รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4

The 4th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference Proceedings



BPI CONFERENCE 2020

การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4
และการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 3

The 4th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (4th BPI – ANC)
The 3rd Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education

เรื่อง"สัมพันธภาพไร้พรมแดน ผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ"

"Borderless Relationship through Art Science of Human"

วันศุกร์ที่ 14 สิงหาคม 2563

ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

เล่ม 1

รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติ
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4

The 4th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference Proceedings



การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4
และการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 3

The 4 th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (4 th BPI - ANC)

The 3 rd Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education

เรื่อง “สัมพันธภาพไร้พรมแดนผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ”

“Borderless Relationship through Art Science of Human”

วันศุกร์ที่ 14 สิงหาคม 2563

ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

สำนักงาน

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

โทร. 04-381-1317 FAX. 04-381-1317

E-mail: bpiconference2020@bpi.mail.go.th Web: https://www.facebook.com/nadsinkasin

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ปีที่พิมพ์

ปี พ.ศ.2563

ลิขสิทธิ์

ต้นฉบับที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นลิขสิทธิ์เจ้าของต้นฉบับและ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม



นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์

อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

มุ่งมั่นพัฒนา

Strive for Development

ก้าวหน้าวิชาการ

Progress on Academic

สืบสานงานศิลป์

Inherit the Artistry

คำนำ

รายงานสืบเนื่องจากที่ประชุมวิชาการระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ ๔ เป็นการรวบรวมบทความวิชาการจากการประชุมนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หัวข้อ เรื่อง “สัมพันธภาพไร้พรมแดนผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ” ในวันที่ 14 สิงหาคม 2563 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ มีบทความที่ผ่านการพิจารณากลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะทางและนำเสนอบนเวทีการประชุมวิชาการ จำนวน 82 เรื่อง ประกอบด้วย ด้านดุริยางคศิลป์ 30 เรื่อง ด้านนาฏศิลป์ 18 เรื่อง ด้านทัศนศิลป์ 10 เรื่อง และด้านการศึกษาและวัฒนธรรม 24 เรื่อง

บทความวิชาการที่รวบรวมไว้ในรายงานเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของนักวิจัย ครู อาจารย์ นักศึกษา ที่มีความสามารถทั้งด้านทักษะและด้านวิชาการ สามารถสร้างองค์ความรู้อันเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษา เป็นแนวทางสู่การพัฒนามาตรฐานทางวิชาการและวิชาชีพ ของนักวิชาการรุ่นใหม่ต่อไป

กองบรรณาธิการ

ที่ปรึกษา

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายจิรพจน์ จึงบรรเจิดศักดิ์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ จุลชาติ อรัณยะนาค	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายอำนวย นวลอนงค์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.จำเริญ แก้วเพ็งกรอ	ผู้อำนวยการวิยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

<u>กลุ่มดุริยางคศิลป์</u>

ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ พิภัช สอนใย	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ สำเร็จ คำโมง	มหาวิทยาลัยภาคตะวันออกเฉียงเหนือ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทินกร อัตไพบูลย์	มหาวิทยาลัยนครพนม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พงษ์พิทยา สัพโส	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล เนสุสินธุ์	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐกาญจน์ อนันทราวรรณ	มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม จวงประโคม	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์	วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษร เอมโอด	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
ว่าที่ร้อยเอก ดร.อวิรุทธ์ โททำ	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ดร.ชนะชัย กอผจญ	วิทยาลัยนาฏศิลป
ดร.ธัญลักษณ์ อุบลเลิศ	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.ชยพล เพียรชนะ	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.ชัยนาทร์ มาเพ็ชร	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.โยธิน พลเขต	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

<u>กลุ่มนาฏศิลป์</u>

รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์	นักวิชาการอิสระ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวรัตน์ ทศศะ	มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนัสวี ศรีราชเลา	มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
ดร.มนูศักดิ์ เรืองเดช	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
ดร.ศุภรัตน์ ทองพานิช	วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา
ดร.สมชาย ฟ้อนรำดี	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ดร.สุรัตน์ จงดา	วิทยาลัยนาฏศิลป
ดร.ศราวดี ภูชมศรี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ดร.ปิยะสุดา เพชราเวช	มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตร้อยเอ็ด
ดร.ชัยณรงค์ ต้นสุข	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.นพรัตน์ บัวพัฒน์	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.คำล่า มุสิกา	มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี
ดร.พิษณุ เข็มพิลา	มหาวิทยาลัยราชภัฏสารคาม
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ดร.ชนัย วรรณลี	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กลุ่มทัศนศิลป์

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร.นิยม วงศ์พงษ์คำ	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ศุภชัย สุกชีโชติ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.เดชา ศิริภาษณ์	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช ภู่มาลี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริพงษ์ เพียศิริ	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ดร.ปรีชาวุฒิ อภิระติง	มหาวิทยาลัยขอนแก่น

กลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม

รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลาด จันทรสมบัติ	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ ดร.ประยุทธ ไทยธานี	มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โพธิพันธ์ พานิช	นักวิชาการอิสระ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชัยยนต์ เพาพาน	นักวิชาการอิสระ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุษาภรณ์ บุญเรือง	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีณา เอี่ยมยี่สุ่น	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์สิทธิ์ ฤทธิรัน	มหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิบปีย์ ชยานุสาสน์จันทร์ดอน	มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัญญา เสนาเวียง	มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย พรไพรเพชร	วิทยาลัยสันตพล อุดรธานี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชลภัสส์ วงษ์ประเสริฐ	นักวิชาการอิสระ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรทิพย์ วงศ์ไพบูลย์	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิญญาภัทร ปลากัดทอง	มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ดร.สุรินทร์ ภูสิงห์	มหาวิทยาลัยราชภัฏชัยภูมิ
ดร.ยุทธพงษ์ มาตย์วิเศษ	นักวิชาการอิสระ
ดร.สุชานาถ สิงหาปัด	มหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์

ดร.ชมนาถ แปลงมาลย์	มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
ดร.ธีรกานต์ โพธิ์แก้ว	มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต
ดร.ณัฐวุฒิ ภูมิพันธ์	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
ดร.สัมฤทธิ์ กลางเพ็ง	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ดร.ธีระวัฒน์ เยี่ยมแสง	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ดร.กิตติ์ธนัตถ์ ญาณพิสิษฐ์	มหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์
ดร.มัลลิกา นาขันทอง	มหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์
ดร.ธีรารัตน์ ลีลาเลิศสุระกุล	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
ดร.กิตติศักดิ์ สินธุโคตร	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

คณะกรรมการจัดประชุม

๑. คณะกรรมการอำนวยการ

อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์)	ประธานกรรมการ
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น)	รองประธานกรรมการ
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (นายจิรพจน์ จึงบรรเจิดศักดิ์)	กรรมการ
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (นายอำนวย นวลอนงค์)	กรรมการ
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ จุลชาติ อรัณยะนาค)	กรรมการ
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พหลยุทธ กนิษฐบุตร)	กรรมการ
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมภพ เขียวมณี)	กรรมการ
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ดร.สาริศา ประทีปช่วง)	กรรมการ
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ดร.สุรัตน์ จงดา)	กรรมการ
ผู้อำนวยการวิยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (ดร.จำเริญ แก้วเพ็งกรอ)	กรรมการ
รองผู้อำนวยการวิยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (นางจุฑาภรณ์ สุวรรณราช)	กรรมการ
รองผู้อำนวยการวิยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (นายภัควัตน์ ภูอาจ)	กรรมการ
รองผู้อำนวยการวิยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (นางจันทร์พลอย เดชภิมล)	กรรมการ
ผู้อำนวยการกองกลาง	กรรมการ
ผู้อำนวยการกองนโยบายและแผน	กรรมการ
ผู้อำนวยการกองบริการการศึกษา	กรรมการ
หัวหน้างานตรวจสอบภายใน	กรรมการ
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร)	กรรมการเลขานุการ

๒. คณะกรรมการดำเนินงาน

นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์	ที่ปรึกษา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	ประธานกรรมการ
ดร.จำเริญ แก้วเพ็งกรอ	รองประธานกรรมการ
คณบดีคณะศิลปะนาฏดุริยางค์	กรรมการ
คณบดีคณะศิลปศึกษา	กรรมการ
คณะบดีคณะศิลปะวิจิตร	กรรมการ
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปทุกแห่ง	กรรมการ
ผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลปะทุกแห่ง	กรรมการ
นายเรืองชัย นากลาง	กรรมการ
นายพฤกษา โพธิพร	กรรมการ
นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง	กรรมการ
นายวัลลภ สุวรรณรูป	กรรมการ
นางจุฑาพร เอี่ยมกำแพง	กรรมการ
นางทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา	กรรมการ
นายบุญมี โทนุการ	กรรมการ
นางพิไลวรรณ ยะวรรณ	กรรมการ
นายชนาญวัต ไชยศิริ	กรรมการ
นางศิริรัตน์ ไชยศิวามงคล	กรรมการ
ดร.กิตติศักดิ์ สินธุโคตร	กรรมการ
ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ	กรรมการ
นางสาวณิดา ตรีศรี	กรรมการ
นางรุ่งนภา อาจแก้ว	กรรมการ
นายชนิตรนันท์ ไชยสิทธิ์	กรรมการ
นางเอ็มไพร จันทริมา	กรรมการ
นางอังศุมาลิน ทาธิสา	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการ
นายอิศรฉัตร พันธ์ไชย	กรรมการ
นางอิสรีย์ ฉายแผ้ว	กรรมการ
นายกิตติยา ทาธิสา	กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภูริ วงศ์วิเชียร	กรรมการและเลขานุการ
นางจันทร์พลอย เดชภิมล	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๓. คณะอนุกรรมการดำเนินงาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีณา เอี่ยมยี่สุ่น	ประธานกรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดรภูริ วงศ์วิเชียร.	รองประธานกรรมการ
ดร.จำเริญ แก้วเพ็งกรอ	รองประธานกรรมการ
ผู้อำนวยการกองกลาง	กรรมการ
ผู้อำนวยการกองนโยบายและแผน	กรรมการ
ผู้อำนวยการกองบริการการศึกษา	กรรมการ
นางสาวกวิตาภัทร มงคลนำ	กรรมการ
นางสาวสิริสกุล เกิดมี	กรรมการ
นางสาวชัญญาภัค แก้วไทรท้วม	กรรมการและเลขานุการ
นายกฤตนัย ขุนหาญ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๔. คณะกรรมการฝ่ายวิชาการ

๔.๑ กลุ่มดุริยางคศิลป์

นายพฤกษา โพธิพร	ประธานกรรมการ
นายโสภณ ศิวบวรวัฒนา	รองประธานกรรมการ
นายเชาวลิษ ทองคำ	กรรมการ
จ่าอากาศเอกสุรศักดิ์ ปวะภูสะโก	กรรมการ
นายณัฐพล ยะปะตัง	กรรมการ
นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง	กรรมการและเลขานุการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๔.๒ กลุ่มนาฏศิลป์

นายเรืองชัย นากลาง	ประธานกรรมการ
นายกิตติยา ทาธิสา	รองประธานกรรมการ
นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ	กรรมการ
นางพิไลวรรณ ยะวรรณ	กรรมการ
นายธราดล ชัยเดชโกสิน	กรรมการ
นางอังศุมาลิน ทาธิสา	กรรมการและเลขานุการ
ว่าที่ร้อยตรีลิ่วเมฆา อุ่นฤทธิ์	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๔.๓ กลุ่มทัศนศิลป์

นายจำเริญ แก้วเพ็งกรอ	ประธานกรรมการ
นางดารณี จันทมิไชย	รองประธานกรรมการ

นางวาสนา ซึ่งรัมย์	กรรมการ
นายสหชาติ ศรีสร้างคอม	กรรมการ
นางทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา	กรรมการและเลขานุการ
นายอิศรฉัตร พันธ์ไชย	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๔.๔ กลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม

ดร.ธีรารัตน์ ลีลาเลิศสุระกุล	ประธานกรรมการ
นางสาวกนกทิพย์ ประเสริฐ	รองประธานกรรมการ
นางสาวอัมพร ยะวรรณ	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีสังวรณ์ คลังบุญครอง	กรรมการ
นางมนทกานติ์ ประสารฉ่ำ	กรรมการ
นางสมใจ ปาณะวงศ์	กรรมการ
ดร.กิตติศักดิ์ สินธุโคตร	กรรมการและเลขานุการ
นายลิขิต รามัญพงษ์	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๕. คณะกรรมการฝ่ายจัดทำหนังสือบทความวิชาการ (Proceeding)

นางจันทร์พลอย เดชภิมล	ประธานกรรมการ
นางอิสรีย์ ฉายแผ้ว	รองประธานกรรมการ
นางจุฑาพร เอี่ยมกำแพง	กรรมการ
นางมนทกานติ์ ประสารฉ่ำ	กรรมการ
นายลิขิต รามัญพงษ์	กรรมการ
นายณัฐพล ยะปะตัง	กรรมการ
นายวุฒิชัย หลงน้อย	กรรมการ
นางสาวจิราภรณ์ เจริญสุข	กรรมการ
นางสาววิลาสินี วิเศษนันท์	กรรมการ
นางสาวภารดี พยุพล	กรรมการ
นางชุลี เมธาศุภสวัสดิ์	กรรมการและเลขานุการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นายอิศรฉัตร พันธ์ไชย	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๖. คณะกรรมการฝ่ายลงทะเบียนและเอกสารงานพิมพ์

นายชนาญวัต ไชยศิริ	ประธานกรรมการ
นางศิริรัตน์ ไชยศิวามงคล	รองประธานกรรมการ
นางสาวพิชามรชุ์ สืบสิงห์	กรรมการ
นางสาวสุดารัตน์ แน่นอุดร	กรรมการ

นางสาวปิติยาพร เนืองนิชย์	กรรมการ
นางสาวธารริณี ภูษาจารย์	กรรมการ
นางเอ็มไพร จันทริมา	กรรมการและเลขานุการ
นางสาวบุผาประพาภรณ์ อุพลเถียร	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๗. คณะกรรมการฝ่ายปฏิคม

นางจุฑาภรณ์ สุวรรณราช	ประธานกรรมการ
นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์	รองประธานกรรมการ
นางวิมลพรรณ สุขเกษม	กรรมการ
นางจุฑาพร เอี่ยมกำแพง	กรรมการ
นางมนทกานต์ ประสานฉ่ำ	กรรมการ
นางสาวจิราภรณ์ เจริญสุข	กรรมการ
นายสันติ ยศสมบัติ	กรรมการ
นายไวยวุฒิ ถิ่นจำลอง	กรรมการ
นายณัฐพงษ์ ปูคะศิลป์	กรรมการ
นางวิชา ซาบาแตร์	กรรมการ
นายธีรภัทร์ พูลทอง	กรรมการ
นายอนุสรณ์ วรรณะ	กรรมการ
นางกชกร บริวรรณ์	กรรมการ
นายไกรสร เหล่าจูม	กรรมการ
นายสมมาศ วงษ์อินทร์	กรรมการ
นายธัญญพิสิษฐ์ อรุณปรีดิ์	กรรมการ
นายชานนท์ จงจินากุล	กรรมการ
นายพันเนตร ยิ้มแสง	กรรมการ
นายจักรพันธ์ จันโทมุข	กรรมการ
นายอภิรักษ์ ภูสง่า	กรรมการ
นายชนิตร์นันท์ ไชยสิทธิ์	กรรมการ
นายอนันตชัย ไชยศรีหา	กรรมการ
นายนิฐิบุตร อังคะโส	กรรมการ
นางสาวณิดา ตรีศรี	กรรมการและเลขานุการ
นางวาสนา ซึ่งรัมย์	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นางเทียนทอง เบญจมาศ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๘. คณะกรรมการฝ่ายการเงิน และพัสดุ

นายภัควัตน์ ภูอาจ	ประธานกรรมการ
นายชนาญวัต ไชยศิริ	รองประธานกรรมการ
นางเพ็ญพิศ ภูก้านก่อง	กรรมการ
นางรุ่งนภา อาจแก้ว	กรรมการและเลขานุการ
นางสาวสุวลักษณ์ สมานกสิกรณ์	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๙. คณะกรรมการฝ่ายพิธีการ

นางดารณี จันทมิไชย	ประธานกรรมการ
นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง	รองประธานกรรมการ
นางอิสรีย์ ฉายแผ้ว	กรรมการ
นางสาวจิราภรณ์ เจริญสุข	กรรมการ
นายลิขิต รามัญพงษ์	กรรมการและเลขานุการ

๑๐. คณะกรรมการฝ่ายประชาสัมพันธ์

นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ	ประธานกรรมการ
นางสาววัฒนิกา บุญยวง	รองประธานกรรมการ
นายลิขิต รามัญพงษ์	กรรมการ
นายสันติชัย ปลื้มใจ	กรรมการ
นายสุระชัย ทองนุช	กรรมการ
นายจักรพันธุ์ จันโทมุข	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการ
นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง	กรรมการและเลขานุการ
นายวุฒิชัย หลงน้อย	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
นายณัฐพล ผกานนท์	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๑. คณะกรรมการฝ่ายสถานที่และยานพาหนะ

นายวัลลภ สุวรรณรูป	ประธานกรรมการ
จ่าอากาศเอกสุรศักดิ์ ปวะภูสะโก	รองประธานกรรมการ
นายเอ็มไพร จันทริมา	กรรมการ
นายสมมาศ วงษ์อินทร์	กรรมการ
นายอนุสรณ์ วรรณะ	กรรมการ
นายอิศรฉัตร พันธ์ไชย	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการ

นายเกรียงศักดิ์ วิชัยโย	กรรมการ
นายหาญณรงค์ เกษวงศ์	กรรมการ
นักการภารโรง	กรรมการ
นายชนิตร์นันท์ ไชยสิทธิ์	กรรมการและเลขานุการ
นายไกรสร เหล่าจูม	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๒. คณะกรรมการจัดแสดงนิทรรศการ

๑๒.๑ คณะกรรมการนิทรรศการภาควิชาศึกษาทั่วไป

ว่าที่ร้อยตรีสังวรณ์ คลังบุญครอง	ประธานกรรมการ
นายบุญมี โทนุการ	รองประธานกรรมการ
นางจุฑาพร เอี่ยมกำแพง	กรรมการ
นางวิมลพรรณ สุขเกษม	กรรมการ
นางสาวกนกทิพย์ ประเสริฐ	กรรมการ
ดร.ธีรารัตน์ ลีลาเลิศสุระกุล	กรรมการ
นางสมใจ ปาณะวงศ์	กรรมการ
นางมนทกานติ์ ประสานฉ่ำ	กรรมการ
นางสาวสุพรรณี ดงประถา	กรรมการ
ดร.กิตติศักดิ์ สินธุโคตร	กรรมการ
นายกิตติทัศน์ ดีเหลา	กรรมการ
นางสาวเอ็มไพร จันทริมา	กรรมการและเลขานุการ
นายไกรสร เหล่าจูม	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๒.๒ คณะกรรมการนิทรรศการภาควิชานาฏศิลป์

นายเรืองชัย นากลาง	ประธานกรรมการ
นายกิตติยา ทาธิสา	รองประธานกรรมการ
นางทัศนีย์ ศิวบวรวัฒนา	กรรมการ
นายวันโชค ชวดชัง	กรรมการ
นางสาวอัมพร ยะวรรณ	กรรมการ
นายสหชาติ ศรีสร้างคอม	กรรมการ
นายอนันตชัย ไชยศรีหา	กรรมการ
นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์	กรรมการ
นายสันติ ยศสมบัติ	กรรมการ
นายไวยวุฒิ ถิ่นจำลอง	กรรมการ
นายชัยรัตน์ ณ สงขลา	กรรมการ
นายรัฐพงษ์ ปูคะศิลป์	กรรมการ

นายนิฐิบุตร อังคะโส	กรรมการ
นางพิไลวรรณ ยะวรรณ	กรรมการและเลขานุการ
นางศิริรัตน์ ไชยศิวามงคล	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๒.๓ คณะกรรมการนิทรรศการภาควิชาดุริยางคศิลป์

นายพฤกษา โพธิพร	ประธานกรรมการ
นายโสภณ ศิวบวรวัฒนา	รองประธานกรรมการ
นายเชาวลิษ ทองคำ	กรรมการ
นางวิชา ซาบาแตร์	กรรมการ
นายธีรภัทร พูลทอง	กรรมการ
นายธัญญพิสิษฐ์ อรุณปรีดิ์	กรรมการ
นางกชกร บริวรรณ์	กรรมการ
นายอนุสรณ์ วรรณะ	กรรมการ
นายอภิรักษ์ ภูสง่า	กรรมการ
นายสันติชัย ปลื้มใจ	กรรมการ
นายสุระชัย ทองนุช	กรรมการ
นายจักรพันธ์ จันโทมุข	กรรมการ
นายณัฐพล ยะปะตัง	กรรมการ
นายชานนท์ จงจินากุล	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีจิรกิตติ์ กิติสิทธิชัย	กรรมการ
นายสมมาศ วงษ์อินทร์	กรรมการและเลขานุการ
นายพันเนตร ยิ้มแสง	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๓. คณะกรรมการจัดการแสดง

นางจุฑาภรณ์ สุวรรณราช	ประธานกรรมการ
นายเรืองชัย นากลาง	รองประธานกรรมการ
นางสาวศิริวรรณ จันทร์สว่าง	กรรมการ
นายวัลลภ สุวรรณรูป	กรรมการ
นายพฤกษา โพธิพร	กรรมการ
นายสมมาศ วงษ์อินทร์	กรรมการ
จอ.สุรศักดิ์ ปวะภูสะโก	กรรมการ
นางวาสนา ซึ่งรัมย์	กรรมการ
นายสหชาติ ศรีสร้างคอม	กรรมการ
นายอนันตชัย ไชยศรีหา	กรรมการ

นางศิริรัตน์ ไชยศิวามงคล	กรรมการ
นางพรสวรรค์ พรดอนก่อ	กรรมการ
นางสาวณิดา ตรีศรี	กรรมการ
นางอังศุมาลิน ทาธิสา	กรรมการ
นายสันติ ยศสมบัติ	กรรมการ
นายไวยวุฒิ ถิ่นจำลอง	กรรมการ
นายชัยรัตน์ ณ สงขลา	กรรมการ
นายรัฐพงษ์ ปูคะศิลป์	กรรมการ
นายนิฐิบุตร อังคะโส	กรรมการ
นายกิตติยา ทาธิสา	กรรมการและเลขานุการ
นายอนุสรณ์ วรรณะ	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๔. คณะกรรมการฝ่ายพยาบาล

นางจุฑาพร เอี่ยมกำแพง	ประธานกรรมการ
นางธิดารัตน์ ชนะพันธ์	รองประธานกรรมการ
นางสาวปิติยาพร เนืองนิชย์	กรรมการ
นางสาวสุพรรณี ดงประถา	กรรมการและเลขานุการ
นายกิติทัศน์ ดีเหลา	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๕. คณะกรรมการฝ่ายรักษาความปลอดภัยและจราจร

นายทรงศักดิ์ คลังบุญครอง	ประธานกรรมการ
นายบุญมี โทนุการ	รองประธานกรรมการ
นายธัญพิสิษฐ์ อรุณปรีดิ์	กรรมการ
นายสมมาศ วงษ์อินทร์	กรรมการ
นายพันเนตร ยิ้มแสง	กรรมการ
นายวันโชค ชวดชัง	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีจิรกิตติ์ กิติสิทธิชัย	กรรมการ
นายไกรสร เหล่าจูม	กรรมการและเลขานุการ
นางกชกร บริวรรณ์	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๖. คณะกรรมการฝ่ายประเมินผล

นางดารณี จันทมิไชย	ประธานกรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีลิ่วเมฆา อุ่นฤทธิ์	รองประธานกรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีสังวรณ์ คลังบุญครอง	กรรมการ

นายลิขิต รามัญพงษ์	กรรมการ
นายอิศรฉัตร พันธ์ไชย	กรรมการและเลขานุการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

๑๗. คณะกรรมการตรวจสอบบทคัดย่อภาษาอังกฤษ

นางชุลี เมธาศุภสวัสดิ์	ประธานกรรมการ
นางอิสรีย์ ฉายแผ้ว	รองประธานกรรมการ
นางมนทกานติ์ ประสารฉ่ำ	กรรมการ
ดร.ชนะชัย กอผจญ	กรรมการ
นายเอกชัย ธีรภัคสิริ	กรรมการ
นายณัฐพล ยะปะตัง	กรรมการ
นางสาววิลาสินี วิเศษนันท์	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีรัฐสินธุ์ ชมสูง	กรรมการและเลขานุการ
นายอิศรฉัตร พันธ์ไชย	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

สารบัญ : Contents

ด้านดุริยางคศิลป์

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
1	คมจรัส ทองจรัส Komjarat Tongjarat	กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ : ลายเปิดวง A STUDY OF THE ISAN FOLK MUSIC PATTERN IN KALASIN COLLEGE OF DRAMATIC ARTS: LAI OPEN SONG	2
2	ชนะชัย กอผจญ Chanachai Kawpachone วรารัตน์ สีชมนิ่ม Wararat Seechomnim	บทบาทของดนตรีตามแนวคิดในพุทธศาสนานิกายมหายาน ผ่านภาพจำหลักโบราณสถานบุโรพุทโธ THE ROLES OF MUSIC ACCORDING TO CONCEPT OF MAHAYANA BUDDHISM, THROUGH THE ENGRAVED ARCHAEOLOGICAL SITE OF BOROUDUR	16
3	ทวิทย์ สิทธิ์ทองสี Tavit Sittong	วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ KAEN BAND BAN KHILEK YAI IN THE CULTURE WAY OF THE PEOPLE OF CHAIYAPHUM PROVINCE	31
4	ทรงยศ แก้วดี Songyot Kaewdee	แนวทางการปรับวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ใช้ในการประกวดประลองเพลงประเลงมโหรี GUIDELINES OF MAHORI ENSEMBLE ARRANGEMENT OF THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS USING IN THAI GRAND ORCHESTRA COMPETITION	44
5	ธรรมชาติ ถามะพันธ์ Thammachat Thamaphan ธวัชชัย ศิลปโชค Thawatchai Sinlapachok บพิตร เค้าหัน Bopit Khaohan ทิวาพร อรรคอำนวย Tiwaporn Akkaamnuai	การประพันธ์เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อะเมซิ่งร้อยเอ็ด” MUSIC COMPOSITION FOR CREATIVE DANCING ART PERFORMANCE ON “AMAZING ROI ET”	59

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
6	ธัญญะ สายหมี Thanya Saimee เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี Chalermsak Pikulsri สุรพล เนสุสินธุ์ Surapol Nesusin	กลวิธีการบรรเลง “จาเป๊ย” ในราชอาณาจักรกัมพูชา INSTUMENTAL STRATEGIES OF “JA-PEI” IN KINGDOM OF CAMBODIA	68
7	นัตยา ทองคง Nuttaya Thongkhong	การสอนการร้องเพลงสำหรับครูปฐมวัย SINGING TEACHING FOR EARLYCHILDHOOD TEACHER	87
8	นิทัศน์ ชูเชิด Nithat Chuchert	เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบกของ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ ACADEMIC ARTICLE OPTIMIZATION RANARD-EK PLAYER IN THE ROYAL THAI ARMY BAND DEPARTMENT LT.COl. SANHOR LUANGSOONTORN NATIONAL ARTIST	102
9	บัญชา ศรชัย Bancha SornChai	ดนตรีในพระราชพิธีเห่เรือทางชลมารคในรัชกาลที่ 10 MUSIC FOR THE ROYAL BARGE PROCESSION OF KING RAMA X	112
10	บุญเลิศ กร่างสะอาด Boonlerd Krangsa-Ard	ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรีสำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ THE MUSICAL ACCOMPANIMENT OF THE WATER CONSECRATION RITUALS IN SUPHANBURI PROVINCE FOR THE ROYAL CORONATION CEREMONY OF HIS MAJESTY KING MAHA VAJIRALONGKORN PHRA VAJIRAKLAOCHAOYUHUA: PRACTICE AND BELIEF	128
11	บุณฑริกา คงเพชร Boondarika Kongphet	สัมพันธภาพระหว่างน่านเจ้ากับจีนสู่บทเพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง THE RELATIONSHIP BETWEEN NANZHAO AND CHINA TO THE SONG NANZHAOJIMKONG	146

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
12	พงศธร สุธรรม Phongsathorn Sutham	ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ MUSIC IN THE SACRED WATER CEREMONY IN CHANTHABURI PROVINCE FOR ROYAL CORONATION CEREMONY OF KING MAHA VAJIRALONGKORN	158
13	วรพจน์ มานะสมปอง Worrapoj Manasompong	จากโลหะสำริดสู่ดนตรีกาเมลัน FROM METAL BRONZE TO GAMELAN MUSIC	176
14	สุตาภัทร พัวสวัสดีเทพ Sutapat Puasawasdeethep	ประวัติและพัฒนาการของลูกหมด HISTORY AND DEVELOPMENT OF LOOK - MOD	189
15	สุวรรณี ชูเสน Suwannee Choosen	การแปลทำนองซอด้วงตามแนวทางครูวรยศ ศุขสายชล TRANSLATION OF SODUANG MELODIES FOLLOW KRU VORAYOT SUKSAICHON’S GUIDELINES.	203
16	ณัฐธยา รังสิยานนท์ Nattaya Rangsiyanon	กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งของครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ACADEMIC ARTICLE SPECIAL METHOD PI-PHAT BAND CONTROLLER OF UTHAI KAEWLA-AIET NATIONAL ARTIST	217
17	ณัฐธยา รังสิยานนท์ Nattaya Rangsiyanon	รูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย ACADEMIC ARTICLE PATTERN OF PLAY FOLK BRASS BAND IN SUKHOTHAI	231
18	รพีพล หล้าวงษา Rapeepol Lawongsa	การศึกษา OUD หนึ่งในเครื่องดนตรีเอกจากแดนอาหรับ STUDY OF OUD, A MAIN ARABIC MUSICAL INSTRUMENT	239
19	รัชดา ขัตติสะ Ratchada Khattisa	แนวการประพันธ์เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ของ ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ THE CONCEPT OF COMPOSITION IN JAKAE PLAYING : DEAW SARATHEE SAMCHAN OF KHRU CHARUWAN PRATOMPATTAMA	254
20	รัฐสินธุ์ ชมสูง Ratasin Chomsung	ทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย MAIN MELODIES IN THAI STRING ENSEMBLE	266

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
21	วิชัย มีศรี Wichai Mesri	แนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู GUIDELINES FOR PRESERVING MR. SENG ABU’S MUSICAL WISDOM	284
22	สังคีต กำจัดพาลภัย Sangkeat Kumjudpanpai	การศึกษาคุณลักษณะ ปี่ ลุ่มน้ำโขง STUDY OF OBOES FEATURES OF THE MEKONG RIVER REGION	297
23	สิทธิโชค กบิลพัตร Sittichok Kabilapat	ความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี THE EXPECTATIONS OF ENTERTAINMENT OPERATORS THAT AFFECT THE HIRING OF SINGERS AND MUSICIANS	311
24	สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ Somkiat Pumipak	ดนตรีประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว MUSIC FOR MARTIAL ARTS	329
25	อภิรักษ์ ภูสง่า Apiruk Phoosanga	เทคนิคการเดี่ยวพิณ ของ นายบุญมา เขาวง INDIAN LUTE SOLO TECHNIQUES BY Mr. BOOMMA KAOWONG	343
26	อนุวัฒน์ บิสสุริ Anuwat Bissuri	บทบาทและความสัมพันธ์วงดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา THE ROLE AND RELATIONSHIP OF THE FOLK MUSIC BAND, CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS IN LANNA MHACHATI SERMON.	361
27	อิสรีย์ ฉายแผ้ว Idsaree Chaipaew พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ PornpanKaenampornpan จตุพร สีม่วง Jatupron Seemuang	แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม THE CREATION AND CONCEPT OF MUSIC COMPOSITIONS FROM “BOON KAO KHAM” CONVENTIONALISM	378
28	อุมาภรณ์ กล้าหาญ Umaporn Klahan	นโยบายรัฐสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามกับผลกระทบต่อดนตรีไทย STATE POLICY OF FIELD MARSHAL PLAEK PIBUISONGKRAM AND THE EFFECT OF THAI TRADITIONAL MUSIC	394
29	เอกชัย ธีรภัคสิริ Akachai Teerapuksiri พงษ์พิทยา สัพโส	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีวิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์	411

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
	Pongpitthaya Sapaso พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ Pornpan Kaenampornpan	FACTORS TOWARD CHOOSING OF STUDENTS’ ENROLLMENT PIANO MAJOR AT MUSIC EDUCATION DIVISION, FACULTY OF EDUCATION, BURIRAM RAJABHAT UNIVERSITY	
30	อำนาจ ถามะพันธ์ Amnat Thamaphun ธนวัฒน์ บุตรทองทิม Thanawat Bootthongtim อนุวัฒน์ บุตรทองทิม Anuwat Bootthongtim	เทคนิควิธีการทำโหวด: นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) TECHNIQUES FOR VODE MAKING: MR. SONGSAK PRETOOMSIN (NATIONAL ARTIST)	425

ด้านนาฏศิลป์

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
1	กิตติยา ทาธิสา Kittiya Tatisa อังศุมาลิน ทาธิสา Angsumalin Tatisa	ฟ้อนถวยไท้ FON TOUYTAI	439
2	เกรียงไกร ภิรมย์ใบภักดิ์ Kraingkrai Phiromphak ณัชชา ชูดวง Natcha Chooduang ชุติมา แซ่นิ่ม Chutima Chanim เฉลิมพล จันทรโชติ Chalermphol Chantharachot ณัฐวัตร อินทรภักดี Nattawat Inpakdee	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม CONTEMPORARY THAI DANCE "DUA TAM"	455
3	เจษฎากรณ์ เอียมอุไร Chetsadakon Iamurai	นางกะแหร่ง ในการแสดงละครชาตรี (เท่งตุ๊ก) คณะจักรวาลมงคลศิลป์ NANG KARAENG IN LAKHONCHATRI (THENG TUK) OF CHAKKAWANMONGKHONSIN	468
4	เฉลิมพล จันทรโชติ ChalermpholChantharachot	งานวิจัยสร้างสรรค์ : ลายถมเมืองนคร THE CREATIVE RESEARCH : LAI THOM MUANG NAKHON	485
5	ชิสา ภูจอมจิตร Chisa Phoojomjit	นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ขวัญควาย KHWAN KHWAY	502

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
6	ดารณี จันทมิไซย Daranee Chanthamixay	ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์กับใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน DANCING PATTERNS IN NATYA SHASTRA AND STONE BOUNDARY MARKERS OF THE DVARAVATI PERIOD IN THE ISAN REGION	518
7	ธวัชชัย ช้ายศรี Tawatchai Saisri	โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ TO KHRUEM : MUSIC AND PERFORMANCE ARTS REMEDY OF THE SOUTHERNERS	531
8	นฤมล จิตต์หาญ Narumol Jitharn ชลาลัย วงศ์อารีย์ Chalalai Vongarree เสาวรัตน์ ทศศะ Saowarat Thotsa ภูวนัย กาฬวงศ์ Puwanaikalawong นพรัตน์ บรรณาลัย Nopparat Bunnalai อลัน สุขจิต And Alan Suk Jid	ธานยเทาะห์ TA NA YA THOR	547
9	พนารัตน์ ศีลแสน Panarat Silsan วิภาพร ฝ่ายเพีย Wipaporn Faiphia	ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง LAUDLAY MHAIPAK IS CREATIVE PERFORMANCE	558
10	พนิดา บุญทองขาว Panida Boonthongkhao อินทิรา พงษ์นาค Intira Pongnak	นาฏศิลป์ไทยเพื่อสุขภาวะของผู้สูงอายุ THAI CLASSICAL DANCE FOR WELL-BEING OF THE ELDERLY	568
11	ภูกิจ พาสุนันท์ Phukit Pasunant	หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม PRINCIPLES OF CHANGE IN DANCE POSTURES OF PRA RAM’S ROLE	586
12	ภุมรินทร์ มณีวงษ์ Phoomarin Maneewong	นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด นบพระบาทลักษณ NOP PAR-BAT LUK	598
13	มนูศักดิ์ เรืองเดช Manusak Reangdet	นวัตกรรมสร้างสรรค์ หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ในบริบทของสังคม	612

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
		CREATING DRAMATIC ESAAN FOLK DANCE BASED ON FOLK LITERATURE “USA-BAROS” ORIGINATED IN BAN PHUE, UDON THANI IN THE CONTEXT OF THAI SOCIETY	
14	สมศักดิ์ บัวบุตร Somsak Bauboot หฤทัย นัยโมกข์ Haruethai Naimoke	ยวนสิออน นครจันทึก : อัตลักษณ์กลุ่มชนไท - ยวนในจังหวัดนครราชสีมา YUAN SION NAKHON CHANTUK: IDENTITY OF TAI – YUAN IN NAKONRATCHASIMA	630
15	สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ Somboon Panasaowapak	กลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ STRATEGY IN DANCE POSTURE TEACHING OF TEACHER RATTIYA WIKASITAPONSE	646
16	อัณณ์อากร แสงแก้ว Anakorn Saengkaew	พัฒนาการการแสดงโนรา : กรณีศึกษา คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย PERFORMANCE NORA : NORA OF KHI LIAM WICHIAN SONCHAI TROUPE STUDY	661
17	นางสาวกาญจนา ศิริปโชติ Kanchana siripichot กุลธิดา ทองพา Kunthida thongpa จีรวิชชา พูลศรี Eerawicha phoonsri ทัชภูมิ คำเย Tutchapoom komye สุชานันท์ ฉบับแบบ Suchanun chababbaeb อโนทัย ส้มอ่ำ Anothai som um	การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร THE CREATIVE PERFORMANCE OF “AT THA KAN WI JIT” DANCE.	674
18	ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ Ritthitep Thaohirun ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม Narongrit Chaokam	การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย THAI DANCE RESEARCH	690

ด้านทัศนศิลป์

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
1	กิตติพงษ์ ทุมกิ่ง Kittipong Toomking	สุนทรียภาพแห่งความเสื่อมสลาย THE AESTHETICS OF DECAY	706

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
2	ผศ.โกเมศ คันธิก Komes Kuntig	ผลิตภัณฑ์เครื่องเคลือบดินเผาจากเตาฟืนลูกผสมสู่ชุมชน POTTERY FROM FIREWOOD HYBRIDS TO THE COMMUNITY	720
3	ดวงหทัย พงศ์ประสิทธิ์ Dounghatai Pongprasit	สัญลักษณ์ที่ทดแทนอารมณ์ ความรู้สึกโศกเศร้าจากการสูญเสียสิ่งอันเป็นที่รักในงานศิลปะร่วมสมัย SYMBOIC OF EMOTION AND MELANCHOLY IN CONTEMPORARY ART	731
4	เด่น หวานจริง Den Warnjing	องค์ความรู้จากผลงานจิตรกรรม พิชัย นิรันต์ THOUGHTS FROM THE PAINTINGS OF PICHAI NIRAND	747
5	ธราธร แก้วโสนด Tarathorn Kaewsanod	จิตรกรรมไทยร่วมสมัยในวิถีชีวิตแออัดของสังคมเมือง THAI CONTEMPORARY PAINTINGS REFLECTING CROWDED LIFE	762
6	บุญพาด ฆังคะมะโน Boonpard Cangkamano	การสร้างสรรค์ประติมากรรมโขนท่าขึ้นลอยจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ CREATIVE SCULPTURE OF THE MOVEMENT IN BATTLE FROM RAMAYANA LITERATURE	777
7	พงษ์พิสุทธิ์ รัตนวิเชียร Phongphisut Rattanawichien	วัตถุแห่งความทรงจำของความทุกข์ OBJECT OF SORROW PART	792
8	มานัส แก้วโยธา Manat Gavyota	ความงามในเสียงธรรมชาติของป่าไม้ THE BEAUTY OF NATURAL SOUND IN FOREST	809
9	วิสูตร แสงศิริ Wisud Sangsiri	ประติมากรรมเคลื่อนไหวจากขยะเทคโนโลยี MOTION SCULPTURE FORM TECHNO GARBAGE	822
10	สุทธาสินีย์ สุวุฒโท Sutthasinee Suwuttho	การศึกษาการใช้สีในผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของศิลปินโคล์ด โมเนต์ STUDY OF COLORS IN ARTIST’S LANDSCAPE PAINTING WORK	838

ด้านการศึกษา และวัฒนธรรม

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
1	ขวัญกมล มะลิทอง Khwankamon Malithong	การออกแบบและการสร้างสื่อมัลติมีเดียออนไลน์เพื่อการพัฒนาทักษะปฏิบัติท่ารำ	854

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
	สิรินาถ ตันเจริญ Sirinat Toncharoen ภูริมาศ แสงโทโพธิ์ Phurimas Seangtopho รุ่งโรจน์ กัววัฒนาพันธ์ Rungrote Kuawattanaphan	เพลงแม่บทใหญ่ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี DESING AND IMPLEMENT THE ONLINE MULTIMEDIA OF MAE BOT YAI’S SONG FOR THAI DRAMA SKILL DEVELOPMENT OF CHANTHABURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS	
2	ชนานันท์ สู่เสน Chananun Susen	การพัฒนาแบบฝึกทักษะคณิตศาสตร์ DEVELOPMENT OF MATH DRILLS WORKSHEET ON PROBABILITY MATHAYOMSUKSA 5,ACADEMIC YEAR 2017	869
3	เชาวนาท เพ็งสุข Chawvanat Pengsook	การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องเพลงหน้าพาทย์ ของนักเรียนสาขาโขนยักษ์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้ ACTIVE LEARNING THE STUDY ACHIVEMENT NAMED PLENG NA PHAT OF GIANT KHON MASK STUDENTS IN MATHAYOMSUKSA 5 THROUGH LEARNING ACTIVITY SET	879
4	ณัฐวัตร อินทร์ภักดี Natawat InpaKdee	บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย: กลวิธีการสร้างสรรค์บทละครและบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิง SANGSILPACHAI: CREATION AND ROLE OF ENTERTAINMENT	891
5	ดวงเดือน แสงเมือง Duangduan Sangmuang	ผลการจัดการเรียนรู้แบบโมบายเลิร์นนิงบนคราวด์ร่วมกับการจัดการเรียนรู้แบบสืบสอบที่มีต่อความสามารถในการแก้ปัญหาทางคณิตศาสตร์ของนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ปีการศึกษา 2562 EFFECTS OF CLOUD BASED MOBILE LEARNING WITH INQUIRY INSTRUCTIONAL MODEL ON MATHEMATICAL PROBLEM SOLVING ABILITY OF SEVENTH GRADE STUDENTS IN SUPHANBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS ACADEMIC YEAR 2019	907

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
6	ทวีวัฒน์ จิตติเวทย์กุล Taweewat Jittiwetkul	วัฒนธรรมการบริหารทุนมนุษย์ เพื่อส่งเสริมการจัดการศึกษา ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ CULTURE OF HUMAN CAPITAL MANAGEMENT TO PROMOTE EDUCATION OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE	918
7	ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์ Thanapat Thamcharoenpong	แอพพลิเคชั่นซิปเกรด (ZipGrade) เครื่องมือตรวจคำตอบปรนัย ของภาควิชาศึกษาทั่วไป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ZIPGRADE APPLICATION OF CHOICE ANSWER CHECKER FOR THE GENERAL EDUCATION DEPARTMENT BUNDITPATANASILPA INSTITUTE	934
8	ธนพจน์ โพสมัคร Tanapot posamak ธนะดี สุริยะจันทร์หอม Thanadee Suriyachanhom	คุณลักษณะที่เป็นจุดแข็งของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป : ปัจจัยสำคัญสู่ความสำเร็จในการเรียน และการทำงาน CHARACTER STRENGTHS OF STUDENTS AT COLLEGE OF DRAMATIC ARTS: SUCCESS COMPONENTS OF LEARNING AND WORKING	948
9	ธภร ยิ้มโสภา Taporn Yimsopa	การจัดการเรียนรู้โดยใช้เกม เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่านาฏยศัพท์ของนักเรียน0 ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี LEARNING MANAGEMENT BY USING GAME TO DEVELOP STUDENTS’ PRACTICE IN VOCABULARY DANCING OF LOPBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS SECONDARY STUDENTS	964
10	ปัญจพร อะโนดาษ Panjaporn Anodas	การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ตามแนวคิดห้องเรียนกลับด้าน (flipped classroom) เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ สำหรับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ DEVELOPMENT OF LEARNING MANAGEMENT MODEL ACCORDING TO FLIPPED CLASSROOM CONCEPT TO ENHANCE CRITICAL THINKING SKILL BASED	974

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
		FOR STUDENT OF SUPhHANBURI DRAMATIC ARTS COLLEGE	
11	ปาริชาติ แซ่เบ๊ Parichart Saebae	การประเมินการจัดการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงด้วยรูปแบบการประเมิน ซิปโมเดล (CIPP MODEL) ร่วมกับรูปแบบของไทเลอร์ (Tyler) ตามหลักสูตร ศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ LEARNING MANAGEMENT EVALUATION FROME ACTION LEARNING BY EVALUATION OF CIPP MODEL WITH TYLER MODEL FOR ARTS AND CRAFTS PROGRAM IN HIGH VOCATION CERTIFICATE LEVEL OF BUNDITPATANARILPA INSTITUTE	987
12	ปัทมา ทองดี Pattama Tongdee	การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพลงปลุกใจ “เราสู้” โดยสื่อ AR BOOK สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช THE DEVELOPMENT OF THE ACHIEVEMENT OF ENCOURAGING SONGS “ROO” BY AR BOOK MEDIA FOR MATHAYOM SUKSA 2 STUDENTS, NAKHONSITHAMMARAT	1007
13	ปิยะบุตร ถิ่นถา Piyabut thintha	ทัศนคติและพฤติกรรมของนักศึกษาครูที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ รายวิชาจริยศาสตร์เพื่อคุณภาพชีวิตในโลกยุคใหม่ PRE-SERVICE TEACHERS ATTITUDE AND BEHAVIOR TOWARDS LEARNING MANAGEMENT IN ETHICS FOR QUALITY OF LIFE IN MODERN WORLD	1021
14	พัชรี มีสุคนธ์ Patcharee Meesukhon	MOOC: รูปแบบการเรียนการสอนออนไลน์ระบบเปิด ในระดับอุดมศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้ก้าวทันยุค 4.0 THE TEACHING OF MASSIVE OPEN ONLINE COURSE MODEL FOR THAI HIGHER EDUCATION COLLAGE OF DRAMATIC ARTS.	1034

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
15	รวิศ ทะแสนเทพ Ravit Tasantep	การพัฒนาการอ่านจับใจความตามแนวการสอนอ่านภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารโดยใช้วัฒนธรรมท้องถิ่น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 THE DEVELOPMENT OF READING COMPREHENSION BASED ON COMMUNICATIVE LANGUAGE TEACHING APPROACH IN READING USING LOCAL CULTURE FOR MATHAYOM SUKSA VI STUDENTS	1046
16	ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร Ratreesrrivilai Bongsittiporn	แนวคิดในการใช้ดนตรีและศิลปะการแสดงสำหรับปลูกฝังคุณธรรมแก่เยาวชนไทย CONCEPTS IN USING MUSIC AND PERFORMING ARTS FOR THE CULTIVATION OF MORALS FOR THAI YOUTH	1058
17	ลิขิต รามัญพงษ์ Likhit Ramonphong	คำราชาศัพท์ที่ใช้กับพระสัมมาสัมพุทธเจ้า: การเลือกสรรคำพระพุทธศาสนาสู่ธรรมเนียมสังคมไทย ROYAL LANGUAGE USING WITH THE BUDDHA: SELECTION OF BUDDHISM WORDS TOWARD THAI TRADITIONAL	1069
18	สาทิด แทนบุญ Satid Tanboon มาลินี แทนบุญ Malinee Tanboon	ลักษณะเด่นของวรรณกรรมเรื่อง สวัสดิรักษา ของสุนทรภู่ THE REMARKABLE FEATURES OF SUNTHONPHU’S THAI LITERATURE NAMED SWASDI RAKSA	1087
19	สุวิทย์ วิชัด Suwit Wichat	คติความเชื่อเรื่องแถนของชาวอีสาน:อภิปรัชญาและสภาพปัจจุบัน THE BELIEF OF TAN OF NORTH EASTERN PEOPLE OF THAILAND: METAPHYSICS AND CURRENT CONDITION	1099
20	อนันต์ สุขศรี Anan Sooksri	เพลงขอทาน จังหวัดสุพรรณบุรี: ความเชื่อ พิธีกรรมการไหว้ครูที่เกี่ยวข้องกับศาสนา BEGGAR FOLK SONG OF SUPHANBURI PROVINCE: BELIEFS, RITUALS AND OFFERINGS RELATED TO RELIGION	1112

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	หน้า
21	อริญชยา โพธิมณี Arinchaya Phothimani รุ่งโรจน์ กัววัฒนาพันธ์ Rungrote Kuawattanaphan	การพัฒนาสื่อการเรียนการสอนออนไลน์ในรูปแบบเว็บไซต์ เรื่องเครื่องแต่งกายโขนในรามเกียรติ์ ตัวพระ และ ตัวนาง สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายสาขานาฏศิลป์ไทย (ละคร) วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี THE DEVELOPMENT WITH WEBSITE-BASED AS THE ONLINE INSTRUCTIONAL MEDIA IN THE SUBJECT OF KHON RAMAYANA, PROTAGONIST (ACTOR) AND HEROINE (ACTRESS) FOR SECONDARY STUDENT OF CHANTHABURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS	1122
22	อัญชัน เพ็งสุข Anchan Pengsook	แนวทางการจัดการเรียนรู้สู่ครูมืออาชีพ LEARNING MANAGEMENT TO PROFESSIONAL TEACHER	1137
23	อิศรฉัตร พันธ์ไชย Itsarachat Punchai	กิจกรรมเสริมหลักสูตรกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษา : บทบาท และแนวทางการจัดกิจกรรม EXTRACURRICULAR ACTIVITIES AND MUSICAL INSTRUCTION MANAGEMENT AT HIGH SCHOOL LEVEL : THE ROLES OF ACTIVITIES AND GUIDELINES ON HOLDING ACTIVITIES	1150
24	อำพน ชุมยวง* Ampon Chumyuang* ทิพอนงค์ กุลเกต** Thip-anong Gulgate** ปัญจพร อะโนดาษ*** Panjaporn Anodas***	การใช้เทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษาเพื่อพัฒนามาตรฐานวิชาชีพสำหรับครูและบุคลากรทางการศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี THE INFORMATION TECHNOLOGY IN EDUCATION USAGE ON TEACHING PROFESSIONS FOR TEACHER AND EDUCATION PERSONAL IN SUPHANBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS	1166

การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4
และการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 3
“สัมพันธภาพไร้พรมแดนผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ ”
The 4th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (4th BPI-ANC) and The 3rd Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education
“Borderless Relationship through Art Science of Human”
BPI CONFERENCE 2020
วันที่ 13 -15 สิงหาคม 2563
ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

หลักการและเหตุผล

การสร้างความเข็มแข็งในการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้การศึกษาทางด้านศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทยสามารถเป็นศูนย์กลางทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมของอาเซียนและของประชาคมโลก งานวิจัยถือเป็นหัวใจสำคัญในการพัฒนาองค์ความรู้เพื่อก้าวไปสู่การเป็นศูนย์กลางด้านศิลปวัฒนธรรม และเป็นภารกิจที่สำคัญของสถาบันอุดมศึกษา จะเห็นได้ว่าปัจจุบันสถาบันต่าง ๆ ได้ให้ความสำคัญกับการวิจัยโดยให้อาจารย์แต่ละท่านได้มีโอกาสผลิตผลงานวิจัยควบคู่ไปพร้อมกับการจัดการเรียนการสอนซึ่งงานวิจัยนี้เป็นตัวชี้วัดที่สำคัญถึงคุณภาพคณาจารย์ของสถาบันอีกด้วย

ในการนี้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จึงได้จัดการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติและนานาชาติ เพื่อปฏิบัติภารกิจสำคัญของสถาบันอุดมศึกษา ในการสนับสนุนให้บุคลากรครู อาจารย์และผู้วิจัยมีโอกาสเผยแพร่องค์ความรู้จากงานวิจัยที่ตนศึกษาค้นคว้า เป็นเวทีที่เปิดโอกาสให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ประสบการณ์ร่วมกันระหว่างผู้วิจัย ผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ รวมทั้งนักศึกษาและผู้สนใจทั่วไป นอกจากนี้ยังนับเป็นโอกาสในการเผยแพร่ผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมให้แก่หน่วยงานและองค์กรต่าง ๆ นำผลการวิจัยไปประยุกต์ใช้ในองค์กรได้อย่างกว้างขวาง ซึ่งถือเป็นกลไกที่สนับสนุนให้มีการใช้องค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัยให้เกิดประโยชน์ในการพัฒนาอย่างสูงสุดแก่ชุมชนและสังคม โดยผลงานวิจัยที่มีคุณภาพในการนำเสนอครั้งนี้ จะได้รับการพิจารณาให้ได้รับรางวัลในแต่ละด้าน และบทความของงานวิจัยฉบับเต็มจะได้รับการตีพิมพ์ในเอกสารรายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการ (Proceedings)

ดังนั้น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เล็งเห็นว่าการประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติก่อให้เกิดประโยชน์หลายประการสำหรับนักวิชาการ นักวิจัย และผู้เข้าร่วมประชุมโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นเจ้าภาพในการจัดประชุมครั้งนี้ ซึ่งจะแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความเข้มแข็งขององค์กรหรือสถาบันการศึกษานั้นได้เป็นอย่างดียิ่ง อีกทั้งได้รับการยอมรับจากสถาบันการศึกษาอื่น ๆ เพื่อให้เกิดการต่อยอดองค์ความรู้และนำไปใช้ประโยชน์ รวมทั้งสามารถบูรณาการเข้ากับศาสตร์ต่าง ๆ สร้างความก้าวหน้าและพัฒนาการศึกษาไทย ด้านศิลปวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่ง และยังเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันในศาสตร์แห่งศิลป์ที่สำคัญ ทั้งนี้ เพื่อสร้างความแข็งแกร่งทางวิชาการงานวิจัย และพัฒนาการศึกษาไทยด้านศิลปวัฒนธรรมด้วยการมีส่วนร่วมสร้างและนำพาดนตรีและวัฒนธรรมสู่สัมพันธภาพไร้พรมแดนผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม ในการประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติ
2. เพื่อส่งเสริมให้คณาจารย์ นักวิจัย นักศึกษา สร้างงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม
3. เพื่อสร้างเครือข่ายงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม
4. เพื่อเปิดโอกาสให้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ความก้าวหน้าทางวิชาการ งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม ในการประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติ

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. นักวิจัยได้เผยแพร่ผลงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม ในระดับชาติและนานาชาติ
2. คณาจารย์ นักวิจัย และนักศึกษา ได้รับการส่งเสริมให้สร้างงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม ในระดับชาติและนานาชาติ
3. นักวิจัยและผู้เข้าร่วมประชุมมีเครือข่ายงานวิจัยงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม ในระดับชาติและนานาชาติ
4. นักวิจัยและผู้เข้าร่วมประชุมได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ความก้าวหน้าทางวิชาการ งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง การศึกษาและวัฒนธรรม ในระดับชาติและนานาชาติ

วันและสถานที่จัดการประชุม

วันที่ 13-15 สิงหาคม 2563 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

หัวข้อการประชุมวิชาการ

“ สัมพันธภาพไร้พรมแดนผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ ”

Borderless Relationship through Art Science of Human

1) การนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ

รูปแบบการนำเสนอผลงานวิจัย 4 ด้าน ดังนี้

- กลุ่มดุริยางคศิลป์
- กลุ่มนาฏศิลป์
- กลุ่มทัศนศิลป์
- กลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม

2) การนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ

รูปแบบการนำเสนอผลงานวิจัย 4 ด้าน ดังนี้

- กลุ่มดุริยางคศิลป์
- กลุ่มศิลปการแสดง
- กลุ่มทัศนศิลป์
- กลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม

หมายเหตุ ผู้ที่คัดเลือกบทความวิจัยหรืองานสร้างสรรค์เพื่อเข้านำเสนอในครั้งนี้ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ (Peer Review) ตรงตามสาขาวิชานั้น ๆ

รูปแบบการจัดการประชุม

การบรรยายพิเศษ

การเสาวนาหัวข้อ

นิทรรศการจัดแสดงผลงานการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม

การนำเสนอผลงานทางวิชาการแบบบรรยายระดับชาติ (Oral Presentation) เวลาในการนำเสนอ 10 นาที และซักถาม 5 นาที

สามารถดาวน์โหลด (download) รูปแบบการเขียนบทความวิจัยได้ที่

https://drive.google.com/open?id=1k9QUPXPt3bWLmzd82WM7JmtrrhCLCE6Z

ทั้งนี้ โปรดจัดทำบทความวิจัยให้ตรงกับรูปแบบ (Format) ที่กำหนด

กลุ่มเป้าหมาย จำนวน 500 คน ประกอบด้วย

นักวิชาการและนักวิจัย

ผู้บริหารสถานศึกษา

ครู อาจารย์ และบุคลากรทางการศึกษา

นักเรียน นิสิต นักศึกษา

ผู้สนใจทั่วไป

ผู้รับผิดชอบโครงการ (เจ้าภาพหลัก)

เจ้าภาพหลัก: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เครือข่ายวิจัย

ที่	ชื่อหน่วยงาน
1	กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกอ เดิม)
2	สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ
3	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
4	มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
5	มหาวิทยาลัยกาฬสินธุ์
6	มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
7	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
8	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
9	มหาวิทยาลัยการกีฬาแห่งชาติ
10	มหาวิทยาลัยนเรศวร
11	จังหวัดกาฬสินธุ์
12	องค์การบริหารส่วนจังหวัดกาฬสินธุ์
13	เทศบาลเมืองกาฬสินธุ์
14	สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษา กาฬสินธุ์ เขต ๑
15	สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษา กาฬสินธุ์ เขต ๒๔
16	มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น
17	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
18	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

หมายเหตุ

* ผู้ประสานงานการติดต่อเจ้าภาพร่วม นายกฤตนัย ขุนหาญ เบอร์โทร 096-636-7402 (วิน)

10. กำหนดการลงทะเบียนและส่งบทความฉบับสมบูรณ์

สามารถลงทะเบียนและส่งบทความได้ที่ bpiconference2020@bpi.mail.go.th

ที่	เรื่อง	กำหนดการ
1	ประชาสัมพันธ์	พฤศจิกายน 2562
2	ลงทะเบียนและส่งบทความทางวิชาการ	1 พฤศจิกายน –มกราคม 2563 (รอบที่ 1) 1 มกราคม – 31 มีนาคม 2563 (รอบที่ 2)
3	ส่งเอกสารทางวิชาการให้ Peer Review ตรวจสอบ	1 พฤศจิกายน 2562 – 30 เมษายน 2563
4	ส่งผลงานกลับไปให้ผู้นำเสนองานแก้ไข	1 พฤศจิกายน 2562 – 30 เมษายน 2563
5	ผู้นำเสนองานแก้ไขและส่งผลงานกลับมาอีกครั้ง	1 ธันวาคม 2562 – 30 เมษายน 2563
6	ประกาศรายชื่อผู้มีสิทธิ์นำเสนอผลงาน	10 พฤษภาคม 2563
7	จัดทำเอกสาร Proceeding	10 พฤษภาคม 2563
8	นำส่งไฟล์ Power Point	20 พฤษภาคม – 5 มิถุนายน 2563
9	นำเสนอผลงาน	12 มิถุนายน 2563

11.อัตราการค่าลงทะเบียน สำหรับผู้เข้าร่วมประชุมและนำเสนอผลงาน

ประเภท	ค่าลงทะเบียน/ระหว่างวันที่	
	1 พ.ย.-31 ธ.ค. 2562	1 ม.ค.-31 มี.ค. 2563
ผู้นำเสนองานวิจัยระดับชาติ ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอกสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บุคลากรและนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	1,500.-* บาท 500.*- บาท	2,000.-* บาท 1,000*.- บาท
ผู้นำเสนองานวิจัยระดับนานาชาติ ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอก (ต่างประเทศ) ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอก (ภายในประเทศ)	200.-** $	250.-** $

ประเภท	ค่าลงทะเบียน/ระหว่างวันที่	
	1 พ.ย.-31 ธ.ค. 2562	1 ม.ค.-31 มี.ค. 2563
ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอก (ภายในประเทศ)	6,000.-** บาท	7,500.-** บาท
ที่นำเสนอผลงานโดยไม่ร่วมกิจกรรมอื่น	3,000.-***บาท	4,500.-*** บาท
บุคลากรและนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	1,000.-*** บาท	1,500.-*** บาท
ผู้เข้าร่วมประชุม		
ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอก (ต่างประเทศ)	100.-** $	150.-** $
ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอก (ภายในประเทศ) ที่สนใจเข้าร่วมกิจกรรมอื่นนอกหนือจากการนำเสนองานวิจัย (11 -13 มิถุนายน 2563)	3,000.-** บาท	4,500.-** บาท
ผู้สนใจทั่วไป/บุคคลภายนอก (ภายในประเทศ)	500.-*** บาท	700.-*** บาท
บุคลากรและนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	200.-*** บาท	400.-*** บาท
บุคลากรและนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	**** (ฟรี)	**** (ฟรี)

หมายเหตุ

* ค่าเข้าร่วมการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ + อาหารว่าง 2 มื้อ + อาหารกลางวัน 1 มื้อ +เอกสาร

** ค่าเข้าร่วมการนำเสนอผลงาน/เข้าร่วมงานวิจัยระดับนานาชาติ + อาหารว่าง 3 มื้อ + อาหารกลางวัน 2 มื้อ +อาหารเย็น 3 มื้อ ค่าที่พัก 3 คืน (คืนวันที11-13 มิถุนายน 2563) + ทัศนศึกษา + เอกสาร + ค่าพาหนะเดินทางภายในจังหวัดกาฬสินธุ์

*** ค่าเข้าร่วมการนำเสนอผลงานวิจัย/เข้าร่วมงานวิจัยระดับชาติ/นานาชาติ + อาหารว่าง 2 มื้อ + อาหารกลางวัน 1 มื้อ +อาหารเย็น 1 มื้อ + เอกสาร

**** ฟรี กรณีไม่รับอาหารว่างและอาหารกลางวัน

12. การชำระเงินค่าลงทะเบียน

โอนเงินเข้าบัญชีธนาคาร กรุงไทย สาขา กาฬสินธุ์

ชื่อบัญชี เงินรายได้การบริการทางวิชาการสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

บัญชีเลขที่ 404-0-78126-0

เมื่อโอนเงินแล้วกรุณาส่งหลักฐานการโอนเงินมาที่ Line ID : rung0866429882 **หรือ**
E-mail: bpiconference2020@bpi.mail.go.th

13. ผู้ประสานโครงการและที่อยู่

13.1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เลขที่ 119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม
โทร. 02-482-2176-8 ต่อ 357, 358 และ 363 FAX. 02-482-2176-8 ต่อ 358
1. คุณชัญญาภัค แก้วไทรท้วม โทร. 092-249-6940
2. คุณกวิตาภัทร มงคลนำ โทร. 089-128-6475
3. คุณกฤตนัย ขุนหาญ โทร. 063-193-2848
4. คุณณัฐวุฒิ ทองกร โทร. 094-242-7840

13.2 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์
โทร. 04-381-1317 FAX. 04-381-1317
1. คุณจันทร์พลอย เดชภิมล โทร. 081-380-6068
2. คุณอิสรีย์ ฉายแผ้ว โทร. 087-433-5115

การเผยแพร่

บทความวิจัยจะได้รับการเผยแพร่ในเอกสารประชุมวิชาการ (Proceedings)

สิ่งที่ผู้เข้าร่วมประชุมจะได้รับ

กระเป๋าเอกสาร สูจิบัตร และเอกสารอื่น ๆ
เกียรติบัตรสำหรับผู้ที่เข้าร่วมการประชุมวิชาการ
อาหารกลางวัน อาหารว่างและเครื่องดื่ม

รางวัลในการนำเสนอผลงานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์

ผู้นำเสนองานวิจัยทุกท่านจะได้รับใบประกาศเกียรติคุณ ส่วนผู้ที่ได้รับคะแนนผลงานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์สูงที่สุดในระดับดีเด่นของแต่ละด้าน (นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดงการศึกษาและวัฒนธรรม) จะได้รับโล่พร้อมใบประกาศเกียรติคุณ

ข้อมูลสถานที่จัดงานและการเดินทาง

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
เลขที่ 11 ถนนสนามบิน ตำบลกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ 46000
โทร. 04-381-1317 FAX. 04-381-1317
cdaks.bpi.ac.th
www.facebook.com/nadsinkasin/

กำหนดการ

การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4

“The 4th Bunditpatanasilpa Institute Academic Article National Conference (4th BPI - ANC)”

และการประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยระดับนานาชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 3

“The 3rd Bunditpatanasilpa Institute International Conference on Research in Culture and Education”

“ สัมพันธภาพไร้พรมแดนผ่านศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ ”

“Borderless Relationship through Art Science of Human”

BPI CONFERENCE 2020

ในระหว่างวันที่ 13 – 15 สิงหาคม 2563

ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

วันที่ 13 สิงหาคม 2563	
เวลา	**กิจกรรม**
08.00 - 16.00 น.	เข้าที่พัก
18.00 น.	รับประทานอาหารเย็น ชมการบรรเลงดนตรีและการแสดงศิลปวัฒนธรรม (สถานที่ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์)

วันที่ 14 สิงหาคม 2563	
เวลา	**กิจกรรม**
08.00 - 08.30 น.	ลงทะเบียนและรับเอกสาร (สถานที่ ชั้นล่างหอศิลปวัฒนธรรม)
08.30 - 08.50 น.	ชมวิดีทัศน์แนะนำ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการแสดงศิลปวัฒนธรรม (สถานที่ เวทีหอศิลปวัฒนธรรม)
08.50 - 09.40 น.	พิธีเปิด และปาฐกถาพิเศษ กล่าวรายงาน โดย ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผศ.ดร.ภูริ วงษ์วิเชียร) กล่าวเปิดงาน โดย รองผู้ว่าราชการจังหวัดกาฬสินธุ์ (นายสนั่น พงษ์อักษร)
09.40 – 10.20 น.	พิธีมอบโล่ ใบประกาศเกียรติคุณ เจ้าภาพร่วม ผู้สนับสนุน และผู้ที่ได้รับรางวัลบทความดีเด่น พร้อมถ่ายภาพร่วมกันเป็นที่ระลึก สภาคณาจารย์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มอบโล่ และใบประกาศเกียรติคุณ

10.20 – 10.30 น.	การแสดงของนิสิตปริญญาเอกชาวจีน จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม Dizi, Busily Carting Grain โดย Zhang Jian
10.30 – 11.00 น.	บรรยายพิเศษ โดย Prof Dr. SAM-ANG SAM President of Asia pacific Society for Ethnomusicology
11.00 - 11.30 น.	การบรรยาย หัวข้อ *“Borderless Relationship through Art Science of Human”* โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)
11.30 – 12.00 น.	การบรรยาย หัวข้อ *“Borderless Relationship through Art Science of Human”* โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์.ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ผู้เชี่ยวชาญ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

วันที่ 14 สิงหาคม 2563	
เวลา	**กิจกรรม**
12.00 - 13.00 น.	รับประทานอาหารกลางวัน และชมการบรรเลงดนตรีและการแสดงศิลปวัฒนธรรม (สถานที่ หอประชุมอาคารพิกุลทอง)
13.00 - 18.00 น.	แบ่งกลุ่มนำเสนอผลงานภาคบรรยาย (Oral Presentation) **ระดับชาติ** - กลุ่มดุริยางคศิลป์ - กลุ่มนาฏศิลป์ - กลุ่มทัศนศิลป์ - กลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม **ระดับนานาชาติ** - กลุ่มดุริยางคศิลป์ - กลุ่มศิลปะการแสดง - กลุ่มทัศนศิลป์ - กลุ่มการศึกษาและวัฒนธรรม (สถานที่ อาคารวิทยวิทยบริการ)
18.00 – 20.00 น.	งานเลี้ยงและรับชมการบรรเลงและการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งย้อนยุค (สถานที่ เวทีกลางแจ้ง ลานหน้าพระคเนศ)

วันที่ 15 สิงหาคม 2563	
เวลา	**กิจกรรม**
09.00 - 12.00 น.	สรุปการนำเสนอผลงานระดับชาติและระดับนานาชาติ และแลกเปลี่ยนเรียนรู้ (สถานที่ เวทีหอศิลปวัฒนธรรม)
12.00 - 13.00 น.	รับประทานอาหารกลางวัน ชมการบรรเลงดนตรีและการแสดงศิลปวัฒนธรรม (สถานที่ หอประชุมพิกุลทอง)

หมายเหตุ : รับประทานอาหารว่าง เวลา 10.30 น. และ 14.30 น.
กำหนดการอาจมีการเปลี่ยนแปลงตามความเหมาะสม

ตารางการนำเสนอ (Oral Presentation)

กลุ่ม : ดุริยางคศิลป์

เวลา : 13.00 - 16.30 น.

ห้อง : 201 ชั้น 2 อาคารวิทยบริการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ดำเนินรายการ : ดร.คำล่า มุสิกา

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
1	คมจรัส ทองจรัส Komjarat Tongjarat	กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ : ลายเปิดวง A STUDY OF THE ISAN FOLK MUSIC PATTERN IN KALASIN COLLEGE OF DRAMATIC ARTS: LAI OPEN SONG	
2	ชนะชัย กอผจญ Chanachai Kawpachone, วรารัตน์ สีชมนิ่ม Wararat Seechomnim	บทบาทของดนตรีตามแนวคิดในพุทธศาสนานิกายมหายาน ผ่านภาพจำหลักโบราณสถานบุโรพุทโธ THE ROLES OF MUSIC ACCORDING TO CONCEPT OF MAHAYANA BUDDHISM, THROUGH THE ENGRAVED ARCHAEOLOGICAL SITE OF BOROBUDUR	
3	ณัธพล ยะปะตัง Nattapon Yapatang	หุ่นกระบอกเวียดนาม : ศิลปะการแสดงบนผืนน้ำแห่งอารยธรรมลุ่มน้ำแดง VIETNAMESE WATER PUPPET ART : ART PERFORMANCES ON THE WATER OF RED RIVER BASIN CIVILIZATION	ไม่นำเสนอ
4	ทวิทย์ สิทธิ์ทองสี Tavit Sittong	วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ KAEN BAND BAN KHILEK YAI IN THE CULTURE WAY OF THE PEOPLE OF CHAIYAPHUM PROVINCE	
5	ทรงยศ แก้วดี Songyot Kaewdee	แนวทางการปรับวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ใช้ในการประกวดประลองเพลงประเลงมโหรี GUIDELINES OF MAHORI ENSEMBLE ARRANGEMENT OF THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS USING IN THAI GRAND ORCHESTRA COMPETITION	
6	ธรรมชาติ ถามะพันธ์ Thammachat Thamaphan ธวัชชัย ศิลปโชค Thawatchai Sinlapachok บพิตร เค้าหัน Bopit Khaohan ทิวาพร อรรคอำนวย Tiwaporn Akkaamnuai	การประพันธ์เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อะเมซิ่งร้อยเอ็ด” MUSIC COMPOSITION FOR CREATIVE DANCING ART PERFORMANCE ON “AMAZING ROI ET”	
7	ธัญญะ สายหมี Thanya Saimee เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี Chalermsak Pikulsri สุรพล เนสุสินธุ์ Surapol Nesusin	กลวิธีการบรรเลง “จาเป๋ย” ในราชอาณาจักรกัมพูชา INSTUMENTAL STRATEGIES OF “JA-PEI” IN KINGDOM OF CAMBODIA	
8	นัตยา ทองคง Nuttaya Thongkhong	การสอนการร้องเพลงสำหรับครูปฐมวัย SINGING TEACHING FOR EARLYCHILDHOOD TEACHER	
9	นิทัศน์ ชูเชิด Nithat Chuchert	เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ	

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
		ACADEMIC ARTICLE OPTIMIZATION RANARD-EK PLAYER IN THE ROYAL THAI ARMY BAND DEPARTMENT LT.COL. SANHOR LUANGSOONTORN NATIONAL ARTIST	
10	บัญชา ศรชัย Bancha SornChai	ดนตรีในพระราชพิธีเห่เรือทางชลมารคในรัชกาลที่ 10 MUSIC FOR THE ROYAL BARGE PROCESSION OF KING RAMA X	
11	บุญเลิศ กร่างสะอาด Boonlerd Krangsa-Ard	ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ THE MUSICAL ACCOMPANIMENT OF THE WATER CONSECRATION RITUALS IN SUPHANBURI PROVINCE FOR THE ROYAL CORONATION CEREMONY OF HIS MAJESTY KING MAHA VAJIRALONGKORN PHRA VAJIRAKLAOCHAOYUHUA: PRACTICE AND BELIEF	
12	บุณฑริกา คงเพชร Boondarika Kongphet	สัมพันธภาพระหว่างน่านเจ้ากับจีนสู่บทเพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง THE RELATIONSHIP BETWEEN NANZHAO AND CHINA TO THE SONG NANZHAOJIMKONG	
13	พงศธร สุธรรม Phongsathorn Sutham	ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ MUSIC IN THE SACRED WATER CEREMONY IN CHANTHABURI PROVINCE FOR ROYAL CORONATION CEREMONY OF KING MAHA VAJIRALONGKORN	
14	วรพจน์ มานะสมปอง Worrapoj Manasompong	จากโลหะสำริดสู่ดนตรีกาเมลัน FROM METAL BRONZE TO GAMELAN MUSIC	
15	สุตาภัทร พัวสวัสดีเทพ Sutapat Puasawasdeethep	ประวัติและพัฒนาการของลูกหมด HISTORY AND DEVELOPMENT OF LOOK - MOD	
16	สุวรรณี ชูเสน Suwannee Choosen	การแปลทำนองซอด้วงตามแนวทางครูวรยศ ศุขสายชล TRANSLATION OF SODUANG MELODIES FOLLOW KRU VORAYOT SUKSAICHON’S GUIDELINES.	

ตารางการนำเสนอ (Oral Presentation)

กลุ่ม : ดุริยางคศิลป์

เวลา : 13.00 - 16.30 น.

ห้อง : 202 ชั้น 2 อาคารวิทยบริการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ดำเนินรายการ : นายชัยมงคล ศรีปัตเนตร

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
1	ณัฐธยา รังสิยานนท์ Nattaya Rangsiyanon	กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งของครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ ACADEMIC ARTICLE SPECIAL METHOD PI-PHAT BAND CONTROLLER OF UTHAI KAEWLA-AIET NATIONAL ARTIST	
2	ณัฐธยา รังสิยานนท์ Nattaya Rangsiyanon	รูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย ACADEMIC ARTICLE PATTERN OF PLAY FOLK BRASS BAND IN SUKHOTHAI	
3	รพีพล หล้าวงษา Rapeepol Lawongsa	การศึกษา OUD หนึ่งในเครื่องดนตรีเอกจากแดนอาหรับ STUDY OF OUD, A MAIN ARABIC MUSICAL INSTRUMENT	
4	รัชดา ขัตติสะ Ratchada Khattisa	แนวการประพันธ์เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ของ ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ THE CONCEPT OF COMPOSITION IN JAKAE PLAYING : DEAW SARATHEE SAMCHAN OF KHRU CHARUWAN PRATOMPATTAMA	
5	รัฐสินธุ์ ชมสูง Ratasin Chomsung	ทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย MAIN MELODIES IN THAI STRING ENSEMBLE	
6	วิชัย มีศรี Wichai Mesri	แนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู GUIDELINES FOR PRESERVING MR. SENG ABU’S MUSICAL WISDOM	
7	สังคีต กำจัดพาลภัย Sangkeat Kumjudpanpai	การศึกษาคุณลักษณะ ปี่ ลุ่มน้ำโขง STUDY OF OBOES FEATURES OF THE MEKONG RIVER REGION	
8	สิทธิโชค กบิลพัตร Sittichok Kabilapat	ความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี THE EXPECTATIONS OF ENTERTAINMENT OPERATORS THAT AFFECT THE HIRING OF SINGERS AND MUSICIANS	
9	สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ Somkiat Pumipak	ดนตรีประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว MUSIC FOR MARTIAL ARTS	
10	อภิรักษ์ ภูสง่า Apiruk Phoosanga	เทคนิคการเดี่ยวพิณ ของ นายบุญมา เขาวง INDIAN LUTE SOLO TECHNIQUES BY Mr. BOOMMA KAOWONG	
11	อนุวัฒน์ บิสสุริ Anuwat Bissuri	บทบาทและความสัมพันธ์วงดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา THE ROLE AND RELATIONSHIP OF THE FOLK MUSIC BAND, CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS IN LANNA MHACHATI SERMON.	
12	อิสรีย์ ฉายแผ้ว Idsaree Chaipaew พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ PornpanKaenampornpan จตุพร สีม่วง Jatupron Seemuang	แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม THE CREATION AND CONCEPT OF MUSIC COMPOSITIONS FROM “BOON KAO KHAM” CONVENTIONALISM	
13	อุมาภรณ์ กล้าหาญ Umaporn Klahan	นโยบายรัฐสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามกับผลกระทบต่อดนตรีไทย STATE POLICY OF FIELD MARSHAL PLAEK PIBUISONGKRAM AND THE EFFECT OF THAI TRADITIONAL MUSIC	

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
14	เอกชัย ธีรภัคสิริ Akachai Teerapuksiri พงษ์พิทยา สัพโส Pongpitthaya Sapaso พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ Pornpan Kaenampornpan	ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ FACTORS TOWARD CHOOSING OF STUDENTS’ ENROLLMENT PIANO MAJOR AT MUSIC EDUCATION DIVISION, FACULTY OF EDUCATION, BURIRAM RAJABHAT UNIVERSITY	
15	อำนาจ ถามะพันธ์ Amnat Thamaphun ธนวัฒน์ บุตรทองทิม Thanawat Bootthongtim อนุวัฒน์ บุตรทองทิม Anuwat Bootthongtim	เทคนิควิธีการทำโหวด: นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) TECHNIQUES FOR VODE MAKING: MR. SONGSAK PRETOOMSIN (NATIONAL ARTIST)	

ตารางการนำเสนอ (Oral Presentation)

กลุ่ม : นาฏศิลป์

เวลา : 13.00 - 16.30 น.

ห้อง : 204 ชั้น 2 อาคารวิทยบริการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ดำเนินรายการ : ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
1	กิตติยา ทาธิสา Kittiya Tatisa อังศุมาลิน ทาธิสา Angsumalin Tatisa	ฟ้อนถวยไท้ FON TOUYTAI	
2	เกรียงไกร ภิรมย์ใบภักดิ Kraingkrai Phiromphak ณัชชา ชูดวง Natcha Chooduang ชุติมา แช่นิ่ม Chutima Chanim เฉลิมพล จันทรโชติ Chalermphol Chantharachot ณัฐวัตร อินทรภักดี Nattawat Inpakdee	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม CONTEMPORARY THAI DANCE "DUA TAM"	
3	เจษฎากรณ์ เอียมอุไร Chetsadakon Iamurai	นางกะแหร่ง ในการแสดงละครชาตรี (เท่งตุ๊ก) คณะจักรวาลมงคลศิลป์ NANG KARAENG IN LAKHONCHATRI (THENG TUK) OF CHAKKAWANMONGKHONSIN	
4	เฉลิมพล จันทรโชติ Chalermphol Chantharacho	งานวิจัยสร้างสรรค์ : ลายถมเมืองนคร THE CREATIVE RESEARCH : LAI THOM MUANG NAKHON	
5	ชิสา ภูจอมจิตร Chisa Phoojomjit	นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ขวัญควาย KHWAN KHWAY	
6	ดารณี จันทมิไชย Daranee Chanthamixay	ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์กับใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน DANCING PATTERNS IN NATYA SHASTRA AND STONE BOUNDARY MARKERS OF THE DVARAVATI PERIOD IN THE ISAN REGION	
7	ธวัชชัย ช้ายศรี Tawatchai Saisri	โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ TO KHRUEM : MUSIC AND PERFORMANCE ARTS REMEDY OF THE SOUTHERNERS	
8	นฤมล จิตต์หาญ Narumol Jitharn ชลาลัย วงศ์อารีย์ Chalalai Vongarree เสาวรัตน์ ทศศะ Saowarat Thotsa ภูวนัย กาฬวงศ์ Puwanaikalawong นพรัตน์ บรรณาลัย Nopparat Bunnalai อลัน สุขจิต And Alan Suk Jid	ธานยเทาะห์ TA NA YA THOR	
9	พนารัตน์ ศีลแสน Panarat Silsan*	ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง LAUDLAY MHAIPAK IS CREATIVE PERFORMANCE	

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
	วิภาพร ฝ่ายเพีย Wipaporn Faiphia		
10	พนิดา บุญทองขาว Panida Boonthongkhao อินทิรา พงษ์นาค Intira Pongnak	นาฏศิลป์ไทยเพื่อสุขภาวะของผู้สูงอายุ THAI CLASSICAL DANCE FOR WELL-BEING OF THE ELDERLY	
11	ภูกิจ พาสุนันท์ Phukit Pasunant	หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม PRINCIPLES OF CHANGE IN DANCE POSTURES OF PRA RAM’S ROLE	
12	ภุมรินทร์ มณีวงษ์ Phoomarin Maneewong	นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด นบพระบาทลักษณ NOP PAR-BAT LUK	
13	มนูศักดิ์ เรืองเดช Manusak Reangdet	นวัตกรรมสร้างสรรค์ หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรือง อุสา บารส อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ในบริบทของสังคม CREATING DRAMATIC ESAAN FOLK DANCE BASED ON FOLK LITERATURE “USA-BAROS” ORIGINATED IN BAN PHUE, UDON THANI IN THE CONTEXT OF THAI SOCIETY	
14	สมศักดิ์ บัวบุตร Somsak Bauboot หฤทัย นัยโมกข์ Haruethai Naimoke	ยวนสิออน นครจันทึก : อัตลักษณ์กลุ่มชนไท - ยวนในจังหวัดนครราชสีมา YUAN SION NAKHON CHANTUK: IDENTITY OF TAI – YUAN IN NAKONRATCHASIMA	
15	สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ Somboon Panasaowapak	กลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ STRATEGY IN DANCE POSTURE TEACHING OF TEACHER RATTIYA WIKASITAPONSE	
16	อัณณ์อากร แสงแก้ว Anakorn Saengkaew	พัฒนาการการแสดงโนรา : กรณีศึกษา คณะโนราไข่เหลียม วิเชียร ศรชัย PERFORMANCE NORA : NORA OF KHI LIAM WICHIAN SONCHAI TROUPE STUDY	
17	นางสาวกาญจนา ศิริปโชติ Kanchana siripichot กุลธิดา ทองพา Kunthida thongpa จีรวิชชา พูลศรี Eerawicha phoonsri ทัชภูมิ คำเย Tutchapoom komye สุชานันท์ ฉบับแบบ Suchanun chababbaeb อโนทัย ส้มอ่ำ Anothai som um	การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร THE CREATIVE PERFORMANCE OF “AT THA KAN WI JIT” DANCE.	
18	ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ Ritthitep Thaohirun ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม Narongrit Chaokam	การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย THAI DANCE RESEARCH	

ตารางการนำเสนอ (Oral Presentation)

กลุ่ม : ทัศนศิลป์

เวลา : 13.00 - 16.30 น.

ห้อง : 205 ชั้น 2 อาคารวิทยบริการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ดำเนินรายการ : นายสันติ ยศสมบัติ

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
1	กิตติพงษ์ ทุมกิ่ง Kittipong Toomking	สุนทรียภาพแห่งความเสื่อมสลาย THE AESTHETICS OF DECAY	
2	ผศ.โกเมศ คันธิก Komes Kuntig	ผลิตภัณฑ์เครื่องเคลือบดินเผาจากเตาฟืนลูกผสมสู่ชุมชน POTTERY FROM FIREWOOD HYBRIDS TO THE COMMUNITY	
3	ดวงหทัย พงศ์ประสิทธิ์ Dounghatai Pongprasit	สัญลักษณ์ที่ทดแทนอารมณ์ ความรู้สึกโศกเศร้าจากการสูญเสียสิ่งอันเป็นที่รัก ในงานศิลปะร่วมสมัย SYMBOIC OF EMOTION AND MELANCHOLY IN CONTEMPORARY ART	
4	เด่น หวานจริง Den Warnjing	องค์ความรู้จากผลงานจิตรกรรม พิชัย นิรันต์ THOUGHTS FROM THE PAINTINGS OF PICHAI NIRAND	
5	ธราธร แก้วโสนด Tarathorn Kaewsanod	จิตรกรรมไทยร่วมสมัยในวิถีชีวิตแออัดของสังคมเมือง THAI CONTEMPORARY PAINTINGS REFLECTING CROWDED LIFE	
6	บุญพาด ฆังคะมะโน Boonpard Cangkamano	การสร้างสรรค์ประติมากรรมโขนท่าขึ้นลอยจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ CREATIVE SCULPTURE OF THE MOVEMENT IN BATTLE FROM RAMAYANA LITERATURE	
7	พงษ์พิสุทธิ์ รัตนวิเชียร Phongphisut Rattanawichien	วัตถุแห่งความทรงจำของความทุกข์ OBJECT OF SORROW PART	
8	มานัส แก้วโยธา Manat Gavyota	ความงามในเสียงธรรมชาติของป่าไม้ THE BEAUTY OF NATURAL SOUND IN FOREST	
9	วิสูตร แสงศิริ Wisud Sangsiri	ประติมากรรมเคลื่อนไหวจากขยะเทคโนโลยี MOTION SCULPTURE FORM TECHNO GARBAGE	
10	สุทธาสินีย์ สุวุฒโท Sutthasinee Suwuttho	การศึกษาการใช้สีในผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของศิลปินโคล์ด โมเนต์ STUDY OF COLORS IN ARTIST’S LANDSCAPE PAINTING WORK	

ตารางการนำเสนอ (Oral Presentation)

กลุ่ม : การศึกษาและวัฒนธรรม

เวลา : 13.00 - 16.30 น.

ห้อง : 208 ชั้น 2 อาคารวิทยบริการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ดำเนินรายการ : ดร.กิตติศักดิ์ สินธุโคตร

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
1	ขวัญกมล มะลิทอง Khwankamon Malithong สิรินาถ ตันเจริญ Sirinat Toncharoen ภูริมาศ แสงโทโพธิ์ Phurimas Seangtopho รุ่งโรจน์ กัววัฒนาพันธ์ Rungrote Kuawattanaphan	การออกแบบและการสร้างสื่อมัลติมีเดียออนไลน์ เพื่อการพัฒนาทักษะปฏิบัติท่ารำเพลงแม่บทใหญ่ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี DESING AND IMPLEMENT THE ONLINE MULTIMEDIA OF MAE BOT YAI’S SONG FOR THAI DRAMA SKILL DEVELOPMENT OF CHANTHABURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS	
2	ชนานันท์ สู่เสน Chananun Susen	การพัฒนาแบบฝึกทักษะคณิตศาสตร์ DEVELOPMENT OF MATH DRILLS WORKSHEET ON PROBABILITY MATHAYOMSUKSA 5,ACADEMIC YEAR 2017	
3	เชาวนาท เพ็งสุข Chawvanat Pengsook	การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่องเพลงหน้าพาทย์ ของนักเรียนสาขาโขนยักษ์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้ ACTIVE LEARNING THE STUDY ACHIVEMENT NAMED PLENG NA PHAT OF GIANT KHON MASK STUDENTS IN MATHAYOMSUKSA 5 THROUGH LEARNING ACTIVITY SET	
4	ณัฐวัตร อินทร์ภักดี Natawat InpaKdee	บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย: กลวิธีการสร้างสรรค์บทละครและบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิง SANGSILPACHAI: CREATION AND ROLE OF ENTERTAINMENT	
5	ดวงเดือน แสงเมือง Duangduan Sangmuang	ผลการจัดการเรียนรู้แบบโมบายเลิร์นนิงบนคราวด์ร่วมกับการจัดการเรียนรู้แบบสืบสอบที่มีต่อความสามารถในการแก้ปัญหาทางคณิตศาสตร์ ของนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ปีการศึกษา 2562 EFFECTS OF CLOUD BASED MOBILE LEARNING WITH INQUIRY INSTRUCTIONAL MODEL ON MATHEMATICAL PROBLEM SOLVING ABILITY OF SEVENTH GRADE STUDENTS IN SUPHANBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS ACADEMIC YEAR 2019	
6	ทวีวัฒน์ จิตติเวทย์กุล Taweewat Jittiwetkul	วัฒนธรรมการบริหารทุนมนุษย์ เพื่อส่งเสริมการจัดการศึกษา ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ CULTURE OF HUMAN CAPITAL MANAGEMENT TO PROMOTE EDUCATION OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE	
7	ธนพัต ธรรมเจริญพงศ์ Thanapat Thamcharoenpong	แอพพลิเคชั่นซิปเกรด (ZipGrade) เครื่องมือตรวจคำตอบปรนัย ของภาควิชาศึกษาทั่วไป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ZIPGRADE APPLICATION OF CHOICE ANSWER CHECKER FOR THE GENERAL EDUCATION DEPARTMENT BUNDITPATANASILPA INSTITUTE	
8	ธนพจน์ โพสมัคร Tanapot posamak ธนะดี สุริยะจันทร์หอม ThanadeeSuriyachanhom	คุณลักษณะที่เป็นจุดแข็งของนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปะ : ปัจจัยสำคัญสู่ความสำเร็จในการเรียน และการทำงาน CHARACTER STRENGTHS OF STUDENTS AT COLLEGE OF DRAMATIC ARTS: SUCCESS COMPONENTS OF LEARNING AND WORKING	

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
9	ธภร ยิ้มโสภา Taporn Yimsopa	การจัดการเรียนรู้โดยใช้เกม เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่านาฏยศัพท์ของนักเรียน0 ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี LEARNING MANAGEMENT BY USING GAME TO DEVELOP STUDENTS’ PRACTICE IN VOCABULARY DANCING OF LOPBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS SECONDARY STUDENTS	
10	ปัญจพร อะโนดาษ Panjaporn Anodas	การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้ตามแนวคิดห้องเรียนกลับด้าน (flipped classroom) เพื่อส่งเสริมทักษะการคิดอย่างมีวิจารณญาณ สำหรับนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ DEVELOPMENT OF LEARNING MANAGEMENT MODEL ACCORDING TO FLIPPED CLASSROOM CONCEPT TO ENHANCE CRITICAL THINKING SKILL BASED FOR STUDENT OF SUPhHANBURI DRAMATIC ARTS COLLEGE	
11	ปาริชาติ แซ่เบ๊ Parichart Saebae	การประเมินการจัดการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงด้วยรูปแบบการประเมิน ซิป โมเดล (CIPP MODEL) ร่วมกับรูปแบบของไทเลอร์ (Tyler) ตามหลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ LEARNING MANAGEMENT EVALUATION FROME ACTION LEARNING BY EVALUATION OF CIPP MODEL WITH TYLER MODEL FOR ARTS AND CRAFTS PROGRAM IN HIGH VOCATION CERTIFICATE LEVEL OF BUNDITPATANARILPA INSTITUTE	
12	ปัทมา ทองดี Pattama Tongdee	การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเพลงปลุกใจ “เราสู้” โดยสื่อ AR BOOK สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช THE DEVELOPMENT OF THE ACHIEVEMENT OF ENCOURAGING SONGS “ROO” BY AR BOOK MEDIA FOR MATHAYOM SUKSA 2 STUDENTS, NAKHONSITHAMMARAT	

ตารางการนำเสนอ (Oral Presentation)

กลุ่ม : การศึกษาและวัฒนธรรม

เวลา : 13.00 - 16.30 น.

ห้อง : 209 ชั้น 2 อาคารวิทยบริการ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ผู้ดำเนินรายการ : นายธีรภัทร สินธุเดช

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
1	ปิยะบุตร ถิ่นถา Piyabut thintha	ทัศนคติและพฤติกรรมของนักศึกษาครูที่มีต่อการจัดการเรียนรู้ รายวิชาจริยศาสตร์เพื่อคุณภาพชีวิตในโลกยุคใหม่ PRE-SERVICE TEACHERS ATTITUDE AND BEHAVIOR TOWARDS LEARNING MANAGEMENT IN ETHICS FOR QUALITY OF LIFE IN MODERN WORLD	
2	พัชรี มีสุคนธ์ Patcharee Meesukhon	MOOC: รูปแบบการเรียนการสอนออนไลน์ระบบเปิด ในระดับอุดมศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้ก้าวทันยุค 4.0 THE TEACHING OF MASSIVE OPEN ONLINE COURSE MODEL FOR THAI HIGHER EDUCATION COLLAGE OF DRAMATIC ARTS.	
3	รวิศ ทะแสนเทพ Ravit Tasantep	การพัฒนาการอ่านจับใจความตามแนวการสอนอ่านภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารโดยใช้วัฒนธรรมท้องถิ่น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 THE DEVELOPMENT OF READING COMPREHENSION BASED ON COMMUNICATIVE LANGUAGE TEACHING APPROACH IN READING USING LOCAL CULTURE FOR MATHAYOM SUKSA VI STUDENTS	
4	ราตรีศรีวิไล บงสิทธิพร Ratreesrrivilai Bongsittiporn	แนวคิดในการใช้ดนตรีและศิลปะการแสดงสำหรับปลูกฝังคุณธรรมแก่เยาวชนไทย CONCEPTS IN USING MUSIC AND PERFORMING ARTS FOR THE CULTIVATION OF MORALS FOR THAI YOUTH	
5	ลิขิต รามัญพงษ์ Likhit Ramonphong	คำราชาศัพท์ที่ใช้กับพระสัมมาสัมพุทธเจ้า: การเลือกสรรคำพระพุทธศาสนาสู่ธรรมเนียมสังคมไทย ROYAL LANGUAGE USING WITH THE BUDDHA: SELECTION OF BUDDHISM WORDS TOWARD THAI TRADITIONAL	
6	สาทิด แทนบุญ Satid Tanboon มาลินี แทนบุญ Malinee Tanboon	ลักษณะเด่นของวรรณกรรมเรื่อง สวัสดิรักษา ของสุนทรภู่ THE REMARKABLE FEATURES OF SUNTHONPHU’S THAI LITERATURE NAMED SWASDI RAKSA	
7	สุวิทย์ วิชัด Suwit Wichat	คติความเชื่อเรื่องแถนของชาวอีสาน:อภิปรัชญาและสภาพปัจจุบัน THE BELIEF OF TAN OF NORTH EASTERN PEOPLE OF THAILAND: METAPHYSICS AND CURRENT CONDITION	
8	อนันต์ สุขศรี Anan Sooksri	เพลงขอทาน จังหวัดสุพรรณบุรี: ความเชื่อ พิธีกรรมการไหว้ครูที่เกี่ยวข้องกับศาสนา BEGGAR FOLK SONG OF SUPHANBURI PROVINCE: BELIEFS, RITUALS AND OFFERINGS RELATED TO RELIGION	
9	อริญชยา โพธิมณี Arinchaya Phothimani รุ่งโรจน์ กัววัฒนาพันธ์ Rungrote Kuawattanaphan	การพัฒนาสื่อการเรียนการสอนออนไลน์ในรูปแบบเว็บไซต์ เรื่องเครื่องแต่งกายโขนในรามเกียรติ์ ตัวพระ และ ตัวนาง สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายสาขานาฏศิลป์ไทย (ละคร) วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี THE DEVELOPMENT WITH WEBSITE-BASED AS THE ONLINE INSTRUCTIONAL MEDIA IN THE SUBJECT OF KHON RAMAYANA, PROTAGONIST (ACTOR) AND HEROINE (ACTRESS) FOR SECONDARY STUDENT OF CHANTHABURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS	
10	อัญชัน เพ็งสุข Anchan Pengsook	แนวทางการจัดการเรียนรู้สู่ครูมืออาชีพ LEARNING MANAGEMENT TO PROFESSIONAL TEACHER	

ที่	ชื่อผู้นำเสนอ	ชื่อบทความ	
11	อิศรฉัตร พันธ์ไชย Itsarachat Punchai	กิจกรรมเสริมหลักสูตรกับการจัดการเรียนการสอนดนตรีในระดับมัธยมศึกษา : บทบาท และแนวทางการจัดกิจกรรม EXTRACURRICULAR ACTIVITIES AND MUSICAL INSTRUCTION MANAGEMENT AT HIGH SCHOOL LEVEL : THE ROLES OF ACTIVITIES AND GUIDELINES ON HOLDING ACTIVITIES	
12	อำพน ชุมยวง Ampon Chumyuang ทิพอนงค์ กุลเกต** Thip-anong Gulgate ปัญจพร อะโนดาษ Panjaporn Anodas	การใช้เทคโนโลยีสารสนเทศทางการศึกษาเพื่อพัฒนามาตรฐานวิชาชีพสำหรับครูและบุคลากรทางการศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี THE INFORMATION TECHNOLOGY IN EDUCATION USAGE ON TEACHING PROFESSIONS FOR TEACHER AND EDUCATION PERSONAL IN SUPHANBURI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS	

กลุ่มดุริยางคศิลป์

กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสาน ของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ : ลายเปิดวง

A STUDY OF THE ISAN FOLK MUSIC PATTERN IN KALASIN COLLEGE OF DRAMATIC ARTS: LAI OPEN SONG BAND

คมจรัส ทองจรัส* , ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี*

Komjarat Tongjarat*, Narongruch Woramitmaitree*

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์: ลายเปิดวง” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยด้านดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาข้อมูลจากงานภาคสนาม และศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยมีวัตถุประสงค์ คือ 1) ศึกษาประวัติลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ลายเปิดวง 2) วิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ลายเปิดวงผลการวิจัยพบว่า ลายเปิดวงประพันธ์โดยอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้ถ่ายทอดไปยังวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ และเรียบเรียงให้เป็นฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ โดยอาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ลายเปิดวงเป็นการเน้นการโชว์ศักยภาพของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงดนตรีผลการวิเคราะห์ลายเปิดวงพบว่า มีโครงสร้าง 6 ส่วน คือ ท่อนเกริ่น ท่อน A ท่อน B ท่อน C ท่อน D และ ลูกจบ ใช้เทคนิคการพัฒนาทำนองแบบ การซ้ำทำนอง (Repetition) การทำห้วงลำดับ

คำสำคัญ: การวิเคราะห์ดนตรี, ลายดนตรีพื้นบ้านอีสาน, วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์, ลายเปิดวง

Abstract

“A Study of The Isan folk music Pattern in Kalasin college of dramatic Arts: Lai Open Song” research, it is a qualitative research by using the methodology in Musicology, studying data from fieldwork, and rearching information from several documents. The purposes are 1) Study the history of Isan folk music pattern of the Kalasin College of Dramatic Arts. 2) Make notes and analyze the pattern of folk music of Kalasin College of Dramatic Arts. The result of the study were as follows : Lai Open Song was composed by Arjan Songsak Prathumsin. It was transferred to the Kalasin

* วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
College of Music, Mahasarakham University

College of Dramatic Arts and compiled into the typical style of the Kalasin performing Arts College by Arjan Toonthongjai Suengrum. Lai Open Song is focused on showing the potential of various musical instruments.The analysis of Lai Open Song, we found that : Lai Open Song has 6 independent parts, which are introduction, part A, part B, part C, part D and end part by using composition techniques with the development of Repetition, Sequence, Fragmentation, Extension, Inversion, Compression, and Rhythmic motive. The melodic contour of Lai Open Song has 3 manners : zigzag, inverted arch and arch, using harmonic structures from Natural Minor..

Keywords : Music Analysis, the Isan folk music Pattern, The Kalasin college of dramatic Arts, Lai Open Song

บทนำ

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เป็นสถาบันการศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมและกระทรวงศึกษาธิการ โดยเปิดสอนเพื่อผลิตครู และบุคลากรสายอาชีพในด้านนาฏศิลป์และดนตรี ดังที่วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์ (2556, น. 3) ได้กล่าวไว้ว่า วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์มีความโดดเด่นในเรื่องของการอนุรักษ์ดนตรี และศิลปะการแสดงวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นมาตรฐานที่คนทั่วไปให้การยอมรับว่าเป็นสิ่งที่เชิดหน้าชูตาของจังหวัดกาฬสินธุ์

วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เคยเป็นตัวแทนของประเทศไทย ได้ไปแสดงเผยแพร่ในต่างประเทศหลายครั้ง ไม่ว่าจะเป็นประเทศในกลุ่มทวีปเอเชีย ทวีปยุโรปและทวีปอเมริกา ซึ่งได้สร้างความประทับใจให้แก่ชาวต่างชาติที่มีความชอบในการอนุรักษ์ศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นเมืองอีสานเป็นยิ่งนัก และ ในปี พ.ศ. 2562 วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 จากการเข้าร่วมการประกวดชิงแชมป์ ถ้วยพระราชทานระดับประเทศ ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น จัดโดยกลมพลศึกษากระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬาจัดการประกวดขึ้นเป็นครั้งที่ 12 กรมพลศึกษากระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา (2562) ซึ่งกว่าที่จะได้รับการยอมรับนั้น วงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ได้มีการพัฒนารูปแบบและมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอย่างมากมาย และยังมีการประพันธ์เพลงหรือการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานขึ้นมาใหม่ให้กับวงโปงลางของสถาบันอีกด้วย

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526, น. 10-11) ได้กล่าวไว้ว่า เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) คือเพลงของถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง และเป็นที่รู้จักดีในเฉพาะถิ่นนั้น ๆ ด้วยสาเหตุที่เพลงพื้นบ้านใช้ภาษาถิ่น ใช้ทำนองสนุก จังหวะเร้าใจ เนื้อหาถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด อุดมการณ์ ความเป็นอยู่และภูมิปัญญาชาวบ้าน ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานในแต่ละพื้นที่ มีรูปแบบการบรรเลงที่ซับซ้อนและมีความแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการเรียบเรียงทำนอง สำเนียงในการบรรเลง วิธีการบรรเลง และประสบการณ์เพื่อคิดสร้างสรรค์ลายเพลงพื้นบ้านอีสานขึ้นมาใหม่ตามแบบฉบับเอกลักษณ์ของแต่ละพื้นที่และสถาบันต่าง ๆ

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้จัดทำโครงการ การสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านขึ้นมาใหม่ ซึ่งริเริ่มโดยครูเปลื้อง ฉายรัศมี อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ และคณะนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ซึ่งมีมากมายหลายบทเพลงที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง และ หนึ่งในบทเพลงนั้นก็คือ “ลายเปิดวง” ซึ่ง ในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานจะต้องมีการใช้เพลงโชว์วง หรือเปิดวง ดังที่ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (2563) กล่าวว่า ลายเปิดวงเป็นการประพันธ์ขึ้นเพื่อเปิดตัว และเรียกร้องความสนใจ ปลุกใจให้ท่านผู้ชม มารับชม รับฟังการแสดงของวงดนตรี ลักษณะเด่นของลายเปิดวง คือ ให้ผู้ชม ผู้ฟัง ได้เห็นการโชว์ศักยภาพของเครื่องดนตรีในแต่ละชิ้น เช่น โหวด แคน พิณ โปงลาง โดยการโชว์ของแต่ละชิ้นผู้บรรเลงต้องมีทำนองเป็นของตัวเอง ในการโชว์เดี่ยวขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง ว่าจะบรรเลงสั้น ยาว มากน้อยแค่ไหน

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาวิจัยเรื่อง “กระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์” ผลการศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทางวิชาการ และด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานของประเทศไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ลายเปิดวง
2. เพื่อวิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ลายเปิดวง

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาตามแนวหลักการของดนตรีวิทยา โดยมีกลุ่มเป้าหมายศึกษาเฉพาะลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยเลือกลายเปิดวง และได้สัมภาษณ์ผู้มีความรู้เกี่ยวกับการประพันธ์เพลง และผู้ที่มีข้อมูลเกี่ยวกับลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ในการคัดเลือกประชากรกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 หมวด ได้แก่

1.1 ผู้ให้ข้อมูลโดยครูวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือ อาจารย์ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ อาจารย์ศิริวรรณ จันทร์สว่าง และ อาจารย์ ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ

1.2 ผู้ให้ข้อมูลโดยศิษย์เก่าวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือ ผศ. ดร.คมกริช การินทร์ อาจารย์กิตติยา ทาธิสา อาจารย์ชนิตนันท์ ไชยสิทธิ์ และ อาจารย์จักรพงษ์ เพ็ชรแสน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Formal In-depth interview) สำหรับสัมภาษณ์ผู้รู้เกี่ยวกับลายเปิดวง

3. การเก็บรวมรวมข้อมูล ในวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลหลายวิธีประกอบกัน ได้แก่ การเก็บข้อมูลจากเอกสาร(Documentary Research) และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork Study)

3.1 การเก็บข้อมูลจากเอกสาร โดยการรวบรวมโน้ตลายดนตรีพื้นบ้านจากหนังสือเกี่ยวดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อหาโน้ตที่ผิดเพี้ยน แล้วหาความแตกต่างของโน้ตลายเปิดวงที่เป็นแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

3.2 การสัมภาษณ์ โดยการสอบถามข้อมูลกับผู้ให้สัมภาษณ์ เกี่ยวกับโน้ตลายดนตรีพื้นบ้านที่เป็นแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4. การจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล เมื่อผู้วิจัยตรวจสอบความสมบูรณ์ของข้อมูลที่เก็บรวบรวมจากเอกสาร และจากการศึกษาภาคสนามแล้วใช้วิธีการจัดกระทำ และวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

4.1 นำข้อมูลจากการรวบรวมได้จากเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งประกอบด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกตเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง

4.2 สรุปข้อมูลแล้ววิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงตามจุดประสงค์ ดังนี้

4.2.1 ศึกษาประวัติลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4.2.2 จัดทำโน้ตและวิเคราะห์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

4.3 นำผลการวิจัยที่เรียบเรียงแล้ว เสนอต่อคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เพื่อพิจารณาตรวจสอบ และให้ความเห็นชอบ

4.4 นำข้อเสนอแนะต่าง ๆ มาปรับปรุงแก้ไข และนำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัย

ผลการวิจัย

ลายเปิดวง มีต้นกำเนิดมาจากวงโหวดเสียงทอง โดยมีอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นหัวหน้าวง ลายเปิดวงเป็นการประพันธ์ขึ้นเพื่อเปิดตัว และเรียกร้องความสนใจ ปลุกใจให้ท่านผู้ชม มารับชมการแสดงของวงดนตรี ผู้ประพันธุ์ คือ อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และคณะผู้ร่วมประพันธุ์ แนวคิดในช่วงแรกที่เริ่มประพันธ์ลายเปิดวง ผู้ประพันธ์มีแนวคิดมาจากทำนองของเพลงลูกทุ่ง เพลงที่เป็นเพลงเปิดตัวของ สุรพล สมบัติเจริญ ชื่อเพลงฟัง ฟัง ฟัง เป็นเพลงเปิดวงเพลงแรกของวงโหวดเสียงทอง และเพลงลูกทุ่งกลองยาว ทำนองเพลงของ ศักดิ์สยาม เพชรชมพู เพลงเสียงซอ ทำนองเพลงของ ชาย เมืองสิงห์ เพลงลูกสาวใครหนอ และได้มีการนำเอาทำนองเพลงจีนมาเรียบเรียง เพลงอาลีซัน เกาซันชิง และได้นำทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ เพลงฟ้อนเงี้ยว โดยทั้งหมดนี้ได้นำทำนองมาเรียบเรียง จึงเกิดเป็นลายเปิดวง ในสมัยนั้นลายเปิดวงมีชื่อเรียกว่าเปิดวงศรีอีสาน เรียกชื่อแบบย่อยในแต่ละท่อน คือ 1. เปิดวงผู้สมัคร 2. เปิดวงจีน 3. เปิดลูกทุ่งกลองยาว 4. เปิดวงฟ้อนเงี้ยว

อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้นำลายเปิดวงมาใช้บรรเลงในวงโปงลางของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด จากนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2526 อาจารย์ไชยสิทธิ์ สนสุนัน และนักศึกษาฝึกสอนจากวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้มาทำการฝึกสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ได้นำลายเปิดวงมาเผยแพร่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ในช่วงที่คณะผู้ฝึกสอนนำลายเปิดวงเข้ามาเผยแพร่ในตอน ลายเปิดวงยังไม่เป็นลายที่เต็มรูปแบบ ในช่วงปี พ.ศ. 2532 ครูทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ได้เรียบเรียงทำนองเพลงจากเดิมโดยมีการเพิ่มทำนองในหลายรูปแบบ เช่น ความสั้น ความยาวของเพลง และปรับเปลี่ยนโน้ตดนตรีให้เป็นแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

ในช่วงปีพ.ศ. 2532 ได้มีการเรียบเรียงลายเปิดวงขึ้นใหม่ โดยวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีท่านผู้อำนวยการคนใหม่ เข้ามาปฏิบัติราชการในวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ คือ ผู้อำนายการสิริชัย ชาญ ฟักจำรูญ ได้มีการปรับปรุงวงครั้งยิ่งใหญ่ เป็นครั้งสำคัญ และเป็นช่วงเวลาที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการทำงานด้านศิลปวัฒนธรรม จากเดิมครูพื้นบ้านเป็นผู้ดูแลเกี่ยวกับงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ปรับเปลี่ยนเข้าระบบเป็นครูนาฏศิลป์เข้ามาทำงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

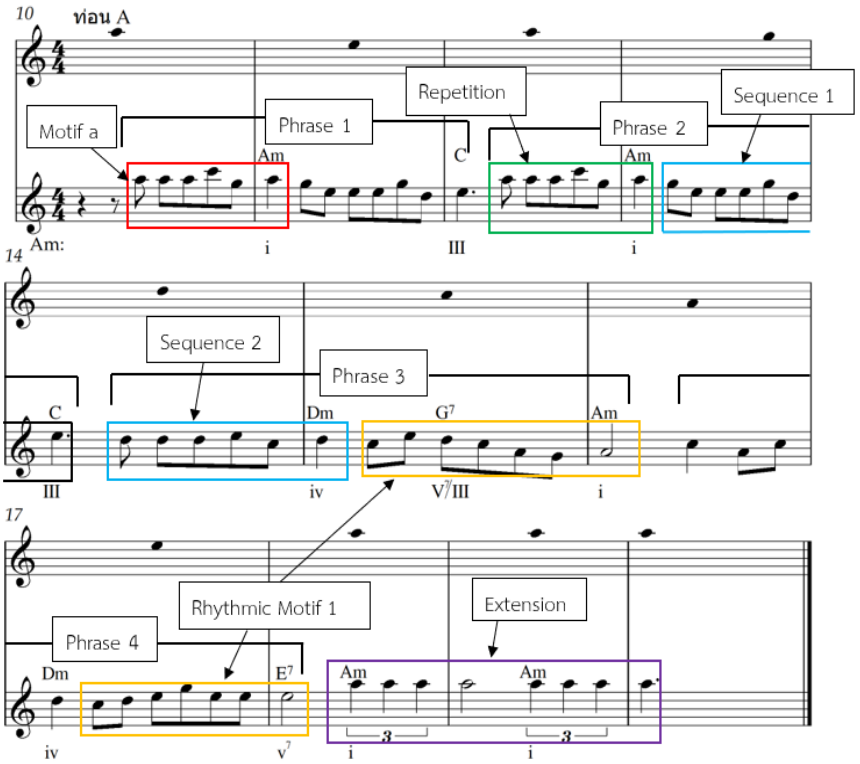
ในบทความนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ใน 2 ประเด็น คือ วิเคราะห์ทำนอง ได้แก่ บันไดเสียง (Scale) วลีเพลง(Phrase) รูปร่างทำนอง(Melodic Contour) การพัฒนาทำนอง (Motive Development) และการวิเคราะห์เสียงประสาน(Harmony) ได้แก่ การใช้ทางเดินคอร์ด (Chord progression) และจุดพัก หรือการจบวรรคตอน(Cadence) ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยใช้ การวิเคราะห์ดนตรี แนวคิดการพัฒนาทำนองของ ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (2563: น. 22-23) มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ดังนี้ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการดำเนินทำนองลายเปิดวง คือ พิณ การตั้งสายพิณของลายเปิดวง โดยตั้งสายเป็นคู่ 5 เฟอร์เฟค คือ สายที่ 3 (สายบน) ตั้งเป็นเสียง E (มีต่ำ) สายที่ 2 (สายกลาง) ตั้งเป็นเสียง A (ลา) งานที่ 1 (สายล่าง) ตั้งเป็นเสียง E (มีสูง)

บันไดเสียงที่ใช้ในการบรรเลงลายเปิดวงพบว่ามีการใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์ ประกอบไปด้วยโน้ตขั้นที่ 1 2 3 4 5 6 7 ได้แก่เสียง A B C D E F G A

โครงสร้างบทเพลง ลายเปิดวงมีโครงสร้าง คือ ท่อนเกริ่น, ท่อน A, ท่อน B, ท่อน C, ท่อน D, ลูกจบ มีห้องเพลงทั้งหมด 117 ห้องเพลง ท่อนเกริ่น ห้องที่ 1 - 9 , ท่อน A ห้องที่ 10 - 20 , ท่อน B ห้องที่ 20 - 32 ท่อน C ห้องที่ 32 - 82 ท่อน D ห้องที่ 82 - 112 ลูกจบ ห้องที่ 113 - 117

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ คือ ลายเปิดวง ได้แก่ ท่อน A ท่อน B ท่อน C (b) ท่อน D (a) D (b) และลูกจบ

1. ท่อน A



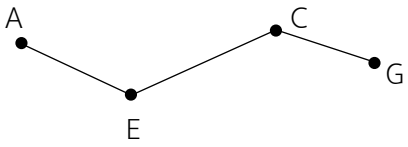
ภาพที่ 1 ท่อน A ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

1.1 ท่อน A มีทั้งหมด 4 ประโยคเพลง มีลักษณะรูปร่างทำนองแบบ สลับฟันปลา แบบค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น ใช้การพัฒนาทำนองแบบ การซ้ำทำนอง(Repetition) ห้วงลำดับทำนอง(Sequence) ลักษณะจังหวะเหมือน หรือคล้ายกัน(Rhythmic Motive) และการขยายประโยค (Extension) มีชุดทางเดินคอร์ด(Chord progression) 2 ชุด คือ ชุดที่ 1 i - III ชุดที่ 2 คือ iv - V7 - i จบด้วยเพอร์เฟคคาเดนซ์ (perfect cadence)

1.2 ลักษณะและรูปร่างทำนอง

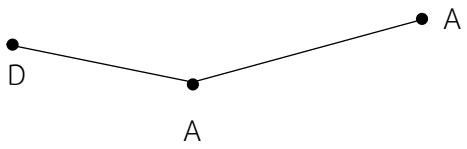
1.2.1 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน A Sentence 1 Phrase 1 , 2 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 2 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน A Sentence 1 Phrase 1 , 2 ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

1.2.2 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน A Sentence 2 Phrase 3 , 4 มีลักษณะและรูปร่างแบบ ค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น

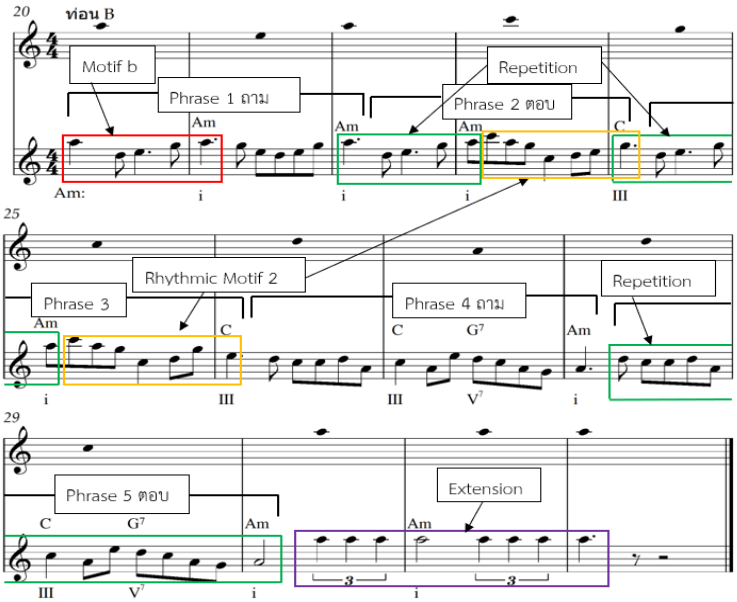


ภาพที่ 3 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน A Sentence 2 Phrase 3 , 4 ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป ลักษณะและรูปร่างทำนองของท่อน B พบลักษณะและรูปร่างทำนองแบบสลับฟันปลาและแบบค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น

2. ท่อน B



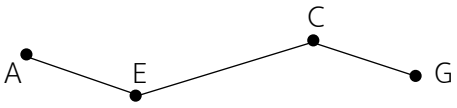
ภาพที่ 4 ท่อน B ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1 ท่อน B มีทั้งหมด 5 วลีเพลง พบวลีถาม และวลีตอบ มีลักษณะและรูปร่างทำนอง แบบสลับฟันปลา และแบบค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น มีการพัฒนาทำนองโดยใช้ การซ้ำทำนอง (Repetition) ลักษณะจังหวะเหมือน หรือคล้ายกัน (Rhythmic Motive) และการขยายประโยค (Extension) มีชุดทางเดินคอร์ด (Chord progression) 2 ชุด คือ ชุดที่ 1 i - III ชุดที่ 2 คือ i - III - V7 - i จบด้วยเพอร์เฟคคาเดนซ์ (perfect cadence)

2.2 ลักษณะและรูปร่างทำนอง

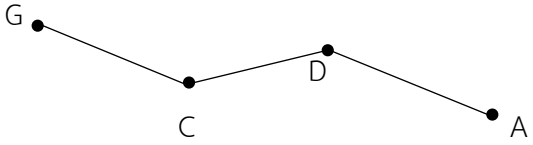
2.2.1 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน B Sentence 1 Phrase 1 , 2 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 5 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน B Sentence 1 Phrase 1 , 2 ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

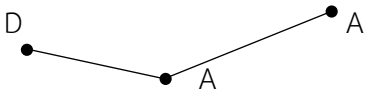
2.2.2 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน B Sentence 2 Phrase 3 , 4 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 6 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน B Sentence 2 Phrase 3 , 4 ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.3 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน B Phrase 5 มีลักษณะและรูปร่างแบบ ค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น



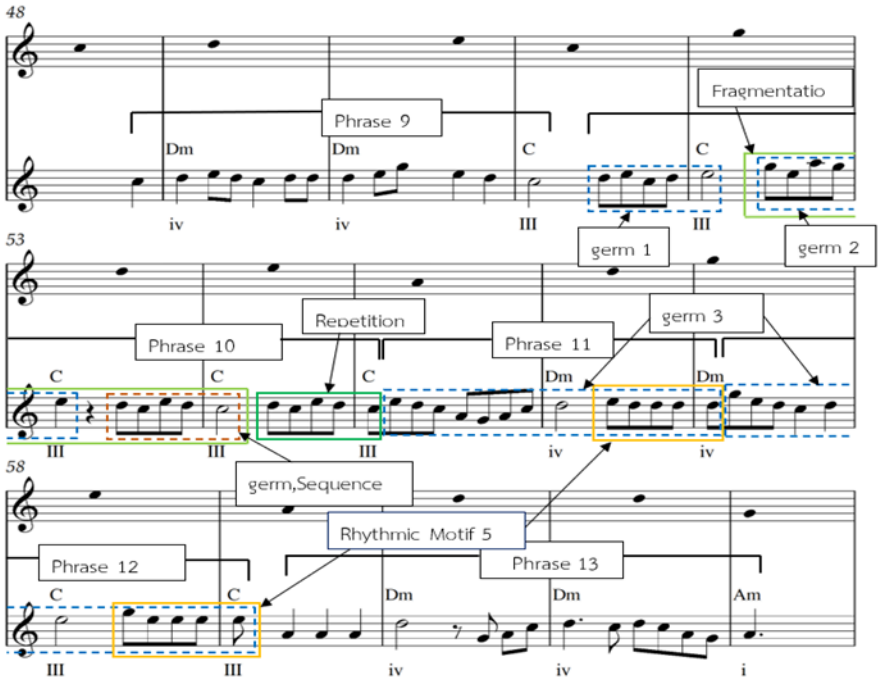
ภาพประกอบที่ 7 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน B Phrase 5 ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป ลักษณะและรูปร่างทำนองของท่อน B พบลักษณะและรูปร่างทำนอง แบบสลับฟันปลาและแบบค่อย ๆ เคลื่อนขึ้น

3. ท่อน C เนื่องจากมีทั้งหมด 23 วลีเพลง (Phrase) โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้เป็น ท่อน C (a) , C (b) , C (c) โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกท่อน C (b) มาทำการวิเคราะห์

ท่อน C (b)



ภาพที่ 8 ท่อน C (b) ลายเปิดวง

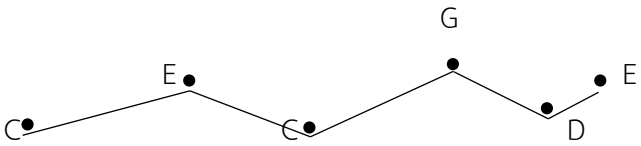
ที่มา: ผู้วิจัย

3.1 ท่อน C(b) พบว่ามีทั้งหมด 5 วลีเพลง มีลักษณะและรูปร่างทำนองแบบสลับฟันปลา และแบบโค้งขึ้น ใช้การพัฒนาทำนองแบบการทำซ้ำ(Repetition) พบเค้าความคิด(germ 1) นำเค้าความคิดมาพัฒนาทำนองแบบการแตกหน่อทำนองย่อย(Fragmentation) พบเค้าความคิด(germ 2) นำเค้าความคิดมาพัฒนาทำนองแบบห่วงลำดับทำนองของเค้าความคิด(Germ , Sequence) พบเค้าความคิด(germ 3) โดยเกิดเป็นไอเดียใหม่ในการพัฒนาทำนอง ใช้การพัฒนาทำนองแบบลักษณะจังหวะเหมือน หรือคล้ายกัน(Rhythmic Motif) พบเค้าความคิด(germ 4) โดยเป็นส่วนท้ายของโม

ทีฟ b ที่นำมาพัฒนา มีชุดทางเดินคอร์ด(Chord progression) 1 ชุด ได้แก่ vi - III – vi – i จบด้วยเพอร์เฟค คาเดนซ์ (perfect cadence)

3.2 ลักษณะและรูปร่างทำนองการ

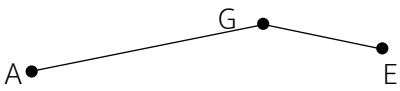
3.2.1ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน C (b) Sentence 1 Phrase 9 , 10 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 9 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน C (b) Sentence 1 Phrase 9 , 10

ที่มา: ผู้วิจัย

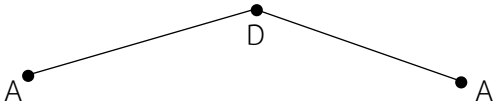
3.2.2 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน C (b) Sentence 2 Phrase 11 , 12 มีลักษณะและรูปร่างแบบ โค้งขึ้น



ภาพที่ 10 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน C (b) Sentence 2 Phrase 11 , 12

ที่มา: ผู้วิจัย

3.2.3 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน C (b) Phrase 13 มีลักษณะและรูปร่างแบบ โค้งขึ้น
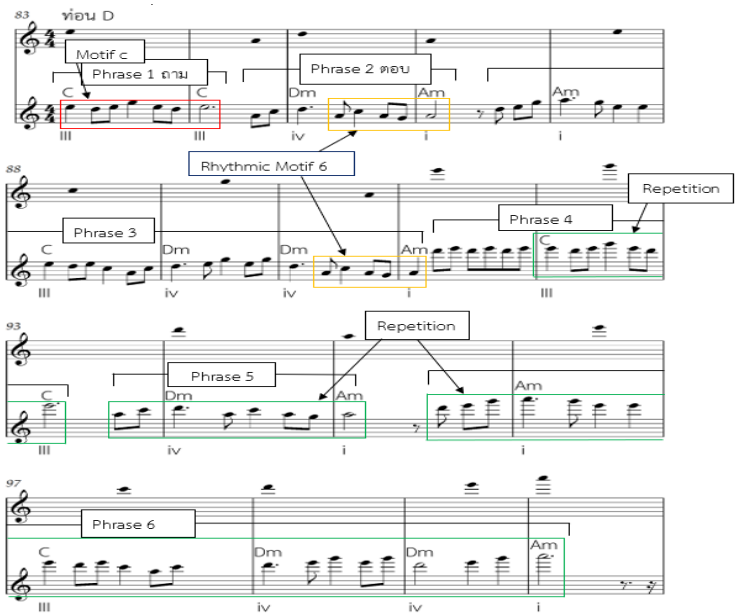


ภาพประกอบที่ 11 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน C (b) Phrase 13

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป ในท่อน C (b) พบลักษณะและรูปร่างทำนองแบบสลับฟันปลา และแบบโค้งขึ้น

5. ท่อน D เนื่องจากมีทั้งหมด 10 วลีเพลง(Phrase) โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้เป็น D (a) , D (b) สามารถนำเสนอได้ดังนี้

ท่อน D (a)



ภาพที่ 12 ท่อน D (a) ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

5.1 ท่อน D (a) พบว่ามีทั้งหมด 6 วลีเพลง ลักษณะและรูปร่างแบบสลับฟันปลามีการพัฒนาทำนองโดยใช้โมทีฟ (Motif) ใช้การพัฒนาทำนองแบบลักษณะจังหวะเหมือน หรือคล้ายกัน (Rhythmic Motif) และใช้การพัฒนาทำนองแบบการทำซ้ำทำนองย่อย (Repetition) มีชุดทางเดินคอร์ด (Chord progression) 1 ชุด ได้แก่ III - vi - i จบด้วยเพอร์เฟคคาเดนซ์ (perfect cadence)

5.2 ลักษณะและรูปร่างทำนอง

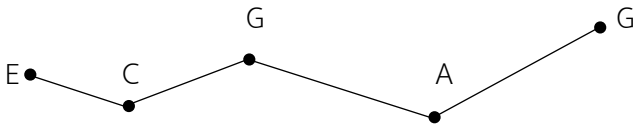
5.2.1 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน D (a) Sentence 1 Phrase 1, 2 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 13 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน D (a) Sentence 1 Phrase 1 , 2

ที่มา: ผู้วิจัย

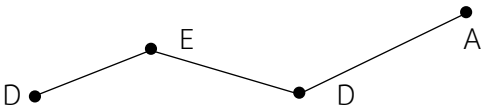
5.2.2 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน D (a) Sentence 2 Phrase 3, 4 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 14 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน D (a) Sentence 2 Phrase 3 , 4

ที่มา: ผู้วิจัย

5.2.3 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน D (a) Sentence 3 Phrase 5, 6 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา

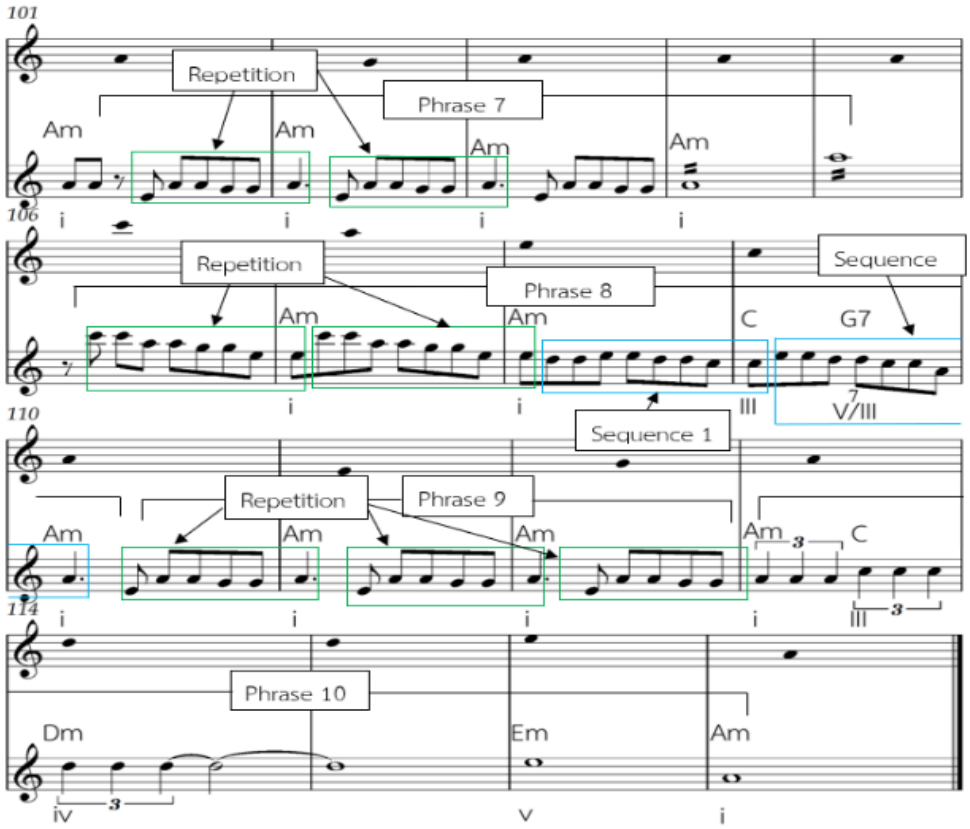


ภาพที่ 15 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน D (a) Sentence 3 Phrase 5 , 6

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป ในท่อน D (a) พบลักษณะและรูปร่างทำนองแบบสลับฟันปลา

ท่อน D (b)



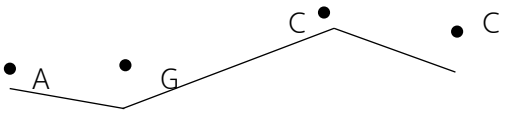
ภาพที่ 16 ท่อน D (b) ลายเปิดวง

ที่มา: ผู้วิจัย

5.2 ท่อน D (b) พบว่ามีทั้งหมด 4 วลีเพลง มีรูปร่างทำนองแบบโค้งขึ้น มีลูกจบในห้องที่ 113-117 ใช้การพัฒนาทำนองแบบการทำซ้ำทำนองย่อย(Repetition) และใช้การพัฒนาทำนองแบบห่วงลำดับทำนอง(Sequence) มีชุดทางเดินคอร์ด(Chord progression) 1 ชุด ได้แก่ i III - V/III - vi v - i จบด้วยเพอร์เฟคคาเดนซ์(perfect cadence)

5.3. ลักษณะและรูปร่างทำนอง

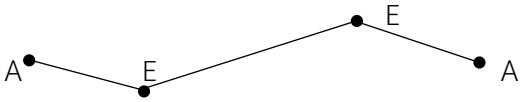
5.3.1 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน D (b) Sentence 1 Phrase 7 , 8 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 17 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน D (b) Sentence 1 Phrase 7 , 8

ที่มา: ผู้วิจัย

5.3.2 ลักษณะและรูปร่างทำนองการเคลื่อนที่ของลายเปิดวง ท่อน D (b) Sentence 2 Phrase 9, 10 มีลักษณะและรูปร่างแบบ สลับฟันปลา



ภาพที่ 18 ลักษณะและรูปร่างทำนอง ท่อน D (b) Sentence 2 Phrase 9 , 10

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป ในท่อน D (b) พบลักษณะและรูปร่างแบบทำนองสลับฟันปลา

สรุปและอภิปรายผล

ลายเปิดวง ประพันธ์โดย อาจารย์ ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นผู้ก่อตั้งวงโหวดเสียงทอง ต่อมาได้เผยแพร่ไปยังวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด และได้ถ่ายทอดทำนองเพลงมาจนถึงวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ผู้ประพันธ์มีแนวคิดมาจากทำนองเพลงลูกทุ่ง เพลงจีน เพลงอาลีซัน เกาซันชิง เพลงพื้นเมืองภาคเหนือ ในสมัยนั้นเรียกทำนองลายเปิดวง ว่า เปิดวงศรีอีสาน จุดเด่นของลายเปิดวง คือการโชว์ศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นโดยการเดี่ยว ในการเรียบเรียงที่เป็นแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อาจารย์ ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ได้เรียบเรียงทำนองเพลงสลับเปลี่ยนจากเดิมเพื่อให้ทำนองลายมีความไพเราะยิ่งขึ้น จนเกิดเป็นลายเปิดวงแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

พบโครงสร้างบทเพลงของลายเปิดวง มีโครงสร้าง คือ ท่อนเกริ่น, ท่อน A, ท่อน B, ท่อน C, ท่อน D, และลูกจบ พบลักษณะรูปร่างทำนองแบบสลับฟันปลา, ลักษณะและรูปร่างทำนองแบบค่อย ๆ เคลื่อนลง, ลักษณะและรูปร่างทำนองแบบโค้งลง, ลักษณะและรูปร่างทำนองแบบโค้งขึ้น พบการพัฒนาทำนองโดยใช้โมทีฟ(Motif) การพัฒนาแบบห้วงลำดับทำนอง(Sequence) การพัฒนาโมทีฟแบบมีลักษณะจังหวะเหมือน หรือคล้ายกัน(Rhythmic Motif) การขยายประโยค(Extension) การพัฒนาทำนองแบบการซ้ำทำนอง(Repetition) วลีแบบ ถาม - ตอบ การพัฒนาทำนองแบบการพลิกกลับทำนอง(Inversion) การตัดสัดส่วนของของทำนอง(Compression) พบเค้าความคิด(germ) ใช้

โครงสร้างคอร์ดมาจาก เนเจอรัล ไมเนอร์(Natural Miner) มีชุดทางเดินคอร์ด(Chord progression) คือ i - III iv - V7 - v(m.b) - V/III - vi - i จบด้วยเพอร์เฟคคาเดนซ์(perfect cadence)

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ลายดนตรีพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าวิจัยในครั้งต่อไปไว้ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1. สถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องควรนำผลการวิจัยนี้ไปใช้ประโยชน์ในการวางแผนในการเรียนรู้การสอนดนตรีพื้นบ้าน เพื่อเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน

1.2. ให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องได้นำผลการวิจัยไปเป็นฐานข้อมูลดนตรีเพื่อง่ายต่อการสืบค้นในการศึกษา และยกย่องสถาบันให้เป็นที่รู้จักกันทั่วไป

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2.1. ควรทำวิจัยเรื่องการวิเคราะห์โน้ตเพลงกันตรึมในประเทศไทย

2.2. ควรทำวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เพลงวีถีชีวิตกลุ่มชาติพันธุต่าง ๆ

รายการอ้างอิง

กรมพลศึกษา กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา. (20 กันยายน 2562) [ออนไลน์] เข้าถึงจาก https://www.dpe.go.th/news-preview-411091791826

คมกริช การินทร์. คณะบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. **สัมภาษณ์**, 28 มิถุนายน 2563

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526) **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ชนิตนันท์ ไชยสิทธิ์. อาจารย์สอนวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์. **สัมภาษณ์**, 21 กันยายน 2562

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี. (2563). **เทคนิคการพัฒนาทำนอง.** เอกสารประการสอน 2003308 การประพันธ์ดนตรีตะวันตก. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน). **สัมภาษณ์** 6 มีนาคม 2563

ทูลทองใจ ซึ่งรัมย์. อาจารย์สอนวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา. **สัมภาษณ์**, 11 มกราคม 2563

พรสวรรค์ พรดอนก่อ. อาจารย์สอนวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์. **สัมภาษณ์**, 3 ธันวาคม 2562

วัชระ เมธาสุภสวัสดิ์. (2556). **ประวัติพัฒนาการและรูปแบบการแสดงของวงโปงลาง วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์.** พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ศิริวรรณ จันทร์สว่าง. อาจารย์สอนวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์. **สัมภาษณ์**, 3 ธันวาคม 2562

บทบาทของดนตรีตามแนวคิดในพุทธศาสนานิกายมหายาน ผ่านภาพจำหลักโบราณสถานบุโรพุทโธ

THE ROLES OF MUSIC ACCORDING TO CONCEPT OF MAHAYANA BUDDHISM, THROUGH THE ENGRAVED ARCHAEOLOGICAL SITE OF BOROBUDUR

ชนะชัย กอผจญ* , วรารัตน์ สีชมนิ่ม**

Chanachai Kawpachone*, Wararat Seechomnim**

บทคัดย่อ

บุโรพุทโธ เป็นศาสนสถานสำคัญของอินโดนีเซียและเป็นมรดกโลก ซึ่งผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชวา โครงสร้างของบุโรพุทโธเป็นสถูปจำลองความคิดเรื่องจักรวาลในพุทธศาสนานิกายมหายาน แบ่งชั้นตามคติความเชื่อในเรื่องภพภูมิและการหลุดพ้นมี 3 ระดับชั้น ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ รอบฐานสถูปรายล้อมด้วยภาพจำหลักทั้ง 4 ทิศ ในแต่ละชั้นมีการอธิบายเรื่องราวที่แตกต่างกันตามคำสอนและคติความเชื่อของพระพุทธศาสนานิกายมหายาน บทบาทของดนตรีที่ปรากฏบนภาพจำหลักเหล่านี้ถูกอธิบายโดยการสร้างภาพแทนจากชุดความคิดของพุทธศาสนานิกายมหายาน เป็นกระบวนการสร้างความหมายซึ่งมีนัยยะที่แฝงไว้ในแต่ละระดับชั้น แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับชีวิตมนุษย์ที่อยู่ในชั้นกามภูมิและรูปภูมิ ระดับชั้นที่ยังไม่สามารถละซึ่งกิเลสได้ บทบาทของดนตรีบนภาพจำหลักจากชุดความคิดของพุทธศาสนานิกายมหายานจึงเป็นส่วนหนึ่งของกิเลส ในการเสพมหรสพสร้างความบันเทิง หรือถูกนำไปใช้ในบริบทต่าง ๆ เป็นเครื่องแสดงออกถึงอำนาจในชั้นกามภูมิ และการขับกล่อมทางสุนทรียะในชั้นรูปภูมิ ซึ่งทั้ง 2 ชั้นนี้ยังคงเวียนว่ายในสังสารวัฏ ยังไม่เข้าถึงแก่นแท้ของพุทธศาสนาและการหลุดพ้นตามแนวคิดในพุทธศาสนานิกายมหายาน

คำสำคัญ: บทบาทของดนตรี, พุทธศาสนานิกายมหายาน, ภาพจำหลัก, โบราณสถาน, บุโรพุทโธ

Abstract

Borobudur was a significant religious place in Indonesia and was World Heritage site which combined between Indian culture and Javanese traditional culture. The Borobudur’s structure was the stupa model of universe in Mahayana Buddhism which

*, ** วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture

divided into three level of beliefs in spheres and liberation: Sensuous Planes, Form Planes and Formless. Around the stupa, surrounded by engraving of the four directions. In each sphere, there was the explanation of the different story according to the Buddha's teaching and beliefs of the Mahayana Buddhism. The roles of music appearing on these engravings were explained by creating engraving instead of the Mahayana Buddhist concept which were the processes of creating meaning and had implications of each level. They showed the relation between music and human life which were in Sensuous Planes, Form Planes and could not leave defilements. The roles of music on the engraving from the Mahayana Buddhism concept were a part of the defilements. Watching performances in order to create entertainment or be used in various contexts as a demonstrate one's power in Sensuous Planes and lullaby in Form Plane which both of spheres were still in transmigration of soul and could not enter the essence of Buddhism and then liberation according to Mahayana Buddhism.

Keywords : roles of music, Mahayana Buddhism, engraving, archaeological site, Borobudur

บทนำ

โบราณสถาน เป็นสถาปัตยกรรมที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ สะท้อนให้เห็นเรื่องราวประวัติศาสตร์ ศิลปกรรม ศาสนา และความเชื่อที่มีความเหมือนและแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ผ่านภาพจำหลักที่ล้อมรอบภายในโบราณสถานต่าง ๆ ภาพจำหลักดนตรี เป็นเรื่องราวอีกอย่างหนึ่งที่สามารถพบได้ภายในโบราณสถาน อาทิ นครวัด ประเทศกัมพูชา บุโรพุทโธ ประเทศอินโดนีเซีย ภาพจำหลักดนตรีเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีที่ยึดโยงกับวิถีชีวิตหรือแนวคิดของคนในวัฒนธรรม ทั้งยังแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของแต่ละประเทศที่มีการแลกรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีโบราณสถานสำคัญหลายแห่งที่เปรียบเสมือนภาพสะท้อนความเจริญรุ่งเรืองในแต่ละยุคสมัย รวมไปถึงความรุ่งเรืองของศาสนาที่เข้ามาเผยแผ่ยังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งศาสนาอิสลาม ศาสนาคริสต์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธ

พุทธศาสนานิกายมหายาน เป็นศาสนาแรก ๆ ที่มีการเผยแผ่เข้ามายังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จากการแลกรับวัฒนธรรมจากประเทศอินเดีย ดังจะเห็นได้จากโบราณสถานสำคัญของอินโดนีเซียหลายแห่ง หนึ่งนั่นคือ “บุโรพุทโธ” โบราณสถานทางพุทธศาสนาที่ใหญ่ที่สุดในศิลปะชวา เป็นตัวแทนของพุทธศาสนานิกายมหายานในประเทศอินโดนีเซีย ถูกสร้างขึ้นในสมัยราชวงศ์ไศเลนทร์ แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของพุทธศาสนานิกายมหายานและศิลปะแบบศรีวิชัย อาณาจักรซึ่งมีความเจริญรุ่งเรืองในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ราวพุทธศตวรรษที่ 12 ครอบคลุมตั้งแต่ภาคใต้ของไทย มาเลเซีย และไปถึงอินโดนีเซีย (Pajjek, 2560; พระมหาปรีชา เขมนนฺโท และอนุวัต กระสังข์, 2560, น. 160)

ความสำคัญของบุโรพุทโธคือการจำลองความคิดเรื่องจักรวาลตามแนวคิด คติความเชื่อของพุทธศาสนานิกายมหายานเป็นมหาสถูปที่มีระเบียงซ้อนกัน โดยจำลองภพภูมิทางจิต 3 ระดับ และจำลองที่ประทับของพระพุทธเจ้าแบบมหายาน ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ รอบฐานสถูปรายล้อมด้วยภาพจำหลักทั้ง 4 ทิศ เป็นศิลปะแบบคุปตะ แต่มีกลิ่นอายของศิลปะชวาอยู่ด้วย โดยการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชวาหรือศิลปะแบบศรีวิชัย (เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2558; ธดา สิทธิ์ธาดา, 2558) ภาพจำหลักเหล่านี้เกิดจากการแกะสลักหินเพื่อบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนารายล้อมอยู่โดยรอบในแต่ละชั้น สะท้อนให้เห็นเรื่องราวเกี่ยวกับคติความเชื่อ วรรณกรรม วิถีชีวิต รวมไปถึงแนวคิดที่มีต่อวัฒนธรรมดนตรีที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพจำหลักดังกล่าว บทความนี้เป็นการอธิบายบทบาทของดนตรีจากการให้ความหมายในแนวคิดของพุทธศาสนานิกายมหายาน ผ่านภาพจำหลักดนตรีที่ปรากฏอยู่โดยรอบฐานของบุโรพุทโธซึ่งมีความสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องภพภูมิของพุทธศาสนานิกายมหายาน

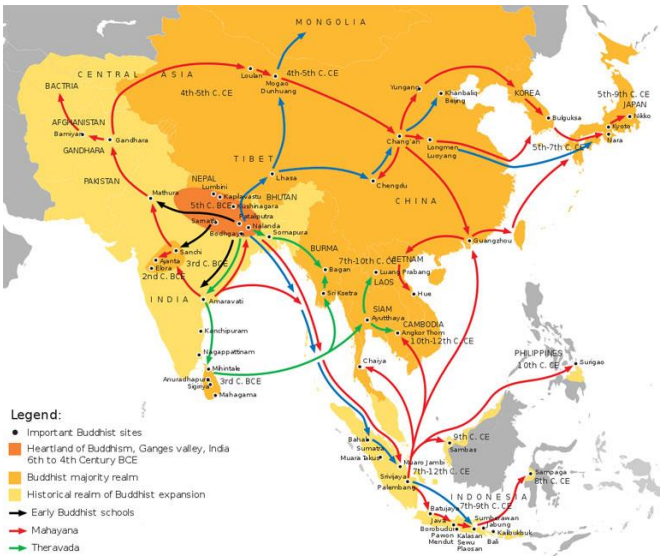
การเข้ามาของพุทธศาสนาในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เกิดจากการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มคนผ่านการติดต่อค้าขายของพ่อค้าชาวอินเดีย และพ่อค้าชาวจีนที่ใช้เส้นทางผ่านมายังดินแดนแถบนี้ โดยอาศัยเป็นเมืองท่าขนถ่ายสินค้าบริเวณคาบสมุทรมาเลย์ (ผาสุก อินทราวุธ

, 2542) ซึ่งนอกจากการแลกเปลี่ยนทางการค้าแล้วยังเป็นเส้นทางในการเผยแผ่ศาสนาของนักบวช ส่งผลให้มีการรับวัฒนธรรมทางความคิด คติความเชื่อ และการแสดงออกผ่านศิลปะหรือสถาปัตยกรรมต่าง ๆ หนึ่งในนั้นคือการรับคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนาจากประเทศอินเดีย เมืองท่าเหล่านี้จึงกลายเป็นศูนย์กลางทางความเชื่อและการปกครอง โดยการรับวัฒนธรรมความเชื่อในระยะแรกเริ่มจากกลุ่มชนชั้นสูงหรือชนชั้นปกครอง และถ่ายทอดแนวคิดส่งต่อไปยังกลุ่มชนชั้นล่างตามโครงสร้างทางสังคมอย่างเป็นระบบ ซึ่งพุทธศาสนานับว่ามีบทบาทอย่างมากในการเกิดชุมชนเมืองและวางรากฐานของชุมชนเมืองในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (พระมหาเสรีชน นริสสโร (พันธ์ประโคน), ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ และ ชมกร เศรษฐบุตร, 2557)

พุทธศาสนาแบ่งออกเป็น 2 นิกายใหญ่ ๆ คือ 1) เถรวาท (หรือหีนยาน) นิกายที่รักษาคำสอนหรือพระธรรมวินัยดั้งเดิมของพระพุทธเจ้าสืบมาจากพระเถระที่ทำสังคายนาครั้งที่ 1 และ 2) อาจริยวาท (หรือมหายาน) นิกายที่สามารถอนุโลมเปลี่ยนคำสอนของพระพุทธเจ้าได้ตามกาละและเทศะ พุทธศาสนานิกายมหายาน เกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยพระเจ้ากนิษกะ ราวพุทธศตวรรษที่ 6-7 และได้รับการสนับสนุนโดยราชวงศ์กุษาณะ และราชวงศ์คุปตะ แนวคิดของมหายานพัฒนามาจากแนวคิดของนิกายมหาสังฆิกะและนิกายที่แยกไปจากนิกายนี้ เนื่องจากแรงผลักดันจากการปรับปรุงศาสนาพราหมณ์ มีการแต่งมหากาพย์รามายณะ และมหาภารตะ เพื่อดึงดูดใจผู้อ่านให้ภักดีต่อพระผู้เป็นเจ้า กำหนดให้มีพระเจ้าสูงสุด 3 องค์ คือพระพรหม พระนารายณ์ และพระอิศวร กอปรกับได้รับการสนับสนุนจากกษัตริย์ ศาสนาพราหมณ์จึงฟื้นตัวอย่างรวดเร็ว ฝ่ายพุทธศาสนาจึงจำเป็นต้องปรับตัว โดยมีจุดต่างจากนิกายดั้งเดิมคือ แนวคิดนิกายมหายานให้ความสำคัญกับการเป็นพระโพธิสัตว์และเน้นบทบาทของคฤหัสถ์มากกว่าเดิม จึงแยกออกมาตั้งนิกายใหม่ส่งเสริมให้มีการสร้างพระพุทธรูปเกิดขึ้นเป็นครั้งในรูปแบบศิลปะสมัยคันธาระ โดยเริ่มปรากฏแนวความคิดเรื่องพระโพธิสัตว์เทพ และเทพี การบำเพ็ญบารมี ปรัชญาและมหากรุณาของพระโพธิสัตว์และแนวคิดเรื่องอภิปรัชญา พุทธศาสนานิกายมหายานมุ่งเน้นให้พระสงฆ์ปฏิบัติธรรมเพื่อปัญญา หรือโพธิญาณก่อน แต่ยังมิให้ดับกิเลสเข้านิพพานไปจากโลกแต่เพียงผู้เดียว แต่คงระงับการตรัสรู้ธรรมไว้ก่อน เพื่อช่วยสรรพสัตว์ให้หลุดพ้นจากสังสารวัฏให้หมดก่อนแล้วจึงนิพพาน (มณศ์ฑิชา โมสาลียานนท์, 2554 อ้างใน ผาสุก อินทราวุธ, 2542) ทั้งนี้ แนวคิดฝ่ายมหายานเห็นว่าพระพุทธองค์เป็นบุคคลที่ยิ่งใหญ่ ไม่ควรสิ้นสุดหลังจากปรินิพพาน ทำให้เหมือนกับว่าชาวพุทธขาดที่พึ่ง จึงเน้นคุณความดีของพระองค์ ในฐานะที่เป็นพระโพธิสัตว์ เน้นให้ชาวพุทธปรารถนาพุทธภูมิ บำเพ็ญตนเป็นพระโพธิสัตว์ช่วยเหลือผู้อื่น ภายหลังจึงเกิดแนวคิดตรีกายของพระพุทธเจ้าเกิดจากบทบาทของพุทธบริษัทที่เป็นคฤหัสถ์ เพราะลัทธิมหายานเน้นที่การบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ ซึ่งพระโพธิสัตว์เป็นคฤหัสถ์ได้ จึงเป็นการเปิดโอกาสให้คฤหัสถ์เข้ามามีบทบาทมากขึ้น

อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียแผ่ขยายมายังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อีกครั้งในช่วงระหว่างพุทธศตวรรษที่ 6 เมื่อการค้าทางบกผ่านเส้นทางสายไหมถูกจำกัดเนื่องจากการขยายตัวในตะวันออกกลางของจักรวรรดิเปอร์เซียและการเป็นศัตรูกับโรม ชาวโรมันที่ต้องการสินค้าจาก

ตะวันออกไกลจึงทำการค้าทางทะเล ติดต่อระหว่างทะเลเมดิเตอร์เรเนียนกับจีนผ่านอินเดีย ในช่วงเวลานี้เองอินเดียมีอิทธิพลเหนือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างมาก การค้าชายฝั่งเจริญขึ้นมาก ผลจากการเผยแผ่อารยธรรมอินเดียเข้าสู่บริเวณนี้ ภาษาบาลี และภาษาสันสกฤต แพร่เข้ามาพร้อมกับศาสนาพุทธทั้งฝ่ายเถรวาท และมหายาน (Pajjek, 2560)



ภาพที่ 1 ทิศทางการแผ่ขยายของศาสนาพุทธจากศูนย์กลาง (อินเดียตอนเหนือ) ไปยังแคว้นต่าง ๆ ทั่วโลก โดยมีนิกายที่สำคัญอยู่ 2 นิกาย คือเถรวาท และมหายาน

ที่มา : https://www.norkaew.net/พระพุทธศาสนา/นิยามและความเป็นมา/ประวัติศาสนาพุทธ.html

ความรุ่งเรืองของพุทธศาสนาและศิลปะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีจักรวรรดิที่รุ่งเรืองอยู่สองแห่ง โดยความเชื่อสำคัญในยุคนี้คือ พุทธศาสนาแบบมหายาน จักรวรรดิที่มีอิทธิพลทางตอนเหนือของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือ “อาณาจักรขอม” หรืออาณาจักรขะแมร์ เป็นอาณาจักรเขมรโบราณที่มีการสร้างรูปพระโพธิสัตว์ไว้เป็นจำนวนมาก ส่วนทางตอนใต้บริเวณหมู่เกาะคือ“อาณาจักรศรีวิชัย” ซึ่งมีอิทธิพลครอบคลุมตั้งแต่ภาคใต้ของไทย มาเลเซีย และไปถึงอินโดนีเซีย โดยนักวิชาการส่วนใหญ่เชื่อว่าอาณาจักรศรีวิชัยมีศูนย์กลางอยู่ที่ปาเล็มบัง บนเกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย ภายใต้การอุปถัมภ์ของกษัตริย์ราชวงศ์ไศเลนทร์ โดยปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12 ผ่านศิลปะทางพุทธศาสนาของศรีวิชัยซึ่งแพร่หลายไปทั่วภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เรียกว่า “ศิลปะศรีวิชัย” มีสิ่งก่อสร้างที่ยิ่งใหญ่ คือ “บุโรพุทโธ” (Pajjek, 2560)



ภาพที่ 2 บุโรพุทโธ

ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2558)

บุโรพุทโธ (Borobudur) เป็นสถูปทางพุทธศาสนาที่ใหญ่ที่สุดในศิลปะชวา ตั้งอยู่ที่เมืองเกอลัง สร้างขึ้นในสมัยราชวงศ์ไศเลนทร์ซึ่งถือเป็นยุคเจริญรุ่งเรืองของพุทธศาสนามหายาน หนึ่งในศาสนาที่มีบทบาทของอินโดนีเซียในยุคศรีวิชัย คำว่า “Borobudur” มาจากการผสมระหว่างคำว่า “Boro” ที่มาจากคำว่า “Byara” ในภาษาสันสกฤต หมายถึง วัดหรือศาลเจ้า และคำว่า “Budur” ที่มาจากคำว่า “Beduhur” ในภาษาบาหลี ซึ่งหมายถึง ภูเขา ดังนั้น “บุโรพุทโธ” จึงหมายถึงวัดที่สร้างบนภูเขาทางเดินขึ้นสู่บุโรพุทโธเป็นพุทธสถานแบบฮินดูชวา (พระมหาปรีชา เขมนนฺโท และอนุวัต กระสังข์, 2560, น. 167)

การสร้างพุทธสถานบุโรพุทโธ ถูกสร้างขึ้นราวปีพ.ศ. 1350 โดยรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย 2 ทางคือ จากราชวงศ์โจฬะ (อินเดียใต้) และจากราชวงศ์ปาละ (เบงกอล) มีศูนย์กลางที่เมืองปาเลมบังในเกาะสุมาตรา และชวาตอนกลาง และเริ่มเสื่อมลงเมื่อสิ้นสุดอิทธิพลของอาณาจักรศรีวิชัยในปลายศตวรรษที่ 13 โครงสร้างของบุโรพุทโธมีลักษณะเป็นสถูปจำลองความคิดเรื่องจักรวาลในพุทธศาสนามหายาน สร้างด้วยหินภูเขาไฟกว้างด้านละ 121 เมตร สูง 403 ฟุต รูปทรงแบบปิรามิด มีชั้นลดหลั่นกัน 8 ชั้น และใน 8 ชั้นนั้น 5 ชั้นล่างเป็นลาน 4 เหลี่ยม 3 ชั้นบนเป็นลานวงกลม และบนลานกลมชั้นสูงสุด มีพระสถูปตั้งสูงขึ้นไปอีก 31.5 เมตร เป็นมหาสถูปที่มีระเบียงซ้อนกัน รอบฐานสถูปรายล้อมด้วยภาพจำหลักทั้ง 4 ทิศ โดยกล่าวถึงคำสอนของพระพุทธศาสนามหายานผ่านภาพจำหลัก เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชาดกและพระสูตรของพระพุทธศาสนามหายาน เป็นศิลปะแบบคุปตะแต่มีกลิ่นอายของศิลปะชวาอยู่ด้วย โดยการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมดั้งเดิม

ของชวา ต่อมา องค์การยูเนสโก (UNESCO) ได้ทำการบูรณะก่อนประกาศให้เป็นมรดกโลกในปี พ.ศ. 2534 (เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2558; ธดา สิทธิ์ธาดา, 2558)

การระดับแบ่งชั้นของบุโรพุทโธสะท้อนให้เห็นคติธรรมทางพุทธศาสนานิกายมหายานซึ่งเกี่ยวกับการเวียนว่ายในสังสารวัฏและการหลุดพ้นหรือการบรรลุนิพพาน โดยจำลองภพภูมิทางจิต 3 ระดับ และจำลองที่ประทับของพระพุทธเจ้าแบบมหายาน ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ชั้นที่ 1 ชั้นกามภูมิ ระดับชั้นที่มนุษย์ยังคงเวียนว่ายตายเกิด และวนเวียนอยู่กับกิเลส ตัณหา และกามราคะ

ชั้นที่ 2 ชั้นรูปภูมิ ระดับชั้นที่มนุษย์สามารถหลุดพ้นจากพิเลสทางโลกได้บ้าง แต่ยังมีส่วนที่ยึดติดทางโลกอยู่

ชั้นที่ 3 ชั้นอรูปภูมิ เป็นชั้นของการปฏิบัติขั้นสูง หลุดพ้นจากกิเลสตัณหาทั้งภวตัณหาและวิภวตัณหา เป็นส่วนยอดสุดของวิหาร โดยมีดอกบัวขนาดใหญ่เป็นสัญญะของการหลุดพ้นและบรรลุนิพพาน ซึ่งเป็นจุดหมายสูงสุดของพุทธศาสนา (พระมหาปรีชา เขมนนฺโท และอนุวัต กระสังข์, 2560, น. 160)

การจำลองจักรวาลที่มีภพภูมิทั้ง 3 ระดับนี้ ถูกอธิบายด้วยภาพจำหลักที่รายล้อมอยู่รอบฐานของสถูป เพื่อให้ผู้ศรัทธาเรียนรู้เรื่องราวทางพุทธศาสนา โดยภาพจำหลักด้านบนมักเป็นสัญลักษณ์ของภูมิธรรมที่สูงกว่าภาพจำหลักด้านล่างเสมอ ฐานของสถูปแบ่งออกเป็น 4 ชั้น ในแต่ละชั้นมีการอธิบายเรื่องราวที่แตกต่างกันออกไป โดยมีรายละเอียดดังนี้

ฐานชั้นล่างสุด : กามภูมิ ภพภูมิที่มนุษย์ผู้ยังคงมัวเมาในกิเลสตัณหา ยังเวียนว่ายตายเกิดและตกอยู่ภายใต้กฎแห่งกรรม ฐานชั้นล่างจึงสลักภาพตาม “คัมภีร์กรรมวิภังค์” อันเป็นคัมภีร์ที่เกี่ยวข้องกับ กฎแห่งกรรมและการทำดีทำชั่วของมนุษย์

ฐานประทักษิณชั้นที่ 1 : ช่วงรอยต่อระหว่างกามภูมิและรูปภูมิ ประกอบด้วยเรื่องราวพุทธประวัติของพระศรีศากยมุนีตาม “คัมภีร์ลลิตวิสตระ” แสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะหลุดพ้นจากกามภูมิไปสู่รูปภูมิ และ “ชาดก-อวทาน” ซึ่งเป็นการบำเพ็ญบารมี

ฐานประทักษิณชั้นที่ 2 – 3 : รูปภูมิ ภพภูมิที่หลุดพ้นจากกามภูมิแล้ว แต่ยังคงปรากฏการมีรูป กล่าวคือ มนุษย์ที่สามารถหลุดพ้นจากกิเลสทางโลกได้บางประการ แต่ยังติดอยู่ในรูปแบบบางประการ โดยสลักภาพเรื่อง “คัมภีร์คัณฑวยุหสูตร” ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับพระสุธนผู้แสวงหาการตรัสรู้โดยการเข้าหาครู 55 คน แสดงให้เห็นความพยายามในการบรรลุภูมิธรรมขั้นสูง

ฐานประทักษิณชั้นที่ 4 : ช่วงรอยต่อระหว่างรูปภูมิกับอรูปภูมิ เป็นฐานชั้นบนสุดซึ่งแสดงให้เห็นถึงการตรัสรู้ธรรมจากชั้นรูปภูมินำไปสู่อรูปภูมิ หรือภพภูมิที่ไม่ต้องการทั้งกามและทั้งรูป บุคคลที่เกิดในภพภูมินี้คือผู้บรรลุนิพพาน โดยเล่าเรื่องตาม “คัมภีร์ภัทรจารี” คัมภีร์บทสุดท้ายของคัมภีร์คัณฑวยุหสูตร (เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2558, น. 40-50)

เมื่อราชวงศ์ไศเลนทร์เสื่อมถอยและสิ้นอำนาจลงในชวากลาง ผนวกกับการเข้ามามีอำนาจแทนของอาณาจักรมัชปาหิตราวปีพ.ศ. 1293 พุทธศาสนาเริ่มเสื่อมถอยลง เพราะอาณาจักรมัชปาหิตนับถือศาสนาพราหมณ์ ไศวนิกาย และศาสนาอิสลามตามลำดับ บุโรพุทโธจึงหมดบทบาทลงและถูกทิ้งร้างไปในที่สุด กระทั่งยุคสมัยที่ฮอลันดาเข้ามาจึงมีการฟื้นฟูอีกครั้งหนึ่ง

ปัจจุบันแม้ว่าประชากรส่วนใหญ่ของอินโดนีเซียจะไม่ได้นับถือศาสนาพุทธ แต่บุโรพุทโธยังคงเป็นโบราณสถานและเป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้ที่สำคัญของอินโดนีเซีย นอกจากนี้บุโรพุทโธยังเป็นต้นแบบในการสร้างปราสาทนครวัด สถาปัตยกรรมอันยิ่งใหญ่ของอาณาจักรกัมพูชาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 17 อีกด้วย

พุทธศิลป์ เป็นงานศิลปะที่เกิดจากศรัทธา ความเชื่อ และภูมิปัญญาของมนุษย์ที่ผูกโยงอยู่กับแนวคิดทางพุทธศาสนา เปรียบเสมือนสัญลักษณ์ซึ่งเป็นตัวแทนคำสอนของพุทธศาสนา โดยคำว่า “พุทธศิลป์” มีที่มาจากคำ 2 คำ คือคำว่า “พุทธ” หมายถึง ผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน ในที่นี้มีความหมายโดยรวมถึงพระพุทธศาสนา และคำว่า “ศิลป์” หมายถึง สิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นด้วยความคิดและสติปัญญาตลอดจนกระบวนการช่างหรืองานที่ต้องอาศัยความเพียรของมนุษย์ (ศิลป์ พีระศรี, 2515 อ้างใน อำพล บุดดาสาร, 2562) ดังนั้นเมื่อนำคำว่า “พุทธ” กับ “ศิลป์” มารวมกันกลายเป็นคำว่า “พุทธศิลป์” จึงหมายถึง งานศิลปะที่เกิดขึ้นจากความเพียรของพุทธศาสนิกชนที่พยายามสร้างสรรค์ด้วยกำลังและความคิด เพื่อรับใช้พระพุทธศาสนา หรือเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดแนวคิดคติความเชื่อ และแสดงออกถึงการระลึกถึงพระพุทธเจ้า เป็นสื่อศรัทธาที่เป็นรูปธรรมดังจะเห็นได้จากศาสนสถานและศาสนวัตถุ ทั้งนี้งานพุทธศิลป์มักอยู่ในรูปของจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม (อำพล บุดดาสาร, 2562)

ภาพจำหลัก เป็นอีกหนึ่งรูปแบบของการถ่ายทอดแนวคิดพุทธศาสนานิกายมหายานผ่านงานพุทธศิลป์ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากประเทศอินเดียต้นกำเนิดของพุทธศาสนา โดยภาพจำหลักที่ปรากฏพบรอบฐานสถูปของบุโรพุทโธนั้นเป็นศิลปะศรีวิชัย อาณาจักรซึ่งเรืองอำนาจในแถบหมู่เกาะอินโดนีเซีย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 13 – 18 มีอาณาเขตการปกครองตั้งแต่หมู่เกาะอินโดนีเซีย รวมไปถึงเกาะสุมาตรา แหลมมลายู และดินแดนบางส่วนทางภาคใต้ของประเทศไทย ศิลปะศรีวิชัยส่วนมากเป็นพุทธศิลป์แบบมหายาน โดยรับอิทธิพลจากพุทธศิลป์แบบคุปตะ หลังคุปตะ และปาละ-เสนะจากอินเดีย (อำพล บุดดาสาร, 2562)

ภาพจำหลักที่ปรากฏพบรอบฐานสถูปของบุโรพุทโธ นับว่าเป็นวัตถุทางธรรมที่มีความสำคัญต่อการศึกษาในแง่ของประวัติศาสตร์หรือการศึกษาทางประติมานวิทยา (Iconography) กล่าวคือการตีความของเนื้อหาของภาพหรือรูปสัญญะจากกระบวนการสร้างความหมายผ่านภาพตัวแทน (representation) ซึ่งการสร้างภาพแทนในแต่ละวัฒนธรรมล้วนเป็นผลมาจากชุดความคิดที่อยู่เบื้องหลัง ดังที่ เสกสรรค์ (2556) กล่าวถึง แนวคิดการสร้างภาพแทนว่า ภาพแทน คือ ผลผลิตความหมายของสิ่งที่คิด (concept) ในสมองของเราผ่านภาษา เป็นการเชื่อมโยงระหว่างความคิดและภาษา ซึ่งทำให้เราสามารถอ้างอิงถึงโลกวัตถุจริง ๆ ผู้คน เหตุการณ์ หรือจินตนาการถึงโลกสมมุติ ผู้คน

และเหตุการณ์สมมุติได้การสร้างภาพแทนนั้น ประกอบไปด้วยกระบวนการ 2 กระบวนการ คือ กระบวนการแรก เป็นระบบที่จะช่วยในการจัดจำแนกวัตถุ ผู้คน และเหตุการณ์ที่มีความสัมพันธ์กับชุดความคิด (a set of concept) หรือ ภาพแทนในความคิด (mental representation) และกระบวนการที่ 2 กระบวนการสร้างความหมาย โดยอ้างถึงความคิดของ Stuart Hall (1997, หน้า 17-19) ว่า กระบวนการสร้างความหมายทำให้เราสามารถจับคู่ความคิดและความเข้าใจต่าง ๆ เข้ากับสัญญะได้ อาทิ คำ เสียง หรือภาพที่มีความหมาย สัญญะเหล่านี้แทนที่หรืออ้างอิงความคิดหรือความสัมพันธ์ระหว่างความคิดต่าง ๆ ในสมอง พร้อมกับการสร้างระบบความหมายทางวัฒนธรรมของขึ้นมา สอดคล้องกับความคิดของ Brian Anthony Curtin (ม.ป.ป.) ที่ว่า งานทัศนศิลป์ที่ถูกถ่ายทอดออกมาจากความคิดของมนุษย์ก็เป็นภาษาหนึ่ง เราอาจมองทัศนศิลป์ในฐานะสัญญะประเภทหนึ่งหรือในฐานะสิ่งที่เราสามารถ “อ่าน” ออก Brian Anthony Curtin กล่าวว่า กระบวนการรับรู้ (perception) หรือการ “อ่าน (reading)” ภาพหรือวัตถุใด ๆ ย่อมได้รับอิทธิพลจากสังคม การวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์อยู่ที่การตระหนักรู้ว่าภาพ (visual culture) หรือวัตถุ (material culture) ล้วนถูกใส่รหัสนัย (code) เอาไว้ และรหัสนัยที่ว่านี้ก็คือ จารีตทางสังคมที่เชื่อมโยงสัญญะเข้ากับความหมาย ในที่นี้คือการเชื่อมโยงระหว่างชุดความคิดของกลุ่มคนที่มีความเข้าใจในคติความเชื่อของพุทธศาสนานิกายมหายานกับชุดสัญญะที่ถ่ายทอดผ่านภาพจำหลัก นำไปสู่การตีความเพื่อทำความเข้าใจ และอธิบายนัยยะที่แฝงไว้ตามแนวคิด และคติความเชื่อของพุทธศาสนานิกายมหายาน

ภาพจำหลักดนตรี เป็นเรื่องราวที่สามารถพบได้บริเวณรอบฐานโบราณสถานบุโรพุทโธ จากแนวคิดในการสร้างภาพแทนและการวิเคราะห์สัญศาสตร์ที่กล่าวมาข้างต้น เมื่อนำมาพิจารณาภาพจำหลักดนตรีในโบราณสถานแห่งนี้พบว่า บทบาทของดนตรีตามแนวคิดในพุทธศาสนานิกายมหายานที่แสดงออกผ่านภาพจำหลักเหล่านี้ถูกให้ความหมายจากการแบ่งฐานของสถูปตามภพภูมิต่าง ๆ ตามแนวคิดพุทธศาสนานิกายมหายาน โดยส่วนใหญ่ภาพจำหลักดนตรีที่ปรากฏในบุโรพุทโธ แสดงให้เห็นว่าดนตรีสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์ที่อยู่ในชั้นกามภูมิและรูปภูมิ ซึ่งในแต่ละชั้นได้ถ่ายทอดบทบาทของดนตรีต่างกันดังนี้

ฐานประทักษิณชั้นที่ 1 ช่วงรอยต่อระหว่างกามภูมิและรูปภูมิ ภาพจำหลักดนตรีในชั้นนี้บริเวณระเบียงรอบฐานสถูปปรากฏภาพเล่าเรื่องชาดกและอวทาน แสดงการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ก่อนตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ซึ่งระเบียงข้างหนึ่งเป็นภาพที่แสดงให้เห็นว่ามนุษย์ยังคงลุ่มหลงในกิเลสตัณหา มัวเมากับอบายมุข ดนตรีมีหน้าที่ใช้ในการระบายอารมณ์ของมนุษย์ มีภาพการเสพมหรสพ การร้อง เล่น เต้นรำกันอย่างสนุกสนาน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องกระทบถูกนำไปใช้ประกอบการฟ้อนรำของชาวบ้าน หรือการแห่ เพื่อความรื่นเริง ซึ่งในทางพุทธศาสนาอารมณ์ต่าง ๆ ทั้งรัก โลภ โกรธ หลง เหล่านี้ล้วนเป็นกิเลสที่ฉุดรั้งมนุษย์ให้อยู่ในกามภูมิ ยังเวียนว่ายตายเกิดและตกอยู่ภายใต้กฎแห่งกรรม



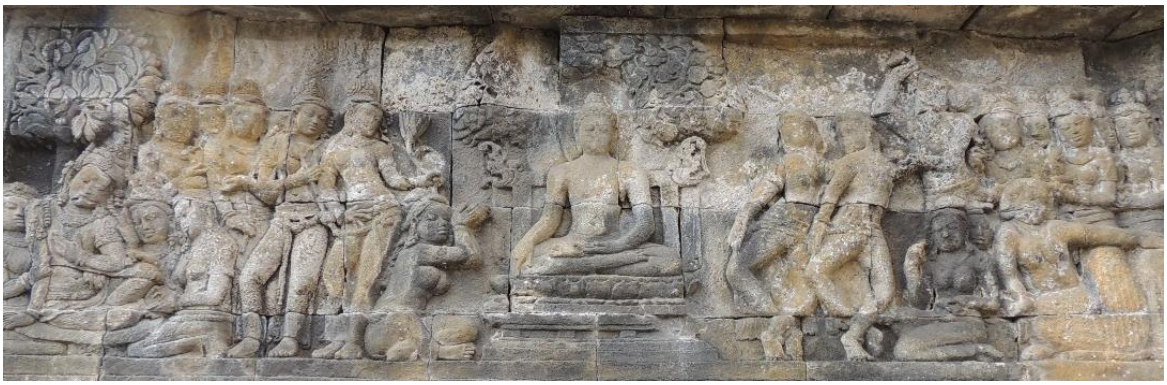
ภาพที่ 3 ภาพจำหลักดนตรีในฐานะเครื่องระบายอารมณ์ของมนุษย์
ฐานประทักษิณชั้นที่ 1 ช่วงรอยต่อระหว่างกามภูมิ และรูปภูมิ
ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2558)

นอกจากนี้บริเวณฐานประทักษิณชั้นที่ 1 ยังปรากฏภาพพุทธประวัติ ตั้งแต่เจ้าชายสิทธัตถะในขณะที่ยังไม่ออกผนวชและยังอยู่ในวัง ซึ่งดนตรีมีบทบาทในการให้ความบันเทิง มีภาพการเล่นดนตรี ฟ้อนรำ ดนตรีทำหน้าที่บรรเลงประกอบการแสดงหรือฟ้อนรำเช่นเดียวกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน นอกจากนี้ยังปรากฏภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เช่น พิณ ใช้ในการบรรเลงขับกล่อม การสร้างอารมณ์สุนทรียะเพื่อบำเรอความสุขของกษัตริย์หรือชนชั้นสูง ในการเล่าเรื่องราวพุทธประวัตินี้

ปรากฏภาพของดนตรีที่ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างความบันเทิง เพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า







ภาพที่ 4 บทบาทของดนตรีในการให้ความบันเทิง ฐานประทักษิณชั้นที่ 1 ช่วงรอยต่อระหว่างกามภูมิและรูปภูมิ
ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2558)

ฐานประทักษิณชั้นที่ 2 ชั้นรูปภูมิ ภพภูมิที่หลุดพ้นจากกามภูมิแล้วสามารถหลุดพ้นจากกิเลสทางโลกได้บางประการ แต่ยังติดอยู่ในรูปแบบบางประการ บริเวณระเบียงยังคงปรากฏภาพที่กล่าวถึงกิเลสของมนุษย์ ในชั้นนี้ความสัมพันธ์ของดนตรีกับกิเลสของมนุษย์ไม่ได้ถูกนำไปใช้ในการระบาย

อารมณ์ โดยใช้เป็นเครื่องประโคม ดังนั้น บทบาทของดนตรีจึงแสดงให้เห็นถึงการใช้เป็นสัญญาณหรือเครื่องมือในการแสดงออกถึงอำนาจของชนชั้นสูง ซึ่งถูกนำไปใช้ในกระบวนแห่



ภาพที่ 5 บทบาทของดนตรีในการใช้เป็นสัญญาณ หรือการแสดงออกถึงอำนาจของชนชั้นสูงในกระบวนแห่ ฐานประทักษิณชั้นที่ 2 ชั้นรูปภูมิ

ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2558)

ฐานประทักษิณชั้นที่ 3 ยังคงถ่ายทอดเรื่องราวตามแนวคิดของชั้นรูปภูมิ แสดงให้เห็นความพยายามในการบรรลุภูมิธรรมขั้นสูงของพระสุธนผู้แสวงหาการตรัสรู้ ในชั้นนี้ดนตรียังคงปรากฏให้เห็นในการทำหน้าที่เป็นเครื่องระบายอารมณ์ ให้ความเพลิดเพลินทางสุนทรียะ ดังจะเห็นได้จากการใช้เครื่องประโคม อาทิ กลอง แตร พิณ โดยนำไปใช้ในการขับกล่อมหรือการเฉลิมฉลองของเทวดา หากแต่สำหรับพระพุทธเจ้าหรือพระโพธิสัตว์ผู้บำเพ็ญเพียรละซึ่งกิเลส ไม่ได้สนใจกับสิ่งเหล่านี้เลย



ภาพที่ 6 บทบาทของดนตรีในการทำหน้าที่เป็นเครื่องระบายอารมณ์ ฐานประทักษิณชั้นที่ 3 ชั้นรูปภูมิ
ที่มา : วรารัตน์ สีชมนิ่ม (2558)

ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับชีวิตมนุษย์ในชั้นกามภูมิและรูปภูมินั้นแสดงให้เห็นว่า ในแนวคิดพุทธศาสนานิกายมหายานดนตรีถูกให้ความหมายว่าเป็นส่วนหนึ่งของกิเลสมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นเครื่องระบายหรือเครื่องแสดงออกทางอารมณ์ และเครื่องมือในการแสดงออกถึงอำนาจของชนชั้นสูง ซึ่ง Charles Keil (1962 อ้างใน Alan P. Merriam, 1964) กล่าวว่า ดนตรีแบ่งออกเป็น “หน้าที่ในการทำให้เป็นปึกแผ่น” และ “ตัวระบาย” หรือ “หน้าที่ที่ใช้ระบายอารมณ์” ซึ่ง “หน้าที่ที่ใช้ระบายอารมณ์” นี้มีส่วนสัมพันธ์กับสังคม โดยวัฒนธรรมประเพณีที่เน้นการควบคุมสังคม ทางสายกลาง ความสงบ และการลงโทษให้ละอาย มักมีทางออกด้วยเสียงเพลงเพื่อที่จะระบายความตึงเครียด ดังนั้น หน้าที่สำคัญของดนตรีคือการให้โอกาสในการแสดงออกทางอารมณ์ การปลดปล่อยความคิดที่ไม่สามารถแสดงออกได้ นอกจากนี้เครื่องดนตรีที่ปรากฏในกระบวนแห่ ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องประโคม เช่น ฆ้อง กลอง ปี่ แตร เป็นต้น เดิมทีเครื่องดนตรีเหล่านี้มีบทบาทในการใช้เป็นสัญญาณ เมื่อนำมาใช้ในกระบวนแห่ด้วยเสียงที่มีพลัง จึงเป็นการสร้างขวัญ

กำลังใจให้แก่เหล่าทหารหาญในการต่อสู้ให้ได้ชัยชนะ เพื่อความเป็นสิริมงคล และอาจกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งในการหลอมรวมกลุ่มสังคมนั้นเข้าด้วยกัน นอกจากนี้เครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย เช่น พิณ มีบทบาทในการบรรเลงเพื่อขับกล่อมของชนชั้นสูง ดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออกซึ่งอารมณ์สุนทรียะ เมื่อนำแนวคิดดังกล่าวมาพิจารณาภาพจำหลักดังกล่าว ดนตรีจึงเป็นตัวช่วยในการผ่อนคลายระบายอารมณ์ โดยมีบทบาทเป็นมหรสพสร้างความบันเทิงให้แก่มนุษย์ หรือถูกนำไปใช้ในบริบทต่าง ๆ ในภพภูมิที่มนุษย์ยังคงวนเวียนอยู่กับกิเลสตัณหา ยังไม่เข้าใจในแก่นแท้ของพุทธศาสนาและการหลุดพ้น

สรุป

บุโรพุทโธ โบราณสถานสำคัญของโลกเป็นศาสนสถานซึ่งเป็นตัวแทนแสดงถึงการเข้ามาและความรุ่งเรืองของพุทธศาสนานิกายมหายานในชวาหรือประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน ศิลปะที่ถ่ายทอดผ่านบุโรพุทโธเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชวา โดยสร้างภาพตัวแทนถ่ายทอดจากชุดความคิดของพุทธศาสนานิกายมหายาน เป็นกระบวนการสร้างความหมายผ่านภาพจำหลักเป็นงานพุทธศิลป์อธิบายรายรอบบริเวณฐานสถูปในแต่ละระดับชั้นซึ่งมีนัยยะที่แฝงไว้จากแนวคิดเรื่องภพภูมิตามคติความเชื่อของพุทธศาสนานิกายมหายานใน 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ

บทบาทของดนตรีจากภาพจำหลักดนตรีในโบราณสถานบุโรพุทโธนั้นเป็นสัญญะของกิเลสจากการอธิบายชุดความคิดเบื้องหลัง คือ เรื่องราว คติความเชื่อในแนวคิดพุทธศาสนานิกายมหายานผ่านภาพจำหลัก แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับชีวิตมนุษย์ที่อยู่ในชั้นกามภูมิและรูปภูมิระดับชั้นที่ยังไม่สามารถละซึ่งกิเลสได้ มักอยู่ในบริบทของการทำหน้าที่เป็นเครื่องระบายอารมณ์ อาทิ การเป็นมหรสพ การขับกล่อมทางสุนทรียะ นอกจากนี้ยังมีบทบาทเป็นเครื่องมือในการแสดงออกซึ่งอำนาจ ซึ่งมีทั้งการนำไปใช้ในกระบวนแห่และการเฉลิมฉลอง แสดงให้เห็นวิถีชีวิตของมนุษย์หรือเทวดาในชั้นกามภูมิและรูปภูมิซึ่งยังคงเวียนว่ายในสังสารวัฏ ยังไม่สามารถหลุดพ้นจากกิเลสได้ตามแนวคิดในพุทธศาสนานิกายมหายาน

รายการอ้างอิง

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2538). **นาฏศิลป์อินโดนีเซีย.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. (2558). **ศิลปะชวา.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ธดา สิทธิ์ธาดา. (2558). “มรดกโลกอาเซียน: มรดกโลกทางวัฒนธรรมในประเทศอินโดนีเซีย”. **การประชุมวิชาการระดับชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ครั้งที่ 7 30-31 มีนาคม 2558**.

ผาสุก อินทราวุธ. (2542). **“ประติมานวิทยาในสมัยสุโขทัย : ร่องรอยคติพุทธศาสนานิกายมหายาน”.** ดำรงวิชาการ 2, 4: 1-14.

พระมหาปรีชา เขมนนฺโท และอนุวัต กระสังข์. (2560). “ความศรัทธา : มหาสถูปบุโรพุทโธสู่ความยั่งยืนพุทธศาสนา”. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์** 19, 2: 159-172.

พระมหาเสรีชน นริสสโร (พันธ์ประโคน), ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ และชมกร เศรษฐบุตร. (2557). **รายงานการวิจัย เรื่อง พุทธศิลปะในอาเซียน: เส้นทางประวัตศาสตร์และการเปลี่ยนแปลงในยุคโลกาภิวัตน์.** สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

อาณัติ อนันตภาค. (2557). **ประวัติศาสตร์อินโดนีเซีย เอกภาพแห่งความแตกต่าง.** กรุเทพฯ: ยิปซี กรุ๊ป.

อำพล บุดดาสาร. (2562). “ศิลปะแนวพุทธ : พัฒนาการที่ลงตัวสู่ความเป็นพุทธศิลป์ไทย”. **วารสารใบลาน มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี** 4, 2: 149-162.

Alan P. Merriam. (ม.ป.ป.). **The Anthropology of Music** แปลโดย บุษกร สำโรงทอง. เอกสารอัดสำเนา. (ต้นฉบับพิมพ์ปี 1964).

Brian Anthony Curtin. (n.d.). **สัญศาสตร์กับภาพแทนความ** แปลโดย เถลิง พัฒโนภาษ. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/qyYaZ1mab3Sun103124.pdf

Pajjek. (16 กันยายน 2560). **ประวัติศาสนาพุทธ.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.norkaew.net/พระพุทธศาสนา/นิยามและความเป็นมา/ประวัติศาสนาพุทธ.html

seksanrmutl. (7 มีนาคม 2556). **แนวคิดการสร้างภาพแทน (Representation).** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://phdcommunication.wordpress.com/2013/03/07/%E0%B9%81%E0%B8%99%E0%B8%A7%E0%B8%84%E0%B8%B4%E0%B8%94%E0%B8%81%E0%B8%B2%E0%B8%A3%E0%B8%AA%E0%B8%A3%E0%B9%89%E0%B8%B2%E0%B8%87%E0%B8%A0%E0%B8%B2%E0%B8%9E%E0%B9%81%E0%B8%97%E0%B8%99-representation/

วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ

KAEN YAOW BAND BAAN KHILEK YAI IN THE CULTURE WAY OF THE PEOPLE OF CHAIYAPHUM PROVINCE

ทวิทย์ สิทธิ์ทองสี*

Tavit Sittong*

บทคัดย่อ

วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ ผลการศึกษาพบว่า วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่เป็นวงดนตรีพื้นบ้านประจำจังหวัดชัยภูมิ มีประวัติความเป็นมาแบ่งเป็น 3 ช่วงด้วยกัน คือ ยุคก่อตั้ง (พ.ศ. 2508 - 2511) ยุคการเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2511 - 2514) ยุคการพัฒนา (2514 - ปัจจุบัน) โดยมี อาจารย์สุทธิ เหล่าฤทธิ์ และอาจารย์รุน วงศ์คำสิงห์ เริ่มตั้งแต่ ปี พ.ศ.2508 แรกมีแคนอยู่เต้าเดียวต่อมาได้มีสมาชิกมาร่วมด้วยจนกระทั้ง พ.ศ. 2511 ได้เกิดเป็นวงดนตรีขึ้น ชื่อว่า วง พิณ แคน ซอ มีการพัฒนาจากวงเล็กจนกลายเป็นวงใหญ่ ใช้แคนตั้งแต่ 1 เต้า จนถึง 20 เต้า มีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะอนุรักษ์มรดกอีสานไว้สืบถอดแก่ลูกหลาน ในช่วงยุคสมัยหนึ่งวงแคนชัยภูมิได้มีการพัฒนาและการปรับเปลี่ยนจากวงพิณ แคน ซอ มาใช้แคนทั้งหมด ต่อมาเมื่อประมาณปีพ.ศ. 2514 วงแคนชัยภูมิได้มีการสั่งทำแคนที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลกและได้สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดชัยภูมิ วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่มีการปรับเปลี่ยนพัฒนาโดยใช้แคน 1 เต้า แคน 2 เต้า เป่า 2 คน แคน 3 เต้า เป่าพร้อมกันได้ทั้ง 3 คน มีการนำเสนอการแสดงในงานบุญประเพณีระดับจังหวัด บางโอกาสก็ได้รับเชิญให้แสดงเพื่อประชาสัมพันธ์ทางโทรทัศน์ แสดงในงานรับเสด็จพระบรมวงศานุวงศ์ที่เสด็จมาทรงงานและเยี่ยมเยือนพสกนิกรในจังหวัดชัยภูมิมาโดยตลอด จนกระทั้งได้รับมอบหมายให้เป็นวงดนตรีประจำจังหวัดในการบรรเลงบวงสรวงเจ้าพ่อพญาแลเพื่อระลึกถึงคุณงามความดี ความศรัทธาต่อดวงวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อพญาแล เจ้าเมืองคนแรกของจังหวัดชัยภูมิ

คำสำคัญ: วงแคนยาว, วิถีวัฒนธรรม, บ้านขี้เหล็กใหญ่

Abstract

Kane Band, Ban Khilek Yai in the cultural way of the people of Chaiyaphum Province, the results showed that Khao Lek Ban Kha Lek Yai Band is a Chaiyaphum folk band. There is a history divided into 3 periods together, namely the founding era (1965 - 1968), the transition period (1968-1971), the developmental period (1971-present)

* สาขาวัฒนธรรม ศิลปกรรมและการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

With Ajarn Sutthi Laerit and Ajarn Rudwong Khamsing. Beginning in the year 1965 with the first single can, there was a member to join with. Until the year 1968 was a band known as the Harp Canso band has evolved from a small band. Until becoming a large circle Use from 1 to 20 canals. There are six, seven, eight and nine. Establishment of the Kane long Band, Ban Khi Lek Yai, Chaiyaphum Of Sutthi Laorit aims to preserve the Isan heritage for the offspring to their children During a period of time, Chaiyaphum Kane band has developed and adapted from a band Pin, Kane, So To use all the Kane Later, around year B.E. 1971 Chaiyaphum Kane band Have ordered the largest Kane in the world and built a reputation for Chaiyaphum Kane Band, Ban Khilek Yai There are constant changes in order to attract the attention of the audience have Kane 1 piece, Kane 2 items 2 player, Kane 3 items 3 player. The audience and audience were impressed with the unity of 3 people. There are performances at the provincial level. To disseminate ancient cultural and performing arts Occasionally, they are invited to perform for public relations on television. Perform duties in accordance with the royal initiatives that have participated and visited people in Chaiyaphum province all the time Until being assigned to be a provincial band In the performance of the sacrifice of Chao Phraya in order to remember the virtue Faith in the holy spirit Of the first governor of Chaiyaphum

Keywords: can yaow band, culture, baan khilek yai

บทนำ

แคนเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดชนิดหนึ่งของโลก ได้มีการค้นพบหลักฐานทางโบราณคดีหลายชิ้นที่เกี่ยวข้องกับแคน เช่น ลายจำหลักบนหน้ากลองมโหระทึกในประเทศเวียดนามอายุกว่า 2,000 ปี ที่เป็นรูปหมอลำหมอแคนแต่งกายในชุดพิธีกรรมเพื่อแสดงออกถึงความอุดมสมบูรณ์ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2552) แคน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีลิ้น โดยมีส่วนประกอบที่สำคัญ 4 ส่วน คือ กู่แคน (ลูกแคน) ลิ้นแคน เต้าแคน และขี้สูด แคนในภูมิภาคลุ่มน้ำโขงมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป อย่างไรก็ตามแคนที่พบในกลุ่มลุ่มน้ำโขงมี 2 ลักษณะ ลักษณะที่หนึ่ง คือ แคนที่มีเต้าแคนที่อยู่ตรงกลางของไม้กู่แคน (ลูกแคน) หรือไม้กู่แคนที่โผลออกมาจากเต้าแคนทั้งสองด้าน ทั้งด้านบนและด้านล่างของเต้าแคน ส่วนใหญ่จะพบในพื้นที่ราบ เช่น แคนของประเทศลาว ประเทศไทย ประเทศเวียดนาม และ แคนชนเผ่าม้ง ลักษณะที่สอง คือ เต้าแคนจะอยู่ส่วนด้านล่างของไม้กู่แคน (ลูกแคน) มีลิ้นอยู่ด้านในของเต้าแคน ซึ่งเต้าแคนส่วนใหญ่ทำมาจากลูกน้ำเต้า หรือไม้เนื้อแข็งไม้กู่แคน (ลูกแคน) จะโผลออกมาจากเต้าแคนเพียงด้านเดียวเท่านั้น ส่วนใหญ่จะพบในประเทศจีน เช่น แคนจีน (Sheng) (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2540) แคนที่มีระบบเสียงและรูปร่างที่คล้ายคลึงกัน แคนเป็นเครื่องดนตรีที่ออกเสียงทั้งแนวทำนอง และประสมเสียง ประกอปไปด้วย แคน 7 แคน 8 และ แคน 9 ภาคอีสานใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกรรม หรือประกอบการขับร้อง และการแสดงหมอลำ เพื่อความบันเทิง

ประเภทของแคน ถ้าจัดแบ่งออกเป็นประเภท ตามลักษณะการใช้งาน เพื่อการบรรเลงประกอบการขับร้อง ขับลำ และการประสมวงเป็นวงดนตรีแล้ว ก็อาจแบ่งได้ 3 ประเภท คือ

แคนเดี่ยว คือแคนที่ใช้เป่าบรรเลงตามลำพังแต่เพียงเต้าเดียวโดยมากจะใช้เป่าประสานเสียงประกอบกับการขับร้องหรือขับลำ ซึ่งภาษาอีสานเรียกว่า หมอแคน การเป่าแคนเพื่อประกอบการลำของหมอลำดังกล่าวนี้ จะใช้หมอแคนเป่าแคนเพียงเต่าเดียวเท่านั้น จึงจัดอยู่ในประเภทแคนเดี่ยวแคนเดียว หรือแคนที่เป่าเพียงคนเดียวนั้นอาจจะใช้แคนชนิดใดหรือขนาดใดก็ได้แล้วแต่ความสามารถเฉพาะตัวของผู้เป่าเป็นสำคัญ เช่น อาจจะใช้แคนเจ็ด แคนแปด หรือแคนเก้าชนิดในชนิดหนึ่งก็ได้

แคนวง หรือแคนที่นำมาเป่าบรรเลงพร้อม กันหลายๆ เต้าโดยเป่า เป็นคณะหรือเป็นวงร่วมกัน มีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ เข้าร่วมบรรเลงด้วย ซึ่งแคนวงจะใช้แคนตั้งแต่ 6 เต้าขึ้นไป ถึง 12 เต้า กล่าวคือแคนวงขนาดเล็กใช้แคนเพียง 6 เต้า แคนวงขนาดกลาง ใช้แคนตั้งแต่ 8 ถึง 10 เต้า แคนวงขนาดใหญ่ใช้แคนถึง 10 เต้า จำนวนแคน ที่ประกอบกันเป็นแคนวงขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่เป็นจำนวนไม่ตายตัว และเคร่งครัดมากนัก เช่น อาจจะเพิ่มจำนวนแคนมากกว่าหรือน้อยกว่าก็แล้วแต่ความเหมาะสมในวาระที่ใช้ และอาจเอาเครื่องดนตรีอยู่มาประกอบในแคนวงก็ได้ เครื่องประกอบจังหวะที่ร่วมผสมวงเข้าด้วย เช่น ขลุ่ย หรือ ปี่ ซอด้วง ซออู่ ฉิ่ง ฉาบ กลอง หรือโทนรำมะนา เป็นต้น แคนวงนี้มักจะเป่าบรรเลงเพลงไทย เพลงไทยสากลทั้งเพลงลูกกรุงและลูกทุ่ง นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงประกอบการละเล่นพื้นเมืองต่าง ๆ

แคนวงประยุกต์ เกิดขึ้นจากการพัฒนาวงแคนใน ปัจจุบัน โดยการนำเอาเครื่องดนตรีสากลต่าง ๆ มาผสมวงเล่นรวมกันกับวงแคน เช่น นำกลองชุด เบส กีตาร์ ออร์แกน หรืออิเล็กโทน เข้ามาบรรเลงร่วมด้วย และบางครั้งก็นำเอา หางเครื่อง มาเต้นประกอบการบรรเลงหรือการขับร้องนั้นด้วย ทำนองเพลงที่นำมาขับร้องหรือบรรเลง ก็ใช้จังหวะสากลจำพวก ดิสโก้, โซล, ช่า ช่า ช่า. ผสมกลมกลืนกันไป ทำให้มีรูปแบบเปลี่ยนไปจากเดิมมาก และปรากฏว่าเป็นที่นิยมมากกว่าแคนวงแบบดั้งเดิม หรือการแสดงหมอลำหมอแคนธรรมดาแบบดั้งเดิม วงแคนวงประยุกต์ นี้เข้าใจว่าจะเป็นการเลียนแบบวงดนตรีลูกทุ่ง ตามแบบของดนตรีทางตะวันตก แต่ก็ยังมีการใช้แคนเป็นหลักของวงดนตรี โดยเป่าบรรเลงคลอ ประสานเสียงคู่ไปกับนักร้องหรือหมอลำหน้าไมโครโฟนเมื่อต้องการคลายความรู้สึกของผู้ฟัง โดยการเปลี่ยนจังหวะให้ช้าลงสลับกันไป (สำเร็จ คำโมง, 2538) ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมและวัฒนธรรม

วัฒนธรรมดนตรีในภาคอีสาน แคนถือเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมไทย-ลาวในกลุ่มวัฒนธรรมหมอลำซึ่งครอบคลุมพื้นที่ภาคอีสานตอนบน ประกอบด้วย 20 จังหวัด ได้แก่ กาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา บุรีรัมย์ มหาสารคาม มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ศรีสะเกษ สกลนคร สุรินทร์ หนองคาย หนองบัวลำภู อำนาจเจริญ อุดรธานี อุบลราชธานี และน้องใหม่ บึงกาฬ แคนเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวลาวและชาวอีสานซึ่งใช้ในการเล่นสาวลงข่วง และใช้ในการแสดงของกลุ่มหมอลำ หมอแคนเพื่อเป็นมหรสพในงานบุญประเพณี ประกอบกับใช้ในพิธีกรรมศักดิสิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับความอุดม สมบูรณ์และการบำบัดรักษาเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต และค่านิยมทางสังคม

พิธีกรรมและบุญประเพณีของชาวจังหวัดชัยภูมิ ส่วนใหญ่พบว่ามักจะนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เช่น แคน พิณ กลอง มาใช้ในการบรรเลงประกอบงานบุญประเพณีต่าง ๆ และผู้ที่มาร่วมงานก็จะร่วมรำฟ้อนอย่างสนุกสนาน เพราะดนตรีพื้นบ้านอีสานช่วยทำให้ผู้เข้าร่วมงานเกิดความเร้าใจและมีอารมณ์คล้อยตามจังหวะในการฟ้อนรำ (สง่า พัฒนชีวะพูล, 2538) ซึ่งในปัจจุบันวงดนตรีที่ได้รับความนิยมที่นำมาบรรเลงในบุญประเพณีที่สำคัญของจังหวัดชัยภูมิ คือ พิธีบวงสรวงเจ้าพ่อพญาแล มักจะใช้ วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ โดยวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ เริ่มจัดตั้งวงมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 เป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีรูปแบบลักษณะพิเศษโดยใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักในการประกอบพิธีกรรม ขนาดของแคนมีความยาว 3.50 เมตร ซึ่งแคนบางตัวมี 2 ถึง 3 เต้า สมาชิกที่เป่าแคนมีตั้งแต่สิบคนขึ้นไปจึงเรียกการบรรเลงลักษณะนี้ว่า “วงแคนยาว” ในการบรรเลงเพลงประกอบพิธีบวงสรวง เริ่มแรกจะมีเป่าสะไนก่อน แล้วต่อลายเจ้าพ่อ เพลงมหาฤกษ์ แล้วเพลงบรรเลงที่มีความสนุกสนาน เพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ จึงมีความจำเป็นในด้านมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่มีความจำเป็นในการดำรงสืบทอดต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ

เพื่อศึกษาบทบาทของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ

วิธีการศึกษา

การศึกษาเรื่องวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ ผู้ศึกษาได้ดำเนินการศึกษา ดังต่อไปนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 แบบสังเกตไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) เพื่อสังเกตเพื่อสังเกตสภาพทั่วไปของวงวงแคนบ้านขี่เหล็กใหญ่

1.2 แบบสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 2 แบบดังนี้

1.2.1 แบบสัมภาษณ์มีโครงสร้าง (Structured Interview)

1.2.2 แบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview)

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวของเพื่อใช้อ้างผลการศึกษา ได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับวงแคน ความรู้เกี่ยวกับดนตรี ความรู้เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมของอีสาน และแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2. 2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามของวงแคนบ้านขี้เหล็กใหญ่ ได้จากการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมการสัมภาษณ์แบบแต่พื้นที่เจาะลึก (Indepth Interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

3. บุคลากรผู้ให้ข้อมูล

3.1 กลุ่มผู้รู้คือกลุ่มที่เป็นนักวิชาการทางด้านดนตรี ได้แก่ อาจารย์ทูลทองใจ ซิ่งรัมย์ (เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้าน) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.หิรัญ จักรเสน (เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน) ดร.พรสวรรค์ พรดอนก่อ (เชี่ยวชาญด้านศิลปะ และวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน) ดร.โสโชค สู้โนนตาด (เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน) อาจารย์สุทธิ เหล่าฤทธิ์ (ปราชญ์ชาวบ้าน)

3.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ นักดนตรี ซึ่งเป็นผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการสัมภาษณ์รูปแบบของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่

3.3 กลุ่มผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง สำนักงานวัฒนธรรม หน่วยงานภาครัฐและเทศบาล

4. สถานที่ทำการวิจัย คือ บ้านขี้เหล็กใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ

5. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลการวิเคราะห์นี้ใช้กระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพโดยศึกษาวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ แล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

ผลการศึกษา

จากการศึกษาวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ พบว่าประวัติความเป็นมาของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิได้แบ่งเป็น 3 ช่วงด้วยกัน คือ ยุคก่อตั้ง (พ.ศ. 2508 – 2511) ยุคการเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2511 – 2514) ยุคการพัฒนา (2514-ปัจจุบัน)

ประวัติความเป็นมาของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ



ภาพที่ 1 แผนภูมิประวัติวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ

ที่มา : ผู้วิจัย

1.1 ช่วงการก่อตั้ง วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิยุคแรก พ.ศ. 2508 – 2511 เป็นหนึ่งในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานของจังหวัดชัยภูมิ สมัยก่อนชาวบ้านที่เล่นดนตรีไม่สามารถรวมตัวกันได้ อาจารย์สุทธิ เหล่าฤทธิ์ และอาจารย์รุน วงศ์คำสิงห์ จึงชักชวนคนที่เล่นดนตรีได้มารวมตัวกันและบรรเลงร่วมกัน มีการซ้อมเพลงทุกเย็น เพื่อความเพลินเพลินและผ่อนคลายจากฤดูทำนา เริ่มแรกปี พ.ศ.2508 มีแคนอยู่เต้าเดียวมีการขับกล่อมบรรเลงอย่างสนุกสนานและได้มีสมาชิกมาร่วมจนกระทั่ง ปีพ.ศ. 2511 ได้เกิดเป็นวงดนตรีขึ้น ชื่อว่า วง พิณ แคน ซอ ได้มีโอกาสรับเชิญจากคณะกรรมการศาลเจ้าพ่อพญาแลให้ไปบรรเลงอยู่ที่ศาลเจ้าพ่อพญาแลบางครั้งได้รับค่าตอบแทน บางครั้งก็ไม่ได้รับค่าตอบแทน เพราะเล่นบรรเลงเพื่อความศรัทธาต่อดวงวิญญาณของเจ้าพ่อพญาแล (สุทธิ เหล่าฤทธิ์,2562;สัมภาษณ์)

1.2 ช่วงการเปลี่ยนแปลง วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิยุคที่สอง พ.ศ. 2511 – 2514 วงแคนชัยภูมิได้มีการเปลี่ยนแปลงจากวงเล็ก จนกลายเป็นวงใหญ่ ใช้แคนตั้งแต่ 10 เต้าขึ้นไป มีตั้งแต่ แคนหก แคนเจ็ด แคนแปด และแคนเก้า มีการผสมผสานเป็นวงแคนของอาจารย์สุทธิ เหล่าฤทธิ์ และสามารถนำมาใช้ในการบรรเลงในงานต่าง ๆ โดยหมอแคนจะต้องมีความสามารถที่จะถือแคนได้ต้องมีความอดทนในการประคองบรรเลงได้ตลอดลอดการบรรเลง การจัดตั้งวงแคนนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะอนุรักษ์มรดกอีสานไว้สืบทอดแก่ลูกหลานต่อไป จนได้รับการยอมรับจากประชาชน ชุมชน หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ของชาวจังหวัดชัยภูมิ อีกทั้งยังได้รับมอบหมายให้เป็นวงดนตรีประจำในการบวงสรวงเจ้าพ่อพญาแลมาโดยตลอด สมาชิกมีทั้งหมดประมาณ 20 คน และได้สั่งทำแคนที่มีแคนยาว 3.50 เมตร จนได้ขนานนามว่า “แคนยาวที่สุดในโลก” ชาวชัยภูมิจึงเรียกกันติดปากว่า วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ชัยภูมิ ซึ่งแคนยาวที่สุดในโลกนี้มีให้ชมใน

งานพิธีใหญ่ของจังหวัดชัยภูมิ เช่น งานบวงสรวงเจ้าพ่อพญาแล งานประจำปีของจังหวัดชัยภูมิ (สิริกร กำพลังฤทธิ์, 2558)



ภาพที่ 2 วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ

ที่มา : จากหนังสือ ประวัติเมืองชัยภูมิ สุทธิ เหล่าฤทธิ์ และคณะ

1.3 ช่วงการพัฒนา วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิยุคที่สาม พ.ศ. 2514 – ปัจจุบัน ในช่วงยุคสมัยนี้วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิได้มีการพัฒนาและการปรับเปลี่ยนจากวงพิณ แคน ซอ มาใช้แคนทั้งหมด แต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จเพราะเสียงแคนนั้นเสียงเบาเกินไป จึงกลับมาใช้การผสมวงระหว่าง พิณ แคน ซอ อีกครั้ง ต่อมามีการพัฒนาโดยการนำเอาเครื่องดนตรี พิณเบส และได้นำกลองหลายชนิดเข้ามาประสมวง เช่น กลองยาวหรือกลองหาง รำมะนา กลองเส็งหรือกลองกิ่ง เข้ามาพร้อมนำลำโพงขนาดเล็กต่อเข้าตัวแคนเพื่อเป็นเครื่องขยายเสียงแคนให้ดังมากขึ้น และในยุคนี้ได้มีสมาชิกเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ โดยเฉพาะผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรี พิณ แคน ซอ ได้ระดมพลกันมาร่วมเล่นร่วมบรรเลง และมีสมาชิกที่หลากหลายวัยมาร่วมวงเล่นด้วยกัน



ภาพที่ 3 วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ บรรเลงในพิธีบวงสรวงดวงวิญาณเจ้าพ่อพญาแล

ที่มา : ผู้วิจัย

ปัจจุบันวงแคนชัยภูมิได้มีการบรรเลงดนตรีในลักษณะเป็นวงแคนโดยใช้ แคนที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลกเป็นต้นกำเนิดแคนใหญ่ที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดชัยภูมิ มาโดยตลอดและได้มีการปรับเปลี่ยนพัฒนาอยู่อย่างสม่ำเสมอเพื่อที่จะดึงความสนใจของผู้ชมผู้ฟังทั้งหลาย มีทั้งแคน 1 เต้า, แคน 2 เต้า เป่า 2 คน, แคน 3 เต้า เป่าพร้อมกันได้ 3 คน, ผู้ชมผู้ฟังต่างประทับใจในความสามัคคีของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ โดยเฉพาะ แคน 3 เต้า เป่าพร้อมกัน 3 คน วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่มีการแสดงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ นำเสนอการแสดงในระดับจังหวัดเพื่อเผยแพร่ศิลป์วัฒนธรรมการแสดงแบบโบราณ บางโอกาสก็ได้รับเชิญให้แสดงเพื่อประชาสัมพันธ์ทางโทรทัศน์ แสดงในงานรับเสด็จพระบรมวงศานุวงศ์ที่เสด็จมาทรงงานและเยี่ยมเยือนพสกนิกรในจังหวัดชัยภูมิ มาโดยตลอด (สุทธิ เหล่าฤทธิ์, 2562) จนกระทั่งได้รับมอบหมายให้เป็นวงดนตรีประจำในการบวงสรวงเจ้าพ่อพญาแล เพื่อระลึกถึงคุณงามความดี ความศรัทธาต่อดวงวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อพญาแล เจ้าเมืองคนแรกของเมืองชัยภูมิ เพื่อใช้สืบสานขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของท้องถิ่นให้คงอยู่ตลอดไป



ภาพที่ 4 วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ ในขบวนแห่บายศรี บุญเดือนหก ของชาวจังหวัดชัยภูมิ
ที่มา : ผู้วิจัย

2. บทบาทของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของจังหวัดชัยภูมิ สภาพปัจจุบันของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมินั้น ส่วนใหญ่จะใช้แห่นำขบวนงานบุญ หรืองานประเพณี เช่น แห่บุญบั้งไฟ บุญกฐิน แห่ผ้าป่า แห่นาค และแห่ในเทศกาลสงกรานต์ร่วมกับการแห่พระรอบบ้านที่ปฏิบัติกันเป็นประจำทุกปี ที่สำคัญวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ยังได้รับมอบหมายให้เป็นวงดนตรี แห่นำขบวนบายศรี งานประจำปีบุญเดือนหก ของชาวจังหวัดชัยภูมิ ที่พร้อมใจกันจัดพิธีบวงสรวงและสักการะดวงวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อพญาแล เมื่อถึงเดือนหกของทุกปี ชาวชัยภูมิได้ร่วมกันจัดงานประเพณีบุญเดือนหก เพื่อระลึกถึงคุณงามความดี และความศรัทธาต่อดวงวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อพญาแล เจ้าเมืองคนแรกของเมืองชัยภูมิ เพื่อสืบสานขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของท้องถิ่นชัยภูมิ



ภาพที่ 5 วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ ในขบวนแห่บายศรี บุญเดือนหก ของชาวจังหวัดชัยภูมิ
ที่มา : ผู้วิจัย

วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ ยังได้รับการยอมรับจากประชาชน หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ให้เป็นวงดนตรีประกอบพิธีบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าพ่อพญาแล เจ้าเมืองคนแรกของเมืองชัยภูมิ เป็นประจำทุกปี



ภาพที่ 6 วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ บรรเลงในพิธีบวงสรวงดวงวิญาณเจ้าพ่อพญาแล
ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 1 สรุปรูปแบบของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ

วงดนตรี	ลักษณะการจัดวง	ลำดับเพลงที่ใช้ในการบรรเลง
วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ชัยภูมิ	ตำแหน่งที่ตั้งของการจัดวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ชัยภูมิ ผู้ร่วมบรรเลงทั้งหมด 24 คน เครื่องดนตรีที่ใช้ ได้แก่ 1 แคนเก้าใหญ่, แคนเก้ากลาง, แคนเก้า 1 ตัวมี 2 เต้า , พิณ , ซออู้, ขลุ่ยเพียงออ, กลองยาว, กลองตุ้ม, ฉาบเล็ก, โหม่ง, ฉาบใหญ่	เป็นลักษณะการบรรเลงดนตรีเพื่อแสดงความเคารพ และอัญเชิญเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย มาร่วมเฉลิมฉลองเพื่อความเป็นศิริมงคลแก่ผู้มาร่วมงานในพิธี ซึ่งประกอบไปด้วยเพลง มีดังนี้ เพลงมหาฤกษ์, เพลงคลื่นกระทบฝั่ง, เพลงนาคบริพัต, เพลงมอญดูดาว เพลงจีนโล้เรือ เพลงสวรรค์บันดาล, เพลงพม่ารำขวาน, เพลงเต้ยโขง, เพลงเต้ยพม่า, เพลงรำวงดาวพระศุกร์

ที่มา: ผู้วิจัย

แนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ทุก ๆ วันศุกร์จะมีการรวมตัวกัน หลังจากเสร็จภาระกิจจากงานประจำเพื่อมาซ้อมวงและทบทวนบทเพลง เพื่อความเพลินเพลิน ผ่อนคลายจากการทำงานประจำ และอีกแนวทางหนึ่งของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่เพื่อเป็นการอนุรักษ์ฟื้นฟู สมาชิกภายในวง หรือพ่อแม่พี่น้องลุงป้าน้าอา ท่านใดมีบุตรหลานที่สนใจทางด้านดนตรี พวกเขาเหล่านั้นจะพาลูกหลานมาฝึกฝนและเรียนรู้ไปด้วย เมื่อมีงานการแสดง หรืองานแห่ น้อง ๆ ที่มาฝึกฝนก็จะได้ออกงานด้วย ถือว่าเป็นกุสโลบายในการอนุรักษ์และฟื้นฟู ของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ



ภาพที่ 7 สมาชิกที่เป็นเด็กและเยาวชนของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ
ที่มา : ผู้วิจัย

ด้านปัญหาของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ ซึ่งประกอบไปด้วยผู้เล่นที่มีระดับอายุ และอาชีพที่แตกต่างกัน อีกทั้งในการบรรเลงในงานต่าง ๆ หมอแคนจะต้องมีความสามารถที่จะถือแคนได้ต้องมีความอดทนในการประคองการบรรเลงได้ตลอดการแสดง จึงมีความอดทนที่แตกต่างกัน นอกจากนี้เด็กและเยาวชนเมื่อเรียนจบจะต้องไปศึกษาต่อที่อื่น หรือทำงานมีครอบครัวจึงเป็นอีกปัญหาหนึ่งที่ทำให้ขาดการสืบทอดอย่างเห็นได้ชัด

สรุปและอภิปรายผล

วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่เป็นวงดนตรีพื้นบ้านประจำจังหวัดชัยภูมิ ซึ่งมีประวัติความเป็นมาแบ่งเป็น 3 ช่วงด้วยกัน คือ ยุคก่อตั้ง (พ.ศ. 2508 - 2511) ยุคการเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2511 - 2514) ยุคการพัฒนา (2514 - ปัจจุบัน) สมัยก่อนชาวบ้านที่เล่นดนตรีได้โดยมี อาจารย์สุทธิ เหล่าฤทธิ์ และอาจารย์รุน วงศ์คำสิงห์ ได้ชักชวนคนที่เล่นดนตรีได้มารวมตัวกันมาซ้อมบรรเลงแคน ทุกเย็น เพื่อความเพลินเพลินและผ่อนคลายจากฤดูทำนา เริ่มตั้งแต่ ปี พ.ศ.2508 แรกมีแคนอยู่เต้าเดียวมีการขับกล่อมบรรเลงอย่างสนุกสนานและได้มีสมาชิกมาร่วมด้วย จนกระทั้ง พ.ศ. 2511 ได้เกิดเป็นวงดนตรีขึ้น ชื่อว่า วง พิณ แคน ซอ มีสมาชิกทั้งหมดประมาณ 10 คน จึงเรียกกันว่า วงแคน วงแคนบ้าน

ขี้เหล็กใหญ่ได้มีการพัฒนามาเรื่อย ๆ จากวงเล็ก ๆ จนกลายเป็นวงใหญ่ ใช้แคนตั้งแต่ 1 ถึง 20 เต้าขึ้นไป มี แคนหก, แคนเจ็ด, แคนแปด, และแคนเก้า, ผสมผสานเป็นวงแคน อาจารย์สุทธิ เหล่าฤทธิ์ การจัดตั้งวงแคนเพื่อมีวัตถุประสงค์เพื่อที่จะอนุรักษ์มรดกอีสานไว้สืบถอดแก่ลูกหลานต่อไป ในช่วงยุคสมัยหนึ่งวงแคนชัยภูมิได้มีการพัฒนาและการปรับเปลี่ยนจากวงพิณ แคน ซอ มาใช้แคนทั้งหมด แต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จเพราะเสียงแคนนั้นเสียงเบาเกินไป จึงกลับมาใช้การผสมวงระหว่าง พิณ แคน ซอ อีกครั้ง

ต่อมาเมือประมาณพ.ศ. 2514 วงแคนชัยภูมิได้มีชื่อเสียงในเรื่องของแคนที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลกเป็นต้นกำเนิดแคนใหญ่ที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดชัยภูมิ จึงทำให้เกิดชื่อเรียกติดปากกันว่า “วงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่” และได้มีการปรับเปลี่ยนพัฒนาอยู่อย่างสม่ำเสมอเพื่อที่จะดึงความสนใจของผู้ชมผู้ฟังทั้งหลาย มีทั้งแคน 1 เต้า, แคน 2 เต้า เป่า 2 คน, แคน 3 เต้าเป่าพร้อมกันได้ทั้ง 3 คน, ผู้ชมผู้ฟังต่างประทับใจในความสามัคคี ของคน 3 คนที่เป่า แคน 3 เต้า โดยเป่าพร้อมกัน 3 คน นำบรรเลงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ และมีการนำเสนอการแสดงในระดับจังหวัดโดยแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงแบบโบราณ บางโอกาสก็ได้รับเชิญให้แสดงเพื่อประชาสัมพันธ์ทางโทรทัศน์ แสดงในงานรับเสด็จพระบรมวงศานุวงศ์ที่เสด็จมาทรงงานและเยี่ยมเยือนพสกนิกรในจังหวัดชัยภูมิมาโดยตลอด จนกระทั่งได้รับมอบหมายให้เป็นวงดนตรีประจำในการบวงสรวงเจ้าพ่อพญาแลเพื่อระลึกถึงคุณงามความดี ความศรัทธาต่อดวงวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อพญาแล เจ้าเมืองคนแรกของเมืองชัยภูมิ เพื่อใช้สืบสานขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของท้องถิ่นให้คงอยู่ตลอดไป สอดคล้องกับสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน (2542) กล่าวว่า แคนวง คือแคนที่จัดเป็นชุดสำหรับการบรรเลง เรียกว่า “วง” และเป่ากันเป็นคณะหรือเป็นวง มักจะมีลักษณะดังต่อไปนี้ 1)แคนวงเล็ก จะใช้แคนตั้งแต่ 6 แคนขนาดใหญ่ 2ดวง ขนาดกลาง 2 ดวง เล็ก 2 ดวง 2)แคนวงกลางมีแคน 8 ดวง และ 3) แคนวงใหญ่จะใช้แคนตั้งแต่ 12 ดวงขึ้นไป สำหรับแคนวงมักจะใช้เครื่องดนตรีคลอเสียงประกอบไปด้วยทำให้ไพเราะยิ่งขึ้น แคนวงนี้ต้องทำพิเศษเพราะต้องทำให้มีเสียงเท่ากัน เพราะฉะนั้นการจะทำวงแคนจึงต้องให้ช่างคนเดียวทำตลอดทั้งวงเพื่อจะได้เสียงแคนที่มีระดับเสียงเท่ากันทั้งวง

บทบาทของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ในวิถีวัฒนธรรมของชาวจังหวัดชัยภูมิ สภาพปัจจุบันของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมินั้น ส่วนใหญ่จะใช้ในการแห่นำขบวนงานบุญ หรืองานประเพณี เช่น แห่บุญบั้งไฟ บุญกฐิน แห่ผ้าป่า แห่นาค และแห่ในเทศกาลสงกรานต์ร่วมกับการแห่พระรอบบ้านที่ปฏิบัติกันเป็นประจำทุกปี ปัจจุบันวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ ยังได้รับการยอมรับจากประชาชน หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ให้เป็นวงดนตรีประกอบพิธีบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าพ่อพญาแล เจ้าเมืองคนแรกของเมืองชัยภูมิ และแห่นำขบวนพานบายศรี ในงานประจำปีบุญเดือนหกของชาวจังหวัดชัยภูมิ สอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ของพาร์สัน (Parsons) พาร์สันได้ให้ข้อสมมติเกี่ยวกับสังคมว่า การที่มนุษย์เข้าไปอยู่ในสังคมและสังคมมีการจัดระเบียบขึ้นนั้นเนื่องจาก

สมาชิกในสังคมมีความสมัครใจที่จะเข้าไปทำกิจกรรมต่าง ๆ ในสังคมนั้นกล่าวคือ บุคคลในสังคมมีคติความสมัครใจ (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข, 2552)

ลักษณะของการจัดวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ มีเครื่องดนตรีที่มาผสมในวง โดยมีวิธีการบรรเลงและมีหน้าที่ต่าง ๆ ดังนี้ แคนเก้าใหญ่ มี 2 ตัว เป่าสอดแทรกตามทำนองหลักของเพลง แคนเก้ากลาง มี 9 ตัว เป่าสอดแทรกตามทำนองหลักของเพลง แคนเก้า 1 ตัวมี 2 เต้า 2 ตัว เป่าสอดแทรกตามทำนองหลัก พิณ 2 ตัว ใช้ดำเนินทำนองหลัก ซออู้ 1 ตัว สีหยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา เป่าเก็บถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง ดำเนินทำนองกลองยาว ตีกำกับจังหวะหน้าทับ กลองตุ้มหรือกลอมรำมะนา ตีให้สอดสลับกับกลองยาว กำกับจังหวะหน้าทับ ฉาบเล็ก ตีข้างกระทบกัน หรือตี 2 ฝา เข้าประกบกัน มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าให้สอดคล้องเข้ากับทำนองเพลง ฉาบใหญ่ ตี 2 ฝาเข้าประกบกันตามจังหวะต่าง ๆ โหม่ง ตีตรงปุ่มด้วยไม้ตีตามจังหวะ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะห่างๆ ตำแหน่งที่ตั้งของการจัดวงแคนชัยภูมินั้นตำแหน่งที่ตั้งของวงจะอยู่ด้านซ้ายมือของอนุสาวรีย์เจ้าพ่อพญาแล สมาชิกร่วมบรรเลงทั้งหมด 24 คน

เพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่จังหวัดชัยภูมิ โดยส่วนใหญ่แล้วลักษณะการบรรเลงในแต่ละงานจะไม่แตกต่างกันเท่าไร ลำดับเพลงที่ใช้ในการบรรเลงจะเป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อแสดงความเคารพ และอัญเชิญเทวดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย มาร่วมเฉลิมฉลอง เพื่อความเป็นศิริมงคลแก่ผู้มาร่วมงานในพิธี ซึ่งประกอบไปด้วยเพลง มีดังนี้ เพลงมหาฤกษ์ เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงนาคบริพัต เพลงมอญดูดาว เพลงจีนโล้เรือ เพลงสวรรค์บันดาล เพลงพม่ารำขวาน เพลงเต้ยโขง เพลงเต้ยพม่า เพลงรำวงดาวพระศุกร์ หลังจากนี้ก็เป็นเพลงเบ็ดเตล็ด เช่น เพลงรำวง เพลงลอยกระทง เพลงช้าง เป็นต้น

แนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดวงแคนยาวบ้านขี้เหล็กใหญ่ทุก ๆ วันศุกร์จะมีการรวมตัวกัน หลังจากเสร็จภารกิจจากงานประจำเพื่อมาซ้อมวงและทบทวนบทเพลง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ ฟื้นฟู สมาชิกท่านใดมีบุตรหลานที่สนใจ พวกเขาเหล่านั้นก็พาลูกหลานมาฝึกฝนและเรียนรู้ไปด้วย สอดคล้องกับ พัทยา สายหู (2536) กล่าวไว้ว่า การคงอยู่และเกิดมีรวมถึงการปรับตัวทางวัฒนธรรมพื้นบ้านคือ แบบฉบับร่วมกันของกลุ่มชุมชนหรือสังคมชาวบ้านซึ่งเกิดขึ้นด้วยความรู้ความเข้าใจ ความสามารถสร้างสรรค์ ความพอใจ ค่านิยม ซึ่งปัจจัยทั้ง 4 นี้ร่วมกันจึงเกิดมีสิ่งที่เรียกว่า วัฒนธรรม เมื่อสิ่งทั้งหลายที่สร้างทำขึ้นมาใช้ร่วมกันสามารถสนองความต้องการความพอใจของกลุ่มตนได้ ภายใต้เงื่อนไขและสภาพการณ์ของชีวิตในกาลเทศะก็ดำรงอยู่ได้และจะอยู่ต่อไปตราบที่เงื่อนไขและปัจจัยทั้งหลายที่เกี่ยวเนื่องกันนั้นไม่เปลี่ยนแปลง

รายการอ้างอิง

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2540). ดนตรีเอเชียตะวันออก. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

พัทยา สายหู. (2536). **การเกิดและคงอยู่ของวัฒนธรรมพื้นบ้าน**. เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาศิลปินพื้นบ้าน (หมอลำ) ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.ขอนแก่น : ศูนย์วัฒนธรรมขอนแก่น.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. (2552). **สังคมไทย : ลักษณะการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนา.** ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน. (2542) กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย. ธนาคารไทยพานิชย์.

สง่า พัฒนชีวะพูล. (2538). **เจ้าพ่อพญาแล : ความเชื่อและพิธีกรรม.** ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สิริกร กำพลังฤทธิ์. (2558) **ปูมประวัติศาสตร์เมืองชัยภูมิ.** กรุงเทพฯ : เอกพิมพ์ไทย จำกัด.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2552). **เพลงดนตรีและการละเล่นในอุษาคเนย์.** กรุงเทพฯ: มติชน.

สำเร็จ คำโมง. (2538). **ดนตรีอีสาน : แคนและดนตรีอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง.** มหาสารคาม: ภาควิชาดนตรีและคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏมหาสารคาม.

สุทธิ เหล่าฤทธิ์. (2545). **ประวัติเมืองชัยภูมิ.** กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

_____. รองนายกเทศมนตรีเทศบาลชัยภูมิ. สัมภาษณ์, 8 ตุลาคม 2562.

แนวทางการปรับวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลปที่ใช้ในการประกวดประลองเพลงประเลงมโหรี

GUIDELINES OF MAHORI ENSEMBLE ARRANGEMENT OF THE COLLEGE OF DRAMATIC ARTS USING IN THAI GRAND ORCHESTRA COMPETITION

ทรงยศ แก้วดี*

Songyot Kaewdee*

บทคัดย่อ

การศึกษาแนวทางการปรับวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลปะที่ใช้ในการประกวดประเลงเพลงประเลง มโหรี โดยผู้ศึกษาได้การเก็บรวมรวมข้อมูลจากประสบการณ์ตรงของผู้ศึกษา และจากวีดิทัศน์ประกวดการบรรเลงขับร้องวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลปในรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” ตั้งแต่ พ.ศ. 2557- 2562 และได้ทำการวิเคราะห์ สรุปผลเชิงพรรณนา พบว่า ภาควิชาดุริยางค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป วางแนวทางในการฝึกซ้อมวงดนตรีไทยสำหรับเข้าประกวด 7 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การเข้าร่วมอบรมแนวทางการประกวดวงมโหรี 2) ครูต้องได้เพลงตามแนวทางที่กองประกวดส่งตัวอย่างมาให้ 3) คัดเลือกนักเรียนที่มีทักษะปฏิบัติดี มีไหวพริบ รับผิดชอบต่อหน้าที่ และเสียสละเวลาให้กับการฝึกซ้อม 4) แบ่งกลุ่มฝึกตามเครื่องมือ 5) ปรับวง 6) วิพากษ์การซ้อมโดยผู้เชี่ยวชาญ และ 7) ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะ นอกจากนี้ มีแนวคิดกลวิธีในการบรรเลงและขับร้องที่เป็นลักษณะเด่นของวง ดังนี้ 1) การบรรเลงเน้นท่อนแรกด้วยการตีแบบบังคับมือฆ้องวงใหญ่และทำนองหลัก ส่วนท่อนที่ 2 และ 3 ใช้การดำเนินทำนองทางเก็บเข้ามาในท่อนเพลงมากขึ้นตามลำดับ โดยยังคงทำนองหลักไว้ให้มากที่สุด และ 2) การขับร้องเน้นอักขระที่ถูกต้อง ร้องเต็มเสียง รวมถึงการเอื้อนแบบละเอียด และใช้ลักษณะการกระทบเอื้อนให้ชัดถ้อยชัดคำ

คำสำคัญ : วงมโหรี , การปรับวง

Abstract

Guidelines’ study of Mahori ensemble arrangement of the College of Dramatic Arts using in Thai Grand Orchestra Competition which the researcher collected data from the researcher’s direct experiences and video tapes of singing and Mahori ensemble competition of the College of Dramatic Arts in “Thai Grand Orchestra Competition” during 2014-2019 and then used an analysis and a descriptive summary found that. Thai Classical Music department of the College of Dramatic Arts directed guidelines to practice Thai music ensemble for competition which divided into 7 steps including, 1)

* ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

joining the seminar of guidelines in Mahori ensemble, 2) teachers must gain songs according to examples of hosting a competition, 3) selection students who had skillness, intelligence, responsibility and sacrifice to practice, 4) indicating the practice group according to instruments 5) ensemble arrangement 6) criticizing the practice by specialists, and 7) improvement follow as recommendation. In addition, concepts and techniques in accompaniment and singing which were outstanding characteristics of ensemble as follows: 1) accompaniment focus the first piece by beating with force hands of Khong Wong Yai, the main melody and then the second and third pieces which used rhythm of the increasing variation by the most maintenance with main melody, and 2) drawing voice with correct characters, belting together with an intensive drawing voice and then features with a distinct voice impact.

Key words: Mahori ensemble, Arrangement

บทนำ

“ดนตรี” จัดเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งที่มุนษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาเป็นเวลาช้านานจนเกิดเป็นที่สิ่งที่มีคุณค่าต่อชีวิตประจำวันของมนุษย์ในการผ่อนคลายและดื่มด่ำไปกับอารมณ์ของบทเพลงในทุกๆ ความรู้สึกด้วยรูปแบบของเสียง ซึ่งในการดำเนินชีวิตของคนไทย ดนตรีได้เข้ามามีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรม โดยเป็นสื่อกลางของกิจกรรมประเพณี ศาสนา ศิลปะ ตลอดจนเป็นสื่อกลางทางสังคมช่วยให้เกิดการรวมกลุ่มของคนในชาติ และสถาบันต่างๆ ของประเทศ (งานดนตรีส่งผลดีต่อสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างไร, 2562) ดังนั้นดนตรีไทยจึงถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่ถูกสร้างขึ้นมาตั้งแต่โบราณกาลถึงปัจจุบัน

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงรัชกาลที่ 4-7 หรือก่อน พ.ศ. 2475 ถือเป็นยุคเฟื่องฟูของดนตรีไทยที่นอกจากจะใช้ประกอบพิธีทางศาสนาแล้ว ยังถูกนำไปใช้เป็นสัญลักษณ์ของความมั่งมีและเป็นหน้าเป็นตาให้กับเจ้านาย ขุนนาง และเชื้อพระวงศ์ ซึ่งกลุ่มบุคคลเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญในการสนับสนุนและพัฒนาดนตรีไทยในรูปแบบต่างๆ ทั้งทำนองเพลง วิธีการบรรเลง ตลอดจนเครื่องดนตรีเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ฟังกลุ่มดังกล่าว (กฤษฎิ์ เลกะกุล, ม.ป.ป..) จากสิ่งนี้จึงทำให้เกิดวัฒนธรรมของการประชันดนตรีไทยวงต่างๆ และเห็นถึงรากวัฒนธรรมไทยที่เกี่ยวข้องกับการแข่งขันที่ทำให้รับรู้ถึงคุณค่าทางดนตรี และสัมผัสถึงเสียงเพลงแห่งการต่อสู้ที่เข้มข้นของดนตรีไทย อีกทั้งยังได้ยลฝีมือของนักดนตรีมืออาชีพที่แสดงศักยภาพและปฏิภาณไหวพริบของนักดนตรีในการบรรเลงรวมถึงความสามารถในการแต่งเพลงและปรับวงของผู้ฝึกซ้อมการบรรเลงและขับร้อง (กฤษฎิ์ เลกะกุล , 2560) จนเมื่อ พ.ศ. 2475 การประชันดนตรีไทยของศิลปิน นักดนตรีมืออาชีพค่อยๆ ลดลง จากดนตรีไทยที่เคยเป็นสัญลักษณ์การแสดงฐานะในสังคม ถูกแปรเปลี่ยนไปตามการเปลี่ยนแปลงการปกครองประเทศในระบบประชาธิปไตย และส่งผลให้ดนตรีไทยกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมควรแก่การอนุรักษ์และส่งเสริมในอยู่ในสังคมไทยให้ได้อย่างถาวร (อัสนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555, น. 8) ดังนั้น จึงมีการสอดแทรกดนตรีไทยเข้าไปอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนในสถานศึกษาต่างๆ ตั้งแต่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา มีทั้งการเรียนบังคับในหลักสูตร และกิจกรรมนอกหลักสูตรหรือการจัดตั้งเป็นชมรม (ทรงยศ แก้วดี, 2560, น. 1) และเกิดเป็นที่นิยมในการเรียนรู้มากขึ้น ทำให้การประชันดนตรีที่ถูกลดบทบาทลงในสังคมกลายเป็นการจัดประกวดดนตรีไทยที่มีไว้เพื่อนักเรียนนักศึกษา ที่เป็นนักดนตรีมือสมัครเล่นขึ้นมาทดแทน

วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นสถาบันการศึกษาขั้นพื้นฐานที่เป็นศูนย์กลางในการถ่ายทอดวิชาความรู้และทักษะดนตรีไทยทางวิชาชีพ ซึ่งการประกวดดนตรีไทยในหลายๆ รายการ เกิดคำถามขึ้นว่าทำไมวิทยาลัยนาฏศิลปจึงไม่จัดนักเรียนเข้าร่วมประกวดการแข่งขันดนตรีไทย ซึ่งสาเหตุหลักที่เป็นข้อถกเถียงของครู คณาจารย์ และบุคลากรในภาควิชาดุริยางค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ถูกแบ่งออกเป็น 2 ประการ คือ

1. เนื่องจากวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นสถาบันการศึกษาทางวิชาชีพด้านดนตรี และมีการฝึกทักษะอยู่เป็นประจำ ทำเกิดเป็นข้อได้เปรียบที่มากกว่าวงดนตรีโรงเรียนอื่นๆ ทำให้ในการแข่งขัน

เกือบทุกรายการจึงมีกฎการเข้าร่วมประกวดให้เป็นโรงเรียนในสังกัดกระทรวงศึกษาธิการเท่านั้น ซึ่งแต่เดิมวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นสถานศึกษาที่สังกัดในกรมศิลปากร และได้ย้ายมาอยู่กระทรวงวัฒนธรรมในปัจจุบัน จึงทำให้ไม่สามารถเข้าร่วมประกวดในรายการที่มีกฎข้อบังคับนี้ได้

2. ทางวิทยาลัยนาฏศิลป เห็นว่า ในการส่งวงดนตรีไทยเข้าประกวดในแต่ละรายการหากพลาดการได้รางวัล อาจก่อให้เกิดผลเสียต่อภาพลักษณ์ของสถาบันการศึกษาทางวิชาชีพทางด้านดนตรีไทยได้ จึงทำให้ที่ผ่านมาวิทยาลัยนาฏศิลปไม่ได้ให้ความสำคัญกับการประกวดดนตรีไทยเท่าที่ควร แต่เน้นไปที่การฝึกหัดและประสบการณ์จริงในการบรรเลงและขับร้องตามกิจกรรมทางประเพณี ศาสนา พิธีการ รวมถึงการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในการต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองทั้งในประเทศ และต่างประเทศมากกว่าการประกวด

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2557 วิทยาลัยนาฏศิลป เกิดแรงบันดาลใจในการสั่งสมประสบการณ์ของนักเรียน และเห็นว่ามีการประกวดหลายรายการที่ไม่มีกฎ ข้อบังคับห้ามวิทยาลัยนาฏศิลปลงแข่งขัน อีกทั้งปัจจุบันการศึกษาได้ก้าวเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 ในการมุ่งหวังให้ผู้เรียนได้เกิดการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง และส่งเสริมการแข่งขัน เพื่อเป็นการพัฒนาทักษะชีวิตเป็นหลักสำคัญ คณาจารย์ ครู และบุคลากรในภาควิชาดุริยางค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป เห็นว่า เป็นโอกาสที่ดีที่ทั้งครูและนักเรียน จะได้มีการพัฒนาและแสดงศักยภาพในการถ่ายทอด ฝึกซ้อมและการเรียนรู้ฝึกฝนตนเองอย่างเต็มความสามารถ อีกทั้งยังเป็นการเปิดมุมมองใหม่ๆ ในการแลกเปลี่ยนความรู้ของครูผู้สอน และนักเรียนด้วยกันเอง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเกิดประโยชน์ต่อด้านวิชาชีพทางดนตรีไทยเพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์และต่อยอดไปสู่ความเป็นนักดนตรีมืออาชีพในอนาคตได้ ดังนั้น วิทยาลัยนาฏศิลปจึงมีแนวคิดในการอนุรักษ์ สืบสาน สืบทอด รวมถึงส่งเสริมให้นักเรียนได้ออกสู่โลกกว้างเพื่อการเรียนรู้จึงได้เตรียมจัดตั้งวงดนตรีไทยเพื่อเข้าสู่เวทีการประกวดแข่งขันนับแต่นั้นเป็นต้นมา โดยใช้เวทีการประกวดรายการ **“ประลองเพลง ประเลงมโหรี” ที่เกิดจากความร่วมมือระหว่าง**กรมกิจการเด็กและเยาวชน กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ ร่วมกับศูนย์สังคีตศิลป์ ฝ่ายการประชาสัมพันธ์ ธนาคารกรุงเทพจำกัด(มหาชน) จัดทำโครงการส่งเสริมกิจกรรมดนตรีไทย ตามแนวพระราชดำริในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี โดยโครงการนี้ได้เริ่มดำเนินการครั้งแรกในปีพ.ศ. 2529 และดำเนินการมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน เพื่อส่งเสริมให้เยาวชนที่สนใจดนตรีไทย ได้เรียนรู้และพัฒนาทักษะการบรรเลงมโหรีอย่างถูกต้องตามแบบแผนที่ได้รับการสืบทอดมาจากโบราณาจารย์

วัตถุประสงค์

ศึกษาแนวทาง และบริบทที่ส่งผลให้วิทยาลัยนาฏศิลปได้รับรางวัลในการประกวด “ประลองเพลง ประเลงมโหรี”

วิธีการศึกษา

1. เก็บรวบรวมข้อมูลการประกวดแข่งขันดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป ในรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” ตั้งแต่ พ.ศ. 2557- 2562

2. รวบรวมข้อมูลจากประสบการณ์ตรงของผู้ศึกษา และวีดิทัศน์การบรรเลงขับร้องวงมโหรี ที่ใช้ในการประกวดรอบคัดเลือก และรอบชิงชนะเลิศ รวมถึงข้อเสนอแนะจากคณะกรรมการเพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการศึกษา

3. นำข้อมูลที่ได้มาทำการแบ่งประเด็นเพื่อใช้ในการอธิบายเป็นหัวข้อหลัก

4. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร วีดิทัศน์ และจากประสบการณ์ของผู้ศึกษาที่ได้ทำการปรับวงของวิทยาลัยนาฏศิลป เพื่อใช้ในการประกวด

5. สรุปผลของการศึกษา เป็นการบรรยายเชิงพรรณาตามหัวข้อหลักที่ต้องการนำเสนอ

ผลการศึกษา

จากการศึกษาแนวทางการปรับวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลปที่ใช้ในการประกวดประลองเพลง ประเลงมโหรี พบว่า วิทยาลัยนาฏศิลป ได้จัดวงดนตรีไทยเพื่อส่งเข้าประกวดในรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 จนถึง พ.ศ. 2562 โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับการส่งวงดนตรีไทยเข้าร่วมประกวดในรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี”

ปีที่ส่งประกวด	ประเภทถ้วย	เพลงที่ใช้ประกวดรอบชิงชนะเลิศ	ลำดับที่ได้	หมายเหตุ
พ.ศ. 2557	ข.	ตับวิวาหพระสมุทร 2 ชั้น	ลำดับที่ 1	
พ.ศ. 2558	ก.	แขกขาว 3 ชั้น	ลำดับที่ 3	
พ.ศ. 2559	ก.	-	-	ไม่ผ่านรอบคัดเลือก
พ.ศ. 2560	ก.	ตับขอมดำดิน 2 ชั้น	ลำดับที่ 1	
พ.ศ. 2561	ก.	แสนเสนาะ 3 ชั้น	ลำดับที่ 2	ได้ลำดับที่ 2 ร่วมกับโรงเรียนทุ่งสง และไม่มีลำดับที่ 1 ในการประกวดแข่งขัน
พ.ศ. 2562	ก.	ถวายพระพร 2 ชั้น	ลำดับที่ 1	

ที่มา: ผู้ศึกษา (2563)



ภาพที่ 1 การประกวด “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” พ.ศ. 2562

ที่มา: ผู้ศึกษา (2562)

จากตารางข้างต้น จะเห็นว่า ในการประกวดปีแรกของวิทยาลัยนาฏศิลป เริ่มต้นจากการเข้าร่วมประกวดในระดับถ้วย ข. เป็นอันดับแรก เนื่องจากการประกวดแข่งขันรายการ “ประลองเพลงประเลงมโหรี” เป็นการประกวดแข่งขันอันทรงคุณค่า และเป็นการประกวดชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ดังนั้นจึงมีเกณฑ์การแข่งขันที่ค่อนข้างรัดกุม และเป็นลำดับขั้นตอน กล่าวได้ว่า การแข่งขันประกวดรายการนี้วงดนตรีจากโรงเรียนที่เข้าประกวดแข่งขันจะต้องมีการเริ่มต้นจากถ้วย ข. และหากสามารถชนะเลิศการประกวดในถ้วย ข. จึงจะเลื่อนประเภทการแข่งขันขึ้นไประดับถ้วย ก. ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปสามารถคว้ารางวัลชนะเลิศในการประกวดแข่งขันถ้วย ข. ในปี พ.ศ. 2557 ทำให้ในปี พ.ศ. 2558 สามารถเลื่อนระดับไปประกวดแข่งขันในถ้วย ก. ได้ตามระเบียบที่ตั้งไว้



ภาพที่ 2 ถ้วยรางวัลพระราชทาน

ที่มา: ผู้ศึกษา (2557)



ภาพที่ 3 รางวัลชนะเลิศการประกวดประลองเพลง ประเลงมโหรี ประเภทถ้วย ข.

ที่มา: ผู้ศึกษา (2557)

จากนั้นในปี พ.ศ. 2558 – 2562 วิทยาลัยนาฏศิลป ได้เข้าร่วมประกวดในถ้วย ก. ซึ่งจะเห็นว่า วิทยาลัยนาฏศิลป ได้ผลการประกวดแข่งขันติดอันดับ 1 ใน 3 เกือบทุกปี ยกเว้นในการแข่งขันปี พ.ศ. 2559 ที่ไม่ผ่านการคัดเลือก เนื่องจากในการประกวดแข่งขันทุกครั้งจะมีการส่งตัวอย่างของบทร้องและทำนองเพลงที่จะใช้ในการประกวดแข่งขันเพื่อให้เพลงที่ใช้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่ด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปตีความในหลักเกณฑ์คลาดเคลื่อนทำให้ผิดกติกาของการส่งประกวดด้วยการตีรับร้องท้ายคำสุดท้ายแบบทางการแสดง จึงถูกตัดสินไม่ให้ผ่านเกณฑ์การคัดเลือกในครั้งนั้น ซึ่งนับว่าเป็นปีเดียวที่ผิดพลาด และหลังจากนั้นจึงมีการแก้ไขและระวังในเรื่องของกฎกติกาเพิ่มมากขึ้นกว่าเดิม เพื่อไม่ให้เสียสิทธิ์ในการส่งวงดนตรีไทยเข้าร่วมประกวดแข่งขันในรายการนี้ และสามารถคว้ารางวัลในปีต่อๆ ไปได้อีกครั้ง

จากประสบการณ์ของผู้ศึกษา ที่เป็นผู้ควบคุมวง ผู้ปรับวง และผู้ฝึกซ้อมวงดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปที่ผ่านมา 6 ปี ทำให้ทราบว่า ในการประกวดแข่งขันรายการนี้ ทำนองเพลงหรือบทร้องต่างๆ ที่ใช้ในการประกวดส่วนใหญ่เป็นไปในแนวเดียวกันทุกๆ วง เนื่องจากทางกองประกวดแข่งขันจะส่งคลิปตัวอย่างทั้งมือฆ้องทำนองหลัก และทำนองร้องให้กับทุกโรงเรียนที่เข้าร่วมประกวดแข่งขัน ดังนั้น ในเกณฑ์การตัดสินจึงเน้นไปที่ความถูกต้องของหลักการร้อง และแนวเพลงที่ใช้ในการประกวดแข่งขัน ส่วนเทคนิคต่างๆ ที่นำมาใช้อยู่ในดุลยพินิจของผู้ปรับวงว่ามีความเหมาะสมหรือไม่เพียงใด ซึ่งการปรับวงของวิทยาลัยนาฏศิลปในแต่ละครั้งที่เข้าประกวดแข่งขัน พบว่ามีการวางแนวทางในการขับร้องและการบรรเลงเพื่อใช้ในการประกวดแข่งขันรายการ “ประลองเพลงประเลงมโหรี” ตามลำดับดังนี้

1. ภาควิชาดุริยางค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป ได้เข้าร่วมอบรมแนวทางการประกวดวงมโหรี โดยส่งครูปี่พาทย์ ครูเครื่องสาย และครูนักร้อง เข้ารับการอบรม โดยรับฟังการอธิบาย และสาธิตวิธีการบรรเลงวงมโหรีให้ถูกหลักการ และถูกต้องตามแบบแผน และนำข้อมูลที่ได้จากการอบรมส่งต่อให้กับคณะครูภาควิชาดุริยางค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป

2. การส่งเข้าประกวดแต่ละครั้งจะมีการส่งคลิปตัวอย่างของการขับร้องและการบรรเลงจากทางกองประกวดแข่งขัน คณะครู อาจารย์ ภาควิชาดุริยางค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป จึงมานั่งฟังร่วมกันเพื่อให้รู้แนวทางการบรรเลง และนำไปปฏิบัติเองก่อนที่จะคัดเลือกนักเรียน โดยยึดทำนองหลักจากมือฆ้องวงใหญ่ที่ทางกองประกวดแข่งขันส่งมาให้เป็นหลักสำคัญ

3. ในการคัดเลือกผู้ขับร้องและผู้บรรเลง ครูผู้สอนในแต่ละเครื่องมือจะทำการคัดเลือกนักเรียนที่มีทักษะปฏิบัติดี มีปฏิภาณไหวพริบ และมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย ตลอดจนมีความทุ่มเทและเสียสละเวลาเพื่อฝึกซ้อมการขับร้องและการบรรเลง ประกอบกับดูความเหมาะสมของโจทย์เพลงที่ได้รับกับน้ำเสียงและแนวการบรรเลงของนักเรียน โดยจะสังเกตจากพฤติกรรมของนักเรียนจากในห้องเรียน และการได้รับมอบหมายให้ปฏิบัติราชการในงานต่างๆ ของทางวิทยาลัยนาฏศิลป

4. เมื่อคัดเลือกผู้ขับร้องและผู้บรรเลงได้ตามจำนวนที่ต้องการแล้ว จึงทำการต่อเพลงที่ได้รับจากทางกองประกวดแข่งขัน โดยได้ทำการแบ่งกลุ่มของเครื่องมือในการขับร้องและบรรเลง 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มปี่พาทย์ 2) กลุ่มเครื่องสาย และ 3) กลุ่มขับร้อง ซึ่งในแต่ละกลุ่มนักเรียนทุกคนจะทำการต่อเพลงเครื่องมือตามวิชาชีพของแต่ละบุคคล โดยครูจะเป็นผู้กำกับจังหวะให้ ทั้งนี้ทางคณะครูอาจารย์ ที่ต่อเพลงเห็นว่า การให้นักเรียนทุกคนได้ต่อเพลงตามเครื่องมือของตนเองนั้น จะส่งผลให้นักเรียนได้รู้จักทำนองเพลงในทุกช่วงมากขึ้น รวมถึงเป็นแรงผลักดันให้นักเรียนแต่ละคนเกิดความตั้งใจและพัฒนาฝีมือของตนเองให้เต็มความสามารถ ตลอดจนสามารถเปลี่ยนตำแหน่งในการบรรเลงได้ทุกในสถานการณ์ที่จะเกิดขึ้น

5. เมื่อครูผู้สอนแต่ละเครื่องมือได้ต่อเพลงให้กับนักเรียนทุกกลุ่มเสร็จเรียบร้อย จึงจัดค่ายดนตรีไทยเพื่อรวมวงในทุกเครื่องมือ และทำการปรับมือ ปรับวงเพื่อให้เกิดความกลมกลืนเหมาะสม และน่าฟังมากยิ่งขึ้น ซึ่งในการเข้าค่ายเพื่อปรับวงนั้น ครูผู้สอนจะวางตัวนักเรียนในทุกๆ เครื่องมือ และจะมีการสำรองตำแหน่งของเครื่องมือไว้อีกขั้นหนึ่ง โดยในการฝึกซ้อมจะมีการวนตำแหน่งของเครื่องมือที่วางไว้ ซึ่งจะปฏิบัติซ้ำๆ เช่นนี้ในทุกๆ รอบที่ฝึกซ้อม

6. จากการเข้าค่ายเพื่อปรับวง และฝึกซ้อมการขับร้องและบรรเลงเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงมีการเชิญผู้อำนวยการฯ และผู้เชี่ยวชาญด้านขับร้องและดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป เข้ามาวิพากษ์การขับร้องและการบรรเลงดังกล่าว เพื่อเสนอแนะและให้ข้อคิดเห็นในการปรับปรุงบางส่วนให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ในข้อเสนอแนะที่ได้รับนั้นหากมีข้อไหนที่เป็นอุปสรรคหรือทดลองปฏิบัติแล้วแต่เกินความสามารถของนักเรียน หรือเมื่อทดลองปฏิบัติแล้วเกิดผลเสียมากกว่าผลดี ได้มีการสนทนาและชี้แจงในเวลานั้นเพื่อหาแนวทางการแก้ไขและพัฒนาในด้านอื่นๆ ต่อไป



ภาพที่ 4 การฝึกซ้อม และการปรับวงมโหรีวิทยาลัยนาฏศิลป

ที่มา: ผู้ศึกษา (2560)

7. การปรับปรุงแก้ไข ตามข้อเสนอแนะของผู้อำนวยการฯ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านขับร้องและดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป รวมถึงได้ฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ และเกิดความมั่นใจในการขับร้องและการบรรเลง หากเป็นรอบคัดเลือกจะทำการบันทึกวีดิทัศน์เพื่อส่งทางกองประกวด แต่หากเป็นการประกวดแข่งขันรอบรองชนะเลิศ หรือรอบชิงชนะเลิศ จะทำการฝึกซ้อมในสิ่งที่แก้ไขไปตลอดจนกว่าจะถึงวันประกวดแข่งขัน

ทั้งนี้ จะเห็นว่า ในการฝึกซ้อม หรือฝึกฝนของนักเรียน ไม่ได้กล่าวถึงการไล่มือ หรือการวอร์มเสียงของนักเรียน เนื่องจากสิ่งเหล่านี้เป็นวินัยที่นักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป ต้องปฏิบัติด้วยตนเองเป็นประจำ รวมถึงฝึกฝนในห้องเรียนทุกวัน ดังนั้น สิ่งเหล่านี้จึงเป็นกิจวัตรประจำที่นักเรียนทุกคนต้องปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดในการพัฒนาไปสู่ความเป็นนักดนตรีมืออาชีพ



ภาพที่ 5 การฝึกซ้อม วงมโหรีวิทยาลัยนาฏศิลป

ที่มา: ผู้ศึกษา (2560)

ด้านวิธีการปรับวง ถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้วงดนตรีเกิดความสมบูรณ์ โดยได้แต่งตั้งครูผู้ปรับวง 1 คน ที่คอยควบคุมการขับร้องและการบรรเลงทั้งหมด ส่วนครูผู้สอนในแต่ละเครื่องมือจะคอยช่วยเสนอแนะ และช่วยแก้ไขจุดบกพร่องในบางช่วงที่เห็นสมควร ซึ่งการปรับวงนี้ส่วนใหญ่เน้น

ปรับแนวเพลงให้อยู่ในอัตราจังหวะที่เหมาะสม เช่น อัตราจังหวะ 2 ชั้น จะบรรเลงอย่างไรจึงจะให้เกิดความเหมาะสม เพราะบางครั้งนักดนตรีส่วนใหญ่เมื่อบรรเลงไปสักพักจะเกิดการเร่งจังหวะขึ้นด้วยความเพลิดเพลินสนุกสนาน ดังนั้น จึงต้องมีการคุมจังหวะให้อยู่ในอัตราคงที่ ให้ทุกๆ เครื่องมือมีจังหวะที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ฉะนั้นการฝึกซ้อมเข้าด้วยกันบ่อยๆ จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การบรรเลงเป็นไปในแนวเพลงเดียวกัน หากมีเครื่องมือใดเครื่องมือหนึ่งบรรเลงช้าหรือเร็วไปกว่ากันจะให้ปฏิบัติเช่นนั้นซ้ำ ๆ จนกว่าจะเกิดความพร้อมเพรียงกันตามแนวเพลงที่ผู้ปรับวงวางไว้ ส่วนการออกแบบกลวิธีในการบรรเลงผู้ปรับวงซึ่งเคยเข้าร่วมเป็นกรรมการแข่งขันในการประกวดแข่งขันดนตรีไทยในรายการอื่น ๆ เห็นว่า การบรรเลงทำนองในทุกท่อนเพลง หากใช้วิธีการบรรเลงตามหลักมือฆ้องวงใหญ่ที่ทางกองประกวดจัดส่งมาให้ทุกท่อน จะทำให้ดูเรียบง่ายและขาดอรรถรสในการฟัง ดังนั้น จึงได้นำการบรรเลงทางเก็บเข้ามาสอดแทรกอยู่ในทำนองเพลงท่อน 2 และ 3 โดยเพิ่มระดับของการใช้ทางเก็บไปตามลำดับ ทั้งนี้ ยังคงรักษาทำนองหลักของเพลงให้ครบกระบวน นอกจากนี้ ในการบรรเลงทำนองยังต้องคำนึงถึงความกลมกลืนของเสียงเครื่องดนตรีทุกชนิดที่อยู่ในวง โดยให้เสียงที่ออกมานั้นเกาะกลุ่มกันไม่ให้มีเสียงใดเสียงหนึ่งโดดเด่นไปกว่ากัน ตลอดจนเน้นการบรรเลงด้วยเสียงหนักเบาเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงของผู้ขับร้อง

อีกทั้งส่วนในการขับร้องได้มีการปรับการร้องของนักเรียนในส่วนของการรับร้อง และส่งร้องให้เหมาะสมและกลมกลืนไปกับเสียงของการบรรเลงทำนอง รวมถึงการเน้นออกเสียงอักขระที่ชัดเจนชัดถ้อยชัดคำ ตลอดจนกระแสเสียงที่เปล่งออกมาตรงเสียงกับแนวที่วางไว้ จะสังเกตว่า การรับร้องส่งร้อง ของวิทยาลัยนาฏศิลป นักร้องจะใช้เสียงเต็มทำให้เกิดความชัดถ้อยชัดคำ และที่เด่นชัดในทักษะการร้องคือ การใช้ลูกเอื้อนที่มีความละเอียดอ่อน มีการกระทบเสียงเอื้อน และการกำหนดลมหายใจที่ถูกที่ถูกจังหวะ นอกจากนี้ ส่วนสำคัญในการขับร้องเพลงไทย นักร้องจะต้องจำเสียงของดนตรีที่ตีรับ-ส่งมาให้อย่างแม่นยำ เพื่อที่จะปรับเสียงของตนเองให้กับเสียงดนตรีให้เกิดความสอดคล้องและกลมกลืนกัน ซึ่งจะแตกต่างจากวงดนตรีสากลที่ทุก ๆ เครื่องมือ จะหาบันไดเสียงเพื่อให้เข้ากับเสียงนักร้อง

จากแนวทางและกลวิธีในการปรับวงมโหรีของวิทยาลัยนาฏศิลป ส่งผลให้ในการประกวดแข่งขันแต่ละปีที่ได้เข้าร่วมการแข่งขัน วิทยาลัยนาฏศิลปสามารถคว้ารางวัล และได้รับคำชมจากคณะกรรมการในเรื่องของแนวเพลง วิธีการบรรเลง กลวิธีที่ใช้ และทักษะของนักดนตรี และนักร้อง ซึ่งทำให้เป็นขวัญและกำลังใจในการพัฒนาทักษะ รวมถึงนำข้อเสนอแนะมาปรับแก้ไขเพื่อฝึกซ้อมนักเรียนส่งเข้าประกวดในปีต่อ ๆ ไป



ภาพที่ 6 รางวัลชนะเลิศการประกวดประลองเพลง ประเลงมโหรี ประเภทถ้วย ก. ในปี พ.ศ. 2562

ที่มา: ผู้ศึกษา (2562)



ภาพที่ 7 ตัวแทนนักเรียนรับรางวัลพระราชทานชนะเลิศการประกวดประลองเพลง ประเลงมโหรี ประเภทถ้วย ก.

ที่มา: ผู้ศึกษา (2560)



ภาพที่ 8 ประกาศเกียรติคุณ นายทรงยศ แก้วดี เป็นผู้ปรับวงที่ได้รับรางวัลที่ 1

ที่มา: ผู้ศึกษา (2560)



ภาพที่ 9 นายทรงยศ แก้วดี เข้ารับรางวัลพระราชทานประกาศเกียรติคุณ “ผู้ปรับวง”

ที่มา: ผู้ศึกษา (2560)

นอกจากการได้รับรางวัลพระราชทานในการประกวดแข่งขันวงมโหรีแล้ว วิทยาลัยนาฏศิลป ยังได้รับรางวัลพระราชทานประกาศเกียรติคุณในการบรรเลงรับร้อง โดยได้รับรางวัลผู้ปรับวงชนะเลิศอันดับที่ 1 ซึ่งเห็นได้ว่า แนวทางต่างๆ ที่วางไว้อย่างเป็นระบบเพื่อใช้สำหรับการประกวดแข่งขันวงดนตรีไทยนั้น สามารถนำไปปรับใช้ได้ในทุกๆ ปี ทั้งนี้ แนวทางที่วางไว้ต้องอาศัยประสบการณ์ ความขยัน ความรับผิดชอบต่อหน้าที่ และการไม่หยุดนิ่งที่จะพัฒนาตนเองในการฝึกฝน และแสวงหาความรู้ของนักเรียน รวมถึงครูผู้สอนและผู้ปรับวงด้วย

สรุปและอภิปรายผล

จากประสบการณ์ตรงของผู้ศึกษาในการเป็นผู้ควบคุม ผู้ปรับวง และครูผู้สอนดนตรีไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป ตลอดจนการเป็นคณะครูผู้บุกเบิกและส่งเสริมการประกวดแข่งขันทางด้านดนตรีไทย เกิดเป็นแนวทางในการปรับวงของวิทยาลัยนาฏศิลป เพื่อใช้ในการประกวดแข่งขันรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” จนสามารถนำนักเรียนได้รับรางวัลพระราชทานมาเกือบทุกปีที่เข้าแข่งขัน จะเห็นว่า วิทยาลัยนาฏศิลป มีนักเรียนที่มีศักยภาพและมีความสามารถ พร้อมต่อการพัฒนาฝีมืออยู่ในมือเป็นทุนเดิม ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (สัมภาษณ์, กุมภาพันธ์ 17, 2563) โดยเปรียบรสดนตรีได้กับการปรุงอาหารที่มีวัตถุดิบที่ดีอยู่ในมือ ถึงการจะทำอาหารให้อร่อยต้องมีการปรุงให้รสชาติเกิดความเข้มข้น มีความกลมกลืน ที่ผู้บริโภคสามารถอยากกลับมาชิมความอร่อยอีกครั้ง ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป ได้ใช้แนวทางที่วางไว้อย่างเป็นระบบมามาเป็นขั้นตอนการปรุงรสในเรื่องของสุนทรียรสทางดนตรี ที่เน้นแนวการบรรเลงที่เรียบร้อย มีความไพเราะน่าฟัง ตลอดจนมีความกลมกลืนในเสียงเพลงทุกๆ เครื่องมือ และชวนน่าติดตาม น่าค้นหาในเสียงเพลงที่ได้รับฟัง

กลวิธีที่ส่งผลให้วิทยาลัยนาฏศิลป มีการบรรเลงและขับร้องที่จัดเป็นข้อได้เปรียบจากวงดนตรีอื่นๆ คือ

1. การมีแนวคิดในการออกแบบการบรรเลง โดยผสมผสานกับการออกแบบทำนองท่อนเพลงอื่นๆ ให้แตกต่างจากเดิมโดยยังอยู่ในกรอบของทำนองหลักอยู่ด้วยการบรรเลงท่อนที่ 1 บังคับมือตามต้นฉบับ ส่วนในท่อนที่ 2 จะใช้ทางเก็บเข้ามาผสมกับทำนองหลักทำให้มีลูกเล่นเพิ่มมากขึ้น และในท่อนที่ 3 จะเน้นแนวเพลงเร็ว ใช้วิธีดำเนินทำนองทางเก็บทุกเครื่องมือ เพื่อให้เกิดลีลาทางเสียงเพลง และเกิดความหลากหลายในอารมณ์เพลงยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับบทความของประสิทธิ์ ถาวร (2546, น.73) ที่กล่าวว่า พื้นฐานของดนตรี คือ การจดทำทำนองเนื้อแท้ของเพลงได้ จากนั้นสามารถที่จะแปลทำนองเพิ่มสีสันให้สวยงดงาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของแนวเพลง การสวมส่งสอดแทรก หลอกล้อ ล้วงลัก หรือโฉบเฉี่ยว แต่สิ่งที่เน้นเป็นพิเศษคือ การใช้เสียงและกลอนให้เกิดอารมณ์ต่างๆ อันเป็นหัวใจสำคัญของดนตรีที่เพราะ คือ ทางเพลง ดังนั้น การออกแบบวิธีการบรรเลงของวิทยาลัยนาฏศิลปจึงได้นำแนวคิดข้างต้นนี้มาใช้ในการปรับแต่งทำนองเพลงให้เกิดลีลาทางอารมณ์เพลงโดยไม่ให้เสียอรรถรสของทำนองหลักของเพลงนั้น

2. วิธีการขับร้อง เน้นการออกเสียงที่มีอักขระที่ชัดเจน ชัดถ้อย และชัดคำ ตลอดจนการฝึกกำหนดลมหายใจให้ถูกช่องจังหวะ และการใช้ลูกเอื้อนที่มีความละเอียดอ่อน มีการกระทบเสียงเอื้อนที่ชัดเจน นอกจากนี้ต้องฝึกความแม่นยำและความเข้าใจในเสียงดนตรีเพื่อให้เกิดความมั่นใจและสามารถรับร้อง-ส่งร้อง ได้อย่างถูกต้อง ซึ่งมีความสอดคล้องกับความคิดเห็นของประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์, มีนาคม 5, 2563) ว่า ในการขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ นอกจากกระแสเสียงของผู้ร้องเป็นหลักสำคัญ สิ่งที่ผู้ร้องจะต้องเรียนรู้เพิ่มเติมคือ หลักการขับร้องเพลงไทย และวิธีการที่จะส่งเสริมให้เสียงของผู้ร้องมีความน่าสนใจและมีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น กล่าวคือ ผู้ร้องที่ได้รับการฝึกมาเป็นอย่างดี ต้องรู้จักและเข้าใจการออกเสียงที่หนักเบายาวสั้น มีการหายใจที่ถูกต้อง วางถ้อยคำเรียบร้อย ชัดเจนทั้งในเรื่องของการแบ่งสัดส่วนบทร้อง การสื่อความหมายให้ตรงตามวิธีอ่านโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน รวมถึงการรู้จักปรุงแต่งกลวิธีการขับร้องให้เข้ากับผู้ขับร้อง ซึ่งในส่วนนี้ครูฝึกซ้อมได้นำแนวความคิดดังกล่าวมาปรับใช้และหาจุดเด่นหรือเรียกว่าลักษณะพิเศษของผู้ขับร้องเพื่อหาวิธีการที่เหมาะสมกับผู้ขับร้องทำให้ในการประกวดแข่งขันในทุกๆ ปี ได้ผลตอบรับที่ดีจากคณะกรรมการในเรื่องของศักยภาพที่ดีของผู้ขับร้องอย่างเป็นประจำต่อเนื่อง

นอกจากนี้ บริบทอื่นๆ ที่นอกเหนือจากแนวทาง และกลวิธีในการบรรเลง ที่ส่งผลให้วิทยาลัยนาฏศิลป มีความพร้อมในการต่อเพลง และปรับวง คือ

1. ครู อาจารย์ และบุคลากร ของวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การต่อเพลง และการฝึกซ้อมเป็นไปอย่างราบรื่น และสามารถดูแลแก้ไขนักเรียนในทุกๆ เครื่องมือได้อย่างทั่วถึง เนื่องจาก วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นสถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนในด้านวิชาชีพทางดนตรีไทย ดังนั้น จึงมีครูและบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญ และชำนาญในแต่ละเครื่องมือ ทำให้การจัดการต่อเพลง การปรับมือ รวมถึงการหาจุดบกพร่องเพื่อแก้ไขในแต่ละเครื่องมือ เกิดความไว้วางใจและเป็นไปอย่างถูกต้องตามแบบแผนของเครื่องมือประเภทนั้น

2. ดังที่ทราบว่า วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นสถานศึกษาเกี่ยวกับวิชาชีพด้านดนตรีไทย นักเรียนส่วนใหญ่ที่เข้ามาศึกษาในสถานที่นี้จึงเป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทยเป็นทุนเดิม อีกทั้งในการคัดเลือกนักเรียนเข้าศึกษาต่อใช้เกณฑ์การคัดเลือกที่เป็นมาตรฐานค่อนข้างสูง ดังนั้น นักเรียนที่เข้ามาศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป จึงมีศักยภาพทางวิชาชีพด้านดนตรีไทยอยู่ในเกณฑ์ดี อีกทั้งเครื่องมือในการฝึกซ้อมมีให้เลือกใช้ครบครันทำให้ไม่เกิดปัญหาในเรื่องของอุปกรณ์หรือเครื่องดนตรีไม่เพียงพอต่อการฝึกซ้อม

3. ในการบรรเลงวงมโหรี ปัจจัยหนึ่งที่สำคัญในการบรรเลง คือ การคัดเลือกหัวไม้ที่ใช้ในการตี ซึ่งหัวไม้ที่ใช้บรรเลงในวงมโหรีจะมีความแข็งกว่าหัวไม้ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงวงมโหรีจะมีขนาดเล็กกว่าวงปี่พาทย์ไม้นวม เมื่อเวลารวมวงเข้ากับเครื่องสายเสียงที่ออกมานั้นจะมีลักษณะเบา ดังนั้นการใช้หัวไม้ที่แข็งจะทำให้เสียงของเครื่องดนตรีในกลุ่มปี่พาทย์มีความกลมกลืนเข้ากับเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสาย

ข้อเสนอแนะ (ถ้ามี)

ในประกวดดนตรีไทยรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” วิทยาลัยนาฏศิลป ได้ส่งนักเรียนเข้าประกวดแข่งขันในประเภทวงมโหรี และการบรรเลงเดี่ยว กับการขับร้องเดี่ยว ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับแนวทางการปรับวงมโหรีเพียงประเภทเดียว ดังนั้น หากมีโอกาสในการศึกษาต่อไป ควรมีการศึกษาเกี่ยวกับแนวทาง และกลวิธีในการประกวดการบรรเลงเดี่ยวและการขับร้องเดี่ยว เพื่อเก็บเป็นองค์ความรู้อันก่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจเพื่อนำไปแนวทางปฏิบัติตามต่อไป

รายการอ้างอิง

กฤษฎิ์ เลหะกุล, (ม.ป.ป.), **พัฒนาการดนตรีไทย หลัง พ.ศ. 2475**, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, สืบค้นจาก http://www.culture.go.th/culture_th/mobile_detail.php?cid=11&nid=3092.

_____. (25 มิถุนายน 2560). ระเบียงทัศน์ : จากโหมโรง “สู่การเมืองเหลืองแดงวัฒนธรรมแห่งการประชันในรัตนโกสินทร์. **BBC News. ไทย**. สืบค้นเมื่อ เมษายน 19, 2563, จาก https://www.bbc.com/thai/thailand-40397261.

งานดนตรีส่งผลดีต่อสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างไร, (2562). สืบค้นเมื่อ เมษายน 19, 2563, จาก https://carnaporto2011.com/งานดนตรีส่งผลดีต่อสังคม.

ทรงยศ แก้วดี. (2559). **เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงนกขมิ้น ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)**. วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ประคอง ชลานุภาพ. ข้าราชการบำนาญ. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2563.

ศิลปากร. กรม. (2546). **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) วันอาทิตย์ที่ 9 มีนาคม 2546**. กรุงเทพฯ: ไอเดียสแควร์.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปีพุทธศักราช 2557. สัมภาษณ์ 17 กุมภาพันธ์ 2563.

อัสนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). **ย้อนอดีตจากการประชัน...สู่การประชันดนตรีไทย**. ศิลปกรรมสาร, 7 (1), 101-113. สืบค้นจาก https://so05.tci-thaijo.org/ index.php/fineartstujournal/ article /view/235449/161793.

การประพันธ์เพลง ประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อะเมซิ่งร้อยเอ็ด”

MUSIC COMPOSITION FOR CREATIVE DANCING ART PERFORMANCE ON “AMAZING ROI ET”

ธรรมชาติ ถามะพันธ์*, ธวัชชัย ศิลปะโชค, บพิตร เค้าหัน*** และทิวาพร อรรคอำนวย******

Thammachat Thamaphan*, Thawatchai Sinlapachok, Bopit Khaohan***

And Tiwaporn Akkaamnuai******

บทคัดย่อ

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด อะเมซิ่งร้อยเอ็ด เป็นการแสดงในพิธีเปิดงานมหกรรมการจัดการศึกษาท้องถิ่นระดับประเทศ ครั้งที่ 11 ประจำปี 2562 ณ เทศบาลเมืองร้อยเอ็ด การแสดงมีอยู่สามช่วง คือ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ของดีเมืองร้อยเอ็ด โหวดร้อยเอ็ด ผู้เขียนได้รับโอกาสในการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงในครั้งนี้ ซึ่งในการประพันธ์เพลงต้องให้เพลงมีความสอดคล้องกับเนื้อหาของการการแสดง และต้องคำนึงถึงการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานที่ร่วมกับวงออร์เครสตร้าวงดนตรีสมัยนิยม เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงในรูปแบบของดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัย บทความนี้จะอธิบายแนวคิด กระบวนการประพันธ์เพลง การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อะเมซิ่งร้อยเอ็ด” ครั้งนี้

คำสำคัญ: ประพันธ์เพลง,การสร้างสรรค์ดนตรี,ประกอบการแสดง,เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

Abstract

The performance of creative dancing art on “Amazing Roi Et” was an opening show in the 11th national exposition of regional education management in 2019 at Roi Et municipality. It was 3 periods show which were the state guest welcome, products of Roi Et, and Roi Et Wode.The researcher had the chance to compose the performance’s songs that needed to be consistent to the story of the show, and to combine the local music with the orchestra and fashionable music in order to create music for the performance in form of contemporary local music. The article explained concepts, composing process, and creation of music for the creative dancing art performance on “Amazing Roi Et

Key words: Composing, creation of music, Accompany, Isan music instrument

*,**,***,****คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

Faculty of Education, Roi Et Rajabhat University

บทนำ

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด อะเมซิ่งร้อยเอ็ด เป็นการแสดงในพิธีเปิดงานมหกรรมการจัดการศึกษาท้องถิ่นระดับประเทศ ครั้งที่ 11 ประจำปี 2562 ระหว่างวันที่ 7 - 10 สิงหาคม 2562 ณ เทศบาลเมืองร้อยเอ็ด จัดแสดงเพื่อเป็นการต้อนรับแขกผู้เข้าร่วมงานทุกจังหวัดให้มีความรู้สึกเหมือนการบายศรีสู่ขวัญและทำให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงเรื่องราวของศิลปวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ความงามของสถานที่ท่องเที่ยว อาหาร เครื่องแต่งกายผ้าพื้นเมือง ตลอดจน สินค้าโอทอปต่าง ๆ ของจังหวัดร้อยเอ็ด ผ่านการสร้างสรรค์กระบวนท่าการเคลื่อนไหวทางร่างกายของนักแสดง และองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดง เช่น เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง การออกแบบเวที ผู้เขียนได้รับโอกาสในประพันธ์เพลง สร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งในการแสดงมีทั้งหมดสามช่วง คือ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ของดีเมืองร้อยเอ็ด โหวดร้อยเอ็ด บทความนี้จะอธิบายกระบวนการประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงเพื่อประกอบการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ครั้งต่อไป

<u>ขั้นตอนการสร้างสรรค์</u>

1.วิเคราะห์ ตีความเรื่องราวของการแสดง

ผู้สร้างสรรค์การแสดงได้ส่งเอกสารลำดับการแสดง (Cue sheet) ให้และอธิบายเรื่องราว เนื้อหา องค์ประกอบต่างๆในการแสดง ความยาวของการแสดทั้งหมดประมาณ 7 นาที ซึ่งสิ่งที่ผู้เขียนได้วิเคราะห์ตีความประเด็นต่างๆเพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง ดังนี้

1.1 รูปแบบของดนตรีที่ผู้สร้างสรรค์การแสดงต้องการ คือ ดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัย

1.2 ภาพรวมของความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดหลักของการแสดงกับอารมณ์ดนตรี

1.3 การกำหนดรูปแบบของเพลง (Form) ให้สอดคล้องกับความยาวของการแสดงในแต่ละช่วงซึ่งมีอยู่สามช่วง คือ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง 2.30 นาที ของดีเมืองร้อยเอ็ด 2 นาที และโหวดร้อยเอ็ด 2.30 นาที

2. การกำหนดรูปแบบวงดนตรี บันทึกเสียงเครื่องดนตรี

ในการประพันธ์เพลง สร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงชุด อะเมซิ่งร้อยเอ็ด ในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์การแสดงอยากให้ดนตรีประกอบการออกมาในรูปแบบดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัย โดยมีวงดนตรีพื้นบ้านอีสานบรรเลงร่วมกับวงออร์เครสตร้าและวงดนตรีสมัยนิยม แต่เนื่องด้วยข้อจำกัดของเวลาและงบประมาณในการจัดสรรให้มีการใช้วงออร์เครสตร้าเล่นจริงในการบันทึกเสียง จึงจำเป็นต้องมีการจำลองเสียงเครื่องดนตรีของวงออร์เครสตร้า (Orchestral mockup) ในคอมพิวเตอร์และบันทึกเสียงวงดนตรีจริงในส่วนของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานเท่านั้น

การประพันธ์เพลง

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด อะเมซิ่งร้อยเอ็ด ทางผู้สร้างสรรค์การแสดงได้ให้อิสระอย่างเต็มที่ในการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงเพียงแต่ยึดรูปแบบดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัยไว้เท่านั้น ผู้ประพันธ์จึงเริ่มวิเคราะห์แนวทางในการประพันธ์เพลงโดยเริ่มจากการเลือกประเภทของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานมาบรรเลงทำนองหลักและการใช้เสียงโอ่ของหมอลำประกอบเพื่อให้ได้สำเนียงดนตรีและบรรยากาศความเป็นอีสาน ตลอดจนการประพันธ์ทำนองให้ไพเราะจดจำง่าย สร้างสรรค์ดนตรีให้สนุกสนาน อลังการ ร่วมสมัย ซึ่งได้มีการกำหนดโครงสร้างของเพลง (Structure) และเนื้อดนตรี (Texture) ตามแนวคิดของการสร้างสรรค์ในแต่ละช่วงแสดงดังนี้

1. โครงสร้างของเพลง (Structure)

เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด อะเมซิ่งร้อยเอ็ดประกอบด้วย 3 ช่วงการแสดง แต่ละช่วงมีท่อนเพลง ดังนี้

1.1 ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

บทนำ (Introduction) ท่อน A a1,a2 ท่อน B และ หางเพลง (Coda)

1.2 ของดีเมืองร้อยเอ็ด

บทนำ (Introduction) Theme 1 Theme 2 Theme 3 Transition Theme 4 Transition Theme 5

1.3 โหวดร้อยเอ็ด
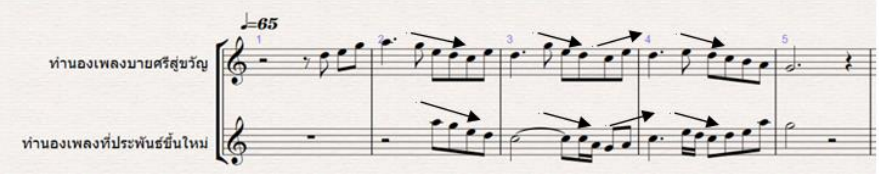
บทนำ (Introduction) Theme 1 Theme 2 Transition Theme 3 Transition Theme 4 Theme 5 Transition Theme 6 Finale

2. เนื้อดนตรี (Texture)
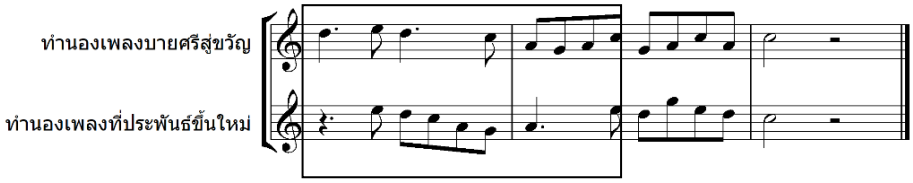
2.1 ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง

ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง แนวคิดหลักของการแสดงในช่วงแรก เป็นการเปิดความเป็นร้อยเอ็ดด้วยโหวดเนื่องด้วยเป็นเครื่องดนตรีประจำจังหวัดร้อยเอ็ด การบรรเลงของวงดนตรีแบบอีสานโบราณ มีเสียงโอ่ของหมอลำประกอบ ในการแสดงมีการฟ้อนแสดงออกถึงการทำบายศรีสู่ขวัญ เป็นการต้อนรับแขกกทุกจังหวัดที่มาร่วมงานชมการแสดง ผู้ประพันธ์ได้นึกถึงเพลงบายศรีสู่ขวัญ ซึ่งเป็นเพลงที่มีความไพเราะทำให้รับรู้ถึงความเป็นสิริมงคล ความดีงาม ความสบายใจ เพลงบายศรีสู่ขวัญถูกใช้ในการแสดงหรือบรรเลงดนตรีในงานมงคลต่างๆในทางภาคอีสาน ซึ่งลักษณะของวงดนตรีพื้นบ้านอีสานในสมัยก่อนมีเพียงโหวด แคน พิณ กลองตื้ง กลองหาง และฉิ่ง ฉาบ เท่านั้นที่ใช้ในการบรรเลง ในการประพันธ์เพลงท่อนนี้จึงได้มีการนำทำนองเพลงบายศรีสู่ขวัญมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลงในท่อนนี้
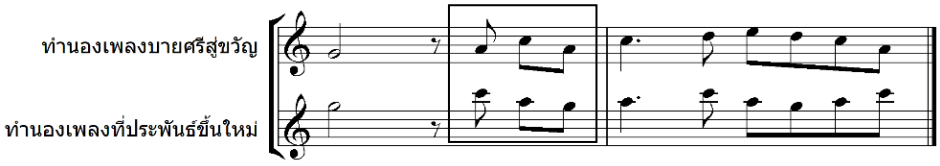
ตัวอย่างที่ 1 การเลือกใช้ทิศทางการเคลื่อนที่ของเพลงบายศรีสู่ขวัญมาเป็นหลักในการประพันธ์ทำนอง (Melodic Movement)
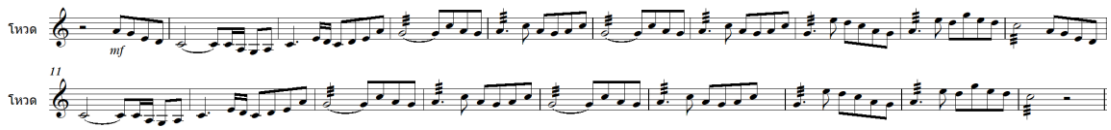


ตัวอย่างที่ 2 การนำสัดส่วนจังหวะทำนองเพลงบายศรีสู่ขวัญมาปรับเปลี่ยน (Rhythm change)



ตัวอย่างที่ 3 การเปลี่ยนระยะห่างของคู่เสียงในการดำเนินทำนอง (Interval change)



ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลักเพลงการแสดงช่วง ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง
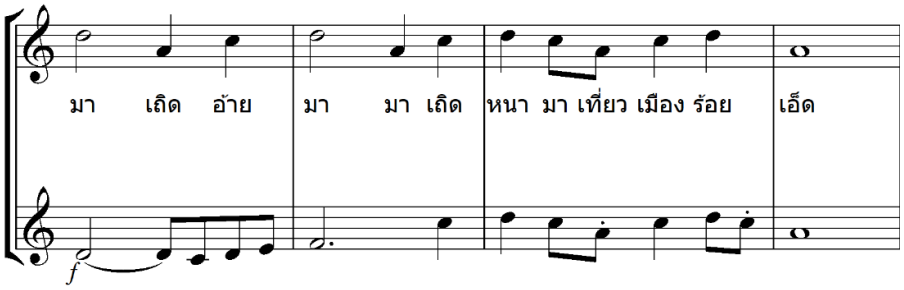


2.2 ของดีเมืองร้อยเอ็ด
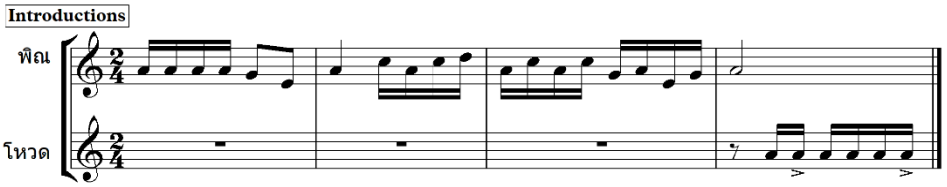
ของดีเมืองร้อยเอ็ด การแสดงในช่วงนี้จะสื่อถึงความยิ่งใหญ่ของจังหวัดร้อยเอ็ด เน้นให้เห็นความงามของสถานที่เที่ยวจังหวัดร้อยเอ็ด ทำให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงเรื่องราวของศิลปวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ของดีเมืองร้อยเอ็ด อาหาร เครื่องแต่งกายผ้าพื้นเมือง ตลอดจนสินค้าโอทอปต่างๆ การแสดงท่อนนี้เป็นช่วงกลางของการแสดงทั้งหมดสามช่วง ผู้ประพันธ์คำนึงแนวคิดหลักของการแสดงคือการนำพาอารมณ์ของผู้ชมการแสดงให้เข้าสู่ความตื่นตาตื่นใจ ประทับใจที่มาเมืองร้อยเอ็ด และยังคงจดจำทำนองเพลงในทุกๆท่อนเพลงในขณะที่รับชมการแสดงได้ จึงมีการเรียบเรียงดนตรีให้แตกต่างกันในแต่ละท่อนและยังคงความต่อเนื่องของอารมณ์ในการรับชมการแสดง เนื้อหาของเพลงวิมานร้อยเอ็ดได้อธิบายถึงอัตลักษณ์ของเมืองร้อยเอ็ดเป็นอย่างดีและดนตรีจากลายฟ้อนร้อยเอ็ดเพชรงามมีทำนองที่ง่ายต่อการจดจำ ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนย่อยของทำนอง (Motive) เพลงวิมานร้อยเอ็ด และดนตรีบทนำ (Introduction) ของลายฟ้อนร้อยเอ็ดเพชรงาม มาเป็นวัตถุดิบ

ในการสร้างทำนอง ผู้ประพันธ์ได้ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยฌพาะโหวดบรรเลงทำนองหลัก แคน พิณ บรรเลงทำนองสอดประสานในเวลาเดียวกัน และให้กลุ่มเครื่องสาย (String Instruments) บรรเลงเป็นเสียงประสาน (Harmony) และมี กลองชุด กีต้าร์เบสเป็นเครื่องประกอบจังหวะร่วมกับกลองตึ้ง กลองหาง ฉิ่ง ฉาบ เพื่อเพิ่มความสนุกสนานเร้าใจแต่ยังคงความเป็นดนตรีพื้นบ้านอีสาน
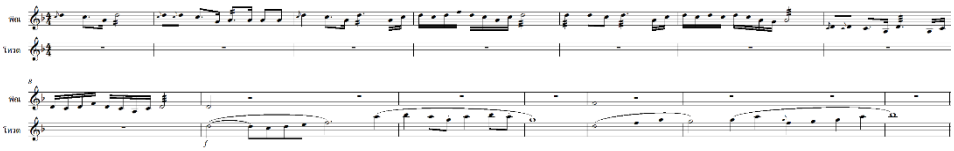
ตัวอย่างที่ 5 ของทำนองจากเพลงวิมานร้อยเอ็ด ประพันธ์โดย ครูสุดคนึง สุนาคราช โดยใช้วิธีการเปลี่ยนแปลงกระสวนจังหวะด้วยการย่อ (Diminution) และเปลี่ยนระดับเสียง
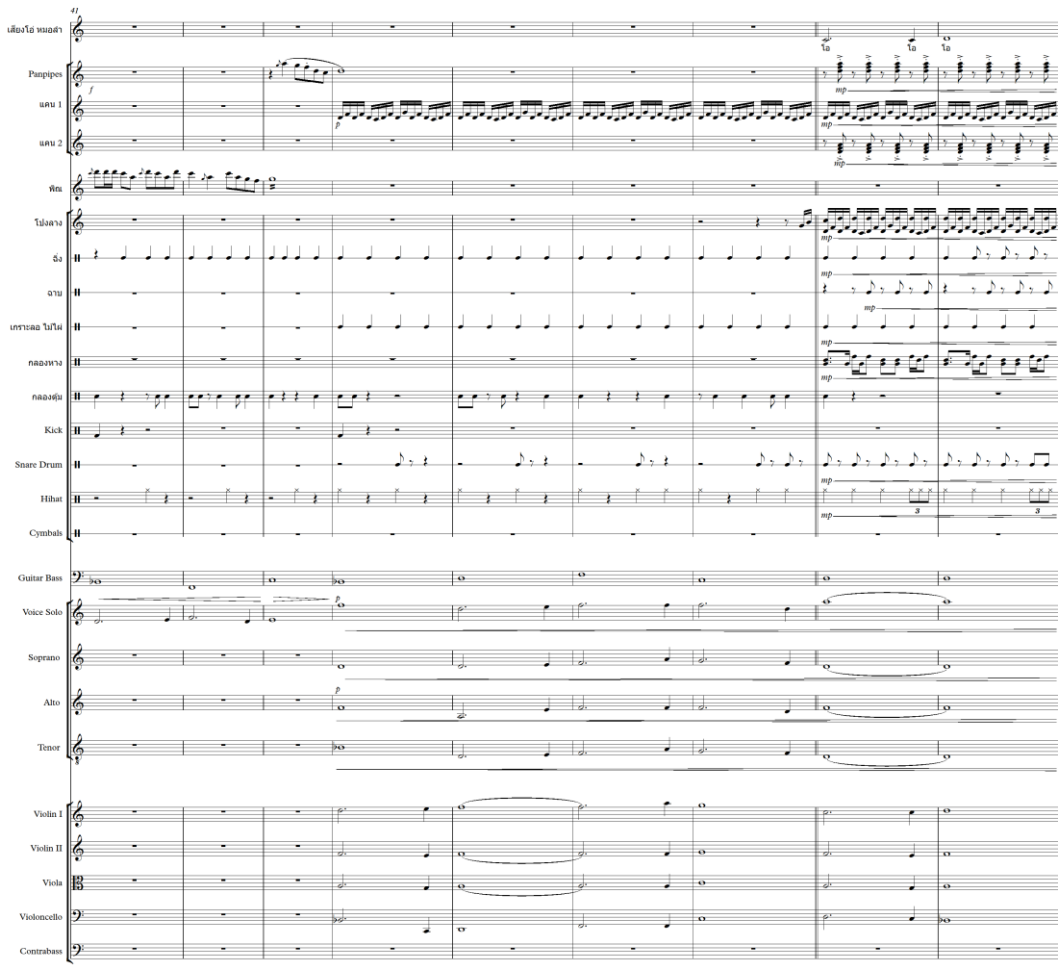


ตัวอย่างที่ 6 ทำนองดนตรีจากท่อน บทนำ (Introductions) ของลายฟ้อนร้อยเอ็ดเพชรงาม



ตัวอย่างที่ 7 ทำนองหลักเพลงการแสดงช่วง ของดีเมืองร้อยเอ็ด
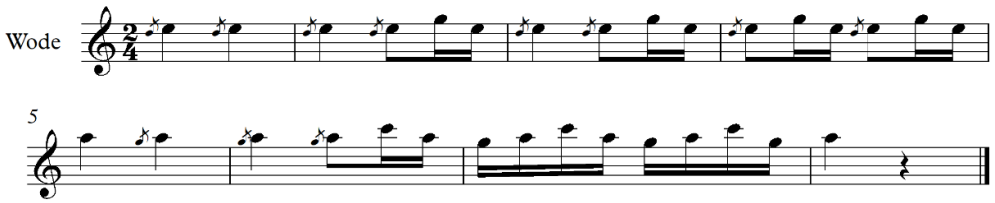


ตัวอย่างที่ 8 รูปแบบการผสมผสานวงดนตรี



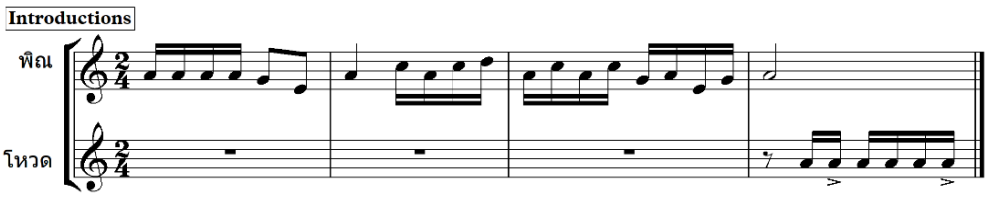
2.3 โหวดร้อยเอ็ด

เพลงการแสดงช่วงที่ 3 โหวดร้อยเอ็ด เป็นช่วงสุดท้ายของการแสดง แนวคิดหลักของการแสดงคือการแสดงออกถึงความยิ่งใหญ่ของโหวดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำจังหวัดร้อยเอ็ด กรอปกับจังหวัดร้อยเอ็ดได้สร้างหอโหวด ตั้งอยู่ที่สวนสมเด็จพระศรีนครินทร์ อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด แลนด์มาร์คแห่งใหม่ ที่ความสูงโดยรวม 105 เมตร มีทั้งหมด 35 ชั้น ซึ่งนับว่าเป็นการสื่อสารให้ทั่วโลกรู้จักโหวด การแสดงมีการออกแบบให้มีการถือโหวดแสดงท่าทางประกอบโดยนักแสดงประมาณ 50 คน ทางผู้สร้างสรรค์การแสดงอยากให้เพลงประกอบการแสดงมีเสียงโหวดบรรเลงร่วมกับวงออร์เครสตร้าและให้วงดนตรีสมัยนิยมบรรเลงเป็นเครื่องประกอบจังหวะร่วมกับกลองตึ้ง กลองหาง ในการประพันธ์เพลงจึงใช้โหวดเป็นหลักในการบรรเลงร่วมกับพิณและแคนโดยใช้ส่วนย่อยของทำนอง (Motive) จากลายสาวน้อยหยิกแม่และลายฟ้อยร้อยเอ็ดเพชรงามมาสร้างสรรค์ทำนองใหม่ในการบรรเลง และเพื่อดนตรีให้ดูยิ่งใหญ่อลังการจึงกำหนดให้วงออร์เครสตร้าบรรเลงเป็นเสียงประสาน (Harmony) และนำทำนองจากเพลงวิมานร้อยเอ็ดมาพัฒนาดัดแปลงให้กลุ่มนักร้องประสานเสียง (Chorus) ร้องเป็นเสียง “โอ่” ไปพร้อมกับการบรรเลงโหวด
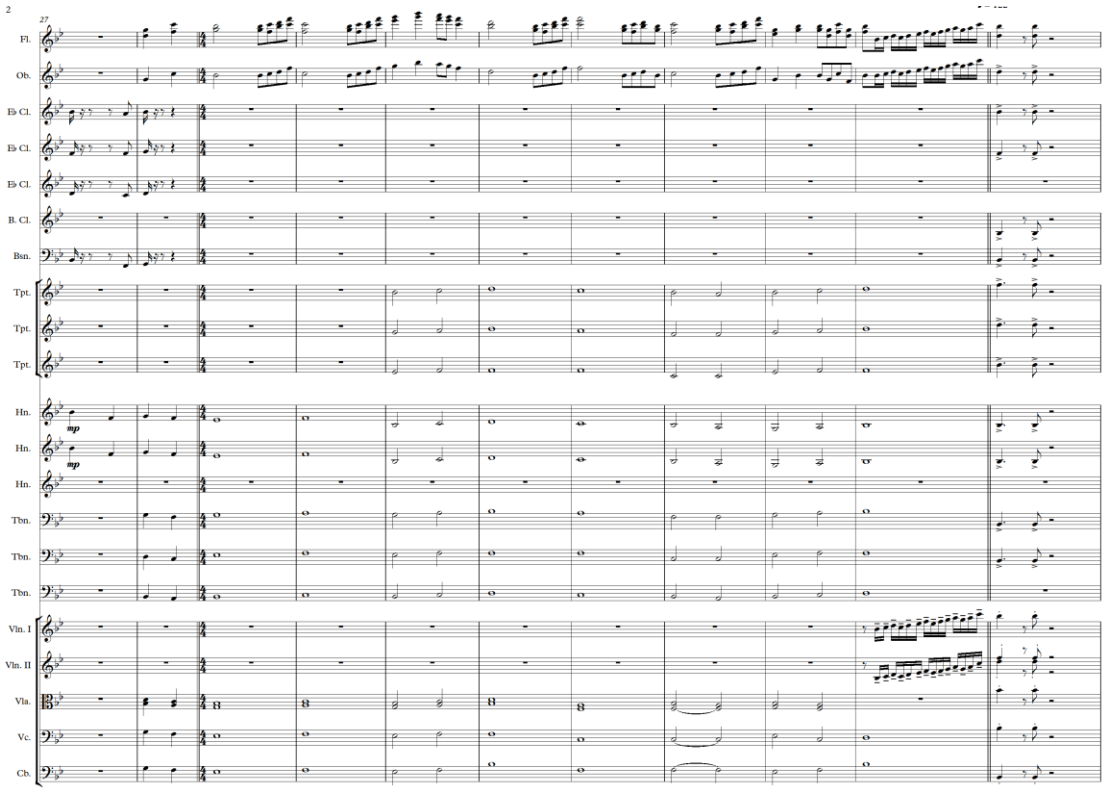
ตัวอย่างที่ 9 ส่วนย่อยของทำนอง (Motive) จากลายสาวน้อยหยิกแม่
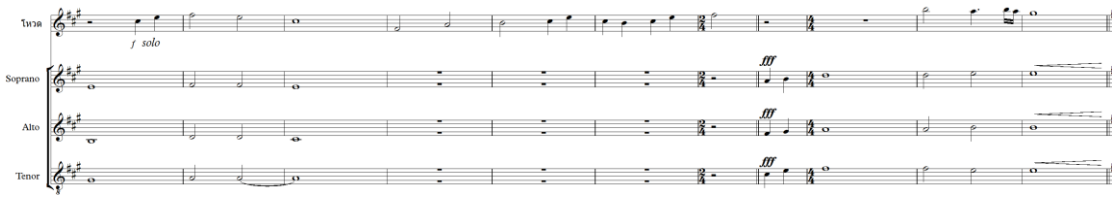


ตัวอย่างที่ 10 ทำนองดนตรีจากท่อน บทนำ (Introductions) ของลายฟ้อนร้อยเอ็ดเพชรงาม
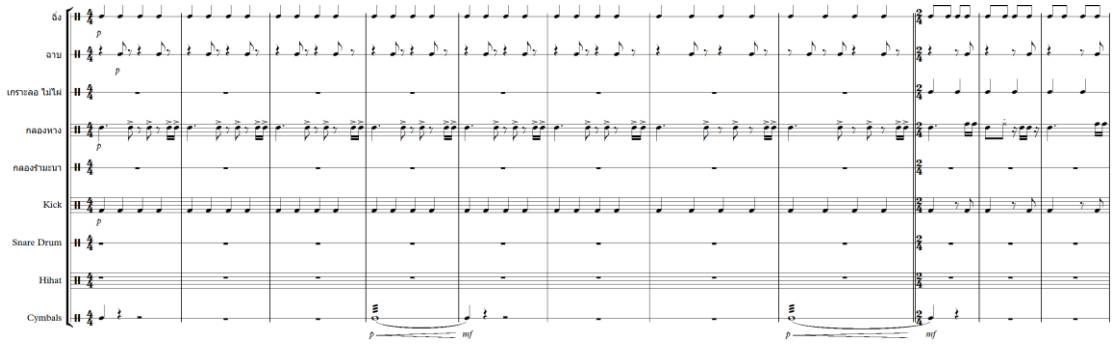


ตัวอย่างที่ 11 วงออร์เครสตร้าบรรเลงเป็นเสียงประสาน (Harmony)



ตัวอย่างที่ 12 กลุ่มนักร้องประสานเสียง (Chorus) ร้องเป็นเสียง “โอ่” พร้อมกับการบรรเลงโหวด



ตัวอย่างที่ 13 กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ



สรุปและอภิปรายผล

ในการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อะเมซิ่งร้อยเอ็ด” ในครั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้รับโอกาสและอิสระในการประพันธ์เพื่อใช้ในการประกอบการแสดง ซึ่งแนวคิดหลักในการประพันธ์เพลงครั้งนี้ เป็นการนำส่วนทำนองย่อย (Motive) ของเพลงบายศรีสู่ขวัญ เพลงวิมานร้อยเอ็ดลายฟ้อนร้อยเอ็ดเพชรงามและลายสาวน้อยหยิกแม่มาเป็นวัตถุดิบในการพัฒนาเป็นทำนองหลักของเพลงในแต่ละท่อน และคำนึงถึงการสร้างสรรค์ดนตรีในรูปแบบดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัย โดยให้ดนตรีพื้นบ้านบรรเลงร่วมกับวงออร์เครสตร้าและวงดนตรีสมัยนิยม

หลังจากที่ประพันธ์เพลงเสร็จสมบูรณ์เป็นที่เรียบร้อยและได้นำเสนอแก่ ผู้สร้างสรรค์การแสดงตลอดจนได้รับชมการแสดงพร้อมกับวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างเพลงกับองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง พบว่านอกจากองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงจะสมบูรณ์แล้ว เพลงยังเป็นอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญทำให้ผู้รับชมการแสดงเกิดความเข้าใจในเรื่องราวเนื้อหาของการแสดง มีอรรถรสในการรับชมเพิ่มมากยิ่งขึ้น

จากการสร้างสรรค์และประพันธ์ขึ้นนี้ ตรงกับความคิดสร้างสรรค์ ที่อธิบายโดย ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2546 : 2 – 13) สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดริเริ่มของมนุษย์ โดยแสดงถึงความสามารถพิเศษ โดยเฉพาะของสมองที่พยายามคิดให้แปลกและแตกต่างไปจากเดิม เพื่อนำไปสู่ความคิดใหม่ๆ และสนับสนุนแนวคิดของ สนทยา พลศรี (2533 : 127 – 129) โดยทฤษฎีของออกัส คองท์ กล่าวว่า สังคมมนุษย์ได้วิวัฒนาการมากจากการพยายามสะสมประสบการณ์ของตนที่สร้างสรรค์วัฒนธรรมขึ้นใช้ เพื่อปรับปรุงระบบสังคมให้มีความเจริญก้าวหน้า ดังเช่นผู้จัดทำได้นำเสนอ

การประพันธ์เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์นี้ขึ้น และหวังว่าการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “อะเมซิ่งร้อยเอ็ด” ในครั้งนี้จะเป็นแนวในการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงในครั้งต่อ ๆ ไป

รายการอ้างอิง

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. **ความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี. (2558). **ตับนกออร์เคสตรา**. ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ครูสำเร็จ คำโมง (2545). **วิชาการประพันธ์เพลง ภาคทฤษฎีและปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ : สำนักคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติสำนักนายกรัฐมนตรี 2545.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

_____. (2547). **อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงโดยณรงค์ฤทธิ์ธรรมบุตร**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลัญฉนะวัต นิมมานรตนกุล. (2551). **หลักการประพันธ์เพลง**. นนทบุรี **:** นิมมานรตนกุล

สนทยา พลศรี. (2533). **ทฤษฎีและหลักการพัฒนาชุมชน.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์,

กลวิธีการบรรเลง “จาเป๊ย” ในราชอาณาจักรกัมพูชา

INSTUMENTAL STRATEGIES OF “JA-PEI” IN KINGDOM OF CAMBODIA

ธัญญะ สายหมี*, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สุรพล เนสุสินธุ์*****

Thanya Saimee*, Chalermsak Pikulsri, Surapol Nesusin*****

บทคัดย่อ

จาเป๊ย หรือในภาษาเขมรคือ “จาเป๊ยดองแวง” เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดหนึ่ง ซึ่งสันนิษฐานว่า ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดียโบราณเมื่อเมื่อครั้งที่อาณาจักรฟูนันเจริญรุ่งเรือง ซึ่งเป็นยุคที่วัฒนธรรมอินเดียได้เริ่มลงหลักปักฐานในแผ่นดินในภาคพื้นชมพูทวีปคำว่า “จาเป๊ยดองแวง” สามารถแยกออกได้เป็นสองคำคือคำว่า “จาเป๊ย” ซึ่งเป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากคำว่า “กจฺฉโป, กุมฺโม, กุมฺมโก” ในภาษาสันสกฤต แปลว่ากระดองเต่ากับอีกคำคือคำว่า“ดองแวง” เป็นคำเขมรแปลว่า “ลำยาว” เนื้อหาของข้อมูลที่ได้มานี้ โดยผู้เขียนได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลในประเทศกัมพูชา โดยศึกษาขั้นตอนในการบรรเลงเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องครบถ้วน โดยต้องการนำเสนอประเด็นด้านกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีจาเป๊ย ซึ่งจะเน้นถึงการอธิบายลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี ชื่อเรียกของส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี ลักษณะท่าทางในการบรรเลง ตำแหน่งในการใช้นิ้วการกดสายหรือการดีดสาย รวมถึงการบรรเลงเพลงในขั้นพื้นฐานที่เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมของนักดนตรีชาวกัมพูชา

คำสำคัญ : จาเป๊ย, ราชอาณาจักรกัมพูชา, กลวิธีการบรรเลง

Abstract

Ja-pei or “Ja pei dong waeng” in Cambodia language is a type of ejected instrument, presumably influenced by ancient Indian culture during the time when the Funan Kingdom flourished. That was the era when Indian culture began to settle down in the land in the Indian subcontinent. The word “Ja-pei” can be separated into two words “Japei” is a derivation from the word “ Kojapo, Kumo, Kumko” in Sanskrit, meaning tortoiseshell. Another word is “ Dong Waeng” coming from Khmer meaning

* นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Ph.D. student, Music Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

** รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
Assistant Professor Dr. of Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Advisor

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
Assistant Professor Dr. of Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Co-Advisor

“ long body” . The content of this information obtained from the field visiting in Cambodia by studying the process of playing in order to obtain complete and accurate information. The issue of the instrument playing strategy which is a strum of a musical instrument that has ties with people in the Kingdom of Cambodia is presented. Physical description of the instrument, together with names of the various components of the instrument is emphasized. Playing styles including fingers’ position, line pressing or plugging Including basic music playing that is popular with Cambodian musicians is also presented.

Key words : Ja-pei, Kingdom of Cambodia, Instumental strategies

บทนำ

ประเทศกัมพูชาถือได้ว่าเป็นประเทศที่มีมรดกทางวัฒนธรรมเก่าแก่มานานนับพันปีสืบทอดจากสมัยพระนครจนถึงยุคปัจจุบัน ดังจะปรากฏได้จากทางสถาปัตยกรรมปราสาทต่าง ๆ เช่น ปราสาทนครวัด นครธม โดยวัฒนธรรมทางสิ่งปลูกสร้างเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอินเดียเป็นอย่างยิ่ง นอกจากวัฒนธรรมทางสถาปัตยกรรมแล้ววัฒนธรรมทางดนตรีก็เป็นอีกอย่างหนึ่งที่เล่าเรื่องราวความเป็นอารยธรรมของมนุษย์ได้เป็นอย่างดีทำให้ทราบถึงร่องรอยการรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดียกับอีกหลาย ๆ ชาติพันธุ์ ผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นพื้นเมืองดั้งเดิม พัฒนาจนเกิดเป็นวงดนตรีหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น “วงพิณเพียต” หรือวงปี่พาทย์ “วงมโหลรี” หรือวงมโหรี เหล่านี้หาได้มีความแตกต่างกัน หรือหากจะต่างก็คงต่างที่การเพี้ยนของการออกเสียงที่ต่างกัน แต่รูปแบบองค์รวมหาได้แตกต่างกันแต่อย่างใด หรือแม้กระทั่งลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้ ก็ยังมีลักษณะคล้ายคลึงกันจนแทบแยกจากกันไม่ได้ มีความเป็นเครือญาติกันไปหมด และมีหลากหลายเครื่องดนตรีมากเช่นกัน โดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมทางดนตรีในกัมพูชา

ราชอาณาจักรกัมพูชาเป็นประเทศมีวัฒนธรรมอันหลากหลาย ทั้งทางด้านวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ คล้ายคลึงกับประเทศไทย เช่นลักษณะการปลูกสร้างบ้านเรือนเพื่ออยู่อาศัย การดำรงชีพ รวมถึงทางด้านวัฒนธรรมทางดนตรี และวัฒนธรรมดั้งเดิมของผู้คนที่อาศัยอยู่ในกัมพูชานี้มีลักษณะคล้ายประเทศอื่น ๆ ได้แก่ประเทศไทย ลาว เวียดนาม จากหลักฐานทางโบราณคดีต่าง ๆ ทางสถาปัตยกรรมมากมายไม่ว่าจะเป็นปราสาทนครวัด นครธม และโบราณวัตถุที่ขุดค้นพบในสถานที่ต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมร่วมกันของกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในภาคพื้นอุษาคเนย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมทางด้านดนตรี เพราะในภาคพื้นทวีปแห่งนี้มีคุณลักษณะหลายประการที่บ่งชี้ว่าวัฒนธรรมทางดนตรี มีการพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน หรือเรียกได้อีกอย่างว่ามีการหยิบยืมวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีที่เน้นการบรรเลงคนเดียว หรือบรรเลงเดี่ยวเช่น เครื่องดนตรีจาเป๊ย และในวัฒนธรรมการบรรเลงจาเป๊ยในราชอาณาจักรกัมพูชาสามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเภทได้แก่

1) ประเภทการบรรเลงเดี่ยวหรือที่เรียกว่า “เจรียงจาเป๊ย” คือการบรรเลงดนตรีไปพร้อมกับการเล่าเรื่องหรือเล่านิทาน โดยนักดนตรีต้องแสดงปฏิภาณไหวพริบในการร้องควบคู่ไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี อีกทั้งกลอนที่นำมาร้องต้องใช้บทกลอนที่มีสัมผัสสำนวนโครงกลอนคล้องจองกันโดยอาศัยการด้นสดในการดำเนินเนื้อเรื่อง ในอดีตการที่ผู้คนจะหาความสุขรื่นเริงนั้นมักชุมนุมนั่งล้อมวงกันเพื่อเล่านิทานต่าง ๆ เช่น เรื่องสุวรรณสาม เรื่องประวัติศาสตร์ หรือเรื่องคติสอนคนในสังคม โดยใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นองค์ประกอบทางเสียง เพื่อคอยส่งเสริมให้เนื้อหาในการเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ที่นำเสนอนั้นมีความสนุกสนานยิ่งขึ้น หรือเรียกว่าใช้เสียงจาเป๊ย เพื่อเพิ่มอรรถรสในการฟังนั่นเอง ซึ่งการร้องไปด้วยและบรรเลงจาเป๊ยไปพร้อมกันนั้นเรียกว่าการ “เจรียง”

2) ประเภทที่มีการนำไปประสมในวงดนตรีอื่น ๆ ซึ่งในลักษณะนี้บทบาทหน้าที่ของจาเปียจะมีความแตกต่างจากประเภทแรก เพราะจาเปียจักกลายเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีนั้น ๆ เช่น นำไปประสมใน วงมโหรี วงอารักษ์ หรือวงจองได โดยพฤติการณ์คือบรรเลงทำนองเหมือนเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ตัวอย่างเช่นนำจาเปียไปประสมในวงมโหรีประกอบในงานแต่งงานหากวงมโหรีบรรเลงเพลงใดก็ตามจะเป็นก็ต้องดำเนินทำนองไปในทิศทางของเพลงนั้น ๆ เป็นต้น

วัตถุประสงค์

1) เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลง จาเปีย ในราชอาณาจักรกัมพูชา

วิธีการศึกษา

ในบทความนี้ผู้เขียนได้จำแนกเนื้อหาเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องที่นำเสนอ โดยแบ่งเป็นสารัตถะ 3 ประเด็นคือ 1) ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจาเปีย และลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี 2) หลักวิธีการในการบรรเลงจาเปีย 3) บทบรรเลงเพลงในการดีดจาเปีย ดังนี้

1) ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจาเปีย เครื่องดนตรีชนิดนี้ในประเทศไทยออกเสียงว่า “กระจับปี่” เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลปะ มหาลัยขอนแก่นได้กล่าวถึงประเด็นที่น่าสนใจ 2 ประเด็นคือ ประเด็นแรกการที่คำว่า “กระจับปี่” มาจากคำว่า “กัจฉปะ” และประเด็นที่สองคือการที่คำว่า “กัจฉปิ” เพี้ยนมาจากคำบาลีสันสกฤตว่า “กัจฉปะ”ซึ่งทั้งสองประเด็นที่ได้กล่าวมานั้นดูเน้นหนักไปในเรื่องของภาษาศาสตร์ แต่อีกประเด็นที่น่าสนใจที่นักวิชาการลืมคำนึงคือวัฒนธรรมแม่แบบที่อินเดียนำเข้ามาเผยแพร่ในชมพูทวีป และจากประเด็นหลังที่กล่าวมานี้ยังเพิ่มน้ำหนักถึงร่องรอยความเป็นมาของเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้อีกคือการที่พบเครื่องดนตรีชนิดนี้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติของอินเดีย เมืองกัลกัตตา รัฐเบงกอลตะวันตก ซึ่งถือว่าเป็นพิพิธภัณฑ์สะสมเครื่องดนตรีในสมัยต่าง ๆ ไว้หลายชนิด และยังปรากฏพบเครื่องดนตรีที่มีชื่อ “Kacchapi” หากเมื่อถอดอักษรเป็นไทยตามแบบราชบัณฑิตยสถานตรงกับคำว่า “กัจฉปิ” อีกทั้งรูปร่างหน้าตาของเครื่องดนตรีก็คล้ายกระจับปี่ไทยเป็นอย่างมาก (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2531, น.80)

“กัจฉปิ (Kacappi) เป็นคำอินเดียโบราณออกเสียงว่า “โคมุขะ” ต่อมาได้แผลงมาเป็นภาษาชวาว่า “กัจฉปิ” ซึ่งเป็นคำที่มีรากศัพท์เป็นภาษาบาลีว่า “กัจฉะปะ” ซึ่งแปลว่าเต่า และหากพินิจพิเคราะห์ดูลักษณะของเครื่องดนตรีชนิดนี้แล้วก็มีความคล้ายกระดองเต่า แต่ในภาษาของชาวเขมรจักเรียกว่า “จาเปียดองแวง” ซึ่งคำนี้ในความหมายของคนเขมรแปลเป็นไทยให้เกิดความเข้าใจแล้วหมายถึงกระดองเต่าที่มีด้ามยาว ซึ่งคำว่าจาเปียนั้นมีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤตว่า “กจฉป” แปลว่ากระดองเต่า และคำว่า “ดองแวง” เป็นภาษาเขมรแปลว่า “ด้ามยาว” หากนำทั้งสองคำมาสมาสกันแล้วจักออกเสียงว่า“จาเปียดองแวง” ซึ่งแปลว่า “กระดองเต่าที่มีด้ามยาว” (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2561, น.14)

อย่างไรก็ตามแนวความคิดของคำว่า “จาเป๊ยดองแวง” ในเชิงภาษาศาสตร์ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่มีเหตุผลนำมาประกอบเท่านั้น แต่สิ่งที่น่าสนใจคือเครื่องดนตรีประเภทนี้เป็นเครื่องดีดของเขมรที่สำคัญชนิดยิ่งที่ได้รับความนิยมจากนักดนตรีเพื่อนำมาประกอบการร้องเจรียงเป็นที่สุด ซึ่งการร้องเจรียงนี้เป็นวัฒนธรรมของชาวเขมรที่แพร่หลายทั้งบริเวณชายชอบประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นในแถบจังหวัดสุรินทร์ จังหวัดศรีสะเกษ จังหวัดบุรีรัมย์ เครื่องดนตรีชนิดนี้สันนิษฐานว่า ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดียโบราณเมื่อราวยุคอาณาจักรฟูนันเจริญรุ่งเรือง ซึ่งเป็นยุคที่วัฒนธรรมอินเดียโบราณได้เริ่มลงหลักปักฐานในแผ่นดินกัมพูชา ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ และชื่อเรียกเป็นภาษาเขมรของจาเป๊ยดองแวง มีลักษณะทางกายภาพทั่วไปดังนี้



ภาพที่ 1 ลักษณะทางกายภาพทั่วไปของจาเป๊ยดองแวง

ที่มา : ผู้วิจัย

ปรอแป คือ (หัวประดับส่วนปลายด้าม) เป็นส่วนที่อยู่ปลายสุดของจาเป๊ย ซึ่งสามารถประดับลวดลาย และแต่งให้มีความโค้งสวยงาม

ปรัวล๊วด (ลูกบิดสาย) เป็นส่วนที่ยึดสายทั้งสายเอก และสายทุ้ม โดยส่วนที่อยู่ด้านปลายสุดคือลูกบิดของสายทุ้ม ตำแหน่งตรงกลางคือลูกบิดของสายเอกเอาไว้สามารถปรับแต่งเสียง วัสดุที่นำมาทำลูกบิดขึงสายทำจากงาช้าง หรือไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พยุง

สาย (สายดีด) ในสมัยโบราณ มีทั้งแบบ 2 สาย และแบบ 4 สาย โดยทั้งสองแบบให้ผลลัพธ์ด้านมิติของเสียงที่เหมือนกันเพราะแบบ 4 สายใช้หลักการคือ 1 เสียงใช้ 2 เส้นดังนั้น 2 เสียงแบบ 4 สายจึงใช้ 4 เส้น ส่วนอีกแบบคือแบบ 2 สายทำหน้าที่เป็นเสียงเดี่ยวในการกำเนิดเสียง และจาเป๊ยจักมีลายเพื่อใช้ในการยึดหย่องหรือยึดนม เพื่อไม่ให้หย่องหรือนมเคลื่อนที่ไปมา แต่ปัจจุบันนำกาวมาปิดตายหย่องแล้ว ฉะนั้นสายที่ 3 ที่อยู่ด้านล่างของทั้งสองสายจึงมีไว้ประดับให้สวยงามเท่านั้น ปัจจุบันสายของจาเป๊ย มี 2 สาย มีชื่อเรียกดังนี้คือ สายที่เล็กและทำหน้าที่สร้างทำนองหลักเรียกว่า “สายแอก” หรือสายเอก และสายที่ทำหน้าที่เป็นเสียงกระทบให้เสียงทุ้มต่ำเรียกว่า “สายโก๋ว” หรือสายทุ้ม ในอดีตสายเหล่านี้ทำมาจากเส้นไหมฟั่นเป็นเกลียว แต่ในปัจจุบันใช้วัสดุอื่นทดแทนเช่น เชือกไนลอน หรือเส้นเอ็น เป็นต้น

ดอง (ลำคอ) ด้ามจับทำจากไม้ประดู่ หรือไม้ที่มีเนื้อแข็งเพื่อให้มีความแข็งแรงและทนต่อการขึงสายเพื่อยึดกับตัวกะโหลกเสียง

ขตุง (หย่อง) มีทั้งหมด 12 หย่องทำมาจากไม้เนื้อแข็ง หรือกระดูกสัตว์ มีขนาดแตกต่างกันเรียงตามลำดับเล็กใหญ่สูงต่ำ

เปรี๊ยะธรณี (ซุ้มยึดสาย) คือซุ้มทำหน้าที่ยกสายให้พ้นจากหย่องสายอื่น ๆ มีความสูงที่สุดเมื่อเทียบกับหย่องอยู่ในตำแหน่งแรกก่อนที่จะเริ่มนับจากหย่องหลักที่ 1

ซนเตียะ (กล่องเสียง หรือกะโหลกเสียง) มีลักษณะเป็นแผ่นไม้ขึ้นรูปประกบด้านหน้าและด้านหลังเพื่อขึ้นรูปให้คล้ายกระดองเต่า ทำจากไม้ต้นสมพง หรือต้นสาละ เพราะไม้เหล่านี้มีน้ำหนักเบาทำให้เกิดเสียงดังกังวาน

กิ่งก๊ัว (โต๊ะสายหลักยึด) ในภาษาเขมร “กิ่งก๊ัว” แปลว่ากบ ทำมาจากไม้เนื้อแข็งเช่นไม้ชิงชันหรือไม้ประดู่แล้วนำมาเหลาให้มีลักษณะเป็นทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า จากนั้นเจาะรูเพื่อให้สามารถร้อยสายได้

กระเจาะ (เล็บดีด) ใช้สำหรับดีดสาย หรือกรอสายให้เกิดเสียง ทำมาจากเขาสัตว์ควายเหลาให้เป็นแผ่นบาง ๆ ขนาดเท่านิ้วก้อย หรือใช้สายเอ็นเส้นใหญ่ถักขึ้นรูปให้มีลักษณะคล้ายเล็บยาว ๆ เพื่อทดแทนเขาควายก็ได้

รูซำเนียง (รูระบายเสียง) มีลักษณะเป็นรูขนาดที่อยู่กึ่งกลางของกะโหลกเสียงมีลักษณะเป็นรูขนาดเล็กประดับตกแต่งแกะสลักเป็นรูปดอกไม้เล็ก ๆ



ภาพที่ 2 “กระเจาะ” เล็บดีดใช้สำหรับดีดสายทำจากสายเอ็นถัก (ซ้ายมือ)
เล็บดีดที่ทำจากเขาควายยาวประมา 7 เซนติเมตร (ขวามือ)
ที่มา : ผู้วิจัย

2) หลักวิธีการในการบรรเลงจาเป๊ย

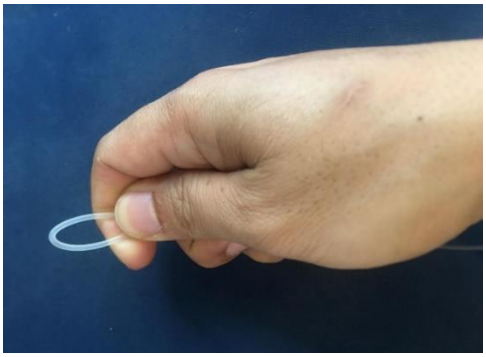
หลักการและวิธีการในการบรรเลงจาเป๊ย ผู้เขียนแบ่งออกเป็น 3 ประเด็นคือ

2.1) ขั้นตอนเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลง ซึ่งการเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลงนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างมากเพราะจะทำให้องค์ประกอบโดยภาพรวมของผู้บรรเลงไม่ว่าจะเป็นท่าทาง การจับ หรือการดีด เกิดความสง่างามขณะบรรเลง โดยขั้นตอนนี้เริ่มจากผู้บรรเลงนั่งพับเพียบให้ปลายเท้าทั้งสองข้างเก็บไปด้านขวามือ มือซ้ายประคองด้ามจาเป๊ยพอหลวม โดยให้อยู่กึ่งกลางระหว่างนิ้วโป้งและนิ้วชี้ ไม่บีบแน่นจนเกินไปเพราะจะทำให้การเปลี่ยนนิ้วขณะกดสายติดขัดได้ ส่วนมือขวาจับ เล็บดีดโดยใช้นิ้วชี้รองรับและใช้นิ้วโป้งบีบ และให้องศาหรือทิศทางของปลายหัวประดับส่วนปลายด้าม (ปรอแป) ขนานเป็นแนวระนาบเดียวกันกับพื้นดังภาพที่ 3



ภาพที่ 3 ท่าทางในการนั่งบรรเลงจาเป๊ยของ Mr. Sarath Pich
เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ในการบรรเลง จาเป๊ยแก่ผู้วิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย
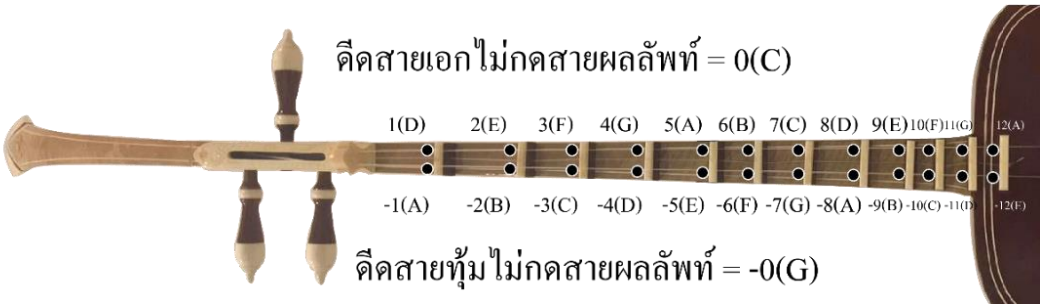
ส่วนการจับเล็บดีด (กระเจาะ) ให้ใช้มือขวาดีด โดยใช้นิ้วชี้รองและใช้นิ้วโป้งกดไว้ให้กระชับมือเพื่อเวลาดีด หรือกรอสาย จักได้ไม่หลุดออกจากนิ้วมือทั้งสอง



ภาพที่ 4 ลักษณะการจับเล็บดีดจาเป๊ย

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2) ขั้นตอนในการตั้งเสียงก่อนบรรเลงจาเป๊ย เนื่องจากจาเป๊ยเป็นเครื่องดนตรีที่มี 2 สายมีลักษณะเป็นการตั้งสายแบบคู่ 5 โดยวิธีการในการตั้งเสียงเริ่มจากสายเอก (สายแอก) ตั้งให้ได้ระดับเสียง C สัญลักษณ์ที่ใช้แทนคือเลขศูนย์ (0) และสายทุ้ม (สายโก๋ว) ตั้งให้ได้ระดับเสียง G สัญลักษณ์ที่ใช้แทนคือเลขสี่ (4) เมื่อเขียนระบบการไล่เสียงในแต่ละสายสามารถเขียนได้ดังนี้



ภาพที่ 5 ระบบเสียงของจาเป๊ยทั้ง 2 สาย

ที่มา : ผู้วิจัย

2.3) การฝึกดีดไล่เสียงจาเป๊ย ไม่ว่าเพลงใดก็ตามลักษณะการดีด มักบรรเลงด้วยการดีดลงก่อนเสมอ โดยวิธีการดีดไล่เสียงขั้นพื้นฐานผู้เขียนกำหนดสัญลักษณ์มีรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้

กำหนดให้สัญลักษณ์ ▲ แทนการดีดขึ้น (เพียงสายเอกสายเดียว)
กำหนดให้สัญลักษณ์ ▼ แทนการดีดลง
กำหนดให้สัญลักษณ์ “ช” แทนการกดด้วยนิ้วชี้
กำหนดให้สัญลักษณ์ “ก” แทนการกดด้วยนิ้วกลาง
กำหนดให้สัญลักษณ์ “น” แทนการกดด้วยนิ้วนาง
กำหนดให้สัญลักษณ์ “ ก ” แทนการกดด้วยนิ้วก้อย
กำหนดให้สัญลักษณ์ ∿∿∿ แทนการดีดกรอเสียง

กำหนดให้สัญลักษณ์ ⌒ แทนการดีดรูดนิ้วเพื่อเปลี่ยนเสียง

รูปแบบที่ 1) การดีดขึ้นลงเสียงเดียว รูปแบบการฝึกดีดไล่นิ้วเพื่อให้เกิดความชำนาญนั้น มีลักษณะเป็นการดีดพื้นฐานง่าย ๆ โดยวิธีที่ 1 นี้ คือการใช้นิ้วกดที่สายเอกในแต่ละเสียงจากนั้นให้ดีดขึ้นและลงสลับกันไปโดยการดีดขึ้นต้องดีดสายเอกสายเดียว แต่หากต้องการดีดลงจักต้องดีดสายทุ้มลงพร้อม ๆ กับสายเอกด้วย ดังตัวอย่างการดีดรูปแบบที่ 1 เสียงโด ดังนี้

ตารางที่ 1 ตัวอย่างการฝึกดีดไล่นิ้วสายเปล่าเสียง “โด” ไม่ต้องกดสาย สัญลักษณ์แทนเสียงคือ 0(C)

สายทุ้ม	-0	-0	-0	-0
สายเอก	- 0 - 0	- 0 - 0	- 0 - 0	- 0 - 0

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบที่ 2) คือการดีดขึ้นลงสามเสียง โดยวิธีที่ 2 นี้ คือการใช้นิ้วกดที่สายเอกในแต่ละเสียงโดยมีนิ้วชี้ - นิ้วกลาง -นิ้วนาง จากนั้นให้ดีดขึ้นและลงสลับกันไปโดยการดีดขึ้นต้องดีดสายเอกสายเดียว แต่หากต้องการดีดลงจักต้องดีดสายทุ้มลงพร้อม ๆ กับสายเอกด้วยวิธีการดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ตัวอย่างการฝึกดีดไล่นิ้วขึ้นลง 3 เสียงจากเสียง 0 ไปถึงเสียง 5

สายทุ้มดีดสายเปล่า	-0 -0	-0 -0	-0 -0	-0 - -0
สายเอก	- 0 1 2	- 1 2 3	- 2 3 4	- 3 4 5
การใช้นิ้ว	ช ก	ช ก น	ช ก น	ช ก น

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบที่ 3) คือการดีดไล่จากเสียงสูงมาเสียงต่ำโดยใช้ 4 นิ้ว วิธีนี้เป็นการฝึกเพื่อให้ผู้บรรเลงเกิดความชำนาญในการเปลี่ยนเสียงจากเสียงสูงมาเสียงต่ำซึ่งเริ่มจากนิ่วก้อยแล้วจบด้วยนิ้วชี้โดยใช้นิ้วก้อย - นิ้วกลาง -นิ้วนาง-นิ้วชี้ ดีดขึ้นลงสลับกันไปเรื่อย ๆ และต้องดีดสายเอกสายเดียวแต่ขณะเดียวกันดีดลงต้องดีดสายทุ้มไปด้วย ซึ่งผู้เขียนขอยกตัวอย่างเพื่ออธิบายการฝึกดังนี้

ตารางที่ 3 ตัวอย่างการฝึกดีดไล่นิ้วจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ 4 เสียง ตั้งแต่เสียงที่ 12 - เสียงที่ 7

สายทุ้มดีดสายเปล่า	-0 -0	-0 -0	-0 -0
สายเอก	12 11 10 9	11 10 9 8	10 9 8 7
การใช้นิ้ว	ก น ก ช	ก น ก ช	ก น ก ช

ที่มา : ผู้วิจัย

3) บทบรรเลงเพลงในการดีดจาเป๊ย

ประเภทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีจาเป๊ยบรรเลงในราชอาณาจักรกำพูชานั้นมีด้วยกัน 2 ประเภทคือ ประเภทที่บรรเลงเพื่อประกอบการร้อง หรือที่เรียกว่า “เจรียง” และประเภทที่บรรเลงร่วมในวงดนตรีต่าง ๆ ผู้เขียนจักขออธิบายเป็นลำดับดังนี้

3.1) ประเภทที่บรรเลงประกอบการร้องเล่าเรื่อง หรือที่เรียกเป็นภาษาเขมรว่า “เจรียงจาเป๊ย” คือการร้องเล่าเรื่องราวต่าง ๆ เป็นทำนองด้วยภาษาเขมรควบคู่หรือสลับการดีดจาเป๊ย โดยเนื้อหาของการร้องเจรียงเป็นการเล่าเรื่องบรรยายให้ผู้ฟังจินตนาภาพตามเนื้อหานั้น ๆ เช่นนิทานเรื่องสุวรรณสาม นิทานเรื่องพระกับหญิงสาว หรือเรื่องที่ต้องการเล่าถึงประวัติความเป็นมา รวมถึงเนื้อเรื่องที่เป็นนิทานปรัมปราแต่โบราณ โดยอาศัยเสียงของเครื่องดนตรีจาเป๊ยสร้างอรรถรสให้กับเนื้อหา เช่นหากเนื้อหาในตอนใดกล่าวถึงความตื่นเต้น น่ากลัว นักดนตรีก็จักบรรเลงเร็ว ๆ และดีดเน้นจังหวะของจาเป๊ยให้เร็วและดังขึ้น ส่วนเนื้อหาในตอนใดต้องการจะสื่อถึงความโศกเศร้าก็จักบรรเลงให้ช้าลงสลับกับร้องเอื้อนเสียงให้เป็นทำนอง ประเด็นที่สำคัญอีกอย่างคือหลักวิธีการคือบรรเลงจาเป๊ยมักนิยมบรรเลงเกริ่นด้วย “เพลงพักเจือย” ขึ้นก่อน (Intro) ซึ่งเพลงพักเจือยคือเพลงที่แสดงถึงการบ่งบอกว่าจะมีการละเล่นเจรียง หรือเป็นการเรียกให้คนเข้ามาร่วมรับชมรับฟัง จากนั้นเมื่อบรรเลงเพลงพักเจือยแล้วจึงจะเริ่มร้องเข้าเนื้อหาที่จะเล่าโดยเล่าเนื้อหานั้นสลับกับการดีดจาเป๊ยไปเรื่อย ๆ จากนั้นเมื่อเนื้อเรื่องเล่าใกล้จะจบ ซึ่งจักใช้เวลานานเพียงใดก็ตามถึงจะบรรเลงจาเป๊ยปิดท้าย โดยถือเป็นการจบกระบวนการร้องเจรียงจาเป๊ยในหนึ่งเรื่อง ในวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์รวมของบทเพลงที่เป็นประเภทบรรเลงประกอบการร้องเล่าเรื่อง หรือที่เรียกเป็นภาษาเขมรว่า “เจรียงจาเป๊ย” ในราชอาณาจักรกัมพูชาดังนี้

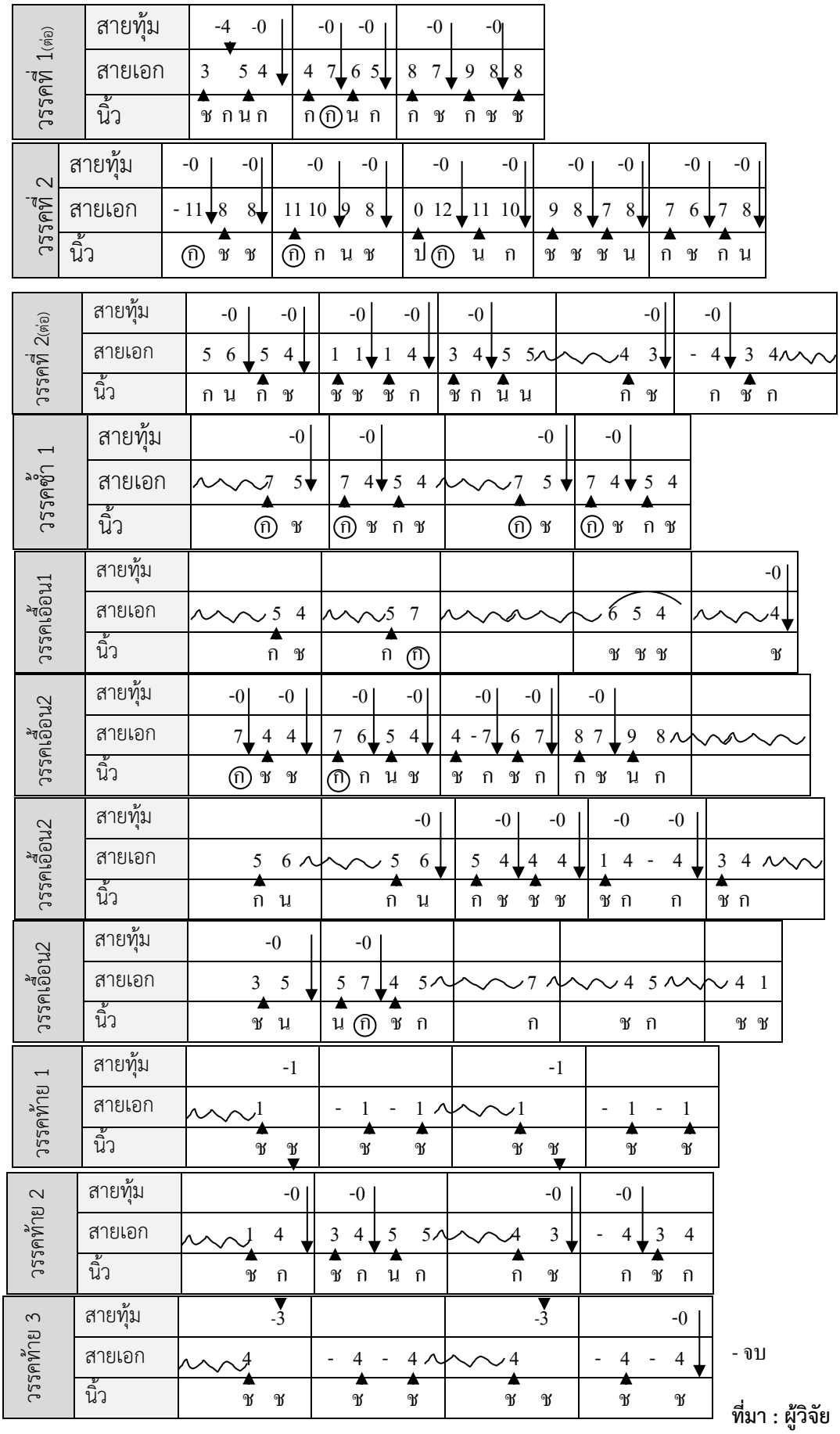
1. เพลงพักเจือย (เพลงเกริ่น)
2. เพลงรำลึกกรู (น้อมระลึกบุญคุณครู)

1. เพลงพักเจือย (เพลงเกริ่นไม่มีร้อง)

เพลงพักเจือยเป็นการดีดเกริ่นทำนองก่อนนำเข้าสู่เนื้อหาของเนื้อเรื่องที่จะเล่า หรือเปรียบเสมือนการบรรเลงเกริ่นก่อนขึ้นเพลง โดยผู้บรรเลงต้องแสดงลีลาในแบบเฉพาะตนเพื่อเรียกให้ผู้คนหันมาสนใจตน หรือมีนัยยะสำคัญคือเป็นการประกาศว่าในขณะนี้จะเริ่มมีการแสดงและขอให้ทุกคนหันมาให้ความสนใจนั่นเอง โดยเนื้อหาของทำนองมีดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางเพลงพักเจือย (เพลงเกริ่นไม่มีร้อง)

วรรคที่ 1							
	สายทุ้ม	-0	-0	-0 -0	-4 -0	-0 -0	-0 -0
	สายเอก	1	x x 1 2	1 2 3 4	3 5 4	4 7 6 5	4 5 3 4
	นิ้ว	ช	ช ก	ก ก ช ก	ช ก น ก	ก ⓝ น ก	ช ก ช ก


วรรคที่ 1(ต่อ)
สายทุ้ม -4 -0 -0 -0 -0 -0
สายเอก 3 5 4 4 7 6 5 8 7 9 8 8
นิ้ว ช ก น ก ก ก น ก ก ช ก ช ช
วรรคที่ 2
สายทุ้ม -0 -0 -0 -0 -0 -0 -0 -0 -0 -0
สายเอก - 11 8 8 11 10 9 8 0 12 11 10 9 8 7 8 7 6 7 8
นิ้ว ก ช ช ก ก น ช ป ก น ก ช ช ช น ก ช ก น
วรรคที่ 2(ต่อ)
สายทุ้ม -0 -0 -0 -0 -0 -0 -0
สายเอก 5 6 5 4 1 1 1 4 3 4 5 5 4 3 - 4 3 4
นิ้ว ก น ก ช ช ช ช ก ช ก น น ก ช ก ช ก
วรรคซ้ำ 1
สายทุ้ม -0 -0 -0 -0
สายเอก 7 5 7 4 5 4 7 5 7 4 5 4
นิ้ว ก ช ก ช ก ช ก ช ก ช ก ช
วรรคเอือน1
สายทุ้ม -0
สายเอก 5 4 5 7 6 5 4 4
นิ้ว ก ช ก ก ช ช ช ช
วรรคเอือน2
สายทุ้ม -0 -0 -0 -0 -0 -0 -0
สายเอก 7 4 4 7 6 5 4 4 - 7 6 7 8 7 9 8
นิ้ว ก ช ช ก ก น ช ช ก ช ก ก ช น ก
วรรคเอือน2
สายทุ้ม -0 -0 -0 -0 -0
สายเอก 5 6 5 6 5 4 4 4 1 4 - 4 3 4
นิ้ว ก น ก น ก ช ช ช ช ก ก ช ก
วรรคเอือน2
สายทุ้ม -0 -0
สายเอก 3 5 5 7 4 5 7 4 5 4 1
นิ้ว ช น น ก ช ก ช ก ช ช
วรรคท้าย 1
สายทุ้ม -1 -1
สายเอก 1 - 1 - 1 1 - 1 - 1
นิ้ว ช ช ช ช ช ช ช ช
วรรคท้าย 2
สายทุ้ม -0 -0 -0 -0
สายเอก 1 4 3 4 5 5 4 3 - 4 3 4
นิ้ว ช ก ช ก น ก ก ช ก ช ก
วรรคท้าย 3
สายทุ้ม -3 -3 -0
สายเอก 4 - 4 - 4 4 - 4 - 4
นิ้ว ช ช ช ช ช ช ช ช

- จบ

ที่มา : ผู้วิจัย

2. เพลงรำลึกกรู (น้อมระลึกบุญคุณครู)

บทร้องเพลงรำลึกกรู (น้อมระลึกบุญคุณครู)

วรรคที่ 1

นังโมพุดเทีย โยสะทม ออนกายบังกมด์อยพะเจิ่ดพะจอง

วรรคที่ 2

ล่มลึกคุณครูดอยสะม๊หม่องต่อง ลูกอ๊อดอ่อนอ์องเมียดาไบดา

วรรคที่ 3

กึนกรูบาปพเจือยกรูสารปะ กรูเลงอัตตะกรูอังครา เอย

วรรคที่ 4

ขยมโสนอ๊อดอ์องบันตนกายยา จวยทาระสาเตียง ยกทะเอ่ย ให้เองเอย

(กลับมาซ้ำ 2 ครั้ง)

วรรคที่ 5

บันตร๊อปปีบอท นมัสกาสังคะดำนา บอทบาท พะนายจาเป็ย ฮะเอ่ย

วรรคที่ 6

ขยมบาด(....เอ่ยชื่อตนเอง....)เลิกกาบขะไหล่จวนเหยียดปองสะไล่เหยียดสันดาน

วรรคที่ 7

พนุงเยือดกาดมอกขะโนง โลกไก่กาเลิกเขมรขะไจ ไวเกามา เอ์ย

วรรคที่ 8

ปมตอนดังขไดลุงดอยซา เมียดาไบมาโลกกล่อมเปรียะ เปยทม..ดังขะไดโจดสะรา เมียนกรูอาจาโลก จะเมียดขะเยย เอย

วรรคที่ 9

บอกหัดบอกฮาปรอพะเจีย คายเจียมะนงมะเนียเมียนจำเนก

วรรคที่ 10

เตียงอองปรงสะไหล่ กรบอัดทะมา เตียงซบไก่กา ไปจากระเตงเอ์ย

วรรคที่ 11

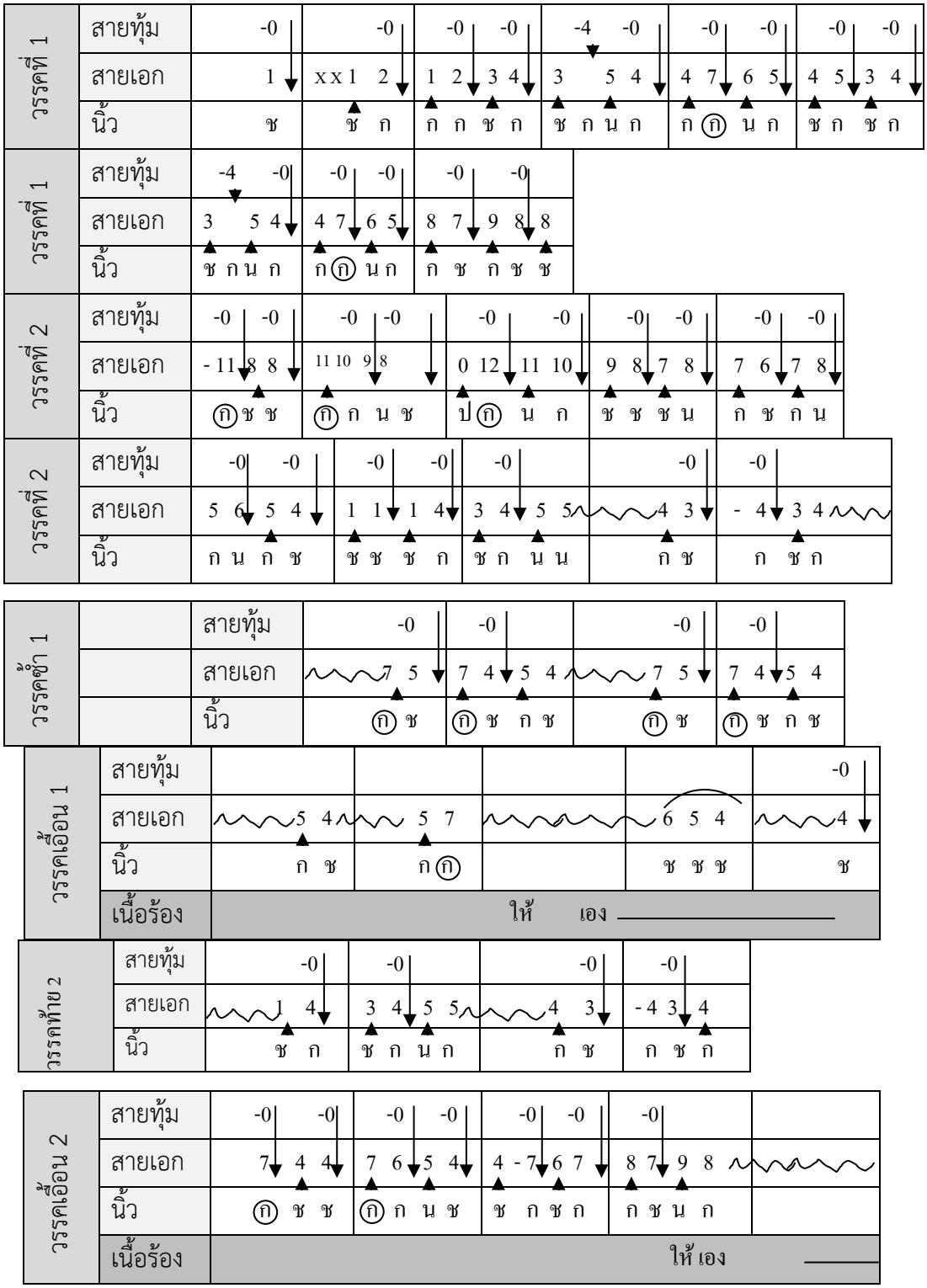
ดอยซาเมียนกรู...ปรอดำเลงเขมรนอนาเจียงดอยอ๊อดกรู....กรูเมียนสนทาน จร่านประเภทกรูบองเรียนเปรต กรูกุมโน เอ์ย....

วรรคที่ 12 (วรรคจบเพลง)

กรูขะแมร์โบราณ ฮ้อกุนกรู จามจันเมียนกรูโดยดกขะเนีย อายเอ่ย

(กลับมาซ้ำ 2 ครั้ง)

ตารางที่ 5 เพลงรำลึกกรู (น้อมระลึกบุญคุณครู)



วรรคท้าย 3	สายทุ้ม	-3		-3	-0
	สายเอก	4	- 4 - 4	4	- 4 - 4
	นิ้ว	ช ช	ช ช	ช ช	ช ช

ที่มา : ผู้วิจัย

วรรคเอื้อน 2	สายทุ้ม		-0	-0 -0	-0 -0	
	สายเอก	5 6	5 6	5 4 4 4	1 4 - 4	3 4
	นิ้ว	ก น	ก น	ก ช ช ช	ช ก ก	ช ก
	เนื้อร้อง	เอง ——— (เอื้อนตามทำนองของสายเอก) ———				
วรรคเอื้อน2	สายทุ้ม	-0	-0			
	สายเอก	3 5	5 7 4 5	7	4 5	4 1
	นิ้ว	ช น	น ก ช ก	ก	ช ก	ช ช
วรรคท้าย 1	สายทุ้ม	-1		-1		
	สายเอก	1	- 1 - 1	1	- 1 - 1	
	นิ้ว	ช ช	ช ช	ช ช	ช ช	

ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 1

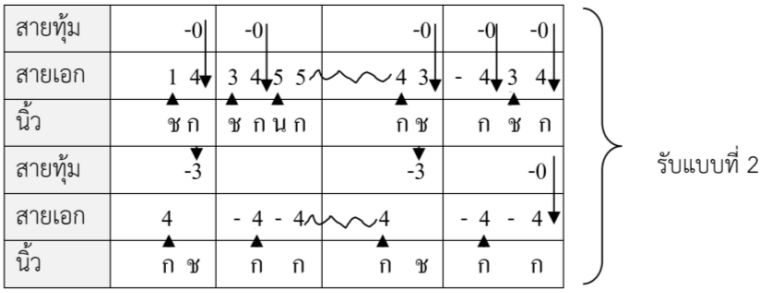
นังโมพุดเทีย โยสะทม.....ออนกายบังกมด๋อยพะเจิ่ดพะจอง

สายทุ้ม	-0	-0	-0	-0 -0	-0
สายเอก	1 4	3 4 5 5	4 3	- 4 3 4	4 5 4 3
นิ้ว	ช ก	ช ก น ก	ก ช	ก ช ก	ก น ก ช
สายทุ้ม	-1		-1	-0	
สายเอก	1	- 1 - 1	1	- 1 - 1	
นิ้ว	ช ช	ช ช	ช ช	ช ช	

รับแบบที่ 1

ร้องวรรคที่ 2

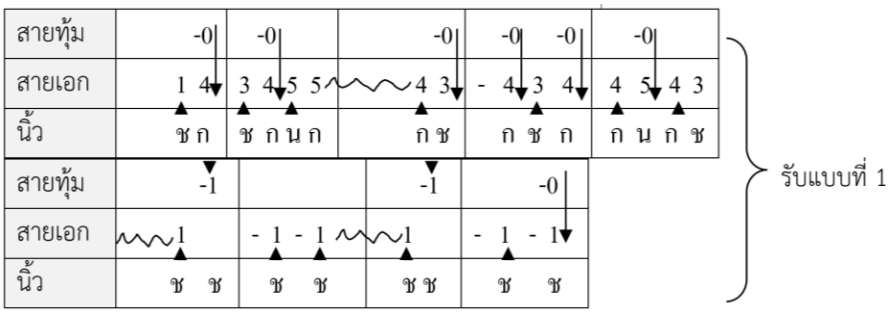
ล่มลึกคุณครูดอยสะม๊อกต๋อง.....ลูกอ๊อดอ่อนอ๋องเมียดาไบดา



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 3

กืนกรูบาปพเจือยกรูสารปะ.....กรูเลงอัตตะกรูอังครา เอย

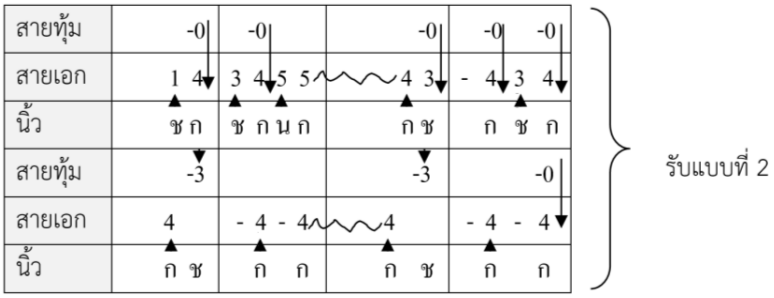


ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 4

ขยมโสนอ๊อดอ๋องบันตนกายยา.....จวยทาระสาเตียง ยกทะเอ่ย ให้เองเอย

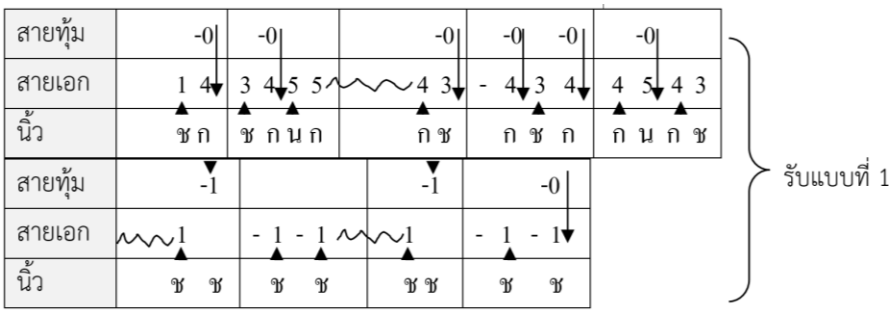
(กลับมาซ้ำ 2 ครั้ง)



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 5

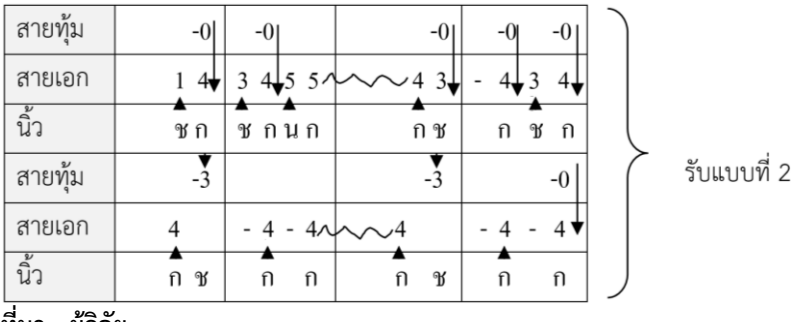
บันตร๊อปปีบอท นมัสกาสังคะดำนา บอทบาท พะนายจาเป็ย ฮะเอ่ย



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 6

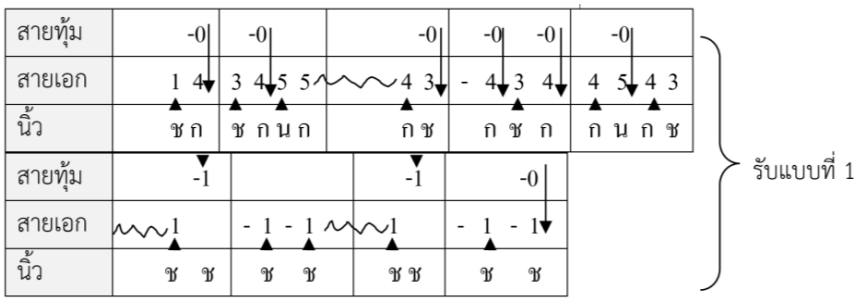
ขยมบาด(....เอ่ยชื่อตนเอง....)เลิกกาบขะไหล่จวนเหยียดปองสะไล่เหยียดสันดาน



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 7

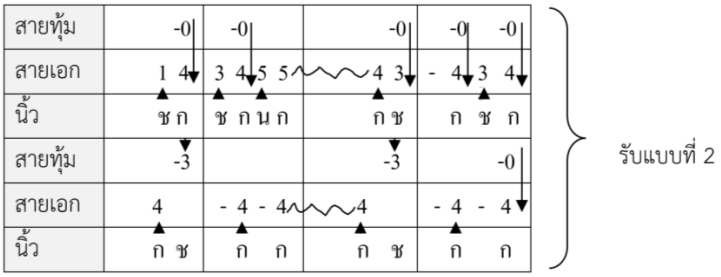
พนุงเยือดกาดมอกขะโนง โลกไก่กาเลิกเขมรขะไจ ไวเกามา เอ๋ย



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 8

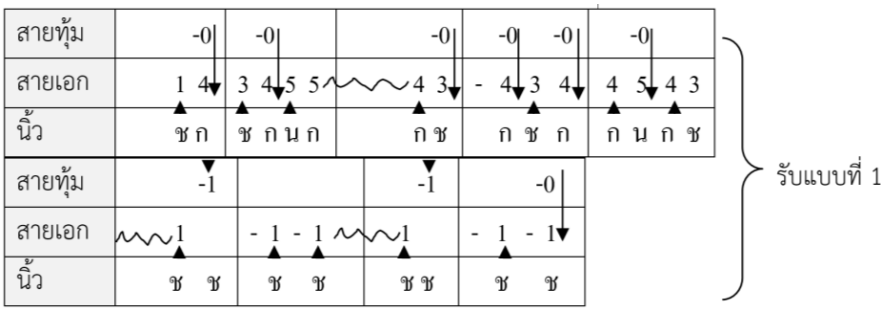
ปมตอนดังขไดลุงดอยซา เมียดาไบมาโลกกล่อมเปรียะ เปยทม..ดังขะไดโจดสะราเมียนกรูอาจา โลก จะเมียดขะเยย เอย



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 9

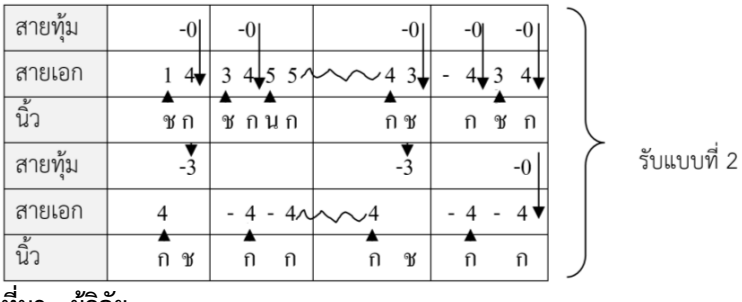
บอกหัดบอกฮาปรอพะเจีย คายเจียมะนงมะเนียเมียนจำเนก



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 10

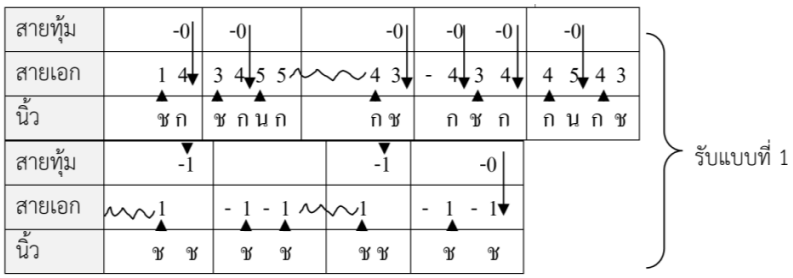
เตียงอองปรงสะไหล่ กรบอัดทะมา เตียงซบไก่กา ไปจากระเตงเอ๋ย



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 11

ดอยซาเมียนกรู...ปรอดำเลงเขมรนอนาเจียงดอยอ๊อดกรู....กรูเมียนสนทาน จร่านประเภทกรูบองเรียนเปรต กรูกุมโน เอ๋ย....



ที่มา : ผู้วิจัย

ร้องวรรคที่ 12 (วรรคจบเพลง)

กรูขะแมร์โบราณ ฮ้อกุนกรู จามจันเมียนกรูโดยดกขะเนีย อายเอ่ย

(กลับมาซ้ำ 2 ครั้ง)

สายทุ้ม	-0	-0	-0	-0 -0
สายเอก	1 4	3 4 5 5	4 3	- 4 3 4
นิ้ว	ช ก	ช ก น ก	ก ช	ก ช ก
สายทุ้ม	-3		-3	-0
สายเอก	4	- 4 - 4	4	- 4 - 4
นิ้ว	ก ช	ก ก	ก ช	ก ก

รับแบบที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปและอภิปรายผล

“จาเปีย” เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดชนิดหนึ่ง สันนิษฐานว่า ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดียโบราณเมื่อเมื่อครั้งที่อาณาจักรฟูนันเจริญรุ่งเรือง ซึ่งเป็นยุคที่วัฒนธรรมอินเดียได้เริ่มลงหลักปักฐานในแผ่นดินในภาคพื้นชมพูทวีป คำว่า “จาเปียดองแวง” สามารถแยกออกได้เป็นสองคำคือคำว่า “จาเปีย” ซึ่งเป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากคำว่า “กจฺฉโป, กุมฺโม, กุมฺมโก” ในภาษาสันสกฤต แปลว่า กระดองเต่า กับอีกคำคือคำว่า “ดองแวง” เป็นคำเขมรแปลว่า “ลำยาว” ประเด็นที่เป็นสารัตถะสามารถจำแนกเป็น 3 ประเด็นคือ

1. ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจาเปีย เครื่องดนตรีชนิดนี้ในประเทศไทยออกเสียงว่า “กระจับปี่” เพี้ยนมาจากคำบาลีสันสกฤตว่า “กัจฉปะ” เครื่องดนตรีชนิดนี้ยังพบที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติของอินเดีย เมืองกัลกัตตา รัฐเบงกอลตะวันตก ซึ่งถือว่าเป็นพิพิธภัณฑ์สะสมเครื่องดนตรีในสมัยต่าง ๆ ไว้หลายชนิดปรากฏพบเครื่องดนตรีที่มีชื่อ “Kacchapi” เมื่อถอดอักษรเป็นไทยตามแบบราชบัณฑิตยสถานตรงกับคำว่า “กัจฉปิ”

2. หลักวิธีการในการบรรเลงจาเปียนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอนคือ

1) ขั้นตอนเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลง ซึ่งการเตรียมความพร้อมก่อนการบรรเลงนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างมากเพราะจะทำให้องค์ประกอบโดยภาพรวมของผู้บรรเลงไม่ว่าจะเป็นท่าทาง การจับ หรือการดีด เกิดความสง่างามขณะบรรเลง โดยขั้นตอนนี้เริ่มจากผู้บรรเลงนั่งพับเพียบให้ปลายเท้าทั้งสองข้างเก็บไปด้านขวามือ มือซ้ายประคองด้ามจาเปียพอหลวม โดยให้อยู่กึ่งกลางระหว่างนิ้วโป้งและนิ้วชี้ ไม่บีบแน่นจนเกินไปเพราะจะทำให้การเปลี่ยนนิ้วขณะกดสายติดขัดได้ ส่วนมือขวาจับ เล็บดีดโดยใช้นิ้วชี้รองรับและใช้นิ้วโป้งบีบ และให้องศาหรือทิศทางของปลายหัวประดับส่วนปลายด้าม

2) ขั้นตอนในการตั้งเสียงก่อนบรรเลงจาเปีย เนื่องจากจาเปียเป็นเครื่องดนตรีที่มี 2 สายมีลักษณะเป็นการตั้งสายแบบคู่ 5 โดยวิธีการในการตั้งเสียงเริ่มจากสายเอก (สายแอก) ตั้งให้ได้

ระดับเสียง C สัญลักษณ์ที่ใช้แทนคือเลขศูนย์ (0) และสายทุ้ม (สายโก่ว) ตั้งให้ได้ระดับเสียง G สัญลักษณ์ที่ใช้แทนคือเลขสี่ (4)

3. บทบรรเลงเพลงในการดีดจาเป๊ยมีด้วยกัน 2 ประเภทคือ 1) ประเภทที่บรรเลงเพื่อประกอบการร้องหรือที่เรียกว่า “เจรียง” และ 2) ประเภทที่บรรเลงร่วมในวงดนตรีต่าง ๆ ซึ่งประเภทที่บรรเลงประกอบการร้องเล่าเรื่อง หรือที่เรียกเป็นภาษาเขมรว่า “เจรียงจาเป๊ย” คือการร้องเล่าเรื่องราวต่าง ๆ เป็นทำนองด้วยภาษาเขมรควบคู่หรือสลับการดีดจาเป๊ย โดยเนื้อหาของการร้องเจรียงเป็นการเล่าเรื่องบรรยายให้ผู้ฟังจินตนาภาพตามเนื้อหานั้น ๆ เช่นนิทานเรื่องสุวรรณสาม นิทานเรื่องพระกับหญิงสาว หรือเรื่องที่ต้องการเล่าถึงประวัติความเป็นมา รวมถึงเนื้อเรื่องที่เป็นนิทานปรัมปราแต่โบราณ โดยอาศัยเสียงของเครื่องดนตรีจาเป๊ยสร้างอรรถรสให้กับเนื้อหา เช่นหากเนื้อหาในตอนใดกล่าวถึงความตื่นเต้น น่ากลัว นักดนตรีก็จักบรรเลงเร็ว ๆ และดีดเน้นจังหวะของจาเป๊ยให้เร็วและดังขึ้น ส่วนเนื้อหาในตอนใดต้องการจะสื่อถึงความโศกเศร้าก็จักบรรเลงให้ช้าลงสลับกับร้องเอื้อนเสียงให้เป็นทำนอง ประเด็นที่สำคัญอีกอย่างคือหลักวิธีการคือบรรเลงจาเป๊ยมักนิยมบรรเลงเกริ่นด้วย“เพลงพักเจือย” ขึ้นก่อน (Intro) ซึ่งเพลงพักเจือยคือเพลงที่แสดงถึงการบ่งบอกว่าจะมีการละเล่นเจรียงหรือเป็นการเรียกให้คนเข้ามาร่วมรับชมรับฟัง จากนั้นเมื่อบรรเลงเพลงพักเจือยแล้วจึงจะเริ่มร้องเข้าเนื้อหาที่จะเล่าโดยเล่าเนื้อหานั้นสลับกับการดีดจาเป๊ยไปเรื่อย ๆ จากนั้นเมื่อเนื้อเรื่องเล่าใกล้จะจบ ซึ่งจักใช้เวลานานเพียงใดก็ตามถึงจะบรรเลงจาเป๊ยปิดท้าย โดยถือเป็นการจบกระบวนการร้องเจรียงจาเป๊ยในหนึ่งเรื่อง ในวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์รวมของบทเพลงที่เป็นประเภทบรรเลงประกอบการร้องเล่าเรื่อง หรือที่เรียกเป็นภาษาเขมรว่า “เจรียงจาเป๊ย” ในราชอาณาจักรกัมพูชา คือเพลงพักเจือย (เพลงเกริ่น) และ เพลงรำลึกกรู (น้อมระลึกบุญคุณครู)

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2531). “กระจับปี่”. **วารสารถนนดนตรี** 2,8: 80-85.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2561). **เพลงมโหรีแห่งกรุงศรีอยุธยา**. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

การสอนร้องเพลงสำหรับครูปฐมวัย

SINGING TEACHING FOR EARLY CHILDHOOD TEACHERS

นัตยา ทองคง*

Nuttaya Thongkhong*

บทคัดย่อ

การศึกษาข้อมูล เรื่อง การสอนร้องเพลงสำหรับครูปฐมวัย เพื่อใช้ในการจัดการเรียนรู้สำหรับเด็กช่วงอายุ 3 - 5 ปี ในบริบทของประเทศไทย ซึ่งจะเป็นแนวทางให้ครูปฐมวัยได้นำเทคนิค กระบวนการ วิธีการจัดเรียนการสอน การร้องเพลง โดยบูรณาการเข้ากับการจัดการเรียนรู้ โดยในการศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนจะเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับ คุณค่าของเพลงต่อเด็กปฐมวัย ลักษณะที่สำคัญของเพลงเด็ก การเลือกเพลงที่เหมาะกับวัยและตัวอย่างเพลง หลักการสอนร้องเพลง วิธีการสอนร้องเพลงให้กับเด็กปฐมวัย โดยมีขั้นตอนกระบวนการเรียนการสอน ทักษะกระบวนการร้องเพลง และบทบาทหน้าที่ของครูในการสอนการร้องเพลงให้กับเด็กปฐมวัย เพราะการร้องเพลงเป็นทักษะที่สำคัญทางดนตรี ซึ่งครูปฐมวัยจะสามารถพัฒนาต่อไปเพื่อส่งเสริมให้เด็กปฐมวัยการเป็นนักร้องหรือเป็นผู้ที่ร้องเพลงได้อย่างไพเราะโดยการวางรากฐานเรื่องการร้องเพลงที่ถูกต้อง ดังนั้นการร้องเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญในการสอนดนตรี นอกจากนี้การร้องเพลงยังสามารถช่วยให้เด็กปฐมวัยเข้าใจ และเป็นพื้นฐานในการเรียนรู้ดนตรีต่อไป โดยครูปฐมวัยเป็นผู้ที่ใกล้ชิดกับเด็ก เป็นผู้จัดกิจกรรมหลักซึ่งเด็กจะได้เรียนรู้จากต้นแบบที่ดี โดยการปฏิบัติจริง ทั้งนี้ครูปฐมวัยจึงต้องเรียนรู้หลักและวิธีการร้องเพลงเพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอนที่ถูกต้อง เพื่อให้การสอนมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นไป

คำสำคัญ: การสอนร้องเพลง, ครูปฐมวัย, เด็กปฐมวัย

Abstract

Singing is an important musical skill which can be further developed to be a singer or a melodious singer by laying the foundation on correct singing for young children. Is therefore important in music teaching and in addition singing can also help early childhood understand and is the foundation for continuing to learn music In this regard, the person directly involved is an early childhood teachers who is the main organizer. Children will learn directly from the teacher. Therefore, teachers must learn

* นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Ph.D. student, Music Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
E-mail: n.o.narak@hotmail.com.

the principles and methods of singing to be used in the correct teaching and learning. For teaching to be more effective.

Key words: Singing Teaching ,Early Childhood Teachers,Early Childhood

บทนำ

การร้องเพลง ถือเป็นประสบการณ์สำคัญที่สามารถส่งเสริมพัฒนาการของเด็กได้ครบทั้ง 4 ด้าน การเรียนรู้ดนตรีในระดับปฐมวัยจึงถือเป็นการศึกษาที่มีคุณภาพสูงสุดสำหรับการพัฒนาเด็กเล็ก ก็เพราะเป็นวัยที่ร่างกาย และสมองของเด็กกำลังเจริญเติบโต ดังนั้นการปูพื้นฐานทางด้านดนตรี และการร้องเพลง จึงเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นเพื่อให้เด็กเกิดความรู้ ความเข้าใจ ความซาบซึ้ง และชื่นชมในดนตรีได้ และนอกจากนี้การเรียนรู้ทางด้านดนตรี และการร้องเพลงยังเป็นการเสริมสร้างปัญญา กระตุ้นการจำ ความคิดต่อยอดในกิจกรรมการเรียนรู้ อีกทั้งยังช่วยผ่อนคลายไม่ให้เด็กเกิดความเบื่อหน่ายในการเรียน เพลงและการร้องเพลงเป็นสื่อที่สามารถจัดกิจกรรมการเรียนรู้ได้ทุกหน่วยการเรียนรู้ สามารถเป็นสื่อที่ดีและมีประสิทธิภาพ ช่วยทำให้เด็กมีเจตคติที่ดีต่อการเรียนการสอน เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน ได้รับความรู้ เรียนรู้ได้อย่างมีความสุข ความสามารถอย่าง ครอบคลุมด้วยเนื้อหาสาระของเพลง ทั้งทางตรง และทางอ้อม เด็กที่ชอบร้องเพลง และจำเนื้อเพลงได้มาก ย่อมสามารถนำความรู้หรือประสบการณ์ที่ได้รับไปปรับประยุกต์ใช้ได้ตลอดชีวิต คติสอนใจ และแง่คิดที่แฝงอยู่ในบทเพลงประกอบกับท่วงทำนอง และจังหวะของเพลง จะช่วยกล่อมเกลาจิตใจ และอารมณ์ของเด็กไปในทางที่ดีได้ (กุลยา ตันติผลาชีวะ, 2551)

การสอนร้องเพลงสำหรับเด็กปฐมวัยนั้นเป็นสิ่งที่มีความสำคัญยิ่ง เนื่องจากการร้องเพลงเป็นทักษะที่สำคัญทางดนตรีซึ่งจะสามารถพัฒนาต่อไปเพื่อการเป็นนักร้องหรือเป็นผู้ที่ร้องเพลงได้อย่างไพเราะโดยการวางรากฐานเรื่องการร้องเพลงที่ถูกต้องให้กับเด็กปฐมวัย จึงเป็นสิ่งสำคัญในการสอนดนตรีและนอกจากนี้ การร้องเพลงยังสามารถช่วยให้เด็กปฐมวัยเข้าใจ และเป็นพื้นฐานในการเรียนรู้ดนตรีต่อไป โดยทั้งนี้ผู้ที่เกี่ยวข้องโดยตรงคือครูปฐมวัยที่เป็นผู้จัดกิจกรรมหลัก เด็กจะได้เรียนรู้จากครูโดยตรง ฉะนั้นครูผู้สอนจึงต้องเรียนรู้หลักและวิธีการร้องเพลงเพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอนที่ถูกต้อง เพื่อให้การสอนมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นไป (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2562)

ครูปฐมวัยมักนำเพลงมาสอนเด็กร้องเพลงในชั้นเรียนเพื่อจุดประสงค์ต่างๆ อาทิเช่น เพื่อเตรียมความพร้อมเด็กก่อนจัดกิจกรรม ประกอบกิจกรรมเคลื่อนไหว ประกอบกิจกรรมสร้างสรรค์ ประกอบกิจกรรมเสริมประสบการณ์ หรือแม้กระทั่งใช้เพื่อทำสมาธิให้กับเด็ก ดังนั้น “การสอนร้องเพลง” จึงจัดเป็นสื่อที่นำมาใช้จัดประสบการณ์การเรียนการสอนและกิจกรรมอื่นๆ เพื่อให้เด็กได้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินไปพร้อมพร้อมกับความรู้จากข้อมูลดังกล่าวผู้เขียนจึงได้รวมรวมข้อมูลพื้นฐานการสอนร้องเพลงที่สำคัญ กระบวนการ วิธีการ แนวทาง เพื่อพัฒนาการเรียนการสอนในระดับปฐมวัย ให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น และให้ครูได้มีความรู้ ทักษะกระบวนการ วิธีการฝึกฝนเกี่ยวกับการร้องเพลงสำหรับการสอนเด็กปฐมวัย

คุณค่าของเพลงและดนตรีต่อเด็กปฐมวัย

เพลงและดนตรีนอกจากจะให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแล้วเพลงและดนตรียังมีคุณค่าทางจิตใจต่อมนุษย์เป็นอย่างมากโดยเฉพาะสำหรับเด็ก เพลงมีคุณค่าเป็นอย่างมากสังเกตได้ว่า

แม่มักจะร้องเพลงกล่อม หรือเปิดเพลงที่มีทำนองสบายๆในขณะตั้งท้อง เพื่อให้เด็กมีอารมณ์ดี เมื่อเด็กเกิดมาก็ร้องเพลงเพื่อกล่อมเด็ก และเมื่อเข้าโรงเรียนในวัยอนุบาลครูก็มักจะร้องเพลงเพื่อปรับพฤติกรรม สอดแทรกความรู้ ซึ่งมีคุณค่าเป็นอย่างมาก ผู้เขียนขอแสดงในแง่มุมดังนี้

1. เพลงและดนตรีช่วยเสริมสร้างสุขภาพและพลานามัย การเล่น ร้องเพลงของเด็กนั้นเด็กไม่เพียงแต่นั่งร้องหรือยืนร้องเท่านั้น แต่เด็กพอใจที่จะทำท่าทางประกอบไปด้วย เนื่องด้วยเด็ก ๆ ชอบเคลื่อนไหว กระโดดโลดเต้นไปตามจังหวะเพลง ดังนั้น เพลงและดนตรีจึงสามารถเป็นสิ่งกระตุ้นเพื่อช่วยในการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อมัดใหญ่ มัดเล็ก แขน ขา นิ้วมือและส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้เป็นอย่างดีการที่เด็กได้เคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเป็น การช่วยให้เด็กมีร่างกายแข็งแรงและพลานามัยที่สมบูรณ์ ซึ่งจะมีผลเกี่ยวโยงไปถึงพัฒนาการด้านอารมณ์สังคมจิตใจและสติปัญญาของเด็กอีกด้วย

2. เพลงและดนตรีช่วยเสริมสร้างพัฒนาการด้านอารมณ์ ในแง่ให้ความเพลิดเพลินสนุกสนานร่าเริง ช่วยให้เด็กได้แสดงออกตามความต้องการ และความสามารถช่วยถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของเด็ก ช่วยให้เด็กผ่อนคลายความเครียด ดังจะเห็นได้จากการสังเกตเด็กร้องเพลงเล่นกัน เด็กจะมีหน้าตายิ้มแย้ม เบิกบาน แม้เด็กบางคนจะมีอารมณ์หงุดหงิด แต่เมื่อได้ร้องรำทำเพลง หรือได้ฟังเพลงสักครู่ก็จะค่อยคลายความไม่สบายใจลง เพราะความไพเราะของเพลงลีลาและท่วงทำนองเพลงจะช่วยกล่อมอารมณ์ของเด็กให้เพลิดเพลินตามไปด้วย ส่วนเด็กที่ชอบร้องเพลงนั้นนอกจากตัวเองจะมีความสุขแล้ว ยังช่วยทำให้เพื่อน ๆ มีความสุข มีความเบิกบานใจ

3. เพลงและดนตรีช่วยเสริมสร้างพัฒนาการทางสังคม เช่นการร้องรำทำเพลงหรือเล่นดนตรีเป็นกลุ่มใหญ่ หรือกลุ่มย่อย เด็กได้มีปฏิสัมพันธ์ ร่วมทำกิจกรรมร่วมกับเพื่อน ๆ

4. เพลงและดนตรีช่วยเสริมสร้างพัฒนาการทางสติปัญญาเพลงและดนตรีช่วยเสริมสร้างความรู้ ความเข้าใจและมโนมติ หลักการทางทฤษฎี ให้กับเด็กในเรื่องต่าง ๆ เช่น ธรรมชาติศึกษา คณิตศาสตร์ สังคมศึกษาฯลฯ และเป็นการช่วยให้เด็กพอใจเข้าใจและจดจำได้เองโดยไม่ต้องบังคับ นอกจากนี้ กิจกรรมดนตรียังช่วยส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ของเด็ก เช่น เมื่อครูให้ช่วยกันคิดว่าทำอะไรตามจังหวะดนตรีนี้ได้อีก หรือเราจะทำอย่างไร จึงจะแสดงความหมายของเนื้อเพลงนี้ได้ลองช่วยกันแต่งเติมเพลงนี้ให้ต่างออกไปบ้างได้หรือไม่ ซึ่งบางครั้งเด็กจะสามารถทำได้อย่างดี

5. เพลงและดนตรีช่วยเพิ่มพูนทักษะทางภาษาให้แก่เด็ก เพลงและดนตรีช่วยให้เด็กรู้จักฟังและแยกความแตกต่างของเสียงสูง -ต่ำ ดัง – ค่อย หนัก - เบาหนัก แยกจังหวะช้า - เร็ว ซึ่งเป็นพื้นฐานทางดนตรี ที่จะช่วยเด็กในการฟังคำพูดที่ประกอบไปด้วยน้ำเสียงหนัก - เบา และเสียงคำศัพท์ต่างๆ เพลงและดนตรี จะช่วยในเรื่องการพูดและการอ่านออกเสียงของเด็ก เพราะในขณะที่เด็กร้องเพลงเด็กต้องรู้จัก การควบคุมการหายใจ รู้จักการควบคุมเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อที่ใช้ในการพูด รู้จักจังหวะของ การพูดรู้จักรูปประโยคที่ถูกต้อง และเด็กจะชอบเล่นกับคำพูด ซึ่งเป็นบทคล้องจองที่อยู่ในเพลงนั้นเนื่องจากเพลงทุกเพลงจะต้องมีเนื้อร้องที่สัมผัสกัน เช่น นกเอยนกน้อยน้อยบินลอยตามสายลม คำว่า น้อยกับลอยสัมผัสกัน ปีกหางกางสวยสม คำว่า ลมกับสม ก็สัมผัสกันลักษณะของคำที่

คล้องจองกันเช่นนี้ ทำให้เด็กสามารถจำเพลงได้ง่ายขึ้น สังเกตเห็นว่าแม้บางเพลงของผู้ใหญ่ ซึ่งมีคำและประโยคยาว ๆ แต่เด็กก็สามารถจำได้ และได้ความรู้เกี่ยวกับคำใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นด้วย

6. เพลงและดนตรีช่วยเสริมสร้างลักษณะนิสัยที่ดีให้แก่เด็กในการที่จะปลูกฝังและส่งเสริมลักษณะนิสัยที่ดีให้แก่เด็ก ครูสามารถใช้เพลงช่วยได้เป็นอย่างมาก ถ้าเลือกเพลงได้เหมาะสมในปัจจุบันมีบทเพลงสำหรับเด็กเป็นจำนวนมาก จึงมีเนื้อร้องที่มีส่วนช่วยในการสร้างเสริมลักษณะนิสัยที่ดีให้แก่เด็ก เช่น เพลงเกี่ยวกับการรักษาความสะอาดเพลง เกี่ยวกับความเมตตากรุณาเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ หรือเพลงเกี่ยวกับการรักษาระเบียบวินัย ความสามัคคี

7. เพลงและดนตรีช่วยพัฒนาด้านระเบียบวินัย และความพร้อมเพรียงให้แก่เด็ก ในการที่จะให้เด็กรักษาระเบียบวินัยและความพร้อมเพรียงนั้น ครูจะใช้เพลงและดนตรีช่วยได้เป็นอย่างดี โดยที่ไม่จำเป็นต้องเหน็ดเหนื่อยหรือเคี่ยวเข็ญบังคับ เช่น ครูจะให้สัญญาณที่เป็นเสียงเพลง หรือเสียงดนตรีกับเด็ก ถ้าได้ยินเสียงสัญญาณนี้ทุกคนจะต้องมาเข้าแถว หรือเพลงสามารถเป็นสัญญาณให้เด็กทุกคนรู้จักหน้าที่ เมื่อเลิกเล่นของเล่นจะต้องช่วยกันเก็บของในห้อง ซึ่งครูอาจใช้สัญญาณเป็นเสียงดนตรีง่าย ๆ เช่นเสียงนกหวีดเป่าเป็นจังหวะ หรือเสียงกลอง เสียงกระดิ่ง หรือบทเพลงใดบทเพลงหนึ่ง ถ้าเด็กเข้าใจและเคยชินกับสัญญาณเหล่านี้เด็กจะปฏิบัติได้ดีพร้อมเพรียงกันโดยครูไม่ต้องตะโกนบอกกันอยู่ทุกระยะ จึงกล่าวได้ว่านอกจากเสียงดนตรีจะช่วยพัฒนาเด็ก แล้วยังเป็นการช่วยครูอีกทางหนึ่งด้วย

8. เพลงและดนตรีช่วยในการสอนและส่งเสริมให้เด็กเกิดความรักชาติและบ้านเมืองการปลูกฝังให้เด็กมีความรักชาติบ้านเมืองจะต้องเริ่มตั้งแต่เด็กและสิ่งที่จะเป็นสื่อที่ดีที่สุด คือ การใช้เพลงเป็นเครื่องกระตุ้น เพลงที่มีจังหวะเร้าใจ และมีความหมายที่เกี่ยวกับความรักชาติความเสียสละเพื่อชาติของบรรพบุรุษตลอดจนตัวอย่างที่ดีงามของวีรบุรุษที่ได้ช่วยป้องกันประเทศชาติ ตัวอย่างเช่นเพลง “รักเมืองไทย” เพลง “ต้นตระกูลไทย” ซึ่งพลตรีหลวงวิจิตรวาทการได้แต่งไว้ล้วนแต่มีเนื้อร้องและทำนองที่เร้าใจเด็กให้คึกคักเข้มแข็ง ถ้าครูได้อธิบายเนื้อเพลงแต่ละคำแต่ละประโยคให้เด็กเข้าใจจะช่วยส่งเสริมเด็กให้เป็นอย่างมาก

9. เพลงและดนตรีช่วยลดพฤติกรรมที่เป็นปัญหาของเด็ก เพลงและดนตรี ช่วยลดพฤติกรรมที่เป็นปัญหาบางอย่างของเด็ก เช่น เด็กที่ขี้อาย เก็บตัว ไม่กล้าแสดงออก เนื่องจากไม่มีความเชื่อมั่นในตนเอง ถ้าครูพยายามหาทางแก้ด้วยการฝึกให้เล่นร้องเพลง รวมไปกับเพื่อน ๆ และให้กำลังใจโดยการชมเชยจะทำให้เด็กเกิดความกล้ามากขึ้น

ปัจจุบันได้มีการนำดนตรีมาประยุกต์ใช้เป็นสื่อในการช่วยเด็กที่มีปัญหาด้านต่าง ๆ อย่างแพร่หลายและได้ผลดี โดยใช้กิจกรรมทางดนตรีมาช่วยเสริมสร้างพัฒนาการและช่วยแก้ไขข้อบกพร่องของเด็ก เช่น เด็กที่มีความบกพร่องทางสมอง เด็กที่มีความบกพร่องทางสายตาทางหู เด็กที่มีความบกพร่องทางร่างกายเด็กที่มีปัญหาทางอารมณ์ ซึ่งผู้ที่นำมาใช้เชื่อว่าอำนาจของเสียงเพลงและดนตรีจะสามารถสร้างอารมณ์ให้แก่ผู้ฟัง แต่ในการนำเพลงและดนตรีมาใช้ในการบำบัดนี้ ต้องอาศัยเทคนิคและหลักวิชาการเป็นพิเศษ ดังนั้น ผู้ที่จะทำการบำบัดได้ต้องได้รับการศึกษาในด้านนี้เป็นพิเศษเป็นที่

เชื่อถือและยอมรับกันว่าผู้ที่ได้รับการบำบัดมีสุขภาพที่ดีขึ้นสามารถสื่อสารกับคนอื่น ๆ ได้มีการรับรู้และพฤติกรรมตลอดจนสังคมดีขึ้นกว่าเดิม

10. เพลงและดนตรีเป็นสื่อการเรียนการสอนที่ดีให้แก่เด็ก เพลงและดนตรีสามารถช่วยกระตุ้นความสนใจของเด็กในการเรียน เด็กจะเรียนด้วยความสนุกสนานสนใจ พอใจ ไม่เบื่อหน่ายและช่วยให้เด็กเข้าใจเรื่องราวที่ครูต้องการสอนได้เร็วขึ้น จำได้ง่ายขึ้นตัวอย่าง เช่น ถ้าครูจะสอนให้เด็กเรียนรู้และจำชื่อของผลไม้ ครูบอกเด็กว่าผลไม้ในประเทศไทยที่เรารู้จัก มีกล้วย ส้ม มะม่วง ลำไย แล้วให้เด็กจำให้ได้กับการที่ครูนำเพลงผลไม้มาสอนให้เด็กร้องใช้การเล่นประกอบจะทำให้เด็กจำง่ายและแม่นยำขึ้น

นอกจากนี้ครูยังสามารถนำเพลงและการเล่นมาจัดเป็นเกมให้เด็กเล่นกันอย่างสนุกสนาน เช่น นำเพลงจ้ำจี้ผลไม้ มาให้เล่นเกมจ้ำจี้ เพลงมอญซ่อนผ้า มาประกอบการเล่นมอญซ่อนผ้า ฯลฯ และยังอาจนำเพลงและเกมมาสัมพันธ์กับการสอนวิชาต่าง ๆ ให้เด็กเรียนรู้ด้วยความสนุก โดยไม่รู้สึกว่าครูกำลังสอนแต่คิดว่ากำลังเล่นอยู่ เช่น นำมาสัมพันธ์กับการสอนคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ธรรมชาติศึกษา และภาษา

ลักษณะของเพลงเด็กปฐมวัย

ลักษณะเพลงเด็กที่เหมาะสมกับวัย มีรูปแบบที่สร้างมาเพื่อเด็กโดยเฉพาะมีดังนี้

1. เนื้อร้องสั้นได้ใจความเด็กในวัยนี้มีช่วงความสนใจสั้นและจำอะไรที่ยากไม่ได้พูดประโยคยาว ๆ ยังไม่คล่องดังนั้นเนื้อเพลงสำหรับเด็กจึงต้องสั้นมีตั้งแต่ 2 วรรค ถึง 4 หรือ 6 วรรค โดยแต่ละวรรคประกอบด้วย 4 ห้องเพลง เพื่อง่ายต่อการจำ

2. ใช้คำซ้ำๆ ซึ่งทำให้จำได้ง่ายและใช้ถ้อยคำที่เด็กเข้าใจง่ายไม่มีศัพท์ที่ยากเกินความเข้าใจของเด็กเนื่องจากเด็กในวัยนี้ยังไม่รู้คำมากนัก

3. เนื้อร้อง เป็นเรื่องที่เด็กสนใจเด็ก ๆ ชอบและสนใจเพลงที่เกี่ยวกับตนเองเพลงที่เกี่ยวกับสัตว์เพลงที่มีการเลียนแบบเสียงของสัตว์ต่าง ๆ หรือเสียงที่เกี่ยวกับยวดยานและธรรมชาติที่แวดล้อมตัวเด็กเช่นเสียงนาฬิกาเสียงกลองฯลฯ

4. ทำนองและจังหวะไม่มีความซับซ้อน บทเพลงที่เหมาะกับเด็กปฐมวัย ควรเป็นบทเพลงที่มีทำนองไม่ซับซ้อน กล่าวคือมีระดับเสียงไม่มากเกินไป บทเพลงที่นำมาใช้ควรมีโน้ตไม่เกิน 1 ช่วงเสียง (octave) คือ จากตัวโดกลาง ถึงโดช่วงคู่แปด (ด-ด) ทำนองควรมีวรรคตอนไม่ยาวเกินไป มีการซ้ำของทำนอง ไม่ควรมีการเอื้อน หรืออาจมีการเอื้อนได้เล็กน้อย ในส่วนของจังหวะเพลงควรเป็นจังหวะที่ประกอบด้วย โน้ตตัวดำ ตัวขาวตัว เขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวหยุด 1-2 จังหวะ เนื่องจากเป็นโน้ตจังหวะที่ไม่ยากรูปแบบจังหวะควรมีการซ้ำทวนในบทเพลงเพื่อง่ายต่อการจำ

5. มีความหมายดีเพลงที่เหมาะสำหรับเด็กปฐมวัยควรมีเนื้อหาความหมายที่มีคุณค่าต่อการช่วยปลูกฝังเสริมสร้างคุณธรรม และลักษณะนิสัยที่ดีงามให้เด็ก เช่น เพลงคุณธรรมประจำใจ เป็นต้น

6. ให้ความรู้แก่เด็ก เพลงของเด็กปฐมวัยควรจะเป็นเพลงที่สอดแทรกความรู้ต่าง ๆ ให้กับเด็กด้วยเพื่อให้เกิดประโยชน์แก่เด็กมากที่สุด

การเลือกบทเพลงที่เหมาะสำหรับเด็กปฐมวัย

การเลือกเพลงที่จะนำมาใช้กับเด็กปฐมวัยมีความสำคัญอย่างยิ่งเพราะเพลงมีอิทธิพลต่อจิตใจของเด็ก เพลงบางเพลงอาจจะทำให้เด็กคึกคักอยากกระโดดโลดเต้นบางเพลงก็สนุกสนาน บางเพลงก็ชวนให้เคลิบเคลิ้มอยากนอนหลับ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการเลือกเพลงมาใช้ให้เหมาะกับสถานการณ์

การเลือกเพลงสำหรับเด็กปฐมวัย มีแนวทางดังนี้

1. เลือกเพลงที่เหมาะกับวัยเด็กระดับปฐมวัยยังเรียนรู้คำได้ไม่มากนักและยังไม่สามารถจำถ้อยคำที่ยากหรือประโยคยาว ๆ ได้ดังนั้น จึงต้องเลือกเนื้อร้องเพลงที่มีประโยคสั้น ๆ มีคำซ้ำ ๆ เนื้อหาบทเพลงควรเป็นเพลงที่เข้าใจง่าย เนื้อเพลงควรกล่าวถึงเรื่องราวใกล้ตัวเด็กพบในชีวิตประจำวัน และกล่าวถึงสิ่งที่เด็กรักหรือพอใจ ประกอบด้วยถ้อยคำและทำนองที่ช่วยให้เด็กเกิดอารมณ์สนุกสนานร่าเริงเช่น เพลงตุ๊กตา เพลงสัตว์ เพลงรถไฟ เครื่องบิน เป็นต้น

2. เลือกเพลงให้เหมาะกับโอกาสที่จะใช้ การเลือกเพลงให้เด็กฟังหรือให้เด็กหัดร้องคัดเลือกให้เหมาะสมกับโอกาสที่จะใช้ด้วย เช่น เวลาต้องการให้เด็กพักผ่อนหรือนอนตอนกลางวันจะต้องเลือกเพลงที่มีเสียงทุ้มนุ่มมีจังหวะช้า ๆ นิ่มนวลอ่อนหวานเพื่อช่วยให้เด็กมีความรู้สึกสบายใจผ่อนคลายอารมณ์ และกล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกาย บางครั้งครูต้องการส่งเสริมให้เด็กเลือกรับประทานอาหารที่มีประโยชน์รู้จักการระวังรักษาสุขภาพอนามัย แต่การที่บอกเด็กตรง ๆ นั้นเด็กไม่อยากทำเป็นแน่แท้ แต่ถ้าใช้เพลงเป็นสื่อกระตุ้นช่วยส่งเสริมเด็กจะรู้สึกว่าไม่ถูกบังคับและยอมทำด้วยความเต็มใจ ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญเพราะเด็กไม่ชอบอะไรที่คิดว่าเป็นการถูกบังคับให้ทำ และเพลงที่เกี่ยวกับการรับประทานอาหารการรักษาสุขภาพอนามัยนั้นได้มีผู้แต่งไว้มากพอสมควร ครูสามารถนำมาใช้ให้เหมาะกับโอกาส นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ใช้ในเทศกาลต่าง ๆ เช่น วันปีใหม่ วันสงกรานต์ วันเฉลิมพระชนมพรรษา วันลอยกระทง วันเกิด ฯลฯ ซึ่งถ้าครูเลือกนำมาใช้ให้เหมาะสม จะเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจเกี่ยวกับวันสำคัญได้ดียิ่งขึ้น

3. เลือกเพลงที่มีคุณค่าต่อเด็กบางครั้งเด็กมักจดจำเพลงที่ผู้ใหญ่ร้องกันซึ่งบางเพลงก็มีเนื้อร้องที่ไม่เหมาะสมกับเด็ก ไม่ได้ให้คุณค่าอะไรแก่จิตใจเด็ก เพียงแต่ร้องเพื่อความเพลิดเพลินโดยไม่มีความหมายอะไรฉะนั้นผู้ใหญ่ควรจะเลือกเพลงที่ให้ประโยชน์ต่อเด็ก เช่น ประโยชน์ในด้านสร้างเสริมลักษณะนิสัยที่ดีงาม สร้างเสริมด้านคุณธรรม และประโยชน์ในด้านส่งเสริมทักษะทางภาษา

4. เลือกเพลงให้สัมพันธ์กับสิ่งที่จะสอน ในการสอนร้องเพลงให้กับเด็กนั้นเราไม่ได้มุ่งให้เด็กได้รับความเพลิดเพลินเพียงอย่างเดียว แต่เรามุ่งเน้นให้เด็กได้รับความรู้ด้วย ดังนั้น ครูจึงต้องคำนึงถึงความหมายของเนื้อร้องในบทเพลงให้สัมพันธ์กับเรื่องที่จะสอน เพื่อให้ได้ประโยชน์แก่เด็กซึ่ง

ปัจจุบันมีผู้แต่งเพลงที่สามารถนำมาใช้สอนให้สัมพันธ์กับเรื่องต่าง ๆ ไว้มาก เช่น เกี่ยวกับ สัตว์ พืช ปรากฏการณ์ธรรมชาติ ความสัมพันธ์ในครอบครัว ผักผลไม้ ฯลฯ

5. เลือกเพลงภาษา บทเพลงที่หลากหลายจากนานาประเทศ ต้องคัดสรรมาใช้ให้เหมาะกับเด็กปฐมวัยโดยอาจมีการแปลเนื้อเพลงเป็นภาษาไทย หรือเป็นภาษาดั้งเดิมโดยต้องมีการอธิบายให้เด็กเข้าใจในเนื้อร้อง และมีการออกเสียงที่ถูกต้อง โดยหากเป็นเพลงภาษาอังกฤษกล่าวได้ว่ามีความเหมาะสมเนื่องจากบริบทในสังคมไทยปัจจุบันให้ความสนใจกับภาษาอังกฤษเป็นอย่างมาก

ข้อควรคำนึงในการเลือกเพลงสำหรับเด็กมี 3 ประการดังนี้

1. เพลงนั้นต้องตรงกับบทเรียนคือมีเนื้อเพลงตรงกับเนื้อเรื่องหรือใช้คำตรงกับคำที่สอนมากที่สุด

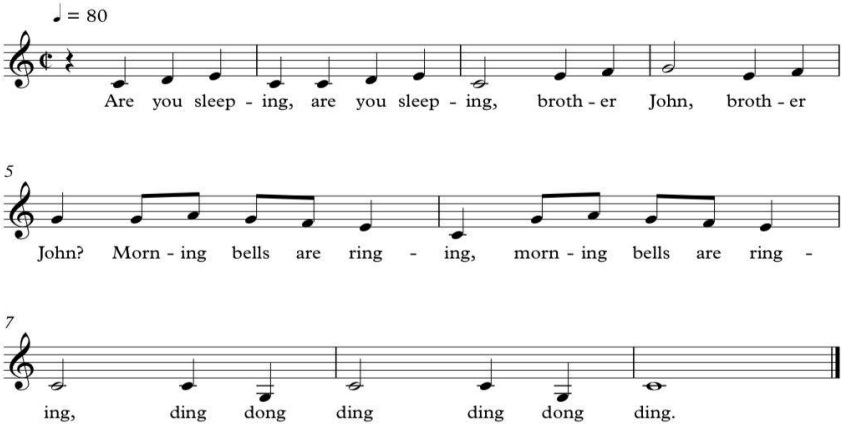
2. เพลงนั้นต้องสนุกหมายถึงเนื้อร้องทำนองลีลาและจังหวะเร้าใจให้สนุกสนาน

3. เพลงนั้นต้องง่าย เนื้อร้องทำนองจังหวะต้องง่าย ๆ ไม่เร็ว หรือช้าจนเกินไป ใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายตรงตามความหมายของคำนั้น อย่าให้ยากจนเกินไป เพลงเด็กจึงต้องสรรหาให้เหมาะสม

ตัวอย่างเพลงสำหรับเด็กปฐมวัย

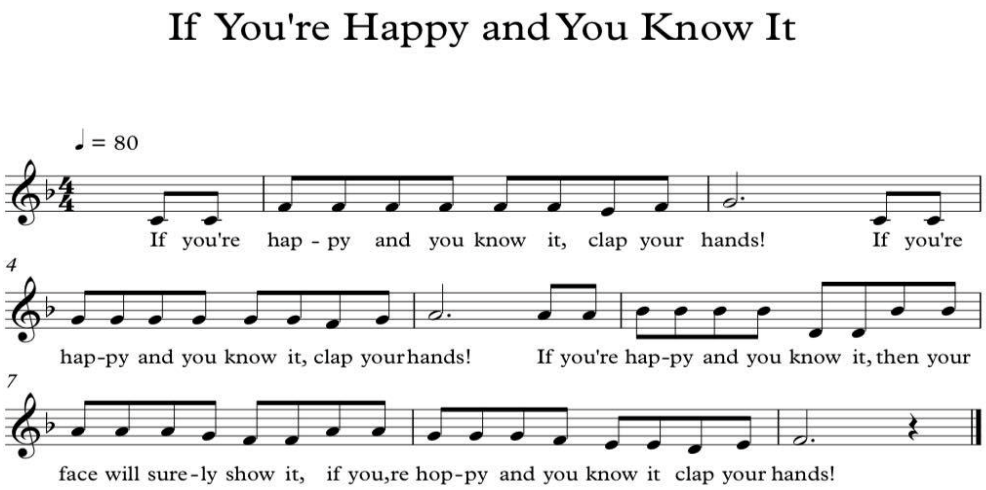
(ภาษาต่างประเทศ)

Are You Sleeping
Brother John



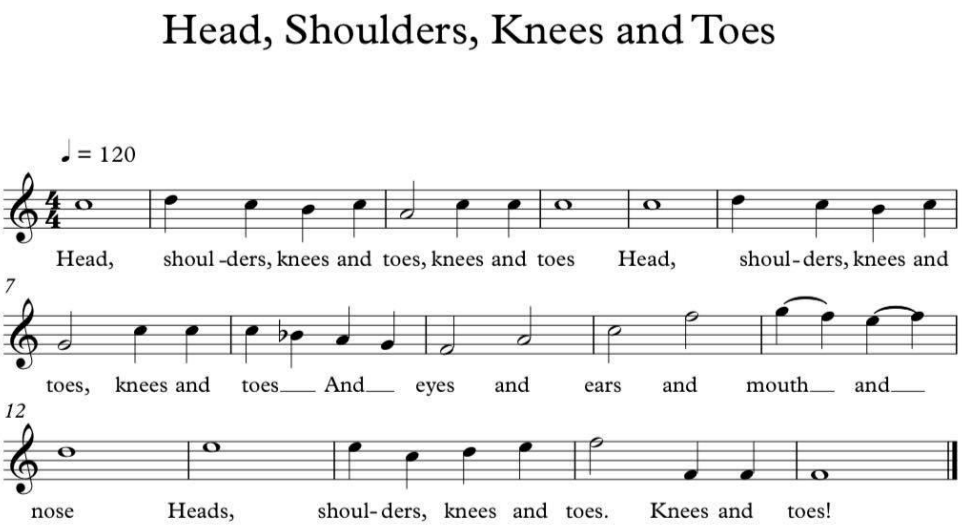
ภาพที่ 1 โน้ตและเนื้อร้อง เพลง Are You Sleeping

ที่มา: Piano Song Download (2557)



ภาพที่ 2 โน้ตและเนื้อร้อง เพลง If You’re happy and you Know It

ที่มา: Piano Song Download (2557)
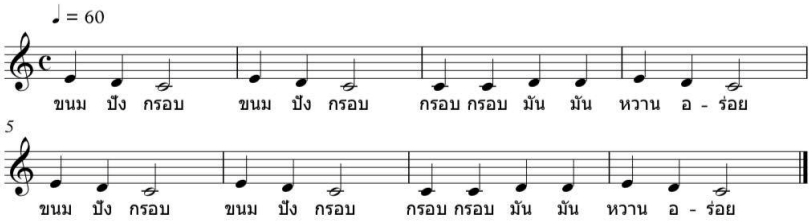


ภาพที่ 3 โน้ตและเนื้อร้อง เพลง Head, Shoulders, Knees and Toes

ที่มา: Piano Song Download (2562)

ตัวอย่างเพลงสำหรับเด็กปฐมวัย

(ภาษาไทย)
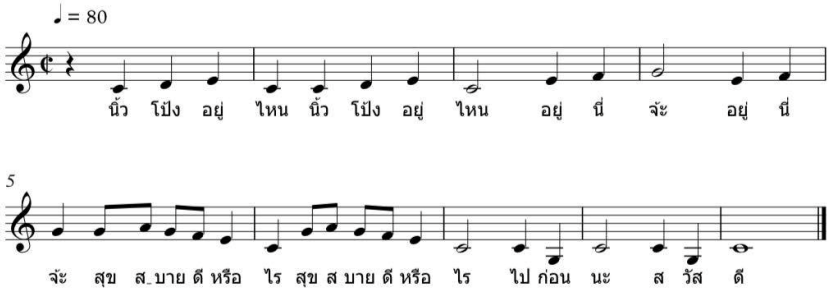
ขนมปังกรอบ



ภาพที่ 4 โน้ตและเนื้อร้อง เพลง ขนมปังกรอบ

ที่มา: วิสุทธา ไอศวรรยานุภาพ (2561)
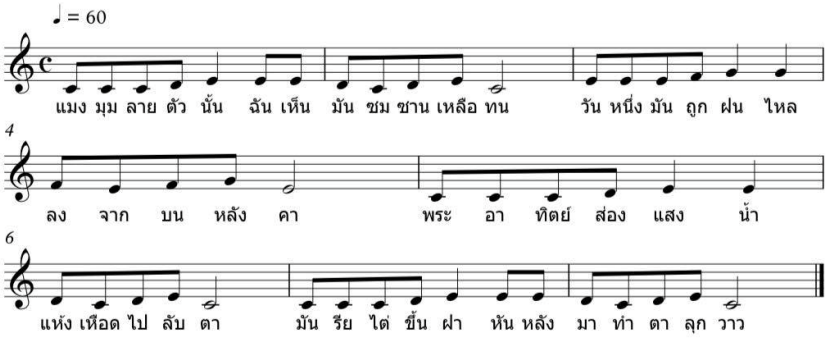
นิ้วโป้งอยู่ไหน



ภาพที่ 5 โน้ตและเนื้อร้อง เพลง นิ้วโป้งอยู่ไหน

ที่มา: วิสุทธา ไอศวรรยานุภาพ (2561)

แมงมุมลาย



ภาพที่ 6 โน้ตและเนื้อร้อง เพลง แมงมุมลาย

ที่มา: วิสุทธา ไอศวรรยานุภาพ (2561)

หลักการสอนการร้องเพลงให้กับเด็กปฐมวัย

การร้องเพลงเป็นส่วนหนึ่งของการจัดกิจกรรมในระดับปฐมวัย ซึ่งครูสามารถนำมาสอนให้เด็กร้องได้ตลอดเวลา ใช้ให้เหมาะกับโอกาส หรือช่วงเวลาต่างๆ เช่น เวลานอนพักผ่อน ครูก็ให้เด็กฟังเพลง และดนตรีได้ หรือในขณะที่เด็กทำกิจกรรมต่าง ๆ เช่น ในขณะที่ล้างมือ ถ้ามีเพลงเกี่ยวกับการล้างมือก็ควรนำมาร้อง เวลาพาเด็กออกไปเดินเล่นแล้วเห็นนกบินไปมากก็อาจจะร้องเพลงนกพูดคุยกันเรื่องนกหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ เกิดขึ้น เช่น เวลาฝนตกก็อาจจะร้องเพลงฝน การสอนให้เป็นธรรมชาติจะเป็นการช่วยให้เด็กพอใจและสบายใจ มีหลักการต่อไปนี้

1. บทเพลงควรได้รับการคัดเลือกให้เหมาะสมกับความสามารถในการร้องเพลงของเด็กปฐมวัยดังได้กล่าวไว้ข้างต้น

2. ควรมีการอบอุ่นเสียงหรือวอร์มเสียงก่อนการร้องเพลง โดยปฏิบัติเป็นกิจกรรมสั้นๆ ก่อนการร้องเพลงเพื่อให้การร้องเพลงนั้นมีประสิทธิภาพมากขึ้น

3. ครูควรสอนร้องเพลงทั้งบทเพลง โดยให้เด็กฟังบทเพลงทั้งเพลง และให้ร้องเพลงยาวไปจนจบเพลงเนื่องจากเพลงที่นำมาสอนนั้นเป็นเพลงสั้นๆ เนื้อหาเข้าใจง่ายการสอนให้เด็กร้องเพลงทั้งเพลงจะทำให้เด็กได้เห็นถึงความไพเราะความต่อเนื่องของบทเพลงแต่ละวรรคซึ่งเป็นภาพรวมของเพลงนั้นๆ เช่น ครูร้องตั้งแต่ต้นจนจบเพลง 1-2 เที่ยว จากนั้นให้เด็กร้องตาม ถ้าเด็กยังไม่ได้ลองให้ร้องเป็นวรรคสั้นๆ

4. ครูควรร้องเพลงให้เด็กฟัง 1-2 ครั้งและจากนั้นให้เด็กลองร้องตาม

5. มีการทำท่าทางประกอบบทเพลงเพื่อแสดงความหมายของเนื้อร้องเป็นท่าง่ายๆ และไม่มากจนเกินไป

6. มีการปรบมือตามจังหวะของทำนองเพลง

7. ควรเน้นเสมอว่านักเรียนต้องร้องให้ถูกต้องตามทำนอง จังหวะ เนื้อร้อง และต้องร้องเพลงให้ไพเราะด้วย

8. ครูต้องเป็นผู้ที่ร้องเพลงได้ไพเราะเพื่อเป็นตัวอย่างที่ดีให้กับเด็ก

ขั้นตอนการสอนการร้องเพลงสำหรับเด็กปฐมวัย

ขั้นตอนการสอนเพลงและดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัยเป็นเรื่องที่สำคัญที่สามารถทำให้เด็กเรียนรู้ได้อย่างสนุกสนานครูจำเป็นจะต้องรู้ขั้นตอนในการสอนการร้องเพลงที่ถูกต้อง เด็กจึงจะสามารถเรียนรู้ได้ตรงวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

1. ขั้นเตรียมการสอน ครูต้องเตรียมอุปกรณ์การสอนให้ตรงกับจุดมุงหมายที่จะสอน เช่น ภาพแผนภูมิเนื้อร้อง อุปกรณ์ที่สอดคลองกับเพลง โมเดล ผลไม้ สัตว์ หรือเครื่องดนตรีประกอบจังหวะชิ้นเล็กๆ

2. ขั้นตอนการสอน

2.1 นำเข้าสู่บทเรียนด้วยการสนทนา เล่าเรื่องราว หรือการแสดงภาพ

2.2 ครูร้องเพลงให้เด็กฟัง 2 – 4 เที่ยวตามความยากง่ายของเพลง โดยใช้เทคนิคการใช้เสียง เช่น ให้เสียงเบาๆ แล้วพูดว่า เด็กๆลองฟังสิคะครูกำลังจะร้องเพลงอะไรน่า เอะ! มีเสียงดังมา
ทางไหนน่า จุ๊ๆๆ (ใช้เสียงเบาๆ) ลองฟังครูร้องเพลงอีกครั้ง เทคนิคนี้จะช่วยให้เด็กเงียบและมีสมาธิมากขึ้น

2.3 ร้องเพลงตามจังหวะ และชักชวนเด็กให้ตบมือเข้าจังหวะ หรือทำท่าทางประกอบ แล้วให้เด็กร้องเพลงตาม หรือพร้อมครูอีก 1-2 เที่ยว ถ้าเด็กร้องตามไม่ได้ครูร้องเพลงให้ฟังเป็นวรรคสั้น ๆ

2.4 ทำท่าประกอบตามเนื้อเพลงในขณะที่ร้องเพื่อช่วยให้เด็กเนื้อเพลงได้เร็วขึ้น

2.5 อธิบายคำและความรู้ในเนื้อหาของเพลง

2.6 ให้เด็กร้องพร้อม ๆ กับครูและเพื่อนๆ หรือให้เด็กผลัดกันออกมาแสดงหน้าชั้นเรียนทีละคู่หรือเดี่ยวตามความสมัครใจ

3. ขั้นสรุปและประเมินผล

3.1 ครูสรุปเนื้อหาของเพลง อธิบายเพิ่มเติมเพื่อให้เด็กเกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น

3.2 สนทนาซักถามให้เด็กแสดงความคิดเห็น เพื่อประเมินว่าเด็กมีความเข้าใจมากน้อยเพียงใด

บทบาทครูในการสอนร้องเพลงและดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย

การจัดการเรียนการสอนเป็นหน้าที่ที่สำคัญยิ่งสำหรับครู การสอนร้องเพลงนั้น ครูไม่ควรปฏิเสธว่าครูสอนไม่ได้ ครูต้องร้องได้ทุกเพลง และครูควรฝึกฝนตนเองด้วยถึงแม้จะผิดจากมาตรฐานไปบ้าง ก็ไม่เสียหายมากนัก แต่ถ้าครูคล่องแคล่ว ฉาดฉาน ถูกต้อง สวยงามก็จะทำให้การสอนดีมากขึ้น โดยบทบาทของครูในการสอนร้องเพลงและดนตรีให้กับเด็กปฐมวัยมีเพิ่มเติมดังนี้

1. สร้างบรรยากาศที่ดีในห้องเรียน เพื่อช่วยให้เด็กมีความสบายใจในการฟัง และร้องเพลง เช่น จัดห้องเรียนให้โปร่งสบาย ไม่อุดอู้ มีอากาศถ่ายเทได้ มีแสงสว่างเพียงพอ มีพื้นที่ว่างพอที่เด็กจะเคลื่อนไหวได้อย่างสะดวก ถ้าไม่มีที่ว่างพอในห้องเรียนก็อาจใช้นอกห้องเรียนได้ เช่น ที่ระเบียงที่สนามหรือตามร่มไม้

2. จัดหาเครื่องดนตรีที่ทำขึ้นเองอย่างง่าย ๆ มาไว้ที่ชั้นตรงมุมใดมุมหนึ่งของห้องเรียน เพื่อให้เด็กมีโอกาสทดลองใช้เครื่องดนตรีเพราะเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ มีความสำคัญช่วยให้เด็กเข้าใจจังหวะได้ดีขึ้น ซึ่งอาจจะทำได้ง่าย ๆ เช่น ใช้กะลามะพร้าว 2 อัน เป็นเครื่องเคาะกลองทำจากกระป๋อง เครื่องเขย่าทำมาจากฝาน้ำอัดลม

3. ฝึกการร้องเพลง

3.1 การควบคลุมลม เปล่งเสียงร้องได้ถูกต้องตามจังหวะ แบ่งวรรคการหายใจให้ถูกต้องตามประโยคเพลงและเนื้อร้อง

3.2 เปล่งเสียงร้องตามระดับเสียง คือการร้องเพลงให้ตรงกับบันไดเพลงหรือระดับเสียงดนตรีนั้นเอง

3.3 การใช้น้ำเสียงให้มีคุณภาพ การที่จะให้เด็กนั้นมีความสนใจในเพลงที่ครูจะนำมาสอนไม่ใช่การฟังเสียงเพลงต้นฉบับ แต่กลับเป็นเสียงของครูที่เด็กให้ความสนใจมากกว่า เพราะฉะนั้นครูต้องร้องเพลงด้วยเสียงอ่อนหวานเป็นธรรมชาติ ไม่ตะโกนหรือให้ใช้เสียงที่ดุดันเกินไป

3.4 การร้องเพลงเสียงไม่ติดขัด แหบห้าวหรือเสียงสั่น ออกเสียงให้ชัดเจน ควบคุมเสียงร้องให้คงที่

3.5 การถ่ายทอดอารมณ์ตามเพลง ร้องเพลงได้ถูกต้องตามอารมณ์ของเพลงโดยสังเกตจาก เนื้อร้อง มีความดัง - เบา เร็ว - ช้า มีการเคลื่อนไหวร่างการและแสดงสีหน้าท่าทางประกอบด้วย

4. เตรียมสื่อในการสอนร้องเพลง เช่น เนื้อเพลง บัตรคำภาพ (ภาพพร้อมคำศัพท์) โมเดลผลไม้ หรืออุปกรณ์อื่นๆที่เกี่ยวข้องกับเนื้อเพลง ตามที่ครูเลือกมาสอนในหน่วยต่างๆ เพื่อให้เด็กได้เรียนรู้การร้องเพลง และพัฒนาทักษะทางภาษา สามารถอ่านคำในเนื้อเพลงได้

5. พยายามชักจูงให้เด็กเห็นว่าเพลงและดนตรีเป็นสิ่งที่ให้ความสุขความเพลิดเพลินให้ความสบายใจโดยไม่บังคับเคี่ยวเข็ญเด็ก ถ้าเด็กคนใดยังไม่พร้อมที่จะร้องเพลงหรือทำท่าทางประกอบซึ่งอาจจะเนื่องมาจากความขลาดอาย ไม่กล้าแสดงออก ก็ไม่ควรบังคับในทันที ควรปล่อยให้เด็กมีเวลาสังเกต และฟังจนกระทั่งเด็กเกิดความพอใจที่จะทำเอง

6. ส่งเสริมให้เด็กทุกคนมีส่วนร่วมในการร้องเพลงและดนตรี อย่าส่งเสริมแต่เด็กที่เก่งเท่านั้นรับรู้ในความสามารถตามวัยของเด็ก เด็กวัยนี้ต้องการเป็นตัวของตัวเอง ควรให้เด็กลองทำเองบ้าง คิดท่าทางเองบ้าง เพื่อให้เด็กเกิดความคิดริเริ่ม ไม่บังคับว่าจะต้องทำอย่างนั้น อย่างนี้ ให้เด็กได้เคลื่อนไหวอย่างอิสระ วางตัวแบบสบายไม่เคร่งเครียด

7. นำความรู้กับพัฒนาการของเด็กมาเป็นข้อพิจารณาในการสอนร้องเพลง เช่น เมื่อทราบว่าเด็กระดับปฐมวัยมีความสนใจในระยะสั้น ก็ควรเลือกเพลงที่สั้น และร้องง่ายเข้าใจง่ายมาให้เด็กหัดร้องพยายามหาวิธีการที่จะให้เด็กสนุกและเกิดภาพพจน์มากที่สุด เช่น การสอนเกี่ยวกับทำนองเพลงเสียงสูงเสียงต่ำ ควรใช้อุปกรณ์และกิจกรรมเข้าช่วยหรือเขียนภาพประกอบ

8. ทำอารมณ์ให้แจ่มใส มีสีหน้าสดชื่นมีอารมณ์ร่วมกับเด็ก ในเวลาที่เด็กร้องเพลงไม่ถูกหรือทำท่าผิดให้แก้ไข แนะนำด้วยวิธีที่นุ่มนวล ใช้ถ้อยคำอ่อนหวานให้คำชมเชย ให้กำลังใจเด็ก

9. หาทางโน้มน้าวชักจูงเด็กที่ไม่อยากร่วมในกิจกรรม เพราะการไม่บังคับเด็กนั้นไม่ได้หมายความว่า ปล่อยเด็กไว้ตามลำพัง ถ้าไม่ทำก็ไม่ว่าอะไรปล่อยไว้เป็นเดือนเป็นปีแต่ครูจะต้องหาทางหลอกล่อหาวิธีการที่จะโน้มน้าวชักจูงเด็กครั้งแรก ๆ อาจจะไม่ได้ผลควรพยายามชักชวนบ่อย ๆ ไม่ปล่อยปละละเลย อย่างน้อยควรให้ร่วมกิจกรรมไปด้วย เช่น ตบมือหรือเคาะไม้ หรือเขย่าเครื่องดนตรี ถ้าครูเข้าใจและพยายามปฏิบัติตามข้อเสนอแนะดังกล่าวข้างต้นจะช่วยให้การสอนเพลงและดนตรีดำเนินได้อย่างราบรื่นและเกิดประโยชน์ต่อทั้งตัวครูและเด็ก

10. ควรให้เด็กได้เคลื่อนไหวร่างกาย เช่น ตบมือ เคาะจังหวะ ร้องตาม ทั่วถึงกัน ยืนซอยเท้า เดินตามจังหวะ แสดงท่าทางประกอบเพลง ต้องทำบรรยากาศให้เคลื่อนไหว อยู่ตลอดเวลา ต้องหาวิธีให้เด็กมีส่วนแสดงโดยทั่ว จึงจะดี

11. ความพอดีของการสอนร้องเพลงก็เป็นสิ่งสำคัญ อย่าสอนร้องเพลงพร่ำเพรื่อจนเกินไป จนเด็กเบื่อ หรือห่างเหินไป ควรหาโอกาสในการสอดแทรกกิจกรรมร้องเพลงและดนตรีให้เหมะสม

สรุป

เพลงและดนตรีมีคุณค่าต่อเด็กมาก สังเกตได้จากเมื่อเด็กได้ฟังเพลงและดนตรี เด็กจะมีหน้าตายิ้มแย้มเบิกบาน และเพลงยังสามารถทำให้เด็กที่ร้องไห้บางคน หยุดร้องได้ บางคนก็มีอารมณ์ร่วมด้วยการตบมือ ขยับแขนขา ทำท่าทางประกอบโดยไม่รู้จักเบื่อ นอกจากนี้ เพลงและดนตรียังมีคุณค่าต่อเด็ก เช่น ช่วยพัฒนาอารมณ์และสังคมของเด็ก ช่วยพัฒนาภาษาของเด็ก และช่วยสร้างเสริมลักษณะนิสัยที่ดีเพลงที่เหมาะสมสำหรับเด็กปฐมวัยจะต้องเป็นเพลงที่มีเนื้อร้องสั้น ๆ ได้ใจความมีเนื้อหาที่เด็กสนใจใช้ถ้อยคำที่ชวนให้สนุกสนานทำนองเพลงง่าย ๆ จังหวะชัดเจนและมีความรู้สอดแทรกในเนื้อหาของเพลงเพราะเด็กในวัยนี้สามารถเรียนรู้และจำสิ่งต่าง ๆ ที่ครูสอนได้อย่างรวดเร็ว

การเลือกเพลงที่เหมาะสมกับเด็กปฐมวัยจะต้องเลือกเพลง ที่มีประโยคสั้น ๆ มีเนื้อหาและทำนองสนุกสนาน มีเนื้อหาที่ตรงกับหน่วยการเรียนรู้หรือมีเนื้อร้อง เกี่ยวกับสัตว์ การเลียนแบบเสียงของสัตว์ต่าง ๆ และธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เด็กคุ้นเคยในชีวิตประจำวัน เช่น การไปโรงเรียน การเล่น การนอน การรักษา ความสะอาด เป็นต้น

การสอนร้องเพลงให้กับเด็กอย่างมีประสิทธิภาพนั้นครูจำเป็นต้องรู้ขั้นตอนในการสอนที่ถูกต้อง ครูต้องมีการฝึกฝนการใช้เสียง การร้องเพลงให้ถูกทำนองและจังหวะ เพื่อให้เด็กได้เรียนรู้อย่างสนุกสนานเป็นลำดับขั้นตอนและบรรลุเป้าหมายและวัตถุประสงค์

การที่ครูจะฝึกให้เด็กมีความรักและซาบซึ้งในเพลงและดนตรีได้นั้นเป็นสิ่งที่ฝึกได้ ถ้าครูมีความตั้งใจรักและชอบในเสียงเพลง แม้เสียงของครูบางคนไม่เพราะก็ตาม เพราะฉะนั้นไม่ใช่สิ่งสำคัญ แต่สิ่งสำคัญอยู่ที่ท่าทีของครูที่แสดงออกมา ครูต้องมีทีว่าชอบร้องเพลง มีความกระตือรือร้น และพร้อมที่จะสอน ให้ความสนใจต่อเด็กโดยทั่วถึง รู้วิธีที่สามารถชักจูงเด็กให้อยากเล่นอยากร้องเพลงและเข้าใจธรรมชาติของเด็ก

รายการอ้างอิง

กุลยา ตันติผลาชีวะ. (2551). **การจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับเด็กปฐมวัย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มิตรสัมพันธ์กราฟฟิค.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2561**). ดนตรีศึกษาหลักและสาระสำคัญ.** พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (28 ตุลาคม 2562). **เทคนิคการสอนขับร้องสำหรับครูปฐมวัย.**เอกสารประกอบการอบรมเชิงวิชาการ ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สถาบันสอนดนตรี ศิลปะและการแสดง.

ละออ ชุติกร. (2537). **เพลงและดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย.** เอกสารการสอนชุดวิชาวรรณกรรมและลีลาคดีระดับปฐมวัยศึกษา. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วิสุทธา ไอศวรรยานุภาพ. (12 พฤษภาคม 2563). [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.facebook.com/media/set/?set=a.289684978221278&type=3

วิมลรัตน์ วิมลรัตนกุล. (2545). **การพัฒนาโปรแกรมการส่งเสริมความสามารถทางการขับร้องของครูปฐมวัยในการจัดประสบการณ์การเรียนรู้ให้เด็กวัยอนุบาลโดยการประยุกต์ใช้แนวคิดทางดนตรีของโคดาย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Piano Song Download. (12 พฤษภาคม 2563). [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.pianosongdownload.com/

เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบก ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ

ACADEMIC ARTICLE OPTIMIZATION RANARD-EK PLAYER IN THE ROYAL THAI ARMY BAND DEPARTMENT LT.COl. SANHOR LUANGSOONTORN NATIONAL ARTIST

นิทัศน์ ชูเชิด*

Nithat Chuchert*

บทคัดย่อ

เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบก ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วย 8 วิธีการ คือ 1. วิธีการจับไม้ระนาดให้เข้ากับสรีระ 2. วิธีการตีผสมข้อแขน 3. ใช้ระเบียบทหารควบคุมการไล่ระนาดรวมกับผู้อื่นทั้งวง 4. วิธีการไล่ระนาดด้วยเพลงเดี่ยว เพลงเชิดต่อตัวในเวลากลางวัน 5. วิธีการไล่ระนาดแบบตึงมือเพื่อประหยัดเวลาโดยไม่คลุมผ้า 6. ใช้วิธีการที่ร่วมสมัย และปรับวงในลักษณะเกรี้ยวกราดเพื่อเพิ่มอรรถรส 7. ปรับให้นักระนาดใช้กลอนระนาดที่สอดคล้องกับสำเนียงเพลง 8. ปรับวงให้ระนาดเอกบรรเลงแบบขยี้หกชั้น เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในระหว่างบรรเลง เทคนิคดังกล่าว สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบันและทำให้นักระนาดเอกที่ผ่านการฝึกฝนมีประสิทธิภาพการบรรเลง ที่ดีขึ้นและประสบความสำเร็จเป็นที่ยอมรับจนทำให้มีผู้นำแนวทางการปรับไปใช้ถ่ายทอดสืบต่อ เทคนิคทั้ง 8 วิธี เป็นการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีที่ปลูกฝังระเบียบวินัย ผ่านบทบาทความเป็นครูและระบบทหาร

คำสำคัญ : เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพ, นักระนาดเอก, กองดุริยางค์ทหารบก, พันโทเสนาะ หลวงสุนทร, ศิลปินแห่งชาติ

Abstract

Optimization Ranard-ek Player in the Royal thai army band department Lt.Col. Sanhor Luangsoontorn National Artist consists of 8 achievements thus; 1) method catch equipment Ranard-ek furnish appropriate for body 2) method hit merge wrist and arm 3) soldier regularity control training Ranard-ek share with others 4) method training Ranard-ek of solo and melody Cheid-Tor-Taw in the daytime 5) training Ranard-ek method rapid style for save time and Don t use overlay 6) coeval method and band

* วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Kalasin Collage of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

controller in appearance harsh for enlarge poetic flavor 7) band controller Ranard-ek Player use instrumental methods corresponding accent song 8 band controller Ranard-ek Player extend stroke method. The techniques mentioned in accordance with current situation get Ranard-ek Player trained efficiency improved Ranard-ek Player The Accomplishments make someone interested band controller use continue to carry on All these 8 method is music teaching and cultivate discipline Through the role of teacher and the military system.

Key words: Optimization, Ranard-ek player, The royal thai army band department LT.COl. Sanhor luangsoontorn , Natlonal artist

บทนำ

ในปี พ.ศ. 2518 ถึงปี พ.ศ. 2535 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้รับมอบหมายให้เป็นอาจารย์ที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก ในระหว่างนี้ ได้ทุ่มเทกำลังกาย และกำลังสติปัญญาถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับมาจากบิดาคือ ครูบาง หลวงสุนทร และบรมครูด้านระนาดเอก หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้นักดนตรีของกองดุริยางค์ทหารบกอย่างเต็มที่ ตลอดเวลาที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทรรับราชการอยู่ในกองดุริยางค์ทหารบก ได้นำประสบการณ์ที่สั่งสมตั้งแต่วัยหนุ่มมาถ่ายทอดให้ศิษย์รุ่นหลัง อย่างภาคภูมิใจ ชีวิตในวัยหนุ่มของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ถือได้ว่า มีประสบการณ์อย่างโชกโชนในด้านการประชันระนาดเอก ในอดีตนักระนาดจะประชันกันนอกเขตกรุงเทพมหานคร ตามงานวัดต่าง ๆ ในระยะต่อมาจึงเริ่มมีการประชันในโรงละคร หรือ สังคีตศาลา กรมศิลปากร (สนุ่น หลวงสุนทร, 2563, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ครั้งหนึ่ง พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้บรรเลงเดี่ยวระนาดเพลงแขกมอญ เถา ในนามกองดุริยางค์ทหารบก ประชันกับกองดุริยางค์ตำรวจ โดยใช้ฝีนระนาดทับทิม ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในวันนั้น พันโทเสนาะ หลวงสุนทร บรรเลงได้ไหวเรียบ ไม่มีพลาดลูกแม้แต่น้อย (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2562, 25 มกราคม, สัมภาษณ์) เหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้พันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีชื่อเสียงในด้านการบรรเลงระนาดเอกอย่างยิ่ง เมื่อก้าวสู่ชีวิตการทำงาน ได้สร้างผลงานอันเป็นที่ยอมรับมาก ไม่ว่าจะเป็นผลงานการบรรเลง ผลงานการปรับวง การประพันธ์เพลงเดี่ยว เพลงเดี่ยวที่ท่านประพันธ์มีความเป็นเอกลักษณ์ ไพเราะ เนียนสนิท สมบูรณ์แบบ สละสลวย มีแบบแผนที่เรียบร้อย นอกจากนี้ยังประพันธ์ทางเดี่ยวได้ ทุกเครื่องมือ อีกทั้งเรื่องปรับวง ปรับกลอนทางเดี่ยว ยังเป็นที่ยอมรับว่าเชี่ยวชาญมาก (วีระ พันธุ์เสือ, 2562, 22 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) รูปแบบการปรับวงของท่านมีกรอบแบบแผนการบรรเลง มีความกลมกลืน อยู่ในเวลาที่เหมาะสม ผู้ใหญ่ฟังได้ เด็กฟังดี (สนุ่น หลวงสุนทร,2563, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ผลงานที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ประพันธ์ขึ้นจัดว่าเป็นเพลงฝีมือ ใช้ความสามารถสูงส่งในการบรรเลง โดยเฉพาะระนาดเอก

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีชื่อเสียงมากในการปรับนักระนาดขึ้นประชัน นักระนาดที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ถ่ายทอดความรู้ให้มากผู้หนึ่งและมีชื่อเสียงโด่งดัง คือ สมนึก ศรประพันธ์ ในปี พ.ศ. 2528 เคยได้รับรางวัลที่ 2 จากการประกวดเดี่ยวระนาดเอก รายการฆ้องทองคำ ครั้งที่ 2 ซึ่งในครั้งนั้นไม่มีผู้ได้รางวัลชนะเลิศอันดับ 1 นอกจากนี้สมนึก ศรประพันธ์ ยังมีชื่อเสียงจากการเป็นนักระนาดให้วงประคองศิลป์ เคยร่วมประชันกับวงดุริยประณีต ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งคนระนาดของวงดุริยประณีตในครั้งนั้น คือทัศนัย พิณพาทย์ การประชันครั้งนั้นบรรเลงกันถึงเพลงเดี่ยวกราวในรอบวง และนับเป็นการประชันที่สร้างความฮือฮาให้กับวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก นักระนาดที่เป็นคู่ประชันกับสมนึก ศรประพันธ์ บ่อยครั้งอีกท่านหนึ่งคือ ชัยยุทธ โตสง่า เคยได้ประชันเพลงเดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวอาเฮีย รอบวง ในนามวงของครูสุพจน์ โตสง่า หลายครั้ง ผลงานด้านระนาดเอกของสมนึก ศรประพันธ์ ปรากฏตามสื่อต่าง ๆ มากมาย นับเป็นนักระนาดเอกที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากผู้หนึ่ง

นักระนาดที่เคยได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านระนาดเอก และมีชื่อเสียงในปัจจุบันอีกท่าน คือ ร้อยตรีทรงศักดิ์ เสนีย์พงษ์ ได้รับฉายาว่า ระนาดไฟฟ้า เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยว่าบรรเลงระนาดเอกได้พลิ้วไหวมากผู้หนึ่ง นอกจากนี้ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ยังประสบความสำเร็จจากการปรับวงให้กับกองดุริยางค์ทหารบกเป็นอย่างมาก จนทำให้มีผู้นำ แนวทางการปรับวงไปใช้ถ่ายทอดสืบต่อ มีผลทำให้วิธีการดังกล่าวคงอยู่ตลอดไปไม่สูญ ซึ่งเหตุผลที่ทำให้เป็นเช่นนั้น มาจากการใช้เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพ นักระนาดเอก ที่มีรายละเอียดที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง

เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบก ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ จากข้อมูลที่ค้นพบจากการสัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร และศิษย์ที่เคยได้รับการถ่ายทอด ทำให้ปรากฏเทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบก ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ดัง 8 วิธีการ ดังนี้

1.ใช้วิธีการจับไม้ระนาดให้เข้ากับสรีระ

เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร เริ่มต้นจากแนวคิดความเข้าใจในธรรมชาติของสรีระข้อมือ และนิ้วมือ รวมถึงเรื่องพละกำลังแต่ละบุคคลที่ต่างกัน นักระนาดบางท่านมีกำลังน้อยบางท่านมีพละกำลังมาก การใช้กำลังข้อส่วนต่าง ๆ การปรุงเสียงระนาด การจับไม้ตี จึงต้องปรับให้เข้ากับธรรมชาติแต่ละคน ยกตัวอย่าง การจับไม้ตี ไม่จำเป็นต้องยึดว่าต้องตรงกลางร่องมือ หรือคว่ำมือมากไปจนทำให้ตีไม่ถนัด ในส่วนตัวท่านเอง ท่านเอียงข้อมือเล็กน้อย เนื่องจากมีสรีระนิ้วมือที่สั้น จึงต้องเอียงข้อมือให้ถนัดในการบรรเลง แต่ก็ไม่มากเกินไป จนดูไม่ดี เมื่อพันโทเสนาะ หลวงสุนทร อยู่ในบทบาทของครูผู้สอน จึงมีความเข้าใจในธรรมชาติของศิษย์แต่ละบุคคล และสามารถจะปรับมือ ให้นักระนาดบรรเลงได้เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง (เสนาะ หลวงสุนทร, 2562, 12 มีนาคม, สัมภาษณ์)

2. ตีผสมข้อแขนและปรับวงให้ใช้กำลังแขนในที่จำเป็นจะเน้นเสียงให้ดังขึ้นเท่านั้น

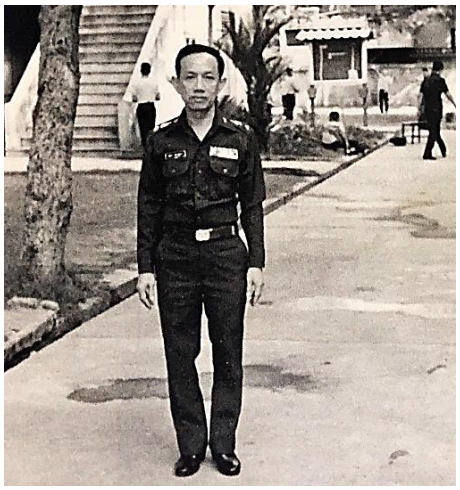
สนุ่น หลวงสุนทร (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า จากที่ได้ใกล้ชิดพันโทเสนาะ หลวงสุนทร และสังเกตในเวลาที่ท่านบรรเลง เห็นว่าท่านไม่ได้ตีทั้งแขนแบบเต็ม แต่ท่าน *“ตีข้อผสมแขน”* ผสมไปด้วยกัน ระบายไปด้วยกัน นักระนาดเมื่อฝึกไล่จนถึงจุดอิ่มตัว จะสามารถระบายข้อได้ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้แนะนำว่า หากระบายข้อไม่ได้ เมื่ออายุมากขึ้นกำลังจะหมด จะไม่สามารถบรรเลงได้ ทำให้รัวเสียงไม่โปร่ง สังเกตได้จากถึงแม้ปัจจุบันพันโทเสนาะ หลวงสุนทร จะมีอายุมากถึง 86 ปี ยังบรรเลงระนาดได้ดี วิธีการตีครึ่งข้อครึ่งแขนจึงเป็นวิธีการที่ชาญฉลาด เรียกได้ว่า *“ตีระนาดได้จนแก่”* เนื่องจากเป็นวิธีการตีระนาดที่ไม่ต้องใช้พละกำลังมาก ใช้ในที่จำเป็นจะต้องเน้นเสียงเท่านั้น ยกตัวอย่างเช่น ช่วงท้ายท่อนเพลงที่ นักระนาดต้องใช้เสียงดังส่งสัญญาณให้คนในวงรู้ว่าเพลงจะหมดเพื่อส่งร้อง เป็นต้น

3. ใช้ระเบียบทหารควบคุมการไล่ระนาดรวมกับผู้อื่นทั้งวง

ในระหว่างที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร รับราชการอยู่กองดุริยางค์ทหารบก ท่านได้ทำหน้าที่เป็นครูผู้สอน และเป็นผู้ปรับวงอย่างเข้มงวด ได้ให้ข้อคิดเห็นว่า นักระนาด หนีไม่พ้นเรื่องที่

จะต้องไล่หากนักระนาดไม่ไล่ระนาด จะไม่มีทางบรรเลงได้ดีเลย และจำเป็นต้องมีคนคุมไล่ โดยกำหนดเวลาเองในช่วงที่เหมาะสม การไล่ระนาด ถ้าจะให้เกิดผลต้องไม่คลุมผ้าดีที่สุด เพราะจะทำให้เคยชินกับน้ำหนักมือที่ใช้ในเวลาบรรเลงจริง เมื่อพันโทเสนาะ หลวงสุนทร อยู่ในบทบาทครูผู้สอนกองดุริยางค์ทหารบก การไล่ระนาด จึงใช้วิธีการของทหารที่เด็ดขาด ถ้าไม่ทำตามต้องถูกลงโทษ (ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์, 2562, 23 มกราคม, สัมภาษณ์) พันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีวิธีเพิ่มประสิทธิภาพผู้บรรเลงหลายวิธี ยกตัวอย่าง ถ้าแนวทั้งวงยัง ไม่ถึง ก็ให้ไล่ ทั้งวง จนกว่าแนวจะถึงตามที่ต้องการ โดยใช้วิธีการตั้งแนวที่ตึงมือผู้บรรเลง (สนุ่น หลวงสุนทร, 2563, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์ (2562, 23 มกราคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ปลายปี พ.ศ. 2523 ได้เข้าทำงาน ตำแหน่งพลอาสาสมัครดนตรีไทย กองดุริยางค์ทหารบก หมวดดนตรีไทย ในขณะนั้นพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ประจำการในยศร้อยโท และเป็นหัวหน้ากองดุริยางค์ จึงมีโอกาสเป็นผู้ใต้บังคับบัญชาและศิษย์ในเวลาเดียวกัน พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้ความเอาใจใส่กับการต่อเพลงและปรับเพลงมาก ในระยะเวลา 2-3 เดือน ท่านก็เริ่มจี้ให้ไล่มือ ใครจะเก่งคล่องจากข้างนอกมาท่านไม่สนใจ ท่านเน้นระเบียบวินัย เป็นอย่างมาก ทำให้เริ่มมีระเบียบวินัยกับการซ้อมมากขึ้น จากที่เคยปฏิบัติอย่างไรก็ได้ เมื่อเข้าไปจึงต้องมีระเบียบวินัย มีระเบียบในการบรรเลง และต้องไล่มือ ต้องซ้อมเป็นเวลา เช่น เช้าเริ่มกี่โมง สไตล์การไล่ระนาดของท่าน ไม่ได้แอบไปไล่ คนเดียว ท่านจะให้ไล่ทั้งวง เพื่อให้แนวจะได้ไม่หนีกัน ซึ่งเป็นวิธีที่นำมาใช้มากในปัจจุบัน เป็นเคล็ดลับของท่าน ไม่ว่าจะเพลงมุล่ง หรือ เพลงทะแย ท่านจะให้ไล่ทั้งวง แล้วตั้งแนวตึงมือ วิธีนี้ท่านบอกว่า วงอื่น ๆ จะสู้แนวไม่ได้เลย เพราะ ทำให้กลมกลืนทั้งเสียง ทั้งกลอน ทั้งกลเม็ด



ภาพที่ 1 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ในสมัยที่รับราชการในกองดุริยางค์ทหารบก
ที่มา : พันโทเสนาะ หลวงสุนทร

4. ใช้วิธีการไล่ระนาดด้วยเพลงเดี่ยว เพลงเชิดต่อตัว และไล่ระนาดในเวลากลางวัน

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ยกตัวอย่างกิจวัตรการฝึกฝนระนาดเอก ในขณะอาศัยเรียนดนตรีที่บ้านบาตรว่า มีคุณนิคม สาคริก ช่วยปลุกไล่ระนาดอย่างจริงจัง เพราะกางมุ้งนอนด้วยกัน

บริเวณเฉลียงเรือนเครื่องชั้นล่าง เมื่อถึงเวลาสว่างแล้ว คุณนิคม สาคริก นำ “*ไม้ระนาดทองแดง*” ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาให้ใช้ไล่มืออยู่เสมอ (เสนาะ หลวงสุนทร, 2561, 12 มีนาคม,สัมภาษณ์) เพลงที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ใช้ไล่ระนาดเอก คือ เพลงมุล่ง และเพลงเดี่ยวที่ได้รับถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อาทิ เดี่ยวแขกมอญ พญาโศก เชิดนอก ทยอยเดี่ยว กราวใน เป็นต้น และยังใช้วิธีไล่ระนาดตอนกลางวันเพื่อเอากำลัง โดยตีไม้แข็งให้เหงื่อออก ทำให้ข้อแขนเกิดความคงทน กิจวัตรการซ้อมดนตรีที่บ้านบาตรจะเริ่มตั้งแต่ประมาณ 9.00-12.00 น. เวลาเช้าก่อนขึ้นเรียน หากวันใดท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นึกสนุกขึ้นมา ท่านจะสั่งให้นำรางระนาดมาให้เพื่อตีเพลงเชิดต่อตัวกับลูกศิษย์ อาทิ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นต้น (ฉลาก โพธิ์สามต้น, 2562, 8 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

5. ใช้วิธีการไล่แบบตึงมือเพื่อประหยัดเวลาโดยไม่คลุมผ้า

สนุ่น หลวงสุนทร (2563, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า นักระนาดในอดีตนิยมไล่ระนาด ด้วยแนวช้า ใช้ไม้ระนาดหนัก ๆ แล้วตีด้วยเวลายาวนาน แต่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้แนะนำว่า ให้ไล่แนวเร็ว เพื่อไม่ให้เสียเวลา ในขณะไล่ต้องพยายามทำความเร็วด้วย แต่หากไล่โดยมีผ้าคลุมมาก่อน ต้องฝึกไล่แนว เพื่อให้เกิดความคล่องตัวพลิ้วไหว นักระนาดต้องพยายามทำแนวให้เร็วต้องเปิดผ้าคลุม แล้วตีบนผืนปกติ เพื่อไม่ให้กระดากมือและเกิดความเคยชินในเวลาบรรเลงจริง หากมีสถานที่ในการไล่ระนาด เสียงไม่รบกวนผู้อื่น ให้ไล่ด้วยไม้แข็ง จะเกิดผลดีอย่างยิ่ง แนวจะขึ้นอย่างรวดเร็ว ซึ่งได้นำวิธีการไล่ระนาดที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร แนะนำ มาทดลองกับลูกศิษย์ที่จะไปแข่งขันศิลปหัตถกรรมระดับภาค ปรากฏว่าศิษย์มีฝีมือพัฒนาขึ้นมาก เวลาไล่ให้ใช้ผืนระนาดที่เสียงไม่ค่อยดีนัก เพื่อไม่ให้ผืนใช้งานเสียหาย และเพื่อเพิ่มพละกำลังในการไล่ สำหรับการตีฉากนั้น มีไว้สำหรับผู้เรียนที่เริ่มหัดใหม่ เพราะหากตีไม่ตรงผืนเสียงที่ออกมาจะไม่มีความไพเราะกังวาน เมื่อตีได้ตรงกลางผืนดีแล้ว ก็มาไล่ตามวิธีการที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ท่านแนะนำต่อไปในสมัยที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้ากองดุริยางค์ทหารบก ได้สอนศิษย์ระนาดเอกที่มีฝีมือไว้หลายคน โดยมากศิษย์ที่เรียนกับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร เป็นศิษย์ที่มีความสามารถอยู่ก่อนแล้วมาเรียนเพลงเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งมีหลายคน อาทิ ร้อยตรีทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์ สมนึก ศรประพันธ์ และบุตรชายของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร คือ อาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร ซึ่งเดิมได้รับการถ่ายทอดจากร้อยเอกสนุ่น หลวงสุนทร เนื่องจากพันโทเสนาะ หลวงสุนทร รับราชการอยู่กองดุริยางค์ทหารบก แล้วอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร อาศัยอยู่บ้านคุณปู่บาง หลวงสุนทร แต่ในปัจจุบันอาจารย์ภาวัช หลวงสุนทร ได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านระนาดเอกจากพันโทเสนาะ หลวงสุนทร จนครบถ้วนแล้ว

ภาวัช หลวงสุนทร (2562, 30 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า วิธีการไล่ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ให้ไล่แนวเร็วให้ตึงมือ เพื่อให้คุ้นเคยกับความเร็ว หากมีสรีระนิ้วสั้น (หากนิ้วก้อยสั้น) จับให้ตรงกลางร่องมือไม่ได้ ให้เบี่ยงมาเล็กน้อย (บางคนได้ตรงอุ้งมือ) จับเป็นปากกา บางครั้งท่านให้จิกเพื่อทำความเร็ว พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้คำแนะนำว่าไม่จำเป็นต้องไล่ด้วยไม้หนัก แต่ให้ไล่ไม้ที่ใช้ตีประจำอย่างไม้แข็ง หรือ ไม้นวมที่ใช้ประจำ และไม่ต้องคลุมผ้า เพื่อให้คุ้นเคยกับผืน

ระนาด และสามารถตรวจสอบเสียงที่ออกมาว่าเท่ากันหรือไม่อย่างไรได้ การคลุมผ้าจะเหมือนการตีไม้นวม แต่หากตีไม้แข็งจะทำให้รู้มือ ว่าเท่ากันหรือไม่ หากไล่ไม้แข็งจะทำให้รู้ว่ามือแต่ละข้างเป็นอย่างไร เช่น ซ้ายบอด หรือ ขวาบอด เป็นต้น เสียงที่ออกมาจะฟ้อง เพลงที่ใช้ไล่โดยมากจะใช้เพลงชุดโหมโรงเย็น แต่ตัดเพลงรัวออก ไล่สาธุการจนถึงกราวใน สมัยก่อนเวลาในการไล่จะเป็นในเวลาเช้า แต่ในสมัยนี้หากมีภาระหน้าที่มาก ให้ดูเวลาที่เหมาะสมกับตนเอง หากมีช่วงเวลาว่างให้เข้าจับระนาดไล่มือเพื่อคงรักษาพละกำลังไว้ (สนุ่น หลวงสุนทร, 2563, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)

6. ใช้วิธีการที่ร่วมสมัย และปรับวงในลักษณะเกรี้ยวกราดเพื่อเพิ่มอรรถรส

สมนึก แสงอรุณ (2562, 15 มีนาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า พันโทเสนาะ หลวงสุนทร เป็นคนร่วมสมัย ท่านจะไม่ตีกรอบความรู้ และไม่เคยตีกรอบลูกศิษย์ว่าต้องเป็นเหมือนท่าน หรือต้องเป็นตามที่ท่านสอน ท่านจะเปิดโอกาสให้ลูกศิษย์ได้มีความคิดสร้างสรรค์ สามารถที่จะทำหรือค้นคว้าทำงานด้วยตัวเอง สามารถสร้างแนวทางให้ แตกยอดแตกหน่อออกไป สิ่งที่พิเศษ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร คือ ท่านสร้างลูกศิษย์ให้มีความคิดสร้างสรรค์ แบบอย่างที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้คิดค้นให้เห็น คือ การใช้วิธีการไล่ระนาดแบบสเกล Scale เหมือนเปียโน ทำให้ศิษย์ได้เพิ่มความเร็วในการบรรเลงระนาด คือ ไล่เสียงทั่วผืนจากลูกต้นไปลูกยอด เป็นชั่วโมง นอกจากนี้ยังได้เป็นผู้ริเริ่มรูปแบบการบรรเลง เกริ่นนำเพลงไตเติ้ล ทบ. ซึ่งหลังจากท่านได้เผยแพร่ไปแล้ว ได้มีวงดนตรีของหน่วยงานอื่น ๆ นำไปใช้เป็นแนวทาง ในการสร้างเพลงเกริ่นนำ อาทิ มาร์ชทหารอากาศ มาร์ชตำรวจ มาร์ชทหารเรือ ครั้งแรกที่นำมาบรรเลงในงานปี่พาทย์เสภาวังหน้า อาจารย์เสรี หวังในธรรม ถึงกลับต้องเปิดม่านออกมาดู ว่าวงหน่วยงานใดเป็นผู้บรรเลง (ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์, 2562, 23 มกราคม, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ เมื่อ 30 ปีที่ผ่านมา ท่านได้ใช้วิธีการปรับวงโดยนำเดี่ยวปี่พญาโศก ประโยคแรกตามด้วยทำนองทยอยเดี่ยว มาเกริ่นก่อน แล้วให้เครื่องทั้งวงขยี้รับ เป็นผลงานที่ข่มขวัญคู่ประชันเป็นอย่างมาก มีลักษณะรุนแรงทั้งทางเพลง รุนแรงทั้งความคิด รุนแรงทั้งการปรับวง เป็นการโชว์ศักยภาพขั้นสูงของทางเพลง ความคิด และการปรับวง ถ้าเปรียบกับดนตรีสากลก็คือ เพลงร็อค (สนุ่น หลวงสุนทร, 2563, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ผลงานชิ้นล่าสุด พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ประพันธ์เพลงโหมโรงฟ้าใส (ลาใน) และได้กำหนดวิธีการบรรเลงระนาดเอกแบบเฉพาะเพลงไว้ โดยนำวิธีการบรรเลงเดี่ยวมาใช้บรรเลงในเพลง โหมโรงบางช่วง เพื่อสร้างอรรถรส (สุชีพ เพ็ชรคล้าย, 2562, 15 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) แสดงให้เห็นว่า พันโทเสนาะ หลวงสุนทร เป็นผู้ริเริ่มการบรรเลงแบบเกริ่นนำแบบผสมผสานความเป็นสากล ปรับวงเพลงไทยแนวประยุกต์เข้ากับดนตรีสากล และยังได้นำวิธีการที่ใช้บรรเลงในเพลงเดี่ยว มาใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรง เพื่อสร้างอรรถรส แสดงถึงการเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีอย่างไม่หยุดนิ่ง



ภาพที่ 2 ร้อยตรีทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์ ศิษย์ที่ได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านระนาดเอก
จากพันโทเสนาะ หลวงสุนทร จนมีชื่อเสียงในวงการว่า “*ระนาดไฟฟ้า*”
ที่มา : ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์

7. ปรับให้นักระนาดใช้กลอนระนาดที่สอดคล้องกับสำเนียงเพลง

กลเม็ดระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ที่มีลักษณะไม่เหมือนผู้อื่น คือ เรื่องกลอน หากเป็นทางเพลงของท่าน จะให้ความสำคัญกับการใช้กลอนในเพลงสำเนียงต่าง ๆ และต้องเป็นกลอนที่เหมาะสมกับทำนองหลักสอดคล้องกับประเภทของเพลง ถ้าเป็นเพลงพม่า กลอนระนาดต้องเป็นกลอนพม่า ถ้าเป็นเพลงสำเนียงลาว กลอนต้องเป็นกลอนสำเนียงลาว ถ้าเป็นเพลงสำเนียงเขมร ต้องใช้กลอนสำเนียงเขมร ปรับวงไปตามประเภทวง ไม่ว่าจะเพลงเรื่องนางหงส์ เพลงมอญ และเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งการใช้วิธีการนี้ทำให้นักระนาดสามารถวางแผนการใช้กำลังในขณะบรรเลงเพลงต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ช่วยให้บทเพลงที่บรรเลงน่าฟังมากยิ่งขึ้น (ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์, 2562, 23 มกราคม, สัมภาษณ์)

8. ปรับวงให้ระนาดเอกบรรเลงแบบขยี้หกชั้น เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพ

จากเทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอก ในข้างต้นนั้น ศิษย์ที่เคยได้รับการถ่ายทอดได้นำวิธีการมาใช้กับตนเอง จนประสบความสำเร็จหลายท่าน ยกตัวอย่างเช่น สมนึก ศรประพันธ์ ร้อยตรีทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์ ต่างได้นำเทคนิควิธีการต่าง ๆ ที่กล่าวมาไปใช้ ครั้งหนึ่งพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ปรับวงเพลงทยอยในประชันกับวงนกหวีดยอดบรรเลง โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร กำหนดให้ระนาดเอก บรรเลงขยี้ตั้งแต่ต้นเพลงในลักษณะหกชั้น งานนี้ร้อยตรีทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์ ทำหน้าที่ ฆ้องวงใหญ่ สมนึก ศรประพันธ์ ตีระนาดเอก วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ระนาดทุ้ม ผลปรากฏว่า ว่าได้รางวัลชนะเลิศ หลังจากการประชันในครั้งนั้น ได้มีนักดนตรีปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียง หรือ แม้กระทั่งหน่วยงานราชการ อาทิ กรมศิลปากร กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กรมตำรวจ หรือ แม้กระทั่งวงปี่พาทย์ทั่วไป นำวิธีการปรับเพลงทยอยในไปใช้กันมาก ซึ่งก่อนหน้าไม่มีการปรับวงเพลงทยอยในรูปแบบนี้ การปรับวงให้นักระนาดเอก บรรเลงในลักษณะขยี้ไปอีกเท่าหนึ่ง นอกจากจะทำให้บทเพลงที่ปรับมีความน่าสนใจ น่าติดตามมากขึ้นแล้ว ยังสามารถทำให้นักระนาด

เอก มีประสิทธิภาพในการบรรเลงสูงขึ้น เป็นการทดสอบกำลังในระหว่างบรรเลงว่าพร้อมใช้งานตลอดเพลง หรือ ตลอดการประชันหรือไม่ และหากสามารถบรรเลงได้ตามที่ปรับแล้วจะเป็นสิ่งที่แสดงได้ว่านักระนาดท่านนั้นมีฝีมือจัดจ้านบรรเลงได้ถึงรส (ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์, 2562, 23 มกราคม, สัมภาษณ์) วิธีการปรับวงของท่าน คนระนาดต้องมีศักยภาพในการบรรเลงสูง อย่างชนิดที่ว่า *“มวยหมัดหนัก”* แต่จะปรับไปตามความสามารถของศิษย์ ถ้าบรรเลงลูกยาก ๆ ได้ จะต่อให้เพิ่ม แต่ถ้ายังทำไม่ได้ท่านก็เปลี่ยนวิธีการ (ภาวัช หลวงสุนทร, 2562, 30 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 3 สมนึก ศรประพันธ์ นักระนาดเอกที่ได้รับถ่ายทอดความรู้
จากพันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับว่าสามารถบรรเลงระนาดเอก
ได้พลิ้วไหว จัดจ้าน สะอาด รสมือเป็นเลิศ
ที่มา : พูนพิศ อมาตยกุล (2549, น. 564)

สรุป

เทคนิคการเพิ่มประสิทธิภาพนักระนาดเอกในกองดุริยางค์ทหารบก ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ มี 8 วิธีการ คือ

1. ใช้วิธีการจับไม้ระนาดให้เข้ากับสรีระ
2. ตีผสมข้อแขนและปรับวงให้ใช้กำลังแขนในที่จำเป็นจะเน้นเสียงให้ดังขึ้นเท่านั้น
3. ใช้ระเบียบทหารควบคุมการไล่ระนาดรวมกับผู้อื่นทั้งวง
4. ใช้วิธีการไล่ระนาดด้วยเพลงเดี่ยว เพลงเชิดต่อตัว ในเวลากลางวัน
5. ใช้วิธีการไล่ระนาดแบบตึงมือเพื่อประหยัดเวลาโดยไม่คลุมผ้า
6. ใช้วิธีการที่ร่วมสมัย และปรับวงในลักษณะเกรี้ยวกราดเพื่อเพิ่มอรรถรส
7. ปรับให้นักระนาดใช้กลอนระนาดที่สอดคล้องกับสำเนียงเพลง
8. ปรับวงให้ระนาดเอกบรรเลงแบบขยี้หกชั้น เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในระหว่างบรรเลง

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ประสบความสำเร็จจากการเป็นครูที่ได้สร้างลูกศิษย์ให้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก อาทิ สมนึก ศรประพันธ์ ร้อยตรีทรงศักดิ์ เสนีย์พงษ์ และยังประสบความสำเร็จ จากการปรับวงให้กับ กองดุริยางค์ทหารบกเป็นอย่างมาก จนทำให้มีผู้นำแนวทางการปรับไปใช้ถ่ายทอดสืบต่อ มีผลทำให้วิธีการดังกล่าวคงอยู่ตลอดไปไม่สูญ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ไม่ได้พัฒนาประสิทธิภาพเฉพาะฝีมือการบรรเลง แต่ยังพัฒนาคุณลักษณะ ความมีระเบียบวินัยในการฝึกฝนอย่างเป็นระบบ ใช้วิธีการแบบเอาจริง เอาจัง เป็นระเบียบเป็นการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรี พร้อมกับการปลูกฝังระเบียบวินัย เป็นผู้มีบทบาทความเป็นครูที่แฝงไปด้วยความมีระเบียบวินัยในระบบทหาร

รายการอ้างอิง

ฉลาก โพธิ์สามต้น. ครูดนตรีไทยอาวุโส. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2562.
ทรงศักดิ์ เสณีย์พงษ์. อาจารย์พิเศษ. มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์. สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2562.
พูนพิศ อมาตยกุล. (2549). **จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.
ภาวัช หลวงสุนทร. อาจารย์ประจำ. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2562.
วีระ พันธุ์เสือ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2562.
สนุ่น หลวงสุนทร. ข้าราชการบำนาญ. กองดุริยางค์ทหารบก. สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2563.
สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2562.
สุชีพ เพ็ชรคล้าย. ดุริยางคศิลปินอาวุโส. สำนักการสังคีต. สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2562.
เสนาะ หลวงสุนทร. พันโท. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2562.
สมนึก แสงอรุณ. ผู้อำนวยการ. โรงเรียนดนตรีสาธุการ. สัมภาษณ์, 15 มีนาคม 2562.

ดนตรีในพระราชพิธีเห่เรือทางชลมารคในรัชกาลที่ 10

MUSIC FOR THE ROYAL BARGE PROCESSION OF KING RAMA X

บัญชา ศรชัย*

Bancha SornChai*

บทคัดย่อ

ดนตรีในพระราชพิธีเห่เรือทางชลมารคในรัชกาลที่ 10 เป็นงานวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม นำมาเรียบเรียงโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้ในกระบวน พระยุหยาตราทางชลมารคในรัชกาลที่ 10 ซึ่งเป็นวาระสำคัญเสด็จพระราชดำเนินอย่างเต็มพระเกียรติ ในพระบรมราชาภิเษกเลียบพระนคร ซึ่งได้ถือว่าเป็นประวัติศาสตร์สำคัญที่ต้องศึกษาและบันทึกไว้ ถึงการใช้วงดนตรีประกอบไปด้วย 1.วงเครื่องประโคมแตรสังข์มโหระทึก 2. ดนตรีที่ใช้เป็นสัญญาณในกระบวนพยุหยตราชลมารค เนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พ.ศ. 2562 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 จะมีขึ้นในวันที่ 24 ตุลาคม 2562 ได้เลื่อนกำหนดการเป็นวันที่ 12 ธันวาคม 2562 ซึ่งจะเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครโดยขบวนพระยุหยาตราทางชลมารคในครั้งนี้ นับเป็นครั้งแรกใน รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 เส้นทางเสด็จพระราชดำเนินเริ่มจากท่าวาสุกรีถึงวัดอรุณราชวราราม รวมระยะทาง 4.2 กิโลเมตร ซึ่งมีความสวยงามและเป็นระเบียบ ถือได้ว่าเป็นประเพณีที่สืบต่อกันมา หลายคนคงอยากทราบถึงประวัติความเป็นมาของการเห่เรือว่าเป็นอย่างไร ซึ่งผู้เขียนได้นำมาเรียบเรียง

คำสำคัญ: ขบวนเรือพระราชพิธี , เห่เรือ , วงประโคม

Abstract

Music for the Royal Barge Procession of King Rama X. This research studied from related documents and field trip aimed to study history music for the Royal Barge procession of King Rama X. Music band of this ceremony comprised of Prakhom band and sign of music for Royal Barge Procession. On the occasion of Coronation in 2019 of King Rama X, would be held on 24th October 2019 has postponed to 12th December 2019. His Majesty the King Rama X will travel along the Chao Phraya River to the Grand Palace. This is the first time of the reign of His Majesty the King Rama X. The procession will begin at the Wasukri pier, and from the Wasukri pier and head towards to Wat Arun, with a total length of 4.2 kilometers, which is a beautiful and orderly occasion, regarded as a tradition that has been passed down.

Key words: Prakhom band , Royal Barge Procession , Sign of music for Royal Barge Procession

* คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์
Faculty of Education Uttaradit Rajabhat University

บทนำ

ประวัติความเป็นมาของการเห่เรือ

ต้นกำเนิดของการเห่เรือน่าจะมีที่มาได้เป็น 2 ทาง ดังที่ปราชญ์โบราณได้กล่าวไว้ดังนี้ คือ 1. เป็นกิจกรรมที่คนไทยคิดขึ้นเอง และน่าจะมีควบคู่มากับการใช้เรือยาวเป็นพาหนะ เมื่อต้องใช้กำลังคนจำนวนมากในการออกแรงพายเรือ จึงต้องมีจังหวะสัญญาณเพื่อให้ฝีพาย พายไปพร้อมๆ กัน จะได้แรงส่งที่มากขึ้นด้วย สมเด็จพระเจ้าบรมวงเธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานไว้ในนิทานโบราณคดี นิทานที่ 6 เรื่อง ขานยาว ความว่า “...แต่เห่เรือเป็นประเพณีของไทย มิใช่ได้มาจากอินเดีย แต่มีมาเก่าแก่มากเหมือนกัน ข้อนี้พึงเห็นได้ในบทช้าละวะเห่ เป็นภาษาไทยเก่ามาก คงมีบทเห่อื่นที่เก่าปานนั้นอีก แต่คนชั้นหลังมาชอบใช้บทเห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร... บทเก่าก็เลยสูญไป เหลือแต่ ช้าละวะเห่...” 2. เป็นกิจกรรมที่ไทยได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย เนื่องจากมีคำศัพท์หลายคำใน พิธีการเห่เรือ ที่เป็นคำภาษาอื่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานไว้ ในอธิบายตำนานเห่เรือ ความว่า

“เวลาพายเรือข้ามแม่น้ำคงคา มีต้นบทคนหนึ่งชักบทเป็นภาษาสันสกฤตขึ้นด้วยคำว่า “โอมรามะ” แล้วว่าอะไรต่อไปอีก แต่ข้าพเจ้าไม่เข้าใจ พอหมดบท ฝีพายทั้งลำก็รับเสียงดัง “เย่อว” พร้อมกัน...ได้ความดังนี้ จึงสันนิษฐานว่า เห่เรือหลวงนั้น เห็นจะเป็นมนตร์ในตำราไสยศาสตร์ ซึ่งพวกพราหมณ์พาเข้ามาแต่ดึกดำบรรพ์ เดิมก็คงจะเห่เป็นภาษาสันสกฤต แต่นานมาก็เลือนไป จึงกลายเป็น “เหยอวเย่อว” อย่างทุกวันนี้ แต่ยังเรียกในตำราว่า “สวะเห่” “ช้าละวะเห่” และ “มูลเห่” พอได้เค้าว่ามาแต่อินเดีย”

นอกจากนั้นแล้ว ประยูร พิศนาคะ (ป. อังศุลโยธิน) ก็ได้สันนิษฐานไว้ในทำนองเดียวกันว่า ชาติไทยคงได้รับแบบแผนการเห่เรือมาจากอินเดีย โดยพวกพราหมณ์นำเข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อครั้งโบราณ ดังนั้น ข้อสันนิษฐานเรื่องที่มาของการเห่เรือจึงอาจ เป็นได้ทั้ง ๒ ทาง กล่าวคือ ถ้าเป็นการพายเรือเล่น ก็เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของคนไทย หากเป็นการพายเรือหลวง ก็อาจใช้รูปแบบ และพิธีกรรมมาจากอินเดียก็ได้ อย่างไรก็ตาม เมื่อศึกษาต่อไปให้ลึกซึ้ง ประเพณีการเห่เรือของไทยแสดงความเก่าแก่สืบทอดมายาวนาน จนแสดงความเป็นไทยได้อย่างแจ่มชัด และสะท้อนภาพวิถีชีวิตของคนไทยที่ผูกพันกับสายน้ำ มีการติดต่อสัญจรทางน้ำ และสร้างความบันเทิงในขณะประกอบกิจกรรมทางน้ำ เพื่อความพร้อมเพรียง และผ่อนคลายไปในเวลาเดียวกัน จนพัฒนากลายเป็นพิธีกรรมที่ขรึมขลังในปัจจุบัน

การเห่เรือ

การเห่เรือของไทยสามารถจำแนกตามลักษณะความแตกต่างได้ 2 ประเภท คือ เห่เรือหลวง และเห่เรือเล่น

1. เห่เรือหลวง คือ การเห่เรือเนื่องในการพระราชพิธีที่มีการจัดกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคทั้งอย่างใหญ่ และอย่างน้อย เพื่อให้ริ้วกระบวนเรือ ที่จัดขึ้นเป็นพระราชพาหนะ ในการเสด็จพระราชดำเนิน มีความพร้อมเพรียงเป็นระเบียบเรียบร้อย และสง่างาม โดยใช้บทเห่แต่ละลักษณะเป็นสัญญาณ และกำกับจังหวะการพายให้พร้อมเพรียงกันสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่า การเห่เรือหลวงน่าจะได้ต้นเค้าจากประเทศอินเดีย โดยพราหมณ์เป็นผู้นำบทมนตร์ในตำราไสยศาสตร์ ซึ่งแต่เดิมคงเป็นภาษาสันสกฤตเข้ามาเผยแพร่ต่อมาก็เลือนหายไป แต่ยังคงเรียกในตำราว่า ***“สวะเห่” “ช้าละวะเห่”*** และ ***“มูลเห่”***

2. เห่เรือเล่น ตามความหมายเดิม คือ การเห่เรือแบบไม่เป็นพิธีการของบุคคลทั่วไป เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง และกำกับจังหวะในการพายเรือ ให้พร้อมเพรียงกัน การพายเรือเล่นของชาวบ้านนั้นมีจังหวะการพายเพียง 2 อย่างเท่านั้น คือ พายจังหวะปกติ และพายจังหวะจ้ำ จึงทำให้การเห่แตกต่างกันไป ตามจังหวะการพายด้วย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

2.1 ศึกษาประวัติกระบวนพยุหยาตราชลมารค

2.2 ศึกษาดนตรีพระราชพิธีกระบวนพยุหยาตราชลมารคในรัชกาลที่ 10

3. วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาการร้องเห่เรือในกระบวนพระยุหยาตราทางชลมารค จากกองทัพเรือและกรมศิลปากรและแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยใช้วิธีการสุ่มแบบเจาะจงจากพื้นที่ ที่เป็นแหล่งของการเก็บข้อมูลเพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์และนำมาจัดเรียงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

4. คำสำคัญ

กระบวนพยุหยาตราชลมารค *หมายถึง แบบแผนกระบวนทัพเดินทางน้ำ*

ประวัติกระบวนพยุหยาตราชลมารค “กระบวนพยุหยาตราชลมารค” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน.2542) ได้อธิบายความหมายว่า ไว้ดังนี้

“กระบวน หมายถึง ขบวน แบบแผน”

“ พยุหยาตรา หมายถึง กระบวนทัพ การเดินทัพ ไปเป็นกระบวนใหญ่”

“ชลมารค หมายถึง ทางน้ำ” ณัฐระภัทร จันทวาณิช (2548) ได้กล่าว่า กระบวนพยุหยาตราชลมารค ในหนังสือกระบวนพระยุหยาตราชลมารค ดังนี้

“กระบวนเรือที่จัดขึ้นในการที่พระเจ้าอยู่หัวในสมัยโบราณเสด็จพระราชดำเนินไปในการต่าง ๆ ทั้งการส่วนพระองค์และที่เป็นการพระราชพิธีซึ่งได้ประกอบการมาแต่โบราณตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้ว และประกอบการนี้เรื่อยมาทั้งในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์และได้มีมาจนปัจจุบัน แม้ว่าแต่เดิมมาจะเป็นการเสด็จพระราชดำเนินและประกอบการพระราชพิธีต่าง ๆ หลายอย่าง เช่น พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน พระราชพิธีบรมราชาภิเษกการเสด็จไปนมัสการรอยพระพุทธ

บาท การอัญเชิญพระพุทธรูปที่สำคัญจากหัวเมืองเข้ามาประดิษฐานในเมืองหลวงตลอดจนการต้อนรับราชฑูตจากต่างประเทศ เป็นต้น

การจัดกระบวนพระยุหยาตราชลมารค นี้กล่าวได้วัฒนาการมาจากการจัดกระบวนทัพเรือซึ่งในยามว่างศึกเพื่อเป็นการฝึกซ้อมระดมพลโดยที่กองเรือเหล่านี้จะตกแต่งอย่างสวยงาม มีการประโคมดนตรีไปในกระบวนเพื่อความเพลิดเพลินสนุกสานอีกด้วย ทั้งยังจัดเป็นการแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมประเพณีอย่างหนึ่งของชาติและพระราชวงศ์ซึ่งได้ทรงแสดงพระบารมีแผ่ไพศาลเป็นที่แช่ซ้องสรรเสริญและเป็นที่พึ่งด่าพสกนิกรทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารโดยทั่วไปการจัดริ้วกระบวนได้แบ่งออกเป็น 2 แบบ เรียกว่า กระบวนพยุหยาตราใหญ่ซึ่งจัดเป็น 4 สายและกระบวนพยุหยาตราน้อยจัดเป็น 2 สาย ซึ่งต่างกันโดยทราบได้จากจำนวนเรือในริ้วกระบวน แบ่งออกเป็น 5 ตอน คือ กระบวนนอกหน้า กระบวนในหน้า กระบวนเรือพระราชยาน กระบวนในหลัง และกระบวนนอกหลัง ซึ่งชมแล้วจะพบว่าแต่ความสวยงามความโอ่อ่าตระการตาและความมีระเบียบสมกับเป็นประเพณีของชาติที่มีอารยธรรมอันสูงส่งมาแต่โบราณกาล”

พระราชพิธีในรัชกาลที่ 9 – รัชกาลที่ 10

สมัยรัชกาลที่ 9

พระบาทสมเด็จพระปรมินมหาภูมิพลอดุลเดชสมเด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินโดยกระบวนพยุหยตราชลมารค ณ วัดอรุณราชวรารามในพระราชพิธีกาญจนาภิเษก

สำหรับในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ได้มีการจัดกระบวนพยุหยาตราชลมารคทั้งสิ้น 17 ครั้ง ดังนี้

1. กระบวนพยุหยาตราชลมารค ในการฉลอง 25 พุทธศตวรรษ เมื่อ 14 พฤษภาค พ.ศ. 2500
2. กระบวนพยุหยาตราชลมารค (น้อย) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2502
3. กระบวนพยุหยาตราชลมารค (น้อย) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 2 พฤศจิกายน พ.ศ. 2504
4. กระบวนพยุหยาตราชลมารค (น้อย) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 22 ตุลาคม พ.ศ. 2505
5. กระบวนพยุหยาตราชลมารค (น้อย) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 30 ตุลาคม พ.ศ.2507
6. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (น้อย) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2508

7.กระบวนพยุหยาตราชลมาค (น้อย) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2510

8. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) กรุงรัตนโกสินทร์มีอายุครบ 200 ปี เสด็จพระราชดำเนินไปบวงสรวงสมเด็จพระบูรพามหากษัตริย์เจ้า เมื่อ 5 เมษายน พ.ศ. 2525

9. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (น้อย) แห่พระพุทธสิหงค์ เมื่อ 12 เมษายน พ.ศ. 2525

10. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) การพระราชทานพระพุทธวราชบพิตร ประจำกรุงเทพมหานคร เมื่อ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2525

11. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 16 ตุลาคม พ.ศ. 2530

12. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2539

13. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 4 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542

14. ขบวนเรือพระราชพิธี การประชุมกลุ่มร่วมมือทางเศรษฐกิจในภูมิภาคเอกเชีแปซิฟิก หรือเอเปก 2003 เมื่อ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2546 (พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมิได้เสด็จโดยกระบวนเรือ)

15. ขบวนเรือพระราชพิธี ฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี เมื่อ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2549 (พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมิได้เสด็จโดยกระบวนเรือ)

16. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2550

17. กระบวนพยุหยาตราชลมาค (ใหญ่) การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555 (เลื่อนการจัดกระบวนจากเดิมใน วันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ. 2554 เนื่องจากกระแสน้ำและระดับน้ำในแม่น้ำเจ้าพระยาสูงและไหลแรง

สำหรับกระบวนพยุหยาตราที่มีในปัจจุบันนั้น ส่วนมาจะเป็นการเสด็จไปทอดผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม และพิธีสำคัญต่าง ๆ สำหรับงานเอเปก 2003 และงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี นั้น เป็นเพียงการสาธิตแห่กระบวนเรือซึ่งพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมิได้เสด็จในกระบวน



ภาพที่ 1 เรือพระที่นั่งอนันตนาคราชทอดบัลลังก์บุษบก

ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์คราวงานฉลองกรุงรันตนโกสินทร์ครบ 200 ปี พ.ศ. 2525

ที่มา : สารนุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ ออนไลน์ /เล่มที่ 21 เรื่อง กระบวนพยุหยาตรา



ภาพที่ 2 ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคในงานพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวรารามราชวรมหาวิหาร เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม พ.ศ.2554 ซึ่งกำหนดจัดในวันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ.2554

ที่มา: นาวิกศาสตร์ ปีที่ 94 เล่มที่ 7 กรกฎาคม 2554

รัชกาลที่ 10

สำหรับรัชกาลที่ 10 ได้มีการจัดกระบวนพยุหยาตราชลมารคครั้งแรก ในการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ระหว่างวันที่ 4 – 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 และ การเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม ในช่วงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2562 และ ได้เลื่อนกำหนดการเป็นวันที่ 12 ธันวาคม 2562 ซึ่งจะเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครโดยขบวนพระยุหยตราทางชลมารคในครั้งนี้ นับเป็นครั้งแรกใน รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 เส้นทางเสด็จพระราชดำเนินเริ่มจากท่าวาสุกรีถึงวัดอรุณราชวราราม รวมระยะทาง 4.2 กิโลเมตร

จุดเริ่มต้นของกระบนเรือนั้นคือบริเวณ ท่าวาสุกรี โดยจะมีการจอดเรือตั้งแต่หน้าสะพานกรุงธน ไปถึงสะพานพระราม 8 เรือจะเริ่มออกจากสะพานพระราม 8 ผ่านป้อมพระสุเมธุสะพานสมเด็จพระปิ่นเกล้า โรงพยาบาลศิริราช กรมอู่ทหารเรือ ราชนาวิกสภา พระบรมมหาราชวัง หอประชุมทรวัดอรุณราชวราราม และไปจอดเรืออยู่หน้าวัดกัลยาณมิตร

ดนตรีในกระบวนพยุหยาตราชลมารค

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี กล่าวว่า สังคมไทยนับแต่โบราณกาล เมื่อเรากำเนิดขึ้นเป็นสมาชิกใหม่ในครอบครัว จะมีพิธีกรรมอันเนื่องมาจากความเชื่อต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องกับเราโดยทันทีทันใดนั่นก็คือ พิธีรับขวัญและสู่ขวัญ เพื่อป้องกันอำนาจของภูตผีปีศาจหรือวิญญาณร้ายที่จะนำวิญญาณทารกคนนั้นไป เมื่อโตขึ้นมาราวอายุได้ 9 ขวบขึ้นไปก็จะมีพิธีโกนจุก หรือเกิดเจ็บไข้ได้ป่วย มีเหตุต้องเดินทางไกล ก็จะมีพิธีทำขวัญอีกหลังจากนั้น เมื่ออายุสมควรบวชเรียนได้ก็จะประกอบพิธีอุปสมบท หากเป็นผู้หญิงก็จะข้ามพิธีนี้ไปเป็นการจัดพิธีแต่งงานแทน และสุดท้ายของชีวิต เมื่อสิ้นลมหายใจก็จะต้องประกอบพิธีศพให้กับผู้ชายชนม์ แสดงให้เห็นว่า นับแต่เราเกิดกระทั่งตายล้วนแต่มีพิธีกรรม ต่าง ๆ เกี่ยวข้องในวิถีชีวิตเสมอ

การประกอบพิธีกรรมดังกล่าวข้างต้น ชาวบ้านโดยทั่วไปก็จะกระทำกันตามกำลังของตนหากผู้เป็นประธานในพิธีเป็นผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ ก็จะปรุงแต่งพิธีเหล่านี้ให้มีความแตกต่างไปตากปกติสามัญ ยิ่งถ้าผู้นั้นเป็นถึงพระเจ้าแผ่นดินหรือพระมหากษัตริย์ พิธีกรรมเหล่านั้นที่มีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์ประธานก็จะเรียกว่า “พระราชพิธี” ซึ่งในหนังสือ ศาสนพิธี (อัจฉรินา สงทอง,2548:5) ได้อธิบายไว้ว่า

“ พระราชพิธี เป็นงานหลวงสำหรับพระมหากษัตริย์ จัดขึ้นเป็นประจำตามกำหนดกาล โดยเป็นพระราชประเพณีสืบเนื่องมาแต่โบราณกาลประการหนึ่ง และโดยเป็นการพิเศษที่ทรงโปรดเกล้า ฯ ให้จัดเป็นงานพระราชพิธีอีกประการหนึ่ง...”

ดังนั้น พระราชาพิธี ซึ่งเป็นงานหลวงสำหรับพระมหากษัตริย์ จึงแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. พระราชพิธีที่จัดขึ้นสืบมาแต่โบราณกาล มักจัดขึ้นเป็นประจำตามกำหนดการที่เวียนมาถึงทุกรอบปี หรือเรียกว่าเป็นพระราชพิธีประจำปีก็ได้ เช่น พระราชพิธีสงกรานต์ (เดือนเมษายน) พระราชพิธีฉัตรมงคล (เดือนพฤษภาคม) พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา (เดือนธันวาคม) เป็นต้น

2. พระราชพิธีที่จัดขึ้นเป็นพิเศษ พระราชพิธีลักษณะนี้ เป็นพระราชพิธีที่รงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้จัดขึ้นเป็นงานพระราชพิธี ซึ่งมักเป็นงานเฉพาะคราว เช่น พระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ พระราชพิธีทรงผนวช พระราชพิธีอภิเษกสมรส เป็นต้น

ในรัชกาลปัจจุบัน พระราชพิธีต่าง ๆ ซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่ได้สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน บางพระราชพิธีได้ยกเลิกไปบ้าง ปรับเปลี่ยนไปตามกาลสมัยบ้าง พระราชพิธีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันช่วงต้น ๆ (บุญตา เขียนทองกุล,2548:15) ได้แก่

(1) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลทรงบาตรขึ้นปีใหม่

(2) พระราชพิธีสังเวยพระป้าย

(3) พระราชพิธีพระราชกุศลมาฆบูชา

(4) พระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร

(5) พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช

(6) พระราชพิธีสงกรานต์

(7) พระราชพิธีฉัตรมงคล

(8) พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ

(9) พระราชพิธีทรงบำพ็ญพระราชกุศลวิสาขบูชา

(10) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันถวานพระเพลิงพระพุทธเจ้า

(11) พระราชพิธีบำเพ็ยพระราชกุศลวันคล้ายวันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระปรเมนทมหาอนันทมหิดลพระอัฐมรามาธิบดินทร์

(12) พระราชพิธีทักษิณานุปทานพระบรมอัฐิสมเด็จพระมหิตลาธิเบศรอดุลยเดชวิกรมพระบรมราชนก

(13) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลอุปสมบทนาคหลวง

(14) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันอาสาฬหบูชาและเทศกาลเข้าพรรษา

(15) พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ

(16) พระราชพิธีสารท

(17) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน

(18) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลทักษิณานุปทานวันปิยมหาราช

(19) พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา

อย่างไรก็ตาม สังเกตว่า พระราชพิธีต่าง ๆ ข้างต้น โดยมากมักเกี่ยวเนื่องด้วยศาสนาทั้งสิ้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดเรื่องเทวนิยมหรือสมมติเทพ ตามคติความเชื่อดั่งเดิมที่มีแต่โบราณ โดยเฉพาะความเชื่อในศาสนาฮินดู (เดิมเรียก “ศาสนาพราหมณ์) นับว่ามีอิทธิพลต่อพระราชพิธีในราชสำนักมาแต่ครั้งสมัยกรุงสุโขทัย ซึ่งหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช อ้างถึงใน ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา,2542) ได้แสดงทัศนะตอนหนึ่งไว้ว่า

“ศาสนาฮินดู เป็นศาสนาที่เหมาะสมสำหรับส่งเสริมพระราชอำนาจด้วยเหตุนี้กษัตริย์อยุธยาจึงนำเอาศาสนานี้มาใช้ในราชสำนักศาสนาฮินดูมีอิทธิพลต่อราชสำนักไทยมายาวนานจนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีการนำพิธีกรรมทางพุทธศาสนาเข้าไปแทรกพิธีกรรมแบบพราหมณ์ในงานพระราชพิธีแต่ก็แทรกได้ไม่มากนัก ปัจจุบัน ศาสนาฮินดูยังคงมีอิทธิพลอยู่ในพระราชพิธีต่าง ๆ”

นอกจากนั้น พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เรื่อง “พระราชพิธีสิบสองเดือน”(ชัยณะ หินอ่อน,2549:2)ทรงอธิบายเรื่องการจัดงานพระราชพิธีอันเกี่ยวเนื่องศาสนาและความเชื่อไว้ดังนี้

“...พระราชพิธีซึ่งมีสำหรับพระนครที่ได้ประพฤติมาแต่ก่อนจนถึงปัจจุบันนี้
อาศัยมาเป็น 2 อย่าง อย่างหนึ่งตามตำราไสยศาสตร์ที่นับถือ เทพเจ้า
อิศวร นารายณ์ อย่างหนึ่งมาตามพระพุทธศาสนา แต่พิธีที่มาจากต้นเหตุ

ทั้งสองอย่างนี้มาคละระคนกันเป็นพิธีอีอย่างขึ้นก็มี..ถึงแม้ว่าคนไทยนับถือพระพุทธศาสนาก็ยังหาอาจที่จะละทิ้งการบูชาเซ่นสรวงไปได้ไม่ การพระราชพิธีตามไสยศาสตร์ จึงยังไม่ได้เลิกถอนเป็นแต่ความนับถือนั้นอ่อนไป ตกอยู่ในทำไว้ดีว่าไม่ทำไม่เสียหายอันใดนัก”

ฉะนั้น ในการประกอบพระราชพิธี ไม่ว่าจะเป็นงานพระราชพิธีที่พระมหากษัตริย์ทรงเสด็จพระราชดำเนินมาด้วยพระองค์เอง หรือทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ พระราชทานให้ผู้อื่นกระทำแทนก็ดี จะขาดการประโคมดุริยางค์ดนตรีเสียมิได้ ซึ่งมนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท อ้างในบุญตา เขียนทองกุล,2548:1) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> *“...พระราชพิธีทั้งหลายที่ทรงกระทำด้วยพระองค์เองก็ดี หรือทรงพระราชทานให้ผู้อื่นกระทำแทนก็ดี จะมิได้มีงานใดเลยที่จะขาดการประโคมด้วยดุริยางค์ดนตรี เพราะเสียงประโคมของดนตรีปี่พาทย์เป็นเครื่องกระตุ้นเตือนใจให้บังเกิดความรู้สึกตื่นตัว และบันดาลใจให้รวมจุดอยู่ตรงกันในพระราชพิธีนั้น และเมื่อได้ใช้เครื่องบรรเลงและเพลงเหล่านั้น ได้ผลตามประสงค์แล้ว ก็ยึดถือเป็นแบบแผนปฏิบัติดุจมีบทบัญญัติสืบต่อกันมา.....”*

ดนตรีจึงมีความสำคัญสำหรับพิธีกรรมในพระราชพิธีต่าง ๆ ทำให้พระราชพิธีมีความสมบูรณ์ตามคติความเชื่อที่ยึดถือว่า เสียงดนตรีเป็นสื่อกลางในการประสานระหว่างจิตมนุษย์ และสิ่งที่มองไม่เห็นหรืออำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งมนุษย์มีอยู่จริงและสามารถติดต่อสื่อสารได้ด้วยการประกอบพิธีกรรมดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ เรียกว่า “ดนตรีในพระราชพิธี” บุญตา เขียนทองกุล (2548 : 1) อธิบายว่า หมายถึง เครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประโคมสอดแทรกอยู่ในพิธีของพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งถือเป็นราชประเพณีที่กำหนดไว้ในกฎมณเฑียรบาลที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติเป็นพระราชกรณียกิจสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยจวบจนปัจจุบัน

ดนตรีพระราชพิธีในกระบวนพยุหยาตราชลมารค

1 วงเครื่องประโคมแตรสังข์มโหระทึก

บุญตา เขียนทองกุล (2548) วงเครื่องประโคม เป็นการประสมวงแบบพิเศษที่จัดขึ้นเฉพาะในงานที่มีศักดิ์อันสมควรเท่านั้น เพื่อเป็นการถวายพระเกียรติยศแด่พระมหากษัตริย์ และ พระบรมวงศานุวงศ์ ตามคติความเชื่อที่เราได้รับจากอายธรรมอินเดีย ซึ่งมักนิยมนำสิ่งที่มีความหมายเป็นมงคลเข้าประกอบพิธีกรรม ให้เกิดความศักดิ์สิทธ์ คำว่า “วงเครื่องประโคม”มิใช่ชื่อวงดนตรี แต่เป็นคำแสดงถึงหน้าที่ของวงดนตรีประเภทนี้ คือ ใช้เพื่อการประโคมเป็นสัญญาณนั่นเอง ในปัจจุบัน มีระเบียบแบบแผนในการประสมวงเครื่องประโคมทั้งสิ้น 2 ประเภท ได้แก่

1.1 วงแตรสังข์ ประกอบด้วย

สังข์ 1 ขอน แตรงอน 1 คัน แตรฝรั่ง 4 ใบ



ภาพที่ 3 สังข์

ที่มา https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 4 แตรงอน

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 5 แตรฝรั่ง

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy

ใช้ประโคมในพระราชพิธีทั่วไป โดยปกติจะมีฆ้องชัยตีขึ้นนำก่อน ซึ่งปรากฏในหมายกำหนดการว่า “เจ้าพนักงานลั่นฆ้องชัย ชาวพนักงานประโคมสังข์แตรดุริยางค์”แต่ฆ้องชัยจะไม่

ใช้ในบางพระราชพิธี และการประโคมด้วยวงแตรสังข์นี้ จะมีวงปี่พาทย์พิธีบรรเลงร่วมในงานพระราชพิธีทุกครั้ง

1.2 วงกระทั่งแตรมโหระทึก

ประกอบด้วยพนักงานเป่าแตรฝรั่ง 4 คน และตีมโหระทึก 2 คน โดยประโคมขึ้นพร้อมกันและลงจบพร้อมกันทั้งมโหระทึกและแตรฝรั่ง สำหรับใช้ประโคมในงานพระราชพิธีที่มีการ “เสด็จออกมหาสมาคม อาทิเช่น พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา พระราชพิธีฉัตรมงคล เป็นต้น

ธีรยุทธ ตุ้มฉาย (2549) วงเครื่องประโคมแตรสังข์มโหระทึก ปกติจะใช้เมื่อเวลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จออกขุนนาง หรือวงประโคมแตรสังข์กลองชนะก็จะใช้เมื่อเวลาที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราชลมารคประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ แต่ดนตรีในพระราชพิธีวงเครื่องประโคมในกระบวนพยุหยาตราชลมารคนั้น จะเป็นการรวมวงชนิดพิเศษคือ รวมมโหระทึกและกลองชนะไว้ด้วยกัน แต่จะกระจายอยู่ตามเรือต่าง ๆ ในกระบวนพยุหยาตราชลมารค ดังนี้

มโหระทึก จะอยู่ในเรือเอกไชยเหินหาว เรือเอกไชยหลาวทอง เรือครุฑเหินเห็จ เรือครุฑเตร็จไตรจักร

แตร 1 แตร, แตรงอน 2 แตร จะอยู่ในเรือพาลีรั้งทวีป

แตรฝรั่ง 10 แตร จะอยู่เรือสุครีพครองเมือง

กลองชนะอย่างละ 10 อยู่ในเรืออสุรวายุภักษ์ เรืออสุรปักษี เรือกระบี่ปราบเมือง มาร เรือกระบี่ราญรอนราพณ์



ภาพที่ 6 มโหระทึก

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 7 แตรงอน

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 8 แตรฝรั่ง

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 9 กลองชนะ

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy

ทั้งนี้นักดนตรีและเครื่องดนตรีทั้งหมดถือเป็นหน้าที่ของสำนักพระราชวังเป็นฝ่ายจัดการและบรรเลงประโคมเป็นระยะไปตลอดกระบวนเรือ



ภาพที่ 10 วงกระทั่งมโหระทึก

ที่มา: ประชาไท https://prachatai.com/journal/2017/04/70925

1.3 วงปี่ชวากลองแขก ประกอบด้วย

ปี่ชวา 1 กลองแขก 2 ฉิ่ง



ภาพที่ 11 ปี่ชวา

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 12 กลองแขก

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy



ภาพที่ 13 ฉิ่ง

ที่มา : https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy

เดิมเป็นวงประโคมที่เป็นสามัญ ซึ่งปฏิบัติอยู่แทบทุกงาน โดยใช้บรรเลงพร้อมกับวงปี่พาทย์พิธี ทั้งในกระบวนพระราชพิธีอาพาธพินาศในกระบวนพยุหยาตราและการประโคมในพระบรมมหา

ราชวัง แต่ในปัจจุบัน ได้งดวงปี่ชวากลองแขกเพราะเหตุไม่ว่าจะบรรเลงงานใด วงปี่ชวากลองแขก จะบรรเลงแต่เพลงสระหม่าเท่านั้น ปัจจุบันคงมีบรรเลงอยู่ในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคเท่านั้น (บุญตา เขียนทองกุล:2548)

สงบศึก ธรรมวิหาร ได้กล่าวในหนังสือดุริยางไทยว่า

“ดนตรีที่ใช้ประกอบในกระบวนพระยุหยาตราชลมารคนั้นจะใช้วงปี่กลองแขกปี่ชวา ซึ่งประกอบด้วย กลองแขก 1 คู่ ปี่ชวา 1 เลาและโหม่ง 1 ใบ (บางครั้งจะใช้ฉิ่งบรรเลงแทนโหม่ง)บรรเลงอยู่ในเรือรบหลวง 2 ลำ คือ เรือกลองนอกและเรือกลองในโดยในโดยในขณะที่ขบวนพยุหยาตรเคลื่อนมาในลำน้ำ วงกลองแขกปี่ชวาก็จะบรรเลงสระหม่าตลอดทาง ทั้ง 2 ลำ จนถึงท่าที่เรือพระที่นั่งจะเข้าเทียบท่า วงจึงจะเปลี่ยนไปบรรเลงเพลงแปลง และจะบรรเลงไปจนกว่าเรือจะเข้าเทียบท่าสนิท” (สงบศึก ธรรมวิหาร,2540:100)

ในกระบวนพยุหยาตราชลมารคนั้น มีวงปี่กลองแขก อยู่ในเรือถึง 4 วง ด้วยกัน โดย 2 วงมาจากสำนักการสังคีต และอีก 2 วง มาจากสำนักพระราชวัง ปี๊บ คงลายทอง ดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต อ้างถึงใน ธีรยุทธ ตุ้มฉาย อธิบายว่า

“ วงปี่ชวากลองแขก ที่สังกัดสำนักการสังคีต อยู่ในเรือกลองนอก(อีเหลือง) และเรือกลองใน (แตงโม) ใช้เพลงสรหม่าไทย มีปี่ชวา กลองแขก 1 คู่ ฉิ่งและหัวหน้าวงที่จะช่วยสลับเป่าปี่ ตีฉิ่ง ตีกลองบ้าง เนื่องจากเป็นระยะทางไกล โดยกลองนอกจะเล่นเพลงสรหม่าไทยอย่างเดียว แต่ในเรืองกลองในซึ่งจะอยู่หน้าเรือพระที่นั่ง สุวรรณหงส์เป็นเรือที่ผู้บัญชาการกระบวนเรือนั่งอยู่ เมื่อเรือพระที่นั่งจอดเทียบท่าเรือ จุดหมายและพระบาทสมเด็จพระราชดำเนินขึ้นจากเรือ วงปี่กลองชนะในเรืองแตงโมก็จะบรรเลงเพลงโยนแผลงส่วนสมัยก่อนนั้น โยนแปลงจะเป็นทำนองที่บอกสัญญาณให้กระบวนเรือทราบว่าแม่น้ำนั้นในทางข้างหน้านั้นเป็นทางโค้ง”ส่วนวงปี่ชวากลองแขกของสำนักพระราชวังนั้น จะบรรเลงอยู่ในเรือรูปสัตว์ ต่าง ๆ อีก 2 ลำ และจะบรรเลงเพลงประเภท 2 ชั้น เช่น เพลงถอนสมอ เพลงบังใบ เพลงลมพัดชายเขา เพื่อเป็นการประโคมไปตลอดในกระบวนพยุหยาตราชลมารค



ภาพที่ 14 วงปี่ชวากลองแขก สำหรับบรรเลงในงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินเมื่อเสด็จพระราชดำเนินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค

ที่มา บุญตา เขียนทองกุล:2548 อ้างถึงใน อัศนี เปลี่ยนศรี

2. ดนตรีที่ใช้เป็นสัญญาณในกระบวนพยุหยาตราชลมารค

1. กรับพวง

กรับพวง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ให้สัญญาณเพียงในเรือพระที่นั่ง เนื่องจากในเรือพระที่นั่งจะไม่มีการใช้เสียงในการสั่งฝีพาย จึงใช้กรับพวงตีบอกสัญญาณ ก่อนจะออกเรือเพื่อสั่งการให้ฝีพาย เช่น การถวายบังคมให้ตรง ให้พัก เก็บพาย เอาพายออก หลังจากเรือออกแล้วจึงส่งหน้าที่การให้สัญญาณพู่หางนางยูง ที่อยู่ด้านหัวเรือ กรับพวงในเรือพระที่นั่งปกติ ก็จะทำจากไม้เนื้อแข็งและทองเหลืองธรรมดา หากเรือลำใดที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระราชดำเนินประทับ ในเรือลำนั้นก็จะใช้กรับพวงที่ทำจากงาช้างและทองเหลือง แทน ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาแต่สมัยก่อน พนักงานกรับพวงหรือคนกรับพวง จะให้สัญญาณ อยู่บริเวณของเรือพระที่นั่ง

2. เส้า

เส้า คือ กระบอกไม้ไผ่ (ไม้พลอง) ตรงยาวประมาณ 5 เมตร ประดับพู่ ใช้สำหรับกระทุ้งลงไปที่ม้านั่งขนาดเล็กที่ทำจากไม้เนื้อหนา โดยปกติจะอยู่ในเพื่อให้จังหวะสำหรับแห่ และพายเรือ เนื่องจากในสมัยก่อนไม่มีเครื่องขยายเสียง ทำให้กระบวนเรือไม่ได้ยินเสียงเห่เรือ จะได้ยินเพียงแค่ในลำเรือพระที่นั่งหรือลำใกล้เคียงเท่านั้น จึงต้องอาศัยการกระทุ้งเส้า ในการให้สัญญาณเพื่อให้ฝีพาย พายได้อย่างพร้อมเพรียง ปัจจุบันแม้มีเครื่องขยายเสียง ก็ยังคงกระทุ้งเส้าเป็นจังหวะอยู่

สำหรับการกระทุ้งเสร้าจะทำในเรือ ทหารคุ้มกัน (เรือดั้ง) และเรือรูปสัตว์เท่านั้น โดยจะอยู่ในเรือรูปสัตว์ 8 ลำ และอยู่ในเรือทหารคุ้มกัน 22 ลำ คนกระทุ้งเส้าจะกระทุ้งบริเวณ กลางลำเรือหน้าและหรือหลังบัลลังก์

3. แตรฝรั่ง

แตรฝรั่งที่ใช้ในกระบวนเรือพยุหยาตราราชลมารคนี้ เรียกโดยทั่วไปว่า แตรเดี่ยว เป็นแตรที่ใช้เป่าเป็นสัญญาณในเรือรูปสัตว์และเรือทหารคุ้มกัน(เรือดั้ง) ทุกลำ ลำละ 1 นาย แต่ในเรื่องแตงโมซึ่งเป็นเรือส่งสัญญาณ จะมี 2 นาย ก่อนเรือจะออก เพลงที่จะเป่าเป็นสัญญาณมี 3 เพลง คือ เพลงคำนับ ใช้เพื่อทำความเคารพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงเดินหน้า เพื่อให้สัญญาณให้เรือเดินหน้า และเพลงเลิกกระบวน เมื่อสิ้นสุดกระบวนพยุหยาตราชลมารค โดยเรือแตงโมซึ่งเป็นเรือส่งสัญญาณตรงกลางกระบวน จะเป็นเรือเริ่มต้นเป่าก่อน จากนั้น เรือใกล้เคียงจะค่อยๆ เป่าตามเป็นลักษณะของการกระจายเป็นรัศมีรอบทิศทางเหมือนโยนหินลงน้ำแล้วเกิดเป็นรัศมีบนผิวน้ำ (ธีรยุทธ ตุ้มฉาย :2549)

บทสรุป

จะเห็นได้ว่า เครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประโคมสอดแทรกอยู่ในพิธีของพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งถือเป็นราชประเพณีที่กำหนดไว้ในกฎมณเฑียรบาลที่พระมหากษัตริย์ทรง

ปฏิบัติเป็น พระราชกรณียกิจสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยจวบจนปัจจุบัน ดนตรีพระราชพิธีในกระบวนพยุหยาตราชลมารค ที่ได้กล่าวมาข้างต้น

รายการอ้างอิง

ธีรยุทธ ตุ้มฉาย.**การเห่เรือในกระบวนพระยุหยาตราชลมารค.**วิทยานิพนธ์.สาขาวิชาดุริยางไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549

บุญตา เขียนทองกุล.**ดนตรีในพระราชพิธี.**สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.กรุงเทพฯ:2548.

ยุทธเศรษฐ์ วังกานันท์.**ขบวนพยุหยาตราทางชลมารคลเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554**.บทความนาวิกศาสตร์ ปี 74 เล่มที่ 7 กรกฎาคม พุทธศักราช 2554

ราชเลขาธิการ.สำนัก.**พระราชพิธีสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี.**กรุงเทพ: โรงพิมพ์รุ่งเรือง

วรรณกรรมและประวัติศาสตร์.สำนัก.**ประมวลบทความเนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก.** กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.กรุงเทพฯ: 2561.

วัฒนธรรม.กระทรวง.ประมวลองค์ความรู้. พระราชพิธีบรมราชาภิเษก.จัดพิมพ์เนื่องในมหามงคลการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก.กรุงเทพฯ:2562

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่ม 21 (ออนไลน์).กรุงเทพฯ.2553

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี.**ดนตรีในพระราชพิธีสมัยรัตนโกสินทร์.**ศิลปกรรมสาร.สาขาวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.2556.

ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ

THE MUSICAL ACCOMPANIMENT OF THE WATER CONSECRATION RITUALS IN SUPHANBURI PROVINCE FOR THE ROYAL CORONATION CEREMONY OF HIS MAJESTY KING MAHA VAJIRALONGKORN PHRA VAJIRAKLAOCHAOYUHUA: PRACTICE AND BELIEF

บุญเลิศ กร่างสะอาด*

Boonlerd krangsa-ard*

บทคัดย่อ

งานวิจัย ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวงดนตรี การบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม และ คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลง ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และ การสัมภาษณ์ พบว่า วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ได้แก่ วงเครื่องหลวง และวงปี่พาทย์ การบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรมนั้น พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีเป็นผู้นัดหมาย ใช้คำบอกว่า “ลั่นฆ้องเป่าสังข์” เป็นสัญญาณให้วงเครื่องหลวงบรรเลง ใช้การบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์เป็นสัญญาณให้วงปี่พาทย์บรรเลง คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้น ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องหลวง ไม่เอื้อต่อการบรรเลงเป็นทำนองเพลง แต่มีคติความเชื่อว่าเครื่องดนตรีในวง เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นตัวแทนแห่งเทพเจ้า จึงใช้ประโคมเป็นสัญญาณและสักการบูชาในขั้นตอนพิธีกรรม ส่วนวงปี่พาทย์นั้น ใช้สำหรับบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ โดยมีชื่อเพลงเป็นนัยสื่อถึงคติความเชื่อที่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับขั้นตอนพิธีกรรม วงดนตรีทั้ง 2 ประเภท จึงทำหน้าที่ประสานเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ เติมเต็มความสมบูรณ์ให้แก่พิธีกรรม

คำสำคัญ: พระราชพิธีบรมราชาภิเษก, พิธีทำน้ำอภิเษก, สุพรรณบุรี, ดนตรีพิธีกรรม, วงเครื่องหลวง

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Suphanburi College of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

Abstract

This research entitled The Musical Accompaniment of the Water Consecration Rituals in Suphanburi Province for the Royal Coronation Ceremony of His Majesty King Maha Vajiralongkorn Phra Vajiraklaochaoyuhua : Practice and Belief and the purpose of this research was to study the music ensemble and the process of using songs and the relation between belief in the accompaniment’s song and the process of rituals of the water consecration rituals in Suphanburi province for His Majesty King Maha Vajiralongkorn Phra Vajiraklaochaoyuhua. This study employed qualitative research methodology. The collected data had been processed by way of participant observation and interviews. The finding of this research was found that ensembles of musical accompaniment to rituals including the Royal Thai Strings ensemble and Piphat ensemble. These ensembles had the process of using songs by Brahman who used the keyword telling that “Lan-Klong-Pao-Sang (playing a gang and blowing a conch shell)”. That was a signal of the Royal Thai Strings ensemble’s accompaniment and told the name of “Pleng Na Phat (Sacred Song)” which determined in ritual book of Brahman in order to Piphat ensemble’s accompaniment. the relation between songs belief in the accompaniment’s song and the process of rituals, the Royal Thai Strings ensemble weren’t using accompaniment which was rhythm because range is not suitable but there are belief that was the vicar of god and used for a playing signal and then paying homage. In the process of rituals, Sacred Song with accompaniment by Piphat ensemble. In each song, there was the specific meaning and the relation conformed with the process of rituals. The ensembles of two types had harmonized combining which was the sacred sound to fulfill the perfect rituals.

Key words: The Royal Coronation Ceremony, The Water Consecration Rituals, Suphan Buri Province, ritual music, Wong Khreuang Luang

บทนำ

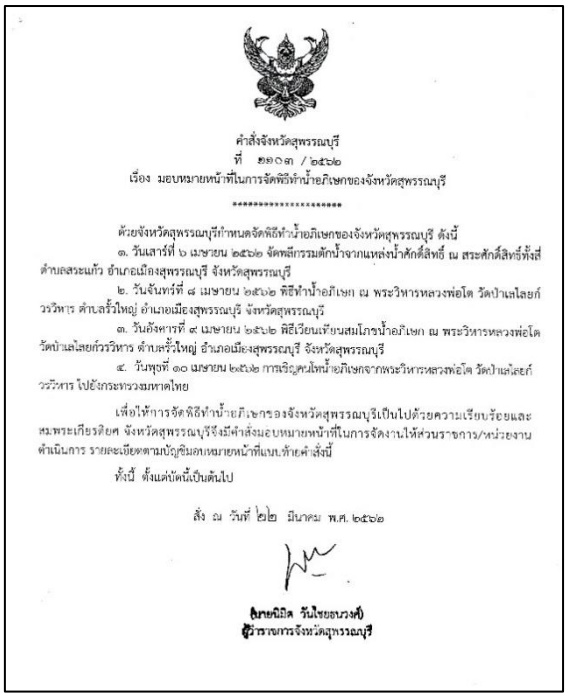
ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทยนั้น มีคติความเชื่อเป็นรากฐานสำคัญ โดยโบราณาจารย์ดนตรีไทยได้วางแนวปฏิบัติที่เหมาะสมไว้ตามกาลเทศะ แล้วถ่ายทอด ปรับปรุงพัฒนาให้เข้ากับยุคสมัย สืบเนื่องกันมา จากรุ่นสู่รุ่น จนกระทั่งยึดถือเป็นจารีตประเพณี ดังเห็นได้ชัดจากการบรรเลงประกอบพิธีและประเพณีชีวิต ที่ผู้บรรเลงจะต้องกระทำให้ถูกต้องตามแบบแผน เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตน แก่เจ้าของงาน ตลอดจนผู้ร่วมงานนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากเป็นการพระราชพิธีในส่วนของพระมหากษัตริย์ด้วยแล้วนั้น ยิ่งต้องกระทำให้สมพระเกียรติ เนื่องจากสถาบันพระมหากษัตริย์ ถือเป็นศูนย์รวมจิตใจของพสกนิกรชาวไทย เป็นศูนย์กลาง ในการรวบรวม คัดกรอง ทำนุบำรุง ขนบประเพณีวิถีปฏิบัติต่าง ๆ กระทั่งสั่งสมเป็นมรดกทางวัฒนธรรม อันทรงคุณค่า มีเอกลักษณ์เป็นที่น่าภาคภูมิใจ ดังปรากฏให้เห็นในการพระราชพิธีต่าง ๆ

การพระราชพิธีหนึ่งที่มีความสำคัญยิ่ง มีโอกาสเห็นได้น้อยครั้ง และถือเป็นประวัติศาสตร์ครั้งสำคัญของแผ่นดินไทยที่ผ่านมาไม่นานนี้คือ การพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้ตั้งการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกตามพระราชประเพณีขึ้น ในช่วงวันที่ 4-6 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ซึ่งชาวไทยและมหาชนทั่วโลกได้มีโอกาสปีติยินดี ในพระบารมีของพระมหากษัตริย์ ผู้เป็นองค์พระประมุขแห่งราชอาณาจักรไทย และได้ชื่นชมมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า ที่ทุกภาคส่วนได้ร่วมน้อมใจกันจัดงานสนองพระราชดำริและพระมหากรุณาธิคุณ ให้สมพระเกียรติ เนื่องด้วยถือเป็นพระราชพิธีสำคัญ ที่พระมหากษัตริย์ต้องกระทำเพื่อความสมบูรณ์แห่งพระเกียรติยศ ในการเสด็จขึ้นครองสิริราชสมบัติ ตามโบราณราชประเพณี โดย กระทรวงวัฒนธรรม (2562, น. 61-65) ได้เผยแพร่กำหนดการพระราชพิธี แสดงให้เห็นว่ากำหนดเป็น 3 ช่วง กล่าวโดยสรุปได้คือ (1) พระราชพิธีเบื้องต้น ประกอบด้วย การเตรียม “น้ำอภิเษก” การจารึกพระสุพรรณบัฏ ดวงพระบรมราชสมภพ และแกะพระราชลัญจกร ระหว่างวันที่ 6-23 เมษายน พ.ศ. 2562 (2) พระราชพิธีเบื้องกลาง พระราชพิธีบรมราชาภิเษก กำหนดวันที่ 2-6 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 และ (3) พระราชพิธีเบื้องปลาย คือ พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารคไปยังวัดอรุณราชวราราม ในปลายเดือนตุลาคม พ.ศ. 2562

จากการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยพบว่า “น้ำอภิเษก” เป็นองค์ประกอบอันสำคัญยิ่งในการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ดังพระนิพนธ์ของ พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น (2514, น. 2) ว่า *“...หลักแห่งการราชาภิเษกนั้นมีรดน้ำแล้วเถลิงราชาอาสน์เป็นเสร็จพิธี...สรงมุรธาภิเษกกับขึ้นอัฐทิศรับน้ำเป็นรดน้ำเหมือนกัน...”* สอดคล้องกับที่ ราชบัณฑิตยสถาน (2554, น. 1375) อธิบายความหมายของ “อภิเษก” ไว้ว่า *“**อภิเษก** ก. แต่งตั้งโดยการทำพิธีรดน้ำ เช่นพิธีขึ้นเสวยราชย์ของพระมหากษัตริย์...”*

ในเรื่องของ “พิธีทำน้ำอภิเษก” สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนี้ กระทรวงวัฒนธรรม (2562, น. 62) ได้กล่าวถึงสถานที่ตั้งพิธีทำน้ำอภิเษก ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับมูลเหตุสำคัญของงานวิจัยชิ้นนี้ คือ มีการทำพิธีพลีกรรมตักน้ำจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ทั่วราชอาณาจักร โดยให้ตั้งพิธีทำน้ำอภิเษก และเวียนเทียนสมโภช ณ พระอารามสำคัญประจำจังหวัดของแต่ละจังหวัดรวมทั้งสิ้น 76 แห่ง ซึ่งถือได้ว่าใช้สถานที่ตั้งพิธีทำน้ำอภิเษกมากที่สุดในประวัติศาสตร์การพระราชพิธีบรมราชาภิเษกแห่งราชอาณาจักรไทย

เพื่อให้การจัดพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นไปด้วยความเรียบร้อย และสมพระเกียรติยศ จังหวัดสุพรรณบุรีได้ออกหนังสือสั่งการ เป็นคำสั่งจังหวัดสุพรรณบุรี ที่ 1103/2562 เรื่อง มอบหมายหน้าที่ในการจัดทำพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี ลงวันที่ 22 มีนาคม พ.ศ. 2562 ซึ่งมีการระบุชื่อของพิธีโดยรวมว่า “พิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี” ประกอบด้วยพิธีกรรมย่อย 3 พิธี ได้แก่ (1) พิธีพลีกรรมตักน้ำ เพื่อตักน้ำจากสระศักดิ์สิทธิ์ 4 สระ ในจังหวัดสุพรรณบุรี ได้แก่ สระแก้ว สระคา สระยมนา และสระเกษ (2) พิธีทำน้ำอภิเษก(ชื่อพ้องกับชื่อของพิธีโดยรวม) เพื่อเสกน้ำที่ตักมาจากสระศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 4 นั้นให้เป็นน้ำอภิเษก และ (3) พิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก” เพื่อสมโภชน้ำอภิเษกที่สำเร็จตามขั้นตอนพิธีกรรมแล้ว ดังภาพ



คำสั่งจังหวัดสุพรรณบุรี
ที่ ๒๑๐๓ / ๒๕๖๒
เรื่อง มอบหมายหน้าที่ในการจัดพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี
****

ด้วยจังหวัดสุพรรณบุรีกำหนดจัดพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี ดังนี้
๑. วันเสาร์ที่ ๖ เมษายน ๒๕๖๒ จัดพลีกรรมตักน้ำจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ ณ สระศักดิ์สิทธิ์ทั้งสี่ ตำบลสระแก้ว อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี
๒. วันจันทร์ที่ ๘ เมษายน ๒๕๖๒ พิธีทำน้ำอภิเษก ณ พระวิหารหลวงพ่อโต วัดป่าแสไลยก์ววรวิหาร ตำบลรั้วใหญ่ อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี
๓. วันอังคารที่ ๙ เมษายน ๒๕๖๒ พิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก ณ พระวิหารหลวงพ่อโต วัดป่าแสไลยก์ววรวิหาร ตำบลรั้วใหญ่ อำเภอเมืองสุพรรณบุรี จังหวัดสุพรรณบุรี
๔. วันพุธที่ ๑๐ เมษายน ๒๕๖๒ การเชิญคนโทน้ำอภิเษกจากพระวิหารหลวงพ่อโต วัดป่าแสไลยก์ววรวิหาร ไปยังกระทรวงมหาดไทย

เพื่อให้การจัดพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นไปด้วยความเรียบร้อยและสมพระเกียรติยศ จังหวัดสุพรรณบุรีจึงมีคำสั่งมอบหมายหน้าที่ในการจัดงานให้ส่วนราชการ/หน่วยงานดำเนินการ รายละเอียดตามบัญชีมอบหมายหน้าที่แนบท้ายคำสั่งนี้

ทั้งนี้ ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป

สั่ง ณ วันที่ ๒๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๒

(นายนิมิต วันไชยธนวงศ์)
ผู้ว่าราชการจังหวัดสุพรรณบุรี

ภาพที่ 1 สำเนาคำสั่งจังหวัดสุพรรณบุรี ที่ 1103/2562
เรื่อง มอบหมายหน้าที่ในการจัดทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

ในเรื่องของน้ำที่ใช้สรงพระมุรธาภิเษกนั้น นเรศวรวรฤทธิ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ (2518, น. 16), พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น (2514, น. 51), H. G. Quaritch

Wales แปลโดย สุทธิศักดิ์ ปาลโพธิ์ (2562, น. 72-73), กรมศิลปากร (2496, น. 29), สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร (2561, น. 97, 114), กระทรวงวัฒนธรรม (2560, น. 28-31), กระทรวงวัฒนธรรม (2562, น. 62-64), มติชน ฉบับพิเศษ (2562, น. 36-37), คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย (2542, น. 326-327) และ สำนักศิลปากรที่ 2 สุพรรณบุรี กรมศิลปากร (ม.ป.ป.) กล่าวไปในทิศทางเดียวกัน ประมวลความได้โดยสรุปว่า น้ำสรงพระมุรธาภิเษกตามประเพณีแต่ก่อนนั้น ใช้น้ำเบญจสุทธคงคาภายในประเทศ (ได้แก่ แม่น้ำบางปะกง แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำราชบุรี และแม่น้ำเพชรบุรี) และน้ำจากสระศักดิ์สิทธิ์ 4 สระในจังหวัดสุพรรณบุรี (ได้แก่ สระแก้ว สระคา สระยมนา และสระเกษ)

โดยมีหลักฐานปรากฏว่า สระน้ำศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 4 นั้น ใช้เป็นน้ำสรงพระมุรธาภิเษก และใช้ในพระราชพิธีต่าง ๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อมาในรัชกาลที่ 4 เพิ่มใช้น้ำพุทธมนต์ และในรัชกาลที่ 5 เพิ่มใช้น้ำปัญจมหานทีประเทศอินเดีย (แม่น้ำคงคา แม่น้ำมหิ แม่น้ำยมนา แม่น้ำอจิรวดี และแม่น้ำสรภู) ซึ่งเมื่อศึกษาข้อเขียนดังกล่าวอย่างละเอียดแล้ว เป็นที่น่าเสียดายว่าเรื่องของดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกนั้น ปรากฏอยู่แต่เพียงในข้อเขียนเรื่องการทำน้ำอภิเษก พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช สยามินทราธิราช พ.ศ. 2493 โดยพิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น (2514, น. 17) ได้อธิบายไว้ ดังนี้

วันที่ ๑๘ มีนาคม ๒๔๙๓ เวลา ๑๖.๐๐ น. ข้าหลวงประจำจังหวัดไปยัง พิธีมณฑลจุดธูปเทียนเครื่องนมัสการสมาทานศีลแล้วประธานสงฆ์ประกาศเทวดา เวลา ๑๕.๐๖-๑๗.๑๔ น. ประธานสงฆ์จุดเทียนชัย ประโคมฆ้องชัยดุริยางค์ แล้วพระสงฆ์ ๓๐ รูปเจริญพระพุทธมนต์จบแล้วจะได้ผลัดเปลี่ยนกันสวดภาณวารต่อไป

จากข้อเขียนที่ยกมาข้างต้นนั้น นำมาประมวลเป็นองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีได้แต่เพียงว่า มีการประโคมฆ้องชัยดุริยางค์ เมื่อประธานสงฆ์จุดเทียนชัย เท่านั้น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญที่ต้องทำการศึกษาและรวมรวมข้อมูลทางด้านดนตรี อันเป็นเหตุการณ์สำคัญ ทางประวัติศาสตร์ที่สะท้อนคุณค่าทางวัฒนธรรมประเพณีแห่งราชอาณาจักรไทย ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา และธำรงรักษาไว้เป็นมรดกของชาติและของโลกสืบไป จึงทำการวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ ครั้งนี้ขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาวงดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

2. เพื่อศึกษาการบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

3. เพื่อศึกษาคติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรี ที่ใช้บรรเลงในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากสำนักหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดแห่งชาติจังหวัดสุพรรณบุรี เฉลิมพระเกียรติ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวบรวมหมายกำหนดการ หนังสือสั่งการ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องจากหน่วยงานต้นสังกัด และสื่อต่าง ๆ เพื่อเตรียมความพร้อมในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

2. เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) จากการร่วมปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบพิธี ณ สถานที่จริง รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบพิธี และพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี ด้วยวิธีจดบันทึก และใช้เครื่องบันทึกเสียง

3. รวบรวมข้อมูลโดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม มาเรียบเรียงตามลำดับของหมายกำหนดการ แล้ววิเคราะห์ข้อมูลเชื่อมโยงกับเอกสารทางวิชาการ ตามประเด็นของวัตถุประสงค์การวิจัย

4. ตรวจสอบข้อมูลโดยนำผลการวิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบพิธี และ พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี ตรวจสอบอีกครั้ง

ผลการวิจัย

1. วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบพิธี และพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี พบการใช้วงดนตรี 2 ประเภท ได้แก่ “วงเครื่องหลวง” และ “วงปี่พาทย์” มีรายละเอียด ดังนี้

1.1 วงเครื่องหลวง จากการสัมภาษณ์ พราหมณ์มงคลพิศิษฎ์สรเวทมหามุนี (2562) พราหมณ์ประจำวังหม่อมเจ้าหญิงมาลินีมงคล ยุคล อมาตยกุล พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี หรือเรียกว่า พราหมณ์เจ้าพิธี พราหมณ์ผู้อ่านโองการในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี ครั้งนี้ สรุปได้ว่าวงเครื่องหลวงนี้ใช้ประกอบพิธีพราหมณ์ โดยเป็นวงดนตรีจาก คณะพ่อพราหมณ์ (เป็นบิดาของพราหมณ์มงคลพิศิษฎ์สรเวทมหามุนี) มีการผสมวงด้วยเครื่องดนตรี 5 ชนิด ได้แก่ ฆ้อง กลอง สังข์ บัณเฑาะว์ และ กระดิ่ง(เพิ่มเข้ามาในภายหลัง)

รูปแบบการจัดวงของวงเครื่องหลวง เริ่มด้วย ฆ้อง จากด้านหลังทางซ้ายของวง แล้วไล่เวียนขวาขึ้นมา เป็น กลอง สังข์ วนบรรจบรอบที่ บัณเฑาะว์และกระดิ่ง(ใช้ผู้บรรเลงคนเดียวกัน) ที่อยู่ด้านหลังทางขวาของวง โดยผู้บรรเลง หรือที่เรียกว่าพนักงานจะต้องนุ่งขาวห่มขาวเป็นสมมติพราหมณ์ มีรายนามผู้บรรเลงดังนี้ ฆ้อง: นายสาลี่ กลิ่นสุคนธ์ กลอง: นายสุพรรณ บุรุษชาติ สังข์: นายธนากร กลิ่นสุคนธ์ บัณเฑาะว์ และ กระดิ่ง: นายธเณศร์ สภาพพร ดังภาพ



ภาพที่ 2 วงเครื่องหลวงคณะพ่อพราหมณ์ ด้านหน้าและด้านข้างของวง ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี

ที่มา: ผู้วิจัย

ในด้านของชื่อเรียกเครื่องดนตรีที่เป็นการเฉพาะเจาะจงลงไปนั้น พบว่า ฆ้อง กลอง เรียกชื่อในลักษณะที่เป็นมงคลแก่พิธีว่า ฆ้องชัย กลองชัย ตามลำดับ สำหรับ สังข์ กระดิ่ง เรียกตามปกติ ส่วนบัณเฑาะว์ที่ใช้ในวงนี้ จะไม่มีกระโดงสำหรับผูกตุ้มห้อยแกว่งกระทบหน้ากลอง โดยมีตุ้ม 2 ตุ้ม เรียกว่า บัณเฑาะว์ป่า ส่วนบัณเฑาะว์ที่มีกระโดงผูกตุ้มห้อยลงมา 1 ตุ้มนั้น เรียกว่า บัณเฑาะว์หลวง จะจัดวางไว้ที่โต๊ะบูชาหน้าปะรัมพิธี สำหรับให้พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีใช้ทำพิธี ซึ่งในบางขั้นตอนของพิธีกรรม พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีจะนำเครื่องดนตรีบนโต๊ะบูชาหน้าปะรัมพิธีนั้น มาบรรเลงหลังจากอ่านโองการเสร็จสิ้นแล้วด้วย



ภาพที่ 3 กระดิ่ง บัณเฑาะว์ป่า(สำหรับวงเครื่องหลวง) และ บัณเฑาะว์หลวง(สำหรับพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี)

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 เครื่องดนตรีพิธีกรรมของพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี บนโต๊ะบูชาหน้าปะรัมพิธี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรายละเอียดที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่า “วงเครื่องหลวง” เป็นวงดนตรีประกอบพิธีกรรมแบบพราหมณ์ ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี มีการผสมวงด้วยเครื่องดนตรี 5 ชนิด ได้แก่ ฆ้อง กลอง สังข์ บัณเฑาะว์ และ กระดิ่ง

1.2 วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมโดยทั่วไป ในครั้งนี้เป็นวงดนตรีจากวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี มีรายนามผู้บรรเลงจำแนกตามชนิดของเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ใน: ว่าที่ร้อยตรีบุญเลิศ กร่างสะอาด (ผู้วิจัย) ระนาดเอก: นายสิทธิพร ลำดวล ระนาดทุ้ม: นายจักกฤษณ์ วัฒนากูล ฆ้องวงใหญ่: นายเกียรติชาย แสงทอง ตะโพน: นายประภัสร์ คล้ายสุบรรณ กลองทัด: นายถาวร สดแสงจันทร์ และ ฉิ่ง: นายสำเนา เปี่ยมดนตรี ดังภาพ



ภาพที่ 5 วงปี่พาทย์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ในพิธีพลีกรรมตักน้ำจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ ณ สระศักดิ์สิทธิ์ทั้งสี่ ตำบลสระแก้ว อำเภอเมืองสุพรรณ จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อนำทฤษฎีการผสมวงปี่พาทย์ของ มนตรี ตราโมท (2538, น. 20-29) มาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์รูปแบบการผสมวงข้างต้น พบว่า มีจำนวนเครื่องดนตรีมากกว่าวงปี่พาทย์เครื่องห้า 1 ชนิด คือ ระนาดทุ้ม และมีจำนวนเครื่องดนตรีน้อยกว่าวงปี่พาทย์เครื่องคู่อยู่ 2 ชนิด คือ ปี่นอก (สมัยหลังไม่ใช้ผสมในวงปี่พาทย์เครื่องคู่แล้ว) และ ฆ้องวงเล็ก

ลักษณะการผสมวงปี่พาทย์ ดังกล่าวนั้น ถาวร สดแสงจันทร์ (2562) ให้ข้อมูลสรุปได้ว่า นักดนตรีไทยมักจะเรียกเป็นที่หมายรู้กันว่า “วงปี่พาทย์เครื่องหก” หรือ “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว” ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับ “วงปี่พาทย์พิธี” ตามข้อเขียนของ บุญตา เขียนทองกุล (2548, น. 161-162) ที่ได้อธิบายไว้ สรุปความว่า แต่เดิมงานพระราชพิธีทั่วไปนั้น ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ปัจจุบันลดขนาดของวงลงโดยนำฆ้องวงเล็กออก และไม่ใช้กลองทัด เรียกเป็นการเฉพาะว่า “วงปี่พาทย์พิธี”

ภัทระ คมขำ (2562) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติม สรุปความว่า “วงปี่พาทย์พิธี” เป็นวงปี่พาทย์ที่กำหนดใช้เฉพาะงานพระราชพิธี และสิ่งสำคัญที่บ่งบอกว่างานนั้นเป็นงานพระราชพิธี คือ จะต้องมีหมายกำหนดการ เพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเป็นประจำในงานพระราชพิธีโดยทั่วไปนั้น มี 3 เพลง ได้แก่ เพลงช้า เพลงสาธุการ และเพลงกราวรำ ซึ่งแม้ว่า ตามปกติแล้ว เพลงกราวรำ ต้องใช้กลองทัดตีร่วมกับหน้าทับตะโพนด้วย แต่การบรรเลงด้วย “วงปี่พาทย์พิธี” ที่ไม่มีกลองทัดผสมวงอยู่ ก็จะใช้เฉพาะตะโพนตีหน้าทับกราวรำเท่านั้น เนื่องจากไม่ต้องการให้มีเสียงอึกทึก และใช้เป็นปกติอยู่ทุกวันนี้

สรุปได้ว่า วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี ดังที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เรียกชื่อตามหลักทฤษฎีดนตรีไทยว่า “วงปี่พาทย์” มีการผสมด้วยเครื่องดนตรี 7 ชนิด ได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และ ฉิ่ง เรียกเป็นที่หมายรู้กันว่า “วงปี่พาทย์เครื่องหก” หรือ “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว” ซึ่งไม่สามารถเรียกว่า “วงปี่พาทย์พิธี” ได้ เนื่องจากมี “กลองทัด” ผสมอยู่ในวงด้วย และไม่ปรากฏ “หมายกำหนดการ” จึงไม่ถือว่าเป็นงาน “พระราชพิธี” แต่เป็นงาน “พิธี” ที่ทุกภาคส่วนร่วมน้อมใจกันจัดสนองพระราชดำริและพระมหากรุณาธิคุณให้สมพระเกียรติ

ดังนั้น สรุปได้ว่า ประเภทวงดนตรีและการผสมวง ของวงดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษก ของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนี้ ใช้วงดนตรี 2 ประเภท ได้แก่ (1) วงเครื่องหลวง ประกอบด้วย ฆ้อง กลอง สังข์ บัณเฑาะว์ และกระดิ่ง (2) วงปี่พาทย์ ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง

2. การบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม รวบรวมกำหนดการและเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิผู้ปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบพิธี และพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี พบว่า “พิธีทำน้ำอภิเษก ของจังหวัดสุพรรณบุรี” ประกอบด้วยพิธีกรรมย่อย 3 พิธี ได้แก่ “พิธีพลีกรรมตักน้ำ” “พิธีทำน้ำอภิเษก” และ “พิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก” ตามลำดับ ผลการวิจัยมีดังนี้

2.1 การบรรเลงวงเครื่องหลวง พบว่า พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นผู้นัดหมายและให้สัญญาณโดยใช้คำบอกว่า “ลั่นฆ้องเป่าสังข์” ให้วงเครื่องหลวงบรรเลง แต่มีบางขั้นตอนพิธีกรรม ที่วงเครื่องหลวงบรรเลงขึ้นเองตามขั้นตอนพิธีกรรมได้ โดยไม่ต้องรอให้พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมบอกสัญญาณ เช่น เมื่อจบการกล่าวโองการที่มีคำลงท้ายว่า เทอญ เป็นต้น

ในด้านของทำนองเพลงนั้น พบว่า เครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงเครื่องหลวง มีช่วงเสียงแคบ ไม่เหมาะต่อการใช้บรรเลงเป็นทำนองเพลง จึงใช้แต่เฉพาะการประโคมเป็นสัญญาณ ในขั้นตอนพิธีกรรมต่าง ๆ โดยพราหมณ์มงคลพิศิษฎ์สรเวทมหามุนี (2562) และ สุพรรณ บุรุษชาติ (2562) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติม ถึงหลักการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงเครื่องหลวง กล่าวโดยสรุปได้ดังนี้

(1) *ฆ้อง* เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เริ่มต้นและจบการประโคมของวง ในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม โดยต้องลั่นฆ้องให้ดังกังวานเต็มเสียงด้วยจังหวะสม่ำเสมอ เมื่อเสียงฆ้องที่ลั่นลงครั้งแรกเกือบเงียบเสียงแต่ยังไม่ทันขาดเสียงลง จึงลั่นครั้งต่อไปให้เกิดเสียงคร่างยาวหนุนต่อเนื่องกัน เมื่อเสียงกลองที่ประโคมในขั้นตอนพิธีกรรมเดียวกันนี้หยุดลง จึงลั่นอีกครั้งเพื่อจบการประโคมในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม ซึ่งตามปกติแล้วนั้นการประโคมในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม จะลั่นฆ้องประมาณ 9 ครั้ง

(2) *กลอง* เมื่อได้ยินเสียงลั่นฆ้องครั้งแรก ในการประโคมของแต่ละขั้นตอนพิธีกรรมเริ่มขึ้น เริ่มตีที่หน้ากลองเสียงต่ำ ด้วยจังหวะตั้งต้นประมาณ 1 วินาทีต่อครั้ง แล้วเร่งจังหวะเร็วขึ้นอย่างต่อเนื่องจนสุดความเร็วของมือ แล้วเปลี่ยนมาตีที่หน้ากลองเสียงสูงในลักษณะเดียวกัน หากการประโคมในขั้นตอนพิธีกรรมนั้นยังไม่จบ ก็เปลี่ยนกลับไปเริ่มต้นที่หน้ากลองเสียงต่ำใหม่ หมุนเวียนตามกระบวนการนี้ไปอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งเสียงสังข์ที่ประโคมในขั้นตอนพิธีกรรมเดียวกันนี้หยุดลง ไม่ว่าจะตีอยู่ที่หน้ากลองเสียงต่ำหรือเสียงสูง ให้เร่งจังหวะเร็วขึ้นอย่างต่อเนื่อง จนสุดความเร็วของมือแล้วจึงหยุดตี เป็นวิธีการจบการประโคมกลองในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม

(3) *สังข์* เมื่อได้ยินเสียงกลองเริ่มประโคมขึ้นในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม เริ่มเป่าสังข์ให้มีเสียงยาวต่อเนื่องประมาณ 1 ช่วงระยะสุดลมหายใจ แล้วเริ่มเป่าใหม่ จนกระทั่งเสียงบัณเฑาะว์และกระดิ่งที่ประโคมในขั้นตอนพิธีกรรมเดียวกันนี้หยุดลง จึงจบการประโคมด้วยการหยุดเสียงสังข์ที่เป่าสุดลมหายใจครั้งสุดท้ายนั้นลง ตามปกติแล้วการประโคมในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม จะเป่าสังข์ประมาณ 3 ครั้ง หรือ 9 ครั้ง ขึ้นอยู่กับขั้นตอนพิธีกรรมขณะนั้น ว่ามีความสั้นยาวขนาดไหน

(4) *บัณเฑาะว์และกระดิ่ง* เมื่อได้ยินเสียงสังข์เริ่มประโคมขึ้นในแต่ละขั้นตอนพิธีกรรม บัณเฑาะว์และกระดิ่งจึงประโคมขึ้นพร้อมกันโดยพนักงานคนเดียวกัน ด้วยจังหวะสม่ำเสมอประมาณ 2 ครั้ง ต่อ 1 วินาที อย่างต่อเนื่องโดยตลอด ไม่ล้ม หรือขาดเสียง กระทั่งได้ระยะเวลาที่เหมาะสมกับขั้นตอนพิธีกรรมนั้น ๆ จึงหยุดเสียงบัณเฑาะว์และกระดิ่งลงพร้อมกัน เพื่อเป็นสัญญานให้สังข์เตรียมตัวจบการประโคม

สรุปได้ว่า การบรรเลงวงเครื่องหลวง นั้น พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นผู้นัดหมายและให้สัญญาณในการบรรเลง โดยใช้คำบอกว่า “ลั่นฆ้องเป่าสังข์” แต่บางขั้นตอนพิธีกรรมที่มีการกล่าวโองการลงท้ายด้วยคำว่า เทอญ ก็สามารถบรรเลงขึ้นเองได้ โดยไม่ต้องรอให้พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมบอกสัญญาณ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงเครื่องหลวง มีช่วงเสียงแคบ จึงใช้แต่การประโคมเป็นสัญญาณ ในขั้นตอนพิธีกรรมต่าง ๆ ไม่มีการบรรเลงเป็นเพลง โดยเริ่มประโคมตามลำดับจาก ฆ้อง กลอง สังข์ ส่วนบัณเฑาะว์และกระดิ่งนั้นเริ่มพร้อมกันเป็นลำดับสุดท้าย แล้วจึงจบการประโคมตามลำดับจาก บัณเฑาะว์และกระดิ่งจบพร้อมกันเป็นลำดับแรก ต่อเนื่องด้วย สังข์ กลอง และ ฆ้อง

2.2 การบรรเลงวงปี่พาทย์ พบว่า พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นผู้นัดหมายและให้สัญญาณในการบรรเลง โดยบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบไปตามขั้นตอนพิธีกรรม ซึ่งเพลงหน้าพาทย์นั้น พราหมณ์มงคลพิศิษฎ์สรเวทมหามุนี (2562) พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี เป็นผู้คัดเลือกจากคัมภีร์อ่านโองการที่ได้รับการถ่ายทอดมา ผู้วิจัยได้ทำการประมวลข้อมูลการบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรมทั้ง 3 พิธีกรรมย่อย ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี ได้แก่ พิธีพลีกรรมตักน้ำ พิธีทำน้ำอภิเษก และ พิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก ที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม มาแสดงในรูปแบบตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 1 การบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี

พิธีกรรมย่อย/ขั้นตอนพิธีกรรม			การบรรเลง	
พิธีพลีกรรมตักน้ำ	**พิธีทำน้ำอภิเษก**	**พิธีเวียนเทียนสมโภช**	**วงเครื่องหลวง**	**วงปี่พาทย์**
- จุดธูปเทียน - ตักน้ำ	- จุดธูปเทียน - จุดเทียนชัยและเทียนพุทธาภิเษก	- ดับเทียนชัย - จุดธูปเทียน - เบิกแว่นเทียน	ลั่นฆ้องเป่าสังข์	มหาฤกษ์
- กล่าวโองการบูชาฤกษ์, คำประกาศต่อเทวดา			ลั่นฆ้องเป่าสังข์	สาธุการ
- กล่าวโองการบวงสรวงฉบับกระทรวงมหาดไทย			ลั่นฆ้องเป่าสังข์	
	- กล่าวประกาศเสกน้ำ		ลั่นฆ้องเป่าสังข์	ตระสันนิบาต
- เจริญพระคุณ		- บูชาพระรัตนตรัย	ลั่นฆ้องเป่าสังข์	สาธุการกลอง
- ประจุน้ำมนต์ธรณีสาร, พรมสุหร่าย			ลั่นฆ้องเป่าสังข์	เทวาประสิทธิ์
- ชุมนุมเทวดา			ลั่นฆ้องเป่าสังข์	ตระเชิญ
		- อัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์	ลั่นฆ้องเป่าสังข์	สาธุการชั้นเดียว
		- บูชาพระ บูชาเทพ บูชาครู	ลั่นฆ้องเป่าสังข์	ตระพระอิศวรคุกพาทย์
		- อัญเชิญครู	ลั่นฆ้องเป่าสังข์	ตระพระปรคนธรรพ
- คาถาโองการ			ลั่นฆ้องเป่าสังข์	
	- โองการบูชาฤกษ์ฉบับกระทรวงมหาดไทย		ลั่นฆ้องเป่าสังข์ 3 ช่วง	
- ถวายเครื่องบวงสรวง, โปรยข้าวตอกดอกไม้			ลั่นฆ้องเป่าสังข์	นั่งกิน

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตาราง เห็นได้ว่า การบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรมทั้ง 3 พิธีกรรมย่อย ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี นั้น ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์จำนวนทั้งสิ้น 11 เพลง ได้แก่ เพลง

มหาฤกษ์ เพลงสาธุการ เพลงตระสันนิบาต เพลงสาธุการกลอง เพลงเทวาประสิทธิ์ เพลงตระเชิญ เพลงสาธุการชั้นเดียว เพลงตระพระอิศวร เพลงคุกพาทย์ เพลงตระพระปรคนธรรพ และเพลงนั่งกิน ส่วนวงเครื่องหลวงนั้น ไม่ปรากฏการบรรเลงเป็นทำนองเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาการใช้เพลงเดียวกันในการบรรเลงวงปี่พาทย์ตามขั้นตอนพิธีกรรมของทั้ง 3 พิธีกรรมย่อยแล้วพบว่า มีเพลง ที่ใช้ในการบรรเลงทั้ง 3 พิธีกรรมย่อย จำนวน 3 เพลง ได้แก่ เพลงมหาฤกษ์ เพลงสาธุการกลอง และเพลงตระเชิญ นอกจากนี้แล้วยังพบว่า ไม่ปรากฏการใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบขั้นตอนพิธีกรรม 3 ขั้นตอน ได้แก่ การกล่าวโองการบวงสรวงฉบับกระทรวงมหาดไทย การกล่าวคาถาโองการ ในพิธีพลีกรรมตักน้ำ และการกล่าวโองการบูชาฤกษ์ฉบับกระทรวงมหาดไทย ในพิธีทำน้ำอภิเษก

สรุปได้ว่า การบรรเลงของวงปี่พาทย์นั้น มีพราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นผู้นัดหมายและให้สัญญาณในการบรรเลง โดยบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ ตามขั้นตอนพิธีกรรม จำนวนทั้งสิ้น 11 เพลง ซึ่งพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี เป็นผู้คัดเลือกมาบรรจุไว้ให้เหมาะสมกับขั้นตอนพิธีกรรม ตามหลักการของคัมภีร์อ่านโองการที่ได้รับการถ่ายทอดมา

ดังนั้น สรุปได้ว่า การบรรเลงตามขั้นตอน ในการประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนี้ มีพราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นผู้นัดหมายและให้สัญญาณในการบรรเลง โดยใช้คำบอกว่า “ลั่นฆ้องเป่าสังข์” เพื่อให้วงเครื่องหลวงบรรเลงในลักษณะของการประโคมเป็นสัญญาณ และใช้การบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์ เพื่อให้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธีกรรม ตามขั้นตอนพิธีกรรมต่าง ๆ มีจำนวนทั้งสิ้น 11 เพลง ซึ่งพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี ได้คัดเลือกมาบรรจุไว้ให้เหมาะสมกับขั้นตอนพิธีกรรม ตามหลักการของคัมภีร์อ่านโองการที่ได้รับการถ่ายทอดมา

3. คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลง ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี และการค้นคว้าเอกสารตำรา แล้วนำมาประมวลเพื่อวิเคราะห์ข้อมูล พบคติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลงในแต่ละประเภทวงดนตรี ดังนี้

3.1 คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรี ในวงเครื่องหลวง พบว่า วงเครื่องหลวงนั้นไม่บรรเลงเป็นทำนองเพลง จึงไม่ปรากฏคติความเชื่อเกี่ยวกับเพลง แต่ปรากฏข้อมูลด้านคติความเชื่อ ในเรื่องของเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมตามคติพราหมณ์ ผูกพันอยู่กับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงเครื่องหลวง โดย พราหมณ์มงคลพิศิษฎ์สรเวทมหามุนี (2562) ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ กล่าวโดยสรุปคือ มีคติความเชื่อว่า “ฆ้อง” เป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ สามารถใช้ขับไล่สิ่งชั่วร้ายได้ เมื่อลั่นฆ้องขึ้นที่ใด ก็มีความเจริญ ความเป็นมงคลชัย เกิดขึ้นที่นั่น “กลอง” เป็นตัวแทนแห่งพระปรคนธรรพ ซึ่งเป็นครูดุริยเทพองค์หนึ่ง “สังข์” เป็นสัญลักษณ์แห่งเทพชั้นสูง เป็นอาวุธคู่พระหัตถ์ของพระนารายณ์ และเทพหลายพระองค์ อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ของน้ำ ชีวิต และ

ความอุดมสมบูรณ์ “บัณเฑาะว์” เป็นตัวแทนแห่งพระศิวะ เทพเจ้าสูงสุดในไศวนิกาย และ “กระดิ่ง” เป็นเครื่องดนตรีที่เชื่อกันว่ามีเทวดารักษาอยู่ และเป็นสื่อนำพาคำอธิษฐานไปถึงเทพเจ้า

สรุปได้ว่า คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรี ในวงเครื่องหลวงนั้น ไม่ปรากฏในด้านของเพลงแต่ปรากฏคติความเชื่อ เรื่องเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมตามคติพราหมณ์ที่เด่นชัด ผูกพันอยู่กับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเป็นตัวแทนแห่งเทพเจ้า วงเครื่องหลวงจึงมีบทบาทสำคัญ เพื่อใช้ประโคมเป็นสัญญาณตามขั้นตอนพิธีกรรม เพื่อสักการบูชาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้าต่าง ๆ รวมถึงเป็นสื่อนำพาคำอธิษฐานไปยังเทพเจ้าที่กล่าวถึง

3.2 คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรี ในวงปี่พาทย์ จากผลการวิจัยในหัวข้อการบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรมข้างต้นที่พบว่า ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์จำนวนทั้งสิ้น 11 เพลงนั้น สะท้อนให้เห็นคติความเชื่อที่ผูกพันอยู่กับเพลงอย่างเด่นชัด ผู้วิจัยจึงทำการค้นคว้ารวบรวมความหมายของเพลงหน้าพาทย์ จากหนังสือจำนวน 7 เล่ม ได้แก่ เดชน์ คงอิ่ม (2545, น. 8-26), มนตรี ตราโมท (2540, น. 98), มนตรี ตราโมท (2547, น. 17), ศิลปี ตราโมท (2545, น. 28-35), กรมศิลปากร (2553, น. 13-40) ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2557, น. 322-323) และกระทรวงศึกษาธิการ (2545, น. 21-33, 98-99) แล้วประมวลสรุปเป็นองค์ความรู้เรื่องคติความเชื่อจากความหมาย ของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลง จากนั้นนำมาวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ ระหว่างคติความเชื่อจากความหมายของเพลงหน้าพาทย์กับขั้นตอนพิธีกรรมที่ใช้บรรเลง แสดงในรูปแบบตาราง ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างคติความเชื่อจากความหมายของเพลงหน้าพาทย์กับขั้นตอนพิธีกรรมที่ใช้

เพลงหน้าพาทย์	คติความเชื่อจากความหมายเพลง	ขั้นตอนพิธีกรรมที่ใช้	ความสัมพันธ์
มหาฤกษ์	ประกอบพิธีกรรม พิธีการที่เป็นมงคล เอาฤกษ์เอาชัย	จุดธูปเทียน, จุดเทียนชัย และเทียนพุทธาภิเษก, ดับเทียนชัย, เบิกแว่นเทียน, ตักน้ำ	สอดคล้อง
สาธุการ	บูชาพระรัตนตรัย รำลึกและน้อมนำสู่พระรัตนตรัย, กระทำเทวบูชา เคารพนบไหว้เทพเจ้าทั้งหลาย, ถวายดอกไม้ธูปเทียนบูชา	กล่าวโองการบูชาฤกษ์, คำประกาศต่อเทวดา	สอดคล้อง
ตระสันนิบาต	อัญเชิญเทพเจ้ามาชุมนุมพร้อมกันในพิธี	กล่าวประกาศเสกน้ำ	สอดคล้อง
สาธุการกลอง	น้อมนำสรรเสริญ บูชาคุณพระรัตนตรัย คุณบิดา มารดา ครูอุปัชฌาย์	เจริญพระคุณ, บูชาพระรัตนตรัย	สอดคล้อง
เทวาประสิทธิ์	ขอพรเทพยดาให้มาประสิทธิ์ประสาทพรมงคล	ประจุน้ำมนต์ธรณีสาร แล้วพรมสุหร่าย	สอดคล้อง
ตระเชิญ	อัญเชิญเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์	ชุมนุมเทวดา	สอดคล้อง
สาธุการชั้นเดียว	อัญเชิญพระอรหันต์ทุกพระองค์	อัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์	สอดคล้อง
ตระพระอิศวร	อัญเชิญพระอิศวร	บูชาพระ บูชาเทพ บูชาครู	สอดคล้อง
คุกพาทย์	แสดงอิทธิฤทธิ์ อำนาจต่างๆ		

ตระพระปร-คนธรรพ	อัญเชิญพระปรคนธรรพ (เทพครูผู้ใหญ่ทางดนตรี)	อัญเชิญครู	สอดคล้อง

ตารางที่ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างคติความเชื่อจากความหมายของเพลงหน้าพาทย์กับขั้นตอนพิธีกรรมที่ใช้(ต่อ)

เพลงหน้าพาทย์	คติความเชื่อจากความหมายเพลง	ขั้นตอนพิธีกรรมที่ใช้	ความสัมพันธ์
นั่งกิน	ถวายเครื่องสังเวย กระยาบวด เทพเจ้า	ถวายเครื่องบวงสรวง แล้วโปรยข้าวตอกดอกไม้	สอดคล้อง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตาราง เห็นได้ว่า คติความเชื่อจากความหมายของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับขั้นตอนพิธีกรรมที่ใช้บรรเลงทุกเพลงทุกขั้นตอน

ลำยอง โสวัตร (2562) ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับเพลงเทวาประสิทธิ์ สรุปได้ว่า เมื่อเจ้าพิธีบอกเพลงว่า “เพลงเทวาประสิทธิ์” หากผู้บรรเลงจะบรรเลง “เพลงเทวาประสิทธิ์ 2 ชั้น” ก็ไม่ถือว่าผิด แต่ถ้าหากผู้บรรเลงมีความพร้อมในศักยภาพการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่สูงกว่านั้น สามารถบรรเลง “เพลงตระเทวาประสิทธิ์” แทนได้ เนื่องจากคำว่า “เทวาประสิทธิ์” ซึ่งเป็นคำสำคัญของชื่อเพลงดังกล่าวนี้ มีนัยสื่อถึงการขอพรต่อเทพยดาให้มาประสิทธิ์ประสาทพรมงคล ดังนั้นไม่ว่าจะบรรเลง “เพลงเทวาประสิทธิ์ 2 ชั้น” หรือ “เพลงตระเทวาประสิทธิ์” ก็มีความหมายไปในทางมงคลเช่นเดียวกัน แต่การบรรเลง “เพลงตระเทวาประสิทธิ์” ส่งให้เกิดความเข้มขลังของเพลงพิธีกรรมมากกว่า อันเป็นการเติมเต็มความสมบูรณ์ให้เกิดแก่ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมนั้นมากยิ่งขึ้น

สรุปได้ว่า คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรี ในวงปี่พาทย์นั้น ปรากฏเด่นชัดอยู่ที่ชื่อของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม และมีความหมายสัมพันธ์สอดคล้องกับทุกขั้นตอนพิธีกรรม

ดังนั้น สรุปได้ว่า คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลง ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนี้ พบว่า ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องหลวงนั้นแคบ ไม่เอื้อต่อการบรรเลงเป็นทำนองเพลง แต่มีคติความเชื่อผูกพันอยู่กับเครื่องดนตรีในวง ว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเป็นตัวแทนแห่งเทพเจ้า จึงใช้ประโคมเป็นสัญญาณตามขั้นตอนพิธีกรรม เพื่อสักการบูชาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้าต่าง ๆ รวมถึงเป็นสื่อนำพาคำอธิษฐานไปยังเทพเจ้าที่กล่าวถึง สำหรับวงปี่พาทย์นั้น มีคติความเชื่อปรากฏเด่นชัดอยู่ที่ชื่อของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลง และมีความหมายสัมพันธ์สอดคล้องกับขั้นตอนพิธีกรรม

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวงดนตรี การบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม และ คติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลงในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จ

พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และ การสัมภาษณ์

จากการศึกษาวงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่า มีการนำวงดนตรีมาใช้บรรเลงประกอบพิธี 2 ประเภท ได้แก่ (1) วงเครื่องหลวง ประกอบด้วย ฆ้อง กลอง สังข์ บัณเฑาะว์ และกระดิ่ง และ (2) วงปี่พาทย์ ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และ ฉิ่ง โดยวงเครื่องหลวงนั้น มีชื่อและลักษณะการผสมวง ต่างไปจากวงดนตรีโดยทั่วไป สะท้อนถึงสถานภาพของพราหมณ์ประจำวัง และคติความเชื่อของพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี ผู้เป็นบุตรของหัวหน้าคณะ สำหรับวงปี่พาทย์นั้น มีการปรับขนาดของวงให้เหมาะสมกับบริบทการใช้งาน แม้จะไม่ปรากฏในแบบแผนทฤษฎีการผสมวงปี่พาทย์ของ มนตรี ตราโมท (2538, น. 20-29) แต่ก็มีปรากฏใช้อยู่โดยทั่วไป และมีชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันว่า ปี่พาทย์เครื่องหก หรือ ปี่พาทย์หน้าจั่ว

ในเรื่องของการบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม ในการประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่า พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีเป็นผู้นัดหมายและให้สัญญาณในการบรรเลง โดยใช้คำบอกว่า “ลั่นฆ้องเป่าสังข์” เพื่อให้วงเครื่องหลวงบรรเลงในลักษณะของการประโคม และใช้การบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่คัดเลือกจากคัมภีร์อ่านโองการที่ได้รับการถ่ายทอดมา เพื่อให้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธีกรรมจำนวนทั้งสิ้น 11 เพลง ได้แก่ เพลงมหาฤกษ์ เพลงสาธุการ เพลงตระสันนิบาต เพลงสาธุการกลอง เพลงเทวาประสิทธิ์ เพลงตระเชิญ เพลงสาธุการชั้นเดียว เพลงตระพระอิศวร เพลงคุกพาทย์ เพลงตระพระปรคนธรรพ และเพลงนั่งกิน ซึ่งเพลงดังกล่าวปรากฏใช้อยู่ในพิธีไหว้ครูดนตรี นาฏศิลป์ และการประกอบพิธีบวงสรวงตามคติพราหมณ์ สะท้อนให้เห็นว่า พราหมณ์ผู้ประกอบพิธี หรือ เจ้าพิธีนั้นมีบทบาทสำคัญต่อการบรรเลงตามขั้นตอนพิธีกรรม ที่ต้องนัดหมายให้สัญญาณแก่ผู้บรรเลง เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการติดขัดหรือผิดพลาด อันส่งผลต่อความเข้มขลังของพิธีกรรม นอกจากนี้แล้ว บางขั้นตอนพิธีกรรม ที่เกี่ยวข้องกับฤกษ์ยามสำคัญ หรือบางกิจกรรมของพิธี อาจไม่สามารถควบคุมเวลาได้แน่นอน ผู้บรรเลงประกอบพิธีจึงต้องพร้อมด้วยวุฒิภาวะ และประสบการณ์ที่เพียงพอ ที่จะสามารถตัดเพลงลง หรือ บรรเลงให้นานขึ้น ให้เหมาะสมกับฤกษ์ เวลา และ กิจกรรมต่าง ๆ

สำหรับในด้านคติความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้บรรเลง ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีในวงเครื่องหลวง ไม่เอื้อต่อการบรรเลงเป็นทำนองเพลง แต่มีคติความเชื่อผูกพันอยู่กับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวง ว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเป็นตัวแทนแห่งเทพเจ้า จึงใช้ประโคมเป็นสัญญาณตามขั้นตอนพิธีกรรม เพื่อสักการบูชาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้าต่าง ๆ รวมถึงเป็นสื่อนำพาคำอธิษฐานไปยังเทพเจ้าที่กล่าวถึง สำหรับวงปี่พาทย์นั้น มีคติความเชื่อปรากฏเด่นชัดอยู่ที่ชื่อของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงทั้ง 11 เพลง ความหมายของเพลงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทุกขั้นตอนของพิธีกรรม ซึ่งการนำเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ นั้น จำเป็น

ที่จะต้องศึกษาและทำความเข้าใจเรื่องของคติความเชื่อในเพลงนั้น ๆ ให้ถ่องแท้ มิฉะนั้นอาจเกิดปัญหาทางด้านจารีตดนตรีไทยที่เรียกว่า “ผิดครู” ได้

สรุปได้ว่า ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนี้ ภาคส่วนที่เกี่ยวข้องได้ร่วมน้อมใจกันนำองค์ความรู้ในศาสตร์และศิลป์ ทางด้านดนตรีและคติความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมมาประยุกต์ใช้สนองพระราชดำริและพระมหากรุณาธิคุณ ให้สมพระเกียรติ ตามขั้นตอนพิธีกรรม โดยนำวงเครื่องหลวง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับคติพราหมณ์ มาประโคมเพื่อสักการบูชาและเป็นสื่อนำพาคำอธิษฐานไปยังสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้า ร่วมกับ การนำวงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับพิธีสงฆ์ และพิธีพราหมณ์ของพุทธศาสนิกชนไทย มาบรรเลงเพลงหน้าพาทย์อันมีความหมายเป็นมงคลและมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับขั้นตอนพิธีกรรม ด้วยเหตุนี้ เสียงวงดนตรีทั้ง 2 ประเภทจึงร่วมกันทำหน้าที่ประสานเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ เติมเต็มความสมบูรณ์ให้แก่พิธีกรรมครั้งประวัติศาสตร์นี้

ข้อเสนอแนะ

1. ผลการวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ ที่พบว่า มีการนำวงปี่พาทย์มาบรรเลงประกอบพิธี โดยมีการเลือกใช้ขนาดของวง รวมถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ที่เหมาะสมกับบริบทและขั้นตอนพิธีกรรมต่าง ๆ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษา และฝึกฝน เพื่อเป็นผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรม ที่ปฏิบัติตามหลักทฤษฎีและคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องได้อย่างเหมาะสม

2. ผลการวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี สำหรับการพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว: การปฏิบัติและคติความเชื่อ ที่พบว่า วงเครื่องหลวง ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบพิธี ทำน้ำอภิเษกของจังหวัดสุพรรณบุรี ครั้งนี้มีการปรับประยุกต์เครื่องดนตรีในวงตามคติพราหมณ์ที่มีใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีไทยที่สำคัญ คือ กลอง อีกทั้งการวิจัยในครั้งนี้มุ่งเน้นการเก็บข้อมูลจากสถานที่จริง เฉพาะในวันพิธี จึงเสนอให้มีการวิจัยครั้งต่อไป ในเรื่องของดนตรีประโคมตามคติพราหมณ์ ในวิถีชีวิตชาวไทย เพื่อศึกษาลักษณะพัฒนาการของเครื่องดนตรีและวงดนตรี ตลอดจนบริบทที่เกี่ยวข้อง อันเป็นประโยชน์ต่อการปฏิบัติตน ในบทบาทที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงประกอบพิธีกรรมร่วมกัน ได้อย่างเหมาะสม

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2496). **รายการละเอียด พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเฉลิมพระราชมนเทียรและเสด็จเลียบพระนคร ใน พระบาทสมเด็จ ฯ พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พุทธศักราช ๒๔๖๘.** (สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 โปรดให้พิมพ์ในงาน

พระศพ พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้ามนัศสวาสดิ์ ณ วัดมงกุฎกษัตริยาราม วันที่ 3 มีนาคม 2496). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม.

_____. (2553). **พิธีไหว้ครูและพิธีสืบทอดผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ครูดนตรี และครูช่าง ของกรมศิลปากร.** นครปฐม: โรงพิมพ์บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

กระทรวงวัฒนธรรม. (2560). **พระราชพิธีบรมราชาภิเษก**. นครปฐม: รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

_____. (2562). **ประมวลองค์ความรู้ พระราชพิธีบรมราชาภิเษก.** นครปฐม: โรงพิมพ์บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2545). **ดนตรีในวิถีชีวิตไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย. (2542). **พระราชพิธีบรมราชาภิเษก.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คอมแพคท์พริ้นท์ จำกัด.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย.** นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

เดชน์ คงอิ่ม. (2545). **เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู บันทึกเป็นโน้ตสากล ทำนองหลัก ฆ้องวงใหญ่**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เสมาธรรม.

ถาวร สดแสงจันทร์. ครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี. สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2562.

นเรศวรวรฤทธิ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (2518). **จดหมายเหตุพระราชพิธีบรมราชาภิเษก สมเด็จพระรามาธิบดี ศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรีดัด เดชะชาติ ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 21 ธันวาคม 2518). กรุงเทพฯ: เทพนิมิตการพิมพ์.

บุญตา เขียนทองกุล. (2548). **ดนตรีในพระราชสำนัก.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

พราหมณ์มงคลพิศิษฎ์สรเวทมหามุนี. พราหมณ์ประจำวังหม่อมเจ้าหญิงมาลินีมงคล ยุคล อมาตยกุล. สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2562.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. (2514). **พระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมรส พระราชพิธีบรมราชาภิเษก และ พระราชพิธีเฉลิมพระราชมนเทียร พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช สยามินทราธิราช พ.ศ. ๒๔๙๓ และ เรื่องพระบรมราชาภิเษก พระนิพนธ์ของ พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร.** (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรี หม่อมทวีวงศ์ถวัลยศักดิ์ (หม่อมราชวงศ์เฉลิมลาภ ทวีวงศ์) ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2514). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรมสรรพสามิต.

ภัทระ คมขำ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 29 เมษายน 2562.

มติชน ฉบับพิเศษ (25 เมษายน 2562). (2562). **บรมราชาภิเษก พระมหาจักรีบรมราชวงศ์.** ม.ป.ท.

มนตรี ตราโมท. (2538). **ดนตรีไทย.** (ธนาคารกรุงเทพ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ

นายมนตรี ตราโมท ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 22 ตุลาคม 2538). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช จำกัด.

_____. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2547). **หนังสือที่ระลึกงานวันครูมนตรี ตราโมท (วาระ 104 ปี) พ.ศ.2547.** (กรมศิลปากร ร่วมกับ มูลนิธิมนตรี ตราโมท พิมพ์เป็นที่ระลึกงานวันครูมนตรี ตราโมท (วาระ 104 ปี) พ.ศ.2547 วันที่ 16-19 มิถุนายน 2547). ม.ป.พ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด.

ลำยอง โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2562.

ศิลปี ตราโมท. (2545). **ครูมนตรี ตราโมท กับ การไหว้ครูดนตรีไทย.** (มูลนิธิมนตรี ตราโมท โดยการสนับสนุนของสำนักงานสลากกินแบ่งรัฐบาล พิมพ์เผยแพร่ในงานเปิดบ้านครูมนตรี ตราโมท ครั้งที่ 3 วันที่ 23-24 มีนาคม 2545). ม.ป.พ.

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร. (2561). **ประมวลบทความเนื่องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก.** กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

สำนักศิลปากรที่ 2 สุพรรณบุรี กรมศิลปากร. (ม.ป.ป.). **สระศักดิ์สิทธิ์ทั้งสี่ แห่งเมืองสุพรรณบุรี.** ม.ป.พ.

สุพรรณ บุรุษชาติ. พนักงานกลองในวงเครื่องหลวง. สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2562.

H. G. Quaritch Wales. (2562). **พระราชพิธีแห่งกรุงสยาม ตั้งแต่โบราณกาล ถึง พ.ศ.2475.** แปลจาก **Siamese State Ceremonies**. แปลโดย สุทธิศักดิ์ ปาลโพธิ์. กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์.

สัมพันธภาพระหว่างน่านเจ้ากับจีนสู่บทเพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง

THE RELATIONSHIP BETWEEN NANZHAO AND CHINA TO THE SONG NANZHAOJIMKONG

บุณฑริกา คงเพชร*

Boondarika Kongphet*

บทคัดย่อ

สัมพันธภาพระหว่างน่านเจ้ากับจีนในการถวายเครื่องบรรณาการหรือที่เรียกว่า “การจิ้มก้อง” เพื่อที่จะได้รับความคุ้มครอง อนุญาตให้ทำการค้าหรือซื้อขายสินค้ากับจีนได้ รวมทั้งสิทธิอันชอบธรรมในการปกครองอาณาจักร เป็นแนวความคิดดั้งเดิมที่จีนถือว่าตนเจริญกว่าชาติทั้งหลาย เป็นศูนย์กลางความเจริญของโลกและแวดล้อมไปด้วยชาติที่ป่าเถื่อนจึงเป็นที่เชื่อถือและปฏิบัติต่อมา ผู้เขียนมีความคิดเห็นว่า การจิ้มก้องนอกจากจะมีความสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ แล้ว ในระหว่างที่มีการติดต่อทางด้านการปกครองประเทศก็ยังแฝงไปด้วยศิลปะวัฒนธรรมที่นำมาสู่การได้พบและรู้จักเพลงในสมัยน่านเจ้าและบทเพลง “เพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง” หรือ “เพลงทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน” เกิดขึ้นในสมัย “พระเจ้าพีล่อโก๊ะ” อาจจะมีบทบาทในการนำเข้าไปบรรเลงให้พระเจ้ากรุงจีนฟังในโอกาสที่อาณาจักรน่านเจ้าส่งเครื่องราชบรรณาการไปให้ เนื่องจากในสมัยนั้นน่านเจ้าได้ตกเป็นเมืองขึ้นของจีนจึงต้องส่งเครื่องบรรณาการพร้อมทั้งเพลงเข้าไปบรรเลง

คำสำคัญ: สัมพันธภาพ, น่านเจ้า, จิ้มก้อง

Abstract

The relationship between Nanzhao and China in offering tributes, also known as “ tribute” in order to be covered allowed to trade or trade products with China. Including the right to rule the kingdom is a traditional concept that China considers itself more prosperous than the nations being a center of world prosperity and surrounded by barbarians, it is trusted and treated. The author has the opinion that, apart from being very important to the various changes during the period of government contact, they were also art, culture that leads to the discovery and introduction ofNanzhao period songs “ Nanzhao Jimkong Song” or ToodThai Kaofaoprajaokrungjin” occurred during “King Pulokoh” may have a role to play to the King of China to listen to the occasion when the Nanzhao Kingdom sent you a tribute.

* สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Music Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

Since in those days Nanzhao had become colonized in China, he had to send tribute and music to play. **Key words:** Relationship, Nanzhao, Tribute

บทนำ

พงศาวดารจีนนับตั้งแต่สิ้นสมัยสามก๊กและล่วงต่อมาจนถึงต้นราชวงศ์ถัง เป็นระยะเวลาได้ 350 ปีเศษ ในช่วงระยะเวลาระหว่างนี้ไม่มีเรื่องเกี่ยวกับไทยในจดหมายเหตุจีน เนื่องจากตกอยู่ในสมัยที่ประเทศจีนผลัดเปลี่ยนแผ่นดินกันบ่อย และมีเรื่องรบกันบ่อย ๆ การที่จีนจะแผ่อาณาเขตจึงมีได้ยาก เพราะมีแต่เรื่องรบกันเองไม่มีกำลังหรือเอาใจใส่จะไปรุกรานเพื่อนบ้าน ด้วยเหตุนี้พวกก๊กต่าง ๆ 6 ก๊ก ที่ต้องยอมอ่อนน้อมแก่จีนมาแต่ก่อนก็กลับฟื้นคืนเป็นอิสระ ไทย 6 ก๊กนี้ จีนเรียกว่า “ลกเจ๋า” คือ หกเจ้า มีชื่อตามที่จีนจดไว้เป็นสำเนียงจีนกวางตุ้ง คือ 1) หม่งไขว่เจ้า 2) หยิดชิกเจ้า 3) หล่งกุ๊งเจ้า 4) เถ่งยิ้มเจ้า 5) ซีหล่งเจ้า และ 6) หม่งเซเจ้า ชื่อเหล่านี้จะตรงกับเสียงไทยอะไรบ้างก็พอเดาได้ เช่น “หม่ง” ก็จะตรงกับคำ เมือง “หล่ง” ก็จะตรงกับ หลวง นอกนั้นเหห็นจะเดาได้ยาก แม้เดาได้ก็ไม่มีเหตุผลแวดล้อมพอที่จะให้เชื่อได้ว่าตรงกัน เป็นต้น คำว่า “หล่งกุ๊งเจ้า” ถ้าจะเดาว่าตรงกับ ขุนหลวงเจ้า ก็ไม่มีอะไรมาสนับสนุน นอกจากว่าเสียงใกล้กันเท่านั้น เว้นแต่ชื่อก๊กที่ 6 หม่งเซเจ้า มีเหตุผลที่ควรเดาว่าเป็น เมืองแสเจ้า ส่วนก๊กที่ 5 ซีหล่งเจ้า ถ้าจะเดาว่า แสหลวงก็น่าจะได้ ก๊ก 6 เจ้านี้ภายหลังหม่งเซเจ้า ก๊กที่ 6 ซึ่งอยู่ใต้ที่สุดใกล้เขตแดนตอนเหนือของพม่ามีอำนาจขึ้น ก็รวบเอาอีก 5 ก๊ก มาอยู่ในปกครองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

เกิดเป็น “อาณาจักรน่านเจ้า” ขึ้น พระยาอนุมานราชธน พรรณนาเรื่องภูมิประเทศน่านเจ้าเอาไว้ ดังนี้

“ประเทศน่านเจ้า มีอาณาเขตต์ทางเหนือจดเมืองหยิวเจ๊า (อยู่ในแดนแคว้นเวงเชี้ยง ทางตกใต้ของมณฑลยูนนาน) ถัดเมืองหยิวเจ๊าขึ้นไปเหนือ เป็นเมืองยิกเจ๊า (เอ๊กจิว ในสามก๊ก) ทางตกเหนืออาณาเขตต์จดเมืองทิดขิวและประเทศธิเบต ตะวันออกจดเมืองชุน (ต่อเขตต์มณฑลไกวเจา) ทางออกใต้จดแคว้นกาวจี๋ (ญวนแกวหรือตังเกี๋ย) ตะวันตกจดเมืองหม่อก๊าถ่อ (ว่าตรงกับแคว้นมคธคืออินเดีย) ใต้จดเมือง นุยหว่อง (หนึงอ๊วง ในเสียงแต้จิ๋ว) ทางตกใต้จดเมืองพิ้ว และทางออกเหนือติดต่อกับเมืองจิมหมู่” (อนุมานราชธน.พระยา, 2553: 49-52)

อาณาจักรน่านเจ้าสถาปนาขึ้นมาโดยพระเจ้าสินุโล (ซีนู่หลอ) เมื่อ พ.ศ.1192 ราชวงศ์ของพระองค์มีกษัตริย์ 13 องค์ (ตามประวัตินำนเจ้า) และสิ้นสุดใน พ.ศ.1445 หลังจากนี้กษัตริย์ทรงมีเชื้อสายจีน แม้ว่าอาณาจักรยังคงมีอยู่ต่อมา จนถูกกุบไลข่านพิชิตใน พ.ศ.1796

ช่วงเวลาที่สินุโลขึ้นเป็นกษัตริย์นี้ จีนอยู่ในรัชสมัยจักรพรรดิเกาจงแห่งราชวงศ์ถัง (พ.ศ.1192-1226) ตั้งแต่ต้นรัชสมัยที่พระเจ้าสินุโลทรงเริ่มมีสัมพันธภาพกับจีน เพื่อความมั่นคงของพระองค์และขณะเดียวกันก็เป็นความต้องการของจีนด้วย เพราะขณะนั้นทูฟาน (ซีจั้งหรือทิเบต) เริ่มสร้างสมอำนาจและเตรียมแผ่อิทธิพล จีนเองก็ยังไม่มีอาณาจักรใดทางใต้หรือตะวันตกเฉียงใต้ที่เป็นมิตรเพื่อเป็นรัฐกันชน ดังนั้น เมื่อพระเจ้าสินุโลโปรดให้ราชโอรส “หลอเชิงหรือหลอเชิงเอี๋ยน” ไปเฝ้าจักรพรรดิจีนที่กรุงฉางอาน (เซียงอานหรือซีอานในปัจจุบัน) ใน พ.ศ.1196 เพื่อขอให้จักรพรรดิแต่งตั้งเขาเป็นกษัตริย์และพระราชทานเสื้อยศ ซึ่งจักรพรรดิเกาจงก็ทรงพระราชทานให้ ในปีดังกล่าวนับว่าเป็นการเริ่มสัมพันธไมตรีระหว่างน่านเจ้ากับจีนและถือเป็นการเริ่มครองราชย์ของพระเจ้าสินุโลด้วย (วุฒิชัย มูลศิลป์, 2542 : 49-51)



ภาพที่ 1 พระเจ้าสินุโล ผู้ตั้งอาณาจักรน่านเจ้า

ที่มา : http://oknation.nationtv.tv/blog/Klit1969/2015/07/26/entry-1

ความหมายของคำว่า “น่านเจ้า”

เป็นภาษาชนชาติ “หมังอี๋”[1] เรียกกษัตริย์ว่าเจ้า แต่เดิมนั้นทางยูนนานมีหกก๊ก หกเจ้าด้วยกัน ต่างปกครองแผ่นดินของตน มีอาณาจักรของแต่ละฝ่ายแตกต่างกัน ทั้งหกเจ้านี้เจ้าเมืองแสมีอำนาจเหนือกว่าประเทศอื่น ๆ ต่อมาเจ้าเมืองแสได้รวมอีกห้าเจ้าสำเร็จ จึงเรียกว่า “น่านเจ้า” (เจ้าแห่งทิศใต้)

น่านเจ้าหรือหนานเจา แปลว่า เจ้าทางใต้ รวมตัวขึ้นมาจากเจ้าทั้งหกหรืออาจกล่าวได้ว่าจากเจ้าทั้งแปด ประกอบด้วย เหมิงสุ่ยเจ้าหรือมุงฮีเจ้า เยว่ซีเจ้าหรือยวดซีเจ้า ลั่งฉงเจ้าหรือลังสวงเจ้า เติงถานเจ้าหรือเตงซันเจ้า ซือลั่งเจ้าหรือซีลั่งเจ้า และเหมิงเซ่อหรือหม่งเซ คือน่านเจ้า เพราะอยู่ใต้สุดของ

[1] ชนเผ่าพื้นเมืองทางใต้ของจีน

ทุกเจ้า ถ้ารวมสือยางและอี้หลอซื่อ ก็จะเป็นแปดเจ้า ในเจ้าทั้งหกหรือแปดนี้เรียกรวม ๆ ว่า “น่านเจ้า” และถือว่าสถาปนาขึ้นมาในปลายศตวรรษที่ 12 โดยมีศูนย์กลางที่เมืองต้าหลี่หรือที่เรียกว่าหนองแส

ประวัตินามเดิมของน่านเจ้า

สมัยราชวงศ์โจว (ก่อน พ.ศ.591 - ก่อน พ.ศ.296) น่านเจ้านั้นมีนามว่า ซ่างฉ่านหรือไป๋ไอ๋ (เพงาย) หรือคุนหมี จนกระทั่งสมัยเลียดก๊ก (ราว พ.ศ.141) เรียกว่าประเทศแถง สมัยฮั่น (พ.ศ.338 - พ.ศ.700) เรียกว่าอี๋ตะวันตกเฉียงใต้หรืออี้โจวหรือไป๋จื่อ สมัยสามก๊กหรือราชวงศ์ฮั่นยุคหลัง (พ.ศ.769 - พ.ศ.807) เรียกว่าเจี้ยนหนิง[2]

สมัยราชวงศ์จิ้น (พ.ศ.808 - พ.ศ.862) สมัยราชวงศ์ซ้อง (แซ่เล่า) (พ.ศ.963 - พ.ศ.1021) สมัยราชวงศ์ฉี (พ.ศ.1022 - พ.ศ.1144) สมัยราชวงศ์เหลียง (พ.ศ.1045 – พ.ศ.1099) สมัยราชวงศ์ตั้ง (พ.ศ.1100 - พ.ศ.1131)รวมห้าราชวงศ์ (พ.ศ.808 - พ.ศ.1131) รวมเรียกว่าหนิงโจว ถึงราชวงศ์สุย (พ.ศ.1132 - พ.ศ.1160) เรียกว่า คุนโจว ต้นราชวงศ์ถัง (พ.ศ.1161 - พ.ศ.1370) เรียกว่าหกเจ้าหนานหนิง ในรัชกาลไท่หัวในราชวงศ์ถังมีชื่อว่าจังหวัดซ่างฉ่านจนถึงราชวงศ์ซ้อง (แซ่เตีย) จึงเรียกว่า “น่านเจ้า” (พ.ศ.1503) ในราชวงศ์หงวน (พ.ศ.1823 -1910) เรียกว่าจงชิ่ง มาถึงราชวงศ์เหม็ง (พ.ศ.1911) จึงเรียกว่า “ยูนนาน”

ประวัติอาณาจักรน่านเจ้า

อาณาจักรน่านเจ้าหรือเจ้าทางใต้ (อักษรจีน : **南詔**) หรือจีนเรียกว่า “สานสานโกวะ” ตั้งขึ้นประมาณ พ.ศ.1192 โดยพระเจ้าสีนุโล แห่งเหม่งแซ ต่อมาพระเจ้าพีล่อโก๊ะได้รวบรวมเมืองต่าง ๆ ที่แยกกันตั้งอยู่เป็นอิสระ 6 แคว้นคือ เหม่งแซ (Mengshe;**蒙舍**) ม่งซุย (Mengsui;**蒙嶲**) ลางเซียง (Langqiong;**浪穹**) เต็งตัน (Dengtan;邆賧) ซีล่าง (Shilang;**施浪**) และ ยู่ซี (Yuexi; **越析**) เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเหม่งแซได้สำเร็จ ตั้งเป็นอาณาจักรใหม่ขึ้น เรียกว่า “อาณาจักรน่านเจ้า” ในยุคแรก ๆ นั้น น่านเจ้าก็มีสัมพันธ์กับรัฐรอบ ๆ ทั้งราชวงศ์ฝ่ายใต้ของจีนและแคว้นเล็ก ๆ ในสุวรรณภูมิ ในยุครุ่งเรืองนั้นอาณาจักรน่านเจ้า มีอาณาเขตกว้างขวาง คือเขตมณฑลยูนนานทั้งหมด รวมแคว้นสิบสองปันนา กล่าวคือ ทิศเหนือจดมณฑลเสฉวน ทิศใต้ จดพม่า ญวน ทิศตะวันออกจดดินแดนไกวเจา กวางสี ตังเกี๋ย ทิศตะวันตกจดพม่า ทิเบต มีกษัตริย์ปกครองอย่างเป็นอิสระไม่ขึ้นกับแคว้นใดได้ยาวนานหลายร้อยปี

[2] เป็นระยะเวลาที่ขงเบ้งยาตราทัพเข้ายูนนานทำสงครามกับเบ้งเฮก ซึ่งถิ่นน่านเจ้าสมัยสามก๊ก มีนามว่า เจี้ยนหนิง

อาณาจักรน่านเจ้า มีระบบแบบแผนมั่นคง มีกระทรวง ทบวง กรม มีการเก็บส่วยอากร การสอบไล่ข้าราชการเพื่อบรรจุตามตำแหน่ง ให้ชายฉกรรจ์เป็นทหาร ทำอาวุธแบบจีน แบ่งเขตการปกครองออกเป็นหัวเมือง ข้าราชการและราษฎรมีกรรมสิทธิ์ในที่ดิน ตามระบบศักดินาสรรเสริญว่าไทยน่านเจ้ามีระบบการปกครองดียิ่ง มีรัฐมนตรีบริหารราชการ มีพนักงานตรวจสอบและประมวลข่าว มีเจ้าหน้าที่ทำสถิติ มีผู้ตรวจราชการ มีนายพล มีผู้พิพากษา มีพนักงานการคลัง มีเจ้าหน้าที่สำนักพระราชวัง มีผู้พิทักษ์สันติราษฎรหรือเจ้าหน้าที่เดินตรวจตราท้องที่ทุกบ้านช่อง รัฐมนตรีว่าการกระทรวงต่าง ๆ เช่น ด้านเศรษฐกิจการค้า เป็นต้น ทุกกระทรวงมีเจ้าหน้าที่บริหารราชการแผ่นดิน การปกครองนั้นยึดหลักระบบกษัตริย์ มีอำนาจสูงสุดเหนือไพร่ฟ้าประชาราษฎร แล้วเปลี่ยนมาเป็น “ราชาธิปไตย” “อมาตยาธิปไตย” “อภิชนาธิปไตย” มีชนชั้นขุนนาง เป็นการปกครองแบบรวมอำนาจ



ภาพที่ 2 แผนที่สมัยราชวงศ์ถัง แสดงอาณาเขตเมืองน่านเจ้า

ที่มา : ลิขิต ฮุนตระกูล, 2509

ความหมายของคำว่า “จิ้มก้อง”

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 นิยามว่า (โบ) ก. เจริญทางพระราชไมตรีเฉพาะกับประเทศจีน โดยนำพระราชสาส์นและเครื่องราชบรรณาการไปถวายจักรพรรดิตามเวลาที่กำหนด ปรกติ 3 ปี ต่อครั้ง เช่น แต่งทูตออกไปจิ้มก้อง (พงศ. ร. 3), (ปาก) โดยปริยายหมายถึงนำสิ่งของเป็นต้นไปกำนัลเพื่อเอาใจ. (จ. จิ้นก้ง ว่า ถวายเครื่องบรรณาการ).

ขุนวิจิตรมาตรา ให้ความหมายของ “จิ้มก้องหรือจินก้ง” ว่าเป็นคำภาษาจีน บางทีใช้คำว่า “ก้อง” คำเดียว เป็นความหมายต่าง ๆ อาทิ “ทวงก้อง” หมายความว่า ทวงส่วย “มาก้อง” หมายความว่า มาส่งส่วยฐานะเป็นเมืองขึ้นหรือมาขอเป็นเมืองขึ้น “เมืองก้อง” หมายถึง เมืองขึ้นหรือเมืองส่วย และ “จิ้มก้อง” ก็เรียกว่า ส่งส่วย ภาษาอังกฤษ เรียกว่า Tribute

จากความหมายของคำว่า “จิ้มก้อง” ข้างต้นสรุปได้ว่าหมายถึง การนำเครื่องบรรณาการไปถวายราชสำนักจีนต่อจักรพรรดิเพื่อเป็นเมืองขึ้นหรือขอเป็นเมืองขึ้น

การจิ้มก้องระหว่างน่านเจ้ากับจีน การจิ้มก้องเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องผูกพันกันมาและเป็นเรื่องใหญ่ เนื่องจากจีนเป็นมหาประเทศที่ต้องการแผ่อำนาจออกไปทั่วทุกทิศตามแบบจักรพรรดิราช และเป็นเจตคติที่ยึดถือปฏิบัติตามบุราณราชประเพณี แต่หากได้เกิดมีลักษณะการแลกเปลี่ยนสินค้ากันขึ้นแท้จริงเป็นการหวังประโยชน์ต่อกันทางด้านการค้าเสียมากกว่าขนบธรรมเนียมการจิ้มก้องนอกจากจะกระทำได้โดยพระมหากษัตริย์แล้ว คณะทูตานุทูตจากดินแดนโพ้นทะเลก็ยังสามารถกระทำการค้าขายส่วนตัวได้ด้วย

ในสมัย “พีล่อโก๊ะ” เป็นกษัตริย์ที่ทรงประปรีชาสามารถมาก ทรงขยายอาณาเขตออกไปกว้างขวาง ประวัติศาสตร์น่านเจ้าของเอี๋ยงเซิ้น สมัยราชวงศ์หมิงซึ่งปรับปรุงสมัยราชวงศ์ชิงกล่าวว่าเมื่อปราบทูฟาน (ทิเบต) และชนเผ่าหมีหมังแล้วทรงเดินทางไปเฝ้าจักรพรรดิจีนที่กรุงฉางอานด้วย สำหรับเรื่องนี้ไม่ได้ปรากฏในหลักฐานอื่นแต่มีการกล่าวว่า ใน พ.ศ.1277 พีล่อโก๊ะ ทรงส่งทูตนำบรรณาการไปถวายราชสำนักถัง ทำให้พระองค์ได้รับพระราชทานยศ เสื้อครุยใหญ่ แพร และเครื่องยศ พอสี่ปีต่อมาได้รับพระราชทานตำแหน่ง “กษัตริย์ยูนนาน” ซึ่งเป็นตำแหน่งสูงสุดตราบเท่าที่จีนเคยพระราชทาน ความสัมพันธ์กับจีนราบรื่นด้วยดีเรื่อยมาถึง ค.ศ.742 นัดดาของพระเจ้าพีล่อโก๊ะนาม เฝิง เจียอี้ ได้เดินทางไปถวายบรรณาการที่กรุงฉางอาน จักรพรรดิของราชวงศ์ถังเวลานั้นทรงพระนามว่า “ซวนจง” (พ.ศ.1255-1299) ทรงโปรดปรานมาก ถึงกับพระราชทานเจ้าหญิงจีนและบรรดาศักดิ์ให้ ช่วงนี้นับได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างน่านเจ้ากับราชสำนักจีนถึงขั้นสู่ขีดสูงสุด

สัมพันธไมตรีกับจีน ได้ดำเนินมาด้วยดีจวบจน พ.ศ. 1372 สมัยจักรพรรดิเหวินจง (พ.ศ. 1370-1383) แห่งราชวงศ์ถัง ในระหว่างนี้พระเจ้าอี โหม่ว ซิ่น และพระราชโอรสได้เสด็จไปเฝ้า

จักรพรรดินีที่กรุงฉางอานด้วย ซึ่งทางจีนก็ให้การต้อนรับอย่างดี จัดให้มีการฟ้อนรับถวายและทรงดนตรีร่วมกับจักรพรรดิจีนด้วย นอกจากนี้ยังปรากฏว่า ระหว่าง พ.ศ.1348-1372 น่านเจ้าได้ส่งทูตไปราชสำนักถังเกือบทุกปี ทั้งยังมีการส่งนักศึกษาไปเรียนที่เมืองเฉิง ตู

เมืองของมณฑลเสฉวนด้วย สัมพันธไมตรีระหว่างน่านเจ้ากับจีนในสมัยราชวงศ์ถัง ไม่ได้มีเพียงเท่าที่กล่าวมาข้างต้น แต่น่านเจ้ายังได้รับวัฒนธรรมจีนและตัวหนังสือ ศิลปะเข้ามา ซึ่งอิทธิพลทางวัฒนธรรมที่น่านเจ้ารับเข้ามาโดยไม่มีการต่อต้าน ซึ่งอาจเป็นเพราะจีนไม่ได้เข้าปกครองโดยตรง (วุฒิชัย มูลศิลป์, 2550 : 79-92)

จากประวัติความเป็นมาข้างต้นเกี่ยวกับเรื่องอาณาจักรน่านเจ้าและการค้ากับประเทศใกล้เคียง มิใช่เพียงน่านเจ้าเท่านั้นที่ติดต่อค้าขายกับจีน แต่ยังคงมีประเทศที่มีอาณาเขตใกล้เคียง เช่น ทิเบตและอินเดีย เป็นต้น ในบางครั้งเป็นมิตรและบางครั้งเป็นศัตรู เป็นผลมาจากศึกสงครามและการเป็นเมืองขึ้นของชาตินั้น ๆ และในประวัติศาสตร์มิได้กล่าวถึงชนชาติอื่นเรื่องการถวายเครื่องราชบรรณาการหรือการจิ้มก้องมากนัก เว้นเสียแต่ช่วงที่เป็นเมืองขึ้นก็จะมีเหตุการณ์ต่าง ๆ เข้ามาบางส่วนตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้กล่าวถึง “น่านเจ้าได้ถวายเครื่องราชบรรณาการให้แก่จีน พร้อมทั้งยังได้ถวายดนตรีเข้าไปบรรเลงในวัง” ในฐานะที่น่านเจ้าเป็นเมืองขึ้นของจีน ซึ่งทำให้ได้ค้นพบเพลงคือ ทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีนหรือน่านเจ้าจิ้มก้อง

ที่มาของเพลง “ทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน” หรือ “น่านเจ้าจิ้มก้อง” ก่อนพุทธศักราช 1712 - 1662 ปี จดหมายเหตุของข้าหลวงจีนระบุไว้ว่า มีอาณาจักรไทยนามว่า “ฉ่องหวู่” (Tsaung - wu) ตั้งอยู่ในพื้นที่ของมณฑลยูนนาน กวางตุ้ง และกวางสีตอนใต้ของประเทศจีนในปัจจุบัน ประชาชนพลเมืองในอาณาจักรนี้ล้วนเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถในศิลปะการดนตรี การฟ้อนรำเป็นอย่างมาก เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่เป็นเครื่องดนตรีของจีนในปัจจุบันล้วนถือกำเนิดมาจากอาณาจักรนี้เกือบทั้งหมด แต่หลังช่วงเวลาที่กล่าวมานี้ไม่นาน เรื่องราวที่เกี่ยวกับคนไทยในฉ่องหวู่ได้ขาดหายไปจากบันทึกในจดหมายเหตุของจีน จนกระทั่งราวก่อนพุทธศักราช 500-300 ปี หรือประมาณ 3,000 ปีที่ผ่านมา จึงได้มีหลักฐานปรากฏขึ้นมาอีกว่า ชนชาติไทยได้พยายามรวมตัวกันตั้งอาณาจักรขึ้นใหม่ โดยเริ่มเป็นแคว้นเล็ก ๆ ขึ้นก่อน ได้แก่ แคว้นลุง แคว้นปา และแคว้นจก ในมณฑลเสฉวน มีชื่อเรียกตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่า “อาณาจักรต้ามุง” มีเมืองหลวงอยู่ตามที่ต่าง ๆ ดังนี้ อาณาจักรลุง มีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองลุงเจาหรือลันเจา (Lanchow) อาณาจักรปา มีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองจุงกิง (Chung-King) อาณาจักรเงี้ยวหรือยิ้ว มีเมืองหลวงอยู่ที่เมืองจางซา (Chang-Cha) ซึ่งตามบันทึกในประวัติศาสตร์ยังได้กล่าวว่า อาณาจักรต้ามุงนี้เจริญอยู่ก่อนพุทธกาลถึง 1660 ปี และยังระบุไว้ว่าเมื่อก่อนพุทธกาลราว 1428 ปี จีนได้ส่งทูตมาเจริญสัมพันธไมตรีด้วย แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองความเป็นปึกแผ่นมั่นคงของคนไทยในสมัยนั้น นอกจากนั้นยังมีหลักฐานบ่งชี้ว่า ไทยมีอำนาจถึงขั้น

สามารถให้ความอารักขากษัตริย์องค์สุดท้ายของราชวงศ์เฮียที่ถูกแย่งราชบัลลังก์ได้เมื่อราว 1237 ปี ก่อนพุทธกาล

เมื่ออาณาจักรต้ามุงได้แผ่ขยายกว้างออกไปมากยิ่งขึ้นจนจดดินแดนฝั่งทะเลจีน มีอาณาเขตระหว่างลุ่มน้ำฮวงและแม่น้ำแยงซี ซึ่งเป็นบริเวณที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดในประเทศจีน เรียกกันต่อมาว่า “อาณาจักรอ้ายลาว” ซึ่งตามประวัติศาสตร์จีนบันทึกไว้ว่า มีอาณาบริเวณในมณฑลเสฉวน ฮูเป อานไว และกวางสีในปัจจุบันทั้งหมด ทั้งยังเป็นแหล่งกำเนิดการฟ้อนรำพื้นเมืองอีกด้วย เช่น ระบำนกยูง ระบำร่ม บริเวณนี้นักวิชาการฟ้อนรำในสมัยนั้นรู้จักกันในนามของ “สวนมรกต”

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยืนยันอีกอย่างหนึ่งคือ “อาณาจักรฌ้อ” ซึ่งมีกษัตริย์ปกครองทรงพระนามว่า “ฌ้อปาอ๋อง” ซึ่งครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 316 - พ.ศ. 343 ก็คือกษัตริย์ในสมัยนั้นจีนได้แบบอย่างเครื่องดนตรีไปจากชนชาติทางใต้หรือชาติไทยหลายอย่าง เช่น “กลองน่านตังกู๊” หรือ “น่านตังโก๊ะ” หมายถึง กลองของชาวใต้ ซึ่งมีรูปร่างเหมือนกลองทัดในสมัยปัจจุบัน และมีการสืบต่อเรื่อยมาจนถึงอาณาจักรน่านเจ้าหรือน่านเจียว ส่วนการอพยพของคนไทยจากต้ามุงหรืออ้ายลาวก็ยังไม่สิ้นสุด มีบางพวกที่อพยพติดตามลงมา แล้วแยกย้ายกระจัดกระจายไปตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกับพวกที่อพยพมาแต่เดิม เช่น ไทอาหม ไทอัสสัม ในแคว้นอัสสัม ไทยใหญ่

ไทลื้อ ไทเขิน ในแคว้นสิบสองปันนาและไทน้อย ในแคว้นสิบสองจุไท ในประวัติศาสตร์จีนบรรยายไว้ว่า กษัตริย์จีนและกษัตริย์ไทยสมัยน่านเจ้ามีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน ส่วนที่เกี่ยวกับการดนตรีบันทึกไว้ว่า ไทยเคยส่งดนตรีไปบรรเลงในราชสำนักจีน ดังข้อความในหนังสือ 48 ปี ของข้าพเจ้าและบทความบางเรื่องของ ศาสตราจารย์ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ มีข้อความบางตอนได้กล่าวถึง ดังนี้

“ในสมัยหลัง ๆ ตอน พ.ศ. 1345 ก็ปรากฏตามประวัติศาสตร์ว่ากษัตริย์ไทยแห่งอาณาจักรน่านเจ้าได้ส่งวงดนตรีไปแสดงในราชสำนักจีน ณ กรุงซีอานฟู”

อนึ่ง นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติสาขาดุริยางคศิลป์ ได้เขียนไว้ในหนังสือเครื่องสายไทยว่า

“อาจารย์ผู้หนึ่งแห่งโรงเรียนชุงตั้ก เกิล มิดเดิ้ลสกูล (Shung Tak Girl Middle School) ที่นครเซี่ยงไฮ้ ได้ยืนยันหลักฐานหลายอย่างแสดงให้เห็นชัดว่า ชาติไทยโบราณในสมัยที่อยู่ทางตอนใต้ของประเทศจีนนั้นเป็นชาติที่มีความสามารถในทางดนตรีเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะได้ยืนยันว่า (วง) ดนตรีจีนในปัจจุบันได้ถือกำเนิดมาจาก (วง) ดนตรีไทยทางใต้ (ของจีน) มากทีเดียว” (มนตรี ตราโมท, 2540)
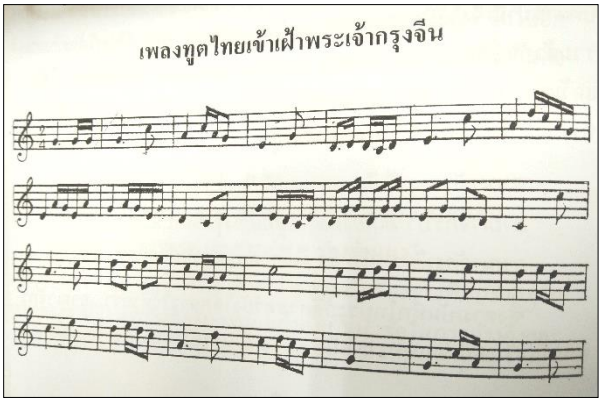
แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ชาติไทยในสมัยน่านเจ้าเป็นชาติที่มีความรุ่งเรืองทางศิลปะการดนตรีอย่างมากอยู่แล้วและที่เขายอมรับว่า ดนตรีจีนได้แบบอย่างไปจากดนตรีไทยนั้น อาจจะเป็นไปได้ว่า

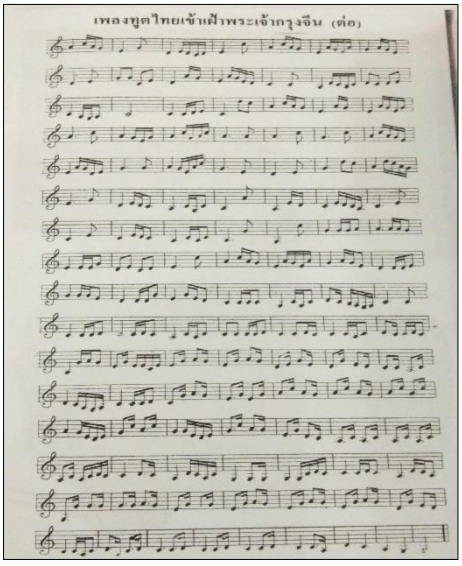
ได้เรียนรู้และเลียนแบบไปจากวงดนตรีและเครื่องดนตรีของไทยที่ส่งไปจากน่านเจ้าหรือมิฉะนั้นก็อาจส่งคนมาเรียนที่เมืองหนองแสหรือตาลีฟู

อันเป็นเมืองหลวง ลักษณะเดียวกับที่พ่อขุนบรมส่ง “ฝงกาอี้” พระราชนัดดาไปศึกษาวิชาการที่เมืองฉางอานในรัชสมัยของพระเจ้าสวนจงแห่งกรุงจีน

สำหรับหลักฐานที่สำคัญในบทความนี้ที่ผู้เขียนคิดว่าน่าจะเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ข้างต้นดังที่ได้กล่าวมาแล้วคือ มีเพลงไทยยุคน่านเจ้าเพลงหนึ่งที่ ดร.กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ได้มาจากมหาวิทยาลัยอ๊อกฟอร์ด ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นเพลงที่เกี่ยวกับการส่งทูตไทยไปเจริญสัมพันธไมตรีกับจีน เรียกชื่อเพลงว่า “ทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน” (โน้ตสากล) และหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งซึ่งผู้เขียนได้มาจากอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ในปี พ.ศ.2546 ชื่อเพลง “น่านเจ้าจิ้มก้อง” (โน้ตอักษรไทย) ซึ่งผู้เขียนได้นำโน้ตเพลงทั้ง 2 แบบมาเปรียบเทียบให้เห็นความเหมือนและความแตกต่าง ดังนี้

โน้ตเพลงทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน





ภาพที่ 3 - 4 โน้ตเพลงทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน

ที่มา : ดนตรีไทยในล้านนา, 2530 : 5-6

โน้ตเพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง

ซ - รดล	- ด - ล	ด ร ด ล	- ซ - ม	- - - -	- ม ซ ร	- ม ร ด	- ร - ม
- - - -	- ร ด ล	- ร ด ล	- ซ - ม	- ล ซ ม	- ล ด ซ	- ล - ม	- ซ - ร
- - - ร	- ม ล ซ	- ซ - -	- ม - ร	- - - -	- - - ม	- ม - -	ซ ม ร ด
- - - -	- ท - ล	- ด - ล	ซ ล ด ร	- ด - ร	- ม - ด	- - - ซ	- ล - ด
- - - -	- - - ด	- - - ร	- ม - ด	- - - -	- ม - ร	- ม -ร	ด ล - ด
- - - -	- - - ร	- - - -	- ท - ล	- - - -	- ร - ด	- - - ล	- ด - ซ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ด - ล	- ร ด ล	- ซ - ม
- - - -	- ซ - ร	- ม ร ด	- ร - ม	- - - -	- ด - ล	- - ด ล	- ซ - ม
- - - -	- ล - ซ	- ล ซ ม	- ซ - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ม - ร
- - - -	- ซ - ม	- - ซ ม	- ร - ด	- - - -	- ท - ล	- - - -	- ด - ร
- ด - ร	- ม - ด	- - - ซ	- ล - ด	- - - -	- - - ด	- - - ร	- ม - ด
- - - -	- ด - ล	- - ด ล	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ม	- - ร ม	- ซ - ล
- - - -	- ด - ล	- - ซ ม	- ซ - ล	- - - ท	- ร - ล	- - - ล	- - - ล
- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ด - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ซ	- - - -	- - - ร	- - ม ร	- ม - ซ
- - - -	- ด - ล	- - ด ล	- ซ - ม	- - - -	- - - ร	- - ม ร	- ด - ล
- - - ท	- ร - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ซ	- ล - ด
- - - ร	- ม - ด	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ด
- - - -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- ด - ล	- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ร - ม
- - - -	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - -	- ล - ซ	- ล - ม	- ซ - ร
- - - -	- ม - ซ	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด
- - - -	- ด - ล	- - - -	- ด - ร	- - - -	- ม - ด	- - - ซ	- ล - ด
- - - -	- - - ด	- - - -	- ด - ร	- - - -	- ด - ร	- - - -	- ม - ด
- - - -	- ด - ร	- - - -	- ด - ล	- ซ - ล	- ด - ซ	- - - ล	- ด - ซ
- - - -	- ด - ล	- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ซ - ร	- ม - ด	- ร - ม
- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ม - ร
- - - -	- ม - ซ	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ซ - ม	- - - -	- ร - ด
- - - -	- ด - ล	- - - -	- ด - ร	- - - -	- ม - ด	- - - -	- ล - ด
- - - -	- - - ด	- - - -	- ร - ด	- - - -	- ด - ล	- - - -	- ซ - ม
- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ด - ล	- - - -	- ซ - ล

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

ที่มา : สงัด ภูเขาทอง, 2546

สรุป

สัมพันธภาพระหว่างน่านเจ้ากับจีนในการถวายเครื่องบรรณาการหรือที่เรียกว่า “การจิ้มก้อง” เพื่อที่จะได้รับความคุ้มครอง อนุญาตให้ทำการค้าหรือซื้อขายสินค้ากับจีนได้ รวมทั้งสิทธิอันชอบธรรมในการปกครองอาณาจักร เป็นแนวความคิดดั้งเดิมที่จีนถือว่าตนเจริญกว่าชาติทั้งหลาย เป็นศูนย์กลางความเจริญของโลกและแวดล้อมไปด้วยชาติที่ป่าเถื่อนจึงเป็นที่เชื่อถือและปฏิบัติต่อมา ผู้เขียนมีความคิดเห็นว่า การจิ้มก้องนอกจากจะมีความสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ แล้ว ในระหว่างที่มีการติดต่อทางด้านการปกครองประเทศก็ยังแฝงไปด้วยศิลปะ วัฒนธรรมที่นำมาสู่การได้พบและรู้จักเพลงในสมัยน่านเจ้าและบทเพลง “เพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง” หรือ “เพลงทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน” เกิดขึ้นในสมัย “พระเจ้าพีล่อโก๊ะ” อาจจะมีบทบาทในการนำเข้าไปบรรเลงให้พระเจ้ากรุงจีนฟังในโอกาสที่อาณาจักรน่านเจ้าส่งเครื่องราชบรรณาการไปให้ เนื่องจากในสมัยนั้นน่านเจ้าได้ตกเป็นเมืองขึ้นของจีนจึงต้องส่งเครื่องบรรณาการพร้อมทั้งเพลงเข้าไปบรรเลง

อภิปรายผล

เมื่อนำเพลง “ทูตไทยเข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงจีน” มาเทียบกับโน้ตเพลง “น่านเจ้าจิ้มก้อง” ทำให้เห็นชัดเจนว่าทำนองเพลงมีลักษณะคล้ายกันกับเพลงน่านเจ้าจิ้มก้อง ถึงแม้ว่าในส่วนของลูกตกบางห้องเพลงไม่เหมือนกันบ้างในบางบรรทัด แต่โดยรวมเป็นเพลงที่เป็นประวัติศาสตร์ทางดนตรีและเป็น

หลักฐานที่น่าสนใจ เนื่องจากในปัจจุบันต้นฉบับที่เป็นโน้ตตัวอักษรไทยไม่มีแล้ว และเพลงนี้ในปัจจุบันไม่ได้นำมาบรรเลง จัดว่าเป็นเพลงโบราณ กลุ่มคนส่วนใหญ่อาจจะไม่รู้จัก เพียงแค่ได้ยินชื่อเพลงเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

บทความเรื่องนี้เป็นการเขียนเฉพาะเนื้อหาเบื้องต้นเท่านั้น ยังไม่ได้มีการวิเคราะห์ในเชิงลึก เนื่องจากเอกสารหายากและเอกสารส่วนใหญ่เป็นเอกสารเก่า จึงแนะนำผู้ที่สนใจในเรื่องนี้ค้นเอกสารเพิ่มเติมและวิเคราะห์ในด้านบทเพลง จะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการในอนาคต

รายการอ้างอิง

พูนพิศ อมาตยกุล. (2530). **ดนตรีไทยในล้านนา**. ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ณ กู่เจ้านายฝ่ายเหนือ วัดสวนดอก จังหวัดเชียงใหม่ 30 สิงหาคม 2530.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย : ภาควิชาการ.** กรุงเทพฯ : มติชน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.** กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

ลิขิต ฮุนตระกูล. (2509). **ประวัติการสัมพันธ์ระหว่างชาติไทยกับชาติจีน แต่ยุคโบราณจนถึงสมัยชาติไทยได้มาตั้งกรุงสุโขทัย เป็นราชธานีแห่งประเทศไทย.** พระนคร : โรงพิมพ์ไทยสว่าง.

วุฒิชัย มูลศิลป์. (2550). **ไทยสมัยโบราณ : ถิ่นเดิมและน่านเจ้า (ฉบับปรับปรุงและขยาย)**. กรุงเทพฯ : ชมรมเด็ก.

อนุมานราชธน, พระยา. (2553). **เรื่องของชาติไทย**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2526). **48 ปี ของข้าพเจ้าและบทความบางเรื่อง**. กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

เอี๋ยง, เชิ้น. (2526). **ประวัติน่านเจ้า**. กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

เย่ซินหวา. (15 เมษายน 2563). **จากอัลไต สู่น่านเจ้า จากน่านเจ้า สู่แคว้นไตยในยูนนาน.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://oknation.nationtv.tv/blog/Klit1969/2015/07/26/entry-1

ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

MUSIC IN THE SACRED WATER CEREMONY IN CHANTHABURI PROVINCE FOR ROYAL CORONATION CEREMONY OF KING MAHA VAJIRALONGKORN

พงศธร สุธรรม*

Phongsathorn Sutham*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเกี่ยวกับดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ผลการศึกษาพบว่าพิธีทำน้ำอภิเษกเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในรัชกาลปัจจุบันที่จัดพิธีขึ้นพร้อมกันทั่วทั้งประเทศ รับผิดชอบโดยหน่วยงานราชการในส่วนภูมิภาค ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และผู้บรรเลงจากวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ปรากฏบทบาทในพิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษกและพิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก โดยแบ่งหน้าที่ออกเป็น 4 ส่วนคือพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา พิธีกรรมบูชาฤกษ์ พิธีกรรมเวียนเทียนสมโภช และพิธีการเฉพาะ เพลงที่ใช้บรรเลงมีด้วยกัน 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเรื่องทำขวัญ ระเบียบวิธีการบรรเลงต้องตั้งอยู่ในความเรียบร้อย ผู้บรรเลงต้องศึกษาสังเกตลำดับขั้นตอนพิธีการ รวมไปถึงมีองค์ความรู้และประสบการณ์เพื่อให้การบรรเลงตรงตามกำหนดการและฤกษ์ยาม ซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่สำคัญของดนตรี คือ การสร้างสุนทรียภาพแก่พิธีกรรมให้เกิดความสมบูรณ์ และเป็นกาลวิเทศวิภาค (Demarcation) อันเป็นเครื่องบอกเวลา ขั้นตอนในกิจกรรมต่าง ๆ ของพิธีกรรมดนตรีจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญของพิธีทำน้ำอภิเษก แสดงถึงการถวายงานต่อพระมหากษัตริย์อย่างสมพระเกียรติ

คำสำคัญ: ดนตรี, พิธีทำน้ำอภิเษก, จังหวัดจันทบุรี, พระราชพิธีบรมราชาภิเษก

Abstract

The objective of this academic article aimed to study the music in the Sacred Water Ceremony in Chanthaburi for the Royal Coronation of King Maha Vajiralongkorn. This study was a qualitative research. The data was collected by participative observation. The results showed that the Sacred Water Ceremony was a part of the

* วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Chanthaburi College of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

Royal Coronation of the current reign which was arranged together in nationwide and responsible by the provincial government. The music in the Sacred Water Ceremony in Chanthaburi performed by Pi-Paht Kreangkhu and musicians of Chanthaburi College of Dramatic Arts, performing in the Sacred Water Ceremony and Triple Circumambulation Ceremony. The duties were divided into 4 parts as follows: Buddhist ritual, auspicious ritual, triple circumambulation ceremony and specific formalities. The two types of songs were Nah Paht and Phleng Raung Tam Khwan. The method of the performance must be arranged in order. The musicians should be qualified, mature and also be conscious in observing the procedures for making the ceremony smooth and playing music together along with the schedule and auspicious time. The important roles of music are aesthetic creation and demarcation which inform the time and procedures of the ceremony.

Keywords: Music , Sacred Water Ceremony , Chanthaburi Province , Royal Coronation Ceremony

บทนำ



ภาพที่ 1 พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

ที่มา : http://www.opm.go.th/opmportal/pageconfig/hilight/news_popup.asp?nid=1413

สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวไทยสอดคล้องกับความเชื่อตามอุดมคติที่ว่า *“พระมหากษัตริย์เปรียบดั่งสมมติเทพ”* พระมหากษัตริย์ทุก ๆ พระองค์ทรงคุ้มครองอภิบาลพสกนิกรให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข บำบัดทุกข์บำรุงสุขแก่อาณาประชาราษฎร์มาตลอดทุกยุคทุกสมัย ด้วยพระราชกรณียกิจนานัปการ นำมาซึ่งความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้

เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พุทธศักราช 2562 ที่ผ่านมา เป็นวาระมหามงคลของกรุงรัตนโกสินทร์ เนื่องด้วยเป็นพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 10 แห่งราชวงศ์จักรี อันเป็นพระราชพิธีที่มิได้เกิดขึ้นมายาวนานกว่า 70 ปี นับตั้งแต่เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พุทธศักราช 2493 ครั้งที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ทรงเสด็จขึ้นครองราชย์

“พระราชพิธีบรมราชาภิเษก” เป็นโบราณราชประเพณีการขึ้นครองราชย์ของพระมหากษัตริย์ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างเคร่งครัด สันนิษฐานว่าเป็นพระราชพิธีที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เรียกว่า *“พิธีราชสูยะ”* ซึ่งราชสำนักไทยได้มีการปรับปรุงรายละเอียดตามกาลสมัยและเหตุอันสมควร ถึงกระนั้นก็ตามคราวใดที่ประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกจะต้องมี *“น้ำ”* เป็นองค์ประกอบสำคัญเช่นเดียวกันทั้งสิ้น คำว่า *“อภิเษก”* หมายถึง *“แต่งตั้งโดยการทำพิธีรดน้ำ เช่น พิธีขึ้นเสวยราชย์ของพระเจ้าแผ่นดิน”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542, น. 1332) สำหรับน้ำอภิเษกในรัชกาลปัจจุบันมีอยู่ด้วยกัน 2 ส่วน คือ น้ำอภิเษก ที่ใช้สำหรับสรงมุรธาภิเษก คือ น้ำที่พลีกรรมตักจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 9 แห่ง ประกอบด้วยสระน้ำศักดิ์สิทธิ์ 4 แห่ง รวมกับแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ 5 สาย เรียกว่า *“เบญจสุทธคงคา”* สำหรับประกอบพิธีสรงน้ำจากพระเศียรเพื่อสถาปนาแต่งตั้ง และน้ำอภิเษก คือ น้ำที่พลีกรรมตักจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์สำหรับ รดพระหัตถ์จาก 8 ทิศ ทั้ง 76 จังหวัด และกรุงเทพมหานคร จำนวน 108 แห่ง ซึ่งพระเจ้าแผ่นดินจะทรงรับน้ำจากตัวแทนที่เข้าถวาย ฉะนั้นน้ำที่ใช้ในพระราชพิธีจะต้องมาจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์และผ่านขั้นตอนพิธีกรรมที่มีรายละเอียดซับซ้อนทั้งพุทธและพราหมณ์ เพื่อใช้ชำระล้างร่างกายของผู้สืบสันตติวงศ์ให้เปลี่ยนสภาพเป็นราชาธิบดีโดยสมบูรณ์

วัฒนธรรม *“ดนตรี”* เป็นองค์ประกอบที่มีส่วนสำคัญทำให้พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเกิดความศักดิ์สิทธิ์และสมบูรณ์ครบถ้วน ดังที่ครูมนตรี ตราโมท กล่าวว่า

อันพระมหากษัตราธิราชเจ้าของไทย ตั้งแต่สมัยโบราณกาลมาจนปัจจุบันก็ได้ทรงประกอบพระราชประเพณีต่าง ๆ สืบมา ทุก ๆ พระองค์ และก็ดูเหมือนงานพระราชพิธีทั้งหลายที่ทรงกระทำด้วยพระองค์เองก็ดี พระราชทานให้ผู้อื่นกระทำแทนก็ดี จะมิได้มีงานใดเลยที่ขาดการประโคมด้วยดุริยางคดนตรี เพราะเสียงประโคมของดนตรีปี่พาทย์เป็นเครื่องกระตุ้นเตือนใจให้บังเกิดความรู้สึกตื่นตัว และบันดาลใจให้รวมจุดอยู่ตรงกันในพระราชพิธีนั้นและเมื่อได้ใช้เครื่องบรรเลงและเพลงเหล่านั้นได้ผลตามประสงค์แล้ว ก็ยึดถือเป็นแบบแผนปฏิบัติดุจมีบัญญัติสืบต่อกันมา (มนตรี ตราโมท อ้างถึงในบุญตา เขียนทองกุล. 2548, น. 1)

ดนตรีพระราชพิธีจะต้องมีระเบียบแบบแผนเกี่ยวข้องกับพระราชพิธีบรมราชาภิเษกโดยตรงอย่างแน่นอน แต่ทว่า *“ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษก”* ในรัชกาลปัจจุบันก็มีความสำคัญไม่น้อยเช่นกัน ซึ่งรับผิดชอบโดยหน่วยงานราชการในส่วนภูมิภาคที่มิใช่หน่วยงานของงานเครื่องสูงกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง หรือ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครบทั้ง 76 จังหวัดเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ แสดงถึงการที่อาณาประชาราษฎร์ทั่วเขตแดนได้เป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีอย่างแท้จริง พิธีนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีบรมราชาภิเษกที่มีความสำคัญและควรได้รับความสนใจด้านระเบียบแบบแผนทางดนตรีเป็นอย่างยิ่ง ดังที่ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ กล่าวว่า *“การมีดนตรีเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับพิธีต่าง ๆ เป็นความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู เป็นคัมภีร์พระเวทย์ เรียกว่าปุราณะพระเวทย์ ชาวไทยมีความชาญฉลาด จึงนำดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องกับพิธีต่าง ๆ อย่างแยบยล ทั้งพิธีของราษฎร์ พระราชพิธีของหลวง และพิธีทางพระพุทธศาสนา ชาวไทยจึงมีความเชื่อว่าดนตรีมีส่วนทำให้พิธีกรรมสมบูรณ์ พิธีนี้ก็เช่นกัน ด้วยความสำคัญทั้งประเพณีและราชการ”* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 19 มีนาคม 2563) นี่จึงเป็นที่มาของบทความวิชาการเรื่อง *“ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ”* ในครั้งนี้ผู้เขียนศึกษาเฉพาะดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีเท่านั้น เนื่องจาก 1) ข้อจำกัดด้านเวลา เพราะพิธีถูกจัดขึ้นพร้อมกันทั่วประเทศ 2) ผู้เขียนมีประสบการณ์ในพิธีโดยตรง และ 3) จังหวัดจันทบุรีเป็นที่ตั้งของวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ซึ่งเป็นหน่วยงานหลักทางด้านนาฏดุริยางค์ของภาคตะวันออกและมีความสัมพันธ์กับพระราชพิธีมาแต่อดีต โดยผู้เขียนได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการศึกษา คือ 1) เพื่อศึกษามูลบทของพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี และ 2) เพื่อศึกษาดนตรีที่ปรากฏในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ซึ่งใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ผู้เขียนจึงมีความคาดหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทความวิชาการนี้จะมีประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทย เป็นข้อมูลทางวิชาการเชิงวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ที่มีความสำคัญต่อสังคมและประเทศ

---

[1]พิธีราชสูยะ มีขั้นตอนคล้ายคลึงกับพิธีบรมราชาภิเษกของไทย เริ่มจากเมื่อได้ฤกษ์ตามที่โหรากำหนด พระมหากษัตริย์จะทรงเครื่องขาวหรือเรียกว่าเครื่องถอด ขึ้นประทับนั่งขัดสมาธิบนตั่ง จากนั้นจึงเป็นหน้าที่ของเหล่านักบวชและผู้ทรงภูมิด้านวิทยาคม เช่น พราหมณ์ราดเนย เพื่อก่อเพลิงกองกูณฑ์ (กองเพลิง) ส่วนโหรร่ายมนต์ และปุโรหิตบูชายันต์ จากนั้นประกาศขอพรต่อเทพเจ้า เสร็จแล้วห้นหน้าวรรณะทั้ง 4 โปรยน้ำมุรธาภิเษกสรงองค์พระมหากษัตริย์ ซึ่งน้ำอภิเษกนั้นนำมาจากสถานที่อันเป็นมงคลต่าง ๆ (นนทพร อยู่มั่งมี และ พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, 2562, น. 5)

จากการศึกษาเรื่อง *“ดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ”* มีผลการศึกษาแบ่งออกตามประเด็น ดังนี้

พิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี

พิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีดำเนินการโดยหน่วยงานราชการ รัฐ เอกชน และประชาชน อาทิเช่น สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดจันทบุรี สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดจันทบุรี องค์การบริหารส่วนจังหวัดจันทบุรี เป็นต้น การจัดเตรียมการดำเนินงานและกำหนดการของพิธีได้รับแนวทางปฏิบัติตามหมายรับสั่งจากสำนักพระราชวังที่มอบหมายแก่กระทรวงมหาดไทยรับผิดชอบ เมื่อทางจังหวัดจันทบุรีได้รับมอบหมายมาแล้วจึงออกคำสั่งมอบหมายหน้าที่แก่หน่วยงานต่าง ๆ นำไปดำเนินงานให้เกิดความเรียบร้อยเป็นแนวทางเดียวกับจังหวัดอื่น ๆ ทั่วประเทศต่อไป สำหรับพิธีการในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีมีจำนวน 3 พิธี ดังนี้

1) พิธีพลีกรรมตักน้ำศักดิ์สิทธิ์ จัดขึ้นพร้อมกันทั่วประเทศ ตามฤกษ์เวลา 11.52 - 12.58 น. ของวันเสาร์ที่ 6 เมษายน พุทธศักราช 2562 จังหวัดจันทบุรีทำพิธีพลีกรรมตักน้ำจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ ทั้งหมด 3 แหล่ง คือ แหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์สระแก้ว แหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ธารนารายณ์ และแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์วัดพลับ จากหนังสือที่ระลึกในพิธีเปิดหอสมุดแห่งชาติ รัชมังคลาภิเษก จันทบุรี (2533, น. 116 - 117) ได้อธิบายถึง แหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 3 แหล่ง ซึ่งผู้เขียนสามารถสรุปได้โดยย่อ ดังนี้

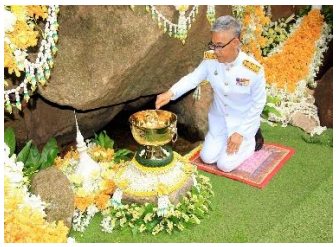
แหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์สระแก้ว วัดสระแก้ว ตำบลพลอยแหวน อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี สระแก้วเป็นสระน้ำที่มีสีเขียวมรกตใสบริสุทธิ์ สมัยก่อนเคยมีปาฏิหาริย์เกิดแสงสว่างเป็นวงเขียวคล้ายแก้ว รอบสระ และเกิดแสงสว่างจากต้นตาลสะท้อนลงไปในสระเห็นเป็นแก้วสดใสสวยงาม ชาวบ้านจึงเชื่อว่าเป็นแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

แหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ธารนารายณ์ เขาสระบาป ตำบลคลองนารายณ์ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ชาวจันทบุรีเชื่อว่าเป็นแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ไหลออกมาจากถ้ำที่มีเทวรูปพระนารายณ์ประดิษสถานอยู่ และยังเคยใช้เป็นน้ำในพิธีสรงมุรธาภิเษก สมัยรัชกาลที่ 9 อีกด้วย

แหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์วัดพลับ ตำบลบางกะจะ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงเคยนำน้ำจากบ่อนี้มาทำพิธีเสกน้ำพระพุทธมนต์ประพรมเหล่าทหาร ก่อนเข้าตีเมืองจันทบูร และเมื่อพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีขึ้นครองราชย์ก็จะทรงนำน้ำมาใช้ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเรื่อยมา ชาวจันทบุรีจึงมีความศรัทธามักนำน้ำไปทำน้ำพระพุทธมนต์และใช้รักษาโรคภัยไข้เจ็บมาแต่โบราณกาล

[2]สระเกษ สระแก้ว สระคา สระยมนา จังหวัดสุพรรณบุรี

[3]แม่น้ำบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา แม่น้ำป่าสัก จังหวัดสระบุรี แม่น้ำเจ้าพระยา จังหวัดอ่างทอง แม่น้ำราชบุรี จังหวัดสมุทรสงคราม และแม่น้ำเพชรบุรี จังหวัดเพชรบุรี





ภาพที่ 2 , 3 , 4 พิธีพลีกรรมตักน้ำศักดิ์สิทธิ์คลองนารายณ์ สระแก้ว และวัดพลับ

ที่มา : องค์การบริหารส่วนจังหวัดจันทบุรี

2) พิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษก จัดขึ้นเมื่อวันจันทร์ที่ 8 เมษายน พุทธศักราช 2562 เวลา 17.00 - 22.00 น. ณ อุโบสถวัดพลับ ตำบลบางกะจะ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

3) พิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก จัดขึ้นเมื่อวันอังคารที่ 9 เมษายน พุทธศักราช 2562 เวลา 9.00 - 12.00 น. ณ อุโบสถวัดพลับ ตำบลบางกะจะ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

สำหรับผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีทำน้ำอภิเษก คือ บัณฑิต ประกอบพิธีพลีกรรมน้ำศักดิ์สิทธิ์ บูชาฤกษ์ และเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก และพระเถรานุเถระชั้นผู้ใหญ่ประกอบพิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษก อันหมายถึงการผนวกระหว่างพิธีกรรมทางพราหมณ์และพระพุทธศาสนาเข้าด้วยกัน นายวิชัย เวชโอสถ เล่าถึงบทบาทหน้าที่ของตนในการรับหน้าที่เป็นบัณฑิตว่า

“ทางสำนักงานวัฒนธรรมได้ติดต่อให้มาประกอบพิธีทำน้ำศักดิ์สิทธิ์ เพราะทุกจังหวัดต้องมีผู้ประกอบพิธี เราก็ได้รับคัดเลือกเพราะในจังหวัดจันทบุรีมีผู้ประกอบพิธีอยู่ไม่กี่คน ผมศึกษาขั้นตอนจากคำสั่งจากสำนักงานวัฒนธรรมมีโองการมาจากสำนักพระราชวังเราก็ยึดตามนั้น แต่ตอนบวงสรวงไม่มี เราก็ต้องยึดตามกำหนดการ ทีนี้พิธีกรรมหรือพิธีการก็เลยขึ้นอยู่กับการเรียงร้อยถ้อยคำของแต่ละคน และเราจะต้องประสานงานกับดนตรีด้วย จะได้เข้าใจโองการ และเพลงตรงกัน” (วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2562)

ดนตรีที่ปรากฏในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี

ผู้เขียนพบประเด็นเกี่ยวกับดนตรีที่ปรากฏในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ดังนี้

วงดนตรี

พิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีใช้ *“วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่”* บรรเลงประกอบพิธี มีระเบียบวิธีการประสมวง ประกอบด้วย ปี่ใน 1 เลา ระนาดเอก 1 ราง ระนาดทุ้ม 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ฆ้องวงเล็ก 1 วง ฉิ่ง 1 คู่ ตะโพน 1 ลูก และกลองทัด 2 ลูก

นักดนตรี

ผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี เป็นคณาจารย์ของหมวดปี่พาทย์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ประกอบด้วย 1) ปี่ใน นายกมล แก้วสว่าง ตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษ 2) ระนาดเอก นายกฤษฎา

นุ่มเจริญ ตำแหน่ง ครูชำนาญการ 3) ระนาดทุ้ม นายนิรันดร์ จิตรมณี ตำแหน่ง ครูชำนาญการ 4) ฆ้องวงใหญ่ นายชูชาติ สร้อยสังวาลย์ ตำแหน่ง ครูชำนาญการพิเศษ 5) ฆ้องวงเล็ก นายดำรงค์ เชื้อเกสร ตำแหน่ง ครูชำนาญการ 6) ตะโพน นายประเทือง สุทัตโต ตำแหน่ง ครูชำนาญการ 7) กลองทัด นายเสมือน พันธ์โน ตำแหน่ง ครู และ 8) ฉิ่ง นายพงศธร สุธรรม ตำแหน่ง อาจารย์ (ผู้เขียน) ควบคุมการบรรเลงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

นักดนตรีแต่งกายด้วยเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศตามระเบียบ คือ *“1) เสื้อขาวกางเกงดำ ถุงเท้าดำและรองเท้าหุ้มส้น 2) กระดุมกลมรูปครุฑ 3) ติดเครื่องหมายสังกัดที่คอเสื้อทั้งสองข้าง 4) ประดับดวงตราและตราเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่ได้รับ”* (บุญตา เขียนทองกุล, 2548, 174)



ภาพที่ 5 นักดนตรีวงปี่พาทย์และบัณฑิต

ที่มา : พงศธร สุธรรม

การจัดวงดนตรี

คณะผู้ดำเนินงานพิธีทำน้ำอภิเษกกำหนดให้วงปี่พาทย์จัดอยู่ภายในบริเวณมณฑลพิธี คือ ในบริเวณขอบขัณฑสีมาของอุโบสถ ตรงบริเวณทิศตะวันตกติดกับหน้าต่างด้านหน้าของอุโบสถและหันหน้าวงเข้าหาอุโบสถ







ภาพที่ 6 พื้นที่ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกภายในอุโบสถ ,
ภาพที่ 7 พื้นที่จัดเครื่องสังเวยบูชาฤกษ์ , ภาพที่ 8 ตำแหน่งที่ตั้งวงปี่พาทย์

ที่มา : พงศธร สุธรรม

ปรากฏการณ์ของดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี

สิ่งสำคัญในการดำเนินพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อย ก็คือ กำหนดการ ซึ่งเป็นกำหนดการสำหรับพิธีนี้โดยเฉพาะ ฉะนั้นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในพิธีและผู้บรรเลงปี่พาทย์จะต้องศึกษาทำความความเข้าใจ แล้วปฏิบัติตามอย่างพร้อมเพรียง จากกำหนดการพบว่ามีอยู่ 2 พิธี ที่ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธี คือ พิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษกและพิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก ดังรายละเอียดตามตารางกำหนดการพิธีทำน้ำอภิเษก ณ อุโบสถวัดพลับ จังหวัดจันทบุรี ดังนี้

ตารางที่ 1 กำหนดการพิธีทำน้ำอภิเษก ณ อุโบสถวัดพลับ จังหวัดจันทบุรี

วัน / เวลา	กำหนดการ	วงดนตรี	เพลง
จ. 8 เม.ย. 2562			
15.00-16.00 น.	- ผู้ร่วมพิธีพร้อมกัน ณ ที่ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษก	-	-
	- ผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรี ประธานในพิธีเดินทางมาถึงบริเวณสถานที่ประกอบพิธี (บริเวณด้านนอกโบสถ์)	-	-
	- ประธานในพิธีจุดธูปเทียนที่หน้าเครื่องสังเวย บูชาฤกษ์ แล้วยืนประจำจุด (ด้านนอกโบสถ์)	ปี่พาทย์	เพลงมหาฤกษ์
	- พราหมณ์หรือบัณฑิตอ่านโองการบูชาฤกษ์	ปี่พาทย์	*ตามโองการ
	- ประธานในพิธีเดินเข้าสู่โบสถ์	-	-
	- ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย แล้วนั่งประจำจุด	ปี่พาทย์	เพลงสาธุการ
	- เจ้าหน้าที่อาราธนาศีล	-	-
	- ประธานสงฆ์ให้ศีล	-	-
	- ประธานสงฆ์ประกาศชุมนุมเทวดาในการพิธีทำน้ำอภิเษก	-	-
17.10 - 22.00 น. (เวลาฤกษ์)	- ประธานสงฆ์เจิมเทียนชัย เทียนมงคล และเทียนพุทธาภิเษก	-	-
	- ประธานในพิธีถวายเทียนชนวนแด่ประธานสงฆ์	-	-
	- ประธานสงฆ์จุดเทียนชัยและเทียนพุทธาภิเษก พระสงฆ์ 30 รูป เจริญพระพุทธมนต์คาถาจุดเทียนชัย	ปี่พาทย์	เพลงมหาฤกษ์
	- เจ้าหน้าที่อาราธนาพระปริตร		
	- พระสงฆ์ 30 รูป เจริญพระพุทธมนต์	-	-
	- พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ (จบ) นิมนต์พระสงฆ์ลงจากอาสน์สงฆ์	-	-
		-	-

วัน / เวลา	กำหนดการ	วงดนตรี	บทเพลง
	- เจ้าหน้าที่นิมนต์พระสงฆ์เถราจารย์ และพระสวดภาณวารขึ้นอาสน์สงฆ์	-	-
	- ประธานในพิธี จุดเทียนทอง เทียนเงิน และธูปเทียนหน้าเตียงพระสวดภาณวาร	-	-
	- เจ้าหน้าที่อาราธนาพระสงฆ์สวดภาณวาร	-	-
	- พระสงฆ์เถราจารย์และพระสงฆ์สวดภาณวารจะได้ผลัดเปลี่ยนนั่งเจริญภาวนาอธิษฐานจิตและสวดภาณวารต่อไป จนถึงเวลาอันสมควร	-	-
อ. 9 เม.ย. 2562 09.00 -12.00 น.	- ผู้ร่วมพิธีเลี้ยงพระในการพิธีทำน้ำอภิเษกพร้อมกัน ณ สถานที่ประกอบพิธี	-	-
	- ผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรี ประธานในพิธีเดินทางมาถึงบริเวณพิธี	-	-
	- ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย	ปี่พาทย์	เพลงสาธุการ
	- เจ้าหน้าที่อาราธนาศีล	-	-
	- ประธานสงฆ์ให้ศีล	-	-
	- ประธานในพิธีเชิญใบพลู 7 ใบ ถวายประธานสงฆ์เจิมใบพลู	-	-
	- ประธานสงฆ์ถวายใบพลู 7 ใบ แด่พระสงฆ์เถราจารย์	-	-
	- พระเถราจารย์ดับเทียนชัย พระสงฆ์ 30 รูป เจริญพุทธมนต์คาถาดับเทียนชัย	ปี่พาทย์	เพลงมหาฤกษ์
	- ประธานสงฆ์พรมน้ำพระพุทธมนต์ที่ขันน้ำสาครและมอบให้ประธานในพิธี	ปี่พาทย์	เพลงมหาชัย
	- ผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรีกล่าวคาถาตักน้ำ	-	-
	- เจ้าหน้าที่ส่งที่ตักน้ำให้ผู้ว่าราชการจังหวัดเพื่อตักน้ำอภิเษกจากขันน้ำสาคร	-	-
	- ประธานในพิธีตักน้ำอภิเษกจากขันน้ำสาครใส่คนโทตามจำนวนที่กำหนด แล้วปิดฝาให้สนิท	ปี่พาทย์	เพลงมหาฤกษ์
	- ประธานในพิธีและข้าราชการตามที่กำหนดประเคนภัตตาหารแด่พระสงฆ์ 30 รูป	-	-
	- ประธานในพิธีและข้าราชการตามที่กำหนดถวายจตุปัจจัยไทยธรรมแด่พระสงฆ์	-	-
	- ประธานสงฆ์อนุโมทนา	-	-
	- ประธานในพิธีกรวดน้ำ – รับพร	-	-

วัน / เวลา	กำหนดการ	วงดนตรี	บทเพลง
	- ตั้งพิธีบายศรีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก - พราหมณ์หรือบัณฑิตทำพิธีบายศรี - เสร็จพิธี	- ปี่พาทย์ ปี่พาทย์	- เพลงเรื่องทำขวัญ เพลงกราวรำ

*หมายเหตุ : ประธานสงฆ์ คือ พระราชจันทโมลี เจ้าคณะจังหวัดจันทบุรี
บัณฑิต คือ นายวิชัย เวชโอสถ
ประธานในพิธี คือ นายวิทูรัช ศรีนาม ผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรี

ที่มา : พงศธร สุธรรม

จากตารางข้างต้น ผู้เขียนจะอธิบายปรากฏการณ์ของวงปี่พาทย์ขณะบรรเลงประกอบพิธีกรรมขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้




ภาพที่ 9 นักดนตรีประจำตำแหน่งเครื่องดนตรี
ภาพที่ 10 นักดนตรีขณะบรรเลง
ที่มา : วิชัย เวชโอสถ

วันที่ 8 เมษายน 2562 : *“พิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษก”* ณ อุโบสถวัดพลับ จังหวัดจันทบุรี

กำหนดการลำดับที่ 3 : ประธานในพิธีจุดธูปเทียนที่หน้าเครื่องสังเวยบูชาฤกษ์แล้วยืนประจำจุด (ด้านนอกโบสถ์) ลำดับขั้นตอนนี้ผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตประธานในพิธีจุดธูปเทียนที่หน้าเครื่องสังเวย บูชาฤกษ์บริเวณด้านหน้าอุโบสถ เมื่อประธานรับเทียนชนวนแล้วจุดธูปเทียนตามลำดับ วงปี่พาทย์บรรเลง *“เพลงมหาฤกษ์”* ทันที เมื่อประธานจุดที่เทียนเล่มแรก แล้วลงจบเมื่อประธานจุดธูปเทียนครบตามจำนวนที่บัณฑิตจัดไว้



ภาพที่ 11 ประธานในพิธีจุดธูปเทียนที่หน้าเครื่องสังเวยบูชาฤกษ์
ที่มา : วิชัย เวชโอสถ

กำหนดการลำดับที่ 4 : พราหมณ์หรือบัณฑิตอ่านโองการบูชาฤกษ์ ลำดับขั้นตอนนี้ผู้บรรเลง ปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามโองการที่กำหนดไว้ในแต่ละบทโดยบัณฑิตเป็นผู้ประกอบพิธีอันประกอบด้วย เพลงสาธุการกลอง สำหรับบทโองการบูชาพระ เพลงตระสันนิบาต สำหรับบทโองการประกาศเทวดาให้เข้ามาร่วมชุมนุมในพิธี และเพลงตระเชิญ สำหรับบทโองการอัญเชิญเทวดาให้สถิตในพิธี และอำนวยอวยชัยในพิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษก (วิชัย เวชโอสถ, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2562)

กำหนดการลำดับที่ 6 : ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัยแล้วนั่งประจำจุด ลำดับขั้นตอนนี้ประกอบพิธีภายในอุโบสถ หลังจากที่ประกอบพิธีด้านนอกเสร็จเรียบร้อยแล้ว ประธานในพิธีเข้ามาภายในอุโบสถ เพื่อร่วมประกอบพิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษก ผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตเจ้าหน้าที่ผู้ให้สัญญาณการขึ้นเพลง เมื่อประธานจุดเทียนบูชาพระรัตนตรัยเล่มแรก เจ้าหน้าที่ส่งสัญญาณมือให้ผู้บรรเลงปี่พาทย์ขึ้น *“เพลงสาธุการ”* ทันที จากนั้นเมื่อประธานจุดธูปเทียนเสร็จเจ้าหน้าที่ให้สัญญาณมืออีกครั้ง ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลงลงจบเพลงสาธุการทันที

กำหนดการลำดับที่ 10 : ประธานสงฆ์จุดเทียนชัยและเทียนพุทธาภิเษก พระสงฆ์ 30 รูป เจริญพระพุทธมนต์คาถาจุดเทียนชัย ลำดับขั้นตอนนี้ใช้วิธีการสังเกตเหมือนกับกำหนดการลำดับที่แล้ว เมื่อประธานสงฆ์จุดเทียนชัยหลังจากต้นเสียงของคณะสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ชัยมงคลคาถา โดยผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตเจ้าหน้าที่ผู้ให้สัญญาณการขึ้นเพลง ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลง “เพลงมหาฤกษ์” ไปพร้อม ๆ กับพระสงฆ์จำนวน 30 รูป เจริญพระพุทธมนต์คาถาจุดเทียนชัย

วันที่ 9 เมษายน 2562 : *“พิธีสมโภชน้ำอภิเษก”* ณ อุโบสถวัดพลับ จังหวัดจันทบุรี

กำหนดการลำดับที่ 3 : ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ลำดับ ขั้นตอนนี้ผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตเจ้าหน้าที่ผู้ให้สัญญาณการขึ้นเพลง เมื่อประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัยที่เทียนเล่มแรก เจ้าหน้าที่ส่งสัญญาณมือให้ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลงขึ้น *“เพลงสาธุการ”* ทันที หลังจากที่ประธาน จุดธูปเทียนเสร็จแล้ว เจ้าหน้าที่ให้สัญญาณมืออีกครั้ง ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลงลงจบเพลงสาธุการทันที

กำหนดการลำดับที่ 8 : พระเถราจารย์ดับเทียนชัย ลำดับของการดับเทียนชัยนี้ผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตสัญญาณมือของเจ้าหน้าที่ เมื่อประธานสงฆ์รับใบพลูที่นำมาประกอบพิธีดับเทียนชัย เจ้าหน้าที่ส่งสัญญาณมือในขณะที่ประธานสงฆ์นำใบพลูดับเทียนชัย หลังจากต้นเสียงของคณะสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ชัยมงคลคาถา ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลง *“เพลงมหาฤกษ์”* ไปพร้อม ๆ กับพระสงฆ์จำนวน 30 รูป เจริญพระพุทธมนต์คาถาดับเทียนชัย

กำหนดการลำดับที่ 9 : ประธานสงฆ์พรมน้ำพระพุทธมนต์ที่ขันน้ำสาครและมอบให้ประธานในพิธี ลำดับขั้นตอนนี้เชื่อมต่อจากลำดับขั้นตอนที่แล้ว ผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตที่ประธานสงฆ์ เมื่อท่านดับเทียนชัยแล้วก็จะประพรมน้ำมนต์ที่ขันสาครต่อเนื่องทันที ผู้บรรเลงปี่พาทย์จะต้องเปลี่ยนเพลงจากเพลงมหาฤกษ์มาเป็น *“เพลงมหาชัย”* ให้สนิทแนบเนียน บรรเลงไปจนกระทั่งประพรมน้ำมนต์เสร็จ

และมอบขันสาครแก่ประธาน ในพิธี เจ้าหน้าที่ก็จะนำไปวาง ณ ตำแหน่งที่ตั้งต่อไป ซึ่งผู้บรรเลงปี่พาทย์จะบรรเลงลงจบเพลงมหาชัยหลังจากที่ทุกอย่างดำเนินการเสร็จสิ้น โดยสังเกตสัญญาณมือจากเจ้าหน้าที่

กำหนดการลำดับที่ 12 : ประธานในพิธีตักน้ำอภิเษกจากขันน้ำสาครใส่คนโทตามจำนวนที่กำหนด แล้วปิดฝาให้สนิท ลำดับขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนอันสำคัญยิ่งของพิธีทำน้ำอภิเษก คือ หลังจากที่ประกอบพิธีพุทธาภิเษกน้ำที่พลีกรรมจากแหล่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 3 แหล่งแล้ว ประธานในพิธีตักน้ำจากขันสาครทั้ง 3 ใบ ด้วยที่ตักทองเหลืองลงในคนโทน้ำที่จัดทำโดยกระทรวงมหาดไทยเฉพาะพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในกาลนี้ ซึ่งผู้บรรเลงปี่พาทย์สังเกตสัญญาณมือของเจ้าหน้าที่ เมื่อประธานเปิดฝาคนโทน้ำแล้วตักน้ำจากขันสาครใบแรกหลั่งลงในคนโทน้ำ ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลง *“เพลงมหาฤกษ์”* ทันที บรรเลงไปจนกระทั่งประธานในพิธีตักน้ำจากขันสาครทั้ง 3 ใบ จนครบตามจำนวนที่กำหนดไว้และปิดฝาคนโทน้ำ เจ้าหน้าที่ส่งสัญญาณมืออีกครั้ง ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลงลงจบเพลงมหาฤกษ์ทันที




ภาพที่ 12 ประธานสงฆ์ประพรมน้ำพระพุทธมนต์
ภาพที่ 13 ประธานในพิธีตักน้ำจากขันสาครทั้ง 3 ลงในคนโท
ที่มา : องค์การบริหารส่วนจังหวัดจันทบุรี

กำหนดการลำดับที่ 18 : พราหมณ์หรือบัณฑิตทำพิธีบายศรี เมื่อประธานในพิธีตักน้ำจากขันสาครทั้ง 3 ใบ หลั่งลงในคนโทเสร็จ จึงเป็นลำดับขั้นตอนของพิธีบายศรีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก ซึ่งบัณฑิตเป็นผู้ประกอบพิธี เมื่อบัณฑิตกล่าวคำบูชาบายศรีแล้ว จึงเริ่มพิธีเวียนเทียนสมโภชโดยประธานในพิธีและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่เป็นตัวแทน ผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเรื่องทำขวัญ เมื่อได้รับสัญญาณมือจากเจ้าหน้าที่ บรรเลงไปจนกระทั่งเวียนเทียนครบ 3 รอบ แล้วสังเกตสัญญาณมือจากเจ้าหน้าที่อีกครั้งเพื่อลงจบ




ภาพที่ 14 บัณฑิตประกอบพิธีบายศรี ภาพที่ 15 พิธีเวียนเทียนบายศรีสมโภช
ที่มา : องค์การบริหารส่วนจังหวัดจันทบุรี

กำหนดการลำดับที่ 19 : เสร็จพิธี ช่วงต้นวงปี่พาทย์ไม่มีบทบาทหน้าที่ใด ๆ ปรากฏเนื่องจากบรรยากาศจะตั้งอยู่บนความเงียบสงบ ซึ่งเป็นพิธีการที่ผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรีและผู้ร่วมงานทุกคนตั้งแถวริ้วขบวนนำส่งน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีเพื่อส่งมอบคนโทน้ำอภิเษก ซึ่งหลังจากเสร็จสิ้นพิธีการนี้แล้วผู้บรรเลงปี่พาทย์บรรเลงกราวรำเป็นลำดับสุดท้าย

เมื่อลำดับขั้นตอนของกำหนดการพิธีทำน้ำอภิเษกดำเนินมาถึงลำดับสุดท้ายก็เป็นอันว่าเสร็จพิธีทำน้ำอภิเษกโดยสมบูรณ์ หลังจากนี้น้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีจะถูกนำไปยังวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร เพื่อเข้าพิธีเสกน้ำอภิเษกรวมกับน้ำอภิเษกของจังหวัดอื่น ต่อไปในวันที่ 18 เมษายน 2562 เวลา 17.19 - 21.30 น. ตามเวลาฤกษ์อันเป็นมหามงคล



ภาพที่ 16 ผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรีนำส่งคนโทน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี

ที่มา : องค์การบริหารส่วนจังหวัดจันทบุรี

การวิเคราะห์และอภิปรายผล

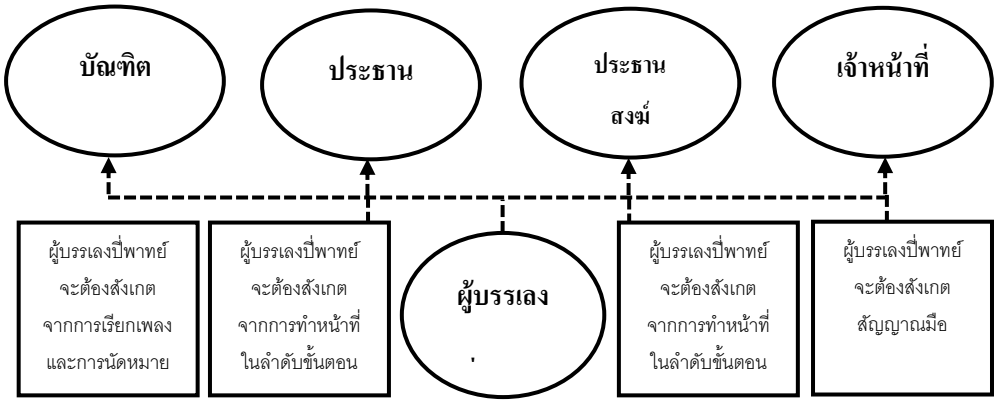
จากที่ผู้เขียนเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมพบว่า ดนตรีที่ปรากฏในพิธีทำน้ำอภิเษกสามารถวิเคราะห์และอภิปรายผลตามประประเด็น ดังนี้

1) วงดนตรี เป็นไปตามระเบียบแบบแผนทางดุริยางค์ไทยในการใช้วงปี่พาทย์ ไม้แข็งประกอบพิธีกรรม สอดคล้องกับปัญญา รุ่งเรือง ที่กล่าวถึงดนตรีประกอบพิธีกรรม (Ritual Music) ว่า ดนตรีในพิธีกรรมล้วนแต่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ทั้งสิ้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, น. 10) นอกจากนั้นการที่ในพิธีนี้ ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ เพราะคำนึงถึงขนาดของวงที่มีความเหมาะสมกับพื้นที่ รวมถึงวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ได้จัดเครื่องดนตรีแกะสลักปิดทองอย่างงดงามเพื่อให้สมพระเกียรติ

2) นักดนตรี วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี จัดนักดนตรีที่มีความเหมาะสมทั้งคุณวุฒิและวัยวุฒิจากหมวดปี่พาทย์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ เพราะระเบียบการวิธีบรรเลงดนตรีต้องถูกกาลเทศะกับพิธีกรรมที่มี ความศักดิ์สิทธิ์ ฉะนั้นการบรรเลงควรอยู่ในความเรียบร้อยทั้งกายและใจทุกขณะ เพื่อควบคุมแนวการบรรเลง และถ่ายทอดสุนทรียภาพทางเสียงให้มีความเข้มขลัง สามารถชักจูงให้ผู้คนที่เข้าร่วมพิธีเกิดความรู้สึก มีสภาวะจิตมั่นคงและมีสมาธิแน่วแน่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งนักดนตรีจะแต่งกายด้วยชุดเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ เพื่อให้เหมาะสมกับการถวายงานแด่พระมหากษัตริย์

3) การจัดวงดนตรี วงปี่พาทย์จัดอยู่ในตำแหน่งที่คณะดำเนินงานจัดให้ เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถสังเกตการณ์กิริยาอาการของบุคคลที่ทำหน้าที่ในพิธีได้อย่างทั่วถึงและสามารถรับการสื่อสารสัญญาณจากเจ้าหน้าที่ได้อย่างชัดเจน ทำให้การบรรเลงสามารถดำเนินไปตามฤกษ์และกำหนดการอย่างราบรื่นจากปรากฏการณ์ของดนตรีในพิธีผู้เขียนสร้างแผนภูมิแสดงความความสัมพันธ์ของผู้บรรเลงและลำดับขั้นตอนของพิธี ดังนี้

แผนภูมิที่ 1 ความสัมพันธ์ของผู้บรรเลงวงปี่พาทย์กับลำดับขั้นตอนของพิธี



ที่มา : พงศธร สุธรรม

4) บทบาทหน้าที่ของวงดนตรี การประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี สามารถแบ่งหน้าที่ของดนตรีประกอบพิธีกรรมออกเป็น 4 กลุ่ม คือ พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา พิธีกรรมบูชาฤกษ์ พิธีกรรมเวียนเทียนสมโภช และพิธีการเฉพาะ สอดคล้องกับการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ คือ เสียงดนตรีมีส่วนสร้างบรรยากาศและทำให้พิธีกรรมสมบูรณ์ อีกทั้งยังสอดคล้องกับรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ที่กล่าวว่า ดนตรีมีหน้าที่เป็นกาลเทศวิภาค (Demarcation) ของพิธีกรรมหรือเป็นนาฬิกาบอกขั้นตอน ในกิจกรรมต่าง ๆ (พิชิต ชัยเสรี, 2544, น. 33) ซึ่งสามารถแบ่งหน้าที่ของดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษก ของจังหวัดจันทบุรีได้ดังนี้

พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ปรากฏดนตรีในขั้นตอนที่ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ประธานสงฆ์เจิมเทียนชัย เทียนมงคลและเทียนพุทธาภิเษก พระเถราจารย์ดับเทียนชัย และประธานสงฆ์พรมน้ำพระพุทธมนต์ที่ขันน้ำสาคร

พิธีกรรมบูชาฤกษ์ ปรากฏดนตรีในขั้นตอนที่บัณฑิตอ่านโองการบูชาฤกษ์

พิธีกรรมเวียนเทียนสมโภช ปรากฏดนตรีในขั้นตอนที่บัณฑิตทำพิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก

พิธีการเฉพาะ ปรากฏดนตรีในขั้นตอนที่ประธานในพิธีตักน้ำอภิเษกจากขันน้ำสาครใส่คนโท

5) ระเบียบวิธีการบรรเลงและเพลงที่ใช้ในพิธีทำน้ำอภิเษก พบว่าเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ประกอบด้วย เพลงหน้าพาทย์ สอดคล้องกับพูนพิศ อมาตยกุล ที่กล่าวว่าเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงพิเศษที่โบราณจารย์ท่านแต่งขึ้นและยกย่องให้เป็นกลุ่มพิเศษสำหรับบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529, น. 68) และเพลงเรื่องทำขวัญ สอดคล้องกับปี๊บ คงลายทอง ที่กล่าวว่าเพลงเรื่องทำขวัญใช้บรรเลงในพิธีสมโภชต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีสมโภช พระราชโอรสพระราชธิดา พระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ พระราชพิธีลงสรง และเฉลิมพระปรมาภิไธย พระราชพิธีโสกันต์ เป็นต้น (ปี๊บ คงลายทอง, 2552, น. 39) ในลำดับต่อไปผู้เขียน จะวิเคราะห์อภิปรายผลระเบียบวิธีการบรรเลงและเพลงที่ใช้ในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์

เพลงมหาฤกษ์ พบจำนวน 4 ครั้ง ประกอบด้วย 1) พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา คือ ประธานสงฆ์เจิมเทียนชัย เทียนมงคล และเทียนพุทธาภิเษก พระเถราจารย์ดับเทียนชัย 2) พิธีกรรมบูชาฤกษ์ คือ ประธานในพิธีจุดธูปเทียนที่หน้าเครื่องสังเวย และ 3) พิธีการเฉพาะ คือ ประธานในพิธีตักน้ำอภิเษกจากขันน้ำสาครใส่คนโท ทั้งนี้การใช้เพลงมหาฤกษ์ต้องมีความสอดคล้องกับลำดับพิธีที่มีความเป็นมงคลฤกษ์ซึ่งสอดคล้องกับความหมายของบทเพลงที่ว่า *“สถานการณ์ที่เกี่ยวกับฤกษ์งามยามดี”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 512) ระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่าโดยส่วนใหญ่จะบรรเลงไม่เป็นไปตามเที่ยวเพลงโดยสมบูรณ์ ผู้บรรเลงจะต้องตัดลงจบอย่างด้วยทำนองลงจบ *“เช้”* คือ *“- ท ท ท รฑ - ล - - - ซ - - - ร”* เมื่อกระทำขั้นตอนใด ๆ เสร็จสิ้นทันที และมีอยู่ครั้งหนึ่งที่จะต้องบรรเลงเชื่อมต่อกับเพลงมหาชัย ผู้บรรเลงต้องหาทางทอดลงเพื่อเชื่อมต่อกับเพลงมหาชัยให้สนิทแนบเนียน ซึ่งเพลงมหาชัยนี้จะบรรเลงไม่เป็นไปตามเที่ยวเพลง โดยสมบูรณ์เช่นกัน

เพลงมหาชัย พบในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา จำนวน 1 ครั้งคือ ประธานสงฆ์ประพรมน้ำพระพุทธมนต์ที่ขันน้ำสาครเพื่อความเป็นสิริมงคล ซึ่งเป็นลำดับขั้นตอนสุดท้ายของพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา สอดคล้องกับความหมายเพลงที่ว่า *“ชัยชนะอันยิ่งใหญ่”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 508) ระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่า การบรรเลงไม่เป็นไปตามเที่ยวเพลงโดยสมบูรณ์ ผู้บรรเลงจะต้องตัดลงจบด้วยทำนองลงจบ *“เช้”* คือ *“- ท ท ท รฑ - ล - - - ซ - - - ร”* เมื่อกระทำขั้นตอนการประพรมน้ำมนต์เสร็จสิ้นทันที

เพลงสาธุการ พบในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา จำนวน 2 ครั้ง คือ ประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย ซึ่งเป็นเพลงสำหรับการจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย สอดคล้องกับความหมายของเพลงที่ว่า *“การน้อมกายน้อมใจ แสดงความคารวะต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งพระรัตนตรัยทวยเทพเจ้าผู้สูงศักดิ์ และบูรพาคณาจารย์ทั้งปวง”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 689) ระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่า การจะบรรเลงไม่เป็นไปตามเที่ยวเพลงโดยสมบูรณ์ ผู้บรรเลงจะต้องตัดลงจบด้วยทำนอง *“- ม ร ท - ล – ฟ - - - ม - - - ร”* เมื่อกระทำขั้นตอนการจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัยเสร็จสิ้นทันที

เพลงสาธุการกลอง พบในพิธีกรรมบูชาฤกษ์ จำนวน 1 ครั้ง คือ บัณฑิตอ่านโองการบูชาฤกษ์สำหรับบทโองการบูชาพระ สอดคล้องกับความหมายของเพลงที่ว่า *“การบูชาพระรัตนตรัย”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 691) ระเบียบวิธีการการบรรเลงพบว่าบรรเลงย้อน 2 เที่ยว แล้วต่อท้ายด้วยเพลงรัวลาเดียวอย่างสมบูรณ์

เพลงตระสันนิบาต พบในพิธีกรรมบูชาฤกษ์ จำนวน 1 ครั้ง คือ บัณฑิตอ่านโองการบูชาฤกษ์ สำหรับบทโองการประกาศเทวดาให้เข้ามาร่วมชุมนุมในพิธี สอดคล้องกับความหมายของเพลงที่ว่า *“การอัญเชิญเทพยาดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาร่วมสโมสรสันนิบาตประสิทธิ์ประสาทพรมงคลแก่งานหรือกิจพิธีที่จัดขึ้น”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 267) ระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่าบรรเลงย้อน 2 เที่ยว ตามโครงสร้างไม้เดินสองชั้น 4 ไม้เดิน 4 ไม้ลา แล้วต่อท้ายด้วยเพลงรัวลาเดียวอย่างสมบูรณ์

เพลงตระเชิญ พบในพิธีกรรมบูชาฤกษ์ จำนวน 1 ครั้ง คือ บัณฑิตอ่านโองการบูชาฤกษ์ สำหรับบทโองการอัญเชิญเทวดาให้สถิตในพิธีและอำนวยอวยชัยในพิธีพุทธาภิเษกน้ำอภิเษก สอดคล้องกับความหมายของเพลงที่ว่า *“เพื่ออัญเชิญเทพยาดาทั้งหลายให้มาร่วมชุมนุม ณ มณฑลพิธีนั้น ๆ .... เพื่ออัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาสถิตในพิธีปลุกเสกคาถาอาคมในลักษณะต่าง ๆ”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 254) ระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่าบรรเลงย้อน 2 เที่ยว ตามโครงสร้างไม้เดินสองชั้น 4 ไม้เดิน 4 ไม้ลา แล้วต่อท้ายด้วยเพลงรัวลาเดียวอย่างสมบูรณ์

เพลงกราวรำ พบจำนวน 1 ครั้ง คือ เสร็จพิธี สอดคล้องกับความหมายของเพลงที่ว่า *“การอวยชัยให้พรสำหรับงานมงคล อวยชัยให้พรแสดงความยินดีต่อความสำเร็จในการประกอบพิธีกรรม”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 19) ระเบียบวิธีการบรรเลงเริ่มจากเพลงเชิดช้า เชิดเร็ว แล้วออกเพลงกราวรำ จำนวน 2 ท่อน แล้วลงจบอย่างสมบูรณ์ด้วยทำนองลงจบ *“เช้”* คือ *“- ท ท ท รท - ล - - - ซ - - - ร”*

เพลงเรื่องทำขวัญ

เพลงเรื่องทำขวัญ พบในพิธีเวียนเทียนสมโภช จำนวน 1 ครั้ง ปี๊บ คงลายทอง กล่าวว่า ชื่อเพลงแต่ละเพลงที่อยู่ในเพลงเรื่องทำขวัญล้วนแต่มีความหมายเป็นมงคลทั้งสิ้น มีวิธีการเรียงลำดับเพลง ดังนี้ นางนาค มหาฤกษ์ มหากาล สังข์เล็ก มหาชัย ดอกไม้ไทร ดอกไม้ไพร ดอกไม้ร่วง พัดชา บ้าบ่น คู่บ้าบ่น เคียงบ้าบ่น มโนราห์โอด ต้นกราวรำ กราวรำ และดับควันเทียน (ปี๊บ คงลายทอง, 2552, น. 40) แต่เพลงที่พบในพิธีครั้งนี้บรรเลงเพียง 5 เพลง เพราะการประกอบพิธีมีระยะเวลาไม่นานนัก ซึ่งประกอบด้วย เพลงนางนาค หมายถึง ขอให้มีสิริมงคลดังนางนาคขึ้นมาก่อกำเนิดวีรบุรุษตามนิยายโบราณ เพลงมหาฤกษ์ หมายถึง โอกาสที่เป็นฤกษ์งามยามดีแล้ว เพลงมหากาล หมายถึง วาระอันยิ่งใหญ่สมควรแก่มงคลพิธีแล้วเพลงสังข์น้อย (สังข์เล็ก) หมายถึง ได้รับน้ำเทพมนต์ที่หลั่งจากสังข์แล้ว และเพลงมหาชัย หมายถึง ขอให้ ผู้อยู่ในพิธีนี้จงสวัสดีมีโชคชัย (กรมศิลปากร, 2497, ไม่ปรากฏเลขหน้า) ระเบียบวิธีการบรรเลงพบว่า 4 เพลงแรกบรรเลงเพลงละ 2 เที่ยว ตามระเบียบแบบแผนการบรรเลงทั่วไป ส่วนเพลงมหาชัยนั้นจะบรรเลงเพียงท่อนเดียวและ

บรรเลงไม่เป็นไปตามเที่ยวเพลงโดยสมบูรณ์ เพราะผู้บรรเลงจะต้องตัดลงจบอย่างสมบูรณ์ด้วยทำนองลงจบ *“เช้”* คือ *“- ท ท ท รฑ - ล - - - ซ - - - ร”* ให้มีความพอดีกับลำดับขั้นตอนของพิธีเวียนเทียนสมโภช

สรุปและข้อเสนอแนะ

จากการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลโดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม รวมถึงวิเคราะห์และอภิปรายผล ผู้เขียนได้ผลสรุปเกี่ยวกับดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ดังนี้

หน่วยงานที่ปฏิบัติหน้าที่บรรเลงดนตรีในพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี คือ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี โดยใช้บุคลากรของหมวดปี่พาทย์ ภาควิชาดุริยางค์ไทย ซึ่งคัดเลือกบุคคลที่มีคุณสมบัติครบทั้งคุณวุฒิ วัยวุฒิ และประสบการณ์ เพื่อให้การบรรเลงประกอบพิธีกรรมดำเนินไปอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย และมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับลำดับขั้นตอนที่ผู้บรรเลงจะต้องสังเกต ผู้ประกอบพิธีกรรมและพิธีการเป็นอย่างดี

การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีพบการใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบพิธีกรรม ซึ่งเป็นไปตามระเบียบแบบแผนตามจารีตโบราณและมีความเหมาะสมกับขนาดของพื้นที่

ปรากฏการณ์ของดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรีพบว่า ดนตรีทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการ คือ การประโคมเพื่อสร้างบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์ มีความเป็นสิริมงคล ส่งเสริมให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์ และมีหน้าที่เป็นกาลเทศวิภาค (Demarcation) อันเป็นเครื่องบอกเวลา ขั้นตอนในกิจกรรมต่าง ๆ ของพิธีกรรม ทั้งนี้สามารถแยกหน้าที่ของวงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรมและเพลงที่ใช้ในพิธีออกเป็น 1) พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย และเพลงกราวรำ 2) พิธีกรรมบูชาฤกษ์ ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ ประกอบด้วย เพลงมหาฤกษ์ เพลงสาธุการกลอง เพลงตระสันนิบาต และเพลงตระเชิญ 3) พิธีกรรมเวียนเทียนสมโภช ปรากฏเพลงเรื่องทำขวัญ และ 4) พิธีการเฉพาะ ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงมหาฤกษ์ ทั้งนี้ระเบียบวิธีการบรรเลง ผู้บรรเลงจะต้องตั้งอยู่บนความเรียบร้อยที่สำคัญต้องบรรเลงให้สอดคล้องกับลำดับขั้นตอนของพิธีการและตรงตามฤกษ์ยามอย่างสนิทสนมแนบเนียน ฉะนั้นผู้บรรเลงจะต้องเป็นผู้มีประสบการณ์ในการตัดสินใจในการขึ้นเพลง เชื่อมต่อเพลงลงจบ และรักษาแนวการบรรเลงเป็นอย่างดี ทั้งนี้เพื่อให้เป็นการถวายงานอย่างสมพระเกียรติต่อสถาบันพระมหากษัตริย์

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการนำเสนอเกี่ยวกับดนตรีประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกเฉพาะจังหวัดจันทบุรีเท่านั้น ผู้เขียนมีข้อเสนอแนะว่าควรมีการศึกษาในจังหวัดอื่น ๆ ซึ่งมีความน่าสนใจศึกษาเป็นอย่างยิ่งเพื่อเป็นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และมีคุณค่าแก่วงการวิชาการด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยที่สำคัญอันจะก่อเกิดประโยชน์สูงสุดต่อประเทศชาติ

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2497). **เพลงชุดทำขวัญ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

จังหวัดจันทบุรี. (2562, 7 มีนาคม). **แต่งตั้งคณะทำงานเตรียมความพร้อมในการจัดทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี.** 940/2562.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย.** สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัฏฐนิช นักปี่. (2554). **ดนตรีพิธีกรรมของชาวเมี่ยน อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร.** วิทยานิพนธ์. สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

นนทพร อยู่มั่งมี และ พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. (2562). **เสวยราชสมบัติกษัตรา.** มติชน. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน).

บุญตา เขียนทองกุล. (2548). **ดนตรีในพระราชพิธี.** สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

ปี๊บ คงลายทอง. (2552). **ดนตรีพิธีกรรม**. กรุงเทพฯ: เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ ไทซิ่ง จำกัด.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พิชิต ชัยเสรี. (2544). **พุทธธรรมในดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). **ดนตรีวิจักษณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สยามสมัย.

ภัทระ คมขำ, รศ.ดร. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2563.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2552). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

วิชัย เวชโอสถ, นาย. บัณฑิตผู้ประกอบพิธีทำน้ำอภิเษกของจังหวัดจันทบุรี. สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2562.

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี. (2562, 7 เมษายน). **การจัดการบรรเลงวงปี่พาทย์พิธี เนื่องในงาน “พิธีทำน้ำอภิเษกและพิธีเวียนเทียนสมโภชน้ำอภิเษก”.** 21/2562.

สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี (สปน.). (12 มีนาคม 2562). ตราสัญลักษณ์พระราชพิธีบรมราชาภิเษกพุทธศักราช ๒๕๖๒ และพระฉายาลักษณ์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://www.opm.go.th/opmportal/pageconfig/hilight/

หอสมุดแห่งชาติ รัชมังคลาภิเษก จันทบุรี. (2533). **ที่ระลึกในพิธีเปิดหอสมุดแห่งชาติรัชมังคลาภิเษก จันทบุรี**. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด.

จากโลหะสำริดสู่ดนตรีกาเมลัน

FROM METAL BRONZE TO GAMELAN MUSIC

วรพจน์ มานะสมปอง*

Worrapoj Manasompong*

บทคัดย่อ

สาธารณรัฐอินโดนีเซีย เป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางด้านภูมิศาสตร์ ประกอบไปด้วยดินแดนสองส่วนใหญ่ คือ ดินแดนภาคพื้นทวีป (Mainland Southeast Asia) และดินแดนภาคพื้นมหาสมุทร (Peninsular Southeast Asia) มีหมู่เกาะต่าง ๆ มากมาย จากลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่มีความแตกต่างกัน จึงทำให้สาธารณรัฐอินโดนีเซียมีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ ศาสนา ความเป็นอยู่ และวิถีการดำรงชีวิต แต่สิ่งหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักลักษณ์และความเป็นอินโดนีเซียได้อย่างชัดเจน คือ ดนตรีกาเมลัน (Gamelan Music) ซึ่งหมายถึง วงดนตรีประจำชาติของสาธารณรัฐอินโดนีเซีย เป็นวงดนตรีที่มีอัตลักษณ์ทั้งในด้านของเครื่องดนตรีและรูปแบบวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะความประณีตงดงามตามแบบวิถีชีวิตของชาวอินโดนีเซีย โดยเครื่องดนตรีของวงกาเมลันจะเป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากไม้ไผ่ หนังวัว และโลหะสำริด ถึงแม้ว่าทุกวันนี้ โลกของเราจะมีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากมายและรวดเร็วสักเพียงใด แต่การบรรเลงดนตรีที่เป็นลักษณะของกระบวนการโลหกรรมสำริด คือ กาเมลัน ก็ยังสามารถครองหัวใจประชาชนชาวอินโดนีเซียและประชาชนทั่วโลกไว้ได้เป็นอย่างดี เป็นเพราะการตระหนักและเล็งเห็นถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมของชาวอินโดนีเซีย จึงทำให้ดนตรีกาเมลันยังสามารถดำรงอยู่อย่างงดงามและยังคงสืบทอดต่อไปได้อย่างยั่งยืนยาวนาน

คำสำคัญ: โลหะสำริด, ดนตรีกาเมลัน, เกาะชวา

Abstract

Republic of Indonesia Is a country that is geographically diverse it consists of two territories: Mainland Southeast Asia and Peninsular Southeast Asia. There are many islands with different geographical features, causing the Republic of Indonesia to be diverse in culture, ethnicity, religion, well-being and way of life but one thing that clearly reflects the identity and identity of Indonesia is Gamelan Music, which means the National Band of the Republic of Indonesia, is a band that has a unique identity in both the instrument and the pattern of the instrumental way that is

* สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Music Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

exquisite and beautiful as the way of life of the Indonesian people. The instruments of the Gamelan Band are musical instruments developed from bamboo, cowhide and bronze metal, although today how fast and advanced our technology world can be but the melodious music of the bronze metallurgical process is Gamelan, still managed to capture the hearts of Indonesian people and people around the world, because of recognizing and appreciating the value of Indonesian cultural heritage, therefore the music of Gamelan can still exist beautifully and continue to be passed on for a long time.

Key words: Bronze metal, Gamelan Music, Java Island

บทนำ

สำริด สามารถเขียนอีกอย่างหนึ่งได้ว่า สัมฤทธิ์ มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤต ตรงกับภาษาบาลีว่า “สมิทฺธิ” ซึ่งแปลว่า ความสำเร็จ คำว่า “สำริด สัมฤทธิ์ ทองสำริด” หรือ Bronze ในภาษาอังกฤษ หมายถึง โลหะผสม ที่เกิดขึ้นจากเทคโนโลยีในการนำแร่ทองแดงจากธรรมชาติมาหลอมผสมรวมกับแร่ธาตุอื่น ๆ เช่น ดีบุก ตะกั่ว เป็นต้น ในอัตราส่วนที่เหมาะสม โดยในสมัยโบราณก่อนที่โลกจะกำเนิดอารยธรรม มนุษย์ยุคแรก ๆ ในหลายภูมิภาคของโลกต่างก็เสาะหาวัสดุธรรมชาติที่มีความแข็งแกร่งและทนทาน เพื่อนำมาแปรเปลี่ยนสภาพเป็นเครื่องมือ เครื่องใช้ หรืออาวุธเพื่อปกป้องตนเองจากสัตว์ร้ายทั้งที่เป็นไม้ กระดูกสัตว์ และหิน เป็นต้น

หิน เป็นวัสดุที่มีความแข็งมากที่สุดในยุคเริ่มแรกก่อนที่มนุษย์จะรู้จักกับโลหะ จึงถูกนำมาดัดแปลงเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ประเภทต่าง ๆ ดังที่เราพบหลักฐานของหินทั้งที่เป็นขวานหิน เครื่องประดับที่ทำจากหิน รูปแกะสลักหิน เป็นต้น ในแหล่งโบราณคดีก่อนประวัติศาสตร์ทั่วโลก หลังจากมนุษย์รู้จักการใช้หินก็เริ่มเรียนรู้ว่าหินขาดความยืดหยุ่น มีการแตกหักง่าย และที่สำคัญคือมีความแข็งที่น้อยกว่าโลหะ เมื่อต้องนำมาใช้เป็นอาวุธต่อสู้กันในสงครามครั้งแรก ๆ มนุษย์ จึงเริ่มมีการคิดค้นหาวิธีที่จะนำโลหะมาใช้แทนที่หิน ซึ่งโลหะชนิดแรกที่มนุษย์ค้นพบและนำมาใช้งาน คือ ทองแดงธรรมชาติ (Native Copper) และ ทอง (Gold) เพราะสามารถตีเป็นแผ่นได้โดยไม่ต้องใช้ความร้อน ก่อนที่จะมีวิวัฒนาการมาสู่การถลุงโลหะและการใช้ความร้อนในการหล่อหลอมโลหะในเวลาต่อมา

หลักฐานการใช้โลหะที่เก่าแก่ที่สุดพบที่ตะวันออกกลางเมื่อประมาณ 10,000 - 12,000 ปีมาแล้ว จากการนำเอาทองแดงมาทำเป็นเครื่องมือโดยตีเป็นแผ่นที่เรียกว่า “การตีเย็น (Cold Hammering)” ก่อนพัฒนามาเป็นการใช้ความร้อนหลอมทองแดงกับดีบุก เพื่อให้ทองแดงมีความแข็งตัวเป็นโลหะสำริดในยุคต่อมา จนเมื่อกว่า 6,000 ปีที่แล้ว กลุ่มชนเชื้อสายอารยัน (Aryan) ในภูมิภาคซูซา (Susa) และลูริสถาน (Luristan) บริเวณรอบทะเลสาบแคสเปียนในสาธารณรัฐอิสลามอิหร่าน และอารยธรรมลุ่มแม่น้ำไทกรีส ยูเฟรทีสในสาธารณรัฐอิรัก โดยจัดเป็นกลุ่มชนแรก ๆ ที่มีหลักฐานทางโบราณคดีแสดงให้เห็นร่องรอยเทคโนโลยีการหลอมโลหะสำริดอันเป็นส่วนผสมระหว่างทองแดงและดีบุกที่ต้องใช้เทคโนโลยีระดับสูงขึ้นกว่าเดิม เพื่อหลอมแร่ทั้งสองชนิดเข้าด้วยกันด้วยความร้อนสูงประมาณ 1,200 องศาเซลเซียสขึ้นเป็นครั้งแรกในโลก

สำริดเป็นโลหะผสมที่มีความแข็งและเหนียวแต่มีความยืดหยุ่น มีความแข็งแรงทนทานกว่าหินและทองแดงที่เคยใช้กันมาในอดีต การค้นพบวิธีการหลอมโลหะสำริดเป็นรากฐานสำคัญในการ

บุกเบิกอารยธรรมของมนุษยชาติ จึงมีคำกล่าวว่า “....ถ้ามนุษย์ก่อนประวัติศาสตร์เมื่อหลายพันปีมาแล้วไม่รู้จักโลหะสำริด และไม่คิดค้นเทคโนโลยีการนำโลหะสำริดมาทำเครื่องมือเครื่องใช้ ทุกวันนี้มนุษย์อาจยังไปไม่ถึงดวงจันทร์ก็เป็นได้....” (โอเคเนชั่น, 2562)

โลหกรรมสำริด คือการนำเอาแร่ทองแดงที่ผ่านการถลุงแล้วมาหลอมผสมกับดีบุก ตะกั่ว แร่พลวง สังกะสี หรือสารหนู เพื่อให้มีความแข็งตัว สามารถนำไปหลอมเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ เครื่องประดับ อาวุธ และงานศิลปะ ในสมัยโบราณ แร่ทองแดง (Copper Ores) ที่ถูกนำมาใช้จะมีอยู่ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแร่อ๊อกไซด์ และคาร์บอเนตกับกลุ่มแร่ซัลไฟด์ ซึ่งจะมีกระบวนการในการถลุงก่อนนำมาใช้ที่แตกต่างกัน



ภาพที่ 1 รูปหล่อทองแดงในแบบพิมพ์ 4 แบบ

ที่มา : http://oknation.nationtv.tv/blog/voranai/2007/10/25/entry-2

จุดเริ่มต้นของยุคโลหะเกิดขึ้นเมื่อประมาณ 5,000 - 6,000 ปีก่อนพุทธศักราช ซึ่งหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่พบไม่สามารถนำมายืนยันแน่ชัดว่ายุคโลหะเริ่มที่ใด แต่สันนิษฐานว่ายุคโลหะเริ่มในเอเชียตอนกลางบริเวณสาธารณรัฐอาหรับอียิปต์ โดยมนุษย์ได้เริ่มเรียนรู้เรื่องของโลหะวิทยาเกี่ยวกับการถลุง การหล่อ และการขึ้นรูปโลหะ โดยส่วนมากเป็นทองแดง ต่อมาเมื่อประมาณ 3,500 ปีก่อนพุทธศักราช มนุษย์นิยมใช้สำริดโดยใช้ทำอาวุธ เสื้อเกราะ ภาชนะต่าง ๆ ข้าวของเครื่องใช้ และเครื่องประดับ ถึงแม้ว่ายุคต่อมาได้มีการใช้เหล็กเป็นโลหะหลักแล้วก็ตาม แต่สำริดก็ยังเป็นโลหะที่มีความสำคัญต่ออุตสาหกรรมจนถึงยุคปัจจุบัน ต่อมาประมาณ 900 ปีก่อนพุทธศักราช ชาวฮิตไทต์ (History of the Hittites) ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่มีอำนาจในเอเชียไมเนอร์ (Asia Minor) คือบริเวณตอนใต้ของทะเลดำได้พบวิธีถลุงเหล็กจากแร่เหล็ก หลังจากนั้นความรู้เกี่ยวกับการถลุงเหล็กได้กระจายไปยังประเทศต่าง ๆ ในทวีปยุโรปจนเกิดอุตสาหกรรมการถลุงเหล็กขึ้น เนื่องจากเหล็กมีคุณสมบัติหลายอย่างดีกว่าสำริด เช่น แข็งกว่า ใช้ทำอาวุธทุกชนิดที่มีอำนาจการทำลายที่เหนือกว่า มนุษย์จึงหันมาใช้เหล็กในการทำเครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ โดยเฉพาะเครื่องมือในงานช่างและที่นิยมมากที่สุดคือ ใช้ทำ

อาวุธ เช่น ดาบ หอก เป็นต้น อุตสาหกรรมเหล็กได้พัฒนาไปถึงการทำเหล็กกล้าซึ่งมีคุณสมบัติดีกว่าเหล็กธรรมดา เพราะนอกจากจะแข็งและเหนียวกว่าแล้วยังสามารถเพิ่มความแข็งโดยการอบชุบได้ดี (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2562)

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์เชื่อว่า เกาะชวาเป็นดินแดนที่มีความเจริญในด้านการผลิตโลหะและนำมาเป็นเครื่องใช้ต่าง ๆ รวมทั้งเครื่องดนตรีด้วย ดังนั้น เครื่องดนตรีที่เป็นโลหะชนิดต่าง ๆ จึงเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงกาเมลัน เช่น ฆ้อง ระนาดโลหะ เป็นต้น เครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็เป็นจำพวกขลุ่ยไม้ไผ่ ระนาดไม้ เครื่องสายสำหรับดีดและสี เครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ เช่น กลอง เป็นต้น (จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ, 2562)

สาธารณรัฐอินโดนีเซีย ประกอบด้วยประชากรหลากหลายเชื้อชาติและชาติพันธุ์ แต่ละชาติพันธุ์ต่างก็มีมรดกทางวัฒนธรรมและลักษณะทางสังคมของตนสืบทอดกันมา จากสภาพที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ของสาธารณรัฐอินโดนีเซียมีลักษณะเป็นหมู่เกาะมากมาย และในอดีตนั้น การที่มีอาณาเขตติดทะเลทำให้การติดต่อกันมีความสะดวก แต่ละภูมิภาคของสาธารณรัฐอินโดนีเซียจึงมีรูปแบบทางวัฒนธรรมเป็นของตนเอง ซึ่งปรากฏลักษณะวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี และภาษาที่ใช้ผิดแผกแตกต่างกันไป

การแบ่งกลุ่มชนตามขนบธรรมเนียมประเพณีและพื้นที่ตั้ง สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ด้วยกัน คือ

- กลุ่มที่หนึ่ง “ปรียายี” เป็นกลุ่มชนที่อาศัยอยู่บนเกาะชวาและเกาะบาหลี ผู้คนที่อยู่ในแถบนี้จะยึดมั่นอยู่ในแนวทางของศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) และศาสนาพุทธ มีวัฒนธรรมเน้นหนักในเรื่องคุณค่าของจิตใจและสังคม ซึ่งก่อให้เกิดการพัฒนาศิลปะอย่างมากมาย โดยเฉพาะทางด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ ในการดำเนินชีวิตประจำวัน กลุ่มชนจะประพฤติตามหลักจริยธรรมมีการเคารพต่อบุคคลตามฐานะของบุคคลนั้น ๆ



ภาพที่ 2 ชาวบาหลีนำของที่จะมาไหว้สักการะเดินขึ้นบันไดวัดเบอซากิห์

ที่มา : วรพจน์ มานะสมปอง, 14 มีนาคม 2562 ณ วัดเบอซากิห์ เกาะบาหลี สาธารณรัฐอินโดนีเซีย

- กลุ่มที่สอง “ซันตรี” เป็นกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ตามบริเวณริมฝั่งทะเลของเกาะต่าง ๆ ดำเนินชีวิตอยู่ได้ด้วยการประกอบอาชีพค้าขาย มีวิถีชีวิตทางวัฒนธรรมตามหลักของศาสนาอิสลามอย่างเคร่งครัดและเป็นนักธุรกิจของสังคมอินโดนีเซียยุคใหม่จนได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีความรู้ทางศาสนาและกฎหมาย



ภาพที่ 3 กลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลามในสาธารณรัฐอินโดนีเซีย

ที่มา : http://www.aseanthai.net/mobile_detail.php?cid=49&nid=2850

- กลุ่มที่สาม “อาบังงัน” เป็นกลุ่มชนที่มีความล้าหลัง อาศัยอยู่ตามบริเวณเทือกเขาในส่วนลึกของประเทศ ดำเนินชีวิตอยู่ด้วยการล่าสัตว์และการเพาะปลูก รัฐบาลอินโดนีเซียได้เข้าไปปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของชนกลุ่มนี้โดยมีการกำหนดกฎหมายและประเพณีในสังคมตามความเชื่อในศาสนา ซึ่งจะต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัดตามที่สืบทอดกันมา มีสาระสำคัญคือความผูกพันระหว่างสามีกับภรรยา พ่อแม่กับลูก และพลเมืองต่อสังคมที่อาศัยอยู่ โดยยึดหลักการปฏิบัติที่เรียกเป็นภาษาอินโดนีเซียว่า “โกตองโรยอง” คือการช่วยเหลือพึ่งพาอาศัยกันในงานต่าง ๆ เช่น การเพาะปลูก การเก็บเกี่ยว การแต่งงาน การสร้างบ้านที่อยู่อาศัย และการใช้ที่ดินร่วมกันภายใต้ข้อตกลงและข้อแม้พิเศษ เป็นต้น



ภาพที่ 4 กลุ่มชนที่ประกอบอาชีพเพาะปลูกในสาธารณรัฐอินโดนีเซีย

ที่มา : https://www.posttoday.com/aec/trade/539735

ด้วยเหตุนี้ สาธารณรัฐอินโดนีเซียจึงมีกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย โดยมีหลักการของรัฐในการดำรงชีวิตร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์และได้กลายมาเป็นคำขวัญสำคัญในตราแผ่นดินเพื่อธำรงไว้ซึ่งความมั่นคงของประเทศ มีการประกาศไว้ตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนกระทั่งถึงปัจจุบัน คือ ภินเนกา ตุงกัล อีกา (Bhinneka Tunggal Ika) หรือ เอกภาพท่ามกลางความหลากหลาย (Unity in Diversity) (ภูวดล ทรงประเสริฐ, 2539) เอกภาพที่สำคัญอย่างหนึ่งซึ่งบ่งบอกความเป็นชาตินิยมที่สำคัญของสาธารณรัฐอินโดนีเซีย คือ กาเมลัน (Gamelan) วงดนตรีที่มีความสำคัญของสาธารณรัฐอินโดนีเซีย ซึ่งในปัจจุบันก็ยังสามารถพบเห็นวงกาเมลันนี้ได้อย่างแพร่หลายในการแสดงต่าง ๆ ในเกาะชวา เกาะบาหลี และสาธารณรัฐอินโดนีเซีย เครื่องดนตรีหลักจะเป็นประเภทเครื่องตี วัสดุทำมาจากทองเหลืองหรือโลหะสำริด เช่น ฆ้อง (Gong) ระนาดโลหะ ซึ่งเป็นที่มาของชื่อ “กาเมลัน” ที่มาจากคำว่า “กาเมิล (Gamel)” ซึ่งแปลว่า “การตี”



ภาพที่ 5 กาเมิล (Gamel)

ที่มา : https://www.auctionzip.com/auction-lot/A-large-Indonesian-gong-on-a-stand_AFB46B6835/

ดนตรีของสาธารณรัฐอินโดนีเซียซึ่งมีความสำคัญและเป็นที่รู้จัก คือ ดนตรีกาเมลัน (Gamelan Music) เป็นวงดนตรีซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะชนิดต่าง ๆ รวมถึงสำริดเป็นหลัก เครื่องตีในวงกาเมลันส่วนหนึ่งมีรูปร่างคล้ายฆ้องวงของไทย แต่มีขนาดที่ใหญ่กว่าและมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป บางส่วนก็คล้ายกับระนาดเหล็กของไทย แต่แตกต่างกันที่จำนวนของลูกระนาดและลักษณะของรางที่นำมาใช้วางลูกระนาด การบรรเลงดนตรีกาเมลันเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในสังคมของชาวอินโดนีเซีย ดนตรีกาเมลันมีบทบาททั้งในโรงเรียน ในวัด ในวัง เป็นต้น โอกาสที่จะบรรเลงก็แตกต่างกันไป ทั้งบรรเลงในพิธีศักดิ์สิทธิ์ งานรื่นเริง รับ - ส่งเจ้านาย และบรรเลงประกอบการแสดงต่าง ๆ (จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ, 2562)

การเกิดขึ้นของวงกาเมลันที่กลายเป็นวงดนตรีประจำชาติอินโดนีเซียนี้ มีตำนานกล่าวว่าบรรพบุรุษผู้สร้างเครื่องดนตรีเหล่านี้ได้แรงบันดาลใจจากเสียงตำข้าวด้วยครกกระเดื่อง บ้างก็กล่าวว่ากาเมลัน มาจากเสียงของกบที่ร้องในฤดูฝน แต่จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์มีความเป็นไปได้ว่ากา

เมลันรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดงเซินหรือดองซอน (Dong Son) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมในยุคสำริด มีศูนย์กลางอยู่ในบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำแดงทางตอนเหนือของสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนามซึ่งมีการทำกลองและสำริดอยู่เป็นจำนวนมาก มีหลักฐานการค้นพบได้ทั่วไปในภูมิภาคอินโดจีนโบราณ

ในการบรรเลงดนตรีของวงกาเมลัน 1 วงนั้น จะมีเครื่องดนตรีตั้งแต่ 5 - 10 เครื่อง เช่น ระนาดโลหะ (Saron) ฆ้องราง (Bonang) ฆ้องที่แขวนอยู่บนราว (Kempul) และเกอน็อง (Kenong) ซึ่งรูปร่างเหมือนผอบ (ออกเสียงว่า ผะ - อบ) คือโลหะที่มีฝาปิดวางอยู่บนแท่น เป็นต้น ลักษณะการรวมวงของวงกาเมลัน แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่



ภาพที่ 6 วงกาเมลันบาหลี (Balinese Gamelan)

ที่มา : วรพจน์ มานะสมปอง, 15 มีนาคม 2562 ณ เกาะบาหลี สาธารณรัฐอินโดนีเซีย

ลักษณะการรวมวงของวงกาเมลัน แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1. กลุ่มเครื่องหนัก จะมีเสียงที่ค่อนข้างทุ้มและดัง ประกอบด้วย เกิมปุล และก็องอาเกิง (Kempul and Gong Ageng) เกอน็อง (Kenong) เกอตุ๊ (Ketuk) เกิมเปียง (Kempyang) โบนัง (Bonang) และซารอน (Saron) นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีประเภทกลองอีกหลายชนิด เช่น เกินดัง เกินดิง (Kendhang Kendhing) จิ๊บลอน (Ciblon) เกอตีปุง (Ketipung) และเบอดุ๊ก (Bedhug) เป็นต้น



ภาพที่ 7 นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ศึกษาและเรียนรู้วิธีการบรรเลงดนตรีกาเมลันบาหลี

ที่มา : วรพจน์ มานะสมปอง, 13 มีนาคม 2562 ณ เกาะบาหลี สาธารณรัฐอินโดนีเซีย

2. กลุ่มเครื่องเบา จะมีเสียงที่ค่อนข้างนุ่มนวลและเบา ประกอบด้วย กัมบัง (Gambang) ซูลิง (Suling) รีบับ (Rebab) เจอเลมปุง (Celempung) ซิเตอร์ (Siter) สเลินเติม (Slenthum) และเกินเดร์ (Gender) เป็นต้น



ภาพที่ 8 วงกาเมลันก็องเกอเด บาหลี

ที่มา : https://www.thoughtco.com/history-of-gamelan-195131

ทั้งนี้วงกาเมลัน (Gamelan Ensembles) เครื่องหนักที่มีเสียงดัง เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่นำไปใช้ประโคมในพิธีมงคลต่าง ๆ โดยใช้บรรเลงในเขตปริมณฑลของราชสำนัก เรียกว่า “เกอราตน (Keraton)” และตามสถานที่เป็นทางการทั่วไป รวมถึงเป็นวงที่ใช้ประโคมสำหรับการร่ายรำชั้นสูง และการแสดงหนังเงาของ วายัง กูลิต (Wayang Kulit) ในฉากที่เน้นความดุเดือดเร้าใจ ส่วนกลุ่มเครื่องเบาที่มีเสียงเบา จะใช้ประกอบการขับร้องเดี่ยวของนักร้อง การอ่านทำนองเสนาะที่เรียกว่า “มาจาปัต (Macapat)” ประกอบการบรรเลงเพลงเพื่อแสดงทักษะชั้นสูงและการแสดงหนังเงาในฉากที่เน้นความสงบหรือการบรรยายที่ต้องใช้สมาธิอย่างสูงในการฟัง ทำนองที่พวกเครื่องเบาเล่นจะเป็นทำนองที่ไพเราะสวยงาม ในขณะที่ทำนองของพวกเครื่องเสียงดังบรรเลงจะเป็นทำนองหลักและลงเสียงตกในส่วนที่สำคัญของเพลง

นอกจากการรวมวงในราชสำนักแล้ว รูปแบบการเล่นดนตรีของชาวบ้านทั่วไปก็มีการรวมวงที่หลากหลายเช่นกัน ข้อแตกต่างที่สำคัญประการหนึ่ง คือ วงกาเมลัน (Gamelan Ensembles) แบบชาวบ้าน จะไม่มีเครื่องดนตรีสำริดเป็นหลักแบบราชสำนัก แต่จะใช้วัสดุพื้นบ้านที่สำคัญ คือ ไม้ไผ่ (Bamboo) ซึ่งได้เข้ามาเป็นวัสดุพื้นบ้านที่ชาวบ้านนำมาใช้ประกอบเป็นเครื่องดนตรีจนกลายมาเป็นวัฒนธรรมที่เรียกว่า “Bamboo Culture” ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งของวิถีชีวิตในชนบทแถบเอเชียตะวันออก (Terry Miller and Andrew Shahriari, 2006, p. 144 - 145)

ลักษณะและรูปแบบวงดนตรีกาเมลันในเกาะชวา

1. วงดนตรีพื้นเมืองในชวากลาง ประกอบด้วย วงกาเมลันบุมบุง (Bumbung Gamelan) วงกาเมลันเจิมบลุง (Jemblung Gamelan) และวงกาเมลันกุมเบง (Gumbeng Gamelan)



ภาพที่ 9 วงกาเมลันบุมบุง

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=4OldhJOR0YU

2. วงดนตรีพื้นเมืองในชวาตะวันตก เขตชวาตะวันตกเป็นวัฒนธรรมดนตรีของชาวซุนดา (Sudanese Music) วงกาเมลันแบบซุนดา (Sudanese Gamelan) จะใช้เครื่องดนตรีของชวากลาง คือ ซารอน (Saron) กัมบัง (Gambang) โบนิง (Boning) เกินเดร์ (Gender) ฆ้องขนาดใหญ่ (Gong) หรือ ฆ้องเกิมปุล (Kempul) นอกจากนั้นยังใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีที่มีสายคล้ายจะเข้ (Zither) ที่เรียกว่า กาจาปี (Kacapi) ขลุ่ยซูลิง (Suling) ซอรีบับ (Rebub) และซอทำด้วยไม้ที่เรียกว่า ทาราวังซา (Tarawangsa)



ภาพที่ 10 วงกาเมลันซุนดา

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=WvrhGgHtHEg&t=129s

3. วงดนตรีพื้นเมืองในชวาตะวันออก เขตชวาตะวันออกมักเรียกรูปแบบของดนตรีราชสำนักว่า กาเมลัน ฮาลุส (Halus Gamelan) ซึ่งเป็นการรวมวงแบบเดียวกันกับวงดนตรีราชสำนักในชวากลาง และเรียกวงกาเมลันพื้นบ้านว่า กาเมลันกาซาร์ (Kaser Gamelan) วงดนตรีประเภทกาซาร์นี้แบ่งไปตามการละเล่นหรือการแสดงต่าง ๆ เช่น กาเมลันเรออก (Reog Gamelan) ใช้ประกอบการแสดงเรอ

อก ประกอบด้วย ปี่เซอลอมเปต (Selompret) อังกะลุง 2 ตับ และกลองหลากหลายชนิด คือ เกินดัง (Kendang) เตอร์บัง (Terbang) เกอตีปุง (Ketipung) เกอน็อง (Kenong) และเกอตุ๊ (Ketuk)



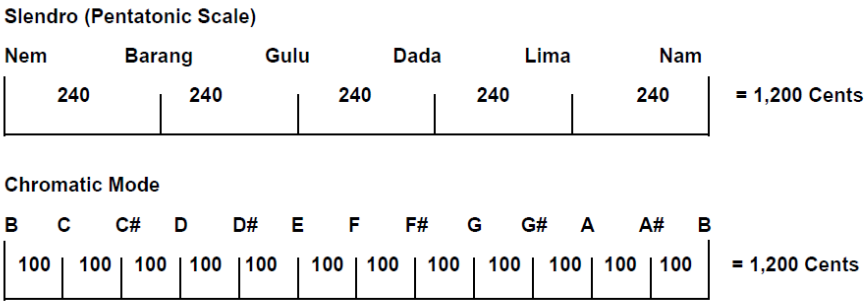
ภาพที่ 11 วงกาเมลันเรออก

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=qP4QOgU-ix8

ระบบเสียงของดนตรีกาเมลันในชวา

ระบบและโครงสร้างของดนตรีกาเมลัน เป็นกระบวนการที่มีความซับซ้อน ดนตรีกาเมลันในชวาจะใช้ระบบเสียง 2 ระบบ คือ ระบบ Slendro ที่มี 5 เสียง แต่ละเสียงมีระยะห่างเกือบเท่ากัน และการแบ่งช่วงอ็อกเทฟ (Octave) เป็น 7 เสียง คือ ระบบ Pelog ซึ่งแต่ละเสียงมีระยะห่างไม่เท่ากัน นอกจากนั้นยังมีระบบอื่น ๆ อีก เช่น Degung ใช้พิเศษเฉพาะในวงกาเมลันซุนดาหรือกาเมลันชวาตะวันตก ซึ่งมีความคล้ายกับระบบเสียง Ryukyuan ของญี่ปุ่น และ Madenda ซึ่งคล้ายกับระบบเสียง Hirajoshi ของญี่ปุ่นเช่นกัน

ระบบเสียง 5 เสียง หรือ บันไดเสียงแบบเพนทาโทนิก (Pentatonic Scale) วงกาเมลันแต่ละวงจะมีการตั้งระบบเสียงที่ไม่เท่ากัน เสียงแต่ละวงจะมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ซึ่งในแต่ละวงจะมีเครื่องคนตรี 2 ชุด ชุดแรกจะตั้งเสียงเป็นระบบ Slendro ส่วนอีกชุดหนึ่งตั้งเป็นระบบ Pelog วงกาเมลันบางวงจะตั้งระบบเสียงเครื่องดนตรีเป็นระบบใดระบบหนึ่งก็ได้เช่นกัน



ภาพที่ 12 การเปรียบเทียบระบบเสียงสเลนโดร (Slendro) กับระบบเสียงโครมาติก (Chromatic)

ที่มา : อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง, 2560.

สรุป

สาธารณรัฐอินโดนีเซีย เป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางด้านภูมิศาสตร์และเป็นหมู่เกาะที่ใหญ่ที่สุดในโลก และจากลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่มีความแตกต่างกัน จึงทำให้สาธารณรัฐอินโดนีเซียมีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ ศาสนา ความเป็นอยู่ และวิถีการดำรงชีวิต แต่สิ่งหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักลักษณ์และความเป็นอินโดนีเซียได้อย่างชัดเจน คือ ดนตรีกาเมลัน (Gamelan Music) ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากของสาธารณรัฐอินโดนีเซีย มีอัตลักษณ์ทั้งในด้านของเครื่องดนตรีและรูปแบบวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะความประณีตงดงามตามแบบวิถีชีวิตของชาวอินโดนีเซีย โดยเครื่องดนตรีของวงกาเมลันจะเป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากไม้ไผ่ หนังวัว และโดยเฉพาะ “โลหะสำริด” ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เกาะชวา สาธารณรัฐอินโดนีเซียเป็นดินแดนที่มีความเจริญในด้านการผลิตโลหะและนำมาเป็นเครื่องใช้ต่าง ๆ รวมทั้งเครื่องดนตรีด้วย ดังนั้น เครื่องดนตรีที่เป็นโลหะชนิดต่าง ๆ จึงเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงกาเมลัน ถึงแม้ว่าทุกวันนี้ โลกของเราจะมีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากมายและรวดเร็วสักเพียงใด แต่การบรรเลงดนตรีที่เป็นลักษณะของกระบวนการโลหกรรมสำริด คือ กาเมลัน ก็ยังสามารถครองหัวใจประชาชนชาวอินโดนีเซียและประชาชนทั่วโลกไว้ได้เป็นอย่างดี เป็นเพราะการตระหนักและเล็งเห็นถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมของชาวอินโดนีเซีย จึงทำให้ดนตรีกาเมลันยังสามารถดำรงอยู่อย่างงดงามและยังคงสืบทอดต่อไปได้อย่างยั่งยืนยาวนาน

รายการอ้างอิง

ภูวดล ทรงประเสริฐ. (2539). **อินโดนีเซีย : อดีตและปัจจุบัน.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง. (2560). **กาเมลัน : วงดนตรีประจำชาติของอินโดนีเซีย.** วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ 19, 1 : 26 - 35.

Terry E.Miller and Andrew Shahriari. (2006). **World Music A Global Journey.** New York: Taylor & Francis Group, LLC.

<u>สื่ออิเล็กทรอนิกส์</u>

จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ. (16 เมษายน 2562). **ดนตรีอินโดนีเซีย (Music of Indonesia).** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://sites.google.com/site/mrjisclassroom/non---western-music/dntri-xindoniseiy-music-of-indonesia

ธอทโค. (16 เมษายน 2562). **วงกาเมลันกลุ่มเครื่องเบา.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https:// www.thoughtco.com/history-of-gamelan-195131

โพสต์ทูเดย์. (16 เมษายน 2562). **กลุ่มชนที่ประกอบอาชีพเพาะปลูกในสาธารณรัฐอินโดนีเซีย.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.posttoday.com/aec/trade/539735

ยูทูป. (16 เมษายน 2562). **วงกาเมลันเรออก.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=qP4QOgU-ix8

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (16 เมษายน 2562). **ยุคโลหะ.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://th.wikipedia.org/wiki/ยุคโลหะ

เวิลด์เพรส. (16 เมษายน 2562). **วงกาเมลันบุมบุง.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=4OldhJOR0YU

ศูนย์ข้อมูลข่าวสารอาเซียน กรมประชาสัมพันธ์. (16 เมษายน 2562). **กลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลามในสาธารณรัฐอินโดนีเซีย.** [ออนไลน์]. khttp://www.aseanthai.net/mobile_detail.php?cid=49&nid=2850

อัคชั่นซิป. (16 เมษายน 2562). **กาเมิล (Gamel).** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.auctionzip.com/ auction-lot/A-large-Indonesian-gong-on-a-stand_AFB46B6835/

เอ็มเอฟเอสเอ็ม. (16 เมษายน 2562). **วงกาเมลันซุนดา.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://www.youtube.com/watch?v=WvrhGgHtHEg&t=129s

โอเคเนชั่น. (16 เมษายน 2562). **“สำริด” จากเครื่องมือเครื่องใช้สู่งานศิลปะ โลหะเริ่มแรกแห่งอารยธรรม.**[ออนไลน์]. http://oknation.nationtv.tv/blog/voranai/2007/10/25

ประวัติและพัฒนาการของลูกหมด

HISTORY AND DEVELOPMENT OF LOOK - MOD

สุตาภัทร พัวสวัสดีเทพ[*], จตุพร สีม่วง[**], พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์[***]

Sutapat Puasawasdeethep[*], Jatupron Seemuang[**], Pornprapit Phoasavadi[***]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของลูกหมด จากการค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ พบว่า ลูกเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พร้อมกับการนำวงปี่พาทย์เสภาเข้ามาบรรเลงประกอบเสภา เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงมีพระราชดำริว่า คนขับเสภานั้นมีความเหน็ดเหนื่อยเนื่องจากต้องขับเสภาและขยับกรับไปด้วย จึงโปรดเกล้าฯ ให้จัดวงปี่พาทย์เข้าประกอบเป็นอุปกรณ์การจัดเสภา เพื่อให้ผู้ขับเสภาได้พัก และในการบรรเลงปี่พาทย์นั้นจะต้องจบลงด้วยลูกหมด เพื่อเป็นการให้เสียงแก่ผู้ร้องด้วย ลูกหมดจึงต้องจบด้วยเสียงรองยอดเสมอ นอกจากนี้ลูกหมดมีพัฒนาการเรื่อยมาจากลูกหมดไทย กลายเป็นลูกหมดสำเนียงภาษาต่าง ๆ ตามแต่เพลงอันเป็นแม่บท เช่น เพลงแขกขาว เถา จบด้วยลูกหมดสำเนียงแขก เป็นต้น

คำสำคัญ: ลูกหมด, ประวัติ, พัฒนาการ

Abstract

This academic article aims to study the history and development of Look – Mod from researching documents and related research and scholars interviewing. After analyzing the data, the researcher found that Look – Mod occurred during the reign of King Rama 2 of Rattanakosin period along with bringing The Pi Phat Sepa Band to play accompanying The Sepa. In The Pi Phat Sepa Band play, it must end with the Look – Mod. In order to give a signal to the singer for sing the next song, so Look - Mod must end with the note of D. In addition, Look – Mod have developed continuously from Thai Look – Mod to variety accent melody.

Key words: Look – Mod , History , Development

[*], [**] คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.
[***] คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

บทนำ

ลูกหมด คือเพลงไทยที่มีลักษณะเป็นเพลงสั้น ๆ จังหวะเร็ว บรรเลงต่อท้ายเพลงสามชั้นเป็นต้น แสดงว่าจบการบรรเลงชุดนั้น ๆ เรียกว่าลูกหมด คือจบหรือหมดไปชุดหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 1028) ซึ่งใช้กันมาต่อเนื่องยาวนานในสังคมดนตรีไทยจนกลายเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่สำคัญอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการจบเพลงอย่างสมบูรณ์ แต่ด้วยความที่เป็นเพียงทำนองสั้น ๆ บรรเลงต่อท้ายเพลงเพื่อลงจบเท่านั้น จึงทำให้ไม่เป็นที่สนใจในการศึกษาค้นคว้าถึงประวัติและพัฒนาการ ซึ่งเมื่อมองลึกลงไปพบว่าลูกหมดมีพัฒนาการมาโดยตลอด เริ่มจากลูกหมดไทย หรือลูกหมดสามัญ ที่ใช้ในการบรรเลงต่อท้ายเพลงสามชั้น และเพลงเถา เพื่อลงจบ เมื่อมาถึงยุคที่เพลงภาษาเฟื่องฟู นักประพันธ์ก็ได้คิดสร้างสรรค์ทำนองลูกหมดให้กลมกลืนไปกับเพลงนั้น ๆ เช่น เพลงแขกขาว เถา จบด้วยลูกหมดสำเนียงแขก เพลงขอมทรงเครื่อง จบด้วยลูกหมดสำเนียงเขมร เพลงราตรีประดับดาว จบด้วยลูกหมดสำเนียงมอญ เพลงแม่บทมีสำเนียงใดก็มักจะจบด้วยลูกหมดสำเนียงนั้น แต่ลูกหมดทุก ๆ สำเนียงจะต้องจบลงเสียงสุดท้ายด้วยเสียงรองยอด ซึ่งสามารถเทียบได้กับเสียง “เร” ของดนตรีสากล ซึ่งเป็นเสียงที่สำคัญที่สุดของนักร้องเพลงไทยที่จะต้องยึดถือ ลูกหมดนอกจากจะบอกให้รู้ว่าเพลงจบแล้ว ยังสามารถเป็นหลักให้นักร้องตั้งเสียงร้องเพลงต่อ ๆ ไปได้โดยไม่ผิดเพี้ยน (มนตรี ตราโมท, 2487: 41)

ลูกหมดมีประวัติและพัฒนาการจากอดีตในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 มาจนถึงปัจจุบันเป็นระยะเวลายาวนานกว่าร้อยปี จึงมีมากมายหลากหลายรูปแบบ ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงทำนองสั้น ๆ แต่เปี่ยมไปด้วยความหมายอันลึกซึ้ง แสดงให้เห็นถึงความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของนักประพันธ์เพลง จึงทำให้ผู้เขียนเกิดความสนใจศึกษาค้นคว้าในหัวข้อนี้ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าในทั้งในมิติของดนตรีวิทยา และมิติของสังคมวัฒนธรรม โดยใช้ความรู้ ประสบการณ์จากการศึกษาดนตรีไทย ตลอดจนถึงการสัมภาษณ์อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยเพื่อนำความรู้จากการศึกษาค้นคว้าเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่สนใจต่อไป

ประวัติความเป็นมาของลูกหมด

ลูกหมด มีกำเนิดมาพร้อม ๆ กับเพลงประเภทเสภา และมีวิวัฒนาการเรื่อยมา ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ว่า การขับเสภาในสมัยก่อนรัชกาลที่ 2 ไม่มีปี่พาทย์รับ ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ นอกจากคนขับขยับกรับเท่านั้น ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยท่านทรงโปรดฟังการขับเสภาเป็นอย่างยิ่งและทรงมีพระราชดำริเห็นว่า คนขับเสภานั้นมีความเหน็ดเหนื่อยเนื่องจากต้องขับเสภาและขยับกรับไปด้วย จึงโปรดเกล้าฯ ให้จัดวงปี่พาทย์เข้าประกอบเป็นอุปกรณ์การจัดเสภา และถือเป็นแบบฉบับมาจนทุกวันนี้ หลักฐานในเรื่องนี้อยู่ในคำไหว้ครูเสภา ตามประเพณีผู้แต่งเสภาจะต้องแต่งคำไหว้ครูขึ้นต้นก่อนโดยไหว้พระรัตนตรัย ไหว้บิดามารดา ครูบาอาจารย์ ถวายพระพรพระมหากษัตริย์ แล้วจึงขับเข้าเรื่อง การไหว้ครูจะไหว้ครูบุคคลโดยอ้างชื่อครูที่เป็นมนุษย์ทั้งสิ้น ดังที่ปรากฏในคำไหว้ครูบทหนึ่ง ซึ่งแต่งในสมัยรัชกาลที่ 2 มีว่า

“เมื่อครั้งจอมนรินทร์แผ่นดินลับ เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่
ครั้นมาถึงพระองค์ผู้ทรงชัย จึงเกิดมีขึ้นในอยุธยา”

(มนตรี ตราโมท, 2533: 10-11)

แบบแผนการบรรเลงเสภาก็พัฒนาจาก “เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่” เกิดมีปี่พาทย์รับเข้าไปรับส่งร้อง จนเป็นแบบสืบต่อมา ตั้งแต่โหมโรงเสภา จนถึงเพลงประเภทลำลา รวมทั้งการปรับปรุงเปิงมางเป็นกลองสองหน้าใช้ในวงปี่พาทย์เสภา (พิชิต ชัยเสรี, 2542: 90)

ก่อนการขับเสภา ปี่พาทย์จะต้องทำการโหมโรง และจบลงด้วยเพลงวา แล้วผู้ขับเสภาจึงเริ่มขับไหว้ครูและดำเนินเรื่องต่อไป การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบเสภาต้องโหมโรงอยู่เป็นเวลานานกว่าจะถึงเพลงวาเป็นการเสียเวลา ถ้าเป็นการขับเสภาถวายพระมหากษัตริย์ ท่านจะทรงรำคาญเวลาที่รอการโหมโรงนี้มาก จึงโปรดเกล้าฯ ให้รวบรัดตัดความบรรเลงแต่งเพลง “วา” เป็นโหมโรงแต่เพลงเดียว ถือเป็นประเพณีสืบมา แต่ความเป็นศิลปิน ถ้าหากต้องทำสิ่งใดซ้ำซาก โดยไม่มีการรเปลี่ยนแปลง ก็ย่อมที่จะเกิดความเบื่อหน่าย จึงมีผู้คิดประดิษฐ์เพลงอื่นที่มีจังหวะหน้าทับประเภทเดียวกับเพลงวามาบรรเลงแทน เมื่อจะลงจบให้เสภาขับ จึงนำทำนองวิธีจบของเพลงวาไปใช้ต่อท้ายเวลาลงจบ (มนตรี ตราโมท, 2540: 36)

ทำนองของท้ายวา

- มˍ รˍ ท	- ล - รˍ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร

(ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

การลงจบด้วยเสียง “เร” ล่าง เช่นนี้ไม่ได้เป็นเพียงประเพณีการบรรเลงเท่านั้น แต่เป็นการให้เสียงคนขับเสภาและให้เสียงคนร้องด้วย เพราะคนขับเสภาและคนร้องส่วนมากจะต้องไปเคาะที่ลูกรองยอดระนาด ถ้าเทียบกับดนตรีสากลก็ตรงกับเสียง “เร” บน เมื่อคนขับเสภาได้ฟังเสียงลงจบด้วยเสียง “เร” ล่าง ก็คิดพลิกกลับไปจับเสียง “เร” บน อันเป็นเสียงคู่ 8 สามารถทำให้สามารถขับได้เลยโดยไม่ต้องไปเคาะลูกรองยอดของระนาด นับว่าเป็นการให้เสียงทางวิชาการ

(มนตรี ตราโมท, 2533: 11)

เคล็ดลับของเพลงปี่พาทย์เสภาในการบรรเลงประกอบเพลงเสภา ยังมีอีกอย่างหนึ่ง ตามธรรมดาแล้ว คนขับเสภา หรือนักร้องที่ควรค่าแก่การยกย่องสรรเสริญ ต้องร้องเพลงทุกเพลงได้ถูกต้องตรงระดับเสียงของเครื่องดนตรี โดยไม่ต้องเคาะเสียงดนตรีให้ฟังก่อน แต่ในการเอื้อเฟื้อของอาจารย์ทางดนตรีไทยได้หาวิธีบอกเสียงให้ผู้ร้องทราบไว้สำเร็จแล้วโดยใช้หลักวิชาเป็นเครื่องประกอบ คือ

1. เพลงโหมโรงของโบราณจะต้องจบลงตรงเสียงอันเป็นคู่ 8 (Octave) กับเสียงลูกรองยอดของระนาดเอก หรือฆ้องวงใหญ่

2. เพลงที่รับจากร้องส่งทุกเพลงต้องออกลูกหมด และลูกหมดทุกชนิดก็จบลงตรงเสียงลูกรองยอดของระนาดเอก หรือฆ้องวงใหญ่เช่นเดียวกัน (มนตรี ตราโมท, 2540: 38 - 41)

ลูกรองยอดของระนาดเอก หรือฆ้องวงใหญ่ เทียบได้กับเสียงเร (หรือ D) ของสากล เสียงนี้นักร้องจะต้องจดจำไว้ให้แม่นยำ แล้วนำมาพิจารณาต่อว่า เพลงที่จะร้องนั้นเสียง “รองยอด” นี้เป็นขั้นที่เท่าใดของเพลง ถ้าเพลงนั้นเป็นเพลงที่มีเสียงกรวด คือ เสียงปกติของทางเสภา เสียงรองยอดนี้ก็จะเป็นขั้นที่ 2 (Supertonic) และเมื่อรู้ว่าเสียงรองยอดนี้เป็นขั้นที่ 2 แล้ว เพลงที่จะร้องมีทำนองขึ้นด้วยเสียงใด ก็เลื่อนลดเอาตามลักษณะของเพลง เช่น เพลงพม่าห้าท่อน เพลงแขกลพบุรี ก็ขึ้นร้องด้วยเสียงรองยอดนั่นเอง เพลงสี่บท เพลงทยอยนอก ก็ร้องขึ้นด้วยเสียงสูงจากรองยอดขึ้นไป 1 เสียง แล้วแต่ว่าเพลงใดจะขึ้นต้นด้วยขั้นเสียงอะไร และถ้าเป็นเพลงจำพวกที่มีเสียงลด เช่น เพลงแขกมอญ เพลงสุดสงวน เพลงนางครวญ เพลงสุรินทราหู เหล่านี้เสียงรองยอดก็กลายเป็นเสียงขั้นที่ 3 (Mediant) หรือถ้าเป็นเพลงจำพวกที่เลื่อนขึ้นไปเป็นเสียงกลาง เช่น เพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมร เสียงรองยอดนั้นก็จะกลายเป็นเสียงขั้นที่ 1 (Tonic) และถ้าเป็นเพลงจำพวกเสียงเขมรเสียงรองยอดก็เป็นขั้นที่ 6 (Submediant) นักร้องต้องรู้จักหลักเกณฑ์ของเสียงเพลงต่าง ๆ และรู้ว่าเสียงที่จะขึ้นต้นร้องนั้น จะต้องร้องด้วยเสียงขั้นไหน แล้วก็คิดเลื่อนลดจากเสียงรองยอดนั้นเอาตามส่วนสัดของเพลง ในการที่จะให้คนร้องรู้ว่าเสียง “รองยอด” นี้สูงต่ำแค่ไหนนั้น ทางปฏิบัติของดนตรีได้วางกฎเกณฑ์ให้เป็นการเอื้อต่อคนร้องที่จะรู้ระดับของเสียงนี้ไว้โดยสมบูรณ์ นอกจากคนร้องจะไม่รู้จักสังเกตหรือจดจำเสียงนั้นไว้ให้ดีเท่านั้น ถ้าคนร้องเป็นผู้ที่รู้จักสังเกตและจดจำเสียงไว้ได้แม่นยำแล้ว จะร้องได้โดยไม่ผิดเสียงเลย เสียงที่ดนตรีแสดงให้รู้ว่ารองยอดมีเสียงสูงต่ำเพียงไหนนั้น มีบอกไว้หลายระยะ เริ่มต้นตั้งแต่เพลงโหมโรง เพลงโหมโรงในที่นี้ ไม่หมายถึงการโหมโรงกลองที่เรียกว่าโหมโรงเย็นโหมโรงเช้าเหล่านั้น แต่หมายถึงโหมโรงเสภา ก่อนที่จะเริ่มขับเสภาหรือมีการร้องส่งอย่างสามัญ ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงโหมโรงเสภาก่อน หรือจะร้องส่งตามปรกติซึ่งไม่มีขับเสภา ก็ต้องบรรเลงเพลงโหมโรงด้วยเพลงอย่างเดียวกัน เพลงที่บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงนี้ มักเป็นเพลงจำพวกสามชั้น และโดยมากมีเพลงต่อท้ายอีกเพลงหนึ่ง เพลงที่นำมาบรรเลงโหมโรงจะเป็นเพลงอะไรก็ได้ไม่สำคัญ สิ่งสำคัญที่เกี่ยวแก่คนร้องนั้นอยู่ที่ตอนลงจบ การลงจบของเพลงโหมโรงนี้ โบราณาจารย์ได้วางทำนองไว้ตายตัวทีเดียว ว่าจะต้องลงจบด้วยทำนองที่บังคับไว้แล้วเท่านั้น ซึ่งทำนองที่ว่านี้ก็คือท้ายวาดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น และประโยคที่เป็นทำนองลงจบนี้ จะสิ้นสุดตรงเสียงซึ่งเป็นคู่ 8 (Octave) กับเสียงรองยอด อันถือได้ว่าเป็นเสียงเดียวกัน เมื่อคนร้องสำเหนียกเสียงนี้ไว้ได้ก็ไม่มีปัญหาที่จะร้องไม่ถูกเสียง ทีนี้ถึงตอนที่ร้องไปแล้ว และปี่พาทย์บรรเลงรับต่อไป ปี่พาทย์ก็ยังติดตามคอยแสดงเสียงรองยอดนี้ให้รู้อยู่ตลอดทุก ๆ ขณะที่จบเพลง การแสดงเสียงรองยอดของปี่พาทย์ในตอนนี้อยู่ที่ “ลูกหมด” การบรรเลงเสภาก็ดี บรรเลงรับร้องอย่างสามัญก็ดี เมื่อจบเพลงนั้น ๆ ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงในจังหวะเร็ว ๆ สั้น ๆ ต่อท้าย เรียกว่า “ลูกหมด” ทุกเพลง (มนตรี ตราโมท, 2538: 118 – 119)

ประวัติความเป็นมาของการการประดิษฐ์ทำนองลูกหมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งท่านให้ความเห็นไว้ดังนี้

> “เมื่อนำวงปี่พาทย์เข้ามาบรรเลงรับการร้องส่งเพลงเสภา ในตอนท้ายของเพลงที่บรรเลงรับจากการร้อง จะต้องมีทำนองแสดงการจบเพื่อบอกระดับเสียงให้กับผู้ขับร้องได้ยึดเสียง (เร) ในการขับร้องเพลงต่อไป สันนิษฐานว่าผู้รอบรู้ทางดุริยางคศิลป์อันมี พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางค์กูร) นายสิน ศิลปบรรเลง นายทั่ง สุนทรวาทิน และนายเพ็ง (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นอาทิ ได้คิดทำนองสั้น ๆ หมายถึงการจบ ทำนองที่กล่าวนี้จึงเรียกว่า “ลูกหมด” จึงเป็นไปตามที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 2 เกิดวงปี่พาทย์เสภา มีการร้องส่งเพลงหน้าพาทย์บ้าง อัตราสองชั้นบ้าง เมื่อปี่พาทย์บรรเลงรับจากการร้องส่งเสภา ในตอนท้ายของเพลงนั้น ๆ จะต้องลงจบด้วยทำนอง “ลูกหมด”ทุกครั้งไป ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 บทเพลงได้พัฒนาเป็นอัตราสามชั้น ทำนอง “ลูกหมด” ก็เป็นที่นิยมแต่นั้นมา”
>
> (ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

พัฒนาการของลูกหมด

หลังจากที่ลูกหมดได้เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับวงปี่พาทย์เสภาแล้ว การดนตรีไทยก็ได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นตามลำดับ เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินให้การสนับสนุนเป็นอย่างดี บทเพลงไทยได้รับการพัฒนาเป็นอัตราสามชั้น โดยพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) สมัญญาว่าเจ้าแห่งเพลงสามชั้นของยุคนี้ ได้ประพันธ์เพลงอัตราสามชั้นไว้หลายเพลง เช่น เพลงถอนสมอ เพลงพม่าห้าท่อน เพลงเขมรใหญ่ เพลงทองย่อน เป็นต้น อย่างไรก็ตามเมื่อบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งในอัตราสามชั้นแล้ว ก็จะต้องจบด้วยทำนองลูกหมดอันเป็นการสืบทอดประเพณีการบรรเลงเพลงเสภาแต่ครั้งก่อน เช่นเดียวกันเมื่อเกิดเพลงเถาขึ้น ลูกหมดก็ถูกนำไปใช้บรรเลงต่อท้ายเพลง เพื่อให้เพลงจบลงอย่างสมบูรณ์

เพลงออกภาษาใช้บรรเลงอยู่ในกลุ่มเพลงเสภา คือ เมื่อมีการบรรเลงเพลงเสภา โดยเริ่มที่โหมโรงเสภา แล้วบรรเลงกลุ่มเพลงบังคับ คือ เพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หางยาว เพลงสี่บท เพลงบุหลันแล้ว ต่อจากนั้นจะเป็นการบรรเลงอิสระ แล้วลงเพลงลา ช่วงบรรเลงอิสระนี้ วงใดมีลูกเล่นก็จะมาบรรเลงอวดฝีมือกัน ช่วงนี้ก็มักเป็นการบรรเลงออกภาษา คือการนำเพลงที่มีภาษาต่าง ๆ มาบรรเลงต่ออย่างสนุกสนาน ทั้งยังเป็นการอวดไหวพริบ ภูมิปัญญาและความคิดอ่าน ซึ่งเรียกว่าลูกเล่น ลูกเล่นนั้นเป็นของพิเศษของแต่ละวง ว่าวงดนตรีนั้น ๆ เตรียมการฝึกซ้อมลูกทีมกันมาอย่างไร จึงเป็นเครื่องตัดสินฝีมือของวงดนตรีให้รู้แพ้ รู้ชนะโดยเด็ดขาดได้ด้วย

ในการบรรเลงประชันเพลงเสภานั้น นอกจากจะใช้เพลงออกภาษาเป็นเครื่องตัดสินฝีมือของแต่ละวงดนตรี และเป็นการท้าทายคู่ต่อสู่กันแล้ว ผลพลอยได้ของการออกภาษานั้นก็คือความสนุกสนานทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟัง เพราะช่วงออกภาษาจะมีจังหวะกระชั้นชิด และบรรเลงค่อนข้างเร็ว

(มธุรส จินตนะพันธ์, 2539: 12)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ทรงมีพระวินิจฉัยเกี่ยวกับเรื่องเพลงภาษา เพลงลูกหมด ดังทรงมีลายพระหัตถ์ถึงสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพดังต่อไปนี้

> “คราวนี้จะกราบทูลถวายด้วยเรื่องลูกหมด ลูกหมดเป็นภาษาปี่พาทย์ และคำนั้นใช้แต่ปี่พาทย์รับเสภาอย่างเดียวเพราะว่าเพลงต่าง ๆ ย่อมหมดลงในลูกต่าง ๆ ปี่พาทย์เขาก็ทำเสริมลากไปให้หมดที่ลูกรองยอด ลูกที่เสริมเข้านั้นแหละเรียกว่าลูกหมด เพื่อให้เป็นที่สังเกตแก่คนขับเสภาให้ขับต่อไปในเสียงที่หมดลงนั้น เพราะเมื่อจะส่งลำอื่นอีกต่อไปจะได้ไม่หลงเสียงผิดลูกไป ลูกหมดนั้นทำบ่อย ๆ หลายเพลงเข้าก็เบื่อหู พวกปี่พาทย์เขาก็ยักย้ายทำเป็นลูกขัดต่าง ๆ เสริมเข้าไปอีกแต่ก็คงหมดในลูกรองยอดนั้นเหมือนกัน ทีหลังเลิกลูกขัดทำเป็นภาษาต่าง ๆ แต่ที่สุดก็ต้องทำลูกหมดซ้ำอีก เพราะเพลงภาษาต่าง ๆ ก็ไปสุดลงในลูกต่าง ๆ เหมือนกัน ลางคนพูดประชดว่า “ลูกต่อ” ก็มี ในการออกภาษาต่าง ๆ นั้น ฟังแปลกหูดี เพราะผิดไปจากเพลงไทยมาก จึงเป็นที่พึงใจแก่คนทั่วไป ลางทียี่เกแกจะจำอย่างเอาการออกภาษาของปี่พาทย์เสภานั้นเองไปเล่น เพื่อให้ถูกใจคนดูก็เป็นได้ เหตุใดจึงเป็นไปดังนั้น ด้วยเหตุจำได้เป็นแน่ว่าปี่พาทย์รับเสภาทำออกภาษาต่าง ๆ ก่อนที่ยี่เกเกิดขึ้น ที่เกิดเล่นเรื่องเรียกว่าลูกหมดกันขึ้นนั้น”
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์, 2505: 22)

เพลงภาษาที่นักประพันธ์ได้แต่งเลียนสำเนียงของชนชาติต่าง ๆ ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายนั้น ส่วนมากมีเพียงอัตราสองชั้น และชั้นเดียวเท่านั้น เพื่อให้ทราบว่าเพลงใดมีสำเนียงใดผู้ประพันธ์จึงตั้งชื่อเพลงตามสำเนียงของชาตินั้น ๆ เช่น เพลงเขมรพวง เพลงพม่าห้าท่อน เพลงมอญดูดาว เป็นต้น ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 นิยมการแต่งเพลงขึ้นเป็นอัตราสามชั้น นักประพันธ์จึงได้นำเพลงภาษามาแต่งขึ้นเป็นอัตราสามชั้นไปด้วย และนิยมแต่งกันจนครบเป็นเถา ภายหลังจากที่เกิดเพลงเถาเพลงแรกขึ้นมาและได้รับความนิยม นักประพันธ์เพลงจึงได้ประดิษฐ์คิดค้นเพิ่มเติมจากเพลงสามชั้น ตัดทอนลงเป็นอัตราสองชั้น และชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถามากขึ้น จึงทำให้ทำนองลูกหมดมีบทบาทสำคัญกับการบรรเลงเพลงประเภทเสภาอย่างต่อเนื่องและแพร่หลายเป็นที่นิยมในวงการดนตรี ซึ่งผู้เขียนขอนำทำนองลูกหมดในแต่ละสำเนียงภาษามาแสดงเป็นตัวอย่าง ดังนี้

<u>ลูกหมดสำเนียงไทย</u>

แบบที่ 1

- ฟ ซ ล	- ด ำ - ร ำ	- ม ำ - ร ำ	- ด ำ - ล	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ด ำ ด ำ	- - ร ำ ร ำ
- ล ด ำ ร ำ	ด ำ ล ด ำ ร ำ	ด ำ ล ด ำ ร ำ	ด ำ ร ำ - -	ม ำ ร ำ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ล ำ ซ	ด ำ ล ำ ซ ม	ล ำ ซ ม ร
- - ซ ร	ม ซ ม ซ	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ด ำ ซ	ล ด ำ ล ด ำ	- - ซ ล	ด ำ ร ำ ด ำ ร ำ

แบบที่ 2

- - ซ ซ	- - ล ล	- - ด ์ ด ์	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ด ์ ด ์	- - ร ์ ร ์
- - ม ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ซ	- - ด ์ ล	ซ ม ซ ร	- ร ม ซ	- ม ซ ล	- ซ ล ด ์	- ล ด ์ ร ์

แบบที่ 3

- - ซ ซ	- - ล ล	- - ด ์ ด ์	- - ร ์ ร ์	- - ม ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ซ	- - ด ์ ล	ซ ม ซ ร
- ร ม ซ	- ม ซ ล	- ซ ล ด ์	- ล ด ์ ร ์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

แบบที่ 4

- ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ร ์
ร ์ ด ์ ม ์ ร ์	ม ์ ด ์ ร ์ ล	ด ์ ล ร ์ ด ์	ร ์ ล ด ์ ซ	ล ซ ด ์ ล	ด ์ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
- - ม ซ	ม ร ม ร	- - ม ซ	ม ร ม ร	- - ม ซ	ม ล ม ซ	ม ล ม ซ	ม ร ม ร
- ล ซ ม	- ซ ม ร	- ม ร ด	- ร ด ล̣	- ด ล ซ̣	- ร ด ล	- ม ร ด	- ซ ม ร
- - ม ซ	ม ร ม ร	- - ม ซ	ม ร ม ร	- - ม ซ	ม ล ม ซ	ม ล ม ซ	ม ร ม ร
- ล ซ ม	- ซ ม ร	- ม ร ด	- ร ด ล̣	- ร ม ซ	- ม ซ ล	- ซ ล ด ์	- ล ด ์ ร ์

แบบที่ 5

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

แบบที่ 6

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

(ฐิระพล น้อยนิตย์, 2551: 1-4)

<u>ลูกหมดสำเนียงเขมร</u>

ลูกหมดเพลงขอมเงิน เถา

- - ร ร	ฟ ร ด ล	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	- - ร ร	ฟ ร ด ล	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร
- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	- - ซ ท	ร ท ล ซ	- - ร ซ	ล ท ด ร

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 234)

ลูกหมดเพลงขอมทรงเครื่อง เถา

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

(สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์, 2544: 16)

ลูกหมดเพลงเขมรโพธิสัตว์ เถา

ฟ ฟ ฟ ฟ	- ร - ร	ด ด ด ด	- ล - ล	ซ ซ ซ ซ	- ล - ล	ด ด ด ด	- ร - ร
- - - -	- - - -	ด ด ล ด	ล ซ ฟ ร	- ร - ร	ฟ ซ ล ด	ล ร ล ด	ล ซ ฟ ร
- - - -	- - - -	ด ด ล ด	ล ซ ฟ ร	- ร - ร	ฟ ซ ล ด	ล ร ล ด	ล ซ ฟ ร
ฟ ฟ ฟ ฟ	- ร - ร	ด ด ด ด	- ล - ล	ซ ซ ซ ซ	- ล - ล	ด ด ด ด	- ร - ร
- - ซ ล	ด ร ด ร	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- ร ฟ ซ	- ด ร ฟ	- ล ด ร
- - ซ ล	ด ร ด ร	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- ซ ล ท	- ล ท ด	- ท ด ร

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 231)

ลูกหมดเพลงเขมรลอออองค์ เถา

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

(สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์, 2544: 13)

ลูกหมดเพลงเขมรปากท่อ เถา

- - ล ล	- ล - ล	ด ร ด ฟ	- ซ - ล	- ฟ ซ ล	ด ซ - ล	ซ ล ด ร	ฟ ด - ร
- - ฟ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ร	ด ล ด ล	- - ด ล	- - ด ล	- - ซ ล	ด ร ด ร
- - ล ฟ	ซ ล ซ ล	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ	- - ฟ ด	ร ฟ ร ฟ	- - ซ ล	ด ร ด ร
- - ล ฟ	ซ ล ซ ล	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- ซ ล ท	- ล ท ด	- ท ด ร

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 236)

ลูกหมดเพลงเขมรพวง เถา

- - รำ รำ	ฟำ รำ ดำ ล	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	- - รำ รำ	ฟำ รำ ดำ ล	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร
- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	- - ซ ซ	ล ซ ฟ ร	- ท ล ท	รำ ซ - ซ	- ซ ล ท	ดำ รำ - รำ

(สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์, 2545: 34)

ลูกหมดเพลงไส้พระจันทร์ เถา (อ.ฐิระพล น้อยนิตย์)

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

(ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

<u>ลูกหมดสำเนียงแขก</u>

ลูกหมดเพลงแขกกุลิต เถา (ของเก่า)

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

(ฐิระพล น้อยนิตย์. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

ลูกหมดเพลงแขกกุลิต เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 116)

ลูกหมดเพลงแขกต่อยหม้อ เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 109)

ลูกหมดเพลงแขกขาว เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 112)

ลูกหมดเพลงแขกดาตัง เถา

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

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 247)

ลูกหมดเพลงแขกแดง เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 243)

ลูกหมดเพลงแขกเล่นกล เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 245)

ลูกหมดเพลงสดายง เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 242)

<u>ลูกหมดสำเนียงจีน</u>

ลูกหมดเพลงจีนเลือกคู่ เถา

- - ล ซ	ล ซ ล ม	ซ ม ซ ร	ม ร ม ด	ร ด ร ล	ด ล ด ซ	ล ซ ล ม	ซ ม ซ ร
- - ม ร	ม ร ม ซ	ล ซ ม ซ	ล ซ ด ล	ซ ล ด ซ	ด ร ด ล	ด ล ร ด	ร ด ม ร

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 101)

ลูกหมดเพลงตังเหล็ง เถา (อ.ฐิระพล น้อยนิตย์)

- - - -	- มฺ มฺ มฺ	- ซฺ - -	- ดฺ - รฺ	- ล ซ ฟ	- ซ - ล	- ดฺ - ด	- ม - ร
- - - -	- มฺ มฺ มฺ	- ซฺ - -	- ดฺ - รฺ	- ล ซ ฟ	- ซ - ล	- ดฺ - ด	- ม - ร
- - - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - ร	ม ร ด ร	- - - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - ร	ม ร ด ร
- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม ม ม	- ร - ม	- ซ - ลฺ	- ด - ร

(ฐิระพล น้อยนิตย์. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

ลูกหมดเพลงแป๊ะ เถา (อ.เฉลิม บัวทั่ง)

- ซ ล ด	ร ด ล ซ	- - ด ล	ซ ม ซ ร	- ม ซ ล	ด ซ - ล	ซ ล ด ร	ม ด - ร
- - - ซ	ม ซ ม ร	ด ล ด ซ	- ล - ซ	- ม - ซ	ล ด - ล	- ม ซ ม	ซ ล ด ร

(บุญช่วย โสวัตร. สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2563)

ลูกหมดสำเนียงญวน

ลูกหมดเพลงญวนเกษม เถา (อ.ฐิระพล น้อยนิตย์)

- - - -	- ร ร ร	- ฟ - -	- ล - ร	- ด ด ด	- ล - ซ	- ล - ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- ล - -	- ร - -	- ด - ฟ	- ล ล ล	- ด - ร	- ฟ - -	- ด - ร
- - - -	- ร ร ร	- ฟ - -	- ล - ร	- ด ด ด	- ล - ซ	- ล - ซ	ล ซ ฟ ร
- - - -	- ล - -	- ร - -	- ด - ฟ	- ร ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- ซ ล ด	- ล ด ร

(ฐิระพล น้อยนิตย์. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

ลูกหมดสำเนียงพม่า

ลูกหมดเพลงตะเลงลำพอง เถา (อ.ฐิระพล น้อยนิตย์)

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

(ฐิระพล น้อยนิตย์. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563)

ลูกหมดเพลงพม่ารำขวาน เถา

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

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 309)

ลูกหมดเพลงพม่าเห่ เถา

- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ซ - ซ	- ล - ล	- ด - ด	- ร - ร
ซ ล ด ร	ด ล ด ร	ม ร ด ล	ด ซ - -	- ม - ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ด ร - ร

(สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์, 2544: 8)

ลูกหมดสำเนียงมอญ

ลูกหมดเพลงราตรีประดับดาว เถา

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

(สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์, 2544: 10)

ลูกหมดเพลงแขกมอญ เถา

- - - ฟ	- - ซ ล	- - - ซ	- - ล ท	- - - ล	- - ท ด	- - - ท	- - ด ร
- - ซ ท	ซ ท ด ร	- - ซ ท	ซ ท ด ร	- - ฟ ร	ด ท ด ท	- - ร ท	ด ร ด ร
ฟ ฟ ฟ ฟ	- ร - ร	ด ด ด ด	- ท - ท	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ท - ท	ด ด ด ด	- ร - ร
- ร ด ท	- ด ท ซ	- ท ซ ฟ	- ซ ฟ ร	- ร ฟ ซ	- ฟ ซ ท	- ซ ท ด	- ท ด ร

(ภิชาต เลณะสวัสดิ์, 2536: 109)

ลูกหมดสำเนียงลาว

ลูกหมดเพลงโสมส่องแสง เถา

- ดำ - ม	ซ ล ซ ดำ	- ล ซ ดำ	- ล ซ ม	ร ม ซ ล	ดำ ซ - ล	ซ ล ดำ รำ	มำ ดำ - รำ
- มำ ดำ รำ	- มำ ดำ รำ	- มำ รำ ดำ	รำ มำ ดำ รำ	- ล ดำ ล	ซ ล ดำ ม	- ม ร ด	ร ม ด ร
- ร ม ร	ด ร ม ซ	ม ซ ล ดำ	ล ดำ ซ ล	- มำ รำ ดำ	ล ดำ รำ ล	- มำ รำ ดำ	รำ มำ ดำ รำ

(สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์, 2544: 25)

จากข้อมูลในส่วนของพัฒนาการของลูกหมดที่ผู้เขียนกล่าวมาทั้งหมดนี้ สามารถสรุปได้ว่า ลูกหมดเกิดขึ้นมาพร้อม ๆ กับวงปี่พาทย์เสภา และเพลงประเภทเสภาในสมัยรัชกาลที่ 2 หลังจากนั้นเมื่อการจบด้วยลูกหมดถูกนำมาใช้จนกลายเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทย ทำให้นักประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ทำนองของลูกหมดขึ้นอีกหลายสำเนียง เช่น สำเนียงไทย สำเนียงเขมร สำเนียงมอญ และสำเนียงแขก ซึ่งแล้วแต่ว่าเพลงที่บรรเลงรับร้องมานั้นเป็นสำเนียงอะไรก็ใช้ลูกหมดสำเนียงนั้น แต่ไม่ว่าจะบรรเลงด้วยลูกหมดสำเนียงใด ก็จะต้องมีเสียงที่จบสุดท้าย ด้วยเสียงรองยอด (เร หรือ D) เสมอ เพื่อให้เสียงแก่นักร้องสามารถร้องเพลงต่อไปได้อย่างไม่ผิดเพี้ยน

บทสรุป

จากที่ผู้เขียนได้กล่าวมาแล้ว พบว่าลูกหมดไม่ได้เป็นเพียงแค่ทำนองสั้น ๆ เพื่อแสดงออกให้รู้ว่าจบเพลงเท่านั้น แต่ยังมีประวัติที่น่าสนใจ และมีพัฒนาการมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันอย่างไม่หยุดยั้ง มีทำนองที่หลากหลายสำเนียงภาษาภายใต้โครงสร้างเดียวกัน ซึ่งผู้เขียนขอสรุปความเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของลูกหมดได้ออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 “ลูกหมด” เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พร้อมกับการนำวงปี่พาทย์เสภาเข้ามาบรรเลงประกอบเสภา เนื่องจากการขับเสภาในสมัยก่อนรัชกาลที่ 2 ไม่มีปี่พาทย์รับ ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบนอกจากคนขับขยับกรับเท่านั้น รัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงมีพระราชดำริเห็นว่า คนขับเสภานั้นมีความเหน็ดเหนื่อยเนื่องจากต้องขับเสภาและขยับกรับไปด้วย จึงโปรดเกล้าฯ ให้จัดวงปี่พาทย์เข้าประกอบเป็นอุปกรณ์การจัดเสภา เพื่อต้องการให้ผู้ขับเสภาได้พักจากการขับเสภา และถือเป็นแบบฉบับมาจนทุกวันนี้

การบรรเลงปี่พาทย์เสภา มีเคล็ดลับในที่การเอื้อให้ผู้ร้องได้ทราบเสียงโดยใช้หลักวิชาเป็นเครื่องประกอบ คือ

เพลงโหมโรงของโบราณจะต้องจบลงตรงเสียงอันเป็นคู่ 8 (Octave) กับเสียงลูกรองยอดของระนาดเอก หรือฆ้องวงใหญ่

เพลงที่รับจากร้องส่งทุกเพลงต้องออกลูกหมด และลูกหมดทุกชนิดก็จบลงตรงเสียงลูกรองยอดของระนาดเอก หรือฆ้องวงใหญ่เช่นเดียวกัน

ในการบรรเลงประชันเพลงเสภานั้น นอกจากจะใช้เพลงออกภาษาเป็นเครื่องตัดสินฝีมือของแต่ละวงดนตรี และเป็นการท้าทายคู่ต่อสู่กันแล้ว ผลพลอยได้ของการออกภาษานั้นก็คือความสนุกสนานทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟัง ลูกหมดจึงเกิดการวิวัฒนาการเป็นลูกหมดภาษาด้วยเหตุนี้

ประเด็นที่ 2 ลูกหมดมีได้หลายสำเนียง เช่น สำเนียงไทยซึ่งเป็นลูกหมดสามัญ สำเนียงเขมร สำเนียงมอญ และสำเนียงแขก ซึ่งแล้วแต่ว่าเพลงที่บรรเลงรับร้องมานั้นเป็นสำเนียงอะไรก็ใช้ลูกหมดสำเนียงนั้น แต่ไม่ว่าจะบรรเลงด้วยลูกหมดสำเนียงใด ก็จะต้องมีเสียงที่จบสุดท้าย ด้วยเสียงรองยอด (เร หรือ D) เสมอ เพื่อที่คนร้องจะได้คอยระวังและเตรียมตัวที่จะร้องเพลงต่อไปให้ถูกเสียง

รายการอ้างอิง

คณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชน, สำนักงาน. (2540). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยโดยนายบุญธรรม ตราโมท พ.ศ. 2581** .กรุงเทพฯ: ศิลปะสนองการพิมพ์.

คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางคศิลป์ไทย. (2532). **วิวัฒนาการของเสภา**. งานวิจัยระดับปริญญาตรี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2551). **การประพันธ์เพลง**. วิทยาลัยนาฏศิลป.

ฐิระพล น้อยนิตย์, ข้าราชการบำนาญ. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563.

ดุษฎี มีป้อม, ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 21 กุมภาพันธ์ 2563.

นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. (2505). **สาส์นสมเด็จ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

บุญช่วย โสวัตร. (2549). **ปี่พาทย์เสภา**. จุฬาวาทิต, 4. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญช่วย โสวัตร, ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2563.

พิชิต ชัยเสรี. (2542). **ดนตรีและเพลงไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**. ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 31: 90.

ภิชาต เลณะสวัสดิ์. (2540). **รวมบันทึกเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โสภณการพิมพ์.

มธุรส จินตนะพันธ์. (2539). **เพลงภาษาในทฤษฎีดนตรีไทย.** งานวิจัยระดับปริญญาตรี ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2540). **การละเล่นของไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน.

มนตรี ตราโมท. (2538). **ดุริยสาส์น**. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย.

สุตาภัทร พัวสวัสดีเทพ. (2558). **วัฒนธรรม “ลูกหมด” ในดนตรีไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมและการพัฒนา แขนงวิชามานุษยวิทยาการดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์. (2544). **เพลงหลักสูตรชั้นกลาง 1.** วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี, (อัดสำเนา).

สุวรรณา แกล้วเกษตรกรณ์. (2545). **เพลงหลักสูตรชั้นกลาง 2.** วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี, (อัดสำเนา).

การแปลทำนองซอด้วงตามแนวทางครูวรยศ ศุขสายชล

TRANSLATION OF SODUANG MELODIES FOLLOW KRU VORAYOT SUKSAICHON’S GUIDELINES.

สุวรรณี ชูเสน[*], จตุพร สีม่วง[**], ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์[***]

Suwannee Choosen[*], Jatuporn Seemuang[**], Yootthana Chuppunarat[***]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอความรู้เกี่ยวกับการแปลทำนองซอด้วงซึ่งผู้เขียนได้เรียบเรียงจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้รู้ และจากประสบการณ์ตรงของผู้เขียน นำเสนอแนวทางในการแปลทำนองโดยแบ่งเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแปลทำนองซอด้วงออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่ 1. ระบบเสียงซอด้วง 2. บริบทด้านโอกาสในการบรรเลงของซอด้วง 3. หลักการแปลทำนองซอด้วง 4. ตัวอย่างการแปลทำนองซอด้วง การแปลทำนองมีนัยยะเชิงวิชาการที่สำคัญและเป็นเครื่องสะท้อนภูมิปัญญา หลักความรู้และประสบการณ์ของนักดนตรีหรือผู้แปลทำนองควรแปลทำนองให้เหมาะสมกับวิถีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดซึ่งถือว่าเป็นคุณสมบัติหนึ่งที่นักดนตรีพึงกระทำ โดยยึดหลักวิชาการที่บรมครูได้วางรากฐานไว้และต้องพิจารณาหลายปัจจัยประกอบกัน จึงจะสามารถสร้างสรรค์ทำนองแปลเพื่อให้เกิดอรรถรสแก่การบรรเลงนั้นๆ ได้

คำสำคัญ: การแปลทำนอง, ซอด้วง, วรยศ ศุขสายชล

Abstract

This article was set out with the aim of presenting the elucidation of the melody of Soduang. Data were contemplated from academic documents, interview with the experts, and own direct experiences of the researcher. The elucidation of the melody has eventuated in 4 issues; 1. The sound structure of Soduang. 2. The occasion to perform Soduang. 3. The principle of elucidation of the melody 4. The examples of the elucidation of the melody of Soduang. The elucidation of the melody of Soduang significantly implies the academic view and reflects the knowledge and experiences of the performers or the elucidators. The appropriate elucidation of the melody for each musical instrument is a must for the performers. By sticking to the principle of the grand masters and take another factors into consideration, the elucidation of the melody will be surprisingly tuneful.

Key words: Translation of melodies, Soduang, Vorayot Suksaichon

[*], [**]คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.
[***]คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Faculty of Education, Chulalongkorn University.

บทนำ

การแปลทำนอง วิถีแห่งการบรรเลงดนตรีไทยอันสำคัญ เป็นเครื่องสะท้อนภูมิปัญญาและปฏิภาณไหวพริบของนักดนตรีหรือผู้ประพันธ์ทางสำหรับบรรเลงในกรณีศึกษาแต่ละกรณี ชั้นเชิงในการแปลทำนองของแต่ละบุคคลนั้นมีความแตกต่างกันไป มีแนวทางเฉพาะเป็นของตนเอง ดำเนินทำนองไปตามหน้าที่ ขีดจำกัดของเครื่องดนตรี และโอกาสในการบรรเลง การแปลทำนองยังเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างทำนองแปล ดุริยศิลป์ชิ้นหนึ่งซึ่งเป็นวัตถุสุนทรีย์อันจะส่งผลต่อสุนทรียะของผู้ฟังอีกด้วย

การแปลทำนองให้เหมาะสมกับวิถีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นเป็นคุณสมบัติหนึ่งที่นักดนตรีพึงกระทำ โดยยึดหลักวิชาการและต้องพิจารณาหลายปัจจัยประกอบกัน เช่น ขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรี ระบบเสียง บริบทด้านการบรรเลง ทักษะและประสบการณ์ของผู้แปลทำนองจึงจะสามารถสร้างสรรค์ทำนองแปลเพื่อให้เกิดอรรถรสแก่การบรรเลงนั้น ๆ ได้

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญชิ้นหนึ่งที่มีบทบาทหน้าที่เป็นผู้นำการบรรเลงในบริบทต่าง ๆ ทั้งการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แปลทำนองซอด้วงจะต้องใช้หลักความรู้ร่วมกับประสบการณ์นำมาประยุกต์และปรับใช้กับการบรรเลงในบริบทและโอกาสต่าง ๆ ให้เหมาะสม

ผู้เขียนนำเสนอแนวทางในการแปลทำนองซอด้วงแนวทางหนึ่ง โดยการศึกษาจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้รู้ และประสบการณ์ของผู้เขียน โดยแบ่งเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแปลทำนองซอด้วงออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่ 1. ระบบเสียงซอด้วง 2. บริบทการบรรเลงของซอด้วง 3. หลักการแปลทำนองซอด้วง 4. ตัวอย่างการแปลทำนองซอด้วงโดยใช้แนวทางของแนวคิดเรื่องกลุ่มเสียงและบันไดเสียงตามแนวทางของครูวรยศ ศุขสายชล โดยมีความประสงค์ที่จะนำเสนอแนวทางในการแปลทำนองซอด้วง ซึ่งซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี มีบทบาทเป็นผู้นำวง และมีหน้าที่ในการดำเนินทำนอง ดังนั้นการแปลทำนองจึงเป็นสาระสำคัญทางวิชาการ ผู้เขียนจำแนกไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางและกรณีศึกษาตัวอย่าง รวมทั้งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ต่อไป

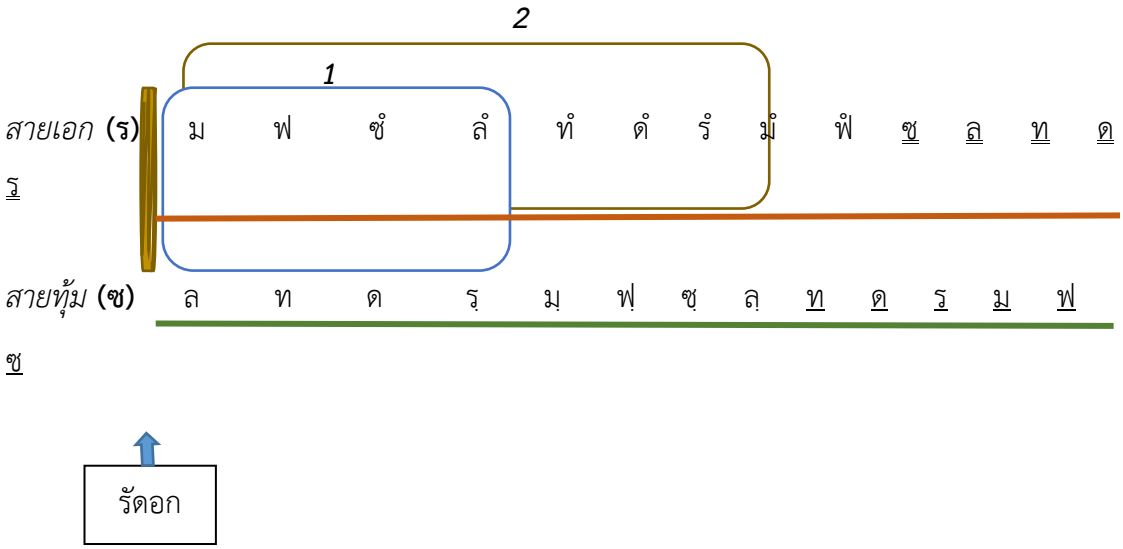
<u>การแปลทำนองซอด้วง</u>

1. ขอบเขตและระบบเสียงซอด้วง

เครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดมีขอบเขตเสียงเป็นแบบเฉพาะของตน ขอบเขตของเสียงเป็นเครื่องกำหนดแนวทางในการแปลทำนองที่จะแสดงถึงภูมิปัญญาในการคิดประดิษฐ์ทำนองแปลที่อาจจะมีขีดจำกัด ให้สามารถดำเนินทำนองไปได้อย่างราบเรียบ สละสลวย จนถึงขั้นสามารถแสดงชั้นเชิงการแปลทำนองได้อย่างวิจิตรพิสดาร

ขอบเขตของเสียงเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญกับการแปลทำนอง เนื่องจากขอบเขตของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะเป็นเครื่องกำหนดทิศทางในการแปลทำนองและยังเป็นเครื่องสนับสนุนภูมิปัญญาของผู้คิดประดิษฐ์ทำนองแปลให้เกิดการสร้างสรรค์ทำนองต่าง ๆ ขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการ

บ่งบอกถึงระดับของทำนองแปลที่แตกต่างกันไปอีกด้วย โดยผู้เขียนจะแสดงขอบเขตของเสียงซอด้วง อันเป็นปัจจัยส่งผลต่อระดับของทำนองแปลที่แตกต่างกัน ดังนี้



ภาพที่ 1 : ขอบเขตเสียงซอด้วง

ที่มา : สุวรรณี ชูเสน

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองแปลขอบเขตเสียงกลุ่มที่ *1*

ทำนองหลัก

- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ม

ทำนองแปล

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

ที่มา : สำนวน สุวรรณี ชูเสน

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองแปลขอบเขตเสียงกลุ่มที่ *2*

ทำนองหลัก

- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ม

ทำนองแปล

- ล̊ซ̊ ร ซ ล	ซ ล ท ด	ท ด - ม̊ร̊ด	ท ล ซ ม	- ฟ̊ซ̊ล ด ซ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ม	- ฟ̊ซ̊ล ซ ด

ที่มา : สำนวน ครูวรยศ ศุขสายชล

จะเห็นได้ว่าทำนองแปลที่เกิดจากการใช้ขอบเขตเสียงแตกต่างกัน ระดับของการแปลทำนองยังแตกต่างกันอีกด้วย การใช้ขอบเขตเสียงในกลุ่มที่ *1* เป็นการแปลทำนองด้วยสำนวนทางพื้นดำเนินไปอย่างราบเรียบ ส่วนการใช้ขอบเขตเสียงในกลุ่มที่ *2* เป็นการแปลทำนองที่มีความสลับซับซ้อน มี

การใช้ช่วงเสียงมากกว่า 1 ซึ่งเป็นการเอื้อต่อการแสดงให้เห็นทักษะขั้นสูงของผู้บรรเลงได้อีกด้วย ระดับของการแปลทำนองโดยใช้ขอบเขตเสียงในกลุ่มที่ ***2*** มักจะพบในการแปลทำนองเพลงเดี่ยว

นอกจากขอบเขตของเสียงแล้ว ระยะห่างของเสียงยังเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญ ซอด้วง จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทสีที่ต้องอาศัยความละเอียดและทักษะการฟังของผู้บรรเลง จะละเลยไปไม่ได้ทีเดียว ผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญกับการกำหนดระยะห่างของเสียงให้ตรงตำแหน่งและแน่นอน

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่ไม่ได้มีอุปกรณ์กำหนดระยะห่างของเสียงตายตัว ฉะนั้นผู้บรรเลงซอด้วงก็สามารถกำหนดระยะห่างของเสียง (Scale) ได้ด้วยตนเอง แต่นั่นมิได้หมายความว่าผู้บรรเลงจะมีอิสระในการกดนิ้วลงไปตำแหน่งใดก็ได้ แต่จะต้องกำหนดระยะห่างของเสียงอย่างมีเจตจำนงว่าจะกำหนดตำแหน่งของเสียงโดยใช้ระบบเสียงแบบใด ในปัจจุบันปรากฏการใช้ระบบเสียงในการบรรเลงซอด้วงอยู่ 2 ระบบ ได้แก่ ระบบเสียงเท่า และระบบเสียงไม่เท่า ซึ่งทั้ง 2 ระบบมีความแตกต่างกันในเรื่องระยะห่างของเสียงซึ่งส่งผลต่อการเสียงที่เกิดจากการแปลทำนองอีกด้วย

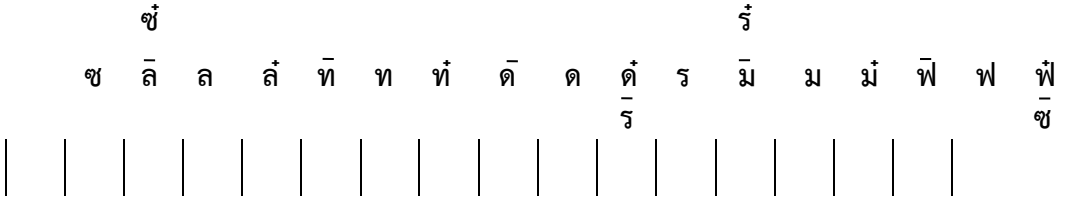
ระบบเสียงเท่า หมายถึง เสียงเต็มของแต่ละเสียงมีระยะห่างของเสียงที่เท่า ๆ กัน ดังภาพ



ภาพที่ 2 : ระยะห่างของเสียงซอด้วง ระบบ 7 เสียงเท่า

ที่มา : สุวรรณี ชูเสน

ระบบเสียงไม่เท่า หมายถึง เสียงซอด้วงตามระบบของวรยศ ศุขสายชล (2541, น. 19) ผู้เชี่ยวชาญซอสำนักดนตรีตักศิลา ซึ่งได้อธิบายหลักการของเสียงซอด้วงในระบบเสียงไม่เท่า เรียกว่า ระบบ 17 เสี้ยวเสียง หรือทฤษฎีวรยศ ไว้ว่า ใน 1 คู่แปด จะประกอบด้วย 17 เสี้ยวเสียง ใน 1 เสียงเต็มจะประกอบด้วย 3 เสี้ยวเสียง ในเสียงชิดกัน ก็จะประกอบด้วย 1 เสียง เสียง ใน 2 เสี้ยวเสียงจะเป็นเสียงที่ใกล้กัน ดังภาพ



ภาพที่ 3 : ระยะห่างของเสียงซอด้วง ระบบเสียงไม่เท่า

ที่มา : สุวรรณี ชูเสน

หากนำระบบเสียงทั้ง 2 ระบบมาเปรียบเทียบกัน จะพบว่า ระยะห่างของเสียงจะตรงกันเฉพาะเสียงแรกและเสียงสุดท้ายเท่านั้น แต่ระยะห่างของเสียงภายในไม่ตรงกัน ดังนั้นผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องกำหนดระยะห่างให้ตรงกับระบบใดระบบหนึ่งที่เลือกใช้ ดังภาพ



ระบบเสียงเท่า



ระบบเสียงไม่เท่า

ภาพที่ 4 : การเปรียบเทียบระยะห่างของเสียงซอด้วงระบบ 7 เสียงเท่าและระบบ 17 เสี้ยวเสียง

ที่มา : สุวรรณี ชูเสน

จากภาพจะเห็นว่าระบบเสียงซอด้วงทั้ง 2 ระบบ มีระยะห่างของเสียงที่ความแตกต่างกัน ดังนั้น เมื่อแปลทำนองก็จะได้เสียงที่มีระยะห่างของเสียงที่แตกต่างกันและอรรถรสที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 3

ทำนองหลัก

- รำ - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	- - - ล	- - - ซ

ทำนองแปล โดยระบบเสียงเท่า

ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ล ท ซ ล	ท ม ร ท	ล ท ร ม	ซำ ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ซ

ที่มา : สำนวน สุวรรณี ชูเสน

ทำนองแปล โดยระบบเสียงไม่เท่า

ร ม ร ล	ร ม ร ซำ	ฟ ซำ ลำ ซำ	ฟ ม ร ท	ล ท ร ซำ	ฟ ม ร ท	ด ม ล ร	ด ท ล ซ

ที่มา : สำนวน สุวรรณี ชูเสน

จากประสบการณ์การบรรเลงซอด้วงของผู้เขียน มีความเห็นว่า การบรรเลงซอด้วงด้วยระบบเสียงไม่เท่าหรือระบบ 17 เสี้ยวเสียงนั้น จะให้ความละเอียดของเสียงและเอื้ออำนวยต่อการบรรเลงเพลงให้เกิดสำเนียง ๆ ได้มากกว่า รวมทั้งการบรรเลงเพลงเดี่ยวก็จะให้อารมณ์เพลงที่ลึกซึ้งละเมียดละไมส่งผลให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟัง นอกจากนี้ยังส่งผลต่อการแปลทำนองที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับกลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงในช่วงทำนองต่าง ๆ อีกด้วย ซึ่งจะอธิบายในประเด็นต่อไป

2. บริบทการบรรเลงของซอด้วง

2.1 ชนิดของวงดนตรี

ซอด้วงถูกนำไปใช้บรรเลงในบริบทต่าง ๆ ทั้งการบรรเลงรวมวง ได้แก่ วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว วงเครื่องสายเครื่องคู่ วงเครื่องสายปี่ชวา วงมโหรี วงเครื่องสายผสม วงดนตรีแต่ละชนิดมีลักษณะการบรรเลงแตกต่างกันไป เมื่อบรรเลงด้วยวงดนตรีชนิดใดก็ควรพิจารณาแนวทางการบรรเลงให้เหมาะกับวงดนตรีชนิดนั้น ๆ ยกตัวอย่างเช่น การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว มีซอด้วงประกอบในวง 1 คัน การบรรเลงก็จะมีความคล่องตัวมากกว่าการบรรเลงเครื่องสายเครื่องคู่ที่ประกอบด้วยซอด้วง 2 คัน โดยหลักการบรรเลงวงเครื่องสายเครื่องคู่จะต้องให้การบรรเลงซอด้วงทั้ง 2 คัน ให้ประดุจซอคันเดียวกันบรรเลง ดังนั้น การแปลทำนองในวงเครื่องสายเครื่องคู่ ควรจะใช้ลักษณะการดำเนินทำนองหรือการแปลทำนองที่ไม่สลับซับซ้อนนัก แต่ควรมุ่งเน้นที่เอกภาพในการบรรเลงของซอทั้ง 2 คัน และหากเป็นเพลงประเภทบังคับทาง ก็จะต้องพิจารณาถึงกลเม็ดเด็ดพรายที่ใช้บรรเลงมากเกินไปหรือไม่ มิเช่นนั้นแล้วก็อาจจะเป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงซอด้วงทั้ง 2 คันให้พร้อมเพรียงกันตามความเหมาะสมในการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายเครื่องคู่ เป็นต้น

2.2 ประเภทของเพลง

ประเภทของเพลง แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ประเภทเพลงทางพื้น และประเภทเพลงทางกรอ ซึ่งเพลงทั้ง 2 ประเภทนี้จะมีแนวทางในการตกแต่งทำนองที่แตกต่างกัน สำหรับทำนองหลักของเพลงประเภททางพื้นนั้นจะเป็นทำนองที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้คิดประดิษฐ์ตกแต่งทำนองตามสติปัญญาและประสบการณ์ที่สั่งสมมานำมาแปลทำนอง ส่วนเพลงประเภททางกรอ คือ เพลงที่มีทำนองเป็นเสียงยาว ๆ ซึ่งการบรรเลงเพลงที่มีเสียงยาวนั้น เครื่องดนตรีประเภทตีต้องใช้วิธีการกรอ เพื่อทำให้เสียงนั้นยาวตามเจตนาของผู้ประพันธ์ ดังนั้นจึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่าเพลงทางกรอ

ประเภทของเพลงนั้นมีส่วนสำคัญต่อการแปลทำนอง กล่าวคือ การแปลทำนองเพลงทางพื้น จะต้องแปลทำนองโดยการดำเนินทำนองเก็บไปตามทำนองหลัก อาจจะใช้กลอนที่ราบเรียบหรือสลับซับซ้อน ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับสติปัญญาของผู้บรรเลง ส่วนเพลงทางกรอ จะต้องแปลทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก ซึ่งเป็นทำนองแบบบังคับทาง ผู้บรรเลงสามารถตกแต่งทำนองโดยใช้กลเม็ดเด็ดพรายได้ แต่ไม่ใช่ดำเนินทำนองเก็บอย่างประเภททางพื้น

จากบริบทการบรรเลงซอด้วงข้างต้น จะเห็นว่ามีด้วยกัน 2 ด้าน คือ ชนิดของวงดนตรีและประเภทของเพลง ในทางปฏิบัติผู้บรรเลงจะต้องพิจารณาให้เหมาะสมทั้งกับบริบทชนิดของวงดนตรีและประเภทของเพลง เช่น กรณีการแปลทำนองซอด้วงเพลงประเภททางพื้นสำหรับบรรเลงด้วยวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว ก็จะแตกต่างกับการแปลทำนองในวงเครื่องสายเครื่องคู่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 4

ทำนองหลัก

- รำ - รำ	- มำ - ซ	- ม - ซ	- ล - ดำ	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ทำนองแปลซอด้วง วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว

ด ร ม ร	ด ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด	ท ซ ล ท	ด ม ร ด	ร ม ซำ ร	ม ด ร ม

ที่มา : สำนวนสุวรรณี ชูเสน

ทำนองแปลซอด้วง วงเครื่องสายเครื่องคู่

ซ ล ด ร	ด ท ล ซ	ท ล ซ ล	ท ด ร ด	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม

ที่มา : สำนวนสุวรรณี ชูเสน

จากตัวอย่างจะเห็นว่า หากใช้ทำนองแปลของซอด้วงสำหรับบรรเลงวงเครื่องสายเครื่องคู่เป็นลักษณะการแปลทำนองแบบราบเรียบกว่าการแปลทำนองสำหรับวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว เนื่องจากเป็นการแปลทำนองที่เอื้อต่อการแสดงความพร้อมเพรียงในการบรรเลงและเหมาะสมแก่บริบทการบรรเลงได้มากกว่า

3. <u>หลักการแปลทำนอง</u>

การแปลทำนอง หมายความถึง การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองแต่ละเครื่องจากทำนองหลักไปเป็นทางที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่องดำเนินทำนอง หรือเครื่องมือดำเนินทำนอง (บุษยา ชิตท้วม, 2561, น. 83) ตามหลักการดนตรีไทย การแปลทำนองโดยขนบนิยมจะอาศัยทางฆ้องเป็นทำนองพื้นฐานในการแปลทำนองเป็นทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ อาจมีความเข้าใจที่คาดเคลื่อนว่าทำนองหลักคือทางฆ้อง แต่ความเป็นจริงมิได้เป็นเช่นนั้น “จนกระทั่งนักดนตรีต่างพากันอนุโลมให้ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่นั้นเป็นทำนองหลักไปโดยปริยาย” (บุษกร สำโรงทอง, 2539, น. 22) ทางฆ้องเป็นการแปลทำนองจากทำนองหลักอีกชั้นหนึ่งและมีทำนองแปลที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด จึงเป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการนำทำนองมาเป็นทำนองพื้นฐาน สามารถนำไปแปลทำนองเป็นทางเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ได้ ดังนั้นควรทำความเข้าใจหลักความรู้เกี่ยวกับทำนองฆ้อง หรือลูกฆ้องเป็นพื้นฐานเสียก่อน การแปลทำนองจากทางฆ้องมีหลัก 4 ประการ ดังนี้

ประการที่ 1 ประเภทของลูกฆ้อง

รูปแบบของเพลงไทยประเภทต่าง ๆ มีลักษณะการประพันธ์แตกต่างกันออกไปซึ่งมีอิทธิพลต่อการกำหนดแนวทางในการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับลักษณะของเพลง โดยอาศัยฆ้องวงใหญ่ในฐานะที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองที่ใกล้เคียงทำนองหลักมากที่สุดจึงใช้เป็นทำนองอ้างอิง ครูดนตรีตั้งแต่ครั้งอดีตที่ได้รับการถ่ายทอดบทเพลงสืบต่อกันมาจึงได้

กำหนดทำนองฆ้อง หรือที่เรียกกันว่า “ลูกฆ้อง” ไว้เป็น 3 ประเภท (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และธนวัฒน์ บุตรทองทิม, 2550, น. 22)

ประเภทที่ 1 ลูกฆ้องอิสระ จะปรากฏในเพลงประเภททางพื้น นักดนตรีมีอิสระในการแปลทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีตามลักษณะเฉพาะของตนภายใต้กรอบของทำนองหลัก ลูกฆ้องประเภทนี้ อาทิ เพลงแขกบรเทศ เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงสารถี เพลงพญาโศก

ประเภทที่ 2 ลูกฆ้องบังคับ มีลักษณะเป็นทำนองบังคับ จะปรากฏในเพลงประเภทบังคับทางหรือเพลงกรอ ผู้บรรเลงสามารถตกแต่งด้วยกลเม็ดเด็ดพรายได้ตามสมควร แต่ไม่ได้มีอิสระในการแปลทำนองอย่างเช่นลูกฆ้องอิสระ ต้องบรรเลงโดยรักษาทำนองหลักไว้ไม่ให้เสียรูป เพลงที่พบลูกฆ้องประเภทนี้ อาทิ เพลงจระเข้หางยาว ทางสักวา เพลงเขมรไทรโยค เพลงโสมส่องแสง เป็นต้น

ประเภทที่ 3 ลูกฆ้องกึ่งบังคับ เป็นลักษณะของทำนองในเพลงที่มีรูปแบบทำนองที่มีทั้งลูกฆ้องอิสระและลูกฆ้องบังคับไว้ในเพลงเดียวกัน ปรากฏในเพลงที่มีลูกล้อลูกขัด หรือเพลงทางเปลี่ยน ช่วงทำนองที่เป็นทางพื้นจะเป็นลูกฆ้องอิสระ และช่วงทำนองที่เป็นลูกล้อลูกขัด จะเป็นลูกฆ้องบังคับ ดังนั้นลูกฆ้องลักษณะนี้จึงเป็นลูกฆ้องประเภทลูกฆ้องกึ่งบังคับ เพลงที่พบลูกฆ้องประเภทนี้ อาทิ เพลงไส้พระจันทร์ เพลงทยอยนอก เพลงแขกโอด เป็นต้น

ผู้แปลทำนองจำเป็นต้องศึกษาทำความเข้าใจกับลูกฆ้องประเภทต่าง ๆ ซึ่งถือได้ว่าเป็นโครงสร้างหลักของเพลง เพื่อจะได้พิจารณาว่าแต่จะแปลทำนองอย่างไรให้เหมาะสมกับประเภทของลูกฆ้องหรือเพลงที่บรรเลงเพื่อให้เกิดอรรถรสเหมาะสมกับประเภทของเพลงนั้น ๆ

ประการที่ 2 เสียงลูกตกสำคัญ

ลูกตก หมายถึง เสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการจบของแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลงตามโครงสร้างหน้าทับของเพลงแต่ละประเภท

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, น. 144) อธิบายว่า ลูกตกนั้นคือเสียงโน้ตห้องสุดท้ายซึ่งเป็นประธานเสียง (Tonic) ในแต่ละจังหวะ ลูกตกสำคัญของเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ คือโน้ตเสียงสุดท้ายของหน้าทับ กล่าวคือ ลูกตกอัตราจังหวะสามชั้นคือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือห้องที่ 16 อัตราจังหวะสองชั้นคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 หรือบรรทัดแรก และชั้นเดียวคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ลูกตกของเพลงที่ใช้หน้าทับสองไม้ คือโน้ตเสียงสุดท้ายของหน้าทับ กล่าวคือ ลูกตกอัตราจังหวะสามชั้นคือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือห้องที่ 16 อัตราจังหวะสองชั้นคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 หรือบรรทัดแรก และชั้นเดียวคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ไม่ว่าจะเป็นการแปลทำนองของเครื่องดนตรีชนิดใด ก็จะต้องคำนึงถึงเสียงลูกตกเป็นสำคัญ จะพบว่าว่าบางครั้งเสียงตกของทำนองในวรรคใดวรรคหนึ่งอาจจะไม่ใช่โน้ตตัวสุดท้ายของห้องเพลง นั่นก็เป็นผลอันเนื่องมาจากการแปลทำนองโดยใช้สำนวนกลอนฝาก หรือการใช้เสียงลูกตกเคลื่อนออกไปจากจังหวะตกนั้นผู้แปลทำนองสามารถใช้กลไกเหล่านี้ในการแปลทำนองหรือตกแต่งทำนองได้ ซึ่งก็จะทำให้เกิดสำนวนทำนองที่สลับซับซ้อนยิ่งขึ้น อีกทั้งยังแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้แปลทำนองอีกด้วย

ประการที่ 3 กลุ่มเสียงและบันไดเสียง

กลุ่มเสียงและบันไดเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกประการหนึ่งซึ่งส่งผลต่อเสียงที่เกิดจากการแปลทำนอง บทความฉบับนี้ผู้เขียนขอนำเสนอหลักการเรื่องกลุ่มเสียงและบันไดเสียงซึ่งอธิบายโดยครูวรยศ ศุขสายชล ซึ่งท่านได้ศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ ทดลองและพิสูจน์ด้วยประสบการณ์การบรรเลงมาเป็นเวลาหลายสิบปีจนแตกฉานและมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงซอทุกชนิดโดยเฉพาะอย่างยิ่งซอด้วง ท่านสามารถบรรเลงได้อย่างเข้าถึงสุนทรียรสอันวิจิตร แนวทางการใช้กลุ่มเสียงและบันไดเสียงตามแนวทางนี้ มีดังนี้

ประการสำคัญของแนวคิดเรื่องกลุ่มเสียงและบันไดเสียงแนวทางนี้คือ ทางเสียง หมายถึงระดับเสียงของเครื่องเป่าประจำวง และระดับเสียง ซอล ก็เป็นเสียง ซอล ของเครื่องเป่าชนิดนั้น ๆ ไม่ใช่การนำเอาเสียง ซอล ของเครื่องเป่าชนิดหนึ่งมาเป็นตัวกำหนดแล้วเอาเครื่องเป่าอีกชนิดหนึ่งมาเทียบว่าเป็นเสียงโน้ตขั้นใดจากเสียง ซอล ของเครื่องเป่าที่เป็นต้นเสียง โดยเครื่องเป่าที่กำหนดระดับเสียงต่าง ๆ ได้แก่ ปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ ปี่กลาง ปี่นอก ขลุ่ยหลีบ ปี่กลางแหบ และปี่ชวา

บันไดเสียงหลักของเครื่องเป่าประเภทต่าง ๆ ใช้เสียง ซอล เป็นหลัก โดยอาศัยกลุ่มเสียง 5 เสียง 123x56 ปี่ในเป็นเครื่องเป่าที่ถูกใช้เสมอจึงนับเอาปี่ในเป็นหลัก ตัวอย่างกลุ่มเสียง 5 เสียงของทางใน คือ เสียง ซลทxรมx เมื่อไล่เสียงขึ้นหรือลงจากเสียงในก็ให้ยึดเสียงจากเสียงในแล้วกำหนดเสียงต่าง ๆ ตามขั้นระดับเสียง เมื่อทำดังนี้ก็จะได้เสียงหลัก (เสียงแรกของกลุ่มเสียง) ของแต่ละบันไดเสียงและใช้สำหรับการแปลทำนองเป็นทางต่าง ๆ ดังนี้

ตารางที่ 1 ทาง

ที่	ทาง	กลุ่มเสียง	บันไดเสียง	หมายเหตุ
1	ทางเพียงออล่าง	ฟซล̣xด̄ร	ฟซ̄ล̣ทด̄ร̄ม̣̄	
2	ทางใน	ซล̣ทxรม̣	ซล̣ท̣ดรม̣̄ฟ̣	
3	ทางกลาง	ล̣ท̣ดxม̣ฟ̣	ล̣ท̣ด̣รม̣ฟ̣ซ̣	
4	ทางเพียงออบน	ท̄ดรx̄ฟซ	ทด̄ร̄ม̄ฟ̄ซ̄ล̣	
5	ทางนอก	ด̄รม̣xซล̣	ดรม̣̄ฟซ̄ล̣ท̣	
6	ทางกลางแหบ	รม̣ฟxล̣ท̣	รม̣ฟ̣ซล̣ท̣ด̣	
7	ทางชวา	กลุ่มเสียง 1-6	กลุ่มเสียง 1-6	กลวิธีการบรรเลงจะแสดงลักษณะเฉพาะของทางชวา ซึ่งอาจจะเป็นการใช้กลุ่มเสียง หรือบันไดเสียงจากข้อ 1- 6 ข้อใด ข้อหนึ่งก็ได้

ที่มา : สุวรรณี ชูเสน

วรยศ ศุขสายชล (สัมภาษณ์, 27 เมษายน 2563) อธิบายว่า “การบรรเลงเพลงโดยวงดนตรีแต่ละประเภทสามารถใช้ทางใดบรรเลงก็ได้ อาจจะเป็น ทางใน ทางนอก ทางเพียงออบน เพราะทางก็คือวิถีทางในการดำเนินทำนองแต่ละสำเนียง ไม่ใช่ว่า ทาง คือระดับเสียง แต่เป็นวิถีทางในการบรรเลง ซึ่งโบราณนั้นจะต้องต่อทางสำหรับบรรเลง เพราะมีวิธีการแปลทำนองเป็นลักษณะเฉพาะแต่ละทาง และเสียง ซอล เป็นเสียงประจำเครื่องเป่าแต่ละชนิดนั่นเอง”

กลุ่มเสียง หมายถึง ทำนองที่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียง

บันไดเสียง หมายถึง บันไดของเสียงที่มีไว้สำหรับให้ทำนองเคลื่อนที่ขึ้น – ลง และเป็นทำนองที่ประกอบด้วยเสียง 6 เสียง หรือ 7 เสียง

ทำนองในแต่ละวรรคหรือแต่ละประโยคนั้น สามารถพบทั้งกลุ่มเสียงและบันไดเสียง ซึ่งทำนองช่วงใดมีเสียงประกอบด้วย 5 เสียง ทำนองในช่วงนั้นจะเรียกว่าโหมดหรือกลุ่มเสียงและทำนองช่วงใดมีเสียงประกอบด้วย 6 หรือ 7 เสียง ทำนองในช่วงนั้นจะเรียกว่าบันไดเสียง

วรยศ ศุขสายชล (สัมภาษณ์, 27 เมษายน 2563)

> *การกำหนดเสียงหรือทางบรรเลงจะใช้เครื่องเป่าเป็นเกณฑ์ ซึ่งแต่ละวงก็มีเครื่องเป่าประจำวงแตกต่างกันไปและมีหน้าที่กำหนดเสียงเริ่มต้นของแต่กลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงอยู่ ทำนองเพลงวรรคหนึ่งอาจจะพบทั้งกลุ่มเสียงหรือบันไดเสียง หมายความว่า ถ้าทำนองนั้นมีเสียง 5 เสียงก็จะเรียกว่า โหมด หรือกลุ่มเสียง แต่ถ้ามี 6 หรือ 7 เสียง ก็จะเรียกว่าบันไดเสียงนั่นเอง หากตั้งต้นเสียง ซอล ของปี่ใน แล้วเป่าปี่นอกให้ตรงกับเสียง ซอล ของปี่ในก็จะได้เสียง โด ของปี่ใน และเสียงต้นของบันไดก็คือเสียงตัวแรกของโหมดหรือบันไดเสียงนั้น*

ตารางที่ 2 เสียง ซอล ของแต่ละทาง

เพียงออล่าง	ใน	กลาง	เพียงออบน	นอก	กลางแหบ
ม	ร	ค	ท	ล	ค
ร	ค	ท	ล	ซ	ท
ค	ท	ล	ซ	ฟ	ล
ท	ล	ซ	ฟ	ม	ซ
ล	ซ	ฟ	ม	ร	ฟ
ซ	ฟ	ม	ร	ค	ม
ฟ	ม	ร	ค	ท	ร

ที่มา : วรยศ ศุขสายชล (2541, น. 37)

การใช้กลุ่มเสียง หรือบันไดเสียงส่งผลต่อทางบรรเลง ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับวิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลเม็ดเด็ดพราย ซึ่งทางบรรเลงแตกต่างกัน จะมีวิธีการแปลทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษที่แตกต่างกันไป ดังที่ครูวรยศ กล่าวข้างต้นว่า นักดนตรีจะต้องศึกษาทางบรรเลงในแต่ละทางไว้เป็นต้นแบบเสียก่อนมิเช่นนั้นอาจจะแปลทางไม่ถูกต้องหรือไม่เหมาะสมแก่ทางบรรเลงนั้น ๆ ได้

ประการที่ 4 การสัมผัส-สัมพันธ์ของสำนวนกลอน

การแปลทำนองต้องอาศัยการสร้างสำนวนกลอนที่มีความสัมผัสและสัมพันธ์กัน โดยว่าด้วยเรื่องของเอาอะไรมาผูกกับอะไรให้เข้ากันซึ่งต้องวางอยู่บนโครงสร้างทำนองหลักและจะไปจบที่ตรงไหน การที่จะไปจบที่ตำแหน่งใด ๆ นั้นสามารถมาได้จากหลายทิศทาง อาจจะมาจากเสียงล่างหรือมาจากเสียงบน ต้องพิจารณาว่าเป็นกลอนลักษณะใด เช่น กลอนสลับ กลอนเรียง กลอนข้ามเสียง หรือ กลอนกระโดด “กลอนลักษณะเดียวกันจะต้องผูกให้เข้ากัน กลอนต่างชนิดกัน ถ้าผูกกลอนต่างชนิดกันมาเป็นกลอนเดียวกัน กลอนที่จะผูกต่อไปก็จะต้องเป็นกลอนต่างชนิดกันที่จะมารองรับการผูกกลอนต้น ก็ต้องเป็นของใครของมันอย่างนั้น” (บุญช่วย โสวัตร, สัมภาษณ์, 4 ธันวาคม 2562)

สัมผัสกัน คือ การสัมผัสกันเหมือนอย่างฉันทลักษณ์ของกลอนสัมผัสใน สัมผัสนอก

สัมพันธ์กัน คือ เกี่ยวข้องกัน มันอาจจะเกี่ยวจากปลาย หรือเกี่ยวบางส่วน หรือเกี่ยวตรงกลางตรงไหนก็ได้ให้มันมีความเกี่ยวข้องกัน จะตามกัน ถอยกัน สลับกัน ซึ่งแล้วแต่ว่าผู้ประพันธ์จะสร้างสำนวนอะไร การผูกสำนวนกลอนในเพลงไทยในแต่ละวรรคนั้นย่อมถือเรื่องของการสัมผัสเสียงเป็นสำคัญ ซึ่งคล้ายกับบทประพันธ์ประเภทคำกลอนต่าง ๆ บทกลอนที่ไพเราะย่อมต้องมีความสละสลวยในการร้อยเรียงถ้อยคำและต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยค และสัมผัสนอกประโยค (บุษกร สำโรงทอง, 2539 : น. 17)

4. <u>ตัวอย่างการแปลทำนองซอด้วง</u>

การแปลทำนองของแต่ละบุคคล ขึ้นอยู่กับหลักความรู้ ประสบการณ์ หรือ รสนิยม ซึ่งจะส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ในการแปลทำนองที่มีลักษณะต่างกันไป ผู้เขียนนำเสนอตัวอย่างการแปลทำนองซอด้วงจากประสบการณ์ตรงผู้เขียน โดยใช้กลุ่มเสียงและบันไดเสียงตามแนวทางครูวรยศ ศุขสายชล 6 ทาง นำมายกตัวอย่างการแปลทำนอง ทางละ 5 สำนวน ยกเว้นทางชวา เนื่องจากเป็นลักษณะสำนวนและการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะ อีกทั้งผู้เขียนเห็นว่าจำนวนตัวอย่างที่ยกมาก็สามารถนำไปเป็นแนวทางในการศึกษาและนำไปใช้ประโยชน์ได้พอประมาณ

ตัวอย่างที่ 5

ทำนองหลัก ทางเพียงออล่าง

- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- ล̣ - ด	- ร - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 1

ซ ล ด ร	ฟ ร ด ล	ด ร ฟ ซ̣	ฟ ล̣ ซ̣ ฟ	ร ล ร ด	ฟ ร ซ̣ ฟ	ล̣ ซ̣ ฟ ซ̣	ล̣ ฟ ซ̣ ล̣

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 2

ม ร ด ร	ม ฟ ซ ำ ล ำ	ร ซ ำ ร ม	ฟ ล ำ ซ ำ ฟ	ม ร ด ซ	ด ร ม ฟ	ม ร ซ ำ ร	ม ฟ ซ ำ ล ำ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 3

ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ำ ล ำ	ร ม ฟ ซ ำ	ฟ ล ำ ซ ำ ฟ	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ำ ม ฟ ซ ำ	ล ำ ฟ ซ ำ ล ำ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 4

ด ซ ด ร	ม ฟ ซ ำ ล ำ	ร ม ฟ ล ำ	ร ซ ำ ด ฟ	ม ร ด ซ	ซ ำ ร ม ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ำ ล ำ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 5

- ด - ิฟ	ซ ำ ล ิ ้ ฟ - ้ ล ำ	- ด ำ - ล ำ	้ ฟ ิ ล ำ ซ ำ -ล ิ ้ ฟ	ม ิ ด - ีซ	- ด - ิฟ	- - - ซ ำ	ล ิ ้ ฟ - ้ ล ำ

ตัวอย่างที่ 6

ทำนองหลัก ทางใน

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

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 1

ล ท ร ม	ซ ำ ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ซ	ล ท ร ม	ซ ำ ร ม ซ ำ	ม ร ท ล	ท ม ร ท

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 2

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

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 3

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

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 4

ซ ซ ำ ฟ ม	ร ซ ล ท	ด ม ล ร	ด ท ล ซ	ฟ ม ร ล	ร ม ฟ ซ ำ	ฟ ล ำ ร ซ ำ	ฟ ม ร ท

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 5

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

ตัวอย่างที่ 7

ทางกลาง

- ม - ฟ	- ม - ด	- - - ท	- - - ล	- ด - ม	- ฟ - ล	- - - ท	- - - ด

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 1

ท ด ม ฟ	ล ำ ฟ ม ด	ม ฟ ม ด	ม ด ท ล	ซ ำ ม ฟ ซ ำ	ล ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ท ซ ล ท	ด ล ท ด

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 2

ฟ ล ำ ฟ ม	ด ม ท ม	ด ท ล ด	ท ล ท ล	ม ด ฟ ม	ล ำ ฟ ท ำ ล ำ	ซ ำ ฟ ม ด	ท ล ท ด

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 3

ท ำ ล ำ ฟ ม	ล ำ ฟ ม ด	ฟ ม ด ท	ม ด ท ล	ซ ำ ม ฟ ซ ำ	ล ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ท ซ ล ท	ด ล ท ด

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 4

ล ลำ ชำ ฟ	ม ล ท ด	ร ฟ ท ม	ร ด ท ล	ท ด ม ฟ	ม ด ท ล	ซ ล ท ล	ม ล ท ด

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 5

- ม - ฟ	ลำฟม - ฟม่ด	- - - ท	- - - ดไล	- - - ล	- - - ม	ฟมลำ - ล	- ท - ด

ตัวอย่างที่ 8

ทำนองหลัก ทางเพียงออบน

- ฟ - ซำ	- ฟ - ร์ำ	- - - ดำ	- - - ท	- ร - ฟ	- ซ - ท	- - - ดำ	- - - ร์ำ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 1

ด ร ฟ ซำ	ท ซำ ฟ ร	ซำ ฟ ร ด	ฟ ร ด ท	ด ท ล ซ	ด ซ ล ท	ล ซ ด ซ	ล ท ด ร

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 2

ร ฟ ร ซ	ร ฟ ร ด	ท ด ซ ล	ท ร ด ท	ล ซ ด ซ	ล ท ด ล	ท ด ร ท	ล ท ด ร

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 3

ร ร ร ซ	ร ฟ ร ด	ท ล ซ ล	ท ร ด ท	ด ท ล ซ	ด ซ ล ท	ด ร ฟ ด	ร ซำ ฟ ร

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 4

ร ฟ ร ซำ	ร ฟ ร -	ท ล ซ ล	ท ร ด ท	ล ท ด ซ	ด ซ ล ท	ด ท ร ด	ร ด ฟ ร

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 5

- ฟ - ชำ	ลำชำฟ - ร	-ลำชำฟดร	ดท์ด-ดุ์ดท	- ร - ฟ	- ซ -ดทซดท	- ด - ชำ	ลำชำฟ -ชำฟ์ร

ตัวอย่างที่ 9

ทำนองหลัก ทางนอก

-ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด	- มฺ - ซฺ	- ลฺ - ด	- - - ร	- - - ม

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 1

ซำ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซำ ล ซำ ม	ซำ ม ร ด	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 2

ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ด ร ล ท	ด ม ร ด	ท ซ ล ท	ด ม ร ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 3

ซำ ซ ชำ ด	ท ด ร ม	ล ซำ ล ม	ซำ ร ม ด	ท ซ ท ล	ด ท ร ด	ร ท ร ด	ม ร ซำ ม

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 4

ซ ล ท ด	ท ด ร ม	ล ท ด ม	ล ร ซ ด	ท ล ซ ล	ร ล ท ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 5

- ซ - ด	รม์ด - ์ม	- ำซ์ำ - ม	ซ์รมร - ม์ด	- ม - ชำ	ทลซท ล - ทลซล ด	- - - ชำ์ร	ม์ด -มรดร์ม

ตัวอย่างที่ 10

ทำนองหลัก ทางกลางแหบ

- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร	- ฟ - ล	- ท - ร	- - - ม	- - - ฟ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 1

ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ร ม ท ด	ร ฟ ม ร	ด ล ท ด	ร ท ด ร	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 2

ท ร ล ท	ร ม ฟ ล	ฟ ม ร ท	ล ฟ ม ร	ด ท ล ท	ด ท ม ร	ม ฟ ล ม	ฟ ม ล ฟ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 3

ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ร ม ฟ ม	ล ฟ ม ร	ล ท ด ร	ม ท ด ร	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 4

ล ล ล ร	ล ล ล ฟ	ล ล ล ม	ล ล ล ร	ล ล ล ฟ	ล ล ล ร	ล ล ล ม	ล ล ล ฟ

ทำนองแปลซอด้วง สำนวนที่ 5

- ล - ร	ฟ^{ม}ร - ^{ม}ฟ	- ล - ฟ	- ม - ^{ด}ม	^{ด}ฟ^{ม}ร - ร	ม^{ร}^{ด} - ^{มรด}ร	- - - ม	ฟ^{ม}ร - ^{ม}ฟ

การแปลทำนองซอด้วงตามแนวทางครูวรยศ ศุขสายชล เป็นการนำเสนอการแปลทำนองซอด้วงแนวทางหนึ่ง ซึ่งผู้แปลทำนองจะต้องมีความรู้และความเข้าใจในหลักการ ทักษะและประสบการณ์ จึงจะสามารถแปลทำนองได้อย่างชำนาญและถูกต้องตามหลักแนวคิดตามแนวทางครูวรยศ ศุขสายชล นอกจากนั้นผู้แปลทำนองซอด้วงจะต้องพิจารณาหลักสำคัญในการแปลทำนอง กล่าวคือ ประการที่ 1 ประเภทของลูกฆ้อง ประการที่ 2 เสียงลูกตกสำคัญ ประการที่ 3 กลุ่มเสียงและบันไดเสียง ประการที่ 4 ขอบเขตเสียงซอด้วง และประการที่ 5 ระบบเสียงที่เลือกใช้

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และธนวัฒน์ บุตรทองทิม. (2550). **อัษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ฉบับเพลงไม้นวม.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

บุญช่วย โสวัตร. (2562). สัมภาษณ์, 4 ธันวาคม.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). **การดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษยา ชิตท้วม. (2561). **ทฤษฎีดุริยางค์ไทย : องค์ประกอบเพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรยศ ศุขสายชล. (2541). **ทฤษฎีวรยศ.** กรุงเทพฯ: หสน. ห้องภาพสุวรรณ.

วรยศ ศุขสายชล. (2563). สัมภาษณ์, 27 เมษายน.

กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งของครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ

ACADEMIC ARTICLE SPECIAL METHOD PI-PHAT BAND CONTROLLER OF UTHAI KAEWLA-AIET NATIONAL ARTIST

ณัฐธยา รังสิยานนท์*

Nttaya Rangsiyanon*

บทคัดย่อ

กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งของครูอุทัย แก้วละเอียด คือ การผสมผสานระหว่างการปรับวงและการประพันธ์เพลงไปพร้อม ๆ กัน โดยสร้างทำนองเกริ่นนำ ทำนองหางเครื่องขึ้นใหม่ ประพันธ์ลูกหมดแบบรวบรัดให้สละสลวยเข้ากับสถานการณ์ที่สถานีวิทยุและโทรทัศน์ต้องการให้สอดคล้องกับเวลาในกาออกอากาศ เน้นความแปลกใหม่เพิ่มอรรถรส ใช้วิธีคิดทำนองให้ผู้บรรเลงทอดลงอย่างเรียบร้อยสละสลวย เข้มงวดเรื่องความถูกต้องของทำนองเพลง ปลูกฝังความเป็นนักดนตรีที่ดีครบถ้วน เน้นพื้นฐาน บุคลิก ท่านั่ง การจับไม้ขณะบรรเลง พร้อมแนะนำวิธีการบรรเลงทุกประเภทวง ถ่ายทอดทางบรรเลงให้ทุกเครื่องมือ ปรับวงให้เกิดความพร้อมเพรียง อธิบายการใช้กำลังแต่ละส่วนของท่อนแขน ไม่ว่าจะเป็นใช้กำลังไหล่ กำลังแขน ครึ่งข้อครึ่งแขน หรือใช้ข้ออย่างเดียวมีความละเอียดในวิธีการ เป็นไปตามความสามารถของศิษย์ วิธีการดังกล่าวได้รับถ่ายทอดจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลอมรวมกับความเป็นตัวตนของครูอุทัย แก้วละเอียด ผลงานการปรับวงออกอากาศทางวิทยุที่สร้างความประทับใจมาก คือ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง หกชั้น เพลงเชิดจีน ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และเพลงแมลงภู่ทอง ทางพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

คำสำคัญ: กลวิธีการปรับวง, ปี่พาทย์ไม้แข็ง, ครูอุทัย แก้วละเอียด, ศิลปินแห่งชาติ

Abstract

Special method pi-phat band controller of uthai kaewla-aiet is a combination of band controller and composition go together by creating an introductory melody and fun final melody new composing the ending music, succinct time to be beautiful to the situation which the radio and television stations want in accordance with the time of broadcasting on the radio and television emphasizing the novelty, adding more fun composing the melody neatly strict about the correctness of the melody cultivate the character of a good musician In its entirety focusing on basic personality, sitting

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

posture capturing a tree while playing and suggesting how to play all types of bands is a teacher that teaches how to play all musical instruments Control the band to be in unison Explain the use of force in each part of the forearm. Such as power from the shoulder, arm strength, strength of the half of the arm or use the wrist only there are detailed methods. According to the ability of students the method above Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng). Combined with individuality of uthai kaewla-aiet the impressive work is phra-a-thid-ching-duang songs extend stroke, Cheid- Jeen songs pertormance of Luang Pradit Phairoh (Sorn Silapabanleng). And Ma- Lang- pu - Thong songs pertormance of Phra-Ya PraSan Duriyasap (Plak Prasansap).

Key words: Special method, pi-phat, Uthai kaewla-aiet, Natlonal artist

บทนำ

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นครูดนตรีไทยที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2552 ในขณะที่ท่านยังมีชีวิตอยู่ ได้สร้างคุณูปการที่สำคัญต่อวงการดนตรีไทยไว้มากมาย ทั้งในฐานะของศิลปินผู้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ และเป็นครูดนตรีไทย ผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ในหลายสถาบันการศึกษา และในขณะที่เป็นอาจารย์พิเศษสอนที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้มีโอกาสนำนักศึกษาไปบรรเลงดนตรีเพื่อออกอากาศ ทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์หลายแห่ง อาทิ สถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต วิทยุ กรมประชาสัมพันธ์ สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 และงานสังคีตศาลา กรมศิลปากร ผลงานส่วนใหญ่ที่นำไปบรรเลง คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งครูอุทัย แก้วละเอียด จะเป็นผู้เลือกเพลง รวมวง และปรับวงก่อนนำไปบรรเลงทุกครั้ง จึงทำให้ครูอุทัย แก้วละเอียด ต้องใช้ความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาถ่ายทอดให้ศิษย์ปฏิบัติไปตามเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่คับขัน ด้วยเหตุนี้ ศิษย์ที่ได้รับการปรับวงจากครูอุทัย แก้วละเอียด จึงเป็นผู้ที่ได้รับองค์ความรู้ในเรื่องการปรับวงจากครูอุทัย แก้วละเอียด มาอย่างเข้มข้น กลวิธีที่นำไปใช้ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าทางวิชาการที่ควรนำมาเผยแพร่ให้ผู้ที่สนใจได้เรียนรู้ปรับใช้ต่อไป

<u>กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งเพื่อออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ของครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ</u>

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นครูดนตรีไทย ที่มีความรู้ และประสบการณ์ด้านดนตรีที่สั่งสมมาอย่างยาวนาน เป็นผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงนารายณ์แปลงรูป รวมทั้งบรรยายเกี่ยวกับระนาดเอก ออกอากาศทางรายการวิทยุของกรมประชาสัมพันธ์ โดยมีครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ควบคุมดูแล เป็นผู้บรรเลงระนาดเอก ผลงานการประพันธ์ของ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ออกอากาศทางรายการโทรทัศน์ชื่อรายการ ดร.อุทิศ แนะนำดนตรีไทย เป็นผู้บรรเลงระนาดเอก ปรับวงและควบคุมการบรรเลงวงดนตรีไทยในรายการศิษย์ ดร. อุทิศ ส่งเสริมดนตรีไทย การเผยแพร่ดนตรีไทยในต่างประเทศของครูอุทัย แก้วละเอียด ได้เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2513 เนื่องจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้คัดเลือกให้ครูเดินทางร่วมกับคณะผกาวลี ไปเผยแพร่ดนตรีไทย ในประเทศสหรัฐอเมริกา อาร์เจนตินา แคนาดา เม็กซิโก ปานามา ชิลี บราซิล เป็นระยะเวลา 9 เดือน (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552, น.151) และจากการสัมภาษณ์ข้อมูลเพิ่มเติมจากครูอุทัย แก้วละเอียด พบว่า ผลงานที่ถูกนำไปแสดงในครั้งนั้นเป็นการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ในเพลงที่ได้รับถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทั้งหมด ซึ่งออกแสดงในสถานทูตไทยของแต่ละประเทศ นอกจากนี้ในปีเดียวกันยังได้รับเชิญให้ไปแสดง ณ สถานทูตไทย ประจำประเทศอังกฤษ อีกด้วย หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2527 ได้มีโอกาสนำคณะวงไทยบรรเลง ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ครูก่อตั้งขึ้นที่สมุทรสงคราม ออกเผยแพร่ดนตรีไทยที่ประเทศสเปน เป็นเวลา 1 ปี และครั้งล่าสุดในปี พ.ศ. 2534 เดินทางไปเผยแพร่ดนตรีไทย ตามคำเชิญของสถานทูตไทย ประจำประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ออสเตรีย เยอรมนี อาร์เจนตินา อุรุกวัย เปรู ชิลี โคลัมเบีย และงานวัฒนธรรมโลก ณ ประเทศเยอรมัน (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์ วันที่ 26 สิงหาคม 2561)

ในปี พ.ศ. 2540 เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้ม ในบทเพลงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กับ“วงศิษย์ศรทอง” บันทึกเสียงในโครงการ “เสียงของแผ่นดิน” ชุดเพลงเอกแห่งสยาม จำนวน 7 ชุด จัดจำหน่ายโดยบริษัทแกรมมี่และหนังสือศิลปวัฒนธรรมในปี พ.ศ. 2541 การบันทึกเสียงครั้งนี้ มีครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นผู้ปรับวง และครูสุบิน จันทร์แก้ว เป็นผู้ควบคุมฝึกซ้อม ซึ่งประกอบด้วย เพลงโหมโรงศรทอง โหมโรงประชุมเทวราช โหมโรงกราวนอก โหมโรงแขกมอญ โหมโรงกระสุนทอง โหมโรงมะลิเลื้อย เถา โหมโรงไอยเรศ เถา แขกลพบุรีทางวังบางคอแหลม เชิดจีนทางวังบางคอแหลม พม่าห้าท่อนหกชั้น ทางวังบูรพาภิรมย์ โอ้ลาว แปดบท สี่บท พม่าเห่ ช้างกินใบไผ่ จีนนำเสด็จ มาลีหวน ธรณีร้องไห้ แสนเสนาะ อนงค์สุชาดา สาวเวียงเหนือ จากเพลงอุทัย (น. 29), โดย มาลินี สาคริก, 2553, กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2544 อุทัย แก้วละเอียด ยังได้ร่วมบรรเลงระนาดทุ้มเหล็กร่วมกับวง “ศิษย์ศรทอง” ร่วมกับคณาอาจารย์ และนิสิตมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน ในปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ บรรเลงเพลงด้อมค่าย ในการบรรเลงดนตรีและขับร้องผลงานเพลงของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2544, น. 28)

ผลงานการบันทึกเสียง

1. ปี พ.ศ. 2501 เป็นผู้บรรเลงระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ทั้งเพลงเดี่ยว และเพลงหมู่สาย ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในงานบันทึกเสียงของศาสตราจารย์ Dr.David Morton ที่เดินทางมาเก็บข้อมูลที่บ้านบาตร เมื่อ โดยมีคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เป็นผู้คัดเลือกนักดนตรี การบันทึกเสียงโดยคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง และ อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2561)

เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้ม บันทึกเสียงในรูปแบบซีดีชุด *สาธุการ งานบันทึกเสียงเพลงไหว้ครู สำนักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)* ซึ่งผู้ที่บรรเลงในครั้งนี้ ประกอบด้วย พันโทเสนาะ หลวงสุนทร บรรเลงระนาดเอก ครูหยด ผลเกิด บรรเลงฆ้องวงใหญ่ ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงศ์ บรรเลงฆ้องวงเล็ก ครูสุรพล จันทราปัตย์ ฉิ่ง ครูสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ตะโพน และครูธงชัย ถาวร กลองทัด ผลงานการบันทึกเสียงครั้งนี้ บันทึกเมื่อวันที่ 10 มกราคม พ.ศ. 2560 เป็นการรวบรวมเพลงหน้าพาทย์ ที่ระบุในตำราไหว้ครูสำนักครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 27 เพลง ประกอบด้วย เพลงสาธุการ สาธุการกลอง ตระสันนิบาต ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ แผละ เหาะ ตระเชิญ ตระเทวาประสิทธิ์ กลม บาทสกุณี เสมอข้ามสมุทร ดำเนินพราหมณ์ เสมอเถร โคมเวียน ตระพระปรโคนธรรพ พราหมณ์เข้า เสมอสามลา เพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ เสมอมาร คุกพาทย์ รำดาบเชือดหมู นั่งกินเซ่นเหล้า พราหมณ์ออก เสมอเข้าที่ โปรยข้าวตอก มหาชัย เชิด กราวรำ (มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ศร ศิลปบรรเลง, 2560)

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ที่สั่งสมความรู้ด้านการประพันธ์จากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อย่างเข้มข้น ผลงานเพลงของท่านสร้างสรรค์จากประสบการณ์ที่ได้พบเจอ แล้ว

นำมาจำลองรูปแบบทำนองเพลงที่จะออกมาให้สอดคล้องกับเหตุการณ์นั้น ผลงานชิ้นแรกที่ท่านเริ่มประพันธ์คือ การได้มีส่วนช่วยครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประพันธ์ทางเปลี่ยนเพลงตับนางลอย บั้นต้น (ตับใหญ่) (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2535, น. 139-140) ในเพลงสร้อยเพลง ทองย่อน เขมรปากท่อ (อุทัย แก้วละเอียด, 2561, สัมภาษณ์ 2 กันยายน 2561) ผลงานชิ้นนี้ ทำให้ครูอุทัย เกิดประสบการณ์ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองที่มีความหลากหลาย จากการศึกษาข้อมูลเอกสารงานวิจัย และการสัมภาษณ์ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2538, น. 51-55 : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552, น. 154-156 : อังคณา แสงอนันต์, 2553, น. อุทัย แก้วละเอียด, 2561, สัมภาษณ์ 2 กันยายน 2561) พบว่าครูอุทัย แก้วละเอียด ได้สร้างผลงานการประพันธ์ไว้ดังต่อไปนี้

ในปี พ.ศ. 2511 ได้ประพันธ์เพลงอุศเรน เถา ขึ้นมาเป็นเพลงแรก ที่มาของทำนองมาจากเพลงมาร์ชสำเนียงฝรั่ง อัตราสองชั้น ในตับสิบสองภาษา ซึ่งครูได้แต่งขยายเป็นสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 29 กรกฎาคม 2561) ต่อมาในปีเดียวกันได้แต่งเพลงจีนแดงขึ้น ซึ่งมีแนวคิดจากลัทธิคอมมิวนิสต์ ได้เข้ามามีอิทธิพลในประเทศไทย จึงได้แต่งเพลงที่มีทำนองดุดัน เพื่อสื่อให้คนไทยได้เตรียมตัว ระลึกถึงอันตรายที่จะเกิดขึ้น เพลงนี้ไม่ปรากฏหลักฐานว่าประพันธ์ขึ้นในปีใดและไม่ปรากฏโน้ตเพลง เนื่องจากสมัยนั้นการบันทึกเสียงไม่สะดวก

ในปี พ.ศ. 2514 ได้แต่งเพลงโหมโรงอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในขณะนั้นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ มีพระชนม์มายุเพียง 16 พรรษา เกิดขึ้นจากแนวคิดที่ได้เห็นว่าคณะอักษรศาสตร์เปิดสอนหลายภาษา ด้วยเหตุนี้ จึงได้คิดประดิษฐ์ทำนองเพลงโหมโรงในรูปแบบออกภาษาต่าง ๆ เป็น 6 ภาษา คือ ไทย ฝรั่ง จีน ลาว เขมร แขก (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2552, น.155) เพลงนี้ได้นำออกแสดงในโอกาสสำคัญ คือ ในงานพระราชพิธีกาญจนาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงครองราชย์ครบ 50 ปี ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงร่วมบรรเลงเพลงโหมโรง และทรงบรรเลงเพลงบุหลันลอยเลื่อน อีกด้วย

ปี พ.ศ. 2515 ครูได้แต่งเพลงเทพทอง เถา ขึ้น ซึ่งได้นำทำนองเพลงร้องพื้นบ้านเก่าแก่ในสมัยสุโขทัยใช้ร้องตอบโต้กันว่า “ฮ่าไฮ้” มาขยายขึ้นเป็นเพลงเถา ใช้หน้าทับสองไม้ และนำออกแสดงครั้งแรกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2535, น. 125)

ปี พ.ศ. 2517 ครูได้แต่งเพลงดอกไม้เหนือ เถา ขึ้น โดยมีแนวคิดขณะที่กำลังนั่งรถไฟจากกรุงเทพฯ ไปงานปี่พาทย์ที่อ่างทอง ซึ่งได้เห็นชายหนุ่ม กำลังตามจีบฝ่ายหญิง จนฝ่ายหญิงคล้อยตามแล้วพลอดรักกัน ครูจึงได้คิดนำทำนองเพลงดอกไม้เหนือ สองชั้น ที่อยู่ในตับลาวเจริญศรี มาแต่งขยายเป็นสามชั้น โดยสร้างสรรค์ทำนองออกมาให้มีลักษณะหลอกล้อกัน ในช่วงแรก เป็นทำนองลูกขัดเนื่องจากฝ่ายหญิงไม่เล่นด้วย แต่ทำนองช่วงหลัง ๆ เป็นลูกล้อ ที่คล้อยตามกัน ตามเหตุการณ์ที่พบเจอ มาขยาย และตัดลงเป็นเพลงเถา ผู้ที่แต่งเนื้อร้องคือ อาจารย์ชวน อยู่สุวรรณ เพลงนี้เป็นเพลงที่ครูชอบมากที่สุดเพลงหนึ่ง (อุทัย แก้วละเอียด, 2561, 26 สิงหาคม 2561) ครูได้นำออกบรรเลงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ ในปีเดียวกัน ครูได้แต่งเพลงโหมโรงมัธยมศึกษา เพื่อใช้บรรเลงเป็นเพลง

แรก ของงานมหกรรมดนตรีไทยมัธยมศึกษา เป็นประจำทุกปี ซึ่งบรรเลงต่อหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทำนองเพลงมีทั้งความอ่อนหวานและความโลดโผนเสมือนนิสัยของเด็กวัยรุ่น ที่มีหลากหลายอารมณ์ต่างกันไป เพลงนี้ใช้หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสามชั้น และมีเพลงประเภทอื่น ๆ

ปี พ.ศ. 2545 ครูได้แต่งเพลงโหมโรงศตวรรษ ขึ้นในโอกาสฉลอง 100 ปี ภราดา คณะเซนต์คาเบรียล ออกบรรเลงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งเป็นเพลงที่ครูสร้างสรรค์ทำนองขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ลักษณะทำนองเพลงใช้หน้าทับปรบไก่ ในช่วงแรกมีช่วงนำ ในอัตราจังหวะสองชั้น ออกชั้นเดียวมีหน้าทับเฉพาะ ส่วนท่อน 1 สามชั้นมีเที่ยวเปลี่ยน ส่วนท่อน 2 เป็นจังหวะมาร์ช หลังจากนั้นมีทำนองปิดส่วนท้ายเพลงก่อนลงวา

ปี พ.ศ. 2550 ครูได้คิดทำนองทางเปลี่ยนเพลงนกจาก สองชั้น ออกภาษา จีน ลาว แขก ใช้ประกวดเมื่อปี พ.ศ. 2550 เนื่องในงานดนตรีไทยเทิดพระเกียรติ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย วันที่ 2 เมษายน 2550

ปี พ.ศ. 2553 ครูได้แต่งเพลงโหมโรงฉลองชัยไทยบรรเลง ซึ่งเกิดจากครูได้เห็นสถานการณ์บ้านเมืองเกิดความแตกสามัคคีกัน จึงได้นำเอาสำเนียงภาษา ไทย ฝรั่ง จีน ลาว เขมร มอญ มารวมกันในเพลงเดียว เพื่อสื่อให้เห็นว่า คนทุกชาติ ทุกภาษา สามารถอยู่ร่วมกันได้ เพลงนี้ใช้หน้าทับปรบไก่และใช้หน้าทับพิเศษตามสำเนียงภาษาที่มีอยู่ในเพลงสลับกันไป เพลงนี้วงไทยบรรเลง ได้นำออกแสดงในงานมุทิตาจิต ครูอุทัย แก้วละเอียด ณ มูลนิธิชัยพัฒนา อัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ผู้ประพันธ์ไม่สามารถระบุปี พ.ศ. ประพันธ์ได้ สามารถแยกเป็นหมวดเพลงต่าง ๆ ดังนี้

<u>ประเภทเพลงโหมโรง</u>

1. เพลงโหมโรงเทพศิรินทร์ ประพันธ์ต่อจากเพลงโหมโรงมัธยมศึกษา ให้กับโรงเรียนเทพศิรินทร์ เพื่อใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงประจำโรงเรียน เนื่องจากครูมีความผูกพันธ์กับทางโรงเรียนอย่างมาก เพราะได้เป็นอาจารย์สอนพิเศษอยู่หลายปี จึงได้นำเพลงตระเทวาประสิทธิ์ สองชั้น มาขยายเป็นอัตราสามชั้น ใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรง ลักษณะทำนองเพลงออกสำเนียงฝรั่ง ใช้หน้าทับปรบไก่

2. โหมโรงจันทรเกษม เพลงนี้ครูได้แต่งขณะที่เป็นอาจารย์สอนพิเศษที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ซึ่งในสมัยนั้น ยังเป็นวิทยาลัยครูจันทรเกษม เพื่อเป็นสัญลักษณ์ประจำสถาบัน บรรเลงต่อด้วยตระเชิญ ที่ต้องการอัญเชิญครูมาประทับยังเครื่องดนตรี

3. โหมโรงอัญสัมชัญ เป็นเพลงที่ครูแต่งเพื่อเป็นเพลงประจำสถาบันการศึกษากลุ่มคริสตจักร เพื่อใช้ในการบรรเลงก่อนเริ่มกิจกรรมของโรงเรียนทุกครั้ง เพลงนี้ครูเตือน พาทยกุล ยังได้ประพันธ์ไว้อีกทางหนึ่งเมื่อปี พ.ศ. 2522 และได้เพิ่มทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีทุกชิ้นไว้ด้วย (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและครอบครัวพาทยกุล, 2546, น. 49)

4. โหมโรงกล่อมนารี หรืออีกชื่อหนึ่ง คือเทพนารี เป็นเพลงที่ครูแต่งขึ้นจากแรงบันดาลใจที่เห็นนักเรียนตั้งใจฝึกซ้อม จึงคิดว่านักเรียนเปรียบดังเทพเทวา มานั่งเรียน ครูจึงได้นำเพลงกล่อมนารีสองชั้น มาประดิษฐ์ทำนองเป็นเพลงโหมโรง

ประเภทเพลงเถา

1. เพลงจีนอัมพวา เถา เพลงนี้ครูได้จดจำทำนองเพลงบางส่วนที่ชาวจีนในตลาดอัมพวา ใช้สีซอในตอนเช้า มาแต่งเป็นเพลงไทยสำเนียงจีนให้ชื่อว่า “จีนอัมพวา”

2. สุดคนึง เถา

ประเภทเพลงมอญ

1. เพลงสองกุมาร

2. เพลงเร็วมอญ ได้ประพันธ์ต่อจากเพลงมอญอัตราสองชั้นไว้หลายเพลง โดยไม่ระบุชื่อ

ประเภทเพลงทางเปลี่ยนและเพลงเกร็ด

1. ทางเปลี่ยนเขมรไทรโยคชั้นเดียว (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2561)

2. ได้ประพันธ์ทำนองทางเปลี่ยนเพลงดาวลูกไก่ สำหรับบันทึกเสียงให้กับนายบุญสม มีสมวงศ์ หรือพร ภิรมย์ ร่วมกับครูบุญยงค์ เกตุคง (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2561)

3. หางเครื่องท้ายเพลงต่าง ๆ เช่น หางเครื่องเพลงเทพบรรทม เพลงภิรมย์สุรางค์ เพลงช้างประสานงา เพลงทยอยเขมร เพลงแขกมอญบางช้าง จีนแดง ฯลฯ

4. เพลงแสนอาลัย สองชั้นและชั้นเดียว เป็นเพลงสำเนียงมอญ นางวิมลมาศ สามเสน ซึ่งเป็นบุตรของ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้แต่งบทร้อง และได้เปลี่ยนชื่อเป็น สุดอาลัย เป็นเพลงที่ครูได้แต่งจากความทรงจำ ที่มารดาของครูได้ต่อสู้ใช้ชีวิตมาเลี้ยงลูกมาหลายคน ด้วยความลำบาก

5. เพลงมอญจำจาก สองชั้น

6. เพลงกระต่ายเลียบเขา สองชั้น เป็นเพลงสำเนียงมอญ ที่มีแนวคิดเกิดขึ้นขณะครูได้ยินวงปี่พาทย์กำลังบรรเลงเพลงกระต่ายเต้น สองชั้น ในงานวัดลานบุญ เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร จึงได้คิดแต่งเป็นทำนองทางแก้ที่มีลักษณะสำนวนคล้ายกันขึ้น แล้วให้ชื่อว่า “เพลงกระต่ายเลียบเขา”

ประเภทเพลงเรื่อง

1.เพลงเรื่องนางหงส์แมลงภู่ทอง

จะเห็นได้ว่า ครูอุทัย แก้วละเอียด มีความสามารถในการประพันธ์เพลงไทยขั้นสูง ได้รับถ่ายทอดวิธีการประพันธ์โดยตรงจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีผลทำให้ครูอุทัยเกิดประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงมามากมายหลายรูปแบบ ผลงานของท่านประกอบด้วย เพลงประเภทโหมโรง เพลงเถา เพลงทางเปลี่ยน เพลงเบ็ดเตล็ด ทางเดี่ยวระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก และการเรียบเรียงเพลงเรื่องนางหงส์ ผลงานการประพันธ์ส่วนใหญ่จะเกี่ยวเนื่องกับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และเหตุการณ์ที่ได้พบเจอ ลักษณะของการสร้างสรรค์ทำนองเพลง มีหลากหลายรูปแบบ แตกต่างไปตามลักษณะของเหตุการณ์ มีทั้งแบบอ่อนหวานนุ่มนวลแบบโลดโผน ไปจนถึงแบบสำเนียงภาษาต่าง ๆ เน้นให้ผู้ที่ได้ฟังเกิดความสะเทือนอารมณ์และสื่อ

ความหมายตามเหตุการณ์นั้น ๆ ออกมาตามทำนองเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้น ผลงานการประพันธ์ ของครูอุทัย แก้วละเอียด โดยมากถูกบันทึกโดยศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงทั้งในรูปแบบเอกสาร สูจิบัตร และวีดีโอจากการจัดกิจกรรม เช่น งานมุทิตาจิต 84 ปี ครูอุทัย แก้วละเอียด ในส่วนผลงานด้านระนาดเอก บันทึกโดยอาจารย์ประชา สามเสน อาจารย์ประจำคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นอกจากนี้ยังมีนักศึกษาในระดับปริญญาตรี และปริญญาโท จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ศึกษาในรูปแบบของงานวิจัย และเผยแพร่ตามสื่อออนไลน์ต่าง ๆ มากมาย อุทัย แก้วละเอียด (2561, 23 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ได้เริ่มบทบาทความเป็นครู หลังจากที่ได้ลาสิกขาจากการอุปสมบทที่จังหวัดสมุทรสงคราม โดยได้เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีให้กับนักดนตรีในจังหวัดสมุทรสงครามถึง 20 วง ซึ่งจุดเริ่มต้นของบทบาทความเป็นครูของครูอุทัย แก้วละเอียดท่านได้เล่าให้ฟังว่า

> *“ มีนักดนตรีมาต่อเพลงที่บ้าน สมุทรสงคราม ร่วม 20 วง เป็นวงดนตรีที่อยู่แถบคุ้งน้ำอัมพวาทั้งจังหวัดสมุทรสงคราม ครูเป็นคนต่อเพลง ให้วงดนตรีที่อัมพวาเป็นลูกศิษย์ที่บ้านครูทั้งจังหวัดเลย ที่บ้านเปิดต้อนรับเต็มที่ เพราะมีพื้นที่กว้างขวาง”*

ต่อมาในปี พ.ศ. 2503 ทางโรงเรียนวัดมกุฏกษัตริยาราม ได้ประกาศรับสมัครผู้ที่มีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงและอาจารย์บรรเลง สาคริก (ศิลปบรรเลง) ได้ทราบข่าว จึงแนะนำให้สมัครเข้าสอบบรรจุเป็นข้าราชการครู ในระยะต่อมาจึงได้ปฏิบัติหน้าที่ครู ณ โรงเรียนวัดมกุฏกษัตริยาราม เป็นที่แรก นอกจากนี้ในช่วงหลังเลิกเรียน ยังได้อุทิศเวลาเดินทางไปสอนผู้ที่มีความสนใจด้านดนตรีไทยที่คุรุสภาด้วย อัจฉรา แก้วละเอียด (2561, 23 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ในปี พ.ศ. 2510 อาจารย์บรรเลง ศิลปบรรเลง ได้เชิญให้ครูอุทัย ไปสอนนักศึกษาเอกดนตรีมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ซึ่งในขณะนั้นเป็นวิทยาลัยครูสวนสุนันทา ในช่วงเวลา 16.00 น.-18.00 น. จนในปี พ.ศ. 2513 คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้เลือกให้ครูอุทัย ออกเดินทางไปเผยแพร่ดนตรีไทย ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา อาร์เจนตินา แคนาดา เม็กซิโก ปานามา ชิลี บราซิล เป็นเวลานานถึง 9 เดือน จึงเป็นสาเหตุให้ต้องลาออกจากราชการที่โรงเรียนวัดมกุฏกษัตริยาราม เมื่อกลับจากต่างประเทศ ก็ได้รับเชิญจากสถาบันการศึกษา และหน่วยงานต่าง ๆ ให้เป็นอาจารย์พิเศษ รับสอนทุกระดับตั้งแต่ประถมจนถึงระดับอุดมศึกษา ซึ่งประกอบด้วย หน่วยงานดังต่อไปนี้

1. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งขณะนั้นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงศึกษาอยู่ ครูอุทัย จึงได้มีโอกาสถวายงานรับใช้เบื้องพระยุคลบาท เป็นเวลาถึง 4 ปี
2. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยจันทรเกษม นอกจากนี้ยังเป็นอาจารย์สอนพิเศษ ให้กับชมรมดนตรีไทย ของนักศึกษาในคณะวิทยาศาสตร์อีกด้วย

4. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
5. มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
6. ชมรมดนตรีไทยมหาวิทยาลัยมหิดล
7. โรงเรียนเทพศิรินทร์
8. โรงเรียนวัดปากน้ำ
9. โรงเรียนวัดประยูรวงศาวาส
10. โรงเรียนวัดพลับพลาชัย
11. โรงเรียนวัดเจ้ามูล
12. โรงเรียนพญาไท
13. โรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและการละคร
14. โรงเรียนศรีสังวาลย์
15. สอนให้วงไทยบรรเลง
16. เป็นครูผู้สอนในมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
17. โรงเรียนเชนต์คาเบรียล



ภาพที่ 1 ครูอุทัย แก้วละเอียด ขณะปรับวงให้ศิษย์
ที่มา : อัจฉรา แก้วละเอียด

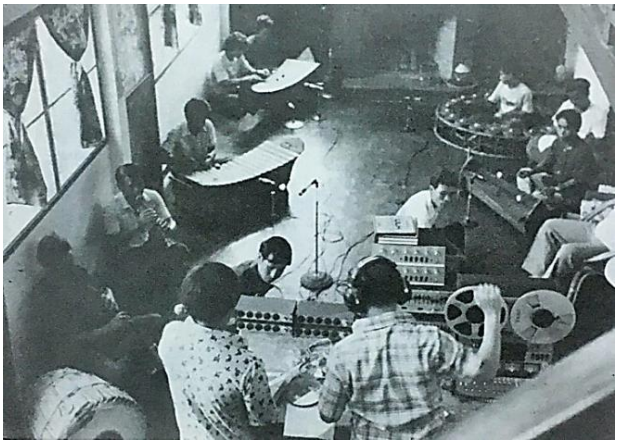
ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ที่ได้รับความรู้ในเรื่องการปรับวงรวมไปถึงการประพันธ์เพลงไทยจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาอย่างแยบยล ได้เคยร่วมประพันธ์เพลงตับนางลอยร่วมกับครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลายเพลง อาทิ สร้อยเพลง ทองย่อน นอกจากนี้ยังได้ประพันธ์เพลงไทยขึ้นใหม่ อาทิ เพลงโหมโรงอักษรศาสตร์ ซึ่งมีสำเนียงถึง 5 ภาษา (ไทย จีน แขก ฝรั่ง ลาว) เพลงอุศเรน เถา เพลงดอกไม้เหนือ เถา ประสบการณ์ในด้านการประพันธ์เพลงที่ต้องใช้ความสามารถในการตัดเพลง ขยายเพลงปรับเปลี่ยนทำนองหลัก ประพันธ์ทางเปลี่ยน จึงหล่อหลอมให้ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นศิลปินชั้นเอกของวงการดนตรีไทยที่มีความรู้นุ่มลึกในปรับวงและการประพันธ์ การตัดเพลง ขยายเพลง เมื่อได้มีโอกาสปรับวงให้แก่ศิษย์ ท่านจึงได้ใช้ความรู้

ความสามารถในการปรับวงอย่างเต็มที่ แต่ในการปรับวงเพื่อออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์นั้น จำเป็นต้องใช้ไหวพริบ ปฏิภาณ ความสามารถเฉพาะตนเป็นอย่างมาก เพื่อให้เข้ากับสถานการณ์เฉพาะหน้า ครูอุทัย แก้วละเอียด จึงใช้วิธีนำเพลงที่ศิษย์เคยได้บรรเลงแล้ว นำมาปรับก่อนออกอากาศ ณ ห้องส่ง เป็นเวลา 1 ชั่วโมง โดยมีโจทย์ที่ต้องทำการบ้านว่า จะต้องเลือกเพลงและปรับวงให้เหมาะสมกับเวลาประมาณ 30 นาที (อุทัย แก้วละเอียด, 2561, 8 กรกฎาคม, สัมภาษณ์)

ประทีป นักปี่ (2562, 3 มกราคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ในระหว่างศึกษาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มีโอกาสได้ร่วมงานกับครูอุทัย แก้วละเอียด หลายงาน อาทิ งานบรรเลงดนตรีออกอากาศทางสถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต วิทยุกรมประชาสัมพันธ์ (ออกอากาศเดือนละครั้ง) สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 (ผู้บริหารในขณะนั้นคือคุณสุรางค์ เปรมปรีดิ์) สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 และงาน สังคีตศาลา กรมศิลปากร ผลงานส่วนใหญ่ที่นำไปบรรเลง คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง สลับกับวงปี่พาทย์มอญ ครูอุทัย แก้วละเอียด จะเป็นผู้กำหนดเพลงและปรับวงก่อนนำไปเผยแพร่ การบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ในทุกครั้ง ครูอุทัย แก้วละเอียดจะต้องเลือกเพลงและปรับเพลงให้เหมาะสมกับเวลาตามสถานการณ์ วิธีการปรับวงของครูอุทัย แก้วละเอียดนั้น ได้นำวิธีปรับวงที่ได้รับถ่ายทอดจาก ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาใช้หลากหลายวิธี เช่น ประพันธ์ทำนองเกริ่นนำและหางเครื่องให้มีความแปลกใหม่เพิ่มสร้างอรรถรส นอกจากนี้ ครูอุทัย แก้วละเอียด ยังต้องปรับเพลงไว้รองรับเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่จะเกิดขึ้น เช่น ทางสถานีมีการเพิ่มเวลา นักดนตรีบรรเลงไปเพลงหนึ่งแล้ว เวลาเหลือประมาณ 6-7 นาที ครูอุทัย ต้องวางแผนคิดหาเพลงมาบรรเลงต่อให้พอดีกับเวลา บางครั้งก็เลือกใช้วิธีประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่และต่อกันสด ๆ ก่อนออกอากาศ 1 ชั่วโมง และหากทางสถานีตัดเวลากะทันหัน ท่านก็จะให้ ผู้บรรเลงบรรเลงเพลงเพียงเที่ยวเดียวไม่บรรเลงเที่ยวกลับ และคิดหาทำนองให้นักดนตรีทอดลงอย่างเรียบร้อยสละสลวย จึงทำให้เห็นความรู้ความสามารถของครูอุทัย แก้วละเอียด ในเรื่องการปรับวงเป็นอย่างดี

ในส่วนการบันทึกเสียงของสถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต จะใช้ไมค์สายแหวนลงมาจากด้านบน และมีห้องควบคุมอยู่ข้าง ๆ เครื่องดนตรีที่ใช้บันทึกนักดนตรีต้องนำไปเอง ซึ่งสามารถนำรถยนต์ไปจอดด้านหลังได้ นักดนตรีที่ไปเคยมีโอกาสได้ชื่นชมพระบารมีของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี อยู่บ่อยครั้ง ในสมัยนั้นนักดนตรีทั่วไปนิยมไปบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต มากเป็นพิเศษ เนื่องจากหลังการบรรเลงออกอากาศแล้ว จะได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พระราชทานอาหารกลางวัน รสชาติอร่อย เพลงที่บรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุ ส่วนมากเป็นผลงานการประพันธ์ของครูอุทัย แก้วละเอียด อาทิ เพลงดอกไม้เหนือ เถา เพลงเทพทอง เถา เพลงอุศเรน เถา ผลงานที่อุทัย นำมาปรับขึ้นเป็นพิเศษ และสร้างความประทับใจมาก คือ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง หกชั้น และเพลงเชิดจีน ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นทางที่ขยายจากทางของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ในยุคนั้นไม่มีผู้นำมาบรรเลงมากนัก แต่ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้นำมาบรรเลงจนแพร่หลาย เมื่อบรรเลงครั้งใดก็จะใช้ทางนี้ทุกครั้ง

นอกจากนี้ยังมีเพลงแมลงภู่ทอง ซึ่งเป็นทางที่ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับถ่ายทอดจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ซึ่งครูอุทัย แก้วละเอียด ได้นำมาปรับเพื่อออกบรรเลง ส่วนผลงานอื่นนั้นเป็นผลงานที่นักดนตรีส่วนใหญ่บรรเลงกันทั่วไป อาทิ เพลงแขกโอด เถา เพลงแขกลพบุรี เถา เพลงเขมรราชบุรี เถา แต่เพลงที่บรรเลงมาก คือ ผลงานการประพันธ์ของครูอุทัย แก้วละเอียด ด้วยเหตุนี้ ครูอุทัย และศิษย์ของครูอุทัย จึงได้รับประสบการณ์ในเรื่องการปรับวงเป็นอย่างดี ในสมัยก่อนมีนักดนตรีใช้บันทึกเทป แล้วนำไปศึกษาด้วยตนเองกันมาก ด้วยเหตุนี้ เพลงบางเพลงที่บันทึกไปจึงไม่สมบูรณ์ เพราะต้องตัดเพลงไม่ให้เกินเวลาที่กำหนด ครูอุทัย แก้วละเอียด ก็ได้บอกให้ผู้ที่บันทึกไปตรวจสอบทำนองเพลงเหล่านั้นให้ดีก่อนนำไปบรรเลงเผยแพร่ ประชา สามเสน (2561, 5 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ได้มีโอกาสร่วมงานบันทึกเสียงเพื่อออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์หลายครั้ง และยังเคยร่วมงานในห้องบันทึกเสียงของโรงเรียนพัฒนศิลป์การดนตรีและละครของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ความรู้ในด้านการปรับวงที่ได้รับมาจากครูอุทัย แก้วละเอียด มากคือ การปรับวงปี่พาทย์เสภา วิธีการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง และวงปี่พาทย์นางหงส์ ครูอุทัย แก้วละเอียด จะเข้มงวดเรื่องความถูกต้องของทำนองที่ต่อให้ท่านจะสอนความเป็นนักดนตรีที่ดีอย่างครบถ้วน ทั้งในเรื่องวิธีการปฏิบัติกับเครื่องดนตรี และการปฏิบัติตนเป็นนักดนตรีที่ดี ถ้าเป็นเรื่องเกี่ยวกับระนาดเอก ท่านจะสอนตั้งแต่ขั้นพื้นฐาน การจับไม้ก็จะต้องคว่ำมือ ท่านั่ง ต้องนั่งตัวตรง หลังตรง และครูอุทัย แก้วละเอียด จะคอยแนะนำวิธีการบรรเลงแทบจะทุกประเภทวง เช่น การตีเพลงเถา สิ่งที่ครูอุทัยถนัด ก็คือ วิธีการบรรเลงปี่พาทย์เสภา และวงปี่พาทย์นางหงส์ เวลาสอนครูจะบอกวิธีการ ซึ่งวิธีการปรับวงของครูอุทัย แก้วละเอียด ครูจะต่อทางให้ทุกเครื่องมือ เวลาขยี้ ครูจะให้ขยี้ทั้งวงการปรับวงของครูอุทัย แก้วละเอียด มีหลักว่า ถ้าครูอุทัยปรับเพลง หรือลูกศิษย์คุณครูอุทัย ปรับเพลง ต้องต่อทางบรรเลงทุกคน ทุกคนไม่มีสิทธิคิดเอง แต่หากศิษย์มีปฏิภาณดี สามารถสร้างสรรค์ สำนวนกลอนได้เป็นอย่างดีครูอุทัย ก็จะให้ศิษย์ผู้นั้นคิดมาก่อนและนำไปปฏิบัติได้ ในการปรับวงครูอุทัย แก้วละเอียด จะคอยอธิบายให้ใช้กำลังข้อมือแต่ละส่วนของท่อนแขน เวลาตีเสภาจะใช้ทุกส่วน ไม่ว่าจะเป็นใช้กำลังจากไหล่ กำลังจากแขนใช้ครึ่งข้อครึ่งแขน ใช้ข้ออย่างเดียว ครูอุทัย จะมีความละเอียดในวิธีการเหล่านี้มาก เทคนิคการปรับวงของครูอุทัย แก้วละเอียด คือจะปรับตามความสามารถของศิษย์ เมื่อเห็นว่าศิษย์คนใดสามารถ จะรับถ่ายทอดได้รวดเร็ว มีปฏิภาณดี ครูอุทัย แก้วละเอียด ท่านจะถ่ายทอดกลอนที่ลึกซึ้งให้ (จันทร์พร นวลแพ่ง, 2562, 28 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 2 ห้องบันทึกเสียงศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ที่มา : อัจฉรา แก้วละเอียด

ในปี พ.ศ. 2522 มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้เปิดสอนวิชาเอกดนตรีอย่างเป็นทางการ ระยะแรกอาจารย์ผู้สอนมีเพียง 3 ท่าน คือ ครูอุทัย แก้วละเอียด อาจารย์ชวน อยู่สุวรรณ และอาจารย์วาสิทธิ์ จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2524 - 2525 ครูวิเชียร อ่อนละมูล และ รศ.จันทร์พร นวลแพ่ง ได้เข้ามาเป็นอาจารย์สอนในภายหลัง ตลอดระยะเวลาที่ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ท่านเดินทางมาสอนทุกวันด้วยรถยนต์ส่วนตัว วิชาที่สอนจะเป็นวิชาปฏิบัติ ส่วนอาจารย์ท่านอื่นจะสอนในวิชาทฤษฎี และด้วยความมานะ อดทน ตั้งใจที่จะถ่ายทอดความรู้ให้ศิษย์ครูอุทัย แก้วละเอียด จึงได้รวมวงและปรับวงปี่พาทย์ วงเครื่องสายและวงมโหรี อยู่เสมอ ทำให้มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม มีนักศึกษาที่สามารถบรรเลงรวมวงเพื่อออกงานแสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี (จันทร์พร นวลแพ่ง, 2562, 28 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 3 วงปี่พาทย์ไม้แข็งหญิง วิทยาลัยครูจันทรเกษม ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ปรับวงโดยครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงในรายการสังคีตภิรมย์ ธนาคารกรุงเทพ

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (2560, น. 84)

สรุป

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นครูดนตรีไทยที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ปีพุทธศักราช 2552 ในขณะที่ท่านยังมีชีวิตอยู่ ได้สร้างคุณูปการที่สำคัญต่อวงการดนตรีไทยไว้มากมาย ทั้งในฐานะของศิลปินผู้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ และเป็นครูดนตรีไทย ผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ในหลายสถาบันการศึกษา และในขณะที่เป็นอาจารย์พิเศษสอนที่มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้มีโอกาสนำนักศึกษาไปบรรเลงดนตรีเพื่อออกอากาศ ทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์หลายแห่ง อาทิ สถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต วิทยุกรมประชาสัมพันธ์ สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 และงานสังคีตศาลา กรมศิลปากร ผลงานส่วนใหญ่ที่นำไปบรรเลง คือ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งครูอุทัย แก้วละเอียด จะเป็นผู้เลือกเพลง รวมวง และปรับวงก่อนนำไปบรรเลงทุกครั้ง จึงทำให้ครูอุทัย แก้วละเอียด ต้องใช้ความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาถ่ายทอดให้ศิษย์ปฏิบัติไปตามเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่คับขัน วิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งเพื่อออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ของครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นวิธีการที่ได้รับถ่ายทอดมาจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งเกิดจากความรู้และประสบการณ์ ปฏิภาณไหวพริบที่สั่งสมตั้งแต่วัยเด็กของ ครูอุทัย แก้วละเอียด ซึ่งได้นำมาถ่ายทอดให้ศิษย์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ อาทิ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โรงเรียนเทพศิรินทร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เป็นต้น

เมื่อครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รวมวงและปรับวงศิษย์เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ก็จะนำไปเผยแพร่ทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ อันได้แก่ สถานีวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต วิทยุกรมประชาสัมพันธ์ รายการสังคีตภิรมย์ ของธนาคารกรุงเทพ ห้องบันทึกเสียงพัฒนศิลป์การดนตรีและละครของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 เพลงที่นำมาปรับวงและบรรเลงออกอากาศส่วนมากเป็นผลงานการประพันธ์ของครูอุทัย แก้วละเอียด อาทิ เพลงดอกไม้เหนือ เถา เพลงเทพทอง เถา เพลงอุศเรน เถา ผลงานที่อุทัย นำมาปรับขึ้นเป็นพิเศษเพื่อออกอากาศทางวิทยุ อ.ส.พระราชวังดุสิตและสร้างความประทับใจมาก คือ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง หกชั้น และเพลงเชิดจีน ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นทางที่ขยายจากทางของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เนื่องจากในช่วงปี พ.ศ. 2522-2525 ไม่มีผู้นำมาบรรเลงมากนัก แต่ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้นำมาบรรเลงจนแพร่หลาย นอกจากนี้ยังมีเพลงแมลงภู่ทอง ซึ่งเป็นทางที่ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้รับถ่ายทอดจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ผลงานทั่วไปที่นำมาบรรเลง อาทิ เพลงแขกโอด เถา เพลงแขกลพบุรี เถา เพลงเขมรราชบุรี เถา วิธีการปรับวงที่ใช้ในการบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ ได้แก่ การปรับให้มีทำนองเกริ่นนำ ประพันธ์หางเครื่องขึ้นใหม่สด ๆ ประพันธ์ลูกหมดแบบรวบรัดให้สละสลวยเข้ากับสถานการณ์ที่สถานีวิทยุและโทรทัศน์ต้องการเพื่อให้สอดคล้องกับเวลาในการออกอากาศ

ข้อเสนอแนะ

ข้อสังเกตที่สำคัญของกลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้แข็งเพื่อออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ คือ เป็นรูปแบบการบรรเลงที่รวบรัดตัดความ จึงทำให้เพลงไทยบางเพลงที่นำมาใช้บรรเลงขาดความสมบูรณ์ในส่วนของทำนองไปบ้างระหว่างออกอากาศ แต่ทำให้เกิดทำนองเพลงแปลกใหม่จากภูมิปัญญาร่วมสมัยที่ผสมผสานเชิงอนุรักษ์เผยแพร่ในระหว่างเดียวกันก็ทำให้เกิดผลงานแปลกใหม่ทันสมัย ดังนั้น สิ่งที่สำคัญว่าจะนำเพลงที่ปรับขึ้นมาออกอากาศทางวิทยุและโทรทัศน์ไปใช้ในงานอื่น ๆ จึงต้องคำนึงถึงเรื่องกาลเทศะ ว่าสมควรนำไปใช้บรรเลงในเวลาใดจึงจะเหมาะสมที่สุด

รายการอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2560). **84 ปี ครูอุทัยแก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

จันทร์พร นวลแพ่ง. รองศาสตราจารย์. มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม. สัมภาษณ์, 28 กุมภาพันธ์ 2562.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2535). **สารานุกรมเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ประชา สามเสน. อาจารย์พิเศษ. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 5 กรกฎาคม 2561.

ประทีป นักปี่. รองศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. สัมภาษณ์, 3 มกราคม 2562.

มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). (2560). **สาธุการ งานบันทึกเสียงเพลงไหว้ครู สำนักครูหลวง ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)**. [ซีดี]. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และกระทรวงศึกษาธิการ. (2544). สูจิบัตรงาน 120 ปี 3 ครูดนตรีไทย.กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2552). 9 ศิลปินแห่งชาติพุทธศักราช2552. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2555). ศิลปินแห่งชาติพุทธศักราช2555. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

อัจฉรา แก้วละเอียด. ข้าราชการบำนาญ. สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2561.

อุทัย แก้วละเอียด. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2561.

รูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย

ACADEMIC ARTICLE PATTERN OF PLAY FOLK BRASS BAND IN SUKHOTHAI

ณัฐธยา รังสิยานนท์*

Nattaya Rangsiyanon*

บทคัดย่อ

รูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านจังหวัดสุโขทัย มีการไหว้ครูก่อนบรรเลง มีรูปแบบการผสมวง5 รูปแบบ คือ 1) แบบไม่มีเครื่องดนตรีไทยผสมวง พบการใช้รูปแบบนี้ทุกวง 2) ใช้ระนาดเอกและปี่มอญ ร่วมกับ เครื่องเป่า ใช้ผู้บรรเลง 5-7 คน พบในวงประเสริฐศิลป์ อำเภอคีรีมาศ 3) ใช้กลองแขก รวมกับเครื่องเป่า ใช้ผู้บรรเลง 10 คน พบการใช้รูปแบบนี้ทุกวง 4) ใช้ตะโพนมอญ เปิงมางคอก รวมกับเครื่องเป่าใช้ผู้บรรเลง 10 -12 คน พบการใช้รูปแบบนี้ทุกวง 5) ใช้อิเล็กโทน กลองชุด ระนาดเอก รวมกับเครื่องเป่าใช้ผู้บรรเลง 12-15 คน พบในวงลูกทุ่งผดุงศิลป์ เพลงที่ใช้บรรเลงในทุกคณะ คือ เพลงลูกทุ่งจังหวะช้า บรรเลงในงานอวมงคล เพลงลูกทุ่งจังหวะเร็ว บรรเลงในงานมงคลและงานอวมงคลบางโอกาสที่เจ้าภาพร้องขอ ปัจจุบันใช้เพลงไทยบรรเลงทุกคณะ แตรวงที่ใช้เพลงไทยบรรเลงเต็มรูปแบบ คือ วงราชธานีสุโขทัย และวงสังคโลก แตรวงคณะราชธานีสุโขทัย มีเพลงประจำวง คือ เพลงวอลซ์ คณะสังคโลก มีเพลงเดสมารช์ เป็นเพลงประจำวง ค่าใช้จ่ายในการจ้างงานของทุกคณะอยู่ในราคา 2,500 บาท ถึง 6,500 บาท ปัจจัยที่ทำให้เกิดรูปแบบดังกล่าว เป็นผลจากปัจจัยด้านธุรกิจ อิทธิพลของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก และรูปแบบการบรรเลงแตรวงภาคกลาง

คำสำคัญ: รูปแบบการบรรเลง, แตรวงพื้นบ้าน, จังหวัดสุโขทัย

Abstract

Pattern of play folk brass band in Sukhothai with respect to the teacher before performing There are 5 types of band combinations is 1) Without thai musical instruments Found use of this for every band 2) Use Ranard-ek and Pee-mon together with the dryer Use 5-7 performers found in the Prasertsin band keereemard district 3) Use Klong-Khak together with the dryer Use 10 performers use of this for every band 4) Use Tapon - Mon and Perng-Mang-Kok together with the dryer Use 5-7 performers use of this for every band 5) Use Electone Drum set Ranard-ek and together with the dryer Use 12-15 performers found in The Lukthungpadungsin. The music that is played

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

in every band is slow rhythm country music played at the funeral Fast-paced country music performed at occasional requests and funerals nowadays, thai music is played by all faculties. The folk brass band with full play is Ratchathanee Sukhothai cirale and Sangkhalok bands The folk Ratchathanee Sukhothai brass band the band s song is Waltz. The folk Sangkhalok bands the band s song is Death Mark. The cost of employment of every band is in the price of 2,500 baht-6,500 baht factors that cause the above model is a result of business factors influence of Western music and central folk brass band styles.

Key words: Pattern of play, folk brass band, Sukhothai

บทนำ

จังหวัดสุโขทัย จัดอยู่ในเขตภาคเหนือตอนล่าง ที่ถือได้ว่าเป็นแหล่งกำเนิดรากฐานทางวัฒนธรรมที่มีมาช้านานกว่า 700 ปี มีวัฒนธรรมด้านดนตรีที่มีความหลากหลาย ผสมผสานกลมกลืนกัน ทั้งดนตรีภาคเหนือ และดนตรีภาคกลาง ไม่ว่าจะเป็นวงมังคละ วงกลองยาว วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงสะล้อ ซึง ไม่เว้นแม้แต่ เครื่องดนตรีสากล อาทิ แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน กลองใหญ่ เมื่อมีวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามามีบทบาทในปัจจุบัน จึงเกิดวงดนตรีที่มีทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีตะวันตกขึ้น วงดนตรี ที่มีบทบาทมากในปัจจุบัน คือ แตรวง เพราะไม่ว่าจะงานมงคล หรือ งานอวมงคล แตรวงมีบทบาทมากทุกรูปแบบงานบรรเลง อาทิ งานบวช งานแต่ง ในพื้นจังหวัดสุโขทัย มีคณะแตรวงที่แยกย่อยหลายคณะ มีทั้งแบบรับงานเป็นรายบุคคล และเป็นรูปแบบวงเต็ม ปัจจุบันมีคณะแตรวงที่ยังรับงาน มีสมาชิกวงอยู่พร้อม และใช้ระบบจัดการเป็นรูปแบบวงมีชื่อเสียงจำนวน 9 วง ได้แก่ 1) วงสังคโลก อำเภอสวรรคโลก 2) วงราชธานีสุโขทัย อำเภอเมือง 3) ส.สมปอง อำเภอเมือง 4) วงอี๊ด 5) วงลูกสนองศิลป์ อำเภอสวรรคโลก 6) วงลูกทุ่งผดุงศิลป์ อำเภอสวรรคโลก 7) วงเมืองเก่าบริการ อำเภอศรีสัชนาลัย 8) วงคนหวันโลก อำเภอสวรรคโลกและ 9) วงประเสริฐศิลป์ อำเภอคีรีมาศ (ทศพล แซ่เตีย, 2563, 8 มิถุนายน, สัมภาษณ์) รูปแบบการบรรเลงในภาพรวมของแตรวงพื้นบ้านจังหวัดสุโขทัย เครื่องดนตรีที่ใช้ คือ 1) กลองใหญ่ 2) อัลโตแซ็กโซโฟน 3) เทนเนอร์แซกโซโฟน 4) คาริเนท 5) ทรัมเป็ต 6) ทรอมโบน 7) ทูบาร์ 8) ฉาบใหญ่ ปัจจุบันมีคณะแตรวง ที่ริเริ่มนำเครื่องดนตรีไทยมาใช้บรรเลงคือ วงสังคโลก วงราชธานีสุโขทัย และวงประเสริฐศิลป์ ทำให้เกิดรูปแบบการบรรเลงที่หลากหลาย แปลกใหม่ นอกจากนี้ ปัจจุบันการรับงานแสดง ได้เปลี่ยนแปลงไป จากเดิมที่เจ้าภาพติดต่อคณะแตรวงโดยตรงไปบรรเลง ปัจจุบันคณะแตรวงบางคณะได้ขึ้นตรงกับร้านขายเครื่องสังฆภัณฑ์ และหีบศพ การรับงานบางครั้งต้องจำกัดผู้บรรเลงให้อยู่ในวงเงินค่าใช้จ่ายที่ทางร้านกำหนด จึงเป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้รูปแบบการบรรเลงเปลี่ยนไปจากเดิม

จากความสำคัญข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะเขียนบทความวิชาการเรื่องรูปแบบการบรรเลง แตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย เพื่อให้ผู้ที่มีความสนใจได้ศึกษาค้นคว้าในเชิงวิชาการต่อไป

<u>รูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย</u>

การบรรเลงแตรวงในจังหวัดสุโขทัย ใช้บรรเลงมากในงานอวมงคล รองลงมาใช้บรรเลงในงานมงคล สาเหตุที่นำมาใช้บรรเลงในงานมงคลไม่มาก เนื่องจากในงานมงคลนั้น เจ้าภาพอาจใช้วงกลองยาว วงมังคละ วงดนตรีอิเล็กโทนสำหรับแห่นาค หรือ แห่ขันหมาก โอกาสที่จะนำแตรวงมาบรรเลงจึงน้อยลง แต่สำหรับงานอวมงคล นิยมใช้แตรวงอย่างชัดเจน จนกล่าวได้ว่า เมื่อมีงานอวมงคล เจ้าภาพต้องหาจ้างคณะแตรวงมาบรรเลง คณะแตรวงที่มีชื่อเสียงมากในจังหวัดสุโขทัย คือ คณะราชธานีสุโขทัย ตั้งอยู่ในอำเภอเมืองสุโขทัย และคณะสังคโลก ตั้งอยู่ในอำเภอสวรรคโลก เนื่องจากแตรวง 2 คณะนี้ มีการจัดการอย่างเป็นระบบ มีหัวหน้าวง มีเครื่องดนตรีให้สมาชิกพร้อมบรรเลง

หลากหลายชิ้น เนื่องจากมีเครื่องดนตรีปี่พาทย์อยู่ด้วย รายละเอียดการจัดรูปแบบการบรรเลงในแต่ละวง มีความแตกต่างกันออกไป

แตรวงคณะสังคโลก รับงานบรรเลงในแถบอำเภอสวรรคโลก และอำเภอใกล้เคียง เช่น อำเภอศรีสำโรง อำเภอศรีสัชนาลัย อำเภอทุ่งเสลี่ยม มีรูปแบบการบรรเลงแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ในรูปแบบงานมงคล กับงานอวมงคล ในส่วนของงานอวมงคล กำนลที่ตั้งไหว้ครู คือ ดอกไม้ ธูปเทียน เหล้า บุหรี่ เงิน 12 บาท ในส่วนของเพลงที่ใช้บรรเลงในงานอวมงคล มีเพลงที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของแตรวงคณะสังคโลก คือ เพลงเดสมารช์ Dead Marsh ที่มาของทำนองนำมาจากโน้ตเพลงของทหารเรือ ผู้ที่นำมาเผยแพร่และดัดแปลงใหม่จนเป็นรูปแบบเฉพาะ ใช้บรรเลงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 คือ นายสนอง เฉียบแหลม ปัจจุบันได้เสียชีวิตแล้ว สำหรับเพลงเดสมารช์ (Death Mark) ใช้สำหรับเวลาประกอบพิธีเคลื่อนศพ เท่านั้น (ปรินทร์ เลิศจันทรางกูร, 2563, 9 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ในงานอวมงคล เพลงที่ใช้บรรเลงนอกจากนี้ คือ เพลงไทยสำเนียงมอญ และสำเนียงลาว เช่น เพลงดาวทอง เพลงลาวครวญ และเพลงธรณีกรรแสง ในส่วนของงานมงคล ถ้าเป็นงานบวช ช่วงนั่งบรรเลงจะใช้เพลงที่ผูกไว้เป็นชุดเป็นส่วนใหญ่ อาทิ ชุดเพลงช้า เริ่มจากเพลงลูกทุ่งจังหวะช้า 2 เพลง จากนั้นต่อด้วยเพลงลูกทุ่งจังหวะตะลุง 2 เพลง และเพลงจังหวะรำวง 2 เพลง ต่อด้วยเพลงจังหวะโคโรช่า อีก 2 เพลง ใช้เวลาประมาณ 25-30 นาที เพลงชุด ที่เรียบเรียงไว้และใช้บรรเลงเป็นประจำ เพลงลูกทุ่งจังหวะช้า ได้แก่ เพลงล้นเกล้าเผ่าไทย เพลงสายัณห์สัญญา จังหวะตะลุง ได้แก่ หน้าไม่ทันสมัย เพลงลูกชาวบ้าน จังหวะรำวง ได้แก่ เพลงอิจฉาตายาย เพลงพวงมะนาว จังหวะซะ ซะ ซ่า ได้แก่ เพลงสามสิบยังแจ๋ว เพลงทำบุญร่วมชาติ เพลงจังหวะโคโรช่า บรรเลงเป็นชุดจบ ได้แก่ เพลงน้ำมันแพง และเพลงรักข้ามคลอง นอกจากนี้ ยังมีเพลงชุดที่ใช้บรรเลงในช่วงการแห่นาค และใช้แห่ขันหมากในงานมงคลสมรส ได้แก่ เพลงประเภท จังหวะกราว เช่น เพลงกราวนอก เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงจังหวะรำวง ได้แก่ เพลงรำวงดาวพระศุกร์ เพลงตามองตา เพลงใกล้เข้าไปอีกนิด เพลงสำเนียงแขก ได้แก่เพลงตาลีกีปัส เพลงลมโชยมา เพลงจังหวะ ซะซะซ่า ได้แก่ เพลงเชอร์รี่พิงค์ เพลงขอใจเธอแลกเบอร์โทร และเพลงสำหรับลงจบ คือ เพลงไม่รักไม่ต้องมา นอกจากนี้ ในงานอวมงคล บางโอกาสยังนำเพลงไทย อัตราจังหวะสองชั้นมาบรรเลงเพิ่มด้วย แต่บรรเลงในลักษณะเพลงเดียว บรรเลงกลับต้น 2 ถึง 4 เที่ยวแล้วหยุด เพื่อให้แขกในงานได้มีช่วงสนทนาบ้าง ในช่วงเริ่มก่อตั้งวง จะใช้ผู้บรรเลง 6 คน มีผู้บรรเลงกลองใหญ่ 1 คน และทำหน้าที่ตีฉาบใหญ่ซึ่งมัดติดกับตัวกลองไว้ด้วย ผู้บรรเลงอีก 5 ท่าน ทำหน้าที่เป่าเครื่องวูดวิน (Woodwing) ประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟน 1 ตัว (ไม่นิยมใช้คาริเนท) ทรัมเป็ท 2 ตัว ทรอมโบน 1 ตัว ในปัจจุบันมีการว่าจ้างเป็นรายบุคคล การใช้ผู้บรรเลงบางครั้งอาจไม่ถึง 5 คน หากเป็นวงบรรเลงแบบ 4 คน จะมีผู้บรรเลง กลองใหญ่ 1 คน แซ็กโซโฟน 1 คน ทรัมเป็ต 1 คน ทรอมโบน 1 คน (ณรงค์พันธ์ สายพันธุ์, 2563, 6 มิถุนายน, สัมภาษณ์)

คณะแตรวงในอำเภอสวรรคโลก ปัจจุบันได้แตกสาขาออกเป็นหลายวง อาทิ วงอี๊ด วงคนหวันโลก วงลูกสนองศิลป์ สาเหตุที่ทำให้คณะแตรวง เกิดขึ้นใหม่หลายวง เนื่องจาก นักดนตรีที่เป็นสมาชิกแตรวง ไปอยู่ขึ้นตรงกับร้านขายโลงศพ เป็นธุรกิจ การรับงานจึงเปลี่ยนแปลงไป จากเดิมที่

หัวหน้าวง หรือ โต้โผ รับงานด้วยตนเอง ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นเจ้าของร้านขายโลงศพ เป็นผู้รับงานพร้อมครบวงจร จากเดิมที่เคยรับงาน ราคา 3,000 บาท ปัจจุบันค่าจ้างจึงถูกลง นักดนตรีแตรวง มีหน้าที่เพียงนำเครื่องดนตรีไปที่ร้านหีบศพ จากนั้นมีรถที่ทางร้านเตรียมไว้ ขับพานักดนตรีไปบรรเลง ในส่วนค่าตัวนักดนตรี ทางร้านจะจ่ายเป็นรายบุคคลไป รูปแบบการบรรเลงที่ใช้ในอีกรูปแบบคือ วงสังคโลก มีการนำเอาเครื่องดนตรีไทยมาใช้ในการบรรเลง เมื่อ 2 ปี ที่ผ่านมา เครื่องดนตรีไทยที่นำมาใช้ ได้แก่ ตะโพนมอญ และเปิงมากคอก ส่วนมากใช้ในงานอวมงคล ส่วนในงานมงคล มีการเพิ่มตะโพน และกลองแขก ใช้บรรเลงด้วย ในส่วนแตรวงคณะเมืองเก่าบริการ อำเภอ ศรีสัชนาลัย รูปแบบการบรรเลงเป็นลักษณะเดียวกับวงสังคโลก คือ ใช้ผู้บรรเลง 4 ถึง 5 คน มีการใช้เครื่องดนตรีไทยบางชิ้น เช่น ตะโพนมอญ เปิงมาง เป็นต้น ในสมาชิกวงเมืองเก่าบริการ มีสมาชิกส่วนหนึ่งที่แยกวงออกไปรวมวงกับคณะลูกทุ่งผดุงศิลป์ และ แตรวงคณะคนหวันโลก ใน 2 วงนี้ มีการใช้ปี่มอญ กับระนาดเอกเพิ่มขึ้นด้วย



ภาพที่ 1 การบรรเลงแตรวงคณะสังคโลก อำเภอสวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย

ที่มา : ผู้วิจัย

วงลูกทุ่งผดุงศิลป์ ยังได้นำอีเล็กโทน กลองชุด และระนาดเอก เข้ามาผสมวงเพื่อสร้างความสนุกสนานในงานมงคลด้วย ในส่วนของแตรวงคณะราชธานีสุโขทัย จากการสัมภาษณ์ข้อมูลจากหัวหน้าวง ราชธานีสุโขทัย นายสิทธิพันธ์ สุวรรณศิริ พบว่า ก่อนการบรรเลงแตรวงทุกครั้ง หัวหน้าวงจะแจ้งความประสงค์ต่อเจ้าภาพงาน เพื่อให้เจ้าภาพจัดเตรียมของสำหรับใช้ไหว้ครู ส่วนเงินกำนลนั้น หัวหน้าวงจะแจ้งความประสงค์ว่า 12 บาท หรือ 24 บาท ตามความสะดวกของเจ้าภาพ นอกจากนี้เครื่องไหว้ครูที่ใช้คือ 1) ดอกไม้ 3 สี หรือ พวงมาลัย 2) ธูป 3 ดอก หรือ 9 ดอก 3) เทียน 1

เล่ม 4) ผ้าขาว (ถ้าเจ้าภาพจัดเตรียมให้) 5) เหล้า (จะใช้เหล้าขาว หรือ เหล้าแดง ตามแต่ความสะดวกของเจ้าภาพ) 6) น้ำเปล่า



ภาพที่ 2 พิธีกรรมไหว้ครูก่อนบรรเลงแตรวง คณะราชธานีสุโขทัย

ที่มา : ผู้วิจัย

แตรวงคณะราชธานีสุโขทัย โดยภาพรวมจะใช้รูปแบบที่แตกต่างจากคณะอื่น ยกตัวอย่างเช่น หากเป็นงานอวมงคล การบรรเลงแตรวงคณะสังคโลก จะใช้เพลงสองชั้นทำนองสั้น ๆ บรรเลงซ้ำ 2 เที่ยว หรือ 4 เที่ยว วิธีการบรรเลงคือ เป่าและหยุดเป็นช่วง แต่สำหรับการบรรเลงแตรวงของคณะราชธานีสุโขทัย จะบรรเลงเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงสามชั้น ที่มีความยาว ในส่วนของการบรรเลงเพลงประกอบการเคลื่อนศพ แตกต่างจากแตรวงคณะสังคโลก และคณะแตรวงในเขตอำเภอสวรรคโลกโดยสิ้นเชิง เนื่องจากแตรวงคณะ สังคโลกใช้เพลงเดสมาร์ช (Death Mark) แต่คณะราชธานีสุโขทัย ใช้เพลงจังหวะวอลซ์ ในการเคลื่อนศพการบรรเลงจะใช้ผู้บรรเลง 10 คนขึ้นไป สำหรับแตรวงทั่วไปใช้ผู้บรรเลงเพียง 4-5 คน เช่นแตรวงในตำบลบ้านสวน อำเภอเมือง อำเภอบ้านด่านลานหอย และอำเภอคีรีมาศ สำหรับแตรวงราชธานี มีข้อดี คือ ไม่ได้ขึ้นตรงกับร้านขายหีบศพ ในเวลารับงานบรรเลง จึงสามารถรับได้ราคาสูงกว่าวงอื่น ๆ หากเป็นในแถบอำเภอสวรรคโลก รับในราคา 2,000-2,500 บาท แต่ในสำหรับวงราชธานี และวง ส. สมปอง รับงานในราคา 4,500-6,500 บาท จำนวนคนที่ใช้บรรเลงจึงสามารถจัดการให้อยู่ในรูปแบบเต็มวงได้มากกว่า ดังนั้น การจัดรูปแบบวงจึงเป็นไปตามค่าจ้างในการจัดหาวงไปบรรเลง แตรวงคณะราชธานีสุโขทัย มีการนำเครื่องดนตรีไทยมาใช้ในการบรรเลงมาไม่ต่ำกว่า 5 ปี มาแล้ว ซึ่งจากการสัมภาษณ์หัวหน้าวง นายสิทธิพันธ์ สุวรรณศิริ พบว่า ได้นำรูปแบบการบรรเลงมาจากแตรวงภาคกลางส่วนหนึ่ง แต่ไม่ได้นำมาทั้งหมด เป็นการปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสม นำเพลงไทย มาใช้บรรเลง เนื่องจากนักดนตรีแตรวง เป็นนักดนตรีปี่

พาทย์ จึงสามารถนำเพลงที่ได้เรียนมาปรับใช้กับการบรรเลงแตรวงได้อย่างสะดวก เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย กลองใหญ่ เทอร์เนอร์ แซ็กโซโฟน อัลโตแซ็กโซโฟน คลาริเน็ท ทรอมโบน ทูบาร์ ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก กรับ เครื่องดนตรีไทย ได้แก่ กลองแขก ตะโพนมอญ เปิงมาง (สิทธิพันธ์ สุวรรณศิริ, 6 มิถุนายน, สัมภาษณ์) รูปแบบการบรรเลง วงราชธานี สุโขทัย ในงานอวมงคล มีการบรรเลงเพลงลูกทุ่งแบบรับส่งร้อง อาทิ เพลงสาวเพชรบุรี เพลงน้ำตาจ่าโท ส่วนการใช้เพลงไทย ประกอบด้วย เพลงโหมโรงไอยเรศ เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงแสนคำนึง เถา เพลงกล่อมนารี เถา เพลงแขกลพบุรี สามชั้น เพลงโสมส่องแสง เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา สำหรับแตรวงคณะประเสริฐศิลป์ อำเภอคีรีมาศ โดยมากรับเฉพาะ งานอวมงคล การบรรเลงใช้เพลงไทย ใช้ระนาดเอก เข้าไปบรรเลงด้วย เฉพาะในช่วงนั่งบรรเลงเท่านั้น ส่วนในช่วงเดินแห่ ใช้เฉพาะเครื่องเป่า มีตะโพนมอญ ตะโพน ส่วนเครื่องเป่า ได้แก่ แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ท ทรอมโบน ใช้ผู้บรรเลง 5-7 คนเท่านั้น (นันทศักดิ์ เทียนพันธ์, 2563, 8 มกราคม, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 3 รูปแบบการยืนบรรเลงแตรวงคณะราชธานีสุโขทัย
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุป

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านจังหวัดสุโขทัย มีการไหว้ครูก่อนบรรเลงทุกคณะ สามารถจำแนกรูปแบบการผสมวงได้ 5 รูปแบบ คือ 1) แบบไม่มีเครื่องดนตรีไทย ใช้ผู้บรรเลง 4-5 คน ประกอบด้วย อัลโตแซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน กลองใหญ่ ฉาบ พบการใช้รูปแบบนี้ทุกวง 2) ใช้ระนาดเอก และปี่มอญ ร่วมกับเครื่องเป่า ใช้ผู้บรรเลง 5-7 คน พบในวงประเสริฐศิลป์ อำเภอคีรีมาศ 3) ใช้กลองแขก รวมกับเครื่องเป่า ใช้ผู้บรรเลง 10 คน พบการใช้รูปแบบนี้ทุกวง 4) ใช้ตะโพนมอญ เปิงมางคอก รวมกับเครื่องเป่า ใช้ผู้บรรเลง 10 -12 คน พบการใช้รูปแบบนี้ทุกวง 5) ใช้อิเล็กโทน กลองชุด ระนาดเอก รวมกับ เครื่องเป่า ใช้ผู้บรรเลง 12-15 คน พบในวงลูกทุ่งผดุงศิลป์ อำเภอสวรรคโลก เพลงที่ใช้บรรเลงในทุกคณะ คือ เพลงลูกทุ่งจังหวะช้า บรรเลงในงานอวมงคล เพลงลูกทุ่งจังหวะเร็วบรรเลงในงานมงคล และงานอวมงคลบางโอกาสที่เจ้าภาพร้องขอ ปัจจุบันใช้เพลงไทยบรรเลงทุกคณะ แตรวงที่ใช้เพลงไทยบรรเลงเต็มรูปแบบ คือ วงราชธานีสุโขทัย และวงสังค

โลก โดยวงราชธานีสุโขทัย บรรเลงเพลงไทย ประเภทเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงสองชั้น เพลงตับ เพลงเกร็ด สำหรับวงสังคโลกใช้เพลงสองชั้นเท่านั้น แตรวงที่มีเอกลักษณ์การบรรเลงที่โดดเด่น คือ แตรวงคณะราชธานีสุโขทัย มีเพลงประจำวง คือ เพลงจังหวะวอลซ์ คณะสังคโลกใช้เพลงเดสมาร์ช เป็นเพลงประจำวง ทั้ง 2 คณะ ใช้เพลงดังกล่าวในงานอวมงคลเท่านั้น ค่าใช้จ่ายในการจ้างงานของทุกคณะอยู่ในราคา 2,500 ถึง 6,500 บาท



ภาพที่ 4 รูปแบบการนั่งบรรเลงแตรวงคณะราชธานีสุโขทัย แบบใช้กลองแขกร่วมบรรเลงด้วย
ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษารายละเอียดเชิงลึกในแง่ของวิธีการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย
2. ควรมีการศึกษารูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย ว่ามีที่มาอย่างไร
3. ควรมีการศึกษาพิธีกรรมไหว้ครูของแตรวงพื้นบ้านในจังหวัดสุโขทัย ว่ามีที่มาอย่างไร
4. ควรมีการวิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านจังหวัดสุโขทัยกับรูปแบบการบรรเลงแตรวงพื้นบ้านในจังหวะอื่น ๆ ว่ามีจุดเด่น หรือ เอกลักษณ์อย่างไร

รายการอ้างอิง

ปรินทร์ เลิศจันทรางกูร. ครู คศ.1 โรงเรียนรวมไทยพัฒนา 1. สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน 2563.
นันทศักดิ์ เทียนพันธ์. สมาชิกวงประเสริฐศิลป์ และวงราชธานีสุโขทัย. สัมภาษณ์, 8 มกราคม 2563.
ณรงค์พันธุ์ สายพันธุ์. ครูอัตราจ้าง โรงเรียนทุ่งเสลี่ยมชนูปถัมภ์ สมาชิกวง. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2563.
ทศพล แซ่เตีย. ประธานวัฒนธรรมตำบลบ้านหลุม อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย. สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2563.
สิทธิพันธ์ สุวรรณศิริ. หัวหน้าวงราชธานีสุโขทัย. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2563.

การศึกษา OUD หนึ่งในเครื่องดนตรีเอกจากแดนอาหรับ

STUDY OF OUD, A MAIN ARABIC MUSICAL INSTRUMENT

รพีพล หล้าวงษา*

Rapeepol Lawongsa*

บทคัดย่อ

การศึกษาในครั้งนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรี Oud หนึ่งในเครื่องดนตรีเอกจากแดนอาหรับ ณ ภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลาง โดยทำการศึกษาจากตำรา หนังสือ เอกสาร อินเตอร์เน็ต และงานเขียนต่าง ๆ ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ เครื่องดนตรี Oud นั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญอย่างมากในดนตรีอาหรับ ถือเป็นเครื่องดนตรีเอกเลยก็ว่าได้ ในการศึกษาค้นขว้านั้น ข้อมูลจะกล่าวถึงประวัติความเป็นมา พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรี Oud วิธีการบรรเลง รูปแบบต่าง ๆ ของ Oud จากหลักฐานที่ได้ค้นพบทาง ผลการศึกษาแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้ 1.) นำเสนอให้เห็นถึงภาพรวมของประวัติศาสตร์ความเป็นมาของเครื่องดนตรี Oud 2.) นำเสนอแนวความคิดของนักปรัชญาชาวอาหรับในยุคก่อนอิสลาม โดยกล่าวถึงเครื่องดนตรี Oud ที่ผนวกเข้ากับศาสตร์ต่าง ๆ 3.) อธิบายถึงเอกลักษณ์ รูปทรงชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี Oud รวมถึงการปรับแต่ง และการตั้งสาย 4.) กล่าวถึง Maqam Scale ซึ่งเป็นระบบดนตรีอาหรับ และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี Oud ด้วยราฆะ จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลพบว่า Oud เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ของชาวอาหรับ จากภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลาง ซึ่งมีความสวยสดงดงามอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ของดนตรีอาหรับ ควรค่าแก่การอนุรักษ์ การศึกษา ทั้งรูปแบบการบรรเลง ความสวยงามของเครื่องดนตรี และระบบดนตรีอาหรับ Maqam Scale ล้วนแล้วแต่เหมาะสมในการเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายมากยิ่งขึ้นไป

คำสำคัญ: Oud , เอเชียตะวันออกกลาง , ดนตรีอาหรับ , Maqam

Abstract

The purpose of this study was to accumulate information relevant to the history and development of the oud, one of the main Arabic musical instruments from the Middle East of Asia, based on textbooks, books, documents, internet sources, as well as both foreign and domestic writings. The oud is significantly crucial in Arab, commonly regarded as a main instrument. In studies, information describes the oud

* 168/1 ถ.จันทน์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครราชสีมา 40000

168/1 Jan Road, Tambon Naimuang, Amphoe Muang, Nakhon Ratchasima 40000

background, development and playing methods according to the discovered historical evidence. The findings can be divided into the overall historical background of the oud; the Arabic philosophers’ ideas prior to the Islamic Era; the instrumental identity, shape and parts of the oud as well as its tuning; and Maqam Scale which is the Arabic musical system and the playing method of the oud using Rakha. The findings was found that the oud is an Arabic ancient music instrument from the Middle East of Asia, which possesses beauty as the cultural identity, and the Arabic music history is worth preserving and studying. Not only the playing methods, beauty of the instrument but Maqam Scale is invaluable for publicizing more and more.

Key words: OUD, Middle East Asia , Arabic Musical , Maqam

บทนำ

ภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลางนั้น ทัศนคติจากคนทั่วไปถือเป็นดินแดนที่มีความลึกลับ แปลกประหลาดเข้าถึงได้ยาก แต่ในทางกลับกันพบว่า ภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลางมีประวัติศาสตร์ และอรยธรรมที่เก่าแก่ชวนน่าค้นหาเช่นกัน ภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลางหรือที่เรียกกันว่าดินแดนอาหรับเนื่องมาจาก ณ ดินแดนแห่งนี้มีชาวอาหรับกับเปอร์เซียอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก อีกทั้งเป็นต้นกำเนิดของศาสนาอิสลาม ภาษาฟินิเชียน ดนตรีอาหรับ ซึ่งได้แพร่กระจายออกไปทั่วทุกมุมโลก หากกล่าวถึงดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกกลาง ชวนให้นึกถึงท่วงทำนองดนตรีอาหรับที่มีเอกลักษณ์กลิ่นอายเฉพาะ จากการศึกษาทำได้พบกับเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง มีรูปทรงที่แปลกตา ชวนให้ค้นหาและน่าหลงใหล ครั้นจะเป็นกีตาร์ (Guitar) ก็ไม่ใช่ หรือแมนโดลิน (Mandolin) ก็ไม่เชิง ซุ่มเสียงนั้นฟังแปลกหูเปรียบเสมือนลูกผสมระหว่างซีตาร์ (Sitar) กับกีตาร์ ชวนให้รู้สึกอยากที่จะค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีชนิดนี้อย่างลึกซึ้ง และพบว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้ถูกเรียกว่า “อู๊ด” (Oud) เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกับลูท (Lute) หรือ พิณ จัดอยู่ในประเภทเครื่องสายโครโดโฟน(Chordophones) ถูกค้นพบที่เมโสโปเตเมียตอนใต้ ประมาณ 3,000 ปีก่อนคริสตกาลหลักฐานทางโบราณคดีแสดงให้เห็นว่า Oud ได้แพร่กระจายไปทั่วตะวันออกกลาง ทะเลเมดิเตอร์เรเนียน ภูมิภาคตอนเหนือ แอฟริกาตะวันตก สเปน ตลอดจนได้แพร่กระจายไปทั่วโลก (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2552)

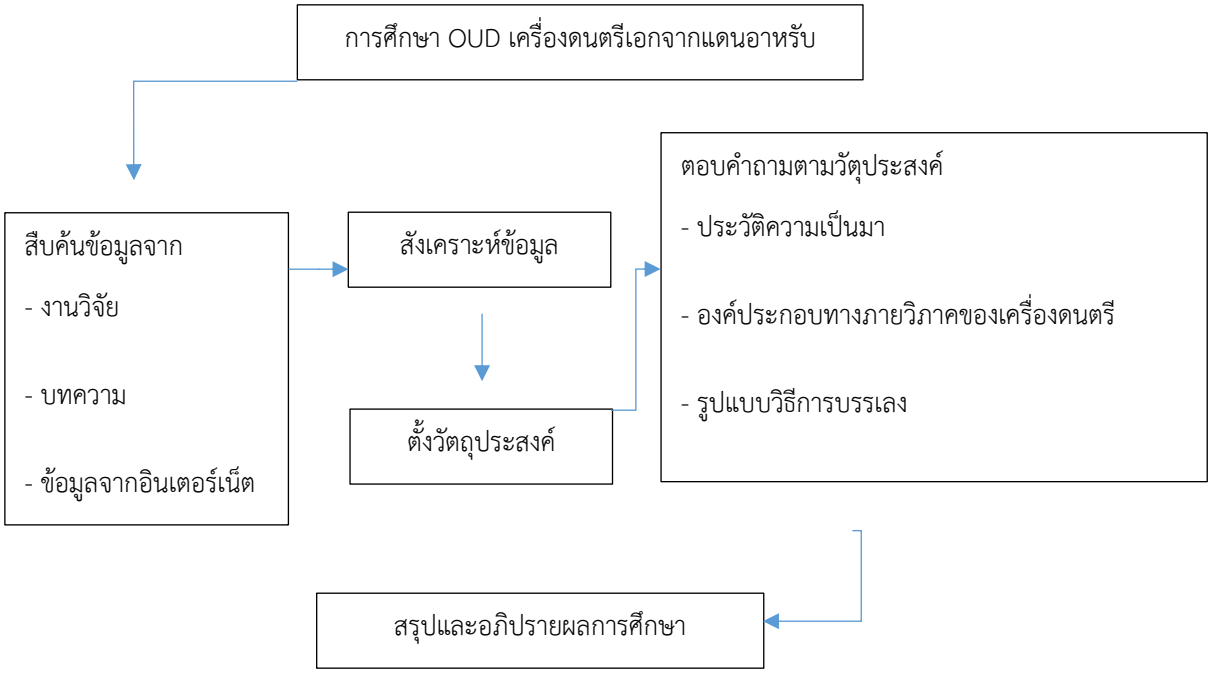
เมื่ออู๊ดแพร่กระจายมาสู่ศูนย์กลางของเอเชีย ได้กลายเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลาย จนกระทั่ง Oud ได้พัฒนากลายมาเป็นเครื่องดนตรีสมัยใหม่ของชาวตะวันตกที่เรารู้จักกัน เช่น กีตาร์ และ แมนโดลิน ล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจาก Oud เช่นกัน ซึ่ง Oud ถูกพัฒนารูปลักษณ์ใหม่มาเป็นเวลานานกว่า 500 ปี มีลักษณะของลำตัวกลมเหมือนลูกแพรแบ่งครึ่ง รูตรงกลางขนาดใหญ่ทางด้านหน้าของลำตัวเรียกว่า “แชมซิยา” (Shamsiya) อีกสองรูขนาดเล็กเรียกว่า “กามาลิยา” (Gamariya) มีหน้าที่ให้กำเนิดเสียง หรือที่เรียกกันว่า “ซาวด์โฮล” (Soundhold) มีรูปแบบเทคนิควิธีการบรรเลงที่มีความคล้ายคลึงกับกีตาร์ อีกทั้งยังมีการใช้มัคคัมสเกล (Maqam Scale) ซึ่งเป็นระบบดนตรีอาหรับในการบรรเลง (Seifed-Din Shehadeh, A, 2011)

ในการศึกษาครั้งนี้จะกล่าวถึงประวัติความเป็นมาความหมายของเครื่องดนตรี Oud ลักษณะรูปลักษณ์ องค์ประกอบต่างๆของเครื่องดนตรี รูปแบบวิธีการบรรเลงเพื่อเป็นฐานองค์ความรู้อันจะนำมาซึ่งประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษา และเป็นประโยชน์สืบต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรีอู๊ด (Oud) เครื่องดนตรีจากแดนอาหรับ รวมทั้งแนวความคิดของนักปรัชญาที่มีต่อเครื่องดนตรี Oud ลักษณะรูปร่างองค์ประกอบต่างๆของเครื่องดนตรี รูปแบบวิธีการบรรเลง และระบบมัคคัมสเกล (Maqam Scale)

วิธีการศึกษา



ผลการศึกษา

<u>ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี Oud</u>

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่าอู๊ด (Oud) เป็นเครื่องดนตนรีประเภทโครโดโฟน (Chordophone) หรือ กลุ่มเครื่องสาย อีกทั้งยังเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกับลูท (Lute) หรือ พิณ มีปรากฏในอียิปต์โบราณกว่า 3,500 ปีโดยนับจากอียิปต์ยุคใหม่เริ่มประมาณ 1,600 ปีก่อนคริสตศักราช และมีอายุย้อนหลังไปถึง 1,300 ปีก่อนคริสตศักราช ถูกค้นพบว่าทำมาจากไม้ มันถูกรัดติดอยู่กับเชือก จากภาพข้างล่างถูกค้นพบในสุสานของฟาโรห์เป็นรูปวาดฝาผนัง ชาวอียิปต์ให้ความสำคัญกับดนตรีอย่างมาก โดยพวกเขาได้ให้เกียรติและได้แต่งตั้งฮาเธอร์ (Hathor) ให้เป็นเทพเจ้าแห่งดนตรี จากรูปภาพข้างล่างแสดงให้เห็นว่า Oud นั้นมีคอที่ยาว



ภาพที่ 1 นักดนตรีสามคนจากสุสาน Nakht, Thebes ค.ศ.1450 จากซ้ายไปขวา Flute , Lute , Harp

ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011

Chordophone คือกลุ่มเครื่องสายที่ให้กำเนิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของสาย ด้วยวิธีการดีดหรือสี สันนิษฐานว่าพัฒนามาจากธนูซึ่งเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้ล่าสัตว์ในอดีต เมื่อยิงลูกธนูออกไปแล้วทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของสายธนูจนเกิดเป็นเสียงขึ้นมา มนุษย์จึงเรียนรู้ที่จะดีดสายธนู ภายหลังจึงนำสายที่มีขนาดความสั้นยาวต่างกันมาขึงเพิ่มเพื่อให้เกิดเสียงที่แตกต่าง สุดท้ายพัฒนากลายมาเป็น Lute หรือ พิณ รูปทรงและระบบเสียงแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น นอกจากนี้มนุษย์ยังเรียนรู้ที่จะนำหางม้ามาผูกติดกับท่อนไม้กลายเป็นคันสี แล้วนำมาสีกับสายเพื่อให้เกิดเสียงที่ยาวขึ้น จนพัฒนากลายเป็นเครื่องสายต่างๆในเวลาต่อมา (Johnny F, 2001)

ที่มาของการค้นพบ Oud มีความคิดเห็นที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป นักวิจัยหลายคนสำรวจต้นกำเนิดของ Oud จากข้อมูลหลักฐานที่พวกเขามี ตัวอย่างเช่น นักวิชาการ Kathlen Schliensinger เชื่อว่า Oud มีถิ่นกำเนิดในเปอร์เซีย โดยชาวอาหรับได้นำมาจากที่นั่นในช่วงปลายศตวรรษที่ 6 และในปี 1927 Benzinger นักวิชาการชาวเยอรมันเชื่อว่า Oud มีปรากฏครั้งแรกในอียิปต์ นักวิชาการบางกลุ่มอธิบายในทิศทางตรงกันข้ามกับความคิดนี้พวกเขาเชื่อว่า ชาวอียิปต์ ได้นำ Oud มาจากเมโสโปเตเมีย ขณะที่ Sachs คิดว่า Oud เคยเป็นของชาวสุเมเรียน นักดนตรีชาวเยอรมัน Stauder เชื่อว่าอาจพบ Oud ก่อนหน้านี้ในอารยธรรมของชาวอารยัน

เครื่องดนตรี Oud ได้ถูกค้นพบในแหล่งโบราณคดีของจังหวัดต่างๆในอิรัก มีปรากฏครั้งแรกที่เมโสโปเตเมียในช่วงจักรวรรดิ Akkadian 2370-2526 ก่อนคริสตศักราช และที่ปรากฏครั้งแรกที่อิหร่าน ในศตวรรษที่ 15 ก่อน คริสตศักราชที่ 19 โดยชนเผ่า Akkadian และ Semantic ที่อพยพมาจากคาบสมุทรอาหรับไปยังอิรัก เอกสารของชาวบาบิโลนแสดงให้เห็นถึง Lute สองแบบ แบบแรกมีลักษณะของคอที่ยาว มีกล่องเสียงเล็กๆ ส่วนในแบบที่สองคอสั้นลักษณะเป็นกล่องทรงสี่เหลี่ยม



ภาพที่ 2 Lute (พิณ) ชาวบาบิโลน เมื่อ 1800 ปีก่อนคริสตศักราช รูปปั้นดินเผา , (Louvre)

ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011

ในภาษา Akkadian ชาวบาบิโลน และชาวแอสซีเรีย Oud คือ Inu ใน อารยธรรม Sumerian ในช่วง3100-1700 ก่อนคริสตศักราช ถูกเรียกว่า Gu-De หมายถึง ไม้ หรือวัสดุอื่น ๆ จะถูกแบ่งแยกไปตามประเภทของเครื่องดนตรี Inu และ Gu-De แปลว่า เสียงที่กำเนิดจากไม้ , แท่งไม้ที่กำลังพูด และเครื่องดนตรีผู้สร้างเสียง Dr. Henry George Farmer ได้ให้ความคิดเห็นว่า ibn Sibraij (d. 726) และ Ma abad (d. 743) เป็นคนแรกที่นำ Oud สู่กรุง Mecca ประมาณปีคริสตศักราช 685 เครื่องดนตรี Oud ยังไม่เป็นที่รู้จักหรือ ถูกนำไปใช้ในอารยธรรมใดๆเลย จนได้ถูกนำมาใช้ในบทกวียุคก่อนอิสลาม ตำนานต่างๆที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีในหลายๆวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น lute ในวัฒนธรรมของชาวดัตช์ Dutch มีมานานหลายศตวรรษ Lute มักถูกมองว่าเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงความรู้สึกทั้งในด้านรูปร่างและเสียง พวกเขาเปรียบเทียบ Lute ดังเช่นเรือนร่างของผู้หญิง แต่กลับกันสังคมดัตช์ยุคใหม่นิยามคำว่า Luit หรือ Lute เป็นคำหยาบคายที่อ้างถึงเพศหญิง กล่าวถึงรูปลักษณ์เรือนร่างที่มีความโค้งดั่งลูกแพร์ ลำตัวของ Lute คือสะโพกของผู้หญิง โดยเปรียบเทียบ Sound hole เปรียบเสมือนมดลูกสืบพันธุ์ของผู้หญิง



ภาพที่ 3 แสดงให้เห็นลักษณะของ Oud ที่ทรงเหมือนลูกแพร์
ที่มา : https://www.maqamworld.com/en/instr/oud.php

คำว่า Oud ในภาษาอาหรับหมายถึง ไม้ แต่ในกรณีนี้ คำว่า Oud หมายถึง flexible stick (แท่งที่มีลักษณะพกพาได้สะดวก) ชาวอาหรับเรียกคำนี้เพื่อแบ่งแยกลักษณะความแตกต่างกับ wooden sound-box (กล่องเสียงที่ทำจากไม้) เครื่องดนตรีที่คล้ายกันนี้ถูกพบในคาบสมุทรอาหรับ โดยถูกเรียกว่า Barbat หรือ Gambus แม้จะมีการขุดพบเครื่องสายต่างๆที่คล้ายกับ Oud ที่พบใน

หลายวัฒนธรรมโบราณ แต่ Oud ถูกค้นพบแรกในวัฒนธรรมอาหรับ และยังคงเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่สุดในการฝึกฝนดนตรีของชาวอาหรับ เมื่อชาวอาหรับพิชิตสเปนตอนใต้ Andalusia (ดาลูเซีย) Oud ได้แพร่กระจายไปทั่ว และเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดการประดิษฐ์เครื่องดนตรีอื่นๆตามมา เช่น พิณ , กีตาร์ แม้แต่ Shakespeare (เชคสเปียร์) ก็มีส่วนเช่นกัน และยังมี บทประพันธ์ที่เป็นประวัติศาสตร์อันยาวนาน ของการแสดงดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อบรรเลง Lute โดยนักวิชาการชาวอเมริกา Arthur Ness ประเมินว่ามีบทประพันธ์ราว 25,000 บท ที่ยังหลงเหลือจากยุค Renaissance มาจนถึงปัจจุบัน (Seifed-Din Shehadeh, A, 2011)

<u>แนวความคิดของนักปรัชญาอาหรับในยุคก่อนอิสลาม</u>

AL-Kindi นักปรัชญาชาวอาหรับชื่นชอบ และสนใจในเรื่องดนตรี ได้เขียนงานไว้มากมาย บทความกล่าวถึงเกี่ยวกับ จังหวะ ทำนอง และ เครื่องดนตรีในการแสดง นักปรัชญาและนักวิทยาศาสตร์ได้ทิ้งมรดกทางดนตรีไว้ ทั้งทางวิทยาศาสตร์ และทฤษฎีดนตรี ถูกพบว่า abu Yousef ibn Ishaq al-Kindi (801-873) ที่รู้จักกันในนามนักปรัชญาชาวอาหรับ ได้ใช้ตัวอักษรภาษาอาหรับในการอธิบายสัญลักษณ์ทางดนตรี Al-Kindi และคนอื่นๆได้ทำตามวิธีการของเขาโดยใช้ตัวอักษร أ ب ج د ه و ز ح ط ي...ل ك a b g d wa z <u>h</u> <u>ta</u> ya (L K) เพื่อแสดงอักขระสัญลักษณ์ดนตรีบนคอของ Oud รวมทั้งยังช่วยระบุแต่ละโทนเสียงด้วย เชื่อมโยงตำแหน่งของนิ้วเข้ากับ Frets และตัวอักษรดังกล่าวจะมุ่งเน้นในงานเขียนที่เกี่ยวข้องกับ Oud ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในเพลงอาหรับ

หนึ่งในบทความที่สำคัญที่สุดคือ al-mawatsawatat al-wataria min dhat al-watar al-wahid ila dhat al-asharatawtar كتاب المصوتات الوتريه من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة اوتار ,

หนังสือเล่าถึงการทำให้เกิดเสียงเครื่องดนตรีจาก Strings สายหนึ่งถึงสายถึงสิบ อธิบายถึงโหมด จังหวะทั้งแปดโหมดที่ใช้ al-Kindi’s Time ; Thaqil awal , Thaqil thani, makhuri, khafif thaqil , ramel , khafif ramel, khafif khafif และ hazj การเชื่อมโยงระหว่างสายทั้งสี่ของ Oud และความโค้งของ สุริยุปราคา, ราศี , ตำแหน่งของดวงดาว , ฤดูกาล , วัน , ธาตุ , อายุ , ลม อารมณ์ และสีต่างๆ แต่ละสายของ Oud มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงออกของอารมณ์ และความรู้สึก Al-Kindi กล่าวว่า

"... สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับนักดนตรีคือ ในแต่ละวันสิ่งที่ได้รับในช่วงเวลานั้นเหมือนจังหวะต่างๆของวัน , ตอนต้นของวันจังหวะเหล่านี้เปรียบได้กับสิ่งอันรุ่งโรจน์ ความใจกว้าง ความเสรีนิยม เรียกว่าจังหวะ thaqil , จังหวะแรกในเวลากลางวันเปรียบดั่งช่วงเวลาแห่งความแข็งแกร่งของจิตวิญญาณ การผจญภัย และ จังหวะอันรุ่งโรจน์ เรียกว่า thaqil thani , ในตอนท้ายของวันเปรียบดั่งความนิ่งเงียบ ความรื่นเริงช่วงเวลาแห่งการนอนหลับ การพักผ่อนของจิตวิญญาณ จังหวะอันเศร้าสร้อย เรียกว่า thaqil al-mumtad ...”

ใน The Great Book of Music , al-Farabi อธิบายว่าสามารถใช้วิธีการปรับจูน Oud ได้หลัก ๆ เก้าแบบง่ายๆ และหกรูปแบบที่ซับซ้อน นอกจากนี้เขาเปรียบเทียบการปรับจูนกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น tambour bagdadi, tambour khurasani, rabab, mizmar และ nay กับเทคนิคการปรับจูนของ Oud (Seifed-Din Shehadeh, A, 2011)



ภาพที่ 4 AL-Kindi นักปรัชญาชาวอาหรับ ค.ศ. 800 – 873

ที่มา : https://www.bacaanmadani.com/2017/08/biografi-singkat-al-kindi-dan-karya.html

องค์ประกอบ การปรับแต่ง และการตั้งสายของเครื่องดนตรี Oud

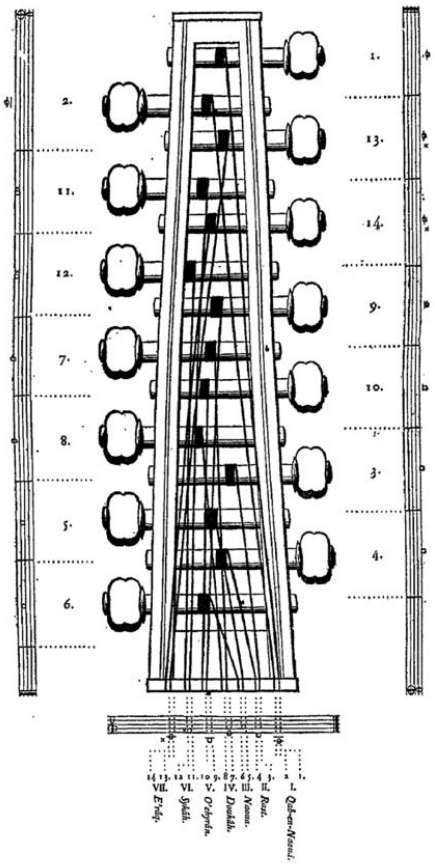
Oud ประกอบด้วยกล่องเสียงขนาดใหญ่ที่เชื่อมต่อกับคอที่มีขนาดสั้น ซึ่งเป็นหนึ่งในสี่ของความยาว Body ไม้หน้า Top ประกอบด้วยรูที่แกะสลักไว้สามรู Rosettes ที่ทำหน้าที่ให้กำเนิดเสียง Sound Hole ขนาดใหญ่ เรียกว่า hamsiya แปลว่า ดวงอาทิตย์ มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 108 มม. อีกสองรูเล็ก ๆ อยู่เหนือและใต้สาย เรียกว่า qamarat แปลว่า ดวงจันทร์ หรือ oyoan แปลว่า ดวงตา มีเส้นผ่านศูนย์กลางของแต่ละวงประมาณ 32 mm.

Soundboard มีบทบาทสำคัญที่สุดในการให้กำเนิดเสียงอันไพเราะ รวมทั้งระดับความดังเบาของเสียง Body ของ Oud ทำจากไม้น้ำหนักเบามีความยืดหยุ่น ส่วนต่างๆประกอบด้วยกระดูกงู 16 – 24 ชิ้น ซึ่งถูกเรียกว่า alwah - Boards แปลว่า กระดาน , ลำตัวของ Oud ถูกเรียกว่า qas’a – bowl แปลว่า ชาม หรือ jism Body แปลว่า ร่างกาย ด้านหลังมีรูปทรงที่โค้งมน เรียกว่า dhahr - back หลัง ด้านหน้ารูปทรงแบน เรียกว่า sadr - chest หน้าอก หรือ wajh - Face ใบหน้า Bridge หย่องสะพานสายซึ่งอยู่ตำแหน่งส่วนล่างของลำตัว ถูกเรียกว่า musht – comb แปลว่า หวี , faras - horse แปลว่า ม้า หรือ marbat - fastening place แปลว่า ที่ยึด ส่วนใหญ่ทำมาจากวอลนัท , สะพานสาย musht เปรียบเสมือนหมี ยาวประมาณ 13.5 ซม. อยู่ด้านล่างของลำตัว ซึ่งเรียกว่า kae'b – heel แปลว่า เท้า นักทำ Oud อธิบายเกี่ยวกับการติดตั้ง raqma - membrane ชิ้นส่วนสำคัญของ Oud ที่เรียกว่า เรกม่า ชิ้นส่วนทำจากหนังสัตว์สีเขียว อยู่ระหว่างสะพานสาย , shamsiya ใช้สำหรับปกป้อง wajh Oud จากการกระแทกที่เกิดจากการตีคอร์ด เปรียบได้กับ pickguard ของ

กีตาร์จาก risha – plectrum แผ่นไม้สำหรับดีดแมนโดลิน ความยาวของ raqma ประมาณ 158 มม. และความกว้างประมาณ 104 มม.

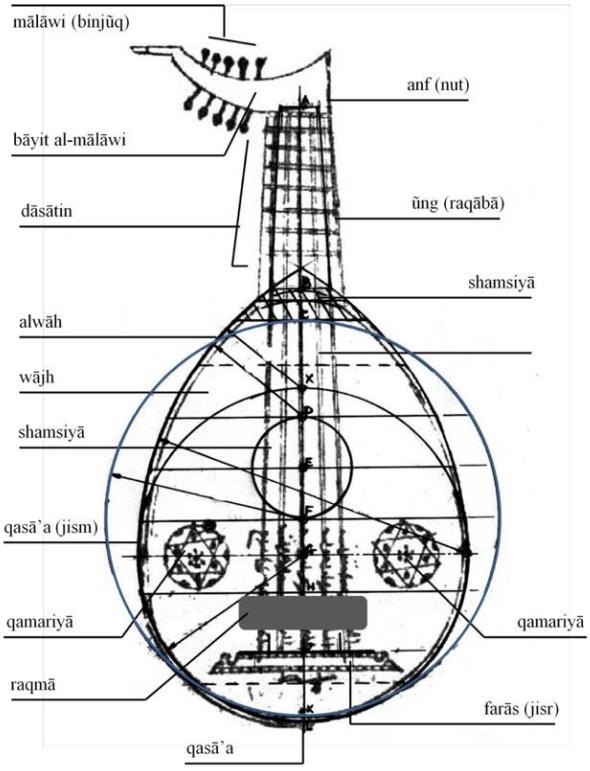
คอของ Oud ยาวประมาณหนึ่งในสี่ของลำตัวทั้งหมด อธิบายได้ดังนี้ ung หรือ raqaba - neck แปลว่า คอ หรือ zend - wrist แปลว่า ข้อมือ อยู่ติดลึกเข้าไปในลำตัวของอู๊ดประมาณ 20 ซม. จนถึง Sound hole บางครั้งความยาวของคออาจแตกต่างกันไประหว่าง 18 – 24.5 ซม. ความกว้างวัดจาก Nut มีขนาดเท่ากับ 4.5 ซม. (54 มม.) เมื่อรวมความยาวทั้งหมดตังแต่ด้านล่างจนปลายสุดของ Oud จะมีความยาวเท่ากับ 78 ซม. โดยประมาน ใน Bilad al-Sham จะมีขนาดคอมาตรฐานอยู่ที่ 20 ซม. Nut ทำจากงาช้าง เรียกว่า anf - nose nut แปลว่า จมูก หรือ ataba - threshold แปลว่า ธรณีประตู อยู่ตำแหน่งปลายด้านบนสุดของลำคอก่อนมีหมุดปรับแต่งเสียง ที่เรียกว่า malawi - tuning pegs หมุดปรับแต่ง ภาษาอาหรับ เรียกว่า mafatih – Key แปลว่า กุญแจ

จากสองภาพด้านล่างแสดงให้เห็น Bayit al- malawi - tuning pegs หมุดปรับเสียง ของ oud 7 สาย พร้อมกับชิ้นส่วนของ Oud ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 5 หมุดปรับเสียง ของ oud 7 สาย โดยจะมีสายเป็นคู่ๆ

ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011



ภาพที่ 6 แสดงให้เห็นองค์ประกอบต่างๆของ Oud

ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011

การจูนเสียงมีหลายรูปแบบที่ใช้ในโลกอาหรับบางพื้นที่มีสายเพียง 5 คู่เท่านั้น หมวดหมู่ที่สำคัญอยู่ ในวิธีการ Bilad al-Sham อียิปต์ และอิรัก Oud ใน Bilad al-Sham มี 11 สาย และการจูนสายทั่วไปเริ่มจากสายเสียงต่ำ : C F A d g c , D G A d g c , C E A d g c , และ F A d g c f หลักๆแล้วการจูนเหล่านี้สำหรับ 12 สาย ชาวอียิปต์มีวิธีแตกต่างจากวิธีการ Bilad al-Sham ซึ่งไม่ได้อยู่ในการปรับแต่งในเสียงทั่วไป ของพวกเขา ไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะเห็นผู้เล่นชาวอียิปต์ใช้สายเพียงห้าคู่แล้วตัดสายที่มีเสียงต่ำออกไป drone string - สายเสียงย่านต่ำ ดังนี้ F A d g c , G A d g c และ E A d g c เมื่อชาวอียิปต์เลือกใช้การจูนสาย แบบที่ 6 มันเป็นเช่นเดียวกับการจูนสาย Oud ใน Bilad al-Sham tunings ข้างต้น แต่ในชาวอิรักแตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง พวกเขามีสะพานสายที่ไม่ติดกับตัว Oud พวกเขามักจะมี 7-8 วิธีในการจูนสาย ตัวอย่างเช่น C D g c F F สาย bass F “drone string” จับคู่สายที่มีระดับเสียงแหลมสูงที่สุด F C D g c f

ลำดับสาย และส่วนอธิบาย มีดังนี้

รูปแบบที่ 1 (สายต่ำสุด) คือ E (buslak) หรือ F, ด้วย 174.6 ความถี่ต่อวินาที (frq./sec)

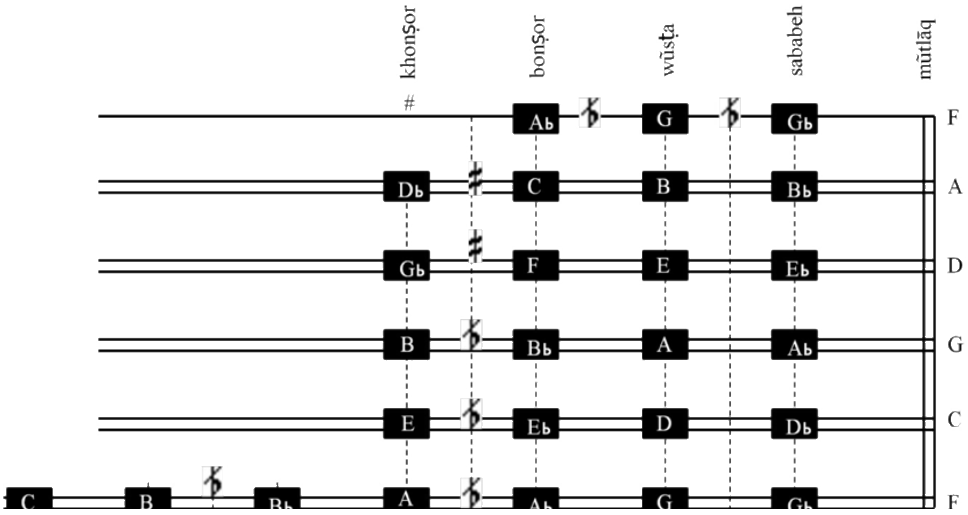
รูปแบบที่ 2 A (ushayran), ที่มี 220.0 frq./sec

รูปแบบที่ 3 D (dokah) ที่มี 293.7 frq./sec

รูปแบบที่ 4 G (nawa) ที่มี 392.0 frq./sec

รูปแบบที่ 5 C (kirdan) ที่มี 523.3 frq./sec

โดยทั่วไปนักเล่น Oud ใช้วิธีการปรับจูน Oud 5 สาย มีดังนี้ ปรับ shayran (A) โดยใช้ส้อมเสียงแล้วเล่น bonsor บนสาย dokah (D) แล้วปรับ kirdan (C) ซึ่งเป็นคู่ของ bonsor จากนั้นเล่น wusta บนสาย kirdan (C) ซึ่งจะมีเสียงที่ตรงกันกับ mūtlaq al-dokah เมื่อปรับแต่งสายต่ำสุดเป็น buslak (E) ให้เล่น wusta บน mutlaq al-dokah และปรับมันเป็นคู่ มีสองวิธีในการปรับแต่งสาย nawa (G) อย่างแรกคือการวาง wustra บนสาย buslak (E) และอันที่สองคือการวางนิ้วที่ จุดกึ่งกลางของสาย kirdan (C) ภาพต่อไปนี้ แสดงตำแหน่งของ dasatin และ โน้ตทั้ง 6 สายของ Oud



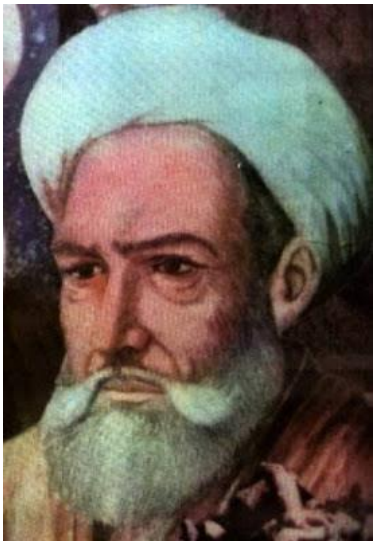
ภาพที่ 7 ตำแหน่งการตั้งสายบนคอของ Oud dasatin และ โน้ตทั้ง 6 สายของ Oud

ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011

<u>ระบบดนตรีอาหรับ Maqam Scale และวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรี Oud</u>

ระบบ Maqam Scale มีความเชื่อมโยงกันอย่างแยกไม่ได้กับการบรรเลง Oud และได้เป็นพื้นฐานของการตีความระบบดนตรีอาหรับ อย่างไรก็ตามระบบเสียงดนตรีอาหรับไม่ได้สื่ออารมณ์ขนาดของช่วงคู่เสียงสามารถเปลี่ยนแปลงได้ระหว่างบรรเลง maqam ทำให้เกิดสีสันลักษณะเฉพาะของระดับเสียง และพร้อมกับนำอารมณ์ความรู้สึก แบบเฉพาะสู่ผู้ฟังชาวอาหรับ Al-Farabi เขียนในหนังสือเขาที่ชื่อ Ihasa al-uloumแปลว่า “การจำแนกประเภทของวิทยาศาสตร์”

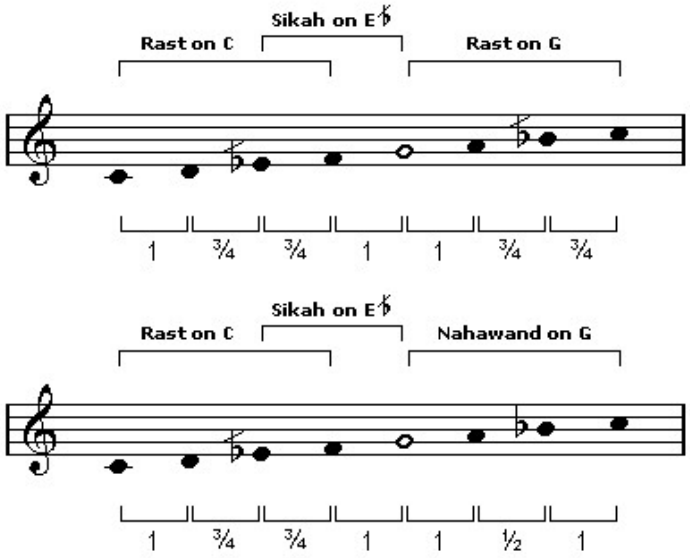
“ ...และสำหรับวิทยาศาสตร์ดนตรีมันก็ประกอบไปด้วย ท่วงทำนอง การประพันธ์ วิธีที่ประพันธ์ และรูปแบบของบทประพันธ์ที่ไพเราะ “ (Seifed-Din Shehadeh, A, 2011)



ภาพที่ 8 Al-Farabi นักปรัชญาอิสลาม

ที่มา : https://here-manman.blogspot.com

maqam ในเพลงภาษาอาหรับเป็นชุดของเสียงดนตรีระหว่างเสียง และความถี่เสียงจากระดับเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งจนกระทั่งเสียงครบ 8 ช่วงเสียง ทำให้เกิดบันไดเสียง Tetrachords โหมดของ maqam คุณลักษณะของเสียงมีมากกว่าในระบบดนตรีตะวันตก รวมถึงช่วงเสียงเล็กๆที่แปลกออกไปถูกเรียกว่า Microtones (half-flats and halfsharps) เสียงเพลงอาหรับนั้นไพเราะสามารถนำเสนอได้มากมายจากเสียงที่แตกต่างกันเพียงนิดเดียวเท่านั้น และการเปลี่ยนแปลงที่สร้างสรรค์เปรียบดั่ง Indian raga ราฆะ ในดนตรีอินเดีย (Johnny F, 2001)



ภาพที่ 9 Maqam Scale

ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011

นักปรัชญาชาวอาหรับได้อธิบาย maqam ว่าเป็นโหมดที่มีความสัมพันธ์ระหว่างศาสตร์ต่างๆ ตัวอย่างเช่น Al-Farabi และ al-Ladiqi อธิบายเวลากิจวัตรประจำวัน สำหรับ maqam แสดงการจัดสรรเวลา แบ่งเป็นสิบสองส่วนในหนึ่งวัน ดังภาพ

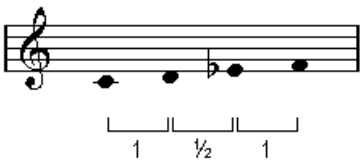
Arabic	Pronunciations	Time of the day	Māqām
الصبح الكاذب	*Al-sobeḥ*	The first hour of the day	*Rāhāwi*
البكور: الصبح الصدق	*Al-bakoŭr*	Before sun rising	*Hŭsāini*
الغداة	*Al-ghadāt*	When the rising sun	*Rāst*
الضحى	*Al-dhoḥā*	Rising sun	*Boslik*
الهجيرة:نصف النهار	*Al-hogairā*	Noon	*Zankolā*
وقت الظهر	*Noon prayer*	Noon Prayer	*Ūshāq*
الطفول: بين الصلاتين	*Al-tofoŭl*	Between two prayers	*Hijāzi*
وقت العصر	*Al- ‘Asr*	Al-Assr prayer	*Irāq*
الغروب	*Al-groŭb*	Late evening	*Asfāhān*
المغرب	*Al-Magreb*	Al-Magreb prayer	*Nāwā*
الغلس	*Al-galās*	After al-Isha’e prayer	*Bozrok*
التنوير	*Al-tanweer*	Between al-Isha’e and fajr prayer	*Zirafkānd*

ภาพที่ 10 แสดงการจัดสรรเวลา แบ่งเป็นสิบสองส่วนในหนึ่งวัน ด้วยราฆะ

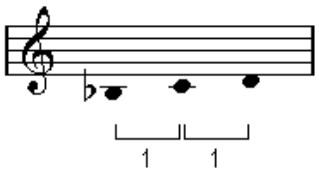
ที่มา : The Oud Across Arabic Culture , 2011

กระบวนการวิเคราะห์ maqam ถูกทำให้เข้าใจได้ง่ายขึ้นด้วย กลุ่มเสียง ajnas (เอกพจน์: jins) และ oqdud (เอกพจน์: aqd) โครงสร้างของแต่ละ maqam มีตัวอย่างดังเช่นกลุ่มเสียง jins ประกอบด้วย 4 โน้ต/ช่วงเสียง และบางครั้ง 3 โน้ต/ช่วงเสียง บางครั้งกลุ่มเสียงจะถูกเรียกว่า Aqd ซึ่งประกอบด้วย 5 โน้ต/ช่วงเสียง เมื่อทำการวิเคราะห์ maqam เราจะพบว่า maqam แต่ละบันไดเสียงประกอบด้วยกลุ่มเสียง jins สองกลุ่มทำให้รู้ว่าองค์ประกอบของ ajnas เหล่านี้ได้เชื่อมต่อเข้ากันกับองค์ประกอบ ajnas อย่างไรก็ตาม maqam ไม่มีเสียง quarter-tone (โน้ตตัวขาว) ดังนั้น jins จึงเป็นพื้นฐานของดนตรีอาหรับ และมี ajnas ทั้งหมด 9 กลุ่มดังต่อไปนี้

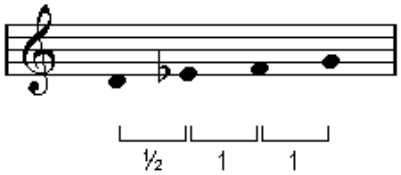
Nahawand: 1, ½ , 1 (C D Eb F)



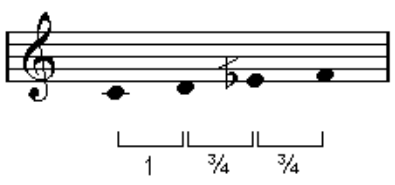
Ajam: 1, 1, ½ (Bb C D Eb)



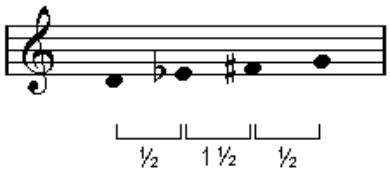
Kurd: ½, 1, 1 (D Eb F G)
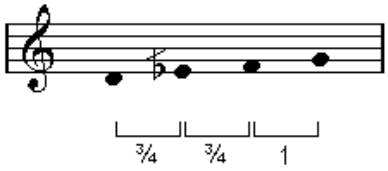


Rast: 1, ¾ , ¾ (C D E½b F)



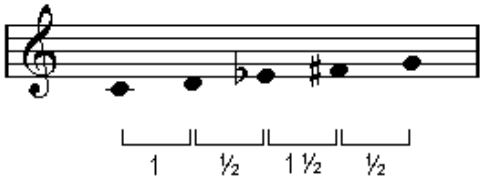
Hijaz: ½ , 1½ , ½ (D Eb F# G)



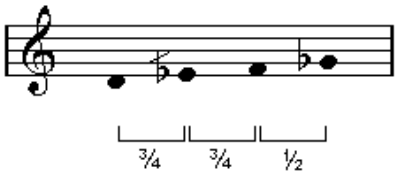
Bayati: ¾, ¾ ,1 (D Eób F G)



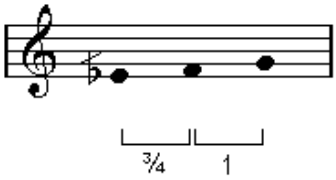
Nawa athar: 1, ½ , 1½ , ½ (C D Eb F# G)



Saba: ¾, ¾ , ½ (D E½b F Gb)



Sikah: ¾ , 1 (E½b F G)



สรุปและอภิปรายผล

Oud เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทอย่างมากในแทบเอเชียตะวันออกกลาง และเป็นเครื่องดนตรีอาหรับ แม้ว่าจะไม่เป็นที่รู้จักและแพร่หลายในบ้านเรานักแต่ Oud นั้นยังเป็นต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีต่างๆโดยเฉพาะกีตาร์ที่สังเกตได้ง่ายที่สุด ทั้งองค์ประกอบที่มีเหมือนกันทางกายภาพตลอดทั้งวิธีการและท่าทาง ในการบรรเลงที่เหมือนกัน ในมุมมองของผู้เขียนมองว่าสิ่งเหล่านี้อาจถ่ายทอดมาถึงดนตรีไทย กระทั่งตกผลึกทางวัฒนธรรมแล้วได้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีเหล่านี้ เช่น ซออู้ ซอด้วง ซอสามสาย หรือแม้แต่กระทั่งพิณอีสานก็เป็นได้เพราะว่ากลุ่มเครื่องดนตรีเหล่านี้อยู่ในกลุ่ม Chordophones หรือกลุ่มเครื่องสายนั่นเอง คาดว่าได้รับอิทธิพลจาก Oud ทั้งสิ้น ด้วยรูปทรงที่เหมือนลูกแพร์ทำให้ดูเป็นเอกลักษณ์ และแตกต่างๆจากเครื่องดนตรีอื่นๆความสวยงาม และการเปรียบเปรยส่วนต่างๆของเครื่องดนตรีล้วนแล้วแต่เป็นศิลปะที่งดงาม รวมทั้งรูปแบบการบรรเลงที่ใช้ Maqam Scale ซึ่งเป็น Scale ดนตรีของชาวอาหรับที่มีเอกลักษณ์ ช่วงเสียงที่เล็กกว่า semitone เรียกว่า Microtones ที่มีอยู่ในดนตรีอาหรับและอินเดีย ยิ่งเป็นตัวบ่งชี้ถึงความเป็นเอกลักษณ์ รวมทั้งยังมีการบรรเลงโดยใช้ราฆะตามรูปแบบของดนตรีอินเดียอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

ดนตรีตะวันออกลางหรือดนตรีอาหรับดูเป็นเรื่องไกลตัวและยังไม่ค่อยมีงานวิจัย และการศึกษาในดนตรีชนิดนี้มากเท่าที่ควร ผู้ศึกษาจึกอยากให้มีการศึกษา และวิจัยในเรื่องดนตรีตะวันออกกลางหรือดนตรีอาหรับเพิ่มมากขึ้นซึ่งเป็นอริยธรรมที่มีแนวดนตรีอันทรงเสน่ห์ในตัวเป็นอย่างมาก

รายการอ้างอิง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2552) **การแพร่กระจายของดนตรีอาหรับ-เปอร์เซียในดนตรีไทย.** เพลงดนตรี Music journal, 15(4), 42-47.

อนุวัฒน์ เขียวปราง และ มานพ วิสุทธิแพทย์, (2560). บทเพลงอำหรับ: วง เดอะ ซาวด์ ออฟ ไนล์ ชุมชนสุเหร่าบ้านดอน. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 9(1), 261-281.

Johnny F. (2001). The Arabic Maqam. Retrived Feb 23, 2020, from https://www.maqamworld. com/en/maqam.php

Seifed-Din Shehadeh, A. (2011). The Oud Across Arabic Culture. (Doctor of Philosophy), Faculty of the Graduate School, Maryland University

Sittichon J. (2011). ความสำคัญของเครื่องดนตรีในมรดกทางวัฒนธรรม. Retrived Feb 23, 2020, from http://sittichonjullakotr.blogspot.com/2011/09/importance-of-musical-instruments-in.htm

แนวการประพันธ์เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ของ ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ

THE CONCEPT OF COMPOSITION IN JAKAE PLAYING: DEAW SARATHEE SAMCHAN OF KHRU CHARUWAN PRATOMPATTAMA

รัชดา ขัตติสะ*

Ratchada Khattisa*

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง แนวคิดการประพันธ์เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ทางครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอ ประวัติและผลงานของครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ โครงสร้างเพลงและแนวคิดในการประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ครูจารุวรรณ เกษียณอายุราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปเครื่องมือเอกจะเข้ ครูจารุวรรณได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น สำหรับให้ลูกศิษย์นำไปประกวดการบรรเลงเดี่ยว โดยมีแนวคิดการประพันธ์ 3 ประการคือ การบรรเลงทางหวานและทางเก็บอย่างเครื่องมือซอ การประพันธ์ทำนองทางหวานให้คล้ายกับทำนองการขับร้อง และ การสอดแทรกการดำเนินกลอนและกลวิธีพิเศษ

คำสำคัญ: การบรรเลงเดี่ยวจะเข้, สารถี สามชั้น, ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ

Abstract

The purposes of the concept of composition in Jakae playing : Deaw Sarathee Samchan by Khru Charuwan Pratompattama are presented historical and rewards in the past of Khru Charuwan Pratompattama who was a Thai music government (Jakae player) in Office of Performming Arts, Fine Arts Department. She has created The Jakae playing in Deaw Sarathee Samchan, Deaw means playing in solo, The song composed of Teaw Whan (Smooth part) and Teaw Kep (Complex part) like saw, A part of unique melodies is analogous to singing, and created with the moving melodies and the high skills playing.

Keywords: Jakae Playing in Deaw, Sarathee Samchan, Khru Charuwan Pratompattama

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Nakhon Sri-Tammarat Collage of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

บทนำ

จะเข้ เป็นเครื่องดนตรีไทยชนิดหนึ่ง สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากมอญ เดิมรูปร่างเหมือนจระเข้ทั้งตัว ต่อมาได้มีการดัดแปลงจนเป็นรูปร่างของจะเข้อย่างที่ปรากฏในปัจจุบัน จะเข้จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทดีด มี 3 สาย คือ สายเอก สายทุ้ม ทำด้วยเอ็นหรือไหม และสายลวด ทำด้วยทองเหลือง บรรเลงด้วยวิธีการดีดด้วยไม้ดีดเฉพาะ ทำด้วยงาช้าง เขาสัตว์ หรือกระดูกสัตว์ มีหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงเครื่องสาย ดำเนินทำนองเก็บสอดแทรกไปกับทำนองเพลงบ้าง รัวบ้าง หรือทำให้เป็นเสียงยาวบ้าง เพื่อให้เกิดความสอดคล้องในวงดนตรี นอกจากจะเข้จะใช้บรรเลงสำหรับวงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม และวงมโหรีแล้ว ยังนิยมใช้ในการบรรเลงเดี่ยวอีกด้วย

เพลงเดี่ยว คือเพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางเฉพาะสำหรับแต่ละเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษ เพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณ ผีมือ และความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, 109) เพลงเดี่ยวที่จะเข้นิยมบรรเลงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่แสดงถึงเสน่ห์เฉพาะ รวมถึงเพลงเดี่ยวที่นิยมในทุก ๆ เครื่องมือ ได้แก่ เพลงเดี่ยวลาวแพน เพลงเดี่ยวจีนขิมใหญ่ เพลงเดี่ยวแขกมอญ และเพลงเดี่ยวสารถี

เพลงสารถี เดิมเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น นิยมนำมาร้องในบทละครเพลงช้าเรื่องสารถีชักรถ ปลายรัชกาลที่ 3 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ได้นำเพลงสารถีมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรีใช้สำหรับร้องส่งประกอบการขับเสภาและร้องส่งดนตรีโดยทั่วไป ภายหลังเมื่อนิยมการบรรเลงเดี่ยวกับเครื่องดนตรีแทบทุกชนิดสำหรับอวดฝีมือกัน

ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เริ่มศึกษาจะเข้ตั้งแต่ชั้นต้นปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ในเครื่องมือเอกจะเข้ โดยเรียนจะเข้กับครูหลายท่าน เช่น ครูทองดี สุจริตกุล ครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูธนัญธ์อร ศรีสิทธิรักษ์ (ครูจารุ บาลี) เป็นต้น หลังจากที่เรียนจบชั้นสูง 2 ครูจารุวรรณได้ทำงานในกรมสามัญ ก่อนจะกลับเข้ามาดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทั่งเกษียณอายุราชการ ครูจารุวรรณมีผลงานทั้งด้านการบรรเลง การสอน งานวิชาการ อีกทั้งให้บริการด้านการสอนในสถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่าง ๆ เช่น กิจกรรมแหล่งเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรม ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ศูนย์การเรียนรู้แบงก์ชาติ และสอนให้กับนักเรียนผู้ที่มีความสนใจ ครูจารุวรรณได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้ไว้ด้วยกัน 3 เพลงคือ เพลงสุดสงวน สองชั้น เพลงหกบท สามชั้น และเพลงสารถี สามชั้น

เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ทางครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ มีรูปแบบการประพันธ์อย่างเดียวกันกับการขับร้องและการบรรเลงซอที่มีรูปแบบการบรรเลงแบบเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ โดยในการประพันธ์เที่ยวหวานของแต่ละท่อนได้มีการประพันธ์ให้คล้ายคลึงกับทำนองการขับร้อง และสอดแทรกการดำเนินกลอนและกลวิธีพิเศษลงในเพลงอย่างครบถ้วน ซึ่งเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ทางครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ มีผู้ได้รับการถ่ายทอดเป็นจำนวนน้อย ได้แก่ ลูกศิษย์ครูจารุวรรณผู้ที่

นำเพลงสารถีไปประกวด ครูอัญญาภ์ แสงเทียน และนางสาวรัชดา ขัตติสะ ประกอบกับเป็นทางบรรเลงที่ไม่ได้แพร่หลายทั่วไป ผู้เขียนได้จัดทำบทความเรื่องแนวคิดการประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ทางครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ เพื่อนำเสนอข้อมูลการประพันธ์อันมีลักษณะเด่นแก่ผู้สนใจทั่วไปและบันทึกเป็นหลักฐานทางวิชาการต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ
2. เพื่อศึกษาเอกลักษณ์เฉพาะในการประพันธ์เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ทางครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ

นิยามศัพท์เฉพาะ

ทาง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน

เก็บ หมายถึง การบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงสอดแทรกแซงให้มีพยางค์ถี่ขึ้นกว่าเนื้อเพลงธรรมดา ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ $\frac{2}{4}$ ก็จะเป็นจังหวะละ 4 ตัว ห้องละ 8 ตัว (ขะเบ็ด 2 ชั้น ทั้ง 8 ตัว)

โอด หมายถึง ทางดำเนินทำนองเพลงอย่างหนึ่ง ซึ่งดำเนินไปโดยแช่มช้า โหยหวน อ่อนหวาน หรือโศกซึ้ง บางครั้งเรียกว่า ทางหวาน

เที่ยว หมายถึง ทำนองเพลงในการบรรเลงรอบหนึ่ง ตั้งแต่ต้นจนจบเพลงโดยไม่มีการกลับต้น มักใช้เรียกการบรรเลงในเพลงประเภทเพลงเดี่ยวว่า เที่ยวหวาน เที่ยวเก็บ ซึ่งบรรเลงอย่างละรอบหนึ่ง รวมเป็นบรรเลงสองรอบแต่มีทำนองที่แตกต่างกัน มีค่าเทียบเท่ากับการกลับต้น

กลอน หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองเพลงให้มีลักษณะสัมผัสกลมกลืนไพเราะ และมีแบบแผนเหมาะสมกับสำเนียงภาษาและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง

ควง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองเพลงที่มีการดำเนินทำนองเสียงเดิม แต่เปลี่ยนตำแหน่งเสียงในการบรรเลง ในเสียงที่ซ้ำซ้อนกัน การดำเนินทำนองประเภทนี้จึงเป็นการใช้ตำแหน่งเสียงของจะเข้ได้อย่างครบถ้วน

ขยี้ หมายถึง การบรรเลงที่เพิ่มพยางค์เข้าไปเป็นเท่าตัวในการบรรเลงปรกติ เช่น เดิมมี 4 พยางค์ การขยี้จะเพิ่มเป็น 8 พยางค์

สะบัด หมายถึง การดีดโดยใช้ไม้ดีด “เข้า - ออก - เข้า” แล้วเพิ่มความเร็วจากการดีดเก็บปกติสองเสียงเป็นสามเสียยงในช่วงจังหวะเดียวกัน มีทั้งดีดสะบัดสียงเดียว ดีดสะบัดสองเสียง และดีดสะบัดสามเสียง

รูดสายลวด หมายถึง การดีดรูดสายลักษณะหนึ่ง ประกอบการดำเนินทำนองในลักษณะคล้ายกับการดีดเก็บ วิธีการรูดสายลวดจะทำมือซ้ายในลักษณะจีบมือแบบเดียวกับการดีดทิงนอย แล้วกดไปที่นมจะเข้ที่สายลวดตามที่ต้องการ โดยเสียงสุดท้ายมักจบด้วนการดีดเสียงคู่แปด หรือทำนองการดีดทิงนอยนั่นเอง

ตบสาย หมายถึง การบรรเลงอย่างเดียวกันกับวิธีการดีดทิงนอย แต่จะเพิ่มเสียงแทรกเข้าไปขึ้นมาอีก 1 พยางค์ ระหว่างเสียงทิงและเสียงนอย โดยใช้เล็บนิ้วโป้งกดลงที่นมเสียงที่ต้องการระหว่างที่เสียงสายลวดยังกังวานอยู่โดยไม่ต้องดีด

ทิงนอย หมายถึง การบรรเลงเสียงคู่แปด ซึ่งเสียงตรงกันกับสายเอกและสายลวด

ประวัติและผลงานของครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ



ภาพที่ 1 ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ

ที่มา: นางสาวอัญญาภ์ แสงเทียน

ประวัติส่วนตัว

ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ 28 มิถุนายน พ.ศ.2502 อายุ 61 ปี ข้าราชการบำนาญ เกษียณอายุราชการในตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร บิดาชื่อ นายวิสัย จารุดุล มารดาชื่อ นางศิริพรรณ จารุดุล ครูจารุวรรณ เป็นธิดาคนที่ 2 จากพี่น้องทั้งหมด 4 คน

1. นายพีรวัตร จารุดุล อาชีพ พนักงานธนาคารออมสิน
2. นางจารุวรรณ ประถมปัทมะ อาชีพ ข้าราชการบำนาญ สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร
3. นางสาววัชราภรณ์ จารุดุล อาชีพ ค้าขาย

4. นายปรัชญา จารุดุล อาชีพ ธุรกิจส่วนตัว

ครูจารุวรรณ (สกุลเดิม จารุดุล) สมรสกับ นายอิสรา ประถมปัทมะ ประกอบอาชีพ อาจารย์ วิทยาลัยเทคโนโลยีพระรามหก มีบุตรด้วยกัน 1 คน คือ นายเอกภาค ประถมปัทมะ

ประวัติการศึกษา

ครูจารุวรรณ จบการศึกษาจาก วิทยาลัยนาฏศิลป สาขาวิชาดุริยางค์ไทย เครื่องมือเอกจะเข้ ได้เรียนจะเข้จากครูหลายท่าน เช่น ครูทองดี สุจริตกุล ครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูธนัญฐ์อร ศรีสิทธิรักษ์ (ครูจารุ บาลี) เป็นต้น และหลังจากจบการศึกษาชั้นสูงปีที่ 2 ครูจารุวรรณ ได้ศึกษาต่อในระดับชั้นปริญญาตรีที่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จากอาศรมศึกษา ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ โดย นางสาวอัญญาภ์ แสงเทียน ได้กล่าวถึงการศึกษาด้านดนตรีไทยตั้งแต่เริ่มต้นกระทั่งการต่อเพลงเดี่ยวไว้ว่า

> *เรียนกับครูทองดีตอนต้น ครูทองดีหัดวิธีการเล่น ให้ดีดจะเข้เป็น ต่อเพลงบังคับคือตับต้นเพลงฉิ่ง ต่อขึ้นอีกระดับนึงก็เรียนกับครูจารุ (ครูธนัญฐ์อร ศรีสิทธิรักษ์) ได้ต่อเป็นเพลงธรรมดา เพลงสองชั้น เพลงเถา พอขึ้นอีกระดับก็เรียนกับครูปกรณ์ ก็ขึ้นอีกหน่อยนึงเพราะครูสอนเป็นเพลงระดับสูง เป็นพวกเพลงทยอย ส่วนปีสุดท้ายก็กลับมาเรียนกับครูทองดี เป็นเพลงพวกทยอยเหมือนกัน เพลงแขกโอด เขมรราชบุรี ก็ต่อตามหลักสูตรเลย ส่วนเพลงเดี่ยวมาได้ตอนที่จะเล่น ก็ต่อกับครูทองดีเหมือนกัน พอเรียนจบออกมาทำงานก็มาฝึกซ้อม มาเล่นและมาต่อเพลงเดี่ยวเพิ่มเติม ก่อนจะต่อก็ต้องไปขอครูทองดี ต้องขออนุญาตก่อนว่าจะขอต่อเพลงเดี่ยวนั้นเดี่ยวนี้ ครูก็ต่อให้* (อัญญาภ์ แสงเทียน, 2555: 148)

ประสบการณ์การทำงาน

ตลอดระยะเวลาการปฏิบัติงานในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ ได้ปฏิบัติหน้าที่มากมาย เช่น ด้านการบรรเลงจะเข้ ด้านการควบคุมวงเครื่องสายไทย ด้านการบริการวิชาการ และรางวัลเกียรติยศ โดยจะนำเสนอเฉพาะงานที่สำคัญ ดังนี้

ด้านการบรรเลงจะเข้

- การบรรเลงจะเข้เพลงบุหลันลอยเลื่อน ถวายหน้าพระที่นั่ง สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ณ พระตำหนักสิริยาลัย วันที่ 26 มกราคม พ.ศ. 2535
- การบรรเลงจะเข้เพลงโหมโรงเทิด ส.ธ. วงมโหรีเครื่องใหญ่ ถวายหน้าพระที่นั่ง รายการสังคีตสายใจไทย ครั้งที่ 3 วันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2536 ณ โรงละครแห่งชาติ
- การบรรเลงจะเข้ เนื่องในงาน 100 ปี คุณครูท้วม ประสิทธิกุล

- การบรรเลงเดี่ยวจะเข้หมู่เพลงลาวแพนและเพลงจีนขิมใหญ่ งานหนึ่งศตวรรษครูทองดีศรีแผ่นดิน วันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2555

- การบรรเลงจะเข้เพื่อบันทึกองค์ความรู้ด้านดนตรีไทย วงมหาดุริยางค์ ตัวแทนจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร โครงการ 84 พรรษา มหาธรรมิกราชา เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ในวโรกาสมหามงคล เฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบนักษัตร 84 พรรษา

<u>ด้านการควบคุมวงเครื่องสายไทย</u>

- ควบคุมการบรรเลงเพลงโหมโรงมหาฤกษ์ วงมโหรีเครื่องเล็ก พิธีเปิดงานลายลักษณ์อักษรศิลป์ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ วันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2545

<u>ด้านการบริการวิชาการ</u>

- ได้รับพระราชทานให้ถวายการสอนจะเข้ สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงราชสาริณีสิริพัชรมหาวัชรราชธิดา ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- กรรมการออกข้อสอบ การสอบแข่งขันเพื่อบรรจุบุคคลเข้ารับราชการครู สังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2544

- กรรมการสอบบรรจุข้าราชการครูให้วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

- อาจารย์พิเศษดนตรีไทย สมาคมศิลปะเพื่อเยาวชน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

<u>รางวัลเกียรติยศ</u>

- ได้รับพระราชทานเข็มที่ระลึกจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในงานมูลนิธิสายใจไทย

- ได้รับพระราชทานเข็มที่ระลึกจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในงานบรรเลงสาธิตดนตรี โรงเรียนนายร้อย จปร.

<u>โครงสร้างเพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น</u>

<u>ประวัติเพลงสารถี</u>

เพลงสารถี อัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา รวมอยู่ในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เรื่องสารถี ภายหลังได้นำมาใช้เป็นเพลงร้องประกอบโขนละคร เรียกชื่อเต็มว่า “เพลงสารถีชักรถ” เรียกสั้น ๆ กันว่า “เพลงสารถี” เพลงสารถีมีทำนองเรียบ ๆ พื้น ๆ ไพเราะอย่างเย็นๆ มี 3 ท่อน ท่อนต้นกับท่อน 2 มีลักษณะเลียนลีลากัน แต่ท่อน 3 มีประโยคต้นซ้ำกัน 2 ครั้ง ตอนหลังจึงดำเนินตามทำนองท่อน 2

ราวปลายรัชกาลที่ 3 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือ ครูมีแขก) นำเพลงสารถีมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี สำหรับขับเสภาและการ

บรรเลงโดยทั่วไป ภายหลังเมื่อเพลงสารถีเป็นที่นิยม จึงมีการประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวอวดฝีมือกันให้กับเครื่องดนตรีแทบทุกเครื่องมือ และต่อมาได้มีผู้ตัดลงเป็นชั้นเดียวรวมเป็นเพลงเถา

จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่งที่ใช้กำกับในเพลงเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น คือ จังหวะฉิ่ง สามชั้น และ สองชั้น รูปแบบการบรรเลงในเที่ยวหวานใช้อัตราจังหวะฉิ่งสามชั้น ในเที่ยวเก็บใช้อัตราจังหวะฉิ่งสองชั้น เพื่อให้สอดคล้องกับแนวการบรรเลงแบบเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ

จังหวะหน้าทับที่ใช้กำกับในเพลงเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น คือ หน้าทับปรบไก่ สามชั้น บรรเลงโดยโทนรำมะนา ท่อน 1, ท่อน 2 มีความยาว 4 จังหวะ และท่อน 3 มีความยาว 5 จังหวะ รวมเป็น 13 จังหวะ

แนวคิดในการประพันธ์เดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น

ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ ได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น เพื่อให้ลูกศิษย์นำไปประกวดชิงรางวัล โดยท่านได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *“เพลงเดี่ยวสารถี ครูทำขึ้นเพราะมีลูกศิษย์มาขอเพลงเดี่ยวไปประกวด ซึ่งตอนนั้นเป็นเพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น”* (สัมภาษณ์, 24 มิถุนายน 2557) ครูจารุวรรณจึงได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น จากการศึกษาพบว่าครูจารุวรรณได้ใช้รูปแบบการประพันธ์ทั้งหมด 3 ประการ ดังนี้

1. ประพันธ์โดยใช้รูปแบบการบรรเลงทางหวานและทางเก็บ อย่างเครื่องมือซอ สลับกันโดยตลอดทั้ง 3 ท่อน ครูจารุวรรณ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *“ครูทำให้ก็ยึดแนวตามแบบของซอ คือมีเที่ยวหวาน เที่ยวเก็บ สลับกันทุกท่อน ...ช่วงเที่ยวเก็บครูก็ใส่เทคนิคให้มีความเป็นจะเข้เด่นชัดมากขึ้น...”* (สัมภาษณ์, 24 มิถุนายน 2557)

ซึ่งตรงกันกับความหมายของรูปแบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ว่า *“...โดยปรกติการบรรเลงเพลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง...”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 109) ครูจารุวรรณจึงได้นำรูปแบบการบรรเลงดังกล่าวมาใช้สำหรับการประพันธ์เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น ซึ่งประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้ง 3 ท่อน หรือ 6 เที่ยว

แผนภูมิที่ 1 โครงสร้างการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงสารถี สามชั้น ทางครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ



ที่มา: ผู้วิจัย

2. การประพันธ์โดยให้ทำนองทางหวานมีอารมณ์คล้ายคลึงกับการขับร้อง ทั้งนี้ครูจารุวรรณได้ยึดแนวการประพันธ์ทำนองเดี่ยวให้สอดคล้องกับทำนองหลักมากที่สุด ด้วยข้อจำกัดด้านเสียงของจะเข้ ครูจารุวรรณจึงได้สอดแทรกกลวิธีพิเศษที่เหมาะสมลงไป เช่น เพิ่มกลวิธีพิเศษในบางส่วนของประโยค เพื่อให้เกิดความชัดเจนของทำนองจะเข้ โดยที่มิได้ลดการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของจะเข้ไปแต่อย่างใด

> *...เที่ยวหวานครูพยายามเลียนให้คล้ายกับร้อง แต่ให้เป็นเหมือนร้องทั้งหมดไม่ได้ เพราะไม่ใช่ซอ ถ้าซอเขาทำได้ตามธรรมชาติของทางหวานและทางเก็บ ครูเลยใส่ให้เป็นขยี้เข้ามาตอนหัว...ของทางครูก็ไม่มีอะไร แต่ครูชอบทำ คือนิสัยชอบฟัง ตอนเด็กจะชอบฟังซอมีความรู้สึกว่าเพลงเดี่ยวมันจะต้องช้ามาเรื่อย ๆ คือเที่ยวแรกก็ต้องเป็นทำนองช้าเหมือนร้อง แต่ทีนี้จะเข้มันมีขีดจำกัด จะเล่นให้มันเหมือนร้องเลยทีเดียวก็ทำไม่ได้ ไม่เหมือนพวกซอพวกขลุ่ย* (สัมภาษณ์, 24 มิถุนายน 2557)

ตัวอย่าง ในประโยคนี้ครูจารุวรรณได้ประพันธ์ทำนองช่วงต้นให้คล้ายกับทำนองการขับร้อง โดยสอดแทรกการสะบัด การปริบ สังเกตว่ากลวิธีที่เพิ่มเติมลงไปอยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับการเคลื่อนไหวของการขับร้อง และเพิ่มเติมการขยี้เน้นในช่วงท้ายประโยค (ปรากฏในท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 เที่ยวหวาน)

ทำนองหลัก

- - - -	- - - ล	- - ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ล̣ - ด	- ร - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ทำนองร้อง

- - - -	- - - เออ	- - ฮึ เออ	- เออ - เอ่อ	- - ฮึ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - ปิ่ม	- - จะกลืน

ทำนองเดี่ยว

- - - ล	ลลล ล ล	- - ลดำล	- ซ - ฟ	- - - -	มรด ร ฟ	- - - ซ	ลฟฟซ ลดำล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ด	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

3. ประพันธ์โดยสอดแทรกการดำเนินกลอนและกลวิธีพิเศษ ครูจารุวรรณได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *“...ครูค่อย ๆ ใส่เทคนิคของจะเข้เข้าไปทีละวรรค (4 ห้องเพลง) มีทั้งหมด 3 ท่อนก็เหมือนทำทางเปลี่ยนขึ้นมาใหม่ ท่อนละ 2 เที่ยว...ครูก็คิดว่าจะเข้ก็มีหน้าที่ยืนทำนองหลักอยู่แล้วไง แต่ก็ใส่ทักษะพิเศษลงไป วิธีการคือจะทำยังไงให้เพราะได้ยังไง มีรูด มีสะบัด มีทักษะพิเศษเพิ่มมา”* (สัมภาษณ์, 24 มิถุนายน 2557)

ในการนำเสนอข้อนี้ ผู้เขียนพบว่ามีลักษณะเด่นอยู่ด้วยกัน 2 ประเด็น คือ การดำเนินกลอนและกลวิธีพิเศษที่พบในเพลง ซึ่งผู้เขียนจะคัดเลือกประโยคเพลงที่มีลักษณะเด่นชัดมานำเสนอ ดังนี้

ประเด็นที่หนึ่ง การดำเนินกลอนในเพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น ผู้เขียนพบว่ามีการดำเนินทำนองพิเศษอยู่ด้วยกัน 2 ทำนอง ได้แก่ การดำเนินทำนองกลอนควง และการดำเนินทำนองกลอนลอดตาข่าย การดำเนินทำนองกลอนควง หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “ควง, ควงนิ้ว” ไว้ว่า

> *การบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทที่ใช้นิ้ว เช่น ปี่ ขลุ่ย ซอต่างๆ โดยใช้นิ้วต่างกัน แต่ทำให้เกิดเสียงระดับเดียวกัน และต้องทำติดต่อกันตั้งแต่ 2 พยางค์ขึ้นไป คือ ปิดเปิดนิ้วอย่างที่เป็นปรกติครั้งหนึ่ง แล้วเปลี่ยนนิ้วให้ต่างไปจากเดิม แต่ยังเกิดเสียงเป็นระดับเดียวกันอีกครั้งหนึ่ง...* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 31)

แต่เดิมการควงเสียงพบได้ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าหรือเครื่องสี สำหรับเครื่องมือจะเข้ในปัจจุบัน พบการใช้การดำเนินทำนองกลอนควง ในเดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน สองชั้น โดยศาสตราภิชานปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สำหรับเพลงสารถี สามชั้นนี้ ครูจารุวรรณได้นำการดำเนินกลอนควงมาใช้ โดยใช้การควงในช่วงเสียงโด ตำแหน่งเสียงโดสูงสายเอก ควงกับเสียงโดกลางสายทุ้ม ซึ่งเป็นเสียงเป็นเสียงที่ซ้ำซ้อนกัน และแตกต่างจากการบรรเลงปรกติที่จะใช้เสียงโดกลางสายเปล่าสายเอก (ปรากฏในท่อน 2 ประโยค 4 เที่ยวหวาน)

ทำนองหลัก

- ด - ฟ	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ลฺ - ด	- ร - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ทำนองเดี่ยว

ฟ ร ดำ ฟ	ซ ล ดำ -	- - - ซ	ดำ ล ซ ฟ	ม ร ด -	ด ร ม ฟ	ซฟม ฟ ซ	ลซฟ ซ ล
- - - -	- - - ด	ร ม ฟ -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การดำเนินทำนองกลอนลอดตาข่าย แสดงความโลดโผนและความคล่องมือของผู้บรรเลง เนื่องจากรูปแบบการใช้นิ้วมือซ้ายในการบรรเลงจะสังเกตได้ว่าใช้การบรรเลงข้ามนิ้ว (ใช้นิ้วชี้และนิ้วกลาง) โดยตลอดประโยค โน้ตที่ไม่ได้มีการเรียงชิดติดกันเหมือนอย่างกลอนทั่วไป ในการบรรเลงแต่ละเสียงนั้นตัวโน้ตแต่ละตัวมีความห่างในการบรรเลงอยู่มาก ยกตัวอย่างห้องที่ 1 ตำแหน่งโน้ตตัวที่ 3-4 เสียงโดสูงและเสียงเร สังเกตได้ว่าหลังจากจบโน้ตกลุ่มหนึ่งแล้วจะมีโน้ตบางตัวที่เด่นชัดขึ้นมา ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นปมในการผูกเชือกเป็นข้อ เหมือนอย่างการถักทอตาข่าย ยกตัวอย่างโน้ตเสียงโดสูง ในห้องที่ 2 ที่มีลักษณะเหมือนฉีกพุ่งออกมาจากกลุ่มโน้ตในกลุ่มใกล้เคียง (ปรากฏในท่อน 2 ประโยคที่ 5 เที่ยวหวาน)

ทำนองหลัก

- ล ซ ล	ซ ฟ ซ ฟ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ร ฟ ร	ซ ฟ ร ฟ	ร ด ร ด	ฟ ร ด ร	ด ล̣ ด̣ ล̣

ทำนองเดี่ยว

ด ล ด ร	ฟฟฟ ฟ ด	ล ซ ฟ ด	รรร ริ ซ	ฟ ร ด -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	ด ร ดดด	ร ด ล ซ	ล ด ลลล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประเด็นที่สอง กลวิธีพิเศษในเพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น ผู้เขียนพบว่า มีกลวิธีพิเศษทั้งหมด 8 กลวิธี คือ สะบัด ขยี้ รูดสาย ทิงนอย ตบสาย ปริบ โปรย กล้ำเสียง และดีดรูดนิ้วด้วยสายลวด (รูด ติ๋ว แต๋ว) สำหรับกลวิธีพิเศษที่มีความเด่นชัดที่ผู้เขียนจะนำเสนอได้แก่ การขยี้ทิงนอยและการดีดตบสาย การขยี้ทิงนอย การดำเนินทำนองประเภทนี้ประกอบด้วยกลวิธีสองอย่างประสมกันคือ การดีดทิงนอยและการขยี้ คำว่า “ทิงนอย” หมายถึง การบรรเลงเสียงคู่แปด ซึ่งเสียงตรงกันกับสายเอกและสายลวด และจากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “ขยี้” ไว้ว่า “*วิธีการบรรเลงโดยเพิ่มพยางค์ในประโยคเพลงให้มากขึ้นกว่าการบรรเลงปรกติ ทำได้ 2 วิธี คือ 1 เพิ่มพยางค์ให้มากขึ้นก่อนถึงลูกตกท้ายประโยค 2 เพิ่มโดยการบรรเลงประโยคนั้นให้เร็วขึ้นเป็นหลายครั้งในเวลาเท่ากับการบรรเลงเดิม*” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 17) ในประโยคนี้แสดงความคล่องมือของผู้บรรเลงที่จะต้องการดีดทิงนอยที่เป็นเสียงคู่แปดของจะเข้และการขยี้ที่เพิ่มพยางค์ในการบรรเลงเป็นเท่าตัว กล่าวคือดีดทิงนอนให้มีพยางค์มากขึ้นเป็นเท่าตัว ต้องใช้ความเร็วกว่าปรกติในการดีดสายลวดและสายเอก เนื่องจากมีความถี่ของการขยี้ที่เพิ่มขึ้น (ปรากฏในท่อน 3 ประโยคที่ 2 เที่ยวเก็บ)

ทำนองหลัก

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ด̣ ล	ด̣ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร

ทำนองเดี่ยว

ดดด - ด	รรร - ร	- ด - ร	- ม - ซ	ลลล - ล	ซซซ - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - ด -	- - ร -	ด - ร -	ม - ซ -	- - ล -	- - ซ -	ล - ซ -	ม - ร -

การดีดตบสาย เป็นวิธีการบรรเลงอย่างเดียวกันกับวิธีการดีดทิงนอย แต่จะเพิ่มเสียงแทรกเข้าไปขึ้นมาอีก 1 พยางค์ หลังจากที่ดีดเสียงทิงจนเกิดเสียงและเสียงยังไม่สิ้นสุด จะใช้เล็บนิ้วโป้งกดที่นมใดนมหนึ่งในขณะที่เสียงสายลวดยังสั่นพ้องหรือกำทอนอยู่โดยไม่ต้องดีด เสียงที่ดีดขึ้นมาก่อนหน้า

เมื่อถูกกดแล้วจะเปลี่ยนเป็นอีกเสียง จากนั้นจึงดีดเสียงนอยสายเอกให้ครบตามรูปแบบการดีดทิงนอย (ปรากฏในท่อน 3 ประโยคที่ 4 เที่ยวเก็บ)

ทำนองหลัก

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ดำ ล	ดำ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร

ทำนองเดี่ยว

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด - -	ด **ร** - -	ด **ม** - -	ด **ซ** - -	ด **ล** - -	ด **ซ** - -	ด **ม** - -	ด **ร** - -

สรุปผล

ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ เกษียณอายุราชการในตำแหน่งดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จบการศึกษา จากวิทยาลัยนาฏศิลป เครื่องมือเอกจะเข้ โดยได้เรียนจะเข้กับ ครูทองดี สุจริตกุล ครูปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูธนัญฐ์อร ศรีสิทธิรักษ์ (ครูจารุ บาลี) เป็นต้น

เพลงสารถี สามชั้น เดิมอัตราจังหวะสองชั้น มี 3 ท่อน เป็นเพลงทางพื้นรวมอยู่ในเพลงช้าเรื่องสารถี ราวปลายรัชกาลที่ 3 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้แต่งขยายเป็นสามชั้น และต่อมามีนักดนตรีไทยไม่ทราบนามผู้แต่งได้ย่อลงเป็นอัตราชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา นิยมนำมาประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวแทบทุกเครื่องมือ จังหวะฉิ่งในเพลงเดี่ยวสารถี คือ อัตราจังหวะสามชั้นในเที่ยวหวานและสองชั้นในเที่ยวเก็บ ใช้หน้าทับปรบไก่ สามชั้น ท่อน 1 ท่อน 2 มีความยาว 4 จังหวะ และท่อน 3 มีความยาว 5 จังหวะ

ครูจารุวรรณได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวสารถี สามชั้น สำหรับให้ลูกศิษย์นำไปประกวด โดยใช้หลักการประพันธ์ทั้งหมด 3 ประการ ดังนี้ 1. ประพันธ์โดยใช้รูปแบบการบรรเลงทางหวานและทางเก็บ สลับกันโดยตลอดทั้ง 3 ท่อน ตามแนวทางการบรรเลงอย่างเครื่องมือซอ 2. ประพันธ์ทำนองทางหวานให้คล้ายกับทำนองการขับร้องให้มากที่สุด แต่ด้วยข้อจำกัดด้านเสียงของจะเข้ครูจารุวรรณจึงได้เพิ่มเติมกลวิธีพิเศษลงไปตามความเหมาะสม 3. ประพันธ์โดยสอดแทรกการดำเนินกลอนและกลวิธีพิเศษซึ่งมีความโดดเด่นสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเด็น ได้แก่ การดำเนินกลอน ประกอบด้วย การดำเนินกลอนควง การดำเนินกลอนลอดตาข่าย และกลวิธีพิเศษ ประกอบด้วย การขยี้ทิงนอย การตบสาย

รายการอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. (2560). **การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา.** จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย.** กรุงเทพฯ.

มนตรี ตราโมท. (2507). **ศัพท์สังคีต.** กรมศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์.** นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง.

ศศิวิมล มณีฉาย. (2561). **ศึกษาวิธีการเรียนรู้ แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลงทางเดี่ยวจะเข้ของครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ** (ดุริยนิพนธ์การศึกษาบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ศึกษา : ดนตรีศึกษา-ดนตรีไทย).กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อัญญาภ์ แสงเทียน. (2556). **อาศรมศึกษา: ครูจารุวรรณ ประถมปัทมะ.** กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จารุวรรณ ประถมปัทมะ, ข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 24 มิถุนายน 2557.

ทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย

MAIN MELODIES IN THAI STRING ENSEMBLE

รัฐสินธุ์ ชมสูง*

Ratasin Chomsung*

บทคัดย่อ

ทำนองหลักในวงเครื่องสาย มีวัตถุประสงค์ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจถึงทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย และเพื่อให้ทราบหลักการและวิธีการการใช้ทำนองหลักในวงเครื่องสายไทยเบื้องต้น โดยเรียบเรียงจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ วิเคราะห์ข้อมูล นำเสนอข้อมูลในรูปแบบเชิงพรรรณนา พร้อมยกตัวอย่างประกอบ โดยพบว่า ทำนองหลักในวงเครื่องสายมีรูปแบบที่แตกต่างกันในบริบทบางประการกับของปี่พาทย์ โดยเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายล้วนแต่เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองแปลไปในทิศทางของตนแทบทั้งสิ้น แตกต่างกับวงปี่พาทย์ที่มี “ฆ้องวงใหญ่” เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงในลักษณะใกล้เนื้อทำนองหลักมากที่สุด จึงมีการอนุโลมให้ ทำนองฆ้องวงใหญ่ก็คือทำนองหลัก เรียกอีกแบบหนึ่งว่ามือฆ้อง หรือทางฆ้อง ทำนองหลักในวงเครื่องสาย มีความรู้ความเข้าใจเบื้องต้น อันนำไปสู่การศึกษา โดยสามารถแบ่งออกได้เป็นประเด็นใหญ่ 3 ประเด็น ได้แก่ 1. หลักการของทำนองหลัก และมือฆ้องเบื้องต้น 2. การปรับโน้ตทำนองหลักจากมือฆ้องมาประยุกต์ใช้ในวงเครื่องสาย พบว่ามี 3 ขั้นตอน ได้แก่ โน้ตแบบมือฆ้อง 2 บรรทัด โน้ตทางฆ้องบรรทัดเดียว และโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทย 3. วิธีการและหลักการการแปลทางจากทำนองหลัก แบ่งออกได้ 4 ประการ ได้แก่ 1. ขอบเขตของเสียง 2. บทบาทหน้าที่ 3. ลูกตกสำคัญ 4. ทาง สามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะย่อย ได้แก่ ทางเครื่องดนตรี ทางเพลง และทางกลุ่มเสียง บันไดเสียง

คำสำคัญ: ทำนองหลัก, วงเครื่องสายไทย

Abstract

The article “The main melodies in Thai string ensemble” aims to create awareness and understanding of the main melodies in Thai string ensemble. Moreover, it aims to provide the principles and the ways to use the main melodies in Thai string ensemble at the primary stage. The researcher arranged the data by academic documentary researched, specialist interviewed, data analyzed, and presented in a descriptive form included examples. It has been found that the main melodies in Thai string ensemble had different forms according to the context of the gamelan. The

* วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Kalasin Collage of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

instruments in string ensemble are all produced the melodies in their way, which are different from the gamelan that consisted of “khong wong yai” as the instrument producing the melodies similar to the main melodies the most. Therefore, it was allowed that knong wong yai melody was the main melody, it can be called in another way as knong hand or knong way. There was an elementary understanding of the main melodies in Thai string ensemble that lead to further study, which can be divided into 3 main topics. First is the primary principles of the main melodies and khong hand. Second is the main melodies adaptation from khong hand into the string ensemble, which has three stages; two lines khong hand note, one line khong hand note, and note for instruments in Thai string ensemble. The third topic is the ways and the principles to transform from the main melodies, which can be divided into four parts. The first part is voice range, the second is role, the third is the notion of skeleton melody, and the last part is the line, which divided into three parts; music line, song line, and scales line.

Keywords: Main Melodies, Thai String Ensemble

บทนำ

วงเครื่องสายไทยนั้นมีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยใดไม่ทราบแน่ แต่ในสมัยอยุธยาตอนต้น ได้มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายแล้วหลายชิ้น เช่น ระบุถึงไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่า “ร้อง (เพลง) เรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับขับรำโห่ร้องนี่นัน” และกล่าวถึงว่า “ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สี ซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ” อย่างไรก็ดี ในสมัยนั้น การบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเหล่านี้คงเป็นลักษณะต่างคนต่างเล่น คงมิได้หมายถึงการผสมวงที่ปรับปรุงตามแบบฉบับ จึงยังไม่พบเป็นหลักฐานว่า วงเครื่องสายสมัยอยุธยาผสมวงกันอย่างไร แต่มักจะเรียกรวมกันเป็นวงมโหรี กล่าวคือมีกระจับปี่ ซอ ขลุ่ย โทน และกรับ

ในปัจจุบันวงเครื่องสายประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นหลัก มีเครื่องดนตรีประเภทเป่าเป็นส่วนประกอบ โดยมี ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองประกอบด้วย จะเข้ ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ย โทน - รำมะนา มีความมากน้อยขึ้นอยู่ขนาดของวง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, มปพ, น. 59)

ทำนองหลัก เนื้อเพลง ทางฆ้อง มือฆ้อง เป็นคำที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในวงการดนตรีไทย แตกต่างกันไปขึ้นอยู่บริบทที่ต่างกันไป เช่น เมื่อใช้อธิบาย ทำนองโดยทั่วไปหรือด้านทฤษฎีอาจจะใช้คำว่า ทำนองหลัก หรือเนื้อเพลง ส่วนในการปฏิบัติอาจต้องลงรายละเอียดเพื่อให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น มักจะใช้คำว่าทางฆ้อง หมายถึงฆ้องวงใหญ่ และมือฆ้อง เพื่อเป็นการเจาะจงลงไปในรายละเอียดได้ดียิ่งขึ้น

มนตรี ตราโมท (2545, น. 71) อธิบายว่า “ทำนองเพลงอันเป็นวิธีโดยตรงของเพลงจริง ๆ คือทำนองที่ยังมิได้ถูกผู้ใดพลิกแพลงออกไป เช่นฆ้องวงใหญ่ที่ตีตามปกติ (ไม่พลิกแพลงโลดโผน) ทำนองฆ้องวงใหญ่นี่แหละคือ เนื้อเพลง”

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533, น. 11) อธิบายว่า “ทำนองหลัก เป็นทำนองเพลง หรือ ทางฆ้องที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ซึ่งใช้บรรเลงรวมวง โดยบรรเลงตามหลักการ และวิธีการการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักเป็นทำนองเพลที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้น หรือทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา ทำนองหลักถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุดในดนตรีไทย ทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองแปล และองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ”

ดังจะเห็นได้ว่า ทำนองหลักก็คือทำนองเนื้อเพลง ที่มีฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงทำนองเนื้อ บ้างก็เรียกตรงลักษณะเครื่องดนตรี เช่น ทางฆ้อง และมือฆ้องกันอย่างแพร่หลาย โดยทำนองหลักมีปัจจัยที่สำคัญในการที่จะประกอบกันเข้า อันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก อัตราจังหวะ และมีปัจจัยอื่น เช่นความสั้นยาว ของจังหวะหน้าทับ

ทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย เป็นเรื่องที่ถกเถียงในวงการวิชาการตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน เนื่องด้วยวงเครื่องสายไทย ถูกตั้งข้อสังเกตจากนักดนตรีส่วนใหญ่ว่า “วงเครื่องสายไทยมีทำนองหลักหรือไม่” อาจจะเป็นเพราะลักษณะเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองของวงเครื่องสาย เช่น ซอ

ด้วง ซออู้ จะเข้ ต่างดำเนินทำนองตามทิศทางเฉพาะ โดยมีปัจจัยทางด้านข้อจำกัดของขอบเขตเสียง วิธีการบรรเลง และกลวิธีต่าง ๆ มักเป็นรูปแบบทางแปลที่สำเร็จรูปแล้ว ผ่านการถ่ายทอดในตัวบุคคลหรือสำนักดนตรีนั้น ๆ ในขั้นต้นจะเน้นการจดจำเป็นหลัก จนเกิดเป็นอัตลักษณ์ ของทางเพลงที่ถูกรังสรรขึ้น และผ่านการสืบทอดอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน แต่เมื่อมองถึงสภาวการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างถี่ถ้วนแล้ว จะพบว่าลักษณะการจำแนกเพลงบรรเลงจะถูกแบ่งเป็น 2 กลุ่มอันได้แก่ กลุ่มเพลงบังคับทาง (ทางกรอ) และกลุ่มเพลงไม่บังคับทาง (ทางพื้น) ดังจะเห็นได้ว่ากลุ่มเพลงดังกล่าวมีบริบทที่แตกต่างกันในด้านของการบรรเลง ฉะนั้นแล้วเมื่อมีการแปลทางสำเร็จรูปและถ่ายทอดออกไป “ทำนองแปลคือการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนใหม่ โดยยังคงรักษาลูกตก จำนวนท่อน ความยาว และบันไดเสียงเอาไว้คงเดิม” (พิชิต ชัยเสรี, 2559, น. 14)

ข้อที่ต้องกลับมาไตร่ตรองในมุมมองวิชาการว่า การรับถ่ายทอดทำนองแปลสำเร็จรูปทางเดียวเป็นการปิดกั้นการใช้ไหวพริบปฏิภาณ การใช้ความคิดสร้างสรรค์ทางเพลงด้วยหลักวิธีการ ตามขนบของการบรรเลงดนตรีไทยหรือไม่ แต่ทว่าการเรียนรู้ทำนองแปลสำเร็จรูปเพื่อให้เห็นถึงวิธีการแปลทำนองอันเป็นบันไดแห่งการต่อยอดก็คงไม่ผิดแปลกอันใด อีกประเด็นหนึ่ง เมื่อมีการบรรเลงรวมวงระหว่างวงเครื่องสาย และวงปี่พาทย์มักจะเกิดปัญหาการปรับทางเพลงที่ไม่สนิทสนมกลมกลืนกัน มักจะพบว่าทำนองแปลสำเร็จรูปของเครื่องสายนั้นถูกแปลออกไปห่างไกลจากทำนองหลักเป็นอย่างมาก ครั้นปรับเป็นจุดร่วมของเพลง มักเกิดปัญหาการยึดทางแปล ที่ตนได้รับการถ่ายทอดมาใช้อย่างเคร่งครัดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงตามทำนองหลักจริงที่ปี่พาทย์ ส่งผลที่ปี่พาทย์มักต้องปรับเข้าหาวงเครื่องสายดังที่เกิดกันอยู่บ่อยครั้ง หรือจะเป็นเพราะการที่ยังไม่เข้าใจในเรื่องทำนองหลักหรือไม่

เมื่อมีการตั้งคำถามก็เป็นข้อสังเกตถึงเรื่องการรับรู้ และความเข้าใจในทำนองหลักของวงเครื่องสายไทยว่า ถึงเวลาหรือยังในการตั้งหลักการของทำนองหลัก ทางฆ้อง หรือมือฆ้อง โดยเริ่มศึกษามาปรับประยุกต์ใช้ให้เกิดเป็นทำนองหลักเฉพาะของวงเครื่องสายไทยตาม ความเหมาะสมของเครื่องดนตรีนั้น ๆ สร้างหลักการวิธีการใช้อันเป็นที่ยอมรับให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น มากกว่าการต่อเพลงในทางแปลสำเร็จรูป อีกทั้งยังเป็นการย้อนกลับเข้าสู่รากอันเป็นต้นกำเนิดของทำนองเนื้อเพลง ทำให้เข้าใจรูปแบบของเพลง รูปแบบการบรรเลง และสามารถปรับทางเพลงด้วยหลักคิดวิธีการที่ถูกต้องด้วยความเหมาะสมกลมกลืนของการผสมวงอย่างถูกหลักวิธี อีกทั้งยังเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเองสามารถแปลทางด้วยตนเอง โดยเน้นการคิดมากกว่าการ อันจะส่งผลให้เกิดการหลงลืม อีกทั้งอาจเป็นการปิดกั้นความคิด และยังเป็นการส่งเสริมให้เกิดนักคิด นักสร้างสรรค์ ตามกรอบแนวคิดใน เรื่องโครงสร้างเพลง หลักการแปรทำนอง กลุ่มเสียง นำไปสู่ความเข้าใจมากกว่าการท่องจำ อันจะเป็นการพัฒนาความรู้ความเข้าใจให้กับวงการดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจถึงทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย
2. เพื่อให้ทราบหลักการและวิธีการการใช้ทำนองหลักในวงเครื่องสายไทยเบื้องต้น

วิธีการศึกษา

การศึกษามีขั้นตอน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลเอกสาร วรรณกรรม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎี ทำนองหลักกับวงเครื่องสายไทย โดยค้นความจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่นในห้องสมุด ห้องสมุดออนไลน์

2. เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยใช้วิธีการบันทึกเสียง จดบันทึก โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และศึกษาทำนองหลัก

3. แบบสอบถาม และคำถามที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา

4. รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เกี่ยวกับบุคลที่เกี่ยวข้องกับ ศิลปินอาวุโส ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้าน วงเครื่องสาย และทำนองหลัก ประกอบด้วย

4.1 คุณครูจีรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด

4.2 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

5. วิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสาร เก็บข้อมูลภาคสนาม การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ โดยการนำข้อมูลมาจัดเรียงตามวัตถุประสงค์ นำเสนอข้อมูลในรูปแบบเชิงพรรรณนาวิเคราะห์ความรู้ความเข้าใจทำนองหลักของวงเครื่องสายไทย

เนื้อหา

ผู้เขียนจะนำเสนอเรื่องทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย โดยศึกษาจากเอกสารวิชาการ สัมภาษณ์ผู้รู้ และประสบการณ์ของผู้เขียน โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1. หลักการของทำนองหลักและมือฆ้องเบื้องต้น 2. การปรับทำนองหลักจากมือฆ้องมาประยุกต์ใช้ในวงเครื่องสาย 3. วิธีการและหลักการการแปลทางจากทำนองหลัก

1. หลักการของทำนองหลักและมือฆ้องเบื้องต้น

เมื่อกล่าวถึงทำนองหลัก เนื้อเพลง บางตำราวิชาการอาจจะเรียกว่า ทางฆ้อง มือฆ้อง หรือลูกฆ้อง ตามแต่บริบทการอธิบาย นักดนตรีทุกคนก็จะมุ่งเน้นมาที่เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งนั่นก็คือ “ฆ้องวงใหญ่” เป็นเครื่องดนตรีที่มี ลักษณะ บรรเลงห่าง ๆ และถี่ในบางทำนอง มักเรียกว่า “มือฆ้อง” ตามหลักการของวงปี่พาทย์ เช่น แบบอิสระ แบบบังคับ แบบอิสระ โดยอธิบายปลีกย่อยลงไปก็เป็นลักษณะการตีเป็นคู่ 2 จนถึงคู่ 8 การตีแบบแยกมือในลักษณะต่าง ๆ โดยเครื่องดนตรีในวง จะดำเนินทำนองแปลของตามลักษณะของตนออกไป เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก และปี่ จากลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้ส่งผลให้ ฆ้องวงใหญ่ มีหน้าที่เป็นหลักของวงไปโดยปริยาย

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533, น. 5) อธิบายว่า “แนวคิดในเรื่องทำนองหลักเป็นแนวคิดที่พบอยู่ในการรับรู้ความเข้าใจในวงกว้างของผู้ที่ศึกษาปี่พาทย์เป็นหลัก ทั้งทางด้านทฤษฎี รวมไปถึงการ

ปฏิบัติ เช่น การต่อเพลงผู้ที่ศึกษาปี่พาทย์ต้องเข้าใจในรูปแบบทำนอง โดยเบื้องต้นอาจจะมีการแนะนำ หรือทำให้ดูก่อน ไม่ว่าผู้บรรเลงจะต่อเพลงเครื่องดนตรีชนิดใด มักจะต่อทำนองหลัก หรือเรียกอีกอย่างว่าทำนองเนื้อแท้ของเพลงไปด้วยกันทั้งหมด “Schenker มองดนตรีเป็น Tonic Triad ซึ่ง Triad นี้มีโครงสร้างที่เป็นทำนองเพลง 2 อย่าง คือส่วนที่เป็นทำนองหลัก และส่วนที่เป็นการปรุงแต่งทำนองหลัก”

วงเครื่องสายเป็นวงที่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองไปในทิศทางเฉพาะตน เป็นลักษณะของการแปลทางที่ครูอาจารย์ได้แปลทาง หรือในภาษาของนักดนตรีทั่วไปคือการทำทางไว้ ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดบางคนก็ยึดถือทางเพลงที่ครูของตนได้แปลไว้ให้เป็นมรดก จดจำสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน จึงเป็นที่มาถึงปัญหาว่าทำอย่างไรให้วงเครื่องสายไทย จะได้รับรู้ และเข้าใจถึงทำนองหลักที่กล่าวกันในวงกว้าง เป็นขนบปฏิบัติในการเรียนการสอนเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ชื่อว่า “ฆ้องวงใหญ่” เป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ที่ได้รับการยอมรับว่า “เป็นหลักของวง” หรือเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงเนื้อเพลงจริง ๆ หรืออีกนัยหนึ่งก็กล่าวได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงได้ใกล้เนื้อทำนองหลักมากที่สุด ดังมีผู้กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า

บุษกร สำโรงทอง (2539, น. 22) อธิบายว่า “ตามหลักการดนตรีไทย การแปลทำนองโดยขนบนิยมจะอาศัยทางฆ้องเป็นทำนองพื้นฐานในการแปลทำนองเป็นทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ อาจมีความเข้าใจที่คาดเคลื่อนว่าทำนองหลัก คือทางฆ้อง แต่ความเป็นจริงมิได้เป็นเช่นนั้น จนกระทั่งนักดนตรีพากันอนุโลมให้ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่นั้นเป็นทำนองหลักไปโดยปริยาย”

จากข้อความดังกล่าวชี้ชัดให้เห็นถึงทำนองหลักที่หยั่งรากลึกในวงปี่พาทย์ เป็นเรื่องสำคัญที่ผู้เรียนขั้นต้นทุกคนต้องศึกษา และก้าวผ่าน แต่ในวงเครื่องสายการฝึกขั้นแรกเกิดจากการฝึกหลักปฏิบัติต่าง ๆ และขั้นต้นเพลงฝึกหัดมักเริ่มจากเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง 3 ชั้น โดยถูกแปลทำนองเสร็จสรรพแล้วโดยไม่ได้ผ่านการเรียนการสอนด้านทำนองหลัก เช่น ทำนองที่บรรเลงขณะนั้น แปลออกมาจากทำนองอะไร มีลักษณะใด สาระสำคัญที่ผู้เขียนควรจะยกการอธิบายเบื้องต้นตามเอกสารวิชาการเกี่ยวกับลักษณะของทำนองฆ้อง ทางฆ้อง หรือลูกฆ้อง อันจะปูพื้นฐานในขั้นต่อไปมี ดังนี้

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และธนวัฒน์ บุตรทิมทอง (2550, น. 22) อธิบายทำนองฆ้องว่า ทำนองฆ้องวงใหญ่ หรือที่เรียกว่ามือฆ้อง แบ่งออกเป็น 3 ประเภท

ประเภทที่ 1 มือฆ้องอิสระ จะปรากฏในเพลงทางพื้น นักดนตรีมีอิสระในการแปลทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีตามลักษณะเฉพาะตนภายใต้กรอบของทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 1

มือขวา	- - ร ม	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ดฺ - ล	- ซฺ - ทฺ	- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด

ประเภทที่ 2 มือฆ้องบังคับ มีลักษณะเป็นทำนองบังคับ จะปรากฏในเพลงประเภทบังคับทาง หรือเพลงทางกรอ ผู้บรรเลงตกแต่งกลเม็ดเด็ดพรายได้ตามสมควร แต่ไม่ได้มีอิสระในการแปลทำนอง อย่างเช่นลูกฆ้องอิสระ ต้องบรรเลงโดยรักษาทำนองหลักไว้ไม่ให้เสียรูป

ตัวอย่างที่ 2

มือขวา	- รำ - -	ดำ ล - -	- - - -	ล ซ - ล	- ดำ - -	ดำ - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
มือซ้าย	- - ดำ ล	- - ซ ม	- ร - ม	- ร - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

ประเภทที่ 3 มือฆ้องกึ่งบังคับ เป็นลักษณะของทำนองในเพลงที่มีรูปแบบทำนองที่มีทั้งลูกฆ้องอิสระ และลูกฆ้องบังคับไว้ในเพลงเดียวกัน ปรากฏในเพลงลูกล้อลูกขัด จะเป็นลูกฆ้องบังคับจึงเป็นลูกฆ้องกึ่งบังคับ

ตัวอย่างที่ 3

มือขวา	- รำ - -	ดำ ล - -	- - - -	ล ซ - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- รำ - -	ดำ ดำ - รำ
มือซ้าย	- ด - -	- - ซ ม	- ร - ม	- ร - ม	- ด - -	- ซ - ล	- ร - ด	- - - ร

ส่วนในงานบทความวิชาการชิ้นนี้ผู้เขียนจะขออธิบายยกตัวอย่าง และนำเสนอมือฆ้องที่พบเจอ และใช้กันในวงเครื่องสายหลัก 2 ประเภทนั่นคือ มือฆ้องอิสระ และมือฆ้องบังคับ เพื่อความเข้าใจและจุดให้สังเกตเบื้องต้นไว้ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 4 มือฆ้องบังคับ

ล ฟ ซ ล	ซ ด ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด

- ม ร ม	ร ท ร ท	ม ร ท ร	ท ล ท ล

ตัวอย่างที่ 5 มือฆ้องอิสระ

- ฟ - ร	- ด - ท	- - - ล	- - - ซ

- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร

จะเห็นได้ว่าที่ประเภท มือฆ้อง 2 รูปแบบ โดยเป็นพื้นฐานสำหรับผู้ฝึกหัดการใช้ทำนองหลักมาประยุกต์ และฝึกแปลทาง โดยในตัวอย่างที่ 1 ผู้บรรเลงไม่ควรแปลทางปรับเปลี่ยนทำนองนั้นได้ เนื่องจากเป็นบังคับ ทุกเครื่องมือจำเป็นต้องบรรเลงตามทำนองดังกล่าวอย่างเคร่งครัด ส่วนตัวอย่างที่ 2 ผู้บรรเลงสามารถแปลทองออกไปได้ตามปัจจัยต่าง ๆ นักดนตรีในวงเครื่องสายไทยในเบื้องต้นต้องทำการศึกษาทำนองหลัก ให้มีความรู้ ความเข้าใจพื้นฐาน ในทำนองฆ้อง หรือมือฆ้องรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งถือว่าเป็นโครงสร้างหลักของการนำไปต่อยอดประยุกต์ใช้ทำนองหลัก ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี

ในวงเครื่องสาย และสามารถพิจารณาในการแปลทำนองให้เหมาะสมกลมกลืน โดยมีหลักการที่ถูกต้อง ชัดเจนอันประกอบจากปัจจัยอื่น เช่น ลูกตก บันไดเสียง จังหวะ เป็นต้น

2. การปรับทำนองหลักจากมือฆ้องมาประยุกต์ใช้ในวงเครื่องสายไทย

ถ้าจะกล่าวถึงวงเครื่องสายไทย ก็เป็นที่ทราบกันดีว่า มีเครื่องดนตรีหลักประกอบกันเป็นวง ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ เครื่องดนตรีเหล่านี้มีการบรรเลงตามลักษณะเฉพาะการแปลทางแยกออกไปโดยสิ้นเชิง ไม่มีเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายเครื่องไหนบรรเลงทำนองหลักอย่างเห็นได้ชัด ดังนั้นจึงมีการถกเถียงในวงวิชาการถึงเรื่องทำนองหลักในวงเครื่องสายไทย จนเกิดประเด็นที่เป็นที่น่าสงสัยว่า “วงเครื่องสายมีทำนองหลักหรือไม่ ถ้ามีอยู่ตรงไหน” จากกรณีนี้เองจึงได้เกิดข้อมูลที่ผู้เขียนได้นำคำสัมภาษณ์อันนำไปสู่กุญแจไขความรู้ความเข้าใจจากผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทยที่ได้รับการยอมรับ ดังนี้

“เครื่องสายไทยก็มีรากเดียวกันกับปี่พาทย์ หลักปี่พาทย์มีอย่างไร เครื่องสายก็มีอย่างนั้น แต่การนำไปใช้ และการถ่ายทอดอาจจะผิดแผกไปตามวิจารณญาณของครูทำให้คนรุ่นหลังมองว่าเครื่องสายเป็นทำนองที่สำเร็จรูป แต่ที่จริงแล้วเราก็มี” (ปกรณ์ รอดช้างเผือน, สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 2563)

“เครื่องสายปี่พาทย์ก็คืออันเดียวกัน คือดนตรีไทยที่พัฒนามาด้วยกัน ในเมื่อปี่พาทย์มีทำนองหลัก เครื่องสายก็ต้องมี และทำนองหลักก็คือทำนองของทุกเครื่องโดยเล่นเนื้อเพลง ไม่ใช้ฆ้องวงใหญ่คือทำนองหลัก ทุกเครื่องเป็นทำนองหลักของใครของมัน” (เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์, สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2563)

“ทำนองหลักของเครื่องสายมี แต่เรายึดตามฆ้องวงใหญ่ อาจจะทำได้ไม่ถึง 100 เปอร์เซ็น ที่บอกว่าไม่มีอาจจะเป็นเพราะการเรียนการสอนไม่สมบูรณ์ อย่าลืม ว่าเพลงมีทั้งบังคับทาง (ทางกรอ) และไม่บังคับทาง (ทางพื้น) ทางกรอทำนองตายตัวอยู่แล้วตามเนื้อ แต่ถ้าเป็นเพลงทางพื้นต้องมีทำนองหลักออกมา เรียนแบบเดียวกันไม่ได้ ต้องแยก” (จีรพล เพชรสม, สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์ดังกล่าว สื่อให้เห็นถึงความรับรู้ และความเข้าใจเบื้องต้นว่า เครื่องสาย และปี่พาทย์ คือเครื่องดนตรีที่ถูกพัฒนามาพร้อม ๆ กัน แต่ในด้านบริบทที่แตกต่างทางกายภาพของเครื่องดนตรี เช่น ลักษณะการบรรเลง ขอบเขตเสียง ข้อจำกัดของเครื่องดนตรี การบรรเลงดังกล่าวจึงทำให้วิธีการมีความจำเพาะในแต่ละวง ดังนั้นผู้เขียนจะยกตัวอย่างการนำทำนองหลักโดยแบ่งออกเป็นโน้ต 3 ลักษณะ คือ โน้ตทำนองหลัก แบบมือฆ้อง (มือซ้าย-ขวา) โน้ตทำนองหลักบรรทัดเดียว และโน้ตทำนองหลักที่ประยุต์ใช้ในเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย ดังนี้

2.1 โน้ตทำนองหลัก แบบมือฆ้อง

ตัวอย่างที่ 6

มือขวา	- ท - -	- ล - -	- - - -	- ซ ล ด์	- ม์ - ม์	- ร์ - -	ด์ ด์ - -	ร์ ร์ - ม์
มือซ้าย	- - ล ซ	- - - ซ	- ม - -	ฟ - - ด	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ตัวอย่างที่ 7

มือขวา	- รำ - -	ดำ ล - -	- - - -	ล ซ - ล	- ล - -	ล ซ - ล	- รำ - -	ดำ ดำ - รำ
มือซ้าย	- - ดำ ล	- - ซ ม	- ร - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ร - ด	- - - ร

โน้ตทำนองหลัก แบบมือฆ้อง เป็นโน้ต 2 บรรทัด ที่แบ่งการตีมือซ้าย และมือขวา เป็นโน้ตที่เน้นแสดงถึงการปฏิบัติ ให้ผู้ที่อ่านโน้ตทราบถึงวิธีการ และทราบถึงลักษณะ เช่น การตีเป็นคู่เสียงเดียวกัน เช่นคู่ 8 หรือคู่ต่างเสียงกันได้แก่ คู่ 2, คู่ 4 อีกทั้งยังเห็นถึงการตีแบบแยกมือในลักษณะต่าง ๆ อันเป็นหลักในการตรวจสอบทำนองเพื่อนำมาเขียนเป็นโน้ตบรรทัดเดียว

2.2 โน้ตทำนองหลัก แบบบรรทัดเดียว

ตัวอย่างที่ 8

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

ตัวอย่างที่ 9

- ร ด ล	ด ล ซ ม	- ร - ม	ล ซ - ล	- ล - ม	ล ซ - ล	-ร - ด	ด ด - ร

โน้ตทำนองหลัก แบบบรรทัดเดียว เป็นโน้ตที่เน้นให้ผู้ศึกษามีความรู้ความเข้าใจไปในทางด้านทฤษฎี มากกว่าปฏิบัติ เป็นโน้ตกลางให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ แต่ยังเป็นลักษณะทางฆ้องอย่างเห็นได้ชัด จึงยากต่อการนำมาประยุกต์ใช้ในเครื่องดนตรีบางเครื่องมือที่มีข้อจำกัด เช่น ซอด้วง และซออู้ ในด้านของเสียง การปฏิบัติคันชัก ดังนั้นจึงต้องมาการนำโน้ตกลางมาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายอีกขั้นหนึ่ง

2.3 โน้ตทำนองหลัก ประยุกต์ตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 10

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

ตัวอย่างที่ 11

- ร ด ล	ด ล ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ม	- ซ - ล	- - - ด	- - - ร

โน้ตทำนองหลักที่นำมาประยุกต์ใช้ในวงเครื่องสายไทย เป็นโน้ตที่แปลงมาจากโน้ตทำนองหลักบรรทัดเดียว เพื่อความเหมาะสมของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย และเป็นการจัดระเบียบของการบรรเลงอันประกอบด้วย คันชักของซอด้วง ซออู้ เป็นการใช้คันชักลากเสียงยาว ต่อเนื่องกันและไม้ดีดของจะเข้เป็นการกรอสั้น กรอยาว ตามอัตราของจังหวะ ให้เป็นแบบแผนมาตรฐานเดียวกัน

3. หลักการการแปลทางจากทำนองหลักของวงเครื่องสายไทย

“สิ่งที่สำคัญของผู้บรรเลงดนตรีไทยอีกประการหนึ่งก็ได้แก่สติปัญญา เพราะการบรรเลงดนตรีไทยนั้น ขณะบรรเลง ผู้บรรเลงต้องประพันธ์ทำนองผันแปรไปด้วยสติปัญญาของตนเอง โดยยึดเนื้อเพลงซึ่งผู้ประพันธ์ไว้เดิมแล้ว” (มนตรี ตราโมท, 2538, น. 54)

ในวงเครื่องสายไทย พบว่าเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองทั้ง 3 เครื่องมือ ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ เป็นเครื่องดนตรีที่แปลทางออกไปในทิศทางของตน โดยไม่มีเครื่องมือใดบรรเลงใกล้เนื้อทำนองหลัก เช่นเดียวกับ ฆ้องวงใหญ่ ในวงปี่พาทย์ อาจจะเป็นเหตุผลประการหนึ่งในการแปลทางดำเนินทำนองออกมาแบบสำเร็จรูปโดยทั่วไปในปัจจุบันนั้นผ่านกระบวนการคิดจากครูในยุคที่กลุ่มนักดนตรียึดถือเป็นแบบแผน ของเนื่องจากการบรรเลงของนักดนตรีเครื่องสายในยุคก่อน เช่น หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ครูละเมียด จิตตเสวี ครูประเวช กุมุท ครูทองดี สุจริตกุล และท่านอื่น ๆ มักจะบรรเลงแปลทาง หรือมีการปรับเปลี่ยนทางอยู่เสมอ ทั้งการบันทึกเสียง หรือการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ

ข้อสังเกตในกรณีดังกล่าว อาจเป็นเพราะเมื่อดนตรีไทย โดยเฉพาะวงเครื่องสายเปิดทำการเรียนการสอนในระบบ สถานศึกษาทั้งระดับพื้นฐาน หรืออุดมศึกษา ทั้งวิชาชีพเฉพาะ หรือวิชาเสริม ทำให้ครูผู้สอน มีภาระการสอนมากขึ้นในด้านของหลักสูตร ด้านของจำนวนผู้เรียน ด้านของเวลาที่มีจำกัด อาจเป็นปัจจัยส่งผลให้วิธีการเรียนการสอนแบบแปลทางสำเร็จรูปแพร่หลายในกลุ่มนักดนตรีเครื่องสายตราบจนถึงปัจจุบัน และอนาคต แต่ทว่าหากกลุ่มนักดนตรีเครื่องสายได้ทำการศึกษาในเรื่องทำนองหลัก หรือมือฆ้อง เพื่อมาปรับประยุกต์ใช้ ก็อาจจะสามารถมีแนวคิดในการแปลทางตามหลัก และวิธีการได้ โดยประกอบด้วย การบอกเล่า การฟัง การสังเกต การชี้แนะ ดังคำสัมภาษณ์ที่ว่า

“บางครั้งครูเครื่องสายเราท่านก็คิดทางให้สำเร็จแล้วต่อให้ในการเรียนการสอนที่มีจำนวนมาก ในคนเหล่านั้นมีทั้งผู้ที่สามารถคิดได้ และไม่สามารถคิดได้ ท่านจึงมีวิธีการของท่าน ส่วนผมท่านให้คิดทางเพลงเอง ไม่ได้จำเพาะต้องเล่นทางที่ครูต่อเท่านั้น ในการคิดเองของเราครูท่านจะดูมือ การเคลื่อนที่ของทำนองที่เราแปรอยู่ตลอดผมต่อเพลงกับครูละเมียด และครูทองดี ท่านต่อเพลงให้ผมโดยใช้ทำนองที่ท่านคิดไว้แล้วก็จริง แต่ท่านบอกหลักวิธีการ และบอกให้ผมคิดทางได้ด้วยตนเอง นี่แหละคือทำนองหลัก” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 23 พฤษภาคม 2563)

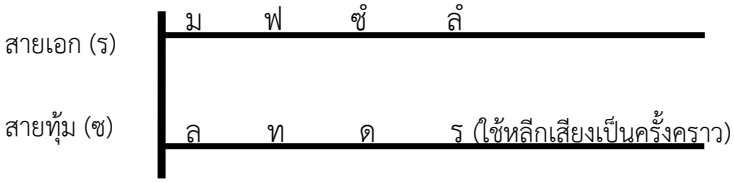
การแปลทำนองผู้แปลจำเป็นต้นมีหลักการเบื้องต้นหลายประการ โดยผู้เขียนได้ทำการรวบรวมเอกสาร และสรุปประเด็นไว้เป็นบรรทัดฐานในการศึกษาทั้งหมด 4 ประการ 1. ขอบเขตเสียง 2. บทบาทหน้าที่ 3. ลูกตกบังคับ 4. ทาง

วงเครื่องสายทั้ง 3 เครื่อง มีลักษณะที่แตกต่างกันมีปัจจัยทั้ง 4 ประการ เป็นตัวกำหนดแนวทางการแปลทำนอง ดังที่ผู้เขียนจะอธิบายที่ละเครื่องมือตามประเด็นย่อยไว้คร่าว ๆ ดังนี้

3.1 ขอบเขตเสียง เป็นเรื่องที่นักดนตรีเครื่องสายควรตระหนักทราบได้ถึงข้อจำกัดการบรรเลงเพลงพื้นฐานทั่วไปของเครื่องดนตรีตน เช่น ซอด้วง มีเสียงโด อยู่ตำแหน่งเดียว และมีเสียง ลา อยู่ 2 ตำแหน่งคือเสียงต่ำและเสียงสูง ซออู้ มีเสียงโด และเสียงเร อยู่ 2 ตำแหน่ง คือเสียงต่ำและเสียง

สูง ส่วนจะเข้ มีเสียงให้ผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้ในการแปลทำนองหลายช่วงเสียง อีกทั้งยังมี 3 สาย ให้ใช้กลเม็ดเด็ดพราย เช่น การกระทบเสียง สายลวด เป็นต้น ดังผู้เขียนจะได้ยกของเขตเสียงมาไว้พอสังเขป ดังนี้

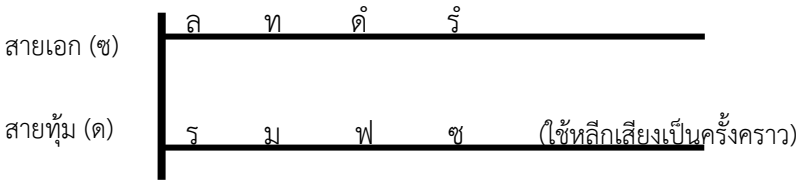
ขอบเขตเสียงของ ซอด้วง



ภาพที่ 1 ขอบเขตเสียงที่ใช้ในการบรรเลงทั่วไปของซอด้วง

ที่มา : ผู้เขียน

ขอบเขตเสียงของ ซออู้



ภาพที่ 2 ขอบเขตเสียงที่ใช้ในการบรรเลงทั่วไปของซออู้

ที่มา : ผู้เขียน

ขอบเขตเสียงของ จะเข้



ภาพที่ 3 ขอบเขตเสียงที่ใช้ในการบรรเลงทั่วไปของจะเข้

ที่มา : ผู้เขียน

3.2 บทบาทหน้าที่

3.2.1 ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกจัดให้อยู่ในเครื่องดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่เป็นผู้นำวง เนื่องด้วงเสียงแหลมดัง ทุกเครื่องมือสามารถฟังได้ชัดเจน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ขึ้นเพลง ออกเพลงต่าง ๆ ในกรณีที่เปลี่ยนเพลงหลักการการบรรเลงเบื้องต้นจึงสรุปได้ดังนี้

- ซอด้วงจะแปลโน้ตลักษณะเรียงเสียงเรียบสนิท ไม่นิยมข้ามเสียงในการแปลทำนอง

- ซอด้วงแปลทำนองที่เป็นกลาง และหลักของวง

3.2.2 ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกจัดเป็นประเภทตาม เนื่องด้วยมีเสียงที่ทุ้มต่ำ การบรรเลงจะเป็นลักษณะหยอกล้อ ขัด เหลื่อมหลัง สร้างทำนองที่ตรงกันข้ามกับซอด้วง จึงสามารถสรุปได้โดยง่ายดังนี้

- ซออู้จะแปลโน้ตลักษณะข้ามเสียง ไม่นิยมเรียงเสียงเช่นซอด้วง
- ซออู้แปลทำนองโดยการเติมช่วงว่างระหว่างเสียงสูง และต่ำ

3.2.3 จะเข้ เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกจัดอยู่ในประเภทนำ เป็นเครื่องดนตรีเครื่องเดียวของวงที่มีลักษณะเสียงที่สั้น การทำให้เสียงยาวต้องอาศัยการ “กรอ” คือการทำเสียงยาว ๆ โดยวิธีใดวิธีหนึ่ง ใช้กับเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงสั้น เช่น ระนาด หรือจะเข้ (มนตรี ตราโมท, 2545, น. 79) จะเข้ถือว่าเป็นหลักของวงอีกเครื่องหนึ่ง เนื่องด้วยการดีดไม้เข้า ไม้ออกเป็นเสียงลักษณะเด่นชัด เป็นจังหวะให้วงได้เป็นหลักนั่นเอง อีกทั้งยังมีวิธีการโดดเด่นคือการใช้ “ทิงนอย” คือการกระทบสายเอกและสายลวด เป็นเสียงเดียวกัน ให้เกิดเสียงแหลม และเสียงทุ้มอย่างฉับพลัน หรือการรูดสายเป็นเอกลักษณ์ บทบาทหน้าที่จะเข้สรุปได้ดังนี้

- จะเข้จะแปลโน้ตในลักษณะเรียงเสียงบนสายเอก หรือแปลขึ้น จากนั้นแปลลง
- จะเข้มักไม่ข้ามเสียงในการดำเนินทำนองนอกจากกลวิธี เช่น กระทบสาย หรือสะบัด
- จะเข้ มีลักษณะเด่นใน การกระทบสาย การรูดสาย และการลงสายทุ้ม เป็นต้น

3.3 ลูกตกบังคับ

ลูกตก หมายถึง เสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการจบของแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลง

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, น. 144) อธิบายว่า ลูกตกนั้นคือเสียงโน้ตห้องสุดท้ายซึ่งเป็นประธานเสียง (Tonic) ในแต่ละจังหวะ ลูกตกสำคัญของเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ คือโน้ตเสียงสุดท้ายของหน้าทับ กล่าวคือลูกตกอัตราจังหวะสามชั้นคือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือห้องที่ 16 อัตราจังหวะสองชั้นคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 หรือบรรทัดแรก และชั้นเดียวคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ลูกตกเพลงที่มีหน้าทับสองไม้ คือโน้ตสุดท้ายของหน้าทับ กล่าวคือ ลูกตกอัตราจังหวะสามชั้นคือเสียงสุดท้ายในบรรทัดที่ 2 หรือห้องที่ 16 อัตราจังหวะสองชั้นคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 หรือบรรทัดแรก และชั้นเดียวคือเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4

แต่ในทางปฏิบัติแล้วลูกตกที่สำคัญของนักดนตรีทั่วไปจะอยู่ท้ายวรรคเพลงตามอัตราจังหวะ มักจะเรียกว่า “ลูกตกหลัก” เป็นลูกตกที่สำคัญอย่างยิ่ง จะละเว้นเสียไม่ได้ ส่วนวรรคหลังของลูกตกหลักก็จะเรียก “ลูกตกรอง” ตามหลักแล้วควรที่จะรักษาลูกตกเดิมในขณะที่แปลทำนองเพื่อรักษาโครงสร้างของเพลง หากแต่มีความจำเป็นบางประการเช่น ด้วยออกสำเนียงภาษาหรือขั้นเพลงเดี่ยวก็อาจจะละเว้นได้บ้างแต่ไม่ควรเปลี่ยนทุกตำแหน่ง ดังที่ผู้เขียนยกตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 12 การนับลูกตกในอัตราจังหวะสามชั้น (ท้ายห้องที่ 4 คือลูกตกรอง ,ท้ายห้องที่ 8 คือเสียงลูกตกหลัก)

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

ตัวอย่างที่ 13การนับลูกตกในอัตราจังหวะสองชั้น (ท้ายห้องที่ 2 คือเสียงลูกตกรอง, ท้ายห้องที่ 4 คือเสียงลูกตกหลัก)

- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - **ซ**

ตัวอย่างที่ 14 การนับลูกตกในอัตราจังหวะ สองชั้น (ท้ายห้องที่ 2 คือเสียงลูกตกหลัก)

- - - ล	- - - **ซ**

3.4 ทาง

มนตรี ตราโมท (2545, น. 68 - 69) อธิบาย คำว่า “ทาง” ว่ามีความหมายอยู่ 3 ประการ คือ 1. หมายถึงวิธีดำเนินของทำนองเพลง เช่น ทางเดี่ยวทางหมู่ หรือทางของครู ก. ครู ข. เป็นต้น 2. หมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ทางระนาด และทางซอเป็นต้น 3. หมายถึงระดับบันไดเสียง (Key) เช่น ทางเพียงออ ทางใน ทางกลาง และทางชวา เป็นต้น

ในการแปลทำนอง เรื่องทางเป็นเรื่องที่สำคัญไม่น้อยไปกว่าทุกเรื่องข้างต้นที่กล่าวมา เพราะเป็นปัจจัยท้าย ๆ ที่จะทำให้ผู้บรรเลงสามารถแปลได้ไพเราะ หรือเกิดความสละสลวยของทำนอง หรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับ คำว่าทางนี้ ผู้เขียนได้ศึกษาเอกสารตำราดังกล่าว จึงได้สรุปการแปลทำนองโดยมีหลักการเบื้องต้น ทั้งหมดอยู่ 4 ประการได้แก่ 1. ทางเครื่องดนตรี 2. ทางเพลง 3. ทางกลุ่มเสียง หรือบันไดเสียง

ทางเครื่องดนตรี เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีนั้น ๆ จำเป็นต้องมีหลักการต่าง ๆ ประกอบกัน ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 15 โน้ตทำนองหลักประยุกต์จากทำนองฆ้อง

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

ตัวอย่างที่ 16 สำนวนที่ 1 โน้ตทำนองแปลซอด้วง

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

ตัวอย่างที่ 17 สำนวนที่ 2 โน้ตทำนองแปลซอด้วง

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

ตัวอย่างที่ 18 สำนวนที่ 1 โน้ตทำนองแปลซออู้

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

ตัวอย่างที่ 19 สำนวนที่ 2 โน้ตทำนองแปลซออู้

ร ม ซ ล	ร ท ล ซ	ด ม ล ซ	ท ล ร ท	ร ล ท ร	ท ล ร ท	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ

ตัวอย่างที่ 20 สำนวนที่ 1 โน้ตทำนองแปลจะเข้

ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ม ร ท	ซ ล ท ล	ร ท ล ซ

ตัวอย่างที่ 21 สำนวนที่ 2 โน้ตทำนองแปลจะเข้

ร ม ร ท	ร ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ล ท ร ม	ซ ม ร ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ

ทางเพลง เป็นรูปแบบที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งคือประเภทของเพลงในขนบของดนตรีไทย จะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ เพลงทางกรอ หรือเพลงบังคับทาง และเพลงทางพื้น หรือเพลงไม่บังคับทาง โดยหลักของเพลงจะมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยเฉพาะเพลงทางพื้นต้องเป็นเพลงที่นักดนตรีสามารถใช้ความคิดในการสร้างสรรค์ทำนอง หรือผูกทำนองให้สอดคล้องกับโครงสร้างเพลงที่เรียกว่าทำนองหลัก หรือเนื้อเพลงจริง ๆ แต่ในปัจจุบันเพลงทางพื้นในการบรรเลงเครื่องสายส่วนใหญ่มักจะถูกแปรทำนองสำเร็จรูปมาแล้ว จากนั้นผู้สอนก็นำไปต่อให้ลูกศิษย์บรรเลงตามที่ทำทางเพลงไว้ โดยไม่ได้คำนึงถึงว่าเพลงดังกล่าวเป็นเพลงทางพื้น ในความเป็นจริงอยู่อย่างหนึ่งคือ ครู หรือศิลปินที่ได้ทำทางไว้เป็นผู้ที่สามารถคิดทางเพลงได้อย่างไพเราะ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีนั้น ๆ จึงถูกมองว่า ในเมื่อมีผู้ที่ทำทางที่ไพเราะแล้วเหตุใดเราจึงต้องคิดขึ้นมาใหม่

“ต่อเพลงกับพ่อ (ครูหลวงไพเราะเสียงซอ) ท่านจะมักพาเราไปและดูท่านเล่น แต่ละครั้งท่านจะเล่นไม่เหมือนกัน เปลี่ยนไปเรื่อย ๆ แทบจะทั้งเพลง เพราะท่านไม่ได้คิดมาไว้ แต่ท่านคิดตรงนั้นท่านมีทำนองหลักในหัวถึงเวลาเล่นท่านก็สามารถแปรทำนองได้ตอนนั้นเลย โดยไม่มีอะไรตายตัว ตอนเราเล่นก็บอกเพียงว่า อันนี้ใช้ได้ อันนี้ใช้ไม่ได้” (จีรพล เพชรสม, สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2563)

การสร้างสรรค์ทำนองหรือ การคิดทางเพลงเป็นคุณสมบัติหนึ่งของนักดนตรีไทยโดยทั่วไป ถ้าจะกล่าวว่าต้องบรรเลงตามที่ได้มีผู้คิดไว้แล้วทั้งหมด ก็จะดูขัดแย้งกับลักษณะทางทฤษฎี และทางปฏิบัติ เรื่องประเภทเพลงที่มีชื่อเรียก และวิธีการโดยชัดเจน แต่เนื่องด้วยระบบการศึกษาที่เข้ามาจัดระเบียบการเรียนรู้ จึงทำให้การเรียนการสอนไม่เว้นแม้แต่ผู้ที่ศึกษาดนตรีไทยเป็นวิชาชีพ ก็ต้องถูกจัดอยู่ในกลุ่มดังกล่าว เพราะถูกจำกัดด้วยเวลา และหลักสูตร อย่างเช่น เพลงในหลักสูตรมีการกำหนดโดยมีสาระสำคัญให้ผู้เรียนบรรเลงได้ ส่วนจะบรรเลงได้ในรูปแบบใดก็ขึ้นอยู่กับอาจารย์ผู้สอน ซึ่งวงเครื่องสายก็คือการถ่ายทอดทางสำเร็จรูปที่คิดสร้างสรรค์มาแล้ว โดยส่วนใหญ่จะเน้นการท่องจำ ส่วนน้อยที่จะสอนวิธีการเข้าใจเพลง จึงทำให้ผู้ที่บรรเลงเครื่องสายเป็นผู้ที่ประพันธ์เพลงในโอกาสต่าง ๆ

น้อยมาก เพราะส่วนใหญ่ก็จะมาจากปี่พาทย์ เพราะการเข้าใจถึงโครงสร้างเพลงทำนองหลัก และทำนองแปร มีความสำคัญกับการเป็นนักคิดอย่างมาก

เพลงที่ผู้เขียนเห็นควรว่า ต้องนำมาชี้แจงให้เห็นถึงรูปแบบโครงสร้างเพลงที่มีลักษณะที่โดดเด่น ได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน ก็คือเพลงจระเข้หางยาว ทางสักวา เป็นเพลงที่ ครูมนตรี ตราโมท นำเพลงจระเข้หางยาว หรือเพลงสามเส้า สามชั้น มาประพันธ์โดยนำโครงสร้างทำนองหลักมาทำประพันธ์ใหม่เป็น ทางสักวา ในประเภทเพลงบังคับทาง ดังจะยกตัวอย่าง

ทำนองหลัก เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ท่อนที่ 1บรรทัดที่ 1

- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	ร ร - ด

ทำนองแปล เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น ท่อนที่ 1บรรทัดที่ 1

ซ ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	ร ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ม ร ด

เพลงจระเข้หางยาว ทางสักวา ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

- - - -	ฟ ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ฟ - ด̣	- ล - ซ	- ฟ - ซ	ฟ ร ด ร	ฟ ด ด ด

ในลักษณะโครงสร้างของทำนอง ตรงตามลูกตก ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 แต่ลักษณะดังกล่าวถูกดัดแปลงทำนองจากทางพื้นเป็นทางกรอ เป็นมิติที่ผู้ประพันธ์ต้องมองเห็นโครงสร้างของทำนองหลัก ซึ่งเป็นพื้นฐาน และนำมาเป็นการต่อยอดทำทางกรอขึ้นมา ถือว่าเป็นกลวิธีขั้นสูงที่น้อยคนจะสามารถคิดทำนองที่มาจากทำนองหลักทางพื้นให้มีรูปแบบที่แตกต่างกันไปได้ เพราะขั้นพื้นฐานคือการแปรทำนองหลักทางพื้น สู่ทำนองแปรของทางพื้นเอง ส่วนตัวอย่างดังกล่าวคือการแปรข้ามประเภท ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ได้เห็นว่าในเชิงโครงสร้างเพลง หรือที่เรียกว่าทำนองหลักสำคัญเพียงใด แต่ถ้านักดนตรีไม่รู้จักทำนองหลักจึงยากมากที่จะเห็นโครงสร้าง และเกิดนักคิดนักสร้างสรรค์ที่ดนตรีไทยเราขาดอยู่เป็นอย่างมากในขณะนี้ ประเด็นนี้เป็นแนวคิดโดยทั่วไปที่ยังคงทำให้ยากต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเรียนรู้ทำนองหลักในวงเครื่องสาย อีกทั้งความเคารพบูชาสิ่งที่ครูต่อให้เป็นจารีตที่ไม่ควรละเมิดปรับเปลี่ยนเด็ดขาด แต่ถ้าหากเรามองย้อนไปก็จะเกิดคำถามที่ว่า แล้วครูที่ท่านสร้างสรรค์ทำนอง และถ่ายทอดมาให้ ท่านได้รับการถ่ายทอดมาในลักษณะนี้ หรือท่านได้สร้างสรรค์ขึ้นมาโดยส่วนตัวท่าน

ทางกลุ่มเสียง หมายถึง ทำนองที่ประกอบด้วยเสียง 5 เสียงเป็นหลัก ซึ่งจะใช้ควบคู่กับบันไดเสียง ที่ใช้ในการเคลื่อนที่ของทำนองประกอบด้วยเสียง 6 หรือ 7 เสียงเต็ม โดยการยึดกลุ่มเสียง แต่เนื่องด้วยการแปลทำนองทำให้ครันบรรเลงจริงแล้วใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง ทำนองในแต่ละวรรคหรือแต่ละประโยคสามารถพบกลุ่มเสียงต่าง ๆ ได้เสมอขึ้นอยู่กับการเคลื่อนที่ไปของแต่ละทำนอง โดยมีทั้งหมดอยู่ 7 กลุ่มเสียงโดยผู้เขียนจะยกทฤษฎีกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric) โดยเป็นระดับ

เสียงทั้ง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงที่ห่างเท่า ๆ กัน โดยในลักษณะการบรรเลงพบว่า มักหลีกเสียงที่ 4 และในบางกรณีก็มีการใช้เสียงที่ 7 ด้วยเช่นกัน จนดูประหนึ่งว่าใช้เพียง 5 เสียงเท่านั้นโดยผู้วิจัยจะแจกแจงเป็น 7 กลุ่ม ดังนี้

P.C (ด) = ดรมXซลX

P.C (ร) = รมฟXลทX

P.C (ม) = มฟซXทดX

P.C (ฟ) = ฟซลXดรX

P.C (ซ) = ซลทXรมX

P.C (ล) = ลทดXมฟX

P.C (ท) = ทดรXฟซX

หมายเหตุ P.C คือ Penta Centric

X คือ หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง

(พิชิต ชัยเสรี, 2559, น. 4)

การใช้กลุ่มเสียงในการแปลทำนองเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญเป็นอย่างมาก ทำนองที่แปล จะเหมาะสมกลมกลืน มีความไพเราะ ก็ขึ้นอยู่กับขั้นตอนนี้เช่นเดียวกัน นักดนตรีไทยอาจจะต้องทราบถึงหลักกลุ่มเสียงที่ตนเองบรรเลงอยู่ ใน 1 วรรคเพลงอาจจะพบการเปลี่ยนกลุ่มเสียงหลายกลุ่มขึ้นอยู่กับทำนองหลัก โดยผู้เขียนสรุปประเด็นเป็น 2 ประเด็น ดังนี้ ประเด็นที่ 1 เพลงที่มีสำเนียงภาษา หรือชนชาติต่าง ๆ เช่นเพลงสุรินทราหู 3 ชั้น ออกสำเนียงมอญ เพลงแขกขาว เถา ออกสำเนียงแขก ประเด็นที่ 2 การแปลทางของเครื่องดนตรีในลักษณะเพลงทางพื้น (ไม่บังคับทาง)

เป็นปัจจัยในการแปลทำนองออกไปโดยใช้เสียงหลุม หรือเสียงหลีกได้ถูกกลุ่มเสียง โดยยังคงรักษาทำนองหลักพื้นฐานไว้ได้ ดังนี้

ทำนองหลัก กลุ่มเสียงปัญจมูล PC. (ด) = ดรมXซลX

- ล ซ ม	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

ทำนองแปลที่ 1 ยังคงกลุ่มเสียงปัญจมูล โดยไม่ใช้เสียงหลุม

ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ร ด ร	ม ร ซ ม	ร ม ซ ล	ม ซ ร ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด

ทำนองแปลที่ 2 ใช้เสียงเต็มทั้ง 7 เสียง หรือการใช้หลุมเสียง

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

สำนวนทำนองแปลที่ 2 เป็นการแปลที่ใช้หลุมเสียงให้เกิดความเหมาะสมกลมกลืน กล่าวคือในกลุ่มปัญจมูลสามารถใช้ได้ทั้ง 7 ถึงแม้กลุ่มเสียงจะมีเพียง 5 ผู้บรรเลงก็สามารถแปลทำนองโดยเรียนรู้กลุ่มเสียงปัญจมูลให้มีความรู้ความเข้าใจ เพื่อการนำไปใช้ที่ถูกต้อง

สรุปและอภิปรายผล

ทำนองหลักในวงเครื่องสายมีรูปแบบที่แตกต่างกันในบริบทบางประการกับของปี่พาทย์ โดยเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายล้วนแต่เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองแปลไปในทิศทางของตนแทบทั้งสิ้น แตกต่างกับวงปี่พาทย์ที่มี “ฆ้องวงใหญ่” เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงในลักษณะใกล้เนื้อเพลงมากที่สุดจึงมีการอนุโลมให้ ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลัก หรือเรียกว่ามือฆ้อง หรือทางฆ้อง ทำนองหลักในวงเครื่องสายเป็นสิ่งที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนในเรื่องการศึกษา โดย ความรู้ความเข้าใจเบื้องต้น อันนำไปสู่การศึกษา โดยสามารถแบ่งออกได้เป็นประเด็นใหญ่ 3 ประเด็น ได้แก่ 1. หลักการของทำนองหลัก และมือฆ้องเบื้องต้น เป็นหลักการและวิธีการทราบถึงมือฆ้องที่แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่มือฆ้องอิสระ มือฆ้องบังคับ และมือฆ้องกึ่งบังคับ โดยในวงเครื่องสายพบมากที่สุดคือ 2 แบบคือแบบบังคับ และอิสระ โดยการแปลทางเบื้องต้นต้องทราบเรื่องมือฆ้องและปฏิบัติอย่างเคร่งครัด 2. การปรับทำนองหลักจากมือฆ้องมาประยุกต์ใช้ในวงเครื่องสาย พบว่ามี 3 ขั้นตอน ได้แก่ ศึกษาแบบมือฆ้องซึ่งเป็นพื้นฐานเบื้องต้นหรือโน้ตแยกมือ จากนั้นปรับมาเป็นโน้ตบรรทัดเดียวแต่ยังคงทางฆ้องอยู่ สุดท้ายปรับเป็นโน้ตที่เหมาะสมสำหรับเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายไทย เพื่อให้เกิดไปในทิศทางเดียวกัน 3. วิธีการและหลักการการแปลทางจากทำนองหลักแบ่งออกได้ 4 ประการ ได้แก่ 1. ขอบเขตของเสียงเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายข้อจำกัดที่สามารถเคลื่อนที่ไปของทำนอง 2. บทบาทหน้าที่ของแต่ละเครื่องมือ เช่นซอด้วง จะเข้ เป็นเครื่องนำ ดำนินกลอนเป็นลักษณะเรียงลูก ส่วนซออู้เป็นเครื่องตาม ดำเนินทำนองข้ามเสียงไปมาเพื่อเกิดทำนองที่แตกต่าง 3. ลูกตกโดยแบ่งออกเป็นลูกตกหลัก จะละเว้นไม้ได้ ส่วนลูกตกรอง เว้นได้บางกรณี 4. ทาง เป็นจุดหมายปลายทางในการเข้าใจทำนองหลัก และนำไปสู่การแปลทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะย่อย ได้แก่ ทางเครื่องดนตรี ทางเพลง และทางกลุ่มเสียง บันไดเสียง อันเป็นปัจจัยสำคัญที่จะสามารถนำไปสู่การศึกษาเรียนรู้ความเข้าใจ และหลักการวิธีการแปลทำนองเบื้องต้นตามวัตถุประสงค์

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาครั้งนี้เพื่อช่วยให้เกิดความรับรู้ความเข้าใจในเบื้องต้น จึงต้องมีการศึกษาต่อยอดเป็นงานวิจัยในเชิงการศึกษาในลักษณะที่เป็นการสร้างแบบฝึก วิธีการเรียนรู้ที่ลึกซึ้งมากกว่านี้ในแง่มุมอื่น เช่น การแปลทำนองในระดับกระสวนทำนอง บันไดเสียง สำเนียง จังหวะ และอื่น ๆ เป็นแนวทางก่อประเด็นขั้นแรกนำไปสู่การเรียนรู้ และขยายไปในวงกว้างต่อไป

รายการอ้างอิง

จีรพล เพชรสม, นาย. ผู้เชี่ยวชาญเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด.
สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2563
เจริญชัย ชนไพโรจน์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้านอีสาน
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2563

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (ม.ป.ป.). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และธนวัฒน์ บุตรทองทิม. (2550). **อัษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ ฉบับเพลงไม้นวม.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

มนตรี ตราโมท. (2538). **ดุริยสาส์น.** พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท

._____. (2545). **คำอธิบายวิชาดุริยางคศาสตร์**. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

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

บุษกร สำโรงทอง. (2539). **การดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, รองศาสตราจารย์. ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 2563

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). ปฐมบทดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). **สังคีตลักษณ์วิเคราะห์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

GUIDELINES FOR PRESERVING MR. SENG ABU’S MUSICAL WISDOM

วิชัย มีศรี*

Wichai Mesri*

บทคัดย่อ

การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยแบบสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม จากการศึกษาพบว่า นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินพื้นบ้านอาวุโสที่มีความรู้ความสามารถ เป็นที่ยอมรับของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และยังรวมไปถึงประเทศเพื่อนบ้าน แต่จากสถานการณ์ความไม่สงบในพื้นที่ การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทางสังคม การขาดการส่งเสริมสนับสนุน ทำให้ดนตรีรองเง็งเสี่ยงต่อการสูญหาย อันเกิดจากหลาย ๆ ปัจจัย จากการศึกษา พบว่า 1. ด้านศิลปินถือว่ามีบทบาทความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากดนตรีรองเง็งเป็นศาสตร์ที่ต้องอาศัยทักษะ ความรู้ และประสบการณ์ของศิลปิน ควรมีการสนับสนุนตัวศิลปิน เช่น การเชิดชูเกียรติ การส่งเสริมการแสดง สนับสนุนการถ่ายทอดองค์ความรู้ และการสร้างเครือข่ายศิลปินทั้งใน และต่างประเทศ 2. ด้านสังคม การตีความที่ไม่สอดคล้องกับหลักศาสนายังเป็นประเด็นที่อ่อนไหว จึงควรทำความเข้าใจและสร้างความตระหนักโดยมีบุคคลหรือหน่วยงานที่เป็นที่ยอมรับ มีความรู้ความเข้าใจในศิลปะวัฒนธรรมเข้ามามีส่วนร่วมเพื่อสร้างมุมมองและความเข้าใจที่ถูกต้องแก่ผู้คนในพื้นที่ 3. ด้านสถาบันการศึกษาและหน่วยงานส่วนท้องถิ่น ควรทำงานเชื่อมโยงกับกลุ่มศิลปินเพื่อสร้างความรับรู้ความเข้าใจ ปลูกฝัง และความตระหนักต่อคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของคนในพื้นต่อไป

คำสำคัญ: แนวทางการอนุรักษ์, ดนตรีรองเง็ง, นายเซ็ง อาบู

Abstract

The purpose of this study was to examine the guidelines for preserving Rong-Ngeng music wisdom of Mr. Seng Abu. The researcher collected data through interview forms and participatory observation. According to the study, found that Mr. Seng Abu is a senior folk artist with knowledge and he is accepted by people both in the three southern border provinces and also neighboring countries. However, due to the unrest situation in the area, the rapid change in the social and lack of promotion and support, causing Rong- Ngang music to be a risk of being lost caused by many factors. According

* สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
Western Music Program Faculty of Fine Arts Songkhla Rajabhat University

to the study, found that 1. The artist is considered the most important role because Rong- Ngeng music is the art that requires the skills, knowledge, and experience of the artist. There should be supported for artists such as honor, promotion support the inheritance approach of knowledge and music from artists, and creating a network of artists both in the country and abroad. 2 In the social aspect, interpretations that are not consistent with religious principles are still sensitive issues, therefore, should be understanding and create awareness by having a recognized person or organization that have knowledge and understanding in art and culture involve this issue to create the right perspective and understanding for people in the area. 3. In the aspect of educational institutions and local agencies, it should be connected with artists to create awareness, understanding, cultivate, and awareness of the unique cultural heritage values of people in the area.

Key words: Conservation guidelines, Rong-Ngeng music, Mr. Seng Abu. Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง เป็นศิลปะพื้นเมืองชนิดหนึ่งที่ได้รับความนิยมในคาบสมุทรมาลายูมาอย่างยาวนาน ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการเข้ามาของชาติตะวันตกที่เข้ามาล่าอาณานิคม ค้าขายและเผยแพร่ศาสนา จนเกิดเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างตะวันตกและตะวันออกและได้พัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์ของพื้นถิ่น โดยมีเครื่องดนตรีเป็นสื่อสะท้อนความผสมผสานกันทั้งสองวัฒนธรรม เช่น ไวโอลิน เปรียบเสมือนตัวแทนความของความเป็นวัฒนธรรมตะวันตก ขณะเดียวกันเครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่าง เช่น เรบานา ฆ้อง เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมตะวันออก เมื่อมีการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแทนของทั้งสองวัฒนธรรมเกิดการผสานเข้าหากันในรูปแบบการแสดง ซึ่งถือเป็นความบันเทิงที่อยู่คู่กับมนุษย์ทุกชนชาติมาตั้งแต่อดีตยิ่งทำให้ดนตรีพื้นรองเง็งเป็นวัฒนธรรมที่มีความเป็นเอกลักษณ์และได้รับการส่งต่อเรื่อยมา จนถึงปัจจุบัน ประเวศ วะสี (2530, น.38) ได้กล่าวถึงความสำคัญของภูมิปัญญาชาวบ้านหรือภูมิปัญญาท้องถิ่นว่ามีลักษณะที่สำคัญ 3 ประการ คือ ประการแรก มีความจำเพาะของท้องถิ่นภูมิปัญญาท้องถิ่นสะสมขึ้นมาจากประสบการณ์ หรือความจัดเจนจากชีวิตและสังคมในท้องถิ่นหนึ่ง ๆ เพราะฉะนั้นภูมิปัญญาท้องถิ่น จึงมีความสอดคล้องกับเรื่องของท้องถิ่นมากกว่าภูมิปัญญาที่มาจากข้างนอก แต่อาจเอาไปใช้ในท้องถิ่นที่แตกต่างกันไม่ได้หรือไม่ดี ประการที่สอง มีความเชื่อมโยงหรือบูรณาการสูง ภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นภูมิปัญญาที่มาจากประสบการณ์จริง จึงมีความเป็นบูรณาการสูงทั้งในเรื่องของกาย ใจ สังคม และสิ่งแวดล้อม ความคิดเรื่องแม่ธรณี แม่คงคา แม่โพสพ พระภูมิเจ้าที่ รุกขเทวดา เป็นตัวอย่างของการนำเอาธรรมชาติมาเป็นนามธรรมที่สื่อไปถึงส่วนลึกของใจที่เชื่อมโยงไปสู่อัตถะประโยชน์ โดยสร้างความสัมพันธ์ที่ถูกต้องให้คนเคารพธรรมชาติ คนเราถ้าเคารพอะไรย่อมไม่ทำลายสิ่งนั้น และประการสุดท้าย มีความเคารพผู้อาวุโส ภูมิปัญญาท้องถิ่นให้ความสำคัญแก่ประสบการณ์ จึงมีความเคารพผู้อาวุโสเพราะผู้อาวุโสมีประสบการณ์มากกว่า

หากแต่ว่าด้วยวิถีชีวิตในสังคมได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยรวมทั้งหลักความเชื่อทางศาสนาที่มีผลต่อผู้คน ทำให้ดนตรีรองเง็งค่อย ๆ ถูกลดบทบาทลง เนื่องมาจากความรู้สึกตระหนักถึงความสำคัญของดนตรีรองเง็งของเยาวชนรุ่นหลังได้ลดน้อยลง ดนตรีรองเง็งจึงกลายเป็นเพียงเอกลักษณ์ในเชิงสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมเท่านั้น โดยนานไปหากวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านรองเง็งไม่ได้รับการสืบทอดหรือได้รับการอนุรักษ์จากคนรุ่นใหม่ดนตรีพื้นบ้านรองเง็งก็อาจจะสูญหายไปจากพื้นที่ด้วยศิลปินพื้นบ้านซึ่งเป็นปราชญ์ผู้มีประสบการณ์มีภูมิปัญญาความรู้บางส่วนได้ทยอยเสียชีวิตลง ปัจจุบันศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็งของจังหวัดปัตตานีที่ยังมีชีวิต คือ นายเซ็ง อาบู อายุ 67 ปี ชาวตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี นักแมนโดลินผู้ที่มีองค์ความรู้ทั้งด้านดนตรีและการเต้นรองเง็ง นับเป็นศิลปินพื้นบ้านที่มีทั้งประสบการณ์และผลงานการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศมาอย่างยาวนาน ได้พยายามถ่ายทอดองค์ความรู้ดนตรีพื้นบ้านรองเง็งแก่ศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่ประกอบกับปัญหาหลาย ๆ อย่าง ทั้งสถานการณ์ความไม่สงบในพื้นที่ ความเชื่อทางหลักศาสนา การขาดความตระหนักของเยาวชนในท้องถิ่น ทำให้นายเซ็ง อาบู จึงเปรียบเสมือนคลังปัญญาความรู้ทาง

ดนตรีพื้นบ้านรองเง็งที่พยายามถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ศิลปินพื้นรุ่นใหม่ที่สนใจ อย่างเช่น คณะอัสลีมาลา และคณะบุหลันตานี ซึ่งทั้งสองคณะถือเป็นลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดดนตรีพื้นบ้านรองเง็งจากนายเซ็ง อาบู มาโดยตลอด

การศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็ง จึงเป็นประเด็นหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างเร่งด่วน ในการศึกษาทำความเข้าใจต่อการเปลี่ยนแปลงที่มีผลต่อวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีมาอย่างยาวนานนี้ ซึ่งการศึกษาค้นคว้าในแง่ประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรม การหาสาเหตุและแนวทางการอนุรักษ์จึงเป็นเรื่องที่น่าทำความเข้าใจเป็นอย่างยิ่ง เพื่อจะเป็นข้อมูลความรู้มาเผยแพร่สู่สาธารณชนในวงกว้าง อันจะสร้างความตระหนักต่อการอนุรักษ์ดนตรีรองเง็งให้ดำรงอยู่และสอดคล้องกับยุคสมัยต่อไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการเพื่อศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

วัตถุประสงค์

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

เพื่อศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสำรวจ (Survey research) ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการศึกษา โดยการนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดย วิธีการสัมภาษณ์ ตามประเด็นคำถามที่ได้เตรียมไว้ล่วงหน้า และการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง คือผู้วิจัยจะปล่อยให้ศิลปินแต่ละคนเล่าเรื่องของตนเองไปตามสบายแต่อยู่ในขอบเขตที่กำหนดไว้ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยมีรายละเอียดดังนี้

การสัมภาษณ์ (Interview) ผู้วิจัยสัมภาษณ์ นายเซ็ง อาบู ในประเด็นที่ต้องการศึกษาดังต่อไปนี้ ประวัติ ผลงาน และแนวทางการอนุรักษ์ดนตรีรองเง็ง พร้อมทั้งได้สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดจากนายเซ็ง อาบู และเป็นบุคลากรทางการศึกษา

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) ผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมโดยการร่วมบรรเลงดนตรีรองเง็งและเข้าร่วมสังเกตการณ์ในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ของกลุ่มศิลปิน ผู้วิจัยนำข้อมูลมาจัดระบบพร้อมทั้งเรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม จากนั้นผู้วิจัย นำข้อมูลที่ได้ดังกล่าวมาวิเคราะห์ ประมวลผล และเขียนเป็นรายงานการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

ผลการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนว

ทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู จากผลการศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งการผลการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน ดังต่อไปนี้

1. ประวัติและผลงานของนายเซ็ง อาบู



ภาพที่ 1 เซ็ง อาบู
ที่มา: ผู้วิจัย

1.1 ประวัติส่วนตัวนายเซ็ง อาบู

นายเซ็ง อาบู เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2496 อายุ 67 ปี สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 เป็นชาวตำบลยามู อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรของนายอาลี อาบูและนางยาตี อาบู มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 7 คน เป็นชาย 5 คน หญิง 2 คน

1.2 ประวัติทางด้านดนตรี

จากการสัมภาษณ์นายเซ็ง อาบู ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติทางด้านดนตรีของตนเองว่า เมื่ออายุราว 8 ขวบ ได้ไปรับจ้างหมุนเครื่องเล่นแผ่นเสียงให้นายเจ๊ะ อารง เป็นประจำ เพลงที่ได้ฟังจากการหมุนแผ่นเสียงในขณะนั้นคือเพลงรองเง็ง บรรเลงโดยศิลปินพื้นบ้านมาเลเซีย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สำคัญมากเพราะตนได้คลุกคลีอยู่กับบทเพลงรองเง็งทุกวัน จนเกิดประทับใจในท่วงทำนองเพลงพื้นบ้านรองเง็งและซึมซับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ประจวบเหมาะกับมารดาได้พาไปชมการแสดงดนตรีของ พี รอมลี (P. Romli) ซึ่งเป็นศิลปินชาวมาเลเซียที่มีชื่อเสียงมากในขณะนั้นก็ยิ่งประทับใจเป็นแรงผลักดันให้ตนพยายามที่จะต้องฝึกฝนการเล่นดนตรีอย่างจริงจังให้ได้

ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2514 ได้มีโอกาสชมการแสดงของนายขาเดร์ แวเด็ง (ศิลปินแห่งชาติ) เมื่อคราวได้รับเชิญมาแสดงในงานแต่งงานซึ่งจัดขึ้นในชุมชน หลังจากที่ได้ฟังแล้วก็จำได้ว่าบทเพลงต่าง ๆ ที่ นายขาเดร์ แวเด็ง บรรเลงนั้นเป็นเพลงที่เคยฟังเมื่อคราวที่หมุนเครื่องเล่นแผ่นเสียงให้กับนายเจ๊ะ อารง ซึ่งตนเองก็สามารถบรรเลงเพลงเหล่านี้กับกีตาร์ได้เช่นเดียวกัน ต่อมา

ตนทราบว่านายขาเดร์ แวเด็ง เป็นเพื่อนกับบิดา จึงทำความรู้จักกันจนเกิดความสนิทสนม นายขาเดร์ แวเด็ง จึงชักชวนให้เข้าร่วมวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งโดยรับหน้าที่ตำแหน่งกีตาร์ ใช้ชื่อคณะว่า **“เด็นดังอัสลี”** แปลว่า “ท่วงทำนองโบราณ” ได้ตระเวนเล่นในพื้นที่ 3 จังหวัดชายเดนภาคใต้ ได้รับค่าตอบแทนครั้งละ 50 บาท คณะเด็นดังอัสลีรับงานแสดงประมาณ 3 ปี ก็เริ่มมีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักแก่บุคคลทั่วไป ถัดมาปี พ.ศ. 2517 จากนั้นวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะเด็นดังอัสลีได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น “**อีรามาอัสลี**” แปลว่า การรวบรวมเพลงดั้งเดิม โดยมีนายขาเดร์ แวเด็ง เป็นหัวหน้าคณะ

ต่อมาปี พ.ศ. 2535 วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลี ได้รับเกียรติจากศูนย์ศิลปะและวัฒนธรรมแสงอรุณ กรุงเทพมหานคร ให้บันทึกเสียงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในโครงการดนตรีชาวสยาม (Folk Music of Siam) จำนวน 14 เพลง อาทิ เพลงลาฆูดูวอ เพลงเลนัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงอาเนาะดีดี๊ เพลงบุหงารำไป เพลงซำมารีซำ เป็นต้น จึงทำให้เพลงพื้นบ้านรองเง็งและศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเป็นที่รู้จักในสังคมที่กว้างขึ้น เช่น การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย สภาวัฒนธรรมจังหวัดต่าง ๆ สถานศึกษาในภาคใต้ กระทรวงวัฒนธรรม ฯลฯ

ต่อมาปี พ.ศ. 2536 นายขาเดร์ แวเด็ง หัวหน้าคณะได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ส่งผลให้วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลีมีชื่อเสียงมากขึ้นอีก มีงานแสดงเยอะมากขึ้น ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536-2546 กลายเป็นยุคทองของวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลี เพราะเดินสายแสดงทั้งในจังหวัดปัตตานี ต่างจังหวัดและต่างประเทศ

ต่อมาปี พ.ศ.2550 นายเซ็ง อาบู ขอแยกตัวออกจากวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอีรามาอัสลีด้วยเหตุผล 2 ประการ คือ

1) สมาชิกในคณะบางท่านเสียชีวิต บางท่านเลิกเล่นดนตรี ทำให้เหลือสมาชิกเก่าแค่ 2 คน คือ นายขาเดร์ แวเด็ง และตนเองเท่านั้น

2) ด้วยเหตุการณ์ไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนใต้ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่ง เพราะหากเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นกับตนซึ่งหากไม่รีบถ่ายทอดให้คนรุ่นใหม่ไม่นานวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคงเหลือแต่ชื่อ ดังนั้นนายเซ็ง อาบู จึงขอแยกตัวออกมาเพื่อถ่ายทอดบทเพลงรองเง็งให้กับคนรุ่นใหม่ที่มีใจดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง เพื่อช่วยกันอนุรักษ์และสืบสานเพลงพื้นบ้านรองเง็งให้คงอยู่คู่กับปัตตานีตลอดไป

โดยคนรุ่นใหม่ที่เป็นคนในพื้นที่ที่มาขอรับการถ่ายทอดจากนายเซ็ง อาบู มีไม่มากนัก เพราะปัจจุบันการเต้นรำและบรรเลงดนตรีไม่สามารถทำได้เพราะผิดหลักศาสนาอิสลาม แต่สำหรับนายเซ็ง อาบู นั้นคิดว่าต้องแยกเรื่องความเชื่อทางศาสนาและวัฒนธรรมออกจากกัน เพราะดนตรีพื้นบ้านรองเง็งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์มลายู หากไม่แยกเรื่องความเชื่อทางศาสนากับวัฒนธรรมออกจากกันมรดกทางวัฒนธรรมก็คงสูญหายไป วิธีการถ่ายทอดให้แก่ผู้ที่สนใจดนตรีพื้นบ้านรองเง็งนั้น นายเซ็ง อาบู ถ่ายทอดให้ที่บ้านพักของตนเองโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายและถ่ายทอดให้โดยไม่หวงวิชา

นายเซ็ง อาบู ยังเป็นครูผู้ถ่ายทอดเพลงให้กับวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคณะอัสลีมาลาและคณะบุหลันตานี ซึ่งเป็นคณะดนตรีรองเง็งของคนรุ่นใหม่ที่มีใจรักดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง พร้อมทั้งร่วมบรรเลงดนตรีด้วยในบางโอกาส ตลอดระยะเวลา 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู ตั้งใจ ขยันฝึกซ้อมมาโดยตลอด เพื่อการพัฒนาฝีมือการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน จึงส่งผลให้นายเซ็ง อาบู สามารถบรรเลงแมนโดลินได้หวานและไพเราะจนได้รับฉายาว่า “ แมนโดลินมือหนึ่งในแหลมมาลายู ” นายเซ็ง อาบู ยังเคยร่วมเผยแพร่เพลงพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศมาโดยตลอด

1.3 ผลงานด้านดนตรี

ตลอดระยะเวลากว่า 40 ปี ของการเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง นายเซ็ง อาบู มีผลงานด้านดนตรีพื้นบ้านรองเง็งต่อสาธารณชนทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ อาทิ

1) ร่วมแสดงในงาน เทศกาลท่องเที่ยว ณ รัฐมะละกา ประเทศมาเลเซีย พ.ศ. 2544

2) แสดงดนตรีถวายสุลต่านรัฐกลันตัน เมื่อคราวเสด็จ ณ วังยะหริ่ง อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี พ.ศ. 2545

3) แสดงดนตรีถวายสุลต่านรัฐกลันตัน ณ อิสตานากลันตัน (พระราชวังกลันตัน) เมืองโกตาบารู รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย พ.ศ. 2547

4) แสดงดนตรีถวายสุลต่านรัฐเคดาห์ ณ อิสตานากูนิ (พระราชวังเหลือง) เมืองอลอสตาร์ รัฐเคดาห์ ประเทศมาเลเซีย พ.ศ.2547

5) แสดงดนตรีถวายหลานสุลต่าน ประเทศสาธารณะรัฐอาหรับเอมิเรตส์ ณ โรงแรมซีเอส อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี พ.ศ. 2549

ผลงานการแสดงดนตรีรองเง็งหน้าพระที่นั่ง

พ.ศ. 2532 แสดงดนตรีพื้นบ้านประกอบการเต้นซัมเป็งให้กับสมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี และพระสหาย ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2536 แสดงดนตรีถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสเสด็จพระราชทานรางวัลและชมผลงานการแสดงของผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

พ.ศ.2554 แสดงดนตรีถวายสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าพัชรกิติยาภา นเรนทิราเทพยวดี กรมหลวงราชสาริณีสิริพัชร มหาวัชรราชธิดา ในงานเปิดอาคารคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

นอกจากผลงานการเผยแพร่ดังกล่าวข้างต้นแล้วนายเซ็ง อาบู ยังมีผลงานการเผยแพร่อีกจำนวนมากที่ไม่ได้มีการบันทึกไว้ จึงไม่สามารถจดจำได้ทั้งหมดในระยะเวลา 40 ปี ของ

การเป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง รวมทั้งยังมีผลงานการออกแบบและเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงให้กับสถานศึกษาอีกมากมาย



ภาพที่ 2 แสดงดนตรีประกอบการเต้นซัมเป็งให้กับสมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี และพระสหาย ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2532

ที่มา: ทัศนียา คัญทะชา

2. แนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู

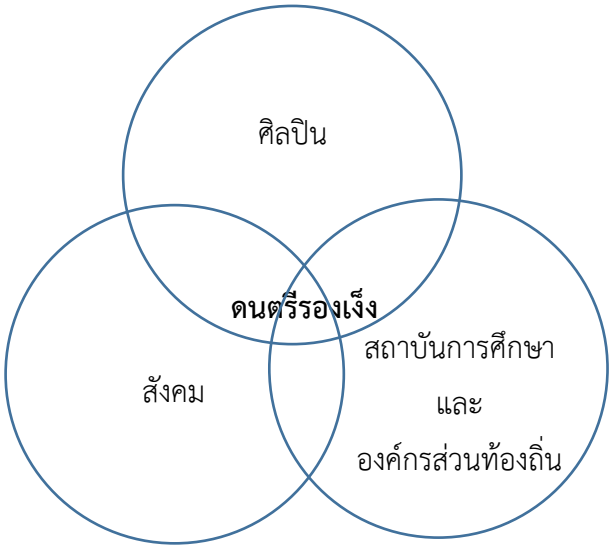
จากการศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู ผู้วิจัยได้แบ่งผลการวิจัยออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้ 2.1 นำเสนอปัญหาและทำความเข้าใจในปัจจัยต่าง ๆ จากการศึกษา และ 2.2 นำเสนอแนวทางในการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู



ภาพที่ 3 ผู้วิจัยร่วมบรรเลงกับนายเซ็ง อาบู

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1 ผู้วิจัยนำเสนอปัญหาและทำความเข้าใจในปัจจัยต่าง ๆ จากการศึกษา ดังนี้



ภาพที่ 4 แสดงปัจจัยที่มีความเชื่อมโยงต่อแนวทางการอนุรักษ์

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1.1 ประเด็นปัญหาปัจจัยด้านศิลปิน

จากกการสัมภาษณ์นายเซ็ง อาบู ได้ให้ข้อมูลว่าศิลปินอาวุโสหรือปราญช์ผู้รู้ในพื้นที่มีอยู่น้อยมากและอยู่ในภาวะเสี่ยงต่อการสูญหาย เนื่องจากศิลปินเหล่านั้นมีอายุมาก อีกทั้งบทเพลงรองเง็งส่วนใหญ่เป็นบทเพลงที่ใช้ลักษณะการถ่ายทอดจากความทรงจำของตัวศิลปินหรือการต่อเพลง ซึ่งผสมผสานกับองค์ความรู้ด้านอื่น ๆ เช่น ความหมายของบทเพลง รูปแบบการแสดง และประสบการณ์การแสดงของศิลปินที่ส่งต่อกันมาเป็นสำคัญ เบื้องต้นจึงถือว่าตัวศิลปิน ซึ่งเป็นคลังข้อมูล อยู่ในภาวะเสี่ยงต่อการสูญหาย จากปัจจัยด้านอายุที่มากและมีจำนวนน้อยมากดังที่กล่าวมา และจากการสัมภาษณ์นายอภิชาติ คัญทะชา กลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากศิลปินอาวุโสก็มีความเห็นว่ากลุ่มศิลปินรุ่นใหม่มีจำนวนเป็นกลุ่มน้อยเช่นกัน เนื่องจากศิลปินรุ่นใหม่ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มคนเฉพาะที่มีความสนใจ และกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่เหล่านี้ก็มีความแตกต่างในด้านต่าง ๆ เช่นกัน อาทิเช่น ความหลากหลายของช่วงอายุ ทักษะทางดนตรีเฉพาะบุคคล ความแตกต่างด้านอาชีพ ความพร้อมด้านอุปกรณ์เครื่องดนตรี และการกระจายกันอยู่ในพื้นที่ ๆ ต่าง ทั้งในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และพื้นที่ใกล้เคียง ทำให้ยังขาดการเชื่อมโยงรวมกลุ่มและรวมกลุ่มในพัฒนาดนตรีรองเง็งอย่างจริงจัง

2.1.2 ประเด็นปัญหาปัจจัยด้านสังคม พบว่า เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวเป็นพื้นฐานที่มีความเป็นเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมและศาสนาเฉพาะพื้นที่ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ยังมีความรู้ความเข้าใจทางด้านดนตรีรองเง็งที่ค่อนข้างจำกัด ด้วยความเชื่อทางศาสนา ทำให้เยาวชนหรือผู้ปกครองยังอาจจะยังมองมิติด้านวัฒนธรรม จึงยังมีความเข้าใจและมองการแสดงด้านดนตรีรองเง็งว่าขัดกับหลักสอนทางศาสนา และยังมีบางพื้นที่ที่ผู้คนอาจจะยังไม่รู้จักดนตรีรองเง็ง อีกประเด็นที่ถือว่าเป็น

ประเด็นสำคัญเป็นอย่างยิ่ง นั้นคือปัญหาความไม่สงบในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งก่อให้เกิดความหวาดกลัวที่ส่งผลกระทบต่อวิถีการดำเนินชีวิตของคนในพื้นที่ ทั้งการทำมาหากิน การเดินทางไปมาหาสู่กัน การรวมกลุ่มทางสังคม เหล่านี้ล้วนมีผลกระทบต่อการส่งเสริมดนตรีรองเง็งให้คงอยู่ และยังมีปัจจัยจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมด้านอื่น ๆ เช่น เทคโนโลยีที่เข้ามามีบทบาทในชีวิตของเยาวชนและผู้คน ปัญหาทางเศรษฐกิจ เป็นต้น

2.1.3 ประเด็นปัญหาปัจจัยด้านสถาบันการศึกษาและหน่วยงานส่วนท้องถิ่น

จากการสัมภาษณ์นายวชิรพันธุ์ ภู่พงษ์ ได้ให้ข้อมูลว่า สถาบันศึกษาในพื้นที่ตั้งแต่ระดับปฐม มัธยม และอุดมศึกษา ยังมีข้อจำกัดในการส่งเสริม สืบทอดดนตรีรองเง็ง อันเนื่องมาด้วยปัญหาความพร้อมด้านบุคลากร งบประมาณ การจัดกิจกรรม และความรู้ความเข้าใจความสำคัญเกี่ยวกับดนตรีรองเง็ง ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นของพื้นที่ จึงเกิดเป็นช่องว่างในการส่งต่อองค์ความรู้ดนตรีรองเง็ง ซึ่งสถาบันการศึกษาและหน่วยงานถือเป็นจุดเชื่อมโยงผู้คนและชุมชนเข้าด้วยกันได้ง่ายที่สุดอีกช่องทางหนึ่ง ส่วนหน่วยงานส่วนท้องถิ่น ซึ่งเป็นหน่วยงานในพื้นที่ที่มีบทบาทใกล้ชิดกับชุมชนและมีส่วนสำคัญในการผลักดันการขับเคลื่อนการจัดกิจกรรม การให้ความรู้ และการประชาสัมพันธ์ออกสู่สาธารณชนในวงกว้าง เนื่องจากหน่วยงานส่วนท้องถิ่นบางแห่งมีความพร้อมทางด้านงบประมาณ แต่พบว่ายังมีข้อกำจัดด้านบุคลากรที่มีความรู้ความเข้าใจในการจัดการและผลักดันอย่างเป็นระบบ

2.2 จากการศึกษาปัญหาเพื่อทำความเข้าใจในเบื้องต้น ผู้วิจัยพอจะสรุปแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญหาดนตรีรองเง็ง ได้ดังนี้

2.2.1 ด้านศิลปิน พบว่า ตัวศิลปินทั้งศิลปินอาวุโสและศิลปินรุ่นใหม่เป็นปัจจัยหลักสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดดนตรีรองเง็ง จึงควรมีแนวทาง ดังนี้

1) จัดทีมเพื่อศึกษาข้อมูลจำนวนศิลปินอาวุโสและศิลปินรุ่นใหม่

2) จัดตั้งชมรม หรือเครือข่าย เป็นหน่วยงานหลักเพื่อขับเคลื่อนการอนุรักษ์ดนตรีรองเง็ง แลกเปลี่ยนข่าวสาร จัดกิจกรรม และประชาสัมพันธ์กิจกรรม โดยใช้ช่องทางสื่อออนไลน์เข้ามาช่วยสนับสนุน

3) เก็บรวบรวมความรู้ เช่น บันทึกเพลงรองเง็งเป็นระบบโน้ตเพลงสากล บันทึกวิดีโอ เก็บรวบรวมประวัติศาสตร์ความเป็นมาของดนตรีรองเง็งอย่างเป็นระบบ

4) เนื่องจากศิลปินบางส่วนเป็นบุคลากรทางการศึกษา ควรใช้บุคลากรกลุ่มดังกล่าวเป็นตัวช่วยในการวางแผนการขับเคลื่อน การจัดการรวมกับกลุ่มศิลปินเพื่อจัดตั้งชมรม เครือข่าย ในการขับเคลื่อนการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งการจัดเวิร์กชอป การจัดกิจกรรมเสวนา การจัดกิจกรรมประกวด เป็นต้น เพื่อส่งเสริมการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็ง

5) ควรสร้างเครือข่ายศิลปินทั้งในประเทศและกลุ่มประเทศเพื่อนบ้าน เพื่อให้เกิดกิจกรรมการแลกเปลี่ยนและสร้างความตระหนักต่อชุมชนในพื้นที่

2.2.2 ด้านสังคม พบว่า ตัวศิลปินทั้งศิลปินอาวุโสและศิลปินรุ่นใหม่เป็นปัจจัยหลักสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดดนตรีรองเง็ง จึงควรมีแนวขับเคลื่อนดังนี้

1) ควรดึงหน่วยงาน ผู้นำชุมชน ผู้นำศาสนา หรือบุคคลที่มีความรู้ความเข้าใจและเป็นที่ยอมรับทางสังคม เข้ามามีส่วนรวมในการทำความเข้าใจกับประชาชนในพื้นที่ผ่านการจัดกิจกรรมร่วมกับกลุ่มศิลปิน เพื่อสร้างความตระหนักถึงมรดกอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะพื้นที่นี้

2) สนับสนุนตัวแทนเยาวชนในพื้นที่ต่าง ๆ ที่มีความสนใจเพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศการมีส่วนร่วม สร้างเครือข่ายกลุ่มเยาวชนที่สนใจ เพื่อเป็นแรงจูงใจแก่เยาวชนและสร้างการรับรู้แก่สังคมในพื้นที่ในวงกว้างต่อไป

2.2.3 ด้านสถาบันการศึกษาและหน่วยงานส่วนท้องถิ่น พบว่า ตัวศิลปินทั้งศิลปินอาวุโสและศิลปินรุ่นใหม่เป็นปัจจัยหลักสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดดนตรีรองเง็ง จึงควรมีแนวขับเคลื่อน ดังนี้

1) ควรจัดตั้งเครือข่ายในภาคส่วนสถาบันการศึกษาระดับต่าง ๆ ทั้งในพื้นที่และนอกพื้นที่ที่มีความพร้อมด้านบุคลากร งบประมาณ และสถานที่ เพื่อเป็นจุดเริ่มต้นในการวางแนวทางการเรียนรู้ การจัดกิจกรรมในการอนุรักษ์ดนตรีเข้าสู่สถานศึกษาในกลุ่มเครือข่าย เพื่อเป็นตัวอย่าง แก่สถาบันการศึกษาระดับต่าง ๆ ที่มีความสนใจในลำดับต่อไป

2) ควรดึงภาคส่วนราชการส่วนท้องถิ่นหรือองค์กรอื่น ๆ เข้ามาช่วยเหลือด้านงบประมาณในการส่งเสริม สนับสนุนกิจกรรมของชมรม หรือเครือข่าย เพื่อสนับสนุนการจัดกิจกรรมในการอนุรักษ์ รวมทั้งเป็นการดึงภาคส่วนราชการเข้ามามีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจกับชุมชนอีกช่องทางหนึ่ง

สรุปและอภิปรายผล

นายเซ็ง อาบู เป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านรองเง็งคนสำคัญของจังหวัดปัตตานี เป็นศิลปินอาวุโสที่มีความรู้ความสามารถที่ยังมีชีวิตอยู่ เป็นที่ยอมรับของสังคมทั้งในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และยังรวมไปถึงประเทศเพื่อนบ้าน แต่จากสถานการณ์ความไม่สงบในพื้นที่ การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในเชิงโครงสร้างสังคม การขาดการส่งเสริมสนับสนุน ทำให้ภูมิความรู้ทางด้านดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู อยู่ในภาวะเสี่ยงต่อการสูญหาย อันเกิดจากช่องว่างหลาย ๆ ปัจจัย จากการศึกษาแนวทางการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งของนายเซ็ง อาบู พบว่า ประการแรก ปัจจัยด้านศิลปินถือว่ามีบทบาทความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากดนตรีรองเง็ง เป็นศาสตร์ที่ต้องอาศัยทักษะ ความรู้ และประสบการณ์ของศิลปิน แต่ปัจจุบันศิลปินอาวุโสที่มีความรู้และยังมีชีวิตอยู่กลับเหลือน้อยลงทุกวัน ส่วนศิลปินรุ่นใหม่ที่ได้รับการถ่ายทอดจากนายเซ็ง อาบู ก็เป็นกลุ่มคนที่มีความสนใจเป็นกลุ่มเล็กเช่นกันและกระจายตัวอยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ทำให้มีข้อจำกัดในด้านการรวมกลุ่มในการรวมวงหรือทำกิจกรรมร่วมกัน ดังนั้นควรมีการหาแนวทางในการสนับสนุนตัวศิลปิน เช่น การเชิดชูเกียรติ

การส่งเสริมการแสดง สนับสนุนการถ่ายทอดองค์ความรู้ และการสร้างเครือข่ายศิลปินทั้งในและต่างประเทศในเบื้องต้น ประการที่สอง ปัจจัยด้านสังคม การตีความที่ไม่สอดคล้องกับหลักศาสนายังเป็นประเด็นที่อ่อนไหว จึงควรทำความเข้าใจและสร้างความตระหนัก โดยมีบุคคลหรือหน่วยงานที่เป็นที่ยอมรับ มีความรู้ความเข้าใจในศิลปวัฒนธรรมเข้ามามีส่วนร่วมเพื่อสร้างมุมมองและความเข้าใจที่ถูกต้องแก่ผู้คนในพื้นที่ และประการสุดท้าย ปัจจัยด้านสถาบันการศึกษาและหน่วยงานส่วนท้องถิ่นควรทำงานเชื่อมโยงกับกลุ่มศิลปินเพื่อสร้างความรับรู้ความเข้าใจ ปลูกฝัง และความตระหนักต่อคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของคนในพื้นที่ต่อไป ซึ่งสอดคล้องกับอติพล อนุกูล (2551, น. 173-176) ศึกษาเรื่องบทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลาวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาบริบทต่าง ๆ ของรองเง็งในสังคมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ และเพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีในบทเพลงรองเง็งของคณะอัสลีมาลา จากการศึกษา พบว่า รองเง็งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติและพัฒนาการมาอย่างช้านาน ซึ่งได้รับความนิยมเล่นกันมากและแพร่กระจายเข้าสู่บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนใต้ผ่านวังเจ้าเมืองหรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ แล้วเป็นเหตุให้ รองเง็งปรับปรุงและพัฒนารูปแบบการแสดงทั้งการเต้น และการบรรเลงเพลงให้สวยงามประณีตมากยิ่งขึ้น เพื่อต้อนรับแขกผู้มาเยือนและเป็นหน้าเป็นตาให้เจ้าของวังหรือเจ้าของบ้าน กระทั่งต่อมารองเง็งได้แพร่ลงสู่ชาวบ้านอีกครั้ง ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานการณ์บ้านเมืองเปลี่ยนแปลงไป หรือแขกผู้มาเยือนของเจ้าวัง หรือเจ้าของบ้านชื่นชอบและสนใจการแสดงนี้แล้วเกิดนำไปเผยแพร่เล่นให้ชาวบ้านได้เห็นแล้วเล่นตาม ก่อนจะแพร่กระจายลงสู่บริเวณอื่น ๆ แล้วปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของชาวบ้านบริเวณนั้น และยังสอดคล้องกับงานวิจัย นภดล ทิพยรัตน์ (2554 , บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่องดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงลักษณะเฉพาะตลอดจนทิศทางและแนวโน้มของ ดนตรีปัตตานีในอนาคตมีขอบเขตครอบคลุมดนตรีพื้นที่ในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส พบว่า ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีที่สำคัญ ได้แก่ การเป็นดนตรีที่อยู่ในกรอบของศาสนาอิสลามที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีประเทศเพื่อนบ้าน และสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองได้ตลอดเวลามาอย่างช้านาน ส่วนแนวโน้มและทิศทางของดนตรีปัตตานีในอนาคตนั้นดนตรีปัตตานีจะเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างคนในสังคมและช่วยในการแก้ไขปัญหาความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้อีกทางหนึ่ง ขณะเดียวกันหากมองอีกมุมหนึ่งดนตรีปัตตานียังคงมีอิทธิพลของความเชื่อและหลักการที่ไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตในสังคมปัตตานีอันอาจทำให้ดนตรีปัตตานีค่อย ๆ ถูกลดบทบาทลงและอาจสูญหายไปได้ในที่สุด ดังนั้นจึงควรมีการสนับสนุนส่งเสริมและรวบรวมองค์ความรู้ดนตรีปัตตานีที่กำลังสูญหายไปเพื่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาวิจัยในโอกาสต่อไป ดังนี้

1. ควรศึกษาการให้ความสำคัญต่อดนตรีรองเง็งของประชาชนในพื้นที่เพื่อกำหนดแนวทางในการอนุรักษ์

2. ควรศึกษาโครงการฟื้นฟูการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดนตรีรองเง็งในพื้นที่จังหวัดปัตตานี

รายการอ้างอิง

เซ็ง อาบู. ศิลปินพื้นบ้านรองเง็งจังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563.

นภดล ทิพยรัตน์. (2554). **ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี) . มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประเวศ วะสี. (2530).**การสร้างภูมิปัญญาไทยเพื่อการพัฒนา. กรุงเทพมหานคร** : ชุมชนพัฒนา. ศูนย์เอกสารเพื่อการพัฒนาชนบท : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.

วชิรพันธุ์ ภู่พงษ์. ครูประจำโรงเรียนวัดสุวรรณากร จังหวัดปัตตานี. สัมภาษณ์, 20 กุมภาพันธ์ 2563

อติพล อนุกูล. (2550). **บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.

อภิชาติ คัญทะชา. นักวิชาการสำนักศิลปะวัฒนธรรมศรีวิชัย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย. สัมภาษณ์, 3 มีนาคม 2563.

การศึกษาคุณลักษณะ ปี่ ลุ่มน้ำโขง

STUDY OF OBOES FEATURES OF THE MEKONG RIVER REGION

สังคีต กำจัดพาลภัย*

Sangkeat Kumjudpanpai*

บทคัดย่อ

การศึกษาคุณลักษณะ ปี่ ลุ่มน้ำโขง ได้ศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพ และระบบเสียง รวมถึงแนวคิดวิธีบรรเลง ของปี่ จำนวน 12 ชนิด จาก 6 ประเทศในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง มีการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพร้อมทั้งลงพื้นที่เก็บข้อมูลเชิงลึก และนำข้อมูลมาวิเคราะห์เชื่อมโยงความสัมพันธ์ มีผลการวิจัยดังนี้ ด้านกายภาพ มีส่วนประกอบที่สำคัญคือ “เลาปี่” ทำจากไม้ตระกูลไม้ไผ่ เป็นลำยาว เจาะทะลุปล้อง เจาะเป็นรูเรียงกันเพื่อใช้เปลี่ยนระดับเสียง มีวิธีการเจาะรู และจำนวนรู ไม่เท่ากันก็จะขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละแห่ง “ลิ้นปี่” คือแหล่งกำเนิดเสียงที่สำคัญ ใช้วัสดุประเภทโลหะ มีส่วนผสมแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่ นำมาตีรีดจนเป็นแผ่นบางมาก ลิ้น มีลักษณะแตกต่างกัน 3 แบบ คือ 1. แบบปลายยาวแหลม 2. แบบปลายแหลมตัดหัว และ 3.แบบขนานปลายตัด “ขนาดของปี่” มีหลักการเดียวกัน คือเลาเล็กสั้นจะให้เสียงสูงกว่าเลาที่ใหญ่หรือยาวกว่า ด้านระบบเสียงและการบรรเลง เนื้อเสียงและระบบเสียงมีความคล้ายคลึงกัน มีความสอดคล้องใกล้เคียงกับกลุ่มบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic) และไมเนอร์ดอเรียน (Dorian) ด้านการบรรเลงมีเอกลักษณ์แตกต่างไปตามแต่ละวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้สรุปเทคนิคการบรรเลงทั้งหมด 7 เทคนิค

คำสำคัญ: ปี่, น้ำโขง, วัฒนธรรมดนตรี

Abstract

Study of oboes features of the Mekong river region is part of the thesis on “Native Oboes in the Music Culture of the Mekong River Region” aimed at physical features, sound systems, methods and styles of the oboe in all 6 Mekong river region. Twelve types of oboe were used for data analysis with in-dept interview, participant and not participant observation from datas, related researches, songs and live music that was played by professional musicians. The datas were analysed to find out the relations among different types of oboes. The results can be described as following. The physical features of oboes in Mekong river region are as follows. 1. “Body” made

* 381 หมู่ 5 อำเภอวังสะพุง จังหวัดเลย 42130
381 M.5, Wangsaphung, Loei, 42130

of bamboos with different numbers of drilling holes arranged in order, depending on where the oboe is from which are made to change the tone. 2. “Reed” is the important source where the sound is from which made of metal mixed with different materials that are flattened very thinly. It is different in each region. There are 3 features of Reed which are 1) long sharp tip 2) sharp tip with blunt head and 3) parallel with blunt tip. 3. “Size” which small and short that will make higher tone than the one that is big and long. The audio features of oboes in Mekong river region can be explained as follows. Firstly, they have similar sounds which low tones give hoarse sounds, middle tones give soft and sweet sound and high tones give cheerful sounds. Secondly, the audio systems are close to “Pentatonic” and “Minor Dorian” scales which are uniquely blown in different places with their own style. There are 7 techniques to blow flute which are 1. Slide Note 2. Trill 3. Mordent 4. Tremolo 5. Fast Note 6. Tonguing 7. Vibrato.

Key words: Native Oboe, Pi, Mekong River**,** Music Culture

บทนำ

บริเวณภูมิภาคลุ่มน้ำโขง ประกอบด้วย 6 ประเทศ ได้แก่ จีน พม่า ไทย ลาว กัมพูชา และเวียดนาม เรียกว่ากลุ่มประเทศลุ่มแม่น้ำโขงมีความสัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง เพราะแต่เดิมมีประวัติศาสตร์ที่เคยมีการรวมดินแดนการปกครอง มีการรบทำสงคราม ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนปกครองกันตามความแข็งแกร่งของอาณาจักรในแถบนี้ ผู้คนมีการไปมาหาสู่ ค้าขาย และทำกิจกรรมอื่นๆ ร่วมกันอย่างสม่ำเสมอต่อเนื่อง เหตุนี้จึงมีการนำพาวัฒนธรรมให้เดินทางไปทั่วถึงกัน มีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมกันไปมา มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงถึงกันและกัน มีการรับวัฒธนธรรมและปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคมในแต่ละพื้นที่ พัฒนาสืบทอดส่งต่อกันมาหลายชั่วอายุคน ส่งผลให้วัฒนธรรมของแต่ละประเทศในปัจุบัน มีทั้งที่แสดงออกถึงลักษณะเฉพาะของตนเอง ขณะที่มีความคล้ายคลึงในบางส่วน จนหลายเรื่องราวไม่สามารถระบุได้ว่ามีที่มาจากที่ใดเพราะหลาย ๆ ประเทศก็มีเหมือนกัน (สุรพล เนสุสินธุ์, 2557)

การดนตรีในกลุ่มประเทศลุ่มน้ำโขง เป็นวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวโยงกันมาอย่างยาวนาน ทั้งรูปร่างลักษณะของเครื่องดนตรี การบรรเลงเครื่องดนตรี บทเพลง ตลอดจนการแสดงนาฏลีลาประกอบดนตรี การแสดงละคร เนื้อเรื่องบทประพันธ์ละคร ก็มีความคล้ายคลึงและสัมพันธ์กันมาก ดนตรี เป็นทั้งเสียงและจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวและส่วนรวม ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการสื่อสารกันในชุมชนและสังคมต่างๆ ในฐานะภาษาพิเศษและรหัสสัญลักษณ์ที่เป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์พิเศษ ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อการระบายออกถึงสิ่งที่แฝงฝังอยู่ในความเชื่อ มีท่วงทำนองจังหวะที่พัฒนาการจากความเรียบง่ายไปสู่สลับซับซ้อน มีความเปลี่ยนแปลงตลอดไม่คงที่ ดนตรีเป็นผลิตผลของสังคมซึ่งมีวัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีอะไรแบบไหนล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับคน จะเป็นต่างเวลาต่างสถานที่ก็แล้วแต่ สังคมที่มีอายุยาวนานหรือสั้นน้อยนิด ก็สามารถผลิตดนตรีหรือมีดนตรีอยู่ด้วย ดนตรีบางอย่างคงรูปบางอย่างเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขของสังคม ของวิถีชีวิต ความเชื่อ เศรษฐกิจการเมือง การเปลี่ยนแปลง ในระดับต่างๆของคน ดนตรีบางอย่างสามารถสำแดงตัวเป็นสถาบันหนึ่งในสังคมได้ สังคมที่เป็นปึกแผ่นมีความเข้มแข็ง ดนตรีก็สะท้อนความเข้มแข็งของสังคมออกมา แต่หากบางครั้งคราวที่สังคมอ่อนแอ มีเงื่อนไขอื่นใดหรือกระแสวัฒนธรรมอื่นใดมากระทบ ก็อาจเกิดความสับสนของทั้งคนทั้งดนตรีขึ้นได้ (ธิกานต์ ศรีนารา, พิเชษฐ์ เดชผิว, 2548)

ในบรรดาเครื่องดนตรีของกลุ่มประเทศลุ่มน้ำโขงนั้น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่สำคัญโดยเฉพาะด้านการเดินทำนองที่สามารถสร้างสรรค์อารมณ์ของบทเพลงได้ครอบคลุม ทุกอารมณ์ของมนุษย์ ใช้สรีระของมนุษย์คือปากเป่าลมออกมา เป็นการบรรเลงดนตรีที่ใกล้เคียงกับการพูดสื่ออารมณ์ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังสามารถเลียนแบบเสียงธรรมชาติ เสียงสัตว์หรือเสียงอื่น ได้ตามศักยภาพและทักษะของผู้บรรเลง มีตั้งแต่เครื่องเป่าพื้นบ้านที่ออกแบบอย่างอิสระในด้านรูปทรง วัสดุ การบรรเลง ไปจนถึงเครื่องดนตรีที่มีมาตรฐานเดียวกัน ทั้งรูปร่าง ขนาด และ

เทคนิคการบรรเลง สามารถผลิตเสียงได้ครบตั้งแต่เสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูง จึงถือได้ว่าเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญสูงมากในวงดนตรีของแต่ละประเทศลุ่มน้ำโขง เครื่องเป่าแบบมีลิ้นเรียกว่า “ปี่” ส่วนเครื่องเป่าแบบไม่มีลิ้นเรียกว่า “ขลุ่ย” นอกจากนี้ยังมี “แตร” ที่นำเข้ามาจากวัฒนธรรมตะวันตกในช่วงอาณานิคมอีกด้วย (อานันท์ นาคคง, 2556)

ปี่ ที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในการดนตรีของกลุ่มประเทศลุ่มน้ำโขง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าทำจากวัสดุในท้องถิ่น ทำจากไม้ประเภทเนื้ออ่อนตระกูลไม้ไผ่ มีส่วนให้เนื้อเสียงเอกลักษณ์คือ ลิ้น กำเนิดเสียงโดยลมที่เกิดจากการเป่าไปกระทบแผ่นลิ้นที่ปิดประกบช่องลม ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนจนเกิดเสียง โดยลิ้นมีวัสดุทำจากแผ่นโลหะ ตัวเครื่องมีรูนิ้วเปิดปิดหลายระดับเสียงที่อยู่ภายในเลาเดียว มีการพัฒนาสืบทอดและถูกนำมาใช้ในกิจกรรมมหรสพจนถึงปัจจุบัน มีลักษณะเสียงที่แหบโหย แปลกหู มีเนื้อเสียงแตกต่างกันไปทั้งโทนเสียงสูงและโทนเสียงต่ำ ไปตามรูปทรงและขนาดที่หลากหลาย การบรรเลง ปี่ นั้นมีความละเอียดออ่อนมาก มีเอกลักษณ์ ไพเราะและน่าสนใจ

อย่างไรก็ตามการพัฒนาสืบทอด เครื่องดนตรี ปี่ ในบริเวณลุ่มแม่น้ำโขง ยังคงเป็นแบบมุขปาฐะ หรือความเชื่อของคนรุ่นก่อนๆส่งต่อกันมา ซึ่งเริ่มลดน้อยลงไป อีกทั้งการศึกษาเชิงวิชาการที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของปี่ ด้านคุณภาพของเสียงปี่ ระบบเสียงปี่ และการบรรเลงปี่ ยังพบได้น้อย เหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาคุณลักษณะ ปี่ ลุ่มน้ำโขง เพื่อศึกษาถึงคุณลักษณะและความสัมพันธ์ของปี่ ด้านรูปร่างลักษณะและระบบเสียง ทั้งนี้เพื่อได้ข้อมูลแก่การพัฒนาศิลปวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขงได้มีส่วนต่อยอดให้เจริญงอกงามในสังคมต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์คุณลักษณะทางกายภาพของปี่ลุ่มน้ำโขง
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์คุณลักษณะทางระบบเสียงของปี่ลุ่มน้ำโขง

วิธีศึกษา

1. ขอบเขตงาน

การศึกษาในงานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษา ปี่ ที่ปรากฏในการดนตรีของกลุ่มประเทศลุ่มแม่น้ำโขง 6 ประเทศ ได้แก่ ประเทศจีน ประเทศพม่า ประเทศลาว ประเทศกัมพูชา ประเทศเวียดนาม และประเทศไทย โดยเก็บข้อมูลกับ “กลุ่มผู้รู้” และ “กลุ่มนักบรรเลงปี่” มุ่งศึกษาคุณลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง แนวคิดกลวิธี ลีลาบรรเลง ของเครื่องดนตรี ปี่ ที่ทำจากไม้ประเภทเนื้ออ่อนตระกูลไม้ไผ่ มีส่วนให้เนื้อเสียงเอกลักษณ์คือ ลิ้น กำเนิดเสียงโดยลมที่เกิดจากการเป่าไปกระทบแผ่นลิ้นที่ปิดประกบช่องลม ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนจนเกิดเสียง โดยลิ้นมีวัสดุทำจากแผ่นโลหะ ตัวเครื่องมีรูนิ้วเปิดปิดหลายระดับเสียงที่อยู่ภายในเลาเดียว มีการพัฒนาสืบทอดและถูก

นำมาใช้ในกิจกรรมมหรสพจนถึงปัจจุบัน จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เชื่อมโยงความสัมพันธ์ของปี่ ในลุ่มน้ำโขง

2. การเก็บข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล เป็นข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง และ การเก็บข้อมูลจากภาคสนาม ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่าง โดยการสัมภาษณ์และสังเกต พร้อมทั้งได้มีการใช้อุปกรณ์บันทึกเสียงกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลตามที่ได้วางแผนไว้ คือ การสัมภาษณ์เชิงลึก ในรูปแบบอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ คำถามในการสัมภาษณ์แต่ละกลุ่มจะมีจุดเน้นที่แตกต่างกันไป เช่น กลุ่มผู้รู้ ผู้ขับร้องหรือเล่นเครื่องดนตรีอื่นประกอบ มีการสัมภาษณ์ถึงข้อมูลประสบการณ์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับ ปี่ และความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต ส่วนกลุ่มผู้เป่าปี่ จะเน้นข้อมูลด้านหลักการและวิธีการบรรเลง ความรู้ความเข้าใจทางด้านสุนทรียภาพดนตรี และการถ่ายทอดดนตรี ใช้การสังเกต ทั้งรูปแบบการมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม มีการบันทึกภาพและวิดีทัศน์เพื่อวิเคราะห์ ตีความได้อย่างลึกซึ้ง ต่อเนื่อง ครอบคลุม

3. การจัดกระทำกับข้อมูล

จัดระบบสารสนเทศข้อมูล โดยการนำข้อมูลมาจัดกระทำตามหลักการสารสนเทศ แยกหมวดหมู่และประเด็นต่าง ๆ ให้ชัดเจน ตัดข้อมูลที่ไม่จำเป็นหรือนอกประเด็นออกไป แบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ตามกลุ่มที่ให้ข้อมูล เลือกประเด็นการให้ข้อมูลที่เหมือนกันเป็นกลุ่มเดียวกัน เป็นต้น

การตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยใช้เทคนิคการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าตามความเหมาะสมของกลุ่มตัวอย่างและข้อมูลที่ได้มา โดยวางแผนการดำเนินการดังนี้

1) กลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงปี่ การตรวจสอบข้อมูลของกลุ่มนี้ ผู้วิจัยวางแผนตรวจสอบข้อมูล 3 แหล่ง คือ แหล่งที่ 1 จากการสัมภาษณ์ แหล่งที่ 2 จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง แหล่งที่ 3 จากการสังเกตุการดำเนินงานของแหล่งข้อมูล

2) กลุ่มผู้บรรเลงปี่ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการตรวจสอบข้อมูล คือ แหล่งที่ 1 จากการสัมภาษณ์และสนทนากลุ่ม แหล่งที่ 2 จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในกิจกรรม แหล่งที่ 3 จากการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัย หลังจากที่จัดระบบสารสนเทศข้อมูล และตรวจสอบข้อมูลตามหลักวิชาการจนเป็นที่มั่นใจและเชื่อถือได้แล้ว ผู้วิจัยนำข้อมูลมาวิเคราะห์เชิงคุณภาพ สร้างตารางหรือโมเดลสรุปข้อค้นพบ อธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ตามประเด็นที่ศึกษาโดยเฉพาะด้านดนตรี มีการสรุปและแยกแยะเทคนิคในการบรรเลงปี่ โดยอ้างอิงถึงแนวคิด

ระบบเซนต์ (The Cent System) คิดค้นโดย Alexander J. Ellis ซึ่งเป็นระบบที่ใช้วัดระดับเสียงดนตรีและการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างระบบเสียง

ผู้วิจัยบันทึกเสียงปี่กลุ่มตัวอย่าง โดยบรรเลงไล่เสียงทีละโน้ต จากเสียงต่ำที่สุดจนถึงเสียงเสียงสูงที่สุด ตามระบบเสียงปี่แต่ละชนิด จากนั้นนำไฟล์ข้อมูลเข้ายังโปรแกรม Cubase เวอร์ชั่น 5 สำหรับการประมวลเสียง โปรแกรมจะประมวลคลื่นเสียงแล้วแปลเป็นค่าระดับเสียง โดยมีการแสดงรูปแบบค่าเฉลี่ย ในระบบเซ็นต์ ของโน้ตเสียงที่บันทึกไว้อย่างชัดเจน มีการแสดงค่าเบี่ยงเบนในลักษณะ สูงหรือต่ำ จากค่ากลางซึ่งเป็นค่ามาตรฐานในระบบเสียงสากล เพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะโน้ตเสียงปี่แต่ละชนิด พร้อมทั้งบอกระดับ Octave และ เทียบเสียงปรากฏในผังภาพรูปลิ่มเปียโน

จากนั้นเขียนรายงานข้อค้นพบให้มีความต่อเนื่องกลมกลืน แยกประเด็นชัดเจน ตามความจำเป็นของวัตถุประสงค์การวิจัย

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้ศึกษา ปี่ ลุ่มน้ำโขง โดยใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบไม่เป็นไปตามโอกาสทางสถิติ (Non-Probability Sampling) ด้วยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง จำนวน 12 เครื่อง ได้แก่ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก ปี่ตัด ปี่ดวง ปี่ปี๊ป ปี่ภูไท ปี่น้ำเต้า ปี่บาวู ปี่ซ่าวแหม่วเวียด ปี่ซ่าวแหม่วหนือ มีความสัมพันธ์ดังนี้



ภาพที่ 1 กลุ่มตัวอย่าง ปี่ ลุ่มน้ำโขง

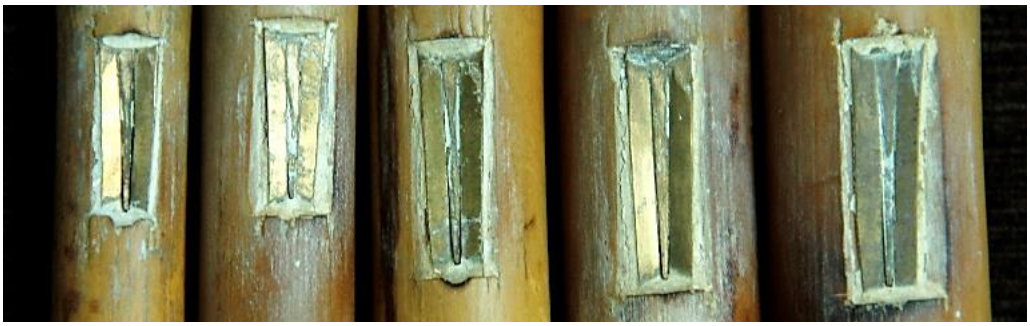
ที่มา : ผู้วิจัย

วัตถุประสงค์การวิจัย ข้อ 1 ความสัมพันธ์คุณลักษณะทางกายภาพ

ปี่ ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง มีส่วนที่เหมือนและคล้ายคลึงกันมาก ส่วนประกอบที่สำคัญ คือ “เลาปี่” ทำจากไม้ตระกูลไม้ไผ่ เหมือนกันทั้งหมด อาจแตกต่างที่ชนิดของไม้ไผ่ที่เป็นไปตามท้องถิ่น แต่มีลักษณะเป็นลำยาว เจาะทะลุปล้อง บนเลาปี่จะเจาะเป็นรูเรียงกันเพื่อใช้เปลี่ยนระดับเสียงเหมือนกัน ต่างกันที่แต่ละประเภทจะมีวิธีการเจาะรู และจำนวนรู ไม่เท่ากันก็จะขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละแห่ง

“ลิ้นปี่” คือแหล่งกำเนิดเสียงที่สำคัญ ลิ้นปี่ เมื่อเป่าลมเข้าไปสามารถสั่นสะเทือนออกมาเป็นเสียงได้ แต่เดิม ลิ้นปี่ ทำจากแผ่นไม้ และต่อมาได้พัฒนามาเป็นแผ่นโลหะผสมทองแดง ตีรีดจนเป็นแผ่นบางมาก ลิ้นปี่ มีลักษณะแตกต่างกัน 3 รูปแบบ คือ
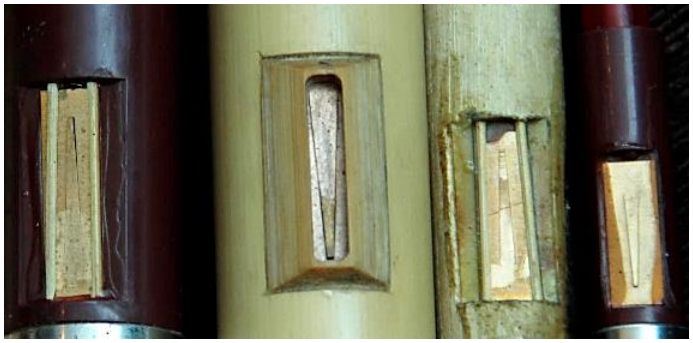
1) แบบปลายยาวแหลม มีลักษณะเป็นแผ่นบางๆ ตัดรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะตัดตรงกลางให้เป็นลิ้นมีลักษณะปลายแหลมยาวกว่าลิ้นชนิดอื่น จะให้เนื้อเสียงที่แหบแตกสั่นเครือ พบในตะกูลปี่จุม ปี่ดวง ปี่ปั๊ป



ภาพที่ 2 ลิ้นปี่ชนิดปลายยาวแหลม

ที่มา : ผู้วิจัย

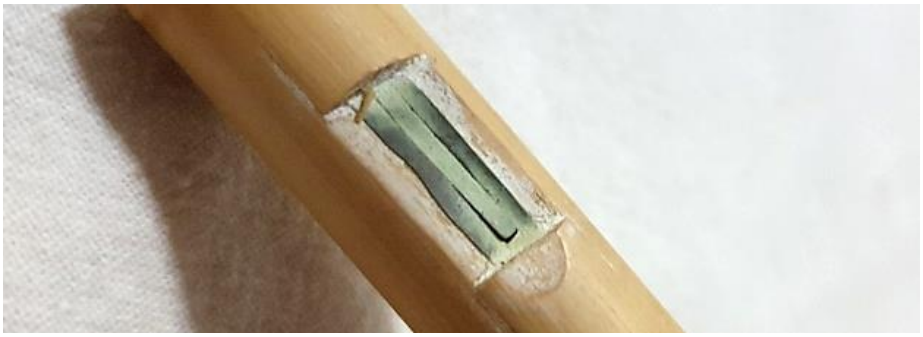
2) แบบปลายแหลมตัดหัว มีลักษณะเป็นทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแผ่นบาง เจาะตัดตรงกลางให้เป็นลิ้นมีลักษณะปลายแหลม ตัดปลายหัวเล็กน้อย ลิ้นชนิดนี้ให้เนื้อเสียงที่นุ่มนวลอ่อนช้อย พบในปี่น้ำเต้า ปี่บาวู ปี่ซ่าวแหม่ว



ภาพที่ 3 ลิ้นปี่ชนิดปลายแหลมตัดหัว

ที่มา : ผู้วิจัย

3) แบบขนานปลายตัด แผ่นบางๆตัดรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะตัดตรงกลางให้เป็นลิ้นมีลักษณะปลายยาวกึ่งขนานตัดหัว และ เป็นลิ้นที่ความยาวสั้นกว่าชนิดอื่น ให้เนื้อเสียงแหบแผด เสียงแข็งกังวาน พบในปี่ภูไท



ภาพที่ 4 ลิ้นปี่ชนิดขนานปลายตัด

ที่มา : ผู้วิจัย

“ขนาดของปี่” มีหลักการคือเลาเล็กสั้นให้เสียงสูงกว่าเลาที่ใหญ่หรือยาวกว่า บางประเภทก็มีขนาดเล็ก สั้น เพราะต้องการเสียงแหลม สูง เช่นปี่ภูไท ยาวประมาณ 20 เซ็นติเมตรก็มี หรือ ปี่ดวงของไทดำ มีขนาดยาวถึง 120 เซ็นติเมตร เพื่อต้องการเสียงที่ต่ำ แหบโหย เหมาะสำหรับพิธีกรรม

วัตถุประสงค์การวิจัย ข้อ 2 ความสัมพันธ์คุณลักษณะทางระบบเสียง

ด้วยเหตุที่ปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง ใช้วัสดุที่ทำเหมือนกัน ทั้งตัวเลาปี่ และ ลิ้นปี่ จึงได้เสียงออกมาใกล้เคียงกัน เสียงต่ำจะให้เสียงแหบ โหย โทนเสียงกลางจะให้เสียงที่นุ่มนวล อ่อนหวาน โทนเสียงสูง สดใส ร่าเริง เนื้อเสียงของปี่ในลุ่มแม่น้ำโขง จึงมีความคล้ายคลึงกัน โดยระบบเสียงปี่ชนิดสำหรับใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงทั่วไป มีระบบเสียงที่สอดคล้องใกล้เคียงกับกลุ่มบันไดเสียง คือ เพนทาโทนิค (Pentatonic) และไมเนอร์ดอเรียน (Dorian) แต่ด้านระดับเสียงและจำนวนเสียงของปี่แต่ละประเภทในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงนั้น จะมีความแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละแห่ง

ตารางที่ 1 ความสัมพันธ์ ระดับเสียง ปี่ ในวัฒนธรรมดนตรี ลุ่มแม่น้ำโขง

	Octave 2										Octa Middel C										A440Hz e 4												
ระดับเสียง	D	D# /Eb	E	F	F# /Gb	G	G# /Ab	A	A# /Bb	B	C	C# /Db	D	D# /Eb	E	F	F# /Gb	G	G# /Ab	A	A# 3 /Bb	B	C	C# /Db	D	D# /Eb	E	F	F# /Gb	G	G# /Ab	A	A# /Bb	B	C
แม่	-5	+19		-10		-6		-46	+8		-18																								
กลาง						+36		-30	+1		+4		-42	-12		-19		-22																		

ก้อย											+33		-16	-47		+36		+21		-46	+16		+14												
เล็ก																		+6	+39		-1		-5		-10	+26		+1		-1					
ตัด																							-23		-44	+3		-25		+6	+36		+1		+23
ดวง		-34	+29	+16		-49		-45	+8	+39		-49																							
ปั๊ป														+14	+32			-43			-17		-5		+15			+7							
ภูไท																		+6		-2		-20	-22		-27		-28								
น้ำเต้า																		+32		-5		-17	-5		-6		-4			+6		-14			
บาวู													+32		+12		+3	+12		+1		+3			+15		+19								
เวียด										-23	+5		+15	+26		+23		+35		+17	+33		+33												
หนือ																						-49	+16			+33		+18		+35			+28		+33

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 2 ความสัมพันธ์ ระบบเสียงและโครงสร้างบันไดเสียง ปี่ ในวัฒนธรรมดนตรี ลุ่มแม่น้ำโขง

Pentatonic		1		2		3			5		6			1		2		3			5		6	Pentatonic	Dorian
Dorian	2	3b		4		5		6	7b		1		2	3b		4		5		6	7b		1		
ปี่แม่	-5	+19		-10		-6		-46	+8		-18													✓	✓
ปี่กลาง						+36		-30	+1		+4		-42	-12		-19		-22						✓	✓
ปี่ก้อย											+33		-16	-47		+36		+21		-46	+16		+14	✓	✓
ปี่เล็ก						+6	+39		-1		-5		-10	+26		+1		-1						✓	✓
ปี่ตัด											-23		-44	+3		-25		+6	+36		+1		+23	✓	✓
ปี่ดวง										-34	+29	+16		-49		-45	+8	+39		-49				-	-
ปี่ปั๊ป							+14	+32			-43			-17		-5		+15			+7			✓	✓
ปี่ภูไท									+6		-2		-20	-22		-27		-28						✓	✓
ปี่น้ำเต้า									+32		-5		-17	-5		-6		-4			+6		-14	✓	✓
ปี่บาวู									+32		+12		+3	+12		+1		+3			+15		+19	✓	✓
ปี่ซ.เวียด										-23	+5		+15	+26		+23		+35		+17	+33		+33	✓	✓
ปี่ซ.หนือ										-49	+16			+33		+18		+35			+28		+33	✓	✓

ที่มา : ผู้วิจัย

“ปี่แม่” บรรเลงได้ทั้งหมด 7 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงทุ้มต่ำ เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ D ใน Octave2 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ C Octave3

“ปี่กลาง” บรรเลงได้ทั้งหมด 8 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงกลางทุ้ม เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ G ใน Octave2 และโน้ตเสียงที่สูงสุดคือ G Octave3

“ปี่ก้อย” บรรเลงได้ทั้งหมด 8 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงระดับกลางไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ C ใน Octave3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ C Octave 4 ข้อสังเกตคือโน้ตเสียง Eb3 และ F3 จะให้เสียงแหบแตก

“ปี่เล็ก” บรรเลงได้ทั้งหมด 8 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงกลางแหลม เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ G ใน Octave3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ G Octave4

“ปี่ตัด” บรรเลงเสียงได้ทั้งหมด 8 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงแหลมสูง เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ C ใน Octave4 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ C Octave5

“ปี่ดวง” บรรเลงได้ทั้งหมด 8 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงทุ้มต่ำและแหบ เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่ต่ำที่สุดคือ D# ใน Octave2 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ C# Octave3

“ปี่ปี๊บ” สามารถบรรเลงเสียงทั้งหมด จำนวน 7 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงแหบสูง สดใส เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ D# ใน Octave3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ F Octave4

“ปี่ภูไท” บรรเลงเสียงทั้งหมด จำนวน 6 ระดับเสียง ให้เนื้อเสียงแหบแผด เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ G ใน Octave3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ E Octave4

“ปี่น้ำเต้า” บรรเลงได้ทั้งหมด 8 เสียง มีเนื้อเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ G ใน Octave3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ A Octave4

“ปี่บาวู” บรรเลงได้ทั้งหมด 8 เสียง มีเนื้อเสียงนุ่มนวลอิ่มเต็ม เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ D ใน Octave3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ E Octave4

“ปี่ซ่าวแหม่วเวียด” บรรเลงได้ทั้งหมด 9 เสียง มีเนื้อเสียงทุ้มนุ่มนวลอิ่มเต็ม เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ B ใน Octave2 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ C Octave4

“ปี่ซ่าวแหม่วหนือ” บรรเลงได้ทั้งหมด 7 เสียง มีเนื้อเสียงสดใส เมื่อเทียบตามระบบเสียงสากล โน้ตเสียงที่บรรเลงต่ำที่สุดคือ B ใน Octave 3 และ โน้ตเสียงที่สูงสุดคือ C Octave 5

การบรรเลง ปี่ ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงนั้น ส่วนมากเป็นชนิดที่ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงทั่วไป มีความสอดคล้องใกล้เคียงกับกลุ่มบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) และไมเนอร์ดอเรียน (Dorian) มีลีลาการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างไปตามแต่ละวัฒนธรรม เช่น ปี่จุมทั้ง 5 ขนาดที่เป็นชุดเดียวกัน จะเล่นในกลุ่มเสียง (Key) เดียวกัน ขนาดเลาที่เหมาะสมกับช่วงเสียง แต่จะทำหน้าที่เล่นกันคนละช่วงเสียง (Octave) โดยมีปี่ก้อยเป็นทำนองหลัก ปี่จุมมีความใกล้เคียงกับระบบเสียงของปี่ซ่าวแหม่ว ที่ใช้บันไดเสียงไมเนอร์ดอเรียนเช่นเดียวกัน ปี่ซ่าวแหม่วเวียดและซ่าวแหม่วหนือจะมีระบบนิ้วเสียงจะไม่เหมือนกัน แต่สามารถบรรเลงใน Key เดียวกันได้ ปี่ภูไท ปี่น้ำเต้า และปี่บาวูจะมีระบบเสียงที่เหมือนกัน คือ เพนตาโทนิค ปี่ปี๊บจะมีการบรรเลงที่ยืดหยุ่นไปตามสถานการณ์ ไม่มีจังหวะชัดเจน บรรเลงแบบด้นสด ไม่มีทำนองบังคับ ใช้หลักอิงเสียงสอดคล้องตามผู้ขับร้อง ผู้บรรเลงต้องมีทักษะการฟังและอารมณ์ร่วมไปตามสถานการณ์ด้วย ผู้วิจัยให้ข้อสังเกตว่า ปี่ในวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง หากเครื่องมีการตั้งเสียงสำคัญที่ใกล้เคียงกัน จะสามารถบรรเลงบทเพลงในบันไดเสียงเดียวกัน

ได้ส่วน ปี่ ที่ทำขึ้นมาโดยไม่มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิง แต่เอามาใช้บรรเลงในพิธีกรรม คือ “ ปี่ดวง” เป็น ปี่ที่มีระบบเสียงแตกต่างออกไป เน้นบรรเลงให้ความรู้สึกที่จริงจัง มีมนต์ขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สรุปประเด็นความสัมพันธ์ในการบรรเลงปี่ ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง ไว้ 3 วัตถุประสงค์ ดังนี้

1) ใช้ ปี่ บรรเลงเพื่อความบันเทิง ถือเป็นการใช้เสียงดนตรีทำหน้าตามรูปแบบปกติคือเพื่อสร้างความสุนทรียภาพ สร้างความเพลิดเพลิน การบรรเลงปี่ จะมีลักษณะของการบรรเลงทำนองเพลงท้องถิ่น การบรรเลงประกอบการขับร้อง และ การบรรเลงแบบด้นสด

2) ใช้ ปี่ บรรเลงเพื่อเกี้ยวพาราสี นอกจากการบรรเลงสร้างความเพลิดเพลินทั่วไปแล้ว ในวิถีชีวิตท้องถิ่นดั้งเดิม จะมีการใช้เสียงดนตรีเพื่อสื่อความรู้สึกเสน่หาแก่หญิงสาวที่ชอบ ปี่ จึงเป็นสื่อกลางในการเกี้ยวพาราสี หรือ ใช้จีบสาว นำมาบรรเลงประกอบร่วมกับการขับร้องโต้ตอบกันไปมาระหว่างหนุ่มสาว ประกอบกิจวัตรเป็นประจำจนเกิดความรักใคร่

3) ใช้ ปี่ บรรเลงประกอบพิธีกรรม ชาวท้องถิ่นลุ่มแม่น้ำโขง ที่มีความเชื่อเรื่องชีวิตหลังความตาย จะมีกิจกรรมเพื่อติดต่อสื่อสารเกี่ยวกับจิตวิญญาณ จึงมีการใช้เสียงเพื่อ ให้ความรู้สึกที่จริงจัง มีมนต์ขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม เกิดการคล้อยตาม เช่น ปี่ดวง ที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม พิธีขับมด

สรุปและอภิปรายผล

ตามจุดประสงค์การวิจัย ข้อ 1 เพื่อศึกษาความสัมพันธ์คุณลักษณะทางกายภาพของปี่ลุ่มน้ำโขง จากการเสนอผลการศึกษาไปแล้วนั้น แสดงให้เห็นว่า คุณลักษณะของปี่ทั้งทางด้านกายภาพและเสียง มีความสัมพันธ์กัน มีส่วนที่เหมือนและคล้ายคลึงกัน จึงวิเคราะห์ได้ว่า ในภูมิภาคลุ่มน้ำโขงมีความอุดมสมบูรณ์ มีพรรณไม้ที่เหมือนกัน ตลอดจนการผลิตเครื่องดนตรีก็มีลักษณะเดียวกัน เป็นเลายาว มีรูเปลี่ยนระดับเสียง มีแหล่งกำเนิดเสียงคือลิ้นปี่ ก็ใช้วัสดุเหมือนกัน คือโลหะพวกทองแดง อาจมีส่วนผสมที่แตกต่างกันไปบ้างตามสูตรของแต่ละช่าง นำมาตีรีดจนเป็นแผ่นบางมาก เมื่อเป่าลมเข้าไปสามารถสั่นสะเทือนออกมาเป็นเสียง การศึกษานี้ สอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory) ที่เน้นว่า “การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่” นอกจากนั้นยังสนับสนุนให้แนวคิดที่เชื่อว่า “วัฒนธรรมสามารถวัดได้ โดยนำวัฒนธรรมที่แตกต่างกันมาเปรียบเทียบกันและพิจารณาคุณลักษณะที่สูงกว่าหรือด้อยกว่าของแต่ละวัฒนธรรม แต่ยังคงเชื่อว่าวัฒนธรรมนั้นไม่มีวัฒนธรรมใดที่ดีกว่าหรือเลวกว่ากัน” ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนี้จะช่วยอธิบายวิธีการ ขั้นตอน ของการเผยแพร่วัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง ซึ่งจะต้องคำนึงถึงข้อเหมือนและข้อต่างของวัฒนธรรมทั้งสองเป็นสำคัญ (สุภางค์ จันทวานิช, 2552)

ตามจุดประสงค์การวิจัยข้อ 2 เพื่อศึกษาความสัมพันธ์คุณลักษณะทางระบบเสียงของปี่ลุ่มน้ำโขง จากการเสนอผลการศึกษาไปแล้วนั้น แสดงให้เห็นว่า ระบบเสียงของปี่แต่ละประเภทในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขงนั้น มีความสัมพันธ์ที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละแห่ง ด้วยเหตุที่ปี่ในวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง ใช้วัสดุที่ทำเหมือนกัน ทั้งตัวเลาปี่ และลิ้นปี่ จึงได้เสียงออกมาใกล้เคียงกัน เสียงต่ำจะให้เสียงแหบ โหย โทนเสียงกลางจะให้เสียงที่นุ่มนวล อ่อนหวาน โทนเสียงสูง สดใส ร่าเริง การศึกษานี้สัมพันธ์กับการศึกษาของ สุรพล เนสุสินธ์ (2555) ที่ศึกษาเรื่อง แคนของกลุ่มชาติพันธ์ไตในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง : แหล่งกำเนิดการแพร่กระจายและแนวทางการสืบทอดและพัฒนา พบว่า แคน มีต้นกำเนิดจากเมืองแถน หรือเมืองนาน้อยอ้อยหนู แคว้นสิบสองจุไทย ปัจจุบันคือเมืองเดียนเบียนฟูและจังหวัดใกล้เคียง ในภาคตะวันตกเฉียงเหนือประเทศเวียดนาม มีการแพร่กระจายไปยังสิบสองปันนา สปป.ลาว และประเทศไทย แคนมีพัฒนาการเริ่มจากปี่ซังข้าว ปี่น้ำเต้า มาเป็นแคนสาม แคนเจ็ด แคนแปด และแคนเก้าในที่สุด มีการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ หรือในหมู่เครือญาติที่อาศัยอยู่ในพื้นที่เดียวกัน มีการเป่าแคนในบุญประเพณีต่างๆ จากข้อมูลดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์เช่นเดียวกับการใช้งานปี่ในแต่ละพื้นที่ ที่มีการสืบทอดต่อกันมา การบรรเลงไม่ได้มีการกำหนดรูปแบบด้านเทคนิคเสียง วิธีปฏิบัติ และชื่อของเทคนิคนั้นๆ ไว้ อย่างเป็นทางการ บางเทคนิคการบรรเลง ยังเป็นการคิดค้นหรือค้นพบด้วยตัวเองของนักปี่หลายเทคนิคที่เคยมีอาจเลือนหายไปพร้อมกับนักปี่ในแต่ละรุ่น และก็เกิดขึ้นมาใหม่ได้เรื่อย ๆ เช่นกัน นอกจากนี้การฟังบทเพลงที่บรรเลงของปี่ในแต่ละวัฒนธรรมดนตรีของลุ่มน้ำโขง ทำให้ได้เห็นเทคนิคการบรรเลงที่คล้ายคลึงกัน การศึกษานี้สอดคล้องกับ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ที่มนุษย์คิดสร้างแหล่งกำเนิดสุนทรียศาสตร์ขึ้นมา พัฒนาในส่วนของคุณค่าของมนุษย์ให้สามารถดำรงตนอยู่ในสังคมอย่างมีความสุขได้ โดยมีองค์ประกอบของการศึกษาอยู่สามประเด็นหลัก ๆ คือ 1) แหล่งสุนทรียะ (Aesthetic Object) คือตัวศิลปะวัตถุหรือต้นกำเนิดความงามที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้ทางประสาทสัมผัสทั้งห้า ในส่วนของดนตรีนั่นคือเสียงดนตรีที่รับรู้ได้โดยหู 2) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Experience) เป็นกระบวนการทางการเกิดปัญญา การรับรู้ความงามจากแหล่งสุนทรียะในเชิงคุณภาพ 3) ความซาบซึ้งในสุนทรียภาพ (Aesthetic Appreciation) คือผลที่ได้รับจากการเกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ที่จะมีเกณฑ์การวัดคุณค่าการเกิดสุนทรียภาพจาก 3 แนวคิด คือ ตัวผู้รับสุทรียภาพเอง คุณค่าของแหล่งสุนทรียะเอง และเกิดจากความสัมพันธ์กันระหว่างแหล่งสุนทรียะกับตัวผู้รับสุนทรีภาพที่มีการปรับตัวไปตามสภาพแวดล้อม สุนทรียภาพเป็นความรู้สึกของมนุษย์ที่มีต่อความงาม ความไพเราะ ความเพลิดเพลิน เป็นศาสตร์ที่มีความสำคัญต่อกระบวนการวัฒนธรรมดนตรี ทั้งที่ผ่านมาในอดีต คงอยู่ในปัจจุบัน และการสร้างสรรค์ต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

กงเดือน เนดตะวง. นักวิชาการด้านมนุษย์วิทยา เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2562.

กฤษฎ์ เลกะกุณ. (2552). **การศึกษาระบบเสียงและคุณลักษณะทางเสียงของปี่ใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

คำฟอง พุทธวง. นักดนตรีพื้นบ้าน เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2562.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2551). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.ไชยา ชาสงวน. ช่างทำเครื่องดนตรีอีสาน จังหวัดนครพนม. สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2561

ทินกร อัตไพบูลย์. (2554). **แนวทางการพัฒนาการบริหารจัดการดนตรีและศิลปะการแสดงของกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อในมณฑลยูนนาน ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ท้าวคำสวน วงทองคำ. ผู้อำนวยการสโมสรศิลปวัฒนธรรมด่านช้าง เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2562.

ท้าวเพชร เสด็จจัน. นักดนตรีพื้นบ้าน เมืองชะนะคาม สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2561.

ท้าวยมราช ศรีพันทอง. นักดนตรีพื้นบ้าน เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2562.

ท้าวอุดอนสัก เพงยาลาด. ช่างทำแคน เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 17 พฤษภาคม 2562.

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

นครินทร์ ใจธรรม. ประธานศูนย์การเรียนรู้และถ่ายทอด ศิลปะการขับซอและดนตรีล้านนาจังหวัดเชียงรายและนักดนตรีปี่จุม จังหวัดเชียงราย. สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2561.

น้อมศักดิ์ ชัยบิน. ช่างทำเครื่องดนตรีอีสาน จังหวัดนครพนม. สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2561.

พงค์ธร พันธ์ผาด. อาจารย์และนักบรรเลงปี่ภูไท จังหวัดร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561.

มูน แมน. นักดนตรีเขมรโบราณ เมืองเสียมราฐ ประเทศกัมพูชา. สัมภาษณ์, 31 มีนาคม 2560.

สมจิตร เศรษฐวณิช. นักวิชาการ เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2562.

สม ไชยแก้ว. นักดนตรีและช่างทำปี่จุม จังหวัดเชียงราย. สัมภาษณ์, 13 ธันวาคม 2561.

สุภางค์ จันทวานิช. (2552). **ทฤษฎีสังคมวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล เนสุสินธ์. (2555). **แคนของกลุ่มชาติพันธ์ไตในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง : แหล่งกำเนิดการ**

แพร่กระจาย และแนวทางการสืบทอดและพัฒนา. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

หุนพัน รัดตะนะวง. นักวิชาการด้านมานุษยวิทยา เมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2562.

อานันท์ นาคคง. (2556). **เครื่องญาติดนตรีวิถีอาเซียน.** กรุงเทพฯ: หอศิลปวัฒนธรรม.

อู๋ เต่ย. ช่างทำเครื่องดนตรี เมืองมันฑะเลย์ ประเทศพม่า. สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2561.

ความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี

THE EXPECTATIONS OF ENTERTAINMENT OPERATORS THAT AFFECT THE HIRING OF SINGERS AND MUSICIANS

สิทธิโชค กบิลพัตร*

Sittichok Kabilapat*

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความต้องการของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ในเขตเทศบาลเมืองนครสงขลา การวิจัยครั้งนี้เป็นเชิงปริมาณใช้การเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามกับเจ้าของสถานประกอบการบันเทิง จำนวน 80 คน การนำเสนอผลการวิจัย พบว่า ด้านข้อมูลส่วนบุคคล เพศชายมากกว่าเพศหญิง คิดเป็นร้อยละ 72.5 ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง พบว่า โดยภาพรวม อยู่ในระดับปานกลาง ($\overline{X}$=32.9) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง อยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.78) ส่วนด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง อยู่ในระดับปานกลาง ($\overline{X}$=2.80) และปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ได้แก่ ด้านความสามารถและประสบการณ์ ด้านภาษา ด้านการปฏิสัมพันธ์ต่อนักท่องเที่ยว ด้านจรรยาบรรณและด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้องนักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.77) ทุกด้าน โดยเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้อง นักดนตรีอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.87) ด้านภาษาของนักร้อง นักดนตรีอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.86) ด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้อง นักดนตรี ต่อนักท่องเที่ยวอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.80) ด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้อง นักดนตรีอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.79) และด้านจรรยาบรรณของนักร้อง นักดนตรีอยู่ในระดับมาก ($\overline{X}$=3.53)

คำสำคัญ: ความคาดหวัง, ผู้ประกอบการ, นักร้อง นักดนตรี

Abstract

The purpose of this study was to examine the needs of entertainment entrepreneurs that affect the employment of the singers and the musicians in Songkhla municipality. This is quantitative research in which the data were collected through the survey. Participants in this study were the entertainment establishment owners (N=80) in Songkhla municipality. Results revealed that in the personal information part males more

* สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
Western Music Program Faculty of Fine Arts Songkhla Rajabhat University

than females accounting for 72.5 percentage. The factors related to the employment of the singers and musicians of entertainment entrepreneurs found that overall is at a medium level ($\overline{X}$=32.9). However when considered of each aspect, the study found that the value of entertainment operators was in a high level ($\overline{X}$=3.78). Regarding the attitude of entertainment, entrepreneurs are at a medium level ($\overline{X}$=2.80). The expectation factors of entertainment entrepreneurs affecting the hiring of singers, musicians include language ability and experience, interaction with tourists, ethics, and the compensation for the labor of the singers, and musicians overall is at a high level ($\overline{X}$=3.77). Overall aspects, when considered in each aspect, the study found that for the labor compensation of singers and musicians were at a high level ($\overline{X}$=3.87). The singers and the musicians’ language were at a high level ($\overline{X}$=3.86). The interaction of the singers and the musicians to the tourists was at a high level ($\overline{X}$=3.80). The singers and the musician’s skills and experience were at a high level ($\overline{X}$=3.79). The ethics of the singers and the musicians were at a high level ($\overline{X}$=3.53).

Key words: Expectations, Operators, Singers and Musicians

บทนำ

การส่งเสริมการท่องเที่ยวมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่แฝงอยู่ในรูปแบบการเดินทางค้าขาย คนไทยได้คิดริเริ่มการส่งเสริมการท่องเที่ยว โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นกำแพงเพชรอัครโยธิน ซึ่งดำรงตำแหน่ง ผู้บัญชาการรถไฟ ได้จัดตั้งแผนกโฆษณาของการรถไฟขึ้นเพื่อทำหน้าที่รับรองและให้ความสะดวกแก่นักท่องเที่ยวที่เดินทางมาในประเทศไทย เมื่อ ปี พ.ศ. 2503 และในยุค จอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้จัดตั้งองค์กรอิสระเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยเฉพาะ เรียกว่า “องค์กรส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย” (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 2557)

ด้วยนโยบายของรัฐบาลได้มุ่งเน้นและส่งเสริมด้านการท่องเที่ยว โดยให้นักท่องเที่ยวต่างชาติเข้ามาเที่ยวในประเทศไทย และสนับสนุนให้คนไทยท่องเที่ยวภายในประเทศ ประกอบกับประเทศไทยมีความโดดเด่น ด้านทรัพยากร ความงดงามทางธรรมชาติ มีเอกลักษณ์ ด้านศิลปะ วัฒนธรรม ที่เด่นชัด ทำให้อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเจริญเติบโตเป็นอย่างมาก ซึ่งสถานบันเทิงเป็นสถานที่หนึ่งที่นักท่องเที่ยวให้ความสนใจ ส่งผลให้ธุรกิจสถานบันเทิงเติบโตอย่างรวดเร็วและมีการแข่งขันทางธุรกิจสูง ทำให้นักดนตรีที่มีความสามารถเป็นที่ต้องการของผู้ประกอบการสถานบันเทิง และจากการศึกษาในการวิจัยเพื่อพัฒนาของสถานประกอบการ เพื่อพัฒนาตนเองของนักร้อง นักดนตรี ได้มีผู้ทำวิจัยและศึกษาไว้ เช่น เมทินี เตชะวิทยากุล (2545) ได้ทำการศึกษาความคาดหวังของผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานเข้าเรียนดนตรีตามโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป ผลการวิจัย พบว่า ความคาดหวังและความพึงพอใจของผู้ปกครองต่อการเรียนดนตรีและต่อการดำเนินงานอยู่ในระดับสูง และ สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2547) ได้ทำการศึกษาปัจจัยที่สัมพันธ์กับความพึงพอใจในการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติของผู้ประกอบการด้านบันเทิงในจังหวัดภูเก็ต พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ประกอบการที่มีต่อการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติมากที่สุด ด้านจรรยาบรรณของนักดนตรีต่างชาติรองลงมา เมื่อศึกษาข้อมูลข้างต้นทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในการทำวิจัยเรื่อง ความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี โดยผู้ประกอบการสถานบันเทิงในเขตเทศบาลนครสงขลามีอยู่มาก จึงอยากทราบความคาดหวังของผู้ประกอบการในสถานบันเทิงต่างๆ และทางมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาได้มีผู้สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก จากมหาวิทยาลัยในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาเป็นหลัก โดยเฉพาะนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เพื่อนำไปพัฒนาวงการดนตรีต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาความต้องการของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี โดยใช้วิธีวิจัยเชิงปริมาณ เพื่อนำผลการวิจัยมาปรับปรุงหลักสูตรการเรียนการสอนให้ตรงกับความต้องการของตลาดแรงงาน

ระเบียบวิธีวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เป็นแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเองเพื่อทราบปัจจัยที่สัมพันธ์กับความคาดหวังในการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี โดยแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 เป็นข้อคำถามเกี่ยวกับข้อมูลปัจจัยส่วนบุคคลของผู้ตอบแบบสอบถาม

มีลักษณะแบบเลือกตอบ จำนวน 5 ข้อ คือ เพศ อายุ ระดับการศึกษา ประสบการณ์ในการทำงาน ประเภทสถานประกอบการ ตำแหน่งหน้าที่ในการทำงาน รายได้เฉลี่ยต่อเดือน และขนาดสถานประกอบการบันเทิง

ตอนที่ 2 เป็นแบบสอบถามความคิดเห็นที่มีต่อปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง

มีลักษณะแบบเลือกแสดงระดับความคิดเห็นได้ 5 ระดับ โดยสอบถามความคิดเห็นที่มีต่อปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ด้าน ประกอบด้วย

1. ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง จำนวน 5 ข้อ
2. ด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง จำนวน 5 ข้อ

ตอนที่ 3 เป็นแบบสอบถามความคิดเห็นที่มีต่อความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี

มีลักษณะแบบเลือกแสดงระดับความคิดเห็นได้ 5 ระดับ โดยสอบถามความคิดเห็นที่มีต่อความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 5 ด้าน ประกอบด้วย

1. ด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้อง นักดนตรี จำนวน 5 ข้อ
2. ด้านภาษาของนักร้อง นักดนตรี จำนวน 4 ข้อ
3. ด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้อง นักดนตรี ต่อนักท่องเที่ยว จำนวน 8 ข้อ
4. ด้านจรรยาบรรณของนักร้อง นักดนตรี จำนวน 5 ข้อ
5. ด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้อง นักดนตรี จำนวน 2 ข้อ

โดยแบบสอบถามเป็นมาตราส่วนประมาณค่าตามแบบของไลเคิร์ต (Likert’s Scale) แบ่งออกเป็น 5 ระดับคือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุด ผู้ศึกษากำหนดเกณฑ์การให้คะแนนแต่ละข้อดังนี้

5 คะแนน หมายถึง ระดับความคิดเห็นมากที่สุด

4 คะแนน หมายถึง ระดับความคิดเห็นมาก

3 คะแนน หมายถึง ระดับความคิดเห็นปานกลาง

2 คะแนน หมายถึง ระดับความคิดเห็นน้อย

1 คะแนน หมายถึง ระดับความคิดเห็นน้อยที่สุด

ผู้วิจัยได้แบ่งระดับคะแนนเป็น 5 ระดับ ได้แก่ระดับมากที่สุด ระดับมาก ระดับปานกลาง ระดับน้อย และระดับน้อยที่สุด ซึ่งได้จากการคำนวณช่วงคะแนนจากสูตร ดังนี้

$$\text{ช่วงคะแนน} = \frac{\text{คะแนนสูงสุด-คะแนนต่ำสุด}}{\text{จำนวนระดับ}}$$

สำหรับการวิจัยครั้งนี้ได้ช่วงคะแนนเท่ากับ $\frac{5-1}{} = 0.80$

ผู้ศึกษาจึงได้กำหนดเกณฑ์การแปลความหมายของข้อมูล โดยใช้คะแนนเฉลี่ยตามแนวทางข้างต้นดังนี้

4.21 – 5.00 หมายถึง มีความคิดเห็นอยู่ในระดับมากที่สุด

3.41 – 4.20 หมายถึง มีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก

2.61 – 3.40 หมายถึง มีความคิดเห็นอยู่ในระดับปานกลาง

1.81 – 2.60 หมายถึง มีความคิดเห็นอยู่ในระดับน้อย

1.00 – 1.80 หมายถึง มีความคิดเห็นอยู่ในระดับน้อยที่สุด

ตอนที่ 4 ความคิดเห็นเพิ่มเติม และข้อเสนอแนะ

มีลักษณะเป็นแบบสอบถามปลายเปิด เครื่องมือที่ใช้ คือ แนวคำถามในการสัมภาษณ์ผู้ประกอบการด้านบันเทิง และผู้ที่เกี่ยวข้อง เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ค่าร้อยละ (Percentage)
2. ค่าเฉลี่ย (Mean)
3. ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

ผลการศึกษา

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนบุคคล

ตารางที่ 1 แสดงจำนวนและค่าร้อยละข้อมูลส่วนบุคคลของผู้ประกอบการสถานบันเทิง

ข้อมูลส่วนบุคคล	จำนวน	ร้อยละ
1. เพศ		
ชาย	58	72.5
หญิง	22	27.5
รวม	**80**	**100.0**
2. อายุ		
21-40 ปี	42	52.5
41-60 ปี	30	37.5
61 ปีขึ้นไป	8	10.0
รวม	**80**	**100.0**

3. ระดับการศึกษา		
มัธยมศึกษา/ปวช.	11	13.8
ปวส./ปวท.หรือเทียบเท่า	38	47.5
ปริญญาตรี	31	38.8
รวม	**80**	**100.0**

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ข้อมูลส่วนบุคคล	จำนวน	ร้อยละ
4. ประสบการณ์ในการทำงาน		
1-5 ปี	12	15.0
6-10 ปี	41	51.30
11-15 ปี	20	25.0
16 ปีขึ้นไป	7	8.8
รวม	**80**	**100.0**
5. ประเภทสถานประกอบการ		
ภัตตาคาร/ร้านอาหาร	63	78.8
คลับ/ไนต์คลับ	5	6.3
บาร์/ลอบบี้เลานจ์	12	15.0
รวม	**80**	**100.0**
6. ตำแหน่งหน้าที่ในการปฏิบัติงาน		
งานทั่วไป	26	32.5
หัวหน้าแผนก	20	25.0
ผู้บริหารสถานประกอบการ	20	25.0
เจ้าของสถานประกอบการ	14	17.5
รวม	**80**	**100.0**
7. รายได้เฉลี่ยต่อเดือน		
15,001-20,000 บาท	19	23.8
20,001-25,000 บาท	40	50.0
มากกว่า 25,001 บาทขึ้นไป	21	26.3
รวม	**80**	**100.0**
8. ขนาดของสถานประกอบการ		
กลาง จำนวนคนที่รับได้ 51-100 คน	31	38.8
ใหญ่ จำนวนคนที่รับได้ 101 คนขึ้นไป	49	61.3
รวม	**80**	**100.0**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

1. จากแบบสอบถามข้อมูลส่วนบุคคล พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่เป็นเพศชาย จำนวน 58 คน คิดเป็นร้อยละ 72.5 รองลงมาคือ เพศหญิง จำนวน 22 คน คิดเป็นร้อยละ 27.5

2. อายุ พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีอายุ 21-40 ปี จำนวน 42 คน คิดเป็นร้อยละ 52.5 รองลงมาคือ มีอายุ 40-60 ปี จำนวน 30 คน คิดเป็นร้อยละ 37.5

3. ระดับการศึกษา พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ มีการศึกษาระดับ ปวส./ปวท.หรือเทียบเท่า จำนวน 38 คน คิดเป็นร้อยละ 47.5 รองลงมาคือ มีระดับการศึกษาระดับปริญญาตรี จำนวน 31 คน คิดเป็นร้อยละ 38.8

4. ประสบการณ์ในการทำงาน พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีประสบการณ์ในการทำงาน 6 -10 ปี จำนวน 41 คน คิดเป็นร้อยละ 51.3 รองลงมาคือ มีประสบการณ์ในการทำงาน 11-15 ปี จำนวน 20 คน คิดเป็นร้อยละ 20.0

5. ประเภทของสถานประกอบการ พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีประเภทสถานประกอบการเป็นภัตตาคาร/ร้านอาหาร จำนวน 63 คน คิดเป็นร้อยละ 78.8 รองลงมาคือ เป็นบาร์/ลอบบี้เลานจ์ จำนวน 12 คน คิดเป็นร้อยละ 15.0

6. ตำแหน่งหน้าที่ในการปฏิบัติงาน พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ตำแหน่งหน้าที่ในการปฏิบัติงานเป็นเจ้าของสถานประกอบการ จำนวน 26 คน คิดเป็นร้อยละ 32.5 รองลงมาคือ มีตำแหน่งหน้าที่ในการปฏิบัติงานหัวหน้าแผนกและผู้บริหารสถานประกอบการ จำนวน 20 คน คิดเป็นร้อยละ 25.0

7. รายได้เฉลี่ยต่อเดือน พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีรายได้เฉลี่ยต่อเดือน 20,001-25,000 บาท จำนวน 40 คน คิดเป็นร้อยละ 50.0 รองลงมาคือ มีรายได้เฉลี่ยต่อเดือนมากกว่า 25,001 บาทขึ้นไป จำนวน 21 คน คิดเป็นร้อยละ 26.3

8. ขนาดของสถานประกอบการ พบว่า กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่มีขนาดของสถานประกอบการขนาดใหญ่ จำนวนนักท่องเที่ยวที่รับได้ 101 คนขึ้นไป จำนวน 49 คน คิดเป็นร้อยละ 61.3 มีขนาดกลาง จำนวนนักท่องเที่ยวที่รับได้ 51-100 คน คิดเป็นร้อยละ 38.8

ตอนที่ 2 ข้อมูลปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง

ตารางที่ 2 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้องนักดนตรีของผู้ประกอบการสถานบันเทิงโดยภาพรวม

ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้องนักดนตรี	ระดับ $\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง	3.78	0.58	มาก
2. ด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง	2.80	0.16	ปานกลาง
รวม	**3.29**	**0.35**	**ปานกลาง**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

1. ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง โดยภาพรวม พบว่า อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=3.29) (S.D.=0.35) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ($\bar{X}$=3.78) (S.D.=0.58) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ส่วนด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ($\bar{X}$=2.80) (S.D.=0.16) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง

ตารางที่ 3 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้องนักดนตรีของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง

ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง	ระดับ $\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. สถานประกอบการบันเทิงยอมรับว่าการจ้างงานนักร้องนักดนตรี เป็นสิ่งที่ควรปฏิบัติเพื่อยกระดับสถานประกอบการให้สูงขึ้น	3.78	0.76	มาก
2. การจ้างงานนักร้องนักดนตรีเป็นหลักหรือมาตรฐานที่ยึดถือเป็นเกณฑ์ในการตัดสินใจว่ามีค่าสำหรับสถานประกอบการและเป็นสิ่งชี้นำให้นักท่องเที่ยวมีความสนใจ	3.70	0.66	มาก
3. การจ้างงานนักร้องนักดนตรีเป็นความเชื่อที่กลุ่มผู้ประกอบการด้านบันเทิงมีความเชื่อถือและนิยมปฏิบัติเป็นแนวเดียวกันหรือเป็นบรรทัดฐานของกลุ่ม	3.88	0.80	มาก
4. สถานประกอบการด้านบันเทิงเห็นว่าการจ้างงานนักร้องนักดนตรีเป็นสิ่งที่ถูกควรปฏิบัติ และเป็นสิ่งที่ช่วยในการตัดสินใจ ในการว่าจะจ้างหรือ ไม่จ้าง	3.88	0.80	มาก
5. เป็นความนิยมชมชอบหรือให้คุณค่ากับนักร้อง นักดนตรีจึงทำให้ใช้เป็นเกณฑ์ปฏิบัติในการ เลือกด้วยตนเองว่าจะจ้างหรือไม่จ้าง	3.68	0.67	มาก
รวม	**3.78**	**0.58**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

2. ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิงโดยภาพรวม พบว่า มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.78) (S.D.=0.58) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า การจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี เป็นความเชื่อที่กลุ่มผู้ประกอบการด้านบันเทิงมีความเชื่อถือและนิยมปฏิบัติเป็นแนวเดียวกันหรือเป็นบรรทัดฐานของกลุ่ม และเป็นสิ่งที่ช่วยตัดสินใจในการจ้างหรือไม่จ้าง ($\bar{X}$=3.88) (S.D.=0.80) สถานประกอบการบันเทิงยอมรับว่าการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี เป็นสิ่งที่ควรปฏิบัติเพื่อยกระดับสถานประกอบการให้สูงขึ้น ($\bar{X}$=3.78) (S.D.=0.76) การจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี เป็นหลักหรือมาตรฐานที่ยึดถือเป็นเกณฑ์ในการตัดสินใจว่ามีค่าสำหรับสถานประกอบการและเป็นสิ่งชี้นำให้นักท่องเที่ยวมีความสนใจ ($\bar{X}$=3.70) (S.D.=0.66) ความนิยมชมชอบหรือให้คุณค่ากับ นักร้อง นักดนตรี จึงทำให้เป็นเกณฑ์ปฏิบัติในการเลือกด้วยตนเองว่าจะจ้างหรือไม่จ้าง ($\bar{X}$=3.68) (S.D.=0.67) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 4 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้องนักดนตรีของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง

ด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง	**ระดับ**		
	$\bar{X}$	**S.D.**	**แปลผล**
1. เป็นความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ความคิดเห็น ความจริง การประเมินค่าและรวมทั้งความรู้สึก ในการเลือกด้วยตนเองโดยเฉพาะ	2.40	0.49	น้อย
2. อาศัยประสบการณ์เป็นตัวชี้นำว่าควรจ้างนักร้องนักดนตรีที่เคยเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน	2.40	0.49	น้อย
3. เป็นสภาพจิตใจหรือความรู้สึกนึกคิดหรือความพึงพอใจของตนเองในการเลือกที่จะเลือกจ้าง	2.80	0.40	ปานกลาง
4. เป็นความคิดเห็นของบุคคลอื่นที่ให้ข้อเสนอแนะในเรื่องของการจ้างงานนักร้องนักดนตรี	2.60	0.49	น้อย
5. เป็นความรู้สึกที่ดีๆ ของตนเองที่มีต่อนักร้องนักดนตรี โดยจากการที่ได้เคยพบเห็นการแสดงแล้วทำให้เกิดความชื่นชอบ	3.80	.70	ปานกลาง
รวม	**2.80**	**0.16**	**ปานกลาง**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

3. ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง ด้านเจตคติ โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X}$=2.80) (S.D.=0.16) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า เป็นความรู้สึกที่ดีๆ ต่อนักร้อง นักดนตรี โดยจากการที่ได้เคยพบเห็นในการแสดงแล้วทำให้เกิดความชื่นชอบ ($\bar{X}$=3.80) (S.D.=0.70) และเป็นสภาพจิตใจหรือความรู้สึกนึกคิดหรือความพึง

พอใจของตนเองในการที่จะเลือกจ้าง นักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=2.80) (S.D.=0.40) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ส่วนความคิดเห็นของบุคคลอื่นที่ให้ข้อเสนอแนะในเรื่องของการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=2.60) (S.D.=0.49) และความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ความคิดเห็น ความจริง การประเมินค่าความรู้สึกด้วยตนเองตลอดจนอาศัยประสบการณ์เป็นตัวชี้นำว่าควรจ้าง นักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=2.40) (S.D.=0.49) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับน้อย

ตอนที่ 3 ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี

ตารางที่ 5 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี โดยภาพรวม

ความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี	ระดับ $\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. ด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้องนักดนตรี	3.79	0.65	มาก
2. ด้านภาษาของนักร้องนักดนตรี	3.86	0.69	มาก
3. ด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้องนักดนตรีต่อนักท่องเที่ยว	3.80	0.64	มาก
4. ด้านจรรยาบรรณของนักร้องนักดนตรี	3.53	0.53	มาก
5. ด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้องนักดนตรี	3.87	0.72	มาก
รวม	**3.77**	**0.60**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

1. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.77) (S.D.=0.60) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=3.87) (S.D.=0.72) ด้านภาษาของนักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=3.86) (S.D.=0.69) ด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้อง นักดนตรี ต่อนักท่องเที่ยว ($\bar{X}$=3.80) (S.D.=0.64) ด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=3.79) (S.D.=0.65) และด้านจรรยาบรรณของนักร้อง นักดนตรี ($\bar{X}$=3.53) (S.D.=0.53) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 6 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้องนักดนตรี

ด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้องนักดนตรี	ระดับ $\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. นักร้องนักดนตรีมีความสามารถสูงในเครื่องดนตรีโดยใช้เครื่องดนตรีที่ตนเองถนัด	3.84	0.74	มาก
2. สามารถเล่นเพลงสไตล์ต่างๆได้อย่างหลากหลาย	3.70	0.85	มาก
3. สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายชนิด	3.88	0.85	มาก

4. สามารถบรรเลงเพลงสมัยนิยมได้ดี	3.76	0.83	มาก
5. เข้าใจในแนวเพลงของผู้มาใช้บริการ	3.75	0.83	มาก
รวม	**3.79**	**0.65**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

2. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.79) (S.D.=0.65) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายชนิด ($\bar{X}$=3.88) (S.D.=0.85) นักร้อง นักดนตรี มีความสามารถสูงในเครื่องดนตรีที่ตนเองถนัด ($\bar{X}$=3.84) (S.D.=0.74) สามารถบรรเลงเพลงสมัยนิยมได้ดี ($\bar{X}$=3.76) (S.D.=0.83) เข้าใจความต้องการในแนวเพลงของผู้ใช้บริการ ($\bar{X}$=3.75) (S.D.=0.83) สามารถเล่นเพลงสไตล์ต่างๆ ได้หลากหลาย ($\bar{X}$=3.70) (S.D.=0.85) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 7 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านภาษาของนักร้องนักดนตรี

ด้านภาษาของนักร้องนักดนตรี	$\bar{X}$	**ระดับ** S.D.	**แปลผล**
1. นักร้องนักดนตรีสามารถใช้ภาษาสื่อสารกับนักท่องเที่ยวชาติต่างๆ ได้ชัดเจน	3.76	0.83	มาก
2. นักร้องนักดนตรีสามารถใช้ภาษาอังกฤษได้ดี	3.94	0.90	มาก
3. นักร้องนักดนตรีสามารถสื่อสารได้หลายภาษา	3.83	0.79	มาก
4. นักร้องนักดนตรีสามารถสื่อสารกับผู้ใช้บริการได้เป็นอย่างดี	3.91	0.87	มาก
รวม	**3.86**	**0.69**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

3. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านภาษาของ นักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.86) (S.D.=0.69) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านภาษาของนักร้อง นักดนตรี สามารถใช้ภาษาอังกฤษได้ดี ($\bar{X}$=3.94) (S.D.=0.90) นักร้อง นักดนตรี สามารถสื่อสารกับผู้ใช้บริการได้เป็นอย่างดี ($\bar{X}$=3.91) (S.D.=0.87) นักร้อง นักดนตรี สามารถสื่อสารได้หลายภาษา ($\bar{X}$=3.83) (S.D.=0.79) และนักร้อง นักดนตรี ใช้ภาษาสื่อสารกับนักท่องเที่ยวชาติต่างๆ ได้ชัดเจน ($\bar{X}$=3.76) (S.D.=0.83) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 8 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้องนักดนตรีต่อนักท่องเที่ยว

ด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้องนักดนตรีต่อนักท่องเที่ยว	$\bar{X}$	S.D.	ระดับแปลผล
1. นักร้องนักดนตรีเข้าใจวัฒนธรรมในประเทศของแขกที่มาใช้บริการ	3.80	0.82	มาก
2. นักร้องนักดนตรีสามารถเร้าความสนใจและสามารถดึงดูดผู้มาใช้บริการ	3.70	0.85	มาก
3. นักร้องนักดนตรีบรรเลงเพลงได้ตามคำขอของผู้มาใช้บริการ	3.86	0.81	มาก
4. นักร้องนักดนตรีมีความเป็นกันเองกับผู้ที่มาใช้บริการ	3.94	0.90	มาก
5. นักร้องนักดนตรีใช้วัฒนธรรมไทยและปฏิบัติต่อนักท่องเที่ยวได้อย่างเหมาะสม	3.70	0.85	มาก
6. นักร้องนักดนตรีให้ความร่วมมือกับผู้ที่มาใช้บริการเมื่อ ถูกร้องขอ	3.88	0.85	มาก
7. นักร้องนักดนตรีเป็นผู้มีอัธยาศัยดี มีความอ่อนน้อมถ่อมตน	3.76	0.83	มาก
8. นักร้องนักดนตรีมีมารยาทในการแสดงดีและสม่ำเสมอ	3.75	0.83	มาก
รวม	**3.80**	**0.64**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

4. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านปฏิบัติปฏิสัมพันธ์ต่อนักท่องเที่ยว โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.80) (S.D.=0.64) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านการปฏิสัมพันธ์กับนักท่องเที่ยว นักร้อง นักดนตรี มีความเป็นกันเองกับผู้มาใช้บริการ ($\bar{X}$=3.94) (S.D.=0.90) นักร้อง นักดนตรีให้ความร่วมมือกับผู้มาใช้บริการเมื่อถูกร้องขอ ($\bar{X}$=3.88) (S.D.=0.85) นักร้อง นักดนตรีบรรเลงเพลงได้ตามคำขอของผู้มาใช้บริการ ($\bar{X}$=3.86) (S.D.=0.81) นักร้อง นักดนตรีเข้าใจวัฒนธรรมของผู้มาใช้บริการ ($\bar{X}$=3.80) (S.D.=0.82) นักร้อง นักดนตรีเป็นผู้มีอัธยาศัยดี มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ($\bar{X}$=3.76) (S.D.=0.83) นักร้อง นักดนตรี มีมารยาทในการแสดงดนตรีที่ดีและสม่ำเสมอ ($\bar{X}$=3.75) (S.D.=0.83) และ ($\bar{X}$=3.70) (S.D.=0.85) นักร้อง นักดนตรี สามารถเร้าความสนใจ และสามารถดึงดูดผู้มาใช้บริการมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 9 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านจรรยาบรรณของนักร้องนักดนตรี

ด้านจรรยาบรรณของนักร้องนักดนตรี	$\bar{X}$	S.D.	ระดับแปลผล
1. นักร้องนักดนตรีมีความตรงต่อเวลาในการทำงาน	3.80	0.82	มาก
2. นักร้องนักดนตรีมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่การแสดงสูง	3.70	0.85	มาก

3. นักร้องนักดนตรีทำตามสัญญาที่ตกลงไว้	3.83	0.79	มาก
4. นักร้องนักดนตรีมีความขยันขันแข็งในการทำงาน	3.91	0.87	มาก
5. นักร้องนักดนตรีมีความประพฤติเรียบร้อยอยู่ในวินัยที่ดี	3.86	0.81	มาก
รวม	**3.82**	**0.63**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

5. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี จำแนกตามด้านจรรยาบรรณของนักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.82) (S.D.=0.63) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า นักร้อง นักดนตรี มีความขยันขันแข็งในการทำงาน ($\bar{X}$=3.91) (S.D.=0.87) นักร้อง นักดนตรี มีความประพฤติเรียบร้อยอยู่ในวินัยที่ดี ($\bar{X}$=3.86) (S.D.=0.81) นักร้อง นักดนตรี ทำตามสัญญาที่ตกลงไว้ ($\bar{X}$=3.83) (S.D.=0.79) นักร้อง นักดนตรีมีความตรงต่อเวลาในการทำงาน ($\bar{X}$=3.80) (S.D.=0.82) นักร้อง นักดนตรี มีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ในการแสดงสูง ($\bar{X}$=3.70) (S.D.=0.85) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 10 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานระดับปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้องนักดนตรี จำแนกตามด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้องนักดนตรี

ด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้องนักดนตรี	$\bar{X}$	ระดับ S.D.	แปลผล
1. ค่าตอบแทนที่จ่ายให้นักร้องนักดนตรีไม่สูงมากเมื่อเปรียบเทียบกับนักดนตรีชาวต่างชาติ	3.83	0.79	มาก
2. ค่าตอบแทนที่จ่ายให้นักร้องนักดนตรีมีมูลค่าสูงแต่ก็คุ้มค่า	3.91	0.87	มาก
รวม	**3.87**	**0.72**	**มาก**

ที่มา: สิทธิโชค กบิลพัตร

6. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี จำแนกตามด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมมีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$=3.87) (S.D.=0.72) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ค่าตอบแทนที่จ่ายให้นักร้องนักดนตรี มีมูลค่าสูงแต่ก็คุ้มค่า ($\bar{X}$=3.91) (S.D.=0.87) และค่าตอบแทนที่จ่ายให้ นักร้อง นักดนตรีไม่สูงมากเมื่อเปรียบเทียบกับนักดนตรีชาวต่างชาติ ($\bar{X}$=3.83) (S.D.=0.79) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก

ตอนที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อเสนอแนะจากแบบสอบถามปลายเปิด และจากการสัมภาษณ์

จากการตอบแบบสอบถามแบบปลายเปิด และจากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างที่เกี่ยวกับปัจจัยที่สัมพันธ์กับความคาดหวังของสถานประกอบการสถานบันเทิงจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ได้มีโอกาสพัฒนาอาชีพการเล่นดนตรีในสถานประกอบการสถานบันเทิงที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว

ได้ตรงกับความต้องการของผู้ประกอบการสถานบันเทิง พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามทั้งหมด 80 คน ไม่มีผู้เสนอความคิดเห็น

สรุปและอภิปรายผล

ผลการศึกษาวิจัย เรื่อง ความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี อภิปรายผลได้ดังนี้

1. ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ของผู้ประกอบการสถานบันเทิง พบว่า โดยภาพรวม อยู่ในระดับปานกลาง เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิง อยู่ในระดับมาก ส่วนด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง อยู่ในระดับปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการสถานบันเทิงเห็นว่า การจ้างงานนักร้อง นักดนตรี เป็นความเชื่อที่กลุ่มผู้ประกอบการด้านบันเทิงมีความเชื่อถือ และนิยมปฏิบัติเป็นแนวเดียวกันหรือเป็นบรรทัดฐานของกลุ่ม และสถานประกอบการด้านบันเทิงเห็นว่าการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี เป็นสิ่งที่ควรปฏิบัติ เป็นสิ่งที่ช่วยที่ในการตัดสินใจในการว่าจ้างหรือไม่จ้าง เป็นสิ่งที่ควรปฏิบัติเพื่อยกระดับสถานประกอบการให้สูงขึ้น เป็นหลักหรือมาตรฐานที่ยึดถือเป็นเกณฑ์ในการตัดสินใจว่ามีค่าสำหรับสถานประกอบการ และเป็นสิ่งที่ชี้นำให้นักท่องเที่ยวมีความสนใจ และเป็นความนิยมชมชอบหรือให้คุณค่านักร้อง นักดนตรี จึงทำให้ใช้เป็นเกณฑ์ปฏิบัติในการเลือกด้วยตนเองว่าจะจ้างหรือไม่จ้าง ดังที่ บลูม (Bloom อ้างอิงจาก เพราพรรณ เปลี่ยนภู่ 2542 : 95) กล่าวว่า ค่านิยม คือ คุณลักษณะที่บุคคลได้พิจารณาว่ามีความสำคัญต่อจิตใจ สังคม จริยธรรม ฯลฯ ยอมรับว่าเป็นสิ่งที่ควรยึดมั่นถือมั่น และควรกระทำหรือปฏิบัติตามเพื่อยกระดับชีวิตให้สูงขึ้น ส่วนด้านเจตคติของผู้ประกอบการสถานบันเทิง พบว่า ปัจจัยที่สัมพันธ์กับการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ของสถานประกอบการสถานบันเทิง โดยภาพรวม อยู่ในระดับปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเป็นความรู้สึกที่ดีๆ ของผู้ประกอบการที่มีต่อนักร้อง นักดนตรี โดยจากการที่ได้พบเห็นการแสดงดนตรีแล้วทำให้เกิดความชื่นชอบเป็นสภาพจิตใจหรือความรู้สึกนึกคิดหรือความพึงพอใจในการเลือกจ้างนักร้อง นักดนตรี เป็นความคิดเห็นของบุคคลอื่นที่ให้ข้อเสนอแนะในเรื่องของการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี เป็นความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ความคิดเห็น ความจริง การประเมินค่า และรวมทั้งความรู้สึกในการเลือกด้วยตนเองโดยเฉพาะตลอดจนอาศัยประสบการณ์เป็นตัวชี้นำว่าควรจ้างนักร้อง นักดนตรี ที่เคยเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน ดังที่ บลูม (Bloom) ที่แสดงออกต่อบุคคล วัตถุ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ในระดับแตกต่างกัน กระบวนการพัฒนาจิตพิสัยมีลำดับขั้นตอนโดยสรุปดังนี้

1.1 การยอมรับ (Receiving) เป็นการแสดงการรับรู้ และทำความรู้จักสิ่งเร้าที่มากระตุ้นในขั้นต้น และการพัฒนาสู่การรับรู้อย่างเต็มใจ

1.2 การตอบสนอง (Responding) เป็นการแสดงพฤติกรรมตอบสนองด้วยความตั้งใจและเต็มใจ และเกิดความพอใจ

1.3 ค่านิยม (Valuing) คือ คุณลักษณะที่บุคคลได้พิจารณาว่ามีความสำคัญต่อจิตใจ สังคม จริยธรรม ฯลฯ ยอมรับว่าเป็นสิ่งที่ควรยึดถือหรือยึดมั่น

1.4 การจัดระบบค่านิยม (Conceptualizing or Organizing) คือ การจัดระบบค่านิยมทางจิตใจด้วยการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เปรียบเทียบจัดหมวดหมู่ค่านิยม

1.5 การมีลักษณะนิสัย (Characterizing) คือ การมองเห็นคุณค่าของค่านิยม และนำมาบูรณาการเป็นบุคลิกภาพเป็นระดับสูงสุดของจิตพิสัยที่มีผลในการควบคุมพฤติกรรม

2. ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี

พบว่า ปัจจัยความคาดหวังของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีผลต่อการจ้างงานนักร้อง นักดนตรี ได้แก่ ด้านความสามารถและประสบการณ์ ด้านภาษา ด้านการปฏิสัมพันธ์ต่อนักท่องเที่ยว ด้านจรรยาบรรณ และด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้องนักร้อง นักดนตรี โดยภาพรวมแต่ละด้านอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ

ด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักร้อง นักดนตรี ที่จ่ายมีมูลค่าสูงแต่คุ้มค่า และค่าตอบแทนไม่สูงมากเมื่อเปรียบเทียบกับนักดนตรีชาวต่างชาติ

ด้านภาษาของนักร้อง นักดนตรี สามารถใช้ภาษาอังกฤษได้ดี สื่อสารกับผู้ใช้บริการได้เป็นอย่างดี และสื่อสารกับนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติต่างๆ ได้ชัดเจน

ด้านการปฏิสัมพันธ์ของนักร้อง นักดนตรี ต่อนักท่องเที่ยวมีความเป็นกันเองกับผู้ใช้บริการ ให้ความร่วมมือกับผู้ที่มาใช้บริการเมื่อถูกร้องขอ บรรเลงบทเพลงได้ตามคำขอ เข้าใจวัฒนธรรมของผู้มาใช้บริการชาติต่างๆ เป็นผู้มีอัธยาศัยดี อ่อนน้อมถ่อมตน มีมารยาทในการแสดงดนตรีดีสม่ำเสมอ และสามารถเร้าความสนใจ ดึงดูดผู้มาใช้บริการ

ด้านความสามารถและประสบการณ์ของนักร้อง นักดนตรี สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายชนิด มีความสามารถสูงในเครื่องดนตรีโดยเฉพาะเครื่องที่ตนถนัด สามารถบรรเลงเพลงสมัยนิยมได้ดี เข้าใจความสนใจในแนวเพลงของผู้มาใช้บริการ และสามารถบรรเลงเพลงสไตล์ต่างๆ ได้อย่างหลากหลาย

ด้านจรรยาบรรณของนักร้อง นักดนตรี มีความขยันขันแข็งในการทำงาน มีความประพฤติเรียบร้อยอยู่ในวินัยที่ดี ทำตามสัญญาที่ตกลงไว้ มีความตรงต่อเวลาในการทำงาน และมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่การแสดงสูง

ดังที่ สงวน สุทธิเลิศอรุณ (2543 : 319-321) ได้กำหนดวิธีการจูงใจของ Vroom โดยกำหนดตัวแปรไว้ 3 ตัวแปร คือ

1) คุณค่าของผลงานที่ (Value of a product) หมายถึง ผลลัพธ์หรือผลตอบแทนหรือ ความก้าวหน้าหรือรางวัลที่จะได้รับจากการทำงานหรือปฏิบัติงานนั้นๆ ว่ามีคุณค่าจากติดลบหรือไม่ชอบ ไปหา Vroom จุดศูนย์และเพิ่มเป็นบวกเพราะเป็นรางวัลที่ชอบ เช่น พนักงานการเงิน พนักงานทวงหนี้หรือพนักงานฝ่ายผลิตที่เสี่ยงภัย คุณค่าของผลงานอาจเสี่ยงภัย เช่น เงินขาด ทวงหนี้

แล้วมีภัยถึงตัว คุณค่าจึงอาจติดลบได้ ในรายพนักงานธุรการ ชีวิตไม่ต้องเสี่ยงภัยมีความสำคัญมาก คุณค่าของผลงานจึงมีความเป็นศูนย์หรือใกล้ศูนย์

2) ความคาดหวัง (expectancy) หมายถึง การที่มนุษย์จะกำเนิดความเป็นไปได้ในการที่ได้รับผลตอบแทนหรือรางวัลหรือความก้าวหน้าโดยใช้ความรู้ ความสามารถ ทักษะ ความพยายาม ขยัน อดทน ความมีเสน่ห์ และการใช้อิทธิพลอื่นๆ ใส่เข้าไปในกระบวนการทำงาน เพื่อให้ความคาดหวังเป็นผลสำเร็จที่มีความคาดหวังสูง จึงใช้ความพยายามมากกว่านั่นคือ มนุษย์ที่มีความคาดหวังสูงมักจะทุ่มเทความพยายามของเขาให้สูงที่สุดอาจจะเต็ม 100 หรือ 100%

3) เครื่องมือ (instrumentality) หมายถึง ระเบียบ กฎเกณฑ์ กติกา ที่ใช้ถือปฏิบัติในองค์การ ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับระดับของความคาดหวังและผลของการจูงใจ เช่น มนุษย์ที่เป็นพนักงานในองค์การมีความคาดหวังว่าอยากจะเป็นหัวหน้าฝ่ายหรือผู้จัดการฝ่าย แต่จะต้องผ่านกระบวนการคัดเลือก ถ้าพนักงานมีความเชื่อว่า การคัดเลือกใช้ระบบคุณธรรมถือว่าเครื่องมือนี้เที่ยงตรงเชื่อถือได้

ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ นายสุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2547 : บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาปัจจัยที่สัมพันธ์กับความพึงพอใจในการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติของผู้ประกอบการด้านบันเทิงในจังหวัดภูเก็ต ดังนี้

1. วิธีวิจัยเชิงปริมาณ โดยการใช้แบบสอบถามปัจจัยที่สัมพันธ์กับความพึงพอใจในการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติ และแบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติ ผู้วิจัย ทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดย หาค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่ามัธยฐาน วิเคราะห์ถดถอยพหุคูณ ผลการวิจัยพบว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ประกอบการที่มีต่อการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติมากที่สุด คือ ด้านจรรยาบรรณของนักดนตรีต่างชาติ (x_6) รองลงมา คือด้านค่าตอบแทนแรงงานของนักดนตรี (X_7) ด้านปฏิสัมพันธ์ของนักดนตรีต่างชาติต่อนักท่องเที่ยว (X_5) ด้านค่านิยมของผู้ประกอบการ (x_1) และด้านกฎหมายควบคุมนักดนตรีต่างชาติ (X_8) ปัจจัยที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ประกอบการที่มีต่อการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติ คือ

1) จรรยาบรรณในวิชาชีพดนตรี การมีวินัยในตนเอง ไม่เสพของมึนเมาขณะปฏิบัติงาน มีสัมมาคารวะ การแต่งกายสุภาพเรียบร้อย

2) ภาษาของนักร้อง นักดนตรี ต้องใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษากลางในการสื่อสาร ส่วนภาษาอื่นๆ บางภาษาก็มีความจำเป็นสำหรับการแสดงดนตรีอาชีพในสถานบันเทิงที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว

3) การแสดงออกหน้าเวทีโดยการใช้ภาษาอังกฤษได้ดีจะมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ

4) ต้องกล้าแสดงออก ด้านการสื่อสารหน้าเวที มีความสามารถในการบรรเลงเพลงได้หลายแนว และบรรเลงตามคำขอของแขกได้

2. วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ วิธีการที่ใช้ในการเก็บข้อมูล คือการสังเกตและการสัมภาษณ์ระดับลึก ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับกิจการด้านบันเทิง ผู้ประกอบกิจการด้านบันเทิง เจ้าของกิจการสถานบันเทิง ผู้ที่เกี่ยวข้องกับกิจการด้านบันเทิง รวมไปถึงผู้ที่เกี่ยวข้องกับกิจการด้านบันเทิงที่อยู่ในโรงแรมต่างๆ จำนวน 7 คน ผลวิจัยพบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ประกอบการสถานบันเทิงที่มีต่อการจ้างงาน นักร้อง นักดนตรี ต่างชาติ คือ

1) จรรยาบรรณในวิชาชีพดนตรี การมีวินัยในตนเอง ไม่เสพของมึนเมาขณะปฏิบัติงาน มีสัมมาคารวะ การแต่งกายสุภาพเรียบร้อย

2) ภาษาของนักร้องนักดนตรี ต้องใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษากลางในการสื่อสารส่วนภาษาอื่นๆ บางภาษาก็มีความจำเป็นสำหรับการแสดงดนตรีอาชีพในสถานบันเทิงที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว

3) การแสดงออกหน้าเวทีโดยการใช้ภาษาอังกฤษได้ดีจะมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ

4) ต้องกล้าแสดงออก ด้านการสื่อสารหน้าเวทีมีความสามารถในการบรรเลงเพลงได้หลายแนว และบรรเลงเพลงตามคำขอของแขกได้

ข้อเสนอแนะ

1. ควรขยายกลุ่มประชากรให้กว้างขึ้น โดยให้ครอบคลุมกลุ่มประชากรของพื้นที่ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวในอำเภออื่นๆ ทั้งนี้เพื่อสามารถนำผลการวิจัยไปประยุกต์ใช้สำหรับการพัฒนาการเรียนการสอนของหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาให้ตรงกับความต้องการของผู้ประกอบการสถานบันเทิงมากยิ่งขึ้น

2. ควรศึกษาปัจจัยที่สัมพันธ์กับความพึงพอใจในการจ้างงานนักร้อง นักดนตรีของผู้ประกอบการสถานบันเทิงในจังหวัดสงขลา

3. ควรศึกษาคุณลักษณะของบัณฑิตในหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ที่มีผลต่อการจ้างงานของสถานประกอบการบันเทิง

รายการอ้างอิง

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. (8 พฤษภาคม 2557). **ประวัติการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย**. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://www.thaitourism.or.th/index.php?lay=show&ac=article&Id=538746544

กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา. (2514). **สังคีตนิยม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

นรา สมประสงค์. (2536). **การจูงใจในการทำงานในสถานศึกษาปฐมวัย**. นนทบุรี: ประมวลสาระชุดวิชาการบริหารการศึกษาปฐมวัย หน่วยที่ 4, มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เพราพรรณ เปลี่ยนภู่. (2542). **จิตวิทยาการศึกษา**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยพระจอมเกล้าธนบุรี.

เมทินี เตชะวิทยากุล. (2545). **ความคาดหวังของผู้ปกครองที่ส่งบุตรหลานเข้าเรียนดนตรีตามโครงการศึกษาดนตรีสำหรับบุคคลทั่วไป**. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุรางค์ โควตระกูล. (2544). **จิตวิทยาการศึกษา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ด่านสุธาการพิมพ์.

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ. (2547). **การศึกษาปัจจัยที่สัมพันธ์กับความพึงพอใจในการจ้างงานนักดนตรีต่างชาติของผู้ประกอบการด้านบันเทิงในจังหวัดภูเก็ต**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต.

ดนตรีประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว

MUSIC FOR MARTIAL ARTS

สมเกียรติ ภูมิภักดิ์*

Somkiat Pumipak*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายและพรรณนาขั้นตอน บทเพลงและการตีหน้าทับกลองแขกประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของสำนักครูโม ปลื้มปรีชา ซึ่งยึดหลักตำราปี่ชวากลองแขกของสำนักดาบพุทไธสวรรย์ โดยใช้กระบวนการฝึกการตีเข้าหน้าทับระหว่างทำนองเพลงกับการแสดง ให้มีความชำนาญ สอดคล้องกับกระบวนท่ารำในการแสดงชุดต่าง ๆ จำนวน 5 ชุด ประกอบด้วย กระบี่กระบอง ดาบคู่ ดาบดั้ง ง้าวและพลองไม้สั้น ซึ่งขั้นตอน บทเพลงและหน้าทับที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวนั้น แบ่งขั้นตอนออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 รำไหว้ครู มีบทเพลงและหน้าทับแยกตามประเภทของการแสดงดังนี้ 1) เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น หน้าทับกระบี่ลีลา ใช้บรรเลงกับอาวุธกระบี่กระบอง 2) เพลงโยนดาบ สองชั้น หน้าทับโยนดาบ ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบคู่ 3) เพลงมอญรำดาบ สองชั้น หน้าทับสมิงทอง ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบดั้ง 4) เพลงชมดงใน สองชั้น หน้าทับขึ้นม้า ใช้บรรเลงกับอาวุธง้าว 5) เพลงลงสรง หน้าทับลงสรง ใช้บรรเลงกับอาวุธพลองไม้สั้น ส่วนที่ 2 ท่ารำย่างสามขุม ปี่ชวาบรรเลงทำนองโยน กลองแขกตีหน้าทับโยน และส่วนที่ 3 การเข้าตีด้วยศัตราวุธ ปี่ชวาบรรเลงทำนองแปลง กลองแขกตีหน้าทับแปลง การบรรเลงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของสำนักครูโม ปลื้มปรีชานี้นับว่าเป็นตำรับการบรรเลงที่เป็นมาตรฐานและเป็นที่นิยมใช้กันโดยทั่วไปในปัจจุบัน

คำสำคัญ: ดนตรี, ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว, วงปี่ชวา กลองแขก, ครูโม ปลื้มปรีชา

Abstract

The purpose of this paper was to examine kru (master) Mo Pluempricha’s klong khaek performance practices for martial arts accompaniment. It was found that kru Mo Pluempricha’s performance for martial arts accompaniment is based on the tradition for pi chawa and klong khaek of the Buddhaiswan sword fighting house. The klong khaek players master their skill by “inserting” specific rhythmic patterns (nathap) into musical pieces across five different martial arts: krabi krabong (sword and cudgel), double swords, arm shield and sword, halberd, and staff. The musicians follow a

* วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Chanthaburi College of Dramatic Arts, Banditpattanasilpa Institute

specifically assigned nathap in a musical piece, that is further categorized into three parts based on the dance movements. The first category, nathap phiset, is played while the performers perform wai khru or teacher-honoring dance. The piece of nathap phiset is determined by the type of martial arts. Krabi Lila, both a piece and nathap, is used for krabi krabong; Yon Dab for the double swords; Mon Ram Dab, with nathap Saming Thong for the arm shield and sword; Chomdong Nai with nathap Khuen Ma for halberd; and Long Song, both a piece and nathap, for the staff. In the second category yang sam khum (a slow, watchful walk), the musicians play the piece and nathap called Yon. Finally, the piece and nathap plaeng is played in the last category when the performers engage in a full combat. Khru Mo Pluempricha’s style of pi chawa-klong khaek accompaniment in martial arts is so commonly used that it is considered the “standard” for such a performance.

Keywords: music, martial arts, pi chawa, klong khaek, Mo Pluempricha

บทนำ



ภาพที่ 1 วงปี่ชวากลองแขก

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

วงปี่ชวากลองแขก ที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีไทยในปัจจุบันนี้แม้ว่าจะมีรูปแบการผสมวงเช่นเดียวกับการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ปี่ใน ระนาดเอก ซอด้วง กล่าวคือมีเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง 1 ชิ้น เครื่องหนัง 1 ชนิด และ ฉิ่ง แต่วงปี่ชวากลองแขกถือว่าเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่ง วงปี่ชวากลองแขกนี้ไม่มีหลักฐานชี้ชัดว่ามีต้นกำเนิดอย่างไร แต่มีแบบแผนในการจัดวงและการใช้ใกล้เคียงกับวงปัญจะดุริยางค์ของอินเดีย อีกทั้งมีหลักฐานจากหนังสือไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วงปรากฏคำว่า “ปัญจัง คิกะดุริยะ” แล้วแผลงเป็น “ปัญจดุริย” บางครั้งใช้กลับคำว่า “ปัญจดุริยางค์” แล้วจึงแผลงเป็นภาษาบาลีแบบไทย ๆ ว่า “เบญจดุริยางค์” (ศุภกิจ จารุจรณ อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2539 : 20) จึงเป็นเหตุผลที่กล่าวกันว่า วงดนตรีนี้มิใช่วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมของไทย แต่เข้ามาพร้อมกับการแพร่ขยายทางวัฒนธรรมมาจากอินเดีย ผ่านการปรับตัวในวัฒนธรรมทางชวาและมาเลเซียเข้ามาสู่สังคมไทย

วงปี่ชวากลองแขกได้รับใช้สังคมไทยใน 2 ลักษณะคือ ใช้ประโคมในพิธีกรรมหลวงและบรรเลงประกอบการแสดง การใช้ประโคมในพิธีหลวงนั้นใช้ในพระราชพิธีพยุหยาตราและใช้ในการแห่ เช่น นำกระบวนแห่โสกันต์ นำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนช้างและกระบวนเรือ เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552 : 400) สำหรับงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินในปัจจุบัน ถ้าเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ซึ่งมีเรือจัดเป็นริ้วขบวนและยังใช้วงปี่ชวากลองแขกบรรเลงอยู่ในกระบวนเรือจำนวน 2 ลำ ได้แก่ ลำหนึ่งเรียกว่า “เรือกลองใน” อีกลำหนึ่งเรียกว่า “เรือกลองนอก วงปี่ชวากลองแขกเมื่อนำออกมาบรรเลงเล่นเป็นเอกเทศจึงมีการนำไปใช้ประกอบการรำกระบี่กระบองและการชกมวยมาจนถึงทุกวันนี้

การใช้วงปี่ชวากลองแขกอีกลักษณะหนึ่งคือบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งเป็นการแสดงที่เกี่ยวกับอาวุธและการต่อสู้ แต่เดิมนั้นการสงครามหรือต่อสู้มักจะมีการประโคมหรือการบรรเลงดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งประกอบ เมื่อการสงครามมีการปรับตัวเป็นลำดับไปตามบริบทของสภาพสังคมสู่การ

ต่อสู้เพื่อป้องกันตัว การฝึกฝนยุทธกีฬา การแสดงการต่อสู้ และการแสดงที่เกี่ยวข้องกับอาวุธ เช่น ใช้กับการแสดงรำกระบี่กระบอง และรำกริช วงปี่ชวากลองแขกก็ยังมีบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงประกอบกิจกรรมเหล่านั้น

ด้วยเหตุที่ไทยเราเป็นนักรบแต่โบราณกาล กระบี่กระบองซึ่งเป็นเกมของนักรบจึงน่าจะได้ริเริ่มกันมาเป็นเวลานานแล้วเช่นกัน ดังปรากฏหลักฐานในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหนังสืออิเหนาตอนหนึ่งว่า

“เมื่อนั้นท้าวหมันหยาปรีเปรมเกษมสันต์ เห็นอิเหนาเข้ามาบังคมคัล จึงปราศรัยไปพลันทันที ได้ยินระบือลือเล่า ว่าเจ้าชำนาญการกระบี่ ท่าทางทำนองคล่องดี วันนี้จงรำให้น้าดูแล้วให้เสนากิดาหยัน จัดกันขึ้นตีทีละคู่ โล่ดั้งดาบเชลยมลายู จะได้ดูเล่นเป็นขวัญตา”

ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการยกเลิกการประโคมวงกลองแขกที่ประโคมพร้อมกับวงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธีสาเหตุเนื่องจากการบรรเลงพร้อม ๆ กันนั้น ปี่พาทย์บรรเลงเป็นเพลงหนึ่งวงกลองแขกก็บรรเลงไปอีกเพลงหนึ่งฟังแล้วไม่กลมกลืนกัน



ภาพที่ 2 การแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว(พลอง-ไม้สั้น)
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 พระองค์ทรงโปรดปรานกระบี่กระบองเป็นพิเศษถึงกับโปรดให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอหลายพระองค์ทรงหัดกระบี่กระบองและเมื่อปีขาล พุทธศักราช 2409 ซึ่งเป็นปีที่กำหนดให้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงผนวชเป็นสามเณรตามราชประเพณี ครั้นเมื่อทรงผนวชแล้วโปรดฯให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอแต่งพระองค์อย่างราชกุมาร ทรงเล่นกระบี่กระบองเป็นการสมโภชที่หน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งมีเจ้านายที่กระบี่กระบองในครั้งนั้น คือ

คู่ที่ 1 กระบี่เจ้าฟ้าจาตุรนตรัศมี (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระจักรพรรดิพงศ์) คู่กับ พระองค์เจ้ากัมลาศเลอสรรค์ (กรมหมื่นราชศักดิ์สโมสร)

คู่ที่ 2 พลองพระองค์เจ้าคัดนางยุคล (กรมหลวงพิชิตปรีชากร) คู่กับ พระองค์เจ้าทวีถวัลยลาภ (กรมหมื่นภูธเรศธำรงศักดิ์)

คู่ที่ 3 ง้าวพระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ (กรมหลวงอดิศรอุดมเดช) คู่กับ พระองค์เจ้าทองกองก้อนใหญ่ (กรมหลวงประจักษ์ศิลปาคม)

คู่ที่ 4 ดาบสองมือพระองค์เจ้าอุนากรรณอนันตนรชัย คู่กับ พระองค์เจ้าชุมพลรัชสมโภช (กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์)

การเล่นกระบี่กระบองจึงเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายโดยทั่วไปและนิยมแสดงในงานสมโภชต่างๆ เช่น งานโกนจุก งานบวชนาค งานทอดกฐิน งานทอดผ้าป่า เป็นต้น (ฟอง เกิดแก้ว, 2527 : 6-7)

การแสดงกระบี่กระบองบางครั้งเรียกว่า “รำกระบี่กระบอง” หมายถึงการแสดงการต่อสู้ที่ใช้อาวุธคือ กระบี่กระบอง รวมทั้ง พลอง ง้าว และดาบ ซึ่งเป็นการแสดงที่มีวงปี่ชวากลองแขกบรรเลงประกอบ การแสดงกระบี่กระบองได้เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมปัจจุบัน อาทิ กระบี่กระบองเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาในระบบการศึกษาการแสดงกระบี่กระบองเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงที่มีการรวบรัดตัดตอนให้มีความกระชับฉับไว การแสดงกระบี่กระบองได้รับความนิยมจากกลุ่มคนบางกลุ่มที่ก่อตั้งเป็นชมรมเท่านั้น ด้วยปัจจัยนานาประการจึงส่งผลให้รูปแบบการแสดงกระบี่กระบองแบบดั้งเดิมเริ่มสูญหายและถดถอยลงไปเป็นอย่างมาก ซึ่งอันที่จริงแล้วการแสดงกระบี่กระบองนั้นแฝงไว้ด้วยภูมิปัญญา ของบรรพชนอันทรงคุณค่ามากมายไม่ว่าจะเป็น คติความเชื่อ คุณธรรม จริยธรรม การฝึกฝนความเข้มแข็ง ของร่างการและจิตใจ หรือแม้กระทั่งดนตรีประกอบการแสดงกระบี่กระบอง

ครูโม ปลื้มปรีชา ท่านเป็นปูชนียบุคคลคนสำคัญที่มากด้วยความรู้ความสามารถเป็นอย่างยิ่งของวงการดนตรีไทยท่านหนึ่ง โดยเฉพาะทางด้านการบรรเลงเครื่องหนังไทยเป็นที่ประจักษ์เป็นวงกว้าง ท่านได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ จากโบราณาจารย์ มากมายหลายท่าน อาทิ พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูแมว พาทยโกศล และครูสุ่ม ดนตรีเจริญ เป็นต้น

“ครูโม ปลื้มปรีชา เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาด้านเครื่องหนังมาจากพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ครูนาค (ไม่ทราบนามสกุล) ครูแมว พาทยโกศล เป็นต้น ครูโม ปลื้มปรีชา ท่านถือว่าเป็นผู้ที่มากด้วยฝีมือท่านหนึ่ง ท่านจึงได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ ให้กับลูกศิษย์ของท่านจนเป็นที่ประจักษ์ตราบมาจนถึงทุกวันนี้” (ฐิติกิติ์ ศิริชานนท์ , สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และบำรุง พาทยกุล, 2561: 185)

ยิ่งกว่านั้นครูโม ปลื้มปรีชา ยังเป็นผู้สืบทอดตำราการบรรเลงดนตรีของสำนักดาบพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งถือว่าเป็นสำนักดาบที่มีชื่อเสียงและเป็นสำนักดาบที่ได้รับการยอมรับนับถือ ยกย่องจากผู้คนทั้งในและนอกวงการอย่างกว้างขวาง มีผู้กล่าวถึงความสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างครูโม ปลื้มปรีชา กับสำนักดาบพุทไธสวรรย์ว่า *“สำนักดาบพุทไธสวรรย์ในขณะที่มีงานการแสดงได้ให้ครูโม ปลื้มปรีชา เป็นผู้จัดหาวงปี่กลองมาเป่าบรรเลงและตีประกอบการแสดงทุกครั้งโดยในงานการแสดงที่สำคัญ ๆครูโม ปลื้มปรีชา จะเป็นผู้ที่เป่าปี่ชวาด้วยตนเอง”* (ฐิติ

กิติ์ ศิริชานนท์ , สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และบำรุง พาทยกุล, 2561: 184) ท่านจึงเป็นผู้ที่สืบทอดรูปแบบวิธีการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงกระบี่กระบองที่มีความชัดเจนอย่างแท้จริง

ขั้นตอน บทเพลง และหน้าทับการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขก

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของครูโม ปลื้มปรีชา พบว่าความสัมพันธ์กันระหว่างทำนองเพลง จังหวะหน้าทับและการการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวด้วยศัตราวุธชนิดต่าง ๆ ทั้งผู้เป่าปี่ชวา ผู้ตีกลองแขก ผู้ตีฉิ่งและผู้แสดงทั้งหมดต้องเป็นผู้ถึงพร้อมซึ่งความรอบรู้ในศาสตร์วิชาร่วมกันอย่างแท้จริงมีความเชื่อมโยง มีความเข้าใจซึ่งกันและกันครบสมบูรณ์ทุกมิติ เช่น ทำนองเพลง หน้าทับที่ใช้บรรเลงในช่วงรำไหว้ครู การร่ายรำท่าย่างสามขุมและช่วงการต่อสู้

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขก สำหรับการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว มีการกำหนดรูปแบบการบรรเลงตามจารีตประเพณีนิยมให้เหมาะสมกับอาวุธและถือปฏิบัติกันสืบต่อมาแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ

1. การบรรเลงก่อนจะเริ่มการแสดง ซึ่งผู้แสดงจะกระทำพิธีแสดงความเคารพครูบาอาจารย์หรือเรียกว่าพิธีไหว้ครู ผู้ที่ที่เป็นหัวหน้าคณะจะนำดอกไม้ธูปเทียนกระทำการสักการะครู อาจารย์กระบี่กระบองหน้าเครื่องไม้ศัตราวุธ ในขั้นตอนนี้วงปี่ชวากลองแขกจะบรรเลงเพลงชมสมุทร เพลงโฉลก เพลงเกาะหรือเพลงระกำไปจนเสร็จพิธี

2. การบรรเลงเพลงโหมโรง เมื่อเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครู ก่อนเริ่มการแสดงจะมีการบรรเลงโหมโรงก่อน ซึ่งบทเพลงที่มักจะใช้บรรเลงโหมโรงมีหลายเพลง เช่น เพลงแขกโอด เพลงสารถี เพลงเยี่ยมวิมาน เพลงแขกไทรหรือเพลงสองชั้น

3. การบรรเลงเพลงในขณะทำการแสดงของครูโม ปลื้มปรีชา ที่ได้รับการสืบทอดจากสำนักดาบพุทไธสวรรย์ ได้กำหนดรูปแบบ โครงสร้างของบทเพลงและหน้าทับ ตามลำดับ ดังนี้

3.1การบรรเลงในช่วงท่ารำไหว้ครูของผู้แสดง จะใช้บทเพลงและหน้าทับให้เหมาะสมและสอดคล้องกับชนิดอาวุธ จำนวน 5 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น หน้าทับกระบี่ลีลา ใช้บรรเลงกับอาวุธกระบี่กระบอง 2) เพลงโยนดาบ สองชั้น หน้าทับโยนดาบ ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบคู่ (ดาบสองมือ) 3) เพลงมอญรำดาบ สองชั้น หน้าทับสมิงทอง ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบ-ดั้ง 4) เพลงชมดงใน สองชั้น หน้าทับขึ้นม้า ใช้บรรเลงกับอาวุธง้าว 5) เพลงลงสรง หน้าทับลงสรง ใช้บรรเลงกับอาวุธพลอง-ไม้สั้น

ทำนองเพลงเพลงกระบี่ลีลา สองชั้น ใช้บรรเลงกับอาวุธกระบี่กระบอง

ท่อน 1

- - - ด̣	- - - ล	- ด̣ - ซ	- ล - ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล
- - - ร̣	- ร̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- - - ล	- ด̣ ด̣ ด̣	- - - ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ล - ซ	ซ ซ - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ม̣
- ด ร ม	- ซ - ล	- ด̣ - ล	- ซ - ม	- ซ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣

กลับต้น

ท่อน 2

- - - ด̣	- - - ล	- ด̣ - ซ	ล - ด̣	- ด ร ม	- ซ - ล	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ
- - - ซ	- ซ - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- - - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	ซ ซ - ด̣	ด̣ ด̣ -ร̣	ร̣ ร̣ - ม̣
- ด ร ม	- ซ - ล	- ด̣ - ล	- ซ - ม	- ซ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣

กลับต้น

หน้าทับกระบี่ลีลา

หน้าทับ

- - - ป	-นฺ - นำ	- ต - ท	- ต - ท	-นฺ - นำ	- ต - ท	-นฺ – นำ	-นฺ - นำ
- - - ป	-นฺ - นำ	- ต - ท	- ต - ท	-นฺ - นำ	- - - ป	-นฺ – นำ	-นฺ - นำ
- - - ป	-นฺ - นำ	- ต - ท	- ต - ท	-นฺ - นำ	- ต - ท	-นฺ – นำ	-นฺ - นำ
- ต - ท	-นฺ - นำ	-นฺ - นำ	- ต - ท	- - - -	- - - ป	-นฺ – นำ	-นฺ - นำ

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

- - - ด̣	- - - ล	- ด̣ - ซ	- ล - ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ขึ้นหน้าทับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - ต ต	-นฺ - นำ

เมื่อขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงในช่วงแรกเรียบร้อยแล้ว จะตีหน้าทับกลองแขกดำเนินต่อไปตามทำนองเพลงโดยเริ่มตั้งแต่บรรทัดที่สองจนจบหน้าทับแล้วกลับต้น

เพลงโยนดาบ สองชั้น ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบคู่(ดาบสองมือ)

- - - -	- - - ล	ซ มฺ ซ ล	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด - ซ̣	- ล - ด̣
- - - -	- - - ล	ซ ม ซ ล	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ
- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	- ล - ด̣	- ล - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม
- ล ซ มฺ	ซ มฺ ร ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ม̣	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣

กลับต้น

หน้าทับโยนดาบ

- - ต ท	ต ท ต ท	ต ท - ต	-นฺ - นำ	- - ต ท	ต ท ต ท	ต ท - ต	-นฺ - นำ
- ท ต ต	- นฺ ต ต	- ท ต ต	- ต - ท	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	-นฺ - นำ

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

- - - -	- - - ล	ซ ม ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ด - ซำ	- ล - ดำ
- - - -	- - - ล	ซ ม ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- รำ - ดำ	- ล - ซ

ขึ้นหน้าทับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - ต ต	-นฺ - นำ

เมื่อขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงเรียบร้อยแล้ว จะตีหน้าทับกลองแขกดำเนินต่อไปตามทำนองเพลงโดยเริ่มตั้งแต่บรรทัดแรกจนจบหน้าทับ

เพลงมอญรำดาบ สองชั้น ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบ - ดั้ง

ท่อน 1

- มฺ ฟ ซ	- ฟ ฟ ฟ	- - ล -	- ท - ดำ	- ฟ - ฟำ	ม ดำ – ท	- ม - ซ	ฟ ล - -
- ล – ท	ดำ ท ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	- - ดำ -	ม ดำ - ฟ	- ฟ - ฟ	ด ฟ - ดำ
- - - มำ	- - - ฟำ	- - - มำ	- - - ดำ	- ซ ฟ ม	- ท - ด	- - - ท	- ล - -
- ด – ท	- ม – ซ	ฟ ม ฟ ล	- - - -	- ด - ท	- ล - ซ	ฟ ม ฟ ซ	- ฟ ฟ ฟ

กลับต้น

ท่อน 2

- - - -	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ร ดฺ ร	- ฟ - ทฺ	- - - ทฺ	ดฺ รฺ มฺ ฟ
- - - ดฺ	- - - ฟ	- - - มฺ	- ฟ - -	- ดฺ - ฟ	- มฺ - ฟ	- ล - ท	- ดำ - ฟ
- - - -	- - - -	ซ ฟ มฺ ฟ	ซ ล ท ดำ	- - ดำ ร	- ดำ - ฟ	- ดำ ดำ ดำ	- ท - ล
- - - -	- - - ฟ	- - ฟ ท	- ล - -	- ดำ - ท	- ล - ซ	ฟ มฺ ฟ ซ	- ฟ ฟ ฟ

กลับต้น

หน้าทับสมิงทอง

- - - -	-นฺ - นำ	-นฺ - นำ	- - - -	-นฺ - นำ	-นฺ - นำ	-นฺ – นำ	-นฺ - นำ
- ท ต ต	- นฺ ต ต	- ท ต ต	- ต - ท	- - ต ท	ต ท ต ท	ต ท - ต	-นฺ - นำ

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

- มฺ ฟ ซ	- ฟ ฟ ฟ	- - ล -	- ท - ดำ	- ฟ – ฟำ	ม ดำ – ท	- ม - ซ	ฟ - ล -

ขึ้นหน้าทับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - ต ต	-นฺ - นำ

เมื่อขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงในช่วงแรกเรียบร้อยแล้ว จะตีหน้าทับกลองแขกดำเนินต่อไปตามทำนองเพลงโดยเริ่มตั้งแต่บรรทัดที่สองจนจบหน้าทับแล้วกลับต้นจนจบเพลง

เพลงชมดงใน สองชั้น ใช้บรรเลงกับอาวุธง้าว

- - - ม	- ฟ ฟ ฟ	- - - ซ	- ฟ ฟ ฟ	- ท - ซ	- ฟ - มฺ	มฺ มฺ - ฟ	ฟ ฟ - ซ
- ท - ซ	- ฟ - มฺ	มฺ มฺ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ซ	- - - ซ
- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ท	ท ท - ดำ	- รำ - ฟำ	- รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ซ
- ท - ซ	- ฟ - มฺ	มฺ มฺ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	- ท - ดำ	- ท - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - มฺ

กลับต้น

หน้าทับขึ้นม้า

- - ต ต	-นฺ - นำ	-นฺ - นำ	-นฺ - นำ	- ต - ต	- ต - ต	- - - ท	- ต - ท
- ต - ต	- ต - ต	- - - ท	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	-นฺ - นำ
- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- - ต ต	-นฺ - นำ	-นฺ – นำ	-นฺ - นำ
- - ต ท	ต ท ต ท	ต ท - ต	-นฺ - นำ	- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

- - - ม	- ฟ ฟ ฟ	- - - ซ	- ฟ ฟ ฟ	- ท - ซ	- ฟ - มฺ	มฺ มฺ - ฟ	ฟ ฟ - ซ

ขึ้นหน้าทับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- นำ – ต	- ต - ท

เมื่อขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงในช่วงแรกเรียบร้อยแล้ว จะตีหน้าทับกลองแขกดำเนินต่อไปตามทำนองเพลงโดยเริ่มตั้งแต่บรรทัดที่สองจนจบหน้าทับแล้วกลับต้นจนจบเพลง

เพลงลงสรง สองชั้น ใช้บรรเลงกับอาวุธพลอง-ไม้สั้น

ท่อน 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ม	- ร - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	ซ ซ - ร	ร ร - ม
- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ	ม ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- รำ - ท	- ล - ซ

กลับต้น

ท่อน 2

- - - ม	- ม - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- - - ร	- - - ซ	- - ล ท	- ล̣ - ท̣	- - - ท	- ท - ท	- ซ ซ ซ	- ล̣ - ท̣
- ซ - ซ	ล ท - ร̣	- ม - ร̣	- ท - ล	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ฟ ล ม	ฟ ม ร ท̣	- ล̣ - ท̣	ม ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร̣ - ท	- ล - ซ

กลับต้น

หน้าทับลงสรง

- - ต ต	-น̣ - น̣	-น̣ - น̣	- - - -	-น̣ - น̣	-น̣ - น̣	-น̣ – น̣	-น̣ - น̣
- - - -	-น̣ - น̣	- - - -	- - - -	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	-น̣ - น̣
- ต - ต	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ท	ต ท - ต	-น̣ - น̣
- ต - ท	- ต - ต	- ท - ต	- ต - ท	- ต - ต	- ท ต ท	ต ท - ต	-น̣ - น̣

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	- ซ- ม̣	- ร̣ - ท	- ล - ซ

ขึ้นหน้าทับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - ต ต	-น̣ - น̣

เมื่อขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงเรียบร้อยแล้ว จะตีหน้าทับกลองแขกดำเนินต่อไปตามทำนองเพลงโดยเริ่มตั้งแต่บรรทัดแรกจนจบหน้าทับ

โน้ตทำนองเพลงจำนวน 5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว เป็นทำนองหลักที่ผู้เป่าปี่ชวาจะต้องนำไปประดิษฐ์เป็นทำนองเพลงทางปี่ชวาต่อไป

3.2 การบรรเลงในช่วงท่ารำย่างสามขุม เมื่อผู้แสดงรำไหว้ครูเสร็จเรียบร้อยแล้วปี่ชวากลองแขกจะบรรเลงทำนองโยน กลองแขกจะตีหน้าทับโยน ซึ่งทำนองปี่ชวาจะเป่าโหยลอยลมตามรูปแบบของทำนองเพลง จากนั้นผู้แสดงจะเปลี่ยนกระบวนท่ารำเพื่อเตรียมเข้าต่อสู้ ทำนองเพลง หน้าทับและจังหวะจะเร่งแนวให้กระชับขึ้นเช่นกัน

เพลงโยน ทำนองของปี่ชวา

- - - ซ	ฟ - - ซ	- - - ซ	- - ซ ซ	- - - ร	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - ร
- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- ซ - ท	- - - -
- - - ร̣	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ร̣	- - - -
- - - ท	- - - -	- - - ร̣	- - - ท	- - - ร̣	- - - ท
- - - ร̣	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -

- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - ร
- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ร
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - ร
- - - ล	- - - ร	- - - ร̣	- - - ม	- - - ฟ	- - - ม
- - - ร̣	- ด̣ – ด̣	ท ด̣ ร̣ ม̣	- - - ซ	- - - ล	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ร̣	- - - -	- ท ล ซ	- - - -
- - - -	ร̣ ร̣ ม̣ ซ̣	- ม ซ ม	- ด̣ ม ซ	ล - ซ ล	ร̣ ล ด̣ -
ร̣ ม̣ - ซ	- - -ล	- ด - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- - - ซ
- - - ม	- - - ซ	- - - ร	- - - ล	- - - ท	- - - ล
- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร
- - - ซ	- - - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ท	- - - ด
- - - ท	- - ด ร	- - - ซ̣	- - - ร	- - - -	- - - -

หน้าทับโยน

กลองแขกตัวผู้	- - - น̣	- ป - น̣-	- - - น̣	- - - น̣	- ต - น̣	- ต - น̣
กลองแขกตัวเมีย	- น̣ - -	- น̣ - -	- - - ป	- น̣ - -	- น̣ - -	- - - ท

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

ปี่ชวา	- - - ซ	ฟ - - ซ	- - - ซ	- - ซ ซ	- - - ร	- - - -

ขึ้นหน้าทับ

กลองแขกตัวผู้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - น̣	- ต - น̣

กลองแขกตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

เมื่อขึ้นหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงเรียบร้อยแล้ว จะตีหน้าทับกลองแขกดำเนินต่อไปตามทำนองเพลงโดยเริ่มตั้งแต่บรรทัดแรกจนจบหน้าทับ

3.3 การบรรเลงในช่วงการต่อสู้ด้วยอาวุธชนิดต่างๆ เมื่อผู้แสดงเปลี่ยนกระบวนท่ารำจากท่าย่างสามขุมเพื่อเตรียมเข้าท่าทางการต่อสู้ ทำนองเพลงปี่ชวาและหน้าทับกลองแขกจะใช้ทำนองเพลงแปลง ในกระบวนการท่ารำการต่อสู้นี้ ปี่ชวากลองแขกจะบรรเลงดำเนินทำนองไปเรื่อยๆ ขณะเดียวกันจังหวะกลองแขกจะมีการตีเน้นเสียงคลุกเคล้าสอดสลับกับท่าทางการต่อสู้ของผู้แสดงเพื่อความสนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจ

เพลงแปลง ทำนองของปี่ชวา

รำมำรำ	รำมำรำ	รำมำรำ	รำมำรำ	ซุรำรำ	ซุรำรำ	ซุรำรำ	ซุรำรำ
รำรำดำ	มำรำดำ	มำทำดำ	มำรำดำ-	รำ-ดำ	มำรำดำ	ซำลำซำ	มำรำดำ-
ท-ทรำ	ซทลท	รุมซล	รำทลซ	รุซลท	ดำรำรำ	ซำลำซำ	มำรำดำ-
ท-ทรำ	ซทลท	รุมซล	รำทลซ	รุมซล	ทลซม	ซมรม	ซมลซ
รุมซล	ทลซม	ซมรุม	ซมลซ	รุมำรำท	รำทลซ	รุมซล	ซทลซ
รุมำรำท	รำทลซ	รุมซล	ซทลซ	ลลรำม	ซลลล	ลลรำม	ซลลล
ทลซล	ทำดำรำดำ	ทลซล	ทดำรำดำ	ทลซล	ทดำรำดำ	ทลซท	ลซลซ
ลลรำม	ซลลล	ลลรำม	ซลลล	ทลซล	ทดำรำดำ	ทลซล	ทดำรำดำ
ทลซล	ทดำรำดำ	ทลซท	ลซลซ	ซลซท	ลทรม	ซลซร	ซมร-
ท-รุม	ซลทมำ	รำทลรำ	ซทลซ	รำซรำดำ	ทลซล	ทลรำดำ	ทลซ-
มำ–รำท	ลทรำมำ	รำทลท	รำมำรำ-	ล-รุม	ซลทมำ	รำทลมำ	ซทลซ

หน้าทับแปลง

กลองแขกตัวผู้	- - ตนุ	ตพ - -	ตนุตพ	- นุตนำ
กลองแขกตัวเมีย	- - นำป	- - นำป	- - นำป	- ท- ท

การเข้าหน้าทับกับทำนองเพลง

ปี่ชวา	รำมำรำ	รำมำรำ	ซุรำรำ	ซุรำรำ

ขึ้นหน้าทับ

กลองแขกตัวผู้	- - - -	- - - -	ตนุตพ	- นุตนำ

กลองแขกตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - -	- ท-ท

การตีกลองแขกเข้ากับทำนองเพลงแปลงในช่วงนี้ กลองแขกจะตีหน้าทับโยนโดยเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อเป็นการบอกสัญญาณให้ผู้เป่าปี่ชวารู้ตัวว่าจะต้องมีการเปลี่ยนทำนองเข้าสู่ทำนองเพลงแปลงต่อไป ระหว่างที่จะออกเพลงแปลงกลองแขกจะตีออก “คอไม้แปลง” เพื่อรอให้ปี่ชวาเป่าจนจบทำนองและผู้แสดงเปลี่ยนกระบวนท่ารำจากท่าย่างสามขุม เป็นเข้าท่าทางการต่อสู้กัน กลองแขกตัวผู้จะ “ตีท้า” เพื่อเข้าหน้าทับแปลงต่อไป

หน้าทับคอไม้แปลง กลองแขกตัวผู้

- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต

หน้าทับแปลง กลองแขกตัวเมีย

- นุปนำ	- นุปนำ	- นุปนำ	- นุปนำ

นอกจากนี้การแสดงกระบี่กระบองแล้วในบางครั้งยังจัดให้มีการแสดงเป็นพิเศษ เช่น หอกซัดรำกริช และชกมวยซึ่งควรจะใช้เพลงตามลำดับดังนี้ แขกมักซาหลี สะระหม่าแขกและแขกเจ้าเซ็น

<u>คุณค่าของวงปี่ชวากลองแขก</u>

เสียงปี่ชวาและจังหวะของกลองแขก สามารถยังประโยชน์แก่การแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวกระบี่กระบองหลายประการ คือ

1. สร้างสรรค์บรรยากาศในการรับชมและสนับสนุนส่งเสริมการแสดงให้มีความสนุกสนานครึกครื้น

2. เสียงดนตรีจากวงปี่ชวากลองแขกจะสร้างความปลุกใจ เร้าใจทำให้ผู้แสดงเกิดความฮึกเหิมและความกล้าในการที่จะทำการต่อสู้กัน

3. บทเพลงและจังหวะที่บรรเลงประจำการแสดงการต่อสู้ด้วยอาวุธชนิดต่างๆที่มีความเหมาะสมสัมพันธ์สอดคล้องกันกับผู้แสดง จะช่วยให้ผู้แสดงรำได้ถูกต้องตามระเบียบวิธีและมีความงดงาม

สรุป

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของครูโมปลื้มปรีชา จะมีความสัมพันธ์กันระหว่างทำนองเพลง จังหวะหน้าทับและการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวด้วยศัตราวุธชนิดต่าง ๆ ซึ่งผู้เป่าปี่ชวา ผู้ตีกลองแขก ผู้ตีฉิ่งและผู้แสดงทั้งหมด จะต้องเป็นผู้ถึงพร้อมซึ่งความรอบรู้ในศาสตร์วิชาร่วมกันอย่างแท้จริงมีความเชื่อมโยง มีความเข้าใจซึ่งกันและกันครบสมบูรณ์ในทุกมิติของการบรรเลงและการแสดง การบรรเลงเพลงขณะทำการแสดงของครูโม ปลื้มปรีชา ที่ได้รับการสืบทอดจากสำนักดาบพุทไธสวรรย์ ได้กำหนดรูปแบบ โครงสร้างของบทเพลงและหน้าทับ ประกอบด้วย การบรรเลงในช่วงท่ารำไหว้ครู จะใช้บทเพลงประเภทเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและหน้าทับให้สอดคล้องกับชนิดต่างๆของอาวุธ ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา ใช้บรรเลงกับอาวุธกระบี่กระบอง เพลงโยนดาบ ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบคู่(ดาบสองมือ) เพลงมอญรำดาบ ใช้บรรเลงกับอาวุธดาบ-ดั้ง เพลงชมดงใน ใช้บรรเลงกับอาวุธง้าว และเพลงลงสรง ใช้บรรเลงกับอาวุธพลอง-ไม้สั้น

การบรรเลงในช่วงท่ารำย่างสามขุม เมื่อผู้แสดงรำไหว้ครูเสร็จเรียบร้อยแล้วปี่ชวากลองแขกจะบรรเลงทำนองโยน กลองแขกจะตีหน้าทับโยน จากนั้นผู้แสดงจะเปลี่ยนกระบวนท่ารำเพื่อเตรียมเข้าต่อสู้ ในช่วงของการต่อสู้ด้วยอาวุธชนิดต่างๆ ทำนองเพลงปี่ชวาและหน้าทับกลองแขกจะใช้ทำนองเพลงแปลง การตีกลองแขกช่วงนี้จังหวะกลองแขกจะมีการตีเน้นเสียงคลุกเคล้าสอดสลับกับท่าทางการต่อสู้ของผู้แสดงเพื่อสร้างความสนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจแก่ผู้แสดงและผู้ชม

รายการอ้างอิง

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2559). **การเข้าจังหวะหน้าทับ**. กรุงเทพฯ : บัวเงิน

_____. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2563.

ปี๊บ คงลายทอง, นาย. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2562.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). **เพลงดนตรีและนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ**. สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ฟอง เกิดแก้ว. (2527). **กระบี่กระบอง**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สมาน น้อยนิตย์, นาย. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2562.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, รศ. ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2562.

ศุภกิจ จารุจรณ. (2539). **ดนตรีสำหรับการต่อสู้ป้องกันตัว : มวยไทยและอาวุธโบราณ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เทคนิคการเดี่ยวพิณลายลำเพลินของ นายบุญมา เขาวง

PHIN SOLO TECHNIQUES BY Mr.BOOMMA KAOWONG

อภิรักษ์ ภูสง่า*

Apiruk Phoosanga*

บทคัดย่อ

การศึกษา เรื่อง “เทคนิคการเดี่ยวพิณลายลำเพลินของนายบุญมา เขาวง” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ผลจากการวิจัยพบว่า 1)ประวัติและผลงาน นายบุญมา เขาวง เกิดวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2492 อายุ 71ปี เริ่มเล่นพิณครั้งแรกจากการฟังเสียงแคนของผู้เฒ่าในงานบุญประเพณีต่าง ๆ แล้วจำมาฝึกกับพิณจนเป็นลายพิณที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ต่อมาได้เป็นนักดนตรีประจำวง ส.รุ่งศิลป์ลำเพลิน และคณะต่าง ๆ ได้รับรางวัลนาคราชทองคำเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสานสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสานสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้านอีสานพิณ) พิณของนายบุญมา เขาวง เป็นพิณ 3 สาย ทำจากไม้แคน (ไม้ตะเคียน) มีขั้นเสียง 9 ขั้น ทำจากไม้ไผ่และใช้ขี้สูด (ซันโรง) ยึดติดกับคอพิณ ใช้สายลวดเบรครถจักรยานทำเป็นสายพิณ ไม้ดีดทำจากพลาสติกเช่น ขวดน้ำ ขวดน้ำมัน 2T 2)เทคนิคการเดี่ยวพิณลายลำเพลินของนายบุญมา เขาวง พบว่าตั้งสายพิณเป็นคู่ 5 เพอร์เฟค คือ มฺ (มีต่ำ) ล (ลา) ม (มี) บันไดเสียงที่ใช้ในการบรรเลงลายลำเพลินพบว่ามีการใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์ มีการใช้เทคนิคการเดี่ยวพิณ คือ การดีดจก การดีดสลับขึ้นลง การดีดควบ การดีดด้น การดีดเล่ว การดีดประคบเสียง การดีดสะบัดนิ้ว การดีดยั้งสาย การพรมนิ้ว การดีดโหนเสียง มีอัตราจังหวะ 2/4 มีความเร็วอยู่ที่ 102 ความยาวของเพลงทั้งหมด 552 ห้องเพลง

คำสำคัญ: เทคนิค, การเดี่ยว, พิณ, ลายลำเพลิน

Abstract

The study of “Phin Solo Techniques by Mr. Boonma Khaowong” is qualitative research. The findings revealed as follows. 1) Mr. Boonma Khaowong was born on 15 May 1949, he is 71 years. He is the son of Mr. Kaew Songsilpa and Mrs. Sao Yuboonchu. He has three siblings. He started playing Phin for the first time in 1959 based on listening to the sounds of reed organs played by the elderly in the religious festivals. He finally created his unique playing style (Lai or pattern) and became a

* วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Kalasin College of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

performer in the Sor-Rungsil-Lam-Ploen Band and other Mor-Lam bands to improve the versification. The prize that he received is the Nakaraj Award, which honors Isan folk artists and outstanding performers, from the Research Institute of Northeastern Art and Culture. He has also been praised and accepted as an Isan heritage artist in performing arts of Mr. Boonma Khaowong’s Phin (Isan folk songs by using Phin). It is a 3-stringed Phin made from Iron wood. Its nine scale degrees are making of bamboos. Stingless bees adhere to the neck of the lute. The strings of the lute are making of bicycle brake wire. The plucking materials are plastic such as bottles or oil bottles of the 2T brand. 2) For the solo techniques of Mr. Boonma Khaowong was found that the strings of the lute were set in pairs of five Perfect Intervals, i.e., mi (low mi), la, and mi. The scale used for playing the pattern of Lam Ploen was A minor. He used plucking or “Deed” for his Phin solo in Thai techniques., Deed Jok, Deed Salab (plucking from high-low/low-high pitch), Deed Kuab (mixed plucking), Deed Don, Deed Lew, Deed Prakob Siang (plucking with both hands to make sounds), Deed Zabad New (plucking with fingers flicked), Deed Yang Sai (plucking and pausing strings), Prom New (fingering), Deed Hon Siang (plucking continuously with no pause). The time used was 2/4, the tempo equaled 102 bpm, and the total length of the songs was 552 stanzas.

Keywords: Technique, Phin Solo, Lam Ploen pattern

บทนำ

พิณ เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่พบเห็นกันมากในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ซุง” เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มของตระกูลเครื่องสายประเภทดีด ทำมาจากไม้ซุงท่อนเดียวไม้ที่นิยมทำคือ ไม้หมากมี้(ไม้ขนุน) พิณ มีรูปแบบการสืบทอดแบบมุขปาฐะอันเกิดจากการฟังมากกว่าวิธีการจดบันทึก และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่อยู่คู่กับวิถีชีวิตของชาวอีสานมาแต่โบราณ โดยการนำพิณมาใช้บรรเลงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ ของชาวอีสาน เช่น งานประเพณีบุญประจำปี งานแต่งงาน พิธีกรรมหรืองานรื่นเริงต่าง ๆ ในการบรรเลงนั้นจะมีทั้งการบรรเลงเดี่ยวหรือการบรรเลงประสมวง โดยมีลายบรรเลงคือ ลายลำเพลิน ลายเต้ย ลายปู่ป่าหลาน ฯลฯ ท่วงทำนองในการบรรเลงนั้นจะแตกต่างกันออกไปตามเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคลในการบรรเลง ลักษณะทางกายภาพของพิณนั้นมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เป็นไปตามลักษณะการเล่นของหมอพิณแต่ละคน ซึ่งพัฒนามาตั้งแต่ พิณสองสายถึงสี่สาย ในวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดอุบลราชธานีนั้นยังนิยมใช้พิณสองสายในการบรรเลงโดยทั่วไปและพิณสองสายยังเป็นที่นิยมนำมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกวดประชันอีกด้วย ในยุคแรกพิณที่มีใช้กันนั้นเป็นพิณโปร่งเท่านั้น ต่อมาได้พัฒนามาเป็นพิณไฟฟ้าที่มีใช้กันจนถึงปัจจุบัน (ธงชัย จันเต, 2553, น. 208)

การเดี่ยวเป็นการบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) มีลีลาการบรรเลงเป็นแบบแผน มักจะดำเนินทำนองอย่างแช่มช้า มีเม็ดพรายพลิกแพลง พิสดาร เรียกว่าทางโอด ครั้งหนึ่ง แล้วตามด้วยลีลาที่รวดเร็วกระฉับกระเฉง แฝงไว้ด้วยความงดงามในสุ้มเสียง ซึ่งตกแต่งเป็นกลอนอย่างไพเราะเพราะพริ้ง ซึ่งเรียกว่าทางพันอีกครั้งหนึ่ง ในท่อนเดียวกันนั้นถ้าเพลงนั้นมีหลายท่อนก็บรรเลงอย่างที่กล่าวมาทุกท่อน ถ้าเป็นทางระนาดก็เช่นเดียวกัน แต่มักจะบรรเลงทางพันหลายๆ เที่ยว และแต่ละเที่ยวก็แปรทำนองไปคนละทางไม่ซ้ำกันเลย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น. 26)

ในปัจจุบันพิณอีสานมีการใช้เทคนิคการดีดพิณต่างๆ เข้ามาใช้ในการบรรเลงพิณทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงผสมวง เพื่อที่จะโชว์ทางบรรเลงและโชว์ความสามารถของผู้บรรเลง โดยมีการใช้ทำนอง สำเนียง เอกลักษณ์ ลักษณะเฉพาะของบุคคล จึงทำให้การบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงผสมวงของพิณเกิดความไพเราะมากขึ้นและได้รับความนิยมมากในมือพิณอีสานและวงการดนตรีพื้นบ้านอีสาน การบรรเลงพิณของมือพิณอีสานแต่ละบุคคลนั้น จะมีรูปแบบเทคนิคการบรรเลงที่ซับซ้อนและ มีความแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการเรียบเรียงทำนอง สำเนียงการบรรเลง และประสบการณ์เพื่อคิดสร้างสรรค์ลายพิณขึ้นมาใหม่ตามแบบฉบับเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล และก็มีบุคคลที่ขึ้นชื่อว่าเป็นบรมครูของมือพิณพื้นบ้านอีสาน คือ นายบุญมา เขาวง ซึ่งเป็นศิลปินพื้นบ้าน

อีสานที่มีความพิการทางด้านสายตามาโดยกำเนิดแต่มีความสามารถในการบรรเลงพิณอีสานได้อย่างไพเราะและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2554, น. 107) ได้กล่าวไว้ว่า นายบุญมา เขาวง ได้เข้าประกวดแข่งขันการบรรเลงพิณที่งานกาชาดจังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อปี พ.ศ. 2532 - 2534 และได้รางวัลชนะเลิศทุกปีจนไปแข่งขันปีต่อมากรรมการผู้ตัดสินไม่ให้เข้าแข่งขันเพราะเห็นว่านายบุญมา เขาวง มีลายพิณที่ไม่เหมือนใครและลายพิณที่บรรเลงออกมาสามารถสะกดผู้ฟังให้เคลิบเคลิ้มตามอารมณ์เสียงพิณได้ และได้รับรางวัลนาคราชทองคำ เชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสานสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปี 2553 ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินมรดกอีสาน ปี 2556 จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น

จากการศึกษารวบรวมเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้อง พบว่า นายบุญมา เขาวง เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในด้านการเดี่ยวพิณอีสาน สามารถเรียบเรียงทำนอง สร้างสรรค์ สำเนียงการบรรเลง มีกลเม็ดเด็ดพราย ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ดังนั้นผู้วิจัยจึงจะทำการศึกษาลายลำเพลินของนายบุญมา เขาวง เพื่อนำมาเป็นการอนุรักษ์สืบทอดความรู้ของท่านสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของนายบุญมา เขาวง
2. เพื่อศึกษาเทคนิคการเดี่ยวพิณลายลำเพลินของนายบุญมา เขาวง

วิธีการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการศึกษาโดยมีกลุ่มเป้าหมายศึกษาเฉพาะนายบุญมา เขาวง ซึ่งมีเกณฑ์การคัดเลือก คือ การเลือกศึกษามือพิณพื้นบ้านอีสานที่ได้รับการยอมรับจากศิลปินพื้นบ้านอีสาน โดยการสัมภาษณ์ผู้มีความรู้ในด้านพิณอีสานและผลงานในด้านต่างๆ ของแต่ละบุคคล ที่มีประสบการณ์ในการเล่นพิณและผ่านเวทีการประกวดได้รับรางวัลชนะเลิศระดับชาติมาแล้ว ไม่น้อยกว่า 3 ครั้ง

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

   นายบุญมา เขาวง บ้านนาโก ตำบลขมิ้น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

   2.1. แบบสัมภาษณ์ (In-depth interview)

   2.2. แบบสังเกต (Observation)

   2.3. วิธีสร้างเครื่องมือตามวัตถุประสงค์โดยมีขั้นตอนดังนี้

ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ เทคนิคการเดี่ยวพิณ ลำเพลิน ของนายบุญมา เขาวง

2.4. อุปกรณ์ที่ใช้ลงภาคสนาม

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1. การเก็บข้อมูลจากเอกสาร เป็นการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับ เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ความรู้เกี่ยวกับพิณ ความรู้เกี่ยวกับภูมิปัญญาพื้นบ้าน ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับวรรณกรรมพื้นบ้าน ประเพณีและความเชื่อของชาวอีสานประวัติศาสตร์อีสาน ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งในห้องสมุด อินเตอร์เน็ต

3.2. เก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารภาคสนาม

3.2.1 การสัมภาษณ์

3.2.2 การสังเกต โดยจะใช้แบบสังเกต 2 รูปแบบ คือ

3.2.2.1. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participatory Observation)

3.2.2.2. การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participatory Observation)

4. การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งประกอบด้วย การสัมภาษณ์ การสังเกต แล้วนำข้อมูลมาจำแนกเป็นหมวดหมู่ตามประเภทของข้อมูลที่กลั่นกรองจากเครื่องมือ โดยสรุปข้อมูลของแต่ละประเภทเครื่องมือแล้ววิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงตามจุดประสงค์ คือ 1)ศึกษาประวัติและผลงานของนายบุญมา เขาวง 2)ศึกษาเทคนิคการเดี่ยวพิณลายลำเพลินของนายบุญมา เขาวง แล้วนำผลการวิจัยที่เรียบเรียงเสนอต่อคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อพิจารณาตรวจสอบ และให้ความเห็นชอบและนำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์

เนื้อหา

1. ประวัติและผลงานของนายบุญมา เขาวง เกิดวันที่ 15 เดือนพฤษภาคม พุทธศักราช 2492 อายุ 71 ปี บ้านเลขที่ 31 หมู่ 5 บ้านนาโก ตำบลขมิ้น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ อาชีพหมอนวด เล่นดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ) (แต่ไม่ได้รับการแจ้งเกิดในทะเบียนบ้าน เนื่องจากว่าในสมัยนั้นการแจ้งเกิดไม่ได้เคร่งครัด จึงทำให้วันเกิดช้ากว่ากำหนดถึง 3 ปี) วันเกิดตามทะเบียนบ้านคือ วันที่ 15 เดือนพฤษภาคม พุทธศักราช 2495 เป็นบุตรของนายแก้ว ทรงศิลป์ และนางเสา ยุบุญชู มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกัน 3 คน 1. นางคำเบ้า นามมันทะ 2. นายบุญมา ทรงศิลป์ 3. นางทองศรี ทรงศิลป์ เมื่อปีพ.ศ.2510 นางเสา ยุบุญชู ได้แต่งงานใหม่กับนายบุตร เขาวง นายบุญมา ทรงศิลป์ จึงได้เปลี่ยนนามสกุลตามพ่อเลี้ยงเป็นนายบุญมา เขาวง สมรสกับนางเป้ เขาวง อายุ 75 ปี (เสียชีวิต) มีบุตร

ด้วยกัน 3 คน 1.นางจินตนา เขาวง 2.นางเมตตา เขาวง 3.นางภาวนา เขาวง ปัจจุบัน นายบุญมา เขาวง มีภูมิลำเนาอยู่บ้านเลขที่ 31 หมู่ 5 บ้านนาโก ตำบลขมิ้น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์

1.1 การศึกษาของนายบุญมา เขาวง เกิดมาได้สองปีก็เป็นโรคซางตาแดงทำให้ต้องสูญเสียดวงตาทั้งสองข้าง จึงไม่ได้เข้ารับการศึกษาเพราะมีความพิการทางด้านสายตาและไม่มีใครสนับสนุนส่งเสริม แต่นายบุญมา เขาวง ก็ไม่รู้สึกท้อกับปัญหาอุปสรรคใดๆ ทั้งสิ้น แต่มีความชอบในเสียงดนตรีก็มีความคิดที่จะเริ่มศึกษาศิลปะการดนตรีอีสาน(พิณ)ด้วยตนเอง จึงได้เริ่มเรียนพิณครั้งแรกปี พ.ศ.2502 ตรงกับขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 ตรงกับปีกุล เรียนด้วยสติปัญญาและความคิดของตนเองโดยไม่มีอาจารย์คนไหนมาฝึกให้เพราะมีความพิการทางด้านสายตา ไม่มีใครอยากส่งเสริมต้องเรียนรู้ด้วยตนเอง ปี พ.ศ.2503 เริ่มฝึกหัดพิณโดยการฟังจากเสียงแคนของผู้เฒ่าผู้แก่ในสมัยก่อน ฟังจากเสียงพิณที่บรรเลงในงานบุญและประเพณีต่างๆ เช่น งานบุญบั้งไฟ งานบุญแห่พระเวสสันดร งานบุญกฐิน งานบุญผ้าป่า เป็นต้น จึงทำให้เกิดการเรียนรู้และซึมซับในเสียงดนตรี ปี พ.ศ.2504 เริ่มดีดพิณลายลำเพลินโบราณ ลายใหญ่ ลายลมพัดพร้าว ลายสุดสะแนน โดยการฟังจากผู้เฒ่าผู้แก่ในสมัยก่อนเล่นดนตรีรอบหมู่บ้าน แต่ในช่วงนั้นยังดีดพิณไม่ชำนาญมากเท่าไร ยังมีติดๆ ขัดๆ บ้างแต่ก็พัฒนาฝีมือมาเรื่อย ๆ ต่อมาปีพ.ศ.2506 ได้รับเชิญให้ไปเล่นกับวงหมอลำหมู่ หมอลำเรื่องต่อกลอน คณะส.ประมวลศิลป์ คณะส.รุ่งศิลป์ ได้ค่าตัวครั้งละ 5 บาท ลายพิณที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวส่วนหนึ่ง และประสบการณ์มาจากการที่ได้ไปเล่นดนตรีกับวงหมอลำคณะต่างๆ ปี พ.ศ.2507 – 2509 จึงได้เป็นนักดนตรีประจำวง ส.รุ่งศิลป์ลำเพลิน และคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะต่างๆ

1.2 ผลงานและรางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ ปี 2532 - 2534 ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดเดี่ยวพิณ งานกาชาด จังหวัดกาฬสินธุ์ ปี 2550 ได้เป็นวิทยากรพิเศษด้านดนตรีพื้นบ้านให้กับมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปี 2553 ได้รับรางวัลนาคราชทองคำเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสาน สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปี 2556 ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสานสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสานพิณ) จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ปี 2556 ได้รับโล่เกียรติยศศิลปินมรดกอีสานและวัฒนธรรมสัมพันธ์จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ลักษณะของพิณนายบุญมา เขาวง จะมีสาย 3 สาย ทำจากไม้แคนหรือไม้ตะเคียนโดยจะเลือกเอาส่วนที่เป็นแก่นของไม้แคนมาทำพิณ ลักษณะของพิณจะมีส่วนกะโหลกและคอนั้นเป็นชิ้นเดียวกัน โดยเลือกตัดเอาไม้ที่มีความหนาและความยาวตามต้องการมาปรับแต่งให้ได้รูปทรงที่เป็นกะโหลกและคอ ใช้สิ่วเจาะส่วนที่เป็นกะโหลกให้ลึกเป็นร่อง ทำไม้อีกแผ่นมาประกบเป็นฝาปิดหน้ากะโหลกพิณและเจาะรูเพื่อใส่คอนแท็คหรือตัวรับเสียง ด้านบนของคอพิณเจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด 3 อัน พร้อมเจาะร่องเพื่อใส่สายสอดผ่านเข้ากับลูกบิด ปลายอีกข้างหนึ่งของสายจะผูกติดกับหู

ยึดสายหรือน็อตที่เจาะไว้ท้ายกะโหลกตอนล่างของพิณ ซึ่งสายทั้งสามจะพาดผ่านหย่องล่างผ่านขั้นเสียง (Fret) ไปจนถึงหย่องบน ขั้นเสียงจะมีทั้งหมด 9 ขั้น ขั้นเสียงและหย่องจะทำจากไม้และใช้ขี้สูด (ชันโรง)ยึดขั้นเสียงติดกับคอพิณ ระยะห่างระหว่างขั้นเสียงต่างๆ จะลดหลั่นกันไปตามระดับเสียงที่ต้องการ ส่วนลูกบิดพิณจะใช้ลูกบิดเดียวกันกับกีต้าร์ สายพิณจะใช้สายลวดเบรครถจักรยานมาทำเป็นสายพิณเพราะจะมีเสียงที่ไพเราะและมีความทนทาน อุปกรณ์ที่ใช้ดีดจะทำจากพลาสติกเช่น ขวดน้ำ ขวดน้ำมัน 2T โดยจะทำเป็นรูปสามเหลี่ยม หรือปิ๊กกีต้าร์และมีการใช้เครื่องแต่งเสียง (เอฟเฟค (effect)กีต้าร์เสียง Delay) ในการบรรเลงพิณอีสานเพื่อช่วยให้เสียงมีความไพเราะมากขึ้น

2. จากการศึกษาเทคนิคการเดี่ยวพิณ ลายลำเพลิน ของนายบุญมา เขาวง พบว่า มีเทคนิคการตั้งสายพิณเป็นคู่ 5 เพอร์เฟค คือ สายที่ 3 (สายบน) ตั้งเป็นเสียง ม (มีตำ่) สายที่ 2 (สายกลาง) ตั้งเป็นเสียง ล (ลา) สายที่ 1 (สายล่าง) ตั้งเป็นเสียง ม (มี) บันไดเสียงที่ใช้ในการบรรเลงลายลำเพลิน พบว่ามีการใช้บันได้เสียง A ไมเนอร์ ประกอบไปด้วยโน้ตขั้นที่ 1 2 3 4 5 6 7 ได้แก่เสียง ล ท ด ร ม ฟ ซ และมีเทคนิคในการเดี่ยวพิณ ดังนี้

- การดีดจก คือ การดีดลงบนโน้ตตัวเดียวจากช้าแล้วเร็วขึ้น สัญลักษณ์ 

- การดีดสลับขึ้นลง คือ การใช้มือขวาดีดสลับขึ้นลงไปตามจังหวะของลายพิณอีสาน สัญลักษณ์ xx

- การดีดกรอ คือ การใช้มือขวาดีดขึ้นลงแบบรัวๆ สัญลักษณ์ 

- การดีดควบ คือ การใช้มือขวาดีดสายหนึ่งและสายสองพร้อมกัน และใช้มือซ้ายกดสายหนึ่งและสายสองตำแหน่งเดียวกันพร้อมกัน สัญลักษณ์ 

- การดีดด้น คือ การดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงสูงแล้วปล่อยไปโน้ตเสียงต่ำ สัญลักษณ์ 

- การดีดเล่ว คือ การดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงต่ำแล้วกดโน้ตเสียงสูง สัญลักษณ์ 

- การดีดประคบเสียง คือ การใช้มือขวาดีดลงหนึ่งครั้ง แล้วใช้นิ้วมือซ้ายกดลงตำแหน่งเสียงสองหรือสามตำแหน่ง สัญลักษณ์ 

- การดีดสะบัดนิ้ว คือ การใช้นิ้วแตะลงไปบนสายเร็วๆ ให้เกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกันแล้วจบด้วยการเปิดนิ้วออก สัญลักษณ์ 

- การดีดยั้งสาย คือ การดีดลูกควบระหว่างสายหนึ่งกับสายสอง โดยดีดสายสองเป็นจังหวะตก และดีดสายหนึ่งเดินทำนอง สัญลักษณ์

- การพรมนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้กดโน้ตไว้แล้วใช้นิ้วกลางกดแล้วปล่อยโน้ตตัวถัดไปเร็วๆ สัญลักษณ์

- การดีดโหนเสียง คือ การใช้มือขวาดีดหนึ่งครั้ง แล้วใช้มือซ้ายกดโน้ตหนึ่งแล้วโยกเสียงให้สูงขึ้นไปหนึ่งเสียง เลียนแบบเสียงคนร้องม่วนโฮแซว สัญลักษณ์ 

ลายลำเพลินของนายบุญมา เขาวง

- โครงสร้างทำนอง (Melody)

ลายลำเพลิน กรณีศึกษา : นายบุญมา เขาวง

ท่อนที่ 1 เกริ่น

- - - มˌ	- - - -	ลˌ มˌ ซˌ มˌ	ลˌ มˌ ซˌ รˌ	ซˌ รˌ มˌ ดˌ	รˌ ดˌ มˌ รˌ	มˌ รˌ ดˌ ล	ดˌ รˌ ดˌ มˌ
รˌ ดˌ ล รˌ	ล ด ม ซ	ล ม ล ม	ล ม ล ม	ซ ม ร ม	ด ม ร ม	ล ม ล ม	ล ม ซ ร
ซ ร ม ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ด	ล ร ล ด	- - - ร	- - - ด	- ล – ซ	- - - ล

ท่อนที่ 2 ว่าความ

- - - -	- - - มˌ	รˌ มˌ ดˌ รˌ	ล ดˌ - -	ซ ล ซ ล	ดˌ รˌ ล ดˌ	- - - ล	- - - ล
ดˌ รˌ ดˌ มˌ	รˌ มˌ ดˌ รˌ	ลดˌ - ซ ล	ม ซ ล ซ	- ม ล ม	- ม ซ ม	ซ ร ม ร	- ด – ล
- - - -	- - - -	- - - มˌ	รˌ มˌ ดˌ รˌ	ล ดˌ - -	ซ ซ ล ดˌ	ล ดˌรˌ ล ดˌ	- ซ ดˌ ล
- - - ล	รˌ รˌ ล ดˌ	- ล ซ ม	ม ล ม ซ	- ด ร มซ	- - - ลดˌ	- ล – ซ	ม ซ ล ซ
- ม ล ม	ล ม ล ม	- - - ซ	- - - ร	- - - -	- - - ซ	ซ ม ร ด	- - - ล

ท่อนที่ 3 เดินความลำ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- ล – ล	- - - ฟ	- - ม ร
- - - -	- ล – ล	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ร - ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ล ฟ ม ร	- ฟ ร ม
- ม – ลฺ	- ด ร ม	ล ซ ม ร	ม ด ร ม	- ลฺ - -	- ด ร ม	ล ซ ม ร	ด ลฺ ซฺ ลฺ
- - ร ลฺ	ด ลฺ ซฺ ลฺ	ด ร ด ลฺ	ซฺ ลฺ ด ลฺ	- ลฺ - ด	ลฺ ด ร ม	ล ซ ม ร	- ฟ ร ม
- ม - -	- ล – ล	ท ล รˌ ท	- ล – ฟ	ล ฟ ม ร	- ล – ฟ	ท ฟล –ฟ	ม ร - ร
- ร - -	- ล – ล	- ล ท ล	- ซ – ฟ	- ฟ ม ร	- ร ม ฟ	ท ฟล - ร	ม ฟ ร ม

- ม - ฺ	- ด ร ม	ล ซ ม ร	- ด ร ม	- ซ ำ – ร ำ	ม ำ ซ ร ำ ม	- ม ำ ซ ำ ร	ซ ำ ร ำ ม ำ ด
- ร ำ ด ำ ล	- ม ำ – ด	ร ำ ด ำ ม ำ ร	ด ำ ล ซ ล	- ด ำ ร ำ - -	- ด ำ ล ด ำ	ร ำ ม ำ ร ำ ด	ร ำ ด ำ ท ล
- ฺ - ล	- ซ ม ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ซ ม ล ม	- ม – ด	ล ฺ ด ร ม	ล ซ ม ร	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ
- ม - ด	ล ฺ ด ร ม	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ล	ร ำ ด ำ ร ำ ล	ด ำ ร ำ ล ด ำ	ม ำ ร ำ ม ำ ด	ร ำ ม ำ ด ำ ร ำ
ซ ำ ม ำ ซ ำ ร ำ	ม ำ ซ ำ ร ำ ม ำ	- ฺ ล – ม ำ	- ฺ ล – ด ำ	- ร ำ ด ำ ล ฺ	- ม ำ – ล ฺ	- ร ำ ด ำ ล ฺ	- ร ำ – ล ฺ
- ด ำ – ล ฺ	- ม ำ – ล ฺ	- ร ำ ด ำ ล ฺ	- ร ำ – ล ฺ	- ด ำ – ล ฺ	- ล ำ - ม ำ	ล ำ ม ำ ซ ำ ร ำ	ซ ำ ร ำ ม ำ ด
- ร ำ ด ำ ล	- ม ำ – ร ำ	ม ำ ด ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ล ซ ล	- - ร ำ ล	ด ำ ซ ล ม	- ซ ม ร	- ร ด ล ฺ
- ล - ด	ล ฺ ด ร ม	ล ม ซ ร	- ด ร ม	- ซล - -	- ซ ม ซ	ล ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
- ม ฟ ร	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ฟ	ม ร – ม	- ล ฺ – ด	ล ฺ ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ
- ล ฺ ร ล ฺ	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ	ร ล ฺ ด ล ฺ	ซ ฺ ล ฺ ด ล ฺ	- ล - ด	ล ฺ ด ร ม	ล ซ ม ร	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ
- ม ำ - -	- ม ำ – ม ำ	ซ ำ ม ำ ร ำ ด ำ	- ท – ล	- ซ – ล	- ท ร ำ ม	- - - ซ	- - - ล
ท ล ท ล	ท ล ท ม	- ล - -	- ท ล ท ร ำ	- - - ร ำ	- ด ำ - ล	ม ฟล ล ร	ม ฟ ร ม
- ม - ร ำ	ล ท ฟ ล	- - ฟ ร	ม ฟ ร ม	- - ฟ ล	ท ฟล - ท ฺร	ม ฟ ม ร	ท ร - ม
- มล - ซม	- ล – ล	ม ซ ม ล	- ร ำ – ล	ด ำ ร ำ ล ด ำ	ม ซ ล ม	ล ม - ฟ	ร ฟ ม ร
- ร - ล	- ฟล - ร	ม ฟ ล ท	ล ฟ ร ม	- ม – ร ำ	ล ท ฟ ล	ม ฟ ล ร	ม ฟ ร ม
ร ำ ลท - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ม ร	ท ร – ม	ล ล – ซ	มซ - ม ซ	ร ฟ ร ม	- ด ร ม
- ฺ ล – ซ	ม ซ – ซ	ร ฟ ร ม	- ล - ท ฺร	- ซ ม ซ	ล ท ซ ล	- ม – ฟ	ร ฟ ม ร
- ร - ล	- ฟล - ร	ม ฟ ล ท	ล ฟ ร ม	- ม - ร ำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ล ม
ร ำ ลท - ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ด	- ร – ม	- มล - -	- ล – ล	ท ฟล มล	- ร – ร
- ร - ร	- ล – ล	ท ฟล มล	- ร – ร	- ท ล ฟ	- ล – ร	ม ฟ ร ม	- ฟล – ฟ
- ฟ - -	- ล – ท	ร ำ ท ม ำ ร ำ	- ท – ล	- ล - -	- ท ร ำ ม ำ	ร ำ ทร ำ –ท	ล ท ฟ ล
- ล ฟ ม	ฟ ล ม ฟ	- ม ฟ ม	ร ท ม ร	- ร ฟ ม	ฟ ล ม ฟ	ท ฟ ล ม	ร ท ฺ ม ร

- ร - ร	- ฟ - ฟ	- ล ฟ ล	- ท – รำ	- รำ - -	- ฟ – ล	ฟ ล ฟ ล	- ท – รำ
- ท รำ มำ	- รำ – ท	- ฟ ล ท	ฟ ล – ล	- - - -	- ฟล – ร	- ด ร ม	- ฟ – ล
- ล - -	- ฟล – ร	- ด ร ม	- ฟ – ล	ท รำ - ท	- ล – ฟ	ล ม ฟ ม	ร ทฺ ม ร
- ร - รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ร ม	- ม – รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล –ร	ม ฟ ร ม
รำ ล ท ม	ฟ ล ม ทฺร	ม ฟ ม ร	- ท ร ม	ล ซม - ลฺ	- ซ – ซ	ล ท ล ซล	- ซ ฟ ม
- ม ฟ ร	- ร ม ฟ	- ฟ ล ฟ	ม ร - ม	- ม – ล	ฟ ล – ร	ด ลฺ ม ด	ร ฟ ร ม
ฟ ล ท ม	ล ฟ - ร	ฟ ม ร ด	- ร – ม	- ล - -	- ล - ฟ	- ล ฟ ล	- ท – รำ
- ท รำ มำ	ท รำ – ท	- ฟ ล ท	ฟ ล – ล	- ล - ลฺ	- ฟล – ร	- ด ร ม	- ฟ – ล
- ล - -	- ฟล –ร	- ด ร ม	- ฟ – ล	ท รำ ท ล	ท ล – ฟ	- ม ฟ ม	ร ทฺ ม ร
- ร – รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ร ม	- ม – รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ร ม
ท ฟล - ม	- ฟล - ทร	ม ฟ ร ม	ท ร - ม	ล ซ - ลฺ	- ซ – ซ	ร ฟ ร ม	- ด ร ม
ล ลฺ – ซ	- ล – ล	ซ ม ซ ล	- รำ – ล	ดำ ล - ดำ	ร มำ – มำ	ดำ มำ ดำ รำ	- รำมำ – ล
ดำ รำ ล ดำ	ล ซ ล ม	ล ม - ซ	ร ซ ม ด	ร ม ซ ม	ล ซ ม ร	- ด - -	ลฺ ด ร ม
ล ซ ม ร	ม ร ด ลฺ	- ลฺ - ด	ลฺ ด ร ม	ล ฟ ม ร	- ฟ ร ม	- ม – ล	- ล – ฟ
ล ฟ ม ร	ม ทฺ ร ม	- ล ฟ ล	ฟ ล ม ล	ล ล ฟ ล	ฟ ล ม ล	- ล ฟ ล	ท ล ฟ ล
ม ล ฟ ล	ท ล รำ ล	ท ล รำ ล	ท ล รำ ล	ท ล รำ ล	รำ ล ท ฟ	- ฟ - ร	ม ร ม ฟ
- ฟ ร ฟ	ม ร ม ฟ	- ล - ล	ม ล – ฟ	ล ฟ ม ร	ท ร ม ฟ	ท ฟล –ร	ม ฟ ร ม
ล ฟ ม ร	- ฟ ร ม	- ลฺ - ด	ลฺ ด ร ม	ล ม ซ ร	ม ด ร ม	- ด - ด	ลฺ ด ร ม
ล ซ ม ร	ม ด ร ม	- - - ดำรำ	- รำ - ดำรำ	- - - ดรำ	- รำ - ดำรำ	- ลฺ – ด	ลฺ ด ร ม
ล ซ ม ร	ด ลฺ ซฺ ลฺ	- ม - ด	ลฺ ด ร ม	ล ม ฟ ร	- ฟ ร ม	- ฟ ม ล	- ล – ฟ
ล ฟ ม ร	ม ฟ ล ม	- ลฺ – มำ	- ลฺ – ดำ	- ลฺ – รำ	- ลฺ – ดำ	- ซำ - ซำ	- รำ ซ รำ
- มำ – ดำ	รำ มำ ดำ รำ	- ดำ ล ดำ	รำ มำ ดำ รำ	มำ ดำรำ – ซำ	ลำ ทำ ซ ล	รำ ทำรำ – ซ	ล ท ล ท

มำดำรำ - ซ	ล ท ซ ล	- ล - ด	-ล ซ ล	- ร ด – ล	ซ ม ร ม	- ล - ด	- ล ซ ล
ร ำ ล ด ำ ซ ล	ซ ม ร ม	ล ซ ม ร	ด ท ด ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล	- ล- ด	ล ด ร ม
ล ซ ม ร	- ร ด ล	- ด - ล	ล ด ร ม	- ด ม ร	- ด ร ม	- ล - ม	- ด ร ม
ล ม ซ ร	ม ด ร ม	- ท ล ซ	ล ท ล ร	ล ท ล ซ	ล ท ซ ล ด	- - ร ำ ล ด	- ล ซ ล
- ล ร ำ ล	ด ำ ล ซ ม	- ม ล ซ	ม ร ม -	- - ล ซ	ม ซ ร ม	- ด ร ม	ล ซ ร ม
- ด ร ม	ร ซ ร ม	- ด ร ม	ร ซ ร ม	- ท ล ซ	ล ท ซ ล	ร ด ร ำ ล	ด ร ำ ล ด
- ล – ม	- ม – ด	- ร – ล	- ร – ล	- ร – ล	- ร – ล	- ร ด ล	- ร – ด
- ล – ซ	- ร – ม	- ม ซ ร	ม ซ ร ม	- ซ ม ล	- ล ซ ม	ล ม ซ ร	ซ ร ม ด
- ร ด ล	- ม – ด	ร ด ม ร	ด ล ซ ล	- - ร ล	ด ซ ล ม	ล ซ ม ร	ด ล ซ ล
- ล - ด	ล ด ร ม	ล ม ซ ร	- ด ร ม	- ด - -	ล ด ร ม	- ด ม ร	- ด ร ม
- ม – ม	- ร – ร	- ด – ด	- ท – ท	- ร – ท	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ซ – ล

ในการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทำนองลายลำเพลิน มีโครงสร้างทั้งหมด 3 ท่อน คือ ท่อนเกริ่น ห้องที่ (1 - 24) ท่อนว่าความ ห้องที่ (25 – 64) ท่อนเดินความลำ ห้องที่ (65 - 552)

- ท่อนเกริ่น ห้องที่ (1 - 24)

ท่อนที่ 1 เกริ่น

- - - ม	- - - -	ล ม ซ ม	ล ม ซ ร	ซ ร ม ด	ร ด ม ร	ม ร ด ล	ด ร ด ม
ร ด ล ร	ล ด ม ซ	ล ม ล ม	ล ม ล ม	ซ ม ร ม	ด ม ร ม	ล ม ล ม	ล ม ซ ร
ซ ร ม ด	ร ม ร ซ	ร ม ร ด	ล ร ล ด	- - - ร	- - - ด	- ล – ซ	- - - ล

เทคนิคการเดี่ยวพิณที่ใช้ใน ท่อนเกริ่น ห้องที่ (1 - 24)

- การดีดสลับขึ้นลง คือ การใช้มือขวาดีดสลับขึ้นลงไปตามจังหวะของลายพิณอีสาน สัญลักษณ์ xx จะพบในห้องที่ 3 - 20

-การดีดจก คือ การดีดลงบนโน้ตตัวเดียวจากช้าแล้วเร็วขึ้น สัญลักษณ์ ◯ จะพบในห้องที่ 24

- ท่อนว่าความ ห้องที่ (25 – 64)

ท่อนที่ 2 ว่าความ

- - - -	- - - มˍ	รˍ มˍ ดˍ รˍ	ล ดˍ - -	ซ ล ซ ล	- ดˍ รˍ - ลดˍ	- - - ล	- - - ล
ดˍ รˍ ดˍ มˍ	รˍ มˍ ดˍ รˍ	ลดˍ - ซ ล	มซลซ	- ม ล ม	- ม ซ ม	ซ ร ม ร	- ด - ล
- - - -	- - - -	- - - มˍ	รˍ มˍ ดˍ รˍ	ล ดˍ - -	ซ ซ ล ดˍ	ล ดˍ รˍ - ลดˍ	- ซ ดˍ ล
- - - ล	รˍ รˍ - ลดˍ	- ล – ซ้ม	ม ล ม ซ	- ด ร มซ	- - - ลดˍ	- ลดˍ – ซ	มซลซ
- ม ล ม	ล ม ล ม	- - - ซ	- - - ร	- - - -	- - - ซ	ซ ม ร ด	- - - ล

เทคนิคการเดี่ยวพิณที่ใช้ใน ท่อนว่าความ ห้องที่ (25 – 64)

-การดีดจก คือ การดีดลงบนโน้ตตัวเดียวจากช้าแล้วเร็วขึ้น สัญลักษณ์ ◯ จะพบในห้องที่ 31,40,59,60,63

- การดีดด้น คือ การดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงสูงแล้วปล่อยไปโน้ตเสียงต่ำ สัญลักษณ์ ↶ จะพบในห้องที่ 47,51

- การดีดเล่ว คือ การดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงต่ำแล้วกดโน้ตเสียงสูง สัญลักษณ์ ◠ จะพบในห้องที่ 30,35,46,47,49, 50,53,54,55

- การดีดประคบเสียง คือ การใช้มือขวาดีดลงหนึ่งครั้ง แล้วใช้นิ้วมือซ้ายกดลงตำแหน่งเสียงสองหรือสามตำแหน่ง สัญลักษณ์ ⟺ จะพบในห้องที่ 36,56

- การพรมนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้กดโน้ตไว้แล้วใช้นิ้วกลางกดแล้วปล่อยโน้ตตัวถัดไปเร็วๆ สัญลักษณ์ ᴡᴡ จะพบในห้องที่ 55

- ท่อนเดินความลำ ห้องที่ (65 - 552)

ท่อนที่ 3 เดินความลำ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- ล – ล	- - - ฟ	- - ม ร
- - - -	- ล – ล	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ร - ท	ลˍ ทˍ ร ม	ล ฟ ม ร	- ฟ ร ม

- ม – ล	- ด ร ม	ล ซ ม ร	ม ด ร ม	- ล - -	- ด ร ม	ล ซ ม ร	ด ล ซ ล
- - ร ล	ด ล ซ ล	ด ร ด ล	ซ ล ด ล	- ล - ด	ล ด ร ม	ล ซ ม ร	- ฟ ร ม
- ม - -	- ล – ล	ท ล ร ท	- ล – ฟ	ล ฟ ม ร	- ล – ฟ	ท พล –ฟ	ม ร - ร
- ร - -	- ล – ล	- ล ท ล	- ซ – ฟ	- ฟ ม ร	- ร ม ฟ	ท พล - ร	ม ฟ ร ม
- ม - ล	- ด ร ม	ล ซ ม ร	- ด ร ม	- ซ – ร	ม ซ ร ม	- ม ซ ร	ซ ร ม ด
- ร ด ล	- ม – ด	ร ด ม ร	ด ล ซ ล	- ดร - -	- ด ล ด	ร ม ร ด	ร ด ท ล
- ล - ล	- ซ ม ล	ด ซ ด ล	ซ ม ล ม	- ม – ด	ล ด ร ม	ล ซ ม ร	ด ล ซ ล
- ม - ด	ล ด ร ม	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ล	ร ด ร ล	ด ร ล ด	ม ร ม ด	ร ม ด ร
ซ ม ซ ร	ม ซ ร ม	- ล – ม	- ล – ด	- ร ด ล	- ม – ล	- ร ด ล	- ร – ล
- ด – ล	- ม – ล	- ร ด ล	- ร – ล	- ด – ล	- ล - ม	ล ม ซ ร	ซ ร ม ด
- ร ด ล	- ม – ร	ม ด ม ร	ด ล ซ ล	- - ร ล	ด ซ ล ม	- ซ ม ร	- ร ด ล
- ล - ด	ล ด ร ม	ล ม ซ ร	- ด ร ม	- ซล - -	- ซ ม ซ	ล ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
- ม ฟ ร	- ร ม ฟ	ม ฟ ล ฟ	ม ร – ม	- ล – ด	ล ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล ซ ล
- ล ร ล	ด ล ซ ล	ร ล ด ล	ซ ล ด ล	- ล - ด	ล ด ร ม	ล ซ ม ร	ด ล ซ ล
- ม - -	- ม – ม	ซ ม ร ด	- ท – ล	- ซ – ล	- ท ร ม	- - - ซ	- - - ล
ท ล ท ล	ท ล ท ม	- ล - -	- ท ล ทร	- - - ร	- ด - ล	ม พล ล ร	ม ฟ ร ม
- ม - ร	ล ท ฟ ล	- - ฟ ร	ม ฟ ร ม	- - ฟ ล	ท พล - ทร	ม ฟ ม ร	ท ร - ม
- มล - ซม	- ล – ล	ม ซ ม ล	- ร – ล	ด ร ล ด	ม ซ ล ม	ล ม - ฟ	ร ฟ ม ร
- ร - ล	- ฟล – ร	ม ฟ ล ท	ล ฟ ร ม	- ม – ร	ล ท ฟ ล	ม ฟ ล ร	ม ฟ ร ม
ร ล ท - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ ม ร	ท ร – ม	ล ล – ซ	มซ - ม ซ	ร ฟ ร ม	- ด ร ม
- ล – ซ	ม ซ – ซ	ร ฟ ร ม	- ล - ทร	- ซ ม ซ	ล ท ซ ล	- ม – ฟ	ร ฟ ม ร
- ร - ล	- ฟล – ร	ม ฟ ล ท	ล ฟ ร ม	- ม - ร	ล ท ฟ ล	ม พล - ร	ม ฟ ล ม

รำ ล ท - ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ด	- ร – ม	- ม ล - -	- ล – ล	ท พ ล ม ล	- ร – ร
- ร - ร	- ล – ล	ท ฟ ล ม ล	- ร – ร	- ท ล ฟ	- ล – ร	ม ฟ ร ม	- ฟ ล – ฟ
- ฟ - -	- ล – ท	รำ ท มำ รำ	- ท – ล	- ล - -	- ท รำ มำ	รำ ทรำ –ท	ล ท ฟ ล
- ล ฟ ม	ฟ ล ม ฟ	- ม ฟ ม	ร ท ม ร	- ร ฟ ม	ฟ ล ม ฟ	ท ฟ ล ม	ร ท ม ร
- ร - ร	- ฟ – ฟ	- ล ฟ ล	- ท – รำ	- รำ - -	- ฟ – ล	ฟ ล ฟ ล	- ท – รำ
- ท รำ มำ	- รำ – ท	- ฟ ล ท	ฟ ล – ล	- - - -	- ฟล – ร	- ด ร ม	- ฟ – ล
- ล - -	- ฟล – ร	- ด ร ม	- ฟ – ล	ท รำ - ท	- ล – ฟ	ล ม ฟ ม	ร ท ม ร
- ร - รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ร ม	- ม – รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล –ร	ม ฟ ร ม
รำ ล ท ม	ฟ ล ม ทร	ม ฟ ม ร	- ท ร ม	ล ซม - ลฺ	- ซ – ซ	ล ท ล ซล	- ซ ฟ ม
- ม ฟ ร	- ร ม ฟ	- ฟ ล ฟ	ม ร - ม	- ม – ล	ฟ ล – ร	ด ลฺ ม ด	ร ฟ ร ม
ฟ ล ท ม	ล ฟ – ร	ฟ ม ร ด	- ร – ม	- ล - -	- ล - ฟ	- ล ฟ ล	- ท – รำ
- ท รำ มำ	ท รำ – ท	- ฟ ล ท	ฟ ล – ล	- ล - ลฺ	- ฟล – ร	- ด ร ม	- ฟ – ล
- ล - -	- ฟล –ร	- ด ร ม	- ฟ – ล	ท รำ ท ล	ท ล – ฟ	- ม ฟ ม	ร ท ม ร
- ร – รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ร ม	- ม – รำ	ล ท ฟ ล	ม ฟล - ร	ม ฟ ร ม
ท พล - ม	- พล - ทร	ม ฟ ร ม	ท ร - ม	ล ซ - ลฺ	- ซ – ซ	ร ฟ ร ม	- ด ร ม
ล ลฺ – ซ	- ล – ล	ซ ม ซ ล	- รำ – ล	ดำ ล - ดำ	ร มำ – มำ	ดำ มำ ดำ รำ	- รมำ – ล
ดำ รำ ล ดำ	ล ซ ล ม	ล ม - ซ	ร ซ ม ด	ร ม ซ ม	ล ซ ม ร	- ด - -	ลฺ ด ร ม
ล ซ ม ร	ม ร ด ลฺ	- ลฺ - ด	ลฺ ด ร ม	ล ฟ ม ร	- ฟ ร ม	- ม – ล	- ล – ฟ
ล ฟ ม ร	ม ท ร ม	- ล ฟ ล	ฟ ล ม ล	ล ล ฟ ล	ฟ ล ม ล	- ล ฟ ล	ท ล ฟ ล
ม ล ฟ ล	ท ล รำ ล	ท ล รำ ล	ท ล รำ ล	ท ล รำ ล	รำ ล ท ฟ	- ฟ - ร	ม ร ม ฟ
- ฟ ร ฟ	ม ร ม ฟ	- ล - ล	ม ล – ฟ	ล ฟ ม ร	ท ร ม ฟ	ท ฟล –ร	ม ฟ ร ม
ล ฟ ม ร	- ฟ ร ม	- ลฺ - ด	ลฺ ด ร ม	ล ม ซ ร	ม ด ร ม	- ด - ด	ลฺ ด ร ม

ล ซ ม ร	ม ด ร ม	- - - ดำรำ	- ร ำ - ดำรำ	- - - ดรำ	- ร ำ - ดำรำ	- ล ฺ – ด	ล ฺ ด ร ม
ล ซ ม ร	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ	- ม - ด	ล ฺ ด ร ม	ล ม ฟ ร	- ฟ ร ม	- ฟ ม ล	- ล – ฟ
ล ฟ ม ร	ม ฟ ล ม	- ล ฺ – มำ	- ล ฺ – ดำ	- ล ฺ – รำ	- ล ฺ – ดำ	- ซำ - ซำ	- รำ ซ รำ
- มำ – ดำ	รำ มำ ดำ รำ	- ดำ ล ดำ	รำ มำ ดำ รำ	มำ ดำ รำ – ซำ	ล ำ ท ซ ล	รำ ท รำ – ซ	ล ท ล ท
มำ ดำ รำ - ซ	ล ท ซ ล	- ล ฺ - ดำ	-ล ซ ล	- รำ ดำ – ล	ซ ม ร ม	- ล ฺ - ด	- ล ซ ล
รำ ล ดำ ซ ล	ซ ม ร ม	ล ซ ม ร	ด ท ฺ ด ร	ม ด ม ร	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ	- ล ฺ - ด	ล ฺ ด ร ม
ล ซ ม ร	- ร ด ล ฺ	- ด - ล ฺ	ล ฺ ด ร ม	- ด ม ร	- ด ร ม	- ล ฺ - ม	- ด ร ม
ล ม ซ ร	ม ด ร ม	- ท ล ซ	ล ท ล รำ	ล ท ล ซ	ล ท ซ ล ดำ	- - รำ ล ำ ดำ	- ล ซ ล
- ล รำ ล	ดำ ล ซ ม	- ม ล ซ	ม ร ม -	- - ล ซ	ม ซ ร ม	- ด ร ม	ล ซ ร ม
- ด ร ม	ร ซ ร ม	- ด ร ม	ร ซ ร ม	- ท ล ซ	ล ท ซ ล	รำ ดำ รำ ล	ดำ รำ ล ดำ
- ล ฺ – มำ	- ม – ดำ	- รำ – ล	- รำ – ล	- รำ – ล	- รำ – ล	- รำ ดำ ล	- รำ – ดำ
- ล ฺ – ซำ	- รำ – มำ	- มำ ซ รำ	มำ ซำ รำ มำ	- ซำ มำ ล ำ	- ล ำ ซำ มำ	ล ำ มำ ซำ รำ	ซำ รำ มำ ดำ
- รำ ดำ ล	- มำ – ดำ	รำ ดำ มำ รำ	ดำ ล ซ ล	- - รำ ล	ดำ ซ ล ม	ล ซ ม ร	ด ล ฺ ซ ฺ ล ฺ
- ล ฺ - ด	ล ฺ ด ร ม	ล ม ซ ร	- ด ร ม	- ด - -	ล ฺ ด ร ม	- ด ม ร	- ด ร ม
- มำ – มำ	- รำ – รำ	- ดำ – ดำ	- ท – ท	- รำ – ท	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ซ – ล

เทคนิคการเดี่ยวพิณที่ใช้ใน ท่อนเดินความลำ ห้องที่ (65 - 552)

- การดีดควบ คือ การใช้มือขวาดีดสายหนึ่งและสายสองพร้อมกัน และใช้มือซ้ายกดสายหนึ่งและสายสองตำแหน่งเดียวกันพร้อมกัน สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่351,355

- การดีดด้น คือ การดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงสูงแล้วปล่อยไปโน้ตเสียงต่ำ สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่ 325,334,335

- การดีดเล่ว คือ การดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงต่ำแล้วกดโน้ตเสียงสูง สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่ 103, 111, 125, 173,

204,207,214,217,226,233,234,236,237,238,240,241,244,250,255,257,261,263,279,306,315,319,322,327,340,341,348,350,354,363,367,369,370,384,461,463,465,469,473,414,495

- การดีดยั้งสาย คือ การดีดลูกควบระหว่างสายหนึ่งกับสายสอง โดยดีดสายสองเป็นจังหวะตกและดีดสายหนึ่งเดินทำนอง สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่ 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157

- การพรมนิ้ว คือ การใช้นิ้วชี้กดโน้ตไว้แล้วใช้นิ้วกลางกดแล้วปล่อยโน้ตตัวถัดไปเร็วๆ สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่ 300,301,552

- การดีดสะบัดนิ้ว คือ การใช้นิ้วแตะลงไปบนสายเร็วๆ ให้เกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกันแล้วจบด้วยการเปิดนิ้วออก สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่ 263,267,269

- การดีดโหนเสียง คือ การใช้มือขวาดีดครั้งเดียว นิ้วมือซ้ายกดลงขั้นพิณแล้วดันสายให้เสียงสูงขึ้นไปหนึ่งเสียง สัญลักษณ์  จะพบในห้องที่ 435,436,437,438

- จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) ลายลำเพลินสามารถบันทึกให้อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 มีความเร็วอยู่ที่ 102 โดยไม่พบการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใดและความยาวของเพลงทั้งหมด 552 ห้องเพลง

สรุปผลและอภิปรายผล

1. นายบุญมา เขาวง เกิดวันที่ 15 เดือนพฤษภาคม พุทธศักราช 2492 อายุ 71 ปี มีภูมิลำเนาอยู่บ้านเลขที่ 31 หมู่ 5 บ้านนาโก ตำบลขมิ้น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นบุตรของนายแก้ว ทรงศิลป์ และนางเสา ยุบุญชู มีพี่น้องร่วมกัน 3 คน นายบุญมา เขาวง เป็นโรคซางตาแดงทำให้ต้องสูญเสียดวงตาทั้งสองข้างมาโดยกำเนิด เริ่มเล่นพิณครั้งแรกปี พ.ศ.2502 โดยการฟังจากเสียงแคนของผู้เฒ่าผู้แก่ในสมัยก่อนในงานบุญและประเพณีต่างๆ โดยไม่มีอาจารย์สอน ลายแรกที่เริ่มเล่นคือ ลายลำเพลินโบราณ ลายใหญ่ ลายลมพัดพร้าว ลายสุดสะแนน จนลายพิณเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว จึงได้เป็นนักดนตรีประจำวง ส.รุ่งศิลป์ลำเพลิน และคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะต่างๆ ได้รับรางวัลนาคราชทองคำเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสานสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินมรดกอีสานสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้านอีสานพิณ) พิณ ของนายบุญมา เขาวง จะมีสาย 3 สาย ทำจากไม้แคน มีส่วนกะโหลกและคอนั้นเป็นชิ้นเดียวกัน ขั้นเสียงมีทั้งหมด 9 ขั้น ขั้นเสียงและหย่องจะทำจากไม้และใช้ขี้สูตยึดขั้นเสียงติดกับคอพิณ ใช้สายลวดเบรครถจักรยานมาทำเป็นสายพิณ อุปกรณ์ที่ใช้ดีดจะทำจากพลาสติกเช่น ขวดน้ำ ขวดน้ำมัน 2T

โดยทำเป็นรูปสามเหลี่ยม หรือปิ๊กกีต้าร์ มีการใช้เครื่องแต่งเสียง (เอฟเคฟกีต้าร์เสียง Delay) ในการบรรเลงพิณอีสานเพื่อช่วยให้เสียงมีความไพเราะมากขึ้น

2. เทคนิคการเดี่ยวพิณของนายบุญมา เขาวง พบว่าตั้งสายพิณเป็นคู่ 5 เพอร์เฟค คือ สายที่ 3 ตั้งเป็นเสียง ม (มี ต่ำ) สายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง ล (ลา) สายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง ม (มี) บันไดเสียงที่ใช้ในการบรรเลงลายลำเพลินพบว่ามีการใช้บันได้เสียง A ไมเนอร์ ประกอบไปด้วยโน้ต ล ท ด ร ม ฟ ซ มีการใช้เทคนิคการเดี่ยวพิณ 10 เทคนิค คือ 1.การดีดจก 6 ห้อง 2.การดีดสลับขึ้นลง 20 ห้อง 3.การดีดควบ 2 ห้อง 4.การดีดด้น 5 ห้อง 5.การดีดเล่ว 54 ห้อง 6.การดีดประคบเสียง 2 ห้อง 7.การดีดสะบัดนิ้ว 3 ห้อง 8.การดีดยั้งสาย 11 ห้อง 9.การพรมนิ้ว 1 ห้อง 10.การดีดโหนเสียง 4 ห้อง มีอัตราจังหวะ 2/4 มีความเร็วอยู่ที่ 102 ความยาวของเพลงทั้งหมด 552 ห้องเพลง

จากการศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวพิณ ลายลำเพลิน ของนายบุญมา เขาวง พบว่า มีการใช้เทคนิคการเดี่ยวพิณที่มีความโดนเด่นและเป็นลักษณะเฉพาะที่พบมากคือ การดีดโหนเสียง การใช้มือขวาดีดเดียวครั้ง นิ้วมือซ้ายกดลงขั้นพิณแล้วดันสายให้เสียงสูงขึ้นไปหนึ่งเสียง เพื่อเลียนแบบเสียงคน(ร้องม่วนโฮแซว)และการดีดเล่ว โดยการดีดครั้งเดียวได้เสียงโน้ตออกมาสองเสียง โดยใช้มือขวาดีดสายหนึ่งครั้ง มือซ้ายกดโน้ตเสียงต่ำแล้วกดโน้ตเสียงสูง จึงทำให้เป็นสำเนียงการบรรเลงและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละบุคคล

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าวิจัยในครั้งต่อไปไว้ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1. สถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องควรนำผลการวิจัยนี้ไปใช้ประโยชน์ในการวางแผนในการเรียนรู้การสอนดนตรีพื้นบ้าน เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน

1.2. ให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้องได้นำผลการวิจัยไปเป็นฐานข้อมูลดนตรีเพื่อง่ายต่อการสืบค้นในการศึกษา และยกย่องศิลปินมือพิณให้เป็นที่รู้จักกันทั่วไป

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2.1. ควรทำวิจัยเรื่องพิณหรือซึงภาคเหนือในประเทศไทย

2.2. ควรทำวิจัยเรื่องพิณในวีถีชีวิตกลุ่มชาติพันธุต่างๆ

2.3. ควรทำวิจัยเรื่องการถ่ายทอดลายพิณอีสาน

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2526). ***สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย***. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์,

ธงชัย จันเต. (2553). ***การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี***. ชลบุรี:มหาวิทยาลัยบูรพา.

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว. (2554). ***เทคนิคการบรรเลงพิณของศิลปินพื้นบ้านอีสาน.*** มหาสารคาม: มหาวิทยาลัย มหาสารคาม.

สุกิจ พลประกุม. (2536). ***เป่าแคนแบบพื้นบ้านอีสาน.*** ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

บทบาทและความสัมพันธ์วงดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา

THE ROLE AND RELATIONSHIP OF THE FOLK MUSIC BAND, CHIANG MAI COLLEGE OF DRAMATIC ARTS IN LANNA MHACHATI SERMON.

อนุวัฒน์ บิสสุริ*

Anuwat Bissuri*

บทคัดย่อ

เทศน์มหาชาติล้านนา นับเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์ในความเชื่อศาสนาพุทธ คนไทยที่นับถือพุทธศาสนามีความเชื่อว่า เกิดมาในชาติหนึ่งภายใต้ร่มโพธิ์แห่งบวรพระพุทธศาสนาจะต้องได้สดับฟังพระธรรมเทศนา 13 กัณฑ์ โดยเฉพาะพิธีในล้านนา เชื่อกันว่าบุคคลใดได้ฟังพระธรรมเทศนาครบ 13 กัณฑ์ภายใน 1 วัน 1 คืน เมื่อล่วงลับไปจะได้ขึ้นสวงสวรรค์ ปีพุทธศักราช 2556 วัดศรีสุพรรณ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ได้จัดงานเทศน์มหาชาติล้านนาขึ้น โดยขอความอนุเคราะห์วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จัดวงดนตรีบรรเลงรับพระธรรมเทศนาในแต่ละกัณฑ์ โดยครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปะเชียงใหม่ ได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่และบรรจุเพลงพื้นเมืองเดิม ให้สอดคล้องกับความหมายในพระธรรมเทศนาแต่ละกัณฑ์ ผู้เขียนจึงมีความสนใจในการศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์วงดนตรีล้านนา และศึกษาแนวคิดการประพันธ์เพลงที่ใช้ในงานเทศน์มหาชาติล้านนาในครั้งนี้ ผลการศึกษาพบว่าจากการวิเคราะห์เพลงประกอบการเทศน์มหาชาติของล้านนาทั้ง 13 กัณฑ์นี้ พบกลุ่มบันไดเสียงทั้งหมด 3 บันไดเสียง ได้แก่ทางเพียงออบน ทางชวา และทางกลาง โดยพบการใช้บันไดเสียงทางเพียงออบนเป็นส่วนใหญ่ ในส่วนความสอดคล้องของทำนองเพลงกับเรื่องราวของแต่ละกัณฑ์ พบความสัมพันธ์ระหว่างการเทศน์มหาชาติกับการบรรเลงทำนองเพลงประกอบทั้ง 13 กัณฑ์ นอกจากนี้เมื่อพระเทศน์จบในแต่ละกัณฑ์ จะมีวงดนตรีพื้นเมืองรับประกอบกัณฑ์ เหมือนกับการบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติในปัจจุบัน แนวคิดในการประพันธ์เพลงประกอบในแต่ละกัณฑ์มีความหมายสอดคล้องกับเรื่องราวได้อย่างสมเหตุสมผล อีกทั้งยังรักษาอัตลักษณ์ทำนองเพลงที่เป็นสำเนียงล้านนาได้อย่างลงตัว

คำสำคัญ: ดนตรีพื้นเมือง , เทศน์มหาชาติล้านนา

* วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Chiang Mai College of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

Abstract

The Lanna Mhachati sermon is considered a sacred ceremony in the Buddhist faith.Thai Buddhists believe that their born in a lifetime In Buddhism must listen 13 sermons. Especially the ceremony in Lanna. It is believed that anyone who has listened to 13 sermons within 1 day 1 night. He would get to heaven when he died. In the year 2013 at Si Suphan Temple, Mueang District, Chiang Mai Province organized a Lanna sermon preaching event by requesting courtesy arranged a band to play each sermon from the Chiang Mai College of Dramatic Arts. By Teacher Rakkiet Panyayot. The Master of Folk Music of the Chiang Mai College of Dramatic Arts. He composed a new song and contained the original folk song, In accordance with the meaning of each sermon. The author is interested in studying the role and relationship of the Lanna band and the concept of music composition used in this Lanna Mhachti sermon. The results showed that the analysis of the songs of the Lanna Mhachti sermon on all 13 chapters. There are 3 groups of scale Include Tang-Piang-Or-Bon, Tang-Cha-Wa and Tang Klang. By using the scale ; Tang-Piang-Or-Bon mostly. In the consistency of the melody With the story of each sermon, It found the relationship between the preaching of the Mhachati sermon and the instrumental music playing for the sermon. When the sermon was finished, the music will be played like playing in the present sermon. The concept of composition of each sermon is meaning consistent with the story logically while also maintaining the identity of the Lanna accent music perfectly.

Key words: folk music band, Lanna Mhachti sermon

บทนำ

“เทศน์มหาชาติ” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542, น.540) ให้ความหมาย “เทศน์” ว่าการแสดงธรรมสั่งสอนในทางศาสนา และ “มหาชาติ” น. เรียก เวสสันดรชาดก ว่ามหาชาติมี 13 กัณฑ์การมีเทศน์เรื่องมหาเวสสันดรชาดกเรียกว่า มีเทศน์มหาชาติ

ล้านนาหรือในภาคเหนือของไทยเรียกการเทศน์มหาชาติว่า “ตั้งธรรมหลวง” หมายถึง การเทศน์ธรรมชาดกที่ยาวกว่าทุกเรื่อง เป็นการฟังเทศน์ครั้งใหญ่ มีคนมาร่วมฟังเทศน์กันมากเป็นพิเศษ ซึ่งการฟังเทศน์ครั้งใหญ่ รวมทั้งการฟังเทศน์แบบธรรมวัตรและฟังมหาเวสสันดรด้วย

จุดมุ่งหมายสำคัญของการตั้งธรรมหลวง สำหรับวัดมีหลายประการ ได้แก่ เพื่อเป็นการรวบรวมคัมภีร์ธรรม ต่าง ๆ ไว้เป็นหมวดหมู่ ส่งเสริมให้มีการเขียนคัมภีร์ธรรมที่เป็นวิทยาการเพิ่มเติมให้มากขึ้น เป็นการฝึกหัดพระภิกษุสามเณรให้มีความรู้ด้านการอ่านคัมภีร์คล่องแคล่วขึ้น เป็นอาทิ ส่วนชาวบ้านแล้วถือเป็นการช่วยสร้างความสมัครสมานสามัคคีในชุมชน เป็นการสืบทอดจารีตประเพณี เป็นการสั่งสอนธรรมและคุณงามความดีที่สอดแทรกไว้ในการเทศน์ เป็นต้น

จากบทความเรื่องประเพณีล้านนา- เทศน์มหาชาติซึ่งมีที่มาจากหนังสือ เทศน์มหาชาติฉลองราชย์หกสิบทัศสิริสวัสดิ์รัชสมัยได้กล่าวถึงเทศน์มหาชาติและการตั้งธรรมหลวงไว้ว่า เทศน์มหาชาติเป็นการพรรณณาถึง “เรื่องพระเวสสันดรชาดก” คำว่า“ชาดก”นั้นเป็นชื่อเรียกคัมภีร์ประเภทหนึ่งของพุทธศาสนา ที่กล่าวถึงอดีตชาติของพระพุทธเจ้า เป็นคำสอนประเภทบุคลาธิษฐาน คือยกตัวละครขึ้นมาเล่าแล้วสอดแทรกคำสอนเข้าไปในการเล่าเรื่องนั้น ๆ ชาดกมีอยู่มากมาย แต่ที่นับว่าสำคัญที่สุด มีอยู่ 10 ชาดกหรือสิบชาติ ตามที่นิยมเรียกกันว่า“พระเจ้าสิบชาติ” ในแต่ละชาติพระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญบารมีต่าง ๆ กันเพื่อมุ่งหวังที่จะให้สำเร็จพระสัมมาสัมโพธิญาณ

ทางภาคเหนือนิยมจัดเทศน์ในเดือนยี่ นอกจากจะเป็นประเพณีลอยกระทงแล้ว ยังมีประเพณี "ตั้งธรรมหลวง" หมายถึงการฟังพระธรรมเทศนาเรื่องใหญ่หรือเรื่องสำคัญ เพราะธรรมหลวงที่ใช้เทศน์มักจะเป็นเวสสันดรชาดก อันเป็นพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ก่อนจะได้มาประสูติแล้วตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในชาติต่อมามีทั้งหมด 13 กัณฑ์ คำว่า “ตั้ง” แปลว่าเริ่มต้น การตั้งธรรมหลวง ก็อาจแปลว่าการสดับพระธรรมเทศนาจากคัมภีร์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นครั้งแรกด้วย ประเพณีนี้ตรงกับงานประเพณีฟังเทศน์มหาชาติของภาคกลาง การตั้งธรรมหลวงนี้ จะจัดขึ้นในเดือนเพ็ญที่เรียกว่าเดือนยี่เพง (ยี่เป็ง) คือวันเพ็ญเดือน 12 จะมีการเตรียมงานมากมาย นับตั้งแต่การเตรียมสถานที่ในการเทศน์และการเตรียมตัวของผู้จะมาฟังเทศน์ ถือเป็นพิธีใหญ่คู่งานทานสลากภัตต์ ดังนั้นจึงมีคตินิยมว่า ในวัดหนึ่งนั้นปีใดที่จัดงานทานสลากภัตต์ก็จะไม่จัดงานตั้งธรรมหลวง และปีใดที่จัดงานตั้งธรรมหลวงก็จะไม่จัดงานทานสลกภัตต์นอกจากเทศน์มหาชาติหรือเวสสันดรชาดกแล้ว ธรรมหรือคัมภีร์ที่นำมาเทศน์ในงานตั้งธรรมหลวงนี้ อาจเป็นคัมภีร์ขนาดยาวเรื่องใดเรื่องหนึ่งซึ่งทางวัดและคณะศรัทธาจะช่วยกันพิจารณา โดยอาจเป็นเรื่องในหมวด ทศชาติชาดกปัญญาสชาดก หรือชาดกนอกนิบาตเรื่องอื่น แต่ที่นิยมกันมากคือเรื่อง “มหาชาติ”หรือ

เวสสันดรชาดก ซึ่งมีความเชื่อกันว่า หากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบ 13 กัณฑ์ จะไปเกิดในแผ่นดินยุคพระศรีอาริยะเมตไตรยในอนาคตเช่นกัน ซึ่งหากเป็นธรรมที่ใช่เรื่องมหาชาติแล้วก็มักจะฟังกันไม่เกิน 3 วัน แต่หากเป็นเวสสันดรชาดกหรือมหาชาติแล้วอาจมีการฟังเทศน์ต่อเนื่องกันไปถึง 7 วัน โดยแบ่งการเทศน์เป็นวันแรกเทศน์ธรรมวัตร วันที่สองเทศน์คาถาพัน ก่อนที่จะเทศน์มหาชาติก็จะเทศน์เรื่องอื่นไปเรื่อย ๆ พอถึงวันสุดท้ายก็จะเทศน์ด้วยคัมภีร์ชื่อ มาลัยต้น มาลัยปลาย และอานิสงส์มหาชาติ รุ่งขึ้นเวลาเช้ามืดก็จะเริ่มเทศน์มหาชาติตั้งแต่กัณฑ์ทศพรเรื่อยไปจนครบทั้ง 13 กัณฑ์ ซึ่งมักจะไปเสร็จเอาในเวลาทุ่มเศษ แล้วจะมีการเทศนาธรรมพุทธาภิเษกปฐมสมโพธิ สวดมนต์เจ็ดตำนานย่อ ธัมมจักกัปปวัตตสูตร และสวดพุทธาภิเษก ปัจจุบันนิยมเทศน์จบภายในวันเดียว

การเทศน์มหาชาติล้านนาของจังหวัดเชียงใหม่ยังคงปรากฏในวัดที่สำคัญ ๆ ดังเช่น วัดศรีสุพรรณ ถนนวัวลาย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นพระอารามที่มีอายุการก่อสร้างมามากกว่า 500 ปี เป็นวัดที่มีความโดดเด่นในด้านสถาปัตยกรรม ในรัชสมัยของพระเจ้าเมืองแก้ว กษัตริย์เชียงใหม่ราชธานี และพระนางสิริยสวดี พระราชมารดามหาเทวีเจ้า โปรดเกล้าฯ ให้มหาอำมาตย์ชื่อเจ้าหมื่นหลวงจ่าคำ สร้างวัดชื่อว่า “วัดศรีสุพรรณอาราม” ต่อมาเรียกสั้น ๆ ว่า “วัดศรีสุพรรณ” ภายในวัดมีอุโบสถเงินแห่งแรกของโลก ที่ชาวชุมชนร่วมแรงร่วมใจสืบสานเครื่องเงินชุมชนวัวลาย ซึ่งเป็นชุมชนทำหัตถกรรมเครื่องเงินที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงใหม่

ในปีพุทธศักราช 2556 วัดศรีสุพรรณ โดยท่านพระครูพิทักษ์สุทธิคุณ ได้จัดงานเทศน์มหาชาติล้านนาขึ้น และได้ขอความอนุเคราะห์วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ให้จัดวงดนตรีบรรเลงรับกัณฑ์เทศน์ โดยครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เป็นผู้ประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่และ เรียบเรียง บรรจุเพลงพื้นเมืองที่มีอยู่ให้สอดคล้องกับกัณฑ์ในแต่ละกัณฑ์ของการเทศน์มหาชาติล้านนา

ผู้เขียนจึงมีความสนใจในการศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์วงดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และศึกษาแนวคิดในการประพันธ์เพลง ที่ใช้ในงานเทศก์มหาชาติล้านนา เพื่อเก็บรวมรวบหลักฐานและข้อมูลที่ได้รับไปเผยแพร่เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังสามารถเข้าใจและรับรู้ถึงคุณค่าแห่งสังคีตศิลป์ล้านนาสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ใช้ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา
2. เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ดนตรีพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในการบรรเลงเทศน์มหาชาติล้านนา

วิธีการศึกษา

บทความวิชาการเรื่องบทบาทและความสัมพันธ์วงดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาแนวคิดในการประพันธ์เพลงและ

บทบาท ความสัมพันธ์วงดนตรีพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ที่ใช้ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา โดยดำเนินการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิ ประกอบด้วย

1. นายรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
2. นางปทุมทิพย์ กาวิล ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
3. นายธีรวัฒน์ หมื่นทา อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี และการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

ในการเก็บรวมรวบข้อมูลผู้เขียนได้ทำการค้นคว้าจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัย พร้อมกับบทสัมภาษณ์ นำมารวบรวมเพื่อนำไปสู่การเรียบเรียงเขียนบทความวิชาการในครั้งนี้ขึ้น

ผลการศึกษา

การเทศน์มหาชาติในรูปแบบของล้านนามีการเรียกชื่อที่แตกต่างจากภาคกลางนิยมเรียกพิธีนี้ว่า “การตั้งธรรมหลวง” หมายถึง การแสดงพระธรรมเทศนาครั้งยิ่งใหญ่โดยมีการเทศนาธรรมมหาเวสสันดรชาดก 13 กัณฑ์ เทศนาติดต่อกันตั้งแต่เวลา 06.00 น. จนถึงเวลาประมาณ 04.00 น. ของวันรุ่งขึ้น (อย่างช้า) คัมภีร์ที่ท่านนำมาเทศน์จะเทศน์เป็นทำนอง ตามลีลาของบทร้อยกรองใช้เสียงสูง เสียงต่ำ เสียงเล็ก เสียงใหญ่ ตามลักษณะของเนื้อเรื่องหรือชื่อกัณฑ์เทศน์ เช่น กัณฑ์มัทรีต้องเสียงเล็ก แหลม กัณฑ์มหาราชต้องเสียงใหญ่ทุ้ม เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีคัมภีร์ที่มีความสัมพันธ์กันเช่น คาถาพัน อานิสงส์มหาชาติ และมาลัยสูตร เป็นต้น

หลักความเชื่อที่สอดแทรกวัฒนธรรม จารีต ประเพณี อันงดงามไว้กับการเทศน์มหาชาติล้านนานี้ โดยมีความสัมพันธ์สามารถกล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการตั้งธรรมหลวงได้ดังนี้

1. เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมประเพณีที่ดีงามของล้านนาไทย
2. เพื่อส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน เพราะงานตั้งธรรมหลวงจะประดับตกแต่งด้วยโคมไฟ ตุง ธง ช่อ และตุงรูปสัตว์ต่าง ๆ ตลอดถึงการทำราชวัตรรอบมณฑลพิธี ซึ่งล้วนแต่เป็นศิลปะทางล้านนาทั้งสิ้น
3. เพื่อเป็นการส่งเสริมให้พระภิกษุสามเณรเทศนาธรรมพื้นเมืองเป็นและอ่านอักษรล้านนาได้
4. เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับประเพณีตั้งธรรมหลวง
5. เพื่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ
6. เพื่อให้เรียนรู้คติธรรมต่าง ๆ ที่สอดแทรกในประวัติพระเวสสันดร
7. เพื่อจรรโลงพระพุทธศาสนาไว้ซึ่งชาวพุทธล้านนาถือกันว่าตราบใดที่ยังมีการเทศน์มหาชาติคือ การตั้งธรรมหลวงอยู่พระพุทธศาสนาจะมีความมั่นคงยั่งยืนยาวอยู่ตราบนั้น
8. เพื่อผู้ที่ได้ดำเนินการจัดตั้งธรรมหลวง ผู้รับเป็นเจ้าภาพและผู้ที่ได้ตั้งใจฟังตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ๑,๐๐๐ คาถา เมื่อจากโลกนี้ไปมีสุคติโลกสวรรค์เป็นที่หวังและได้เกิดพบพระพุทธศาสนาพระศรีอริยเมตไตรยอีกด้วย

ความสัมพันธ์ที่สอดแทรกในงานเทศน์มหาชาติล้านนานี้มีความสัมพันธ์กับทางด้านดนตรีในหลากหลายประการ อาทิ การอนุรักษ์รูปแบบพิธีการต่าง ๆ ของชาวล้านนา ดนตรีถือเป็นเครื่องประกอบการรับกัณฑ์เทศน์ นอกจากให้พระผู้เทศนาได้พักยังเป็นการทำให้พิธีมีความสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น กล่าวคือเสียงดนตรีทำให้ผู้ฟังได้เพลิดเพลินและสามารถจินตนาการถึงอรรถรสของพระธรรมเทศนาที่ได้สดับรับฟังอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างความสามัคคี ความสัมพันธ์อันดีในหมู่คณะของนักดนตรี ซึ่งถือเป็นแบบอย่างที่ดี

การตั้งธรรมหลวง มีวิธีการจัดเตรียมอุปกรณ์ สิ่งของ ต่าง ๆ ดังรายการต่อไปนี้

1. จัดเตรียมมณฑลพิธีในวิหารหรือสถานที่ที่เหมาะสม ตกแต่งด้วยช่อตุง ช้างร้อย ม้าร้อย วัวร้อย ควายร้อย ข้าทาสหญิงชายอย่างละร้อยโดยทำจากกระดาษว่าวฉลุ ผูกเป็นราวล้อมรอบมณฑลพิธีในสถานที่จัดนั้น
2. ดอกบัวหรือดอกจงกลนี 1,000 ดอก
3. ดวงประทีป (ผางผะติ๊ด) 1,000 ดวง
4. ช่อตุง อย่างละ 1,000 ชิ้น
5. เทียน ธูป อย่างละ 1,000 เล่ม/ดอก (จุดตามคาถา)
6. อ่างน้ำมนต์ตั้งไว้หน้าธรรมาสน์ สำหรับจุดเทียนเวลาเวลาเทศน์บางทีก็เรียก อ่างสาคร
7. เทียนชัย 1 เล่มใหญ่
8. สายสินจน์ ผูกจากฐานพระประธานลงมายังบาตรน้ำมนต์
9. นอกบริเวณพิธี ขัดราชวัตร ตกแต่งด้วยต้นกล้วย ใบมะพร้าวธงทิวต่าง ๆ
10. โคมแขวน โคมคาง (ก๊าง) โคมผัด ซึ่งเป็นโคมไฟที่ตกแต่งประดับไว้ให้งดงาม
11. เครื่องสืบชาตา 1 ชุด(ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป) และบายศรี 1 ชุด
12. ข้าวตอก สมมติเป็นฝนห่าแก้วสำหรับโปรยในการเทศน์กัณฑ์ (ย้อม 7 สีได้ก็ยิ่งดี)

ขั้นตอนการประกอบพิธีเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญมีการระบุขั้นตอนในการทำพิธีเพื่อให้เป็นไปตามจารีต แบบแผน ของล้านนา โดยมีรายละเอียดตามลำดับขั้นตอนดังนี้

1. วัด (เจ้าอาวาส) ร่วมกับคณะศรัทธาประชุมปรึกษาหารือและกำหนดวันการตั้งธรรมหลวงทางวัดจะตกธรรม (มอบคัมภีร์) ให้พระเณรที่จะเทศน์ไปอ่านให้ชำนาญ บางผูกบางกัณฑ์จะนิมนต์พระเณรนอกวัดที่มีเสียงดีมาเป็นองค์เทศน์ เช่น กัณฑ์มัทรี มหาราช เป็นต้น ดังนั้นต้องไปนิมนต์ไว้ล่วงหน้านาน ๆ
2. มัคนายกจะประกาศเชิญชวนผู้มีจิตศรัทธามารับเป็นเจ้าภาพกัณฑ์เทศน์แต่ละกัณฑ์
3. เจ้าอาวาสจะนำพระเณรในวัดพร้อมคณะศรัทธาจัดตกแต่งสถานที่ตลอดถึงการทำราชวัตร ฉัตร ธง และเครื่องสักการะ ชุ้มสืบชะตาสะเดาะเคราะห์
4. การเทศนาธรรมจะเริ่มตั้งแต่ 6 โมงเช้า เป็นต้นไป
5. จุดประทีป (ผางคะติ๊ด) ตามจำนวนคาถาของแต่ละกัณฑ์

6. เมื่อเทศน์จบทุกกัณฑ์ มัคนายกก็กล่าวสูมาและโอกาสเวนทานพระสงฆ์อนุโมทนาประพรมน้ำพระพุทธมนต์เป็นเสร็จพิธี

อนึ่งนักปราชญ์ราชบัณฑิตล้านนา ได้กำหนดปีเกิดไว้ว่าใครเกิดปีใดจะต้องฟังธรรมกัณฑ์นั้นเพื่อเป็นการสืบชาตาตามราศีปีเกิด (รับเป็นเจ้าภาพกัณฑ์ธรรมของราศีเกิดนั้น ๆ) (มหาสิงห์, 2555,น. 78 - 82) นอกจากเรื่องราวของการตั้งธรรมหลวงที่มหาสิงค์ ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ในบทความเกี่ยวกับประเพณีเทศน์มหาชาติหรือประเพณีตั้งธรรมหลวง ของ ดร.พระครูวินัยธร มานพกันตสีโล ได้อธิบายเกี่ยวกับการเทศน์มหาชาติหรือการตั้งธรรมหลวงไว้ดังนี้

มหาชาติคือ ชาติที่ยิ่งใหญ่เป็นชาติสุดท้ายของพระพุทธเจ้าก่อนที่จะมาอุบัติตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในชาติปัจจุบัน รวมอยู่ในพระเจ้าสิบชาติ แต่คนนิยมฟังกันเป็นประเพณีเฉพาะตอนเป็นมหาชาติคือเมื่อเสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดรเท่านั้นเพราะสังคายนาจารย์ทั้งหลายได้กล่าวอานิสงส์แห่งการสร้างหรือฟังมหาเวสสันดรชาดกไว้ว่า

“สังคายนาจารย์เจ้าทั้งหลายกล่าวดั่งนี้แล้ว ก็กล่าวคาถามาว่า ปูชา ปาเก เตชยนติ ทุคคติ เตน ปุญญสส ปาเก” ดังนี้ว่า “อันว่าคนทั้งหลายฝูงใด ได้บูชามหาเวสสันดรชาตก ผู้นั้นก็จะได้เป็นเจ้าพระยาในเมืองคน ยศประวาร บ่จนมีมาก ชางม้าหากเนืองนันต์ มีกลองนันทเภรีเก้าพันลูก เปี๊ยะพิณผูกเก้าพันเสียงสัททะสำเนียงชมชื่น สนุกต้องตื่น ทุกรวายตรีทิวา ทาสีทาสามีมาก พร้อมอยู่แวดล้อมเฝ้าปฏิบัติ ทิพพสัมปัตติล้ำเลิศ ก็กลับเกิดมีตาม เล้มเงินเล้มคำและเสื้อผ้า ทั้งช้างม้าและเปลือกเข้าสาร ก็จักมีตามปรารถนาทุกเมื่อ จำเริญเชื่อมงคล ยถา ในกาลเมื่อใดพระศรีอริยเมตไตรยมาตรัสประยาและปัญญา เป็นพระพายหน้าบุญแก่กล้าก็จักได้หันหน้าท่านบ่สงสัย เหตุได้เป็นปาเถยยะกับธัมม์เวสสันตระชาตกะ อันยกมาที่นี้แล้ว ก็จักเถิงเซิ้งเวียงแก้วยอดมหาเนรพาน บ่อย่าชะแล”

คัดมาจากธรรมอานิสงฆ์สร้างมหาเวสสันตรชาดก ของล้านนาไทยซึ่งโบราณาจารย์ท่านได้แต่งไว้อีกประการหนึ่งท่านกล่าวว่า “บุคคลใดตั้งใจฟังธรรมมหาชาติจนจบ 13 กัณฑ์ ภายในวันหนึ่งคืนหนึ่ง ท่านว่า ผู้นั้นจะวุฒิจำเริญด้วยสมบัตินานาประการในปัจจุบันและจะได้เกิดร่วมศาสนาพระศรีอริยเมตไตรยในอนาคต ไม่ต้องสงสัย”

ในคัมภีร์มาลัยสูตรก็กล่าวเป็นใจความว่า เมื่อครั้งมหาเถรขึ้นไปนมัสการพระเกศแก้วจุฬามณี ในชั้นดาวดึงษ์ นั้น ได้พบพระอริยเมตไตรยเทพบุตร ท่านก็ได้สั่งมหาเถรเจ้ามาว่า “ให้คนทั้งหลายฟังธรรมมหาชาติให้จบทั้ง 13 กัณฑ์ในวันเดียวคืนเดียว แล้วจะได้ร่วมกับศาสนาของเรา” ดังนี้เมื่อพระมหาเถรเทพมาลัยกลับจากสวรรค์แล้วก็นำเรื่องนี้มาบอกกับชาวโลกคนทั้งหลายได้ฟังก็เลยพากันฟังเทศน์มหาชาติจนถือเป็นประเพณีมา” เพราะความนิยมที่คนชอบชาดกเรื่องนี้มากจึงเกิดมหาชาติล้านนาไทยสำนวนต่าง ๆ ขึ้นประมาณ 120 สำนวน ส่วนมากแต่งมาตั้งแต่สมัยพระเจ้ากือนา พ.ศ. 1910-1943 และแต่งในสมัยต่อ ๆ มา จนถึง พ.ศ. 2300 ในสมัยพระเจ้ากาวิละต้นรัตนโกสินทร์ ได้มีนักปราชญ์ล้านนาไทยนำเอามหาชาติสำนวนเก่ามาเกลาใหม่ เช่นฉบับอินทร์ลงเหลา (เหลาแปลว่าเกลา) ฉบับพระยาพื้น เป็นต้น



ภาพที่ 1 พระภิกษุสงฆ์นั่งบนธรรมาสน์แบบล้านนา แสดงพระธรรมเทศนาเทศน์มหาชาติล้านนา

ที่มา: (พระธีร์นวัช ญาณสิทธิวาที)

เมื่อปีพุทธศักราช 2556 วัดศรีสุพรรณ โดยท่านพระครูพิทักษ์สุทธิคุณ ได้จัดงานเทศก์มหาชาติล้านนาขึ้น และได้ขอความอนุเคราะห์วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ให้จัดวงดนตรีบรรเลงรับกัณฑ์เทศก์ โดยครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เป็นผู้ประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่และ เรียบเรียง บรรจุเพลงพื้นเมืองที่มีอยู่ให้สอดคล้องกับกัณฑ์ในแต่ละกัณฑ์ของการเทศก์มหาชาติล้านนา โดย ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่และบรรจุเพลงล้านนาเดิมให้สอดคล้องกับบริบทของเรื่องราวเทศน์มหาชาติในแต่ละกัณฑ์ ดังนี้

1. กัณฑ์ทศพร - นางผุสดีขอพร 10 ประการ
   (รัวเหนือ – เพลงแสงคำ - รัวเหนือ)
2. กัณฑ์หิมพานต์ - พระเวสสันดรกำเนิดถึง -ถูกเนรเทศเข้าป่า
   (รัวเหนือ – เพลงสวนสวรรค์ - รัวเหนือ)
3. ทานกัณฑ์ - ให้ทาน
   (รัวเหนือ-เพลงอวยตาน-รัวเหนือ)
4. วนปเวศน์ - เจ้าเมืองขอพระเวสสันดรครองเมือง แต่พระเวสสันดรไม่รับ
   (รัวเหนือ-เพลงวนปเวศน์ - รัวเหนือ)
5. ชูชก - ไปเขาวงกตเพื่อขอกัณหาชาลี
   (รัวเหนือ-เพลงปู่หม่อนย่าหม่อน -รัวเหนือ)
6. จุลพล - พราหมณ์เจตบุตรถูกชูชกหลอกเข้าเขาวงกต
   (รัวเหนือ-เพลงป่าแพะ -รัวเหนือ)
7. มหาพล - ชูชกพบฤาษีชี้ทางสู่เขาวงกต
   (รัวเหนือ-เพลงดงหลวง-รัวเหนือ)

8. กุมาร	- ชูชกทุบตีกุมมาร (รัวเหนือ-เพลงกุมมารหน้อย-รัวเหนือ)
9. มัทรี	- โหยหาลูก (รัวเหนือ- มัทรี-รัวเหนือ)
10. สักบรรพ์	- พระเวสสันดรขอพร 8 ประการจากพระอินทร์ (รัวเหนือ-เพลงลูกแก้ววิเศษ- รัวเหนือ)
11. มหาราช	- ท้าวสัญชัยรับไถ่กุมมาร (รัวเหนือ-พญาเจ้า-รัวเหนือ)
12. ฉักกษัตริย์	- หกกษัตริย์ มาเจอกันแล้วพูดคุยกัน ฝนโปกขรณีตกลงมา (รัวเหนือ-โศกวิมาลา-รัวเหนือ)
13. นครกัณฑ์	- ครองเมือง (รัวเหนือ-แย่งหลวง-รัวเหนือ)



ภาพที่ 2 วงดนตรีพื้นเมือง บรรเลงประกอบการรับกัณฑ์เทศน์มหาชาติล้านนา

ที่มา: (นายธีรวัฒน์ หมื่นทา)

ผู้เขียนได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลบทเพลงที่ใช้ประกอบการรับกัณฑ์เทศน์ในงานเทศน์มหาชาติล้านนา วงดนตรีพื้นเมืองของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ โดยทำการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ประกอบการเทศน์มหาชาติล้านนา 13 กัณฑ์ ผลการวิเคราะห์ดังนี้

ในการวิเคราะห์เพลง ผู้เขียนได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ประเด็น ในการวิเคราะห์ ดังนี้

- กลุ่มเสียงปัญจมูล ผู้เขียนได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรแทนระดับเสียง 7 ทาง ด้วยระบบเสียงทางเครื่องสาย ดังนี้

1. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ซลทxรมx = ระดับเสียงเพียงออล่าง
2. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ลทดxมฟx = ระดับเสียงทางใน
3. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 3 ทดรxฟซx = ระดับเสียงทางกลาง
4. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ดรมxซลx = ระดับเสียงทางเพียงออบน
5. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 รมฟxลทx = ระดับเสียงทางนอก
6. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 6 มฟซxทดx = ระดับเสียงทางกลางแหบ
7. กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 7 ฟซลxทดx = ระดับเสียงทางชวา

- แนวคิดในการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์

1. กัณฑ์ทศพร (19 พระคาถา) กัณฑ์นี้เทศน์ธรรมดา ไม่ได้เทศน์ทำนองระบำกัณฑ์ นี้พรรณนาถึงการที่พระนางผุสดีทรงขอพรจากพระอินทร์ 10 ประการก่อนที่จะจุติในมนุษย์ โลกเป็นพระมารดาของพระเวสสันดรเพลงที่ใช้ประกอบกัณฑ์ได้แก่เพลง แสงคำ

เพลงแสงคำ

----	ดลดซ	ลซมซ	-ล-ด	--รม	--ซม	--รด	รมดร
----	ซมรม	----	ดรมซ	--ลด	--ลซ	--มร	มรดร
----	ซมรม	----	รมดร	-มรด	รมซร	---ด	มรดล
----	ดลซม	รดรม	-ซ-ล	--ซม	ซด--	ซลดร	ดมรด

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์ทศพร ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากเพลงในบทละครพื้นบ้านล้านนา เรื่อง เจ้าสุวัตต์นางบัวคำ ที่สื่อถึงตอนที่นางบัวคำได้รับพรจากพระอินท์ ทำให้เจ้าสุวัตต์พ้นจากความตาย ทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้จึงมีทำนอง ลีลาอารมณ์เพลงที่สื่อถึงความปลื้มปิติ อิ่มอกอิ่มใจ

2. กัณฑ์หิมพานต์ (134 พระคาถา) กัณฑ์นี้เทศน์แบบธรรมดาไม่ได้เทศน์ทำนอง ระบำ กัณฑ์นี้พรรณนาถึงจุติปฏิสนธิของพระนางผุสดีและพระเวสสันดร ตลอดถึงทรงอภิเษก สมรสกับ นางมัทรี พระธิดาแห่งกษัตริย์แคว้นมัทราชจนกระทั่งถูกเนรเทศออกจากเมืองเข้าสู่ป่า พรรณนาถึงป่าหิมพานต์ด้วย เพลงที่ใช้ได้แก่เพลงสวนสรรค์

เพลงสวนสวรรค์

- ล ล ล	- ซ – ล	- ด – ฟ	ซ ล – ซ	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ล – ด
- - - ร	- - ฟ ด	- - ล ด	ร ฟ ซ ล	- - ด ล	- - ซ ฟ	- - ซ ล	ซ ล ด ซ
- ด ด ด	- ฟ – ร	- ด – ล	ซ ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล - ซ	- ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร
- ล ซ ล	- ด – ร	- ร ด ร	- ฟ – ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล - ซ	ล ซ ร ฟ	- ซ ร ฟ

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ฟซลxดรx ระดับเสียงทางชวา

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์หิมพานต์ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากความหมายของกัณฑ์หิมพานต์ จินตนาการถึงความอุดมสมบูรณ์ของป่าที่มีสัตว์นานาชนิด จึงถ่ายทอดทำนองเพลงในขณะนั้นออกมา เพื่อให้ได้อารมณ์ถึงบรรยากาศในป่าหิมพานต์ ที่มีสัตว์ต่าง ๆ ใช้ชีวิตอย่างเป็นธรรมชาติ

3. กัณฑ์ทานกัณฑ์ (209 พระคาถา) กัณฑ์นี้เทศน์ธรรมดา ไม่ได้เทศน์ทำนองระบำ พรรณนาถึงพระนาง ผุสดี ไปทูลขอโทษไม่ทรงโปรดตลอดถึงการพรรณนาสัตตชาดกมหาทาน จนถึงพระเวสสันดรสั่งเมืองและการให้ทานรถเทียมม้ากับผู้ที่มาทูลขอ เพลงที่ใช้ได้แก่ เพลงอวยตาน

อวยตาน

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

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ทดรxฟซx ระดับเสียงทางกลาง

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์ทานกัณฑ์ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากความหมายของทานกัณฑ์ จิตนาการถึงความเสียสละ อีกทั้งการมีจิตใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ต่อสัตว์โลกและการหลั่งน้ำลงแผ่นดิน จึงถ่ายทอดความรู้สึกออกมาเป็นทำนองเพลง ใช้ชื่อว่าอวยตาน มาจากคำว่า “ให้ทาน” มีลักษณะการดำเนินทำนองที่สื่ออารมณ์ถึงการหลังไหลของน้ำ

4. กัณฑ์วนปเวศน์ (57 พระคาถา) กัณฑ์นี้เทศน์ธรรมดา ไม่ได้เทศน์ทำนองระบำ พรรณนาถึงสี่กษัตริย์เสด็จจากกรุงเชตุดรถึงนครมาตุลราช พระยาเจตราฐเจ้าเมือง ทูลขอให้ ครองสมบัติ พระเวสสันดร ไม่ทรงรับ พระยาเจตราฐจึงพรรณนาหนทางไปเขาวงกตและ ป่าหิมพานต์ เพลงที่ใช้ได้แก่ เพลง เพลงวนปเวศน์

เพลงวนปเวศน์

- - - -	- ล – ซ	- ฟ - ร	- ด – ล	ซ ฟ - ซ	ล ด̣ - ล	ด̣ ล - ด̣	ร ฟ - ร
- - - -	ด ร ฟ ด	ร ด ร ล	- ด – ร	ด̣ ล - ด̣	ร ฟ - ร	ฟ ร - ฟ	- ร ฟ ซ
- ล ล ล	- ซ – ฟ	- - ซ ล	ซ ล ด̣ ซ	- ร ร ร	- ฟ - ซ	- ล ด̣ ซ	ล ซ ฟ ร
- ม ม ม	- ร – ม	ซ ล ซ ม	- ร – ด	ฟ ร ด ล	ด̣ ซ ล ด̣	ล ซ ฟ ร	ฟ ล ซ ฟ

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ฟซลxดรx ระดับเสียงทางชวา

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์วนปเวศน์ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมา

จากความหมายของกัณฑ์วนปเวศน์ จิตนาการถึงความไม่โลภของพระเวสสันดร ได้ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาเป็นทำนองเพลง ที่แสดงถึงความหนักแน่นในจิตใจของพระเวสสันดร และตั้งชื่อเพลงนี้ตามกัณฑ์วนปเวศน์

5. กัณฑ์ชูชก (79 พระคาถา) เทศน์แบบลีลาเสียงที่ดีทำนองระบำติดตลกนิด ๆ ตาม เนื้อเรื่อง พรรณนาถึงพราหมณ์ชูชก ขอทานจนได้นางอมิตตาลูกสาวเพื่อเป็นเมียเมียต้องการ คนใช้ให้ชูชกไปขอกัณหาชาลีมาเป็นคนใช้ พราหมณ์ก็ออกเดินทางไปสู่เขาวงกตเจอพราน เจตบุตรผู้รักษาป่าไม้ เพลงที่ใช้ได้แก่เพลงปู่หม่อนย่าหม่อน

เพลงปู่หม่อนย่าหม่อน

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

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์ชูชก ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากเพลงในบทละครพื้นบ้านล้านนา เรื่อง บัวระวงศ์ หงส์อามาต ที่สื่อถึงตอนที่แสดงอากัปกิริยาของคนแก่ ที่เดินออกมาช่วงหนึ่งของบทละคร ทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้จึงมีทำนอง ลีลาอารมณ์เพลงที่สื่อถึงการขยับ เขยื้อน ตระกุกตระกัก ของชูชก ที่เดินทางไปยังป่าหิมพานต์

6. กัณฑ์จุลพล (35 พระคาถา) กัณฑ์นี้เทศน์ธรรมดา ไม่ได้เทศน์ทำนองระบำ พรรณนาถึงพรานเจตบุตรจะฆ่าพราหมณ์ชูชก ๆ หลอกพรามหณ์เจตบุตร ๆ จึงบอกหนทาง ไปเขาวงกตว่าเป็นป่าไม้ขุนเขาลำเนาไพร เพลงที่ใช้ได้แก่เพลงป่าแพะ

เพลงป่าแพะ

- - ด ม	ซ ล ดำ ล	- - ด ม	ซ ล ดำ ล	- ม - ร	- ด - ล	ดำ - ซ ล	ม ซ ร ม
- - ด ร	ม ร ซ ม	- - ด ร	ม ร ซ ม	- ล - ซ	- ร - ม	ซ - ด ร	- ด ด ด
ม ร ด ร	ม ร ซ ม	ล ซ ม ซ	ล ซ ดำ ล	ล ล ดำ ล	ร ม ซ ล	ดำ ดำ ร ดำ	ซ ล ดำ รำ
- ซ – ม	ร ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร	ซ ม ร ด	ร ม ซ ร	ม - ม ม	- ซ - ล

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์จุลพล ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากความหมายของกัณฑ์จุลพล จิตนาการถึงความยิ่งใหญ่ของป่าไม้ที่มีบริเวณกว้าง มีหนทางที่สลับซับซ้อน ได้ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาเป็นทำนองเพลง ป่าแพะ ซึ่งคำว่า แพะในภาษาล้านนาก็

หมายถึง ป่า จึงทำให้ลักษณะการดำเนินทำนองที่มีการผูกกลอนต่อเนื่องและสลับไปมาในบทเพลงตรงกับความหมายของกัณฑ์จุลพล

7. กัณฑ์มหาพล (80 พระคาถา) กัณฑ์นี้ธรรมดา ไม่ได้เทศน์ทำนองระบำพรรณนา ถึงชูชกพบ อจุตฤาษี ชี้ทางไปสู่เขาวงกต และพรรณนาป่าเขาลำเนาไพร ตลอดจนรุกขชาติ ป่าไม้น้อยใหญ่ในบริเวณสระมุจลินท์ ชูชกจึงเดินทางต่อไป เพลงที่ใช้ได้แก่เพลง ดงหลวง (พระลอ)

เพลง ดงหลวง (พระลอ)

ทบต้น

- - - ด̣	- - ล ด̣	- - ร ม	ร ด ล ด̣	- ด̣ ล ซ	- ม ร ซ	- - - -	- ม ร ด
- - - ซ	- - - ล	- ซ ล ด	- ร ม ซ	- - - ม	ร ม ซ ล	ด̣ ล ซ ม	ซ ด ร ม

บทกลาง

ร ม ซ ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	ซ ม ร ม	ซ ม ล ซ	ม ซ ล ซ	ล ด ร ม
ซ ม ร ม	ซ ม ร ด	ด ร ม ด	ด ร ม ซ	ซ ม ร ม	ซ ม ล ซ	ม ซ ล ซ	ล ด ร ม
ซ ม ร ม	ซ ม ล ซ	ม ซ ล ซ	ล ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด ร ม

บท่ายป่าย

ซ ม ร ม	ซ ม ล ซ	ม ซ ล ซ	ล ด ร ม	ซ ม ร ม	ซ ม ร ด	ด ร ม ด	- ม ซ ล
- - ด̣ ซ	ล ซ ม ซ	ล ซ ร ม	ล ด ร ม	ซ ม ร ม	ซ ม ร ด	- - - ร	ม ซ ล ด̣

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์มหาพล ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากความหมายของกัณฑ์มหาพล โดยได้นำบทเพลงพระลอ หรือเพลงน้อยใจยาแบบคลอร้อง นำมาจัดระบบเพลงใหม่ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งทำนองเพลงสื่อถึงการเดินทางในป่า ชมธรรมชาติที่สวยงาม ลักษณะทำนองเพลงจะคล้ายกับความหมายเพลงพญาเดินที่แสดงถึงการเดินทางเหมือนกัน

8. กัณฑ์กุมาร (101 พระคาถา) กัณฑ์นี้นิยมเทศน์เสียงดี ลีลา ทำนองไพเราะใช้เสียงพอี มีแหล่กาพย์ เป็นกัณฑ์ลีลาเศร้าโศกพรรณนาถึงการที่พราหมณ์ ชูชกไปถึงเขาวงกตขอกัณหาชาลีสองกุมาร ๆ หลบไปในสระน้ำจนพระเวสสันดรทรงเรียกขึ้นมา มอบให้กับชูชก ๆ ก็ทุบตีฉุดกระชากลากถูไปต่อหน้า เพลงที่ใช้ได้แก่เพลงกุมมารหน้อย

เพลงกุมมารหน้อย

- - - -	- ร̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ร̣ – ด̣	- - - ด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	- ล - ซ
- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล – ซ	- - - ร	ด ร ม ซ	ม ซ ล ด	- ร - ม
- - - -	- ร - ด	- ร - ด	- ร – ม	- - -ซ	ม ซ ล ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร
- - - -	ซ ม - ร	ซ ม - ร	- ด – ล	- ด ร ม	- ซ – ล	ด̣ ล ร̣ ด̣	- ล - ด̣

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์กุมาร ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากความหมายของกัณฑ์ เป็นเรื่องราวที่ชูชกได้นำเชือกมามัดที่มือของสองกุมาร จึงเกิดการขัดขืนกันไปมา ทำนองเพลงที่ได้ถ่ายทอดออกมาประกอบกัณฑ์จึงมีทำนองจังหวะที่สะดุด ติดขัด กระชับ เพื่อให้เข้ากับเรื่องราวประกอบกัณฑ์ อีกทั้งยังตั้งชื่อเพลงว่า กุมมารหน้อย มาจากคำว่า “กุมารน้อย”

9. กัณฑ์มัทรี (90 พระคาถา) กัณฑ์นี้นิยมเสียงดี เล็กแหลม ทำนองระบำจังหวะ ลีลา เศร้าโศกเทศน์นานพอสมควร พรรณนาถึงนางมัทรีเดินทางกลับจากหาผลไม้ในป่า พบสัตว์สามตัวนอนขวางทางพอมาถึงไม่พบลูกทั้งสองพอทราบความจริงก็เป็นลมล้มสลบลง เพลงที่ใช้ได้แก่เพลง มัทรี

เพลงมัทรี

- - - ซ	- - ท ด̣	- - - ร̣	ด̣ ร̣ ท ด̣	- ม - ฟ	- ซ - ด	- - - ฟ	ซ ม ฟ ท
- - ท ซ	- - - -	- - - ด̣	- - ซ ท	- - ด̣ ร̣	ฟ ร ด ท	- - ด ร	ด ท ล ซ
- - - -	- - - ท	- - - -	- ด̣ ท ซ	- - ฟ ซ	ท ด̣ ท ซ	- - ท ฟ	ม ฟ ด ม
- ซ - ฟ	- ม – ฟ	- ท ด̣ ร̣	ด ร ม ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	ม ร ด ร	ท ด̣ ด̣ ด̣

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ทดรxฟซx ระดับเสียงทางกลาง

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์มัทรี ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากทำนองการเทศน์แบบล้านนา ได้แรงบันดาลใจมาจากเสียงการเทศน์ของพระ ซึ่งมีทำนองที่โศกเศร้าจึงเกิดทำนองที่คล้ายกับบทสวดขึ้น และตั้งชื่อเพลงว่ามัทรี ชื่อเดียวกับกัณฑ์

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังได้ตกแต่งทำนองรัวมัทรีเพื่อเติมท้ายเพลงให้สมบูรณ์ เหมาะกับวงปี่พาทย์ล้านนายิ่งขึ้น โดยจะใช้กลเม็ดเด็จพรายที่เป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องตี (ดำเนินทำนอง) ในรัวนี้ จะต้องรัวกวาดที่เป็นล้านนา ทำนองรัวนั้น ต่อท้ายจากเพลงมัททรีที่ลงเสียงนั้น ก็รัวออกเสียงเดียวกัน

- ม - ท	- ด̣ – ซ	- ท – ด̣	- ม – ท	- ด̣ - ซ	- ท - ด̣	- ม - ท	- ด̣ - ซ
- ท - ด̣	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

10. กัณฑ์สักบรรพ์ (43 พระคาถา)) กัณฑ์นี้ธรรมดา ไม่ได้เทศน์ทำนองระบำแต่โบราณก็เทศน์เล่นเสียงดีเหมือนกัน พรรณนาถึงพระอินทร์แปลงกายมาทูลขอนางมัทรีจาก พระเวสสันดร แล้วก็คืนให้พระเวสสันดร ๆ ก็ทูลขอพร ๘ ประการจากพระอินทร์ เพลงที่ใช้ได้แก่ ลูกแก้ววิเศษ

เพลงลูกแก้ววิเศษ

- ด̣ - ซ	ล ด̣ - ล	- ด̣ - ซ	ล ด̣ - ล	ร ร ร ร	- ด - ร	ม ร ด ล	- - ซ ม
- ซ - ร	ม ซ - ม	- ซ - ร	ม ซ - ม	ซ ซ ซ ซ	- ม - ซ	ล ซ ม ซ	- - ม ร
- ซ - ม	- ม ม ม	ร ด - ร	- ม ร ด	ร̣ ด̣ ซ ล	- ด - ร	ม ร ด ร	ม ซ - ม
- ซ - ม	- ม ม ม	ร ด - ร	- ม ร ด	ร̣ ด̣ ซ ล	- ด - ร	ด̣ ล - ด̣	- ม ซ ล

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์สักบรรพ์ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากเพลงในบทละครพื้นบ้านล้านนา เรื่อง บัวระวงศ์ หงส์อามาต ที่สื่อถึงตอนที่เจ้าชายบัวระวงศ์ได้นำลูกแก้ววิเศษ ไปปราบยักษ์ แสดงถึงอิทธิฤทธิ์ของลูกแก้ววิเศษ เปรียบดังพรของพระอินทร์ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ จึงทำให้ทำนองเพลงลูกแก้ววิเศษมีการดำเนินทำนองที่กระชากเน้นเสียงยกของห้องเพลงสอดคล้องกับความหมายของกัณฑ์ สักบรรพ์

11. กัณฑ์มหาราช (69 พระคาถา) กัณฑ์นี้นิยมเทศน์เสียงดี เสียงใหญ่จังหวะลีลา โลดโผนแกมตลก มีกาพย์กลอนด้วย พรรณนาถึงพราหมณ์ชูกชกได้พา ๒ กุมารหลงทางเข้า สู่เมืองสีพีพระเจ้าสัญชัยทรงไถ่เอาสองกุมารคืนด้วยสิ่งของอย่างละ 100 พราหมณ์ชูชกรับ ประทานอาหารจนตาย พระเจ้าสัญชัยเตรียมไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรี เพลงที่ใช้ได้แก่เพลงพญาเจ้า

เพลงพญาเจ้า

- - - ด	- ร – ม	- ร ด ร	- ด ด ด	- ซ - ล	- ด̣ - ร̣	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - ล	- ล ล ล	- ร̣ ด̣ ล	- ซ – ม	- - - ล	- - ด̣ ซ	- - - ม	- - ซ ร
ด ม ร ด	ม ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ม ซ ร	- ม ร ด	ร ม ซ ร	- - - ด	ม ร ด ล
- - - ล	- ล ล ล	ด̣ ร ด̣ ล	- ซ – ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ร̣ –ด̣	- ล - ซ

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์มหาราช ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากเพลงในบทละครพื้นบ้านล้านนา เรื่อง บัวระวงศ์ หงส์อามาต ที่สื่อถึงตอนที่เจ้าเมืองพาราณาสีแต่งตั้งราชบุตรทั้งสององค์ขึ้นเป็นราชบุตรและอุปราช แสดงถึงความยิ่งใหญ่และยศถาบรรดาศักดิ์ของเชื้อพระวงศ์ในกัณฑ์มหาราช จึงทำให้ทำนองเพลงพญาเจ้า มีการดำเนินทำนองที่เรียบง่ายและการไหลลื่นของโน้ตเพลงตามกลุ่มเสียงเพียงออบน อีกทั้งเพลงสอดคล้องกับความหมายของกัณฑ์มหาราช

12. กัณฑ์ฉกษัตริย์ (36 พระคาถา) กัณฑ์นี้นิยมเทศน์แบบเสียงดี เสียงเล็กแหลมนิยมให้สามเณรองค์น้อย ๆ เทศน์มีกาพย์ - กลอน กัณฑ์นี้พรรณนาถึงหกกษัตริย์ พบกันเกิดความยินดีจนเศร้าโศกจนสลบลง ร้อนถึงพระอินทร์ต้องดลบันดาลฝนโบกขนพรรษา ตกลงมาประพรมจนฟื้นคืนสติขึ้นทั้งหมด เพลงที่ใช้ได้แก่เพลง โศกวิมาลา

เพลงโศกวิมาลา

ท่อน 1

---ท	-ดดด	-ท-ร	ดดดด	-ม-ร	-ด-ร	-ด-ท	-ล-ซ
-ลดซ	-ฟ-ซ	-ลซฟ	ซลทด	-ท-ร	-ด-ท	-ฟ-ท	รดท-ลซ
-ลดซ	-ฟ-ซ	-ฟ-ม	รดรม	---ม	-มมม	ซลซม	-ร-ด

ท่อน 2

----	-ท-ด	---ร	---ด	----	-ท-ด	---ท	-ล-ซ
----	-ฟ-ท	---ล	--ดซ	-ลดซ	-ฟ-ซ	-ฟ-ม	รดรม
----	---ม	-มมม	-ม-ม	-ล-ซ	-ม-ร	มรซม	-ร-ด

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ทดรxฟซx ระดับเสียงทางกลาง

ดรมxซลx ระดับเสียงทางเพียงออบน

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์ฉกษัตริย์ ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดมาจากเพลงฤๅษีหลงถ้ำ ซึ่งเป็นเพลงโบราณ (ไม่ทราบนามผู้แต่ง) และได้ประพันธ์ทางเปลี่ยนไว้เป็นท่อนที่ 2 เพลงนี้แสดงถึงความปลื้มปิติดีใจถึงกับต้องเสียน้ำตาจนหมดสติ ทำนองเพลงจึงมีความโศกศร้า

13. กัณฑ์นครกัณฑ์ (48 พระคาถา) กัณฑ์นี้สุดท้ายถือเป็นกัณฑ์ชัยมงคล นิยม แบบเสียงดีเสียงใหญ่ มีกาพย์กลอน เทศน์แบบเรียบ ๆ พรรณาถึงพระเวสสันดรพระนางมัทรี ลาจากเพศพรตฤๅษีนิวัติคืนสู่พระนครนครครองครองบ้านเมืองสีพี ห่าฝนสัตตรตนะธารา ก็ ตกทั้งภูมิมณฑลพระเวสสันดรก็พระราชทานแก่ประชาชน พระองค์ทำบุญ ทำทาน ทำความดี ตราบสิ้นพระชนม์บางวัดนิยมเทศน์อานิสงส์พระเวสสันดรต่อ 1 ผูก เสร็จแล้วอาจารย์โอกาสเวนทาน เพลงที่ใช้ได้แก่เพลง แหย่งหลวง

เพลงแหย่งหลวง

---ด	---ซ	-ดทซ	-ฟ-ด	- ททท	-ซทด	-ม-ฟ	มด-ม
-ดดด	-ม-ท	-ซ-ท	-ดดด	---ซ	---ฟ	-ด-ร	-ด-ซ

ประเด็นที่ 1 กลุ่มเสียงที่พบได้แก่ ทดรxฟซx ระดับเสียงทางกลาง

ประเด็นที่ 2 แนวคิดการประพันธ์เพลงประกอบกัณฑ์นครกัณฑ์ ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองที่มีต้นแบบมาจากเพลงปราสาทไหว (ไม่ทราบนามผู้แต่ง) ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำมาทำเป็นทางของตนเองเพื่อประกอบเข้ากับกัณฑ์นครกัณฑ์

สรุปและอภิปรายผล

การเทศน์มหาชาติในรูปแบบของล้านนามีการเรียกชื่อที่แตกต่างจากภาคกลางนิยมเรียกพิธีนี้ว่า “การตั้งธรรมหลวง” หมายถึง การแสดงพระธรรมเทศนาครั้งยิ่งใหญ่โดยมีการเทศนาธรรมมหาเวสสันดรชาดก 13 กัณฑ์ โดยมีลำดับขั้นตอนในการทำพิธีที่ชัดเจน วงดนตรีพื้นเมือง ดำเนินหน้าที่ในการบรรเลงรับในแต่ละกัณฑ์ของพระธรรมเทศนาในแต่ละกัณฑ์ของการเทศน์มหาชาติล้านนาเฉกเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ในการบรรเลงรับกัณฑ์แบบอย่างในภาคกลาง แต่วงดนตรีพื้นเมืองเหนือจะบรรเลงเพลงสำเนียงล้านนา ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้ประพันธ์เพลงและนำเพลงเดิมของล้านนามาบรรจุรับในแต่ละกัณฑ์โดยคำนึงถึงบริบทสำเนียงเสียงและเรื่องราวของพระธรรมเทศนาในแต่ละกัณฑ์

ผลจากการวิเคราะห์เพลงประกอบการเทศน์มหาชาติของล้านนาทั้ง 13 กัณฑ์นี้ พบการใช้กลุ่มบันไดเสียงทั้งหมด 3 บันไดเสียง ได้แก่ ทางเพียงออบน ดรมxซลx ทางชวา ฟซลxดรx และทางกลาง ทดรxฟซ โดยพบการใช้บันไดเสียงทางเพียงออบนเป็นส่วนใหญ่ ในส่วนความสอดคล้องของทำนองเพลงกับเรื่องราวของแต่ละกัณฑ์ พบความสัมพันธ์ระหว่างการเทศน์มหาชาติกับการบรรเลงเพลงประกอบกัณฑ์ คือเมื่อพระเทศน์จบในแต่ละกัณฑ์แล้ว จึงจะมีดนตรีรับประกอบกัณฑ์ ซึ่งเหมือนกับการบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติในปัจจุบัน สำหรับการเทศน์มหาชาติล้านนาปัจจุบันใช้วงป้าดก๊องในการประกอบการเทศน์มหาชาติ ซึ่งแต่ก่อนการเทศน์มหาชาติของล้านนาจะไม่มีการรับส่งดนตรี ภายหลังอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ จึงได้ศึกษาเรื่องราว และเกิดแนวคิดในการประพันธ์เพลงประกอบการเทศน์มหาชาติล้านนาขึ้นใหม่ เพื่อใช้สำหรับการเทศน์มหาชาติล้านนาโดยเฉพาะ ซึ่งทำนองเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นในประกอบในแต่ละกัณฑ์ล้วนมีความหมายสอดคล้องกับเรื่องราวได้อย่างสมเหตุสมผล อีกทั้งยังรักษาอัตลักษณ์ทำนองเพลงที่เป็นสำเนียงล้านนาไว้ได้อย่างลงตัว

รายการอ้างอิง

ทองทวี ยศพิมสาร. (2553). **ฮิตคนเมืองฉบับสัปป๊ะเรื่องเมืองล้านนา**.(พิมพ์ครั้งที่ 8).ลำพูน: ณัฐพลการพิมพ์

นิรันดร์ ภักดี. (2556). **บทบาทและคุณค่าของงานปอยหลวงต่อสังคม วัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน.** (ปริญญานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต).มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.เชียงใหม่

พระครูโสภณกิตติญาณ (สิงค์ ดวงวิไล). (2555). **เก่าดีประเพณีและวัฒนธรรมล้านนาแต่โบราณ.** เชียงใหม่.วนิดาการพิมพ์

มณี พยอมพยงค์. (2529). **ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย.**เชียงใหม่: ส.ทรัพย์ การพิมพ์

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

ศรีเลา เกษพรหม. (2544). **ประเพณีชีวิตคนเมือง.** โรงพิมพ์มิ่งเมือง: เชียงใหม่

แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม

THE CREATION AND CONCEPT OF MUSIC COMPOSITIONS FROM “BOON KAO KHAM” CONVENTIONALISM

อิสรีย์ ฉายแผ้ว*, พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์, จตุพร สีม่วง*****

Idsaree Chaipaew*, Pornpan Kaenampornpan, Jatupron Seemuang*****

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดจากประเพณีบุญเข้ากรรมเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงและเพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม จากการค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ภายใต้แนวคิด “ดนตรีไทยเป็นฐาน ผสมผสานดนตรี ในวัฒนธรรม” ผลการวิจัย พบว่า การเข้ากรรม คือ การอยู่ปริวาสกรรมของพระภิกษุสงฆ์ผู้ต้องอาบัติ โดยมีคติความเชื่อว่า การอยู่ร่วมกันในสังคมจะต้องมีกฎระเบียบเพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดความเสียหายต่อส่วนรวม พิธีกรรม คือ ชาวบ้านจะนิมนต์พระภิกษุสงฆ์มาเข้ากรรมเพื่อให้พระผู้ทำผิดได้สารภาพความผิดของตนต่อหน้าคณะสงฆ์ จากพิธีกรรมนี้จะนำไปสู่แนวคิดเพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลงจากบรรยากาศของความสงบ ความมีสติจากการนั่งสมาธิ การสวดมนต์ภาวนาของพระสงฆ์ อารมณ์ของบทเพลงจะมีลักษณะ สงบ จังหวะช้า วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงคือ วงเครื่องสายผสมดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยเลือกใช้เครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดอารมณ์ที่สอดสอดคล้องกับบทเพลง ได้แก่ แคน โหวด ปี่ภูไท ไหซอง กลองอีสาน เพื่อแสดงออกถึงความสงบ ผู้วิจัยจึงนำ ระฆัง เข้ามาบรรเลงประกอบในบางช่วงของบทเพลง

คำสำคัญ: บุญเข้ากรรม, แนวคิด, การสร้างสรรค์

Abstract

The objective of this research is to study the creation and concept music composition from Boon Kao Kham conventionalism using by studying documents and related research and interviews with experts in order to analyze data according to objectives under the concept of " Thai music combined with music in culture". The results of the research showed that Kao Kham means the ritual that punishes the offender monk through believing coexistence in society of required rules to prevent in the public damages. The ritual was villagers who invite monks to attending of Kao

*, **, *** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.

Kham ceremony so that monks who make mistakes to confess their own the offense to monk clergy. From this the ritual, the concept brought about to crating inspiration in creation music composition from a calm atmosphere, consciousness from meditation, a monk praying and a mood of the music composition was calm and slow beat. The ensemble was Thai string ensemble that combined with Isan folk music through the selection of Isan folk instruments to help convey emotions including Khan, Vod, Pie Phuthai, Hi Song, Esan drum and then some part of this music composition, researchers brought Bell in order to show calmness.

Key words: Boon Kao Kham, Concept, Creation

บทนำ

ประเพณีบุญสิบสองเดือน หรือ ฮีตสิบสอง เป็นประเพณีที่ชาวอีสานยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา คำว่า “ฮีต” ในภาษาถิ่นอีสานก็คือคำว่า “จารีต” มีการปฏิบัติสืบต่อกันจากบรรพบุรุษของคนไทยอีสาน แต่ละเดือนในหนึ่งปีจะมีประเพณีที่จะต้องปฏิบัติรวมสิบสองประเพณี ได้แก่ เดือนอ้ายบุญเข้ากรรม เดือนยี่บุญคูณลาน เดือนสามบุญข้าวจี่ เดือนสี่บุญผะเหวด เดือนห้าบุญสงกรานต์ เดือนหกบุญบั้งไฟ เดือนเจ็ดบุญซำฮะ เดือนแปดบุญเข้าพรรษา เดือนเก้าบุญข้าวประดับดิน เดือนสิบบุญข้าวสาก เดือนสิบเอ็ดบุญออกพรรษาและเดือนสิบสองบุญกฐิน โดยประเพณีทั้งสิบสองนี้ เป็นประเพณีที่คนอีสานให้ความสำคัญ อีกทั้งถือปฏิบัติตามกันมาอย่างเคร่งครัด (จารุบุตร เรืองสุวรรณ,2525)

จากสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปส่งผลให้ประเพณีบางอย่างของชาวอีสานเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ประเพณีบางอย่างก็เริ่มสูญหายเนื่องจากคนในท้องถิ่นอีสานบางส่วนคือประชากรจากถิ่นอื่นที่ย้ายถิ่นฐานเข้ามา หรือคนในพื้นที่อีสานเองก็โยกย้ายออกจากพื้นที่ไปตามแหล่งที่ทำงาน นอกจากนั้น คนอีสานที่เป็นเด็กรุ่นใหม่ก็ยังขาดความรู้ความเข้าใจ หากไม่มีการสืบทอดหรืออนุรักษ์ไว้ คนรุ่นหลังอาจไม่ทราบถึงประเพณีอันดีงามที่เคยสืบทอดต่อกันมา ปัจจุบันมีแนวทางในการเผยแพร่และถ่ายทอดเพื่อให้คนรุ่นหลังได้มีความเข้าใจและซึมซับกับวัฒนธรรมต่างๆในหลายรูปแบบ โดยการใช้ดนตรีเป็นสื่อในการถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังนั้น เป็นวิธีการหนึ่งที่ได้รับความนิยมและใช้อย่างแพร่หลายในปัจจุบัน เนื่องจากดนตรีเป็นสื่อที่ทุกคนเข้าถึงได้ง่าย และมีความยืดหยุ่นที่ศิลปินสามารถสร้างสรรค์งานในรูปแบบใหม่ๆ เพื่อให้ตรงกับจินตนาการของผู้ประพันธ์ และเข้ากับยุคสมัย ดังคำกล่าวของ ศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2560 : 2) ที่กล่าวว่า “ในฐานะที่ดนตรีเป็นผลผลิตที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ผลงานดนตรีจะมีรูปแบบเช่นไร ย่อมขึ้นอยู่กับฝีมือ รสนิยม และจินตนาการของมนุษย์ โดยรสนิยมและจินตนาการของมนุษย์ ล้วนเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับบริบทของสังคม ทั้งในด้านเวลา สถานที่และสถานการณ์ ดังนั้นเมื่อสังคมเปลี่ยนมนุษย์มนุษย์ก็เปลี่ยนดนตรีเช่นกัน”

แนวคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีนั้น มีหลากหลายแนวทาง บ้างก็เป็นลักษณะของดนตรีไทยเดิมผสมผสานดนตรีตะวันตก บ้างก็นำเอาดนตรีตะวันตกผสมผสานกับดนตรีไทยหรือดนตรีพื้นบ้านอีสาน มีการนำองค์ประกอบของดนตรีอีสานไปใช้เพื่อเพิ่มความแปลกใหม่ การรับรู้ เรียนรู้ที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นทำให้เกิดความคิดในการสร้างสรรค์งานดนตรีที่แตกต่าง โดยในบทความนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม ซึ่งเป็นหนึ่งในประเพณีบุญสิบสองเดือนเพื่อนำมาสร้างสรรค์บทเพลง โดยบุญเข้ากรรม เป็นบุญแรกในประเพณีสิบสองเดือนของชาวอีสาน จัดขึ้นในเดือนอ้ายหรือเดือนหนึ่ง มุ่งเน้นพิธีกรรมเกี่ยวกับศาสนาและพิธีกรรมในทางสงฆ์โดยเฉพาะมีการนิมนต์พระสงฆ์มาเข้าปริวาสกรรมนั้นเป็นพิธีกรรมเพื่อให้พระภิกษุผู้กระทำความผิดบกพร่องของตนซึ่งตรงกันข้ามกับสังคมสมัยนี้มีแต่โพนทะนาถึงความชั่วความผิดของผู้อื่นข้างเดียว (สวิง บุญเจิม, 2554 : 552)

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยปรัชญาดุษฎีบัณฑิต เรื่อง การสร้างสรรค์เพลง บุญวิถีประเพณีสิบสองเดือน โดยผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะนำเสนอการได้มาซึ่งแนวคิดที่นำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง และประบวนการนำแนวคิดดังกล่าวไปใช้ในการสร้างสรรค์ซึ่งสามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงเพื่ออนุรักษ์ และสืบทอดประเพณีของไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1.เพื่อศึกษาแนวคิดจากประเพณีบุญเข้ากรรมและนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง

2.เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนและวิธีการดำเนินงานวิจัย ดังหัวข้อต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล
2. กระบวนการสร้างสรรค์
3. การรายงานผลการวิจัย

1.การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 แหล่งข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงจากแหล่งข้อมูล 2 ส่วน ดังนี้

1.1.1 ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารต่างๆที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เอกสารหนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ บทความวิชาการ แนวคิดทฤษฎี และ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาศึกษาและนำมาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจที่ใช้ในสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากแหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ

1.1.2 ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านต่างๆที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม ได้แก่

1.1.2.1 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านประเพณีสิบสองเดือนของชาวอีสาน

1.1.2.2 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและเพลงพื้นบ้านอีสาน

1.1.2.3 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย

1.2 เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจที่ใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง มีแนวทางการดำเนินการในการสร้างแบบสัมภาษณ์ ดังต่อไปนี้

1.2.1 สร้างเครื่องมือ

1.2.1.1 จัดแบ่งแบบสัมภาษณ์ออกเป็น2 ลักษณะ คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

1.2.1.2 จัดแบ่งแบบสัมภาษณ์แต่ละลักษณะ ออกเป็น 3 ชุด ได้แก่

- แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิด้านประเพณีสิบสองเดือน
- แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและเพลงพื้นบ้านอีสาน
- แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย

1.2.1.3 การตั้งประเด็นคำถามของแบบสัมภาษณ์แต่ละชุดให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของเนื้อหา

1.2.2 แต่งตั้งผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจเครื่องมือ โดยพิจารณาจากผู้มีความรู้ความสามารถและความเชี่ยวชาญในแต่ละด้านที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.2.3 ตรวจสอบและปรับแก้ไขเครื่องมือ

เมื่อดำเนินการสร้างเครื่องมือเสร็จเรียบร้อยแล้ว ส่งให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจแล้วนำมาปรับแก้ไข จากนั้นส่งเครื่องมือให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพอีกครั้ง นำมาปรับแก้ไขตามคำแนะนำ แล้วจึงนำไปใช้ในการลงพื้นที่สัมภาษณ์ต่อไป

2.กระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทั้งจากการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ มาจัดเรียบเรียงเป็นหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย แบ่งออกเป็นหัวข้อ ต่อไปนี้

2.1 การรวบรวมข้อมูลที่ได้จากเอกสารที่เกี่ยวข้องและบทสัมภาษณ์ จากผู้ทรงคุณวุฒิ ประกอบด้วย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านประเพณีบุญสิบสองเดือนของชาวอีสาน ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีและเพลงพื้นบ้านอีสาน ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย แล้วนำมาวิเคราะห์ข้อมูลตามหัวข้อต่อไปนี้

- ความเป็นมา
- คติความเชื่อ
- พิธีกรรม
- เพลงหรือดนตรีที่เกี่ยวข้อง

2.2 การกำหนดแนวคิดและสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

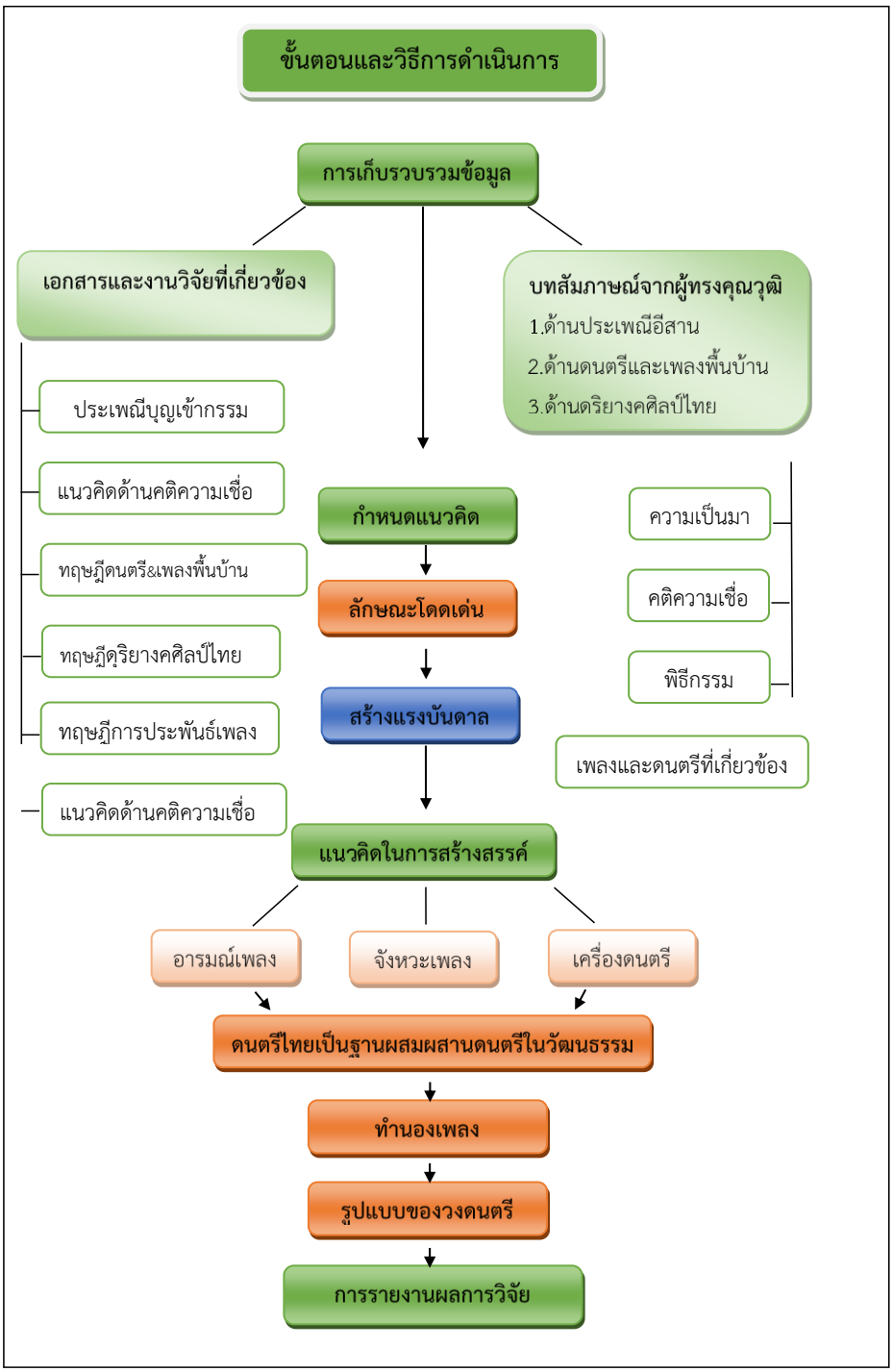
การนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลประเพณีบุญเข้ากรรมไปกำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจที่ใช้ในการสร้างสรรค์ โดยวิเคราะห์ลักษณะที่โดดเด่นของประเพณีบุญเข้ากรรมเพื่อให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดแนวคิดที่จะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง คือ อารมณ์เพลง จังหวะเพลง เครื่องดนตรี จากนั้นนำไปกำหนดรูปแบบของทำนองเพลง และรูปแบบวงดนตรี

3.การรายงานผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอการรายงานผลการวิจัยเป็นเชิงพรรณนาวิเคราะห์ เรียบเรียงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังหัวข้อต่อไปนี้

1.แนวคิดที่นำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม

2.กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม



แผนภาพที่ 1 ขั้นตอนและวิธีการดำเนินการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความวิชาการ แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ โดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตของการวิจัย โดยใช้ทฤษฎีการประพันธ์เพลงด้านดุริยางคศิลป์ไทยและดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำนองเพลงมีสำเนียงทำนองพื้นบ้านอีสาน ถ่ายทอดและสื่อความหมายของบทเพลงในรูปแบบของวงดนตรีประเภทวงเครื่องสายไทยผสมดนตรีพื้นบ้านอีสาน ภายใต้แนวคิด “ดนตรีไทยเป็นฐาน ผสมผสานดนตรีในวัฒนธรรม” นำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ตามหัวข้อต่อไปนี้

1.แนวคิดที่นำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม

1.1 ความเป็นมา

การเข้ากรรม คือ การอยู่ปริวาสกรรมของภิกษุผู้ต้องอาบัติสังฆาทิเสส ชาวบ้านจะนิมนต์พระสงฆ์มาเข้าปริวาสกรรม ตามพุทธบัญญัติ หรือพระวินัย เมื่อพระสงฆ์ทำความผิดหรือมีการละเมิดศีลเกิดขึ้น จะมีการชำระโทษตามสมควรแก่ความผิด เป็นเรื่องของการลงโทษแก่พระสงฆ์ผู้ประพฤติผิดพระวินัยบัญญัติ ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาของพระภิกษุทั่ว ๆ ไป

“...บุญเข้ากรรมเกี่ยวกับพระธรรมวินัยของสงฆ์ พระภิกษุรูปใดทำผิดพระธรรมวินัยตั้งแต่ปาจิตตีย์ขึ้นไป แต่ว่าบ่แม่นโทษหนักถึงปาราชิก ก็จะมีการแสดงโทษ บอกโทษให้ ก็คือ บุญเข้ากรรม แต่ทุกวันนี้เอามาเปลี่ยนว่าจัดเป็นงานบุญเข้ากรรม แต่ว่าเอาโยมเข้าไปร่วมด้วย สมัยก่อนไม่มีจะมีเฉพาะพระอย่างเดียว พระรูปใดเฮ็ดผิดหยัง เว่าง่ายๆ ว่าไปแจ้งเหตุเจ้าของ คั่นเป็นภาษาทางฝรั่งเรียกว่าสารภาพบาป ไปสารภาพโทษ เจ้าของ แล้วก็ให้คณะสงฆ์สวดกรรมนั้น เขาเอิ้นว่า ปลงอาบัติกัน ปลงอาบัติกรรมนั้นให้มันหลุดไป เข้ากรรมกักโตเจ้าของ กักบริเวณเจ้าของอยู่ในบริเวณเขตอาวาส มีเขตในการเฮ็ด แสดงเขตให้ฮู้ บ่ให้คนภายนอกหรือพระทางอื่นที่บ่ได้อยู่ในพิธีกรรมเข้าไปอยู่ในงานนั้น สุมื้อนี่เปลี่ยนไปมีโยมเข้าไปปฏิบัติ กะมีแต่ว่าเข้ากรรม แต่ว่าพระสุมื้อนี่บ่ฮู้ว่าการเข้ากรรมคือหยัง เขาประกาศว่าให้ไปเข้ากรรมกะพากันไปโลด พระกะบ่รู้จริงสุมื่อนี่เป็นจั่งซั่น การเข้ากรรมกับการปฏิบัติธรรม เป็นคนละอย่าง ปฏิบัติธรรมอย่างหนึ่ง การเข้ากรรมเป็นอีกอย่างหนึ่ง นิยมเฮ็ดใส่เดือนอ้าย แต่ละวัดจะโดดเด่นไปคนละอย่าง...”

พระอธิการปริญญา ปริญญาโณ. (4 เมษายน 2563) สัมภาษณ์. เจ้าอาวาสวัดชัยสุนทร อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

1.2 คติความเชื่อ

การอยู่ร่วมกันในสังคมต้องมีขอบเขตของสังคม หรือกฎระเบียบต่าง ๆ ที่สังคมนั้นบัญญัติขึ้น เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดความเสียหายต่อสังคมส่วนรวมนอกจากนี้ยังให้รู้และเข้าใจความลำบากของคำว่า กรรม หรือ อยู่กรรม ที่แม่ได้อยู่ไฟ หรือว่าอยู่กรรมนั้นมีความยากลำบาก คนสมัยก่อนจึงมีความตระหนักและเข้าใจในบุญคุณของพ่อแม่ พุทธศาสนิกชน ผู้หวังบุญกุศลร่วมกัน

ดูแลอุปัฏฐากรักษาพระเจ้าพระสงฆ์ที่เข้าอยู่กรรม บริจาคทาน รักษาศีล ฟังธรรม เกี่ยวกับการเข้าอยู่ปริวาสกรรมของพระภิกษุ เรียกว่า “บุญเข้ากรรม” กำหนดเอาเดือนอ้าย ข้างขึ้นหรือข้างแรมก็ได้ การกำหนดทำกันในระหว่างเดือนอ้ายนี้เอง จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “บุญเดือนอ้าย”

1.3 พิธีกรรม

ชาวบ้านจะนิมนต์พระสงฆ์เข้าปริวาสกรรมหรือเข้ากรรมเป็นพิธีกรรมเพื่อให้พระภิกษุผู้ที่ได้ทำความผิดได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์เพื่อสำนึกความผิดของตนเอง

“...พิธีกรรมเข้ากรรมแฮงหลาย(มาก) พระนี่ต้องมาสวด 3 วัน ตัดกรรมครั้งหนึ่ง 3 วัน ตัดกรรมครั้งหนึ่ง ขึ้นไปเรื่อยๆ ครบ 3 มื่อ(วัน)จนฮอดมื่อที่ 9 เขาเอิ้น (เรียก) เข้านิพพาน รายละเอียดมันหลายแต่ละงาน มันต้องมาไล่ว่าพระที่มาเป็นลูกกรรมนี่ท่อใด๋(เท่าไร) จักกี่)ลูกขึ้นไป พระที่เป็นหัวหน้ากรรมนี่ สิต้องจักรูปขึ้นไป พระจักกี่)รูปต้องเข้าสวด ต้องมีผู้สวดซ้ายขวา ครบ 3 มื่อ (วัน)สิต้องสวดท่อใด๋ ๆ(เท่าไร,กี่วัน) มีเป็นขั้นเป็นขั้นอยู่เด๊ะ จนเข้าฮอด(ถึง)นิพพาน...”

พระอธิการปริญญา ปริญญาโณ. (4 เมษายน 2563) สัมภาษณ์. เจ้าอาวาสวัดชัยสุนทร อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์.

1.4 เพลงหรือดนตรีที่เกี่ยวข้อง

ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาบุญเข้ากรรม ไม่พบเพลงหรือดนตรีที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากในบุญเข้ากรรมเป็นกิจกรรมทางศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระภิกษุสงฆ์ที่มีพิธีกรรมเกี่ยวกับความสงบการเข้ากรรม เช่น การนั่งสมาธิ เดินจงกรม สวดมนต์ภาวนา

“...ดนตรีในฮีตนี้ ไม่มีอะไรโดดเด่น ถ้าจะสร้างเพลงจะคิดถึงเรื่องอารมณ์ บรรยากาศ อารมณ์อยู่ที่ความสงบ ความเยือกเย็น ดังนั้นเพลงจะออกมา ไม่เป็นแนวความสนุกสนาน แต่จะเป็นเพลงที่ ให้อารมณ์เยือกเย็น ความสงบ เช่น ถ้าเป็นทำนองก็อาจเป็นเพลงช้า ขับกล่อมแผ่ว ๆ ไม่กระแทก อารมณ์จะออกมาเป็นแนวนั้น สมัยก่อนเครื่องดนตรีมันไม่มีอะไรมาก ใช้เสียงแคนดนตรีเสียงยาวเพื่อขับกล่อมให้เป็นดนตรีคลาสสิคได้...” ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์. (4 มกราคม 2563). **สัมภาษณ์.** ศิลปินแห่งชาติ.

แต่ด้วยเดือนนี้เป็นหน้าหนาว พบว่ามีการละเล่นบางอย่าง คือ การเล่นว่าว จะมีเสียงของสะนูว่าว(ทำมาจากใบลาน) ที่มีเสียงเกิดขึ้นสูงๆต่ำๆจากการที่ใบลานสัมผัสกับกระแสแรงลมในฤดูหนาว

“...ในช่วงหน้าหนาว ความโดดเด่นอยู่ที่พวกแคน ตามบรรยากาศมันจะโยงไปถึงช่วงมกราคุมภา คือบรรยากาศช่วงหน้าหนาวส่วนมาก แคนจะมีความโดดเด่น เสียงแคน เสียงสะนูว่าว เสียงหืน ประเพณีเล่นว่าว ยามหนาวยามลมมา มีเสียงแคน ฟังเสียงแคนลายใหญ่ ฟังเสียงสะนูว่าว ควบคู่กัน...” ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์. (4 มกราคม 2563). **สัมภาษณ์.** ศิลปินแห่งชาติ.

ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ ได้ให้แนวคิดในการสร้างดนตรีที่เกี่ยวกับบุญเข้ากรรมว่าน่าจะอยู่ในบรรยากาศของความสงบเยือกเย็น ความสุขสงบ การรวมจิตของผู้บำเพ็ญสมาธิ ซึ่งเครื่องดนตรีที่สามารถช่วยสื่อถึงอารมณ์สงบเยือกเย็นได้เป็นอย่างดีน่าจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เช่น ปี่ภูไท แคน โหวด เป็นต้น

“...เสียงดนตรีก็ช่วยได้ ช่วยให้เราบำเพ็ญได้ ถ้าเหมาะสมน่าจะเป็นเสียงเดี่ยวๆ เช่น ปี่ภูไท พ่อเคยนำมาทดสอบเบิ่ง(ดู) ให้ผู้บำเพ็ญฟัง ลายปี่ภูไท หรือเสียงแคนแผ่วคลอเบาๆไปให้ผู้บำเพ็ญฟัง เขาบอกว่า ฟังแล้วมันได้สมาธิ มันสามารถเข้าญาณเข้าสมาธิได้ เขาก็ขอร้องให้พ่อลองทำอันนี้ออกมาออกเผยแพร่ได้มั้ย ก็ลองทำแล้วหล่ะ แต่ก็คิดได้อยู่ว่า บางครั้งเราก็ยังไม่มั่นใจว่า ถ้าดนตรีชิ้นอื่นจะเป็นยังไงน้อ ก็เลยสรุปได้ว่า ดนตรีที่จะนำมาใช้กับความสงบเยือกเย็น น่าจะเป็นพวกเครื่องเป่า เช่น เสียงแคน เสียงปี่ เสียงโหวด ก็น่าจะได้ แผ่วๆสอดแทรกเบาใส่บรรยากาศในหมวดความสงบเยือกเย็น แต่ถ้าเป็นพวกโปงลาง พิณ พวกนี้จะให้อารมณ์กระแทกลุกขึ้นรำ อาจไม่เหมาะสม...” ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์. (4 มกราคม 2563). **สัมภาษณ์.** ศิลปินแห่งชาติ.

ผู้วิจัยได้สรุปรวบรวมข้อมูลทั้งจากเอกสารที่เกี่ยวข้องและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยนำคติความเชื่อและลักษณะที่โดดเด่นของบุญเข้ากรรมมาสรุปแนวคิดเพื่อนำไปสู่การสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง คือ บรรยากาศของความสงบเยือกเย็นมีสติจากการนั่งสมาธิ สวดมนต์ภาวนาของพระสงฆ์ที่เข้าปริวาสกรรม

หลังจากผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความวิชาการแนวคิดทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเพณีบุญเข้ากรรม จากนั้นนำมาใช้ในการกำหนดแนวคิดที่จะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยพิจารณาลักษณะโดดเด่นและคติความเชื่อของประเพณี นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง สรุปข้อมูลดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางสรุปแนวคิดที่จะนำไปใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง

คติความเชื่อ	ลักษณะที่โดดเด่น	แรงบันดาลใจที่ได้จากประเพณี	อารมณ์เพลง	จังหวะ	เครื่องดนตรี
การเข้ากรรมของภิกษุ ผู้ต้องอาบัติละเมิดพระวินัยหรือศีล เพื่อเป็นการป้องกันรักษาไม่ให้เกิดความเสียหายต่อระบบของคณะสงฆ์	ความสงบ การบำเพ็ญสมาธิ	บรรยากาศของความสงบเยือกเย็น มีสติ การนั่งสมาธิ สวดมนต์ภาวนาของพระสงฆ์ที่เข้าปริวาสกรรม หลังจากบำเพ็ญมาแล้วก็จะทำให้จิตใจแจ่มใส	สงบ	ช้า	ระฆัง ปี่ภูไท โหวด แคน ไหซอง

ที่มา : ผู้วิจัย

2.กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม

จากการศึกษาแนวคิดที่นำไปใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากข้อมูลทั้งหมด มาวิเคราะห์ลักษณะโดดเด่นของประเพณีบุญเข้ากรรม นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยการกำหนดรูปแบบและโครงสร้างของเพลง คือ ทำนองเพลง และรูปแบบวงดนตรี ใช้ทฤษฎีการประพันธ์เพลงทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยและเพลงพื้นบ้านอีสาน ภายใต้แนวคิด “ดนตรีไทยเป็นฐานผสมผสานดนตรีในวัฒนธรรม ” คือ การบรรเลงเพลงด้วยเครื่องดนตรีไทย ผสมผสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน กำหนดให้มีสำเนียงทำนองพื้นบ้านอีสาน พิจารณาความเหมาะสมของระดับเสียง ทำนอง จังหวะ ลักษณะเด่นของเพลง ตามลักษณะที่โดดเด่นของประเพณีบุญเข้ากรรม เป็นแนวทางสู่การสร้างสรรค์บทเพลงต่อไป คือ 1.การประพันธ์ทำนองเพลง 2.รูปแบบของวงดนตรี ดังนี้

2.1 การประพันธ์ทำนอง

ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลง โดยนำข้อมูลที่ได้จากตารางที่ 1 การกำหนดแนวคิดที่จะนำไปใช้ในการประพันธ์เพลง มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองเพลง ให้มีอารมณ์ของเพลงสอดคล้อง กลมกลืนไปกับลักษณะของบุญประเพณีบุญเข้ากรรม คือ อารมณ์สงบ เยือกเย็น จังหวะที่เหมาะสมกับอารมณ์เพลง คือ จังหวะช้า

หลังจากนำข้อมูลที่ได้มากำหนดอารมณ์ของเพลงและจังหวะของเพลงแล้ว ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงให้มีสำเนียงพื้นบ้านอีสานเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะอารมณ์และบรรยากาศของประเพณี ให้ชื่อบทเพลงว่า “เพลงบุญเข้ากรรม” ดังนี้ (X แทนเสียงระฆัง)

เริ่มต้นด้วยเสียงระฆัง ที่สื่อให้เห็นถึงความสงบและการเริ่มกิจกรรมของพระสงฆ์

เสียงระฆัง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X
- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

การใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทเครื่องเป่าที่สื่ออารมณ์ของความสงบ คือ ปี่ภูไท โหวด และแคน ร้อยเรียงทำนอง ของความสงบ เย็น การบำเพ็ญภาวนาของพระสงฆ์ ท่ามกลางฤดูหนาวที่แว่วเสียงสะนูว่าว เป็นสูงๆต่ำๆที่เกิดจากการที่ใบลานสัมผัสกับกระแสแรงลมดังมาไกลๆ

ปี่ภูไท

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ม

โหวด

- - - -	- - - -	- ซ - ร	- ซ - ม	- ซ - ร	- ซ - ม	- ร - ร	- ด - ล

แคน

- - - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ล
- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ซ - ซ

- - - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ซ
- - - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

สลับด้วยเสียงระฆัง เพื่อเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนา ต่อเนื่องด้วยเสียงไหซอง ทำนองจากบทสวดมนต์ของพระสงฆ์สื่อถึงสงบ ลุ่มลึกถึงการทำสมาธิและการภาวนา

เสียงระฆัง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X
- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

ไหซอง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ม	- ร - ม	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- ด - ร	- ด - ด
- - - -	- - - -	- ม - ร	- ด - ด	- - - ด	- - - ม	- ร - ม	- - - ร
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ด - ร	- - - ม	- - - ร	- ด - ร	- ด - ด

จากนั้นใช้เครื่องดนตรีเครื่องเป่ารับ แคน,โหวด,ปี่ภูไท แล้วเชื่อมออกสู่การบรรเลงวงเครื่องสายผสมเครื่องเป่า ขยับจังหวะเร็วขึ้นเล็กน้อย แต่ยังอยู่ในจังหวะช้า เพื่อสื่ออารมณ์หลังจากเสร็จจากพิธีกรรมของบุญเข้ากรรม ส่งผลให้จิตใจปลอดโปร่ง สะอาดแจ่มใสขึ้น โดยใช้ทำนองเดิมที่สื่อถึงการเสียงสะนูว่าวจากการเล่นว่าวในฤดูหนาว และจบลงด้วยเสียงระฆัง อันเป็นสัญลักษณ์ของความสงบในประเพณีบุญเข้ากรรมนั่นเอง

แคน,โหวด,ปี่ภูไท

- - - -	- - - ด	- ล - ม	- ด - ล	- - - ม	- ร - ด	- ล - ม	- ด - ร
- - - -	- - - ด	- ล - ม	- ด - ล	- ซ - ม	- ร - ด	- ล - ม	- ด - ร

วงเครื่องสายรับพร้อมกัน เร่งจังหวะเล็กน้อย

- - - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ล
- ม - ล	- ซ - ล	- ม - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	- ซ - ล	- ซ - ซ
- ด - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ซ
- - - ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด

เสียงระฆัง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X
- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

2.2 รูปแบบของวงดนตรี

วงดนตรีที่บรรเลงประกอบบทเพลงสร้างสรรค์ บุญเข้ากรรม มีรูปแบบของวงดนตรีตามแนวคิด “ ดนตรีไทยเป็นฐานผสมผสานดนตรีในวัฒนธรรม ” คือ แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง ใช้ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยเป็นพื้นฐานแนวคิด ผสมผสานดนตรีในวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานเข้าด้วยกัน เป็นการสะท้อนให้เห็นลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมประเพณีของสังคมปัจจุบัน ที่มีการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานของประชากร โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมของชาวอีสาน ผู้วิจัยจึงกำหนดรูปแบบการประสมวงตามประวัติศาสตร์ดนตรีโบราณดั้งเดิม ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

“...การประสมวงดนตรี ดนตรีผสมชิ้นเดียว ไม่พอ ต้องหาอะไรมาเป็นองค์ประกอบที่มีคุณค่า ดูแล้วทำได้ไงเนี่ย คิดได้ไงเนี่ย ออกมามันได้อารมณ์ บ่งบอกที่มา เพลงเป็นแค่เบื้องหลัง ที่เป็นเรื่องราวที่ไป Support ที่ดูออกมาใกล้เคียง...”

ฐิระพล น้อยนิตย์. (27 มีนาคม 2560). สัมภาษณ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย.

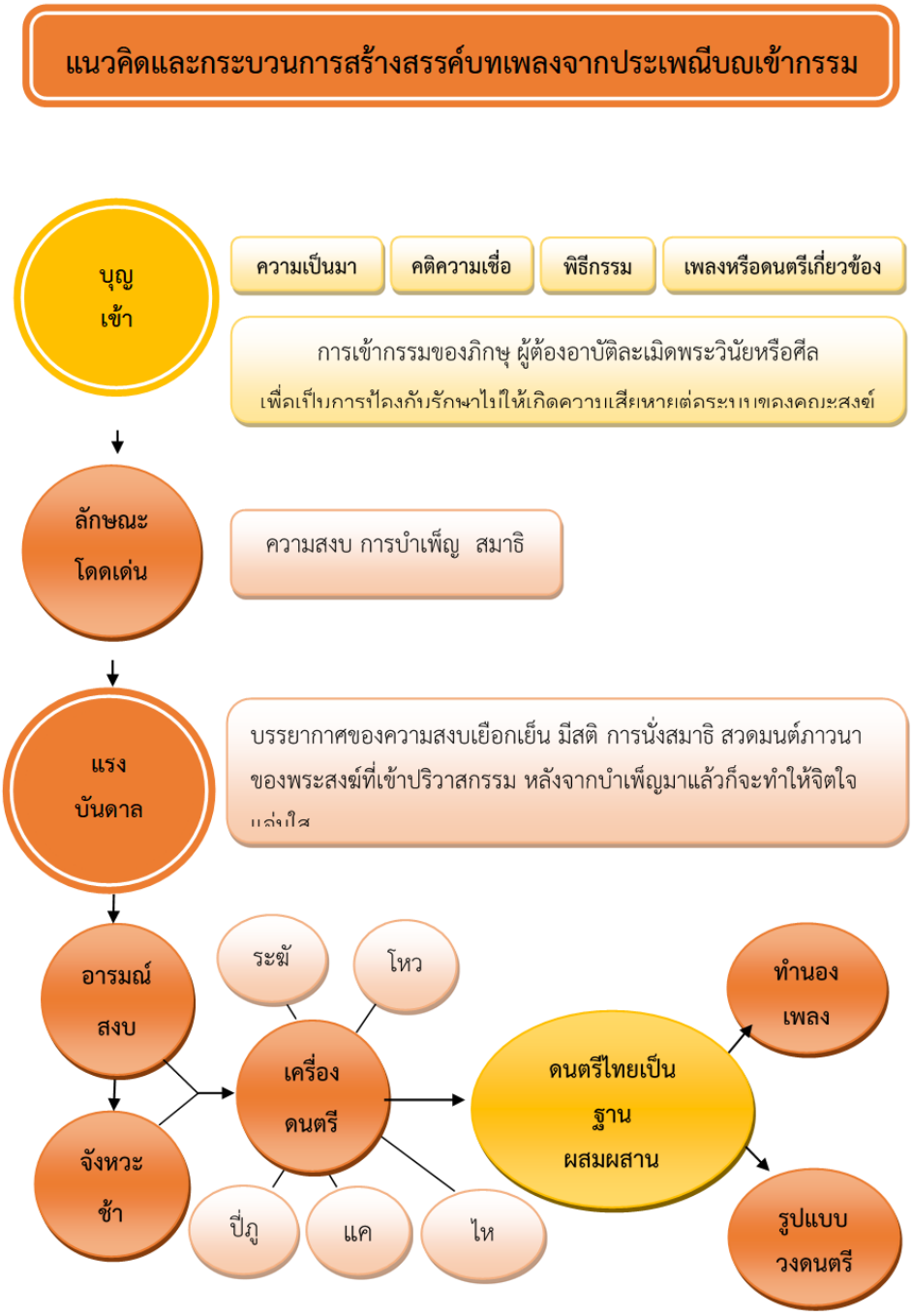
เครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการประสมวงนี้ คือ เครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายและเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงที่จะสามารถสื่ออารมณ์เพลงได้เหมาะสมในแต่ละประเพณีบุญทั้งสิบสองเดือน ผู้วิจัยจึงให้ชื่อวงดนตรีนี้ว่า “วงเครื่องสายผสมดนตรีพื้นบ้านอีสาน ” ประกอบด้วย

เครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ผู้วิจัยได้ปรับขลุ่ยเพียงออ และโทน-รำมะนาออก เนื่องจากเหตุผลคือ การปรับขลุ่ยเพียงออกเพื่อหลีกเลี่ยงในเรื่องของเสียงและการปรับบันไดเสียง แล้วใช้แคนแทน ส่วนโทนระมะนานั้น เนื่องจากเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็นเพลงสำเนียงอีสาน ดังนั้นหน้าทับที่เหมาะสมที่จะใช้คือ กลองอีสาน เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงเพลงสำเนียงพื้นบ้านอีสานมากขึ้น

ผู้วิจัยได้เลือกและกำหนดเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานตามคุณลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ให้เหมาะสมกับอารมณ์และบรรยากาศของบุญประเพณี ตามคุณลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่มีเอกลักษณ์และลักษณะที่แตกต่างกันไป จากนั้นได้ทดลองใช้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดบรรเลงตามบทเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้น มีการปรับ เปลี่ยน เพื่อให้มีความเหมาะสมกับอารมณ์และบรรยากาศของเพลงมากขึ้น ดังนี้

เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานที่นำมาใช้ในการบรรเลง ได้แก่ แคน โหวด ปี่ภูไท กลองอีสาน ไหซอง นอกจากนี้ ยังได้นำเครื่องตีที่ทำให้เกิดเสียงของความสงบ ได้แก่ ระฆัง

ซึ่งผู้วิจัยได้จัดทำแผนภาพแสดงแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง ต่อไปนี้



แผนภาพที่ 2 แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่

สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ ภายใต้แนวคิด “ดนตรีไทยเป็นฐาน ผสมผสานดนตรีในวัฒนธรรม” สรุปผลการวิจัย ดังนี้

บุญเข้ากรรม ตรงกับเดือนอ้ายหรือเดือนเจียง เป็นหนึ่งในประเพณีบุญสิบสองเดือนของชาวอีสาน การเข้ากรรม คือ การอยู่ปริวาสกรรมของภิกษุผู้ต้องอาบัติสังฆาทิเสส มีคติความเชื่อว่า การอยู่ร่วมกันในสังคมต้องมีขอบเขตของสังคม หรือกฎระเบียบต่าง ๆ เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดความเสียหายต่อสังคมส่วนรวม พิธีกรรม คือ ชาวบ้านจะนิมนต์พระสงฆ์เข้าปริวาสกรรมหรือเข้ากรรมเพื่อให้พระภิกษุผู้ที่ได้ทำความผิดได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์เพื่อสำนึกความผิดของตนเอง เนื่องจากบุญเข้ากรรมเป็นกิจกรรมทางศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระภิกษุสงฆ์ที่มีพิธีกรรมเกี่ยวกับความสงบ จึงไม่พบเพลงหรือดนตรีที่เกี่ยวข้อง แต่ด้วยเดือนนี้เป็นหน้าหนาว พบว่ามีการละเล่นบางอย่าง คือ การเล่นว่าว แนวคิดเพื่อนำไปสู่การสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง คือ บรรยากาศของความสงบ มีสติ จากการนั่งสมาธิ สวดมนต์ภาวนาของพระสงฆ์ที่เข้าปริวาสกรรม อารมณ์เพลงสงบ จังหวะช้า เครื่องดนตรีที่สามารถช่วยสื่อถึงอารมณ์สงบ คือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า การเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานมาใช้ในการบรรเลง คือ แคน โหวด ปี่ภูไท ไหซอง กลองอีสาน และเครื่องตีที่สื่อให้เกิดเสียงของความสงบ คือ ระฆัง กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากบุญเข้ากรรม คือการนำแนวคิดที่ได้มาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองเพลง ให้มีอารมณ์ของเพลงสอดคล้องกลมกลืนไปกับลักษณะของบุญประเพณีบุญเข้ากรรม คือ อารมณ์สงบ จังหวะที่เหมาะสมกับอารมณ์เพลง คือ จังหวะช้า รูปแบบของวงดนตรี คือ วงเครื่องสายผสมดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ผู้วิจัยได้สรุปแนวคิดที่นำไปใช้ในการสร้างสรรค์และกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรม ดังนี้

1.การเข้ากรรม คือ การอยู่ปริวาสกรรมของภิกษุผู้ต้องอาบัติสังฆาทิเสส

2.บุญเข้ากรรมมีคติความเชื่อว่า การอยู่ร่วมกันในสังคมต้องมีขอบเขตของสังคม เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดความเสียหายต่อสังคมส่วนรวม พระเจ้าพระสงฆ์ที่เข้าอยู่กรรม ปริวาสกรรม เรียกว่า “บุญเข้ากรรม” กำหนดเอาเดือนอ้าย ข้างขึ้นหรือข้างแรม

3.พิธีกรรมของบุญข้าวกรรม คือ ชาวบ้านจะนิมนต์พระสงฆ์เข้าปริวาสกรรมหรือเข้ากรรมเพื่อให้พระภิกษุผู้ที่ได้ทำความผิดได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์เพื่อสำนึกความผิดของตนเอง

4.เพลงหรือดนตรีที่เกี่ยวข้อง ไม่พบเพลงหรือดนตรีที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากในบุญเข้ากรรมเป็นกิจกรรมทางศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระภิกษุสงฆ์ที่มีพิธีกรรมเกี่ยวกับความสงบ แต่ด้วยเดือนนี้เป็นหน้าหนาว พบว่ามีการละเล่นบางอย่าง คือ การเล่นว่าว

5.แนวคิดที่นำไปใช้ในการสร้างสรรค์นำไปสู่การสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลง คือ บรรยากาศของความสงบ มีสติ จากการนั่งสมาธิ สวดมนต์ภาวนาของพระสงฆ์ที่เข้าปริวาสกรรม อารมณ์เพลง สงบ จังหวะช้า การเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานมาใช้ในการบรรเลงในบุญนี้ คือ แคน โหวด ปี่ภูไท ไหซอง กลองอีสาน และเครื่องตีที่สื่อให้เกิดเสียงของความสงบ คือ ระฆัง

แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงจากประเพณีบุญเข้ากรรมนั้น มีความสอดคล้องกับชนะชัย กอผจญ (2559 : 306) ซึ่งได้ศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาความเชื่อลักษณะนิสัยและพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับแมวทั่วไปและแมวไทยทั้ง 5 ชนิด นำมาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลงกับวิชาเริงสำราญโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการศึกษาข้อมูลเอกสารและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านทางด้านแมวไทยและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย นำเสนอผลการวิจัยด้วยการสร้างสรรค์บทเพลงทางดุริยางคศิลป์ไทยใหม่แล้วบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัย ทำนองเพลงประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงเกี่ยวกับสัตว์ เครื่องดนตรีสากลและเครื่องตกแต่งทำนองที่นำมาใช้ ได้แก่ คลาริเน็ต หมากกะโหล่งโปงลางเหล็ก เกราะ กังสดาล ระฆังกระพรวน ขลุ่ยนกชนิดต่างๆ ขลุ่ยจีนส่วนเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ กลองแขกตะโพนไทยเปิงมาง และสอดคล้องกับ อัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2558 : 255-257) ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่องการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุดตำนานเทพนพเคราะห์ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่ได้รับแรงบันดาลใจเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของเทพนพเคราะห์และสร้างองค์ความรู้ด้านประพันธ์เพลงแนวใหม่โดยถ่ายทอดผลงานในรูปแบบดนตรีพรรณนาใช้กระบวนการวิเคราะห์สร้างสรรค์โดยการศึกษาเอกสารบทสัมภาษณ์เกี่ยวกับตำนานเทพนพเคราะห์ ตามหลักโหราศาสตร์ไทย และหลักการประพันธ์เพลงไทยเพื่อเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ผลการวิจัยคือผลงานการประพันธ์เพลงชุดตำนานเทพนพเคราะห์ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 9 เพลง ซึ่งมีความสอดคล้องกันคือ กระบวนการในการสร้างสรรค์บทเพลง มีการนำแนวคิดจากการศึกษาเกี่ยวกับเทพนพเคราะห์ เป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลงซึ่งเป็นตำนานโบราณของไทยที่ต้องการเผยแพร่ผ่านดนตรี เพื่อให้เข้าถึงคนได้กว้างขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การอธิบายถึงการได้มาซึ่งแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีขั้นตอนวิธีดำเนินการวิจัยที่ละเอียด ชัดเจนและสอดคล้องกัน ทำให้ผู้อ่านมองเห็นว่าแต่ละองค์ประกอบของบทเพลงนั้นได้มาอย่างไร เพื่อให้ผู้ที่สนใจในการประพันธ์เพลงได้นำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ และทำให้ผู้อ่านเข้าใจโครงสร้างของบทเพลง ซึ่งส่งเสริมให้เกิดความซาบซึ้งและเข้าใจบทเพลงได้ง่าย อีกทั้งจะสร้างความน่าเชื่อถือให้กับงานสร้างสรรค์มากขึ้นด้วย ดังนั้นผู้วิจัยจึงควรศึกษาที่มาของแนวคิดให้ลึกซึ้งทุกด้านเพื่อสามารถนำมากำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (2520).**ของดีอีสาน.**กรุงเทพ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560).**การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี.** ขอนแก่น : โครงการตำราบัณฑิตศึกษาสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ชนะชัย กอผจญ. (2559)**การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต,สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ,คณะศิลปกรรมศาสตร์ ,จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฐิระพล น้อยนิตย์. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2560.

ทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 4 มกราคม 2563.

พระอธิการปริญญา ปริญญาโณ. เจ้าอาวาสวัดชัยสุนทร อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์. สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563.

สวิง บุญเจิม.(2554). **ตำรามรดกอีสาน**. อุบลราชธานี : สำนักพิมพ์มรดกอีสาน.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2558). **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุดตำนานเทพนพเคราะห์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นโยบายรัฐสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามกับผลกระทบต่อดนตรีไทย

STATE POLICYOF FIELD MARSHAL PLAEK PIBUNSONGKHRAM ANDTHE EFFECT OF THAI MUSIC

อุมาภรณ์ กล้าหาญ[*], จตุพร สีม่วง[**], ขำคม พรประสิทธิ์[***]

Umaporn Klahan[*], JatupornSeemuang[**], KumKomPornprasit[***]

บทคัดย่อ

บทความนี้ศึกษาปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการกำหนดนโยบายของรัฐด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับดนตรีไทย ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามกับผลกระทบที่มีต่อดนตรีไทย ในการศึกษาประวัติดนตรีไทยสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 มักมีการกล่าวว่าจอมพล ป. พิบูลสงคราม ไม่ส่งเสริมดนตรีไทย มีการกีดกันดนตรีไทยออกจากสังคมและวัฒนธรรมไทย หันให้ความสำคัญกับดนตรีตะวันตก ทั้งที่ในความเป็นจริงรัฐบาลจอมพล ป. ให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง โดยมุ่งหวังให้วัฒนธรรมเป็นตัวนำพาประเทศชาติไปสู่ความเป็นอารยะ ทัดเทียมกับชาติตะวันตก เพื่อการดำรงความเป็นชาติภายใต้สภาวการณ์ของโลกในขณะนั้น จึงมีการออกกฎ ระเบียบต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านดนตรี ที่เสมือนเป็นการบังคับให้การขับร้องและบรรเลงดนตรีไทยต้องอยู่แบบแผนที่รัฐเป็นผู้กำหนดตามมาตรฐานสากล มีกรมศิลปากรเป็นผู้ควบคุมมาตรฐาน อย่างไรก็ตาม ในเวลาต่อมาเมื่อดนตรีเข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทยมากขึ้น ทำให้ดนตรีไทยมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยรับเอาวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้าผสมผสานอย่างกลมกลืน โดยที่ไม่เสียความเป็นอัตลักษณ์ของดนตรีไทย จนดูเหมือนภาพจากนโยบายด้านดนตรีในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้หวนกลับมาสู่ดนตรีไทยอีกครั้งหนึ่งด้วยความเต็มใจของนักดนตรีไทย

คำสำคัญ: นโยบายรัฐด้านดนตรี, สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม, ดนตรีไทย, ผลกระทบ

Abstract

This article aimed to study the factors of government policy Thai Music Culture. In the period of Field Marshal Plaek Pibunsongkhram impact on Thai Music. The study of Thai Music history after the change of government in 1932 was mentioned that in the period of Field Marshal Plaek Pibunsongkhram was not supporting Thai Music and and promoting Western Music. Meanwhile, In the Field Marshal Plaek Pibunsongkhram

*/ **คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Fine and Applied Arts, KhonKaen University
*** คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

period government gave precedence to Arts and Culture by purposing on the culture to be civilized country equal western nation.In order to maintain the nation under the current global circumstances were releasing the regulations that concerned to have singing and Thai music playing of the state determines the international standard controlling by Fine Arts Depertment. However, when music came to play a greater role in Thai society, Thai music was changing by combining Western music into Thai Music without losing the identity of Thai music. The image of music policy in the period of Field Marshal Plaek Pibunsongkhramhas returned to Thai Music again with the willingness of Thai musicians.

Key words: State music policy, The period of Field Marshal Plaek Pibunsongkhram, Thai Music, The effect

บทนำ

การดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 7 นับเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการดนตรีไทย เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ประกอบกับเกิดภาวะเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลก ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาดนตรีไทยพอสมควร แต่นักดนตรีก็ยังมีขวัญและกำลังใจที่ดี เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนพระทัยและศึกษาดนตรีไทยอย่างจริงจัง ทรงมีพระปรีชาสามารถในการทรงดนตรีและการพระราชนิพนธ์เพลงไทยไว้ถึง 3 เพลงด้วยกัน ได้แก่ เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงราตรีประดับดาวเถา และเพลงเขมรลอออองค์เถา ในสมัยนี้มีนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงเกิดขึ้นมากมาย โดยเฉพาะดุริยกวีคนสำคัญที่ร่วมสมัยนี้ ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (ทูลกระหม่อมบริพัตร) ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้นทำให้เกิดการรังสรรค์บทเพลงไทยรูปแบบใหม่ๆ ที่ได้รับอิทธิพลของดนตรีตะวันตกอยู่พอสมควรในสมัยรัชกาลที่ 8 เป็นสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ในประวัติศาสตร์ดนตรีไทยได้กล่าวว่า ยุคนี้เป็นยุคที่การดนตรีไทยเข้าสู่ภาวะมืดมน เพราะนโยบายของรัฐบาลไม่ส่งเสริมดนตรีไทยและพยายามให้คนไทยหันไปเล่นดนตรีตะวันตกมากขึ้น จนต่อมาเกิดเป็นรัฐนิยมขึ้น กล่าวคือ ห้ามการบรรเลงดนตรีไทยโดยทั่วไป ด้วยเห็นว่าดนตรีไทยไม่เหมาะสมกับชาติที่กำลังพัฒนาให้ทัดเทียมกับอารยประเทศ จึงมีการห้ามโดยเคร่งครัด แต่ยังอนุญาตให้บรรเลงในงานพิธีหรือในบางประเพณี แต่ต้องไปขออนุญาตกรมศิลปากรก่อน ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องมีบัตรนักดนตรีที่ทางราชการออกให้ ทำให้เกิดความเสื่อมถอยของการดนตรีไทยอย่างมาก ดนตรีไทยถูกนำออกไปจากวิถีชีวิตของผู้คน นักดนตรีต้องเลิกเล่นอาชีพดนตรี ขายเครื่องดนตรีในสภาพถูกขายเป็นของเก่า ถึงแม้ยังมีครูดนตรีและนักดนตรีได้ต่อสู้กับปรากฏการณ์ทางสังคมนี้อย่างเข้มแข็ง จนดนตรีไทยยังมีที่ยืนในสังคมอยู่บ้างแต่ก็น้อยเต็มที จากจุดนี้ทำให้ดนตรีไทยหายไปจากความนิยมของสังคมไทย และมีวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามาแทนที่ แต่ดนตรีไทยก็ไม่ได้ตายไปจากสังคมไทย ยังมีการสืบทอดดนตรีอยู่จากสำนักดนตรีใหญ่ๆ สู่ลูกหลาน ลูกศิษย์อย่างเข้มแข็ง การรังสรรค์บทเพลงไทยใหม่ ๆ ยังคงมีอย่างต่อเนื่อง แต่กลายเป็นเพียงคนกลุ่มหนึ่งในสังคมเท่านั้นประเด็นสำคัญในเรื่องนี้คือนโยบายของรัฐในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นการปิดกั้นและกีดกันดนตรีไทยออกจากสังคมและวัฒนธรรมไทย ด้วยคิดว่าเป็นความล้าหลังห่างไกลจากความเป็นอารยธรรมจริงหรือไม่ เหตุใดจึงมีการกำหนดกฎเกณฑ์อย่างนั้น มีปัจจัยอื่นเข้ามาเกี่ยวข้องหรือไม่ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงดนตรีไทยอย่างไร

<u>ดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง</u>

การดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นผลสืบเนื่องมาจากความเจริญรุ่งเรืองในสมัยอยุธยา เมื่อสมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก ได้ปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระปฐมบรมกษัตริยาธิราชแห่งราชวงศ์จักรี ทรงสถาปนากรุงเทพมหานครฯ ขึ้นเป็นราชธานี ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะทรงทำนุบำรุง

บ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองในทุกๆ ด้านดังเช่นที่เคยเป็นมาเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา พระองค์และกรมพระราชวังบวรฯ ได้ทรงพยายามฟื้นฟูทั้งกิจการทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมให้เกิดขึ้นในพระนคร เช่น การสังคายนาพระไตรปิฎก การชำระกฎหมายเก่า การฟื้นฟูพระราชพิธีประเพณีต่างๆ เพื่อจะให้ประชาชนมีความเป็นระเบียบเรียบร้อยทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 1 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์และดาหลัง โดยนำเค้าโครงมาจากบทละครเก่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทุกครั้งที่มีการสมโภชวัดหรือกิจการต่าง ๆ ทางศาสนาและทางบ้านเมืองก็จะมีการละครและดนตรีนาฏศิลป์อื่นๆ ประกอบอยู่ด้วยทุกครั้ง การดนตรีและนาฏศิลป์จึงได้มีการสืบทอดอย่างต่อเนื่องมาจากกรุงศรีอยุธยา และมีการพัฒนาให้มีความหลากหลายเจริญรุ่งเรืองขึ้นสืบมา

สมัยรัชกาลที่ 2 การดนตรีและละครเจริญรุ่งเรืองมาก ทรงส่งเสริมด้านวรรณคดีและการละคร พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ขึ้นอีกสำนวนหนึ่งเพื่อใช้ในการสแดงละคร ซึ่งบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนานี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นกลอนบทละครที่ดีสุด ในด้านดนตรีปรากฏจากพระราชประวัติว่าทรงโปรดสีซอสามสาย มีซอคู่พระหัตถ์ชื่อ “ซอสายฟ้าฟาด” ทรงพระราชนิพนธ์เพลง “บุหลันลอยเลื่อน” ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมใช้เดี่ยวซอสามสายมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ยังโปรดเกล้าฯ ให้นำวงปี่พาทย์มาบรรเลงและขับร้องแทรกการขับเสภา ทำให้เกิด “ปี่พาทย์เสภา” ขึ้นโดยนำเอาเปิงมางมาตีประกอบจังหวะแทนตะโพน จึงเกิดการพัฒนาเป็นกลองสองหน้าใช้ตีประกอบปี่พาทย์เสภา การปี่พาทย์รับส่งเสภาเป็นมูลเหตุให้เกิดเพลงอัตราจังหวะสามชั้นขึ้นในเวลาต่อมา

สมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากพระองค์ไม่โปรดการดนตรีและละคร ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกละครหลวง ส่วนละครในวังเจ้านายต่างๆ หากจะมีการจัดเล่นก็มิได้ทรงห้ามแต่อย่างใด ทำให้ดนตรีและละครไปเจริญรุ่งเรืองอยู่ตามวังต่างๆ บรรดาเจ้านายเหล่านั้นจึงได้เป็นกำลังสำคัญในการอุปถัมภ์ดนตรีนาฏศิลป์ให้เจริญรุ่งเรืองสืบมาจนกระทั่งเปลี่ยนแปลงการปกครอง

สมัยรัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกพระราชกำหนดห้ามมิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงนอกจากพระมหากษัตริย์ (ซึ่งแต่เดิมละครผู้หญิงมีได้เฉพาะในวังหลวงเท่านั้น) ทำให้บรรดาเจ้าของคณะละครต่างนิยมฝึกละครผู้หญิง ละครผู้ชายจึงได้รับความนิยมน้อยลง ตามวังเจ้านายหรือบ้านที่มีข้าทาสบริวารชายก็หันไปฝึกปี่พาทย์กันมากขึ้น ทำให้เกิดวงดนตรีประจำวังของตน และมีการนำมาประกวดประชันกัน ทำให้ดนตรีที่แต่เดิมผูกติดอยู่กับนาฏศิลป์ได้แยกออกมาบรรเลงอิสระ เป็นดนตรีเพื่อการฟังโดยเฉพาะ ในสมัยนี้เกิดเพลงที่เรียกว่า “เพลงลูกล้อลูกขัด” หรือ “เพลงทยอย” ขึ้นเป็นจำนวนมาก เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้สนับสนุนการดนตรีทั้งดนตรีแบบแผนและดนตรีพื้นบ้าน วงปี่พาทย์วังหน้าของพระองค์มีครูมีแขก (มี ดุริยางกูร) เป็นครูดนตรีคนสำคัญ ทรงพระราชทานยศเป็นหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ต่อมาครูมีแขกได้แต่งเพลง “เชิดจีน” เป็นเพลงที่มีความไพเราะ มีกลเม็ดเด็ดพรายของทำนองอย่างพิเศษ จึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “พระประดิษฐ์ไพเราะ” หลังจากที่ได้เป็น “หลวง” เพียง 3 เดือน ครูมีแขกแต่งเพลงสามชั้นและเพลง

ลูกล้อลูกขัดไว้เป็นจำนวนมาก จนได้รับสมญานามว่า “เจ้าแห่งเพลงทยอย” ในยุคนี้จึงมีผู้คิดแต่งเพลงอัตราจังหวะสามชั้นขึ้นเป็นจำนวนมากเพื่อใช้ขับร้องและบรรเลงประชันปี่พาทย์กัน จนมาถึงปลายรัชสมัยปรากฏว่าเกิดความนิยมเล่นแอ่วลาวเป่าแคนกันอย่างแพร่หลาย จนมีผู้เล่นมโหรีปี่พาทย์น้อยลง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตราพระราชบัญญัติห้ามเล่นแอ่วลาว เมื่อปี พ.ศ.2408 ด้วยทรงเห็นว่าไม่ใช่การละเล่นของไทยแท้เป็นของประเทศราช หากใครนำมาเล่นต้องถูกเก็บภาษีอย่างหนัก จึงทำให้ประชาชนเล่นแอ่วลาวน้อยลง

สมัยรัชกาลที่ 5 มีการติดต่อกับชาติตะวันตกมากขึ้น ศิลปวัฒนธรรมของตะวันตกมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะในประเทศไทย ในด้านการละคร เกิดละครแบบใหม่ขึ้นหลายแบบ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง และละครพูด ด้านดนตรีมีการปรับปรุงวงดนตรีขึ้นใหม่ คือ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เกิดบทเพลงไทยรูปแบบใหม่ ๆ ขึ้นหลายเพลง โดยดุริยกวีคนสำคัญคือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์เพลงทางกรอเพลงแรกคือเพลงเขมรไทรโยค

สมัยรัชกาลที่ 6 พระองค์ทรงดำเนินแนวพระราโชบายในการปกครองประเทศ ในแบบที่ทันสมัยทัดเทียมนานาอารยประเทศ เช่น ในเรื่องการศึกษา มีการสร้างโรงเรียนเพิ่มขึ้น เพื่อให้การศึกษากระจายไปยังกุลบุตรกุลธิดาทั้งหลาย ทางด้านศิลปวัฒนธรรม ทรงสนพระทัยในเรื่องวรรณคดีและการประพันธ์ อันเป็นศิลปะที่สื่อไปยังศิลปกรรมแขนงอื่นๆ เช่น การละคร และดนตรีสำหรับการละครนั้น ทรงโปรดแสดงด้วยพระองค์เองในหลายบทบาทด้วยกัน ทรงพากย์และเจรจาโขน และทรงขับร้องด้วยพระองค์เองในละครบางเรื่อง อันเป็นสิ่งที่ทำให้ข้าราชบริพารและประชาชนทั่วไปหันมาสนใจศิลปะเหล่านี้ด้วย พัฒนาการทางด้านดนตรีจึงเกิดขึ้นอย่างมากมาย เช่น การผสมผสานเครื่องดนตรีสากลกับเครื่องดนตรีไทย ทำให้เกิดวงเครื่องสายประสมหลากหลายรูปแบบ มีการนำ “ขิม” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ได้อิทธิพลจากจีนเข้ามาสู่วงเครื่องสายไทย เกิดเป็นวงเครื่องสายผสมขิม ที่ได้รับความนิยมต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ขณะเดียวกันวงเครื่องทองเหลืองของฝรั่งก็ได้รับการพัฒนาเป็นวงโยธวาทิตที่บรรเลงเพลงไทยได้อย่างน่าสนใจ

สังคมโลกในสมัยนี้ค่อนข้างตึงเครียด เนื่องจากเป็นช่วงเวลาก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ประเทศทั้งหลายทั่วโลกต่างมีความคิดเรื่องชาตินิยม พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทกวีที่สะท้อนถึงยุตสมัยนี้หลายบท และได้พระราชทานลงมายังกองเสือป่า จนเกิดเป็นแนวความคิดในการทำเพลงเนื้อเต็มจากเพลงไทยอัตราสองชั้นมาใช้ปลุกใจและสอนใจในกองทัพต่าง ๆ ในสมัยนี้เกิดสำนักดนตรีไทยมากขึ้นอย่างชัดเจน ที่สำคัญได้แก่ วงวังบูรพาภิรมย์วงบางคอแหลม วงวังจันทรเกษม วงวังบางขุนพรหม วงวังเพชรบูรณ์ วงวังบ้านหม้อ วงวังเสด็จในกรมหลวงชุมพรฯ วงวังเสด็จในกรมหมื่นพิชัยฯ วงจางวางศร วงจางวางทั่ว เป็นต้น การประชันวงปี่พาทย์เกิดขึ้นบ่อยในรัชกาลนี้ มีผลทำให้วงดนตรีต่างๆ ได้นำข้อผิดพลาดในการบรรเลงไปปรับปรุงการบรรเลงให้ดียิ่งขึ้น เหตุการณ์ที่สำคัญในสมัยนี้คือ การประชันวงปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม ในปี พ.ศ. 2466 อันเป็นการประชันปี่พาทย์ครั้งสำคัญที่ยังมีการกล่าวขวัญถึงตราบจนทุกวันนี้

ภายหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 เศรษฐกิจทั่วโลกอยู่ในสภาพตกต่ำ ในประเทศไทยก็เช่นเดียวกัน จึงมีการปัญหาโดยปลดคนออกจากราชการหรือที่เรียกกันว่า “ถูกดุลย์” นักดนตรีที่เป็นขุนนางถูกปลดออกมากเช่นเดียวกับส่วนอื่น จากเรื่องดังกล่าวนี้จึงเป็นเหตุสะสมจนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในรัชกาลต่อมา จนถึงสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี จึงเกิดนโยบายสร้างชาติที่ส่งผลกระทบต่อการดนตรีไทยดังจะได้กล่าวต่อไป

นโยบายวัฒนธรรมสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นรัฐบาลชาตินิยมตามกระแสของชาตินิยมที่เกิดขึ้นภายหลังการสิ้นสุดของยุคล่าอาณานิคมหรือจักรวรรดินิยมตะวันตก โดยมีความพยายามปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมใหม่ให้กับคนในชาตินำสู่การทำให้ทันสมัย (Modernization) เนื่องจากลักษณะของสังคมไทยสมัยก่อน เป็นสังคมเกษตรกรรม ประชาชนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพ ทำนา ทำไร่ เพาะปลูก เลี้ยงสัตว์ มีชีวิตที่เรียบง่าย ไม่ค่อยมีพิธีรีตอง ประกอบกับไม่ค่อยยอมรับความคิดใหม่ ๆ เพราะว่ามีความเชื่อเรื่องบรรพบุรุษของตนเองเกี่ยวกับวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่ได้สืบทอดกันต่อมา ซึ่งจอมพล ป. พิบูลสงครามมองว่าสังคมไทยยังไม่มีความอารยะ เมื่อขึ้นมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี จึงมีความต้องการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของคนไทยให้มีแบบแผนมากขึ้น

รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นรัฐบาลที่ให้ความสำคัญต่อนโยบายด้านวัฒนธรรมเป็นหลัก เนื่องจากในช่วงนี้ประเทศไทยตกอยู่ในภาวะสงครามอินโดจีน และสงครามโลกครั้งที่ 2 ดังนั้นการกำหนดนโยบายสร้างชาติของรัฐบาลในปี พ.ศ. 2482 จึงมุ่งให้ประชาชนตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะและวัฒนธรรม โดยมีเป้าหมายว่านโยบายนี้จะส่งผลให้วัฒนธรรมของไทยเป็นอารยะทัดเทียมกับวัฒนธรรมตะวันตก และพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้าอย่างประเทศมหาอำนาจ ดังที่มีการประกาศคำชักชวนของรัฐบาล เรื่องฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติไทย เพื่อให้ประชาชนตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรม ดังนี้

“ในเวลาปัจจุบันนี้ประเทศและชาติไทยของเราได้เดินไปสู่อารยธรรมอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นที่ประจักษ์อยู่ทั่วแล้ว เราได้ร่วมแรงร่วมใจกันพยายามอย่างสูงสุดที่จะสร้างวัฒนาถาวรให้แก่ประเทศชาติยิ่งขึ้นอีก เพราะเหตุที่ความเป็นไปของโลกปัจจุบันบังคับให้มนุษย์ต้องก้าวหน้า ถ้านอนใจเพียงเล็กน้อยก็ไม่สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ การที่เราเป็นเพียงมนุษย์คนหนึ่ง หรือชาติชาติหนึ่งเท่านั้นหาเพียงพอไม่ เราจึงต้องเป็นมนุษย์ที่เจริญ และต้องเป็นชาติที่เจริญ ถ้ามิฉะนั้นเราต้องเสื่อมโทรมสาบสูญลงวันหนึ่ง ความเจริญของคนต้องปลูกฝังให้ทันกับความเจริญของบ้านเมือง แม้ว่าพี่น้องทั้งหลายจะขวนขวายผดุงความเจริญในการก่อสร้างถนนหนทาง อาคาร หรือทำความงดงามมโหฬารให้แก่บ้านเมืองสักเท่าไร ถ้าจรรยามารยาทหรือลักษณะนิสัยของชาติยังเจริญตามขึ้นมาไม่ทันความเจริญงดงามของบ้านเมืองนั้นก็หาประโยชน์มิได้ อีกประการหนึ่งเมื่อความรู้ของมนุษย์มีมากขึ้น ทางคมนาคม การติดต่อไปมาหากันระหว่างชาติสะดวกดีขึ้น การรักษาเกียรติของชาติก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่งขึ้น

ทุกที ทุกชาติจำเป็นต้องแสดงว่าชาติของตนมีวัฒนธรรม ถึงแม้เป็นชาติเล็ก ซึ่งจะต้องยอมว่าหย่อนในทางแสนยานุภาพทางเศรษฐกิจ หรือทางใด ๆ ก็ต้องไม่ยอมว่าหย่อนในทางวัฒนธรรม ฉะนั้นการฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติจึงถือเป็นงานสำคัญยิ่ง”(ราชกิจจานุเบกษา, 2483, น. 657-658)

จากนโยบายนี้ เป็นการเอาวัฒนธรรมนำความเจริญมาสู่ชาติ จึงกำหนดเป็นนโยบายสร้างชาติ ซึ่งจอมพล ป.พิบูลสงคราม ให้ความหมายในคำปราศรัยของท่าน ว่า *“ความหมายของการสร้างชาตินั้นมีว่า ชาติไทยมีอยู่แล้ว แต่สถานะบางอย่างของชาติยังไม่ขึ้นถึงระดับสมความต้องการของประชาชาติไทย เราจำเป็นต้องพร้อมใจกันสร้างเพิ่มเติมให้ดีขึ้นกว่าเดิม ช่วยกันปรับปรุงจนกว่าเราทุกคนจะพอใจ หรืออย่างน้อยก็ได้ระดับเสมออารยะประเทศ”* นำไปสู่การเปลี่ยนโฉมประเทศสยามภายใต้กรอบนโยบายที่เรียกว่า “รัฐนิยม” เพื่อปฏิวัติรูปแบบทางวัฒนธรรมสำหรับประชาชน ที่จะเป็นเครื่องแสดงให้ให้เห็นถึงความเป็นชาติที่มีอารยธรรม โดยมีการประกาศรัฐนิยมออกมาในระหว่างปี พ.ศ. 2482-2485 จำนวน 12 ฉบับ และได้มีการกำหนดบทลงโทษสำหรับผู้ที่ไม่ปฏิบัติตามรัฐนิยมด้วย โดยจอมพล ป. พิบูลสงครามได้อธิบายคำว่ารัฐนิยม ไว้ใน สุนทรพจน์ซึ่งกล่าวทางวิทยุกระจายเสียงเมื่องานเฉลิมฉลองวันชาติ ในวันที่ 24 มิถุนายน 2482 ว่า *“รัฐนิยม คือการปฏิบัติให้เป็นประเพณีนิยมที่ดีประจำชาติ เพื่อให้บุตรหลานอนุชนคนไทย เรายึดถือเป็นหลักปฏิบัติ รัฐนิยมนี้มีลักษณะและละม้ายคล้ายคลึงกับจรรยามารยาทของอารยชนจะพึงประพฤติ”*

เมื่อวิเคราะห์ถึงที่มา ความจำเป็น และเนื้อหาของรัฐนิยมแล้ว เห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมยุคใหม่ ที่กล่าวถึงความเป็นอารยะตามแนวตะวันตก ได้แก่ **ทฤษฎีความทันสมัย (Modernization Theory)** ซึ่งอธิบายกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและปัจจัยที่เป็นสาเหตุว่า หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา การศึกษาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของประเทศด้อยพัฒนาถูกมองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย คำว่า “ทันสมัย” มักใช้ในความหมายที่เป็นการเปลี่ยนแปลงจากสภาพสังคม ประเพณีแบบดั้งเดิมไปสู่สังคมสมัยใหม่ที่มีลักษณะตามอย่างสังคมที่พัฒนาแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมตะวันตก ทฤษฎีความทันสมัยมีพื้นฐานมาจากความคิดที่ว่า สังคมทั้งหลายย่อมพัฒนามาจากสภาพล้าหลังไปสู่สภาพที่ก้าวหน้าขึ้น โดยมีสังคมยุโรปและอเมริกาเป็นแบบอย่างของสังคมที่ก้าวหน้า ความทันสมัยจึงมีความหมายเท่ากับความเป็นตะวันตกนั่นเอง

ลักษณะสำคัญของทฤษฎีความทันสมัย เน้นในเรื่องต่อไปนี้คือ

1. เน้นการสร้างความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ โดยอาศัยอุตสาหกรรมเป็นตัวนำในการพัฒนา
2. เน้นบทบาทของรัฐในการวางแผนจากส่วนกลาง (Top – down Planning)
3. เน้นพัฒนาสังคมเมือง (Urbanization) โดยสร้างสังคมเมืองให้ทันสมัย
4. เน้นการใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัย ทั้งนี้เพราะทฤษฎีนี้เน้นการพัฒนาอุตสาหกรรม

นอกจากการเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจและการขยายตัวของเมืองแล้ว สังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัยมักมีการเปลี่ยนแปลงด้านอื่น ๆ เกิดขึ้นด้วย เช่น การขยายตัวทางการศึกษา การสื่อสารมวลชน การคมนาคม มีการเปลี่ยนแปลงในระบบการเมืองและการบริหารราชการ ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงด้านความเชื่อค่านิยมของคนโดยมีปัจจัยที่ส่งเสริมและขัดขวางการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย นักทฤษฎีความทันสมัยมองว่าเงื่อนไขสำคัญเกิดจากปัจจัยภายในสังคมนั้นเอง เช่น ลักษณะทางจิตวิทยาของคนในสังคม มีส่วนสนับสนุนการนำไปสู่ความทันสมัย ส่วนปัจจัยที่ขัดขวาง ได้แก่ ประเพณีบางอย่างของสังคม เป็นต้น

ทฤษฎีความทันสมัยถูกวิจารณ์ว่ามีอคติ ในแง่ที่ว่าสังคมทั้งหลายจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างสังคมตะวันตก และมองว่าลักษณะของสังคมแบบเก่าหรือสังคมประเพณีกับลักษณะของสังคมสมัยใหม่เป็นสิ่งที่ไปด้วยกันไม่ได้ แต่มีบางสังคมที่พิสูจน์ให้เห็นว่าลักษณะเก่ากับลักษณะใหม่สามารถผสมกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี เช่นสังคมญี่ปุ่น เป็นต้น (จำนง อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ, 2540, น.173-174)

เมื่อประเทศชาติอยู่ท่ามกลางสถานการณ์ของสังคมโลกเช่นนี้ การออกนโยบายรัฐนิยม เพื่อแสดงให้ชาติตะวันตกซึ่งกำลังเป็นมหาอำนาจทั้งทางเศรษฐกิจและสังคม เห็นว่าประเทศไทยเป็นประเทศที่มีอารยธรรมทัดเทียมกับชาติตะวันตก อาจถือเป็นการสร้างความเข้มแข็งที่ผู้นำประเทศต้องนำพาประเทศชาติฝ่าวิกฤติเพื่อความอยู่รอดในสังคมโลก

<u>นโยบายด้านดนตรีไทยสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม</u>

จากรัฐนิยม 12 ฉบับ ถูกนำมาขยายผลเป็นระเบียบแบบแผน ข้อกำหนดในการดำเนินงานทางวัฒนธรรมเพื่อให้บรรลุเป้าหมายหลายอย่าง หนึ่งในนั้นคือนโยบายเกี่ยวกับการดนตรีและศิลปะทั้งปวง ถ้ามองตามความเป็นจริง นโยบายการปรับปรุงศิลปะการดนตรีในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม นั้นไม่ได้เกิดจากความคิดของจอมพล ป. แต่เพียงผู้เดียว แต่มีบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานด้านศิลปวัฒนธรรมหลายท่าน เช่น พระยาอนุมานราชธน หลวงวิจิตรวาทการ ทวี บุณยเกตุ และเดือน บุนนาค เป็นผู้ให้การสนับสนุนด้วย คณะกรรมการชุดนี้ได้มีการประชุมครั้งแรกเมื่อวันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2485 ในการประชุมครั้งนี้จอมพล ป. ได้กล่าวถึงสาเหตุของการปรับปรุงวัฒนธรรมการดนตรีและการละครไว้ว่า

“เนื่องด้วยความเจริญของชาติและของโลกแผ่ขยายยิ่งขึ้น เกี่ยวด้วยชาติไทยเราต้องเข้าสมาคมกับนานาอารยะชาติทั้งหลายอย่างไพศาล ดังนั้นความจำเป็นก็บังคับให้เราจำต้องปรับปรุงศิลปะทางด้านนี้ของชาติเราให้เข้าสู่ระดับเทียมบ่าเสมอไหล่ดับชาติพันธมิตรที่เราคบ ตลอดจนอารยะชาติทั้งหลายเขาได้ส่งเสริมศิลปะด้านนี้มานานหนักแล้ว เพราะเขารู้สึกว่าทั้งดนตรีและละครเป็นเรื่องปลุกประสาทในยามต้องการให้ฮึกเหิม และเป็นการพักผ่อนหย่อนใจในยามว่างได้ดียิ่ง ดังนั้นด้าน

ศิลปะแห่งดนตรีและละครก็ต้องปรับปรุงใหม่ตามไปด้วย โดยอาศัยหลักการของชาติที่เจริญแล้วหรือของโลกที่นิยมกันมาแล้วเป็นสำคัญ” (ณรงค์ พ่วงพิศ, 2545, น. 20)

โดยในเบื้องต้นของการประชุมมีการกำหนดหลักการที่สำคัญ 2 ประเด็น คือ การละครและการดนตรี ในส่วนของการดนตรีนั้นให้มีผู้รับผิดชอบ คือ กองทัพอากาศและกรมศิลปากร เครื่องดนตรีไทยควรปรับปรุงให้เสียงเข้ากับเสียงโน้ตสากล ส่วนการจัดวงดนตรีควรเป็นวงดนตรีไทยจริง ๆ ห้ามเล่นผสมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆเพราะไม่ได้แสดงถึงวัฒนธรรมของไทยโดยแท้จริง ต่อมาได้ประชุมร่วมร่วมกับข้าราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ข้อสรุปแนวทางการดำเนินงาน 4 ประการ คือ

1. ให้ตั้งโรงเรียนสอนการดนตรีและละคร โดยผู้ที่เรียนจบจะได้ประกาศนียบัตรเป็นศิลปินเพื่อใช้ประกอบวิชาชีพอย่างเป็นทางการ
2. ปรับปรุงการแสดงละครของไทยให้มีความเป็นสมัยใหม่ ตัดการแสดงโขนให้สั้นลง ปรับปรุงการแต่งกาย เช่น ตัวยักษ์ให้เลิกสวมหัวโขนเปลี่ยนมาแต่งหน้าแทน ให้เลิกนุ่งโจงกระเบน ให้สวมรองเท้า เป็นต้น (ในการประชุมครั้งต่อมาได้มีการยกเลิกมตินี้ และ
   ตกลงให้การแสดงโขนคงรูปแบบเดิมไว้ เพียงแต่ให้สวมรองเท้า)
3. สำหรับดนตรีสากลให้จัดเป็นวงซิมโฟนีออร์เคสตร้า (Symphony Orchestra)
4. ให้นักดนตรีไทยบรรเลงโดยให้อ่านโน้ตแบบสากล และนั่งบรรเลงบนเก้าอี้

เนื่องจากรัฐบาลเห็นว่าการบรรเลงดนตรีสากลของไทยยังมีการปฏิบัติไม่ถูกต้องตามหลักสากล เช่นการบรรเลงดนตรีในบางครั้งมีเครื่องดนตรีไม่ครบบ้าง ส่วนการบรรเลงดนตรีไทยเห็นว่ามีระดับเสียงที่ไม่ได้มาตรฐานตามหลักสากล และด้านการขับร้อง การพากย์ก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน เพราะถ้าการขับร้องและการพากย์มีคำพูดที่เสื่อมเสียต่อวัฒนธรรมหรือขัดต่อศีลธรรมแล้วจะนำความเสื่อมเสียมาสู่ประเทศชาติ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องวางระเบียบควบคุมเพื่อให้การดนตรี การขับร้อง และการพากย์มีมาตรฐานที่ดีตามหลักสากล จึงนำไปสู่การประกาศใช้*“พระราชกฤษฎีกากำหนดวัธนธัมทางสิลปกัมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ พุทธสักราช 2486”* แบ่งดนตรีออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ดนตรีสากล เป็นเครื่องบรรเลงที่ได้ปรับปรุงตามหลักสากล แบ่งออกเป็น 12 ประเภท ได้แก่ มหาดุริยางค์ มัธยมดุริยางค์ จุลดุริยางค์ อคารดุริยางค์ ตันติดุริยางค์ ปกิณกะดุริยางค์ คัภดนตรี โยธวาทิต แตรวง ดนตรีลีลาศ วงหีบเพลงปาก วงเครื่องสาย
2. ดนตรีประเพณีนิยม เป็นเครื่องบรรเลงตามประเพณีเฉพาะของชาติหนึ่ง ๆ แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่

ก. ดุริยางค์ไทย คือวงดนตรีไทยที่ประกอบด้วย เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี เครื่องเป่า ซึ่งได้ปรับปรุงให้มีระดับเสียงตามมาตรฐานสากล มี 5 ประเภท ได้แก่ ปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี แตรสังข์ กลองชนะปี่กลอง

ข. ดุริยางค์ต่างชาติ คือวงดนตรีที่ใช้เครื่องบรรเลงตามความนิยมของแต่ละชาติโดยเฉพาะ

ส่วนการขับร้องและการพากย์ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

ก. การสังคีต คือการขับร้องประกอบกับการบรรเลงดนตรี

ข. การคีตวาที คือ การขับร้องโดยไม่มีดนตรีประกอบ

ค. การพากย์วาที คือผู้กล่าวบทเจรจาประกอบการแสดง เช่น โขน

ในมาตราที่ 8 ของพระราชกฤษฎีกาฉบับนี้ ยังระบุไว้ว่า

“มาตรา 8 การบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ที่จัดทำเป็นอาชีพ มีรายได้ การแสดงในที่สาธารณะ หรือในที่ที่มีคนดูจำนวนมากพอสมควรและมีลักษณะไม่ใช่เป็นการแสดงเพื่อความเพลิดเพลินส่วนตัว การแสดงเหล่านี้ต้องเป็นการแสดงที่กำหนดไว้ในมาตรา 5 มาตรา 6 และมาตรา 7 อันได้แก่ ดนตรีสากลนิยม ดนตรีประเพณีนิยม การขับร้อง และการพากย์ หากการแสดงนอกเหนือจากที่กล่าวไว้นี้ ห้ามไม่ให้มีการแสดง นอกจากพนักงานหรือเจ้าหน้าที่จะอนุญาตเป็นกรณีพิเศษ”

ในปีถัดมา หลังจากที่การออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ พุทธศักราช 2486 แล้วกรมศิลปากรได้อาศัยอำนาจในพระราชกฤษฎีกาฉบับนี้ออก *“กำหนดระเบียบการอนุญาต การควบคุมการบรรเลงดนตรีไทยโดยเอกเทส การขับร้องและการพากย์”* ขึ้นใหม่ มีสาระสำคัญคือ

1. การบรรเลงดนตรีโดยเอกเทศ จัดให้บรรเลงดังต่อไปนี้

- มหาดุริยางค์ ใช้บรรเลงในสังคีตสถานหรือในสถานที่อันประกอบด้วยเกียรติยศ
- มัธยมดุริยางค์ ใช้บรรเลงในสังคีตสถานหรือในที่มีงานต่างๆ
- จุลดุริยางค์ ใช้บรรเลงในสังคีตสถานหรือในที่มีงานต่างๆ
- อคารดุริยางค์ ใช้บรรเลงในห้องโถง
- ตันติดุริยางค์ ใช้บรรเลงในสังคีตสถานหรือในที่มีงานต่างๆ
- ปกิณกะดุริยางค์ ใช้บรรเลงในสังคีตสถานหรือในที่มีงานต่างๆ
- คัภดนตรี ใช้บรรเลงในห้องโถง
- โยธวาทิต ใช้บรรเลงสำหรับนำแถว หรือบรรเลงกลางแจ้ง หรือในที่มีงานต่างๆ

- แตรวงใช้บรรเลงประจำกองทหาร หรือนำแถว หรือบรรเลงกลางแจ้ง หรือในที่มีงานต่างๆ
- ดนตรีลีลาศ ใช้บรรเลงประกอบการลีลาศหรือในที่มีงานต่างๆ
- ปี่พาทย์ ใช้บรรเลงในงานพิธีหรือในที่มีงานต่างๆ
- เครื่องสาย ใช้บรรเลงในที่มีงานต่างๆ
- มโหรี ใช้บรรเลงในที่มีงานต่างๆ
- แตรสังข์ ใช้บรรเลงในพิธีการของทางราชการ
- กลองชนะ ใช้บรรเลงในพิธีการของทางราชการ

การบรรเลงดนตรีข้างต้นนี้สามารถจัดการบรรเลงได้โดยไม่ต้องขออนุญาต แต่ต้องอยู่ในการควบคุมของเจ้าหน้าที่กรมศิลปากร

- วงปี่กลองใช้ในการกีฬา เช่น กระบี่กระบอง ชกมวย เป็นต้น
- วงดุริยางค์ต่างชาติในการบรรเลงในงานต่าง ๆ

การบรรเลงดนตรีทั้ง 2 ประเภทนี้ต้องขออนุญาตจากกรมศิลปากรก่อนล่วงหน้า เป็นเวลา 2 วัน

2. การบรรเลงดนตรีทุกชนิด หากทางกรมศิลปากรเห็นว่าจัดบรรเลงโดยไม่ถูกต้องตามหลักวิชาการ หรือไม่เหมาะสมด้วยประการใดๆ จะสั่งให้แก้ไขใหม่หรือระงับการบรรเลงเสียเลยก็ได้
3. การขับร้องบทที่แต่งใหม่ ต้องขออนุญาตก่อนเป็นเวลา 3 วัน และส่งบทประพันธ์ให้ทางกรมศิลปากรเป็นจำนวน ๓ ชุดด้วย และหากทางกรมศิลปากรเห็นว่าสมควรแก้ไขเปลี่ยนแปลงอย่างใด ให้ผู้ประพันธ์ปฏิบัติตาม
4. ผู้บรรเลงดนตรี ผู้ขับร้อง และผู้พากย์ ต้องแต่งกายให้ถูกต้องตามรัฐนิยม ห้ามนั่งบรรเลง ขับร้อง และพากย์บนพื้นราบ ต้องจัดที่วางเครื่องดนตรีให้สามารถนั่งบรรเลงได้โดยสะดวก
5. การบรรเลงดนตรีทุกครั้ง ต้องอนุญาตให้เจ้าหน้าที่จากกรมศิลปากรเข้าชมได้ โดยเจ้าหน้าที่จะมีบัตรแสดงตัวเป็นสำคัญ
6. หลังจากวันที่ 8 มิถุนายน พ.ศ. 2486 ผู้บรรเลงดนตรีทุกประเภททั้งสากลและไทย (ผู้ที่ไม่ได้สังกัดหน่วยงานรัฐ) ต้องมีประกาศนียบัตรวิชาชีพศิลปิน ซึ่งออกโดยกรมศิลปากร
7. ให้ข้าหลวงประจำจังหวัด (เว้นจังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรี)เป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ใช้อำนาจในการอนุญาตและการควบคุมการบรรเลงดนตรี

ในส่วนของการออกประกาศนียบัตรศิลปินนั้น กรมศิลปากรมีการเตรียมการจัดอบรมให้ความรู้ทางทฤษฎีและปฏิบัติให้ศิลปินมีความรู้เทียบเท่าหลักสูตรชั้นปีที่ 4 ของโรงเรียนสังคีตศิลป์

กรมศิลปากร โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิจากกองดุริยางศิลป์เป็นผู้ให้การอบรม มีพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) เป็นหัวหน้ากอง แบ่งเป็น 3 แผนก ได้แก่ 1) แผนกตำรา พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) เป็นหัวหน้าแผนก 2) แผนกดุริยางค์ไทย หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นหัวหน้าแผนก 3) แผนกดุริยางค์สากล ครูฉะอ้อน เนตตะสูต เป็นหัวหน้าแผนก การอบรมนี้ใช้เวลา 90 วัน แล้วจึงจัดการทดสอบความรู้ โดยผู้ที่ได้คะแนนร้อยละ 50 ขึ้นไปจะได้รับประกาศนียบัตร การอบรมครั้งแรกจัดขึ้นในช่วงเดือนมีนาคม-เมษายน 2486 รับเฉพาะผู้ที่มีภูมิลำเนาอยู่ในเขตพระนครและปริมณฑล ส่วนศิลปินที่มีความสามารถแต่อยู่ห่างไกล มอบอำนาจให้ข้าหลวงประจำจังหวัดเป็นผู้พิจารณาออกใบประกาศนียบัตรชั่วคราวให้ก่อน

ผลกระทบจากนโยบายรัฐต่อดนตรีไทย

ประเด็นที่สำคัญในเรื่องนี้ คือ พระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ พุทธศักราช 2486 นั้นไม่ได้ส่งผลกระทบอะไรมากนักในทางปฏิบัติ เนื่องจากพระราชบัญญัติฉบับนี้ใช้บังคับอยู่ในช่วงเวลาสั้นๆ เพราะหลังจากที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม ต้องลงจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในปี พ.ศ. 2487 แล้วนโยบายต่าง ๆ ที่วางไว้ก็ถูกยกเลิกทั้งหมดหากพิจารณาพระราชกฤษฎีกาฉบับนี้แล้ว พบว่าในมาตรา 8 ระบุไว้อย่างชัดเจนว่า กิจกรรมทางดนตรีที่ต้องอยู่ในความควบคุมของกรมศิลปากร หมายถึง *“การบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ที่จัดทำเป็นอาชีพ มีรายได้ การแสดงในที่สาธารณะ หรือในที่ที่มีคนดูจำนวนมากพอสมควร และมีลักษณะไม่ใช่เป็นการแสดงเพื่อความเพลิดเพลินส่วนตัว”* ดังนั้นการบรรเลงดนตรีและการขับร้องที่เล่นกันในบ้าน การฝึกซ้อมดนตรี การเรียนดนตรีตามสำนักดนตรีจึงไม่เข้าข่ายที่จะต้องถูกควบคุมแต่พระราชกฤษฎีฉบับนี้กลับมีผลกระทบทางจิตใจของนักดนตรีไทยส่วนใหญ่ โดยเฉพาะในเรื่องของการอบรมเพื่อรับประกาศนียบัตรศิลปิน ได้สร้างความอึดอัดใจและเกิดความรู้สึกต่อต้านจากนักดนตรีไทยที่เป็นครูผู้ใหญ่หลายท่าน ซึ่งครูดนตรีเหล่านี้ล้วนเป็นนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญ ทั้งนี้อาจหมายรวมถึงนักดนตรีไทยคนอื่นที่มีฝีมือขั้นสูง เป็นที่ยอมรับกันในวงการดนตรีไทยอยู่แล้ว โดยเฉพาะครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่แม้ท่านมีหน้าที่โดยตรงในการให้การอบรมศิลปิน แต่ท่านเห็นว่าวิธีการนี้ไม่อาจทำให้ดนตรีไทยเป็นอารยะตามแนวทางของรัฐได้ แต่อาจจะทำให้เกิดความขัดแย้งขึ้นมากกว่า ทั้งนี้หากมองอีกด้านหนึ่งน่าจะเป็นการยกระดับมาตรฐานในการขับร้องบรรเลงดนตรีไทยสำหรับชาวบ้านทั่วไป หรือนักดนตรีสมัครเล่นที่มิได้มีการเรียนดนตรีอย่างมีระเบียบแบบแผนตามขนบประเพณีของการเรียนดนตรีไทย ต่างจากการเรียนในสำนักดนตรีใหญ่ ๆ นักดนตรีเหล่านั้นจึงควรได้รับการพัฒนาองค์ความรู้ทางภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติให้เพียงพอทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ เพื่อใช้ในการประกอบวิชาชีพดนตรีต่อไป

ส่วนการห้ามเล่นดนตรีไทยนั้น จากข้อมูลข้างต้นเห็นได้ว่าไม่ได้มีการห้ามการบรรเลงดนตรีไทยแต่อย่างใด มีเพียงบทบังคับให้ขออนุญาตหรืออยู่ในการควบคุมของเจ้าหน้าที่ สำหรับการบรรเลง

ดนตรีไทยบางประเภทตามโอกาสที่แตกต่างกันเท่านั้น อีกทั้งระเบียบนี้ยังไม่ได้เลือกปฏิบัติเฉพาะการบรรเลงดนตรีแต่ใช้บังคับกับ “การบรรเลงดนตรีทุกชนิด” ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลต้องปฏิบัติตามระเบียบนี้ หากพิจารณาตามวัตถุประสงค์ด้วยใจเป็นธรรม การออกระเบียบควบคุมการบรรเลง การขับร้อง และการพากย์ คงหวังผลเพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยในการบรรเลง เนื่องจากการการเล่นดนตรีไทยของชาวบ้านส่วนใหญ่ เป็นไปตามวิถีแห่งชีวิตคนไทยทั่วไป ที่มีลักษณะตามสบาย สนุกสนานเฮฮา ไม่ยึดถือกฎระเบียบในการบรรเลงมากนัก จึงอาจจะดูไม่เป็นระเบียบเรียบร้อยเท่าใด ซึ่งภาพเหล่านี้ก็ยังปรากฏในวิถีของนักดนตรีชาวบ้านยุคปัจจุบัน ส่วนนักดนตรีที่อยู่ตามสำนักดนตรีไทยในพระนครธนบุรี และปริมณฑลในสมัยนั้นไม่น่าจะมีผลกระทบเท่าใด เนื่องจากระบบการเรียนการสอนและการบรรเลงดนตรีของสำนักดนตรีใหญ่ๆ ย่อมมีระเบียบแบบแผนทั้งการประสมวง การบรรเลง และการแต่งกายอยู่แล้ว

ในขณะที่การบังคับให้นักดนตรีไทยต้องนั่งบรรเลงบนเก้าอี้ อาจเป็นข้อถกเถียงกันได้ เนื่องจากเครื่องดนตรีไทยถูกออกแบบมาให้วางเล่นบนพื้นราบ สัมพันธ์กับชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยทั้งแต่โบราณที่นั่งพับเพียบหรือขัดสมาธิบนพื้นราบมาตลอด การนั่งเก้าอี้จึงทำให้บรรเลงดนตรีไม่สะดวก แต่เครื่องดนตรีสากลถูกออกแบบมาให้นั่งบรรเลงบนเก้าอี้อยู่แล้ว ดังนั้นการให้บรรเลงดนตรีไทยโดยนั่งเก้าอี้จึงสร้างความอึดอัดขัดใจให้แก่นักดนตรีไทยค่อนข้างมากเพราะความไม่เคยชิน แต่วัฒนธรรมนี้ก็ได้สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน เราพบว่าการบรรเลงดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี รวมถึงปี่พาทย์มอญ มีการประดิษฐ์โต๊ะวางเครื่องดนตรีและเก้าอี้สำหรับนักดนตรีให้มีรูปแบบที่เหมาะสมกับการวางเครื่องดนตรีแต่ละชนิด หรือมิฉะนั้นต้องมีการตั้งเวทีสำหรับบรรเลงดนตรี การนั่งบรรเลงดนตรีไทยบนพื้นราบโดยไม่มีการยกพื้นกลับกลายเป็นเรื่องไม่ค่อยเหมาะสมไปเสียอีก

ส่วนเรื่องการให้นักดนตรีไทยบรรเลงดนตรีด้วยการอ่านโน้ตแบบดนตรีสากลนั้น ขัดกับธรรมชาติในการบรรเลงของดนตรีไทย เนื่องจากการบรรเลงดนตรีไทยนักดนตรีทุกคนจะต่อทำนองเพลงหลักก่อน แล้วนำมาแปรทำนองตามเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง ถือเป็นความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ทำนอง ซึ่งในการบรรเลงรวมวงแต่ละครั้ง นักดนตรีแต่ละคนจะมีการแปรทำนองที่แตกต่างกัน มีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันตามสไตล์ของแต่ละคน ในการบรรเลงเพลงเดียวกันแต่ละครั้ง แต่ละวงดนตรีย่อมมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับการปรับวงดนตรีของแต่ละสำนัก แต่ละวง ดังนั้นการให้บรรเลงดนตรีด้วยการอ่านโน้ตจึงเป็นการบังคับให้แต่ละเครื่องดนตรีต้องดำเนินทำนองตามโน้ตที่กำหนดให้ เป็นการปิดกั้นสุนทรียะในการสร้างสรรค์ท่วงทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล แต่ข้อดีของการบันทึกโน้ตเพลงไทยด้วยระบบโน้ตสากล คือทำให้มีการบันทึกข้อมูลบทเพลงไว้เป็นหลักฐาน สามารถนำมาตรวจสอบความถูกต้องของบทเพลงได้หากมีปัญหาที่ต้องถกเถียงกัน และยังเป็นการเก็บข้อมูลบทเพลงไว้ไม่ให้สูญหายอีกด้วย

ผลกระทบที่แท้จริงต่อดนตรีไทย คือ การดนตรีถูกควบคุมโดยหน่วยงานของรัฐเพียงหน่วยงานเดียว คือกรมศิลปากร มาตรฐานที่กล่าวอ้างกันจึงเป็นมาตรฐานที่กรมศิลปากรเป็นผู้

กำหนด อะไรที่แตกต่างจากกรมศิลปากรดูจะไม่เป็นมาตรฐานเสียหมดทั้ง ๆ ที่ดนตรีไทยแต่ละสำนักก็มีมาตรฐานเป็นของตนเอง มีทั้งความเหมือนและความแตกต่างอันเป็นลักษณะสำคัญของงานศิลปะทั้งปวง เช่น การเรียกทางเพลงว่า “ทางฝั่งพระนคร” “ทางฝั่งธนบุรี” ตามสำนวนการประพันธ์เพลงของดุริยกวีร่วมสมัย ที่มีลักษณะเฉพาะ มีความโดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ หรือการคิดสร้างสรรค์ทำนองแปรของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดของนักดนตรีแต่ละคน ย่อมมีอิสระในการคิดภายใต้กรอบของทำนองหลัก เป็นต้น สิ่งนี้ต่างหากที่เป็นความน่ากลัว การที่ดนตรีไทยถูกทำให้อยู่ในรูปแบบที่เรียกว่ามาตรฐานเดียวกันทั้งหมด เป็นการทำลายคุณค่าของดนตรีไปอย่างน่าเสียดาย เนื่องจากดนตรีและศิลปวัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ ล้วนเป็นสิ่งที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ชาติพันธุ์ รวมถึงแสดงให้เห็นวัฒนธรรมร่วมของภูมิภาคอีกด้วย ความงามความไพเราะของดนตรีจึงมีทั้งความเป็นปัจเจกบุคคลและความเป็นสากลสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ย่อมมีความแตกต่างกันไปตามคุณลักษณะของผู้คน สังคมและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้จะไม่มีผลในทางปฏิบัติเท่าใดนัก แต่นโยบายที่กล่าวมากลับมีอิทธิพลต่อความคิดของนักดนตรีไทย ปฏิกิริยาทางด้านลบกลายเป็นแรงบันดาลใจทำให้เกิดการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยที่สำคัญ ความอัดอั้นตันใจต่อระเบียบ กฎเกณฑ์ต่างๆ ถูกสะท้อนออกมาในผลงานการประพันธ์เพลง “แสนคำนึง เถา” ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดุริยกวีและครูดนตรีไทยคนสำคัญในยุคนี้ บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยรูปแบบใหม่ มีลีลาอารมณ์ที่หลากหลาย กลายเป็นเพลงยอดนิยมของนักดนตรีไทยมาจนถึงปัจจุบัน บทเพลงแสนคำนึงถือเป็นหลักฐานสำคัญที่สะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกของนักดนตรีไทยส่วนใหญ่ต่อนโยบายรัฐของจอมพล ป. ได้เป็นอย่างดี เป็นงานศิลปะชิ้นเยี่ยมแห่งยุคสมัยที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ ซึ่งสามารถอธิบายตามทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ได้ดังนี้

คุณค่าด้านความงาม (Aesthetic value) เป็นคุณค่าทางความรู้สึก ที่เกิดขึ้นทางความสัมผัสภาพปรากฏ ตลอดจนรส กลิ่นและเสียง ที่สัมผัสได้โดยอวัยวะต่างๆ ก่อให้เกิดความรื่นรมย์ หรืออาการสุนทรี ทำให้เกิดความพึงพอใจหรือชื่นชอบในรส (TASTE) สัมผัสนั้นๆ ดังนั้นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไม่ว่าสาขาใด ต้องคำนึงถึงผลปลายทาง ว่าด้วยคุณค่าความงามที่ต้องให้เกิดและปรากฏอยู่ในผลงาน เพื่อสื่อสารความงามนั้นถึงบุคคลอื่นที่รับหรือสัมผัสผลงานและความงามในผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้น มีคุณสมบัติทาง ความงาม อย่างไรนั้นจะมีอิทธิพลสามประการที่ส่งผลต่อรูปแบบความงาม ได้แก่

- ค่านิยมทางสังคม (Social valuation) เป็นความเชื่อว่าด้วยความนิยม ในความงามของ สังคมนั้นๆ ว่านิยมหรือชื่นชอบต่อความงามในลักษณะใด หรือรูปแบบใด

- ความเชื่อ (Belief) ของบุคคล ซึ่งเป็นทัศนะของบุคคล ที่มีความแตกต่าง ระหว่างบุคคล (Individual) ขึ้นอยู่กับหลักการใช้เหตุผลและกระบวนการใช้เหตุผลต่อความของ บุคคลนั้นๆ

- รูปแบบของศิลปะ (Arts style) ที่เป็นไปตามทัศนะของศิลปิน(Artist) หรือผู้สร้างผลงานศิลปะนั้นๆ โดยทั่วไปศิลปินจะต้องมีความเป็นปัจเจกภาพ หรือเป็นตัวของตัวเองที่ชัดเจน เพื่อแสดงออกผ่านผลงานศิลปะให้มีลักษณะเฉพาะตน และศิลปินมักจะค้น หาวิธีการในการนำเสนอรูปแบบใหม่ๆของตนเอง ถึงอย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะของศิลปิน ก็มักจะสะท้อนอิทธิพลด้านรูปแบบที่ได้รับจากรูปแบบผลงานของศิลปินในอดีตแฝงอยู่ในผลงานนั้นๆอยู่เสมอ

ประโยชน์ของคุณค่าทางสุนทรียภาพ อธิบายได้ดังนี้

- หลักฐานทางสุนทรียภาพ เป็นหลักฐานในการสืบค้นทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดี ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจอันดีต่ออดีตและช่วยเป็นส่วนในการพัฒนาอนาคต
- การตรวจสอบทัศนะนิยมทางสุนทรียภาพทางสังคมทำให้เข้าถึงค่านิยมและอุดมคติ ทางสังคม ทางการศึกษา ทางเศรษฐกิจและอุดมคติทางการเมืองการปกครอง
- เป็นภาพสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางสังคมอย่างหนึ่ง
- ช่วยให้เห็นการพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของสังคม
- ชี้ให้เห็นถึงข้อดีและข้อด้อยที่เป็นปัญหาของสังคม

กรณีของเพลงแสนคำนึง จึงเป็นภาพสะท้อนหนึ่งที่มักถูกนำไปกล่าวอ้างเพื่อสนับสนุนความเข้าใจของคนทั่วไปที่กล่าวว่าจอมพล ป. ปิดกั้นและกีดกันดนตรีไทยออกจากสังคมไทยทั้งที่ในความเป็นจริงการออกกฎระเบียบทั้งหลายที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เป็นไปเพื่อ *“ควบคุมการบรรเลงดนตรีในประเทศไทยให้เป็นไปตามทำนองสากลนิยม และควบคุมการขับร้องและการพากย์ให้ถูกต้องตามวัฒนธรรมและศีลธรรมอันดีแก่ประชาชน เพื่อความก้าวหน้าแห่งศิลปกรรมของชาติ”* ซึ่งในเรื่องดังกล่าวนี้เป็นการมองต่างมุมของผู้กำหนดนโยบายและผู้ปฏิบัติในการอนุรักษ์และพัฒนาการดนตรีไทย โดยต่างก็มีเป้าหมายให้เกิดความเข้มแข็งทางดนตรีไทยรวมถึงศิลปกรรมทั้งปวง เพื่อเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นชาติที่มีอารยะ

ในความเป็นจริงดนตรีไทยมีการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีชาติอื่นมาผสมผสานกับดนตรีไทยเดิมเกิดรูปแบบการประสมวงดนตรี การสร้างสรรค์บทเพลงที่มีสำเนียงภาษานานาชาติมานานแล้วอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นความยินดีที่เห็นความงามในเสียงดนตรีของผู้คนต่างชาติต่างภาษา จึงเลือกสรรมาปรุงแต่งให้เข้ากับจริตของตนเอง แต่กรณีนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้น นักดนตรีไทยรู้สึกถูกบังคับให้เปลี่ยนแปลง จึงเกิดการต่อต้านอย่างมาก อย่างไรก็ตามหลังจากจอมพล ป. หมดอำนาจลง นโยบายต่างๆ ก็ถูกยกเลิกทั้งหมด ดนตรีไทยกลับมาเป็นดนตรีแบบราชสำนักเหมือนเดิม และคงทำหน้าที่รับใช้สังคมต่อไป ในขณะที่ดนตรีตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทยมากขึ้น ทำให้ในเวลาต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลง การประสมวง มีการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับดนตรีไทยอย่างกลมกลืนจนดูเหมือนภาพจากนโยบายของจอมพล ป. ได้หวนกลับมาสู่ดนตรีไทยอีกครั้งอย่างที่นักดนตรีไทยส่วนใหญ่ยินยอมพร้อมใจให้เป็นเช่นนี้

สรุปและอภิปรายผล

การดนตรีจัดเป็นงานศิลปะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของมนุษย์ ที่ย่อมมีการเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงตามสภาพของสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัย ทั้งยังมีการแลกเปลี่ยนและผสมผสานกันอยู่ตลอดเวลา ดนตรีนั้นพบว่ามีการแลกเปลี่ยนและผสมผสานทั้งเครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี บทเพลง และบทบาทหน้าหน้าที่ของดนตรีที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรม จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตนในที่สุดสถานการณ์หรือการพัฒนาทางสังคมและวัฒนธรรมตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 24758 เป็นต้นมา มีปัจจัยเข้ามาเกี่ยวข้องหลายอย่างทั้งปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายใน ด้วยสถานการณ์โลกเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม กำหนดนโยบายสร้างชาติให้เป็นอารยะโดยใช้วัฒนธรรมเป็นตัวนำไปสู่เป้าหมาย ซึ่งศิลปะดนตรีถือเป็นเครื่องมือหนึ่งในกระบวนการนี้ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงกระบวนการคิดนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของดนตรีไทย การต่อต้านนโยบายรัฐในช่วงนั้น อาจเกิดจากความรู้สึกว่าถูกบังคับให้ต้องทำในสิ่งที่ไม่คุ้นเคย การถูกลิดรอนอิสรเสรีทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งไม่เป็นผลดีต่อการพัฒนาดนตรีไทย อย่างไรก็ตามเมื่อสังคมเคลื่อนไปอย่างมีพลวัต ผู้คนที่อยู่ในสังคมย่อมปรับตัวตามเพื่อความอยู่รอด เรามิอาจปฏิเสธกระแสวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกรวมทั้งดนตรีอื่น ๆ ที่หลั่งไหลเข้ามาได้ เมื่อโลกได้เชื่อมต่อกันอย่างไร้พรมแดน ดนตรีและศิลปวัฒนธรรมของแต่ละชาติย่อมเกิดการแพร่กระจายทั้งทางตรงและทางอ้อม จนเกิดการผสมกลมกลืนและ/หรือการกลืนกลายทางวัฒนธรรมได้ ความแตกต่างของดนตรีและศิลปวัฒนธรรมนั้นเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ของตนได้เป็นอย่างดี หากชาติได้ไม่สามารถสร้างหรือธำรงรักษาวัฒนธรรมให้เข้มแข็ง ย่อมเสี่ยงต่อการถูกกลืนทางวัฒนธรรมได้ โดยเฉพาะการเชื่อมต่อทางเทคโนโลยีที่ทำให้ประชาคมโลกสามารถรับรู้ สัมพันธ์กันได้อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง ยิ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นไปอย่างรวดเร็วตามไปด้วย แต่หากรู้จักคิดวิเคราะห์และใช้ประโยชน์จากการเปลี่ยนแปลงในยุคโลกาภิวัตน์ ก็จะเป็นสังคมโลกที่แลกเปลี่ยนเรียนรู้กัน โดยยังคงไม่เสียความเป็นอัตลักษณ์ของตนเองไป

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. **วัฒนธรรม : บทบาทใหม่ในยุคโลกาภิวัตน์.** มปป.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2556) .**สุนทรียศาสตร์.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จำนง อดิวัฒนสิทธิ์และคณะ. (๒๕๔๐).**สังคมวิทยา.**กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

คำชักชวนของรัฐบาลเรื่องการฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติ. (๒๔๘๓). ใน**ราชกิจจนุเบกษา เล่มที่ ๕๗.** (๒๘ พฤษภาคม๒๔๘๓).

โฆษณาการ, กรม. (2482). **สุนทรพจน์นายกรัฐมนตรี** บรรยายทางวิทยุกระจายเสียงแด่ประชาชนชาวไทย

ทั้งมวล ในอภิลักขิตสมัยแห่งงานเฉลิมฉลองวันชาติและสนธิสัญญา 2482. พระนคร: โรงพิมพ์พานิชศุภผล. หน้า 33.

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2544).“การห้ามบรรเลงดนตรีไทยในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย”.**วารสารมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์**ปีที่9: 110-118.

ณรงค์ พ่วงพิศ. (2545). “การประกาศใช้รัฐนิยมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ.2481-2487)” **วารสารประวัติศาสตร์**มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี 2545 (มกราคม-ธันวาคม 2545). หน้า 20-44.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2556). **สังคีตสมัย.** นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระราชกริสดีกากำหนดวัธนธัมทางสิลปกัมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์ พุทธสักราช 21486 ใน **หจช. ศธ.0701.29/24 พระราชกฤษีการกำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร** (พ.ศ. 2485-2487)**.**

พุทธพล มงคลวรรณ(2558). “ความเป็นมาของกฎหมายวัฒนธรรมกับการสร้างมโนธรรมใหม่ของชาติ”**วารสารประวัติศาสตร์ธรรมศาสตร์.**2, 1 (เมษายน 2558-กันยายน 2558). หน้า 161-199.

มานพ อิสรเดช. (2551). **คนธรรพวาทีศรีรัตนโกสินทร์ เล่ม ๑-๔.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นท์ติ้ง.

รัฐกานต์ ณ พัทลุง.(2554). **พัฒนาการของโนราภายใต้นโยบายทางวัฒนธรรมของรัฐไทย พ.ศ. 2485-2530.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

FACTORS TOWARD CHOOSING OF STUDENTS’ ENROLLMENT PIANO MAJOR AT DIVISION OF MUSIC EDUCATION, FACULTY OF EDUCATION, BURIRAM RAJABHAT UNIVERSITY

เอกชัย ธีรภัคสิริ *, พงษ์พิทยา สัพโส **, พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์ ***

Akachai Teerapuksiri *, Pongpitthaya Sapaso **, Pornpan Kaenampornpan ***

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่ นักศึกษาที่กำลังศึกษาวิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ชั้นปีที่ 1-5 เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา คือ แบบสอบถามความคิดเห็น และแบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับการเลือกเข้าศึกษาต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ผลการศึกษา พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.45) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีค่าเฉลี่ยสูงสุด อันดับแรก คือ ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.66 , S.D. = 0.43) รองลงมาระดับมากที่สุด คือ ด้านสถานที่ตั้ง ($\overline{X}$ = 4.65 , S.D. = 0.45) อันดับที่ 3 ระดับมากที่สุด คือ ด้านค่าใช้จ่าย ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.45) และอันดับที่ 4 ระดับมากที่สุด คือ ด้านชื่อเสียงสาขาวิชา ($\overline{X}$ = 4.56 , S.D. = 0.48)

คำสำคัญ : ปัจจัยที่ส่งผลกระทบ, การเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี, วิชาเอกเปียโน, ดนตรีศึกษา

Abstract

This study aimed to study factors toward choosing to study piano major in bachelor degree at Division of Music Education, Faculty of Education, Buriram Rajabhat University. A sample group of this study was 30 Piano major students of Division of Music Education, Faculty of Education, Buriram Rajabhat University. Tools of this study

*, **, *** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

to collecting the data were interview form and questionnaire of factors toward choosing to study piano major. The result of this study has shown that: The factors toward choosing to study piano major at Division of Music Education, Faculty of Education, Buriram Rajabhat University. Firstly, found that level of factor toward choosing of students’ enrollment piano major overall was in the highest level ($\overline{X}$ = 4.62, S.D. = 0.45), when considered in each aspect found that the curriculum was in the highest level ($\overline{X}$ = 4.66, S.D. = 0.43); Secondly, it was the location of the university ($\overline{X}$ = 4.65, S.D. = 0.45); Thirdly, it was the cost living ($\overline{X}$ = 4.62, S.D. = 0.45), and the lastly was how well-known of the division ($\overline{X}$ = 4.56, S.D. = 0.48)

Keywords: Factors of Choosing, Choosing of Bachelor Degree, Piano Major, Music Education

บทนำ

ปัจจุบันในการตัดสินใจเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมีตัวเลือกที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น มีหลักสูตรที่แตกต่างซึ่งสร้างความโดดเด่น เพื่อเป็นจุดขายให้กับนักเรียนในระดับมัธยมศึกษา ที่ให้ความสนใจในการศึกษาต่อระดับปริญญาตรี บางมหาวิทยาลัยมีการมอบทุนสนับสนุนในการเรียนต่อระดับปริญญาตรี มอบทุนการศึกษาให้กับผู้มีความสามารถด้านต่าง ๆ เช่น ด้านกีฬา ด้านดนตรี ด้านการแสดง เป็นต้น ซึ่งไม่สามารถปฏิเสธได้เลยว่าการศึกษาต่อระดับปริญญาตรีในปัจจุบัน มีทางเลือกที่มากขึ้น การเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีด้านดนตรี เป็นอีกหนึ่งศาสตร์ที่นักเรียนระดับมัธยมศึกษา ให้ความสนใจและเลือกที่จะเรียนต่อเพื่อเพิ่มความเชี่ยวชาญและสามารถเป็นอาชีพเพื่อสร้างรายได้ที่มั่นคงให้กับตนเองได้ในอนาคต การเลือกเข้าศึกษาต่อด้านดนตรีนั้น ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2549) ได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า “ผู้ที่รักดนตรีสากลเป็นชีวิตจิตใจ และพร้อมที่จะประกอบอาชีพด้านนี้ต่อไป ต้องมีความมั่นใจในตัวเอง มากพอและเตรียมตัวให้พร้อมที่จะสอบประลองความสามารถกับนักเรียนอีกเป็นจำนวนมาก” จึงสามารถกล่าว ได้เลยว่า ความสนใจของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษากับการเข้าศึกษาต่อด้านดนตรีนั้น จำเป็นต้องมีพื้นฐานจากความรัก ความสนใจในศึกษาด้านดนตรีอย่างจริงจังสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ.2548 ซึ่งเป็นการก่อตั้งสาขาวิชาใหม่ของคณะครุศาสตร์ในปีนั้น ต้องดำเนินการจัดการศึกษาในด้านการผลิตบัณฑิต สาขาครุศาสตร์ ให้ไปตามนโยบายของสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา จึงได้กำหนดแนวทางของการพัฒนาหลักสูตรดนตรีศึกษาของมหาวิทยาลัย รวมทั้งการวิเคราะห์จุดแข็ง จุดอ่อน วิกฤต และโอกาสของการจัดการศึกษาในสาขาวิชาดนตรีศึกษาในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ดังนั้นจากนโยบายของสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา รวมทั้งจากการวิเคราะห์สถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการผลิตครู ให้เป็นตามนโยบายการผลิตบัณฑิตสาขาครุศาสตร์ ของสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษาและเป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตร พ.ศ.2548 เพื่อเป็นอาจารย์ประจำหลักสูตรและดำเนินการพัฒนาหลักสูตร โดยเปิดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีศึกษา (ค.บ. 5 ปี) ประกอบ 2 วิชาเอก คือ วิชาเอกดนตรีไทย และวิชาเอกดนตรีตะวันตก ตั้งแต่ปีการศึกษา 2548 ซึ่งเป็นหลักสูตรดนตรีศึกษา (ค.บ. 5 ปี) ทั้งนี้ได้ดำเนินงานรับนักศึกษาและจัดการเรียนการสอน รวมทั้งพัฒนาปรับปรุงหลักสูตรมาอย่างต่อเนื่อง จนมาถึงปัจจุบัน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มีอาจารย์ประจำสาขาวิชา จำนวน 13 คน และมีนักศึกษาในระดับปริญญาตรี ตั้งแต่ชั้นปีที่ 1 – 5 จำนวน 319 คน หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ (2558)

การจัดการเรียนการสอนเปียโนในระดับอุดมศึกษา ปัจจุบันมีหลักสูตรที่แตกต่างกันออกไปใน

แต่ละสถาบันอุดมศึกษา เพื่อให้เกิดความเหมาะสมแต่ละสถานศึกษาที่เปิดสอนวิชาเอกเปียโนที่ต้องเหมาะสมบริบทพื้นที่ของสถาบันอุดมศึกษา รวมถึงความต้องการของตลาดแรงงานทางด้านบุคคลากรด้านเปียโน ทำให้การจัดการเรียนการสอนเปียโนนั้น ปรับให้เข้ากับบริบทพื้นที่ของสถาบันอุดมศึกษา ยกตัวอย่างเช่นสถานบันอุดมศึกษาในกลุ่มภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่มีการจัดการเรียนการสอนสอนเปียโนคลาสสิกเป็นวิชาเอก ตลาดแรงงานส่วนใหญ่ที่ต้องบัณฑิตที่สำเร็จการศึกษาทางดนตรี คือ สถานศึกษาที่เปิดสอนในระดับอนุบาล ประถม และมัธยม ทั้งภาครัฐและเอกชน สถาบันอุดมศึกษาจึงมีความจำเป็นในการปรับการเรียนสอนเพื่อให้คุณลักษณะของบัณฑิตที่สำเร็จการศึกษาทางเครื่องเอกเปียโน มีความเหมาะสมที่สุดกับความต้องการของผู้ใช้บัณฑิต

ผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นความสำคัญของการเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เครื่องเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้วยปัจจัยหลายอย่าง ที่ทำให้นักเรียนระดับมัธยมศึกษา นำมาเป็นองค์ประกอบในการเลือกเข้าศึกษาต่อ ได้ทราบถึงปัจจัยการตัดสินใจ สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาการจัดการเรียนสอนเครื่องเอกเปียโน และเป็นการพัฒนาหลักสูตรเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียนที่จะเข้ามาศึกษาต่อเครื่องเอกเปียโนในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษา ครั้งนี้ เรื่องปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ขอบเขตด้านเนื้อหาของการศึกษาครั้งนี้ โดยกำหนดออกเป็น 4 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน 2) ด้านค่าใช้จ่าย 3) ด้านสถานที่ตั้ง และ 4) ด้านชื่อเสียงของสาขาวิชา ขอบเขตของพื้นที่วิจัยและประชากรในการศึกษาครั้งนี้ คือ สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ และนักศึกษาที่กำลังศึกษาวิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ชั้นปีที่ 1-5 จำนวน 30 คน โดยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

วิธีดำเนินการวิจัย

กลุ่มประชากรที่ใช้ในการวิจัย นักศึกษาที่กำลังศึกษาวิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ชั้นปีที่ 1-5 จำนวน 30 คน โดยใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา คือ แบบสอบถามความคิดเห็น และแบบสัมภาษณ์เกี่ยวกับการเลือกเข้าศึกษาต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษา ใช้เวลาในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 ในช่วง ธันวาคม 2562 – มีนาคม 2563

การวิเคราะห์ข้อมูล

นำแบบสอบถามความคิดเห็นฉบับสมบูรณ์ไปใช้จริงกับกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งแบบสอบถามมีลักษณะเป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ จำนวน 20 ข้อ โดยนำคำตอบของแต่ละคนมาหาค่าน้ำหนักเป็นคะแนนดังต่อไปนี้

เห็นด้วยมากที่สุด	ระดับคะแนน 5	คะแนน
เห็นด้วยมาก	ระดับคะแนน 4	คะแนน
เห็นด้วยปานกลาง	ระดับคะแนน 3	คะแนน
เห็นด้วยน้อย	ระดับคะแนน 2	คะแนน
เห็นด้วยน้อยที่สุด	ระดับคะแนน 1	คะแนน

คำนวณค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบสอบถามความคิดเห็นแล้วนำมาแปลความหมายโดยเทียบเกณฑ์โดยเกณฑ์การตัดสินระดับความคิดเห็นต่อปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรีวิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ แบบประเมินหาค่าเฉลี่ยความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญมีลักษณะเป็นมาตราส่วนประมาณค่าเพื่อเทียบตามเกณฑ์ 5 ระดับ เพื่อหาระดับคุณภาพตามเกณฑ์ (บุญชม ศรีสะอาด, 2556) ดังนี้

4.51 – 5.00 หมายถึง มีความเหมาะสมมากที่สุด
3.51 – 4.50 หมายถึง มีความเหมาะสมมาก
2.51 – 3.50 หมายถึง มีความเหมาะสมปานกลาง
1.51 – 2.50 หมายถึง มีความเหมาะสมน้อย

เพื่อให้การวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาครั้งนี้ ตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาที่ตั้งไว้ ได้นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ และสอบถามความความคิดเห็นเกี่ยวกับเกี่ยวกับการตัดสินใจในการศึกษาต่อ ที่นำไปแจกให้กับกลุ่มประชากร มาทำการวิเคราะห์ข้อมูล และศึกษาข้อมูลร่วมกันอย่างเป็นระบบแล้ว และนำไปสู่การเชื่อมโยงข้อมูลเข้าด้วยกัน และนำเสนอข้อข้อมูลเกี่ยวกับ

และนำเสนอเป็นข้อมูลเชิงพรรณนาที่มี ข้อมูลวิจัยเชิงคุณภาพที่ได้จากการตอบประเด็นสัมภาษณ์ (Interview Research) และ ข้อมูลจากเอกสารต่างๆ (Document Research) จะถูกนำมาวิเคราะห์และประมวลผลโดยเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ เพื่อนำไปสู่คำตอบ ชี้ให้เห็นถึงการตัดสินใจในการศึกษาต่อ และใช้สถิติเชิงบรรยาย (Descriptive Statistics)

สรุปผลการวิจัย

1.ด้านข้อมูลทั่วไป

1.1 ผลการศึกษาครั้งนี้ พบว่า นักศึกษาวิชาเอกเปียโนของสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ จำนวนนักศึกษา 30 คน

1) จบการศึกษาระดับ มัธยมศึกษาตอนปลาย มาจากโรงเรียนในจังหวัดบุรีรัมย์ จำนวน 23 คน และจบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย มาจากโรงเรียนอื่น ๆ ที่ไม่ได้อยู่ภายในจังหวัดบุรีรัมย์ จำนวน 7 คน

2) ด้านเกรดเฉลี่ยสะสมระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย นักศึกษา ชั้นปีที่ 1 และ 2 อยู่ระหว่าง 2.75 – 3.50 และนักศึกษาชั้นปี ที่ 3 – 5 อยู่ช่วงเกรดเฉลี่ย 2.25 – 3.50

1.2 ด้านบุคคลที่มีอิทธิพลซึ่งก่อให้เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ประกอบด้วย ศิษย์เก่า 8 คน ศิษย์ปัจจุบัน 7 คน ผู้ปกครอง 5 คน การประชาสัมพันธ์ของทางสาขาวิชาดนตรีศึกษา และการประชาสัมพันธ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ 10 คน ซึ่งมีช่องทางดังนี้

1) การแนะนำของมหาวิทยาลัยส่งผ่านไปยังครูแนะแนวของแต่ละโรงภายในจังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดใกล้เคียง

2) ประชาสัมพันธ์ผ่านทางเว็บไซต์ของสาขาวิชาดนตรีศึกษา (http://musiced.bru.ac.th/) และทางเว็บไซต์หลักของมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ (https://www.bru.ac.th/)

1.3 ด้านพื้นฐานทางเปียโนคลาสสิก พบว่า นักศึกษาวิชาเอกเปียโนจากจำนวนนักศึกษา 30 คน

1) นักศึกษาที่มีพื้นฐานการปฏิบัติเปียโนคลาสสิก จำนวน 7 คน
2) นักศึกศึกษามีพื้นฐานการปฏิบัติคีย์บอร์ด จำนวน 18 คน
3) นักศึกษามีพื้นฐานการปฏิบัติเครื่องตรีชนิดอื่น จำนวน 5 คน

ตารางที่ 1 สรุปข้อมูลทั่วไปของนักศึกษาวิชาเอกเปียโน ชั้นปีที่ 1-5

รายการ	จำนวน	ร้อยละ
ด้านภูมิลำเนาของศึกษา		
จังหวัดบุรีรัมย์	23 คน	76
จังหวัดใกล้เคียง	7 คน	24
ด้านผลการเรียนที่สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมปลาย		
ชั้นปีที่ 1-2 เกรดเฉลี่ย 2.75 – 3.50	9 คน	30
ชั้นปีที่ 1-2 เกรดเฉลี่ย 2.25 **– 3.50**	21 คน	70
ด้านบุคคลที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจ		
ศิษย์เก่า	8	26
ศิษย์ปัจจุบัน	7	23
ผู้ปกครอง	5	16
การประชาสัมพั**นธ์**ของทางสาขาวิชาดนตรีศึกษา และการประชาสัมพันธ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์	10	35
ด้านพื้นฐานทางเปียโนคลาสสิก		
มีพื้นฐานการปฏิบัติเปียโนคลาสสิก	7	23
มีพื้นฐานการปฏิบัติคีย์บอร์ด	18	100
มีพื้นฐานการปฏิบัติเครื่องตรีชนิดอื่น	5	17

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 สรุปข้อมูลทั่วไปของนักศึกษาวิชาเอกเปียโน ชั้นปีที่ 1-5 การตัดสินใจในการศึกษาต่อนักศึกษามีภูมิลำเนาในเขตจังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งสะดวกในการเดินทาง รวมไปถึงการแนะนำจากศิษย์เก่ารุ่นพี่ที่สำเร็จการศึกษาจากสาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ แนะนำและให้ข้อมูลเพิ่มเติมในการตัดสินใจในการศึกษาต่อ และพื้นฐานทางเปียโนของผู้ตัดสินใจศึกต่อจะมีพื้นฐานการปฏิบัติคีย์บอร์ดมาก่อน และมีพื้นฐานจากเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น เครื่องป่าลมไม้ เครื่องเป่าลมทองเหลือง เครื่องสายตะวันตก เป็นต้น

2. ด้านผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงตัวเลข

ตารางที่ 2 ผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน

ข้อที่	รายการปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน				
1	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต ค.บ.5ปี	4.93	0.25	มากที่สุด

ข้อที่	รายการปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
2	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรที่มีการจัดการเรียนสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิก	4.53	0.51	มากที่สุด
3	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรที่มีการจัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเปียโน	4.33	0.48	มาก
4	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรมีเกณฑ์การคัดเลือกเพื่อเข้าศึกษาต่อที่เหมาะสม	4.57	0.50	มากที่สุด
5	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรที่มีการปรับปรุงหลักสูตร ทุก 5 ปี	4.80	0.41	มากที่สุด
6	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรที่มีอาจารย์ผู้สอนสำเร็จการศึกษาตรงเครื่องเอกที่สอน	4.80	0.41	มากที่สุด
7	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรที่มีความทันสมัย	4.73	0.45	มากที่สุด
8	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรที่มีการจัดสื่อการสอนเพียงพอกับจำนวนผู้เรียน	4.63	0.49	มากที่สุด
รวม		**4.66**	**0.43**	**มากที่สุด**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 ผลการวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.66 , S.D. = 0.43) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี ค่าเฉลี่ยสูงสุด อันแรก คือ นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะเป็นหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต ค.บ.5 ปี ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.93 , S.D. = 0.25) รองลงมา ระดับมากที่สุด ประกอบด้วย คือ ค่าเฉลี่ยเท่ากัน คือ ด้านหลักสูตรที่มีการปรับปรุงหลักสูตร ทุก 5 ปี และด้านมีอาจารย์ผู้สอนสำเร็จการศึกษาตรงเครื่องเอกที่สอน ($\overline{X}$ = 4.80 , S.D. = 0.41) รองลงมา คือ เป็นหลักสูตรที่มีความทันสมัย ($\overline{X}$ = 4.73 , S.D. = 0.45) หลักสูตรที่มีการจัดสื่อการสอนเพียงพอกับจำนวนผู้เรียน ($\overline{X}$ = 4.63 , S.D. = 0.49)

หลักสูตรมีเกณฑ์การคัดเลือกเพื่อเข้าศึกษาต่อที่เหมาะสม ($\overline{X}$ = 4.57 , S.D. = 0.50) ของระดับมากที่สุด คือ หลักสูตรที่มีการจัดการเรียนสอนปฏิบัติเปียโนคลาสสิก ($\overline{X}$ = 4.53 , S.D. = 0.51) ส่วนลำดับสุดท้าย คือ อยู่ในระดับมาก คือ หลักสูตรที่มีการจัดการเรียนสอนเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีและการปฏิบัติเปียโน ($\overline{X}$ = 4.33 , S.D. = 0.48)

ตารางที่ 3 ผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านค่าใช้จ่าย

ข้อที่	รายการ	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
ด้านค่าใช้จ่าย				
9	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะค่าธรรมเนียมการศึกษาที่ไม่สูงเมื่อเทียบกับที่อื่น	4.80	0.41	มากที่สุด
10	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะค่าที่พักไม่สูงเกินไป และมีหอพักภายในมหาวิทยาลัยให้บริการ	4.57	0.50	มากที่สุด
11	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะค่าครองชีพในจังหวัดบุรีรัมย์ไม่สูงมาก	4.73	0.45	มากที่สุด
12	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะมีโครงการสนับสนุนช่วยเหลือด้านกองทุนกู้ยืมเพื่อการศึกษา	4.50	0.51	มาก
13	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะ สามารถหารายได้เสริมระหว่างเรียน	4.50	0.51	มาก
รวม		**4.62**	**0.47**	**มากที่สุด**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 3 ผลการวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านค่าใช้จ่าย พบว่าโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.47) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี ด้านค่าใช้จ่าย ค่าเฉลี่ยสูงสุด อันดับแรก คือ นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะค่าธรรมเนียมการศึกษาที่ไม่สูงเมื่อเทียบกับที่อื่น ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.80 , S.D. = 0.41) รองลงมา ระดับมากที่สุด ประกอบด้วย คือ ค่าครองชีพในจังหวัดบุรีรัมย์ไม่สูงมาก ($\overline{X}$ = 4.73 , S.D. = 0.45) รองลงมา คือ ค่าที่พักไม่สูงเกินไป และมีหอพักภายในมหาวิทยาลัยให้บริการ ($\overline{X}$ = 4.57 , S.D. = 0.50) และระดับมาก ค่าเฉลี่ยเท่ากัน คือ มีโครงการสนับสนุนช่วยเหลือด้านกองทุนกู้ยืมเพื่อการศึกษา และสามารถหารายได้เสริมระหว่างเรียน ($\overline{X}$ = 4.50 , S.D. = 0.51)

ตารางที่ 4 ผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านสถานที่ตั้ง

ข้อที่	รายการ	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
ด้านสถานที่ตั้ง				
14	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะมหาวิทยาลัยอยู่ใกล้บ้าน	4.60	0.50	มากที่สุด
15	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะที่ตั้งมหาวิทยาลัยสะดวกในการเดินทาง	4.87	0.35	มากที่สุด
16	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะสถานที่ตั้งของมหาวิทยาลัยอยู่ในตัวเมืองจังหวัดบุรีรัมย์ ใกล้แหล่งบริโภค ได้แก่ ร้านสะดวกซื้อ ตลาด และซูเปอร์มาร์เก็ต	4.50	0.51	มาก
รวม		**4.65**	**0.45**	**มากที่สุด**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 ผลการวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านสถานที่ตั้ง พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.65 , S.D. = 0.45) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี ด้านค่าใช้จ่าย ค่าเฉลี่ยสูงสุด อันดับแรก คือ นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะที่ตั้งมหาวิทยาลัยสะดวกในการเดินทาง ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.87 , S.D. = 0.35) รองลงมา ระดับมากที่สุด คือ เพราะมหาวิทยาลัยอยู่ใกล้บ้าน ($\overline{X}$ = 4.60 , S.D. = 0.50) และ ระดับมาก คือ มีสถานที่ตั้งของมหาวิทยาลัยอยู่ในตัวเมืองจังหวัดบุรีรัมย์ ใกล้แหล่งบริโภค ได้แก่ ร้านสะดวกซื้อ ตลาดและซูเปอร์มาร์เก็ต ($\overline{X}$ = 4.50 , S.D. = 0.51)

ตารางที่ 5 ผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านชื่อเสียงของสาขาวิชา

ข้อที่	รายการ	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
ด้านชื่อเสียงของสาขาวิชา				
17	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะได้ยินชื่อเสียงจากการแนะนำของศิษย์เก่า	4.57	0.50	มากที่สุด

ข้อที่	รายการ	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
ด้านชื่อเสียงของสาขาวิชา				
18	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะได้ยินชื่อเสียงจากการแนะนำของผู้ปกครอง	4.40	0.50	มาก
19	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะว่าอาจารย์มีคุณวุฒิและประสบการณ์ทางดนตรี	4.47	0.51	มาก
20	นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะมีอาจารย์ที่ปรึกษาคอยติดตามและให้คำแนะนำอย่างสม่ำเสมอ	4.80	o.41	มากที่สุด
รวม		**4.56**	**0.48**	**มากที่สุด**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 5 ผลการวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ด้านชื่อเสียงของสาขาวิชา พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.56 , S.D. = 0.48) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี ด้านค่าใช้จ่าย ค่าเฉลี่ยสูงสุด อันดับแรก คือ นักศึกษาเลือกศึกษาต่อระดับปริญญาตรี เอกเปียโน เพราะมีอาจารย์ที่ปรึกษาคอยติดตามและให้คำแนะนำอย่างสม่ำเสมอ ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.80 , S.D. = 0.41) รองลงมา ระดับมากที่สุด ได้ยินชื่อเสียงจากการแนะนำของศิษย์เก่า ($\overline{X}$ = 4.57 , S.D. = 0.50) รองลงมา ระดับมาก คือ เพราะว่าอาจารย์มีคุณวุฒิและประสบการณ์ทางดนตรี ($\overline{X}$ = 4.47 , S.D. = 0.51) และอันดับสุดท้าย ระดับมาก คือ ได้ยินชื่อเสียงจากการแนะนำของผู้ปกครอง ($\overline{X}$ = 4.40 , S.D. = 0.50)

ตารางที่ 6 ตารางสรุปผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

ข้อที่	รายการ	$\overline{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
1	ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน	4.66	0.43	มากที่สุด
2	ด้านค่าใช้จ่าย	4.62	0.47	มากที่สุด
3	ด้านสถานที่ตั้ง	4.65	0.45	มากที่สุด
4	ด้านชื่อเสียงสาขาวิชา	4.56	0.48	มากที่สุด
รวม		**4.62**	**0.45**	**มากที่สุด**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 6 ตารางสรุปผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.45) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีค่าเฉลี่ยสูงสุด อันดับแรก คือ ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.66 , S.D. = 0.43) รองลงมา ระดับมากที่สุด ด้านสถานที่ตั้ง ($\overline{X}$ = 4.65 , S.D. = 0.45) รองลงมา ระดับมากที่สุด คือ ด้านค่าใช้จ่าย ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.45) และอันดับสุดท้าย 4 ระดับมากที่สุด คือ ด้านชื่อเสียงสาขาวิชา ($\overline{X}$ = 4.56 , S.D. = 0.48)

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากนักศึกษาเครื่องเอกปฏิบัติเปียโน

1.มีการจัดการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะการสอนเปียโนสำหรับเด็กปฐมวัย

2.มีห้องเรียนปฏิบัติและห้องฝึกซ้อมที่เพิ่มขึ้น

3.จัดการแข่งขันแสดงเดี่ยวเปียโนให้กับนักเรียนหรือผู้สนใจอื่น ๆ ที่มีความสามารถทางด้านเปียโน

4.มีการเตรียมหลักสูตรระยะสั้นให้กับผู้ที่สนใจในการพัฒนาทักษะด้านการฝึกปฏิบัติเปียโนเฉพาะด้าน เช่น การอิมโพรไวส์ ของเปียโน การใช้คันเหยียบเปียโน และการฝึกน้ำหนักมือ เป็นต้น

5.มีการประชาสัมพันธ์การจัดการเรียนการสอนของหลักสูตรไปยังโรงเรียนมัธยมที่มีนักเรียนทีมีทักษะด้านการปฏิบัติดนตรี เพื่อประชาสัมพันธ์ในการมาศึกษาต่อเอกเปียโน และเครื่องมือเอกอื่น ๆ ที่หลักสูตรมีการจัดการเรียนการสอน

อภิปรายผล

การศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจในการนำมาอภิปรายผล ดังนี้

1.ด้านการสัมภาษณ์ข้อมูลทั่วไปของนักศึกษาวิชาเอกเปียโน ชั้นปี ที่ 1-5 นักศึกษาสำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา จากโรงเรียนภายในจังหวัดบุรีรัมย์เป็นส่วนใหญ่ และบางส่วนจากจังหวัดใกล้เคียง ด้วยเกรดเฉลี่ยสะสม ระหว่าง 2.25 - 3.50 ผู้ที่มีอิทธิพลซึ่งก่อให้เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ประกอบด้วย ศิษย์เก่า ศิษย์ปัจจุบัน ผู้ปกครอง สถานที่ตั้ง ชื่อเสียงของสาขาวิชา การประชาสัมพันธ์ของทางสาขาวิชาดนตรีศึกษา และการประชาสัมพันธ์ของมหาวิทยาลัย

ราชภัฏบุรีรัมย์ พื้นฐานทางด้านการปฏิบัติเปียโนคลาสสิกมีน้อย ส่วนใหญ่แล้วนักศึกษาที่เลือกเรียนเอกเปียโน จะมีพื้นฐานมาจากการปฏิบัติคีย์บอร์ด และส่วนน้อยมาจากการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ซึ่งมีความสอดคล้องกับ ธนวรรณ รักอู่ (2557) ศึกษาการตัดสินใจเข้าศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรีของนักศึกษาภาคปกติ ปีการศึกษา 2556 พบว่า ปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเข้าศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรีทุกด้านอยู่ในระดับมากเรียงลำดับจากมากไปหาน้อย 3 ลำดับแรก คือ ด้านบุคลากร รองลงมาคือ ด้านภาพลักษณ์ของมหาวิทยาลัย และสถานที่ตั้ง สำหรับด้านที่มีค่าเฉลี่ยต่ำสุด คือ ด้านการประชาสัมพันธ์ และยังสอดคล้องกับ เมธาวี สุขปาน (2555) ศึกษาปัจจัยที่ผลต่อการตัดสินใจเลือกศึกษาต่อในหลักสูตรระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ของนักเรียนวิทยาลัยพาณิชยการธนบุรี พบว่า ความชอบและความถนัดส่วนตัวมากที่สุด รองลงมาชื่อเสียงของสถานศึกษาที่รู้จักมาอย่างยาวนานและเป็นของรัฐบาล รวมทั้งการชักชวนจากเพื่อตามลำดับ

2.ด้านสรุปผลการวิเคราะห์ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโนสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ พบว่า โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.45) และเมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีค่าเฉลี่ยสูงสุด อันดับที่ 1 คือ ด้านหลักสูตรที่เปิดสอน ระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.66 , S.D. = 0.43) อันดับที่ 2 ระดับมากที่สุด ด้านสถานที่ตั้ง ($\overline{X}$ = 4.65 , S.D. = 0.45) อันดับที่ 3 ระดับมากที่สุด คือ ด้านค่าใช้จ่าย ($\overline{X}$ = 4.62 , S.D. = 0.45) และอันดับที่ 4 ระดับมากที่สุด คือ ด้านชื่อเสียงสาขาวิชา ($\overline{X}$ = 4.56 , S.D. = 0.48) ซึ่ง สามารถเห็นได้ชัดเจนว่า ผู้เลือกเรียนวิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ ให้ความสำคัญกับหลักสูตรที่เปิดสอน และการจัดการด้านอื่น ๆ ก็ให้ความสำคัญมาตามลำดับ อยู่ในระดับมากที่สุด ตามข้อมูลข้างต้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับผลการศึกษา ธรรศ อัมโร (2552) พบว่า การศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีสาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประจำปีการศึกษา 2552 พบว่า นิสิตมีการตัดสินใจอยู่ในภาพรวมส่วนใหญ่อยู่ในระดับมาก คือ ด้านหลักสูตรการเรียน ($\overline{X}$ = 3.65 , S.D. = 0.75) ด้านชื่อเสียงและคุณภาพของมหาวิทยาลัย ($\overline{X}$ = 3.79 , S.D. = 0.74) และด้านความเหมาะสมของสถานที่ตั้ง ($\overline{X}$ = 3.57 , S.D. = 0.79) แต่อย่างไรก็ตาม ด้านค่าใช้จ่าย มีระดับการตัดสินใจอยู่ในระดับปานกลาง($\overline{X}$ = 3.36 , S.D. = 0.78)

ดังนั้น ปัจจัยการเลือกศึกษาต่อ ระดับปริญญาตรี วิชาเอกเปียโน สาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ มีองค์ประกอบหลายด้าน ซึ่งในปัจจุบันมีทางเลือกให้กับนักเรียนที่กำลังมองหาสถาบันอุดมศึกษา เพื่อศึกษาต่อระดับปริญญาตรี การประชาสัมพันธ์ การบอกต่อจากรุ่นพี่สู่รุ่นน้อง ชื่อเสียงของสถานบันอุดมศึกษานั้น ๆ และค่าใช้จ่ายที่เป็นสิ่งต้องคิดอย่างรอบคอบ สั่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นปัจจัยที่สำคัญในการตัดสินใจศึกษาในปัจจุบัน ส่งผลให้หลักสูตรที่

เปิด ต้องมีการคิดทบทวน ปรับปรุงเพื่อให้หลักสูตรนั้นมีความน่าสนใจ เรียนจบแล้วได้อะไร สามารถสร้างอาชีพ และที่สำคัญสามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างไร เป็นสิ่งที่สำคัญ

ข้อเสนอแนะในการศึกษาครั้งต่อไป

1. ศึกษาการพัฒนาหลักสูตรเพื่อพัฒนาผู้เรียนที่มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีเด็กปฐมวัย
2. ศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนารูปแบบการสอนเปียโนให้สำหรับเด็กที่มีความต้องการพิเศษ
3. ศึกษาเกี่ยวกับความแตกต่างของผู้เรียนปฏิบัติเปียโน และนำมาพัฒนาเป็นชุดจัดกิจกรรมการรู้ปฏิบัติเปียโนให้กับผู้เรียนได้พัฒนาได้อย่างมีประสิทธิภาพ
4. การจัดทำหลักสูตรเปียโนซึ่งให้สอดคล้องจากผลการศึกษาครั้งนี้ เพิ่มการจัดการเรียนสอนในรูปแบบที่ให้ผู้ตัดสินใจมาเรียนเอกเปียโน ในหลักสูตรนี้ มีทักษะการนำองค์ความรู้เกี่ยวปฏิบัติเปียโนเพื่อไปหารายได้เสริมระหว่างเรียน เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2549). **จากประสบการณ์ครูดนตรี.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนวรรณ รักอู่. (2557). การตัดสินใจศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรีของนักศึกษาภาคปกติ ปีการศึกษา 2556. วิทยานิพนธ์บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต. กาญจนบุรี : มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี

ธรรศ อัมโร. (2552). **ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีสาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประจำปีการศึกษา 2552.** วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 10 , ปีที่ 10 ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน 2556.

บุญชม ศรีสะอาด. (2556). **วิธีการทางสถิติสาหรับการวิจัย**. เล่ม 1(พิมพ์ครั้งที่5). กรุงทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

เมธาวี สุขปาน. (2555). **ศึกษาปัจจัยที่ผลต่อการตัดสินใจเลือกศึกษาต่อในหลักสูตรระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ของนักเรียนวิทยาลัยพาณิชยการธนบุรี**. วิทยานิพนธ์เศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์.

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต. (2558). **สาขาวิชาดนตรีศึกษา(หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2558).** คณะครุศาสตร์. มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

เทคนิควิธีการทำโหวด: นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

TECHNIQUES FOR VODE MAKING: MR. SONGSAK PRETOOMSIN (NATIONAL ARTIST)

อำนาจ ถามะพันธ์*, ธนวัฒน์ บุตรทองทิม, และอนุวัฒน์ บุตรทองทิม*****

Amnat Thamaphun*, Thanawat Bootthongtim, Anuwat Bootthongtim*****

บทคัดย่อ

นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เป็นบุคคลผู้คิดค้นพัฒนาโหวดจากของเด็กเล่นมาเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าของภาคอีสาน โดยเทคนิควิธีการทำโหวดนั้นล้วนเกิดจากการทดลองด้วยตนเอง จนกลายมาเป็นเทคนิคที่เผยแพร่ไปทั่วภาคอีสานในทุกวันนี้ ซึ่งวัสดุหลักๆ สามารถหาได้ตามท้องถิ่นเช่น ไม้กู่แคน ไม้ไผ่ ขี้สูด เป็นต้น ส่วนเครื่องมือนั้นก็เป็นเครื่องมือตามท้องถิ่นเช่น มีดตอก มีดพร้า เลื่อย เป็นต้น โดยขั้นตอนการทำโหวดนั้นจะทำลูกโหวดก่อนเป็นอันดับแรก ขั้นต่อไปจะทำแกนโหวดและประกอบสองส่วนเข้าด้วยกัน จากนั้นก็จะอัดรูลูกโหวดด้วยขี้สูดให้ตันหนึ่งข้าง และขั้นตอนสุดท้ายคือการทำหัวโหวดโดยใช้ขี้สูดควบคู่ไปกับการตกแต่ง ทั้งทางรูปลักษณ์และทางเสียงให้ตรงตามระบบเสียงของดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน เพื่อให้สามารถนำไปบรรเลงประกอบกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้

คำสำคัญ : เทคนิควิธี, การทำโหวด, ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

Abstract

Mr.Songsak Pratoomsin was the person who invented Vode from a toy to become Isan circular panpipe or Vode. The techniques used to create Vode were done through several fault attempts which later became general techniques in Isan nowadays. The main materials could be found in local area such as Koo Kan wood, bamboo, honey ants, etc. For the tools, they were found in the area including bamboo splitting knife, big knife, and saw. The steps begin with making Look Vode, following by making the core of Vode and put them together. Afterwards, fill the hole of Look Vode with honey ants. Finally, making the head of Vode by honey ants was done along with decorating its look and sound for concise sound system of Isan folk music in order to perform with other musical instruments

Keywords: Techniques, Vode Making, Songsak Pratoomsin

*, **, ***คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

Faculty of Education, Roi Et Rajabhat University

บทนำ

“โหวด” เป็นชื่อของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานชนิดหนึ่ง ซึ่งมีการพัฒนาจากเครื่องมือที่ใช้เป็นสัญญาณในการล่าสัตว์และของเล่นในเกมส์กีฬามาเป็นเครื่องดนตรี (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. 2549 : 159 - 160) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าไม่มีลิ้น ลักษณะเสียงโหวดเกิดจากการเป่าแบบผิวปากเช่นเดียวกับการเป่าปากขวด แต่โหวดเป็นลักษณะกระบอกไม้หลายกระบอกถูกนำมามัดรวมกันเรียนเป็นแพเดียวรอบแกนเป็นวงกลม ความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับความสั้นยาวของกระบอกไม้ เมื่อลมผ่านปากกระบอกเข้าไปในรูกระบอกไม้สั้นจะให้เสียงสูง ในทางตรงกันข้ามถ้าหากผ่านเข้าไปในรูกระบอกไม้ยายจะให้เสียงทุ้มต่ำ (ภิภพ ปิ่นแก้ว, 2559 : 103)

เดิมโหวดเป็นของเล่นของคนอีสาน ถือเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งของชาวอีสานดั้งเดิม ใช้เล่นช่วงปลายฤดูฝนก่อนเก็บเกี่ยวข้าวนาปี โดยการแกว่งเล่นเหมือน “สนู” การแกว่งไม่จำเป็นต้องเทียบเสียงให้ได้ตามระบบเสียง ภาคอีสานเรียกการแกว่งโหวดว่า “แงวโหวด” ต่อมาได้ดัดแปลงมาเป็นเครื่องดนตรีเพื่อนำมาใช้ในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ชาวอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด โดยนำโหวดมาบรรเลงประสมวงกับพิณ แคน กับเครื่องประกอบจังหวะเรียกชื่อวงว่า “วงโหวดเสียงทอง” นำออกแสดงต่อสาธารณชนแถบภาคอีสานช่วงแรก ๆ ราวปี พ.ศ. 2516 (โยธิน พลเขต, มปป. : 3)

ลักษณะทางกายภาพ โหวดอีสานมีลักษณะรูปร่างทรงกลม หรือโหวดกลม วัสดุที่ใช้ทำโหวดคือไม้ไผ้เฮี้ย ได้แก่ ลูกโหวดและแกนกลางโหวด ส่วนแกนกลางโหวดนั้นมีลักษณะเป็นไม้ขนาดใหญ่นำมาเฉือนส่วนล่างออกเป็นหาง ส่วนบนทำเป็นลำเพื่อเป็นแกนกลางให้ลูกโหลดเรียงต่อกัน โดยมีขี้สูดเป็นส่วนประกอบของหัวโหวดและทำหน้าที่ยึดติดลูกโหวดแต่ละลูกให้ติดกันกับแกนโหวดเป็นวงกลม นอกจากนี้ขี้สูดยังทำหน้าที่เป็นตัวอุดรูเสียงภายในลูกโหวดแต่ละลูกด้วย ส่วนวิธีการบรรเลงโหวดอีสานจะใช้ลงเป่าเข้าไปในลูกโหวดแต่ละลูก และต้องใช้ข้อมือหมุนไปมาเพื่อหาระดับเสียงตามต้องการ (กาญจนา, ศรัณย์ 2553 : 146)

โหวดถูกพัฒนาคิดค้นโดย นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ชาวจังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งศึกษาค้นคว้าพัฒนาผลิตโหวดจากการลองผิดลองถูก รวมถึงการเรียนรู้จากนายใส ประทุมศิลป์ ซึ่งเป็นบิดา การศึกษาจากครูเปลื้อง ฉายรัศมี และครูทองคำ ไทยกล้า และพัฒนาจนกระทั่งโหวดกลายเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน ซึ่งถูกนำไปใช้ในวงดนตรีอย่างจริงจังครั้งแรก ในอำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด โดยมีชื่อวงดนตรีว่า “วงโหวดเสียงทองหนองพอก” (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2562)

นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีทักษะความสามารถในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน การประพันธ์เพลง ถือเป็นปราชญ์ชาวบ้านที่ได้รับการยอมรับและถ่ายทอดองค์ความรู้ ให้กับผู้สนใจและสถานศึกษาเรื่อยมา จนกระทั่งโหวดเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น และกลายเป็นเครื่องดนตรีและสัญลักษณ์ประจำจังหวัดร้อยเอ็ด นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ถือได้ว่าเป็นทั้งผู้บรรเลง ผู้ผลิต และผู้พัฒนาโหวดขึ้นในยุคเริ่มแรกมาจนถึงทุกวันนี้ โดยนำเครื่องเล่นของเด็กเลี้ยงควายคือ “โหวดแกว่ง” นำมาพัฒนา

ให้สามารถบรรเลงได้ด้วยการเป่าแบบมีระดับเสียง หลังจากนั้นก็นำเข้าไปร่วมบรรเลงกับวงโปงลางมาจนถึงทุกวันนี้ (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2562) จุดที่ประเด็นที่มุ่งศึกษาคือ วิธีที่เป็นเทคนิคในการสร้างเครื่องดนตรีที่ทำให้โหวดสามารถบรรเลงได้หลากหลายกับวงดนตรีอื่น ๆ ผู้สร้างมีเทคนิคอย่างไร ความสำคัญในการสร้างเครื่องดนตรีชิ้นนี้ให้เป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดได้ มีวิธีการสร้างอย่างไร ในการศึกษาเทคนิควิธีการทำโหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศิลปินแห่งชาติ ดำเนินการศึกษาด้วยวิธีการลงพื้นที่สัมภาษณ์และการสังเกตวิธีการทำโหวด โดยมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานการทำโหวดของ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ)
2. เพื่อศึกษาเทคนิควิธีการทำโหวดของ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

วิธีการศึกษา

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับโหวด
2. ลงพื้นภาคสนามที่สัมภาษณ์และสังเกตแบบมีส่วนร่วม ในการทำโหวดของ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์
3. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ผลแบ่งออกเป็นข้อๆ ตามวัตถุประสงค์ โดยนำเสนอเรียบเรียงเป็นลักษณะแบบพรรนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา

1. ประวัติและผลงาน



ภาพที่ 1 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

ที่มา: https://www.facebook.com/roiettv1/posts/2526600934247099/

สืบค้นเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2563

ชื่อ - สกุล นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

ที่อยู่ บ้านเลขที่ 1 หมู่ 12 ต.หนองพอก อ.หนองพอก จ.ร้อยเอ็ด

เกิด วันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ. 2498

อาชีพ กรรมการหมู่บ้าน ผลิตเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ประวัติในการทำโหวด นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เริ่มทำโหวดอย่างจริงจังประมาณปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา ด้วยอาศัยประสบการณ์จากการเล่นดนตรีพื้นบ้านอีสานและเป่าโหวดเวลาจีบสาว โดยเริ่มจากการทำโหวดด้วยการลองผิดลองถูกเรื่อยมา จนพัฒนาโหวดให้กลายมาเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานจนถึงทุกวันนี้ รวมระยะเวลาในการทำโหวดมาแล้วไม่น้อยกว่า 40 - 42 ปี

2. ประวัติในการทำโหวดของ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

จากการสัมภาษณ์ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2562) อธิบายถึงประวัติความเป็นมาของโหวดแต่เริ่มเดิมทีเป็นของเล่นพื้นบ้าน และใช้ประกอบพิธีกรรม มนุษย์เรียนรู้จากการเลียนแบบธรรมชาติ และใช้ธรรมชาติในการสร้างสรรค์ เห็นได้จากการนำวัสดุธรรมชาติต่าง ๆ มาสร้างเป็นเครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียง นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ศึกษาและพัฒนาทักษะโดยการเรียนรู้จากนายใส ประทุมศิลป์ ซึ่งเป็นบิดา การศึกษาจากครูเปลื้อง ฉายรัศมี และครูทองคำ ไทยกล้า ประกอบกับเป็นผู้ใฝ่รู้และไม่หยุดในการพัฒนาตนเอง จึงได้ประดิษฐ์คิดค้นและสร้างเครื่องดนตรีโหวดขึ้น โดยมีขั้นตอน ดังนี้

2.1 วัสดุในการทำโหวด ได้แก่

ตารางที่ 1 วัสดุในการทำโหวด

ที่	วัสดุ	จำนวน	รายละเอียด
1	ไม้กู่แคน หรือไม้เฮี่ยน้อย หรือไม้คู่แคน	1 มัด	ใช้ทำลูกโหวด
2	ไม้ไผ่สร้างไพรหรือไม้ไผ่เซียงไพร	1 ลำ	ใช้ทำแกนโหวด
3	ขันโรงหรือขี้สูด	1 ก้อน	ใช้ทำหัวโหวดและติดลูกโหด
4	ขี้ซันหรือขี้ซี	1 ถุง	ใช้ผสมกับขันโรงเพื่อให้แข็งตัว
5	ถุงพลาสติก	1 ถุง	ใช้ติดหัวโหวดให้ลื่น

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2 เครื่องมือในการทำโหวด ได้แก่

ตารางที่ 2 เครื่องมือในการทำโหวด

ที่	อุปกรณ์หรือเครื่องมือ	จำนวน	รายละเอียด
1	มีดตอก	1 ด้าม	ใช้ตัด กรีด เหลา ลูกโหวดและแกนโหวด
2	กระดาษทราย	1 แผ่น	ใช้ขัดลูกโหวดและแกนโหวด
3	เครื่องวัดระดับเสียงหรือ Tuner	1 เครื่อง	ใช้ตั้งเสียงลูกโหวดในการอัดขี้สูด
4	เลื่อยลันดา	1 ปื้น	ใช้เลื่อยไม้ไผ่ทำแกนโหวด
5	มีดพร้า	1 ด้าม	ใช้ผ่าแกนโหวด

ที่มา: ผู้วิจัย

3. เทคนิควิธีการทำโหวด จากการสัมภาษณ์และสังเกต การทำโหวดของ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ สามารถแบ่งเป็นขั้นตอนได้ดังนี้

3.1 เทคนิคการเลือกไม้กู่แคนทำลูกโหวด มีเกณฑ์ในการคัดเลือกไม้เพื่อทำลูกโหวดดังนี้

- เลือกไม้ที่มีอายุมากหรือแก่และสุก สังเกตได้จากมีลำต้นที่ยาว มีความยาวของปล้องมาก มีสีเขียวปนน้ำตาล
- เลือกต้นที่มีขนาดบางที่สุดสังเกตได้จากรูไม้จะมีขอบบางและมีสีแดงเมื่องส่งผ่านแสง
- มีโพรงไม้ที่เกลี้ยงเกลา ไม่ขรุขระ ไม่มีการขึ้นรา และมีความเรียบมากที่สุด
- มีลำไม้ที่ตรงไม่โค้งงอ



ภาพที่ 2 เทคนิคการเลือกไม้กู่แคนทำลูกโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

3.2 เทคนิคการทำลูกโหวด มีขั้นตอนดังนี้

เลือกไม้กู่แคนเพื่อทำลูกโหวด จำนวน 12 – 13 ขนาด โดยจะคัดเลือกขนาดไม้สำหรับทำลูกแรกของโหวดก่อน นำมีดตอกกดลงไม้กู่แคนแล้วหมุนไม้รอบมีดตอกไปเรื่อย ๆ จนไม้ขาดจะได้ด้านแรกของลูกโหวด จากนั้นนำลูกโหวดต้นแบบ (ลูกโหวดที่เคยทำมาก่อนหน้านี้) เปรียบเทียบหาตำแหน่งความยาวแล้วตัดในด้านที่สอง ตรวจสอบโพรงไม้และขนาดความหนา – บาง ตัดลูกต่อไปจนครบตามจำนวนที่ต้องการ โดยใช้เทคนิคเหมือนกับข้างต้นโดยให้มีขนาดลดหลั่นลงทีกันลงไป ใช้มีดตอกตัดแต่งหรือเกรียนตามปลายของลูกโหวดทั้งสองข้างให้เรียบ แล้วใช้กระดาษทรายแบบละเอียดขัดรอบลูกโหวดให้เรียบและสะอาด จะมีลูกโหวดทั้ง 13 ลูก (กรณีโหวดคีย์ Am) ดังภาพ

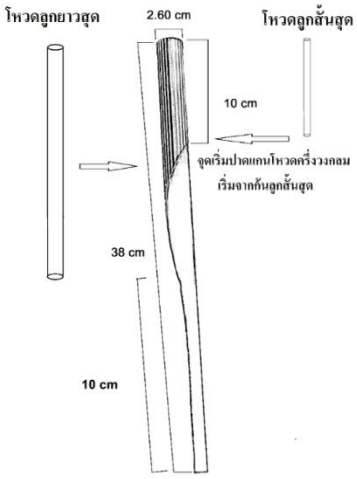


ภาพที่ 3 เทคนิคการทำลูกโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

3.3 เทคนิคการทำแกนโหวด มีขั้นตอนดังนี้

เลือกไม้ไผ่สร้างไพรช่วงกลางลำต้นที่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 – 4 เซนติเมตร แล้วใช้เลื่อยลันดาตัด จากนั้นนำลูกโหวดที่ยาวที่สุดมาประกบโดยเริ่มจากจุดข้อไม้ไผ่เพื่อหาระยะตัดแกนโหวด โดยให้แกนโหวดยาวกว่าลูกโหวดประมาณ 10 เซนติเมตร แล้วนำลูกโหวดที่สั้นที่สุดประกบเข้ากับไม้ไผ่ข้างต้น เพื่อหาระยะตัดแกนโหวดแบบครึ่งวงกลม จะได้แกนสำหรับติดลูกโหวด ดังภาพ



ภาพที่ 4 เทคนิคการทำแกนโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

จากนั้นใช้มีดตอกตกแต่งขอบให้สวยงาม ทดลองนำลูกโหวดทั้งหมดทาบเข้ากับแกนโหวด หากแกนโหวดมีขนาดใหญ่เกินไปจะทำให้ลูกโหวดเรียงไม่ชิดกันทุกลูก ให้ใช้มีดตอกเหลาไม้รอบแกนให้บางออกไปจนมีขนาดพอดีกับลูกโหวดทั้งหมด แล้วตกหางโหวดเป็นลายตามจินตนาการ

3.4 เทคนิคการติดลูกโหวดเข้ากับแกนโหวด มีขั้นตอนดังนี้

นำขี้สูดพันรอบแกนโหวดแล้วนำลูกโหวดเข้าติดกับแกนโหวดทีละลูก โดยติดเรียงจากลูกใหญ่ไปหาลูกเล็กจนครบทุกลูก โดยให้หัวลูกโหวดอยู่ระดับที่เท่ากันพอดีกับข้อไม้แกนโหวด ดังภาพ

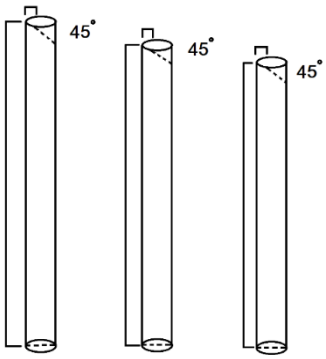


ภาพที่ 5 เทคนิคการติดลูกโหวดเข้ากับแกนโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

3.5 เทคนิคการทำปากรูลูกโหวด มีขั้นตอนดังนี้

ใช้มีดตอกกรีดรอบรูข้างในลูกโหวดให้บางเรียบและเอียงเข้าไปภายในลูกโหวด โดยทำมุมกับปากลูกโหวดประมาณ 45 องศา ทำเช่นเดียวกันทุกลูก เหตุผลเพื่อให้ลมเข้าไปในท่อได้ดีขึ้น เวลาเป่าโหวด ดังภาพ



ภาพที่ 6 เทคนิคการทำปากรูลูกโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

3.6 เทคนิคการอัดขี้สูดเข้ารูโหวด มีขั้นตอนดังนี้

ปั้นขี้สูดเป็นก้อนแหลมคล้ายลูกปืน โดยคาดคะเนขนาดก้อนตามรูลูกโหวดแต่ละลูก ถ้าลูกโหวดใหญ่ให้ปั้นก้อนใหญ่แต่ถ้าลูกโหวดเล็กให้ปั้นก้อนเล็กลดหลั่นกันลงมา แล้วนำไม้วัดระดับเสียง (ได้มาจากการทำขึ้นเองโดยลองผิดลองถูกหลายครั้งของช่าง จนได้ระยะของระดับเสียงต่าง ๆ) แล้วนำมากำหนดความลึกระหว่างขี้สูดกับปากโหวด ด้วยวิธีการแหย่เข้ารูลูกโหวดตามระยะของระดับที่กำหนดไว้บนไม้ ตามระยะดังตาราง (กรณีโหวดคีย์ Am) ดังภาพ



ภาพที่ 7 เทคนิคการอัดขี้สูดเข้ารูโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

ตารางที่ 3 ระยะความลึกการอัดรูลูกโหวดกับระดับเสียง

ระดับเสียง	Octave	ความลึกจากปากโหวดถึงขี้สูด (เซนติเมตร)
E2	1	25
G2	1	21
A2	1	18.5
C2	1	15.5
D2	1	13.5
E3	2	12
G3	2	10.5
A3	2	9
C3	2	7.5
D3	2	6.5
E4	3	6
G4	3	5

หมายเหตุ สัญลักษณ์ E2 – G4 คือช่วงเสียงตามเปียโนเครื่องดนตรีตะวันตก

จากนั้นใช้ไม้ไผ่อีกแท่งเข้าก้นรูลูกโหวดเพื่อดันขี้สูดให้อัดกันแน่น ทำในลักษณะเหมือนกันจนครบทุกลูกตามระดับของเสียงต่าง ๆ

3.7 เทคนิคการทำหัวโหวด เมื่อติดลูกโหวดกับแกนโหวดเสร็จแล้ว นำขี้สูดในขั้นตอนข้างต้นมาผสมกับขี้ชันเข้าอีกเล็กน้อย เพื่อเพิ่มความแข็งของขี้สูดขึ้นอีก เนื่องจากขี้สูดในส่วนที่เป็นหัวโหวดต้องมีความแข็ง แล้วนำขี้สูดมาแปะติดเข้ากับหัวโหวดเป็นรูปภูเขาที่มียอดป้านสูงขึ้นจากส่วนที่เป็นไม้ไผ่ประมาณ 2 เซนติเมตร โดยให้ขี้สูดยื่นออกไปติดลูกโหวดประมาณ 5 มิลลิเมตร จากนั้นใช้มือแตะน้ำลายแล้วลูบให้ขี้สูดมีความเรียบ ดังภาพ



ภาพที่ 8 เทคนิคการทำหัวโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

3.8 เทคนิคการติดถุงพลาสติกหัวโหวด นำเอาถุงพลาสติกที่เตรียมไว้ นำมาครอบเข้ากับหัวโหวด โดยดึงให้ถุงพลาสติกมีความตึงห้ามหย่อนโดยเด็ดขาด จากนั้นนำมีดตอกกรีดถุงพลาสติกในระดับเกือบถึงลูกโหวดอย่างเบาที่สุดเป็นรูปวงกลม แล้วลอกถุงพลาสติกส่วนเกินออกจะได้หัวโหวดที่มีถึงพลาสติกครอบอยู่ มีผลทำให้ช่วงที่หมุดโหวดรอบไต้ริมฝีปากเกิดความลื่นไหล ดังภาพ



ภาพที่ 9 เทคนิคการติดถุงพลาสติกหัวโหวด

ที่มา : อำนาจ ถามะพันธ์ (2562)

3.9 เทคนิคการตั้งระดับเสียงโหวดควบคู่กับการแต่งจมูกโหวด เนื่องจากจมูกโหวดนั้นมีผลต่อคุณภาพและระดับเสียงของโหวด ให้ใช้ไม้ไผ่ขนาดประมาณ 1.5 เซนติเมตร มีปลายแหลมจิกขี้สูดให้ลึกเข้าไปในลูกโหวด ทดลองเป่าโดยเอามือปิดลูกที่อยู่ถัดไป สังเกตเวลาเป่าว่าถูกระดับเสียงหรือไม่ โดยเช็คกับเครื่องตั้งระดับเสียงเสียง (Tuner) การแต่งขั้นสูดตรงจมูกโหวดนั้น โดยมีกลักการคือ

- ถ้าขี้สูดยื่นออกไปหาท่อลูกโหวดน้อยเกินไป จะมีผลทำให้เป่าแล้วเกิดการสั่นสะเทือนของลมในท่อลูกโหวดน้อย เนื่องจากระดับลมของปากเข้าท่อในระดับน้อย มีผลทำให้เป่าดังยากและมีเสียงทุ้ม

- ถ้าขี้สูดยื่นออกไปหาท่อลูกโหวดมากเกินไป จะมีผลทำให้การสั่นสะเทือนของลมในท่อลูกโหวดมากเกินไป เนื่องจากระดับลมของปากเข้าในท่อในระดับมาก มีผลทำให้เป่าแล้วเกิดเสียงที่แหลมและหอน (ดังเสียงแหลมเกินไป)

ดังนั้นการตั้งระดับเสียงโหวดแต่ละลูกกับหัวโหวดนั้น ควรทำอย่างประณีตหาช่วงที่ขี้สูดยื่นออกไปในระดับพอดี จะทำให้โหวดเป่าง่ายและไม่หอน จึงถือว่าขั้นตอนนี้มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาเทคนิควิธีการทำโหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ) เกิดวันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ. 2498 ที่จังหวัดร้อยเอ็ด จากการศึกษาประวัติและผลงาน นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ถือว่าเป็นบุคคลตัวอย่างในการใฝ่ศึกษา บูรณาการต่อยอดความรู้ ใช้คิดสร้างสรรค์โดยอาศัยประสบการณ์การเรียนรู้ผลิตและพัฒนาคิดค้นโหวด ซึ่งแต่เดิมโหวดใช้ประกอบพิธีกรรมและเป็นของเล่นพื้นบ้าน จนกระทั่งโหวดกลายเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน และถูกเผยแพร่ตามกระบวนการทางวัฒนธรรม ตามที่อมรา พงศาพิชญ์ (2543 : 1) กล่าวว่า วัฒนธรรม หมายถึง การรวมของพฤติกรรมแห่งวิถีชีวิตของกลุ่มมนุษย์ ซึ่งเกิดจากการเรียนรู้และได้ถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนรุ่นหลังต่อ ๆ ไป ทั้งนี้โดยอาศัยสัญลักษณ์และการเรียนเป็นสื่อ

และผลการศึกษาประวัติและผลงานรวมถึงเทคนิควิธีการทำโหวดนี้ สอดคล้องและมีความเห็นตรงกันว่า โหวด คือสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมของคนอีสาน กระบวนการถ่ายทอดนั้น เป็นการถ่ายทอดทั้งผู้ที่สนใจ การถ่ายทอดผ่านรูปแบบการแสดงดนตรี หรือแม้กระทั่งการจัดการเรียนการสอนของสถานศึกษา ซึ่งนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้พัฒนาโหวดเรื่อยมา จนกลายเป็นผู้เชี่ยวชาญและปรมาจารย์ทางเครื่องดนตรีชนิดนี้ และได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สาขาย่อย ดนตรีพื้นบ้าน ในปี 2562

ทางด้านเทคนิควิธีการทำโหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ พบว่าเทคนิคความสำคัญในการทำโหวด คือ การแต่งจมูกโหวดต้องพอดี ลักษณะคือ จะมีขี้สูดยื่นออกไปหาลูกโหวดเล็กน้อยประมาณ 1 มิลลิเมตร ส่วนลักษณะการยื่นออกมามากหรือน้อยนั้น ต้องอาศัยการทดลองเป่า ความยาวของการยื่นของขี้สูดที่พอดี จะทำให้เป่าโหวดลูกนั้นได้ง่ายไม่เปลืองลมในการเป่า ซึ่งถือเป็นเทคนิคเฉพาะในการทำโหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ วัสดุหลักๆ หาได้ตามท้องถิ่น เช่น ไม้กู่แคน, ไม้ไผ่เซียงไพร, ชันโรงหรือขี้สูด, ขี้ซันหรือขี้ซี และถุงพลาสติก ส่วนเครื่องมือในการทำโหวดได้แก่ มีดตอก, กระดาษทราย, เครื่องวัดระดับ, เสียงเลื่อยลันดา และมีดพร้า

ขั้นตอนเริ่มจากทำลูกโหวดก่อนเป็นอันดับแรก ต่อมาทำแกนโหวดและประกอบสองส่วนเข้าด้วยกัน จากนั้นก็จะอัดรูลูกโหวดด้วยขี้สูดให้ตันหนึ่งข้าง ขั้นตอนสุดท้ายคือการทำหัวโหวดโดยใช้ขี้สูดควบคู่ไปกับการตกแต่ง ทั้งทางรูปลักษณ์และทางเสียงให้ตรงตามระบบเสียงของดนตรีพื้นบ้านภาคอีสาน ซึ่งการผลิตและพัฒนาโหวด ตามความหมายของคำว่าพัฒนาโดย อาภรณ์พันธ์ จันทร์สว่าง (525 : 23 – 33) ได้ให้ความหมายตามศัพท์บัญญัติภาษาไทย และความหมายของคำว่าการพัฒนา (development) ตามภาษาต่างประเทศที่ยกมากล่าวอ้าง มีความสอดคล้องต้องกัน กล่าวคือ การจะทำให้เติบโตขึ้น งอกงามขึ้น หรือดีขึ้น จะต้องทำให้มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น เพื่อทำให้ภาวะเติบโต งอกงาม หรือดี เปลี่ยนเป็นเติบโตขึ้น งอกงามขึ้น หรือดีขึ้น

ซึ่งการพัฒนาหรือการสร้างเครื่องดนตรีโหวดผ่านเทคนิควิธีการทำโหวด ของนายทรงศักดิ์ ประทุมศิลป์ (ศิลปินแห่งชาติ) ถือเป็นการพัฒนาให้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเจริญงอกงาม และเติบโตเป็น

ที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้น ส่งผลต่อการอนุรักษ์และฟื้นฟูเครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ นับว่าเป็นการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นและเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานไปต่อยอด ขยายผลทั้งในด้านศิลปวัฒนธรรม และในเชิงพานิชย์ ทั้งหมดนี้ทำให้โหวด เป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ สัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ดำรงอยู่ซึ่งแพร่กระจายถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น

รายการอ้างอิง

กรรณิกา อุดมฤทธิ์. (2527) .**โหวด.** มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม,

กาญจนา วัฒนะพิพัฒน์ และ ศรัณย์ นักรบ. (2553). **การประยุกต์ใช้พิณและโหวดของมงคล อุทก เพื่อบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล.** วารสารมนุษยศาสตร์ ปีที่ 17 ฉบับที่ 2

ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์. (2562, กรกฎาคม 1). สัมภาษณ์.

___. (2563, สิงหาคม 2). สัมภาษณ์.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2546). และอื่นๆ. รายงานการวิจัย. **รายงานการวิจัยเรื่องหลักกลศาสตร์พื้นฐานและกลวิธีการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน = Principles of acoustic machanic and technique of construction the isan music instruments.** มหาสารคาม : สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

___. (2549). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน **: คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านอีสาน**. มหาสารคาม : ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ภิภพ ปิ่นแก้ว. (2559). **เอกสารประกอบการสอนรายวิชา ปฏิบัติดนตรีพื้นบ้านอีสานขั้นพื้นฐาน (MS00232).** สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

โยธิน พลเขต. (มปป). **ความรู้เกี่ยวกับโหวด.** วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์,

วาศีจิต ฉวีนวน. (2530). **การทำโหวด.** มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุกิจ พลประถม. (2540). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. พิมพ์ครั้งที่ 2. อุดรธานี : ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

อรุณ แก้วมั่น. (2537). การใช้ การปลูก และความต้องการไผ่พื้นบ้านของคนภาคอีสาน. รายงานการวิจัย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

อาภรณ์พันธ์ จันทร์สว่าง. (2525). การพัฒนาบุคคล กลุ่มและชุมชน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,

Translated Thai References

Chansawang, A. Human Development, Group and Community. Bangkok: Thammasart University, 1982. [in Thai]

Chaweenuan, W. Making Vode. Mahasarakham: Srinakharinwirot University, 1987. [in Thai]

Kaewman, A. Using, Planting, and Needs of Local Bamboo of Isan People. Research Report. Bangkok: National Research Council of Thailand, 1994. [in Thai]

Pinkaew. P. Teaching materials Basic Isan Folk Music Practice (MS00232). Faculty of Humanities and Social Sciences Udon Thani Rajabhat University, 2016. [in Thai]

PhonKhet. Y. Knowledge of Vode. Roi-Et Dance College Bunditpatanasilpa Institute, PAD. [in Thai]

Polpratom, S. (1997). Isan Folk Music. 2nd ed. Udonthani : Music Department, Faculty

Santaweesook, P. (2003). Research Report on Principles of acoustic machanic and technique of construction the isan music instruments. Music Department, Faculty of Fine Arts, Mahasarakam University. [in Thai]

_____. Isan Folk Music: Isan Composer, Music Instrument Legend, and Learning Isan Folk Music. Mahasarakham: Mahasarakham Book Center, 2006. [in Thai]

Songsak Pratoomsin, 2019, 1st December. Interview. [in Thai]

_____. 2020, 2nd August. Interview. [in Thai]

Udomrit, K. (1984). Vode. Mahasarakham: Srinakharinwirot University, Mahasarakham Campus 1984. [in Thai]

กลุ่มนาฏศิลป์

ฟ้อนถวยไท้

FON TOUYTAI

กิตติยา ทาธิสา*, อังศุมาลิน ทาธิสา**

Kittiya Tatisa *, Angsumalin Tatisa**

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ฟ้อนถวยไท้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา การฟ้อนในพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ในอำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนถวยไท้ ผลการวิจัยพบว่า เป็นการฟ้อนเพื่อรักษาผู้ป่วย การฟ้อนจากพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน คือ ฟ้อนถวยไท้ ประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่โดยอาศัยหลักการฟ้อนจากท่าฟ้อนดั้งเดิมที่ปรากฏในพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ จนเกิดท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์ของการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้าน ชุด ฟ้อนถวยไท้ รูปแบบการแสดง 3 ช่วง ช่วงที่ 1 เป็นการอัญเชิญผีไท้ช่วงที่ 2 เป็นการฟ้อนรำของผีไท้ เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในอากัปกิริยาและอารมณ์ต่างๆ ซึ่งมีทั้งความอ่อนช้อยงดงามและสนุกสนาน ช่วงที่ 3 เป็นการฟ้อนเพื่อส่งผีไท้ เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เครื่องแต่งกายเลียนแบบมาจากเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมของผู้ประกอบพิธีนำมาสร้างสรรค์ให้มีความทันสมัย และเคลื่อนไหวร่างกายได้สะดวกและเป็นอิสระในการร่ายรำ วงดนตรีใช้วงโปงลางประกอบกับซาวด์สากลเพื่อให้เกิดความสมจริงให้เข้ากับยุคสมัยในโลกปัจจุบัน อีกทั้งเป็นการสร้างสรรค์พัฒนาการแสดงสู่ระดับสากล ในการแสดงพื้นบ้านอีสานชุด “ฟ้อนถวยไท้”

คำสำคัญ: การฟ้อน, ผีไท้, วัฒนธรรมอีสาน

Abstract

This creativity research on Fon TouyTai had objectives to study history and background of Fon dancing in Fon Phee Tai ritual at Lue-amnaj district of Amnajjaroen province in order to create the performance of Fon TouyTai. The result of studying be the Fon for healing the sick people. From Fon Phee Tai ritual, researchers got inspiration in creativity Isan Native Thai Dance be Fon TouyTai by inventing the new

*, ** วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Kalasin College of Dramatic arts , Bunditpatanasilpa Institute

Fon dance postures based on the original in Fon Phee Tai. The new identity of Fon dance posture in Native Thai dance creation in set of Fon TouyTai . Having 3 parts of performance. The 1st part be summon Phee Tai, the 2nd part be Fon dancing of Phee Tai, angels and holy things in variety manners and emotions which be full of beauty and enjoy feeling, and the 3rd part be dancing for sending spirit of Phee Tai, angels and holy things back. About costume by copy from the old dresses of ritual makers in order to be comfortable in movement during Fon and be freely in dancing. The music took from Pong Lang band mixing with the inter-sound for be suitable in nowadays society’s trend and let this creativity performance to be the international performing arts works also this Fon TouyTai .

Key words: Fon dancing, Pee Tai, Isan culture.

บทนำ

มนุษย์ทุกคนอยู่ในอำนาจของความกลัว สิ่งใดทำให้เกิดความกลัวก็เชื่อว่าเป็นเพราะมีอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ไม่มีตัวตนดลบันดาลให้เกิดสิ่งที่ดีขึ้นหรืออาจดลบันดาลให้ร้ายลง ดังนั้นสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงครอบงำอยู่เหนือความคิดของมนุษย์เสมอมาแม้แต่ในความฝัน หรือความเจ็บไข้ได้ป่วย ก็ถือว่าเป็นผลที่เกิดขึ้นจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งสิ้นและเมื่อมนุษย์ต้องตกอยู่ในห้วงแห่งความกลัว ก็คิดที่จะแสวงหาความปลอดภัยด้วยการยอมนับถือ หรือมอบกายถวายชีวิตให้แก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นๆ หรือไม่มีอะไรดีกว่าการประกอบพิธีกรรมเพื่อการสักการบูชา เพื่อทำให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายเกิดความพึงพอใจ และเมื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายพอใจแล้ว ตนเองก็จะปลอดภัย (วิทย์ พิณคันเงิน.2515:348.)

ความเชื่อดังกล่าวเป็นคติความเชื่อที่มีความหมายต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ทั้งในระดับครอบครัวระดับหมู่บ้านและระดับรัฐ ข้อมูลท้องถิ่นด้านภาษาและวรรณกรรม พิธีกรรม ตลอดจนแบบแผนในการดำรงชีวิตของชาวอีสาน โดยเฉพาะหลักฐานทางพุทธศาสนาไม่สามารถสนองตอบความต้องการทางใจ ขณะที่เกิดภัยพิบัติ ซึ่งเกิดจากธรรมชาติ เช่น น้ำท่วมฉับพลับความแห้งแล้งอย่างแสนสาหัส ความเจ็บไข้ได้ป่วยที่ไม่ทราบสาเหตุ ชาวอีสานจึงหันไปพึ่งพาเทวดาฟ้าดิน ภูตผี วิญญาณ ผีไท้ ผีฟ้า ผีแถน ผีปู่ตา ผีตาแฮก ตลอดจนผีมเหสักข์หลักเมืองแทนความเชื่อและการนับถือผีในสังคมอีสาน ได้ผูกพันแนบแน่นกับวิถีชีวิตในสังคมมาเป็นระยะเวลานาน จึงได้เกิดพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการนับถือและบูชาเคารพการบวงสรวง แก่ผี เช่น การเลี้ยงปู่ตา การเลี้ยงผีตาแฮก ผีบรรพบุรุษ ผีไท้ (ธวัช ปุณโณทก.2512:7) ผีไท้ คือ แถนที่อยู่บนฟ้ามีอำนาจเหนือกว่าทุกๆผี ที่อยู่บนโลกมนุษย์ สามารถมารักษาเยียวยา อาการเจ็บไข้ได้ป่วยของมนุษย์ให้หายได้ และช่วยคุ้มครองปกปักรักษาครอบครัวให้อยู่เย็นเป็นสุข

ความเชื่อในเรื่องของการรักษาผู้ป่วยยังคงมีพิธีกรรมการฟ้อนลำผีไท้ที่เป็นประเพณีที่กลุ่มชนในชาวอีสานที่อาศัยอยู่บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ มีการนับถือและปฏิบัติสืบทอดพิธีกรรมนี้ไว้ให้อนุชนลูกหลานเพื่อเป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจให้กับผู้คนในชุมชนและหมู่บ้านที่ใกล้เคียง ทุกปีเมื่อถึงระยะเวลาในการประกอบพิธีก็จะมีชาวบ้านจากทุกหมู่บ้านมาร่วมกันประกอบพิธีกรรมการฟ้อนลำผีไท้ และผู้ประกอบพิธีเรียกว่า “คุณแม่” ซึ่งเป็นที่นับถือของชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านและหมู่บ้านใกล้เคียง เมื่อถึงเวลาประกอบพิธีกรรมชาวบ้านจะนำบุตรหลานและคนในครอบครัวหรือนำผู้ป่วยที่อยู่ในครอบครัวมาร่วมพิธีกรรม พิธีกรรมการฟ้อนลำผีไท้ที่บ้านหนองไผ่จะแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.การฟ้อนลำผีไท้เพื่อรักษาโรค

2. การลงข่วง

การฟ้อนลำผีไท้เพื่อรักษาโรคเป็นความเชื่อที่มีมายาวนานกว่า 40ปี ของชาวบ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ การเจ็บป่วยที่หาสาเหตุไม่ได้ก็จะต้องอาศัยพิธีกรรรมการฟ้อนลำผีไท้เข้ามามีส่วนช่วยในการรักษาทำพิธีจะกระทำที่บ้านของผู้ที่เชิญผีไท้มาเพื่อรักษา โดยจะมีลูกผึ้ง

ลูกเทียน (บริวาร) จะมีการตั้งเครื่องบูชาหรือการตั้งคาย ได้แก่ ดอกจำปา ธูปเทียน หมาก ยาสูบ ข้าวสาร กรวยใบตอง ไข่ไก่ดิบ พิธีกรรมนี้จะเป็นพิธีที่ใช้รักษาผู้ป่วย

การขับลำในพิธีกรรมการฟ้อนลำผีไท้นั้นมีการขับลำและมีลักษณะของกลอนลำหลากหลาย เช่น กลอนลำอัญเชิญผีไท้หรือผีแถน หรือผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว กลอนลำส่องเป็นกลอนลำที่ถามหรือเสี่ยงทายสาเหตุของการเจ็บป่วย กลอนลำอ้อนวอนร้องขอเพื่อให้ผีไท้ช่วยเหลือและเป็นการขอขมาลาโทษ กลอนอวยพรเพื่อให้เกิดขวัญและกำลังใจแก่ผู้ป่วยหรือผู้ที่มาร่วมพิธีกรรม กลอนลำส่งเครื่องสักการะที่เหล่าบรรดาลูกศิษย์นำมาถวาย กลอนเชิญชวนเป็นกลอนลำที่ชักชวนมาฟ้อนลำเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน จากพิธีกรรมการลำผีไท้จะเห็นถึงภูมิปัญญาของชาวอีสานทั้งในด้านการขับลำที่เปล่งออกมาเป็นคำร้อง และมีเครื่องดนตรีประเภทแคนประกอบการให้จังหวะจากนั้นจะมีการลุกขึ้นฟ้อนลำเพื่อติดต่อสื่อสารให้เป็นที่พึงพอใจของผีไท้จากมูลเหตุดังกล่าวจึงเกิดเป็นภูมิปัญญาของชาวอีสานในหลายๆด้าน เช่นการประพันธ์กลอนลำ การแต่งทำนองดนตรี การฟ้อนรำ และได้พัฒนามาตามลำดับจนเกิดเป็นองค์ความรู้ด้านกลอนลำ ดนตรี และการฟ้อนรำ

ดังนั้นผู้วิจัยจึงตระหนักถึงความสำคัญในพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้และประเด็นการการฟ้อนลำมาศึกษาวิเคราะห์ ลักษณะท่าทางในการร่ายรำ ตลอดจนการเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนของผู้ประกอบพิธีกรรมและผู้เข้าร่วมพิธีกรรมซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่เกิดขึ้นจากจิตใต้สำนึก ความรู้สึกและอารมณ์ของผู้ฟ้อน ประกอบกับการประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่โดยอาศัยหลักการฟ้อนจากฟ้อนแม่บทอีสาน มาร้อยเรียงและสร้างสรรค์นำเสนอในรูปแบบใหม่ให้เข้ากับยุคสมัยในโลกปัจจุบัน อีกทั้งเป็นการสร้างสรรค์พัฒนาการแสดงสู่ระดับสากล ในการแสดงพื้นบ้านอีสานชุด “ฟ้อนถวยไท้” เพื่อให้เกิดประโยชน์และเป็นหลักฐานสำคัญในวิชานาฏศิลป์และการฟ้อนของชาวอีสาน อันจะก่อให้เกิดประโยชน์และการศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา การฟ้อนในพิธีกรรมฟ้อนลำผีไท้ ในอำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ

2.เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนถวยไท้

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา วรรณกรรม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่

- หอสมุดแห่งชาติ

- ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- หอสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
- ห้องสมุดวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

2.การลงภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์และผู้ร่วมพิธีกรรมด้านการประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้ซึ่งมีประสบการณ์มาไม่น้อยกว่า 40 ปี ประกอบไปด้วย

นางบุญมี สรศิลป์	ผู้ประกอบพิธีฟ้อนผีไท้
นางลี จันทอง	ลูกผึ้งลูกเทียน
นางชู สุขกัลยา	ลูกผึ้งลูกเทียน
นางราตรี บุญเรือง	ลูกผึ้งลูกเทียน
นางเนาว์ เชื้อเงิน	ลูกผึ้งลูกเทียน
นายบุญหลาย อินทรีย์	หมอแคน

3. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย เรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณาความ

4. สร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสานชุด ฟ้อนถวยไท้

5.จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มงานวิจัยพร้อมวีดีทัศน์

ผลการศึกษา

จากการศึกษาข้อมูลพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้ของนางบุญมี สรศิลป์ บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ สรุปความเป็นมาได้ดังนี้ พิธีกรรมฟ้อนผีไท้ในภาคอีสาน ปรากฏขึ้นในปี พ.ศ. 2223 เป็นต้นมา จากการอพยพชาวลาวฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณที่ราบสูงโคราช ชาวลาวที่อพยพมายังได้นำเอาวัฒนธรรมความเชื่อเรื่องการรักษาผู้ป่ายด้วยการฟ้อนผีไท้ เพราะเชื่อว่าการอ้อนวอนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เหนือธรรมชาติจะบันดาลให้อาการเจ็บป่วยนั้นหายไป ในอดีตนั้นการฟ้อนผีไท้ มีขั้นตอนในการประกอบพิธี 4 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย 1. การรับขันธ์ 2. การเสี่ยงทาย 3. การขับลำ 4. การฟ้อน ปรากฏท่าฟ้อนทั้งหมด 7 ท่า บทบาทการฟ้อนผีไท้ในวัฒนธรรมอีสานแบ่งออกได้เป็น 2 ด้าน บทบาททางตรง ใช้เป็นการรักษาทางเลือกให้แก่ผู้ป่วย บทบาททางอ้อม พิธีกรรมการฟ้อนผีไท้ มีผลต่อสังคมเริ่มมาจากสถาบันครอบครัวและสร้างความสามัคคีให้เกิดขึ้นในชุมชน การฟ้อนผีไท้ในอีสานได้มีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันและปรากฏทั่วไปในภาคอีสาน การฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ เกิดในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยชาวลาวที่อพยพมาบริเวณที่ราบสูงโคราชที่กระจายตัวกันไปตั้งชุมชนทั่วภาคอีสานปัจจุบันมี นางบุญมี สรศิลป์ เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้เป็นการฟ้อนเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของผู้คนในชุมชนและชุมชนที่

ใกล้เคียง องค์ประกอบของฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ พบว่ามีขั้นตอนในการรักษา 4 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย 1. การรับขันธ์ 2. การเสี่ยงทาย 3. การส่งคาย 4. เครื่องบูชา และมีขั้นตอนการฟ้อน ประกอบไปด้วย 3 ขั้นตอนคือ 1. การขับลำ ประกอบไปด้วย บทเชิญ บทเสียงทาย บทอ้อนวอน บทอวยพร บทลา 2. ท่าฟ้อน 3. ดนตรีที่ใช้ประกอบคือ แคน บทบาทการฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ แบ่งออกได้เป็น 2 ทาง ดังนี้ ทางตรง คือ เป็นการรักษาอาการป่วยของผู้คนในชุมชน ทางอ้อม คือ มีบทบาทต่อการดำรงชีวิตของสมาชิกกลุ่มชนในสังคมเพราะมีพิธีกรรมความเชื่อเป็นตัวกำหนดให้ประพฤติปฏิบัติไปในทิศทางเดียวกัน ท่าฟ้อนในพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ ปรากฏท่าฟ้อน จำนวน 19 ท่า แบ่งโครงสร้างท่าฟ้อนได้ 3 โครงสร้าง ประกอบไปด้วยโครงสร้างท่านั่ง ปรากฏท่าฟ้อน 2 ท่า โครงสร้างท่ายืน ปรากฏท่าฟ้อน 4 ท่าโดยเน้นการใช้มือ โครงสร้างท่าเดิน 13 ท่า โดยเน้นการใช้เท้า

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสรรค์ท่ารำใน ชุด ฟ้อนถวยไท้ เนื่องจากพิจารณาแล้วว่า การฟ้อนผีไท้ในการรักษาผู้ป่วยปรากฏมีบทขับลำและท่าฟ้อนที่มีโครงสร้างและรายละเอียดที่ชัดเจน

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดโดยพิจารณาจาก

1.ประเภทการแสดง คือ การแสดงพื้นบ้านอีสาน ดังนั้นจึงต้องยึดขนบธรรมเนียมในการฟ้อนอีสานเป็นหลัก เช่น การก้มต่ำ รำกว้าง การใช้เท้า การใช้สะโพก เป็นต้น การฟ้อนรำในภาคอีสานที่ปรากฏอยู่สามารถแบ่งได้ 6 ประเภท ตามจุดมุ่งหมายดังนี้ ฟ้อนเพื่อบวงสรวง ฟ้อนที่เกิดจากการเลียนแบบอากับกิริยาของสัตว์ ฟ้อนที่เกิดจากประเพณี ฟ้อนที่เกิดจากวิถีชีวิตและสัมมาอาชีพ ฟ้อนที่เกิดจากการละเล่นและฟ้อนที่เกิดจากพิธีกรรม

2 . การประดิษฐ์ท่าฟ้อน ผู้วิจัยได้สมมุติผู้แสดงทั้งหมดเป็นเข้าร่วมในพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ ประกอบไปด้วย ผู้ประกอบพิธี ผู้ร่วมพิธีและผู้รับการรักษา ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้แสดงที่เป็นนักแสดงหญิงหมายถึงผู้ประกอบพิธีและผู้เข้าร่วมพิธี ผู้แสดงที่เป็นนักแสดงชายหมายถึงผู้รับการรักษา โดยดำเนินตามขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การคิดท่ารำ

รูปแบบการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง

ช่วงที่ 1 การคิดท่ารำ เป็นการอัญเชิญผีไท้ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย มาชุมนุมสู่สถานที่ประกอบพิธีหรือเรียกว่า ฮ้าน บ่งบอกถึงความพร้อมเพรียงในการประกอบพิธี

ช่วงที่ 2 การคิดท่ารำ เป็นการฟ้อนรำของผีไท้ เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในอากัปกิริยาและอารมณ์ต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งความอ่อนช้อยงดงามและสนุกสนาน

ช่วงที่ 3 การคิดท่ารำ เป็นการฟ้อนเพื่อส่งผีไท้ เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เพื่อเป็นการขอขมาลาโทษและยินดีปรีดาที่การประกอบพิธีสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขั้นตอนที่ 2 การคิดรูปแบบการใช้พื้นที่เวทีในการแสดง

ทั้งนี้ ท่าฟ้อนทั้งหมดที่นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ จะเป็นกระบวนท่าฟ้อนที่เป็นแบบดั้งเดิมของการฟ้อนผีไท้และจากท่ารำนาฏศิลป์ไทยและฟ้อนแม่บทอีสาน โดยนำมาสร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่มาปรับปรุงเพิ่มเติม ซึ่งจะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมในการใช้ท่าฟ้อนประกอบการสร้างสรรค์

3. นำการแสดงฟ้อนพื้นอีสานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับพิธีกรรมที่ปรากฏในอดีตและปัจจุบันมาเป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนถวยไท้

การศึกษาและวิเคราะห์บทร้อง ทำนองเพลง และเครื่องดนตรี จากการศึกษาบทขับลำในการลำผีไท้เพื่อรักษาผู้ป่วยบ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ ปรากฏในปัจจุบันนั้นคือลักษณะกลอนลำผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ นางบุญมี สรศิลป์ ผู้ประกอบพิธี โดยได้เป็น 5 ลักษณะด้วยกัน คือ บทเชิญ บทเสี่ยงทาย บทอ้อนวอน บทอวยพรและบทลา

1. บทเชิญ กลอนลำอัญเชิญ คือ การขับลำเริ่มด้วยการอัญเชิญผีแถนผู้เป็นใหญ่กว่าผีใด ๆ และช่วยปกปักรักษา และผีไท้ และผีบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วให้ลงมาเพื่อช่วยขจัดปัดเป่าความทุกข์ร้อนให้แกมนุษย์

2. บทเสี่ยงทาย เป็นกลอนลำที่ถามถึงอาการเจ็บไข้ได้ป่วยของผู้ที่มารักษา ถ้าหากจะรักษาได้หรือไม่ได้จะมีพิธีกรรมเสี่ยงไข่ด้วย คือ ไข่ที่ใช้ประกอบในพิธีเพื่อเสี่ยง (เสี่ยงภาษาอีสานหมายถึงทำนาย)

3. บทอ้อนวอน พอทราบสาเหตุของอาการเจ็บป่วยในกลอนการลำส่องเป็นก็จะเป็นการร้องขอวิงวอนพระยาแถนผู้เป็นใหญ่ให้ช่วยเหลืออาการเจ็บป่วยให้หายวันหายคืน

4. บทอวยพร หลักจากการวิงวอนการรักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วยจนสำเร็จและได้คำตอบที่ดีทำให้ผู้ป่วยและญาติพี่น้องมีกำลังใจในการดำเนินชีวิตต่อไปและผีไท้ก็จะขับลำขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผีแถนผีไท้เพื่ออวยพรให้มีความสุข

5. บทลำลา เมื่อมาถึงช่วงสุดท้ายของการประกอบพิธีลำผีไท้แล้วก็จะมีการขับลำลาเพื่อกลับไปยังที่ที่ผีไท้มาและก่อนขับลำลาจะมีการเชิญชวนผู้ป่วยและผู้ร่วมพิธีฟ้อนเพื่อให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจคลายความเครียดจากเรื่องต่าง ๆ อันเป็นเสร็จพิธี

ในการฟ้อนผีไท้นั้นบทขับลำนั้นจะมีการนำเอาประเด็นปัญหาของผู้ที่เจ็บป่วยมาขับลำเป็นกลอนด้นสด ตามกรณีของผู้ป่วยและจะสอดแทรกข้อคิด ความเชื่อและค่านิยมของชาวอีสานลงไปในการขับลำด้วย

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้ คือ แคน แคน คือ เครื่องเป่าที่มีลิ้นแคนหนึ่งเต้าประกอบด้วยลูกแคนหลายเต้า ลูกแคนแต่ละลูกฝังลิ้น ซึ่งทำด้วยแผ่นทองเหลือง แคนแบ่งออกตามจำนวนลูกที่ประกอบในเต้าแคน ได้แก่ แคนหก แคนเจ็ด แคนแปด และแคนเก้า แคนที่ใช้ประกอบการฟ้อนผีไท้ นิยมใช้ คือ แคนแปด

ในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุด ฟ้อนถวยไท้ ผู้วิจัยได้แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่และผสมผสานกับลายดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ โดยใช้วงโปงลางบรรเลงประกอบกับซาวด์สากลเพื่อให้เกิดความสมจริง

วงโปงลาง วงดนตรีโปงลางเป็นวงดนตรีที่ได้นำเอาดนตรีหลาย ๆ ชนิดมาเล่นร่วมกัน ทำให้ได้เสียงเสียงดนตรีที่ไพเราะน่าฟัง เวลาแสดงหรือรำร่วมกับวงดนตรีโปงลาง ผู้ชมก็จะได้เห็นความหลากหลาย ความสวยงาม และความสามารถของนักแสดง นักดนตรีแต่ละคน ทำให้ลืมความทุกข์ ลืมความโศกเศร้าเสียใจ มีแต่ความสนุกสนานและความรื่นเริงเข้ามาแทนที่ ดนตรีแต่ละชิ้นที่นำมาเล่นในวงดนตรีโปงลางล้วนเป็นสิ่งที่สามารถหาได้จากท้องถิ่นทั้งนั้น สำหรับส่วนประกอบหรือองค์ประกอบของวงดนตรีโปงลางมีหลายชนิดดังต่อไปนี้ โปงลาง โปงลางเหล็ก หมากกระโหล่ง แคน โหวด พิณ พิณเบส ซออีสาน กลองหาง กลองรำมะนา ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก



รูปภาพที่ 1 : วงโปงลาง

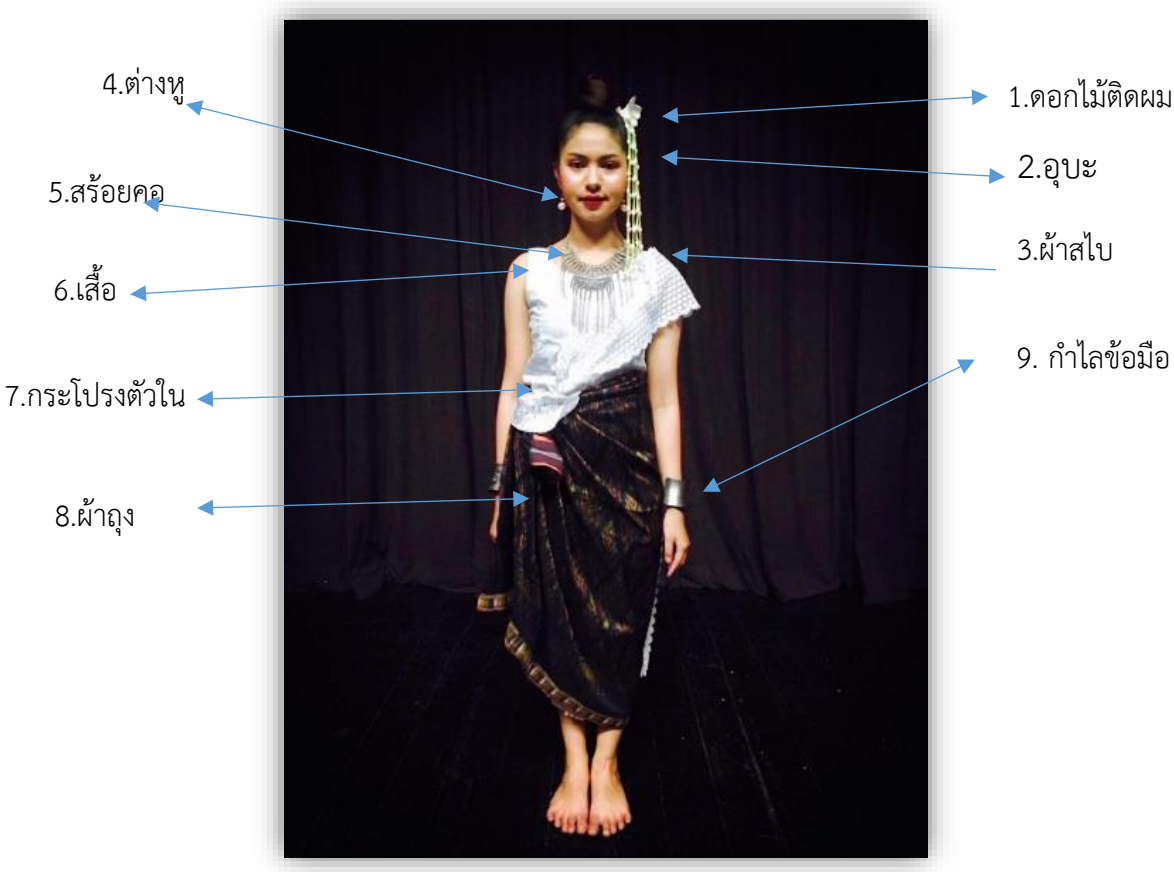
ที่มา : ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ พบว่าในพิธีกรรมการลำผีไท้ผู้ประกอบพิธีกรรมและผู้ร่วมพิธีกรรมนั้นจะแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสาน ผู้หญิงจะนุ่งซิ่นไหมอีสานยาว และสวมเสื้อแบบใดก็ได้แต่ ผู้ประกอบพิธีกรรมการฟ้อนลำผีไท้ต้องสวมเสื้อสีขาว และมีผ้าแพรวา หมายถุงผ้าสไบที่นำมาห่มร่างกาย และผู้ประกอบพิธีกรรมนั้นผ้าแพรวาต้องเป็นสีขาวเท่านั้นส่วนลูกผึ้งลูกเทียนและผู้ร่วมพิธีกรรมจะมีหรือไม่มีก็ได้ ส่วนผู้ชายจะแต่งกายปกติ จะนุ่งโสร่งหรือนุ่งกางแกงก็ได้ และอาจจะมีผ้าขาวม้าไว้พาดไหล่



รูปภาพที่ 2 : เครื่องแต่งกายผู้ประกอบพิธีการลำผีไท้
ที่มา : ผู้วิจัย

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายฟ้อนถวยไท้ขึ้นใหม่ โดยเลียนแบบมาจากเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมของผู้ประกอบพิธีนำมาสร้างสรรค์ให้มีความทันสมัยและเคลื่อนไหวร่างกายได้สะดวกและเป็นอิสระในการร่ายรำ โดยแยกอธิบายดังนี้



ภาพที่ 3 : เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิงในการแสดง ชุด ฟ้อนถวยไท้

ที่มา : (กิตติยา ทาธิสา,2562)

จากภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงหญิงในการแสดงชุด ฟ้อนถวยไท้ ชุดฟ้อนถวยไท้ประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ จากศีรษะลงมา จำนวน 9 ชิ้น โดยผู้วิจัยได้มีแนวความคิดดังนี้

1. ดอกไม้ติดผม แนวความคิด จากการศึกษาผู้ประกอบพิธีฟ้อนลำผีไท้นิยมใช้ดอกไม้สีขาวในการใช้ประกอบเป็นเครื่องบูชาเพราะถือว่าสีขาวของดอกไม้เปรียบได้ถึงความบริสุทธิ์และความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงใช้ดอกลีลาวดีสีขาวมาเป็นดอกไม้ติดผม

2. อุบะ แนวความคิด ผู้วิจัยได้นำเอาอุบะมาใช้เป็นเครื่องประดับศีรษะเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงสีขาวไว้ตามความเชื่อของพิธีกรรม

3. ผ้าสไบ แนวความคิด ผู้วิจัยใช้ผ้าสไบถักสีขาว โดยยึดเอาสีขาวที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมและเลือกใช้ผ้าสไบที่นิยมใช้ในปัจจุบัน

4. ต่างหู แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้ต่างหูลูกปัดสีขาวนวล เพื่อให้สอดคล้องกับเครื่องแต่งกาย

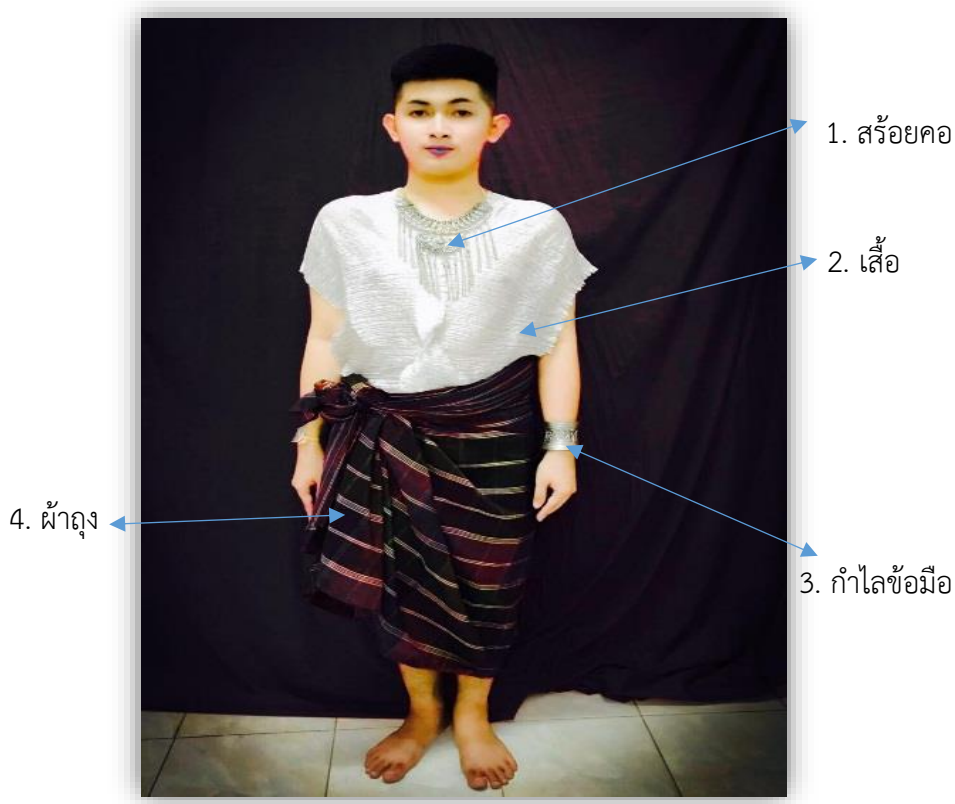
5. สร้อยคอ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้สร้อยคอโลหะสีเงิน มีลักษณะเป็นแผงและมีเส้นโลหะเป็นเส้น ๆ ห้อยลงไป สื่อความหมายถึง ผู้ประกอบพิธีที่เปรียบเสมือนเป็นที่พึ่งทางใจให้กับผู้รับการรักษาที่มาจากหลายพื้นที่

6. เสื้อ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงที่เป็นเสื้อคอกระเช้า เพราะเสื้อคอกระเช้า คือเสื้อหมากกระแหล่งในภาคอีสานเป็นเสื้อที่นิยมใช้ในการสวมใส่ในชีวิตประจำวันและเลือกใช้สีขาวเพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรม

7. กระโปรงตัวใน แนวความคิด ผู้วิจัยได้แนวความคิดมาจากการศึกษาในพิธีกรรมฟ้อนลำผีไท้ พบว่าผู้ประกอบพิธีและผู้เข้าร่วมพิธีจะมีสองบุคลิกอยู่ในร่างเดียวกัน บุคลิกที่หนึ่งคือบุคลิกที่เป็นตัวตนของผู้ประกอบพิธีและผู้เข้าร่วมพิธี คือผู้ที่เลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงเลือกใช้กระโปรงสีขาวอยู่ชั้นใน บ่งบอกถึงตัวตนที่แท้จริง

8. ผ้าถุง แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้ผ้าถุงมัดหมี่สีน้ำตาล โดยไม่ต้องคำนึงถึงพื้นที่ในการวิจัย โดยใช้เป็นผ้าถุงตัวนอก เปรียบเสมือนบุคลิกของสิ่งเร้นลับที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติลงมาประทับยังร่างในผู้ประกอบพิธีและผู้ร่วมพิธี

9. กำไลข้อมือ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้เป็นเครื่องประดับเพื่อให้เกิดความสวยงาม



ภาพที่ 4 : เครื่องแต่งกายนักแสดงชายในการแสดง ชุด ฟ้อนถวยไท้

ที่มา : (กิตติยา ทาธิสา,2562)

จากภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงชายในการแสดงชุด ฟ้อนถวยไท้ ชุดฟ้อนถวยไท้ประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ จากศีรษะลงมา จำนวน 4 ชิ้น โดยผู้วิจัยได้มีแนวความคิดดังนี้

1. สร้อยคอ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้สร้อยคอโลหะสีเงิน มีลักษณะเป็นแผงและมีเส้นโลหะเป็นเส้นๆห้อยลงไป สื่อความหมายถึง ผู้ประกอบพิธีที่เปรียบเสมือนเป็นที่พึ่งทางใจให้กับผู้รับการรักษาที่มาจากหลายพื้นที่

2. เสื้อ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงที่เป็นเสื้อผ่าอกไม่มีแขน เพราะเสื้อผ่าอกไม่มีแขนคือเสื้อของชายในภาคอีสานเป็นเสื้อที่นิยมใช้ในการสวมใส่ในชีวิตประจำวันและเลือกใช้สีขาวเพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรม โดยมีการออกแบบให้มีความทันสมัยและมีความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวเวลาสวมใส่

3. กำไลข้อมือ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้เป็นเครื่องประดับเพื่อให้เกิดความสวยงาม

4. ผ้าถุง แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้ผ้าโสร่งสีน้ำตาล โดยใช้เป็นผ้านุ่งผืนเดียว เพราะผู้เข้ารับการรักษา จะเป็นตัวของตัวเองและมีความรู้สึกคล้อยตามเมื่อผู้ประกอบพิธีเริ่มพิธีการรักษาเลือกใช้วิธีการนุ่งผ้าที่มีความสะดวกในการเคลื่อนไหวของการแสดง

การคัดเลือกผู้แสดงการคัดเลือกผู้แสดงจะพิจารณาจาก

1. คุณสมบัติพื้นฐาน คือ จะต้องเป็นผู้ที่มีใบหน้างดงาม รูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกสง่างาม มือแขนขาสมส่วนไม่ยาวหรือสั้นเกินไป

2. ความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ คือ

- ต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำพื้นบ้านอีสาน
- มีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ
- มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ
- มีความขยันและอดทน

สรุป วิธีดำเนินการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุด ฟ้อนถวยไท้ ผู้วิจัยได้เกิดแรงบันดาลใจจากพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้ในการรักษาผู้ป่วยของ นางบุญมี สรศิลป์ บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ พบว่าในพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้ในการรักษาผู้ป่วย ปรากฏมีการขับลำและการฟ้อนประกอบเครื่องดนตรีประเภทแคน การขับลำเป็นการร้องที่ด้นสดเนื้อร้องสื่อความหมายถึงบทเชิญ บทเสี่ยงทาย บทอ้อนวอน บทอวยพร และบทลา ท่าฟ้อนเป็นท่าฟ้อนที่เกิดจากจิตใต้สำนึกและความเป็นอิสระในท่าฟ้อน จึงปรากฏท่าฟ้อน จำนวน 19 ท่า แบ่งโครงสร้างท่าฟ้อนได้ 3 โครงสร้าง ประกอบไปด้วยโครงสร้างท่านั่ง ปรากฏท่าฟ้อน 2 ท่า โครงสร้างท่ายืน ปรากฏท่าฟ้อน 4 ท่าโดยเน้นการใช้มือ โครงสร้างท่าเดิน 13 ท่า โดยเน้นการใช้เท้า

ในการสร้างสรรค์งานผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดโดยพิจารณาจากรูปแบบการแสดง คือ การฟ้อนถวยไท้เป็นการแสดงพื้นบ้านอีสาน จึงต้องยึดขนบธรรมเนียมในการฟ้อนอีสานเป็นหลัก เช่น การก้มต่ำ รำกว้าง การใช้เท้า การใช้สะโพก เป็นต้น รูปแบบการแสดง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 เป็นการอัญเชิญผีไท้ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย มาชุมนุมสู่สถานที่ประกอบพิธีหรือเรียกว่า ฮ้าน บ่งบอกถึงความพร้อมเพรียงในการประกอบพิธี ช่วงที่ 2 เป็นการฟ้อนรำของผีไท้ เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในอากัปกิริยาและอารมณ์ต่างๆ ซึ้งมีทั้งความอ่อนช้อยงดงามและสนุกสนาน ช่วงที่ 3 เป็นการฟ้อนเพื่อส่งผีไท้ เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เพื่อเป็นการขอขมาลาโทษและยินดีปรีดาที่การประกอบพิธีสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ทั้งนี้ ท่าฟ้อนทั้งหมดที่นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ จะเป็นกระบวนท่าฟ้อนที่เป็นแบบดั้งเดิมของการฟ้อนผีไท้และจากท่ารำนาฏศิลป์ไทยและฟ้อนแม่บทอีสาน โดยนำมาสร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่มาปรับปรุงเพิ่มเติม ซึ่งจะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมในการใช้ท่าฟ้อนประกอบการสร้างสรรค์

ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุด ฟ้อนถวยไท้ เป็นทำนองเพลงขึ้นใหม่และผสมผสานกับลายดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ โดยใช้วงโปงลางบรรเลงประกอบกับซาวด์สากลเพื่อให้เกิดความสมจริง

การคัดเลือกผู้แสดงจะพิจารณาจาก คุณสมบัติพื้นฐาน คือ จะต้องเป็นผู้ที่มีใบหน้างดงาม รูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกสง่างาม มือแขนขาสมส่วนไม่ยาวหรือสั้นเกินไป และความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ คือ ต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำพื้นบ้านอีสาน มีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้องทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ มีความขยันและอดทน

สรุปและอภิปรายผล

จากการวิจัยสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสาน ชุด ฟ้อนถวยไท้ พบว่าการฟ้อนผีไท้ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ เป็นการฟ้อนเพื่อรักษาผู้ป่วย โดยมีขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม คือ มี 4 ขั้นตอน ประกอบไปด้วย การรับขันธ์ การเสี่ยงทาย การขับลำ การฟ้อน โดยขั้นตอนในการขับลำ มีบทขับลำประกอบไปด้วย บทเชิญ บทเสี่ยงทาย บทอ้อนวอนบทอวยพร บทลา ขั้นตอนการฟ้อนปรากฏท่าฟ้อน จำนวน 19 ท่า แบ่งโครงสร้างท่าฟ้อนได้ 3 โครงสร้าง ประกอบไปด้วยโครงสร้างท่านั่ง ปรากฏท่าฟ้อน 2 ท่า โครงสร้างท่ายืน ปรากฏท่าฟ้อน 4 ท่าโดยเน้นการใช้มือ โครงสร้างท่าเดิน 13 ท่า โดยเน้นการใช้เท้า ซึ่งผู้วิจัยจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจ ในพิธีกรรมฟ้อนผีไท้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถออกแบบกระบวนท่าฟ้อนได้

จากพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสานคือ ฟ้อนถวยไท้ เนื่องจากผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญในพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้และประเด็นการการฟ้อนผีไท้มาศึกษาวิเคราะห์ ลักษณะท่าทางในการร่ายรำ ตลอดจนการเคลื่อนไหวร่างกายในการฟ้อนของผู้ประกอบพิธีกรรมและผู้เข้าร่วมพิธีกรรมซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่เกิดขึ้นจากจิตใต้สำนึก ความรู้สึกและอารมณ์ของผู้ฟ้อน ประกอบกับการประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่โดยอาศัยหลักการฟ้อนจากท่าฟ้อนดั้งเดิมที่ปรากฏในพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ ท่าฟ้อนแม่บทอีสานและกระบวนการท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทย มาสร้างสรรค์นำเสนอในรูปแบบใหม่ให้เข้ากับยุคสมัยในโลกปัจจุบัน อีกทั้งเป็นการสร้างสรรค์พัฒนาการแสดงสู่ระดับสากล ในการแสดงพื้นบ้านอีสานชุด “ฟ้อนถวยไท้” เพื่อให้เกิดประโยชน์และเป็นหลักฐานสำคัญในวิชานาฏศิลป์และการฟ้อนของชาวอีสาน

บทขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสานชุด ฟ้อนถวยไท้ บทขับร้องใช้บทขับร้องแบบดั้งเดิมของฟ้อนผีไท้ เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่งขึ้นใหม่โดยใช้วงดนตรีในการบรรเลงคือลงโปงลางและผสมผสานกับซาวด์สากล เพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบของการแสดง

เครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายฟ้อนถวยไท้ขึ้นใหม่ โดยเลียนแบบมาจากเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมของผู้ประกอบพิธีนำมาสร้างสรรค์ให้มีความทันสมัยและเคลื่อนไหวร่างกายได้สะดวกและเป็นอิสระในการร่ายรำ โดยยึดโครงสร้างของสีแบบดั้งเดิม คือสีขาว และจะคัดเลือกผู้แสดง โดยพิจารณาจากจะต้องเป็นผู้ที่มีใบหน้างดงาม รูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกสง่างาม มือแขนขาสมส่วนไม่ยาวหรือสั้นเกินไป มีพื้นฐานในการรำพื้นบ้านอีสานมีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ มีความขยันและอดทน

ซึ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์จะประกอบไปด้วย

ขั้นตอนที่1 การคิดท่ารำ

ขั้นตอนที่2 การคิดรูปแบบการใช้พื้นที่บนเวที

อภิปรายผล

ในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสานชุด ฟ้อนถวยไท้ เป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดจากพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ บ้านหนองไผ่ อำเภอลืออำนาจ จังหวัดอำนาจเจริญ ซึ่งมีลำดับขั้นตอนพิธีกรรมปรากฏมีบทขับลำ และการฟ้อนที่ใช้ในการรักษา ท่าฟ้อนเกิดจากจิตใต้สำนึก สอดคล้องกับงานวิจัยของ กนกอร สุขุมาลย์พงษ์ กล่าวถึงการฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษา บ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี พบว่า นางเทียบมีหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีกรรม เมื่อปู่ตาเข้าทรงนางเทียมจะมีการ

ฟ้อนเกิดขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์ ขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย ให้ออกจากหมู่บ้าน ท่าทางในการฟ้อน ไม่เน้นความสวยงาม เนื่องจากเป็นการวาดฟ้อนภายใต้จิตสำนึก ความรู้สึกนึกคิดที่แสดงออก

เครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์ การแสดงพื้นบ้านชุด ฟ้อนถวยไท้ ในงานวิจัยนี้จะแต่งกาย 2 แบบ ดังนี้

1. เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง ผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายฟ้อนถวยไท้ขึ้นใหม่ โดยเลียนแบบมาจากเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมของผู้ประกอบพิธีนำมาสร้างสรรค์ให้มีความทันสมัยและเคลื่อนไหวร่างกายได้สะดวกและเป็นอิสระในการร่ายรำ ประกอบไปด้วย ดอกไม้ติดผม แนวความคิด จากการศึกษาผู้ประกอบพิธีฟ้อนลำผีไท้นิยมใช้ดอกไม้สีขาวในการใช้ประกอบเป็นเครื่องบูชาเพราะถือว่าสีขาวของดอกไม้เปรียบได้ถึงความบริสุทธิ์และความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงใช้ดอกลีลาวดีสีขาวมาเป็นดอกไม้ติดผม อุบะ แนวความคิด ผู้วิจัยได้นำเอาอุบะมาใช้เป็นเครื่องประดับศีรษะเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงสีขาวไว้ตามความเชื่อของพิธีกรรม ผ้าสไบ แนวความคิด ผู้วิจัยใช้ผ้าสไบถักสีขาว โดยยึดเอาสีขาวที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมและเลือกใช้ผ้าสไบที่นิยมใช้ในปัจจุบัน ต่างหู แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้ต่างหูลูกปัดสีขาวนวล เพื่อให้สอดคล้องกับเครื่องแต่งกาย สร้อยคอ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้สร้อยคอโลหะสีเงิน มีลักษณะเป็นแผงและมีเส้นโลหะเป็นเส้นๆห้อยลงไป สื่อความหมายถึง ผู้ประกอบพิธีที่เปรียบเสมือนเป็นที่พึ่งทางใจให้กับผู้รับการรักษาที่มาจากหลายพื้นที่ เสื้อ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้รูปทรงที่เป็นเสื้อคอกระเช้า เพราะเสื้อคอกระเช้า คือเสื้อหมากกระแหล่งในภาคอีสานเป็นเสื้อที่นิยมใช้ในการสวมใส่ในชีวิตประจำวันและเลือกใช้สีขาวเพื่อให้สอดคล้องกับพิธีกรรม กระโปรงตัวใน แนวความคิด ผู้วิจัยได้แนวความคิดมาจากการศึกษาในพิธีกรรมฟ้อนลำผีไท้ พบว่าผู้ประกอบพิธีและผู้เข้าร่วมพิธีจะมีสองบุคลิกอยู่ในร่างเดียวกัน บุคลิกที่หนึ่งคือบุคลิกที่เป็นตัวตนของผู้ประกอบพิธีและผู้เข้าร่วมพิธี คือผู้ที่เลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงเลือกใช้กระโปรงสีขาวอยู่ชั้นใน บ่งบอกถึงตัวตนที่แท้จริง ผ้าถุง แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้ผ้าถุงมัดหมี่สีน้ำตาล โดยไม่ต้องคำนึงถึงพื้นที่ในการวิจัยโดยใช้เป็นผ้าถุงตัวนอก เปรียบเสมือนบุคลิกของสิ่งเร้นลับที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติลงมาประทับยังร่างในผู้ประกอบพิธีและผู้ร่วมพิธี กำไลข้อมือ แนวความคิด ผู้วิจัยเลือกใช้เป็นเครื่องประดับเพื่อให้เกิดความสวยงามสอดคล้องกับงานวิจัยของ ฐปนีย์ ศรีแก้ว และ ตติยา เทพพิทักษ์ ได้กล่าวไว้ว่า การศึกษาโครงร่างเงาของเครื่องแต่งกาย, การกำหนดฤดูกาลของเครื่องแต่งกาย, การศึกษารูปแบบของเครื่องแต่งกาย และการกำหนดระดับที่ตั้งทางการตลาดของเครื่อง แต่งกาย ขั้นตอนต่อไปคือ ขั้นตอนการออกแบบประกอบด้วย การเลือกใช้ผ้า การเลือกใช้สีการกำหนดประเภทของเครื่องแต่ง กายหรือโอกาสในการสวมใส่และหลักการออกแบบ ประกอบด้วย สัดส่วน จังหวะ ความกลมกลืน ความสมดุลการเน้นจุดสนใจ ความแตกต่าง และเอกภาพ

ในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนการสร้างสรรค์ การแสดงพื้นบ้าน ชุด ฟ้อนถวยไท้ ผู้วิจัยได้ประดิษฐ์ท่ารำโดยยึดหลักจากพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ คือ การอัญเชิญผีไท้ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย มาชุมนุมสู่สถานที่ประกอบพิธีหรือเรียกว่า ฮ้าน การฟ้อนรำของผีไท้ เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สื่อความหมายถึง

อากัปกิริยาและอารมณ์ต่าง ๆ ซึ้งมีทั้งความอ่อนช้อยงดงามและสนุกสนาน การฟ้อนเพื่อส่งผีไท้เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ประกอบกับท่าฟ้อนในแม่บทอีสานและท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทย และเกิดท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์ของการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้าน ชุด ฟ้อนถวยไท้ ดังนี้

ท่าที่ 1 ท่าไหว้

ท่าที่ 2 ท่าแกว่งแขน

ท่าที่ 3 ท่าโอบ

ท่าที่ 4 ท่าเดิน

ท่าที่ 5 ท่าตบมือ

กล่าวได้ว่าการฟ้อนถวยไท้ เป็นการฟ้อนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมการฟ้อนผีไท้โดยนำเอาขั้นตอนในการขับลำและการฟ้อนเพื่อรักษาผู้ป่วยมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง ที่นำเสนอองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผีไท้ในรูปแบบใหม่เพื่อให้พิธีกรรมในครั้งอดีตที่ยังคงเหลือร่องรอยมาจนถึงปัจจุบัน ก่อเกิดให้บรรพรุ่นหลังได้มีความภาคภูมิใจและบรรพชนรุ่นใหม่ได้ศึกษาร่วมกัน อนุรักษ์และสืบทอดต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1.การฟ้อนผีไท้เป็นการฟ้อนรำในพิธีกรรมที่มีความเชื่อว่าเป็นการรักษาอาการเจ็บป่วย เป็นการฟ้อนที่เกิดจากจิตไต้สำนึกมีท่าฟ้อนที่เป็นอิสระ และปรากฏพิธีกรรมการในลักษณะเดียวกันอยู่มากมายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จึงควรรวบรวมข้อมูลเพื่อเกิดประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2. การศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านอีสานเกี่ยวกับพิธีกรรมอื่นต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กนกอร สุขุมาลพงษ์. (2551). **ฟ้อนนางเทียมในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษา บ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี**.วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,.

ฐปนีย์ ศรีแก้ว, และตติยา เทพพิทักษ์. (2560). **วารสารวิชาการAJNUศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์**: มหาวิทยาลัยนเรศวร.ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 .

ธวัช ปุณโนทก. (2512). **วรรณกรรมอีสาน.** กรุงเทพมหานคร : โอเดียรสโตร์.

วิทย์ พิณคันเงิน. (2515). **ความเป็นมาของมนุษย์ชาติ**.กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์รุ่งโรจน์การพิมพ์.

นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม

CONTEMPORARY THAI DANCE " DUA TAM"

เกรียงไกร ภิรมย์ใบภักดิ์[*], ณัชชา ชูดวง,[**] ชุติมา แซ่นิ่ม[***]
เฉลิมพล จันทรโชติ,[****] ณัฐวัตร อินทรภักดี[*****]

Kraingkrai Phiromphak[*], Natcha Chooduang[**] ,Chutima Chanim[***]
Chalermphol Chantharachot[****] , Nattawat Inpakdee[*****]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับคติไตรภูมิที่ปรากฏในวรรณคดีพุทธศาสนาเรื่องไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมินำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จากการศึกษาพบว่า เป็นการสื่อให้เห็นถึงการหลงอยู่ในกามคุณ 5 แนวคิดที่สำคัญในเรื่อง กามภูมิ คือ ภูมิที่ยังเกี่ยวข้องกับกามคุณ 5 อันเป็นเหตุปิดกั้นการหลุดพ้นจากวัฏสงสาร ผู้ใดปฏิบัติตามหลักธรรมทางพุทธศาสนาได้แล้วก็สามารถหลุดพ้นจากกามภูมิได้ และใช้หลักการออกแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ 6 ขั้นตอน ดังนี้ การกำหนดกรอบความคิดการกำหนดกลุ่มเป้าหมาย การกำหนดวิธีสื่อความหมายผ่านการแสดง การกำหนดปัจจัยในการประกอบสร้าง กาประกอบสร้างการแสดง การประเมินผลการออกแบบ เนื้อหาการแสดงแบ่งเป็น 2 ช่วง ช่วงที่ 1 หลงใหลในกาม สื่อให้เห็นถึงมนุษย์ในสังคมปัจจุบันที่ลุ่มหลงในกาม และประพฤติผิดในศีลธรรมจนทำให้เกิดความทุกข์ ช่วงที่ 2 ด้วยธรรม สื่อให้เห็นถึงการพบหนทางแห่งการพ้นทุกข์ด้วยหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ลักษณะของโครงสร้างท่ารำใช้นาฏยลักษณ์นาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับนาฏศิลป์ตะวันตก โดยใช้ดนตรีไทยร่วมสมัย ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้สีขาวล้วน ตะเกียงและมาลัยข้อมือเป็นอุปกรณ์ ใช้เทคนิคการตบสีเข้ามาเป็นเชิงสัญลักษณ์ และออกแบบแสงเพื่อสื่ออารมณ์เรื่องราวและบทบาทของการแสดง

คำสำคัญ: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย, ด้วยธรรม, กามภูมิ

[*], [**],[***],[****],[*****] วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This research aimed to study the concepts of the Traitaphum motto that appeared in the Buddhist literature about Traiphum Phra Ruang. Celebrates in the Maha Dharmraithai Especially the belief in erotic landscape Bringing creativity in the form of contemporary Thai dance. From the study found that It is a manifestation of the lost in Kam Kam 5. The important concept of Kam Poom is the landscape that is still related to Kam Kam 5, which is the cause of releasing liberation from the cycle. Anyone who practices Buddhist principles can then be liberated from the erotic landscape and uses the principles of creative Thai dance design in 6 steps as follows. Targeting group Defining a way to convey meaning through acting. Determination of building factors Performances Design evaluation The content is divided into 2 parts. Part 1: Passionate in erotic media, showing the human being in the current society that is obsessed with eroticism And misconduct in morality until causing suffering. Part 2 Dua Tam, showing the way to escape from suffering with Buddhist principles The structure of the dance posture structure uses Thai classical dance and Western dance. By using contemporary Thai music Costume design using pure white Lamps and garlands of the wrist as a device Use the technique of slapping colors into symbols And lighting design to convey the story and role of the performance

Key words: Thai contemporary dance, Dua Tam ,Kam Poom

บทนำ

คติไตรภูมิเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญมายาวนานและเกี่ยวข้องกัพระพุทธศาสนา คติไตรภูมิมีการถ่ายทอดในรูปแบบของบทประพันธ์เชิงจินตนาการที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการรักษาศีลธรรม การทำความดี ละเว้นความชั่ว ใช้วิธีการเล่าเรื่องโดยแบ่งภาคของภพภูมิที่มีความต่างกัน ในสังคมไทยปรากฏคติไตรภูมิที่เขียนขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรฉบับแรก คือ ไตรภูมิพระร่วง

ไตรภูมิพระร่วง หรือ เตภูมิกถา เป็นวรรณคดีชิ้นเอกสมัยกรุงสุโขทัยนับเป็นวรรณคดีบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระศรีสุริยพงศ์รามมหาธรรมราชาธิราช หรือพระมหาธรรมราชาลิไท เป็นวรรณคดีไทยที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน เพราะได้รวบรวมเอาคติความเชื่อทุกแง่ทุกมุมของทุกชนชั้นหลายเผ่าพันธุ์มาร้อยเรียงเป็นเรื่องราวให้ผู้อ่านยำเกรงในการกระทำบาป และเกิดความปีติยินดีในการทำบุญทำกุศลมุ่งมั่นในการกระทำคุณงามความดี โดยเล่าเรื่องผ่านการให้รายละเอียดของทั้ง 3 ภูมิ ที่เรียกว่า ไตรภูมิ

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ ปยุตฺโต) (2542 : 3) ได้กล่าวถึงไตรภูมิไว้ว่า ไตรภูมิ แปลว่า ภูมิ 3 อย่างที่ทราบกันอยู่แล้ว แต่ภูมิ 3 นี้เป็นระดับใหญ่ ๆ และเอามาสรุปให้เห็นลำดับในภูมิทั้ง 3 สามารถแบ่งได้ดังนี้ 1) กามภูมิ เป็นที่อยู่ของมนุษย์ อมนุษย์ และสัตว์ ที่ยังคงอยู่ในกิเลสตัณหา 2) รูปภูมิ เป็นที่อยู่ของพรหมหรือเทวดาที่ยังมีรูปร่าง เป็นภูมิที่พ้นจากกิเลสตัณหา 3) อรูปภูมิ เป็นที่อยู่ของพรหมหรือเทวดาที่ไร้รูปร่าง ซึ่งในแต่ละภูมิมีรายละเอียดซับซ้อนที่แฝงนัยยะของระดับสถานะและรูปแบบของแต่ละภพภูมิสอดคล้องกับสิทธา พินิจภูวดล และคณะ (2520 : 86) ได้กล่าวไว้ว่า กามภูมิ คือแดนที่ข้องอยู่ด้วยกามตัณหา ยังมีโลภ โกรธ หลง ดิ้นรนระคนอยู่ ส่วนรูปภูมิ คือแดนมีสุขอันไม่มีเรื่องกามเข้าไปปนผู้เกิดยังแดนนี้เรียกว่าพวกพรหม และอรูปภูมิ คือแดนของพรหมซึ่งไม่มีรูป ผู้ไปเกิดในแดนนี้เป็นพรหมเหมือนกันแต่เป็นพรหมไม่มีรูปร่างมีแต่จิต รวมเรียกว่า คติไตรภูมิ

คติไตรภูมิ เป็นแนวคิดสำคัญที่ใช้อธิบายโครงสร้างทางจิตวิญญาณของมนุษย์ ด้วยการสร้างจินตภาพที่แสดงธรรมชาติฝ่ายนามธรรม โดยเทียบเคียงให้สอดคล้องกับธรรมชาติทางรูปธรรมของคนในสมัยโบราณ ทั้งนี้คติไตรภูมิในความเชื่อของพุทธศาสนา หมายถึง ภูมิทั้ง 3 หรือไตรภูมิ ซึ่งเป็นการแสดงสถานะชีวิตของสรรพสัตว์รวมทั้งรูปพรรณสัณฐานและองค์ประกอบของจักรวาลทางกายภาพในบริบทของสังคมคติไตรภูมิยังเป็นรากฐานสำคัญซึ่งแสดงให้เห็นถึงพลังศรัทธาในพระพุทธศาสนาและยังสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาดั้งเดิม

ภายในเนื้อหาของวรรณคดีไตรภูมิพระร่วง สามารถถอดรหัสออกได้ในหลายรูปแบบ และถูกสร้างออกมาในรูปแบบของงานจิตรกรรม เกิดการวาดรูปสัตว์ในป่าหิมพานต์ เช่น ครุฑ นาค คชสีห์ ราชสีห์ กินรี และนกการเวก รวมถึงยังแฝงอยู่ในงานสถาปัตยกรรม ดังสังเกตได้จากการจัดวางแผนผังในวัดที่สะท้อนมาจากความเชื่อเรื่องจักรวาลมีการสร้างเจดีย์หรือพระปรางค์สำคัญตรงกลางเนื่องจากเชื่อว่าเป็นการจำลองเขาพระสุเมรุ เช่น วัดสุทัศนเทพวรารามซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่ยึดตามหลักคติไตรภูมิในการสร้าง และในด้านการสร้างสรรค์วรรณคดี มีกวีที่ได้สร้างสรรค์บทกวีหรือหนังสือขึ้นมา

เกี่ยวกับภูมิศาสตร์จักรวาล นรก สวรรค์ ป่าหิมพานต์ โดยประพันธ์ออกมาในรูปแบบของหนังสือในเรื่องต่าง ๆ เช่น กฤษณา อโศกสิน ได้แต่งนวนิยายเรื่อง ข้ามสีทันดร โดยได้แรงบันดาลใจในการตั้งชื่อนวนิยายเรื่องนี้จากสีทันดรสมุทรในภูมิศาสตร์ จักวาล ทั้งนี้ภักดี แสนทวีสุข ได้นำเรื่องราวที่เกี่ยวกับสัตว์ป่าในป่าหิมพานต์มาสร้างเป็นภาพยนต์แอนนิเมชั่นสามมิติเรื่อง ปังปอนตะลุยโลกหิมพานต์ เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงการสืบทอดและสร้างสรรค์งานในด้านต่าง ๆ เพื่อเป็นที่จดจำและคงอยู่ในปัจจุบัน (รื่นฤทัย สัจจพันธ์. 2555 : 59)

จากแนวคิดของไตรภูมิซึ่งว่าด้วยเรื่องกามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ อันอยู่ในงานศิลปะหลายแขนงดังกล่าว แสดงถึงการมีความหมายอย่างยิ่งในด้านการสร้างค่านิยมทางสังคม ทัศนคติ และโลกทัศน์ของผู้คนในสังคมไทย ทั้งนี้แนวคิดเรื่องไตรภูมิจะช่วยปลูกฝังความเชื่อเรื่องการละเว้นจากความชั่วมุ่งสร้างแต่คุณงามความดีเพื่อสั่งสมบุญบารมี ตลอดจนความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรม การหลุดพ้นจากวัฏสงสารและเข้าถึงพระนิพพาน การรับผลของกรรมดีและเกรงกลัวผลจากกรรมชั่ว สอดคล้องกับเป้าหมายสูงสุดในพระพุทธศาสนานั่นคือการหลุดพ้นจากความทุกข์ ความเชื่อเหล่านี้ คือ แก่นธรรมของพระพุทธศาสนา ดังนั้นคณะผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของคติไตรภูมิ จึงนำแนวคิดของคติดังกล่าวที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการเวียนว่ายตายเกิดใน 3 ภพภูมิของมนุษย์ที่ยังประพฤติผิดไปจากหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะในกามภูมิอันเป็นภูมิที่สัตว์ในภูมินี้ยังยึดถือและหลงอยู่ในกามคุณทั้ง5อันเป็นสิ่งที่นำมาสู่ความเสื่อมในหลายประการ เช่น การประพฤติผิดในกามมาสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม เพื่อเป็นการกระตุ้นเตือนใจให้มนุษย์ได้ตระหนักถึงหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า อันเป็นศูนย์รวมความศรัทธาและเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของพุทธศาสนิกชนที่แท้จริงและหวังให้มนุษย์ได้ตระหนักถึงความสำคัญของเนื้อหาสาระอันเป็นปรัชญาแห่งพุทธศาสนา และนำมาเป็นแนวทางปฏิบัติในการดำเนินชีวิตให้ประสบความสุขอย่างยั่งยืน อีกทั้งยังเป็นการสืบทอดคติไตรภูมิให้เป็นที่รู้จักของประชาชนทั่วไปโดยใช้ศิลปะการแสดงเป็นสื่อ

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับคติไตรภูมิ ที่ปรากฏในวรรณคดีพุทธศาสนาเรื่อง ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ ในพระมหาธรรมราชาลิไท โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมิ มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการสร้างงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม มีวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ดังนี้

1) ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากทฤษฎี เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิ โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมิ ที่ปรากฏในวรรณคดีพุทธศาสนา เรื่อง ไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท มาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม ดังนั้นคณะผู้สร้างสรรค์จึงเลือกดำเนินการศึกษาค้นคว้าโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งค้นคว้าจากเอกสาร ตำราหนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องไตรภูมิ รวมถึงรูปแบบการสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่ประกอบด้วยท่ารำ การประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและดนตรี ตลอดจนศึกษาแนวคิดและทฤษฎีกระบวนการออกแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ (ราชบัณฑิต) กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และอาจารย์ธนกร สรรย์วราภิภู จากแหล่งข้อมูลเอกสารหนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ

2) เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ประกอบด้วยผู้สร้างสรรค์บันทึกภาคสนาม อุปกรณ์เสริมที่ช่วยเก็บรวบรวมข้อมูลในการลงพื้นที่ซึ่งมีรายละเอียดของการใช้เครื่องมือแต่ละประเภทดังนี้

2.1) บทบาทผู้สร้างสรรค์ในฐานะเครื่องมือในการสร้างสรรค์ เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ต้องมีทักษะในการสร้างสัมพันธภาพกับทีมงานที่กว้างและลึกกับเจ้าของข้อมูล ได้แก่ ทักษะส่วนบุคคลในการสร้างสรรค์มนุษยสัมพันธ์ ทักษะในการฟังการสื่อสารและการสังเกตสิ่งต่าง ๆ ทักษะความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง

2.2) บันทึกภาคสนาม การจดบันทึกเป็นเครื่องมือสำคัญในการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพเพื่อทำให้การวิจัยมีความสมบูรณ์ในทุกแง่มุม ในการศึกษาครั้งนี้การบันทึกภาคสนามเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสนทนากลุ่มและการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ถูกต้องน่าเชื่อถือในกระบวนการสร้างสรรค์ อันจะนำไปสู่กระบวนการออกแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ที่ถูกต้องเหมาะสม

2.3) อุปกรณ์เสริมที่ใช้ช่วยเก็บรวบรวมข้อมูล ในการศึกษาครั้งนี้ใช้สมาร์ทโฟนในการบันทึกเสียงและบันทึกภาพถ่าย พร้อมกับการบันทึกลงสมุดหรือลงสมาร์ทโฟน ของคณะผู้สร้างสรรค์ให้สามารถดำเนินการเก็บข้อมูลได้อย่างเป็นธรรมชาติ

3) ดำเนินการสร้างสรรค์งานตามหลักแนวคิดและทฤษฎีกระบวนการออกแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ (ราชบัณฑิต) ประกอบด้วยลำดับขั้นตอนดังนี้

3.1) การกำหนดกรอบความคิด 3.2) การกำหนดกลุ่มเป้าหมาย

3.3) การกำหนดวิธีสื่อความหมายผ่านการแสดง 3.4)การกำหนดปัจจัยในการประกอบสร้าง

3.5) การประกอบสร้างการแสดง 3.6) การประเมินผลการออกแบบ

4) จัดประชุมกลุ่มย่อยการออกแบบสร้างสรรค์

ในการจัดประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้นที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานและร่วมประเมินผลงานสร้างสรรค์ โดยดำเนินการเชิญคณะกรรมการประจำหลักสูตร สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

5) นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า การสัมภาษณ์ การประชุมกลุ่มย่อยมาวิเคราะห์และสรุปผลการสร้างสรรค์ในรูปแบบการจัดแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน และจัดจัดทำรูปเล่มเอกสารงานวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด ด้วยธรรม เกิดขึ้นจากการที่คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาคติไตรภูมิที่ปรากฏในวรรณกรรมพุทธศาสนาเรื่องไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท มีเนื้อหาในรูปแบบการมุ่งสอนศีลธรรมแก่พุทธศาสนิกชน ให้ละเว้นสิ่งที่ขัดต่อศีลธรรมและปฏิบัติในสิ่งที่ถูกต้อง โดยกล่าวถึงลักษณะของภูมิทั้ง 3 คือกามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ ซึ่งเป็นที่อยู่ที่มนุษย์ สัตว์และเทวดาทั้งหลาย เวียนว่ายตายเกิดทั้ง 3 ภูมินี้ตามกรรมของตน ในการศึกษาคติไตรภูมิโดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมิ ซึ่งนำมาตีความโดยใช้กามคุณ 5 ได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส อันเป็นความปรารถนาของสัตว์โลกทั่วไป มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เนื้อหาหลัก เพื่อนำข้อมูลเข้ามาเชื่อมโยงสู่การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ด้วยธรรม ทั้งนี้ได้กำหนดกรอบแนวคิดและองค์ประกอบอื่น ๆ ศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวกับองค์ประกอบการสร้างนาฏศิลป์ที่ใช้ในการแสดง รวมไปถึงหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย มาเป็นกรอบทางด้านความคิดและวิธีการ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างงานทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ถ่ายทอดออกมาให้ปรากฏเป็นท่าทางการเคลื่อนไหวในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยสร้างสรรค์ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎีนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (ราชบัณฑิต) มีลำดับขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

1) การกำหนดกรอบแนวความคิด

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาหนังสือที่เกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนของพระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาสภิกขุ) ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า สิ่งที่จะทำมนุษย์ให้เป็นสุขอย่างแท้จริง คือความเข้าใจอันถูกต้องในความเป็นมนุษย์ของตนเองต่างหาก คือรู้จักตัวเอง รู้จักกิเลส รู้จักผลของความไม่มีกิเลสซึ่งความน่าสนใจในเรื่องคำสอนดังกล่าว ทำให้คณะผู้สร้างสรรค์มุ่งค้นคว้าวรรณคดีพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องกิเลสและผลจากการกระทำ พบว่าไตรภูมิพระร่วงซึ่งเป็นวรรณคดีที่ปรากฏในสมัยสุโขทัยมีคติคำสอนเรื่อง ไตรภูมิ หรือจักรวาลวิทยาทางพุทธศาสนา แนวคิดที่สำคัญในเรื่องคือ กามภูมิ คือภพภูมิที่ยังเกี่ยวข้องกับเรื่อง กามคุณ 5 อันเป็นเหตุ ปิดกั้นการหลุดพ้นจากวัฏสงสาร ซึ่งหากผู้เกิดในกามภูมิสามารถปฏิบัติตามคำสั่งสอนทางพระพุทธศาสนาได้แล้วก็ สามารถหลุดพ้นจากกามภูมิไปสู่รูปภูมิอรูปภูมิจนถึงนิพพานได้

คณะผู้สร้างสรรค์จึงสนใจที่จะนำแนวคิดเรื่องกามคุณ 5 มาตีความกับ

บริบทปัจจุบัน โดยเฉพาะในประเด็นเรื่องของความรักและการหลงในรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส เพื่อเป็นการนำเสนอให้ตระหนักและเข้าใจในเรื่องการปฏิบัติเพื่อหลุดพ้นจากกามภูมิ ด้วยคติธรรมทางพระพุทธศาสนา

2) การกำหนดกลุ่มเป้าหมาย

คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดกลุ่มเป้าหมาย มีการกำหนดวัตถุประสงค์และขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน กระบวนการวางแผนเป้าหมายจะต้องคำนึงถึงประโยชน์ที่จะได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงาน อีกทั้งผลงานที่ทำนำเสนอต่อสาธารณะชนนั้นจะถูกต้องตามกาลเทศะและไม่ขัดต่อศิลปวัฒนธรรมประเพณี กลุ่มเป้าหมายที่จะนำเสนอผลงาน คือกลุ่มนักเรียน นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช หรือผู้ที่สนใจ และประชาชนทั่วไปโดยกำหนดในการใช้งบประมาณในการทำผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ไม่เกิน 40,000 บาท

3) การกำหนดวิธีสื่อความหมายผ่านการแสดง

วัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับคติไตรภูมิ ที่ปรากฏในวรรณคดีพุทธศาสนา เรื่อง ไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมิมาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม

ขอบเขตการสร้างสรรค์ คณะผู้สร้างสรรค์มุ่งนำเสนอแนวคิด เรื่อง คติไตรภูมิ ที่ปรากฏในวรรณคดีพุทธศาสนา เรื่อง ไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมิ ซึ่งนำมาตีความโดยใช้กามคุณทั้ง 5 ได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส อันเป็นความปรารถนาของสัตว์โลกทั่วไปในกามภูมิตามคติพระพุทธศาสนามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เนื้อหาหลัก เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 8 นาที ใช้นักแสดง 10 คน ประกอบไปด้วย นักแสดงผู้ชาย 3 คน และ นักแสดงผู้หญิง 7 คน โดยแบ่งรูปแบบการแสดงเป็น 2 ช่วง

4) การกำหนดปัจจัยในการประกอบสร้าง

ระยะที่ 1 การกำหนดโครงสร้างการแสดง หลังจากคณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบโครงร่างเป็นองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ นำเสนอวิพากษ์โครงร่างเพื่อให้กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิได้พิจารณา คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้คำแนะนำ ให้ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับคติไตรภูมิโดยเฉพาะเรื่องของกาม และปรับขอบเขตการศึกษาให้เล็กลงเพื่อง่ายต่อการศึกษา

ระยะที่ 2 การปรับปรุงโครงสร้างการแสดง หลังจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้คำแนะนำในการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการแสดง และผลจากการประเมิน คณะผู้สร้างสรรค์ปรับปรุง ดังนี้

ขอบเขตทางการศึกษา คณะผู้สร้างสรรค์ได้มีการปรับเปลี่ยนให้กระชับขึ้นเพื่อง่ายต่อการสร้างสรรค์ผลงาน

ขอบเขตการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 8 นาที โดยใช้นักแสดงทั้งหมด 10 คน ประกอบไปด้วยนักแสดงผู้ชาย 3 คน และนักแสดงผู้หญิง 7 คน

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ปรับเปลี่ยนชุดเครื่องแต่งกายประกอบ การแสดงให้มีความคิดสร้างสรรค์และสวยงามมากขึ้น

กระบวนของท่ารำ ผสมผสานกับนาฏศิลป์ตะวันตก สร้างสรรค์ให้เกิดลักษณะของท่ารำความสอดคล้องกับการแสดง

5) การประกอบสร้างการแสดง

คณะผู้สร้างสรรค์และกำหนดปัจจัยในการประกอบสร้างแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ การประกอบสร้างท่ารำประกอบการแสดง การประกอบสร้างดนตรี การประกอบสร้างเครื่องประดับและอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) การประกอบสร้างท่ารำประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเอานาฏยลักษณ์นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ตะวันตกมาผสมผสานกัน เพื่อให้โครงสร้างท่ารำที่มีความสวยงามและมีลักษณะเด่น มีการจัดองค์ประกอบของท่ารำโดยการจัดลำดับของท่ารำ การตั้งซุ้มและการแปรแถว เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสวยงามของท่ารำและสามารถสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้น คณะผู้สร้างสรรค์จึงออกแบบท่ารำในแต่ละช่วงการแสดงโดยมีรายละเอียด ดังนี้

ช่วงที่ 1 ลักษณะของท่ารำ ใช้นาฏยลักษณ์นาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ตะวันตก เน้นท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกาย การเดิน การวิ่ง การแปรแถว การหมุนตัว การลอยตัว การกระโดด เป็นต้น และใช้ภาษาท่าของนักแสดงบนเวที โดยเลือกใช้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติที่สื่ออารมณ์ถึงการให้ความรัก ความลุ่มหลง การมีกิเลสตัณหา และท่าทางที่ได้จากการใช้ในชีวิตประจำวัน (EveryDay Movement) ในช่วงที่ 1 คณะผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อให้ให้เห็นถึงความอยาก ความปรารถนาในกามของมนุษย์ และเลือกใช้เทคนิคการตบสีโดยใช้สีอะคริลิคเรืองแสงมาเป็นเชิงสัญลักษณ์ เพื่อให้เห็นชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ช่วงที่ 2 ลักษณะของท่ารำ ใช้ลักษณะท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยนำภาษาท่า นาฏยศัพท์ และเพลงแม่บทใหญ่ มาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวร่างกายแบบตะวันตก เพื่อสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

2) การประกอบสร้างดนตรี กระบวนการออกแบบดนตรีประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลและทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ดนตรีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของการแสดงโดยการนำดนตรีไทยและดนตรีสากลมาผสมผสานให้มีความไพเราะ และมีความน่าสนใจ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ช่วงที่ 1 คณะผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ดนตรีมาจากความรู้สึกที่หลงใหลในกาม โดยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีขึ้นมาใหม่ สื่ออารมณ์ผ่านดนตรีไทย

ร่วมสมัย และใช้ระดับเสียงอยู่บนฐานเสียงหลัก โทนิค สเกล มีลีลาการสอดประสานของเสียงดนตรีในลักษณะแบบโฟลีโฟนี เพื่อสอดรับกับอารมณ์การแสดง

ช่วงที่ 2 คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองการสวดสรภัญญะโดยใช้หลักทฤษฎีการนำเพลงเก่ามาสร้างสรรค์ สื่ออารมณ์ผ่านเครื่องดนตรีไทยร่วมสมัยโดยปรับปรุงจังหวะให้มีทำนองที่มีความแตกต่างจากเดิมและมีความสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง ใช้เสียงระฆังเป็นเชิงสัญลักษณ์ของหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา

3) การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบชุดการแต่งกายโดยนำเอาแนวคิดมาจากการนุ่งผ้าจีบหน้านางและการนุ่งโจงกระเบนมาสร้างสรรค์ให้มีความสวยงาม โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 นักแสดงผู้ชาย นุ่งผ้าลักษณะคล้ายโจงกระเบน โดยใช้ผ้าไหมฟูยีสีขาว และรัดสะเอวที่ตัดเย็บสามารถใส่ถุงสีได้ ใช้ผ้าคาดเอวปิดทับความนูนของถุงสี

ช่วงที่ 1 นักแสดงผู้หญิง นุ่งผ้าจีบหน้านาง แล้วสวมเสื้อในนางสีขาว รัดสะเอว และผ้าปิดสะโพก โดยผ้าที่ตัดเย็บเป็นผ้านุ่งนั้นเป็นผ้าไหมฟูยี ใช้ผ้าปิดสะโพกเป็นผ้าชีฟองเนื้อหยาบสวมเครื่องประดับ พร้อมดอกไม้ทัด

ช่วงที่ 2 นักแสดงผู้ชายยังคงลักษณะเดิม เพิ่มสไบเพื่อเป็นเชิงสัญลักษณ์ สื่อให้เห็นถึงการน้อมรับเอาหลักธรรมคำสอนมาประพฤติปฏิบัติ โดยนำแนวคิดมาจากผู้ที่ถือศีล

ช่วงที่ 2 นักแสดงผู้หญิงยังคงลักษณะเดิม เพิ่มสไบเพื่อเป็นเชิงสัญลักษณ์ สื่อให้เห็นถึงการน้อมรับเอาหลักธรรมคำสอนมาประพฤติปฏิบัติ โดยนำแนวคิดมาจากสไบครอง



ภาพที่ 1 ภาพเครื่องแต่งกายผู้หญิง - ผู้ชาย ช่วงที่ 1
ที่มา : นายเกรียงไกร ภิรมย์ใบภักดิ์



ภาพที่ 2 ภาพเครื่องแต่งกายผู้หญิง - ผู้ชาย
ช่วงที่ 1 เมื่อตบสี ที่มา : นายเกรียงไกร ภิรมย์ใบภักดิ์



ภาพที่ 3 ภาพเครื่องแต่งกายผู้หญิง ผู้ชาย ช่วงที่ 2

ที่มา : นายเกรียงไกร ภิรมย์ใบภักดิ์

ในส่วนของอุปกรณ์การแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำตะเกียงมาใช้ในการแสดง ซึ่งได้แนวคิดมาจากดอกบัว ใช้วิธีการพ้นสีและวาดกลีบดอกบัวลงไปตามพื้นผิวถ้วยดินเผา จากนั้นหล่อเทียนลงไปด้านใน ซึ่งแสงเทียนเป็นสื่อเชิงสัญลักษณ์ของความสว่างไสวของพระพุทธศาสนา พวงมาลัยได้แนวคิดมาจากการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยการถวายเป็นพุทธบูชา คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง โดยใช้ดอกพุทธเทียมสีขาว อุบะใช้ดอกจำปีสีขาว เนื่องจากสีขาวสื่อให้เห็นถึงความบริสุทธ์และใช้ผ้าสีขาวเป็นเชิงสัญลักษณ์แทนพฤติกรรมภายนอกของมนุษย์ที่แสดงออกมาเปรียบดั่งผ้าขาวบริสุทธิ์ ซึ่งพฤติกรรมภายในยังมีความลุ่มหลงอยู่ในกามคุณ 5

4) การถ่ายทอดท่ารำและฝึกซ้อมการแสดง

การถ่ายทอดท่ารำ คณะผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับชุดการแสดง โดยนักแสดงต้องมีความสามารถในการรำนาฏศิลป์พื้นฐานและสามารถเต้นการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ตะวันตก นักแสดงต้องมีความขยัน และมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย นักแสดงต้องมีความมานะ ความพยายาม กระตือรือร้นและนักแสดงต้องมีทักษะครบถ้วนเช่นอารมณ์ร่วมในการแสดง

การฝึกซ้อมการแสดงคณะผู้สร้างสรรค์ มีการประชุมเพื่ออธิบายแสดงในส่วนของข้อมูลเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน พร้อมกับเปิดรับความคิดเห็นจากนักแสดง จากนั้นให้นักแสดงนำเสนอท่าทางตามความคิดของนักแสดง อธิบายการแปรแถว การตั้งซุ้มรวมถึงความรู้สึกและอารมณ์ของการแสดงให้นักแสดงเข้าใจเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึก ผู้สร้างสรรค์ฝึกซ้อมการแสดงรวมทั้งสิ้น 13 ครั้ง ก่อนวันแสดงจริง

6) การประเมินผลการออกแบบ

ผลของการประเมินผลงานชิ้นนี้ได้ตอบโจทย์ตามวัตถุประสงค์ อีกทั้งคณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์งานเพื่อนำเสนอให้สาธารณชนทั่วไปได้รู้จักในมุมมองทางด้านอื่น ๆ มากขึ้น ผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม อยู่ในเกณฑ์ดีมาก จากท่านคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 8 ท่านคิดเป็นคะแนน 45.75 คะแนน จากคะแนนเต็ม 50 คะแนน

ผลการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม คณะผู้สร้างสรรค์ ได้ออกแบบลักษณะท่ารำหลัก การออกแบบแถวและการใช้พื้นที่ การออกแบบท่ารำที่ใช้สื่อความหมายการออกแบบท่ารำชุด การออกแบบการผสมผสานท่ารำ การออกแบบการใช้อารมณ์ การออกแบบ การใช้อุปกรณ์ และการออกแบบการใช้เทคนิคในการแสดง โดยมีรายละเอียดดังนี้ การออกแบบลักษณะท่ารำหลัก คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลักษณะท่ารำทั้งหมด 129 ท่า แบ่งออกเป็นลักษณะท่ารำหลักจำนวน 59 ท่า ออกแบบท่าเชื่อมจำนวน 20 ท่า และออกแบบการแปรแถวและใช้พื้นที่ทั้งหมด 30 แถว ซึ่งแบ่งได้เป็นแถวรูปทรงเรขาคณิต5 แถว ได้แก่ แถวสามเหลี่ยม แถววงกลม แถวครึ่งวงกลม แถวสี่เหลี่ยมจัตุรัส แถวสี่เหลี่ยมผืนผ้า และอีก25 แถว นั้นเป็นแถวที่รูปทรงธรรมชาติ การออกแบบการผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม คณะผู้สร้างสรรค์ได้มีการผสมท่ารำของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ตะวันตก โดยนำท่ารำของเพลงแม่บทใหญ่มาดัดแปลงจำนวน 6 ท่า ได้แก่ ท่าเทพนม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากินริน และท่ากังหันร่อน ออกแบบท่ารำจากภาษาท่าจำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าเดิน ท่านั่งโลม 2 แบบ ท่าโลมบน และท่ารักออกแบบท่ารำ จากท่าทางในชีวิตประจำวันจำนวน 2 ท่า ได้แก่ ท่ายืนสมาธิและท่าเดินจงกรม นำมาดัดแปลงโดยใช้ท่ารำของนาฏศิลป์ตะวันตก ได้แก่ การเตะเท้า การหมุนตัวด้วยวิธีการเขย่งเท้า การเขย่งเท้า เป็นต้น ออกแบบท่ารำชุดทั้งหมด 13 ชุด โดยแต่ละชุดสื่อความหมายที่แตกต่างกันออกไป ชุดที่ 1 เปิดตัวนักแสดงและสื่อให้เห็นถึงการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ในสังคม ชุดที่ 2 สื่อให้เห็นถึงความรู้สึกหลงรักโดยใช้การตบสีเป็นสื่อให้เห็นเด่นชัด ชุดที่ 3 และ 4 สื่อให้เห็นถึงความต้องการในเรื่องกาม กิเลส ตัณหาของมนุษย์ ชุดที่ 5 สื่อให้เห็นความรักที่ไม่จำกัดในเรื่องเพศ ลุ่มหลงในเรื่องกาม ชุดที่ 6 สื่อให้เห็นถึงการสมสู่ระหว่างชายหญิงที่ไม่มีความพอใจในสิ่งที่ตนมีอยู่ ชุดที่ 7 และ 8 สื่อให้เห็นถึงมนุษย์ในสังคมที่ทั้งชอบและไม่ชอบ มีความอิจฉาริษยาและมีความปรารถนาในสิ่งที่ตนไม่มี ชุดที่ 9 10 และ 11 สื่อให้เห็นถึงความมั่ว ความลุ่มหลงในกามของมนุษย์ ชุดที่ 12 และ 13 สื่อให้เห็นถึงความสุขที่ได้รับเอาหลักธรรมคำสอนเข้ามาขัดเกลาจิตใจ ในการออกแบบท่ารำที่ใช้สื่อความหมาย คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบภาพที่สื่อความหมายทั้งหมด 14 ภาพ ในช่วงที่ 1 จำนวน 10 ภาพ ดังนี้ ภาพเปิดตัวผู้แสดง ภาพความวุ่นวายและปารถนาในกาม ภาพการไขว่คว้า

ต้องการ ภาพเกี้ยวพาราสีระหว่างผู้หญิงกับผู้หญิงและผู้ชายกับผู้ชาย ภาพการหมกมุ่นในกาม ภาพการเกี้ยวพาราสีของผู้หญิงและผู้ชาย ภาพการหมกมุ่นในกาม ภาพการเกี้ยวพาราสีของผู้หญิงและผู้ชาย ภาพร่วมรักภาพมุมมอง ภาพมักมากในกาม ภาพมุมมืด ช่วงที่ 2 จำนวน 4 ภาพ ดังนี้ ภาพแสงแห่งธรรม ภาพสุขในธรรม ภาพเดินสมาธิ และภาพส่องธรรม การออกแบบอารมณ์คณะผู้สรรค์กำหนดให้ช่วงที่ 1 ความรู้สึกสับสนวุ่นวาย ความรู้สึกชอบ ความรู้สึกลุ่มหลง ความรู้สึกต้องการ ความรู้สึกปรารถนาในกาม อารมณ์และความรู้สึกที่หลากหลายมุมมองของคนในสังคมซึ่งมีทั้งชอบ รัก หลง อิจฉาริษยา เกลียด อารมณ์รัก อารมณ์สุข ในการร่วมรัก ช่วงที่ 2 อารมณ์ที่มีความสุข ผ่านการยิ้ม การใช้สีหน้า และในส่วนของการออกแบบอุปกรณ์คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบทั้งหมด 3 ชิ้น ดังนี้ ตะเกียงใช้เป็นเชิงสัญลักษณ์ของแสงพระธรรมมาลัยข้อมือ เป็นสื่อเชิงสัญลักษณ์ของการเคารพบูชาต่อพระพุทธศาสนา ผ้าสีขาว นำมาใช้เป็นเชิงสัญลักษณ์แทนพฤติกรรมภายนอกของมนุษย์ที่แสดงออกมาเปรียบดั่งผ้าขาวบริสุทธิ์ภายในจิตใจยังมีความลุ่มหลงในกามคุณทั้ง5 และการออกแบบการใช้เทคนิคในการแสดงคณะผู้สร้างสรรค์ได้ใช้เทคนิคการตบสีเข้ามาเป็นเชิงสัญลักษณ์ สื่อให้เห็นถึงความอยากความปรารถนาในกามของมนุษย์เพื่อให้ผู้ชมนั้นเข้าใจในเนื้อหามากยิ่งขึ้นโดยใช้สีอะคริลิคเรืองแสง เนื่องจากคณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบแสงด้วยการใช้ไฟแบล็กไลต์ ซึ่งเป็นไฟสะท้อนแสงและมีความเด่นชัด

สรุปและอภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม เป็นวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ด้วยธรรม เพื่อสืบทอดและเผยแพร่คติธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าที่อยู่ในคติไตรภูมิ นับเป็นสื่อหนึ่งที่ทำให้มนุษย์ตระหนักถึงการทำความดีและการละเว้นบาปทั้งปวง เพื่อนำไปปฏิบัติเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเอกสารงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง กับหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ คติไตรภูมิและไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องกามภูมิ อีกทั้งได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการออกแบบนาฏยลักษณ์นาฏศิลป์ไทยและนาฏยลักษณ์นาฏศิลป์ตะวันตก ตลอดจนเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับการสืบทอดคติไตรภูมิในบริบทปัจจุบัน ภายใต้ขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ใช้ระยะเวลาการแสดง8นาที ใช้นักแสดงผู้หญิงจำนวน 7 คน นักแสดงผู้ชายจำนวน 3 คน โดยสร้างสรรค์ตามกรอบแนวคิดและทฤษฎีนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (ราชบัณฑิต) สู่ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด ด้วยธรรม

ข้อเสนอแนะ

1) การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย จะต้องมีความรู้ความเข้าใจและศึกษางานที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ร่วมสมัยอย่างถ่องแท้ เพื่อสื่อสารให้นักแสดงเข้าใจบทบาทและอารมณ์ของตัวละครนั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้ง

2) ควรมีการศึกษาคติไตรภูมิในภูมิอื่น หรือวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา เรื่องอื่น ๆ มาสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยหรือการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดประโยชน์ในการเผยแพร่คำสอนทางพระพุทธศาสนาในรูปแบบศิลปะการแสดง

รายการอ้างอิง

ธนกร สรรย์วราภิภู. (2558). **กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย.** กรุงเทพฯ: มหาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จ.

ประยุทธิ์ ปยุตฺโต. (2529). **ไตรภูมิพระร่วง : อิทธิพลต่อสังคมไทย.** พิมครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

ภคพร หอมนาน. (2558). **นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) ชุดอ้างว้าง โดย นราพงษ์ จรัสศรี (ปีการศึกษา 2558).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2555). “พุทธศิลป์ในวรรณคดีไทย”. **ราชบัณฑิตยสถาน.** 37,2: 31-58.

สิทธา พินิจภูวดล และนิตยา กาญจนะวรรณ. (2520). **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

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

นางกะแหร่ง ในการแสดงละครชาตรี (เท่งตุ๊ก) คณะจักรวาลมงคลศิลป์

NANG KARAENG IN LAKHONCHATRI (THENG TUK) OF CHAKKAWANMONGKHONSIN

เจษฎากรณ์ เอี่ยมอุไร*

Chetsadakon Iamurai*

บทคัดย่อ

นางกระแหร่งในการแสดงละครชาตรี (เท่งตุ๊ก) คณะจักรวาลมงคลศิลป์ คือ นางอิจฉาหรือนางตลก มีลักษณะคล้ายกับนางตลาดในการแสดงละครนอก ยิ่งไปกว่านั้นนางกระแหร่งสามารถรับบทนางเอกได้ด้วยนางกระแหร่งเป็นตัวละครชูโรงและเป็นตัวดำเนินเรื่องหรือที่เรียกว่า “ตัวผูกเรื่อง” ที่ทำให้ละครเรื่องนั้น ๆ มีความน่าสนใจ เป็นตัวละครที่เชื่อมโยงเหตุการณ์ตอนหนึ่งกับเหตุการณ์อีกตอนหนึ่งให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน เป็นตัวละครหลักที่เพิ่มอรรถรสให้กับการแสดง โดยประเภทของนางกระแหร่ง มี 4 ประเภท คือ นางกะแหร่งนางยักษ์ นางกะแหร่งหน้าลายที่เป็นมนุษย์ นางกะแหร่งหน้าลายที่เป็นสัตว์และนางกะแหร่งนางผี มีลักษณะการแต่งกาย 3 ลักษณะ คือ การแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องตัวนางอย่างละครไทย การแต่งกายในลักษณะทางกายภาพตามประเภทของตัวนางกะแหร่ง และการแต่งกายตามจินตนาการ ใช้การสวมเครื่องประดับศีรษะที่บ่งบอกถึงลักษณะตัวละครแต่ละตัว และใช้กลวิธีการเขียนหน้าซึ่งทำให้ตัวละครมีลักษณะทางกายภาพตามบทละคร ผู้แสดงที่รับบทเป็นนางกะแหร่งจะต้องมีคุณสมบัติที่มีลักษณะทางกายภาพสอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร จึงจะสามารถเป็นตัวนางกระแหร่งในการแสดงละครชาตรี (เท่งตุ๊ก)ได้อย่างสมบูรณ์

คำสำคัญ : นางกะแหร่ง , ละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) , นางตลก, นางอิจฉา ,นางตลาด

* วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Chanthaburi College of Dramatic Arts, Banditpatanasilpa Institute

Abstract

Nang Karaeng in Lakhonchatri of Chakkawanmongkhonsin Group is the jealous character (Nang Idcha) or the entertainer (Nang Talok). . Nang kraraeng is like Nang Talad in Lakhon Nok. ang Karaeng’s role is not only the narrator who runs in the story but she is sometimes the heroin. Nang Karaeng is the important character who makes the audiences enjoy the show. There are four different characters of Nang Karaeng who are different from their character makeup styles. Their different characters are giantess, human, animal and ghost. Therefore, Nang Karaeng’s costumes are different in three styles. For the human character, Nang Karaeng wears female Thai classical attire with the headdress. For other characters, the costumes rely on their physical characters with the headdresses, the character make-up styles and their creative characters styles. Lakhon Chatri or Theng Tuk will be the perfect performance if the performers who act in the different roles of Nang Karaeng show their ability that rely on their characters competently.

Key word : Nang Karaeng, Lakhon Chatri or Theng Tuk, Nang Talok , Nang Idcha , Nang Talad

บทนำ

จังหวัดจันทบุรีอยู่ในเขตภาคตะวันออกของประเทศไทย ห่างจากกรุงเทพมหานคร ประมาน 230 กิโลเมตร เป็นจังหวัดที่ร่ำรวยไปด้วยทรัพยากรทางธรรมชาติพื้นที่เกือบครึ่งหนึ่งของจังหวัดจันทบุรีปกคลุมไปด้วยผืนป่าที่อุดมสมบรูณ์ เป็นแหล่งกำเนิดของน้ำตกน้อยใหญ่และแมกไม้นานาพันธุ์ นอกจากนี้ยังเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติที่อุดมสมบรูณ์ ได้แก่ น้ำตก ภูเขา เกาะ ชายหาด รวมไปถึงแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์ ได้แก่ โบราณสถานและโบราณวัตถุที่สะท้อนศิลปะและวัฒนธรรมของชาวจันทบุรีได้อย่างชัดเจน รวมทั้งสินค้าพื้นเมือง ได้แก่ ผลไม้ อัญมณี เสื่อจันทบูร และพริกไทย กล่าวได้ว่าเมืองจันทบุรีอุดมไปด้วยทรัพย์ในดินสินในน้ำ ตามคำขวัญของจังหวัดจันทบุรีที่ว่า “น้ำตกลือเลื่อง เมืองผลไม้ พริกไทยพันธุ์ดี อัญมณีมากเหลือ เสื่อจันทบูร สมบูรณ์ธรรมชาติ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช รวมญาติกู้ชาติที่จันทบุรี”นอกจากแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติและแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์แล้วจังหวัดจันทบุรียังมีศิลปวัฒนธรรมและประเพณีประจำท้องถิ่นอีกหลากหลายเรื่องราวที่รอให้นักท่องเที่ยวหรือผู้ที่สนใจเข้ามาสัมผัสกับวิถีชีวิตพื้นบ้านของชาวจันทบุรี โดยเฉพาะ ศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่น คือ “การแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)”

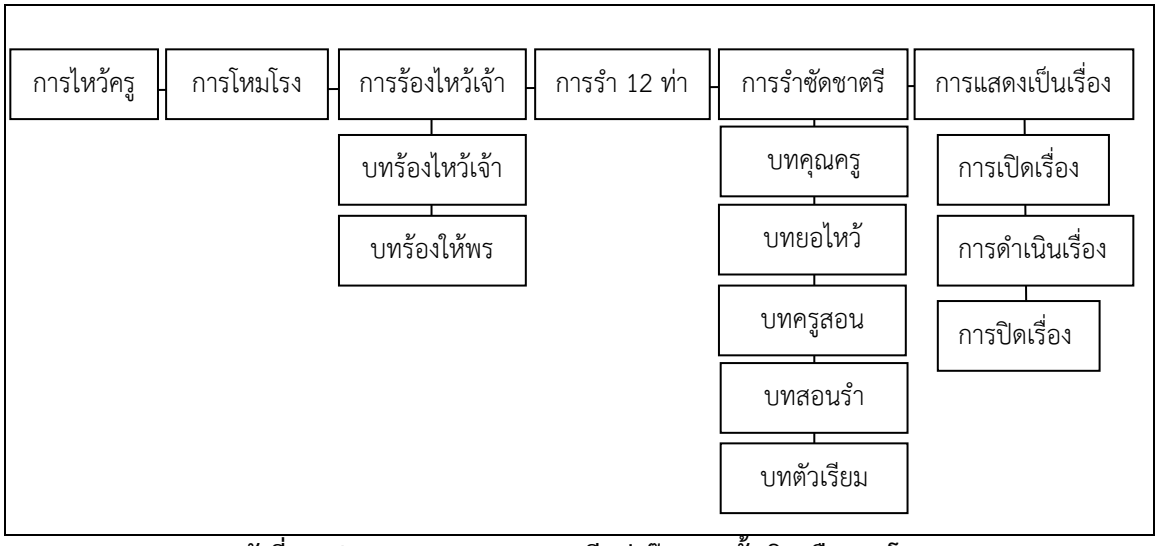
การแสดงละครชาตรีหรือที่เรียกกันว่า “เท่งตุ๊ก เป็นมหรสพพื้นบ้านที่สืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน ตั้งแต่ครั้งบรรพบุรุษสู่ลูกหลาน มักนิยมเล่นกันในงานแก้บนหรืองานทิ้งกระจาดตามศาลเจ้าและศาลหลักเมือง กล่าวกันว่า “เท่งตุ๊ก” ได้รับอิทธิพลมาจากการเล่นมโนราห์ของภาคใต้สังเกตได้จากเครื่องแต่งกาย ท่ารำและคำร้อง แต่มีการประยุกต์ให้เข้ากับศิลปะการแสดงท้องถิ่น จนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นายจักรวาล มงคลสุข หัวหน้าคณะละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์ เป็นผู้หนึ่งที่สืบทอดละครชาตรีจากนางเต้าหยิน สวัสดิ์ไชย หรือคนพื้นที่เรียกว่า ย่ายิ้น ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รำเรียนละครชาตรีมาจากแม่ครูวอน สวัสดิ์ไชย อีกทีหนึ่ง โดยไม่ทราบว่าแม่ครูวอนสืบทอดหรือร่ำเรียนมาจากผู้ใด ถือได้ว่าเป็นคณะละครที่เก่าแก่ที่สุดในอำเภอท่าใหม่ จากคำบอกเล่าที่เล่าสืบต่อกันมาเกี่ยวกับต้นกำเนิดละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ในจังหวัดจันทบุรีว่า “ได้มีโนราห์อพยพย้ายถิ่นฐานโดยสารเรือสำเภาขึ้นมาจากทางภาคใต้ ขณะที่นั่งเรือมาได้เกิดลมพายุ ประสบเหตุเรืออับปางทำให้เรือแตก คนบนเรือต่างคนก็ต่างขึ้นฝั่งตามอำเภอต่างๆเช่น ที่แหลมสิงห์ หาดเจ้าหลาว บางกะไชย ฯลฯ จนคนทางบางกะไชยเรียกละครเท่งตุ๊กนี้ว่า “ละครเรือแตก” แล้วโนราห์ที่มากับเรือแต่ละคนก็ใช้วิชาชีพ ที่ติดตัวมาฝึกหัดให้กับคนในท้องถิ่น โดยมีสิ่งที่ต่างกันก็คือ ภาษาถิ่น ทำให้เวลาร้องก็จะแตกต่างไปจากละครทางภาคใต้ นอกจากจะต่างกันด้วยคำร้องแล้ว ท่วงท่าและกระบวนรำก็ยังแตกต่างกันอีกด้วย ซึ่งจุดเด่นก็จะเป็นเรื่องของการโหมโรงโทนกลอง บทไหว้ครู บทรำซัดและการแสดงเป็นเรื่อง เวลารำซัดจะต้องรำเป็นคู่ ในสมัยก่อนผู้รำจะเป็นผู้หญิงล้วน แต่ปัจจุบันก็จะมีผู้ชายมาร่วมแสดงด้วย ถือว่าเป็นการช่วยกันอนุรักษ์ศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่นนี้เอาไว้ สาเหตุที่เรียกการแสดงนี้ว่า “เท่งตุ๊ก” เพราะเรียกตามเสียงของเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งจะมีโทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก แต่ปัจจุบันปรับให้ทันสมัยขึ้น จึงนำระนาดเอกมาผสมโรงด้วย เพราะเวลาตีโทนเสียงจะดัง เท่ง และเวลา

ตีกลองตุ๊ก เสียงจะดัง ตุ๊ก จึงเรียกรวมกันว่า เท่งตุ๊ก” (จักรวาล มงคลศิลป์, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

การแสดงละครชาตรีเท่งตุ๊กของจังหวัดจันทบุรี ในอดีตได้รับความนิยมและแพร่หลาย ซึ่งพบว่ามีคณะละครชาตรีหรือคณะละครเท่งตุ๊ก ในเขต อำเภอแหลมสิงห์ จำนวน 13 คณะ ได้แก่

1. คณะ ส.บัวน้อย 2. คณะ ส.แจ่มจรัส 3. คณะ ณ.นาคเจริญ
4. คณะสำราญศิลป์ 5. คณะศิษย์สำราญศิลป์ 6. คณะถนอมจิตศิษย์เจริญ
7. คณะเปรมฤทัยวัยรุ่น 8. คณะชวนชื่น 9. คณะขวัญใจเจริญศิลป์
10. คณะชัยเจริญพร 11. คณะไชยเจริญศิลป์ 12. คณะมนัสชัยวัฒนา
13. คณะจันทราบันเทิงศิลป์ (วัฒนธรรมจังหวัดจันทบุรี,2548:17)

และเขตอำเภอท่าใหม่ พบว่ามีคณะละครชาตรีหรือคณะละครเท่งตุ๊กเพียงคณะเดียว คือ คณะ จักรวาลมงคลศิลป์ ปัจจุบันคณะละครชาตรีที่ยังคงทำการแสดงอยู่เหลือเพียงไม่กี่คณะ เนื่องด้วยค่านิยมและกระแสความเจริญของวัฒนธรรมตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) ทำให้การแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ได้รับความนิยมน้อยลงส่งผลทำให้ผู้สืบทอดและรักษาศิลปะการแสดงแขนงนี้ลดน้อยลงไปด้วย คณะละครชาตรีบางคณะจึงผันตัวไปประกอบอาชีพอื่น ปัจจุบันคณะจักรวาลมงคลศิลป์เป็นคณะเดียวที่ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิม(แบบโบราณ)โดยมีรูปแบบการแสดงหรือขั้นตอนการแสดงอยู่จำนวน 6 ขั้นตอนดังนี้



แผนผังที่ 1 รูปแบบการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)แบบดั้งเดิมหรือแบบโบราณ

ที่มา: จักรวาล มงคลสุข,สัมภาษณ์,15 เมษายน 2563

โดยทั่วไปแล้วรูปแบบการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)แบบดั้งเดิมจะมีความคล้ายคลึงกันในทุกๆคณะ โดยคณะจักวาลมงคลศิลป์เริ่มจากการบูชาครูเพื่อเป็นสิริมงคลก่อนการแสดงแล้วจึงมีการโหมโรง การร้องไหว้เจ้าและร้องไห้พร จากนั้นตัวพระจะออกมารำ 12 ท่าต่อด้วยรำซัดชาตรีซึ่งอาจจะรำเพียงบทใดบทหนึ่งก็ได้ จากนั้นจะเริ่มการแสดงเป็นเรื่องราวและจบด้วยการลงโทน คือ การใช้วงดนตรีบรรเลงเพื่อบอกถึงการจบการแสดงและการลาโรง นิยมแสดงในงานแก้บน งานไหว้ศาลเจ้าพ่อ

และงานมงคลทั่วไป ผู้แสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)จะต้องร้องเอง รำเองและมีลูกคู่ร้องรับ ตัวละครแต่ละตัวจะมีบทบาทหน้าที่ลักษณะการร้องที่แตกต่างกันตามบทบาทของตัวละครแต่ละเรื่อง เรื่องที่นิยมนำมาใช้แสดงในปัจจุบันของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ ได้แก่

เรื่องพระอภัยมณี	เรื่องพิกุลทอง	เรื่องวงษ์สวรรค์จันทวาท
เรื่องสุวรรณ์หงส์	เรื่องขันทอง	เรื่องพระไทรทอง
เรื่องนางสิบสอง	เรื่องโสนน้อยเรือนงาม	เรื่องดำดงคงกระพัน
เรื่องแก้วหน้าม้า	เรื่องไชยเชษฐ์	เรื่องจักรนารายณ์
เรื่องขุนช้างขุนแผน	เรื่องพวงมาลัยทอง	เรื่องโม่งป่า

ในการแสดงละครแต่ละเรื่องนั้นไม่สามารถแสดงตั้งแต่เริ่มเรื่องจนกระทั่งจบเรื่องได้ เนื่องจากระยะเวลาในการทำการแสดงไม่เพียงพอ จึงนิยมตัดทอนบทละครออกเป็นตอนๆให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาในการทำการแสดงเรื่องที่แสดงนั้น (จักรวาล มงคลสุข,สัมภาษณ์,15 เมษายน 2563)ซึ่งการแสดงจะมีตัวนางกะแหร่งหรือตัวอิจฉา เป็นตัวดำเนินเรื่องราว เรียกเสียงหัวเราะและสร้างอารมณ์เคียดแค้นทำให้ผู้ชมคล้อยตามโดย ซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวละครชูโรงให้กับการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) (สมชาย วาสุกรี,2546:9)

นางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์

คำว่า กะแหร่ง หมายถึง คำเรียกของผู้หญิงไม่ดี นางร้ายที่ชอบเล่นงานนางเอกมาก ๆ ตรงกับภาษาพม่า แปลว่า ตอแหล (สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ อ้างถึงใน อรยา เพ็ชรมณี ,2557:31)

คำว่า นางกะแหร่ง หมายถึง นางกระแตหรือนางอิจฉาแต่เป็นนางอิจฉาติดตลก (จักรวาล มงคลสุข,สัมภาษณ์,15 เมษายน 2563)ซึ่งนางกะแหร่งเป็นตัวละครที่สำคัญตัวหนึ่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) มีบทบาทการแสดงและบุคลิกต่างจากตัวละครตัวอื่นๆ มีลักษณะคล้ายกับนางอิจฉา นางกระแตหรือ นางตลก อีกทั้งบทบาทท่ารำรวมไปถึงกิริยาอาการคล้ายกับนางตลาดของละครนอก ปัจจุบันตัวละครนางกะแหร่งเรียกผิดเพี้ยนแตกต่างกันไปตามสำเนียงของคนในท้องถิ่น บ้างเรียก “นางกะแหร่ง” บ้างก็เรียก “นางกะแหล่น”หรือ “จั๊กกะแหล่น” การแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ในปัจจุบันโดยส่วนมากผู้ชมการแสดงมักให้ความสำคัญกับนางกะแหร่งเป็นอย่างมาก เนื่องจากนางกะแหร่งเป็นตัวชูโรงในการแสดง สร้างสีสันความสนุกสนานเพลิดเพลินและเรียกเสียงหัวเราะให้กับการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ด้วยเสน่ห์อันเป็นอัตลักษณ์ที่นักแสดงจะต้องรำเอง ร้องเอง โดยบทร้องของตัวนางกะแหร่งมีจังหวะชั้นเดียวซึ่งแตกต่างไปจากตัวละครตัวอื่นที่จะใช้จังหวะการร้องจังหวะสองชั้น จึงเป็นตัวละครที่เพิ่มอรรถรสให้กับการแสดงและสามารถเข้าถึงผู้ชมทำให้ผู้ชมคล้อยตามการแสดงได้ดีที่สุด

ประเภทของนางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์

นางกระแหร่งของคณะจักวาลมงคลศิลป์ที่นิยมแสดงอยู่ในปัจจุบันนั้น สามารถแบ่งแยกออกเป็นประเภทได้ 4 ประเภท คือ

1. นางกะแหร่งประเภทนางยักษ์ มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นยักษ์อุปนิสัย ดุร้าย เจ้าเล่ห์ มีอิทธิฤทธิ์เวทย์มนต์และพละกำลังมากมาย ซึ่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) มักจะใช้การแต่งหน้าสำหรับการแสดงปกติแล้วสวมศีรษะยักษ์ในลักษณะสวมแบบเปิดหน้า เนื่องจากตัวละครต้องใช้เสียงประกอบการแสดง ด้วยการพูด สนทนาและร้องตามบทละคร หากสวมปิดหน้าจะทำให้ผู้แสดงไม่สะดวกในการใช้เสียงประกอบการแสดงได้ หรือใช้กลวิธีการเขียนหน้า วาดพรายคิ้ว พรายปากให้เหมือนหน้ายักษ์ซึ่งเป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่ทำให้ตัวละครนางกะแหร่งประเภทตัวนางยักษ์มีความสมบรูณ์สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง การสวมศีรษะยักษ์แบบเปิดหน้าและใช้กลวิธีการเขียนหน้า ขึ้นอยู่กับหัวหน้าคณะ “หัวหน้าคณะ” ตามภาษาละครเรียกว่า “โต้โผ” “ตะโผ”หรือ“ผู้ให้เรื่อง”จะเป็นผู้กำหนดให้ผู้แสดงสวมศีรษะยักษ์แบบเปิดหน้าหรือใช้กลวิธีการเขียนหน้าขึ้นอยู่กับดุลยพินิจและความเหมาะสมกับบทละครตอนนั้นๆของหัวหน้าคณะ

2. นางกะแหร่งหน้าลายที่เป็นมนุษย์ มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นมนุษย์ อุปนิสัยเป็นไปตามเนื้อเรื่องหรือบทบาทของตัวละครแต่ละตัว ซึ่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) คำว่า“นางกะแหร่งหน้าลาย” หรือคำว่า “หน้าลาย”นั้นหมายถึง ลักษณะการเขียนหน้าหรือทาสีหน้า ทำให้ใบหน้ามีลวดลายแตกต่างไปจากการแต่งหน้าทั่วไป เพื่อให้สอดคล้องกับตัวละคร เช่น การวาดรอยเหี่ยวย่นบนใบหน้าของผู้แสดง แสดงถึงลักษณะของตัวละคร ได้แก่ ตัวละครสูงวัย คนแก่ชราเป็นต้น และการทาสีหน้าด้วยสีดำของผู้แสดง แสดงถึงลักษณะของตัวละครที่มีผิวหน้าและผิวกายสีดำ คือ มีผิวสีคล้ำกว่าคนปกติทั่วไป หรือบางครั้งก็แสดงถึงความอัปลักษณ์ ไม่สวยงามของตัวละครตัวนั้นๆ ลักษณะการเขียนหน้านั้นไม่มีรูปแบบเฉพาะเจาะจงหรือยึดถือเป็นแบบแผน ล้วนแล้วแต่เป็นกลวิธีเทคนิคของนักแสดงแต่ละคนซึ่งส่วนใหญ่จะอาศัยการแต่งเลียนแบบจากธรรมชาติหรือเลียนแบบจากผู้แสดงด้วยกันเอง

3. นางกะแหร่งหน้าลายที่เป็นสัตว์ มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร 2 ลักษณะ คือ ลักษณะทางกายภาพของตัวละครที่มีทั้งรูปกายและศีรษะเป็นสัตว์ และลักษณะทางกายภาพของตัวละครที่มีรูปกายเป็นมนุษย์ใบหน้าและศีรษะเป็นสัตว์ ซึ่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) มักจะสวมศีรษะหน้าสัตว์ที่ตรงตามบทละครนั้นๆในบนศีรษะลักษณะสวมแบบเปิดหน้า เช่นเดียวกับนางกะแหร่งประเภทนางยักษ์ และตัวนางกะแหร่งบางตัวจะใช้การเขียนหน้า ซึ่งมีการเขียนลายบนใบหน้า มีทั้งการเขียนลายแบบครึ่งหน้าและการเขียนลายแบบเต็มหน้าด้วยลวดลายต่างๆ เช่น ลายกากบาท ลายดอกจันท์ ลายวนก้นหอย เป็นต้น ในบางครั้งพบว่า มีการเขียนลายหน้าให้เหมือนลักษณะทางกายภาพของสัตว์แต่ละชนิด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระยะเวลาการเขียนหน้าและกลวิธีเทคนิคของผู้แสดงแต่ละคน ซึ่งเป็นไปได้น้อยครั้ง เนื่องจากตัวละครในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)มีจำนวนผู้แสดงที่จำกัด โดยผู้แสดงจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนของการแสดงตามแบบแผน ให้ครบทั้ง 6 ขั้นตอน จึงทำให้

ระยะเวลาเป็นอุปสรรค์ในการเขียนหน้าตามลักษณะทางกายภาพของสัตว์แต่ละชนิด ปัจจุบันจึงนิยมเขียนหน้าด้วยลวดลายต่างๆบนใบหน้าและสวมศีรษะสัตว์เพื่อแสดงถึงลักษณะของตัวละครให้สอดคล้องบทละครเท่านั้น

4. นางกะแหร่งนางผี มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นดวงจิตหรือดวงวิญญาณตามลักษณะทางกายภาพที่เป็นมนุษย์ มีอุปนิสัย ดุร้าย น่ากลัว น่าเกรงข้าม บางตนมีลักษณะเจ้าเล่ห์ หลอกลวง บางตนมีอุปนิสัยชอบหยอกล้อ ทะเล้น มีอิทธิฤทธิ์และเวทย์มนต์ สามารถล่องหนหายตัวได้ ในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) ตัวนางกระแหร่งนางผี มักจะแต่งหน้าสำหรับการแสดงปกติแล้วสวมหน้ากากหน้าผีในบนศีรษะในลักษณะสวมแบบเปิดหน้า บางครั้งใช้วิธีการเขียนหน้าเป็นหน้าผี มีรอยบาดแผลหรือเลือดแสดงถึงลักษณะนางผีที่ดุร้าย เช่น ผีป่า ผีพราย เป็นต้น

ลักษณะการแต่งกายของนางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์

ในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) ส่วนใหญ่นิยมแสดงเรื่องราวจักรๆ วงศ์ๆ วรรณคดี และนิทานพื้นบ้านของไทยหรือเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงละครนอกนำมาแสดง เช่น แก้วหน้าม้า พระอภัยมณี ไชยเชษฐ์ เป็นต้น การแต่งกายของผู้แสดงจึงแตกต่างกันไปตามบทบาทที่ได้รับ คือ หากเป็นกษัตริย์ก็จะแต่งกายยืนเครื่องเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ หากเป็นขุนนางหรือชาวบ้านก็จะแต่งกายลดหลั่นกันตามยศถาบรรดาศักดิ์และฐานะของตัวละคร ตัวละครนางกะแหร่งก็เช่นเดียวกัน หากได้รับบทบาทใดก็จะแต่งกายตามลักษณะของตัวละครนั้นตัวนั้นๆ ลักษณะการแต่งกายของตัวละครนางกะแหร่งไม่มีแบบแผนที่แน่นอน ซึ่งรูปแบบลักษณะการแต่งกายของนางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ แต่เดิมแต่งกายตามลักษณะของละครชาวบ้าน ปัจจุบันได้มีพัฒนาให้มีความวิจิตรสวยงามมากยิ่งขึ้นโดยยึดลักษณะทางกายภาพของตัวละครให้มีความสอดคล้องและใกล้เคียงกับบทละครมากที่สุด เพื่อให้เกิดความสวยงามเหมาะสมกับในการแสดง ซึ่งลักษณะการแต่งกายสามารถแบ่งได้ตามประเภทของนางกะแหร่ง ดังนี้

<u>นางกะแหร่งประเภทนางยักษ์</u>





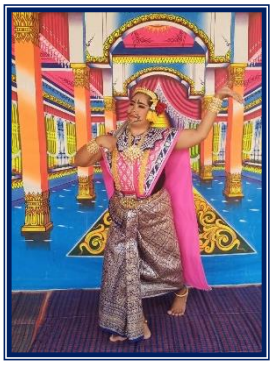
ภาพที่ 1 นางยักษ์ผีเสื้อสมุทร **ภาพที่ 2 นางยักษ์กาขาว** **ภาพที่ 3 นางยักษ์ผาวิก**

ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

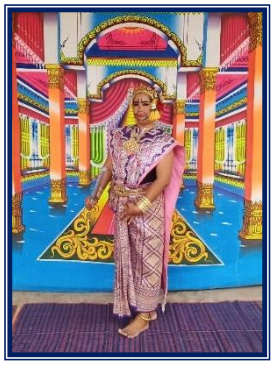
นางยักษ์ผีเสื้อสมุทร ในเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีผีเสื้อ เป็นนางยักษ์ที่อาศัยอยู่ในถ้ำกลางมหาสมุทร มีกระบองเป็นอาวุธและมีเวทย์มนต์คาถา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีเขียว สวมเสื้อแขนยาวแทนลักษณะสีกาย สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำ ใช้กลวิธีการเขียนหน้าเป็นหน้ายักษ์และสวมศิราภรณ์กระบังหน้า

นางยักษ์กาขาว ในเรื่องพิกุลทอง ตอนเทวีชะนีป่า เป็นนางยักษ์ที่อาศัยอยู่ในป่า มีกระบองเป็นอาวุธและมีเวทย์มนต์คาถา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีเขียว สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำและสวมศีรษะยักษ์แบบเปิดหน้า

นางยักษ์ผาวิกหรือนางยักษ์ราวิก ในเรื่องวงษ์สวรรค์จันทวาท ตอนตรีสุริยาพบจินดาสมุทร เป็นนางยักษ์ที่มีสติปัญญาไม่ปกติ อาศัยอยู่ในป่า มีกระบองเป็นอาวุธและมีเวทย์มนต์คาถา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีน้ำเงิน เครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำและสวมศีรษะยักษ์แบบเปิดหน้า



ภาพที่ 4 นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ(พรายสมุทร)



ภาพที่ 5 นางยักษ์กระตุกอืด



ภาพที่ 6 นางยักษ์อสุรินทนารี

ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ(พรายสมุทร) ในเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า เป็นนางยักษ์ที่อาศัยอยู่ในน้ำ มีกระบองเป็นอาวุธและมีเวทย์มนต์คาถา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีชมพู สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำ ใช้กลวิธีการเขียนหน้ายักษ์และสวมศิราภรณ์กระบังหน้า เหตุที่แต่งเครื่องตัวนางสีชมพูเนื่องจากตัวนางเกศสุริยงของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ นิยมสวมเครื่องตัวนางสีชมพู เมื่อผู้แสดงเป็นนางยักษ์ผีเสื้อน้ำ(พรายสมุทร)แปลงกายเป็นเกศสุริยงตามการดำเนินเรื่องของบทละครแล้ว ผู้แสดงจะเปลี่ยนศิราภรณ์กระบังหน้าเป็นมงกุฎกษัตรีย์(มงกุฎนาง) เพื่อให้มีการแต่งกายลักษณะเดียวกับตัวนางเกศสุริยงโดยไม่ทำการลบรอยเขียนหน้ายักษ์ออก เป็นการสร้างนัยให้กับผู้ชมเข้าใจถึงการแปลงกายของตัวละครได้อย่างชัดเจน

นางยักษ์กระตุกอืด ในเรื่องขันทอง ตอนขันทองบ้า เป็นนางฟ้าที่ทำผิดกฎสรวงสวรรค์จึงถูกสาปให้กลายเป็นนางยักษ์อาศัยอยู่กลางป่า มีกระบองเป็นอาวุธและมีเวทย์มนต์คาถา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีชมพู สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำ ใช้การเขียนหน้าและสวมศิราภรณ์กระบังหน้า เหตุที่ต้องแต่งเครื่องตัวนางสีชมพู เนื่องจากผู้แสดงที่เป็นตัวนางฟ้าสวม

เครื่องแต่งกายตัวนางสีชมพู เมื่อผู้แสดงถูกสาปตามการดำเนินเรื่องของบทละคร ผู้แสดงจะเปลี่ยนศิราภรณ์มงกุฎกษัตรีย์(มงกุฎนาง)เป็นกระบังหน้าและใช้กลวิธีการเขียนหน้ายักษ์เพื่อให้สอดคล้องบทละครแทนการเปลี่ยนตัวผู้แสดง

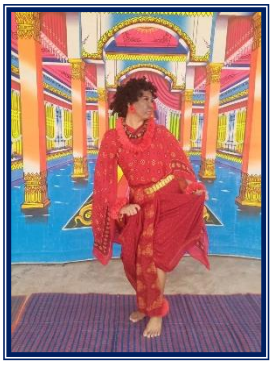
นางยักษ์อสุรินทนารีในเรื่องพระไทรทอง เป็นนางยักษ์ลักเพศอาศัยอยู่ในป่า มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ รูปกายท่อนบนเป็นหญิงท่อนล่างเป็นชาย อาศัยอยู่ในป่า มีกระบองเป็นอาวุธและมีเวทย์มนต์คาถา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายท่อนบนยืนเครื่องตัวนางสีแดง ท่อนล่างนุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำและสวมศีรษะยักษ์แบบเปิดหน้า

ลักษณะการแต่งกายของนางกะแหร่งประเภทนางยักษ์ในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ มีลักษณะการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องนางเป็นหลักแตกต่างกันที่สีของผ้าห่มนางและผ้านุ่ง โดยแสดงนัยให้มีความสอดคล้องกับตัวละครและบทละคร เนื่องด้วยผู้แสดงมีจำนวนที่จำกัดหากมีการแปลงกายจะใช้การเปลี่ยนเครื่องประดับศิราภรณ์บนศีรษะและการเขียนหน้าซึ่งทำให้ตัวละครมีลักษณะทางกายภาพในการแสดงตามบทละครมากที่สุดแทนการเปลี่ยนตัวผู้แสดง

<u>นางกระแหร่งหน้าลายที่เป็นมนุษย์</u>



ภาพที่ 7 นางค่อม



ภาพที่ 8 นางดำดง



ภาพที่ 9 นางกุลา

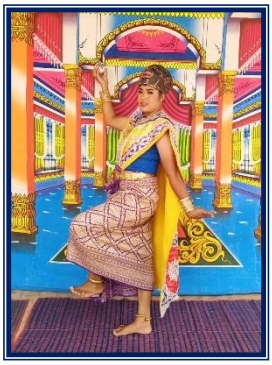
ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางค่อม ในเรื่อง นางสิบสองตอนควักดวงเนตร นางค่อมเป็นนางทาสี(ทาสหรือคนรับใช้)ของท้าวรถสิทธิ์และนางสิบสอง มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ เป็นหญิงชราหลังค่อม ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายด้วยชุดชาวบ้านหรือเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบพาดบ่า นุ่งผ้าโจงกระเบนสวมเครื่องประดับตามความสวยงามโดยใช้กลวิธีการเขียนหน้าด้วยการวาดรอยเหี่ยวย่นบนใบหน้าและใช้แป้งฝุ่นสีขาวใส่ผมหรือใช้สเปรย์ฉีดผมสีขาวฉีดพ่นทำให้เส้นผมของผู้แสดงเป็นสีขาวคล้ายลักษณะผมงอกหรือผมขาว เป็นการเพิ่มลักษณะทางกายภาพของตัวละครให้กับผู้แสดง

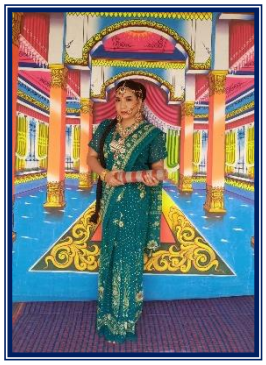
นางดำดง ในเรื่อง ดำดงคงกระพัน ซึ่งเป็นบทละครที่ใช้แสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์เท่านั้น นางดำดงเป็นหญิงสาวชาวป่าที่มีความสวยงาม มีลักษะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีผิวหน้าและผิวกายสีดำคล้ำ ผมหยิกคล้ายกับชนเผ่าซาไกหรือพวกเงาะป่า อาศัยอยู่ในถ้ำกลางป่ากับพระฤาษี(พ่อปู่สมิงพราย)มีอิทธิฤทธ์อยู่ยงคงกระพัน มีลักษณะการแต่งกาย คือ ห่มผ้า

สไบสองชาย นุ่งผ้าจีบหน้านางด้วยผ้าสีแดงหรือสีส้ม สวมเครื่องประดับที่ทำจากดอกไม้สีแดงและใช้กลวิธีการทาสีหน้าสีดำเพื่อแสดงลักษณะทางกายภาพของตัวละครตามบทละคร

นางกุลา ในเรื่อง โสนน้อยเรือนงาม นางกุลาเป็นนางแม่หม้าย มีลักษะทางกายภาพของตัวละคร คือมีผิวหน้าและผิวกายสีดำคล้ำ มีลักษณะการแต่งกาย คือ สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน สวมเครื่องประดับตามความสวยงามและใช้กลวิธีการทาสีหน้าสีดำเพื่อแสดงลักษณะทางกายภาพของตัวละครตามบทละคร



ภาพที่ 10 นางนิลหัตถี(นางเงาะ)



ภาพที่ 11 นางสาหรี

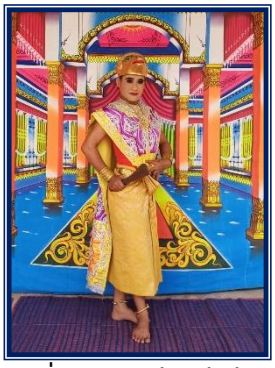
ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางนิลหัตถี ในเรื่องพิกุลทองตอนยมนาหาแม่ เป็นนางเงาะป่า อาศัยอยู่ในป่า ลักษะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีผิวขาวราวกับพระจันทร์ในคืนเพ็ญ ซึ่งแตกต่างจากนางเงาะทั่วไป มีดวงแก้วเป็นอาวุธมีลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีเหลือง สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำ เหตุที่ต้องแต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีเหลืองเนื่องจากแทนสีกายของตัวละครที่สอดคล้องกับบทละครและสวมศีรษะเงาะแบบเปิดหน้า

นางสาหรี ในเรื่องแก้วหน้าม้า ตอนศึกยันสุมา เป็นนางแขก(เชื้อชาติอินเดีย)อาศัยอยู่เมืองอาหรับ ลักษะทางกายภาพของตัวละคร คือ เป็นหญิงสาวสวยตาคมตามลักษณะของหญิงสาวชาวอินเดีย มีกระบอกสูบชีวิตเป็นอาวุธ ลักษณะเครื่องแต่งกาย คือ แต่งกายตามเชื่อชาติอินเดีย ห่มผ้าสาหรี สวมเครื่องประดับตามความสวยงามและใช้กลวิธีการเขียนหน้าโดยการเขียนขอบตาด้วยสีดำเน้นให้ขอบตาคมโต ตามลักษะเฉพาะตัวของตัวละคร

ลักษณะการแต่งกายของนางกะแหร่งประเภทหน้าลายที่เป็นมนุษย์ในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ มีลักษณะการแต่งกายตามลักษณะของตัวละคร โดยยึดลักษณะทางกายภาพและบทบาทของตัวละครเป็นหลัก โดยใช้กลวิธีการเขียนหน้าหรือทาสีหน้าแสดงถึงลักษณะของตัวละคร คนแก่ชราและการทาสีหน้าด้วยสีดำของผู้แสดงแสดงถึงลักษณะของตัวละครที่มีผิวหน้าและผิวกายสีดำคล้ำ เพื่อให้ตัวละครสอดคล้องกับบทละครมากที่สุด

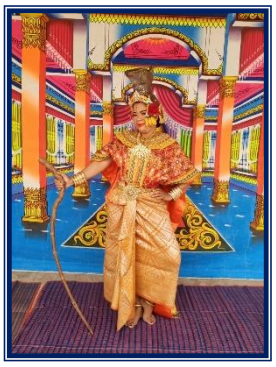
นางกะแหร่งประเภทนางหน้าลายที่เป็นสัตว์



ภาพที่ 12 นางแก้วหน้าม้า



ภาพที่ 13 นางวิฬาร์(นางแมว)



ภาพที่ 14 นางกระจง

ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางแก้วหน้าม้าหรือนางแก้วมณี ในเรื่องแก้วหน้าม้า มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นมนุษย์ใบหน้าและศีรษะเป็นม้า มี นิสัย ร่าเริง กระโดกกระเดก(มีลักษณะกริยาอาการเหมือนม้า) มีมีดอีโต้เป็นอาวุธ ภายหลังนางแก้วหน้าหน้าม้าได้รับพรจากพระฤาษีให้มีรูปกายและใบหน้าที่สวยงามอย่างมนุษย์ โดยมีชื่ออีกชื่อหนึ่งว่า นางมณีรัตนา ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีชมพู สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำและสวมศีรษะหัวม้าแบบเปิดหน้าเนื่องด้วยมีผู้แสดงจำนวนที่จำกัด เมื่อผู้แสดงรับบทนางแก้วหน้าม้าแล้วก็มักจะรับบทนางมณีรัตนาควบคู่กันไป ผู้แสดงจะใช้การเปลี่ยนเครื่องประดับศิราภรณ์บนศีรษะ คือ เปลี่ยนศีรษะหัวม้าเป็นมงกุฎกษัตรีย์(มงกุฎนาง)แทนการเปลี่ยนตัวผู้แสดง

นางวิฬาร์(นางแมว) ในเรื่องไชยเชษฐ์ ตอนขับสุวิญชาและตอนเย้ยซุ้ม นางวิฬาร์เป็นครึ่งมนุษย์ครึ่งแมว ตามเดิมนางวิฬาร์มีชาติกำเนิดเป็นแมวซึ่งเป็นสัตว์เดียรฉาน มีโครงสร้างร่างกายแบบแมวทั่วไป มีลักษณะของมือและเท้าที่มีเล็บแหลมคม ซึ่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) นางวิฬาร์มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นมนุษย์มีใบหน้าและศีรษะเป็นแมว ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนาง สีดำ ห่มแบบสไบสองชาย สวมเสื้อแขนยาวสีดำแทนสีกายของนางวิฬาร์ สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครไทย สวมศีรษะนางแมวแบบเปิดหน้าและใช้กลวิธีการเขียนหนวดแมวตามลักษณะใบหน้าของแมวซึ่งสอดคล้องกับการแต่งหน้าตัว นางวิฬาร์(นางแมว)ในรูปแบบการแสดงของกรมศิลปากร พบว่า การแต่งหน้านางแมวมีการเขียนหนวด 3 เส้นตามลักษณะใบหน้าของแมว โดยเขียนตามคำแนะนำของคุณครูเจริญจิตร ซึ่งหากรับบาทเป็นตัวแมวเมื่อใดจะต้องเขียนหนวดแมวเสมอ(รัจนา พวงประยงค์,สัมภาษณ์,8 มิถุนายน 2559)

นางกระจง ในเรื่องจักรนารายณ์ ตอนพระจักรมณีตีโทน ซึ่งตามบทละครเก่านางกระแหร่งในเรื่องนี้คือนางงูจงอาง หรือเรียกกัน นางจงอาง แต่มีการเปลี่ยนแปลงบทละครจึงทำให้ชื่อของนางงูจงอาง เหลือเพียงนางจง ตามบทละครเก่าที่เล่าสืบต่อกันมา นางจงจึงเพี้ยนมาเป็นนางกระจง ซึ่งมีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นมนุษย์มีใบหน้าและศีรษะเป็นกระจง มีไม้เท้าเป็นอาวุธ ลักษณะการแต่งกาย คือ แต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีเหลืองหรือสีส้มแทนสีกายของนางกระจง

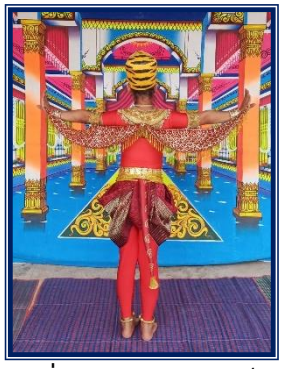
นุ่งผ้าลักษณะนุ่งหางไหล สวมเครื่องประดับตัวนางอย่างละครรำ สวมศีรษะนางกระจงแบบเปิดหน้า และใช้กลวิธีการเขียนหน้าลายแบบครึ่งหน้าด้วยลายกากบาท



ภาพที่ 15 นางสะระแหน่-นางกระแตวับ



ภาพที่ 16 นางนรสิงห์ (ด้านหน้า)



ภาพที่ 17 นางนางนรสิงห์ (ด้านหลัง)

ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางสะระแหน่-นางกระแตวับในเรื่องขันทอง ตอนพัดชีวีนารีประหลาด เป็นตัวนางกระแหร่งสองพี่น้อง มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ มีรูปกายเป็นนากใบหน้าและศีรษะเป็นหมี ทุกวันพระขึ้น 15 ค่ำจะเปลี่ยนรูปกายเป็นมนุษย์หญิงสาว มีลักษณะการแต่งกาย คือ สวมเสื้อแขนสั้นหรือแขนกุด นุ่งผ้าแบบปอกกล้วย สวมเครื่องประดับตามความสวยงามและใช้กลวิธีการเขียนหน้าลายแบบเต็มหน้าด้วยลายดอกจันท์

นางนรสิงห์ ในเรื่องพวงมาลัยทองตอนศึกนรสิงห์ เป็นนางนรสิงห์ที่อยู่ในตระกูลเผ่าพงศ์ยักษ์ มีลักษณะทางกายภาพ คือ มีรูปกายเป็นมนุษย์ใบหน้าและศีรษะเป็นเสือ มีปีกเหมือนนก มีหางเหมือนลิง มีเท้าเหมือนสิงโต มีศรหรือธนูน้ำกรดและยาเบื่อเมาเป็นอาวุธมีอิทธิฤทธิ์อยู่ยงคงกระพันลักษณะกายแต่งกาย คือ สวมเสื้อและกางกางขายาว นุ่งผ้าจีบโจง(ก้นแป้น) สวมปีกนกและหางลิง สวมศีรษะหัวเสือแบบเปิดหน้าและใช้กลวิธีการเขียนหน้าลายแบบเต็มหน้าด้วยลายขดก้นหอย

ลักษณะการแต่งกายของนางกะแหร่งประเภทหน้าลายที่เป็นสัตว์ในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ มีลักษณะการแต่งกายตามลักษณะทางกายภาพของตัวละครดังนี้

1. แต่งกายยืนเครื่องตัวนางซึ่งแตกต่างกันที่สีของผ้าห่มนางและสีของผ้านุ่งให้สอดคล้องกับลักษณะสีกายของตัวละคร มีลักษณะการนุ่งผ้า คือ นุ่งจีบหน้านางและนุ่งจีบหางไหล

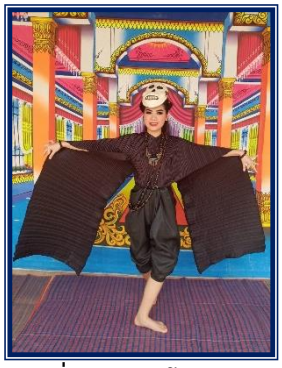
2. แต่งกายตามลักษณะทางกายภาพของของตัวละครที่สอดคล้องกับลักษณะทางกายภาพของสัตว์ในแต่ละชนิด

3. แต่งกายตามจินตนาการของเจ้าของคณะ โดยวิธีการนุ่งผ้าตามแบบอย่างละครชาวบ้าน เช่นการนุ่งผ้าแบบปอกกล้วย และใช้กลวิธีการเขียนลายบนใบหน้ามีทั้งการเขียนลายแบบครึ่งหน้าและการเขียนลายแบบเต็มหน้าด้วยลวดลายต่างๆ เช่น ลายกากบาท ลายดอกจันท์ ลายวนก้นหอย เป็นต้น

นางกระแหร่งนางผี



ภาพที่ 18 นางผีหอก

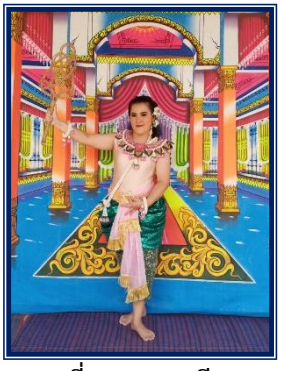


ภาพที่ 19 นางผีโขมด

ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางผีหอก ในเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนขึ้นบ้านหลวงต่างใจ นางผีหอกเป็นนางผีชาวลาวที่ถูกสะกดไว้ในหอกมีหน้าที่คอยปกปักรักษาบ้านเรือนซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับผีบ้านผีเรือน มีอิทธิฤทธิ์และเวทย์มนต์คาถา มีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ เป็นผีหรือวิญญาณของหญิงสาวชาวลาว ลักษณะการแต่งกาย คือ ห่มสไบเฉียงสีขาวและนุ่งถุงสั้นคลุมเข่า สวมเครื่องประดับตามความสวยงามนิยมแต่งหน้าสำหรับการแสดงปกติแล้วสวมหน้ากากหน้าผีไว้ด้านหลังแสดงถึง นางผีที่ไม่ดุร้าย เช่น ผีหอก หรือผีบ้านผีเรือน เป็นต้น

นางผีโขมด ในเรื่องแก้วหน้าม้าตอนผีโขมดพรายกระสินธุ์ เป็นนางผีที่เป็นวิญญาณของนางยักษ์ มักชอบดูดเลือด อาศัยอยู่ในถ้ำกลางป่า ลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ เป็นผีหรือวิญญาณของนางยักษ์ ซึ่งมักจำแลงแปลงกายเป็นมนุษย์ที่มีความสวยงาม ลักษณะกายแต่งกาย คือ ห่มสไบสีดำ แบบสไบสองชาย นุ่งโจงกระเบน สวมเครื่องดับเม็ดประคำ นิยมแต่งหน้าสำหรับการแสดงปกติและใช้กลวิธีการเขียนหน้าโดยเพิ่ม อายแชโดว์สีดำทาในบริเวณใต้ตาให้มีสีดำและสวมหน้ากากหน้าผีในบนศีรษะในลักษณะเปิดหน้าเพื่อเพิ่มลักษณะทางกายภาพของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้น



ภาพที่ 20 นางนารีผล



ภาพที่ 21 นางพรายดง

ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

นางนารีผล ในเรื่องพวงมาลัยทอง ตอนศึกนรสิงห์ นางนารีผลเกิดจากดอกมักรีผล อาศัยอยู่กับพระฤๅษีในถ้ำ มีเฉลวไฟเป็นอาวุธ ลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ เป็นหญิงที่มีใบหน้า 2

หน้า คือ มีหน้ามนุษย์อยู่ด้านหน้าและมีหน้าผีอยู่ด้านหลัง ซึ่งหน้าผีด้านหลังจะหายไปก็ต่อเมื่อนารีผลพบเนื้อคู่ ลักษณะการแต่งกาย คือ สวมเสื้อแขนกุดสีเนื้อ แทนลักษณะการเปลือยสรีระของนางนารีผลตามตำนานในป่าหิมพานต์ สวมกางเกงและนุ่งผ้าจีบโจง(ก้นแป้น) สวมเครื่องประดับที่ทำจากดอกไม้ตามความสวยงาม จะสวมหรือไม่สวมหน้ากากผีไว้ที่ด้านหลังก็ได้

นางพรายดงในเรื่องโม่งป่า ตอนศึกรักพัสจักร นางพรายดงเป็นผีป่า อาศัยอยู่ในป่า มีนิสัยดุร้ายมีลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือ เป็นผีหรือวิญญาณหญิงสาวที่น่ากลัวและดุร้าย มีอาวุธเป็นกระบองเหล็ก มีลักษณะการแต่งกาย คือ ห่มสไบเฉียงสีขาว นุ่งโจงกระเบนสวมเครื่องประดับตามความสวยงาม และใช้กลวิธีการเขียนหน้าเป็นหน้าผี มีรอยบาดแผลหรือเลือด แสดงถึงลักษณะนางผีที่ดุร้ายตามลักษระของตัวละคร

ลักษณะการแต่งกายของนางกะแหร่งประเภทนางผีที่ในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ คือ มีลักษณะแต่งกายที่สอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร โดยใช้สีขาวหรือสีดำเป็นสีสัญลักษณ์ของตัวนางกะแหร่งนางผี และใช้กลวิธีการเขียนหน้าเป็นหน้าผีหรือการสวมหน้ากากหน้าผีแบบเปิดหน้าเพื่อเพิ่มบทบาทที่ชัดเจนให้กับผู้แสดง

บทบาทของนางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์

นางกะแหร่ง มีบทบาทเป็นตัวดำเนินเรื่องหรือตัวสำคัญของเรื่องและของการแสดงในตอนนั้นๆ เหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะ เรื่องราวของนิทานไทยหรือวรรณคดีไทยที่นำมาใช้เป็นโครงเรื่องในการแสดงละครชาตรีเท่งตุ๊กจะมีเนื้อเรื่องค่อนข้างยาวไม่สามรถแสดงตั้งแต่ต้นจนกระทั่งจบในคราวเดียวได้ จึงนิยมตัดทอนเรื่องราวนั้นออกเป็นตอนๆแสดง โดยมีตัวนางกะแหร่งเป็นตัวละครเชื่อมโยงระหว่างเหตุการณ์ในตอนหนึ่งกับเหตุการณ์อีกตอนหนึ่งให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน ตามภาษาละครเรียกว่า “ตัวผูกเรื่อง” ซึ่งขาดไปเสียมิได้ หากขาดตัวนางกะแหร่งในการแสดงตอนนั้นๆหมายถึงขาดอรรถรสในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ไปโดยปริยาย นอกจากบทบาทตัวนางกะแหร่งจะเป็นตัวชูโรงในการแสดงแล้ว ตัวนางกะแหร่งยังสามารถสร้างสีสันและความสนุกสนานเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้เป็นอย่างมาก ทำให้การแสดงน่าสนใจและน่าติดตาม นางกะแหร่งมีลักษณะคล้ายกับนางอิจฉาและนางตลก ซึ่งในละคร 1 เรื่องหรือ 1 ตอน สามารถมีนางกะแหร่งได้มากกว่า 1 ตัวขึ้น อยู่กับโครงเรื่องหรือเนื้อเรื่องในบทละครแต่ละเรื่อง และบทบาทของนางกะแหร่งแต่ละตัวสามารถมีบทบาทได้ถึง 2 บทบาท เรียกได้ว่าเป็นตัวละคร 2 บุคลิก โดยสามารถแบ่งลักษณะของนางกะแหร่งตามบทบาทของตัวละครได้ดังนี้

ประเภทนางกระแหร่ง	บทบาทนางอิจฉา	บทบาทนางตลก	บทบาท 2 บุคลิก (นางอิจฉานางตลก)	บทบาทพิเศษ (นางเอก)
นางยักษ์	-นางยักษ์ผีเสื้อสมุทร -นางยักษ์กาขาว -นางยักษ์อสุรินทนารี	-นางยักษ์ผาวิก(ราวิก)	-นางยักษ์ผีเสื้อน้ำ(พรายสมุทร) -นางยักษ์กระตุกอืด	
หน้าลายที่เป็นมนุษย์	-นางกุลา -นางสาหรี -นางนิลหัตถี(นางเงาะ)		-นางค่อม	-นางดำดง
หน้าลายที่เป็นสัตว์	-นางนรสิงห์	-นางแก้วหน้าม้า -นางแมว -นางกระจง	-นางสะระแหน่-กระแตวับ	-นางแก้วหน้าม้า
หน้าผี	นางผีหอก นางพรายดง	นางนารีผล	นางผีโขมด	

ตารางที่ 1 บทบาทนางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์
ที่มา : จักรวาล มงคลสุข,สัมภาษณ์,10 พฤษภาคม 2563

ตัวนางกะแหร่งที่มีบทบาทเป็นตัวนางอิจฉาตามบทละครจะมีลักษณะดุร้าย เกรียวกราด อิจฉาริษยา ไม่ดำรงตนในศีลธรรม ซึ่งส่วนใหญ่แล้วนางกระแหร่งบทนางอิจฉาจะมีลักษณะนางอิจฉาที่ติดตลก และนางกะแหร่งที่บทบาทเป็นตัวนางตลกมีลักษณะ ตลกโปกฮา อัธยาศัยดี มีกริยามรรยาทที่ไม่เรียบร้อย ซึ่งแตกต่างไปจากตัวละครที่เป็นตัวนางเอก อย่างชัดเจน ยกเว้นตัวละคร นางดำดงและนางแก้วหน้าม้าที่มีลักษณะบทบาทของตัวละครที่เป็นนางกะแหร่งบทบาทพิเศษ โดยเป็นทั้งตัวนางกะแหร่งตลกและตัวนางเอก ซึ่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์จะพบตัวนางกะแหร่งที่เป็นตัวนางเอกเพียง 2 เรื่องเท่านั้น คือเรื่องดำดงคงพันและเรื่องแก้วหน้าม้า

คุณสมบัติของผู้แสดงบทบาทนางกะแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์

ผู้ที่จะแสดงเป็นนางกะแหร่งโดยส่วนใหญ่จะเลือกผู้แสดงที่ลักษณะทางกายภาพสอดคล้องกับบทบาทของตัวละครแต่ละตัว เช่น ตัวนางยักษ์ มีลักษณะทางกายภาพของผู้แสดง คือ รูปร่างสูงใหญ่ ตัวนางแมว มีลักษณะทางกายภาพของผู้แสดง คือ รูปร่างเล็กมีลักษณะปราดเปรียว ว่องไว พูดจาฉะฉาน เป็นต้น นอกจากผู้แสดงที่เป็นนางกะแหร่งจะต้องมีลักษณะทางกายที่สอดคล้องกับการแสดงแล้ว ผู้แสดงจะต้องมี ปฏิภาณไหวพริบในการแสดง เป็นผู้ที่มีความจำแม่นยำ กล้าแสดงออก เพราะในการแสดงผู้แสดงจะต้องมีความเข้าใจ มีความชำนาญและเข้าถึงบทบาท ซึ่งบทละครบางเรื่องนั้นผู้แสดงจะต้องกระโดดโลดเต้น ตีลังกา ส่ายเอวส่ายสะโพกและจะต้องมีการแสดงอารมณ์ให้

เข้าถึงกับบทบาทที่ได้รับสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกและการแสดงออกทางสีหน้า ทางกายและทางน้ำเสียง ดังนี้

อารมณ์	การแสดงออกทางสีหน้า	การแสดงออกทางกาย	การแสดงออกทางน้ำเสียง
ดีใจ	ดวงตาเบิกโต ยิ้มอ้าปากกว้าง	กระโดดตบมือ	เสียงแหลม พูดรัวเป็นเสียงหัวเราะ
เศร้า , เสียใจ	ร้องไห้ คิ้วขมวด แบะปากมาก	มือทุบโต๊ะ ปาดน้ำตา ทำท่าทางเหมือนคนเสียสติ	พูดเสียงแหลมสั่นรัว เป็นเสียงสะอื้น
โกรธ	ดวงตาเบิกกว้างดุดัน ขมวดคิ้วเข้าหากัน เกร็งกล้ามเนื้อบนใบหน้า	กระโดดเต้น กระทืบเท้า มือทั้งสองกำแน่น	ร้องเสียงหวีดแหลม บางครั้งเป็นเสียงสะอื้นร้องไห้แบบเจ็บแค้น
รัก	ดวงตาสดใสเป็นประกาย มองหน้าชายหนุ่มทำตาปริบ ๆ แล้วหลบตา	บิดตัวส่ายไปมา หรือวิ่งเข้าสวมกอดคนที่รักโดยไม่สงวนท่าที	เสียงแหลมพูดจารวดเร็วปนเสียงหัวเราะ
เกลียด , หมั่นไส้	ดวงตาเบิกกว้าง แบะปาก ขบฟัน	ชี้หน้าด่าอีกฝ่ายหนึ่ง ตบเข่าหรือกำมือแน่น	เสียงแหลมพูดจากระแทกกระทบกระเทียบ

ตารางที่ 2 การแสดงอารมณ์ความรู้สึกและการแสดงออกของผู้แสดงนางกะแหร่ง
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี,2550:73

สรุป

ตัวละครนางกระแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)คณะจักรวาลมงคลศิลป์ คือ นางอิจฉาหรือนางตลก ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญตัวหนึ่งที่ขาดไปเสียมิได้ มีลักษณะคล้ายกับนางตลาดของละครนอก และถือได้ว่านางกะแหร่งเป็นตัวชูโรงและเป็นตัวดำเนินเรื่องทำให้ละครเรื่องนั้นๆหรือตอนนั้นๆมีอรรถรสและน่าสนใจ โดยตัวนางกะแหร่งเป็นตัวที่ละครเชื่อมโยงระหว่างเหตุการณ์ในตอนหนึ่งกับเหตุการณ์อีกตอนหนึ่งให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน เรียกว่า “ตัวผูกเรื่อง” เป็นตัวละครหลักที่สร้างสีสันความสนุกสนานและเรียกเสียงหัวเราะให้กับการแสดง โดยประเภทของนางกระแหร่งแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ นางกะแหร่งนางยักษ์ นางกะแหร่งหน้าลายที่เป็นมนุษย์ นางกะแหร่งหน้าลายที่เป็นสัตว์ และนางกะแหร่งนางผี โดยมีลักษณะการแต่งกายที่ยึดหลักลักษณะทางกายภาพของตัวละคร 3 ลักษณะ คือ การแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องตัวนางอย่างละครรำ การแต่งกายในลักษณะทางกายภาพตามประเภทของตัวนางกะแหร่งและการแต่งกายตามจินตนาการ เนื่องด้วยผู้แสดงมีจำนวนที่จำกัดจึงใช้วิธีการเปลี่ยนเครื่องประดับศิราภรณ์บนศีรษะและใช้กลวิธีการเขียนหน้าซึ่งทำให้ตัวละครมีลักษณะทางกายภาพตามบทละครมากที่สุด

บทบาทของนางกะแหร่งมีลักษณะเป็นนางอิจฉาหรือนางตลก ซึ่งมีบทบาทแตกต่างกันไปตามเรื่องราวของบทละครของนางกะแหร่งแต่ละตัวสามารถมีบทบาทได้ถึง 2 บทบาท เรียกได้ว่าเป็นตัวละคร 2 บุคลิกและนางกระแหร่งบางตัวยังเป็นนางกะแหร่งในบทบาทของตัวนางเอกอีกด้วย โดยผู้แสดงที่รับบทเป็นนางกะแหร่งจะต้องมีที่ลักษณะทางกายภาพสอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร

พูดจาฉะฉาน มีความจำที่แม่นยำ มีความชำนาญ กล้าแสดงออก มีปฏิภาณไหวพริบในการแสดง ซึ่งสามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกผ่านการแสดงออกทางสีหน้า ทางกายและทางน้ำเสียงตลอดจนต้องมีความเข้าใจในบทบาทของตัวนางกะแหร่งอย่างถ่องแท้ และเข้าถึงบทบาทอย่างแตกฉาน จึงจะเป็นตัวนางกระแหร่งในการแสดงละครชาตรี(เท่งตุ๊ก)ของคณะจักรวาลมงคลศิลป์ได้อย่างสมบูรณ์



ภาพที่ 22 ผู้เขียนและคณะจักรวาลมงคลศิลป์
ที่มา : ผู้เขียน 15 เมษายน 2563



ภาพที่ 23 ผู้เขียนและคณะจักรวาลมงคลศิลป์
ที่มา : ผู้เขียน 10 พฤษภาคม 2563

รายการอ้างอิง

จักรวาล มงคลศิลป์. หัวหน้าคณะละครชาตรี(เท่งตุ๊ก) สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563และ 10 พฤษภาคม 2563.

รัจนา พวงประยงค์.ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย-ละคร)พ.ศ.2554 สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2559.

วัฒนธรรมจังหวัดจันทบุรี,สำนัก,สภา. (2548).**การแสดงละครชาตรีเท่งตุ๊กจังหวัดจันทบุรี**.ม.ป.ท

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี. (2550).**เพลงพื้นบ้าน การแสดงและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี**. ม.ป.ท.

สมชาย วาสุกรี. (2546).**การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของละครเท่งตุ๊ก คณะ ส.บัวน้อย อำเภอแหลมสิงห์ จังหวัดจันทบุรี.**ปริญญานิพนธ์. กรุงเทพฯ:มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรต ประสานมิตร**.**

อรยา เพ็ชรมณี และคณะ. (2557).**การแสดงสร้างสรรค์ชุดนางกะแหร่งเล่นโทน**. ศิลปนิพนธ์ศึกษาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

งานวิจัยสร้างสรรค์ : ลายถมเมืองนคร

THE CREATIVE RESEARCH: LAI THOM MUANG NAKHON

เฉลิมพล จันทรโชติ*

Chalermphol chantharachot*

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ระบำลายถมเมืองนคร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลวดลายเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราชเพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นนวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” สำหรับเป็นสื่อส่งเสริมและเผยแพร่เอกลักษณ์ลวดลายงานเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราช รวมถึงเพื่อประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” ผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิด4 DNA มาใช้ในการสร้างแนวคิดและใช้ทฤษฎีกระบวนการออกแบบนาฏกรรมของศาสตราจารย์กิตติคุณดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาออกแบบสร้างสรรค์จนได้กระบวนท่ารำ ดนตรีประกอบการแสดงและเครื่องแต่งกายที่ได้จากการผสมผสานแนวคิด 4 DNA ที่มาจากนาฏศิลป์ไทยแบบราชสำนักทางวังเจ้าพระยานครศรีธรรมราชและนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านโนราวมถึงงานศิลปะต่าง ๆ ของเมืองนครศรีธรรมราช ในส่วนของการประเมินคุณภาพจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ (วิพากษ์ 100 %) ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ปรากฏว่าผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดนตรีและด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม อยู่ในเกณฑ์คุณภาพดีมาก รวมถึงการประเมินคุณภาพในงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ประเมินคุณภาพงานวิจัยสร้างสรรค์อยู่ในเกณฑ์ระดับดี ส่วนผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานประเมินความพึงพอใจอยู่ในระดับดีมาก

คำสำคัญ: นวัตกรรมการแสดงระบำลายถมเมืองนคร

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This creative research “Ra Bum Lai Thom Muang Nakhon” aims to study the decorative design of Nakhon Si Thammarat nielloware to the creation of a local style dancing performance, “Lai Thom Muang Nakhon” which is used as a media to support and present the local identity from Nakhon Si Thammarat and also for the research assessment.The researcher applied the concept of 4 DNA to create framework and also applied Professor Emeritus Dr. Surapon Wirunruk’s theory of theatrical design process to design the choreography, music and costume for the performance. Moreover, the 4 DNA framework is originated from the style of Thai dancing in the period of “Chaophraya Nakhon Si Thammarat” and traditional Manora dancing with the blending of local arts. For the assessment process which is 100% criticized by Thai dancing expert committee. The result came out at very good quality criteria. The assessment for the creative research is also at good quality criteria. Finally, the assessment from the audience is also at very satisfied criteria.

Key words: Innovative performance , Rabum LaiThom Muang Nakhon

บทนำ

จากการศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยเฉพาะเนื้อหาด้านศิลปวัฒนธรรม พบว่าดินแดนดังกล่าวเป็นอู่อารยะธรรมที่มีประวัติความเป็นมาอย่างช้านาน เป็นที่สั่งสมงานช่างฝีมือสกุลต่าง ๆ จนเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย เช่น การทอผ้ายก การจักสานย่านลิเภา การแกะหนังตะลุง และการทำเครื่องถมเมืองนคร งานหัตถศิลป์ที่ปรากฏอย่างเด่นชัดทำให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความสนใจศึกษาเพิ่มเติมในเชิงลึก ประกอบกับผู้สร้างสรรค์มีโอกาสได้เรียนรู้กระบวนการทำเครื่องถมเมืองนครจากช่างฝีมือโดยเฉพาะ จึงพบว่าลวดลายที่ปรากฏบนผลิตภัณฑ์ของเครื่องถมเมืองนครในแต่ละชิ้นนั้น มีความวิจิตรสวยงาม การสอดผสานลวดลายที่มีเอกลักษณ์อย่างลงตัว จนได้รับการยกย่องให้เป็นงานช่างฝีมือชั้นสูงของไทยชนิดหนึ่ง ปัจจุบันความงามของเครื่องถมเมืองนครนั้นยังไม่ได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวาง ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะศึกษาเรื่องเครื่องถมเมืองนครจากความสวยงามของลวดลายที่ปรากฏบนผลิตภัณฑ์ ได้แก่ เครื่องราชูปโภค เครื่องประดับตกแต่งและเครื่องใช้สอยทั่วไป ซึ่งมีการผูกลวดลายของลายถมที่มีความวิจิตรสวยงาม มาออกแบบและสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่เอกลักษณ์ของลวดลายงานหัตถศิลป์ออกมาในรูปของระบำสร้างสรรค์ที่มีความอ่อนช้อยงดงามของท่ารำและความสวยงามของลวดลายอันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะบนเครื่องแต่งกายเพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เชิงนวัตกรรมของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ตลอดจนเป็นอีกแนวทางหนึ่งเพื่อตอบสนองนโยบายรัฐบาลที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปวัฒนธรรมในด้านการศึกษาและเรียนรู้ การทำนุบำรุงศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาลวดลายเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราชเพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นนวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” สำหรับเป็นสื่อส่งเสริมและเผยแพร่เอกลักษณ์ลวดลายงานเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราช

2. เพื่อประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร”

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยสร้างสรรค์ ชุด “ลายถมเมืองนคร” เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าตามลำดับต่อไปนี้

1. ขั้นสำรวจและศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ศึกษาเอกสารตำรา วิทยานิพนธ์ รายงานการสัมมนา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องลายเครื่องถมเมืองนครศรีธรรมราช

2. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้สร้างสรรค์เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องถมและลายถมเมืองนครศรีธรรมราช จากเอกสารที่เกี่ยวข้องข้างต้น แล้วนำมาเรียบเรียงเพื่อเป็นพื้นความรู้ในการสร้างสรรค์งานวิจัยชุดนี้

3. ขั้นตอนการประกอบสร้าง ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเนื้อหาการแสดงเครื่องแต่งกาย ท่ารำ และดนตรีในรูปแบบของการผสมผสานงานนวัตกรรมใหม่จากแนวคิด 4 DNA ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ เอกพงษ์ ตรีตรง มาเป็นแนวทางในการสร้างระบำชุดนี้ให้กลายเป็นอัตลักษณ์ในรูปแบบเฉพาะของศิลปะใหม่ของเมืองนครศรีธรรมราช โดยเป็นการสร้างสรรค์จากทุนวัฒนธรรมดั่งเดิมที่ถือว่าเป็น DNA ทางวัฒนธรรมในอดีตให้กลายเป็น DNA ใหม่ในยุคปัจจุบัน โดยอาศัยหลักแนวคิดและทฤษฎีกระบวนการออกแบบนาฏกรรมของศาสตราจารย์กิตติคุณดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งจะขอกล่าวกระบวนการออกแบบไว้ดังนี้

3.1 การออกแบบเนื้อหาการแสดง

โครงสร้างเนื้อหาการแสดงโดยยึดหลักของวัตถุประสงค์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงประเภทระบำชุด “ลายถมเมืองนคร” สำหรับเป็นสื่อเพื่อส่งเสริมและเผยแพร่เอกลักษณ์ลวดลายงานเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยแบ่งเนื้อหาการแสดงออกเป็น 4 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 เส้นสายลายวิจักขณ์ สื่อถึงการเปิดตัวนักแสดงที่ออกมาอวดลวดลายจากลายเส้นของร่างกายในท่ารำต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการกำเนิดเส้นโค้ง เส้นมุมฉาก การรวมตัวของเส้นและการผูกลวดลายเส้น

ช่วงที่ 2 นานาลักษณ์ลายถม สื่อถึงการร่ายรำเพื่ออวดลวดลายของเครื่องถมเมืองนครด้วยลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายกนกเปลว ลายก้านขด และภาพประกอบลาย โดยการจัดองค์ประกอบของท่ารำเชื่อมในลักษณะของท่าระบำเพื่อเชื่อมโยงให้เห็นถึงการผูกลายและการขยายลาย

ช่วงที่ 3 ชนชื่นชมหัตถศิลป์ สื่อถึงการร่ายรำด้วยความสุขและความภาคภูมิใจในงานหัตถศิลป์ของชาวนครศรีธรรมราชด้วยกระบวนท่ารำที่สื่อความหมายจากการผสมผสานท่ารำทั้ง 2 สกุล รวมถึงแสดงออกถึงความภาคภูมิใจที่ได้สวมใส่เครื่องแต่งกายด้วยลวดลายเครื่องถมที่วิจิตรงดงาม

ช่วงที่ 4 จบการแสดง สื่อถึงการจบการแสดงด้วยการสร้างซุ้มลายพุ่มข้าวบิณฑ์เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสวยงามของลวดลายเครื่องถมเมืองนคร

3.2 การประกอบสร้างท่ารำ

การออกแบบประกอบสร้างท่ารำประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดรูปแบบการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” ให้เป็นการแสดงประเภทระบำและกำหนดนาฏยลักษณ์ที่มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กันมาเป็นโครงสร้างในการออกแบบ โดยการผสมผสานท่ารำของนาฏศิลป์ทั้ง 2

สกุล ประกอบด้วย นาฏยลักษณ์ของวังเจ้าพระยานคร โดยคัดเลือกจากท่ารำแม่บทเล็ก นาฏยลักษณ์ของการแสดงโนรา โดยคัดเลือกท่ารำจากแม่บทในปฐมและท่ารำเพลงโค นาฏยลักษณ์สร้างสรรค์ เป็นท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากการเลียนแบบลวดลายของตามแนวคิด 4 DNA เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ที่มีรากฐานวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวนครศรีธรรมราช ซึ่งจากการดำเนินงานในการออกแบบประกอบสร้างท่ารำระบำลายถมเมืองนคร ซึ่งได้ผ่านกระบวนการการตรวจสอบและให้คำแนะนำจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ครั้ง จนถึงขั้นของการนำเสนอการแสดงบนเวทีงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ซึ่งผู้สร้างสรรค์พบว่ากระบวนท่ารำต่าง ๆ สามารถแยกหัวข้อของการออกแบบท่ารำได้ ดังนี้

3.2.1 การออกแบบกระบวนท่าเชื่อม ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบกระบวนท่าเชื่อม เพื่อใช้เป็นการเชื่อมโยงท่ารำจากท่ารำที่ 1 ไปสู่ท่ารำที่ 2 ให้เกิดสอดคล้องและกลมกลืนซึ่งสามารถแบ่งกระบวนรำท่าเชื่อมได้จำนวน 7 กลุ่มของภาพ มีกระบวนท่าเชื่อมทั้งหมด 15 กระบวนท่ารำ และมีท่ารำย่อยจำนวน 70 ท่า

3.2.2 การออกแบบท่ารำหลัก ผู้สร้างสรรค์ออกแบบกระบวนท่ารำหลักเพื่อนำมาใช้ในการจัดองค์ประกอบให้กลายเป็นภาพของลวดลายและเป็นท่ารำหลักที่ใช้เป็นส่วนหนึ่งของท่าระบำสำหรับในการเชื่อมต่อจากภาพหนึ่งไปสู่อีกภาพหนึ่ง ซึ่งสามารถแบ่งการกระบวนท่ารำหลักได้จำนวน 7 กลุ่มของภาพ มีกระบวนท่ารำหลักทั้งหมด 8 กระบวนท่ารำหลักและมีท่ารำย่อยจำนวน 25 ท่า

3.2.3 การออกแบบกระบวนท่ารำชุด ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบกระบวนท่ารำชุด โดยนำท่ารำต่าง ๆ มาร้อยเรียงให้เป็นกระบวนท่ารำใหม่ ที่ใช้ประกอบทำนองและจังหวะของดนตรีทั้งที่ให้ความหมายและให้ความสวยงามที่มาจากท่ารำพื้นฐานตามที่ได้กำหนดกรอบเนื้อหาไว้ รวมถึงลักษณะของการออกแบบท่ารำชุดในระบำชุดนี้ยังหมายถึงกระบวนท่ารำชุดที่จะต้องทำซ้ำไปมาตั้งแต่ 1 ชุดขึ้นไป กระบวนท่ารำชุด ในการแสดงระบำลายถมเมืองนครพบว่ามีการออกแบบกระบวนท่ารำชุดทั้งหมดจำนวน 5 ชุด ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงช่วงที่ 3 ที่สื่อถึงการร่ายรำด้วยความสุขและความภาคภูมิใจในงานหัตถศิลป์ของชาวนครศรีธรรมราชด้วยกระบวนท่ารำที่สื่อความหมายจากการผสมผสานท่ารำทั้ง 2 สกุล รวมถึงแสดงออกถึงความภาคภูมิใจที่ได้สวมใส่เครื่องแต่งกายด้วยลวดลายเครื่องถมที่วิจิตรงดงาม

3.2.4 การใช้ท่ารำดั้งเดิม ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลของท่ารำจากแม่บททางวังเจ้าพระยานคร ท่ารำจากแม่บทและท่ารำเพลงโคจากการแสดงโนรามาใช้ในการออกแบบด้วยท่ารำดั้งเดิม ผู้สร้างสรรค์จัดวางให้เป็นท่ารำหลักในแต่ละส่วนของการแสดง เนื่องด้วยลักษณะของช่วงการแสดงที่ต้องการโชว์ลวดลายเส้นโค้งและท่ารำที่มีความเฉพาะผู้สร้างสรรค์จึงได้นำท่ารำแม่บทใหญ่เข้ามาผสมเพื่อเสริมให้เนื้อหาในแต่ละส่วนสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งจากการออกแบบพบว่ามีท่าดั้งเดิม

ทั้งหมด 34 ท่าแบ่งเป็นท่ารำจากแม่บททางวังเจ้าพระยานคร 17 ท่า จากท่ารำแม่บทและท่ารำเพลงโคจากการแสดงโนราจำนวน 8 ท่า จากท่ารำแม่บทใหญ่จำนวน 9 ท่า

3.2.5 ท่ารำที่ใช้สื่อความหมาย ผู้สร้างสรรค์ออกแบบในการสื่อความหมายด้วยท่ารำ ผู้สร้างสรรค์ได้ยึดหลักการออกแบบตามกรอบของเนื้อหาในการแสดงในแต่ละช่วงรวมถึงตามกรอบเนื้อหาของการออกแบบท่ารำที่ใช้สื่อความหมาย สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 เนื้อหา ประกอบด้วย 1) ท่ารำที่สื่อถึงการวาดลวดลาย จำนวน 4 ท่า 2) ท่ารำที่สื่อถึงภาพของลวดลาย จำนวน 5 ท่า 3) ท่ารำที่สื่อถึงความสุข จำนวน 6 ท่า 4) ท่ารำที่สื่อถึงความภาคภูมิใจ 12 ท่า

3.2.6 การออกแบบเอกลักษณ์ท่ารำตามจังหวะและทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด ลายถมเมืองนคร เป็นท่ารำที่ได้ออกแบบให้เป็นเอกลักษณ์โดยได้นำกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์จากการรำโนรา มาใช้ในการออกแบบท่ารำเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะและทำนองเพลง จากการศึกษาผู้สร้างสรรค์วิเคราะห์ผลการออกแบบสรุปได้ คือ จากการออกแบบเอกลักษณ์ท่ารำตามจังหวะและทำนองเพลง โดยออกแบบลักษณะเฉพาะของท่ารำที่มีพื้นฐานมาจากการแสดงโนรามาสร้างสรรค์ให้กลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของระบำชุดลายถมเมืองนคร ซึ่งมีด้วยกัน 9 ลักษณะ คือ การขยำมือ การกรีดนิ้ว การสะบัดจีบ ท่าม้วนมือจีบเข้า ท่ากราย ท่าพลิกแขน ท่าร้อยมาลัย ท่าเดินกรีดนิ้วและท่ารำส่าย

3.2.7 การออกแบบการแปรแถว ทิศทางและการใช้พื้นที่ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแปรแถว ทิศทางและการใช้พื้นที่โดยยึดหลักการออกแบบการเคลื่อนที่ของท่ารำที่เหมาะสมและลื่นไหลไม่ขัดต่อการเคลื่อนที่ รวมถึงต้องเป็นส่วนที่ช่วยส่งเสริมให้การสื่อความหมายของท่ารำที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งจากการสร้างสรรค์พบว่า จำนวนแถวที่ปรากฏในการแสดงชุดนี้มีทั้งหมด 22 แถว โดยการใช้ทิศทางในการแปรแถว 6 ทิศทาง ประกอบด้วย ทิศหน้า ทิศข้างขวา ทิศข้างซ้าย ทิศหลัง ทิศเฉียงซ้าย ทิศเฉียงขวา ในส่วนของการใช้พื้นที่ มีการใช้ทั้งหมด 6 ส่วน ประกอบด้วย พื้นที่เวทีส่วนหน้า พื้นที่เวทีส่วนหลัง พื้นที่เวทีส่วนกลาง พื้นที่เวทีฝั่งขวา พื้นที่เวทีฝั่งซ้าย และพื้นที่ส่วนกลางเวที ตามแนวทางของการศึกษาข้อมูล พบว่าลักษณะการใช้แถวจะมีลักษณะเฉพาะ 2 ลักษณะเด่นคือ การใช้แถวอิสระเพื่อกระจายเต็มพื้นที่ของเวที และการใช้แถวในลักษณะของการตั้งซุ้มเพื่อเสนอลวดลายต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบกับการแสดง

3.3 การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย

จากการศึกษาค้นคว้าหลักการออกแบบเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์จึงกำหนดให้นักแสดงเป็นผู้สื่อสารผ่านการร่ายรำประกอบดนตรีในเรื่องการอวดความสวยงามของ

ลวดลายของเครื่องถมเมืองนคร โดยมีแนวคิดที่จะออกแบบลวดลายของเครื่องถมเมืองนครลงในโครงสร้างของเสื้อผ้าที่ผสมผสานการแต่งกายในรูปแบบยืนเครื่องพระนางและภาพจิตกรรมฝาผนังของเหล่าเทวดานางฟ้า ด้วยเหตุผลที่ว่า ลวดลายของเครื่องถมเมืองนครเป็นลวดลายไทยประเพณี จึงทำให้ผู้สร้างสรรค์ต้องศึกษาเครื่องแต่งกายที่มาจากการแสดงโขนละครของวังเจ้าพระยานครและการแสดงโนราในปัจจุบันที่มีความเชื่อร่วมกันว่าเป็นเครื่องราชพัสตราภรณ์ของพระมหากษัตริย์หรือความเป็นสมมุติเทพมาผสมผสานกันให้เกิดความน่าสนใจ รวมถึงจะต้องศึกษานาฏยลักษณ์ของท่ารำที่นำมาใช้ในการแสดงจะต้องมีความสอดคล้องและมีความเหมาะสมเพื่อให้เกิดลักษณะรูปแบบเครื่องแต่งกายใหม่ไม่ว่าจะเป็น ศิราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และพัสตราภรณ์ ซึ่งสามารถแบ่งกระบวนการออกแบบได้เป็น 2 ขั้นตอน

ขั้นตอนที่ 1 การร่างแบบเครื่องแต่งกาย

จากเค้าโครงแนวความคิดที่ได้วางไว้ในการออกแบบการแต่งกายด้วยวิธีการผสมผสานจากรูปแบบยืนเครื่องพระนาง เครื่องแต่งกายโนรา และภาพจิตกรรมฝาผนังรูปเทวดานางฟ้า ผู้สร้างสรรค์จึงเริ่มจากการสเก็ตแบบเครื่องแต่งกายของตัวพระและตัวนางเพื่อเตรียมความพร้อมสู่กระบวนการผลิตและการประกอบสร้างต่อไป



ภาพที่ 1 แบบร่างเครื่องแต่งกายตัวพระและตัวนาง

ที่มา : เฉลิมพล จันทรโชติ

ขั้นตอนที่ 2 การออกแบบประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการจัดสร้างเครื่องแต่งกายตามแบบร่างที่ได้สเก็ตไว้ ซึ่งสามารถแบ่งกระบวนการสร้างออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

1) การประกอบสร้างศิราภรณ์

ผู้สร้างสรรค์ได้นำงานประติมากรรมรูปหล่อพระเจ้าศรีธรรมาโศกราช ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร โดยศึกษาลักษณะของยอดทรงมหาพิชัยมงกุฎและลักษณะของจอนหูตามรูปแบบช่างเมืองนครมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยออกแบบรูปทรงและนำเอกลักษณ์ของเทริดโนราเข้ามาผนวกกัน โดยยึดรูปทรงของเทริดตรงจอมแหที่มีใบเทศกระจายออกมาในรูปแบบ

วงกลม และได้นำแนวคิดของยอดซุ้มประตูวัดพระมหาธาตุวรมหาวิหารมาเป็นแนวทางในการออกแบบการสร้างยอดของศิราภรณ์ จากนั้นผู้สร้างสรรค์ได้พบเห็นศิลปะการออกแบบศิราภรณ์ในรูปหล่อพระเจ้าศรีธรรมาโศกราชช่วงด้านหลัง เป็นการก่อลวดลายขึ้นด้วยสีทองพื้นสีดำทองซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวความคิดเดิมที่จะนำลวดลายของเครื่องถมมาวาดลงบนเครื่องศิราภรณ์

2) การประกอบสร้างถนิมพิมพาภรณ์

ในด้านของกระบวนการออกแบบถนิมพาภาภรณ์นั้น ผู้สร้างสรรค์ศึกษาเครื่องประดับจากภาพวาดในงานจิตรกรรมฝาผนังของตัวพระและตัวนางจากหนังสือเพื่อนำมาศึกษาองค์ประกอบในเครื่องประดับชิ้นต่าง ๆ จนได้ลักษณะของเครื่องประดับในแต่ละส่วน ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกวิธีการทำเครื่องประดับแบบงานกระแหนะลายปิดทองคำเปลวประดับพลอย

3) การประกอบสร้างพัสตราภรณ์

กระบวนการออกแบบพัสตราภรณ์พัสตราภรณ์ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาลวดลายเครื่องถมเมืองนครจากงานวิจัยและผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ รวมถึงการศึกษาจากลายผ้ายกเมืองนคร ทั้งในส่วนของลายในสังเวียนผ้า ลายท้องผ้า และลายกรวยเชิง มาเป็นข้อมูลในการสร้างลายผ้า โดยเลือกใช้เทคนิคการสกรีนลายด้วยสีลอยลงบนผืนผ้า เพื่อสร้างเอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกายใหม่ให้มีความโดดเด่นและสวยงามเหมาะสมกับแนวความคิดที่ได้วางไว้

ขั้นตอนที่ 1 การออกแบบลวดลาย ผู้สร้างสรรค์และช่างผู้เขียนลายได้ศึกษาจากเอกสารหนังสือเพื่อกำหนดลายให้เกิดความสวยงามและเหมาะสม ซึ่งจะเริ่มต้นจากการสร้างแพทเทิร์นเสื้อผ้าในแต่ละส่วน เช่น กรองคอ รัดสะเอว ชายไหว ชายแครง เป็นต้น จากนั้นช่างก็จะวาดลายลงในกระดาษไขฟิล์มและถมลายด้วยหมึกดำในส่วนที่ต้องการให้เกิดสี หลังจากนั้นก็สามารถดำเนินการส่งร้านเพื่อทำบล๊อกสกรีนต่อไป

ขั้นตอนที่ 2 การสกรีนลวดลาย ในขั้นตอนนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการนำลายที่ได้ไปร่วมพูดคุยกับช่างทำบล็อกสกรีนเพื่อให้ข้อมูลสำหรับการทำงานในครั้งนี้ โดยเริ่มจากการวัดขนาดบล็อกเพื่อให้พอดีกับชิ้นงานจากนั้นนำลายที่ได้ไปอัดกาวยางด้วยวิธีฉายแสง ฉีดน้ำเพื่อไล่ส่วนที่ไม่ต้องการออกเก็บลายที่ไม่สมบูรณ์ด้วยวิธีการใช้กาวยางแต้มแล้วรอจนแห้ง จากนั้นผู้สร้างสรรค์ต้องตัดชิ้นผ้าให้พอดีกับขนาดของลายในขนาดต่างๆเพื่อให้สะดวกในการสกรีนลาย ขั้นตอนต่อไปดำเนินการสกรีนลายด้วยสีลอยสีดำบนผืนผ้าสีเหลืองทองผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เป็นผ้าเครปซาตินเนื่องด้วยมีเนื้อผ้าที่เนียนเรียบให้ความเงางามเหมาะกับการใช้งาน ขั้นตอนสุดท้ายช่างจะเป็นผู้เป่าลายผ้าด้วยความร้อนจากไดร์เพื่อให้งานแห้งและพร้อมที่จะทำในขั้นตอนต่อไป

ขั้นตอนที่ 3 กระบวนการตัดเย็บประกอบเป็นชุดเครื่องแต่งกาย ขั้นตอนนี้ถือว่าเป็นขั้นตอนสุดท้ายและเป็นขั้นตอนสำคัญที่จะทำให้เครื่องแต่งกายเกิดความสมบูรณ์และสวยงามสามารถส่วมใส่ในการแสดงได้อย่างเหมาะสม ในกระบวนการตัดเย็บนี้จะมีขั้นตอนโดยเริ่มจาก การนำชิ้นผ้าที่ผ่านการสกรีนเป็นที่เรียบร้อยมาตัดขอบออกให้เว้นระยะจากลายประมาณ 1นิ้วครึ่ง แล้วทำการอัดผ้ากาวเพื่อเสริมให้เนื้อผ้ามีความเนียนเรียบและสวยงาม ขั้นตอนต่อไปช่างจะทำการรองผ้าแข็งซึ่งในบางชิ้นส่วนจะใช้ไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับบางชิ้นงานที่ต้องการให้เกิดการอยู่ตัวหรือต้องการให้มีความเคลื่อนตัวที่ดี เมื่อทำการรองผ้าเป็นที่เรียบร้อยช่างจะทำการตัดเย็บชิ้นงานต่างๆ แล้วนำมาประกอบสร้างให้เป็นรูปทรงตามที่ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนด



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายตัวพระและตัวนางที่เสร็จสมบูรณ์

ที่มา : เฉลิมพล จันทรโชติ

3.4 การประกอบสร้างดนตรี

จากแนวคิดการผสมผสานท่ารำ 3 นาฏยลักษณ์ ระหว่างท่ารำวังเจ้าพระยานครนาฏยลักษณ์ของท่ารำโนราและนาฏยลักษณ์สร้างสรรค์ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบดนตรีโดยใช้วงปี่พาทย์ของทางวังเจ้าพระยานครและวงดนตรีโนรา รวมถึงเครื่องดนตรีสากล จากการศึกษาแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอนหลัก ๆ คือ การออกแบบทำนองเพลง และ การออกแบบการประพันธ์เนื้อร้อง โดยแบ่งช่วงของการบรรเลงเป็น 4 ช่วงด้วยกัน คือ

ช่วงที่ 1 เส้นสายลายวิจักขณ์ เป็นการบรรเลงเพื่อเปิดตัวนักแสดงเข้าสู่เวที เกริ่นทำนองด้วยฆ้องวงใหญ่ และปี่ใต้ เพื่อนำนักแสดงเข้า เป็นลักษณะทำนองเพลงรัว พร้อมทั้งสอดแทรกการขับร้องกลอนบทโนราจำนวนสองคำกลอน

ช่วงที่ 2 นานาลักษณ์ลายถม เป็นการบรรเลงเพื่อนำเสนอท่ารำที่สร้างสรรค์มาจากลายถมเมืองนคร โดยออกแบบทำนองเพลงในอัตราจังหวะพิเศษ ในรูปแบบของเค้าโครงเพลงชมตลาด มีการบรรเลงทำนองเป็นทางเปลี่ยนที่สื่อถึงอารมณ์ความพลิ้วไหวถึงลายเส้นของลายกนกเปลว ลักษณะทางเปลี่ยน ใช้สำนวนทำนองที่ไพเราะอ่อนหวาน จังหวะช้าละมุนละไม ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย มีสมาธิ โดยใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา ผสมกับวงปี่พาทย์เครื่องห้าโบราณ เพื่อให้เข้าถึงอารมณ์สุขุม มีความละเมียดละไม อ่อนช้อยและสวยงามตามลวดลายของเครื่องถม

ช่วงที่ 3 ชนชื่นชมหัตถศิลป์ เป็นการบรรเลงเพื่อสื่อให้เห็นถึงความสุขและความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์ลายถมเมืองนคร โดยออกแบบเพลงเร็วทำนองในอัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นทำนองที่มีความกระชับ มีช่วงทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับหยุดไปพร้อมกับท่ารำ เป็นการบรรเลงเพื่อนำนักแสดงออกจากเวที และจบการแสดง ออกแบบทำนองเพลงในจังหวะเร็ว

ช่วงที่ 4 จบการแสดง ในช่วงสุดท้ายดนตรีจะบรรเลงทำนองเพลงรัว เพื่อนำนักแสดงออกจากเวที จากกระบวนการออกแบบจังหวะและทำนองเพลงในระบำชุด ลายถมเมืองนคร คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดชื่อวงดนตรีและชื่อเพลงที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงขึ้นมาใหม่ เพื่อสร้างอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นของศิลปะเมืองนครศรีธรรมราชในอีกรูปแบบหนึ่งให้เกิดการพัฒนาด้านดนตรีบนพื้นฐานวัฒนธรรมดั้งเดิมโดยใช้ชื่อว่า วงปี่พาทย์ศรีธรรมราช

จากการศึกษาในเรื่องการประกอบสร้างดนตรี จะเห็นว่ามีการผสมผสานดนตรีของวงปี่พาทย์และวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยมีการแต่งทำนองเพลงและประพันธ์บทร้องขึ้นมาใหม่ โดยในบทร้องนั้นจะร้องทำนองกลอนหนังเพื่อโชว์ท่ารำที่สื่อความหมายตามบทร้อง ซึ่งการบรรเลงในแต่ละช่วงจะมีความสอดคล้องกันระหว่างทำนองเพลงและลีล่าท่ารำโดยสื่อถึงความหมายของแต่ละช่วงทำนองเพลง ซึ่งมีเครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงอันได้แก่ ปี่ใต้ ซอด้วง ซออู้ ฆ้องวงใหญ่ ทับ กลองตุ๊ก ฆ้องคู่ โหม่ง ฉิ่ง แตระ ระฆังราวและแฉ รวมถึงผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการผสมวงโดยใช้ชื่อ “วงปี่พาทย์ศรีธรรมราช”และแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ในชื่อเพลง รัวฉิ่งศรีธรรมราช วิจิตรลวดลายถม ชนสราญศิลป์ รัวศรีธรรมราช



ภาพที่ 3 วงดนตรีบรรเลงเพลงลายถมเมืองนคร

ที่มา : เฉลิมพล จันทรโชติ

3.5. การวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้จัดการนำเสนอการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ 100 เปอร์เซ็น ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2563 ณ อาคารโดม วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการวัฒนธรรม ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงพื้นบ้านโนรา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการทำเครื่องถม

เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ

แบบประเมินการนำเสนอการวิพากษ์งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุดลายถมเมืองนคร จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 1 ฉบับ ลักษณะแบบประเมินรูบริค(Rubric)

แบบประเมินการนำเสนอการวิพากษ์งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุดลายถมเมืองนคร จากผู้เข้าร่วมชมการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ จำนวน 1 ฉบับ ลักษณะแบบประเมินมาตราส่วนประมาณค่า(Rating Score) 5 ระดับ

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล จากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ พบว่า ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรี และผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม ให้ความคิดเห็นประเด็นการประเมินการนำเสนองานวิจัยสร้างสรรค์ ชุดลายถมเมืองนคร อยู่ในระดับดีมาก

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล จากผู้เข้าร่วมชมการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ พบว่า

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป คณาจารย์ นักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไปที่เข้าร่วมชมการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช แยกตามเพศ พบว่า ผู้เข้าร่วมชมการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ เป็นเพศชาย ร้อยละ 37.50 และเพศหญิง ร้อยละ 62.50 แยกตามสถานภาพ พบว่า ผู้เข้าร่วมชมการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ เป็นคณาจารย์ นักเรียน นักศึกษา ร้อยละ 62.50 และบุคคลทั่วไป ร้อยละ 37.50

ตอนที่ 2 ความคิดเห็นเกี่ยวกับการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ พบว่าผู้เข้าร่วมชมการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ มีความพึงพอใจอยู่ในระดับดีมาก ($\bar{X}$=4.78 ,SD.=0.75) แยกตามประเด็น

รายด้าน พบว่า ด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มีความพึงพอใจอยู่ในระดับดีมาก ($\bar{X}$=4.79 ,SD.=0.80) ด้านสุนทรียะของการแสดง มีความพึงพอใจอยู่ในระดับดีมาก ($\bar{X}$=4.75 ,SD.=0.73) และด้านการนำไปใช้ มีความพึงพอใจอยู่ในระดับดีมาก ($\bar{X}$=4.77 ,SD.=0.67) ตามลำดับ



ภาพที่ 4 การวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิ
ที่มา : สุบรรณ เกราะแก้ว

ผลการวิจัย

จากการศึกษาพบว่า การสร้างสรรค์การแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร”นั้น มีการสร้างนวัตกรรมการแสดง ทั้งทางด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบท่ารำ และการออกแบบทำนองดนตรี โดยมีการผสานงานนวัตกรรมใหม่เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ให้กลายเป็นอัตลักษณ์ในรูปแบบศิลปะใหม่ของจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยสร้างจากแนวคิด 4 DNA ด้วยต้นทุนเดิมของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ให้กลายเป็นผลงานสร้างสรรค์อันเป็นการส่งเสริม เผยแพร่และสะท้อนถึงงานหัตถศิลป์ที่วิจิตรบรรจง ทำให้เกิดความภาคภูมิใจทั้งคณะผู้จัดทำและเป็นอีกหนึ่งความภาคภูมิใจของชาวจังหวัดนครศรีธรรมราช

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ระบำลายถมเมืองนคร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลวดลายเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราชเพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นนวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” สำหรับเป็นสื่อส่งเสริมและเผยแพร่เอกลักษณ์ลวดลายงานเครื่องถมของจังหวัดนครศรีธรรมราช รวมถึงเพื่อประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ระบำที่มีการผสมผสานนาฏศิลป์ 2 สกุล ระหว่างนาฏศิลป์ไทยแบบราชสำนักทางวังเจ้าพระยานครศรีธรรมราชและนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านโนรา โดยแบ่งการแสดงเป็น 4 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 : เส้นสายลายวิจักขณ์ สื่อถึงการเปิดตัวนักแสดงเพื่ออวดลวดลายจากลายเส้นของร่างกายในท่ารำต่าง ๆ ช่วงที่ 2 : นานาลักษณ์ลายถม เพื่อสื่อถึงการอวดลวดลายของเครื่องถมเมืองนครด้วยลายพุ่มข้าว

บิณฑ์ ลายกนกเปลว ลายก้านขด และภาพประกอบลาย ช่วงที่ 3 : ชนชื่นชมหัตถศิลป์ สื่อถึงการร่ายรำด้วยความสุขและความภาคภูมิใจในงานหัตถศิลป์ของชาวนครศรีธรรมราชและแสดงออกถึงความภาคภูมิใจที่ได้สวมใส่เครื่องแต่งกายด้วยลวดลายเครื่องถมที่วิจิตรงดงามและช่วงที่ 4 : จบการแสดง สื่อถึงการจบการแสดงด้วยการสร้างซุ้มลายพุ่มข้าวบิณฑ์เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสวยงามของลวดลายเครื่องถมเมืองนคร โดยกำหนดนักแสดงผู้ชาย 6 คน ผู้หญิง 6 คน และใช้เวลาในการแสดง 8 นาที ซึ่งมีกระบวนการสร้างสรรค์ตามแนวคิดและทฤษฎีทางนาฏกรรมของ ศาสตราจารย์กิตติคุณดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ดังนี้ 1) การกำหนดกรอบแนวคิด 2) การกำหนดกลุ่มเป้าหมาย 3) การกำหนดวิธีการสื่อความหมายผ่านการแสดง 4) การกำหนดปัจจัยประกอบสร้าง 5) การประกอบสร้าง 6) การประเมินผลโดยวิธีการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ และเผยแพร่ต่อสาธารณชน ซึ่งการดำเนินงานในการออกแบบประกอบสร้างผลงานมีอยู่ด้วยกัน 3 ขั้นตอนคือ

1. การออกแบบประกอบสร้างท่ารำ ผู้สร้างสรรค์ใช้การผสมผสานนาฏยลักษณ์ของวังเจ้าพระยานครและนาฏยลักษณ์ของการแสดงโนราเพื่อให้เกิดกระบวนท่ารำใหม่พร้อมกับออกแบบนาฏยลักษณ์สร้างสรรค์ที่มาจากลวดลายของเครื่องถม จึงทำให้เกิดการออกแบบกระบวนท่ารำใหม่ในรูปแบบต่างๆ ประกอบด้วย 1). การออกแบบกระบวนท่าเชื่อม มีกระบวนท่าเชื่อมทั้งหมด 15 กระบวนท่ารำและมีท่ารำย่อยจำนวน 70 ท่า 2). การออกแบบท่ารำหลัก มีกระบวนท่ารำหลักทั้งหมด 8 กระบวนท่ารำหลักและมีท่ารำย่อยจำนวน 25 ท่า 3). การออกแบบกระบวนท่ารำชุด มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 5 ชุด 4). การใช้ท่ารำดั้งเดิมจำนวน 34 ท่า 5). ท่ารำที่ใช้สื่อความหมาย มีท่ารำทั้งหมด 27 ท่า 6) การออกแบบเอกลักษณ์ท่ารำตามจังหวะและทำนองเพลง ซึ่งมีด้วยกัน 9 ลักษณะ คือ การขยำมือ การกรีดนิ้ว การสะบัดจีบ ท่าม้วนมือจีบเข้า ท่ากราย ท่าพลิกแขน ท่าร้อยมาลัย ท่าเดินกรีดนิ้วและท่ารำส่าย 7) การออกแบบการแปรแถว ทิศทางและการใช้พื้นที่ จำนวนแถวที่ปรากฏในการแสดงชุดนี้มีทั้งหมด 22 แถว โดยการใช้ทิศทางในการแปรแถว 6 ทิศทาง ในส่วนของการใช้พื้นที่ มีการใช้ทั้งหมด 6 ส่วน ลักษณะการใช้แถวจะมีลักษณะเฉพาะ 2 ลักษณะเด่นคือ การใช้แถวอิสระเพื่อกระจายเต็มพื้นที่ของเวที และการใช้แถวในลักษณะของการตั้งซุ้มเพื่อเสนอลวดลายต่าง ๆที่ใช้ประกอบกับการแสดง

2. การประกอบสร้างดนตรีประกอบการแสดง ใช้การผสมวงระหว่างดนตรีปี่พาทย์ทางวังเจ้าพระยานครและวงดนตรีพื้นบ้านโนรา โดยออกแบบชื่อวงดนตรีใหม่ในชื่อ วงปี่พาทย์ศรีธรรมราช ส่วนในการออกแบบเพลงนั้นผู้สร้างสรรค์แบ่งเป็น 2 ขั้นตอน คือ การออกแบบจังหวะและทำนองเพลง การประพันธ์เนื้อร้อง โดยแบ่งช่วงของการบรรเลงเป็น 4 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 : เป็นการบรรเลงเพื่อเปิดตัวนักแสดงเข้าสู่เวที เกริ่นทำนองด้วยฆ้องวงใหญ่ และปี่ใต้ ทำนองเพลงรัวพร้อมทั้งสอดแทรกการขับร้องกลอนทำนองกลอนโนรา ช่วงที่ 2 : เป็นการบรรเลงเพื่อนำเสนอท่ารำที่สร้างสรรค์มาจากลายถมเมืองนคร โดยออกแบบทำนองเพลงในอัตราจังหวะพิเศษ ใช้เค้าโครงเพลงชมตลาด มีการบรรเลงทำนองเป็นทางเปลี่ยนที่สื่อถึงอารมณ์ความพลิ้วไหวถึงลายเส้นของลายกนกเปลว ลักษณะทาง

เปลี่ยนใช้สำนวนที่ไพเราะอ่อนหวาน จังหวะช้าละมุนละไม ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย มีสมาธิ โดยใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบาผสมกับวงปี่พาทย์เครื่องห้าโบราณ ช่วงที่ 3 : เป็นการบรรเลงเพื่อสื่อให้เห็นถึงความสุขและความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์ลายถมเมืองนคร โดยออกแบบเพลงเร็วทำนองในอัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นทำนองที่มีความกระชับ มีช่วงทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับหยุดไปพร้อมกับท่ารำ เป็นการบรรเลงเพื่อนำนักแสดงออกจากเวที และจบการแสดงออกแบบทำนองเพลงในจังหวะเร็ว ช่วงที่ 4 : ในช่วงสุดท้ายดนตรีจะบรรเลงทำนองเพลงรัว เพื่อนำนักแสดงออกจากเวที

3. การประกอบสร้างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ออกแบบด้วยวิธีการผสมผสานระหว่างเครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระนาง เครื่องแต่งกายโนราและภาพวาดเครื่องแต่งกายในจิตกรรมฝ่าผนังลายรดน้ำ ซึ่งแบ่งการออกแบบเป็น 3 ส่วน คือ 1) ศิราภรณ์ เป็นรูปแบบการผสมผสานรูปทรงเทริดโนราและยอดมหาพิชัยมงกุฎประกอบการวาดลวดลายสีทองบนพื้นสีดำด้วยวิธีการกระแหนะลายลงรักปิดทองประดับพลอย 2) ถนิมพิมพาภรณ์ ออกแบบจากภาพวาดในงานจิตกรรมฝ่าผนังด้วยวิธีการกระแหนะลายลงรักปิดทองประดับพลอย 3) พัสตราภรณ์ สร้างลวดลายด้วยเทคนิคการสกรีนด้วยสีดำบนผืนผ้าเครปสีเหลืองทอง

4. การประเมินคุณภาพการออกแบบการแสดง การสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” จากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ (วิพากษ์ 100 %) ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิปรากฏว่าผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรีอยู่ในเกณฑ์คุณภาพดีมาก ระดับเกณฑ์คะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 32 คะแนน ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม ผลการประเมินอยู่ในเกณฑ์คุณภาพดีมาก ระดับเกณฑ์คะแนน เท่ากับ 15 คะแนน รวมถึงการประเมินคุณภาพจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพในงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ งานสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” ประเมินคุณภาพงานวิจัยสร้างสรรค์อยู่ในเกณฑ์ระดับดี ($\bar{X}$=4.43) ส่วนผู้เข้าร่วมชมการแสดงผลงานประเมินความพึงพอใจงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ อยู่ในระดับดีมาก ($\bar{X}$=4.78, S.D.=0.75)

อภิปรายผล

จากการทำงานสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุดลายถมเมืองนคร ผู้สร้างสรรค์ได้ผ่านกระบวนการในการทดลองสร้างงานในด้านต่าง ๆ เพื่อมาประกอบสร้างให้เป็นระบำสร้างสรรค์ชุดลายถมเมืองนคร ซึ่งในกระบวนการทำงานในแต่ละด้านมีทั้งที่ประสบผลสำเร็จและไม่ประสบผลสำเร็จ ผู้สร้างสรรค์จึงต้องหาวิธีการแก้ไขปัญหาเพื่อให้งานสร้างสรรค์ชุดนี้เป็นงานนวัตกรรมการแสดงตามที่ได้วางวัตถุประสงค์ไว้ จนทำให้ได้พบกับแนวคิดวิธีการสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ที่มาจากแนวคิด 4 DNA ที่มีท่ารำจากรากฐานวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวนครศรีธรรมราชและการจัดวางแนวทางของการออกแบบสร้างสรรค์ จนได้เป็นแนวคิดสำหรับการสร้างงานในรูปแบบเฉพาะของตนเอง ประกอบด้วย

1. แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำ ประกอบด้วย 1) การวางกรอบของเนื้อหา 2) การกำหนดนาฏยลักษณ์ 3) การผสมผสานนาฏยลักษณ์ 4) การสร้างสรรค์นาฏยลักษณ์ใหม่ 5) การใช้ท่ารำดั้งเดิม 6) การใช้ท่ารำที่ใช้สื่อความหมาย 7) การใช้เอกลักษณ์เฉพาะของท่ารำ

2. แนวทางในการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย 1) การออกแบบท่ารำหลัก 2) การออกแบบกระบวนท่าเชื่อม 3) การออกแบบลูกเล่นของ 4) ท่ารำการออกแบบกระบวนท่ารำชุด 5) การออกแบบท่ารำให้สอดคล้องตามจังหวะและทำนองเพลง 5) การออกแบบการแปรแถว ทิศทาง และการใช้พื้นที่

3. การสร้างเครื่องแต่งกาย จากการดำเนินงานการสร้างเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำลายถมเมืองนคร ผู้สร้างสรรค์ได้นำวิธีการสร้างลวดลายผ้าด้วยวิธีการสกรีนมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ ซึ่งพบว่าการใช้เทคนิคการสกรีนผ้าทำให้ลวดลายที่ปรากฏในเครื่องแต่งกายระบำลายถมเมืองนครมีความสวยงามและโดดเด่นด้วยการเลือกใช้ผ้าเครปสีเหลืองทองที่มีลักษณะผิวมันวาว กับสีสกรีนสีดำที่มีพื้นผิวด้านทำให้สีของลวดลายมีการตัดกันระหว่างสีมันวาวกับสีด้านจึงทำให้เกิดความลงตัวในการสร้างเครื่องแต่งกายด้วยวิธีการสกรีน ซึ่งจะแตกต่างจากการสร้างสรรค์ในการแสดงชุดอื่น ๆโดยทั่วไป กล่าวคือ ในการสร้างเครื่องแต่งกายในระบำสร้างสรรค์ในปัจจุบันมักจะใช้วิธีการหาวัสดุที่มีในท้องตลาดมาออกแบบและตัดเย็บสร้างเครื่องแต่งกายจึงทำให้การสร้างเอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกายอยู่ในวงจำกัดและอาจจะไม่ตอบโจทย์ของงานได้อย่างสมบูรณ์ ผู้สร้างสรรค์คิดว่าแนวคิดในการสร้างลวดลายด้วยวิธีการสกรีนผ้าจะทำให้สาระสำคัญของเครื่องแต่งกายในระบำชุดนั้นเกิดคุณค่าและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงต่อไป

4. การประเมินคุณภาพ จากการนำเสนอผลงานการวิจัยสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทั้งในการนำเสนอวิพากษ์100% ที่จัดขึ้นโดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชและคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ จัดโดยวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ซึ่งจากผลการประเมินของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 2 กลุ่มจัดอยู่ในเกณฑ์ระดับดีมากและระดับดี รวมถึงการประเมินความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมชมการแสดงก็อยู่ในระดับดีมาก ซึ่งจากการนำวิธีการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิมาใช้ในการคัดกรองผลงานสร้างสรรค์ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้เห็นความคิดและเหตุผลที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคลอันนำไปสู่การพัฒนางานในครั้งต่อไปได้อย่างรอบด้านไม่ว่าจะเป็นการสร้างแนวคิด การออกแบบท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกายและการออกแบบดนตรี

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง ระบำลายถมเมืองนคร ได้มีการประเมินคุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์งานวิจัยสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงชุด “ลายถมเมืองนคร” (วิพากษ์ 100 %) ของ

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรี ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม และการประเมินคุณภาพจากงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้ข้อเสนอแนะในแต่ละด้านไม่ว่าจะเป็นด้านการออกแบบการแสดง ควรผสมผสานท่ารำของ 2 สกุลคือ โนราและนาฏศิลป์ออกมาเป็นท่ารำใหม่ที่แตกต่างจากท่ารำปกติ จะได้เป็นนวัตกรรมใหม่ที่งดงามเพื่อเป็นประโยชน์ของวงการนาฏศิลป์ต่อไปด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรสื่อให้เห็นลวดลายของเครื่องแต่งกายให้ถูกต้อง และครบประเภทของเครื่องถม อันได้แก่ ถมเงิน ถมทอง ถมตะทอง โดยมีการออกเครื่องแต่งกายที่มีสีตามลักษณะของเครื่องถม ถมเงิน ถมทองและถมตะทองอยู่ในเครื่องแต่งกาย อันจะเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมลายถมเมืองนครที่วิจิตรสวยงามมากขึ้น ควรออกแบบเครื่องแต่งกายที่มีลวดลายที่ชัดเจนเหมือนผ้านุ่ง ไม่ควรให้ละเอียดเกินไป เพราะจะทำให้ไม่เห็นลายถมที่มีความละเอียดงดงามและเรื่องราวที่ร้อยเรียงในลายถมเมืองนครด้านการออกแบบดนตรี การออกแบบเสียงดนตรี ควรนำเสียงจากการทำเครื่องถมมาใช้ประกอบดนตรี ได้แก่ เสียงตีแผ่จากค้อน เสียงเคาะขึ้นรูป เสียงสลักลวดลาย เสียงแช่น้ำกรด เป็นต้น เพื่อเป็นการสร้างอารมณ์ให้มีความรู้สึกถึงเครื่องถมเมืองนคร ด้านสุนทรียะของการแสดง การแสดงควรสื่อให้ผู้ชมเข้าถึงการร่ายรำเพื่ออวดลวดลายของเครื่องถมเมืองนครด้วยความวิจิตรงดงาม และสื่อถึงการร่ายรำด้วยความสุขและความภาคภูมิใจในงานหัตถศิลป์ของชาวนครศรีธรรมราชด้วยกระบวนท่ารำอันงดงาม

รายการอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม. (2558). **อัคราภิรักษศิลปิน**. กรุงเทพฯ. กระทรวงวัฒนธรรม.

ธงชัย ไพรพฤกษ์และศิริพร พูลสวัสดิ์. (2523). **แม่บทเมืองนคร**. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสงขลา.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2561). **โนรา รำพื้นฐานสายตระกูลขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา)**. สงขลา : สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ปริตา ศรีเต้ง. (2554). **ศึกษาแนวทางการฟื้นฟูและพัฒนาเครื่องถมเมืองนคร**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยบูรพา.

ภัทราพร เจริญรัตน์. (2559). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบ**. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยงยุทธิ์ ผันแปรจิตร์. (2554). **การศึกษาและพัฒนาเครื่องถมจังหวัดนครศรีธรรมราชเพื่อการออกแบบเครื่องประดับที่ทำจากโลหะผสม**. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานวัตกรรมการออกแบบ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สะวรรณยา วัยวัฒน์. (2539). **ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุนันทา เกตุหลัก. (2561). **รายงานการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี.

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

เอกพงษ์ ตรีตรง (บรรณาธิการ). (2561). **โครงการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยเพื่อต่อยอดทุนทางวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : เอส.โอ.ฟลู พริ้นติ้งเซอร์วิส จำกัด.

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ขวัญควาย

KHWAN KHWAY

ชิสา ภูจอมจิตร*

Chisa Phoojomjit*

บทคัดย่อ

ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ขวัญควาย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาพิธีทำขวัญควายของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย และเพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพิธีกรรมทำขวัญควาย อันเป็นการกระตุ้นเตือนต่อการตระหนักรู้ถึงเรื่องคุณธรรม จริยธรรมในจิตใจมนุษย์ ความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณ อันเป็นรากฐานสำคัญในวัฒนธรรมสังคมไทย จากการศึกษาพบว่า พิธีทำขวัญควายนี้เป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมายาวนานและได้รับการฟื้นฟูส่งเสริมให้เป็นงานประเพณีประจำท้องถิ่น โดยมีการจัดขึ้นครั้งแรกอย่างเป็นทางการเมื่อปี พ.ศ.2561 ในวันขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 และจัดต่อเนื่องมาทุกปี ณ ชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย มีจุดประสงค์หลัก 3 ประการ คือ 1.เพื่อเป็นการรำลึกคุณควาย 2.เพื่อขอขมาต่อควาย 3.เพื่อเชิญขวัญและอำนวยอวยชัยให้พร ผู้วิจัยจึงต้องการสะท้อนด้านอารมณ์ความรู้สึกของควายหลังจากได้รับการทำขวัญ และพฤติกรรมต่าง ๆของควายด้วยการแสดงลีลาท่ารำอันสอดรับกับเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากดนตรีปี่พาทย์ผสมผสานกับเสียงกลองมังคละที่เป็นดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดสุโขทัย การแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ชีวิตคือชีวิต เป็นการดำเนินชีวิตและพฤติกรรมต่าง ๆ ของควาย เช่นการเดิน การวิ่ง การนอน การลงเล่นน้ำ ช่วงที่ 2 พิธีกรรมนำสุข คือพิธีการทำขวัญควาย ช่วงที่ 3 คนกับควายสายใยผูกพัน เกิดเป็นความสุขความสบายใจของทั้งสองฝ่ายเมื่อเสร็จสิ้นพิธีการทำขวัญควาย

คำสำคัญ : ขวัญควาย ทำขวัญควาย

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

The art perfoming Khwan Khway, The objective of this study the history of the buffalo ritual of the Ban Kao community, Village No. 3, Ban Nam Phu Subdistrict, Kirimat District, Sukhothai Province. And to create a performance inspired by the buffalo ritual Which is a warning to the awareness of morals Ethics in the human mind Gratitude towards benefactors, Which is an important foundation in Thai society culture. From the study found that This buffalo ritual is a long tradition that has been revived and promoted as a local tradition. The first official event was held in 2018 on the 3rd lunar month, and held continuously every year at Ban Kao Community, Village No. 3, Ban Namphu Subdistrict, Kirimat District, Sukhothai Province. with 3 main objectives: 1. To commemorate Khwan Kway 2. To ask for forgiveness for the water buffalo 3. To invite morale and bless the blessing The researcher therefore wanted to reflect on the emotional state of the buffalo after receiving the morale. And the behavior of the buffalo By performing the dance moves in harmony with the newly composed music from Pi Paat music combined with the sound of the mangkara drum, which is a folk music of Sukhothai The show is divided into 3 parts which are: Part 1 Life is life Is the life and behavior of the buffalo such as walking, running, sleeping and taking a shower. Part 2 the ritual brings happiness. Part 3 The people and the buffalo are bonded. The happiness of both parties when the ritual is completed.

Key words: Khwan Khway**,** Boffalo encouragement

บทนำ

ประเทศไทยเป็นแหล่งผลิตด้านการเกษตรแห่งหนึ่งของโลก สภาพแวดล้อมและธรรมชาติที่ดี มีผลทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณธัญญาหาร สุโขทัยเป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศ ที่ประชากรส่วนใหญ่ มีอาชีพด้านการเกษตรกรรม ปลูกข้าวเป็นอาชีพหลัก ใช้แรงงานจากสัตว์ในการทำไร่ไถ่นามาแต่ครั้งบรรพกาล หากแต่ปัจจุบันบริบทภาคการเกษตรของคนไทยได้แปรเปลี่ยนไปตามความเจริญก้าวหน้าทางด้านวัตถุ ค่านิยม เทคโนโลยีเครื่องจักรกลขนาดน้อยใหญ่ ได้เข้ามามีบทบาทในทุกอุตสาหกรรมและเกษตรกรรม ทำให้การใช้แรงงานจากสัตว์ ลดบทบาทความสำคัญลงไปโดยปริยาย ภาพวิถีชีวิตอันสะท้อนให้เห็นถึงความรักความผูกพันระหว่างคนกับสัตว์เลี้ยงไว้เพื่อใช้งานเช่น วัวควาย หาดูไม่ง่ายอีกต่อไปในท้องทุ่งนา คงเหลือไว้เพียงคำบอกเล่าถึงภาพแห่งความทรงจำในมิตรภาพอันแสนอบอุ่นนั้น

คนไทยรู้จักเลี้ยงและใช้ประโยชน์จากวัวควายมานานแล้ว กล่าวได้ว่า วัวควายเป็นสัตว์คู่บ้านคู่เมืองของคนไทยมา แม้ในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ก็กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า "...เมืองสุโขทัยนี้ดี ใครใคร่ค้าช้างค้า ค้าม้าค้า ใครใคร่ค้าวัวค้าควายค้า..." อันแสดงว่า วัวควายเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญในการทำมาหากิน และการค้าของคนไทยมานาน นายทองเหม็น วีรบุรุษผู้หนึ่งแห่งศึกบางระจัน ก็ใช้ควายเป็นพาหนะออกสู้รบกับข้าศึกชาวพม่า จนปรากฏชื่อเสียงเรียงนามในประวัติศาสตร์ไทยปลายยุคกรุงศรีอยุธยา และครั้งนี้คงไม่ใช่ครั้งแรกและครั้งเดียว ที่วัวควายมีโอกาสเป็นพาหนะ เพราะวัวควายยังถูกใช้แรงงานในการขนส่ง อพยพโยกย้าย ลากล้อเลื่อนต่างเกวียนมาเก่าก่อน ควบคู่กับความเป็นมาของชนชาติไทยและการสร้างชาติ คนไทยโดยเฉพาะชาวนาจึงมีความผูกพันและความชำนาญในการเลี้ยงดูปรนนิบัติวัวควายเป็นอย่างดี (สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน ฯ เล่ม 3 เรื่องที่ 9 ลิขสิทธิ์เป็นของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว)

ประเพณีการสู่ขวัญควาย หรือทำขวัญควาย เป็นพิธีที่จัดทำขึ้นเพื่อเป็นการเตือนสติ เตือนใจให้รำลึกถึงบุญคุณของผู้ที่ได้ช่วยเหลือเกื้อกูลต่อกัน ให้คนรู้และมีความกตัญญู แม้สิ่งนั้นจะคือสัตว์ การแสดงออกถึงสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจให้ปรากฏออกมา ถือว่าเป็นสิ่งดีและสมควรได้กระทำ เพราะการที่คนได้ใช้แรงงานจากควาย ในการไถคราด พลิกแผ่นดิน อันเป็นของหนัก เพื่อการเพาะปลูก จนได้ผลผลิตกินใช้ตามประสงค์นั้น บางขณะควายก็ถูกคนดุด่า เฆี่ยนตี แอกที่มีอยู่บนคอ หนักแสนหนักเหนื่อยแสนเหนื่อย ก็ต้องทำตามใจคนที่ต้องการให้เป็นไป เมื่อระลึกถึงได้เช่นนี้ ชาวนาจึงได้คิดหาวิธีเพื่อเป็นการตอบแทนบุญคุณของควาย และต้องการขออโหสิกรรมต่อควายในสิ่งที่ได้กระทำไปทั้งตั้งใจและไม่ตั้งใจก็ตาม ด้วยพิธีที่เรียกว่า สู่ขวัญควาย หรือทำขวัญควายนั่นเอง (ประเพณีสู่ขวัญควาย: 2559)

ปัจจุบันชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย เป็นเพียงสถานที่แห่งเดียวของจังหวัดสุโขทัย ที่ยังคงมีพิธีการทำขวัญควายสืบต่อมาจากบรรพบุรุษ ปู่ ย่า ตายาย แต่มีเพียงไม่กี่ครอบครัวเท่านั้นที่ยังคงถือปฏิบัติ โดยจะทำพิธีกันในช่วงวันมหาสงกรานต์ซึ่งเป็น

วันขึ้นปีใหม่ไทย ต่อมาได้มีผู้นำชุมชนเล็งเห็นถึงความสำคัญและต้องการให้พิธีทำขวัญควายนี้ได้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย จึงรวบรวมผู้มีอาชีพเลี้ยงควายในชุมชนกว่า 1,000 ตัว จัดทำพิธีขึ้นครั้งแรกอย่างเป็นทางการ ในวันศุกร์ ที่ 19 มกราคม พ.ศ. 2561 ซึ่งตรงกับขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 (ปีระกา) ณ ชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย

ด้วยวิถีชีวิตของคนและของควายที่แปรเปลี่ยนไปตามสภาพสังคมในยุคปัจจุบัน ควายที่มีอยู่จึงถูกเลี้ยงไว้ด้วยเหตุผลที่แตกต่างไปจากเดิม มิใช่เพียงเพื่อใช้แรงงานในการทำไร่ไถนา หรือลากล้อเลื่อนต่างเกวียนอีกต่อไป ประเพณีทำขวัญควาย ที่บ่งชี้ให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของผู้แรกคิด เพื่อการตระหนักรู้ซึ้งถึงเรื่องคุณธรรม จริยธรรมในจิตใจมนุษย์ เรื่องความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณ อันเป็นรากฐานสำคัญในวัฒนธรรมสังคมความเป็นไทย ประเพณีอันดีงามนี้จึงสมควรถูกถ่ายโยงสู่ชนรุ่นหลัง ให้ได้รับรู้ถึงวิถีปฏิบัติที่มีมาอย่างยาวนานนี้ ไม่ปล่อยให้เลือนหายไปกับกาลเวลา ไม่ถูกมองข้ามไปอย่างไร้คุณค่า แต่ควรสืบสานให้คงอยู่ต่อไป ทั้งยังเป็นสิ่งที่ควรศึกษา สามารถเก็บไว้เป็นฐานข้อมูลด้านประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรม ความเชื่อ ของคนในท้องถิ่นสุโขทัยได้เป็นอย่างดี และยังเสริมสร้างเพิ่มมูลค่าทางด้านเศรษฐกิจของชุมชนในการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ธรรมชาติ โดยผ่านประเพณีการทำขวัญควายนี้ ได้อีกประการหนึ่ง

จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดเป็นแรงบันดาลใจ และนำแนวคิดนี้มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ในชื่อชุด ขวัญควาย เพื่อสอดรับความสำคัญ ดังกล่าวมาข้างต้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ขวัญควาย

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด ขวัญควาย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research)
มีวิธีการดำเนินงาน ดังนี้

1. การเลือกพื้นที่ในการศึกษา

ผู้วิจัยเลือกศึกษาพิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย ซึ่งเป็นสถานที่แห่งเดียวของจังหวัดสุโขทัย ที่ยังคงมีการทำขวัญควายสืบต่อมาจากบรรพบุรุษ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เพื่อศึกษาความเป็นมาพิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ในงานประเพณีทำขวัญควายของชุมชนประจำปีพ.ศ.22563 ซึ่งจัดขึ้นเป็นครั้งที่ 3 ในวันขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 (ปีกุน) ตรงกับวันศุกร์ ที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2563 เพื่อนำข้อมูลนั้นมาวิเคราะห์ โดยใช้อุปกรณ์ต่างๆ ในการบันทึกข้อมูล ได้แก่ เครื่องบันทึกเสียง กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว กล้องบันทึกภาพนิ่ง

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

งานสร้างสรรค์การแสดงชุด ขวัญควาย เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึกเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลพิธีการทำขวัญควาย จากครอบครัวผู้ที่ยังคงถือปฏิบัติสืบต่อมาจากบรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ ครอบครัวของนายอุบล และนางจันทร์แรม มะลิพรม ณ บ้านเลขที่ 57 หมู่ที่ 3 บ้านกว้าว ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย โดยในการเก็บรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ ผู้วิจัยแยกการเก็บออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เกี่ยวกับบริบทโดยทั่วไปของวัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ โดยเก็บรวบรวมจากเอกสาร ตำรา หนังสือ ผลงานวิชาการ วารสาร สิ่งตีพิมพ์ต่างๆ รวมทั้งสื่อมัลติมีเดีย ส่วนที่ 2 เกี่ยวกับพิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย โดยใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เป็นการสนทนาพูดคุยไปเรื่อยๆ ให้ผู้ถูกสัมภาษณ์บอกเล่าจากประสบการณ์ตรง ด้วยความรู้สึกสบายใจในการให้ข้อมูล จากความคิดที่เป็นอิสระของกลุ่มเป้าหมาย ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลที่ตรงประเด็นและข้อมูลที่เกี่ยวข้องในงานเพื่อสะดวกในการนำผลที่ได้ไปวิเคราะห์เป็นลำดับถัดไป

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาในบริบทที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลที่ได้มาแยกประเภทและจัดหมวดหมู่ นำผลที่ได้มาวิเคราะห์ โดยใช้หลักแนวคิดทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ตามกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด ขวัญควาย

ผลการวิจัย

ในการศึกษาเรื่องนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ขวัญควาย มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาพิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย และ 2) เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ขวัญควาย ซึ่งปรากฏผลการวิจัยดังนี้

1) พิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย

จากการศึกษาพิธีการทำขวัญควาย ของชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย พบว่า ในการทำพิธีขวัญควายนั้นมีจุดประสงค์หลักด้วยกัน 3 ประการคือ 1.เพื่อเป็นการรำลึกคุณควาย 2.เพื่อขอขมาต่อควาย 3.เพื่อเชิญขวัญ และอำนวยอวยชัยให้พรกับคนเลี้ยงควาย เจ้าของควาย ท้องไร่ท้องนา และรวมถึงผู้คนที่มาร่วมงานพิธีการทำขวัญควาย

แต่เดิมทุกครัวเรือนที่เลี้ยงควายไว้เพื่อการทำไร่ไถนาจะนิยมทำขวัญให้กับควายซึ่งเป็นวิถีปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่ครั้งบรรพบุรุษปู่ ย่า ตา ยาย โดยจัดทำกันเองของครอบครัว ในวัน

มหาสงกรานต์ (วันเริ่มต้นเทศกาลสงกรานต์ ตรงกับวันที่ 13 เมษายน ของทุกปี) ซึ่งเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทย ด้วยความเชื่อที่ว่า วันใหม่ เดือนใหม่ ปีใหม่ อะไรใหม่ๆจะดีเสมอ ต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนให้จัดพิธีทำขวัญควายขึ้นใหม่อย่างเป็นทางการ ในวันขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 ของทุกปี แทนการทำพิธีในวันสงกรานต์เช่นแต่เดิมมา เพื่อต้องการให้คนภายในชุมชนและบุคคลภายนอกได้เข้ามามีส่วนร่วมในพิธีกันมากขึ้น ไม่ติดขัดที่เป็นวันมหาสงกรานต์ซึ่งคนส่วนใหญ่มักใช้ช่วงเวลาอยู่กับครอบครัว ผู้ประกอบพิธีหรือหมอทำขวัญจะจุดธูปเทียนไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และอันเชิญเทพยาดาอารักษ์ทั้งหลายมายังโรงพิธี ต่อด้วยการกล่าวคำรำลึกคุณควาย การขอขมาควาย และการเชิญขวัญ อำนวยอวยชัยให้พรกับควาย ผู้เลี้ยงและเจ้าของควายตลอดจนผู้เข้าร่วมในพิธี โดยมีเครื่องเซ่นไหว้ในพิธีประกอบด้วย ธูปเทียน บายศรีปากชาม น้ำมนต์ธรณีสาร ด้ายสายสิญจน์ เทียนขี้ผึ้ง ผลไม้ตามฤดูกาล น้ำดื่ม และที่ขาดไม่ได้ คือ ขนมแดกงาที่ทำด้วยข้าวใหม่จากการทำนาในรอบปี โดยขนมแดกงานี้มีจุดประสงค์ 3 อย่างในการใช้ประกอบพิธี คือ 1 เป็นการนำถวายแด่พระแม่โพสพ 2 ถวายแด่พระสงฆ์ที่เดินบิณฑบาตในเช้าวันรุ่งขึ้น และ 3 ให้แก่ควายได้กินในพิธี เพื่อเป็นการให้เกียรติกับควายได้กินก่อนคน จากนั้นนำพวงมาลัยดอกไม้คล้องที่คอควายเพื่อแสดงความเคารพ การนอบน้อมขอขมา และประพรมน้ำมนต์ธรณีสาร เป็นอันเสร็จพิธีการทำขวัญควายหรือสู่ขวัญควาย



ภาพที่ 1 แสดงภาพควายในพิธี,เครื่องสังเวยที่ใช้และผู้ประกอบพิธีทำขวัญควาย (ภาพย่อยที่ 1-2)
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร

2) เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ขวัญควาย

2.1แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง

การสร้างสรรค์การแสดง ชุดขวัญควาย ได้รับแรงบันดาลใจมาจากควาย ในพิธีการทำขวัญควายหรือสู่ขวัญควาย การที่คนรู้สึกซาบซึ้งถึงความดีของควายที่ได้ช่วยเหลือในการทำงานอย่างหนัก จึงมีการทำขวัญให้กับควาย ทั้งนี้เพื่อเป็นการตอบแทนด้วยความรักความสบายใจของผู้เลี้ยงและผู้เป็นเจ้าของควายในการกระตุ้นเตือนต่อการตระหนักรู้ถึงเรื่องคุณธรรม จริยธรรมในจิตใจมนุษย์ ความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณ อันเป็นรากฐานสำคัญในวัฒนธรรมสังคมความเป็นไทย ผู้วิจัยจึงเห็นถึงความสำคัญและมุ่งหวังในการสร้างเสริม ปลูกฝังให้คนรุ่นหลังได้รู้ถึงสิ่งดีที่บรรพชนผู้มีอาชีพ

ด้านการเกษตรได้ประพฤติปฏิบัติสืบมานั้นให้เด่นชัดมากขึ้นในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพฤติกรรมต่างๆของควายเช่น การเดิน การวิ่ง การหาอาหาร การนอน การลงปรักอาบน้ำเล่นโคลน และการสะท้อนด้านอารมณ์ความรู้สึกของควายหลังจากที่ได้รับการทำขวัญ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ในการออกแบบท่ารำ ลีลาท่าทางของควายให้สอดคล้องกับเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ด้วยดนตรีปี่พาทย์และดนตรีพื้นบ้านสุโขทัย ได้แก่ กลองมังคละ รวมถึงการใช้เสียงสังเคราะห์ (Synthesizer) ในบางช่วงบางตอน

2.2 องค์ประกอบการแสดง

1. ลีลาท่ารำ แบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นควายและผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นชาวบ้านผู้เลี้ยงควายและเป็นผู้ประกอบพิธีทำขวัญควาย

1.1 ผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นควาย จำนวน 9 คน

- ควายตัวเอกหรือควายจ่าฝูง 1 คน และควายตัวรองหรือควายลูกฝูง 8 คน

1.2 ผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นชาวบ้าน จำนวน 2 คน

- ชาวบ้านชาย 1 คนและชาวบ้านหญิง 1 คน

2. เครื่องแต่งกาย ของผู้แสดงออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นควาย และผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นชาวบ้าน

2.1 ผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นควาย แบ่งออกได้ดังนี้

- ควายตัวเอกหรือควายจ่าฝูง (ควายเผือก) ใส่เสื้อไม่มีแขนเข้ารูปสีน้ำตาล โจงกระเบนสีน้ำตาล รัดสะเอวสีขาวครีมมีเชิงงอนปิดสะโพก หางยาวสีน้ำตาล ใส่เข็มขัดพร้อมหัว สวมกรองคอ ข้อมือ ข้อเท้า สีขาวครีม สวมกระพรวนเป็นเครื่องประดับที่คอ ทรงผมแสกกลางรวบเก็บไว้ทั้ง 2 ข้าง สวมเขาที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เลียนแบบเขาของควาย

- ควายตัวรองหรือควายลูกฝูง ใส่เสื้อไม่มีแขนเข้ารูปสีดำ โจงกระเบนสีดำ รัดสะเอวสีดำปิดสะโพก หางยาวสีดำ สวมกรองคอ ข้อมือ ข้อเท้า สีเทา สวมกระพรวนเป็นเครื่องประดับที่คอ ทรงผมแสกกลางรวบเก็บไว้ทั้ง 2 ข้าง สวมเขาที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เลียนแบบเขาของควาย

2.2 ผู้แสดงที่สวมบทบาทชาวบ้าน

- ชาวบ้านชาย สวมเสื้อผ้าด้วยชุดม่อฮ่อม ใช้ผ้าขาวม้าเป็นสไบห่มทับตัวเสื้อและคาดที่เอว แขวนตะกรุดที่คอ

- ชาวบ้านหญิง สวมเสื้อลูกไม้คอกลม ไม่มีแขน นุ่งผ้าซิ่นยาวครึ่งแข้ง ใช้สไบห่มทับตัวเสื้อ สวมเครื่องประดับ เข็มกลัดติดอก ต่างหู เกล้ามวยผมต่ำประดับดอกไม้ประดิษฐ์

- การแต่งหน้า ใช้การแต่งหน้าแบบสวยงามทั่วไป ในกลุ่มสีเอิร์ธโทนหรือ Muted Colors คือการใช้สีที่เป็นการเลียนแบบของสีของธรรมชาติ ซึ่งกลุ่มสีเหล่านี้จะมีความสัมพันธ์กับธรรมชาติ วิถีชีวิต กลุ่มของสีน้ำตาลดำเพื่อให้เข้ากับสีของเครื่องแต่งกายผู้แสดง

3. **อุปกรณ์ประกอบการแสดง** ใช้พวงมาลัยดอกไม้ จำนวน 9 พวง

4. **ดนตรีประกอบการแสดง**

ใช้ดนตรีปี่พาทย์เป็นหลัก เพราะเป็นดนตรีที่เป็นมาตรฐานในการประกอบการแสดงของไทย มีความเหมาะสมของเสียงที่ชัดเจนต่อการบรรเลงทำนองและจังหวะ อีกทั้งในจังหวัดสุโขทัยวงปี่พาทย์มีบทบาทสำคัญในการรับใช้สังคม เช่น การประกอบพิธีกรรมต่างๆทางศาสนา รวมถึงงานมงคลและงานอวมงคลทั่วไป ทำให้วงปี่พาทย์แทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตของคนสุโขทัยตลอดมา เครื่องดนตรีที่เลือกใช้ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ย ฉิ่ง กลองแขก และซออู้ และเครื่องดนตรีอีกหนึ่งชนิดที่เลือกใช้ คือ “กลองมังคละ” หรือ “จ๊กโกร๊ด” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดสุโขทัย นิยมเล่นกันมาแต่ครั้งโบราณ ซึ่งมีหลักฐานสืบได้ว่า มีการนำกลองมังคละเข้ามาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี โดยใช้เสียงกลองมังคละนี้บรรเลงแทรกในช่วงเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวเพื่อทำให้เกิดความครึกครื้นสนุกสนานยิ่งขึ้น อีกทั้งเป็นการส่งสื่อถึงความเป็นพื้นบ้านและวิถีชีวิตของชาวสุโขทัย และการใช้เสียง Synthesizer แทรกเบาๆ ในบางช่วงเพื่อให้เกิดความรู้สึกในเสียงดนตรีที่เข้มขลังมีพลัง ลักษณะโครงสร้างของเพลงแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 (เริ่มที่ เวลา 0.01 – 03.40) ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้ทำนองเกริ่นนำในส่วนหน้าสุด ทำนองและกระสวนจังหวะของเพลงมีลักษณะเสียงที่กระโดดขึ้นลง มีท่อนลักษณะที่เป็นลูกโยน และมีทำนองท้ายท่อนของอัตราจังหวะสองชั้น ที่นำมาจากทำนองเพลง “เขมรไล่ควาย” ใส่เสียงกระพวนคล้องคอควายเข้าไปประกอบจังหวะในบางช่วงและแทรกเสียงร้องของควายเพื่อเพิ่มอัตลักษณ์ของเพลงให้เด่นชัดยิ่งขึ้น

ช่วงที่ 2 (เริ่มที่ เวลา 03.40 – 05.35) ใช้การกล่าวบททำขวัญควายเป็นเสียงนำ ใช้เสียงดนตรีประกอบของ Synthesizer แทรกเบาๆ เพื่อส่งให้บทคำขวัญนั้นเข้มขลังมีพลัง โดยเลือกบททำขวัญมาใช้เฉพาะเพียงบางช่วงบางตอนที่สำคัญและเข้ากับการแสดง เนื่องจากบททำขวัญควายที่ใช้จริงนั้นมีความยาวอยู่มาก หากนำมาใช้ทั้งหมดจะเป็นการไม่เหมาะสมต่อการแสดง

ช่วงที่ 3 (เริ่มที่ เวลา 05.35 - 07.36) ทำนองจังหวะจะกระชับขึ้นจากดนตรีปี่พาทย์ในช่วงที่ 1 ด้วยอัตราจังหวะชั้นเดียว ผสมผสานด้วยเสียงกลองมังคละเพื่อเน้นจังหวะที่ครึกครื้นสนุกสนานและจบลงด้วยทำนองเกริ่นตอนท้าย แทรกเสียงกระพรวนและเสียงร้องของควายอีกครั้ง เพื่อเน้นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน

บททำขวัญควายที่เลือกนำมาใช้ประกอบในการแสดง มีดังนี้

ศรีศรี วันนี้ก็เป็นวันดีอันเลิศราศี ข้าจะยกคุณพระกาสร ออกรำพัน จะได้อ้างเป็นทางทำขวัญแต่โบราณ อนึ่งข้าจะขออัญเชิญเทพยาดาเจ้าทุกสถานมาสถิต ทั้งเจ้าทุ่งท่าวราฤทธิ์มีศักดา อีกทั้งปู่เจ้าในเหวผาภูเขาเขิน ซึ่งสถิตอยู่ในโตรกตรอกซอกเนินคิรีธาร อนึ่งข้าจะขออัญเชิญพระจอมมัฆวานทั้งชั้นพรหม อีกทั้งนางอัปสรสาวสนมในชั้นฟ้า นางพระธรณีพระคงคาท้าวนาคิน ข้าจะขอเชิญเสียเสร็จสิ้นตามประสงค์ อนึ่งข้าจะขออัญเชิญองค์พระศุลี ทั้งเทพยาดาในราศีทุกถ้วนหน้า ขออัญเชิญเสด็จลงมาสู่มณฑล รับเครื่องตั้งสังเวยบนที่บวงสรวง แล้วเทพยาดาทั้งปวงจะได้ช่วยอวยชัย

เพลง ขวัญควาย

หน้าทับพิเศษ อัตราจังหวะ สองชั้น

ท่อนนำ

- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซฺ
- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - ด	- - ซฺ ด	ร ม ฟ ซ
- - - -	- - - ซ	- - ซ -	- ซ - ซ				

ท่อน 1

- - - -	- ล - ซ	- - - ฟ	- ม - ร	- - - ซฺ	- - - -	- ซฺ - ซฺ	รฺ ซฺ - ร
- - - -	- - - -	ซฺ ซฺ ลฺ ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - ซฺ	รฺ ซฺ - ร
- - - -	- - - -	ซฺ ซฺ ลฺ ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - -	- ซฺ - ซฺ	รฺ ซฺ - ด
- ม ม ม	- ม - ซ	- ล - ดำ	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - ซ	- ม - ร	- ด - ลฺ
- - - -	- - - -	ร ร ม ร	- ม - ร	- - - ม	- ร - -	- ร - ร	ลฺ ร - ล
- - - -	- - - -	ร ร ม ร	- ม - ร	- - - ม	- ร - -	- ร - ร	ล ร - ซ
- ล ล ล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร ร ร	- ร - ซ	- ล ซ ม	- ร - ด
- - - ลฺ	- - - -	ด ลฺ ซฺ ลฺ	ด ร - ด	- - - ด	- - - -	- ด - ด	- - - ด

กลับต้น

ท่อน 2

- - - ม	- - ซ ล	ซ ล ดำ ล	- ซ - ซ	- ม ซ ซ	- ล - ด	- - ด -	ซฺ ด - ซ
- ม ซ ซ	- ล - ด	- - ด -	ซฺ ด - ซ	- ม ม ม	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ซ
- ม - ร	- ด - ซ	- ม - ร	- ด - ลฺ	- - - -	- - - -	ลฺ ร ม ร	- ม - ร
- - - ม	- ร - -	- ร - ร	ม ซฺ - ลฺ	- - - -	- - - -	ลฺ ร ม ร	- ม - ร
- - - ม	- ร - -	- ร - ร	ลฺ ร - ซ	- ล ล ล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ล ล - ซ

- ร ร ร	- ร - ซ	- ล ซ ม	- ร - ด	- - - ล฻	- - - -	ด ล฻ ซ฻ ล฻	ด ร - ด
- - - ด	- - - -	- ด - ด	- - - ด	- - - ม	- - ซ ล	ซ ล ด ำ ล	- ซ - ซ
- ม ซ ซ	- ล - ด	- - ด -	ซ฻ ด - ซ	- ม ซ ซ	- ล - ด	- - ด -	ซ฻ ด - ซ
- ม ม ม	- ซ - ล	- ด ำ - ล	- ซ - ซ	- ม - ร	- ด - ซ	- ม - ร	- ด - ล฻
- - - -	- - - -	ล฻ ร ม ร	- ม - ร	- - - ม	- ร - -	- ร - ร	ม ซ฻ - ล฻
- - - -	- - - -	ล฻ ร ม ร	- ม - ร	- - - ม	- ร - -	- ร - ร	ล฻ ร - ซ
- ล ล ล	- ซ - ฟ	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร ร ร	- ร - ซ	- ล ซ ม	- ร - ด
- - - ล฻	- - - -	ด ล฻ ซ฻ ล฻	- ด - ร	ม ร ด ร	- ม - ซ	ล ซ ม ร	- ม - ล฻

ชั้นเดียว ท่อน 1

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

กลับต้น

ชั้นเดียว ท่อน 2

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

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

ท่อนจบ

- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดำ
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

5. รูปแบบการแสดง

กระบวนการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนี้ เน้นให้ผู้ชมเกิดสุนทรียะและอารมณ์สัมผัสในความรู้สึกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของควายไทยที่มีความเชื่องช้าแต่ทว่าแข็งแรงและสง่างามตามธรรมชาติ โดยได้ออกแบบท่ารำให้เหมาะสมกับดนตรีที่มีอยู่ 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ชีวิตคือชีวิต ท่ารำสื่อให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตของควาย ด้วยพฤติกรรมต่างๆ เช่น การเดิน การวิ่ง การนั่ง การนอน การลงปรักอาบน้ำเล่นโคลน โดยมีควายตัวเอกหรือควายจ่าฝูงเป็นผู้นำ มีจำนวน 28 ท่า และการแปรแถว 12 รูปแบบ

ช่วงที่ 2 พิธีกรรมนำสุข เป็นการที่คนได้ทำพิธีกรรมทำขวัญให้ควาย เพื่อเป็นการรำลึกคุณควาย ขอขมาต่อควาย และเชิญขวัญ อำนวยอวยชัยให้พรควาย มีจำนวน 1 ท่า เป็นการแสดงอาการเคลื่อนไหวเบาๆของควายในลักษณะการเดิน การนั่งหมอบ นอนหมอบ ส่ายศีรษะ สะบัดหาง และการแปรแถว 1 รูปแบบ ใช้การเคลื่อนไหวเบาๆอยู่ในที่ตัวเอง และชาวบ้านชาย 1 คนหญิง 1 คน ผู้เป็นเจ้าของควายจะกล่าวบททำขวัญควาย และคล้องพวงมาลัยให้ควายทั้ง 9 ตัว

ช่วงที่ 3 คนกับควายสายใยผูกพัน เมื่อคนได้แสดงออกถึงสิ่งที่ตนเองมุ่งหวังคือการทำขวัญให้ควายแล้วจึงเกิดเป็นความสุขสบายใจ ส่วนควายเองเมื่อได้รับคำขอขมาและเชิญขวัญอำนวยอวยชัยให้พรแล้ว ก็เกิดความรู้สึกยินดีเช่นกัน พากันแสดงออกด้วยความรู้สึกนั้นอย่างเป็นสุขสนุกสนาน มีจำนวน 14 ท่า และการแปรแถว 7 รูปแบบ

อภิปรายผล

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ขวัญควาย เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้แนวคิดจากความเชื่อในรูปแบบของพิธีกรรม ที่เรียกว่า การสู่ขวัญควายหรือทำขวัญควาย ของชาวชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และการสัมภาษณ์จากผู้รู้ ผู้เกี่ยวข้องเพื่อการถ่ายทอดออกมาในลักษณะของการแสดง ใช้กระบวนการตามแนวทางทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยสรุปตามขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ซึ่งการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ขวัญควายนี้ได้นำแนวคิดที่มาจาก พิธีกรรม ความเชื่อความศรัทธา การนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อสะท้อนเอกลักษณ์วัฒนธรรมของถิ่นนั้นเป็นการกระตุ้นการท่องเที่ยวในชุมชนโดยในการสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์

2. การกำหนดความคิดหลัก ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดความคิดหลักในการอนุรักษ์และส่งเสริมพิธีการทำขวัญควาย โดยผ่านผลงานการสร้างสรรค์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ เพื่อเป็นการกระตุ้นให้เกิดความสนใจในการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ธรรมชาติและรักษาวัฒนธรรมประเพณีเพื่อประโยชน์ที่ยั่งยืน

3 การประมวลข้อมูล ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ให้เป็นกระบวนการ ได้แก่การศึกษาจากเอกสารเกี่ยวกับควาย พิธีหรือประเพณีการทำขวัญควาย ตลอดจนความเชื่อเรื่องความกตัญญูรู้คุณ การตอบแทน การทำดีได้ดี รวมทั้งข้อมูลที่สืบค้นได้ แล้วนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดในการวางรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง

4. การกำหนดขอบเขตผลงานที่ต้องการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยต้องการศึกษาเกี่ยวกับพิธีทำขวัญควาย ของชาวชุมชนบ้านกว้าว หมู่ที่ 3 ตำบลบ้านน้ำพุ อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ชุด ขวัญควาย

5. การกำหนดรูปแบบในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ขวัญควาย ใช้การประดิษฐ์ท่ารำจากท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติของสัตว์ ตามแบบนาฏศิลป์ไทย มาคิดรูปแบบการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่าทางใหม่ๆ ลักษณะการแต่งตัว การแปรแถว การออกแบบท่ารำที่นำมาร้อยเรียงด้วยท่าเชื่อมอันสื่อถึงอัตลักษณ์ของความเป็นควาย

6. การออกแบบนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ออกแบบท่าทาง ทิศทางของการเคลื่อนไหว ตามทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ว่าด้วยเรื่องขององค์ประกอบและวิธีการนำองค์ประกอบที่ทำให้มีความงาม และมีความหมาย ซึ่งในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดง เช่น ท่ารำ การแปรแถว และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ด้วยการใช้ท่ารำประกอบกับการเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ การเชื่อมท่ารำ ร้อยเรียงท่ารำ ที่สื่อความหมายให้รู้ถึงการแสดงออกของควาย โดยรูปแบบการแสดงและท่ารำ ได้แบ่งตามความหมายเป็นช่วงกลุ่มของท่ารำดังนี้

กลุ่มที่ 1 เป็นท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงธรรมชาติของควายในการดำเนินชีวิต การแสดงพฤติกรรมต่างๆ ได้แก่ การเดิน การวิ่ง การนั่งหมอบ การนอนหมอบ การกวักแกว่งเล่นหาง และการอาบน้ำเล่นโคลน



ภาพที่ 2 แสดงท่ารำในกลุ่มที่ 1(ภาพย่อยที่ 1-4)
พฤติกรรมต่างๆของควาย ได้แก่ การเดิน-การวิ่ง การนั่งหมอบ การนอนหมอบ การกวักแกว่งเล่นหาง
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร



ภาพที่ 3 แสดงท่ารำในกลุ่มที่ 1 (ภาพย่อยที่ 5-8)
การเตรียมตัวลงปรักอาบน้ำเล่นโคลน
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร



ภาพที่ 4 แสดงท่ารำในกลุ่มที่ 1 (ภาพย่อยที่ 9-12)
การลงปรักอาบน้ำเล่นโคลน
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร

กลุ่มที่ 2 เป็นท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงการอวดตัวเอง การแสดงออกในความแข็งแรง ความมีพละกำลังและทรงพลัง



ภาพที่ 5 แสดงท่ารำในกลุ่มที่ 2 (ภาพย่อยที่ 13-16)
การอวดตัวเอง/ความแข็งแรงและความทรงพลัง
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร

กลุ่มที่ 3 การแสดงออกของควายเมื่อได้รับคำขอขมาและเชิญขวัญอำนวยอวยชัยให้พร เกิดเป็นความรู้สึกยินดีพากันแสดงออกในความรู้สึกนั้นด้วยความร่าเริง เป็นสุขสนุกสนาน



ภาพที่ 6 แสดงท่ารำในกลุ่มที่ 3 (ภาพย่อยที่ 17-20)
การได้รับคำขอขมาและได้รับการเชิญขวัญอำนวยอวยชัยให้พร
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร



ภาพที่ 7 แสดงท่ารำในกลุ่มที่ 3 (ภาพย่อยที่ 21-24)
ความรู้สึกยินดีและแสดงออกในความรู้สึกนั้นด้วยความเป็นสุขสนุกสนาน
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร



ภาพที่ 8 แสดงการแต่งกายชาวบ้านชาย-หญิง (ภาพย่อยที่ 25-28)
ที่มา: นางสาวชิสา ภูจอมจิตร

ข้อเสนอแนะ

รูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์นั้นมีอยู่ด้วยกันมากมาย มาจากหลากหลายด้าน แนวคิด ที่แตกต่างกันไป การนำเสนอเรื่องราวที่เป็นอัตลักษณ์ของชุมชนจึงเป็นอีกแนวความคิดหนึ่งที่มีความน่าสนใจศึกษาใคร่รู้ เพราะการจะนำเรื่องราวเหล่านั้นมาต่อยอดโดยผ่านสื่อในรูปแบบของการแสดงด้านนาฏศิลป์ ถือเป็นการประชาสัมพันธ์เพื่อประโยชน์ต่อการพัฒนาชุมชนด้านการท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี ซึ่งการนำอัตลักษณ์ของบริบททางสังคม วัฒนธรรม ประเพณี ที่มีคุณค่า มาสร้างสรรค์ผลงานนั้น ถือเป็นการต่อยอดทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์และการดนตรี ให้เกิดการพัฒนา การเรียนรู้ในสิ่งใหม่อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์ในสิ่งเก่าได้ควบคู่กันไปอย่างมีเป้าหมายอีกด้วย

รายการอ้างอิง

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ “**ธนาคารโค-กระบือ,**” ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 3. เรื่องที่ 9.

จรัญ จันทลักขณา. **ควายในระบบไร่นาไทย.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2523.

จินตนา อินทรมงคล. **ควายไทยเพื่อการพัฒนาอย่างยั่งยืน.** กรุงเทพฯ: โครงการพัฒนานวัตกรรมภูมิปัญญาไทยด้านปศุสัตว์ กลุ่มวิจัยความหลากหลายทางชีวภาพด้านปศุสัตว์ กองบำรุงพันธ์สัตว์ กรมปศุสัตว์, 2543.

จิราภรณ์ เกตุบูรณะ “**จากควายศึกแห่งบางระจัน ถึงบุญเลิศ ฆ้องทอง.**” กรมปศุสัตว์. http://www.did.go.th/inform/artic/articl11.html.

บำรุง บุญปัญญา. **3 ทศวรรษ แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน.** สุรินทร์: โครงการหนังสือดอกติ้วป่า, 2549.

พิสิทธิ์ อุดมผล และคณะ. (2557). **ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรมและการอนุรักษ์ควายไทย**: กรณีศึกษาชาวนาตำบลดอนปรู อำเภอศรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี. สำนักบรรณสารสนเทศ. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุรพล วิรุนห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุชาดา ผลเจริญ. **คนกับควาย: ความผูกพันจากอดีตสู่ปัจจุบัน.** กรุงเทพฯ: สำนักบัณฑิตอาสาสมัครมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547.

สุวิทย์ เทียรทอง. “**ควายไทยมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าของชาวไทย**” วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า 2, ฉ. 4, (2539): 30-32.

สำนักงานจังหวัดสุโขทัย. (2545). **สุโขทัยใต้ร่มพระบารมี.** สำนักงานจังหวัดสุโขทัย. สุโขทัย.

ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์กับใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน

DANCING PATTERNS IN NATYA SHASTRA AND STONE BOUNDARY MARKERS OF THE DVARAVATI PERIOD IN THE ISAN REGION

ดารณี จันทมิไชย*

Daranee chanthamixay*

บทคัดย่อ

คัมภีร์นาฏยศาสตร์ หรือตำนานการฟ้อนรำของอินเดีย มีปรากฏอยู่บนผนังศิวะนาฏราชในเมืองจิทัมพรัม ประเทศอินเดียตอนใต้ เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ชาวอินเดียถือว่าพระอิศวรเป็นผู้ประทานการฟ้อนรำให้แก่มนุษย์และเทวดา จึงได้สร้างเทวรูปพระอิศวรปางที่ทรงแสดงการฟ้อนรำ เรียกว่า “นาฏราช” ขึ้น และได้สร้างภาพจำหลักเป็นเทวรูปพระอิศวรทรงฟ้อนรำ จำนวน 108 ท่า ตามที่มีในตำราของภรตฤษีซึ่งได้รับการถ่ายทอดตำราท่ารำจากพระอิศวร ศิลปะด้านการฟ้อนรำของไทยจึงได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย แล้วนำมาดัดแปลงให้กลมกลืนกับศิลปะไทย ท่ารำต่าง ๆ เหล่านี้ได้ปรากฏเป็นหลักฐานขึ้นในรูปแบบของประติมากรรมทางศาสนา หลักฐานทางโบราณคดีที่เห็นได้ชัดเจนอย่างหนึ่งคือใบสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ซึ่งรูปแบบที่สลักบนใบเสมาส่วนใหญ่เป็นการเล่าเรื่องเกี่ยวกับชาดก ภาพสลักที่ปรากฏเมื่อนำมาเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ล้วนแล้วแต่แสดงถึงลีลาท่าทางที่อาจนับได้ว่าเป็นนาฏศิลป์ทั้งสิ้น

คำสำคัญ: คัมภีร์นาฏยศาสตร์ , ใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน

Abstract

Natya Shastra or Indian Traditional Dance legend appears on Shiva-Nataraja mural art at Chidambaram city in the south of India. The city is considered as sacred area due to the Indian believes that the Shiva provided the traditional dance patterns for humans and other gods resulted in the Indian had built the Shiva statue in a dancing posture called “Nataraja” and the main dancing patterns into 108 patterns. The traditional dance patterns appear on Prot hermit legend due to it also descends from the Shiva patterns, therefore India influenced Thai Traditional Dance however, the dancing patterns were adjusted to be appropriated with Thai contexts. These dancing patterns considered to be religious sculpture as visible evidence from Stone Boundary Markers of the Dvaravati period which were told story about Jakata. When the images

* วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

were compared with dancing patterns in Natya Shastra, it was considered as traditional dance.

Keyword: Natya Shastra, Stone Boundary Markers of the Dvaravati period in the Isan region

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงคัมภีร์นาฏยศาสตร์ หรือ ตำนานการฟ้อนรำของอินเดีย ที่ปรากฏอยู่บนผนังวิหารศิวะนาฏราช ในเมืองจิทัมพรัม (Chidambaram) ประเทศอินเดียตอนใต้นั้น ชาวอินเดียถือว่าเป็นคัมภีร์ทางด้านศิลปะการละครที่เก่าแก่ที่สุดในโลก และถือว่าพระอิศวรเป็นเทพเจ้าที่ทรงประทานการฟ้อนรำให้แก่เทวดาและมนุษย์ จึงนับถือว่าพระอิศวรเป็น “ปฐมนาฏกร” อีกทั้งยังนับถือพระพรตฤาษีซึ่งได้รับการถ่ายทอดตำราและเป็นผู้จดท่ารำของพระอิศวรว่าเป็นครูคนแรก จากหลักฐานของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่รับสั่งให้นายป่วน อินทุวงศ์ พนักงานแปลของหอพระสมุดดำรงราชานุภาพ แปลตำนานการฟ้อนรำของอินเดีย ฉบับโกยิลปูราณะ มาเป็นฉบับภาษาไทย (ลักษณ์ บุญเรือง, 2540, น. 44) ซึ่งได้สันนิษฐานว่าศิลปะด้านการฟ้อนรำของไทยส่วนหนึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะของอินเดีย แล้วนำมาดัดแปลงให้กลมกลืนกับศิลปะของไทย

ท่ารำต่างๆ ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรได้ให้อาจารย์ ร.ต.ท.แสง มนวิทูร แปลเป็นภาษาไทยไว้ ทั้งหมด 7 บท จากจำนวนทั้งหมด 37 บท ซึ่งมีรายละเอียดลักษณะท่ารำของพระอิศวรครบทั้ง 108 ท่า รวมทั้งท่าย่อยอีกมากมาย ท่าต่างๆ เหล่านี้มีความหมายเท่ากับคำพูด เป็นภาษาท่าทางที่มีความหมายอยู่ในตัว และสันนิษฐานว่าช่างศิลป์ในสมัยโบราณ ได้นำเอาท่านาฏศิลป์ต่างๆ เหล่านี้มาประกอบในการสร้างพระพุทธรูป เทวรูป ที่เรียกว่า “มุทรา” นั่นเอง คำว่า “มุทรา” หมายถึง ท่าทางที่แสดงสัญลักษณ์ทางพิธีกรรมในศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ ส่วนมากเน้นที่ลักษณะมือและนิ้ว มุทราแต่ละท่าจะแฝงนัยความหมายทางจิตวิญญาณแตกต่างกันไปตามประติมานวิทยาที่พบในศาสนาแบบอินเดีย มุทราในศาสนาพุทธมักปรากฏเป็นปางต่างๆ ของพระพุทธรูป โดยแต่ละปางจะมีอิริยาบถและท่ามือแตกต่างกันไป

นาฏยศาสตร์ของอินเดียที่กล่าวมานี้ ได้ปรากฏเป็นหลักฐานขึ้นชัดเจนในรูปของประติมากรรมทางศาสนา ในกลุ่มบ้านเมืองที่มีรูปแบบวัฒนธรรมทวารวดีในทั่วทุกภาคของประเทศไทย โดยเฉพาะภาคอีสานราวพุทธศตวรรษที่ 11-12 เป็นครั้งแรก และมีการพัฒนาไปเรื่อย ๆ จนถึงศตวรรษที่ 16 แบบแผนทางนาฏศิลป์จากอินเดียเริ่มปรากฏชัดเจนขึ้น เป็นหลักฐานยืนยันถึงความสัมพันธ์ในด้านแบบแผนทางศิลปะระหว่างอินเดียและไทย ที่ได้ผสมผสานกันจนเป็นแบบทวารวดี หลักฐานเกี่ยวกับท่ารำทวารวดีเหล่านี้ ปรากฏให้เห็นเป็นหลักฐานทางโบราณคดีที่ชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักฐานจากใบเสมาทวารวดีในภาคอีสาน

ใบเสมามีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานมาก เชื่อว่าเป็นคติหินตั้งที่มีมาแต่เดิม ในดินแดนประเทศไทยเท่าที่พบหลักฐานทางโบราณคดี ตั้งแต่มีพระพุทธศาสนาเผยแพร่เข้ามาก็พบหลักฐานว่า

มีการใช้ศิลาเป็นใบเสมา โดยมีการแกะสลักภาพนูนสูงเล่าเรื่องศาสนา ซึ่งทำให้สามารถเข้าใจรายละเอียดโดยเฉพาะพุทธศาสนาในวัฒนธรรมทวารวดีภาคอีสาน (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2518, น. 54) ใบเสมาในวัฒนธรรมทวารวดีนิยมสลักภาพเล่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือชาดก รวมทั้งยังมีนักวิชาการหลายท่านได้ทำการประติมานวิทยา และตีความภาพสลักบนใบเสมาออกมาตามหลักฐานที่ปรากฏ (อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, 2545, น. 62) นอกจากนี้ภาพสลักที่ปรากฏบนใบเสมาเหล่านั้นยังมีท่าทางคล้ายกับท่ารำนาฏศิลป์ ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์แล้ว พบว่ามีลักษณะท่าทางที่คล้ายกันมาก จากการศึกษาภาพจำหลักรูปแบบบุคคลบนใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ไม่ว่าจะเป็นภาพเล่าเรื่องในส่วนที่เกี่ยวกับท่ารำทางนาฏศิลป์โดยตรง ที่แสดงภาพเป็นรูปนางรำ หรือภาพเล่าเรื่องในชาดกทางพุทธศาสนา ก็มักจะมีการใส่ลีลาท่าทางนาฏศิลป์เข้าไปด้วยเสมอ แม้ว่าเรื่องราวในตอนนั้นๆ จะไม่ได้ปรากฏว่าต้องการจะเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับการรำก็ตาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความต้องการของตัวช่างเอง ที่ต้องการให้ผลงานตนเองออกมาสวยงาม จึงได้สลักภาพที่มีลีลาท่าทางตามลักษณะธรรมชาติ เช่น ภาพเหาะ ก็จะกระดกเท้าขึ้น ยกแขนตึงหักข้อมือ เพื่อให้ภาพที่สลักนั้นดูสวยงามมากยิ่งขึ้น

ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์

คติความเชื่อของชาวอินเดียโบราณถือว่า คัมภีร์นาฏยศาสตร์เป็นพระเวทที่ 5 นอกเหนือไปจากพระเวทเดิม คือ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และอาถรรพณเวท นาฏยศาสตร์มีกำเนิดมาจากลัทธิเทวนิยม มีเรื่องราวกล่าวไว้ในคัมภีร์นี้ว่า พระพรหมได้สร้างนาฏยเวทขึ้นโดยนำหลักจากพระเวททั้งสี่ที่มีมาก่อน กล่าวคือ นำคำพูดคำเจรจามาจากฤคเวท บทขับร้องมาจากสามเวท กิริยาท่าทางจากยชุรเวท อารมณ์ต่างๆ จากอาถรรพณเวท พระภรตมุนีได้รับนาฏยเวทมาจากพระพรหมแล้วนำมาสั่งสอนให้แก่มนุษยโลก ซึ่งท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ 108 ท่า มีดังนี้

ตารางที่ 1 ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ 108 ท่า

 ท่าที่ 1 ตละปุษปะปุฏะ ท่าดอกไม้ตูม	 ท่าที่ 2 วรรติตะ ท่าเปิดเผย	 ท่าที่ 3 วลิโตรุกะ ท่าย้ายต้นขา	 ท่าที่ 4 อปะวิทธะ ท่านกแก้วจิก	 ท่าที่ 5 สมะนขะ ท่าเล็บเสมอกัน / ตั้งตัวตรง	 ท่าที่ 6 ลีนะ ท่าประนมมือ / ท่าหลบ / ท่าแอบซ่อน

 ท่าที่ 7 สวัสดิกะเรจิตะ ท่าไขว้ย่อ	 ท่าที่ 8 มัณฑะละสวัสติกะ ท่าม้วนไขว้	 ท่าที่ 9 นิกุฏฏกะ ท่าโขกมือและเท้า	 ท่าที่ 10 อรรธนิกกุฏฏกะ ท่ากระทืบ/เขย่งเท้าข้างเดียว	 ท่าที่ 11 กฏิจะฉินนะ ท่าย้ายสะเอว	 ท่าที่ 12 อรรธเรจิตะ ท่าย่อกึ่งหนึ่ง / ยกแขนข้างเดียว
 ท่าที่ 13 วักษะสวัสติกะ ท่าไขว้มือที่อก	 ท่าที่ 14 อุนมัตตะ ท่าคลั่ง	 ท่าที่ 15 สวัสติกะ ท่าไขว้มือไขว้เท้า	 ท่าที่ 16 ปฤษฐะสวัสติกะ ท่าไขว้หลัง	 ท่าที่ 17 ทิกสวัสติกะ ท่าไขว้ประจำทิศ	 ท่าที่ 18 อลาตะ ท่าคบเพลิง/ท่าถือดุ้นฟืน
 ท่าที่ 19 กฏีสะมะ ท่าเสมอเอว	 ท่าที่ 20 อากษิปตะเรจิตะ ท่าห้ามย่อ	 ท่าที่ 21 วิกษิปตะอากษิปตะกะ ท่าชัดมือชัดเท้า	 ท่าที่ 22 อรรธสวัสติกะ ท่าไขว้ตรึ่งหนึ่ง หรือท่าครึ่งไขว้	 ท่าที่ 23 อัญจิตะ ท่าป้อง หรือ ท่าห้ามเกรงใครจะจับต้อง หรือ ท่างอมือ	 ท่าที่ 24 ภุชังคะตราสิตะ ท่ากลัวงู

 ท่าที่ 25 อูรธวะชานุ ท่ายกเข่าสูง	 ท่าที่ 26 นิกุญจิตะ ท่ายกเท้าหรือ ท่างอเท้า	 ท่าที่ 27 มัตตัลลิ ท่าเมามาก / ท่าเมาจัด	 ท่าที่ 28 อรรธมัตตัลลิ ท่าครึ่งเมา / เมาเล็กน้อย	 ท่าที่ 29 เรจิตะนิกุฏฏิตะ ท่าขยับมือ/และกระทืบเท้า	 ท่าที่ 30 ปาทาปะวิทธะกะ ท่าจิกปลายเท้า / กระแทกปลายเท้า
 ท่าที่ 31 วลิตะ ท่าหมุนโดยรอบ	 ท่าที่ 32 ชูรณิตะ ท่าคลึงเคล้าเหมือนผึ้ง	 ท่าที่ 33 ลลิตะ ท่าเยื้องกราย	 ท่าที่ 34 ทัณฑะปักษะ ท่าไต่ไม้	 ท่าที่ 35 ภุชังคะตรัสตะ เรจิตะท่าย่อตัวกลัวงู	 ท่าที่ 36 นูปุระ ท่าเขย่าลูกพรวน

 ท่าที่ 37 ไวศาขะเรจิตะ ท่ารัว /ท่าเขย่ากิ่งไม้	 ท่าที่ 38 ภมะระกะ ท่าแมลงภู่	 ท่าที่ 39 จตุระ ท่าเร็วหรือท่าสี่นิ้ว	 ท่าที่ 40 ภุชังคาญจิตะกะ ท่างูขด	 ท่าที่ 41 ทัณฑะกะเรจิตะ ท่าแกว่งไม้เท้าย่อตัว	 ท่าที่ 42 วฤศจิกะกุฏฏิตะ ท่าแมลงป่องกระเหย่งขา
 ท่าที่ 43 กฏิภรานตะ ท่ายักสะเอว	 ท่าที่ 44 ลตาวฤศจิกะ ท่าแมลงป่องเดิน	 ท่าที่ 45 ฉินนะ ท่าตัด	 ท่าที่ 46 วฤศจิกะเรจิตะ ท่าแมลงป่องยกหาง	 ท่าที่ 47 วฤศจิกะ ท่าแมลงป่อง	 ท่าที่ 48 วยังสิตะ ท่าไม่สมหวัง
 ท่าที่ 49 ปารศวะนิกุฏฏิตะ ท่าซอยเท้าไปข้างๆ	 ท่าที่ 50 ลลาฏะติละกะ ท่าเจิมหน้าผาก	 ท่าที่ 51 กรานตะกะ ท่าก้าวเท้า	 ท่าที่ 52 กุญจิตะ ท่างอแขน	 ท่าที่ 53 จักระมัณฑะละ ท่าม้วนกลม	 ท่าที่ 54 อุโรมัณฑะละ ท่าม้วนที่อก

 ท่าที่ 55 อากษิปตะ ท่าคัดค้าน	 ท่าที่ 56 ตละวิลาสิตะ ท่าเล่นช่วงศอก	 ท่าที่ 57 อรรคละ ท่าใส่ดาล	 ท่าที่ 58 วิกษิปตะ ท่าชัดส่าย	 ท่าที่ 59 อาวรณ์รตะ ท่าหันไปข้างๆ	 ท่าที่ 60 โฑลาปาทะ ท่าไกวเท้า
 ท่าที่ 61 วิวฤตตะ ท่าม้วนตัว	 ท่าที่ 62 วินิวฤตตะ ท่าเหลียวรอบๆ	 ท่าที่ 63 ปารศวะกรานตะ ท่าก้าวไปข้างๆ	 ท่าที่ 64 นิศุมภิตะ ท่าถูกฆ่าหรือท่าฆ่า	 ท่าที่ 65 วิทยุทภรานตะ ท่าฟ้าแลบ	 ท่าที่ 66 อติกรานตะ ท่าตะวันข้ามโลก /ท่าก้าวยาวๆ

 ท่าที่ 67 วิวรรติตะกะ ท่าหมุนตัวไปรอบๆ	 ท่าที่ 68 คชะกรีฑิตะกะ ท่าช้างลำพอง	 ท่าที่ 69 ตละสัมสโผฏิตะ ท่าตบฝ่ามือ	 ท่าที่ 70 ครุฑปลุตะกะ ท่าครุฑกระโดด	 ท่าที่ 71 คัณฑะสูจิ ท่าชี้ที่แก้ม	 ท่าที่ 72 ปริวฤตตะ ท่าหมุนสามรอบ / ท่าหมุนไปรอบๆ
 ท่าที่ 73 ปารศวะชานุ ท่าแบะเข่า	 ท่าที่ 74 คฤธราวะลีนะกะ ท่านกอินทรีร่อน	 ท่าที่ 75 สันนะตะ ท่าโค้งแขน	 ท่าที่ 76 สูจิ ท่าเท้าชี้	 ท่าที่ 77 อรรธสูจิ ท่ากึ่งชี้เท้า	 ท่าที่ 78 สูจิวิทธะ ท่าเขย่งชอยเท้า / สนเข็ม
 ท่าที่ 79 อปะกรานตะ ท่าก้าวไปข้างหน้า	 ท่าที่ 80 มยูระลลิตะ ท่านกยูงรำแพน	 ท่าที่ 81 สรรปิตะ ท่าเขยื้อน	 ท่าที่ 82 ทัณฑะปาทะ ท่าเหยียบ	 ท่าที่ 83 หริณัปลุตะ ท่ากวางกระโจน	 ท่าที่ 84 เปรงโขลิตะ ท่าส่ายเท้า
 ท่าที่ 85 นิตัมพะ ท่าอวดตะโพก	 ท่าที่ 86 สขะลิตะ ท่าพลาด / ท่าลื่น	 ท่าที่ 87 กริหัสตะกะ ท่างวงช้าง	 ท่าที่ 88 ประสรรปิตะ ท่างูเลื้อย / ท่าไสเท้า	 ท่าที่ 89 สิงหะวิกรีฑิตะ ท่าสิงห์ลำพอง	 ท่าที่ 90 สิงหะกรรษิตะกะ ท่าสิงห์สองเล็บ
 ท่าที่ 91 อุทวฤตตะ ท่ากระโดด	 ท่าที่ 92 อุปะสฤตะกะ ท่านอบน้อม	 ท่าที่ 93 ตละสังฆัฏฏิตะ ท่าขยี้ฝ่ามือ	 ท่าที่ 94 ชนิตะ ท่าคลอดลูก	 ท่าที่ 95 อวะหิตถะกะ ท่าย่องเบา	 ท่าที่ 96 นิเวศะ ท่าประทับในโรง
 ท่าที่ 97 เอละกากรีฑิตะ ท่าแพะลำพอง	 ท่าที่ 98 อูรุทวฤตตะ ท่าโยกโคนขา	 ท่าที่ 99 มทะสขะลิตะกะ ท่าเมาโซเซ	 ท่าที่ 100 วิษณุกรานตะ ท่าวิษณุย่างบาท	 ท่าที่ 101 สัมภรานตะ ท่าหมุน	 ท่าที่ 102 วิษกัมภะ ท่าใส่ลูกดาล

					
ท่าที่ 103 อุทธัฏฐิตะ ท่าถอดลูกดาล	ท่าที่ 104 วฤษะภะกรีฑิตะ ท่าวัวลำพอง	ท่าที่ 105 โลลิตะ ท่าโคลงศีรษะ	ท่าที่ 106 นาคาปะสรรปิตะ ท่างูเลื้อย	ท่าที่ 107 ศกะฏาสยะ ท่าล้อเกวียน	ท่าที่ 108 คังคาอวตรณะ ท่าแม่น้ำคงคาไหลจากสวรรค์มาสู่เมืองมนุษย์

ที่มา : ดารณี จันทมิไชย

ท่ารำต่างๆ เหล่านี้ มีความหมายเท่ากับคำพูด เป็นภาษาท่าทางที่มีความหมายอยู่ในตัว และสันนิษฐานว่าช่างศิลป์ในสมัยโบราณได้นำเอาท่านาฏศิลป์ต่างๆ เหล่านี้ มาประกอบในการสร้างเทวรูปหรือรูปแบบภาพจำหลักต่างๆ รวมถึงใบเสมา ซึ่งมีการสลักภาพบุคคลต่างๆ เป็นแบบภาพนูนสูงเล่าเรื่องศาสนา โดยเฉพาะพุทธศาสนาในวัฒนธรรมทวารวดีภาคอีสาน ใบเสมาที่นำมาศึกษาในครั้งนี้เป็นใบเสมาที่อยู่ในสมัยทวารวดีในภาคอีสาน ซึ่งพบว่ามีภาพจำหลักบนใบเสมาที่มีท่าทางคล้ายกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์มากมาย ดังจะยกตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจน ดังนี้



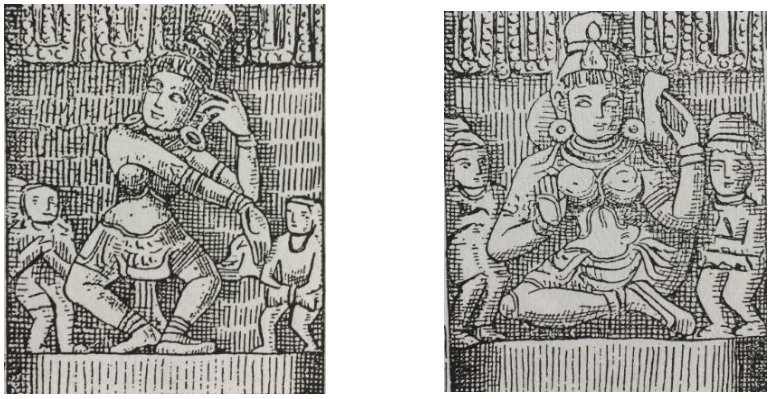


ภาพที่ 1 ภาพจำหลักท่ารำบนใบเสมาสมัยทวารวดี ภาพที่ 2 ภาพจำหลักใบเสมาทวารวดีราชยลักษมี
ที่มา : ดารณี จันทมิไชย

ภาพที่ 1 เป็นใบเสมาสมัยทวารวดีขุดค้นพบที่บ้านหนองห้าง ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งปัจจุบันจัดแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติขอนแก่น ภาพจำหลักที่ปรากฏจะเป็นรูปบุคคลกำลังอยู่ในท่าร่ายรำ ภาพที่ 2 เป็นใบเสมาสมัยทวารวดีจำหลักภาพราชยลักษมีทำท่าร่ายรำ ขุดค้นพบที่เมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติขอนแก่นเช่นเดียวกัน ภาพจำหลักทั้ง 2 ภาพนี้ จัดอยู่ในอิริยาบถท่าร่ายรำ ที่เห็นได้ชัดจากลักษณะของมือทั้งสองข้าง มีอิริยาบถที่อ่อนช้อยงดงามตามแบบนาฏศิลป์ สังเกตได้จากศีรษะที่กด

เอียงอย่างชัดเจน ลำแขนที่ทอดตึงโค้งสวยงาม ลำตัวที่กดเกลียวข้างลงมากที่สุด และลักษณะของปลายเท้าที่เชิดปลายนิ้วขึ้นตามรูปแบบการรำนาฏศิลป์ในปัจจุบัน ในภาพที่ 1 จะเห็นได้ชัดเจนทั้งตัว ส่วนภาพที่ 2 ไม่ค่อยชัดเจน แต่ในส่วนของมือจะเห็นได้ว่าอยู่ในท่าร่ายรำ

จากรูปแบบที่ปรากฏ จัดอยู่ในอิริยาบถการร่ายรำอย่างชัดเจนที่สุด อิริยาบถการร่ายรำท่านี้น่าจะเป็นท่ารำท่าหนึ่งในการฟ้อนรำของชาวอินเดีย ตามที่ช่างสลักอาจจะเคยได้เห็นมา จึงนำมาสลักลงบนหลักหิน เมื่อเทียบเคียงกับท่าฟ้อนรำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ก็คล้ายกับท่าเยื้องกราย หรือท่าที่ 33 ลลิตะ แต่รูปแบบของมืออยู่คนละข้าง และลักษณะของมือขวาที่ตั้งข้อมืออยู่ติดกับรักแร้นั้น สามารถเทียบเคียงได้กับท่าที่ 96 นิเวศะท่าประทับในโรง



ท่าที่ 33 ลลิตะ (ท่าเยื้องกราย) **ท่าที่ 96 นิเวศะ (ท่าประทับในโรง)**

ภาพที่ 2 ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ท่าที่ 33 , 96

ที่มา : ร.ต.ท.แสง มนวิทูร, 2541.

นอกจากนี้ยังมีภาพจำหลักที่แสดงให้เห็นว่าเป็นลักษณะท่าร่ายรำ หรือท่าทางที่เป็นนาฏศิลป์ดังนี้



ภาพที่ 3 ภาพจำหลักใบเสมาทวารวดีเมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์

ที่มา : ดารณี จันทมิไชย

ประยูร อุลุชาฎะ หรือ น. ณ ปากน้ำ (2524, น. 58) ได้กล่าวถึงใบเสมาแผ่นนี้ในหนังสือศิลปะบนใบเสมาว่า มีภาพสลักรูปบุคคลในลักษณะลอยอยู่กลางอากาศ มือขวาถือวัตถุสิ่งหนึ่งเงื้อขึ้นคล้ายจะตีบุคคลที่อยู่ข้างล่าง และได้ตีความภาพดังกล่าวว่าเป็นชาดกเรื่องจันทกุมารชาดก ตอนท้าวสักเทวราชทราบเหตุการณ์อันสุดเศร้าที่พระเจ้าเอกราชมีบัญชาให้ประการชีวิตจันทกุมาร ซึ่งเป็นโอรสของพระองค์เองเพื่อบูชายัญตามคำยุยงของอำมาตย์เจ้าเล่ห์ ท้าวสักเทวราชจึงทรงถือฆ้อนเหล็กอันโชนไฟเสด็จลงมาระงับการบูชายัญในครั้งนั้น

จากรูปแบบบุคคลที่ปรากฏจะเห็นได้ว่าเป็นกิริยาที่ได้ปรุงแต่งเป็นท่าแบบนาฏศิลป์แล้ว โดยสังเกตจากลักษณะของมือและเท้า สามารถเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้ในท่าที่ 46 วฤศจิกะเรจิตะ ท่าแมลงป่องยกหาง หรือท่าแมลงป่องยกหางบิดๆ และท่าที่ 75 สันนะตะ ท่าโค้งแขน จากกิริยาของมือที่ยกขึ้นในระดับสูง และเท้าข้างหนึ่งหักงอไปด้านหลัง ท่าที่ปรากฏในภาพจำหลักนี้ปัจจุบันหมายถึงท่ารำที่ใช้ในการเหาะเหินเดินอากาศ ลักษณะของมือจะเรียกว่า ท่าสอดสูง มือหนึ่งยกขึ้นหักงอตั้งฉากระดับไหล่ มือหนึ่งเหยียดตึงยื่นไปข้างหน้า ส่วนเท้าจะแสดงกิริยากระดกข้างหนึ่งอีกข้างหนึ่งจะคุกเข่า หรือก้าวไปข้างหน้าก็ได้ แล้วแต่ลีลาท่ารำของแต่ละตัวละคร





ท่าที่ 46 วฤศจิกะเรจิตะ ท่าแมลงป่องยกหาง **ท่าที่ 75 สันนะตะ ท่าโค้งแขน**

ภาพที่ 4 ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ท่าที่ 46 , 75

ที่มา : ร.ต.ท.แสง มนวิทูร, 2541.

อีกอิริยาบถหนึ่งที่พบในภาพจำหลักบุคคลจากใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสาน คือลักษณะของเท้า คล้ายกับท่าการยืนของตัวโขนในปัจจุบัน ภาพที่ 1 เป็นภาพจำหลักบุคคลจากชาดก เรื่องสรภังชาดก ภาพที่ 2 เป็นภาพจำหลักบุคคลจากชาดก เรื่อง มโหสถชาดก ทั้ง 2 ภาพขุดค้นพบที่เมืองฟ้าแดดสงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์



1



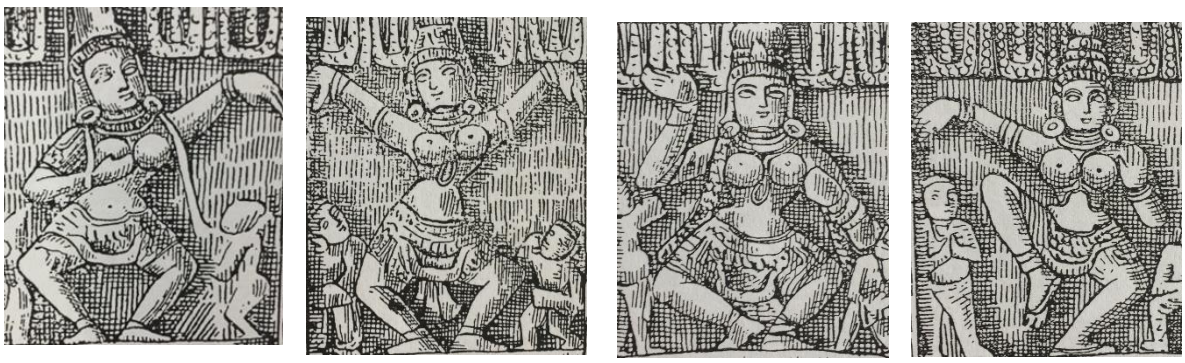
2

ภาพที่ 5 อิริยาบถของการวางเท้าจากภาพจำหลักใบเสมาทวารวดีในภาคอีสาน

ที่มา : ดารณี จันทมีไชย

จะเห็นได้ว่าลักษณะของเท้าจะกันเข่าแยกจากกันทั้งสองข้างในลักษณะมุมฉาก แสดงให้เห็นถึงบุรุษที่มีความแข็งแรง คล่องแคล่ว เตรียมพร้อมในการต่อสู้ เพราะในรูปภาพจะเห็นว่าแต่ละบุคคลมีอาวุธถืออยู่ในมือ

(รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, 2561. น. 119) รูปแบบอิริยาบถนี้ เมื่อเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์แล้ว สามารถเทียบเคียงได้กับท่าที่ 12 อรรธเรจิตะ ท่าย่อกึ่งหนึ่ง หรือท่ายกแขนข้างเดียว และท่าที่ 14 อุนมัตตะ ท่าคลั่ง ส่วนในลักษณะของมือที่หักงอขึ้นเป็นมุมฉากเหมือนท่าสอดสูงนั้น สามารถเทียบเคียงได้กับท่าที่ 86 สขะลิตะ ท่าพลาด หรือท่าลื่น อิริยาบถการยกเข่าข้างเดียวของบุคคลที่สอง สามารถเทียบเคียงได้กับท่าที่ 25 อูรธวะชานุ ท่ายกเข่าสูง ดังภาพ



ท่าที่ 12 อรรธเรจิตะ **ท่าที่ 14 อุนมัตตะ** **ท่าที่ 86 สขะลิตะ** **ท่าที่ 25 อูรธวะชานุ**

ภาพที่ 6 ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ท่าที่ 12,14,86,25

ที่มา : ร.ต.ท.แสง มนวิทูร, 2541.

นอกจากนี้ยังมีอิริยาบถการยืนของบุคคล ซึ่งมีลักษณะที่มีความอ่อนช้อยเหมือนท่านาฏศิลป์ ลักษณะการเอียงศีรษะคล้ายกับการลักคอ มีการเอียงสะโพกไปด้านข้างเล็กน้อย การยืนในลักษณะที่เท้าแยกออกจากกัน คล้ายกับการยืนของตัวละครพระทางนาฏศิลป์ในปัจจุบัน ซึ่งท่าเหล่านี้ปรากฏอยู่ในท่ารำตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์แทบทั้งสิ้น ดังอิริยาบถที่พบจากใบเสมาสมัยทวารวดีจำหลักภาพชาดกเรื่องพรหมนารทชาดก ซึ่งขุดค้นพบที่บ้านกุดโง้ง อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ

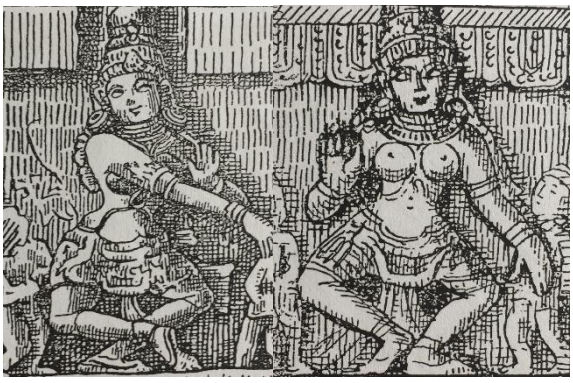


ภาพที่ 7 ใบเสมาทวารวดีขุดค้นพบที่บ้านกุดโง้ง อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ

ที่มา : ดารณี จันทมิไชย, 2562.

จากลักษณะของภาพเป็นการยืนแบบเอียงสะโพก (ตริภังค์) คือท่ายืนงอโค้ง 3 ส่วน ซึ่งเป็นท่าทางที่ปรากฏในแม่แบบนาฏศิลป์อย่างหนึ่ง เพราะคำว่า “ภังค์” แปลว่าคดโค้ง หรือหัก มือขวาทำท่าวิตรรกะมุทรา ซึ่งเป็นชื่อปางของพระพุทธรูป หรือการจีบนิ้วแบบ “หังสัสยะ” ซึ่งปรากฏอยู่ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ในอัธยายที่ 9 ที่กล่าวถึงรายละเอียดของการแสดงท่ามือต่างๆ (ลักษณ์ บุญเรือง, 2540. น. 66) การจีบนิ้วแบบนี้นิยมกันมากในวัฒนธรรมทวารวดี มือซ้ายปล่อยวางแนบกับลำตัว บุคคลในภาพหมายถึงพระพรหมนารท ตอนแปลงเป็นนักบวชอยู่ในชาดก เรื่อง “พรหมนารทชาดก” ลงมาประทับยังที่ของพระเจ้าอังคติราช เพื่อเทศนาสั่งสอนเรื่องบาปบุญคุณโทษ และแสดงธรรมแก่พระเจ้าอังคติราช (สุรัสวดี อิฐรัตน์, 2521. น.78) ถึงแม้ว่าจะไม่ได้เป็นท่ารำทางนาฏศิลป์ที่ปรากฏในสมัยทวารวดีโดยตรง แต่ก็มีส่วนเกี่ยวข้องในรูปแบบของลีลาท่ายืน เริ่มจากส่วนของศีรษะสามารถเทียบเคียงกับท่าที่ 23 อัญจิตะ ท่าป้อง หรือท่าห้ามเกรงใครจะจับต้อง หรือท่างอมือ สังเกตจากใบหน้าจะเบือนในทิศทางเดียวกัน ลักษณะของมือทั้งสองจะมีท่าทางคล้ายกับท่าที่ 71 คัณฑะสูจิ ท่าชี้

ที่แก้ม ส่วนลักษณะการยืนสามารถเทียบเคียงได้กับท่าที่ 5 สมะนขะ ท่าเล็บเสมอกัน หรือท่าตั้งตัวตรง สังเกตได้จากกิริยาการยืนตรง ปลายเท้าแบะออกเหมือนกัน ต่างกันในส่วนสะโพกที่จะเอียงเล็กน้อยตามแบบของตริภังค์ ทำให้ภาพนี้ดูอ่อนช้อยงดงาม





ท่าที่ 23 อัญจิตะ **ท่าที่ 71 คัณฑะสูจิ** **ท่าที่ 5 สมะนขะ**

ภาพที่ 8 ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ท่าที่ 23, 71, 5

ที่มา : ร.ต.ท.แสง มนวิทูร, 2541.

อิริยาบถต่างๆ มีการใส่ลีลาเข้าไปเป็นลักษณะของวัฒนธรรมทวารวดีเอง ดังจะเห็นได้จากภาพบุคคลที่ปรากฏบนใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสานที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงลีลาทางนาฏศิลป์ที่สอดแทรกเข้าไป ถึงแม้ว่าจะมีเพียงไม่กี่ภาพที่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวที่เกี่ยวกับการร่ายรำจริงๆ ภาพจำหลักบุคคลเหล่านี้เป็นผลงานของช่างที่คิดประดิษฐ์ขึ้น จากการพบเห็นตามประสบการณ์ของตนเอง หรือจากความนึกคิดที่เกี่ยวกับความงามในลีลาท่าทางที่ทำให้เกิดเป็นภาพจำหลักขึ้นมา เป็นท่าทางที่เกินธรรมชาติ นั่นก็คือ นาฏศิลป์นั่นเอง

สรุป

คัมภีร์นาฏยศาสตร์หรือตำนานการฟ้อนรำของอินเดีย เป็นคัมภีร์ทางด้านการละครที่เก่าแก่ที่สุดในโลก ชาวอินเดียถือว่าพระอิศวรเป็นเทพเจ้าที่ทรงประทานการฟ้อนรำให้แก่เทวดาและมนุษย์ ท่ารำต่างๆ ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้มีการแปลเป็นภาษาไทยไว้โดย ร.ต.ท.แสง มนวิทูร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2541 ท่าต่างๆ เหล่านี้มีความหมายเท่ากับคำพูด เป็นภาษาท่าทางที่มีความหมายอยู่ในตัว มีการสันนิษฐานว่าช่างศิลป์ในสมัยโบราณ ได้นำเอาท่านาฏศิลป์ต่างๆ เหล่านี้มาประกอบในการสร้างโบราณวัตถุต่างๆ รวมถึงใบเสมาสมัยทวารวดีในภาคอีสานด้วย ใบเสมามีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน มีการแกะสลักภาพนูนสูงเล่าเรื่องศาสนาเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือชาดก รวมถึงการประติมานวิทยาและตีความภาพสลักบนใบเสมาออกมาตามหลักฐานที่ปรากฏ ซึ่งภาพที่ปรากฏนั้นยังมี

ท่าทางคล้ายกับท่ารำนาฏศิลป์ เมื่อนำมาเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์แล้วพบว่ามีลักษณะท่าทางที่คล้ายกันมาก

ท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์มีทั้งหมด 108 ท่า ท่าต่างๆ เหล่านี้ได้มีการจำหลักไว้บนหลักฐานทางโบราณคดีต่างๆ โดยเฉพาะใบเสมา ไม่ว่าจะเป็นภาพจำหลักที่แสดงให้เห็นถึงท่ารำอย่างชัดเจนหรือไม่ใช่ท่ารำ แต่เป็นอิริยาบถต่างๆ ที่ได้ปรุงแต่งเป็นท่าแบบนาฏศิลป์แล้ว เช่น ท่ากระดกเท้า ลักษณะการวางเท้าที่กันเข่าออกเป็นเหลี่ยมหรือมุมฉาก คล้ายกับท่ายืนของตัวโขนในปัจจุบัน ลักษณะการเอียงศีรษะ หรือการยืนที่มีความอ่อนช้อยงดงาม ท่าทางต่างๆเหล่านี้สามารถนำมาเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้หลายท่า อาจจะไม่ใช่ท่าเดียวกันทั้งหมด แต่มีการผสมผสานกันในแต่ละท่า ใบเสมา 1 แผ่น สามารถเทียบเคียงกับท่ารำในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ได้หลายท่า ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสลักภาพของช่างในสมัยนั้นที่ได้พบเห็นตามประสบการณ์ของตนเอง หรือจากความนึกคิดที่เกี่ยวกับความงามในลีลาท่าทางที่เป็นนาฏศิลป์

รายการอ้างอิง

น. ณ ปากน้ำ. (2524). **ศิลปะบนใบเสมา**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. (2561). **หลักหิน – ใบเสมา ในวัฒนธรรมทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มิตร 41.

ลักษมณ์ บุญเรือง. (2540). **การศึกษาท่ารำนาฏศิลป์จากหลักฐานทางโบราณคดีในวัฒนธรรมทวารวดี.**สารนิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2518). **เสมาอิสาน.** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สุรัสวดี อิฐรัตน์. (2521). **ประติมานวิทยาบนใบเสมาที่บ้านกุดโง้ง จังหวัดชัยภูมิ.** สารนิพนธ์ปริญญาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

แสง มนวิทูร, ร.ต.ท. (2541). **นาฏยศาสตร์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์กรมศิลปากร.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. (2545). **ใบเสมาสลักภาพ สัญลักษณ์แทนปางประสูติของพระพุทธองค์.** ศิลปากร 45.

โต๊ะครึม: ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้

TO KHRUEM: MUSIC AND PERFORMANCE ARTS REMEDY OF THE SOUTHERNERS

ธวัชชัย ซ้ายศรี*

Tawatchai saisri*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ ขั้นตอน และกระบวนท่ารำเวียนออมน้ำของการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ผลการวิจัยพบว่า โต๊ะครึม จัดแสดงเพื่อการรักษาอาการเจ็บป่วยโดยเชื่อกันว่าอาการเจ็บป่วยนั้นเกิดจากบรรพบุรุษลงโทษ ซึ่งพิธีกรรมนี้จะมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการร่ายรำไปตามบทร้องของนายมนต์และพี่เลี้ยง องค์ประกอบของการแสดงโต๊ะครึม คือ ใช้ผู้แสดงจำนวน 7 คน ประกอบด้วย นายมนต์ 1 คน ลูกคู่ 5 คน พี่เลี้ยง 1 คน และร่างทรงจำนวนกี่คนขึ้นอยู่กับเจ้าภาพ การแต่งกายมี 2 รูปแบบ คือ 1. แบบแต่งกายในชีวิตประจำวัน 2. แบบร่างทรง การแสดงโต๊ะครึม ใช้เครื่องดนตรีคือ ทับ จำนวน 5 ลูก มีบทร้อง 16 บท 7 ทำนองเพลง ท่ารำ เป็นการรำตีท่าไปตามบทร้องของนายมนต์ ซึ่งท่ารำเป็นการผสมผสานระหว่างท่ารำโนรากับท่ารำโต๊ะครึม อุปกรณ์ที่ใช้มีจำนวน 6 ชิ้น ประกอบด้วย กริช ไม้หวาย พัดทำจากกระดาษสีดำ กรับ(แตระ) ดอกหมากและหม้อน้ำมนต์ โรงแสดงมีลักษณะเป็นโรงเรือนปลูกยกพื้นแบ่งเป็น ๒ ห้อง ห้องฝั่ง ทางทิศตะวันออกเป็นที่นั่งของนายมนต์และลูกคู่ ห้องฝั่งทิศตะวันตกเป็นที่นั่งของร่างทรงและพี่เลี้ยง การแสดงโต๊ะครึมเป็นการแสดงที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อเป็นการรักษาโรคตามวัฒนธรรมความเชื่อของชาวบ้านในท้องถิ่น ที่เกิดจากความต้องการทางด้านจิตใจซึ่งความต้องการเหล่านี้จะสะท้อนให้เห็นในรูปแบบวิธีการแสดงในลักษณะพิธีกรรมเท่านั้น

คำสำคัญ : โต๊ะครึม, ดนตรี, นาฏกรรม, การบำบัด

Abstract

The purposes of this research were to study the history, components, and procedures in Mr. Monchalerm Kaewphim’s TO KHRUEM performance group, Muang district, Pattani province. Data were collected from documents and doing a field survey from Mr. Chalerm Kaewphim, 83 years old. The study results revealed that TO KHRUEM

* วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

had been a Southern local performance found Songkhla, Pattani, Yala, and Narathiwat. It was performed to remedy illness believed to be caused by Khrumo (former art performance instructors) or ancestors as a punishment. To ask for forgiveness from Khru Mo or ancestors as well as to cure the illness, TO KHRUEM performance, would, therefore, be performed. In the rite there would be musical and dance performances in accordance with the songs sung by Nai Mon Rong (master of ceremony) and dance performances would have to follow the mentor. The TO KHRUEM group had been inherited from Mr. Put Putyot, Mr. Noo Putyot, and Mr. Yam Putyot, respectively. The main components of TO KHRUEM performance consisted of: 7 performers which were - a master of ceremony,5 choruses, a mentor, and unlimited numbers of spirit mediums, depending on the host; costumes - there were 2 types: 1. everyday life clothes, 2. spirit medium costumes. As for musical instruments, there were 5 one-sided drums or Tub, and 16 songs with 7 rhythms. The dance gestures, which were the mixtures of Manora dance and TO KHRUEM performance, would follow the contents of master of ceremony’s songs. There were also other 6 instruments – a Krit (dagger), a piece of rattan stick, a fan made of paper, a Krup (wooden rhythm clappers), betel nut flowers, and a holy water pot. As for the performance house, it was a 2-room building raised above the ground. One room in the east was for the seating of the master of ceremony and his chorus, the other room on the west was for spirit mediums and a mentor. TO KHRUEM performance was exploited as a psychological equipment to cure diseases according to the villagers’ beliefs. It also reflected the villagers’ needs which could be seen via this form of rite.

Key words: TO KHRUEM, music, performance arts, remedy

บทนำ

จังหวัดชายแดนภาคใต้ ประกอบด้วย จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ในอดีตเป็นหัวเมืองใหญ่ที่เคยเจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ การตั้งเมือง ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่เป็นที่ทราบกันว่าเป็นเมืองที่สำคัญและมีชื่อเสียงมาตั้งแต่ในอดีต มีชาวตะวันตก เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษ และชาวตะวันออก เช่น ชาวจีน ญี่ปุ่น ชวา และสยามเข้ามาตั้งหลักแหล่งทำมาค้าขายตั้งแต่โบราณจึงเป็นเหตุให้ศิลปะ หลาย ๆ แขนงที่ปรากฏในประเทศไทยมีต้นกำเนิดมาจากดินแดนอารยธรรมแห่งนี้ (สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์, 2542, น. 206) จึงทำให้การแสดงพื้นบ้านส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และวัฒนธรรม การแสดงพื้นบ้านของภาคใต้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่เกิดจากการสั่งสม สร้างสรรค์ และสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษไว้เป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น การแสดงพื้นบ้านของภาคใต้แบ่งออกตามโอกาสที่แสดง คือ เพื่อความบันเทิง เพื่อประกอบพิธีกรรม ศิลปะการต่อสู้ และกีฬาพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้านที่เป็นพิธีกรรมที่หาชมได้ยากในปัจจุบัน คือ โต๊ะครึม ดังที่นักวิชาการวัฒนธรรมได้กล่าวถึงไว้ ดังนี้

โต๊ะครึม เป็นพิธีกรรมการแสดงประกอบบรรเลงและการขับร้องเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วย ซึ่งเชื่อว่าเกิดจากครูหมอตายายหรือผีบรรพบุรุษให้โทษ โต๊ะครึมมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น “นายมนต์” หรือ “ตายายนายมนต์” หรือ “ลิมนต์” ตามความเชื่อว่ามีบรรพบุรุษ คือ นายมนต์เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาโต๊ะครึมนี้ ในปัจจุบันความเชื่อเกี่ยวกับการรักษาโรคภัยไข้เจ็บด้วยวิธีนี้ลดน้อยลงเนื่องจากผู้คนให้ความสนใจวิธีการรักษาด้วยแพทย์แผนปัจจุบันมากกว่า ดังนั้นการแสดงโต๊ะครึมจึงได้รับความนิยมน้อยลง (บุษกร บัณฑิสันต์, 2554, น.303) ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ (อุดม หนูทอง, 2542, น. 61) ที่ว่าการแสดงโต๊ะครึม เกิดจากความเชื่อดั้งเดิมตั้งแต่บรรพบุรุษมีความเกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมเป็นอย่างมากเพราะต้องใช้เครื่องบูชาครูรวมถึงผู้เข้าทรงและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง มิใช่เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง ดังนั้นผู้แสดงโต๊ะครึมจะต้องเป็นผู้ที่มีความรอบรู้เรื่องพิธีกรรมได้เป็นอย่างดี

โต๊ะครึมในจังหวัดปัตตานีมีคณะที่ยังจัดแสดงอยู่น้อยมาก ซึ่งโต๊ะครึมของคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เป็นเพียงคณะเดียวที่ยังคงจัดแสดงในรูปแบบของพิธีกรรมเท่านั้น ไม่จัดแสดงในรูปแบบเพื่อความบันเทิง และยังคงยึดรูปแบบลักษณะ จารีตของการแสดงตามแบบโบราณ อีกทั้งลักษณะของกระบวนท่ารำเวียนออมน้ำที่มีความสำคัญและแตกต่างไปจากคณะอื่น ๆ รวมทั้งลักษณะของพิธีกรรมที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดงโนราตามแบบฉบับของจังหวัดชายแดนภาคใต้

ปัจจุบันมีเทคโนโลยีที่ทันสมัย อาทิ คอนเสิร์ต โรงหนัง ภาพยนตร์ ศูนย์การค้า สื่อต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนเข้ามามีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงค่านิยม วิถีชีวิต และความเป็นอยู่ของคนในชุมชนเปลี่ยนไป ประกอบกับความเจริญทางการแพทย์แผนปัจจุบันที่มีความก้าวหน้ามากขึ้นจึงทำให้

ชาวบ้านไม่เห็นถึงความจำเป็นที่จะต้องจัดพิธีโต๊ะครึมนี้ ทั้งนี้สมาชิกในคณะส่วนใหญ่อยู่ในวัยชรา จึงทำให้ศักยภาพในการแสดงที่น้อยลงผนวกกับโรคภัยไข้เจ็บที่เข้ามาคุกคาม ด้วยวัยชราจึงทำให้การเดินทางไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ มีอุปสรรคมากขึ้น อีกทั้งค่าแรงที่ได้จากการว่าจ้างไม่เพียงพอต่อรายจ่ายของครอบครัว เยาวชนรุ่นใหม่ขาดความสนใจ เนื่องจากมีการแสดงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ จึงทำให้เยาวชนรุ่นใหม่ไม่เห็นคุณค่าและความสำคัญของศิลปะประจำท้องถิ่น จึงเกิดปัญหาขาดการถ่ายทอดอย่างต่อเนื่อง และขาดคนที่ต้องการสืบทอดอย่างจริงจัง ประกอบกับหน่วยงานภาครัฐและเอกชนไม่เห็นความสำคัญ ด้วยปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้จึงน่าจะเป็นเหตุทำให้โต๊ะครึมไม่ได้รับความนิยมในปัจจุบันจะส่งผลให้การแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ที่ยังคงยึดรูปแบบการแสดง องค์ประกอบของการแสดงโต๊ะครึมอาจจะถูกลบเลือนไปจากวิถีชีวิตของชาวใต้ไปในอนาคตอันใกล้นี้ก็เป็นได้

จากเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาเรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ และขั้นตอนการแสดงโต๊ะครึม เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ และส่งเสริมการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ให้มีบทบาทสำคัญต่อชุมชนและสังคมต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ และขั้นตอนของการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ จังหวัดปัตตานี
2. เพื่อศึกษาลักษณะกระบวนท่ารำเวียนออมน้ำในการแสดงโต๊ะครึมของคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ จังหวัดปัตตานี

วิธีการศึกษา

การศึกษาเรื่องเรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ เป็นการศึกษางานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยกำหนดเลือกพื้นที่ที่ใช้ในการศึกษาวิจัยแบบเจาะจง (Purposive Selection) โดยกำหนดวิธีการวิจัย ดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย จำนวน 2 ลักษณะ คือ แบบสัมภาษณ์ และแบบสังเกตการณ์ จากการใช้เครื่องมือดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยได้รับข้อมูลซึ่งสามารถนำมาใช้ประกอบในการทำวิจัยโดยมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2. การตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

การรวบรวมข้อมูลการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยจำเป็นจะต้องใช้เครื่องมือที่มีคุณภาพเพื่อความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของงานวิจัย ดังนั้นจึงต้องตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือก่อนนำไปใช้เก็บ

รวบรวมข้อมูลทุกครั้ง เมื่อสร้างเครื่องมือขึ้นแล้วผู้วิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิได้ตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัยเพื่อให้แน่ใจว่าเครื่องมือนั้นมีคุณภาพเมื่อนำไปใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วจะได้ข้อมูลที่ถูกต้อง แม่นยำและน่าเชื่อถือได้ ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยจำนวน 3 ท่าน คือ ผู้ทรงคุณวุฒิเฉพาะด้าน(การแสดงพื้นบ้านภาคใต้) 1 ท่าน ผู้ทรงคุณวุฒินักวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ 2 ท่าน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการทำวิจัย เรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลโดยยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ซึ่งมีการดำเนินการ 2 ลักษณะ ดังนี้

3.1 การศึกษาเอกสาร

การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากเอกสาร เป็นการเก็บข้อมูลที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมเอกสาร งานวิจัย ที่มีการศึกษาไว้ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ซึ่งได้แก่ บริบทพื้นที่ที่ศึกษา ความหมาย ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของโต๊ะครึม แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยค้นคว้าเอกสารจากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา เอกชน ประเภทหนังสือได้แก่ วิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา งานวิจัย วารสาร สูจิบัตรและเอกสารอื่น ๆ โดยรวบรวมข้อมูลเป็นประเด็น ๆ ไว้ตามเนื้อหา

3.2 การศึกษาภาคสนาม

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ประกอบด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม สังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง การเก็บรวบรวมข้อมูลผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนในการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ดังนี้

3.1.1 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยใช้รูปแบบวิธีการสัมภาษณ์ทั้งในลักษณะแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง รูปแบบการสัมภาษณ์เป็นการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ ดังนี้

1. การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลทางด้านเอกสาร การสำรวจข้อมูลเบื้องต้นในพื้นที่ที่ศึกษาและบันทึกผลการสัมภาษณ์ตามความเป็นจริง โดยผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างที่แน่นอน

2. การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ ผู้ที่ให้ข้อมูลในการศึกษาการสร้างคำถามต่าง ๆ โดยเป็นคำถามปลายเปิดที่สามารถยืดหยุ่นให้กับผู้ให้ข้อมูลในการตอบได้โดยใช้ลักษณะการพูดคุยสนทนาแบบเป็นกันเองมากที่สุดเพื่อเป็นการคลายความกังวล

ให้กับผู้ถูกสัมภาษณ์ให้มากที่สุดเพื่อสร้างความคุ้นเคยและความไว้วางใจกับผู้ให้ข้อมูลซึ่งจะได้รับข้อมูลที่เท็จจริงยิ่งขึ้น

3.1.2 การสังเกตการณ์

การสังเกตการณ์ของการวิจัย เรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ ผู้วิจัยได้มีการศึกษาข้อมูลแบบสังเกตการณ์ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและติดตามชมการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เพื่อศึกษาขั้นตอน และองค์ประกอบการแสดง ตามสถานที่ต่าง ๆ

2. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์การฝึกซ้อมการจัดทำและเตรียมอุปกรณ์ และสนับสนุนพิธีกรรมการแสดง ทำให้ผู้วิจัยมีโอกาสได้ศึกษาและเก็บข้อมูลจากประสบการณ์ตรง รวมถึงการได้สนทนาพูดคุยแสดงความคิดเห็นกับนายมนต์นักดนตรี ร่างทรง และผู้ที่มาชมการแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ

4. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

เป็นการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล งานวิจัยเรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์ เพื่อให้มีความถูกต้องเชื่อถือได้ ผู้วิจัยได้ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ดังนี้

1. การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล เป็นการพิสูจน์ของข้อมูลว่าข้อมูลที่ได้มานั้นมีความสอดคล้องถูกต้องหรือไม่ จากปัจจัยความแตกต่างระหว่างวัน เวลา สถานที่ เอกสาร และตัวบุคคล หากข้อมูลที่ได้มาจากปัจจัยที่แตกต่างกัน แต่ถ้าหากข้อมูลที่กล่าวไว้ถูกต้องตรงกันก็สามารถนำมาวิเคราะห์ประกอบการเขียนรายงานได้อย่างแม่นยำ

2. การตรวจสอบสามเส้าด้านผู้วิจัย เป็นการตรวจสอบว่าหลังจากที่ผู้วิจัยได้รับข้อมูลจากกลุ่มบุคคล โดยเปลี่ยนตัวบุคคลที่เข้าไปสัมภาษณ์ได้รับข้อมูลที่เหมือนกันหรือแตกต่างกันอย่างไร

3. การตรวจสอบสามเส้าด้านทฤษฎี คือการตรวจสอบข้อมูลเมื่อผู้วิจัยนำแนวคิดทฤษฎีที่ต่างไปจากเดิมมาจับจะทำให้การตีความหมายของข้อมูลแตกต่างกันไปมากน้อยเพียงใด

5. การวิเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอผลการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยโดยนำข้อมูลที่ได้ด้วยการเก็บรวบรวมจากเอกสาร ข้อมูลการศึกษาภาคสนามที่ได้จากการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาอย่างละเอียดพร้อมจัดแยกประเด็นออกเป็นหมวดหมู่ตามเนื้อหา ทำการวิเคราะห์ข้อมูลตีความ และรวบรวมนำเสนอข้อมูลโดยการเขียนบรรยายพรรณนาเชิงวิเคราะห์

ผลการศึกษา

จากการศึกษาเรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ และขั้นตอนของการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการศึกษาได้ ดังนี้

โต๊ะครึมมีตำนานเล่าขานกันว่าแต่ดึกดำบรรพ์โลกธาตุและธรรมชาติทั้งปวงเกิดจากการนำเอาอวัยวะส่วนต่างๆ ของนางโภควดีมาชุบขึ้น เช่น เนื้อหนังถูกชุบขึ้นเป็นแผ่นดิน ศีรษะถูกชุบเป็นภูเขา ฟันชุบเป็นแผ่นศิลา เส้นเอ็นชุบเป็นเถาวัลย์ น้ำนมชุบเป็นแม่โพสพ เลือดถูกชุบเป็นสำริด นากทองเหลือง เพื่อเป็นเครื่องเชี่ยนเครื่องขัน กะโหลกและสมองถูกชุบเป็นจอกหมากซองพลู เป็นต้น มีกษัตริย์เมืองปาลิไลย ชื่อท้าววิชัยสามน มีชายาชื่อนางสิริมล และมีอนุชา ชื่อท้าวโกสีระวิชัย ท้าววิชัยสามน มีบุตร 1 คน ชื่อสีทอง เป็นนายควาญม้า ส่วนท้าวโกสีระวิชัย มีธิดา 7 คน คนสุดท้องชื่อนางสีพุดทอง นางสีพุดทองนี้มีความเจ็บแค้นผู้ชายทั้งโลกจะไม่ยอมพูดจากับผู้ชายใด ๆ เลยเป็นเหตุให้ท้าวโกสีระวิชัยโทมนัสเป็นอย่างยิ่ง

กล่าวถึงพระอิศวรนารายณ์เจ้า ขณะนั่งประทับกลึงแก้ว เศษแก้วกระเด็นเข้านัยน์ตาจึงป่าวร้องให้หมู่ท้าวเทวานำเอาเศษแก้วออกแต่ก็ไม่อาจทำได้ พระอิศวรนารายณ์เจ้าจึงเอาพระหัตถ์เบื้องขวาลูบพระหัตถ์เบื้องซ้ายหยิบเอาขี้ไคลขึ้นมาชุบเป็น “เทระเวดา” แล้วเจ้าตรัสถามว่าจะเอาเศษแก้วออกได้อย่างไร เทระเวดาให้ชุบพัดกระดาษมาพัดวีจนในที่สุดเศษแก้วก็หลุดออกได้ ต่อจากนั้นพระอิศวรนารายณ์เจ้าจึงชุบวิมานให้เทระเวดาเป็นที่ประทับเพื่อเป็นการตอบแทน

วันหนึ่งตอนเที่ยงพระอิศวรนารายณ์เจ้าลงสรงน้ำในสระอโนตัส (สระอโนดาต) สีขี้ไคลหลุดลงในน้ำกลายเป็นจระเข้ ตกบนแผ่นดินกลายเป็นตะกวด ตกบนกิ่งไม้กลายเป็นต่อเป็นแตน หลังจากสรงน้ำเสร็จก็ประทับเหนืออาสน์เป็นประมุขแก่ทวยเทพ บรรดาเทวดามากราบทูลเรื่องนางสีพุดทองโกรธแค้นบุรุษเพศ พระอิศวรนารายณ์เจ้าจึงหยิบเอาเทระเวดามาผัดสีในฝ่ามือให้เล็กเท่าเมล็ดลูกปรือแล้วใช้นิ้วดีดลงมาในชมพูทวีปให้มาสิงอยู่ที่ต้นไทรที่นางสีพุดทองเคยเสด็จมาหยุดพักเป็นประจำ วันหนึ่งนางสีพุดออกชมป่ามาพักใต้ร่มไทรนั้นเทวาที่สิงอยู่ปลายไทรจึงได้เข้าสิงสู่ในร่างนางสีพุดทำให้นางสีพุดมีอาการคลุ้มคลั่งเป็นบ้าวิ่งเข้าป่า บรรดาพี่เลี้ยงก็วิ่งตามหาจนพบแล้วนำกลับมาเข้าเมือง ท้าวโกสีระวิชัยให้ตามหมอไกรหมอคงมารักษาหาหมอหมดมาทั่วเมืองเพื่อให้มารักษาก็ยังไม่หายซ้ำยิ่งทำให้อาการกลับรุนแรงขึ้นมากกว่าเดิม

เวลานั้นตาหลวงสีทอง ถึงแม้ว่าจะเป็นลูกท้าววิไชยสามนแต่ชอบขี่ม้าเป็นชีวิตจิตใจได้นำม้าขาพิการตัวหนึ่งเที่ยวไปบ้านเมืองอื่น ๆ โดยมิให้บ่าวไพร่ติดตามเที่ยวเร่ร่อนไปถึงเมือง

ป่าลิไลย์ ทราบข่าวว่านางสีพุดทองเป็นบ้าจึงเข้าไปขอหยุดพักที่ศาลาหน้าเมืองมีชาวบ้านรักใคร่สงสาร จึงได้จัดนำอาหารเลี้ยง เมื่อกินข้าวปลาอิ่มหนำแล้วก็ขับร้องประวัติตัวเองและอื่น ๆ จนเสียงขับร้องได้ยินถึงหูของนางสีพุดทอง นางชื่อชอบในเสียงขับร้อง แสดงอาการหัวเราะ ชอบใจ พี่เลี้ยงจึงได้นำเรื่องนี้ไปกราบทูลท้าวโกสีระวิชัย ท้าวโกสีระวิชัยจึงรับสั่งให้นำชายที่ขับร้องเพลงมาเข้าเฝ้า ต่อมาจึงทราบว่าแท้จริงคือหลานของตนเอง ทรงอนุญาตให้อยู่ในเมืองและให้ทำการรักษาพยาบาลนางสีพุดทอง ตาหลวงสีทองจำต้องรับอาสาแต่ขอเวลา 3 วัน แล้วลากกลับไปในป่า ด้วยตนเองไม่มีความรู้อะไรจะรักษานางสีพุดทองได้แต่ครุ่นคิดอยู่ตลอดเวลาในที่สุดก็อาราธนาให้ทวยเทพน้อยใหญ่ให้ช่วยเหลือเพื่อไม่ต้องถูกลงอาญา

ตาหลวงสีพุดทองอาราธนาทวยเทพน้อยใหญ่แล้ว ด้วยความกลุ้มใจ ครุ่นคิดถึงวิธีการรักษานางสีพุดทองอยู่ตลอดเวลา บวกกับความเมื่อยล้าในการเดินทาง ได้มาหยุดนั่งพักที่ใต้ต้นโพธิ์ แล้วเผลอหลับไปพระอินทร์ได้มาเข้าฝันและสอนวิธีการเล่นลิมนต์ การละเล่นตามพิธีกรรมไปจนจบ เพื่อได้นำความฝันไปรักษานางสีพุดทอง ต่อจากนั้นพระอินทร์ได้ชุบ(เสก) ลูกโพธิ์ทองมา 5 ลูก ชุบให้เป็นเครื่องดนตรีทับ แล้วนำโพธิ์ทอง 5 ใบมาชุบเป็นใบโบก เขียนชื่อทับ ทุกลูกผูกไว้ที่คอทับแต่ละลูกนั้นพระอินทร์ได้ตั้งชื่อไปตามลำดับ ดั้งนี้ ลูกที่ 1 ชื่อว่า นครผูก ลูกที่ 2 ชื่อว่า นครสรรค์ ลูกที่ 3 ชื่อว่า น้ำตาตก ลูกที่ 4 ชื่อว่า นกเขาขัน ลูกที่ 5 ชื่อว่า การร้องฆ้องชัย เมื่อตาหลวงสีทองตื่นขึ้นมาพบทับทั้ง 5 ลูกตั้งอยู่ข้างต้น และอ่านข้อความแล้วก็รีบนำทับนั้นผูกคอม้านำกลับเข้าเมืองปาลิไลย ขอให้ท้าวโกสีระวิชัยปลูกโรงพิธีให้ยาว 9 ห้อง เพื่อประกอบพิธีรักษานางสีพุดทอง การละเล่นประกอบพิธีกรรมโต๊ะครึมจนอาการของนางสีพุดหลายเป็นปกติ

การแสดงโต๊ะครึม คณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เป็นคณะที่มีการสืบทอดมาแล้ว 60 ปี ถึงแม้ว่าระยะเวลาในการสืบทอดของคณะไม่มากนักแต่การแสดงของคณะนี้มีการสืบทอดจากนายแย้ม พุดยอด ซึ่งเป็นสายตระกูลโต๊ะครึมที่มีต้นกำเนิดมาจากนายยอดพุด พุดยอด มีสมาชิกในคณะขณะนั้นทั้งหมด 9 คนประกอบด้วยนายมนต์ 1 คน คือ นายยอดพุด พุดยอด ลูกคู่บรรเลงดนตรี 5 คน และพี่เลี้ยงคนทรง 3 คน

ต่อมา พ.ศ. 2503 นายแย้ม พุดยอดได้เสียชีวิตลงการแสดงโต๊ะครึมก็ยังคงจัดแสดงมาตลอด โดยมีนายเฉลิม แก้วพิมพ์ เป็นนายมนต์(นายโรง)ทำหน้าที่เป็นทั้งผู้ประกอบพิธีกรรมและผู้ร้องกลอนเพียงผู้เดียว มีการตั้งชื่อคณะโดยนำชื่อสกุลจริงของนายมนต์มาตั้งเป็น “คณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์” มีสมาชิกในคณะทั้งหมดเพียง 7 คนเท่านั้น

องค์ประกอบและขั้นตอนของการแสดงโต๊ะครึมของคณะเฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญเนื่องจากสิ่งเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การแสดงโต๊ะครึมมีความสมบูรณ์มากที่สุดซึ่งผู้วิจัยสามารถอธิบายได้ ดังนี้

ผู้แสดงที่ปรากฏในการแสดงโต๊ะครึมประกอบด้วย นายมนต์ 1 คน คือนายเฉลิม แก้วพิมพ์ ซึ่งได้ผ่านพิธีกรรมการรับมอบวิชาความรู้มากจากนายแย้ม พุดยอด สามารถปฏิบัติพิธีกรรมต่าง ๆ ได้เหมือนนายมนต์ทั่วไป มีลูกคู่(ตีทับ) 5 คน และมีพี่เลี้ยง 1 คน ส่วนคนทรงนั้นจะเป็นคนที่ทางเจ้าภาพจะต้องจัดหามาเองโดยมีจำนวนกี่คนนั้นขึ้นอยู่กับจำนวนบรรพบุรุษของเจ้าภาพ ผู้แสดงผู้วิจัยพบว่าการแสดงโต๊ะครึมนายมนต์จะทำหน้าหลายหน้าที่มากกว่าคนอื่น ๆ ซึ่งไม่เหมือนกับลูกคู่(ตีทับ)ที่มีหน้าที่ในการตีทับเพียงอย่างเดียว ลักษณะ การแต่งกายของการแสดง โต๊ะครึมมีเพียง 2 ลักษณะ คือ นายมนต์ ลูกคู่(ตีทับ) พี่เลี้ยง จะแต่งกายแบบการแต่งกายที่ใช้ในชีวิตประจำวัน แต่นายมนต์และลูกคู่จะมีผ้าขาวม้าประจำตัวคนละ 1 ผืน สำหรับพาดไหล่ พี่เลี้ยงจะมีผ้าไว้สำหรับคาดศีรษะ 1 ผืน ส่วนการแต่งกายของร่างทรง นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อเชิ้ตคอกลมหรือคอปกสีขาว ผ้าสีแดงเลือดนก 2 ผืนใช้สำหรับห่มไขว้กันบริเวณหน้าอกแล้วรวบไปผูกไว้ข้างหลังหรือที่เรียกว่า “การห่มแบบตะเบงมาน”



ภาพที่ 1 ลักษณะการแต่งกายของร่างทรง(ด้านหน้า)

ที่มา : ธวัชชัย ช้ายศรี, 2560



ภาพที่ 2 ลักษณะการแต่งกายของร่างทรง(ด้านหลัง)

ที่มา : ธวัชชัย ช้ายศรี, 2560

เครื่องดนตรีการแสดงโต๊ะครึม จะใช้เครื่องดนตรี คือ ทับ จำนวน 5 ใบ แต่ละใบมีชื่อเรียกต่างกัน คือ ลูกที่ 1 ชื่อว่า “นครผูก” ลูกที่ 2 ชื่อว่า “นครสรรค์” ลูกที่ 3 ชื่อว่า “น้ำตาตก” ลูกที่ 4 ชื่อว่า “นกเขาขัน” และลูกที่ 5 ชื่อว่า “การร้องฆ้องชัย”



ภาพที่ 3 เครื่องดนตรี “ทับ”

ที่มา : พงศธร หะริตา, 2563

นอกจากเครื่องดนตรีเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงแล้วบทร้องและทำนองเพลงยังเป็นเอกลักษณ์ซึ่งเป็นการแสดงประเภทเดียวที่ใช้เครื่องดนตรีชนิดเดียวประกอบการร้องและการรำโดยใช้กลอนผูกไม่มีการร้องด้นกลอนสด ซึ่งการแสดงโต๊ะครึมนั้นผู้แสดงก็คือคนทรงหลังจากที่ตายายมาประทับทรง

แล้วก็จะลุกขึ้นรำตีบทตามบทร้องของนายมนต์ เช่น นายมนต์ร้องบทชาวป่าร่างทรงก็จะลุกขึ้นรำท่าของชาวป่าซาไก หรือนายมนต์ร้องบทนกนางแอ่น ร่างทรงก็จะรำท่านกนางแอ่น เป็นต้น บทร้องและทำนองเพลงที่ปรากฏในการแสดงโต๊ะครึม คณะเฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี มีทั้งหมด 16 บท 7 ทำนองเพลง การจัดลำดับการบรรเลงเพลงแต่ละทำนองนั้นว่าจะต้องใช้เพลงใดก่อนนั้นลูกคู่จะคอยสังเกตการร้องบทจากนายมนต์เป็นหลัก



ภาพที่ 4 ร่างทรงกำลังถือดอกมะพร้าวหรือดอกหมากเพื่อทำพิธีรักษาไข้ หรือที่เรียกว่า “ตียัง”

ที่มา : ธวัชชัย ช้ายศรี, 2560



ภาพที่ 5 ร่างทรงกำลังร่ายรำไปตามบทร้องของนายมนต์

ที่มา : ธวัชชัย ช้ายศรี, 2560

คุณลักษณะพิเศษของการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี คือ กระบวนท่ารำเวียนออมน้ำ ซึ่งผู้วิจัยพบว่าการปฏิบัติท่ารำเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้การแสดงโต๊ะครึมคณะนี้เป็นเอกลักษณ์ซึ่งลักษณะของท่ารำมีการปฏิบัติท่ารำการตีบทไปตามบทร้องของนายมนต์ท่ารำของการตีบทมีลักษณะนิ่มนวล เชื่องช้า อ่อนช้อย สง่างาม บางบทผู้แสดงจะต้องปฏิบัติท่ารำที่กระชับ แข็งแรง โลดโผน ตามบทและทำนองเพลงซึ่งท่ารำเป็นท่ารำที่มีการ

ผสมผสานระหว่างท่ารำโนรากับท่ารำโต๊ะครึม นอกจากนี้การแสดงโต๊ะครึมจะสมบูรณ์ยิ่งขึ้นนั้น การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงก็เป็นสิ่งสำคัญ อุปกรณ์ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโต๊ะครึม มีจำนวน 6 ชิ้น ประกอบด้วย กริช ไม้หวาย พัดทำจากกระดาษสีดำ กรับ(แตระ) ดอกมะพร้าวหรือดอกหมาก และหม้อน้ำมนต์(หม้อดินเผา) อุปกรณ์ดังกล่าวผู้วิจัยได้ศึกษาพบว่า การนำ กริช และดอกมะพร้าว มาใช้ประกอบการแสดงนั้นจะมีปรากฏอยู่เฉพาะในคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เท่านั้นซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากการแสดงโต๊ะครึมคณะอื่น ๆ โรงที่ใช้ในการแสดงโต๊ะครึมมีลักษณะเป็นโรงเรือนปลูกยกพื้นยาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า เดิมแต่มี 9 ห้อง ปัจจุบันมีเพียง 2 ห้อง หันหน้าไปทางทิศเหนือ ห้องฝั่งทางทิศตะวันออกเป็นที่นั่งของนายมนต์และนักดนตรี ห้องฝั่งทิศตะวันตกเป็นที่นั่งของร่างทรงและพี่เลี้ยง



ภาพที่ 6 ลักษณะตำแหน่งที่นั่งของนายมนต์ ลูกคู่ และร่างทรง ในโรงแสดงโต๊ะครึม

ที่มา : ธวัชชัย ช้ายศรี, 2560

นอกจากองค์ความรู้ด้านประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบของการแสดงโต๊ะครึม ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ผู้วิจัยยังเสนอรูปแบบและขั้นตอนของการแสดงโต๊ะครึม ซึ่งสามารถสรุป ได้ดังนี้

โต๊ะครึมเป็นการแสดงที่เป็นตัวกลางคอยสื่อสารกับสิ่งที่มองไม่เห็น สิ่งที่เหนือธรรมชาติ จึงทำให้การแสดงโต๊ะครึมจัดเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการแสดงในรูปแบบของพิธีกรรมเท่านั้นสิ่งนี้ถือเป็นสิ่งสำคัญที่จะนำไปสู่การเชื่อมโยงกับขั้นตอนของการแสดงโต๊ะครึมซึ่งพบว่ามี 3 ขั้นตอน คือ 1.) ขั้นก่อนการแสดง เป็นขั้นตอนที่เจ้าภาพได้มาว่าจ้างคณะเพื่อให้มาทำพิธีเพื่อทำการรักษาอาการความเจ็บไข้ได้ป่วยด้วยการแสดงโต๊ะครึม จากนั้นคณะจะได้ตระเตรียมอุปกรณ์และโรงแสดงเพื่อใช้ประกอบทำพิธีให้กับเจ้าภาพต่อไป 2.) ขั้นแสดง เป็นขั้นตอนที่สำคัญหลังจากที่เจ้าภาพได้ตกลงว่าจ้างให้คณะโต๊ะครึมมาทำการแสดงซึ่งการจัดการแสดงมี 2 ลักษณะคล้ายกับการแสดงโนราโรงครู

คือ การจัดแสดงแบบ 1 วัน 2 วัน และ 3 วัน 3.) ขั้นหลังการแสดง เป็นขั้นตอนสุดท้ายหลังจากเสร็จสิ้นการแสดงซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นว่าการแสดงโต๊ะครึมได้เสร็จสิ้นแล้ว

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาเรื่อง โต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ มีข้อสังเกตที่น่าสนใจซึ่งผู้วิจัยนำมาอภิปรายผลได้ ดังนี้

1. การปรับตัวของการแสดงโต๊ะครึมเพื่อให้คงอยู่ในชุมชนพหุวัฒนธรรม

จากการศึกษาโต๊ะครึม : ดนตรีและนาฏกรรมบำบัดของชาวใต้ สะท้อนให้เห็นในองค์ประกอบของการแสดงมีทั้งหมด 4 ประเด็น ได้แก่ เครื่องดนตรี บทร้อง ท่ารำ อุปกรณ์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การแสดงโต๊ะครึมมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นสอดคล้องกับแนวคิดเรื่ององค์ประกอบของนาฏศิลป์ของ ฐิติรัตน์ เกิดหาญ (2559, น. 9 - 10) และของสุมิตร เทพวงษ์ (2548, น. 8 - 9) อธิบายถึงองค์ประกอบของการแสดงซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย ลีลาท่ารำ เครื่องดนตรี เพลงและเครื่องแต่งกาย รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานีนั้นเป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมดั้งเดิมกับวัฒนธรรมของมุสลิมจะสะท้อนให้เห็นในองค์ประกอบการแสดงซึ่งสิ่งเหล่านี้มิได้ปรากฏอยู่ในการแสดงโต๊ะครึมทางแถบภาคใต้ตอนบน แต่จะปรากฏอยู่กับการแสดงโต๊ะครึมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ซึ่งเป็นจุดที่มีวัฒนธรรมระหว่างไทยพุทธกับมุสลิมมากที่สุด การแสดงโต๊ะครึมไม่ใช่การแสดงโนราโรงแขกหรือการแสดงมะโย่งเพียงแต่การแสดงโต๊ะครึมปรากฏอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จึงทำให้การแสดงโต๊ะครึมได้มีการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับสังคมและสภาพแวดล้อมในชุมชนนั้น ๆ ดังนั้นการแสดงโต๊ะครึมจึงไม่จำเป็นจะต้องปรับตัวด้านวัฒนธรรม ความเชื่อ และรูปแบบของการแสดงให้เหมือนการแสดงโนราแขกหรือมะโย่ง ซึ่งสอดคล้องกับทฤฎีการแพร่กระจ่ายทางวัฒนธรรมของทรงคุณ จันทจร (2556, น. 36) กล่าวว่า แหล่งอารยธรรมหรือแหล่งความเจริญของโลกมีเพียงแหล่งเดียวเมื่อความเจริญนั้นได้แพร่กระจายต่อไปยังส่วนอื่นของโลกการที่วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้นั้นมาจากความคิดและพฤติกรรมที่ติดตัวบุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะแพร่กระจายไปที่นั้น อย่างไรก็ตามเมื่อการแสดงโต๊ะครึมอาศัยอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีวัฒนธรรมมุสลิมมากกว่า การแสดงก็จะยังคงดำรงและรักษารูปแบบของการแสดงไว้เพียงแต่ปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมที่มีพหุวัฒนธรรมสองศาสนา สามารถดำรงอยู่และเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนั้น ๆ ได้

การปรับตัวของคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ ในการแสดงโต๊ะครึม การนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรม คือ การเคารพและนับถือสิ่งที่มีการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษจากพิธีกรรมการบวงสรวงและการเซ่นไหว้เพื่อการติดต่อสื่อสารกับเทพเจ้าหรือวิญญาณ

ด้วยลักษณะการเข้าทรงเพื่อการรักษาโรคภัยไข้เจ็บที่เกิดจากคุณไสยหรือสิ่งที่เหนือธรรมชาติ การประกอบพิธีกรรมเช่นนี้จะพบในการแสดงโต๊ะครึม มะโย่ง โนราแขก ซึ่งการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรมความเชื่อของบรรพบุรุษ ครูหมอตายายของโต๊ะครึมผสมผสานกับความเชื่อของชาวไทยมุสลิมที่เรียกว่า “ครูหมอแขก” หรือ “ตายายแขก”

2. บทบาทหน้าที่และความจำเป็นของการแสดงที่มีต่อชุมชน

จากการศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ และขั้นตอนของการแสดงโต๊ะครึม คณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยพบ คือ การแสดงโต๊ะครึมเป็นการแสดงที่ถูกนำไปใช้เป็นตัวสื่อหรือเครื่องมือในการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่งที่มองไม่เห็นตามวัฒนธรรมความเชื่อของคนในท้องถิ่น อีกทั้งเพื่อเป็นการรักษาโรคที่เกิดจากความต้องการทางด้านจิตใจ ดังนั้นความต้องการเหล่านี้จะสะท้อนให้เห็นในรูปแบบวิธีการแสดงโต๊ะครึมเพียงรูปแบบเดียวคือการแสดงเพื่อการประกอบพิธีกรรม ซึ่งวัฒนธรรมการแสดงดังกล่าวเป็นการผูกรวมของวัฒนธรรมความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้คงอยู่คู่กับชุมชนโดยการนำเอาการแสดงโต๊ะครึมเป็นส่วนสำคัญ ปกติการแสดงโดยทั่วไป เช่น โนรา มุ่งเน้นที่จะแสดงเพื่อความบันเทิง การร้องกลอนจึงใช้วิธีการด้นกลอนสดเพื่อเป็นการเอาใจผู้ชมและเจ้าภาพที่ว่าจ้างซึ่งมีความแตกต่างการแสดงโต๊ะครึมไม่มีการร้องด้นกลอนสดโดยจะใช้วิธีการร้องกลอนที่มีการแต่งขึ้นอย่างสำเร็จรูปและมีการสืบทอดใช้กันมาอย่างต่อเนื่องจึงทำให้บทกลอนของการแสดงโต๊ะครึมในคณะนี้ไม่มีการปรุงแต่งหรือร้องด้นกลอนสดเพื่อเอาใจเจ้าภาพแต่อย่างใด การแสดงโต๊ะครึมครูมิได้สร้างขึ้นมาเพื่อรองรับกับมนุษย์แต่การแสดงจะมุ่งเน้นเพื่อเป็นตัวกลางในการสื่อสารกับสิ่งที่มองไม่เห็นหรือที่เรียกกันว่ากว่า ครูหมอ ตายาย ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมของ งามพิศ สัตย์สงวน (2539, น. 32 - 34) เชื่อว่าระบบสังคมกับระบบวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กันและมีผลต่อการปรับตัวของบุคคลใน 5 ลักษณะ คือ ทำตามระเบียบ ฝ่าฝืนระเบียบ ยึดกฎระเบียบละทิ้งสังคม และพยายามเปลี่ยนแปลงสังคม ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาสังคมมาก เพราะเป็นแนวทางในการกำหนดกลุ่มเป้าหมายและแนวทางในการพัฒนาโดยเฉพาะการใช้ระบบสังคมและระบบวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือเพื่อการดำรงชีวิตอยู่ในชุมชนเฉกเช่นเดียวกับการแสดงโต๊ะครึม คณะนายมนต์ แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ที่ใช้วัฒนธรรมการแสดงมาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารกับสิ่งที่มองไม่เห็น ดังเช่น การใช้บทกลอนที่ตายตัวไม่สามารถปรับปรุงต่อเติมใด ๆ ทั้งสิ้นในการร้องบทกลอนนั้นเป็นเครื่องมือเพื่อใช้ในการร้องเชิญ ร้องรับและร้องส่ง เทวดา ครูหมอ ตายาย และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งลักษณะของบทกลอนนั้นก็จะสื่อถึงสัญลักษณ์และความหมายในตัวของมันโดยการใช้สำเนียงและภาษาที่เป็นท้องถิ่นในการร้องกลอน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดโครงสร้างหน้าที่ของสุภางค์ จันทวานิช (2551, น. 146 - 148) กล่าวถึงแนวคิดของแฟร์ดินองค์ เดอ โซสซูร์ ที่มีความเชื่อว่า ภาษา คือระบบของสัญลักษณ์ถ้อยคำทั้งหลายเป็นสัญลักษณ์ในตัวของมันเพราะเมื่อเราเปล่งเสียงออกมาเราจะตั้งใจให้เสียงนั้นมีความหมายสื่อสารกับผู้อื่นได้เพราะเราจะต้องทำความเข้าใจระบบสัญลักษณ์ของภาษาซึ่งแบ่งออกได้เป็น

2 ลักษณะ คือ 1. รูปสัญญะหรือตัวหมาย(Signifier)เป็นคำที่เราเปล่งออกมาหรือเขียนขึ้นเพื่อใช้เรียกสิ่งหนึ่งสิ่งใดคำนี้เป็นรูปของสัญญะเป็นสัญลักษณ์ที่ทำหน้าที่ระบุถึงสิ่ง ๆ หนึ่ง 2. ความหมายสัญญะหรือความหมายคิด(Signified)หมายถึงความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่เรากล่าวถึงเรียกถึงหรือเขียนถึง

3. การเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยส่งผลกระทบกับการแสดงโต๊ะครึม

ในปัจจุบันมีเทคโนโลยีที่ทันสมัย อาทิ คอนเสิร์ต โรงหนัง ภาพยนตร์ ศูนย์การค้า สื่อต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนเข้ามามีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงค่านิยม วิถีชีวิต และความเป็นอยู่ของคนในชุมชนเปลี่ยนไป เยาวชนรุ่นใหม่ขาดความสนใจ เนื่องจากหลงกับค่านิยมของการแสดงสมัยใหม่ที่เข้ามามีบทบาทในสังคม จึงทำให้เยาวชนรุ่นใหม่ไม่เห็นคุณค่าและความสำคัญของศิลปะประจำท้องถิ่นของตนเอง เกิดปัญหาขาดการถ่ายทอดอย่างต่อเนื่อง ขาดผู้สืบทอดอย่างจริงจัง ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมในชุมชนทั้งค่านิยม และการดำรงชีวิตความเป็นอยู่ อีกทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชนไม่เห็นความสำคัญ ด้วยสาเหตุที่กล่าวมานี้สอดคล้องกับแนวคิดเหตุปัจจัยของการเสื่อสลายของศิลปะการแสดงพื้นบ้านของจิตตนา หนูณะ (2534, น. 146 - 148) ที่กล่าวว่าปัญหาหลักที่ส่งผลกระทบการเสื่อมสะลายของศิลปะการแสดงพื้นบ้านมี 3 กรณีหลัก คือ การเข้ามาแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ ข้อจำกัดของศิลปะการแสดงและการสืบทอด การเสื่อมความนิยมของผู้ชม การแสดงโต๊ะครึมคณะนายมนต์เฉลิม แก้วพิมพ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ในขณะเดียวกันท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงนั้น การแสดงโต๊ะครึมคณะนี้ก็ยังคงรักษารูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิมไว้อย่างถูกต้อง ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดตามจารีตแบบแผนโบราณที่นายมนต์ถือปฏิบัติกันมาในอดีต ปัจจุบันนายมนต์และสมาชิกในคณะอยู่ในช่วงวัยชราทั้งหมดจึงทำให้ศักยภาพในการแสดงน้อยลงสอดคล้องกับแนวคิดของดุสิต น้ำฝน (2525, น. 59 - 69) ได้กล่าวถึงความห่วงใยต่อเพลงชาวบ้านที่กำลังเสื่อมสลายความนิยมอย่างรวดเร็วว่าสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงนั้นว่าสาเหตุจากพ่อเพลงแม่เพลงที่ชราภาพโอกาสเล่นมีน้อยอีกทั้งไม่มีผู้สืบทอดอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันนายเฉลิม แก้วพิมพ์ อายุ 83 ปี ซึ่งเป็นนายมนต์ที่ยังคงทำการแสดงอยู่ท่ามกลางค่านิยมของสังคมและอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว หากการแสดงโต๊ะครึมนี้ขาดการสืบทอดและขาดการส่งเสริมการแสดงโต๊ะครึมคณะนี้อาจจะเสื่อมสลายไปพร้อมกับชายวัยชราท่านนี้ก็เป็นได้

ข้อเสนอแนะ

1. การแสดงโต๊ะครึมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ปัจจุบันเป็นที่รู้จักและมีการสืบทอดกันน้อยมาก ควรได้รับการสนับสนุน ส่งเสริม และอนุรักษ์จากหน่วยงานภาครัฐและเอกชน เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ และจัดให้มีวิทยากรให้ความรู้แก่ผู้ที่สนใจในการแสดงนี้เพื่อนำความรู้ที่ได้ไปเผยแพร่ต่อไป

2. งานวิจัยนี้เป็นการรวบรวมความเป็นมา องค์ประกอบ และขั้นตอนการแสดงโต๊ะครึม ที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี จึงควรมีการศึกษาการแสดงโต๊ะครึมประเภทนี้ที่ปรากฏการแสดงอยู่ในพื้นที่อื่น ๆ เพื่อเป็นแนวทางหาความรู้เพิ่มเติม แสวงหาความรู้ใหม่ ๆ ในด้านอื่น ๆ จึงควรนำประเด็นนี้มาเป็นประเด็นในการศึกษาการวิจัยต่อไป

รายการอ้างอิง

งามพิศ สัตย์สงวน. (2539). **การวิจัยทางมานุษยวิทยา**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จินตนา หนูณะ. (2534). **สื่อพื้นบ้าน-สื่อเพื่อการพัฒนา: บทบาททางสังคมและการเสื่อมสลายในพื้นบ้านพื้นเมืองถิ่นไทยทักษิณ.** สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

ฐิติรัตน์ เกิดหาญ. (2559). **นาฏศิลป์ไทย.**ปทุมธานี: สกายบุ๊ก.

ดุสิต น้ำฝน. (2525). **ความห่วงใยต่อเพลงชาวบ้าน.** วารสารอักษรศาสตร์: ธันวาคม.

ทรงคุณ จันทจร. (2556). **เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 1605 902 ทฤษฎีวัฒนธรรมและสังคม.** สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน: มหาวิทยาลัยสารคาม.

บุษกร บิณฑสันต์. (2554). **ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ**. กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์. มหาวิทยาลัย.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2542). **แทงเข้. ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2542 เล่ม 7**. กรุงเทพฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท.

สุภางค์ จันทวานิช.(2551). **ทฤษฎีสังคมวิทยา.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมิตร เทพวงษ์. (2548). **นาฏศิลป์ไทย : นาฏศิลป์สำหรับครูประถมศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อุดม หนูทอง. (2542). **การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

ธานยเทาะห์

TA NA YA THOR

นฤมล จิตต์หาญ,[*] ชลาลัย วงศ์อารีย์,[**]เสาวรัตน์ ทศศะ,[***]ภูวนัย กาฬวงศ์,[****]
นพรัตน์ บรรณาลัย,[*****]และ อลัน สุขจิต,[******]

Narumol jitharn[*], Chalalai vongarree[**], Saowarat thotsa[***],
Puwanai kalawong[****], Nopparat bunnalai[*****], Alan suk jid,[******]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของพระราชพิธีธานยเทาะห์ในพระราชพิธีสิบสองเดือน ที่กำหนดขึ้นในเดือนสาม เพื่อนำมาออกแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย ชุดธานยเทาะห์ ดำเนินการวิจัยโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสังเกตการแสดงผลงานนาฏศิลป์ศิลป์สร้างสรรค์ในชุดต่าง ๆ ที่ปรากฏขึ้น ผลจากการวิจัยพบว่า การแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุด ธานยเทาะห์ แนวคิดในการออกแบบการแสดงได้จากองค์ประกอบในการประกอบพิธีของพระราชพิธีธานยเทาะห์ ผสมผสานกับท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยที่เป็นมาตฐานมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยเน้นความเป็นเอกลักษณ์ของตัวละคร พระอินทร์ และพระพรหม ในรูปลักษณ์ของความสง่างามและความแข็งแรง สอดคล้องกับทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นตามแนวคิดของรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ รูปแบบการแต่งกายได้แนวคิดจากการแต่งกายในสมัยกรุงศรีอยุธยา และการละเล่นของหลวงคือ ระเบง โดยยึดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระราชพิธี ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าไม้นวมประกอบในการบรรเลง นำมาเรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดง มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ รวงข้าว และฉัตรรวงข้าวเพื่อให้การแสดงเกิดความสวยงาม สมบูรณ์ และสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : นาฏศิลป์สร้างสรรค์, พระราชประเพณีธานยเทาะห์

[*], [**],[***],[****],[*****] สาขาวิชาสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
Dramatic Arts Faculty of Education Buriram Rajabhat University

Abstract

This research aimed to study the history of Ta Na Ya Thor royal ceremony of twelve months royal ceremonies which always appears in the 3rd month. To decide creative dance of Ta Na Ya Thor ceremony. Tools of this study were the relevant literature, related research and observation. The results of this study were found that the Ta Na Ya Thor performance decided from the element of Ta Na Ya Thor ceremony. They were combined with new creative standard Thai classical dance by emphasizing the uniqueness of characters of Indra and Brahma in the form of elegance and strength which related to creative music for the unique performance. The concept of costumes was from the Ayutthaya period. The royal amusement was Ra-Beg. The music of the performance was Piphat Khrueang Ha and composing the melody related to performance. The props of this performance were Ruang Khao and Chat Ruang Khao to present the uniqueness of this performance.

Key words: Creative Dance**,** Ta Na Ya Thor royal ceremony

บทนำ

มนุษย์มีเหตุผลร่วมกันในการสร้างสิ่งต่าง ๆ ร่วมกันเพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข หรือการตอบสนองสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อประโยชน์แต่ตนเองและส่วนรวม เกิดเป็นวัฒนธรรมที่มีการปฏิบัติ สืบทอดต่อกันมาเป็นเอกลักษณ์และมีความสำคัญต่อสังคม เช่น การแต่งกาย ภาษา ศาสนา ศิลปกรรม กฎหมาย คุณธรรม ความเชื่อ จนกลายเป็นประเพณีประจำชาติและสืบทอดต่อกันมา ซึ่งสอดคล้องกับ ยง เสฐียรโกเศศ (2516 : 18) ได้กล่าวถึงประเพณีไว้ว่า ประเพณี เป็นความประพฤติสืบต่อกันมาจนเป็นที่ยอมรับของส่วนรวม สิ่งใดเมื่อกระทำบ่อยๆ จนเป็นความเคยชินเกิดเป็นนิสัย เกิดเป็นธรรมเนียม เป็นแบบแผนสืบต่อกันมาจนเป็นพิมพ์เดียวกัน ขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย อาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเพณีท้องถิ่น กับ พระราชพิธี ประเพณีท้องถิ่น เป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาเกิดขึ้นจากความเชื่อ ความคิด การกระทำ ค่านิยม ทัศนคติ ศีลธรรม จารีต ระเบียบ แบบแผน และวิธีการกระทำสิ่งต่างๆ ตลอดจนถึงการประกอบพิธีกรรมที่กระทำกันมาแต่อดีต เป็นสิ่งที่ปฏิบัติเชื่อถือมานานจนกลายเป็นแบบอย่างความคิด หรือการกระทำที่สืบต่อกันมา และยังมีอิทธิพลอยู่จนถึงปัจจุบัน หากประเพณีนั้นดีอยู่แล้วก็รักษาไว้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ หากไม่ดีก็เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเทศะ ประเพณีล้วนได้รับอิทธิพลมาจากสิ่งแวดล้อมภายนอกที่เข้าสู่สังคม รับเอาแบบปฏิบัติที่หลากหลายเข้ามาผสมผสานในการดำเนินชีวิต จึงเรียกได้ว่าเป็นวิถีแห่งการดำเนินชีวิตของสังคม โดยเฉพาะศาสนาซึ่งมีอิทธิพลต่อประเพณีไทยมากที่สุด ส่วนพระราชพิธี จะเป็นพิธีที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ กำหนดไว้เป็นประจำตามราชประเพณี ซึ่งจะเสด็จพระราชดำเนินไปทรงประกอบพิธีด้วยตนเอง ก่อนถึงงานพระราชพิธี จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีหมายกำหนดการ ตามจารีตที่กำหนดไว้ในราชประเพณี งานดังกล่าวมีทั้งที่เป็นพระราชพิธีเกี่ยวกับพระบรมราชจักรีวงศ์ตามขัตติยราชประเพณีถือปฏิบัติสืบต่อกันมาตามลักษณะของฤดูกาล เดือนและเวลา ที่กำหนดไว้ถือเป็นพระราช-พิธีสิบสองเดือนที่พระมหากษัตริย์จะต้องปฏิบัติตามจารีตประเพณี

พระราชพิธีสิบสองเดือน ถือเป็นพระราชพิธีที่ถือปฏิบัติในราชสำนัก เป็นจารีตประจำในแต่ละเดือน ทำให้สังคมไทยยึดมั่นในราชวงศ์และเป็นสังคมที่มีพุทธศาสนา เป็นแนวทางการดำเนินชีวิตจนกลายเป็นประเพณี และวิถีทางการดำเนินชีวิตที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา บางพระราชพิธีเป็นประเพณีที่เกิดขึ้นมาแต่ดึกดำบรรพ์ บางพิธีอิงกับศาสนาพราหมณ์ และพิธีกรรมต่างๆ หรือปะปนไปกับวิถีชีวิตของชาวบ้านและถือปฏิบัติกันจนเป็นปกติวิสัย พระราชพิธีสิบสองเดือนเกิดจากสาเหตุ 2 ประการ ได้แก่ ประการที่หนึ่ง มาตามตำราไสยศาสตร์ที่นับถือพระเป็นเจ้า อิศวร นารายณ์ ประการที่สอง มาตามพระพุทธศาสนา โดยแบ่งออกเป็น 12 เดือน ประกอบไปด้วย เดือนอ้าย เช่น พระราชพิธีไล่เรือเถลิงพระราชพิธีตรียัมปวาย เป็นพิธีไล่น้ำหรือทำให้น้ำลดเร็วๆ เพื่อทำการเกี่ยวข้าวได้ผลดีและเกิดความสะดวกแก่ชาวบ้าน พระราชพิธีนี้จัดจัดกระทำเฉพาะปีที่มีน้ำลดเท่านั้น เดือนยี่ เช่น พระราชพิธีบุษยาภิเษกเฉวียนพระโคกินเลี้ยง เป็นพิธีต้อนรับพระอิศวรผู้เป็นเจ้าเสด็จ

ลงมาเยี่ยมโลกปีละครั้ง ในพิธีต้อนรับพระอิศวรจะมีความครึกครื้น มีผู้คนไปรับแจกข้าวตอกข้าวเม่าที่เหลือจากการเซ่นสังเวย เพื่อนำไปเก็บเป็นมงคลแก่ครัวเรือน เดือนสาม เช่น พระราชพิธีธานยเทาะห์ เป็นพิธีเผาข้าว เพื่อการเสี่ยงทายทำควบคู่กันกับพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ธัญญาหารในบ้านเมือง เดือนสี่ เช่น พระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์ เป็นพิธีที่ทำเพื่อความเป็นมงคลแก่บ้านเมืองและพระเจ้าแผ่นดิน พระบรมวงศานุวงศ์ ข้าราชการ ตลอดจนราษฎร เดือนห้า เช่น พระราชพิธีคเชนทรัศวสนาน เป็นพิธีของพราหมณ์ที่มีหน้าที่ทำพิธีเกี่ยวกับช้างและปัดเสนียดจัญไร เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับหมอช้างทำเพื่อให้ความเป็นสิริมงคลแก่ช้างและบำบัดเสนียดจัญไรแก่ผู้ที่เกี่ยวข้องกับช้าง ซึ่งถือได้ว่าช้างเป็นพระราชพาหนะและเป็นกำลังของแผ่นดิน พระราชพิธีนี้นอกจากจะกระทำในเดือนห้าแล้ว ยังมีการปฏิบัติในเดือนสิบอีกครั้งหนึ่งด้วย เดือนหก เช่น พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ แบ่งออกเป็นพิธีสงฆ์และพิธีพราหมณ์ ในอดีตพิธีสงฆ์จัดทำที่ท้องสนามหลวงพระนคร ส่วนพิธีพราหมณ์ จัดทำที่ทุ่งส้มป่อยนอกพระนคร ทั้งสองพิธีนี้ จะกระทำพร้อมกันในคืนวันเดียวกัน การแรกนาต้องเป็นหน้าที่ของผู้เป็นใหญ่ในแผ่นดิน เป็นธรรมเนียมมีมาแต่โบราณ พระเจ้าแผ่นดินต้องทรงลงไถนาเป็นองค์แรก พระมเหสีเลี้ยงตัวไหมเพื่อให้เป็นตัวอย่างแก่ราษฎรที่ประกอบอาชีพทำนา เพื่อความเจริญรุ่งเรืองแก่บ้านเมือง เดือนเจ็ด เช่น **พระราชพิธีการพระราชกุศลสลากภัต** ซึ่งในช่วงเดือนนี้พืชพันธุ์ธัญญาหารจะอุดมสมบูรณ์จึงมีการบำเพ็ญกุศลด้วยการนำภัตตาหารไปถวายพระ โดยการให้มีผู้จับสลากตามรายนามของพระสงฆ์เมื่อจับได้ชื่อพระสงฆ์รูปใดก็นำภัตตาหารไปถวายพระสงฆ์รูปนั้น สาเหตุที่ทำอย่างนี้เป็นเพราะในอดีตข้าวยากหมากแพง จึงมีกำลังที่จะถวายได้ตามความเหมาะสมเพียงรูปหนึ่งเท่านั้น เดือนแปด เช่น พระราชพิธีเข้าพรรษา เป็นพระราชพิธีทางพระพุทธศาสนา เรียกว่าเป็นการพระราชกุศลเมื่อถึงฤดูฝน พระสงฆ์จะอยู่จำพรรษาในวัดหรือที่ใดที่หนึ่ง ห้ามมิให้ท่องเที่ยวหรือมีกิจสงฆ์ใดๆ จนครบ 3 เดือน เช่นเดียวกับที่พระพุทธเจ้า เพื่อการพระราชกุศลฉลองเทียนพรรษา เดือนเก้า เช่น พระราชพิธีพิรุณศาสตร์ เป็นพิธีขอฝนที่เป็นพระราชพิธีเพื่อขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์บันดาลให้ฝนฟ้าตกลงมาเพื่อประโยชน์ในการทำเกษตรกรรม คนไทยมีความเชื่อเกี่ยวกับความวิปริตของธรรมชาติเชื่อมโยงกับผู้ปกครอง ดังนั้น การขอฝนจึงเป็นหน้าที่สำคัญของพระเจ้าแผ่นดินที่จะทำเพื่อราษฎร เดือนสิบ เช่น พระราชพิธีสารท เป็นพิธีกลางเดือนของพราหมณ์ไม่ได้เกี่ยวกับศาสนา กระทำขึ้นเพื่อชำระบาปของพราหมณ์ให้บริสุทธิ์ไว้ทำการพระราชพิธีสารท จัดทำมธุปายาสทานและเด็ดรวงข้าวสาลีเป็นปฐมเก็บเกี่ยว พราหมณ์ทำพิธีกรรมบวงสรวงสังเวยบูชาพระไกรสพ เพื่อบำบัดอุปัทวจัญไรประชาชนเก็บเกี่ยวข้าวมาทำมธุปายาสเลี้ยงพราหมณ์ เพื่อจะให้เป็นมงคลแก่ข้าว ในพระราชพิธีสารทนี้ พระเจ้าแผ่นดินจะทรงบาตร คือ ข้าวทิพย์และกระยาสารท แต่ข้าวทิพย์ได้ทรงบาตรเพียงวันเดียว วันหลังจากนั้นทรงใช้กระยาสารทเป็นขนมตามฤดู เดือนสิบเอ็ด เช่น พระราชพิธีอาศยุชพิธในกฎมลเทียรบาลว่า มีพิธีแข่งเรือในเดือน 11 วันขึ้น 4 ค่ำ พิธีทอดเชือกดามเชือกในวันขึ้น 5 ค่ำ แห่เชนทรัศวสนานในวันขึ้น 6 ค่ำ สมโภชพระยาช้างในวันขึ้น 14 ค่ำ ขึ้น

15 ค่ำ แรม 1 ค่ำ พิธีออกพรรษาและลอยพระประทีปตั้งแต่วันแรม 5 ค่ำ จนสิ้นเดือนพระกฐิน ประเพณีแห่เสด็จทอดผ้ากฐินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เมื่อพระมหากษัตริย์จะเสด็จพระราชดำเนินทอดผ้ากฐิน ณ วัดที่อยู่ริมแม่น้ำ ก็จะเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนเรือที่ได้จัดขึ้นและแห่ไปตามลำน้ำและเดือนสิบสอง เช่น พระราชพิธีจองเปรียง ลดชุดลอยโคม เป็นการพิธียกโคมขึ้นบูชาพระเป็นเจ้าทั้งสาม ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม ในศาสนาพราหมณ์ (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2552)

พิธีธานยเทาะห์ เป็นพระราชพิธีที่จัดขึ้นในเดือนสาม กฎมนเทียรบาลจดบัญชีไว้ว่า พิธีธานยเทาะห์ แต่ในจดหมายขุนหลวงหาวัดจดไว้ว่า ธัญเทาะห์ เนื้อความก็เป็นอย่างเดียวกัน คือ พิธีเผาข้าว แต่ในกฎมนเทียรบาลไม่มีในจดหมายให้คำกำหนด พระราชพิธีธานยเทาะห์ มีความเชื่อว่าเป็นการส่งแม่โพสพกลับสู่ถิ่นเดิมหลังจากเสร็จสิ้นการช่วยเหลือมนุษย์ ให้มีพืชพันธุ์ธัญญาหารที่อุดมสมบูรณ์ ซึ่งขุนหลวงหาวัดเล่าถึงตำราพระราชพิธีธานยเทาะห์ได้ว่า พระจันทกุมารเป็นผู้ฉลองพระองค์ออกไปทำพิธี ตั้งโรงพิธีที่ทุ่งนา ซึ่งในสมัยนั้นเป็น ทุ่งหันตรา ซึ่งถือเป็นทุ่งนาหลวง มีขบวนแห่ออกไปเช่นแรกนา แล้วเอารวงข้าวมาทำเป็นฉัตรปักไว้หน้าโรงพิธี พระจันทกุมารนั่งที่โรงพิธี จากนั้นจึงเอาไฟจุดรวงข้าวที่เป็นฉัตร มีคนแต่งตัวด้วยสีเสื้อเขียวและคนแต่งตัวด้วย เสื้อสีแดงสวมเทริด คล้ายพระอินทร์และพระพรหม จึงสมมุติว่าเป็นพระอินทร์พวกหนึ่ง พระพรหมพวกหนึ่งเข้ามาแย่งรวงข้าวกัน ฝ่ายใดแย่งได้จะมีคำทำนายเกี่ยวกับข้าว แต่คำทำนายนั้นก็คงจะอยู่ในพิธีกะติเกยาดี ในพระราชพงศาวดารแผ่นดินพระบรมโกศไว้ว่า ถึงหน้านวดข้าวเสด็จออกไปที่นาหลวงทุ่งหันตรา บรรทุกข้าวลงในระแทะ แล้วให้พระราชวงศานุวงศ์และพระสนมกำนัลฝ่ายใน เข็นข้าวเข้ามาในพระราชวังแล้วเอารวงข้าวทำฉัตร และยาคู ไปถวายพระราชาคณะตามพระอารามหลวงเป็นประจำทุกปี การพิธีเผาข้าวนี้เป็นพิธีการทำควบคู่กันกับพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เพื่อให้เป็นสิริมงคลแก่ธัญญาหาร (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,
2552, น. 77-80)

จากการศึกษาข้อมูล พบว่า พระราชพิธีธานยเทาะห์ เป็นพระราชพิธีที่กระทำเพื่อเสี่ยงทายและบูชาพระแม่โพสพ เป็นพระราชพิธีในเดือนสามที่สร้างคุณค่าและมีความสำคัญกับวิถีชีวิตของคนไทย ซึ่งเป็นสังคมเกษตรกรรมมาตั้งแต่โบราณโดยเฉพาะการทำนา ทำให้ทราบว่าพระมหากษัตริย์ยังคงเห็นความทุกข์ความสุขของราษฎรในเรื่องของการทำมาหากิน จึงทำให้ราษฎรมีความรัก ความเอาใจใส่ต่อข้าวและยังมีการสร้างขวัญกำลังใจให้แก่ราษฎร นอกจากนี้ยังให้เห็นถึงความเชื่อ เรื่องโชคลางในเรื่องภูตผี เพราะในการประกอบพระราชพิธีเป็นการปัดเป่าความไม่ดี ความอัปมงคลที่อยู่ในข้าว คนสมัยก่อนมีความเชื่อว่า ถ้ามีภูตผี จะทำให้การเพาะปลูกไม่สมบูรณ์ ได้ผลผลิตน้อย หรือทำให้เกิดความเสียหายเกี่ยวกับผลผลิต และหลังจากการประกอบพิธีก็ต้องมีการทำนาย ซึ่งถือเป็นความเชื่อที่ด้านโชคลาง ถ้าคำทำนายเป็นไปในทางที่ดี ก็จะถือว่าการเพาะปลูกก็จะดี แต่ถ้าไม่พืชผลก็จะเสียหาย จะเพาะปลูกได้ผลผลิตน้อย หรืออาจเกิดความเสียหาย อีกทั้งพระราชพิธีธานยเทาะห์ เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ปลูกจิตสำนึกให้ราษฎรมีความ ห่วงแหนอาชีพที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ

และเห็นความสำคัญของการประกอบอาชีพเกษตรกรรม ไม่ประกอบอาชีพอยู่ในความประมาท ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาพระราชพิธีธานยเทาะห์ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุด ธานยเทาะห์ นำมาสร้างสรรค์เป็นท่ารำโดยยึดถือตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย ออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และองค์ประกอบของการแสดอื่นๆ ให้สอดคล้องกับเรื่องราว เรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ตามความเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง และถ่ายทอดให้เห็นถึงพระราชธานยเทาะห์สู่การอนุรักษ์ให้คงอยู่ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของพระราชพิธีธานยเทาะห์
2. เพื่อนำองค์ประกอบของพระราชพิธีธานยเทาะห์ มาสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุด ธานยเทาะห์

วิธีการศึกษา

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยคุณภาพเชิงสร้างสรรค์ คณะผู้จัดทำได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยโดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล คณะผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพระราชพิธีธานยเทาะห์ ซึ่งเป็นพระราชพิธีที่กระทำกันในเดือนสามของพระราชพิธีสิบสองเดือน โดยการศึกษาองค์ประกอบของพิธี เครื่องประกอบพิธี การแต่งกาย เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ แล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดง

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล คณะผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายและตรงตามประเด็นในการศึกษาค้นคว้า เพื่อความชัดเจนและความถูกต้องของข้อมูลนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุด ธานยเทาะห์ โดยแบ่งประเด็นออกเป็นหัวข้อ ได้แก่ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับพระราชพิธีสิบสองเดือน ประวัติความเป็นมาของพระราชพิธีธานยเทาะห์ รูปแบบ ขั้นตอนของพระราชพิธี เอกลักษณ์หรือลักษณะเด่นของพระราชพิธีธานยเทาะห์

ขั้นสร้างสรรค์และนำเสนอผลงาน คณะผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์มาสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงตามองค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ การออกแบบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรี กระบวนท่ารำ การแปรแถวและรูปแบบการแสดง ซึ่งในขั้นสุดท้ายคณะผู้วิจัยได้มีการนำเสนอผลงานผ่านกระบวนการสร้างสรรค์มาจัดแสดงบนเวทีและจัดนิทรรศการซึ่งถือเป็นการบูรณาการงานด้านศิลปวัฒนธรรมกับการบริการวิชาการสู่ชุมชนอีกด้วย

ผลการศึกษา

จากการศึกษาค้นคว้าและผ่านกระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล คณะผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงโดยยังคงยึดเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของพระราชพิธีธานยเทาะห์ โดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ตามหลักการขององค์ประกอบนาฏศิลป์ ได้แก่ การออกแบบเครื่องแต่งกาย ดนตรีประกอบการแสดง กระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดังมีรายละเอียดดังนี้



ภาพที่ 1 การแสดงชุด ธานยเทาะห์ ในโครงการการนำเสนอผลงานวิจัยนาฏการ 61 “นาฏยประดิษฐ์” ครั้งที่ 10 ณ เวทีราชภัฏภิรัมย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์ วันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2562

ที่มา : อลัน สุขจิต และคณะ (2562 : 267)

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้แนวคิดในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายมาจากในสมัยกรุงศรีอยุธยา และการละเล่นของหลวง คือ ระเบง มาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายขึ้นใหม่โดยยึดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระราชพิธี แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ พระอินทร์ และพระพรหม นักแสดงที่เป็นพระอินทร์ สวมเสื้ออย่างเทศสีเขียว นุ่งสนับเพลาสีน้ำตาล ผ้านุ่งสีแดง ผ้าสไบกรองผูกเอว สวมเทริด กรองคอ ทับทรวง รัดต้นแขน เข็มขัด หัวเข็มขัด กำไลข้อเท้า นักแสดงที่เป็นพระพรหม จะสวมเสื้ออย่างเทศสีแดง นุ่งสนับเพลาสีน้ำตาล ผ้านุ่งสีเขียว ผ้าสไบกรอกผูกเอว สวมเทริด กรองคอ ทับทรวง รัดต้นแขน เข็มขัด หัวเข็มขัด กำไล ข้อเท้า



ภาพที่ 2 การออกแบบการแต่งกายชุด ธานยเทาะห์

ที่มา : อลัน สุขจิต และคณะ (2562 : 57)



ภาพที่ 3 การจัดทำเครื่องประดับชุด ธานยเทาะห์

ที่มา : อลัน สุขจิต และคณะ (2562 : 236)

ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าไม้นวมประกอบในการบรรเลง ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ขลุ่ยเพียงออ ซออู้ กลองแขก และฉิ่ง เรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ในอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว นอกจากนี้ยังใช้รูปแบบสื่อผสมมัลติมิเดียให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดง

กระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ธานยเทาะห์ คณะผู้วิจัยได้ใช้นักแสดงทั้งหมด 12 คน แบ่งออกเป็นนักแสดงที่แสดงเป็นพระอินทร์ จำนวน 6 คน และพระพรหม จำนวน 6 คน ผู้วิจัยได้แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำมาจาก**ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทย ผสมผสานกับท่ารำที่แสดงกิริยาอาการของกระบวนการในพระราชพิธีธานยเทาะห์ เพื่อให้เกิดความอ่อนช้อยและแฝงความแข็งแรงของตัวละครพระอินทร์ และพระพรหม**

สอดคล้องกับทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นตามแนวคิดของการแสดง แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การตั้งโรงพิธี ช่วงที่ 2 การประกอบการเผาฉัตรข้าวและแย่งรวงข้าวจากฉัตรเพื่อเการเสี่ยงทาย และช่วงที่ 3 การบูชาพระแม่โพสพ



ภาพที่ 4 การฝึกซ้อมการแสดง ชุด ธานยเทาะห์
ที่มา : อลัน สุขจิต และคณะ (2562 : 253)

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ รวงข้าว จำนวน 12 กำ และฉัตรรวงข้าว จำนวน 4 ชุด



ภาพที่ 5 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉัตรข้าวและรวมข้าว
ที่มา : อลัน สุขจิต และคณะ (2562 : 75)

สรุปและอภิปรายผล

พระราชพิธีธานยเทาะห์ หรือ ธัญเทาะห์ เป็นพระราชพิธีที่อยู่ในเดือนสาม เป็นพิธีเผาข้าวเพื่อเสี่ยงทายฟ้าฝน หรือความอุดมสมบูรณ์ของธัญญาหารในแต่ละปี ถือเป็นพิธีทางศาสนาพราหมณ์ ความสำคัญของพิธีนี้จะอยู่ที่การเผาซังข้าว เผาฟางข้าวในท้ายพิธี เพราะหลังจากนวดข้าวเสร็จสิ้น สิ่งที่เหลือก็คือ ฟางข้าว ซังข้าว และเศษข้าวเปลือกที่ไม่มีเมล็ดภายใน เมล็ดลีบ เมล็ดที่ไม่สมบูรณ์ คนไทยเชื่อว่าสิ่งที่ทำให้ข้าวเป็นอย่างนี้เพราะภูตผีปีศาจ เสนียดจัญไร เป็นผู้ทำสิ่งนี้อยู่ภายในเมล็ดข้าว ด้วยเหตุนี้จึงมีการเผาซังข้าว ฟางข้าว เพื่อไล่สิ่งไม่ดีออกไป ในการเพาะปลูกครั้งต่อไปจะเหลือไว้แต่สิ่งดีๆ ในการประกอบพิธีธานยเทาะห์จะเริ่มด้วยการแห่พระแม่โพสพไปตามถนนเพื่อนำเอาฟางข้าวมาเผา พระจันทกุมารเป็นผู้ฉลองพระองค์ออกไปทำพิธี ตั้งโรงพิธีที่ทุ่งนา เห็นจะเป็นทุ่งหันตรา คือทุ่งหลวง มีกระบวนแห่ออกไปเช่นเดียวกับพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ แล้วเอารวงข้าวมาทำเป็นฉัตรปักไว้หน้าโรงพิธี จากนั้นเอาไฟจุดรวงข้าวที่เป็นฉัตรนั้นขึ้น มีคนแต่งตัวด้วยเสื้อสีเขียว สมมุติว่าเป็นพระอินทร์ แต่งตัวด้วยเสื้อสีแดง สมมุติว่าเป็นพระพรหม เข้ามาแย่งรวงเข้ากัน ฝ่ายใดแย่งได้ก็มีคำทำนาย ถ้าคำทำนายเป็นไปในทางที่ดี ก็จะถือว่าการเพาะปลูกข้าวก็จะดี ถ้าคำทำนายไม่ดี พืชผลจะเสียหายหรือเพาะปลูกจะได้ผลผลิตน้อย

องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุด ธานยเทาะห์ ด้านรูปแบบการแสดง ใช้ผู้แสดงผู้ชายล้วนทั้งหมด 12 คน แบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การตั้งโรงพิธี ช่วงที่ 2 การประกอบการเผาฉัตรข้าวและแย่งรวงข้าวจากฉัตรเพื่อเการเสี่ยงทาย และช่วงที่ 3 การบูชาพระแม่โพสพ ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ได้แนวคิดจากเครื่องแต่งกายในสมัยกรุงศรีอยุธยา และการละเล่นของหลวง คือ ระเบง มาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายขึ้นใหม่โดยยึดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระราชพิธี โดยแบ่งเครื่องแต่งกายออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ พระอินทร์กับพระพรหม ด้านดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า เรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง และด้านอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ ฉัตรข้าว และรวงข้าวประดิษฐ์

ข้อเสนอแนะ (ถ้ามี)

จากการศึกษาผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด ธานยเทาะห์ พบว่า พระราชพิธีสิบสองเดือนมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของคนไทย บางพระราชพิธีสามารถเชื่อมโยงจนมีเป็นประเพณีของท้องถิ่นได้ แต่ไม่เป็นที่รู้จักทำให้ถูกลืมไป ดังนั้น นักวิชาการที่เกี่ยวข้องจึงควรศึกษาประวัติความเป็นมาของพระราชพิธีที่ไม่ค่อยพบเห็นและยังควรแก่การอนุรักษ์ไว้ เช่น ไล่เรือเถลิง เป็นพิธีไล่เรือไล่น้ำในเดือนอ้าย เป็นพิธีเร่งให้น้ำลดเพื่อให้นาข้าวได้ผลผลิตที่ดี ชาวนาจะได้เริ่มเก็บข้าวใส่ยุ้งฉาง เป็นการสร้างขวัญกำลังใจให้กับเกษตรกรได้เป็นอย่างดี เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ และยังเป็นการฟื้นฟูพระราชพิธีโบราณให้คนรุ่นหลังได้สืบสานและเรียนรู้ต่อไป

รายการอ้างอิง

ณัฐกานต์ บุญยะดาษ. (2559). **การศึกษาพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาในพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระราชพิธีสิบสองเดือน**. พระนครศรีอยุธยา : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2552). **พระราชพิธีสิบสองเดือน**. กรุงเทพมหานคร. : หอรัตนชัยการพิมพ์.

_____. (2553). **พระราชพิธีสิบสองเดือน**. กรุงเทพมหานคร. : บรรณกิจ 1991 จำกัด.

ยง เสถียรโกเศศ. (2516). **วัฒนธรรมและประเพณีต่างๆของไทย.** กรุงเทพมหานคร : เจริญธรรม.

ลักขณา มัญมณี. (2544). **การศึกษาภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมจากภาพจิตกรรมฝาผนังเรื่อง พระราชพิธีสิบสองเดือน วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร**. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล.

อลัน สุขจิต. (2562). **การแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุด ธานยเทาะห์**. การศึกษาค้นคว้าและคิดสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะครุศาสตร์. มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์.

ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง

LAUDLAY MHAIPAK IS CREATIVE PERFORMANCE

พนารัตน์ ศีลแสน*, วิภาพร ฝ่ายเพีย**

Panarat sisan* , Wipaporn faipha**

บทคัดย่อ

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง เป็นการนำเสนอเกี่ยวกับกรรมวิธีการทอผ้าหางกระรอก ซึ่งเป็นผ้าทอพื้นบ้านโคราชมีชื่อเสียงมาแต่โบราณ เรียกว่า “ไหมโคราช” ผลิตตามภูมิปัญญาดั้งเดิมของกลุ่มดั้งเดิมของกลุ่มชนไทยลาว ไท-เขมร การทอผ้าด้วยกี่พื้นเมือง เป็นการทอเพื่อใช้ในครัวเรือน กลุ่มวัฒนธรรมโคราชจะนุ่งผ้าโจงกระเบน ใช้เป็นเครื่องนุ่งห่มแต่งกายไปวัดหรืองานพิธีกรรม ในการทอผ้าไหมหางกระรอกจะมีขั้นตอนการทอตั้งแต่ การสาวไหม การย้อมผ้า การตีเกลียว และการทอผ้า เพื่อให้เกิดความสมจริงเข้ากับบรรยากาศของการทอผ้า โดยนำเสนอผ่านผู้แสดงทั้งหญิงและชายช่วยกันทอผ้าและโชว์ความสวยงามของผ้าให้เข้ากับจังหวะ ทำนองเพลงดนตรีที่ใช้มีการผสมผสานกันระหว่างดนตรีสมัยใหม่ กับเอกลักษณ์ของโคราช เพื่อสร้างสรรค์ต่อยอดภูมิปัญญาท้องถิ่นให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวโคราช

คำสำคัญ: ลวดลายไหมปัก, ผ้าไหม, ปักธงชัย, งานสร้างสรรค์

Abstract

Laudlay Mhaipak is Creative performance from Process of weaving Hangkrarok silk. Hangkrarok silk is folk weaving made by people at Pak Thong Chai District NakonRatchasima Province it’s famous silk be known “ Korat Silk”. Cultural wisdom from Tai laos Tai Khmer . To weaving with Loom for household used. Tai Korat ethnic group usually wears a stingray used as a costume to go to the Temple . The Proceed of weaving consists of silk warming, dyeing , twisting and waeving . this performance is showing by actor and actress demonstration the process of weaving and shown that a beautiful pattern of silk theads according to modern melody arrange the sound between folk music and international music. to added value for legacy Cultural wisdom inherit the folk Arts and culture for wisdom of Tai korat.

Key words: Laudlay Mhaipak, Silk, Pak Thong Chai District, Creative performance.

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Nakhonratchasima College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

บทนำ

จังหวัดนครราชสีมา หรือที่รู้จักในชื่อ โคราช เป็นจังหวัดที่มีพื้นที่มากที่สุดของประเทศไทย มีประชากรมากเป็นอันดับ 2 ของประเทศรองจากกรุงเทพมหานครจังหวัดนครราชสีมาตั้งอยู่ในพื้นที่ราบสูงทางตอนใต้ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ที่เรียกว่า แอ่งโคราช นอกจากนี้ยังเป็นจุดเชื่อมโยงของความเป็นประตูสู่อิสาน ชื่อเมืองโคราช น่าจะเพี้ยนมาจากชื่อเมือง "นครราช" ในภาษาเขมร และไม่น่านำมาจากชื่อเมือง "โคราฆะปุระ" ในมัชฌิมประเทศ เนื่องจากเมืองโคราฆะปุระเป็นเมืองที่สร้างขึ้นในอินเดีย ราวคริสต์ศตวรรษที่ 13 ซึ่งมีอายุน้อยกว่าอารยธรรม ขอม-ทวาราวดีของเมืองเสมามาก ต่อมาสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้ทรงย้ายเมืองโคราชและเมืองเสมามาสร้างในที่ตั้งปัจจุบัน และตั้งชื่อใหม่ว่า เมืองนครราชสีมา เมืองที่สร้างขึ้นใหม่นี้เป็นเมืองหน้าด่าน มีคูล้อมรอบและมีประตูเมือง 4 ประตู คือ

1. ทิศเหนือ เรียกว่า ประตูพลแสน หรือ ประตูน้ำ
2. ทิศใต้ เรียกว่า ประตูไชยณรงค์ หรือ ประตูผี
3. ทิศตะวันออก เรียกว่า ประตูพลล้าน
4. ทิศตะวันตก เรียกว่า ประตูชุมพล

ปัจจุบันจังหวัดนครราชสีมาแบ่งการปกครองออกเป็น 32 อำเภอ 287 ตำบล 3,743 หมู่บ้าน ประกอบด้วย อำเภอเมืองนครราชสีมา อำเภอด่านขุนทด อำเภอขามสะแกแสง อำเภอขามทะเลสอ อำเภอคงอำเภอโนนไทย อำเภอครบุรี อำเภอโนนสูง อำเภอจักราช อำเภอบัวใหญ่ อำเภอชุมพวง อำเภอประทาย อำเภอโชคชัย อำเภอโนนแดง อำเภอพิมาย อำเภอปากช่อง อำเภอวังน้ำเขียว อำเภอสีคิ้ว อำเภอเฉลิมพระเกียรติ อำเภอสูงเนิน อำเภอเทพารักษ์ อำเภอห้วยแถลง อำเภอเมืองยาง อำเภอเสิงสาง อำเภอลำทะเมนชัย อำเภอบ้านเหลื่อม อำเภอพระทองคำ อำเภอหนองบุญมาก อำเภอบัวลาย อำเภอแก้งสนามนาง อำเภอสีดา และอำเภอปักธงชัย

อำเภอปักธงชัยเป็นแหล่งผลิตผ้าไหมที่มีชื่อเสียงในจังหวัดนครราชสีมา และเป็นอำเภอที่มีการทอผ้าไหมสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน ในปัจจุบันมีการผลิตอย่างแพร่หลาย ทั้งการผลิตในครัวเรือน หรือกลุ่มทอผ้าไหมรายย่อย ชุมชนมักจะนำผ้าไหมไปจำหน่ายให้กับโรงงานอุตสาหกรรม การทอผ้าในแต่ละกลุ่มชนจะมีลักษณะเฉพาะตัวที่มีผ้าลายที่เป็นเอกลักษณ์สะท้อนความเป็นตัวตนในปัจจุบัน ในภูมิภาคต่างๆ ในประเทศและได้มีการกำหนดความเป็นเอกลักษณ์ของผ้าในพื้นที่ตนเองขึ้นมาซึ่งจะมีราคาที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับคุณภาพ ความละเอียดของลายผ้า ความเรียบร้อยของการทอและความงามของผ้าผืนนั้น อาทิเช่น ผ้าไหมมัดหมี่ ผ้าไหมพื้นเรียบ ผ้าไหมลายสก็อต ผ้าไหมทอยกดอก และโดยเฉพาะผ้าไหมหางกระรอก ที่มีเอกลักษณ์อันโดดเด่นของการตีเกลียวเส้นไหม การมัดย้อม ตลอดจนวิธีการทอ ที่มีความประณีตสวยงาม เป็นที่เลื่องลือในกลุ่มผู้นิยมสวมใส่ผ้าไหม

หากต้องการผ้าไหมหางกระรอกต้องผ้าไหมหางกระรอกของอำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา เท่านั้น

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้มีแนวคิดสร้างสรรค์ชุดการแสดง ที่แสดงให้เห็นถึงกรรมวิธีขั้นตอน ของการทอผ้าไหมตั้งแต่เริ่มต้นจนได้ออกมาเป็นผ้าไหมหางกระรอก อันมีเอกลักษณ์เฉพาะตน ที่ได้มาจากภูมิปัญญาของชาวโคราช นำเสนอผ่านการแสดงสร้างสรรค์ ในรูปแบบของการแสดง โดยให้ชื่อชุดการแสดงว่า “ลวดลายไหมปัก”

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง ผ้าหางกระรอกของอำเภอปักธงชัย มรดกภูมิปัญญาท้องถิ่น จังหวัดนครราชสีมา

กรอบแนวคิดการวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ใช้กระบวนการศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูลด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และนำข้อมูลที่ได้มาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ตามหลักการแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง โดยออกแบบกระบวนการบูรณาการเชื่อมโยงรูปแบบวิธีวิจัยที่เหมาะสมกับเรื่องที่ศึกษาเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของสร้างสรรค์ รวบรวมข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และเรียบเรียงนำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์และนำข้อมูลที่ได้มาออกแบบสร้างสรรค์การแสดงตามหลักการสร้างสรรค์การแสดง ทดลอง นำเสนอ และจัดประชุมสนทนากลุ่มย่อยเพื่อวิพากษ์การแสดง ปรับปรุงการแสดงตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ และเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงานต่อเนื่องแบ่งออกเป็น 2 ระยะดังนี้

1. การศึกษาค้นคว้ารวบรวมและวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล

เป็นการศึกษาค้นคว้าด้วยวิธีการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ศึกษาและรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการลงพื้นที่ในอำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ศึกษาสังเกตจากวีดิทัศน์และสื่อออนไลน์ การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของผ้าไหมปักธงชัย วัฒนธรรมความเป็นอยู่ วิถีชีวิต กรรมวิธีการทำผ้าหางกระรอก ชุมชนปักธงชัย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สำคัญนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลวดลายไหมปัก

2. การศึกษาสร้างสรรค์การแสดง

เป็นการนำข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูลไปดำเนินการสร้างสรรค์การแสดงเริ่มตั้งแต่กำหนดกรอบแนวคิดในการแสดง กำหนดบุคลิกลักษณะผู้แสดง(ที่มีความเหมาะสมตามลักษณะของผู้แสดง) ออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ ทำนองดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ออกแบบสร้างสรรค์การเคลื่อนไหว (การใช้พื้นที่เวที) ออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เหมาะสม จากนั้นนำเสนอชุดการแสดง และจัดให้มีการวิพากษ์การแสดง เพื่อดำเนินการปรับปรุงพัฒนาการแสดงตามคำแนะนำ นำเสนออีกครั้ง ก่อนจะเผยแพร่สู่สาธารณชน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ตลอดจนเอกสารต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูล หอสมุดแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติรัชกาลที่ ๙ จังหวัดนครราชสีมา สำนักศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ การศึกษาภาคสนาม การทอผ้าหางกระรอกจากศูนย์วิจัยหม่อนไหมจังหวัดนครราชสีมา องค์กรบริหารส่วนจังหวัดนครราชสีมา กลุ่มส่งเสริมผลิตภัณฑ์ผ้าไหมบ้านดู่อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ร้านมัชชาดา ไหมไทย ห้องสมุดออนไลน์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาและแหล่งเผยแพร่ข้อมูลออนไลน์เกี่ยวกับกลุ่มอุตสาหกรรมทอผ้าไหมปักธง จังหวัดนครราชสีมา

2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูล

2.1 ผู้ให้ข้อมูลด้านต่าง ๆดังนี้

1) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านที่เคยปรากฏผลงานสร้างสรรค์ประเภทนี้และยังสามารถให้ข้อมูลได้ จำนวน 4 คน

2) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการบรรเลงและเรียบเรียงทำนองเพลง จำนวน 4 คน

3) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแต่งกาย จำนวน 3 คน

2.2 การจัดสนทนากลุ่ม (focus group) เพื่อวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ โดยผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ การกำหนดบุคคลเข้าร่วมสนทนา ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มสนทนาออกเป็น 3 กลุ่ม เพื่อให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงาน คือ

1) ผู้เชี่ยวชาญ และมีประสบการณ์ในการทำงานด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้านและมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้าน จำนวน 3 คน

2) กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับ กรรมวิธีการทำผ้าไหมหางกระรอก จำนวน 4 คน

3) กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้เกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านโคราชมีประสบการณ์ในเล่นดนตรีพื้นบ้านโคราช จำนวน 3 คน

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) แบบสำรวจ (Basic Survey) ใช้สำรวจพื้นที่ที่จะศึกษาเกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานของกรรมวิธีการทอผ้า อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา

2) แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) เป็นแบบสัมภาษณ์ที่มีคำถามกำหนดไว้แน่นอน เพื่อใช้สัมภาษณ์เจาะลึก

3) แบบสังเกต (Participant Observation)

3.1 แบบสังเกตมีส่วนร่วมคือได้เข้าร่วมกิจกรรมกรรมวิธีการทอผ้าไหมหางกระรอกที่ศูนย์การเรียนรู้ผ้าไหม อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา สังเกต ซักถามข้อมูล จดบันทึกขั้นตอนการทอผ้าหางกระรอก

3.2 แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non- Participant Observation) เป็นการสังเกตสภาพทั่วไปในชุมชน ความเป็นอยู่ วิถีชีวิตการแต่งกายของชาวบ้านในชุมชน

4) การสนทนากลุ่มแบบมีส่วนร่วม โดยได้แบ่งเป็นกลุ่มในการสนทนาแต่ละเรื่อง เช่น เรื่องของกรรมวิธีการทอผ้า เรื่องของดนตรีพื้นบ้านโคราช ผู้ที่เข้าร่วมสนทนาจะต้องมีประสบการณ์และความรู้ในเรื่องนั้น ในการสนทนาต้องมีความชัดเจนในคำถาม มีการจดบันทึกเพื่อได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

4. วิเคราะห์ข้อมูล โดยวิธีดังนี้

1) นำข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่างๆ และจากการศึกษาอย่างละเอียดตามขอบเขตของเนื้อหา

2) ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลทั้งหมด ตามขอบเขตของเนื้อหา

3) นำข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามมาจัดกระทำข้อมูล โดยการวิเคราะห์สังเคราะห์ข้อมูล กรรมวิธีการทอผ้าไหมหางกระรอก มาสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง จากฐานความรู้ที่ศึกษา และกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

ผลการสร้างสรรค์

การแสดงสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดง เป็นผลงานสร้างสรรค์การแสดงที่มีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากการท้อผ้าไหมหางกระรอก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา เป็นการนำเสนอรูปแบบการแสดงได้จัดในรูปแบบเกี่ยวกับกรรมวิธีการทอผ้าหางกระรอก ตั้งแต่การสาวไหม การย้อมไหม การตีเกลียวและกรรมวิธีสุดท้ายคือการทอผ้า การแสดงแบ่งออกเป็นสามช่วง ช่วงที่ 1 การปลูกหม่อนเลี้ยงไหม ช่วงที่ 2 การ

สาวไหม ย้อมสี ตีเกลียว การทอผ้า ช่วงที่ 3 การโชว์ผ้าไหม หางกระรอก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา นักแสดงที่ใช้จะมีทั้งหญิงและชายเพื่อให้เกิดความสมจริง ดนตรีที่ใช้มีการผสมผสานกันระหว่างสมัยใหม่กับเอกลักษณ์ความเป็นโคราช ในเรื่องของจังหวะทำนองเพลง เครื่องดนตรี และเครื่องแต่งกายโดยการนำผ้าไหมหางกระรอกมาใช้ในการแต่งกายเพื่อเพิ่มมูลค่า คุณค่าของภูมิปัญญาชาวบ้านให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรม



ภาพที่ 1 ภาพการแสดงผลงานสร้างสรรค์
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

สรุปอภิปรายผล

การแสดงสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลวดลายไหมปัก มีกระบวนการในการสร้างสรรค์การแสดงจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลของการทอผ้าไหมหางกระรอก การกำหนดกรอบแนวคิดหลักการสร้างสรรค์ การศึกษาเพลงพื้นบ้านโคราช และหลักการผสมวงที่นำมาประกอบการแสดง การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนวิธีการคัดเลือกผู้แสดง ในการแสดงชุดนี้ ทุกๆองค์ประกอบเพื่อให้ได้มาซึ่งชุดสร้างสรรค์การแสดงชุด ลวดลายไหมปัก

การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์

ได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องนำมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์โดยรวบรวมข้อมูลเรื่องราวของกรรมวิธีการทำผ้าไหมหางกระรอก ซึ่งเป็นผ้าที่มีอัตลักษณ์ และเป็นผ้าประจำจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งคำว่า “ผ้าไหมดี” ได้เป็นคำที่อยู่ในคำขวัญประจำจังหวัดนครราชสีมา ใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง ได้แก่ การปลูก

หม่อนเลี้ยงไหม การสาวไหม ย้อมสี ตีเกลียว การทอผ้า หลักการและแนวคิด ในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและหลักการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้าน จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงตามขอบเขตของการสร้างสรรค์ นำเสนอรูปแบบการแสดงเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 เป็นการแสดงถึงวิถีการปลูกหม่อนเลี้ยงไหม ระหว่างหนุ่มสาวชาวโคราช ปักธงชัย เพื่อสื่อให้เห็นถึงวิธีการปลูกหม่อน และนำใบหม่อนมาเลี้ยงตัวไหม

ช่วงที่ 2 เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความสำคัญ ของการสาวไหม ย้อมสี ตีเกลียว การทอผ้า อัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น ของกลุ่มชุมชนปักธงชัยที่ยังคงรักษาไว้

ช่วงที่ 3 เป็นการโชว์ผ้าไหมหางกระรอกหลังจากการทอผ้า ที่สื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริงของหญิงสาวชาวโคราช

การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

การออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกายชุด ลวดลายไหมปัก ผู้วิจัยได้นำผ้าไหมหางกระรอง ของอำเภอ ปักธงชัย อันเป็นผ้าไหมที่เกิดจากภูมปัญญาชาวบ้าน ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดกันต่อตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยออกแบบและตัดเย็บให้มีความสวยงาม ทันสมัย เน้นโชว์ความสวยงามของลายผ้า และความกลมกลืนของสีผ้า จนออกมาเป็นเครื่องแต่งกายของนักแสดงทั้ง ชาย และ หญิง



ภาพที่ 3 ภาพการแต่งกาย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดง ผู้วิจัยจะทำการคัดเลือกผู้แสดง ที่มีคุณลักษณะเหมาะสมกับการแสดงชุดนี้ได้

ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในด้านการรำนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้าน เป็นผู้ที่มีทักษะการเคลื่อนไหว ที่คล่องแคล่ว มีปฏิภาณไหวพริบดี มีรูปร่างที่สูงโปร่ง สวยงาม สมส่วน เป็นผู้ที่มีความจำในท่ารำได้ดี

มีทักษะในการรำคู่ เพราะการแสดงสร้างสรรค์การแสดง ชุด ลวดลายไหมปัก เป็นการแสดงที่มีนักแสดงทั้งชายและหญิง

การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำที่ออกแบบสร้างสรรค์ มีหลักการแนวคิดมาจากหลักการเบื้องต้นของกระบวนการทางด้านนาฏยประดิษฐ์ ผนวกกับประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่พบเห็นและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของวิถีชีวิตชาวโคราชปักธงชัยในการทอผ้าไหมหางกระรอก ตั้งแต่ขั้นตอนแรกก่อนที่จะมาเป็นผ้าไหมหลักการที่นำมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์ออกแบบลีลาท่ารำ โดยมีโครงสร้างท่ารำหลัก 3 ประเภทได้แก่ (1)กระบวนท่ารำหลักที่ได้มาจากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูล ในการทำผ้าตั้งแต่ปลูกหม่อน เลี้ยงไหม ท่ารำจากธรรมชาติ (2) ท่ารำที่ได้จากนาฏศิลป์พื้นบ้าน (3) กระบวนท่ารำได้จากนาฏศิลป์ และท่าที่กำหนดให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงชุดนี้

ผลงานสร้างสรรค์ชุด ลวดลายไหมปักเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างผลงานนำอัตลักษณ์ของกรรมวิธีการทำผ้าไหมหางกระรอก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา มาสร้างสรรค์บนหลักการของการนำมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญามาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ต่อยอดเพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่า ในรูปแบบการแสดง

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ใช้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวโคราชอำเภอปักธงชัย ในการทำผ้าหางกระรอกมาสร้างสรรค์การแสดง สอดคล้องกับ **เครือจิต ศรีบุญนาค** (2542,น. 25) พบว่า หลักการประดิษฐ์ศิลปะการแสดงมีดังนี้ 1) การประดิษฐ์ศิลปะการแสดงที่มีแต่ทำนองเพลงเพลงนั้น ให้ยึดทำนองเพลงที่บรรเลง เช่น อารมณ์คึกคักให้ความสนุกสนานมีท่วงทำนองเร็ว อาราร์มณ์ที่แสดงถึงความโกรธ อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความเศร้าโศก หรืออารมณ์เพลงอ่อนหวานแสดงถึงความรัก อารมณ์เพลงหนักแน่นแสดงถึงความศักดิ์สิทธ์ เป็นต้น เมื่อได้ลักษณะของอารมณ์เพลงแล้วจึงคิดประดิษฐ์ศิลปะการแสดง โดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทมาเชื่อมท่ารำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้นๆ 2) การฟ้อนรำที่ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คน ขึ้นไป จำเป็นจะต้องมีการแปรรูปแถวให้หลากหลายแลดูสวยงามกลมกลืนผู้ประดิษฐ์

จะต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้ ควรมีการเคลื่อนที่เพื่อไม่ให้ปักหลักอยู่จุดใดจุดหนึ่งอยู่นานเกินไป การแปรแถวควรกระทำแต่พอควรไม่วิ่งวน หรือวิ่งบ่อยจนดูลานตา ควรคำนึงถึงระยะใกล้ไกลให้พอดีคำร้องและทำนองเพลงในวรรคควรคำนึงถึงความสูงต่ำของผู้แสดง คำนึงถึงสีของเครื่องแต่งกายที่ต้องสลับกัน หรือต้องการรวมกลุ่มเดียวกัน การแปรแถวไม่ควรซ้ำรูปแบบเดียวกันถึงสามครั้ง ควรมีการแปรแถวให้กลมกลืน ระยะช่องไฟจากคนหนึ่งถึงอีกคนหนึ่งต้องเท่ากันและระวังอย่าให้แถวเบี้ยวต้องคำนึงถึงสัดส่วนเวที

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด ลวดลายไหมปัก มีการดำเนินงานในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4.การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ 5.การคัดเลือกผู้แสดง 6.การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงทั้ง 6 ขั้นตอนนี้ สอดคล้องกับหลักการแนวคิดในการออกแบบท่ารำที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ให้แนวคิดไว้ **แนวคิดของอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช** (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2538,น.118) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้น ๆ เฉกเช่นเดียวกับ **แนวคิดของเสรี หวังในธรรม** (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2538,น.55) แนวคิดประดิษฐ์ท่ารำ ต้องมีการแสดงความรู้สึกเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานว่า ลักษณะการแสดงคล้ายๆ กันทุกชุด ไม่ว่าจะเป็นท่ารำหรือลายเพลงที่ใช้บรรเลงมักจะซ้ำๆ กัน ฉะนั้นเมื่อจะคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานควรคำนึงถึงการเปลี่ยนตาเปลี่ยนหูให้มาก หมายถึง เมื่อนำผลงานประดิษฐ์ออกเผยแพร่แล้ว ผู้ดูจะไม่เห็นท่าซ้ำกันหลายครั้ง พร้อมทั้งหูก็จะได้ฟังการบรรเลงลายเพลงต่างๆ การแปรแถว ถ้าเป็นลักษณะการแสดงประเภทระบำใช้ผู้แสดงเป็นหมู่คณะ คำนึงถึงความพร้อมเพียงเป็นหลัก การแปรแถวนี้มีจุดประสงค์เพื่อไม่ให้ท่ารำนั้นหยุดนิ่ง ผู้แสดงยืนท่าตายบนเวที และต้องคำนึงถึงว่าเป็นระบำประเภทไหน ส่วนการแปรแถวในการแสดงพื้นเมือง ไม่มีรูปแบบตายตัวเหมือนรำไทยภาคกลาง การแสดงพื้นเมืองจึงมีอิสระในการแปรแถว โดยคำนึงถึงความสนุกครึกครื้น และแสดงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นเป็นหลัก

แนวคิดของผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ สอดคล้องกับ **สุรพล วิรุฬห์รักษ์** (2544, น. 211) ให้คำนิยามเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึง การปรับปรุงผลงานในอดีตนาฏยประดิษฐ์ เป็นการทำงานที่

ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่นๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่าผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

ลวดลายไหมปัก : จากเส้นสายลายไหมสู่การสร้างสรรค์การแสดงนั้น เป็นการแสดงที่ได้จัดในรูปแบบเกี่ยวกับกรรมวิธีการทอผ้าหางกระรอก ตั้งแต่การสาวไหม การย้อมไหม การตีเกลียวและกรรมวิธีสุดท้ายคือการทอผ้า โดยนำลักษณะท่าทางการทอผ้าไหมหางกระรอกของชาวบ้านผสมผสานกระบวนท่ารำธรรมชาติ ท่านาฏศิลป์พื้นบ้าน ท่านาฏศิลป์ไทย มาประยุกต์เป็นการแสดง เพื่อให้เกิดความอ่อนช้อยสวยงามซึ่งสื่อโดยหนุ่มสาวชาวโคราช

ข้อเสนอแนะ

ส่งเสริมให้มีการสืบทอด เพื่อให้ผู้ที่รับการถ่ายทอดได้เรียนรู้มีการศึกษาในเชิงลึก เพื่อศึกษาเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลง รูปแบบการแสดง ลักษณะ วิธีการบรรเลง เพื่อนำไปพัฒนาต่อไป ควรมีการศึกษาวัฒนธรรมการดำรงชีวิต การประกอบอาชีพทางดนตรีและนาฏศิลป์เพื่อสืบทอดศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของจังหวัดนครราชสีมา เพื่อนำองค์ความรู้อันเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นมาสืบทอดต่อไป

รายการอ้างอิง

เครือจิต ศรีบุนนาคและคณะ(2542).**สุนทรียภาพของชีวิต**.วิทยาลัยครูสุรินทร์ สุรินทร์. สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.กรุงเทพฯ : เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น.พจน์มาลย์ สมรรคบุตร(2538).**แนวคิดประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง** . อุดรธานี. : ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์. สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544). **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์** . กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นาฏศิลป์ไทยเพื่อสุขภาวะของผู้สูงอายุ

THAI CLASSICAL DANCE FOR WELLNESS OF THE ELDERLY

พนิดา บุญทองขาว[*] , อินทิรา พงษ์นาค[**]

Panida Boonthongkhao[*], Intira Pongnak[**]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวม ข้อมูลบทบาท การประยุกต์ใช้นาฏศิลป์ไทยจากงานวิจัยต่าง ๆ ที่นำไปส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ชี้ให้เห็นแนวทางในการปฏิบัติและวิธีการในการดำเนินการดูแลสุขภาวะของผู้สูงอายุและสร้างความเข้าใจต่อการเตรียมเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุของประเทศไทยในอนาคตมีวิธีการศึกษาโดยการเก็บข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย บทความ ข่าวสาร การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง นำมาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหาโดยบูรณาการข้อมูลที่สอดคล้องไว้ด้วยกันและคงข้อมูลที่แตกต่างไว้พร้อมแสดงอภิปรายให้แนวคิดที่เป็นประเด็นใหม่ๆ ให้ผู้สนใจสืบเสาะหรือพัฒนาต่อยอดความรู้ได้ต่อไป แนวคิดที่สำคัญในการดูแลสุขภาพของผู้สูงอายุ คือการนำศาสตร์นาฏศิลป์ไทยเข้ามาเป็นตัวขับเคลื่อนส่งเสริม สนับสนุนการเกิดสุขภาวะที่ดี ในรูปแบบของการฟ้อนรำ การเต้นรำ การเคลื่อนไหวร่างกายหรือขยับร่างกายประกอบเสียงเพลงและดนตรี ทั้งนี้ผู้ศึกษานำโมเดลเรื่องสุขภาวะตามแนวคิดของอดัมส์มาเชื่อมโยง อธิบายนำเสนอวิธีการนำนาฏศิลป์เป็นฐานส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ 6 ด้าน ประกอบด้วย ด้านร่างกาย จิตวิญญาณ ปัญญาและความรู้คิด สังคม และอารมณ์ เพื่อให้ผู้สูงอายุหรือผู้เกี่ยวข้องนำไปประยุกต์ใช้ในการดูแลตัวเอง ครอบครัว ตลอดจนสังคม ช่วยผลักดันให้นโยบายการดำเนินงานด้านผู้สูงอายุที่ว่า “ผู้สูงอายุเป็นบุคคลที่มีประโยชน์ต่อสังคมและสมควรส่งเสริมให้คุณค่าไว้ให้นานที่สุด” เป็นรูปธรรมต่อไป

คำสำคัญ: ผู้สูงอายุ, สุขภาวะ, นาฏศิลป์ไทย

Abstract

This article aims to collect information on the role of applying Thai dance from the researches, to promote the wellness of the elderly and pointed out practical guidelines and methods for taking care of the wellness of the elderly and creating understanding on the preparation for entering the aging society of Thailand in the future. The methods of study have collected the data from research, news, and reviewing the literature. The content has analyzed by combining consistent information and retaining differences and demonstrating new ideas for those who are interested or developing knowledge in the future. An important concept in taking care of the health

[*] วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Suphanburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

of the elderly is the use of Thai dance as a driving force to support good health in the form of dance, movement, or body movement with song and music. In this case, the author connected the model of wellness based on the Adams concept for proposing ways to use the dance as a base for promoting the wellness of the elderly in 6 sections, consisting of physical, spiritual, faculties and intellectual, social, and emotion for the elderly or related persons, applying to take care of oneself, family, and society as well as to push for the policy on the elderly operation that "The elderly are people who are beneficial to society and should promote value as long as possible" to be substantially in the future.

Keywords: The elderly, Wellness, Thai classical dance

บทนำ

ประเทศไทยในปัจจุบันกำลังก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุ กระทรวงสาธารณสุขระบุว่าประเทศไทยก้าวเข้าสู่สังคมสูงอายุมาตั้งแต่ พ.ศ. 2548 และกำลังจะก้าวเข้าสู่การเป็นสังคมผู้สูงอายุระดับสมบูรณ์ใน พ.ศ. 2564 หมายถึง สังคมที่มีผู้สูงอายุมากกว่าร้อยละ 20 ของประชากรทั้งหมด โดยคาดการณ์ว่า ใน พ.ศ. 2574 ประเทศไทยจะก้าวเข้าสู่สังคมสูงอายุระดับสุดยอด คือ มีผู้สูงอายุมากกว่าร้อยละ 28 ของประชากรทั้งหมด ซึ่งสาเหตุหนึ่งมาจากประเทศไทยประสบความสำเร็จในการวางแผนครอบครัว ในช่วง พ.ศ. 2515 - 2538 ทำให้ประชากรเพิ่มช้าลงอย่างมาก นอกจากนี้ระบบประกันสุขภาพถ้วนหน้าที่เกิดขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2544 มีส่วนสำคัญที่ทำให้อายุคาดเฉลี่ย (life expectancy) ของคนไทยเพิ่มขึ้นทั้งชายและหญิง (อุทุมพร วานิชคาม, 2562, น. 165)

เมื่อประเทศไทยก้าวสู่สังคมผู้สูงอายุเต็มรูปแบบ ย่อมต้องเกิดผลกระทบต่อประชาชนและสังคมอย่างกว้างขวาง ในระดับมหภาค ได้แก่ ผลผลิตมวลรวมในประเทศ (GDP) รายได้ต่อหัวประชากร การออม การลงทุน ผลผลิตของงานและการจ้างงาน ระดับจุลภาค ได้แก่ การบริการด้านต่างๆ โดยเฉพาะด้านการเงินและสุขภาพ (ชมพูนุท พรหมภักดิ์. 2556: 13) รวมถึงสภาพร่างกายและจิตใจของผู้สูงอายุที่มีการเปลี่ยนแปลง เมื่ออายุมากขึ้นสภาพร่างกายเสื่อมถอยเกิดปัญหาด้านสุขภาพ ส่วนปัญหาด้านสุขภาพจิตของผู้สูงอายุนั้น เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม เทคโนโลยีที่รุดหน้าไปอย่างไม่หยุดยั้ง ถ้าปรับตัวไม่ทันหรือรับมือกับการเปลี่ยนแปลงไม่ได้ย่อมส่งผลต่อปัญหาทางด้านจิตใจของผู้สูงอายุได้ ทั้งนี้รัฐตระหนักถึงความสำคัญต่อผลกระทบดังกล่าว จึงมีการกำหนดแผนประชากรที่มุ่งเน้นการพัฒนาคุณภาพประชากรเพื่อรองรับสังคมผู้สูงอายุในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 11 และจัดทำแผนผู้สูงอายุแห่งชาติ ฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2545-2564) ขึ้นเพื่อกำหนดทิศทางนโยบายการดำเนินงานด้านผู้สูงอายุในระยะยาว และแสดงวิสัยทัศน์ด้วยว่า “ผู้สูงอายุเป็นบุคคลที่มีประโยชน์ต่อสังคมและสมควรส่งเสริมให้คุณค่าไว้ให้นานที่สุด” (พัชรวดี เพ็งสระเกตุ, 2562, น. 166)

หน่วยงานต่างๆ อาทิ กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข กรมกิจการผู้สูงอายุ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ สำนักงานคณะกรรมการสุขภาพแห่งชาติ ได้ทำการศึกษาวิจัย ค้นคว้าหาวิธีการหรือรูปแบบต่างๆ ในการรองรับสังคมผู้สูงอายุ มีการประชุมจัดทำข้อเสนอเตรียมคนและระบบรองรับสังคมผู้สูงวัยอย่างจริงจัง ทำให้มีข้อเสนอเชิงนโยบายที่น่าสนใจ ดังต่อไปนี้ 1) การเตรียมความพร้อมของประชากรเพื่อเป็นผู้สูงอายุที่มีคุณภาพในอนาคต ตามความเหมาะสมในแต่ละช่วงวัย โดย ส่งเสริมการเรียนรู้ การออม การสร้างเสริมสุขภาพและสุขภาวะที่ดี และการวางแผนชีวิตของผู้สูงอายุและครอบครัวอย่างเหมาะสม 2) พัฒนาระบบเพื่อรองรับสังคมผู้สูงอายุ ทั้งระบบบริการสุขภาพ ระบบการออมเพื่อยามเกษียณ ส่งเสริมระบบการเรียนรู้ตลอดช่วงอายุ รู้เท่าทันสถานการณ์ พัฒนาศักยภาพบุคลากรทุกภาคส่วนและนวัตกรรมรองรับการดำเนินชีวิตผู้สูงอายุ สนับสนุนให้เกิดกลไกการอภิบาลระบบเพื่อรองรับสังคมผู้สูงวัยที่มีประสิทธิภาพ รวมถึงจัดทำฐานข้อมูลผู้สูงอายุ (สำนักงานคณะกรรมการสุขภาพแห่งชาติ, 2560)

จากข้อเสนอเชิงนโยบายเห็นได้ชัดว่าสิ่งที่ช่วยให้เกิดผู้สูงอายุที่มีคุณภาพในอนาคต คือ สุขภาวะ มีงานวิจัยหลายเรื่องได้ทำการศึกษาค้นคว้า ทดลอง พบแนวคิดที่สำคัญอย่างหนึ่งในการดูแลสุขภาพ ของผู้สูงอายุนั่นคือการนำนาฏศิลป์หรือการฟ้อนรำมาช่วยในการดูแลสุขภาพ อาทิ ผลงานประยุกต์รำไทยใช้

กายภาพบำบัดพัฒนาการเคลื่อนไหวของผู้ป่วยโรคพาร์กินสัน (โรงพยาบาลราชวิถี, 2562) การบริหารกล้ามเนื้อในผู้สูงอายุโดยใช้กิจกรรมนาฏศิลป์บำบัดสำหรับชุมชนไทยพวน จังหวัดนครนายก (กัญญญาวีร์ เปี้ยนสีทองและคณะ, 2561, น. 126) หรือการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ช่วยลดโรค “NCD” หรือโรค ไม่ติดต่อเรื้อรังในคนสูงวัย อาทิ โรคเบาหวาน โรคความดันโลหิตสูง โรคอ้วนลงพุง ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีการศึกษาวิจัยเรื่องรำไทยจะมีผลต่อสมอง ทำให้สมองใช้งานในการจดจำท่าการเดิน การย่างก้าวขณะฟ้อนรำ เมื่อสมองมีการใช้งานจะช่วยป้องกันโรคความจำเสื่อมได้เป็นอย่างดี (ณรงค์ เทียมเมฆ, 2561) เห็นได้ว่า นาฏศิลป์ไทยที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติมีบทบาทและเป็นสิ่งที่ช่วยให้กับสุขภาวะในด้านต่างๆ ของผู้สูงอายุในหลายรูปแบบ มีงานวิจัยและโครงการต่างๆมากมายที่สนใจและค้นคว้าศาสตร์แขนงนี้ในรูปแบบเครื่องมือของการสร้างเสริมสุขภาพผู้สูงอายุ จากข้อมูลและเหตุผลทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ผู้ศึกษาสนใจนำเสนอข้อมูลความรู้ของนาฏศิลป์ไทยที่เข้ามาช่วยส่งเสริมและดูแลสุขภาวะของผู้สูงอายุ ซึ่งประเทศไทยจะก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างเต็มรูปแบบในอนาคตอันใกล้ในปี พ.ศ. 2564 นี้

วัตถุประสงค์

บทความวิชาการนี้มุ่งรวบรวม ข้อมูลบทบาท การประยุกต์ใช้นาฏศิลป์ไทยจากงานวิจัยต่างๆ ที่นำไปส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ชี้ให้เห็นแนวทางในการปฏิบัติและวิธีการในการดำเนินการดูแลสุขภาวะของผู้สูงอายุและสร้างความเข้าใจต่อการเตรียมเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุของประเทศไทยในอนาคตต่อไป

วิธีการศึกษา

การเขียนบทความวิชาการครั้งนี้ใช้การศึกษาเอกสาร องค์ความรู้ด้านต่างๆของนาฏศิลป์ไทยที่เกี่ยวข้องกับสุขภาวะผู้สูงอายุ ซึ่งผู้เขียนได้ดำเนินการศึกษาตามขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย บทความ ข่าวสารที่เกี่ยวข้องกับ

สุขภาวะของผู้สูงอายุ และข้อมูลของนาฏศิลป์ในมิติต่างๆ

2. ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในประเด็น ความหมายของนาฏศิลป์ ประเภทและบทบาทหน้าที่

ของนาฏศิลป์ การนำความรู้ทางนาฏศิลป์ไปประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้สูงอายุ

3. ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา (content analysis) โดยบูรณาการข้อมูลที่สอดคล้องไว้

ด้วยกันและคงข้อมูลที่แตกต่างไว้พร้อมแสดงอภิปรายให้แนวคิดที่เป็นประเด็นใหม่ๆให้ผู้สนใจสืบเสาะหรือพัฒนาต่อยอดความรู้ได้ต่อไป

4. สรุปเรียบเรียงนำเสนอในรูปแบบบทความวิชาการ

ในแต่ละส่วนของบทความ ผู้เขียนจะนำเสนอ ความหมาย แนวคิด แยกเป็นประเด็นเพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจและให้ข้อมูลที่ชัดเจน ก่อนที่จะวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายแสดง ความคิดเห็นตามลำดับต่อไป

ผลการศึกษา

ความหมายของผู้สูงอายุ

พระราชบัญญัติผู้สูงอายุ พ.ศ. 2546 ให้ความหมายความว่า บุคคลซึ่งมีอายุเกินหกสิบปีบริบูรณ์ขึ้นไปและมีสัญชาติไทย องค์การสหประชาชาติ (United Nation) ได้ให้คำนิยามว่า ผู้สูงอายุ คือประชากรทั้งเพศชายและเพศหญิงซึ่งมีอายุมากกว่า 60 ปีขึ้นไป (60+) โดยเป็นการนิยามตั้งแต่อายุเกิด องค์การอนามัยโลก ยังไม่มีการนิยาม โดยมีเหตุผลว่า ทั่วโลกมีการนิยามผู้สูงอายุต่างกันทั้งนิยามตามอายุเกิด ตามสังคม (Social) วัฒนธรรม (Culture) และสภาพร่างกาย (Functional Markers) เช่น ในประเทศที่เจริญแล้ว มักจัดผู้สูงอายุให้นับจากอายุ 65 ปี ขึ้นไป หรือบางประเทศนิยามผู้สูงอายุตามอายุกำหนดให้เกษียณงาน (อายุ 50 60 หรือ 65 ปี) หรือนิยามตามสภาพร่างกาย โดยผู้หญิงสูงอายุในช่วง 45-55 ปี ส่วนชายสูงอายุประมาณ 55-75 ปี (World Health Organizetion, 2015)

ความหมายของสุขภาวะ

พระราชบัญญัติสุขภาพแห่งชาติ พ.ศ. 2550 (2561, น. 3-4) ให้นิยาม คือ “ สุขภาพ คือ สุขภาวะ หมายถึง ภาวะที่สมบูรณ์ทั้งทางด้านร่างกาย จิตใจ สังคม และปัญญา ที่เชื่อมโยงกันเป็นองค์รวมอย่างสมดุล”

องค์การอนามัยโลก กล่าวว่า “สุขภาวะ คือ ความรู้สึกผาสุก สามารถทำงานตามบทบาทได้อย่างเต็มศักยภาพ สามารถยืดหยุ่นหรือปรับตัวท่ามกลางสถานการณ์ต่างๆที่รายรอบได้”

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติกล่าวว่า “สุขภาวะ หมายถึง การมีสุขภาพที่ดีทั้งทางร่างกายและจิตใจ มีครอบครัวที่อบอุ่น มั่นคง อยู่ในสภาพแวดล้อมที่

ดี มีความรู้และมีหน้าที่การงานที่เหมาะสม รายได้เพียงพอต่อการดำรงชีวิต ภาครัฐมีระบบบริหารจัดการที่ดี”

ประเวศ วะสี กล่าวว่า “สุขภาวะ คือ ภาวะที่เป็นสุข มีความสมบูรณ์ทางกาย จิตใจ อารมณ์ ปัญญา สังคมและสิ่งแวดล้อม เช่น ร่างกายแข็งแรง มีสังคมที่สันติ มีปัญญารอบรู้เท่าทัน เป็นต้น”

ฉะนั้น สุขภาวะ น่าจะหมายถึง สุขภาพที่ดีสมบูรณ์ทั้งร่างกายและจิตใจ มีความอบอุ่น มั่นคง มีความพึงพอใจและสามารถปรับตัวในการดำรงชีวิตของตนเองในสังคมได้

มีงานวิจัยเรื่องสุขภาวะของผู้สูงอายุ และเกิดแนวคิดที่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลาย ได้แก่ สุขภาวะตามแนวคิดของอดัมส์ สุขภาวะตามแนวคิดของไมเยอร์ สุขภาวะแบบรวมองค์แนวพุทธพระพรหมคุณาภรณ์ สุขภาวะตามมุมมองแบบเฮโนดิกส์และยูไดโมนิกส์ และแนวคิดของไรฟ์ (อัจศรา ประเสริฐสิน, ทัชชา สุริโย และปพน ณัฐเมธาวิน, 2561, น.4) ทั้งนี้ผู้ศึกษาได้นำแนวคิดของอดัมส์มาเป็นโมเดลที่จะอธิบายและเชื่อมโยงไปสู่องค์ความรู้ของนาฏศิลป์ไทยที่สนับสนุนส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุต่อไป ดังมีรายละเอียดแนวคิดดังนี้

1) สุขภาวะด้านร่างกาย (Physical) หมายถึงการรับรู้ของบุคคล ว่าตนเองมีสุขภาพที่แข็งแรง มีความคาดหวังที่ดีต่อสุขภาพกาย มีพฤติกรรมส่งเสริมสุขภาพ เช่น การออกกำลังกาย การรับประทานอาหารอย่างเหมาะสม ไม่เจ็บป่วยทางกาย เป็นต้น

2) สุขภาวะด้านจิตวิญญาณ (Spiritual) หมายถึง การรับรู้ในแง่บวกของความหมายและความต้องการของชีวิต การมีชีวิตอย่างมีคุณค่า มีความเชื่อ มีสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ นับถือศาสนา ดำเนินชีวิตอย่างมั่นคง

3) สุขภาวะด้านปัญญาและการรู้คิด (Intellectual) หมายถึง มีกระบวนการทางปัญญาที่เหมาะสม เช่น ความคิดที่เป็นเหตุผล มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีการเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ

4) สุขภาวะด้านสังคม (Social) หมายถึงการรับรู้ถึงการสนับสนุนจากเพื่อนหรือครอบครัวยามจำเป็น การตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับผู้อื่น รับรู้ว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของสังคม เป็นผู้ให้การสนับสนุนที่มีคุณค่า การช่วยเหลือและเข้าใจซึ่งกันและกัน

5) สุขภาวะด้านอารมณ์ (Emotional) หมายถึง การมีอารมณ์ที่มั่นคง มีความนับถือและเคารพตนเอง สามารถตระหนักและเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของตนเองและผู้อื่น มีการจัดการอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม

5) สุขภาวะด้านจิตใจ (Psychological) หมายถึง การรับรู้ทั่วไปเกี่ยวกับประสบการณ์เชิงบวกในสถานการณ์ต่างๆ ของชีวิต เชื่อในความสามารถของตนเอง มองโลกในแง่ดีและมีความความหวัง (อัจศรา ประเสริฐสิน, ทัชชา สุริโย และปพน ณัฐเมธาวิน, 2561, น.5)

การจะให้ผู้สูงอายุเกิดสุขภาวะในด้านต่างๆ ดังกล่าวข้างต้นนั้น ผู้สูงอายุจำต้องปรับตัวและปรับใจ ซึ่งมีกระบวนการปรับตัวของผู้สูงอายุทั้งด้านกายภาพ สิ่งแวดล้อม สังคมและจิตใจ คือ

ด้านร่างกาย ผู้สูงอายุ มีสภาพร่างกายที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของแต่ละบุคคล สิ่งที่จะช่วยให้ผู้สูงอายุปรับตัวด้านร่างกายได้ดี คือ การออกกำลังกาย ประโยชน์ของการออกกำลังกายในผู้สูงอายุ ได้แก่ ช่วยในเรื่องการทรงตัว ทำให้ไม่พลัดล้มง่ายๆ การทำงานของอวัยวะต่างๆดีขึ้น ทำให้ร่างกายของผู้สูงอายุมีความกระฉับกระเฉงว่องไว ผู้สูงอายุยังสามารถลดน้ำหนัก และควบคุมน้ำหนักให้รูปร่างดีขึ้นได้ การออกกำลังกายช่วยให้ผู้สูงอายุหายจากภาวะซึมเศร้าได้ การออกกำลังกายที่ถูกต้องยังสามารถช่วยลดให้ผู้สูงอายุไม่เป็นโรคต่างๆได้ (มนทกานติ์ เชี่ยมชิต,นุชนาฏ หวนนากลาง และอรอุมา ซองรัมย์, 2552, น. 4)

ด้านสภาพแวดล้อมของผู้สูงอายุ ได้แก่ สภาพแวดล้อมทางกายภาพ ได้แก่ ที่สภาพแวดล้อมภายในบ้านพักอาศัย สภาพแวดล้อมภายนอก หรือละแวกบ้าน ซึ่งผู้สูงอายุส่วนใหญ่กว่าร้อยละ 80 ใช้ชีวิตอยู่ในสภาพแวดล้อมที่อยู่อาศัยของตน เนื่องจากปัญหาด้านสุขภาพและข้อจำกัดของร่างกายมีมากขึ้นตามอายุที่เพิ่มขึ้น ซึ่งประกอบไปด้วย 4 องค์ประกอบ คือ มีความปลอดภัยทางกายภาพ สามารถเข้าถึงการใช้งานได้ง่าย
สามารถสร้างแรงจูงใจในการดำเนินชีวิต และดูแลรักษาง่าย

สภาพแวดล้อมทางสังคม พิจารณาถึงการมีเครือข่ายทางสังคมที่เน้นเกื้อหนุนผู้สูงอายุจากกลุ่มบุคคลในครอบครัว และชุมชน สังคม และรัฐ โดยยิ่งสูงอายุมากขึ้น ความสามารถและสถานภาพด้านต่างๆจะลดลง การพึ่งพิงเครือข่ายสนับสนุนทางสังคมก็มีมากขึ้น สภาพแวดล้อมมีผลต่อการดำเนินชีวิตของผู้สูงอายุเช่นเดียวกัน ทั้งสภาพแวดล้อมทางกายภาพและ ทางสังคมสิ่งสำคัญคือต้องให้เกิดความปลอดภัย มีแรงจูงใจและต้องมีเครือข่ายสนับสนุน

การมีส่วนร่วมทางสังคม ผู้สูงอายุควรมีบทบาทกิจกรรมที่ต้องสื่อสารปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในชุมชนหรือสังคม อาทิเช่น การมีส่วนร่วมทางสังคมและวัฒนธรรม การศึกษาเรียนรู้ กิจกรรมทางศาสนา กิจกรรมสันทนาการ ศูนย์กลางของทุนทางสังคม ทั้งนี้จะทำให้ผู้สูงอายุ รู้สึกว่าตนเองมีคุณค่า มี นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับทฤษฎีความต่อเนื่องที่อธิบายว่า ผู้สูงอายุยังต้องการบทบาทในสังคมผ่านสถานะอื่นที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งจะรักษาและเติมเต็มคุณค่าความสำคัญให้ยังคงความเชื่อมั่นในตนเองและความอยู่ดีสุขไว้ได้ (นามชัย กิตตินาคบัญชา. 2560: 18) การมีส่วนร่วมทางสังคมเป็นแนวทางสนับสนุนด้านสุขภาพกายและจิตใจเช่นเดียวกับแนวคิดด้านจิตวิทยาสังคม ผ่านการเลือกทำพฤติกรรมต่างๆ ได้แก่ การรักษาสุขภาพ การเคารพนับถือตนเอง การมีจุดมุ่งหมายในชีวิต ในทางตรงกันข้ามถ้าถูกโดดเดี่ยวจากสังคมมักมีปัญหาสุขภาพ เช่น ความดันสูง นอนไม่หลับ มีปัญหาระบบภูมิคุ้มกันและความสามารถทางกายลดลง (นามชัย กิตตินาคบัญชา, 2560, น. 19)

สุขภาพจิตของผู้สูงอายุ องค์การอนามัยโลก (WHO) ได้ให้คำนิยามของสุภาพจิตที่ดีว่า เป็นสภาวะของความอยู่ดีมีสุข (Well-Being) ซึ่งปัจเจกบุคคลตระหนักถึงศักยภาพของตนที่สามารถจัดการความรู้สึกกดดันในชีวิตได้ รวมทั้งสามารถสร้างสิ่งที่มีประสิทธิภาพและประสิทธิผลแก่

ตนเองอละผู้อื่นในสังคมได้ ส่วนกรมสุขภาพจิต ได้นิยามว่า สุขภาพจิตที่ดี คือสภาพชีวิตที่เป็นสุขอันเป็นผลมาจากการมีวิธีการมองตน มองโลกรวมทั้งสามารถจัดการกับความคิด อารมณ์ การแสดงออกต่อตนเอง ต่อผู้อื่นและสังคมอย่างเหมาะสมและสร้างสรรค์ ภายในสภาพแวดล้อมและเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป

ในทางจิตวิทยา วัยสูงอายุถือเป็นวัยแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ทั้งร่างกายและจิตใจอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นสาเหตุของปัญหาสุขภาพจิตที่ส่งผลต่อสุขภาพกาย กรมสุขภาพจิต ได้เสนอแนะให้ผู้สูงอายุพัฒนาและปรับตัว ไว้ 5 ด้าน ดังนี้

1. ปรับกาย ให้ร่างกายแข็งแรงพร้อมรับการปรับเปลี่ยน เช่น ออกกำลังกายอย่างน้อยวันละ 30 นาที สัปดาห์ละ 3 ครั้ง
2. ปรับอารมณ์ ให้มีอารมณ์ที่เป็นสุข สนุกสนาน โดยเข้าร่วมกิจกรรมนันทนาการ เล่นดนตรี งานอดิเรกที่ชอบ
3. ปรับใจ ให้ภาคภูมิใจในตัวเอง เชื่อมั่นในตัวเอง เช่น ช่วยเหลือตัวเองในเรื่องกิจวัตรประจำวัน ทำงานบ้าน ฝึกการเป็นผู้ฟังที่ดี ฝึกใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ หรือทำกิจกรรมในชุมชน สังคม
4. ปรับสมอง โดยทำกิจกรรมที่ชะลอความเสื่อมของสมอง พบปะเพื่อน กิจกรรมฝึกความจำ เช่น เล่นเกม หมากรุก ต่อคำ ต่อเพลง คิดเลข หรือฝึกเลี้ยงหลาน
5. ปรับความคิด ให้บริหารจิตใจให้เกิดสติ ฝึกคิดเชิงบวก การควบคุมอารมณ์ การคลายเครียด การฝึกหายใจ การฝึกสติ สมาธิ พร้อมรับการเปลี่ยนแปลง จะช่วยให้ผู้สูงอายุมีความสุข เกิดความภาคภูมิใจในตนเอง เห็นคุณค่าของตนเอง สามารถใช้ชีวิตในสังคมได้อย่างมีความสุข (กวิตา พวงมาลัย, 2558, น. 1)

สรุปได้ว่า ผู้สูงอายุ คือบุคคลที่อายุเกิน 60 ปีขึ้นไป ควรมีสุขภาวะที่ดีช่วยส่งผลในการปรับตัวในการอยู่ร่วมในสังคมให้มีความสุข ประกอบด้วยการปรับตัวด้านร่างกาย ผู้สูงอายุ มีสภาพร่างกายที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของแต่ละบุคคล สิ่งที่จะช่วยให้ผู้สูงอายุปรับตัวด้านร่างกายได้ดี คือ การออกกำลังกาย จากงานวิจัย พบว่าการออกกำลังกายที่เหมาะสมในผู้สูงอายุ นอกจากเป็นการเสริมสร้างร่างการให้แข็งแรงแล้ว ยังเสริมสร้างภูมิคุ้มกัน มี Mental fitness, Hormone fitness ป้องกัน Injury เนื่องด้วยกล้ามเนื้อมีความแข็งแรงขึ้น ทำให้ไม่หกล้มง่าย โดยมีสภาพแวดล้อมทางกายภาพและทางสังคมของผู้สูงอายุเป็นตัวแปรที่ช่วยในการปรับตัวอีกด้วย ได้แก่ความปลอดภัย สามารถเข้าถึงการใช้งานได้ง่าย สร้างแรงจูงใจในการดำเนินชีวิต และดูแลรักษาง่าย การมีส่วนร่วมทางสังคมและการสร้างสุขภาพจิตของผู้สูงอายุเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ช่วยให้ผู้สูงอายุรู้สึกว่าตนเองมีคุณค่า บทบาทต่อสังคม ส่งผลต่อความพึงพอใจในการใช้ชีวิตและความสุขของตนเอง ครอบครัว ชุมชน สังคม ในอนาคตต่อไป

ความหมายของนาฏศิลป์

“นาฏศิลป์” คือ มรดกทางศิลปวัฒนธรรมสำคัญของชาติ มีพัฒนาการมาตามยุคตามยุคสมัย ต้นกำเนิดมาจากการแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ปรากฏในรูปแบบการฟ้อนรำ ประกอบไปด้วย การแสดงประเภท ละคร ระบำ รำ ฟ้อน ในรูปแบบราชพิธีของหลวง และการแสดงของราษฎรโดยทั่วไป ในการเขียนบทความครั้งนี้ผู้เขียนศึกษาถึงนิยามของคำว่า “นาฏศิลป์” ซึ่งเป็นคำสำคัญของบทความ โดยมีนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทยหลายท่านได้ให้ความหมายของนาฏศิลป์ไว้ ดังนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น.11-12) ทรงอธิบายถึงมูลเหตุแห่งการฟ้อนรำ สรุปพอเป็นสังเขปดังนี้

“การฟ้อนรำย่อมเป็นประเพณีมีในเหล่ามนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ไม่ว่าจะเลือกอยู่ ณ ประเทศถิ่นสถานที่ใดในพิภพนี้ คงมีวิธีฟ้อนรำตามวิสัยชาติของตนด้วยกันทั้งนั้น ปราชญ์ผู้คิดค้นหามูลเหตุแห่งการฟ้อนรำจึงลงเนื้อเห็นเป็นยุติว่า การฟ้อนรำนี้มูลรากเกิดแต่วิสัยสัตว์เมื่อเวทนาเสวยอารมณ์ กิริยาอันเกิดจากเวทนาเสวยอารมณ์นี้นับเป็นขั้นต้นของการฟ้อนรำต่อมาอีกขั้นเมื่อคนทั้งหลายรู้ความหมายของกิริยาต่างๆ จึงเกิดแบบแผนทางการแสดงอารมณ์ นับเป็นขั้นที่สอง และมีผู้ฉลาดเอากิริยาท่าทางแสดงออกถึงอารมณ์นั้นมาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นกระบวนการฟ้อนรำให้งดงามก็ต้องตาติดใจคน จึงเกิดเป็นกระบวนการฟ้อนรำขึ้น นับเป็นขั้นที่สาม”

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 น. 13) กล่าวว่า นาฏศิลป์เป็นสัญชาตญาณชนิดหนึ่งของมนุษย์ที่แสดงออกเมื่อเกิดอารมณ์ขึ้น เป็นการตั้งใจเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะ มีแบบแผน เพื่อให้เกิดความสุข ความเข้าใจและความงดงามแก่ตนเองและผู้อื่น ทั้งนี้มาพร้อมกับความเจริญของมนุษย์เมื่อสังคมเติบโตขึ้นจึงได้มีการจัดระเบียบแบบแผนของนาฏศิลป์ให้งดงามที่สุด

จินตนา สายทองคำ (2558, น. 37) ให้ความหมายว่า การเต้น การรำ การฟ้อนรำ การละคร หรือการแสดงที่เป็นเรื่องราว ที่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมสำคัญของชาติ มีการอนุรักษ์สืบสาน และพัฒนามาตามยุคสมัย

ความหมายของนาฏศิลป์ในเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่เก่าที่สุด อย่างหนึ่งของโลก มูลเหตุในการเกิดมาจากสัญชาตญาณ อารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์ นับเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงออกของมนุษย์ด้วยวิธีการทางสุนทรียศาสตร์ ด้วยร่างกาย ท่าทาง การเคลื่อนไหว อย่างมีระบบและงดงาม นาฏศิลป์มีการพัฒนาขึ้นมาตามลำดับจากความเจริญที่มนุษย์สร้างขึ้นจนกลายมาเป็น ประเพณีและวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติดังที่เห็นในปัจจุบัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความงาม ความสุข ความเข้าใจและความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันอีกด้วย

ประเภทของนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปะการแสดงประเภทประเภทหนึ่งของไทยเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติที่มีการอนุรักษ์สืบสานและพัฒนามาตามยุคสมัย ได้รับอิทธิพลและวัฒนธรรมส่วนใหญ่มาจากอินเดีย อันได้แก่ รำ ระบำ ละคร โขน ซึ่งการแสดงเหล่านี้ยังสามารถแบ่งตามลักษณะได้อีก คือ

“รำ” มีความหมายถึงการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่างๆของร่างกายด้วยความอ่อนช้อย ประณีต งดงาม ประกอบกับดนตรีไทยและการขับร้อง มีลักษณะแตกต่างตามจำนวนและรูปแบบที่แสดง

“ระบำ” เป็นการแสดงที่มีผู้แสดง 2 คนขึ้นไป เน้นทำท่าทางเหมือนกัน หรือต่างกันตีบทตามคำร้องหรือไม่ก็ได้ เน้นกระบวนการแปรแถว เครื่องแต่งกายที่สวยงาม

“ละคร” หรือ ศิลปะการละคร คือการแสดงที่ต้องมีเรื่องราว มีตัวละคร มีบท และองค์ประกอบต่างๆ แต่ที่แสดงถึงความเป็นไทย เพราะมีเอกลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมไทยเข้าไปผสมผสานหรือสอดแทรกอยู่ การแสดงเป็นที่รู้จักต้องตามรสนิยมของคนไทย

“โขน” ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยจัดเป็นมหรสพหลวง ที่แสดงในพระราชพิธีสำคัญๆ มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถือเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 กำหนดความหมายว่า การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่างๆ ที่เรียกว่า หัวโขน มีที่มาจากการละเล่น 3 ชนิด มาผสมผสานกัน คือ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ โขนจึงเป็นการแสดงที่ถือว่ารวมศิลปะหลายๆ แขนงเข้าด้วยกัน มีความเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจน มีหน้าที่แสดงถึงศิลปวัฒนธรรมของชาติไทยอย่างชัดเจน

นาฏศิลป์ไทย มีรูปแบบการแสดง 4 ประเภท คือ รำ ระบำ ละคร โขน ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างชาติเข้าผสมผสานบ้างแต่ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ถูกกับความชอบและรสนิยมของคนไทยจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติในที่สุด

บทบาทของนาฏศิลป

จากนิยามของคำว่า “นาฏศิลป์” และประเภทของนาฏศิลป์ดังที่กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ว่า นาฏศิลป์มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะในส่วนของประเพณี พิธีกรรม จนกลายเป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมในที่สุด ทั้งนี้ผู้ศึกษาขอกล่าวถึงบทบาทของนาฏศิลป์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับสุขภาวะ ประกอบด้วย

บทบาทของการออกกำลังกาย กิจกรรมนาฏศิลป์มีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกกำลังกาย เนื่อง

จากนาฏศิลป์ต้องใช้กำลังอย่างมากในการฝึกหัด ในการฝึกซ้อม ในการแสดง ดังนั้นผู้ปฏิบัติจึงเหมือนออกกำลังกายอยู่ตลอดเวลา ปัจจุบันมีการนำนาฏศิลป์มาประยุกต์ให้การออกกำลังกายมีความสุขสนุกสนาน มีท่าทางรูปแบบ โดยเลือกสรรท่าทางการเคลื่อนไหวที่ได้ศึกษามาอย่างดีแล้วว่าเป็นการกระตุ้น หรือบำบัดส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย เช่น เพิ่มกล้ามเนื้อ ลดไขมัน ช่วยให้ผู้ออกกำลังกายกระปรี้กระเปร่า กระฉับกระเฉง ร่างกายแข็งแรง

บทบาทของพิธีกรรม คือ สิ่งที่แสดงออกถึงสิ่งที่เป็นพลังพิเศษ หรือมีอำนาจเหนือธรรมชาติ สำหรับผู้ที่ทำหน้าที่เป็นพ่อมดหมอผี หรืออีกนัยหนึ่งคนเหล่านี้ใช้นาฏศิลป์สื่อสารกับพลัง เหนือธรรมชาติมีการผ่านตนไปยังผู้ต้องกับรับพลังงานเหล่านั้น การแสดงออกในเรื่องนี้มักเป็นการฟ้อนรำเพื่อรักษาโรค สะเดาะเคราะห์ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แก้บน หรือถวายมือ ไหว้ครูก่อนทำการสิ่งหนึ่งสิ่งใด

บทบาทของการสังสรรค์ มนุษย์เป็นสัตว์สังคม ต้องมีการพบปะสังสรรค์กัน ในโอกาสต่างๆ อยู่เสมอ เช่น งานรื่นเริงตามฤดูกาล งานเฉลิมฉลองต่างๆ ซึ่งต้องมีนาฏศิลป์เป็นปัจจัยสำคัญ รวมถึง การแสดงออกของอารมณ์ของผู้เข้าร่วมงานที่อยากระบายความสนุกสนานออกมาเป็นการฟ้อนรำอีกด้วย

บทบาทของการบันเทิงเฉพาะตน มนุษย์เมื่อมีความสุขมักมีการแสดงออก ด้วยการร้องรำ ทำเพลงเป็นการระบายอารมณ์และทำให้คนอื่นประจักษ์ บางครั้งเป็นการอวดความสามารถให้คนได้ชื่นชม ยกย่อง ถือเป็นความสุขที่ทำได้ดีกว่าใครๆ รวมถึง ความสามารถในการออกลวดลายแปลกแหวกแนวด้วยเชาวน์ปัญญา สัมพันธ์กับดนตรีและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง

บทบาทของการศึกษา การพัฒนาของมนุษย์ที่สำคัญ คือ การศึกษา ซึ่งนาฏศิลป์เป็นศาสตร์วิชาแขนงหนึ่งทางศิลปะที่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องไม่หยุดยั้ง จนปัจจุบันเกิดเป็นสถาบันหนึ่งในสังคมที่มีบุคคล ผู้เชี่ยวชาญ หน่วยงานทำหน้าที่ทำนุบำรุงให้รุ่งเรือง สร้างนาฏศิลปินให้มีความเชี่ยวชาญและสามารถใช้เป็นอาชีพเลี้ยงตนได้รวมถึงการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์กับสังคมในรูปแบบต่างๆด้วย

ทั้งนี้การแบ่งประเภทของหน้าที่นาฏศิลป์ไม่ได้แบ่งแยกชัดเจนโดยเด็ดขาดแต่เป็นการแบ่งเพื่อให้เห็นบทบาทเด่นที่แตกต่างกัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 14-21.) จากความหมายประเภทและบทบาทของนาฏศิลป์ไทย ผู้ศึกษาพบประเด็นที่สะท้อนออกมาออกได้เป็น 3 แนวทาง คือ 1) นาฏศิลป์ไทยแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติ มีรูปแบบเฉพาะตัว ยึดถือเป็นจารีตแบบแผนสืบทอด ต่อกันมา 2) นาฏศิลป์ไทยมีหน้าที่ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจ จากแรงศรัทธาที่ผ่านในรูปแบบพิธีกรรม สำหรับกลุ่มบุคคลที่มีความเชื่อ ความคิดเห็นในลักษณะเดียวกัน 3) นาฏศิลป์ไทยแสดงออกด้านร่างกาย อารมณ์และความรู้สึก มีการเคลื่อนไหวตามสุนทรียภาพที่เกิดจากอารมณ์ของผู้ฟ้อนรำหรือผู้แสดง ผนวกกับการใช้เสียงดนตรี ขับร้องเข้าไปกระตุ้นความรู้สึก ทำให้ผู้ฟ้อนรำเกิดความสุข ความผ่อนคลาย และความงาม ทั้งหมดที่กล่าวมานี้สอดคล้องกับการสร้างเสริมสุขภาวะที่ดีของผู้สูงอายุอย่างชัดเจน โดยผู้ศึกษาขอนำโมเดลแนวคิด ของอดัมส์มาเชื่อมโยง อธิบาย

พร้อมนำเสนองานวิจัย หรือ วิธีการที่ใช้นาฏศิลป์เป็นฐานเพื่อสนับสนุน ส่งเสริม สุขภาวะของผู้สูงอายุ และสรุปเป็นประเด็น ดังต่อไปนี้

1) การเสริมสร้างสุขภาวะด้านร่างกาย โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ ประโยชน์ที่ส่งเสริมป้องกันและการบำบัด ทั้งนี้มีงานวิจัยหลายเรื่องได้นำกิจกรรมนาฏศิลป์เข้ามามีส่วนร่วมด้านการป้องกันโรค การฟ้อนรำตามท่วงทำนองเพลง ในรูปแบบของการโยกย้ายส่ายสะโพก ที่บุคคลสูงวัยถนัดและไม่รู้สึกขัดเขิน ทั้งนี้ อาจารย์ณรงค์ เทียมเมฆ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านสุขภาพจากสำนักงานคณะกรรมการสุขภาพแห่งชาติ ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า “การออกกำลังกายด้วยการฟ้อนรำ เนื่องด้วยเป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะร่างกายตามจังหวะเสียงเพลง ช่วยกระตุ้นการทำงานของกล้ามเนื้อมัดเล็ก ข้อต่อต่างๆ ตลอดจนกล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกายได้ทำงานเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าเป็นท่าทางการฟ้อนรำแบบไหน เช่นการฟ้อนรำที่ประยุกต์เรื่องนาฏศิลป์เข้าไป เรียกได้ว่าทุกรูปแบบของการออกกำลังกายด้วยท่าร่ายรำล้วนมีประโยชน์ต่อผู้สูงวัยทั้งสิ้น” (ไทยโพสต์, 2561.) นอกจากนี้ยังมีการศึกษาวิจัยว่า การรำไทยจะมีผลต่อสมองทำให้สมองได้ใช้งานในการจดจำท่าทาง การเดินและการย่างก้าวขณะฟ้อนรำ เช่น การเดินไปกี่ก้าว ถอยหลังกี่ก้าว เมื่อสมองใช้งานสามารถช่วยป้องกันโรคความจำเสื่อมโครงการวิเคราะห์คลื่นสมองเพื่อกิจกรรมทางกายของ ดร. ยศชนัน วงศ์สวัสดิ์ อาจารย์ภาควิชาวิศวกรรมชีวการแพทย์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้ออกแบบกิจกรรมการเคลื่อนไหวขยับร่างกายเสริมสร้างสมรรถภาพทางสมองด้วยรำไทย พบว่า “รำไทยไม่ว่าจะเป็นรำเดี่ยวหรือหมู่ ต้องฟังเสียงเพลง มองเพื่อน ได้บริหารหู ตา ใช้กล้ามเนื้อ ไม่ใช่บริหารกล้ามเนื้ออย่างที่ยกเวท กล้ามเนื้อในการดัดนิ้วหมุนเวียนต่างๆ ผิวสัมผัสความรู้สึกต้องดี กล้ามเนื้อทำงานที่ละเอียดอ่อนได้ดี เท้าก็ทำงานได้เสริมทุกอย่าง การได้ยิน การมอง ความรู้สึก วางแผนการเคลื่อนไหว ทุกอย่างทำงานหมดด้วยรำไทย” ซึ่งข้อมูลที่ได้มานั้นนักวิจัยได้ทดลองให้ผู้รำสวมหมวกสแกนคลื่นสมอง และมีการแสดงผลปรากฏบนหน้าจอคอมพิวเตอร์ แสดงให้เห็นว่าสมองทำงานตลอดเวลา (ภาวิณี เทพคำราม, 2556.) และช่วยลดโรค NCD หรือโรคไม่ติดต่อเรื้อรัง อาทิ โรคเบาหวาน โรคความดันโลหิตสูง โรคอ้วน ลงพุง ส่วนการบำบัดนั้น มีงานวิจัยเรื่องการใช้นาฏศิลป์บำบัดอันเป็นศาสตร์สาขาหนึ่งที่นำกระบวนการหลักทางด้านนาฏศิลป์มาบูรณาการร่วมกับหลักการด้านการบำบัด (ระวิวรรณ วรรณวิไชย, 2554, น. 37) นาฏศิลป์บำบัดหรือ Dance / Movement Therapy คือการนำหลักด้านการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นอิสระอย่างมีความสัมพันธ์กับอารมณ์ ความรู้สึก และพื้นที่รอบตัวเพื่อให้เกิดการรับรู้ได้ด้วยตนเอง เพื่อช่วยให้บุคคลแสดงความรู้สึกที่ไม่อาจสื่อออกมาเป็นถ้อยคำ การใช้นาฏศิลป์บำบัดสำหรับผู้สูงอายุ มักจะเป็นกลุ่มที่มีโรคประจำตัว เช่น โรคพาร์กินสัน ผลการวิจัยสรุปว่าสามารถนำไปใช้กับผู้ป่วยพาร์กินสันให้มีการทรงตัวการเคลื่อนไหว พัฒนาความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ ส่งผลให้คุณภาพชีวิตดีขึ้น (ศรินทิพย์ ดวนลี และกุสุมา เทพรักษ์, น. 3-13)

จากงานวิจัยต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้ศึกษาขอแสดงแนวทางการปฏิบัติที่เป็นรูปธรรมและสอดคล้องกับการเสริมสร้างสุขภาวะด้านร่างกายของผู้สูงอายุ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยท่านาฏศิลป์ขั้นพื้นฐาน ได้แก่ การย่ำเท้า การเคลื่อนเท้าตามจังหวะเสียงเพลง การใช้ภาษาท่า

อาทิ ท่ารัก ท่าโกรธ ท่ายิ้ม ท่าเสียใจ หรือการตีบทตามคำร้องหรือบทร้องของเพลง โดยนำนาฏยศัพท์ซึ่งเป็นศัพท์ที่เรียกชื่อท่ารำหรือประกอบกิริยาอาการเคลื่อนไหวเข้ามาประกอบให้เป็นท่าทางนั้นๆ เช่น ตั้งวง จีบ เอียงศีรษะ ซอยเท้า ยกเท้า กระทุ้งเท้า โย้ตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ เป็นต้น ทั้งนี้การใช้ท่าทางนาฏศิลป์ของผู้สูงอายุไม่เน้นความสวยงาม ลีลา แบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน แต่เน้นการเคลื่อนไหวโดยอิสระตามสุนทรียภาพของผู้แสดงเป็นหลัก



ภาพที่ 1 การฟ้อนรำด้วยท่านาฏศิลป์ขั้นพื้นฐาน

ที่มา : https://www.thaihealth.or.th/Content/45769-

2) การเสริมสร้างสุขภาวะด้านจิตใจ อารมณ์และความรู้สึก เป็นสิ่งที่แสดงออกมาจากภายในที่เกิดแรงกระตุ้น ไม่ว่าจะเป็น ความสุข ความพึงพอใจ หรือความกลัว และแสดงออกมาด้วยการเคลื่อนไหวของร่างกายเป็นปฏิกิริยาด้านสรีระและพฤติกรรม นาฏศิลป์เป็นศาสตร์หนึ่งที่โน้มน้าวอารมณ์และความรู้สึกให้คล้อยตามได้ ด้วยจิตสำนึกอย่างจริงใจ การจินตนาการ และความคิดสร้างสรรค์ สิ่งเหล่านี้มีส่วนสนับสนุนการสร้างสุขภาวะทางด้านอารมณ์และจิตใจให้ผู้สูงอายุได้ โดยเน้นให้เกิดการปลดปล่อยความเครียด พัฒนาสมาธิและปัญญา เสริมสร้างทักษะทางสังคม จากงานวิจัยเรื่อง ผลของนาฏกรรมบำบัดต่อคุณภาพการนอนหลับของผู้สูงอายุในชมรมผู้สูงอายุ พบว่า” นาฏกรรมบำบัดนอกจากจะช่วยให้ผู้สูงอายุสานสัมพันธภาพ อัธยาศัยไมตรีกับคนรอบข้างด้วยการทำกิจกรรมร่วมกันอย่างมีความสุข สนุกสนานแล้ว ยังจะได้เรียนรู้การเคลื่อนไหวที่ถูกต้องสอดคล้องกับช่วงวัยของพวกเขาด้วย” (พิณธร ปรัชญานุสรณ์, 2548, น. 44-45) นอกจากนี้ การเคลื่อนไหวที่ผนวกกับจิตนาการ ความคิดสร้างสรรค์อย่างอิสระ ส่งผลให้ผู้สูงอายุเปลี่ยนจากซึมเศร้า ปิดกั้นตัวเอง กลับมาเรียนรู้ รับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น พร้อมกับการเข้าสังคมมากขึ้น และที่สำคัญไม่กดดันผ่อนคลาย คุณภาพการนอนหลับดีขึ้น

รูปแบบที่ให้ไว้เป็นแนวทางเพื่อให้ผู้สูงอายุหรือผู้เกี่ยวข้องสามารถนำไปปฏิบัติได้ในการเสริมสร้างสุขภาวะด้านจิตใจ คือ การฟ้อนรำ การเต้นรำ ในการเข้าสังคมต่างๆ อาทิ การฟ้อนรำในขบวนแห่ประเพณีต่างๆของชุมชนที่จัดขึ้น การรำวงในงานสังคมต่างๆ การใช้ท่าฟ้อนรำประกอบเพลงสำหรับการออกกำลังกาย โดยกิจกรรมต่างๆเหล่านี้ ผู้สูงอายุสามารถแสดงออกได้อย่างอิสระตามความสามารถ จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง



ภาพที่ 2 ฟ้อนเล็บโดยผู้สูงอายุในงานลอยกระทงเมืองเขลางค์นคร

ที่มา : https://www.kelangnakorn.go.th/kelang/?p=23927

3) การเสริมสร้างสุขภาวะด้านจิตวิญญาณ ในอดีตมีการฟ้อนรำที่เกี่ยวข้องกับการรักษาโรค ที่เกิดจากความเชื่อ อาทิ ลำผีฟ้า เรือมมะม็วดหรือรำแม่มด ฟ้อนผีมดผีเม็งซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ทางภาคอีสานและภาคเหนือนั้น นับเป็นความเชื่อ ความศรัทธา สิ่งเหนือธรรมชาติ อำนาจ ความศักดิ์สิทธิ์ สะท้อนออกมาในรูปแบบพิธีกรรม ผู้ฟ้อนมักเป็นผู้หญิงสูงอายุ และผู้ป่วย สาเหตุของการฟ้อนรำนั้นเพื่อช่วยให้คนไข้มีพลังจิต ในการต่อสู้กับการเจ็บป่วย มีอารมณ์ผ่อนคลาย จิตใจปลอดโปร่งไร้วิตกกังวล และสร้างจิตสำนึกด้านความกตัญญู เป็นคตินิยมของวัฒนธรรมไทยที่สืบทอดกันมาจนเป็นประเพณี ถือเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์อีกด้านหนึ่ง (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ, 2560.) สอดคล้องกับแนวคิดของสุภาวะที่ดีคือการมีชีวิตอย่างมีคุณค่า มีความเชื่อ มีสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ นับถือศาสนา ดำเนินชีวิตอย่างมั่นคง

การแสดงออกด้านนาฏศิลป์ไทยที่สอดคล้องกับสุขภาวะด้านจิตวิญญาณนี้ เกี่ยวข้องเฉพาะกลุ่มบุคคลที่สนใจหรืออยู่ในสังคมที่มีความเชื่อและความศรัทธาเป็นหลัก การฟ้อนรำในที่นี้เป็นการแสดงแบบพื้นบ้านของกลุ่มชนนั้นๆ ท่าทางเป็นไปตามธรรมชาติ ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว ลักษณะท่าทางเกิดจากการเข้าเทียมของผี เน้นการฟ้อนตามจังหวะ น้ำหนักตกลงที่เท้า มือแกว่งแขนไปข้างหน้าและข้างหลัง ส่วนใหญ่ผู้เข้าร่วมพิธีจะฟ้อนกันเป็นระยะเวลายาวนานข้ามวันข้ามคืน



ภาพที่ 3 ฟ้อนผีฟ้าของชาวบ้านจังหวัดมหาสารคาม

ที่มา : http://www.prapayneethai.com

4) การเสริมสร้างสุขภาวะด้านสังคม ในปัจจุบันมีหลายหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนดำเนินการจัดกิจกรรมโครงการเกี่ยวกับสุขภาวะของผู้สูงอายุ โดยนำกิจกรรมนาฏศิลป์เข้าไปเป็นกิจกรรมหลัก อาทิ องค์การบริหารส่วนจังหวัดฉะเชิงเทราจัดโครงการพัฒนาศักยภาพผู้สูงอายุด้วยการรำไทย ในวันที่ 23 กรกฎาคม 2562 มีกิจกรรมการบรรยายให้ความรู้เรื่องการออกกำลังกายด้วยการรำไทย และฝึกปฏิบัติการรำไทยพื้นฐานประกอบจังหวะเพลง เป็นการจัดสวัสดิการสังคมด้านสุขภาพ ส่งเสริมการมีส่วนร่วมกับสังคม และอนุรักษ์ฟื้นฟู เผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นไม่ให้สูญหายอีกด้วย (สำนักงานประชาสัมพันธ์จังหวัดฉะเชิงเทรา, 2562.) รวมถึงวงการศึกษาอย่างเช่น หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2561 ของภาควิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร มองเห็นความสำคัญของผู้สูงอายุ โดยออกแบบหลักสูตรในการนำสถานการณ์ภายนอกหรือการพัฒนาที่จำเป็นมาพิจารณาในการวางแผนหลักสูตร ในหัวข้อ การเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุของประเทศไทย เนื่องจากการเพิ่มขึ้นของประชากรผู้สูงอายุ ผนวกกับความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ทำให้ชีวิตของผู้คนมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น ส่งผลให้ศักยภาพในการทำงานของผู้สูงอายุบางรายที่ยังคงทำประโยชน์ให้แก่ประเทศชาติได้ หลักสูตรตระหนักและเกิดการปรับปรุงหลักสูตรให้เหมาะสมกับสถานการณ์ดังกล่าว โดยมุ่งเน้น สุขภาวะด้านนามธรรม คือ จิตใจ อารมณ์ ความรู้สึก ของผู้สูงวัยและสัมพันธ์ต่อสุขภาพทางรูปธรรม อันได้แก่ ร่างกาย รวมถึงการบูรณาการองค์ความรู้ในแบบสหสาขาวิชา อันจะนำมาซึ่งความเข้มแข็ง แห่งสถาบันทางสังคม สร้างความมั่นคงของชาติ พัฒนาคนทุกวัยให้เป็นคนดี คนเก่ง มีศักยภาพ และมีความคิดสร้างสรรค์ (ภาควิชาศิลปะการแสดง, 2561, น. 15) จากที่กล่าวมาข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่าในระบบการศึกษาและสังคม ตระหนักในความสำคัญของผู้สูงอายุเป็นอย่างมาก โดยผ่านจากระบบการจัดการศึกษา และการจัดกิจกรรมเพื่อสังคม ถือเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสุขภาวะด้านสังคมให้กับผู้สูงอายุได้อีกด้านหนึ่ง

แนวทางในการการนำศาสตร์นาฏศิลป์ไทยเข้ามาเป็นตัวขับเคลื่อนในหัวข้อนี้มี 2 ประเด็นด้วยกัน คือ (1) การให้ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยแก่ผู้สูงอายุที่สนใจ โดยการฟ้อนรำประกอบบทเพลงง่ายๆ สั้นๆ ที่เน้นความบันเทิง ทั้งนี้เนื้อหาด้านนาฏศิลป์ที่จัดให้อาจเป็นการแสดงของท้องถิ่นเพื่อให้สะดวกต่อการฝึกปฏิบัติของผู้สูงอายุ (2) การศึกษาองค์ความรู้ด้านการแสดงจากผู้สูงอายุที่เป็นภูมิปัญญาหรือผู้เชี่ยวชาญที่ได้รับการยอมรับจากสังคม เช่น ศิลปินแห่งชาติ ปราชญ์ชาวบ้าน เมื่อสังคมเปิดโอกาสให้ผู้สูงอายุแสดงออกในสิ่งที่ถนัดและเป็นผู้ถ่ายทอดภูมิปัญญาให้กับคนรุ่นหลัง ทำให้ผู้สูงอายุเกิดความภาคภูมิใจ เกิดความมั่นใจ เห็นคุณค่าของตนเองมากขึ้น ส่งผลต่อสุขภาพจิตใจเป็นสำคัญ



ภาพที่ 4 การแสดงของศิลปินแห่งชาติ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์

สรุปและอภิปรายผล

ผู้สูงอายุ คือบุคคลที่อายุเกิน 60 ปีขึ้นไป ที่มีสุขภาวะที่ดี มีผลต่อการปรับตัวร่วมกันในสังคมให้มีความสุข สิ่งที่ช่วยให้เกิดสุขภาวะที่ดีของผู้สูงอายุ ประกอบด้วยการปรับตัวด้านร่างกายตามแนวทางของนาฏศิลป์ไทยหรือการรำไทย การฟ้อนรำไทยนอกจากเป็นการเสริมสร้างร่างกายให้แข็งแรงแล้ว ยังเสริมสร้างภูมิคุ้มกัน ให้มี Mental fitness, Hormone fitness ป้องกัน Injury เนื่องด้วยกล้ามเนื้อมีความแข็งแรงขึ้น แนวทางในการการนำศาสตร์นาฏศิลป์ไทยเข้ามาส่งเสริม สนับสนุนการดูแลสุขภาวะผู้สูงอายุตามโมเดลของอดัมส์มี 6 ด้าน ได้แก่ การส่งเสริมสุขภาวะด้านร่างกายและด้านจิตใจ โดยนำท่ารำนาฏศิลป์ไทยขั้นพื้นฐานให้ผู้สูงอายุฝึกหัดหรือแสดงออก ผลปรากฏว่านาฏศิลป์ไทย หรือรำไทยเป็นกลไกหนึ่งที่ช่วยในการพัฒนาแนวทางในการสร้างสุขภาวะ สอดคล้องกับงานวิจัยของสุวรรณา จันทร์ประเสริฐและคณะ เรื่อง ผลของการรำไทยบนตารางเก้าช่องต่อภาวะสุขภาพของผู้สูงอายุ พบว่าการส่งเสริมพฤติกรรมการออกกำลังกายด้วยการรำไทยบนตารางเก้าช่องด้วยการรำไทยประกอบเพลงรำวงมาตรฐานบนตารางเก้าช่องที่ทำด้วยแผ่นยางหรือเสื่อน้ำมันและร่วมกันออกกำลังกายอย่างสม่ำเสมออย่างน้อยสัปดาห์ละ 3 วัน วันละ 20-60 นาที ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงภาวะสุขภาพ มีค่าเฉลี่ยของหัวใจและ ปอดเพิ่มขึ้น น้ำตาลในเลือดลดลง ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อแขนขาเพิ่มขึ้น เกิดความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ แขนขา (สุวรรณา จันทร์ประเสริฐและคณะ, 2556, น. 68) รวมถึงการรำไทยจะมีผลต่อสมองทำให้สมองได้ใช้งานในการจดจำท่าทาง การเดินและการย่างก้าวขณะฟ้อนรำ เช่น การเดินไปกี่ก้าว ถอยหลังกี่ก้าว เมื่อสมองใช้งานสามารถช่วยป้องกันโรคความจำเสื่อมตามโครงการวิเคราะห์คลื่นสมองเพื่อกิจกรรมทางกายของ ดร. ยศชนัน วงศ์สวัสดิ์ อาจารย์ภาควิชาวิศวกรรมชีวการแพทย์ มหาวิทยาลัยมหิดล ส่วนแนวคิด รูปแบบต่างๆที่นำนาฏศิลป์ไทยไปสนับสนุนการสร้างสุขภาวะด้านจิตวิญญาณ ปัญญาความรู้คิด สังคม อารมณ์และจิตใจของผู้สูงอายุนั้น สอดคล้องกับที่ อัจศรา ประเสริฐสิน, ทัชชา สุริโย และปพน ณัฐเมธาวิน วิเคราะห์ไว้ว่า แนวคิดเกี่ยวกับสุขภาวะที่ดีของผู้สูงอายุ เมื่อพวกเขารับรู้ประสบการณ์ในการดำเนิน

ชีวิตที่มีสุขภาพแข็งแรง ชีวิตมีความหมายและคุณค่า มีกิจกรรมทางปัญญา สุขภาพจิตที่ดี ตระหนักรู้เกี่ยวกับตนเอง สามารถจัดการสิ่งแวดล้อมรอบตัวได้อย่างเหมาะสม (อัจศรา ประเสริฐสิน, ทัชชา สุริโย และปพน ณัฐเมธาวิน, 2561, น.1) ดังนั้นสุขภาวะที่ดีของผู้สูงอายุจะเกิดขึ้นได้นั้น ต้องมีปัจจัยหลายอย่างเข้ามาสนับสนุน โดยมีศาสตร์นาฏศิลป์ไทยเข้ามาเป็นตัวขับเคลื่อนส่งเสริม สนับสนุนการเกิดสุขภาวะที่ดี รวมถึงเป็นแนวทางให้ผู้สูงอายุ หรือผู้เกี่ยวข้อง นำไปประยุกต์ในการดูแลตัวเอง ครอบครัว ตลอดจนสังคม และผลักดันให้นโยบายการดำเนินงานด้านผู้สูงอายุที่ว่า “ผู้สูงอายุเป็นบุคคลที่มีประโยชน์ต่อสังคมและสมควรส่งเสริมให้คุณค่าไว้ให้นานที่สุด” เป็นรูปธรรมต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

กรมสุขภาพจิต. (14 พฤศจิกายน 2561). “ **ออกกำลังด้วย”ท่าฟ้อนรำ”ช่วยพัฒนาร่างกายและสมอง**” {ออนไลน์}. เข้าถึงจาก https://www.dmh.go.th/news-dmh/view.asp?id=28344

กวิตา พวงมาลัย. (2558). “**ปรับตัว ปรับใจ ผู้สูงวัยพร้อมรับการเปลี่ยนแปลง**”. สาระน่ารู้สุขภาพจิตกองสุขภาพจิตสังคม กรมสุขภาพจิต. {ออนไลน์}. เข้าถึงจาก http://www.prdmh.com/

กัญญญาวีร์ เปี้ยนสีทอง, นภดล อินทร์จันทร์ และศรีรัฐ ภักดีรณชิต. (2561). “การบริหารกล้ามเนื้อในผู้สูงอายุ โดยใช้กิจกรรมนาฏศิลป์บำบัดสำหรับชุมชนไทยพวน จังหวัดนครนายก”. **วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม**, 6,1: 126.

ข่าวประชาสัมพันธ์, โรงพยาบาลราชวิถี. (9 กรกฎาคม 2562**). “โยคะหลบไป รำไทยมาแล้ว**”. {ออนไลน์} เข้าถึงจาก https://110.164.68s234/new/detairaja/

จินตนา สายทองคำ. (2548). **นาฏศิลป์ไทย. รำ ระบำ ละคร โขน**. กรุงเทพ : เจ ปริ้นท์ .

ชมพูนุท พรหมภักดิ์. (2556). **การเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุของประเทศไทย**. สำนักวิชาการ สำนักงานเลขาธิการวุฒิสภา. 3,16: 13.

ณรงค์ เทียมเมฆ. (14 พฤศจิกายน 2561). **ออกกำลังกายด้วย “ท่าฟ้อนรำ” ช่วยพัฒนาร่างกายและสมอง. ไทยโพสต์** (ออนไลน์).

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546). **ละครฟ้อนรำ**. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์มติชน.

นามชัย กิตตินาคบัญชา. (2560). **ความสัมพันธ์ระหว่างความสามารถทางกาย สภาพแวดล้อม การมีส่วนร่วมทางสังคม และสุขภาพจิต ของผู้สูงอายุไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประชากรศาสตร์ วิทยาลัยประชากรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชรวดี เพ็งสระเกตุ. (2562). “การสร้างพื้นที่ของผู้สูงอายุเพื่อยังคุณประโยชน์ด้านเศรษฐกิจและสังคม”. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธนบุรี**. 13,1: 166.

พิณธร ปรัชญานุสรณ์. (2548). **ผลของนาฏกรรมบำบัดต่อคุณภาพการนอนหลับของผู้สูงอายุ ในชมรมผู้สูงอายุ**. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสุขภาพจิต ภาควิชาจิตเวชศาสตร์ คณะแพทยศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาควิชาศิลปะการแสดง. (2561). **หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2561**. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ภาวิณี เทพคำราม. (10 กันยายน 2556). **“รำไทย ห่างไกลสมองเสื่อม”**. {ออนไลน์}. เข้าถึงจาก https://www.thaihealth.or.th/Content/19080

มนทกานติ์ เชี่ยมชิต,นุชนาฏ หวนนากลาง และอรอุมา ซองรัมย์. (2552). **การพัฒนารูปแบบการออกกำลังกายที่เหมาะสมสู่คุณภาพที่ดีในวัยสูงอายุ.** รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ วิทยาลัยวิทยาศาสตร์สาธารณสุข จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. (2554). **นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรินทิพย์ ดวนลี และกุสุมา เทพรักษ์. (2560). **นาฏยศิลป์บำบัด : แนวทางหนึ่งในการรักษา** วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตร์มหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์ คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวรรณา จันทร์ประเสริฐและคณะ. (2556). “ผลของการรำไทยบนตารางเก้าช่องต่อภาวะสุขภาพผู้สูงอายุ”. **วารสารสภาการพยาบาล**, 28,4: 68.

สำนักงานคณะกรรมการสุขภาพแห่งชาติ. (16 มีนาคม 2560). “**16 องค์กร ร่วมผลักดันข้อเสนอ เตรียมความพร้อมไทย สู่สังคมสูงวัยอย่างมีคุณภาพ**”. {ออนไลน์}. เข้าถึงจาก https://www.nationalhealth.or.th/node/1684

สำนักงานประชาสัมพันธ์จังหวัดฉะเชิงเทรา. (24 กรกฎาคม 2562.) “**โครงการพัฒนาศักยภาพผู้สูงอายุ “หลักสูตรการส่งเสริมสุขภาพผู้สูงอายุด้วยการรำไทย**”.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ. (28 พฤศจิกายน 2560). “**เรือมมะม๊วดหรือรำแม่มด**”. {ออนไลน์}. เข้าถึงจาก https://www.mculture.go.th/sisaket/ewt

อัจศรา ประเสริฐสิน, ทัชชา สุริโย และปพน ณัฐเมธาวิน. (2561). “สุขภาวะของผู้สูงอายุ: แนวคิดและปัจจัยที่เกี่ยวข้อง”. **วารสารสุขศึกษา**. 41,1: 1.

อุทุมพร วานิชคาม. (2562). “การเตรียมความพร้อมเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุ”. **วารสารวิชาการ ฉบับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันอุดมศึกษาเอกชนแห่งประเทศไทย**. 25,1: 165.

หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม

PRINCIPLES OF CHANGE IN DANCE POSTURES OF PRA RAM’S ROLE

ภูกิจ พาสุนันท์*

Phukit Pasunant*

บทคัดย่อ

การแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์อย่างหนึ่งของไทยที่มีมาแต่โบราณ หากกล่าวถึงตัวพระรามในการแสดงโขนสิ่งแรกที่เห็นได้อย่างชัดเจนของการเปลี่ยนแปลงและเป็นส่วนที่สำคัญนั้นคือ “กระบวนท่ารำ” โดยวิเคราะห์รวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ของครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) ที่ท่านได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระรามจากครูลมุล ยมะคุปต์ ผ่านครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีองค์ประกอบดังนี้ 1.การเรียนการสอนโขน 2.การแสดงโขนบทบาทพระราม ซึ่งเมื่อผ่านประสบการณ์ทั้งสองอย่างแล้วจึงจะสามารถมีความรู้ที่จะก้าวเข้าสู่การเป็นผู้เปลี่ยนแปลงได้ ปรากฏหลักการดังนี้ 1. การปรับบท 2. การเพิ่มลีลากระบวนท่ารำ 3. การแสดงความเป็นอัตลักษณ์ 4. การย้อนกลับ (Reverse) โดยหลักการเปลี่ยนแปลงทั้งหมดนี้จะส่งผลต่อการพัฒนาของกระบวนท่ารำบทบาทพระรามและจะไม่ทำให้จารีตการปฏิบัติของนาฏศิลป์ไทยลดน้อยลงหรือสูญหาย ซึ่งจะคงไว้เป็นวัฒนธรรมของชาติไทยสืบต่อไป

คำสำคัญ : หลักการ , เปลี่ยนแปลง , กระบวนท่ารำ , บทบาทพระราม

Abstract

Khon is one of the classical and ancient Thai performances. And when we mention *Pra Ram* in *Khon*, the most visible and important element that seemed to be clearly changed is "dance postures." This research aimed to analyze this change by collecting the knowledge of Khru Udom Kulametphon (Angsuthorn) who inherited the dance postures of *Pra Ram*'s role from Khru Lamul Yamakup. Khru Weerachai Meebosup, the Thai classical dance expert of Bunditpatanasilpa Institute, also gave advices to the analysis. The results showed that the factors of change are as follow: 1. By teaching *Khon*, and 2. By performing *Pra Ram*'s role in *Khon*. Once the performer has experienced both factors, they will become profound in the role and be able to make changes to the dance postures. The principles of change are as follows: 1. Script adjustment, 2. Addition of dance postures and styles, 3. Presentation of identity, 4. Reverse. All of these principles of change affect the improvement of *Pra Ram*’s dance postures, which, in the researcher’s opinion, will not diminish or banish the traditions

* วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lopburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

or values of conventional Thai dance. Moreover, it has the potential to be developed and to maintain the status of cultural art of Thailand.

Key Word: principle, change, dance posture, Pra Ram

บทนำ

การแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์อย่างหนึ่งของไทยที่มีมาแต่โบราณ มีลักษณะการแสดงที่เป็นแบบฉบับของชาติ ที่ผู้ดูจะได้รับอรรถรสของศิลปะพร้อมกันหลายประการ คือ ได้ฟังเรื่องจาก คำพากย์ คำเจรจา ฟังเพลงขับร้องจากบทร้อยกรอง ฟังเสียงดนตรีจากวงปี่พาทย์ และได้ชมบทบาทกระบวนท่ารำที่มีความสวยงาม ความสง่างาม ความตื่นเต้นโลดโผน จากผู้แสดงเป็นตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง ทั้งยังเป็นการสะท้อนให้เห็นแบบแผน ประเพณี และวัฒนธรรมที่ออกมาในรูปแบบของการแสดงและได้รับความนิยมสืบทอดมาจนกระทั่งปัจจุบัน

ซึ่งปัจจุบันโลกของเราหมุนไปตามกาลเวลา เฉกเช่นเดียวกับความเคลื่อนไหวของศิลปะ ไม่ว่าจะเกิดจากสภาพสังคม สภาพเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง อิทธิพลของชาวตะวันตก หรือแม้กระทั่งยุคสมัยที่เปลี่ยนไป จึงทำให้ศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยโขนมีความเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา แต่การเปลี่ยนแปลงนั้นยังคงอยู่บนพื้นฐานจารีตทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา รวมถึงความเหมาะสมของการพัฒนาเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ๆ และสามารถหาต้นสายปลายเหตุที่จะตอบถึงสาเหตุของความเปลี่ยนแปลงนั้นได้

หากกล่าวถึงตัวพระรามในการแสดงโขนสิ่งแรกที่เห็นได้อย่างชัดเจนของการเปลี่ยนแปลง คือ “การเปิดหน้าแทนการสวมศีรษะ” โดยการที่ผู้รับบทบาทพระรามจะสวมใส่ชฎามงกุฎยอดชัยแทนการสวมศีรษะโขน ซึ่งทำให้เกิดองค์ประกอบเพิ่มขึ้นในการเป็นพระราม นอกจากที่จะต้องมีกระบวนท่ารำที่งดงาม รูปร่างโปร่ง สิ่งที่ต้องมีอีกอย่างนั้นคือ ใบหน้าที่ได้รูปสวยงามตามทฤษฎีการคัดเลือก ตัวพระ ได้แก่ ใบหน้ารูปไข่ จมูกโด่ง ตากลมโต คอระหง (วีระชัย มีบ่อทรัพย์. 2563) ที่กล่าวมานี้เป็นเพียงส่วนเล็กๆเท่านั้น ส่วนที่สำคัญนั้นคือองค์ความรู้ของนาฏศิลป์ไทยโขนพระที่มีรายละเอียดลึกซึ้งในช่วงของครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร)

เมื่อครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) ได้มาเป็นครูสอนโขนพระที่โรงเรียนนาฏศิลปแล้ว ท่านยังได้รับความเมตตาจากครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นอย่างสูง ทั้งในด้านเรื่องส่วนตัวและการปฏิบัติงานด้านการสอน โดยกรุณาถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยทั้งหมดให้แก่ครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) ด้วยการพูดคุย บอกเล่าถึงประสบการณ์ด้านการแสดง เทคนิคการแสดง วิธีการแสดง และได้ขึ้นแสดง จึงทำให้ท่านได้รับความรู้มากมาย เมื่อเวลาที่ครูลมุล ยมะคุปต์ไปฝึกซ้อมการแสดงหรือทำการสอนด้วยทุกครั้ง จะเป็นที่ทราบกันทั่วในหมู่ศิษย์ทั้งหลายว่า ครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) เป็นลูกศิษย์ก้นกุฏิ

ของครูลมุล ยมะคุปต์ ประดุจเงาตามตัวอย่างแท้จริง ซึ่งต่อมาท่านจึงเป็นบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนพระที่มีความสำคัญมากในยุคของการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม

เนื้อหา

พระราม บทบาทสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นที่รู้จักกันผ่านวรรณกรรม จิตรกรรม การแสดงหนังใหญ่ และการแสดงโขน ซึ่งบทบาทพระรามในการแสดงโขนนั้น จำเป็นต้องมีองค์ประกอบหลายอย่าง แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดของการได้รับบทบาทพระรามในการแสดงโขน คือ กระบวนท่ารำ ซึ่งในปัจจุบันกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนสืบต่อกันมา ได้จัดอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

การเรียนการสอนโขนพระ

ผู้ที่เริ่มเรียนโขนพระจัดอยู่ในช่วงอายุ 12 ปี ซึ่งตรงกับการเริ่มเรียนในหลักสูตรขั้นพื้นฐานของวิทยาลัยนาฏศิลป โดยจะต้องเรียนต่อเนื่องผ่านระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ จนถึงระดับอุดมศึกษา การเรียนเพื่อให้ประสบความสำเร็จนั้นอยู่ที่การฝึกฝน หรือทำซ้ำๆ ดังนั้นระยะเวลาของหลักสูตรในปัจจุบันการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทยปรากฏได้ดังนี้

1. ชั้นต้นในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 - 3
2. ชั้นกลางในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปี่ที่ 1 - 3
3. ชั้นสูงในระดับอุดมศึกษาปีที่ 1 – 4

เห็นได้ว่าการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทยถ้าเรียนให้ครบตามหลักสูตรนั้น ต้องใช้ระยะเวลาถึง 10 ปี โดยเฉพาะการฝึกหัดโขนตัวพระ สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มวิชาได้ ดังนี้

1. กลุ่มวิชาการรำพื้นฐาน
2. กลุ่มวิชาการรำหน้าพาทย์
3. กลุ่มวิชาการรำตรวจพล
4. กลุ่มวิชาการรำตี - .ใช้บท
5. กลุ่มวิชาการรำเป็นชุดเป็นตอน

เมื่อได้ศึกษาเล่าเรียนจนครูผู้สอนเห็นสมควรแก่เวลาที่จะได้รับโอกาสทางการแสดงแล้ว องค์ประกอบที่ผู้แสดงควรมีในลำดับต่อไปนั้น คือการนำเอาคุณสมบัติทั้งหมดของกลุ่มวิชาต่างๆ เหล่านี้เป็นปัจจัยหลักในการมุ่งสู่การแสดงบทบาทพระราม

การแสดงโขนบทบาทพระราม

ผู้ที่ได้รับคัดเลือกแสดงบทบาทพระราม ต้องมีคุณสมบัติทั้งหมดที่นำมาจากการเรียนการสอนเพื่อมาต่อยอดสู่การแสดง โดยในการแสดงนั้นมีรายละเอียดต่างๆมากมายที่จะเกิดขึ้นกับผู้แสดง อีกทั้งยังเป็นเครื่องวัดสามารถของผู้แสดงว่าจะประสบความสำเร็จในการแสดงโขนหรือไม่ ซึ่งแบ่งเป็น 2 องค์ประกอบดังนี้

1. องค์ประกอบผู้แสดงบทบาทพระราม
    - ทักษะของท่ารำ
    - การจดจำ
    - บุคลิกลักษณะ รูปร่างหน้าตา
2. องค์ประกอบการแสดงบทบาทพระราม
    - การรำชุดเพลงในการนั่งพลับพลา
    - การรำในบทพากย์เจรจา - บทร้อง
    - การรำเพลงหน้าพาทย์
    - การรำตรวจพล
    - การรบและขึ้นลอย

แสดงให้เห็นว่าจากการเรียนการสอนโขนพระถูกจัดวางองค์ความรู้ทั้งหมดไว้เพื่อมุ่งสู่เป้าหมายของการแสดงโขนบทบาทพระราม โดยผู้ที่จะได้รับบทบาทพระรามนั้น จำเป็นต้องเรียนรู้ฝึกฝนจนเชี่ยวชาญในองค์ประกอบทั้งหมดของกระบวนท่ารำ แล้วจึงสามารถนำเสนอการแสดงได้อย่างมีคุณภาพ ดังที่ ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวไว้ว่า “ในการแสดงโขนผู้ที่แสดงเป็นตัวพระรามจะต้องมีความสามารถในเรื่องการรำเพลงช้าปี่ รำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี รำตรวจพล การใช้บทประกอบการพากย์และเจรจา ตลอดจนการใช้ท่ารบและท่าขึ้นลอยต่างๆ ได้อย่างถูกต้องตามจารีตที่มีมาแต่โบราณ หากผู้แสดงคนใดที่แสดงเป็นตัวพระราม ขาดองค์ประกอบอย่างใดอย่างหนึ่ง ในองค์ประกอบทั้ง 5 อย่างก็จะทำให้ผู้แสดงผู้นั้นดูจะด้อยในเชิงคุณค่าของผู้แสดง และด้อยในภูมิปัญญาในการแสดงเป็นตัวพระราม” (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น.87)

ปัจจัยทั้งหมดที่กล่าวมาข้างสรุปได้ว่า “กระบวนท่ารำ” มีความสำคัญและส่งผลมากต่อผู้เข้ารับการศึกษาการเรียนการสอนโขนพระจนได้รับบทบาทพระรามถึงจุดที่ก้าวเข้าสู่ความเชี่ยวชาญในการแสดง ลำดับต่อไปคือการพัฒนาเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและดียิ่งขึ้น แต่ทั้งนี้ต้องมิให้กระทบหรือเปลี่ยนแปลงจารีตของนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถตอบจุดประสงค์ของเหตุและผลในการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นใหม่ได้

หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม

คำว่า เปลี่ยนแปลง ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้แสดงความหมายไว้ว่า เปลี่ยนแปลง หมายถึง การทำให้ลักษณะต่างไป พจนานุกรมแปล ไทย - อังกฤษ NECTEC’s Lexitron Dictionary ให้ความหมายว่า ปรับเปลี่ยน , ปรับปรุง , แก้ไข , ปรับ , ปฏิรูป , พัฒนา พจนานุกรม ไทย - ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร หมายถึง ทำให้ผิดไปจากเดิม

จากข้อมูลดังกล่าวสามารถสรุปถึงความหมายของคำว่าการเปลี่ยนแปลง คือ การพัฒนาปรับเปลี่ยนทำให้ลักษณะต่างไปหรือแก้ไขทำให้ผิดไปจากเดิมซึ่งในบทความนี้จะขอกล่าวถึง การเปลี่ยนแปลงของกระบวนท่ารำบทบาทพระราม ซึ่งมีหลักการที่เกิดจากการวิเคราะห์รวบรวมข้อมูลกระบวนท่ารำบทบาทพระรามที่ครูลมุล ยมะคุปต์ ถ่ายทอดให้ครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) จากการปรึกษาครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยยกตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระรามโดยครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) เพื่อกำหนดเป็น “หลักการเปลี่ยนแปลงของกระบวนท่ารำบทบาทพระราม” ปรากฏได้ดังนี้

1. การปรับบท คือ การปรับเปลี่ยนหรือปรับแต่งวรรณกรรมบทละคร เพื่อให้ตรงกับความต้องการของผู้กำกับการแสดง ทั้งนี้เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เรียกว่า “การปรับบท” สิ่งที่ตามมานั้นก็คือ จารีตของกระบวนท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดกันมาโดยครูบาอาจารย์อาจไม่สามารถปฏิบัติตามได้ กระบวนท่ารำจึงถูกพัฒนาขึ้นใหม่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 1 กระบวนท่ารำบทบาทพระราม เพลงโอด 2 ชั้น (ท่ายืน)

ที่มา: ภูกิจ พาสุนันท์ (2563)

บทบาทพระรามในกระบวนท่ารำ โอด 2 ชั้น พระรามแสดงอาการร้องไห้ในลักษณะท่ารำร่ายด้วยการนั่งรำอยู่บนเตียง เมื่อครูเสรี หวังในธรรม (ศิลปินแห่งชาติ) มีการปรับบท ให้พระรามเดินออกด้วยเพลงทยอย ต่อด้วยพากย์โอ้ แล้วจึงเข้าเพลงโอด 2 ชั้น กระบวนท่ารำบทบาทพระรามแสดงอาการร้องไห้จึงเปลี่ยนแปลงท่ารำร่ายเป็นลักษณะท่ายืนแล้วค่อยวิ่งขึ้นเตียงร้องไห้เช่นเดิม



ภาพที่ 2 กระบวนท่ารำบทบาทพระราม เพลงโอด 2 ชั้น (ท่านั่ง)
ที่มา: ภูกิจ พาสุนันท์ (2563)

2. การเพิ่มลีลากระบวนท่ารำ คือ การนำกระบวนท่ารำของตัวพระละครเข้ามาใส่ในกระบวนท่ารำบทบาทพระราม โดยสิ่งที่นำมาด้วยนั้น เรียกว่า “ลีลา” เหตุใดจึงต้องเพิ่มลีลากระบวนท่ารำ มีปัจจัยหลายอย่าง เช่น เมื่อวิวัฒนาการของบทละครประกอบการแสดงโขนบรรจุบทร้องทำนองเพลงเข้ามา ทำให้จังหวะการเอื้อนเป็นช่องว่างของการเพิ่มลีลาท่ารำเข้าไป ยกตัวอย่างการใช้หน้า ที่ปัจจุบันโขนพระไม่สวมศีรษะในการแสดงแต่เป็นการสวมชฎามงกุฎยอดชัย ก็ส่งผลในการเพิ่มลีลาการใช้หน้าที่ทำให้เห็นถึงความเป็นพระละครมากยิ่งขึ้น อีกประการหนึ่ง “ด้วยครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) มีความรักและศรัทธาในแม่ลมุล หรือครูลมุล ยมะคุปต์ จึงใช้ลีลาที่ได้รับการถ่ายทอดจากแม่มาปรับใช้ในกระบวนท่ารำบทบาทพระราม” (สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์, 2563) ศิลปินผู้แสดงในบทของโขนตัวพระจึงต้องออกลีลาท่ารำในรูปแบบของโขน และเมื่อศิลปินผู้นั้นไปแสดงบทละครตัวพระก็น่าจะต้องออกลีลาท่ารำในรูปแบบของละคร ไม่ควรนำลีลาท่ารำของโขนกับละครมาปนกันหรือรำเหมือนกัน เพราะถ้าศิลปินออกลีลานาฏยศิลป์ทั้งสองประเภทเหมือนกันหมดอาจทำให้องค์ความรู้เดิมที่มีมาแต่โบราณกาลสูญหายไป (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2547, น.142)



ภาพที่ 3 กระบวนท่ารำบทบาทพระราม เพลงเต่าเห่ (ตอนนางลอย)

ที่มา: ภูกิจ พาสุนันท์ (2563)

การเพิ่มลีลาในเพลงเต่าเห่ ที่ครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) ได้มีการเพิ่มลีลาในการแทงมือแล้วพลิกกลับมาท่าเดิม กระบวนท่านี้มีการพัฒนามาจากการเรียนการสอนในเพลงช้าที่ปรับตามครูลมุล ยมะคุปต์ ส่งผลให้ปรากฏเทคนิคลีลาที่นำมาใช้ในกระบวนท่ารำบทบาทพระราม ในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย

จากการแสดงความเห็นเรื่อง “ลีลา” ของศิลปินและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ ทำให้เรารู้ว่าการแสดงท่ารำแต่ละท่าให้สอดคล้องกันต้องอาศัยการออกลีลาเพื่อเชื่อท่ารำไปด้วยทุกครั้ง และลีลาจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยการเรียนรู้เลียนแบบจากครูผู้สอนก่อนแล้วจึงปรับใช้ลีลาเหล่านั้นให้เป็นลักษณะของตนเอง ผู้ที่ร่ายรำสวยงามติดใจคนดูเพียงใดก็อยู่ที่การรู้จักปรับลีลาให้เป็นบุคลิกเฉพาะตน แม้แต่ผู้นั้นจะสวมหน้าโขนไว้คนดูก็ยังจำได้ เพราะลีลาการแสดงออกเป็นแบบฉบับของศิลปินผู้นั้น ดังเช่นเมื่อ เจียร จารุจรณ สวมบทยักษ์ออกแสดงโขนบนเวทีครั้งใดพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงจำได้และตรัสชื่นชมในความสามารถของศิลปินท่านเสมอ ไม่เพียงแต่เท่านั้น บางครั้งเราสามารถทายลีลาท่าทางจากผู้รำได้ว่าฝึกหัดมาจากครูท่านใด เช่น ท่าของครูลมุล ยมะคุปต์ จะใช้ท่ารำถูกต้องตามแบบแผนโบราณในบทของตัวพระ ขณะที่ท่าของครูเฉลย ศุขะวณิช จะใช้ท่ารำถูกต้องตามแบบแผนโบราณในบทของตัวนาง และอาจเป็นท่าที่เราไม่เคยเห็นมาก่อน แต่ได้รับการรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่เพื่อให้ศิษย์รุ่นหลังได้สืบทอดไว้ ส่วนท่าของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จะใช้ท่ารำเก๋ๆ เน้นความเป็นธรรมชาติจากกิริยาท่าทางของมนุษย์ทั่วไป (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2547, น.134)

3. การแสดงความเป็นอัตลักษณ์ คือ การปรับกระบวนท่ารำให้มีความเหมาะสมกับบทบาทพระรามยิ่งขึ้น แต่ใช่ว่ากระบวนท่ารำอย่างเดิมจะไม่เหมาะสม เพียงแต่งกระบวนท่ารำที่จะเพิ่มเติมเข้าไปใหม่หรือที่ได้แก้ไขนั้น ส่งเสริมให้ลักษณะเด่นของบทบาทพระรามปรากฏออกมา ร่วมถึงกระบวนท่ารำจะเป็นตัวช่วยที่สนับสนุนบุคลิกภาพของผู้ที่บางคนรูปร่างหรือสรีระร่างกายไม่เป็นไปตามบทบาทพระราม เช่น กระบวนท่ารำออกกราวของพระราม ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 4 กระบวนท่ารำบทบาทพระรามออกกราว (การแสดงความเป็นอัตลักษณ์)
ที่มา: ภูกิจ พาสุนันท์ (2563)

กระบวนท่ารำที่เปลี่ยนแปลง คือ การยกเท้าของพระราม ที่เมื่อก่อนเมื่อพระรามออกกราวจะเป็นกระบวนท่ารำที่กระดกเท้า ครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) จึงได้ปรับให้เป็นการยกเท้าแทน ครูกล่าวไว้ว่าพอเป็นพระรามแล้วไปกระดกเท้าจะดูบุคลิกออกเป็นทางหวานหรือพระละครเกินไป (วีระชัย มีบ่อทรัพย์. 2563) นอกจากนี้ยังมีอีกหลายกระบวนท่ารำ เช่น กระบวนท่ารำในเพลงเชิดฉิ่งในท่า โก่งศร ปฏิบัติคือ พระรามจะก้าวขาขวาไปข้างหน้าในลักษณะก้าวหน้า มือขวาจับลูกศรทำท่าจีบ มือซ้ายถือศรขัดที่หลังต้นแขนขาและหลังต้นขาขวา ศีรษะเอียงขวา ครูอุดมได้ปรับให้เป็นพระรามจะก้าวขาซ้ายไปด้านข้างในลักษณะย่อเหลี่ยม มือขวาจับลูกศรทำท่าตั้งวง มือซ้ายถือศรขัดที่หลังต้นแขนขาและหลังต้นขาขวาเช่นเดิม และศีรษะเอียงขวาอย่างเดิมเช่นเดียวกัน ปัจจุบันกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งที่ปรับขึ้นใหม่ได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของโขนพระ



ภาพที่ 5 กระบวนท่ารำบทบาทพระรามเพลงเชิดฉิ่ง (การแสดงความเป็นอัตลักษณ์)

ที่มา: ภูกิจ พาสุนันท์ (2563)

จากการใช้สรีระในส่วนต่างๆ ของร่างกายอันประกอบด้วย ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ แขน มือ ลำตัว เอว ขา และเท้า เพื่อออกลีลาท่ารำตามแบบแผนโขนตัวพระ จะเห็นได้ว่ามีความแตกต่างจากลีลาท่ารำของละครตัวพระหลายประการ โดยเฉพาะการที่ไม่ต้องออกลีลาเยื้องกรายของพระโขนนั้นถือว่าเป็นหัวใจสำคัญยิ่งกว่าท่ารำ เพราะรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยลักษณะการใช้แม่ท่าต่างๆ ที่เป็นท่ารำนั้นจะเหมือนๆกัน ส่วนความแตกต่างคือการใช้ “ภูมิ” (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2547, น.142)

4. การย้อนกลับ (Reverse) คือ การเปลี่ยนแปลงโดยการกลับไปใช้กระบวนท่ารำที่เป็นของเดิม ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นถึงการไม่ลืมรากเหง้าทางวัฒนธรรมของคนทางด้านนาฏศิลป ที่ปฏิบัติกันมาอย่างยาวนาน เหตุใดถึงต้องย้อนกลับเพราะบางกระบวนท่ารำนั้น มีการปรับโดยครูที่เป็นครูละคร เมื่อถึงระยะเวลาหนึ่งที่สมควรจึงต้องกลับไปใช้แบบเดิม ยกตัวอย่างดังนี้



ภาพที่ 6 กระบวนท่ารำบทบาทพระรามเพลงเร็ว (การถัดเท้าขวาและซ้าย)

ที่มา: ภูกิจ พาสุนันท์ (2563)

กระบวนท่ารำของการถัดเท้าในเพลงเร็ว ที่ปัจจุบันโขนพระใช้การถัดเท้าขวาดังเช่นเดียวกับละคร แต่ก็มีเพลงเร็วที่ปรากฏในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ที่พระรามได้ถัดเท้าซ้าย เพราะจะทำให้กระถัดเท้าของพระรามนั้นสอดคล้องและเหมือนกันกับการเต้นของกระบวนทัพไพร่พลลิง ครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) จึงได้เปลี่ยนกลับมาใช้เท้าซ้ายเช่นเดิม

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่าหลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม คือ การเปลี่ยนแปลงเพื่อการพัฒนาของกระบวนท่ารำที่เป็นไปตามความเหมาะสมของนาฏศิลป์ไทย โดยไม่ทำให้จารีตการปฏิบัติลดน้อยลงหรือสูญหายไป ดังข้อกำหนดที่เป็นหลักการได้ดังนี้

1. การปรับบท
2. การเพิ่มลีลากระบวนท่ารำ
3. การแสดงความเป็นอัตลักษณ์
4. การย้อนกลับ (Reverse)

โดยครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) ได้กล่าวไว้ว่า ต้องมีความสามารถในการรับการถ่ายทอดจากครูผู้สอนเป็นอย่างดี เพื่อให้เกิดการเลียนแบบ และเมื่อเลียนแบบได้แล้วก็จะเกิดทักษะจนถึงขั้นพัฒนาลีลาให้เป็นลักษณะเฉพาะตน (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2547, น.132) แต่ด้วยครูอุดม เป็นที่ยอมรับในวงการทางด้านการเรียนการสอนและด้านการแสดงกระบวนท่ารำบทบาทพระรามของครูจึงได้นำมาใช้และเป็นที่ยอมรับจนถึงทุกวันนี้

สรุป

หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม สามารถนำไปเป็นหลักของการพัฒนารูปแบบกระบวนท่ารำต่างทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยผู้นั้นอาจจะต้องผ่านการปฏิบัติดังนี้ 1. การเรียนการสอนโขนพระ คือ จะต้องผ่านระยะเวลาฝึกฝนความรู้ทั้งหมดตามหลักสูตรหรือเทียบเท่าเพื่อให้ครบองค์ประกอบที่ปรากฏในกลุ่มวิชาของการเรียนการสอนโขนพระ 2. การแสดงโขนบทบาทพระราม ผู้ที่ได้รับคัดเลือกแสดงบทบาทพระราม ต้องมีคุณสมบัติทั้งหมดที่นำมาจากการเรียนการสอนเพื่อมาต่อยอดสู่การแสดง ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 องค์ประกอบ คือ 1. องค์ประกอบผู้แสดงบทบาทพระราม (ทักษะของท่ารำ , การจดจำ , บุคลิกลักษณะรูปร่างหน้าตา) 2. องค์ประกอบการแสดงบทบาทพระราม (การรำชุดเพลงในการนั่งพลับพลา , การรำในบทพากย์เจรจา - บทร้อง , การรำเพลงหน้าพาทย์ , การรำตรวจพล , การรบและขึ้นลอย) ปัจจัยทั้งหมดที่กล่าวมาข้างสรุปได้ว่า “กระบวนท่ารำ” มีความสำคัญและส่งผลมากต่อผู้เข้ารับการศึกษาการเรียนการสอนโขนพระจนได้รับบทบาทพระรามถึงจุดที่ก้าวเข้าสู่ความเชี่ยวชาญในการแสดง ลำดับต่อไปคือการพัฒนาเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและดียิ่งขึ้น แต่ทั้งนี้ต้องมิให้กระทบหรือเปลี่ยนแปลงจารีตของนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังสามารถตอบจุดประสงค์ของเหตุและผลในการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นใหม่ได้

หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม คือ 1. การปรับบท คือ การปรับเปลี่ยนหรือปรับแต่งวรรณกรรมบทละคร เพื่อให้ตรงกับความต้องการของผู้กำกับการแสดง ทั้งนี้เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงที่เรียกว่า “การปรับบท” สิ่งที่ตามมานั้นก็คือ จารีตของกระบวนท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดกันมาโดยครูบาอาจารย์อาจไม่สามารถปฏิบัติตามได้ กระบวนท่ารำจึงถูกพัฒนาขึ้นใหม่ 2. การเพิ่มลีลากระบวนท่ารำ คือ การนำกระบวนท่ารำของตัวพระละครเข้ามาใส่ในกระบวนท่ารำบทบาทพระราม โดยสิ่งที่นำมาด้วยนั้น เรียกว่า “ลีลา” เหตุใดจึงต้องเพิ่มลีลากระบวนท่ารำ มีปัจจัยหลายอย่าง เช่น เมื่อวิวัฒนาการของบทละครประกอบการแสดงโขนบรรจุบทร้องทำนองเพลงเข้ามา ทำให้จังหวะการเอื้อนเป็นช่องว่างของการเพิ่มลีลาท่ารำเข้าไป 3. การแสดงความเป็นอัตลักษณ์ คือ การปรับกระบวนท่ารำให้มีความเหมาะสมกับบทบาทพระรามยิ่งขึ้น แต่ใช่ว่ากระบวนท่ารำอย่างเดิมจะไม่เหมาะสม เพียงแต่งกระบวนท่ารำที่จะเพิ่มเติมเข้าไปใหม่หรือที่ได้แก้ไขนั้น ส่งเสริมให้ลักษณะเด่นของบทบาทพระรามปรากฏออกมา ร่วมถึงกระบวนท่ารำจะเป็นตัวช่วยที่สนับสนุนบุคลิกภาพของผู้ที่บางคนรูปร่างหรือสรีระร่างกายไม่เป็นไปตามบทบาทพระราม 4. การย้อนกลับ (Reverse) คือ การเปลี่ยนแปลงโดยการกลับไปใช้กระบวนท่ารำที่เป็นของเดิม ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นถึงการไม่ลืมรากเหง้าทางวัฒนธรรมของคนทางด้านนาฏศิลป ที่ปฏิบัติกันมาอย่างยาวนาน เหตุใดถึงต้องย้อนกลับเพราะบางกระบวนท่ารำนั้น มีการปรับโดยครูที่เป็นครูละคร เมื่อถึงระยะเวลาหนึ่งที่สมควรจึงต้องกลับไปใช้แบบเดิม

หลักการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบทบาทพระราม คือ การเปลี่ยนแปลงเพื่อการพัฒนาของกระบวนท่ารำที่เป็นไปตามความเหมาะสมของนาฏศิลป์ไทย โดยไม่ทำให้จารีตการปฏิบัติลดน้อยหรือสูญหายไป ทั้งหมดอ้างอิงจากองค์ความรู้ของครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) ซึ่งมีหลักการที่เกิดจากการวิเคราะห์รวบรวมข้อมูลที่ท่านได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระรามจากครูลมุล ยมะคุปต์ ผ่านการปรึกษาครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อกำหนดเป็น “หลักการเปลี่ยนแปลงของกระบวนท่ารำบทบาทพระราม” ที่ยึดถือปฏิบัติและคงไว้เป็นวัฒนธรรมของชาติไทยสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2551) **นาฏศิลป์ไทย ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง.** กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน).

ดำรงราชานุภาพ. (2508) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพ : คลังวิทยา.

ดำรงราชานุภาพ. (2513) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน พิมพ์ครั้งที่ 13.** พระนคร : บรรณาคาร.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2559) **หลักการตีบทตัวพระเอกละครรำ.** วิทยานิพนธ์ ปร.ด. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537) จารีตการฝึกหัดและการแสงโขนของตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556) **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ.2554.** กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

วีระชัย มีบ่อทรัพย์, ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 9 กุมภาพันธ์ 2563.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2547) การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์, ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 10 กุมภาพันธ์ 2563.

เสาวณิต วิงวอน. (2554) วรรณคดีการแสดง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัยคณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2554. สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาการ.

หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์. (2562) ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์. (2562) ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด นบพระบาทลักษณ

NOP PAR-BAT LUK

ภุมรินทร์ มณีวงษ์*

Phoomarin Maneewong*

บทคัดย่อ

ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด นบพระบาทลักษณ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ชุดใหม่โดยได้นำแนวคิดจากความศรัทธาในรอยพระพุทธบาทที่ได้ได้มีการสร้างมาในพระมหาธรรมราชาที่ 1 (ลิไท) ตามที่มีปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 8 มีวิธีการสร้างสรรค์งานตามขั้นตอนคือ 1)การนำแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานจากการสมโภชรอยพระพุทธบาทที่ภูเขาสุมนกูฏแล้วกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงาน 2)การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงที่ใช้เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีสากล ผสมกับการใช้เสียง Synthesizer เพิ่มความร่วมสมัย 3)ผู้แสดงใช้ผู้หญิง 8 คน 4)การสร้างสรรค์ท่ารำด้วยการนำท่ารำหลักในนาฏศิลป์ไทยแล้วเชื่อมกระบวนท่าให้สอดคล้องกับพื้นที่บนเวที ที่สื่อความหมายถึงสัญลักษณ์108 ในรอยพระพุทธบาท 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า แบบทรงผม และเครื่องประดับที่แสดงให้เห็นถึงการแต่งกายของสตรีในราชสำนัก ที่ต้องแต่งตัวแบบเต็มรูปแบบในการไปสมโภชรอยพระพุทธบาท 6) นำเสนอต่อกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ 7) เผยแพร่สู่สาธารณชน โดยรูปแบบการแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ การเตรียมตัวของสตรีราชสำนัก การเคลื่อนขบวนแห่ไปทำการสักการะบูชารอยพระพุทธบาท และการจับระบำเพื่อน้อมน้อมนบบูชา

คำสำคัญ: นบพระบาทลักษณ พระพุทธบาท

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

This Creativeity of Nop Par-bat Luk The desire is to design a new dance. Created from the faith in the footprints of Buddha in Sukhothai. The period of Phra Maha Thammaracha 1 (Litai) evidence of stone carving. 8. Work results Steps 1) The concept of the Buddha's footprints in Sukhothai. The range of Phra Maha Thammaracha 1 (Litai) evidence of 8 stone carving and then determining the scope of the work. 2) Creative music for the performance, use the 8th piece of stone carving evidence to mix with international instruments and synthesize the synthesizer sound to be modern. 3) 8 female actors. 4) The creation of a mixed dance and Thai dance performance combined with the use of space on the stage. And give meaning Communicate in 108 symbols with the footprints of Buddha in Sukhothai. 5) Costume design, makeup, hair design And accessories Of women in the palace in full To go with the king Join the celebration of the footprints of Buddha. 6) Present to the committee Experts and qualified inspectors. 7) Show To be public. The show is divided into 3 parts: the first part is the preparation of the palace women who will go together in a procession Follow the king in the ceremony of celebrating the footprints of Buddha, and later, a dance to pay respect and celebrate The footprints of Buddha in Sukhothai.

Key words: Nop Par-bat Luk**,** The footprints of Buddha

บทนำ

ในเรื่องคติความเชื่ออันเกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนามีอยู่มากมายหลายประการแต่สิ่งที่ชาวพุทธรำลึกถึงพระพุทธเจ้า เช่น พระธรรมคำสอน พระบรมสารีริกธาตุสังเวชนียสถาน พระพุทธรูป และรอยพระพุทธบาท เชื่อว่าในการรำลึกถึงพระพุทธเจ้านี้นับว่าได้อานิสงส์มาก รอยพระพุทธบาทนับว่าเป็นบริโภคเจดีย์ ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาและเป็นเครื่องเตือนสติ แห่งพุทธศาสนิกชนในพุทธานุสติซึ่งในความหมายที่ปรากฏในลักษณะของภาพมงคล 108 ยังแฝงไปด้วยความหมายแห่งปริศนาธรรม ความเชื่อเรื่องภพภูมิ และหลักจักรวาล ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำแรงบันดาลใจจากสิ่งเหล่านี้ที่ปรากฏอยู่ในรอยพระบาทมาสร้างสรรค์เป็นการแสดง ชุด นบพระบาทลักษณ โดยได้นำคติแนวคิดในการสร้างรอยพระบาทสมัยพระมหาธรรมราชาที่ (ลิไท) ที่เป็นต้นแบบของการสร้างรอยพระบาทในประเทศไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัย และได้นำมาตีความถอดความหมายออกมาเป็นรูปแบบการแสดงในลักษณะของระบำในความเชื่อการนับถือบูชารอยเท้าของมนุษย์ของเทพเจ้ามีคติที่เก่าแก่ที่สุดมาในประเทศอินเดียตั้งแต่สมัยโบราณ ปรากฏอยู่ในทั้งศาสนาพราหมณ์ ศาสนาเชน และศาสนาพุทธ ในส่วนคติที่ถือกันในลังกาทวีปนั้นเกิดขึ้นภายหลัง โดยอ้างว่าพระพุทธเจ้าได้ทรงประทับ รอยพระพุทธบาทไว้ให้เป็นที่สักการบูชา มีอยู่ 5 แห่งด้วยกัน ได้แก่ ที่เขาสุวรรณมาลิก เขาสุวรรณบรรพต เขาสุมนกูฏ ที่เมืองโยนกบุรี

รอยพระพุทธบาทนั้นจัดเป็นบริโภคเจดีย์ ซึ่งเป็นเจดีย์ประเภทหนึ่งในสี่ประเภทของพระพุทธเจดีย์ สร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาเช่นเดียวกับพระพุทธธาตุเจดีย์ ฉะนั้นจึงได้มีการจำลองรอยพระพุทธบาท เพื่อเป็นเจติยสถานขึ้น เพื่อบูชารอยพระพุทธบาทจำลองที่พบในปัจจุบันนั้น มีทั้งที่เป็นแบบรอยเดี่ยว รอยคู่ และรอยพระบาทที่ทำเหยียบซ้ำทับกัน อีก 4 รอย(สิรวีย์ เอี่ยมสุดใจ, 2561)

ในจารึกหลักที่ 8 หรือ จารึกเขาสุมนกูฏที่สร้างขึ้นในสมัยของพระมหาธรรมราชา ที่ 1 (ลิไท) ได้กล่าวถึงการเรื่องราวการสร้างรอยพระพุทะบาทไว้ โดยที่พระองค์ได้โปรดให้จำลองรอยพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏที่ศรีลังกามาประดิษฐานไว้บนภูเขา 4 แห่งในแคว้นสุโขทัย ที่เมืองสุโขทัยศรีสัชนาลัย บางพานและพระบาง(นันทนา ชุติวงศ์.2533) และยังปรากฏว่ามีการจัดตั้งแต่งขบวนขึ้นไปนมัสการสมโภชพระพุทธบาท ศิลาจารึกหลักนี้เดิมอยู่เขาสุมนกูฏหรือเขาพระบาทใหญ่ในปัจจุบัน ที่พระมหาธรรมราชา ที่ 1 (ลิไท) ได้ประดิษฐานรอยพระพุทธบาทเมื่อ ม.ศ. 1281 (พ.ศ.1902) ในการจารึกครั้งนั้นโปรดให้เปลี่ยนชื่อภูเขาใหม่ว่าเขาสุมนกูฏหรือสมนกูฏให้เหมือนกับที่เมืองลังกา(ศรีลังกาในปัจจุบัน) ซึ่งเป็นชื่อภูเขาสำคัญที่มีรอยพระพุทธบาทในลังกา ในจารึกหลักที่ 8 หรือที่เรียกว่าจารึกเขาสุมนกูฏ เนื้อหาเกี่ยวการขึ้นไปกระทำพิธีบูชาและการสรรเสริญบูชารอยพระพุทธบาทที่สร้างไว้บนเขาสุมนกูฏ(เขาพระบาทใหญ่) ซึ่งได้มีข้อความได้บรรยายถึงลักษณะการตั้งแต่งขบวนแห่ ประกอบไปด้วยการจัดให้มีการเฉลิมฉลองด้วยการประโคมดนตรี จัดแต่งเครื่องบูชา ร่วมไปถึงมีผู้คนเข้าร่วมในขบวนแห่เพื่อขึ้นไปสักการะรอยพระพุทธบาท

ด้วยข้อมูลข้างต้นที่เกี่ยวกับความเชื่อ ความศรัทธาในการบูชารอยพระพุทธบาทในยุคสุโขทัย ผนวกกับหลักฐานที่ปรากฏใน ศิลาจารึกเรื่องการสมโภชบูชาพระพุทธบาท จึงเป็นแรงบันดาลใจ ให้เกิดการสร้างสรรค์งาน โดยมีรูปแบบการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามของการรำประกอบ ในพิธีสมโภชบูชาพระพุทธบาท เพื่อการถวายเป็นพุทธบูชา

โดยมีแนวคิดที่จะประดิษฐ์ท่ารำและรูปแบบ ของเครื่องแต่งกายเป็นชุดการแสดงขึ้น โดยนำเอกสารทางโบราณคดี ประวัติศาสตร์ และการนำสัญลักษณ์มงคล ทั้ง 108 ประการที่ปรากฏอยู่ในรอยพระพุทธบาท เพื่อมาตีความในเชิญสัญลักษณ์และความเชื่อ ถ่ายทอดออกมาในลักษณะของท่าทางในการแสดงแบบระบำ มีรูปแบบการแปรแถว การออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดง แบ่งรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วงได้แก่

ช่วงที่ 1 ผู้สร้างสรรค์จะสื่อให้เห็นถึงความเชื่อและความศรัทธาของชาวสุโขทัยที่มีต่อรอยพระพุทธบาท ซึ่งจะจัดออกมาในลักษณะของสตรีนางในที่ต้องเตรียมตัวมีการจัดเตรียมเครื่องสักการะบูชาเพื่อตามเสด็จพระมหาธรรมราชาที่1 (ลิไท) โดยในขบนวนแห่ ซึ่งจะแห่ขึ้นไปทำการสักการะบูชาตามที่มีปรากฏในหลักศิลาจารึกว่า ...“ทางย่อมตั้งกัลปพฤกษ์ใส่ รมยวลดอกไม้ตามไต้เทียนประทีป เผาธูปหอมตระหลบทุกแห่ง ปลูกธงปฏากทั้งสอง”...

ช่วงที่ 2 ผู้สร้างสรรค์สื่อให้เห็นถึงการเตรียมเคลื่อนขบวนไปสู่ตามเสด็จไปยัง ภูเขาสุมนกูฏ

ช่วงที่ 3 ผู้สร้างสรรค์จะสื่อให้เห็นถึงการจับระบำเพื่อน้อมน้อมนบบูชาต่อรอยพระพุทธบาทดังคำจารึกที่ว่า ...”บูชาพิมล ระบำเต้น เล่นทุกฉัน..ด้วยเสียงอันสาธุการบูชาอีก ด้วยดุริยาพาทพิณฆ้องกลองเสียงดังสีพดังดิน”... โดยจะใช้การตีความหมาย จากลายมงคล 108 ในรอยพระพุทธบาท มาสร้างสรรค์เป็นท่าทางในการแสดง

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาเรื่องความเชื่อ และลักษณะของรอยพระพุทธบาทที่ได้เข้ามาสมัยสุโขทัยในรัชกาลพระมหาธรรมราชาที่ 1 (ลิไท)
2. เพื่อสร้างผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด นบพระบาทลักษณ

กระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงาน ชุด นบพระบาทลักษณ เป็นการนำเรื่องของคติความเชื่ออันเกี่ยวรอยพระพุทธบาท และลักษณะของภาพสัญลักษณ์ มงคล 108 ประการที่แฝงไปด้วยความหมายแห่งปริศนาธรรม ความเชื่อเรื่องภพภูมิ และหลักจักรวาล ผู้สร้างสรรค์จึงได้ นำแรงบันดาลใจจากสิ่งเหล่านี้ที่ปรากฏอยู่ในรอยพระพุทธบาท โดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลและแนวทางขั้นตอนในการสร้างสรรค์งานตามกรอบแนวทางของทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ที่ใช้ในการสร้างงานนาฏศิลป์บนพื้นฐานวิชาการ มี

วิธีดำเนินการศึกษาการสร้างสรรค์งานและองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

การศึกษาจากเอกสารและการสัมภาษณ์ ดังนี้

1. การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

1.1 ความเชื่อเรื่องรอยพระพุทธบาทที่มาจากอินเดีย ศรีลังกา พม่า และ ไทย

1.2 สัญลักษณ์มงคล 108 ประการที่อยู่ในรอยพระพุทธบาทสมัยสุโขทัย

1.3 แนวคิดทฤษฎีนาฏยลักษณ์ที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์

1.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ อาจารย์ ผู้ที่มีประสบการณ์ ดังต่อไปนี้ ด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดนตรีไทย ด้านเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า ด้านแสง สีบนเวที

3. ศึกษาและสร้างองค์ประกอบการแสดงชุด นบพระบาทลักษณ ซึ่งประกอบด้วย

3.1 การคัดเลือกนักแสดง การคัดเลือกนักแสดงด้วยการกำหนดคุณลักษณะของนักแสดง โดยเริ่มจากการคัดเลือกผู้ที่ลักษณะใบหน้ารูปไข่ ท่าทางสง่างาม มีความสูงโปร่ง โดยประมาณสัดส่วนความสูงที่ 165 – 170 เซนติเมตร และมีความสมัครใจพร้อมที่จะเรียนรู้ พัฒนาศักยภาพและพร้อมรับประสบการณ์ใหม่ในการแสดงในแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่ได้จากการฝึกฝนนอกเวลาเรียน ประกอบกับต้องมีเวลาในการฝึกซ้อมช่วงเย็น วันละไม่เกิน 2 ชั่วโมง ในการฝึกฝนตนเอง เพื่อให้เกิดการพัฒนาศักยภาพ และนำศักยภาพนี้ไปปรับใช้ในแสดงอื่นๆ เพื่อเป็นการเพิ่มประสิทธิภาพและมีความสุขกับการทำงานที่สูงสุดเพื่อการพัฒนาต่อยอดอีกด้วย

3.2 เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า ทรงผม รูปแบบเครื่องแต่งกายและทรงผมสำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแต่งกายของผู้แสดงเป็นแบบสตรีในราชสำนักสมัยสุโขทัยที่อยู่ในช่วงสมัยของพระมหาธรรมราชาที่ 1 (ลิไท) โดยการนำรูปแบบของประติมากรรมปูนปั้นจากโบราณสถาน วัดมหาธาตุ วัดเจดีย์สี่ห้อง ภาพสลักลายเส้นบนแผ่นหินชนวนที่วัดศรีชุม และหนังสือสมุดภาพเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี ที่จัดทำโดยกรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช 2511 มาเป็นข้อมูลเบื้องต้น ในการออกแบบเครื่องแต่งกายของสตรีในราชสำนักสมัยสุโขทัยซึ่งได้ออกแบบเป็นเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงผลงานสร้างสรรค์ชุดนบพระบาทลักษณ โดยแบ่งเป็นรายละเอียดได้ดังนี้

- สีที่ใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้สีแบบงานศิลปกรรมไทยจากโบราณสถานในสมัยสุโขทัย คือกลุ่มสีน้ำตาล สีขาบ สีทอง สีแสด สีปูนขาวโดยการเลือกสีนั้นก็ยังต้องเป็นสี่ที่อยู่ในกลุ่มสีโทนไทยแบบพหุรงค์ เป็นสีที่ให้ความรู้สึกถึงวัฒนธรรมทางศิลปะ เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ศาสนาและโบราณคดี ที่แสดงความรู้สึกชีวิตจิตใจและความเป็นไทย ซึ่งสีที่ใช้จะเป็น

โทนสีที่มาจากธรรมชาติ

- ผ้านุ่งชั้นใน ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้ลักษณะของผ้าพื้นเมืองที่มีในพื้นที่ของจังหวัดสุโขทัย คือผ้าฝ้ายทอมือที่มีลักษณะเป็นสีธรรมชาติ นอกจากนี้ในสมัยสุโขทัยพบว่ามีการใช้ผ้าหรือวัสดุที่มาผลิตเป็นผ้านั้นแบ่งได้ 2 ประเภทใหญ่ๆได้แก่ผ้าที่มีเส้นใยมาจากพืช ผ้าที่ได้เส้นใยมาจากสัตว์ โดยใช้วิธีการนุ่งผ้า แบบผ้าชิ่น หรือผ้าถุง จากการสัมภาษณ์ ดร.สุรัตน์ จงดาได้ทราบว่า แต่เดิมการนุ่งชิ่นเป็นการนุ่งที่มีมานานและในแถบเมือง เชียงแสน ล้านนา พม่า ลาวและยังคงนุ่งอยู่มาถึงสุโขทัย การนุ่งผ้าชนิดนี้เรียนว่า “ผ้าพันกาย หรือ ผ้าพันตัว” (สุรัตน์ จงดา.สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2563.) ซึ่งในการออกแบบการนุ่งผ้าในครั้งนี้ใช้รูปแบบวิธีการนุ่งแบบทบจีบเป็นแนวเฉียงเข้าหากันด้านหน้า และชักพกหัวชิ่นออกตรงระดับเอวหรือต่ำจากเอวลงมาเล็กน้อย เพื่อให้เกิดความแต่งต่างจากอยุธยาตอนต้น

- ผ้าชั้นนอก ใช้ผ้าที่มีลักษณะเนื้อบ้างกว่าผ้าชิ่นผ้า เป็นผ้าฝ้ายพิมพ์ลายดอกไม้ร่วงที่มีลักษณะเป็นดอกบัว หรือ ดอกมณฑารพ ที่เป็น1 ในสัญลักษณ์มงคลที่อยู่ในรอยพระพุทธบาทแล้วยังเป็นดอกไม้ของสวรรค์ ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำวิธีการนุ่งผ้าแบบซ้อนชั้นมีมาใช้เพื่อสื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์เดิมของสุโขทัยที่แฝงอยู่กับเรื่องกลุ่มความเชื่อในเรื่องศาสนาด้วย นอกจากนี้ลายเล็กๆบนผ้าชั้นนอกนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้สื่อความหมายถึงทวีปย่อยทั้ง 2,000 ทวีป ที่เป็นส่วนหนึ่งของสัญลักษณ์มงคลในรอยพระพุทธบาท คือทวิสหัสสปริตตทีปปริวารา (ทฺวิสหสฺสปริตฺตทีปปริวารา) ซึ่งเป็นบริวาร ของทวีปใหญ่ทั้ง4

- ผ้าห้อยที่ใช้เป็นผ้าสำรับรัดทับผ้าชั้นนอก แล้วใช้ผูกให้ห้อยย้อยสะโพกเพื่อให้มีลักษณะคล้ายกับความพลิ้วแบบลายเส้นของปฏิมากรรม จะใช้ผ้ามีมีลักษณะเป็นผ้าที่มีความบาง และพลิ้วไหวเมื่อมีการเครื่องที่ จะเป็นผ้าที่อยู่ในกลุ่มสีเบญจรงค์ ซึ่งเป็นกลุ่มสีธรรมชาติของสุโขทัยที่ใช้ในงานศิลปกรรมของสุโขทัย

- ผ้าพันอก ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้การปิดบังร่างกายด้วยผ้าพันอกด้วยเหตุผลคือ กลุ่มคนในบริเวณสุโขทัยนี้เป็นกลุ่มคนตระกูลไต เป็นซึ่งเป็นตระกูลไทยเดิม โดยลักษณะการแต่งกายนั้นพบว่ามีเพียงผ้า 2 ชิ้น ที่ใช้สำรับนุ่ง ห่ม เว้นแต่ถ้าเป็นสตรีชั้นสูงในราชสำนัก ในระดับผู้ปกครองอาณาจักรซึ่งอาจจะมีการสวมเสื้อเพราะเสื้อผ้าเหล่านี้ถือเป็นเครื่องประกอบยศที่บ่งบอกสถานะทางสังคมในการปกครอง (สิรวีร์ เอี่ยมสุดใจ.สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2563.) ดังนั้นผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งโจทย์ในเบื้องต้นแล้วว่า ผู้แสดงในครั้งนี้สมมุติเป็นกลุ่มสตรีในราชสำนักที่เป็นเพียงนางข้าหลวงมิได้เป็นชั้นเจ้านาย จึงได้ออกแบบให้ใช้ผ้าพันอกเพื่อให้มีความแต่งต่างผ้าที่มาจากวัสดุฝ้ายผสมไหม เพื่อให้เกิดความสวยงามตามแบบการสร้างชุดสร้างสรรค์

- เครื่องประดับ จากหลักฐานเรื่องเครื่องประดับนั้นในชั้นแรกผู้สร้างสรรค์ได้นำรูปแบบเครื่องประดับที่มาจากงาน ปฏิมากรร จิตรกรรมต่างๆ ตามโบราณสถาน เท่าที่ได้ไปเก็บข้อมูลมานั้นพบว่าส่วนมาก จิตรกรรม ประติมากรรม ผู้สร้างสรรค์จึงได้เพียงลวดลายบางอย่าง มาเป็นพื้นฐานข้อมูล เช่น ลายดอกไม้ ดอกบัว ดอกพุดตานเหล่านี้มาเป็นต้นเค้าของการเลือกใช้เครื่องประดับให้มีความเหมาะสม โดยเน้นสีเครื่องประดับที่เป็นสีทอง ที่แสดงให้เห็นถึงความมีมูลค่าและความรุ่งเรือง ประกอบไปด้วย ปิ่นปักผม สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือลูกไม้ปลายมือ ลูกไม้ปลายเท้า และสายเข็มขัด

- ทรงผม ผู้สร้างสรรค์ได้นำรูปแบบจากภาพทรงผมเดิมของสตรีในสุโขทัยที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักตามโบราณสถาน ปฏิมากรรมรูปหล่อเทวรูปสตรี ตุ๊กตาสังคโลก และหนังสือสมุดภาพเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์ นำมาออกแบบทรงผมผู้แสดงให้มีลักษณะของสตรีในราชสำนักที่เป็นนางข้าหลวงโดยมีลักษณะด้านหลังเกล้าเป็นมวยต่ำระดับท้ายทอย แล้วเฉียงในส่วนปลายของมวยผมมาทางขวาแล้วใช้ปิ่นปักลายทองสุโขทัยรูปดอกบัว และด้านหน้า เสกกลางโดยแบ่งผมให้เท่ากันแล้วแยกออกพร้อมกับยกให้เนินผมสูงไม่เรียบแบนโดยเนินผมนี้จะไล่ไปตามรูปหน้าของผู้แสดงเพื่อเพิ่มมิติให้มีรูปทรงใบหน้าที่ชัดเจนมากขึ้น สำรับทรงผมนี้จะให้ความรู้สึกอ่อนหวานนิ่มนวลแต่แฝงไปด้วยความงามแบบข้าหลวงราชสำนัก โดยในการออกแบบทรงผมนี้สิ่งสำคัญที่ต้องเข้าได้กับชุดแต่งกายที่แสดงถึงความอ่อนช้อยงดงาม ตามรูปแบบของศิลปะสุโขทัย โดยยังคงมีอัตลักษณ์พื้นฐานวัฒนธรรมดั้งเดิมอันงดงาม

- การแต่งหน้า สำหรับการออกแบบการแต่งหน้าในแบบกลุ่มสีเอิร์ธโทน หรือ Muted Colors คือการใช้สีที่เป็นการเลียนแบบของสีของธรรมชาติ หรือสีที่มาจากธรรมชาติ ซึ่งกลุ่มสีเหล่านี้จะมีความสัมพันธ์กับธรรมชาติ วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ รวมไปถึงสิ่งที่เป็นอาคารโบราณสถาน โบราณคดีต่างๆ ที่จะแสดงให้มีความรู้สึกการย้อนอดีต ซึ่งลักษณะของการแต่งหน้าโดยกลุ่มสีเหล่านี้จะนิยมนำมาใช้ในรูปแบบการแสดง ภาพยนตร์ ละคร ประเภทที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ย้อนยุค ลักษณะการแต่งหน้าด้วยกลุ่มสีเหล่านี้ยังมีอยู่ในการแสดงงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ที่ได้แรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์ ความเชื่อ วัฒนธรรม ตลอดจนบริบทที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์โบราณคดี ผู้สร้างสรรค์จึงได้ออกแบบการใช้สีในกลุ่มสีเอิร์ธโทน แบบกลุ่มสีน้ำตาลเพื่อให้เข้ากับสีของเครื่องแต่งกายด้วย

- เพลงประกอบการแสดงผู้สร้างสรรค์จึงได้มีแนวคิดที่ต้องการให้เพลงในการแสดงชุดนี้มีความเป็นอัตลักษณ์ของสำเนียง ทำนอง รวมถึงความเรียบร้อยนุ่มนวล สง่างามจะใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิมตามจารึกหลักที่ 8 โดยนำมาเพียงบางชิ้น นอกจากนั้นสิ่งสำคัญของเสียงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของสุโขทัยก็คือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำเครื่องดนตรีสากล

ประเภทเครื่องสายวง string orchestra ผสมผสานกันอย่างลงตัวและสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่มีพลัง ความศรัทธา แสดงถึงอำนาจของอาณาจักรสุโขทัยที่รุ่งเรือง โดยเพลงที่ใช้ในการแสดงนี้ยังคงยึดแนวทางในการประพันธ์เพลงของครูมนตรี ตราโมทเป็นต้นแบบ และเพิ่มความสุนทรียรสที่จะให้ความรู้สึกของสำเนียงเพลงในอัตลักษณ์ของสมัยสุโขทัยแบบงานสร้างสรรค์ โดยมีเครื่องดนตรีที่นำมาสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้ กลุ่มของเครื่องดนตรีไทยประกอบไปด้วย ปี่ใน ฉิ่ง ตะโพน โหม่ง กังสดาล กลอง และกลุ่มของเครื่องดนตรีสากลประกอบไปด้วย Violin Viola Cello doublebass Bass drum และ Synthesizer(keyboard) ลักษณะโครงสร้างของเพลงจะแบ่งเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 (เริ่มที่ เวลา0.01 – 02.20) ลักษณะทำนองของเพลงที่ค่อนข้างช้า ประกอบด้วยเสียงของกังสดาล เสียง Synthesizer หรือเสียงสังเคราะห์ เสียงของฉิ่ง เสียงของเสียงปี่ใน เสียงกลอง และเสียงโหม่ง เพื่อต้องการสื่ออารมณ์ของการเตรียมตัวในการไปบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของสตรีในราชสำนัก

ช่วงที่ 2 (เริ่มที่ เวลา 02.20 – 05.50) การบรรเลงจะมีความกระชับขึ้น ละมีทำนองเพลงที่สม่ำเสมอกัน โดยจะใช้เสียงของกลอง และ เสียง Synthesizer ที่ให้ความรู้สึกเหมือนเสียงของดนตรีในพระราชพิธี ที่กำลังเตรียมประโคมให้สัญญาณแบบธรรมเนียมของราชสำนัก

ช่วงที่ 3 (เริ่มที่ เวลา 05.50 -07.20) จะมีทำนองกระชับ และการใช้เครื่องดนตรีที่มีความหนักแน่นและการใช้เสียง Synthesizer มาประกอบ เน้นจังหวะที่สนุกสนานรื่นเริง ที่สื่อถึงการเฉลิมฉลอง และเป็นทำนองที่จะสอดคล้องกับการจับระบำ

ผลการสร้างสรรค์

จากกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด นบพระบาทลักษณ ซึ่งเป็นการแสดงที่ประดิษฐ์จากแนวคิดที่ได้มาจากการฟ้อนรำในการสมโภชรอยพระพุทธบาท ณ ภูเขาสุมนกูฏด้วยการจินตนาการผสมผสานกับท่ารำตามแบบนาฏศิลป์ไทยพื้นฐาน และองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ได้แก่การแปรแถว การออกแบบการใช้พื้นที่เวทีที่ได้สร้างสรรค์จากการอ่านสัญลักษณ์ 108 ประการนำมาผสมผสานการแสดงให้มีความงดงามและสมบูรณ์ และให้เกิดความรู้สึกถึง ความสวยงามของสตรีในราชสำนักสมัยสุโขทัยมากยิ่งขึ้น

โดยในกระบวนการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนี้เน้นให้ผู้ที่ได้ชมเกิดสุนทรียะและอารมณ์สัมผัสกับศิลปะและความรู้สึกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของอาณาจักรสุโขทัย ในกระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำตามช่วงของการแสดงโดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ทำรำที่สื่อให้เห็นถึงความเชื่อและความศรัทธาของชาวสุโขทัยที่มีต่อรอยพระพุทธบาท ซึ่งจะจัดออกมาในลักษณะของสตรีนางในที่ต้องเตรียมตัว มีการจัดเตรียมเครื่องสักการะบูชา การแต่งตัวเพื่อตามเสด็จ มีจำนวน 17 ท่า และการแปรแถว 4 รูปแบบแถว โดยกระบวน

ท่ารำหลักและท่าเชื่อมนั้นจะเป็นการสื่อถึงลักษณะการเตรียมเครื่องบูชา โดยผู้แสดงจะแบ่งเป็นกลุ่มที่มีทั้งการรำพร้อมกัน รำต่างกัน และมาจบในกระบวนเดียวกัน โดยการจบกระบวนท่ารำในแบบรูปขบวน

ช่วงที่ 2 ทำรำที่สื่อให้เห็นถึงการเตรียมเคลื่อนขบวนตามเสด็จไปยัง ภูเขาสุมนกูฏ มีจำนวน 12 ท่า และการแปรแถว 5 รูปแบบแถว โดยจะใช้ลักษณะของการวิ่งซอยเท้า ย่ำเท้า และ ถัดเท้าเป็นหลักในกระบวนการเคลื่อนที่ ที่สื่อให้เห็นถึงการย้ายจากที่หนึ่งไปยังที่หนึ่งตามแนวเส้นโค้ง เส้นวงกลม ที่ไปอย่างเป็นกระบวนแถว ส่วนในลักษณะของมือจะใช้ท่ารำที่สื่อถึงการเชิญเครื่องบูชา ท่ารำส่ายมือเดียว ผสมผสานกับท่ารำหลัก ทั้ง 12 ท่า

ช่วงที่ 3 ทำรำที่สื่อให้เห็นถึงการจับระบำเพื่อน้อมน้อมนบบูชาต่อรอยพระพุทธบาทดังคำจารึกที่ว่า“บูชาพิมล ระบำเต้น เล่นทุกฉัน”มีจำนวน 26 ท่า และการแปรแถว 12 รูปแบบแถวโดยทั้ง 26 ท่า เป็นท่ารำที่นำสัญลักษณ์ในรอยพระบาทมาสื่อความหมายเป็นท่าที่มีความหมายคือ กลุ่มท่าทางที่แสดงถึงความเชื่อในเรื่องของภพภูมิ ความเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ และ ความสมบูรณ์ โดยสัญลักษณ์เหล่านี้จะรายล้อมอยู่รอบดอกบัวหรือธรรมจักร หรือการวางเป็นช่องเต็มทั้งฝ่าพระบาท ผู้สร้างสร้างจึงได้นำแนวคิดนี้ มีประดิษฐ์และเรียงร้อยกระบวนท่าให้มีความหมายสอดรับกับสัญลักษณ์บนพระพุทธบาทผสมผสานกับการแปรแถวและให้สอดรับกับท่วงทำนองของเพลงที่สร้างขึ้นใหม่

สรุปและอภิปรายผล

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด นบพระบาทลักษณ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้แนวคิดจากความเชื่อความศรัทธาในรอยพระพุทธบาท ที่ปรากฏในหลักศิลาจารึกที่ 8 หรือจารึกเขาสุมนกูฏที่ได้กล่าวถึงการสมโภชบูชารอยพระพุทธบาทในสมัยพระมหาธรรมราชที่ 1 (ลิไท)โดยเนื้อหาของจารึกได้อธิบายถึง การขึ้นไปกระทำพิธีบูชา และการสรรเสริญบูชารอยพระพุทธบาทที่สร้างไว้บนเขาสุมนกูฏ(เขาพระบาทใหญ่) ที่บรรยายถึงลักษณะการตั้งแต่งขบวนแห่ อันประกอบไปด้วยการจัดให้มีการเฉลิมฉลองด้วยการประโคมดนตรี จัดแต่งเครื่องบูชา ร่วมไปถึงมีผู้คนเข้าร่วมในขบวนแห่เพื่อขึ้นไปสักการะรอยพระพุทธบาท ด้วยข้อมูลข้างต้นที่เกี่ยวกับความเชื่อ ความศรัทธาในการบูชารอยพระพุทธบาทในสมัยสุโขทัย ผนวกกับหลักฐานที่ปรากฏใน ศิลาจารึกเรื่องการสมโภชบูชาพระพุทธบาทจึงเป็นเสมือนสิ่งจูงใจให้เกิดความคิดที่จะสร้างสรรค์งาน โดยมีรูปแบบการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามของ การรำประกอบ ในพิธีสมโภชบูชาพระพุทธบาท เพื่อการถวายเป็นพุทธบูชาโดยมีแนวคิดที่จะประดิษฐ์ท่ารำและรูปแบบของเครื่องแต่งกายเป็นชุดการแสดงจากการศึกษาเอกสารทางโบราณคดีประวัติศาสตร์และการนำสัญลักษณ์มงคล ทั้ง 108 ประการที่ปรากฏอยู่ในรอยพระพุทธบาทในสมัยพระยาลิไทเพื่อมาตีความในเชิญสัญลักษณ์และความเชื่อเพื่อที่จะถ่ายทอดออกมาในลักษณะของท่าทางในการแสดง รูปแบบการแปรแถว เครื่องแต่งกายของผู้แสดง โดยผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดรูปแบบให้ผู้แสดงเป็นสตรีในราชสำนักที่ได้ตามเสด็จไปจับ

ระบำสมโภช ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้กระบวนการตาทฤษฎีนาฏยลักษณ์โดยสรุปตามขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ซึ่งการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด นบพระบาทลักษณ นี้ได้นำแนวคิดที่มาจาก พิธีกรรม ความเชื่อความศรัทธาต่อรอยพระพุทธบาท และการนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมในสมัยสุโขทัยในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1(ลิไท) ที่เชื่อว่ามีการสร้างรอยพระพุทธบาทขึ้นแล้วในอาณาจักรสุโขทัย โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำความเชื่อเรื่องนี้ มาเป็นแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน

2. การกำหนดความคิดหลัก ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดความคิดหลักจากหลักศิลาจารึกที่ 8 หรือจารึกเขาสุมนกูฏผสมผสานอัตลักษณ์ในบริบททางประวัติศาสตร์ของสมัยสุโขทัยนำสร้างสรรค์เพื่อการต่อยอดในด้านศิลปะการ และเป็นการกระตุ้นให้เกิดความสนใจในการท่องเที่ยวทางโบราณคดีเพื่อประโยชน์ที่ยั่งยืน

3. การประมวลข้อมูล เมื่อได้วัตถุประสงค์แล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้ รวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการ ได้แก่การศึกษาจากจารึกเขาสุมนกูฏ และความเชื่อเรื่องรอยพระพุทธบาท สัญลักษณ์ 108 ประการในรอยพระพุทธบาท รูปแบบศิลปกรรมจากโบราณสถาน เอกสารที่มีความเกี่ยวข้องกับสมัยสุโขทัย รวมทั้งข้อมูล ข้อเท็จจริงต่างๆ ที่สืบค้นได้ แล้วนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดในการวางรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง

4. การกำหนดขอบเขตผลงานที่ต้องการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ต้องการศึกษาความเชื่อในเรื่องรอยพระพุทธบาทข้อมูลจากศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ และรูปแบบของศิลปกรรมที่เกี่ยวกับการสร้างรอยพระพุทธบาทในสมัยสุโขทัย

5. การกำหนดรูปแบบในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด นบพระบาทลักษณ รูปแบบนาฏศิลป์ชุดใหม่ที่ใช้การประดิษฐ์ท่ารำจากท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยโดยทั่วไป มาสร้างสรรค์ในการร้อยเรียงท่าเชื่อมและสร้างท่ารำที่สื่อถึงสัญลักษณ์มงคลในรอยพระพุทธบาท และประยุกต์จากจารีตเดิมคือรูปแบบการคิดสร้างสรรค์ด้วยการนำเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก เช่นการแปรแถว การใช้ลักษณะการแต่งตัวในแบบนาฏศิลป์ไทยเช่น ท่านุ่งผ้า เกล้าผม ร้อยมาลัยเป็นต้น โดยนำมาประดิษฐ์จึงสร้างสรรค์ท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ ที่ใช้ในการแสดง ได้แก่

- ผู้แสดงใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วนที่สมมุติให้เป็นสตรีในราชสำนักของสมัยสุโขทัย จำนวน 8คน และจำนวน 8 นี้มีความหมายที่สื่อมาจาก เลข 108 ที่มีความหมายตามพระพุทธศาสนา คือพุทธคุณ56 ปัญญาคุณ38 สังฆคุณ14 และเลข 8 นี้ยังเป็นเลขที่มีความหมายมงคล คือ สัญลักษณ์อินฟินิตี้ (Infinity, ∞) ที่ความหมายว่า ไม่สิ้นสุด ไม่มีขอบเขต เปรียบได้กับธรรมะคือ อกาลิโก มีความหมายว่า คำสั่งสอนของพระพุทธเจ้านั้นให้ผลแก่ผู้ปฏิบัติโดยไม่จำกัดกาลเวลาให้ผลในทุกโอกาสและความจริง แห่งพระธรรมไม่มีการกำหนดอายุและเวลา เป็นสัจจะธรรมที่แท้จริงทุกสมัย ได้แก่ มรรคจิต 4 และผลจิต 4

- รูปแบบเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์ได้นำรูปแบบการแต่งกายที่ได้จากการข้อมูลการสัมภาษณ์ สอบถามจากนักวิชาการด้านโบราณคดี และผู้ที่มีประสบการณ์ มาออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแบบอิงประวัติศาสตร์ยุคสุโขทัย



ภาพที่ 1 เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด นบพระบาทลักษณ์
ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้สร้างสรรค์

- รูปแบบเพลงประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์เลือกเครื่องดนตรีในสมัยสุโขทัย นำมาผสมกับการออกแบบให้มีความสร้างสรรค์ด้วยการนำเครื่องสายของดนตรีสากล และใช้ เสียง Synthesizer ซึ่งเป็นเสียงสังเคราะห์มาเป็นการผสมผสานเชื่อมต่อกันให้ลงตัว ผ่านท่วงทำนองเพลงที่ให้ความรู้สึกถึงอาณาจักรสุโขทัยที่ยิ่งใหญ่ สงบ รุ่งเรือง โดยเฉพาะความศรัทธาในพระพุทธศาสนา

- อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้พานสังคโลกซึ่งเป็นภาชนะเครื่องใช้ในวิถีชีวิตของคนในสมัยสุโขทัย โดยในพานสังคโลกนั้นจะแบ่งเป็นพานใส่ข้าวตอก และพานใส่ดอกไม้สำหรับโปรย

7. การออกแบบนาฏยศิลป์ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ออกแบบ ท่าทาง ทิศทางของการเคลื่อนไหว ตามทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ที่ว่าด้วยเรื่ององค์ประกอบ และวิธีการนำองค์ประกอบที่ทำให้มีความงาม และมีความหมาย ซึ่งในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดง เช่น ท่ารำการแปรแถว และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ด้วยการใช้ท่ารำประกอบกับการเคลื่อนไหวให้เกิด อิริยาบถต่างๆ และการเชื่อมท่ารำ ร้อยเรียงท่ารำ ที่สื่อความหมายในเชิงความรู้ถึงสัญลักษณ์ที่มีอยู่ในรอยพระพุทธบาทผ่านการแสดงเพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยรูปแบบการแสดงและท่ารำ ได้แบ่งตามความหมายเป็นช่วงตามกลุ่มของท่ารำดังนี้

กลุ่มที่ 1 จะเป็นท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงความเชื่อ ความศรัทธาที่มีต่อรอยพระพุทธบาท ซึ่งจะจัดออกมาในลักษณะของสตรีนางในที่ต้องเตรียมตัวด้วยการจัดเตรียมเครื่องสักการะบูชา เช่น

ดอกไม้ธูปเทียน การแต่งตัวอย่างเต็มยศเพื่อเตรียมการตามเสด็จ โดยท่าหลักจะเป็นการนำท่าที่มีอยู่ในท่ารำแม่บทของนาฏศิลป์ไทยมาผูกกระบวนท่าใหม่ที่มีการให้ความหมาย สำหรับสร้างสรรค์ในชุดนบพระบาทลักษณ เช่น ท่าห่มผ้า นุ่งผ้า ท่าเกล้าผม ท่าร้อยมาลัย ท่าเตรียมพร้อมในการเคลื่อนที่



ภาพที่ 2-5 ตัวอย่างท่ารำในกลุ่มที่ 1 การเตรียมตัวเพื่อเตรียมการตามเสด็จ

ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้สร้างสรรค์

กลุ่มที่ 2 จะเป็นท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงการเตรียมตั้งขบวน และเคลื่อนขบวนตามเสด็จไปยังภูเขาสุมนกูฏ ในกลุ่มท่ารำนี้ส่วนใหญ่จะเป็นท่าที่เคลื่อนที่ไปมาตามรูปแบบการแปรแถว โดยในการแปรแถวและท่าที่ใช้นั้น จะเป็นการแสดงให้เห็นถึงรูปแบบขบวนที่เสด็จอย่างมีแบบแผน มีการเชิญเครื่องบูชา การตามเสด็จของกลุ่มนางใน มีการวิ่ง การซอยเท้า การถัดเท้า การวาดแขน การส่ายมือเป็นต้น ทั้งในในการวิ่งก็จะมีลักษณะการวิ่งแบบเป็นแผงตามแนวของเวที วิ่งแบบแยกตัวแล้วมาปรับสวนแถวเป็นรูปกระบวน และวิ่งกระจายตัวไปตามจุดบนเวที เพื่อเป็นการบอกถึงการสิ้นสุดขบวนแล้ว ต่อไปจะเป็นการเข้ากลุ่มจับระบำ



ภาพที่ 6-9 ตัวอย่างท่ารำในกลุ่มที่ 2 ถึงการเตรียมตั้งขบวน และเคลื่อนขบวนตามเสด็จ

ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้สร้างสรรค์

กลุ่มที่ 3 จะเป็นท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงการจับระบำเพื่อน้อมนบบูชาต่อรอยพระพุทธบาทโดยนำสัญลักษณ์มงคลในรอบพระพุทธบาทมาสร้างสรรค์เป็นท่าตามความหมายของรอยพระพุทธบาทคือ

ท่าที่แสดงถึงความเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ ความเป็นระบบไตรภูมิ และความอุดมสมบูรณ์ โดยในการแสดงช่วงท้ายนี้ท่ารำหลักจะมีลักษณะท่าที่มีลายเส้นกว้างและสูงในระดับศีรษะ รวมถึงลักษณะท่ารำแบบรำหมู่พร้อมกัน รำแบบแบ่งแยกกลุ่มเพื่อส่ง-รับท่ารำมีการแปรแถวตามรูปแบบทรงกลมที่แสดงถึงวัฏจักร การหมุนเวียน การก่อเกิด รูปแบบแถวแบบเส้นโค้ง เส้นเฉียงตามเวทีที่แสดงมิติตามชั้นไตรภูมิ และจบด้วยการโปรยข้าวตอก ดอกไม้เพื่อเป็นการบูชาสักการะและสมโภชรอยพระพุทธบาท



ภาพที่ 10-12 ตัวอย่างท่ารำในกลุ่มที่ 3 ท่าที่แสดงถึงความเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ
ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 13-16 ตัวอย่างท่ารำในกลุ่มที่ 3 ท่าที่แสดงถึงระบบไตรภูมิ คือ ชั้นพรหม เทวดา มนุษย์
ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 13-16 ตัวอย่างท่ารำในกลุ่มที่ 3 ท่าที่แสดงความอุดมสมบูรณ์
ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้สร้างสรรค์

รูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์มีมากมายที่ได้จากหลายแนวคิดทั้งนี้การนำแนวคิด ความเชื่อ พิธีกรรมหรือเรื่องราวประเพณีที่เป็นอัตลักษณ์ของชุมชน หรือสิ่งที่แสดงความเป็นตัวตน ก็เป็นสิ่งที่มีความน่าสนใจในการนำเรื่องราวเหล่านี้มีต่อยอด เพื่อการการสร้างสรรค์ เพื่อสนับสนุน การท่องเที่ยวการประชาสัมพันธ์โดยผ่านสื่อรูปแบบของการแสดงเพื่อประโยชน์ที่ยั่งยืนและมั่นคง โดยรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ มีทั้งที่เป็นแบบอนุรักษ์ตามจารีต หรือ แบบผสมผสานให้เกิดมิติการแสดงแนวใหม่ โดยการนำอัตลักษณ์ในบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม ชุมชน ที่มีคุณค่านำสร้างสรรค์ผลงานเพื่อการต่อยอดในด้านศิลปะการแสดงการดนตรีต่อไป

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. จารึกภาคที่ 8 **จารึกสุโขทัย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2548

_____. **การวิเคราะห์ลักษณะและความหมายรอยพระพุทธบาทในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2559

นันทนา ชุติวงศ์. **รอยพระพุทธบาทในศิลปะเอเชียใต้และเอเชียอาคเนย์.** กรุงเทพฯ: ด่านสุธาการพิมพ์, 2533.

นิตยา รู้สมัย. ผู้ช่วยศาสตราจารย์.ว่าที่ร้อยตรีหญิง.หัวหน้าภาควิชาดนตรีไทย. คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2563.

นิติพงษ์ ทับทิมหิน. **หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย.** ผู้สอนในรายวิชาแต่งหน้า คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2563.

มณเฑียร ศุภลักษณ์. **รอยพระพุทธบาทในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: บริษัทเอส.ที.พี.เวิลด์มีเดีย, 2542.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. รองศาสตราจารย์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช 2548. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2563.

สิรวีย์ เอี่ยมสุดใจ. **พระบาทลักษณ์สุโขทัย**. เอกสารประกอบการบรรยาย กิจกรรมนบพระบาทลักษณ์โบราณ สืบสานภูมปัญญา ตามมรรคาพระร่วง. สุโขทัย: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย, 2561.

. นักวิชาการวัฒนธรรม พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง. สัมภาษณ, 11มีนาคม 2563.

สุธนา เกตุอร่าม. **การสร้างรอยพุทธบาทสมัยพระยาลิไท.** สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี)ภาควิชาโบราณคดี คระโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2523.

_____

สุรพล วิรุนห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุรัตน์ จงดา. ครูวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2563.

นวัตกรรมสร้างสรรค์ หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ในบริบทของสังคม

CREATING DRAMATIC ESAAN FOLK DANCE BASED ON FOLK LITERATURE “USA-BAROS” ORIGINATED IN BAN PHUE, UDON THANI IN THE CONTEXT OF THAI SOCIETY

มนูศักดิ์ เรืองเดช*

Manusak Reangdet*

บทคัดย่อ

นวัตกรรมสร้างสรรค์ หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ในบริบทของสังคม มีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคมและสร้างสรรค์ เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนโดยสถานที่กล่าวไว้ในเนื้อเรื่องปรากฏในอุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาท อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี มาสร้างสรรค์เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอน ผลการวิจัยพบว่า การศึกษาองค์ประกอบรูปแบบการแสดง ได้แก่ บทการแสดง ลีลาการแสดง ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง พื้นที่การแสดง ฉาก อุปกรณ์การแสดง แสงและนักแสดงสามารถสรุปภาพรวมรูปแบบในการสร้างสรรค์นวัตกรรมหมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม มีการใช้รูปแบบหลากหลายวัฒนธรรมมาบูรณาการเป็นการสร้างสรรค์ใหม่ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะหมอลำที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตสังคม วัฒนธรรม และประเพณี ตลอดจนความเชื่อที่เกิดขึ้นในสังคมได้อย่างชัดเจน การสร้างสรรค์ผลงานจึงเป็นการสะท้อนถึงวรรณกรรมที่มีคติความเชื่อที่ถูกส่งต่อตามกาลเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน อันเป็นการสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดสุนทรียะทางการแสดงไปพร้อมกับการจุดประกายความคิดในการสะท้อนให้เห็นถึงการรักษาเอกลักษณ์ คุณค่าของวรรณกรรม ความเชื่อที่ยังดำรงอยู่ในสังคมผ่านการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนอีกทั้งอำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี จะได้นำการแสดงเพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวให้รู้จักอุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาทและวรรณกรรมท้องถิ่นอุสา บารส

คำสำคัญ: หมอลำเรื่องต่อกลอน, วรรณกรรม, วัฒนธรรม

Abstract

This study aims to find the styles of creating dramatic Esaan folk dance based on folk literature “Usa-Baros” in terms of the context of Thai society and creativity. The setting of the story is at Phu Phrabat Historical Park, Ban Phue, Udon Thani. The result shows the integration of various dimensions of local culture in Usa-Baros to

* คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
Faculty of Humanities and Social Sciences, UdonThani Rajabhat University

create dramatic Esaan folk dance distinctively reflecting ways of life, society, culture, traditions and faith. The performance elements considered include compositions, styles, music, sound effects, stages, backdrops, equipment, light and performers. In addition, dramtic Esaan folk dance depicts the faith passed down from generation to generation, creates aesthetics in the art of performance and encourages awareness to conserve folk literature which is unique and beautiful. The faith conveyed through dramatic Esaan folk dance will be presented to promote tourism at Phu Phrabat Historical Park and folk literature “Usa-Baros”.

Key words: dramatic folk dance, literature, culture

บทนำ

หมอลำเป็นภูมิความรู้ที่มีประจำแต่ละท้องถิ่นที่เป็นสูตรสำเร็จสามารถปรับใช้กับสถานการณ์ต่าง ๆ ของการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในแต่ละสังคมไม่ได้เกิดขึ้นปัจจุบันทันตามสถานการณ์ หากแต่ความรู้เหล่านั้น มีการกลั่นกรองและถ่ายทอดมาตลอด ข้อเท็จจริงบางปรากฏการณ์เป็นสิ่งแปลกใหม่และมนุษย์สามารถแก้ไขปัญหาได้ ลักษณะเช่นนี้ไม่ได้ หมายถึงว่า มนุษย์จะไม่อาศัยประสบการณ์เดิม ดังนั้น การนำภูมิปัญญาที่มีอยู่มาใช้ให้เกิดประโยชน์จึงเป็นเรื่องสำคัญ สอดคล้องกับแนวคิดของ เอกวิทย์ ณ ถลาง (2540) ให้แนวทางไว้ว่า ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความชัดเจนที่กลุ่มชนได้จากประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัวและการดำรงชีพในระบบนิเวศน์ หรือสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม ที่ได้พัฒนาสืบสานกันมา ภูมิปัญญาเป็นความรู้ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความชัดเจนที่เป็นผลของการใช้สติปัญญาปรับตัวให้เข้ากับภาวะต่าง ๆ หรือปรับเปลี่ยนนำมาสร้างประโยชน์หรือแก้ไขปัญหาได้ในสิ่งแวดล้อมและบริบททางสังคม วัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้น ๆ หมอลำยังมีบทบาทในการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นด้านวรรณกรรมคำกลอน สามารถนำนิทานชาดก นิทานท้องถิ่น เหตุการณ์บ้านเมือง โลกทัศน์ชาวบ้าน ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียม ค่านิยม สุภาษิตคำสอน การล้อเลียนทางเพศ สามารถนำมาประพันธ์สร้างสรรค์เป็นนวัตกรรมด้านศิลปะการแสดง

เมื่อสังคมไทยในปัจจุบันมีรูปแบบการดำเนินชีวิตในสังคมรูปสังคมเปลี่ยนไปจากเดิม ซึ่งการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามามีบทบาทในการดำเนินชีวิตมากกว่าแต่ก่อน ภาวะในด้านเศรษฐกิจไทยในปัจจุบันทำให้การแสดงหมอลำต้องมีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งสอดคล้องกับสถานการณ์หรือการพัฒนาทางเศรษฐกิจตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2555-2559) ที่ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีอย่างก้าวกระโดด รวมถึงความก้าวหน้าอย่างรวดเร็วของวิทยาการสื่อสารก่อให้เกิดทั้งความเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านโอกาสและภัยคุกคามทางด้านเศรษฐกิจและสังคม และมุ่งส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติ ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย ต้องอาศัยบุคลากรคุณภาพที่มีความรู้ความเข้าใจในศิลปะการแสดง สามารถพัฒนางานด้านนาฏศิลป์นำไปสร้างรายได้ให้ตนเอง ชุมชน และสังคมท้องถิ่นได้ จึงจำเป็นต้องเตรียมความรู้ให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ดังนั้น วิชาชีพศิลปะการแสดงจึงมีความสำคัญต่อการพัฒนางานด้านการแสดงเพื่อเตรียมตัว เกี่ยวกับการประกอบอาชีพในอนาคตที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ จากผลกระทบจากสถานการณ์ภายนอกสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ซึ่งเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและภูมมิปัญญาไทย อนุรักษ์ สืบสาน ส่งเสริม เผยแพร่ และวิจัยศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย ในระดับชาติ และนานาชาติ จึงจำเป็นต้อง คำนึงถึงศิลปะการแสดงหมอลำเพื่อสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง และไม่ทำลายวัฒนธรรมรวมถึงมีการพัฒนานวัตกรรมสร้างสรรค์เข้าสู่สากล โดยนำเอาองค์ความรู้ จากประวัติความเป็นมาของหมอลำ ด้านพัฒนาการ รูปแบบ องค์ประกอบ เพลง ทำนอง ดนตรี การประพันธ์กลอนลำของศิลปินหมอลำของอีสาน หมอลำ คือ ศิลปวัฒนธรรม

องค์ความรู้ และจิตวิญญาณของชาติที่พัฒนามาจากประวัติศาสตร์ของไทย เป็นสินทรัพย์ที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความโดดเด่นเชิงอัตลักษณ์ของประเทศไทยทำให้ได้นำ วรรณกรรมพื้นบ้านเรื่อง อุสา บารส เป็นวัฒนธรรมทางด้านความเชื่อของคนในท้องถิ่น ที่มีความเชื่อตามบรรพชนที่ศรัทธามาและเชื่อกันว่าเป็นเรื่องเกิดขึ้นจริง โดยสถานที่ที่กล่าวไว้ในเนื้อเรื่องยังเชื่อมโยงซึ่งปรากฏในอุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาท อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี มาสร้างสรรค์เป็นนวัตกรรมหมอลำเรื่องต่อกลอนเพื่อเป็นสื่อให้กับผู้สนใจได้เป็นเครื่องมือในการวิจัยและศึกษารูปแบบในการสร้างสรรค์และส่งเสริมการท่องเที่ยวต่อไป

คำจำกัดความ

แนวความคิด หมายถึง แรงบันดาลใจและหลักการที่เกิดจากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดง

นวัตกรรมสร้างสรรค์ หมายถึง การปฏิบัติหรือสิ่งประดิษฐ์ใหม่ที่มีการพัฒนาดัดแปลงมาจากสิ่งที่มีอยู่แล้วให้ทันสมัยมีประโยชน์โดยอาศัยการสร้างสรรค์จากการเรียนรู้และนำไปปฏิบัติ

เนื้อหา

ประวัติความเป็นมา อำเภอบ้านผือ เป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดอุดรธานี สถานที่ท่องเที่ยว คือ ภูพระบาทบัวบก มีถ้ำคน เป็นภาพเขียนผนังถ้ำ ในยุคโบราณ โดยประเมินเวลาไว้ 3,000 ปี บริเวณนี้มีหอหินขนาดใหญ่ มีหลังคาหินเป็นเพิงสวยงามมาก ทุกคนเรียกว่า หอนางอุสา โดยมีเรื่องเล่าสืบต่อกันมาว่า นางอุสาได้กำเนิดขึ้นบนดอกบัว ซึ่งในบริเวณนี้ มีฤาษีอยู่ท่านบำเพ็ญศีลภาวนาอยู่ในถ้ำ ได้มาเก็บดอกบัวในสระไป ไหว้พระทุกวัน วันหนึ่งได้พบดอกบัว มีขนาดใหญ่กว่าปกติ และมีเด็กหญิงนอนร้องไห้อยู่ในดอกบัว จึงได้นำมาเลี้ยงไว้จนโตเป็นเป็นสาวซึ่งมีความสวยดั่งเทพมาจุติ วันหนึ่งเจ้าเมืองพาน ได้เดินทางมากราบไหว้ฤาษี พร้อมทั้งชายาเห็นนางอุสาก็เกิดความรักใคร่เอ็นดูได้จะได้เป็นลูกบุญธรรมและขอกับพระฤาษี พระฤาษีจึงยกให้ แต่ขอไว้อุปัฏฐากก่อน สองผัวเมียจึงกลับเมือง ครั้งหนึ่ง นางอุสา คิดอยากมีคู่ เมื่อลงอาบน้ำที่ธารน้ำไหล นางจึงคิดจะเสี่ยงทายอธิษฐานหาเนื้อคู่ได้นำกาบกล้วยมาตัดแต่งเป็นเรือหงส์ แล้วเขียนสาส์นลงใบเกตุ เขียนเป็นภาษาอีสานว่า “โอ้ นอ สาส์นนี้เขียนจากโฮงหอห้องหอหินบ่อนน้องอยู่ อธิษฐานหาเนื้อคู่ ชายได้ได้พบพ้อ ชายนั้นเนื้อคู่นาง ให้เจ้านำสาส์นนี้ทวนกระแสธารามาหาอุ่นฮ้อยพันปีแมนผ่านพ้นสิคอยอ้ายแมนผู้เดียวแท้แล้ว” จากนั้นนางก็ปล่อยเรือน้อยไปตามกระแสน้ำ

จะกล่าวถึง ท้าวบารส หนุ่มรูปงานจากเมืองเวียงคุก มาล่าสัตว์ได้มาดื่มกินน้ำในลำธาร ได้พบเรือน้อยของนางอุสาและได้พบสาส์น จึงได้นำสาส์นและเรือน้อยทวนน้ำขึ้นไป จนถึงหอนางอุสาทั้งสองครองรักกันในหอนางอุสาอย่างมีความสุข ในกาลต่อมา นางอุสา และ ท้าวบารส ได้มากราบอำลาพระฤาษี เพื่อจะไปยังนครเวียงคุก และไปกราบลาพ่อบุญธรรมที่เมืองพาน เจ้าเมืองพานโกรธแค้นเป็นยิ่งนักที่ลูกสาวลักลอบเอาชายมาสู่สมโดยไม่บอกพระบิดาก่อน จึงหาทางกำจัดลูกเขยโดยท้าพนันในการสร้างวัดแข่งกันในหนึ่งราตรี โดยเอาดาวรุ่งเป็นตัวกำหนด ถ้าดาวรุ่งขึ้น ให้ถือว่าเป็นอันสิ้นสุดเวลาการสร้างวัด

และถ้าใครทำไม่สำเร็จก็ให้ตัดหัวซะ ในราตรีนั้น ท้าวบารส ได้นำเอาคบเพลิงไปเสียบไว้บนยอดต้นตาล ทหารเห็นเข้าจึงคิดว่าหมดเวลาแล้ว จึงไม่สร้างวัดต่อฝ่ายท้าวบารสสร้างจนสำเร็จ พ่อตาทำไม่สำเร็จจึงได้ตัดหัวตนเองตามสัญญา แม้ว่าท้าวบารส จะตรัสทัดทานไว้ก็ไม่ฟังเพราะความอับอาย ท้าวบารสก็ได้นำนางอุสา ไปยังเมืองเวียงคุก นางสนมวางแผนให้โหรทายท้าวบารสว่า จะมีเคราะห์ ต้องไปบำเพ็ญศีลอยู่ในป่าเป็นเวลา 7 วัน ในขณะที่ ท้าวบารส ไปบำเพ็ญศีลอยู่นั้น นางสนมก็ขับไล่นางอุสาให้ไปจากพระนคร นางอุสา ได้ขี่ม้ารอนแรมไปในป่านางเป็นไข้ป่าอย่างหนักสุดที่พระฤาษีจะรักษาได้ ท้าวบารสได้ติดตามมาแต่เพียงได้ฟังอำลาจากปากนางอุสาก่อนตายก็เท่านั้น ด้วยความรักความอาลัยท้าวบารสก็ตรอมใจตายตามนางไปอย่างสงสาร จากวรรณกรรมเรื่อง อุสา บารส ในบริบทของสังคม การสร้างสรรค์นี้จำเป็นต้องหาแนวคิด วิเคราะห์ ทฤษฎีสำคัญ เพื่อสามารถนำข้อมูลไปวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบทางด้านศิลปะการแสดง และเป็นแนวทางให้แก่กลุ่มผู้สนใจ ศิลปินหมอลำหลักสูตรการเรียนการสอนทางด้านศิลปะการแสดง และนาฏศิลป์ได้นำไปเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งานอย่างมีคุณภาพ รวมทั้งเป็นการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ไว้เป็นเอกสารทางวิชาการ และเป็นแนวทางแก่ผู้ที่ต้องการศึกษาถึงพัฒนาการการแสดงในสาขาอื่น ๆ ข้อมูลดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ในการทำความเข้าใจถึงทิศทางการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนของประเทศไทยในอนาคต

วัตถุประสงค์

เพื่อค้นหารูปแบบนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ผู้ศึกษาได้กำหนดวัตถุประสงค์ ดังต่อไปนี้

1. เพื่อหารูปแบบนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม
2. เพื่อสร้างสรรค์ หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1. การสำรวจและศึกษาข้อมูลเชิงเอกสาร ตำรา และวารสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
2. การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องหลากหลายสาขามีการสัมภาษณ์แบบเดียวและแบบกลุ่ม ใช้คำถามปลายเปิด และเจาะจงสัมภาษณ์เฉพาะกลุ่ม ดังนี้

2.1 พระสงฆ์ เจาะจงเรื่อง ความเชื่อทางพระพุทธศาสนาในประเด็นพิธีกรรม

2.2 บุคคลทั่วไป เจาะจงเรื่อง บริบทชุมชนอำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี

2.3 นักวิชาการ เจาะจงเรื่อง วรรณกรรมอุสา บารส

2.4 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ เจาะจงเรื่อง ผู้ที่มีผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ในประเด็นสร้างสรรค์นาฏศิลป์และองค์ประกอบการแสดง

3. การสร้างนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม โดยอาศัยองค์ประกอบทางด้านศิลปะการแสดง คือ ข้อมูลจากวรรณกรรม ดนตรี ท่าฟ้อน การแต่งกาย ฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

4. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านหมอลำ และนาฏศิลป์ เกี่ยวกับ แนวคิด มุมมอง และการสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอน

5. ข้อมูลจากการสัมมนา

5.1 การสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการจัดสัมมนาในประเด็นที่เกี่ยวข้อง เพื่อการเรียนรู้ แลกเปลี่ยนทัศนะจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์งานนี้ ได้นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วนำมาวิเคราะห์เพื่อศึกษาค้นคว้าประเด็นต่าง ๆ ตามที่วางแผนไว้ ดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือเอกสารทางวิชาการ และบทความที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาจากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิทาง ด้านหมอลำ นาฏศิลป์พื้นเมือง ด้านวรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และสัมภาษณ์ชาวบ้านผือ จังหวัดอุดรธานีเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องของวรรณกรรม

3. ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

4. รวบรวมข้อมูลที่ได้นำมาวิเคราะห์ สรุปผล เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

5. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดจากเครื่องมือที่ได้กล่าวมาข้างต้นมาวิเคราะห์เพื่อศึกษาค้นคว้าถึงประเด็นต่าง ๆ แล้วจึงเริ่มทำการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ตามที่วางแผนไว้ ดังนี้

5.1 เลือกหัวข้อประเภทของหมอลำและวรรณกรรมมาสร้างสรรค์ผลงาน

5.2 ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเรื่อง อุสา บารส และสัมภาษณ์บุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมพื้นบ้าน เรื่อง อุสา บารส

5.3 เก็บข้อมูลจากการสัมมนาวิชาการ

5.4 การสัมมนากลุ่ม

5.5 การชมวีซีดีชุดการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนของ คณะประถมบันเทิงศิลป์ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คณะระเบียบวาทะศิลป์

5.6 ลงพื้นที่เก็บข้อมูลที่อุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาท อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ศึกษาความเชื่อและความศรัทธาในอุทยานประวัติศาสตร์ภูประบาท และเรื่องอุสา บารส ของชาวบ้านอำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี

5.7 นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงเนื้อเรื่องแล้วประพันธ์บทประกอบการแสดง พร้อมกับเลือกทำนอง ดนตรีประกอบการแสดงให้เหมาะสมกับการแสดง

5.8 วิเคราะห์ข้อมูลในการสร้างสรรค์รูปแบบและองค์ประกอบสำหรับการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน อุสา บารส อาทิ ท่าฟ้อน ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ การแต่งหน้า ระยะเวลา และนักแสดงร่วมเป็นต้น

5.9 คัดเลือกนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท

5.10 นำปัญหาจากการสร้างสรรค์มาปรึกษาผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อแก้ไขปรับปรุงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

5.11 พัฒนางานขั้นสุดท้ายเพื่อทดลองปฏิบัติโดยการนำผลงานสร้างสรรค์ขึ้นซ้อมการแสดง

5.12 นำผลงานออกเผยแพร่จัดพิมพ์ และจัดทำเอกสารวิจัยเพื่อเสนอต่อ หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง และทำการเผยแพร่ต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

การสร้างสรรค์ นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ผู้วิจัยได้กำหนดการออกแบบงานสร้างสรรค์ หมอลำเรื่องต่อกลอน โดยคำนึงถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอยู่ตลอดเวลานับตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงไปตามสภาวะแวดล้อมของสังคม กาลเวลา ยุคสมัย วัตถุประสงค์ของงาน ตลอดจนถึงการเปลี่ยนแปลงไปตามความเชื่อส่วนบุคคลของศิลปินนั้น ๆ ดังจะเห็นได้ชัดเจนในยุคสมัยของโมเดิร์นดานซ์ (Modern Dance) และโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) ซึ่งยังมีให้เห็นอยู่ในปัจจุบัน ทุกวันนี้รูปแบบและแนวคิดของศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ได้เปลี่ยนแปลงไป โดยให้ความสำคัญกับความเป็นปัจเจกชนมากขึ้นและในยุคที่อิทธิพลของข้อมูลข่าวสารมีความสำคัญ ทำให้ทั่วทุกแห่งในโลกมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมากขึ้นการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาทางด้านนาฏยศิลป์จึงมีอิสระภาพมากขึ้นด้วยในด้านของความเป็นปัจเจกชน ประเทศไทยเองก็มีการพัฒนารูปแบบและแนวคิดไปตามความเชื่อศิลปินนั้น ๆ เช่นกัน

การสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคมในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้นำวรรณกรรมจากความเชื่อของคนในท้องถิ่นนำมาเป็นแนวทางในการประดิษฐ์คิดค้นเพื่อนำมาวิเคราะห์วิธีการแต่งคำประพันธ์แนวคิดโครงเรื่องตัวละครและคุณค่าทางศิลปะการแสดง นอกจากนี้การศึกษาจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ การสังเกตและจากภาคสนามสามารถเสนอผลของการศึกษาจากวัตถุประสงค์ของการวิจัยนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคมได้คำนึงถึงองค์ประกอบการแสดงซึ่งประกอบไปด้วยบทประกอบการแสดง ทำนอง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกนักแสดง จำเป็นต้องศึกษาแนวคิดเพื่อสามารถออกแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงให้เป็นข้อมูลเบื้องต้นมาวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผู้วิจัยถึงได้สร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบการแสดงตามแนวคิดในนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคมตามกระบวนการสร้างสรรค์ดังนี้

แนวเหตุผล ทฤษฎีสำคัญ หรือสมมติฐานแนวคิดและทฤษฎี

แนวคิดที่ใช้วิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

1. ทฤษฎีองค์ประกอบทางศิลปะการแสดง
2. รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย
3. รูปแบบของนาฏยศิลป์สากล
4. ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์
5. ทฤษฎีองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ (Guilford, 1967: 62)
6. แนวความคิดสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ตะวันตก
7. กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์
8. ทฤษฎีทางศิลปะ
9. แนวคิดทางศิลปะ
10. แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post modem)
11. แนวคิดพหุวัฒนธรรม (Muticultural)

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีในหัวข้อดังกล่าว จากนั้นรวบรวมข้อมูลที่ได้นำมาสรุปผลโดยวิเคราะห์รูปแบบจากการสร้างสรรค์งาน ในเรื่องของแนวความคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของงานวิจัยเพื่อหาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นเป้าหมายในการกำหนดลักษณะทั้งหมดของการแสดงให้ปรากฏอยู่ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประกอบไปด้วยหัวข้อดังต่อไปนี้

1. **การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่** การเพิ่มอรรถรสและเพิ่มคุณค่าให้กับงานศิลปะ นอกจากนั้นยังยกระดับจิตใจของผู้ชมอย่างหนึ่ง สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์ ได้กล่าวไว้ว่า “อรรถรสให้เกิดเป็นลายมือเฉพาะและตัวตนของผู้ออกแบบ ซึ่งจำเป็นต่อการสร้างสถานภาพของศิลปินให้ปรากฏเป็นที่ยอมรับต่อคนทั่วไป” (พรสวรรค์ พรดอนก่อ, **สัมภาษณ์**, 10 พฤศจิกายน 2562) จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้กล่าวอ้างถึงทฤษฎีนาฏยศาสตร์ “ในเรื่องภาวะที่ทำให้เกิดรส ทำให้เกิดประโยชน์ในการเสพการแสดง” (จิรายุทธ พนมรักษ์, **สัมภาษณ์**, 10 เมษายน 2562) การนำเสนอประเด็นใหม่ เป็นแนวความคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2. **การสร้างสรรค์ในลักษณะพหุวัฒนธรรม** เป็นการนำลักษณะเด่นจากหลายวัฒนธรรมมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง (นราพงศ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 มิถุนายน 2562) ได้ให้ความเห็นว่า “ความร่วมสมัยอาจจะประกอบไปด้วยจุดที่พบกันระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออก ในบางครั้งวัฒนธรรมมาช่วยเสริมให้อีกวัฒนธรรมหนึ่งมีความโดดเด่นซึ่งจะสามารถเห็นได้จากศิลปะการแสดง จากวรรณกรรมหลากหลายเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวรรณกรรมไทย เช่น เรื่องพระลอ เรื่องขุนช้างขุนแผน อันเป็นสื่อภาษาสะท้อนให้เห็นถึงขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี วิถีชีวิตความเป็นอยู่ในอดีตตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ ในเรื่องเหนือธรรมชาติ มีเรื่องของพิธีกรรมไสยศาสตร์ ซึ่ง

เปรียบเสมือนกระจกเงาที่สะท้อนสภาพสังคมให้เห็นถึงความเชื่อผ่านเรื่องราวและบทบาทของตัวละคร ในปัจจุบันความคิด ความเชื่อ และค่านิยมบางอย่างได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยแต่ความเชื่อบางอย่างยังคงอยู่ผ่านมิติกาลเวลาจนถึงปัจจุบันที่มีการพัฒนาในด้านต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง โดยอิทธิพลของความเชื่อนี้ มีปรากฏในวรรณกรรมหลายเรื่องและยังปรากฏอย่างเด่นชัดในสังคมปัจจุบัน ซึ่งความเชื่อในลักษณะนี้ได้เข้ามามีบทบาทอย่างมากในสังคมไทย และปรากฏเด่นชัดมากขึ้นในวิถีชีวิตของคนไทยโดยปรากฏผ่านสื่อต่างๆ ทั้งสื่อสังคมออนไลน์ โทรทัศน์ ฯลฯ

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนั้นผู้วิจัยจึงต้องการสร้างสรรค์ นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม มาเป็นฐานข้อมูลในด้านการแสดงหมอลำเพื่อเป็นการรักษาคุณค่าให้กับการแสดงศิลปะหมอลำและเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดงานทางด้านหมอลำของภาคอีสานได้อีกทางหนึ่งและยังมีการสร้างสรรค์ทำนองลำ ที่มีความหลากหลายเป็นการบูรณาการนาฏยศิลป์พื้นบ้านรวมไปถึงลีลาการแสดงพื้นบ้านที่เป็นแนวประเพณีซึ่งมีคุณค่าและความงามในตัวเองสามารถสื่อสารให้ผู้ชม ในยุคสมัยปัจจุบันได้บูรณาการอย่างเหมาะสมและสามารถสื่อสารให้กับคนรุ่นใหม่ได้มากขึ้น และถ่ายทอดการสร้างสรรค์ที่สะท้อนบริบทงานด้านวรรณกรรมในสภาพสังคมโดยยึดหลักการตระหนักในคุณค่าของงานด้านวรรณกรรมและศิลปวัฒนธรรมเพื่อเป็นสื่อในการรับใช้สังคม อีกทั้งผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะมีประโยชน์ต่อชุมชนและเป็นการสืบสานวรรณกรรมพื้นบ้าน เรื่อง อุสา บารส และส่งเสริมการท่องเที่ยวอุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาทอันเป็นมรดกของโลก

สรุปและอภิปรายผล

1. สรุปผลงานวิจัย

การสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ได้ศึกษาค้นคว้าและดำเนินงานตั้งแต่เดือนตุลาคม 2561 ถึงเดือน ธันวาคม 2562 ซึ่งมีรูปแบบการดำเนินการเป็นโครงการ ซึ่งสรุปผลได้ดังนี้

1.1 รูปแบบการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

รูปแบบบทการแสดงในการสร้างสรรค์งานพบว่าได้นำข้อมูลเนื้อหาจากวรรณกรรมฉบับเต็มนำมาเรียบเรียง เพื่อความเข้าใจที่ต่อเนื่องและมีความกระชับมีการเพิ่มประเด็นใหม่ คือ ใส่ทำนองแต่ยังคงรักษาหัวใจและประเด็นสำคัญของเรื่องเดิมไว้ในฉากที่หนึ่งนั้น เช่น กล่าวถึงพระอินทร์ออกฉากมาพร้อมกับเหล่าเทวดาและเหล่านางฟ้าเพื่อพิจารณาความของนางอุสา ซึ่งทำผิดกฎสวรรค์พระองค์ทรงมีพระบัญชาให้นางอุสา จุติลงมาชดใช้กรรมในเมืองมนุษย์ นางอุสา จึงรำถวายพระอินทร์เป็นการอำลาจากนั้นก็มีเสียงฟ้าแลบฟ้าร้องสนั่นหวั่นไหวเหล่าเทวดานางฟ้าที่กำลังร่ายรำกันอยู่ จึงพากันกลับเข้าฉาก โดยคำนึงถึงการสื่อสารเนื้อหาผ่านรูปแบบบทการประพันธ์ให้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ การแสดง

ที่สามารถสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ได้ ทั้งนี้บทการแสดงมีที่มาจากสังคมไทย ทั้งประวัติศาสตร์ วรรณกรรม และปัญหาสังคม ซึ่งสามารถยอมรับกันได้ในสังคมไทย

1.2 รูปแบบลีลาการแสดงในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

รูปแบบการสร้างสรรค์ลีลามีพื้นฐานจากท่ารำฟ้อนแม่บทอีสาน ซึ่งเป็นการรักษาคุณค่าให้กับงานนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน โดยบูรณาการลีลาการแสดงพื้นบ้านหมอลำเรื่องต่อกลอน**ของศิลปินแต่ละท่าน**และให้ความสำคัญของประสบการณ์ส่วนตัวของผู้แสดงนำมาบูรณาการลีลากระตุ้นให้ศิลปินหรือนกแสดงสร้างงานได้อย่างมีเอกลักษณ์และจะช่วยในขั้นตอนการทำงานที่ต้องการตัดสินใจเพื่อการเปลี่ยนแปลงแก้ไข พัฒนาและประเมินผลการจัดการเกี่ยวกับการออกแบบการแสดงแต่ละชุด โดยปกติแล้วผู้ออกแบบท่าฟ้อน มักจะหนีไม่พ้นที่จะต้องคำนึงถึงสิ่งแวดล้อมรอบตัวทั้งในขณะที่สร้างงานอยู่หรือย้อนหลังกลับไปตลอดชั่วชีวิตตั้งแต่คนเราลืมตาดูโลก ฉะนั้นประสบการณ์ของคนเราที่เคยประสบมาในชีวิตจะถูกนำไปใช้ประโยชน์เพื่อเป็นเครื่องนำทางในการสร้างงาน

ศิลปินมีประสบการณ์ทั้งในการแสดงและการสร้างสรรค์มากเพียงใด ก็จะยิ่งเพิ่มเติมและเสริมสร้างทักษะให้กับศิลปินหรือผู้ออกแบบลีลาได้มากเท่านั้น เนื่องจากประสบการณ์เปรียบได้กับแบบฝึกหัดที่จะทำให้เกิดทักษะและนำไปสู่การพัฒนาความชำนาญและความเชี่ยวชาญมากขึ้น อันมาจากความรู้มากเห็นมากที่ได้จากการปฏิบัติบ่อยครั้ง ดังนั้นความผิดพลาดหรือข้อบกพร่องต่าง ๆ ก็จะน้อยลง ทำให้เกิดประสิทธิภาพในงานนาฏยศิลป์นั้นเพิ่มขึ้นตามไปด้วย (นราพงศ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 10 ธันวาคม 2562) เช่น การออกแบบลีลาให้กับนักแสดง กล่าวถึงฤาษีจันทา ออกหาผลไม้ป่า มาพบทารกในดอกบัว จึงเก็บไปเลี้ยงไว้ที่อาศรม และให้นามว่านางอุสา ต่อมาพระยากงพานมเหสีแก้วกาญจน์ออกฉากมาพร้อมกับพระโอรส พระสะใภ้นามว่าท้าวพานนา และ นางสมัญญา พร้อมเหล่าสนมเสนา พากันเข้าป่าเพื่อเยี่ยมกราบคารวะฤาษีจันทา เห็นฤาษีจันทาเลี้ยงนางอุสาไว้พระยากงพานจึงเอ่ยปากขอนางอุสาจากฤาษีไปเป็นธิดาของท้าวพานนา ฤาษีจึงทำนายว่า หากนำนางอุสาไปเลี้ยงไว้ถ้านางโตมาเป็นสาวและมีคู่ครองเมื่อใดจะเป็นเหตุให้พระยากงพานต้องตาย แต่ถึงอย่างไร พระยากงพานก็ยังดึงดันที่จะเอาให้ได้ ฤาษีจันทาจึงได้ยอมยกให้ จากนั้นฤาษีจึงกลับเข้าฉากไปก่อน พระยากงพานพร้อมเหล่าบริวารจึงอุ้มเอานางอุสากลับสู่เมืองพาน การบูรณาการอย่างเหมาะสม สามารถสื่อสารให้ผู้ชมและคนรุ่นใหม่ให้มากขึ้น ท่าทางการเคลื่อนไหวลีลาจะมีส่วนสำคัญทำให้โครงเรื่อง คือ แนวคิดของผู้สร้างสรรค์ แรงบันดาลใจ อารมณ์สิ่งต่าง ๆ เปรียบเสมือนหัวใจของการออกแบบการแสดง เพื่อนำมาผสมผสานประกอบ ผู้ออกแบบสร้างสรรค์จะสามารถนำมาประกอบสร้างใหม่จนออกมาเป็นผลงานการแสดงสู่สายตาผู้ชมแสดงวิธีการออกแบบสร้างสรรค์นาฏยศิลป์หมอลำเรื่องต่อกลอน อุสา บารส โดยมีเงื่อนไขข้อเดียว คือ ในการเพิ่ม ลด สลับที่ และคิดใหม่ของเรื่องท่าทางการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบของการแสดงนั้นจะต้องมีลักษณะหรืออัตลักษณ์ความเป็นนาฏยศิลป์อีสาน

1.3 รูปแบบการแต่งกายในการสร้างนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

จากการศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย มีการแต่งกายที่สอดคล้องกับบทบาทนักแสดง โดยใช้การแต่งกายผ้าพื้นเมืองอีสานเนื่องจากวรรณกรรมและสถานที่ปรากฏในภาคอีสาน จึงออกแบบโดยใช้ผ้าพื้นเมืองประจำท้องถิ่น โดยออกแบบการแต่งกายให้เอื้อต่อลีลาและความหลากหลาย เช่น นางอุสาเป็นธิดาของเจ้าเมืองการแต่งกายให้เหมาะกับบทบาท ในส่วนของท้าวบารสและทหารต้องออกเดินป่าเพื่อตามหานางอุสาต้องออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกายให้เหมาะกับการเดินป่า การสร้างสรรค์การแต่งกายแบบพื้นบ้านอีสานยังช่วยสื่อให้คนทั่วไปเข้าใจได้ง่ายขึ้นอีกด้วย ดังแนวคิดการพัฒนาผ้าทอมือสื่อความหมายลวดลายเสมือนจริง ปี 2561 ดร.อรุณศรี อื้อศรีวงศ์ และคณะอาจารย์จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ได้ร่วมเป็นวิทยากรในการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการการพัฒนาผ้าทอมือลวดลายเสมือนจริงให้กับกลุ่มทอผ้าจากอำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดอุดรธานี จัดโดยศูนย์หม่อนไหม ส่งผลให้ได้ลวดลายเสมือนจริง เช่น ลายมะม่วง ลายจระเข้ และได้พัฒนาลายหอนางอุสา จากเดิมที่ได้พัฒนามาก่อนแล้วและสำนักศิลปะฯ ได้เชื่อมโยงลายผ้าหอนางอุสากับบูรณาการกับการบริการวิชาการโดยได้พัฒนาหมอลำเรื่องต่อกลอน อุสา บารส ถ่ายทอดและเผยแพร่ในสื่อช่องทางต่าง ๆ ส่งผลให้สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี เกิดเครือข่ายกลุ่มทอผ้าครอบคลุมทุกอำเภอในจังหวัดอุดรธานี และมีการนำผ้ามาจำหน่ายแก่คณาจารย์และบุคลากร เนื่องในโอกาสที่มหาวิทยาลัยมีการจัดกิจกรรม เช่น สัปดาห์วิทยาศาสตร์ การประชุมอบรมสัมมนา เป็นต้น (อรุณศรี อื้อศรีวงศ์, 2562)



ภาพที่ 1 การแต่งกายผ้าทอพื้นเมืองของนักแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนอุสาบารส

ที่มา: มนูศักดิ์ เรืองเดช (2562)

1.4 รูปแบบดนตรีและการประพันธ์เพลงในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

การประพันธ์เพลงกับการแต่งเพลงมีความหมายเดียวกัน ซึ่งว่าด้วยวิชาที่ว่าด้วยหลักการและวิชาการประพันธ์เพลงที่ได้มาตรฐาน กล่าวถึงบทเพลงแบบแผน และบทเพลงชาวบ้านหรือเพลงที่ร้องกันโดยทั่วไป ซึ่งมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกับหลักวิชาการดนตรีหลายด้าน นำมาสร้างเป็นผลงานเพลง ตั้งแต่ทฤษฎีดนตรีสากลเบื้องต้นและการเรียบเรียงประสาน ในเอกสารคำสอนนี้ผู้เรียบเรียงจะใช้ทั้งสองคำ การประพันธ์เพลงและการแต่งเพลง

รูปแบบดนตรีในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ได้ใช้รูปแบบดนตรีสดตามความเหมาะสมของงานโดยให้ความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านรวมถึงการใช้วิธีการจัดลำดับของเพลงและการบรรเลงของแต่ละรูปแบบตามบทการแสดง ทำให้เกิดภาพรวมใหม่ที่มีการผสมผสาน ประกอบกับการใช้ดนตรีแนวประเพณีเป็นหลัก การใช้บทเพลงทำนองดั้งเดิมร่วมกับเพลงที่เรียบเรียงใหม่สำหรับดนตรีประกอบอื่นๆ ใช้วิธีการในการวางตำแหน่งโดยไม่มีการปรับตำแหน่งหรือปรับน้อยมาก เช่น ดนตรีพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่ง ดนตรี เป็นต้น

1.5 รูปแบบพื้นที่การแสดงในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

เป็นการบริหารพื้นที่ในการใช้แสดงให้ได้ประโยชน์สำหรับการแสดงให้มากที่สุด จากการศึกษาพบว่า มีการใช้พื้นที่การแสดงที่แตกต่างกัน ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องใช้ความสามารถในการออกแบบสูง จากการศึกษาผู้วิจัยยังพบว่ารูปแบบพื้นที่ในการแสดงในการสร้างสรรค์รูปแบบพื้นที่ในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคมประกอบไปด้วย การสร้างสรรค์ประเด็นใหม่และสะท้านให้เห็นความเชื่อแบบไทยในการใช้รูปแบบ พื้นที่ในการแสดงโดยให้มีระดับที่ต่างกันให้สื่อความหมายต่าง ๆ อาทิ การแสดงให้เห็นถึงความสำคัญในระดับฐานันดรศักดิ์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการที่ศิลปินยังคงรักษาความเชื่อเดิมของท้องถิ่น นอกจากนั้น ยังมีรูปแบบการใช้พื้นที่การแสดงในแบบอย่างจิตกรรมในหอนางอุสา ซึ่งนำเสนอเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในต่างสถานที่ ออกมาพร้อม ๆ กัน ลักษณะดังกล่าวต้องใช้ความสามารถในการออกแบบการใช้สอยพื้นที่การแสดง นอกจากจะทำให้เกิดความชัดเจนในมิติเวลาของเหตุการณ์ต่าง ๆ ยังทำให้ระยะเวลารวมของการแสดงสั้นลงด้วย ตัวอย่างดังนี้

บารสออกฉากมาเห็นกระทงลอยมาตามน้ำจึงเก็บเอามาเห็นมีสารอยู่จึงหยิบมาอ่านดู จากนั้นก็ออกตามหาจนมาเห็นกลุ่มนางอุสากำลังอาบน้ำกันอยู่อย่างเพลิดเพลิน บารสจึงให้เสนาหลอกล่อเหล่านางสนมหนีไปทางอื่น จากนั้นก็เข้าเกี้ยวพาราสีนางอุสา จนตกลงปลงใจได้เสียเป็นผัวเมียกัน พระยากงพานออกฉากมาเห็นเข้า จึงสั่งให้เสนาเข้าไปลากบารสมาสอบถามเมื่อรู้ว่าเป็นปะโค ยิ่งเดือดดาลใหญ่จึงคิดที่จะตัดคอทิ้งเสีย แต่เหล่าเสนาก็ห้ามปรามไว้ เพราะเกรงจะเกิดสงครามระหว่างเมือง จึงได้วางแผนให้ทางสองฝ่ายแข่งกันสร้างวัดให้เสร็จในวันเดียว จากการสร้างสรรค์นวัตกรรมหมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ทำให้เห็นการสร้างพื้นที่ สระน้ำ ลำธาร วัด เป็นการถ่ายทอดเหตุการณ์ในการใช้พื้นที่

1.6 รูปแบบแสงในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

แสงช่วยบ่งบอกถึงเวลา อารมณ์ บรรยากาศให้กับการแสดง การใช้แสงในรูปแบบหนึ่งจะมีลักษณะและปริมาณมากน้อยแตกต่างกันไปตามความสัมพันธ์กับจุดประสงค์ของการแสดง จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ารูปแบบแสงในการสร้างสรรค์งานหมอลำในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม มีการใช้เทคนิคแสงที่เป็นที่รู้จักและใช้กันอยู่ในหลากหลายวัฒนธรรมโดยนำมาช่วยเสริมการแสดงหมอลำต่อกลอน นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ยังมีการใช้แสงเพื่อเป็นเทคนิคพิเศษเพื่อช่วยเสริมการแสดงให้ชัดเจนขึ้น เช่น การสร้างวัดให้เสร็จภายในวันเดียวเริ่มจากตอนเช้าไปสู่ฟ้าสางของวันใหม่ โดยมีกติกาว่าดาวหมูซังขึ้นเมื่อใดเป็นหมดเวลา ฝ่ายใดแพ้จะต้องถูกตัดคอ เมื่อตกลงกันแล้วทั้งสองฝ่ายก็เริ่มแข่งขันโดยพระยากงพานพาสนมเสนามากมายสร้างวัดอยู่ด้านหนึ่งส่วนบารสสร้างวัดอยู่อีกด้านหนึ่ง โดยมีเพียงสนมเสนาคนสนิทช่วยอยู่ไม่กี่คน สนมนางหนึ่งเห็นท่าจะสู้ไม่ได้พอถึงตอนดึกจึงได้วางแผนจุดกระบองไปห้อยไว้ที่จอมภู ฝ่ายทางพระยากงพานเห็นแสงกระบอก นึกว่าดาวรุ่งขึ้นแล้วจึงพากันเลิก ส่วนฝ่ายของบารสได้พากันสร้างไปจนสว่าง พระยากงพานออกมาสำรวจในตอนเช้ารู้ว่าตัวเองเป็นฝ่ายแพ้ จึงแต่งตั้งให้ท้าวพานนาเป็นพระยาเมืองกงพานแทน จากนั้นก็ให้เขานำเอาตัวเองไปประหาญ จะเห็นได้ว่าการออกแบบแสงของผู้สร้างสรรค์แสดงให้เห็นว่านอกจากการใช้แสงตามลักษณะทั่วไปของการแสดง ยังมีการนำเทคนิคการเล่นเงา (Silhouette) มาใช้ การใช้แสงช่วยให้เกิดภาพที่อยู่ในความคุ้นเคยจากวัฒนธรรมต่าง ๆ เป็นการสร้างสรรค์ใหม่แต่ยังคงอนุรักษ์การแสดงในอดีต การใช้เงาช่วยให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น เช่น การใช้เงาสร้างสัญลักษณ์ เทคนิคด้านแสงเหล่านี้ นอกจากสร้างอรรถรสใหม่แล้ว ยังเป็นการสร้างสรรค์ที่ทำให้เกิดความน่าตื่นตา สามารถสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ได้มากขึ้น

1.7 รูปแบบฉากและอุปกรณ์การแสดงในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนสำคัญที่จะช่วยเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ช่วยเพิ่มอรรถรสและสร้างความอลังการให้กับการแสดง จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ารูปแบบฉากและอุปกรณ์การแสดงในการสร้างสรรค์งานในวิถีชีวิตและวัฒนธรรมไทย ใช้การเน้นที่ขนาดและรูปลักษณ์ โดยมีอุปกรณ์เท่าที่จำเป็นในการแสดงและออกแบบให้สะดวกต่อการใช้ลีลา การออกแบบฉากและอุปกรณ์การแสดงของหมอลำเรื่องต่อกลอนจะเน้นให้โครงสร้างสำคัญซึ่งสามารถให้ผู้ชมจินตนาการต่อได้ และยังช่วยส่งเริมให้ร่างกายเคลื่อนไหวและโดดเด่นขึ้น ลักษณะเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบฉากและอุปกรณ์การแสดงใหม่โดยที่โครงสร้างหลัก หรือแก่นของฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเดิมยังคงอยู่

นอกจากนั้นยังมีการใช้ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เสมือนจริง ไม่ได้ใช้ทั้งหมด เลือกใช้บางส่วนที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญในส่วนของการแสดงที่เน้นลีลานาฏยศิลป์มากจึงไม่มีการใช้ฉากแต่มุ่งสื่อสารกับผู้ชมด้วยศิลปะการเคลื่อนไหว ซึ่งผู้ชมจะต้องใช้จินตนาการฉากในแต่ละเหตุการณ์เอง

จากความหมายจากทางลีลานาฏยศิลป์ เช่น ในฉากที่กล่าวถึงนางสนมของท้าวบารสออกปรึกษากันว่านับแต่บารสพานางอุสากลับมาอยู่เมืองพะโค พวกเธอก็หมดความหมายจึงได้วางแผนกำจัดนางอุสา ระหว่างนั้นพระยาพะโคออกฉากมาพอดี จึงได้ทูลว่าให้เอาหมอโหรมาดูชะตาบ้านเมือง พระยาไม่รู้ถึงแผนการร้ายจึงคล้อยตาม จากนั้นนางสนมนางหนึ่งก็ไปตามหมอโหรมาและแอบกำชับไว้ว่า ดวงบ้านเมืองไม่ดีต้องให้บารสออกเดินป่าไปเพียงลำพังจนครบหนึ่งปีจึงจะหมดเคราะห์ หมอโหรก็ทำนายไปตามคำสั่ง เมื่อทำนายแล้วหมอโหรก็กลับเข้าฉาก พระยาพะโคจึงขอให้บารสทำตามคำทำนาย จากนั้นก็พามเหสีกลับเข้าฉาก บารสสั่งเสียอุสาโดยมีเหล่านางสนมแกล้งทำดีว่าจะช่วยดูแลอุสาไว้รอแต่เมื่อบารสออกเดินทางไปแล้วเหล่านางสนมก็พากันตบตีนางอุสาและไล่นางออกจากเมือง นางอุสาจึงต้องร้องไห้โซมซานกลับเมืองพาน จากบทดังกล่าวจะปรากฏให้เห็นเกี่ยวกับฉากที่เป็นในส่วนของท้องพระโรง



ภาพที่ 2 ฉากหอนางอุสาประกอบหมอลำเรื่องต่อกลอนเรื่อง อุสาบารส โดยนายจำนงค์ กาหลง ผู้วาด
ที่มา: มนูศักดิ์ เรืองเดช (2562)

1.8 รูปแบบนักแสดงในการสร้างนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรมเรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม นักแสดงประกอบด้วย

ตัวละครหลัก

1. อุสา นางเอก
2. บารส พระเอก

3. พระยากงพาน ตานางเอก โกงชาย
4. ท้าวพานนา พ่อบุญธรรมนางเอก
5. นางสมัญญา แม่บุญธรรมนางเอก
6. มาลา มาลี มาลัย สนมพี่เลี้ยงนางเอก
7. พระยาพะโค พ่อพระเอก
8. สิดี เมียน้อยพระเอก
9. สีไว เมียน้อยพระเอก
10. เสนาจัก เสนาไผ คนสนิทพระเอก
11. พระอินทร์
12. ฤาษีจันทา

ตัวละครรอง

1. พระนางแก้วกาญจน์ มเหสีพระยากงพาน ยายนางเอก
2. พระนางแม่เมือง มเหสีพระยาพระโค แม่พระเอก

ตัวละครเสริม

1. กระเทยแป้ด พี่เลี้ยงนางเอก ตัวโจ๊ก
2. เหล่าเทวดา พระอินทร์
3. เหล่านางฟ้า บริวารพระอินทร์

ตัวละครเอกที่เป็นสนมเสนาคอยติดตามนางเอกหรือพระเอก อาจจะเพิ่มลดตามความเหมาะสม แต่จำเป็นต้องมี ส่วนตัวละครรอง และตัวละครเสริม จะมีหรือไม่มีก็ได้ แต่ถ้าไม่มีจะทำให้การแสดงขาดรสชาดโดยเฉพาะอย่ายิ่ง ตัวโจ๊ก ควรต้องมี นางอุสา เลือกนักแสดงที่เป็นผู้หญิงที่มีความสูงใกล้เคียงกับท้าวบารส มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์การขับร้องหมอลำ เพื่อง่ายต่อการฝึกหัดและมีความตั้งใจ ขยันในการฝึกซ้อมซึ่งจะทำให้การฝึกซ้อมไม่เกิดปัญหาและฉลาดในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ และนางสนม เลือกนักแสดงที่เป็นผู้หญิงที่มีความสูงใกล้เคียงกัน มีความสามารถในด้านนาฏยศิลป์เพื่อง่ายต่อการฝึกหัดต่าง ๆ และจะต้องมีความตั้งใจ ขยันในการฝึกซ้อมซึ่งจะทำให้การฝึกซ้อมไม่เกิดปัญหา เป็นผู้ที่มีจิตอาสา เสียสละ เพราะการฝึกหัดจะต้องมีการซ้อมการแสดงต่อเนื่องบ่อยครั้ง การคัดเลือกนักแสดงควรคำนึงถึงภูมิหลังความสามารถของนักแสดงที่มีอยู่เบื้องต้นเป็นสำคัญหรือเคยมีประสบการณ์ซึ่งเป็นการพัฒนาประสบการณ์ที่มีอยู่เดิมเพื่อให้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์

สรุปรูปแบบในการสร้างนวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรมเรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม

จากการศึกษาองค์ประกอบรูปแบบการแสดงได้แก่ บทการแสดง ลีลาการแสดง ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง พื้นที่การแสดง ฉากและอุปกรณ์การแสดง แสงและนักแสดง ทำให้สามารถสรุปภาพรวมรูปแบบในการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรมเรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคมได้ดังนี้ มีการใช้รูปแบบหลากหลายวัฒนธรรมมาบูรณการมาเป็นการสร้างสรรค์ใหม่เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะหมอลำที่สะท้อนถึงวิถีชีวิต สังคม วัฒนธรรมและประเพณี ตลอดจนความเชื่อที่เกิดขึ้นในสังคมได้อย่างชัดเจน การสร้างสรรค์ผลงานจึงเป็นการสะท้อนถึงวรรณกรรมที่มีคติความเชื่อที่ถูกส่งต่อตามกาลเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน อันเป็นการสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดสุนทรียะทางการแสดงไปพร้อมกับการจุดประกายความคิดในการสะท้อนให้เห็นถึงการรักษา

เอกลักษณ์ คุณค่าของวรรณกรรม ความเชื่อที่ยังดำรงอยู่ในสังคมผ่านการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า การคำนึงถึงการสะท้อนภาพสังคมผ่านการสร้างสรรค์ผลงานหมอลำเรื่องต่อกลอน จะเป็นสื่อกลางในการสะท้อนภาพทางสังคมผ่านการสร้างสรรค์ผลงานผลงานหมอลำเรื่องต่อกลอน ซึ่งเป็นการแสดงที่เป็นการเล่าเรื่องราว เหตุการณ์ หรือประเด็นที่เกิดขึ้นในสังคม โดยผ่านกระบวนการทัศน์ทางความคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานออกสู่สาธารณชน ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านหมอลำเรื่องต่อกลอนนี้ อาจจะจุดประกายความคิดเห็นให้ผู้ชมได้พิจารณาถึงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอ โดยเป็นมุมมองร่วมกันระหว่างผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชม จึงไม่มีถูกหรือผิดในทางความคิดเมื่อได้รับชมการแสดง

อภิปรายผล

จากการศึกษาในการสร้างสรรค์นวัตกรรมหมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ศิลปะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน เรื่องอุสา บารส ได้สร้างสรรค์โดยยังคงรักษาแนวทางดั้งเดิมของวรรณกรรมที่นำมาใช้รวมถึงปรัชญา ความคิด ความเชื่อทางวัฒนธรรมต่าง ๆ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง การสร้างสรรค์มาจากยุคสมัยและเวลาที่แตกต่างกันอาศัยรากฐานวัฒนธรรมและบริบททางสังคมเป็นหลัก การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดงโดยการบูรณการจากการแสดงในลักษณะต่างๆ อย่างเหมาะสม ซึ่งจะสามารถทำให้เกิดบรรยากาศ และภาพที่กลายเป็นงานสร้างสรรค์ ให้ปรากฏเป็นที่ดึงดูดสายตาต่อผู้ชมรุ่นใหม่ การสะท้อนให้เห็นสภาพทางสังคม งานศิลปะที่ดีมักจะสะท้อนภาพทางสังคมนั้น ๆ ซึ่งนารายณ์อวตาร ได้สะท้อนความคิด ความเชื่อแบบไทย รวมถึงลักษณะด้านความดีและความเลวของมนุษย์ผ่านตัวละคร การคำนึงถึงการสร้างสรรค์ในการแสดงเป็นการเพิ่มอรรถรสของการแสดงทำให้เกิดความแปลกใหม่ ไม่ซ้ำแบบเดิม ถือว่าเป็นการแสดงที่เป็นข้อมูลใหม่ การคำนึงถึงการอนุรักษ์ ได้มีการนำเอาหมอลำเรื่องต่อกลอนมาทำการแสดงโดยยังคงรูปแบบการแสดงนั้นไว้แบบเดิม ไม่เปลี่ยนแปลง หรือแต่งเติมให้ผิดรูปไปจากต้นแบบ การคำนึงถึงการสื่อสาร ได้มีการสื่อสารด้วยการออกแบบในองค์ประกอบต่างๆ ทางด้านหมอลำเรื่องต่อกลอนให้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชม ถือเป็นวิธีการเพิ่มอรรถรสในด้านการสื่อสารระหว่างผู้ชมกับการแสดง

นักแสดงเป็นองค์ประกอบและตัวแปรที่สำคัญที่จะทำให้บทการแสดงสมบูรณ์มากขึ้น โดยผู้วิจัยได้ตั้งคำถามถึงการคัดเลือกนักแสดงในประเด็นการสื่อสารบทการแสดง ซึ่งนักแสดงต้องทำหน้าที่ในการเป็นผู้ส่งสารไปสู่ผู้ชมให้สามารถเข้าใจเนื้อหาต่าง ๆ ได้อย่างไร ดังที่ มัทนี รัตนิน (2541) ได้กล่าวถึงความสำคัญของนักแสดงไว้ว่า นักแสดง คือ ผู้ถ่ายทอดบท และตีความหมายของบทการแสดงให้ออกมาในลักษณะของการกระทำจากเสียง (Vocal Action) ด้วยคำพูดหรือบทสนทนา (Dialogue) การกระทำที่เป็นท่าทางจากร่างกาย (Physical Actions) ทำให้ผู้ชม (Audience) เห็นภาพที่ปรากฏบนเวที (Visual Presentation) ที่เกิดจากการเลียนแบบเสียง (Imitation) ภาพจำลองความจริงในชีวิตบนเวทีด้วยการกำหนดช่วงเวลาและสถานที่ (Time and Space) อีกทั้ง (นราพงศ์

จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 มิถุนายน 2562) ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับความสำคัญของการคัดเลือกนักแสดงไว้ว่า นักแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญไม่น้อยไปกว่าองค์ประกอบอื่นในการแสดงหมอลำ

ข้อเสนอแนะ

1. แนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์งานวิจัยนี้ สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาออกแบบสร้างสรรค์เชิงตีความอนาคต เพื่อประโยชน์ในการศึกษาและการสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานมาจากวรรณกรรมไทย โดยแนวคิดและวิธีการออกแบบนี้สามารถนำไปประยุกต์กับการสร้างสรรค์หมอลำในประเด็นอื่น ๆ หรือการสร้างสรรค์ในศิลปะแขนงอื่น ๆ ต่อไป

2. รูปแบบของผลงานหมอลำเรื่องต่อกลอนเรื่องอุสา บารส มีองค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการนี้ แสดงให้เห็นถึงการคิดสร้างสรรค์ที่มีความเชื่อมโยงจากจุดตั้งต้นเดียวกัน แล้วขยายความรายละเอียดในแต่ละองค์ประกอบให้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันในการนำเสนอเกี่ยวกับวรรณกรรมอุสา บารส ทั้งนี้ควรมีการวิเคราะห์วิจัยในลักษณะแนวทางของวรรณกรรม อุสา บารส ประเด็นอื่น ๆ ต่อไป เพื่อหาแนวทางหรือประเด็นในการสร้างสรรค์หมอลำให้เกิดความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

3. ชาวอำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ควรนำผลงานการสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนพื้นเมืองจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบทวัฒนธรรม จัดแสดงในเทศกาลภูพระบาทไทพวนบ้านผือและในโอกาสต่างๆ

4. อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี ควรนำการแสดงเพื่อเป็นสื่อในการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวให้คนรู้จักอุทยานประวัติศาสตร์ภูพระบาทและวรรณกรรมท้องถิ่น เรื่อง อุสา บารส

5. หลักสูตรการเรียนการสอนทางด้านศิลปะการแสดงและนาฏยศิลป์ สามารถนำการสร้างสรรค์นวัตกรรมสร้างสรรค์หมอลำเรื่องต่อกลอนจากวรรณกรรม เรื่อง อุสา บารส ในบริบททางสังคม ใช้สอนในรายวิชาที่เกี่ยวข้องและเผยแพร่ผลงานต่อไป

รายการอ้างอิง

จำนงค์ กาหลง. (2561, 15 กรกฎาคม). ครูภูมิปัญญาไทย **สัมภาษณ์.**

จิรายุทธ พนมรักษ์. (2562, 10 เมษายน). ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ **สัมภาษณ์.**

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2547). **เคล็ดลับการสร้างสรรค์ทำนองลำ.** บทความทางวิชาการ ที่นำเสนอในการประชุมสัมมนาทางวิชาการครั้งที่ 5 ระหว่างวันที่ 5-6 กุมภาพันธ์ ณ อาคารภูมิพลสังคีต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา นครปฐม.

ฉวีวรรณ พันธุ. (2561, 25 พฤษภาคม). ศิลปินแห่งชาติ **สัมภาษณ์.**

นราพงษ์ จรัสศรี. (2562, 7 มิถุนายน). ศาสตราจารย์ **สัมภาษณ์.**

_____. (2562, 10 ธันวาคม). ศาสตราจารย์ **สัมภาษณ์.**

บุญช่วง เด่นดวง. (2562, 6 มิถุนายน). ศิลปินมรดกอีสาน **สัมภาษณ์.**

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. (2561, 20 พฤศจิกายน). รองศาสตราจารย์ **สัมภาษณ์.**

พรสวรรค์ พรดอนก่อ. (2562, 10 พฤศจิกายน). ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์พื้นบ้าน **สัมภาษณ์.**

พระครูพิพัฒน์วิทยาคม (หลวงพ่อเจริญ ฐานยุตฺโต). (2562, 12 เมษายน). ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศาสนาศิลปวัฒนธรรม **สัมภาษณ์.**

มัทนี รัตนิน. (2541). **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนูศักดิ์ เรืองเดช. (2562). **การแต่งกายผ้าทอพื้นเมืองของนักแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนอุสาบารส.** อุดรธานี: มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

สุนทร พรรณรัตน์. (2561, 12 มีนาคม). นักวิชาการด้านศิลปกรรม **สัมภาษณ์.**

สุระชัย วงษ์คำพระ. (2560, 9 มิถุนายน). ครูเพลง **สัมภาษณ์.**

อรุณศรี อื้อศรีวงศ์. (2562, 9 พฤษภาคม). ผู้เชี่ยวชาญด้านการท่องเที่ยวและสิ่งแวดล้อม **สัมภาษณ์.**

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2540). **ภูมิปัญญาชาวบ้าน 4 ภูมิภาค: วิถีชีวิตและกระบวนการเรียนรู้ของชาวบ้านไทย.** นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

Guilford, J.p. (1967). **The nature of human intelligence.** N.Y.; McGraw-Hill Book Company.

ยวนสิออน นครจันทึก : อัตลักษณ์กลุ่มชนไท - ยวนในจังหวัดนครราชสีมา

YUAN SION NAKHON CHANTUK: IDENTITY OF TAI – YUAN IN NAKONRATCHASIMA

สมศักดิ์ บัวบุตร* ,หฤทัย นัยโมกข์**

Somsak bauboot* ,Haruethai naimoke**

บทคัดย่อ

ยวนสิออน นครจันทึก: อัตลักษณ์กลุ่มชนไท - ยวนในจังหวัดนครราชสีมา เป็นงานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างผลงานดำเนินการโดยผสานรูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการรวบรวมศึกษาความเป็นมาเกี่ยวกับกลุ่มชนชาวไท-ยวน ที่อาศัยอยู่ในอำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา และการลงพื้นที่เพื่อจัดเก็บข้อมูลเกี่ยวกับ ความเป็นอยู่ ประเพณี วัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่สร้างขึ้นจากเรื่องราวและข้อมูลของกลุ่มชน นำมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญามาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ต่อยอดเพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่า ในรูปแบบการแสดงโดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสังเกตการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงตามหลักการด้านนาฏยประดิษฐ์ ยวนสิออน นครจันทึก เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไท –ยวน ที่อาศัยอยู่ในอำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมาซึ่งยังคงรักษาวัฒนธรรมทางด้านภาษา วิถีชีวิตความเป็นอยู่ไว้เฉกเช่นกลุ่มชนชาวไท-ยวนทางภาคเหนือ มีกระบวนการในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4.การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 5.การคัดเลือกผู้แสดง 6.การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ

คำสำคัญ: ยวนสิออน นครจันทึก, ไท-ยวน, อัตลักษณ์กลุ่มชน, สีคิ้ว

* , ** วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Nakhonratchasima College Of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

Yuan Sion Nakhon Chantuk is Creative performance from Identity of the Tai – Yuan people. Yuan Sion Nakhon Chantuk is the qualitative research Integration methods of Creation of artificial dance that is composed analyzed and shown by researcher. The aims of this research are To accumulate the history of Identity of the Tai – Yuan people at Sikhio Nakhonratchasima that the Cultural wisdom. To create the performance from Identity and Cultural wisdom of the Tai – Yuan people at Sikhio Nakhonratchasima to added value for legacy Cultural wisdom of the Tai – Yuan people by creative economy. The Creator creates this performance by interviewing, observing, design or create from proceeds of Theory for Creation of artificial dance .The purpose of this performance is showing Identity and Cultural wisdom of the Tai – Yuan people at Sikhio Nakhonratchasima. The proceeds are 1.Searching the data. 2. Defining theoretical framework. 3. Studing the rhythm and the band. 4. Studying and creating the costume 5. Selecting the performers. 6. Creating the postures.

Key words: Yuan Sion Nakhon Chantuk, Tai -Yaun, Identity,Sikhio.

บทนำ

อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ตัวตนและการเปลี่ยนแปลงของชุมชนชาติพันธุ์ไท - ยวนในอาณาเขตที่เรียกว่า “ชุมทางชาติพันธุ์” ตลอดระยะเวลากว่าหนึ่งศตวรรษที่ผ่านมาเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้ว มีมาพร้อมกับจุดเริ่มต้นของกลุ่มชาติพันธุ์ แล้วถูกส่งผ่านมาจากบรรพบุรุษ จากรุ่นก่อนมาจนถึงรุ่นปัจจุบัน คนรุ่นหลังมีหน้าที่หลักในการรักษา ธำรงและสืบทอดอัตลักษณ์ให้คงอยู่ต่อไป ถ้ารักษาอัตลักษณ์ไว้ได้แสดงว่าอัตลักษณ์ต้องเป็นอะไรสักอย่างเหมือนสิ่งของที่มีอยู่แล้วจริง สมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์ก็เชื่อมั่น รู้สึกและสามารถสัมผัสสิ่งนั้นร่วมกันได้ อีกนัยหนึ่งอัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตนทางชาติพันธุ์ที่แตกต่างออกไปที่ไม่ใช่สิ่งของ ไม่ใช่สำนึกหรือความรู้นามธรรม ที่มีรูปร่างหรือคุณลักษณะที่แน่นอนชัดเจน ที่ได้รับสืบทอดต่อกันมาหลายยุคหลายสมัย ที่สำคัญอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ใช่สิ่งที่จะต้องเก็บรักษา อนุรักษ์หรือดูแลรักษาไว้ให้เหมือนเดิม ไม่ผุกร่อนบุบสลายหรือเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา (นิติ ภวัครพันธุ์, 2541,น.215)

ในบริเวณชุมทางชาติพันธุ์เช่น พื้นที่จังหวัดนครราชสีมา สระบุรี และจังหวัดใกล้เคียง อัตลักษณ์มีลักษณะเลื่อนไหล ยืดหยุ่นต่อรองและเต็มไปด้วยการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงค่อนข้างสูงมีงานวิจัยเห็นว่า ความเป็นตัวตนทางชาติพันธุ์ของชาวยวนสีคิ้วและโนนกุ่ม เป็นผลผลิตของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ การเมืองและเศรษฐกิจของท้องถิ่น คนยวนสีคิ้วและโนนกุ่มเป็นเพียงสมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งที่อยู่รวมกับสมาชิกกลุ่มชาติพันธุ์อื่นโดยเฉพาะลาวอีสาน ไทยโคราชและเจ๊กบริบทของการอยู่ร่วมกันในชุมทางชาติพันธุ์ดังกล่าวนั้น เป็นสังคมที่เปิดพร้อมสำหรับการเปลี่ยนแปลงทางด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเข้ามาของทางรถไฟ โรงสีหรือการค้าข้าว นายฮ้อยและการค้าวัวควาย ถนนมิตรภาพ โรงเลื่อยและการเปิดป่าดงพญาเย็น พืชเศรษฐกิจ หรือแม้กระทั่งยุคทองของการค้าอสังหาริมทรัพย์ เมื่อทศวรรษที่ 2530 - 2540 การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ก่อให้เกิดพลวัตการต่อรอง การปรับเปลี่ยนครั้งสำคัญ คนจากกลุ่มชาติพันธุ์อันหลากหลายมีโอกาสมาอยู่ร่วมกันและมีปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน สินค้านานาชนิดที่ผลิตขึ้นถูกกำหนดมูลค่าและแลกเปลี่ยนซื้อขายกัน อำนาจในนามของระบบราชการ ระบบทุนนิยมก็ปรากฏตัวขึ้นแล้วค่อยๆ แผ่ขยายอิทธิพลเข้าครอบงำวิถีชีวิตของชาวบ้านในบริเวณชุมทางชาติพันธุ์ (นิติ ภวัครพันธุ์, 2541,น.225)

ไทยวน หรือ ไทยโยนก เป็นเผ่าไทยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย คนยวนที่สีคิ้วเรียกตัวเองว่า ยวน ได้อพยพเข้ามาอยู่ที่อำเภอสีคิ้ว 2 ทางด้วยกัน คือ พวกแรกอพยพจากทางเหนือมาอยู่ที่อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี ต่อมาเจ้าเมืองสระบุรีต้องการตั้งกองเลี้ยงโคนมที่เมืองนครจันทึก จึงได้แบ่งครอบครัวชาวไทยยวนจากอำเภอเสาไห้ไปอยู่ที่อำเภอสีคิ้ว ส่วนอีกพวกหนึ่งอพยพมาจากเวียงจันทน์ และนำพาชาวไทยยวนมาด้วยจำนวนมาก ชาวไทยวนกลุ่มนี้ได้สมทบกลับชาวไทยวน

กลุ่มแรกที่สีคิ้ว แล้วขยายพื้นที่การทำมาหากินจนถึงบ้านโนนกุ่ม บ้านถนนคด บ้านน้ำเมา บ้านโนนทอง บ้านโนนแต้ และบ้านไก้เซา กลุ่มชาติพันธุ์ไทยวน ที่บ้านสีคิ้วนี้เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวนล้านนาเพียงกลุ่มเดียวในภาคอีสานของประเทศไทยที่ยังคงเอกลักษณ์วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิตทางเกษตรกรรมเป็นอาชีพหลัก นับถือพุทธศาสนา ชาวไทยวนที่สีคิ้ว แม้ว่าได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาวไทยอีสานและชาวไทยโคราชผสมผสานกลมกลืนกันบ้าง แต่ก็ยังรักษาประเพณีและวัฒนธรรมแบบยวนของตัวเองไว้ได้มากที่เด่นและน่าสนใจ ได้แก่ ภาษา ประเพณี การละเล่น ศิลปะพื้นบ้าน สถาปัตยกรรมและการทอผ้า ผ้าทอในวิถีชีวิต มีผ้าซิ่นยวน ผ้าขาวม้า ผ้าห่มเสื่อ ผ้าห่มมุก (สุดาพร หงส์นคร,2539,น.85-86)

นิติ ภวัครพันธุ์ (2541,น. 250) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการอัตลักษณ์และสรุปไว้ว่าอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่สำคัญของยวนสีคิ้วเป็นผลมาจากการต่อรองและหล่อหลอมจากเงื่อนไขและสภาพแวดล้อมทางกายภาพ ประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมืองและสังคมวัฒนธรรมหลายประการ ได้แก่ ประการแรก ยวนสีคิ้วและกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ มาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่สีคิ้วและโนนกุ่ม ในฐานะที่ต่างฝ่ายต่างก็เป็นคนพลัดถิ่น และนำเอาวัฒนธรรมพลัดถิ่น มาเป็นสื่อกลางในการติดต่อปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ประการที่สองในชุมชนทางชาติพันธุ์ผู้คนไม่ได้มีงานหลักในการอนุรักษ์ สืบสาน หรือ สืบทอดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ แต่จะให้ความสำคัญ กับการสร้างใหม่ การต่อรอง และ การปรับเปลี่ยนเพื่อให้ได้อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพทางเศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรมในบริเวณชุมทางชาติพันธุ์ ประการที่สาม ในชุมทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของเมืองหน้าด่าน อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่มีอิทธิพลมากที่สุดได้แก่ อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่สอดคล้องกับอุดมการณ์ของรัฐและทุนนิยมสมัยใหม่ อัตลักษณ์ที่ได้รับการยอมรับและโดดเด่นที่สุดน่าจะเป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มคนที่ยึดกุมอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในท้องถิ่นที่ประสานสอดคล้องกับกระแสการเปลี่ยนแปลงในระดับชาติและนานาชาติ สุริยา สมุทคุปต์ และพัฒนา กิติอาษา(2544,น. 117-155) ศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมการเข้าร่างทรงพ่อพญาสี่เขี้ยว ในงานบวงสรวงพ่อพญาสี่เขี้ยว ซึ่งได้สรุปไว้ว่าพ่อพญาสี่เขี้ยว มีฐานะเป็นพ่อบ้านพ่อเมือง ผีบรรพบุรุษที่ไทยยวนสีคิ้วเคารพนับถือร่วมกัน พิธีกรรมการเข้าทรงของพ่อพญาสี่เขี้ยวเป็นการผสมผสานระหว่างความเชื่อในเรื่องผีบรรพบุรุษกับพุทธศาสนาพิธีกรรมดังกล่าวมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งต่อวิถีชีวิตไทยยวนสีคิ้ว พิธีกรรมที่มีหน้าที่และบทบาทในสังคมไทยยวนสีคิ้ว เช่น การควบคุมคนในสังคมให้ประพฤติดีอยู่ในกรอบศีลธรรม ควบคุมคนผ่านพ่อพญาสี่เขี้ยวเท่ามีฐานะเป็นพ่อบ้านพ่อเมืองที่ปกครองลูกบ้านหลานเมืองอย่างพ่อปกครองลูก ในขณะเดียวกันความเชื่อดังกล่าวยังเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวคนในสังคมไทยยวนสีคิ้วให้เกิดความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีรากฐานทางประวัติศาสตร์เช่นเดียวกัน ด้วยความสำคัญหลายประการของพ่อพญาสี่เขี้ยว ไทยยวนสีคิ้วจึงจัดงานเลี้ยงพ่อพญาสี่เขี้ยวขึ้นทุกปีช่วงวันขึ้น 6 ค่ำ เดือน 6 มีการเซ่นสังเวย การเฉลิมฉลองและการแสดงมากมายที่บ่งบอกความเป็นไทยยวนสีคิ้ว เช่น การฟ้อนรำ ฟ้อนดาบ ด้วยเหตุนี้การเข้าทรงพ่อผีพญาสี่เขี้ยว ซึ่งเป็นพิธีกรรมทางความเชื่อจึงมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของไทยยวนสีคิ้วสืบมาจนกระทั่งปัจจุบัน

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นของกลุ่มชนชาวไทยวน อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา พบว่า วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ประเพณี วัฒนธรรมและมรดกทางภูมิปัญญาที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวไท-ยวนสีคิ้วตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งลูกหลานของชาวไทยวนได้สืบทอดจากบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่นมิได้เลือนหาย มีการอนุรักษ์ ในเรื่องขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมของคนยวนดั้งเดิม เช่น การเคารพบูชาบรรพบุรุษ ภาษายวน การทอผ้าซิ่นยวน อาหารยวน ที่อยู่อาศัย(เฮือนยวน) ด้านศิลปะการแสดงก็จะมีการฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง ร้องจ๊อย ในงานบวงสรวงพ่อพญาสี่เขี้ยวที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี คณะผู้วิจัยจึงสนใจที่จะนำอัตลักษณ์ที่โดดเด่นไม่เหมือนกับไทยวนที่อื่นๆ โดยนำเอาศิลปะการฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง ร้องจ๊อย วัฒนธรรมการทอผ้าอันเป็นมรดกที่บรรพบุรุษได้มอบให้คือ ผ้าห่มมุก ผ้าห่มเสื่อ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ทางภูมิปัญญามาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ต่อยอดเพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่า ในรูปแบบการแสดง เป็นผลงานสร้างสรรค์ ชุด ยวนสิออน นครจันทึก

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงจากเรื่องราวความเป็นมาของกลุ่มชน วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ วัฒนธรรม มรดกภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวไท-ยวนสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา

กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ใช้กระบวนการศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูลด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และนำข้อมูลที่ได้มาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ตามหลักการแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง โดยออกแบบกระบวนการ บูรณาการเชื่อมโยงรูปแบบวิธีวิจัยที่เหมาะสมกับเรื่องที่ศึกษาเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของสร้างสรรค์ รวบรวมข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และเรียบเรียงนำเสนอด้วยการพรรณาวิเคราะห์และนำข้อมูลที่ได้มาออกแบบสร้างสรรค์การแสดงตามหลักการสร้างสรรค์การแสดง ทดลอง นำเสนอ และจัดประชุมสนทนากลุ่มย่อยเพื่อวิพากษ์การแสดง ปรับปรุงการแสดงตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญและเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงานต่อเนื่องแบ่งออกเป็น 2 ระยะดังนี้

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาค้นคว้ารวบรวมและวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล

เป็นการศึกษาค้นคว้าในเชิงประวัติศาสตร์ด้วยวิธีการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่ในอำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา ศึกษาสังเกตจากวีดิทัศน์และสื่อออนไลน์ การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของการตั้งถิ่นฐานชาวไท

ยวนสีคิ้ว วัฒนธรรมความเป็นอยู่ วิถีชีวิต อัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไท ยวนสีคิ้ว เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สำคัญนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดง

ระยะที่ 2 เป็นการศึกษาสร้างสรรค์การแสดง

เป็นการนำข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูลไปดำเนินการสร้างสรรค์การแสดงเริ่มตั้งแต่กำหนดกรอบแนวคิดในการแสดง กำหนดบุคลิกลักษณะผู้แสดง(ที่มีความเหมาะสมตามลักษณะของผู้แสดง) ออกแบบสร้างสรรค์บทประพันธ์ ทำนองดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ ออกแบบสร้างสรรค์การเคลื่อนไหว(การใช้พื้นที่เวที) ออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกายเมื่อได้ผลงานสร้างสรรค์เรียบร้อยแล้ว นำเสนอและจัดให้มีการวิพากษ์การแสดง เพื่อดำเนินการปรับปรุงพัฒนาการแสดงตามคำแนะนำ และนำไปนำเสนออีกครั้ง ก่อนจะเผยแพร่สู่สาธารณชน

การดำเนินงานทั้ง 2 ระยะข้างต้นมีรายละเอียดการดำเนินงานตามระเบียบวิธีวิจัย ดังนี้

1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หนังสือตำรา วิทยานิพนธ์ ตลอดจนเอกสารต่างๆ จากแหล่งข้อมูล หอสมุดแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติรัชกาลที่ ๙ จังหวัดนครราชสีมา สำนักศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดออนไลน์ของวิทยาลัยนาฏศิลปะนครราชสีมาและแหล่งเผยแพร่ข้อมูลออนไลนีเกี่ยวกับกลุ่มชนชาวไท – ยวน สีคิ้ว

1.2 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านต่าง ๆดังนี้

(1) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านที่เคยปรากฏผลงานสร้างสรรค์ประเภทนี้และยังสามารถให้ข้อมูลได้

(2) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการบรรเลงและเรียบเรียงทำนองเพลง

(3) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแต่งกาย

1.3 การลงภาคสนามพื้นที่ ศูนย์วัฒนธรรม ไท-ยวน อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา

1.4 การจัดสนทนากลุ่ม (focus group) เพื่อวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ โดยผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ การกำหนดบุคคลเข้าร่วมสนทนา ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มสนทนาออกเป็น 3 กลุ่ม เพื่อให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงาน คือ

1) กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้เชี่ยวชาญ และมีประสบการณ์ในการทำงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านและมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้าน

2) กลุ่มบุคคลที่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับ กลุ่มชนไท-ยวน

3) กลุ่มบุคคลที่เคยมีประสบการณ์ในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือหรือเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงประเภทการแสดงพื้นบ้าน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่

2.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง มีประเด็นเกี่ยวกับ กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงประเภทระบำที่สร้างขึ้นจากประวัติศาสตร์ ระบำโบราณคดี หรือระบำที่ใช้ในการแสดง แสง สี เสียง

2.2 การบันทึกข้อมูลผู้วิจัยทำการบันทึกข้อมูล และการบันทึกเสียงโดยใช้แถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

3 การวิเคราะห์ข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลความเป็นมาของกลุ่มชน ไทยยวน วิถีชีวิต ภูมิปัญญาท้องถิ่น ของชาวไทยยวน อำเภอสีคิ้ว การดำรงอยู่ทางด้านวัฒนธรรม ภาษา การแต่งกาย และมรดกทางภูมิปัญญาท้องถิ่นการทอผ้าที่เป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชน รวมไปถึงการละเล่น การฟ้อนรำศิลปะการแสดงที่ยังคงสืบทอดต่อมาแต่ดั้งเดิมในพิธีบวงสรวงเจ้าพ่อพญาสี่เขี้ยว สิงศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวยวนสีคิ้วให้ความเคารพนับถือต่อกันมารุ่นสู่รุ่นจวบจนปัจจุบัน และนำข้อมูลที่ได้มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ยวนสิออน นครจันทึก จากนั้นสรุปผลเป็นความเรียงโดยการพรรณนาวิเคราะห์

4) การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมทั้งหมดมาสรุปวิเคราะห์ และสร้างสรรค์กระบวนท่ารำชุด ยวนสิออน นครจันทึก ตามหลักนาฏยประดิษฐ์ ได้แก่

1) กำหนดขอบเขตและรูปแบบของการแสดงด้านท่ารำ,ด้านการแต่งกาย,ด้านเพลงดนตรีประกอบการแสดงและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

2) ประมวลความคิดและสร้างสรรค์

3) คัดเลือกนักแสดงและฝึกซ้อมการแสดง

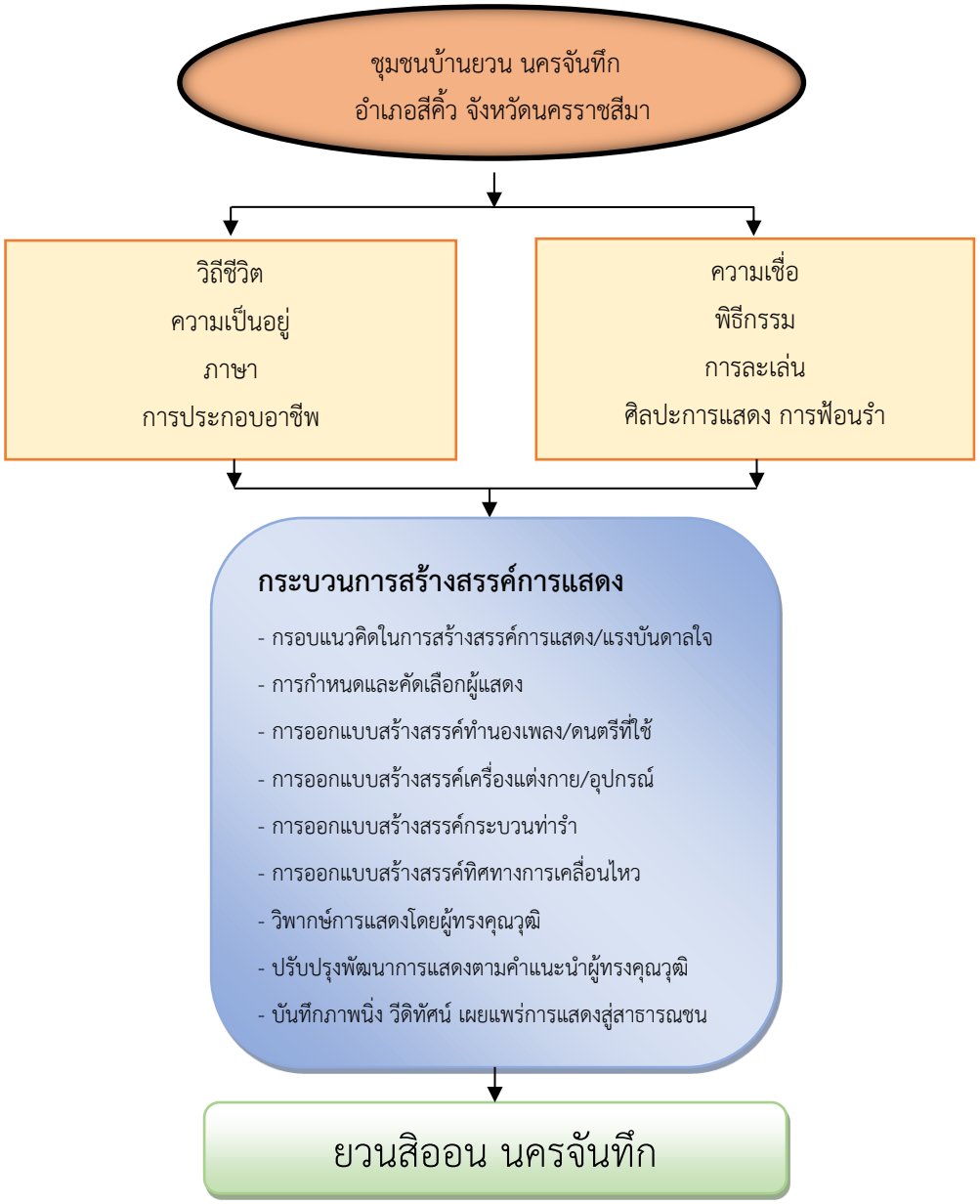
4) นำเสนอการแสดงต่อผู้ทรงคุณวุฒิ

5) พัฒนาการแสดงจากข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ

6) บันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์

7) นำเสนอการแสดงต่อสาธารณะ

วิธีดำเนินการดังที่ได้กล่าวมาปรากฏดังแผนภาพแสดงกระบวนการดำเนินงานดังนี้



ภาพที่ 1 แผนภาพแสดงกระบวนการศึกษาสร้างสรรค์ผลงานชุดยวนสิออน นครจันทึก

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

ผลการสร้างสรรค์

ยวนสิออน นครจันทึก เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไท –ยวน ที่อาศัยอยู่ในอำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมาซึ่งยังคงรักษาวัฒนธรรมทางด้านภาษา วิถีชีวิตความเป็นอยู่ไว้เฉกเช่นกลุ่มชนชาวไท-ยวนทางภาคเหนือวิถีชีวิต การแสดงชุดนี้กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์มาจาก ความเป็นอยู่ วัฒนธรรมทางภาษา ความเชื่อ การละเล่น ศิลปะการแสดง ศิลปะ

การร่ายรำที่ชาวไท –ยวน อำเภอสีคิ้วยังคงสืบทอดต่อๆกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจากอดีตสู่ปัจจุบัน ในงานบวงสรวงพญาสี่เขี้ยว อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ของชาวไท - ยวน นำเสนอรูปแบบการแสดงเกริ่นนำด้วยบทร้องจ๊อย เป็นบทเกริ่นที่หวนคิดคำนึงถึงถิ่นฐานบ้านเกิดที่จากมา ลีลาท่าฟ้อนรำอันอ่อนหวานของสาวยวนและท่าร่ายรำเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวไท-ยวนสีคิ้ว ตามท่วงทำนองเพลงบรรเลงด้วย ปี่จุมเป็นหลัก ผสมผสานเครื่องดนตรีด้วยวงมโหรีโคราช เช่น ปี่แก้ว กลองทั่ง กลองต๊อกแต่งกายชายหญิงด้วยผ้าทออันเป็นอัตลักษณ์ของชาวไทยวนสีคิ้ว ได้แก่ ผ้าห่มเสื่อ และ ผ้าห่มมุก เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่นำเอาภูมิปัญญาที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นมาสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มคุณค่า สะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชน ชาวไท-ยวน สีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา



ภาพที่ 2 ภาพการแสดงผลงานสร้างสรรค์ ชุด ยวนสิออน นครจันทึก

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

สรุปและอภิปรายผล

การแสดงชุด ยวนสิออน นครจันทึกมีกระบวนการในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4. การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 5. การคัดเลือกผู้แสดง 6. การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ แต่ละขั้นตอนในการสร้างสรรค์มีกระบวนการในการดำเนินงานสามารถสรุปได้ดังนี้

1) **การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์**ได้ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องนำมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์โดยรวบรวมข้อมูลเรื่องราวหลักฐานทางประวัติศาสตร์และข้อสันนิษฐานของนักวิชาการที่ใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง ได้แก่ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ และเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ที่กล่าวถึงความเป็นมา การโยกย้ายถิ่นฐาน การมาอาศัยอยู่ของชาวไทยวน ที่อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา,

หลักการและแนวคิด ในการสร้างสรรค์ผลงานได้แก่แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและหลักการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยหรือนาฏยประดิษฐ์รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาข้อมูลเบื้องต้นตามรายละเอียดข้างต้นทำให้ผู้สร้างสรรค์การแสดงมีข้อมูลที่สำคัญเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ของการตั้งถิ่นฐานของชาวไทยวน สีคิ้ว รวมถึงข้อมูลสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์ของชาวไทยวน สีคิ้ว อันได้แก่ วิถีความเป็นอยู่ การปลูกบ้านเรือน การทอผ้าซึ่งเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่ชาวไทยวนยังคงสืบทอดต่อๆกันมาและเป็นอัตลักษณ์ได้แก่ ผ้ายวน ผ้าห่มเสื่อ ผ้าห่มมุก ความเชื่อ การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาเจ้าพ่อพญาสี่เขี้ยว เพื่อเรียนรู้ให้เกิดความเข้าใจ และสามารถนำไปสู่การกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างผลงานการแสดงรวมถึงรูปแบบลักษณะการแสดงที่นำเสนอโดยนำหลักการสร้างสรรค์ผลงานของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและแนวคิดหลักการสร้างสรรค์ผลงานของนักวิชาการด้านนาฏศิลป์ มาเป็นพื้นฐานในการดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง

2) กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงตามขอบเขตของการสร้างสรรค์นำเสนอรูปแบบการแสดงเป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่ 1 เป็นการแสดงเพื่อสื่อถึงการเดินทางเคลื่อนย้ายอพยพจากถิ่นฐาน เพื่อมาหาแหล่งพื้นที่ที่อุดมสมบูรณ์ ทำนาทำไร่และเลี้ยงสัตว์ ประกอบด้วย บรรเลงปี่จุม กับบทร้องจ๊อย พรรณนาให้นึกคิดคำนึงถึงบ้านเกิด

ช่วงที่ 2 เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นความสำคัญ อัตลักษณ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านศิลปวัฒนธรรมของไทยวนสีคิ้วที่รักษาไว้ เช่น ท่ารำ การแต่งกาย ผ้าทอ

ช่วงที่ 3 เป็นการแสดงของหญิงชายไทยวนฟ้อนเกี้ยวพาราสีกัน ที่สื่อถึงความสนุกสนานรื่นเริงของชาวไทยวนสีคิ้ว

3) **การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง**

มีการนำบทร้องจ๊อย บทเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เป็นทำนองโบราณที่ใช้บรรเลงในงานบุญประเพณีของชาวไทยวน เมืองเชียงแสนมาใช้เป็นบทร้องเกริ่นนำ ความหมายของบทเพลงเป็นการรำพึงถึงถิ่นฐานบ้านเกิดที่จากมา

บทเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ “จ๊อย” ร้องเกริ่นนำ

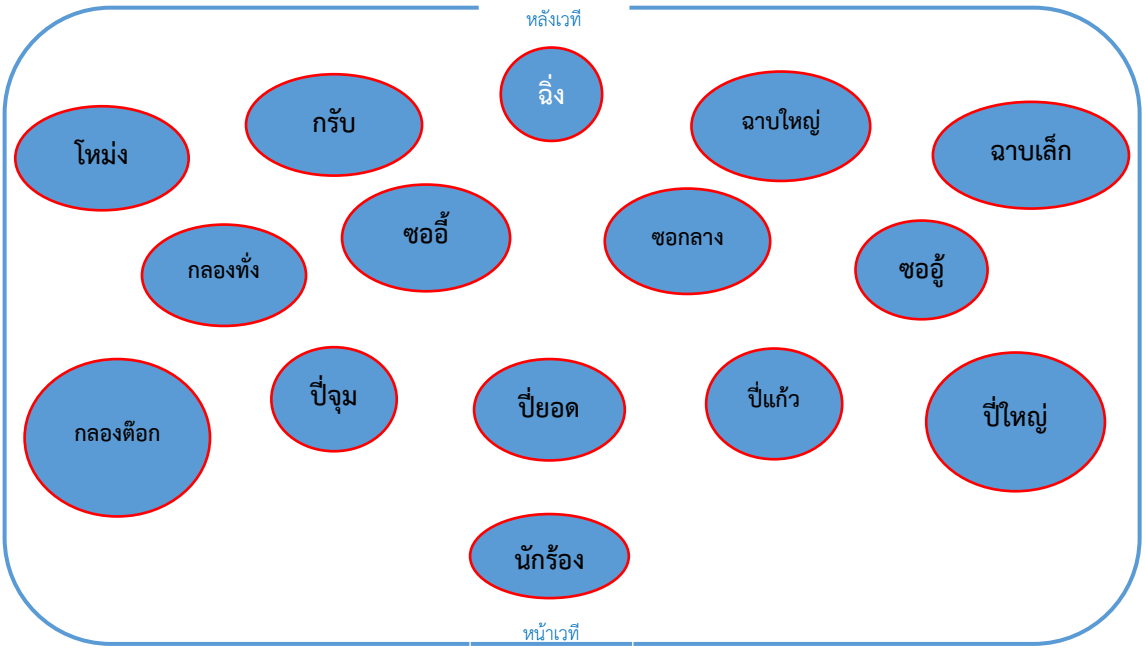
ประพันธ์บทเพลง โดย นายสมฤทธิ์ ลือชัย

แสนตุ๊กโข มโนเหี่ยวม้าง กี๊ตตึงเขตบ้าน เมืองแมน
ไกลสุดเจ่นฟ้า บ้านข้าเจียงแสน ได้ละจากแดน บ่หันหน้า
หันดาวพระกาย ลอยบนเมฆฟ้า ขอภาวะนา จ่วย จั๊ก

ฝากความห่วงหา ไปฮอดถิ่นบ้านเมืองเดิม จ้าดนี้บ่ต๋าย

มันไกลเหลือเกิน ถ้าบุญเฮาเติ๋ง ปีกไปจ้าดหน้า

ส่วนวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงประยุกต์ที่นำเอาปี่จุมซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ มาบรรเลงผสมกับวงดนตรีพื้นบ้านของโคราชจัดวางเครื่องดนตรี บรเลงประกอบการแสดง ดังแผนภาพ



ภาพที่ 3 รูปแบบการจัดวงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ชุด ยวนสิออน นครจันทึก

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

4) **การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย** การออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกายชุด ยวนสิออน นครจันทึกเป็นการเพิ่มมูลค่าและสร้างคุณค่าเพิ่มให้กับภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวไทยยวนสีคิ้วที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันต่อมาจนถึงปัจจุบันได้แก่ ผ้าซิ่นยวน ผ้าห่มมุก ผ้าห่มเสื่อ โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำผ้าทอดังกล่าวซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของชาวไทยยวนสีคิ้ว มาออกแบบเป็นเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ทั้งชายและหญิง ดังภาพ



ภาพที่ 4 ภาพการแต่งกายของผู้แสดงหญิง และผู้แสดงชาย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

5) **การคัดเลือกผู้แสดง** ผู้แสดงที่มีคุณลักษณะเหมาะสมกับการแสดงชุดนี้ เป็นผู้ที่ต้องมีทักษะลีลาการร่ายรำท่ารำหลักที่เป็นท่ารำพื้นฐานของเพลงโคราช ได้แก่ ท่าจ๊ก ท่าย่อง ท่าประจัญบาน ทั้งชายและหญิง ทั้งนี้เนื่องจากลีลาท่าทางการร่ายรำในการแสดงชุดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบมาจากท่ารำหลักดังกล่าวผสมผสานกับท่ารำที่พบในการฟ้อนเจิงดาบ นอกจากนั้นยังต้องมีทักษะในการฟังท่วงทำนองเพลง มีทักษะในการเคลื่อนไหว จัดแถว มีปฏิภาณไหวพริบ ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการรำคู่ ชายและหญิง นอกจากผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการจดจ่าท่ารำได้แม่นยำแล้ว ยังต้องมีการปฏิบัติท่ารำที่สัมพันธ์กันกับนักแสดงชายที่เป็นคู่กัน และแสดงออกท่วงท่า กริยาอาการในการเกี้ยวพาราสีกันอีกด้วย



ภาพที่ 5 ภาพแสดงกระบวนท่ารำเข้าคู่ ระหว่าง ชาย หญิงในผลงานชุดยวนสิออน นครจันทึก

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

6) **การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ** กระบวนท่ารำที่ออกแบบสร้างสรรค์ มีหลักการแนวคิดมาจากหลักการเบื้องต้นของกระบวนการทางด้านนาฏยประดิษฐ์ ผนวกกับประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่พบเห็นและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชนที่เคยมีมาก่อน โดยมีหลักการที่นำมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์ออกแบบลีลาท่ารำ โดยมีโครงสร้างท่ารำหลัก 3 ประเภทได้แก่ (1) กระบวนท่ารำหลักที่ได้มาจากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูล ในการฟ้อนเจิงดาบของชาวไทยยวนสีคิ้ว ในพิธีบูชาเจ้าพ่อพญาสี่เขี้ยว พบท่ารำหลักจำนวน 4 ท่าได้แก่ อินตือเตียนเหินเวหา กาตากปีกและตากข้าวแต๋น (2) ท่ารำหลักที่เป็นท่ารำพื้นฐานของเพลงโคราช ได้แก่ ท่าจ๊กท่าย่อง ท่าประจัญบาน (3) กระบวนท่ารำที่สร้างขึ้นให้มีลักษณะเฉพาะในการเกี้ยวพาราสีระหว่างชาย หญิงและกำหนดให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงชุดนี้



ภาพที่ 6 ภาพกระบวนท่ารำเกี้ยวระหว่างผู้แสดง ในผลงานชุดยวนสิออน นครจันทึก

ที่มา: ผู้สร้างสรรค์

อภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์ชุดยวนสิออน นครจันทึกเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างผลงานนำอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไทยยวนสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา ทั้งวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ ภาษา การแต่งกาย มาสร้างสรรค์บนหลักการของการนำมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญามาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ต่อยอดเพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่า ในรูปแบบการแสดง

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ใช้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไทยยวน ตามที่ **นิติ ภวัครพันธุ์** ได้ศึกษาและสรุปไว้ว่าอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่สำคัญของยวนสีคิ้วเป็นผลมาจากการต่อรองและหล่อหลอมจากเงื่อนไขและสภาพแวดล้อมทางกายภาพ ประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมืองและสังคมวัฒนธรรมหลายประการ ได้แก่ ประการแรก ยวนสีคิ้วและกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ มาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่สีคิ้วและโนนกุ่ม ในฐานะที่ต่างฝ่ายต่างก็เป็นคนพลัดถิ่น และนำเอาวัฒนธรรม

พลัดถิ่น มาเป็นสื่อกลางในการติดต่อปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ประการที่สองในชุมชนทางชาติพันธุ์ผู้คนไม่ได้มีงานหลักในการอนุรักษ์ สืบสาน หรือ สืบทอด อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์แต่จะให้ความสำคัญกับการสร้างใหม่ การต่อรอง และ การปรับเปลี่ยนเพื่อให้ได้อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพทางเศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรมในบริเวณชุมทางชาติพันธุ์ ประการที่สามในชุมทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของเมืองหน้าด่าน อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่มีอิทธิพลมากที่สุดได้แก่ อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่สอดคล้องกับอุดมการณ์ของรัฐและทุนนิยมสมัยใหม่ อัตลักษณ์ที่ได้รับการยอมรับและโดดเด่นที่สุดน่าจะเป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มคนที่ยึดกุมอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในท้องถิ่นที่ประสานสอดคล้องกับกระแสการเปลี่ยนแปลงในระดับชาติและนานาชาติ ซึ่งบทสรุปดังกล่าวนี้นำมาสู่การกำหนดกรอบแนวคิดของการแสดงในชุดนี้ให้มีลักษณะที่แสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไทยวนแต่ผสมผสานสอดแทรกศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมา ดังจะเห็นได้จากรูปแบบของการผสมผสานกระบวนท่ารำที่นำเอาท่ารำหลักจากท่ารำพื้นฐานของเพลงโคราชซึ่งเป็นท่ารำที่สะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมา มาผสมผสานกับท่ารำหลักของชาวไทยยวน ยวนโยกนกที่สืบทอดผ่านกระบวนท่ารำในการฟ้อนเจิงดาบที่ชาวไทยยวนสีคิ้วยังคงนำมาฟ้อนบูชาเจ้าพ่อพญาสี่เขี้ยวในงานประจำปี สืบเนื่องต่อมาจนถึงปัจจุบัน

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุดยวนสิออน นครจันทึก มีการดำเนินงานในการสร้างสรรค์การแสดง 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์ 2. การกำหนดกรอบแนวคิด 3. การศึกษาสร้างสรรค์ทำนองเพลง และการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง 4. การศึกษาและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 5. การคัดเลือกผู้แสดง 6. การออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำ ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงทั้ง 6 ขั้นตอนนี้ สอดคล้องกับหลักการแนวคิดในการออกแบบท่ารำที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ให้แนวคิดไว้ **แนวคิดของอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช** (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2538,น.118) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้น ๆ เฉกเช่นเดียวกับ**แนวคิดของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์** (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร,2538,น.118) ศิลปินแห่งชาติได้ให้หลักเกณฑ์ แนวคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้ คือ การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน การที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีต้องอาศัยการได้ยิน ได้ฟัง ได้ดูการแสดงบ่อย ๆ และการที่ได้พูดคุยกับคนที่มีประสบการณ์ด้วย *“การคิดประดิษฐ์ท่ารำระบำพื้นเมืองนั้นต้องศึกษาสภาพความเป็นจริงก่อน แล้วจึงนำมาประดิษฐ์เป็นการแสดงให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริง จึงจะถือว่าเป็นผู้ประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานที่มีคุณภาพ”*

แนวคิดของผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงส่วนใหญ่มีความเห็นพ้องไปในแนวทางเดียวกันคือ ผู้สร้างสรรค์ต้องมีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับงานที่จะสร้างสรรค์และเป็นผู้ที่มีความสามารถในการฟังท่วงทำนองเพลงมีประสบการณ์มีความสามารถ และต้องมีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับสภาพความเป็นจริงก่อนนำมาประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นการแสดง ซึ่งหลักการดังกล่าวนี้ยัง

สอดคล้องและเป็นไปตามหลักการสร้างสรรค์ดังที่ **ศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ราชบัณฑิต** (อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์,2546,น.3) ได้กล่าวถึงหลักการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยไว้ในการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง การพัฒนานักวิจัยท้องถิ่น ในการประชุมกลุ่มย่อยเรื่องปัญหาการวิจัยด้านมนุษยศาสตร์จากท้องถิ่นกลุ่มการละครและดนตรีเมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2546 ณ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมกาญจนาภิเษก จ. อุบลราชธานี ไว้ว่า “*นาฏยศิลป์ส่วนใหญ่ใช้มนุษย์แสดง โดยอาศัยองค์ประกอบในทางสร้างสรรค์บนฐานสุนทรียภาพและเทคนิคทางทัศนศิลป์ และดุริยางคศิลป์มาเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน กล่าวคือ การสร้างความงามของท่าทางการเคลื่อนไหว การแปรแถว การตั้งซุ้ม การเข้าออก เครื่องแต่งกาย และฉาก ฯลฯ เหล่านี้ต้องอาศัยความรู้ทางทัศนศิลป์เป็นพื้นฐาน จึงจะสร้างสรรค์ได้อย่างงดงาม หากการเคลื่อนไหวไม่มีเสียง นาฏยศิลป์นั้นก็ขาดความสมบูรณ์ ความเคลื่อนไหวของดนตรีเป็นหนึ่งเดียวกับนาฏยศิลป์ คำร้อง ทำนอง จังหวะ มาตราในทางดนตรี เป็นสิ่งที่ฝ่ายนาฏยศิลป์ต้องปฏิบัติให้สอดสัมพันธ์กัน มิฉะนั้นจะขาดเอกภาพ*”

ยวนสิออน นครจันทึก เป็นการสร้างสรรค์การแสดงสะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไทยวนสีคิ้ว แสดงถึงความเป็นอยู่ ประเพณี วัฒนธรรมและมรดกทางภูมิปัญญาที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ สร้างขึ้นจากเรื่องราวและข้อมูลของกลุ่มชน เป็นการนำมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญามาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ต่อยอดเพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่าผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดนครราชสีมากับอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชาวไทยวน ซึ่งถึงแม้จะยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของกลุ่มชน แต่ก็ถูกหล่อหลอม กลืนกลายปรับเปลี่ยนเพื่อให้ได้อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพทางเศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรมในบริเวณชุมทางชาติพันธุ์เป็นกลุ่มชนชาวไท-ยวน ในจังหวัดนครราชสีมา

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษา รวบรวม วิเคราะห์ข้อมูลอันเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านอื่นๆที่ยังคงสืบทอดอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา หรือจังหวัดในกลุ่มอีสานใต้ มาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดงเพื่อเพิ่มคุณค่าและมูลค่า

รายการอ้างอิง

นิติ ภวัครพันธุ์. (2541).“บางครั้งเป็นคนไทย บางครั้งไม่ใช่ : อัตลักษณ์แห่งตัวตนที่ผันแปรได้.” รัฐศาสตร์สาร.กรุงเทพฯ .

สุดาพร หงษ์นคร. (2539).ประเพณีพิธีกรรมการเข้าทรงพ่อพญาสี่เขี้ยวของชาวไทยยวนบ้านสีคิ้ว ตำบลสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา.วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิตศิลปะศาสตร์(ไทยคดีศึกษาเน้นมนุษยศาสตร์).บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุริยา สมุทคุปติ์ และพัฒนา กิติอาษา.(2544). **“ยวนสีคิ้ว” ในชุมชนทางชาติพันธุ์ : เรื่องเล่าความทรงจำและอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยวนในจังหวัดนครราชสีมา.** มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี สุรนารี : สมบูรณ์การพิมพ์, นครราชสีมา.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. (2538).**แนวคิดประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง** . อุดรธานี. : ภาควิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์. สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์.(2546). **เอกสารประกอบการอบรมสัมมนาเชิงวิชาการ เรื่อง การวิจัยเพื่ออนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม** ณ โรงแรมเพชรรัตน์การ์เดน จังหวัดร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน 2546 .

กลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์

STRATEGY IN DANCE POSTURE TEACHING OF TEACHER RATTIYA WIKASITAPONSE

สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์*

Somboon panasaowapak*

บทคัดย่อ

จากการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการถ่ายทอดความรู้ของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ รวมทั้งเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยของผู้เชี่ยวชาญ การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงพรรณนา โดยศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์จากลูกศิษย์ คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นครูอาวุโสของวงการนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทย อบรมสั่งสอนศิษย์ด้วยความรักความเมตตา จะสอนจากสิ่งที่ง่ายไปหาสิ่งที่ยาก และสอนจากประสบการณ์ตรงที่ท่านได้รับ สอนโดยคำนึงถึงผู้เรียน ความแตกต่างระหว่างบุคคล ความสนใจ ความถนัดและความต้องการของผู้เรียน แนะนำช่วยเหลือเด็กด้วยความเต็มใจ ไม่กล่าวตำหนิให้ผู้เรียนหมดกำลังใจ ท้อแท้ สอนเทคนิคลีลาในการรำเพื่อพัฒนาความสามารถของผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นคอยปลูกฝังชี้แนะให้ผู้เรียนคำนึงถึงคุณค่า ความดี ความงามของศิลปะ ให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งในการเรียนโดยไม่ต้องบังคับส่งเสริมให้ผู้เรียนหมั่นศึกษาหาความรู้และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะจากแหล่งการเรียนรู้ต่าง ๆ เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนปรับปรุงและพัฒนาการเรียนของตนเองอย่างต่อเนื่อง

คำสำคัญ: กลวิธี, การถ่ายทอดท่ารำ

* วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

From studying Strategy in Dance Posture Teaching of Teacher RattiyaWikasitaponse, the specialist in Thai Dance teaching at Banditpatanasilapa Institute, Ministry of Culture, had objective to study strategy in teaching knowledges of teacher RattiyaWikasitaponse including being the conservation and dissemination knowledges in Thai Dance of specialist. This research methodology be descriptive research by studying and analysis data from documents, related literatures and interviewed from her students. Teacher Rattiya Wikasitaponse, the specialist in Thai Dance be senior teacher of Thai Dance society, be the expert teacher who has the most knowledges in Thai Dance. She teaches and trains to students with the graceful love, teach from easily to difficult contents and teach from herself direct experiences to students. she will teach by all realization the students from one by one and any individual potential, personal interesting, ability and as per students’ needs also realize the characters and respond of them as the most importance. She teaches with the polite speech, never be bearish and be the easy understanding, full of the encouragement, very please in students’ consultancy, never blame any students to get the disheartened. In each dance posture teaching, she will clearly explain from head to tomb, teaches specific technique and style in dancing for the most improvement in students’ abilities to be the most achievement, to guide and teach students realize the value, goodness, and beauty of Arts in order to get appreciation in learning without any coercion, to support students try to get the most knowledges and related information of Arts from various learning sources to be the lifelong learning for their all time of self-development.

Keywords: Strategy, Dance Posture Teaching.

บทนำ

การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยในสมัยโบราณ เป็นการถ่ายทอดต่อท่ารำแบบตัวต่อตัวใช้วิธีการจำและให้รำตาม ไม่มีการบันทึกภาพหรือเป็นลายลักษณ์อักษร องค์ความรู้ทั้งหมดจึงอยู่ในตัวครู ผู้มีความสามารถจะรำไม่ผิดแบบแผน ครูนาฏศิลป์จึงมีความสำคัญต่อลูกศิษย์มาก ในสมัยโบราณลูกศิษย์จะเข้าไปฝากตัวกับคุณครู คอยดูแลปรนนิบัติรับใช้ให้ครูเมตตารักใคร่ เมื่อครูเห็นความตั้งใจ มีศรัทธาแน่วแน่ที่จะเรียนรู้ท่ารำ จึงเป็นความผูกพันรักใคร่ที่ครูกับลูกศิษย์มีต่อกัน ปลูกฝังเรื่องของความกตัญญูกตเวทีแก่ผู้เป็นศิษย์ อบรมสั่งสอนคุณธรรมและจริยธรรมจารีตประเพณีไปพร้อมๆกับความรู้ทางนาฏศิลป์ แต่ปัจจุบันการเรียนการสอนนาฏศิลป์บรรจุในหลักสูตร เรียนในห้องเรียน การถ่ายทอดท่ารำแต่ละเพลงเป็นไปตามบทเรียนที่กำหนดไว้ ซึ่งครูผู้สอนแต่ละคนต้องใช้ประสบการณ์ที่มีนำมาใช้ในการพัฒนาการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาผู้เรียนอย่างมาก การถ่ายทอดท่ารำของครูผู้สอนแต่ละท่านจะมีเทคนิคการถ่ายทอดท่ารำที่ไม่เหมือนกัน คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ เป็นคุณครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้มีความรู้ความสามารถ ท่านเป็นคุณครูที่อุทิศตนเพื่อศิลปะ อุทิศเวลาของตนให้กับศิษย์ตลอดเวลา ถ่ายทอดความรู้โดยไม่ปิดบังอำพราง มีเทคนิคกลวิธีในการถ่ายทอดท่ารำให้กับศิษย์แต่ละรุ่นซึ่งเทคนิคการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์เป็นประโยชน์ต่อครูผู้สอนด้านนาฏศิลป์ไทยและส่งผลดีต่อคุณภาพของผู้เรียนอย่างมาก

การถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ท่านจะสอนจากสิ่งที่ง่ายไปหาสิ่งที่ยากโดยลำดับและต่อเนื่องกันเริ่มสอนการทรงตัวการกระทบจังหวะ การใช้สรีระ เช่นศีรษะ มือ แขน ลำตัว เท้าให้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างสวยงาม แล้วจึงเริ่มกระบวนท่ารำที่ยากและซับซ้อนต่อไปสอนด้วยวาจาสุภาพ ไม่หยาบคาย และใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย ให้กำลังใจ แนะนำช่วยเหลือเด็กด้วยความเต็มใจ ไม่ตำหนิให้ผู้เรียนหมดกำลังใจ ท้อแท้ในการสอนท่ารำแต่ละท่า จะอธิบายและแนะนำอย่างละเอียด ตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า สอนเทคนิคลีลาในการรำเพื่อพัฒนาความสามารถของผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นคอยปลูกฝังชี้แนะให้ผู้เรียน คำนึงถึงคุณค่า ความดี ความงามของศิลปะ ให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งในการเรียนโดยไม่ต้องบังคับส่งเสริมให้ผู้เรียนหมั่นศึกษาหาความรู้และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะจากแหล่งการเรียนรู้ต่างๆ เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนปรับปรุงและพัฒนาการเรียนของตนเองอย่างต่อเนื่อง ท่านให้การอบรมสั่งสอนแก่ศิษย์ด้วยความรักความเมตตา ถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยให้กับสถาบันต่าง ๆ หลายแห่ง ด้วยเหตุนี้ท่านจึงมีศิษย์อยู่มากมายทั่วทุกแห่งของประเทศ หรือแม้แต่ในต่างประเทศก็ตาม ศิษย์ที่อยู่ใกล้ชิดท่านมักเรียกขานท่านว่า

“แม่” ตามธรรมเนียมของไทยมักยกย่องครูเสมือนบิดา-มารดาที่ให้ทั้งชีวิตและวิชาความรู้เพื่อนำไปประกอบอาชีพ บุคคลทั่วไปก็ให้ความนับถือเรียกท่านว่า “ครู” บ้าง “อาจารย์” บ้าง

การสอนนาฏศิลป์ไทยตามจารีตทีได้รับสืบทอดมาจากครูคือการสอนให้ศิษย์รำตามโดยมีคุณครูเป็นต้นแบบ ในขณะเดียวกันก็พยายามหาหลักเกณฑ์ที่จะช่วยให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างถูกต้องสวยงามตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย พร้อมทั้งหาวิธีช่วยจำเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น เช่น การให้สูตรนับจังหวะ การส่งเสียงบอกท่ารำล่วงหน้าก่อนทำนองและจังหวะเพลง การเคาะจังหวะให้สัญญาณการเปลี่ยนท่ารำ การทำรายงานการบันทึกท่ารำแยกอวัยวะตามลำดับของจังหวะ (ชมนาด กิจขันธ์,2533. 2)

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ต่างๆให้แก่ศิษย์มากมาย ตลอดระยะเวลานานกว่า60 กว่าปี ท่านอุทิศแรงกายและแรงใจ ถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ เพื่อให้ศิษย์ดำเนินรอยตามจนลูกศิษย์สามารถสืบทอดและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยอันเป็นมรดกของชาติสืบต่อไป

วัตถุประสงค์งานวิจัย

1. ศึกษากลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์
2. เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยของผู้เชี่ยวชาญ

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเป็นการวิจัยเชิงพรรณนา โดยศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาวิเคราะห์กลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่างๆ ดังนี้

1.1. การศึกษาเอกสาร โดยศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากหนังสือ ตำรา เอกสารของกรมศิลปากร เอกสารประกอบการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย เกี่ยวกับผลงานของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์

1.2. ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลกลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์

1.3. ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้สืบทอด

ผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์พบว่าในการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ คุณครูมีวิธีการถ่ายทอดท่ารำที่สำคัญคือใช้วิธีการสอนเฉพาะตัวแบบโบราณ

ในสมัยโบราณ ครูนาฏศิลป์ไทย ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ โดยการสอนแบบตัวต่อตัว (หลังจากได้รับการฝึกหัดเบื้องต้นเพื่อเป็นการปูพื้นฐาน) ครูรำนำให้ดู ศิษย์รำตาม เมื่อศิษย์พอจำท่าทางได้ ครูจะเข้ามาจับแก้ไขท่าทางให้งดงาม พยายามกด และจัดสัดส่วนเพื่อให้อ่อนช้อยตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทยผู้วิจัยสรุปหลักทั่วไปในการสอนของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ดังนี้

1.สอนอย่างมีเหตุผล ตรงไปตรงมา น่าเชื่อถือ ศิษย์เข้าใจได้ง่าย สามารถนำไปฝึกฝนได้

2. สอนจากสิ่งที่ง่ายไปหาสิ่งที่ยาก โดยลำดับและต่อเนื่องกันไปคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์เป็นผู้รอบรู้ และมีความสามารถเป็นเลิศ ทำให้ท่านสามารถยกเหตุผลต่าง ๆ มาอธิบายให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ และน่าเชื่อถือ เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะถ้าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับผลงานการสร้างสรรค์ของท่าน ท่านจะอธิบายชี้แจงวิธีการต่าง ๆ ไว้อย่างมีหลักเกณฑ์สมเหตุสมผล

3.สอนจากประสบการณ์ตรงที่ท่านได้รับ คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ได้รับถ่ายทอดความรู้มาตั้งแต่เยาว์วัย และด้วยความเข้มงวด มีระเบียบแบบแผนชัดเจน นอกจากนี้ยังผ่านประสบการณ์การแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งในแบบราชสำนักและนอกราชสำนัก การแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศตลอดจนการเรียนรู้นาฏศิลป์นานาชาติ เช่น ชวา และญี่ปุ่น เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ เมื่อท่านนำความรู้ต่าง ๆ ที่มีอยู่มาถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ท่านมักจะสอดแทรกประสบการณ์ การเรียนรู้ของท่านทำให้เข้าใจมากยิ่งขึ้น ท่านมักจะกล่าวเตือนบรรดาศิษย์เสมอว่า ให้ขยันฝึกฝน อย่าเกียจคร้าน เพราะสมัยที่ท่านเรียนก็ต้องหมั่นฝึกฝน อดทนและมุ่งมั่น เพื่อให้ได้วิชาความรู้

4.สอนโดยคำนึงถึงผู้เรียนเป็นหลักคำนึงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคล ความสนใจ ความถนัดและความต้องการของผู้เรียน ตลอดจนบุคลิกภาพ และการตอบสนองของผู้เรียนด้วยเหตุนี้ลูกศิษย์ ของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ จึงมีความรู้ ความสามารถที่แตกต่างกันออกไป

5. คุณครูจะปรับวิธีการสอนให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้เรียน ถึงแม้ว่าจะสอนเรื่องเดียวกันก็อาจใช้วิธีการสอนที่ต่างกันซึ่งขึ้นอยู่กับพื้นฐานความรู้ของผู้เรียน วิธีการสอนลักษณะนี้ผู้เรียนแต่ละคนอาจได้ความรู้ไม่เท่ากัน ด้วยเหตุนี้จึงเกิดการเข้าใจผิดที่ว่า ครูหวงวิชา และรักศิษย์ไม่เท่ากัน

6. สอนโดยคำนึงถึงความพร้อมของผู้เรียน ระดับการเรียนรู้ ระยะเวลา และอายุ ควรจะได้รับการถ่ายทอดอะไรบ้าง แค่ไหน เมื่อได้รับความรู้แล้วมีการพัฒนาอย่างไร มีความสนใจมากน้อยแค่ไหน

7. เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงออกด้วยตนเอง เพื่อเสริมสร้างประสบการณ์ตรง ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ เข้าใจอย่างชัดเจน

8. สอนด้วยภาษาสุภาพ ไม่หยาบคาย และเข้าใจง่าย ตลอดจนให้กำลังใจ แนะนำช่วยเหลือด้วยความเต็มใจ ไม่เคยกล่าวตำหนิติเตียนให้ผู้เรียนเสียกำลังใจ ท้อแท้หรือผิดหวัง

9. ปฏิบัติตนเป็นตัวอย่าง เป็นลักษณะการสอนที่ไม่ถ่ายทอดแต่คุณครูประพฤติปฏิบัติเป็นแบบอย่างอยู่ประจำจนศิษย์ปฏิบัติตาม เหมาะกับการสอนในระดับนามธรรม ได้แก่การบำเพ็ญตนของศิลปินที่ดี หรือจริยธรรมของศิลปิน นอกจากนี้ คุณครูเป็นแบบอย่างในด้านการแสดง ผู้เรียนชมผลงานที่คุณครูเป็น
ผู้แสดง จึงยึดเป็นแบบอย่างและต้องการจะแสดงแบบที่คุณครูเคยแสดง

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ มีกลวิธีในการถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์ ท่านได้พัฒนาวิธีการสอนเป็นลักษณะเฉพาะของท่าน โดยให้ข้อคิดเพื่อเป็นแนวทางในการถ่ายทอด ดังนี้

1. ความสามารถ คือความสามารถจดจำท่ารำได้แม่นยำ เชื่อมั่นตนเอง ไม่เปลี่ยนแปลงท่ารำบ่อย ๆ จนผู้เรียนเกิดความสับสน ต้องทำตนเป็นแบบที่ดีมีความแคล่วคล่องว่องไว

2. ปรับปรุงตนเอง ต้องพยายามฝึกหัดท่ารำ ท่วงทีลีลาให้อยู่ในระดับมาตรฐาน และถูกต้องในการวางอวัยวะต่าง ๆให้อยู่ในสัดส่วนที่เหมาะสม สวยงาม

3. ไม่ปิดบังอำพรางความรู้ ซึ่งเป็นจรรยาบรรณของครูอย่างสำคัญ มีความจริงใจ ตั้งใจที่จะถ่ายทอดวิชาให้ศิษย์เต็มความสามารถ สอยอย่างไม่ปล่อยปละละเลย

4. สอนให้สนุก ผู้สอนต้องรู้สึกสนุกหรือทำใจให้สนุกเสียก่อน โดยทำอารมณ์ให้แจ่มใสอยู่เสมอ ใจเย็น หนักแน่นและอดทน เห็นศิษย์เหมือนน้อง ลูก หลาน ผู้สอนจะต้อง “จิตมากด้วยเมตตากรุณาไม่เอนเอียง” และ “มีเมตตากรุณาอุตสาหะ ไม่เลยละชี้แจงแถลงไข เห็นศิษย์เวลาเศร้าทรวงเป็นห่วงใย เห็นศิษย์ไวิทยาปรีดาเอย”(รัตติยะ วิกสิตพงศ์,สัมภาษณ์26 กรกฎาคม 2560)

5. สอนให้ผู้เรียนกล้าแสดงออก มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ คอยชี้แนะเป็นที่ปรึกษา

6. สอนให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติจริง โดยคุณครูคอยวัดผล ประเมินผลตามสภาพจริงอย่างต่อเนื่อง

7. นำผลการประเมินจากข้อ 6 มาวิเคราะห์ แก้ไขข้อบกพร่องให้แก่ผู้เรียนต่อไป

8. คอยปลูกฝังชี้แนะให้ผู้เรียนคำนึงถึงคุณค่า ความดี ความงามของศิลปะ ให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งในการเรียนโดยไม่ต้องบังคับ

9. ส่งเสริมให้ผู้เรียนหมั่นศึกษาหาความรู้และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะจากแหล่งการเรียนรู้ต่างๆ เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนปรับปรุงและพัฒนาการเรียนของตนเองอย่างต่อเนื่อง

ภูมิความรู้ของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์นอกจากด้านนาฏศิลป์ไทย ท่านสามารถแสดงละครได้ทุกประเภท เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านละครพระ เป็นคนช่างสังเกตจดจำสิ่งต่าง ๆ อันเป็นกลเม็ดเด็ดพราย นอกจากนี้ ท่านยังเป็นผู้ที่สนใจการจดบันทึกท่ารำ และยังสั่งสอนให้ลูกศิษย์ที่ใกล้ชิดเป็นผู้

ที่รักวิธีการจดบันทึกความรอบรู้ลึกซึ้งและเชี่ยวชาญถึงขั้นสุดยอดด้านนาฏศิลป์ไทยนี้ ปรากฏให้เห็นชัดจากบทบาทของท่านในฐานะต่าง ๆ ดังนี้

1. ในฐานะศิลปินแห่งชาติ ท่านได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) เมื่อปี พ.ศ. 2560 สะท้อนให้เห็นคุณลักษณะของท่านว่าเป็นผู้มีความสามารถและเชี่ยวชาญในศิลปะแขนงนาฏศิลป์ไทยอย่างแท้จริงและเป็นที่ยอมรับในวงการต่าง ๆ

2. ในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ภายหลังอายุครบ 60 ปี ท่านได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมท่านทำหน้าที่สอน ให้คำแนะนำตลอดจนการฝึกซ้อมการแสดงโขน-ละคร

3. ในฐานะผู้วางหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย ทั้งภาคทฤษฎี และปฏิบัติแก่วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

4. ในฐานะเป็นที่ปรึกษาด้านนาฏศิลป์ให้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ แสดงให้เห็นถึงความรอบรู้และเป็นที่ยอมรับในสถาบันต่างๆ

นอกจากคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ จะมีความรู้ลึกซึ้ง และเชี่ยวชาญถึงขั้นสุดยอดในด้านนาฏศิลป์ไทยดังได้กล่าวแล้ว ท่านยังมีความรอบรู้ในศิลปะการแสดงด้านอื่น ๆ อีกหลายด้าน ซึ่งเห็นได้ชัดจากบทบาทการแสดงผลงานการแสดงของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์มีมากมาย ล้วนแต่เป็นผลงานที่มีคุณภาพทั้งสิ้น

ผลงานด้านนาฏศิลป์

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ มีผลงานด้านการแสดงละครประเภทต่าง ๆ ทั้งละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครอิงประวัติศาสตร์ ตลอดจนการแสดงโขน ดังนี้

การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ แสดงเป็นพระอิศวร พระพรต พระราม ตอน พระรามตามกวาง

การแสดงละครในเรื่องอิเหนา แสดงเป็นปะตาระกาหลาเทพเจ้า ตำมะหงงเสนาผู้ใหญ่สุหรานากง (รำกริช) และท้าวดาหา

การแสดงละครนอกเรื่องไกรทองแสดง แสดงเป็นท้าวรำไพ (ปู่ชาลวัน) ชาละวัน เรื่องสังข์ทองแสดงเป็นเจ้าเงาะ (ออกเพลงกลม)

การแสดงละครชาตรีเรื่องมโนราห์ แสดงเป็นท้าวอาทิตยวงศ์ ท้าวทุมราช เรื่องรถเสนแสดงเป็นรถเสน

การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช แสดงเป็นพระเจ้ากรุงอังวะ พระเจ้าราชาธิราช เรื่องพระลอ แสดงเป็นปู่เจ้าสมิงพราย ท้าวพิชัยพิษณุกร นายแก้ว นายขวัญ พี่เลี้ยงของพระลอ เรื่องพญาผานอง แสดงเป็นพญางำเมือง เรื่องอาบูฮะซัน แสดงเป็นพระเจ้ากาหลิบ

การแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้าง ขุนแผน แสดงเป็นพระพันวษา ขุนแผน พระไวย พลายเพชร (นุ่งขาว) และหลวงต่างใจ

การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวี แสดงเป็นหลวิชัย(พี่คาวี)

การแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง แสดงเป็นระบำหมู่และเป็นผู้ประกาศหน้าม่าน เรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ แสดงเป็นจามรี นางเอกของเรื่อง เรื่องอานุภาพแห่งความรัก แสดงเป็นระบำหมู่และเป็นแม่นางเอก เรื่องอานุภาพแห่งศีลสัตย์ แสดงเป็นระบำหมู่

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ นอกจากจะมีเทคนิคกลวิธีในการถ่ายทอดท่ารำแล้ว ท่านคอยอบรมสั่งสอนศิษย์ทุกคนให้เป็นศิลปินนักแสดงที่ดี ผู้วิจัยได้นำหลักมารยาทและการปฏิบัติตนของศิลปินที่ดี (ประทิน พวงสำลี, 2514: 3) มาเป็นหัวข้อเปรียบเทียบซึ่งคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ สามารถปฏิบัติตนได้เป็นอย่างดี ดังนี้

1. พึงคิดเสมอว่า ตนเป็นศิลปินซึ่งมีเกียรติและชื่อเสียง มีความมุ่งหวังส่วนใหญ่ คือ ความเจริญรุ่งเรืองของศิลป

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ เป็นผู้มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างยิ่ง ท่านมีความอุตสาหะในการถ่ายทอดวิชาความรู้ มุ่งมั่นในการทำงานหวังเพื่อให้ศิษย์ได้สืบทอดวิชาการด้านนาฏศิลป์ต่อไป สมดังคติประจำใจในการทำงานของท่านว่า “ปฏิบัติราชการงานอุทิศ สุจริตสัจธรรมนำวิถี พรหมวิหารพูนเพิ่มเสริมความดี สมศักดิ์ศรีศิลปินแห่งศิลป์เอย”

2. ต้องไม่ปล่อยให้ความรู้สึก หรืออารมณ์อื่นใดปรากฏในเวลาแสดงบท

ในระหว่างที่คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ถ่ายทอดวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้กับศิษย์ ท่านจะเน้นลักษณะการใช้อารมณ์และความรู้สึก “อารมณ์สีหน้าแสดงออกมา คุณแม่จะให้ดูกระจกว่าใช่ไหม ถ้าอารมณ์โกรธ คุณแม่จะให้นึกถึงสิ่งที่มีใครมาทำให้เราไม่พอใจ สายตาจะต้องแสดงออกว่าโกรธด้วย ถ้าเป็นบทเศร้าท่านก็ให้นึกถึงสิ่งที่เรารักมาก ๆ มาหล่นหายไป ทำให้เรารู้สึกเศร้าใจ เสียใจ คุณแม่จะบอกให้ทอดสายตาทำหน้าเศร้า” (อัจฉรา สุภาไชยกิจ, สัมภาษณ์ วันที่ 5 มีนาคม 2560) จะเห็นได้ว่าท่านให้ความสนใจกับอารมณ์ในเวลาแสดง การกำหนดอารมณ์ได้ถือว่าเป็นนักแสดงที่ดีไม่ปล่อยให้ความรู้สึก หรืออารมณ์อื่นใดนอกเหนือจากที่แสดงให้ปรากฏในเวลาแสดง

3. ต้องไม่ถือว่าตนมีความสำคัญเหนือผู้ใด

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ เป็นผู้อ่อนน้อมถ่อมตนไม่เคยถือยศถือศักดิ์ เป็นผู้มีเมตตาต่อผู้อื่นที่อยู่ใกล้ชิด “ท่านเป็นผู้ที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย มีอัธยาศัยอ่อนโยนงดงามทั้งกาย วาจา และจิตใจ เป็นที่ประจักษ์ ทั้งยังมีความกตัญญูต่อครูผู้เคยให้การอบรมสั่งสอน ด้วยการบูชาครูทุกครั้งที่มีการแสดงด้วยตัวของท่านเอง นับเป็นแบบอย่างที่ดียิ่งแก่ศิษย์อันพึงจะปฏิบัติ” (นฤมล ขันสัมฤทธิ์, สัมภาษณ์ วันที่ 5 มีนาคม 2560)

4. ควรรู้จักปกครองใจตนเอง ไม่ฟุ้งซ่านหลงระเริงในคำชมจนลืมตน หรือย่อท้อเบื่อหน่ายเมื่อได้รับคำตำหนิ

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ เป็นแบบอย่างที่ดี โดยวางตัวให้เป็นที่เคารพรักแก่ผู้ใกล้ชิด เป็น ผู้ประมาณตนไม่เคยหลงระเริงในคำชมที่ได้รับ และไม่ย่อท้อเบื่อหน่ายต่อคำตำหนิ ท่านมักจะอบรมสั่งสอนศิษย์ไม่ให้ย่อท้อเมื่อถูกผู้ใหญ่ตำหนิแต่กลับต้องนำคำตำหนินั้นมาปรับปรุงแก้ไขตัวเราเอง

5. รักเกียรติศิลปิน ไม่ประพฤติตนไปในทางต่ำจนเป็นที่ลบหลู่ เสียชื่อเสียงของศิลปินด้วยกัน

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ มีความประพฤติดีมาโดยตลอด อยู่ในศีลธรรมอันดีงาม จากคุณสมบัติของศิลปินที่สมควรได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ มีข้อหนึ่งคือเป็นผู้มีคุณธรรมและมีความรักในวิชาชีพของตน และด้วยเหตุนี้ทำให้คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 2560 แสดงว่าท่านเป็นผู้ที่มีคุณธรรมและมีความรักในวิชาชีพของตน

6. ต้องไม่ถือความสัมพันธ์ส่วนตัวของผู้แสดงมาเป็นอารมณ์

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ จะกล่าวเน้นกับศิษย์เสมอว่า ในเวลาแสดงควรทำให้เต็มที่ทำให้ดีที่สุดอย่าไปคิดถึงเรื่องอื่น นอกจากการแสดงเท่านั้น ซึ่งในบางครั้งอาจจะมีข้อเข้าใจผิดกันบ้างก็ควรจะระงับให้ได้ในระหว่างการแสดง

7. รู้จักอภัยในความผิดพลาดของกันและกัน อันอาจจะเกิดได้ในเวลาแสดง

ข้อผิดพลาดในขณะแสดง คือประสบการณ์ในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า “แม่จะให้พรเสมอว่าออกไปขอให้รำสวย จดจำท่ารำได้ แต่ถ้าหากผิดพลาดประการใดก็อย่ากลัวว่าแม่จะดุว่า รำไปเลยลูกจะได้มีความมั่นใจในตัวเอง แม่ได้สร้างความเชื่อมั่นให้แก่ลูกศิษย์” (อัจฉรา จันที, สัมภาษณ์ 15 มีนาคม 2560)

8. ไม่แสดงสีหน้าหรืออาการตื่นเต้นให้เป็นที่ผิดสังเกตในเวลา บทผิด หรือพูดผิดหรือพลาดพลั้ง ไม่ว่ากรณีใด

เมื่ออยู่ในระหว่างการแสดง คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ จะอยู่คอยให้กำลังใจเสมอ เมื่อศิษย์หันไปเห็นก็รู้สึกอบอุ่นรำได้ โดยไม่รู้สึกตื่นเต้น

9. ต้องรักษาเวลาเที่ยงตรง ผู้แสดงต้องมาให้ทันกำหนดเพื่อเตรียมตัวให้พร้อมก่อนออกแสดงอย่างน้อย 10 นาที

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ เป็นแบบอย่างที่ดีในเรื่องของการรักษาเวลา คุณแม่อยากให้ลูกศิษย์ได้ดีทุกคน พอเรารู้ว่าคุณแม่รออยู่ในห้องก็รีบนุ่งผ้าแดงไปเรียนทันที” (ธานิต ศาลากิจ, สัมภาษณ์ 20 มีนาคม 2560)

10. ต้องเอาใจใส่ในการท่องบทเป็นพิเศษ พร้อมทั้งจำบทของผู้อื่นที่เกี่ยวเนื่องกันด้วย

การท่องบทให้ได้ขึ้นใจ นับเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดง ผู้แสดงสามารถแสดงท่ารำ และอารมณ์ได้โดยไม่ต้องกังวลเรื่องบท คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ให้ความสำคัญต่อเรื่องนี้มาก จะบอกให้ท่องบทก่อนต่อท่ารำทุกครั้ง

11. ต้องปฏิบัติตนอยู่ในระเบียบข้อบังคับของผู้ควบคุม

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ แม้ท่านจะเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยแต่ท่านก็ให้ความเคารพต่อกฎระเบียบและผู้บังคับบัญชาอย่างสม่ำเสมอ

12. รู้จักมารยาทในการใช้เวที บริเวณรอบ ๆ เวที และบนเวทีขณะแสดง

การใช้พื้นที่บนเวที นับเป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่ง คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ มักอบรมสั่งสอนศิษย์ในการรำที่ต้องใช้พื้นที่ อาทิพญางำเมือง เป็นต้น

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ เป็นปูชนียบุคคล อุทิศตนเพื่อนาฏศิลป์โดยแท้ ท่านมีความมุ่งมั่นอย่างจริงจังที่จะถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยให้แก่ศิษย์โดยไม่ย่อท้อ ไม่เหน็ดเหนื่อย ยอมเสียสละเวลาส่วนตัวในวันเสาร์-อาทิตย์ ถ่ายทอดความรู้ให้กับศิษย์ด้วยความเต็มใจ แม้ในบางครั้งอาจจะป่วยด้วยความชราภาพแต่ก็ยังคงต้องการสอนความรู้ให้กับศิษย์ จะเห็นได้ว่าท่านสามารถสืบสานความรู้ด้านนาฏศิลป์อันมีคุณค่ายิ่งไว้ได้อย่างน่าภาคภูมิใจ

หลักมารยาทและการปฏิบัติของศิลปินที่ดีดังกล่าว มีความสำคัญต่อการประพฤติปฏิบัติของบรรดานาฏศิลปินมาก อันเป็นหนทางที่จะนำไปสู่ความสำเร็จในวิชาชีพของตน การเป็นนักแสดงที่ดีไม่ได้ขึ้นอยู่กับความสามารถในการแสดงแต่อย่างเดียว นักแสดงควรมีคุณธรรมอันเป็นหลักมารยาทในการปฏิบัติของศิลปินที่ดี หลักการดังกล่าวสามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน ตลอดจนการอยู่ร่วมกันระหว่างเพื่อนศิลปินด้วยกัน ประการสำคัญ คือ คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ท่านครองตัวอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม มีจริยวัตรตามหลักมารยาท และการปฏิบัติของศิลปินที่ดีอยู่อย่างครบถ้วน ศิลปินควรนำเป็นแบบอย่างปฏิบัติตามท่าน ด้วยคุณลักษณะเช่นที่กล่าวมาย่อมทำให้ผู้เป็นศิษย์เคารพบูชาและรักท่านด้วยความจริงใจ

13. มีความบริสุทธิ์ใจในการสอนโดยมิได้มุ่งหวังผลประโยชน์ตอบแทนส่วนตน

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ มีชีวิตที่เรียบง่าย กิจวัตรของท่านส่วนใหญ่เป็นไปในทางให้ความรู้และช่วยเหลือผู้อื่น ทั้งให้คำแนะนำและถ่ายทอดวิชาความรู้ ให้ความรัก ความเมตตาแก่ศิษย์เสมอกันแม้เกษียณอายุราชการแล้วท่านยังคงอุทิศตนเป็นประโยชน์ทางการศึกษาในสาขาวิชานาฏศิลป์อย่างสม่ำเสมอตลอดจนให้คำปรึกษาแนะนำแก่ศิษย์และบริการงานสังคมอย่างดียิ่ง จนเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏดุริยางคศิลป์ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน

ในวงการนาฏศิลป์ไทย ศิลปินมักให้การเคารพยกย่องแก่ศิลปินอาวุโส ผู้พร้อมด้วยวัยวุฒิ และคุณวุฒิ มีความเป็นเลิศในศิลปะ มีคุณธรรม จริยธรรม ครองตน ครองงาน ถ่ายทอดศิลปะวิทยาการให้ศิษย์โดยไม่ปิดบังอำพราง ทำให้ศิษย์มีความสามารถรอบรู้ในศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ นำไปสู่ความเป็นเลิศในศิลปะนั้นๆ และยังมีความผูกพันเอื้ออาทรกันในระหว่างครูกับศิษย์ประหนึ่งมารดากับบุตร ให้ความห่วงใย ห่วงหาอาทรเสมือนศิษย์เป็นลูกในไส้ ติดตามความเป็นอยู่ คอยดูแล แก้ไขปัญหาอุปสรรคต่างๆด้วยความเต็มใจ

14. เป็นกัลยาณมิตรของศิษย์

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ มีความเมตตาและเอื้ออาทรต่อบรรดาศิษย์ ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น นอกจากท่านจะเป็นศิลปะทายก คือ ผู้ให้ปัญญาแก่ศิษย์แล้ว ท่านยังเป็น

กัลยาณมิตรของศิษย์ คือผู้ให้คุณธรรมโดยสอนให้ศิษย์เป็นผู้ประพฤติปฏิบัติดีด้วย อันเป็นส่วนประกอบสำคัญให้เกิดคุณลักษณะของครูที่ดีที่เรียกว่า “องค์คุณของกัลยาณมิตร” หรือ “กัลยาณมิตรธรรม 7” ซึ่งพระพุทธทาสภิกขุ (2530) อธิบายไว้ ดังนี้

1. ปิโย น่ารัก ในฐานะเป็นที่วางใจและสนิทสนม ชวนให้อยากเข้าไปปรึกษา ไต่ถาม
2. ครู น่าเคารพ ในฐานะประพฤติสมควรแก่ฐานะ ให้เกิดความรู้สึกอบอุ่นใจ เป็นที่พึ่งได้และปลอดภัย
3. ภาวนีโย น่าเจริญใจ หรือน่ายกย่อง ในฐานะทรงคุณค่าคือ ความรู้และภูมิปัญญาแท้จริง
4. วตฺตา จ รู้จักพูดให้ได้ผล รู้จักชี้แจงให้เข้าใจ รู้ว่าเมื่อไรควรพูด อะไร อย่างไร คอยให้คำแนะนำว่ากล่าวตักเตือน เป็นที่ปรึกษาที่ดี
5. วจนกฺขโม อดทนต่อถ้อยคำ คือ พร้อมที่จะรับฟังคำปรึกษา ซักถาม ทำเสนอแนะ วิพากษ์วิจารณ์ อดทนฟังได้ไม่เบื่อ ไม่ฉุนเฉียว
6. คมภีรญฺจ กถํ กตฺตา แถลงเรื่องลึกล้ำได้ สามารถอธิบายเรื่องยุ่งยากซับซ้อนให้เข้าใจและให้เรียนรู้เรื่องราวที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นไป
7. โน จฏฺฐาเน นิโยชเย ไม่ชักนำในอฐาน คือ ไม่แน่ะนำในเรื่องเหลวไหล หรือชักจูงไปในทางที่เสื่อมเสีย

ข้อความดังกล่าวข้างต้น โดยนัยย่อมหมายความว่า คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ได้ประพฤติตนเหมาะควรแก่ฐานะและโอกาส เป็นแบบอย่างในการดำเนินชีวิตแก่ศิษย์ และเป็นเหตุให้ศิษย์ได้รับความเจริญรุ่งเรือง ความสัมพันธ์ของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ที่มีต่อศิษย์อยู่ในฐานะกัลยาณมิตร คือ ท่านทำตนเป็นที่รักของศิษย์ด้วยความเมตตากรุณา ห่วงใย และเอาใจใส่อย่างจริงจัง เต็มใจที่จะช่วยเหลือแนะนำศิษย์ พยายามถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ให้กับศิษย์มากที่สุดเท่าที่ศิษย์จะสามารถรับได้ ท่านมีหลักในการปกครองดูแลศิษย์ ในบางครั้งก็จะมีการกล่าวตักเตือนในสิ่งที่ไม่ถูกไม่ควร และให้อภัยส่วนศิษย์ที่สนใจใฝ่หาความรู้ ท่านจะเคี่ยวเข็ญ กระบวนท่ารำให้ถูกต้องและให้เกิดความชำนาญ สามารถปฏิบัติได้ดี ตลอดจนส่งเสริมศิษย์ให้ก้าวหน้าในทุก ๆ ด้าน ท่านจึงมีศิษย์มากมายที่มีชื่อเสียงหรืออยู่ในตำแหน่งหน้าที่การงานระดับสูง ความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์มีมากมาย ศิษย์รักและเคารพท่านดุจมารดาผู้ให้กำเนิดตน ยินดีที่จะคอยปรนนิบัติรับใช้ท่านอย่างใกล้ชิดเมื่อมีโอกาส

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ สรุปได้ว่า ดังนี้

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ โดยท่านได้พัฒนาวิธีการสอนเป็นลักษณะเฉพาะของท่าน พร้อมทั้งให้ข้อคิดในการถ่ายทอด ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อศิษย์ทุกคน ดังนี้

1. ความสามารถ คือความสามารถจดจำท่ารำได้แม่นยำ เชื่อมั่นตนเอง ไม่เปลี่ยนแปลงท่ารำบ่อย ๆ จนผู้เรียนเกิดความสับสน ต้องทำตนเป็นแบบที่ดีมีความแคล่วคล่องว่องไว

2. ปรับปรุงตนเอง ต้องพยายามฝึกหัดท่ารำ ท่วงทีลีลาให้อยู่ในระดับมาตรฐาน และถูกต้องในการวางอวัยวะต่าง ๆ

3. ไม่ปิดบังอำพรางความรู้เป็นจรรยาบรรณของครูอย่างสำคัญ ต้องมีความจริงใจตั้งใจที่จะถ่ายทอดวิชาให้ศิษย์เต็มความสามารถ สอยอย่างไม่ปล่อยปละ

4. สอนให้สนุก ผู้สอนต้องรู้สึกสนุกหรือทำใจให้สนุกเสียก่อน โดยทำอารมณ์ให้แจ่มใสอยู่เสมอ ใจเย็น หนักแน่นและอดทน เห็นศิษย์เหมือนน้อง ลูก หลาน ผู้สอนจะต้อง “จิตมากด้วยเมตตา กรุณาไม่เอนเอียง” และ “มีเมตตากรุณาอุตสาหะ ไม่เลยละชี้แจงแถลงไข เห็นศิษย์เวลาเศร้าทรวงเป็นห่วงใย เห็นศิษย์ไวิทยาปรีดาเอย”

5. สอนให้ผู้เรียนกล้าแสดงออก มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ ครูคอยชี้แนะเป็นที่ปรึกษา

6. สอนให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติจริง โดยครูคอยวัดผล ประเมินผลตามสภาพจริงอย่างต่อเนื่อง

7. นำผลการประเมินจากข้อ 6 มาวิเคราะห์ แก้ไขข้อบกพร่องให้แก่ผู้เรียนต่อไป

8. คอยปลูกฝังชี้แนะให้ผู้เรียนคำนึงถึงคุณค่า ความดี ความงามของศิลปะ ให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งในการเรียนโดยไม่ต้องบังคับ

9. ส่งเสริมให้ผู้เรียนหมั่นศึกษาหาความรู้และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะจากแหล่งการเรียนรู้ต่างๆ เพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนปรับปรุงและพัฒนาการเรียนของตนเองอย่างต่อเนื่อง

10. สอนจากสิ่งที่ง่ายไปหาสิ่งที่ยาก โดยลำดับและต่อเนื่องกัน

เป็นการสอนจากง่ายไปหายาก เช่น สอนการปฏิบัติมือจีบและวงก่อนที่จะสอนให้นักเรียนปฏิบัติท่าสอดสร้อยมาลา เริ่มสอนการทรงตัว การกระทบจังหวะ การใช้สรีระ เช่นศีรษะ มือ แขน ลำตัว เท้าให้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างสวยงาม แล้วจึงเริ่มกระบวนท่ารำที่ยากและซับซ้อนต่อไป

11. สอนอย่างมีเหตุผล ตรงไปตรงมา น่าเชื่อถือ ศิษย์เข้าใจง่าย

12. สอนจากประสบการณ์ตรงที่ท่านได้รับ

13. จะสอนเทคนิคลีลาในการรำเพื่อพัฒนาความสามารถของผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

14. สอนโดยคำนึงถึงความพร้อมของผู้เรียน ระดับการเรียนรู้ ระยะเวลา และวัยของผู้เรียน ว่าควรได้รับความรู้ในระดับไหน อย่างไรบ้าง

15. สอนด้วยวาจาสุภาพ ไม่หยาบคาย และใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย ให้กำลังใจ แนะนำช่วยเหลือเด็กด้วยความเต็มใจ ไม่กล่าวตำหนิให้ผู้เรียนหมดกำลังใจ ท้อแท้

16. ในการสอนท่ารำแต่ละท่า จะอธิบายและแนะนำอย่างละเอียด ตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า

คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยถือเป็นครูอาวุโสของวงการนาฏศิลป์ไทยเป็นครูผู้มีความรู้ ความสามารถเฉพาะทางด้านนาฏศิลป์โขน ละคร โดยเฉพาะตัวพระ ท่านให้การอบรมสั่งสอนแก่ศิษย์ด้วยความรักความเมตตา ถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยโดยไม่ปิดบังอำพรางอุทิศตนเพื่อศิลปะ อุทิศเวลาของตนให้กับศิษย์ มีเทคนิค กลวิธีในการถ่ายทอดท่ารำให้กับศิษย์แต่ละรุ่น ท่านเป็นครูนาฏศิลป์ที่ได้ฝากมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าให้กับแผ่นดินไทยนานัปประการ ธำรงไว้ซึ่งคุณลักษณะของความเป็นครูไทยที่ดี ซึ่งจะหาผู้ใดเสมอเหมือนได้

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษา ค้นคว้า รวบรวมองค์ความรู้ กลวิธีการถ่ายทอดท่ารำของบรมครู ศิลปินท่านอื่นๆ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อชนรุ่นหลังต่อไป



ภาพที่ 1 คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ แสดงเป็น ขุนแผน
ที่มา : สำเนาภาพจากคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์



ภาพที่ 2 คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ แสดงเป็น หลวงต่างใจ
จากการแสดงละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน
ที่มา : สำเนาภาพจากคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์



ภาพที่ 3 สาธิตให้ดูเป็นแบบอย่างให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 ขณะทำการสอน

ที่มา : สำเนาภาพจากคุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์

รายการอ้างอิง

ชมนาด กิจขันธ์. 2543. **การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน.** กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. (อัดสาเนา).

ธานิต ศาลากิจ, นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2560.

นฤมล ขันสัมฤทธิ์,ครูเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลป. สัมภาษณ์,วันที่ 5 มีนาคม 2560.

พระพุทธทาสภิกขุ. (2530). **ธรรมสำหรับครู**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์นิพพาน.

ประทิน พวงสำลี.2514.**หลักนาฏศิลป์ไทย.** พระนคร : ไทยมิตรการพิมพ์.

รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 26กรกฎาคม2560.

ลมุล ยมะคุปต์. 2526.**คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม.ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๒๖.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท ประยูรวงศ์ จำกัด.

อัจฉรา จันที.ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป. สัมภาษณ์,วันที่ 15 มีนาคม 2560

อัจฉรา สุภาไชยกิจ, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลปไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. สัมภาษณ์, วันที่ 5 มีนาคม 2560.

พัฒนาการการแสดงโนรา : กรณีศึกษา คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย

PERFORMANCE NORA : NORA OF KHI LIAM WICHIAN SONCHAI TROUPE STUDY

อัณณ์อากร แสงแก้ว*

Anakorn saengkaew*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดง องค์ประกอบและรูปแบบการแสดงของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสังเกตการณ์และการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน 20 คน เครื่องมือที่ใช้คือ แบบบันทึกสัมภาษณ์และแบบสัมภาษณ์ไม่มีโครงสร้าง พบผลวิจัย ดังนี้ คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2529 มีนายวิเชียร ศรชัย เป็นเจ้าของคณะ ในปี พ.ศ. 2541 นายวิเชียร ศรชัย ผู้เป็นบิดาได้ป่วยและเสียชีวิตลง นายภูมิพัฒน์ อนุวัฒนวงศ์ (ไข่เหลี้ยม) เข้ามาดูแลกิจการแทน โดยการพัฒนาและปรับปรุงคณะโนราเป็นโนราแบบประยุกต์ สร้างชื่อเสียงในภาคใต้ ด้านพัฒนาการองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย พบว่า 1) เวทีหรือโรงฉากปัจจุบันมีลักษณะเวทีคอนเสร์ต มีหลังคาโดม มีการใช้ไฟแสงสีไฟฟอลโล สปอร์ไลท์ ไฟนีออน พร้อมติดตั้งจอภาพขนาดใหญ่แบบ Light Emitting Diode – LED 2) เครื่องแต่งกาย ได้นำเครื่องแต่งกายในอดีตและปัจจุบันมาผสมผสานกันทำให้มีความโดดเด่นมากขึ้น 3) เครื่องดนตรี มีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านโนราและเครื่องดนตรีสากล เพื่อเกิดความไพเราะและสนุกสนาน และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนิยมใช้ตามแบบโนรา คือ เพลงเชิด เพลงโค เพลงนาดช้า เพลงนาดเร็ว เพลงทับเพลงโทน และเพลงครู และ 4) รูปแบบการแสดง ยึดจากรากฐานเดิมแต่มีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้ดูกระชับคลอบคลุมและนำบทจากการแสดงโนราเพื่อพิธีกรรมมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับการแสดงเพื่อความบันเทิง

คำสำคัญ: โนรา, คณะไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย, พัฒนาการ

* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Nakhon Srithammarat College Of Dramatic Arts Bunditpatanasilpa Institute

Abstract

The purposes of this study to Nora of Khi Liam Vichian Sonchai troupe history elements and forms of the performance. The qualitative research method chosen was observations pertaining and in-depth interviewing. The interview recording forms and semi-structured interviews were conducted to collect the data form twenty troupe owner dancers musicians and art composerThe Nora of Khi Liam Wichian Sonchai troupe was founded in 1986 by Mr. Wichian Sonchai owner group. In 1998 . Mr. Wichian Sonchai being a father got sick and died. Mr Phuphat Anuwat (Khi Liam) let's become a group owner and developed and improved the board of The Nora of Khi Liam Wichian Sonchai troupe to be applied form nora building a reputation in the south. The Nora of Khi Liam Wichian Sonchai troupe has elements and forms of the performance as follows 1) The stage has a concert stage with dome the use of colored lights follower light neon light and large screen light mitting diode – LED 2) The clothes use of combining past and present costumes together makes it more distinctive 3) The musical instrument use of folk instruments nora and international musical instruments to be beautiful and fun and the music used in the performance Include choet music Kho music natcha music natreo music thap music thon music and kru music and 4) The forms of the performance the show has been used in its original form but the development of the acting style to be comprehensive and bring the script from the nora performance to the ritual to create a performance for entertainment

Key words: Nora, the Nora Khi Liam Wichian Sonchai Troupe, Performance

บทนำ

สภาวการณ์ปัจจุบันประสบปัญหาภาวะวิกฤตหลากหลายด้านจึงส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ก่อให้เกิดปัญหาทั้งทางเศรษฐกิจและสังคม ความเสื่อมโทรมทางสภาพแวดล้อมรวมถึงความมั่นคงทางด้านจิตใจกลุ่มคนหมู่มากจึงตกอยู่ในกระแสของสภาวะวัตถุนิยมและสรรหาวัฒนธรรมใหม่ๆเข้ามาเบียดบังจึงทำให้วิถีชีวิตรากเหง้าการเป็นอยู่ได้แปรสภาพไปตามกระแสความนิยม การคำนึงถึงรากวัฒนธรรมของตนเองนั้น เป็นการมองเพื่อสร้างวิสัยทัศน์ทางวัฒนธรรมด้านต่างๆ ที่จะส่งเสริมให้เอกลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่นนั้นๆ ให้มีคุณค่าและอยู่รอดกับการปรับเปลี่ยนตามกระแสสังคมปัจจุบัน โดยการปรับเปลี่ยนเชื่อมโยงวัฒนธรรมเก่ากับบริบทวัฒนธรรมใหม่เข้าด้วยกันจึงเป็นสิ่งจำเป็นยิ่ง แนวทางในการปฏิบัติให้เกิดความทันสมัยต้องมีการนำสิ่งใหม่มาปรับใช้คู่ขนานกันไปส่งผลให้เกิดพลวัตของการเรียนรู้และการปรับตัวตามเหตุปัจจัยแห่งยุคสมัยต้องมีการเลือกสรรด้วยวิจารณญาณ ในด้านกระแสการปรับตัวทางวัฒนธรรมเพื่อให้สอดคล้องกับความอยู่รอดทั้งในปัจจุบันและอนาคต (ชวน เพชรแก้ว, 2559, น. 4)

ภาคใต้ของประเทศไทยเป็นภูมิภาคที่มีความโดดเด่นทางด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านตามรูปแบบภูมิปัญญาท้องมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์และไม่เป็นลายลักษณ์อักษร ได้บ่งบอกถึงโครงสร้างวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งภาคใต้มีสภาพภูมิศาสตร์อากาศร้อนจัด ฝนตกชุก มีลมมรสุมแรงและพืชพันธุ์ธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ สิ่งเหล่านี้มีอิทธิพลต่ออุปนิสัยของชาวใต้ที่มีความแข็งกร้าวบึกบึน มีท่วงทีแกร่งข่มความอ่อนโยน มีความเฉียบขาดข่ม ความอ่อนหวานและการผ่อนปรน สาเหตุเหล่านี้จึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การแสดงพื้นบ้านของภาคใต้เด่นที่สื่อความคิดและความรู้สึกด้วยภาษาที่ขับร้อง เน้นลำนำและจังหวะเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการละเล่น (เทศบาลนครหาดใหญ่, 2562;ประสิทธิ์ รัตนมณี และนราวดี โลหะจินดา, 2553, น. 45)

โนราเป็นศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นฐานชั้นสูงของภาคใต้มาแต่โบราณมีลีลาและคีตลักษณ์บอกถึงความแข็งกร้าว บึกบัน ฉับไว และเด็ดขาด เป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่โดยมีการสื่อสารที่ใช้ร่างกายเป็นเครื่องมือและใช้การเคลื่อนไหวอย่างมีจังหวะ โดยมีความสัมพันธ์ระหว่างความคิดและจิตวิญญาณของผู้แสดง มีการผสมผสานกับลีลาดนตรีที่ประโคมควบคู่กับลีลาท่ารำและบทร้องด้วยทำนองความหนักแน่น เฉียบขาด ฉับพลัน และมีความเล้าใจ (ชวน เพชรแก้ว, 2559, น. 5-6; กระทรวงมหาดไทย และกรมศิลปากร, 2544, น. 155) ในส่วนของการจัดแสดงโนรามี 2ประเภทได้แก่ โนราเพื่อความบันเทิง นิยมจัดในวัดเพื่อเป็นการหารายได้บำรุงศาสนาและเป็นการเชิญชวนให้ประชาชนเข้ามาทำบุญที่วัด เช่น งานประเพณีวันสำคัญทางพุทธศาสนา งานพิธีเฉลิม

ฉลองต่างๆ และโนราพิธีกรรม นิยมแสดงเพื่อทำการแก้บนและแสดงในพิธีของครอบครัวเป็นโนรา โดยตรง เพราะมีความเชื่อว่าถ้ารับโนรามาต้องรำถวายวิญญาณบรรพบุรุษ ส่งผลให้ครอบครัวและคณะโนรามีความเจริญก้าวหน้า ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ และนำความสิริมงคลสืบไป (พัทธานันท์ สมานสุข และพรทิพย์ อันทิวโรทัย, 2559, น. 409)พัฒนาการการแสดงโนราและการดำรงอยู่ไว้ว่า การแสดงโนรามีมาช้านานโดยยึดหลักตามขนบธรรมเนียม ตามที่ได้รับการถ่ายทอดมา สู่การสร้างอัตลักษณ์ของตนเอง โดยรังสรรค์ปรุงแต่งแต้มสีสันแต่ยังคงยึดหลักจากรากฐานที่เคยมีโดยใช้หลักของการใช้บทของโนราพิธีกรรมาดัดแปลงและสอดแทรกคติธรรมให้กับคนดู ซึ่งวัฒนธรรมพื้นบ้านแขนงนี้ปัจจุบันต้องผันการแสดงเพื่อรองรับกับทางสังคมและยังคงอนุรักษ์ฐานของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ได้อย่างสมบูรณ์แบบ (โอภาส อิสโม, 2563, สัมภาษณ์)

คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เป็นคณะโนราที่มีชื่อเสียมากที่สุดในภาคใต้ เดิมคณะชื่อ คณะโนราวิเชียร ศรชัย ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2529 โดยนายวิเชียร อนุวัฒนวงศ์ (วิเชียร ศรชัย) อดีตการแสดงเน้นแบบเครือญาติโดยมีการบริหารจัดการมาจากคนในครอบครัวรูปแบบการแสดงแบ่งออก 2 ช่วง คือ ช่วงแรก เป็นการแสดงโนราโบราณ มีการแสดงการรำ การร้อง การรำทำบท การแสดงแบ่งเป็น 2 ฉาก ประกอบด้วย ฉาก 1 เป็นการรำชุดหรือการรำหมู่ และฉาก 2 เป็นการร่ายรำของผู้นำคณะหรือการอวดการำ ซึ่งเป็นการแสดงถึงความโดดเด่น ความสามารถและศักยภาพ และช่วงสอง เป็นการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งโดยนายวิเชียร ศรชัย เป็นนักร้องนำโดยทำการแสดงเองทั้งหมด ปี พ.ศ. 2541 นายวิเชียร ศรชัย ถึงแก่กรรม ต่อมานายภูมิพัฒน์ อนุวัฒนวงศ์ (โนราไข่เหลี้ยม) เป็นบุตรชายคนสุดท้องมารับสืบทอดคณะโนราวิเชียร ศรชัย ได้เปลี่ยนแปลงชื่อเป็น คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จากประสบการณ์การทำงานกับคณะวงดนตรี ศรีวิชัยโชว์ เอกชัย ศรีวิชัย ได้นำความรู้มาพัฒนาและปรับปรุงการแสดงของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เป็นรูปแบบการแสดงโนราแบบใหม่ โดยมีการประยุกต์ท่ารำแบบโบราณนำเสนอเป็นรูปแบบการรำแบบทันสมัยส่งผลให้มีชื่อเสียงโด่งดังในท่ารำนกแขกเต้าเข้ารัง เป็นท่ารำที่ครึกครื้น ทำให้คนดูเกิดความสนุกสนาน โดยการแสดงส่วนใหญ่เน้นการแสดงความรู้สึกของผู้ชมเป็นหลัก โดยมีองค์ประกอบหลักที่สำคัญของการแสดงโนราประกอบด้วย กลุ่มนักแสดง นักดนตรี และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

จากการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลเบื้องต้นของผู้วิจัยได้นำเครื่องวิจัย ได้แก่ สมุดจดบันทึก กล้องถ่ายภาพ และโทรศัพท์มือถือ เพื่อเก็บข้อมูลการแสดงตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสุดการแสดง พบว่าการแสดงคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย มีความแตกต่างจากคณะโนราทั่วไป ในส่วนข้อมูลรายละเอียดต่างๆ เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และรูปแบบการแสดงซึ่งเป็นข้อมูลที่สำคัญและยังไม่เคยมีการศึกษามาก่อนนอกจากรูปแบบการแสดงมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนให้

สอดคล้องกับสภาพการณ์ในปัจจุบันเพื่อให้การดำรงอยู่ของอาชีพการแสดงโนราและสืบสานต่อความต้องการของบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่น ในขณะเดียวกันยังคงยึดฐานรากเหง้าของโนราซึ่งมีความเชื่อและพิธีกรรมสอดคล้องด้วยกันเสมอ จะเห็นได้ว่าการพัฒนาการแสดงโนรานั้นปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอดและตอบสนองความต้องการทางด้านสังคมด้วย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาการแสดงของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการขององค์ประกอบการแสดงและรูปแบบการแสดงของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย

วิธีการศึกษา

ผู้วิจัยกำหนดการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้เทคนิควิธีการสังเกตการณ์และการสัมภาษณ์แบบเชิงลึก (In-depth Interview) มีขั้นตอน ดังนี้

1. ผู้ให้ข้อมูลหลัก การวิจัยครั้งนี้เป็นกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงคณะโนรา ไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัยทั้งหมด สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เพื่อนำไปข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ในประเด็น ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และรูปแบบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยกำหนดแบ่งผู้ใช้ข้อมูลหลัก ดังนี้

1.1 กลุ่มเจ้าของคณะ คือกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย โดยตรงทางสายเลือดเนื่องจากการแสดงโนรา ส่วนใหญ่จะถ่ายท่ารำหรือถ่ายทอดการแสดงทั้งหมดให้กับลูกหลานและเครือญาติของตนเท่านั้น จำนวน 5 คน

1.2 กลุ่มนักแสดง เป็นนักแสดงประจำคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จำนวน 5 คน

1.3 กลุ่มนักดนตรี เป็นนักดนตรีประจำคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จำนวน 5 คน

1.4 กลุ่มนักองค์ประกอบศิลป์ เป็นบุคลากรที่ดูแลเครื่องแต่งกาย สร้างและประกอบเวทีการควบคุมเครื่องเสียงประจำคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จำนวน 5 คน

1.5 กลุ่มนักวิชาการ ปราญชาวบ้าน เป็นบุคคลที่มีความรู้ในเชิงวิชาการเกี่ยวกับการแสดงโนรา ทั้งทางด้านประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง รูปแบบการแสดง จำนวน 5 คน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย ดังนี้

2.1 แบบสังเกตการณ์ เป็นแบบบันทึกข้อมูลครอบคลุมด้านองค์ประกอบการแสดง และรูปแบบการแสดง ประกอบด้วยแบบสังเกตการณ์ 2 แบบ ได้แก่ แบบสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และแบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ซึ่งผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงวุฒิทางด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องทางด้านการแสดงโนรา

2.2 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ซึ่งข้อคำถามครอบคลุมด้านประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง และรูปแบบการแสดง ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มเจ้าของคณะ แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มนักแสดง แบบสัมภาษณ์ของกลุ่มนักดนตรี และแบบสัมภาษณ์กลุ่มนักองค์ประกอบศิลป์

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ขอหนังสืออนุญาตจากวิทยาลัยนาฎศิลป์นครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถึงผู้บริหารคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เพื่อขออนุญาตเข้าไปสังเกตการณ์โดยมีการสังเกตการณ์แบบส่วนร่วมโดยผู้วิจัยมีส่วนร่วมด้านการแสดงและด้านดูแลเครื่องแต่งกายให้นักแสดงและแบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยมีโอกาสเข้าร่วมชมการแสดงของ คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ตามงานสำคัญต่างๆ ในส่วนการสัมภาษณ์ผู้วิจัยดำเนินสัมภาษณ์ด้วยตนเอง โดยเก็บข้อมูลในช่วงเดือนมีนาคม 2562 ถึง มกราคม 2563 และนำข้อมูลจากการแบบสังเกตการณ์และแบบสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ข้อมูลในด้านประวัติความเป็นพัฒนาการของรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการชองแสดงคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย

ผลการศึกษา

คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เป็นคณะโนราที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในภาคใต้ มีประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับนายภูมิพัฒน์ อนุวัฒนวงศ์ (ไข่เหลี้ยม) หรือเจ้าชายมโนรา ไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ปัจจุบันเป็นหัวหน้าคณะและเป็นศิลปินภาคใต้สาขาโนรา ซึ่งข้อมูลหลักในการวิเคราะห์งานวิจัยนี้ ได้รับจากนายภูมิพัฒน์ อนุวัฒนวงศ์ (ไข่เหลี้ยม) ญาติพี่น้อง นักแสดง นักดนตรี และนักองค์ประกอบศิลป์โดยตรง เมื่อผู้วิจัยลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลพบว่าการแสดงโนรา คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เป็นการแสดงสมบูรณ์แบบโดยนำเสนอการแสดงโนรารูปแบบใหม่ โดยมีการประยุกต์รูปแบบการรำแบบโบราณนำเสนอในรูปแบบที่ทันสมัยทำให้มีความโดดเด่น ท่ารำที่ครึกครื้น และมีความสนุกสนาน แบบเฉพาะของ คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ผลการวิจัย ดังนี้

1. ประวัติและความเป็นมาของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย

ยุคแรก คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จัดตั้งขึ้นใน ปี พ.ศ. 2529 โดยมีนายวิเชียร อนุวัฒนวงศ์ (วิเชียร ศรชัย) เป็นผู้เป็นบิดาเป็นเจ้าของคณะ เนื่องด้วยนายวิเชียร อนุวัฒนวงศ์ (บิดา) และนางประนอม อนุวัฒนวงศ์ (มารดา) เคยเป็นร่วมงานกับคณะโนราประเสริฐ โสภณศิลป์ โนราพิณ พรรณ พัทลุง และได้เป็นสมาชิกของคณะโนราขำคมประภาศิลป์ ซึ่งเป็นคณะโนราของพี่ชาย คือ นายขำคม อนุวัฒนวงศ์ เป็นคณะโนราที่มีชื่อเสียงมากในภาคใต้ ต่อมาได้แยกตัวออกมาตั้งคณะโนราของตัวเอง โดยใช้ชื่อว่า “มโนราห์วิเชียร ศรชัย” โดยนายวิเชียร ทำหน้าที่เป็นนักร้องนำและพระเอกของคณะการแสดงโนราสมัยนั้นลักษณะการแสดงเป็นประเภทละครหรือการแสดงนิยายเข้าร่วมด้วย จนสามารถสร้างชื่อเสียงเป็นที่ยอมของประชาชนอย่างแพร่หลาย

บุตรของโนราวิเชียร ศรชัย ทุกคนมีหน้าที่ในคณะทั้งหมด เว้นแต่นายภูมิพัฒน์ อนุวัฒนวงศ์ซึ่งเป็นบุตรคนสุดท้องในจำนวน 5 คน ไม่ค่อยสนใจต่อการแสดงโนราแต่ให้ความสนใจและมีความชื่นชอบการแสดงตลกและพิธีกร มีการออกจากบ้านไปร่วมงานกับวงคาราวานลูกทุ่ง ตอนอายุ 11 ปี ด้วยความห่วงใยในอนาคตของลูกชาย นายวิเชียร ศรชัย จึงได้นำไปฝากฝังไว้กับวงดนตรีศรีวิชัยโชว์ ของนายเอกชัย ศรีวิชัย ซึ่งเป็นวงดนตรีลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงที่สุดในภาคใต้ โดยทำหน้าที่เป็นตลกและพิธีกรในวงดนตรีศรีวิชัยโชว์ ต่อมาได้มีโอกาสฝึกรำโนรา เนื่องจากเล็งเห็นว่านายภูมิพัฒน์ (ไข่เหลี้ยม) ตั้งใจที่จะฝึกฝนเพื่อกลับไปสืบสานงานต่อจากนายวิเชียร แต่ก็ไม่สามารถทำให้นายภูมิพัฒน์ (ไข่เหลี้ยม) สนใจในการรำโนราได้กลับต่อต้านมากยิ่งขึ้นแต่ด้วยความพยายามของเอกชัย ศรีวิชัย สามารถปลูกฝัง ฝึกสอนและโน้มน้าวจิตใจจนนายภูมิพัฒน์ (ไข่เหลี้ยม) เริ่มหันกลับมาฝึกฝนการรำโนราได้ ด้วยชาติกำเนิดภายใต้ครอบครัวของคณะโนรา จึงคลุกคลี คุ้นเคยอยู่กับสิ่งแวดล้อมของการแสดงโนราตั้งแต่วัยเด็กประกอบกับความเป็นคนขยัน สามารถเรียนรู้ได้เร็ว จนจดจำท่ารำและสามารถแสดงการรำโนรา สร้างชื่อเสียงให้กับตัวเองเป็นอย่างมากและได้หาความรู้เพิ่มเติมจากการฝึกรำโนราแบบโบราณการประกอบพิธีกรรมจากโนราสมพงษ์น้อย ศ.สมบูรณ์ศิลป์ เช่น การแทงเข้-คล้องหงส์ การแทงพอก เป็นต้น การทำพิธีเหยียบเสน แก้บน จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2541 โนราวิเชียร ศรชัย ผู้เป็นบิดาได้ป่วยและเสียชีวิตลง

นายภูมิพัฒน์ (ไข่เหลี้ยม) ได้ลาออกจากสมาชิกของวงดนตรีศรีวิชัยโชว์กลับมารับผิดชอบดูแลกิจการของวงโนราวิเชียร ศรชัย สืบทอดต่อจากบิดา ด้วยอายุเพียง 17 ปี ด้วยความสามารถรำมโนราแสดงหน้าเวทีจนเป็นที่ชื่นชอบของแฟนเพลงอย่างมาก นายภูมิพัฒน์ (ไข่เหลี้ยม) เป็นคนกล้าหาญ กล้าเปลี่ยนแปลงบวกกับประสบการณ์การเล่นตลกและเป็นพิธีกรกล้าคิดนำเสนอการแสดงโนรารูปแบบใหม่โดยการประยุกต์และพัฒนารูปแบบการรำแบบโบราณและแบบพิธีกรรมนำเสนอให้มีรูปแบบที่ทันสมัยจนทำให้มีความโด่งดัง โดยเฉพาะท่ารำที่ครึกครื้น

กระฉับกระเฉง กระชับ ทำให้คนดูเกิดความสนุกสนานและชื่นชอบต่อมาได้มีเปลี่ยนแปลงชื่อใหม่จาก คณะโนราวิเชียร ศรชัย มาเป็นคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จนถึงปัจจุบัน จากนั้นได้มีการพัฒนาคณะส่งผลให้มีชื่อเสียงจนได้รับรางวัลมากมาย และได้รับขนานนามว่า “เจ้าชายมโนรา” ปัจจุบันคณะโนรา ไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย มีสมาชิกทั้งหมด 51 คน ประกอบด้วย หัวหน้าคณะ ผู้ขับบทกาศ ครู นางรำ นายพรานและนางทาสี(พรานผู้หญิง)นักแสดงตลก นักดนตรี ฝ่ายดูแลเครื่องแต่งกาย ฝ่ายสร้างและประกอบเวที ฝ่ายควบคุมเครื่องเสียงฝ่ายบัญชี ฝ่ายประสานงาน และพนักงานขับรถ

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาและการแสดงโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เห็นได้ว่า คณะโนราวิเชียรศรชัยเมื่อครั้งออกมาตั้งวงเป็นของตัวเองโดยใช้ระบบการทำงานแบบครัวมีบุตร ทั้ง 5 คน คอยช่วยเหลือดูแลคณะ หลังจากนั้นได้มีการพัฒนานำรูปแบบการแสดงให้ทันสมัยเข้ามาร่วมด้วย แต่ในขณะเดียวกันก็ยังยึดหลักของการแสดงโนราแบบโบราณ ซึ่งเมื่อหัวหน้าคณะ(บิดา) เสียชีวิตลง จึงได้บุตรชายสืบสาน และพัฒนาต่อยอดตามความประสงค์ของบิดา โดยการศึกษาหาความรู้ในด้านต่างๆ ทั้งทางด้านการร่ายรำโนราแบบโบราณตลอดจนการประกอบพิธีกรรม และได้นำพาคณะให้มีชื่อเสียงโด่งดังจนถึงทุกวันนี้

2. พัฒนาการองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย

คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ได้พัฒนาการแสดงโนรา โดยมีการเปลี่ยนแปลงที่มีการสร้างรังสรรค์ผลงานจากองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงฐานเดิม ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญจึงส่งผลต่อการแสดงโนราในปัจจุบันนี้ นอกจากนี้แล้วการแสดงคณะโนราถือเป็นธุรกิจประเภทหนึ่งที่สามารถยึดเป็นอาชีพ ดังนั้นการดำรงอยู่เพื่อให้อยู่รอดได้ต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการแสดงให้สอดคล้องกับยุคสมัย ตามความต้องการของสังคมและมีการปรับตัวเพื่อให้สามารถคงอยู่ในสังคมความบันเทิงนี้ได้ต่อไป ผลการวิจัยพบว่า ดังนี้

2.1 เวทีหรือโรงฉาก คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย แรกเริ่มเป็นโรงฉากโบราณตั้ง 4 เสา มีการยกพื้น เพื่อแบ่งส่วนพื้นที่เป็นส่วนหน้าสำหรับการแสดงและส่วนหลังใช้สำหรับแต่งตัวของนักแสดง มีลักษณะเปิดโล่งทั้ง 2 ด้าน ต่อมีการพัฒนาขนาดของเวทีให้กว้างขึ้นคล้ายกับวงดนตรีลูกทุ่ง ยกพื้นสูงขึ้นประมาณ 80 – 100 เซนติเมตร แบ่งพื้นส่วนบนให้สำหรับตั้งเครื่องดนตรีและส่วนด้านล่างสำหรับการแสดงได้มีการพัฒนาเวทีให้เป็นเวทีสำหรับแสดงคอนเสร์ต มีการใช้ไฟแสงสี ไฟฟอลโล มีหลังคาคาโดม ปัจจุบันได้นำไฟสีมาประดับมากขึ้น เช่น ไฟหลากสี สปอร์ไลท์ ไฟนีออน ไฟฟอลพร้อมติดตั้งจอภาพขนาดใหญ่แบบ Light Emitting Diode - LED

2.2 เครื่องแต่งกาย คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ได้มีแบ่งตามกลุ่มนักแสดงในคณะ ดังนี้

2.2.1 นายโรง เป็นผู้แสดงทำหน้าที่กำกับการแสดงทั้งหมดการที่จะเป็นนายโรงได้นั้นต้องผ่านการทำพิธีผู้ผ้าโนราใหญ่ เพื่อออกมาประกอบอาชีพและทำพิธีกรรมในแต่ละรูปแบบได้อย่างถูกต้อง ซึ่งตัวโนราไข่เหลี้ยมได้ผ่านพิธีกรรมนี้มาแล้ว ในส่วนประกอบของนายโนรา นอกจากการร่ายรำที่มีความโดดเด่นเน้นลีลาท่ารำที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความสามารถแล้ว นอกจากนี้ยังส่วนประกอบสำคัญ คือเครื่องแต่งกาย โนราไข่เหลี้ยมได้นำเอาเครื่องแต่งกายในอดีต (เครื่องต้น) เข้ามาผสมผสานเพื่อสร้างมูลค่าให้เกิดความสวยงามแปลกใหม่แต่ยังคงยึดหลักของต้นแบบของเครื่องต้นโนราไว้ได้อย่างสมบูรณ์ ประกอบด้วย เทริด คือเครื่องที่สวมใส่ศีรษะของโนรา บ่าซ้ายและบ่าขวา สังวาลทับทรวง ปิดคอหน้าและหลัง ปั้นเหน่ง ห้อยหน้า ผ้านุ่ง กางเกงหรือสนับเพลา ปิดก้น กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ เล็บ หางหงส์ และข้อเท้า

2.2.2 นางรำ การแสดงของคณะคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย นางรำ คือการร่ายรำในชุดนี้โดยมีจำนวนแสดงหลายคนรำพร้อมกันหรือบางพื้นที่อาจจะเรียกว่า รำชุด ซึ่งมีความหมายเดียวกันกับคำว่า นางรำ โดยในท่ารำจะเป็นท่ารำแม่บทในทำนองเพลงโคมาร่ายรำ เช่น ท่าสอดสร้อย ท่าขี้หนอน ท่าครู เป็นต้น ซึ่งมีส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายนางรำชุดคณะนี้จะใช้เครื่องแต่งกายแบบประยุกต์ ได้แก่ เทริด กรองคอ บอดี้สูท สังวาล โดยใช้ดิ้นแทนการร้อยลูกปัดหลากสี ปั้นเหน่ง ห้อยหน้า ผ้านุ่ง กางเกงหรือสนับเพลา ปิดก้น หางหงส์ และเล็บ

2.2.3 นายพราน เป็นตัวแสดงตลกที่มีส่วนประกอบของการแต่งกาย คือ นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมเสื้อ และใส่หน้ากากที่วาดหน้าด้วยสีแดงทั้งหน้า คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จะให้นายพรานสวมเสื้อบอดี้สูทแนบเนื้อแทนการถอดเสื้อ ในส่วนของนางทาสี(พรานผู้หญิง) นุ่งโจงกระเบน ใส่เสื้อคอกระเช้า แต่ทางใต้มักเรียกเสื้อแม่ไก่ สวมหน้ากากที่วาดหน้าด้วยสีขาว แต้มสีแดงที่ตาและแก้ม เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้หญิง

2.2.4 นักดนตรี คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย นักดนตรีมีการบรรเลงเพลงสำหรับการรำโนรา โดยการบรรเลงจะใช้ดนตรีสากลผสมในการบรรเลง ซึ่งมีจำนวนนักดนตรี 7 คน นักดนตรีสามารถแต่งกายตามชุดที่ใช้ประจำวันได้ โดยสวมใส่ชุดที่ดูสุภาพเรียบร้อยไม่เป็นอุปสรรคต่อการทำงาน

2.3 เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เดิมมีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ต่อมีการเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทซอและขลุ่ยใช้สำหรับการเล่นเพลง และคีย์บอร์ดใช้บรรเลงเพลงให้เกิดความไพเราะมากขึ้น และได้มีการพัฒนานำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาใช้งานมากขึ้น ปัจจุบันมีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านโนราเป็นหลัก ได้แก่ ทับ โหม่ง ฉิ่ง กลองตุ๊ก ปี่ และได้นำเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ กลองชุด กีต้าร์ เบส และคีย์บอร์ด เข้ามาร่วมบรรเลง

ตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง เพื่อให้การแสดงดูสนุกสนานและได้อรรถรสในการรับชม ในส่วนของเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงนั้น นิยมใช้ตามแบบโนรา คือ เพลงเชิด เพลงโค เพลงนาดช้า เพลงนาดเร็ว เพลงทับเพลงโทนและเพลงครู

2.4 รูปแบบการแสดง คณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย มีรูปแบบการแสดงมีลักษณะการแสดงโดยยึดจากรากฐานเดิมแต่มีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้ดูกระชับคลอบคลุมและนำบทจากการแสดงโนราเพื่อพิธีกรรมมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับการแสดงเพื่อความบันเทิง ซึ่งการแสดงในยุคนี้ได้นำนายพรานและนาทาสี (พรานผู้หญิงเรียกว่าทาสี) มาร่วมแสดงเพื่อสร้างความสนุกสนานรื่นเริงให้แก่ผู้ชม ซึ่งจากเดิมการแสดงในช่วงโนราจะเป็นการรำ 2 ฉากด้วยกันคือ นางรำชุดและหัวหน้าคณะ แต่ปัจจุบันได้ปรับให้มาร่วมแสดงออกเป็น 2 ช่วงใหญ่ ดังนี้

2.4.1 การแสดงช่วงที่ 1 เป็นการร่ายรำโนราแบบโบราณ โดยคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ยึดตามจารีตและขั้นตอนการแสดงแบบเดิม แต่มีการพัฒนารูปแบบของการแสดงให้ดูน่าสนใจ กระฉับ สนุกสนาน ประกอบได้แก่

2.4.1.1 การบรรเลงเครื่องดนตรี เพื่อประโคมโหมโรง ในการนี้ทำเพื่อเรียกผู้ชมหรือเป็นการส่งสัญญาณให้ทราบว่าต่อจากนี้จะเริ่มทำการแสดง โดยจะใช้เวลาบรรเลงเพลงประมาณ 10-15 นาที

2.4.1.2การกล่าวบทสรรเสริญครูหรือเรียกว่าการกาศครู

2.4.1.3 การแสดงฉาก 1 คือนางรำชุด

2.4.1.4 การแสดงของนายพรานและนางทาสี

2.4.1.5 การแสดงของตัวนายโรง เริ่มจากการร่ายรำอวดฝีมือต่อด้วยการขับบทกลอน การทำบท และการขับบทกล่าวอวยพรชื่นชมคนดูและคณะเจ้าภาพ เรียกว่า ขับบทกลอนสี่ กลอนหก กลอนทอย

2.4.2 การแสดงช่วงที่ 2 เป็นการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่ง มีนักร้องและนักเต้นรำ ประกอบการแสดง โดยมีโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย เป็นนักร้องนำ ในส่วนนี้สามารถแบ่งช่วงการแสดงย่อยออก ประกอบด้วย การบรรเลงดนตรีเปิดวง นักเต้นรำเต้นประกอบ การร้องเพลงของลูกวง2-3คน มีการแสดงของผู้นำวง ร้องเพลง และเล่นตลกตามลำดับ

พัฒนาการการแสดงโนราและองค์ประกอบต่างๆ ของ คณะไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนอยู่เสมอทั้งในด้านของเวที เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และรูปแบบของการนำเสนอการแสดง ทั้งนี้เพื่อความอยู่รอดและดำรงอยู่ของการแสดงโนราเพื่อให้สามารถตอบสนองความต้องการของสังคมและสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ทุกเพศทุกวัยจึง

ทำให้การแสดงของคณะมีตลอดทั้งปีซึ่งเป็นการพัฒนาคณะโนราที่ล้ำสมัยกว่าคณะโนราอื่นๆ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าโนราเป็นสื่อพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีธรรมชาติของการปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย ทั้งนี้การละเล่นพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาวบ้านจึงย่อมมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปการละเล่นชนิดใดไม่สามารถปรับเปลี่ยนพัฒนาไปตามความเจริญของสังคมก็ยากจะดำรงอยู่ในสังคมได้ อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการการแสดงแต่ละประเภทจะเป็นการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดบางอย่างเท่านั้น ไม่ได้เปลี่ยนรูปแบบหลักที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงประเภทนั้น ๆ

สรุปและอภิปรายผล

โนราเป็นสื่อพื้นบ้านและการละเล่นที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวใต้ เป็นการแสดงที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน และได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย สืบทอดต่อเนื่องการมาจากรุ่นสู่รุ่น อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้ร่วมกันสร้างเพื่อสนองความต้องการของสังคม

การวิจัยเรื่องพัฒนาการการแสดงโนราในสังคมปัจจุบัน กรณีศึกษา: โนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย ในการศึกษามีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อวิเคราะห์พัฒนการการแสดงของโนราในสังคมปัจจุบัน และเพื่อวิเคราะห์การดำรงอยู่ของวัฒนธรรมแสดงโนรา โดยมีวิธีการดำเนินงาน จากการรวบรวมเอกสาร ข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ในเรื่องของแสดงโนราและสื่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่มีพัฒนาการการแสดงและการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมแขนงนี้ โดยมีเครื่องมือในการลงศึกษาพื้นที่คือ โดยใช้วิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและแบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ซึ่งในการลงพื้นที่ภาคสนามผู้วิจัยได้กำหนดแบบสัมภาษณ์เพื่อเจาะลึกหาข้อมูลมาประกอบการาเขียนในรูปแบบงานวิจัยพัฒนาการการแสดงโนรามีการปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองความต้องการของทางสังคมเช่นเดียวกัน โนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย มีพัฒนาการการแสดงโนราอยู่เสมอโดยแบ่งเป็นยุคสมัยตามที่ได้รับการสืบทอดมาจากรุ่นพ่อสู่รุ่นลูก

พัฒนาการการแสดงโนราของคณะโนราไข่เหลี้ยม วิเชียร ศรชัย จากการศึกษา ผู้วิจัยว่าสรุปตามยุคการบริหารได้ดังนี้

การแสดงโนราของ โนราไข่เหลี้ยมวิเชียร ศรชัย ในอดีตสมัยยุคที่ผู้เป็นพ่อเป็นผู้บริหารและจัดการคณะโนรานั้น เนื่องด้วย คุณพ่อวิเชียร ศรชัย เป็นคนชอบเพลงลูกทุ่งจึงได้คิดริเริ่มการสร้างโนราบันเทิงที่มีวงดนตรีลูกทุ่งประกอบ เพราะด้วยความชอบสิ่งทันสมัย สิ่งใหม่ๆเสมอ แต่ยังคงยึดการแสดงโนราเป็นหลัก ซึ่งในสมัยนั้น น้อยคนนักที่จะทำได้เพราะด้วยปัจจัยเรื่องบประมาณ แต่

ด้วยคุณพ่อวิเชียร ศรชัย มีความพร้อมที่จะพัฒนาคณะโนราของตนให้มีความล้ำสมัยอยู่เสมอจึงได้นำวงลูกทุ่งมามาร่วมด้วย ต่อมาในยุคของลูก คือ โนราไข่เหลี้ยมได้มีการพัฒนาต่อยอดโดยนำองค์ประกอบต่างๆให้มีความทันสมัยยิ่งขึ้นทั้งในเรื่องของ เวที ดนตรี เครื่องแต่งกาย รวมไปถึงรูปแบบการแสดง เพื่อตอบสนองผู้บริโภคและความต้องการของทางเจ้ามภาพที่จัดหาการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงและความตอบสนองให้แก่ผู้ชมจึงมีการพัฒนามาจนถึงปัจจุบันและเพื่อสานต่อการดำรงอยู่ของในอาชีพของบรรพบุรุษจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการเปลี่ยนแปลงจนได้รับรางวัลการันตีถึงความสำเร็จอย่างมากมาย

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการสนับสนุน ส่งเสริม และช่วยการอนุรักษ์การแสดงของโนราทั้งภาครัฐและเอกชนในรูปแบบของชมรมการแสดงโนรา เพื่อเป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้

2. ควรมีการส่งเสริมและปลูกฝังองค์ความรู้แก่เด็กและเยาวชนในท้องถิ่น เพื่อเป็นการวางรากฐานในการอนุรักษ์ให้แก่เยาวชนต่อไป ซึ่งกระบวนการแบบนี้จะยังคงทำให้โนราซึ่งเป็นศิลปะพื้นบ้านทางภาคใต้ยังคงสืบสานตราบนานเท่านาน

รายการอ้างอิง

กระทรวงมหาดไทย และกรมศิลปากร. (2544). **วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ และภูมิปัญญา จังหวัดนครศรีธรรมราช**. กรุงเทพฯ: กระทรวง.

จันทิมา เขียวแก้ว. (2554). การวิจัยเชิงคุณภาพทางสารสนเทศศาสตร์ ใน **ประมวลสาระชุดวิชาการวิจัยและสถิติประยุกต์ทางสารสนเทศศาสตร์ หน่วยที่ 1 - 7**. หน้า 5–51. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ชวน เพชรแก้ว. (2559). “โนรา: การอนุรักษ์และพัฒนา”. **สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์**. 16 (1) : 1-27.

ชาย โพธิสิตา. (2556). **ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งฯ.

เทศบาลนครหาดใหญ่. (2562). **โครงการสืบสานศิลป์ถิ่นได้ โครงการเพื่อส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เทศบาลนครหาดใหญ่**. สงขลา: เทศบาล.

ปรีชา นุ่นสุข. (2557). **โนรา หนังสือชุดความรู้ไทย**. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ประสิทธิ์ รัตนมณี และนราวดี โลหะจินดา. (2553, มกราคม-มิถุนายน). “โนราโรงครูคณะเฉลิมประพรจังหวัดปัตตานี : พลวัตตามสภาวการณ์ปัจจุบัน”. **วารสารศิลปศาสตร์**. 2, 1: 42-60.

พัทธานันท์ สมานสุข และพรทิพย์ อันทิวโรทัย. (2559). “คุณค่าโนรา”. **OJED วารสาร**

อิเล็กทรอนิกส์ทางการศึกษา An Online Journal of Education 11, 3: 407- 421. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก https://so01.tci-thaijo.org/index.php/OJED/article/view/84006/66888

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

อุดม หนูทอง. (2542). **โนรา**. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.

อานนท์ หวานเพ็ชร. (2562, มกราคม-มิถุนายน). “โนราแขกคณะผ่องพี่น้อง จังหวัดนราธิวาส”. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.** 11, 1: 1-27.

โอภาส อิสโม. ผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. สัมภาษณ์ 3 เมษายน 2563.

การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร

THE CREATIVE PERFORMANCE OF “AT THA KAN WI JIT” DANCE.

กาญจนา ศิริปโชติ* , กุลธิดา ทองพา , จีรวิชชา พูลศรี***, ทัชภูมิ คำเย****
สุชานันท์ ฉะบับแบบ***** , อโนทัย ส้มอ่ำ******

Kanchana siripichot*, Kunthida thongpa **, Eerawicha phoonsri***,
Tutchapoom komye****, Suchanun chababbaeb*****, Anothai som um******

บทคัดย่อ

ศิลปนิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทองลายโบราณสุโขทัย การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร ได้กำหนดกรอบแนวคิดจากการศึกษาประวัติความเป็นมาและลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัย จากการศึกษาพบว่า ลวดลายที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 มีจำนวน 8 ลาย ได้แก่ ลายสี่เสา ลายเกลียวเชือก ลายพิกุล ลายเครือวัลย์ ลายนางพญา ลายไข่ปลา ลายเปียเย้า และลายบัวคว่ำบัวหงาย เพื่อสื่อถึงความงดงามของลวดลายทองลายโบราณสุโขทัย ประดิษฐ์ท่ารำจากแม่ท่าในการรำแม่บทใหญ่ ภาษาท่า นาฏยศัพท์ สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายด้วยการใช้ผ้าหมักโคลน ซึ่งเป็นผ้าทอพื้นเมืองของจังหวัดสุโขทัยนุ่งแบบจีบหน้านางยาวกรอมเท้า ด้านเครื่องประดับได้สร้างสรรค์ให้มีลักษณะคล้ายกับทองลายโบราณสุโขทัย บทร้องเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพ เนื้อหาของคำประพันธ์เกี่ยวกับเรื่องราวของทองลายโบราณสุโขทัย และความงดงามของลวดลายทั้ง 8 ลาย มีจำนวน 12 คำกลอน ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นการนำเพลงไทยที่มีความสอดคล้องกับทองมาดัดแปลง และบรรเลงโดยวงดนตรีเฉพาะกาลที่แสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นสุโขทัย โดยรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง

คำสำคัญ: ระบำ, อัฏฐกาญจน์, วิจิตร

*, **, ***, ****, *****, ******วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Sukhothai College of Dramatic Arts Banditpatanasilpa Institute

Abstract

Thesis: The Creative Performance of At tha kan Wi jit Dance. The objective is to create a Thai dance performance inspired by the Sukhothai ancient gold patterns.This creative performance of At tha kan Wi jit dance has the conceptual framework from the study of the history and pattern of the Sukhothai ancient gold patterns. It was found that there were 8 patterns that were popular during the year 2018 as the following; See Sao-four pillars, Kiew Chuak-spiral rope, Pikul-bullet wood flower, Kruawan-vine pattern, Nang Paya-queen pattern, Kai Pla-fish eggs, Pia Yao-braid pattern and Bua Kwum Bua Ngai- upside down and face up lotus. These are to present the beauty of the Sukhothai ancient gold patterns and to create the dance moves from Mae Tha in the master dance of Mae Bot Yai. The costumes are made by using mud cloth which is the local woven fabric of Sukhothai province, dressed in pleat in the front of Nang Yao Grom Tao. The jewelry is created to resemble the ancient gold pattern of Sukhothai. The lyrics is in a style of Glon Supap poem and the content of the poem is about the story of Sukhothai ancient gold pattern. The beauty of all 8 patterns are consisted of 12 poems. The musical verse used in the performance is the adaptation of Thai music that is related with gold to modify with and it is played by an occasional music band. It represents Sukhothai identity in which the performance is divided into 3 periods.

Keywords: Rabum, At Tha Kan, Wi Jit

บทนำ

ในสมัยที่กรุงสุโขทัยเป็นราชธานียังได้พบหลักฐานที่มีการกล่าวถึงเครื่องประดับทองในสมัยสุโขทัยที่พบในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง จารึกไว้เมื่อปี พ.ศ. 1835 ประวัติศาสตร์เมืองสุโขทัยมีข้อความกล่าวถึงทองและการค้าทองอย่างชัดเจน ซึ่งมีการประดิษฐ์ทองรูปพรรณหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะทองลายโบราณสุโขทัย ที่เป็นทองเลียนแบบลวดลายจากเครื่องประดับโบราณ โบราณสถาน โบราณวัตถุ ตั้งแต่สมัยสุโขทัย เป็นลายที่วิจิตร สวยงาม แสดงให้เห็นถึงฝีมือทางด้านหัตถกรรมของช่างทอง อันเป็นงานศิลป์ที่ทรงคุณค่าอย่างยิ่ง จากความนิยมอย่างแพร่หลาย มีการพัฒนาลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัยให้มีความหลากหลายมากขึ้น เพื่อปรับให้เข้ากับยุคสมัย จากคุณค่าของทองลายโบราณสุโขทัยเป็นที่ได้รับการกล่าวถึงอย่างกว้างขวาง แม้ในท้องถิ่นสุโขทัยเองก็มีความภาคภูมิใจในงานหัตถศิลป์นี้เป็นอย่างมาก ได้จัดเครื่องทองโบราณไว้เป็นงานหัตถศิลป์ที่เลื่องชื่อของท้องถิ่น และยังมีการกล่าวถึงไว้ในคำขวัญประจำจังหวัดสุโขทัย จึงก่อให้เกิดแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ให้ปรากฏออกมาในรูปแบบของระบำ ที่สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามของลวดลายทองลายโบราณสุโขทัย เพื่อเป็นสื่อช่วยในการประชาสัมพันธ์ เพราะการแสดงระบำสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากทองลายโบราณสุโขทัย เป็นการนำเสนอเรื่องราว และลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัย ให้บุคคลทั่วไปได้รู้จักเพิ่มมากขึ้น ซึ่งอาจส่งผลให้ทองลายโบราณสุโขทัย ได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวและกระตุ้นเศรษฐกิจให้กับอำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและความสำคัญของทองโบราณสุโขทัย
2. เพื่อสร้างสรรค์ระบำอัฏฐกาญจน์วิจิตร



ภาพที่ 1 ระบำอัฏฐกาญจน์วิจิตร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ผลการศึกษา

การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับทองโบราณสุโขทัย เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์ สรุปผลในเชิงพรรณนา ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและความสำคัญของระบำอัฏฐกาญจน์วิจิตร และเพื่อสร้างสรรค์ระบำอัฏฐกาญจน์วิจิตร

1. ประวัติความเป็นมาและความสำคัญของทองโบราณสุโขทัย

ทองคำจัดว่าเป็นทรัพย์สินที่ทุกคนนิยมเก็บสะสมเป็นสมบัติส่วนตัว เพราะนอกจากจะใช้แทนเงินได้แล้ว ทองคำที่ทำเป็นรูปพรรณยังมีความสวยงาม ประกอบด้วยศิลปะอันล้ำค่านับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจังหวัดสุโขทัยนั้นมีงานหัตถกรรมทองคำที่ขึ้นชื่อ คือ ทองลายโบราณสุโขทัย หรือที่คนทั่วไปเรียกกันว่า ทองโบราณ เป็นทองรูปพรรณที่ริเริ่มทำขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยช่างทองชาวสุโขทัย ตระกูลวงศ์ใหญ่ ทองลายโบราณสุโขทัยมีเอกลักษณ์ คือ เป็นทองรูปพรรณเปอร์เซ็นต์สูงถึง 99.99 เปอร์เซ็นต์ ทำด้วยมืออย่างประณีตทุกขั้นตอน และมีลวดลายที่เลียนแบบมาจากเครื่องประดับโบราณ โบราณสถาน และโบราณวัตถุตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยสร้อยถักลายสี่เสานับเป็นสร้อยเส้นแรกที่ทำเลียนแบบสร้อยโบราณได้สำเร็จ มีการนำออกจำหน่ายยังร้านขายของเก่าที่จังหวัดเชียงใหม่ และที่สวนจตุจักรในกรุงเทพฯ ส่งผลให้ทองลายโบราณสุโขทัยเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน ต่อมายังได้มีการพัฒนาลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัยให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

การที่ทองลายโบราณ กลับมามีบทบาทขึ้นใหม่ในสมัยปัจจุบันเกิดขึ้นจากความคิดประดิษฐ์ของช่างทองตระกูลวงศ์ใหญ่ โดยในปีพ.ศ.2463 ได้มีช่างทองชาวจีนชื่อพ้งกับขุ่ย อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดสุโขทัย โดยได้รับความช่วยเหลือจากนายเชื้อ วงศ์ใหญ่ ชาวจีนทั้งสองทำทองได้จึงถ่ายทอดความรู้เรื่องการทำทองให้กับนายเชื้อ วงศ์ใหญ่ ต่อมาได้มีชาวบ้านนำสายสร้อยโบราณที่ได้จากริมแม่น้ำยม บริเวณอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย มาให้ดูนายเชื้อจึงเกิดความคิดที่จะทำสร้อยลายโบราณขึ้นใหม่ โดยวัตถุทองคำของใหม่ที่เลียนแบบลายเดิม ซึ่งสร้อยสี่เสานับเป็นสร้อยเส้นแรกที่ทำเลียนแบบสร้อยโบราณและได้นำออกจำหน่ายยังร้านขายของเก่าที่จังหวัดเชียงใหม่ และที่สวนจตุจักรในกรุงเทพฯจากนั้นเป็นต้นมาสร้อยสี่เสาก็เป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ที่นิยมเครื่องประดับทองรูปพรรณนับเป็นทองโบราณชิ้นแรกที่ทำให้ทองโบราณชิ้นต่อๆ มาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ซึ่งทองลายโบราณสุโขทัยได้รับความนิยมสูงสุดในราวปี พ.ศ.2532 จนถึงปัจจุบัน

ลวดลายทองลายโบราณสุโขทัยได้ถูกจำแนกไว้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1. ลายถัก ประกอบด้วย ลายถักสามเสา ลายถักสี่เสา ลายถักห้าเสา ลายถักหกเสา ลายถักสามเสาพันเกลียว ลายถักสี่เสาพันเกลียว ลายถักห้าเสาพันเกลียว ลายถักหกเสาพันเกลียว ลายเกลียวเชือก ลายเส้นสานกลม ลายพิกุลกลม ลายตะขาบ ลายคชกฤช ลายหิ้วผ่าหวายลายกระดูก

งู ลายห่วงคู่ ลายกระดูกแย้ ลายสายรุ้ง ลายเม็ดข้าวโพด ลายเส้นก้างปลา ลายเกล็ดมังกร ลายแปดห่วง ลายข้าวต้มมัด ลายโซ่ ลายโซ่สองชั้น ลายเส้นเย้าแบน ลายเส้นเย้ากลม และลายหางกระรอก

2. ลายลูกประคำ ประกอบด้วย ลูกตะกร้อ เม็ดมะยม ลูกสุ่ม ลูกปืบ ลูกสน ตะกรุด ตะกรุดโค้ง ตะกรุดปลายบาน ตะกรุดไข่ปลา ตะกรุดยาว บูมเมอแรง ลูกเงาะลูกประคำเกลี้ยง ลูกประคำเม็ดทราย ลูกประคำติดลาย ลูกประคำลงยา ลูกประคำฉลุลาย ลูกหกเหลี่ยม รัดข้อผ่าหวาย วงแหวงไข่ปลา เม็ดต้อยติ่ง ลูกหกเหลี่ยมฉลุลาย ลวดเกลียว ห่วงพันลวด และลูกกลอง

3. ลายแต่ง และลายดุน ประกอบด้วย ลายบ้านเชียง ลายเทค ลายหัวใจ ลายการบินไทย ลายพิกุล ดอกยองฝอย ลายไข่ปลา ลายหยดน้ำ ลายมัดหมี่ ลายแหวนนกยูง ลายดอกไม้ ลายนางพญา ลายเครือวัลย์ ลายบัวคว่ำ ลายเทพพนม ลายก้านขด ลายหงส์ ลายสิบสองราศี ลายปลา ลายนก และลายดอกไม้

ลวดลายทองลายโบราณสุโขทัยที่ได้รับความนิยมในช่วงปี พุทธศักราช 2561 จากร้านทองลายโบราณสุโขทัย ตำบลท่าชัย อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย

ลวดลายทองลายโบราณสุโขทัยที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 มีจำนวน 8 ลาย ประกอบด้วย ลวดลายประเภทลายถัก จำนวน 3 ลาย คือ ลายสี่เสา ลายเกลียวเชือก ลายเปียเย้า (เปียเย้ากลม - เปียเย้าแบน) และลวดลายประเภทลายแต่ง - ลายดุน จำนวน 5 ลาย คือ ลายพิกุล (พิกุลยองฝอย - พิกุลไข่ปลา) ลายเครือวัลย์ ลายนางพญา ลายไข่ปลา และลายบัวคว่ำ บัวหงาย

2. การสร้างสรรค์ระบำอัฏฐกาญจน์วิจิตร

การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร คณะผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลมาจากทองลายโบราณสุโขทัย และได้ดำเนินการสร้างสรรค์ตามแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้มีการกำหนดรูปแบบการแสดงเป็นประเภทระบำ ที่มีแนวทางอยู่ในหลักนาฏยจารีต มีบทร้องที่กล่าวถึงเรื่องราว ลวดลาย และความงดงามของทองลายโบราณสุโขทัยที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 เป็นการแสดงที่นำเสนอถึงเรื่องราวและความงดงามอันล้ำค่าของทองลายโบราณสุโขทัย ผ่านการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวสร้างสรรค์ที่ได้นำแนวคิดและทฤษฎีมาใช้ในการออกแบบในเรื่องของบทร้อง ดนตรี กระบวนท่ารำ รูปแบบแถว และการแต่งกาย ซึ่งได้แบ่งรูปแบบการแสดงเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นบทขับร้องเพื่อเกริ่นให้ทราบถึงเรื่องราวของทองลายโบราณสุโขทัย

ช่วงที่ 2 แสดงให้เห็นถึงลวดลายและความงดงามของทองลายโบราณสุโขทัย ที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 ผ่านกระบวนท่ารำ บทร้องประกอบทำนองเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว

ช่วงที่ 3 ร่ายรำระบำหมู่ แสดงให้เห็นถึงลีลาการแต่งกาย และการสวมใส่เครื่องประดับของสตรี

องค์ประกอบการแสดง

1. ผู้แสดง

การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่มีความอ่อนช้อยและสวยงามในท่ารำ ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน 8 คน มีสัดส่วนสูงโปร่ง ความสูงเท่าๆ กัน และมีรูปหน้าที่คล้ายคลึงกัน เนื่องจากการแสดงจะมีการแปรแถวต่างๆ รวมไปถึงการใช้ท่าลักษณะที่คล้ายคลึงกัน จำเป็นต้องใช้ผู้แสดงที่มีสัดส่วนและความสูงเท่าๆกัน สามารถพิจารณาตามความเหมาะสมของโอกาสและสถานที่แสดง

2. เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายการแสดงสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร ได้นำแนวคิดเครื่องแต่งกายมาจากการแต่งกายด้วยผ้าไทยตามสมัยนิยม มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายไว้เป็นแบบเฉพาะของการแสดงระบำชุดนี้อย่างเป็นเอกลักษณ์ และเพื่อการเลือกใช้ให้เหมาะสมตามโอกาส



ภาพที่ 2 การแต่งกายระบำอัฏฐกาญจน์วิจิตร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

3. บทร้อง

เป็นคำประพันธ์ในรูปแบบของกลอนสุภาพ สร้างสรรค์คำประพันธ์โดย นางวาสนา ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ซึ่งมีเนื้อหาของคำ

ประพันธ์เกี่ยวกับเรื่องราว ลวดลาย และความงดงามของทองลายโบราณสุโขทัยที่ได้รับความนิยมในช่างปีพุทธศักราช 2561 จำนวน 12 คำกลอน ไว้ดังนี้

ทำนองขึ้นต้น

ปี่พาทย์ทำเพลงนาคราชแปลง สองชั้น

ร้องเพลงเพลงนาคราช สองชั้น

ศิลปกรรม นำสยาม ความเป็นเอก รุจิเรข มาศตระการ ผ่านสมัย
รุ่งเรืองรอง ทองโบราณ งานสุโขทัย คู่ศรีสัช- นาลัย ใฝ่นิยม

ปี่พาทย์ทำเพลงขอมสุวรรณแปลง สองชั้น

ร้องเพลงขอมสุวรรณ สองชั้น

ลายสี่เสา ต้นกำเนิด เกิดลายถัก ได้ประจักษ์ ขึ้นสี่มุม รุมสวยสม
ลายเกลียวเชือก ร้อยรัด มัดเกลียวกลม ชนชื่นชม ดุจปีกแผ่น แคว้นธานี
ลายพิกุล ยองฝอย ร้อยเรียงคล้อง ใช้เม็ดทอง กรองละมุน สุนทรศรี
ลายเครือวัลย์ พันเลี้ยวเลาะ ดูเหมาะดี ทัศนีย์ ตราตรึงจิต พิสดาร
ลายนางพญา พาละม้าย ลายปูนปั้น เสกสรร บรรจงอย่าง ข้างวิหาร
ลายไข่ปลา แถวแววงาม งามแห่งกาญจน์ เปรียบปาน บันดาลเด่น เช่นดารา
ลายเปียเย้า เปียกลมแบน แสนซับซ้อน อุไรอ่อน พิสุทธิ์สวย ด้วยหัตถา
ลายบัวคว่ำ บัวหงาย ฉายลีลา สุวรรณา ช่างประดิษฐ์ คิดแยบยล

ปี่พาทย์บรรเลงทำนองเชื่อม

ปี่พาทย์ทำเพลงกระบอกทองแปลง สองชั้น

ร้องเพลงกระบอกทอง สองชั้น

ล้วนลวดลาย ชมพูนุช สุดล้ำค่า สืบทอดมา มากปัญญะ สถาผล
แม้นรักษา ยืนดำรง คงมงคล อนุสนธิ์ ภูมิปัญญา คานิรันดร์

ปี่พาทย์ทำเพลงกระบอกทองแปลง ชั้นเดียว

ทำนองจบ

4. ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยนายนิติ เอมโอด ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ผู้ประพันธ์ได้สร้างเอกลักษณ์ของเพลงประกอบการแสดงระบำสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทองลายโบราณสุโขทัย โดยการนำเพลงไทยที่มีชื่อสอดคล้องกับคำว่าทองมาดัดแปลงทำนอง ได้แก่ เพลงขอมสุวรรณและเพลงกระบอกทอง อีกทั้งยังใช้เพลงนาคราช (ทำนองแปลง) ในช่วงต้นของการแสดง เพื่อสื่อถึงการร้อยเรียงของเส้นทอง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร เป็นวงดนตรีเฉพาะกาลที่นำเครื่องดนตรี ได้แก่ ขลุ่ยเพียงออ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ซอสามสาย กระจับปี่ สะล้อ ซึง กลองแขก ฉิ่ง และฉาบเล็ก มาผสมผสานกันเพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ของความเป็นสุโขทัย

โครงสร้างทำนองเพลง ดำเนินทำนองทั้งหมด 4 ช่วง ได้แก่ ช่วงนำขึ้นเพลง ช่วงทำนองขึ้นต้น ช่วงเพลงช้า และช่วงเพลงเร็ว บรรเลงในอัตราจังหวะสองชั้นและจังหวะชั้นเดียว จังหวะหน้าทับที่ใช้ในเพลงประกอบการแสดงระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร คือ จังหวะหน้าทับลาวและจังหวะหน้าทับสองไม้

5. กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร สื่อให้เห็นถึงการแสดงทั้งหมด 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 ชุ้มท่าประจำลาย มีกระบวนท่ารำที่เป็นท่าประจำลาย คือ ท่าประจำลายสี่เสา ท่าประจำลายเกลียวเชือก ท่าประจำลายพิกุล ท่าประจำลายเครือวัลย์ ท่าประจำลายนางพญา ท่าประจำลายไข่ปลา ท่าประจำลายเปียเย้า และท่าประจำลายบัวคว่ำบัวหงาย

ช่วงที่ 2 แสดงให้เห็นถึงลวดลายและความงดงามของทองลายโบราณสุโขทัย ซึ่งเป็นลวดลายที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 ที่ปรากฏในชื่อท่าประจำลายข้างต้น ทั้ง 8 ลาย

ช่วงที่ 3 ร่ายรำระบำหมู่ มีกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงการแต่งกายของสตรี ได้แก่ ท่าพันผ้าคาดอก ท่านุ่งผ้า ท่าเกล้าผม และท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงการสวมใส่เครื่องประดับของสตรี ได้แก่ ท่าทัดดอกไม้ ท่าสับหวี ท่าสวมสร้อย ท่าใส่ต่างหู ท่าสวมสร้อยสังวาล ท่าใส่กำไล และท่าคาดเข็มขัด

กระบวนท่ารำได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยใช้ท่ารำมาตรฐานจากแม่ท่าของเพลงแม่บทใหญ่ ภาษาท่านาฏยศัพท์ ตามแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย และนาฏยประดิษฐ์ของไทย กระบวนท่ารำมีทั้งหมด 5 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 ท่าออก

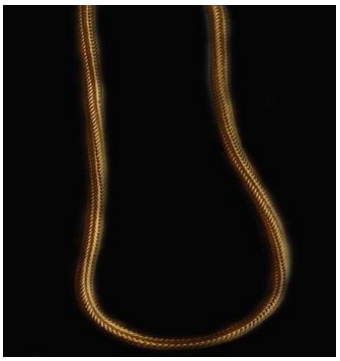
ลักษณะที่ 2 ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของระบำ คือ ท่าประจำลายทั้งหมด 8 ท่า ได้ท่าลายสี่เสา ท่าลายเกลียวเชือก ท่าลายพิกุล ท่าลายเครือวัลย์ ท่าลายนางพญา ท่าลายไข่ปลา ท่าลายเปียเย้าและ ท่าลายบัวคว่ำบัวหงาย

ลักษณะที่ 3 ท่าเชื่อม คือ ท่านางนอน

ลักษณะที่ 4 ท่าที่สร้างสรรค์จากการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ จำนวน 10 ท่า ได้แก่ ท่าพันผ้าคาดอก ท่านุ่งผ้า ท่าเกล้าผม ท่าทัดดอกไม้ ท่าสับหวี ท่าสวมสร้อย ท่าใส่ต่างหู ท่าสวมสร้อยสังวาล ท่าใส่กำไล และท่าคาดเข็มขัด

ลักษณะที่ 5 ท่าเข้า

การสร้างสรรค์ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัยในระบำ ชุดอัฏฐกาญจน์วิจิตร มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ ลีลาท่ารำ จากแม่ท่าของแม่บทใหญ่ และนาฏยศัพท์ ประกอบด้วยกัน 8 ลาย ดังนี้

รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		

ตารางที่ 1 การสร้างสรรค์ท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายสี่เสา)

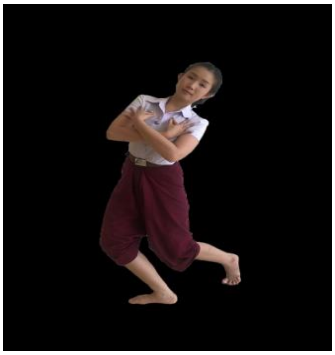
แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ได้แนวคิดมาจากแม่ท่าของแม่บทใหญ่ โดยใช้ท่ารำ ท่าพรหมสี่หน้า ใช้เป็นท่าประจำลาย เพื่อสื่อให้เห็นถึงการตั้งเสาเพื่อถักเส้นทองขึ้นทั้งสี่มุมและใช้ท่าหงส์ลินลา ประกอบเป็นกลุ่มท่ารำ โดยใช้ผู้แสดงจำนวน 4 คน ในท่าช่วงประกอบบทร้องลายสี่เสา เพื่อสื่อให้เห็นถึงการตั้งเสาของเส้นทองเพื่อถักเส้นทองต่อไป

รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		ไม่มี

ตารางที่ 2 การสร้างสรรค์ท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ท่าลายเกลียวเชือก)

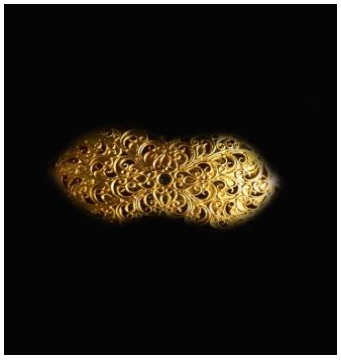
แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาจากท่านาฏยศัพท์ คือ การดึงมือจีบหงายมาไว้

บริเวณฐานไหล่ เพื่อสื่อถึงการนำเส้นทองมาร้อยเรียงกัน และมือที่จีบส่งหลังเพื่อสื่อถึงเส้นทองที่บิดกันเป็นเกลียวยาวทอดออกไปเป็นเส้น

รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		ไม่มี

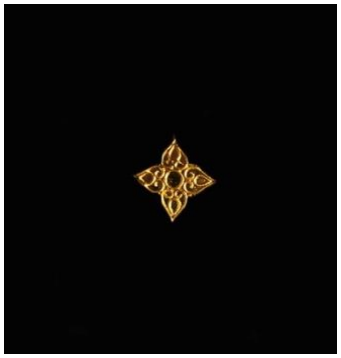
ตารางที่ 3 การสร้างสรรค์ท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายพิกุล)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาจากท่านาฏยศัพท์ คือ มือจีบหงายทั้งสองข้างเพื่อสื่อถึงกลีบของดอกไม้

รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		

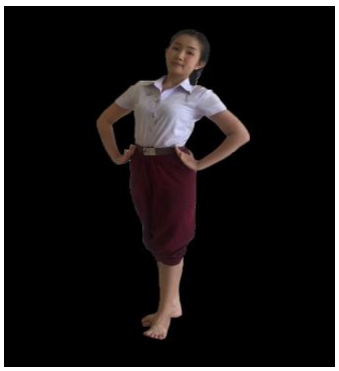
ตารางที่ 4 การสร้างสรรค์ท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายเครือวัลย์)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาจากท่านาฏยศัพท์ คือ มือจีบหงาย เพื่อสื่อถึงการพันของเถาวัลย์ มือที่ตั้งวงปลายนิ้วแทงลงล่างเพื่อสื่อถึงเส้นของเถาวัลย์ที่มีลักษณะคดโค้งและสอดสลับกัน

รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		

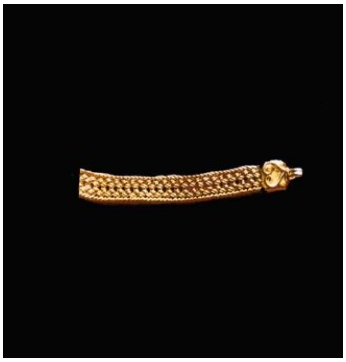
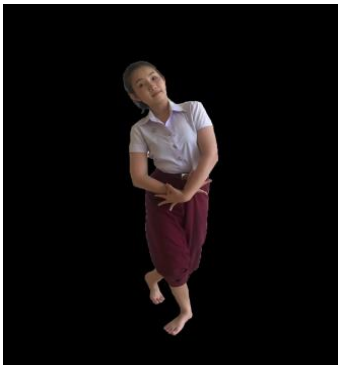
ตารางที่ 5 การสร้างสรรค์ท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายนางพญา)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาจากท่านาฏยศัพท์ คือ มือจีบหงายเพื่อสื่อถึงกลีบดอกของลายนางพญา มือที่ม้วนตั้งวงสื่อถึงดอกใบของลายนางพญาที่มีลักษณะคล้ายใบโพธิ์

รายชื่อลวดลายทองโบราณสุโขทัย	รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		ไม่มี

ตารางที่ 6 การเปรียบเทียบท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายไข่ปลา)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ประดิษฐ์ท่ารำมาจากท่านาฏยศัพท์ คือ การยืนเท้าสะเอว เพื่อแสดงถึงท่ารำที่ไม่มีลูกเล่นมากนัก หรือใช้ท่าเล็ก คือ ท่าเท้าสะเอว เพื่อสื่อถึงเม็ดไข่ปลาที่มีลักษณะเป็นเม็ดกลมเกลี้ยงขนาดเล็กหนึ่งเม็ด

รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	ท่ารำประจำลายของลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		ไม่มี

ตารางที่ 7 การเปรียบเทียบท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายเปียเย้า)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาจากท่านาฏยศัพท์ คือ การจีบหงายมือทั้งสองข้างไขว้กันข้างลำตัว เพื่อสื่อถึงการสานเส้นทองที่มีลักษณะคล้ายการถักเปีย

รายชื่อลวดลายทองโบราณสุโขทัย	รูปภาพลวดลายทองโบราณสุโขทัย	กระบวนท่ารำกลุ่มที่ใช้ประกอบบทร้อง
		ไม่มี

ตารางที่ 8 การเปรียบเทียบท่ารำประจำลายทองลายโบราณสุโขทัย (ลายบัวคว่ำบัวหงาย)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ : ได้แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำมาจากแม่ท่าของแม่บทใหญ่ โดยใช้ท่ารำท่าพันธ์ไม้ เพื่อสื่อให้เห็นถึงกลีบของดอกบัวที่มีลักษณะทั้งกลีบคว่ำและกลีบหงาย

6. โอกาสที่ใช้แสดง

- ใช้ในการแสดงเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดบนเวทีในโอกาสต่างๆ
- ใช้ในการเผยแพร่ให้ประชาชนชมในงานรื่นเริงต่างๆ
- ใช้ในการแสดงงานมหกรรมสินค้าประจำจังหวัดสุโขทัย

สรุปและอภิปรายผล

การแสดงสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งการทำงานสร้างสรรค์นั้น จะต้องมี 7 ขั้นตอน คือ การคิดให้มีนาฏยศิลป์ด้วยความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ โดยผู้วิจัยได้กำหนดความคิดหลัก เพื่อสร้างสรรค์และเผยแพร่การแสดงที่บอกเล่าถึงเรื่องราวและความงดงามของลวดลายทองลายโบราณสุโขทัย อันเป็นงานหัตถกรรมที่มีชื่อเสียงของอำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของอาชัญ นักสอน ที่ได้กล่าวไว้ว่า งานศิลปหัตถกรรมจำนวนมากที่สร้างขึ้นมา เพื่อตอบสนองประเพณี ความเชื่อทั้งในพระพุทธศาสนา ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ประเพณีการนับถือผีต่างๆ รวมถึงการใช้เป็นของขวัญของกำนัลให้กับเจ้าขุนมูลนายในประเพณีของระบบอุปถัมภ์แบบไทย ลักษณะของงานศิลปหัตถกรรมไทยที่มีความละเมียด และประณีต เป็นอัตลักษณ์ที่สะท้อนถึงคุณค่าและเป็นส่วนสำคัญของมรดกไทยที่ควรค่าต่อการอนุรักษ์และสืบทอด ทั้งยังสอดคล้องกับทฤษฎีค่านิยมทางสังคมของไพฑูรย์ เครือแก้ว กล่าวว่า ค่านิยมเป็นสิ่งที่คนถือว่าต้องทำต้องปฏิบัติ เป็นสิ่งที่คนสนใจ สิ่งที่คนปรารถนาจะได้ ปรารถนาเป็น หรือ กลับกลายมาเป็น เป็นสิ่งที่คนบูชายกย่อง ผู้คนมีความสุขที่ได้ฟัง ได้เห็น ได้เป็นเจ้าของ จึงเป็นวิถีของการจัดการรูปแบบความประพฤติที่มีความหมายต่อบุคคล และทฤษฎีความพึงพอใจในงานของ บังอร ผงผ่าน กล่าวว่า ความพึงพอใจเป็นความรู้สึกของบุคคลที่มีต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่งในเชิงประเมินค่าความพึงพอใจเป็นปฏิกิริยาทางด้านความรู้สึกต่อสิ่งเร้า หรือกระตุ้นให้แสดงออกมาในลักษณะผลลัพธ์สุดท้ายของกระบวนการประเมิน นอกจากนั้นการนำเอาลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัยมาสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ยังสอดคล้องกับงานวิจัยด้านศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน เรื่อง พัฒนาการของเครื่องทองสุโขทัย ของสุมาลิน วงศ์มณี ที่นำเอาข้อมูลเรื่องราวและลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัย มาใช้เป็นข้อเท็จจริงในการประมวลข้อมูล ประกอบข้อมูลที่ได้จากการศึกษา หนังสือ ตำรา เอกสารที่เกี่ยวข้องและจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านต่างๆ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทองลายโบราณสุโขทัย ในด้านการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร คณะผู้วิจัยได้ศึกษาจากแนวคิด ในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏยประดิษฐ์ของไทย ซึ่งได้ใช้แม่ท่าของรำแม่บทใหญ่ ภาษาท่า นาฏยศัพท์ ในการสร้างสรรค์ท่ารำและวิธีการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของอโนทัย ส้มอ่ำ เรื่อง ระบำลีลาลายสังคโลก ที่ได้ศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ องค์ประกอบของการแสดง และการประดิษฐ์ท่ารำจากลวดลายที่ปรากฏในเครื่องสังคโลก แล้วนำมากำหนดกรอบ

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง การสร้างสรรค์ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร มีการนำข้อมูลที่ได้มาประมวลผล แล้วกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์ โดยกำหนดให้ระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร ครอบคลุมเรื่องราวและลวดลายของทองลายโบราณสุโขทัยที่ได้รับความนิยมในช่วงปี พุทธศักราช 2561 แล้วจึงได้กำหนดรูปแบบของงการแสดง ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์กำหนดให้อยู่ในหลักนาฏยจารีต ที่มีการสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนด้านนาฏยศิลป์ ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน จำนวน 8 คน เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของระบำ รูปแบบเครื่องแต่งกาย คณะผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากแนวคิดนาฏยลักษณ์เครื่องแต่งกาย มาออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยลักษณะการแต่งกายเป็นการแต่งกายด้วยผ้าไทยตามสมัยนิยม ที่ได้รับอิทธิพลมาจากสมัยอยุธยา จุดเด่นเฉพาะของการแต่งกาย คือ พันผ้าคาดอก ด้วยผ้าทอพื้นเมืองลายลูกแก้วและนุ่งผ้าทอพื้นเมืองเนื้อผ้าหมักโคลน ของอำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ในลักษณะการนุ่งแบบจีบหน้านาง ความยาวกรอมเท้าของผู้แสดง เครื่องประดับได้ออกแบบและสร้างเลียนแบบมาจากทองลายโบราณสุโขทัย ที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 จำนวน 8 ลาย คือ ลายสี่เสา ลายเกลียวเชือก ลายพิกุล ลายเครือวัลย์ ลายนางพญา ลายไข่ปลา ลายเปียเย้า และลายบัวคว่ำบัวหงาย การสร้างสรรค์ดนตรี ได้นำแนวคิดนาฏยดนตรีมาใช้ในการสร้างสรรค์เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง โดยได้นำเพลงไทยที่มีความสอดคล้องกับทองมาดัดแปลง และนำแนวคิดวงดนตรีเฉพาะกาล มาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ของความเป็นสุโขทัย ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของกฤษณะ พยัคฆ์ เรื่องวงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ โดยมีลักษณะการผสมวงที่หลากหลาย ได้แก่ วงโบราณ วงซึง-สะล้อ และวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยมีซอสามสายเป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีในสมัยสุโขทัย การสร้างสรรค์บทร้อง เป็นการประพันธ์ในลักษณะของกลอนสุภาพ ซึ่งมีเนื้อหาของคำประพันธ์มาจากข้อมูลเรื่องราว ลวดลาย และความงดงามของทองลายโบราณสุโขทัย ที่ได้รับความนิยมในช่วงปีพุทธศักราช 2561 จำนวน 12 คำกลอน ในส่วนของการออกแบบด้านนาฏศิลป์ ได้ใช้ลักษณะนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งมี 3 ประการ ได้แก่ 1. ท่ารำ ใช้ท่ารำแบบท่าระบำ โดยใช้ท่ารำจากแม่ท่าของแม่บทใหญ่ หมายถึง แนวทางในการนำมาสื่อความหมายตามช่วงอารมณ์ของการแสดง นอกจากนี้ยังมีภาษาท่า หมายถึง ภาษาท่าทางแทนคำพูด แสดงอารมณ์ กิริยาอาการ หรือ อิริยาบถ แทนการเปรียบเทียบท่าทางธรรมชาติ และนาฏยศัพท์ ซึ่งหมายถึง ศัพท์ที่ใช้ในวงการนาฏศิลป์ไทย ที่สามารถสื่อความหมายของท่ารำนั้นๆ 2. การแปรแถวของระบำชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร สอดคล้องกับแนวคิดของคุณครูจำเรียง พุทธประดับ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ และคุณครูพนิดา สิทธิวรรณ ที่ได้กล่าวว่า ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบ ในการแปรแถวให้ดูสัมพันธ์กลมกลืนกัน และสัมพันธ์กับท่ารำ เช่น จากแถวหน้ากระดานไปเป็นแถวเฉียง และ 3. การตั้งซุ้มระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างประเทศ นาฏศิลป์ไทยจึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงโดยจัดแปรแถวแยกผู้แสดงเป็นกลุ่มๆ นอกจากนี้คณะผู้วิจัยยังได้ใช้หลักการเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของคุณครูพนิดา สิทธิวรรณและคุณครูสุวรรณี

ชลานุเคราะห์ ที่ได้กล่าวว่า การเข้าหรือออกของการแสดงระบำ รำ ฟ้อน มีการเริ่มออกแสดงทางด้านขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงกลับเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ และการเข้าหลังเวที เมื่อจบการแสดงแต่ละชุดให้ใช้วิธีการถอยหลัง โดยคนสุดท้ายของแถวเข้าหลังเวทีก่อน และการเชื่อมโยงท่ารำ คณะผู้วิจัยได้ใช้ความรู้ในการเชื่อมท่ารำจากการฝึกปฏิบัตินาฏศิลป์มาปรับใช้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของคุณครูพนิดา สิทธิวรรณ และคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้กล่าวไว้ว่า การคิดประดิษฐ์ท่ารำผู้ประดิษฐ์ต้องมีความรู้สามารถแยกแยะได้ว่า ท่ารำส่วนไหนเป็นลีลา ส่วนไหนเป็นท่าเชื่อม และการเชื่อมท่ารำ ควรเชื่อมท่ารำท่าหนึ่งกับท่ารำอีกท่าหนึ่งให้มีความเคลื่อนไหวกลมกลืนกันมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์เล่มนี้ สามารถใช้เป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจสามารถนำแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและวิธีปฏิบัติในการทำงาน ไปปรับใช้ได้ตามความเหมาะสม

2. หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ควรให้การสนับสนุนการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ เพื่อเป็นการกระตุ้นให้เกิดนักนาฏยประดิษฐ์ ที่จะขับเคลื่อนงานด้านวิชาการนาฏศิลป์ให้มีความหลากหลายและพัฒนาได้อย่างต่อเนื่อง

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงระบำ ชุด อัฏฐกาญจน์วิจิตร

2. ควรมีการศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงในโอกาสต่อไปให้สื่อถึงอัตลักษณ์ของท้องถิ่นได้ชัดเจนขึ้น

3. การสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบพัฒนาประยุกต์ แบบร่วมสมัย จะช่วยสร้างคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยให้เหมาะสมกับสภาวการณ์ปัจจุบันมากขึ้น

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2526). **จารึกสมัยสุโขทัย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กฤษณะ พยัคฆ์ และคณะผู้วิจัย. (2556). **วงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์**. ศิลปนิพนธ์, สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา, วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย.

สุมาลิน วงศ์มณี และคณะผู้วิจัย. (2550). **ศิลปะหัตถกรรมพื้นบ้าน : พัฒนาการของเครื่องทอง**

โบราณสุโขทัย. ม.ป.ท.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

องค์การมหาชน. (2557). **ชุดองค์ความรู้ทองลายโบราณสุโขทัย**. ม.ป.ท.

อโนทัย ส้มอ่ำ และคณะผู้วิจัย. (2556). **ระบำลีลาลายสังคโลก**. วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย, สุโขทัย

การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย

THAI DANCE RESEARCH

ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ* ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม**

RITTHITEP THAOHIRUN* , NARONGRIT CHAOKAM**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการศึกษารูปแบบการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย พบว่า การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นการศึกษาค้นคว้าหาข้อเท็จจริงตามกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ที่เป็นขั้นตอนและมีระบบที่ชัดเจน มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์หลักของโลก 3 ศาสตร์ คือ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และวิทยาศาสตร์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีการกำหนดรูปแบบเพื่อให้สะดวกในการลำดับความคิด ขั้นตอนการดำเนินงานและความชัดเจนในการนำเสนอและเป็นรูปแบบที่ยอมรับว่าเป็นสากล มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 9 ข้อ ประกอบด้วย 1) ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 2) วัตถุประสงค์ 3) ขอบเขต 4)นิยามศัพท์ 5) การทบทวนวรรณกรรม 6) ระเบียบวิธีวิจัย 7) การเก็บข้อมูล 8) การนำเสนอผลการวิจัย 9) การสรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ โดยรายละเอียดแบ่งออก 5 บทคือ บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข่อง บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย บทที่ 4 วิเคราะห์ข่อมูล บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ นอกจากนี้ยังปรากฏรูปแบบงานสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งพบว่ามีกระบวนการ 7 ขั้นตอน ประกอบด้วยขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง ขั้นตอนที่ 2การสร้างสรรค์ทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดง ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำ ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

คำสำคัญ: การวิจัย, นาฏศิลป์, การวิจัยนาฏศิลป์

*, ** คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute.

Abstract

This academic article concentrates on the researching format of Thai dance. The study found that the research in Thai dance is the study for facts in accordance with scientific processes involved with three key subjects including humanities, social sciences and sciences by utilizing qualitative research methodology for sequencing, process planning, effective presentation and growing international recognition. The main contents are divided into nine (9) different topics consisting of the Background and importance of problem, Objective, Scope of work, Definition, Review of literature, Research methods, Data collection, Research presentation, Research conclusions and suggestions. The details are divided up into five (5) chapters: Introduction, Literature and Related Research, Research Methodology, Data Analysis and Summary, Discussion and Recommendation respectively. In addition, there are a recognizedform of Thai dance-related creative works comprising of seven (7) steps: Creating the concept of performance, Composing music theme, Performer auditions, Choreography, Costume designing, Presentation to Thai dance experts and Premiere to the public.

Keywords: Research, Thai dance, Thai dance research

บทนำ

งานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์มีรูปแบบที่เรียกว่างานวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้วิธีการเขียนแบบพรรณนา ซึ่งในปัจจุบันอาจปรากฏวิธีการดำเนินการวิจัยที่เรียกว่า รูปแบบผสมทั้งเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ โดยจะทำให้เกิดรูปแบบของการตั้งต้นการวิจัยด้วยการกำหนดเครื่องมือด้วยเชิงปริมาณและจบด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพ ท้ายสุดงานวิจัยก็จะมีวิธีในการดำเนินการที่ผสมผสานกันเพื่อให้ได้งานวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า แรงบันดาลใจ หรือ แรงจูงใจ ในการทำงานวิจัย มีความสำคัญที่จะช่วยเสริมสร้างความปรารถนาของผู้วิจัยให้เกิดผลลัพธ์ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

การวิจัยด้านนาฏศิลป์ มีกระบวนการที่ว่าด้วยการวิจัยหรือการตั้งปัญหาเพื่อให้เกิดการแก้ไขปัญหาหรือการค้นหาข้อเท็จจริงตามวัตถุประสงค์ ซึ่งกระบวนการวิจัยก็จะประกอบไปด้วย 1) การกำหนดปัญหา 2) นิยามปัญหา 3) การตั้งสมมุติฐาน 4) รวบรวมข้อมูลและตรวจสอบข้อมูล 5) สรุป ซึ่งการเขียนงานวิจัยด้านนาฏศิลป์ส่วนใหญ่จะเกิดจากแรงบันดาลใจ ซึ่งนักวิจัยก็จะมีวิธีการในการค้นหาแรงบันดาลใจเพื่อนำไปสู่การเขียนงานวิจัยด้านนาฏศิลป์ที่แตกต่างกัน ซึ่งเทคนิคหรือวิธีการดังกล่าวจะเกิดจากประสบการณ์ ความรู้ความเข้าใจในการวิจัยด้านนาฏศิลป์ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นความรู้ในตัวบุคคล (Tacit Knowledge) เทคนิคและความรู้ที่ได้มาจากผู้เชี่ยวชาญในการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์จะมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป

ความหมายของการวิจัย

การวิจัยเป็นหนึ่งในวิธีการแสวงหาความรู้ผ่านกระบวนการที่เป็นระบบ โดยเป็นวิธีการที่ได้รับการยอมรับทางสากล โดยการวิจัย มีนักวิชาการได้ให้ความหมายไว้ ดังนี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.45) ได้กล่าวว่า นาฏยวิจัย มีความหมายอย่างน้อยสองลักษณะด้วยกัน ลักษณะแรกเป็นเพียงการสะสมและรวบรวมข้อมูลที่น่าสนใจศึกษาและน่าจะเกี่ยวข้องเข้าไว้ด้วยกัน ลักษณะที่สองเป็นการนำข้อมูลที่รวบรวมไว้นั้นมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ อภิปรายและสรุปเพื่อให้ได้คำตอบบางประการ อันนับเป็นผลลัพธ์ของการวิจัย

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2562) ได้ให้ความหมายของ งานวิจัย หมายถึง การมองไปที่ปัญหาแล้วนำมาตั้งคำถามเพื่อนำไปศึกษาหาประเด็นและข้อแตกต่างในสิ่งที่เราอยากรู้

ณรงค โพธิ์พฤกษานันท (2551, น.25) กล่าว การวิจัยหมายถึงกระบวนการศึกษาค้นคว้าจริงความรู้ ที่เราสงสัย เพื่อหาคำตอบหรือข้อเท็จจริงที่ดำเนินไปอย่างมีระเบียบ และเป็นที่ยอมรับกันในทางวิชาการด้วยวิธีการที่เชื่อถือได้เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบที่ถูกต้องต่อปัญหาที่ตั้งไว้

มาเรียม นิลพันธุ (2554, น.9) การวิจัยคือกระบวนการแสวงหาความรู้อย่างเป็นระบบเชื่อถือได้โดยอาศัยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ เพื่อตอบคำถามการวิจัย ผลที่ได้ สามารถนำไปแก้ปัญหาพัฒนาองค์ความรู้

เคอร์ลิงเจอร์ (Kerlinger) ให้ความหมายว่า "เป็นการใช้ข้อมูลในการตรวจสอบสมมติฐานเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์ ธรรมชาติ โดยมีการควบคุมอย่างเป็นระบบสม่ำเสมอในที่ประชุม Pan Pacific Science Congress ค.ศ.1961 ในประเทศสหรัฐอเมริกา ได้แยกความหมายของ RESEARCH ไว้ดังนี้

R - Recruitment and Relationship หมายถึง การฝึกคนให้มีความรู้ รวมทั้งรวบรวมผู้มีความรู้และปฏิบัติงานร่วมกันติดต่อสัมพันธ์และประสานงานกัน

E - Education and Efficiency หมายถึง ผู้วิจัยจะต้องมีการศึกษา มีความรู้ และสมรรถภาพสูงในการวิจัย

S - Sciences and Stimulation เป็นศาสตร์ที่ต้องพิสูจน์เพื่อค้นคว้าหาความจริงและผู้วิจัยจะต้องมีพลังกระตุ้นให้เกิดความริเริ่ม กระตือรือร้นที่จะวิจัยต่อไป

E - Evaluation and Environment ผู้วิจัยจะต้องรู้จักการประเมินผลดูว่างานวิจัยที่ทำอยู่มีประโยชน์สมควรจะทำ ต่อไปหรือไม่ และต้องรู้ใช้เครื่องมืออุปกรณ์ต่าง ๆ ในการวิจัย

A - Aim and Attitude มีจุดมุ่งหมายหรือเป้าหมายที่แน่นอนและมีเจตคติที่ดีต่อผลของการวิจัย

R - Result ผลของการวิจัยที่ได้มาจะเป็นทางบวกหรือลบก็ตาม จะต้องยอมรับผลของการวิจัยนั้น เพราะเป็นผลที่ได้มาจากการค้นคว้าอย่างระบบและเชื่อถือได้

C - Curiosity ผู้วิจัยจะต้องมีความอยากรู้อยากเห็น มีความสนใจและขวนขวายในงานวิจัยอยู่ตลอดเวลา แม้ว่าความอยากรู้นั้นจะมีเพียงเล็กน้อยก็ตาม

H - Horizon เมื่อผลการวิจัยปรากฏขึ้นแล้ว ย่อมทำให้ทราบและเข้าใจในปัญหาเหล่านั้นได้เหมือนกับเกิดแสงสว่างขึ้น แต่ถ้ายังไม่เกิดแสงสว่าง ผู้วิจัยจะต้องดำเนินการต่อไปจนกว่าจะพบแสงสว่าง ซึ่งก็คือผลของการวิจัยจะต้องก่อให้เกิดสันติสุขแก่สังคม

ดังนั้น สามารถสรุปได้ว่า การวิจัย หมายถึง การศึกษา ค้นคว้าหาข้อเท็จจริงตามกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นกระบวนการที่เป็นขั้นตอนและมีระบบที่ชัดเจน

การวิจัยสามารถแบ่งตามประเภทของการวิจัย ดังนี้

1. แบ่งตามการใช้ประโยชน์ ได้แก่

    1) การวิจัยพื้นฐาน (Basic Research)

    2) การวิจัยประยุกต์ (Applied Research)

    3) การวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research)

2. แบ่งตามสาขาวิชาการ ได้แก่

1) การวิจัยทางวิทยาศาสตร์ (Scientific Research)

2) การวิจัยทางสังคมศาสตร์ (Social Science Research)

โดยขั้นตอนในการวิจัย ประกอบด้วย

1) การกำหนดปัญหา คือ การระบุประเด็นสำคัญ ระบุปัญหาที่มาของการวิจัยและกำหนดคำสำคัญ

2) การนิยามปัญหา หรือ การกำหนดขอบเขต คือ การตั้งคำถามในการวิจัย เช่น ทำทำไม ทำเพื่ออะไร ทำที่ไหน ทำอย่างไร เป็นต้น กำหนดกลุ่มตัวแปรที่เกี่ยวข้อง

3) การรวบรวมข้อมูล คือ การดำเนินการวิจัยด้วยรูปแบบวิจัยแบบใด และ มีวิธีการเก็บข้อมูลอย่างไร

4) การวิเคราะห์ปัญหา คือ ดำเนินการตามการวิจัยเชิงคุณภาพ

5) สรุปผล คือ ข้อเท็จจริงที่ได้จากกระบวนการวิจัย ซึ่งจะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หรือปัญหาในการวิจัย

การวิจัยด้านนาฏศิลป์

การวิจัยในปัจจุบันได้พัฒนามาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในระดับอุดมศึกษา ซึ่งมีเป้าหมายอยู่ 3 ประการ(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.45-46) คือ

1. การทำวิจัยเพื่อพัฒนาความก้าวหน้าของการวิจัยนั่นเอง เช่น การพัฒนาระเบียบวิธีวิจัยให้ได้ผลลัพธ์ของการวิจัยที่แม่นยำ
2. การทำวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ เช่น การสืบค้นสิ่งที่ทำให้เกิดวัสดุใหม่หรือทฤษฎีใหม่ทางวิชาการ
3. การวิจัยเพื่อนำผลไปประยุกต์เพื่อพัฒนาหรือก้ไขปัญหาบางประการ เช่น การนำผลการศึกษาค้นคว้าไปแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจหรือสังคม

การวิจัยทางนาฏศิลป์เกี่ยวข้องกับศาสตร์หลักของโลก 3 สาขา คือ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และวิทยาศาสตร์ โดยปกตินาฏศิลป์มักถูกจัดอยู่ในกลุ่มสาขามนุษยศาสตร์เพราะเป็นเรื่องของมนุษย์ ความงามและอารมณ์ แต่นาฏศิลป์มีองค์ความรู้ที่คาบเกี่ยวหรืออาศัยข้อมูลและวิธีการต่าง ๆ ทางสาขาสังคมศาสตร์และวิทยาศาสตร์อีกด้วย โดยปัจจุบันได้มีการกำหนดรูปแบบการวิจัยทางนาฏศิลป์ เพื่อให้สะดวกในการลำดับความคิด ขั้นตอนการดำเนินงานและความชัดเจนในการนำเสนอและเป็นรูปแบบที่ยอมรับว่าเป็นสากล

การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ สามารถแบ่งหัวข้อตามประเด็นที่สำคัญ ดังนี้

1) ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

2) วัตถุประสงค์

3) ขอบเขต

4) นิยามศัพท์

5) การทบทวนวรรณกรรม

6) ระเบียบวิธีวิจัย

7) การเก็บข้อมูล

8) การนำเสนอผลการวิจัย

9) การสรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

1) ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.46-47) ได้ให้ความหมายของปัญหาของงานวิจัย หมายถึง เรื่องที่น่าสนใจหรือเรื่องที่น่ารู้หรือเรื่องที่อยากรู้

พรทิพย พิมลสินธุ (2551, น.67) ไดให้ความหมายของปัญหาการวิจัย หมายถึง สิ่งที่เกิดขึ้นจากความสงสัย ความอยากรู้ในข้อเท็จจริงหรืออยากคนหาทางที่จะแก้ไขได้ถูกต้อง ซึ่งสิ่งเหลานี้ปกติจะมีขึ้นในใจของบุคคลทุกคน จะต่างกันที่ว่าจะมีมากมีน้อย ธรรมดาหรือพิสดาร สำคัญหรือไม่สำคัญเท่านั้น

ซึ่งจากความหมายจึงสามารถสรุปได้ว่า ปัญหาของการวิจัย หมายถึง เรื่องหรือสิ่งที่ผู้วิจัยสนใจอยากรู้เพื่อการตอบคำถามหรือการแก้ไขปัญหาข้อเท็จจริง การทำวิจัยในแต่ละเรื่องจึงต้องกำหนดประเด็นปัญหาให้ชัดเจน เพื่อสะดวกต่อการแสวงหาความรู้หรือการแก้ปัญหา

2) การกำหนดวัตถุประสงค์

การกำหนดวัตถุประสงค์เป็นสิ่งที่สำคัญในการตั้งวัตถุประสงค์หรือจุดมุ่งหมายในการวิจัย ถ้าหากผู้วิจัยมีการกำหนดวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน สุรพล วิรุฬห์รักษ์(2547) ได้กล่าวว่า วัตถุประสงค์ของการทำวิจัยทางนาฏศิลป์มักเกี่ยวกับเนื้อหาที่ต้องการศึกษา 2 เรื่องหลัก คือ

1. เรื่องที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์โดยตรง
2. เรื่องอื่น ๆ ที่มีผลต่อนาฏศิลป์

3) ขอบเขต

การกำหนดขอบเขตในการวิจัยเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่จะช่วยกำหนดทิศทางและเป้าหมายที่ชัดเจนให้กับผู้วิจัย ว่าต้องการศึกษาหาความรู้ในเรื่องอะไร โดยการระบุเวลา บุคคล สถานที่ เพื่อให้เกิดความแน่ชัดในการวิจัย

4) นิยามศัพท์

นิยามศัพท์ หมายถึง การกำหนดความหมายของคำศัพท์และคำอธิบายคำศัพท์ที่ใช้ในงานวิจัย เหตุผลที่ควรกำหนดความหมายของนิยามศัพท์นั้น เนื่องจากคำศัพท์ที่ใช้เรียกชื่อของบุคคล กิจกรรม ฯลฯ ในงานวิจัยจะมีความหมายที่เฉพาะ ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจต่อผู้อ่านงานวิจัยจึงมีความจำเป็นที่ควรระบุนิยามศัพท์ให้ชัดเจนตั้งแต่เบื้องต้น

5) การทบทวนวรรณกรรม

เอกนฤน บางทาไม้ ได้แบ่งแหล่งค้นคว้าเพื่อการทบทวนวรรณกรรมสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท ดังนี้

1. ส่วนข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) หมายถึง แหล่งข้อมูลพื้นฐานจากเจ้าของข้อมูลได้แก่ ต้นฉบับข้อมูล ข้อมูลของตัวบุคคล ซึ่งส่วนมากเป็นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ สอบถาม มีรายละเอียดมาก และเป็นข้อมูลเชิงลึก
2. ข้อมูลทุติยภูมิ(Secondary Data) เป็นข้อมูลที่มีผู้รวบรวมและสังเคราะห์ขข้อมูล ความรู้ที่มีอยู่ไว้เรียบร้อยแล้ว มีทั้งข้อมูลความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีและหลักฐานเชิงประจักษ์เช่น หนังสือ ตำราเอกสาร รายงาน

Schumacher and McMillan (1993, p.116-117,138 อ้างถึงใน ประทุม ฤกษ์กลาง, 2553, น.32-33) การทบทวนวรรณกรรมควรกระทำเป็นขั้นตอนเรียงตามลำดับ อันจะช่วยให้นักวิจัยมีความรู้ความเข้าใจในปัญหาที่ศึกษาวิจัยเพิ่มขึ้น นักวิจัยควรทำตามขั้นตอนดังนี้

1. ทำการวิเคราะห์ปัญหาในการวิจัย ในแง่แนวคิดและตัวแปรที่ต้องการศึกษา
2. ค้นคว้าและอ่านวรรณกรรมในแหล่งทุติยภูมิ เพื่อทบทวนอย่างย่นย่อในประเด็นหัวข้อที่กำลังทำวิจัยซึ่งจะช่วยให้นักวิจัยนิยามปัญหาได้ชัดเจนยิ่งขึ้น
3. คัดเลือกรายชื่อของแหล่งบริการและฐานข้อมูลซึ่งมีข้อมูลปฐมภูมิอยู่
4. แปลงปัญหาวิจัยเป็นคำหลัก อาจเป็นคำหลักของแนวคิดสำคัญหรือชื่อตัวแปร ทั้งนี้เพื่อการนำคำหลักไปศึกษาค้นคว้าข้อมูล
5. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทั้งด้วยตนเองในห้องสมุด และค้นผ่านระบบคอมพิวเตอร์ในฐานข้อมูล
6. อ่านเอกสารและวรรณกรรมที่รวบรวมมาได้ และจดโน้ตย่อลงในกระดาษแข็งพร้อมจดบรรณานุกรม
7. จัดระบบเรียบเรียงโน้ตย่อ อาจเรียงข้อมูลได้หลายวิธีเช่น เรียงตามประวัติหรือช่วงระยะเวลา หรือเรียงตามตัวแปรที่ใช้ศึกษา

8. เขียนรายงานการทบทวนวรรณกรรม โดยควรแยกเป็น บทนำ บทวิจารณ์ และการสรุปการทบทวนวรรณกรรม จึงมีความสำคัญต่อการทำวิจัยทุกครั้ง เนื่องจากจะเป็นหลักการที่สำคัญทางทฤษฎี แนวคิดต่าง ๆ เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่สอดคล้องกับหลักการที่ถูกต้องและแสดงให้เห็นถึงการศึกษา ค้นคว้า ในการหาเหตุผลเพื่อสนับสนุนงานวิจัยของตนเอง

6) ระเบียบวิธีวิจัย

ในการวิจัยนาฏศิลป์ ส่วนใหญ่มักใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นการวิจัยที่ศึกษาเจาะจงข้อมูลเฉพาะจึงอาศัยข้อมูลน้อย แต่พิจารณาลงลึกโดยศึกษาข้อมูลนั้นซ้ำหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้เห็นถึงรายละเอียดต่าง ๆ ที่ไม่สามารถเล็งเห็นได้ทันทีหรือเพียงดูผ่าน ๆ ไป โดยเฉพาะการศึกษาเรื่องการฟ้อนรำ มีรายละเอียดของท่าทางการเคลื่อนไหวของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กันในทิศทางต่าง ๆ กันและหากต้องการศึกษาให้เห็นถึงกลวิธีประดิษบ์คิดสร้างสรรค์อันแฝงเร้นอยู่ในการฟ้อนรำชุดนั้น ก็ยิ่งต้องศึกษาอย่างใกล้ชิดทุกแง่มุม ทุกมุม (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.53)

นอกจากนี้ยังปรากฏรูปแบบงานสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งมีกระบวนการ 7 ขั้นตอน(จินตนา สายทองคำ, 2561) ประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

7) การเก็บข้อมูล

ข้อมูล หมายถึง ความจริงที่ปรากฏแล้วหรือความรู้และความคิดเห็นของผู้ถูกถามมีขั้นของความน่าเชื่อถือเป็นสำคัญ(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.56) ขั้นของข้อมูลประกอบด้วย

1. ข้อมูลปฐมภูมิ คือ ข้อมูลที่ผู้วิจัยประจักษ์ หรือ ประสบด้วยตนเอง
2. ข้อมูลทุติยภูมิ คือ ข้อมูลที่ผู้วิจัยทราบข้อมูลแท้จากแหล่งอื่น
3. ข้อมูลตติยภูมิ คือ ข้อมูลที่ผู้วิจัยทราบข้อมูลแท้จากแหล่งที่มาอ้างอิง

การเก็บข้อมูล หมายถึง การรวบรวมข้อมูลที่นำมาใช้ในงานวิจัยจากแหล่งที่มาต่าง ๆ โดยวิธีการดังนี้

1. การเก็บข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ (Document)
2. การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ (Interview)
3. การเก็บข้อมูลแบบการสังเกต (Observation)
4. การสนทนากลุ่ม (Focus group discussion)
5. การเก็บข้อมูลจากแบบสอบถาม (Questionnaire)
6. การเก็บข้อมูลจากแบบทดสอบ (Testing)

8) การนำเสนอผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัย คือการที่นำผลของการวิจัยที่เสร็จสมบูรณ์แล้วออกเผยแพร่ให้ผู้อื่นได้รับทราบข้อมูลโดยทั่วไป และเพื่อให้ผู้รู้ในวงวิชาการได้ประเมินผลวิจัยว่า ถูกต้อง สมบูรณ์ ยอมรับได้ มีความแปลกใหม่ มีความก้าวหน้าในทางวิชาการ สมควรใช้อ้างอิงต่อไปได้เพียงใด(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.69)

การนำเสนอผลการวิจัยมักนำเสนอออกมาในรูปแบบการแบ่งเนื้อหาออกเป็นบท เป็นหมวดหมู่หรือแบ่งให้เหมาะกับเรื่องที่ทำวิจัย สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ซึ่งต้องมีความเชื่อมโยงกันตลอดทั้งเล่มสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนนำ ส่วนเนื้อหา และส่วนท้าย ดังมีรายละเอียดดังนี้

1. **ส่วนนำ** ประกอบด้วย

- ปกนอก ประกอบด้วย ชื่อเรื่องวิจัย ชื่อผู้วิจัย หน่วยงานในการทำวิจัย แหล่งทุนวิจัยสนับสนุน ปีที่จัดพิมพ์

- ปกใน จะมีรายละเอียดเหมือนปกนอก

- บทคัดย่อ (Abstract) เป็นการสรุปผลการวิจัยเพื่อให้ผู้อ่านหรือศึกษางานวิจัยนั้น สามารถที่จะเข้าใจในงานวิจัยได้อย่างชัดเจน ซึ่งประกอบด้วย วัตถุประสงค์ กระบวนการวิจัย เครื่องมือ และผลการวิจัยโดยนำเสนอทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวประมาณ 200-250 คำ

- กิตติกรรมประกาศ เป็นส่วนที่ผู้วิจัยจะแสดงความคิดเห็น ขอบคุณผู้ให้ความช่วยเหลือแรงจูงใจการทำวิจัย ปัญหาอุปสรรค ซึ่งสามารถเขียนได้อย่างอิสระ

- สารบัญ เป็นส่วนการแสดงหัวข้อโดยนำเสนอเป็นบท และมีเลขหน้ากำกับเพื่อความชัดเจนและสะดวกในการศึกษา และควรมี สารบัญตาราง สารบัญแผนภูมิ สารบัญภาพ ประกอบด้วยเช่นเดียวกัน

2. **ส่วนเนื้อหา** ในการวิจัยทางนาฏศิลป์ ส่วนใหญ่มักนิยมนำเสนอการแบ่งบทวิจัยออกเป็น 5 บท ซึ่งแต่ละบทจะปรากฏรายละเอียดดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

- ความเป็นมาของปัญหาการวิจัย
- วัตถุประสงค์การวิจัย
- คำถามการวิจัย (หากมี)
- ขอบเขตของงานวิจัย
- กรอบแนวคิดทางการวิจัย
- ระยะเวลาในการวิจัย
- นิยามศัพท์
- ประโยชน์ของการวิจัย

บทที่ 2 วรรณกรรมงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- แนวคิด ทฤษฎี เอกสาร บทความ
- งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (ในประเทศและต่างประเทศ)

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

- ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย (มีลักษณะเป็นหัวข้อย่อยอธิบายถึงแผนการดำเนินการวิจัยตั้งแต่ต้นจนจบผลงาน)
- เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา (แบบสัมภาษณ์ แบบประเมิน แบบสังเกต ฯลฯ)
- การสร้างและหาคุณภาพเครื่องมือ (ความเที่ยงตรงและความเชื่อมั่นของเครื่องมือโดยมีการใช้สถิติเพื่อกำหนดคุณภาพตามระเบียบการวิจัย)
- ขั้นการดำเนินการทดลอง หรือการเก็บรวบรวมข้อมูล (แสดงให้เห็นถึงการขั้นตอนของการวิจัยที่มีคุณภาพ ประสิทธิภาพ ตามเกณฑ์โดย คุณภาพจะประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญ ประสิทธิภาพประเมินจากกลุ่มตัวอย่าง)
- การเก็บรวบรวมข้อมูล (อธิบายการได้มาของข้อมูลนำเสนอเป็นรายข้อ)
- การวิเคราะห์ข้อมูล (พิจารณาให้เหมาะสมกับวัตถุประสงค์)

บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูล

- ในส่วนนี้เป็นการนำผลวิจัยมาวิเคราะห์ข้อมูล และตีความหมาย โดยนำเสนอเป็นตอน ๆ ตามวัตถุประสงค์โดยใช้ตาราง แผนภูมิ เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจง่ายและชัดเจน

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ เป็นการสรุปภาพรวมการวิจัยโดยย่อ ประกอบด้วย

- วัตถุประสงค์การวิจัย การดำเนินการวิจัย วิธีการดำเนินการวิจัย

- สรุปผลของการวิจัย

- อภิปรายผลการวิจัย หมายถึง การตีความผลการวิจัย จากการเชื่อมโยงคำถามของงานวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อมาประกอบการตีความผลการวิจัย ซึ่งการอภิปรายผลถือเป็นหัวใจของงานวิจัย(สาธิต เชื้ออยู่นาน, 2560, น. 2461.)

- ข้อเสนอแนะ ประกอบด้วย ข้อเสนอแนะทั่วไป คือการเสนอแนะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับข้อค้นพบในการวิจัย และเสนอแนะหัวข้อหรือประเด็นสมควรที่จะมีการทำวิจัยต่อไป

3. ส่วนท้าย

- บรรณานุกรมหรือรายการอ้างอิง โดยเป็นการรวบรวมรายชื่อผู้วิจัยที่เป็นเจ้าของผลงานนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบ หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ เอกสารทางวิชาการที่ปรากฏในประเทศและต่างประเทศ โดยนำเสนอในรูปแบบที่เป็นมาตรฐานสากล เช่น APA Style (American Psychological Association) MLA Style (Modern Language Association) Chicago Style Vancouver Style Harvard Style เป็นต้น

- ภาคผนวก ซึ่งได้แก่ ภาพประมวลการแสดง แบบประเมิน แบบสอบถาม คำสั่งราชการ จดหมายเชิญ เอกสารสำคัญต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

- ประวัติผู้วิจัย เป็นข้อมูลส่วนบุคคลอย่างสังเขปของผู้วิจัย

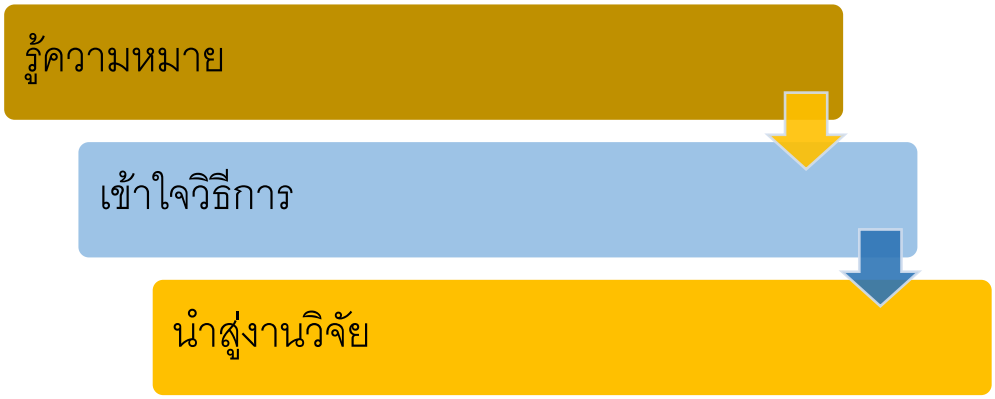
9) การสรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

การสรุปผลในการวิจัยนั้น วิจัยสามารถจัดทำได้หลายวิธี (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 71-72) คือ

1. **สรุปแบบย่อความ** คือ การสรุปโดยการนำเอาข้อใหญ่ใจความในการทำวิจัยมาเรียบเรียงกันอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจการทำวิจัยชิ้นนั้นตั้งแต่ต้นจนจบ
2. **สรุปแบบสรุปความ** คือ การสรุปลงเป็นข้อยุติ ว่าด้วยเรื่องที่ทำการวิจัยน่าจะมีสาระสำคัญไปในแบบใด หรือบทละครเรื่องนั้นเมื่อพิจารณาสำนวนและข้อมูลแวดล้อมแล้วน่าจะลงความเห็นได้ว่าเป็นของผู้ใด หรือสรุปว่าการแสดงรูปแบบใดน่าจะดีกว่ากัน
3. **สรุปแบบคาดคะเน** คือ การสรุปแบบพยากรณ์ไปในอนาคตถึงความน่าจะเป็น โดยอาศัยข้อมูลจากการมองอดีตสู่ปัจจุบัน เพื่อคาดการณ์ไปในอนาคต
4. **สรุปแบบกระตุ้นความคิด** คือ การสรุปที่ผู้วิจัยนำเอาผลสรุปของการวิจัยมาเรียบเรียงเพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านคิดไปในแนวทางต่าง ๆ ให้กว้างขวางออกไป หรือกระตุ้นให้ผู้ที่สนใจ

จะทำวิจัยในเรื่องนี้ต่อไปในแง่มุมต่าง ๆ ที่ยังมืดมนอยู่ บทสรุปเช่นนี้จะเกิดจากการทำวิจัยที่ยังหาข้อยุติมิได้ชัดเจน แต่สามารถเสนอแนวทางที่จะดำเนินการวิจัยหรือความคิดและทิศทางที่จะนำไปสู่การสรุปที่ชัดเจนต่อไป

ข้อเสนอแนะ คือ เมื่อผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยเสร็จสมบูรณ์แล้ว ผู้วิจัยอาจจะมองเห็นสิ่งที่เกิดจากการวิจัย ที่เหมาะแก่การเสนอแนะให้กับผู้ที่สนใจที่จะการวิจัยในครั้งต่อไปหรือในโอกาสหน้า ซึ่งข้อเสนอแนะอาจจะเป็นเป็นปัญหา อุปสรรค หรือปัจจัยที่ส่งผลให้การวิจัยในครั้งต่อไป ระมัดระวัง หลีกเลี่ยง เพื่อให้ผู้วิจัยในการทำวิจัยครั้งต่อไปได้ตระหนักและพิจารณาถึงประเด็นเหล่านี้



ภาพที่ 1 Model ในการเขียนการวิจัยด้านนาฏศิลป์ไทย

ที่มา : ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม, 2563.

สรุป

การวิจัย หมายถึง การศึกษา ค้นคว้าหาข้อเท็จจริงตามกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นกระบวนการที่เป็นขั้นตอนและมีระบบที่ชัดเจน การวิจัยทางนาฏศิลป์เกี่ยวข้องกับศาสตร์หลักของโลก 3 สาขา คือ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และวิทยาศาสตร์ โดยปกตินาฏศิลป์มักถูกจัดอยู่ในกลุ่มสาขามนุษยศาสตร์เพราะเป็นเรื่องของมนุษย์ ความงามและอารมณ์ แต่นาฏศิลป์มีองค์ความรู้ที่คาบเกี่ยวหรืออาศัยข้อมูลและวิธีการต่าง ๆ ทางสาขาสังคมศาสตร์และวิทยาศาสตร์อีกด้วย โดยปัจจุบันได้มีการกำหนดรูปแบบการวิจัยทางนาฏศิลป์ เพื่อให้สะดวกในการลำดับความคิด ขั้นตอนการดำเนินงานและความชัดเจนในการนำเสนอและเป็นรูปแบบที่ยอมรับว่าเป็นสากล มีรูปแบบการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 9 ข้อ ประกอบด้วย 1)ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 2)วัตถุประสงค์ 3)ขอบเขต 4)นิยามศัพท์ 5)การทบทวนวรรณกรรม 6)ระเบียบวิธีวิจัย 7)การเก็บข้อมูล 8)การนำเสนอผลการวิจัย

9)การสรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นการวิจัยที่ศึกษาเจาะจงข้อมูลเฉพาะจึงอาศัยข้อมูลน้อย แต่พิจารณาลงลึกโดยศึกษาข้อมูลนั้นซ้ำหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้เห็นถึงรายละเอียดต่าง ๆ นอกจากนี้ยังปรากฏรูปแบบงานสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งสอดคล้องกับ จินตนา สายทองคำและคณะ(2561) เรื่องกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ชุด ออเจ้าชาวกรุงศรี พบว่ามีกระบวนการ 7 ขั้นตอน ประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

ในส่วนของการแบ่งเนื้อหาบทนั้น การวิจัยด้านนาฏศิลป์ไทย แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย 1) ส่วนนำ 2) ส่วนเนื้อหา 3) ส่วนท้าย รายละเอียด 5 บทคือ บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูล บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย สามารถแบ่งเนื้อหาได้มากกว่า 5 บท ขึ้นอยู่กับความเหมาะสม หรือปริมาณของเนื้อหา และความชัดเจนในสัดส่วนของเนื้อหาการวิจัย ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถปฏิบัติได้ตามความเหมาะสม

รายการอ้างอิง

จินตนา สายทองคำและคณะ. (2561). **นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ออเจ้าชาวกรุงศรี.** คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ณรงค์ โพธิ์พฤกษานันท์. (2551). **ระเบียบวิธีวิจัย.** พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: บริษัท ส.เอเซียเพลส (1989) จำกัด.

ประทุม ฤกษ์กลาง. (2553). **การวิจัยเพื่อการประชาสัมพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

พรทิพย์ พิมลสินธุ์. (2551). **การวิจัยเพื่อการประชาสัมพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มาเรียม นิลพันธุ์. (2554). **วิธีวิจัยทางการศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 5 นครปฐม : ศูนย์วิจัยและพัฒนาทางการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สาธิต เชื้ออยู่นาน. (2560). **หลักการเขียนการอภิปรายผลการวิจัยเชิงปริมาณ.** วารสาร Veridian E-Journal บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ, ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 เดือนพฤษภาคม – สิงหาคม 2560.

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

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, รองศาสตราจารย์ ดร. ประธานหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 4 กันยายน 2562.

เอกนฤน บางท่าไม้. (มปป.). **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการวิจัย.** [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก http://www.sc.su.ac.th/knowledge/research.pdf

Kerlinger, Fred N. Foundations of Behavioral Research. Third Edition. Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1986

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

ดาวน์โหลดเอกสาร

รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติ
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 4

BORDERLESS RELATIONSHIP THROUGH ART SCIENCE OF HUMAN

BPI CONFERENCE 2020