วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์
W I P I T
Wipitpatanasilpa Journal of Arts
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute
E-ISSN 2730-3640
Inaugural Issue Volume 1, January - April 2021
ปีที่ 1 ฉบับปฐมฤกษ์ มกราคม - เมษายน 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 areas

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
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

รองบรรณาธิการ

ดร.สาริศา ประทีปช่วง

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร
ว่าที่ร้อยตรีประติรพ พรหมบุตร

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 Bunditpatansilpa Institute
Asst. Prof. Dr.Praweena Oiemyisoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute
Asst. Prof. Dr.Phuri Wongwichian
Assistant to the President of Bunditpatanasilpa Institute

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

Associate Editor

Dr. Sarisa Prateepchuang

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat
Acting 2 Lt Pratilop Prombud

Editor Emeritus

Prof. Viboon Leesuwan
Royal Academician
Prof Emer Preecha Thaothong
National Artist of Thailand
Dr. Sirichaicharn Fachamroon
National Artist of Thailand
Rear Admiral Weeraphan Woklang
National Artist of Thailand
Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan
National Artist of Thailand
Dr. Pairoj Tongkumsuk
Royal Academician
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Asst. Prof. Yupha Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
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.จินตนา สายทองคำ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศร
ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ
ดร.บำรุง พาทยกุล

ผู้ออกแบบปก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทรพร เลี่ยนพานิช

Editorial Board

External Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttipat
Srinakharinwirot University
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. Jintana Saithongkam
Asst. Prof. Dr. Metta suwannasorn
Dr. Niwat Sukprasirt
Dr. Bamrung Phattayakul

Journal Cover Designer

Asst. Prof. Phattaraporn Leanpanit

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 1 ฉบับปฐมฤกษ์นี้ เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพ เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ สร้างเครือข่าย และให้บริการวิชาการ งานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทความด้านศิลปวัฒนธรรม สาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์การบูรณาการศิลปวัฒนธรรม และวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ 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 1 เรื่อง และบทความวิชาการ 5 เรื่อง จากผู้เขียนหลายสถาบัน เนื้อหาประกอบด้วยความรู้ และสารัตถะประโยชน์ที่มีความน่าสนใจ กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน ทำให้กองบรรณาธิการมีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาวารสารให้มีคุณภาพต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
บรรณาธิการ

Message from the Editor-in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Inaugural Issue Volume 1, Jan-Apr 2021, is the electronic journal of the Graduate School, 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 inaugural issue includes articles from various fields, including traditional theatre, music education, musical analysis, and dance. There are six articles (one research article and five academic articles). 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

คะฉิ่น 1

Kachin

ตรีธวัฒน์ มีสมศักดิ์, สุนิษา สุกิน

Treethawat Meesomsak, Sunisa Sukin

บทความวิชาการ

“แขกแดง” ตลกชูโรงของการแสดงลิเกป่า
คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง 13

“Khaek Daeng”, The Principal Clown in the *Like-pa*
by Denchai Sanguansin Troupe in Phatthalung Province

อภิชาติ แก้วกระจ่าง, สุขสันติ แวงวรรณ

Apichat Kaewkrachang, Suksanti Wangwan

การรู้ในการเรียนการสอนดนตรี 28

Musical Knowing in Music Learning and Teaching

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์

Sakchai Hirunrux

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

ทิศทางสำหรับการขยายเครือข่ายดนตรีเพื่อสนับสนุน
และพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย..... 43

The Directions to Expand Music Affiliation
for Supporting Music Education in Thailand

น้อยทิพย์ เฉลิมแสนยากร

Noithip Chalermsanyakorn

รูปแบบการประยุกต์ใช้รถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อ
ในการแสดงสร้างสรรค์ชุด ทางช้างเผือก..... 60

Use of a Smart Balance Wheel for the Creative Dance:
***Thang Chang Phuak* (The Milky Way Galaxy)**

ภูรดา ธีระวิทย์, สุขสันติ แวงวรรณ

Phurada Theerawit, Suksanti Wangwan

Formal Analysis of *"Luk Lor – Luk Khat"* in Thai Classical Music:
A Case Study of Phleng Khamen Rajaburi..... 70

Jarernchai Chonpairot

บทความวิจัย (Research Article)

คะฉิ่น

Kachin

ตรีธวัฒน์ มีสมศักดิ์
สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
Treethawat Meesomsak
Department of Music and Performing Arts, Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University
treethawatcmru1@gmail.com

สุนิษา สุกิน
สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
Sunisa Sukin
Department of Music and Performing Arts, Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University
sunisa_suk@cmru.ac.th

Received: Nov 04, 2020
Revised: Jan 14, 2021
Accepted: Apr 27, 2021
Published: Apr 30, 2021

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “คะฉิ่น” นี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องการศึกษา และสร้างสรรค์งานศิลปนิพนธ์ เชิงสร้างสรรค์ สาขาวิชาศิลปะการแสดงคณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ประจำปีการศึกษา 2562 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “คะฉิ่น”

ผลการวิจัยพบว่า การแสดงชุด“คะฉิ่น”เป็นการแสดงประเภทการแสดงสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดง เป็นการแสดงของกลุ่มชาติพันธุ์ ออกแบบจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การเกษตรกรรม การเพาะปลูก การทอผ้าคะฉิ่น และการดำรงชีวิตที่พึ่งพาอาศัยธรรมชาติของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ใช้ผู้แสดงหญิงล้วนจำนวน 10 คน แต่งกายแบบชนเผ่าคะฉิ่น รูปแบบการแสดงประกอบด้วย 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ช่วงอรุณเบิกฟ้า มีท่าทั้งหมดจำนวน 34 ท่าประกอบการแสดง ช่วงที่ 2 ช่วงการเต้น สื่อให้เห็นถึงความสดใสร่าเริงของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น มีทั้งหมด 79 ท่าประกอบการแสดง ช่วงที่ 3 ช่วงรวมใจและการขอบคุณ การเต้นรวมใจของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นที่มารวมตัวกันเพื่อขอบคุณและสร้างมิตรภาพอันดีต่อกัน มีทั้งหมด 29 ท่าประกอบการแสดง และการปรับเปลี่ยนรูปแบบแถวการแสดงทั้งหมด เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยใช้ชื่อเพลงว่า “คะฉิ่น” เป็นการนำเอาเสียงเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาสร้างสรรค์บทเพลงขึ้น ได้แก่ ขลุ่ยจิงเผาะ ฆ้องใหญ่ กลองใหญ่จิงเผาะ ฉาบ ทำให้เกิดมิติและความร่วมสมัยมากขึ้น

คำสำคัญ: การแสดงสร้างสรรค์, คะฉิ่น, ชาติพันธุ์

Abstract

The goal of this project is to develop a creative dance called “Kachin”. The Kachin traditional dance depicts the Kachin people in their everyday life of farming and weaving, living in reliance on the natural world. Ten female performers are dressed in tribal costumes, and the dance is performed in three sessions: 1) thirty-four postures depicting morning, 2) seventy-nine postures depicting the liveliness of the Kachin women, and 3) twenty-nine postures, arranged in a dance-row, depicting Kachin women building friendships in gratitude and harmony. The musical accompaniment was composed by the researcher using Kachin musical instruments, including the *ching pho* (the flute), the large gong and *ching pho* drum, with large cymbals to lend the performance a modern flavour.

Keywords: creative dance, kachin, ethnicity

บทนำ

เชียงใหม่ เป็นจังหวัดทางภาคเหนือของประเทศไทย มีกลุ่มชาติพันธุ์เข้ามาอาศัยอยู่ในเขตที่ราบสูงของจังหวัดเชียงใหม่ ทั้งหมด 13 เผ่า ได้แก่ 1.กะเหรี่ยง 2.ม้ง 3.เมี่ยน หรือที่เรียกว่าเย้า 4.อาข่าหรือที่เรียกว่าอีก้อ 5.ลาหู่ หรือที่เรียกว่ามูเซอ 6.ลีซอ หรือที่เรียกอีกชื่อว่าลีซู 8.ลัวะ 9.ปะหล่อง 10.ไทใหญ่ 11.ไทลื้อ 12.จีนฮ่อ และ 13.คะฉิ่น แต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต่างมีวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรมที่ต่างกัน หนึ่งในนั้น คือ กลุ่มชาติพันธุ์ คะฉิ่น

คะฉิ่น เป็นภาษาพม่า ที่เรียกอีกอย่างว่า กะฉิ่น เดิมใช้เรียกกันเฉพาะพวกพม่าเท่านั้น ส่วนทางรัฐบาลนั้นเรียกชาติพันธุ์นี้ว่า “พวกบาง” แต่ในคะฉิ่นด้วยกันเรียกตัวเองว่า “จิงเผาะ” แปลตามภาษาคะฉิ่นแล้วจะได้ความหมายว่า “กระจายทุกทิศทาง” ส่วนคำว่า “กะฉิ่น” หรือ “คะฉิ่น” หมายถึง ชอบเต้น (ปรานี ศิริธร ณ พัทลุง, 2528) กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมีการอพยพหลบภัยจากรัฐคะฉิ่นมาอยู่ในประเทศไทยเช่นเดียวกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ หมู่บ้านแห่งนี้เป็นหมู่บ้านคะฉิ่นเพียงแห่งเดียวในประเทศ (อนุชาติ ลาพา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 มกราคม 2562) จากการเสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมราษฎรตามแนวชายแดนของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (พระอิสริยยศในขณะนั้น) ในปี พ.ศ. 2527 พระองค์ท่านได้พระราชทานที่ดินให้แก่กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น เพื่อใช้เป็นที่ทำกินและที่อยู่อาศัย หมู่บ้านใหม่สามัคคีจึงตั้งเป็นหมู่บ้านขึ้นตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา โดยมีเจ้าหน้าที่โครงการหลวงหนองเขียวคอยให้การดูแลทั้งในด้านการพัฒนาหมู่บ้าน การส่งเสริมการเกษตรและชีวิตความเป็นอยู่ เมื่อกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นที่อยู่กันอย่างกระจัดกระจายในประเทศไทยทราบข่าวว่ามีหมู่บ้านคะฉิ่นตั้งขึ้น พวกเขาจึงตัดสินใจมาอยู่รวมกันที่หมู่บ้านใหม่สามัคคีมากขึ้น

ประเพณีในปัจจุบันของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ณ ชุมชนบ้านใหม่สามัคคี มีประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นและยังดำรงอยู่ คือ การกินข้าวใหม่ การสู่ขอคู่ครอง ประเพณีการแต่งงาน ประเพณีการรำมะหน่าว ศิลปะการแสดงที่พบเห็นในหมู่บ้านใหม่สามัคคี คือ ถ่องกา รำมะหน่าว ประเพณีสำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น เรียกว่า การรำมะหน่าว เป็นประเพณีศักดิ์สิทธิ์ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น เปรียบเสมือนศูนย์รวมเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มย่อยต่าง ๆ ตามที่บรรพบุรุษในสมัยนั้นเล่าสืบต่อกันมาว่า เมื่อมีการรำมะหน่าวทีหนึ่ง ก็จะเชิญสรรพสิ่งต่าง ๆ รวมทั้งนกชนิดต่าง ๆ เชิญมาร่วมรำมะหน่าวด้วยกัน การรำมะหน่าวของหมู่นกเหล่านั้นจึงเกิดเป็นต้นแบบในการรำมะหน่าว ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นได้ดูแบบอย่างการเต้นของหมู่นกชนิดต่าง ๆ จึงทำให้กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมีความเชื่อและนำท่าทางต่าง ๆ ของนกมาเป็นส่วนหนึ่งของท่าทางการเต้น โดยการรำมะหน่าวจะจัดเมื่อฉลองในวาระสำคัญเท่านั้น เช่น การครบรอบวาระต่าง ๆ และการฉลองชัยชนะ การสร้างขวัญกำลังใจ หรือเมื่อประสบความสำเร็จ รวมทั้งเต้นถวายให้แก่บุคคลสำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นโดยขึ้นอยู่กับโอกาสและวัตถุประสงค์ของการเต้นในแต่ละครั้ง ส่วนมากการรำมะหน่าวในหมู่บ้านใหม่สามัคคีจัดขึ้นเพื่อสรรเสริญและรำลึกถึงพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุยเดช มหาราชบรมนาถบพิตร กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมีพิธีกรรมสำคัญที่พบในปัจจุบัน ได้แก่ พิธีกรรมการขึ้นบ้านใหม่ การตั้งชื่อเด็ก (จะถ่องทู) การจัดงานปีใหม่ การจัดงานคริสต์มาส พิธีกรรม

ขอพรก่อนเพาะปลูกและมีพิธีกรรมที่สูญหายไปแล้ว ได้แก่ พิธีกรรมที่เรียกว่า “กะบูงดู่ม” เป็นพิธีกรรมในงานศพเพื่อส่งวิญญาณ พิธีกรรม “กูมบาสะไหล่” เป็นพิธีรับเอาชาวต่างชาติเข้าตระกูล พิธีกรรม “กูมบาจุ้น” เป็นพิธีรับเอาญาติพี่น้องของตนเข้าตระกูล ซึ่งพิธีกรรมเหล่านี้เป็นพิธีกรรมที่สื่อสารกับผี กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมีความเชื่อและนับถือผีบรรพบุรุษ ผีเจ้าที่ ต่อมาหลังจากที่เปลี่ยนมานับถือคริสต์ศาสนาแล้ว กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นได้เปลี่ยนมาประกอบพิธีกรรมที่โบสถ์แทนศาลเจ้าที่ เช่น พิธีกินข้าวใหม่ จะนำพันธุ์พืชที่จะปลูกเข้าร่วมในพิธีและหลังจากเก็บเกี่ยวแล้วก็จะนำผลผลิตของเกษตรกรแต่ละครอบครัวไปทำพิธีขอพร เพื่อขอบพระคุณพระเจ้าที่ได้ช่วยปกป้องรักษาให้มีผลผลิตที่อุดมสมบูรณ์ กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นส่วนใหญ่จะประกอบอาชีพทำเกษตรกรรมซึ่งรายได้หลักมาจากการปลูกข้าว ปลูกผัก และปลูกผลไม้ เช่น มะม่วง เสาวรส อาโวคาโด รายได้รองของหญิงสาวกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาจากการรับจ้างทอผ้า เย็บผ้าขาย ในครอบครัวของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นนั้น ผู้ชายจะมีอำนาจในการตัดสินใจมากกว่าผู้หญิง งานข้างนอกบ้านเป็นหน้าที่ของผู้ชาย เช่น การสร้างบ้าน การล่าสัตว์ การเริ่มเปิดพื้นที่ทำไร่ ส่วนงานภายในบ้าน เช่น การประกอบอาหาร การหาพืชผักต่าง ๆ ตลอดจนการดูแลสัตว์เลี้ยงในบ้าน ล้วนเป็นหน้าที่ของฝ่ายหญิงและด้วยรูปแบบภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของประเทศไทยที่มีความหลากหลาย โดยรูปแบบพิธีกรรม การละเล่น ค่านิยม รวมถึงขนบธรรมเนียมประเพณี ถือรูปแบบวัฒนธรรมในลักษณะเชิงนามธรรม (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2556) โดยกลุ่มคะฉิ่นมีการเต้น ที่ประกอบดนตรีใกล้เคียงกับนาฏศิลป์ไทยที่ถือเป็นหนึ่งด้านวัฒนธรรมของชาติไทย ซึ่งมีเอกลักษณ์ที่มีความเป็นรูปแบบเฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นการร่ายรำ ศิลปะการละคร โขน รวมถึงศิลปะการแสดงที่รวมถึงการบรรเลงดนตรี (จินตนา สายทองคำ, 2561)

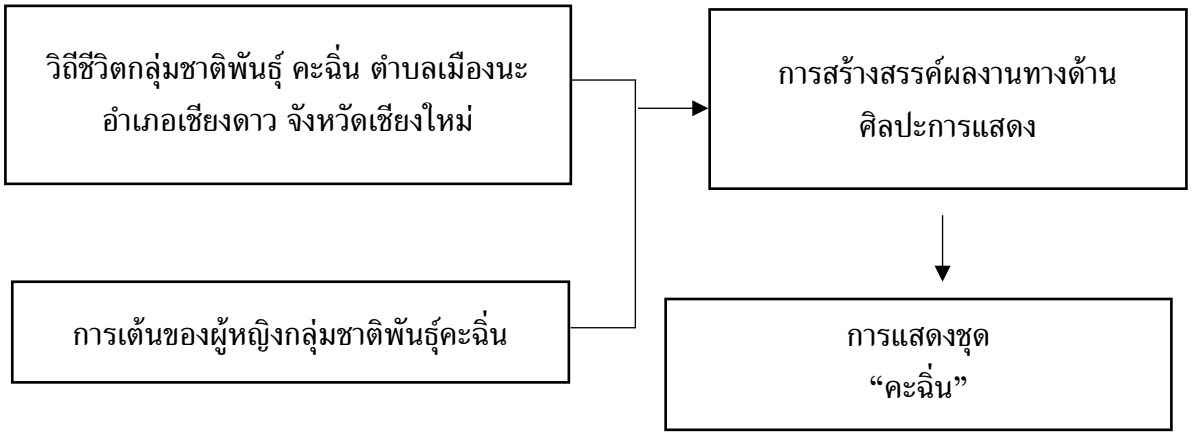
จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นคณะผู้วิจัยเห็นว่ากลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมีศิลปวัฒนธรรมและวิถีชีวิตที่มีเอกลักษณ์ รวมถึงมีศิลปะการเต้นที่โดดเด่น ทางคณะผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจในกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นนี้ จึงได้ทำการศึกษาลักษณะท่าทางต่าง ๆ ในศิลปะการเต้นตลอดจนนำเอาความเชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะการแสดง การแสดงชุดคะฉิ่น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานขึ้นนี้คณะผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาข้อมูลเรื่องประวัติความเป็นมา วิถีชีวิต และศิลปะการเต้นของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น จากหมู่บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้ระยะเวลาดำเนินการตั้งแต่เดือนมกราคม – ตุลาคม พ.ศ. 2562



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดวิจัย
ที่มา: คณะผู้วิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงชุด คะฉิ่น นี้ คณะผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้อง ทั้งจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ หนังสือ และการเก็บข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนาม มีขั้นตอน คือ 1. การเก็บรวบรวมข้อมูล 2. ระยะเวลาในการดำเนินงาน 3. การวิเคราะห์ข้อมูล 4. การนำข้อมูลไปประยุกต์ใช้และออกแบบการแสดง มีรายละเอียดดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1. ศึกษาข้อมูล และเอกสาร ศึกษาข้อมูลเอกสารทางวิชาการ บทความ และหนังสือเกี่ยวข้อง

1.2 การสัมภาษณ์ การรวบรวมข้อมูลคณะผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลโดยมีขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured interview) กำหนดประเด็นคำถามสำหรับเก็บข้อมูล อาทิ ข้อมูลพื้นฐานทั่วไป ลักษณะเฉพาะ ความเชื่อ รูปแบบอัตลักษณ์ของกลุ่ม แบบสัมภาษณ์แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสัมภาษณ์ และประเด็นคำถาม รวมถึงการสนทนากับผู้สัมภาษณ์ในเรื่องที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม เพื่อให้ได้รายละเอียดสมบูรณ์ครบถ้วนมากขึ้น

ตารางที่1: ข้อมูลการสัมภาษณ์

วัน/เดือน/ปี	ชื่อผู้สัมภาษณ์	ตำแหน่ง	หัวข้อ หรือข้อมูลการสัมภาษณ์
4 ม.ค. 2562	นายณฐภน เดชไพรชลา	ปลัดเทศบาลตำบลเมืองนะ	ประวัติของเทศบาลตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่
4 ม.ค. 2562	นายสมบูรณ์ สารรังสี	ผู้ใหญ่บ้านใหม่สามัคคี	ประวัติความเป็นมาของบ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่
4 ม.ค. 2562	นายอนุชาติ ลาพา	ประธานเครือข่ายคะฉิ่น	ประวัติความเป็นมาและวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่
26 มี.ค. 2562	นายอนุชาติ ลาพา	ประธานเครือข่ายคะฉิ่น	การอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นที่เข้ามาอาศัยอยู่ในบ้านใหม่สามัคคี, ประวัติความเป็นมาประเพณีรำมะหน่าว บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่
26 มี.ค. 2562	นายคอนเสา มะลิบ	ผู้นำรำมะหน่าว กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นบ้านใหม่สามัคคี	ท่ารำมะหน่าวของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่
26 มี.ค. 2562	นางมล มะลิ	วิทยากรผู้ให้ความรู้	การแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น กลุ่มจิงเผาะ ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่

ที่มา: คณะผู้วิจัย

2. ระยะเวลาการดำเนินงาน

การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ได้กำหนดระยะการดำเนินงานตั้งแต่ มกราคม – ตุลาคม พ.ศ. 2562

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

การสร้างสรรค์การแสดงชุด คะฉิ่น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาดังนี้

1. แนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบ“การแสดงคะฉิ่น”

2. องค์ประกอบการแสดง คือ 1) เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับ 2) เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง 3) อุปกรณ์ประกอบการแสดง 4) โอกาสที่ใช้แสดง

3. กระบวนท่าเต้นชุดคะฉิ่น

จากการศึกษาและวางแผนในการสร้างสรรค์การแสดงชุดคะฉิ่น คณะผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการศึกษาแนวทางในการดำเนินงานรวมไปถึงการศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย การลงพื้นที่เก็บข้อมูลและการสัมภาษณ์ปราชญ์ชาวบ้าน เพื่อนำข้อมูลวิถีชีวิต ความเชื่อ พิธีกรรม และอัตลักษณ์กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น มาใช้ประกอบการคิดประดิษฐ์ท่าเต้นต่าง ๆ ซึ่งส่วนมากจะมีลักษณะท่าทางเลียนแบบการเคลื่อนไหวของนก แล้วนำเสนอออกมาในรูปแบบของกระบวนการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว ผสมผสานรูปแบบการแปรแถว ในส่วนของเครื่องแต่งกายคณะผู้วิจัยได้นำเอาวัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นแบบดั้งเดิมมาเป็นชุดการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นได้อย่างชัดเจน

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงชุด“คะฉิ่น” เป็นการแสดงประเภทผลงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงมีลักษณะเป็นการเต้นที่มีกลิ่นอายของความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น โดยมีองค์ประกอบดังนี้

1. แนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบการแสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด “คะฉิ่น” สร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดการศึกษาวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การเกษตรกรรม การทอผ้า และ “การดำรงชีวิตที่พึ่งพาอาศัยธรรมชาติของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ผ่านการเต้นที่เลียนแบบท่าทางจากนก” (คอนเสา มะลิบ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 มีนาคม 2562) ซึ่งคณะผู้วิจัยยังได้นำข้อมูลที่เป็นการอธิบายอัตลักษณ์เฉพาะทางวัฒนธรรมคะฉิ่นด้านอื่น ๆ มาเป็นแนวคิดการประพันธ์บทเพลงประกอบการแสดง

2. องค์ประกอบการแสดง

องค์ประกอบการแสดงชุด “คะฉิ่น” ได้แก่

2.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

คณะผู้วิจัยได้นำเอาเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับแบบดั้งเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาใช้ในการแสดง โดยศึกษาจากหนังสือ บทความวิชาการ เอกสารงานวิจัย และจากการลงพื้นที่สัมภาษณ์จากปราชญ์ท้องถิ่น ในเรื่องเครื่องแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ในหมู่บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ รวมถึงการลงพื้นที่สัมภาษณ์เชิงลึกจากกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น คณะผู้วิจัยจึงนำรูปแบบการแต่งกายแบบดั้งเดิมมาใช้ในการแสดง เพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์และการเผยแพร่สู่สาธารณชนของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น (มล มะลิ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 มีนาคม 2562) โดยมีองค์ประกอบดังนี้

ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับสำหรับใช้ในการแสดง
ที่มา: คณะผู้วิจัย

เสื้อ สวมเสื้อสีดำแขนยาวคอกว้างปักเม็ดเงินเรียงกันสวยงาม 3-4 ชั้น มีสายเงินห้อยลงมาเพื่อความสวยงามและมีการปักตกแต่งตรงข้อมือเสื้อและชายผ้า

หมวก กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น เกล้าผมมวยสูง และสวมหมวกที่เรียกตามภาษาถิ่นว่า “ปงเคาะ” ปัจจุบันหมวกมีการออกแบบให้เป็นหมวกสำเร็จรูปเพื่อสะดวกสำหรับการสวมใส่

สร้อยคอชะวานัง สวมสร้อยที่เรียกตามภาษาถิ่นว่า “ชะวานัง” ผู้หญิงทุกคนต้องสวมใส่ มีลักษณะเป็นสร้อยที่ร้อยด้วยลูกปัด

กำไลข้อมือ กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ใส่กำไลข้อมือเงินที่เรียกเป็นภาษาถิ่นว่า “ละค่อน” ซึ่งลวดลายในข้อมือ ได้ลายจาก เสามะหน่าว

ห่วงหวายคาดเอว กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นใส่ที่คาดเอวที่เรียกเป็นภาษาถิ่นว่า “ฉิ่นกี๊ด” เป็นเส้นเล็ก ๆ วงกลม มัดรวมกันซึ่งมีความเชื่อว่าสมัยก่อนหากผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นเข้าป่าแล้วโดนแมลงกัด หรือโดนสัตว์ที่มีพิษกัด ให้ใช้ “ฉิ่นกี๊ด” รักษาพิษ

ปลอกขา สวมใส่ปลอกขาสีแดง ปักลาย “จิงเผาะ” ปักลวดลายในผ้าเป็นรูปผักผลไม้หรือสัตว์แล้วแต่ช่างปัก เช่น ลายฟักทอง ใบผักกูด เป็นต้น

ผ้ามัดเอว ใช้ผ้ามัดเอวสีแดง ปลายผ้าทั้ง 2 ข้างประดับด้วยผ้าลูกไม้สีขาวเพื่อความสวยงาม

ผ้าถุง นุ่งผ้าถุงสีแดงแบบพับซ้ายขวา ยาวถึงหัวเข่าปล่อยชายผ้าไว้ด้านขวา มีลวดลายเรียกว่า “ซิงเกาะ” เป็นลายคลื่นต่าง ๆ ส่วนตัวหัวผ้าถุง เรียกว่า “จิงเผาะ” ทอลวดลายในผ้าเป็นรูปผักผลไม้ หรือสัตว์แล้วแต่ช่างทอเช่น ลายฟักทอง ใบผักกรูด

2.2. เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุด “คะฉิ่น” คณะผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทเพลงขึ้นโดยใช้ชื่อเพลงว่า “คะฉิ่น”เป็นการนำเอาเสียงเครื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาสร้างสรรค์บทเพลงขึ้น ได้แก่ ขลุ่ยจิงเผาะ ฆ้องใหญ่ กลองใหญ่จิงเผาะ ฉาบ และทำให้เกิดความร่วมสมัยมากขึ้นโดยบรรเลงประกอบกับเครื่องดนตรีสากลร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ เพื่อสื่อถึงการอพยพโยกย้ายของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นเข้าสู่ประเทศไทย ณ หมู่บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ประพันธ์โดย นายปวรินทร์ พิเกณฑ์

โดยแบ่งเพลงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เวลา 0.00 – 02.49 น. ดนตรีที่สื่อถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ บรรยากาศของผืนป่าในยามเช้า โดยใช้เสียงขลุ่ยจิงเผาะ เป็นเสียงดนตรีหลักในการเล่าเรื่องราว

ช่วงที่ 2 เวลา 02.15 – 05.01 น. สื่อถึงความสนุกสนานของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น โดยเพิ่มเครื่องดนตรีในการดำเนินทำนองเพลง เป็นเสียงกลองและเครื่องประกอบจังหวะที่หนักแน่นกระชับ เพื่อสื่อความสนุกสนานรื่นเริง

ช่วงที่ 3 เวลา 05.02 – 07.26 น. มีการนำเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือเข้ามาผสมผสาน เพื่อสื่อถึงการเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในประเทศไทยของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น

2.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงชุด “คะฉิ่น” เป็นการแสดงที่จำลองวิถีชีวิตของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ในหมู่บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ โดยมีอุปกรณ์ คือ ผ้าเช็ดหน้า ทำมาจากผ้าจอร์เจีย ตัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส

ภาพที่ 3 ผ้าเช็ดหน้า
ที่มา: คณะผู้วิจัย

2.4 โอกาสที่ใช้แสดง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด “คะฉิ่น” เป็นการแสดงที่มีความสนุกสนาน จังหวะดนตรีส่วนใหญ่เป็นจังหวะเร็ว มีท่าทางที่แข็งแรงผสมผสานความอ่อนหวาน การแสดงชุดนี้เหมาะสำหรับงานรื่นเริงทั่วไป เช่น งานปีใหม่ พิธีเปิดกิจกรรมต่าง ๆ งานพิธีกรรมของชาวคะฉิ่น และงานอื่น ๆ ที่ต้องการความสนุกสนาน

3. กระบวนท่าเต้นชุดคะฉิ่น

3.1 ลำดับท่าเต้น

คณะผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ท่าเต้นจากการเลียนแบบท่าทางการเคลื่อนไหวของนกชนิดต่าง ๆ 12 ชนิด ก่อให้เกิดผลงานในรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ซึ่งประกอบด้วยกระบวนท่าเต้นทั้งหมด 142 ท่า โดยการแสดงทั้งหมดแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

3.1.1 ช่วงที่ 1 ช่วงอรุณเบิกฟ้า ยามเช้าของวันใหม่ สื่อให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ที่พึ่งพาอาศัยธรรมชาติของผืนป่าและสิ่งต่าง ๆ รอบตัว มีจำลองรูปแบบวิถีชีวิตการทำการเกษตร การเพาะปลูก และการทอผ้า สื่อสะท้อนถึงภาพยามเช้าที่แสนสงบสุขมีทั้งหมด 34 ท่า

3.1.2 ช่วงที่ 2 ช่วงการเต้น จำลองรูปแบบความสนุกสนาน ของหญิงสาว ด้วยการเต้นเลียนแบบธรรมชาติของนกชนิดต่าง ๆ บนท้องฟ้า สะท้อนให้เห็นถึงความสดใสร่าเริงของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น มีทั้งหมด 79 ท่า

3.1.3 ช่วงที่ 3 ช่วงรวมใจและการขอบคุณ เป็นการเต้นรวมใจของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นที่มารวมตัวกันเพื่อขอบคุณ เพราะการขอบคุณเป็นสิ่งที่กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ให้ความสำคัญมาก

ทำให้รู้ถึงคุณค่าของสิ่งรอบข้างที่ทำให้มีที่ทำมาหากินที่อยู่อาศัยและขอบคุณการให้ความช่วยเหลือ การแบ่งปันระหว่างกันเพื่อสร้างเสริมความสัมพันธ์และสร้างมิตรภาพอันดีต่อกัน มีทั้งหมด 29 ท่า

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์การแสดงชุด คะฉิ่น เป็นชุดการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อถ่ายทอดวิถีชีวิต และการเต้นของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ผ่านศิลปะการแสดงโดยมุ่งศึกษาเกี่ยวกับการดำรงชีวิต วัฒนธรรม ประเพณี และการเต้นของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น เพื่อนำมาออกแบบการแสดง

จากการศึกษาลักษณะท่าทางต่าง ๆ ของนกมาเป็นส่วนหนึ่งของท่าทางการเต้น ดังนั้นคณะผู้วิจัยจึงได้นำเอาความเป็นเอกลักษณ์และท่าเต้นของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดคะฉิ่นขึ้น คณะผู้วิจัยวางแผนในการประดิษฐ์การแสดงชุด “คะฉิ่น” โดยศึกษาจากเอกสารงานวิจัย แหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บข้อมูล และการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลเพื่อได้ทราบถึงข้อมูลวิถีชีวิต ความเชื่อ และพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น จึงนำมาใช้ประกอบการคิดประดิษฐ์ท่าการแสดง ซึ่งท่าเต้นของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นส่วนมากมีลักษณะท่าทางเลียนแบบธรรมชาติของนก คณะผู้วิจัยจึงนำเสนอออกมาในรูปแบบของกระบวนการเต้น และการแปรแถว เพื่อสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ในการแสดงชุดนี้ใช้นักแสดงผู้หญิงทั้งหมด 10 คน โดยมีกระบวนท่าทั้งหมด 142 ท่า โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ช่วงอรุณเบิกฟ้า ยามเช้าของวันใหม่ สื่อให้เห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ที่พึ่งพาอาศัยธรรมชาติของผืนป่า และสิ่งต่าง ๆ รอบตัว มีการทำการเกษตร และการทอผ้าเป็นยามเช้าที่แสนสงบสุข

ช่วงที่ 2 ช่วงการเต้น เมื่อหมู่นกกาโบยบินออกหากิน ความสนุกก็เริ่มขึ้น หญิงสาวพากันเต้นเลียนแบบธรรมชาติของนกชนิดต่าง ๆ บนท้องฟ้า สื่อให้เห็นถึงความสดใสร่าเริงของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น

ช่วงที่ 3 ช่วงรวมใจและการขอบคุณ การเต้นรวมใจของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นที่มารวมตัวกันเพื่อขอบคุณ เพราะการขอบคุณเป็นสิ่งที่กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ให้ความสำคัญมาก ทำให้รู้ถึงคุณค่าของสิ่งรอบข้างที่ทำให้มีที่ทำมาหากินที่อยู่อาศัย และขอบคุณการให้ความช่วยเหลือ การแบ่งปันระหว่างกันเพื่อสร้างเสริมความสัมพันธ์และสร้างมิตรภาพอันดีต่อกัน

คณะผู้วิจัยได้ศึกษาการแต่งกายและเครื่องประดับแบบกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น โดยทำการศึกษาจากการลงพื้นที่และภาพถ่ายที่หมู่บ้านใหม่สามัคคี ตำบลเมืองนะ อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ โดยนำความเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมการแต่งกายของผู้หญิง กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมาใช้ในการแสดงชุด “คะฉิ่น” เพื่อรักษาความเป็นเอกลักษณ์การแต่งกายของผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นไว้และเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน

การแสดงชุดนี้ใช้ทำนองเพลงประกอบการแสดงแบบผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีชนเผ่าเครื่องพื้นเมืองภาคเหนือและเครื่องดนตรีสากล ชื่อเพลง “คะฉิ่น” ประพันธ์โดย นายปวรินทร์ พิเกณฑ์

การแสดง “คะฉิ่น” เป็นการแสดงที่นำการสัมภาษณ์แลกเปลี่ยนข้อมูลเชิงลึกและมาสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏเป็นภาพเชิงประจักษ์ การแสดงชุดนี้ยังสร้างความภาคภูมิใจให้แก่กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น สะท้อนภาพวิถีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติและอุปนิสัยโอบอ้อมอารี ของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นรวมถึงความภาคภูมิใจที่ได้มาอาศัยอยู่บนผืนแผ่นดินไทยนับจากอดีตถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 ผู้ที่มีความสนใจในการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่น ควรศึกษาหาข้อมูลจากหนังสืองานวิจัย และเพื่อเข้ามาใช้ประกอบในการศึกษาข้อมูลให้ได้มากที่สุด เพราะโดยส่วนใหญ่หนังสือข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นจะมีจำนวนน้อย ทั้งมีคำศัพท์เฉพาะ หรือชื่อเรียกที่มีความแตกต่างไปตามแต่ละกลุ่มชน จึงจำเป็นต้องทำการศึกษาคำศัพท์ต่าง ๆ ให้ถูกต้องที่สุดก่อนนำมาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย

1.2 ควรมีการประชาสัมพันธ์ เผยแพร่ข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นให้คนรุ่นใหม่ได้รู้จักมากขึ้น เพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการศึกษาและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมากขึ้น

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การศึกษาข้อมูล การลงพื้นที่ในสถานที่จริงจำเป็นต้องตรวจสอบวัน เวลา ในการจัดประเพณีสำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นในแต่ละปีให้แน่นอน เช่น ประเพณีรำมะหน่าวนั้นจะจัดขึ้นเพียงปีละ 1 ครั้งเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยจะมีระยะเวลาในการเก็บข้อมูลที่จำกัด อาจเกิดอุปสรรคในการเก็บและรวบรวมข้อมูลขึ้นได้

2.2 กลุ่มชาติพันธุ์คะฉิ่นมีภาษาเฉพาะในการสื่อสารที่ ผู้วิจัยจะต้องเน้นการสัมภาษณ์หลายรอบเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันระหว่างผู้วิจัยกับผู้ให้สัมภาษณ์ และต้องใช้ล่ามแปลภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร เพื่อทำให้ผู้วิจัยกับผู้ให้สัมภาษณ์มีความเข้าใจตรงกัน

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี จากสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง สาขาศิลปะการแสดง และขอบคุณอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก นักศึกษาหลักสูตรร่วมผลิตครุศาสตรบัณฑิต หลักสูตรนาฏศิลป์ที่ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะการแสดง เพื่อความสุนทรีย์ในการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ และตรงตามเอกลักษณ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ คือ “สถาบันอุดมศึกษา เพื่อการพัฒนาท้องถิ่น”

รายการอ้างอิง

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2560). *สุนทรียศาสตร์ หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จินตนา สายทองคำ. (2561). *นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน*. นุชาการพิมพ์.

ปราณี ศิริธร.ณ พัทลุง (2528). *สารัตถคดีเหนือแคว้นแดนสยาม*. โรงพิมพ์ช้างเผือก.

บทความวิชาการ (Academic Article)

“แขกแดง” ตลกชูโรงของการแสดงลิเกป่า คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง

“Khaek Daeng”, The Principal Clown in the *Like-pa* by Denchai Sanguansin Troupe in Phatthalung Province

อภิชาติ แก้วกระจ่าง
วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Apichat Kaewkrachang
Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

สุขสันติ แวงวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Suksanti Wangwan
Assistant Professor Dr. (Thai Dance), Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute
kruoor.w@gmail.com

Received: Nov 09, 2020
Revised: Dec 07, 2020
Accepted: Apr 27, 2021
Published: Apr 30, 2021

บทคัดย่อ

ลิเกป่าเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่ได้มีการสันนิษฐานว่ามาจากการละเล่นของชาวไทยมุสลิมที่อาศัยอยู่บนเกาะบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันตก หรือชายฝั่งทะเลอันดามัน ต่อมาชาวไทยพุทธได้นำมาแสดง จนเกิดความนิยมและแพร่หลายไปยังชายฝั่งทะเลตะวันออก หรือฝั่งทะเลอ่าวไทยจนการแสดงลิเกป่ามีผู้นิยมกันกว้างขวางมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณจังหวัดแถบชายฝั่งทะเลอันดามัน เช่น ตรัง พังงา กระบี่ เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่ามีการแสดงลิเกป่ากระจายอยู่ทั่วไปในจังหวัดแถบชายฝั่งทะเลอ่าวไทย ตั้งแต่จังหวัดสุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา แต่ปัจจุบันลิเกป่าค่อย ๆ คลายความนิยมลงจนหาชมได้ยาก โดยเฉพาะลิเกป่าในจังหวัดพัทลุงที่เหลือแสดงอยู่เพียงคณะเดียว คือ คณะลิเกป่าเด่นชัย สงวนศิลป์

หากกล่าวถึงการแสดงลิเกป่าก็จะนึกถึงตัวเอกของการแสดง คือ “แขกแดง” ที่เป็นตัวละครที่สำคัญในการดำเนินเรื่องของการแสดงลิเกป่า และยังเป็นเหมือนตัวตลกชูโรงที่สามารถดึงดูดความสนใจในการแสดงลิเกป่าอีกด้วย องค์ประกอบสำหรับการแสดงลิเกป่าคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ ในส่วนของการเต้นแขกแดง คือ (1) รูปแบบลักษณะการออกแขกแดง (2) ดนตรีที่ใช้ประกอบในการเต้นแขกแดง (3) การแต่งกายของแขกแดง (4) การสืบทอดการเต้นแขกแดง ในปัจจุบันคณะลิเกป่าเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง ยังขาดผู้สืบทอดในการเต้นแขกแดง และอาจจะสูญหายไปในที่สุด เนื่องด้วยความนิยมในการแสดงลิเกป่าลดน้อยลง ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์รูปแบบ และอัตลักษณ์ของการเต้นแขกแดงแบบดั้งเดิมคณะลิเกป่าเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง อีกทั้งเพื่อให้การแสดงลิเกป่าได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยเฉพาะตัวเอกของการแสดงลิเกป่า รวมถึงกระบวนท่าการเต้นของตัวแขกแดง หรือตัวตลกชูโรงของการแสดงลิเกป่าคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง

คำสำคัญ: แขกแดง, ตลกชูโรง, การแสดงลิเกป่า

Abstract

The *like-pa* is the traditional theatre of the mainland of southern Thailand. Though its origins are unclear, it’s thought to have been created by Thai-Muslims from islands in the Andaman Sea, and then spread by Thai-Buddhists to regions along the gulf coast, including Surat Thani, Nakhon Si Thammarat, Phattalung, and Songkhla. Until recent times, the *like-pa* remained popular mostly in the coastal regions of the Andaman Sea, including Trang, Phang Nga, and Krabi provinces. Today however, there is only one *like-pa* troupe remaining, which performs in Phattalung province. The most important and appealing character of the *like-pa* is the clown called *Khaek Daeng*. As performed by the Denchai Sanguansin troupe, the following elements are required to perform the role of *Khaek Daeng*: (1) formation of performance, (2) musical accompaniment, (3) costume, and (4) transmission. Whether this character can be performed in the future is unknown, as it seems there are no more apprentices learning it. One purpose of this study is to revitalise the techniques and performance of *Khaek Daeng*, and promote the tradition of *like-pa.*

Keywords: khaek daeng, principal clown, the like-pa

บทนำ

“...นานานานานหน้ำนานานา
นาหน้านานา
นาหน้านานาน อะเนวังกาอ้ายรัตตุมันถาเร
อ้ายลงชงโค อ้ายมัดตะโหยโหโอตะยา
จำปีลอยไป อ้ายพวงมาลัย ลอยมา ลอยมาแล้วเหวอ ลอยไปอ้ายพวงมาลัยลอยมา
นานานานาหน้านานานา
อะเนวังกาอ้ายรัตตุมันถาเร
นานานานาหน้านานานา
แขกมาแล้ววา อะเนวังกาอ้ารัตตุมันถาเร
นานานานาหน้านานานา
แขกมาแล้ววา เอาจากปะดัง แขกมา แขกมา หลายคน
นานานานาหน้านานานา
แขกมาแล้ววา เอาจากไหยงกา แขกมา แขกมา แขกมา หลายคน
นานานานาหน้านานานา
อะไรอะเนวังกา ข้ายกมือฝาธามะสุวัน”
(นายคล่อง ห้วนแจ่ม และนายภักดิ์ อินทร์เอียด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2563)

สิ้นเสียงร้องที่เป็นเอกลักษณ์ไม่ว่าจะเป็นภาษา หรือตัวแสดงที่กำลังร้องบทร้องดังกล่าว ประกอบกับเสียงรำมะนาที่บรรเลงควบคู่ไปด้วย เป็นสัญญาณที่รับรู้กันของชาวปักษ์ใต้ในจังหวัดพัทลุง ว่าเป็นการเริ่มต้นของช่วงเวลาแห่งความบันเทิงและความสุข คือ การเปิดฉากการแสดงของศิลปะพื้นบ้าน อย่าง “ลิเกป่า”

ลิเกป่า สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากการสวดสรรเสริญอย่างหนึ่งของชาวมุสลิม เรียกว่า “ดิเกร์” ต่อมาได้รับความนิยมและแพร่หลายทั่วไปในแถบจังหวัดทางภาคใต้ของไทย เช่น ตรัง พังงา กระบี่ สงขลา สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช พัทลุง ฯลฯ โดยมักนิยมจัดแสดง ในงานเทศกาลประเพณีต่าง ๆ ของท้องถิ่น (กิติมา ทวนน้อย, 2551) เรื่องที่นิยมนำมาแสดง มีเนื้อหาเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านและเหตุการณ์ที่เข้ากับสถานการณ์ในปัจจุบัน สอดแทรกคติและความบันเทิง ผ่านเรื่องราวและตัวละคร ทั้งนี้ตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องที่ขาดเสียมิได้ของการแสดง ลิเกป่า คือ แขกแดง ยาหยี และเสนา

แขกแดง หรือแขกเทศ ถือเป็นตัวละครเอกของการแสดงลิเกป่า กล่าวคือ เป็นตัวละคร ที่เป็นตัวหลักในการดำเนินเรื่องราวในการแสดง โดยผู้แสดงจะสวมบทบาทเป็นตัวตลกแสดงออก ผ่านเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า และบุคลิกเฉพาะบุคคล ซึ่งต้องใช้ความชำนาญจากประสบการณ์ ปฏิภาณไหวพริบ และทักษะพิเศษเฉพาะตน เพื่อดึงดูดผู้ชมให้สนใจ และสามารถเข้าถึงอรรถรส และสุนทรียภาพของการแสดงนั้น ๆ ได้

สำหรับที่มาของแขกแดง เป็นเรื่องราวมุขปาฐะที่เล่าต่อ ๆ กันมาว่า แขกแดง เป็นแขกจากเมืองลักกะตา (กัลกัตตา) ประเทศอินเดีย ที่เดินเรือเข้ามาค้าขาย ตามหัวเมืองชายฝั่งทะเลตะวันตกของประเทศไทย และได้ภรรยาคนไทยชื่อยาหยี ต่อมาแขกแดงจะเดินทางกลับเมืองของตน จึงได้เข้าพบเจ้าเมืองเพื่อขอผู้ติดตามไปด้วย จากนั้นแขกแดงจึงได้มาบอกกับยาหยีภรรยาของตนเพื่อให้เดินทางกลับไปด้วยกัน แต่ยาหยีไม่ยอม แขกแดงจึงได้พยายามอ้อนวอนให้ยาหยียอมเดินทางไปด้วยจนสำเร็จ และยาหยี เสนา ตนเอง (แขกแดง) ก็ได้บอกลาพ่อ แม่ และญาติพี่น้อง ซึ่งในระหว่างการเดินทางแขกแดงได้ชวนให้ยาหยีชมความงามของธรรมชาติและสิ่งต่าง ๆ ตลอดทางจนถึงบ้านเมืองของตน ทั้งนี้เรื่องราวดังกล่าวถือเป็นเนื้อหาหลักในการแสดงเปิดฉากของลิเกป่า เรียกว่า การแสดงแขก หรือการออกแขก และเมื่อแสดงจบจึงเข้าสู่เรื่องราวอื่น ๆ ต่อไป

อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันพบว่ามีคณะลิเกป่าจัดแสดงกระจายตัวอยู่ในแถบจังหวัดทางภาคใต้ของไทย ซึ่งในแต่ละคณะก็ได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและความต้องการของผู้ชม ส่งผลให้การแสดงในรูปแบบดั้งเดิมขาดการสืบทอดและรักษาขนบการแสดงอย่างเก่าไว้ ในขณะเดียวกันความนิยมในการแสดงลิเกป่าของคนในพื้นที่ก็มีเพียงเฉพาะกลุ่มเท่านั้น จึงอาจมีความเสี่ยงที่จะทำให้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านลิเกป่าซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติไร้การสืบทอดและสูญหายไปตามกาลเวลา หรืออาจหลงเหลือไว้เพียงในรูปแบบของเอกสารสำคัญก็เป็นได้

จังหวัดพัทลุง เป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่ยังมีการสืบทอดและจัดแสดงลิเกป่า ที่ตำบลปันแต อำเภอควนขนุน มีคณะลิเกป่าชื่อ คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ ซึ่งเป็นเพียงคณะเดียวเท่านั้นในจังหวัดพัทลุงที่ยังคงทำการแสดงอยู่ จากการศึกษาข้อมูลพบว่า การแสดงลิเกป่าของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ ยังคงปฏิบัติและรักษารูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิมอยู่ โดยเฉพาะการเต้นแขกแดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะกล่าวคือ มีกระบวนการใช้เท้า และการใช้มือแบบดั้งเดิม อันมีลักษณะท่าเต้นที่กระฉับกระเฉงสนุกสนาน และแทรกความตลกขบขัน อีกทั้งเครื่องแต่งกายยังคงรักษาขนบเดิมไว้ คือ การแต่งกายแบบแขกอินเดีย ขณะที่การแสดงลิเกป่าในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้กระชับและรวบรัดขึ้น เพื่อความรวดเร็วตามข้อจำกัดด้านเวลาและกระแสนิยมของผู้ชม

ดังนั้น “การเต้นแขกแดง” ในการแสดงลิเกป่าของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง จึงมีอัตลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่น โดยได้มีการสืบทอดในรูปแบบดั้งเดิมของการเต้นแขกแดง ซึ่งยังคงรักษารูปแบบท่าเต้นที่ทำให้การเต้นแขกแดงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม และยังเป็นพหุวัฒนธรรมที่ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์การแสดงในรูปแบบดั้งเดิมตามจารีตนิยมของการแสดงลิเกป่าของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง ไว้ให้คงอยู่และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติต่อไป

“ลิเกป่า” การผสมผสานทางวัฒนธรรม

จากการศึกษาความเป็นมาของลิเกป่า พบว่าคำว่า “ลิเก” มาจากคำว่า “ดิเกร์” มาจากภาษาอาหรับ “เบอร์ดิเก” ที่แปลว่า “ขับลำนำ ร้องลำนำ” และคำว่า “เบดเกร์” ที่แปลว่า “หญิงสาวเต้นรำราชสำนัก หญิงเต้นรำ และร้องส่งที่เคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะของรำมะนา” (แบบจัดทำรายการเบื้องต้นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลิเกป่า, ม.ป.ป.) ทั้งนี้ “ดิเกร์” มีลักษณะเป็นบทสวดขับร้อง

ประกอบกับจังหวะรำมะนา เพื่อเป็นการสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาอิสลาม โดยพวกแขกเจ้าเซ็นเป็นผู้นำมาเผยแพร่ และคนไทยได้นำมาดัดแปลงให้เข้ากับรสนิยมและวัฒนธรรมของตน ซึ่งชาวไทยเชื้อสายมลายูนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายในแถบดินแดนทางใต้ของไทย เมื่อรวมเข้ากับคำว่า “ป่า” ซึ่งเป็นคำเรียกที่มีความหมายเฉพาะถิ่น หมายถึง “ความไม่ประณีต ตามมีตามเกิด” ขณะที่ในบางท้องถิ่นเรียกลิเกป่าว่า “ลิเกบก” ซึ่งได้มีผู้อธิบายอีกว่า อาจเป็นเพราะชาวอินเดียที่เดินทางเข้ามาค้าขายยังแหลมมลายูต้องมาขึ้นฝั่งแล้ว “เดินบก” หรือ “เดินป่า” จึงเป็นที่มาของคำเรียก “ลิเกป่า” หรือ “ลิเกบก” (ลิเกป่า, ม.ป.ป.) ทั้งนี้ประพนธ์ เรืองณรงค์ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2558) ได้แสดงความเห็นว่า คำว่า “ลิเกป่า หรือลิเกบก” คงเป็นการเรียกให้แตกต่างไปจากลิเกทางภาคกลาง ซึ่งเป็นของชาวเมือง ลิเกป่า และลิเกบกเป็นของชาวบ้าน นอกจากนี้ยังเรียกลิเกป่าว่า “ลิเกรำมะนา” เพราะลิเกนี้ใช้รำมะนาเป็นการให้จังหวะ อีกทั้งยังเรียกว่า “ลิเกแขกแดง” เพราะมีการออกแขกแดงนั่นเอง

ทั้งนี้ การแสดงลิเกป่าไม่มีการบันทึกไว้เป็นหลักฐานที่แน่นอนว่าเกิดขึ้นเมื่อใด และใครเป็นผู้ริเริ่มนำเข้ามาเผยแพร่ ซึ่งข้อมูลส่วนใหญ่เป็นไปในการสืบค้นจากตัวบุคคลในลักษณะมุขปาฐะเล่าสืบต่อกันจากศิลปินพื้นบ้าน และเนื้อหาในบทร้องของการแสดงออกแขก ซึ่งมีเนื้อหาที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของผู้คนในชุมชนแถบฝั่งทะเลอันดามันที่มีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติ และยังแสดงถึงวิถีชีวิตการปกครอง วัฒนธรรม ประเพณี เศรษฐกิจ ผ่านเรื่องราว และตัวละคร คือ แขกแดง หรือแขกเทศ ยาหยีสาวไทยในท้องถิ่น เสนา และเจ้าเมือง (สำนักวัฒนธรรมจังหวัดระนอง, 2558) เมื่อพิจารณาถึงองค์ประกอบการแสดง เช่น เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ประกอบการบรรเลงในการแสดง คือ รำมะนา น่าจะได้แบบมาจากมลายู เพราะมลายูมีกลองชนิดหนึ่งที่เรียกว่า “ระบานา” ซึ่งมีเสียงที่คล้ายกันกับรำมะนาของไทย อีกทั้งในระยะพัฒนาพบว่าทำนองเพลงร้องบางส่วนได้รับมาจากเพลงไทยเดิมและท่าทางการร่ายรำได้รับอิทธิพลมาจากโนรา จึงทำให้ท่วงท่าการแสดงออกแขกของลิเกป่าจึงเป็นแบบประสมประสาน (อุดม หนูทอง, 2542)

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าการแสดงลิเกป่าเป็นการแสดงที่ผสมผสานความหลากหลายทางวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นผู้คน วัฒนธรรม ประเพณี เข้าไว้ด้วยกัน และปรับปรุงให้เข้ากับรสนิยมของผู้คนในท้องถิ่น สะท้อนให้เห็นพลวัตของประวัติศาสตร์ด้านความสัมพันธ์ทางพหุวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในแถบแหลมมลายูและดินแดนทางใต้ของไทย อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและแสดงถึงความภูมิใจในมรดกของแผ่นดินของตน

“แขกแดง” “ยาหยี” “เสนา” และ”เจ้าเมือง”

“แขกแดง หรือแขกเทศ” เป็นตัวละครสำคัญในการดำเนินเรื่องของการแสดงลิเกป่า ซึ่งผู้แสดงเป็นแขกแดงจะสวมบทบาทเป็นตัวตลกชูโรง โดยเนื้อเรื่องกล่าวถึงแขกแดงเป็นคนอินเดียที่เดินทางเข้ามาค้าขายตั้งหลักแหล่งในเมืองไทย บริเวณจังหวัดกระบี่และได้ภรรยาเป็นชาวพื้นเมืองชื่อว่า ยาหยี “ยาหยี” เป็นตัวละครที่เป็นภรรยาของแขกแดง ซึ่งเป็นหญิงสาวชาวไทยมุสลิมที่อาศัยในจังหวัดกระบี่และได้มาพบกับแขกแดงจนได้เป็นสามีภรรยากัน ยาหยีเปรียบเสมือนเป็นนางเอกของเรื่องในการแสดงลิเกป่า “เสนา” เป็นตัวละครที่เป็นนายทหารของเจ้าเมืองที่คอยรับคำสั่งจากเจ้าเมืองในการสนทนาปราศรัยกับแขกแดง ซึ่งเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งที่มีลักษณะตลกขบขันเช่นกัน อีกทั้งเป็นตัวละคร

ที่มีบทบาทในการช่วยเดินเรื่อง “เจ้าเมือง” เป็นตัวละครหนึ่งที่อยู่ในการแสดงลิเกป่าโดยมีบทบาทลักษณะที่เป็นผู้สนทนาปราศรัยกับแขกแดงเช่นเดียวกัน เจ้าเมืองมีความสุขุม และน่าเกรงขามตามบทบาทของตัวละคร และการดำเนินเรื่อง แสดงให้เห็นถึงรสนิยมของคนไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบันที่ยังคงชอบความสนุกสนาน และตลกขบขัน

การแสดงลิเกป่านั้นจะมีการแสดงเนื้อเรื่องหลัก คือ การออกแขกแดง ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมของลิเกป่า และถ้าหากมีเวลาก็จะแสดงเรื่องราวอื่น ๆ สำหรับเนื้อเรื่องของการออกแขกแดงสามารถแบ่งออกเป็น 5 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 แขกแดงกับเสนา คือ กล่าวถึงแขกแดงได้นำเรือเข้าเทียบท่า และได้มาพบกับเสนาแล้วสนทนากันแต่ไม่รู้เรื่อง เสนาจึงนำเอาความไปบอกเจ้าเมืองให้ได้ทราบเกี่ยวกับแขกแดง

ช่วงที่ 2 แขกแดงขอลูกสาวกับเจ้าเมือง คือ เมื่อเจ้าเมืองได้ทราบเรื่องแขกแดงจากเสนาจึงให้แขกแดงเข้าไปพบ จึงทราบความประสงค์จากแขกแดงว่าจะขอลูกสาวสัก 1 คน เพื่อเดินทางกลับเมือง

ช่วงที่ 3 ตัดพ้อ คือ เจ้าเมืองได้ให้เสนาไปกับแขกแดงและให้แขกแดงไปหายาหยีสาวไทยซึ่งเป็นภรรยาของแขกแดง และแขกแดงได้ชวนนางไปอยู่เมืองลักกัตตา (กัลกัตตา) แต่นางไม่ยอมแขกแดงอ้อนวอนแกมตัดพ้อจนนางตกลง

ช่วงที่ 4 ลาพ่อแม่ คือ แขกแดง และยาหยีกล่าวลาพ่อแม่ สั่งลาเครื่องใช้ไม้สอย บ้านเรือนห้องหอตลอดจนผู้คน แล้วไปลงเรือทั้ง 3 คน

ช่วงที่ 5 ชมธรรมชาติ คือ ระหว่างที่เดินทาง แขกแดง และยาหยีก็ได้ร้องชมธรรมชาติต่าง ๆ เช่น ปู หอย ปลา เกาะ และดาวต่าง ๆ จนเรือเทียบท่า

ภาพที่ 1 การแสดงลิเกป่าคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง
ที่มา: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง (2561)

การออกแขกของตัวตลกชูโรง “แขกแดง”

ขนบนิยมที่สำคัญของลิเกทุกประเภท คือ การออกแขก เพราะว่าเรื่องนี้แขกเป็นครูคนไทยเราไม่เคยลืมครู ถ้ารับมาจากชาติใดก็มักจะยกย่องครูไว้เสมอ ในลิเกประเภทอื่น ยกเว้นลิเกป่าจะออกแขกพอเป็นพิธี แต่ลิเกป่านั้นจะต้องแสดงชุดแขกแดงไปจนจบเรื่องเสียก่อนจึงจะแสดงเรื่องอื่น ๆ ได้ ดังนั้นแขกจึงมีบทบาทตลอดช่วงต้นของการแสดง การออกแขกแดงในการแสดงลิเกป่านั้นจะเริ่มด้วยร้องบทหลังม่าน ต่อจากนั้นผู้แสดงบทแขกแดงจะออกมาเต้นหน้าม่านตามจังหวะของรำมะนาและร้องประกอบ โดยจะมีลูกคู่รับไปด้วย บางคณะมีทั้งแขกขาวและแขกแดงออกมาเต้นสลับกัน

เมื่อจบการออกแขกแดงก็จะเริ่มแสดงชุดแขกแดงเป็นลำดับต่อไป การออกแขกแดงเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของลิเกป่า ท่วงท่าลีลาในการเต้นถือเป็นสิ่งสำคัญ ผู้แสดงต้องเต้นไปตามจังหวะรำมะนาอย่างกระฉับกระเฉง ผู้แสดงในบทแขกแดงเป็นผู้ขับร้องเอง และออกมาร้องหน้าฉากประกอบการเต้นยักย้ายส่ายสะโพกให้เข้ากับจังหวะรำมะนา และเลียนแบบท่าทางของแขก มีลูกคู่คอยร้องรับซึ่งการออกแขกแดงนั้นสามารถดึงดูดความสนใจผู้ชมได้เป็นอย่างดี การขับร้องบทแขกแดงจะร้องซ้ำอยู่ประมาณ 5 รอบ ถือเป็นการเสร็จสิ้นการออกแขกแดง ต่อจากนั้นจะแสดงบทอื่น ๆ ในชุดแขกแดงต่อไป (กลิ่น คงเหมือนเพชร, 2538)

สำหรับการเต้นแขกแดงของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง จะมีลักษณะท่าเต้น และกระบวนท่าที่ใช้ในการออกแขกทั้งหมด 6 ท่า คือ 1) ท่าแขกแดงทำความเคารพ 2) ท่าแขกแดงยกเท้ามือตั้ง 3) ท่าแขกแดงก้าวเท้าสามเหลี่ยม 4) ท่าแขกแดงกระโดดยกเท้า 5) ท่าแขกแดงตัวตรงก้มหน้า 6) ท่าแขกแดงยกแขนแหงนหน้า โดยเป็นลักษณะท่าทางการใช้ศีรษะ การเล่นเท้าประกอบการใช้มือเพื่อให้เกิดความสวยงาม และสนุกสนาน ดังนี้

1) ท่าแขกแดงทำความเคารพ

ลักษณะวิ่งออกมาจากหลังเวทีทางด้านขวา แล้วยืนลักษณะหันทิศหน้าตรง มือซ้ายปฏิบัติท่ากำมือหลวม ๆ แนบกับลำตัว แบมือขวา งอแขนเข้าหาศีรษะระดับหางคิ้ว เท้าทั้งสองปฏิบัติท่ายืนเต็มเท้าแยกปลายเท้าห่างกันเล็กน้อย ก้มศีรษะเล็กน้อย พร้อมโน้มตัวไปด้านหน้า โดยท่านี้เป็นการทำความเคารพผู้ชมด้านหน้าเวทีก่อนจะเริ่มปฏิบัติท่าต่อไป ดังภาพ

ภาพที่ 2 ท่าแขกแดงทำความเคารพ
ที่มา: ผู้เขียน

2) ท่าแขกแดงยกเท้ามือตั้ง

ลักษณะหันทิศหน้าตรง มือปฏิบัติท่ากำมือทั้งสองหลวม ๆ โดยมือขวาอยู่ระดับเอว มือซ้ายอยู่ระดับอกขวา กดเอวทางซ้าย ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง โดยเริ่มจากด้านขวา ยกเท้าซ้ายวางด้วยจมูกเท้า เอียงศีรษะทางซ้าย และปฏิบัติในท่าดีดเท้า ตั้งมืออีก 1 ครั้ง โดยปฏิบัติตรงกันข้าม โดยท่านี้มีลักษณะแสดงถึงความกระฉับกระเฉง คล่องแคล่วของตัวแขกแดงเป็นที่ดึงดูดผู้ชมให้มาชมการแสดง ดังภาพ

ภาพที่ 3 ท่าแขกแดงยกเท้ามือตั้ง
ที่มา: ผู้เขียน

3) ท่าแขกแดงก้าวเท้าสามเหลี่ยม

ลักษณะหันทิศหน้าตรง มือทั้งสองปฏิบัติท่ามือเท้าเอว ก้าวเท้าซ้าย สลับกับเท้าขวา เอียงศีรษะทางซ้าย กดเอวทางซ้ายเดินเป็นสามเหลี่ยมโดยเริ่มจากเท้าขวาตามจังหวะ ดังภาพ

ภาพที่ 4 ท่าแขกแดงก้าวเท้าสามเหลี่ยม
ที่มา: ผู้เขียน

4) ท่าแขกแดงกระโดดยกเท้า

หันหน้าทางซ้ายลักษณะเฉียง 45 องศา มือทั้งสองปฏิบัติท่ามือเท้าเอว ยกเท้าซ้ายไปด้านหน้า พร้อมวาดไปด้านข้างซ้าย เท้าขวาวางเต็มเท้า หน้ามองเท้าที่ยกเอนตัวไปด้านหลัง กระโดดพร้อมสลับเท้าซ้ายขวาอยู่กับที่ โดยลักษณะท่านี้บอกถึงลักษณะของความสนุกสนานร่าเริงและความแข็งแรงของผู้แสดงในการกระโดดยกเท้า ดังภาพ

ภาพที่ 5 ท่าแขกแดงกระโดดยกเท้า
ที่มา: ผู้เขียน

5) ท่าแขกแดงตัวตรงก้มหน้า

ลักษณะหันทิศหน้าตรง มือทั้งสองปฏิบัติปล่อยมือแนบข้างลำตัว เท้าทั้งสองทำท่ายืนเต็มเท้า แยกปลายเท้าห่างกันเล็กน้อย ก้มศีรษะเล็กน้อย พร้อมโน้มตัวไปด้านหน้า ลักษณะท่านี้เป็นลักษณะท่าคล้ายทำความเคารพผู้ชมอีกครั้งก่อนที่จะถึงท่าสุดท้ายในการเต้นออกแขกแดง ดังภาพ

ภาพที่ 6 ท่าแขกแดงตัวตรงก้มหน้า
ที่มา: ผู้เขียน

6) ท่าแขกแดงยกแขนแหงนหน้า

ลักษณะหันทิศหน้าตรง มือทั้งสองปฏิบัติท่ากำมือหลวม ๆ งอแขนเข้าหาลำตัวระดับไหล่ ถอนเท้าซ้าย เท้าขวายังคงวางเต็มเท้า เปิดปลายคางแหงนหน้าขึ้น พร้อมเอนตัวไปด้านหลัง โดยลักษณะท่านี้บอกถึงความสง่างามของตัวแขกแดง และเป็นท่าลำดับสุดท้ายของการเต้นออกแขกแดงก่อนจะกลับเข้าหลังเวที ดังภาพ

ภาพที่ 7 ท่าแขกแดงยกแขนแหงนหน้า
ที่มา: ผู้เขียน

การแต่งกายของแขกแดง คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง

การแต่งกายของตัวแขกแดงในการแสดงลิเกป่า คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง จะมีลักษณะคือ แขกแดงจะแต่งตัวนุ่งกางเกงขายาว นุ่งผ้าโสร่งทับเพียงเข่า สวมเสื้อเชิ้ตแขนยาว สวมเสื้อนอกทับอีกหนึ่งชั้น สวมหมวก ใส่หนวด หรือแต้มหนวดมีเครารุงรัง บางครั้งก็มีสร้อยสวมด้วย เสริมจมูกให้โตแบบแขกส่วนมากมักทำด้วยไม้ทาสีแดง การแต่งกายของบางคณะอาจมีความแตกต่างกันออกไปบ้างแล้วแต่จะหาเครื่องแต่งกายที่สื่อว่าเป็นแขกได้ เช่น ในสมัยก่อนอาจจะนุ่งผ้าขาวโจงกระเบนทิ้งชาย สวมเสื้อแขนยาว ติดหนวดรุงรังมีประคำคล้องคอ มีผ้าโพกศีรษะ ซึ่งในปัจจุบันบางคณะก็ยังใช้ผ้าโพกศีรษะแทนการสวมหมวกอยู่ การแต่งตัวแขกของลิเกป่าเลียนแบบแขกอินเดีย แต่ก็แต่งเท่าที่พอจะหาเสื้อผ้าได้ซึ่งอาจไม่ครบกระบวนความของชุดแขกจริง ๆ การแต่งกายของชาวอินเดียก็มีหลายแบบ เฉพาะที่เป็นฮินดูแท้นุ่งผ้าที่เรียกว่า “โดตี” เป็นผ้าขาวริมมีขอบ ขอบจะทอหรือปักเลื่อมทองเงินอย่างที่เราเห็น ลิเกสมัยก่อนออกแขกมักนุ่งผ้าขาวขอบแดง บางพวกนุ่งผ้าปล่อยชายมีเข็มขัดคาด ทั่ว ๆ ไปมักนุ่งแบบรวบสองชาย ชายลอดขาขึ้นมาเหน็บไว้ข้างหลัง บางพวกรวบชายเดียวมาเหน็บไว้ ทิ้งอีกชายไว้ข้างหน้า นอกจากนี้แล้วมีแบบนุ่งกางเกง คือ กางเกงแขกรัดขา สวมเสื้อต่าง ๆ หลายแบบ เครื่องแต่งศีรษะมีหมวก หรือผ้าโพกศีรษะอีกหลายแบบ แต่แขกแดงในคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุงนี้ก็จะมีการแต่งกายที่มีการเลียนแบบคล้ายแขกในประเทศอินโดนีเซีย โดยรูปแบบการแต่งกายในลักษณะนี้เป็นวัฒนธรรมมลายูที่กระจายทั่วไปทั้งในมาเลเซีย อินโดนีเซีย และบรูไน แต่ก็ยังมีอีกหนึ่งกระแสที่กล่าวว่าการแต่งกายของแขกแดง คือ แขกแดง แต่งกายแบบมลายู สวมกางเกงขายาว และนุ่งผ้าซอแก๊ะยาวลงมาถึงเข่า สวมเสื้อเชิ้ตแขนยาวสีขาวข้างใน และสวมเสื้อนอกสีดำ

หรือสีกรมท่าทับอีกที แขวนสร้อยประคำสีดำเส้นใหญ่ 1 – 2 เส้น เสริมจมูกให้โตแบบแขกส่วนมาก มักทำด้วยไม้ทาสีแดง สวมหมวกแขกเรียกว่า “หมวกหนีบ” และใส่หนวดเครารุงรัง บางคณะอาจนุ่งผ้าขาวเป็นเชิง สวมเสื้อแขนยาว มีผ้าโพกศีรษะแทนการสวมหมวก จะสวมถุงเท้า หรือไม่สวมก็ได้เช่นกัน (คล่อง ห้วนแจ่ม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2563)

ภาพที่ 8 ลักษณะการแต่งกายของแขกแดง ลิเกป่าคณะ เด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง
ที่มา: ผู้เขียน

การถ่ายทอด และสืบทอดการเต้นแขกแดง และการแสดงลิเกป่าของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง

นายแดง คงไข่ศรี ผู้ก่อตั้ง และหัวหน้าคณะลิเกป่าซึ่งเมื่อก่อนใช้ชื่อคณะว่า ลิเกป่าบ้านสุนทรา ภายหลังได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น ลิเกป่า เด่นชัย สงวนศิลป์ ซึ่งในอดีตได้ถ่ายทอดการแสดงลิเกป่าให้แก่ลูกสาวคนโต คือ นางสมบูรณ์ ดำผอม และนายคล่อง ห้วนแจ่ม ซึ่งเป็นน้องชายของภรรยา

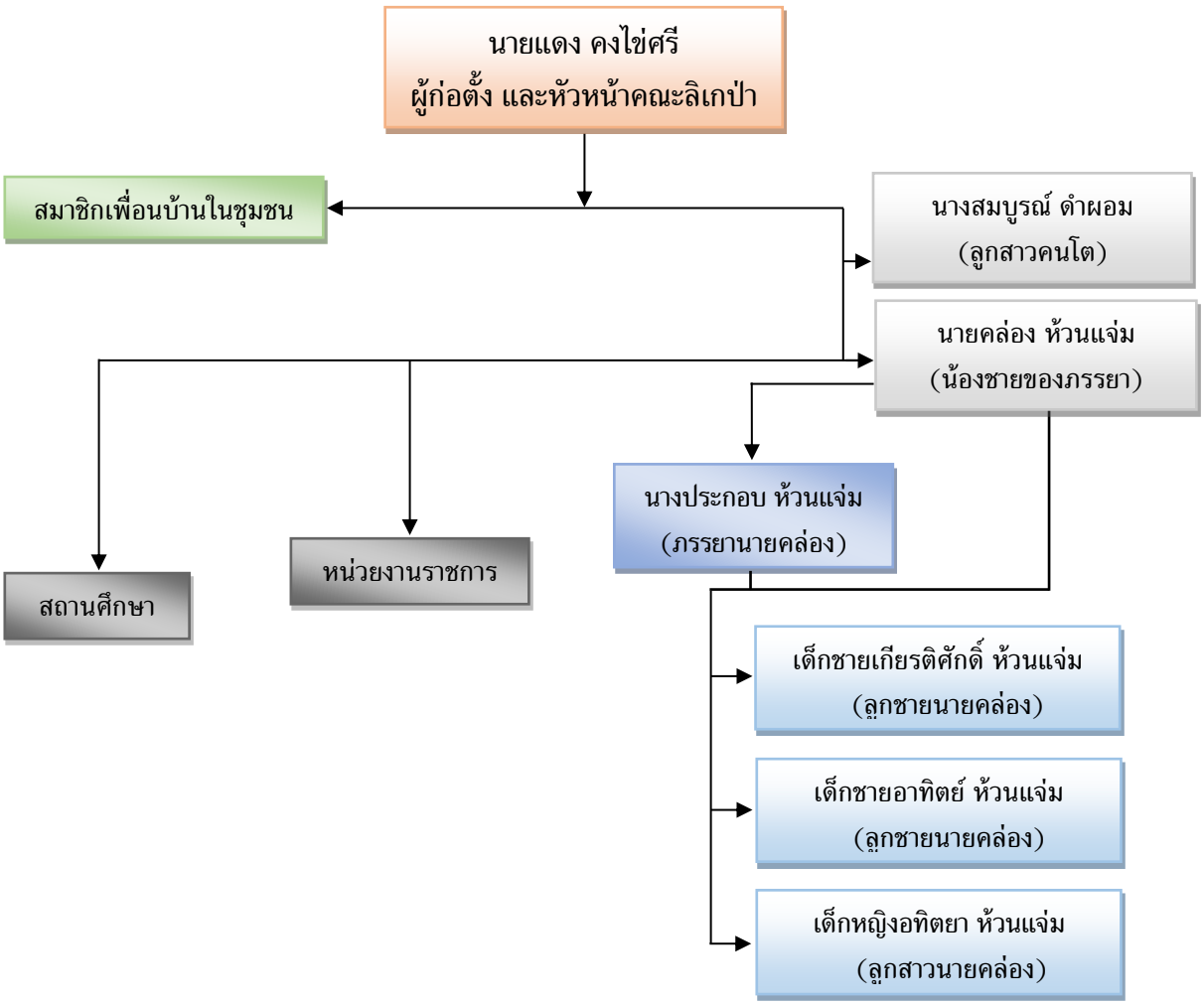
ต่อมานายคล่อง ห้วนแจ่ม ได้ถ่ายทอดการแสดงลิเกป่าให้แก่นางประกอบ ห้วนแจ่ม ซึ่งเป็นภรรยาของตน จากนั้นนายคล่อง และนางประกอบ ห้วนแจ่ม ได้ถ่ายทอดการแสดงให้แก่หลานชาย และหลานสาว ได้แก่ เด็กชายเกียรติศักดิ์ ห้วนแจ่ม เด็กชายอาทิตย์ ห้วนแจ่ม และเด็กหญิงอทิตยา ห้วนแจ่ม นอกจากนี้ นายแดง คงไข่ศรี ยังได้ถ่ายทอดการแสดงแก่เพื่อนบ้านอีกด้วย ทั้งนี้ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดหลายคนมีประสบการณ์ตรงในการแสดงลิเกป่า จนเกิดความชำนาญ และสามารถถ่ายทอดการแสดงให้แก่ผู้อื่นได้อีกทอดหนึ่ง จึงทำให้การแสดงลิเกป่าและเอกลักษณ์ของการเต้นแขกแดงของคณะลิเกป่า เด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุงยังคงมีการสืบทอดอยู่จนมาถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้นายคล่อง ห้วนแจ่ม ซึ่งได้รับการถ่ายทอด และสืบทอดท่าเต้นแขกแดง มาจากนายแดง คงไข่ศรี ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และยังคงความเป็นรูปแบบดั้งเดิมนั้น ได้มีโอกาสเป็นวิทยากรสาธิตท่าเต้นแขกแดงในเชิงอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้าน ให้แก่หน่วยงานราชการต่าง ๆ ได้แก่ เทศบาลเมืองพัทลุง องค์การบริหารส่วนตำบลปันแต องค์การบริหารส่วนตำบลพนางตุง องค์การบริหารส่วนตำบลโตนดด้วน เทศบาลเมืองสงขลา และในส่วนของสถานศึกษา

ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง โรงเรียนอนุบาลพัทลุง โรงเรียนอุดมวิทยายน โรงเรียนควนขนุน เพื่อสาธิตให้แก่บุคคลในหน่วยงานทางราชการ ครูอาจารย์ นักเรียน นักศึกษา ตลอดจนนักวิชาการในท้องถิ่นได้ศึกษาองค์ความรู้ และลักษณะการเต้นแขกแดง ของคณะลิเกป่า เด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง (คล่อง ห้วนแจ่ม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2563)

ภาพที่ 9 การสาธิตการออกแขก และการเต้นแขกแดง
ที่มา: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง (2561)

แผนผังการสืบทอด การสาธิตการแสดงลิเกป่า และการเต้นแขกแดง
คณะลิเกป่าเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง



จากบทความที่นำเสนอเรื่องราวลักษณะท่าเต้นของแขกแดง หรือตลกชูโรงของการแสดงลิเกป่า คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง ซึ่งถือเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาวใต้ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบทอด โดยการนำเอากระบวนท่าลีลาการเต้นแขกแดงแบบดั้งเดิมและมีลีลาท่าทางการเต้นที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัวของคณะลิเกป่าเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง นำมาสร้างสรรค์งานเพื่อให้การเต้นแขกแดงยังคงเอกลักษณ์ไว้ เนื่องจากในปัจจุบันการเต้นแขกแดงยังขาดผู้สืบทอดและไม่นิยมแสดงกันอย่างแพร่หลาย ผู้แสดงโดยส่วนใหญ่เป็นศิลปินพื้นบ้านซึ่งอยู่ในวัยชรา จึงทำให้การเต้นแขกแดงไม่เป็นที่สนใจของผู้ชม หากการเต้นแขกแดงไม่ได้รับการส่งเสริมพัฒนาและสืบทอด ศิลปะการแสดงพื้นบ้านแขนงนี้อาจจะสูญหายไป ซึ่งปัญหาและความสำคัญดังกล่าวจึงเป็นข้อมูล และมีอิทธิพลในการคิดริเริ่มเพื่อนำมาสู่การพัฒนา และสร้างสรรค์โดยการจัดการด้านวัฒนธรรมเพื่อสืบทอด อนุรักษ์ รักษา และต่อยอด

โดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ซึ่งเป็นสถานศึกษาที่ส่งเสริมอนุรักษ์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของทางภาคใต้โดยตรง จึงได้เล็งเห็นถึงปัญหาและความสำคัญดังกล่าว จึงได้คิดริเริ่มสร้างสรรค์นำเอาบุคลิก รูปแบบ อัตลักษณ์ และท่าเต้นแบบดั้งเดิม ของคณะลิเกป่าเด่นชัย สงวนศิลป์ มาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ประดิษฐ์ท่ารำแบบใหม่ให้มีความน่าตื่นตาตื่นใจ และสร้างความน่าสนใจให้แก่ตัวแขกแดง หรือตลกชูโรงมากยิ่งขึ้น ซึ่งชุดการแสดงดังกล่าวก็คือ การแสดงสร้างสรรค์ชุดแขกแดงเกี้ยวยาหยีโดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และการแสดงสร้างสรรค์ชุดลีลาบังกาหลี โดยวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้งสองชุดได้มีการสร้างสรรค์โดยใช้ทำนองเพลงผสมผสานกันระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง และได้อนุรักษ์รูปแบบการแต่งกายของผู้แสดงแบบดั้งเดิม เพียงแต่จะมีการตกแต่งสีสันเพื่อความสวยงาม ทั้งนี้เพื่อให้เป็นที่น่าสนใจ และความสมบูรณ์แบบในการแสดงสร้างสรรค์นี้เป็นการสร้างคุณค่าให้แก่ศิลปะการแสดงชนิดนี้ รวมถึงเป็นการต่อยอดให้การแสดงลิเกป่าในจังหวัดพัทลุง คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ ที่ยังคงเอกลักษณ์ของการเต้นแขกแดง หรือตลกชูโรง ให้คนโดยทั่วไปได้รู้จักศิลปะการแสดงลิเกป่ามากขึ้น อีกทั้งเป็นการรักษารากเหง้าของวัฒนธรรมของการแสดงแขนงนี้ไว้

ภาพที่ 10 การแสดงสร้างสรรค์ชุดแขกแดงเกี้ยวยาหยี วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
ที่มา: เกศสุริยง https://www.bloggang.com (2556)

ภาพที่ 11 การแสดงสร้างสรรค์ชุดลีลาบังกาหลี วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปะพัทลุง (2561)

บทสรุป

บทความทางวิชาการนี้เป็นบทความจากการศึกษาอัตลักษณ์ และรูปแบบการเต้นของตัวแขกแดง หรือตัวตลกชูโรงซึ่งเป็นตัวละครตัวเอกที่อยู่ในการแสดงลิเกป่า คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวของคณะ การแสดงลิเกป่าถือได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของทางภาคใต้อีกชุดหนึ่งที่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยในจังหวัดพัทลุงก็เป็นอีกหนึ่งจังหวัดที่มีการแสดงลิเกป่าและถือว่าเป็นการแสดงศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของจังหวัดพัทลุง ซึ่งลิเกป่า คณะเด่นชัย สงวนศิลป์ คือคณะสุดท้ายของจังหวัดพัทลุงที่ยังมีการแสดงอยู่ และยังคงเอกลักษณ์ในการเต้นแขกแดงในรูปแบบกระบวนการเต้นแบบดั้งเดิม ซึ่งมีเทคนิคในการเต้นที่มีความสนุกสนาน เร้าใจ อีกทั้งกลวิธีการแสดงเป็นที่น่าชมเพื่อให้น่าสนใจ

การเต้นของแขกแดงของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุง เป็นจุดดึงดูดให้ผู้ชมเกิดความสนใจในการที่จะมาชมการแสดงลิเกป่า และด้วยตัวแขกแดง ที่เป็นตัวเอก และตัวชูโรงในการแสดงลิเกป่า มีลีลาท่าเต้นองค์ประกอบต่าง ๆ รวมถึงการแต่งกายที่มีอัตลักษณ์จึงเป็นลมหายใจ และเป็นความหวังสุดท้ายที่จะให้ลูกหลานเยาวชนรุ่นใหม่ได้สืบทอด อนุรักษ์ รวมถึงมีการต่อยอดศิลปะการแสดงลิเกป่าของคณะเด่นชัย สงวนศิลป์ จังหวัดพัทลุงต่อไป

นอกจากนี้เพื่อให้การเต้นแขกแดงยังคงอนุรักษ์ไว้จึงได้มีการพัฒนาสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มคุณค่าทางวัฒนธรรมในการแสดงลิเกป่า โดยเฉพาะในการออกแขกแดง ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และวิทยาลัยนาฏศิลปะพัทลุง ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่มีหน้าที่โดยตรงในการเผยแพร่อนุรักษ์ศิลปะการแสดงของทางภาคใต้ จึงได้ร่วมกันอนุรักษ์ต่อยอดสร้างสรรค์การแสดงลิเกป่าโดยสร้างสรรค์การแสดงชุดแขกแดงเกี้ยวยาหยี และลีลาบังกาหลี เป็นการสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรม และสุนทรียะให้แก่การแสดงลิเกป่าอีกด้วย

รายการอ้างอิง

กลิ่น คงเหมือนเพชร. (2538). *การศึกษาวิเคราะห์การแสดงพื้นบ้านลิเกป่าจังหวัดกระบี่.* ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดกระบี่.

กิติมา ทวนน้อย. (2551). *ลิเกป่าคณะเด่นชัยสงวนศิลป์ตำบลปันแต จังหวัดพัทลุง*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เกศสุริยงค์. (2556, 16 กุมภาพันธ์). *แขกแดงเกี้ยวยาหยี.* https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=rouenrarai&month=02-2013&date=16&group=20&gblog=26

แบบจัดทำรายการเบื้องต้นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลิเกป่า. (ม.ป.ป.). https://www.m-culture.go.th/phatthalung/ewt_dl_link.php?nid=2162

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2558). *100 เรื่องเมืองใต้ สาระความรู้เพื่อความเข้าใจแผ่นดิน ผู้คน และวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ลิเกป่า. (ม.ป.ป.) https://sites.google.com/site/likepa123/khwam-hmay.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง. (2561, 9 กันยายน). *องค์ความรู้ทางวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงลิเกป่า.* https://www.m-culture.go.th/phatthalung/ewt_news.php?nid=510&filename=index

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระนอง. (2558, 30 กันยายน). *ลิเกป่า.* https://www.mculture.go.th/ranong/ewt_news.php?nid=24&filename=index.

อุดม หนูทอง. (2542). ลิเกป่า. ใน *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 14*. มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การรู้ในการเรียนการสอนดนตรี

Musical Knowing in Music Learning and Teaching

ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์
คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
Sakchai Hirunrux
Faculty of Music, Krungthepthonburi University
musicsak@hotmail.co.th

Received: Nov 10, 2020
Revised: Dec 08, 2020
Accepted: Apr 27, 2021
Published: Apr 30, 2021

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้นำเสนอความรู้ทางดนตรีในมิติของการรู้ในการเรียนการสอนดนตรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้จัดการเรียนการสอนดนตรีมีความเข้าใจในประเภทของการรู้ทางดนตรีในมิติต่าง ๆ ไม่ได้มีเนื้อหาทางดนตรีเพียงเท่านั้น ในบทความได้อธิบายประเภทของการรู้ในการเรียนดนตรี 5 ประเภท ประกอบไปด้วย การรู้ผ่านการบอกเล่า การรู้ผ่านการวิเคราะห์ การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการไตร่ตรอง การรู้ถึงเหตุและผล และการรู้เชิงจริยธรรม เนื้อหาในบทความได้มีการให้นิยามของการรู้แต่ละประเภท การยกตัวอย่างที่มีความเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาหรือการสอนดนตรี มีการยกตัวอย่างการนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนดนตรี เพื่อให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจความหมายได้อย่างถูกต้อง โดยครูผู้สอนดนตรีควรจัดการเรียนการสอน และถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีในมิติดังกล่าว เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้เรียนในการรู้ทางดนตรีอย่างลึกซึ้ง

คำสำคัญ: การรู้ทางดนตรี, การเรียนการสอนดนตรี

Abstract

This article focuses on presenting the musical contents through the processes of knowing. The main purpose of this article is to provide the processes of knowing musical contents for music instructors. The article illustrates various types of knowing: 1) knowing about, 2) knowing of, 3) knowing how, 4) knowing why, and 5) care why; the work includes the definitions of the particular processes alongside the samples of how to connect those processes to musical contents and instructions in order to encourage the instructors to manage the effective music teaching.

Keywords: musical knowing, music learning and teaching

บทนำ

ปัจจุบัน มีคำถามว่าในโรงเรียนตั้งแต่ระดับชั้นประถมศึกษาจนถึงมัธยมศึกษาตอนต้นรวม 9 ปี นักเรียนเรียนดนตรีแล้วได้อะไร นอกจากการร้องเพลงและเล่นดนตรี คำถามดังกล่าวครูดนตรีต้องหาคำตอบให้ได้ และคำตอบนั้นจะต้องสร้างคุณค่าให้แก่วิชาดนตรี ที่สำคัญประโยชน์ที่ได้รับนั้น วิชาอื่น ๆ หรือกลุ่มสาระอื่น ๆ ไม่สามารถสร้างได้ เช่น วิชาดนตรีทำให้นักเรียนใจเย็น ซึ่งวิชาอื่น ๆ ก็สามารถอ้างได้ว่าวิชาเหล่านั้นสามารถทำได้เช่นกัน หรือการกล่าวว่า วิชาดนตรีส่งเสริมให้นักเรียนมีความกล้าแสดงออก ซึ่งวิชาอื่น ๆ ก็ทำได้เช่นกัน เช่น การให้นักเรียนออกมาพูดหน้าห้องในวิชาภาษาไทย หรือการนำเสนอโครงงานวิทยาศาสตร์ ในกลุ่มวิชา STEM ดังนั้นครูดนตรีจึงต้องแสวงหาคำตอบที่วิชาอื่นทำไม่ได้ เพื่อที่จะให้วิชาดนตรีนั้นยังคงยืนหยัดอยู่ในกลุ่มวิชาบังคับหรือวิชาแกน ไม่เช่นนั้นวิชาดนตรีก็จะถูกบูรณาการกับกลุ่มวิชาอื่น ๆ ที่มีจุดประสงค์ปลายทางที่นักวิชาการที่ไม่เข้าใจดนตรีเคยกระทำกับวิชาดนตรีมาแล้ว คือ การบูรณาการดนตรีร่วมกับกลุ่มสาระอื่นแล้วเรียกว่า กลุ่มวิชาพัฒนาลักษณะนิสัย กลุ่มเสริมสร้างบุคลิกภาพ ดังนั้นก่อนที่จะถูกบูรณาการ ครูดนตรีต้องทำให้นักเรียน ผู้ปกครอง ครูโรงเรียน ผู้บริหารมีความเข้าใจว่า ในโรงเรียนครูดนตรีสอนอะไร ถ้าทำได้วิชาดนตรีก็จะได้การยอมรับ

ว่ามีคุณค่าโดยตัวดนตรีเอง และครูดนตรีก็ไม่ต้องมีความกังวลใจว่าในการปรับปรุงหลักสูตรครั้งต่อไป วิชาดนตรีศึกษา จะอยู่ในสถานะใด

ความรู้

ความรู้ (Knowledge) เป็นสิ่งที่มนุษย์ให้คุณค่า โดยความรู้นั้นไม่มีการหยุดนิ่งแต่มีการเรียนรู้ ปรับปรุง ปรับเปลี่ยนให้ร่วมสมัยและมีการสืบทอด (Transmission) จากชนรุ่นหนึ่งไปสู่ชนอีกรุ่นหนึ่ง ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า ความรู้ที่มนุษย์เคยให้คุณค่าอาจลดคุณค่าลง ถ้าความรู้นั้นไร้ซึ่งความหมาย (Meaningless)

ช่วงปลายทศวรรษที่ 20 กลุ่มยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) ได้เริ่มถกเถียงถึงความรู้ และคิดว่าความรู้ที่มีคุณค่านั้นต้องเป็นความรู้ที่ใช้ได้ (Knowledge practical) หมายถึง ความรู้ที่ผู้เรียน สามารถนำมาใช้ได้ต่อไปในชีวิต สามารถนำมาใช้ในการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นกับชีวิตได้ และมุ่งเน้นความรู้ ที่ใช้ได้ตลอดชีวิต (Lifelong learning)

ประเภทของการรู้

นักปรัชญาด้านการคิด การรู้ โดยเฉพาะกลุ่มที่มุ่งเน้นการรู้เพื่อนำไปใช้ในวิถีชีวิตประจำวัน การรู้แบ่งออกเป็น 1) การรู้ผ่านการบอกเล่า (Knowing about) 2) การรู้ด้วยการวิเคราะห์ (Knowing of) 3) การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง (Knowing how) 4) การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น (Knowing why) และ 5) การรู้เชิงจริยธรรม (Care why) โดยแยกแยะ ดังนี้

การรู้ผ่านการบอกเล่า (Knowing about: knowing that, knowing this, knowing what) สำหรับคนทั่วไป หมายถึง รู้ว่าจากสิ่งที่เห็น สิ่งที่ได้ยิน สิ่งที่กำลังกระทำ มันคืออะไร เรียกว่าอะไร สำหรับดนตรีศึกษา การรู้ผ่านการบอกเล่าหมายถึง จากสิ่งที่เห็น สิ่งที่ได้ยิน สิ่งที่กำลังเล่น ในทางดนตรีนั้น ถูกเรียกว่าอะไร และมีองค์ประกอบทางดนตรีแบบใด การรู้แบบดังกล่าวมักถูกเรียกว่าเป็นการรู้ แบบท่องจำ เป็นการรู้ที่ใช้จดจำเชิงประวัติศาสตร์ หรือการรู้เชิงทฤษฎีแบบท่องจำ

การรู้ด้วยการวิเคราะห์ (Knowing of) นักปรัชญาด้านดนตรีศึกษา Reimer (2012) และ Swanwick (2016) ได้แบ่งเพิ่มการรู้แบบที่ 2 ซึ่งแตกต่างไปจากแบบที่ 1 ซึ่งเขาคิดว่าเป็นการรู้แบบ เปลือก ไม่ใช่การรู้ที่แท้จริง การรู้แบบที่ 2 คือ การรู้ด้วยการวิเคราะห์ ซึ่งการรู้ชนิดนี้เป็นการรู้อันแท้จริง ของดนตรี เป็นการรู้ที่ก่อให้เกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง

การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง (Knowing how) สำหรับคนทั่วไป หมายถึง รู้วิธีการ สร้าง รู้วิธีการกระทำ สำหรับดนตรีศึกษา การรู้แบบดังกล่าวไม่ได้หมายถึง การปฏิบัติทักษะทางดนตรีได้ หรือรู้วิธีการเล่น การร้อง การแสดงเชิงปฏิภาณ (Improvisation) การประพันธ์ การฟัง แต่ยังรวมไปถึง การปรับปรุงให้การเล่น การร้อง การแสดงเชิงปฏิภาณ การประพันธ์ให้ดีขึ้น และดีขึ้นได้อย่างไร รู้ว่าอะไรเป็นจุดอ่อน จุดแข็งของตนเอง รวมถึงการพัฒนาตนเองให้เป็นผู้ฟังที่มีคุณภาพได้อย่างไร

การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น (Knowing why) อาจกล่าวได้ว่าเป็นชุดความรู้ใหม่ และถูกนำมาใช้ในศตวรรษนี้มากที่สุด และเป็นชุดความรู้ที่มีความหมายที่หลากหลายมากที่สุดชุดหนึ่ง การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น เป็นการรู้ชั้นสูงที่ต้องผ่านกระบวนการคิด การวิเคราะห์ สังเคราะห์ อย่างรอบด้าน จึงจะได้คำตอบ สำหรับคนทั่วไป หมายถึง มักเป็นคำถามเชิงปรัชญาว่า ทำไมจึงทำเช่นนั้น

ทำไมจึงสรุปได้แบบนั้น แต่สำหรับดนตรี การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น คือ บอกได้ว่าทำไมดนตรีที่ได้ยิน ได้ฟัง จึงเป็นเช่นนั้น ทำไมนักประพันธ์จึงประพันธ์เพลงเช่นนั้น ทำไมนักดนตรีจึงเล่นออกมาในรูปแบบเช่นนั้น รวมถึงการถามตนเองว่าทำไมต้องเล่นอย่างนั้น อย่างนี้ รวมไปจนถึงเหตุผลทางด้านสังคม วัฒนธรรม การเมืองแบบใดจึงส่งผลให้เกิดงานดนตรีในรูปแบบดังกล่าว

การรู้เชิงจริยธรรม (Care why) รู้เชิงจริยธรรม เป็นชุดความรู้ที่เกี่ยวข้องกับความรัก ความเป็นห่วง ทั้งสุขภาพกายใจ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และการรักที่จะเห็นโลกนี้อยู่อย่างสงบสันติ ในทางดนตรี หมายถึง การรู้ว่างานดนตรีที่จะสร้าง หรือจะฟังนั้น มีคุณค่า หรือสร้างอารมณ์เชิงบวกให้แก่ผู้ฟัง ผู้ชมหรือผู้เล่น และรู้ว่างานดนตรีที่จะสร้าง หรือจะฟังนั้นไม่ทำให้ผู้ฟัง ผู้ชม เกิดอารมณ์เชิงลบ ดังนั้น การรู้เชิงจริยธรรม จึงเป็นการรู้ที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมที่จำเป็นสำหรับเยาวชนที่จะต้องเรียนรู้ เพื่อในอนาคตเยาวชนจะมีแนวคิดทั้งในการเลือกที่จะฟัง เลือกที่จะเล่น หรือเลือกที่จะสร้างรูปแบบงานทางดนตรี ไม่เป็นสาวกของแนวดนตรีแบบใดแบบหนึ่ง โดยปราศจากหลักการและเหตุผลทางดนตรีของตนเอง และในปัจจุบันยังมีความสำคัญต่อวงการธุรกิจที่จะไม่ผลิตเพลง ไม่สร้างเพลงที่ไร้คุณธรรมจริยธรรม หรือเกิดผลในเชิงลบออกมาสู่ตลาดเพลง

ตัวอย่างของการรู้ทางดนตรี แบบการรู้ผ่านการบอกเล่า การรู้ผ่านการวิเคราะห์ การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง การรู้ถึงเหตุและผล และการรู้เชิงจริยธรรม

การรู้ผ่านการบอกเล่า

การรู้ผ่านการบอกเล่า คือ ความรู้ที่เป็นการรู้แบบข้อเท็จจริง (Factual knowledge) เป็นความรู้ทางดนตรีที่อยู่ในบริบททางดนตรี เป็นความรู้ที่สามารถอ่านได้ เป็นความรู้เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของตัวดนตรี จัดเป็นความรู้พื้นฐาน แต่ห่างไกลจากประสบการณ์ตรงทางดนตรีที่สุด เพราะความรู้ทั้งหมดส่วนใหญ่อยู่ในรูปของการรู้จัก หรือรู้ว่า (Knowing that) (Anderson & Krathwohl, 2000) ตัวอย่างของการรู้แบบดังกล่าว เช่น ฉันรู้ว่าครูมีแขก เป็นครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง, จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด จัดอยู่ในหมวดหมู่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (Chordophone), เพลงเถาประกอบด้วยเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และ ชั้นเดียว, บีโธเฟน (Beethoven) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1770 เสียชีวิตเมื่อปี ค.ศ. 1827, ดนตรีสมัยคลาสสิก อยู่ในระหว่างปี ค.ศ. 1750–1825, เปียโนจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว, ปี่คลาริเน็ต เป็นปี่ที่มีลิ้นแบบลิ้นเดียว จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทลมไม้

ในด้านดนตรีศึกษา การรู้ผ่านการบอกเล่า สามารถสอนได้ง่าย เพราะการสอนอยู่ในรูปของการสอนข้อเท็จจริง (Fact) เกี่ยวกับดนตรี ดังตัวอย่างที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้เรียนสามารถเรียนรู้จากการอ่าน หรือจากการอธิบาย ในการเรียนรู้ของผู้เรียนซึ่งมักอยู่ในรูปแบบของการจำ และสามารถสอนโดยไม่มีตัวอย่างของจริง หรือได้รับประสบการณ์ตรงจากการฟัง

ข้อเสียของความรู้แบบ การรู้ผ่านการบอกเล่า ในดนตรีศึกษา ถ้าการสอนนั้น ผู้เรียนไม่ได้รับประสบการณ์ตรง ผู้เรียนอาจไม่เกิดมโนคติใด ๆ (Concept) เพียงแต่รับรู้ข้อมูลเท่านั้น ดังเช่น การสอนเรื่อง การผสมวงดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ครูสามารถให้นักเรียนอ่านเอกสารประกอบการสอนเรื่อง รูปแบบของการผสมวงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ภาคเหนือเรื่อง วงสะล้อ – ซึง และวงปี่จุมถ้าในการสอนนั้น ครูไม่ได้เปิดเพลงให้ฟัง มีเพียงแต่ภาพ สิ่งที่เกิดขึ้นกับนักเรียนก็คือการจำ

เอาแต่ข้อเท็จจริง (ภาพ) แต่เมื่อวันหนึ่ง นักเรียนเปิดโทรทัศน์ และมีวงสะล้อ – ซึงบรรเลงอยู่ นักเรียนอาจไม่รู้ก็ได้ว่า บทเพลงที่กำลังได้ยินนั้น เป็นบทเพลงที่กำลังบรรเลงด้วยวงสะล้อ – ซึง

อาจพบว่าบางเรื่อง ถ้าการรับรู้ของผู้เรียนนั้นไม่ได้รับรู้ตัวอย่างที่มากพอที่ทำให้ผู้เรียนเกิดมโนคติในระดับที่สามารถนำเอามโนคตินั้นไปสร้างเป็นหลักการ การรู้นั้นก็ไม่เกิดขึ้นอย่างแท้จริง ดังเช่น ถ้าต้องสอนเรื่องเพลงสำเนียงลาวในดนตรีไทย ถ้าในการสอนนั้น ครูได้อธิบายถึงรูปแบบของเพลงสำเนียงลาว และให้นักเรียนได้ฟังตัวอย่าง แต่ถ้าตัวอย่างนั้นไม่ชัดเจน และนักเรียนไม่มีประสบการณ์ในการฟังที่มากพอ เชื่อได้ว่านักเรียนจะไม่สามารถฟังและวิเคราะห์บทเพลงที่ไม่เคยได้ยินว่า บทเพลงนั้นเป็นบทเพลงที่มีสำเนียงลาว

การสอนชื่อตัวโน้ต ค่าของตัวโน้ต และตัวหยุด เป็นความรู้แบบการรู้ผ่านการบอกเล่าเช่นเดียวกัน ถ้าในการสอนนั้น ครูไม่นำเอาชื่อตัวโน้ต ค่าของตัวโน้ต และตัวหยุด มาสัมพันธ์กับบทเพลงที่นักเรียนต้องร้อง ต้องเล่น และถ้าการสอนนั้นไม่ได้สัมพันธ์กับประสบการณ์ทางดนตรี Swanwick (2016) เรียกความรู้ดังตัวอย่างที่กล่าวมานั้นว่า ความรู้แบบ “Second-hand knowledge” ซึ่งเป็นความรู้ทางดนตรีที่ด้อยที่สุด และถ้าถูกนำมาใช้เป็นแนวคิดหลักในการจัดการเรียนการสอนดนตรี ก็เป็นแนวคิดที่เป็นอันตรายต่อดนตรีศึกษา ซึ่ง Hoffer (1992) นักการศึกษาทางดนตรีคนสำคัญได้กล่าวเช่นกันว่า ในการสอนโน้ตถ้าไม่ได้สัมพันธ์กับประสบการณ์ตรงทางดนตรี จะไม่อาจเรียกการสอนดังกล่าวว่าเป็นการสอนดนตรี

แต่อย่างไรก็ตาม ความรู้แบบการรู้ผ่านการบอกเล่า มีความสำคัญในการเรียนดนตรี เนื่องจากความรู้แบบดังกล่าว ยังประกอบด้วยความรู้ในเชิงประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม หรือบทบาทหน้าที่ของดนตรี ที่มีรูปแบบการสอนด้วยการพรรณนา การอ่าน การอธิบาย ความรู้แบบดังกล่าวยังมีความสำคัญเนื่องจากช่วยให้ผู้เรียนได้เข้าใจว่า บทเพลงที่ตนเองได้ร้องไปนั้นเกิดขึ้นเพราะเหตุใด หรือถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในกิจกรรมใด ช่วยทำให้การเรียนรู้ทางดนตรีนั้นเกิดความลึกซึ้งมากขึ้น เกิดทัศนคติที่ดีทางดนตรี เป็นความรู้ที่นำไปใช้ต่อในขั้น การรู้ด้วยการวิเคราะห์ การรู้เชิงปฏิบัติ ด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น และการรู้เชิงจริยธรรมต่อไป

ในหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีทั่วโลก ต่างก็มีการกำหนดให้เรียนให้สอนด้วยการใช้ความรู้แบบการรู้ผ่านการบอกเล่าเป็นหลักในการสอน เช่น หลักสูตรการสอนดนตรีของไทย พ.ศ. 2551 มาตรฐานดนตรี ศ 2.2 กำหนดไว้ว่า 1) เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม 2) เห็นคุณค่าของดนตรีที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทยและสากล ในประเทศอเมริกา หลักสูตรดนตรีศึกษาปี 1996 กำหนดมาตรฐานที่เกี่ยวข้องกับความรู้ไว้ 2 ข้อคือ 1) เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสาระอื่น ๆ ในกลุ่มพหุศิลปะและวิชาอื่น ๆ ในหลักสูตร (Understanding relationships between music, the other arts, and disciplines outside the arts) และ 2) เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม (Understanding music in relation to history and culture)

การรู้ด้วยการวิเคราะห์

การรู้ด้วยการวิเคราะห์ คือ ความรู้แบบมโนคติ/มโนทัศน์ (Conceptual knowledge) เป็นความรู้ที่สำคัญ เป็นการเรียนรู้อย่างมีความหมาย เป็นการเรียนรู้ด้วยความเข้าใจ (With understand) เป็นความรู้ที่ไม่ใช่แค่การรู้จักเท่านั้น หลักการสำคัญของการได้มาซึ่งความรู้ คือต้องเป็นความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ตรงเท่านั้น และเป็นการเรียนรู้อย่างแสวงหาคำตอบเพื่อจะได้มาซึ่งความรู้นั้น ในทางดนตรี การรู้ด้วยการวิเคราะห์ เป็นความรู้ที่มาจากประสบการณ์จากการฟัง การร้อง การเล่น พร้อมกับการเรียนรู้ถึงคุณสมบัติทางดนตรีที่ตนเองกำลังได้ฟัง ได้ร้อง ได้เล่น (Anderson & Krathwohl, 2000)

ในการสอนทักษะการฟัง การเล่น การร้อง ถ้าครูดนตรีไม่ได้สอนให้ผู้ร้อง ผู้เล่น ผู้ฟัง ได้รู้ว่าสิ่งที่กำลังฟัง กำลังเล่น กำลังร้องนั้นคืออะไร มีองค์ประกอบอะไร กิจกรรมดังกล่าวไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็นการสอน เพราะผู้เรียนไม่ได้เกิดการเรียนรู้ใด ๆ ในการฟังก็เปรียบเสมือนกับการฟังดนตรีเองที่บ้าน รู้ว่าเป็นเสียงดนตรี แต่ตอบไม่ได้ว่าเป็นเสียงอะไร มีคุณสมบัติเช่นใด ในการเล่น การร้อง ก็เป็นการเลียนแบบ เหมือนกับการฝึกละครสัตว์ ที่ให้สัตว์ทำตาม ลอกเลียนจากต้นแบบ การเรียนรู้จะเกิดขึ้นเมื่อหลังเรียนไปแล้ว เกิดการค้นพบใหม่ เกิดความรู้ใหม่จากการเรียนดังกล่าว ซึ่งประการหลังเป็นสาระสำคัญของการจัดการศึกษาแบบ การศึกษาอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต (Lifelong learning)

ตัวอย่างของการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ครูสอนนักเรียนเรื่องบันไดเสียงไมเนอร์ พร้อมกับให้นักเรียนได้ฟังเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ ให้นักเรียนเล่นและได้ร้องเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ ในการสอนเรื่องประโยคเพลง คำถาม คำตอบ ครูให้นักเรียนได้ร้องเพลงที่มีประโยคคำถามและประโยคคำตอบ เมื่อนักเรียนเรียนจบ ครูอธิบายถึงประโยคคำถามและประโยคคำตอบจากเพลงที่ได้ร้องไป ครูให้นักเรียนนำเอาเพลงที่เคยเรียนไปแล้วมาศึกษาว่า ในบทเพลงใด มีรูปแบบของประโยคเพลงแบบประโยคคำถาม ประโยคคำตอบ หรือเมื่อครูสอนเรื่องจังหวะหน้าทับสองไม้ ครูให้นักเรียนได้ฝึกปฏิบัติเครื่องประกอบจังหวะปฏิบัติจังหวะหน้าทับสองไม้กับเพลงที่นักเรียนได้เรียนไปแล้ว ต่อจากนั้น ครูให้นักเรียนทดลองฟังบทเพลงอื่น ๆ ว่า บทเพลงที่ได้ฟังนั้นสามารถใช้หน้าทับสองไม้ได้หรือไม่

การรู้ด้วยการวิเคราะห์ เป็นความรู้ที่สำคัญของงานดนตรี เป็นองค์ประกอบทางดนตรี เป็นโครงสร้างทางดนตรี ซึ่งเดิมนั้น มักถูกเรียกว่า วิชาทฤษฎีและการวิเคราะห์ และเนื่องจากความเข้าใจว่าวิชาทฤษฎีและการวิเคราะห์นั้นเป็นวิชาที่เหมาะสมกับผู้ที่จะเรียนดนตรีในระดับปริญญาตรี จึงไม่นิยมนำมาสอน แต่แท้จริงแล้วความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์เป็นความรู้ที่เป็นตัวเนื้อแท้ของดนตรีในการสอนดนตรี

การรู้ผ่านการบอกเล่า และการรู้ด้วยการวิเคราะห์นั้นแตกต่างกัน ความรู้แบบการรู้ผ่านการบอกเล่าเป็นแค่การรู้จัก แต่ไม่รู้ถึงคุณสมบัติใด ๆ เช่น เรากล่าวว่า เรารู้จักนายสมชาย แต่เราไม่รู้ว่านายสมชายเป็นคนอย่างไร แต่ความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์เป็นการรู้จักนายสมชายและรู้ว่านายสมชายเป็นคนอย่างไร นิสัยใจคอเป็นอย่างไร ชอบอะไร ไม่ชอบอะไร การรู้ทั้ง 2 แบบนั้นแตกต่างกันมาก

การสอนบางแบบ ครูอาจคิดว่าตนเองกำลังสอน การรู้ด้วยการวิเคราะห์แต่แท้จริงแล้วอาจไม่ใช่ก็ได้ เช่น เมื่อเปิดเพลงให้นักเรียนฟัง แต่ถ้าครูไม่ได้อธิบายอะไรเกี่ยวกับบทเพลงใด หรือให้ข้อมูลเพียงเบื้องต้น รวมทั้งผู้เรียนไม่มีความรู้พื้นฐานพอเพียงกับเนื้อหาที่ครูผู้สอนคาดหวังไว้

ความรู้ที่เกิดอาจไม่ใช่ความรู้แบบการรู้ผ่านการบอกเล่าก็ได้ ดังเช่น ในการสอนเพลงสำเนียงต่าง ๆ ถ้าผู้เรียนไม่มีความรู้ ไม่มีประสบการณ์เดิม การฟังของนักเรียนก็จะเป็นเพียง การรับรู้ (Perception) แต่การรับรู้นั้นไม่มีการตอบรับใด ๆ จากผู้เรียน (Response) สิ่งที่เกิดขึ้นสำหรับผู้เรียนก็คือ ครั้งหนึ่งจำได้ว่า ครูเปิดเพลงให้ฟัง แต่ฉันไม่รู้ว่าฉันกำลังฟังอะไรอยู่ ตัวอย่างดังกล่าวเกิดขึ้นเสมอในชั้นเรียนการฟังดนตรี หรือแบบที่นิยมใช้ในการเรียนวิชาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรี (Music appreciation)

ในการเรียนดนตรีปฏิบัติเช่นกัน ถ้าครูให้นักเรียนเล่นบทเพลง แล้วอธิบายถึงองค์ประกอบทางดนตรี ถ้าผู้เรียนยังไม่มีมโนคติพื้นฐานพอที่จะรับรู้ในสิ่งที่ครูกำลังอธิบายการรู้ด้วยการวิเคราะห์ก็ไม่เกิดขึ้น ตัวอย่างเช่น เมื่อครูสอนเรื่องจุดพัก (Cadence) ในงานดนตรีที่นักเรียนได้เล่นอยู่ โดยให้นักเรียนสังเกตประโยคเพลงว่า ประโยคดังกล่าวนั้นใช้จุดพักสมบูรณ์ (Perfect cadence) หรือจุดพักไม่สมบูรณ์ (Imperfect cadence) โดยศึกษาจากเสียงสุดท้ายของประโยคว่า ถ้าเสียงนั้นจบลงที่เสียงที่อยู่ในคอร์ด ประโยคเพลงนั้นมักเป็นประโยคที่จบแบบสมบูรณ์ จะพบว่าถ้านักเรียนไม่มีความรู้เกี่ยวกับระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ไม่มีความรู้เรื่องคอร์ดมาก่อน นักเรียนก็ไม่เกิดความรู้แบบการรู้ผ่านการบอกเล่าเช่นกัน

ดังนั้นในการจัดการเรียนการสอนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ครูผู้สอนจะต้องให้ความรู้แบบการสะสมแบบต่อยอด (Building block) คือต้องให้ความรู้พื้นฐานแล้วค่อย ๆ ให้ความรู้ที่ลึกซึ้งและซับซ้อนต่อไป ดังเช่น ครูสามารถสอนเรื่องประโยคเพลงได้ตั้งแต่ระดับประถมศึกษาไปจนถึงปริญญาเอก

อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันนักการศึกษาได้ให้ความสำคัญกับชุดความรู้ที่เรียกว่า ความรู้ที่เกิดขึ้นเองในใจ (Intuition knowledge) ความรู้แบบสหัชญาณ การหยั่งรู้ ปรีชาญาณ รวมไปจนถึงการรู้โดยสัญชาตญาณ แต่ความรู้แบบดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้ก็ต้องผ่านการเรียนรู้ ผ่านการปฏิบัติ เกิดการสะสมจนเกิดการตกผลึกขึ้นในตัวผู้เรียน ดังที่คนไทยเรียกนักร้องเพลงพื้นบ้านที่สามารถ “ด้น” คำร้องได้อย่างไม่สิ้นสุดว่า พวก “มุตโต” แตก

นอกจากความรู้ที่เกิดขึ้นเองในใจแล้ว ยังมีชุดความรู้ของ กลุ่มจัดการความรู้ (Knowledge management) ที่เปรียบเทียบความรู้ เหมือนภูเขาน้ำแข็งที่ลอยอยู่กลางทะเล โดยแบ่งความรู้ที่มีการเรียนการสอน การบอกกล่าวได้ว่าเป็นความรู้ที่ชัดแจ้ง (Explicit knowledge) และความรู้ที่เหมือนกับส่วนของน้ำแข็งที่จมอยู่ในทะเลที่มองไม่เห็น มักเป็นความรู้เชิงประสบการณ์ ไม่สามารถบอกกล่าวด้วยวาจาได้ว่า เป็นความรู้ซ่อนเร้น (Implicit knowledge) และความรู้ที่เป็นความรู้เฉพาะกลุ่มทางสังคม หรือทางวิชาชีพที่มีการบอกกล่าว การถ่ายทอดในตระกูล หรือในวงสังคมเฉพาะกลุ่มว่าความรู้ที่ฝังอยู่ในองค์กร (Embedded knowledge) เช่น การสืบทอดวิชาช่างปั้น ช่างทำทอง ช่างสิบหมู่ และอาจรวมถึงดนตรีในสายตระกูล ซึ่งความรู้ 2 แบบหลังมักเป็นความรู้ที่มีการเรียนรู้โดยการบอกกล่าว การทำเลียนแบบ การทำซ้ำ จนเกิดความชำนาญ เกิดการปรับแก้ไขโดยผู้รู้ หรือผู้อาวุโสในสายอาชีพนั้น ๆ ใช้เวลานาน และข้อสำคัญคือต้องมีจริยธรรม คุณธรรม จึงจะได้รับความรู้ขั้นสูงสุด

ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 (สำนักงานวิชาการและมาตรฐานการศึกษา, 2563) สาระดนตรี พบว่ามีการกำหนดให้ต้องสอนความรู้แบบ การรู้ด้วยการวิเคราะห์ ไว้ดังตัวอย่างที่พบว่าในการสอนทักษะการฟัง พบการสอนความรู้ที่จัดเป็นการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ไว้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ป. 1 : บอกลักษณะของเสียงดัง-เบา และความช้า-เร็วของจังหวะ เช่น จากการฟัง นักเรียนสามารถวิเคราะห์ องค์ประกอบทางดนตรี และพรรณนาได้ในเรื่อง ดัง-เบา และช้า-เร็วที่ใช้ในบทเพลง

ป. 2 : จำแนกคุณสมบัติของเสียง สูง-ต่ำ ดัง-เบา ยาว-สั้น ของดนตรี เช่น จากการฟัง นักเรียนสามารถวิเคราะห์ องค์ประกอบทางดนตรี : ดัง-เบา ช้า-เร็ว สูง-ต่ำ สั้น-ยาว

ป. 4 : บอกประโยคเพลงอย่างง่าย เช่น จากการฟัง นักเรียนสามารถวิเคราะห์รูปแบบของประโยคเพลงได้ ระบุทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงง่าย ๆ ของทำนอง รูปแบบของจังหวะและความเร็วของจังหวะเพลงในเพลงที่ฟัง นักเรียนสามารถฟัง และวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบทางดนตรี 1) ทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนอง 2) จังหวะ รูปแบบของจังหวะ 3) ระดับความเร็วของจังหวะ

ในตะวันตก โดยเฉพาะประเทศสหรัฐอเมริกา ได้เกิดการถกเถียงกันมาตั้งแต่ช่วง ค.ศ. 1960 ในเรื่องอะไรที่ครูดนตรีต้องสอน (What to teach) ทำให้ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้พัฒนาหลักสูตรและการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานการเรียนรู้ (Mahlmann, 1994) กำหนดให้ผู้เรียนเกิดความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ เช่นเดียวกันกับประเทศอังกฤษ การสอนดนตรีได้พัฒนาจากการเล่นได้ ร้องได้ มาเป็นการฝึกให้นักเรียนได้คิด ได้วิจารณ์ ได้ทดลองสร้าง และใช้ประโยชน์จากคอมพิวเตอร์ ดังเช่นหลักสูตรดนตรีศึกษา ฉบับปี ค.ศ. 2000 ได้มีการกำหนดให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ สอดแทรกอยู่ตอดหลักสูตร จากตัวอย่างต่อไปนี้ เป็นข้อกำหนดในเรื่องการสอนความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ในเกณฑ์มาตรฐานข้อที่ 4 ทักษะการฟัง และการนำเอาความรู้ความเข้าใจไปใช้ (Listening and applying knowledge and understanding) ในระดับช่วงชั้นที่ 1 และ 2 (เทียบเท่ากับช่วงชั้นประถมศึกษาของไทย) ได้กำหนดไว้ ดังนี้

ช่วงชั้นที่ 1 จากการฟัง สามารถแยกแยะ รู้ เข้าใจว่า องค์ประกอบทางดนตรีถูกนำมารวมกัน ถูกนำมาจัดการเป็นเสียงดนตรีได้อย่างไร (ระดับเสียง ความสั้น-ยาวของเสียง ระดับความดัง-เบา อัตราความช้า-เร็ว คุณลักษณะของเสียง รูปแบบการผสมเสียง ความเงียบ) และงานดนตรีถูกนำมาใช้เพื่อแสดงออกในด้านอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างไร (บทเพลงระดับต้น: การแสดงออกทางด้านอารมณ์ในตอนต้นของเพลง ในตอนกลางของเพลง ในตอนจบของเพลง)

ช่วงชั้นที่ 2 จากการฟัง สามารถแยกแยะ รู้ เข้าใจว่า องค์ประกอบทางดนตรีถูกนำมารวมกัน ถูกนำมาจัดการเป็นเสียงดนตรีภายใต้โครงสร้างทางดนตรีได้อย่างไร และงานดนตรีถูกนำมาใช้เพื่อสื่อสารในด้านอารมณ์ความรู้สึกของเพลงได้อย่างไรและได้ผลเป็นอย่างไร

จากข้อกำหนดที่ชัดเจนในเรื่องดังกล่าว ส่งผลให้สื่อการสอน หนังสือเรียนดนตรี หลักสูตรการฝึกหัดครูดนตรีของตะวันตกต่างให้ความสำคัญกับเนื้อหาความรู้และวิธีการสอนแบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ทำให้ครูผู้สอนดนตรีในตะวันตกมีความรู้และความเข้าใจทั้งตัวศาสตร์ที่เป็นตัวเนื้อทางดนตรี วิธีการสอน และที่สำคัญมีหนังสือเรียนมากมายที่มีตัวอย่างของการสอนให้ผู้เรียนเกิดความรู้แบบดังกล่าว ตัวอย่างดังเช่น หนังสือ Music Connection ของบริษัท Silver Burdette Gin

ที่มีการจัดเนื้อหาที่เน้นให้ผู้เรียนเกิดความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ผ่านทักษะทางดนตรีคือ การร้อง การเล่น การสร้างสรรค์ใหม่ทางดนตรี พร้อมแผ่นซีดี

แต่นับเป็นความโชคร้ายของครูดนตรีศึกษาของไทย ที่ปัจจุบัน ยังไม่มีสื่อการสอน หนังสือเรียน ตัวอย่างบทเพลง ที่ครูสามารถศึกษาความรู้แบบการรู้ด้วยการวิเคราะห์ ที่เหมาะสมกับนักเรียนในแต่ละช่วงชั้น และสามารถนำมาเลือกใช้ให้เหมาะสมกับการสอนของตนเองได้ จึงเป็นภาระใหญ่หลวงของครูดนตรีศึกษาของไทย ที่ต้องหาทั้งบทเพลง โน้ตเพลง และต้องทำการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงดังกล่าวว่า และในสภาพความเป็นจริง บทเพลงที่เหมาะสมกับการสอนและมีโน้ตเพลงประกอบทั้งเพลงร้อง หรือสอนการฟังเป็นสิ่งที่หาได้ยากยิ่งในท้องตลาด ซึ่งปัญหาดังกล่าวพบว่าส่งผลในการประเมินผลเกณฑ์มาตรฐานการศึกษาของชาติต่อไป

การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง

การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง คือความรู้ที่เป็นความรู้ด้านขั้นตอน ความรู้ด้านกระบวนการ ความรู้ด้านวิธีการ (Procedural knowledge)

ปัจจุบันการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง เป็นความรู้ที่มีรูปแบบเช่นเดียวกับความรู้แบบกระบวนการ (Procedural knowledge) เป็นความรู้ที่ได้รับความสนใจในทุกศาสตร์ทุกแขนง เพราะการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง นั้นเป็นผลรวมทั้งตัวศาสตร์ ความรู้ วิธีการ โดยเฉพาะวิธีการคิด (Anderson & Krathwohl, 2000)

ในอดีต ในด้านการศึกษา สังคมให้ความสำคัญกับผลผลิต (Product /Out-put) มากกว่ากระบวนการ ส่งผลให้เกิดการแข่งขันในการศึกษา นักเรียนมุ่งเน้นที่จะจำได้ สอบได้ มากกว่าที่จะเรียนรู้ถึงกระบวนการจากสภาพดังกล่าว ทำให้นักเรียนที่จบไปนั้นไม่รู้จักวิธีการคิด คิดไม่เป็น ไม่สามารถแก้ปัญหาได้ ทำให้ปัจจุบันนักวิชาการหันกลับมาให้ความสำคัญต่อกระบวนการมากเท่า ๆ กับผลผลิต

Cooke (2001) ได้ยกตัวอย่าง การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ของนักดนตรีว่า นักดนตรีจะต้องรู้อะไรบ้างดังต่อไปนี้

- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง เกี่ยวกับเทคนิคการเล่น เช่น รู้ว่าจะเล่นเครื่องดนตรีนั้นอย่างไร รู้ว่าจะร้องออกมาอย่างไร
- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ด้านทักษะการปฏิบัติทางดนตรี เช่น รู้ว่าจะต้องใช้ท่าทาง ร่างกาย หรือควบคุมร่างกายอย่างไร
- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรองในด้านการรับรู้ ทักษะด้านการฟัง เช่น รู้ว่าเสียงที่ได้ยินนั้นเป็นเสียงคู่ 3 เมเจอร์ เพลงที่ได้ยินใช้บันไดเสียงไมเนอร์
- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ในด้านการรับรู้ถึงคุณลักษณะของเสียงดนตรี (Perception) เช่น รู้ว่าจะฟังและจำเสียงยืน (Drone) ออกได้อย่างไร
- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ในด้านการนำเสนองานดนตรีต่อสาธารณชน เช่น รู้ว่าในการเล่นดนตรีในงานแต่งงาน ควรเล่นดนตรีอย่างไร ในการร้องเพลง ควรร้องและทำอย่างไรจึงจะทำให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจ

- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง เกี่ยวกับการอ่าน และบันทึกโน้ต เช่น มีความรู้ในด้านการอ่านและการบันทึกโน้ต
- มีการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง เกี่ยวกับความชำนาญ (Craft skills) เช่น มีความรู้ว่าถ้าต้องการให้เสียงเพลงที่ปฏิบัติออกมามีคุณลักษณะเช่นใด ตนเองต้องทำอย่างไรจึงจะได้เสียงตามที่ต้องการ

ซึ่งในการสอนดนตรี ครูดนตรีต้องสอนการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ดังกล่าวให้แก่นักเรียนด้วย

การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ในทางดนตรี ไม่ใช่การที่เล่นได้เท่านั้น แต่เป็นการรู้ว่าจะเล่นอย่างไร บทเพลงที่เล่นจึงจะสามารถแสดงออกทั้งทางด้านอารมณ์ (Expression) และถูกต้องตามต้นฉบับ ในการสอนความรู้แบบการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ครูผู้สอนต้องสอนให้นักเรียนได้เกิดการศึกษาว่าในการเล่นของตนเองนั้น มีข้อบกพร่องอย่างไร และต้องแก้ไขอย่างไรการเล่นของตนเองจึงจะสมบูรณ์ แต่การที่ผู้เล่นจะเล่นได้สมบูรณ์ในขั้นการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรองได้นั้น ผู้เล่นจะต้องมีการรู้ด้วยการวิเคราะห์ เป็นอย่างดี รู้ถึงองค์ประกอบ โครงสร้างทางดนตรี และเมื่อรวมกับทักษะที่ดีในการเล่นผู้เล่นก็สามารถที่จะพัฒนาและปรับปรุงการเล่นของตนเองให้เกิดความสมบูรณ์ได้

การสอนเพื่อให้เกิดการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง เป็นสิ่งใหม่สำหรับการสอนดนตรีของไทย ในอดีตการเรียนดนตรีรูปแบบที่นิยมที่สุดก็คือ ครูเป็นแม่แบบ ในการเล่นของเด็ก ครูทำหน้าที่บอกให้เด็กรู้ว่า เด็กควรเล่นอย่างไรจึงจะถูกต้อง ครูไม่เคยถามนักเรียนว่า ที่เล่นไปนั้น นักเรียนคิดว่ามีจุดใดที่ไม่ดี และถ้าจะต้องแก้ไขจะแก้ไขอย่างไร สิ่งที่เราพบเห็นอยู่เสมอ คือ เมื่อเด็กเล่นผิด ครูจะเป็นผู้บอกจุดที่ผิด และกล่าวว่าต้องเล่นอย่างไรจึงจะถูก พร้อมกับแสดงการเล่นที่ถูกต้องให้นักเรียนดูและให้นักเรียนลอกเลียนแบบ

ในหลักสูตรดนตรีศึกษาของไทยอาจกล่าวได้ว่า มีการกำหนดการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรองไว้เช่นกัน แต่ก็ยังไม่ชัดเจนและถ้าครูผู้สอนไม่มีความรู้หรือให้ความสำคัญกับความรู้แบบการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง การสอนดนตรีก็ยังคงสอนแบบเดิมดังที่กล่าวไปแล้ว คือ ครูยังเป็นจุดศูนย์กลาง ครูเป็นผู้บอก ไม่สอนให้นักเรียนได้รู้จักคิดด้วยตนเอง ไม่เคยสอนให้นักเรียนใช้การคิดแบบวิจารณญาณ (Critical thinking) ไม่เคยให้นักเรียนได้ใช้การคิดเกี่ยวกับการรู้คิด (Metacognition) และถ้ากล่าวถึงในทักษะความคิดสร้างสรรค์ในหลักสูตรของไทยยังมีความบกพร่องในเรื่องนี้

ตัวอย่างต่อไปนี้ นำมาจากหลักสูตรของประเทศอังกฤษ (National curriculum in England: music programmes of study, 2020) โดยหลักสูตรของประเทศอังกฤษ ได้มีการกำหนดการสอนการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ไว้อย่างชัดเจน ในทักษะการประเมินการตอบรับต่อเสียงดนตรีและการทบทวน ปรับปรุงแก้ไข (Responding and reviewing – appraising skills) โดยในแต่ละช่วงชั้นกำหนดให้นักเรียนเกิดการรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ดังนี้

ช่วงชั้นที่ 1 (Key state 1): นักเรียนสามารถปรับปรุงผลงานทางดนตรีของตนเองได้ มีหลักการในการปรับปรุงการเล่น การร้อง การสร้าง หรือการแสดงออกทางดนตรีอื่น ๆ

ช่วงชั้นที่ 2 (Key state 2): นักเรียนสามารถปรับปรุงผลงานทางดนตรีของตนเองและผู้อื่นได้ตามจุดประสงค์ที่ตั้งไว้

ช่วงชั้นที่ 3 (Key state 3): นักเรียนสามารถปรับแนวคิดทางดนตรีของตนเองให้เหมาะสม สามารถปรับปรุงพัฒนางานดนตรีทั้งของตนเองและของผู้อื่นได้

จากความรู้ทั้ง 3 แบบเป็นความรู้ที่สำคัญทางดนตรีเป็นความรู้ที่ครูดนตรีศึกษาจะต้องเข้าใจและให้ความสำคัญ เป็นเรื่องที่ครูดนตรีจะต้องรู้ว่าตนเองกำลังให้ความรู้แบบใดกับผู้เรียนและถ้าการสอนของครูนั้นปรากฏว่าความรู้ที่นักเรียนกำลังได้รับเป็นความรู้ที่ห่างไกลจากความรู้อันแท้จริงของดนตรี ครูควรหันกลับมาพิจารณาการสอนของตนเองและปรับปรุงการสอนของตนเอง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และเกิดความรู้อันแท้จริงทางดนตรีต่อไป

การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น เป็นชุดความรู้ใหม่ ที่มุ่งให้ผู้ศึกษาได้ทราบคำตอบว่าทำไมจึงเป็นเช่นนั้น หรือทำไมต้องทำเช่นนี้

คำว่า การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น มีความหมายที่หลากหลายมากที่สุดคำหนึ่ง พบตั้งแต่วงการการศึกษา วงการนักธุรกิจ วงการศาสนา ไปจนถึงการรับรู้ของเด็กออทิสติกสำหรับคนทั่วไป มักเป็นคำถามเชิงปรัชญาว่า ทำไมจึงทำเช่นนั้น ทำไมจึงสรุปได้แบบนั้น การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น เป็นทั้งแนวคิดที่นำไปใช้ในการปรับปรุง และนวัตกรรมที่นำไปแก้ไขปัญหาการรู้แบบดังกล่าว ช่วยให้การแก้ไขปัญหานั้นมีการศึกษาอย่างรอบด้าน ไม่คับแคบด้วยเหตุผลใดเหตุผลหนึ่ง ปัจจุบันการรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น จึงเป็นชุดความรู้ที่มีคุณค่าทางจริยธรรมเป็นตัวกำหนดด้วยปัจจัยหนึ่ง (Reimer, 2012)

แต่สำหรับดนตรี การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น คือ จากการฟัง จากการเล่น นักเรียนบอกได้ ไม่เพียงแต่บอกได้ว่า เล่นด้วยเครื่องดนตรีอะไร วงดนตรีอะไร จำได้ว่าอยู่ในยุคใด แต่ต้องบอกได้ว่า ทำไมนักประพันธ์จึงประพันธ์เพลงเช่นนั้น ทำไมนักดนตรีจึงเล่นออกมาในรูปแบบเช่นนี้ รวมถึงปัจจัยใดที่ส่งผลให้นักดนตรีเล่นดนตรีในรูปแบบดังกล่าว จากคำถามดังกล่าวนักเรียนต้องสามารถวิเคราะห์คำถาม แล้วจึงตอบคำถามได้ว่า ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น และที่สำคัญสำหรับวิชาดนตรีศึกษาในการตอบคำถาม นักเรียนต้องใช้คำศัพท์ทางดนตรี (Musical vocabulary) มาใช้ในการตอบคำถาม

การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น เป็นความรู้แบบใช้ได้จริง (Practical knowledge) และการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต คำตอบของการตั้งคำถามแบบดังกล่าวนี้มีลักษณะพิเศษ คือ เป็นคำตอบปลายเปิด ไม่มีคำตอบที่ถูกต้องเพียงข้อเดียว แต่มีคำตอบที่หลากหลาย ส่งผลให้นักเรียนเกิดการรับรู้ที่หลากหลาย ในการเรียน นักเรียนจะเรียนรู้คำตอบจากเพื่อนว่า เพื่อนมีคำตอบเหมือนหรือแตกต่างไปจากตนเองอย่างไร และที่เหมือนกัน มีเหตุผลเหมือนหรือแตกต่างไปจากตนเอง เพื่อนนักเรียนมีเหตุผลใด ซึ่งส่งผลให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้ด้านการคิดที่กว้างไกลมากขึ้น

การสอนด้วยชุดความรู้แบบดังกล่าวจะมีปัญหาในการวัดและประเมินแบบดังเดิม (Traditional measurement and evaluation) เพราะคำตอบนั้นมีหลากหลายไม่ได้มีคำตอบที่ถูกต้องที่สุดเพียงข้อเดียว หรือมีชุดคำตอบไว้อยู่แล้ว ครูผู้สอนต้องเข้าใจถึงประเด็นดังกล่าว สิ่งที่สำคัญคือนักเรียนมีการพัฒนาการคิดหรือไม่ จากเริ่มเรียนมีพัฒนาการอย่างไร ครูจะใช้การประเมินแบบเปรียบเทียบความสามารถของตัวนักเรียนเอง เป็นจุดเริ่มต้นแบบเปรียบเทียบกับตัวเองว่ามีการพัฒนาไปมากน้อยเพียงใด (Ipsative assessment) หรือจะใช้การประเมินแบบใด

ตัวอย่าง คำถามที่ต้องใช้การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น มาเป็นพื้นฐาน เพื่อประกอบการคิด เช่น

- ทำไมวงปี่พาทย์จึงมีทั้งแบบไม้แข็ง และไม้นวม
- ในงานแข่งกีฬา ทำไมจึงนิยมมีวงดนตรีบรรเลง ไม่มีได้ไหม และถ้าไม่มีอะไรจะเกิดขึ้น
- งานวันเกิดของคุณแม่ นอกจากนักเรียนจะร้องเพลง Happy Birthday นักเรียนจะร้องเพลงอะไรอีก ทำไมจึงเลือกเพลงดังกล่าว

ตัวอย่างคำถามที่ต้องใช้การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น การรู้ด้วยการวิเคราะห์ การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง มาใช้ในการตอบคำถาม

- ทำไมเพลงพื้นบ้าน จึงหายไปจากชุมชน หรือสังคมของนักเรียน
- ทำไมเพลงสมัยนิยม (Popular Music) จึงเป็นที่นิยมของวัยรุ่น
- ทำไมเพลงไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทำไมไม่นิยมใช้อัตราความเร็วกำหนดชัดเจน
- จากโจทย์การประพันธ์ ไปเที่ยวสวนสัตว์ ฉันเจอ..... ทำไมสัตว์ที่นักเรียนเลือกเจอ จึงเป็นงู และทำไมนักเรียนจึงเลือกประพันธ์เพลงการเคลื่อนที่ของงูด้วยอัตราความเร็ว 98 และบทเพลงค่อนข้างช้า
- ทำไมเพลงของโมสาร์ท (Mozart) ซึ่งได้รับการยกย่องในปัจจุบันว่าเป็นเพลงที่จัดอยู่ในระดับเยี่ยมยอดของโลก จึงไม่เป็นที่นิยมในยุคที่โมสาร์ทยังมีชีวิตอยู่
- ทำไมในการเล่นดนตรี นักดนตรีต้องรู้จักประวัติเพลง รู้จักนักประพันธ์เพลง รู้จักวิเคราะห์บทเพลง รู้จักบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลง และถ้าไม่รู้จักจะมีผลเสียอะไร และถ้ารู้จักจะมีผลดีอย่างไร

การรู้เชิงจริยธรรม

การรู้เชิงจริยธรรม ในภาษาอังกฤษแปลแบบตรงตัวว่า “สนใจทำไม” ผู้เขียนนิยามว่า การรู้แบบการตระหนักถึงผลอย่างรอบด้าน แต่การรู้แบบดังกล่าว เป็นชุดความรู้ที่มนุษย์เริ่มนำมาใช้เมื่อตระหนักถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจากการกระทำด้วยน้ำมือมนุษย์ที่อาจกระทำขึ้นทั้งแบบตั้งใจ และไม่ตั้งใจ แต่ผลที่เกิดขึ้นนั้นส่งผลต่อชีวิตมนุษย์ สังคม สิ่งแวดล้อมและโลก ซึ่งปัญหาที่เกิดขึ้น อาจจะมีตั้งแต่ระดับเล็ก ๆ (Micro) เช่น ปัญหาขยะมีพิษในหมู่บ้าน ไปจนถึงปัญหาระดับมหภาค (Macro) เช่น ปัญหาขยะมีพิษในทะเล การเกิดคำถามดังกล่าว เกิดขึ้นผ่านแนวคิดเชิงปรัชญาที่สนใจถึงผลที่เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ ถ้ามนุษย์ทำไปแล้วไม่ดี ส่งผลต่อเพื่อนมนุษย์ สิ่งดังกล่าวก็ไม่ควรจะได้รับการสนับสนุนให้กระทำต่อไป ดังนั้นจะเห็นได้ว่าชุดความรู้ดังกล่าวให้ความสำคัญกับจริยธรรม

ในอดีต ดนตรีศึกษาให้ความสำคัญกับประเด็นดังกล่าวโดยเฉพาะดนตรีกับจริยธรรม แต่ผู้ที่เกี่ยวข้องมักเป็นครูหรือนักคิดคนสำคัญ และมีหน้าที่สั่งสอนเยาวชน กำหนดเป็นข้อห้าม ข้อไม่ควรกระทำ ไม่ว่าจะเป็นของอารยธรรมของกรีก โรมัน ไม่ว่าจะเป็นอริสโตเติล (Aristotle) หรือ เพลโตที่มีแนวคิดว่า ดนตรีมีทั้งดนตรีที่ดีและดนตรีที่เลว ดนตรีที่เลวนำไปสู่ความมัวหมอง ดังนั้นต้องสอนแต่ดนตรีที่ดี ในประเทศไทยก็มีแนวคิดนี้เช่นกันในหลักสูตรของไทย ในอดีตหลักสูตร พ.ศ. 2462 กล่าวว่า “การสอนนั้น ให้หัดร้องเพลงเพราะ ๆ เช่น เพลงสองชั้น หรือสามชั้น แต่ห้ามไม่ให้ใช้บทร้องซึ่ง “แสลงในทางจรรยาของเด็ก”

ในการจัดการศึกษาในยุคปัจจุบัน การรู้เชิงจริยธรรม ในทางดนตรีจัดเป็นความรู้ที่จัดอยู่ในกลุ่มจิตพิสัย (Affective domain) ในจุดมุ่งหมายทางการศึกษาของบลูม (Bloom; Taxonomy of education) โดย Krathwohl Bloom and Masia ฉบับ 1974 (Krathwohl et al., 1974) ได้เสนอว่า ในการพัฒนาด้านจิตพิสัย จะมีการพัฒนาจากระดับต่ำสุดไประดับสูงสุด 5 ลำดับขั้น ดังนี้ (1) ขั้นรับ (Receiving) (2) ขั้นการตอบสนอง (Responding) (3) ขั้นการรู้คุณค่าหรือค่านิยม (Valuing) เป็นขั้นที่รู้สึกเห็นถึงคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ ในทางดนตรี ได้แก่ เพลงประเภทต่าง ๆ และรู้จักใช้เกณฑ์ในการตัดสินคุณค่าสิ่งต่าง ๆ ต่อไป (4) ขั้นการจัดระบบคุณค่า (Organization) เป็นความรู้สึกที่สืบเนื่องมาจากการให้คุณค่าในข้อที่ (3) อย่างต่อเนื่อง เกิดแนวคิดกับคุณค่า สามารถจัดลำดับความมากน้อยของคุณค่า และ (5) ขั้นการสร้างบุคลิกลักษณะที่เกิดการสรุปว่าคุณค่าแบบใดที่ตนเองจะยึดถือปฏิบัติตาม

ในประเทศไทย จากนโยบายลดเวลาเรียนเพิ่มเวลารู้ ของกระทรวงศึกษาธิการ ในปี พ.ศ. 2559 กำหนดให้มีการจัดการศึกษาให้ครบทุกด้าน ทั้งทางด้านสติปัญญา ทักษะในการทำงาน ด้านสุขภาพ และด้านจิตใจ โดยการศึกษาทางด้านจิตใจ หมายถึง กิจกรรมส่งเสริม พัฒนา และปลูกฝังค่านิยม คุณธรรม จริยธรรม การทำประโยชน์เพื่อสังคม เพื่อให้ผู้เรียนมีคุณลักษณะอันพึงประสงค์จนเป็นลักษณะนิสัย มีจิตสำนึกที่ดีต่อตนเองและส่วนรวม

ปัจจุบันการรู้เชิงจริยธรรม คือ นักเรียนต้องถูกสอน ถูกปลูกฝังให้คิด ไม่ต้องรอให้ผู้ใหญ่มาคิดหรือมาบอก แต่เป็นบทบาทหน้าที่ของนักเรียนที่จะต้องคิดและรับผิดชอบกับการกระทำนั้น ๆ ของตนเอง การรู้เชิงจริยธรรมจึงเป็นความรู้หนึ่งของชุดความรู้ในศตวรรษที่ 21 ที่นักเรียนต้องมีความรู้ทักษะเกี่ยวกับโลก (Global Awareness) การเป็นพลเมืองที่ดี (Civic Literacy) การรู้รักษาด้านสิ่งแวดล้อม (Environmental Literacy) และในกลุ่มทักษะด้านชีวิตและอาชีพ (Life and Career skills) นักเรียนจะต้องพัฒนาทักษะชีวิตที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการรู้เชิงจริยธรรม เช่น การเป็นผู้สร้างหรือผู้ผลิตที่ต้องมีความรับผิดชอบ (Productivity and accountability) ในดนตรีศึกษา ปัจจุบันแนวคิดแบบการรู้เชิงจริยธรรม เริ่มได้รับการกล่าวถึงอย่างมาก ดังเช่นหนังสือ Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis โดย David Elliott, Marissa Silverman, และ Wayne Bowman เป็นบรรณาธิการร่วม ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2016 ก็เริ่มเปิดประเด็นให้ผู้อ่าน ครูดนตรีศึกษาในเรื่อง ศิลปินกับความรับผิดชอบต่อสังคม และทางด้านจริยธรรม (Elliott et al., 2016)

สรุป

ความรู้ หรือ การรู้ เป็นสิ่งที่มนุษย์ให้คุณค่า เพราะความรู้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น ในดนตรีศึกษาดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ ในด้านความเป็นศาสตร์ดนตรีประกอบด้วยความรู้ ความเข้าใจ และทักษะ และเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับการรู้ พบว่าศาสตร์ทางดนตรีประกอบด้วยการรู้ ดังนี้ 1) การรู้ผ่านการบอกเล่า เป็นการรู้จักข้อเท็จจริงทางดนตรี สามารถศึกษาจากเอกสารแต่ห่างไกลความเป็นดนตรี 2) การรู้ด้วยการวิเคราะห์ เป็นการรู้ว่า ในงานดนตรีประกอบด้วยองค์ประกอบทางดนตรีใดบ้าง ต้องใช้การวิเคราะห์งานดนตรีจึงจะรู้ 3) การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง รู้ว่าทำอย่างไร ซึ่งความรู้ดังกล่าว ด้านดนตรีเรียกว่า ทักษะทางดนตรี แต่การรู้เชิงปฏิบัติด้วยการคิดอย่างไตร่ตรอง ยังรวมไปถึง การรู้ที่นำไปสู่การปรับปรุงคุณภาพ รู้ว่าอะไรดี อะไรด้อย และสามารถหาวิธีการในการปรับปรุงแก้ไขข้อด้อยในการปฏิบัติทางดนตรีของตนเองได้ 4) การรู้ถึงเหตุและผล ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น เป็นความรู้ว่าทำไมจึงเป็นเช่นนั้น ในทางดนตรีช่วยทำให้รู้ว่าด้วยเหตุใด หรือบริบทใดจึงทำให้งานประพันธ์จึงมีรูปแบบดังกล่าว ทำไมนักดนตรีต้องเล่นในรูปแบบดังกล่าว หรือทำไมต้องบรรเลงบทเพลงดังกล่าวในเวลา สถานที่ โอกาสที่กำหนดขึ้น 5) การรู้เชิงจริยธรรม เป็นความรู้ในเชิงจริยธรรม เป็นความรู้ที่สงสัยว่าทำไปแล้วมีผลดีหรือผลลบต่อสังคม ในทางดนตรี ความรู้แบบดังกล่าวส่งผลต่อรูปแบบการสร้างผลงานทางดนตรี การเล่นดนตรี การฟังดนตรีว่าดนตรีแบบใดไม่ควรสร้าง ไม่ควรเล่น หรือไม่ควรฟัง เนื่องจากจะส่งผลลบให้แก่ผู้ฟังต่อไป

รายการอ้างอิง

สำนักงานวิชาการและมาตรฐานการศึกษา. (2563). *หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551*. http://academic.obec.go.th/newsdetail.php?id=75

Anderson, L., & Krathwohl, D. (2000). *Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing, A: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives*. Pearson.

Cooke, C., Evans, K., Philpott, C., & Spruce, G. (2001). *Learning to Teach Music in the Secondary School: A companion to school experience (Learning to Teach Subjects in the Secondary School Series)*. Routledge.

Elliott, D., Silverman, M., & Bowman, W. (2016). *Artistic citizenship*. Oxford University Press.

Hoffer, C. (1992). Introduction for Music Education. Waveland Press.

Krathwohl, D., Bloom, B., & Masia, B. (1974). *Taxonomy of Educational Objectives. The Classification of Educational Goals. Handbook 2: Affective Domain*. McKay.

Mahlmann, J. (1994). *National Standards for Arts Education: What Every Young American Should Know and Be Able To Do in the Arts*. Files.eric.ed.gov. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED365622.pdf

National curriculum in England: music programmes of study. GOV.UK. (2020). https://www.gov.uk/government/publications/national-curriculum-in-england-music-programmes-of-study

Reimer, B. (2012). *A philosophy of music education*. Prentice Hall.

Swanwick, K. (2016). *Musical Knowledge*. Routledge.

บทความวิชาการ (Academic article)

ทิศทางสำหรับการขยายเครือข่ายดนตรีเพื่อสนับสนุน และพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย

The Directions to Expand Music Affiliation for Supporting Music Education in Thailand

น้อยทิพย์ เฉลิมแสนยากร
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
Noithip Chalermsanyakorn
College of Music, Mahidol University
weanweanpianopop@gmail.com

Received: Nov 03, 2020
Revised: Nov 24, 2020
Accepted: Apr 27, 2021
Published: Apr 30, 2021

บทคัดย่อ

บทความนี้ นำเสนอปัจจัยในการพัฒนาความร่วมมือของเครือข่ายทางดนตรีศึกษา ซึ่งกระบวนการในการพัฒนาทางดนตรีศึกษานั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอาศัยเครือข่าย และความร่วมมือจากหลากหลายภาคส่วน ที่จะทำให้วงการดนตรีศึกษาในประเทศพัฒนาไปอย่างมีทิศทาง ตอบรับต่อโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว

จากการศึกษาองค์กรเกี่ยวกับดนตรีศึกษาทั้งในประเทศและต่างประเทศ พบว่าในประเทศไทยกลุ่มเครือข่ายดนตรีศึกษามีอยู่ 2 ประเภท ได้แก่ ประเภทสมาคมและองค์กรสาธารณะประเภทโรงเรียนดนตรีและกลุ่มองค์กรเอกชน แต่ถึงแม้จะมีกลุ่มเครือข่ายดนตรีศึกษาในประเทศไทยซึ่งรับผิดชอบในกระบวนการและภาคส่วนต่าง ๆ แต่องค์กรเหล่านั้นยังขาดความร่วมมือและการสร้างระบบเครือข่ายเพื่อทำงานร่วมกัน ซึ่งหากมีการร่วมมือกันสร้างความเข้มแข็งของเครือข่ายซึ่งควรประกอบไปด้วย องค์กรจากภาครัฐ องค์กรภาคเอกชน และสถานศึกษา ก็จะสามารถพัฒนาวงการดนตรีศึกษาในเชิงของการพัฒนารูปแบบดนตรีศึกษาในประเทศไทย การพัฒนารูปแบบเครือข่ายดนตรีศึกษาในประเทศไทย และการพัฒนากระบวนการฝึก และพัฒนาครูดนตรีในประเทศไทย ซึ่งจะสามารถช่วยสนับสนุนให้ดนตรีศึกษาในประเทศไทยก้าวขึ้นไปในระดับโลกได้

คำสำคัญ: เครือข่ายดนตรี, ดนตรีศึกษา, การศึกษา

Abstract

This article aims to provide information about factors in effectively developing teaching and learning music and cooperation of relevant associations. The collaboration between organisations enhances music education's drive and development in Thailand amongst a strong wind of changes.

The study showed two types of music associations in Thailand: music associations and private organisations. Although some music associations existed in Thailand, those associations have not cooperated effectively and have not had a functional association system to work together. The development of music education in Thailand needs to drive and be developed by the cooperation between associations and private organisations to strengthen music education association. The creation of relations between music associations and private organisations helps create music education, set a new generation of music operations in Thailand, and develop the music teacher training program to advance Thai music education worldwide.

Keywords: music affiliation, music education, education

บทนำ

ในสังคมโลกและสังคมไทย ดนตรีได้ถูกผสมผสานและรวมเป็นส่วนหนึ่งไปกับชีวิตประจำวันของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นช่วงเวลาใดของชีวิต และดนตรีไม่สามารถถูกตัดขาดออกจากชีวิตของมนุษย์ได้ ดังนั้นดนตรีซึ่งมีบทบาทสำคัญนี้จึงถูกจัดให้นำมาอยู่ในการจัดการเรียนการสอนของมนุษย์ ซึ่งการจัดการเรียนการสอนดนตรีทั้งในชั้นเรียน และนอกชั้นเรียนเป็นที่รู้จักกันในชื่อว่า “ดนตรีศึกษา”

ในสังคมโลกได้มีการพัฒนาดนตรีศึกษาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งในประเทศไทยก็เช่นกัน ดนตรีศึกษาได้เข้ามามีบทบาทในทุกช่วงชีวิตของคนไทย เริ่มตั้งแต่ปฐมวัยจนกระทั่งถึงวัยชรา ไม่ว่าจะเป็นการจัดการเรียนการสอนดนตรีในชั้นเรียนของโรงเรียน การจัดการเรียนการสอนในโรงเรียนดนตรีต่าง ๆ หรือแม้กระทั่งการเรียนการสอนผ่านสื่อต่าง ๆ ซึ่งในปัจจุบันก็ยิ่งทวีความสะดวกสบายมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ที่มีการเปิดการเรียนการสอนดนตรีก็ได้เปิดหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับดนตรีศึกษาโดยตรง ไม่ว่าจะการเปิดการเรียนการสอนในคณะครุศาสตร์ หรือแม้กระทั่งวิทยาลัยดนตรีต่าง ๆ เพื่อพัฒนา และผลิตครูดนตรีตลอดจนนักดนตรีศึกษาที่มีคุณภาพในทุกระดับ ได้แก่ ระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก แต่ผู้คนส่วนมากก็ยังเกิดคำถามว่า “เพราะเหตุใดดนตรีศึกษาของประเทศไทยจึงไม่มีการพัฒนาเทียบเท่าต่างประเทศได้ ?”

จากคำถามข้างต้นที่เกิดข้อสงสัยเกี่ยวกับพัฒนาการของดนตรีศึกษาในประเทศไทย ทำให้ผู้เขียนมีความสนใจ และต้องการศึกษาเพิ่มเติม โดยผู้เขียนได้มีโอกาสเดินทางเพื่อเข้าร่วมงาน Music & Drama Education Expo: A Rheingold Event 2017 ณ ลอนดอน สหราชอาณาจักรเมื่อวันที่ 9 – 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 ที่ผ่านมา จากการเข้าร่วมงานดังกล่าว ผู้เขียนได้เข้าร่วมการประชุม สัมมนา และได้รับความรู้ต่าง ๆ มากมาย สิ่งที่ผู้เขียนประทับใจ และเล็งเห็นว่าเป็นประเด็นสำคัญต่อการพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย คือ แนวคิดการพัฒนาและเชื่อมต่อเครือข่ายดนตรี โดยจากประเด็นที่ผู้เขียนให้ความสนใจนี้ ทำให้สามารถวิเคราะห์ถึงกระบวนการจัดงานในครั้งนี้อันเป็นผลที่เกิดมาจากการรวมกลุ่มกันระหว่างองค์กรที่เกี่ยวข้องกับดนตรีต่าง ๆ จำนวนมาก ไม่เพียงแต่เป็นการรวมกลุ่มกันขององค์กรทางดนตรีเท่านั้น แต่เป็นการร่วมมือกันระหว่าง โรงเรียน มหาวิทยาลัย ร้านค้า สำนักพิมพ์ และหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ภายในงานมีการสัมมนาให้ความรู้มากกว่า 60 ประเด็น มีการสนับสนุนองค์กรร้านค้าต่าง ๆ ในการออกร้านแสดงสินค้ากว่า 150 ร้าน และเป็นงานที่รวบรวมผู้เข้าร่วมงานไว้มากกว่า 2,500 คน (Music & Drama Education Expo, 2017) นอกจากนั้นหัวข้อการประชุมสัมมนายังเน้นไปที่การสร้างเครือข่ายทางด้านอาชีพครูดนตรี การสร้างเครือข่ายระหว่างองค์กร ครู นักเรียน และสถาบันดนตรีต่าง ๆ เพื่อทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้น เพื่อที่เครือข่ายต่าง ๆ จะได้เร่งแก้ไขปัญหาและเร่งพัฒนาในด้านต่าง ๆ ซึ่งหากมองย้อนกลับมายังประเทศไทย สิ่งที่ประเทศไทยยังขาดอยู่ไม่ใช่การจัดงานประชุม งานสัมมนา หรือการออกร้าน แต่สิ่งที่วงการดนตรีศึกษา และวงการดนตรีในประเทศไทยขาด คือ “การสร้างเครือข่ายดนตรี”

เครือข่ายดนตรีในประเทศไทย

จากประเด็นปัญหาที่กล่าวมาข้างต้นเกี่ยวกับการจัดการสนับสนุนเครือข่ายดนตรีในประเทศไทยนั้น ไม่ได้หมายความว่าประเทศไทยไม่มีเครือข่ายดนตรี แท้จริงแล้วภายในประเทศไทยมีเครือข่ายดนตรีและเครือข่ายดนตรีศึกษาที่สำคัญซึ่งสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภทหลัก คือ ประเภทสมาคมและองค์กรสาธารณะ ประเภทกลุ่มโรงเรียนดนตรี และกลุ่มองค์กรเอกชน (สาวิตรี ชีวะสาธน, ม.ป.ป.)

กลุ่มประเภทสมาคม และองค์กรสาธารณะ

สำหรับกลุ่มประเภทสมาคม และองค์กรสาธารณะ เป็นประเภทองค์กรที่มีจุดมุ่งหมายหลัก คือ จุดมุ่งหมายเพื่อผลประโยชน์ร่วมของสมาชิก (Mutual-benefit) และจุดมุ่งหมายเพื่อสาธารณะ (Commonweal organization) (สาวิตรี ชีวะสาธน, ม.ป.ป.) ภายในประเทศไทยมีองค์กรที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและมีจุดมุ่งหมายในการดำเนินงานในลักษณะดังกล่าว 2 องค์กร ทั้งสององค์กรเป็นองค์กรหลักในการขับเคลื่อนวงการดนตรี และวงการดนตรีศึกษา ได้แก่ สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ และสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) มีรายละเอียดของแต่ละองค์กรดังต่อไปนี้

1. สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์

สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ เป็นสมาคมที่ก่อตั้งขึ้นจากพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงพระราชทานพระราชวโรกาสให้นักดนตรีทั้งนักดนตรีอาชีพ และนักดนตรีสมัครเล่น ผู้ประพันธ์เพลง นักร้อง และผู้เรียบเรียงเพลงเข้าเฝ้าฯ เพื่อถวายงานอย่างใกล้ชิด เมื่อมีจำนวนสมาชิกของวงดนตรี และนักดนตรีภายในกลุ่มเพิ่มขึ้น พระองค์จึงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ และนายเอื้อ สุนทรสนาน รวมตัวกับนักดนตรีทั้งหมด ก่อตั้งขึ้นเป็น “ชมรมดนตรี” ซึ่งภายหลังที่ได้พระราชทานพระราชดำรัสเนื่องในงานวันสังคีตมงคลครั้งแรก เมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2509 ทางชมรมดนตรีจึงได้ถือโอกาสนั้นก่อตั้งเป็น “สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย” โดยยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ รับไว้ในพระบรมราชูปถัมภ์ (สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์, 2560) ในปัจจุบันนายวีรวัธน์ เทพโสธร ได้ดำรงตำแหน่งนายกสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย เป็นสมัยที่ 2 พร้อมด้วยคณะกรรมการบริหารของสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยกว่า 16 คน

บทบาทหน้าที่ของทางสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์มีความชัดเจนและต่อเนื่องอย่างเห็นได้ชัด จากการเริ่มต้นที่ก่อตั้งขึ้นเพื่อเป็นสมาคมที่สนับสนุนการเล่นดนตรีและการถวายงานพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ซึ่งจะเห็นได้ว่าบทบาทหน้าที่หลัก คือ การสนับสนุนงานแสดงดนตรีและการเล่นดนตรีเป็นหลัก ดังนั้นในปัจจุบัน บทบาทหน้าที่ที่ทางสมาคมได้มีโอกาสทำงาน คือ การจัดงานแสดงดนตรี และงานแสดงคอนเสิร์ตต่าง ๆ รวมไปถึงการจัดการแข่งขันดนตรีทั่วทั้งภูมิภาคในประเทศไทย ทางสมาคมฯ ยังได้มีโอกาสเปิดศูนย์ของทางสมาคมฯ ในจังหวัดต่าง ๆ เพื่อที่นักดนตรีในภูมิภาคจะได้รับโอกาสและมาร่วมเป็นส่วนหนึ่งของทางสมาคมฯ ทั้งนี้ทางสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ได้เปิดโอกาสให้นักดนตรี นักประพันธ์เพลง นักร้อง ผู้เรียบเรียงดนตรีสามารถเป็นสมาชิกกับทางสมาคมได้

2. สมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย)

สมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) หรือ Thailand Music Educators Association (TMEA) เป็นสมาคมที่เป็นการรวมกลุ่มของครูดนตรีทั่วประเทศไทย โดยการก่อตั้งของกลุ่มครู อาจารย์และนักดนตรีศึกษาที่มีชื่อเสียงภายในประเทศไทย โดยกลุ่มผู้ก่อตั้งล้วนเป็นนักวิชาการด้านดนตรีศึกษาที่มีประสบการณ์ และมีบทบาทสำคัญในการเป็นครูดนตรี และเป็นผู้ผลิตครูดนตรีจากหลากหลายสถาบันและมหาวิทยาลัยต่าง ๆ สำหรับสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) นี้ มีการดำเนินงานอย่างเป็นระบบ

และเป็นที่รู้จักของกลุ่มครูดนตรี และนักดนตรีศึกษาในระดับหนึ่ง ในปัจจุบัน รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป ได้ดำรงตำแหน่งเป็นนายกสมาคมฯ พร้อมด้วยคณะกรรมการบริหารงานสมาคมครูดนตรี รวม 13 คน จากการรวมกลุ่มในครั้งนี้ย่อมส่งผลที่ดีในแวดวงดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีศึกษา เนื่องจากสมาคมฯ ได้มีการรวมกลุ่มของครูดนตรีโดยผ่านเครือข่ายของสมาชิกสมาคม ซึ่งจะเป็นอีกช่องทางในการติดต่อสื่อสารและแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างครูดนตรีภายในประเทศไทย นอกจากนั้นทางสมาคมเองก็จะสามารถทราบถึงปัญหาและสถานการณ์ต่าง ๆ ที่ครูดนตรีต้องประสบในการทำงาน การทำงานและดำเนินงานขององค์กร หรือสมาคมในรูปแบบนี้จะมีผลโดยตรงต่อวงการดนตรีศึกษา เพราะเป็นองค์กรที่มีความเฉพาะทางดนตรีศึกษาอย่างแท้จริง ดังนั้นประเด็นต่าง ๆ ในการประชุม การบรรยาย สัมมนา ให้ความรู้ หรือการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ จะตรงประเด็นสำหรับสมาชิกของสมาคมฯ ได้มากกว่าองค์กรในลักษณะอื่น ๆ (สมาคมครูดนตรีประเทศไทย, 2560)

สำหรับในด้านการดำเนินงานของสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) ถือได้ว่ามีบทบาทในการขับเคลื่อนวงการดนตรีศึกษาเป็นอย่างมาก เพราะทางสมาคมฯ ได้มีการจัดการประชุม สัมมนา และให้ความรู้แก่ครูดนตรีอย่างสม่ำเสมอ โดยหัวข้อที่จัดการสัมมนา และให้ความรู้นั้นเป็นประเด็นหัวข้อที่ครอบคลุมในเนื้อหาของดนตรีศึกษาทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล เพื่อที่ครูดนตรีจะสามารถนำไปปรับใช้กับชั้นเรียนภายในโรงเรียนได้จริง ไม่เพียงนั้นยังมีการให้ความรู้แก่ครูในด้านระบบการศึกษาซึ่งมีความเกี่ยวเนื่องกับระบบการศึกษาในประเทศและต่างประเทศ พร้อมทั้งให้ข้อมูลที่ทันสมัยแก่ครูดนตรี นอกจากนั้นยังมีการประชุมในระดับบริหารเพื่อทำการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ของสมาคมอยู่เสมอ สำหรับช่องทางในการติดต่อกับทางสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) สามารถติดต่อได้อย่างรวดเร็วผ่านเว็บไซต์ และโซเชียลมีเดียต่าง ๆ เช่น Facebook ของทางสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) ซึ่งจะมีการปรับปรุงและนำเสนอข้อมูลที่ทันสมัยและน่าสนใจ รวมทั้งการประชุม อบรม และสัมมนาอยู่เสมอ (สมาคมครูดนตรีประเทศไทย, 2560)

จะเห็นได้ว่าสมาคมดนตรีทั้งสองสมาคมที่มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนวงการดนตรีและวงการดนตรีศึกษามีการแบ่งบทบาทหน้าที่กันอย่างชัดเจน โดยสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์จะเน้นไปที่กลุ่มนักดนตรีเป็นหลัก ไม่ได้เน้นไปที่ด้านการศึกษา หรือการให้ความรู้ด้านดนตรีเป็นเป้าหมายหลัก หรือกล่าวได้ว่าแทบจะไม่ได้มีบทบาทหน้าที่ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับด้านดนตรีศึกษาแต่อย่างใด ส่วนสมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย) จะมีความมุ่งเน้นอย่างชัดเจนที่จะพัฒนาระบบการศึกษาและพัฒนาการทำงาน รวมทั้งให้ความรู้แก่ครูดนตรี ซึ่งเมื่อทั้งสองสมาคมนี้ต่างมีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันก็ย่อมส่งผลในแง่ดี และแง่ลบ สำหรับในแง่ดีเมื่อทั้งสองสมาคมได้มีการทำงานที่มีความแตกต่างกัน มีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ก็จะทำให้ชัดเจนในบทบาทหน้าที่ในการทำงาน มีความชัดเจนในขอบเขตที่ต้องเข้าไปมีบทบาท แต่เมื่อวิเคราะห์ในเชิงลึกก็จะพบว่าบทบาทหน้าที่ของทั้งสองสมาคมนั้นมีความเชื่อมโยงกันและมีการสนับสนุนกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยสมาคมครูดนตรีจะเน้นไปที่การศึกษาซึ่งก็จะส่งผลในระยะยาวไปสู่การผลิตครูดนตรีและนักดนตรีภายในประเทศ ซึ่งเมื่อครูดนตรีและนักดนตรีที่ถูกผลิตมานั้นก็ต้องมีบทบาทหน้าที่ในการเป็น “นักดนตรี หรือผู้ที่มีความสามารถทางดนตรี” ดังนั้นสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยก็จะเข้ามา

มีส่วนร่วมในจุดนี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการสนับสนุนการแสดงดนตรี การแข่งขันดนตรีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการสนับสนุนอาชีพของนักดนตรี ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสในด้านวิชาชีพของนักดนตรี และผู้มีความสามารถทางด้านดนตรี หากพิจารณาจุดอ่อนของสองสมาคมนี้แล้วพบว่ามีการร่วมมือ วางแนวทางนโยบายที่มีความเชื่อมโยง และมีการสนับสนุนกันและกัน เพื่อสร้างเครือข่ายที่มีความเข้มแข็งของวงการดนตรีในประเทศไทย ซึ่งกลยุทธ์ และวิธีการรวมทั้งแนวทางในการสร้างเครือข่ายดนตรี และดนตรีศึกษาในประเทศไทยนั้นจะมีรายละเอียดวิธีการในหัวข้อต่อจากนี้ไป

กลุ่มโรงเรียนดนตรี และกลุ่มองค์กรเอกชน

นอกเหนือไปจากองค์กรในประเภทสมาคม และองค์กรสาธารณะแล้ว ภายในประเทศไทยยังมีกลุ่มโรงเรียน และองค์กรเอกชน ซึ่งเป็นองค์กรที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อธุรกิจ (Business concern) และมีจุดมุ่งหมายเพื่อการบริการ (Service organization) โดยองค์กรเหล่านี้จะมีกระบวนการดำเนินการที่สนับสนุนและพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทยในหลากหลายบทบาท ไม่ว่าจะเป็นการจัดการเรียนการสอน การจัดการสอบเพื่อวัดระดับดนตรีในระดับชาติและนานาชาติ การจัดการแข่งขันและงานแสดงดนตรี เป็นต้น จึงถือได้ว่าองค์กรเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของกลไกสำคัญที่ขับเคลื่อนวงการดนตรีและวงการดนตรีศึกษาของประเทศไทย ซึ่งจะยกตัวอย่างองค์กรสำคัญจำนวน 3 องค์กร ได้แก่ โรงเรียนดนตรีสยามกลการ สถาบันดนตรีเคพีเอ็น และ Trinity College London (ประเทศไทย) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. โรงเรียนดนตรีสยามกลการ (Yamaha Music School)

โรงเรียนดนตรีสยามกลการ หรือที่รู้จักกันในนาม “โรงเรียนยามาฮ่า” ซึ่งเปิดทำการเรียนการสอนมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2509 โดยในปัจจุบันมีโรงเรียนเครือข่ายทั่วประเทศจำนวนมากกว่า 90 แห่ง มีนักเรียนรวมมากกว่า 35,000 คน ใช้หลักสูตรที่ได้รับการรับรองโดย Yamaha Music Foundation จากประเทศญี่ปุ่น และเป็นหลักสูตรที่ได้รับการยอมรับทั่วโลก (โรงเรียนดนตรีสยามกลการ, 2560) ซึ่งทางโรงเรียนจะมีการจัดการเรียนการสอนที่เป็นระบบ และมาตรฐานเดียวกัน มีการสนับสนุนการเรียนการสอนผ่านการจัดการสอบวัดระดับของทางโรงเรียน การแข่งขันดนตรีและการแสดงดนตรี สามารถกล่าวได้ว่าเป็นโรงเรียนดนตรีที่มีจุดมุ่งหมายที่จะเป็นผู้นำในด้านการจัดการเรียนการสอนและการศึกษาด้านดนตรีให้เป็นอันดับหนึ่งในประเทศไทยและมีมาตรฐานเทียบเท่าในต่างประเทศ ซึ่งจุดประสงค์ของการจัดการเรียนการสอนภายในโรงเรียนจะเน้นไปที่การให้การศึกษาด้านดนตรีในขั้นพื้นฐานเพื่อการต่อยอด และพัฒนานักเรียนไปสู่การเป็นนักดนตรีมืออาชีพต่อไป (โรงเรียนดนตรีสยามกลการ, 2560)

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าโรงเรียนสยามกลการนั้นมีเครือข่ายของตนเองที่มีขนาดใหญ่และมีความแข็งแกร่ง โดยโรงเรียนสยามกลการได้มีการจัดกิจกรรมต่าง ๆ มากมายที่เกี่ยวข้องกับวงการดนตรี และวงการดนตรีศึกษา ไม่ว่าจะเป็นการจัดการแสดง และจำหน่ายเครื่องดนตรี การจัดงานแสดงดนตรีในทุกแนวเพลงซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้สนใจเข้าร่วมชมการแสดงได้โดยไม่มีค่าใช้จ่าย ในการจัดงานในลักษณะนี้ย่อมเป็นการสนับสนุนการเรียนการสอน และเป็นการสนับสนุนนักดนตรีมืออาชีพให้มีพื้นที่ในการแสดงดนตรี นอกเหนือไปจากการแสดงดนตรีแล้วก็ยังมีกิจกรรมการอบรมครู

ในทุกเครื่องดนตรี โดยจะเชิญนักดนตรีมืออาชีพในระดับประเทศ และระดับนานาชาติมาทำการอบรมให้ครูของโรงเรียนในเครือสยามกลการ แต่ในการจัดกิจกรรมการอบรมครูของโรงเรียนดนตรีสยามกลการนั้นจะจัดอบรมให้แก่ครูดนตรีภายในโรงเรียนเท่านั้น ซึ่งส่งผลทั้งในแง่ดีและข้อจำกัด สำหรับในแง่ดีนั้น คือ ครูดนตรีภายในโรงเรียนเครือสยามกลการจะมีโอกาสในการเรียนรู้และพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งจะส่งผลดีแก่นักเรียนและส่งผลต่อการพัฒนาระบบดนตรีศึกษาได้เป็นอย่างดี แต่เนื่องด้วยโรงเรียนสยามกลการเป็นโรงเรียนเอกชน ดังนั้นข้อจำกัด คือ ครูดนตรีที่ได้รับการอบรมก็จะเป็นครูดนตรีที่อยู่ในโรงเรียนเครือสยามกลการเท่านั้น หากโรงเรียนเครือสยามกลการได้มีโอกาสทำงานร่วมกับสมาคมและองค์กรอื่น ๆ ในการส่งเสริมการอบรมและพัฒนาครู หรือแนะแนวทางในการจัดการอบรมและพัฒนาครู ก็จะยิ่งสามารถพัฒนาและมีการช่วยเหลือระหว่างองค์กรได้อย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น และเป็นการเพิ่มโอกาสทางดนตรีศึกษาให้แก่นักเรียนและครูอีกด้วย

จากการศึกษากิจกรรมขององค์กรโรงเรียนดนตรีสยามกลการสามารถสรุปได้ว่า กิจกรรมของโรงเรียนดนตรีสยามกลการนั้นจะเน้นไปที่การจัดกิจกรรมเพื่อสนับสนุนการทำธุรกิจของโรงเรียน ทำให้ไม่น่าแปลกใจเนื่องจากโรงเรียนจำเป็นที่จะต้องดำเนินงานตามหลักของการดำเนินงานทางธุรกิจ จากจุดประสงค์ดังกล่าวนั้นจึงทำให้กิจกรรมต่าง ๆ ที่ทางโรงเรียนได้จัดขึ้นมีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก ถ้าโรงเรียนดนตรี หรือองค์กรต่าง ๆ ได้มีการร่วมมือกัน สร้างเครือข่ายร่วมกับโรงเรียนดนตรีสยามกลการก็จะสามารถนำพาดนตรีศึกษาในประเทศไทยให้มีความก้าวหน้าได้มากยิ่งขึ้น

2. สถาบันดนตรีเคพีเอ็น (KPN Music Academy)

สถาบันดนตรีเคพีเอ็นถูกก่อตั้งขึ้นจากแนวคิดที่ว่า “ดนตรีสามารถส่งเสริม และจรรโลงสังคมได้ นอกจากนั้นดนตรียังมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาคุณภาพชีวิต และจิตใจของเยาวชน” (สถาบันดนตรีเคพีเอ็น, 2557) ซึ่งแนวคิดนี้เป็นแนวคิด และเจตนารมณ์ที่สำคัญของครอบครัวของคุณหญิงพรทิพย์ ณรงค์เดช จึงทำให้คุณหญิงพรทิพย์ ณรงค์เดช และคุณณพ ณรงค์เดช ซึ่งเป็นบุตรชาย จัดตั้งบริษัท เคพีเอ็น มิวสิค จำกัด ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2543 ซึ่งบริษัทเคพีเอ็นโด่งดังขึ้นจากการจัดการประกวดร้องเพลงระดับประเทศ ในรายการชื่อ “การประกวดร้องเพลงถ้วยพระราชทานชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย หรือ KPN AWARD” ซึ่งเป็นรายการประกวดที่ถูกจัดขึ้นอย่างต่อเนื่อง นอกจากนั้นทางบริษัทยังได้พัฒนา และดำเนินธุรกิจสถาบันสอนดนตรี ซึ่งมีจุดมุ่งหมายที่จะเป็นสถาบันดนตรีในระดับแนวหน้า และมีความต้องการที่จะเป็นศูนย์กลางการเรียนการสอนดนตรีแบบครบวงจรที่ทันสมัยที่สุดในประเทศไทย สำหรับในปัจจุบันมีสาขากว่า 60 แห่งทั่วประเทศ (สถาบันดนตรีเคพีเอ็น, 2557)

สำหรับบทบาทหน้าที่ขององค์กรสถาบันดนตรีเคพีเอ็นที่มีต่อวงการดนตรี และวงการดนตรีศึกษา คือ การจัดกิจกรรมแสดงดนตรี การจัดการแข่งขัน การจัดการสอบวัดระดับของโรงเรียนในสถาบันดนตรี เคพีเอ็น การวัดมาตรฐานครูของสถาบันฯ การจัดกิจกรรมพัฒนาครู การจัดกิจกรรมให้ความรู้ด้านดนตรี (Music Workshop) การจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อสังคมและกิจกรรมทางธุรกิจของบริษัท ซึ่งหากดูแล้วกิจกรรมที่จัดขึ้นนั้นจะไม่มีความแตกต่างระหว่างโรงเรียนดนตรีในกลุ่มสยามกลการเท่าใดนัก เนื่องด้วยลักษณะการดำเนินการของโรงเรียนที่จะต้องเกี่ยวข้องกับธุรกิจ

ของทางบริษัทดังนั้น กิจกรรมที่ถูกจัดขึ้นจะเน้นเพื่อสนับสนุน นักเรียน ครู และการดำเนินงานของบริษัทเป็นหลัก

3. Trinity College London (ประเทศไทย)

Trinity College London (ประเทศไทย) เป็นศูนย์จัดสอบวัดระดับดนตรีในระดับนานาชาติ ซึ่งเป็นศูนย์สอบจากสหราชอาณาจักรที่มีการจัดสอบมากกว่า 70 ประเทศทั่วโลก และมีผู้สอบกว่า 6 แสนคนต่อปี โดยการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีของ Trinity College London นั้นมีความครอบคลุมเครื่องดนตรีคลาสสิกทุกประเภท สำหรับจุดประสงค์หลักขององค์กรดังกล่าว คือ การจัดตั้งศูนย์สอบวัดระดับมาตรฐานความสามารถทางดนตรีให้แก่บุคคลทั่วไปให้มีความเท่าเทียมกับมาตรฐานของมหาวิทยาลัย

สำหรับศูนย์สอบดนตรีของ Trinity College London ในประเทศไทยเป็นเพียงศูนย์สอบย่อยเท่านั้น ศูนย์สอบแห่งนี้มีการดำเนินการจัดสอบมาเป็นเวลามากกว่า 50 ปี โดยปัจจุบันดำเนินการภายใต้การดูแลของ บริษัท เอดูโพรเกรส จำกัด ซึ่งศูนย์สอบภายในประเทศไทยนั้นถือได้ว่าได้รับความนิยมจาก ครูดนตรี นักเรียน และผู้ปกครองไปไม่น้อยกว่าศูนย์สอบอื่น ๆ ในประเทศไทย ซึ่งทางศูนย์สอบเองก็ได้มีการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดการสอบวัดระดับมาตรฐานความสามารถทางดนตรี ซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่หลักขององค์กร โดยการจัดสอบที่เกิดขึ้นนั้นมีผลเป็นอย่างมากต่อวงการดนตรีศึกษาในประเทศไทย เพราะการจัดการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีโดยใช้มาตรฐานในระดับนานาชาตินั้น เป็นตัวกระตุ้นสำคัญที่ทำให้ครูดนตรี นักเรียนดนตรี ผู้ปกครองและสถาบันต่าง ๆ เห็นความสำคัญของกระบวนการจัดการเรียนการสอน การวัดและประเมินผลให้มีความคุณภาพเท่าเทียมในระดับนานาชาติ ซึ่งหากทางสมาคม องค์กรต่าง ๆ ของรัฐและเอกชน รวมทั้งศูนย์สอบได้ทำความร่วมมือและรวมตัวก่อให้เกิดเครือข่ายขึ้น ย่อมจะส่งผลดีอย่างแน่นอนในการจัดตั้งมาตรฐานทางดนตรีในประเทศไทยขึ้น ทั้งนี้อาจต้องอาศัยความช่วยเหลือจากทางศูนย์สอบด้วย ในขณะเดียวกันนอกจากการจัดการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีแล้ว ทางศูนย์สอบก็ได้มีการจัดกิจกรรมหลากหลายขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการจัดกิจกรรมอบรม และสัมมนาเพื่อให้ความรู้แก่ครูดนตรี รวมไปถึงกิจกรรมเพื่อการสนับสนุนนักเรียนดนตรีในประเทศไทย แต่เมื่อทำการศึกษา และจะพบว่า กิจกรรมเหล่านั้นเป็นกิจกรรมที่มีความเกี่ยวเนื่องกับการจัดการสอบวัดระดับความสามารถของทางศูนย์สอบเพียงอย่างเดียว อันเป็นผลมากจากรูปแบบขององค์กรซึ่งเป็นองค์กรเอกชนรวมไปถึงเป้าหมาย และจุดมุ่งหมายขององค์กรที่มีความชัดเจนในการดำเนินงานอีกด้วย

จากการศึกษาองค์กรและเครือข่ายทางด้านดนตรีภายในประเทศไทยทำให้เกิดข้อสังเกตว่าประเภทขององค์กรต่าง ๆ นั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดกิจกรรม หรือรูปแบบการดำเนินงานขององค์กรเหล่านั้น ซึ่งถือว่าเป็นกุญแจสำคัญที่ส่งผลต่อเนื่องมาสู่การพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย ดังนั้นหากเปรียบเทียบประเภทขององค์กรได้แก่ กลุ่มประเภทสมาคม และองค์กรสาธารณะและกลุ่มโรงเรียนดนตรี และกลุ่มองค์กรเอกชน (สาวิตรี ชีวะสาธน, ม.ป.ป.) แล้วก็จะสามารถเปรียบเทียบได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงการเปรียบเทียบประเภทขององค์กรดนตรีในประเทศไทย

รายละเอียด	กลุ่มประเภทสมาคม และองค์กรสาธารณะ	กลุ่มโรงเรียนดนตรี และกลุ่มองค์กรเอกชน
เป้าหมาย และจุดมุ่งหมาย	• เพื่อรวมกลุ่มนักดนตรี ครูดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องในสายงานเดียวกัน • เพื่อสนับสนุน และให้ความรู้แบบไม่หวังผล	• เพื่อการทำธุรกิจโรงเรียนดนตรี • เพื่อเป็นโรงเรียนและองค์กรในระดับแนวหน้าของประเทศ
รูปแบบการดำเนินงาน	• การดำเนินงานโดยคณะกรรมการบริหาร • มีรูปแบบการดำเนินงานอย่างเป็นระบบ • ดำเนินการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายช้า • ขอบเขตของการทำงานค่อนข้างแคบ	• ดำเนินงานในรูปแบบของเอกชน • เน้นการดำเนินในเชิงธุรกิจเป็นหลัก • เข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย หรือลูกค้าได้ในวงกว้าง • เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างรวดเร็ว
รูปแบบของกิจกรรม	• กิจกรรมพัฒนาอาชีพ • กิจกรรมสัมมนาวิชาการ ให้ความรู้ในเนื้อหาที่น่าสนใจ • กิจกรรมการแสดงดนตรี	• กิจกรรมดนตรีเพื่อสนับสนุนบุคลากรในองค์กร • กิจกรรมพัฒนา และให้ความรู้แก่บุคลากรในองค์กร • กิจกรรมอื่น ๆ ที่สนับสนุนกิจการและธุรกิจขององค์กร

ที่มา: ผู้เขียน

จากตารางที่ 1 จะทำให้ทราบถึงความแตกต่างอย่างชัดเจนขององค์กรทั้งสองประเภท กลุ่มองค์กรหรือสมาคมสาธารณะนั้นจะเน้นการดำเนินงานเพื่อให้ความรู้ และเน้นการรวมกันเป็นกลุ่มโดยไม่หวังผลตอบแทน การดำเนินการขององค์กรในลักษณะนี้จะดำเนินงานโดยคณะกรรมการบริหารโดยจะดำเนินงานอย่างเป็นระบบขั้นตอน แต่ปัญหาขององค์กรในลักษณะนี้ คือ การขาดการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายหรือกลุ่มสมาชิก ดังนั้นองค์กรลักษณะนี้จะไม่เป็นที่นิยมและไม่เป็นที่รู้จักเท่าที่ควร ดังนั้นสิ่งที่องค์กรเหล่านี้ควรจะเร่งแก้ไข คือ การประชาสัมพันธ์และเปลี่ยนแนวทางการดำเนินงานให้มีความฉับไวทันสมัยและขยายฐานของสมาชิกให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น สำหรับกิจกรรมขององค์กรนั้นเป็นสิ่งที่มีประโยชน์เป็นอย่างมากซึ่งหากมีการประชาสัมพันธ์ให้มากขึ้น จะเป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจและเป็นการขยายโอกาสทางการศึกษาในรูปแบบของการศึกษาต่อเนื่อง (Continuing Education) สำหรับครูดนตรี นักเรียน นักดนตรี นักดนตรีศึกษา และผู้สนใจ ทั้งนี้ในการพัฒนาที่จะเกิดขึ้นในอนาคตนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอาศัยความร่วมมือกัน และการสร้างเครือข่ายร่วมกับองค์กรเอกชน โรงเรียนดนตรีต่าง ๆ รัฐบาล และกลุ่มนายทุนที่มีความเกี่ยวข้องกับแวดวงดนตรี

ในส่วนของกลุ่มองค์กรประเภทเอกชน หรือกลุ่มโรงเรียนดนตรี จะเน้นความเป็นเลิศของการจัดการเรียนการสอน หรือความเป็นเลิศของผลประกอบการเป็นหลัก โดยจะส่งผลอย่างชัดเจนในการกำหนดทิศทางของการดำเนินงานที่เน้นการดำเนินงานอย่างรวดเร็ว เน้นการดำเนินงานในเชิงของธุรกิจเป็นหลัก ซึ่งการดำเนินงานในลักษณะนี้จะมีข้อดีตรงที่มีการดำเนินงานอย่างตรงจุดประสงค์เพื่อให้ได้ผลตามเป้าหมายและวิสัยทัศน์ที่วางไว้ ซึ่งโดยมากแล้วจะเน้นความเป็นเลิศขององค์กรและผลประกอบการ นอกจากนั้นการดำเนินงานในลักษณะดังกล่าวจะทำให้องค์กรสามารถเข้าถึง

กลุ่มเป้าหมายได้เป็นวงกว้าง แต่ข้อจำกัดของการดำเนินงานในลักษณะนี้นั้นจะส่งผลชัด คือ เนื่องด้วยองค์กรลักษณะนี้จะเน้นองค์กรของตนเองเป็นหลัก ดังนั้นจึงไม่สนใจความเป็นไปของสภาพโดยรอบจะเน้นพัฒนา แก้ไข และให้ความรู้แก่บุคลากร และกลุ่มเป้าหมายขององค์กรตนเองเท่านั้น ซึ่งหากพูดอีกนัยหนึ่ง คือ เน้นเพียงเฉพาะผลได้ผลเสียที่องค์กรจะได้รับเท่านั้น โดยลักษณะดังกล่าวจะส่งผลชัดเจนในกิจกรรมที่องค์กรจัดขึ้น ซึ่งกิจกรรมที่จัดขึ้นเหล่านั้นจะจัดขึ้นเพื่อกลุ่มบุคลากรที่เกี่ยวข้องเท่านั้น เช่น ครูในโรงเรียน นักเรียนในโรงเรียน เป็นต้น ดังนั้นความรู้ และกิจกรรมดี ๆ ที่ถูกจัดขึ้นก็จะมีผลกับคนเพียงกลุ่มเดียวเท่านั้น การกำจัดข้อบกพร่องในจุดนี้ คือ การจัดตั้งเครือข่ายดนตรีซึ่งองค์กรเอกชนจะได้มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือ และสนับสนุนดนตรีศึกษาในด้านต่าง ๆ โดยอาจอยู่ในรูปแบบของการให้ความร่วมมือ การให้คำปรึกษาก็สามารถทำได้ ในเมื่อองค์กรเอกชนมีความสามารถและมีความพร้อม หากองค์กรเหล่านี้ได้เข้าร่วมเครือข่ายดนตรีในประเทศไทยแล้วย่อมจะต้องเป็นกำลังสำคัญที่จะคอยสนับสนุนและพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทยไปไม่ด้อยไปกว่าองค์กรในลักษณะอื่น ๆ เลย

จะเห็นได้ว่าสิ่งที่วงการดนตรีศึกษาในประเทศไทยต้องการพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย คือ เครือข่ายดนตรี และเครือข่ายดนตรีศึกษาในประเทศไทยที่มีความเหนียวแน่นแข็งแกร่ง เป็นเครือข่ายที่เกิดจากความร่วมมือระหว่างสมาคม ภาครัฐ และภาคเอกชน ซึ่งหากมีการรวมกลุ่มขององค์กรจนกลายเป็นเครือข่ายนี้ขึ้น ย่อมส่งผลต่อการพัฒนาในวงการดนตรีศึกษาอย่างไม่เคยมีมาก่อน

เครือข่ายดนตรีในสหราชอาณาจักร

นอกเหนือไปจากเครือข่ายดนตรีในประเทศไทยแล้ว สหราชอาณาจักรก็เป็นตัวอย่างที่ดีในการนำเสนอเครือข่ายดนตรีที่มีความเข้มแข็ง มีความร่วมมือที่เหนียวแน่น และมีความเชื่อมโยงกันขององค์กรต่าง ๆ ในเครือข่าย ซึ่งจะขอยกตัวอย่างเครือข่าย และองค์กรดนตรีในสหราชอาณาจักรที่ได้ให้ความร่วมมือในการจัดงาน Music & Drama Expo ซึ่งงานวิชาการด้านดนตรีที่จัดขึ้นนี้ถือเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงถึงความร่วมมือของเครือข่ายดนตรี เพราะงานนี้เป็นการให้ความร่วมมือขององค์กรสำคัญในสหราชอาณาจักรทั้งภาครัฐและภาคเอกชน ในการจัดงานนี้รวบรวมทั้งการประชุมวิชาการ งานสัมมนา การให้การศึกษาเพื่อพัฒนาวิชาชีพครู การออกร้านของร้านเครื่องดนตรี สำนักพิมพ์ดนตรี ศูนย์สอบวัดระดับความสามารถทางดนตรี ซึ่งงานนี้ไม่ได้เป็นงานที่ให้ความรู้เพียงอย่างเดียว แต่เป็นงานที่เปิดโอกาสให้ทุกภาคส่วนได้มีโอกาสพบปะ รวมกลุ่ม แลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารและสร้างความเหนียวแน่นขององค์กรต่าง ๆ ในเครือข่ายและเป็นการสนับสนุนให้มีความเหนียวแน่นของเครือข่ายเพิ่มมากยิ่งขึ้น ซึ่งความแข็งแรงของเครือข่ายนั้นเป็นสิ่งสำคัญเพราะจะทำให้บุคลากรที่เกี่ยวข้องในเครือข่ายสามารถเข้าถึงองค์กรต่าง ๆ ได้มากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นเมื่อเข้าถึงกลุ่มบุคลากรได้มากเท่าไหร่การทราบถึงความเป็นไป ปัญหา และข้อเสนอแนะต่าง ๆ ก็จะสามารถทำได้ง่ายยิ่งขึ้น ดังนั้นการกำหนดแนวทางในการดำเนินงานในแต่ละองค์กร รวมไปถึงการระดมความช่วยเหลือและแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดก็จะสามารถดำเนินไปได้ด้วยความรวดเร็วและได้ประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เมื่อผ่านการรวมตัวของเครือข่ายดนตรี

สำหรับองค์กรต่าง ๆ ในสหราชอาณาจักรนั้นมีจำนวนมากโดยมีองค์กรในลักษณะเช่นเดียวกับองค์กรและเครือข่ายดนตรีในประเทศไทย คือ ประเภทองค์กรสาธารณะและประเภทองค์กรเอกชน โดยจะขอยกตัวอย่างองค์กรซึ่งมีความสำคัญและมีบทบาทในการพัฒนาวงการดนตรีและดนตรีศึกษาที่ชัดเจนในสหราชอาณาจักร เพื่อให้เห็นลักษณะของการดำเนินงาน การจัดกิจกรรมและเป้าหมายที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน สำหรับองค์กรที่ไม่แสวงหารายได้ หรือองค์กรเพื่อสาธารณะจำนวน 2 องค์กร คือ Musicians' Union และNational Union of teachers โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. Musicians' Union (MU)

องค์กร Musicians' Union เป็นองค์กรที่ถูกก่อตั้งขึ้นในเมืองแมนเชสเตอร์ ในปี ค.ศ. 1893 ในปัจจุบันมีความครอบคลุมทั่วสหราชอาณาจักรรวมแล้ว 60 สาขา การดำเนินงานขององค์กรนั้นจะมีการจัดการทั้งในด้านงบประมาณ รายงานต่าง ๆ การจัดงานแสดงดนตรี การจัดงานประชุมวิชาการและการจัดทำเอกสาร โดยทางองค์กรจะให้การสนับสนุนในด้านต่าง ๆ อย่างเต็มที่ ทำให้องค์กรมีจุดเด่นเป็นอย่างมากในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ โดยเน้นการสร้างความแตกต่างโดยอยู่บนพื้นฐานของมุมมองทางวัฒนธรรมของอังกฤษและวิถีชีวิตของชาวอังกฤษเป็นหลัก องค์กรนี้ได้มีบทบาทมากในวงการดนตรีและดนตรีศึกษาในสหราชอาณาจักรโดยแสดงออกผ่านกิจกรรมต่าง ๆ ที่จัดขึ้นไม่ว่าจะเป็นการให้คำปรึกษาและแนวทางด้านอาชีพที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น นักดนตรี ดนตรีศึกษา ผู้ประพันธ์เพลง นอกจากนั้นยังมีโครงการต่าง ๆ ที่มีการพัฒนาและจัดขึ้นอย่างสม่ำเสมอเพื่อตอบสนองและแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจริง เช่น การจัดทำโครงการเพื่อช่วยเหลือนักดนตรีที่ต้องแสดงดนตรีฟรีภายใต้โครงการ "Work not play" เป็นต้น (Musicians' Union, 2017) การจัดกิจกรรมในรูปแบบของโครงการต่าง ๆ นั้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก เพราะแสดงถึงการเห็นความสำคัญของปัญหาที่เกิดขึ้น และแสดงถึงการให้ความร่วมมือขององค์กร และเครือข่ายต่าง ๆ ซึ่งเมื่อโครงการเหล่านี้ถูกดำเนินการ ปัญหาที่เกิดขึ้นย่อมจะได้รับการแก้ไขและขจัดไปในท้ายที่สุด การสร้างเครือข่ายเป็นอีกประเด็นที่องค์กรนี้ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก โดยมีการเปิดโอกาสให้มีการติดต่อสื่อสารสร้างเครือข่ายที่เข้มแข็งผ่านการติดต่อภายในองค์กรและท้ายที่สุดการสนับสนุนทางด้านการศึกษาซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่องค์กรเห็นความสำคัญ โดยมีการจัดทำเอกสาร งานวิจัย บทความ วารสารเพื่อนำเสนอข้อมูล และรวบรวมข้อมูลทางด้านดนตรีที่มีอยู่อย่างทันสมัยและครบครัน

2. National Union of teachers (NUT)

องค์กร National Union of Teachers หรือสหภาพครูแห่งชาติของสหราชอาณาจักร เป็นองค์กรที่มีจุดมุ่งหมายที่จะก่อให้เกิดเครือข่ายการทำงานร่วมกันเพื่อพัฒนาดนตรีศึกษาในสหราชอาณาจักร ซึ่งสหภาพได้ถูกก่อตั้งขึ้นเมื่อเดือนกุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 2011 โดยเกิดขึ้นจากความต้องการที่จะผลักดันและเห็นความสำคัญของดนตรีศึกษาในสหราชอาณาจักร (National Union of Teachers, 2017) สำหรับกลุ่มเป้าหมายของสหภาพ คือ ครูดนตรีในโรงเรียนของสหราชอาณาจักร ปัจจุบันได้มีสหภาพในลักษณะเดียวกันที่ดำเนินงานและให้ความร่วมมือกัน คือ สหภาพนักดนตรี (Musicians' Union) องค์กรทั้งสองได้มีแนวทางและมีการให้ความร่วมมือในการสร้างเครือข่ายเพื่อพัฒนาดนตรีศึกษาในระดับโรงเรียนและการศึกษาขั้นพื้นฐานในสหราชอาณาจักร โดยสมาชิกครูดนตรีนั้นก็จะเข้าร่วมสหภาพทั้งสอง

เพื่อลดอัตราการตกงานเช่นกัน ดังนั้นการร่วมมือกันระหว่างสองสหภาพก็เป็นสิ่งที่ทำให้สมาชิกได้รับสิทธิอย่างเท่าเทียม ทั้งในด้านสิทธิการทำงาน การพัฒนาอาชีพครูดนตรีรวมทั้งการเข้าร่วมและมีส่วนร่วมในโครงการดนตรีสำหรับเยาวชน นอกเหนือไปจากครูดนตรีที่ทำงานในโรงเรียนแล้วสหภาพยังเปิดโอกาสให้นักดนตรี ครูสอนดนตรีที่ไม่ได้ทำงานในโรงเรียนก็สามารถเข้าร่วมสหภาพได้เช่นเดียวกัน

สำหรับกิจกรรมที่จัดขึ้นโดยสหภาพครูดนตรีนั้นประกอบไปด้วย กิจกรรมที่สนับสนุนอาชีพครูดนตรี ไม่ว่าจะเป็นการให้ความคุ้มครองแก่ครูใหม่ ครูปัจจุบัน และครูที่เกษียณอายุทั้งด้านการทำงานและด้านสุขภาพ แม้แต่กิจกรรมที่ให้ความรู้และส่งเสริมอาชีพของครูดนตรี นอกจากนั้นยังมีการเน้นประเด็นความเท่าเทียมในอาชีพครูดนตรี ไม่ว่าจะเป็นความเท่าเทียมในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านลักษณะทางกายภาพ ด้านเชื้อชาติ ด้านศาสนา ด้านเพศสภาพ เป็นต้น การจัดโครงการต่าง ๆ ก็มีส่วนช่วยและมีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นการระดมทุนสนับสนุนการจัดการทดสอบของประเทศ การพัฒนาให้ดนตรีศึกษามีความสำคัญเพิ่มขึ้น ทั้งนี้ยังมีกระบวนการแก้ปัญหาภาระงานที่มากเกินไปของครูดนตรี โดยมีการทบทวนและจัดระบบการมอบหมายภาระงานให้ครูดนตรีอย่างเหมาะสม รวมไปถึงการเรียกร้องสิทธิการขึ้นและจ่ายเงินเดือนของครูดนตรี อันสะท้อนให้เห็นถึงเป้าหมายเพื่อพัฒนาครอบคลุมไปถึงคุณภาพชีวิตของครูดนตรี นอกเหนือจากกิจกรรมที่ได้กล่าวมา การให้คำปรึกษา และเป็นที่ปรึกษาแก่ครูดนตรีก็มีความสำคัญเป็นอย่างมากต่อครูดนตรี

จะเห็นได้ว่าองค์กรสาธารณะในสหราชอาณาจักรนั้นมีความเหนียวแน่นของเครือข่ายอย่างเห็นได้ชัด โดยทั้งสององค์กร หรือสหภาพนั้น ถึงแม้จะมีบทบาทหน้าที่ที่มีความแตกต่างกัน แต่ก็มีการสร้างเครือข่าย สร้างความร่วมมือต่อกันจนเกิดเป็นการทำงานร่วมกันในการพัฒนาและกำหนดทิศทางในการดำเนินงานของเครือข่ายที่เกิดขึ้น เมื่อเครือข่ายเกิดขึ้นแล้วสิ่งแรกที่สะท้อนให้เห็นได้ชัด คือ ผลที่เกิดขึ้นกับคนกลาง หรือครูดนตรี นักดนตรี บุคลากรทางดนตรี และระบบดนตรีศึกษา ได้รับการสนับสนุน การแก้ไขปัญหา และได้รับความสะดวกสบายมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นยังได้เกิดเครือข่ายย่อย ๆ ระหว่างบุคลากรในองค์กร ซึ่งก็จะย้อนกลับไปเพิ่มความแข็งแกร่งของเครือข่ายหลักเพิ่มมากขึ้น

3. สำนักพิมพ์ Rheingold

สำนักพิมพ์ Rheingold เป็นสำนักพิมพ์ชั้นนำเฉพาะทางสำหรับดนตรีและศิลปะการแสดงต่าง ๆ ซึ่งจะรวบรวมนิตยสาร การแนะแนวในเนื้อหาและขอบเขตที่ครอบคลุม ซึ่งทางสำนักพิมพ์มีจุดมุ่งหมายที่จะผลิตผลงานคุณภาพที่มีความน่าเชื่อถือและมีความโดดเด่นในระดับชั้น ไม่เพียงแต่การผลิตนิตยสารเป็นงานหลักเท่านั้น แต่ทางสำนักพิมพ์ยังได้มีการเล็งเห็นถึงความสำคัญของการศึกษาในเชิงดนตรีศึกษาเป็นอย่างมาก มีนิตยสารเฉพาะทางเกี่ยวกับดนตรีศึกษาในเชิงลึกเพื่อเปิดโอกาสในการกระจายข่าวสารและให้ความรู้ในเชิงดนตรีศึกษา ไม่เพียงเท่านั้นสำนักพิมพ์ยังตีพิมพ์เอกสารประกอบการสอนดนตรีต่าง ๆ ทั้งโน้ตเพลง หนังสือเรียน และอื่น ๆ อีกมากมาย ซึ่งหากพิจารณาจากภายนอกแล้วก็จะไม่เล็งเห็นถึงความสำคัญของสำนักพิมพ์ว่ามีความเกี่ยวข้องกับวงการดนตรีศึกษาอย่างไร แต่แท้ที่จริงการพิมพ์แบบเรียน โน้ตเพลงนั้น คือการผลิตสื่อการสอนหลักในชั้นเรียน

ซึ่งมีความสำคัญที่จะขาดไม่ได้ จึงกล่าวได้ว่าสำนักพิมพ์จะเป็นผู้ที่รอบรู้เกี่ยวกับความเป็นไปในวงการดนตรีศึกษา รวมทั้งทิศทางของการศึกษาทั้งในอดีต ปัจจุบัน และในอนาคต (Rhinegold Publication, 2017)

สำหรับบทบาทหน้าที่ของสำนักพิมพ์ ไม่ได้มีเพียงแค่จัดพิมพ์งานพิมพ์เท่านั้น แต่สำนักพิมพ์แห่งนี้กลับเป็นกำลังสำคัญในการจัดทำโครงการต่าง ๆ การจัดงานประชุมวิชาการ งานสัมมนา อย่างเช่น งาน Music & Drama Expo ที่จัดขึ้นทุกปีนั้น สำนักพิมพ์ก็เป็นผู้สนับสนุนหลักในการจัดงาน ซึ่งเป็นผู้ที่ก่อให้เกิดเครือข่ายดนตรีเพิ่มมากขึ้น หากมองในมุมธุรกิจก็จะมีเรื่องของผลประโยชน์เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่หากมองในมุมของการศึกษาแล้วจะเห็นได้ว่าเป็นการสร้างเครือข่ายและเป็นการสนับสนุนความแข็งแกร่งของเครือข่ายที่มีอยู่แล้วให้เพิ่มมากขึ้น ในการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ต่าง ๆ เพื่อที่จะทราบถึงความเป็นไปในแวดวงดนตรีศึกษา ซึ่งเมื่อมีปัญหาก็จะสามารถที่จะแบ่งปันและเร่งหาวิธีการแก้ไข โดยผ่านการให้ความร่วมมือระหว่างองค์กรในเครือข่ายได้อย่างทันท่วงที นอกเหนือไปจากกิจกรรมดังกล่าวมาแล้วทางสำนักพิมพ์ยังมีการจัดแสดงคอนเสิร์ตต่าง ๆ และมีสถานีโทรทัศน์เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีอีกด้วย

จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลของเครือข่ายดนตรีในสหราชอาณาจักรทำให้เห็นถึงความคล้ายคลึงและความแตกต่างระหว่างประเภทขององค์กรและเครือข่ายดนตรี ซึ่งจะสามารถอธิบายได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงการเปรียบเทียบประเภทขององค์กรดนตรีในสหราชอาณาจักร

รายละเอียด	**กลุ่มประเภทสมาคม และองค์กรสาธารณะ**	**กลุ่มโรงเรียนดนตรี และกลุ่มองค์กรเอกชน**
เป้าหมาย และ จุดมุ่งหมาย	• เพื่อรวมกลุ่มเฉพาะทางด้านดนตรี และดนตรีศึกษา • เพื่อเป็นเครือข่ายกลางในการพัฒนาอาชีพ • เพื่อสนับสนุน และให้ความรู้แบบไม่หวังผล	• เพื่อการประกอบธุรกิจ • เพื่อเป็นองค์กรในระดับแนวหน้า • เพื่อสนับสนุนวงการดนตรี และดนตรีศึกษา
รูปแบบการดำเนินงาน	• ดำเนินการโดยเน้นกลุ่มเป้าหมายชัดเจน • สามารถเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างกว้างขวาง • มีการดำเนินงานร่วมกันระหว่างองค์กร	• ดำเนินงานในรูปแบบของเอกชน • เน้นการดำเนินในเชิงธุรกิจเป็นหลัก • เข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย หรือลูกค้าได้ในวงกว้าง • เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างรวดเร็ว • ดำเนินงานโดยมีเครือข่ายร่วมกับองค์กรในทุกรูปแบบ • เป็นแนวหน้า และกำลังสำคัญของเครือข่าย
รูปแบบของกิจกรรม	• กิจกรรมพัฒนาอาชีพ • กิจกรรมสัมมนาวิชาการ ให้ความรู้ในเนื้อหาที่น่าสนใจ • กิจกรรมการแสดงดนตรี • การเป็นที่ปรึกษาของกลุ่มสมาชิก เพื่อรวบรวมปัญหา ข้อเสนอแนะเพื่อนำไปแก้ไข และพัฒนาต่อ • กิจกรรมโครงการต่าง ๆ	• กิจกรรมดนตรีเพื่อสนับสนุนบุคลากรในองค์กร • กิจกรรมพัฒนา และให้ความรู้แก่บุคลากรในองค์กร • กิจกรรมอื่น ๆ ที่สนับสนุนกิจการ และธุรกิจขององค์กร

ที่มา: ผู้เขียน

จากตารางที่ 2 ทำให้ทราบว่าองค์กรดนตรีในสหราชอาณาจักรทั้ง 2 ประเภท อันประกอบไปด้วยองค์กรสาธารณะและองค์กรเอกชน ไม่ได้มีความแตกต่างในการดำเนินงานเท่าใดนัก เพราะแต่ละองค์กรต่างมีแนวทางในการดำเนินงานในทิศทางเดียวกัน อันเนื่องมาจากการมีทัศนคติที่มองเห็นถึงความสำคัญของดนตรีศึกษาและมุ่งเน้นที่จะก่อให้เกิดการพัฒนาและเกิดการเปลี่ยนแปลงต่อดนตรีศึกษาในสหราชอาณาจักร โดยองค์กรทั้งสองประเภทต่างให้การสนับสนุนและให้ความร่วมมือต่อกัน ซึ่งหากวิเคราะห์ให้ดีแล้ว ความร่วมมือ และการสนับสนุน รวมไปถึงการดำเนินงานในทิศทางเดียวกันนั้นเป็นผลมาจากการรวมกลุ่มระหว่างองค์กรซึ่งก่อให้เกิด “เครือข่ายดนตรี” ที่มีการสนับสนุนกันและมีการดำเนินการร่วมกันภายใต้แนวคิดที่วางอยู่ในทิศทางเดียวกัน ซึ่งประเทศไทยนั้นมีศักยภาพและมีองค์กรในลักษณะเดียวกันกับสหราชอาณาจักร ขาดเพียงแต่การสร้าง “เครือข่ายดนตรี” ภายในประเทศเท่านั้น

แนวทางสำหรับการสร้างเครือข่ายดนตรีเพื่อการพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย

จากการศึกษาเครือข่ายดนตรีในประเทศไทยและเครือข่ายดนตรีในสหราชอาณาจักร ทำให้พบว่าองค์กรดนตรีในประเทศไทยนั้นยังมีปัญหาต่าง ๆ ที่ต้องเร่งพัฒนาและยังมีช่องว่างในการพัฒนาองค์กรดนตรีในประเทศเพื่อการก้าวไปสู่เครือข่ายดนตรีสำหรับการพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย มีรายละเอียดดังนี้

1. การสร้างความสัมพันธ์ของเครือข่ายย่อยเพื่อเพิ่มความแข็งแกร่งภายในองค์กร

การสร้างความสัมพันธ์ของเครือข่ายย่อยภายในองค์กรนั้น เป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญที่ช่วยสนับสนุนและมีผลโดยตรงต่อความสัมพันธ์ระหว่างบุคลากรในองค์กรด้วยเช่นกัน Jeff Bezos ผู้ก่อตั้งเว็บไซต์ Amazon ได้เสนอทฤษฎีของการสร้างความแข็งแกร่งในองค์กรผ่านทฤษฎี “Two Pizza Rules” ซึ่งเสนอแนะแนวทางในการจัดการองค์กรให้เหมาะสม โดยจำนวนคนภายในองค์กรต้องมีความเหมาะสมกับสภาพ ขนาด การดำเนินงานขององค์กร เมื่อองค์กรมีความเหมาะสมทั้งในด้านจำนวนคนและภาระงานแล้ว ก็จะเกิดความสมดุล ลดปัญหาความขัดแย้งภายในองค์กร ซึ่งจะทำให้องค์กรนั้นสามารถดำเนินงานได้อย่างราบรื่น (Giang, 2013)

นอกจากนี้การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในองค์กรก็มีความสัมพันธ์ไม่น้อย ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในองค์กรนั้นจะเกิดขึ้นจากผู้บริหารองค์กรและการทำกิจกรรมร่วมกันของสมาชิกในองค์กรนั้น ไม่เพียงเท่านั้นการสร้างบรรยากาศของการให้ความร่วมมือ การมีส่วนร่วม การช่วยเหลือและแบ่งปัน รวมทั้งการไว้เนื้อเชื่อใจกันของสมาชิกในองค์กร ปัจจัยเหล่านี้เองที่จะเป็นกุญแจในก่อให้เกิดความแข็งแกร่งขององค์กร

2. การสร้างความร่วมมือระหว่างองค์กร

จรวยพร ธรณินทร์ (2550) ได้เสนอแนวทางในการสร้างความร่วมมือระหว่างองค์กรไว้ดังนี้ ในการสร้างความร่วมมือระหว่างองค์กรจะเกิดเป็นเครือข่ายนั้น จะต้องเกิดขึ้นจากการที่ทุกองค์กรหรือทุกส่วนที่มีความเกี่ยวข้องนั้นจะต้องมีเกียรติ มีศักดิ์ศรี มีสิทธิ และมีโอกาสที่เท่าเทียมกัน ซึ่งการดำเนินงานนั้นควรจะเป็นการดำเนินงานร่วมกันระหว่างองค์กร ไม่ควรปล่อยให้มีการดำเนินงาน

โดยให้ผู้ใดผู้หนึ่งเป็นผู้สั่งการเพียงผู้เดียว แต่กระบวนการต่าง ๆ ควรเกิดจากการประชุมและเสนอแนวทางในการพัฒนาและการดำเนินงานร่วมกัน โดยท้ายที่สุดแล้วการดำเนินงานร่วมกันก็จะเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความร่วมมือระหว่างองค์กรต่าง ๆ

สำหรับระดับการความร่วมมือระหว่างองค์กรนั้นก็มีส่วนสำคัญ ซึ่งระดับความร่วมมือนั้นจะสามารถกำหนดรูปแบบของการดำเนินงานและทิศทางการดำเนินงานขององค์กร หากระหว่างองค์กรมีความร่วมมือมาก ก็ย่อมก่อให้เกิดเป็นเครือข่ายได้มากเท่านั้น โดยเครือข่ายเป็นเหมือนก้าวแรกที่จะก่อเกิดการประสานงาน การให้ความร่วมมือ และนำไปสู่การทำงานร่วมกันเพื่อบรรลุเป้าหมายเดียวกัน แต่เนื่องด้วยสภาพประเภทขององค์กรที่ต่างกันจึงทำให้การสร้างความร่วมมือเป็นเครือข่ายนั้นเป็นทางเลือกแรกและทางเลือกที่ดีที่สุดที่จะก่อให้เกิดการพัฒนาของความร่วมมือระหว่างองค์กรที่จะมากขึ้นในอนาคต โดยมีรายละเอียดดังนี้ (จรวยพร ธรณินทร์, 2550)

ตารางที่ 3 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของระดับการให้ความร่วมมือระหว่างองค์กรที่มีผลต่อการดำเนินงานขององค์กร

ต่ำ ↓ สูง	**เครือข่าย (Networking)**	มีการแลกข้อมูลตามอัธยาศัย เป็นแหล่งข้อมูลต่อกัน ต้องอาศัยเวลา และความไว้ใจกันในความร่วมมือน้อย
	ประสานงาน (Coordination)	มีการแลกข้อมูลจัดกิจกรรมตามเป้าหมายร่วมกัน มีกิจกรรมที่ต้องประสานตกลงกัน มีข้อจำกัดในการทำงาน และบริการไม่ซ้ำซ้อน
	ความร่วมมือ (Cooperation)	แลกข้อมูล ใช้ทรัพยากรร่วมกัน ต้องใช้เวลา และมีความไว้วางใจกันมาก
	ทำงานร่วมกัน (Collaboration)	ทำทุกอย่างตามทุกข้อ แต่มีการสร้างศักยภาพผู้ทำงานสองฝ่ายเพื่อให้บรรลุเป้าหมาย มีระบบบริหารที่ต้องพึ่งพากันเพื่อให้งานสำเร็จ มีการใช้ทรัพยากร และมีเงื่อนไขผูกพันเท่ากันทั้งสองฝ่าย

ที่มา: จรวยพร ธรณินทร์ (2550)

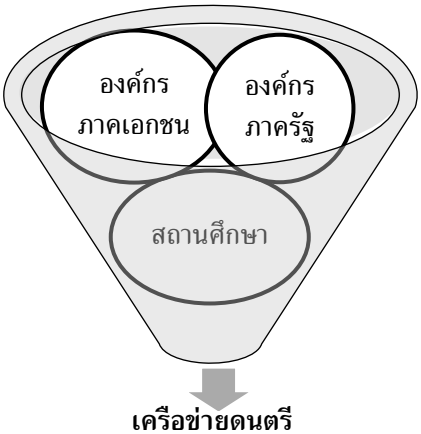
3. การสร้างเครือข่ายเพื่อพัฒนาระบบการศึกษาสำหรับครูดนตรี

การสร้างเครือข่ายเพื่อพัฒนาระบบการศึกษาสำหรับครูดนตรีเป็นกระบวนการที่ต่อยอดและเป็นเหมือนเป้าหมายสูงสุด ในการสร้างเครือข่ายดนตรีนั้นจะสามารถพัฒนาระบบดนตรีศึกษาได้ทั้งระบบ ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของผู้เรียนและในแง่ของผู้สอน แต่สิ่งที่ควรให้ความสำคัญเป็นอันดับแรก คือ การพัฒนาระบบการศึกษาสำหรับครูดนตรี ซึ่งเครือข่ายดนตรีจะสามารถพัฒนาการศึกษาสำหรับครูดนตรีได้จากการร่วมมือกันระหว่างองค์กรในเครือข่ายดนตรี ซึ่งควรจะประกอบไปด้วย องค์กรของรัฐ มหาวิทยาลัย สถาบันการศึกษา สมาคมดนตรีต่าง ๆ รวมทั้งองค์กรในภาคเอกชน สาเหตุที่ควรจะมีการรวมกลุ่มกันระหว่างองค์กรของรัฐ สถานศึกษา และภาคเอกชน เนื่องจากสามองค์กรหลักนี้เป็นตัวกำหนดทิศทางในการวางแผนการพัฒนาการศึกษาสำหรับครูดนตรี

การวางแผนกำหนดทิศทางการพัฒนาการศึกษาสำหรับครูดนตรีนั้น แต่ละองค์กรจะมีบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกัน โดยองค์กรของรัฐจะเป็นหน่วยงานที่กำหนดนโยบายหลักทางการศึกษา ซึ่งในระบบการศึกษาของครูดนตรีจะต้องมีความเชื่อมโยงกับนโยบายที่ภาครัฐกำหนด ทั้งนี้นโยบายที่รัฐกำหนด

ก็จะมีความเชื่อมโยงกับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่จะต้องปฏิบัติตาม แต่ในการพัฒนาการศึกษาสำหรับครูดนตรีนั้นยังต้องมองไปจนกระทั่งถึงภาคเอกชนซึ่งจะมีส่วนเกี่ยวข้องในการเป็นหนึ่งใน “ผู้ใช้บัณฑิต” ดังนั้นสถานศึกษาก็จะต้องทราบถึงความต้องการของภาคเอกชน ไม่เพียงเท่านั้นทั้งภาครัฐและภาคเอกชนก็ต่างมีกำลังความสามารถที่จะให้การสนับสนุนการศึกษาของครูดนตรีในประเทศได้ นอกจากนั้นหากมีความร่วมมือจากองค์กรเอกชนก็จะเป็นกำลังและเปิดโลกทัศน์ในแง่มุมเชิงธุรกิจสำหรับการพัฒนาการศึกษาสำหรับครูดนตรีได้ ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่สามหน่วยงานจะต้องร่วมมือและสร้างเครือข่ายร่วมกันเพื่อการพัฒนาการศึกษาของครูดนตรีให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันเพื่อครูดนตรีที่จบการศึกษาจะได้เป็นครูดนตรีที่มีคุณภาพและมีความรอบรู้ พร้อมสำหรับการพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทยต่อไป

ในอีกแง่มุมหนึ่งสำหรับการรวมกลุ่มสร้างเครือข่ายดนตรี จากการศึกษาจะเห็นได้ว่า แต่ละองค์กรในทุกประเภทต่างเน้นการให้ความรู้ด้านดนตรีศึกษาผ่านการประชุม สัมมนา การสอน ดังนั้นเมื่อมีการสร้างเครือข่ายก็จะสามารถก่อให้เกิดการจัดการศึกษาตลอดชีพสำหรับครูดนตรี เพื่อเป็นการพัฒนาความรู้ความสามารถอย่างสม่ำเสมอแก่ครูดนตรีในประเทศไทย เพราะการเป็นครูต้องพัฒนาตนเองอยู่เสมอ



ภาพที่ 1 แสดงลักษณะเครือข่ายทางดนตรี
ที่มา: ผู้เขียน

บทสรุป

จากการศึกษาทำให้พบว่า ในประเทศไทยนั้นมีองค์กรต่าง ๆ ที่คอยให้การสนับสนุนการดำเนินงานของดนตรีศึกษาในประเทศไทยเช่นเดียวกันกับในสหราชอาณาจักร แต่สิ่งที่องค์กรดนตรีในประเทศไทยนั้นขาดไป คือ เครือข่ายดนตรีที่เข้มแข็งเหมือนในสหราชอาณาจักร หากว่าองค์กรต่าง ๆ ทั้งองค์กรสาธารณะและองค์กรเอกชนหันหน้ามาพูดคุย ทำความเข้าใจ สร้างความเชื่อมโยงและการสนับสนุนกันระหว่างองค์กร มีการแลกเปลี่ยนความรู้ การแลกเปลี่ยนประสบการณ์ การให้ทุน

สนับสนุนกันและกัน รวมทั้งการร่วมมือกันเพื่อหาทุนสนับสนุนการทำงานขององค์กร ก็จะสามารถเกิดเป็นเครือข่ายดนตรีที่เข้มแข็งให้แก่วงการดนตรีและดนตรีศึกษาได้อย่างแน่นอน ซึ่งหากเกิดเครือข่ายดังกล่าวขึ้นก็ย่อมส่งผลดีให้แก่วงการดนตรีศึกษาในประเทศไทยให้มีการพัฒนาและต่อยอดได้อย่างต่อเนื่อง ทั้งในด้านการจัดการศึกษา การเพิ่มโอกาสทางการศึกษา การพัฒนาการเรียนรู้ของครูดนตรีอย่างไม่มีที่สิ้นสุด รวมถึงการเพิ่มโอกาสของการยกระดับสถาบันดนตรีและยกระดับความสามารถทางดนตรีของประเทศไทยให้ทัดเทียมกับประเทศชั้นนำของโลกได้

รายการอ้างอิง

จรวยพร ธรณินทร์. (2550, 19 ตุลาคม). *การสร้างความเข้มแข็งในการบริหารจัดการแบบเครือข่าย.* http://www.moe.go.th/moe/upload/news20/FileUpload/2806_1169.ppt

โรงเรียนดนตรีสยามกลการ. (2560). http://th.yamaha.com/

สถาบันดนตรีเคพีเอ็น. (2557). http://www.kpnmusic.com/

สมาคมครูดนตรีประเทศไทย. (2560). *สมาคมครูดนตรี (ประเทศไทย).* http://www.krudontrithailand.com/index.php

สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์. (2560). http://www.music-associate.org/th-TH/contact/8-past-activity

สาวิตรี ชีวะสาธน. (ม.ป.ป.). *หลักการสื่อสารองค์การ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.* http://www.teacher.ssru.ac.th/sawitree_ch/file.php/1/COC1101/powerpoint/OGC_C1.pdf

Giang, V. (2013, October 29). *The 'Two Pizza Rule' Is Jeff Bezos' Secret to Productive Meetings.* http://www.businessinsider.com/jeff-bezos-two-pizza-rule-for-productive-meetings-2013-10

Music & Drama Education Expo. (2017). http://musicanddramaeducationexpo.co.uk/london/

Musicians' Union. (2017). http://www.musiciansunion.org.uk/

National Union of Teachers. (2017.). https://www.teachers.org.uk/

Rhinegold Publishing. (2017). http://www.rhinegold.co.uk/rhinegold-publishing/magazines/music-teacher/

บทความวิชาการ (Academic Article)

รูปแบบการประยุกต์ใช้รถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อในการแสดงสร้างสรรค์ชุด ทางช้างเผือก

Use of a Smart Balance Wheel for the Creative Dance: *Thang Chang Phuak* (The Milky Way Galaxy)

ภูรดา ธีระวิทย์
วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Phurada Theerawit
Chiang Mai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
phurada_tee.wipit.bpi@gmail.com

สุขสันติ แวงวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Suksanti Wangwan
Assistant Professor Dr. (Thai Dance), Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute
kruoor.w@gmail.com

Received: Nov 26, 2020
Revised: Apr 16, 2021
Accepted: Apr 27, 2021
Published: Apr 30, 2021

บทคัดย่อ

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ทางช้างเผือก เป็นการแสดงที่นำเรื่องราวความเชื่อเกี่ยวกับทางช้างเผือกของไทยมาเป็นแนวคิดในการออกแบบการแสดง ผ่านกระบวนท่ารำมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ากระต่ายชมจันทร์ ท่ากลางอัมพร โดยแบ่งช่วงการแสดงได้เป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 แสงจากฟ้า ช่วงที่ 2 ดาราสวรรค์ และช่วงที่ 3 วิมานเทวา นอกจากนี้ มีการนำเอาเทคโนโลยี คือ รถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อหรือมินิเซกเวย์ มาใช้เป็นอุปกรณ์ในการเคลื่อนที่ของผู้แสดง เพื่อสื่อถึงความเบาและล่องลอยบนท้องฟ้า พบว่ามีรูปแบบการควบคุมรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อที่สามารถใช้ในการแสดงได้ 4 รูปแบบ คือ 1. การเคลื่อนที่ไปด้านหน้า 2. การเคลื่อนที่ไปด้านหลัง 3. การหมุนไปทางซ้าย และ 4. การหมุนไปทางขวา ซึ่งเมื่อนำมาพัฒนาร่วมกับองค์ประกอบในการแสดงอื่น ๆ ทำให้เกิดเป็นนวัตกรรมการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่ที่น่าสนใจขึ้นอีกชุดหนึ่ง

คำสำคัญ: การแสดงสร้างสรรค์, รถมินิเซกเวย์, นวัตกรรม

Abstract

The creative dance called *Thang Chang Phuak* (the Milky Way Galaxy) was inspired by the storytelling of Thai traditional belief of the Milky Way Galaxy known as *Thang Chang Phuak* to choreograph the dance movements. The postures in the performance include *chan song klot*, *kratai chom chan*, and *klang am-phon*. The show has three sections: first, *sang chak fa* (the light from heaven), followed by *dara sawan* (the stars of paradise), and the last section, *wiman thewa* (the angel palace). Innovatively, the Mini Segway Scooter has been used to the performance to metaphor a flying movement with four directions: moving forward, moving backwards, turning to the left, and turning to the right. All elements are integrated to be a new formation of innovative Thai classical dance for the current Thai society.

Keywords: creative dance, the mini-segway scooter, innovation

บทนำ

ปัจจุบันเทคโนโลยีมีบทบาทสำคัญเป็นอย่างมากในวิถีแห่งการดำรงชีวิตของมนุษย์ ทั้งนี้มนุษย์ได้พัฒนาเทคโนโลยีขึ้นเพื่ออำนวยความสะดวกสบายและเพิ่มศักยภาพให้แก่สังคม เช่น การสื่อสาร ธุรกิจ อุตสาหกรรม การแพทย์ การศึกษา ฯลฯ ส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงมากมายทางสังคม ตลอดจนวิถีในการดำรงชีวิตของมนุษย์ ซึ่งเทคโนโลยีถือเป็นศาสตร์หนึ่งที่เกิดจากการนำวิทยาการความรู้ทางวิทยาศาสตร์มาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางใดทางหนึ่ง

นาฏศิลป์ เป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่มุ่งเน้นเกี่ยวกับความสุนทรีย์ทางด้านอารมณ์และความรู้สึกสะท้อนผ่านลีลาท่าทางของร่างกายมนุษย์ที่ประดิษฐ์ขึ้นให้งามตามแบบของตนและถ่ายทอดความบันเทิงสู่ผู้ชม ทั้งนี้ ศาสตร์นาฏศิลป์มีลักษณะเป็นสหศาสตร์ คือ มีการรวมเข้าด้วยกันของศิลป์และศาสตร์สาขาวิชาต่าง ๆ เช่น วรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ นฤมิตศิลป์ ทัศนศิลป์ ฯลฯ นำมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นศิลปะการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ โดยเฉพาะนาฏศิลป์ไทยที่มีการบูรณาการนำศาสตร์และศิลป์

ต่าง ๆ มาพัฒนาเป็นรูปแบบผลงานที่มาความแปลกใหม่อยู่เสมอ เนื่องจากปัจจุบันประเทศไทยมีการจัดการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยตั้งแต่การศึกษาระดับพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษา ทั้งนี้ในระดับอุดมศึกษาหลักสูตรส่วนใหญ่ให้ความสำคัญในเรื่องของการสร้างสรรค์และนวัตกรรม เพื่อตอบสนองต่อนโยบายทางด้านการศึกษาของประเทศ ที่จะเพิ่มศักยภาพความสามารถด้านการแข่งขันทางด้านเทคโนโลยีและนวัตกรรม (กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม, 2562) จึงเกิดผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่ ๆ ขึ้น ทั้งการสร้างสรรค์แบบอนุรักษ์ในขนบเดิม การสร้างสรรค์แบบประยุกต์ หรือผสมผสานนาฏศิลป์หลาย ๆ จารีตเข้าด้วยกัน หรือคิดทำขึ้นใหม่เลยก็มี

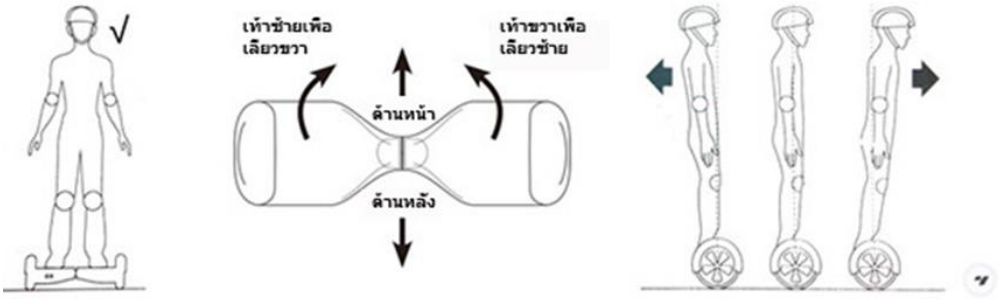
การสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ชุด ทางช้างเผือก ของนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เป็นอีกผลงานหนึ่งที่มีการนำเทคโนโลยีเข้ามาประยุกต์ในการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ให้เกิดรูปแบบการแสดงที่แปลกใหม่ ภายใต้แนวความคิดการนำนาฏศิลป์กับเทคโนโลยีมาบูรณาการเป็นนวัตกรรมทางด้านการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ที่กล่าวถึง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า เป็นการพัฒนาอย่างไม่หยุดยั้งของศิลปินที่จะริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ให้เพิ่มพูนอยู่เสมอ โดยการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ ๆ เพื่อสร้างผลงานนาฏศิลป์ให้เป็นเครื่องบันเทิง เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ หรือเพื่อออกไปประกอบอาชีพ

สำหรับความน่าสนใจของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ทางช้างเผือก คือ การที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำ “รถยืนไฟฟ้าสองล้อหรือมินิเซกเวย์” (Smart Balance Wheel or Mini Segway) มาประยุกต์เป็นอุปกรณ์หลักในการนำเสนอการแสดงสร้างสรรค์ ทั้งนี้รถยืนไฟฟ้าสองล้อหรือมินิเซกเวย์ เป็นอุปกรณ์ยานพาหนะที่คิดค้นขึ้นมาเพื่ออำนวยความสะดวกสำหรับการเดินทาง มีลักษณะเป็นแผ่นกระดานสองแพลตฟอร์มประกอบด้วยสองล้อด้านข้าง ขนาดกะทัดรัด ขับเคลื่อนด้วยมอเตอร์ไฟฟ้าและควบคุมทิศทางตามแรงกดของเท้าและการทรงตัวของผู้ขับขี่ ซึ่งผู้แสดงจำเป็นต้องฝึกฝนทักษะการใช้รถยืนไฟฟ้าสองล้อนี้ให้เกิดความชำนาญก่อนฝึกฝนท่าทางการแสดงประกอบกับต้องมีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อถ่ายทอดการแสดงชุดนี้ได้อย่างมีเอกภาพ

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากชุดการแสดงสร้างสรรค์ดังกล่าวเป็นการแสดงที่มีอุปกรณ์ที่ต้องอาศัยทักษะการฝึกฝน เช่น การยืนทรงตัวให้สามารถยืนอยู่บนรถยืนไฟฟ้าสองล้อให้ได้ การบังคับ และควบคุมให้รถยืนไฟฟ้าสองล้อสามารถเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่ต้องการ ฯลฯ จึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับการฝึกฝนอุปกรณ์ดังกล่าวที่ต้องคำนึงถึงแรงและความเร็วในการเคลื่อนที่เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียงกันในรูปแบบของการแสดง

ดังนั้น การศึกษาเรื่องรูปแบบการประยุกต์ใช้รถยืนไฟฟ้าสองล้อในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด ทางช้างเผือก จึงเป็นเรื่องที่ควรศึกษาเกี่ยวกับวิธีการปฏิบัติและรูปแบบการใช้งาน เพื่อเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้การฝึกฝนการใช้รถยืนสองล้อเพื่อใช้ประกอบการแสดง อีกทั้งเป็นการนำเสนอผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวใหม่เพื่อเป็นตัวอย่าง หรือแรงบันดาลใจในการต่อยอดการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยอื่น ๆ ต่อไป

เทคนิคการใช้รถยืนไฟฟ้าสองล้อทรงตัวหรือมินิเซกเวย์ รถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อหรือมินิเซกเวย์จัดอยู่ในประเภทเดียวกับรถสกู๊ตเตอร์ มีมอเตอร์ทั้งสองข้างที่ทำงานอย่างอิสระ มีแบตเตอรี่เป็นตัวบรรจุไฟฟ้า ตัวแบตเตอรี่นี้ใช้งานได้ประมาณ 3 ชั่วโมง สามารถรองรับน้ำหนักได้ถึง 90 กิโลกรัม โดยมอเตอร์แต่ละข้างจะหมุนด้วยความเร็ว จากการทรงตัวของตนเอง ทำให้เกิดการเดินหน้า ถอยหลัง เลี้ยวซ้าย เลี้ยวขวา และหมุนรอบตัวเอง ดังนั้น เมื่อยืนทรงตัวอยู่บนรถมินิเซกเวย์ น้ำหนักเท้าที่เหยียบลงไปบนแผ่นบอร์ดเซนเซอร์จะทำงาน เมื่อเท้ากดไปด้านหน้า หรือด้านหลัง แผ่นบอร์ดเซนเซอร์จะวัดค่าแล้วส่งไปให้มอเตอร์ทำงานทันที หลักการบังคับทิศทางของรถมินิเซกเวย์ ดังนี้

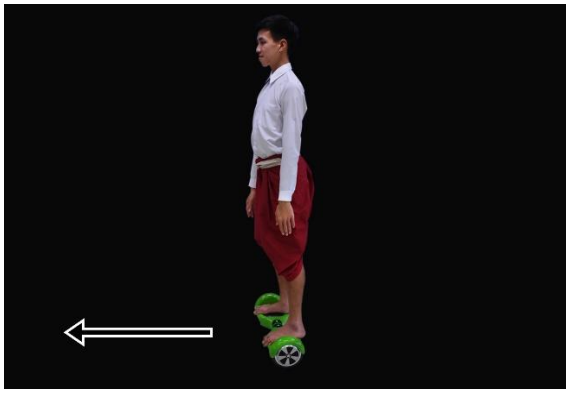


ภาพที่ 1 หลักการบังคับทิศทางของรถยืนไฟฟ้าทรงตัวสองล้อทรงตัว
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

การทรงตัว ผู้แสดงใช้เท้าข้างที่ถนัดวางลงไปที่แผ่นบอร์ดเซนเซอร์ ตามด้วยเท้าอีกข้างหนึ่ง พร้อมกับการยืนทรงตัวในลักษณะลำตัวตั้งตรง

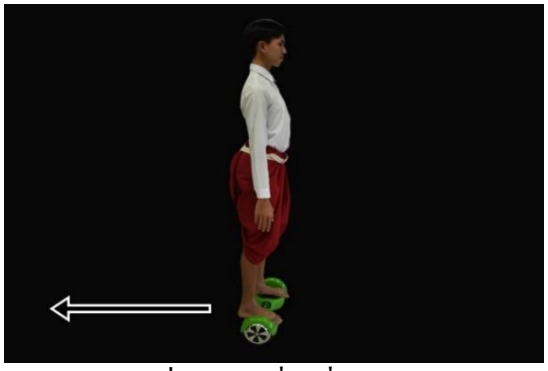
ภาพที่ 2 ลักษณะการวางเท้าเพื่อทรงตัวบนแผ่นบอร์ดเซนเซอร์
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

การเคลื่อนที่ไปด้านหน้า วิธีการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ใช้ปลายเท้าทั้งสองข้างถ่ายน้ำหนักไปข้างหน้าเพื่อบังคับทิศทาง



ภาพที่ 3 ลักษณะท่าทางสำหรับการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

การเคลื่อนที่ไปด้านหลัง วิธีการเคลื่อนที่ไปข้างหลัง ใช้ส้นเท้าทั้งสองข้างถ่ายน้ำหนักไปด้านหลังเพื่อบังคับทิศทาง



ภาพที่ 4 การเคลื่อนที่ไปข้างหลัง
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

การเคลื่อนที่ไปทางซ้าย วิธีการ คือ ใช้ปลายเท้าขวาถ่ายน้ำหนักไปที่แผ่นบอร์ดเซนเซอร์ เพื่อบังคับทิศทาง

ภาพที่ 5 การเคลื่อนที่ไปทางซ้าย
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

การเคลื่อนที่ไปทางขวา วิธีการ คือ ใช้ปลายเท้าซ้ายถ่ายน้ำหนักไปที่แผ่นบอร์ดเซนเซอร์เพื่อบังคับทิศทาง

ภาพที่ 6 การเคลื่อนที่ไปทางขวา
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

จากหลักการบังคับทิศทางของรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อ ผู้แสดงควรฝึกทักษะเบื้องต้นดังกล่าวให้เกิดความชำนาญเพียงพอที่จะควบคุมรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อให้เป็นหนึ่งเดียวกันกับร่างกาย เพื่อต่อไปในการฝึกหัดกระบวนท่าจะได้มีความคล่องตัว และป้องกันการเกิดอุบัติเหตุทั้งกับตนเองและผู้ร่วมแสดงคนอื่น

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ทางช้างเผือก

ทางช้างเผือก คือ แสงของกลุ่มดาวที่แผ่เห็นสว่างเป็นพืดในท้องฟ้า (ราชบัณฑิตยสภา) ซึ่งรุ่งกานต์ รุจิวรางกุล (2556) ได้กล่าวว่าความเชื่อโบราณของไทยเชื่อว่าทางช้างเผือกเป็นเส้นทางที่ดวงวิญญาณจะเดินทางไปสู่สุคติภพ หรือเป็นทางแห่งสวรรค์ สรรพสิ่งที่ประกอบกรรมดีในโลกมนุษย์เมื่อสิ้นชีวิตก็จะกลับสู่สรวงสวรรค์ด้วยทางช้างเผือก ทั้งนี้ทางช้างเผือกมีลักษณะเป็นแถบยาวพาดผ่านท้องฟ้าเชื่อกันว่าเป็นที่อยู่ของเทวดา และนางฟ้า

สำหรับการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ทางช้างเผือก ได้นำเรื่องราวความเชื่อเกี่ยวกับทางช้างเผือกมาเป็นแนวคิดสำหรับการแสดง ทั้งนี้การออกแบบกระบวนท่าเป็นการนำท่ารำจากรำแม่บทใหญ่ซึ่งเป็นแม่ท่ามาตรฐานมาใช้ โดยเลือกท่ารำที่มีความหมายสื่อถึงท้องฟ้า เช่น ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ากระต่ายชมจันทร์ ท่ากลางอัมพร ฯลฯ ในส่วนของภาพการแสดง อารมณ์ ความรู้สึก ผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดเกี่ยวกับแสงของดวงดาวที่ล่องลอยระยิบระยับอยู่บนฟากฟ้าในยามค่ำคืน ที่ให้ความรู้สึกเบาและลอยตัวอยู่บนอากาศ สื่อผ่านแสงสว่างจากเครื่องแต่งกายและการเคลื่อนที่แปรแถว ตั้งซุ้มของผู้แสดงในลักษณะของกลุ่มดวงดาวที่อยู่บนทางช้างเผือก ซึ่งการเคลื่อนที่ของผู้แสดงจะใช้รถยืนไฟฟ้าสองล้อในการเคลื่อนที่แทนการซอยเท้า และขยั่นเท้า เพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงความเบาและลอยตัวอยู่ในอากาศ

รูปแบบการประยุกต์ใช้รถมินิเซกเวย์ในการแสดงสร้างสรรค์ชุด ทางช้างเผือก

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ทางช้างเผือก ที่ได้นำแนวคิดด้านความเชื่อเกี่ยวกับทางช้างเผือกของคนไทยผสานกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ถ่ายทอดผ่านกระบวนท่ารำมาตรฐานของนาฏศิลป์ที่สื่อความหมายเกี่ยวกับท้องฟ้า สามารถแบ่งการแสดงเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 แสงจากฟ้า เป็นการแสดงที่สื่อถึงแสงที่เปล่งประกายจากดวงดาวบนท้องฟ้าและส่องแสงลงมายังโลกมนุษย์ โดยผู้แสดงจะแสดงกระบวนท่ารำที่สื่อถึงแสงของดวงดาวที่มีความระยิบระยับอยู่บนท้องฟ้า กระบวนท่ารำที่สื่อความหมายถึงท้องฟ้า ได้แก่ ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ากระต่ายชมจันทร์ ท่ากลางอัมพร นอกจากนี้ มีการใช้ปลายเท้าที่มีลักษณะคล้ายการเต้นบัลเล่ต์ โดยการวางปลายเท้า การเขย่งเท้า การหมุนรอบตัว สาเหตุที่นำการใช้ปลายเท้าที่มีลักษณะคล้ายกับการเต้นบัลเล่ต์มาใช้ เพราะแสดงให้เห็นถึงความพลิ้วไหวในการเคลื่อนที่ ในลักษณะการลอยตัวบนอากาศที่ค่อย ๆ เคลื่อนที่ในลักษณะที่เป็นกลุ่มก้อน หรือการกระจัดกระจาย

ภาพที่ 7 กระบวนท่ารำในช่วงที่ 1 แสงจากฟ้า
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

ช่วงที่ 2 ดาราสวรรค์ เป็นการแสดงที่สื่อถึงกลุ่มของดวงดาวบนทางช้างเผือกที่ประกอบไปด้วยกลุ่มดาวต่าง ๆ ได้แก่ กลุ่มดาวคนแบกหม้อน้ำ กลุ่มดาวคนยิงธนู และกลุ่มดาวหงส์ ผู้แสดงได้นำรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อมาใช้ประกอบการแสดงในช่วงที่ 2 นี้ แทนการซอยเท้า ขยั่นเท้า เพื่อสื่อถึงการเคลื่อนที่เร็วกว่าปกติในลักษณะเบาลอย หรือการลอยตัวบนอากาศ และการออกแบบกระบวนท่ารำ โดยแบ่งสัดส่วนของร่างกายออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ ส่วนมือ ไหล่และลำตัว ศีรษะและเท้า

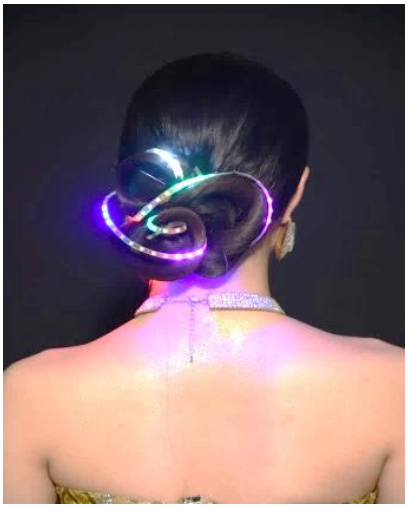
ทั้งนี้ การออกแบบกระบวนท่าส่วนของมือ ไหล่ ลำตัว และศีรษะ ผู้สร้างสรรค์ออกแบบกระบวนท่ารำได้อย่างอิสระตามรูปแบบและแนวคิดของการแสดง แต่ในส่วนของเท้าซึ่งมีข้อจำกัดที่ผู้แสดงจำเป็นต้องยืนทรงตัวอยู่บนรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อ ทำให้การใช้ส่วนช่วงล่างของร่างกายมีลักษณะกระบวนท่าที่มีลักษณะการตึงขาเพื่อการทรงตัวเท่านั้น

ภาพที่ 8 กระบวนท่ารำในช่วงที่ 2
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

ช่วงที่ 3 วิมานเทวา เป็นการแสดงถึงการรวมตัวของกลุ่มดาวในลักษณะที่เป็นแถบยาวพาดผ่านท้องฟ้า หรือเรียกว่า “ทางช้างเผือก” ผู้แสดงควบคุมรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่ การรวมกลุ่ม แถวตรง แถวหน้ากระดาน โดยมีการเคลื่อนที่ในลักษณะเบาลอยหรือการลอยตัวบนอากาศ และแสดงกระบวนท่ารำ ได้แก่ การจับมือ การต่อมือ รูปแบบการแปรแถว

ภาพที่ 9 กระบวนท่ารำในช่วงที่ 3
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

นอกจากจะนำรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อมาใช้ประกอบการแสดงแล้ว มีการนำหลอดไฟ LED มาติดบนเครื่องแต่งกาย เพื่อให้เห็นจินตภาพถึงแสงของดวงดาวที่ระยิบระยับอยู่บนทางช้างเผือก โดยเสื้อผ้าผู้แสดงทุกคนจะมีหลอดไฟ LED ติดไว้ โดยแบ่งสวิตช์ไฟเป็น 2 สวิตช์ คือ ฝั่งทางซ้าย คือ ไฟสีขาว และไฟกระพริบ ส่วนฝั่งทางขวา คือ ไฟที่ติดอยู่บนเครื่องประดับศีรษะ ทั้งนี้ การเปิดไฟนั้นจะเริ่มตั้งแต่ช่วงที่ 2 ของการแสดง ซึ่งจะเริ่มจากการเปิดไฟที่เครื่องประดับศีรษะก่อน และช่วงที่ 3 ของการแสดงจะเปิดไฟครบทุกจุด



ภาพที่ 10 ลักษณะเครื่องประดับศีรษะ
ที่มา: ผู้เขียน (2560)

สรุป

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ทางช้างเผือก เป็นการแสดงที่นำเรื่องราวความเชื่อเกี่ยวกับทางช้างเผือกของไทยมาเป็นแนวคิดในการออกแบบการแสดง ผ่านกระบวนท่ารำมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ากระต่ายชมจันทร์ ท่ากลางอัมพร โดยแบ่งช่วงการแสดงได้เป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 แสงจากฟ้า ช่วงที่ 2 ดาราสวรรค์ และช่วงที่ 3 วิมานเทวา นอกจากนี้ มีการนำเอาเทคโนโลยี คือ รถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อหรือมินิเซกเวย์ มาใช้เป็นอุปกรณ์ในการเคลื่อนที่ของผู้แสดง เพื่อสื่อถึงความเบาและล่องลอยบนท้องฟ้า พบว่ามีรูปแบบการควบคุมรถยืนทรงตัวไฟฟ้าสองล้อที่สามารถใช้ในการแสดงได้ 4 รูปแบบ คือ 1. การเคลื่อนที่ไปด้านหน้า 2. การเคลื่อนที่ไปด้านหลัง 3. การหมุนไปทางซ้าย และ4. การหมุนไปทางขวา ซึ่งเมื่อนำมาพัฒนาร่วมกับองค์ประกอบในการแสดงอื่น ๆ ทำให้เกิดเป็นนวัตกรรมการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่

นอกจากมีการนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการแสดงแล้ว ยังพบว่าการแสดงนี้สามารถเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้ให้แก่ผู้แสดงได้ในหลาย ๆ ด้าน ได้แก่ ทักษะการทรงตัว เพราะผู้แสดงทุกคนจะต้องฝึกการทรงตัวในการรำ การใช้น้ำหนักเท้าที่สมดุลกับร่างกาย ทรวดทรงที่สง่างาม การดันหลังและบุคลิกภาพที่สวยงาม รวมไปถึงการฝึกการแยกประสาทสัมผัสในแต่ละส่วนของร่างกาย ซึ่งการแยกประสาทสัมผัสจำเป็นต้องใช้เป็นอย่างมาก เพราะกระบวนท่ารำในแต่ละท่าจะต้องเกิดความสัมพันธ์กันทั้งมือ เท้า ลำตัว และศีรษะ

อีกประการหนึ่งที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงชุดนี้ คือ การฝึกสมาธิ โดยเมื่อเราฝึกการบังคับทิศทาง จะต้องมีสมาธิในการฝึกตลอดเวลา เนื่องจากการบังคับทิศทางนั้น ผู้แสดงจะต้องทราบว่าต้องถ่ายน้ำหนักเท้าไปที่ข้างใด เพราะการบังคับทิศทางนั้น หากต้องการหมุนซ้ายจะต้องถ่ายน้ำหนักเท้าไปที่เท้าขวา เมื่อต้องการหมุนขวา จะต้องถ่ายน้ำหนักเท้าไปที่เท้าซ้ายผู้แสดงทุกคนจึงต้องมีสมาธิในการแสดงและหมั่นฝึกฝนตนเองจนเกิดความชำนาญ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการแสดงสร้างสรรค์ชุด ทางช้างเผือก นับเป็นนวัตกรรมทางด้านการแสดงที่นำศาสตร์ทางด้าน

นาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานกับเทคโนโลยีได้อย่างลงตัว ซึ่งถือเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ให้เหมาะกับยุคสมัยและบริบทของสังคมโลกที่มีการขับเคลื่อนไปอย่างรวดเร็วด้วยเทคโนโลยี

รายการอ้างอิง

การอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม, กระทรวง. (2562). *นโยบายยุทธศาสตร์การอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม พ.ศ.2563-2570 และแผนด้านวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม* https://backend.tsri.or.th/files/trf/2/docs/Policy_and_Strategy_of_Thailand_HESI_2563-2570_and_Thailand_SRI_Plan_2563-2565.pdf.

รุ่งกานต์ รุจิวรางกุล. (2556). *ทวิภพสยบจักรวาล.* มติชน.

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

Academic Article

Formal Analysis of "*Luk Lor -Luk Khat*" in Thai Classical Music: A Case Study of Phleng Khamen Rajaburi

Jarernchai Chonpairot
Assistant Professor Dr., College of Music, Mahasarakham University
chonpairotj@gmail.com

Received: Nov 09, 2020
Revised: Apr 22, 2021
Accepted: Apr 27, 2021
Published: Apr 30, 2021

Abstract

This paper investigates the overall formal and internal design of *luk lor-luk khat*, a type of composition using imitative and contradictory musical techniques. The author collected documents from both Thai and Western sources, including the three main books on Thai classical music: Thai Classical Music Book 1, Book 2, and Book 3 by Montri Tramōd and others. They contain a large Thai classical repertoire, especially *phleng sam chan* (the composition of the third variation) with *luk lor-luk khat* style, which refers to a composition using imitative and contradictory musical techniques. The author selected *Khamen Rajaburi*, Third Variation, Section 1, for analysis because it contains many *luk lor-luk khat* techniques.

The results showed that *Khamen Rajaburi* was composed according to an overall design similar to the rondo form in Western classical music, whereas its internal form, especially the *luk lor-luk khat* session (*Luk lor-luk khat is* a musical pattern in which two groups of instruments interact while playing a particular musical phrase: *luk lor* referring to the action of the chasing group of instruments which imitate the exact musical phrase played by the fleeing group, whereas *luk khat* means the chasing group contradicts the musical phrase played by the fleeing group.), is akin to fugue. Fugue is an imitative technique using two voices represented by two groups of instruments, of higher and lower pitch, imitating a longer and a shorter passage. Finally, the two groups of instruments catch up with each other, as the full paper will show.

Keywords: formal analysis, *luk lor-luk khat*, Thai classical piece, formal design

Introduction

Luk lor-luk khat is a musical technique that is part of the Thai classical music tradition. Its main feature is its brilliant imitative technique (*luk lor*), similar to the Western fugue, a form developed in the baroque period. *Luk lor-luk khat* describes an imitative and contradictory musical technique which uses a theme, a compact melodic passage, or a melodic figure, in which two groups of instruments, one of higher and one of lower pitch, follow a "flee and chase" melodic pattern. Normally, the higher pitch instruments start with a melodic passage of a certain length, which is then continuously shortened by half until the melodic passage has become a one-half beat musical phrase, allowing the chasing group to catch up with the fleeing group. The two groups finally join together in one melodic pattern, indicating the end of the *luk lor-luk khat* session.

Each music culture has its own way of creating music, and the formal musical designs of each culture are unique. Here is a description of the formal designs of Western music by a Western scholar:

Form is the general principles and schemes which govern the structure-at-large of a composition. In other words, a musical form is the plan of construction comparable to an architect′s ground plan, which exists in the mind of the composer. The most important, at least, the most clearly defined forms may be classified as follows:

I. Single Forms Repetition Forms: 1) a a′ a″ . . . Variation form; 2) a b (simple binary form) or I: a :II: b :II (rounded ′Binary form; 3) II: a :II: b a :II Rounded binary form; 4) B: a: B b a Sonata-form; 5) aba Ternary form; 6) abaca Five-part form (also called *Rondo form); and 7) a b a c a b a *Rondo form (Rondo sonata form).

II. Compound Forms (consisting of various ″movements″) A. Instrumental: *sonata; *concerto; suite; toccata B. Vocal: *cantata; *mass; *passion; oratorio; classification or which represent borderline cases. For instance, the fugue which is classified above as a continuation form might also be considered in a way a repetition form, owing to the characteristic alternation of expositions and episodes.

Imitation, the restatement in close succession of a melody (subject, motive) in different parts of a contrapuntal texture. This device is most consistently employed in the *canon, in which the full length of a voice-part is imitated in another (canonic imitation). Applied to subjects, it forms an essential feature of the

*fugue (fugal imitation) as well as of the 16th century motet and of the various pre-fugal forms, the *ricercare, *canzone, *fantasia, *capriccio. While in a fugue, the imitation is normally restricted to one subject, there are usually a variety of such subjects in the earlier forms." (Apel, 1950, P. 367)

A fugue is a musical composition in which the voices come in one after another. The most important element of the fugue is the subject, a short, compact melody announced at the beginning of the piece. It is immediately taken up by the second voice in a certain fixed-pitch relationship to the first, which has itself since taken up a contrasting melody known as the counter-subject. Fugues may have three, four, or five voices, each entering and taking up the subject at a given number of tones higher or lower than the previous entry. This process is known as the "Exposition" characterised by a sense of cumulative growth because each voice completes the subject and then weaves an independent melody of its own. The end of the exposition thus leaves us with three, four, or five voices blended perfectly together (Siegmeister, 1943).

Mode in Thai Classical Music

Mode Name	Tonic
1) Thang Kruat or Thang Nok Mode	C
2) Thang Klang Haep Mode	D
3) Thang Java Mode	E
4) Thang Phiang O Lang Mode	F
5) Thang Nai Mode	G
6) Thang Klang Mode	A
7) Thang Phiang O Bon Mode	B flat

Figure 1: Mode in Thai Classical Music (Tramōd, 1964, pp. 18-19)

Phleng luk lor-luk khat is a question-and-answer style of the imitative and contradictory musical technique used in the particular composition. According to Morton (1976), "the composer selected one important pitch of the main part of the section using the question-and-answer technique, constantly diminishes the length of a motivic phrase, with each phrase ending with this emphasised pitch. If a fifth polarity is used for contrast, alternate phrases might end with the pitch a fifth above the principal pitch. The initial phrase is usually four measures long: a two-measure phrase played by

the *ranat ek*, which starts the developmental section, and the ensemble's answer using the same phrase. If the repetition is exact, it is called "*luk lor*," meaning "like a wheel" (p. 212).

On the other hand, if the "answer" differs from the proceeding motive, it is called *luk khat*, meaning "to oppose." These are followed by two or four-measure phrases, depending on the format, played first by the *ranat ek* and echoed by the ensemble. The phrases are then diminished, becoming shorter by half until the short closing motivic fragments overlap in a stretto. Finally, two pitches are reiterated in what might be called an elongated trill, ending on the principal exploited pitch itself (Morton, 1976).

Siegmeister's description of fugue as a piece of music in which the voices come in one after another reminded the author of the *luk lor-luk khat* phenomenon in Thai music and inspiring this article, "A Formal Analysis of *Luk Lor-Luk Khat* in Thai Classical Music: A Case Study of Phleng Khamen Rajaburi".

Method of Study

The author collected and examined documents on *luk lor-luk khat* composition, transcriptions, video files, and programme notes.

Scope of the Study

The author collected and examined many *luk lor-luk khat* compositions, focusing on the instrumental sections. Some compositions are referred to as *phleng thayoi* such as *Thayoi Nok*, *Thayoi Nai*, *Thayoi Diao*, *Thayoi Khamen*, *Thayoi Lao*, and *Thayoi Yuan*, but others, including *Bai Khlang*, *Phama Ha Thon*, *Ok Tha-le*, *Home Rong Khluen Krathop Fang*, *Khaek Lopburi*, *Thorani Ronghai*, and *Khamen Rajaburi* do not refer to the word *phleng thayoi* in the title, but they still have the *luk lor-luk khat* techniques.

The titles of some compositions may include a place name or location of the composition, such as *Khamen Rajaburi*, meaning a Cambodian in Rajaburi province. Some compositions may have titles that specify a foreign style such as *Thayoi Lao* and *Thayoi Khamen*.

Process of the Study

Transcriptions of eight *luk lor-luk khat* compositions were collected and examined, including *Bai Khlang*, *Khaek Lopburi*, *Khamen Rajaburi*, *Phama Ha Thon*, *Thayoi Khamen*, and *Thayoi Nok*. *Khamen Rajaburi* was chosen for analysis because it has many typical features of the *luk lor-luk khat* technique. The study was limited to the first section of the *sam chan*, the Third Variation of its instrumental section.

Objectives of the Study

The objectives of the article are as follows: 1) to analyse the formal design of the Third Variation of *Khamen Rajaburi*, section 1, and 2) to analyse the internal formal design of the introduction sessions and the *luk lor-luk khat* sessions of *Khamen Rajaburi*, section 1.

Results of the Study

The following is an analysis of the formal design of the first section of the composition. (*Note: Mode*, in this context, means simple pentatonic mode, tonic or keynote of the melodic motives.)

Introduction Section 1, in D mode, measures 1-13 = Part A

Luk lor/luk khat Session 1, in D mode, measures 13-33 = Part B

Introduction Section 2, in D mode, measures 33-53 = Part A

Luk lor/luk khat Session 2, in G mode, measures 53-89 = Part C

Introduction Section 3, in G mode, measures 89-105 = Part A

Luk lor/luk khat Session 3, in G mode, measures 105-125 = Part D

Introduction Section 4, in G mode, measures 125-145 = Part A

Luk lor/luk khat Session 4, in D mode, measures 145-157 = E

Introduction Section 5, in D mode, measures 157-165 = A

Luk lor/luk khat Session 5, in D mode, 165-185 = Part F

Introduction Section 6, in D and G mode, mode, measures 185-209 = Part A

Luk lor/luk khat Session 6, in G mode, measures 209-253 = Part G

Introduction Section 7, in G mode, measures 253-261 = Part A

Luk lor/luk khat Session 7, in G mode, measures 261-281 = Part H

Introduction 8, in G, D, and A mode, measures 281-313 + I

Introduction Sections:

Introduction Session 1 in D mode, in measures 1-12 = Part A

1.1) Only eight measures of the main melody are presented, in D mode, in measures 1-8.

1.2) The melodic passage establishes the mode of *luk lor/luk khat* session, in D, in measures 5-9.

1.3) *Luk Yon* announces passage for the next *luk lor/luk khat* session, in D mode, in measures 9-12:

1

Luk Yon, announces passage for the *luk lor/luk khat* session, in D mode, in measures 9-12:

9

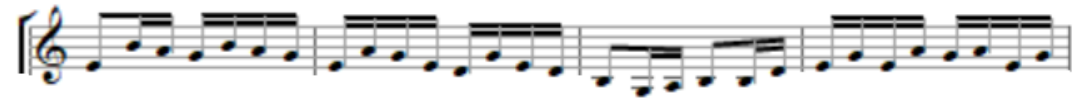
Introduction Session 2, in D mode, measures 33-53 = Part A

2.1) The main melody is presented and repeated, in D mode, in measures 33-53.

2.2) *Luk Yon*, a melodic passage played by the whole ensemble, in D mode, prepares for the new *luk lor/luk khat* session, in measures 33-48.

33

37



41

45

Luk Yon announcing the passage to the new *luk lor/luk khat* session, in G mode, in measures 49-53:

49

Introduction Session 3, in G mode, measures 89-105 = Part A

3.1) The main melody is presented in G mode, in measures 89-101.

3.2) *Luk Yon*, a melodic passage played by the whole ensemble, sets the mode for the new *luk lor/luk khat* session in G mode, and prepares for the new *luk lor/luk khat* session.

89

Luk Yon, announces passage for new *luk lor/luk khat* session, in G mode, in measures 101-105:

101

Introduction Session 4, in G mode, in measures 121-145 = Part A

4.1) The main melody is presented in G mode in measures 125-145.

4.2) A transitional passage leads to D mode in measures 137-141.

4.2) *Luk Yon*, the melodic pattern for the whole ensemble, establishes the mode of the new *luk lor/luk khat* session, in measures 141-145.

125

The transitional passage leading to D mode, measures 137-141:

137

Luk Yon, announcing passage for a new *luk lor/luk khat* session, in D mode, in measures 141-145:

141

Introduction Session 5, in D mode, measures 157-165 = Part A

5.1) Only the main melody is presented, in D mode, in measures 153-165:

157

161

Introduction Session 6, in D and G mode, measures 181-209 = Part A

6.1) The main melody is presented and repeated, in D and leading to G mode, in measures 181-205.

6.2) The transitional passage moves from D to G mode in measures 101-205.

6.3) *Luk Yon*, the melodic pattern played by the whole ensemble, establishes G mode for a new *luk lor/luk khat* session, in measures 205-209.

181

189

The transitional passage leading to G mode, in measures 197-205:

197

201

Luk Yon, announces passage for the new *luk lor/luk khat* session, in G mode, in measures 205-209:

205

Introduction Session 7, in G mode, measures 253-261 = Part A

7.1) The main melody is presented and repeated, in G mode, in measures, 253-261:

253

257

Introduction Session 8, in G, D, and A, mode respectively, in measures 281-313 = Part A

281

293

Luk Yon, the announcement of the new section, in D mode, in measures 297-301:

297

The introduction passage is presented in A mode, measures 301-313:

301

The passage inciting the end of the introduction section:

305

Luk Yon, a melodic pattern establishing the mode for the new section:

309

End of introduction section

***Luk lor/luk khat* Sections:**

***Luk lor/luk khat* Session 1 in D mode, measures 13-33 = Part B**

1.1) *Luk lor/luk khat* in one-half beat pattern, in D mode, measures 13-29

1.2) The passage indicating the end of *luk lor/luk khat* session, in D mode, 29-33

***Luk lor/luk khat* Session 2, in G mode, measures 53-101 = Part C**

2.1) *Luk lor/luk khat* in an eight-beat pattern, in G mode, measures 53-69

2.2) *Luk lor/luk khat* in a four-beat pattern, in G mode, measures 69-77

2.3) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in G mode, measures 77-81

2.4) *Luk lor/luk khat* in a one beat pattern, in G mode, measures 81-85

2.5) A passage indicating the end of the above *luk lor/luk khat* session, measures 85-101

***Luk lor/luk khat* Session 3, in G mode, measures 105-125 = Part D**

3.1) *Luk lor/luk khat* in a four-beat pattern, in G mode, measures 105-113

3.2) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in G mode, measures 113-117

3.3) *Luk lor/luk khat* in a one beat pattern, in G mode, measures 117-121

3.4) The passage indicating the end of *luk lor/luk khat* session in G mode, 121-125

***Luk lor/luk khat* Session 4, in D mode, measures 145-152 = Part E**

4.1) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in D mode, measures 145-149

4.2) *Luk lor/luk khat* in a one beat pattern, in D mode, measures 149-153

4.3) The passage indicating the end of the *luk lor/luk khat*, in D mode, measures 153-157

***Luk lor/luk khat* Session 5, in D mode, 165-185 = Part F**

5.1) *Luk lor/luk khat* in a one-half beat pattern, in D mode, measures 165-177.

5.2) *Luk lor/luk khat* in a one-beat pattern, in D mode, measures 177-181.

5.3) The passage indicating the end of the *luk lor/luk khat* session, in D mode, measures 181-185

***Luk lor/luk khat* Session 6, in G mode, measures 209-253 = Part G**

6.1) *Luk lor/luk khat* in an eight-beat pattern, in G mode, measures 209-225.

6.2) *Luk lor/luk khat* in a four-beat pattern, in G mode, measures 225-241.

6.3) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in G mode, measures 241-245.

6.4) *Luk lor/luk khat* in a one-beat pattern, in G mode, measures 245-249.

6.5) The passage indicating the end of the *luk lor/luk khat* session, measures 249-253

***Luk lor/luk khat* Session 7, in G mode, measures 261-281 = Part H**

7.1) *Luk lor/luk khat* in a one-half beat pattern, measures 261-277

7.2) The passage indicates the end of the *luk lor/luk khat* session, in G mode, in measures 277-281.

Conclusion

The design of the composition begins with an introduction followed by continuous *luk lor-luk khat* sessions in the following pattern: A B A C A D A E A F A G A H and A. This formation is similar to the rondo form. The introductions to each section vary slightly: some are short, and some are repeated, while the last one shifts from one mode to another to signal the singer's entrance.

Introduction Sections:

Introduction Session 1 in D mode, measures 1-13 = Part **A**

1.1) Only eight measures of the main melody are presented, in D mode, in measures 1-9.

1.2) The melodic passage establishes the mode of the *luk lor/luk khat* session, in D, in measures 5-9.

1.3) *Luk Yon* announces passage to the next *luk lor/luk khat* session, in D mode, in measures 9-12.

Introduction Session 2, in D mode, measures 33-53 = Part A

2.1) The main melody is presented and repeated, in D mode, in measures 33-53.

2.2) *Luk Yon*, a melodic passage played by the whole ensemble, in D mode, prepares for the new *luk lor/luk khat* session, in measures 33-48.

Introduction Session 3, in G mode, measures 89-105 = Part A

3.1) The main melody is presented in G mode, in measures 89-101.

3.2) *Luk Yon*, a melodic passage played by the whole ensemble, sets the mode for the new *luk lor/luk khat* session, in G mode, and prepares for a new *luk lor/luk khat* session, in measures

Introduction Session 4, in G mode, in measures 121-145 = Part **A**

4.1) The main melody is presented in G mode, in measures 125-145.

4.2) A transitional passage leads to D mode, in measures 137-141.

4.3) *Luk Yon*, the melodic pattern for the whole ensemble, establishes the mode of the new *luk lor/luk khat* session, in measures 141-145.

Introduction Session 5, in D mode, in measures 157-165 = Part **A**

5.1) Only the main melody is presented, in D mode, in measures 153-165.

Introduction Session 6, in D and G mode, in measures 181-209 = Part A

6.1) The main melody is presented and repeated, in D and leading to G mode, in measures 181-205.

6.2) The transitional passage moves from D to G mode, in measures 101-205.

6.3) *Luk Yon*, the melodic pattern played by the whole ensemble, establishes G mode for the new *luk lor/luk khat* session, in measures 205-209.

Introduction Session 7, in G mode, measures 253-261 = Part A

7.1) The main melody is presented and repeated, in G mode, in measures 253-261.

Introduction Session 8, in G, D, and A mode

This introduction stays on A mode, then shifts to D mode, and finally stops at A mode, signalling the singer's entrance.

***Luk lor/luk khat* Sections:**

***Luk lor/luk khat* Session 1 in D mode, measures 13-33 = Part B**

1.1) *Luk lor/luk khat* in a one-half beat pattern, in D mode, in measures 13-29.

1.2) The passage indicates the end of *luk lor/luk khat* session, in D mode, 29-33.

***Luk lor/luk khat* Session 2, in G mode, measures 53-101 = Part C**

2.1) *Luk lor/luk khat* in an eight-beat pattern, in G mode, in measures 53-69

2.2) *Luk lor/luk khat* in a four-beat pattern, in G mode, in measures 69-77

2.3) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in G mode, in measures 77-81

2.4) *Luk lor/luk khat* in a one beat pattern, in G mode, in measures 81-85

2.5) A passage indicates the end of the above *luk lor/luk khat* session, in measures 85-101.

***Luk lor/luk khat* Session 3, in G mode, measures 105-125 = Part D**

3.1) *Luk lor/luk khat* in a four-beat pattern, in G mode, in measures 105-113

3.2) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in G mode, in measures 113-117

3.3) *Luk lor/luk khat* in a one-beat pattern, in G mode, in measures 117-121

3.4) The passage indicates the end of *luk lor/luk khat* session, in G mode, 121-125.

***Luk lor/luk khat* Session 4, in D mode, measures 145-152 = Part E**

4.1) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in D mode, in measures 145-149

4.2) *Luk lor/luk khat* in a one-beat pattern, in D mode, in measures 149-153

4.3) The passage indicates the end of the *luk lor/luk khat*, in D mode, in measures 153-157.

***Luk lor/luk khat* Session 5, in D mode, 165-185 = Part F**

5.1) *Luk lor/luk khat* in a one-half beat pattern, in D mode, in measures 165-177

5.2) *Luk lor/luk khat* in a one-beat pattern, in D mode, in measures 177-181

5.3) The passage indicates the end of the *luk lor/luk khat* session, in D mode, in measures 181-185.

***Luk lor/luk khat* Session 6, in G mode, measures 209-253 = Part G**

6.1) *Luk lor/luk khat* in an eight-beat pattern, in G mode, in measures 209-225

6.2) *Luk lor/luk khat* in a four-beat pattern, in G mode, in measures 225-241

6.3) *Luk lor/luk khat* in a two-beat pattern, in G mode, in measures 241-245

6.4) *Luk lor/luk khat* in a one beat pattern, in G mode, in measures 245-249

6.5) The passage indicates the end of the *luk lor/luk khat* session, in measures 249-253.

***Luk lor/luk khat* Session 7, in G mode, measures 261-281 = Part H**

7.1) *Luk lor/luk khat* in a one-half beat pattern, in measures 261-277

7.2) The passage indicates the end of the *luk lor/luk khat* session, in G mode, in measures 277-281.

Discussion

Luk lor-luk khat technique was popular among Thai composers, musicians, and audiences for the past hundred years, it is nowadays rare to find a group of new compositions using *luk lor- luk khat* technique. Thai classical music is not as popular as it was but techniques of composition like *luk lor-luk khat*, are worth preserving and revitalising. Its techniques should be taught and practised in composition technique classes, in both Thai and Western music cultures.

References

Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.

Chonpairot, J. (1970). *Lives and Works of Thai Musicians*. Mahasarakham Teacher College and Mahasarakham College of Education.

Morton, D. (1976). *The Traditional Music of Thailand*. University of California Press.

Siegmeister, E. (1943). *The Music Lover's Handbook*. William Morrow and Company.

Tramōd, M. (1964). *Musical Terms*. Fine Arts Department.

Tramōd, M. and et.al. (1996). *Thai Classical Music Book 1*. Fine Arts Department.

Appendix

Notation Score of *Phleng Khamen Rajaburi*, Third Variation, Section I, Instrumental Part. The composer is Phraya Prasan Duriyasapt (Plaek Prasansapt), assisted by Luang Praditphairoh (Sorn Silapabanleng).

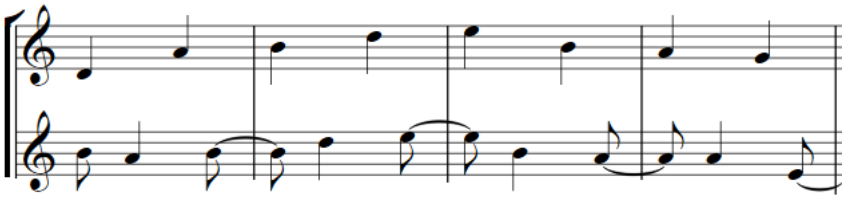
Khamen Rajaburi, Third Variation

Instrumental Version, Section I

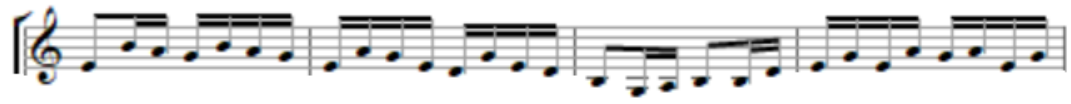
By Phraya Prasan Duriyasapt (Plaek Prasansapt)

29

33



37



41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

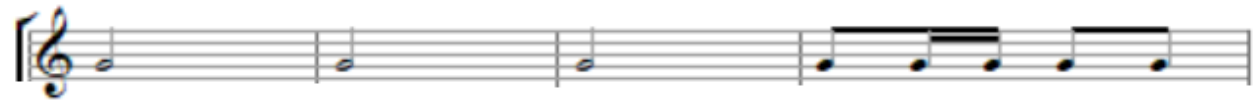
85

89

93

97

101



105

109

113

117

121

125

129

133

137

141

145

149

153

157

161

165

169

173

177

181

185

189

193

197

201

205

209

213

217

221

225

229

233

237

241

245

249

253

257

261

265

269

273

277

281

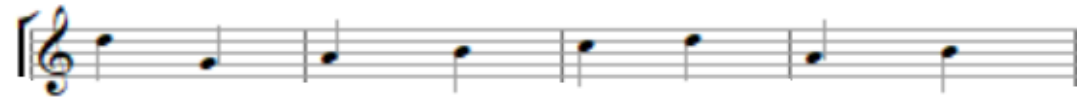
285

289

293

297

301



305

309

End of the section

Tramōd, M. and et.al. (1996). *Thai Classical Music Book 1*. Bangkok. Fine Arts Department.

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