วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

Patanasilpa Journal

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2565)

ISSN 2539-5807

สำนักงาน

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

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการและคณะผู้จัดทำ
ไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ออกแบบปก

ภัทรพร เลี่ยนพานิช คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พิมพ์ที่

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

ปีที่พิมพ์

ปี พ.ศ. 2565

ที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนวย นวลอนงค์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายวัชรินทร์ อ่าวสินธุ์ศิริ	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. สุรัตน์ จงดา	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร. สาริศา ประทีปช่วง	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสิริลักษณ์ ดุริยประณีต	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

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

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

ศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร. ชมนาด กิจขันธ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ศาสตราจารย์ ดร. สมพร ธุรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ศาสตรเมธี ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร. รัฐไท พรเจริญ	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนิดา มิตรานันท์	คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม	คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อัควิทย์ เรืองรอง	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ดร. มยุรี เสือคำราม	บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเวสเทิร์น

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

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

❖ บทบรรณาธิการ ❖

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2565) ประกอบด้วยบทความจำนวน 8 เรื่อง โดยเป็นบทความด้านนาฏศิลป์ 1 เรื่อง : การเจรจาเลียนสำเนียงตามเชื้อชาติที่ปรากฏในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ด้านดุริยางคศิลป์ 3 เรื่อง : องค์ความรู้ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน กลองไชยมงคล และวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงและการสืบทอดทางดนตรี ด้านทัศนศิลป์ ช่างศิลป์ 2 เรื่อง : การใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย และด้านการศึกษา 2 เรื่อง : การพัฒนาการเล่าเรื่องดิจิทัล การพัฒนาแบบฝึกทักษะการร้องร่าย โดยบทความทั้ง 8 เรื่องได้รับการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะทาง เพื่อคุณภาพเชิงวิชาการ

กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการหวังเป็นอย่างยิ่งว่าคุณประโยชน์จากบทความต่าง ๆ ในวารสารฉบับนี้จะก่อให้เกิดความก้าวหน้าในวงการศึกษา เป็นพลังสู่การสร้างคุณค่าทางวิชาการและวิชาชีพให้ก้าวไกล ยั่งยืน ต่อไป

รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ

บรรณาธิการ

สารบัญ : Contents

หน้า

บทความวิชาการ

1 องค์ความรู้ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน: ครูอำนาจ นุ่นเอียด 1
THE BODY OF KNOWLEDGE OF TRADITIONAL MUSIC SCHOLAR: A CASE STUDY OF MASTER AMNAT NUN-IAD
❖ กิตติชัย รัตนพันธ์ (KITTICHAI RATTANAPHAN)

2 กลองไชยมงคล: การเปรียบเทียบหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ปราชญ์พื้นบ้านล้านนา และทฤษฎีทางการศึกษาของ Benjamin Bloom 17
CHAIMONGKOL DRUM: A COMPARISON BETWEEN LEARNING PRINCIPLES OF MANOP YARANA, LARN NA FOLK PHILOSOPHER, AND BLOOM'S TAXONOMY
❖ ปทุมทิพย์ กาวิล (PATUMTIP KAWIN)

3 วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง และการสืบทอดทางดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ 36
RATTANABANLENG PIPHAT ENSEMBLE AND THE MUSICAL SUCCESSION OF MR. PIS RATTANASANTIA
❖ อัครเดช แดนงูเหลือม (AKARADET DANNGOOLUAM)

4 การเจรจาเลียนสำเนียงตามเชื้อชาติที่ปรากฏในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา 54
RACIAL ACCENTED SPEECH APPEARING IN LAKHON PHANTHANG RACHATHIRAT: SAMING PHRA RAM ARSA EPISODE
❖ ภุมรินทร์ มณีวงษ์ (PHOOMARIN MANEEWONG)

สารบัญ : Contents

หน้า

5 การพัฒนาการเล่าเรื่องดิจิทัลสำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ 71
THE DEVELOPMENT OF DIGITAL STORYTELLING FOR CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS STUDENTS
❖รัฐพล พรหมมาศ และประโยชน์ มีสกุล
(RATTAPHOL PHROMMAS AND PRAYOCH MEESAKUL)

บทความวิจัย

6 การพัฒนาแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้อง ประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 86
THE DEVELOPMENT OF RAII SINGING SKILLS PRACTICE FOR KHON-DRAMA PERFORMANCE IN THE THAI MUSIC I COURSE FOR UNDERGRADUATE EDUCATION STUDENTS MAJORING THAI MUSIC AT BUNDITPATANASILPA INSTITUTE
❖ชุลี เมธาศุภสวัสดิ์ (CHULEE METASUPASAWAT)

7 การใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา 100
USING ENGOBES FOR THE CERAMIC ART CREATION
❖เกษกานต์ ชูประดิษฐ์ (KATEKARN CHOOPRADIT)

บทความงานสร้างสรรค์

8 จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้ 124
CONTEMPORARY LACQUERWARE PAINTING INSPIRED BY THE SOUTHERN THAI WAYS OF LIFE
❖วรรณวิสา พัฒนศิลป์ (WANWISA PHATTANASIN)

องค์ความรู้ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน: ครูอำนาจ นุ่นเอียด

THE BODY OF KNOWLEDGE OF TRADITIONAL MUSIC SCHOLAR: A CASE STUDY OF MASTER AMNAT NUN-IAD

กิตติชัย รัตนพันธ์*

KITTICHAI RATTANAPHAN

(Received: July 1, 2022; Revised: July 25, 2022; Accepted: August 1, 2022)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง องค์ความรู้ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน: ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอประวัติ ผลงาน รูปแบบการฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ และแนวทางสร้างสรรค์ดนตรีชุด นาฏตะลุงหลุง ด้วยกระบวนการจัดเก็บองค์ความรู้จากปราชญ์ศิลปิน ผลการศึกษาพบว่า ครูอำนาจ นุ่นเอียด เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2494 ปัจจุบันอายุ 71 ปี (2565) เริ่มเรียนปี่พื้นบ้านภาคใต้ เมื่ออายุ 15 ปี มีความรู้และสามารถบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโนรา หนังตะลุง นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ และบรรเลงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ได้ไม่ต่ำกว่า 300 เพลง ผลงานด้านดนตรี ได้แก่ การสร้างสรรค์ทำนองเพลงประกอบชุดการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ เรียบเรียงดนตรีประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุง บันทึกแผ่นเสียงดนตรีหนังตะลุงและเพลงปี่พื้นบ้านภาคใต้สำเนียงเพลงลูกทุ่ง รูปแบบการฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด มี 5 ขั้นตอน ได้แก่ การฝึกท่านั่ง การฝึกจับเลาปี่ การฝึกอมลิ้นปี่ การแบ่งระดับช่วงเสียง และการฝึกไล่เสียง ครูมีการแบ่งระดับช่วงเสียงปี่ออกเป็น 4 ช่วงเสียง คือเสียงต่ำ เสียงกลาง เสียงสูง และเสียงลูกยิ่ว แนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงชุด นาฏตะลุงหลุง ของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีหลักและวิธีการปฏิบัติที่เป็นรูปแบบเฉพาะตน โดยทำการศึกษาข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับชุดการแสดง เพื่อนำมาใช้พิจารณาบริบททางดนตรี รูปแบบดนตรีที่สร้างสรรค์มีท่วงทำนองเพลงสั้น ๆ ไม่สลับซับซ้อน

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Assistant Professor, Phatthalung Collage of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

องค์ประกอบดนตรีที่ใช้สร้างสรรค์บทเพลง ได้แก่ ระดับเสียงปี่ อัตราความเร็ว จังหวะหน้าทับ และอารมณ์เพลง

คำสำคัญ : องค์ความรู้ รูปแบบการฝึกเป่าปี่ การสร้างสรรค์ ครูอำนาจ นุ่นเอียด

Abstract

The objectives of academic articles titled “The Body of Knowledge of Traditional Music Scholar: A Case Study of Master Amnat Nun-iad” were to examine the biography, works, and patterns of southern folk music. Moreover, also analyzed the created approaches to music, the Nang Talung series, with the process of collecting knowledge from scholars and artists. The results revealed that Master Amnat Nun-iad was born in 1951 and is currently 71years old. He started learning the piano for the southern folk song at age 15, having knowledge and ability to play music for Nora performances, Nang Talung, and created southern folk dances. He could play at least 300 southern folk songs. His musical works included the creation of melodies for the southern folk dance performances, music for Nora and Nang Talung, Recording LP arrangements, Nang Talung music, and southern folk music with an accent of Luk Thung, etc. Master Amnat Nun-iad's practice for playing the traditional music in the southernregion consisted of 5 steps: naming, sitting posture practice, catching the reed oboe, holding the tongue, and practicing how to sound. The sound training divided the pitches into four tones: low, mid, high, and treble. The creative approach to music for the performance of the Nang Talung series by Master Amnat Nun-iad had principles and methods of practice that are unique by studying the basic information related to the show, which was taken into the musical context. The created music style had short and uncomplicated melodies. The musical elements used to create a song include the pitch of the reed oboe, front speed stroke, and music mood.

Keywords: Knowledge, Reed Oboe practice pattern, Creative, Amnat Nun-iad

บทนำ

ดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน จัดอยู่ในประเภทของภูมิปัญญาด้านศิลปวัฒนธรรม และประเพณี ภูมิปัญญาด้านดนตรีของประเทศไทยจึงเป็นผลงานที่เกิดจากการสร้างสรรค์เกี่ยวกับดนตรีของชนชาติไทย เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกโดยวิธีการขับร้องการบรรเลงเครื่องดนตรีแสดงให้เห็นถึงคุณค่าแห่งการดำเนินชีวิตหรือวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นภูมิปัญญาแห่งความสุนทรีย์ ที่มีการถ่ายทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน

ดนตรีพื้นบ้าน เป็นภูมิปัญญาทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่มากคุณค่า ควรส่งเสริมอนุรักษ์ และส่งเสริมให้มีการถ่ายทอดความรู้จากครูภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือปราชญ์ดุริยางคศิลป์ไปสู่เยาวชนทุกระดับ ก่อเกิดวัฒนธรรมซึ่งทุกคนในสังคมภาคภูมิใจ ซาบซึ้ง รักและหวงแหนให้ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีคงอยู่ตลอดไป

การศึกษาประวัติศาสตร์ของดนตรีพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นจึงทำให้เราเข้าใจวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะหรือรูปแบบ ตลอดจนพัฒนาการของดนตรีในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งหลายสิ่งหลายอย่างที่เกิดขึ้นจากการเล่นดนตรีดังกล่าว มาจากองค์ความรู้และภูมิปัญญาของนักดนตรีเหล่านั้นจนหลาย ๆ ท่านได้รับขนานนามเป็นปราชญ์ชาวบ้านด้านดนตรี

วราลี ศรีทอง (2544, น.15) ได้กล่าวถึงแนวทางการนำภูมิปัญญาจากปราชญ์ศิลปินเข้าสู่การศึกษา สรุปได้ว่า การเรียนรู้ในอนาคตมิใช่เป็นการศึกษาในระบบแต่เพียงอย่างเดียว ยังเป็นการจัดการศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย ซึ่งสามารถจัดได้โดยบุคคล ครอบครัว สถาบัน องค์กรต่าง ๆ ในสังคม เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตสำหรับทุกคน และให้สังคมเป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ในทุกด้าน ทั้งการศึกษา ศาสนา ศิลปะ และวัฒนธรรม ทำให้สภาพการจัดรูปแบบและวิธีการจัดการศึกษาเปลี่ยนไปตามสภาพความต้องการและจำเป็นแต่ละชุมชน สังคม การจัดระบบทรัพยากรและการลงทุนดังกล่าวจึงต้องเปลี่ยนตามไปด้วย เพื่อให้สามารถจัดการศึกษาที่มีคุณภาพและสนองตอบตามความต้องการเรียนรู้ของผู้เรียนแต่ละคนด้วยความเสมอภาค เป็นธรรม มีประสิทธิภาพ การศึกษาจึงจำเป็นต้องจัดให้มีการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาไทยจากปราชญ์ชาวบ้าน เพื่อให้การศึกษาทั้งในระบบการศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัยทำให้สังคมไทยเป็นสังคมแห่งการเรียนรู้เป็นสังคมแห่งภูมิปัญญา

อรวรรณ บรรจงศิลป (2537, น. 247-259) ได้กล่าวถึงภูมิปัญญาไทยทางด้านดุริยางคศิลป์ สรุปได้ว่า บรรพบุรุษของชนชาติไทยได้สร้างวัฒนธรรมทางด้านดนตรีให้มีคู่กับประเทศไทยมานานพอ ๆ กับการสร้างประเทศให้อยู่มาจนถึงปัจจุบัน ดนตรีไทยเป็นการแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาด้านดนตรีที่มีความไพเราะของผู้สร้างผลงาน ภูมิปัญญาไทยทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นความรู้ทางดนตรีไทย ความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีไทย ความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทย การสร้างเครื่องดนตรีไทยและพฤติกรรมของนักดนตรีไทย

ภูมิปัญญาด้านดุริยางคศิลป์ที่สะสมมาแต่โบราณทำให้เกิดวัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่แสดงออกถึงความเป็นไทย เกิดเครื่องดนตรี วงดนตรี ทำนองเพลง จังหวะ กลวิธีการบรรเลง การขับร้อง รูปแบบเพลง และการแปรทางต่าง ๆ การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์เหล่านี้มิใช่เพียงแต่เป็นผลที่ทำให้ชาวไทยมีเพลงร้อง และมีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงประวัติความเป็นมาของชาติด้วย ความเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่อดีต วิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ สังคม ประเพณี วัฒนธรรมไทย สิ่งแวดล้อมในแต่ละยุคแต่ละสมัย อันแสดงถึงความเป็นไทยอย่างชัดเจน การที่ดนตรีไทยมีเอกลักษณ์ของตนเองซึ่งไม่เหมือนชาติใด ๆ นั้นย่อมแสดงให้เห็นว่าไทยไม่เคยอยู่ใต้อำนาจของผู้ใด ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคนที่ต้องช่วยกันรักษา ปฏิบัติ ส่งเสริม และสืบทอดดนตรีไทยอันเป็นเอกลักษณ์ของไทยไว้ และช่วยกันเผยแพร่โดยเฉพาะให้ชนรุ่นใหม่รับรู้ เข้าใจ และตระหนักในคุณค่าเพื่อช่วยกันจรรโลงศิลปวัฒนธรรมให้อยู่คู่กับประเทศชาติสืบต่อไป ซึ่งการที่คนไทยสามารถแสดงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมประจำชาติได้นี้เป็นผลมาจากภูมิปัญญาของไทยที่มีมาแต่โบราณ

บทความวิชาการเรื่ององค์ความรู้ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน: ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นการนำเสนอประวัติ ผลงาน รูปแบบการฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ หลักการปฏิบัติและแนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ชุด นาฏตะลุงหลุง โดยใช้แนวทางการศึกษาผ่านกระบวนการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ การถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูภูมิปัญญาท้องถิ่น วิเคราะห์ ทำความเข้าใจกระบวนการคิด วิธีการสร้างสรรค์ดนตรีจากการบอกเล่า การสาธิต การฝึกปฏิบัติ และการถ่ายทอดความรู้โดยผู้ศึกษาเข้าไปมีส่วนร่วมในการบรรเลง นำกระบวนการหรือแนวคิดแนวปฏิบัติของปราชญ์ดุริยางคศิลปินมาจัดระบบองค์ความรู้ วิเคราะห์กระบวนการคิดที่เป็นระบบ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในศาสตร์ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ต่อไป

ประวัติครูอำนาจ นุ่นเอียด

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เกิดวันที่ 13 มิถุนายน พ.ศ. 2494 ที่ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนปรางหมู่ศรีวิทย์ศึกษา อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน จังหวัดพัทลุง ในปี พ.ศ. 2558 ได้รับปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้) จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จังหวัดสงขลา

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เริ่มต้นเรียนดนตรีเมื่ออายุได้ 15 ปี สีซอเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก ต่อมาได้มีโอกาสเรียนเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้กับลุงกลัด ซึ่งเป็นบิดาของพี่เขย นับเป็นจุดเริ่มต้นของการได้ฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ ครูมีความเพียรพยามฝึกซ้อมเป่าปี่เป็นประจำทุกวัน และโอกาสใดที่มีคณะหนังตะลุง โนรา มาทำการแสดงครูต้องไปดูทุกครั้ง โดยให้ความสนใจและพยายามสังเกตการใช้นิ้วของนายปี่เป็นพิเศษ ซึ่งวิธีการเรียนรู้จากการสังเกตของครูวิธีนี้นับว่าได้ผลอย่างดียิ่ง ครูได้เห็นการใช้นิ้วในการเป่าปี่ของนายปี่ที่บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงได้อย่างชัดเจน และได้จดจำวิธีที่เรียกว่าครูพักลักจำมาใช้ในการฝึกฝน ปรับปรุงพัฒนาทักษะการเป่าปี่ของตัวครูเอง ทำให้วิธีการเป่าปี่ของครูค่อย ๆ พัฒนาเป็นไปทีละนิ้วทีละเสียง จนในที่สุดครูก็สามารถเป่าปี่พื้นบ้านได้ตามเสียงและสำเนียงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ และได้เป็นนักดนตรีเป่าปี่พื้นบ้านให้แก่คณะหนังตะลุง และคณะโนรา นับแต่นั้นมา

ภาพที่ 1 ครูอำนาจ นุ่นเอียด
ที่มา : ผู้เขียน

ผลงานด้านการสร้างสรรค์ดนตรี

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ (ปี่พื้นบ้าน) มีความรู้และสามารถบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนประกอบการแสดงหนังตะลุง โนรา การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ สามารถบรรเลงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ได้ไม่ต่ำกว่า 300 เพลง อดีตจนถึงปัจจุบันครูอำนาจ นุ่นเอียด ทำหน้าที่เป่าปี่ให้แก่คณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงในภาคใต้ อาทิ คณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (หนังตะลุง) หนังก้องฟ้า ดาราศิลป์ และหนังจรูญน้อย หัวไทร ในด้านการเป่าปี่ประกอบการแสดงโนรา ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้เป่าปี่ให้แก่คณะโนราที่มีชื่อเสียงในจังหวัดพัทลุงและจังหวัดใกล้เคียง เช่น คณะโนราเติม จังหวัดตรัง คณะโนราเฉลิม ทองแฉล้ม และคณะโนราสมพงษ์น้อย ดาวรุ่ง นอกจากนี้ในอดีต ครูอำนาจ นุ่นเอียด ยังได้เป่าปี่ประกอบการแข่งขันชกมวยให้แก่เวทีมวยรัตนโชติ ของจังหวัดพัทลุงอีกด้วย

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นอาจารย์สอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้าน ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ยังทำหน้าที่ถ่ายทอดการบรรเลงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ให้แก่นักเรียน นักศึกษา และบุคคลภายนอกที่สนใจเป็นจำนวนมาก อีกทั้งร่วมบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในโอกาสสำคัญต่าง ๆ

ตลอดระยะเวลา 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้าน ครูอำนาจ นุ่นเอียด ตั้งใจขยันฝึกซ้อมเพื่อการพัฒนาฝีมือการบรรเลงปี่พื้นบ้านภาคใต้ เรียบเรียงและประพันธ์เพลงพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อใช้ประกอบการแสดงไว้เป็นจำนวนมาก ตลอดจนถ่ายทอดองค์ความรู้การเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ให้แก่ลูกศิษย์ด้วยความเมตตามาโดยตลอดจึงส่งผลให้ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีผลงานด้านดนตรีมากมายและจากความสามารถในการเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ได้รสเพลงหวานและไพเราะจึงได้รับฉายา “อาจารย์ต้อยปี่หวาน” ปัจจุบันครูอำนาจ นุ่นเอียด ยังคงร่วมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง คณะหนังตะลุง และคณะโนราต่อสาธารณชนทั้งในและต่างประเทศ

ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณชน การออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้แก่สถานศึกษา มีผลงานด้านดนตรีพื้นบ้านที่โดดเด่นเป็นประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติ ดังต่อไปนี้

1. ผลงานด้านการออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง นับแต่ พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบัน จำนวนไม่น้อยกว่า 30 ชุด สำหรับชุดการแสดงที่รู้จักโดยทั่วไปและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ได้แก่ ระบำเก็บข้าวชาวใต้ ระบำกินนรร่อนรำ ระบำขวัดข้าวชาวใต้ ระบำจินตปาตี ระบำฉายานาฏกะ ระบำชะนางสุ่มปลา ระบำชนโค ระบำชัดต้ม ระบำตะลุงนฤตย์ ระบำแตระ ระบำทักษิณาชวาลัย ระบำทักษิณาภัตราภรณ์ ระบำนาฏตะลุงหลุง ระบำนกน้ำทะเลน้อย ระบำปาดตาล ระบำเปี้ยว ระบำพราน ระบำพุทธบูชาชวาลัย ระบำโพน ระบำมาลีศรีตรัง ระบำมวยลา ระบำรีดนมโค ระบำรื่นเริงกะลาเภรี ระบำโลมาอิรวดี ระบำสทิงปุระ ระบำสานจูด ระบำยั่วปี่ และระบำหัตถศิลป์ถิ่นตะลุง

2. ผลงานด้านการเรียบเรียงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้เรียบเรียงดนตรีประกอบหนังตะลุง ซึ่งนิยมใช้บรรเลงจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงลงโรง เพลงนาดฤาษี เพลงถอนบท และเพลงดำเนิน

3. ผลงานด้านบันทึกแผ่นเสียงดนตรีหนังตะลุง และเพลงปี่พื้นบ้านภาคใต้สำเนียงเพลงลูกทุ่งไว้เป็นจำนวนมาก

รูปแบบการฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้

รูปแบบการฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นองค์ประกอบพื้นฐานสำคัญในการนำไปใช้สร้างสรรค์ทำนองเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ทักษะวิธีการบรรเลงและสำเนียงดนตรีที่มีท่วงทำนองตามโครงสร้างของระบบเสียงปี่พื้นบ้านภาคใต้ สามารถสื่อความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นภาคใต้ได้เป็นอย่างดี การนำรูปแบบการเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ไปปรับประยุกต์ใช้ในการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน จึงส่งผลให้ชุดการแสดงในแต่ละชุดมีความเป็นเอกลักษณ์สมบูรณ์ลงตัว ดึงดูดความน่าสนใจและเกิดสุนทรียรสต่อผู้ที่ได้รับชมมากยิ่งขึ้น

รูปแบบการฝึกเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด เริ่มจากขั้นฝึกทักษะพื้นฐานเป็นการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนที่ไม่มีพื้นฐานด้านการเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้มาก่อน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องและรวดเร็ว เป็นไปตามขั้นตอนจากง่ายไปหายาก เริ่มจากการฝึกท่านั่ง การฝึกจับเลาปี่ การฝึกอมลิ้นปี่ การแบ่งระดับช่วงเสียง และวิธีการฝึกไล่เสียง ซึ่งมีรายละเอียดในแต่ละขั้นตอน ดังต่อไปนี้

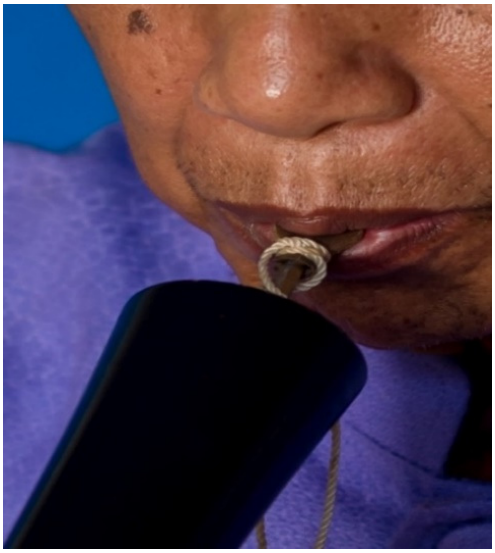
1. ท่านั่ง สำหรับท่านั่งของผู้บรรเลงปี่พื้นบ้านภาคใต้ตามรูปแบบของครูอำนาจ นุ่นเอียด นั่งในท่าขัดสมาธิโดยยกปลายเท้าซ้ายหรือขวาตามแต่ความถนัดของแต่ละบุคคล ลำตัวตั้งตรง คอตั้งไม่ก้มหน้า ให้เงยหน้าแต่พองาม ไม่ห่อไหล่เพื่อให้เกิดความสง่า ในการนั่งลักษณะนี้ครูอำนาจ นุ่นเอียด ให้เหตุผลว่าเป็นท่านั่งที่สบายเนื่องจากช่วยในเรื่องของการระบายลมได้ดีขึ้น และเกิดความคล่องตัวในการเป่าปี่ได้ดี ดังแสดงภาพที่ 2

ภาพที่ 2 ท่านั่ง
ที่มา : ผู้เขียน

2. การจับเลาปี่ การจับเลาปี่ใช้มือซ้ายจับด้านบนและมือขวาจับด้านล่าง แต่สำหรับลูกศิษย์ที่มาฝึกกับครูอำนาจ นุ่นเอียด ท่านไม่บังคับว่าใช้มือข้างใดจับด้านบนหรือด้านล่างแล้วแต่ความถนัดของผู้เรียน การจับเลาปี่ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางของทั้งสองมือสำหรับเปิด - ปิดรูบังคับเสียง ส่วนนิ้วหัวแม่มือของทั้งสองมือใช้รองรับน้ำหนักของเลาปี่เรียกว่านิ้วค้ำ ในขณะจับเลาปี่นั้นแขนทั้งสองข้างไม่กางหรือหนีบจนเกินไป ดังแสดงภาพที่ 3

ภาพที่ 3 การจับเลาปี่
ที่มา : ผู้เขียน

3. การอมลิ้นปี่ ลักษณะการอมลิ้นปี่ของปี่พื้นบ้านภาคใต้ตามรูปแบบของครูอำนาจ นุ่นเอียด ใช้วิธีการอมโดยใช้ริมฝีปากคาบให้ติดกับปลายของลิ้นปี่ อมลิ้นปี่เข้าปากให้ลึกประมาณ 1 ใน 4 ของลิ้นปี่ทั้งหมดให้ลิ้นปี่อยู่ระหว่างริมฝีปากบนและริมฝีปากล่างแล้วเม้มลิ้นปี่ไว้ การเม้มลิ้นปี่ไม่เม้มแนบสนิทมากเพราะการเม้มแบบแนบสนิทนี้ทำให้ลิ้นปี่แฟบและเสียงจะขาดหายไป ดังแสดงภาพที่ 4



ภาพที่ 4 การอมลิ้นปี่
ที่มา : ผู้เขียน

4. การแบ่งระดับช่วงเสียง ครูอำนาจ นุ่นเอียด แบ่งช่วงเสียงของปี่พื้นบ้านภาคใต้ ออกเป็น 4 ระดับ คือ ช่วงเสียงระดับต่ำ ช่วงเสียงระดับกลาง ช่วงเสียงระดับสูง และช่วงเสียงลูกยิ่ว โดยใช้นิ้วเปิด-ปิด และใช้วิธีการบังคับระดับลมที่แตกต่างกัน สามารถแบ่งระดับช่วงเสียงของปี่พื้นบ้านภาคใต้ ได้ ดังนี้

1) ช่วงเสียงระดับต่ำมี 1 ช่วงเสียง ได้แก่เสียง ที ต่ำ

2) ช่วงระดับเสียงกลาง มีทั้งหมด 7 ช่วงเสียง ได้แก่เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา และ ที

3) ช่วงระดับเสียงสูง มีทั้งหมด 7 ช่วงเสียง ได้แก่เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา และ ที

4) ช่วงเสียงลูกยิ่ว หรือการเป่าเสียงเรสูงสุด (ร๋) เป็นเสียงที่เรียกตามสำเนียงปี่ มีทั้งหมด 2 ช่วงเสียง ได้แก่เสียง โด และ เร

5. การไล่เสียง การฝึกทักษะการเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ตามแนวทางของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีแบบฝึกหัดในการฝึกไล่เสียงทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

แบบฝึกที่ 1 การเป่าไล่เสียงโน้ตตัวเดียว เริ่มจากเสียง โดต่ำ ไปหาเสียง โดสูง และจากเสียง โดสูง ไปหาเสียงโดต่ำ เป่าในลักษณะช้าเปรียบเสมือนอัตราจังหวะ 3 ชั้น เป็นการฝึกกำลังลมในการเป่า เพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะในการควบคุมระดับลมให้นิ่งตรงกับระดับเสียงในแต่ละตัวโน้ต และเป็นการฝึกเปิด - ปิดรูปี่ ซึ่งเป็นการฝึกในขั้นพื้นฐานของครูอำนาจ นุ่นเอียด ที่ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์

ตารางที่ 1 แบบฝึกที่ 1

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - -	- - - ฟ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ด๋
- - - -	- - - ด๋	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ด

ที่มา : ผู้เขียน

แบบฝึกที่ 2 การเป่าไล่เสียงแบบตอดลิ้นต่อเนื่อง 3 เสียง อัตราความเร็วระดับกลางหรือเปรียบเสมือนอัตราจังหวะ 2 ชั้น ซึ่งเป็นการฝึกที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ใช้ถ่ายทอดเพื่อให้ผู้เรียนฝึกเทคนิคการตอดลิ้นและฝึกควบคุมระดับลม

ตารางที่ 2 แบบฝึกที่ 2

- - - ด	- ด - ด	- - - ร	- ร - ร	- - - ม	- ม - ม	- - - ฟ	- ฟ - ฟ
- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดำ	- ดำ - ดำ
- - - รำ	- รำ - รำ	- - - รำ	- รำ - รำ	- - - ดำ	- ดำ - ดำ	- - - ท	- ท - ท
- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ม	- ม - ม
- - - ร	- ร - ร	- - - ด	- ด - ด				

ที่มา : ผู้เขียน

แบบฝึกที่ 3 การเป่าไล่เสียงแบบเรียงตัวโน้ตต่อเนื่อง 3 เสียง เช่น ดรม รมฟ มฟซ การเป่าไล่เสียงขึ้นและการเป่าไล่เสียงลง เป็นแบบฝึกเพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะความคล่องแคล่วในการเปิด-ปิดนิ้ว และเพิ่มความแม่นยำในการไล่ตัวโน้ต ดังแบบฝึกที่ 3

ตารางที่ 3 แบบฝึกที่ 3

- - - ด	- ร - ม	- - - ร	- ม - ฟ	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล
- - - ซ	- ล - ท	- - - ล	- ท - ดำ	- - - ท	- ดำ - รำ	- - - รำ	- ดำ - ท
- - - ดำ	- ท - ล	- - - ท	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- ฟ - ม
- - - ฟ	- ม - ร	- - - ม	- ร - ด				

ที่มา : ผู้เขียน

แนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ครูอำนาจ นุ่นเอียด

แนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีหลักและวิธีการปฏิบัติที่เป็นรูปแบบเฉพาะตน เมื่อครูจะประพันธ์เพลงประกอบการแสดงในแต่ละชุด ครูมีการเตรียมตัวและศึกษาค้นคว้าข้อมูลพื้นฐานในบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับชุดการแสดงนั้น ๆ มาก่อนเป็นอย่างดี นำแนวคิดที่เป็นวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ชุดการแสดงมาศึกษาเนื้อหารายละเอียด และพิจารณาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบริบททางด้านดนตรีทั้งทำนองเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ นอกจากนั้นยังนำแนวคิดที่เป็นวัตถุประสงค์ของชุดการแสดงนั้น ๆ พิจารณาการคัดเลือกใช้เครื่องดนตรีและวงดนตรีให้มีความสอดคล้องเหมาะสมกับการแสดง มีหลักการปฏิบัติและแนวทางสร้างสรรค์ดนตรี ซึ่งนำไปสู่วิธีการถ่ายทอดเรื่องราวความคิดในบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ ที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ เพื่อสื่อถึงผู้ชมให้มีจินตนาการตามลีลาท่ารำ และความหมาย

ของการแสดง รูปแบบดนตรีประกอบการแสดงในแต่ละชุดมีลักษณะหลักร่วมกันคือ มีรูปแบบของทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับที่ไม่สลับซับซ้อน แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นภาคใต้ และมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำได้ง่าย ส่วนองค์ประกอบหลักที่ใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบด้วยเสียง จังหวะ ทำนอง และเครื่องดนตรี เป็นต้น

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง ชุด นาฏตะลุงหลุง

แนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ชุดนาฏตะลุงหลุง พบว่า ครูมีการศึกษาและนำบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับชุดการแสดง ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวโยงกับองค์ประกอบทางดนตรีมาใช้เป็นแนวทางและหลักปฏิบัติในการสร้างสรรค์ดนตรี ชุดนาฏตะลุงหลุง สามารถสังเคราะห์ออกมาเป็นองค์ความรู้ได้ ดังนี้

1. แนวคิดของการแสดงชุดนาฏตะลุงหลุง ได้นำแนวคิดมาจากการเล่นหนังตะลุง กระบวนการหรือลำดับขั้นตอนของการเล่นหนังตะลุงที่ถือว่าเป็นขนบนิยมในการเล่นที่ปฏิบัติกันมาแต่โบราณ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความเป็นมาของหนังตะลุงในอดีต การแกะตัวหนัง ขนบนิยมในการเล่นหนัง และลีลาการเชิดตัวหนังตะลุง ได้แก่ การเชิดออกลิงขาวจับลิงดำ เชิดออกฤาษี เชิดนางฟ้อน (นางฟ้า) เชิดพระอิศวรทรงโค (ออกโค ขวัดโค) เชิดปรายหน้าบท พระเอก นางเอก ตัวยักษ์ นางสองแขนหรือนางร้าย และการเชิดตัวตลก

2. รูปแบบการแสดงชุดนาฏตะลุงหลุง การแสดงชุดนาฏตะลุงหลุง มีรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 องก์ มีการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อใช้ประกอบการแสดงทั้งหมด 12 เพลง และได้กำหนดชื่อตามกระบวนท่ารำที่โดดเด่นนั้นไว้ ได้แก่

องก์ที่ 1 กว่าจะเป็นหนัง นำเสนอรูปแบบการแสดงในลักษณะการแสดงจินตภาพ สื่อให้เห็นถึงแหล่งกำเนิดหนังตะลุงซึ่งอาศัยหลักหลุงหรือหลักตะลุงเป็นจุดเริ่มต้น การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีสำหรับใช้ประกอบการแสดงในขั้นตอนนี้คือ ทำนองเพลงเกริ่นหัวปี่จำลอง และเพลงจีนหลงท่า

องก์ที่ 2 ขนบนิยมในการเล่นหนังตะลุง กระบวนท่ารำในขั้นตอนนี้เป็นการแสดงจับลิงดำลิงขาว เชิดฤาษี และเชิดรูปพระอิศวรทรงโคขนาดใหญ่ ตามลีลาการเชิดรูปหนังผ่านแสงเงาที่ปรากฏบนจอ และด้านหน้าจอหนัง เพื่อให้เห็นลีลาการเชิดตัวหนัง โดยเฉพาะพระอิศวรหรือพระมหาเทพ ซึ่งนับเป็นพระผู้เป็นเจ้าอันยิ่งใหญ่สูงสุดที่เกี่ยวกับหนังตะลุง รูปพระอิศวรถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเทพเจ้าแห่งความบันเทิง ทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์

ขึ้นสำหรับใช้ประกอบการแสดงในขั้นตอนนี้คือ ทำนองเพลงจับลิงดำลิงขาว เพลงเชิดฤาษี เพลงพระอิศวรทรงโค (ออกโค) และเพลงพระอิศวรทรงโค (ขวัดโค)

องก์ที่ 3 ลีลาของตัวหนังตะลุง กระบวนท่ารำของผู้แสดงสื่อให้เห็นถึงกิริยาท่าทางบุคลิกของตัวหนังตะลุงต่าง ๆ โชว์ลีลาท่าเต้นตามทำนองเพลงพื้นบ้าน ต่อจากนั้นผู้แสดงทุกคนจึงแปรแถวตั้งซุ้มจบท่านิ่งในช่วงท้ายของการแสดง ทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นสำหรับใช้ประกอบการแสดงในขั้นตอนนี้คือ เพลงปรายหน้าบท เพลงเจ้าเมืองนางเมือง (นางเดินป่า) เพลงเดินยักษ์ เพลงนางสองแขน และจบด้วยเพลงท้ายเสมอเครื่องออกลูกหมด

3. วงดนตรีที่ใช้บรรเลง สืบเนื่องจากแนวคิดชุดนาฏตะลุงหลุง ได้นำมาจากการแสดงเกี่ยวข้องกับหนังตะลุง ครูจึงเลือกวงดนตรีพื้นบ้านตะลุงสากล ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เกิดจากการผสมผสานของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนกับเครื่องดนตรีสากล ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบัน

4. ลำดับการเรียบเรียงบทเพลง ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้เรียบเรียงบทเพลงต่าง ๆ ตามขั้นตอนของบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง โดยยังคงยึดรูปแบบขั้นตอนการบรรเลงแบบสมัยโบราณ

5. เพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดง ครูยึดขนบนิยมตามรูปแบบของการบรรเลงเพลง หนังตะลุงที่มีมาแต่อดีต และได้สร้างสรรค์บทเพลงเพิ่มเติมเพื่อตอบสนองความต้องการของคนในยุคปัจจุบัน ปรับแนวทางของดนตรีให้ก้าวย่างไปตามกาลเวลาและความต้องการของสังคม เริ่มจากการเกริ่นหัวปี่จำลอง เพลงโหมโรง (จีนหลงท่า) ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อบูชาครู ออกเพลงเสมอเครื่อง เพลงจับลิงดำลิงขาว จากนั้นต่อด้วยเพลงเชิดฤาษี เพื่อปัดเสนียดรังควาญ เพลงนางฟ้อน (นางฟ้า) เพลงเชิดรูป พระอิศวรทรงโค เพื่อบูชาเทวดา เพลงอภิปรายหน้าบท เพลงเจ้าเมืองนางเมือง (นางเดินป่า) เพลงเดินยักษ์ เพลงนางสองแขน และจบด้วยท้ายเสมอเครื่องออกลูกหมด

6. แนวทางสร้างสรรค์ดนตรี ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีแนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงชุด นาฏตะลุงหลุง ที่เป็นลักษณะเฉพาะ ได้แก่ 1) จินตนาการในการสร้างสรรค์บทเพลงโดยจินตนาการตามบทเพลงที่มีลักษณะทำนองใกล้เคียงกับเพลงที่ใช้แสดงหนังตะลุงจริง ๆ 2) การถ่ายทอดเรื่องราวความคิดในบทเพลง มีการถ่ายทอดเรื่องราวความคิดต่าง ๆ ตามเจตนารมณ์ของผู้คิดชุดการแสดงโดยใช้ทักษะประสบการณ์การเล่นดนตรีของตัวครูเองที่มีการสั่งสมมาตลอดชีวิต 3) การแสดงอารมณ์และความรู้สึกในบทเพลง เป็นการสื่อความหมายของบทเพลงให้สอดคล้องกับบริบทของตัวแสดง

และสื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมไปพร้อมกับผู้แสดงหรือผู้บรรเลง เช่น ความสนุกสนาน ความอ่อนหวาน ความร่าเริงแจ่มใส ความคึกคะนอง ความโศกเศร้า ความท้อแท้สิ้นหวัง

7. องค์ประกอบและรูปแบบดนตรี องค์ประกอบดนตรีที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ชุด นาฏตะลุงหลุง ประกอบด้วย ระดับเสียงปี่ อัตราความเร็วของเพลง จังหวะหน้าทับ และอารมณ์บทเพลง ส่วนรูปแบบดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด มีลักษณะหลักร่วมกันคือ มีรูปแบบของทำนองเพลงที่ไม่สลับซับซ้อน มีท่วงทำนองเพลงสั้น ๆ จดจำง่าย และแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นภาคใต้

สรุป

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ (ปี่พื้นบ้าน) มีความรู้และสามารถบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ประกอบการแสดงหนังตะลุง การแสดงโนรา การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ และสามารถบรรเลงเพลงพื้นบ้านภาคใต้ได้ไม่ต่ำกว่า 300 เพลง

ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณชน ออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง นับแต่ พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบัน จำนวนไม่น้อยกว่า 30 ชุด รวมทั้งชุดนาฏตะลุงหลุง เรียบเรียงดนตรีประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุง ให้แก่คณะโนราหนังตะลุงในภาคใต้ ซึ่งนิยมใช้บรรเลงอยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงลงโรง เพลงนาดฤาษี เพลงถอนบท และเพลงดำเนิน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีผลงานด้านบันทึกแผ่นเสียงดนตรีหนังตะลุง และเพลงปี่พื้นบ้านภาคใต้สำเนียงเพลงลูกทุ่ง ไว้เป็นจำนวนมาก

องค์ความรู้ที่เกิดจากการศึกษา พบว่ารูปแบบการเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ในขั้นทักษะพื้นฐานมี 5 ขั้นตอน ประกอบด้วย การฝึกท่านั่ง การจับเลาปี่ การอมลิ้นปี่ วิธีการปฏิบัติเสียง และวิธีการฝึกไล่เสียง โดยการฝึกในขั้นท่านั่ง ใช้ท่าขัดสมาธิ เพราะเป็นท่าที่สบายช่วยในเรื่องของการระบายลม การจับเลาปี่ ครูอำนาจ นุ่นเอียด ใช้มือซ้ายอยู่บนมือขวาอยู่ล่าง การจับเลาปี่ใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนางของทั้งสองมือเปิด-ปิดรู นิ้วหัวแม่มือใช้ประคองด้านล่างของเลาปี่ ส่วนการอมลิ้นปี่ ครูอำนาจ นุ่นเอียด ใช้ริมฝีปากคาบให้ติดกับปลายของลิ้นปี่ให้ลึกประมาณ 1 ใน 4 ของลิ้นปี่ทั้งหมด โดยใช้ปากเม้มลิ้นปี่ไว้ให้อยู่ระหว่างริมฝีปากบนและริมฝีปากล่าง การปฏิบัติเสียงปี่พื้นบ้านภาคใต้แบ่งออกได้เป็น

ระดับช่วงเสียงต่ำ ระดับช่วงเสียงกลาง ระดับช่วงเสียงสูง และระดับช่วงเสียงลูกยิ่ว วิธีการฝึกทักษะเป่าปี่ขั้นพื้นฐานแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบคือ การไล่เสียงโน้ตตัวเดียว เริ่มจากเสียงโดต่ำถึงโดสูงสลับขึ้นลง การไล่เสียงแบบตอดลิ้นต่อเนื่อง 3 ตัวโน้ต และการไล่เสียงแบบเรียงตัวโน้ต 3 เสียง เพื่อฝึกความคล่องแคล่วในการเปิด-ปิดนิ้ว และเพิ่มความแม่นยำในการไล่ตัวโน้ต

แนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีหลักและวิธีการปฏิบัติที่เป็นรูปแบบเฉพาะตน เมื่อครูจะประพันธ์เพลงประกอบการแสดงในแต่ละชุด ครูมีการเตรียมตัวและศึกษาค้นคว้าข้อมูลพื้นฐานในบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับชุดการแสดงนั้น นำแนวคิดที่เป็นวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ชุดการแสดงมาศึกษาเนื้อหารายละเอียด และพิจาณาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบริบททางด้านดนตรี ทั้งทำนองเพลง บทร้อง และจังหวะหน้าทับ นอกจากนั้นยังนำแนวคิดมาใช้ในการพิจารณาการคัดเลือกใช้เครื่องดนตรีและวงดนตรีให้มีความสอดคล้องเหมาะสมกับการแสดง มีหลักการปฏิบัติและแนวทางสร้างสรรค์ดนตรีถ่ายทอดเรื่องราวความคิดในบทเพลง เพื่อสื่อถึงผู้ชมให้มีจินตนาการตามลีลาท่ารำและความหมายของการแสดง รูปแบบดนตรีประกอบการแสดงแต่ละชุดมีลักษณะหลักร่วมกัน คือมีรูปแบบของทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับที่ไม่สลับซับซ้อน แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นภาคใต้ และมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำได้ง่าย ส่วนองค์ประกอบหลักที่ใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรี ประกอบด้วยเสียง จังหวะ ทำนอง และเครื่องดนตรี

แนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง ชุด นาฏตะลุงหลุง ซึ่งเป็นการศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ชุดนาฏตะลุงหลุง พบว่า องค์ความรู้ที่เป็นหลักสำคัญซึ่งครูนำมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีชุดนาฏตะลุงหลุง ประกอบด้วย แนวคิดของการแสดง ได้แนวคิดมาจากกระบวนการหรือลำดับขั้นตอนของการเล่นหนังตะลุงที่ถือเป็นขนบนิยมในการเล่นที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณ รูปแบบการแสดงชุด นาฏตะลุงหลุง มีรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 องก์ มีการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อใช้ประกอบการแสดงทั้งหมด 12 เพลง และได้กำหนดชื่อตามกระบวนท่ารำที่โดดเด่น วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากแนวคิดชุดนาฏตะลุงหลุง เป็นการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการเล่นหนังตะลุง ครูอำนาจ นุ่นเอียด จึงเลือกนำเอาวงดนตรีพื้นบ้านตะลุงสากล ซึ่งใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบัน ลำดับการเรียบเรียงบทเพลง ครูได้เรียบเรียงบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบการแสดงโดยยึดรูปแบบตามลำดับขั้นตอนแบบโบราณ เพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบการแสดง

ยึดขนบนิยมตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงที่มีมาแต่อดีต แนวทางสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีแนวทางสร้างสรรค์ดนตรีโดยจินตนาการตามบทเพลงที่มีลักษณะทำนองใกล้เคียงกับเพลงที่ใช้แสดงหนังตะลุงจริง ๆ มีการถ่ายทอดเรื่องราวความคิดต่าง ๆ ตามเจตนารมณ์ของผู้คิดชุดการแสดง สื่ออารมณ์และความรู้สึกในบทเพลงให้สอดคล้องกับบริบทของตัวแสดง และสื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมไปพร้อมกับนักแสดงและผู้บรรเลง องค์ประกอบดนตรีที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ชุดนาฏตะลุงหลุง ประกอบด้วย ระดับเสียงปี่ อัตราความเร็วของเพลง จังหวะหน้าทับ และอารมณ์บทเพลง ส่วนรูปแบบดนตรีมีลักษณะหลักร่วมกัน คือ มีรูปแบบของบทเพลงที่ไม่สลับซับซ้อน ท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำง่าย และแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีเฉพาะถิ่นพื้นบ้านภาคใต้

ข้อเสนอแนะ

องค์ความรู้ปราชญ์ดุริยางคศิลปิน: ครูอำนาจ นุ่นเอียด ผู้เขียนได้ถอดองค์ความรู้จากปราชญ์ดุริยางคศิลปินทั้งหลักการทางทฤษฎีและปฏิบัติการเป่าปี่พื้นบ้านภาคใต้ ตลอดจนแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ในหลากหลายมิติ และนำมาเรียบเรียงเนื้อหาไว้อย่างเป็นระบบ นับเป็นองค์ความรู้ใหม่ของผู้เขียน ซึ่งผู้สนใจทั่วไปสามารถนำไปบูรณาการปรับใช้ประโยชน์ในการสร้างสรรค์ดนตรีหรือนำไปใช้ในด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องได้ต่อไป

รายการอ้างอิง

วราลี ศรีทอง. (2544). **การถ่ายทอดดนตรีไทยของปราชญ์ชาวบ้านใน โรงเรียนประถมศึกษาสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ ในกรุงเทพมหานคร.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการศึกษาผู้ใหญ่และการศึกษาต่อเนื่อง บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อรวรรณ บรรจงศิลป. (2537). **งานวิจัยด้านวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

อำนาจ นุ่นเอียด. (2565, 2, 20 กุมภาพันธ์). (2565, 12, 20, 23 เมษายน). ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. สัมภาษณ์.

กลองไชยมงคล: การเปรียบเทียบหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ปราชญ์พื้นบ้านล้านนา และทฤษฎีทางการศึกษาของ Benjamin Bloom

CHAIMONGKOL DRUM: A COMPARISON BETWEEN LEARNING PRINCIPLES OF MANOP YARANA, LARN NA FOLK PHILOSOPHER, AND BLOOM'S TAXONOMY

ปทุมทิพย์ กาวิล*

PATUMTIP KAWIN

(Received: July 4, 2022; Revised: July 25, 2022; Accepted: August 8, 2022)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้ นำเสนอการเปรียบเทียบ หลักการเรียนรู้ทักษะการตีกลองไชยมงคล ของปราชญ์พื้นบ้านล้านนา คือ พ่อครูมานพ ยาระณะ ผู้ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ช่างฟ้อน) ประจำปี พ.ศ. 2548 และหลักการเรียนรู้ของ เบนจามิน บลูม นักทฤษฎีการศึกษา ซึ่งแนวความคิดในการสอนทั้งสองแนวคิดพบว่า หลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ มี 3 ขั้น ได้แก่ ขั้นที่ 1 การรับเป็นศิษย์ สอดคล้องกับทฤษฎีการศึกษาของบลูม ด้านจิตพิสัย ขั้นที่ 2 การฝึกปฏิบัติเบื้องต้นหรือขั้นสอนของพ่อครูมานพ ยาระณะ สอดคล้องกับด้านพุทธิพิสัยของบลูม และหลักการเรียนรู้ ขั้นที่ 3 การนำไปใช้หรือการพัฒนาทักษะไปสู่การปฏิบัติขั้นสูง สอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูมในด้านทักษะพิสัย ความแตกต่างระหว่างหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ กับทฤษฎีทางการศึกษาของเบนจามิน บลูม พบว่า มิติของการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมของพ่อครูมานพ ยาระณะ นั้น เมื่อผู้เรียนเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน มีการนำไปต่อยอด ขยายผลสร้างสรรค์ สืบทอดองค์ความรู้ส่งต่อกันไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ส่วนด้านหลักการศึกษาของเบนจามิน บลูม สิ้นสุดลงหลังการประเมินผลหรือการรับวุฒิบัตรทางการศึกษา

คำสำคัญ : กลองไชยมงคล หลักการเรียนรู้ พ่อครูมานพ ยาระณะ เบนจามิน บลูม

* วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Chang Mai College of Dramartic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This article presented a comparison between Chaimongkol drumming skill learning principle of Larn Na folk philosopher named “Manop Yarana” and the principle of Bloom’s Taxonomy. Manop Yarana is a national artist of performing arts (northern folk dancer or Chang Forn) announced in 2005. The results showed similarities in two teaching methods. Manop Yarana’s learning principle consists of 3 steps as follows: 1) student acceptance, which is in accordance with Bloom’s affective domain, 2) basic training, which can be connected to Bloom’s cognitive domain, and 3) practical application or skill development for higher practice, which is related to psychomotor domain of Bloom. Regarding a difference between these two learning principles, it was found that in the dimension of cultural inheritance of Manop Yarana, after the students achieved the learning goal, his students would apply, modify and transfer knowledge to others continuously while Bloom’s principle of learning ended after evaluation or graduation.

Keywords: Chaiyamongkol drum, Learning principle, Manop Yarana, Benjamin Bloom

บทนำ

การเรียนรู้ หมายถึง กระบวนการของการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมที่เป็นผลมาจากการจัดสถานการณ์ หรือประสบการณ์ และเมื่อได้รับการฝึกฝนและฝึกหัดจนเกิดความชำนาญแล้ว ส่งผลทำให้เกิดเป็นพฤติกรรมที่ถาวรมากขึ้น ลักษณะความสำคัญของหลักการเรียนรู้ คือ พฤติกรรมที่เปลี่ยนไปอย่างค่อนข้างถาวร จึงถือว่าเกิดการเรียนรู้ขึ้น และพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ต้องเกิดจากการฝึกฝนหรือเคยมีประสบการณ์นั้น ๆ มาก่อน หลักการเรียนรู้ที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย คือ หลักการเรียนรู้ตามทฤษฎีของ Bloom (Bloom's Taxonomy) ที่ได้แบ่งการเรียนรู้ออกเป็น 6 ระดับ ได้แก่ ความรู้ (Knowledge) ความเข้าใจ (Comprehension) การนำความรู้ไปประยุกต์ (Analysis Application) การวิเคราะห์ (Analysis) การสังเคราะห์ (Synthesis) และการประเมินค่า (Evaluation) หลักการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูม และลำดับขั้นการเรียนรู้ดังกล่าว เป็นพื้นฐานไปสู่กระบวนการเรียนการสอนในทุกศาสตร์ ซึ่งเริ่มจากการมีความรู้ความเข้าใจ จึงสามารถ

นำไปประยุกต์ใช้ในสาขาวิชาชีพของตนเอง ทั้งยังต้องอาศัยการวิเคราะห์องค์ความรู้ การสังเคราะห์และประเมินค่า

อิทธิพลของหลักการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูม ต่อวงการศึกษา

ทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม (Bloom's Taxonomy) ประกอบไปด้วยการเรียนรู้ 3 ด้าน ได้แก่ ด้านพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) ด้านจิตพิสัย (Affective Domain) และด้านทักษะพิสัย (Psychomotor Domain) เป็นทฤษฎีที่ส่งเสริมการเรียนรู้ เพื่อให้ครูผู้สอนนำไปใช้ปรับใช้ในการสอน เพื่อให้ผู้เรียนรู้ว่าควรได้รับอะไร และอย่างไร จากการเรียนรู้โดยเฉพาะ ***ด้านพุทธิพิสัย*** พฤติกรรมด้านสมอง ด้านความคิดและสติปัญญา ครูสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการการตั้งคำถามในห้องเรียนและกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดการรับรู้ในระดับที่สูงขึ้น โดยเฉพาะพฤติกรรมด้านสมอง เป็นพฤติกรรมเกี่ยวกับสติปัญญา ความรู้ ความคิด ความเฉลียวฉลาด ความสามารถในเรื่องราวต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นความสามารถทางปัญญา ***ด้านจิตพิสัย*** พฤติกรรมด้านจิตใจค่านิยม ความรู้สึก ความซาบซึ้ง ความเชื่อ ความสนใจ และคุณธรรม เป็นพฤติกรรมที่เกิดขึ้นทันที ครูผู้สอนมีส่วนร่วมในการจัดการเรียนการสอน จัดกิจกรรม และจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม พร้อมสอดแทรกสิ่งที่ดีงามตลอดเวลา ทำให้ผู้เรียนเปลี่ยนไปในแนวทางที่พึงประสงค์ ***ด้านทักษะพิสัย*** (พฤติกรรมด้านกล้ามเนื้อประสาท) ที่บอกถึงความสามารถในการปฏิบัติงานได้อย่างคล่องแคล่ว ซึ่งแสดงออกมาได้โดยตรง โดยมีเวลาและคุณภาพของงานเป็นตัวบ่งชี้ระดับของทักษะ (Sirikanya, 2557)

ศาสตร์ของการศึกษาด้านดนตรีโดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้านล้านนา มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นอันล้ำค่า มีหลักการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับทฤษฎีทางการศึกษาของบลูม เช่นเดียวกัน โดยผู้เรียนต้องมีความรู้ความเข้าใจ มีการพัฒนาด้านพฤติกรรมด้านความรู้สึก จึงนำไปสู่ทักษะความชำนาญจนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ การศึกษาดนตรีพื้นบ้านล้านนา ประเภทเครื่องตี เช่น กลองชนิดต่าง ๆ มีความสำคัญต่อศาสนาประเพณี พิธีกรรมของชาวล้านนา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และกลองที่มีบทบาทสำคัญในอดีต และยังคงมีการสืบทอดเป็นองค์ความรู้ที่น่าสนใจ คือ กลองไชยมงคล

ความหมาย ลักษณะ และความสำคัญของกลองไชยมงคล

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้กล่าวถึงความหมายของกลองไชยมงคลไว้ว่า คำว่าชัยและไชย (ไช.ไชยะ) ดีกว่าเจริญกว่า พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้อธิบายความหมายของคำว่า มงคล (มงคน,มงคนละ) เหตุที่นำมาซึ่งความเจริญ

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2554, น. 262) และหากพิจารณาในเชิง พุทธศาสนา กลองไชยมงคลมีบทบาทสำคัญต่อพฤติกรรมของคนล้านนาที่แสดงออกถึงความเชื่อ ดังเช่น ดนตรีล้านนาหลายชนิดที่มีความสัมพันธ์กับพุทธศาสนา โดยเห็นได้จากรูปแบบของกลองชนิดต่าง ๆ ที่มีคาถาธรรมปรากฏให้เห็น ซึ่งในคาถาธรรมเป็นลักษณะความเชื่อที่แฝงไว้ด้วยคติธรรมความเชื่อของคนล้านนาทั้งทางโลกและทางธรรม โดยคติธรรมของพุทธศาสนาเข้าไปสัมผัสกับกระสวนจังหวะของกลองไชยมงคลที่ดำเนินอย่างต่อเนื่อง และทุกท่วงทีลีลาที่ผู้ตีย่างก้าวคือความมีสติระลึกได้ ประกอบไปด้วยโลกแห่งการแสดง (ทางโลก) และโลกแห่งการบริกรรมคาถาในบทสวด (โลกทางธรรม) (ดิษฐ์ โพธิยารมย์, 2553, น. 19) ซึ่งเป็นหนทางไปสู่การเกิดสมาธิในการเรียนรู้

ครูมงคล เสียงชารี (2564, 10 มกราคม) ลูกศิษย์ใกล้ชิดของพ่อครูมานพ ยาระณะ ได้กล่าวถึงที่มาของกลองไชยมงคลไว้ว่า

> *“กลองไชยมงคล เดิมมีกลองไชย อย่างเดียวแต่ต่อมาแตกหน่อออกไปเป็นกลองสะบัดชัย กลองปูจา ซึ่งปัจจุบันกลองไชยมงคลแบบตั้งมีชุดเดียว อยู่ที่วัดเกต อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ผู้ที่ครอบครองดูแลนำมาเป็นกลองปูจา (บูชา) อยู่ที่วัด”*

นอกจากนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์ (2564, 25 มีนาคม) ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงพื้นบ้านล้านนา ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้กล่าวถึงลักษณะและที่มาของกลองไชยมงคลไว้ว่า

> *“กลองไชยมงคลหรือกลองปูจา เป็นกลองที่อยู่ในวัด บางคนสันนิษฐานว่าเป็นกลองชนิดเดียวกัน แต่ย้ายลูกมาอยู่ด้านขวา การตีกลองไชยมงคลเป็นการตีเพื่อรวมพลทหารหรือการบอกสัญญาณ การเข้ารบหรือการถอย ซึ่งมีทุกจุดเพื่อส่งสัญญาณ และเมื่อเสร็จศึกสงครามและเริ่มมีการใช้อาวุธปืน การต่อสู้ด้วยหอก ดาบจึงหายไป การต่อสู้ซึ่งหน้าก็กลายเป็นการซุ่มยิง ซึ่งต้องใช้ความเงียบ ดังนั้น จึงไม่ใช้กลอง กลองจึงถูกทิ้งไว้ในวัง ซึ่งพ่อครูมานพเคยบอกไว้ว่า สิ่งใดที่ทิ้งไว้ในวังชาวบ้านก็ไม่กล้านำมาใช้ประโยชน์เพราะเกรงจะมีอาถรรพ์ดังที่ภาษาเหนือกล่าวว่า “มันจะขีดจะจา” ซึ่งต่อมากลองไชยมงคล คงถูกนำไปใช้ตีเป็นสัญญาณของการบิณฑบาตรของพระ กลองไชยมงคล จึงกลายเป็นกลองบูชาพระพุทธเจ้า ซึ่งไม่ได้เรียกว่า “กลองสะบัดชัย” ส่วนความเป็นมาอีกประเด็นหนึ่งที่ได้ร่วมสนทนากับครูรักเกียรติ ปัญญายศ ถึงที่มาของกลองไชยมงคลหรือกลองปูจา โดยสรุปว่า กลองไชยมงคลเป็นเครื่องดนตรี*

จากวังมาวัดและบ้าน และมีการลดรูปลดขนาดลงเพื่อสะดวกต่อการเคลื่อนย้ายไปยังที่ต่าง ๆ ”

ลักษณะกลองไชยมงคล

กลองไชยมงคล ประกอบด้วยกลองจำนวน 4 ใบ แสดงดังภาพที่ 1 และภาพที่ 2 จากภาพที่ 1 กลองใหญ่หมายเลข 1 เรียกว่า “แม่กลอง” โดยทั่วไปมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30-40 นิ้ว กลองใบเล็ก 3 ใบ เรียกว่า “ลูกตุบ” มีขนาดลดหลั่นกันไปประกอบด้วยกลองหมายเลข 2 เรียกว่า “ลูกตุบเก๊า” อยู่ติดกับแม่กลอง กลองหมายเลข 3 เรียกว่า “ลูกตุบรอง” อยู่ติดกับลูกตุบเก๊า กลองหมายเลข 4 เรียกว่า “ลูกตุบหล้า” อยู่ด้านบนตรงกลางระหว่างลูกตุบเก๊าและลูกตุบรอง ส่วนอุปกรณ์และเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ประกอบการตีกลองไชยมงคล ได้แก่ ไม้แจ่ม ทำด้วยไม้ไผ่ผ่าซีก ฉีกปลายออกเป็นซี่ ๆ ใช้ตีด้วยมือข้างซ้าย และมีไม้ค้อน 1 อัน ด้ามจับไม้ค้อนทำจากไม้ไผ่ยีหรือไม้เนื้อแข็ง ส่วนหัวพันด้วยผ้าล้วน ๆ นิยมพันด้วยผ้าสีเหลืองทองหรือสีขาว ใช้ตีด้วยมือข้างขวา เครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ประกอบการตี คือ โหม่ง 9 ใบ พร้อมกับไม้ตี มีขนาดลดหลั่นกันตามลำดับ และฉาบ 1 คู่

ภาพที่ 1 กลองไชยมงคล (ด้านหน้า)
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 2 กลองไชยมงคล(ด้านข้าง)
ที่มา : ผู้เขียน

ในอดีต การสืบทอดการตีกลองไชยมงคล ถือเป็นศาสตร์ชั้นสูง ต้องอาศัยปราชญ์ผู้รู้ที่มีเชื้อสายเป็นเชื้อพระวงศ์หรือขุนนางในการสืบทอด แต่เมื่อรูปแบบการปกครองและสถานการณ์เปลี่ยนไปตามยุคสมัย ส่งผลให้บทบาทหน้าที่ของกลองไชยมงคลลดน้อยลงไป

แต่ยังคงมีการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในศาสนพิธีที่สำคัญในวัฒนธรรมล้านนาเท่านั้น เช่น งานเทศนาธรรมปลาช่อน การแห่พระพุทธสิหิงค์ พระเจ้าฝนแสนห่า และในประเพณีบูชาเสาอินทขิล (รัฐธนันท์ สกุลโชคเศรษฐี, 2560, น.2) และปราชญ์ชาวบ้านล้านนาที่มีความรู้ความสามารถ มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ด้านทักษะการตีกลองไชยมงคล ได้แก่ พ่อครูมานพ ยาระณะ (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ช่างฟ้อน) ปีพ.ศ. 2548) หรือวงการดนตรีและการแสดงพื้นบ้านล้านนาเรียกท่านว่า “พ่อครูพัน ยาระณะ”

ภาพที่ 3 พ่อครูมานพ ยาระณะ
ที่มา : ผู้เขียน

พ่อครูมานพ ยาระณะ (พ่อครูพัน ยาระณะ) เกิดที่บ้านแม่ก๊ะ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บิดาชื่อ นายคำปัน ยาระณะ อาชีพรับราชการครูประชาบาล มีภูมิลำเนาอยู่ที่บ้านสันป่าข่อย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ มารดาชื่อ นางบัวเขียว สายใจดี มีพี่น้องทั้งหมด 4 คนเป็นชายจำนวน 2 คน และหญิงจำนวน 2 คน พ่อครูมานพ ได้รับการศึกษาจากโรงเรียนวัดแม่จ้อง และวัดแม่ก๊ะ บิดา มารดาพาไปฝากไว้กับพระสงฆ์ เพื่อศึกษาทางธรรมและทางโลกควบคู่กันไป ท่านได้รับการถ่ายทอดวิชาการต่อสู้ป้องกันตัว และได้วิชาชกมวยกับทหารของค่ายกาวิละ จังหวัดเชียงใหม่ ได้รับฉายาในการชกมวยว่า “พันศักดิ์ ลูกจาวเหนือ” ต่อมาจึงมีผู้เรียกท่านว่า “พ่อครูพันหรือตาพัน” พ่อครูมานพ ยาระณะได้รับการเลี้ยงดูท่ามกลางวัฒนธรรมของเมืองเหนือที่มีความเป็นเอกลักษณ์อันสร้างสมมาจาก

ภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ หลายชั่วอายุคนท่านมีความชื่นชอบและซึมซับศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนามาโดยตลอด (มงคล เสียงชารี, 2564, 10 มกราคม)

ภาพที่ 4 การตีกลองไชยมงคลของพ่อครูมานพ ยาระณะ
ที่มา : ผู้เขียน

หลักการเรียนรู้ทักษะการตีกลองไชยมงคล ของพ่อครูมานพ ยาระณะ

หลักการเรียนรู้และลักษณะวิธีการถ่ายทอดทักษะการตีกลองไชยมงคลของพ่อครูมานพ ยาระณะ มี 3 ขั้นตอนได้แก่ ขั้นที่ 1 การรับเป็นศิษย์ (ขั้นนำ) ขั้นที่ 2 การฝึกหัดเบื้องต้น (ขั้นสอน) และขั้นที่ 3 การนำไปสู่การแสดง (ขั้นทักษะ) สำหรับขั้นนำหรือการรับเป็นศิษย์ สมภพ จำปาทอง (2564, 20 มกราคม) ลูกศิษย์ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ได้กล่าวถึงลักษณะการถ่ายทอดของครูไว้ว่า

> *“ขั้นนำหรือการรับเป็นศิษย์ เริ่มจากการไหว้ครูโดยผู้เรียนต้องจัดเตรียมดอกบัวขาว 9 ดอก ธูป 9 เล่ม เทียนขี้ผึ้งจำนวน 5 เล่ม และมีน้ำส้มป่อย ตามธรรมเนียมปฏิบัติที่ได้ถ่ายทอดกันมา และก่อนเริ่มการสอนพ่อครูมานพ ยาระณะ จะทำพิธีไหว้ครูเพื่อขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มาอำนวยพรและปกปักรักษาลูกศิษย์ทุกคน และสาเหตุที่สิ่งของในการไหว้ครู มีลักษณะสีขาวทุกอย่างเพราะพ่อครูมานพได้กล่าวไว้ว่าสีขาวคือสีของความบริสุทธิ์ ลูกศิษย์ทุกคนเปรียบเสมือนผ้าขาว แม้จะแตกต่างกันในวัยวุฒิ และคุณวุฒิเมื่อเข้ามาเรียนรู้จากครู ต้องเริ่มจากศูนย์เท่ากัน ก่อนการเรียนรู้ด้านทักษะ ครูจะขัดเกลาพฤติกรรม ปลูกฝังทัศนคติและค่านิยมที่ดี พัฒนาบุคลิกภาพและสติปัญญาและความคิดของผู้เรียน ให้เป็นผู้มีความกตัญญู มีจิตใจ*

ที่ดีงาม อ่อนน้อมถ่อมตน โดยใช้หลักธรรมคำสอนทางพุทธธรรมมาสอดแทรกในการสอนทุกครั้ง”

ขั้นการฝึกหัดเบื้องต้น (ขั้นสอน) ครูมงคล เสียงชารี (2564, 10 มกราคม) ลูกศิษย์ใกล้ชิดของพ่อครูมานพ ยาระณะ กล่าวว่า

*“สำหรับขั้นสอนพ่อครูมานพ ยาระณะ จะเริ่มสอนด้านทฤษฎีที่เกี่ยวกับกลองไชยมงคลอันได้แก่ลักษณะทางกายภาพ องค์ประกอบต่าง ๆ ของกลองไชยมงคล รวมทั้งการเรียนรู้โดยการใช้ความจำ ความเข้าใจ การสังเกต เป็นต้น จากนั้นจึงฝึกทักษะ 4 ขั้นตอนได้แก่ 1) การฝึกเข้ามือ 2) การฝึกเข้าไม้ 3) การฝึกเข้ากลองและ 4) การฝึกอ้อนหน้ากลอง ในการฝึกเข้ามือ พ่อครูมานพ ยาระณะ จะให้ลูกศิษย์นั่งเรียงแถวและให้ทุกคนนั่งขัดสมาธิลำตัวตรง จากนั้นให้ตีเข่าขวาซ้ายสลับกันไปเรื่อย ๆ และบริกรรมถาคาไปพร้อมกับการตีไม้ คือ “มา มา มา อะระหังสัมมา อะระหังสัมมา อะระหังสัมมา” เมื่อตีเข่าและท่องถาคาธรรมได้แม่นยำ ก็ฝึกให้เข้าไม้ โดยใช้ปากท่องคาถา ไปพร้อมกับการตีไม้ลงบนพื้น (ให้สมมุติว่าบนพื้นเป็นหน้ากลอง) โดยใช้ปากท่อง ซ้ายขวา ซ้ายขวาสลับกันไปพร้อมกับการตีไม้ และใช้ปากนับไปพร้อมกับการตีไม้ “ -1-2-...3-4-5 นำไปสู่การฝึก โดยใช้การท่องคาถาธรรมไปพร้อมกับการตีไม้ เมื่อลูกศิษย์ท่องจำได้ขึ้นใจ จึงให้ฝึกวิธีการจับไม้กลองไม้แจ่ม (ทำจากไผ่) และบริกรรมคาถา “อะระหังสัมมา อะระหังสัมมา อะระหังสัมมา” จนมาถึงการตีเข้าไม้ การใช้มือขวาถือไม้ มือซ้ายถือไม้แจ่ม และฝึกตีทำนองออกศึก โดยตี 3 เที่ยวจากนั้นท่องคาถาธรรม พุทโธกันหะ ธรรมโมกันหะ สังโฆกันหะ โดยครูจะเป็นผู้สาธิตและให้ลูกศิษย์ปฏิบัติตาม เมื่อเกิดความชำนาญครูก็จะให้ฝึกการเข้ากลองโดยให้ผู้เรียนยกมือไหว้ก่อนเรียน และให้ฝึกการ**ตีเลียขอบกลอง** (การใช้มือขวาถือไม้กลอง ตีที่ขอบกลอง มือซ้ายถือไม้แจ่มตีที่กลอง) **ตีกด** (การใช้มือขวาที่ถือไม้กลองตีลงไปที่กลองแล้วกดกับหน้ากลอง มือซ้ายถือไม้แจ่มตีที่กลอง) **ตีเดินขุมข้าง** (การตีกลองแล้วใช้เท้าเดินก้าวข้างไปทางด้านซ้ายหรือด้านขวา) **การเดินท่ากว๋าง** (กวาง) เหลียวขวา (การตีแล้วเดินไปทางซ้าย เท้าขวาก้าวไขว้เท้าซ้ายหันตัวตีกลอง) การตียกเท้าโหยงเหยงซ้ายขวา (การตีกลองแล้วยกเท้าซ้าย-ขวาอยู่กับที่) เป็นต้น จากนั้นครูใช้การวัดประเมินผลในการเรียนเบื้องต้น เป็นรายบุคคล เพื่อทดสอบความรู้ความสามารถ โดยครูยึดหลักของความเมตตา ความยุติธรรมเป็นหลักในการประเมินผู้เรียน”*

ขั้นการนำไปสู่การแสดง (การฝึกทักษะขั้นสูง) ในขั้นนี้เมื่อลูกศิษย์ ได้ฝึกทักษะเบื้องต้นมีความชำนาญในระดับหนึ่งแล้ว ครูมงคล เสียงชารี ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงขั้นไปสู่การแสดงและการฝึกทักษะขั้นสูงไว้ว่า

> *“ในขั้นนี้ครูจะพิจารณาระดับความสามารถของลูกศิษย์ว่าใครสามารถฝึกไปถึงทำนองชนะศึกหรือขอฝนแสนห่า และฝึกทำนองแปดหมื่นสี่พันพระธรรมขันธ์ได้ เนื่องจากเป็นทำนองเพลงกลองขั้นสูงสุดที่ผู้เรียนต้องใช้ระยะเวลาการเรียนรู้การฝึกฝน ต้องใช้สติ สมาธิขั้นสูง ใช้ความอดทน และสามารถปฏิบัติได้อย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามกระบวนการฝึกของพ่อครูหากลูกศิษย์สามารถปฏิบัติได้ก็สามารถนำไปสู่การแสดงต่อสาธารณชนได้ และหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานไปจนถึงทักษะขั้นสูง สิ่งสำคัญคือการใช้ทักษะการเคลื่อนไหวของร่างกายทุกส่วน รวมไปถึงการศึกษาทักษะการสื่อสาร โดยใช้ภาษาและท่าทางที่แสดงออก ทั้งวจนภาษาและอวจนภาษา ระหว่างผู้สอนและผู้เรียนและหลักวิธีการถ่ายทอดดังกล่าว ทำให้ลูกศิษย์ของครูทุกคนมีผลสัมฤทธิ์เป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชนจนถึงปัจจุบัน”*

จากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ถึงหลักการเรียนรู้ทั้ง 3 ขั้นตอน พบว่า ในขั้นตอนที่ 1 การรับและมอบตัวเป็นลูกศิษย์ เป็นกระบวนการขัดเกลาพฤติกรรมของผู้เรียนให้ถึงพร้อมด้วยคุณธรรมจริยธรรมอันดี ด้วยความนอบน้อมและปฏิบัติต่อพ่อครูด้วยจิตใจที่บริสุทธิ์ประดุจผ้าขาวที่ยังไม่มีสิ่งใดแต่งแต้ม เมื่อพ่อครูได้ขัดเกลาพฤติกรรมให้เป็นผู้ถึงพร้อมงามความดี มีความกตัญญูกตเวทิตา โดยมีบรรทัดฐานที่เหลือ ยังคงเหลือแก่นไว้คือการไหว้ครูก่อนเรียน ซึ่งกระทำด้วยความนอบน้อมจนนำไปสู่การฝึกปฏิบัติเบื้องต้นหรือขั้นของการสอน ในขั้นที่ 2 โดยการเรียนรู้อยู่ภายใต้การกำหนดสติด้วยคาถาธรรม สำทับลงไปบนเสียงกลอง แสดงให้เห็นถึงพลังความศรัทธาในพระพุทธศาสนา กระบวนการถ่ายทอดของพ่อครูเป็นการถ่ายทอดผ่านคติทางธรรมและคติทางโลก โดยในทางธรรมขณะตีกลองใจต้องไม่อยู่ในกลอง แต่โน้มไปหาทางธรรมด้วยการบริกรรมคาถา ผลที่เกิดทำให้มีสติตลอดเวลา ในทางโลกคือ เมื่อมีการแสดงก็พยายามปรุงแต่งพัฒนาออกไปจากเดิม มีการออกลีลาท่าทางเพื่อเป็นการแสดง เติมแต่ง สร้างสรรค์ออกไปสู่จุดมุ่งหมายคือ ความมีศิลปะอันเกิดจากการฝึกทักษะ ความคล่องแคล่วชำนาญ ซึ่งเป็นการเรียนรู้ขั้นที่ 3 โดยฝึกทักษะทำนองกลองขั้นสูงในทำนองชนะศึกหรือขอฝนแสนห่า และฝึกทำนองแปดหมื่นสี่พันพระธรรมขันธ์

ที่ต้องใช้เวลา สติ สมาธิ ต่อเนื่อง ใช้ความอดทนและทักษะ จนสามารถนำไปสู่การแสดงต่อสาธารณชนได้

หลักการเรียนรู้ของครูมานพ ยาระณะ ที่ส่งผลสัมฤทธิ์ต่อลูกศิษย์

จากการถ่ายทอดทักษะการตีกลองไชยมงคลของพ่อครูมานพ ยาระณะ ท่านได้ใช้หลักการเรียนรู้ทั้ง 3 ขั้นตอน ทำให้ลูกศิษย์ของท่านประสบความสำเร็จ และมีผลสัมฤทธิ์ที่ดี อันนำไปสู่ผลงานเป็นที่ประจักษ์ และสามารถนำไปประกอบอาชีพทั้งรับราชการและเป็นศิลปิน รวมไปถึงผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงประเภทต่าง ๆ ให้แก่เยาวชนและบุคคลทั่วไป ท่านแรก ได้แก่ ครูมงคล เสียงชารี ข้าราชการเกษียณวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ซึ่งปัจจุบันเป็นปราชญ์ชาวบ้านที่มีความรู้ความสามารถในศิลปะการตีกลองล้านนาและการแสดงพื้นบ้านล้านนา เช่น เจิงดาบ เจิงหอก ศิลปะการป้องกันตัว นอกจากนี้ ครูมงคล เสียงชารี ยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรสอนกลองพื้นบ้านและศิลปะการแสดงให้แก่กลุ่มเยาวชนในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดใกล้เคียงอย่างต่อเนื่องจนได้รับรางวัลโล่เกียรติคุณมากมาย เช่น โล่รางวัลเพชรราชภัฏ ปี พ.ศ. 2548 ผู้ทำคุณประโยชน์แก่เด็กและเยาวชนแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2550 โดยท่านเป็นลูกศิษย์ที่ได้ต่อยอดและพัฒนาสร้างสรรค์องค์ความรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ และเป็นลูกศิษย์ใกล้ชิดที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้และการแสดงเจิงต่อสู้ทุกประเภท รวมไปถึงได้รับการถ่ายทอดครบถ้วนกระบวนการตีกลอง เป็นผู้ที่ต่อยอดองค์ความรู้และพัฒนาสร้างสรรค์สิ่งที่พ่อครูได้ถ่ายทอดให้ โดยเปิดเป็นศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาชาวบ้านที่อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ ท่านที่ 2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์ ข้าราชการเกษียณ (ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ) ซึ่งรับการถ่ายทอดองค์ความรู้และทักษะจากพ่อครูมานพ ยาระณะ ปัจจุบันเป็นอาจารย์เชิญสอนวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือของหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ท่านมีความสามารถในศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือที่หลากหลาย ท่านที่ 3 ครูสมภพ จำปาทอง (ตำแหน่งครูจ้างสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่) เป็นผู้รับการถ่ายทอดจากพ่อครูมานพ ยาระณะ โดยตรง มีวิชาความรู้ และได้ถ่ายทอดให้แก่นักเรียนนักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ รวมไปถึงลูกศิษย์ที่ได้ฝึกฝนเรียนรู้กับพ่อครูมานพ ยาระณะ รุ่นหลัง อย่างเช่น ครูณัฐพงศ์ กิตติ ที่ได้สอนศิลปะการแสดง การตีกลองประเภทต่าง ๆ ให้แก่นักเรียนนักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และอีกหลาย ๆ ท่าน ด้านหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะนั้น ลูกศิษย์ทุกคนได้รับถ่ายทอดโดยใช้หลักพุทธธรรม และการใช้โครงสร้างทางศาสนา

ที่แข็งแรง มาปลูกฝังให้ถึงพร้อมด้วยความรู้ความสามารถ ควบคู่กับการมีคุณธรรม และการมีมโนคติที่ดี

ภาพที่ 5 ครูมงคล เสียงชารี
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 6 การตีกลองไชยมงคลของครูมงคล เสียงชารี
ที่มา : ผู้เขียน

ปัจจุบัน ลูกศิษย์ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ทุกคนยังคงรักษา และมีการถ่ายทอดศิลปะการแสดงทุกแขนงวิชาทั้งศิลปะการต่อสู้ การตีกลองไชยมงคลของครูไว้อย่างดี รวมถึงองค์ความรู้ดังกล่าวได้ถูกเก็บรวบรวมในรูปแบบของงานวิจัย บทความ และเอกสารประกอบการสอน เพื่อให้เยาวชน นักเรียนนักศึกษารุ่นหลังได้ร่วมกันเรียนรู้ และสืบทอดเจตนารมณ์ของพ่อครูต่อไป

ภาพที่ 7 การฝึกพื้นฐานการตีกลองไชยมงคลของนักศึกษา
โดย นายณัฐพงศ์ กิตติ ครูผู้สอนนาฏศิลป์พื้นบ้านวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
ที่มา : ผู้เขียน

สำหรับหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ พบว่า มีความสอดคล้องและแตกต่างจากกับทฤษฎีการเรียนรู้ของ เบนจามิน บลูม (Benjamin Bloom) ดังกล่าวมาแล้วข้างตัน ทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ ด้านพุทธิพิสัย (พฤติกรรมด้านสมอง) เป็นพฤติกรรมเกี่ยวกับสติปัญญา ความรู้ ความคิด ความเฉลียวฉลาด ความสามารถในการคิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ และการประเมินค่า ด้านจิตพิสัย (พฤติกรรมด้านจิตใจ) ค่านิยม ความรู้สึก ความซาบซึ้ง ทัศนคติ ความเชื่อ ความสนใจ การรับรู้ การตอบสนอง และการพัฒนาบุคลิกภาพ และด้านทักษะพิสัย (พฤติกรรมด้านกล้ามเนื้อประสาท) พฤติกรรมที่บ่งถึงความสามารถในการปฏิบัติงานได้อย่างคล่องแคล่วและชำนาญจนสามารถปฏิบัติได้ต่อเนื่องโดยอัตโนมัติ และเป็นไปอย่างธรรมชาติ

หลักการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูม

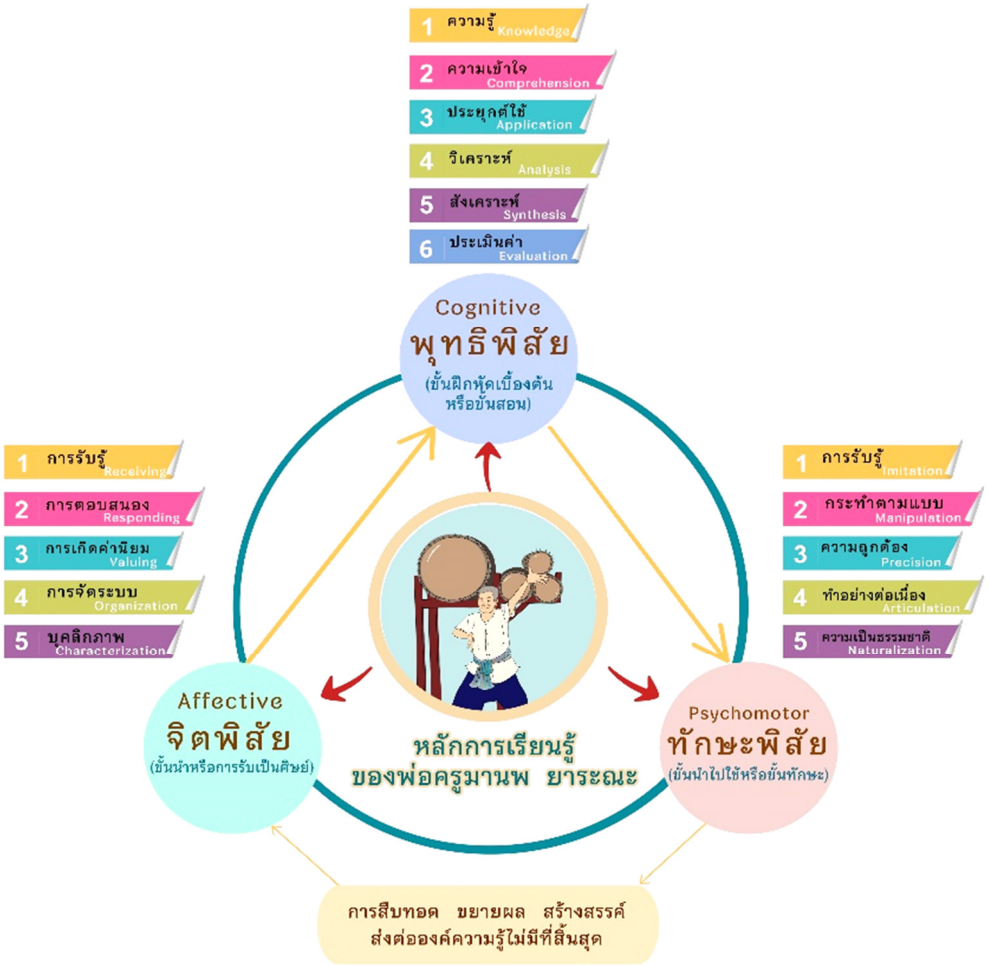
เบนจามิน บลูม (Benjamin Bloom) เป็นนักจิตวิทยาทางการศึกษาที่มีชื่อเสียง เกิดเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ 2456 ณ รัฐเพนซิลเวเนีย เบนจามิน บลูมเป็นคนสัญชาติอเมริกัน สมรสกับ โซฟี่ บลูม สำเร็จการศึกษาจาก เพนน์สเตด มหาวิทยาลัยชิคาโก มีบุตรชาย 2 คน คือ เดวิดบลูม และโจนาธานบลูม หลังสำเร็จการศึกษา บลูมได้ทำงานเป็นนักวิจัยให้แก่องค์กรบรรเทาทุกข์ของรัฐเพนซิลเวเนีย ต่อมาย้ายไปทำงานยังสถานที่ต่าง ๆ เช่น สภาเยาวชนอเมริกัน คณะกรรมการสอบของมหาวิทยาลัยชิคาโก และในศตวรรษที่ 1980 เริ่มทำงานด้านการศึกษาในระดับสากลที่ฮัมบูรก์ เยอรมันนี และได้รับเชิญไปยังมหาวิทยาลัยเชี่ยงไฮ้ ในฐานะ 1 ใน 25 นักวิชาการแลกเปลี่ยนระหว่างจีนกับสหรัฐอเมริกา เสียชีวิตเมื่อวันที่ 13 กันยายน 2542 ณ เมืองชิคาโก รัฐอัลลินอยส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา (Sawadee.wiki, 2564)

หลักการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูม เชื่อว่าการเรียนการสอนที่ประสบความสำเร็จ และมีประสิทธิภาพนั้น ผู้สอนต้องกำหนดจุดมุ่งหมายให้ชัดเจน และได้แบ่งประเภทของพฤติกรรมโดยอาศัยทฤษฎีการเรียนรู้และจิตวิทยาพื้นฐานว่า มนุษย์จะเกิดการเรียนรู้ใน 3 ด้าน คือ ด้านสติปัญญา ด้านร่างกาย และด้านจิตใจ ทั้งยังจำแนกเป็นจุดมุ่งหมายทางการศึกษาออกเป็น 3 ด้าน คือ **ด้านที่ 1 พุทธิพิสัย** ได้แก่พฤติกรรมด้านสมอง เป็นพฤติกรรมเกี่ยวกับ

สติปัญญา ความคิด ความสามารถในการคิดเรื่องราวต่าง ๆ อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งพฤติกรรมทางพุทธิพิสัย 6 ระดับ คือ ความรู้ ความเข้าใจ การนำไปประยุกต์ใช้ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และการประเมินค่า **ด้านที่ 2 ด้านจิตพิสัย** ได้แก่ (พฤติกรรมด้านจิตใจ) ค่านิยม ความรู้สึก ความซาบซึ้ง ทัศนคติ ความเชื่อ ความสนใจ และคุณธรรม พฤติกรรม ด้านนี้อาจไม่เกิดขึ้นทันที ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนโดยการจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม และสอดแทรกสิ่งที่ดีงามอยู่ตลอดเวลา ทำให้พฤติกรรมของผู้เรียนเปลี่ยนไปในแนวทางที่พึงประสงค์ได้ ซึ่งประกอบด้วย พฤติกรรมย่อย ๆ 5 ระดับ ได้แก่ 1) การรับรู้ 2) การตอบสนอง 3) การเกิดค่านิยม 4) การจัดระบบ 5) บุคลิกภาพ **ด้านที่ 3 ทักษะพิสัย** (พฤติกรรมด้านกล้ามเนื้อ) ได้แก่ การรับรู้ การกระทำตามแบบ การหาความถูกต้อง การกระทำต่อเนื่องและความเป็นธรรมชาติ (Sirikanya, 2557)

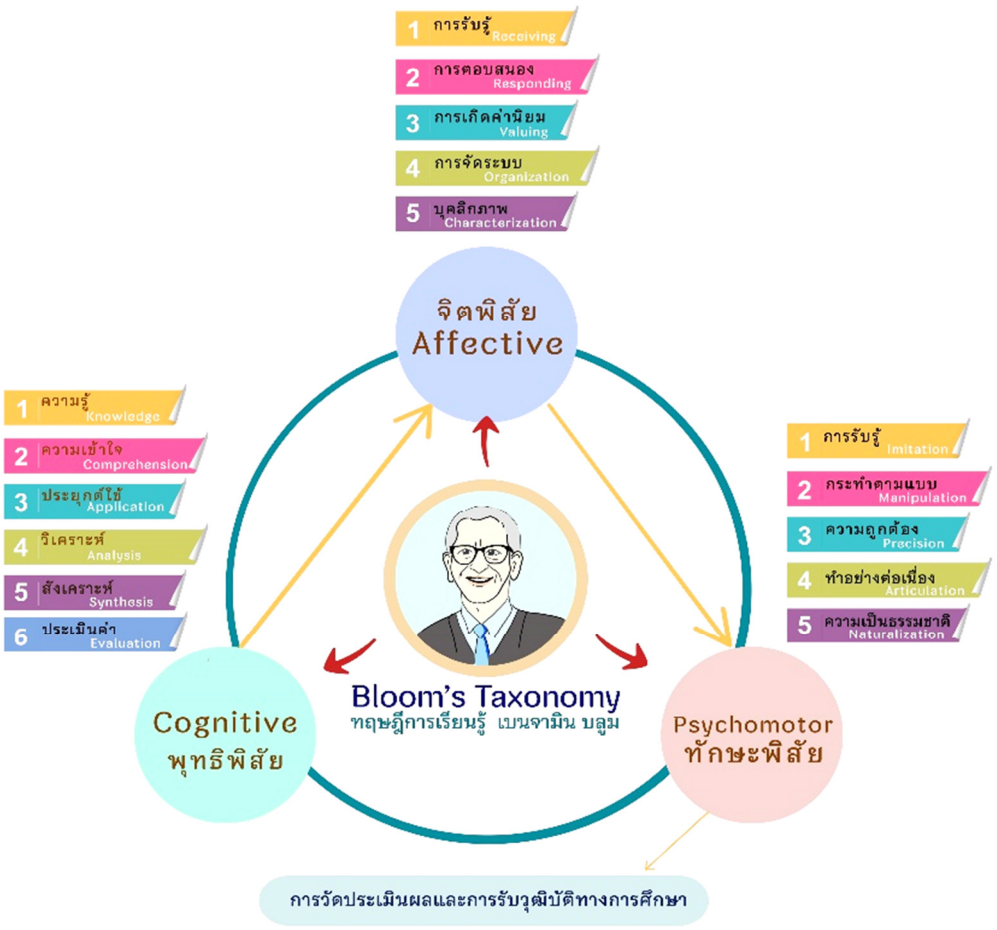
การเปรียบเทียบหลักการเรียนรู้

จากการศึกษาหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ในการถ่ายทอดทักษะการตีกลองไชยมงคล พบว่า ผู้สอนใช้คติทางธรรมและคติทางโลกประกอบกัน ทั้งยังเน้นกระบวนการสอนที่เริ่มจากการพัฒนาขัดเกลาพฤติกรรมของผู้เรียน ให้ถึงพร้อมด้วยจิตที่แข็งแกร่งบริสุทธิ์ ก่อนพัฒนาไปสู่ทักษะความชำนาญ ส่วนหลักการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูม เป็นทฤษฎีทางการศึกษาที่จำแนกหลักการเรียนรู้เป็นขั้นตอนต่าง ๆ ที่พัฒนาพฤติกรรมด้านสมอง พฤติกรรมด้านจิตใจ และพฤติกรรมด้านกล้ามเนื้อ ซึ่งหลักการเรียนรู้ของทั้ง 2 ท่าน สามารถเปรียบเทียบออกมาเป็นภาพกระบวนการถ่ายทอดที่มีความสอดคล้องและแตกต่างกัน ดังนี้



ภาพที่ 8 หลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ

ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 9 ทฤษฎีทางการศึกษาของเบนจามิน บลูม

ที่มา : ผู้เขียน

จากภาพที่ 8 และภาพที่ 9 สามารถเปรียบเทียบหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ และทฤษฎีทางการศึกษาของเบนจามิน บลูม (Benjamin Bloom) ได้ว่า มีความสอดคล้อง และความแตกต่างระหว่างกัน คือ หลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ เริ่มจากการเรียนรู้ขั้นที่ 1 ขั้นการรับเป็นศิษย์ โดยเป็นการขัดเกลาพฤติกรรมและจิตใจให้เป็นคนดี มีการรับรู้ และตอบสนองจนเกิดค่านิยมที่ดีงาม รับการถ่ายทอดความรู้สึก ทัศนคติ ความเชื่อ ความซาบซึ้ง จนเกิดเป็นบุคลิกภาพที่ดี การพัฒนาจิตวิญญาณของผู้เรียน โดยกำหนดสติ สมาธิ จนเกิดปัญญา สอดคล้องกับทฤษฎีการศึกษาของบลูม **ด้านจิตพิสัย** จากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนการเรียนรู้ขั้นที่ 2 ขั้นฝึกปฏิบัติเบื้องต้นหรือขั้นสอน

ให้ลูกศิษย์มีความรู้ ความเข้าใจ สามารถประยุกต์ใช้องค์ความรู้ โดยการคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์บทเรียนและองค์ความรู้ ซึ่งเป็นพฤติกรรมด้านการใช้สมอง โดยขั้นนี้ครูได้นำหลักพุทธคุณและคาถาธรรมมาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดเพื่อให้ผู้เรียนมีความซาบซึ้งและเรียนรู้เข้าใจมากขึ้น สอดคล้องกับ **ด้านพุทธิพิสัย** ของเบนจามิน บลูม และหลักการเรียนรู้ขั้นที่ 3 ขั้นสุดท้ายของพ่อครูมานพ ยาระณะ คือ การเรียนรู้ด้านทักษะ ซึ่งเป็นขั้นการนำไปใช้หรือการพัฒนาทักษะไปสู่การปฏิบัติขั้นสูง การใช้กล้ามเนื้อประสาท การเคลื่อนไหวที่มีการกระทำอย่างต่อเนื่องจนสามารถปฏิบัติได้คล่องแคล่ว อย่างเป็นธรรมชาติ และถือเป็นความสามารถของการปฏิบัติในระดับสูง สอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ของเบนจามิน บลูม **ด้านทักษะพิสัย**

สำหรับความแตกต่างระหว่างหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ กับทฤษฎีทางการศึกษาของเบนจามิน บลูม พบว่า หากเรียงลำดับตามขั้นตอนหลักการเรียนรู้ของพ่อครูเริ่มจากพฤติกรรมด้านจิตใจ การรับรู้ การตอบสนอง การปลูกฝังค่านิยมให้เกิดบุคลิกภาพที่ดี หรือด้านจิตพิสัย ไปสู่การเรียนรู้โดยใช้ความรู้ ความจำความเข้าใจ ด้านพุทธิพิสัย และทักษะพิสัยตามลำดับ แต่ในส่วนของเบนจามินบลูม ขั้นแรกคือการเรียนรู้ด้านพุทธิพิสัย โดยให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ แล้วจึงประยุกต์ใช้ จากนั้นจึงไปสู่การรับรู้ การตอบสนอง และขั้นสุดท้ายคือการเรียนรู้ด้านทักษะเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ในมิติของการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมของพ่อครูมานพ ยาระณะ เมื่อผู้เรียนเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก็นำไปต่อยอดขยายผล สร้างสรรค์ สืบทอดองค์ความรู้ส่งต่อกันไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ด้านหลักการศึกษาของเบนจามิน บลูม เมื่อผู้เรียนสำเร็จการศึกษาการถ่ายทอดก็สิ้นสุดลงหลังการประเมินผลหรือการรับวุฒิบัตรทางการศึกษา

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าทฤษฎีทางการศึกษาของเบนจามิน บลูม และหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ จะเริ่มต้นจากด้านใดก็ตาม แต่ทั้ง 2 ทฤษฎีต่างเป็นบันไดไปสู่เป้าหมายของความสำเร็จในการศึกษาทั้งด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านล้านนาเช่นเดียวกัน

บทสรุป

หลักการเรียนรู้ ของพ่อครูมานพ ยาระณะ นอกจากสอดคล้องกับทฤษฎีของเบนจามิน บลูม มีบางประเด็นที่สอดคล้องกับนักทฤษฎีทางการศึกษาหลายท่าน เช่น ทฤษฎีการเรียนรู้ทางการศึกษาของบรูนเนอร์ (Bruner) ที่เชื่อว่า ผู้เรียนเริ่มต้นเรียนรู้จากการกระทำ เพื่อให้สามารถจินตนาการสร้างภาพในใจ หรือสร้างความคิดขึ้นได้เอง แล้วจึงค่อยพัฒนาถึงขั้นการคิดและเข้าใจในสิ่งที่เป็นนามธรรมมากขึ้นตามลำดับ (สมชาย รัตนทองคำ, 2556)

วีก็อตสกี้ (Vygotsky) ได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมและสังคมเป็นอย่างมาก เขาอธิบายว่า มนุษย์ได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมตั้งแต่แรกเกิดซึ่งนอกจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติแล้ว ยังมีสิ่งแวดล้อมทางสังคม ซึ่งก็คือวัฒนธรรมที่แต่ละสังคมสร้างขึ้น ดังนั้น สถาบันสังคมต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่สถาบันครอบครัว มีอิทธิพลต่อพัฒนาการทางเชาวน์ปัญญาของแต่ละบุคคล นอกจากนั้นภาษายังเป็นเครื่องมือสำคัญของการคิดและพัฒนาปัญญาขั้นสูง พัฒนาการทางภาษาและทางความคิดของเด็ก เริ่มด้วยการพัฒนาที่แยกจากกัน แต่เมื่ออายุมากขึ้น พัฒนาทั้งสองด้านไปร่วมกัน (ทิศนา แขมมณี, 2547, น. 91)

นอกจากนี้ ธอร์นไดค์ หรือเอ็ดเวิร์ด ลี ธอร์นไดค์ (Edward Lee Thomdike) กล่าวถึงการเรียนรู้ว่า การที่ผู้เรียนสามารถสร้างความสัมพันธ์ เชื่อมโยง (Bond) ระหว่างสิ่งเร้าและการตอบสนอง และได้รับความพึงพอใจทำให้เกิดการเรียนรู้ขึ้น ธอร์นไดค์ ทำการทดลองพบว่า การเรียนรู้ของอินทรีย์ ที่ด้อยความสามารถเกิดจากการลองผิดลองถูก (Trial and Error) (มัณฑรา ธรรมบุศย์, 2559, น. 1)

จากแนวคิดทฤษฎีของนักศึกษาทั้งบรูนเนอร์ วีก็อตสกี้ และธอร์นไดค์ ที่กล่าวถึงการเรียนรู้จากการกระทำของผู้เรียน พัฒนาเป็นความคิดและความเข้าใจ การให้ความสำคัญกับวัฒนธรรม สังคม และสิ่งแวดล้อม รวมไปถึงการเรียนรู้จากความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนอง ล้วนสอดคล้องกับหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ แต่ทฤษฎีที่มีความเกี่ยวโยงและสอดคล้องกับหลักการสอนของพ่อครูมานพ ยาระณะมากที่สุด คือ ทฤษฎีของเบนจามิน บลูม นักการศึกษาที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับและเป็นต้นแบบของ

ทฤษฎีการเรียนรู้ที่วงการศึกษาทั้งไทยและต่างประเทศให้ความนิยม และนำมาประยุกต์ใช้เพื่อจัดกระบวนการเรียนการสอน การวัดผลประเมินผลให้แก่ผู้เรียนตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ในความสอดคล้องและความแตกต่างของหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ และทฤษฎีทางการศึกษาของเบนจามิน บลูมนั้น ทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม เริ่มจากการถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจ ก่อนการพัฒนาเรื่องของจิตวิญญาณ และพฤติกรรม ส่วนแนวคิดและหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ เริ่มจากการพัฒนาและการขัดเกลาด้านพฤติกรรมของผู้เรียนก่อนการถ่ายทอดให้ผู้เรียนเกิดความรู้ ความจำ ความเข้าใจ การรู้จักวิเคราะห์ สังเคราะห์ จากนั้นจึงวัดผลประเมินผล จนผู้เรียนสามารถนำองค์ความรู้และทักษะไปใช้และสามารถพัฒนาทักษะฝีมือในขั้นที่สูงขึ้น

สำหรับลักษณะเด่นของหลักการเรียนรู้ของพ่อครูมานพ ยาระณะ ในการถ่ายทอดทักษะการตีกลองไชยมงคลคือการใช้หลักพุทธธรรมและคาถาธรรม เข้ามาเป็นองค์ประกอบของการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาจิตวิญญาณของผู้เรียน การกำหนดสติ สมาธิ จนเกิดปัญญา เป็นสิ่งเกิดขึ้นในมิติของวัฒนธรรมที่ลึกซึ้ง เกิดประโยชน์ และช่วยในการจดจำทำนองเพลงกลองการจัดระเบียบความคิด และการสร้างสรรค์ ต่อยอด ขยายผล ศาสตร์ทางดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านในภูมิภาคอื่น ๆ

รายการอ้างอิง

ดิษฐ์ โพธิยารมย์. (2553). **องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ:นายมานพ ยาระณะ.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

_____. (2551). **กระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงกลองไชยมงคล กรณีศึกษา: พ่อครูมานพ ยาระณะ.** เชียงใหม่: วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่.

ทิศนา แขมมณี. 2547. **ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.** กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.

มัณฑรา ธรรมบุศย์. (2559). **ทฤษฎีการเรียนรู้ของธอร์นไดค์.** พระนครศรีอยุธยา: คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย

รัฐธนันท์ สุกุลโชคเศรษฐี. (2560). **การศึกษาตามอัธยาศัย เพื่อการสืบทอดการตีกลองชัยมงคล.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีศึกษา) บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยมหิดล.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 : เฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: หนานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์.

สมชาย รัตนทองคำ. (2556). **ทฤษฎีการเรียนรู้ของนักการศึกษาที่มักถูกนำมาใช้พัฒนาการเรียนการสอน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 30 กันยายน 2564. เข้าถึงจาก https://ams.kku.ac.th/aalearn/resource/edoc/tech/56web/4learn_edu56.pdf

Sawadee.wiki. (2564). **เบนจามิน บลูม**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 25 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://sawadee.wiki/wiki/Benjamin_Bloom

Sirikanya. (2557). **ทฤษฎีการเรียนรู้ของบลูม.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 10 มีนาคม 2564. เข้าถึงจาก https://926.wordpress.com/2014/01/18

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

มงคล เสียงชารี. (2564, 10 มกราคม). ข้าราชการเกษียณวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. สัมภาษณ์.

สมภพ จำปาทอง. (2564, 20 มกราคม). ครูสอนการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ. สัมภาษณ์.

สมภพ เพ็ญจันทร์. (2564, 25 มีนาคม). ประธานหลักสูตรสาขานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. สัมภาษณ์.

วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง และการสืบทอดทางดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ

RATTANABANLENG PIPHAT ENSEMBLE AND THE MUSICAL SUCCESSION OF MR. PIS RATTANASANTIA

อัครเดช แดนงูเหลือม*

AKARADET DANNGOOLUAM

(Received: July 12, 2022; Revised: August 19, 2022; Accepted: August 24, 2022)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เป็นการศึกษาสภาพปัจจุบันของวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ประกอบด้วยวงปี่พาทย์ตามจารีตและแบบพื้นบ้าน โดยศึกษาวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม วิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนา ผลการศึกษาพบว่า วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง ก่อตั้งโดยนายพิษ รัตนสันเทียะ และเป็นหัวหน้าวง นักดนตรีประกอบด้วยกลุ่มเพื่อนร่วมสำนัก และศิษย์มีบทบาทหน้าที่ ในการรับงานพิธีกรรมและประกอบการแสดงในชุมชน

นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้รับการสืบทอดทางดนตรีจากครูหลายท่าน ที่สำคัญเป็นศิษย์และนักดนตรีคณะศิษย์เกตุคงของครูบุญยัง เกตุคง ภายหลังเมื่อครูบุญยัง เกตุคง ถึงแก่กรรม จึงก่อตั้งวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงของนายพิษ รัตนสันเทียะ ขึ้นมา ด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีนั้น นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีให้ลูกศิษย์ 3 กลุ่ม คือกลุ่มครอบครัว กลุ่มศิษย์ที่มาฝากตัว และกลุ่มนักเรียนในระบบการศึกษา การจัดการเรียนการสอนใช้เครื่องดนตรี สื่อ และเทคโนโลยีประกอบการสอน ใช้วิธีการสอนทั้งแบบเก่าและแบบประยุกต์ โดยมีฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือแรกในการฝึกหัดตามหลักวิชาการดนตรีไทย ซึ่งฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักของเพลง โดยผู้สอนตีทำนองแล้วให้ลูกศิษย์ตีตาม มีการใช้กระบวนการทำซ้ำเพื่อให้เกิดทักษะ

คำสำคัญ : วงปี่พาทย์ การสืบทอดทางดนตรี วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง พิษ รัตนสันเทียะ

* โรงเรียนโนนสมบูรณ์วิทยา อำเภอเสิงสาง จังหวัดนครราชสีมา

Non Somboon Wittaya School, Soeng Sang District, Nakhon Ratchasima Province

Abstract

The purpose of this academic article was to study general conditions of the Piphat band in Muang District, Nakhon Ratchasima Province, which is characterized by both traditional and folk styles. Rattanabanleng Piphat ensemble in Muang district, Nakhon Ratchasima province was examined by the author interview with the band leader, participant observation, data analysis, and descriptive presentation. According to the study results, Mr. Pis Rattanasnatia has acted as the founder and leader of the Rattanabanleng Piphat ensemble. The musicians in the band consist of a group of colleagues and disciples. They take the roles and duties on both rituals and performances in the community.

Mr. Pis Rattanasantia inherited music from a variety of teachers, but most significantly, he was a member of the Ket Khong Muang Korat band of Kru Boonyang Ketkong. Rattanabanleng Piphat ensemble was formed by Mr. Pis Rattanasantia after the passing of Kru Boonyang Ketkong. Mr. Pis Rattanasantia has transferred the knowledge of music to 3 groups: family group, committed learners and students in the education system. In the teaching and learning process, musical instruments, media and technology have been used through traditional and modern applied teaching methods. Khong Wong Yai has been employed as the first tool for practicing Thai music as well as served as the song's main melody. The teacher starts playing the melody, followed by the students enhancing their skills through repetition.

Keywords: Piphat ensemble, Musical succession, Rattanabanleng Piphat ensemble, Mr. Pis Rattanasantia

บทนำ

จังหวัดนครราชสีมา เป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศที่มีประชากรหลากหลายชาติพันธุ์ โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทยที่อยู่ในนครราชสีมาเรียกอีกอย่างว่า ไทยโคราช เป็นคนกลุ่มใหญ่ที่สุดในจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งคนกลุ่มนี้ใช้ภาษาคล้ายคนไทยภาคกลาง เพียงแต่เสียงวรรณยุกต์

เพี้ยนเหน่อไปบ้าง และมีคำศัพท์สำนวนบางอย่างที่มีลักษณะเป็นของตนเอง เป็นกลุ่มที่แสดงเอกลักษณ์ของเมืองนครราชสีมา โดยกลุ่มไทยโคราชอาศัยอยู่ในทุกอำเภอในจังหวัดนครราชสีมา (ปรีชา อุยตระกูล, 2541, น. 187-192) ทั้งนี้ วัฒนธรรมหนึ่งของกลุ่มไทยโคราชที่สามารถพบได้เหมือนกับกลุ่มคนในภาคกลางคือ วัฒนธรรมการดนตรีในวิถีชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบรรเลงปี่พาทย์ในงานพิธีกรรม

บทบาทของการศึกษาด้านดนตรีที่มีมาแต่โบราณนั้นมีสามสถาบันหลักเป็นแหล่งให้ความรู้ทางด้านดนตรี คือ บ้าน วัด และวัง (สมชาย เอี่ยมบางยุง, 2558, น. 1) โดยหากมองการศึกษาด้านดนตรีไทยในปัจจุบัน มักพบในสถานศึกษาเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งมีการวางหลักสูตรและรูปแบบการจัดการเรียนการสอนอย่างชัดเจน ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานในโรงเรียนประถมศึกษา มัธยมศึกษา ทั้งของรัฐและเอกชน ระดับวิชาชีพที่เป็นสถานศึกษาเฉพาะทาง ตลอดจนถึงระดับอุดมศึกษาทั้งที่เป็นหลักสูตรเฉพาะทางดนตรี และการจัดการศึกษาในรูปแบบกิจกรรมส่งเสริม ผู้เขียนพิจารณาพบว่า การศึกษาดนตรีไทยในระบบนั้น อยู่ในสภาวะที่ได้รับการดูแลส่งเสริมจึงไม่ได้อยู่ในขั้นวิกฤตอย่างที่เข้าใจ ในทางกลับกันการศึกษาระบบบ้านดนตรีหรือครอบครัวดนตรีนั้น กลับอยู่ในสภาวะที่น่าวิตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รูปแบบบ้านดนตรีปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา อันมีวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์ทั้งในแบบจารีตและพื้นบ้าน แม้ว่าการก่อตัวของคณะปี่พาทย์ มีแนวโน้มเพิ่มมากขึ้น แต่การสืบทอดทางดนตรีในรูปแบบบ้านดนตรีนั้นมีโอกาสที่สูญหายไป วงปี่พาทย์หลายวงไร้ผู้สืบทอด ทายาทไม่ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ทางดนตรีจากบรรพบุรุษไว้ ซึ่งอาจทำให้รูปแบบและทางเพลงที่เป็นเอกลักษณ์และมีคุณค่าสูญหายไป จากการที่ผู้เขียนได้เคยศึกษาการสืบทอดวงปี่พาทย์ ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา จึงเห็นความสำคัญของการสืบทอดองค์ความรู้ทางดนตรีปี่พาทย์ของนักดนตรีอาวุโสในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ผลจากการศึกษาดังกล่าว พบว่า วงปี่พาทย์ที่มีอายุการก่อตั้งที่ค่อนข้างยาวนาน ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมานั้น คือ วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง โดยมีนายพิษ รัตนสันเทียะ เป็นผู้ก่อตั้งและเป็นหัวหน้าวงในปัจจุบัน มีประวัติการศึกษาด้านดนตรีรวมไปถึงความรู้ความสามารถทางดนตรีเป็นที่น่าสนใจอย่างยิ่ง ดังที่จะนำเสนอต่อไปนี้

ประวัติคณะรัตนบรรเลง

ปัจจุบันวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมามีหลายคณะ ส่วนใหญ่เป็นวงปี่พาทย์ที่ตั้งขึ้นใหม่หรือแยกตัวออกจากวงเดิมมาสร้างเครื่องดนตรีและรับงานอาศัยนักดนตรีที่รู้จักกันในกลุ่มนักดนตรีในอำเภอเมืองบ้าง ต่างอำเภอบ้าง มาบรรเลงกันไป

ทั้งนี้ วงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมาที่มีประวัติการก่อตั้งและมีการสืบทอดที่ควรนำเสนอเป็นตัวอย่างการศึกษาวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ณ ที่นี้ คือ วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง

วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง ตั้งอยู่เลขที่ 74/1 หมู่ 6 ตำบลหมื่นไวย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา มีนายพิษ รัตนสันเทียะ เป็นหัวหน้าวง ด้านการก่อตั้งวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงนั้น นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้กล่าวถึงประวัติของวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงไว้ว่า เมื่อครั้งที่ตนยังประกอบอาชีพรับราชการอยู่นั้น ตนได้เป็นศิษย์ของครูดนตรีหลายท่าน และที่สำคัญได้เป็นศิษย์และนักดนตรีคณะศิษย์เกตุคง ของครูบุญยัง เกตุคง ที่วัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา อยู่จนกระทั่งครูบุญยัง เกตุคง ถึงแก่กรรม ภายหลังงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง ณ วัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมาเมื่อปีพุทธศักราช 2541 เสร็จสิ้นแล้ว นายพิษ รัตนสันเทียะ จึงออกมาตั้งคณะปี่พาทย์ของตนเองโดยให้ชื่อคณะว่า “รัตนบรรเลง” (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)

เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง นายพิษ รัตนสันเทียะ หัวหน้าวง กล่าวว่า เครื่องดนตรีส่วนใหญ่สั่งทำมาจากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ส่วนผืนระนาดเอกตนเองเป็นผู้เหลาด้วยความที่นายพิษ รัตนสันเทียะ ประกอบอาชีพในทางช่างอยู่แล้ว จึงมีความรู้ความสามารถในงานช่างเป็นอย่างดี การเหลาผืนระนาด นอกจากใช้บรรเลงในคณะแล้วยังสามารถขายต่อได้อีกด้วย (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องกำกับจังหวะอยู่ในสภาพที่ดีพร้อมใช้งานแทบทุกชิ้น แต่ในส่วนของเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะหน้าทับนั้นมีสภาพที่ชำรุดอยู่มากชิ้น ทั้งนี้เนื่องจากไม่ได้มีเครื่องดนตรีประเภทนี้ไว้สำรองสับเปลี่ยนทำให้ต้องหมั่นสาวหนังเร่งเสียงอยู่บ่อยครั้ง เป็นเหตุให้ตำแหน่งไส้ละมานของหน้ากลองนั้นอยู่ลึกกว่าระดับปกติ บางชิ้นมีอาการชำรุดค่อนข้างมาก

จากการสำรวจเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงนั้น พบว่าวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงมีเครื่องดนตรีประจำวง 105 ชิ้น จำแนกเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง 64 ชิ้น เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะหน้าทับ 24 ชิ้น เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ 17 ชิ้น ดังนี้

ประเภทเครื่องดำเนินทำนอง

1) รางระนาดเอก จำนวน 2 ราง แยกเป็น

- รางแบบไทย ตัวราง/โขนราง/เท้าราง ทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิด เป็นไม้แผ่นตันขัดเงาลงน้ำมัน จำนวน 1 ราง

- รางหงส์ ตัวราง/โขนราง/เท้าราง ทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิด แกะสลักลวดลายคล้ายรูปฆ้องมอญ ลงรักปิดทองคำเปลว จำนวน 1 ราง

2) รางระนาดทุ้ม จำนวน 2 ราง แยกเป็น

- รางแบบไทย ตัวราง/โขนราง/เท้าราง ทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิด เป็นไม้แผ่นตันขัดเงาลงน้ำมัน จำนวน 1 ราง

- รางหงส์ ตัวราง/โขนราง/เท้าราง ทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิด แกะสลักลวดลายคล้ายรูปฆ้องมอญ ลงรักปิดทองคำเปลว จำนวน 1 ราง

3) ผืนระนาดเอก จำนวน 40 ผืน

4) ผืนระนาดทุ้ม จำนวน 9 ผืน

5) ฆ้องวงใหญ่ โขนร้านฆ้องทำด้วยไม้เนื้อแข็งไม่ทราบชนิด ขัดเงาลงทาสีทอง ร้านฆ้องทำด้วยหวายลงน้ำมันยึดติดกับโขน มีลูกมะหวดทำด้วยไม้เนื้อแข็งไม่ทราบชนิด ทาสีทองตรงกลาง ผูกลูกฆ้องทำด้วยโลหะผสมขึ้นรูปด้วยการตี ซึ่งนายพิษ รัตนสันเทียะ เรียกว่า ฆ้องบุ จำนวน 16 ลูก จำนวน 4 ร้าน

6) ฆ้องวงเล็ก โขนร้านฆ้องทำด้วยไม้เนื้อแข็งไม่ทราบชนิด ขัดเงาลงทาสีทอง ร้านฆ้องทำด้วยหวายลงน้ำมันยึดติดกับโขน มีลูกมะหวดทำด้วยไม้เนื้อแข็งไม่ทราบชนิด ทาสีทองตรงกลาง ผูกลูกฆ้องทำด้วยโลหะผสมขึ้นรูปด้วยการตี ซึ่งนายพิษ รัตนสันเทียะ เรียกว่า ฆ้องบุ จำนวน 18 ลูก จำนวน 2 ร้าน

7) ฆ้องมอญวงใหญ่ ทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิด หน้าพระด้านซ้ายแกะสลักเป็นรูปกินนร ด้านขวาแกะสลักเป็นรูปหางแมงป่อง ตัวร้านฆ้องและเท้าแกะสลักลวดลายกนกทั้งหมดลงรักปิดทองคำเปลว ผูกลูกฆ้องทำด้วยโลหะผสมจำนวน 15 ลูก เทียบเสียงอย่างมอญ จำนวน 3 ร้าน

8) ฆ้องมอญวงเล็ก ทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิด หน้าพระด้านซ้ายแกะสลักเป็นรูปกินนร ด้านขวาแกะสลักเป็นรูปหางแมงป่อง ตัวร้านฆ้องและเท้าแกะสลักลวดลายกนกทั้งหมดลงรักปิดทองคำเปลว ผูกลูกฆ้องทำด้วยโลหะผสมจำนวน 15 ลูก เทียบเสียงอย่างมอญ จำนวน 2 ร้าน

ประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ

1) ตะโพนไทย จำนวน 2 ใบ แยกเป็น

- แบบเดิม หุ่นกลองทำด้วยไม้ ขึ้นหน้าด้วยหนัง ไส้ละมานทำด้วยหนังพันเกลียว ใช้หนังเรียดลบเหลี่ยมเป็นสายโยงเร่งเสียง มีรัดอกทำด้วยหนัง จำนวน 1 ใบ

- แบบประยุกต์ หุ่นกลองทำด้วยไม้ ขึ้นหน้าด้วยหน้ากลองชุดทำด้วยพลาสติก ซึ่งนักดนตรีวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา รู้จักและเรียกกันว่า “หนังย้าด” หรือ “หนังแก้ว” เจาะรูที่ขอบ ใช้ลวดสลิงแทนหนังเรียดเป็นสายโยงเร่งเสียง ไม่มีรัดอก จำนวน 1 ใบ

2) ตะโพนมอญ หุ่นทำด้วยไม้เนื้อเบา ขึ้นด้วยหนังทั้ง 2 หน้า ไส้ละมานทำด้วยหนังพันเกลียว ใช้หนังเรียดลบเหลี่ยมเป็นสายโยงเร่งเสียง เท้าตะโพนทำด้วยไม้แกะสลักลวดลายลงรักปิดทองคำเปลว จำนวน 1 ใบ

3) กลองทัด หุ่นกลองทำด้วยไม้ขัดเงาลงน้ำมัน ขึ้นด้วยหนังทั้ง 2 หน้า ตรึงด้วยหมุดทำด้วยโลหะ ติดหูระวิงที่หุ่นกลอง มีหมอนรองกลองทำด้วยไม้ จำนวน 2 คู่

4) เปิงมางคอก จำนวน 1 ชุด แต่ละชุดประกอบด้วยลูกเปิงมาง 1 ชุด มีจำนวน 7 ลูก ขนาดลดหลั่นเรียงกันตามลำดับ มีสายหิ้วหรือแขวนทำด้วยหนังพันเกลียว หุ่นกลองทำด้วยไม้ ขึ้นด้วยหนังทั้ง 2 หน้า ไส้ละมานทำด้วยหนังพันเกลียว ใช้หนังเรียดลบเหลี่ยมเป็นสายโยงเร่งเสียง ลูกเปิงมาง 1 ชุดแขวนบนแผงเปิงมางคอก 1 ชุดประกอบด้วย 3 แผง แต่ละแผงทำด้วยไม้แกะสลักลวดลายลงรักปิดทองคำเปลว

5) กลองแขก หุ่นกลองทำด้วยไม้ไม่ทราบชนิดขัดเงาลงน้ำมัน ขึ้นหน้าด้วยหนังทั้ง 2 หน้า มีหนังเรียดลบเหลี่ยมอย่างหนาเป็นสายโยงเร่งเสียง จำนวน 2 คู่

6) กลองตุ๊ก หุ่นกลองทำด้วยไม้ขัดเงาลงน้ำมัน ขึ้นด้วยหนังทั้ง 2 หน้า ตรึงด้วยหมุดทำด้วยโลหะ ติดหูระวิงที่หุ่นกลอง มีลักษณะอย่างกลองทัดแต่ขนาดเล็กกว่ามาก จำนวน 1 คู่

7) โทนชาตรี หุ่นกลองทำด้วยไม้ขัดเงา ขึ้นหน้าด้วยหนัง ไส้ละมานทำด้วยหนังวัวพันเกลียว ใช้หนังเรียดลบเหลี่ยมเป็นสายโยงเร่งเสียง จำนวน 1 คู่

8) กลองยาว หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อเบา ขึ้นหน้าด้วยหนังวัว สายโรงเร่งเสียงทำด้วยเชือกไนล่อน มีกระโปรงคลุมหุ่นกลอง จำนวน 6 ใบ

9) กลองฝรั่ง (Bass Drum) ลักษณะเป็นกลองใหญ่สองหน้า มีหลักสำหรับยึดหน้ากลองทำด้วยโลหะ หน้ากลองทำด้วยพลาสติก มีหูระวิงสำหรับแขวน จำนวน 1 ใบ

10) กลองแต๊ก (Snare Drum) มีลักษณะเป็นกลองสองหน้าขนาดย่อม มีหลักสำหรับยึดหน้ากลองทำด้วยโลหะ หน้ากลองทำด้วยพลาสติก มีชุดสายสแนร์อยู่ด้านหนึ่งทำด้วยโลหะคล้ายลวดสปริง จำนวน 1 ใบ

ประเภทเครื่องกำกับจังหวะ

1) ฉิ่ง ทำด้วยโลหะ 1 คู่มี 2 ฝา จำนวน 4 คู่

2) ฉาบเล็ก ทำด้วยโลหะ 1 คู่มี 2 ฝา จำนวน 4 คู่

3) ฉาบใหญ่ ทำด้วยโลหะ 1 คู่มี 2 ฝา จำนวน 4 คู่

4) กรับ ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เหลาเป็นทรงแท่งสี่เหลี่ยม จำนวน 3 คู่

5) โหม่งมอญ จำนวน 1 ชุด แต่ละชุดประกอบด้วย กระจังโหม่งทำด้วยไม้แกะสลักลวดลายลงรักปิดทองคำเปลว สามารถถอดประกอบได้ สำหรับแขวนลูกโหม่งทำด้วยโลหะ จำนวน 3 ใบ ขนาดลดหลั่นกัน

อนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่า นอกจากมีเครื่องดนตรีที่ใช้ประจำสำหรับวงปี่พาทย์ทั่วไปแล้ว วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงยังพบว่ามีเครื่องดนตรีประเภท “เครื่องภาษา” หรือ “เครื่องออกภาษา” อาทิ กลองตุ๊ก โทนชาตรี กลองยาว กลองฝรั่ง กลองแต๊ก (Snare Drum) ซึ่งไม่พบในวงปี่พาทย์อื่น ๆ ของอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา โดยนายพิษ รัตนสันเทียะ ได้เล่าว่า ครูบุญยัง เกตุคง เป็นผู้ถ่ายทอดเพลงภาษาไว้ให้และนิยมนำมาบรรเลงในงานศพ สอดคล้องกับเรียง รอสูงเนิน (2564, 17 เมษายน) ได้อธิบายว่าการเล่นเพลงออกภาษาได้รับการถ่ายทอดมาจากครูบุญยัง เกตุคงเช่นกัน

ภาพที่ 1 ห้องเก็บเครื่องดนตรีคณะรัตนบรรเลง
ที่มา : ผู้เขียน

นักดนตรีในวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง นายพิษ รัตนสันเทียะ กล่าวว่า นักดนตรีในวงของคณะรัตนบรรเลงนั้น ส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่รู้จักคุ้นเคยด้วยเป็นศิษย์ครูเดียวกัน กล่าวคือ เคยเรียนวิชาดนตรีกับคุณครูบุญยัง เกตุคงมาด้วยกัน วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงจึงถือว่าเป็นวงที่รวมนักดนตรีรุ่นเก่าคณะเดียวในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา อีกส่วนเป็นกลุ่มนักดนตรีรุ่นใหม่ที่มาฝากตัวเรียนวิชาดนตรีกับนายพิษ รัตนสันเทียะ ด้วยเหตุนี้

การบรรเลงของ วงรัตนบรรเลงจึงสามารถบรรเลงเพลงต่าง ๆ ได้อย่างพร้อมเพรียง นักดนตรีในจังหวัดนครราชสีมาที่เคยร่วมวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง ได้แก่ นายเรียง รอสูงเนิน นายรอง รอสูงเนิน (ถึงแก่กรรม) เป็นน้องชายของนายเรียง รอสูงเนิน นายสุเทพ กิขุนทด ทั้งสามท่านนี้เป็นศิษย์ครูบุญยัง เกตุคง ร่วมสำนักเดียวกับนายพิษ รัตนสันเทียะ หัวหน้าวง นอกจากนี้ ยังมีนักดนตรีที่เป็นกลุ่มลูกศิษย์ของนายพิษ รัตนสันเทียะ อีกส่วนหนึ่ง อาทิ นายประวุฒิ เข็มภาษิต นายสมชาย รัตนะแสง นายสดายุ อุณาพันธ์ นายศราวุฒิ อินทะเดช นายทักษิณ จันทะดี (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)

บทบาทหน้าที่ในการรับใช้สังคมของวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงนั้น มีการรับงานอยู่ในปัจจุบัน โดยแบ่งเป็นด้านต่าง ๆ 2 ด้าน ประกอบด้วย

1) ด้านพิธีกรรม คณะรัตนบรรเลง มีการรับงานพิธีกรรมต่าง ๆ อาทิ งานศพเป็นงานที่รับมากที่สุด โดยใช้วงปี่พาทย์มอญรับงานเป็นหลัก รับงานตั้งแต่ 1 เวลา คือ เฉพาะวันเผาวันเดียว หรือรับประโคมศพตั้งแต่ 1 คืน ถึงสูงสุด 7 คืน มีการรับงานทำเพลงประจำกัณฑ์เทศน์มหาชาติ ประจำอยู่ที่วัดเวฬุวนาราม(โคกไผ่) และวัดโคกประดู่ ตำบลหมื่นไวย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา และงานบวงสรวง เททอง ยกฉัตรและยอดเจดีย์ เป็นต้น นอกจากนี้รับงานอุปสมบท และงานมงคลสมรสอยู่บ้าง โดยเฉพาะงานมงคลสมรสนั้นเคยรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องสาย ซึ่งเป็นคณะเดียวในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ที่รับบรรเลงด้วยวงดนตรีประเภทนี้ นอกจากนี้ยังเคยรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรี โขนละคร ซึ่งนายพิษ รัตนสันเทียะ ได้รับการประสิทธิ์เพลงหน้าพาทย์จากครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ โดยร่วมกับนักดนตรีศิษย์ที่เป็นชาวนครราชสีมาที่เป็นศิษย์ครูบุญยัง เกตุคง ด้วยกันในนาม “ศิษย์เกตุคงโคราช” (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)

2) ด้านประกอบการแสดง วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงของนายพิษ รัตนสันเทียะ เคยบรรเลงประกอบการแสดงลิเก ตั้งแต่ยุคลิเกโคราชยุคแรก โดยบรรเลงอยู่วิกลิเกแม่เสงี่ยม และขณะที่นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับคุณครูบุญยัง เกตุคง เคยบรรเลงประกอบการแสดงละคร ร่วมกับคุณครูบุญยัง เกตุคง และวงปี่พาทย์คณะศิษย์เกตุคง ส่วนการแสดงรำและระบำเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ นั้น เคยบรรเลงซึ่งอยู่ในลักษณะของการแสดงหน้าไฟในงานฌาปนกิจศพ (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)

ชีวประวัตินายพิษ รัตนสันเทียะ

ด้านประวัติส่วนตัว การศึกษาและการสืบทอดทางดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ หัวหน้าวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงนั้น ผู้เขียนพบข้อมูลที่น่าสนใจ ดังนี้

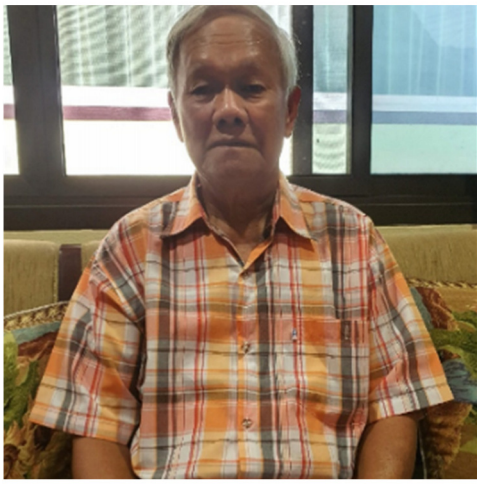
นายพิษ รัตนสันเทียะ ปัจจุบันเป็นข้าราชการบำนาญ สังกัดกระทรวงมหาดไทย (สำนักงานเร่งรัดพัฒนาชนบทจังหวัดนครราชสีมา) เกิดเมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม พุทธศักราช 2483 ปัจจุบันอายุ 81 ปี (พุทธศักราช 2564) บิดาชื่อนายขำ รัตนสันเทียะ มารดาชื่อนางสี รัตนสันเทียะ มีพี่น้องร่วมบิดามารดารวม 7 คน ได้แก่

1) นางสมชิต หวังเงินกลาง	ไม่มีความรู้ทางดนตรี
2) นายหรั่ง รัตนสันเทียะ	ไม่มีความรู้ทางดนตรี
3) นางสมเกลี้ยง ประสบธรรม	ไม่มีความรู้ทางดนตรี
4) นายพ่วง รัตนสันเทียะ	ไม่มีความรู้ทางดนตรี
5) นายผล รัตนสันเทียะ	เป็นนักดนตรี
6) นายพิษ รัตนสันเทียะ	เป็นนักดนตรี
7) นางชมพู่ นพวงษ์รังสี	ไม่มีความรู้ทางดนตรี

นายพิษ รัตนสันเทียะ สมรสกับนางลำเจียก รัตนสันเทียะ สกุลเดิม กรสันเทียะ มีบุตรธิดาร่วมกัน 5 คน ได้แก่

1) นางพัชมน รูปสมดี
2) ร้อยตำรวจโทชานุรัตน์ รัตนสันเทียะ
3) นางบุญพัตร รัตนสันเทียะ
4) นางจุฑาพร รัตนสันเทียะ
5) นางพรอนันต์ พรมบุตร

นายพิษ รัตนสันเทียะ สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านหมื่นไวย และเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนช่างไม้นครราชสีมา (ปัจจุบัน คือ วิทยาลัยเทคนิคนครราชสีมา) จากนั้นได้ศึกษาต่อจนสำเร็จการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรประโยคมัธยมศึกษาอาชีวศึกษาชั้นสูง (แผนกช่างไม้และก่อสร้าง) จากสถาบันเดิม ภายหลังสำเร็จการศึกษาได้เข้ารับราชการในตำแหน่งนายช่างโยธา สำนักงานเร่งรัดพัฒนาชนบทจังหวัดนครราชสีมา กระทรวงมหาดไทย จนเกษียณอายุราชการในตำแหน่งนายช่างโยธา 7 สำนักงานเร่งรัดพัฒนาชนบทจังหวัดนครราชสีมา กระทรวงมหาดไทย (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)



ภาพที่ 2 นายพิษ รัตนสันเทียะ

ที่มา : ผู้เขียน

ประวัติการสืบทอดดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ พบว่า เริ่มศึกษาด้านดนตรีไทยครั้งแรกเมื่ออายุ 12 ปี กับหลวงพ่อเพชร วัดหมื่นไวย โดยเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ เพลงสาธุการและเพลงชุดโหมโรงเย็น จากนั้นได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูดนตรีหลายท่าน อาทิ

ครูบุญยัง เกตุคง เรียนเพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา และเพลงละคร

ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ เรียนเพลงเรื่อง เพลงเถา โดยครูสกุล แก้วเพ็ญกาศนั้นเริ่มเรียนดนตรีไทยจาก ครูเหรียญ ผู้เป็นบิดา จากนั้นได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูพร้อม สุนทรนัฏครูกล้าย ณ บางช้าง และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นครูคนสุดท้าย

หลวงราชเริงระบำ (ชาญ อินทรโชติ) (นายพิษ เรียกว่าครูหลวงชาญอินทรโชติ) เรียนเพลงเดี่ยว ทางร้องและวิชาโหราศาสตร์

ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เรียนเพลงเถา และเพลงเกร็ด

ช่วงเวลาที่สำคัญของนายพิษ รัตนสันเทียะนั้น เป็นช่วงที่นายพิษ รัตนสันเทียะรับราชการอยู่ ครูบุญยัง เกตุคง ได้เดินทางมาฝากตัวเป็นศิษย์ครูเต็ก เสือสง่า ครูลิเกที่มีชื่อเสียงของคณะวิกลิเกแม่เสงี่ยม ซึ่งเป็นภรรยาของครูเต็ก โดยครูบุญยัง เกตุคงนั้นมีความสามารถทั้งทางปี่พาทย์และการแสดงลิเก ทำให้มีนักดนตรีลิเกชาวโคราชและใกล้เคียงมาฝากตัวเป็นศิษย์กับครูบุญยัง เกตุคง อย่างมากมาย รวมไปถึงนายพิษ รัตนสันเทียะด้วย นายพิษ รัตนสันเทียะได้เป็นศิษย์และนักดนตรีคณะศิษย์เกตุคง ของครูบุญยัง เกตุคง ที่วัดโพธิ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมาอยู่จนกระทั่งครูบุญยัง เกตุคงถึงแก่กรรมลง

ภายหลังงานพระราชทานเพลิงศพครูบุญยัง เกตุคง เมื่อปีพุทธศักราช 2541 เสร็จสิ้นลงแล้ว นายพิษ รัตนสันเทียะจึงออกมาตั้งคณะปี่พาทย์ของตนเองโดยให้ชื่อคณะว่า “รัตนบรรเลง”

นายพิษ รัตนสันเทียะ เคยถ่ายทอดความรู้ทางปี่พาทย์ให้แก่บุตรธิดาทุกคน เมื่อเยาว์วัย ภายหลังเมื่อเติบโตขึ้นบุตรธิดาก็ประกอบอาชีพอื่น ไม่มีใครเอาดีทางอาชีพนักดนตรี แต่ยังพอมีความรู้ทางดนตรีอยู่บ้างทุกคน

ด้วยนายพิษ รัตนสันเทียะ เป็นศิษย์ของครูบุญยัง เกตุคง ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และครูดนตรีมีชื่อเสียงในสมัยนั้นหลายท่าน จึงเป็นผู้มีฝีไม้ลายมือในการบรรเลงเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีเมืองนครราชสีมา วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงจึงเป็นวงปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่ง เป็นปัจจัยสำคัญปัจจัยหนึ่งที่ทำให้มีผู้มาฝากตัวเป็นศิษย์ของนายพิษ รัตนสันเทียะอย่างมากมาย ภายหลังนายพิษ รัตนสันเทียะ ได้สละเวลาส่วนตัวทำการสอนดนตรีไทยแก่นักเรียนโรงเรียนบ้านหมื่นไวยด้วย (พิษ รัตนสันเทียะ,2564, 18 เมษายน)

การสืบทอดและการถ่ายทอดดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ

เมื่อศึกษาการสืบทอดปี่พาทย์นายพิษ รัตนสันเทียะแล้ว พบว่า นายพิษ รัตนสันเทียะมีลูกศิษย์ 3 กลุ่ม กล่าวคือ

1. กลุ่มครอบครัว ดังได้กล่าวมาแล้วว่า นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้ถ่ายทอดความรู้ทางปี่พาทย์ให้แก่บุตรธิดาของตนเองทุกคนตั้งแต่วัยเยาว์ บุตรธิดาของนายพิษ รัตนสันเทียะ จึงมีความสามารถด้านดนตรี และเป็นนักดนตรีของคณะรัตนบรรเลงทุกคน แต่ภายหลังเมื่อเจริญวัยขึ้น บุตรธิดาของนายพิษ รัตนสันเทียะ ไม่มีใครเอาดีทางดนตรีและหันไปประกอบอาชีพอย่างอื่นแทน

2. กลุ่มศิษย์ที่มาฝากตัว เป็นกลุ่มที่ปวารณาตัวเป็นศิษย์ และเข้ามาต่อเพลงกับนายพิษ รัตนสันเทียะด้วยตัวเอง ซึ่งสามารถจำแนกออกได้อีกเป็น 2 ประเภท คือ

1) ประเภทไม่มีพื้นฐานทางดนตรี และเข้ามาเริ่มต้นเรียนตั้งแต่พื้นฐาน

2) ประเภทมีพื้นฐานทางดนตรี และเข้ามาต่อเพลงเพิ่มเติม โดยส่วนใหญ่เป็นนักเรียนนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

3. กลุ่มนักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) ซึ่งนายพิษ รัตนสันเทียะ ได้อุทิศเวลาส่วนตัวให้แก่การสอนดนตรีไทยแก่นักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) ตำบลหมื่นไวย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา จนได้รับโล่ประกาศเกียรติคุณจากนายวิเชียร จันทรโณทัย ผู้ว่าราชการจังหวัดนครราชสีมา ให้เป็นปราชญ์ชาวบ้านด้านการอนุรักษ์ดนตรีไทย เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2558

ภาพที่ 3 โล่ประกาศเกียรติคุณนายพิษ รัตนสันเทียะ จากผู้ว่าราชการจังหวัดนครราชสีมา
ที่มา : ผู้เขียน

นอกจากการทำหน้าที่ศิลปินในการรับงาน การบรรเลงดนตรีในวงปี่พาทย์ คณะรัตนบรรเลงของนายพิษ รัตนสันเทียะแล้ว ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะนั้น มีกระบวนการถ่ายทอด ดังนี้

พิธีกรรมการรับศิษย์ เมื่อเริ่มฝึกหัดดนตรีนั้น นายพิษ รัตนสันเทียะ เลือกวันพฤหัสบดีเป็นวันรับศิษย์ ซึ่งนายพิษ รัตนสันเทียะได้รับคติความเชื่อนี้มาจากหลวงราชเริงระบำ (ชาญ อินทรโชติ) ครูของนายพิษ รัตนสันเทียะ ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางโหราศาสตร์ (พิษ รัตนสันเทียะ,2564, 18) โดยให้ศิษย์เตรียม “เครื่องยกครู” หรือเครื่องกำนล ธรรมเนียมการจัดเครื่องยกครูนั้นมีใช้ตั้งแต่การรับศิษย์ไปจนถึงการยกครูหรือบูชาครูก่อนการบรรเลงในงานต่าง ๆ เครื่องยกครูตามแบบฉบับของนายพิษ รัตนสันเทียะนั้นมีการยึดถือขนบจารีตปฏิบัติในการรับศิษย์สืบต่อจากครูของนายพิษ รัตนสันเทียะหลายท่าน ซึ่งเครื่องยกครูหรือเครื่องกำนลในการไหว้ครูและรับศิษย์ของนายพิษ รัตนสันเทียะประกอบด้วย

1) พาน 1 ใบ หรือขันน้ำพานรอง 1 ชุด

2) กรวยพระ 6 กรวย ในแต่ละกรวยบรรจุสิ่งของต่าง ๆ ประกอบด้วย ดอกไม้ ธูป 3 ดอก เทียน 1 เล่ม ยาสูบ 5 มวน

3) ผ้าขาว ขนาดยาว 2 เมตร 1 ผืน

4) เงินกำนล 24 บาท

5) เหล้าขาว 1 ขวด

ภาพที่ 4 เครื่องยกครูวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง
ที่มา : ผู้เขียน

จากนั้น นายพิษ รัตนสันเทียะ นำศิษย์กล่าวคำยกครู หรือคำบูชาครู โดยมีบทกล่าวบูชาครู ดังนี้

นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ

นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ

นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ

อิมัง อัคคี พาหูบุปผัง อะทังวันทา อาจาริยัง วินาศสันติ สิทธิการิยะ อะปะระปะชา อิมัสมิง ภะวันตุเม

ทุติยัมปิ อิมัง อัคคี พาหูบุปผัง อะทังวันทา อาจาริยัง วินาศสันติ สิทธิการิยะ อะปะระปะชา อิมัสมิง ภะวันตุเม

ตะติยัมปิ อิมัง อัคคี พาหูบุปผัง อะทังวันทา อาจาริยัง วินาศสันติ สิทธิการิยะ อะปะระปะชา อิมัสมิง ภะวันตุเม

พุทธะบูชา ธรรมะบูชา สังฆะบูชา อิติ บูชา เวสุกรรมมหา ปัญจสีขรเทวามหิตา เตปิตุมเห พระอนุรักขันตุ อะระหัง เทมิ

ข้าพเจ้าขอนมัสการ ครูพระฤาษี ครูพ่อแก่ ครูพระพิฆเนศ ครูพระประคนธรรพ คุณพระบิดา คุณพระมารดา ครูอุปัชฌาย์ คุณครูบาอาจารย์ ท่านครูพักลักจำ ครูที่สั่งสอนแนะนำข้าพเจ้ามา ข้าพเจ้าขอบูชา อะระหังเทมิ จากนั้นจึงเริ่มเรียนดนตรีเป็นลำดับไป (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)

ในด้านการจัดสถานที่เรียนของ นายพิษ รัตนสันเทียะ มีการใช้สถานที่สำหรับการสอนอยู่ 2 แห่ง ดังนี้

1) กลุ่มผู้เรียนเป็นบุตรและผู้มาฝากตัวเป็นศิษย์ นายพิษ รัตนสันเทียะ ใช้ห้องเก็บเครื่องดนตรีที่อยู่ในบริเวณบ้านของตนเองเป็นที่จัดการเรียน โดยนักดนตรีกลุ่มนี้ใช้เวลาช่วงเย็นและวันเสาร์อาทิตย์ซึ่งเป็นวันหยุดในการเรียน ดังที่นายประวุฒิ เข็มภาษิต เล่าว่า เมื่อเลิกจากโรงเรียนแล้วจะมาต่อเพลงที่ห้องเก็บเครื่องดนตรีที่บ้านครู แล้วถึงจะกลับไปบ้านตัวเองในช่วงค่ำ ถ้าเป็นวันเสาร์ วันอาทิตย์หรือวันที่โรงเรียนหยุดก็จะมาต่อเพลงตั้งแต่เช้าจนถึงตอนเย็น ๆ (ประวุฒิ เข็มภาษิต, 2564, 18 เมษายน)

2) กลุ่มนักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) ซึ่งเป็นกลุ่มที่นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้เป็นวิทยากรสอน นายพิษ รัตนสันเทียะจึงใช้ห้องเรียนดนตรีโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) เป็นสถานที่เรียน (พิษ รัตนสันเทียะ, 2564, 18 เมษายน)

การจัดการเรียนการสอนทางดนตรี นายพิษ รัตนสันเทียะ (2564, 18 เมษายน) อธิบายว่า มีการใช้เครื่องดนตรี สื่อ และเทคโนโลยีในการเรียนการสอน ดังนี้

1) เครื่องดนตรี ใช้สำหรับต่อเพลงได้แก่ กลุ่มเครื่องดำเนินทำนอง เช่น ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก ซอด้วง ซออู้ ในการต่อเพลง กรณีที่เป็นกลุ่มลูกศิษย์ที่เข้ามามาเรียนที่บ้าน นายพิษ รัตนสันเทียะ ก็จะใช้เครื่องดนตรีที่บ้านซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งไทยและมอญในการต่อเพลง สำหรับกลุ่มนักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) นั้น ด้วยต้องสอนในสถานศึกษาจึงใช้เครื่องดนตรีที่โรงเรียนมีร่วมกับเครื่องดนตรีของตนเองบ้าง กลุ่มเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ เช่น ตะโพนไทย ตะโพนมอญ กลองทัด กลองแขก เปิงมางสองหน้า ใช้ไม่บ่อยนัก โดยมากเป็นการใช้เพื่อประกอบการซ้อมเป็นส่วนใหญ่ สำหรับกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะ ใช้ฉิ่งและกรับ ในการให้จังหวะในการทบทวนเพลงหรือการซ้อมเพลง

2) การใช้สื่อ พบการใช้โน้ตในการเรียนการสอน เนื่องจากนายพิษ รัตนสันเทียะได้เป็นวิทยากรในการสอนดนตรีแก่นักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) จำนวนผู้เรียนในแต่ละครั้งมีค่อนข้างมาก จึงมีการใช้โน้ตเขียนบนกระดานเพื่อช่วยให้นักเรียนเกิดทักษะและความจำได้ง่ายขึ้น เป็นไปในทิศทางเดียวกัน โน้ตของนายพิษ รัตนสันเทียะมีลักษณะเป็นโน้ตตัวอักษรไทยแยกมือซ้ายขวา

3) ด้านเทคโนโลยี พบการใช้แถบบันทึกเสียงและเครื่องบันทึกเสียง นายพิษ รัตนสันเทียะ มีการบันทึกเสียงในการเรียนเพื่อให้ลูกศิษย์นำกลับไปทบทวน

โดยนายพิษ รัตนสันเทียะ ยังปรารภกับผู้เขียนว่า ในอนาคตอยากบันทึกเพลงต่าง ๆ โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เก็บไว้เป็นวิทยาทานแก่ผู้ที่สนใจ

รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของนายพิษ รัตนสันเทียะ มีการจัดการเรียนการสอน 2 รูปแบบ ได้แก่

1) การจัดการเรียนการสอนที่บ้าน ใช้รูปแบบการเรียนการสอนแบบมุขปาฐะอย่างโบราณ รูปแบบการเรียนการสอนนี้เรียกว่า “ต่อเพลง” โดยสอนในกลุ่มเครื่องดำเนินทำนองอย่างเดียว ครูเป็นผู้ตีบอกเพลง ให้ผู้เรียนตีตาม มีการให้ผู้เรียนทบทวน ตีซ้ำ ๆ จนเกิดความชำนาญ แล้วจึงเริ่มทำนองใหม่ เนื้อหาของหลักสูตรมีเนื้อฆ้องเป็นหลัก ส่วนทำนองแปร เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้มนั้น จะต่อให้สำหรับผู้ที่มีความสนใจเป็นพิเศษ หากผู้เรียนไม่มีความรู้ทางดนตรีจะเริ่มด้วยเพลงสาธุการ ไปจนจบโหมโรงเย็น จากนั้นจึงต่อเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เช่น สร้อยสน พระรามเดินดง เพลงประเภทเพลงเถา ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ประพันธ์โดยครูบุญยงค์ เกตุคง และครูบุญยัง เกตุคง อาทิ พันธุ์ฝรั่ง เถา สยามานุสติ เถา สองฝั่งโขง เถา เพชรน้อย เถา หากผู้เรียนมีความรู้พื้นฐานอยู่แล้ว หรือผู้เรียนมาศึกษาเพิ่มเติมนั้น การต่อเพลงมักเป็นไปตามความประสงค์ของผู้เรียน ทั้งนี้ ครูจะพิจารณาโดยคำนึงถึงความเหมาะสมในวัยวุฒิและคุณวุฒิของผู้เรียนประกอบกัน

2) การจัดการเรียนการสอนที่โรงเรียน ด้วยนายพิษ รัตนสันเทียะ ได้อุทิศตนเป็นวิทยากรดนตรีไทยแก่นักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) รูปแบบการจัดการเรียนการสอน จึงเป็นรูปแบบที่ประยุกต์จากรูปแบบมุขปาฐะเดิม โดยยังคงมีครูเป็นผู้สาธิตให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม หากแต่ปรับเปลี่ยนเนื้อหาของเพลงให้มีความกระชับ ง่ายต่อการเข้าใจของผู้เรียน ซึ่งอยู่ในระดับประถมศึกษา เนื้อหาของเพลงเป็นเพลงจำพวกเพลงหน้าทับลาว ได้แก่ ลาวจ้อย ลาวเจริญศรี ต้อยตลิ่งสองชั้น โดยมีการพิจารณาให้ผู้เรียนเลือกเครื่องดนตรีตามความชอบของผู้เรียน

สรุป

วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงเป็นวงปี่พาทย์ที่อยู่ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ก่อตั้งเมื่อปีพุทธศักราช 2541 มีนายพิษ รัตนสันเทียะ เป็นผู้ก่อตั้งและหัวหน้าวงในปัจจุบัน นักดนตรีในวงประกอบด้วยกลุ่มศิษย์ครูบุญยัง เกตุคง หรือที่เรียกว่า “ศิษย์เกตุคงเมืองโคราช” อันเป็นศิษย์ร่วมสำนักเดียวกับนายพิษ รัตนสันเทียะ หัวหน้าวง และกลุ่มลูกศิษย์ของนายพิษ รัตนสันเทียะ หัวหน้าวง มีการรับงานทั้งด้านพิธีกรรม

ปัจจุบันรับบรรเลงปี่พาทย์มอญในพิธีศพเป็นหลัก และประกอบการแสดงซึ่งส่วนใหญ่เป็นการแสดงในรูปแบบของการแสดงหน้าไฟ

ภาพที่ 5 วงปี่พาทย์มอญคณะรัตนบรรเลงประโคมศพ ณ วัดเวฬุวนาราม(โคกไผ่)
ที่มา : ผู้เขียน

การสืบทอดทางดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ หัวหน้าวงนั้น พบการสืบทอดจากครูหลายท่าน ครูดนตรีที่สำคัญ คือ ครูบุญยัง เกตุคง ภายหลังเมื่อครูบุญยัง เกตุคง ถึงแก่กรรม นายพิษ รัตนสันเทียะ จึงได้ก่อตั้งวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงขึ้น

การถ่ายทอดดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ แบ่งเป็น 3 ระบบ ประกอบด้วย 1) ระบบครอบครัวดนตรี พ่อสอนลูก โดยได้ถ่ายทอดความรู้ทางปี่พาทย์ให้แก่บุตรธิดาของตนเองทุกคนตั้งแต่วัยเยาว์ 2) ระบบศิษย์ที่ต้องมีการฝากตัวเป็นลูกศิษย์ ปวารณาตัวเป็นศิษย์ และเข้ามาต่อเพลงกับนายพิษ รัตนสันเทียะด้วยตัวเอง และ 3) ระบบการศึกษาในสถานศึกษา นายพิษ รัตนสันเทียะ ได้อุทิศเวลาส่วนตัวให้แก่การสอนดนตรีไทยให้แก่นักเรียนโรงเรียนชุมชนบ้านประโดก-โคกไผ่ (สถิตวิริยคุณ) ตำบลหมื่นไวย อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา สำหรับพิธีกรรมการรับศิษย์เรียกว่า “ยกครู” จะกระทำในวันพฤหัสบดี ใช้เครื่องยกครูเป็นเครื่องบูชา ตามคตินิยมของท้องถิ่น

การจัดการเรียนการสอนทางดนตรีของนายพิษ รัตนสันเทียะ ใช้เครื่องดนตรี สื่อ และเทคโนโลยีในการเรียนการสอน ดังนี้ 1) เครื่องดนตรี กรณีที่เป็นกลุ่มลูกศิษย์ที่เข้ามามาเรียนที่บ้าน นายพิษ รัตนสันเทียะ ใช้เครื่องดนตรีที่บ้านซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งไทยและมอญในการต่อเพลง และสำหรับกลุ่มนักเรียนโรงเรียนใช้เครื่องดนตรีที่โรงเรียนมีร่วมกับเครื่องดนตรีของตนเองบ้าง 2) การใช้สื่อ เนื่องจากการสอนดนตรีแก่นักเรียนโรงเรียน จำนวนผู้เรียนค่อนข้างมาก จึงมีการใช้โน้ตเขียน

บนกระดานเพื่อช่วยให้นักเรียนเกิดทักษะและความจำได้ง่ายขึ้น 3) ด้านเทคโนโลยี ใช้การบันทึกเสียงในการเรียนเพื่อให้ลูกศิษย์นำกลับไปทบทวน

รูปแบบการจัดการเรียนการสอน สำหรับการจัดการเรียนการสอนที่บ้าน ใช้วิธีการสอนแบบเก่า “การสอนแบบมุขปาฐะอย่างโบราณ” หรือเรียกว่า “ต่อเพลง” โดยสอนในกลุ่มเครื่องดำเนินทำนองอย่างเดียว ครูเป็นผู้ตีบอกเพลง ให้ผู้เรียนตีตาม และการจัดการเรียนการสอนที่โรงเรียนใช้วิธีการสอนแบบประยุกต์จากรูปแบบมุขปาฐะเดิม โดยยังคงมีครูเป็นผู้สาธิตให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม หากแต่ปรับเปลี่ยนเนื้อหาของเพลงให้มีความกระชับง่ายต่อการเข้าใจของผู้เรียน

อภิปรายผล

วงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลงเป็นตัวอย่างหนึ่งของวงปี่พาทย์ในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า บทบาทวงปี่พาทย์ด้านพิธีกรรมในปัจจุบันถูกลดบทบาทจนแทบหายไปจากสังคมเมืองนครราชสีมา พิธีกรรมที่ใช้วงดนตรีถูกลดทอนบางครั้งถึงกับตัดออกเพื่อความสะดวกในสภาพปัจจุบัน วงปี่พาทย์ยังคงมีบทบาทมากเพียงแต่ในพิธีกรรมศพเท่านั้น แต่กระนั้นวงปี่พาทย์ก็ยังต้องปรับไปใช้วงปี่พาทย์มอญแทนวงปี่พาทย์นางหงส์เช่นแต่ก่อน ทั้งนี้เพื่อความอยู่รอดตามความนิยมในสังคม สอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ (Structural Functional Theory) ว่า ระบบสังคมเป็นการเคลื่อนไหวเข้าสู่ความสมดุล การปรับความสมดุลของระบบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภายในระบบความต่อเนื่องของกระบวนการของข่าวสารจากภายในและภายนอก นอกจากนี้ทฤษฎีระบบยังมองว่า ความขัดแย้ง ความตึงเครียด และความไม่สงบสุขภายในสังคมก็เป็นสาเหตุหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม อย่างไรก็ตาม พิธีกรรมทางศาสนาพบเห็นการใช้วงปี่พาทย์บ้างในบางวัด ปัจจัยสำคัญของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเช่นนี้มาจากความเจริญทางด้านวัตถุ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี และการรับอิทธิพลอื่นเข้ามามีส่วนร่วมในชีวิตประจำวันของคนในสังคม (ธนาคม พจนาพิทักษ์ 2560, น. 47)

รูปแบบและวิธีสอนของนายพิษ รัตนสันเทียะ มีรูปแบบการจัดการเรียนการสอน 2 แบบ คือ การจัดการเรียนการสอนแบบดั้งเดิม และการประยุกต์การจัดการเรียนการสอนที่ยืดหยุ่นต่อผู้เรียนและสภาพสังคมในปัจจุบัน วิธีสอนยังคงใช้รูปแบบเดิม โดยครูเป็นศูนย์กลางความรู้ของผู้เรียน มีกระบวนการพัฒนาตามขั้นตอนที่ครูได้วางแผนไว้ การสอนส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบมุขปาฐะ ใช้วิธีสอนแบบสาธิต เน้นการฝึกทักษะ ซึ่งนับว่าเป็นวิธีสอนที่มีประสิทธิภาพในการจัดการเรียนการสอนที่ดีที่สุด สอดคล้องกับกฎแห่งการฝึกหัดหรือ

การกระทำซ้ำ (The Law of Exercise or Repetition) ที่อธิบายว่า ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนองจะแน่นแฟ้นยิ่งขึ้นเมื่อมีการฝึกหัดหรือซ้ำบ่อย ๆ และความสัมพันธ์นี้คลายอ่อนลงเมื่อไม่ได้ใช้ (มัณฑรา ธรรมบุศย์, 2559, น. 1-2) แต่ในขณะเดียวกันสภาพแวดล้อมทางสังคมจำเป็นที่ครูต้องปรับตัว เปลี่ยนแปลง ลดขั้นตอน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และนำไปใช้ได้ทันการ ดังนั้นการจัดการเรียนการสอนจึงมุ่งหวังผลในทางการใช้ประโยชน์โดยไม่คำนึงถึงรากฐานทางดนตรีที่ถูกต้อง แหล่งความรู้ทางดนตรีในพื้นที่มีโอกาสที่เข้าสู่ระบบการศึกษาที่รัฐจัดให้ยังคงมีโอกาสน้อยมาก หากผู้จัดการศึกษาตามระบบยังคงไม่เล็งเห็นความสำคัญ

รายการอ้างอิง

ธนาคม พจนาพิทักษ์. (2560). **การสื่อสารเพื่อการจัดการพัฒนาสังคม. (เอกสารประกอบการสอน).** กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ปรีชา อุยตระกูล. (2541). **ของดีโคราช เล่มที่ 1 สาขามนุษยศาสตร์.** กรุงเทพฯ: เฟื่องฟ้าพริ้นติ้ง.

มัณฑรา ธรรมบุศย์. (2559). **ทฤษฎีการเรียนรู้ของธอร์นไดค์. (เอกสารประกอบการสอน).** พระนครศรีอยุธยา: คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย

สมชาย เอี่ยมบางยุง. (2558). **การศึกษาดนตรีไทย.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 10 เมษายน 2564. เข้าถึงได้จาก http://www.smusichome.com/index.php?lay=show&ac=article&Id=118537&Ntype=4

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ประวุฒิ เข็มภาษิต. (2564, 18 เมษายน). ศิษย์นายพิษ รัตนสันเทียะ นักดนตรีวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง. สัมภาษณ์.

พิษ รัตนสันเทียะ. (2564, 18 เมษายน). ศิษย์และนักดนตรีคณะศิษย์เกตุคง ผู้ก่อตั้งและหัวหน้าวงปี่พาทย์คณะรัตนบรรเลง. สัมภาษณ์.

เรียง รอสูงเนิน. (2564, 17 เมษายน). ศิษย์และนักดนตรีคณะศิษย์เกตุคง นักดนตรีในจังหวัดนครราชสีมา. สัมภาษณ์.

การเจรจาเลียนสำเนียงตามเชื้อชาติที่ปรากฏในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา

RACIAL ACCENTED SPEECH APPEARING IN LAKHON PHANTHANG RACHATHIRAT: SAMING PHRA RAM ARSA EPISODE

ภุมรินทร์ มณีวงษ์*

PHOOMARIN MANEEWONG

(Received: July 15, 2022; Revised: August 9, 2022; Accepted: August 29, 2022)

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมรูปแบบการเจรจาสำเนียงตามเชื้อชาติของตัวละครที่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ วิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสังเกต และการฝึกปฏิบัติ สรุปผลการวิจัยด้วยรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ โดยศึกษาบทบาทตัวละคร 3 เชื้อชาติ ได้แก่ มอญ พม่า และจีน

จากการศึกษาพบว่า ในการเจรจาเลียนสำเนียงของตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ ในการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา มี 2 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบการฝึกหัดเลียนสำเนียงแต่ละเชื้อชาติ มีวิธีดังนี้ 1) ผู้แสดงต้องท่องจำบทการแสดงให้ได้ 2) การฝึกหัดกับครูผู้ฝึกซ้อมด้วยการฝึกพูดตาม 3) ใช้วิธีการผันเสียงตามวรรณยุกต์ สระ และตัวสะกด 4) เมื่อพูดได้จึงฝึกปฏิบัติการแสดงต่อไป

2. รูปแบบการเจรจาเลียนแบบสำเนียงของทั้ง 3 เชื้อชาติ มีวิธีดังนี้ 1) การเจรจาเลียนสำเนียงมอญใช้วิธีการเจรจาด้วยลักษณะการใช้เสียงขึ้นลง ช้าและชัด มีการปรับเสียงวรรณยุกต์ 2) การเจรจาเลียนสำเนียงของพม่าเน้นจังหวะของคำ มีการใช้หางเสียงต่ำเป็นส่วนใหญ่ เน้นการกดเสียงในลำคอ การแบ่งคำ รวมถึงการกระแทกเสียงให้หนักแน่น

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Sukhothai the College Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

3) การเจรจาเลียนสำเนียงของจีน ที่ต้องใช้การผันเสียงของวรรณยุกต์ ตัวสะกดให้มีความสั้นและห้วน มีการแปลงตัวสะกดให้เกิดสำเนียงที่ใกล้เคียง

คำสำคัญ : การเจรจาในละคร สำเนียงตามเชื้อชาติ ละครพันทาง ราชาธิราช

Abstract

The objective of this study was to collect patterns of racial accented speech of characters appearing in Lakhon Phanthang Rachathirat in episode of Saming Phra Ram Arsa by using a qualitative research methodology comprising analysis of academic documents, interviews, electronic media, observation, and practice. The results were concluded by employing descriptive analytics focusing on the roles of characters from 3 nationalities, namely Mon, Burmese and Chinese.

The results could be divided into two patterns as follows:

1. The training pattern that the actors used to imitate the accent included (a) memorizing the script; (b) practicing with the trainer by repeating what he/she said; (c) inflection of tone, vowel and spelling; (d) practicing their acting if they could get through their speech;

2. The speech pattern of accent imitation used by 3 nationalities comprised (a) Mon accent required an up-down voice, slow and clear speech. The tone was also adjusted; (b) Burmese accent emphasized the rhythm of words. It was mostly used in low tone of voice, focusing on pressing sound in the throat, word division of speech, speaking sharply; (c) In Chinese accent imitation, the tone of the voice was modified to make it shorter, and the spelling has been adjusted to make accent more similar to Chinese.

Keywords: Speech in the drama, ethnic accent, Lakhon Phanthang, Rachathirat

บทนำ

ละครพันทางเป็นรูปแบบการแสดงละครรำอีกประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานรูปแบบการแสดงละครรำดั้งเดิมกับวัฒนธรรมใหม่ที่ได้มาจากสิ่งที่มีอยู่ในบริบทของสังคม และวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้นที่ประกอบไปด้วยกลุ่มเชื้อชาติต่าง ๆ ทั้งที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของกษัตริย์ไทย โดยสิ่งที่ติดมากับกลุ่มคนเชื้อชาติเหล่านี้กลับกลายเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดการพัฒนาการแสดงละครรำดั้งเดิมของไทย มาเป็นรูปแบบของละครที่มีความแปลกใหม่ในช่วงเวลานั้น ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นรูปแบบของละครพันทางในยุคปัจจุบัน แต่เดิมนั้นยังไม่ได้เรียกละครพันทางเหมือนอย่างเช่นปัจจุบัน แต่เรียกตามลักษณะของละครที่เกิดขึ้น หรือ เรียกตามชื่อ เจ้าของคณะละคร เป็นต้น

ลักษณะที่โดดเด่นของละครพันทางคือ การนำเรื่องราว ตลอดจนสิ่งที่แสดงให้รู้ถึงอัตลักษณ์ของเชื้อชาติมาผสมผสานกับองค์ประกอบ และรูปแบบของการแสดงละครรำของไทย ที่ออกมาในลักษณะละครแบบลูกผสมที่มีทั้งท่ารำไทยผสมลีลาของท่าทางในเชื้อชาติที่นำเรื่องราวมาแสดงด้วยความผสมผสานของรูปแบบละครนี้ จึงมีผู้เรียกรูปแบบการแสดงละครนี้ว่าละครผสมสามัคคี โดยคำว่า “ละครผสมสามัคคี” นี้เป็นคำเรียกที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เนื่องจากมีวิธีผสมผสานจากสิ่งต่าง ๆ มากมาย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, น. 296) ถึงแม้รูปแบบการแสดงละครพันทางเป็นละครที่ผสมผสานขึ้นใหม่ ที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากการแสดงละครดั้งเดิม สิ่งสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของละครพันทางนอกจากรูปแบบเครื่องแต่งกาย ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแล้ว สำเนียงภาษาศัพท์ของเชื้อชาติที่นำมาใช้เจรจาประกอบการแสดง นับเป็นส่วนสำคัญที่เอื้อให้การแสดงละครพันทางนั้นมีความสมจริงและใกล้เคียงกับเชื้อชาติของเรื่องที่นำมาแสดงได้เป็นอย่างดี

สำหรับการเจรจาสำเนียงตามเชื้อชาติในรูปแบบละครพันทางเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงให้เห็น ถึงลักษณะเฉพาะของการแสดงละครพันทาง การเจรจานับว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้แสดงต้องเจรจาออกมาให้ได้สำเนียงของเชื้อชาตินั้น ซึ่งสำเนียงที่พบในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ซึ่งมีวิธีการเจรจาตามสำเนียงของแต่ละเชื้อชาติก็มีความแตกต่างกันไปตามเชื้อชาติ ซึ่งบางสำเนียงมีความคล้ายคลึงกัน มีการออกเสียงที่คล้ายกัน บางสำเนียงมีการออกเสียงในการเจรจาที่ต่างกัน จึงทำให้ผู้ที่ไม่มีประสบการณ์

ในการแสดงเกิดความสับสน และอาจไม่เข้าใจในวิธีการเจรจาตามสำเนียงเชื้อชาติของตัวละคร ซึ่งการเจรจานั้นนับว่ามีความสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงสมบูรณ์ และเสมือนจริง อาจเป็นปัจจัยสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงเกิดความกังวลได้ ด้วยบางครั้งในการเจรจาต้องมีการใช้ท่าทาง สีหน้า อารมณ์ ประกอบขณะเจรจายิ่งทำให้เป็นจุดดึงดูดความสนใจจากผู้ชมในขณะที่กำลังแสดงอยู่

ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช มีลักษณะการเจรจาของตัวละครต้องเจรจาเองในบางช่วงบางตอน โดยบทเจรจานั้นเป็นการตัดตอนมาจากตัวบทละครที่เป็นแบบกลอนสุภาพ หรือกลอนบทละคร และบทร้อยแก้วที่มาจากการเรียบเรียงจากคำในบทกลอน ผู้แสดงต้องใช้การเจรจาด้วยคำไทยปกติที่มีอยู่ตามบทแต่ต้องมีการเพิ่มเติมในเรื่องของสำเนียงภาษาตามสำเนียงเชื้อชาติของตัวละครนั้นเข้าไป หากเป็นตัวละครที่มีเชื้อชาติมอญ - พม่า ผู้แสดงก็ต้องเจรจาให้ได้หางเสียงเลียนแบบเสียงของมอญ - พม่า ซึ่งเป็นเรื่องยาก หากผู้แสดงยังไม่เคยแสดงหรือไม่มีประสบการณ์มาก่อน ผู้แสดงต้องฝึกหัดการเจรจาให้เกิดความเข้าใจในการใช้สำเนียง หางเสียง การผันเสียงให้ได้ความใกล้เคียงของเชื้อชาตินั้นมากที่สุด ทั้งนี้ลักษณะการเจรจาของเชื้อชาติต่าง ๆ ที่พบในการแสดงละครพันทางที่แสดงอยู่ในปัจจุบันและทุกครั้งที่แสดงผู้แสดงยังต้องเจรจาตามเชื้อชาติที่สามารถเห็นได้ชัดคือ การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช เป็นเรื่องราวที่ประกอบไปด้วยตัวละครเชื้อชาติมอญ พม่า และจีน

ด้วยความยากในการเจรจาเพื่อให้ได้สำเนียงตามเชื้อชาติ ประกอบกับโอกาสที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้แสดงละครพันทางมีไม่ทั่วถึง จึงทำให้การฝึกหัดเจรจาถูกจำกัดอยู่แต่ในกลุ่มของผู้ที่เคยแสดง ประกอบกับการเรียนรู้วิธีการเจรจาสำเนียงในการแสดงละครพันทางนี้ มิได้มีการสอนอย่างแพร่หลายโดยทั่วไป จึงเป็นองค์ความรู้เฉพาะตัวบุคคลของผู้ที่มีประสบการณ์ในการแสดงที่ถ่ายทอดให้แก่ผู้แสดงในรุ่นหลังในแบบตัวต่อตัวด้วยวิธีมุขปาฐะมากกว่า ส่วนในด้านการเรียนการสอนยังไม่พบว่ามีการสอนอย่างแพร่หลาย มีบางสถานศึกษาเท่านั้นที่เปิดสอน เช่น สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ ซึ่งเป็นการฝึกในสำเนียงมอญ และจีน ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ ที่ศึกษาตอนสมิงพระรามรบกามนี เท่านั้น

ทั้งนี้ การเจรจาสำเนียงในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ผู้ที่เจรจาได้ต้องเป็นผู้ที่มีความเข้าใจที่เป็นผลมาจากประสบการณ์การแสดง และถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นในกลุ่มเท่านั้น ผู้ที่มิได้รับโอกาสจึงไม่สามารถเรียนรู้หรือรับการฝึกการเจรจาได้อย่างถูกต้อง จึงทำให้การเจรจาตามสำเนียงภาษาในการแสดงละครพันทางกลายเป็นสิ่งที่ยาก ทั้งยังขาดความชัดเจนในวิธีการฝึกหัด ดังนั้น ในความสำคัญของการเจรจาสำเนียงในการแสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้เขียนจึงสนใจในการศึกษา รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการเจรจาตามสำเนียงเชื้อชาติในการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเรียนรู้ จัดทำเป็นข้อมูลทางวิชาการ สำหรับการค้นคว้า อ้างอิงในวงวิชาการและวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยต่อไป รูปแบบการเจรจาสำเนียงตามเชื้อชาติของตัวละครที่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระราม มี 3 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงพม่า และสำเนียงจีน

สำหรับวิธีการศึกษาในเบื้องต้นผู้เขียน ใช้วิธีการศึกษาจากรูปแบบเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ รวมไปถึงการฝึกปฏิบัติที่เกิดจากประสบการณ์ในด้านการแสดง การฝึกซ้อมการแสดง โดยแบ่งการรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. วิธีการเรียนรู้จากการสังเกตบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงได้แก่ บทการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร บทการแสดงละครพันทางของวิทยาลัยนาฏศิลป

2. วิธีการสัมภาษณ์กลุ่ม ครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลปิน และผู้ที่เคยได้รับบทบาทของตัวละครตามเชื้อชาติในรูปแบบละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลป ในเรื่องวิธีการเจรจาสำเนียงต่าง ๆ ที่มีอยู่ในการแสดงละครพันทาง หรือตัวละครที่มีเชื้อชาติ มอญ พม่า และจีน โดยผู้ให้สัมภาษณ์ต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ได้รับการยอมรับ เคยได้รับบทบาทเป็นผู้แสดง เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอดการแสดงของตัวละครในเชื้อชาตินั้น

3. วิธีการสังเกตการณ์ โดยสังเกตการณ์จากขั้นตอนการฝึกการเจรจา วิธีการเจรจา การออกเสียง รวมไปถึงวิธีการถ่ายทอดให้แก่ผู้รับการถ่ายทอดและการแสดง ซึ่งในการสังเกตนั้นผู้เขียนได้มีส่วนร่วมในการทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยผู้ฝึกซ้อม และร่วมเป็นผู้แสดงด้วย นอกจากนี้ยังใช้วิธีการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมจากการชมการแสดงจริง และชมจากสื่อวีดิทัศน์

ใช้การสังเกตจากสำเนียงการพูด การสนทนา หรือการใช้ภาษาในวิถีชีวิตของกลุ่มภาษาที่มีความสัมพันธ์กับสำเนียงที่ปรากฏในเชื้อชาติการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา

4. การได้เป็นผู้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากผู้ถ่ายทอดที่เป็นผู้แสดงและสามารถเจรจาสำเนียงของเชื้อชาตินั้นได้

ผลการศึกษาในขั้นตอนวิธีการศึกษาพบว่าการเจรจาในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา คือการพูดของตัวละครที่มี 2 ลักษณะได้แก่ ผู้แสดงเจรจาคนเดียว และผู้แสดงเจรจาโต้ตอบตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ในทางการแสดงละครถือว่าการเจรจาเป็นองค์ประกอบสำคัญในกระบวนการการแสดงอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครรำแบบดั้งเดิมหรือละครสมัยใหม่ การเจรจาของตัวละครนับว่าเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการที่ช่วยให้มีการดำเนินเรื่องต่อไป ทั้งนี้ ในการเจรจานั้นอาจเป็นบทเจรจาที่ถูกแต่งขึ้นที่มีทั้งรูปแบบร้อยแก้ว และร้อยกรอง หรือการเจรจาที่เกิดจากการด้นบทโดยตัวผู้แสดงเอง สำหรับขั้นตอนในการเจรจาที่ปรากฏในรูปแบบการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการเจรจาเพื่อสรุปใจความสำคัญ หรือเน้นย้ำในสิ่งที่กระทำเพื่อให้ดำเนินเรื่องต่อ หากสังเกตจากการแสดงแล้ว พบว่าที่ช่วงการเจรจาสามารถแบ่งได้ ดังนี้

1. การเจรจาหลังจากที่ผู้แสดงได้แสดงท่าทางประกอบการตีบทตามคำร้องเรียบร้อยแล้ว

2. การเจรจาระหว่างผู้แสดง กำลังแสดงท่าทางประกอบการตีบทตามคำร้องโดยใช้ช่วงจังหวะทำนองรับร้อง หรือช่วงที่กำลังร้องโดยการเจรจาสอดแทรกให้มีเนื้อหาเข้ากับเหตุการณ์ในขณะที่ดำเนินอยู่

3. การเจรจาสอดแทรกในขณะที่เพลงกำลังบรรเลงประกอบเหตุการณ์นั้นอยู่

4. การเจรจาในขณะที่ไม่มีเพลงร้อง และเพลงบรรเลงประกอบ

5. การเจรจารับบทของผู้แสดงที่กำลังมีบทโต้ตอบอยู่

ทั้งนี้ การเจรจาในแต่ละช่วง ต้องดูบริบทของการแสดงในขณะนั้นว่าเป็นการรบกวนผู้แสดงที่กำลังมีบทบาท หรือ กำลังมีบทเจรจาสำคัญอยู่หรือไม่ เพื่อไม่ให้ผู้ร่วมแสดงท่านอื่นเสียสมาธิ เสียจังหวะในการแสดง ซึ่งต้องระมัดระวังให้ดี เมื่อได้ทราบช่วงจังหวะในการเจรจาในการแสดงเป็นอย่างดีแล้ว สิ่งสำคัญต่อไปที่ผู้แสดงต้องเรียนรู้เมื่อได้รับเลือกให้เป็นผู้แสดงตามบทบาทของเชื้อชาติ คือการทำความเข้าใจกับบทเจรจาที่ต้องมีการใช้สำเนียงตามเชื้อชาติ ในเรื่องที่นำมาแสดงที่สอดคล้องกับลักษณะการแสดงละครพันทาง โดยเชื้อชาติที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางนั้นมีความแตกต่างของการเจรจาสำเนียงต่างกันไป

ในแต่ละเรื่อง เพื่อให้เข้าใจถึงวิธีการเจรจาตามสำเนียงของเชื้อชาตินั้นได้อย่างถูกต้อง จึงขออธิบายเป็นกลุ่มตามสำเนียงของแต่ละเชื้อชาติ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 การเจรจาเลียนสำเนียงของเชื้อชาติมอญ สำหรับตัวละครที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางที่มีเชื้อชาติมอญและต้องเจรจาสำเนียงมอญ ที่พบเห็นได้ชัดเจนที่สุดคือตัวละครพันทางในเรื่องราชาธิราช ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการทำสงครามระหว่างมอญ และพม่า โดยเนื้อเรื่องมุ่งเน้นไปที่การยกย่องเชิดชูพระเกียรติพระเจ้าราชาธิราชกษัตริย์มอญ ผู้มีความสามารถในการทำสงคราม โดยระหว่างการทำสงครามมักมีเหตุการณ์ปลีกย่อยที่สลับกันไปตามลักษณะอรรถรสของการจัดทำบทละคร ซึ่งบทละครเรื่องราชาธิราชนี้ ประพันธ์บทโดย หลวงพัฒนพงษ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) ต่อมากรมศิลปากรได้นำมาปรับปรุงและเรียบเรียงขึ้นใหม่ และได้จัดแสดง ชุดสมิงพระรามอาสาเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2495 ณ โรงละคอนศิลปากร นอกจากนี้ยังมีอีกหลายตอนที่นำมาแสดงทั้งในรูปแบบตอนสั้น และตอนที่นำมาร้อยเรียงขึ้นใหม่เพื่อเน้นตัวละครเอกในแต่ละตอน เช่น ตอนมะกะโทสามิภักดิ์ สัจจาธิษฐานพ่อลาวแก่นท้าว พระยาน้อยชมตลาด สัจจะสมิงนครอินทร์ (ภุมรินทร์ มณีวงษ์, 2559, น. 47)

สำหรับวิธีการเจรจาในรูปแบบสำเนียงมอญผู้แสดงต้องหัดจากการฟังแล้วฝึกพูดตาม ดังที่ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2565, 4 เมษายน) ได้อธิบายว่า

> *“ในตอนที่เริ่มฝึกหัดต่อบทตัวละครมอญ ไม่ว่าจะเป็นสมิงพระราม สมิงนครอินทร์ ลาวแก่นท้าว พระเจ้าราชาธิราช เมื่อได้บทมาแล้ว ต้องท่องจำให้ได้ เมื่อท่องจำได้แล้วจะต้องไปฝึกพูดให้เป็นสำเนียงแบบมอญ โดยฝึกกับแม่ (คุณครูลมุล ยมะคุปต์) ซึ่งวิธีฝึกคือการฟังและพูดตามจนคล่อง ถ้าตรงไหนที่จำเสียงไม่ได้ก็จะใช้วิธีจดวรรณยุกต์ให้ตรงกับเสียงที่พูดกับแม่”*

โดยในการฝึกนี้แสดงว่านอกจากมีการต่อท่าทางในการแสดงแล้วการฝึกการเจรจาถือเป็นสิ่งสำคัญ เป็นการฝึกระหว่างตัวบุคคล โดยผู้ที่ได้รับการฝึกจะได้รับการชี้แนะการออกเสียง ถ้าหากจำไม่ได้ต้องใช้วิธีการผันเสียงตามวรรณยุกต์ให้ตรงกับเสียงที่ครูถ่ายทอดให้ เพื่อให้ได้ฝึกการออกเสียงให้ได้สำเนียงแบบมอญ ดังที่ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2565, 4 เมษายน) ได้อธิบายว่า

> *“การพูดให้ได้สำเนียงมอญ สิ่งสำคัญคือจะต้องพูดช้า ๆ เนิบ ๆ แต่ชัดคำ เพราะบางครั้งต้องพูดเป็นคำกลอนยิ่งต้องเน้นอักขระให้ชัด ถ้าพูดแบบธรรมดาก็ต้องแบ่งวรรคให้ถูกต้อง ใช้เสียงขึ้นลงอยู่เสมอ และจะต้องใช้การลากหางเสียงในพยางค์สุดท้าย*

เพราะการพูดแบบในละครนี้คงไม่ตรงตามหลักของภาษามอญโดยตรง เป็นแค่การเลียนสำเนียงมาเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากการพูดปกติ”

ซึ่งแสดงว่าในการเจรจาในการแสดงนั้นเป็นเพียงการเลียนแบบเฉพาะสำเนียงเท่านั้นไม่ได้เจรจาอย่างสำเนียงมอญแท้ ๆ

นอกจากนี้ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2565, 20 มีนาคม) ผู้แสดงเป็นตัวละครเชื้อชาติมอญในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสัจจะสมิงนครอินทร์ เมื่อปี 2523 ได้กล่าวถึงวิธีการเจรจาสำเนียงมอญว่า

“การเจรจาเป็นสิ่งสำคัญมากเป็นเสน่ห์ของการแสดงละครพันทาง ถ้าเป็นตัวมอญก็ต้องพูดมอญ ต้องรู้จังหวะในการพูดที่มีทั้งช้า และกระชับ ตามอารมณ์ของตัวละครด้วย การพูดมอญสิ่งสำคัญคือการลากเสียงการใช้หางเสียงที่จะขึ้นลงในคำท้าย และจะต้องพูดให้มีจังหวะมีน้ำหนักขึ้นลง จะไม่พูดเป็นน้ำหนักเสียงแบบเดียวตลอดทั้งประโยค เพราะการเจรจานั้นมีทั้งพูดแบบกลอน และการพูดแบบความเรียง การจะเล่นเป็นตัวละครชาติใดก็ต้องศึกษาให้ชัด เพราะประสบการณ์จะเป็นสิ่งช่วยให้เข้าใจมากขึ้นด้วย”

อาจกล่าวได้ว่าในการแสดงละครนั้นการเจรจาสามารถอยู่ในช่วงใดของการแสดงก็ได้ ขึ้นอยู่กับผู้จัดทำบท และผู้กำกับเห็นควรว่าเหมาะสม ทั้งนี้ การเจรจาก็มีส่วนจำเป็นที่ช่วยเน้นย้ำเหตุการณ์ในฉากสำคัญ ๆ เช่น ฉากที่ตัวละครกำลังเข้าสู่จุดขัดแย้ง จุดสรุปเรื่องหรือจุดสำคัญต่าง ๆ ในการแสดงโดยเฉพาะฉากรบที่เป็นฉากแสดงฝีมือของผู้แสดงอีกฉากหนึ่งในตอนรบระหว่างสมิงพระรามและกามนี เป็นอีกฉากที่อยู่ในเรื่องราชาธิราชเป็นตอนสำคัญที่นิยมนำมาแสดงในระหว่างก่อนการรบ มีช่วงที่ให้ตัวละครเจรจากับล่ามของแต่ละฝ่ายด้วยสำเนียงตามเชื้อชาติของตัวละคร สมิงพระรามซึ่งเป็นตัวละครเชื้อชาติมอญ ก็ต้องเจรจากับล่ามที่เป็นเชื้อชาติพม่าด้วยภาษามอญ ในตอนนี้ผู้แสดงต้องรู้จักการแบ่งจังหวะและความสำคัญด้วยน้ำเสียง พร้อมทั้งใส่ลีลาท่าทางประกอบการเจรจาตามเหมาะสมดังที่พัชรา บัวทอง (2565, 23 เมษายน) ได้อธิบายว่า

“ในตอนนี้สมิงพระรามต้องพูดด้วยความมั่นใจมีน้ำเสียงที่หนักแน่น และในการพูดจะต้องทำท่าทางบางท่าที่เป็นท่าสำคัญ เช่นในบทเจรจาที่ว่า เอ๊อ นี่แหน่ะหล่ามเจ้าจงไป๊บ๊อก กับฝ่ายแม่ทัพจื๊นเค้าเถอะหว่า เราจะรบกัน ทิ้งเป็น ทิ้งต๊าย เลยเชี้ยวนะ”

นอกจากนี้พัชรา บัวทอง ยังได้อธิบายถึงวิธีการฝึกพูดสำเนียงมอญว่า

“ในตอนฝึกจะฝึกพูดเป็นประโยคสั้น ๆ ที่ละวรรค เป็นการพูดตามครู พอพูดได้ก็จะชินและสามารถปรับใช้กับประโยคในบทอื่น ๆ หรือตัวละครมอญอื่น ๆ เช่น พลายชุมพลในตอนที่รบกับพระไวยก็ได้”

จากแนวทางของการฝึกและวิธีการที่ได้ศึกษาในการฝึกเจราจาสำเนียงมอญ และการสังเกตจากการแสดงจริงพบว่าในการเจรจาสำเนียงมอญนี้ ลักษณะการออกเสียงคือมีการใช้เสียงสามัญ และการผันเสียงตามวรรณยุกต์ที่ใช้เพื่อให้เกิดเสียง แต่มิได้ใช้ตรงกับรูปคำของบทที่ใช้ เนื่องจากในการพิมพ์บทการแสดงนั้น ตัวบทยังคงเป็นคำภาษาไทยปกติ ไม่ได้เติมวรรณยุกต์ผันตามเสียงที่เจรจาออกมา ผู้ที่รับการฝึกจึงใช้วิธีฝึกด้วยการท่องจำ และการเติมวรรณยุกต์เพื่อช่วยย้ำเตือนเวลาอ่านบท และลักษณะการเจรจาผู้เจรจาต้องแบ่งวรรคตามพยางค์หรือคำโดยที่ไม่ให้เสียรูปประโยค แต่เน้นการใช้น้ำเสียงขึ้นลงตามพยางค์ หรือคำ ผนวกกับการอออกเสียงที่มีความหนัก เบา และการลากหางเสียงขึ้นลงของคำท้ายประโยค ตามตัวอย่างดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตัวอย่างบทเจรจาเลียนสำเนียงมอญประเภทร้อยแก้ว จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ฉากหน้าคุก

บทเจรจาในรูปแบบการพิมพ์ที่ปรากฏในบทการแสดงของสมิงพระราม	**การผันเสียงวรรณยุกต์ ตัวสะกด และจังหวะขึ้นลงของเสียงในการเลียนสำเนียงมอญ**
ข้าแต่ท่านผู้คุม เราก็เป็นทหารของกรุงหงสาวดี มีฝีมือ ได้ฝึกปรือในเพลงทวนแต่ก่อนมา แต่ต้องถูกท่านมังรายกะยอฉะวา ราชโอรส จับตัวเราได้ในกลางศึก เพราะช้างพลายประกาศมาศ ของเรา ติดหล่มลึกจึงถูกล้อมไว้	ข่าแต๊(+)... ถั่นผู่คุ้ม(-). เร้าก่อเป็นทหาร(+)...ของกรุงหงสาวดี๊(+)... มีฝีมือ.ได้ฝึกปรื๊อ...ในเพลงท้วน(+).แต๊ก่นมา(-). แต๊ต้องถู๊ก(+). ถั่นมังรายกะยอฉะวา(+)... ราชโอรส. จับตัวเราได่(-).ในกลางศึก. เพราะช้างพลาย(+)...ประกาศมาศ(+).ของเรา. ติดหล่มลึก(-). จึงถูกล้อม(-)ไว้.

ที่มา : ผู้เขียน

หมายเหตุ ความหมายของสัญลักษณ์มีดังนี้

(+) หมายถึงการลางหางเสียงยาวและสูง (-) หมายถึงการลางหางเสียงสั้นและต่ำ

... หมายถึงการยืดเสียงพยางค์/คำให้ยาว . หมายถึงการหยุดเสียงพยางค์/คำให้สั้น

จากตารางที่ 1 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงมอญประเภทร้อยแก้ว จากบทละครเรื่อง ราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ฉากหน้าคุก เห็นได้ว่าในการเจรจาจากบทที่เป็นคำภาษาไทยปกติ และคำที่มีการผันเสียงตามวิธีเจรจาอย่างสำเนียงมอญ ตามที่ได้ศึกษา พบว่าในการพูดแต่ละครั้ง เสียงของแต่ละคำมักมีการปรับขึ้นลงตามรูปเสียงวรรณยุกต์ของภาษาไทย โดยมีการผันเสียงให้ใกล้เคียงกับสำเนียงมอญ ที่เลียนแบบมาให้มากที่สุด ทั้งนี้ ในการเจรจาอาจมีความเป็นไปได้ ที่มีการคลาดเคลื่อนของเสียง เพราะผู้ที่แสดงในแต่ละครมีประสบการณ์และความถนัดที่แตกต่างกัน แต่โดยภาพรวมการเจรจาของสำเนียงมอญนี้พบว่า ต้องพูดช้าแต่ชัดคำ มีการลากหางเสียงขึ้นลง และการใช้เสียงในลำคอในในบางคำ เช่น คำว่า “อ่อ”...(ลากเสียงแล้วผันเป็นเสียงตรีเป็น อ๊อ... หรือคำว่า “เออ” (เอ๊อ....ผันเป็นเสียงตรี...แล้วลากเสียงหยุดที่เออ) ขึ้นอยู่กับการเว้นวรรคคำ และหมวดของกลุ่มตัวอักษรที่มีทั้งกลุ่มอักษรสูง อักษรกลาง และอักษรต่ำ ซึ่งการผันเสียงวรรณยุกต์พบว่าบางคำมีรูปวรรณยุกต์ตรงตามคำ และบางคำต้องผันวรรณยุกต์ไปอีกเสียง ทั้งนี้ ในการเจรจาสำเนียงมอญนี้หากสังเกตและวิเคราะห์จากคำสัมภาษณ์ และคำอธิบาย เห็นได้ว่าการเจรจาในสำเนียงมอญที่ใช้ในการแสดง เน้นไปที่เสียงที่เจรจาออกมา มากกว่ารูปคำที่ปรากฏในบทเจรจา

กลุ่มที่ 2 การเจรจาสำเนียงของเชื้อชาติพม่า เป็นเรื่องราวเดียวกันกับเรื่องราชาธิราช เพราะในการแสดงละครพันทางในปัจจุบันนอกจากเรื่องราชาธิราชแล้ว ยังพบว่า มีตัวละครที่เป็นเชื้อชาติพม่าในเรื่องอื่น ๆ เช่น เรื่องผู้ชนะสิบทิศ เรื่องตะเลงพ่าย เรื่องพม่าเสียเมือง หรือเรื่องอื่น ๆ ที่มีการจัดทำบทขึ้นใหม่ แต่เชื้อชาติพม่าที่ยังคงเจรจาอย่างสำเนียงพม่านั้น ยังคงมีเรื่องราชาธิราชที่ผู้แสดงหากต้องแสดงเรื่องนี้ก็ยังต้องเจรจาเลียนแบบสำเนียงพม่าเช่นเดิม

จากการศึกษาพบว่า ในการเจรจาด้วยสำเนียงพม่าในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา เมื่อปี พ.ศ.2495 ณ โรงละคอนศิลปากร นั้น ยังคงกระบวนการถ่ายทอด และสืบทอดทั้งวิธีการเจรจาและวิธีการแสดงบทบาทฝ่ายพม่าต่อกันมาโดยมิได้ขาดสาย การเจรจาสำเนียงพม่าก็ยังใช้วิธีเดียวกับการฝึกการเจรจาอย่างสำเนียงมอญ แต่การเลียนเสียงมีความแตกต่างกันคือการเจรจาแบบสำเนียงพม่ามีจังหวะการเจรจาแบบสั้น ๆ ห้วน ๆ ผสมการลากเสียงคำท้าย ดังที่ ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ (2565, 4 เมษายน) ผู้ที่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงเป็นตัวละครฝ่ายพม่าได้อธิบายว่า

“ในการพูดแบบพม่า เป็นการพูดที่เลียนแบบมาเหมือนกับพวกมอญ พวกลาว จะต้องพูดได้เหมือนสำเนียงธรรมชาติจริง ๆ แค่เรานำเอาสำเนียงบางลักษณะที่พม่า มอญเขาพูดกันมาใช้มากกว่าเลียนสำเนียงพม่าเวลาจะพูดให้นึกถึงพื้นที่ที่พูด เหน่อแถวสุพรรณ แต่ไม่ได้เหน่อแบบสุพรรณ จะเหน่อแค่หางคำหางเสียงน้ำหนักเสียงจะห้วนกว่า การพูดมอญจะไม่เล่นลีลายืดแบบมอญ”

นอกจากนี้ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และไพฑูรย์ เข้มแข็ง ยังได้อธิบายการเจรจาสำเนียงพม่าที่มีความเห็นตรงกันว่า พม่าไม่พูดเสียงลอยแบบมอญ แต่พูดด้วยน้ำเสียงที่หนักแน่น มีความทุ้ม ไม่นุ่มนวลแบบมอญ แต่ในการพูดมีจังหวะกระตุกคำที่ชัดและหนักแน่นกว่า

ตารางที่ 2 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงพม่าประเภทคำเจรจาแบบร้อยแก้ว จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนแต่งงาน ฉากภายในพระราชมณเฑียร

บทเจรจาในรูปแบบการพิมพ์ที่ปรากฏในบทการแสดงของพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง	**การผันเสียงวรรณยุกต์ ตัวสะกดและจังหวะขึ้นลงของเสียงในการเลียนสำเนียงพม่า**
นี่แน่ท่านอำมาตย์ ท่านจงให้ประกาศโองการของเรา ป่าวร้องไปจงทั่วเขตแคว้น แดนอังวะพระนคร ให้ประชาราษฎรจงได้ทราบ ตราบแต่วันนี้ ไปจนวันหน้า	นี่...แน่... ท่าน.อำ.มาตย์(-)..... ท่าน.จง. ให้... ประ.กาศ... โอง(-)การ(-)ของเรา(-). ป่าว...ร้อง... ไป.จง(-). ทั่ว.เขต.แคว้น(-). แดน... (+) อัง.วะ. พระ.นะ.คร. ให้(-).... ประ.ชา.ราษ.ษะ.ฎร(-)..จง.ได้.ทราบ ตราบ.(-).แต่.วัน.นี้(-). ไป.จน.วัน.(-).หน้า(-)...

ที่มา : ผู้เขียน

จากตารางที่ 2 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงพม่าประเภทร้อยแก้ว จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนแต่งงาน ฉากภายในพระราชมณเฑียร เห็นได้ว่าในการพูดจากบทที่เป็นคำภาษาไทยปกติ และคำที่มีการผันเสียงตามวิธีการเจรจาอย่างสำเนียงพม่าแต่ละครั้ง มีการใช้จังหวะในการเน้นคำที่มากกว่าสำเนียงมอญ และมีการใช้หางเสียงต่ำเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งในการเจรจานอกจากมีการใช้หางเสียงที่ต่ำเป็นหลักแล้ว การเจรจาเลียนสำเนียงพม่าคงรูปแบบของคำไทยได้มากกว่าสำเนียงมอญ มีการผันวรรณยุกต์หรือเปลี่ยนรูปคำน้อยกว่าสำเนียงมอญ และในการเจรจาสำเนียงพม่าเน้นการกดเสียงในลำคอในการเว้นวรรคตามคำ หรือพยางค์ เช่น คำว่า “ป่าว...ร้อง... ไป.จง(-). ทั่ว.เขต. แคว้น.แดน... (+) อัง.วะ. พระ.นะ.คร.” ซึ่งเห็นการวาง “.” เป็นจังหวะของการเจรจา

ตามพยางค์หรือคำที่มากกว่าสำเนียงมอญ นอกจากนี้สิ่งสำคัญในการเจรจาอย่างสำเนียงพม่า มีการเน้นคำด้วยการกระแทกน้ำเสียงที่หนักแน่นอย่างชัดเจน

กลุ่มที่ 3 การเจรจาสำเนียงของเชื้อชาติจีน ในการแสดงละครพันทางที่ประกอบไปด้วยเชื้อชาติจีน ปรากฏทั้งรูปแบบการแสดงละครพันทางที่เป็นเรื่องจีน เช่น เรื่องสามก๊ก เรื่องก้วนหยั่นคู่ เรื่องตำนานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว เรื่องพระนางเมี่ยวซาน (ตำนานพระโพธิสัตว์กวนอิม) แต่ส่วนมากเรื่องเหล่านี้มีเพียงเพลงสำเนียงจีน หรือตัวประกอบที่ต้องเจรจาแบบสำเนียงจีนเท่านั้น ตัวแสดงส่วนใหญ่ของเรื่องก็ยังคงเจรจาแบบคำภาษาไทยปกติ ยกเว้นเรื่องราชาธิราชที่ตัวละครจีนในเรื่องยังคงเจรจาด้วยสำเนียงจีน ตามรูปแบบที่ได้สืบทอดมา

การเจรจาอย่างสำเนียงจีนในเรื่องราชาธิราชนี้พบว่าตัวละครฝ่ายจีนประกอบไปด้วย พระเจ้ากรุงจีน กามนี โจวเปียว ทหารจีน และล่ามจีน ที่ใช้การเจรจาสำเนียงจีน ในการเจรจาของตัวละครฝ่ายจีน เป็นการเจรจาตามคำภาษาไทยและใช้วิธีการออกเสียงที่ไม่ชัดมาจากการเลียนแบบคนจีนที่พูดภาษาไทยไม่ชัด ในบทการแสดงของตัวละครฝ่ายจีน พบว่ามีบทร้องที่เป็นภาษาจีนพิมพ์ด้วยตัวอักษรภาษาไทย แต่ในการร้องหรือการเจรจาก็ใช้การผันเสียงวรรณยุกต์ของไทยให้ใกล้เคียงอีกเช่นกัน คำที่ใช้สำหรับบทบาทของตัวละครฝ่ายจีนเป็นคำจีนที่มาจากภาษาจีนแต้จิ๋ว และภาษาจีนที่เป็นสำนวนโบราณที่เป็นภาษาวรรณกรรมของราชสำนัก ซึ่งปัจจุบันคำบางคำไม่สามารถสืบค้นความหมายได้ ส่วนหนึ่งมาจากการบันทึกด้วยภาษาไทย จึงเป็นไปได้ว่าเป็นเหตุที่ทำให้เสียงของคำเดิมคลาดเคลื่อนไป ดังที่กฤษณา บัวสรวง (2565, 4 เมษายน) ผู้ที่เคยรับบทบาทแสดงเป็นตัวกามนี ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชชุดสมิงพระรามอาสา เมื่อ พ.ศ.2495 ได้อธิบายว่า

> *“ภาษาที่ร้องเป็นภาษาจีนหลวง หรือจีนในราชสำนัก เป็นภาษาที่มีชั้นเชิงของวรรณกรรม คนที่เข้าใจ จะเป็นพวกนักปราชญ์ หรือพวกที่รู้หลักของภาษาเพราะเป็นภาษาซ้อนภาษา ส่วนคำบางคำที่เป็นคำจีนที่คุ้น ๆ หูกันทั่วไป เช่น อ๊ั่ว ลื้อ ฮ่อ ซี้เลี้ยว คำเหล่านี้ ครูงิ้วที่เยาวราชเข้ามาสอนพร้อมครูผัน (ครูผัน โมรากุล) ท่านอธิบดีให้ไปหัดเรียนรู้จากงิ้วจะเข้าใจ”*

เห็นได้ว่าคำพูด เช่น อ๊ั่ว ลื้อ ฮ่อ ซี้เลี้ยว บ่เชียงกัง ฯลฯ คำดังกล่าวเป็นคำในภาษาจีนแต้จิ๋ว ซึ่งจีนแต้จิ๋วเป็นกลุ่มจีนที่อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่อดีต นอกจากนี้ ครูงิ้วที่เข้ามาสอนนั้นเป็นครูงิ้วที่แสดงงิ้วแบบแต้จิ๋ว เพราะงิ้วแต้จิ๋วเป็นงิ้วที่ได้รับความนิยมมากในประเทศไทย การเจรจาสำเนียงจีนในการแสดงเรื่องราชาธิราชนี้จึงเป็นภาษาจีนแต้จิ๋วที่ได้รับมาจากงิ้วแต้จิ๋วโดยตรง (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2565, 7 เมษายน)

นอกจากนี้พัชรา บัวทอง และฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ ผู้ได้รับการถ่ายทอดและเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการแสดงของตัวละครจีนในเรื่องราชาธิราช ได้อธิบายว่า ในการเจรจาสำเนียงจีน โดยเฉพาะตัวกามนี เวลาเจรจาต้องนิ่ง เคร่งขรึม และต้องสร้างความสง่าอยู่ตลอดเวลาในการแสดง ถึงแม้ในบทที่ต้องพลาดพลั้งเสียทีให้แก่สมิงพระรามจนต้องตายต้องไม่เสียบุคลิกของนักรบ เวลาพูดต้องใช้พลังเสียงที่มากและเข้มแข็ง แต่ไม่ตะโกนหรือตะคอก เช่น เวลาออกมาแนะนำตัวแบบกระบวนของงิ้ว การเจรจาที่เป็นภาษาไทยแบบสำเนียงจีนก็ต้องมีน้ำเสียงที่ชัดและดัง เพื่อแสดงให้รู้สึกถึงพละกำลัง เป็นที่น่าเกรงขาม การพูดมักใช้การพูดคำไทยผสมคำจีน และเลียนแบบการพูดไม่ชัดของคนจีนที่เห็นกันตามในละครโทรทัศน์นั้นเอง ดังตัวอย่างตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงจีนประเภทคำเจรจาแบบร้อยแก้ว จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี ฉากสนามรบ

บทเจรจาในรูปแบบการพิมพ์ที่ปรากฏ ในบทการแสดงของกามนี	**การผันเสียงวรรณยุกต์ ตัวสะกดและจังหวะขึ้นลงของเสียงในการเลียนสำเนียงจีน**
อาล่ามเอ๊ย ลื้อไปบอก สมิงพระราม นะ ว่าอั๊ว รำทวนสวนสนามเสร็จเรียบร้อยแล้ว ต่อจากนี้ให้ สมิงพระราม เป็นผู้รำนำบาง แล้วอั๊วจะรำตาม	อาล่ำเอ๊ย... ลื้อไปบอกอิสิหมิงพะลัม นะ ว่าอั๊วนี่ ลำทวงสวงสุหนัง เส็กเรียบร้อยเหลี้ยว ต่อจากนี่ให้ อิสะหมิงพะลัม เป็นผู้รำนำบาง เลี้ยวอั๊วเจียรำตัม

ที่มา : ผู้เขียน

จากตารางที่ 3 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงจีนประเภทร้อยแก้ว จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี ฉากสนามรบ เห็นได้ว่าบทเจรจาที่กามนีเจรจากับล่ามซึ่งเป็นคำภาษาไทย เมื่อต้องเจรจาให้ได้สำเนียงอย่างจีน ผู้แสดงต้องใช้การผันเสียงของวรรณยุกต์ ตัวสะกดให้มีความสั้นและกระชับ โดยแปลงตัวสะกดบางตัวให้เกิดสำเนียงที่ใกล้เคียงสำเนียงจีน เช่น “สมิงพระราม” “รำทวนสวนสนาม” การเจรจาให้มีสำเนียงจีนต้องผันเสียงเปลี่ยนรูปคำเป็น “อิสิหมิงพะลัม” “ลำทวงสวงสุหนัง” หากเป็นคำเจรจาที่เป็นภาษาจีน ก็ต้องเจรจาด้วยคำจีนนั้นโดยตรง เช่น คำว่า “ฮ้อ” “อั๊ว” “ลื้อ” “บ่เซียงกัง” “ซี้เลี้ยว” ฯลฯ เพราะคำเหล่านี้ มีความหมายในภาษาจีนและไม่ได้เป็นคำที่เกิดจากการแต่งคำไทยให้เป็นคำจีน

ตารางที่ 4 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงจีนประเภทร้อยกรอง จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี ฉากสนามรบ

บทเจรจาในรูปแบบการพิมพ์ที่ปรากฏ ในบทการแสดงของพระเจ้ากรุงจีน	การผันเสียงวรรณยุกต์ ตัวสะกดและจังหวะขึ้นลงของเสียงในการเลียนสำเนียงจีน
งอเกียว งาเกี่ยวเกี่ยวยี่เซิน งอซิมาเซี้ยงซิ้น งาอาโหงก๊วะ คูเลียวยี่เซิน โหงตีตำเคียงกิน อา กินลีอ่วยกวย ซันเลี้ยวหมิน อา มาเชียงกิน ตาน้อเชียงกิน งอ อา งอ ซิมาเชียงกินอา ฮ่อเยิ่นเป๋าปู อา ช้วนฮวยซิน อา	ง้อเกียว งาเกี่ยวเกี่ยวยี่เซิ้น งอซิมาเซี้ยงซิ้น งาอาโหงวก๊วะ คูเลียวยี่เซิน โหงว๊ตีต๊ำเคียงกิน อา กินลี้อ่วยกวย ซันเลี้ยวหมิน อา หมะเชียงกิน ต่ะน้อเชียงกิน งอ อา งอ ซิมาเชียงกินอา ฮ่ะเยิ่นเป๋าปู อา ช้วนฮ้วยซิน อา

ที่มา : ผู้เขียน

จากตารางที่ 4 ตัวอย่างบทเจรจาสำเนียงจีนประเภทร้อยกรอง จากบทละครเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ตอนสมิงพระรามรบกามนี ฉากสนามรบ พบว่าหากบทเจรจาเป็นคำที่มาจากภาษาจีนแล้วบันทึกด้วยคำภาษาไทย มีการผันวรรณยุกต์และเปลี่ยนคำน้อยกว่า บทเจรจาที่เป็นคำภาษาไทยแต่พยายามผันเสียงวรรณยุกต์ให้ออกเป็นสำเนียงจีน เช่น ในตารางที่ 3 “อาล่ามเอ๊ย ลื้อไปบอก สมิงพระราม นะ ว่าอั๊ว รำทวนสวนสนามเสร็จเรียบร้อยแล้ว” และเมื่อผู้แสดงต้องเจรจาให้ออกเป็นสำเนียงจีน ก็ผันเสียงเป็น “อาล้ั่มเอ๊ยลื้อไปบอก อิสิหมิงพะลัมนะ ว่าอั๊วนี่ลำทวงสวงสุหนังเส็กเรียบร้อยเลี่ยว” ซึ่งเป็นการผันเสียงจากคำภาษาไทยให้ออกเป็นสำเนียงจีน

ฉะนั้นในการเจรจาสำเนียงจีนในการแสดงนั้น ใช้วิธีแปลงเสียงของคำ ให้คล้ายกับการออกเสียงที่ไม่ชัดของคนจีน ทั้งนี้ ในการเจรจาในรูปแบบการแสดง เป็นการเลียนแบบเพื่อให้การแสดงได้อรรถรสเท่านั้น ในการเจรจาอย่างสำเนียงจีนนี้เป็นการศึกษาและวิเคราะห์จากการฝึกหัดในการแสดงที่ใช้กันในการแสดงละครพันทางหรือการแสดงที่มีตัวละครจีน เนื่องจากการเจรจาสำเนียงจีนในการแสดงนี้เป็นสำเนียงที่ง่ายและคุ้นเคยกว่าสำเนียงอื่น ๆ

จากการศึกษาค้นคว้า เรื่องการเจรจาสำเนียงเชื้อชาติในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ซึ่งประกอบไปด้วยวิธีการรวบรวมข้อมูลในการสัมภาษณ์ครู อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปินผู้ที่ได้เคยรับบทบาทเกี่ยวกับตัวละครในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์ในการสอน การแสดง การศึกษาจากงานวิจัย

หนังสือ เอกสาร ตำรา และบทการแสดง ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา รวมไปถึงลักษณะ วิธีการฝึกเจรจาสำเนียงของตัวละครที่ประกอบไปด้วยตัวละครที่มีเชื้อชาติมอญ เชื้อชาติพม่า และเชื้อชาติจีน ที่เป็นตัวละครหลักสำคัญในตอนนี้และผู้แสดงก็ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแสดงแล้ว สิ่งสำคัญคือต้องเจรจาอย่างสำเนียงตามเชื้อชาตินั้น ดังนั้น ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุดสมิงพระรามอาสา ผู้แสดงที่รับบทบาทตามเชื้อชาติ และต้องเจรจาตามสำเนียงเชื้อชาติของตัวละคร โดยผู้แสดงต้องเจรจาสำเนียงให้ออกมาใกล้เคียงกับสำเนียงแต่ละเชื้อชาติมากที่สุด ซึ่งผู้แสดงต้องรู้หลักการปฏิบัติ 2 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบการฝึกหัดที่ผู้แสดงต้องเจรจาให้ได้ใกล้เคียงกับสำเนียงแต่ละเชื้อชาติมากที่สุด

1.1 เมื่อผู้แสดงได้รับคัดเลือกให้แสดงตามบทบาทและเชื้อชาติใดก็ต้องท่องบทและจำบทให้ได้ โดยเฉพาะบทที่มีการเจรจา

1.2 ฝึกหัดโดยมีครูผู้ฝึกซ้อม/ถ่ายทอด ด้วยการฝึกเจรจาที่ละประโยคแล้วเจรจาแบบต่อเนื่องจนจบบทเจรจา

1.3 การฝึกหัดหากผู้แสดงยังจำสำเนียงของคำนั้นไม่ได้ ให้ใช้วิธีการผันเสียงตามวรรณยุกต์ สระ ตัวสะกด เพื่อให้เกิดความคล่องแคล่วและจดจำง่ายขึ้นตามสำเนียงนั้น

1.4 เมื่อเจรจาได้คล่องแล้วจึงฝึกหัดท่าทางตามกระบวนการแสดงต่อไป

2. รูปแบบการเจรจาเลียนแบบสำเนียงของทั้ง 3 เชื้อชาติ

2.1 การเจรจาสำเนียงเชื้อชาติมอญ ใช้การเจรจาด้วยเสียงขึ้นลง มีการปรับเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้มีเสียงให้ใกล้เคียงกับสำเนียงที่เลียนให้มากที่สุด จังหวะของการเจรจามีจังหวะที่ช้า ชัดคำ มีการลากหางเสียงขึ้นลง และการใช้เสียงในลำคอ ในขณะที่เจรจาด้วย นอกจากนี้ในการเว้นวรรคคำก็มีส่วนสำคัญในการเจรจาในสำเนียงมอญเน้นเสียงมากกว่ารูปคำที่ปรากฏในบทเจรจา

2.2 การเจรจาสำเนียงเชื้อชาติพม่า ใช้การเจรจาที่เน้นจังหวะของคำในขณะเจรจา ใช้หางเสียงต่ำเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้ ในการเจรจาสำเนียงพม่าต้องคงรูปของคำเดิมที่อยู่ในบท เจรจาตามที่มีในบทการแสดงได้ หากมีการผันวรรณยุกต์หรือเปลี่ยนรูปคำเพื่อให้ได้สำเนียงแบบพม่าในการแสดง ก็ผันเสียงน้อยกว่าสำเนียงมอญ สิ่งสำคัญที่พบในการเจรจาสำเนียงพม่าคือ เน้นการกดเสียงในลำคอ ตามการเว้นวรรคคำหรือพยางค์ นอกจากนี้สิ่งสำคัญในการเจรจาอย่างสำเนียงพม่าต้องมีการเน้นคำด้วยการกระแทกน้ำเสียงให้หนักแน่นอย่างชัดเจน

2.3 การเจรจาสำเนียงเชื้อชาติจีน สำหรับบทเจรจาทั่วไปที่อยู่ในบทการแสดง พบว่า เป็นรูปแบบการเขียนด้วยคำภาษาไทย เมื่อผู้แสดงต้องเจรจาให้ได้สำเนียงจีน ผู้แสดงต้องใช้การผันเสียงของวรรณยุกต์ ตัวสะกดให้มีความสั้นและห้วน และมีการแปลงตัวสะกดให้เกิดสำเนียงที่ใกล้เคียง และในบางช่วงหากเป็นคำที่เป็นภาษาจีน เจรจาด้วยคำจีนตามสำเนียงที่เลียนแบบได้โดยไม่ต้องผันเสียงใหม่ นอกจากคำที่มาจากภาษาจีนแล้วบันทึกด้วยคำไทยตามในบทการแสดง อาจมีการผันวรรณยุกต์ได้ตามเสียงที่เหมาะสม ถ้าตัวละครนั้นต้องร้องบทเจรจาเป็นทำนองประกอบดนตรี

สำหรับบทความวิชาการเรื่อง การเจรจาสำเนียงตามเชื้อชาติที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ชุด สมิงพระรามอาสา ผู้เขียนมีความตั้งใจในการรวบรวมวิธีการฝึกการเจรจา และการแสดงให้เห็นถึงลักษณะการเจรจาในแบบสำเนียงตามเชื้อชาติที่มีอยู่ในการแสดงของละครพันทางเรื่องนี้ โดยการรวบรวมขึ้นเพื่อให้เกิดเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจและมีความประสงค์ในการเรียนรู้หรือเพื่อการฝึกหัดการเจรจาให้ได้อย่างสำเนียงตามเชื้อชาติ เพื่อให้เห็นวิธีการอย่างเป็นรูปธรรมที่เน้นในเรื่องของการออกเสียงตามสำเนียงของเชื้อชาติมอญ พม่า และจีน ที่ยังคงปรากฏในเรื่องราชาธิราชชุด สมิงพระรามอาสา ทั้งนี้ ในการเจรจาในรูปแบบการแสดง ที่เกิดจากภูมิปัญญาของปรมาจารย์ทั้งหลาย ที่ท่านได้วางเป็นต้นแบบไว้ให้แก่อนุชนรุ่นหลังได้สืบสาน รักษา ถ่ายทอด และนำไปพัฒนาให้เกิดประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์สืบไป

สำหรับการเจรจาสำเนียงตามเชื้อชาติที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางนั้น ยังคงมีอีกหลายเชื้อชาติ ที่ยังไม่ปรากฏในรูปแบบของการแสดง ซึ่งสามารถนำแนวทางการฝึกหัดและวิธีการเจรจาตามสำเนียง เชื้อชาติที่มีอยู่ไปพัฒนาสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่นำไปใช้กับตัวละครเชื้อชาติอื่น ๆ นอกจากนี้ ในด้านการวิจัยก็สามารถนำไปประเด็นการวิจัย เพื่อศึกษาค้นคว้าต่อไปเพื่อเป็นประโยชน์ให้แก่วงการนาฏศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านวิชาการสืบไป

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2509). **บทละคอนเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา ฉบับกรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่.** (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางสอาด แสงสว่าง). กรุงเทพฯ: ศิวพร.

พูนพิศ อะมาตยกุล. (2555, กันยายน 24). **สัมมนาทางวิชาการเรื่องราชาธิราช**. [บันทึกเสียง]. กรุงเทพฯ: โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ภุมรินทร์ มณีวงษ์. (2559). **วิธีการแสดงและนาฏยลักษณ์บทบาทสมิงนครอินทร์ในละครพันทาง เรื่องราชาธิราช.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. (2556). **ศึกษาแนวคิดการออกแบบท่ารำของ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ตามแบบแผนละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ กรณีศึกษา: ตัวมังราตะเบงชะเวตี้.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

วรรณณิกา ไชยสิงห์ และสุหรรษา มะโนศาล. (2551). **สมิงพระรามรบกามนี (ปีการศึกษา2551).** ศิลปนิพนธ์ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์.สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 - 2477.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2553). **นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ สกสค. ลาดพร้าว.

เสาวณิต วิงวอน. (2555). **วรรณคดีการแสดง.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

กฤษณา บัวสรวง. (2565, 4 เมษายน). ครูอาวุโสผู้แสดงเป็นกามนีในครั้งแรก. สัมภาษณ์.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2565, 7 เมษายน). ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์.

พัชรา บัวทอง. (2565, 23 เมษายน). ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีตศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2565, 20 มีนาคม). ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์.

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ. (2565, 4 เมษายน). รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2565, 4 เมษายน). ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์.

การพัฒนาการเล่าเรื่องดิจิทัลสำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

THE DEVELOPMENT OF DIGITAL STORYTELLING FOR CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS STUDENTS

รัฐพล พรหมมาศ*, ประโยชน์ มีสกุล**

RATTAPHOL PHROMMAS, PRAYOCH MEESAKUL

(Received: August 8, 2022; Revised: August 31, 2022; Accepted: September 9, 2022)

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เป็นการถอดบทเรียนจากโครงการพัฒนาศักยภาพผู้เรียนด้านการใช้เทคโนโลยี ซึ่งเป็นโครงการสำหรับการพัฒนาการเล่าเรื่องผ่านสื่อดิจิทัลสำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์ในการส่งเสริมความเข้าใจและพัฒนาการผลิตสื่อการเรียนรู้ให้อยู่ในรูปแบบของการเล่าเรื่องดิจิทัล เพื่อให้ผู้เรียนสามารถนำทักษะการเล่าเรื่องดิจิทัลไปประยุกต์ใช้ในชีวิตการทำงานจริง เนื่องจากการเล่าเรื่องด้วยภาพมิได้จำกัดอยู่เพียงการใช้ภาพถ่ายนิ่ง แต่รวมถึงการใช้ภาพเคลื่อนไหว เสียงบทบรรยาย ดนตรีประกอบ การใช้ตัวอักษรประกอบ รวมถึงงานกราฟิก โดยสื่อทุกประเภทที่ถูกนำมาใช้ในการผลิตต้องสามารถเล่าเรื่องราวได้ตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการสื่อสารได้อย่างสอดคล้องกัน มีการลำดับเรื่อง มีโครงสร้างในการเล่าเรื่องที่ชัดเจน การเล่าเรื่องดิจิทัลจึงเป็นการนำเสนอเนื้อหาให้รูปแบบสื่อประสม เพื่อให้เนื้อหาเกิดความน่าสนใจ ผู้รับสารสามารถเข้าใจเรื่องราวตามที่ผู้ส่งสารได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ ซึ่งทักษะเหล่านี้ถือเป็นลักษณะอันพึงประสงค์ของบัณฑิต เมื่อสำเร็จการศึกษาที่นอกจากต้องมีความรู้ความสามารถ และทักษะในวิชาชีพอย่างลุ่มลึกแล้ว ยังต้องสามารถรองรับงานด้านอนุรักษ์ พัฒนา สร้างสรรค์ สืบทอดและเผยแพร่มรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงคงอยู่ต่อไป

คำสำคัญ : การเล่าเรื่องดิจิทัล ศิลปวัฒนธรรม สื่อสังคมออนไลน์

* คณะการสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Faculty of Mass Communication, Chiang Mai University

** วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Chiangmai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This article is a lesson from the project to develop students' potential with technology. It was a pilot project for the development of digital storytelling for Chiang Mai College of Dramatic Arts students, aiming to promote understanding and improve the production of learning materials in the form of digital storytelling to allow students to apply these skills in real life. Visual storytelling is not limited to still photography; it also includes the use of animation, sound, subtitles, background music, the use of characters, and graphic work. Every type of media used in the production must be able to tell a story to convey the target message and achieve the intended purpose. The story must be told in sequence with a clear narrative structure. In conclusion, digital storytelling is the presentation of content in a multimedia format to make the content interesting and easy to understand while serving the intended purpose. These skills are considered desirable characteristics of the graduates who, in addition to having knowledge and competence in their professions, must be able to work in the field of conserving, developing, creating, inheriting, and disseminating the nation's cultural heritage.

Keywords: Digital Storytelling, Art and Culture, Social Media

บทนำ

โลกในยุคศตวรรษที่ 21 เป็นยุคซึ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างพลิกผันในทุก ๆ มิติ ไม่ว่าจะเป็นด้านเศรษฐกิจ สังคม และการศึกษา การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้เกิดจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีอย่างผลิกผัน (Disruptive Technology) ด้านเศรษฐกิจก็เปลี่ยนผ่านสู่ระบบเศรษฐกิจฐานความรู้ (Knowledge-Based Economy) ด้านสังคมก้าวเข้าสู่ยุคสังคมความรู้ (Knowledge Society) ที่ต้องให้ความสำคัญต่อการใช้ความรู้และนวัตกรรม (Innovation) เป็นปัจจัยในการพัฒนาและการผลิตมากกว่าการใช้เงินทุน และด้านการศึกษาที่เปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถเข้ามาเรียนรู้หรือเข้าถึงความรู้ต่าง ๆ ได้อย่างเท่าเทียมกัน ไม่จำกัดอยู่เพียงในชั้นเรียน ผ่านการสื่อสารในระบบเครือข่าย

อินเทอร์เน็ต ส่งผลให้แนวโน้มในอนาคตบทบาทของสถาบันการศึกษาถูกลดทอนความสำคัญลงไป รวมถึงส่งผลกระทบกับระบบการศึกษาในประเทศไทยในภาพรวม

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นสถาบันอุดมศึกษาซึ่งได้จัดการเรียนการสอนหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลปศึกษา (4 ปี) และสาขาวิชาดนตรีศึกษา (4 ปี) มีวัตถุประสงค์หลักในการผลิตบัณฑิตที่เป็นครูศิลปะ และนักวิชาการทางศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งมีความรู้ความสามารถและทักษะในวิชาชีพอย่างลุ่มลึก สามารถรองรับงานด้านอนุรักษ์พัฒนา สร้างสรรค์ สืบทอดและเผยแพร่มรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงคงอยู่ตลอดไป (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562) ศิลปวัฒนธรรมเป็นมรดกอย่างหนึ่งของชาติ เปรียบเสมือนภาพสะท้อนวิถีชีวิตของผู้คน การเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นกระบวนการหนึ่งที่สร้างความเข้าใจในวัฒนธรรมของชุมชน ก่อให้เกิดความรักและหวงแหนในศิลปวัฒนธรรมซึ่งพัฒนาไปเป็นความคิดร่วมมือทำนุบำรุงรักษาตามลำดับ (สุทธิดา มนทิรารักษ์ และคณะ, 2559) สิ่งเหล่านี้ถือเป็นโจทย์สำหรับนักศึกษาของทางวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ที่ต้องศึกษาเรียนรู้ให้เข้าใจศาสตร์เหล่านี้ได้อย่างลึกซึ้ง ถ่องแท้ สามารถปฏิบัติ นำเสนอ รวมถึงถ่ายทอดให้แก่ผู้อื่นได้ เนื่องจากองค์ความรู้นี้เป็นความรู้ที่อยู่กับตัวบุคคล (Tacit Knowledge) เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ การฝึกฝนรวมถึงความสามารถเฉพาะตัวศิลปิน การเรียนรู้ที่ทำให้ผู้เรียนประสบความสำเร็จมากที่สุดคือการรับชมจากสถานที่จริง เรียนรู้จากบุคคลจริง และทำการฝึกปฏิบัติจริง เนื่องจากเป็นการเร้าความสนใจ และสร้างจินตนาการให้แก่ผู้เรียนได้ ดังนั้นการสื่อสารหรือถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านี้ให้แก่ผู้เรียน หรือผู้สนใจได้นั้น ต้องอาศัยการเล่าเรื่อง (Storytelling) เป็นเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอด โดยการเล่าเรื่องนั้น ถือเป็นวิธีการหรือเครื่องมือประเภทหนึ่งของการจัดการความรู้ในการดึงเอาความรู้หรือประสบการณ์ที่อยู่ภายในตัวของผู้เล่าออกมาเล่า หรือถ่ายทอดให้บุคคลอื่นฟัง โดยเป็นเรื่องที่ซาบซึ้งประทับใจ ผู้ฟังสามารถนำเอาความรู้ หรือประสบการณ์ที่ได้ไปประยุกต์ใช้ในการทำงานโดยไม่ต้องเสียเวลาเริ่มต้นในการศึกษาเรื่องนั้น ๆ ใหม่ (รื่นฤทัย รอดสุวรรณ และคณะ, 2560)

แต่เนื่องด้วยสภาพสังคมที่เปลี่ยนผ่านสู่ยุคสังคมดิจิทัล เทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารได้เข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการดำรงชีวิต คนส่วนใหญ่เริ่มไม่ให้ความสำคัญกับงานศิลปวัฒนธรรม มองว่าเป็นสิ่งที่ไกลตัว ทั้งที่ในความเป็นจริงศิลปวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องของคนเฉพาะกลุ่มที่สนใจแต่ศิลปวัฒนธรรมคือเรื่องของวิถีชีวิต การดำเนินชีวิตในชุมชน สังคม (ณิชาภัทร จาวิสูตร, 2562) ดังนั้น วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ต้องมี

การปรับตัวให้ทันกับยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลง โดยเป็นทั้งแหล่งในการเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม อันเป็นมรดกของชาติ รวมถึงการจัดการเรียนการสอนเพื่อผลิตบัณฑิตให้บรรลุตามวัตถุประสงค์การเรียนรู้ที่คาดหวัง ปรับเปลี่ยนมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีทักษะที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต การประกอบอาชีพและการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศท่ามกลางกระแสของการเปลี่ยนแปลง (วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่, 2564)

ภาพที่ 1 แสดงกิจกรรมการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
ที่มา : ผู้เขียน

เพื่อให้ผู้เรียนสามารถบรรลุตามเป้าหมายที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้ตั้งไว้นั้น ต้องเริ่มต้นจากการจัดกิจกรรมเสริมหลักสูตรให้แก่นักศึกษาปริญญาตรีระดับชั้นปีที่ 3 ซึ่งเป็นกลุ่มนักศึกษาที่กำลังอยู่ในช่วงเวลาที่ต้องมีการเตรียมความพร้อมให้แก่นักศึกษาสำหรับออกไปทำการปฏิบัติการสอนในสถานศึกษา และการนำไปปรับใช้กับการทำงานจริงภายหลังสำเร็จการศึกษา ทั้งหมดนี้จึงเป็นที่มาของการจัด “โครงการพัฒนาศักยภาพผู้เรียนด้านการใช้เทคโนโลยี” โดยมีวัตถุประสงค์ของโครงการเพื่อให้ผู้เรียนสามารถนำทักษะเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ในชีวิตการทำงานจริงได้อย่างหลากหลาย ทั้งในมิติของการเป็นครูและการทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมให้แก่สังคม โดยต้องทำการเสริมทักษะในด้านการสื่อสารเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้จากการเล่าเรื่อง ซึ่งก็ต้องมีการปรับเปลี่ยนจากการเล่าเรื่องแบบเดิมมาเป็นการเล่าเรื่องดิจิทัล (Digital Storytelling) เนื่องจากเป็นรูปแบบการสื่อสารที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวออกมาได้อย่างน่าสนใจ เข้าใจง่ายและเข้าถึงผู้รับสารได้ง่าย (ภัทรี ภัทรโสภสกุล, 2561) บทความวิชาการนี้ต้องการนำเสนอแนวทางในการพัฒนาการเล่าเรื่องผ่านสื่อดิจิทัลสำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ โดยผลสรุปของการจัดโครงการ เป็นกรณีศึกษาสำหรับการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในการพัฒนา

ผู้เรียนด้านศิลปวัฒนธรรมให้ตรงตามคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของบัณฑิตตามที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้กำหนดไว้

สภาพการจัดการเรียนการสอนครูนาฏศิลป์ในยุคปัจจุบัน

การจัดการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปในอดีต เน้นหลักไปในการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติเป็นหลัก ซึ่งในอดีตผู้สอนซึ่งก็คือ “ครู” ทำหน้าที่เน้นสอนถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ตนเองมองว่าดีที่สุดให้แก่ “ศิษย์” เพื่อที่ได้นำไปทำการสั่งสอนหรือเผยแพร่ให้แก่คนอื่น ๆ ในสังคมได้ แต่ยุคปัจจุบันกระบวนการนี้อาจไม่เหมาะสมกับผู้เรียนในยุคปัจจุบัน ครูต้องเปลี่ยนเป้าหมายการเรียนรู้ของศิษย์จากเน้นเรียนวิชาเพื่อได้ความรู้นำไปสู่การพัฒนาทักษะที่สำคัญต่อชีวิตในยุคใหม่ ต้องเรียนให้เกิดทักษะเพื่อการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 หน้าที่ของครูต้องเปลี่ยนจากการเน้น “สอน” หรือสั่งสอนไปทำหน้าที่จุดประกายความสนใจใฝ่รู้ (inspire) แก่ศิษย์ ให้ศิษย์ได้เรียนจากการลงมือปฏิบัติ (learning by doing) และศิษย์งอกงามทักษะเพื่อการดำรงชีวิตในศตวรรษที่ 21 นี้ จากการลงมือปฏิบัติของตนเป็นทีมร่วมกับเพื่อนนักเรียน เน้นการงอกงามทักษะในการเรียนรู้ และค้นคว้าหาความรู้มากกว่าตัวความรู้ ครูต้องเปลี่ยนแนวทางการทำงานจากทำโดดเดี่ยวคนเดียว เป็นการทำงานและเรียนรู้จากการทำหน้าที่ครูเป็นทีม (วิจารณ์ พานิช, 2555)

สำหรับในด้านของผู้เรียนนั้น นักศึกษาของทางวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ต้องทำงานในหน้าที่ครูศิลปะ หรือนักวิชาการทางศิลปะและวัฒนธรรม สิ่งที่มีความสำคัญไม่แพ้ความรู้ทางด้านวิชาการที่ได้ศึกษาเล่าเรียนมาก็คือทักษะในด้านการสื่อสารเพื่อการถ่ายทอดองค์ความรู้ของตนเองให้แก่ผู้อื่น สำหรับการสื่อสารนั้นถือเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตของคนยุคปัจจุบัน แต่เนื่องด้วยช่องทางในการติดต่อสื่อสารที่มีความซับซ้อนมากกว่าการสื่อสารในยุคที่ผ่านมานั้นมีชุดข้อมูลความรู้ ข่าวสารถูกบรรจุอยู่ในอินเทอร์เน็ตจำนวนมาก ซึ่งไม่อาจระบุได้อย่างชัดเจนว่า เป็นข้อเท็จจริงหรือเป็นข้อมูลอันเป็นเท็จ ส่งผลให้นักศึกษามีความจำเป็นที่ต้องเรียนรู้ให้เข้าใจทั้งในด้านการรู้เท่าทันสื่อ (Media Literacy) เพื่อให้มีความสามารถในการวิเคราะห์เนื้อหาของสารที่อยู่ในสื่ออย่างมีวิจารณญาณ ซึ่งเป็นทักษะสำหรับการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 ที่สำคัญ (เทอดศักดิ์ ไม้เท้าทอง, 2557) นอกจากนั้นเมื่อต้องทำหน้าที่ครูหรือผู้ให้ความรู้กับคนอื่น ๆ การสอนในรูปแบบของการบรรยายหน้าชั้นเรียน การอธิบายโดยใช้เพียงภาพประกอบ การจำลองเหตุการณ์หรือการใช้สื่อวีดิทัศน์นั้น

อาจไม่เพียงพอ การเล่าเรื่องดิจิทัลซึ่งเป็นการรวมศิลปะการเล่าเรื่องเข้าไว้กับสื่อมัลติมีเดีย และเผยแพร่ผ่านอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ต่าง ๆ (ภัทรี ภัทรโสภสกุล, 2561) ถือเป็นแนวคิดที่มีความน่าสนใจในการนำมาพัฒนาทักษะให้แก่นักศึกษา ซึ่งในต่างประเทศนิยมนำมาใช้สำหรับการเรียนการสอนสำหรับนักศึกษาที่ต้องทำหน้าที่สื่อสารด้านที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม (The Digital Storytelling Association, 2002) เมื่อต้องเรียนรู้เรื่องเหล่านี้แล้ว ทักษะการใช้งานอุปกรณ์บันทึกภาพ เสียง อุปกรณ์คอมพิวเตอร์ รวมถึงโปรแกรมที่เกี่ยวข้องกับการเรียนการสอน ไม่ว่าจะเป็นโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก ระบบจัดการการเรียนการสอนออนไลน์ผ่านเครือข่าย อินเทอร์เน็ต (Learning Management System - LMS) ก็ถือเป็นสิ่งที่ความสำคัญด้วยเช่นกัน โดยทักษะการใช้งานของนักศึกษาของทางวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่นั้น ส่วนใหญ่มีค่อนข้างจำกัด ด้วยทั้งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่อยู่ในช่วงของการปรับปรุงหลักสูตร การปรับรูปแบบการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมยุคใหม่ รวมถึงพฤติกรรมที่เปลี่ยนไปของกลุ่มนักศึกษา และกลุ่มของนักศึกษาที่ต้องออกไปฝึกสอนนั้น เป็นกลุ่มคนในยุคเจนเนอเรชั่น Z ซึ่งถึงแม้ว่ามีทักษะด้านการใช้งานอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ รวมถึงการใช้สื่อสังคมออนไลน์ได้อย่างคล่องแคล่ว แต่ก็เลือกสนใจเฉพาะสิ่งที่ตนเองคิดว่ามีความสำคัญ ผนวกกับปัญหาช่องว่างระหว่างวัย สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ค่อนข้างเป็นกังวลกับนักศึกษาว่าสามารถปรับตัวเข้ากับการทำงานในยุคที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงอย่างพลิกผันเช่นนี้ได้หรือไม่

เมื่อแนวโน้มเป็นในรูปแบบนี้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ต้องทำการปรับตัวทั้งหมดให้รูปแบบการเรียนการสอนอยู่ในรูปแบบเชิงรุก (Active Learning) เนื่องจากเป็นการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติหรือการลงมือทำ ซึ่ง “ความรู้” ที่เกิดขึ้นก็เป็นความรู้ที่ได้จากประสบการณ์ กระบวนการในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่นักศึกษาต้องได้มีโอกาสลงมือทำมากกว่าการฟังเพียงอย่างเดียว แต่ต้องเพิ่มเติมการจัดการเรียนแบบห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) เนื่องจากเป็นการสร้างเสริมในนักศึกษาได้เข้าใจถึงการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบนี้ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้กับการจัดการเรียนการสอนของตนเองได้ภายหลังจากสำเร็จการศึกษา เนื่องจากห้องเรียนกลับด้านมีรูปแบบคล้ายกับการสอนออนไลน์ นักเรียนเรียนรู้บทเรียนจากวิดีโอการสอนและศึกษา คิด วิเคราะห์ด้วยตนเองจากที่บ้าน ก่อนมาทำกิจกรรมร่วมกับเพื่อน ๆ ในห้องเรียน โดยเทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้การสอนในห้องเรียนกลับด้านมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น (รุจจนนท์ ทูลพันธ์, 2559)

เมื่อนักศึกษาได้มีการศึกษาและเข้าใจการจัดการชั้นเรียนแบบห้องเรียนกลับด้านแล้ว อุปสรรคที่สำคัญถัดมาคือ การจัดทำสื่อการเรียนการสอนให้แก่นักเรียนของตน ผลจากการสำรวจและจากการสัมภาษณ์ทั้งในส่วนของผู้สอนและผู้เรียนพบว่า การจัดทำสื่อการเรียนรู้ซึ่งเป็นเนื้อหาในรูปแบบเอกสารหรือไฟล์เอกสาร ไม่สามารถทำให้ผู้เรียนเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ นอกจากนั้นสื่อวีดิทัศน์ที่มีการผลิตเพื่อเผยแพร่นั้นไม่สามารถเร้าความสนใจผู้เรียนได้ ดังนั้นรูปแบบการสื่อสารและการผลิตสื่อการเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมให้มีความเหมาะสมกับยุคสมัยและผู้เรียนเป็นโจทย์ที่ท้าทายสำหรับนักการศึกษา

แนวทางในการพัฒนาทักษะการเล่าเรื่องดิจิทัลให้แก่นักศึกษานาฏศิลป์

“การเล่าเรื่อง (Story telling)” เป็นการบอกเล่าเรื่องราวความรู้ต่าง ๆ ที่อยู่กับตัวบุคคล (Tacit knowledge) จากประสบการณ์ หรือได้จากการศึกษา การทำงานที่สั่งสมเป็นทักษะแนวปฏิบัติที่ดีให้บุคคลอื่นฟัง เพื่อให้ผู้ฟังสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้โดยไม่ต้องเสียเวลาเริ่มต้นศึกษาในเรื่องนั้น ๆ (เอกกนก พนาดำรง, 2562, น. 194) ทั้งนี้การเล่าเรื่องเป็นการนำเสนอเนื้อหาในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านการสื่อสารโดยต้องอาศัยชั้นเชิงหรือลีลาในการนำเสนอ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ และผู้ฟังสามารถเข้าใจเรื่องราวตามที่ผู้ส่งสารได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้

วิธีการหนึ่งที่ทำให้การผลิตสื่อการเรียนรู้ที่ความน่าสนใจคือ การพัฒนาสื่อเหล่านี้ให้อยู่ในรูปแบบของการเล่าเรื่องดิจิทัล ซึ่งเป็นการสื่อสารรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเล่าเรื่องเพื่อการสื่อสารงานด้านศิลปวัฒนธรรม เนื่องจากการเล่าเรื่องด้วยภาพมิได้จำกัดอยู่เพียงการใช้ภาพถ่ายนิ่งแต่รวมถึงการใช้ภาพเคลื่อนไหว เสียง บทบรรยาย ดนตรีประกอบ การใช้ตัวอักษรประกอบ รวมถึงงานกราฟิก โดยสื่อทุกประเภทที่ถูกนำมาใช้ในการผลิตต้องสามารถเล่าเรื่องราวได้ตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการสื่อสารได้อย่างสอดคล้องกัน มีการลำดับเรื่อง มีโครงสร้างในการเล่าเรื่องที่ชัดเจน นอกจากนั้นเทคนิคการเล่าเรื่องด้วยภาพที่ประสบความสำเร็จไม่ว่าจะเป็นงานข่าว สารคดี หรือสื่อการเรียนการสอนควรสอดแทรกความบันเทิงลงไปในผลงานเพื่อช่วยเพิ่มความน่าสนใจและชวนติดตามโดยในการเล่าเรื่องนั้น ๆ (ชญานุช วีรสาร, 2560, น. 24) การตัดต่อเน้นความกระชับฉับไวเพื่อมิให้ผู้รับชมเกิดความเบื่อหน่าย สำหรับการใช้เสียงบรรยายนั้น อาจไม่มีความจำเป็นหากภาพที่นำเสนอสามารถสื่อสารอธิบายให้ผู้รับชมสามารถทำความเข้าใจได้แล้ว สรุปเทคนิคการเล่าเรื่องควรเน้นที่การนำเสนอ

ผ่านภาพเป็นหลัก การใช้บทการบรรยายมีสำคัญรองลงมา อาจใช้ตัวอักษรประกอบทดแทนได้ แต่ก็ต้องพิจารณ์การจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะให้เหมาะสม สีตัวอักษร สีพื้นผลงาน ที่เลือกการใช้เสียงประกอบที่เหมาะสมกับเนื้อหาสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้รับสาร เกิดความรู้สึกคล้อยตามไปกับผลงาน (รุจจนนท์ ทูลพันธ์, 2559)

แต่เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสาร ส่งผลให้จากยุคอดีตมนุษย์ใช้คอมพิวเตอร์เพื่อการสื่อสาร ผ่านอินเทอร์เน็ตด้วยจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (E-mail) และการใช้งานเว็บไซต์ มาเป็นการใช้คอมพิวเตอร์เพื่อการผลิตสื่อการสื่อสารผ่านโทรศัพท์มือถืออัจฉริยะ (Smart Phone) การใช้งานโปรแกรมสำเร็จรูปบนโทรศัพท์มือถือผลิตสื่อ การใช้อุปกรณ์เสริมสำหรับการผลิตสื่อเพื่อการสื่อสาร รวมถึงการเล่าเรื่องผ่านสื่อดิจิทัล เนื่องจากสื่อดิจิทัลมีคุณสมบัติที่โดดเด่นคือสามารถนำเสนอได้ทั้งตัวอักษร ภาพนิ่ง เสียง ภาพเคลื่อนไหว ไปในเวลาเดียวกันได้ พร้อมกันนั้น ก็สามารถทำการสื่อสารโต้ตอบกับผู้รับสารได้ทันที (Real time) เน้นให้ผู้ใช้เป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารแบบมีส่วนร่วม (Collaborative) ในการผลิตเนื้อหาขึ้นเองอย่างสร้างสรรค์ (User-GenerateContent: UGC) ทั้งหมดนี้สื่อสารกันผ่านสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) ซึ่งเป็นสื่อดิจิทัลที่เป็นเครื่องมือในการปฏิบัติการทางสังคม (Social Tool) เพื่อใช้สื่อสารระหว่างกันในเครือข่ายทางสังคม (Social Network) ผ่านทางเว็บไซต์และโปรแกรมประยุกต์บนสื่อใด ๆ ที่มีการเชื่อมต่อกับอินเทอร์เน็ต เมื่อสื่อสังคมออนไลน์ได้รับความนิยมอย่างสูงทั้งนักเรียน นักศึกษามีการใช้งานกันอย่างแพร่หลาย สิ่งเหล่านี้มิใช่มีแค่ผลเชิงบวก แต่ก็มีผลเชิงลบด้วยเช่นกัน ดังนั้น การเรียนรู้ด้านการรู้เท่าทันสื่อ ย่อมเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ การรู้เท่าทันสื่อหมายถึงการที่ผู้รับสารไม่หลงเชื่อเนื้อหาที่ได้รับอย่างทันที แต่ต้องสามารถคิด วิเคราะห์ สงสัย และรู้จักตั้งคำถามว่า สิ่งนั้นจริงหรือไม่จริง ใครเป็นคนให้ข้อมูลเขาต้องการสื่ออะไร หรือมีจุดมุ่งหมายแอบแฝงหรือไม่ (เมตตา แสวงลาภ และคณะ, 2561, น. 124) องค์ประกอบหลักของการรู้เท่าทันสื่อมีทั้งหมด 5 ประการดังนี้

1. การเปิดรับสื่อ เป็นกระบวนการแรกที่เกิดขึ้นหลังจากที่ได้รับข้อมูลหรือสารสนเทศใด ๆ จากสื่อ โดยสิ่งแรกที่ต้องทำคือคือ การแยกความคิดและอารมณ์ออกจากกัน ทำให้รับรู้ความจริงว่าอะไรเป็นสิ่งที่สื่อสร้างขึ้น

2. การวิเคราะห์สื่อ คือการแยกแยะองค์ประกอบในการนำเสนอของสื่อว่ามีวัตถุประสงค์อะไร

3. การเข้าใจสื่อ คือการตีความสื่อหลังจากเปิดรับสื่อไปแล้ว เพื่อทำความเข้าใจในสิ่งที่สื่อนำเสนอ ซึ่งผู้รับสารแต่ละคนก็มีความเข้าใจสื่อได้ไม่เหมือนกันตีความไปคนละแบบขึ้นอยู่กับประสบการณ์ พื้นฐานการศึกษาคุณสมบัติในการเรียนรู้ ตลอดจนการรับรู้ข้อมูลของแต่ละบุคคลที่ไม่เท่ากันมาก่อน

4. การประเมินค่าสิ่งที่สื่อนำเสนอว่ามีคุณภาพและคุณค่ามากน้อยเพียงใดไม่ว่าเป็นด้านเนื้อหา วิธีนำเสนอเทคนิคที่ใช้ เป็นต้น

5. การใช้สื่อให้เกิดประโยชน์

ทั้ง 5 ข้อนี้เป็นหลักการพื้นฐานสำคัญของการเป็นนักผลิตสื่อที่มีความรับผิดชอบต่อสังคม รวมถึงเป็นการสร้างมาตรฐานในการสื่อสารผ่านสื่อที่มีความถูกต้องเหมาะสม (กชกร บุญยพิทักษ์สกุล, 2562)

การออกแบบหลักสูตรโครงการศักยภาพให้แก่นักศึกษานาฏศิลป์

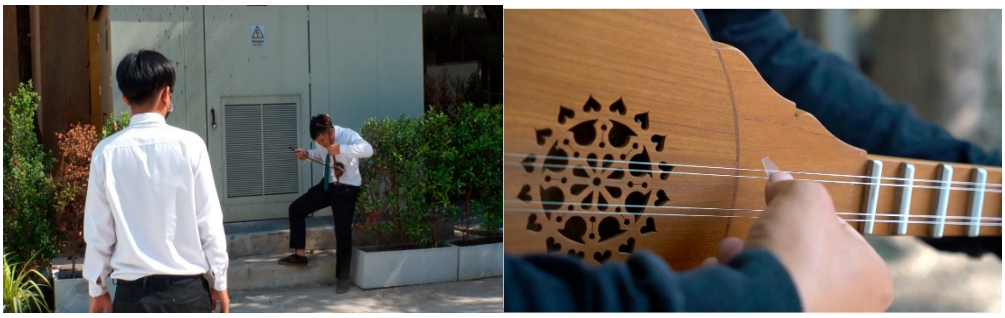
เนื่องจากนักศึกษาในระดับปริญญาตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) และสาขาวิชาดนตรีศึกษา (4 ปี) เป็นหลักสูตรที่ได้รับการปรับปรุงในช่วงปี พ.ศ. 2562 และเริ่มเปิดสอนมาได้ระยะเวลาหนึ่งภายใต้สถานการณ์การระบาดของไวรัสโควิด 19 ส่งผลให้นักศึกษาขาดศักยภาพในด้านองค์ความรู้บางส่วนโดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทหน้าที่ของครูในสถานศึกษา แต่ในเวลาเดียวกันด้วยสถานการณ์ที่เกิดขึ้นมานั้น ก็เป็นการเสริมให้นักศึกษาต้องมีการเสาะแสวงหา รวมถึงพัฒนาทักษะทางด้านเทคโนโลยีทางสารสนเทศมาใช้กับการเรียนรู้และพัฒนาตนเอง และเมื่อนักศึกษากลุ่มนี้ต้องออกไปทำการฝึกสอน จะมีแนวทางอย่างไรที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่สามารถเสริมสร้างทักษะที่มีความจำเป็นต่อการประกอบวิชาชีพของนักศึกษาในภายหลังสำเร็จการศึกษา การจัดการเรียนการสอนให้แก่นักศึกษาตามรูปแบบเดิมที่วางไว้ รวมถึงการรอให้ถึงกรอบระยะเวลาในการทำการปรับปรุงหลักสูตร ย่อมเป็นสิ่งที่ไม่สามารถกระทำได้ ดังนั้นทางออกที่สามารถเติมเต็มในสิ่งเหล่านี้ได้คือ การจัดทำโครงการอบรมระยะสั้นเพื่อพัฒนาทักษะเดิม (Upskill) เพิ่มเติมทักษะใหม่ (Reskill) ให้แก่นักศึกษาชั้นปีที่ 3 ภายใต้โครงการชื่อ “โครงการพัฒนาศักยภาพผู้เรียนด้านการใช้เทคโนโลยี” ระยะเวลาในการอบรมคือ 8 ชั่วโมงหรือ 1 วัน ได้มีการกำหนดวัตถุประสงค์ของโครงการไว้ 3 ข้อ ดังนี้

1. เพื่อส่งเสริมให้นักศึกษาได้พัฒนาเทคนิคและวิธีการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศสมัยใหม่ และสามารถนำไปบูรณาการกับการเรียนการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. เพื่อส่งเสริมให้นักศึกษาได้เรียนรู้สารสนเทศในสังคมโลกาภิวัตน์ของการเรียนการสอนในศตวรรษที่ 21 และยุคไทยแลนด์ 4.0 เพื่อการนำเสนออย่างสร้างสรรค์

3. เพื่อให้นักศึกษาได้พัฒนาคุณลักษณะอันพึงประสงค์และการรู้เท่าทันกฎหมายและจริยธรรมที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีสารสนเทศในด้านวิชาชีพและการดำรงชีวิต

สำหรับผลผลิตของโครงการคือ นักศึกษามีความพร้อม มีความรู้ความเข้าใจในทักษะด้านสารสนเทศและรู้เท่าทันสื่อ ทักษะด้านคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีสารสนเทศที่ทันสมัยและสามารถนำไปบูรณาการกับการเรียนการสอนตลอดจนการนำเสนออย่างสร้างสรรค์ตรงตามสาขาวิชาชีพครู เป็นบัณฑิตที่มีคุณภาพตามอัตลักษณ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ “มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์” และผลลัพธ์ของโครงการ คือนักศึกษาสามารถนำความรู้และประสบการณ์จากการฝึกอบรมไปใช้ในการดำเนินชีวิตและพัฒนาศักยภาพวิชาชีพครูได้ตรงตามสาขาวิชาชีพ



ภาพที่ 2 ภาพแสดงเบื้องหลังการผลิตสื่อ
ที่มา : ผู้เขียน

สรุปผลและอภิปรายผลจากการศึกษา

การพัฒนาการเล่าเรื่องดิจิทัลสำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ หากใช้กระบวนการสื่อสาร (The Process of Communication - S M C R) ของ David K. Berlo (1960) มาทำเป็นกรอบในการสรุปผลการศึกษา สามารถรายงานผลได้ ดังนี้

1. ผู้ส่งสาร (Source) คือ นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ซึ่งเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ต้องทำหน้าที่สำคัญคือครูผู้สอนงานศิลปวัฒนธรรม ซึ่งต้องมีความรู้ความเข้าใจ

ในเนื้อหาที่ต้องทำการสื่อสารอย่างถ่องแท้ ซึ่งโดยภาพรวมของนักศึกษานั้นค่อนข้างมีความพร้อมด้านอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ กล้องถ่ายภาพ โทรศัพท์มือถือ นักศึกษาบางส่วนมีทักษะด้านการใช้งานเทคโนโลยี สามารถใช้โปรแกรมตกแต่งภาพ ตัดต่อผลงานวีดิทัศน์ทั้งในโทรศัพท์และเครื่องคอมพิวเตอร์ได้ ทักษะด้านถ่ายภาพนิ่ง รวมถึงการทำหน้าที่ผู้ดำเนินรายการ ซึ่งค่อนข้างมีความแตกต่างจากผลงานวิจัยในอดีตหลายผลงาน แต่ก็สอดรับกับช่วงวัยของผู้เรียน ซึ่งเป็นกลุ่มคนซึ่งเกิดและเติบโตมาพร้อมกับอุปกรณ์เทคโนโลยีและการรับฟังข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ ประเด็นโดดเด่น คือผู้เรียนด้านศิลปวัฒนธรรมค่อนข้างมีความคิดสร้างสรรค์สูง ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นสิ่งที่ดี แต่สิ่งที่ผู้เรียนยังถือว่าต้องมีการเพิ่มพูนความรู้ให้นั่นคือ การรู้เท่าทันสื่อ สอดคล้องกับผลการศึกษาของนิธิดา วิวัฒน์พาณิชย์ (2558, น. 218) ที่ศึกษาเรื่องการพัฒนาทักษะการรู้เท่าทันสื่อสังคมออนไลน์ พบว่า การเรียนรู้เพื่อการเท่าทันสื่อจำเป็นต้องเรียนรู้เพื่อให้ได้รับประสบการณ์ในการคิด วิเคราะห์ ไตร่ตรอง แสวงหาข้อมูลเพื่อพิสูจน์ข้อเท็จจริง แลกเปลี่ยนเรียนรู้เพื่อเปิดมุมมองในการรับรู้ข้อมูลข่าวสารให้กว้างขึ้น และสรุปข้อมูลเหล่านั้นอย่างรอบคอบก่อนตัดสินใจเชื่อ ซึ่งประสบการณ์จะช่วยให้ความรู้ที่เกิดขึ้นฝังติดในตัว และสามารถนำไปใช้ได้จริงในการสื่อสารผ่านสื่อ ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้จัดทำโครงการครั้งนี้ขึ้นมาเพื่อเติมเต็มให้แก่ผู้เรียน

ภาพที่ 3 แสดงความพร้อมในด้านอุปกรณ์ในการผลิตสื่อ
ที่มา : ผู้เขียน

2. เนื้อหาหรือข่าวสาร (Message) คือ องค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย ถือเป็นเรื่องที่ค่อนข้างลำบากสำหรับผู้เรียนในการนำเสนอประเด็นเหล่านี้ให้ออกมาแล้วให้มีความน่าสนใจ และสื่อสารออกมาได้ตรงเป้าหมาย เทคนิคในการเล่าเรื่องสามารถเข้ามาตอบโจทย์ตรงนี้ได้ ซึ่งกำหนดกิจกรรมไว้ ดังนี้

2.1 เริ่มต้นจากการกำหนดประเด็นให้ผู้เรียนวางแผนการผลิตสื่อ โดยให้หัวข้อที่ใกล้ตัว มีความเกี่ยวข้องกับวิชาชีพของตนเอง และสามารถดำเนินการผลิตสื่อได้มีประเด็นกว้าง ๆ ดังนี้ 1) แนะนำสถานที่ 2) แนะนำหลักสูตรการเรียนการสอน 3) แนะนำเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีไทย 4) แนะนำการแสดง โดยข้อกำหนดสำคัญคือต้องเป็นงานสร้างสรรค์เชิงบวก และได้มีการมอบหมายให้แก่นักศึกษาเตรียมความพร้อมก่อนเข้ารับการอบรม เช่น สามารถหาประเด็นในการผลิตสื่อมานำเสนอในชั้นเรียนได้

2.2 เมื่อเข้ารับการอบรม จะใช้วิธีการเน้นให้นักศึกษาเข้าใจว่า อุปกรณ์คอมพิวเตอร์ กล้องถ่ายภาพ โทรศัพท์มือถือ เป็นเพียงสื่ออุปกรณ์ แต่สิ่งสำคัญที่สุดคือเทคนิคการเล่าเรื่อง (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2564) เริ่มต้นการให้ความรู้จากอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทำ เทคนิคในการบันทึกภาพ การใช้ภาพ เสียง ภาพเคลื่อนไหวในการผลิตสื่อ เมื่อนักศึกษาพอเริ่มมองเห็นภาพและเริ่มเข้าใจในเชิงเทคนิคแล้ว ถึงนำเข้าสู่การให้ความรู้เกี่ยวกับโครงสร้างในการเล่าเรื่อง และทำการสร้างสรรค์ผลงาน ประเด็นนี้เป็นการประยุกต์ใช้การการจัดการเรียนการสอนแบบเชิงรุก (Active Learning) ซึ่งเป็นรูปแบบการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 (วิจารณ์ พานิช, 2555) มีความเหมาะสมกับการจัดอบรมในโครงการเสริมทักษะให้แก่นักศึกษา เนื่องจากเปิดโอกาสให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้สูงสุด และนักศึกษาได้รับประโยชน์สูงสุดคือความรู้เกิดจากประสบการณ์ รวมถึงการสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง และสามารถเผยแพร่ให้แก่คนอื่น ๆ ได้

ภาพที่ 4 แสดงถึงการระดมสมองและลงมือปฏิบัติของนักศึกษา
ที่มา : ผู้เขียน

3. สื่อหรือช่องทางในการสื่อสาร (Channel) ในการศึกษาครั้งนี้สื่อที่ให้น้ำหนักความสำคัญคือ การผลิตสื่อวีดิทัศน์เพื่อใช้สำหรับการเผยแพร่ผ่านสังคมออนไลน์ ผลงานต้องมีความยาวในช่วง 1 - 3 นาที ซึ่งช่องทางในการสื่อสารเป็นตัวแปรที่มีอิทธิพล

ทางตรงในการอธิบายความคิดเห็นต่อการเลียนแบบพฤติกรรม และการเผยแพร่ผ่านสังคมออนไลน์เพื่อให้ผู้รับสารสามารถเข้าถึงได้ง่าย สอดคล้องกับผลการศึกษาของ เมตตา แสวงลาภ และคณะ (2561, น. 123) ที่ศึกษาเรื่อง ปัจจัยหรือเงื่อนไขที่เป็นสาเหตุและแนวทางแก้ไขพัฒนาการรู้เท่าทันสื่อของครู พบว่า ปัจจัยด้านพฤติกรรมการเปิดรับสื่อในช่องทางที่เข้าถึงได้ง่าย หลากหลาย และสม่ำเสมอมีอิทธิพลทางตรงต่อการรู้เท่าทันสื่อ

4. ผู้รับสาร (Receiver) คือนักเรียนหรือผู้รับชมผลงานซึ่งมีความสนใจด้านศิลปวัฒนธรรม ดังนั้น ในการผลิตสื่อต้องมีการกำหนดกลุ่มเป้าหมายผู้รับสารให้ชัดเจนว่าเป็นบุคคลกลุ่มไหน เพื่อให้รูปแบบของการเล่าเรื่องมีความสอดคล้องกับพฤติกรรมในการรับสารและการตีความหมายของแต่ละกลุ่ม ยกตัวอย่างเช่น ผลการศึกษาของ ชญานุช วีรสาร (2560, น. 26) ที่ศึกษาเรื่องการผลิตภาพยนตร์สารคดีด้วยการเล่าเรื่องด้วยภาพ พบว่า ผู้ชมโทรทัศน์มีพฤติกรรมต่างจากผู้ชมภาพยนตร์สารคดีที่ต้องจดจ่ออยู่ภายในพื้นที่และภาษาในการเล่าเรื่องต่างกัน ซึ่งการเล่าเรื่องของภาพยนตร์สารคดีไม่จำเป็นต้องมีพิธีกรอธิบายว่าเกิดอะไรขึ้น สามารถเล่าด้วยภาพและเสียงโดยไม่ต้องมีคำบรรยายเลยก็ได้แต่ผู้ชมสามารถเข้าใจสารในภาพยนตร์ได้

สรุปการพัฒนาการเล่าเรื่องดิจิทัลสำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่นั้น ผู้เรียนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตการทำงานจริงได้อย่างหลากหลาย ทั้งในด้านการบูรณาการกับการเรียนการสอนได้อย่างมีประสิทธิภาพ สร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้เรียน มิติด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมให้แก่สังคมอย่างสร้างสรรค์ รวมถึงการประยุกต์ใช้กับการดำเนินชีวิตและการทำงานในอนาคตภายหลังสำเร็จการศึกษา ซึ่งถือเป็นลักษณะอันพึงประสงค์ของบัณฑิตเมื่อสำเร็จการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ที่นอกจากต้องมีความรู้ความสามารถและทักษะในวิชาชีพอย่างลุ่มลึกแล้ว ยังต้องสามารถรองรับงานด้านอนุรักษ์พัฒนา สร้างสรรค์ สืบทอดและเผยแพร่มรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงคงอยู่ตลอดไป

ข้อเสนอแนะของบทความ

1. การเล่าเรื่องผ่านสื่อดิจิทัลให้มีประสิทธิผลนั้น ผู้ส่งสารควรกำหนดกลุ่มผู้รับสารให้ชัดเจนก่อนว่า เป็นกลุ่มผู้รับสารกลุ่มใด เนื่องจากผู้รับสารในแต่ละกลุ่มคนตามช่วงอายุจะมีทักษะในการรับรู้ที่แตกต่างกัน

2. เนื่องจากยุคปัจจุบันเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว มีเครื่องมือการสื่อสารอิเล็กทรอนิกส์ โปรแกรมคอมพิวเตอร์ รวมถึงแอปพลิเคชันที่ทันสมัยใหม่ ให้เลือกใช้หลากหลาย นักศึกษาต้องเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ เหล่านี้อย่างต่อเนื่อง โดยสามารถเรียนรู้เพิ่มพูนความรู้ได้ด้วยตนเองจากหลากหลายช่องทาง ทั้งในรูปแบบของบทเรียนออนไลน์ คลิปวีดิทัศน์สอนการใช้ผ่านเว็บไซต์ต่าง ๆ รวมถึงการปรับตัวยอมรับเทคโนโลยี เพื่อนำเทคโนโลยีเหลานั้นมาใช้ให้เกิดประโยชน์

3. นักศึกษาควรให้ความสำคัญกับการรู้เท่าทันสื่อ ซึ่งประกอบด้วย 1) การเปิดรับสื่อ 2) การวิเคราะห์สื่อ 3) การเข้าใจสื่อ 4) การประเมินค่าสิ่งที่สื่อนำเสนอว่ามีคุณภาพและคุณค่ามากน้อย และ 5) การใช้สื่อให้เกิดประโยชน์ ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญของการเป็นนักผลิตสื่อที่มีความรับผิดชอบต่อสังคม รวมถึงเป็นการสร้างมาตรฐานในการสื่อสารผ่านสื่อที่มีความถูกต้องเหมาะสม

รายการอ้างอิง

กชกร บุญยพิทักษ์สกุล. (2562). “ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับพฤติกรรมการใช้สื่อสังคมออนไลน์อย่างรู้เท่าทันของนักศึกษาปริญญาตรีในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล”. **วารสารพฤติกรรมศาสตร์,** 25, 2: 39-59

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2564). “ศาสตร์การเล่าเรื่องในสื่อสารศึกษา”. **วารสารศาสตร์**, 14, 3: 9-85

ชญานุช วีรสาร. (2560). “การผลิตภาพยนตร์สารคดีด้วยการเล่าเรื่องด้วยภาพ”. **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร**, 37, 2: 19-30

ณิชาภัทร จาวิสูตร. (2562). **การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยในสถาบันอุดมศึกษา.** ดุษฎีนิพนธ์การศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาการบริหารและการจัดการการอุดมศึกษา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เทอดศักดิ์ ไม้เท้าทอง. (2557). “การรู้เท่าทันสื่อ: ทักษะสำหรับการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21”. **วารสารสารสนเทศศาสตร์**, 32, 3: 74-91

นิธิดา วิวัฒน์พาณิชย์. (2558). “การพัฒนาทักษะการรู้เท่าทันสื่อสังคมออนไลน์”. **วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์,** 9, 3: 209 – 219

ภัทรี ภัทรโสภสกุล. (2561). **การเล่าเรื่องโดยใช้สื่อดิจิทัลในการรายงานข่าวภัยพิบัติของสำนักข่าว CNN**. การศึกษารายบุคคลนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

เมตตา แสวงลาภ และคณะ. (2561). “การรู้เท่าทันสื่อของครู: ปัจจัยหรือเงื่อนไขที่เป็นสาเหตุและแนวทางแก้ไขพัฒนา”. **วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยฟาร์อีสเทอร์น,** 12, 3: 112-127

รื่นฤทัย รอดสุวรรณ และคณะ. (2560). “เรื่องเล่าและการเล่าเรื่องโนราจากความทรงจำของชุมชนลุ่มทะเลสาบสงขลาตอนล่าง”. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี**, 12, 1: 105-127

รุจจนนท์ ทูลพันธ์ (2559). **การใช้เทคนิคมัลติมีเดียเพื่อการพัฒนาสื่อการเรียนการสอน.** การค้นคว้าแบบอิสระ วิทยาศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วิจารณ์ พานิช. (2555). **วิถีสร้างการเรียนรู้เพื่อศิษย์ในศตวรรษที่ 21.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์.

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. (2564). **โครงการพัฒนาศักยภาพผู้เรียนด้านการใช้เทคโนโลยี.** วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2562). **หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562).** ม.ป.ท.

สุทธิดา มนทิรารักษ์ และคณะ. (2559). “การนำเสนอรูปแบบการจัดการเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรม: กรณีศึกษา เส้นทางคลองด่าน บางขุนเทียน”. **วารสารอิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา,** 11, 3: 189-218

เอกกนก พนาดำรง. (2562). “การเขียนเรื่องเล่าด้วยเทคนิคการเล่าเรื่อง (Story Telling)”. **เวชบันทึกศิริราช**, 9, 3: 194-196.

Berlo, David K. (1960). **The Process of communication : an introduction to theory and practice.** New York: Holt, Rinehart and Winstion.

The Digital Storytelling Association. (2002). **The center for digital storytelling.** [Online]. Retrieved 8 March 2022. from https://dsa-web.com

การพัฒนาแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE DEVELOPMENT OF RAII SINGING SKILLS PRACTICE FOR KHON-DRAMA PERFORMANCE IN THE THAI MUSIC I COURSE FOR UNDERGRADUATE EDUCATION STUDENTS MAJORING THAI MUSIC AT BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชุลี เมธาศุภสวัสดิ์*

CHULEE METASUPASAWAT

(Received: February 17, 2022; Revised: March 11, 2022; Accepted: March 31, 2022)

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนาแบบฝึกทักษะการร้องร่ายสำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร 2) หาดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดง โขน-ละคร 3) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียน 4) ศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่ายสำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร ประชากร คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-4 วิชาเอกคีตศิลป์ไทย ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง จำนวน 32 คน กลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกคีตศิลป์ไทย ชั้นปีที่ 2 ของวิทยาลัยนาฏศิลป ทั้ง 12 แห่ง จำนวน 16 คน โดยใช้การสุ่มแบบง่ายเครื่องมือที่ใช้ คือ แผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะ

* วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

การร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร และแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และแบบวัดความพึงพอใจของนักศึกษา ผลการวิจัยพบว่า 1) แบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร มีประสิทธิภาพเท่ากับ 84.00/85.56 2) ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย มีค่าเท่ากับ 0.72, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนแตกต่างจากก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และ 4) ความพึงพอใจต่อการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.39, S.D. = 0.99)

คำสำคัญ : แบบฝึกทักษะ การร้องร่าย การขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

Abstract

The research aimed 1) to develop the Raii Singing skill practice for vocal Khon-Drama performance 2) to identify the effectiveness index of the singing skill practice for Khon-Drama vocal performance 3) to compare the satisfaction of the undergraduate Thai music major students before and after the practice. The participants were 32 undergraduate education students majoring in Thai music at Bunditpatanasilpa Institute. The research instruments contained the lesson plans for the skill practice, an achievement test, and an objective test. The research findings showed that: The effectiveness index of the singing skill practice for Khon-Drama vocal performance was 84.00, showing 85.56% improvement in knowledge. The effectiveness index of the Raii singing skill practice in vocal music was 0.72. The results showed that their learning achievement had improved after the lesson practice. The difference was statistically significant at the 0.01 level. The level of learning satisfaction was high. The mean score was 4.39, and the standard deviation was 0.99.

Keywords: The drill of Raii, Singing skills form, The Vocal Music operated with Khon-Drama performance.

บทนำ

การศึกษามุ่งพัฒนาคนให้มีความรู้ มีพฤติกรรมและคุณลักษณะที่ดีตามที่สังคมต้องการ และได้รับโอกาสในการศึกษาจากแหล่งเรียนรู้โดยสถานศึกษา อย่างหลากหลายและเหมาะสม เฉพาะกลุ่ม หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา (4 ปี) หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562 (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562) มุ่งผลิตครูที่มีภาวะผู้นำทางสังคม มีความพร้อม ทั้งองค์ความรู้และประสบการณ์วิชาชีพครู และบุคลิกภาพของความเป็นครู มีความเชี่ยวชาญ ในศาสตร์เฉพาะด้านและรอบรู้ในศาสตร์ทั่วไป พร้อมด้วยคุณธรรมและจิตวิญญาณของความ เป็นครู ชำนาญทั้งศาสตร์และศิลป์ในด้านการสอน การถ่ายทอดวิชาความรู้ด้วยอุดมการณ์ ที่มุ่งมั่นต่อการพัฒนาผู้เรียนให้เป็นพลเมืองที่ดีของสังคมไทยและสังคมโลก การเป็น ครูมืออาชีพนั้น สามารถพัฒนาได้จากการเข้ารับการศึกษาในหลักสูตร ผ่านกระบวนการ ฝึกฝนและบ่มเพาะที่ยาวนานจนสามารถปฏิบัติการสอนและพัฒนาผู้เรียนได้ดีครบทุกด้าน คือ ร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญา จนสำเร็จการศึกษาตามหลักสูตร เพื่อเป็น หลักประกันคุณภาพทางการศึกษา พร้อมออกไปรับใช้สังคมได้

การจัดการเรียนการสอน รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 (Thai Music Skill) มีรายละเอียด เนื้อหาวิชาที่เกี่ยวกับทฤษฎีและปฏิบัติคีตศิลป์แก่นักศึกษาหมวดคีตศิลป์ไทย ซึ่งเนื้อหา ประกอบด้วยเพลงสักวา เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงตับ เพลงระบำ และเพลงสำหรับละครเสภา ด้านการเรียนการสอน เป็นลักษณะการสอนแบบเดิมที่ถ่ายทอดความรู้แบบตัวต่อตัว และการเลียนแบบ การฟังและจดจำเทคนิควิธีการร้องที่มีความละเอียด มุ่งให้ผู้เรียน มีความรู้ด้านทฤษฎีและปฏิบัติจนเกิดผลสัมฤทธิ์ สามารถนำความรู้ไปบูรณาการในรายวิชาอื่น ๆ และขับร้องประกอบการแสดงในงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

จากการจัดการเรียนการสอน พบปัญหาของนักศึกษาแรกเข้าจากการปรับตัว ในการเรียนระดับอุดมศึกษา ซึ่งเป็นระบบเน้นการเรียนรู้และการควบคุมดูแลตนเอง ความรู้ พื้นฐานทางทฤษฎีและปฏิบัติแตกต่างกัน ขาดความพร้อมในการเรียนรู้ด้วยตนเอง ระยะเวลาในการสอนและเนื้อหาที่ไม่สอดคล้องกัน กิจกรรมพิเศษอื่น ๆ ที่เข้ามาแทรก ระหว่างเรียน อีกทั้งสถานศึกษาต้องจัดการเรียนในชั้นเรียนและการเรียนผ่านระบบออนไลน์ เนื่องมาจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการเรียนรู้ ด้านคีตศิลป์ไทยเป็นอย่างมาก ดังนั้นเพื่อเป็นการแก้ไขปัญหาและพัฒนาการเรียนการสอน ผู้สอนจึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนให้สอดคล้องกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น

โดยพัฒนาแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทั้ง 12 แห่งทั่วประเทศไทย หลังจากที่ผู้สอนถ่ายทอดความรู้แล้ว ได้จัดทำสื่อการสอนรูปแบบวีดิทัศน์ลงในช่องยูทูป (YouTube) ผู้เรียนสามารถฝึกทบทวนนอกเวลาเรียนได้เสมือนฝึกจริง จากการฟังทำนองการร้องร่ายผ่านสื่อวิดีโอที่อธิบายความรู้ มองเห็นเนื้อเพลง เอื้อน จังหวะ และสัญลักษณ์ที่ใช้บอกเทคนิควิธีการร้องร่ายได้อย่างอิสระช่วยลดเวลาเรียนในห้องเรียนของผู้เรียน แบบฝึกทักษะการร้องร่ายจึงเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้การฝึกปฏิบัติทักษะการร้องร่ายของผู้เรียน ให้บรรลุตามจุดวัตถุประสงค์ของหลักสูตร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร
2. เพื่อหาดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียน-หลังเรียนจากการใช้แบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร
4. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่มีต่อการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

สมมติฐานของการวิจัย

1. นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มีร้อยละคะแนนเฉลี่ยการประเมินทักษะร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร หลังเรียนแตกต่างจากก่อนเรียน
2. นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มีทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน

3. นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษาที่ใช้แบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนแตกต่างจากก่อนเรียน

4. หลังการใช้แบบฝึกทักษะการร้องร่าย นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มีความพึงพอใจในระดับมาก

ขอบเขตของการวิจัย

1. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-4 วิชาเอกคีตศิลป์ไทย ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทั้ง 12 แห่ง จำนวน 32 คน

2. กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย คือ นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกคีตศิลป์ไทย จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทั้ง 12 แห่ง จำนวน 16 คน ได้มาโดยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบง่าย (Simple random sampling) กับนักศึกษาชั้นปีที่ 2 ทุกคน

วิธีการศึกษา

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แผนการจัดการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

2. แบบทดสอบก่อนเรียนกับหลังเรียน เรื่อง การร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

3. แบบประเมินทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละครที่ใช้ประเมินหลังเรียน

4. แบบประเมินความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการ ดังนี้

1. แบบทดสอบก่อนเรียน เรื่อง การร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

2. จัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1

3. แบบทดสอบหลังเรียน เรื่อง การร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

4. แบบประเมินทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

5. ประเมินความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การหาประสิทธิภาพแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร วิเคราะห์ข้อมูลโดยการเปรียบเทียบร้อยละคะแนนเฉลี่ยการประเมินทักษะร้องร่าย ระหว่างเรียนกับหลังเรียน ด้วยเกณฑ์มาตรฐาน 80/80

2. การหาค่าดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร วิเคราะห์ข้อมูลโดยการเปรียบเทียบผลรวมของคะแนนก่อนเรียนกับหลังเรียนของทุกคน

3. การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ภายหลังการใช้แบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร วิเคราะห์ข้อมูลโดยการเปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนและหลังเรียน จากนั้นวิเคราะห์ความแตกต่างของค่าเฉลี่ยด้วยสถิติ (t-test)

4. การประเมินความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร โดยการวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย ($\overline{X}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาการร้องร่ายจากบทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมมาศ ตอนลักษมีสีดา ซึ่งเป็นโครงการแสดงโขนทั่วทิศแผ่นดินไทย ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่มอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปในภูมิภาคจัดการแสดงเพื่อเผยแพร่ให้ประชาชนรับชม ในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2565 มาพัฒนาให้เป็นแบบฝึกทักษะการร้องร่ายเพื่อช่วยพัฒนาให้ผู้เรียนสามารถร้องร่ายประกอบการแสดงโขน-ละคร ซึ่งแบบฝึกทักษะมีลักษณะโครงสร้างเป็นแผนภูมิร่ายในที่ประกอบด้วย ตารางห้องเพลง อัตราจังหวะ เนื้อเพลง เอื้อน คำอธิบายและสัญลักษณ์ที่บอกเทคนิคการร้องร่าย จำนวน 5 แบบฝึก ใช้เวลาในการสอน

15 ชั่วโมง เนื้อหาประกอบด้วยร่ายใน และลักษณะคำประพันธ์ร่ายในที่ขึ้นต้นบทด้วย “เมื่อนั้น บัดนั้น” ร่ายในที่ขึ้นต้นบทด้วย “เนื้อเต็ม” หรือบทขึ้นต้นที่มีคำ 7-9 พยางค์ ร่ายในที่มี “ควญ” และ “ทวน” หรือ “ร้องทวน” รื้อร่าย รื้อร่ายที่ขึ้นต้นบทด้วย “เมื่อนั้น” รื้อร่ายที่ขึ้นต้นบทด้วย “เนื้อเต็ม” หรือมีคำ 7-9 พยางค์ และ “ทวน” หรือ “ร้องทวน” หลักและวิธีการร้อง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะและศัพท์สังคีตที่เกี่ยวข้อง

1. ประสิทธิภาพแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

ตารางที่ 1 ผลการทดลองหาค่าประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้อง ประกอบการแสดงโขน-ละคร

ค่าสถิติ	คะแนนแบบทดสอบ ระหว่างเรียน 100 คะแนน	คะแนนแบบทดสอบ หลังเรียน 100 คะแนน	ประสิทธิภาพ
($\overline{X}$)	84	85.56	84.00/85.56
ร้อยละ	84.00	85.56	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 พบว่า แบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร มีประสิทธิภาพเท่ากับ 84.00/85.56 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่ตั้งไว้ที่ 80/80 กล่าวคือคะแนนเฉลี่ยการประเมินทักษะการร้องร่าย ทั้ง 5 แผนการเรียนรู้ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 84.00 จากคะแนนเต็ม 100 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 84.00 ส่วนคะแนนประเมินทักษะการร้องร่ายและคะแนนทดสอบหลังเรียน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 85.56 จากคะแนนเต็ม 100 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 85.56

2. ค่าดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร

ตารางที่ 2 ค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบฝึกทักษะการร้องร่าย ก่อนเรียนและหลังเรียน

คะแนนผลการทดลอง	คะแนนรวม	($\overline{X}$)	ร้อยละ	S.D.
ก่อนเรียน	257	16.06	53.54	2.11
หลังเรียน	417	26.06	86.88	1.57

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร โดยการเปรียบเทียบคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนกับหลังเรียน

กลุ่มตัวอย่าง	N	คะแนนเต็ม	คะแนน		ร้อยละ		E.I.
			ก่อนเรียน	หลังเรียน	ก่อนเรียน	หลังเรียน	
กลุ่มทดลอง	16	30	257	417	53.54	86.88	0.7174

ที่มา : ผู้วิจัย

การหาค่าดัชนีประสิทธิผล ผู้วิจัยใช้วิธีของบุญชม ศรีสะอาด (2545 : 157-159) ปรากฏผล ดังนี้

$$\text{ดัชนีประสิทธิผล} = \frac{\text{ผลรวมของคะแนนหลังเรียนของทุกคน} - \text{ผลรวมของคะแนนก่อนเรียนทุกคน}}{(\text{จำนวนนักเรียน} \times \text{คะแนนเต็ม}) - \text{ผลรวมของคะแนนก่อนเรียนของทุกคน}}$$

$$= \frac{417-257}{(16 \times 30) - 257}$$

$$= 0.72$$

จากตารางที่ 3 ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มีค่าเท่ากับ 0.72 แสดงให้เห็นว่า ผู้เรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นคิดเป็นร้อยละ 72

3. การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ภายหลังการใช้แบบฝึกทักษะการร้องร่าย

ตารางที่ 4 ผลการเปรียบเทียบความแตกต่างคะแนนก่อนเรียนกับหลังเรียน เรื่องการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร โดยการวิเคราะห์ความแตกต่างของค่าเฉลี่ย (t-test)

คะแนน	จำนวนนักศึกษา	คะแนนเต็ม	$\overline{X}$	S.D.	t-test	Sig
ก่อนเรียน	16	30	16.06	2.11	18.00	.000
หลังเรียน	16	30	26.06	1.57		

***** มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 พบว่า นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน ($\overline{X}$) เท่ากับ 26.06 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 1.57 และมีคะแนนเฉลี่ยก่อนเรียน ($\overline{X}$) เท่ากับ 16.06 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 2.11 เมื่อเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยด้วยสถิติ Paired Sample T-Test พบว่าหลังเรียนผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ยแตกต่างจากก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ p-value < .01

4. การประเมินความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย

ตารางที่ 5 ความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบการฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ข้อที่	รายการประเมิน	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความพึงพอใจ
1	ก่อนเรียนผู้เรียนทราบจุดประสงค์การเรียนรู้	4.37	0.83	มากที่สุด
2	เนื้อหาแบบฝึกทักษะการร้องร่ายตรงกับจุดประสงค์การเรียนรู้	4.18	0.71	มาก
3	รูปแบบและการนำเสนอแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีความเหมาะสม	4.25	0.47	มาก
4	คำอธิบายของแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีความชัดเจน	4.31	0.80	มากที่สุด
5	เสียงร้องร่ายในวิดีโอแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีความชัดเจน	4.25	0.71	มาก
6	ตัวหนังสือที่ปรากฏในวิดีโอแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีขนาดเหมาะสม	4.18	1.07	มาก
7	เวลาที่กำหนดในแต่ละบทของแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีความเหมาะสม	4.18	0.51	มาก
8	เสียงคำอธิบายในวิดีโอแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีความชัดเจน	4.50	0.98	มากที่สุด
9	กิจกรรมการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่ายมีขั้นตอนน่าสนใจ	4.25	0.90	มาก
10	แบบฝึกทักษะการร้องร่ายช่วยให้เรื่องยากของการร้องร่ายเป็นเรื่องง่าย	4.43	1.01	มากที่สุด
11	ผู้เรียนมองเห็นเนื้อร้อง เอื้อน ทำนอง จังหวะและเทคนิควิธีการร้องร่าย	4.68	1.02	มากที่สุด
12	แบบฝึกทักษะช่วยลดเวลาในการเรียนรู้	4.50	1.10	มากที่สุด
13	แบบฝึกทักษะช่วยให้มีเวลาฝึกซ้อมได้อย่างอิสระ	4.81	1.02	มากที่สุด
14	แบบฝึกทักษะลดความตึงเครียดในการเรียน	4.50	0.98	มากที่สุด
15	แบบฝึกทักษะช่วยพัฒนาให้ผู้เรียนมีความแม่นยำและมั่นใจในการร้องร่าย	4.43	0.88	มากที่สุด
16	ผู้เรียนสามารถนำความรู้ไปพัฒนาตนเองในการร้องประกอบการแสดง	4.50	1.23	มากที่สุด
	รวม	**4.39**	**0.89**	**มากที่สุด**

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 5 พบว่า ความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่ายสำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวมมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$= 4.39, S.D.= 0.89)

สรุปผลการวิจัย

1. แบบการฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีประสิทธิภาพเท่ากับ 84.00/85.56 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่ตั้งไว้ที่ 80/80

2. ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีค่าเท่ากับ 0.72 แสดงให้เห็นว่าผู้เรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นคิดเป็นร้อยละ 72

3. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน พบว่าหลังเรียนผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ยแตกต่างจากก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ p-value < .01

4. ความพึงพอใจในการเรียนรู้ ผลการวิเคราะห์อยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.39, S.D. = 0.89)

อภิปรายผล

1. การเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีคะแนนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน โดยมีประสิทธิภาพเท่ากับ 84.00/85.56 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่ตั้งไว้ที่ 80/80 เนื่องจากแผนการจัดกิจกรรมด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่ายได้ผ่านการศึกษาเอกสารโดยมีการอิงทฤษฎีการเรียนรู้และวิธีการสร้างแบบฝึกทักษะ ที่มีคำอธิบายชัดเจน มีลำดับขั้นตอนจากง่ายไปสู่ยาก ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้เสมือนได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากผู้สอน ในรูปเอกสารและแบบวีดิทัศน์ที่มีภาพ เสียง จังหวะ ทำนอง ภาพเคลื่อนไหวที่เป็นรายละเอียดเกี่ยวกับทักษะการร้องร่ายเสมือนจริง ผู้เรียนทบทวนความรู้ ฝึกปฏิบัติด้วยตนเองได้ตามต้องการ

แก้ปัญหาข้อจำกัดของเวลาในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ลดความเสี่ยงในการเดินทางในช่วงสถานการณ์การระบาดของโรคโควิด 19 ลดความเครียดในการเรียน ส่งเสริมพฤติกรรมอยากรู้อยากเห็น สร้างนิสัยในการศึกษาค้นคว้า หาข้อมูลด้วยตนเอง สอดคล้องกับพิเชฐ คูชลธารา (2557) ที่กล่าวว่า การเรียนแบบผสมผสานนั้นจะประกอบไปด้วยสิ่งบ่งชี้สำคัญ 5 ประการ หนึ่งในนั้นคือ การเรียนเนื้อหาแบบออนไลน์ เป็นลักษณะการเรียนที่ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเองตามสภาพความพร้อม หรืออัตราการเรียนรู้ของแต่ละคน และประสิทธิภาพของการจัดการเรียนการสอนที่สูงขึ้น สอดคล้องกับการใช้หลักผสมผสานเพื่อเสริมการจัดการเรียนการสอนที่พบว่า การเรียนรู้แบบผสมผสานหรือการเรียนรู้ที่หลากหลายวิธี เช่น การเรียนแบบออนไลน์และการเรียนแบบเผชิญหน้า ซึ่งเป็นการเรียนรู้ที่น่าสนใจ เป็นการนำเทคโนโลยีมาช่วยในการแก้ปัญหาในการเรียนรู้

2. ดัชนีประสิทธิผลของแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีค่าเท่ากับ 0.72 แสดงให้เห็นว่าผู้เรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นคิดเป็นร้อยละ 72 เนื่องจากผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยแบบฝึกที่มีกระบวนการสร้างที่ผ่านขั้นตอนการศึกษาเอกสาร ได้รับการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญ รูปแบบของแบบฝึกทักษะมีลำดับขั้นตอนจากง่ายไปยาก ภาพ เสียง จังหวะ ทำนอง ภาพเคลื่อนไหวที่เป็นรายละเอียดเกี่ยวกับทักษะการร้องร่ายเสมือนจริง ผู้เรียนทบทวนความรู้ ฝึกปฏิบัติด้วยตนเองได้ตามต้องการ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้สืบค้นข้อมูลได้อย่างอิสระไม่มีข้อจำกัดเรื่องของสถานที่และเวลา อีกทั้งผู้เรียนยังมีพื้นที่ในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างผู้เรียนด้วยกันเองและระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน ทำให้ลดช่องว่างในการปฏิสัมพันธ์ที่ดี มีความสะดวกในการทบทวนและการเรียนรู้ของผู้เรียน สอดคล้องกับ นพพงษ์ วงษ์จำปา (2548) ที่วิจัยเรื่องการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากบทเรียบผ่านเว็บวิชาดนตรี เรื่องการอ่านโน้ตสากลกับการสอนปกติ ของนักศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษา ทั้งที่เรียนจากบทเรียนผ่านเว็บและจากการสอนปกติมีคะแนนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .01 อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียนกับหลังเรียน พบว่าหลังเรียนผู้เรียนมีคะแนนเฉลี่ยแตกต่างจากก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ p-value < .01 เนื่องจากลักษณะการจัดการเรียนการสอนได้ที่ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแสดงออกและเรียนรู้จากการฟังบรรยายและมีโอกาสซักถามแสดงความคิดเห็นจากผู้สอน

ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญในเรื่องนั้น ๆ ได้อย่างไม่จำกัด มีกิจกรรมเรียนรู้ตามกระบวนการที่มุ่งให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากการศึกษาค้นคว้า สร้างความเข้าใจจากการได้เห็นการแสดงหรือการกระทำให้ดูเป็นตัวอย่างพร้อม ๆ กับการบอก อธิบาย ซักถาม อภิปราย และสรุปการเรียนรู้ที่ได้จากการสาธิต นอกจากนั้นการทำกิจกรรมกลุ่มและส่งเสริมให้ผู้เรียนได้มีทักษะการใช้คอมพิวเตอร์และอินเทอร์เน็ตในการสืบค้นข้อมูล ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จดจำสิ่งที่เรียนรู้ด้วยความเข้าใจ ส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนดีขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ สอดคล้องกับงานวิจัยของ นิตยา เต็งประเสริฐ (2557) ที่ได้พัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ผสมผสานทักษะปฏิบัติเควีส์และการเรียนรู้แบบร่วมมือและเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การจัดการเรียนรู้การพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำประกอบการแสดงชุดระบำไก่วิชาดนตรีนาฏศิลป์ ของผู้เรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้รูปแบบการผสมผสานทักษะปฏิบัติเควีส์และการเรียนรู้แบบร่วมมือ ประกอบการแสดงชุดระบำไก่ วิชาดนตรีนาฏศิลป์ของผู้เรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

4. ผู้เรียนมีความพึงพอใจในการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร รายวิชาทักษะดนตรีไทย 1 ของนักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในภาพรวมมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.39, S.D.= 0.89) เนื่องจากการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกทักษะการร้องร่าย ทำให้ผู้เรียนมองเห็นภาพเสมือนจริงของการเคลื่อนไหว เสียง จังหวะ ทำนอง ที่เป็นรายละเอียดเกี่ยวกับทักษะการร้องร่าย ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ทุกที่ทุกเวลา ไม่จำเป็นต้องเรียนในโรงเรียนเท่านั้นและสามารถทบทวนความรู้ได้ตลอดเวลา อีกทั้งนักศึกษายังสามารถติดต่อสื่อสารกันระหว่างผู้เรียนเองหรือระหว่างผู้เรียนกับผู้สอนและสามารถทำงานร่วมกันหรือสามารถแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันได้อย่างรวดเร็ว แม้อยู่ต่างสถานที่กัน สอดคล้องกับงานวิจัยของ ศิริวรรณ แก้วจรัญ (2561) ได้ศึกษาและพัฒนาบทเรียนคอมพิวเตอร์ช่วยสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย สำหรับนักศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่มีความพึงพอใจต่อการเรียน ด้วยบทเรียนคอมพิวเตอร์ช่วยสอนบนเครือข่ายอยู่ในระดับมากที่สุด และสอดคล้องกับงานวิจัยของ ปิยะวรรณ กันภัย (2558) ที่ศึกษาผลการเรียนรู้แบบผสมผสานตามแนวคิดของกาเย่ เรื่อง คอมพิวเตอร์เบื้องต้น ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 พบว่า นักศึกษามีความพึงพอใจต่อการเรียนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบผสมผสานตาม แนวคิดของกาเย่ เรื่องคอมพิวเตอร์เบื้องต้นอยู่ในระดับมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในงานวิจัย

1. ในการสร้างแบบฝึกทักษะการร้องร่าย สำหรับขับร้องประกอบการแสดงโขน-ละคร ผู้สอนควรศึกษาและเตรียมเนื้อหา รายละเอียดให้ครบถ้วน สอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้ ตรวจสอบความถูกต้อง ศึกษาการจัดทำเป็นแผนภูมิเพลง ทดลองใช้และออกแบบภาพ เสียง วีดิทัศน์ให้น่าสนใจ เหมาะสมกับวัยและมีประสิทธิภาพ

2. ผู้สอนควรศึกษาศาสตร์การสอนด้านคีตศิลป์ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ส่วนนักศึกษาควรมีพื้นฐานด้านคีตศิลป์ไทยมาก่อนและใช้เทคโนโลยีในการเรียนรู้ได้

3. ผู้สอนควรพัฒนากระบวนการสอนวิชาคีตศิลป์ไทย ให้ผู้เรียนได้พูด อ่าน เขียน คิดวิเคราะห์และปฏิบัติ เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะการเรียนรู้ที่ครบถ้วนสมบูรณ์ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทดลองใช้แบบฝึกทักษะการร้องร่าย ผ่านสื่อวีดิทัศน์ที่สร้างขึ้น เพื่อเป็นแนวในการฝึกปฏิบัติการขับร้อง ซึ่งครู อาจารย์และผู้ที่สนใจสามารถนำไปเป็นแนวทางในการสร้างแบบฝึกทักษะเพลงอื่น ๆ ซึ่งอาจมีโน้ตดนตรีกำกับทางร้องเพื่อให้สามารถใช้ได้ในวงกว้างมากขึ้นต่อไป

รายการอ้างอิง

นพพงษ์ วงษ์จำปา. (2548). **การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากบทเรียนผ่านเว็บ วิชาดนตรีเรื่องการอ่านโน้ตสากล กับการสอนปกติ ของนักศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีการศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

นิตยา เต็งประสริฐ. (2557). **การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้โดยการผสมผสานทักษะปฏิบัติเดวีส์และการเรียนรู้แบบร่วมมือ เพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติชุดระบำไก่ วิชาดนตรี-นาฏศิลป์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีการวิจัยและพัฒนาหลักสูตร มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

บุญชม ศรีสะอาด. (2545). **วิธีการทางสถิติสำหรับงานวิจัย เล่ม 1.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาสน์.

ปิยะวรรณ กันภัย. (2558). **ผลการเรียนรู้แบบผสมผสานตามแนวคิดของกาเย่ เรื่อง คอมพิวเตอร์เบื้องต้น ชั้นประถมศึกษาปี ที่ 5**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการเรียนการสอน มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

พิเชฐ คูชลธารา. (2557). **การพัฒนารูปแบบผสมผสานและการเรียนรู้แบบยืดหยุ่น เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตสำหรับผู้ใหญ่วัยทำงาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาผู้ใหญ่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ศิริวรรณ แก้วจรัญ. (2561). **การพัฒนาบทเรียนคอมพิวเตอร์ช่วยสอน กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย สำหรับนักศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2562). **หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562)**. มปท.

การใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา

USING ENGOBES FOR THE CERAMIC ART CREATION

เกษกานต์ ชูประดิษฐ์*

KATEKARN CHOOPRADIT

(Received: September 12, 2022; Revised: September 30, 2022; Accepted: October 14, 2022)

บทคัดย่อ

การใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา มีวัตถุประสงค์ของการศึกษาและสร้างสรรค์ 1) ศึกษาอัตราส่วนผสมของการทดลองน้ำดินสีและสารให้สีสำเร็จรูปที่เหมาะสม โดยทำการทดลองกับเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์และเนื้อดินสโตนแวร์ 2) สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผาชุด “สีสันสายฝน” โดยใช้เทคนิคการทาน้ำดินสีให้เกิดลวดลายและสีสัน

จากการศึกษาพบว่าการใช้วัตถุดิบ ได้แก่ ดินขาวและฟริต เป็นส่วนผสม นำไปทดสอบหาการยึดเกาะผิวดิน และหาตำแหน่งสูตรที่ดีที่สุด โดยใช้หลักการคำนวณแบบตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า เผาด้วยเตาไฟฟ้า พบว่าสูตรที่ดี คือ จุดที่ 7 ของดินเอิร์ทเทนแวร์และจุดที่ 2 ของดินสโตนแวร์ จากนั้นเติมสารให้สีสำเร็จรูป เพื่อไล่ค่าน้ำหนักอ่อนเข้ม เผาทดลองที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส และ 1,200 องศาเซลเซียส และนำสีที่ได้มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผาชุด “สีสันสายฝน” โดยได้รับแรงบันดาลใจจากความประทับใจในธรรมชาติที่มีการพึ่งพาอิงอาศัย แสดงออกถึงความงามอย่างเรียบง่ายไม่ซับซ้อนด้วยการใช้สัญลักษณ์อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน จำนวน 1 ชุด ประกอบด้วยผลงาน 2 ชิ้น

คำสำคัญ: การเอนโกบ เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ เนื้อสโตนแวร์ เครื่องเคลือบดินเผา

* วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

The study titled “Using Engobes for Ceramic Art Creation” aimed 1) to study the proper ratio of the ingredients: engobes and stain colors by testing on earthenwares and stonewares; and 2) to produce ceramic artwork named “Colors of Rainfall” by using the engobe technique to create different patterns and colors.

The experiment was conducted by using raw materials such as kaolin and frit as the ingredients to test for surface adhesion and find the best formula for the right positions, together with the calculation of the equilateral triangle grid and using an electric ceramic kiln to bake the ceramic. It was found that the appropriate ratios are at the 7th point for earthenware and at the 2nd point for stoneware. Then, to create the different color values, color stains were added. The ceramics were experimentally baked at 1,100 and 1,200 degrees Celsius. The final colors obtained from this method were used to create an artistic ceramic sculpture called “Colors of Rainfall.” Inspired by the impression of Mother Nature, the research artist wishes to express uncomplicated beauty through unique symbols on a set of artwork consisting of two pieces.

Keywords: Engobe, Earthenware, Stonewares, Ceramic

บทนำ

การเคลือบในงานเครื่องปั้นดินเผา เป็นขั้นตอนสุดท้ายที่ใช้ในการปกปิดชิ้นงาน ทำให้เครื่องปั้นดินเผาชิ้นนั้น ๆ เป็นผลิตภัณฑ์ที่สมบูรณ์ มีความทนทานและสามารถนำไปใช้งานได้ นอกจากนี้ยังสามารถใช้ในการตกแต่ง สร้างความงาม เพิ่มสีสัน รวมถึงสร้างเสน่ห์อันเป็นเอกลักษณ์ให้แก่ผลงานได้อีกด้วย การเคลือบเกิดจากแก้วผ่านความร้อนในจุดหลอมตัว ฉาบลงบนผิวดิน เพื่อให้เกิดประโยชน์ในทางที่หลากหลาย อีกทั้งยังใช้ในการตกแต่งผลงาน นอกจากเคลือบที่เกิดจากแก้วแล้ว ยังมีวิธีการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดความสมบูรณ์ได้อีกวิธี คือ การทาน้ำดินสี ซึ่งเป็นวิธีการเคลือบอย่างหนึ่งที่ได้รับความนิยมในหมู่นักสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา ทำให้ผลงานมีพื้นผิวและร่องรอยที่น่าสนใจ

โดยการเคลือบด้วยวิธีการทาน้ำดินสีลงบนชิ้นงาน ผู้วิจัยจำเป็นต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กันระหว่างน้ำดินสีและเนื้อดินเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นปัจจัยและตัวแปรหลักที่มีผลต่อตัวชิ้นงานสมบูรณ์เมื่อเผาเสร็จ จึงนับว่าเป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลให้ชิ้นงานสมบูรณ์นั้นเป็นไปตามความต้องการของผู้วิจัย

ดินเป็นวัตถุดิบชนิดหนึ่งที่มาจากธรรมชาติมีความอ่อนนุ่ม เป็นสสารชนิดหนึ่งที่สามารถปรับคุณสมบัติของตัวมันเองได้ เป็นทั้งของเหลวแบบโคลนเมื่อถูกผสมกับน้ำในปริมาณมากและเป็นของแข็งเมื่อผ่านความร้อนที่มีอุณหภูมิสูง ดินมีหลากหลายชนิด หลากหลายสีสันขึ้นอยู่กับลักษณะพื้นที่และภูมิประเทศ นอกจากนี้ ดินยังสามารถนำมาสร้างสรรค์ในงานจิตรกรรมให้มีความหลากหลายทางด้านเทคนิคได้อีกด้วย เช่น เทคนิค การทาน้ำดินสี (Engobe slip) ในการผลิตเครื่องเคลือบดินเผา การตกแต่งชิ้นงานมีหลายหลากเทคนิค และเทคนิคที่ผู้วิจัยให้ความสนใจเป็นพิเศษ คือ เทคนิคการทาน้ำดินสี อันเป็นวิธีการเคลือบอย่างหนึ่งที่ใช้ในการตกแต่งมีความทึบแสง มีลักษณะเด่น คือ ปกปิดผิวงาน การทาน้ำดินสีบนชิ้นงานนั้นสามารถทำได้ในขณะที่ดินมีความหมาดชื้นหรือผ่านการเผาที่อุณหภูมิ 800 องศาเซลเซียส หรือที่เรียกว่า การเผาบิสกิต ซึ่งเหมาะสมต่อการตกแต่งโดยการทาน้ำดินสีได้ อีกทั้งยังลดต้นทุนค่าใช้จ่ายและลดขั้นตอนในการเตรียมน้ำยาเคลือบซึ่งมีราคาสูงกว่าการทาน้ำดินสี

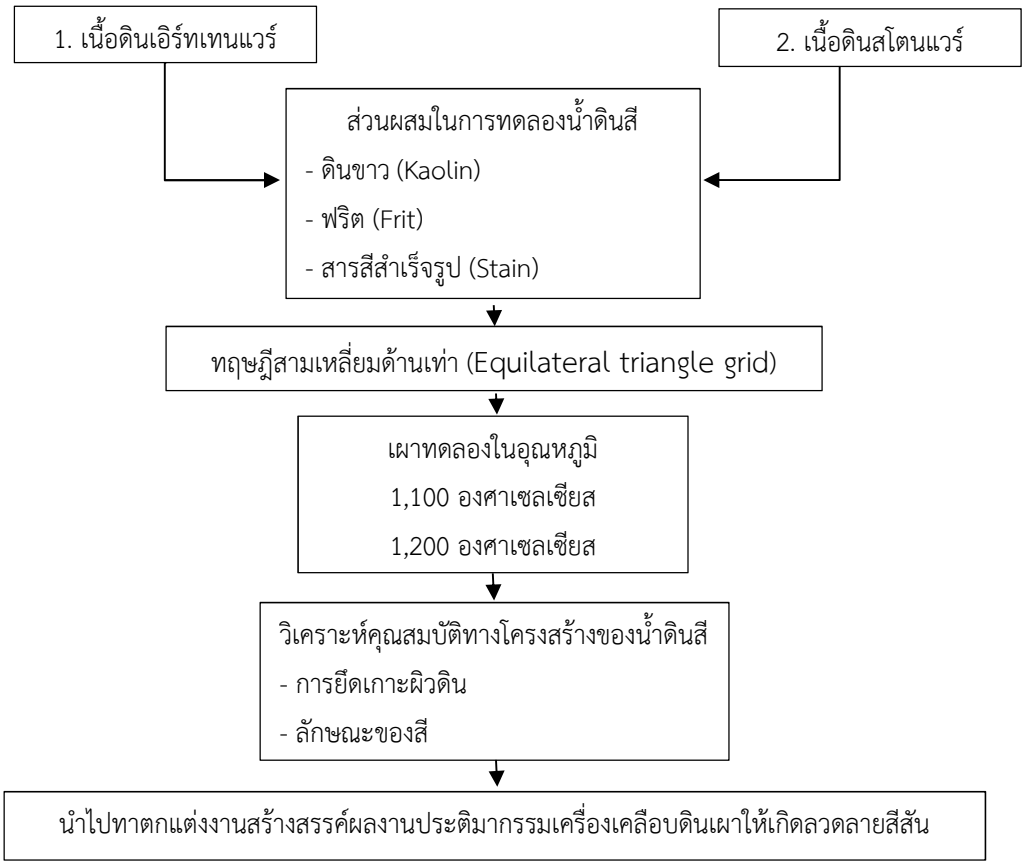
จากข้อความข้างต้นนี้ ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายที่ศึกษาและทดลองน้ำดินสี เพื่อใช้ในการทาตกแต่งในผลงาน ซึ่งส่วนผสมของการทดลองน้ำดินสีที่ผู้วิจัยนำมาทดลอง ได้แก่ เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ เนื้อสโตนแวร์ ดินขาว ฟริต และสารให้สีสำเร็จรูป โดยการคำนวณผสมในรูปแบบสูตรตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า เพื่อหาคุณสมบัติตามที่ต้องการ จากนั้นนำสีที่ได้จากการศึกษามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผา ทั้งนี้ ยังเป็นการลดต้นทุนค่าใช้จ่ายในการซื้อวัตถุดิบเคลือบลง และได้คุณสมบัติของน้ำดินสีที่เหมาะกับการใช้งานต่อไป และสามารถนำไปใช้ในด้านการเรียนการสอนของสาขาวิชาเครื่องเคลือบดินเผาให้มีประสิทธิภาพ อีกทั้งให้ผู้ที่สนใจนำไปต่อยอดในทางธุรกิจได้

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาอัตราส่วนผสมของการทดลองน้ำดินสีและสารให้สีสำเร็จรูปที่เหมาะสม โดยทำการทดลองกับเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ และเนื้อสโตนแวร์

2. นำผลการทดลองไปใช้ในการตกแต่งสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผาโดยใช้เทคนิคการทาน้ำดินสีให้เกิดลวดลายสีสัน

กรอบการวิจัยการใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา



ภาพที่ 1 กรอบการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีการศึกษา

การศึกษาการใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผานั้น เป็นการศึกษาที่ต้องใช้ขั้นตอน กระบวนการศึกษาการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ ดังวิธีการต่อไปนี้

1. ศึกษาโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากประสบการณ์ตรง โดยการสังเกต สอบถามผู้เชี่ยวชาญ รวมถึงศึกษาผลงานสร้างสรรค์ในเทคนิคน้ำดินสีที่เกี่ยวข้อง และศึกษาข้อมูลทางสื่อออนไลน์

2. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางวิชาการจาก ตำรา หนังสือ ที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคน้ำดินสีและวัตถุดิบที่ใช้ในการสร้างสรรค์

3. ศึกษาสูตรการคำนวณอัตราส่วนผสมวัตถุดิบตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า โดยมีวัตถุดิบ 3 ชนิดผสมกันในอัตราส่วน 100 %

4. ปฏิบัติการทดลองน้ำดินสีที่เหมาะสมกับเนื้อดินปั้นประเภทเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ เนื้อดินสโตนแวร์ ใช้วัตถุดิบ ได้แก่ ดินขาว ฟริต เป็นส่วนผสม นำไปทดสอบหาการยึดเกาะผิวดินหาตำแหน่งสูตรที่ดีที่สุด โดยใช้หลักการคำนวณแบบตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า เผาด้วยเตาไฟฟ้า นำไปเผาในเตาไฟฟ้า ที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส และอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

5. นำผลการทดลองสูตรจากวัตถุดิบ 3 ชนิด มาวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เลือกสูตรน้ำดินที่ดีที่สุด ที่ได้จากการวิเคราะห์ นำไปเติมสารให้สีสำเร็จรูป ได้แก่ สีเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำทะเล สีฟ้า สีน้ำเงิน สีชมพู สีส้ม สีแดง เพื่อไล่ค่าน้ำหนักเฉดสีที่อ่อนและเฉดที่เข้ม นำไปเผาในเตาไฟฟ้าที่ 1,100 องศาเซลเซียส 1,200 องศาเซลเซียส ก่อนนำไปใช้ในผลงานสร้างสรรค์

6. ปฏิบัติงานสร้างสรรค์โดยการใช้เทคนิคการ “ทาน้ำดินสี” ในผลงานสร้างสรรค์ประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผาชุด “สีสันสายฝน” โดยได้รับแรงบันดาลใจจากความประทับใจในธรรมชาติที่มีการพึ่งพาอิงอาศัย จำนวน 1 ชุด 2 ชิ้น

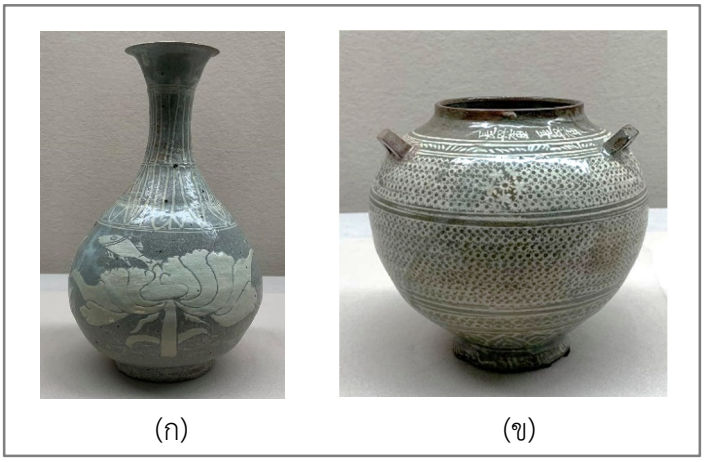
7. สรุปผลการศึกษาเป็นในรูปแบบเอกสาร รายงานการวิจัย พร้อมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผาในหอศิลป์

ข้อมูลเอกสารและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. เครื่องปั้นดินเผาวัฒนธรรมบ้านเชียง เครื่องปั้นดินเผาลายเขียนน้ำดินสี สมัยก่อนประวัติศาสตร์ มีเอกลักษณ์เป็นภาชนะดินเผาชนิดเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ (Earthenware) ที่ปั้นขึ้นรูปด้วย การใช้มือ ใช้ไม้ตีผิวนอกให้ได้รูปทรงตามที่ต้องการ โดยใช้เครื่องมือ ที่เรียกว่า หินดุ รองผิวด้านในภาชนะ มักเป็นภาชนะแบบก้นกลม ส่วนแบบที่มีเชิงหรือมีฐานมักทำคนละชิ้นแล้วนำมาต่อเข้ากัน ภายหลังจากนั้นจึงตกแต่งด้วยวิธีการต่าง ๆ นับตั้งแต่ ขูดขีด การ ทาบ และกดประทับลาย ตลอดจนการเขียนลวดลายด้วยสีแดง ซึ่งเชื่อกันว่า สีที่ใช้ในการเขียนได้จากดินเทศหรือดินแดงที่มีส่วนผสมของแร่ฮีมาไทต์ (Hematite) ผสมกับยางไม้หรือไขสัตว์ จึงทำให้สีสามารถติดคงทนบนผิวของภาชนะดินเผาได้เป็นเวลานาน แล้วนำไปเผาด้วยวิธีการสุมไฟกลางแจ้งหรือเผาแบบเปิดลวดลายที่ปรากฏบนภาชนะดินเผาเขียนสีวัฒนธรรมบ้านเชียง สามารถจำแนกได้อย่างน้อย 5 กลุ่ม คือ กลุ่มลายเส้นโค้ง กลุ่มลายก้านขดและกดหอย กลุ่มลายเรขาคณิต กลุ่มลายดอกไม้ กลุ่มลายรูปสัตว์ (สำนักพิมพ์คติ, 2554, น. 65 - 67)

ภาพที่ 1 เครื่องปั้นดินเผาวัฒนธรรมบ้านเชียงการเขียนลวดลายด้วยสีแดง
ที่มา : สำนักพิมพ์คติ (2554)

2. เครื่องปั้นดินเผาของเกาหลี เครื่องปั้นดินเผาสมัยราชวงศ์ยี แบบปันจอง (punchong ware) ผลิตทางตอนใต้ของเกาหลี ใช้วิธีระบายด้วยน้ำดินสีขาวลงบนเนื้อดินสีคล้ำ มีการระบายทั้งอย่างเรียบเนียนและอย่างหยาบหนาเป็นลักษณะรอยฝีแปรง (Brush work) บางครั้งใช้วิธีกดลายลงบนเนื้อดินแล้วถมน้ำดินสีขาวหรือสีดำลงในเส้นลายนั้น บางครั้งใช้วิธีขูดขีด (Sgraffito) นอกจากนี้ยังใช้วิธีระบายสีน้ำตาลลงบนดินที่เคลือบด้วยน้ำดินสีขาว แล้วนำไปเคลือบใส และเผาที่อุณหภูมิสูง เทคนิควิธีการแบบปันจองนี้ได้อิทธิพลจากเครื่องปั้นดินเผาของจีน คือ ชูเจา (พิพัฒน์ จิตรอารีรักษ์, 2555, น. 83 - 84)



ภาพที่ 2 เครื่องปั้นดินเผาของเกาหลี
(ก) การระบายน้ำดินสีขาวและการขูดขีด
(ข) การกดประทับลายและการขูด
ที่มา : ผู้วิจัย, The Museum of Oriental Ceramics,Osaka

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เทคนิคการตกแต่งด้วยน้ำดิน การพัฒนาน้ำดินสีเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเคลือบดินเผาราชบุรีนั้น เป็นการทดลองผสมสารให้สีลงไปในน้ำดินเพื่อเป็นแนวทางในการตกแต่งผลิตภัณฑ์เครื่องเคลือบดินเผาที่มีการผลิตกันในจังหวัดราชบุรี โดยใช้เทคนิคการทาน้ำดินสี (Engobe) เทคนิคการขูดขีด (Sgraffito) และเทคนิคการฝังน้ำดินสี (Inlay) มาใช้เป็นแนวทางในการตกแต่งลงบนชิ้นงาน ส่วนลวดลายการตกแต่งใช้ลักษณะของเส้นมาสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลายต่างๆโดยมีแนวทางการออกแบบจากกรณีศึกษาจากลวดลายบนงานเครื่องปั้นดินเผาบ้านเชียง ลวดลายบนงานเครื่องปั้นดินเผาอินเดียน งานเครื่องปั้นดินเผาของชนเผ่าอินเดียนแดงในทวีปอเมริกาและลวดลายบนงานเครื่องปั้นดินเผาของชนเผ่าในทวีปแอฟริกา ซึ่งกรณีศึกษาเหล่านี้ มีความเรียบง่ายและสวยงามในการแสดงออกในลักษณะเด่นของเส้น

ผลการวิจัยพบว่า

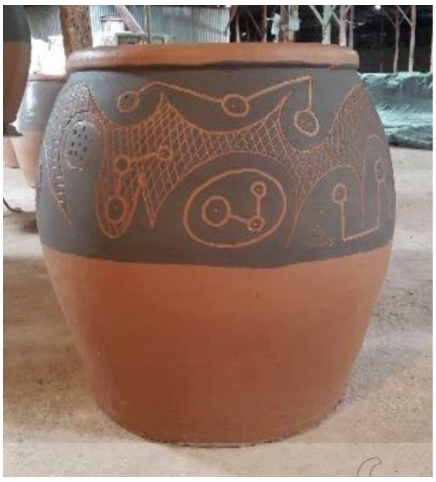
น้ำดินที่ใช้เกิดจากส่วนผสมจากดิน 3 ชนิด ดังนี้

1) ดินลานสกา 50 %

2) ดินขาวระนอง 30 %

3) ดินราชบุรี 20 %

จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการทดลองผสมสารให้สีในงานเซรามิคลงไปจาก 1 - 10 % เพื่อทดลองหาผลลัพธ์ของ สีที่มีความสวยงามในลักษณะของสี Earth tone เพื่อค้นหาลักษณะในส่วนผสมของสารให้สีที่น้อยและเกิดผลของสีมากที่สุด เพราะเมื่อผสมในปริมาณมากจะเป็นการประหยัดงบประมาณสำหรับผู้ประกอบการ หากนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ต่อยอดจริง (ธาตรี เมืองแก้ว, 2561, น. 24 - 28)

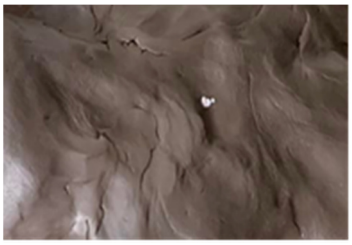
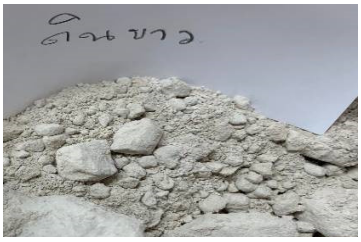


ภาพที่ 3 ผลงานน้ำดินสีเทคนิคการขูดขีด Sgraffito
ที่มา : ธาตรี เมืองแก้ว (2561)

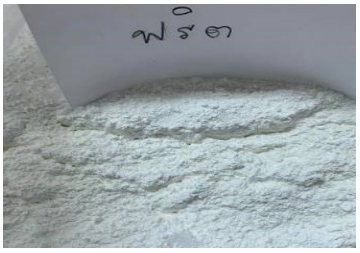
วัตถุดิบที่ใช้ผสมในการศึกษาน้ำดินสี

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานเครื่องเคลือบดินเผาด้วยกระบวนการทางเครื่องเคลือบดินเผาเทคนิคน้ำดินสีมีมาตั้งแต่ในอดีต พบได้หลากหลากวัฒนธรรมทั้งในประเทศไทยและในต่างประเทศ มีผู้คนให้ความสนใจในเทคนิคนี้ เนื่องจากมีเอกลักษณ์ที่เฉพาะตัวคือ สามารถระบายหรือทาบนผิวผลิตภัณฑ์ในขณะที่ดินยังมีความหมาดชื้นอยู่ อีกทั้งยังมีผู้วิจัยทดลองและศึกษาอยู่ตลอด ซึ่งการทดลองและศึกษาอาจแตกต่างกันออกไปในเรื่องของการเลือกใช้เนื้อดินและวัตถุดิบที่ทำการศึกษาทดลอง เนื่องจากเนื้อดินแต่ละภูมิภาคหลังเผาให้สีสัน การยึดเกาะ และการหดตัวที่ต่างกัน จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษาทดลองน้ำดินสีที่ผู้วิจัยนำมาทดลอง ได้แก่ ดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) และเนื้อสโตนแวร์ ดินขาว ฟริต และสารให้สีสำเร็จรูป โดยการคำนวณผสมในรูปแบบสูตรตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า เพื่อหาคุณสมบัติยึดเกาะผิวดินได้ดี ไม่หลุดร่อน จากนั้นนำสีที่ได้จากการศึกษามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผา

ตารางที่ 1 วัตถุดิบที่ใช้ผสมในการศึกษาน้ำดินสี

วัตถุดิบที่ใช้ผสมในการศึกษาน้ำดินสี	
วัตถุดิบ	**รายละเอียด**
 เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ (Earthen Ware)	1. เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ (Earthen Ware) คือ มีจุดสุกตัวของดินต่ำอยู่ที่อุณหภูมิ 900 ถึง 1,060 องศาเซลเซียส ส่วนมากมาจากดินในท้องถิ่น หาได้ตามแหล่งแม่น้ำ ลำคลอง หรือท้องนา มีคุณสมบัติของเนื้อดินมีความหยาบ มีความพรุนตัวสูง เนื้อดินหลังผ่านความร้อน ให้สีส้มอมแดง มักขึ้นอยู่กับอุณหภูมิในการเผา เนื้อดินมีส่วนผสมของออกไซด์ของเหล็กมาก สีจะยิ่งเข้มเมื่อผ่านการเผาไฟสูง
 เนื้อดินสโตนแวร์ (stonewares)	2. เนื้อดินสโตนแวร์ (stonewares) คือ ดินเหนียวตามธรรมชาติที่สามารถเผาในอุณหภูมิสูง 1,250 ถึง 1,280 องศาเซลเซียสได้โดยไม่ยุบตัว ก่อนเผามีสีเทาหรือสีน้ำตาลอ่อนหลังการเผาได้สีครีมหรือสีน้ำตาลอ่อน เป็นดินที่มีความเหนียวดี มีปริมาณของด่างหรือตัวหลอมละลายอยู่ในเนื้อดินค่อนข้างมาก จึงมีคุณสมบัติคล้ายดินสำเร็จรูปที่ผสมขึ้น สำหรับเผาในอุณหภูมิสูงมีส่วนผสมของแร่เฟลด์สปาร์ ดินดำ ด่าง และอินทรีย์สาร ดินลักษณะนี้มีอยู่เพียงปริมาณน้อยตามธรรมชาติ ดินสโตนแวร์จัดเป็นดินเหนียว (Ball Clay) ชนิดหนึ่งที่มีแร่ธาตุเจือปนมากกว่าดินเหนียวธรรมดา (ไพจิตร อิ่งศิริวัฒน์, 2541, น. 10)
 ดินขาว หรือ ดินเกาลิน (Kaolin)	3. ดินขาว หรือ ดินเกาลิน (Kaolin) เป็นดินขาวที่เกิดจากการแปรสภาพของหินแกรนิตที่เกิดปะปนอยู่กับควอตซ์ และแร่ดีบุก ดินขาวที่ใช้อยู่ทั่วไป คือดินขาวเกาลิน ดินขาวระนอง ดินขาวนราธิวาส ดินขาวเกาลินมีคุณสมบัติให้ความเหนียวน้อย มีสีขาว มีจุดสุกตัวอยู่ที่อุณหภูมิ 1,200 ถึง 1,250 เซลเซียส นิยมผสมลงไปในดินเหนียวเพื่อช่วยในการขึ้นรูป (สุขุมาล สาระเกษตริน, 2564, น. 45)

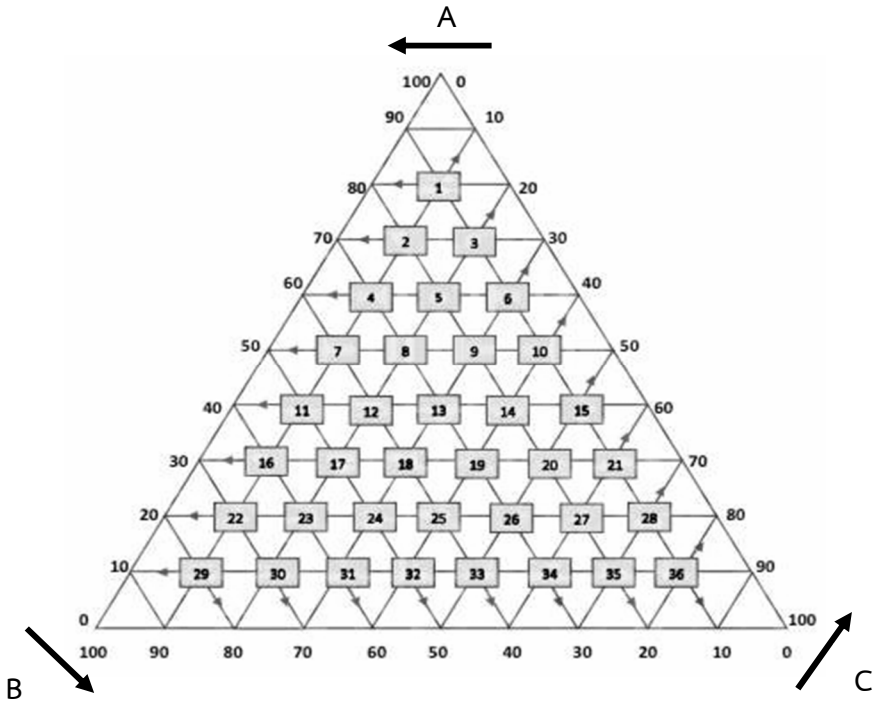
ตารางที่ 1 วัตถุดิบที่ใช้ผสมในการศึกษาน้ำดินสี (ต่อ)

วัตถุดิบที่ใช้ผสมในการศึกษาน้ำดินสี	
วัตถุดิบ	**รายละเอียด**
 ฟริต (Frit)	4. ฟริต (Frit) คือ วัตถุดิบที่ใช้เตรียมเคลือบอุณหภูมิต่ำ ซึ่งทำจากวัตถุดิบที่เป็นพิษหรือวัตถุดิบที่ละลายน้ำได้ นำมาเผาหลอมรวมกับซิลิกาซึ่งเป็นแก้ว ทำให้วัตถุดิบที่หลอมตัวเป็นแก้วมีคุณสมบัติไม่ละลายน้ำ และไม่ดูดซึมเข้าทางผิวหนังลดคุณสมบัติเป็นพิษลง ฟริตถูกนำมาบดให้ละเอียดในรูปผงเคลือบสำเร็จรูปก่อนนำมาใช้เป็นน้ำยาเคลือบอุณหภูมิต่ำ นิยมเตรียมจากวัตถุดิบ ตะกั่ว และบอแร็กซ์หรือจากส่วนผสมของทั้งสองอย่างรวมกัน เพื่อลดอุณหภูมิการหลอมละลายของเคลือบ (ไพจิตร อิ่งศิริวัฒน์, 2547, น. 16)
 สารให้สีสำเร็จรูป (Stain)	5. สารให้สีสำเร็จรูป (Stain) คือ การนำส่วนผสมของสารให้สี เช่น ออกไซด์และสารประกอบชนิดอื่น ๆ มาฟริต รวมกันในอุณหภูมิสูงแล้วนำไปบดให้ละเอียด แล้วล้างเพื่อขจัดเกลือละลาย (Soluble Salt) ออก ประโยชน์ของสะเตนก็คือได้สีที่แน่นอนและมีมากมายหลายสีสามารถคาดเดาสีที่จะเกิดขึ้นได้เมื่อผสมในปริมาณและช่วงอุณหภูมิ การเผาที่คงที่ (สุขุมาล สาระเกษตริน, 2564, น. 191)

ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นผู้วิจัยนำเอาวัตถุดิบจากการศึกษามาทดลองหาสูตรน้ำดิน โดยใช้ทฤษฎีตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า (Equilateral triangle grid) เพื่อหาสูตรน้ำดินที่เหมาะสมกับชิ้นงานเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์

ทฤษฎีสามเหลี่ยมด้านเท่า (Equilateral triangle grid) เพื่อหาค่าอัตราส่วนผสมของน้ำดินสีจำนวน 36 จุด



ภาพที่ 4 แสดงอัตราส่วนผสมของวัตถุดิบตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า (Equilateral triangle grid)
ที่มา: ผู้วิจัย

วิธีการหาอัตราส่วนผสมของวัตถุดิบ โดยใช้วัตถุดิบตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไป โดยการอ่านค่าอัตราส่วนผสมที่อยู่ในตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า ด้วยการกำหนดค่าที่อยู่บนด้านของสามเหลี่ยมแต่ละด้านให้เป็นค่าของวัตถุดิบแต่ละตัวโดยให้มีค่าตั้งแต่ 0 - 100 และเมื่อรวมค่าของวัตถุดิบของแต่ละตัวเข้าด้วยกัน มีค่าเท่ากับ 100 พอดี การกำหนดจุดที่อยู่แต่ละด้านของสามเหลี่ยมให้มีค่าเพิ่มขึ้นหรือน้อยลงขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ทดลองว่าต้องการค่าความละเอียดมากหรือน้อย เช่น อาจเพิ่มหรือลดลงจุดละ 10% เช่นกัน

วิธีการอ่านค่าในตาราง ให้ลากเส้นจากจุดที่ต้องการอ่าน โดยเมื่อต้องการอ่านค่าของวัตถุให้ลากเส้นจากจุดนั้นให้ขนานกับมุมของวัตถุดิบนั้นไปตัดกับด้านที่บอกค่าของวัตถุดิบนั้นยกตัวอย่างจุดที่ 5 ประกอบด้วยวัตถุดิบ ดังนี้

ค่าของวัตถุดิบ A คือเส้นที่ลากจากจุด 5 ขนานกับมุม A ไปตัดด้าน A-B ได้ค่า A=60

ค่าของวัตถุดิบ B คือเส้นที่ลากจากจุด 5 ขนานกับมุม B ไปตัดด้าน B-C ได้ค่า B=20

ค่าของวัตถุดิบ C คือเส้นที่ลากจากจุด 5 ขนานกับมุม C ไปตัดด้าน C-A ได้ค่า C=20

กำหนดวัตถุดิบที่ใช้ในการทดลอง

A = ดินปากเกร็ด(เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) และ เนื้อดินสโตนแวร์

B = ดินขาว

C= ฟริต

ตารางที่ 2 การหาอัตราส่วนผสมของวัตถุดิบตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า (Equilateral triangle grid) จำนวน 36 จุด

จุดที่	A	B	c	จุดที่	A	B	c
1	80	10	10	19	30	30	40
2	70	20	10	20	30	20	50
3	70	10	20	21	30	10	60
4	60	30	10	22	20	70	10
5	60	20	20	23	20	60	20
6	60	10	30	24	20	50	30
7	50	40	10	25	20	40	40
8	50	30	20	26	20	30	50
9	50	20	30	27	20	20	60
10	50	10	40	28	20	10	70
11	40	50	10	29	10	80	10
12	40	40	20	30	10	70	20
13	40	30	30	31	10	60	30
14	40	20	40	32	10	50	40
15	40	10	50	33	10	40	50
16	30	60	10	34	10	30	60
17	30	50	20	35	10	20	70
18	30	40	30	36	10	10	80

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการทดลองใช้สูตรทฤษฎีตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า (Equilateral triangle grid) โดยกำหนดใช้ A = ดินปากเกร็ด(เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) B = ดินขาว C= ฟริต และ A = เนื้อดินสโตนแวร์ B = ดินขาว C= ฟริต เมื่อได้อัตราส่วนผสมน้ำดินสี ดังตารางข้างต้นทั้งหมด 36 จุด เพื่อเตรียมนำไปทดสอบเผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียสและเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส ซึ่งเป็นอุณหภูมิที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้น ทั้งนี้ การทดสอบ

คุณสมบัติทางโครงสร้างของน้ำดินสีทดสอบให้มี การยึดเกาะผิวดินที่ดีมีลักษณะสีของน้ำดินและเลือกจุดที่เหมาะสมเพื่อนำไปสร้างสรรค์

ขั้นตอนการวิจัย

1. นำเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ และเนื้อดินสโตนแวร์ตากแดดให้แห้ง จากนั้นบดให้เป็นผง ผสมกับวัตถุดิบ ได้แก่ ดินขาว ฟริต ชั่งตามอัตราส่วนโดยใช้ทฤษฎีตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า เติมน้ำสะอาด คนให้เข้ากัน เตรียมแผ่นทดลองเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ ขนาด 2 นิ้ว จำนวน 36 ชิ้น จำนวน 2 ชุดและเนื้อดินสโตนแวร์ ขนาด 2 นิ้ว จำนวน 36 ชิ้น จำนวน 2 ชุด ทาน้ำดินลงในแผ่นทดลอง จากนั้นนำเข้าเตาเผาทดสอบเผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส และเผาที่อุณหภูมิ1,200 องศาเซลเซียส เลือกจุดที่มีคุณสมบัติตามต้องการ

2. เมื่อได้น้ำดินปากเกร็ด(ดินเอิร์ทเทนแวร์) และน้ำดินสโตนแวร์ คุณสมบัติตามต้องการ นำสารให้สีสำเร็จรูป(Stain) ชั่งตามอัตราส่วนเข้ากับน้ำดิน เติมน้ำสะอาด คนให้เข้ากัน ทาแผ่นทดลองจากนั้นนำเข้าเตาเผาทดสอบเผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส และเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

3. ใช้เทคนิคการทาน้ำดินสีในผลงานสร้างสรรค์ประติมากรรรมเครื่องเคลือบดินเผา

ผลการศึกษา

1. ผลการศึกษาน้ำดินสีดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์)

ผลการทดลองหาอัตราส่วนผสมน้ำดินปากเกร็ด(เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) ทาเคลือบใสไฟต่ำ หลังเผาอุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส

ภาพที่ 5 ผลการทดลองสีหลังเผาน้ำดินปากเกร็ด(เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) จำนวน 36 จุด
ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 ผลการวิเคราะห์น้ำดินปากเกร็ดจำนวน 36 จุด ทาเคลือบใสไฟต่ำ หลังเผาอุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส

จุดที่	ลักษณะสีดินไม่เคลือบ			ลักษณะสีดินเคลือบ			การยึดเกาะ		เคลือบ	
	ส้มครีม	ส้ม	น้ำตาลแดง	ส้มเข้ม	น้ำตาลเข้ม	น้ำตาลแดง	ดี	หลุดร่อน	ไม่หดตัว	หดตัว
1	-	/	-	/	-	-	/	-	/	-
2	-	/	-	/	-	-	/	-	/	-
3	-	/	-	/	-	-	/	-	/	-
4	-	/	-	/	-	-	/	-	/	-
5	-	/	-	/	-	-	/	-	/	-
6	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
7	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
8	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
9	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
10	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
11	/	-	/	-	-	-	/	-	/	-
12	/	-	/	-	-	-	-	-	-	-
13	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
14	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
15	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
16	/	-	-	-	-	/	/	-	/	-
17	/	-	-	-	-	/	-	/	-	/
18	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
19	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
20	-	-	/	/	-	-	/	-	/	-
21	-	-	/	/	-	-	/	-	/	-
22	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
23	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
24	-	-	/	-	/	-	-	/	-	/
25	-	-	/	-	/	-	-	/	-	/
26	-	-	/	-	/	-	-	/	-	/
27	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-

ตารางที่ 3 ผลการวิเคราะห์น้ำดินปากเกร็ดจำนวน 36 จุด ทาเคลือบใสไฟต่ำ หลังเผาอุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส (ต่อ)

จุดที่	ลักษณะสีดินไม่เคลือบ			ลักษณะสีดินเคลือบ			การยึดเกาะ		เคลือบ	
	ส้มครีม	ส้ม	น้ำตาลแดง	ส้มเข้ม	น้ำตาลเข้ม	น้ำตาลแดง	ดี	หลุดร่อน	ไม่หดตัว	หดตัว
28	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-
29	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
30	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
31	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
32	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/
33	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/
34	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/
35	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
36	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-

ที่มา : ผู้วิจัย

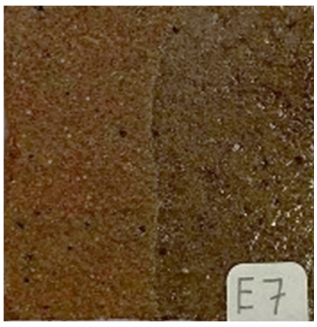
ผลการศึกษาผู้วิจัยได้สูตรน้ำดินจุดที่ 7 มีอัตราส่วนผสมน้ำดิน ดังนี้

A = ดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) 50 %

B = ดินขาว 40 %

C= ฟริต 10 %

(ก)



(ข)

ภาพที่ 6 สูตรน้ำดินจุดที่ 7

(ก) สูตรน้ำดินจุดที่ 7 หลังเผาอุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส

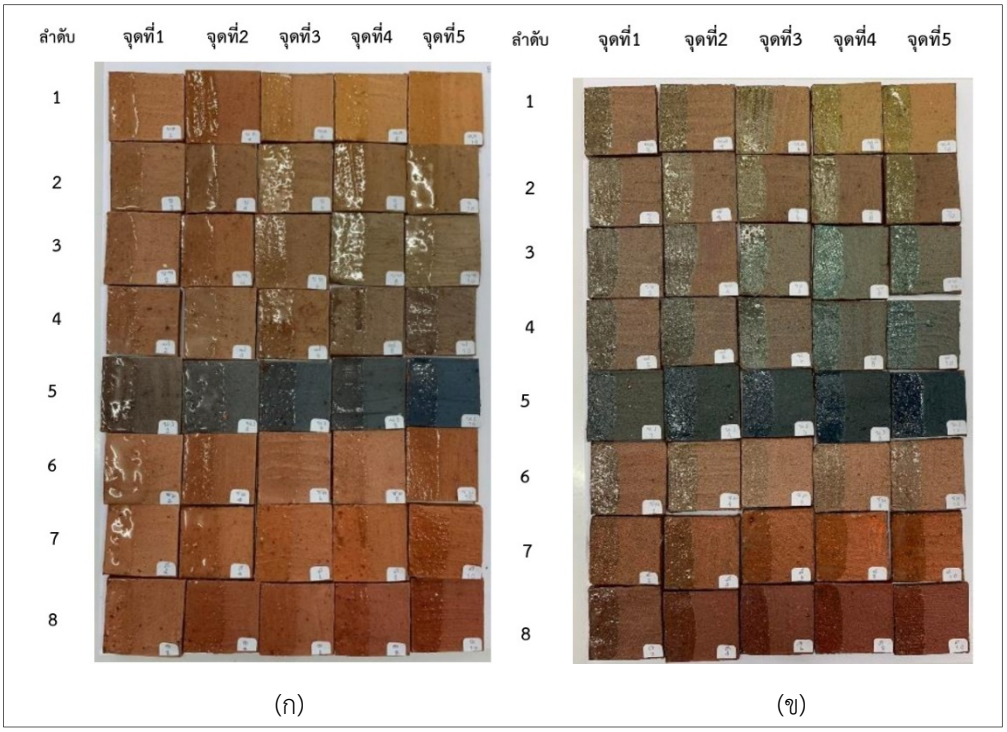
(ข) สูตรน้ำดินจุดที่ 7 หลังเผาอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 4 อัตราส่วนผสมน้ำดินกับสีสำเร็จรูป (Stain)

อัตราส่วนผสมน้ำดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) กับสีสำเร็จรูป (Stain)						
ลำดับ	สีสำเร็จรูป (Stain)	จุดที่ 1	จุดที่ 2	จุดที่ 3	จุดที่ 4	จุดที่ 5
1	สีเหลือง	2%	4%	6%	8%	10%
2	สีเขียว	2%	4%	6%	8%	10%
3	สีเขียวน้ำทะเล	2%	4%	6%	8%	10%
4	สีฟ้า	2%	4%	6%	8%	10%
5	สีน้ำเงิน	2%	4%	6%	8%	10%
6	สีชมพู	2%	4%	6%	8%	10%
7	สีส้ม	2%	4%	6%	8%	10%
8	สีแดง	2%	4%	6%	8%	10%

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 7 ผลการศึกษาการทาน้ำดินสีดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) กับสีสำเร็จรูป(Stain)
(ก) เผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส
(ข) เผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการศึกษาน้ำดินสีดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) ดินขาว ฟริต ตามอัตราส่วนผสม ผู้วิจัยได้เลือกจุดที่ 7 จากผลการศึกษาทั้งหมด 36 จุด เนื่องจากมีคุณสมบัติทางโครงสร้างของน้ำดินสี มีการยึดเกาะผิวดินที่ดี ไม่หลุดร่อน ให้ลักษณะของสีดินที่ยังไม่เคลือบมีลักษณะสีส้มอ่อน ผิวดินมีลักษณะด้าน ลักษณะสีดินที่ทาเคลือบไฟต่ำเผา 1,100 องศาเซลเซียส มีลักษณะดินสีส้ม ผิวดินมีลักษณะมันวาว และลักษณะสีดินที่ทาเคลือบไฟสูงเผา 1,200 องศาเซลเซียส มีลักษณะดินสีส้มอมน้ำตาล ผิวดินมีลักษณะมันวาวจึงเหมาะแก่การเติมสารให้สีแต่ละชนิด ลงไปในสูตรน้ำดิน ด้วยวิธีการเทียบสัดส่วนเป็นเปอร์เซ็นต์ 2% 4% 6% 8% และ 10% เป็นต้น เพื่อไล่ค่าเฉดสีอ่อนเข้ม ให้มีความแตกต่าง ซึ่งกำหนดสีสำเร็จรูป (Stain) คือ สีเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำทะเล สีฟ้า สีน้ำเงิน สีชมพู สีส้ม และสีแดง ลักษณะน้ำดินสีที่ทาเคลือบไฟต่ำหลังเผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส ผลการศึกษาพบว่าการไล่ค่าเฉดสี เปอร์เซ็นต์ที่เติมสารให้สี ตั้งแต่ 2% 4% และ 6% ลักษณะน้ำดินสีให้สีที่อ่อน และเปอร์เซ็นต์ที่เติมสารให้สี ตั้งแต่ 8% และ 10% ลักษณะน้ำดินสีให้สีที่เข้ม ผลการศึกษาลักษณะน้ำดินสีที่ทาเคลือบไฟสูงหลังเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส ผลการศึกษาพบว่าการไล่ค่าเฉดสี เปอร์เซ็นต์ที่เติมสารให้สี ตั้งแต่ 2% 4% 6% 8% และ 10% ลักษณะน้ำดินสีให้สีที่เข้มและปรากฏสีค่อนข้างชัด เนื่องจากเผาอุณหภูมิไฟสูง ผู้วิจัยสามารถเลือกใช้น้ำดินสี นำไปใช้ในการทาตกแต่งชิ้นงาน

2. ผลการศึกษาน้ำดินสีดินสโตนแวร์

ผลการศึกษาทดลองหาอัตราส่วนผสมน้ำดินสีดินสโตนแวร์ ทาเคลือบใสไฟสูงหลังเผาอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

ภาพที่ 8 ผลการทดลองสีหลังเผาน้ำดินสโตนแวร์ จำนวน 36 จุด
ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 5 ผลการวิเคราะห์ทดลองน้ำดินสโตนแวร์ ทาเคลือบใสไฟสูง หลังเผาอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

จุดที่	ลักษณะสีดินไม่เคลือบ			ลักษณะสีดินเคลือบ			การยึดเกาะ		เคลือบ	
	ขาว	ขาวนวล	ขาวครีม	ขาว	ขาวนวล	ขาวอมเหลือง	ดี	หลุดร่อน	ไม่หดตัว	หดตัว
1	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
2	-	-	/	/	-	-	/	-	/	-
3	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
4	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
5	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
6	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
7	/	-	-	/	-	-	/	-	/	-
8	/	-	-	/	-	-	/	-	/	-
9	/	-	-	/	-	-	/	-	/	-
10	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
11	/	-	-	/	-	-	/	-	/	-
12	/	-	-	/	-	-	/	-	/	-
13	/	-	-	/	-	-	/	-	/	-
14	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
15	-	-	/	-	-	/	/	-	/	-
16	/	-	-	-	/	-	/	-	/	-
17	/	-	-	-	/	-	/	-	/	-
18	/	-	-	/	-	-	/	-	-	/
19	-	/	-	-	-	/	/	-	-	/
20	-	/	-	-	-	/	/	-	-	/
21	-	/	-	-	/	-	/	-	-	/
22	/		-	-	-	-	/	-	-	/
23	/		-	/	-	-	/	-	-	/
24	-	/	-	-	/	-	/	-	-	/
25	-	/	-	-	-	/	/	-	-	/
26	-	-	/	-	-	/	/	-	-	/
27	-	-	/	-	/	-	/	-	-	/

ตารางที่ 5 ผลการวิเคราะห์ทดลองน้ำดินสโตนแวร์ ทาเคลือบใสไฟสูง หลังเผาอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส (ต่อ)

จุดที่	ลักษณะสีดินไม่เคลือบ			ลักษณะสีดินเคลือบ			การยึดเกาะ		เคลือบ	
	ขาว	ขาวนวล	ขาวครีม	ขาว	ขาวนวล	ขาวอมเหลือง	ดี	หลุดร่อน	ไม่หดตัว	หดตัว
28	-	-	/	-	-	/	/	-	-	/
29	/	-	-	-	/	-	/	-	-	/
30	-	/	-	-	-	/	/	-	-	/
31	-	/	-	-	/	-	/	-	-	/
32	-	/	-	-	/	-	/	-	-	/
33	-	-	/	-	-	/	/	-	-	/
34	-	-	/	-	-	/	/	-	-	/
35	-	-	-	-	-	/	/	-	-	/
36	-	-	-	-	-	/	/	-	-	/

ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการศึกษาผู้วิจัยได้สูตรน้ำดินจุดที่ 2 มีอัตราส่วนผสมน้ำดิน ดังนี้

A = เนื้อดินสโตนแวร์ 70 %

B = ดินขาว 20 %

C= ฟริต 10 %

(ก)

(ข)

ภาพที่ 9 สูตรน้ำดินจุดที่ 2

สูตรน้ำดินจุดที่ 2 หลังเผาอุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส

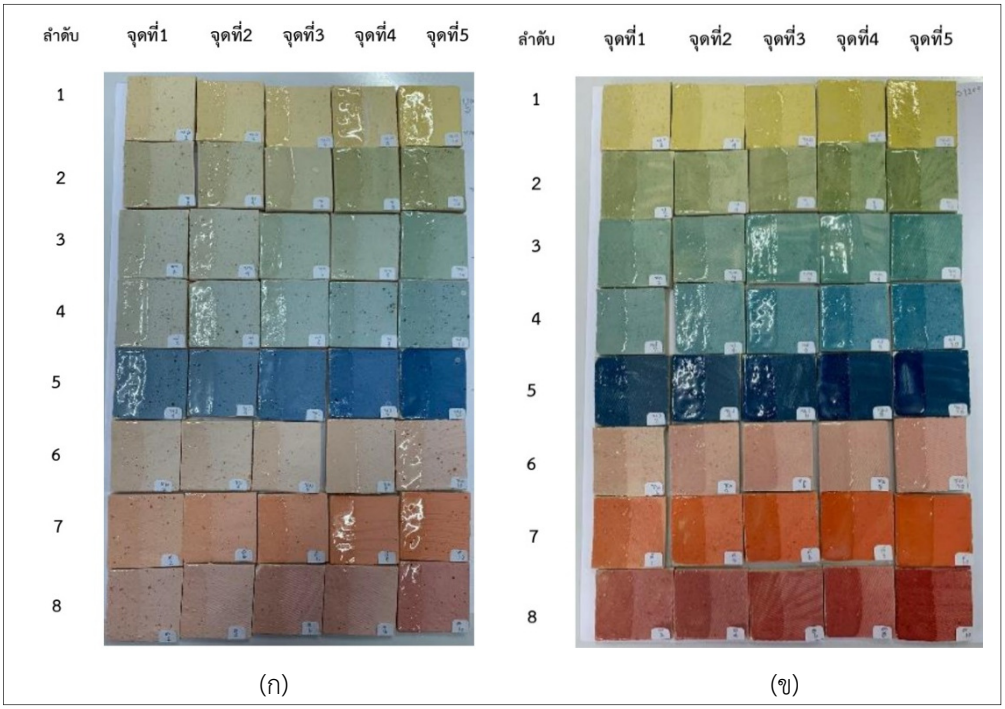
สูตรน้ำดินจุดที่ 2 หลังเผาอุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 6 อัตราส่วนผสมน้ำดินกับสีสำเร็จรูป (Stain)

อัตราส่วนผสมน้ำดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) กับสีสำเร็จรูป (Stain)						
ลำดับ	**สีสำเร็จรูป (Stain)**	**จุดที่ 1**	**จุดที่ 2**	**จุดที่ 3**	**จุดที่ 4**	**จุดที่ 5**
1	สีเหลือง	2%	4%	6%	8%	10%
2	สีเขียว	2%	4%	6%	8%	10%
3	สีเขียวน้ำทะเล	2%	4%	6%	8%	10%
4	สีฟ้า	2%	4%	6%	8%	10%
5	สีน้ำเงิน	2%	4%	6%	8%	10%
6	สีชมพู	2%	4%	6%	8%	10%
7	สีส้ม	2%	4%	6%	8%	10%
8	สีแดง	2%	4%	6%	8%	10%

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 10 ผลการศึกษาทาน้ำดินสีดินสโตนแวร์ สีสำเร็จรูป(Stain)

(ก) ผลการศึกษาทาน้ำดินสีดินสโตนแวร์ สีสำเร็จรูป(Stain) เผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส

(ข) ผลการศึกษาทาน้ำดินสีดินสโตนแวร์ กับสีสำเร็จรูป(Stain) เผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการศึกษาน้ำดินสีดินสโตนแวร์ ดินขาว ฟริต ตามอัตราส่วนผสม ผู้วิจัยได้เลือกจุดที่ 2 จากผลการศึกษาทั้งหมด 36 จุด เนื่องจากมีคุณสมบัติทางโครงสร้างของน้ำดินสี มีการยึดเกาะผิวดิน ที่ดี ไม่หลุดร่อน ให้ลักษณะของสีดินที่ยังไม่เคลือบมีลักษณะขาวนวล ผิวดินมีลักษณะด้าน ลักษณะสีดินที่ทาเคลือบไฟต่ำเผาที่เผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส มีลักษณะดินสีขาว ผิวดินมีลักษณะมันวาวใส และลักษณะสีดินที่ทาเคลือบไฟสูงเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส มีลักษณะดินสีขาว ผิวดินมีลักษณะมันวาวใส จึงเหมาะแก่การเติมสารให้สีแต่ละชนิด ลงไปในสูตรน้ำดิน ด้วยวิธีการเทียบสัดส่วนเป็นเปอร์เซ็นต์ 2% 4% 6% 8% และ 10% เป็นต้น เพื่อไล่ค่าเฉดสีให้มีความแตกต่างอ่อน-เข้ม ซึ่งกำหนดสีสำเร็จรูป(Stain) คือ สีเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำทะเล สีฟ้า สีน้ำเงิน สีชมพู สีส้ม และสีแดง ลักษณะน้ำดินสีที่ทาเคลือบไฟต่ำหลังเผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส ผลการศึกษาพบว่าการไล่ค่าเฉดสี เปอร์เซ็นต์ที่เติมสารให้สี ตั้งแต่ 2% 4% 6% 8% และ 10% ลักษณะน้ำดินสีให้สีที่อ่อนเป็นสีพาสเทล ให้ค่าสีที่ชัดสดใส ผลการศึกษาลักษณะน้ำดินสีที่ทาเคลือบไฟสูงหลังเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส ผลการศึกษาพบว่า การไล่ค่าเฉดสีอ่อนเข้ม เปอร์เซ็นต์ที่เติมสารให้สี ตั้งแต่ 2% 4% 6% 8% และ 10% ลักษณะน้ำดินสีให้สีปรากฏสีค่อนข้างชัดเจน ให้สีที่เข้มกว่าการเผาไฟต่ำที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส ผู้วิจัยสามารถเลือกใช้น้ำดินสีจุดที่ 2 นำไปใช้ในการทาตกแต่ง และสามารถเลือกเผาได้ทั้งในอุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส และเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส

สรุปและอภิปรายผล

“การใช้น้ำดินสีในการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผา” การวิจัยผลงานเครื่องเคลือบดินเผา ด้วยกระบวนการทางเทคนิคน้ำดินสี มีมาตั้งแต่ในอดีตพบได้หลากหลายวัฒนธรรมในประเทศไทย ได้แก่ เครื่องปั้นดินเผาบ้านเชียง มีเอกลักษณ์ลายเขียนน้ำดินสี ที่ใช้ที่ได้จากดินเทศหรือดินแดง ผสมกับยางไม้ หรือไขสัตว์ เขียนตกแต่งบนภาชนะให้เกิดลวดลาย และในต่างประเทศ เครื่องปั้นดินเผาของเกาหลี ใช้วิธีระบายด้วยน้ำดินสีขาวลงบนเนื้อดินสีคล้ำ เพื่อปกปิดผิวดิน บางครั้งใช้วิธีกดลายลงบนเนื้อดินแล้วถมน้ำดินสีขาวหรือสีดำลงในเส้นลาย เป็นการตกแต่งที่สวยงาม ซึ่งในปัจจุบันมีผู้คนให้ความสนใจในเทคนิคนี้ เนื่องจากมีเอกลักษณ์ที่เฉพาะตัวคือ สามารถเขียน ระบายหรือทาบนผิวผลิตภัณฑ์ในขณะที่ดินยังมีความหมาดชื้นอยู่ เป็นการลดเวลาในขั้นตอนการเคลือบลง

จึงทำให้ผู้วิจัยได้ศึกษาทดลองน้ำดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) และน้ำดินสโตนแวร์ โดยใช้สูตรทฤษฎีตารางสามเหลี่ยมด้านเท่า (Equilateral triangle grid) โดยกำหนดใช้ A = ดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) B = ดินขาว C= ฟริต และ A = เนื้อดินสโตนแวร์ B = ดินขาว C= ฟริต เมื่อได้อัตราส่วนผสมน้ำดินสี นำส่วนผสมเข้าด้วยกันเติมน้ำสะอาดคนให้เข้ากัน จากนั้นนำไปทาบนแผ่นทดลอง ดังตารางข้างต้นทั้งหมด 36 จุด ได้สูตรน้ำดินปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) จุดที่ 7 และสูตรน้ำดินสโตนแวร์ จุดที่ 2 เพื่อเตรียมนำไปทดสอบเผาที่อุณหภูมิ 1,100 องศาเซลเซียส และเผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส เผาด้วยเตาไฟฟ้า ซึ่งเป็นอุณหภูมิที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้น ทั้งนี้ เป็นการทดสอบคุณสมบัติทางโครงสร้างของน้ำดินสี ทดสอบให้มีการยึดเกาะผิวดินที่ดีไม่หลุดร่อน จากนั้นเติมสารให้สีสำเร็จรูป (Stain) คือ สีเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำทะเล สีฟ้า สีน้ำเงิน สีชมพู สีส้ม และสีแดง เพื่อไล่ค่าน้ำหนักเฉดสีตั้งแต่ 2% 4% 6% 8% และ10% ได้ลักษณะของสีที่มีความอ่อน-เข้ม เห็นได้ว่า น้ำดินสีปากเกร็ด (เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) ให้ค่าสีน้ำดินที่เข้ม เนื่องจากดินชนิดนี้หลังเผาลักษณะสีดินให้สีส้ม หากผ่านความร้อนที่อุณหภูมิสูงสีจะยิ่งเข้ม เมื่อเติมสารให้สีสำเร็จรูป (Stain) ลงไปจึงปรากฏค่าสีสำเร็จรูป (Stain) ที่อ่อน ต่างจากน้ำดินสโตนแวร์ ดินชนิดนี้หลังเผาลักษณะสีดินให้สีขาวนวล เมื่อเติมสารให้สีสำเร็จรูป (Stain) ลงไปจึงปรากฏสีสำเร็จรูป (Stain) ให้ค่าสีที่ชัดเจน จากที่ผู้วิจัยศึกษาทดลองน้ำดินสีทั้ง 2 ชนิด ได้ลักษณะสีของน้ำดินสีตามที่ต้องการและเลือกจุดที่เหมาะสม มาใช้ทาในชิ้นงานสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผาซึ่งผู้วิจัยมีแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานเครื่องเคลือบดินเผาชุด“สีสันสายฝน” ได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ของอารมณ์และความรู้สึกประทับใจในธรรมชาติที่มีการพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน เปรียบดั่งสายฝนที่เกิดจากละอองน้ำขนาดเล็กลอยตัวปะทะกับความร้อนและความชื้นในอากาศ แล้วเกิดปฏิกิริยาการควบแน่น ก่อตัวกลั่นเป็นหยดน้ำ แล้วจึงตกลงมาเป็นสายฝน สร้างความชุ่มชื้น เพื่อหล่อเลี้ยงชีวิตบนพื้นผิวดิน การสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะงานประติมากรรมเครื่องเคลือบดินเผา โดยใช้รูปทรงธรรมชาติที่ผ่านการลดทอนเป็นสัญลักษณ์ ประกอบด้วย เส้น สี รูปร่าง-รูปทรง พื้นผิว ลดทอนให้มีขนาดที่แตกต่าง นำมาจัดวางให้ผสานกันอย่างกลมกลืน เกิดเอกภาพ รูปแบบและเนื้อหาของผลงาน แสดงออกอย่างเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เน้นการสื่อสารกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ชมงานหวนคำนึงถึงสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติซึ่งความสำคัญต่อมนุษย์และสิ่งมีชีวิตทุกชนิด จากการศึกษาส่วนผสมและทดลองน้ำดินสีที่เหมาะสมกับเนื้อดินปั้นประเภทเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ และเนื้อดินสโตนแวร์ เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจ

สามารถนำไปประยุกต์หรือพัฒนาต่อยอด และได้ถ่ายทอดผลงานสร้างสรรค์แก่ผู้ที่สนใจในเทคนิคน้ำดินสี นำไปใช้ในการพัฒนาต่อยอดทางธุรกิจ อันจะเกิดประโยชน์ต่อไป

ภาพที่ 11 ผลงานสร้างสรรค์เครื่องเคลือบดินเผาชุด “สีสันสายฝน”
ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

1. การนำน้ำดินสีดินสโตนแวร์ไปทาชิ้นงานที่เป็นเนื้อดินดินปากเกร็ด(เนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์) ในบางครั้งสีอาจเกิดหลุดร่อน เนื่องจากสัมประสิทธิ์การหดตัวของเนื้อดิน 2 ชนิดมีความแตกต่างกัน ควรทาน้ำดินสีกับชิ้นงานในชนิดเดียวกัน เช่น น้ำดินสีดินสโตนแวร์ตัวชิ้นงานขึ้นรูปมาจากเนื้อดินสโตนแวร์ เพื่อลดการหลุดร่อน

2. การนำเนื้อดินเอิร์ทเทนแวร์ มาใช้ในการทำน้ำดินสี ควรทดลองเผาทดลองเนื้อดินก่อน เนื่องจากดินแต่ละแหล่งให้ค่าสีหลังเผาที่ต่างกัน

3. หากใช้น้ำดินสีที่ผสมกับน้ำแล้ว ใช้ไม่หมดอยากเก็บไว้ในครั้งต่อไป สามารถเลือกใช้ภาชนะที่มีฝาปิดมิดชิด หรือปล่อยน้ำดินสีให้แห้งสนิทเป็นก้อน หรือบดเป็นผงละเอียดเก็บลงภาชนะที่มีฝาปิดมิด เมื่อต้องการใช้ให้เติมน้ำสะอาดลงไป อย่าเพิ่งคนน้ำดินสีทันที ทิ้งให้ดินละลายน้ำจึงค่อยคนให้เข้ากัน จึงนำไปทาตกแต่ง

4. การใช้น้ำดินสี เมื่อพบว่าดินมีความหนืดข้นเกินไป สามารถเติมน้ำสะอาดลงไปแล้วคนให้เข้ากัน หากน้ำดินมีความเหลวเกินไป ควรทิ้งน้ำดินสีให้น้ำระเหยออก จากนั้นจึงนำไปใช้ได้

5. จัดเผยแพร่นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์และประชาสัมพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ผ่านสื่อออนไลน์ เพื่อให้ผู้ที่สนใจในเทคนิคน้ำดินสี นำไปใช้ในการพัฒนาต่อยอดทางธุรกิจอันจะเกิดประโยชน์ต่อ เศรษฐกิจ ระดับชาติ

รายการอ้างอิง

ธาตรี เมืองแก้ว. (2561). การพัฒนาน้ำดินสีเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเคลือบดินเผาราชบุรี. **Veridian E-Journal,Silpakorn University,** 11, 2: 2414 - 2430.

พิพัฒน์ จิตรอารีย์รักษ์. (2555). **ประวัติศาสตร์เซรามิกส์.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ.

ไพจิตร อิ่งศิริวัฒน์. (2541). **เนื้อดินเซรามิก.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____ (2547). **รวมสูตรเคลือบเซรามิกส์** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สำนักพิมพ์คติ. (2554). **เครื่องปั้นดินเผา**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

สุขุมาล สาระเกษตริน. (2564). **เครื่องปั้นดินเผาการออกแบบและการปฏิบัติงาน.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้

CONTEMPORARY LACQUERWARE PAINTING INSPIRED BY THE SOUTHERN THAI WAYS OF LIFE

วรรณวิสา พัฒนศิลป์*

WANWISA PHATTANASIN

(Received: September 12, 2022; Revised: September 30, 2022; Accepted: October 21, 2022)

บทคัดย่อ

จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” 2) เพื่อสร้างสรรค์ผลงานเทคนิคจิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย บนผ้าปาเต๊ะและวัสดุธรรมชาติ

ผลการสร้างสรรค์พบว่า การใช้เทคนิคลายรดน้ำโดยใช้ยางรักใสของเวียดนามทาเคลือบลงบนผ้าปาเต๊ะผสมผสานเทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิคนั้น มีความโดดเด่นในกระบวนการเตรียมพื้นของเทคนิคลายรดน้ำ ที่สามารถมองเห็นลวดลายของผ้าปาเต๊ะและรูปทรงที่เกิดจากการเขียนสีอะคริลิคได้อย่างชัดเจน โดยมีการซ้อนทับกันระหว่างลวดลายของชั้นสีทอง ซึ่งปรากฏอยู่บนพื้นยางรักใสของเวียดนามที่ถูกทาเคลือบลงบนผ้าปาเต๊ะและวัสดุทางธรรมชาติ ประกอบกับลักษณะพิเศษ ของการใช้แผ่นทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์และผงทองวิทยาศาสตร์ สร้างค่าน้ำหนักในผลงานด้วยเทคนิคของการปิดทองที่ไม่สม่ำเสมอ เป็นความสอดคล้องกับการนำเสนอความสุข ความทรงจำ ความรักและความผูกพันจากครอบครัวของผู้สร้างสรรค์ เกิดเป็นผลงานจิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัยที่มีการผสมผสานกันระหว่างเทคนิคได้อย่างลงตัว

คำสำคัญ : ลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจ วิถีชีวิตชาวใต้

* วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

The contemporary lacquerware painting inspired by the southern Thai ways of life aimed 1) to create a series of works named "Contemporary lacquerware painting inspired by the southern Thai way of life," and 2) to use the contemporary lacquerware technique to create the artwork on batik fabric and other natural materials.

The results show that applying transparent Vietnamese lacquer gum to the batik cloth and using acrylic paint is a unique stage for base preparation, as the technique accentuates the patterns and shapes drawn with the acrylic paint on the batik cloth. The patterns illustrate overlapped golden layers over the transparent Vietnamese lacquer gum base, which is glazed on batik cloth and other natural materials. Moreover, by using a special inconsistent gilding technique to apply 100% gold leaves and scientific gold powder to the artwork, the artist successfully presents happiness, memories, love, and a bond in the family through this series of contemporary lacquerware paintings.

Keywords: contemporary lacquerware, inspiration, southern Thai way of life

บทนำ

ภูมิปัญญา วิถีชีวิต ศิลปะ และวัฒนธรรมของภาคใต้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะด้วยร่องรอยการประกอบอาชีพ การปลูกสร้างบ้านเรือน การประดิษฐ์เครื่องมือเครื่องใช้ธรรมชาติ และอาหารที่อุดมสมบูรณ์ ปัจจุบันรูปแบบการใช้ชีวิตถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เหลือไว้เพียงความทรงจำและความประทับใจที่ผ่านกาลเวลา

วิถีชีวิตในภาคใต้เป็นประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์ที่มีครอบครัวอาศัยอยู่ในภาคใต้ ประกอบอาชีพการทำสวนยางพารา มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย เมื่อย้อนไปสู่ความทรงจำที่ผูกพันของผู้สร้างสรรค์ จากความงามของวิถีชีวิตในครอบครัวที่มีลักษณะเฉพาะนั้น จึงเก็บนำเอาความประทับใจที่ปรากฏได้จากข้าวของเครื่องใช้ในครัวเรือน อุปกรณ์ การปรุงอาหารในอดีต เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย พืชพรรณธรรมชาติของภาคใต้

และความสุขจากการดำรงชีวิต มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ถ่ายทอดความทรงจำอันมีค่าเหล่านั้นผ่านอารมณ์บอกเล่าเรื่องราวความรู้สึก จากลายเส้นของจินตนาการในความงามที่ผูกพันของวิถีชีวิตพื้นถิ่นทางภาคใต้ ผ่านการปรับลดทอนรูปทรงของวัตถุ รูปทรงจากธรรมชาติ สิ่งของเครื่องใช้ รวมไปถึงวิถีจากการดำรงชีวิต ถอดลายเส้นแบบร่างแนวความคิดและผูกประกอบลายในลักษณะของงานศิลปะไทย ผู้สร้างสรรค์ใช้ผ้าปาเต๊ะที่ชาวใต้ เรียกว่า “ผ้าถุง” เป็นผ้านุ่งที่เปรียบเสมือนตัวแทนของแม่ เพื่อเป็นการย้ำเตือนจิตใจให้ผู้สร้างสรรค์ได้ทบทวนความทรงจำความผูกพันจากครอบครัว และความรู้สึกโหยหาอดีตในวัยเยาว์ที่ยังคงประทับใจมิรู้ลืม

ผลงานสร้างสรรค์“จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิถีชีวิตทางภาคใต้ ศิลปวัฒนธรรมและการประกอบอาชีพที่หล่อเลี้ยงครอบครัว นำเสนอความประทับใจ ความสุขและความทรงจำ ผ่านรูปแบบศิลปะไทยเทคนิคลายรดน้ำร่วมสมัย การเตรียมพื้นด้วยผ้าปาเต๊ะผสมวัสดุเฉพาะ เช่น เยื่อใยของใบยางพารา กิ่งไม้ ผ่านกระบวนการทาเคลือบด้วยยางรักใสของเวียดนาม เพื่อเป็นพื้นรองรับผลงานสร้างสรรค์ในเทคนิคลายรดน้ำ ผ้าปาเต๊ะที่ผ่านการทาเคลือบด้วยยางรักใสให้สีสันและลวดลายของผ้าที่ชัดเจน เพิ่มเสน่ห์ของการเตรียมพื้นงานลายรดน้ำในรูปแบบใหม่ ผสมผสานกับการปรับค่าของพื้นชิ้นงานบางส่วน ด้วยวิธีการทางจิตรกรรมสีอะคริลิค ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้สร้างขึ้นด้วยรูปแบบและเทคนิคเฉพาะตน ส่งต่อคุณค่าทางความงามที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นของภาคใต้ เป็นการบันทึกกลิ่นอายของความสุขจากวิถีชีวิตผ่านมุมมองอันพิเศษของผู้สร้างสรรค์

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” โดยศึกษาอัตลักษณ์ความงามเฉพาะถิ่นของภาคใต้จากศิลปวัฒนธรรม วิถีชีวิตชุมชน และพืชพันธุ์พฤกษา

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานเทคนิคจิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย ด้วยการเตรียมพื้นยางรักใสของเวียดนาม ทาเคลือบลงบนผ้าปาเต๊ะและวัสดุธรรมชาติผสมการเขียนสีอะคริลิค นำไปสู่รูปแบบศิลปะไทยเทคนิคลายรดน้ำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของผู้สร้างสรรค์

ขอบเขตในการสร้างสรรค์

ขอบเขตด้านเนื้อหา เรื่องราวแสดงออกถึง อัตลักษณ์พื้นถิ่น ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา การประกอบอาชีพ และเครื่องมือเครื่องใช้จากครอบครัวที่ผู้สร้างสรรค์ประทับใจ ซึ่งปัจจุบันสิ่งเหล่านั้นมีให้เห็นน้อยลง หรือ ไม่มีอยู่แล้วจากการดำรงชีวิตของครอบครัวในภาคใต้

ขอบเขตด้านรูปแบบ ผลงานสร้างสรรค์ปรับลดทอนรูปทรงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวใต้ เช่น เตาอั้งโล่ ครกตำข้าว เตาถ่านรีดผ้า ตะเกียงแก๊ส ตะเกียงน้ำมันก๊าด เตาก้อนเส้า กองไม้ฟืน โอ่ง ผ้าปาเต๊ะ อุปกรณ์การทำสวนยางพารา เครื่องมือจับสัตว์น้ำ ถอดลายเส้นแบบร่างแนวความคิดและผูกประกอบลายในลักษณะของงานศิลปะไทย สร้างสัญญะทางความงาม ของรูปร่างและรูปทรงตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์เป็นผลงานงานสร้างสรรค์ 2 มิติในรูปแบบศิลปะไทยร่วมสมัย

ขอบเขตด้านเทคนิค ผลงานสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางศิลปะไทยเทคนิคลายรดน้ำ การเตรียมพื้นผ้าปาเต๊ะผสมวัสดุเฉพาะ เช่น เยื่อใยของใบยางพารา ผงเถ้าถ่านกิ่งไม้ เป็นต้น ผ่านกระบวนการเคลือบด้วยรักใสเวียดนามเพื่อเป็นพื้นรองรับผลงานในเทคนิคลายรดน้ำ ผ้าปาเต๊ะที่ผ่านการทาเคลือบด้วยรักใสยังให้สีสันและลวดลายของผ้าที่ชัดเจน เพิ่มเสน่ห์ของงานลายรดน้ำในรูปแบบใหม่ ผสมผสานกับการปรับค่าของพื้นชิ้นงานบางส่วนด้วยวิธีการผสมทางงานจิตรกรรมสีอะคริลิค เขียนลายด้วยน้ำยาหรดาลลงรักปิดทองรดน้ำ มีความพิเศษโดยจะมองเห็นตัวพื้นของชิ้นงานจริงเป็นสีจากวัสดุรองรับด้านล่าง ผสมกับการใช้แผ่นทองคำเปลวและผงทองวิทยาศาสตร์สร้างค่าน้ำหนักในชิ้นงานที่มีลักษณะเฉพาะตน

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ลายรดน้ำร่วมสมัย หมายถึง เทคนิคการสร้างสรรค์งานลายรดน้ำ โดยการเตรียมพื้นด้วยผ้าปาเต๊ะปะติดวัสดุจากธรรมชาติ เช่น เยื่อใยของใบยางพารา และทาเคลือบด้วยรักใสของเวียดนาม เป็นพื้นรองรับการสร้างงานลายรดน้ำที่มีความพิเศษ โดยมองเห็นตัวพื้นของชิ้นงานจริงเป็นสีของวัสดุรองรับด้านล่าง ผสมกับการใช้แผ่นทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์และผงทองวิทยาศาสตร์ สร้างค่าน้ำหนักในชิ้นงานที่มีลักษณะเฉพาะ

แรงบันดาลใจ หมายถึง ลายเส้นที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่จากการปรับลดทอนรูปทรงที่ประทับใจในวัยเยาว์ของครอบครัวชาวใต้ ที่มีความเรียบง่าย ผูกประกอบลายเป็นเรื่องราวผ่านจินตนาการ ในรูปแบบเฉพาะของผู้สร้างสรรค์

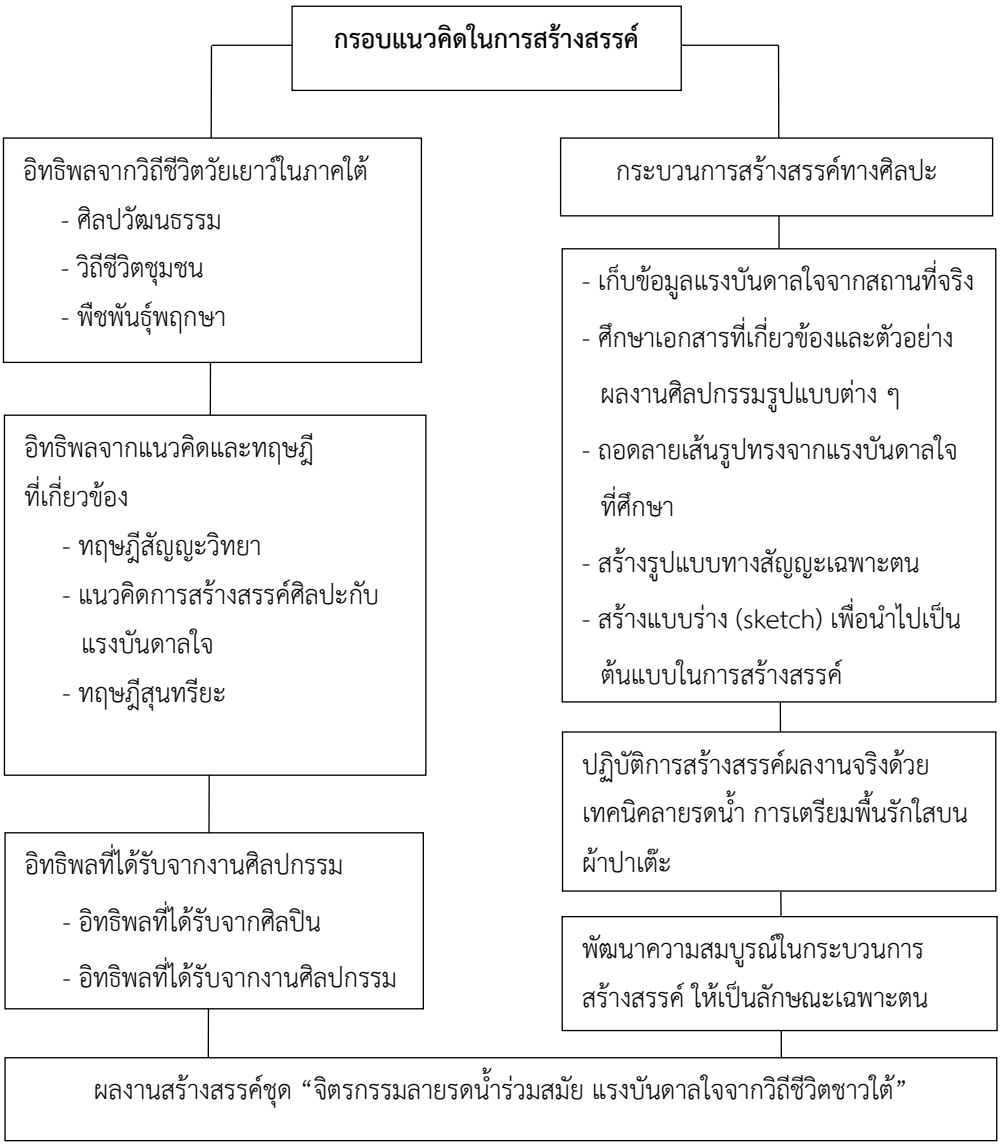
วิถีชีวิตชาวใต้ หมายถึง วิถีชีวิตที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นทางภาคใต้จากศิลปวัฒนธรรม วิถีชีวิตชุมชนและพืชพันธุ์พฤกษา การดำรงชีวิตที่มีความเรียบง่าย ธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ การประกอบอาชีพ อาหารการกินและการแต่งกาย รวมถึงความเชื่อที่มีลักษณะเฉพาะของภาคใต้ ที่ส่งต่อวัฒนธรรมสู่คนรุ่นหลัง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ชุมชน สังคม และผู้คนเห็นถึงคุณค่าของความงาม อันเป็นมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นทางภาคใต้ ที่มีอยู่เดิมและควรค่าแก่การอนุรักษ์

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานชุด “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” ผู้สร้างสรรค์ต้องการถ่ายทอดความทรงจำจากครอบครัว ความคิดถึงและการโหยหาอดีตผ่านประสบการณ์ตรง โดยศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องและอิทธิพลที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ดังนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

วิธีการศึกษา

การศึกษาในผลงานชุด “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้”นั้น เป็นการศึกษาที่ต้องใช้ขั้นตอน และระเบียบวิธีการศึกษาในกระบวนการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ ดังวิธีการต่อไปนี้

1. ศึกษาโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากประสบการณ์ตรง การสังเกต การสอบถาม และบันทึกภาพข้อมูลจากวิถีชีวิตของครอบครัวในภาคใต้ ประกอบไปด้วย

1.1 ศิลปวัฒนธรรม การสร้างบ้านเรือนทางภาคใต้ สถาปัตยกรรมเป็นลักษณะการยกพื้นใต้ถุนสูง ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ประเพณีท้องถิ่นอาหารพื้นบ้าน ศิลปะการแสดงและการแต่งกาย รวมพิธีกรรมและความเชื่อ

1.2 วิถีชีวิตชุมชน วัฒนธรรมของการตั้งถิ่นฐานทางภาคใต้ ความผูกพันกับแหล่งน้ำ การประมง อุปกรณ์การจับสัตว์น้ำ การถนอมอาการ ทำสวน แบ่งตามลักษณะภูมิประเทศ ภูมิปัญญาที่เป็นเอกลักษณ์ส่งผลให้มีการประดิษฐ์เครื่องมือเครื่องใช้ในการประกอบอาชีพ การสร้างบ้านเรือน การเลี้ยงสัตว์

1.3 พืชพันธุ์พฤกษา ทางภาคใต้ ได้แก่ ยางพารา ปาล์มน้ำมัน เงาะ ทุเรียน มังคุด ลองกอง มะม่วงหิมพานต์ ลางสาด สะตอ มะพร้าว ผักกูด ต้นจาก ดอกบัวผุด และอื่น ๆ อีกมากมาย

ผลงานสร้างสรรค์ชุด “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้ข้อมูลอิทธิพลจากวิถีชีวิตวัยเยาว์ในทางภาคใต้ เก็บข้อมูลภาพถ่าย ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา การประกอบอาชีพ และเครื่องมือเครื่องใช้ รวมถึงความเชื่อของครอบครัวทางภาคใต้ ปรับลดทอนรูปทรงเป็นลายเส้นและผูกประกอบลายในแบบศิลปะไทย สร้างความงามของรูปร่างและรูปทรงตามแบบเฉพาะตน

2. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางวิชาการจาก ตำรา หนังสือ ที่เกี่ยวข้องกับเทคนิค กระบวนการสร้างสรรค์ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผลงานสร้างสรรค์ของศิลปิน และผลงานศิลปกรรม

3. ถอดลายเส้นรูปทรงจากแรงบันดาลใจที่ศึกษา สร้างรูปแบบทางสัญญะเฉพาะตน

4. ปฏิบัติงานสร้างสรรค์รูปแบบศิลปะไทย ในผลงานชุด “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” โดยได้รับแรงบันดาลใจจากความประทับใจและความผูกพันจากครอบครัว จำนวน 1 ชุด 2 ชิ้น

5. พัฒนาความสมบูรณ์ในกระบวนการสร้างสรรค์ ให้เป็นลักษณะเฉพาะตน

6. สรุปผลการศึกษาเป็นในรูปแบบเอกสาร รายงานการวิจัย พร้อมนำเสนอผลงานในรูปแบบนิทรรศการและการตีพิมพ์เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

อิทธิพลจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีสัญญะวิทยา การสร้างความหมายสัญญะ โดยถูกออกแบบจากความคิดของมนุษย์ที่จะปรากฏในรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ ตามหลักทฤษฎีสัญญะวิทยา (ธีรยุทธ บุญมี, 2551) ซึ่งสรุปไว้ว่า สัญญะมีส่วนประกอบที่สำคัญสองส่วน คือ รูปสัญญะ (signifier) และความหมายสัญญะ (signified) จำแนกระหว่างรูปแบบและเนื้อหา

2. แนวคิดการสร้างสรรค์ศิลปะกับแรงบันดาลใจเป็นสิ่งที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ซึ่งดำเนินการในลักษณะต่างๆ เพื่อให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน (ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์และคณะ, 2555) ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดโดยไม่มีขอบเขต นำไปสู่กระบวนการคิดเพื่อการพัฒนาของเดิมให้ดีขึ้น ทำให้เกิดผลงานที่ขณะเฉพาะตน

3. ทฤษฎีสุนทรียะ ความงามและการออกแบบลวดลายไทยจัดเป็นการออกแบบชนิดหนึ่ง ที่อาศัยหลักจากธรรมชาติมาใช้ในการออกแบบ แล้วคลี่คลายเป็นงานสร้างสรรค์ (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2546) ทั้งนี้ อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) กล่าวไว้ว่า ความงามไม่ได้เป็นมโนทัศน์ แต่ความงามเป็นความรู้สึกพึงพอใจที่เกิดขึ้นในตัวผู้ที่รับรู้สิ่งสุนทรียะนั้น (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2556)

อิทธิพลจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลแนวคิดการสร้างสรรค์ศิลปะกับแรงบันดาลใจ ที่ได้รับจากวิถีชีวิตของครอบครัวทางภาคใต้ นำทฤษฎีความงามสุนทรียะจากรูปทรงและความพึงพอใจที่แสดงออกถึงความงามจากความสุขและความผูกพันจากครอบครัวมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์รวมไปถึงหลักสัญญะวิทยา ซึ่งเป็นความงามในการการออกแบบสร้างรูปร่าง ลายเส้นของวิถีชีวิตชาวใต้ด้วยการปรับลดทอนรูปทรง ให้เกิดลายเส้นรูปร่างที่เข้าใจได้ง่ายและยังคงให้ความหมายแบบเดิม จัดองค์ประกอบและทัศนธาตุทางศิลปะ โดยนำรูปร่างรูปทรงมาประกอบเข้ากันด้วยวิธีการผูกลายตามแบบศิลปะไทย ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ในเทคนิคลายรดน้ำ

อิทธิพลที่ได้รับจากศิลปิน

ผู้สร้างสรรค์ศึกษาค้นคว้าแนวทางการสร้างสรรค์ผลงาน จากศิลปินหลากหลายทั้งในประเทศและต่างประเทศ เพื่อเป็นกรณีศึกษาในการสร้างสรรค์ผลงาน จากรูปแบบ

ของการตัดทอนรูปทรงและจินตนาการในการสร้างสรรค์ ให้ความสำคัญกับแนวคิดความผูกพัน และแรงบันดาลใจจากรากเหง้าวิถีชีวิตของครอบครัวชนบท

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์ผลงานศิลปิน

ผลงาน/ชื่อศิลปิน	แนวความคิด	อิทธิพลที่ได้รับ
 นิวัฒน์ ชูทวน (หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2560)	วิถีชนบทภาคใต้ ความรัก ความผูกพัน และการโหยหาอดีต ความผูกพันที่มีต่อท้องฟ้า ผืนน้ำ ผืนดิน ต้นไม้ และสภาพอากาศของภาคใต้ ความเรียบง่ายที่อยู่คู่กับวิถีชนบทไทย มนุษย์ยังคงต้องการความสงบ การพึ่งพาซึ่งกันและกัน ซึ่งเป็นพื้นฐานของชีวิต	รูปแบบและแนวความคิดจากวิถีชีวิตภาคใต้ ภูมิปัญญา ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ อาชีพ การแสดงออกที่สื่อถึงความคิดถึง ความโหยหา ความผูกพันของครอบครัวชาวใต้
 ศุภวัฒน์ วิบุลศิลป์ (หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2559)	วิถีชีวิตชาวเล จุดเปลี่ยนของการดำเนินชีวิต เหลือไว้เพียงความทรงจำที่ประทับใจ คำบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ความเชื่อทางทะเล ที่ไม่สามารถปะติดปะต่อเรื่องราวได้ กลายเป็นจินตนาการที่ระลึกถึง และมีคุณค่าในความทรงจำ	แรงบันดาลใจจากรากเหง้าของวิถีชีวิตจินตนาการ การสร้างรูปทรงและประกอบสร้างขึ้นมาใหม่จากความทรงจำและเรื่องราวในวัยเยาว์ ด้วยเทคนิคลายผงทอง
 Mr. Doodle (Studio 7, n.d.)	แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานของเขามาจากการ์ตูนดิสนีย์ ปิกัสโซ่ จากความสนุกและความทรงจำของด้วยจินตนาการส่วนตน	การจินตนาการและการออกแบบลายเส้นเป็นเรื่องราว ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ศิลปะการปะติดปะต่อลายเส้น คล้ายการประกอบลายในงานศิลปะไทย

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์ผลงานศิลปิน (ต่อ)

ผลงาน/ชื่อศิลปิน	แนวความคิด	อิทธิพลที่ได้รับ
Nguyen Gia Tri (Hanoi weather, 2017)	แรงบันดาลใจมาจาก ธรรมชาติ ความงามจาก มุมมองของศิลปินที่ชื่นชอบ งานเคลือบเงาแบบรักสี	การปะติดวัสดุและการเคลือบ งานด้วยยางรักใสของ เวียดนามในกระบวนการ เตรียมพื้นลายรดน้ำ เขียน ลวดลายในแบบเฉพาะตน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรม

ผู้สร้างสรรค์ศึกษาผลงานทั้งในประเทศและผลงานต่างประเทศ งานรักใส งานรักสี ศิลปะลายน้ำ ผลงานรูปแบบและเทคนิคต่าง ๆ ค้นพบว่าการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเริ่มต้นจากการศึกษาเรื่องราวรอบตัว สื่อสารด้วยภาษาภาพแบบตรงไปตรงมา เป็นการปรับลดทอนรูปทรง จดบันทึกเรื่องราวของมนุษย์ในยุคสมัยนั้นในรูปแบบศิลปกรรม เพื่อเป็นกรณีศึกษาในการสร้างสรรค์ครั้งนี้

ตารางที่ 2 ตารางวิเคราะห์ผลงานศิลปกรรม

ผลงาน/ชื่อภาพ	แนวความคิด	อิทธิพลที่ได้รับ
หีบลายกำมะลอ (ผู้สร้างสรรค์)	ความอุดมสมบูรณ์ของ ธรรมชาติ พืชพรรณพฤกษา โขดหินเขา และสัตว์ป่าเล็ก ใหญ่	รูปของธรรมชาติ พืชพรรณ พฤกษา และสัตว์ เทคนิคการ เขียนลายรดน้ำและการ สร้างน้ำหนักของสีในลาย กำมะลอ

ตารางที่ 2 ตารางวิเคราะห์ผลงานศิลปกรรม (ต่อ)

ผลงาน/ชื่อภาพ	แนวความคิด	อิทธิพลที่ได้รับ
ภาพเขียนสีเขาปลาร้า (ไทยรัฐออนไลน์, ม.ป.ป.)	ภาพคนแสดงอาการเคลื่อนไหวในท่าทางต่าง ๆ กัน มีการประดับตกแต่งร่างกาย ภาพคนกำลังจูงวัว หรือกระทิง น่าจะเป็นการวาดขึ้นเนื่องในพิธีกรรม	การปรับลดทอนรูปทรงจากสิ่งมีชีวิตเป็นการบันทึกพิธีกรรม ความเชื่อวิถีชีวิตของมนุษย์โดยถ่ายทอดผ่านลายเส้นที่เข้าใจได้ง่าย
จิตรกรรม รักสี เวียดนาม (สอนสุพรรณ, 2559)	ธรรมชาติดอกไม้ ความงามดอกบัว สีสันของรักสีและเทคนิคเฉพาะของชาวเวียดนาม การประดับเปลือกไข่	ลักษณะการใช้ธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ เทคนิคการใช้รักใส และการประดับวัสดุลงบนพื้นของผลงาน
ศิลปะอียิปต์ (The National Museum of Egyptian Civilization, n.d.)	จิตรกรรมเป็นงานที่เน้นให้เห็นรูปร่างแบน ๆ มีเส้นรอบนอกที่คมชัดจัดท่าทางของคนแสดงอิริยาบถต่าง ๆ ในรูปสัญลักษณ์มากว่าแสดงความเหมือนจริงตามธรรมชาติ มักเขียนอักษรภาพลงในช่องว่างระหว่างรูปด้วย	การปรับลดทอนรูปทรงจากสิ่งมีชีวิตเป็นการบันทึกพิธีกรรม ความเชื่อ วิถีชีวิตของมนุษย์ มีลักษณะสัญลักษณ์ที่เข้าใจง่าย

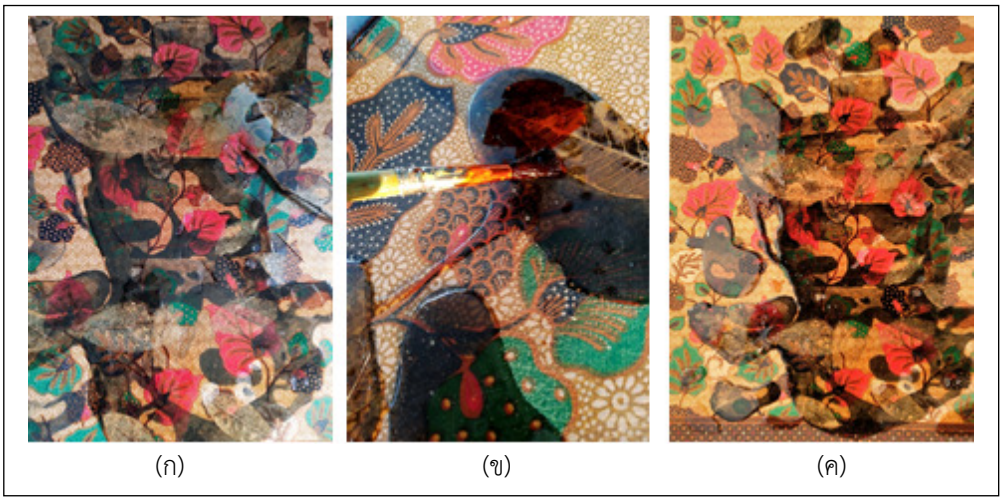
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์

ขั้นตอนการสร้างภาพร่าง เป็นกระบวนการที่สำคัญในการประมวลแนวความคิดและจินตนาการจากความรู้สึกที่ได้สัมผัสและใกล้ชิดในวิถีชีวิตของครัว ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงคุณค่าทางความงาม ความสุข ความอบอุ่น และความเรียบง่าย ทำให้ได้ทบทวนความทรงจำและรู้สึกโหยหาอดีตที่ยังคงประทับใจมิรู้ลืม นำมาสู่การเก็บข้อมูลบันทึกภาพและจดบันทึกเรื่องราว ลดทอนรูปทรงออกมาเป็นลายเส้นภาพร่างผลงานในรูปแบบเฉพาะตน

ภาพที่ 2 ข้อมูลภาพร่างความแนวคิด

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



(ก) (ข) (ค)

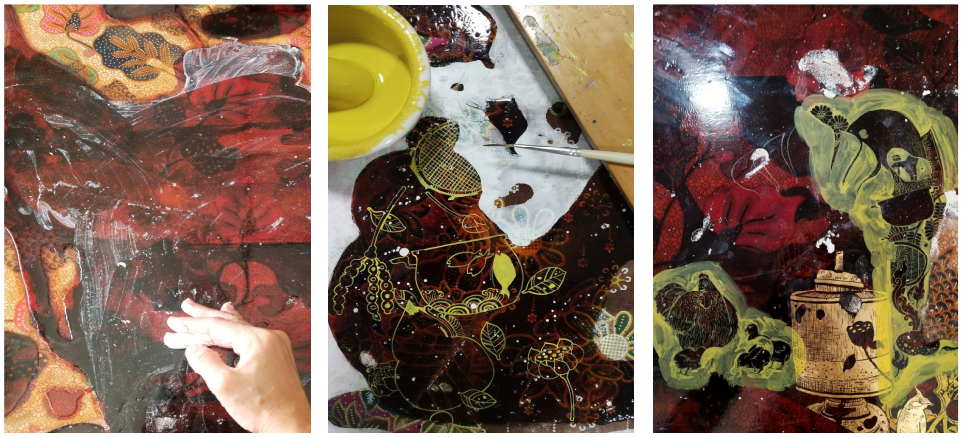
ภาพที่ 3 ขั้นตอนการเตรียมพื้นยางรักใสของเวียดนามบนผ้าปาเต๊ะ

(ก) เตรียมเฟรมไม้กระดานปูพื้นด้วยผ้าปาเต๊ะติดวัสดุเยื่อใบยางพารา เขียนรูปทรงของงานด้วยสีอะคริลิคเพื่อสร้างน้ำหนัก

(ข) ทาเคลือบด้วยรักใสเวียดนามในรูปทรงที่กำหนด รอแห้ง และทาซ้ำวนไปให้ได้ความหนาที่ต้องการ

(ค) ขัดผิวด้านที่มีความหนาเหมาะสม ทาด้วยรักน้ำใสอีกครั้ง นำไปเก็บในที่มิดชิดไม่มีฝุ่นจับ จนแห้งสนิท

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 4 ขั้นตอนการเขียนลาย

(ก) ทำความสะอาดพื้นผิว ด้วยดินสอพองผสมน้ำขัดเพื่อลดความมันของผิวชิ้นงาน

(ข) เตรียมอุปกรณ์ น้ำยาหรดาล พู่กัน และสะพานรองมือ เขียนลายตามแบบที่กำหนดไว้

(ค) ถมลายด้วยน้ำยาหรดาลในส่วนที่ต้องการให้เป็นพื้นของผลงาน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 5 ขั้นตอนการปิดทองรดน้ำ

(ก) นำผ้าชุบยางรักที่เคี่ยวไฟไว้จนเหนียวเช็ดรัก เช็ดรักออกให้เหลือบางที่สุด เรียกว่า การถอนรัก

(ข) ปิดทองลงบนพื้นที่เช็ดรักไว้ ปิดทองคำเปลว หรือปิดทองผงวิทยาศาสตร์ ตามที่กำหนดไว้

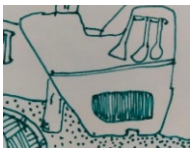
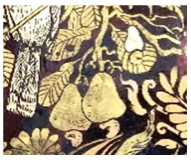
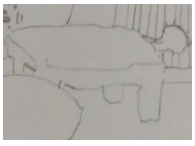
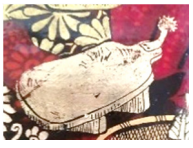
(ค) รดน้ำ ล้างออกด้วยน้ำสะอาดเบา ๆ ใช้กระดาษห่อแผ่นทองชุบน้ำเปียกช่วยดึงให้หรดาลหลุดออกง่าย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

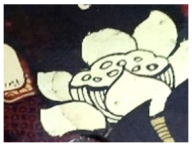
ภาพที่ 6 ผลงานสมบูรณ์“จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ 3 ตารางแสดงการถอดรูปแบบลายเส้นสู่ผลงานสร้างสรรค์ “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้”

ชื่อที่มาของลาย	ภาพถ่ายต้นแบบ	ถอดลายเส้น แนวความคิด	ผลงานสร้างสรรค์
ไก่บ้าน			
ซุ้มประตูพระบรมธาตุไชยยา			
เห็ดจูน			
เตาอั้งโล่			
ลูกเนียง			
เตาถ่านรีดผ้า			
ผลมะม่วงหิมพานต์			
กระต่ายขูดมะพร้าว			

ตารางที่ 3 ตารางแสดงการถอดรูปแบบลายเส้นสู่ผลงานสร้างสรรค์ “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” (ต่อ)

ชื่อที่มาของลาย	ภาพถ่ายต้นแบบ	ถอดลายเส้น แนวความคิด	ผลงานสร้างสรรค์
ดอกบัว			
ตะเกียงน้ำมัน			

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 8 รายละเอียดของผลงาน “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ผลการศึกษา

ผลงานสร้างสรรค์สามารถถ่ายทอด ให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความงามเฉพาะถิ่นทางภาคใต้ที่ปรากฏได้จาก ศิลปะ วัฒนธรรม วิถีชีวิตชุมชน และพืชพันธุ์พฤกษา อันมีลักษณะเด่นจากภูมิปัญญาการประกอบอาชีพและการสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่อุดมสมบูรณ์ของภาคใต้ ในรูปแบบของการบันทึกความประทับใจ โดยถอดรูปทรงจากวิถีชีวิตของผู้สร้างสรรค์ที่เกิดและการเติบโตในพื้นถิ่นทางภาคใต้ ถ่ายทอดออกมาเป็นลายเส้นของรูปร่างรูปทรง ซึ่งถูกสร้างสรรค์และได้ปรับลดทอนด้วยจินตนาการส่วนตน นำไปสู่การผูกประกอบลายใหม่ในรูปแบบศิลปะไทย สอดคล้องกับแนวคิดของชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวไว้ว่า “การสรรหาหรือคิดค้นรูปทรงหรือหน่วย (unit) ที่มีสาระต่อจุดหมายของการสร้างสรรค์ และจัดระเบียบหน่วยนั้นหรือหน่วยเหล่านั้นให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่เป็นรูปทรงที่มีเอกภาพ หรือลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน” การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยเทคนิคลายรดน้ำในครั้งนี้ นำหลักทฤษฎีความงามทางสุนทรียะและความพึงพอใจจากแรงบันดาลใจในวิถีชีวิตของครอบครัว เพื่อแสดงออกถึงความประทับใจ ความสุข ความรักและความผูกพันในวิถีชีวิตของครอบครัว

กระบวนการสร้างสรรค์ในผลงานชุด“จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” ด้วยวิธีการทางเทคนิคลายรดน้ำโดยใช้ยางรักใสของเวียดนาม ทาเคลือบลงบนผ้าปาเต๊ะผสมผสานเทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิคนั้นมีความโดดเด่นในกระบวนการเตรียมพื้นของเทคนิคลายรดน้ำที่สามารถมองเห็นลวดลายของผ้าปาเต๊ะและรูปทรงที่เกิดจากการเขียนสีอะคริลิคได้อย่างชัดเจน โดยมีการซ้อนทับกันระหว่างลวดลายของชั้นสีทองซึ่งปรากฏอยู่บนพื้นยางรักใสของเวียดนามที่ถูกทาเคลือบลงบนผ้าปาเต๊ะและวัสดุทางธรรมชาติ ประกอบกับลักษณะพิเศษของการใช้แผ่นทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์และผงทองวิทยาศาสตร์สร้างค่าน้ำหนักในผลงานด้วยเทคนิคของการปิดทองที่ไม่สม่ำเสมอเป็นความสอดคล้องกับการนำเสนอความสุข ความทรงจำ ความรักและความผูกพันจากครอบครัวของผู้สร้างสรรค์เกิดเป็นผลงานจิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัยที่มีการผสมผสานกันอย่างลงตัว

อภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์ “จิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย แรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตชาวใต้” ถูกสร้างขึ้นด้วยกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ การเตรียมพื้นลายรดน้ำรูปแบบใหม่ จากเดิมในสมัยโบราณมีการเตรียมพื้นลายรดน้ำที่มีสีดำมาจากสีของรักสมุกผสมกับรักน้ำเกลี้ยง และพื้นลายรดน้ำสีแดงชาติที่มีขั้นตอนการเตรียมพื้นด้วย “รักใส” ผสมสีแดงชาด เป็นลักษณะของ “รักสี” ในการเตรียมพื้นผู้สร้างสรรค์เล็งเห็นว่า “รักใส” มีคุณสมบัติของเนื้อรักที่โปร่งใสกว่ารักน้ำเกลี้ยงเป็นยางรักที่ผ่านกรรมวิธีสกัดรักน้ำเกลี้ยงให้ได้สีอ่อนที่จางลง เมื่อทาหรือเคลือบลงบนวัสดุจะให้ความรู้สึกโปร่งใสและมันเงามีความแข็งแรงคงทน และสามารถมองเห็นสีของพื้นผิวด้านล่าง นำมาสู่กระบวนการเตรียมพื้นลายรดน้ำด้วยรักใสบนผ้าปาเต๊ะในลักษณะเฉพาะของผู้สร้างสรรค์ ผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้นำหลักทฤษฎีความงามอิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2556) ที่กล่าวไว้ว่า “ความงามเป็นความรู้สึกพึงพอใจที่เกิดขึ้นในตัวผู้ที่รับรู้สิ่งสุนทรียะนั้น” ถ่ายทอดการรับรู้ถึงความรู้สึกความพึงใจ สะท้อนเนื้อหาเรื่องราวความทรงจำ ความผูกพันจากครอบครัว จากประสบการณ์ตรงที่มีครอบครัวทางภาคใต้ หยิบยก “ผ้าปาเต๊ะ” โดยมีนัยสำคัญของผู้สร้างสรรค์ เปรียบเสมือนผ้าที่เป็นตัวแทนของแม่ แทนความผูกพัน ความระลึกถึงครอบครัว จากความผูกพันอันมีค่าเหล่านี้ ได้กระทบใจของผู้สร้างสรรค์เกิดเป็นความโหยหาความรัก ความผูกพันของครอบครัว นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกถึงความสุขที่เรียบง่ายในวิถีชีวิต ด้วยเทคนิคจิตรกรรมลายรดน้ำร่วมสมัย จากการศึกษาศิลปินได้รับอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ทางด้านความคิดและรูปแบบการแสดงออกด้วยแรงบันดาลใจจากรากเหง้า วิถีชีวิตของครอบครัวในชนบท ปรับลดทอนรูปทรงเป็นลายเส้นสร้างสรรค์ผ่านจินตนาการส่วนตนตามหลักสัญญะวิทยา การผูกประกอบลวดลายในลักษณะศิลปะไทย สร้างสัญญะทางความงามของรูปร่างและรูปทรงตามแบบเฉพาะตน ด้วยกระบวนการเทคนิคลายรดน้ำร่วมสมัย เขียนลายด้วยน้ำยาหรดาลและเช็ดรักปิดทองรดน้ำ สอดคล้องกับสถาพร เครือวัลย์และ สมพร ธุรี (2563, น. 90-91) ที่ใช้แนวคิดทฤษฎีความงาม ทฤษฎีระสะหรือรสที่เกิดจากความประทับใจ และทฤษฎี

การแสดงออกของอารมณ์ภายในของมนุษย์ ประสานกลมกลืนกันของทั้งความงามในเนื้อหาและเทคนิควิธีการ เกิดเป็นผลงานที่ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก และจินตนาการของศิลปินในการสร้างสรรค์เรื่องแรงบันดาลใจจากลายรดน้ำ : พุทธประวัติ ตอนเสวยวิมุตติสุข โดยผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ มีลักษณะพิเศษด้วยการใช้ทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์ และทองผงวิทยาศาสตร์ สร้างสรรค์ผลงานให้เกิดมิติและน้ำหนัก เน้นจุดเด่นจุดรองในรายละเอียดของผลงาน สีของทองคำเปลวที่ใช้ในการสร้างสรรค์ให้ความรู้สึก มัน เงา และวาว มีความสว่างเมื่อได้กระทบกับแสง ทำให้เกิดรูปทรงที่ชัดเจน ผสมผสานกับการใช้ผงทองวิทยาศาสตร์ที่มีเนื้อสัมผัสอันบางเบา เมื่อผ่านกระบวนการปิดทองรดน้ำ ผลงานในบางส่วนจะมีสีเนื้อทองที่ไม่เสมอให้ความรู้สึกเลือนลาง สอดคล้องกับการนำเสนอในผลงานสร้างสรรค์ที่แสดงออกถึงความสุข ความทรงจำ ความประทับใจจากครอบครัวทางภาคใต้

ปัญหาและข้อเสนอแนะในการนำไปใช้ประโยชน์

การสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคลายรดน้ำแบบโบราณมีปัญหาหรือข้อจำกัดของกระบวนขั้นตอนการจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ที่ซับซ้อนและใช้เวลาค่อนข้างนาน การเตรียมพื้นรักควบคุมค่อนข้างยาก รวมถึงความไม่แน่นอนของสภาพอากาศในกระบวนการเตรียมพื้นรัก และปัญหาหรือข้อควรระวังในกระบวนการเขียนลายด้วยน้ำยาหรดาล การกำหนดพื้นที่ในการเช็ดรักปิดทองด้วยทองต่างชนิดกันเพื่อแยกรูปทรงของลายที่ชัดเจน ผลงานจะออกมามีคุณภาพที่ดีได้ยังขึ้นอยู่กับความพอดีของสัดส่วนประกอบที่ใช้เตรียมน้ำยาหรดาลและสภาพอากาศในขณะทำงาน จะส่งผลในขั้นตอนสุดท้ายของการเช็ดรักปิดทองและรดน้ำ

ผลงานสร้างสรรค์เทคนิคลายรดน้ำเป็นงานประณีตศิลป์ซึ่งมีขั้นตอนวิธีการสร้างสรรค์ที่ซับซ้อน อากาศมีผลมากต่อการเตรียมพื้นรัก ถ้าอากาศร้อนมากรักจะแห้งช้าหรือไม่แห้ง อากาศชื้นทำให้พื้นรักแห้งไวแต่ไม่เหมาะกับการเขียนลาย เพราะจะทำให้น้ำยาหรดาลมีความชื้นเช็ดรักแล้วหลุดได้และปิดทองไม่ติด ฉะนั้นควรเตรียมพื้นรักในช่วงที่มีอากาศชื้น และควรเขียนลายในช่วงที่มีอากาศแห้งจะดีที่สุด ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้เป็นกระบวนการเตรียมพื้นรักใสบนผ้าปาเต๊ะ คุณสมบัติของรักที่โปร่งใสทำให้พื้นลายรดน้ำ

มีลักษณะพิเศษจากสีของวัสดุรองรับ จากผลการสร้างสรรค์พบว่า การลงรักปิดทองด้วยทองคำเปลวและทองผงวิทยาศาสตร์นั้น ผู้สร้างสรรค์ต้องใช้วิธีการเขียนน้ำยาหรดาลและเช็ดรักปิดทองรดน้ำด้วยทองแต่ละชนิดแยกเป็นครั้ง ๆ ไป ให้เวลาในการคงตัวของทองชนิดที่หนึ่งมีการเกาะติดพื้นแน่นประมาณ 6 ชั่วโมงจึงสามารถเขียนทับบริเวณพื้นที่ใกล้เคียงได้ ทำแบบนั้นซ้ำ ๆ จนผลงานสร้างสรรค์เสร็จสมบูรณ์ ทั้งนี้สามารถนำกระบวนการและเทคนิคในการสร้างสรรค์มาใช้ในการเรียนการสอน อีกทั้งยังเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจได้เรียนรู้ถึงหลักวิธีการสร้างสรรค์ สามารถนำไปประยุกต์ใช้หรือพัฒนาต่อยอดการเรียนรู้ในรูปแบบต่าง ๆ ได้

รายการอ้างอิง

ไทยรัฐออนไลน์. (ม.ป.ป.). **6 แหล่งภาพเขียนสีโบราณ ยุคก่อนประวัติศาสตร์ แหล่งภาพเขียนสีเขาปลาร้า.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 10 มกราคม 2565. เข้าถึงจาก https://www.thairath.co.th/lifestyle/travel/2278525

ธีรยุทธ บุญมี. (2551). **การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์.** กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. (2556). **สุนทรียศาสตร์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ และคณะ. (2555). **ปัจจัยความสำเร็จที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินไทย : กรณีศึกษา.ตลาดศิลปะร่วมสมัยในมลรัฐแคลิฟอร์เนีย นิวยอร์ก ชิคาโก ประเทศสหรัฐอเมริกา.** กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. (2546). **เส้นสายลายไทย : ลวดลายเพื่อการออกแบบ.** กรุงเทพฯ : เศรษฐศิลป์.

สถาพร เครือวัลย์ และสมพร ธุรี. (2563). “แรงบัลดาลใจจากลายรดน้ำ : พุทธประวัติ ตอนเสวยวิมุตติสุข”. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.** 7, 2: 75-142.

สอนสุพรรณ. (2559). **“รักสี” เวียดนาม.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 10 มกราคม 2565. เข้าถึงจาก http://www.oknation.net/blog/phaen/2016/06/02/entry-1

หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2559). **ศุภวัฒน์ วิบุลศิลป์ สังขารวิถี หมายเลข ๑.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 10 มกราคม 2564. เข้าถึงจาก http://www.queengallery.org/th/exhibitions/past/artist?artist=6659.

_____ (2560). **นิวัฒน์ ชูทวน บ้านฅนใต้.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ 10 มกราคม 2565. เข้าถึงจาก http://www.queengallery.org/en/exhibitions/past/exhibition?exhibition=8106

Hanoi weather. (2017). **Vietnam fine art museum in Hanoi.** [Online]. Retrieved 10 Junuary 2022. from https://www.hanoiweather.info/2015/10/fine-art-museum-hanoi-vietnam.html

Studio 7. (n.d.). **Presents: Mr Doodle.** [Online]. Retrieved 10 Junuary 2022. from http://studio7.online/936691967557

The National Museum of Egyptian Civilization. (n.d.). **Photo Gallery.** [Online]. Retrieved 10 Junuary 2022. from https://nmec.gov.eg/photo-gallery/

คำแนะนำสำหรับผู้เขียน

เกี่ยวกับวารสาร

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

กระบวนการประเมินบทความ

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

ความถี่ของการเผยแพร่วารสาร

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

ความรับผิดชอบ

มุมมองหรือความคิดเห็นของผู้เขียนในแต่ละบทความถือเป็นความรับผิดชอบของผู้นิพนธ์นั้น ๆ ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการ และคณะผู้จัดทำไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน

การจัดเตรียมต้นฉบับ

ต้องพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Office Words 2003 ขึ้นไป

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

ในบทความประกอบไปด้วยหัวข้อและรูปแบบการพิมพ์ ดังนี้

1. ชื่อเรื่อง (Title)

มีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ตัวพิมพ์ใหญ่) ขนาด 20 ตัวหนา กลางหน้ากระดาษ

2. ชื่อผู้เขียน (ทุกคน)

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

3. บทคัดย่อ (Abstract)

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

3.2 เนื้อหาบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 16 point ตัวธรรมดาชิดขอบย่อหน้า โดยจัดทำเป็นความเรียงร้อยแก้วย่อหน้าเดียว มีความยาวไม่เกิน 250 คำ

3.3 ต้องมีคำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ขนาด 14 ควรเลือกคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับบทความ 3-5 คำ ระบุไว้ท้ายบทคัดย่อและท้าย Abstract

4. ที่อยู่ผู้เขียน

พิมพ์เครื่องหมายดอกจัน (*) ตามด้วยที่อยู่ผู้เขียนเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษขนาด 12 point ไว้มุมซ้ายด้านล่างของหน้าแรกเพื่ออ้างอิงหน่วยงานที่สังกัด

5. ส่วนเนื้อหาบทความ

5.1 ส่วนเนื้อหาบทความ ประกอบด้วยหัวข้อแยกตามชนิดบทความ ดังนี้

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

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

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

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

5.2 หัวข้อ ขนาด 16 point ตัวหนา ชิดด้านซ้าย

5.3 เนื้อความ ขนาด 16 point ชิดขอบย่อหน้า

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

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

6. การเขียนรายการอ้างอิง

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

1) อ้างไว้ข้างหน้าข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นชื่อผู้แต่งที่เป็นเจ้าของข้อความหรือแนวคิด โดยอ้างชื่อผู้แต่ง ตามด้วยปีและระบุเลขหน้าของเอกสารที่อ้างใส่ไว้ในวงเล็บ จากนั้นตามด้วยข้อความที่อ้าง

2) อ้างไว้ข้างท้ายข้อความ ใช้ในกรณีต้องการเน้นข้อความหรือแนวคิดที่นำมาอ้าง โดยระบุชื่อ – นามสกุลของผู้แต่ง ปีที่พิมพ์ และเลขหน้าที่นำมาอ้างอิงต่อจากข้อความที่อ้างถึงหรือสรุปความใส่ไว้ในวงเล็บทั้งหมด

ตัวอย่าง การอ้างอิงในเนื้อหาหน้าและท้ายข้อความ

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

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

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

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

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

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

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

การส่งต้นฉบับ

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

การปรับแก้ต้นฉบับ

โดยทั่วไปผู้ทรงคุณวุฒิอ่านประเมิน (Reviewer) จะตรวจสอบความถูกต้องและครบถ้วนด้านวิชาการแล้วส่งให้ผู้เขียนปรับแก้ สิทธิในการปรับแก้ต้นฉบับเป็นของผู้เขียน แต่กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการตีพิมพ์เฉพาะที่ผ่านความเห็นชอบตามรูปแบบและสาระของกองบรรณาธิการเท่านั้น ทั้งนี้จะมีการประสานเพื่อตรวจสอบความถูกต้องด้านวิชาการและอื่น ๆ จนถูกต้องสมบูรณ์

การตรวจทานต้นฉบับก่อนตีพิมพ์ (Final proof)

ผู้เขียนต้องตรวจทานพิสูจน์อักษรในลำดับสุดท้ายเพื่อเห็นชอบในความถูกต้องครบถ้วนของเนื้อหาก่อนลงตีพิมพ์

จริยธรรมการตีพิมพ์ผลงานในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ (Publication Ethics)

วารสารพัฒนศิลป์วิชาการได้กำหนดจริยธรรมในการตีพิมพ์ผลงานในวารสาร ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียน (Duties of Authors)

ผู้เขียนบทความมีบทบาท หน้าที่ และจริยธรรมในการเขียนบทความ ดังนี้

1. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานที่ส่งมาเพื่อการพิจารณาจะต้องไม่เคยตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่ส่งต้นฉบับซ้ำซ้อนกับวารสารอื่น

2. ผู้เขียนรับรองว่าเนื้อหาของบทความเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของวารสาร

3. ผู้เขียนรับรองว่าเนื้อหาในผลงานเกิดจากการสังเคราะห์ความคิดขึ้นโดยผู้เขียนเอง ไม่ได้ลอกเลียนหรือตัดทอนมาจากผลงานวิจัยของผู้อื่นหรือจากบทความอื่นโดยไม่ได้รับอนุญาตหรือปราศจากการอ้างอิงที่เหมาะสม

4. ผู้เขียนต้องตรวจสอบความถูกต้องของรายการเอกสารอ้างอิง ทั้งในแง่ของรูปแบบและเนื้อหา

5. ผู้เขียนจะต้องปรับบทความตามรูปแบบและขนาดตัวอักษรตามแบบฟอร์ม (template) ของวารสารตามที่กำหนดในคำแนะนำสำหรับผู้เขียน

6. ผู้เขียนยินดีแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) และบรรณาธิการเสนอแนะตามระยะเวลาที่กำหนด

7. ผู้เขียนรับรองว่าผลงานวิจัยได้ผ่านการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์แล้ว

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

9. ผู้เขียนที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องเป็นผู้ที่มีส่วนในการดำเนินการบทความจริง และบทความที่ส่งมาได้รับความเห็นชอบจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกท่านแล้ว

10. ผู้เขียนต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุนในการทำวิจัยนี้ และ/หรือมีผลประโยชน์ทับซ้อนจะต้องระบุในบทความ และแจ้งให้บรรณาธิการทราบ

11. ผู้เขียนไม่ควรนำเอกสารวิชาการที่ไม่ได้อ่านมาอ้างอิง หรือใส่ไว้ในเอกสารอ้างอิง และควรอ้างอิงเอกสารเท่าที่จำเป็นอย่างเหมาะสม ไม่ควรอ้างอิงเอกสารที่มากจนเกินไป

12. การกล่าวขอบคุณผู้มีส่วนช่วยเหลือในกิตติกรรมประกาศนั้น หากสามารถทำได้ผู้เขียนบทความควรขออนุญาตจากผู้ที่ผู้เขียนประสงค์จะขอบคุณเสียก่อน

13. ในบทความผู้เขียนจะต้องไม่รายงานข้อมูลที่คลาดเคลื่อนจากความเป็นจริง ไม่ว่าจะเป็นการสร้างข้อมูลเท็จ หรือการปลอมแปลง บิดเบือน รวมไปถึงการตกแต่งหรือเลือกแสดงข้อมูลเฉพาะที่สอดคล้องกับข้อสรุป

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ (Duties of Editors)

1. บรรณาธิการมีหน้าที่ในการพิจารณาความครบถ้วน สมบูรณ์ และคุณภาพของบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

2. บรรณาธิการต้องไม่ตีพิมพ์บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่จากที่อื่นมาแล้วทั้งในรูปแบบของวารสารหรือบทความหลังการนำเสนอในที่ประชุมวิชาการฉบับเต็ม (Proceeding)

3. บรรณาธิการต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลของผู้เขียนหรือผู้ประเมินบทความ

4. บรรณาธิการจะเป็นผู้ตัดสินใจคัดเลือกและพิจารณาตีพิมพ์บทความที่ผ่านกระบวนการประเมินแล้ว โดยพิจารณาจากผลการประเมินของผู้ทรงคุณวุฒิ ความสำคัญ ความทันสมัย ความชัดเจน และความสอดคล้องของเนื้อหากับนโยบายของวารสาร

5. บรรณาธิการต้องไม่ปฏิเสธการตีพิมพ์บทความที่ไม่เป็นไปตามข้อกำหนดจนกว่าจะมีหลักฐานพิสูจน์ข้อสงสัยเหล่านั้น

6. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ กับผู้เขียนและผู้ประเมิน

7. บรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบการคัดลอกผลงานของผู้อื่น (Plagiarism) และหากมีหลักฐานหรือข้อยืนยันที่ชัดเจนว่ามีการคัดลอกผลงานของผู้อื่น บรรณาธิการจะปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น ๆ

บทบาทและหน้าที่ของผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ (Duties of Reviewers)

1. ผู้ประเมินบทความต้องได้รับระบบปกป้องข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมินบทความ ยกเว้นกรณีที่มีการประเมินบทความแบบเปิด ซึ่งได้แจ้งให้ผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความรับทราบล่วงหน้า

2. ผู้ประเมินบทความต้องได้รับระบบที่ทำให้เกิดความมั่นใจได้ว่าบทความที่ส่งเข้ามาทำการประเมิน ได้รับการปกปิดความลับในระหว่างขั้นตอนการพิจารณาประเมิน

3. ผู้ประเมินบทความ ต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลของบทความที่ส่งมาเพื่อพิจารณาแก่บุคคลอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้อง ในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

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

5. ผู้ประเมินบทความต้องรับทราบคำแนะนำในทุกประเด็นที่บรรณาธิการวารสารคาดหวัง และต้องรับทราบการปรับปรุงคำแนะนำที่ทันสมัยอยู่เสมอ ซึ่งสามารถอ้างอิง หรือเชื่อมโยงกับระเบียบดังกล่าว

6. ผู้ประเมินบทความ ควรประเมินบทความในสาขาวิชาที่ตนมีความเชี่ยวชาญ โดยพิจารณาความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่จะมีต่อสาขาวิชานั้น ๆ คุณภาพของการวิเคราะห์ และความเข้มข้นของผลงาน

7. ผู้ประเมินบทความไม่ควรใช้ความคิดเห็นส่วนตัวที่ไม่มีข้อมูลรองรับมาเป็นเกณฑ์ในการตัดสินบทความวิจัย

8. หากผู้ประเมินบทความทราบว่ามีส่วนใดของบทความที่มีความเหมือนหรือซ้ำซ้อนกับผลงานชิ้นอื่น ๆ ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบด้วย

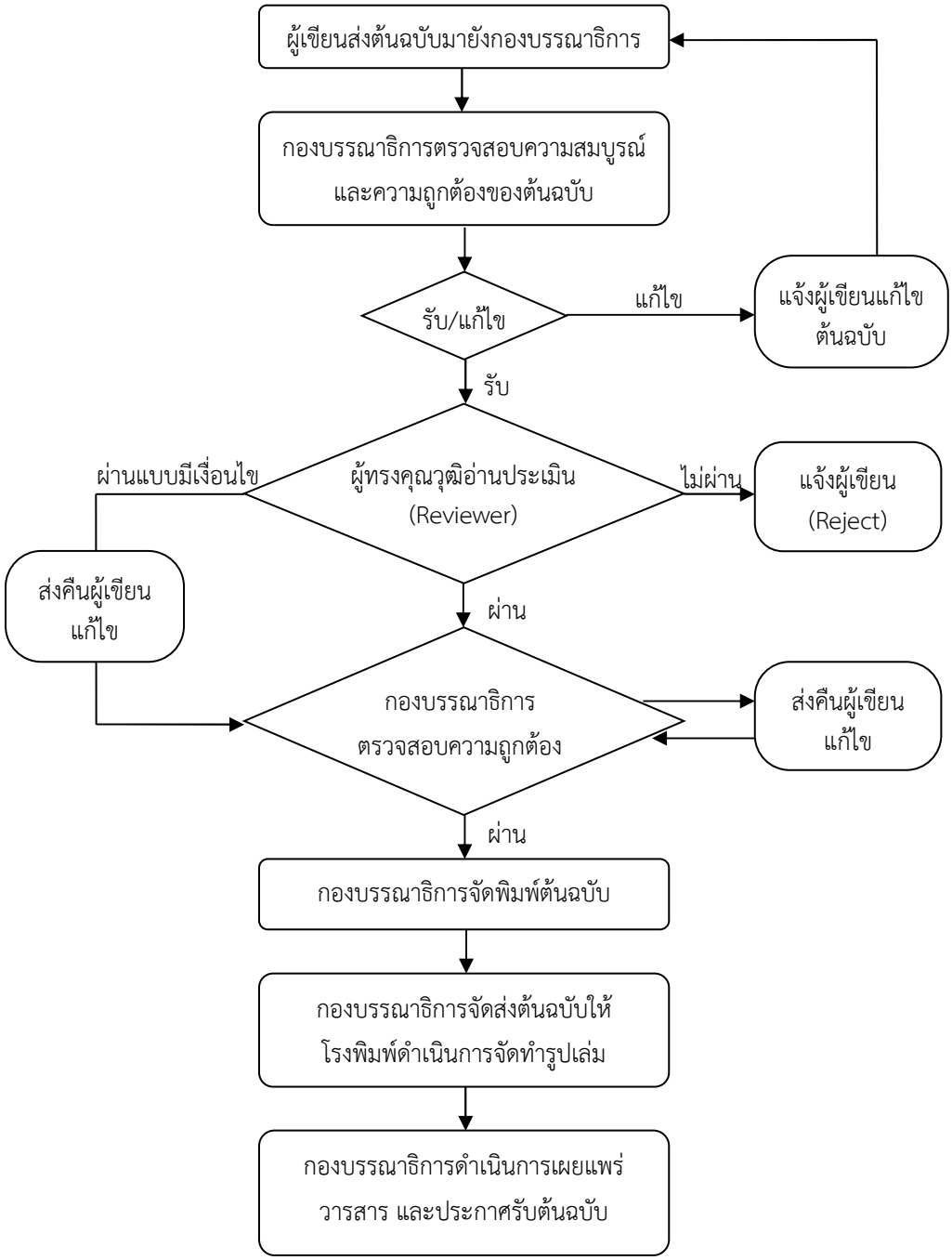
ลิขสิทธิ์ในบทความที่ตีพิมพ์ในวารสาร

บทความที่ได้ลงตีพิมพ์ในวารสารเป็นลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ติดต่อสอบถามกองบรรณาธิการ

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

ขั้นตอนการทำงานวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ



Template การเขียนบทความวิชาการ

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

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

(1½)

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

(1½)

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

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) 1½”

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

(1½)

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

(1½)

Abstract *(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง)*

(1½)

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

(1½)

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

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

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย)

เนื้อหา

สรุป

รายการอ้างอิง

Template การเขียนบทความวิจัย

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

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

(1½)

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

(1½)

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

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) ..... 1½”

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

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

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) Abstract

(1½)

(200 – 250 words) .....

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

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

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

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย).....

.....

วัตถุประสงค์

.....

.....

วิธีการศึกษา

.....

.....

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

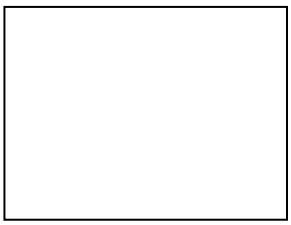
	(ตัวอักษรขนาด 14)			

* คำอธิบายค่าในตาราง (ถ้ามี)

ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)

.....

.....



ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)

ที่มา : ผู้วิจัย (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มา และใส่ในรายการอ้างอิงท้ายบทความ)

ผลการศึกษา

.....

.....

.....

สรุป

.....

.....

.....

อภิปรายผล

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

.....

.....

รายการอ้างอิง

.....

.....

.....

.....

Template การเขียนบทความงานสร้างสรรค์

1” *(เลขหน้าตัวธรรมดา 14 ชิดขวา)*

(ตัวหนา 20 กึ่งกลาง) **ชื่อบทความภาษาไทย**

(1½)

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

(1½)

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

(1½)

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

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) **บทคัดย่อ**

(1½)

1½” (ประมาณ 200 – 250 คำ) ..... 1½”

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

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

(1½)

(ตัวหนา 18 กึ่งกลาง) Abstract

(1½)

(200 – 250 words) .....

.....

(ตัวธรรมดา 16 กระจายแบบไทย)

.....

.....

(1½)

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

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

(ตัวธรรมดา 12 ชิดซ้าย ไว้มุมขวาล่างสุดของหน้าแรก)

1”

บทนำ *(ตัวหนา 16 ชิดซ้าย)*

(ตัวอักษรขนาด 16 กระจายแบบไทย).....

.....

.....

วัตถุประสงค์

.....

.....

กระบวนการสร้างสรรค์

.....

.....

ตารางที่ 1 ชื่อตาราง

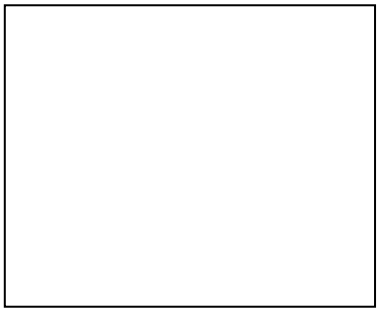
	(ตัวอักษรขนาด 14)			

* คำอธิบายค่าในตาราง (ถ้ามี)

ที่มา : ระบุแหล่งที่มา (อ้างอิงตามระบบ)

.....

.....



ภาพที่ 1 ---------- (คำอธิบายรูป)

ที่มา : ผู้วิจัย (ถ้านำรูปภาพจากแหล่งที่มาอื่น ไม่ได้สร้างขึ้นเองให้อ้างอิงแหล่งที่มา และใส่ในรายการอ้างอิงท้ายบทความ)

ผลการสร้างสรรค์

.....

.....

.....

สรุป

.....

.....

.....

อภิปรายผล

.....

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

.....

.....

รายการอ้างอิง

.....

.....

.....

.....

แบบเอกสารที่ วน. 3-1

รหัส.....

แบบเสนอบทความ

เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

เรียน กองบรรณาธิการวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ข้าพเจ้า.....ตำแหน่ง.....

สังกัด/สถานศึกษา.....

สาขาวิชา/ภาควิชา/คณะ.....

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

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

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

มีความประสงค์ขอส่งบทความเพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ชื่อบทความ

ภาษาไทย.....

.....

ภาษาอังกฤษ.....

.....

ชื่อ-นามสกุลผู้เขียน (กรณีมีผู้เขียนร่วมกรอกข้อมูลตามลำดับส่วน)

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

ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก (ถ้ามี).....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความดังกล่าวไม่เคยลงตีพิมพ์ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น โดยมิได้คัดลอก ทำซ้ำ หรือละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้ใด

ลงชื่อผู้เขียนบทความ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบเอกสารที่ วน. 3-2

รหัส.....

แบบตรวจคุณภาพเบื้องต้นของบทความ
เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์วิชาการ

ชื่อบทความ

ภาษาไทย.....

.....

ภาษาอังกฤษ.....

.....

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

ลงชื่อผู้เขียน.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ลงชื่อกองบรรณาธิการผู้ตรวจ.....

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....