วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์
W I P I T
Wipitpatanasilpa Journal of Arts
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute
E - ISSN 2730 - 2640
Vol. 2 No. 2 May – August 2022
ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม–สิงหาคม 2565

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

ขอบเขตเนื้อหา

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

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

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

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

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

Periodical Issues: Three issues per year

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

ติดต่อวารสาร

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

Contact Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT)

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

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

กองบรรณาธิการ

คณะที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

รองบรรณาธิการ

ดร.สาริศา ประทีปช่วง

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร

นางสาววิไลวรรณ ใจทัศน์กุล

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล)

ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

Advisor

Mrs. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute

Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

Associate Editor

Dr. Sarisa Prateepchuang

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat

Ms. Wilaiwan Chaituskul

Editor Emeritus

Dr. Sirichaicharn Fachamroon (Performing Arts, Thai Music)
National Artist of Thailand

Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan (Performing Arts, Thai Dance)
National Artist of Thailand

Rear Admiral Weeraphan Woklang (Performing Arts, Western Music)
National Artist of Thailand

Prof. Viboon Leesuwan (Visual Arts)
Royal Academician

Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University

Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician

Asst. Prof. Yupa Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวิชิต เชียรชนะ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันธุ์ศักดิ์ พลสารัมย์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Mr. Joseph Kraft
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดร.วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร
ศิลปินอิสระ

ดร.กฤษฎ์ นิรมิตธรรม
นักวิชาการอิสระ

กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี

รองศาสตราจารย์ศุภชัย สุกขีโชติ

รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศร

ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ

ดร.บำรุง พาทยกุล

ผู้ออกแบบปก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภัทรพร เลี่ยนพานิช

Editorial Board

External Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University

Assoc. Prof. Dr. Chaiwichit Chianchana
King Mongkut's University of Technology North Bangkok

Asst. Prof. Dr. Somchai Trakarnrung
Mahidol University

Asst. Prof. Dr. Vichaya Mukdamanee
Silpakorn 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. Dr. Manop Wisuttipat

Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni

Assoc. Prof. Supachai Sukkechote

Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkam

Asst. Prof. Dr. Metta Suwannasorn

Dr. Niwat Sukprasirt

Dr. Bamrung Phattayakul

Journal Cover Designer

Asst. Prof. Phattaraporn Leanpanit

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพ เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ สร้างเครือข่าย และให้บริการวิชาการ งานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทความด้านศิลปวัฒนธรรม สาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์ การบูรณาการศิลปวัฒนธรรม และวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป โดยบทความแต่ละบทความที่จะได้รับการเผยแพร่ต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง พิจารณากลั่นกรองบทความจำนวน 3 ท่าน นอกจากนี้ วารสารปีที่ 2 ฉบับที่ 2 ได้ปรับปรุงรูปแบบการเขียนอ้างอิงตามแบบ APA 7th เพื่อให้ตรงตามหลักวิชาการมากที่สุด โดยเพิ่มการเขียนอ้างอิงสำหรับการระบุที่มาของภาพหรือตารางจากแหล่งข้อมูลหรือเอกสารอื่นใช้เป็นมาตรฐานเดียวกันทั้งฉบับและสำหรับฉบับอื่น ๆ ที่จะเผยแพร่ต่อไป

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความวิจัย 1 เรื่อง บทความวิชาการ 3 เรื่อง และบทความงานสร้างสรรค์ 1 เรื่อง ประกอบด้วยสาระความรู้ที่หลากหลาย ได้แก่ 1) กลวิธีการบรรเลงขิม ตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ 2) “ลาวดำเนินทราย” การเปลี่ยนแปลงที่ยังธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และคุณค่าในตัวเอง 3) ครูสุคนธ์ พุ่มทอง: นักร้องผู้สืบทอดความรู้เพลงร้องสำนักบ้านบาตร 4) อำนาจ วัฒนธรรม: รำวงมาตรฐาน 5) การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่าน ที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน ทำให้กองบรรณาธิการ มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาวารสารให้มีคุณภาพต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor–in – Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 2, No. 2, May – August 2022, is the electronic journal of the Graduate School of Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok, Thailand. The WIPIT Journal encourages and supports a wide range of articles by national and international authors to advance knowledge and promote academic networks by publishing articles on visual and performing arts, culture, interdisciplinary arts, and arts education. In addition, the WIPIT Journal encourages lecturers, students, researchers, and other unaffiliated authors to submit works for publication. Each article was reviewed by three reviewers and formatted in APA 7th edition reference system.

This issue includes five articles on various area of topics, including 1) The *Khim* Performance Practices based on the Performing Principles of Professor Dr. Udhis Narkswasdi, 2) “*Lao Damnoen Sai*”: Musical Change with a Continuation of Unique Value, 3) Khru Sukhon Phumthong: A Singer Who Inherited the Singing Knowledge of Ban Bart Music School, 4) Power and Culture: *Ram Wong Mattrathan*, 5) The Creation of Costume for the Creative Dance, *Sao Pak Tai* (the Southern Women). 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

กลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์.....1

The *Khim* Performance Practices based on the Performing Principles of Professor Dr. Udhis Narkswasdi

ศรายุทธ หอมเย็น / Sarayudh Homyen

บทความวิชาการ

“ลาวดำเนินทราย” การเปลี่ยนแปลงที่ยังธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และคุณค่าในตัวเอง.....17

“*Lao Damnoen Sai*”: Musical Change with a Continuation of Unique Value

กฤษฎา สุขสำเนียง / Krissada Sooksumnieng

ครูสุคนธ์ พุ่มทอง: นักร้องผู้สืบทอดความรู้เพลงร้องสำนักบ้านบาตร.....35

Khru Sukhon Phumthong: A Singer Who Inherited the Singing Knowledge of Ban Bart Music School

คณพล จันทน์หอม / Kanaphon Chanhom

มณรดา ศิลปบรรเลง / Manarada Silapabanleng

อำนาจ วัฒนธรรม: รำวงมาตรฐาน.....49

Power and Culture: *Ram Wong Mattrathan*

มณิศา วศินารมณ์ / Manissa Vasinarom

บทความงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้.....68

The Creation of Costume for the Creative Dance, *Sao Pak Tai* (the Southern Women)

เฉลิมพล จันทรโชติ / Chalermphol Chantharachot

บทความวิจัย (Research Article)

กลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

The *Khim* Performance Practices based on the Performing Principles of Professor Dr. Udhis Narkswasdi

ศรายุทธ หอมเย็น / Sarayudh Homyen
อาจารย์, คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, Faculty of Art Education, Bunditpatanasilpa Institute
sarayudh03@gmail.com

Received: July 21, 2022 **Revised:** August 27, 2022 **Accepted:** August 27, 2022 **Published:** August 31, 2022

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมและเพื่อสร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิมเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมและจากการสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ลูกศิษย์คนสำคัญซึ่งมีความใกล้ชิดและได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการบรรเลงขิมจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ด้านการตีขิม เช่น ความรู้ในเรื่องของขิม การเทียบเสียง การจับไม้ขิม รวมถึงการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงมาใช้สร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิมโดยกำหนดเพลงตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยเป็นเพลงไทยสำเนียงจีน คือ เพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น กลวิธีในการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่นำมาใช้ได้แก่ กลวิธีตีสลับมือ การสะบัดคู่แปด การสะบัด การสะบัดกึ่งขยี้ การสะบัดเสียงซ้ำ การตีด้วยมือซ้ำ การตีกระทบคู่แปดทางขวา การตีสลับมือคู่แปด กลวิธีตีรัวคู่ประสาน การตีทดมือ กลวิธีกรอคู่สี่

คำสำคัญ: ขิม, กลวิธีการบรรเลงขิม, ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์, เพลงจีนขิมเล็ก

Abstract

This research article intends to study the performing style of the *khim* (Thai dulcimer) based on Prof. Dr. Udhis Narkswasdi's musical practices to create the *khim* performance practice for the piece called *Chin Khim Lek Song Chan*. This research was conducted based on qualitative research methods in which research data were collected from related documents, participant observation, and interview with Dr. Suraphon Chantharapat, the important student who has learned the sophisticated *khim's* musical practices from Prof. Dr. Udhis Narkswasdi.

The result of the research has found that a number of performing guidelines of Prof. Dr. Udhis Narkswasdi, such as knowledge of the *khim*, tuning methods, the *khim* mallets holding figure, and other related performance practices, were used as the initial concepts to develop the performing techniques within the song selected, *Chin Khim Lek Song Chan*. The *khim's* techniques influenced by Prof. Dr. Udhis Narkswasdi included *ti salap mue*, *sabat khu pat*, *sabat*, *sabat kueng khayi*, *sabat siang sam*, *mue sam*, *ti kratop khu pat thang khwa*, *ti salap mue khu pat*, *ti rua khu prasan*, *ti thot mue*, and *kro khu si*.

Keywords: the *khim*, performance practice for the *khim*, Prof. Dr. Udhis Narkswasdi, *Chin Khim Lek Song Chan*

บทนำ

ขิม เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงในหมู่นักดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ทั้งการบรรเลงในวงเครื่องสายผสมตามรูปแบบที่โบราณาจารย์ได้สร้างสรรค์ไว้ และการนำมาบรรเลงเดี่ยวในลักษณะการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือที่ต้องใช้เทคนิคพิเศษต่าง ๆ โดยจุดประสงค์การบรรเลงเพลงเดี่ยวมีอยู่ 3 ประการ คือ เพื่อแสดงสติปัญญาของผู้ประดิษฐ์ทำนองเพลงเดี่ยว เพื่อแสดงความแม่นยำของผู้บรรเลง และเพื่อแสดงฝีมือของผู้บรรเลง (กันตภณ เรืองลั่น, 2563) ปัจจุบันสถานการศึกษาต่าง ๆ ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา เห็นความสำคัญของเครื่องดนตรีขิมจึงได้เปิดการเรียนการสอนวิชาขิมเป็นเครื่องดนตรีวิชาเอกในหลักสูตรดนตรีไทย ในด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีขิมมีการดำเนินทำนองด้วยทางที่มีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามแต่สายการสืบทอด โดยรูปแบบการบรรเลงขึ้นอยู่กับครูผู้คิดประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่านว่าจะสร้างสรรค์วิธีการดำเนินทำนองอย่างไร ทางบรรเลงและครูผู้มีชื่อเสียงในด้านการบรรเลงขิมที่เป็นที่รู้จักมาจนปัจจุบันนี้ ได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท ครูจุฑามณี วรวิทย์สัตถญาณ ครูชยุดี วสวานนท์ และศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นต้น

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เกิดที่จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นอาจารย์และนักวิชาการด้านเศรษฐศาสตร์ที่มีชื่อเสียง ในบทบาทความเป็นนักดนตรีไทย ท่านได้ศึกษาดนตรีไทยมาตั้งแต่ยังเยาว์วัย จนเป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิด โดยได้มีโอกาสได้ศึกษาดนตรีไทยจากครูผู้มีชื่อเสียงหลายท่าน รวมถึงยังได้ไปฝากตัวเป็นศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำให้ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้เก็บสั่งสมองค์ความรู้และประสบการณ์ดนตรีไทยทั้งด้านทฤษฎี และด้านปฏิบัติในเครื่องมือต่าง ๆ หลากหลายจนถึงขั้นสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวสำคัญ ๆ ได้หลายเครื่องมือ โดยเฉพาะ

เครื่องดนตรีขิมนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ถือได้ว่าเป็นครูดนตรีที่เป็นผู้วางรากฐานการบรรเลงขิมอันเป็นสายทางบรรเลงหนึ่งที่เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งท่านได้วางแนวทางในการบรรเลงขิมด้านการดำเนินทำนองเพลงพื้นฐานจนถึงเพลงเดี่ยวอวดฝีมือ จึงนับว่าเป็นครูผู้มีประสบการณ์และแนวทางในการบรรเลงที่ชัดเจนท่านหนึ่ง ผลงานการสร้างสรรค์รูปแบบและวิธีการดำเนินทำนองทางขิมของท่านได้รับการสืบทอดไปสู่ทายาทและลูกศิษย์มาจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยเป็นผู้สอนเครื่องดนตรีขิมมีความเห็นว่านักเรียนและนักศึกษาควรมีแหล่งค้นคว้าศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมในเรื่องการบรรเลงขิมอันจะเป็นประโยชน์ในการนำไปต่อยอดความคิดเพื่อให้สามารถใช้ในการเรียนการสอน หรือการประกอบอาชีพได้ในอนาคต ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับกลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เพื่อนำองค์ความรู้ รูปแบบและเอกลักษณ์ในการบรรเลงขิมมาใช้เป็นพื้นฐานในการบรรเลง อันเป็นประโยชน์และเป็นแหล่งข้อมูลอ้างอิงสำหรับใช้ในการศึกษาทั้งด้านทฤษฎีและการปฏิบัติที่เกี่ยวกับขิม สำหรับนักศึกษาที่ศึกษาเครื่องดนตรีขิมที่เป็นวิชาเอกหรือวิชาเลือกสามารถนำรูปแบบและกลวิธีการบรรเลงไปใช้ในการพัฒนาศักยภาพของตน รวมถึงสร้างความก้าวหน้าทางวิชาชีพต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษารูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
2. เพื่อสร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิมเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “กลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์” ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากเอกสารวิชาการ เอกสารงานวิจัย รวมถึงรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์นักดนตรีผู้เป็นศิษย์และทายาทของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยมีขั้นตอนและวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. กลุ่มบุคคลข้อมูล ในการวิจัยครั้งนี้ มีการกำหนดคุณสมบัติของผู้ทรงคุณวุฒิผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ (1) เป็นผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงขิมไม่น้อยกว่า 10 ปี (2) เป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงขิมได้ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงการบรรเลงเพลงเดี่ยว (3) เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงขิมจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยตรง หรือจากศิษย์โดยตรงของท่าน และ (4) เป็นผู้ที่สามารถสร้างสรรค์การดำเนินทำนองของขิมได้ ดังนั้น กลุ่มบุคคลข้อมูลที่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีคุณสมบัติตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดมีดังนี้

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์
2) ศาสตราจารย์ ดร.อังศุมาลย์ จันทราปัตย์
3) นางสาวจุฑารัตน์ บุญประคอง
4) นางสาววิมลมาศ นาคสวัสดิ์
5) นายประชา สามเสน

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล เป็นการเตรียมการโดยการสำรวจข้อมูลต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัย หรืออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ซึ่งเมื่อได้ข้อมูลส่วนหนึ่งมาแล้วผู้วิจัยจะดำเนินการรวบรวม และสืบค้นข้อมูลนั้น ๆ โดยในแบ่งการค้นคว้าข้อมูลออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1) ข้อมูลเอกสาร ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากเอกสาร ตำรา สิ่งพิมพ์ หนังสือ งานวิจัย บทความที่เกี่ยวข้องกับ ประวัติที่มาของขิม การบรรเลงขิม รูปแบบของการดำเนินทำนองของขิมในเพลงประเภทบังคับทาง และเพลงประเภททางพื้น โดยรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องและมีความสัมพันธ์ต่องานวิจัย

2) ข้อมูลภาคสนาม โดยการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับขิม กลวิธีการบรรเลง และการแปรทำนองของขิม แนวคิด หลักการวิธีการดำเนินทำนองของขิม เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างรูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

3. การศึกษาข้อมูล หลังจากได้ข้อมูลเอกสาร และข้อมูลสัมภาษณ์แล้ว ผู้วิจัยนำข้อมูลต่าง ๆ มาดำเนินการจัดระบบหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ดังนี้

1) ศึกษาหลักการแปรทำนองของขิมที่เป็นลักษณะเฉพาะในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

2) ศึกษาโครงสร้าง และรูปแบบการแปรทำนองขิม เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถนำความรู้ที่ได้มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างรูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

4. การวิเคราะห์ข้อมูล หลังจากการศึกษาและจัดหมวดหมู่ข้อมูล ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล โดยประกอบด้วย องค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงขิม รูปแบบของมือขิมที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ทำนองหลักของเพลงที่ใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างรูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิม

5. การนำเสนอข้อมูล เมื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ ในรูปแบบรายงานการวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์

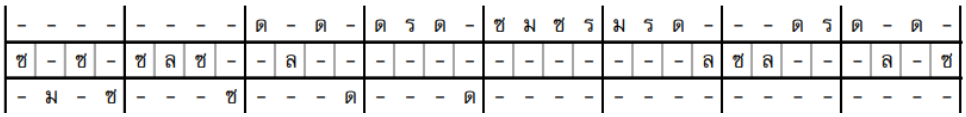
ผลการวิจัย

1. รูปแบบกลวิธีบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2525) ให้ความสำคัญกับการปฏิบัติให้ตรงจังหวะเป็นอันดับแรก จากนั้นจึงฝึกการควบคุมไม้ตีด้วยรูปแบบการตีรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งท่านได้แบ่งหมวดหมู่รูปแบบกลวิธีบรรเลงขิมโดยใช้ลักษณะของการใช้ไม้ตีเป็นแนวทาง ดังนี้

1.1 ไม้ตีธรรมดา คือ การใช้ไม้ตีสลับมือซ้ายขวา โดยปกติการตีขิมนั้นจะต้องเริ่มจากมือซ้ายเสมอ แล้วตามด้วยมือขวาทำอย่างนี้สลับไป การบรรเลงลักษณะนี้จะใช้กับการบรรเลงดำเนินทำนองทางพื้นเป็นหลัก ทั้งนี้มีข้อยกเว้นการสะบัด การรัวหรือกรอ หรือการทดไม้ตี ซึ่งจะเริ่มด้วยมือขวา โดยการฝึกนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ท่านเน้นย้ำเรื่องการฝึกซ้ำ ๆ หลาย ๆ เที่ยวจนได้น้ำเสียงที่มีความหนักแน่นไพเราะ ไม่เคาะลงบนนมขิม ไม่ตีชิดหรือห่างนมขิมจนเกินไป ไม่ตีดังหรือเบาจนเกินไป และระยะในการตี คือ การตีห่างจากนมขิมออกมาประมาณ 1 นิ้ว โดยให้เริ่มฝึกตีสลับมือดำเนินทำนองเป็นคู่แปดเสียก่อนจนคล่องและพอจะจำเสียงต่าง ๆ ได้แม่นยำดี จึงจะฝึกตีสลับมือดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้น

ภาพที่ 1 *ตัวอย่างทำนองไม้ตีธรรมดา*

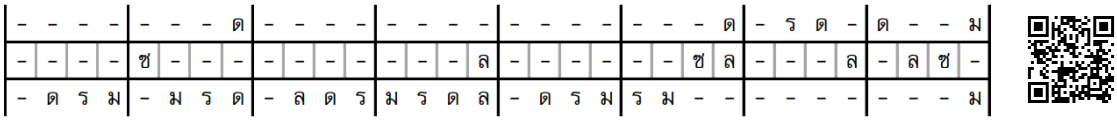


หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 49), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

1.2 ไม้ตีที่ขึ้นต้นด้วยมือขวาก่อน มีอยู่ 3 กรณีได้แก่ การตีลูกทด การตีลูกสะบัด และการตีรัว ซึ่งในส่วนการตีรัวนั้นท่านได้นำไปอธิบายโดยแยกต่างหาก

ลูกทด ได้แก่การตีโดยไม่มีโน้ตมือซ้าย โดยปกติห้องโน้ต 1 ห้องนั้นจะบรรจุโน้ตได้ 4 ตัว โดยตำแหน่งแรกจะเป็นตำแหน่งของมือซ้าย ตำแหน่งต่อมาจะเป็นตำแหน่งของมือขวา ตำแหน่งที่สามเป็นตำแหน่งของมือซ้าย และท้ายสุดจะจบด้วยมือขวา การตีทดมือคือการบรรเลงโดยโน้ตตำแหน่งแรกที่เป็นตำแหน่งของมือซ้ายนั้นไม่มี ผู้บรรเลงจะเริ่มบรรเลงในห้องนั้นได้โดยการเริ่มด้วยมือขวา เป็นต้น

ภาพที่ 2 *ตัวอย่างทำนองลูกทด*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 49–50), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สะบัด คือ การบรรเลงโน้ตที่เรียงกันสามพยางค์ด้วยความถี่ หรือความเร็ว โดยปกติในช่องที่ใช้บันทึกโน้ตสองช่องเล็ก จะบันทึกโน้ตไว้ช่องละหนึ่งตัว แต่หากเป็นโน้ตสะบัดนั้นจะต้องบันทึกโน้ตภายในสองช่องนั้นลงไปให้ได้สามตัว ดังนั้นในการบรรเลงก็จะต้องตีโน้ตทั้งสามนี้ให้เร็วเท่ากับสองตัวจึงจะคงจังหวะอยู่ได้ วิธีการปฏิบัติคือ ผู้บรรเลงจะต้องเริ่มตีด้วยมือขวา สลับมือซ้ายแล้วจบด้วยมือขวาบรรเลงติดต่อกันอย่างชัดเจนและรวดเร็ว

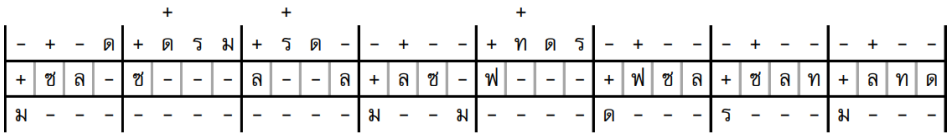
ภาพที่ 3 *ตัวอย่างทำนองสะบัด*

หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 50), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

1.3 ไม้ตีที่ใช้มือขวาควบ แบ่งได้ออกเป็น 2 ประเภท คือ

<u>การตีควบสองลูก</u> การตีลักษณะนี้จะเกิดขึ้นเมื่อผู้บรรเลงได้บรรเลงทำนองที่เริ่มจากเสียงทางแถวด้านขวามาหาโน้ตในแถวด้านซ้ายมือ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้คำอธิบายว่าการตีลักษณะนี้แม้อาจจะสามารถตีสลับมือซ้ายขวาได้แต่ท่านไม่นิยมให้ใช้เพราะดูแล้วลักษณะของมือที่ตีจะไม่เรียบร้อย มีลักษณะการไขว้มือกันไปมาซึ่งอาจทำให้พลาดไม้ตีกระทบกัน ดังนั้นการดำเนินทำนองที่เริ่มจากแถวเสียงต่ำไปหาแถวเสียงกลาง หรือจากแถวเสียงกลางขึ้นไปหาแถวเสียงสูง หรือการเคลื่อนทำนองจากแถวด้านขวาไปหาแถวด้านซ้ายใช้รูปแบบการตีโดยใช้มือขวาตีควบไปสองเสียง แล้วจึงสลับมือเป็นมือซ้ายเพื่อดำเนินทำนองเป็นปกติต่อไป

ภาพที่ 4 *ตัวอย่างทำนองการตีควบมือสองลูก*

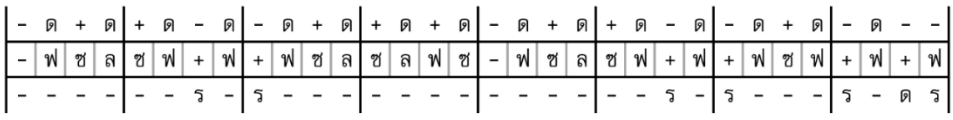


หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 51), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จากโน้ตตัวอย่างที่แสดงนั้น โดยปกติเมื่อบรรจุโน้ตใด ๆ ลงไปเต็มห้องเพลงในแต่ละห้อง การปฏิบัติจะเริ่มด้วยมือซ้ายสลับมือขวาเสมอ แต่ในโน้ตตัวอย่างจะสังเกตเห็นได้ว่ามีการใช้สัญลักษณ์ + กำหนดวางไว้เหนือตัวโน้ต เครื่องหมาย + นี้อยู่เหนือโน้ตใดนั้น ให้ผู้บรรเลงปฏิบัติโดยการตีด้วยมือขวา กล่าวคือแทนที่จะตีด้วยมือซ้ายแล้วสลับขวาจะต้องตีแบบขวาและขวาแล้วจึงสลับมือเป็นซ้ายได้ตามปกติ

<u>การตีควบมือขวาทุกลูกจนกว่าจะหมดทำนองที่กำหนด</u> ในการบรรเลงลักษณะนี้จะเป็นการบรรเลงทำนองเฉพาะ ตัวอย่างการบรรเลงในทำนองของ “เพลงซุ้ม หรือ ซุ้มลาวแพน” ซึ่งจะใช้กลวิธีการตีดำเนินทำนองด้วยการตีควบมือขวาเป็นทำนองเพียงมือเดียว ในขณะที่มือซ้ายจะทำหน้าที่ตีลงตามจังหวะหนักโดยมักจะเป็นเสียงคู่ประสาน ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงที่เลียนแบบให้ละม้ายกับเสียงของแคน ผู้บรรเลงต้องมีสมาธิในการแยกประสาทในการบรรเลงที่ดีจึงจะบรรเลงได้อย่างสมบูรณ์

ภาพที่ 5 *ตัวอย่างทำนองการตีควบมือทุกลูก*

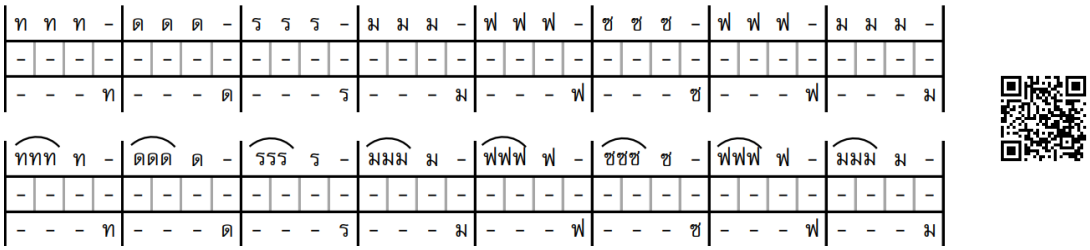


หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 52), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จากโน้ตตัวอย่างจะเห็นว่าโน้ตที่ทำหน้าที่เป็นคู่เสียงในที่นี้ ได้แก่ เสียงโด ในขณะที่ด้านล่างลงมาเป็นโน้ตที่มีลักษณะของการดำเนินทำนองซึ่งในการปฏิบัตินั้นผู้บรรเลงจะต้องใช้มือขวา ตีดำเนินทำนองในขณะที่มือซ้ายนั้นตีคู่เสียงประสานโดยให้ลงจังหวะพอดีกันกับทำนอง ทั้งนี้การบรรเลงลักษณะนี้เป็นการเลียนเสียงประสานของแคน หรือการตีเสพซึ่งเป็นวิธีการตีของโปงลางนั่นเอง

1.4 ไม้ตีกระทบคู่แปดทางขวา เป็นการดำเนินทำนองในรูปแบบการสลับมือซ้าย ขวา ซ้าย ขวา โดยทำนองจะเป็นลักษณะการบรรเลงอยู่ในแถวเสียงสูงยืนระดับเสียงไว้สามพยางค์ และในส่วนพยางค์ที่สี่เป็นพยางค์สุดท้ายของห้องก็จะตีด้วยมือขวาแต่จบลงที่โน้ตในแถวด้านขวาที่เป็นเสียงคู่แปดจากเสียงด้านหน้าเท่านั้น ซึ่งคำว่า “ทางขวา” ในที่นี้หมายถึง นมแถวด้านขวาสุด

ภาพที่ 6 *ตัวอย่างทำนองตีกระทบคู่แปดทางขวา*

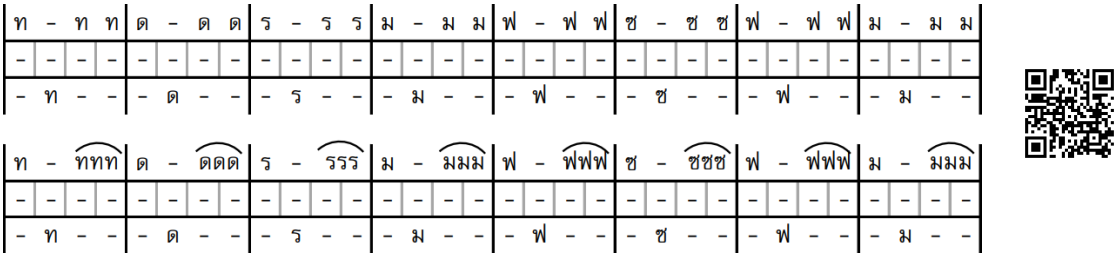


หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 52–53), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ตามตัวอย่างแสดงให้เห็นรูปแบบการใช้กลวิธีการบรรเลงการตีกระทบคู่แปดทางขวา ทั้งในการบรรเลงปกติคือการตีสลับมือซ้ายขวา และการบรรเลงโดยการแทรกกลวิธีการตีสะบัดร่วมด้วย

จ) ไม้ตีกระทบคู่แปดทางซ้าย เป็นการดำเนินทำนองในรูปแบบการสลับมือซ้าย ขวา ซ้าย ขวา เหมือนกันกับข้างต้น แต่ในการบรรเลงเริ่มจากมือซ้ายในแถวเสียงสูง ตามด้วยมือขวาในแถวเสียงต่ำโดยมีระดับเสียงเป็นคู่แปดจากเสียงเริ่มต้น แล้วใช้มือซ้ายตีเสียงเดิมในระดับเสียงสูง จบลงด้วยการใช้มือขวาตีลงที่โน้ตตัวเดิมที่เริ่มต้น หรือการกระทบด้วยการสะบัดทางซ้าย ซึ่งการบรรเลงเริ่มด้วยมือซ้ายในแถวเสียงสูงตามด้วยมือขวาตีลงในแถวเสียงต่ำโดยมีระดับเสียงเป็นคู่แปดจากเสียงเริ่มต้นจากนั้นใช้กลวิธีสะบัดโดยตีลงบนแถวซ้ายซึ่งเป็นระดับเสียงเดียวกันกับที่เริ่มต้น ซึ่งคำว่า “ทางซ้าย” ในที่นี้หมายถึง ด้านซ้ายสุดของนมแถวที่ 1

ภาพที่ 7 *ตัวอย่างทำนองการตีกระทบคู่แปดทางซ้าย*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 53), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

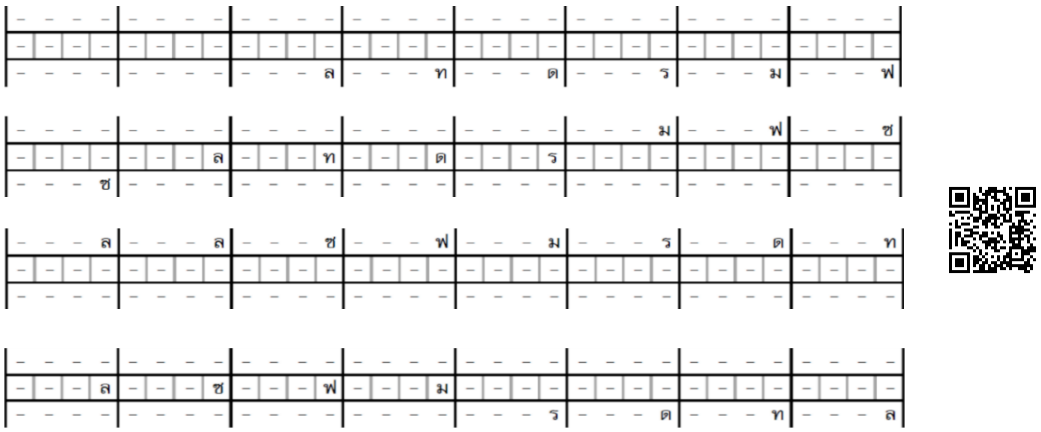
จากโน้ตตัวอย่างแสดงให้เห็นรูปแบบการใช้กลวิธีการบรรเลงการตีกระทบคู่แปดทางขวาทั้งในการบรรเลงปกติคือการตีสลับมือซ้ายขวา และการบรรเลงโดยการแทรกกลวิธีการตีสะบัดร่วมด้วย

ฉ) ไม้ตีรัว ซึ่งในที่นี้หมายถึงการตีกรอก็ได้ ในที่นี้ผู้วิจัยขอใช้คำให้ถูกต้องตามศัพท์บัญญัติว่า กลวิธีรัวจะใช้กับการตีลงบนสายขิมในระดับเสียงเดียวกัน และกลวิธีกรอจะใช้กับการตีลงบนสายขิมในลักษณะเป็นคู่เสียงต่าง ๆ โดยการบรรเลงนั้นจะต้องปฏิบัติเหมือนกันคือการเริ่มไม้ตีด้วยมือขวาเป็นอันดับแรก จากนั้นจึงตีสลับมือซ้ายและสลับมือเช่นนี้ต่อเนื่องไปด้วยความถี่อย่างสม่ำเสมอทั้งจังหวะของการสลับไม้ตี และน้ำหนักความดังเบาที่ต้องมีความสม่ำเสมอของน้ำหนักเสียงระหว่างมือขวาและมือซ้ายตลอดการตี การควบคุมน้ำหนักดังเบา (Dynamic) โดยการฝึกจะเน้นให้ฝึกจากการรัวเสียงเดียวให้มีความสม่ำเสมอคล่องแคล่วเสียก่อน จึงจะไปสู่การฝึกกรอคู่เสียงต่าง ๆ โดยเริ่มจากคู่แปดเป็นต้น และสิ่งสำคัญที่ได้ย้ำอีกประการหนึ่งคือการใช้กล้ามเนื้อในการควบคุมไม้ตีในการตีรัว หรือกรอซึ่งใช้วิธีการตีที่เรียกว่า “กึ่งข้อกึ่งแขน” ในการบังคับน้ำหนักให้เสียงมีความหนักแน่นดังชัดเจนแต่ไม่ใช่ดังแกร่งกร้าว จะเห็นได้ว่าท่านได้นำวิธีการในการควบคุมไม้ตีในการบรรเลงของระนาดเอกมาประยุกต์ใช้กับขิมเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงในการบรรเลงได้น่าฟังอีกด้วย

ในการตีรัว หรือกรอนั้นมีรูปแบบที่พบหลัก ๆ ในการบรรเลงขิมขั้นต้นของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ อยู่ 6 รูปแบบซึ่งท่านได้แนะนำให้ผู้บรรเลงฝึกได้แก่

<u>การตีรัวสายเดี่ยว</u> การตีรัวลักษณะนี้ต้องประคบมือมากกว่าการรัวสายคู่ (กรอ) เพราะต้องคอยรักษาน้ำหนักมือในการตีลงบนสายเสียงเดียวกันให้มีน้ำหนักสม่ำเสมอ

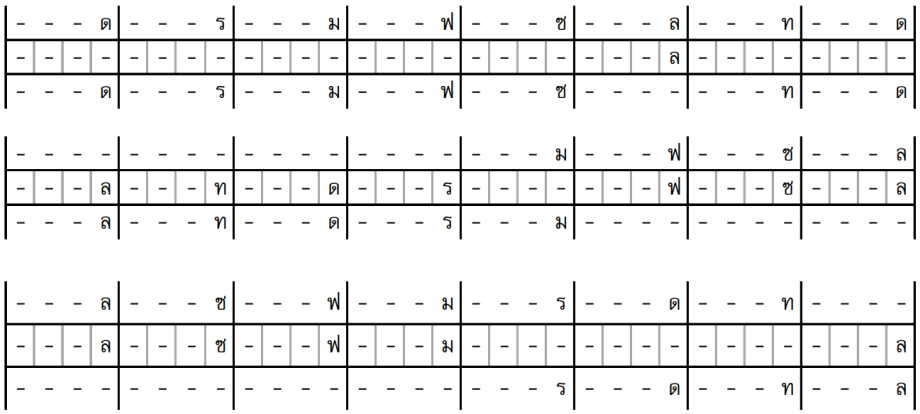
ภาพที่ 8 *ตัวอย่างทำนองการตีรัวสายเดี่ยว*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 54), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

<u>การตีรัวสายคู่เป็นคู่แปด</u> เป็นลักษณะที่ทางปี่พาทย์จะเรียกว่า “กรอ” โดยผู้บรรเลงจะต้องบังคับมือซ้ายและขวาให้ตีลงบนสายเป็นระดับเสียงที่ห่างกันเป็นคู่แปด

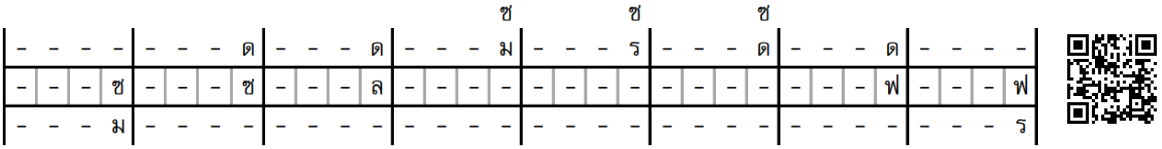
ภาพที่ 9 *ตัวอย่างทำนองการตีรัวสายคู่เป็นคู่แปด*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 55), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

การตีรัวสายคู่เป็นคู่ประสานต่าง ๆ เช่น คู่สาม คู่สี่ คู่ห้า เป็นกลวิธีในการดำเนินทำนองของขิม นิยมใช้เพื่อประดับตกแต่งลักษณะการดำเนินทำนองให้มีความนุ่มนวลอ่อนหวาน จะแตกต่างจากการดำเนินทำนองด้วยการรัวสายเดี่ยว หรือการรัวเป็นคู่แปดที่มีคุณลักษณะของเสียงในทางหนักแน่นชัดเจน ทั้งนี้การใช้คู่เสียงต่าง ๆ ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ในเรื่องของกลุ่มเสียงของเพลงด้วยว่าเพลงที่บรรเลงนั้นมีกลุ่มเสียงใด เพื่อที่จะสามารถเลือกคู่ประสานได้ถูกต้องตรงกับกลุ่มเสียง

ภาพที่ 10 *ตัวอย่างทำนองการตีรัวเป็นคู่ประสาน*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 56), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

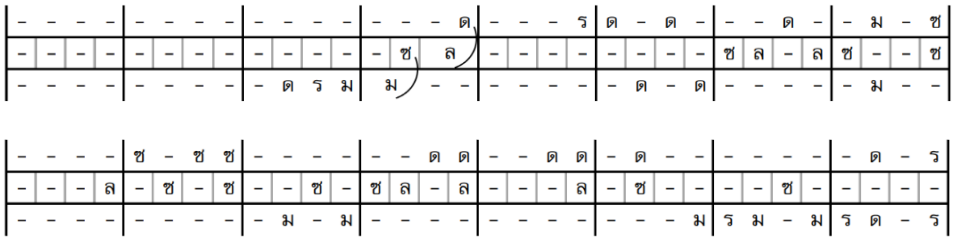
การใช้คู่เสียงประสานในการดำเนินทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จะใช้กับการดำเนินทำนองของเพลงประเภทบังคับทาง ซึ่งการใช้คู่ประสานต่าง ๆ ต้องคำนึงถึงกลุ่มเสียงของทำนองเพลงที่บรรเลงนั้นว่าใช้กลุ่มเสียงใด ดังตัวอย่าง

1) กลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล x

ภาพที่ 11 *ตัวอย่างทำนองคู่ประสานกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล x*

หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 56), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

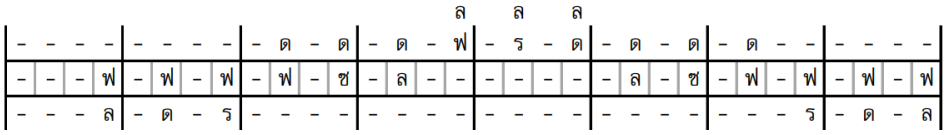
ภาพที่ 12 *ตัวอย่างคู่ประสานทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล x*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 57), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

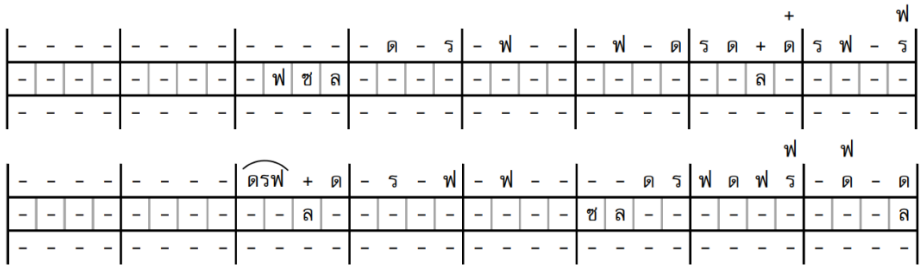
2) กลุ่มเสียง ฟ ซ ล x ด ร x

ภาพที่ 13 *ตัวอย่างทำนองคู่ประสานกลุ่มเพลงเสียง ฟ ซ ล x ด ร x*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 57), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ภาพที่ 14 *ตัวอย่างทำนองเพลงในกลุ่มเสียง ฟ ซ ล x ด ร x*

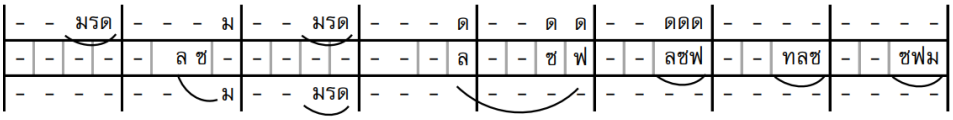


หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 58), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จากตัวอย่างคู่ประสานในกลุ่มเสียงต่าง ๆ เป็นกลุ่มเสียงที่ขิมสามารถบรรเลงได้โดยสะดวก แต่ทั้งนี้นอกจากการรู้จักคู่ประสานในกลุ่มเสียงต่าง ๆ แล้วมิได้หมายความจะสามารถนำไปใช้ในการบรรเลงได้โดยสมบูรณ์ ยังต้องอาศัยประสบการณ์ของผู้บรรเลงในการวิเคราะห์ว่าควรใช้คู่ประสานเสียงใดจึงจะมีความเหมาะสมที่จะทำให้บทเพลงนั้นมีความไพเราะยิ่งขึ้น ซึ่งในทำนองเพลงหนึ่ง ๆ แม้จะมีกลุ่มเสียงบังคับหลัก แต่บางกรณีอาจเลือกใช้เสียงนอกกลุ่มบังคับมาใช้ในการสร้างคู่ประสานได้ตามความเหมาะสม

<u>การรัวโปรย</u> การโปรยคือลักษณะการตีไล่เสียงโดยให้มีความต่อเนื่องของเสียงไม่ขาดช่วง มักจะเป็นกลวิธีการบรรเลงที่ใช้ในการบรรเลงเพลงประเภทบังคับทาง ซึ่งการรัวโปรยคือการตีรัวไล่ไปตามเสียงที่กำหนดไว้ โดยอาจเป็นการรัวโปรยสายเดียวหรือรัวโปรยเป็นคู่ประสาน กลวิธีดังกล่าวให้ความรู้สึกไปในทางความอ่อนหวานของทำนอง หรือบทเพลงทำให้เกิดความไพเราะน่าฟังไม่แข็งกระด้าง

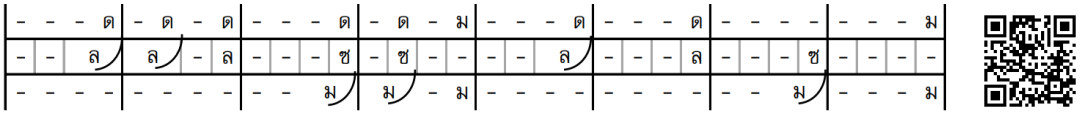
ภาพที่ 15 *ตัวอย่างทำนองการรัวโปรย*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 60), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

<u>การตีรอน</u> หรือการรอนไม้ตีเป็นกลวิธีการใช้มือขวาตีลงบนเสียงที่กำหนดเพียงครั้งเดียวอย่างแผ่วเบาแล้วทอนเข้าหาเสียงหลักซึ่งใช้กลวิธีการรัว โดยอาจจะเป็นการตีรัวสายเดี่ยวหรือสายคู่ ลักษณะของเสียงที่ได้จะมีลักษณะกล้ำเสียงเนื่องด้วยเกิดจากการปฏิบัติจากเสียงหนึ่งไปสู่อีกเสียงหนึ่งด้วยความต่อเนื่องสัมพันธ์กันในระยะความต่อเนื่องของเสียง ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้เปรียบเทียบการบรรเลงด้วยกลวิธีนี้ว่า เหมือนการออกเสียง “หนอย” ซึ่งแตกต่างจาก “น้อย” เป็นต้น

ภาพที่ 16 *ตัวอย่างทำนองการตีรอน*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 61), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

<u>การตีเก็บขยี้</u> หรือการดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการขยี้ เป็นกลวิธีในการดำเนินทำนองที่มีลักษณะของความถี่ของตัวโน้ตในทำนองมากเป็นสองเท่าของการดำเนินทำนองตามปกติ ซึ่งในการบรรเลงผู้บรรเลงต้องจับไม้ตีให้มีความแน่นกระชับ มั่นคงมากขึ้นแล้วจึงตีสลับมือลงไปตามโน้ตอย่างรวดเร็ว โดยประคองให้มีความถี่ที่มีความต่อเนื่องและมีน้ำหนักเสียงดังชัดเจนเท่ากันทุกเสียง

ภาพที่ 17 *ตัวอย่างการตีเก็บขยี้*

หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 61), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

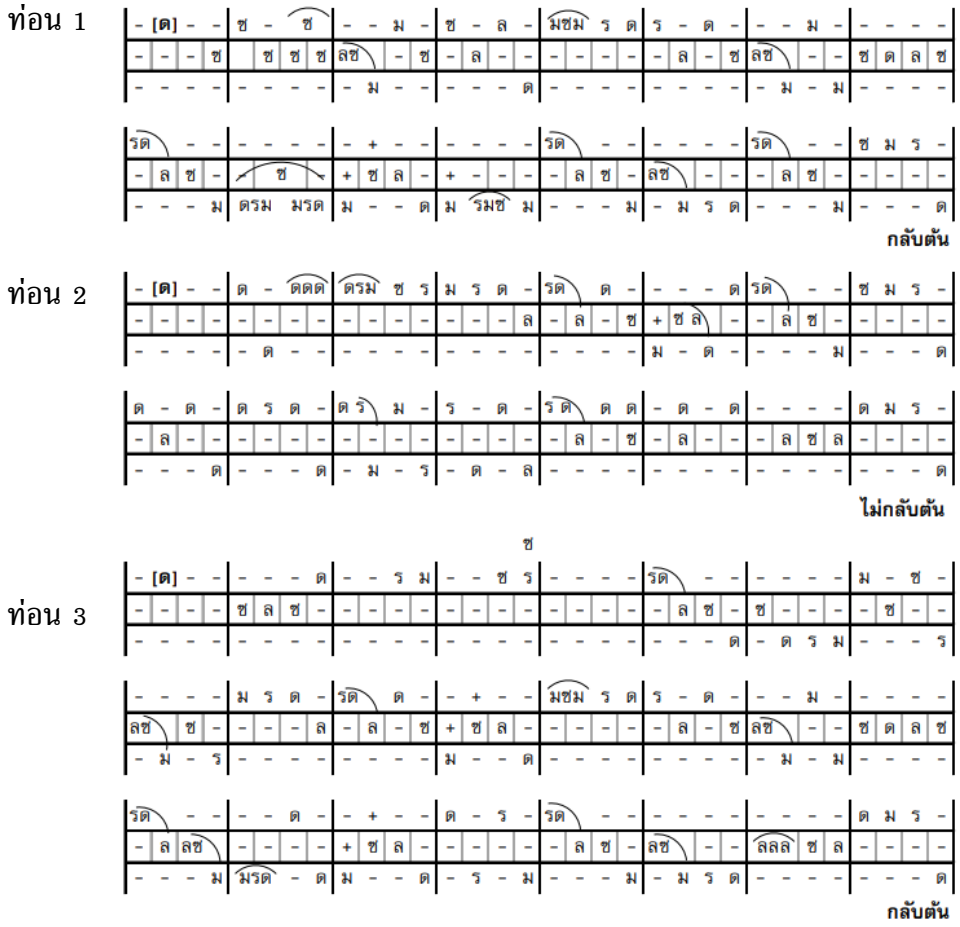
2. การสร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิมเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

รูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ จะเป็นการบรรเลงโดยยึดทำนองหลักแล้วสร้างสรรค์ทำนองรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 2562) ให้ข้อมูลไว้ว่า “*การบรรเลงขิมในแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์นั้น การบรรเลงบทเพลงโดยทั่วไปใช้หลักการบรรเลงที่คล้ายคลึงกันกับการบรรเลงขิมที่ใช้กัน แต่เมื่อในทางการบรรเลงขั้นสูงแล้วจะใช้กลวิธีการดำเนินทำนองโดยนำรูปแบบการบรรเลงของเครื่องดนตรี*

ในกลุ่มปี่พาทย์มาปรุงแต่งเป็นทาง ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินทำนองเลียนแบบสำนวนของฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็กระนาดเอก และระนาดทุ้ม ในเพลงหนึ่ง ๆ อาจจะใช้เพียงแบบใดแบบหนึ่ง หรืออาจใช้หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเพลงโดยเฉพาะว่าเพลงนั้น ๆ มีลักษณะเป็นทางพื้น หรือทางกรอโดยการใช้ช่วงเสียงบนขิมในการบรรเลงจะใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ ครบถ้วนทั้งสูง กลางและต่ำ ไม่นิยมใช้การบรรเลงคู่เสียงซ้ำโดยเฉพาะในการกรอ หรือรัวเป็นคู่เสียงนั้น จะหลีกเลี่ยงการกรอหรือรัวในคู่เสียงซ้ำ เช่น คู่เสียงมีในช่วงเสียงกลางกับเสียงมีในช่วงเสียงต่ำ หรือกรอระดับเสียงซอลในช่วงเสียงกลาง ร่วมกับเสียงซอลในช่วงเสียงต่ำ ซึ่งทั้งสองนี้จะเป็นช่วงเสียงเดียวกัน แต่จะเลี่ยงไปเป็นการใช้การกรอคู่เสียงได้แก่คู่แปด หรือทำทางให้เลี่ยงไปใช้คู่เสียงที่เป็นคู่ประสานต่าง ๆ มากกว่า” ในส่วนของการดำเนินทำนองนั้น ผู้บรรเลงจะต้องพึงพิจารณาว่าการบรรเลงเป็นการบรรเลงในรูปแบบใด เช่น การบรรเลงเพียงชิ้นเดียวหรือการบรรเลงรวมวง โดยเฉพาะการรวมวงเครื่องสายผสม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 2562) ได้กล่าวถึงแนวทางในการดำเนินทำนองของขิมไว้ว่า “*ถ้าวงเครื่องสายนั้นมีเพียงขิม ไม่มีจะเข้ ก็ให้ดำเนินทำนองให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับวง ถ้าเป็นวงเครื่องสายผสมออร์แกนนั้น การดำเนินทำนองของขิมควรจะเป็นลักษณะตีแจกลูกคู่แปดทางฝรั่งบ้าง หากในวงนั้นมีทั้งขิมและจะเข้ร่วมบรรเลงในวง ขิมควรฟังทางจะเข้เพราะจะเข้เป็นเครื่องหลักสำหรับวงเครื่องสาย ในขณะที่ขิมเป็นเครื่องนำเข้ามาผสม ขิมจึงต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนไปกับจะเข้ โดยผลัดกันเด่น ทั้งนี้เป็นแนวปฏิบัติกว้าง ๆ ไม่มีกฎตายตัว ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและความไพเราะ ลักษณะการดำเนินทำนองของขิมเมื่อร่วมอยู่กับวงเครื่องสายผสมจะถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาร่วมบรรเลง*” ดังนั้นการบรรเลงจะนิยมการดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนไปกับการดำเนินทำนองของวงเป็นหลักไม่แปลกแยกออกไปโดยไม่จำเป็น อีกประการหนึ่งขิมเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองชิ้นเดียวในวงเครื่องสาย จึงเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถทำหน้าที่เติมเต็มช่วงห่างระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงเครื่องสายได้เป็นอย่างดี จึงนิยมให้ขิมนั้นดำเนินทำนองในลักษณะที่ให้เสียงกว้าง ๆ หรือสร้างสีสันในการบรรเลงเล็ก ๆ น้อย ๆ พอให้มีความรู้สึกว่าวงนั้นมีเสียงที่มีความอบอุ่นน่าฟัง เว้นเสียแต่ในการบรรเลงเพียงลำพังนั้น จึงจะสามารถสร้างสรรค์ทำนองให้มีความพิสดารแตกต่างออกไป

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและกลวิธีการบรรเลงขิมของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มาเป็นแนวทางในการสร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิม โดยผู้วิจัยได้เลือกเพลงไทยในกลุ่มสำเนียงจีนมาใช้เป็นตัวอย่างในการสร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิม คือ เพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงจีน มี 3 ท่อน โดยท่อนที่หนึ่งมีความยาว 2 จังหวะหน้าทับ ท่อน 2 มีความยาว 1 จังหวะหน้าทับ และท่อนที่ 3 มีความยาว 3 จังหวะหน้าทับ เป็นเพลงในกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล x มีลักษณะการดำเนินทำนองกึ่งบังคับทาง

ภาพที่ 18 *โน้ตเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น*



หมายเหตุ. จาก *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์*. (น. 136), โดย ศรายุทธ หอมเย็น, (2563), รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ผู้วิจัยสร้างรูปแบบกลวิธีในการบรรเลงขิมเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้นโดยยึดการดำเนินทำนองให้สอดคล้องและสัมพันธ์ไปกับทำนองหลัก กลวิธีที่ใช้ ได้แก่

ท่อน 1 ประโยคที่ 1 ได้แก่ กลวิธีสะบัดคู่แปด กลวิธีการตีสลับมือ

ประโยคที่ 2 ได้แก่ กลวิธีสะบัด กลวิธีสะบัดกึ่งขยี้ กลวิธีการตีสลับมือ

ท่อน 2 เที่ยวแรก ได้แก่ กลวิธีสะบัดเสียงซ้ำ กลวิธีสะบัด กลวิธีการตีด้วยมือซ้ำ กลวิธีการตีสลับมือ

เที่ยวกลับ ได้แก่ กลวิธีการตีกระทบคู่แปดทางขวา กลวิธีสะบัด การตีสลับมือคู่แปด กลวิธีการตีรัวคู่ประสาน การตีทดมือ

ท่อน 3 ประโยคที่ 1 ได้แก่ กลวิธีการตีสลับมือ กลวิธีการกรอคู่สี่ กลวิธีสะบัด

ประโยคที่ 2 ได้แก่ กลวิธีสะบัด กลวิธีการตีสลับมือ กลวิธีการตีมือซ้ำ

ประโยคที่ 3 ได้แก่ กลวิธีสะบัด

จากการสร้างรูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกกลวิธีในการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มาสร้างสรรค์การดำเนินทำนอง โดยให้รูปแบบของกลวิธีมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักและเหมาะสมกับลักษณะทางกายภาพของขิม ในการดำเนินทำนองของเพลงจีนขิมเล็ก สองชั้น มีทิศทางของเสียงอยู่ในระดับเสียงกลางและเสียงสูง ผู้วิจัยจึงเลือกใช้รูปแบบกลวิธีให้สัมพันธ์กับการแปรทำนองเพื่อสร้างสรรค์ทางขิมให้สอดคล้องและเหมาะสมในการดำเนินทำนองควบคู่กันไป จึงได้นำรูปแบบกลวิธีมาใช้เป็นฐานในการสร้างการดำเนินทำนองขิมโดยผู้ที่สนใจในการบรรเลงขิมสามารถนำไปปรับใช้ได้ตามความเหมาะสมกับเพลงที่มีลักษณะกลุ่มเสียงคล้ายกัน

สรุปและอภิปรายผล

1. รูปแบบกลวิธีบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีหลักการในการดำเนินทำนองที่คล้ายคลึงกับการดำเนินทำนองของสำนักอื่น ๆ แต่สิ่งที่พบว่ามีความแตกต่าง คือการใช้คู่เสียงต่าง ๆ ในการดำเนินทำนอง ซึ่งศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ท่านวางแนวทางในการดำเนินทำนองในลักษณะการดำเนินทำนองพื้นให้มีความคล้ายกับการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในกลุ่มปี่พาทย์ ไม่ว่าจะเป็นระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่หรือแม้กระทั่งฆ้องวงเล็ก โดยการบรรเลงขั้นสูงหรือเพลงเดี่ยวอวดฝีมือ สอดแทรกกลวิธีของเครื่องดนตรีดังกล่าวเอาไว้ในทำนองเดี่ยวที่ท่านสร้างสรรค์ขึ้น แต่ในทางการดำเนินทำนองเพลงทั่ว ๆ ไปนั้น สิ่งที่เห็นชัดเจนคือเรื่องของการให้ความสำคัญกับการใช้ช่วงเสียงต่าง ๆ บนขิมโดยเฉพาะการกรอเป็นคู่เสียง คู่แปด แนวคิดของท่านจะไม่นิยมใช้การกรอหรือรัวในคู่เสียงที่เป็นระดับเสียงเดียวกัน แต่ท่านจะใช้การกรอคู่แปดเป็นหลักในการดำเนินทำนองที่ต้องการเสียงชัดเจน ในทำนองที่แสดงการจบประโยค หรือจบท่อนเพื่อให้ได้เสียงที่กว้าง สามารถคลุมเสียงในลักษณะการเติมเต็มให้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ได้สมบูรณ์ รวมถึงการรัวคู่ประสานต่าง ๆ หรือการรอนไม้ตี และการตีโปรยซึ่งเป็นวิธีการดำเนินทำนองสำหรับเพลงประเภทบังคับทางที่ท่านนิยมใช้เพื่อแสดงอารมณ์อ่อนหวานนุ่มนวล ในส่วนของเพลงประเภททางพื้นนั้น กลวิธีที่ใช้ในการดำเนินทำนอง นอกจากการตีสลับมือดำเนินทำนองแล้วยังใช้การสะบัด ทั้งนี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัวของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่ท่านเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถสูง มีความคล่องตัวในการบรรเลง และลักษณะของการบรรเลงด้วยกลวิธีการสะบัดแทรกในทำนองต่าง ๆ นี้เป็นลักษณะการนำกลวิธีในการดำเนินทำนองของระนาดเอกและฆ้องเล็กมาใช้ในการดำเนินทำนองเพื่อสร้างสีสัน และถือเป็นการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทย ดังที่ อุทัย ศาสตรา (2561) กล่าวไว้ว่าการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยเป็นความสามารถของบุคคลที่อยู่บนฐานของความคิดสร้างสรรค์ โดยมีสาระทางดนตรีเป็นเนื้อหาหลัก ซึ่งการนำกลวิธีในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีอื่นมาใช้ในการดำเนินทำนองขิมนั้น แสดงให้เห็นว่าศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้ที่มีความปราดเปรื่องในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยอย่างดี

2. ในการสร้างรูปแบบกลวิธีการบรรเลงขิมเพลงจีนขิมเล็ก ตามแนวทางของ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ดำเนินทำนองโดยยึดบทบาทหน้าที่ของขิมในการเป็นส่วนเติมเต็มความสมบูรณ์ของเสียงในวงดนตรี รวมถึงแนวการเคลื่อนที่ของทำนองให้มีความสอดคล้องกับทำนองหลัก สามารถสร้างสรรค์การดำเนินทำนองให้มีความแตกต่างกับทำนองหลักได้บ้างตามความเหมาะสม เพื่อสร้างความเด่นในการดำเนินทำนองสำหรับขิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งนอกเหนือจากการสร้างสรรค์การดำเนินทำนองแล้วสิ่งที่สำคัญในการบรรเลงขิมในแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ คือ การจับไม้ขิม ซึ่งเป็นการจับไม้ที่แตกต่างจากสายทางอื่น

เนื่องด้วยลักษณะการบรรเลงขิมในสายทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นั้นเน้นความชัดเจนในการบรรเลงการใช้กลวิธีและความละเอียดในการการดำเนินทำนองที่จะใช้กลวิธีการสะบัดที่คมชัด การรัวที่มีความต่อเนื่องของเสียงและมีความหนักแน่น สามารถควบคุมน้ำหนักของเสียงได้ตามที่ต้องการและตามอารมณ์ของบทเพลง ซึ่งสอดคล้องกับ พิชญาภา มานะวิริย และดนีญา อุทัยสุข (2564) กล่าวไว้ว่า ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงบทเพลงได้ตรงตามอารมณ์ของเพลงได้อย่างถูกต้องและไพเราะ โดยทักษะการบังคับปลายไม้ให้ตกกระทบบรรเลงตัวโน้ตให้มีเสียงถี่ ๆ สลับกัน เป็นทักษะการบรรเลงขิมที่ต้องอาศัยเวลาในการฝึกฝนจนชำนาญให้เสียงคมชัด และเสียงเรียบไม่สะดุด ฉะนั้นการจับไม้ตีจึงมีความสำคัญอีกประการหนึ่งที่ต้องให้ความสำคัญเป็นอันดับต้น ๆ สำหรับการตีขิม นอกจากนี้ ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงในส่วนของการดำเนินทำนองนั้น ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ นิยมให้ดำเนินทำนองในลักษณะเกาะเกี่ยวไปกับทำนองหลัก ไม่ว่าจะเป็นเพลงในลักษณะบังคับทางหรือเพลงลักษณะทางพื้น ใช้รูปแบบกลวิธีในการตีสลับมือและการสะบัดในการดำเนินทำนอง และการใช้การรัวรูปแบบต่าง ๆ ในการดำเนินทำนองเพลงประเภทบังคับทาง โดยเฉพาะการรัวคู่เสียงประสานต่าง ๆ การรอนไม้ตีและการตีโปรยเพื่อช่วยเพิ่มอรรถรสในการดำเนินทำนองให้มีความอ่อนหวาน แต่แม้กระนั้นก็ยังสามารถพบการตีรัวหรือกรอในลักษณะคู่แปดในการดำเนินทำนองด้วยเพื่อทำหน้าที่ในการเติมเต็มช่องว่างระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีให้มีความเด่นชัดขึ้น สอดคล้องกับวัชรมณฑ์ อรัณยะนาค (2564) ที่กล่าวว่าในการสร้างสรรค์สำนวนกลอน ประกอบด้วยการใช้มือในการตีควบมือ การตีสะบัด การตีขยี้เก็บ ซึ่งเป็นการเติมกลวิธี เทคนิคต่าง ๆ รวมเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อให้เสียงมีความกลมกลืนกันและทำให้สำนวนกลอนออกมาในลักษณะรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปจากการบรรเลงธรรมดา ในสำนวนกลอนที่นำมาประดิษฐ์เพลงเดี่ยวจะมีสำนวนกลอนธรรมดาผสมผสานสอดแทรกกับทางเดี่ยว แสดงถึงกระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิม ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์ของบทเพลงที่มีลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงในทิศทางเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงขิมตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ผู้วิจัยมีแง่มุมที่จะนำเสนอเพื่อให้ผู้สนใจได้ศึกษาวิจัยต่อไปดังนี้

1. การศึกษาวิจัยกลวิธีการบรรเลงขิมในผลงานของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ยังมีอีกมากที่ยังไม่ได้เก็บรวบรวมหรือศึกษาในเชิงการวิจัย ไม่ว่าจะเป็นการประพันธ์ทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ รวมถึงผลงานการประพันธ์เพลงต่าง ๆ ซึ่งล้วนเป็นประโยชน์ต่อการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อการวิจัยต่อไป

2. ควรมีการศึกษาวิจัยกลวิธีการบรรเลงขิมของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงท่านอื่น เพื่อเป็นคลังความรู้สำหรับการเรียนการสอนให้นักศึกษาได้ศึกษารูปแบบที่หลากหลาย

3. ควรศึกษาการดำเนินทำนองขิมในรูปแบบผสมผสานกลวิธีตะวันตก ซึ่งเป็นรูปแบบการดำเนินทำนองขิมที่แตกต่างจากการบรรเลงตามขนบ เพื่อนำมาใช้สร้างสรรค์การบรรเลงดนตรีไทยต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ศาสตราจารย์ ดร.อังสุมาลย์ จันทราปัตย์ นางสาวจุฑารัตน์ บุญประคอง นางสาววิมลมาศ นาคสวัสดิ์ นายประชา สามเสน ลูกศิษย์และทายาทผู้สืบทอดทางบรรเลงขิม รวมถึงการดำเนินกิจกรรมทางดนตรีไทยตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ และขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในการสนับสนุนทุนสำหรับโครงการวิจัยนี้ รวมถึงคณะศิลปศึกษาที่กรุณาอำนวยความสะดวกแก่ผู้วิจัยในการดำเนินการต่าง ๆ เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้

รายการอ้างอิง

กันตภณ เรืองลั่น. (2563). *การพัฒนาแบบฝึกเพื่อการบรรเลงเดี่ยวขิมเพลงลาวแพน* [สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล]. Thai School. http://www.thaischool.in.th/_files_school/12100390/workteacher/12100390_1_20210401-173636.pdf

พิชญาภา มานะวิริย และดนีญา อุทัยสุข. (2564). ปัจจัยที่ส่งผลต่อทักษะการกรอขิม. *วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา 16*(2), https://so01.tci-thaijo.org/index.php/OJED/article/view/251739

วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค. การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม. *วารสารทีทัศน์วัฒนธรรม. 20*(1), มกราคม - มิถุนายน, 71 – 96. http://culture.bsru.ac.th/wp-content/uploads/2021/06/07-ทีทัศน์-20ฉ1-ปี-64-การสร้างสรรค์ทางเดี่ยวขิมโดยใช้รูปแบบทำนองเดี่ยวขิม.pdf

ศรายุทธ หอมเย็น (2563). *การสร้างสรรค์ทำนองขิมตามแนวทางของ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์* [เอกสารไม่ตีพิมพ์]. รายงานการวิจัยทุนสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

อุทัย ศาสตรา. (2561). การสร้างสรรค์ดนตรีไทย: แนวคิดและแนวทางการเรียนการสอน. *วารสารครุศาสตร์*. 46(4), ตุลาคม - ธันวาคม, 554 – 569. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/EDUCU/article/view/163584/118339

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2525). *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 2 คู่มือฝึกเครื่องดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. ประยูรวงศ์.

บทความวิชาการ (Academic Article)

“ลาวดำเนินทราย” การเปลี่ยนแปลงที่ยังธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และคุณค่าในตัวเอง

“*Lao Damnoen Sai*”: Musical Change with a Continuation of Unique Value

กฤษฎา สุขสำเนียง / Krissada Sooksumnieng
อาจารย์ ดร., คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
Dr., The Faculty of Music Interdisciplinary, Bangkokthonburi University
nengnengpk@hotmail.com

Received: March 23, 2022 **Revised:** May 24, 2022 **Accepted:** August 23, 2022 **Published:** August 31, 2022

บทคัดย่อ

เพลงลาวดำเนินทราย เป็นผลงานการประพันธ์ของจ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม) ซึ่งได้ประพันธ์ไว้แต่เพียงทางขับร้อง ต่อมาพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้คิดทางดนตรีขึ้นใช้สำหรับขับร้องและบรรเลง ซึ่งเป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น สำเนียงลาว หน้าทับสองไม้ (ลาว)

มีการนำเพลงลาวดำเนินทราย ไปปรับปรุงเป็นรูปแบบต่าง ๆ คือ 1) ประเภทเพลงไทยแบบแผน ได้แก่ เพลงลาวดำเนินทรายทางเปลี่ยน โดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และเพลงไทยดำเนินดอย พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 2) ประเภทเพลงไทยสมัยนิยม ได้แก่ เพลงดำเนินทราย และเพลงดำเนินทราย ในรูปแบบสังคีตสัมพันธ์ โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เพลงสัญญาสวาท โดยครูพยงค์ มุกดา และเพลงคืนพิศวาส โดยครูสมาน กาญจนะผลิน บทความเรื่องนี้ผู้เขียนได้ทำการศึกษาท่วงทำนองเพื่อหาจุดแตกต่างให้เกิดความเข้าใจอย่างแท้จริงในเพลงลาวดำเนินทราย ที่นำไปปรับปรุงเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยมุ่งเน้นที่เพลงไทยสมัยนิยมเป็นสำคัญ

การปรับปรุงอย่างเพลงไทยแบบแผนยังคงจารีตของเพลงไทยไว้ทุกประการ ส่วนการปรับปรุงเป็นเพลงไทยสมัยนิยม ปรับตามทางบรรเลงเป็นเพลงเนื้อเต็ม ที่แตกต่างกันพบว่าส่วนใหญ่จะปรับเพิ่มจังหวะและทำนองในท่อนที่ 2 ยกเว้นเพลงดำเนินทราย ในรูปแบบสังคีตสัมพันธ์เท่านั้นที่คงทำนองตามต้นฉบับการบรรเลงของดนตรีไทย

จากการนำท่วงทำนองเพลงลาวดำเนินทราย ไปปรับปรุงในรูปแบบต่าง ๆที่หลากหลาย ย่อมเป็นตัวชี้วัดที่สนับสนุนความนิยมของเพลง อันแสดงให้เห็นถึงคุณค่าความงดงามในเชิงดุริยางคศิลป์ของเพลงลาวดำเนินทรายได้อย่างดีที่สุด

คำสำคัญ: ดำเนินทราย, สังคีตสัมพันธ์, เพลงไทยแบบแผน, เพลงไทยสมัยนิยม, เพลงไทยร่วมสมัย

Abstract

Lao Damnoen Sai is one of the well-known Thai classical songs; it was composed initially by Chaphenphayongying (Khom) with the vocal part only. Later, Phraya Prasan Duriyasap (Plaek Prasansap) composed the instrumental part of *Lao Damnoen Sai* in *song chan* metric level with *nathap song mai lao* rhythmic pattern.

Lao Damnoen Sai was arranged to be different song versions: 1) as a Thai classical version such as *thang plian* arranged by Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) and *Thai Damnoen Doi* with the lyrics written by HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn of Thailand and 2) as a contemporary Thai version: *Damnoen Sai* as Sangkhit Samphan musical production led by Eua Sunthornsanan, *Sanya Sawat* by Phayong Mukda, and *Khuen Phitsawat* by Saman Kanchanaphalin. Therefore, this article examines the musical differentiations amongst various versions of *Lao Damnoen Sai* by focusing more on the Thai contemporary version.

On the one hand, Thai classical versions were arranged based on Thai classical music tradition. On the other hand, contemporary Thai versions employ the *nua tem* formation, which has no *uean* (wordless vocalisation) in the vocal part. The prominent adaptation found was the addition of melody in the second section, whereas *Damnoen Sai*, as a Sangkhit Samphan musical production, remains entirely melodies of the original version.

Various adapted versions of *Lao Damnoen Sai* could be indicators to support the popularity of this song, which perfectly reflects the musical value and aesthetics of *Lao Damnoen Sai*.

Keywords: *Damnoen Sai*, sangkhit samphan, Thai classical music, Thai popular music, Thai contemporary music

บทนำ

เพลงลาวดำเนินทราย เป็นผลงานการประพันธ์ของจ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม) ซึ่งได้ประพันธ์ไว้แต่เพียงทางขับร้อง ต่อมาพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้คิดทางดนตรีขึ้นใช้สำหรับขับร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2555) ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

ความนิยมในเพลงลาวดำเนินทราย ในวงการดนตรีไทยมีมาก ถึงขั้นวงดนตรีชั้นนำของประเทศโดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำเพลงนี้มาประพันธ์เป็นทางเปลี่ยน

ต่อมา เมื่อการดนตรีในประเทศไทยมีพัฒนาการมาจนถึงบทเพลงไทยสากล เพลงลาวดำเนินทรายได้รับการนำมาแต่งทางขับร้องใหม่ในรูปแบบเพลงไทยเนื้อเต็ม โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้นำท่วงทำนองมาให้ครูแก้ว อัจฉริยะกุล บรรจุคำร้อง ในนามของวงดนตรีกรมโฆษณาการหรือกรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน

จากนั้น ได้มีการนำเพลงลาวดำเนินทราย มาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของเพลงไทยสากลจนเป็นที่รู้จักอีกหลายเพลง เช่น เพลงคืนพิศวาส โดยครูสมาน กาญจนะผลิน เพลงสัญญาสวาท โดยครูพยงค์ มุกดา เป็นต้น

นอกจากนั้น ในส่วนของดนตรีไทยแบบแผน สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ยังทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ ในปี พ.ศ. 2523 ขับร้องและบรรเลงด้วยท่วงทำนองเดิม พระราชทานชื่อว่า เพลงไทยดำเนินดอย

เพลงลาวดำเนินทราย ที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นในภายหลัง ในรูปแบบของเพลงไทยสากลมีทำนองที่แตกต่างกันบ้าง ไม่สามารถบรรเลงด้วยโน้ตฉบับเดียวกันได้ มีความคลาดเคลื่อนกันในบางแห่ง ด้วยความหลากหลายที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ผู้เขียนจึงมีความสนใจที่จะวิเคราะห์ท่วงทำนอง ศึกษาหาจุดแตกต่างเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างแท้จริงของเพลงลาวดำเนินทรายในรูปแบบต่าง ๆ และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานทางด้านดุริยางคศิลป์ในโอกาสต่อไป

เพลงลาวดำเนินทราย

สองนางงามก็เล้าโลมถามพี่เลี้ยงเฉลย ชะคนเคยบ่ายเบี่ยงเลี่ยงหลอกหลอน
เผือจากเมืองบุรีรัมยะนคร มะโนห่อน มะโนห่อนเที่ยวค้ามากับพราหมณ์
โอ้ว่าปากเอ๋ยปาก ปากเอ๋ยข้อยอยากจะหยิก
คำกลับกลอกหลอกแพลงพลิก หัวใจริกริกเคืองเอย
ช่างใส่สีทำคดีอำพราง สองนายเอย
ข้ารู้ถึง หัวใจพี่เพลี่ยง (เอ๊ะ) ถึงพี่จะเลี่ยง สุดที่จะเถียงแล้วเอย

(มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2555, น. 456)

เพลงลาวดำเนินทราย เป็นเพลงไทยประเภทเพลง 2 ชั้น สำเนียงลาว หน้าทับสองไม้ (ลาว) ประพันธ์ทางร้องโดยจ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม) และพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้ประพันธ์ทางบรรเลง แต่แรกมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้บรรเลงและขับร้องในวงเครื่องสายปี่ชวา

โครงสร้างเพลงลาวดำเนินทราย

ลักษณะท่วงทำนองของเพลงลาวดำเนินทราย เป็นเพลงไทยสำเนียงลาว ระบบ 5 เสียง (Pentatonic scale) ประกอบด้วยเสียง โด เร มี ซอล และ ลา ซึ่งเป็นโน้ตหลักของเพลงไทยสำเนียงลาว อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับสองไม้ (ลาว) มี 2 ท่อน ท่อน 1 เขียนด้วยโน้ตตัวอักษรไทย จะได้ 6 บรรทัดเท่ากันทั้งทางขับร้องและบรรเลง ส่วนท่อน 2 เขียนด้วยโน้ตตัวอักษรไทย ทางขับร้องมี 12 บรรทัด ส่วนทางบรรเลงมีเพียง 11.5 บรรทัด ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ตอนท้ายมีการซ้ำทำนองเดิมที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงเพื่อจะลงจบ

ภาพที่ 1 *โน้ตเพลงลาวดำเนินทราย แสดงท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ทางบรรเลงของเพลง*

– – – –	มˌ ซˌ ดˌ รˌ	มˌ รˌ ดˌ ล	ดˌ ซ – ล	– ม ซ ล	– รˌ ดˌ ล	– มˌ รˌ ดˌ	– ซˌ มˌ รˌ

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

***ภาพที่ 2** โน้ตเพลงลาวดำเนินทราย ทางร้องและทางบรรเลง*

โน้ตเพลงลาวดำเนินทราย

ท่อน 1 ทางร้อง

– – – –	– – – –	– – ดˌ ล	– ซ – ซล	– ซม – –	– ร – ม	– ซ – ล	– ซม – ซล
		ฮึ้งเงอ	เอิงเง้อ	เออเอ่อ	เอ่อเออ	เออเฮอ	เออเอ่อเออเฮอ
– – – –	– ซ – ล	– ดˌ – รˌ	ดˌมˌรˌ – รˌ	– – – –	– – – –	– ซˌ – มˌ	– รˌมˌ – ซˌ
	เอ่อเออ	เอ่อเออ	เอ่อเฮ้อเอิงเงย			สองนาง	อื่อฮือง่าม
– – – –	– ซˌดˌ – รˌมˌ	– – – รˌดˌ	– – – ดˌ	– รˌ – ดˌลˌ	– ซ – ล	– – ดˌ ล	– ซฺซฺ ซ
	ก็ เล้า	โลม	ถาม	ฮืออืออื่อ	เอ่อ เออ	ฮึเงอ	เออเฮ้อเอิงเงอ
– – – –	– ซ – ล	– – ดˌ ล	– ซฺซฺ ซ	– – รม	– ซ – ดˌ	– – – รˌมˌ	– รˌ มˌ มˌซˌ
	เอ่อ เออ	ฮึเงอ	เออเฮ้อเอิงเงอ	เอ่อเออ	เอย พี่	เลี้ยง	เฉลย
– – – –	– – – –	– ดˌ – รˌ	มˌ รˌ มˌมˌ มˌ	– – – –	– – – –	– ซˌ – มˌ	– รˌมˌ – ซˌ
		เอ่อเออ	เฮอเออเฮ้อเอิงเงย			ชะ คน	เอ่อ เคย
– – – –	– ดˌ – รˌ	– มˌรˌ – ล	– – – ล	– – – ดˌ	– รˌดˌ – ซ	– รˌดˌ – ดˌ	– – – รˌซˌ รˌมˌรˌดˌ
	เอ่อเออ	เฮ้อเอยบ่าย	เบี่ยง	เออ	เฮ้อเอิงเงย	เลี่ยงหลอก	หลอนอืออืออื่อ

ท่อน 1 ทางบรรเลง

– – – –	– – – –	ดˌ รˌ ดˌ ล	– ซ – ม	– – – –	– ร – ม	– ซ – ล	ซมซล
– – – –	– ซ – ล	– ดˌ – รˌ	ดˌ มˌ รˌ รˌ	– – – –	– – – –	– ซˌ – มˌ	– รˌ มˌ ซˌ
– – – –	– ดˌ – มˌ	– – ซˌรˌ	มˌ รˌ ดˌ ล	– – – –	ร ม ซ ล	ซ ล ดˌ ล	– ซ ซ ซ
– – – –	ร ม ซ ล	ซ ล ดˌ ล	– ซ ซ ซ	– ด ร ม	– ซ – ล	– ด – ม	– ร ม ซ
– – – –	– – – ดˌ	– – – รˌ	มˌ รˌ ซˌ มˌ	– – – มˌ	– มˌ มˌ มˌ	– ซˌ – มˌ	– รˌ มˌซˌ
– – – –	– ดˌ – มˌ	– – ซˌ รˌ	มˌ รˌ ดˌ ล	– – ดˌ ล	ซ ม ซ ล	– ดˌ – มˌ	– รˌ – ดˌ

ท่อน 2 ทางร้อง

– – – –	– – – –	– – – ดำ ล	– ซ – ล ดำ	– – – –	– – – –	– ซ – ม	– ร ม – ซ
		ฮึ้งเงอ	เอ่อ เอย			เผือจาก	เมือง
– – – –	– – – –	– – ล ล	– – – ล	– – – –	– – – –	– – ซ ซ ล	– – ซ ซ
		บุรี	รั–			มยะ	นคร
– – – ล	– ซ ม – –	– – ซ ซ	– – – ม	– ซ ดำ – ซ ล	– – – –	– – มำ มำ	– – – ริ มำ
ฮือ	ออือยื่อ	มโน	ห่อน	น้อ		มโน	ห่อน
– – – ซ์ มำ	– ริ ดำ – รำ	– – – –	– – – –	– – ดำ ดำ	– ล ดำ – ดำ	– ริ มำ – ซ์ รำ	– ดิ ล – ดิ ริ ดำ ล
ฮึ้งเงอ	เออเอ่อเอย			มโน	ห่อน	ฮึ้งเงย	เที่ยวค้า
– – – ล ดำ	– – – ซ	– ม – ซ	– ล – ล	– – – ซ	– ม ซ ม	– – – ล	– ดำ – ซ
เอ๋ย	มา	กับ	พราหมณ์	โอ้	ว่าปาก	เอ๋ย	ปาก
– – – ล	– – – –	– – – ดำ ล	– ซล ซ – ซ	– – – –	– – – –	– ล ซ – ดำ ล	– ซ ม – ซ ล
อือ		ฮึ้งเงอ	เออเฮ้อเอิงเงอ			เฮ้อเอิง เงอ	เออ
– – – –	– – – –	– ล – ท	– ลท ล – ล	– – – ซ	– ม ซ ม	– – – ล ดำ	– ม – –
		ออือฮื้อ	ออือฮื้อเอิงเงย	โอ้	ว่าปาก	เอ๋ย	ปาก
– ม – ล ดำ	– ซ์ ม – ม	– – – ซ	– ม – –	– มำ – รำ	– – – รำ	– รำ – มำ	– ซำ – –
ปากเอ๋ย	ข้อยอยาก	จะ	หยิก	คำ กลับ	กลอก	หลอกแพลง	พลิก
– มำ ซ์ – มำ	– – ซำ ซำ	– – – ร มำ รำ ดำ	– – – ด	– – – –	– – – –	– ร์ ดำ – ดำ	ร มำ รำ ดำ – ดำ รำ
หัว ใจ	ริกริก	เคือง ฮือฮือฮือ	เอย			ช่าง ใส่	ออือฮื้อ ออือฮือสี
– – – ดำ	– – ดำ ดำ	– – – –	– รำ – รำ	– – – –	– – – –	– ดิ ริ – ดำ	– ล ดำ – ริ มำ
ทำ	คดี		อำพราง			สองนาง	อื่อ ยือ เอ๋ย
– – – ซ์ รำ	– ม ริ ดำ – –	– ม ซ์ – รำ มำ	– ริ ดำ – ดำ	– รำ – ดำ ล	– ม ซ์ – มำ	– – – มำ	– ริ ดำ – ร์
ฮึ้งเงอ	เฮ้อเออเออ	ข้า รู้	ถึง		หัว ใจ	พี่	เพลี่ยง
– ดำ ริ – ซำ	– – – –	– ม ซ์ – มำ	– ริ ดำ ริ ดำ	– รำ – ม	– ริ ดำ ริ มำ	– ซ์ – ร มำ รำ ดำ	– – – ดำ
เอ๊ะ		ถึง พี่	จะเลี่ยง	สุด ที่	จะเถียง	แล้ว ฮือออือ	เอย

ท่อน 2 ทางบรรเลง

(ดำ รำ ดำ ล	ดำ ซ ล ดำ)	(ดำ รำ ดำ ล	ดำ ซ ล ดำ)	(ซ ล ซ ม	ซ ร ม ซ)	(ซ ล ซ ม	ซ ร ม ซ)
(ดำ รำ ดำ ล	ดำ ซ ล ดำ)	– ม ซ ล	ซ ล ดำ ล	– – ซ ม	– – – –	ร ม ซ ล	ซ ล ดำ ซ
– – ม ล	– – – –	– ซำ – มำ	– มำ มำ มำ	– ซ – –	– ดำ – รำ	– มำ ซำ รำ	มำ รำ ดำ ล
– รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ม	ร ม ซ ล	ดำ ซ – ล	– – – ม	– – – ล	– – – ดำ	– – – ล
– – – –	– – – –	ซ ล ดำ ล	ซ ม – ซ	– – – –	– – – –	ล ซ ดำ ล	ซ ม ซ ล
– – – –	– – – ล	– ล ล ล	– ล – ล	– – – ม	– – – ซ	– ม ซ ล	ดำ ซ – –
– ม ซ ล	ดำ ล ซ ม	– – ซ ล	ดำ ซ – –	– ดำรำมำ	ซำ มำ รำ ดำ	– – มำ รำ	ซำ มำ – –
มำ ซำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	มำ รำ ซำ มำ	– รำ – ดำ	– – – –	มำ ซำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ดำ ซ – ล
– ม ซ ล	– รำ ดำ ล	– มำ รำ ดำ	– ซำ มำ รำ	– – – –	– ดำ – มำ	– – – รำ	ดำ มำ รำ ดำ
– – – –	– – – ดำ	– ดำ ดำ ดำ	– ดำ – ดำ	– – – –	มำ ซำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ดำ ซ – ล
– ม ซ ล	– รำ ดำ ล	– มำ รำ ดำ	– ซำ มำ รำ	– – – –	– – – –	– มำ – รำ	– มำ มำ มำ
– มำ – รำ	ซ– มำ มำ มำ	– – – รำ	ดำ มำ รำ ดำ				

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

จากโน้ตที่ครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน (มัณฑนา อยู่ยั่งยืน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 มีนาคม 2565) เป็นผู้บอกทางขับร้องให้บันทึก และครูฐิระพล น้อยนิตย์ (ฐิระพล น้อยนิตย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 มกราคม 2565) เป็นผู้บอกทางหลักของเพลงให้บันทึก เมื่อเปรียบเทียบทางร้องกับทางบรรเลงแล้วจะเห็นได้ว่าท่วงทำนองท่อน 1 มีความสมบูรณ์ทั้งจำนวนที่เท่ากันและลูกตกที่ลงตรงกัน สามารถบรรเลงลำลองไปกับการขับร้องได้อย่างพอดี

ส่วนท่อน 2 ทางบรรเลงโน้ตบรรทัดที่ 3 ตั้งแต่ห้องที่ 5 จนถึงบรรทัดทัดที่ 4 ห้องที่ 4 รวม 8 ห้อง ได้ถูกขยายเป็น 2 เท่า (16 ห้อง) ในทางขับร้อง ด้วยทำนองโยนเสียง “ลา” (ฐิระพล น้อยนิตย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 มีนาคม 2565)

ภาพที่ 3 *โน้ตเพลงลาวดำเนินทราย เปรียบเทียบทางขับร้องช่วงที่ขยายออกจากทางบรรเลง*

ทางบรรเลง	– ซ ำ – –		– ด ำ – ร ำ		– ม ำ ซ ำ ร ำ		ม ำ ร ำ ด ำ ล	
ทางขับร้อง	– ซ$^{ที่}$–ซ^{ล}	– – – –	– – ม ำ ม ำ	– – – ร ำ^{ม}	– – – ซ^{ำ}ม ำ	– ^{ร}ด ำ – ร ำ	– – – –	– – – –
	เนาะ		มโน	ห่อน	ซึ้ง$^{}$เงอ	เออ^{ล}เอ่อเอย		

– ร ำ ด ำ ล		ด ำ ล ซ ม		ร ม ซ ล		ด ำ ซ – ล
– – ด ำ ด ำ	– ล^{ด} – ด ำ	– ^{ร}ม ำ – ซ^{ร} ำ	– ด^{ล} – ด^{ร}ด ล	– – – ล^{ด}	– – – ซ	– ม – ซ	– ล – ล
มโน	ห่อน	ซึ้ง$^{}$เงย	เที่ยวค้า	เอ๋ย	มา	กับ	พราหมณ์

ทางบรรเลง
ทางขับร้อง

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

นอกจากนั้น ทางบรรเลงยังเพิ่มทำนองโยนเสียง “โด” ต่อท้ายบรรทัดที่ 10 ของทางขับร้อง ดังนั้น หากต้องการบรรเลงแบบลำลอง ผู้บรรเลงจะต้องใช้ความสามารถประดิษฐ์ทางบรรเลงให้สอดคล้องกับทางขับร้อง จึงจะสามารถบรรเลงและขับร้องไปด้วยกันได้ (ฐิระพล น้อยนิตย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 มีนาคม 2565)

ภาพที่ 4 *โน้ตเพลงลาวดำเนินทราย แสดงทางขับร้องที่เพิ่มทำนองโยนในทางบรรเลง*

ทางบรรเลง	– ม ซ ล	– ร ำ ด ำ ล	– ม ำ ร ำ ด ำ	– ซ ำ ม ำ ร ำ	– – – –	– ด ำ – ม ำ	– – – ร ำ	ด ำ ม ำ ร ำ ด ำ
ทางขับร้อง	– – – ด ำ	– – ด ำ ด ำ	– – – –	– ร ำ – ร ำ	– – – –	– – – –	– ด^{ร} – ด ำ	– ล^{ด} – ^{ร}ม ำ
	ทำ	คดี		อำพราง			สองนาง	เอ๋ย

ทางบรรเลง	– – – –	– – – ด ำ	– ด ำ ด ำ ด ำ	– ด ำ – ด ำ	– – – –	ม ำ ซ ำ ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ ด ำ ล	ด ำ ซ – ล
ทางขับร้อง	ทางขับร้องไม่มีทำนองโยน 4 ห้องนี้				– – – ซ^{ร} ำ	– ^{ม}ร^{ำ}ด ำ – –	– ม^{ซ} – ร^{ม} ำ	– ^{ร}ด ำ – ด ำ
					ฮึ้ง$^{}$เงอ	เฮ้อ	เข้า รู้	ซึ้ง

ทางบรรเลง	– ม ซ ล	– ร ำ ด ำ ล	– ม ำ ร ำ ด ำ	– ซ ำ ม ำ ร ำ
ทางขับร้อง	– ร ำ – ด^{ล}	– ม ำ^{ซ} – ม ำ	– – – ม ำ	– ^{ร}ด ำ – ร ำ
		ถึง ใจ	พี่	เพลี่ยง

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

เพลงลาวดำเนินทราย เพลงไทยดำเนินดอย และเพลงลาวดำเนินทรายทางเปลี่ยน ล้วนเป็นการประพันธ์เพลงตามวิธีการของการประพันธ์เพลงไทยแบบแผนทั้งสิ้น

การเปลี่ยนแปลงของเพลงลาวดำเนินทราย

ในการขับร้องและบรรเลงเพลงลาวดำเนินทราย แบบเพลงไทยแบบแผน ได้รับการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงที่พบได้ในเบื้องต้นคือ การประพันธ์ทำนองของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ที่มีท่วงทำนองในท่อนที่ 2 ไม่เท่ากับทางขับร้องของจ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม) ดังโน้ตในภาพที่ 3 และ 4 จากทางบรรเลงนี้เอง หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำเพลงนี้มาประพันธ์เป็นทางเปลี่ยน ผลัดกัน

บรรเลงแยกเครื่องมือแบบวรรคต่อวรรค และเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นอีกครั้ง เมื่อสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ ขับร้องและบรรเลงด้วยท่วงทำนองเดิม พระราชทานชื่อใหม่ว่า เพลงไทยดำเนินดอย

ความนิยมของเพลงลาวดำเนินทราย ได้แพร่หลายมาจนถึงยุครัฐนิยมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน ทำหน้าที่หัวหน้าวง ได้ดำเนินงานสนองนโยบายของรัฐ โดยการนำเพลงไทยมาปรับให้บรรเลงและขับร้องด้วยวงดนตรีสากลเป็นเพลงไทยสมัยนิยม และปรับชื่อเพลงเดิมที่เป็นชื่อภาษาต่าง ๆ ให้ปราศจากชื่อประเทศอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ประเทศไทย ในการนี้เพลงลาวดำเนินทราย ก็เป็นเพลงหนึ่งที่ครูเอื้อเลือกที่จะนำมาขับร้องและบรรเลงใหม่ในรูปแบบของดนตรีสากล ด้วยชื่อ “ดำเนินทราย”

เพลงดำเนินทราย

เพลงดำเนินทราย ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ปรับปรุงท่วงทำนองโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน และมอบหมายให้ครูแก้ว อัจฉริยะกุล เป็นผู้ประพันธ์คำร้อง เนื้อหาเป็นเพลงขับร้องคู่เกี้ยวพาราสีของชาย–หญิง ผู้ที่ขับร้องต้นฉบับคือ ครูเอื้อ กับมัณฑนา โมรากุล (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2552)

ภาพที่ 5 *ภาพประกอบวีดิทัศน์ เพลงดำเนินทราย เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์*

หมายเหตุ. จาก *ดำเนินทราย มัณฑนา สุนทราภรณ์*, โดย Metro Records, 2014, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=zwqcVA0u62I).

ภาพที่ 6 *โน้ตเพลงดำเนินทราย สำหรับเปียโน ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์*

หมายเหตุ. จาก *วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์*, โดย ศุกร์สวัสดิ์ ถาวโรฤทธิ์.

เนื้อเพลงดำเนินทราย

ท่อน 1

ญ. แสงจันทร์นวลผ่อง เมื่ออยู่กับคู่ประคอง เธอกอดตระกองให้มองจันทร์
ช. แสงจันทร์เฉิดฉัน แต่นวลน้องยิ่งนวลกว่านั้น
ญ. ปากคำนะช่างรำพัน เปรียบเทียบน้องเทียมดวงจันทร์
ช. ใช่แสร้งรำพันเสกสรรดอกหนา
ญ. ชื่นชวนเชย
ช. หอมเอยบุปผา แก้มเธอนั้นยิ่งหอมยิ่งกว่า
ญ. อุ๊ยน่าหยิกขา ช่างมาเพ้อได้

ท่อน 2

ช. เธอรักพี่บ้างไหม
ช. ที่รักน่ะรักแค่ไหน
ช. จะอยู่กับพี่ทั้งคืนได้ไหม
ช. ใจพี่หลงทิ้งไม่ลงแน่ ไม่ผันแปรแน่แท้เอย
ช. แต่พี่หวังเชยชื่นใจ
ญ. ไม่รักจะมาด้วยทำไม
ญ. แค่เพียงหัวใจก็ยอมได้
ญ. จะอยู่ก็ได้เป็นไร ขวัญใจเอย
ญ. โอ้ ปากหนอปาก นี่แหละหวานมากไม่อยากเลย
ญ. โอ๊ใจ หนอใจ อย่าทิ้งอย่าขว้างอย่าร้างไกล
ช. ชื่นชู้คู่ชื่นระรื่นฤทัย รักด้วยใจจึงได้ไม่หักรักมลาย
ญ. ขอเพียงรักเคียงคู่กัน
ช. ผูกพันไม่ลืมเลย
ญ. พี่เอ๋ย อย่ามีกลาย แม้รักเธอเลือนเคลื่อนคลาย จะกลั้นใจให้ตายนะ
ช. ถ้าหากเธอตายพี่ขอกลั้นใจตายตามเอย

การปรับปรุงเพลงดำเนินทราย ในรูปแบบของครูเอื้อ เป็นการบรรจุคำร้องเข้าไปให้เท่ากับหรือใกล้เคียงกับท่วงทำนองเพลงทำนองมากที่สุด เรียกเพลงลักษณะนี้โดยรวมว่า “เพลงเนื้อเต็ม” จากบทเพลงที่ครูเอื้อปรับปรุงมานั้นพบว่า มีความใกล้เคียงกับทางบรรเลงมากกว่าทางขับร้องของดนตรีไทย โดยท่อน 1 มีความเท่ากันทุกประการกับดนตรีไทย ส่วนท่อน 2 ทำนองได้รับการปรับปรุง 3 แห่ง ด้วยการเพิ่มจังหวะและทำนองเพลง กล่าวคือ

1. ครูเอื้อเพิ่มทำนองเพลงอีก 2 ห้องเพลง (2 จังหวะ) ก่อนขึ้นต้นท่อน 2 เพื่อให้เกิดการแบ่งท่อนที่ชัดเจน ทั้งนักร้องก็จะได้มีจังหวะในการเตรียมตัวขับร้องในท่อนต่อไปได้

ภาพที่ 7 *โน้ตเพลงดำเนินทราย แสดงจังหวะที่เพิ่มขึ้นมาจากทำนองเพลงลาวดำเนินทราย ก่อนขึ้นต้นท่อน 2*

ดำเนินทราย	เพิ่ม 2 จังหวะ						- - - -	- - - -
	ด(ด)ร(ด)-(ด)ล	-ด(ช)-ล(ด)	- - - -	- - - -	ซลซม	ซ(มร)-มซ	- - - -	- - - -
	เธอรัก พี่	บ้างไหม			ไม่รักจะมา	ด้วยทำไม		
ลาวดำเนินทราย	(ดรัดล	ดซลด)	(ดรัดล	ดซลด)	(ซลซม	ซรมซ)	(ซลซม	ซรมซ)

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

2. ท่อน 2 เพิ่มทำนองดนตรีอีก 2 ห้องเพลง (2 จังหวะ) ทำให้ทำนองช่วงแรกของท่อนเพลงเป็นลูกล้อทั้ง 3 ครั้ง

ภาพที่ 8 *โน้ตเพลงดำเนินทราย แสดงจังหวะที่เพิ่มขึ้นมาจากทำนองเพลงลาวดำเนินทราย ลูกล้อที่ 3*

ดำเนินทราย	ด ร ด ล	–ด̍ˢ–ล̍ᵈ	– – – –	– – – –	ซ ล ด ล	–ล̍ˢ–ซ̍ˡ	–ซ–ซ̍ᵐ	– – – –
	ที่รักน่ะรัก	แค่ ไหน			แค่เพียงหัวใจ	ก็ยอม	ได้	
ลาวดำเนินทราย	(ดˌรˌดˌล	ดˌซลดˌ)	ลาวดำเนินทรายไม่เว้น 2 ห้องนี้		– มซล	ซลดˌล	– – ซม	– – – –

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

3. บรรทัดที่ 3 ของท่อน 2 ครูเอื้อยังแทรกทำนองไว้อีก 4 ห้องเพลง (4 จังหวะ) ระหว่างห้องที่ 6 กับห้องที่ 7 ได้อย่างแนบเนียน

ภาพที่ 9 *โน้ตเพลงดำเนินทราย แสดงจังหวะที่เพิ่มขึ้นมาจากทำนองเพลงลาวดำเนินทราย บรรทัดที่ 3*

ห้องที่	3	4	5	6	ครูเอื้อเพิ่ม 4 ห้องนี้				7	8
ดำเนินทราย	มรมม̍ʳᵈ	–มม–	–ม̍ʳ–ร	–ม̍ʳᵈ–ร	– – – –	– – – –	–ด–ด̍ˡ	–ด̍–ˌม	–ซดร	–ม̍ʳᵈ–ด̍ˡ
	จะอยู่ก็ได้	เป็นไร	ขวัญใจ	เอย			ใจพี่	หลง	ทิ้งไม่ลง	แน่
ลาวดำเนินทราย	–ซˌ–มˌ	–มˌมˌมˌ	–ซˌ– –	–ดˌ–รˌ	ทางบรรเลงดนตรีไทยไม่เว้น 4 ห้องนี้				–มˌซˌรˌ	มˌรˌดˌล

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

การบรรเลงและขับร้องเพลงดำเนินทรายนี้บรรเลงด้วยวง Big band ตามรูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีสากลกรมประชาสัมพันธ์ บนบันไดเสียง G major จังหวะ Tango ความเร็ว ♩ = 85

มัณฑนา โมรากุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 มีนาคม 2559) เล่าถึงประวัติเพลงดำเนินทรายว่า เมื่อร้องครั้งแรกออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย คำร้องท่อน 2 ร้องว่า

ช. เธอรักพี่บ้างไหม — ญ. ไม่รักจะมาด้วยทำไม
ช. ที่รักน่ะรักแค่ไหน — ญ. แค่เพียงหัวใจก็ยอมได้
ช. จะกอดจะจูบทั้งคืนได้ไหม — ญ. จะกอดจะจูบทำไม เสียวใจเอย

“ช. จะกอดจะจูบทั้งคืนได้ไหม ญ. จะกอดจะจูบทำไม เสียวใจเอย” ด้วยคำร้องที่ฟังแล้วอาจจะดูล่อแหลม จึงได้รับการร้องขอจากผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับคำร้องดังกล่าวให้เปลี่ยนใหม่ ครูแก้วจึงได้เปลี่ยนเป็น “ช. จะอยู่กับพี่ทั้งคืนได้ไหม ญ. จะอยู่ก็ได้เป็นไร ขวัญใจเอย” จากนั้นเพลงดำเนินทราย ของกรมประชาสัมพันธ์ โดยการขับร้องของครูเอื้อกับมัณฑนา ก็มีชื่อเสียง ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก

ปี พ.ศ. 2497 วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์มีการพัฒนารูปแบบการบรรเลงดนตรี ให้มีการร่วมกันบรรเลงระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากล เรียกการบรรเลงรูปแบบใหม่นี้ว่า “วงสังคีตสัมพันธ์” หรือการบรรเลงแบบ “สังคีตสัมพันธ์”

เพลงดำเนินทราย รูปแบบสังคีตสัมพันธ์

เมื่อรูปแบบการบรรเลงที่เกิดขึ้นใหม่ได้เสียงตอบรับจากผู้ฟัง ครูเอื้อจึงเลือกเพลงดำเนินทราย มาปรับปรุงใหม่อีกครั้งเพื่อขับร้องและบรรเลงในรูปแบบสังคีตสัมพันธ์ ในการปรับปรุงใหม่ครั้งนี้ ครูเอื้อตั้งใจที่จะใช้ทำนองที่ถูกต้องตามวิธีการบรรเลงของดนตรีไทย เพื่อให้เกิดความสะดวกแก่นักดนตรีไทย และเมื่อท่วงทำนองถูกปรับ คำร้องก็จำเป็นจะต้องปรับตามด้วยการบรรจุคำร้องของครูแก้ว ดังนี้

ช. เธอรักพี่บ้างไหม ญ. ไม่รักจะมาด้วยทำไม
ช. ที่รักน่ะรักแค่ไหน ญ. แค่เพียงหัวใจก็ยอมได้
ช. **เจ้า**อยู่กับพี่ทั้งคืนได้ไหม ญ. จะอยู่ก็ได้เป็นไร **น้อง...ก็สุดแต่ใจ**
ช. **ขวัญฤทัยพี่ เจ้าหวานอย่างนี้ พี่หลงตายเอย** ญ. โอ้ ปากหนอปาก นี่แหละหวานมากไม่อยากเลย

ภาพที่ 10 *โน้ตเพลงดำเนินทราย รูปแบบสังคีตสัมพันธ์ เปรียบเทียบกับเพลงลาวดำเนินทราย ท่อน 2*

ดำเนินทราย สังคีตสัมพันธ์	ด ร–ด̣ล	–ด̣ช–ล̣ด	– – – –	– – – –	ซ ล ซ ม	ซ̣มร–ม ซ	– – – –	– – – –
	เธอรักพี่	บ้างไหม			ไม่รักจะมา	ด้วยทำไม		
ลาวดำเนินทราย	(ด ำ ร ำ ล	ด ำ ซ ล ด ำ)	(ด ำ ร ำ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ด ำ)	(ซ ล ซ ม	ซ ร ม ซ)	(ซ ล ซ ม	ซ ร ม ซ)
ดำเนินทราย สังคีตสัมพันธ์	ด ร ด ล	–ด̣ช–ล̣ด	ซ ล ด ล	–ล̣ช–ซ̣ล	–ซ–ซ̣ม	– – – –	ซ ม ซ ซ̣ม	–ล̣ด–ซ
	ที่รักน่ะรัก	แค่ ไหน	แค่เพียงหัวใจ	ก็ยอม	ได้		เจ้าอยู่กับพี่	ทั้งคืน
ลาวดำเนินทราย	(ด ำ ร ำ ล	ด ำ ซ ล ด ำ)	– ม ซ ล	ซ ล ด ล	– – ซม	– – – –	ร ม ซ ล	ซ ล ด ซ
ดำเนินทราย สังคีตสัมพันธ์	–ม–ม̣ล	– – – –	ม ร ม ม̣รด	– ม ม –	–ม̣ช– –	ซ ล ด ร	–ม ซ ร	–ม̣รด–ด̣ล
	ได้ไหม		จะอยู่ก็ได้	เป็นไร	น้อง	ก็สุดแต่ใจ	ขวัญฤทัย	พี่
ลาวดำเนินทราย	– – มล	– – – –	– ซ ำ – ม ำ	– ม ำ ม ำ ม ำ	– ซ ำ ซ ำ ซ ำ	– ด ำ – ร ำ	– ม ำ ซ ำ ร ำ	ม ำ ร ำ ด ล
ดำเนินทราย สังคีตสัมพันธ์	– – ซล̣ด	–ม–ซลช	–ซ̣ม–ซ̣ด	–ล–ล	– – – ซ	–ม–ซ	– – – ล	–ด–ซ̣ล
	เจ้าหวาน	อย่างนี้	พี่หลง	ตายเอย	โอ้	ปาก	หนอ	ปาก
ลาวดำเนินทราย	– ร ำ ด ล	ด ล ซ ม	ร ม ซ ล	ด ำ ซ – ล	– – – ม	– – – ล	– – – ด ำ	– – – ล

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

รูปแบบใหม่ของเพลงดำเนินทราย มีท่วงทำนองที่เท่ากันกับเพลงลาวดำเนินทราย ทางบรรเลงของดนตรีไทยทุกประการ ครูเอื้อขับร้องคู่กับรวงทอง ทองลั่นธม (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2539) ขับร้องและบรรเลงบนบันไดเสียง A major จังหวะ Tango ความเร็ว ♩= 100

การปรับเปลี่ยนในรูปแบบสังคีตสัมพันธ์ เกิดขึ้น 2 แห่ง แห่งแรกปรับคำร้องเพียงคำเดียว จาก “จะ” เป็น “เจ้า” คือ “ช.จะอยู่กับพี่ทั้งคืนได้ไหม” เปลี่ยนเป็น “ช.**เจ้า**อยู่กับพี่ทั้งคืนได้ไหม” กับอีกแห่งหนึ่งนั้นปรับเปลี่ยนทั้งคำร้องและทำนอง จาก “ญ.จะอยู่ก็ได้เป็นไร ขวัญใจเอย” เปลี่ยนและเพิ่มเป็น “ญ. จะอยู่ก็ได้เป็นไร **น้อง...ก็สุดแต่ใจ** ช. ขวัญฤทัยพี่ เจ้าหวานอย่างนี้ พี่หลงตายเอย” ดังโน้ตที่ได้แสดงแล้วข้างต้น จากนั้นจึงกลับมาร้องด้วยคำร้องและทำนองเดิมจนจบ (ญ.โอ้ปากหนอปาก.....)

ภาพที่ 11 *ภาพประกอบวีดิทัศน์ เพลงดำเนินทราย รูปแบบสังคีตสัมพันธ์ เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์*

หมายเหตุ. จาก *ดำเนินทราย สุนทราภรณ์ รวงทอง*, โดย Danai sukarbjai, 2011, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=wJG8rK86j7c).

อโศก สุขศิริพรฤทธิ์ (นักร้องและอดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี กรมประชาสัมพันธ์) กล่าวว่า ตลอดระยะเวลาที่ตนทำงานในวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ยังไม่เคยได้ยินการขับร้องและบรรเลงเพลงดำเนินทรายในรูปแบบนี้เลย เป็นที่น่าเสียดายที่เพลงดำเนินทรายในรูปแบบสังคีตสัมพันธ์ได้รับความนิยมไม่เท่ากับรูปแบบที่ครูเอื้อทำไว้ในครั้งแรก เป็นเพราะกลุ่มผู้ฟังติดหูกับการขับร้องคู่ของครูเอื้อกับมัณฑนาไปเสียแล้ว ปัจจุบันก็ไม่สามารถสืบค้นโน้ตฉบับสังคีตสัมพันธ์ได้ (อโศก สุขศิริพรฤทธิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 มกราคม 2565)

เพลงสัญญาสวาท

นอกจากวงดนตรีสากลของกรมประชาสัมพันธ์แล้ว ยังมีวงดนตรีของเอกชนอีกหลายวงที่มีความสามารถและเป็นที่นิยมของประชาชน ส่วนมากจะมีคีตกวีเป็นครูเพลงผู้นำวงดนตรี ผลิตทั้งนักร้อง นักดนตรีและบทเพลงออกสู่สังคม หนึ่งในนั้นก็คือ ครูพยงค์ มุกดา หรือ นาวาตรีพยงค์ มุกดาพันธ์ (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2534)

จิรวุฒิ กาญจนะผลิน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2565) กล่าวถึงเพลงลาวดำเนินทรายว่า ครูพยงค์ มุกดา เป็นอีกท่านหนึ่งที่นำเพลงลาวดำเนินทราย มาปรับปรุงแล้วบรรจุคำร้องใหม่ให้ชื่อว่าเพลงสัญญาสวาท เป็นเพลงคู่ขับร้องต้นฉบับโดยอุดม เชียนเอี่ยมและอุไรวรรณ คล้ายบรรเลง

เพลงสัญญาสวาท บรรเลงด้วยวงสตริงคอมโบ บนบันไดเสียง G major ท่อน 1 จังหวะ Foxtrot ท่อน 2 เริ่มต้นด้วยจังหวะ Tango แล้วมาเปลี่ยนเป็นจังหวะ Beguine ตรงคำร้องที่ว่า “แต่เพียงนัดหมาย...” จนจบ ความเร็ว ♩ = 92

เนื้อเพลงสัญญาสวาท

ท่อน 1

จังหวะ Foxtrot ช.น้องนวลชวนชื่นเจ้าคงยืนคอยพี่อยู่นาน จงโปรดประทานอภัยให้นะพธู
ญ.อุ๊ยน่าอดสูหากใครรู้คงค่อนว่า อยากระเริงหลงลมวาจา
เชื่อคำชายนัดหมายลงมา กลับผิดเวลาน่าอายเหลือ
ช.โอ้ดวงตาสัญญานิ่มเนื้อ ว่ามาแล้วขอให้เชื่อ ช้าเร็วอย่าเบื่อเชื่อใจได้

ท่อน 2

จังหวะ Tango ญ.พี่นัดเวลาถ้าจะเลือน ช.พี่นัดตอนเดือนขึ้นใช่ไหม
ญ.ก็แล้วนี่เดือนอยู่ตรงไหน ช.เพิ่งเลยลับไปได้นิดหน่อย
ญ.ถ้าติดนัดอื่นสำคัญไม่น้อยจึงปล่อยให้เฝ้ารอคอยน้อยใจเอย
ช.มีเจ้าเพียงนี้มิได้มีใครอื่น ญ.นั่นซิถึงคืนแทบล่วงเลย
ช.โอ้ใจน้อยจริงอย่าเฝ้าค้อนติงเลยเจ้าเอย คืนจะลับเลยหมดเวลา

จังหวะ Beguine ญ.แต่เพียงนัดหมายพี่ยังสายยังผิดสัญญาหากร่วมเรียงเคียงคู่สู่วิวาห์
น้องคงคอยท่าตั้งหน้าแลหารำพัน
ช.พลั้งไปอภัยให้ทีต่อไปนี้มิต้องกลัวรักเจ้าชั่วนิจนิรันดร์นะ
พร้อม.เราอภัยกันขอพร่ำรำพันสัญญาเอย

ภาพที่ 12 *ภาพประกอบวีดิทัศน์ เพลงสัญญาสวาท เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์*

หมายเหตุ. จาก *MV เพลง สัญญาสวาทต้นฉบับ อุดม+อุไรวรรณ*, โดย เมธา ปาวา, 2561, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=mtQm6R_sMOI).

ภาพที่ 13 *โน้ตเปรียบเทียบเพลงสัญญาสวาท ช่วงที่แตกต่างกับเพลงลาวดำเนินทราย และเพลงดำเนินทราย*

ดำเนินทราย	– – – –	–ม์ซ–ล	–ร์ด์–ร์ด์	–ม์ร์ร์–ร์	– – – –	–ร์ด์–ร์ม์	– –ด์ร์	ด์ม์ร์ด์
		ผูกพัน	ไม่ลืม	เลย		พี่เอ๋ย	อย่ามี	กลาย
ลาวดำเนินทราย	– มซล	– ร์ด์ล	– ม์ร์ด์	– ซ์ม์ร์	– – – –	– ด์ – ม์	– – – ร์	ด์ม์ร์ด์
สัญญาสวาท	–มซล์ด์ล	–ร์ด์ล	–ม์ร์ร์ด์	–ซ์ม์ร์	สัญญาสวาท ไม่มี 4 ห้องนี้			
	ต่อไปนี้	มิต้องกลัว	รักเจ้าชั่ว	นิจนิรันดร์				

ดำเนินทราย	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	– – – –	–ร์ม์–ร์ม์ร์	– –ด์ล	–ด์ซ–ล
						แม้รัก	เธอเลือน	เคลื่อนคลาย
ลาวดำเนินทราย	– – – –	– – – ด์	– ด์ด์ด์	– ด์ – ด์	– – – –	ม์ซ์ด์ร์	ม์ร์ด์ล	ด์ซ – ล
สัญญาสวาท	สัญญาสวาท ไม่มี 8 ห้องนี้							

ดำเนินทราย	– – – –	ซซ์ม์ซ–ล	–ด์–ร์	ด์ม์ร์ร์	– – – ร์ม์	– – – –	–ม์–ม์ร์	–ม์ม์–
		จะกลั้นใจ	ให้	ตาย	นะ		ถ้าหาก	เธอตาย
ลาวดำเนินทราย	– มซล	– ร์ด์ล	– ม์ร์ด์	– ซ์ม์ร์	– – – –	– – – –	– ม์ – ร์	ซ์ม์ม์ม์
สัญญาสวาท	สัญญาสวาท ไม่มี 4 ห้องนี้				– – – ร์ม์	– – – –	–ม์–ม์ร์	–ม์ม์–
					นะ		เรา อ–	ภัยกัน

ดำเนินทราย	ม์ม์ซ์–ซ์ด์	–ร์ม์–ม์	– – – ร์	ด์ม์ร์ด์
	พี่ขอกลั้น	ใจตาย	ตาม	เอย
ลาวดำเนินทราย	– ม์ – ร์	ซ์ม์ม์ม์	– – – ร์	ด์ม์ร์ด์
สัญญาสวาท	–ม์ซ์–ซ์ด์	–ร์ม์–ม์	– – ซ์ร์	–ม์ร์ด์–ด์
	ขอพร่ำ	รำพัน	สัญญา	เอย

หมายเหตุ. โดย กฤษฎา สุขสำเนียง, 2565.

จากการศึกษาเพลงสัญญาสวาท ของครูพยงค์พบว่า ทำนองท่อน 1 ไม่ต่างจากต้นฉบับทางดนตรีไทย ส่วนท่อน 2 นั้น ส่วนใหญ่จะเหมือนกับเพลงดำเนินทราย ของครูเอื้อในฉบับที่ขับร้องโดยครูเอื้อกับมัณฑนา แต่ตัดตอนท้ายให้กระชับต่างจากรูปแบบอื่น ๆ ที่ไม่ย้อนทำนอง

เพลงคืนพิศวาส

ครูเพลงอีกหนึ่งท่านที่นำเพลงลาวดำเนินทราย ไปทำเป็นเพลงเนื้อเต็ม คือ ครูสมาน กาญจนะผลิน (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2531) ให้ชื่อเพลงว่า “คืนพิศวาส” ผู้ที่บรรจุคำร้องคือ ครูเกษม ชื่นประดิษฐ์ ขับร้องคู่โดยทนงศักดิ์ ภักดีเทวา กับนงลักษณ์ โรจนพรรณ บรรเลงโดยวงเครื่องสายผสม บนบันไดเสียง G major ความเร็ว ♩ = 90

เนื้อเพลงคืนพิศวาส

ท่อน 1

ช.คืนนี้ใช่ไหมน้องพี่ น้องลืมหรือเปล่าคนดี กี่ปีแล้วแก้วตา
ญ.เหมือนรักเราเพิ่งผ่านมาชั่วคืนพี่ขาเตือนใจ
ช.น้องจำได้หนา ญ.พี่ขาน้องลืมไม่ได้
ช.เมื่อคืนนั้นพระจันทร์นวลใย ญ.จ้ะ เมื่อคืนนั้นพระจันทร์นวลใย
ช.เจ้ายังจำได้ไหมพี่ขออะไรหนา เจ้ายังหนีหน้าเอียงอาย
ญ.จะถามทำไมก็ไม่รู้ ช.ชื่นชูไหนว่ารู้ลืมไม่ได้
ญ.รู้ดีอยู่แก่ใจ ช.ก็ไยไม่เผยวาจา

ท่อน 2

ญ.ไม่เอาเค้าอายเค้าไม่ใช่หรือ ช.พี่ถามโดยซื่อไหนบอกหน่อยหนา
ญ.ไม่รู้ไม่บอก ช.บอกเถิดหนา
ญ.เดี๋ยวถูกหยิกขาจะว่าเค้าทำไม่ได้ ช.เอ้า หยิกให้ช้ำไม่เห็นระกำแค่ไหน
ญ.น้องอายจริง ๆ ช.โถยอดหญิงน้องอายไปได้ งั้นมาใกล้ ๆ คงไม่มีใครแอบมอง
ญ.แน่ะ แจ่มจันทร์หันมาจ้อง ช.ท่านมองแล้วคงไม่บอกใคร
ญ.น้องกลัวท่านไปกระซิบดาว ช.เจ้าอย่าอายเลยน้องเอย ก่อนพี่เคยขอเจ้าก็ให้อะไรนะเจ้า
ญ.พี่เฉลยขอเชยแนบกอดอ้อนออดทุกคราว
ช.พี่ขอกอดเจ้านิดเดียวเมื่อไหร่น้องลืมหรือไรคนดี
ญ.อายน้ำคำน้องจำไม่ได้หลายขวบปี
ช.พี่ยังจำมิจืดจาง พี่จูบปรางน้องกี่ที ญ.น่าบัดสี หยุดทีน้องอายวาจา
ช.หอมปรางซ้ำพี่ยังเคยเอ่ยคำ
ญ.จำไม่ได้ ช.นึกดูใหม่ ญ.อ๋อ จำได้ขอวิวาห์
พ.รักผ่านนับวันเดือนปี คือที่รักเราเวียนมาพาให้รักรัญจวน

ภาพที่ 14 *ภาพประกอบวีดิทัศน์ เพลงคืนพิศวาส เผยแพร่ทางสื่อออนไลน์*

หมายเหตุ. จาก *คืนพิศวาส ... ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา – นงลักษณ์ โรจนพรรณ*, โดย Rasa siri, 2014, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=2TlHmZ5YbrA).

ผู้ประพันธ์เพลงนี้คือครูสมาน กาญจนะผลิน เดิมท่านเป็นนักดนตรีไทยผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญดนตรีไทยเป็นอย่างดี เพลงลาวดำเนินทราย ที่ท่านนำมาปรับปรุงเป็นเพลงเนื้อเต็มนี้จึงมีความถูกต้องครบถ้วนตามรูปแบบของการบรรเลงดนตรีไทย (ทางบรรเลง) เกือบทั้งหมด เว้นแต่ตอนช่วงต้นก่อนจะขึ้นท่อน 2 ท่านได้เพิ่มทำนองเพลงอีก 2 ห้องเพลง (2 จังหวะ) เพื่อให้ท่อน 1 กับท่อน 2 แยกออกจากกันอย่างชัดเจน

คุณค่าของเพลงลาวดำเนินทราย

การสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อสนองความต้องการ และเป็นการแสดงออกของอารมณ์ตามความพอใจจนเกิดความพอดี เป็นหลักการที่ทำให้เพลงลาวดำเนินทราย ได้รับการพัฒนาปรับปรุงขึ้น เป็นเพลงลาวดำเนินทรายในรูปแบบต่าง ๆ ที่ไม่เหมือนกัน อาทิ เพลงไทยดำเนินดอย พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพลงดำเนินทราย ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ เพลงสัญญาสวาท และเพลงคืนพิศวาส เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างที่เกิดขึ้น บทเพลงก็ยังคงโครงสร้างหลักไว้ได้อย่างสมบูรณ์ เอกลักษณ์ของเพลงมิได้สูญหายไป แต่ด้วยหลักการและทฤษฎีทางดนตรีที่คีตกวีผู้สร้างสรรค์ผลงานได้นำมาใช้ ทำให้บทเพลงได้รับการแต่งเติมให้งดงามมากยิ่งขึ้น ด้วยท่วงทำนอง จังหวะ ตลอดจนความสละสลวยของภาษาที่ได้รับการเลือกสรรมาบรรจุไว้อย่างเหมาะสม ลงตัว และงดงามที่สุด ทั้งนี้ส่วนที่เสริมและเติมเต็มความงดงามของบทเพลงให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นก็คือการเรียบเรียงเสียงประสานที่ไพเราะ เหมาะสมกลมกลืน การบรรเลงที่ได้อรรถรสของนักดนตรี น้ำเสียงและการสื่ออารมณ์ของนักร้องที่ถ่ายทอดความงดงามของบทเพลงสู่ผู้ฟัง

จากการศึกษาเพลงลาวดำเนินทรายทุกรูปแบบพบว่า ผลงานเพลงดำเนินทราย ของครูเอื้อกับเพลงคืนพิศวาสของครูสมาน มีความเหมือนหรือใกล้เคียงกับทำนองดนตรีไทยมากที่สุด ด้วยคีตกวีทั้งสองท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญในบทเพลงไทยเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ความเข้าใจและซาบซึ้งต่อบทเพลงลาวดำเนินทรายที่มีอยู่เต็มเปี่ยม จึงเป็นปัจจัยให้เพลงลาวดำเนินทราย ท่วงทำนองเดิมได้รับการสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานศิลปะชิ้นใหม่ขึ้นได้อย่างไม่ยาก

หากจะมองเพียงผิวเผิน นักดนตรีไทยบางคนอาจคิดแต่เพียงว่าทุกเพลงที่กล่าวมานั้นเป็นเพลงลาวดำเนินทรายเหมือนกันทั้งหมด จนนำมาซึ่งความผิดพลาดคลาดเคลื่อนในการบรรเลงและขับร้องได้ ดังนั้น นักดนตรีที่จะบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งข้างต้น จึงมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาบทเพลงนั้น ๆ ในฉบับที่สมบูรณ์ก่อนการบรรเลงจริง

สรุปและอภิปราย

ตลอดระยะเวลาประมาณ 100 ปี ของเพลงลาวดำเนินทรายนั้น บทเพลงได้รับความนิยมแพร่หลายมาโดยตลอด ตั้งแต่ระดับพระราชวงศ์จนถึงสามัญชนทั่วไป ด้วยท่วงทำนองเพลงอันไพเราะน่าฟังและมีเอกลักษณ์ในตัว โดยเฉพาะทำนองบรรเลง เพลงนี้จึงได้รับการนำไปปรับใช้ไม่น้อยกว่า 6 ครั้ง จากคีตกวีผู้ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นเยี่ยมในวงการดนตรีของประเทศไทย แต่บนความแตกต่างนั้น ก็หาได้ทำให้คุณค่าและความงดงามของบทเพลงลดน้อยลงแต่อย่างใด

บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพลงไทยดำเนินดอยเท่านั้น ที่คงท่วงทำนองเช่นเดียวกันกับเพลงลาวดำเนินทราย ทั้งทางขับร้องและทางบรรเลง ปรับปรุงขึ้นตามจารีตของเพลงไทยแบบแผนเช่นเดียวกับเพลงลาวดำเนินทรายทางเปลี่ยน ส่วนรูปแบบที่นำมาทำเป็นเพลงเนื้อเต็ม เป็นลักษณะของเพลงไทยสมัยนิยม ล้วนได้รับการปรับปรุงมาจากทำนองดนตรีของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ทั้งสิ้น

การปรับปรุงดังกล่าว ในท่อนที่ 1 ยังคงรักษาโครงสร้างตามทำนองการบรรเลงดนตรีไทยไว้ได้คงเดิม การเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองเกิดขึ้นเฉพาะในท่อนที่ 2 จะพบทั้งการตัดทอนและเพิ่มเติมจังหวะหรือทำนองเข้าไปในบทเพลง ยกเว้นเพลงดำเนินทราย รูปแบบสังคีตสัมพันธ์เท่านั้น ที่ครูเอื้อเจตนาปรับปรุงใหม่เพื่อให้บทเพลงมีความยาวเท่ากันกับทำนองบรรเลงดนตรีไทยของเก่าทุกประการ

เพลงลาวดำเนินทราย เป็นตัวอย่างหนึ่งของงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ ที่นับได้ว่าเพียบพร้อมไปด้วยอรรถรสแห่งคีตการ ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2528) กล่าวว่า “*ธรรมดาเพลงที่ดี ถึงศิลปะ ย่อมจะมีผู้นิยม และบรรเลงกันอย่างแพร่หลายแล้ว ก็จะต้องยืนยงอยู่มาจนถึงปัจจุบัน... เพลงที่ดีนั้น จะยังดำรงอยู่เป็นอมตะ ยิ่งฟังก็ยิ่งเพราะขึ้นทุกที*” (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2555)

รายการอ้างอิง

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2555). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

เมธา ปาวา. (2561, 18 กรกฎาคม). *MV เพลง สัญญาสวาทต้นฉบับ อุดม+อุไรวรรณ.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mtQm6R_sMOI

Danai sukarbjai. (2011, 25 พฤศจิกายน). *ดำเนินทราย สุนทราภรณ์ รวงทอง.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wJG8rK86j7c

Metro Records. (2014, 14 ตุลาคม). *ดำเนินทราย มัณฑนา สุนทราภรณ์.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zwqcVA0u62I

Rasa siri. (2014, 22 เมษายน). คืนพิศวาส ... ทนงศักดิ์ ภักดีเทวา – นงลักษณ์ โรจนพรรณ. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2TlHmZ5YbrA

บทความวิชาการ (Academic Article)

ครูสุคนธ์ พุ่มทอง: นักร้องผู้สืบทอดความรู้เพลงร้องสำนักบ้านบาตร

Khru Sukhon Phumthong: A Singer Who Inherited the Singing Knowledge of Ban Bart Music School

คณพล จันทน์หอม / Kanaphon Chanhom
ศาสตราจารย์ ดร. คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Professor Dr., Faculty of Law, Chulalongkorn University
kanaphon.c@chula.ac.th
มณรดา ศิลปบรรเลง / Manarada Silapabanleng
อาจารย์ ดร. คณะศิลปศาสตร์ (พื้นที่วิทยาลัยเพาะช่าง) มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
Dr., Poh-Chang Academy of Arts, Rajamangala University of Technology Rattanakosin
manarada.sil@rmutr.ac.th

Received: April 14, 2022 **Revised:** June 9, 2022 **Accepted:** August 23, 2022 **Published:** August 31, 2022

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอชีวิตและความรู้ของครูสุคนธ์ พุ่มทอง ในฐานะของนักร้องผู้สืบทอดความรู้การขับร้องของสำนักบ้านบาตร สำนักดนตรีที่สืบทอดความรู้ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยมีคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เป็นผู้ถ่ายทอดสรรพวิชาการขับร้องให้เป็นอย่างดี ประจักษ์ด้วยกลวิธีการขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทอง ที่เป็นไปตามแนวทางการขับร้องของสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อย่างเคร่งครัดอันเกิดจากความศรัทธาในความรู้และความเป็นครูของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ดังปรากฏหลักฐานอยู่ในงานบันทึกเสียงชิ้นประวัติศาสตร์ของเดวิด มอร์ตัน บทความนี้ชี้ให้เห็นว่าครูสุคนธ์ พุ่มทองเป็นนักร้องหญิงที่เข้ามาเรียนรู้วิชาขับร้องหลังจากที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สิ้นชีวิตไปแล้ว ความใกล้ชิดในฐานะศิษย์ของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ทำให้ครูสุคนธ์ พุ่มทองได้เรียนรู้และฝึกหัดงานฝีมือด้านหัตถศิลป์ด้วย สำหรับด้านการขับร้องครูสุคนธ์เป็นนักร้องที่ใช้เสียงธรรมชาติชัดเจนแจ่มใสในการขับร้องเสมอ คุณลักษณะเด่นของท่านคือการจดจำเพลงและองค์ความรู้เกี่ยวกับการขับร้องต่าง ๆ ไว้อย่างแม่นยำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการขับร้องแบบ “ตรงตามเครื่อง” ซึ่งเป็นกระบวนวิธีหนึ่งในการขับร้องตามแนวทางของสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดังปรากฏอย่างชัดเจนในเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ที่นำเสนอไว้ ณ บทความนี้ด้วย

คำสำคัญ: ครูสุคนธ์ พุ่มทอง, นักร้อง, สำนักบ้านบาตร, หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

Abstract

This article presents the life and knowledge of Khru Sukhon Phumthong as a singer who inherited the singing knowledge of Ban Bart, Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) music school inherited by Khunying Chin Silapabanleng. Khru Sukhon Phumthong strictly used the singing guidelines of Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) because of her faith in the knowledge and teachership of Khunying Chin Silapabanleng, as evidenced in the historical music recording of David Morton. This article indicates that Khru Sukhon Phumthong is a female singer who came to learn singing after Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) passed away. The closeness as a student of Khunying Chin Silapabanleng made Khru Sukhon Phumthong learn and practice handicrafts. As for singing, Khru Sukhon is a singer who always uses a natural and clear voice. Her prominent feature is precise memorization and a wide range of vocal knowledge; especially, the way of singing known as "*trong tam khruang*", which is one of the methods of singing following the guidelines of Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng) music school, clearly shown in the *Chang Kin Bai Phai Thao*, also presented in this article.

Keywords: khru Sukhon Phumthong, singer, Ban Bart music school, Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng)

บทนำ

สังคมไทยรับรู้ว่า "บ้านบาตร" เป็นชุมชนช่างหัตถศิลป์ขนาดย่อม สืบสานภูมิปัญญาการตีบาตรพระอยู่ในเขตกรุงรัตนโกสินทร์ชั้นใน ปัจจุบัน คือ เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร ขณะที่แวดวงดุริยางคศิลป์รับรู้ว่า ในอดีต ย่านบ้านบาตรนี้ เคยเป็นชุมชนทางดนตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นักดนตรี นักประพันธ์ และครูที่เสริมกำลังทางศิลปวัฒนธรรมให้ย่านบ้านบาตรในช่วง พ.ศ. 2471 – พ.ศ. 2512 เป็นชุมชนที่มีความพลุกพล่านไปด้วยผู้คนที่มีใจตั้งมั่นทางดนตรีกว่า 37 ปีที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ตลอดจนทายาทและลูกศิษย์ได้สืบสานและสร้างสรรค์งานดนตรีเพื่อรับใช้สังคมในรูปแบบต่าง ๆ ความสำเร็จของนักดนตรีร่วมบ้านประจักษ์ถึง "รางวัลแห่งชีวิต" แสดงถึงความพากเพียรสืบสานงานศิลป์ของแผ่นดินให้ตกทอดต่อไปสู่อนุชนรุ่นหลัง ทำให้คำว่า บ้านบาตรเป็นมากกว่าแหล่งเรียนรู้ในอดีต และได้กลายเป็นแหล่งบ่งชี้องค์ความรู้ทางดนตรีตามแนวทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่าเป็น "แนวเสียงบ้านบาตร" "เพลงบ้านบาตร" "คนบ้านบาตร" และ "ทางบ้านบาตร"

ผลงานเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลายร้อยเพลงได้รับการสืบทอดด้วยการบรรเลงและศึกษา เช่น อัตลักษณ์การประพันธ์โดยเฉพาะ การตัด – ขยายเพลงจนครบเป็นเพลงเถา และการทำทางเปลี่ยนสำหรับ "ทางเครื่อง" ดังที่ปรากฏในนิพนธ์และวิทยานิพนธ์สาขาดนตรีเกี่ยวกับเพลงของบ้านบาตรเป็นจำนวนมาก ขณะที่การศึกษา "ทางร้อง" ของบ้านบาตร ซึ่งมีหน้าที่สื่อสารเรื่องราวด้วยบทร้องลักษณะต่าง ๆ เพื่อสร้างความสมบูรณ์ให้แก่เพลงต่าง ๆ กลับมีงานค้นคว้า วิเคราะห์เรียบเรียง และนำเสนอเชิงวิชาการมีอยู่ไม่มากนัก

ทางร้องบ้านบาตร

การขับร้องของบ้านบาตร มิได้มีการค้นคว้าด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์อย่างเป็นระบบ แต่สามารถวิเคราะห์และสังเคราะห์ได้จากภูมิความรู้ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่มีพื้นฐานทางดนตรีจากบิดา ร่วมกับประสบการณ์ในฐานะนักดนตรีในลุ่มแม่น้ำแม่กลอง (ราชบุรี – สมุทรสงคราม) ต่อมาเมื่อเข้ามารับราชการ เป็นนักดนตรีสังกัดวังบูรพาภิรมย์ ในสมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช จึงได้เรียนรู้ดนตรีกับนักดนตรีร่วมสังกัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนรู้ดนตรีกับ นายแปลก หรือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ผู้ที่มีบทบาททางดนตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อย่างมาก ทั้งด้านการประพันธ์เพลงทางเครื่องและทางขับร้อง ดังจะพบว่า ผลงานการประพันธ์และวิถีการดำเนินทำนองดนตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สืบสานความรู้มาจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ส่งผลต่อเพลงดนตรีและวิธีขับร้องของบ้านบาตรเช่นกัน การขับร้องของบ้านบาตรจึงยึดแนวทางแบบโบราณไว้ ทั้งวิธีการออกเสียง การแบ่งคำร้อง และลีลาการขับร้องแบบกระซับ

ต่อมาเมื่อหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้พัฒนาและประพันธ์เพลงขึ้นเองในหลายลักษณะ ทั้งเพลงเพื่อพิธีกรรม เพลงบรรเลง และเพลงรับร้อง จนกระทั่งมีอัตลักษณ์การประพันธ์เป็นของตนเอง มีผลงานเพลงขับกล่อมสังคมจำนวนมาก หนึ่งในรูปแบบการประพันธ์เพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่เป็นอัตลักษณ์ของท่าน คือ “เพลงทางกรอ” เพลงที่ดำเนินทำนองช้า ๆ ห่าง ๆ โดยเสียงดนตรีบรรเลงด้วยความต่อเนื่อง เช่น นกเขาขะแมร์ แสนคำนึง และเขมรพวง เป็นต้น ส่งผลต่อทางและลีลาการขับร้องของเพลงกลุ่มนี้ ซึ่งต้องมีความเลื่อนไหลของทำนองร้องและลีลาการเอื้อนสอดคล้องไปกับความเปลี่ยนแปลงของทำนองดนตรีที่ยืดออก แต่ก็ยังคงยึดหลักการพื้นฐานในการขับร้องที่สืบทอดกันมา คือ การขับร้องอย่างตรงไปตรงมา

เพลงทางกรอของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไม่เพียงแต่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของการพัฒนาแนวทางการขับร้องของบ้านบาตรเท่านั้น เพลงกรอ เหล่านี้ยังถูกนำไปพัฒนาและคลี่คลายเป็นเพลงไทยสากลยอดนิยมในเวลาต่อมาอีกด้วย นอกจากเพลงทางกรอแล้ว ยังมีกลุ่มเพลงอื่น ๆ ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่มีการประดิษฐ์ทางร้องไว้อย่างน่าสนใจ ได้แก่ เพลงสำเนียงภาษา เพลงทางเปลี่ยน เพลงละคร และเพลงมอญ ซึ่งเพลงแต่ละประเภทนั้นก็จะมีกระบวนการสร้างสรรค์ทางร้องที่แตกต่างกัน สะท้อนให้เห็นว่า ผลงานการประพันธ์มีอิทธิพลต่อการขยายตัวขององค์ความรู้ด้านการขับร้องของสำนักให้กว้างขวางขึ้น

ผลงานเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับความนิยมขับร้องและบรรเลงกันโดยทั่วไปมาแต่ในอดีต แม้แต่การสิ้นชีวิตลงของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2497 ก็มิได้เป็นการสิ้นความนิยมไปด้วย เช่นเดียวกับการขยายพรมแดนความรู้ทางดนตรีของบ้านบาตรเองที่มีทายาทและลูกศิษย์รุ่นใหญ่ เป็นแรงกำลังหลักในการขับเคลื่อนงานดนตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สืบมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับร้องของบ้านบาตรนั้น มีคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และนางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง สาคริก) ทายาททั้ง 2 ท่านเป็นกำลังหลักในการสืบทอดความรู้ด้านการขับร้อง ร่วมกับลูกศิษย์ผู้มีชื่อเสียงในแวดวงนักร้องหลายท่าน

ผลงานเพลงที่เกิดขึ้นในบ้านบาตรวาระสุดท้ายของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่สืบเนื่องต่อมา คือ กลุ่มเพลงประกอบการแสดงละคร “ผกาวลี” นาฏดนตรีที่เกิดขึ้นช่วงหลังสงครามโลกราวปี พ.ศ. 2488 นับเป็นอีกวาระหนึ่งที่เพลงไทยของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีการปรับไปสู่รสนิยมใหม่ของสังคม คือการประดิษฐ์เพลงร้องละครเวทีตามสมัยนิยมในเวลานั้น ซึ่งเพลงของผกาวลีนั้นมีความแตกต่างจากคณะละครอื่น ๆ คือ มีการเรียบเรียงเสียงประสานแนวซิมโฟนีตามมาตรฐานสากลร่วมด้วย คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ซึ่งเป็นทั้งผู้ร่วมก่อตั้งคณะละคร จึงมีหน้าที่ในการกำกับดูแลงานทุกส่วน ทั้งการบริหารจัดการ บทละคร ดนตรี รวมทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายด้วย (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2555)

ช่วงเวลานี้เองที่เพลงของบ้านบาตรได้รับพัฒนาให้เหมาะสมกับการละคร การนำเพลงเกร็ดสั้น ๆ มาเรียงร้อยเพื่อให้ส่งอารมณ์ของตัวละครและการดำเนินเรื่องนั้น มีการนำเพลงร้องกลุ่มหนึ่งของบ้านบาตรมาปรับให้มีลีลาที่เหมาะการใช้งาน งานดนตรีและขับร้องอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นโดยสำนักบ้านบาตรเป็นผลจากความปะทะสังสรรค์ทางดนตรีในวัฒนธรรมไทยและดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน อย่างไรก็ตาม งานดนตรีของบ้านบาตรเพื่อพิธีกรรม งานขนบประเพณี ที่ต้องใช้ดนตรีรับส่งร้องก็ยังคงดำเนินเรื่อยมาเช่นกัน

การขับร้องของบ้านบาตรจึงมีร่องรอยการสืบสานความรู้จากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นสำคัญ ต่อมาจึงพัฒนาลีลาการขับร้องผันแปรไปตามงานประพันธ์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนเมื่อทายาทและลูกศิษย์ได้ร่วมกันสืบสานความรู้ต่อมาจึงได้มีการจัดระบบความรู้ด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การบันทึกบทและทางร้อง การบันทึกเสียง การบูรณาการร่วมกับกิจกรรมการเรียนการสอน เป็นต้น นับได้ว่าพลวัตการขับร้องของบ้านบาตรมิได้มีหน้าที่สร้างความสมบูรณ์ให้กับดนตรีในฐานะเครื่องมือสื่อสารผ่านถ้อยความบทร้องอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังมีบทบาทในฐานะของสื่อการสอนทั้งภาษาไทย คุณธรรมและดนตรีอีกด้วย ดังจะพบว่า เพลงขับร้องสำหรับเด็กได้รับการบรรจุอยู่ในบทวิทยุโรงเรียนในช่วงปี พ.ศ. 2501 อีกด้วย (มณรดา ศิลปบรรเลง, 2564)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภาณุภัค โมกขศักดิ์ ได้สรุปความรู้เรื่องการขับร้องของบ้านบาตรหรือสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ในบทความวิจัยเรื่อง “การสืบทอดภูมิปัญญาด้านการขับร้องของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)” โดยได้จำแนกหลักการขับร้องเพลงไทยที่ครอบคลุมถึงองค์ประกอบและเทคนิคของการขับร้องไว้ทั้งสิ้น 5 ประการ ได้แก่ (1) ดาด หมายถึง ลักษณะการขับร้องที่ไม่มีเทคนิคลีลาพิเศษ (2) ประคบเสียง เทคนิคการขับร้องที่ประคบเสียงให้ไพเราะ (3) ประคบคำ เทคนิคการออกเสียงคำต่าง ๆ ให้ไพเราะ (4) กนกคอ เทคนิคการตกแต่งทำนองโดยการเอื้อน และ (5) ลงทรวง เทคนิคการกระแทกเสียงกลืนลงไปในลำคอจนกระทั่งถึงทรวงอก (ภาณุภัค โมกขศักดิ์, 2558)

การขับร้องของบ้านบาตรนั้นเน้นความกระชับเป็นสำคัญ ด้วยมีแนวคิดว่า การฟังดนตรีนั้นใจความสำคัญอยู่ที่ “ทางเครื่อง” ว่ามีการสอดประสาน ตกแต่งทำนองให้วิจิตรพิสดารอย่างไร การขับร้องจึงมีบทบาทรองคือเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องด้วยทำนองร้องอย่างฉับไว “ร้องตรง ๆ” เป็นคำจำกัดความที่นักร้องผู้สืบทอดความรู้เพลงร้องบ้านบาตรเข้าใจตรงกันว่า เป็นหลักการเบื้องต้นของการขับร้องของสำนักดนตรีแห่งนี้ การขับร้องให้สอดรับกับทำนองดนตรีด้วยทำนองเอื้อนที่จะมีลีลายืดหรือย้อยจังหวะเฉพาะเพลง ร่วมกับการออกเสียงคำร้องที่คำนึงถึงความถูกต้องของการผันเสียงพยัญชนะและวรรณยุกต์ต่าง ๆ จึงกลายเป็นอัตลักษณ์

สำคัญของทางร้องบ้านบาตร อย่างไรก็ตาม การร้องแบบตรงไปตรงมานั้น ยังได้รักษาลีลาการขับร้องที่สืบสานมาแต่โบราณ อาทิ การครั่น การกระทบ ที่ต้องอาศัยการฝึกฝนไว้อย่างครบถ้วน

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงกับบทบาทการส่งต่อความรู้ทางร้องบ้านบาตร

หนังสือเรื่อง “หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์” ได้รวบรวมรายชื่อลูกศิษย์ขับร้องของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ดังนี้

> *คุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเศรณี (เยี่ยม สุวงศ์) พระพรหมปรีชา (กลิ่น จันทน์เรือง) จมื่นมานิตนเรศ (เฉลิม เศวตนันท์) จันทนา พิจิตรคุรุการ จันทร์ โตวิสุทธิ์ จิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ แช่มช้อย ดุริยประณีต เชื้อ นักร้อง ท้วม ประสิทธิกุล ทองดี ศุณะมาลัย ประชิต ขำประเสริฐ ละม่อม อิศรางกูร (เพลงละคร) อุ่น บัวเอี่ยม ศรีนาฏ เสริมศิริ ทองสุข กลีบชื่น บรรเลง สาคริก ฟ้อย ทองอิ่ม ศิริกุล (นักดนตรี) วรบุตร สำเภา (ตลาดเสาชิงช้า) แสวง วิเศษสุด สุคนธ์ พุ่มทอง และละม่อม บูรณพิมพ์* (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2547, น. 264)

รายนามข้างต้นทำให้ทราบได้ว่า นักร้องผู้สืบทอดความรู้จากบ้านบาตรนั้น ในเวลาต่อมา หลายท่านกลายเป็นนักร้องและครูขับร้องผู้วางแนวทางการขับร้องเพลงไทยให้แก่ผู้สนใจด้านการขับร้องและสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ทายาทคนโตของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้สืบสานปณิธานทางดนตรีของบิดาสืบต่อมาจนวาระสุดท้ายของชีวิต เป็นถ้อยความที่อธิบายถึงหน้าที่ของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ที่มีหลายบทบาท ประจักษ์ด้วยผลงานที่ตกทอดไว้ให้คนรุ่นต่อๆ มาได้เรียนรู้ ทั้งการบันทึกโน้ตเพลงจำนวนมากของบิดา ที่ชำระและรวบรวมตีพิมพ์ เผยแพร่อย่างเป็นวิชาการ การถ่ายทอดความรู้ให้แก่ผู้สนใจ ท่านเป็นผู้ก่อตั้งวงดนตรีของคุรุสภา เป็นกรรมการจัดทำบทวิทยุโรงเรียน ก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์และดนตรีผกาวลี และก่อตั้งมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2509 ทั้งยังเป็นกำลังสำคัญในการก่อตั้งวงดนตรีโรงเรียนวัดบวรนิเวศ ซึ่งศิษย์จากวงนี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษาที่มีฝีมือดี ได้รับรางวัลในการบรรเลงดนตรีไทยอยู่เป็นประจำในช่วงเวลาหนึ่ง (มาลินี สาคริก และคณะ, 2549)

ในด้านการสืบทอดความรู้เพลงขับร้องของบ้านบาตรของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง นั้น ท่านไม่เพียงแต่เป็นคลังความรู้ทางขับร้องของบ้านบาตรเช่นเดียวกับอาจารย์บรรเลง และลูกศิษย์อีกหลายท่าน แต่คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ยังได้ใช้ความสามารถทางภาษาในการตกแต่งบทร้อง บรรจุคำร้องและประพันธ์บทร้องอีกด้วย การสืบสานเพลงร้องของบ้านบาตรนั้นมีลักษณะเด่นสำคัญประการหนึ่ง คือ ให้ความสำคัญกับความถูกต้องและครบถ้วนของกระบวนเพลง ภาพการทบทวน และแลกเปลี่ยนความรู้เพลงร้องของคนร่วมสำนักจึงเป็นความปกติที่เกิดขึ้นในบ้านอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การทบทวนเพลงร้องของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ครูจันทนา พิจิตรคุรุการ และนางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง สาคริก) จนเป็นแนวคิดในการส่งต่อความรู้ของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงด้วย

ตามที่ภารกิจทางดนตรีของท่านที่มีมากมาย เมื่อมีลูกศิษย์สนใจในการเรียนขับร้อง ไม่เพียงจะยินดีสละเวลาในการถ่ายทอดความรู้ให้อย่างเต็มที่เท่านั้น เมื่อท่านถ่ายทอดความรู้ให้จนหมดสิ้นแล้ว ยังได้

แนะนำและฝากฝังให้ลูกศิษย์ไปศึกษาเพลงสำคัญของบ้านบาตรเพิ่มเติมจากนักร้องท่านอื่น ๆ เช่น นางมหาเทพกษัตรสมุท (บรรเลง สาคริก) ครูจันทนา พิจิตรคุรุการ ครูประชิต ขำประเสริฐ ครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นต้น นับได้ว่า คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับการสงวนรักษาไว้ซึ่งความรู้ทางดนตรีและคีตศิลป์

คุณลักษณะของความเป็นครูโดยแท้ข้างต้นนี้เองทำให้คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง มีลูกศิษย์ทางดนตรีและการขับร้องจำนวนมาก ลูกศิษย์ด้านการขับร้องที่มีโอกาสได้รับการถ่ายทอดความรู้อย่างใกล้ชิดและเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปในแวดวงวิชาการและดนตรี อาทิ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล ดร.เพ็ญนี (กันตะวงษ์) แนรอท อาจารย์ศิริกุล วรบุตร รวมทั้งครูสุคนธ์ พุ่มทอง ชื่อนักร้องที่ปรากฏบันทึกไว้ว่าเป็นผู้สืบทอดความรู้ด้านการขับร้องตามแนวทางบ้านบาตรไว้มากที่สุดผู้หนึ่ง ด้วยเพราะได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ที่อยู่ในความทรงจำของผู้คนร่วมบ้านบาตร แต่ยังไม่เคยปรากฏการเรียบเรียงและกล่าวถึงในรูปแบบของงานเขียนทางวิชาการมาก่อน

ชีวิตและความรู้ของครูสุคนธ์ พุ่มทอง

ภาพที่ 1 *ครูสุคนธ์ พุ่มทอง*

หมายเหตุ. โดย คณพล จันทน์หอม, 2565.

ครูสุคนธ์ พุ่มทอง เกิดที่อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม ร่ำเรียนวิชาสามัญและเรียนวิชาดนตรีไทยจากบิดา เมื่อบิดาเห็นว่าครูสุคนธ์มีแววจะเป็นนักร้องที่ดีต่อไปได้ จึงนำไปฝากเรียนร้องเพลงกับครูศุข นักดนตรีนักดนตรีผู้มีชื่อเสียงแห่งลุ่มน้ำแม่กลอง เมื่อได้เรียนร่ำพอสมควรแล้ว ครูถม เจริญผล ซึ่งเป็นศิษย์คนหนึ่งที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รักมากได้นำมาฝากให้เรียนร้องเพลงกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 เรียนวิชาขับร้องและวิชางานประดิษฐ์โดยเฉพาะการเย็บปักถักร้อยชุดละครและอื่น ๆ อย่างใกล้ชิด ในระหว่างนั้นก็ได้ทำงานเป็นครูสอนขับร้องที่โรงเรียนราชินีบนด้วย จนกระทั่งลาออกในปี พ.ศ. 2543 เพื่อกลับภูมิลำเนา ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายจนวาระสุดท้าย ท่านเสียชีวิตในปี พ.ศ. 2562

เนื้อเสียงทุ้มและกว้าง สามารถใช้เสียงสูงและต่ำได้อย่างมีคุณภาพ หรือที่เรียกว่า “เสียงโต” เป็นลักษณะเด่นของเนื้อเสียงครูสุคนธ์ พุ่มทองซึ่งแตกต่างจากนักร้องของบ้านบาตรท่านอื่น ๆ ที่มีเสียงแหลมสูง ท่านเป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศ ทั้งการจดจำบทร้องและทำนองร้องของบ้านบาตร เนื่องจากได้รับการถ่ายทอดเพลงจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ไว้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะเพลงที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์ขึ้น ทั้งเพลงที่มีผู้นิยมบรรเลงที่เรียกว่า “เพลงตลาด” และเพลงที่ขับร้องและบรรเลงเฉพาะศิษย์ในสำนักที่เรียกว่า “เพลงเก็บ”

แนวทางการขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทอง ด้านการเอื้อนให้ความสำคัญกับการยืดระดับเสียงและทำนองเอื้อนที่ตรงตามทำนองดนตรีเป็นสำคัญ เช่นเดียวกับการด้านการออกเสียงคำร้องที่มีการประดิษฐ์คำด้วยการปั้นคำหรือผันเสียงคำไม่มากนัก ให้ความสำคัญกับความถูกต้องของตัวสะกด วรรณยุกต์ ควบกล้ำที่เป็นหลักการพื้นฐานภาษาไทยที่ส่งผลให้ลีลาการขับร้องจึงมีลักษณะตรงไปตรงมาในท่วงทำนองร้องเป็นไปอย่างกระชับ

วิธีการเรียนการสอนขับร้องที่ครูสุคนธ์ พุ่มทอง ได้รับการสืบทอดมาก็คือ การเรียนแบบร้องวรรคต่อวรรค หมายถึง การที่ครูร้องนำให้ฟังครั้งหนึ่ง แล้วให้ศิษย์ร้องตาม จนศิษย์ร้องได้ จึงจะร้องวรรคต่อไปให้ฟังแล้วทำตาม บางครั้งมีเวลาจำกัด ครูก็จะร้องอัดเสียงใส่แถบบันทึกเสียงแล้วให้ศิษย์ไปฟังและร้องตาม เมื่อร้องได้แล้วก็จะกลับมาร้องให้ครูฟังเพื่อปรับแก้ให้ถูกต้องอีกครั้ง การเรียนวิธีนี้เป็นการประหยัดเวลาทั้งผู้เรียนและผู้สอน ผู้เรียนก็สามารถต่อเพลงได้ในทุกเวลาที่โอกาสอำนวย ส่วนครูก็สามารถถ่ายทอดให้ศิษย์ได้คราวละมาก ๆ ครูสุคนธ์ เล่าเกร็ดอันเป็นคุณวิเศษของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ว่าท่านเป็นแบบอย่างของความเพียรโดยแท้จริง เวลาที่คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ต่อเพลงให้ ปากก็ร้องไปด้วย ส่วนมือของท่านก็เย็บปักถักร้อยหรือทำอย่างอื่นไปด้วยเสมอ

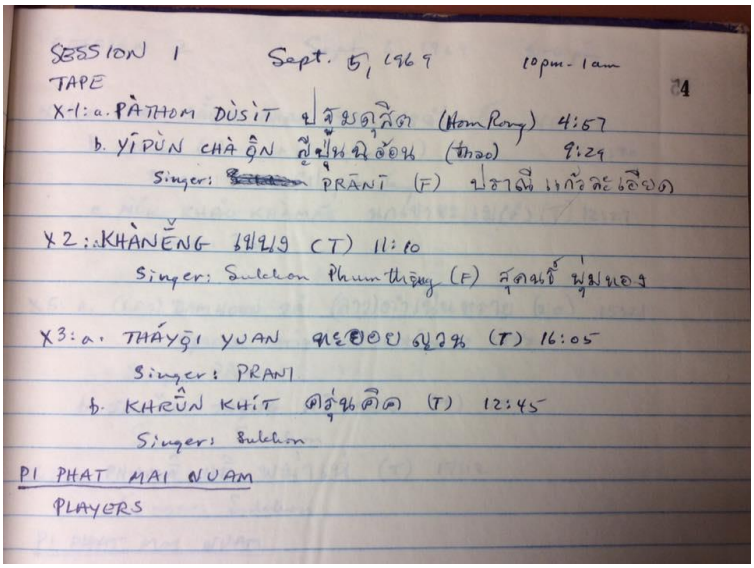
ครั้งหนึ่งคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้รวบรวมบรรดาลูกศิษย์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาบันทึกเสียงเพลงของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยในกาลภายหน้า โดยมี David Morton นักมานุษยวิทยาดนตรีชาวอเมริกัน ที่เคยเดินทางเข้ามาศึกษาเรื่องดนตรีไทยและบันทึกเสียงต่าง ๆ ของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ในปี พ.ศ. 2502 เพื่อเขียนวิทยานิพนธ์เรื่อง “THE TRADITIONAL MUSIC OF THAILAND” และภายหลังได้เดินทางมาบันทึกเสียงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2502 อันเป็นปีสุดท้ายก่อนการรื้อถอนบ้านบาตร ซึ่งเสียงขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทอง นั้นได้ถูกบันทึกไว้ในปี พ.ศ. 2512 จำนวนมาก

การบันทึกเสียงครั้งประวัติศาสตร์ครั้งดังกล่าว มีครูดนตรีไทยซึ่งเป็นศิษย์ของสำนักบ้านบาตรมาร่วมขับร้องและบรรเลงกันเป็นจำนวนมาก ครูสุคนธ์ พุ่มทอง ได้เคยบอกเล่าความทรงจำเกี่ยวกับการบันทึกเสียงครั้งนั้นไว้ว่า ในการบันทึกเสียงครั้งนั้นจะเริ่มบันทึกหลังจากที่แสดงละครจบแล้ว เมื่อรับประทานอาหารเสร็จ คือ ประมาณ 23.00 น. ก็เริ่มบันทึกเสียงเพลงแรกเรื่อยไปจนฟ้าสาง แล้วนักดนตรีทุกคนก็แยกย้ายไปทำงานประจำของตน ตกเย็นก็กลับมาแสดงละครและบันทึกเสียงอีก ทำอยู่อย่างนี้จนกระทั่งการบันทึกเสียงสำเร็จบริบูรณ์

แม้ว่าตลอดชีวิตของครูสุคนธ์ พุ่มทอง จะไม่ได้มีการถ่ายทอดความรู้ขับร้องไว้ให้ลูกศิษย์มากนัก มีเพียงการถ่ายทอดความรู้ในระบบการศึกษาที่โรงเรียนราชินี และการถ่ายทอดความรู้ให้ลูกศิษย์ที่สนใจ

ติดตามไปขอความรู้ ต่อเพลงกับครูที่บ้านในจังหวัดสมุทรสงครามแบบเฉพาะกาล แต่มีหลักฐานงานบันทึกเสียงของ David Morton ในปี พ.ศ. 2512 หลักฐานประวัติศาสตร์การบันทึกเสียงในบ้านนักดนตรีไทยครั้งใหญ่ที่สุด ซึ่งปัจจุบัน ได้เก็บรักษาไว้อย่างดีที่ UCLA Ethnomusicology Archive โดยได้แปลงสัญญานเสียงอนาล็อคมาเป็นดิจิตอล และสำเนาเสียงบันทึกเหล่านั้นมอบไว้ให้กับมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2559 ซึ่งสามารถรับฟังเสียงบันทึกได้ที่ Link http://bitly.ws/sKTi นับได้ว่าเป็นมรดกความรู้การขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทอง ชิ้นสำคัญที่น่าภูมิใจและควรค่าแก่การศึกษาต่อไปในอนาคต

ภาพที่ 2 *สมุดบันทึกรายการบันทึกเสียงของเดวิด มอร์ตัน*



หมายเหตุ. โดย คณพล จันทน์หอม, 2565.

ผลงานบันทึกเสียงของครูสุคนธ์ พุ่มทอง ได้รับการบันทึกไว้หลายเพลงและในหลายวาระด้วยกัน เช่น เพลงเขมรภูมิประสาท สามชั้น เพลงปฐมดุสิต สามชั้น เพลงนางเยื้อง สามชั้น เพลงดาวจระเข้ สี่ชั้น และเพลงช้างกินใบไผ่ เถา เป็นต้น เพื่อเป็นการยืนยันความรู้เพลงร้องของบ้านบาตรผ่านบทความฉบับนี้ ผู้เขียนจึงขอนำบทร้อง พร้อมทำนองร้อง เพลงช้างกินใบไผ่ เถา เพลงทางกรอ หน้าทับปรบไก่ ที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงเถาคู่กับเพลงช้างแกว่งงวง เมื่อปี พ.ศ. 2472 ภายหลังคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้ประพันธ์คำร้องและทางขับร้องขึ้น โดยมีสาระเกี่ยวกับช้างเป็นสำคัญ

บทร้องและทำนองขับร้องเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ที่ผู้เขียนได้นำเสนอในบทความนี้เป็นบทและทำนองขับร้องที่ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดจากครูสุคนธ์ พุ่มทอง ร่วมกับหลักฐานจากงานบันทึกเสียงของเสียงเดวิด มอร์ตันที่บันทึกเสียงขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทอง บรรเลงรับ – ส่งด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม ควบคุมโดยคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เมื่อวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ. 2512 นับเป็นข้อมูลบันทึกเสียงการบรรเลงและขับร้องเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ที่เป็นต้นฉบับ เพราะในเวลาต่อมาก็ไม่ปรากฏว่ามีการนำเพลงช้างกินใบไผ่ เถา มาบันทึกหรือบรรเลงและขับร้องอีกเลย จนกระทั่งวงกอไผ่ วงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกัน

ของกลุ่มคนที่สนใจด้านดนตรีนำมาบรรเลงและบันทึกเสียงอีกครั้งราวปี พ.ศ. 2545 ขับร้องโดยอาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์

ปัจจุบัน เพลงช้างกินใบไผ่ เถา ได้รับความสนใจในการนำมาศึกษาโครงสร้างการประพันธ์ ถ่ายทอดขับร้องและบรรเลงมากขึ้น ด้วยเป็นเพลงไพเราะ มีบทร้องที่สะท้อนตัวเพลงอย่างตรงไปตรงมา อย่างไรก็ตาม บทร้องและการดำเนินทำนองร้องที่ปรากฏในบทความฉบับนี้ อาจไม่ตรงกับบทร้องและทำนองร้องเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ที่ขับร้องกันโดยทั่วไปในปัจจุบัน ดังนั้นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสืบไปภายหน้า ผู้เขียนจึงได้นำเสนอบทร้องและทางขับร้องที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสุคนธ์ พุ่มทอง ผู้เป็นนักร้องต้นฉบับของเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ดังนี้

บทร้องเพลงช้างกินใบไผ่ เถา

สามชั้น เที่ยวแรก

ช้างเอย ช้างป่า ท่วงท่า สง่า แข็งขัน
หัวหน้า คุมพรรค รักกัน ท่องใน ไพรวัน หากิน

สามชั้น เที่ยวกลับ

ลูกอ่อน แม่ต้อน ระวังรอย เดินต้อย ตามติด นิจสิน
เลาะธาร ห้วยละหาน น้ำริน เป็นอาจิณ ดื่มดำ สำราญใจ

สองชั้น เที่ยวแรก

พุ่มพฤกษ์ ผลิดอก ออกช่อ กิ่งไผ่ ไกวล่อ ช้างสาร

สองชั้น เที่ยวกลับ

ใบระบัด ระดะ ตระการ พลายป้อนพัง ด้วยสำราญ ระรื่นใจ

ชั้นเดียว เที่ยวแรก

บริสุทธิ์ งามล้ำ น้ำจิต ถึงแม้ แรงฤทธิ์ ยิ่งใหญ่

ชั้นเดียว เที่ยวกลับ

อยู่เย็น ไม่เป็น ศัตรูใคร บรรดาสัตว์ ในไพร สุขสราญ

ทำนองร้องเพลงช้างกินใบไผ่ เถา

สามชั้น ท่อน1

		ช้าง	อือ เอย			ช้าง	อือ ป่า
		- - - ซ	- ม - ม	_ _ _ _	_ _ _ _	- - - ซ	- ม - ร

อือ	ท่วง	อื่อ อืออื้อ	ฮึ อือ อืออื่อ ท่า	อือ	ฮืออือ		ส ง่า
- - - ม	- - ซ ม	- ม - ซล	ด ล ซม ซ	- - - ม	- ลซ - -	_ _ _ _	- - ม ด

ฮืออือ		เอ่อ	เฮอะเออ		เออ	ฮึ เออ	เงอเออ เฮอเอิง เงย
- - - มร	_ _ _ _	- - - ด	- - - มร	_ _ _ _	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล

	ฮึ เออ	เฮ้อ	เออะเอ่อ เอ๊อ	ฮึ เออ	เออ เฮอะเอย	แข็ง	ฮึ๊ ขัน
_ _ _ _	- - ดำ ซ	- - - ล	- ซม - ซล	- - ดำ ล	- ซ - ลซ	- - - ม	- ซ - ม

ฮึ๊ อือ	ฮืออือ	หัว	ฮึ๊ หน้า	อืออื๊อ		คุม	พรรค
- ซ - ร	- มร - -	- - - ม	- ซ - ด	- - - รม	_ _ _ _	- - - ม	- - - ซ

อือ เออ	ฮึ๊ เออ	เฮอะเออ เอ่อ	เอย			รัก	อือ กัน
- ม - ล	- - ดำ ซ	- ลซ - ม	- - - ซ	_ _ _ _	_ _ _ _	- - - ซ	- ร - ร

		ท่อง	อื่อ อืออื้อใน		ไพร	ฮื่อ	อือ อื่อ วัน
_ _ _ _	_ _ _ _	- - - ซ	- ด รม ม	_ _ _ _	- - - ร	- - - ม	ร ด - ด

ฮื่อ	อืออื่อ เออ	เฮ้อ เออะเอ่อ เอ๊อ	เอ่อ เอย		ฮึ๊	หา	ฮึ๊ กิน
- - - ร	- ดล - ล	- ล ซม ซล	- รำดำ - รำ	_ _ _ _	- - - ซำ	- - - ร	- ซ - ร

ฮื่อ อืออื่อ	
- ม – รด	

สามชั้น ท่อน 2

ลูก	อ่อน	แม่	ต้อน	ออ้อ		ระวัง	รอย
- - ซ ด	- - ร ม	- - - ม	- รด - ด	- - - รม	_ _ _ _	- - - รร	- - - ร

	เดิน	ฮึ อือ	ออือื่อ ต้อย	อือ	ฮือือ	ตาม	ติด
_ _ _ _	- - - ล	- - ดำ ล	- ซม - ซ	- ม - ซ	- ลซ - -	- - - รม	- - - ด

ฮือือ		เอ่อ	เฮอะเออ		เออ	ฮีเออ	เงอ เออ เฮอเอิง เงย
- - - มร	_ _ _ _	- - - ด	- - - มร	_ _ _ _	- - - ดำ	- - - รำดำ	ท ล ทล ล

	ฮึ เออ	เฮ้อ	เออะเอ่อ เอ๊อ	ฮึ เออ	เออ เฮอะเอย	นิจ	(จะ) สิน
_ _ _ _	- - ดำ ซ	- - - ล	- ซม - ซล	- - ดำ ล	- ซ - ลซ	- - - ซ	- ม - ม

ฮึ อือ	ฮือือ	เลาะ	อือ ธาร			ห้วย	ละหาน
- ซ - ร	- มร - -	- - - ซ	- ม - ม	_ _ _ _	_ _ _ _	- - ม รด	- - ม ม

ฮึ อือ เอ๊อ	ฮึ เออ	เฮอะเออ เอ่อ	เฮอะเออ			น้ำ	อือ ริน
ซ ม - ล	- - ดำ ซ	- ลซ - ม	- - - ลซ	_ _ _ _	_ _ _ _	- - - ซ	- ร - ร

		เป็น	อาจิณ		ดื่ม	อือ ฮื่อ	ออือื่อ ดำ
_ _ _ _	_ _ _ _	- - - ม	- - ม ม	_ _ _ _	- - - ด	- - ร ม	- รด - ด

อือ ฮื่อ	ออือื่อ เออ	เฮ้อ เออะเอ่อ เอ๊อ	เอ่อ เอย		ฮื๊	สำ ราญ	ใจ
- - ด ร	- ดล - ล	- ล ซม ซล	- รำ - รำ	_ _ _ _	- - - ซำ	- ร ซ ร	- - - ร

ฮื่อ ออือื่อ
- ม - รด

สองชั้น ท่อน 1

		พุ่ม	อื่ออือพฤกษ์	อือ	ฮืออือ	ผลิ	อือ ดอก
		- - - ซด	- รม - ซ	- - - ม	- ฟม - -	- - - ร	- ม - ร

อือ	เออ	เฮอะเออ ฮึ เออ	เฮ้อ เออะเอิง เง้อ	เออะเอ่อ ฮึ เออ	เออะเอ่อ เออะเอ๊ย	ออก	ซ่อ
- ม - -	- - - ร	- มร ซ ร	- ม รด ร	- ดล ดำ ล	- ซม - ซล	- - - ด	- - - ร

อือ ฮืออือ		กิ่ง	อือ ไผ่	อือ	ไกว	ล่อ	ฮืออือ
- ด - มร	_ _ _ _	- - ร ม	- ม - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - มร

เออ	ฮึ เออ	เฮอะเออ ฮึ เออ	เฮ้อ เออะเอิง เฮ่อ	เออะเอย ฮึ เออ	เออ เฮอะเออ เอ๊ย	ช้าง	อื่อ สาร
- - - ม	- - ซ ร	- มร ซ ร	- ม รด ร	- ดล ดำ ล	- ซ ลซ ดำ	- - - รม	- ด - ร

ฮึ อื่	ฮื้อ ออื่อ
- - ซ ร	- ม - รด

สองชั้น ท่อน 2

		ใบ	ระ บัด	อือ ฮืออือ		ระ	อือ ดะ
		- - - ม	- - ม ร	- ม - ฟม	- - - -	- - - ซ	- ม - ร

อือ	เออ	เฮอะเออ ฮึ เออ	เฮ้อ เออะเอิง เง้อ	เออะเอ่อ ฮึ เออ	เออะเอ่อ เออะเอ๊ย	ตระ	การ
- ม - -	- - - ร	- มร ซ ร	- ม รด ร	- ดล ดำ ล	- ซม - ซล	- - - ด	- - - ร

		พลายป้อน	พัง			ด้วย	สำ ราญ
- - - -	- - - -	- - ม ม	- รด - ม	- - - -	- - - -	- - ม รด	- - รซ ร

เออ	ฮึ เออ	เฮอะเออ ฮึ เออ	เฮ้อ เออะเอิง เฮ่อ	เออะเอย ฮึ เออ	เออ เฮอะเออ เอ๊ย	ระ รื่น	ใจ
- - - ม	- - ซ ร	- มร ซ ร	- ม รด ร	- ดล ดำ ล	- ซ ลซ ดำ	- - ร รด	- - - ร

ฮื้อ ออื่อ
- ม - รด

ชั้นเดียว ท่อน 1

บ	ริ สุทธิ์	งาม	ล้ำ	อือ		น้ำ	จิต
- - - ม	- ม - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	_ _ _ _	- - - มซ	- - - ด

ถึง	แม้	แรง	ฤทธิ์ อือ	เออ ฮึ เออ	เฮ่อ เออะเออ เง้อ	เออเอ่ย ยิ่ง	ใหญ่
- - - มซ	- - - มซ	- ด - ร	- ม - ร	- ม ซ ร	- ม รด ร	- ดล - รด	- - - ด

อือ ฮื่อ	อืออื่อ
- - ร ม	- รด - -

ชั้นเดียว ท่อน 2

อยู่	เย็น	ไม่	เป็น	อือ		ศัตรู	ใคร
- - - รม	- - - ม	- - - ซด	- - - ม	- ม - -	_ _ _ _	- - ด ร	- - - ร

บรร ดา	สัตว์	อือ ใน	ไพร	เออ ฮึ เออ	เฮ่อ เออะเออ เง้อ	เออเอ่ย สุข	สราญ
- - ม ม	- - - ร	- ม - ร	- ร - -	- ม ซ ร	- ม รด ร	- ดล - ด	- - ร ร

ฮื้อ อืออื่อ
- ม - รด

ทำนองร้องและลีลาการขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทองที่ถูกบันทึกไว้ในแถบบันทึกเสียงเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ชี้ให้เห็นว่า วิธีการขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทองมีลักษณะกระชับตั้งแต่ในอัตราจังหวะสามชั้น การออกเสียงคำร้องที่ปรากฏในเพลงช้างกินใบไผ่ เถา ตลอดทั้งเพลงตรงตามพื้นฐานการออกเสียงคำในภาษาไทย มีทำนองหลักของดนตรีเป็นแนวทางในการเอื้อนเสียงและออกเสียงคำร้อง โดยมิได้มีการผันคำหรือประดิษฐ์ตกแต่งทั้งคำร้องและทำนองเอื้อนมากมายนัก มีเพียงการผันเสียงท้ายคำร้องเพื่อให้คำร้องนั้นออกเสียงได้ตรงตามหลักการออกเสียงคำไทยตลอดทั้งเพลง ดังจะพบว่า การถอดทำนองขับร้องข้างต้นนี้มีการใช้สัญลักษณ์ในการเชื่อมเสียงหรือเชื่อมเอื้อนไม่มากนัก ซึ่งลักษณะการขับร้องดังกล่าวนี้เป็นอัตลักษณ์การขับร้องประการหนึ่งของสำนักบ้านบาตร ที่สะท้อนผ่านลีลาขับร้องของครูสุคนธ์ พุ่มทองที่ถูกบันทึกไว้กว่า 50 ปีมาแล้วได้อย่างชัดเจน

สรุปและอภิปราย

ครูสุคนธ์ พุ่มทอง เป็นหนึ่งในนักร้องสำคัญที่สืบทอดความรู้จากบ้านบาตร สำนักดนตรีที่มีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นศูนย์กลางความรู้ แม้ว่าครูสุคนธ์ได้เรียนรู้การขับร้องภายหลังจากที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้สิ้นชีวิตไปแล้ว แต่ท่านก็ได้รับการถ่ายทอดความรู้อย่างเข้มข้นจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ทายาทผู้สานเจตนารมณ์ทางดนตรีของบิดา การเป็นศิษย์ใกล้ชิดของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ทำให้ครูสุคนธ์มีความรู้ทั้งด้านการขับร้องและงานปักเครื่องละครเป็นอย่างดี และได้ใช้วิชาความรู้ที่สั่งสมในบ้านบาตรปฏิบัติงานเป็นครูขับร้องที่โรงเรียนราชินีบนในระยะเวลาหนึ่ง

กลวิธีการขับร้องของครูสุคนธ์ที่มีลักษณะที่เรียกว่า “ตรงตามเครื่อง” เป็นหนึ่งในลักษณะเด่นของกลวิธีการขับร้องของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แม้ว่า คุณลักษณะของเสียงของท่านจะแตกต่างจากความนิยมแบบดั้งเดิมก็ตาม สิ่งที่ทดแทนและมีคุณูปการยิ่งต่อความรู้ด้านการขับร้องของบ้านบาตรอย่างยิ่ง คือ การสงวนรักษาแนวทางขับร้องไว้อย่างเคร่งครัด อันเกิดจากความศรัทธาในความรู้และความเมตตาของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ทำให้ครูสุคนธ์เมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่สามารถจดจำบทและทำนองการขับร้องเพลงต่าง ๆ ของบ้านบาตรได้อย่างแม่นยำ สามารถขับร้องเพลงต่าง ๆ ของสำนักดนตรีแห่งนี้ได้ทุกเพลง

แม้ว่า การกล่าวถึงครูสุคนธ์ พุ่มทอง ในแวดวงขับร้องจะปรากฏไม่แพร่หลายเท่าใดนัก แต่ผลงานเชิงประจักษ์ของท่านที่เกิดขึ้นในอดีตกลับได้ถูกบันทึกไว้เพื่อเป็นหลักฐานทางการศึกษาทางดุริยางควิทยาชิ้นสำคัญของโลก คือ งานบันทึกของศาสตราจารย์ ดร.เดวิด มอร์ตัน ในปี พ.ศ. 2512 สื่อบันทึกเสียงจำนวนหลายเพลงที่บันทึกเสียงและนาม “สุคนธ์ พุ่มทอง” นักร้องของบ้านบาตรคนนี้ที่สะท้อนองค์ความรู้ความชำนาญด้านการขับร้องของครูสุคนธ์ได้อย่างไม่มีเงื่อนไข

รายการอ้างอิง

ภาณุภัค โมกขศักดิ์. (2558). การสืบทอดภูมิปัญญาด้านการขับร้องเพลงไทยของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์*, *22*(1), 181 – 206. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/abc/article/view/52023/43103

มณรดา ศิลปบรรเลง. (2564). *องค์ความรู้ด้านการขับร้องของสำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)*. [รายงานการวิจัย]. สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.).

มาลินี สาคริก และคณะ. (2549). *งานช้างเพื่อแผ่นดินครูชิ้น 100ปี*. ปิ่นเกล้าการพิมพ์.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2555). *ผกาวลี ตำนานละครเวทีของไทย*. อินทนิล.

อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก. (2547). *หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). มติชน.

บทความวิชาการ (Academic Article)

อำนาจ วัฒนธรรม: รำวงมาตรฐาน

Power and Culture: *Ram Wong Mattrathan*

มณิศา วศินารมณ์ / Manissa Vasinarom
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
Assistant Professor Dr., Department of Performing Arts (Thai Dances),
Fine and Applied Arts Faculty, Suansunandha Rajabhat University
manissa.va@ssru.ac.th

Received: July 5, 2022 **Revised:** August 16, 2022 **Accepted:** August 26, 2022 **Published:** August 31, 2022

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอรำวงมาตรฐาน ในฐานะที่เป็นเครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมไทยตามนโยบายการปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี เพื่อแสดงความเป็นชาติที่มีอารยธรรมสู่สากล แนวทางการสร้างสรรค์สู่การเผยแพร่รำวงมาตรฐาน มุ่งปรับเปลี่ยนค่านิยม อุดมการณ์ทางการเมือง ปลูกฝังแนวคิด พฤติกรรม ประเพณีไทยอย่างที่ผู้นำต้องการ การเผยแพร่แก่สาธารณชนในโอกาสต่าง ๆ รัฐบาลมีการดำเนินการอย่างต่อเนื่องตั้งแต่การเลือกนาฏกรรม การปรับผสมผสานระหว่างของเดิมและสากล การสร้างสรรค์และตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางจากการแต่งตั้งของรัฐบาลทำให้เกิดการยอมรับในสังคม ศิลปินต้นแบบผู้เผยแพร่การแสดงได้รับความนิยม ทำให้เกิดการสร้างแรงจูงใจ และกระแสสังคม การกำหนดข้อปฏิบัติในการเผยแพร่แก่สังคมทำให้เกิดการปลูกฝังให้อยู่ในตัวบุคคล สังคม เมื่อรับชม รับฟัง ปฏิบัติตามสาระสำคัญที่ปรากฏในบทร้องจนกลายเป็นกิจวัตร และประเพณี พร้อมที่จะสืบทอดต่อไป อิทธิพลจากรำวงมาตรฐานที่ส่งผลต่อบุคคล กลุ่มบุคคล สังคมของไทยในเวลานั้น มีผลกระทบในเวลาต่อมา คือ ความเป็นชาติไทยนิยม ความเป็นเอกราช เครื่องแต่งกายไทยสากล หรือแบบสากลนิยม การรับราชการทหาร ความขยันหมั่นเพียร นาฏศิลป์และการละเล่นของไทย ภาษาไทย คุณลักษณะสตรีไทย นอกจากนี้ เมื่อมีการเผยแพร่แก่ชาวต่างชาติ รำวงมาตรฐานยังเป็นการสร้างภาพลักษณ์ของประเทศ และขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมเพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกัน

คำสำคัญ: รำวงมาตรฐาน, อำนาจทางวัฒนธรรม, วัฒนธรรมไทย, นาฏกรรม, โฆษณาชวนเชื่อ

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

Abstract

This article aims to present *Ram Wong Mattrathan* as a tool for communicating Thai cultural power according to the Field Marshal Plaek Phibunsongkhram′s policy to show a civilized nation to the world. A creative approach to disseminating *Ram Wong Mattrathan* purposed to change life and political value and cultivate Thai cultural concepts, behaviours, and traditions based on the leader′s desires. In terms of dissemination through the public on various occasions, the government continued to act in various activities, including the selection of the performing arts, a blend of original and contemporary creations, and inspection by the appointed specialists. These actions have made the prototype artists, who showed their performances, gain popularity and caused motivation and social trends. Determining the practices of society led to the instillation of individuality and society at large when people watched, listened, and followed the significant ideas through the lyrics to become the routine activity transmitted to the next generation. The influence of *Ram Wong Mattrathan* on the individual person, the particular social group, and the society at that time also had a subsequent impact on Thai nationalism, independence, international Thai costume or international style, military service, diligence, Thai dance and play, Thai language, and characteristics of Thai women. In addition, when *Ram Wong Mattrathan* is presented to foreigners, it also creates the country′s image and expands the cultural influence reflecting solidarity.

Keywords: *Ram Wong Mattrathan*, cultural power, Thai culture, Thai performing arts, propaganda

บทนำ

นาฏกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างมนุษย์เพื่อแสดงความรู้สึก ความคิด ความต้องการของตนเอง ผ่านการแสดงออกทางร่างกาย การแสดงสีหน้า ที่เรียกว่า ภาษาท่าทาง ภาษากาย คำพูด และน้ำเสียง การสื่อสารดังกล่าวผู้แสดงมีทั้งการแสดงเป็นตนเอง และการสวมบทบาทอื่นที่ถูกกำหนด การนำเสนอ มี 2 แนวทาง คือ การแสดงสมจริง และสมมติขึ้น เนื้อหาสาระ ประกอบด้วย ความเชื่อ ศาสนา ประวัติศาสตร์ พงศาวดาร และวิถีชีวิตของตนเอง สังคมที่ตนอาศัย การแสดงที่เกิดขึ้นมีการนำไปใช้ในการแสดงตัวตน ภาพลักษณ์ของผู้แสดงเอง สังคมของตน รวมทั้งประชาสัมพันธ์ให้ผู้อื่นรับรู้จากการแสดงนาฏกรรม

การสื่อสารด้วยนาฏกรรม ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2479) กล่าวไว้ในหนังสือ ตำราฟ้อนรำ มีพัฒนาการ 5 ขั้น คือ

1. การแสดงออกทางอารมณ์ตามสัญชาตญาณของมนุษย์
2. การกำหนดความหมาย การสื่อความหมายของภาษาเพื่อการรับรู้เฉพาะกลุ่ม
3. การเลือก กำหนดวิธีการเรียงร้อยกฎเกณฑ์ให้เป็นกระบวน ประเพณี
4. การเลือก กำหนด สอดแทรกความงาม สุนทรียะโดยศิลปิน กลายเป็นกระบวน ประเพณีฟ้อนรำที่สังคมยอมรับ
5. การแสดงสมัครเล่น การแสดงวิชาชีพ โอกาสการแสดงมีทั้งในเวลาปกติ และโอกาสพิเศษของสังคม สำหรับการแสดงวิชาชีพ หมายรวมถึงทุกวิชาชีพที่ใช้การสื่อสารการแสดง

คุณสมบัติของนาฏกรรมในการสื่อสาร คือ การเลียนแบบ การลอกแบบ และการสร้างแบบ ดังที่ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543) กล่าวไว้ในหนังสือนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ เกี่ยวกับการศึกษานาฏยศิลป์ หรือ นาฏกรรม คือ นาฏกรรมเลียนแบบมนุษย์ มนุษย์เลียนแบบนาฏกรรม ดังนั้น ผู้ที่ต้องการศึกษาและเข้าใจมนุษย์ ต้องศึกษานาฏกรรม นอกจากนี้ หลวงวิจิตรวาทการ (2506) อดีตอธิบดีกรมศิลปากร กล่าวไว้ในหนังสือ นาฏศิลป เกี่ยวกับคุณสมบัติของนาฏกรรมด้านการสื่อสาร คือ การเข้าถึงจิตใจ การโน้มน้าวจิตใจ การแสดงตัวตน การสร้างภาพลักษณ์ การโฆษณาชวนเชื่อ ซึ่งมีการนำไปใช้ในการประชาสัมพันธ์ระดับนานาชาติ เพื่อให้สร้างความเชื่อมั่นทางเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ก่อให้เกิดการลงทุนจากต่างชาติ

จากคุณสมบัติที่สำคัญ และประสิทธิภาพของนาฏกรรมในฐานะเครื่องมือสื่อสาร ทำให้ผู้นำการปกครองที่เข้าใจเลือกใช้นาฏกรรม ซึ่งเป็นจิตวิทยาสังคมในการปรับเปลี่ยนค่านิยม อุดมการณ์ พฤติกรรมสังคม และประเพณีให้เป็นอย่างที่ผู้นำต้องการให้เกิดขึ้น นาฏกรรมจึงถูกนำมาใช้เพื่อเป็นเครื่องมือสื่อสารกับสังคมทุกระดับมาแต่อดีต เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การปกครอง ผู้นำ จึงส่งผลกระทบต่อนาฏกรรมอย่างมาก โดยมักเกิดการล้มล้างนาฏกรรมเดิม อย่างไรก็ตาม จากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และการปฏิวัติวัฒนธรรมไทย ปรากฏว่า นาฏกรรมเดิมและนาฏกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นในเวลานั้นยังคงได้รับการสืบทอดมาจนปัจจุบัน (มณิศา วศินารมณ์, 2561)

รำวงมาตรฐาน คือ นาฏกรรมรูปแบบหนึ่งที่เป็นเครื่องมือสื่อสารของผู้นำตามนโยบายจอมพล ป.พิบูลสงคราม เพื่อแสดงความเป็นชาติที่มีอารยธรรมสู่สากล แนวทางการสร้างสรรค์สู่การเผยแพร่รำวงมาตรฐานเพื่อปรับเปลี่ยนค่านิยม อุดมการณ์ทางการเมือง การปลูกฝังแนวคิด พฤติกรรมประเพณีไทยอย่างที่ผู้นำต้องการ การเผยแพร่แก่สาธารณชนในโอกาสต่าง ๆ รัฐบาลมีการดำเนินการอย่างต่อเนื่องตั้งแต่การเลือกนาฏกรรม การปรับผสมผสานระหว่างของเดิมและสากล การสร้างสรรค์และตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางจากการแต่งตั้งของรัฐบาลทำให้เกิดการยอมรับ ศิลปินต้นแบบผู้เผยแพร่การแสดงได้รับความนิยม ทำให้เกิดการสร้างแรงจูงใจ และกระแสสังคม การกำหนดข้อปฏิบัติในการเผยแพร่แก่สังคมทำให้เกิดการปลูกฝังอยู่ในตัวบุคคล สังคม เมื่อเกิดการรับชม รับฟัง และปฏิบัติตามสาระสำคัญที่ปรากฏในบทร้องบ่อยครั้ง จนกลายเป็นกิจวัตร และประเพณี พร้อมที่จะสืบทอดต่อไป อิทธิพลจากรำวงมาตรฐานที่ส่งผลต่อบุคคล กลุ่มบุคคล สังคมของไทยในเวลานั้น ซึ่งยังมีผลกระทบในเวลาต่อมา คือ ความเป็นชาติไทยนิยม ความเป็นเอกราช เครื่องแต่งกายไทยสากล หรือ แบบสากลนิยม การรับราชการทหาร ความขยันหมั่นเพียร นาฏศิลป์และการละเล่นของไทย ภาษาไทย คุณลักษณะสตรีไทย และเพลงไทยสากลที่เกิดขึ้นในยุคนั้น นอกจากนี้ เมื่อมีการเผยแพร่แก่ชาวต่างชาติก็เป็นการสร้างภาพลักษณ์ของประเทศ และขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากการร่วมแสดงเพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกัน

เครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมของไทย: นาฏกรรม

เครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรม (Soft Power) หมายถึง อำนาจในการชักจูงหรือโน้มน้าวให้ประเทศอื่นปฏิบัติตามที่ตนประสงค์ โดยการสร้างเสน่ห์ ภาพลักษณ์ ความชื่นชม ความสมัครใจ และพร้อมร่วมมือกัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2559) ประกอบด้วย วัฒนธรรม (Culture) ค่านิยม (Values) และนโยบายต่างประเทศ (Foreign Policy) (ชำนาญ จันทร์เรือง, 2564) สำหรับเครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมของไทย (Thai Soft Power)

ประกอบด้วย อาหาร (Food) ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ (Film) การออกแบบแฟชั่นไทย (Fashion) ศิลปะการป้องกันตัวแบบไทย (Fighting) และเทศกาลประเพณีไทย (Festival) (นิติราษฎร์ บุญโย, 2565) ดังนั้น นาฏกรรมจึงเป็นหนึ่งในเครื่องมือสื่อสารทางวัฒนธรรมของไทย

นาฏกรรมในฐานะเครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นมาแต่อดีต เท่าที่ปรากฏหลักฐาน คือ การสื่อสารทางความเชื่อ ศาสนา ประเพณี เมื่อสังคมขยายตัว และมีความซับซ้อนมากขึ้น เกิดการแบ่งหน้าที่ชนชั้นในสังคม กำหนดกฎระเบียบ ข้อปฏิบัติของสังคม โดยมีนาฏกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างผู้นำกับประชาชน และสังคมต่างชาติ ทำให้นาฏกรรมได้รับการพัฒนาเพื่อการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ของสังคม สำหรับสังคมไทย นาฏกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่ที่สุด คือ นาฏกรรมเพื่อการสื่อสารทางความเชื่อ ศาสนา ประเพณี เช่น การรำในพิธีกรรม การรำแม่ศรี การรำไหว้ครู การรำแก้บน การฟ้อนผี การรำทรงเจ้า เป็นต้น ต่อมาเมื่อสังคมขยายตัว การปกครองมีการพัฒนามากขึ้น และปรากฏการแบ่งยุคสมัย การเมืองปกครอง ผู้นำ ปรากฏว่า นาฏกรรมได้รับเลือกเป็นเครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมตลอดมาจนปัจจุบัน จะเห็นได้จาก สมัยสุโขทัย ปกครองแบบพ่อปกครองลูก นาฏกรรมเพื่อความเชื่อ ศาสนา ประเพณีของตนเอง นาฏกรรมที่ได้รับการบันทึกในศิลาจารึก คือ ระบำ รำ เต้น มีนัยสำคัญต่อการศึกษาต้นกำเนิด ที่มาของชนชาติ สมัยอยุธยาปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ พระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทวา ประกอบด้วย เทวราชา และธรรมราชา นาฏกรรมตามความเชื่อ ศาสนา ประเพณีของตนเองยังคงปรากฏอยู่ทั่วไป นอกจากนี้ ปรากฏนาฏกรรมเฉพาะชนชั้น นาฏกรรมตามพระราชพิธีมากขึ้น โดยมีการกำหนดให้ชนชาติที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารนำนาฏกรรมเข้ามาร่วมจัดแสดงในพระราชพิธีสำคัญด้วยเสมอ ดังที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาล กฎหมายตราสามดวง เช่น ไต่ลวด ลอดบ่วง งิ้ว มอญรำ ญวนรำโคม ทวายรำ ชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นต้น (กรมศิลปากร, 2521) สมัยธนบุรี การปกครอง และนาฏกรรมไม่ต่างจากเดิมมาก โดยมีการนำนาฏกรรมจากหัวเมืองนครศรีธรรมราชมาฟื้นฟูละครหลวงประจำรัชกาล นอกจากนี้ มีการแสดงจากชนชาติต่าง ๆ ในการสมโภชพระศาสนา เช่น ชวารำหน้า งิ้วญวน งิ้วจีน ละครเขมร หุ่นมอญ เป็นต้น (กรมหลวงนรินทรเทวี และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2526) สมัยรัตนโกสินทร์ การนำนาฏกรรมมาใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารอำนาจทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นเป็นระยะตามผู้นำการปกครอง นโยบายการปกครอง บริบทของสังคมไทยและสังคมโลก ดังนี้

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงรวบรวม ชำระฟื้นฟูศิลปกรรมทั้งปวง เพื่อให้เสมือนสมัยกรุงศรีอยุธยารุ่งเรือง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531) นาฏกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารทางวัฒนธรรมแสดงให้เห็นความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพัฒนาศิลปกรรมทั้งปวง โดยเฉพาะนาฏกรรมเพื่อให้แบบแผนของแผ่นดิน ซึ่งส่งผลในเวลาต่อมา พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯ ให้ยกเลิกละครผู้หญิงของหลวง มีผลให้ละครผู้หญิงแพร่หลายในหมู่เจ้านาย ขุนนาง และคณะละครที่รับอุปถัมภ์ เพราะแนวการแสดงเป็นที่ยอมรับควรแก่การอนุรักษ์ แม้จะมิได้มีการจัดแสดงอย่างเปิดเผยด้วยเกรงพระบารมี แต่ก็เป็นแนวทางการปรับมาตรฐานการแสดง อย่างไรก็ตาม จากเหตุการณ์การเจ้าอนุวงศ์ขอละครผู้หญิงกลับเวียงจันทน์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ทรงอนุญาต ด้วยนาฏกรรมเป็นเครื่องมือแสดงเครื่องอุปโภคเฉพาะชนชั้น และอำนาจทางวัฒนธรรม เจ้าอนุวงศ์น้อยใจ จึงเกิดกรณีกบฏเจ้าอนุวงศ์ (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), 2504)

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มปรับเปลี่ยนเป็นแนวศิลปกรรมตะวันตกมากขึ้น ทรงใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องมือทางการทูต การแสดงอิทธิพลทางวัฒนธรรม เพื่อความทัดเทียมกับนานาอารยประเทศ ดังที่ปรากฏประกาศอนุญาตให้มีละครผู้หญิงได้ทั่วไป (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2497) ซึ่งทรงมีพระบรมราชาธิบายว่าการมีละครนอกจากจะเป็นเครื่องบันเทิงแล้ว ละครยังเป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน ดังนั้นหากในแผ่นดินของพระองค์มีคณะละครมากขึ้นเท่าใดก็ย่อมเป็นสิ่งที่แสดงความเจริญได้มากขึ้นตามลำดับ สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงต้อนรับพระราชอาคันตุกะโดยโปรดฯ ให้มีการจัดแสดงต้อนรับ เช่น คอนเสิร์ตเรื่อง ละครดึกดำบรรพ์ โขน เป็นต้น ซึ่งเป็นการสร้างการรับรู้แก่ชาวต่างชาติ สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารการสร้างชาตินิยม การให้ความรู้ การอบรมการปกครองในระบอบประชาธิปไตยโดยใช้นาฏกรรม (ประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม มติชนสุดสัปดาห์, 2565) การจัดแสดงเพื่อเรียนรู้การทำงานเป็นทีม ความกล้าแสดงความคิดเห็นของตน การยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น การเรียนรู้จากการชมการแสดงจากความคิด การกระทำของตัวละครในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่กำหนดขึ้นตามบทละคร รวมถึงสาระสำคัญที่ปรากฏในบทละคร การเปิดโอกาสให้ข้าราชบริพารกำกับการแสดง และทรงร่วมแสดงโดยไม่ถือพระอิสริยยศเพื่อเรียนรู้บทบาทหน้าที่ของตนตามที่ได้รับมอบหมาย เป็นต้น สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้นาฏกรรมในการต้อนรับพระราชอาคันตุกะการเสด็จพระราชดำเนินทั้งในและต่างประเทศ และการบันทึกภาพยนตร์ส่วนพระองค์ (มณิศา วศินารมณ์, 2557) ซึ่งเป็นประโยชน์ทั้งการอนุรักษ์ การเผยแพร่ การแสดงตัวตน และภาพลักษณ์ของประเทศในเวลาต่อมา

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา นาฏกรรมยังคงเป็นเครื่องมือสื่อสารของผู้นำที่สำคัญต่อการแสดงอิทธิพลทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ได้ออกนโยบายเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมไทยจากไทยเดิมสู่ไทยสากล (ชาญ อังศุโชติ, 2540) โดยนาฏกรรมไทยที่รับการคัดเลือกมาพัฒนาจนกลายเป็นเครื่องมือเผยแพร่นโยบายการปกครองที่เกิดประสิทธิผลในเวลาต่อมา คือ รำโทน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549)

ภาพที่ 1 *โขนพระราชทาน ตอน พิเภกสวามิภักดิ์*

หมายเหตุ. จาก *โขนพิเภกสวามิภักดิ์ รอดตายเพราะคำแม่*, โดย ไทยรัฐฉบับพิมพ์, 2561, ไทยรัฐออนไลน์ (https://www.thairath.co.th/news/local/1416576).

ภาพที่ 2 *นายมั่นปืนยาว หนึ่งในตัวละคร เรื่อง พระร่วง บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว*

หมายเหตุ. จาก ร.๖ *ทรงวินิจฉัย "ท้าวแสนปม" เรื่องปาฏิหาริย์เหลือเชื่อ ซ่อนความจริงที่เป็นไปได้ไว้!!!*, โดย โรม บุนนาค, 2559, ผู้จัดการออนไลน์ (https://m.mgronline.com/onlinesection/detail/9590000012001).

ภาพที่ 3 *เลือดสุพรรณ ละครเพลงเรื่องแรกของหลวงวิจิตรวาทการ*

หมายเหตุ. จาก *เลือดสุพรรณ: ปลุกใจผู้หญิงไทยให้รักชาติและลุกรบ* โดย ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, 2563, ศิลปวัฒนธรรม (https://www.silpa-mag.com/history/article_7167).

เครื่องมือสื่อสารทางวัฒนธรรมพื้นบ้าน: รำโทน

ภาพที่ 4 *รำโทน การแสดงพื้นบ้านของไทยที่เป็นกระแสนิยมในช่วงสงครามโลก ครั้งที่ 2*

หมายเหตุ. จาก *ใบความรู้เรื่อง รำโทน* โดย AJAN THUS, ม.ป.ป., (https://mobile.sites.google.com/site/ajanthus/ra-thon).

รำโทน เป็นการแสดงพื้นบ้านของไทยที่ปรากฏอยู่อย่างแพร่หลาย รูปแบบของการแสดงเป็นการรวมตัวของชาวบ้านชายหญิงมาฟ้อนรำร่วมกันในโอกาสต่าง ๆ อาทิ งานรื่นเริง การเกี้ยวพาราสี และการผ่อนคลายความเครียด เป็นต้น การแสดงในลักษณะเช่นนี้มักเรียกว่า นาฏกรรมสังคม (Social Dance) การแสดงเป็นการรำคู่กันระหว่างชายหญิงเป็นคู่ ๆ โดยการเดินเวียนรอบครกที่วางคว่ำไว้ หรือ อาจใช้การรำเป็นวง ประกอบการตีโทนเป็นหลักในการบรรเลงประกอบการแสดง การแสดงไม่กำหนดแบบแผนตายตัว ทำให้การแสดงรำวงมีลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่น เนื้อหาของการแสดงสามารถเล่าวิถีชีวิต สภาพความเป็นอยู่ของตนเองได้อย่างชัดเจน ซึ่งกลายเป็นเครื่องมือสื่อสารที่มีประสิทธิภาพแก่สังคมวิธีหนึ่ง

การแสดงรำโทนได้รับความนิยมในจัดการแสดงเรื่อยมา แม้ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมีข้อห้ามต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อสภาพบ้านเมือง การดำรงชีวิต และนาฏกรรม เช่น ห้ามจุดไฟ ห้ามชุมนุมและอื่น ๆ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดลพบุรี, 2559) เนื่องจาก ข้อจำกัดในการแสดงไม่มาก ใช้ระยะเวลา และทุนทรัพย์ในการเตรียมการต่ำ นักแสดงสามารถแสดงเป็นตนเองได้ นอกจากนี้ยังทำให้เกิดการมีส่วนร่วมในชุมชนของตนได้เป็นอย่างดี

เครื่องมือสื่อสารทางวัฒนธรรม จากพื้นบ้านสู่รัฐ: รำวง

ภาพที่ 5 *นโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ให้ราชการรำวงทุกวันพุธ*

หมายเหตุ. จาก *งามแสงเดือน จากยุค จอมพล ป. สู่สมัย พลเอกประยุทธ์* โดย อัษฎา อาทรไผท, 2565, มติชนสุดสัปดาห์ (https://www.matichonweekly.com/column/article_507473).

การที่รำโทนเป็นที่รู้จักแพร่หลาย จัดแสดงทั่วไป จึงเป็นเหตุปัจจัยหนึ่งที่ทำให้รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม เลือกรำโทนมาพัฒนาเป็นรำวง สู่รำวงมาตรฐานในเวลาต่อมา กระบวนการดำเนินงานเริ่มจากการออกตรวจราชการของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม และท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ในจังหวัดต่าง ๆ ทุกแห่งมีการแสดงรำโทนอยู่ด้วยเสมอ ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญในการเลือกนาฏกรรมขึ้นมาพัฒนาจากการแสดงพื้นบ้านพื้นเมืองสู่การแสดงของรัฐ จากการให้กรมโฆษณาการ (ปัจจุบันคือกรมประชาสัมพันธ์) นำดนตรีสากลบรรเลงเพลงปลุกใจ และปลอบขวัญประชาชนในยามสงคราม นอกจากนี้ ยังเป็นแนวทางการสอดแทรกนโยบายของรัฐอย่างแนบเนียน โดยการนำรำโทนของชาวบ้าน มาผสมกับการเล่นแซกโซโฟน เช่น ช่อมาลี ตามองตา เธอรำช่างน่าดู ยวนยาเหล ยวน ยวน ยวน เชิญชวน หล่อจริงนะดารา ดอกฟ้าร่วงใกล้เข้าไปอีกนิด และลา เป็นต้น จากนั้นจึงเรียกชื่อการแสดงชุดใหม่นี้ว่า “รำวง” ต่อมาจึงมีการประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ จำนวน 10 เพลง คือ งามแสงเดือน ชาวไทย บูชานักรบ รำมาซิมารำ คืนเดือนหงาย ดอกไม้ของชาติ หญิงไทยใจงาม ดวงจันทร์วันเพ็ญ ดวงจันทร์ขวัญฟ้า และยอดชายใจหาญ นอกจากนี้กำหนดให้กรมศิลปากรคิดท่ารำ ครูมนตรี ตราโมท ครูเอื้อ สุนทรสนาน บรรจุเพลงและกำหนดให้ข้อปฏิบัติของการแสดงให้เป็นมาตรฐาน กลายเป็นรำวงมาตรฐาน (จีรวัสส์ ปันยารชุน, 2535)

เครื่องมือสื่อสารอำนาจวัฒนธรรมไทย: รำวงมาตรฐาน

ภาพที่ 6 *รำโทน รำวง สู่รำวงมาตรฐาน หรือ ลีลาศแบบไทย*

หมายเหตุ. จาก *“รำวง” อาวุธของจอมพล ป. ที่ใช้รับมือญี่ปุ่น สู่ภาคปฏิบัติ หยุดราชการครึ่งวันมารำวง?* โดย ปรามินทร์ เครือทอง, 2563, ศิลปวัฒนธรรม (https://www.silpa-mag.com/culture/article_31303).

ภาพที่ 7 *ลีลาศ 10 จังหวะตามมาตรฐานสากล*

หมายเหตุ. จาก *ลีลาศ 10 จังหวะตามมาตรฐานสากล* โดย เต้นรำ ลีลาศ Social Dance, 2558, facebook (https://th-th.facebook.com/614293788586655/photos/1150685514947477).

ภาพที่ 8 *รำวงมาตรฐาน ในสื่อเผยแพร่ของกรมศิลปากร*

หมายเหตุ. จาก *การนำเสนอบทความ ชุดรำวงมาตรฐาน* โดย กลุ่มเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร, 2559, facebook (https://m.facebook.com/prfinearts/photos/a.1122295887837854/1122304434503666/?type=3&_rdr).

เมื่อรำวงเป็นที่แพร่หลายจากนโยบายรัฐนิยมของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ส่งเสริมให้รำวงสามารถจัดแสดงได้ทั่วไป เช่น งานรื่นเริง การแสดงก่อนลีลาศ การต้อนรับแขก และการแสดงเฉพาะกิจ นอกจากนี้ ยังมีการกำหนดนโยบายให้มีการรำวงของข้าราชการทุกวันพุธ ต่อมามีการบรรจุให้อยู่ในหลักสูตรการศึกษา และการจัดแสดงการประกวดศิลปหัตถกรรม ทำให้นโยบายการปกครองเผยแพร่อย่างรวดเร็วและสืบทอดมาจนปัจจุบัน

ความสัมพันธ์ระหว่างรำวง และลีลาศ การแสดงทั้ง 2 ประเภทนี้เป็นนาฏกรรมของสังคม แพร่หลายในวงกว้าง สามารถเข้าถึงประชาชนในสังคมของตนได้ดี รูปแบบการแสดงไม่เคร่งครัดธรรมเนียมปฏิบัติมากนัก

แสดงเป็นคู่ระหว่างชาย-หญิง โดยแต่ละคู่แสดงร่วมกันในพื้นที่ของการแสดงที่กำหนด เช่น ลานในหมู่บ้าน แหล่งชุมชน ซึ่งเป็นศูนย์รวมของสมาชิกในสังคม

การพัฒนารำวงสู่ความเป็นสากล สร้างสรรค์การแสดงด้วยการปรับวิธีการแสดง โดยยังคงยึดขนบธรรมเนียมปฏิบัติดั้งเดิมของไทย ทำให้เกิดการยอมรับนำไปสู่การปฏิบัติในลำดับต่อไป เช่น ชาย-หญิง แสดงเป็นคู่ แต่ร่างกายไม่มีส่วนใดสัมผัสกัน การไหว้ก่อนเริ่มการแสดงเพื่อเป็นการทักทาย เชื้อเชิญ และแสดงความเคารพระหว่างกัน แทนการจับมือ การกอด การจูบตามธรรมเนียมปฏิบัติของวัฒนธรรมตะวันตก การเดินเวียนซ้าย (เมื่อมองจากผู้ชม) จากหลักของการยึดผู้แสดง เป็นผู้แสดงเอง (เป็นการเวียนทางขวา) ซึ่งเป็นการเดินเวียนตามทักษิณาวัตร เป็นต้น

ภาพที่ 9 *การสร้างสรรค์และการเผยแพร่รำวงมาตรฐาน ฉบับจอมพล ป. พิบูลสงคราม*

หมายเหตุ. จาก *แผนภูมิการสร้างสรรค์ และการเผยแพร่รำวงมาตรฐาน ฉบับจอมพล ป. พิบูลสงคราม* โดย มณิศา วศินารมณ์, 2565, [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์] จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัฒนาการจากรำวงสู่รำวงมาตรฐาน กำกับควบคุมการดำเนินการโดยสำนักนายกรัฐมนตรี ด้านบทร้องมีการประพันธ์ขึ้นใหม่โดยนำข้อมูลมาจากนโยบายรัฐนิยม สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ดูแลโดยกรมศิลปากร และกรมโฆษณาการ ด้านการประพันธ์ทำนองเพลง ดูแลโดยกรมศิลปากร และกรมโฆษณาการ ออกแบบท่าฝึกซ้อม คัดเลือกศิลปิน อยู่ในความกำกับดูแลของกรมศิลปากร การเผยแพร่อยู่ในความรับผิดชอบของกรมโฆษณาการ (ปัจจุบันคือ กรมประชาสัมพันธ์)

รำวงมาตรฐานของกรมศิลปากรที่ได้รับการพัฒนาขึ้นสามารถแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 6 ประเด็น คือ ความหมาย รูปแบบ เนื้อหา สาระสำคัญ บทบาท และการเปลี่ยนแปลง จำนวน 10 เพลง คือ งามแสงเดือน ชาวไทย รำมาซิมารำ คืนเดือนหงาย ดวงจันทร์วันเพ็ญ ดอกไม้ของชาติ หญิงไทยใจงาม ดวงจันทร์ขวัญฟ้า ยอดชายใจหาญ และบูชานักรบ (กรมศิลปากร, 2505) ดังนี้

ด้านความหมาย รำวงมาตรฐาน คือ เครื่องมือสื่อสารของผู้นำที่มีอำนาจทางวัฒนธรรม ซึ่งบรรยายคุณลักษณะของผู้นำ สถานการณ์บ้านเมือง และนโยบายการปกครอง เพื่อแสดงให้นานาประเทศเห็นว่าประเทศไทยเป็นเอกราช มีวัฒนธรรมประจำชาติ และความทันสมัยเช่นเดียวกับประเทศมหาอำนาจอื่น ๆ

ด้านรูปแบบ ใช้การรำเป็นคู่และการรวมกลุ่มของรำโทน ลักษณะของการยืน ผู้หญิงยืนหน้าผู้ชาย การวนเป็นการเดินวนขวา (เมื่อมองจากผู้ชม) จากนั้นจึงพัฒนาโดยการผสมผสานระหว่างนาฏกรรมราชสำนักและลีลาศ กลายเป็นรำวงมาตรฐาน ลักษณะของการยืน ผู้หญิงยืนหน้าผู้ชาย การวนเป็นการเดินวนซ้าย (เมื่อมองจากผู้ชม) การเข้าคู่มี 5 ลักษณะ คือ การเดินซ้อนคู่กัน การเดินเวียนกันกับคู่ของตนเอง การเดินสลับคู่ซ้าย-ขวา การเดินคู่โดยผู้หญิงเดินถอยหลัง ผู้ชายเดินขึ้นหน้า การเดินคู่ในลักษณะหันข้างซ้ายขวาโดยการหันตัวและหน้ารับกันระหว่างหญิง-ชาย เพื่อเป็นการยกสถานภาพของรำโทนซึ่งเป็นนาฏกรรมพื้นบ้านสู่รำวงมาตรฐาน โดยเป็นนาฏกรรมของรัฐและสร้างความเป็นสากลนิยมในหมู่นานาอารยประเทศ

ด้านเนื้อหา รำวงมาตรฐาน จำนวน 10 ชุดการแสดง แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วนตามการประพันธ์บทร้อง คือ 4 ชุดการแสดง โดยกรมศิลปากร และ 6 ชุดการแสดง โดยกรมโฆษณาการ พบว่า เนื้อหานาฏกรรมของกรมศิลปากรกล่าวถึง สถานการณ์บ้านเมืองที่เกิดขึ้นในยามสงคราม ข้อควรปฏิบัติตนในการสร้างชาติ เช่น ความสามัคคี ความขยันทำงาน การผูกมิตร และการปฏิบัติตามนโยบายของรัฐ ได้แก่ เพลงงามแสงเดือน เพลงชาวไทย เพลงรำซิมารำ เพลงคืนเดือนหงาย ส่วนของกรมโฆษณาการมีความคล้ายคลึงกับกรมศิลปากร โดยเพิ่มเติมเนื้อหาซึ่งเน้นคุณลักษณะของสตรีไทย การปฏิบัติตนที่มีกิริยามารยาทนิ่มนวล เป็นกำลังสำคัญเคียงคู่ผู้ชายในการสร้างชาติ ได้แก่ เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ เพลงดอกไม้ของชาติ เพลงหญิงไทยใจงาม เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า การใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องมือแสดงวัฒนธรรมของชาติ การเทิดทูนเอกราชอธิปไตย การยกย่องผู้ชาย และทหาร ได้แก่ เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า เพลงยอดชายใจหาญ เพลงบูชานักรบ ซึ่งขณะนั้นจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นผู้นำประเทศที่ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี และตำแหน่งจอมพล อันเป็นตำแหน่งสูงสุดทางการทหาร บทประพันธ์ดังกล่าวเป็นไปตามประสบการณ์ของผู้ประพันธ์บท

ด้านสาระสำคัญของรำวงมาตรฐาน จากการศึกษาบทร้อง กล่าวถึงนโยบายรัฐนิยมของผู้นำในเวลานั้น คือ จอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยเฉพาะนโยบายเชื่อผู้นำชาติพ้นภัย เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบการแสดง โดยเฉพาะบทร้อง พบว่า มีความสัมพันธ์กับแนวคิด แนวปฏิบัติตามนโยบาย จอมพล ป. พิบูลสงคราม คือ การสร้างวัฒนธรรมไทยให้เป็นสากล (รัฐนิยม, 2485) เช่น การแต่งกาย คำพูด การทักทาย การปฏิบัติตนของสตรีไทย

คุณลักษณะของชาวไทย การละเล่นดนตรีนาฏศิลป์ไทย การรับราชการทหาร เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับสถานการณ์ในช่วงเวลาของสงครามโลก การปฏิวัติการปกครอง และวัฒนธรรมทั่วโลก ทั้งนี้มีการถ่ายภาพนิ่งเพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ และตัวอย่างของการแต่งกายตามนโยบายรัฐนิยมของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ซึ่งสื่อที่ใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารที่มีอานุภาพในการโน้มน้าวจิตใจ และปรับเปลี่ยนพฤติกรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ คือ ดนตรี และนาฏกรรม สาระสำคัญในรำวงมาตรฐานจึงถูกสอดแทรกนโยบายการปกครองของผู้นำในเวลานั้นเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างที่ตนต้องการให้เกิดขึ้น

ภาพที่ 10 *การแต่งกายรำวงมาตรฐานยุคแรกของกรมศิลปากร*

หมายเหตุ. จาก *รำวง* (น. 13–14), โดย กรมศิลปากร, 2505, กรมศิลปากร.

ด้านบทบาท รำวงมาตรฐานที่ได้รับการพัฒนาขึ้น นอกเหนือจากหน้าที่ที่สำคัญของการเป็นเครื่องมือสื่อสารของผู้นำการปกครองในเวลานั้น ยังเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการแสดงตัวตน การสร้างภาพลักษณ์ของประเทศที่มีอารยะตามแนวความเข้าของชาติตะวันตก และประเทศมหาอำนาจ นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องบันเทิงให้ความรู้ และข้อมูลผ่านการแสดงทั้งในเวลานั้น รวมทั้งการสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันแก่แขกผู้มาเยือนในทุกระดับ เพราะสามารถจัดแสดงได้สะดวก เนื่องจากไม่เคร่งครัดในระเบียบปฏิบัติ จำนวนท่าในแต่ละเพลงมีเพียง 1–2 ท่า การใช้เท้า การเคลื่อนไหวที่แม้มีการกำหนดแต่มิได้เคร่งครัด ทำให้รำวงมาตรฐานสามารถเผยแพร่ได้สะดวก

ด้านการเปลี่ยนแปลง การพัฒนารำโทนสู่รำวงมาตรฐาน แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลง 2 ระยะ โดยการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้แม้ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาของการปฏิวัติวัฒนธรรม และส่งผลต่อนาฏกรรม ปรากฏว่าการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นแบบค่อยเป็นค่อยไป โดยการนำของเดิมมาปรุงขึ้นใหม่ และบรรจุภัณฑ์ใหม่ที่ประทับตราคุณภาพของกรมศิลปากรในยุคไทยใหม่ เพื่อเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม ค่านิยม อุดมการณ์ของคนไทยสู่ความศิวิไลซ์ตามนโยบายของรัฐ

รำวงมาตรฐาน เป็นเครื่องมือสื่อสารของผู้นำที่เลือกมาพัฒนาจนมีประสิทธิภาพในการโน้มน้าวจิตใจและเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมสังคม ซึ่งปรากฏในบทร้องแต่ละเพลง ดังนี้

ตารางที่ 1 *เพลงรำวงมาตรฐาน ค่านิยม อุดมการณ์ที่ปรากฏในบทร้อง*

เพลง	บทร้อง	ค่านิยม อุดมการณ์ที่ปรากฏในบทร้อง
1. เพลงงามแสงเดือน	งามแสงเดือนมาเยือนส่องหล้า งามใบหน้าเมื่ออยู่วงรำ (ซ้ำ) เราเล่นกันเพื่อสนุก เปลื้องทุกข์วายระกำ ขอให้เล่นฟ้อนรำ เพื่อสามัคคีเอย	ความสามัคคี และการเชิญชวนให้มาฟ้อนรำ เพื่อคลายความทุกข์ และสร้างความสามัคคี เนื่องจากสภาพบ้านเมืองอยู่ในระหว่างสงคราม และในเวลานั้นรัฐบาลมีการส่งเสริมความรักของครอบครัวตามนโยบายรัฐนิยม
2. เพลงชาวไทย	ชาวไทยเจ้าเอ๋ย ขออย่าละเลยในการทำหน้าที่ การที่เราได้เล่นสนุก เปลื้องทุกข์สบายอย่างนี้ เพราะชาติเราได้เสรี มีเอกราชสมบูรณ์ เราจึงควรช่วยชูชาติ ให้เก่งกาจเจิดจำรูญ เพื่อความสุขเพิ่มพูน ของชาวไทยเราเอย	การรณรงค์ให้ชาวไทยขยันหมั่นเพียรในการทำงาน การประกอบอาชีพตามนโยบายรัฐนิยม ความบันเทิง การคลายความทุกข์ของประชาชนสามารถกระทำได้อย่างอิสระเสรี เนื่องจากรัฐบาลเชิญชวนให้เชิดชูชาติ สร้างชาติให้เป็นที่ยอมรับ เกิดความภาคภูมิใจ และนำมาสู่ความสุข
3. เพลงรำมาชิมารำ	รำมาชิมารำ เริงระบำกันให้สนุก ยามงานเราทำงานจริงๆ ไม่ละไม่ทิ้งจะเกิดเข็ญขุก ถึงยามว่างเรจึงรำเล่น ตามเชิงเช่นเพื่อให้สร่างทุกข์ ตามเยี่ยงอย่างตามยุค เล่นสนุกอย่างวัฒนธรรม เล่นอะไรให้มีระเบียบ ให้งามให้เรียบจึงจะคมขำ มาชิมาเจ้าเอ๋ย มาฟ้อนรำ มาเล่นระบำของไทยเราเอย	การทำงาน การฟ้อนรำตามที่ผู้นำกำหนดนโยบาย เพื่อแสดงให้เห็นวัฒนธรรมประจำชาติตามนโยบายรัฐนิยม
4. เพลงคืนเดือนหงาย	ยามกลางคืนเดือนหงาย เย็นพระพายโบกพลิ้วปลิวมา เย็นอะไรก็ไม่เย็นจิต เท่าเย็นผูกมิตรไม่เบื่อระอา เย็นร่มธงไทยปกไปทั่วหล้า เย็นยิ่งน้ำฟ้ามาประพรมเอย	การผูกมิตร และการอยู่ใต้ร่มธงไทย ไม่ว่าดินแดนใดก็บังเกิดความสุขตามนโยบายรัฐนิยม
5. เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ	ดวงจันทร์วันเพ็ญ ลอยเด่นอยู่ในนภา ทรงกลดสดสี รัศมีทอแสงงามตา แสงจันทร์อร่าม ฉายงามส่องฟ้า ไม่งามเท่าหน้า นวลน้องยองใย งามเอยแสนงาม งามจริงยอดหญิงชาติไทย งามวงพักตร์ยิ่งดวงจันทรา จริตกิริยานิ่มนวลละไม วาจากังวาน อ่อนหวานจับใจ รูปทรงสมส่วนยั่วยวนหทัย สมเป็นดอกไม้ขวัญใจชาติเอย	คุณลักษณะหญิงไทย ใบหน้างดงาม กริยามารยาทความประพฤติเรียบร้อย ร่างกายสมส่วน เปรียบกับดอกไม้ประจำชาติ รัฐบาลส่งเสริมให้ผู้หญิงปฏิบัติตามนโยบายรัฐนิยม เพื่อเป็นการสร้างภาพลักษณ์ของชาติ

ตารางที่ 1 *เพลงรำวงมาตรฐาน ค่านิยม อุดมการณ์ที่ปรากฏในบทร้อง (ต่อ)*

เพลง	บทร้อง	ค่านิยม อุดมการณ์ที่ปรากฏในบทร้อง
6. เพลงขวัญใจดอกไม้ของชาติ	(สร้อย) ขวัญใจดอกไม้ของชาติ งามวิลาศนวยนาดร่ายรำ (ซ้ำ) เอวองค์อ่อนงาม ตามแบบนาฏศิลป์ชี้ชาติไทยเนาว์ถิ่น เจริญวัฒนธรรม (สร้อย) งามทุกสิ่งสามารถ สร้างชาติช่วยชาย ดำเนินตามนโยบาย สู้ทนเหนื่อยยากตรากตรำ (สร้อย)	การเปรียบผู้หญิงกับดอกไม้ ซึ่งมีความงดงาม รูปร่างหน้าตาตามแบบผู้ฝึกนาฏกรรมซึ่งมีทรวดทรงสมส่วน เพื่อเป็นเครื่องมือแสดงวัฒนธรรรมอันเป็นชาติที่มีอารยะ นอกจากนี้ผู้หญิงยังสามารถช่วยผู้ชาย ปฏิบัติตามนโยบายของรัฐบาล อดทนต่อการทำงาน การประกอบอาชีพ
7. เพลงหญิงไทยใจงาม	เดือนพราว ดาวแวววาวระยับ แสงดาวประดับ ส่งให้เดือนงามเด่น ดวงหน้า โสภาเพียงเดือนเพ็ญ คุณความดีที่เห็น เสริมให้เด่นเลิศงาม ขวัญใจ หญิงไทยส่งศรีชาติ รูปงามพิลาศ ใจกล้ากาจเรืองนาม เกียรติยศ ก้องปรากฏทั่วคาม หญิงไทยใจงาม ยิ่งเดือนดาวพราวแพรว	การเปรียบสตรีคือดวงจันทร์ และบุรุษคือดวงดาว คุณลักษณะของสตรีไทย การส่งเสริมสิทธิสตรี และการที่สตรีให้ความร่วมมือในการปฏิบัติตามนโยบายรัฐนิยม เพื่อการสร้างชาติและนำพาประเทศสู่ความศิวิไลซ์
8. เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า	ดวงจันทร์ขวัญฟ้า ชื่นชีวาขวัญพี่ จันทร์ประจำราตรี แต่ขวัญพี่ประจำใจ ที่เทิดทูนคือชาติ เอกราชอธิปไตย ถนอมแนบสนิทใน คือขวัญใจพี่เอย	การส่งเสริมความรักของครอบครัว สามี-ภรรยา การเทิดทูนชาติ ความรักชาติ เอกราช และอธิปไตยของบ้านเมือง
9. เพลงยอดชายใจหาญ	โอ้ยอดชายใจหาญ ขอสมานไมตรี น้องขอร่วมชีวี กอปรกรณีกิจชาติ แม้สุดยากลำเค็ญ ไม่ขอเว้นเดินตาม น้องจักสู้พยายามทำเต็มความสามารถ	การส่งเสริมความรักของครอบครัว ความร่วมมือการสร้างชาติของสตรี และความรักชาติ รวมทั้งการยกย่องผู้นำซึ่งเป็นผู้นำครอบครัวที่เป็นผู้มีจิตใจกล้าหาญ รักชาติ ยอมเสียสละเพื่อชาติบ้านเมือง

ตารางที่ 1 *เพลงรำวงมาตรฐาน ค่านิยม อุดมการณ์ที่ปรากฏในบทร้อง (ต่อ)*

เพลง	บทร้อง	ค่านิยม อุดมการณ์ที่ปรากฏในบทร้อง
10. เพลงบูชานักรบ	น้องรักรักบูชาพี่ ที่มั่นคงที่มั่นคงกล้าหาญ เป็นนักสู้เชี่ยวชาญ สมศักดิ์ชาตินักรบ น้องรักรักบูชาพี่ ที่มานะที่มานะอดทน หนักแสนหนักพี่ผจญ เกียรติพี่ขจรจบ น้องรักรักบูชาพี่ ที่ขยันที่ขยันกิจการ บากบั่นสร้างหลักฐาน ทำทุกด้าน ทำทุกด้าน ครันครบ น้องรักรักบูชาพี่ ที่รักชาติที่รักชาติยิ่งชีวิต เลือดเนื้อพี่พลีอุทิศ ชาติยงอยู่ยงอยู่คู่พิภพ หนักแสนหนักพี่ผจญ เกียรติพี่ขจรจบ น้องรักรักบูชาพี่ ที่ขยันที่ขยันกิจการ บากบั่นสร้างหลักฐาน ทำทุกด้าน ทำทุกด้าน ครันครบ น้องรักรักบูชาพี่ ที่รักชาติที่รักชาติยิ่งชีวิต เลือดเนื้อพี่พลีอุทิศ ชาติยงอยู่ ชาติยงอยู่ คู่พิภพ	การยกย่องบุรุษ สามี ในความกล้าหาญ มุมานะ อดทน ขยัน เป็นนักสู้ นักรบ การประกอบอาชีพ กิจวัตรประจำวัน และความรักชาติ รวมทั้งการยกย่องผู้นำซึ่งเป็นผู้นำครอบครัว และทหารผู้ปกป้องประเทศ

หมายเหตุ. จาก *วิทยานิพนธ์ เรื่อง นาฏกรรมไทยกับนโยบายการปกครอง พ.ศ.2468-2516* (น. 334-343), โดย มณิศา วศินารมณ์, 2561, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงยังคงปรากฏอยู่ในสังคมไทย นอกจากนี้ยังแพร่หลายสู่ประเทศต่าง ๆ ในการจัดแสดง ซึ่งเป็นการสร้างสัมพันธไมตรี และความร่วมมือจากการร่วมแสดงของผู้ชมในแต่ละครั้ง พัฒนาการของรำวงมาตรฐานยังคงมีต่อมาแม้ว่าจะมีการกำหนดกฎเกณฑ์ แบบแผน และความเคร่งครัดในการปฏิบัติในช่วงเวลานั้น เช่น การแต่งกายแบบสากลนิยม คือ ผู้ชายสวมสูท กางเกง รองเท้า ผู้หญิงสวมเสื้อ ผ้านุ่งยาวกรอมเท้า ชุดเดรส รองเท้า การเดินเวียนซ้าย และการเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิงไม่มีส่วนใดของร่างกายสัมผัสกัน เป็นต้น เนื่องจาก นโยบายการเผยแพร่การแสดงที่ส่งผลต่อแนวคิด และวัตถุประสงค์ในการนำเสนอการแสดง ประกอบกับ ความคุ้นเคย ทักษะปฏิบัติของศิลปิน ความสามารถของผู้แสดงแต่ละบุคคล ความเคร่งครัดต่อข้อกำหนดการแสดงเมื่อจัดการประกวด และการศึกษา เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงการแสดง อย่างไรก็ตาม จากการบรรจุในหลักสูตรการศึกษา การประกวด ศิลปหัตถกรรม และการจัดแสดงอย่างแพร่หลาย ทำให้อิทธิพลทางวัฒนธรรมของรำวงมาตรฐานส่งผลต่อการปลูกฝังแนวคิด พฤติกรรม ค่านิยม อุดมการณ์ ประเพณี ทั้งต่อตัวบุคคล กลุ่มบุคคล และสังคมไทยให้คงอยู่ และขยายพื้นที่อำนาจทางวัฒนธรรมด้วยการสร้างสัมพันธไมตรี และแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกัน

สรุปและอภิปราย

รำวงมาตรฐานเป็นนาฏกรรมที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นตามนโยบายของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี สำหรับใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารของผู้นำ เพื่อแสดงตัวตน และภาพลักษณ์ของประเทศไทยในเวลานั้น การสร้างสรรค์รำวงมาตรฐานเป็นการพัฒนาขึ้นจากนาฏกรรมพื้นบ้านของไทยที่เรียกว่า “รำโทน” ซึ่งมีการจัดแสดงอย่างแพร่หลาย ต่อมามีการนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงร่วมกับเพลงรำโทน เมื่อครั้งตรวจราชการแผ่นดิน ณ จังหวัดลพบุรี เพลงดังกล่าวไพเราะและดำเนินตามนโยบายในเวลานั้น จึงได้รับคัดเลือกมาพัฒนาสู่รำวงมาตรฐาน โดยมอบหมายให้กรมศิลปากร และกรมโฆษณาการดำเนินการ ผลของการดำเนินการในแต่ละด้านประกอบด้วย บทร้องประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยจมื่นมานิตย์นเรศ และท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม เนื้อหาสาระสำคัญเป็นการบรรยายสถานการณ์บ้านเมืองในเวลานั้น การปลุกใจ และสอดแทรกแนวคิดแนวปฏิบัติไทยนิยม การสร้างชาติ นอกจากนี้มีข้อกำหนดหน้าที่เพื่อการปฏิบัติตนของผู้ชาย ผู้หญิง เช่น ผู้ชายเป็นทหาร รับใช้ชาติ ผู้หญิงเป็นฝ่ายสนับสนุนผู้ชาย เป็นสัญลักษณ์แห่งความดี ความงาม ความเจริญรุ่งเรืองของประเทศ รวมทั้งการแสดงนาฏศิลป์ในฐานะเครื่องมือแสดงอารยธรรมของประเทศ ด้านเพลงประกอบบทร้องบรรจุโดยครูมนตรี ตราโมท และครูเอื้อ สุนทรสนาน ทำให้ดนตรีสามารถบรรเลงได้ทั้งไทย และสากล ด้านเครื่องแต่งกาย ปฏิบัติตามแบบสากลนิยม เช่น ผู้หญิงสวมเสื้อ นุ่งผ้าถุง สวมรองเท้า ผู้ชายสวมเสื้อเชิ้ต สูท กางเกง และรองเท้า ด้านท่ารำ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ กรมศิลปากร คือ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) คุณครูมัลลี คงประภัทร์ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูผัน โมรากุล และคุณหญิงจิตรา ทองแถม ณ อยุธยา เป็นผู้ออกแบบท่า การออกแบบการแสดงเป็นการผสมผสานนาฏกรรมมากกว่าหนึ่งจารีต โดยใช้นาฏกรรมไทยเป็นหลักในการสร้างสรรค์ ด้านท่ารำเลือกท่ารำมาจากแม่ท่าในกลอนตำรารำ หรือที่รู้จักกัน คือ “รำแม่บทใหญ่” ในเรื่องสุริยคุปต์ บทประพันธ์ของหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งรำแม่บทใหญ่นี้ได้รับการพัฒนามาจากแม่บทนางนารายณ์ หรือ แม่บทเล็ก พระราชนิพนธ์บทเบิกโรง เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นารายณ์ปราบนนทุก ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อเป็นบทเรียนสำหรับฝึกปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย การจัดองค์ประกอบของท่า และการเคลื่อนไหวในการแสดง ผสมผสานระหว่างการเข้าพระเข้านางของนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิม และการแสดงลีลาศ โดยมีหลักสำคัญ คือ ขนบธรรมเนียมปฏิบัติของไทยระหว่างชายหญิง คือ การรักนวลสงวนตัว ดังนั้นท่ารำแม้จะเป็นการเกี้ยวพาราสีจะไม่มีส่วนใดของร่างกายสัมผัสกัน การไหว้ก่อนเริ่มการแสดง เป็นการทักทาย เชื้อเชิญ และแสดงความเคารพระหว่างกัน การเคลื่อนที่มี 5 รูปแบบ คือ 1. การเดินตามกันคู่ซ้อนกันหญิงชายเป็นวงใหญ่ 2. การเดินควงคู่ของตนเอง 3. การเดินตามวงโดยผู้หญิงเดินถอยหลัง ผู้ชายเดินขึ้นหน้า สลับซ้ายขวา 4. การเดินตามวงสลับซ้ายขวา โดยที่หน้าหญิงชายรับกัน 5. การเดินหันตัวด้านข้างตามวง หญิงชายสลับซ้ายขวา เพื่อแสดงให้เห็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง สำหรับการเดินเป็นการเดินเวียนซ้ายเมื่อมองจากผู้ชม แต่เป็นการเวียนขวาสำหรับผู้แสดงเอง ซึ่งเป็นไปตามหลักการเดินเวียนทิศมงคล หรือ ทักษิณาวัตร คณะทำงานเลือกศิลปินจากกรมศิลปากรที่ได้รับความนิยมในเวลานั้น เป็นแบบอย่างในการเผยแพร่ คือ อาคม สายาคม จำนง พรพิสุทธ์ ธีรยุทธ ยวงศรี สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ และสุนันทา บุณยเกตุ แนวทางการเผยแพร่ เช่น การถ่ายภาพนิ่ง การทำหนังสือรำวง โดยกรมศิลปากร การถ่ายทอดแก่ข้าราชการ และประชาชน รวมถึงการบรรจุหลักสูตรในการเรียนการสอนในปัจจุบัน ผลกระทบที่เกิดขึ้น คือ การสืบทอดวัฒนธรรมไทยได้แก่ ด้านการแต่งกายแบบไทยสากล (สากลนิยม)

เพลงไทยสากล การรับราชการทหารของชายไทย มารยาทไทย การประกวดรำวงมาตรฐาน การจัดแสดงนาฏศิลป์ไทย การปลูกฝังความรักชาติ ความเป็นชาตินิยม สอดคล้องกับการแสดงตัวตน และการสร้างภาพลักษณ์ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี และท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญของการสร้างสรรค์ และการพัฒนารำวงมาตรฐาน (มณิศา วศินารมณ์, 2561) เมื่อพิจารณารำวงมาตรฐานในฐานะเครื่องมือสื่อสารของผู้นำ พบว่า รำวงมาตรฐานเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการโน้มน้าวจิตใจที่มีประสิทธิภาพ หรือ การโฆษณาชวนเชื่อ (Propaganda) เพื่อเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของสังคมอย่างแนบเนียน ผลกระทบที่เกิดขึ้นยังคงส่งผลมาจนปัจจุบัน (มณิศา วศินารมณ์, 2561) รำวงมาตรฐานเป็นนโยบายแห่งรัฐที่แม้การปฏิวัติวัฒนธรรมจะสิ้นสุดลงเช่นเดียวกับชาติอื่น ๆ เช่น สาธารณรัฐประชาชนจีน สหพันธ์รัสเซีย และประเทศเยอรมัน เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) แต่รำวงมาตรฐานกลับไม่สูญสลาย หรือ ถูกล้มล้างจากผู้นำใหม่ นอกจากนี้ ยังคงได้รับการสืบทอดในหลักสูตรการเรียนการสอนอย่างแพร่หลาย การจัดแสดงต้อนรับแขกผู้มาเยือน การเผยแพร่ การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม รวมทั้งการจัดการประกวดเพื่อแสดงความสามารถของนักเรียน และครูนาฏศิลป์ระดับประถมศึกษา และมัธยมศึกษา ทำให้การปลูกฝังแนวคิด แนวปฏิบัติดังกล่าวมีการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง และดำรงอยู่ในสังคมไทยต่อไป

รำวงมาตรฐาน เป็นตัวอย่างของนาฏกรรมที่เป็นเครื่องมือสื่อสารของผู้นำที่มีประสิทธิภาพในการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมสังคม โดยใช้การโน้มน้าว ชักจูงผู้ชมให้ปฏิบัติตามอย่างแนบเนียนตามหลักจิตวิทยา ปลูกฝังค่านิยม อุดมการณ์ โดยการกำหนดให้ปฏิบัติเป็นกิจวัตร นำไปสู่ประเพณีของสังคม ปัจจุบันการใช้นาฏกรรมในฐานะเครื่องมือแสดงอิทธิพลทางวัฒนธรรมปรากฏอยู่อย่างแพร่หลายทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งสามารถสร้างกระแสในการประชาสัมพันธ์ การสร้างความเป็นชาติและการกระตุ้นเศรษฐกิจได้ อย่างไรก็ตาม กระแสนิยมจะดำรงอยู่สืบต่อไปได้ หากปฏิบัติอย่างต่อเนื่องจนเป็นกิจวัตร และเป็นประเพณีของสังคม

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2505). *รำวง*. กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2521). *กฎหมายตราสามดวง*. กรมศิลปากร.

กลุ่มเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร. (2559, 22 สิงหาคม). *การนำเสนอบทความ ชุดรำวงมาตรฐาน*. Facebook. https://m.facebook.com/prfinearts/photos/a.1122295887837854/1122304434503666/?type=3&_rdr

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2497). *ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4: ประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง แลเรื่องหมอเรื่องช่าง*. https://vajirayana.org/ประชุมประกาศรัชกาลที่-๔-ภาค-๒/๕๘-ประกาศว่าด้วยลครผู้หญิง แลเรื่องหมอเรื่องช่าง

จีรวัสส์ ปันยารชุน. (2535). *ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม*. ด่านสุทธา.

ชาญ อังศุโชติ. (2540). *จอมพล ป. พิบูลสงคราม : ครบรอบศตวรรษ 14 กรกฎาคม 2540*. มูลนิธิจอมพล ป. พิบูลสงคราม และท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม.

ชำนาญ จันทร์เรือง. (2564, 27 ตุลาคม). *ซอฟต์พาวเวอร์ คืออะไร*. กรุงเทพธุรกิจ. https://www.bangkokbiznews.com/ blogs/columnist/968174

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2479). *ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร.* http://164.115.27.97/digital/ items/show/7441

เต้นรำ ลีลาศ Social Dance. (2558, 18 กรกฎาคม). *ลีลาศ 10 จังหวะตามมาตรฐานสากล.* Facebook. https://th-th.facebook.com/614293788586655/photos/1150685514947477

ทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา. (2504). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 3 เล่ม 1. คุรุสภา.

ไทยรัฐฉบับพิมพ์. (2561, 10 พฤศจิกายน). *โขนพิเภกสวามิภักดิ์ รอดตายเพราะคำแม่.* ไทยรัฐออนไลน์. https://www.thairath.co.th/news/local/1416576

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). *ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2).* กรมศิลปากร.

ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์. (2563, 24 สิงหาคม). *เลือดสุพรรณ: ปลุกใจผู้หญิงไทยให้รักชาติและลุกรบ.* ศิลปวัฒนธรรม. https://www.silpa-mag.com/history/article_7167

นิติราษฎร์ บุญโย. (2565, 19 เมษายน). *soft power ของไทย? ความหมาย ความจริงและความฝัน.* กรุงเทพธุรกิจ. https://www.bangkokbiznews.com/blogs/columnist/999871

นรินทรเทวี, กรมหลวง และ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2526). *จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี (พ.ศ. 2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม มติชนสุดสัปดาห์. (2565, 1 มีนาคม). *"บทละครพูด" พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 6 เครื่องมือที่ทรงใช้สื่อสารกับสาธารณะ.* https://www.silpa-mag.com/history/article_41565

ปรามินทร์ เครือทอง. (2563, 11 ธันวาคม). *"รำวง" อาวุธของจอมพล ป. ที่ใช้รับมือญี่ปุ่น สู่ภาคปฏิบัติหยุดราชการครึ่งวันมารำวง?.* ศิลปวัฒนธรรม. https://www.silpa-mag.com/culture/article_31303

มณิศา วศินารมณ์. (2557). *รายงานวิจัย เรื่อง ละครรำรัชกาลที่ 7 และการสืบทอด.* สถาบันพระปกเกล้า.

มณิศา วศินารมณ์. (2561). *นาฏกรรมไทยกับนโยบายการปกครอง พ.ศ.2468-2516.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/73158

มณิศา วศินารมณ์. (2565). *แผนภูมิการสร้างสรรค์ และการเผยแพร่รำวงมาตรฐาน ฉบับจอมพล ป. พิบูลสงคราม.* [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัฐนิยม. (2485). ยิ้มศรี.

โรม บุนนาค. (2559, 3 กุมภาพันธ์). *ร.๖ ทรงวินิจฉัย "ท้าวแสนปม" เรื่องปาฏิหาริย์เหลือเชื่อ ซ่อนความจริงที่เป็นไปได้ไว้!!!.* ผู้จัดการออนไลน์. https://m.mgronline.com/onlinesection/detail/9590000012001

วิจิตรวาทการ, หลวง. (2506). *นาฏศิลป.* พระจันทร์.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดลพบุรี. (2559, 17 มิถุนายน). *รำโทน.* https://www.m-culture.go.th/lopburi/ewt_news.php?nid=436&filename=index

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2559, 20 มิถุนายน). *สุจิตต์ วงษ์เทศ : คำพิพากษาจากอำนาจทางวัฒนธรรมไทย.* มติชนออนไลน์. https://www.matichon.co.th/education/news_181972

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* ห้องภาพสุวรรณ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9.* สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัษฎา อาทรไผท. (2565, 10 มกราคม). *งามแสงเดือน จากยุค จอมพล ป. สู่สมัย พลเอกประยุทธ์.* มติชนสุดสัปดาห์. https://www.matichonweekly.com/column/article_507473

AJAN THUS. (ม.ป.ป.). *ใบความรู้เรื่อง รำโทน.* https://mobile.sites.google.com/site/ajanthus/ra-thon

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้

The Creation of Costume for the Creative Dance, *Sao Pak Tai* (the Southern Women)

เฉลิมพล จันทรโชติ / Chalermphol Chantharachot
ผู้ช่วยศาสตราจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Assistant Professor, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
chalermphol9656@gmail.com

Received: July 6, 2022 **Revised:** August 24, 2022 **Accepted:** August 28, 2022 **Published:** August 31, 2022

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงโดยมีแนวคิดจากการนำอัตลักษณ์ของผู้หญิงภาคใต้มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาหาข้อมูลด้านเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวใต้ทั้งภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่างในด้านต่าง ๆ และรวบรวมข้อมูลมาเป็นแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ ที่มีการสร้างสรรค์เอกลักษณ์ใหม่ทางวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกาย โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ดังนี้ 1) การสร้างแนวความคิด 2) การออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกาย 3) การกำหนดวัสดุ และ 4) การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย จากกระบวนการดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงได้นำเสนอเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ออกเป็น 2 รูปแบบ แบบที่ 1 สำหรับการแสดงช่วงที่ 1 และ 2 แบบที่ 2 สำหรับการแสดงช่วงที่ 3 และ 4 เพื่อช่วยให้การแสดงเกิดความน่าสนใจและช่วยในการสื่อความหมายตามเนื้อหาการแสดงที่ได้กำหนดไว้ รวมถึงมีการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้จัดการเผยแพร่ออกเป็น 2 รูปแบบคือ รูปแบบออนไลน์และรูปแบบการแสดงต่อสาธารณชน

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย, สาวปากใต้, การแสดงชุดสาวปากใต้

Abstract

The purposes of this creative work are to design and create the costume to be used in the creative dance called *Sao Pak Tai* (the Southern Women) with a concept of presenting the identity of southern women inspiring the creator to study the cultural identity of the southern people. The concept has been developed from the people's identity in upper and lower southern regions to conceptualize the creation of performance costumes called *Sao Pak Tai* to reflect a new and unique framework of costume tradition. There are structural processes of making: 1) conceptualization, 2) costume outline design, 3) defining the material, and 4) costume production. From all processes, the creator has presented all ideas with the performance costumes called *Sao Pak Tai* divided into two formats: the first format (used for performance sections 1 and 2) and the second format (used for performance sections 3 and 4) to make the performance spectacular and be able to communicate the plots of the performance. The performance costume has been shown in public through two platforms: live performance and online performance.

Keywords: the creation of costume, *Sao Pak Tai*, *Sao Pak Tai* performance

บทนำ

การสร้างสรรค์ผลงานทางสุนทรียะด้านศิลปะการแสดงถือว่าเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ศิลปินสามารถใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารความคิดและจินตนาการของตนให้ผู้ชมได้เข้าใจกับความหมายความรู้สึกและข้อมูลบางอย่างที่แฝงไว้ในการแสดง ก่อนที่สิ่งเหล่านี้จะปรากฏขึ้นเป็นรูปธรรม ศิลปินจะต้องเกิดแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็นเสียก่อนจึงจะทำให้เกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านการสื่อสารทางด้านดนตรี บทร้อง ท่าทางการฟ้อนรำ อุปกรณ์การแสดงโดยเฉพาะเครื่องแต่งกาย

การออกแบบและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ มีแนวคิดในการนำเสนอภาพอัตลักษณ์ของ สาวปากใต้ ที่มีรูปลักษณ์ภายนอกและลักษณะนิสัยภายในเป็นไปตามอุดมคติ โลกทัศน์หรือความคาดหวังของสังคม และที่ไม่เป็นไปตามอุดมคติ โลกทัศน์และความคาดหวังของสังคมด้วย แต่มีความเป็นธรรมชาติตามแบบมนุษย์โดยทั่วไปนั่นคือ การผสมผสานทั้งความเรียบร้อย นุ่มนวลอ่อนหวานกับความว่องไว มีจริตความมาดมั่น มั่นใจในการพูดจาและความเข้มแข็ง ซึ่งข้อมูลเหล่านี้ได้ศึกษาค้นคว้าจากวรรณกรรม ลายลักษณ์ วรรณกรรมมุขปาฐะ การสัมภาษณ์และนำมาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ให้เป็นรูปธรรม ทั้งด้านการออกแบบการแสดง การออกแบบดนตรี ทำนองและเนื้อร้อง และองค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ องค์ประกอบเหล่านี้ได้ถูกกำหนดให้มีการผสมผสานวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคใต้ทั้งตอนล่างและตอนบน เพื่อให้เกิดศิลปะใหม่ภายใต้ทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมซึ่งตรงกับแนวคิดเรื่อง 4 DNA ของผู้ช่วยศาสตราจารย์เอกพงษ์ ตรีตรง ซึ่งให้ความหมายไว้ว่า 4 DNA คือ รหัสศาสตร์องค์ความรู้ ตลอดจนวิธีปฏิบัติที่คำนึงจากทุกบริบท ทุกสรรพสิ่ง เพื่อความรอบคอบ รอบรู้ทุกมิติ บวกกับความเป็นตัวตนของสรรพสิ่งนั้น ๆ จนกลั่นออกมาเป็นแนวคิดที่มาจากมุมมองที่ครบถ้วนสมบูรณ์แบบ เพื่อนำไปใช้ประโยชน์ในการวิเคราะห์ สังเคราะห์สร้างสรรค์เรื่องต่าง ๆ ตลอดจนการกลั่นกรองจนเกิดแนวความคิดเฉพาะตนที่ไม่เหมือนใคร ไม่ลอกเลียนแบบใคร

เป็นต้นแบบ ต้นน้ำ ต้นทาง เป็นเครื่องมือในการส่งเสริมให้เกิดนวัตกรรมใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโครงการออกแบบจะได้รับผลจากศาสตร์นี้มากที่สุด (เอกพงษ์ ตรีตรง, 2561)

จากแนวคิดของการแสดงชุด สาวปากใต้ และแนวคิดเรื่อง 4 DNA ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ เอกพงษ์ ตรีตรง ที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดเป็นแรงบันดาลใจที่จะนำแนวคิดดังกล่าวมาศึกษาหาข้อมูลด้านเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวใต้ในด้านต่าง ๆ ทั้งแถบภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง มารวบรวมเป็นแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ ที่มีการสร้างสรรค์เอกลักษณ์ใหม่ทางวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกาย

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้

ขอบเขตการสร้างสรรค์

1. ด้านเนื้อหา

ศึกษาวรรณกรรมลายลักษณ์ วรรณกรรมมุขปาฐะที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิงภาคใต้ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นใต้ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นผู้หญิงภาคใต้ และศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ที่นำเสนอภาพของผู้หญิงภาคใต้ ได้แก่ โนราและหนังตะลุง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับความเป็นผู้หญิงภาคใต้จากภายนอกได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง การแต่งกาย วิถีชีวิต และจากภายในนั่นคือ ลักษณะนิสัยใจคอ เพื่อนำมาออกแบบและสร้างสรรค์เป็นเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้

2. ด้านรูปแบบเครื่องแต่งกาย

จากแรงบันดาลใจในความสวยงามและอัตลักษณ์ของผู้หญิงภาคใต้ผู้สร้างสรรค์จึงได้กำหนดให้เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ จัดอยู่ในการแสดงประเภทนาฏศิลป์ภาคใต้ร่วมสมัย โดยออกแบบโครงสร้างเครื่องแต่งกายที่มีแนวคิดมาจากสภาพภูมิศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ตามแนวคิด 4 DNA ซึ่งแบ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายเป็น 2 รูปแบบตามช่วงการแสดง ดังนี้

รูปแบบที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้อยู่ในช่วงของการแสดงที่ 1 งามลักษณ์สาวปากใต้ และ ช่วงที่ 2 ซ่อนไว้ซึ่งเสน่ห์

รูปแบบที่ 2 ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้อยู่ในช่วงของการแสดงที่ 3 สรวลเสสนุกสนาน ช่วงที่ 4 สุขสราญเบิกบานใจ

3. ด้านสถานที่

ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดพื้นที่ที่ใช้ในการศึกษาและเก็บข้อมูลงานสร้างสรรค์จากหอสมุดแห่งชาติ จังหวัดนครศรีธรรมราช สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ตลอดจนกำหนดขอบเขตของสถานที่ที่ใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงในวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

4. ด้านบุคคล

การดำเนินงานการออกแบบผลงานสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาสร้างสรรค์โดยมีหลักเกณฑ์ในการเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ ดังนี้

4.1 ผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านศิลปวัฒนธรรมด้านการแต่งกายของภาคใต้

4.2 ผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินคุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์สร้างสรรค์ จำนวน 3 ท่าน

4.3 ผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินคุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านการแต่งกายและศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ จำนวน 3 ท่าน

การดำเนินการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการสร้างสรรค์โดยมีกระบวนการดังนี้

1. การสร้างแนวความคิด

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ผู้สร้างสรรค์เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นผู้หญิงและบุคลิกภาพที่สะท้อนผ่านวรรณกรรมท้องถิ่นประเภทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ หรือ “เพลงร้องเรือ” จึงเกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ที่ต้องการนำเสนอความเป็นผู้หญิงใต้ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์และบุคลิกภาพเท่านั้น มิได้สื่อความหมายถึงความเป็นผู้หญิงของคนไทยพุทธหรือคนไทยมุสลิม เพียงแต่ต้องการสื่อถึงความเป็นผู้หญิงภาคใต้ จึงนำมาสู่การการศึกษาที่จะต้องสร้างแนวความคิดจากหลาย ๆ ส่วนของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมภาคใต้ที่มีบทบาทต่อผู้หญิงมาผสมผสานให้เกิดอัตลักษณ์ใหม่ของเครื่องแต่งกายโดยศึกษาแนวคิดในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.1 แนวความคิดจากแรงบันดาลใจ

1.2 แนวความคิดจากรูปแบบการแสดง

1.3 แนวความคิดจากการกำหนดเนื้อหาของการแสดง

1.4 แนวความคิดจากการแต่งกายของสตรีภาคใต้

1.5 แนวความคิดจากการแต่งกายการแสดงพื้นบ้านโนรา

1.6 แนวความคิดจากผ้าพื้นเมืองภาคใต้

1.7 แนวความคิดจากการเพ้นท์ลายผ้า

1.8 แนวความคิดจากสภาพภูมิศาสตร์ภาคใต้

1.9 แนวความคิดจากความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ

1.10 แนวความคิดจากเทคนิคการปรับเปลี่ยนเสื้อผ้าในการแสดง

2. การออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกาย

การวางกรอบแนวความคิดของการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ตามแนวคิด 4 DNA ของผู้ช่วยศาสตราจารย์เอกพงษ์ ตรีตรง นั้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำหัวข้อของการสร้างแนวความคิดจำนวน 10 ข้อ ที่กำหนดมาศึกษาและนำมาออกแบบเป็นโครงร่างของเครื่องแต่งกายโดยมีเป้าประสงค์ที่ต้องการให้รูปแบบเครื่องแต่งกายของการแสดงชุด สาวปากใต้ เป็นรูปแบบเครื่องแต่งกายใหม่ที่เกิดจากการผสมผสานเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมภาคใต้ โดยมีภาพลักษณ์ของความเป็นผู้หญิงที่มีความนุ่มนวลอ่อนหวานและมีความกระฉับกระเฉง เพื่อให้เครื่องแต่งกายที่ออกแบบนั้นมีความสอดคล้องกับแนวความคิดของการแสดงที่สามารถช่วยส่งเสริมให้นักแสดงและท่ารำเกิดความสวยงาม สามารถสวมใส่ได้โดยไม่มีอุปสรรคและปัญหา อีกทั้งในการออกแบบเครื่องแต่งกายผู้สร้างสรรค์ต้องการสร้างความน่าสนใจและปรับเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม จึงได้ออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกายออกเป็น 2 ชุด ด้วยเทคนิคการปรับเปลี่ยนผ้าบนเวที จากนั้นจึงวาดลายเส้นบนกระดาษและลงสีด้วยดินสอไม้โดยนายสุรเกียรติ รอดนาค นักศึกษาชั้นปีที่ 5 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชซึ่งแบ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายไว้เป็น 3 ส่วนดังนี้

2.1 เครื่องประดับศีรษะ ประกอบด้วย หวีสับ จอนหู ต่างหู

2.2 เครื่องประดับร่างกาย ประกอบด้วย สร้อยคอ กำไลข้อมือ

2.3 เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เสื้อแขนกุด ผ้าถุงชั้นใน กระโปรงชั้นนอก การประดับลูกปัดโนราในส่วนขอบคอเสื้อและขอบแขนเสื้อ การประดับลูกปัดโนราในส่วนของสะโพก

ภาพที่ 1 *ด้านซ้ายโครงร่างเครื่องแต่งกายช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 ด้านขวาโครงร่างเครื่องแต่งกายช่วงที่ 3 และช่วงที่ 4*

เครื่องแต่งกายฝั่งซ้าย เครื่องแต่งกายฝั่งขวา

หมายเหตุ. โดย สุรเกียรติ รอดนาค, 2564.

3. การกำหนดวัสดุ

จากการออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการกำหนดวัสดุที่ใช้สำหรับการสร้างเครื่องแต่งกายซึ่งมีกรอบแนวคิดที่ได้กำหนดไว้เป็นตัวตั้งสำหรับการออกแบบ สามารถแบ่งการใช้วัสดุได้ดังนี้

3.1 เครื่องประดับศีรษะ ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นเครื่องประดับที่ทำจากกระดาษปะเก็นดามลวด สร้างลวดลายด้วยการกระแหนะลายกระจังลงสีเฟล็กซ์ (Flex) ปิดทองคำเปลว เขียนลายแบบการลงยาสีเพื่อสร้างมิติด้วยสีเขียนกระจก ประดับวาวด้วยเพชรเทียม

3.2 เครื่องประดับร่างกาย ผู้สร้างสรรค์กำหนดความแตกต่างของวัสดุสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนดังนี้

3.2.1 สร้อยคอ ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นเครื่องประดับที่ทำจากกระดาษปะเก็นดามลวด สร้างลวดลายด้วยการกระแหนะลายกระจังลงสีเฟล็กซ์ ปิดทองคำเปลว เขียนลายแบบการลงยาสีเพื่อสร้างมิติด้วยสีเขียนกระจก ประดับวาวด้วยเพชรเทียม และร้อยลูกปัดโลหะสีทองเป็นตัวสร้อยคอ

3.2.2 กำไล ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นวัสดุที่ทำมาจากโลหะชุบทอง

3.3 เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดความแตกต่างของวัสดุที่ใช้สำหรับงานแต่ละชิ้น สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ส่วนดังนี้

3.3.1 เสื้อแขนกุด ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นผ้าทอนาหมื่นศรีแบบผ้าพื้นสีเหลืองทองของอำเภอนาโยง จังหวัดตรัง

3.3.2 ผ้าถุงชั้นใน ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นผ้าทอนาหมื่นศรีลายหยดเพชรใหญ่ซึ่งเป็นลวดลายใหม่ล่าสุดที่ทางกลุ่มทอผ้านาหมื่นศรีของอำเภอนาโยง จังหวัดตรัง ได้สร้างขึ้น

3.3.3 กระโปรงชั้นนอก ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นผ้าดัชเชสซาติน (Duchess Satin) ที่พิมพ์ลายด้วยเครื่องอิงค์เจ็ท (Inkjet) ที่ออกแบบมาจากแนวคิดผ้าปาเต๊ะและตกแต่งด้วยการเขียนลายเส้นสีทองที่มีแนวคิดมาจากการเขียนลายในผ้าบาติกเพื่อสร้างมิติให้เกิดความสวยงาม

3.3.4 การประดับตกแต่ง ผู้สร้างสรรค์กำหนดเป็นวัสดุจากลูกปัดโนราที่ร้อยเรียงเป็นลวดลายใหม่บนพื้นฐานลวดลายดั้งเดิม โดยตกแต่งในส่วนของตัวคอเสื้อแขนเสื้อและรัดสะโพก

4. การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย

จากกระบวนการในการกำหนดวัสดุที่ใช้ในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ตามที่ได้กำหนดไว้ซึ่งสามารถแบ่งกระบวนการประกอบสร้างได้ 3 ส่วนดังนี้

4.1 การประกอบสร้างเครื่องประดับศีรษะ แบ่งออกเป็น 2 ส่วนประกอบด้วย

4.1.1 หวีสับ ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดจากการประดับผมด้วยหวีสับของผู้หญิงในสมัยโบราณมาออกแบบใหม่ โดยวาดเป็นลายดอกพุดตานซึ่งทำจากกระดาษปะเก็นประดับลวดลายด้วยวิธีการกระแหนะลายปิดทองคำเปลวประดับเพชรเทียม ตกแต่งด้วยการลงยาสีเพื่อเพิ่มสีสันความสดใส

4.1.2 จอนหูและต่างหู ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวความคิดจากรูปทรงของหูเทริดโนรามาออกแบบใหม่เพื่อให้เกิดรูปทรงที่สวยงามและสามารถเกี่ยวหูได้ พร้อมกับการออกแบบต่างหูให้เป็น

รูปทรงของเครือเถาที่ไล่ไปกับขอบใบหู มีการห้อยตุ้งติ้งเพื่อเพิ่มความพลิ้วไหว ซึ่งเครื่องประดับทั้งสองส่วนนี้ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้เกิดรูปทรงที่สอดรับกัน โดยวาดเป็นลายดอกพุดตานซึ่งทำจากกระดาษปะเก็นประดับลวดลายด้วยวิธีการกระแหนะลายปิดทองคำเปลวประดับเพชรเทียม ตกแต่งด้วยการลงยาสีเพื่อเพิ่มสีสันความสดใสและเพิ่มมิติของเครื่องประดับ

4.2 การประกอบสร้างเครื่องประดับร่างกาย ประกอบด้วยเครื่องประดับ 2 ส่วนดังนี้

4.2.1 สร้อยคอ ผู้สร้างสรรค์ได้แนวคิดการสวมสร้อยคอของผู้หญิงภาคใต้ในชุด “บาบ๋า ย่าหยา” เรียกว่า “หลั่นเต๋ป๋าย” หรือสร้อยคอแผง ซึ่งเป็นสร้อยคอที่มีความสวยงามและมีรูปทรงเป็นช่อของดอกไม้และกิ่งก้านที่ร้อยเรียงลวดลายได้อย่างสวยงาม แสดงออกถึงธรรมชาติที่อยู่รอบตัวผู้สร้างสรรค์จึงนำแนวคิดนี้มาออกแบบสร้างสรรค์เป็นสร้อยคอในการแสดงชุดสาวปากใต้โดยออกแบบลวดลายจากดอกพุดตาน ซึ่งทำจากกระดาษปะเก็นประดับลวดลายด้วยวิธีการกระแหนะลายปิดทองคำเปลวประดับเพชรเทียม ตกแต่งด้วยการลงยาสีเพื่อเพิ่มสีสันความสดใสและเพิ่มมิติของเครื่องประดับ

4.2.2 กำไลข้อมือ ผู้สร้างสรรค์ได้แนวคิดมาจากการสวมกำไลข้อมือของการแสดงโนราเนื่องด้วยลักษณะของการสวมกำไลแบบการแสดงโนรานั้น จะสวมข้างละหลาย ๆ อันเพื่อเป็นการเพิ่มลูกเล่นของท่ารำให้มีความน่าสนใจและทำให้เกิดเสียง รวมถึงเกิดแรงบันดาลใจจากกลุ่มผู้หญิงที่ชอบสวมใส่กำไลแบบเต็มข้อมือที่แสดงออกถึงความกรุยกรายและความมั่นใจในตนเอง ผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวความคิดที่จะนำการสวมกำไลแบบโนราและการสวมใส่กำไลของผู้หญิงมาใช้ในการแสดงชุดนี้ โดยเลือกใช้เป็นกำไลโลหะชุบทองลายดอกไม้

ภาพที่ 2 *เครื่องประดับศีรษะและเครื่องประดับร่างกายการแสดงชุด สาวปากใต้*

หมายเหตุ. จาก *งานสร้างสรรค์การแสดงชุด สาวปากใต้ (Saopaktai Dance)* โดย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช, 2564, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=0eVO8VUQcY4)

4.3 การประกอบสร้างเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์ศึกษาหาข้อมูลการแต่งกายของผู้หญิงภาคใต้โบราณและศึกษางานศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้มาผสมผสานโดยมีวิธีการคิด และมีองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายดังนี้

4.3.1 เสื้อแขนกุด ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาสภาพภูมิอากาศของภาคใต้ที่เป็นแบบมรสุมเมืองร้อนและการแต่งกายของสตรีที่สวมเสื้อคอกระเช้าหรือเสื้อแขนกุดในสมัยโบราณมาเป็นแนวความคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์เสื้อของนักแสดง โดยคำนึงถึงองค์ประกอบ 3 ส่วนดังนี้

1) รูปทรง ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้เป็นเสื้อแขนกุด โดยใช้ทฤษฎีเรื่องเส้นมาเป็นหลักในการออกแบบเพื่อช่วยให้รูปทรงของเสื้อเกิดเส้นโค้งที่สร้างความนุ่มนวลซึ่งจะออกแบบให้คอเสื้อและแขนเสื้อเป็นเส้นโค้งที่ตัดกันเพื่อสร้างมิติของรูปทรงให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น

2) เนื้อผ้า จากการศึกษาผ้าพื้นเมืองที่เป็นเอกลักษณ์ของคนภาคใต้ที่ใช้ในชีวิตประจำวันหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ผู้สร้างสรรค์พบว่ามีการใช้ผ้าอยู่ 2 กลุ่มคือ กลุ่มของผ้าทอมือและกลุ่มของการเขียนผ้าอย่างผ้าปาเต๊ะหรือผ้าบาติก ผู้สร้างสรรค์จึงนำแนวคิดของเอกลักษณ์ของผ้าทอมาใช้ในการออกแบบและตัดเย็บ โดยเลือกใช้ผ้าทอนาหมื่นศรีแบบผ้าพื้นไม่มีลายสีเหลืองของจังหวัดตรังเพื่อแสดงออกถึงความสว่างสดใส

3) การประดับตกแต่ง ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดจากการร้อยลูกปัดของเครื่องแต่งกายโนราที่เป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นของภาคใต้มาออกแบบวิธีการร้อยใหม่เพื่อสร้างรูปแบบและรูปทรงให้เหมาะสมกับแบบเสื้อของการแสดงชุดสาวปากใต้ โดยการออกแบบการร้อยลูกปัดให้มีรูปทรงที่สามารถโค้งเว้าตามคอเสื้อและรอบไหล่ได้ ซึ่งการออกแบบลวดลายนั้นจะต้องมีลวดลายที่ดูแล้วเบาสบายตาไม่ร้อยแบบหนาทึบอย่างเครื่องแต่งกายโนราดั้งเดิมรวมถึงการเลือกใช้สีลูกปัดจะต้องเน้นความสดใสและเป็นสีที่จะต้องเชื่อมโยงกับสีของลวดลายผ้าทั้งหมดที่เกิดขึ้นบนเครื่องแต่งกาย จากนั้นจะใช้ชิ้นงานที่ร้อยสำเร็จมาเย็บติดไว้กับคอเสื้อและรอบไหล่

4.3.2 กระโปรงชั้นนอก ผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดลักษณะการแต่งกายแบบ นุ่ง ห่ม พัน ของผู้หญิงภาคใต้โบราณมาเป็นแนวคิดในการออกแบบ กล่าวคือ นุ่ง ห่ม พัน เป็นวิธีการปกปิดร่างกายด้วยการนำผ้าผืนยาวมานุ่งเป็นจีบหน้านางเพื่อปกปิดท่อนล่าง การนำผ้าผืนสั้นมาพันเพื่อปกปิดหน้าอกและการนำผ้าผืนเล็กมาคลุมไหล่ ซึ่งลักษณะดังกล่าวผู้สร้างสรรค์อาศัยทฤษฎีเรื่องเส้นมาเป็นตัวกำหนดในการสร้างสรรค์กระโปรงชั้นนอก สามารถแบ่งแนวความคิดได้ดังนี้

1) รูปทรง การออกแบบรูปทรงของกระโปรงชั้นนอกผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดมาจากการแต่งกายแบบนุ่งห่มพันของสตรีมลายูในแถบภาคใต้ตอนล่าง โดยนำวิธีการพันผ้ามาเป็นแนวคิดในส่วนของกระโปรงชั้นนอกซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ฝั่งและสร้างรูปทรงของกระโปรงโดยใช้ทฤษฎีเรื่องเส้นมาเป็นตัวสร้างให้เกิดความความแตกต่างเช่น เส้นโค้งของขอบกระโปรงสีชมพูตัดกับเส้นตรงแนวดิ่งขอบกระโปรงสีเขียว

2) ลวดลาย การออกแบบลายผ้าผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดมาจากลวดลายของผ้าปาเต๊ะ ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองอันเป็นหนึ่งในเอกลักษณ์ของชาวใต้โดยนำความเป็นธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์

ของดอกไม้มาเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างลวดลาย มีการสร้างจุดเด่นโดยเลือกใช้ดอกพุดตานมาเป็นลวดลายหลักของกระโปรงทั้ง 2 ฝั่ง ซึ่งจากการศึกษาวงจรชีวิตของดอกพุดตานพบว่าเป็นดอกไม้ที่สามารถเปลี่ยนสีได้ถึง 3 สีในเวลา 1 วัน ตอนเช้าเป็นสีขาว ตอนบ่ายเป็นสีชมพูอ่อน ตอนเย็นเป็นสีชมพูเข้ม คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำการเปลี่ยนแปลงของสีดอกพุดตานมาตีความในการแทนความหมายของความเป็นผู้หญิงที่มีความสดใสร่าเริง มีความปราดเปรียวและเด็ดเดี่ยว ในส่วนของโครงสร้างลายกระโปรงสีเขียว ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลายผ้าเป็นลายตารางที่สื่อถึงความเข้มแข็งที่ซ่อนความนุ่มนวลอยู่ภายในลายกระโปรงสีชมพูจะออกแบบให้เป็นเส้นโค้งเป็นหลักให้เห็นถึงการลื่นไหล ความนุ่มนวลอ่อนหวานของความเป็นผู้หญิง ซึ่งลายผ้าทั้ง 2 ฝั่งนี้จะมีการวาดลายดอกพุดตานลงเพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงของลวดลายไม่ว่าจะเป็นดอกตูมและดอกบาน

3) การให้สี ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้พื้นกระโปรงฝั่งขวาเป็นสีเขียว เนื่องด้วยต้องการสื่อถึงความสดชื่น และพื้นกระโปรงฝั่งซ้ายเป็นสีชมพูเข้มต้องการสื่อถึงความสดใส โดยมีสีส้มสีเหลืองเป็นตัวช่วยในการสอดรับให้สีเขียวและสีชมพูมีความสดใสร่าเริงมากยิ่งขึ้น รวมถึงมีการตัดขอบลวดลายด้วยสีทองอะคริลิค (Acrylic) ที่ได้แนวความคิดมาจากการวาดลายผ้าปาเต๊ะเพื่อสร้างมิติของลวดลายให้สวยงามมากยิ่งขึ้น

4) เนื้อผ้า จากการออกแบบลวดลายของผ้าที่มีแนวคิดมาจากผ้าปาเต๊ะดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกเทคนิคการพิมพ์ผ้าด้วยเครื่องอิงท์เจ็ท มาใช้ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในครั้งนี้ เพื่อความสะดวกแก่การออกแบบลวดลายใหม่ที่สามารถสร้างความสวยงามมีความคมชัดและคงทนต่อชิ้นงาน รวมถึงผู้สร้างสรรค์ได้เลือกเนื้อผ้าที่มีความเหมาะสมกับการพิมพ์ซึ่งจะต้องเป็นผ้าใยสังเคราะห์เท่านั้น อีกทั้งเนื้อผ้าที่ใช้จะต้องมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวของนักแสดง ผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือกผ้าดัชเชสซาติน มาใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายเนื่องด้วยผ้าดัชเชสซาตินมีคุณสมบัติที่คงทน มีความมันวาวเล็กน้อยมีน้ำหนักที่เหมาะแก่การเคลื่อนไหว

5) เทคนิคการสร้างลวดลายผ้า การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงทั่วไปมาจากการได้รับแรงบันดาลใจที่ผู้สร้างสรรค์เกิดความสนใจในเรื่องราวนั้น ๆ แล้วนำมาออกแบบเป็นโครงร่างเครื่องแต่งกายเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดของการแสดง ซึ่งถือว่าเครื่องแต่งกายเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งในการทำงานสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพของการแสดง ปัจจุบันการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายมักจะนำผ้าพื้นเมืองหรือผ้าที่มีอยู่ในท้องตลาดทั่วไปมาทำการจัดสร้างซึ่งผู้สร้างสรรค์มีความคิดเห็นว่าการสร้างสรรค์การแสดงบางเนื้อหาไม่สามารถหาผ้า ลวดลายหรือสีที่มีความเหมาะสมได้จึงมีแนวความคิดที่จะสร้างลวดลายขึ้นใหม่ที่มีความเหมาะสมกับเนื้อหาการแสดงสามารถใส่แนวความคิดหรือความหมายบางอย่างลงไปเพื่อเป็นการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ โดยผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เทคนิคการพิมพ์ผ้าด้วยเครื่องอิงท์เจ็ทมาใช้ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในครั้งนี้เนื่องด้วยการพิมพ์ผ้าด้วยเครื่องอิงท์เจ็ทนี้มีความคงทนของสีและลวดลายสามารถซักล้างได้โดยไม่ต้องกลัวว่าผ้าจะเกิดความเสียหาย รวมถึงสามารถผลิตผ้าได้ในจำนวนมากโดยไม่ต้องกลัวว่าผ้าจะขาดตลาดหากเกิดการเสียหายเมื่อใดก็สามารถพิมพ์ขึ้นใหม่มาทดแทนได้

6) การประดับตกแต่ง จากแนวคิดของการนำลูกปัดโนรามาตกแต่งเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำการร้อยลูกปัดแบบดั้งเดิมมาออกแบบเป็นรูปทรงข้าวหลามตัด ลวดลายประจำยามที่มีการร้อยลูกปัดให้เกิดเป็นเส้นมุมปลายแหลมที่เชื่อมกับเส้นโค้งตามรูปแบบการวาดลายไทยประเพณี เพื่อนำมาประดับตกแต่งกระโปรงให้เห็นลวดลายและมิติของงานที่มีความแตกต่างกัน สามารถช่วยส่งเสริมให้งานเกิดการประสานของลวดลายที่ให้ความงามได้อย่างลงตัว โดยผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ชิ้นงานของลายลูกปัดสามารถแยกชิ้นออกจากกันได้เพื่อความสะดวกในการประดับชิ้นงาน เพราะการออกแบบกระโปรงในการแสดงชุดสาวปากใต้นี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้กระโปรงสามารถเปลี่ยนฝั่งได้เพื่ออวดความสวยงามของลูกปัดและสีของกระโปรงฝั่งสีเขียว จึงจำเป็นต้องออกแบบการร้อยให้มีรูปแบบที่เฉพาะส่วนเพื่อไม่ให้กระโปรงของฝั่งสีชมพูเกิดความหนาจากรอยพับของกระโปรง ซึ่งจะส่งผลเสียต่อรูปร่างของนักแสดง

4.3.3 ผ้าถุงชั้นใน ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดการนุ่งผ้าของสตรีภาคใต้ในรูปแบบของการนุ่งผ้าป้ายมาออกแบบ สามารถแบ่งแนวความคิดได้ดังนี้

1) รูปทรง ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้เป็นการนุ่งผ้าถุงแบบป้ายข้างโดยนำแนวความคิดของการนุ่งผ้าของสตรีในสมัยโบราณมาใช้ ด้วยเหตุผลเกี่ยวเนื่องกับการออกแบบกระโปรงชั้นนอกที่มีลักษณะเป็นครึ่งวงกลมที่ไหล่ย้วยลงมาทำให้กระโปรงชั้นนอกมีความหนาและบานออกด้านข้าง จึงจำเป็นต้องออกแบบรูปทรงของกระโปรงชั้นในให้แคบลงและขนานกับช่วงขาเพื่อให้กระโปรงชั้นนอกและผ้าถุงชั้นในเกิดความสมดุลซึ่งกันและกัน รวมถึงออกแบบให้ผ้าถุงด้านในมีจีบผ้าที่ซ้อนอยู่เป็นแบบใบพัดเรียงกันเพื่อให้เกิดความสวยงามและความสะดวกสบายไม่เป็นอุปสรรคในการก้าวขาหรือเวลาร่ายรำในแต่ละกระบวนท่า

2) การให้สี ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกผ้าทอสีเหลืองเพื่อสื่อให้เห็นถึงความร่าเริงสดใส

3) เนื้อผ้าและลวดลาย ผู้สร้างสรรค์ได้นำกรอบแนวคิดของการนำผ้าพื้นเมืองประเภทผ้าทอซึ่งเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นของภาคใต้มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย โดยคัดเลือกผ้าทอนาหมื่นศรีของอำเภอนาโยง จังหวังตรัง เนื่องด้วยผ้าทอนาหมื่นศรีมีลวดลายที่สวยงามและมีความหลากหลายของกระบวนลายทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถเลือกใช้ลายที่มีความเหมาะสมกับชุดการแสดงได้ รวมถึงผ้าทอนาหมื่นศรียังมีเนื้อผ้าที่ไม่หนาจนเกินไป มีลักษณะพิเศษที่ความนุ่มของเนื้อผ้าจึงมีความเหมาะสมที่จะนำมาใช้สำหรับการแสดงชุดนี้ ในส่วนของลวดลายผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้ลายหยดเพชรใหญ่ เนื่องด้วยมีความสวยงามและมีลวดลายที่ไม่ใหญ่จนเกินไป สามารถเห็นถึงมิติและความแตกต่างระหว่างผ้าทอพื้นที่เป็นตัวเสื้อและผ้าทอลายที่เป็นตัวผ้าถุงชั้นใน

5. ผลการประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย

จากแนวความคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายทั้ง 10 ข้อที่ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดขึ้นนำไปสู่กระบวนการประกอบสร้างเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 รูปแบบ ดังนี้

ภาพที่ 3 *เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้*
ภาพซ้าย เป็นเครื่องแต่งกายช่วงที่ 1-2 *ภาพขวา เป็นเครื่องแต่งกายช่วงที่ 3-4*

หมายเหตุ. จาก *งานสร้างสรรค์การแสดงชุด สาวปากใต้ (Saopaktai Dance)* โดย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช, 2564, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=0eVO8VUQcY4)

อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด สาวปากใต้ เป็นการออกแบบผลงานที่ต้องการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นผู้หญิงและบุคลิกภาพที่สะท้อนผ่านวรรณกรรมท้องถิ่นประเภทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ หรือ “เพลงร้องเรือ” ที่นำมาสู่การศึกษาและการสร้างแนวความคิดจากเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของภาคใต้ที่มีบทบาทต่อผู้หญิงมาผสมผสานให้เกิดอัตลักษณ์ใหม่ในบทร้อง ดนตรี เครื่องแต่งกายและท่ารำ ซึ่งจากการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์โดยคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ มีผลอยู่ในเกณฑ์คุณภาพดีมาก และกลุ่มผู้ชมมีความพึงพอใจในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด จึงทำให้การแสดงชุดนี้ได้รับความชื่นชมจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ชมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะด้านอัตลักษณ์เครื่องแต่งกายของผลงานสร้างสรรค์ ซึ่งมีอัตลักษณ์ดังนี้

1. การออกแบบเครื่องแต่งกายมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ดูแล้วสวยงามและเรียบหรูเห็นถึงการนำเอาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของภาคใต้ในหลาย ๆ ส่วนมาผสมผสานกันให้เกิดเป็นเครื่องแต่งกายในรูปแบบใหม่ที่มีรากฐานวัฒนธรรมดั้งเดิม

2. การโชว์เทคนิคการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายในส่วนของกระโปรงเพื่อเป็นการดึงดูดความสนใจของผู้ชมและเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของการเปลี่ยนแปลงในความเป็นผู้หญิง

การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

การเผยแพร่เครื่องแต่งกายผลงานสร้างสรรค์ชุด สาวปากใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการวางแผนปรับเปลี่ยนรูปแบบในการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์เพื่อรับมือกับสถานการณ์โรคระบาดไวรัสโคโรนา (COVID-19) ที่เกิดขึ้น ผู้สร้างสรรค์จึงเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอและเผยแพร่เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ ผ่านระบบสื่อออนไลน์และในรูปแบบการแสดงต่อสาธารณชน โดยมีรายละเอียดการเผยแพร่ดังนี้

1. การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบระบบออนไลน์ของการแสดง สาวปากใต้

1.1 ในวันที่ 15 พฤศจิกายน 2564 โดยเป็นกิจกรรมบันทึกเทป สาวปากใต้ ในการวิพากษ์การแสดงสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ยอดการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ สาวปากใต้ ทางผ่านช่องทาง YouTube วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วันที่ 23 พฤศจิกายน 2564 ยอดไลค์ 560 คน ยอดเข้ารับชม 32,176 คน และจำนวนการแสดงความคิดเห็น 20 ความคิดเห็น

1.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบระบบออนไลน์ของการแสดงชุด สาวปากใต้ โดยผ่านช่องทาง YouTube: Chalermphol Chantharachot วันที่ 17 พฤศจิกายน 2564 ยอดไลค์ 209 คน ยอดเข้ารับชม 9,317 คน และจำนวนการแสดงความคิดเห็น 20 ความคิดเห็น

1.3 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบระบบออนไลน์ของการแสดงชุด สาวปากใต้ โดยผ่านช่องทาง YouTube: Krujeep ครูจี๊ป รีแอครำ EP.153 สาวปากใต้ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วันที่ 23 พฤศจิกายน 2564 ยอดไลค์ 256 คน ยอดเข้ารับชม 10,194 คน และจำนวนการแสดงความคิดเห็น 26 ความคิดเห็น

1.4 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบระบบออนไลน์ของการแสดงชุด ระบำสาวปากใต้ โดยผ่านช่องทาง Facebook: Chalermphol Chantharachot วันที่ 16 พฤศจิกายน 2564 จำนวนยอดไลค์ 622 คน จำนวนยอดแชร์ 267 คน และจำนวนการแสดงความคิดเห็น 108 ความคิดเห็น

2. การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของการแสดงต่อสาธารณชน

2.1 เผยแพร่เนื่องในงาน “สืบสานเอกลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่นขับร้องเพลงประจำจังหวัดและเพลงรักชาติร่วมสมัย” ณ หอประชุมโรงละครองค์การบริหารส่วนจังหวัดนครศรีธรรมราช อำเภอเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช ในวันที่ 3 กุมภาพันธ์ 2565 โดยเป็นกิจกรรมโครงการของวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช สำนักวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช

2.2 เผยแพร่เนื่องในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย “รวมใจบัณฑิตพัฒนศิลป์ ณ ถิ่นอ่างทอง” ณ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ในวันที่ 4 มิถุนายน 2565

2.3 เผยแพร่เนื่องในงานสานพลังเพื่อประชาชน ในวันข้าราชการพลเรือน ณ จวนผู้ว่าราชการจังหวัดนครศรีธรรมราช ในวันที่ 24 มิถุนายน 2565

องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ผู้สร้างสรรค์ได้ยึดหลักของวัตถุประสงค์ กรอบแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์เป็นผลงานเครื่องแต่งกาย ซึ่งถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้การสร้างสรรค์การแสดงชุด สาวปากใต้ ออกมาสมบูรณ์แบบที่ให้ทั้งคุณค่ากับสังคมและสุนทรียะทางด้านความงาม จากการดำเนินการสร้างสรรค์ผู้สร้างสรรค์ได้พบองค์ความรู้ใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้คือ องค์ความรู้ในขั้นตอนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ซึ่งองค์ความรู้การสร้างเครื่องแต่งกายนี้เป็นองค์ความรู้ที่ได้จากกระบวนการคิดการทดลองและประสบการณ์จากการทำงานสร้างสรรค์ที่ผ่านมา ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 7 หัวข้อดังนี้

1. การสร้างแนวความคิด คือความคิดบนแนวทางของการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากการศึกษาข้อมูลที่มีความหลากหลายของภาคใต้ ที่สามารถช่วยส่งเสริมให้เกิดสิ่งใหม่ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงจากเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมภาคใต้มาผสมผสานให้เกิดอัตลักษณ์ใหม่ของเครื่องแต่งกาย โดยมีกระบวนการแนวคิดในด้านต่าง ๆ ประกอบด้วย 1) แนวความคิดจากแรงบันดาลใจ 2) แนวความคิดจากรูปแบบการแสดง 3) แนวความคิดจากการกำหนดเนื้อหาของการแสดง 4) แนวความคิดจากการแต่งกายของสตรีภาคใต้ 5) แนวความคิดจากการแต่งกายการแสดงพื้นบ้านโนรา 6) แนวความคิดจากผ้าพื้นเมืองภาคใต้ 7) แนวความคิดจากการเพ้นท์ลายผ้า 8) แนวความคิดจากสภาพภูมิศาสตร์ภาคใต้ 9) แนวความคิดจากความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ 10) แนวความคิดจากเทคนิคการปรับเปลี่ยนเสื้อผ้าในการแสดง

2. การออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกาย คือการนำแนวคิดทั้ง 10 ข้อที่ได้จากการศึกษามาเป็นข้อมูลในการออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกายในแต่ละส่วนโดยมีเป้าประสงค์ที่ต้องการให้รูปแบบเครื่องแต่งกายของการแสดงชุด สาวปากใต้ เป็นรูปแบบเครื่องแต่งกายใหม่ที่เกิดจากการผสมผสานเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมภาคใต้ โดยมีภาพลักษณ์ของความเป็นผู้หญิงที่มีความนุ่มนวลอ่อนหวานและมีความกระฉับกระเฉง เพื่อให้เครื่องแต่งกายที่ออกแบบนั้นมีความสอดคล้องกับแนวความคิดของการแสดงที่สามารถช่วยส่งเสริมให้นักแสดงและท่ารำเกิดความสวยงาม สามารถสวมใส่ได้โดยไม่มีอุปสรรคและปัญหา อีกทั้งในการออกแบบเครื่องแต่งกายผู้สร้างสรรค์ต้องการสร้างความน่าสนใจและปรับเปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม จึงได้ออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกายออกเป็น 2 ชุด ด้วยเทคนิคการปรับเปลี่ยนผ้าบนเวที

3. การกำหนดวัสดุ คือการนำแนวคิดทั้ง 10 ข้อและโครงร่างของเครื่องแต่งกายที่ได้ออกแบบไว้มาทำการกำหนดหาวัสดุที่จะนำมาใช้ในการออกแบบตัดเย็บเป็นเครื่องแต่งกายโดยเน้นการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของรูปแบบเครื่องแต่งกายเฉพาะการแสดงชุด สาวปากใต้

4. การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย คือกระบวนการในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายที่ผ่านกระบวนการคิดที่ได้จากการนำแนวความคิดทั้ง 10 ข้อ การออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกายและการกำหนดวัสดุแล้วนำมาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโดยมี 6 แนวคิดหลัก ประกอบด้วย 1) การออกแบบรูปทรง 2) การออกแบบลวดลายผ้า 3) การออกแบบสี 4) เทคนิคการสร้างลวดลายผ้า 5) การเลือกเนื้อผ้า 6) การออกแบบการประดับตกแต่ง

5. การทดสอบเครื่องแต่งกาย คือการนำเครื่องแต่งกายที่จัดสร้างไว้เสร็จสมบูรณ์ มาทดลองให้นักแสดงสวมใส่โดยทดลองปฏิบัติท่ารำเพื่อหาอุปสรรคและปัญหาที่จะเกิดขึ้นกับนักแสดง ในการทดสอบเครื่องแต่งกายจะมีประโยชน์ต่อการแสดงเป็นอันมากไม่ว่าจะเป็น การร่ายรำที่สวยงาม ลดปัญหาเรื่องงบประมาณที่อาจจะเกิดขึ้น เป็นต้น

6. การสร้างรูปลักษณ์ใหม่ของเครื่องแต่งกายที่มีผลมาจากการผสมผสานเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของภาคใต้ที่สะท้อนผ่านเครื่องแต่งกายในงานศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ชุด สาวปากใต้

7. การสร้างสรรค์บนพื้นฐานข้อมูลจากศิลปะประเภทอื่นมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานเครื่องแต่งกายใหม่เพื่อก่อให้เกิดนวัตกรรมทางการแสดงที่ส่งเสริมภาพลักษณ์และเศรษฐกิจของชุมชนและท้องถิ่นได้

บทสรุปและอภิปราย

แนวคิดของการแสดงชุด สาวปากใต้ เป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์ศึกษาหาข้อมูลด้านเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวใต้ในด้านต่าง ๆ ทั้งแถบภาคใต้ตอนบนและภาคใต้ตอนล่าง มารวบรวมเป็นแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด สาวปากใต้ ที่มีการสร้างสรรค์เอกลักษณ์ใหม่ทางวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกายภายใต้แนวความคิด 4 DNA ของผู้ช่วยศาสตราจารย์เอกพงษ์ ตรีตรง โดยมีกระบวนการในการสร้างสรรค์ดังนี้ 1) การสร้างแนวความคิด 2) การออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกาย 3) การกำหนดวัสดุและ 4) การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย จากกระบวนการดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงได้ดำเนินการในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายการแสดงชุด สาวปากใต้ ตามที่ได้กำหนดไว้ซึ่งสามารถแบ่งกระบวนการประกอบสร้างได้ 3 ส่วนดังนี้

1) การประกอบสร้างเครื่องประดับศีรษะ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ประกอบด้วย ส่วนที่ 1 หวีสับ ส่วนที่ 2 จอนหูและต่างหู

2) การประกอบสร้างเครื่องประดับร่างกาย ประกอบด้วย เครื่องประดับ 2 ส่วน ส่วนที่ 1 สร้อยคอ ส่วนที่ 2 กำไลข้อมือ

3) การประกอบสร้างเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย มีองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย 3 ส่วน

ส่วนที่ 1 เสื้อแขนกุด ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาสภาพภูมิอากาศของภาคใต้ที่เป็นแบบมรสุมเมืองร้อนและการแต่งกายของสตรีที่สวมเสื้อคอกระเช้าหรือเสื้อแขนกุดในสมัยโบราณมาเป็นแนวความคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์เสื้อของนักแสดงโดยคำนึงถึงองค์ประกอบ 3 ส่วน ส่วนที่ 1 รูปทรง ส่วนที่ 2 เนื้อผ้า และส่วนที่ 3 การประดับตกแต่ง

ส่วนที่ 2 กระโปรงชั้นนอก ผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดลักษณะการ นุ่ง ห่ม พัน ของผู้หญิงภาคใต้โบราณมาเป็นแนวคิดในการออกแบบโดยอาศัยทฤษฎีเรื่องเส้นมาเป็นตัวกำหนดในการสร้างสรรค์กระโปรงชั้นนอก สามารถแบ่งแนวความคิดได้ 6 ส่วนประกอบด้วย ส่วนที่ 1 รูปทรง ส่วนที่ 2 ลวดลาย ส่วนที่ 3 การให้สี ส่วนที่ 4 เนื้อผ้า ส่วนที่ 5 เทคนิคการสร้างลวดลายผ้า และส่วนที่ 6 การประดับตกแต่ง

ส่วนที่ 3 ผ้าถุงชั้นใน ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดการนุ่งผ้าของสตรีภาคใต้ในรูปแบบของการนุ่งผ้าป้ายมาออกแบบ สามารถแบ่งแนวความคิดได้ออกเป็น 3 ส่วน ส่วนที่ 1 รูปทรง ส่วนที่ 2 การให้สี และส่วนที่ 3 เนื้อผ้าและลวดลาย

รายการอ้างอิง

เฉลิมพล จันทรโชติและคณะ. (2564). *งานสร้างสรรค์การแสดงชุด สาวปากใต้*. วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (2565). *มหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย รวมใจบัณฑิตพัฒศิลป์ ณ ถิ่น อ่างทอง*. [สูจิบัตร]. วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช. (2564, 23 พฤศจิกายน). *งานสร้างสรรค์การแสดงชุด สาวปากใต้* (Saopaktai Dance). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0eVO8VUQcY4

เอกพงษ์ ตรีตรง. (2561). *โครงการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยเพื่อต่อยอดทุนทางวัฒนธรรม*. เอส.โอ. ฟลูพริ้นติ้ง เซอร์วิส.

Chalermphol Chantharachot. (2564, 16 พฤศจิกายน). *ระบำสาวปากใต้*. Facebook. https://www.facebook.com/chalermphol.chantharachot/videos/1727671367427774

Krujeep ครูจิ๊ป. (2564, 23 พฤศจิกายน). *รีแอครำ Ep.153 สาวปากใต้ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AQnI8qQTd1g&t=71s

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 โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ มีขอบเขตประเภท ดังนี้

1. บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอแนวคิด องค์ความรู้ ทฤษฎี วิธีการวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ

2. บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1. ทั้งนี้ บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่

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

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

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

Wipitpatanasilpa Journal of Arts