai composers. The *pi nai* solo variation by Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin) has a group of unique and astonishing musical characteristics and techniques different to other versions; for example, *kan ti niw*, *kan prip*, *kan phrom niw*, *kan chai lin* (such as *kan tot* and *kan pra-khong lin*), *kan chai lom* (such as *kan klap lom* and *kan pra-khop siang*). All the *pi nai* performing techniques mentioned express the performer's musical abilities and aesthetic motive. Therefore, the *pi nai* solo in *Khaek Mon Sam Chan* by Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin) has been continuously famous and inherited in the Thai classical music community.

Keywords: the *pi nai* solo, *Khaek Mon Sam Chan*, Phraya Sanoduriyang (Cham Sundaravadhin)

บทนำ

"ปี่ใน" เป็นเครื่องเป่าไทยที่มีเอกลักษณ์ทางด้านกายภาพ ระบบเสียง และระบบนิ้ว การบรรเลงปี่ในมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ ประการแรกเป็นการบรรเลงรวมวงที่มีเอกลักษณ์การดำเนินทำนองเพื่อเสริมอรรถรสในการบรรเลงวงปี่พาทย์ เช่น การเป่าเกาะทำนองหลัก การเป่าเก็บ การเป่าโหยหวน การเป่าด้วยสำนวนเฉพาะของปี่ใน การบรรเลงในลักษณะที่สอง คือ การบรรเลงทางเดี่ยวที่มีความมุ่งเน้นเพื่อแสดงศักยภาพในการบรรเลงปี่ใน ความโดดเด่นอยู่ที่การถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง มีกลวิธี และมีสำนวนกลอนอันวิจิตรพิสดาร และการบรรเลงในลักษณะที่สาม คือ การเป่าเลียนเสียงร้องของมนุษย์ ดังปรากฏในการเป่าว่าดอกและการเป่าประกอบการแสดงรำฉุยฉาย ซึ่งการบรรเลงปี่ในทั้ง 3 ลักษณะ นับว่าเป็นยอดแห่งความงามทางดุริยางคศิลป์ไทยที่รังสรรค์สุนทรียะออกมาด้วยกลวิธี

การบรรเลงที่มีความละเอียดอ่อนอย่างแท้จริง ปี่ในจึงสามารถแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาของบรรพชน คุณค่าของบทเพลง ตลอดจนพัฒนาการของวิธีการบรรเลงที่มีความล้ำลึกและที่สำคัญปี่ในยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นรากฐานของการศึกษาทางด้านเครื่องเป่าไทยในปัจจุบัน

ด้วยความเป็นมาตรฐานทางดนตรีไทย โบราณาจารย์จึงได้วางระเบียบวิธีการศึกษาปี่ในไว้อย่างแยบยล ในปัจจุบันจึงปรากฏวิธีการบรรเลงปี่ในหลายสายที่มีความแตกต่างกันทางด้านเอกลักษณ์การบรรเลง ซึ่งหนึ่งในสายดนตรีไทยที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย นั่นก็คือสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งท่านเป็นปูชนียบุคคลผู้สร้างคุณูปการแก่วงการดนตรีไทยนานัปการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นเอตทัคคะผู้พัฒนาการบรรเลงปี่ในให้มีความวิจิตรสมบูรณ์แบบ

ในบทความวิชาการฉบับนี้ ผู้เขียนมีความสนใจศึกษาเอกลักษณ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เนื่องจากเป็นทางเดี่ยวมาตรฐานที่ได้รับการสืบทอดมาอย่างยาวนาน แต่ถึงกระนั้นก็ตามทางเดี่ยวปี่ในของท่านยังมีความน่าสนใจในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาที่ยังคงเป็นคำถามในสังคมดนตรีไทยถึงแนวคิดในการประพันธ์ให้มีความแตกต่างจากรูปแบบของทางเดี่ยวปี่ในโดยทั่วไป นอกจากนั้นผู้เขียนยังมีความต้องการนำเสนอรูปแบบการศึกษาและลักษณะเฉพาะของวิธีการบรรเลงปี่ในสายพระยาเสนาะดุริยางค์เพื่อใช้ประกอบในการวิเคราะห์การบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น โดยการนำทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ที่ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดจาก รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ มาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ตามแต่ละประเด็น โดยผู้เขียนจะใช้การพรรณนาวิเคราะห์ พร้อมทั้งเสนอความคิดเห็นจากการตีความจากเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางค์ไทย เพื่ออธิบายถึงเอกลักษณ์ของการบรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ให้ประจักษ์แก่สังคม ดังมีรายละเอียดของเนื้อหา ดังนี้

1. สายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ภาพที่ 1 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
ที่มา: ถาวร สิกขโกศล (2559)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นยอดคีตกวี 5 แผ่นดิน แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ท่านเกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2409 เป็นบุตรของครูช้อยและคุณแม่ไผ่ โดยบิดาของพระยาเสนาะดุริยางค์

เป็นบุคคลสำคัญของวงการดนตรีไทยที่บ่มเพาะให้ท่านมีฝีมือเป็นเอกของแผ่นดิน ด้วยความที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ที่มีสติปัญญาเฉียบแหลมมาตั้งแต่วัยเยาว์ จึงได้เข้ารับราชการและปฏิบัติงานทางด้านดุริยางค์ไทยตั้งแต่อายุยังน้อย โดยถวายงานในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ จนกระทั่งได้รับหน้าที่สำคัญในตำแหน่งเจ้ากรมปี่พาทย์หลวงและกรมมหรสพ ด้วยคุณงามความดีประกอบกับอัจฉริยภาพของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทำให้ท่านมีความเจริญในหน้าที่การงานโดยได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์สูงขึ้นเป็นลำดับตั้งแต่ขุน หลวง พระ และเป็นพระยาในที่สุด อีกทั้งยังได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลา เข็มศิลปวิทยา อันเป็นเกียรติประวัติสูงสุด

> *“พระยาเสนาะดุริยางค์เรียนดนตรีกับบิดาจนมีความเชี่ยวชาญ ได้เป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) เข้ารับราชการในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นขุนเสนาะดุริยางค์เจ้ากรมปี่พาทย์หลวง เมื่อ พ.ศ. 2447 เป็นหลวง เมื่อ พ.ศ. 2453 ในราชทินนามเดิม ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รับราชการที่กรมมหรสพ ได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็นพระเมื่อ พ.ศ. 2461 และเป็นพระยาเมื่อ พ.ศ. 2468 ในราชทินนามเดิมเช่นกัน”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542, น. 204)

ด้วยความแตกฉานในเครื่องดนตรีไทยทุกชนิด พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงเป็นที่เคารพและได้รับการยอมรับนับถือทั้งในราชสำนักและสังคมดนตรีไทย ดังปรากฏในอัตชีวประวัติและผลงานเชิงประจักษ์ที่สะท้อนถึงอัจฉริยภาพของท่านอย่างมากมาย ประกอบด้วย ทางด้านการบรรเลงระนาดเอก การบรรเลงปี่ และทางด้านคีตศิลป์ไทย รวมไปถึงการพัฒนาวงการดนตรีไทยให้เจริญก้าวหน้า เช่น การเป็นผู้ฝึกสอนและควบคุมวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (หม่อมราชวงศ์ปุ้ม มาลากุล) ในการประชันวงปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม เมื่อ พ.ศ. 2466 การเป็นกรรมการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลเมื่อ พ.ศ. 2475 เป็นต้น ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ได้กล่าวถึงความเป็นอัจฉริยภาพของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ไว้ในหนังสือ “เจ้ายุทธจักรดนตรีไทย” ความว่า

> *“พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นอัจฉริยบุคคลทางดนตรีไทย ที่หาผู้เสมอเหมือนได้ยาก แตกฉานทั้งปี่พาทย์และมโหรี รอบรู้ทฤษฎีและฝีมือเยี่ยมแทบทุกเครื่องมือ เป็นเลิศในเรื่องปี่ ระนาด ฆ้อง ขับร้อง ตลอดจนเสภา เป็นผู้พัฒนาการขับร้องเพลงไทยให้ประณีตเสนาะไพเราะถึงสุดยอดอย่างไม่เคยมีมาก่อน จนทางร้องของท่านแพร่หลายที่สุดในวงการดนตรีไทย เป็นผู้พัฒนาการเป่าปี่ให้วิจิตรเพริศพราย ไพเราะ อลังการ มีชั้นเชิงหลากหลายไร้เทียมทาน เป็นคนระนาดที่ไหวจัด เสียงเจิดจ้าสง่างาม ได้รับยกย่องว่าเป็นยอดของระนาด ไหวแบบเก่ากลอนดี ไม่มีคนกล้าประชันด้วยตลอดช่วงกลางรัชกาลที่ 5 จนยอดฝีมือระนาดคนอื่นต้องคิดค้นศิลปะการบรรเลงแบบใหม่ให้น่าฟังต่างออกไป ไม่มีใครเทียบความเป็นสุดยอดระนาดคลาสสิกของท่านได้”* (ถาวร สิกขโกศล, 2559, น. 47 – 48)

หากกล่าวถึงเกียรติประวัติของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อย่างละเอียดนั้น พบว่ายังมีอยู่อีกมากมาย ที่ผู้เขียนหยิบยกมาเป็นข้อมูลเพียงบางส่วนเท่านั้น ถึงกระนั้นก็ตามข้อมูลดังกล่าวก็สามารถอธิบายถึงความเป็นอัจฉริยภาพของท่านได้ไม่มากก็น้อย สิ่งที่ประจักษ์ต่อสังคมดนตรีไทยเป็นวงกว้าง ก็คือ “มรดกองค์ความรู้” ซึ่งมิได้สูญหายไปจากวัฒนธรรมไทยแต่อย่างใด หากแต่ได้รับการสืบทอดทางการบรรเลง กลวิธีการบรรเลง และการขับร้องจากลูกศิษย์และผู้ใกล้ชิดของท่านอย่างมั่นคง อาทิ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ครูสอน วงฆ้อง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูเทียบ คงลายทอง เป็นต้น ซึ่งแต่ละท่านที่กล่าวมาล้วนเป็นปูชนียบุคคลของประเทศด้วยกันทั้งสิ้น สายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงเป็นสายหนึ่ง ที่มีเอกลักษณ์อันมีความวิจิตรงดงาม มีความละเอียดลออในทุก ๆ กระบวนการ และเป็นสายดนตรีไทยของประเทศที่ยังคงได้รับการสืบทอดอย่างแพร่หลาย ในปัจจุบัน จึงพบว่า หลักวิธีการบรรเลงและขับร้องสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นมาตรฐานทางดนตรีไทยที่สำคัญที่ยังคงใช้ในการศึกษาไม่ว่าจะเป็นทางด้านบทเพลง ระเบียบวิธีการบรรเลง ทางเพลง การฝึกหัดขั้นพื้นฐาน การบรรเลงและการขับร้องขั้นสูง รวมไปถึงหลักการปฏิบัติตนเป็นนักดนตรีที่ดี

2. การบรรเลงปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

การบรรเลงปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้รับการยอมรับจากสังคมดนตรีไทยว่าเป็นการบรรเลงที่มีความวิจิตรบรรจงและมีความสมบูรณ์แบบด้วยกระบวนการ ดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้วว่าพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ที่มีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลงปี่และสามารถพัฒนาการเป่าปี่ให้มีความวิจิตรเพริศพรายและมีชั้นเชิงหลากหลาย จึงทำให้เกิดกระบวนการเรียนการสอนที่มีความลึกซึ้ง ด้วยการให้ความสำคัญกับรายละเอียดของรูปแบบการฝึกหัดทุก ๆ ขั้นตอน การบรรเลงปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จะต้องผ่านการฝึกฝนเป็นลำดับขั้นตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูง นอกจากนั้นยังจะต้องมีความเข้าใจองค์ประกอบของปี่ในในทุก ๆ ส่วน ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงปี่ในในแต่ละครั้งมีความสมบูรณ์ การสืบทอดการบรรเลงปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่า มีลำดับขั้นตอนการถ่ายทอดที่พัฒนาโดยศิษย์ในสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ประกอบด้วย

2.1 พื้นฐานเบื้องต้น ประกอบด้วย ท่านั่ง การจับปี่ การวางนิ้วปิดเปิดเสียงนิ้วลองปี่ การตอดลิ้น การระบายลม การคัดเลือกใบตาล การตัดลิ้น และการฟั่นเชือก

2.2 เพลงขั้นพื้นฐาน ประกอบด้วย เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงโล้ และเพลงมุล่ง

2.3 เพลงหน้าพาทย์ ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงเหาะ เพลงกลม เพลงชำนาญ เพลงเชิด เพลงตระโหมโรง เพลงกราวใน และเพลงเข้าม่าน

2.4 เพลงเรื่อง ประกอบด้วย เพลงเรื่องพระรามเดินดงและเพลงเรื่องสร้อยสน

2.5 เพลงประเภทเพลงลดเสียงและเพิ่มเสียง ประกอบด้วย เพลงเขมรใหญ่ สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น เพลงยิกิน (ในเพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน) เพลงนารายณ์แปลงรูป สามชั้น และเพลงทยอยเขมร สามชั้น

2.6 เพลงเดี่ยว ประกอบด้วย เพลงเชิดนอก เพลงนกขมิ้น สามชั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น เพลงสารถี สามชั้น และเพลงพญาโศก

จะเห็นได้ว่าการเรียนปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ให้ความสำคัญกับรายละเอียดของขั้นตอนการฝึกเป็นอย่างยิ่ง ผู้เรียนจะได้เรียนรู้แบบแผนทักษะความสัมพันธ์ของการใช้ลิ้น การใช้ลม และการใช้นิ้วอย่างถูกต้อง รวมไปถึงเรียนรู้สำนวนกลอน ระบบเสียง ตลอดจนกลวิธีพิเศษเฉพาะสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่สอดแทรกอยู่ในบทเพลงต่าง ๆ อย่างแยบยล ฉะนั้นเมื่อผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติตามรูปแบบการเรียนดังกล่าว ก็จะมีสิ่งที่สะท้อนถึงความเป็นศิษย์สายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นั่นก็คือ สำเนียง และสำนวนของการบรรเลงปี่ใน ซึ่งมีเอกลักษณ์ของสุนทรียะอันประกอบไปด้วยเสียงปี่โต คมชัด ดำเนินกลอนสละสลวย มีความคล่องตัวในการบรรเลง และมีกลวิธีพิเศษที่มีความวิจิตรบรรจง

มรดกทางภูมิปัญญาของการบรรเลงปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ตกทอดสู่ปูชนียบุคคลทางด้านเครื่องเป่าไทยหลายต่อหลายท่าน อาทิ ครูเทียบ คงลายทอง ครูบุญช่วย โสวัตร ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นต้น ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นครูและเป็นศิลปินผู้มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ต่อสังคมทั้งสิ้น สิ่งที่สำคัญที่ทำให้การบรรเลงปี่ในของสายนี้ยังคงอยู่คู่วัฒนธรรมดนตรีไทยอย่างมั่นคง ก็คือการสืบทอดแนวทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อย่างมั่นคงนั่นเอง ลูกศิษย์จะได้รับการถ่ายทอดอย่างเป็นแบบแผนเพื่อคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์เฉพาะ นอกจากนั้นศิษย์ยังมีส่วนช่วยเพิ่มพูนศิลปะการบรรเลงปี่ในให้มีความเจริญก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น ด้วยการพัฒนาองค์ความรู้ไปสู่ยอดแห่งความงามอย่างต่อเนื่อง

3. เอกลักษณ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

เมื่อผู้ศึกษาการบรรเลงปี่ในของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีทักษะจนถึงระดับที่มีคุณภาพแล้ว จึงจะได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยว ซึ่งถือว่าเป็นเพลงขั้นสูงที่ใช้ในการแสดงออกถึงศักยภาพของผู้บรรเลง ทางเดี่ยวในสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีด้วยกันหลายเพลง เช่น เพลงเชิดนอก เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงนกขมิ้น สามชั้น เพลงต่อยรูป สามชั้น เพลงสารถี สามชั้น เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีทางเดี่ยวเพลงสำคัญที่มีเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนกับเพลงใดๆ ก็คือ เพลงแขกมอญสามชั้น ซึ่งมีรูปแบบการบรรเลงและมีกลวิธีพิเศษเฉพาะของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อย่างชัดเจน

เพลงแขกมอญเป็นเพลงเก่าที่มีสำนวนทำนองอันไพเราะทั้งทางเครื่องและทางร้อง ปรากฏทั้งในเพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงเดี่ยว และเพลงโหมโรง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าบทบาทของเพลงแขกมอญมีความสำคัญกับวงการดนตรีไทยในฐานะของเพลงสำคัญที่นักดนตรีไทยจะต้องศึกษา เพื่อใช้ในวิชาชีพของตนและการบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ เพลงแขกมอญมีภูมิหลัง ดังนี้

> *“1) เพลงแขกมอญ 2 ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนละ 6 จังหวะ มีทำนองไพเราะสละสลวย นักดนตรีนิยมนำไปบรรเลงออกต่อท้ายเพลงกราวในบ้าง เพลงประจำวัดของวงปี่พาทย์มอญบ้าง สำหรับเพลงแขกมอญ*

2 ชั้น ในเพลงเรื่องนี้ มี 2 ท่อน ตอนท้ายมีทำนองสร้อย ซึ่งทำนองท่อน 2 นี้ เป็นทำนองที่ 3 เมื่ออยู่ในเพลงเถา

2) เพลงเรื่องแขกมอญ ประกอบด้วยเพลงจำนวน 6 เพลง คือ แขกมอญ แขกโอด แขกลพบุรี จำปานารี ธรณีร้องไห้ และเพลงลา

3) เพลงแขกมอญ เถา พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) นำเพลงแขกมอญ 2 ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น โดยแต่งเป็นทางธรรมดา ส่วนอัตราชั้นเดียว มีนักดนตรีนำทำนองเพลงแขกมอญ 2 ชั้น มาแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียวหลายทาง เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทางของจางวางทั่ว พาทยโกศล และทางนายมนตรี ตราโมท ซึ่งแต่งตัดในปี พ.ศ. 2476 เป็นต้น โดยนำทำนองทั้ง 3 อัตราชั้นมาเรียบเรียงเป็นเพลงเถา

4) เพลงแขกมอญทางเดี่ยว นอกจากทำนองเพลงแขกมอญทางธรรมดาแล้ว พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ยังได้แต่งเป็นทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือ ของนักดนตรีด้วย ซึ่งทางเดี่ยวนี้ต่อมาได้มีนักดนตรีหลายท่านนำไปแต่งเป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ อีกหลายสำนวน เช่น นายพุ่ม บาปุยะวาทย์ แต่งเพลงแขกมอญ 3 ชั้น ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นายพินิจ ฉายสุวรรณ นำทำนองเพลงแขกมอญทางของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) มาเป็นหลักในการแต่งให้เป็นเพลงเดี่ยวที่มีลีลาพลิกแพลงด้วยกลเม็ดเด็ดพราย ตามแบบฉบับของเพลงเดี่ยว ด้วยเครื่องดนตรีหลายเครื่องมือ

5) เพลงตับแขกมอญ เป็นประเภทเพลงตับมโหรี ใช้บทร้องเรื่องกากี บทนิพนธ์ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เพลงตับชุดนี้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้ขับร้องบันทึกแผ่นเสียงของบริษัท พาโลโฟน ด้วยวงมโหรีวังบางขุนพรหม เมื่อ พ.ศ. 2471 มี 5 เพลง คือ เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงลมพัดชายเขา เพลงลมหวน และเพลงทยอยญวน

6) เพลงแขกมอญทางเปลี่ยน ใน พ.ศ. 2508 นายเตือน พาทยกุล ได้นำทำนองเพลงแขกมอญ 2 ชั้นมาแต่งเป็นทางเปลี่ยนให้มีสำเนียงแขกที่มีจังหวะ รุกเร้า สนุกสนาน ในท่อนที่ 3 เที่ยวกลับได้เปลี่ยนเป็นสำเนียงมอญเพื่อให้ตรงกับชื่อของเพลงว่า แขกมอญ”
(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 100)

เพลงแขกมอญ สองชั้น เป็นเพลงแม่แบบที่เหล่าโบราณาจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นเพลงสามชั้น เพลงเดี่ยว เพลงเถา ทางเปลี่ยน และเพลงโหมโรง เพลงแขกมอญจึงมีความปลั่งจำเพาะเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะเพลงแขกมอญ สามชั้น ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ที่นิยมนำไปประพันธ์เป็นทางเดี่ยว

สังคีตลักษณ์ของเพลงแขกมอญ สามชั้น มีรายละเอียด คือ เป็นเพลงปรบไก่ประเภทพหุท่อน มีจำนวน 3 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 6 หน้าทับปรบไก่สามชั้น ทำนองโดยส่วนใหญ่อยู่ในกลุ่มเสียง ทดรXฟซX (สำหรับวงปี่พาทย์) ซึ่งตรงกับบันไดเสียงเพียงออบน และเป็นเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย โดยเขียนสัญลักษณ์แทน คือ กข / คข / งข

เพลงแขกมอญ สามชั้น ที่ผู้เขียนอธิบายถึงสังคีตลักษณ์ในข้างต้น คือ มรดกผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของเพลงประเภทขับกล่อมที่ก้าวสู่การสร้างความหลากหลายของประเภทบทเพลง สำหรับเพลงแขกมอญ สามชั้น นี้ พบว่ามีผู้นำไปประพันธ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับทุกเครื่องมืออย่างมากมาย ดังที่ครูบุญช่วย โสวัตร (2531, น. 7) กล่าวถึง การคัดเลือกเพลงสำหรับประพันธ์ทางเดี่ยวว่าประกอบด้วย *"1. เป็นเพลงที่มีสำนวนซ้ำกันมาก ๆ 2. เพลงที่มีปัญหาต่อการดำเนินสำนวนกลอน 3. เพลงที่มีการปรับ – เปลี่ยนระดับเสียงในตัว 4. เพลงที่มีความยาวมาก ๆ 5. เพลงที่เอื้อต่อการใช้ความสามารถในการเข้า – ออก ของจังหวะย่อยและหน้าทับ"* ซึ่งหนึ่งในทางเดี่ยวที่มีความสำคัญมีความเหมาะสม และแฝงไว้ซึ่งภูมิปัญญาของแนวคิดในการประพันธ์ ก็คือ ทางเดี่ยวปี่ใน

เมื่อพิจารณาจากสังคีตลักษณ์ของเพลงแขกมอญ สามชั้น แล้ว มีปัญหาว่าเหตุใดการประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ในจึงประกอบด้วย ท่อนที่ 1 บรรเลง 1 เที่ยว ท่อนที่ 2 บรรเลง 1 เที่ยว อีกทั้งยังมีการซ้ำหัวถึง 2 เที่ยว หรือที่เรียกว่า "เดี่ยวเที่ยวครึ่ง" และท่อนที่ 3 บรรเลง 1 เที่ยว ซึ่งโดยปกติแล้วการบรรเลงเดี่ยวปี่ในจะมีระเบียบวิธีการบรรเลงสำคัญ ๆ 2 รูปแบบ คือ 1) รูปแบบการเป่าลอยจังหวะสลับกับการเป่าเก็บที่ปรากฏในเพลงเชิดนอกและเพลงกราวใน และ 2) รูปแบบการบรรเลงแบบโอด – พัน ซึ่งปรากฏในเพลงที่มีข้อบังคับของทำนองและจังหวะหน้าทับ เช่น เพลงพญาโศก เพลงสารถี เป็นต้น ด้วยประเด็นปัญหาดังกล่าวผู้เขียนจึงสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางค์ไทยเกี่ยวกับแนวคิดในการประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ดังนี้

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับการประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ว่า

> *"ครูเล่าให้ฟังว่า พระยาเสนาะดุริยางค์มักจะไม่นิยมเพลงที่ยาว เพลงแขกมอญที่ทำอย่างนั้น น่าจะเพราะท่านเห็นว่าเพราะแล้ว สมบูรณ์แล้ว ท่านมีปรัชญาทางดนตรีสูง การบรรเลงดนตรีของท่านเน้นที่คนฟัง เน้นที่ความไพเราะ การบรรเลงของนักดนตรีไม่ได้เอาดนตรีมาแสดงความเก่งของตัวเอง แต่ใช้นักดนตรีบรรเลงแสดงความไพเราะให้เหมาะสมกับกาลเทศะของผู้ฟัง"* (ถาวร สิกขโกศล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 เมษายน 2564)

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ (การสื่อสารส่วนบุคลล, 10 เมษายน 2564) ให้ความเห็นเกี่ยวกับการประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้นว่า

> *"เดี่ยวแรกของประเทศไทยเป็นเพลงเชิดนอก ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ ช่วงการจับลิงหัวค่ำ ซึ่งมีพัฒนาการเป็นเพลงเดี่ยวโดยแท้ ภายหลังก็มีการนำเพลงที่มีหน้าทับปรบไก่ซึ่งบังคับด้วยโครงสร้าง มีจำนวนหลายท่อนมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวเพื่อสำแดงทางเพลง อย่างเพลงแขกมอญ สามชั้นนี้ มีการเปลี่ยนหัว ซ้ำท้าย หรือในทางดนตรีไทย เรียกว่า สร้อย ซึ่งเป็นทำนองซ้ำ ก็เลยแสดงถึงความวิจิตรบรรจงของการดำเนินกลอนไม่ให้ซ้ำกัน อวดกันว่าใครประพันธ์ได้เก่งกว่ากัน อันนี้แหละที่เป็นเหตุของเพลงเดี่ยว ที่จริงก็เป็น*

กุศโลบายให้นักดนตรีได้ซ้อมดนตรีนี่แหละ เพื่อแสดงความสามารถของตนเองให้ประจักษ์ยิ่งคนปี่ด้วย ถ้าไม่ไล่ ไม่เป่าอยู่ประจำ ไม่มีทางเป่าได้ ก็จะเหนื่อย ก็จะแพ้เขา การเอาเพลงที่มีกรอบเข้าไปจับ เริ่มจากเพลงเดี่ยวท่อนเดียว คือ พญาโศก แล้วมาเป็นเพลงสามท่อน คือ แขกมอญ พอแขกมอญได้แล้วก็เป็นเพลงสารถี เพลงเดี่ยวแสดงศักยภาพการแปลทำนองที่แปรเปลี่ยนออกไป เพราะฉะนั้นมันจึงเกิดเดี่ยวแขกมอญนี้ขึ้น เนื่องจากสมัยก่อนหาคนเป่าปี่ยากแล้วก็ไม่มีหรอกที่มีการเป่าโหยเก็บ ๆ เป่าไม่ไหว เพราะฉะนั้นก็ทำอย่างไร โดยเอาเที่ยวร้องเป็นเที่ยวโอด แล้วเอาเที่ยวที่ปี่รับเป็นเที่ยวเก็บ ซึ่งเป็นวิวัฒนาการการบรรเลงแบบรับร้องนั่นเอง ชัดเจนว่าเป็นพื้นฐานต้นรากของเดี่ยวปี่ในว่าเป็นอย่างนี้ คนปี่หายาก ใช้กำลังให้น้อยลง ก็มีวิธีการคิดแบบนี้ พอครั้นหนหลังไม่มีคนร้องก็เลยเรียงเป็นชุดเดียวกันเป็นอย่างเช่นปัจจุบัน”

ส่วนในความคิดเห็นของผู้เขียนเกี่ยวกับการประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น มี 2 ประการ คือ 1) แนวคิดในการประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น มาจากการประพันธ์ทางร้องสังเกตจากลักษณะการบรรเลงเที่ยวเดียวเช่นเดียวกับการขับร้อง เนื่องจากการบรรเลงปี่ใน และการขับร้องใช้พลังที่มาจากลมหายใจจึงต้องใช้พละกำลังมาก เมื่อพิจารณาจากพละกำลังของบรรเลงปี่ในประกอบกับความยาวของเพลง สังคีตลักษณ์ และสำนวนเพลง จึงมีการประพันธ์ทางเดี่ยวเพื่อให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาและพละกำลัง อีกทั้งในแต่ละท่อนก็ยังสามารถแสดงศักยภาพและความวิจิตรของทางเดี่ยวปี่ในได้อย่างสมบูรณ์แบบ และ 2) แนวคิดในการประพันธ์เกิดจากภูมิปัญญาที่สั่งสมจากประสบการณ์ในการประชันเนื่องจากในสมัยอดีตสังคมดนตรีไทยมีการแข่งขันสูงและเกิดขึ้นบ่อยครั้ง จึงทำให้โบราณาจารย์จะต้องคิดหากลวิธีการประพันธ์และการบรรเลงเพื่ออวดทางกัน ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น จะมีที่มาจากปรากฏการณ์ดังกล่าว ดังที่ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงการประชันวงปี่พาทย์ที่มีพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้เดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ความว่า

“...เล่ากันว่า ครั้งหนึ่งท่าน (พระยาเสนาะดุริยางค์) ถูกสั่งให้ไปเป่าปี่เพลงแขกมอญประชันกับนักดนตรีรุ่นที่เด็กกว่า (ประมาณ 15 ปี) ท่านทราบดีว่าเพลงแขกมอญนั้นมีสามท่อน แต่ละท่อนให้อารมณ์ต่างกัน จึงตัดลิ้นปี่ติดตัวไปสามอัน อันแรกสำหรับเป่าเสียงต่ำ อันที่สองสำหรับเสียงกลาง อันสุดท้ายสำหรับเสียงสูง (แหบ) ทั้งสามท่อนที่ท่านเป่ารับการขับร้องจึงมีอรรถรสงดงามเป็นพิเศษ โดยที่คู่ต่อสู้ไม่สามารถเอาชนะท่านได้...” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540, อ้างถึงใน ถาวร สิกขโกศล, 2559, น. 75)

การประพันธ์ทางเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนกับเพลงเดี่ยวอื่น ๆ อย่างแท้จริง ซึ่งสามารถวิเคราะห์แนวคิดในการประพันธ์ออกเป็นประเด็น ดังนี้

1) แนวคิดในการประพันธ์พัฒนามาจากการประพันธ์ทางร้อง โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของพละกำลังของผู้บรรเลง เนื่องจากเพลงแขกมอญ สามชั้น เป็นเพลงที่จังหวะหน้าทับยาวถึงท่อนละ 6 จังหวะ

และมีสำนวนกลอนซ้ำ ๆ ฉะนั้นการบรรเลงปี่ในในลักษณะโอด – พัน ทั้ง 3 ท่อน จะต้องใช้พละกำลังมาก และมีความซ้ำซ้อนของทำนองจนเกินกว่าพอดี

2) การที่เดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น มีลักษณะการบรรเลงในลักษณะทางพันผสมทางโอด ในท่อนที่ 1 ทางพันในท่อนที่ 2 และทางโอดในท่อนที่ 3 เพื่อเป็นการสร้างเอกลักษณ์ของทางเดี่ยว และที่สำคัญยังแสดงถึงนวัตกรรมการประพันธ์ทางเดี่ยวให้มีความแปลกใหม่ อันเกิดจากการตกผลึกภูมิปัญญาการประดิษฐ์ทางเพลงที่สั่งสมจากประสบการณ์การประชันขันแข่ง

3) การคำนึงถึงระยะเวลาในการสดับรับฟังดนตรี จึงต้องมีการประพันธ์ให้มีความกระชับเหมาะสมกับสมาธิของผู้ฟังที่จะสามารถจดจ่ออยู่กับการบรรเลง

4) มีความสมบูรณ์พร้อมในการมุ่งเน้นแสดงถึงศักยภาพของการบรรเลงปี่ใน เนื่องจากการบรรเลงในแต่ละท่อนสามารถแสดงถึงคุณสมบัติของการบรรเลงปี่ในอย่างครบถ้วน

เพลงแขกมอญ สามชั้น จึงมีรูปแบบการเดี่ยวปี่ในที่มีเอกลักษณ์แตกต่างจากรูปแบบของการบรรเลงเพลงเดี่ยวทั่วไป ซึ่งเป็นรูปแบบที่ผ่านกระบวนการทางปัญญาของผู้มีปรัชญาทางดนตรีสูง จนกระทั่งสามารถพัฒนาวิธีการประพันธ์ให้มีความพิเศษมุ่งสู่ความไพเราะ ถึงแม้ว่าทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น อาจจะมีปัญหาในทางทฤษฎีดุริยางค์ไทย แต่ว่าเป็นวิธีการบรรเลงทางเดี่ยวที่ได้รับการยอมรับมาโดยตลอด และที่สำคัญยังเป็นทางเดี่ยวที่ได้รับการสืบทอดและถ่ายทอดในสังคมดนตรีไทย หรือที่เรียกว่าเป็นเพลงเดี่ยวมาตรฐานนั่นเอง ในลำดับต่อไปผู้เขียนจะทำการอธิบายเอกลักษณ์การบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ดังนี้

สัญลักษณ์เฉพาะในการบันทึกโน้ต

เครื่องหมาย “ ˚ ” ข้างบนตัวโน้ต หมายถึง โน้ตที่มีเสียงสูงซึ่งอยู่ในเสียงแหบของปี่ใน

เครื่องหมาย “ . ” ข้างล่างตัวโน้ต หมายถึง โน้ตที่มีเสียต่ำซึ่งอยู่ในเสียงต้อของปี่ใน

เครื่องหมาย “ ( ) ” หมายถึง เสียงที่ใช้กลวิธีนิ้วควง

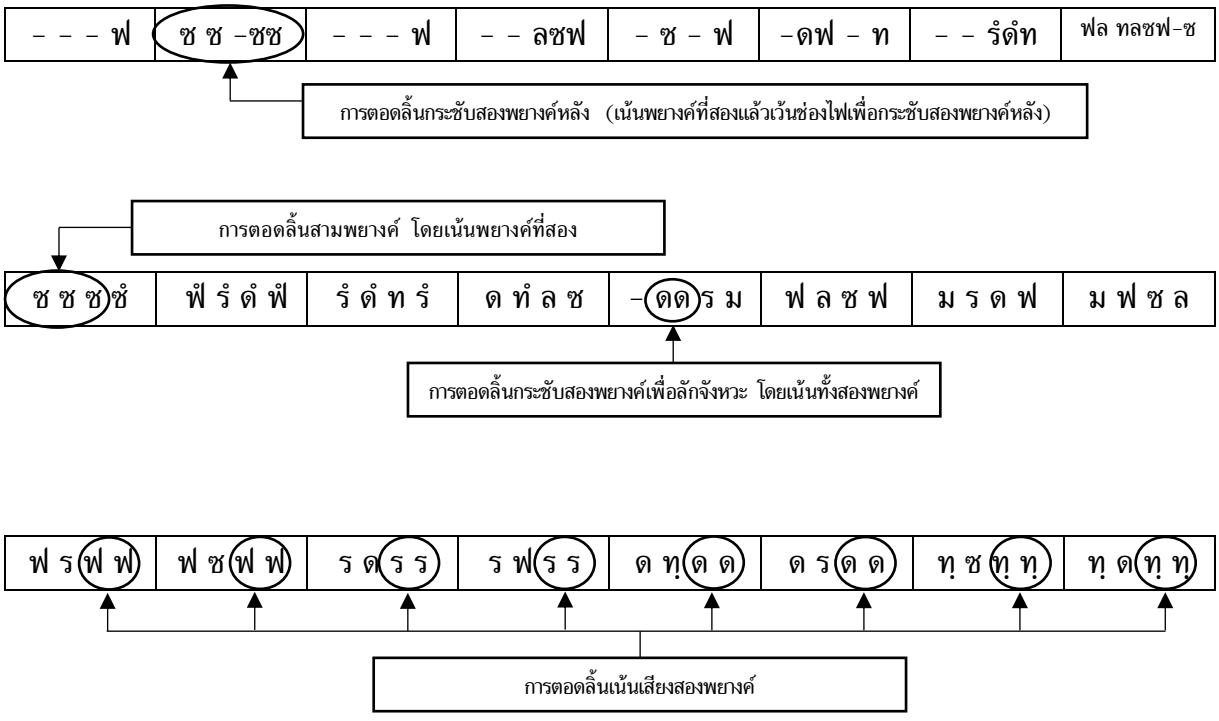
ท่อน 1

– – – ฟ	ซ ซ –ซซ	– – – ฟ	– – ลซฟ	– ซ – ฟ	–ดฟ – ท	– – รֹดท	ฟล ทลซฟ–ซ
– – ลซฟ	– ร (ร) ร	–ดทฺ –ลฺซฺ	ล ซฟ – ทฺ	– ร – ฟ	ลซฟ ซ ทฺ	– (ทฺ) – ด	– (ด) – ร
– (ร) –ดด	ซฺ ลฺ ด ร	ฟ ลซฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล รֹ ดֹ ซ	–ลซ ฟ ร	– (ร) –ลซฟ	ร –ฟร ด
ซ ล ท ดֹ	รֹ ดֹ ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ดֹ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	(ล) – ร ม	ฟ ล ซ ฟ
– ดֹ – ซ	– ดֹ – รֹ	–มֹรֹ ซ ดֹ	– รֹมֹรֹดֹ รֹฟ	รֹมֹรֹดֹ – ล	ทล ซลซ ฟ	– ม –ลซฟ	ม ฟ ม ร
– (ร) – –	– – – ทฺ	– ลฺซฺฟฺ ทฺ	– – –ดร	– (ร) – ซ	– รֹ – ดֹ	ท ฟ ซ ล	ท รֹ ดֹ ท
ซ ซ ซ ซ๎	ฟ๎ รֹ ดֹ ฟ๎	รֹ ดֹ ท รֹ	ด ทֹ ล ซ	– ดด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ม ร ด ฟ	ม ฟ ซ ล
ซ ล ท ดֹ	รֹ ดֹ ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ดֹ	รֹ ฟ๎ รֹ ซ๎	รֹ ฟ๎ รֹ ดֹ	ท ฟ ซ ล	ท รֹ ดֹ ท
ฟ ร ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ร ด ร ร	ร ฟ ร ร	ด ทฺ ด ด	ด ร ด ด	ทฺ ซ ทฺ ทฺ	ทฺ ด ทฺ ทฺ
ฟฺ ท ด ร	ม ฟ ซ ร	ฟ ซ ท ดֹ	ฟ๎ รֹ ดֹ ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดֹ	ท ดֹ – รֹ

– ด ด ด	ซุ ลุ ด ร	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ร ฟ ซ	ฟ รำ ดำ ล	รำ ดำ ล ซ	ดำ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร
– ฟ – ท	– ดำ – รำ	– ฟ –ดำรำ	– ดำ – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ

การบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อนที่ 1 พบว่า 3 จังหวะหน้าทับแรก ใช้เสียงต้อและเสียงกลางเป็นหลัก การเน้นช่องไฟในการบรรเลง การควงนิ้ว การสะบัด การขยี้ การตอดลิ้น การกระทบเสียง การพรมนิ้ว และการตีนิ้ว ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงท่วงท่าลีลาการบรรเลงปี่ในที่มีชั้นเชิงลีลา คุณภาพจึงอยู่ที่การเป่าให้มีความสนิทแนบเนียนและสามารถทำความเข้าใจกับความซับซ้อนของจังหวะและทำนองอย่างลึกซึ้ง ส่วนการบรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อนที่ 1 ใน 3 หน้าทับหลัง พบว่าเป็นการบรรเลงที่เน้นการดำเนินทำนองทางพันที่มีลักษณะสำนวนกลอนอันวิจิตรงดงาม ซึ่งในการดำเนินทำนองได้มีการสอดแทรกกลวิธีพิเศษประกอบด้วย การตอดลิ้น การปริบ และกลับลม ฉะนั้นผู้บรรเลงจึงต้องใช้ทักษะอย่างมีคุณภาพเพื่อให้การบรรเลงมีความคมชัด ยกตัวอย่างเช่น

1) การตอดลิ้น



2) การกลับลม

ซ ซ ซ ซำ	ฟ รำ ดำ ฟ	รำ ดำ ท รำ	ด ท ล ซ	– ดด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ม ร ด ฟ	ม ฟ ซ ล
ซ ล ท ดำ	รำ ดำ ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	รำ ฟ รำ ซำ	รำ ฟ รำ ดำ	ท ฟ ซ ล	ท รำ ดำ ท
ฟ ร ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ร ด ร ร	ร ฟ ร ร	ด ทฺ ด ด	ด ร ด ด	ทฺ ซ ทฺ ทฺ	ทฺ ด ทฺ ทฺ

ฟ ท ด ร	ม ฟ ซ ร	ฟ ซ ท ด	ฟ ร ด ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ด	ท ด – ร
– ด ด ด	ซ ล ด ร	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ร ฟ ซ	ฟ ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร
– ฟ – ท	– ด – ร	– ฟ –ด ร	– ด – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ด	ท ด – ร

3) การปริบ

ซ ซ ซ ซ	ฟ ร ด ฟ	ร ด ท ร	ด ท ล ซ	– ด ด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ม ร ด ฟ	ม ฟ ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ร ฟ ร ซ	ร ฟ ร ด	ท ฟ ซ ล	ท ร ด ท
ฟ ร ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ร ด ร ร	ร ฟ ร ร	ด ท ด ด	ด ร ด ด	ท ซ ท ท	ท ด ท ท
ฟ ท ด ร	ม ฟ ซ ร	ฟ ซ ท ด	ฟ ร ด ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ด	ท ด – ร
– ด ด ด	ซ ล ด ร	ซ ฟ ฟ ฟ	ด ร ฟ ซ	ฟ ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร
– ฟ – ท	– ด – ร	– ฟ –ด ร	– ด – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ด	ท ด – ร

4) การพรมนิ้ว

– ฟ – ท	– ด – ร	– ฟ –ด ร	– ด – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ด	ท ด – ร

ท่อน 2

– – – ฟ	– ซ ซ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ฺ) ฟ ม ร
ท ล ซ ร	ร ล ท ด	ท ด ร ด	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ร ด ซ ด	ร ม ฟ ซ
ฟ ม ร ด	ม ร ด ฺ	ร ด ฺ ล	ซ ฺ ฺ ล ซ ฺ	ฺ ล ฺ ซ ฺ	ล ฺ ฺ ล ฺ	ด ฺ ร ฺ	ด ร ม ร
ท ล ซ ร	ร ล ท ด	ท ด ร ด	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ร ด ซ ด	ร ม ฟ ซ
ซ ฺ ล ฺ ด ร	ล ฺ ด ร ฟ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	ร ม ร ด	ท ล ล ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
ม ร ด ฺ	ล ฺ ฺ ด ร	ซ ด ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ฺ) ฟ ม ร
ด ม ร ซ	ร ม ฟ ด	ซ ฺ ด ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ฺ) ฟ ม ร
ท ล ซ ร	ร ล ท ด	ท ด ม ร ด	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ
ฟ ม ร ด	ม ร ด ฺ	ร ด ฺ ล	ซ ฺ ฺ ล ซ ฺ	ฺ ล ฺ ซ ฺ	ล ฺ ฺ ล ฺ	ด ฺ ม ฺ	ด ร ม ร
ท ล ซ ร	ร ล ท ด	ท ด ม ร ด	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ
ซ ฺ ล ฺ ด ร	ล ฺ ด ร ฟ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	ร ม ร ด	ท ล ล ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
ม ร ด ฺ	ล ฺ ฺ ด ร	ซ ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	ล ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ฺ) ฟ ม ล	ซ ฟ ม ร
ซ ซ ซ ซ	ฟ ร ด ฟ	ร ด ท ร	ด ท ล ซ	– ด ด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ม ร ด ฟ	ม ฟ ซ ล
ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ร ฟ ร ซ	ร ฟ ร ด	ท ฟ ซ ล	ท ร ด ท
ฟ ร ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ร ด ร ร	ร ฟ ร ร	ด ท ด ด	ด ร ด ด	ท ซ ท ท	ท ด ท ท

ฟฺ ท ด ร	ม ฟ ซ ร	ฟ ซ ท ดำ	ฟ ร ดำ ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ
ดำ มำ รำ ดำ	ท รำ ดำ ท	ซ ดำ ท ล	ซ ท ล ซ	ดำ ซ ดำ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ล	ซ ฟ ม ร
– ท – ดำ	– รำ – ดำ	– ฟ –ดำรำ	– ดำ – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ

การบรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทางพันทั้งท่อน ซึ่งเน้นที่สำนวนกลอนที่มีความโดดเด่นอันแสดงถึงภูมิปัญญาในการรังสรรค์ขั้นสูง ทางเพลงนี้ได้ซ่อนเงื่อนทำนองอย่างแยบยลคมคาย ตรงที่มีการซ้ำหัว 2 เที่ยว หรือที่เรียกว่า “การเดี่ยวรอบครึ่ง” การประพันธ์สำนวนกลอนมีความสละสลวย แสดงถึงระดับสติปัญญาขั้นสูงของผู้ประพันธ์ในการประพันธ์ทางไม่ให้ซ้ำกัน เพื่อแสดงภูมิรู้ทางด้านการคิดประดิษฐ์สำนวนกลอน ฉะนั้นในการบรรเลงปี่ในจึงต้องอาศัยทักษะความคล่องตัวเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความซับซ้อนของทำนอง ผู้บรรเลงต้องใช้สมาธิในการบรรเลงมิฉะนั้นอาจจะทำให้หลงได้โดยง่าย ความโดดเด่นอีกประการ คือ มีการใช้กลวิธีการกลับลมอยู่หลายจุด รวมถึงใช้กลวิธีการตอดลิ้น การปิบการตีนิ้ว เช่นเดียวกับท่อนที่ 1 นอกจากนั้นยังมีการใช้กลวิธีพิเศษเฉพาะสายอันสะท้อนถึงสำนวนการเป่าปี่อีกด้วย ซึ่งปรากฏในส่วนของ 3 จังหวะหน้าทับแรก ส่วนใน 3 จังหวะหน้าทับหลังนั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 ซึ่งมีตัวอย่างของความโดดเด่นในการบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อนที่ 2 ดังนี้

1) กลวิธีการกลับลม

– – – ฟ	– ซ ซ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ร ด ซ ด	ร ม ฟ ซ
ฟ ม ร ด	ม ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ล	ซ ทฺ ล ซ	ทฺ ล ทฺ ซ	ล ทฺ ล ทฺ	ด ทฺ ร ทฺ	ด ร ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ร ด ซ ด	ร ม ฟ ซ
ซ ล ด ร	ล ด ร ฟ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ล ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
ม ร ด ทฺ	ล ทฺ ด ร	ซ ด ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ร
ด ม ร ซ	ร ม ฟ ด	ซ ด ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ
ฟ ม ร ด	ม ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ล	ซ ทฺ ล ซ	ทฺ ล ทฺ ซ	ล ทฺ ล ทฺ	ด ทฺ ม ทฺ	ด ร ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ
ซ ล ด ร	ล ด ร ฟ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ล ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
ม ร ด ทฺ	ล ทฺ ด ร	ซ ด ร ม	ฟ ซ ฟ ดำ	ล ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ล	ซ ฟ ม ร

2) กลวิธีพิเศษเฉพาะสำนักอันสะท้อนถึงเอกลักษณ์ของสำนวนการบรรเลงปี่ใน

– – – ฟ	– ซ ซ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ร ด ซ ด	ร ม ฟ ซ

ฟ ม ร ด	ม ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ทฺ ร ทฺ	ด ร ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ร ด ซ ด	ร ม ฟ ซ
ซฺ ลฺ ด ร	ลฺ ด ร ฟ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ล ล	ร ม ฟ ซ	ด ล ซ ฟ
ม ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ซ ด ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ร
ด ม ร ซ	ร ม ฟ ด	ซฺ ด ร ม	ฟ ซ ซ ซ	ร ม ฟ ด	ร ม ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ
ฟ ม ร ด	ม ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ ลฺ ซฺ	ทฺ ลฺ ทฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ด ทฺ ม ทฺ	ด ร ม ร
ท ล ซ ร	รำ ล ท ดำ	ท ดำ มำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ม	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ
ซฺ ลฺ ด ร	ลฺ ด ร ฟ	ม ร ด –	ฟ – ซ ล	รำ มำ รำ ดำ	ท ล ล ล	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
ม ร ด ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ซ ด ร ม	ฟ ซ ฟ ดำ	ล ซ ฟ ล	ซ ฟ ม ฟ	(ทฺ) ฟ ม ล	ซ ฟ ม ร

ท่อน 3

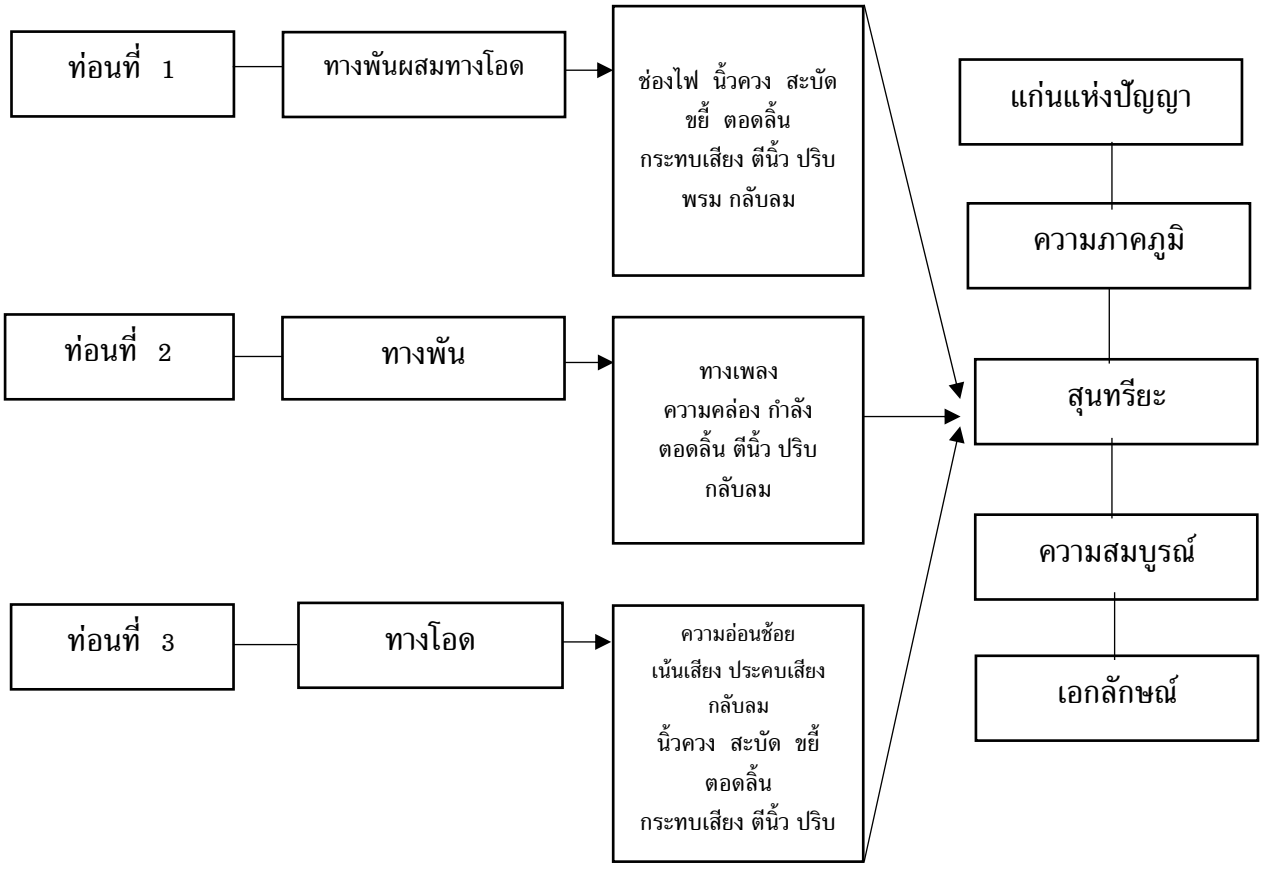
– – – ด	– – – ร	– (ร) – ฟ	– ซ – ท	– ดำ ท ซ	ท รำ ดำ ท	รำ ดำ ท ดำ	รำ ฟำ – รำ
– – – –	– ดำ – รำ	– ฟำ ดำ รำ	– ดำ – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ
– – – ดำ	– – – รำ	ฟำ รำ ดำ รำ	ฟำ ซำ ฟำ –	– ซ – –	– ฟำ – ซำ	–ลซำ ฟำ รำ	ฟำ รำ – ดำ
– – – รำ	–ฟำรำ ดำ ทำ	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ	– – ทลซ	– ซำ – –	– ฟ –ลซ	ฟำ รำ – ดำ
– – – รำ	–ฟำรำ ดำ ทำ	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ	ซ ซ –ซซ	ร ซ – รำ	– ฟำ ดำ รำ	– ดำ – ท
– – ด ร	ฟ ซ ฟ ซ	– – ฟ ซ	ท ดำ ท ดำ	– รำ – –	ฟำ รำ – ดำ	ท ดำ รำ ดำ	ท ซ – ท
– รำ – ดำ	– ท – –	ล – ซ ล	ฟ ซ –ซซ	– – – ดำ	ทดำมำรำดำ ลซฟ	– ม – ฟ	– ซ – ล
– ท – ดำ	– รำ – ฟ	–รำฟ – ดำ	รำ ดำ ท ดำ	– – ซ ล	ฟ ซ –ซซ	– – ท ดำ	ท รำ ดำ ท
– ลำ – ซำ	– ฟ – ซำ	ลำ รำ ลำ ซำ	ฟำ มำรำดำ รำ	– – – –	ดำ รำ ฟำ ดำ	ท ล ซ ล	ท รำ ดำ ท
– ลำ – ซำ	– ฟ – รำ	ฟ – ดำ รำ	– ดำ – ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ
– ลำ ดำ รำ	ฟำ ซำ ฟำ รำ	– ลำ ดำ ลำ	ดำ รำ ฟ ซ	ฟำ รำ ดำ ลำ	– ลำ –ลำดำซำ	ฟำ รำ ดำ ซำ	ฟำ มำรำดำ รำ
– – – –	ดำ รำ ฟำ ดำ	ท ล ซ ล	ท รำ ดำ ท	– ร – ฟ	– ซ – ท	– ท – ดำ	ท ดำ – รำ

การบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ท่อนที่ 3 พบว่าเป็นการบรรเลงทางโอดที่มีการประพันธ์ต่างไปจากทำนองหลักเป็นอย่างมากและแสดงถึงความเป็นสำเนียงมอญได้ชัดเจน การบรรเลงเน้นในเรื่องของความอ่อนหวานด้วยการใช้เสียงแหบเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้ยากต่อการบังคับลิ้นและการควบคุมลมให้มีประสิทธิภาพ อีกทั้งสำนวนทำนองยังมีเอกลักษณ์ของสำเนียงมอญที่ผู้บรรเลงจะต้องประดิษฐ์สำเนียงการเป่าให้ออกมาให้มีความอ่อนช้อย การบรรเลงในลักษณะนี้จึงต้องอาศัยทักษะการบรรเลงที่ฝึกฝนมาอย่างช่ำชอง เพื่อบังคับเสียงให้เกิดความหนักเบา เน้นเสียง ประคบเสียง และการปั้นลม ซึ่งเป็นกระบวนการขั้นสูงของการบรรเลงปี่ใน นอกจากนั้นในบางช่วงบางตอนยังมีการใช้กลวิธีการกลับลมอีกด้วย ดังพบว่า ในบางจุดที่มีความพิเศษกว่าท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 คือ เป็นการกลับลมในเสียงแหบ ดังนั้นการบังคับลิ้นและการบังคับลมจึงยากมากกว่าเป็นเท่าตัว และอาจเกิดข้อผิดพลาดในการบรรเลงได้ง่าย

นอกจากนั้นยังมีกลวิธีพิเศษเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 คือ การปิบ การตอดลิ้น การใช้นิ้วควง การตีนิ้ว การสะบัด และการขยี้

ท่อนที่ 3 นี้ จึงเรียกได้ว่าเป็นท่อนที่ฉายศักยภาพของผู้บรรเลงเป็นอย่างสูง หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นการวัดถึงการถ่ายทอดสุนทรียะที่มีความละเอียดลออเป็นพิเศษ การที่จะบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพจึงต้องอาศัยการฝึกฝน การฝึกซ้อม ประกอบกับการสะสมทุนเดิมมาเป็นอย่างดี การบรรเลงเดี่ยวปี่ในจึงจะมีความสมบูรณ์อย่างแท้จริง

ผลจากการวิเคราะห์ ผู้เขียนจึงทำการนำเสนอแผนภูมิเอกลักษณ์ทางเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ดังนี้



ภาพที่ 2 เอกลักษณ์ของเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น
ที่มา: พงศธร สุธรรม

สรุปและอภิปราย

เดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญ สามชั้น ของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของบทเพลงและเป็นนวัตกรรมการประพันธ์ทางเดี่ยวอันวิจิตรบรรจงและทรงคุณค่า ซึ่งเป็นรูปแบบที่มีเอกลักษณ์แตกต่างจากทางเดี่ยวปี่ในโดยทั่วไป คือ ท่อนที่ 1 เป็นการบรรเลงทางพันผสมทางโอด จำนวน 1 เที่ยว ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทางพัน จำนวน 1 เที่ยวครึ่ง แล้วจบท้ายด้วยการบรรเลงทางโอดในท่อนที่ 3 จำนวน 1 เที่ยว ทุกท่อนมุ่งเน้นศักยภาพการบรรเลงปี่ในอย่างครบถ้วน ทั้งในด้านคุณภาพเสียง

กลวิธีพิเศษในการบรรเลงด้วยการใช้นิ้ว ลิ้น และลม ประกอบด้วยการใช้นิ้วควง การตีนิ้ว การปริบ การพรมนิ้ว การสะบัด การขยี้ การตอดลิ้น การกระทบเสียง การกลับลม การประคบเสียง รวมไปถึงการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและสอดแทรกสำเนียงมอญอันอ่อนช้อย ทั้งนี้ก็เพื่อให้การบรรเลงเดี่ยวปี่ใน เพลงแขกมอญสามชั้น มุ่งไปสู่ความสมบูรณ์ในการถ่ายทอดสุนทรียะอย่างแท้จริง ทั้งนี้รูปแบบดังกล่าวได้ผ่านการรังสรรค์จากความเป็นอัจฉริยภาพของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยมีแนวคิดในการพัฒนารูปแบบทางเดี่ยวมาจากการบรรเลงรับร้อง รูปแบบการขับร้อง การคาดคะเนพละกำลังของผู้บรรเลง การให้ความสำคัญกับระยะเวลา ตลอดจนการใช้ภูมิปัญญาในการประดิษฐ์พลิกแพลงจากการประชันขันแข่งจนกระทั่งเป็นทางเดี่ยวปี่ในที่มีความสมบูรณ์ มีความไพเราะ และมีความเหมาะสม ทางเดี่ยวปี่ในนี้จึงได้รับการยอมรับและได้รับการสืบทอดแพร่หลายมาจนกระทั่งปัจจุบันในฐานะเพลงเดี่ยวมาตรฐานของระบบการศึกษาทางด้านดุริยางค์ไทย ฉะนั้นผู้ที่จะสามารถบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์จึงต้องใช้การฝึกฝนตามแบบแผนอย่างเป็นลำดับขั้นและถูกต้อง เพื่อให้การบรรเลงมีคุณภาพเป็นไปตามมาตรฐานของสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อย่างสง่างาม

ข้อเสนอแนะ

ผู้เขียนมีความคาดหวังเป็นอย่างยิ่งว่าความคิดเห็นที่ปรากฏในบทความวิชาการฉบับนี้ จะสามารถอธิบายแนวคิดในการประพันธ์และเอกลักษณ์ของการบรรเลงปี่ในสายพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ไม่มากก็น้อย ผู้เขียนจึงขอเสนอแนะว่าหากมีผู้มีความสนใจหรือผู้มีภูมิรู้ทางดนตรีท่านอื่นให้ความสำคัญกับประเด็นปัญหาเช่นเดียวกับผู้เขียน จะเป็นการดีที่จะมีการศึกษาเพิ่มเติมหรือมีความคิดเห็นอย่างอื่นเพื่อเป็นประโยชน์และความสมบูรณ์ในทางวิชาการทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยมากยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). *สารานุกรมเพลงไทย*. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถาวร สิกขโกศล. (2559). *เจ้ายุทธจักรดนตรีไทย ประวัติศาสตร์สืบเนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง”*. ศยาม.

บุญช่วย โสวัตร. (2531). *ลักษณะของเพลงเดี่ยว*. สูจิบัตรงานมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล. กรมศิลปากรและสมาคมนักแต่งเพลงประเทศไทย. มหาวิทยาลัยมหิดล.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรี และนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. อรุณการพิมพ์.

รายละเอียด และหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ รับตีพิมพ์บทความคุณภาพทางด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป ทั้งในระดับชาติ และนานาชาติ โดยกำหนดออกปีละ 3 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

ประเภทบทความที่เผยแพร่

ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์มีขอบเขตประเภท ดังนี้

1. **บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์** ที่นำเสนอแนวคิดองค์ความรู้ แนวคิด ทฤษฎี วิธีการ การวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ
2. **บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์** ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1.

ทั้งนี้บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่

เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ท่านสามารถอ่านรายละเอียดของบทความเพิ่มเติม ในส่วนขององค์ประกอบบทความ การจัดรูปแบบหน้า การเขียนรายการอ้างอิง และอื่น ๆ ได้ที่
เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/about/submissions

QR Code

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)64-272-7263
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com
เว็บไซต์ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT