วารสาร
ดนตรีและการแสดง
MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

ISSN 2465-356x
Volume 2 Issue 1 January-June 2016

MUSIC &
PERFORMING ARTS

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล	มูลนิธิราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล
ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ดวงใจ ทิวทอง	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัญยานนท์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
ดร.มนัส แก้วบูชา	มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.ประเสริฐ ฉิมท้วม	มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์	คณบดีคณะดนตรีและการแสดง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศานติ เดชคำรณ	รองคณบดีฝ่ายบริหารและวางแผน

บรรณาธิการ

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

ดร.อาทรี วณิชตระกูล

Dr. Koji Nakano

ดร.ธนะรัชต์ อนุกูล

อาจารย์ไพบูลย์ โสภณสุวภาพ

อาจารย์คอลิด มิดำ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

กองจัดการ

1. คุณสุภัทรชัย จีบแก้ว
2. คุณกฤษณะ สโมสร
3. คุณปาณิศา กิมทรง
4. คุณวิสาขา แซ่อุ้ย
5. คุณมารุต จิรชุติพร
6. คุณมานพ เกษประดิษฐ์
7. คุณสุกัญญา จารุธัมโม

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

169 ถนนลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีและการแสดง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางด้านวิชาการ และวิจัยด้านดนตรีและการแสดง
3. เพื่อเป็นการบริการวิชาการแก่สังคม
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าในด้านวิชาการ และวิจัยทางดนตรีและการแสดง

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อบอกรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ ติดต่อบอกรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดงบูรพา

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

คุณปาณิศา กิมทรง
คุณมานพ เกษประดิษฐ์

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

บริษัท โฮโกะ เพรส จำกัด 166/33-34 หมู่ 3 ต.เสม็ด อ.เมืองชลบุรี จ.ชลบุรี โทร. 038-398-095

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงได้เข้าสู่ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 ทางกองบรรณาธิการได้พยายามคัดสรรผลงานวิชาการที่มีคุณภาพสำหรับผู้ที่สนใจในงานเขียนด้านดนตรีและการแสดงมานำเสนอ ซึ่งบทความแต่ละบทความมีความน่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านดนตรีและการแสดงเป็นอย่างยิ่ง

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 8 บทความ โดยเกี่ยวข้องกับงานด้านดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก ดนตรีในศตวรรษที่ 20 และงานด้านการแสดง รวมถึงบทความที่นำเสนอองค์ความรู้ด้านการเขียนงานวิจัยเชิงคุณภาพ ทำให้เกิดความหลากหลายและมีคุณประโยชน์ต่อผู้อ่านในทุกแง่มุมความคิดของนักวิชาการด้านดนตรีและการแสดง เพื่อส่งเสริม เผยแพร่งานทางด้านวิชาการด้านดนตรีและการแสดงให้แพร่หลายออกไป

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่าง ๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเวปไซด์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การเขียนบทนำของวิทยานิพนธ์: งานวิจัยเชิงคุณภาพ
Writing in the introduction to the thesis: Qualitative Research 8
ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์

แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต : ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส
Basic Set Theory : Pitch-Class, Integer Notation, and Modulus 26
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

วิเคราะห์การประพันธ์บทเพลงดอนนาลี ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์
An Analysis Composition on Charlie Parker's Donna Lee 36
ณัฐพล อาสว่าง

วิเคราะห์บทประพันธ์ของบาร์ตอก:อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์ ลำดับผลงานที่ 20 ท่อนที่ 1
An Analysis Bartók's Composition: Improvisations on Hungarian Peasant Songs, Op.20 1st Movement 46
นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ

พัฒนาการหนังกลางแปลงและแนวทางการบริหารจัดการ กรณีศึกษา กาเหว่าภาพยนตร์ และท่าพระภาพยนตร์ พ.ศ. 2530-2559
OUTDOOR CINEMA DEVELOPMENT AND ADMINISTRATION AND MANAGEMENT CASE STUDY KAWHOW FILM AND TA PHRA FILM N 1987 – 2016 A.D. 57
งามนิส เขมาชฎากร

สารบัญ

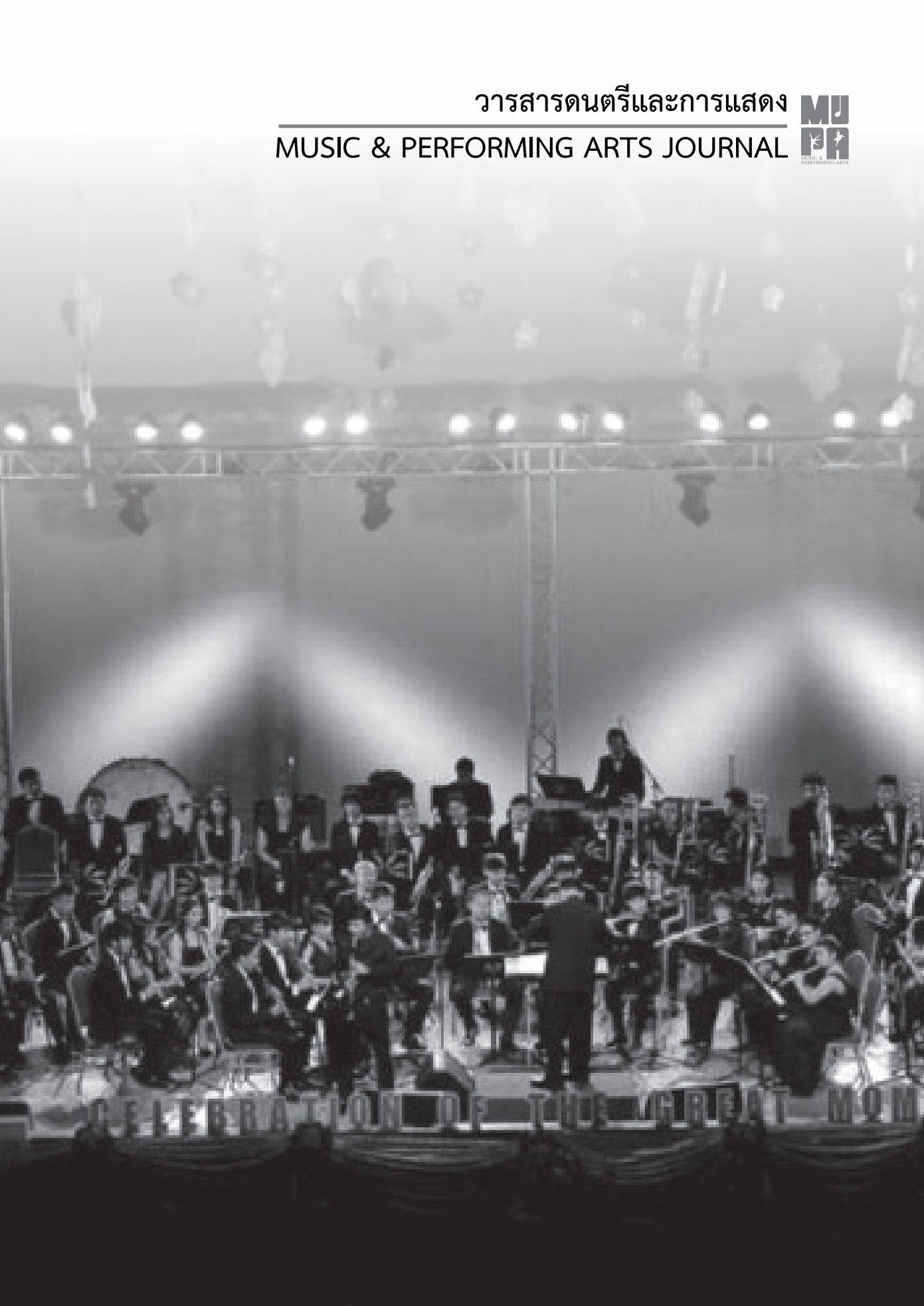
เรื่อง **หน้า**

การเตรียมความพร้อมในการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก
The Preparation of Classical Singing Recital 74
ลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ

ช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี
Thai Musical Instrument Craftsmen in Chonburi Province 93
กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

หลักสูตรการเรียนการสอนบัลเล่ต์ในค่านิยมปัจจุบันของสังคมไทย
Ballet Curriculum in current view of Modern Society in Thailand 114
ภัชภรชา แก้วพลอย

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

การเขียนบทนำของวิทยานิพนธ์: งานวิจัยเชิงคุณภาพ

Writing in the introduction to the thesis: Qualitative Research

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์[1]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เป็นเป้าหมายของการเรียนในระดับบัณฑิตศึกษา ผู้เขียนต้องการนำเสนอการเขียนบทนำโดยการวิเคราะห์และเสนอตัวอย่างบทนำ ผู้เขียนเลือกวิทยานิพนธ์ 3 เรื่องที่เกี่ยวกับ “การลำ”จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นตัวอย่าง นำเสนอหัวข้อ ชื่อเรื่องและจุดมุ่งหมาย ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ผลที่ได้รับ ขอบเขตข้อตกลง นิยามศัพท์เฉพาะ กรอบแนวคิด โดยแต่ละส่วนต้องมีความสอดคล้องกันและใช้คำสำคัญเป็นเครื่องมือในการเขียน

คำสำคัญ: การเขียนบทนำ/ วิทยานิพนธ์/ วิจัยเชิงคุณภาพ

[1] ผศ.ดร.ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Abstract

Thesis, the object of study in graduate school. I want to write and how to write an introduction by analyzing the “Introduction”. I selected the third the thesis about the “Lam” of the of Khon Kaen University as a case study. The presentation, titled, title and aim, background, the results obtained, the scope of the terms, definitions and concepts. Each section must be the corresponding and Implementation of Keywords tool to write.

Keywords: Writing in the introduction; Thesis; Qualitative Reseach

1. บทนำ

การเขียนงานวิจัย (Research) ในที่นี้หมายถึงวิทยานิพนธ์ (Thesis/ Dissertation) เป็นเป้าหมายของการเรียนในระดับบัณฑิตศึกษา ดังนั้นการเรียนในระดับบัณฑิตศึกษาจึงเป็นการเรียนเพื่อมุ่งเขียนวิทยานิพนธ์ โดยเฉพาะวิทยานิพนธ์ที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) วิธีการหนึ่งที่นิยมสอนคือการอ่านวิทยานิพนธ์ของสถาบันนั้น ๆ ก่อนหรืออ่านงานวิจัยโดยเลือกจากชื่อเรื่องที่สนใจและอาจารย์จะแนะนำให้อ่านข้อเสนอแนะจากท้ายเล่ม เป็นต้น ดังนั้นการอ่านงานวิจัยที่ดีและมีคุณภาพจะทำให้ผู้อ่านมีทิศทางทั้งความรู้จากการทบทวนวรรณกรรมในประเด็นต่าง ๆ ทั้งเนื้อหาและแนวทางการวิธีวิจัย ได้ตัวอย่างการวิเคราะห์ โดยเฉพาะได้ผลการวิจัยซึ่งควรเป็นความรู้ใหม่หรือความรู้ที่มาเติมเต็มความรู้เดิม วิธีการวิเคราะห์ผู้เขียนได้ปรับแนวคิดวิธีการวิเคราะห์ ควบคู่กับแนวทางการประเมินเกณฑ์คุณภาพสำหรับงานวิจัยของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.นงลักษณ์ วิรัชชัยและคณะ (2557) และนงลักษณ์ วิรัชชัย (2555) ในเรื่องรูปแบบและลักษณะของบทความวิจัยที่ตีพิมพ์ในวารสารมาตรฐานสากล เพื่อให้เกิดความเข้าในในวิธีการเขียนบทนำ ผู้เขียนจึงวิเคราะห์เปรียบเทียบบทนำของวิทยานิพนธ์ในหัวเรื่องที่ใกล้เคียงกัน เพื่อเป็นแนวทางในการเขียนวิทยานิพนธ์ ดังนั้นหากผู้อ่านพบว่างานวิจัยนั้นบกพร่องไปบ้าง จึงเป็นเรื่องดีที่นักวิจัยรุ่นต่อไปจะได้แก้ไข หากทราบข้อบกพร่องต่าง ๆ ก็จะได้ไม่ให้เกิดปัญหานั้นอีกหรืออาจเพิ่มเติมข้อมูลให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยผู้อ่านก็ควรตระหนักว่าผู้เขียนวิทยานิพนธ์ปริญญาโทนั้นมักเป็นผลงานทางวิชาการฉบับแรกของทุกคนและต่างก็มีข้อจำกัด ดังนั้นการนำเสนอบทความครั้งนี้จึงเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและเสนอแนะการเขียนบทนำ โดยใช้วิทยานิพนธ์เชิงคุณภาพจากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่เกี่ยวข้องด้านการลำอีสาน จำนวน 3 เรื่อง เป็นตัวอย่างดังนี้

1) ศราวดี ภูชมศรี. (2556). *วาดฟ้อนหมอลำ ศิลปินมรดกอีสาน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
2) สุระศักดิ์ หวานแท้. (2555). *ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
3) บัญชา เกียรติจรุงพันธ์. (2557). *สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตาม แนวทางพุทธศาสนา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ประเด็นในการนำเสนอต่าง ๆ ในบทนำนั้นเริ่มจาก ชื่อเรื่อง จุดมุ่งหมาย เป็นการศึกษาประเด็นแรกเริ่มแต่คำสำคัญจากชื่อเรื่อง วัตถุประสงค์ ภูมิหลัง ผลที่ได้รับ วิธีการวิจัย นิยามศัพท์เฉพาะ รวมถึงประเด็นอื่นในบทนำ ซึ่งเป็นการกำหนดทิศทางของผลงานวิจัยนั้น

1. ชื่อเรื่องและจุดประสงค์ กล่าวคือ ชื่อเรื่อง (Title) ต้องมีความตรง สอดคล้องกับวัตถุประสงค์/จุดประสงค์/ความมุ่งหมาย (Objectives/Aim) หรือคำอื่นรวมถึง คำถามวิจัย (Research questions) ในประเด็นนี้ควรเน้นความชัดเจนว่าต้องการทำอะไร เคยมีขั้นตอนวิธีการอย่างไร แล้วคาดว่าจะได้อะไร โดยปกติชื่อเรื่องจะตรงหรือสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ สุดแต่ว่าจะใช้ความนิยม การเลือกใช้ภาษาในการตั้งชื่ออย่างไรเท่านั้นแต่นัยสำคัญต้องเทียบคำ หรือตั้งชื่อภาษาอังกฤษไปพร้อมด้วย เพราะหลายครั้งคำในภาษาไทยซ้ำซ้อน คำซ้ำ จนอาจเลือกคำไม่ตรงกับความหมายในภาษาอังกฤษ เช่น ศึกษาวิเคราะห์ หากแปรตรงตัวจะเป็นกริยา 2 คำ คือ Study กับ Analyze ทั้งสองคำมีความหมายต่างกัน หากเลือกทั้งสองคำวิธีการจะเป็น 2 ขั้นคือ ศึกษาก่อนแล้วนำผลมาวิเคราะห์อีกครั้ง จึงควรเลือกใช้คำเดียวหรือใช้ต่างข้อกัน ตัวอย่างคำว่าประวัติความเป็นมา เป็นคำที่นิยมเขียนติดกันแต่ความจริงเป็น 2 คำ คือ ประวัติ กับ ความเป็นมา ซึ่งต่างมีความหมายเดียวกันจึงควรเลือกคำเดียวเพื่อความกระชับชัดเจน อนึ่งควรตระหนักถึงคำสำคัญทั้งในภาษาอังกฤษและภาษาไทย โดยต้องปรับคำทั้งสองภาษาให้สอดคล้องกัน ตัวอย่างการวิเคราะห์ ชื่อเรื่องกับวัตถุประสงค์

ชื่อเรื่อง วาดฟ้อนหมอลำ ศิลปินมรดกอีสาน
วัตถุประสงค์ 1) ศึกษาวาดฟ้อนหมอลำ ศิลปินมรดกอีสาน
2) เพื่อจัดทำพจนานุกรมนาฏยศัพท์ท่าวาดฟ้อนหมอลำศิลปินมรดกอีสาน

จากชื่อเรื่องและวัตถุประสงค์ พบว่าวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ตรงกับชื่อเรื่อง ส่วนข้อที่ 2 เป็นสิ่งที่ต้องรวบรวม เรียบเรียงจัดทำต่อจากข้อที่ 1 คำว่าวาดฟ้อนหมายถึง ท่ารำ ส่วนศิลปินมรดกอีสาน คือ ชื่อรางวัล จึงเป็นทั้งขอบเขตและเป้าหมายในการศึกษา

ชื่อเรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์.
วัตถุประสงค์ 1) ศึกษาสุนทรียศาสตร์
2) ศึกษาอัตชีวประวัติและผลงานของหมอลำเคน ดาเหลา
3) ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์

จากชื่อเรื่องและวัตถุประสงค์ จะเห็นได้ว่า วัตถุประสงค์ข้อที่ 3 ตรงกับชื่อเรื่อง ส่วนข้อ 1 และข้อ 2 เป็น ส่วนเนื้อหา เติมเต็มความรู้สู่จุดประสงค์ข้อ 3

ชื่อเรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา.
วัตถุประสงค์ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของสรภัญญ์อีสาน
2) ศึกษาสุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสาน
3) เพื่อศึกษาสุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสานบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา

จากชื่อเรื่องและวัตถุประสงค์ วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เป็นส่วนนำเข้าสู่วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 กล่าวคือ อธิบายเรื่องที่จะศึกษาก่อนแล้วทำการวิเคราะห์ในข้อต่อไป ด้านการตั้งชื่อ เน้นที่ชื่อเฉพาะคือ สรภัญญ์ที่อยู่ในพื้นที่อีสานและขยายความด้วยการศึกษาสุนทรียภาพเน้นแบบพื้นบ้าน ตามแนวทางพุทธศาสนา ดังวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 ซึ่งตรงกับชื่อเรื่อง

นอกจากนี้หากผู้อ่านได้ศึกษางานวิจัยอื่น ๆ อาจพบคำเพิ่มอาทิ “คำถามการวิจัย” “เป้าหมายของงานวิจัยนี้ต้องการอะไร” ซึ่งมักจะพบในย่อหน้าสุดท้ายของการเขียนความสำคัญและความเป็นมาหรือเป็นหัวข้อเพิ่มเติม นักวิจัยต้องปรับความมุ่งหมายที่มีนั้นแปลงประโยคดังกว่าเป็นประโยคคำถาม โดยจุดประสงค์หนึ่งอาจแบ่งย่อยออกมากกว่าหนึ่งคำถามเพื่อเพิ่มความชัดเจนซึ่งจะสอดคล้องกับวิธีวิจัย ทั้งนี้การมีคำถามวิจัยที่ชัดเจนผู้วิจัยต้องหาผลลัพธ์มาตอบให้ถูกต้องในตอนสรุปผลหรือตรงกับบทคัดย่อด้วย อาทิ จุดประสงค์ข้อที่ 2 จากเรื่อง สรภัญญ์อีสานฯ “ศึกษาสุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสาน” เมื่อแปลงเป็นคำถามวิจัย/ประโยคคำถาม ได้ว่า “สุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสานมีลักษณะอย่างไร” เป็นต้น

2. ลำดับความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาหรือภูมิหลัง (Background / Significance of the research) แสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ต้องการจะทำว่ามีประเด็นปัญหาและความสำคัญในการทำวิจัยอย่างไร การอธิบายต้องครอบคลุมประเด็นที่ศึกษาโดยมีเหตุผลสนับสนุนในที่นี้หมายถึงเอกสารอ้างอิงในและต่างประเทศ โดยการกล่าวควรแบ่งเป็นย่อหน้าตามลำดับเกี่ยวข้องกับคำสำคัญ ชื่อเรื่อง วิธีวิจัย และขมวดลงว่าจะทำอะไร อย่างไร ได้อะไร ซึ่งสิ่งเหล่านั้นต้องเป็นความรู้จากข้อมูลเดิมสู่ข้อค้นพบใหม่หรือเป็นความรู้ใหม่ นอกจากนี้ผู้เขียนต้องนำเสนอประเด็นที่จะศึกษาว่ายังไม่มี ผู้ใดเคยทำมาก่อน เป็นการเติมเต็มความรู้ในประเด็นใหม่ สร้างหรือพิสูจน์ทฤษฎีอะไรอย่างไร เป็นการแก้ไขปัญหาเร่งด่วน หรือสอดคล้องกับนโยบายของส่วนงานใด โดยทั้งหมดต้องมีเหตุผลหรือสมเหตุสมผล พร้อมมีหลักการ ใช้ทฤษฎีอะไรรองรับ สิ่งเหล่านี้จึงต้องมีการอ้างอิงประกอบอย่างหนักแน่นและสำคัญจริง ๆ ตัวอย่างการเขียนความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา แบ่งประเด็นดังนี้

วิทยานิพนธ์เรื่อง วาดฟ้อนหมอลำศิลปินมรดกอีสาน นำเสนอความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา โดยแบ่งประเด็นและการอ้างอิงสนับสนุนดังนี้

ศิลปวัฒนธรรม (อ้างอิง 2 เรื่อง) อธิบายเพิ่มต่อเนื่อง (อ้างอิง 3 เรื่อง)
การฟ้อน (อ้างอิง 2 เรื่อง)
การลำ หมอลำ (อ้างอิง 1 เรื่อง)

จากตัวอย่างการเขียนความเป็นมาและความสำคัญ สามารถสื่อให้เข้าใจได้ว่าต้องการศึกษาลักษณะท่าทางการวาดฟ้อนของศิลปินหมอลำในกลุ่มผู้ที่เคยได้รับรางวัลศิลปินมรดกอีสาน แต่มิได้ระบุให้ชัดว่ายังไม่มีการศึกษาในเรื่องนี้มาก่อนหรือเคยมีผู้เคยศึกษาในเรื่องที่ใกล้เคียงไว้หรือไม่อย่างไร และมิได้อธิบายถึงความสำคัญของการจัดทำพจนานุกรมนาฏยศัพท์ท่าวาดฟ้อน ซึ่งเป็นจุดประสงค์ข้อที่ 2 กล่าวคือมีการอธิบายคำสำคัญ

วิทยานิพนธ์เรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์ นำเสนอความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา โดยแบ่งประเด็นและการอ้างอิงสนับสนุนดังนี้

ภาษาอีสาน (อ้างอิง 1 เรื่อง)

หมอลำเคน ดาเหลา (อ้างอิง 1 เรื่อง)

สุนทรียศาสตร์ (อ้างอิง 2 เรื่อง)

จากเรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลาฯ มีการอธิบายความหมายของคำที่เกี่ยวข้องตามลำดับ แต่มีการค้นคว้าเอกสารอ้างอิงจำนวนน้อย

วิทยานิพนธ์เรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา เขียนความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา โดยแบ่งประเด็นและการอ้างอิงสนับสนุนดังนี้

ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน (อ้างอิง 3 เรื่อง)

การอพยพและการปกครองภาคอีสาน (อ้างอิง 2 เรื่อง)

สรภัญญ์อีสาน (อ้างอิง 15 เรื่อง)

สุนทรียภาพพื้นบ้าน (อ้างอิง 12 เรื่อง)

ความงามตามแนวทางพุทธศาสนา (อ้างอิง 3 เรื่อง)

จากเรื่อง สรภัญญ์อีสานฯ พบว่ามีการอ้างอิงเอกสารสำคัญจำนวนมาก มีการขยายความประเด็นตามลำดับความสำคัญสู่เป้าหมายที่จะศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ทั้งศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน การปกครองในภาคอีสาน สรภัญญ์อีสานและสุนทรียภาพพื้นบ้านตามลำดับโดยละเอียด ซึ่งเอกสารที่นำมากล่าวอ้างสนับสนุนมุ่งอธิบายความหมายและการวิจัยที่ผ่านมาบ้าง แต่เอกสารสนับสนุนจากต่างประเทศยังมีจำนวนน้อย ทั้งนี้อาจเป็นเรื่องเฉพาะทาง การเขียนความเป็นมาท่านใช้ภาษาได้น่าติดตาม

จากการศึกษาประเด็นการเขียนภูมิหลัง ผู้เขียนขอเสนอแนวคิดการเขียนเพิ่มเติมโดยใช้ คำสำคัญ (keyword) เป็นคำหลักในการอธิบาย ตามลำดับความสำคัญจากกว้างไปแคบ หรือมุ่งสู่ประเด็นที่ต้องการศึกษาซึ่งจะสอดคล้องกับคำสำคัญทั้ง 3-4 คำ ท่านผู้อ่านอาจจะแย้งว่าคำสำคัญจะเขียนพร้อมบทคัดย่อ แต่ในความเป็นจริงหลังจากผู้วิจัยทราบชื่อเรื่องและจุดประสงค์ คำสำคัญก็จะมาพร้อมๆ กัน จากนั้นนำคำสำคัญมาเรียงลำดับความสำคัญ หาเอกสารสนับสนุนคำสำคัญต่าง ๆ โดยวางเป้าหมายกว้างมาก่อนและเลือกคำสำคัญที่สุดอยู่ลำดับท้าย จากนั้นเลือกงานวิจัยที่มีวิธีวิทยาที่คล้ายหรือใกล้เคียงกัน กล่าวนำว่าผู้วิจัยจะดำเนินการตามเล่มวิจัยนั้น ๆ หรือไม่อย่างไร โดยอ้างถึง ข้อมูลด้าน พื้นที่ บุคคล วิธีวิเคราะห์ที่คล้าย เหมือนหรือ

ต่างกันเพื่อชี้ให้เห็นว่างานวิจัยนี้ไม่ได้ซ้ำซ้อนแต่มีแนวทางที่คล้าย เหมือนหรือต่างกับงานวิจัยที่ผ่านมาอย่างไร นำสู่บทสรุปตอนท้ายว่าจะวิจัยประเด็นอะไร อย่างไร จะไปเสริมหรือต่อยอดงานวิจัยของท่านใดหรือไม่

3. ผลที่ได้รับ

ผลที่ได้รับหรือประโยชน์ที่ได้รับหรือประโยชน์จากงานวิจัย นับเป็นคำถามที่อาจารย์มักถามว่า “ทำแล้วจะได้อะไรหรือได้ประโยชน์อะไร” ลักษณะการเขียนนิยมเป็นประโยคบอกเล่าความเรียงหรือเป็นข้อ ๆ โดยประโยชน์ที่เกิดขึ้นต้องตอบคำถามวิจัยหรือสอดคล้องจุดมุ่งหมาย กล่าวได้ว่าคำถามวิจัยกับจุดประสงค์เป็นกลุ่มตั้งคำถาม ส่วนผลหรือประโยชน์ที่ได้รับเป็นกลุ่มตอบ โดยขยายความว่าผลการวิจัยที่ได้นั้นใครสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้บ้างหรือใช้ได้อย่างไร ทั้งหน่วยงาน การเสริมความรู้ความเข้าใจ แต่ต้องไม่เกินกรอบที่ศึกษา ผลที่ได้อาจเป็นผลทั้งผลทางตรง ทางอ้อม อาจมีจำนวนมากกว่าจุดมุ่งหมายของการวิจัย ผลที่ได้นี้อาจจะเกิดกับผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสีย หน่วยงาน สถาบันที่เกี่ยวข้อง หรืออาจเป็นร่างข้อเสนอในเรื่องต่าง ๆ เป็นคำตอบที่ได้จากการวิจัย จึงควรเลือกใช้ภาษากะทัดรัด อ่านเข้าใจง่าย ตอบคำถามวิจัยหรือจุดมุ่งหมายการวิจัย อนึ่งหัวข้อประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ควรเป็นหัวข้อในส่วนโครงร่างฯ แต่เมื่อเล่มสมบูรณ์แล้วควรปรับเป็นหัวข้อประโยชน์ที่ได้รับ ทั้งนี้แต่ละสถาบันอาจแตกต่างกัน ตัวอย่าง (โปรดอ่านเทียบกับจุดประสงค์)

เรื่อง วาดฟ้อนหมอลำศิลปินมรดกอีสาน ได้ระบุประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับไว้ 2 ข้อคือ

1) สามารถเข้าใจถึงกระบวนท่าวาดฟ้อนของหมอลำศิลปินมรดกอีสาน

2) สามารถเก็บรวบรวมกระบวนท่าวาดฟ้อนของหมอลำศิลปินมรดกอีสานในรูปแบบพจนานุกรมนาฏศัพท์ได้

เรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์ ได้ระบุประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากงานวิจัยไว้ 3 ข้อคือ

1) เพื่อทราบแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์

2) เพื่อทราบอัตชีวประวัติและผลงานของหมอลำเคน ดาเหลา

3) เพื่อทราบการวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์

เรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา ได้ระบุประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับไว้ 3 ข้อคือ

1) ได้ทราบประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของสรภัญญ์อีสาน

2) ได้ทราบสุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสาน

3) ได้ทราบสุนทรียภาพพื้นบ้านของสรภัญญ์อีสานบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา

จากตัวอย่างที่กล่าวมา การระบุผลที่ได้หรือประโยชน์ที่รับนั้น สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายทั้งหมดโดยผู้เขียนเลือกนำคำว่า “สามารถเข้าใจ... ได้ทราบ... เพื่อทราบ... ได้รับ...” เป็นคำนำประโยคในประเด็นนี้ ผู้เขียนขอตั้งข้อสังเกตว่า การตั้งจุดมุ่งหมายและชื่อเรื่องนั้น ควรจะทำให้ผู้อ่านมองเห็นประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นหลังจากงานวิจัยสำเร็จหรือสามารถนำงานวิจัยนั้นไปใช้ได้จริงแล้ว

4. ขอบเขตของการวิจัยและข้อตกลง

การกำหนดขอบเขตของการวิจัย (Scope of study) หัวข้อนี้บางสถาบันอาจมีหัวข้อ ข้อตกลง (indenture / agreement) ด้วย ในที่นี้ขออธิบาย ขอบเขตของการวิจัย หมายถึง การกำหนดวงล้อมในการดำเนินงาน ทั้งในด้านเหตุผล หลักการและทฤษฎี พื้นที่ที่ศึกษา ข้อเท็จจริง อาทิ ประชากร ระยะเวลา เป็นต้น ในส่วนนี้ความจริงในเชิงปริมาณไม่ควรแก้ไขเปลี่ยนแปลง แต่พบว่าเชิงคุณภาพมีการแก้ไขบ้าง ดังนี้ การเสนอโครงร่างหรือเค้าโครงควร มีความชัดเจนหรือทราบข้อมูลในเบื้องต้นมาเพื่อความชัดเจน โดยควรเกี่ยวข้องกับกรอบ 4 ด้าน ได้แก่ กรอบแนวคิดตาม ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง (บางครั้งอาจย้ายไปที่นิยามศัพท์) ประเด็นที่ศึกษาหรือเนื้อหาหรือตัวแปรที่เกี่ยวข้องซึ่งสัมพันธ์กับแนวคิดหลักทฤษฎีในบทการทบทวนเอกสาร กรอบพื้นที่และกรอบเวลาหรือช่วงเวลา จากตัวอย่างดังนี้

เรื่อง วาดฟ้อนหมอลำศิลปินมรดกอีสาน ได้กำหนดขอบเขตการวิจัย ได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาและช่วงเวลา กับขอบเขตเป้าหมายคือกลุ่มศิลปินมรดกอีสาน

เรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลาเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์ ได้กำหนดขอบเขตการวิจัย ในเรื่องประเด็นที่จะศึกษา ข้อมูล สื่อวัสดุ และแหล่งที่จะศึกษา

เรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา ได้กำหนดขอบเขตการวิจัย ด้านเนื้อหาซึ่งสัมพันธ์กับจุดมุ่งหมายการวิจัย และด้านพื้นที่วิจัย กำหนดประชากรหมู่บ้านที่จะศึกษาทั้ง 6 จังหวัด

ส่วน ข้อตกลงเบื้องต้น เป็นการกำหนดโดยผู้วิจัยที่มักเป็นข้อจำกัด เป็นลักษณะพิเศษ เป็นความจำเป็นอาทิ เรื่องการเก็บข้อมูลชั้นรอง เนื่องจากบุคคลเป้าหมายได้เสียชีวิตหรือป่วยมาก เรื่องการให้สัญลักษณ์พิเศษที่ผู้วิจัยกำหนดขึ้นในการอธิบาย เรื่องการบันทึกโน้ต การบันทึกเสียง เป็นต้น ซึ่งต่างก็เป็นข้อกำหนดพิเศษ หรือเพื่อความเข้าใจ

5. นิยามศัพท์เฉพาะ (Definition of Terms)

นิยามศัพท์ เป็นการกำหนดคำขึ้นมาใช้พร้อมอธิบายความหมาย เพื่อให้ผู้วิจัยกับผู้อ่านเข้าใจตรงกัน แบ่งเป็นนิยามความหมายทั่วไปแต่เป็นคำสำคัญที่ใช้ เช่น ความหมาย การวิจัย ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง นิยามเชิงแนวคิด (Conceptual Definition) ที่ต้องการระบุให้ชัดเจน และ นิยามเชิงหน้าที่ (Functional Definition) หรือนิยามศัพท์เชิงปฏิบัติการ (Operational definition) ศัพท์ที่ใช้เฉพาะเอกสารเล่มนี้จะพบคำนิยามศัพท์ กำหนดคำศัพท์สอดคล้องกับจุดประสงค์ คำสำคัญ วิธีวิจัย พื้นที่วิจัย เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีคำศัพท์ที่ประสมขึ้นใหม่หรือ ต้องการความหมายเหมือนหรือต่างจากทั่วไป นอกจากนี้ยังพบว่างานวิจัยบางเล่มนำคำศัพท์เชิงเทคนิคการวิเคราะห์รวมเข้าไว้ด้วยผู้เขียนแนะนำว่าควรแยกไปจัดทำเป็นภาคผนวก เป็นศัพท์สังคีต ศัพท์เทคนิคเพื่อการวิเคราะห์ หรือ อภิธานศัพท์ หรือศัพท์ท้องถิ่น ซึ่งคำเหล่านี้ไม่ใช่ศัพท์ที่ใช้ในการวิธีวิจัยแต่เป็นส่วนย่อย

โดยสรุป นิยามศัพท์เฉพาะ 1) ควรเป็นคำที่ผู้วิจัยใช้เขียนบ่อยมาก 2) เป็นคำที่มีความชัดเจนทำให้ผู้อ่านเข้าใจได้ตรงกัน 3) เป็นผลจากการทบทวนเอกสารงานวิจัยและกรอบแนวคิด ซึ่งสอดคล้องและต่อเนื่องกัน 4) ไม่ซ้ำซ้อนกับข้อตกลงเบื้องต้นและขอบเขต 5) ลำดับคำก่อนหลังตามเนื้อหา

หรือตามตัวอักษรแบบพจนานุกรม โดยอาจมีคำใหญ่ และมีคำย่อยอธิบายแยกแล้วจึงมารวมเป็นคำใหญ่ที่มักเป็นคำยาว ๆ โดยทั้งหมดสอดคล้องกับคำสำคัญที่ใช้ในการวิจัย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เรื่อง วาดฟ้อน หมอลำ ศิลปินมรดกอีสาน ได้กำหนดขอบเขตการวิจัย ได้กำหนดนิยามศัพท์ ดังนี้

วาดฟ้อน หมายถึง ลักษณะกระบวนท่าทางการฟ้อน ประกอบการแสดงหมดลำของหมอลำศิลปินมรดกอีสานที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตนตามขนบของการแสดงหมอลำ

หมอลำ หมายถึง ศิลปะการขับร้องพื้นบ้านของชาวอีสาน ที่มีรูปแบบการร้องหรือที่เรียกว่าการลำประกอบการฟ้อน ตามแบบวัฒนธรรมหมอลำ-หมอแคน

ศิลปินมรดกอีสาน หมายถึง ศิลปินหมอลำที่ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินมรดกอีสาน โดยสำนักวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2548 ถึง พ.ศ.2555

เรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำ ของหมอลำเคน ดาเหลา เชิง สุนทรียศาสตร์ ได้กำหนดนิยามศัพท์ ดังนี้

3.1 หมอลำ หมายถึง คนที่ขับร้องเป็นทำนองโดยใช้บทประพันธ์ที่เรียกว่า กลอนจะเป็นหญิงหรือเป็นชายก็ได้ ตรงกับความหมายภาษาอังกฤษว่า (Isan folk singer)

3.2 ลำ หมายถึง การขับร้องอย่างหนึ่ง มีดนตรีคือ แคน เป็นเครื่องประกอบเรียกว่า ลำ มีหลายอย่างต่างกัน ตรงกับความหมายภาษาอังกฤษว่า (Stylized singing of verse or ballad with Isan read organ accompaniment)

3.3 กลอน เป็นคำนาม หมายถึง คำประพันธ์ชนิดร้อยกรอง เป็นกลอน 7 กลอน 8 กลอน 9 กลอน 11 เป็นต้น ตรงกับภาษาอังกฤษว่า (Poetry)

3.4 ลำกลอน เป็นคำนาม หมายถึง การลำทำนองทางสั้น เช่น กลอนเดินดง กลอนชมนก กลอนชมไม้ กลอนประวัติศาสตร์ กลอนภูมิศาสตร์ มีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า (Stylized singing of relatively short verse)

3.5 สุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) หมายถึง วิชาที่ว่าด้วยความงาม และสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและธรรมชาติ โดยศึกษาถึงประสบการณ์ คุณค่าทางความงาม และมาตรฐานในการวินิจฉัยว่า อะไรงาม อะไรไม่งาม

จากนิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย มีการแตกคำอธิบาย ในกลุ่ม หมอลำ ลำ กลอน และลำกลอน อาจขาดการอธิบายการวิเคราะห์เพิ่มเติมทั้งนี้ได้อธิบายลำกลอนแล้ว แต่ไม่พบการวิเคราะห์กลอนลำ สำหรับเรื่องนี้มีข้อสังเกต การนิยามศัพท์ต่างไปจากชื่อเรื่องกล่าวคือ ชื่อเรื่องการวิเคราะห์กลอนลำ... แต่ในนิยามศัพท์ ระบุเป็นลำกลอน ซึ่งคำว่า ลำกลอน เป็นคำขยายตำแหน่งหน้าที่ เช่น หมอลำกลอน หมอลำพื้น ส่วนกลอนลำเป็นทำนองเป็นคำร้อง แต่ในงานวิจัยนี้กำหนดสลับกับความเข้าใจทั่วไป และต่างจากงานที่อ้างถึงในหัวข้อทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น ประมวล พิมพ์เสน หน้าที่ 6 ของเล่มและเป็นไปได้ที่

อาจเกิดจากการพิมพ์ผิดพลาดที่เดียว นอกจากนี้มียังพบข้อสังเกตการกำหนดคำศัพท์ภาษาอังกฤษควบคู่ไว้ 3.1-3.4 ส่วน 3.5 ต่างออกไป

เรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้าน บนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา ได้กำหนดนิยามศัพท์เฉพาะดังนี้

สรภัญญ์ ออกเสียงว่า สอ-ระ-พัน ตามที่กรมศาสนากำหนดขึ้น ที่ตรงกับชื่อเรียกของคน ในแต่ละท้องถิ่นที่ออกเสียงแตกต่างกัน เช่น สา-ละ-พัน หรือ สา-ละ-พัน-ยะ หรือ สอ-ละ-พัน-ยะ ซึ่งหมายถึง ชื่อของรูปแบบท่วงทำนองการเปล่งเสียงร้องที่มีการเอื้อนเสียงขึ้นลงรูปแบบหนึ่ง อันมีที่มาจากการสวดบทธรรมของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา

การสวดสรภัญญ์ หมายถึง การเปล่งเสียงร้อง หรือสวดด้วยรูปแบบของท่วงทำนองต่าง ๆ ที่มีการเอื้อนเสียงขึ้นลง ตามคำร้องของบทกลอนที่มีสาระเกี่ยวกับคำสอนทางศาสนา การแสดง ความเคารพนับถือ การเล่าเรื่อง หรือเล่าแนวทางการดำเนินชีวิต ซึ่งจะสวดในกิจกรรมทางพุทธศาสนาหรือกิจกรรมทางสังคม บางครั้งจะมีเครื่องประกอบพิธีกรรมด้วย และผู้สวดสรภัญญ์จะแต่งกายตามค่านิยมของท้องถิ่น บางท้องถิ่นเรียกว่า การร้องสรภัญญ์

สรภัญญ์อีสาน หมายถึง การรวมกลุ่มกันของสตรีอีสานเพื่อร้องหรือสวดบทกลอนที่มี สาระเกี่ยวกับคำสอนทางศาสนา การแสดงความเคารพนับถือ การเล่าเรื่อง หรือเล่าแนวทางการดำเนินชีวิต ด้วยรูปแบบของท่วงทำนองต่าง ๆ ที่มีการเอื้อนเสียงขึ้นลง ผู้สวดสรภัญญ์จะมีเครื่องประกอบพิธีกรรมด้วย มีท่าทางแสดงออก จะแต่งกายตามค่านิยมของท้องถิ่น โดยจะสวดในกิจกรรมทางพุทธศาสนาหรือกิจกรรมทางสังคม

ประวัติความเป็นมาของสรภัญญ์อีสาน หมายถึงข้อมูลทั้งรูปแบบมุขปาฐะและลายลักษณ์ ที่กล่าวถึงการสวดสรภัญญ์ ใน 5 ด้าน ดังนี้คือ 1. เนื้อหาของบทกลอนสรภัญญ์ 2. รูปแบบของท่วงทำนองสรภัญญ์ 3.การแต่งกายและท่าทางในการสวดสรภัญญ์ 4. พิธีกรรมและเครื่องประกอบ พิธีกรรมการสวดสรภัญญ์ และ 5. การสืบสานการสวดสรภัญญ์

สภาพปัจจุบันของสรภัญญ์อีสาน หมายถึง สภาพความคงอยู่และการดำเนินไปของการรวมกลุ่มกันของสตรีอีสานเพื่อสวดสรภัญญ์ระหว่าง พ.ศ. 2552-2554 ใน 5 ด้าน ดังนี้คือ 1. เนื้อหาของบทกลอนสรภัญญ์ 2. รูปแบบของท่วงทำนองสรภัญญ์ 3. การแต่งกายและท่าทางในการสวด สรภัญญ์ 4. พิธีกรรมและเครื่องประกอบพิธีกรรมการสวดสรภัญญ์ และ 5. การสืบสานการสวด สรภัญญ์

สุนทรียภาพพื้นบ้าน หมายถึง ความงามและความเข้าใจเรื่องความงามตามวิถีชาวบ้านอีสาน ในลักษณะต่าง ๆ 4 ประการ ดังนี้คือ 1) งามที่เรียบง่ายตามสภาพที่มีอยู่และเป็นอยู่ 2) งามที่ใช้ 12 ภูมิปัญญามาปรับใช้ทำให้มีลักษณะเฉพาะ 3) งามที่ไม่แบ่งแยกอย่างชัดเจนระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม และ 4) งามที่มีความหลากหลาย มีอิสระในการสร้างสรรค์และแสดงออก

ความงามตามแนวทางพุทธศาสนา หมายถึง ความงามหรือลักษณะของความหมายตาม แง่มุมต่าง ๆ ที่มีบัญญัติไว้ในพระไตรปิฎกของพระพุทธศาสนา พุทธปรัชญาเถรวาท สรุปลักษณะความงามใน 3 มิติ ได้แก่ 1. มิติด้านเนื้อหา คืองามด้วยหลักธรรมคำสอน คือ เป็นหลักการที่บริสุทธิ์บริบูรณ์ คือถูกต้องครบถ้วนทั้งอรรถ (ความหมาย) และ

พยัญชนะ (ข้อความ - ถ้อยคำ) 2. มิติแห่งการปฏิบัติ คืองามด้วยลำดับหรือขั้นตอนของการปฏิบัติ คือเริ่มแต่มีศีล การพัฒนาพฤติกรรมทางกายที่งามสงบเสงี่ยม การพัฒนาด้านความตั้งมั่นของใจงามมีสมาธิ และการเกิดความรู้มีสติปัญญา 3. มิติแห่งคุณค่าต่อชีวิต คืองามด้วยคุณค่า 3 ประการ คือ ด้านเป็นที่พึ่งของชีวิต (อนุกัมปะ) ด้านให้ประโยชน์ต่อชีวิต (อัตถะ) ด้านชี้แนะหรือแสดงหน้าที่(หิตะ)

จากเรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านฯ ดังข้างต้น การนิยามศัพท์ สรภัญญ์อีสาน แบ่งเป็น 3 ส่วน แยกคำนิยามออกเป็น 1) สรภัญญ์ 2) การสวดสรภัญญ์ และ 3) สรภัญญ์อีสาน ซึ่งความเป็นจริงคือประเด็นเดียวกัน การนิยาม 1) และ 2) เป็นการอธิบายเข้าสู่ 3) ดังนั้นบางสถาบันอาจรวมเป็นข้อเดียวกัน เพียงแยกเป็นข้อย่อย ส่วน ความงามตามแนวทางพุทธศาสนา กลับมิได้แยกอธิบาย เรื่องความงามก่อนแต่นำเสนอประเด็นในการวิเคราะห์ทั้ง 3 มิติ เช่นเดียวกับ สุนทรียภาพพื้นบ้าน

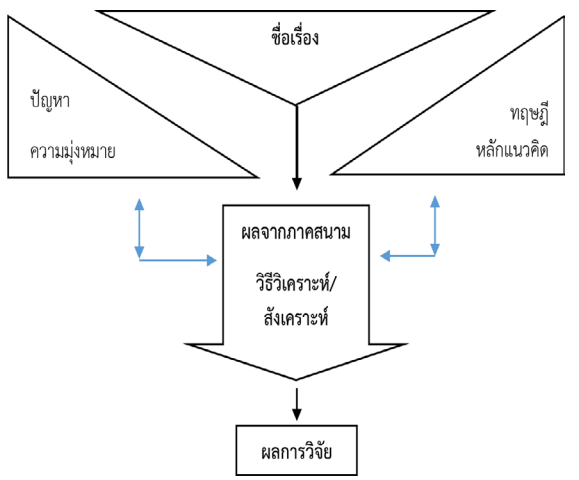
จากตัวอย่างนิยามศัพท์ทั้ง 3 เรื่อง ต่างนิยามศัพท์ได้ครอบคลุมชื่อเรื่อง วัตถุประสงค์ ขอบเขต มีการอธิบายคำศัพท์ที่เกี่ยวข้อง บางเล่มเสนอประเด็นการวิเคราะห์ แต่ทั้งหมดไม่พบตัวอย่างที่ระบุวิธีวิจัยหรือการเปรียบเทียบตัวแปร ดังเช่นงานวิจัยเชิงปริมาณ อาจเป็นความนิยมของฝ่ายการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่วิจัยจะเป็นรูปแบบข้อมูลจากภาคสนามจึงละไว้ในฐานที่เข้าใจ

1.6 กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวคิดในการวิจัย (Conceptual Framework) คือ แผนภาพระบุเส้นทางที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างประเด็นที่ศึกษา แนวความคิด หลักการสำคัญ ทฤษฎี ความสัมพันธ์ต่าง ๆ (ระหว่างตัวแปร) อย่างถูกต้อง เป็นการสังเคราะห์ทางความคิดทำให้นักวิจัยเห็นภาพรวมของการวิจัยที่ชัดเจน หรือเป็นแนวคิดวิธีวิจัยโดยสรุป ซึ่งเป็นผลจากการทบทวนเอกสารทางทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หรือผลจากการทบทวนในบทที่ 2 แต่นิยมนำเสนอในบทนำ

จากการศึกษาบางตำราอาจมีระดับการศึกษาในชั้นแรกเรียกว่า กระบวนการสร้างมโนทัศน์ (Conceptualization) และพัฒนาผลจากการสร้างมโนทัศน์ที่เกิดขึ้นสู่ระดับกรอบความคิดเชิงทฤษฎี (Theoretical Framework) ซึ่งสามารถเขียนเป็นแผนภาพแสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำสำคัญต่าง ๆ ในลักษณะเป็นโครงสร้างได้ อนึ่งเมื่อผู้เขียนมองเห็นภาพความสัมพันธ์ระหว่าง หลักการ ทฤษฎี ความสัมพันธ์ต่าง ๆ อย่างเข้าใจแล้ว ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างคำสำคัญที่นำเสนออาจเลือกคำสำคัญบางคำเข้ามา

ศึกษา เพิ่มหรือตัดออกอย่างมีเหตุผล ทำให้สามารถเพิ่มลดประเด็นที่ศึกษาได้จากกรอบความคิดเชิงทฤษฎี เหลือเพียงประเด็นที่จะศึกษานั่นคือ กรอบแนวคิดในการวิจัย (Conceptual Framework) ผู้เขียนขอนำเสนอเป็น ความนำแล้วตามด้วยกรอบความคิดเชื่อมโยง 4 กรอบสำคัญขึ้นไป คือ กลุ่มที่เป็นปัญหาหรือความมุ่งหมายของการวิจัย กรอบที่เป็นหลักแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เมื่อรวมกันแล้วได้กรอบที่ 3 เพื่อนำสู่การเก็บข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูลจากภาคสนาม และเป็นผลวิจัยเป็นกรอบสุดท้าย เนื่องจากเดิมกรอบแนวคิดเป็นการวิจัยเชิงปริมาณ กล่าวถึงตัวแปรต้นและตัวแปรตามแบบต่างๆ เมื่อปรับมาเป็นเชิงคุณภาพจึงควรใช้และปรับการเขียนกล่าวถึง กรอบสาเหตุที่เกิด (จุดมุ่งหมาย) กรอบหลักทฤษฎีแนวคิด กรอบการวิเคราะห์สังเคราะห์ เพื่อนำไปสู่ผลที่ต้องการ ผู้อ่านหน้าใหม่อาจสับสนกับกรอบขั้นตอนการวิจัย ที่มีลักษณะเป็นผังขั้นตอนการวิจัยคล้าย ๆ กันผู้เขียนขอนำเสนอกรอบแนวคิดดังนี้ (ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์, 2559)

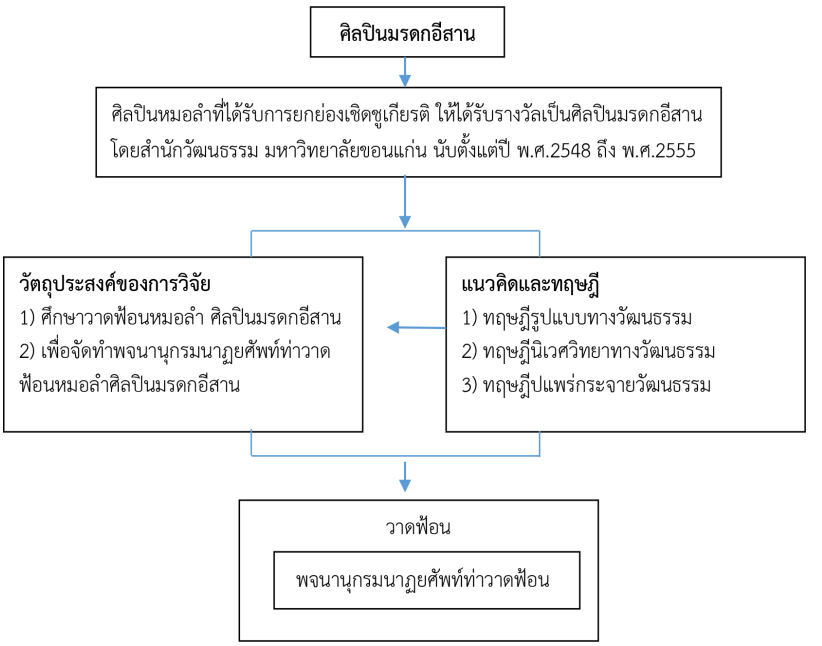


โดยทั่วไปนิยมนำเสนอเป็นกรอบแผนภาพและมีเส้นลูกศรกำกับเชื่อมโยงถึงกัน ทั้งนี้บางสถาบันก็ไม่นำเสนอเป็นแผนภาพ เป็นเพียงตัวหนังสือให้วิเคราะห์เองก็มี หลายสถาบันนิยมเสนอไว้ในบทที่ 1 แต่บางสถาบันอาจนำไปไว้ในบทที่ 2 หลังจากการทบทวนเอกสารและงานวิจัยแล้วได้กรอบแนวคิดการวิจัยอย่างไร ส่วนบทที่ 3 อาจมีกรอบวิธีหรือขั้นตอนการวิจัย ซึ่งไม่ใช่กรอบแนวคิด เพื่อความเข้าใจจึงนำตัวอย่างจากงานวิจัยทั้ง 3 เรื่องเสนอให้เห็นความเชื่อมโยง ดังต่อไปนี้

เรื่อง วาดฟ้อนหมอลำศิลปินมรดกอีสาน ได้แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัยดังนี้

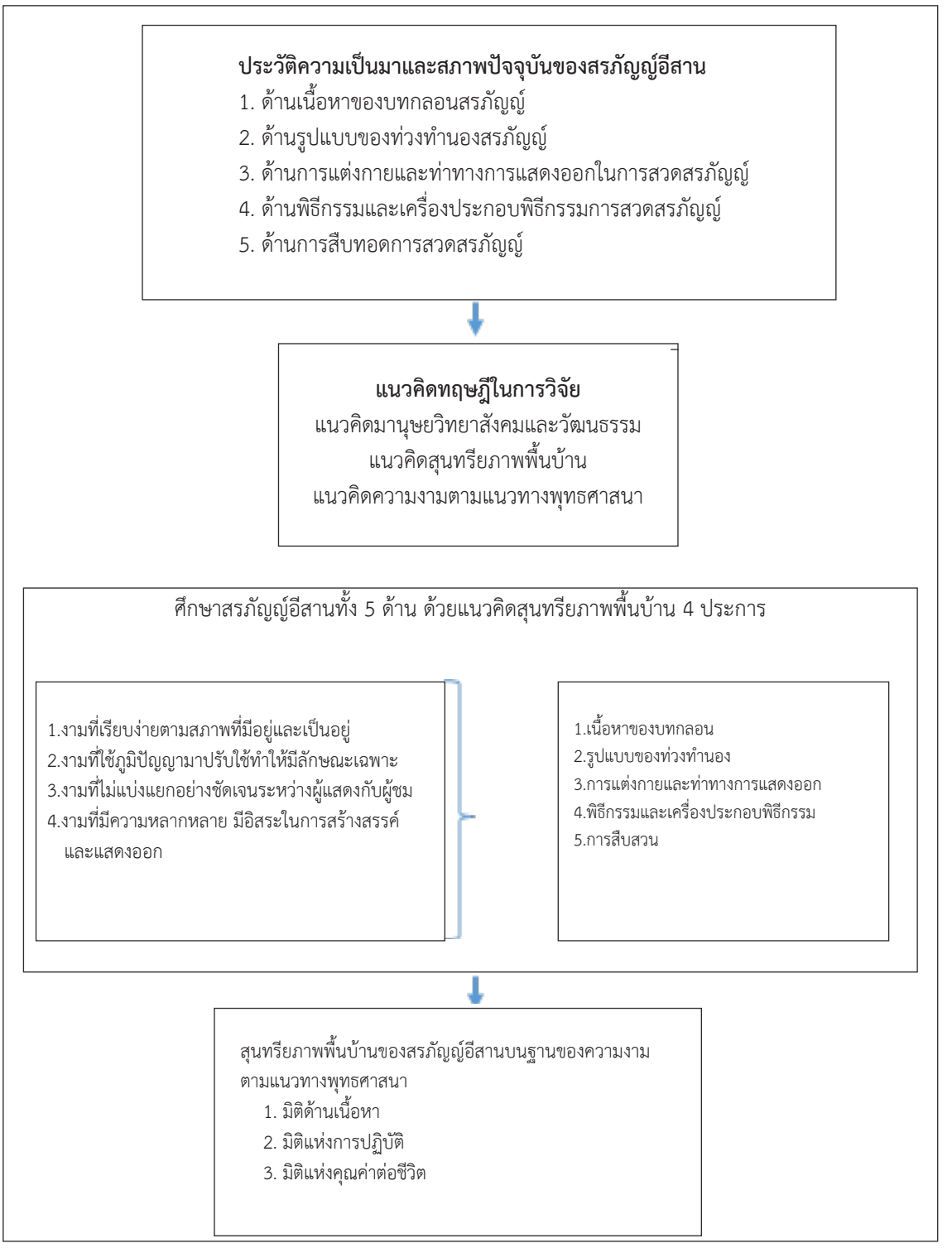
กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้มุ่งศึกษาวาดฟ้อนของหมอลำศิลปินมรดกอีสานและจัดทำพจนานุกรมนาฏยศัพท์ท่าวาดฟ้อนของหมอลำศิลปินมรดกอีสาน โดยการรวบรวมและจัดประเภทของท่าฟ้อนตามอัตลักษณ์ โดยอาศัยข้อมูลจากกลุ่มศิลปินหมอลำมรดกอีสานเป็นข้อมูลหลัก และใช้การวิเคราะห์กระบวนท่าวาดฟ้อนผ่านแนวคิดทฤษฎีสามทฤษฎีคือ ทฤษฎีรูปแบบทางวัฒนธรรม ทฤษฎีนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม และทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นข้อมูลรอง ซึ่งสามารถแสดงเป็นแผนภูมิ กรอบแนวคิดในการวิจัยได้



จากกรอบแนวคิดเรื่อง ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลาเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์ ผู้เขียนไม่พบหัวข้อกรอบแนวคิดในบทที่ 1 บทนำ แต่บทที่ 2 มีหัวข้อ 1. แนวคิดสุนทรียศาสตร์ และ 8. กรอบแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ ดังปรากฏในหน้าที่ 38 เป็นความเรียงอธิบายแต่ไม่พบแผนภาพกรอบแนวคิด ดังงานวิจัยฉบับอื่น

เรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้าน บนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนาได้นำเสนอกรอบแนวคิดการวิจัย ดังนี้



จากกรอบแนวคิดการวิจัยเรื่อง สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านฯ มีจุดเด่นตรงการยกประเด็นการวิเคราะห์สรภัญญ์อีสานทั้ง 5 ด้าน ด้วยแนวคิดสุนทรียภาพพื้นบ้าน 4 ประการ จนได้ผลเป็นมิติทั้ง 3 ด้าน

จากที่กล่าวมาเป็นเพียง บทนำหรือส่วนที่เกี่ยวข้องกับเค้าโครง เพื่อนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและคณะกรรมการหลักสูตรในลำดับต่อไป รวมถึงเพื่อขอทุนวิจัย ผู้เขียนพบว่ากรรมการหรืออาจารย์จะอ่านชื่อเรื่องกับจุดมุ่งหมายก่อนเสมอ แล้วจึงไปอ่านประเด็นอื่นโดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับวิธีวิจัย รวมกับเทียบเคียงคำศัพท์ภาษาอังกฤษ ทั้งชื่อเรื่อง วิธีวิจัย คำสำคัญ ดังนั้นเพื่อให้เกิดภาพรวมในการเขียนบทนำ จึงขอนำเสนอเสนอแบบประเมินงานวิจัยส่วนหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับบทนำ โดยใช้แบบประเมินผลงานวิจัยของนงลักษณ์ วิรัชชัยและคณะ (2557) ที่เป็นเชิงปริมาณมาปรับให้สอดคล้องกับงานวิจัยเชิงคุณภาพ ดังนี้

ข้อ	ลักษณะประเด็นในงานวิจัยที่ประเมิน	ผลการประเมิน				
		4	3	2	1	0
1	ชื่อเรื่องมีความชัดเจน น่าสนใจ					
2	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ชัดเจน สอดคล้องกับเรื่องที่ทำวิจัย					
3	ปัญหาวิจัย / วัตถุประสงค์มีความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง ถูกต้องตามหลักการวิจัย					
4	เหตุผลและความจำเป็นในการทำวิจัยมีความสมเหตุสมผล					
5	ผลที่ได้รับ/เป้าหมาย มีความชัดเจน ตามหลักการวิจัย					
6	กำหนดขอบเขตของการวิจัยได้อย่างเหมาะสม และมีเหตุผลรองรับ					
7	ข้อตกลงเบื้องต้นของงานวิจัยเหมาะสมและมีเหตุผลรองรับ					
8	การเขียนข้อจำกัดของงานวิจัย /วิธีวิจัย (โดยย่อ/ถ้ามี)					
9	การนิยามศัพท์เฉพาะมีความชัดเจน					
10	กรอบแนวคิดในการวิจัยมีความถูกต้องเหมาะสมชัดแจนตามหลักการวิจัย					

ผู้สนใจที่หัดเขียนบทนำใหม่ ๆ จึงควรศึกษากรอบ ประเด็นหัวข้อแต่ละหัวข้อในบทนั้น ๆ โดยเฉพาะคำสำคัญของเรื่องและวิธีวิจัยจะเป็นส่วนชี้ทิศทางของวิทยานิพนธ์ ที่ชี้ให้เห็นปัญหาที่ชัดเจน กรอบและประเด็นที่สนใจศึกษา รวมถึงวิธีการศึกษาซึ่งผลที่ได้ต้องตอบวัตถุประสงค์หรือมีความสำคัญจริง

บรรณานุกรม

ทิศนา แขมมณี. (2539). การเขียนบทความทางวิชาการ. *คู่มือการเขียนบทความและหนังสือวิชาการ*. กรุงเทพมหานคร: คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นงลักษณ์ วิรัชชัย. (2555). *รูปแบบและลักษณะของบทความวิจัยที่ตีพิมพ์ในวารสารมาตรฐานสากล*. วารสารศิลปากรศึกษาศาสตร์วิจัย (ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มกราคม- มิถุนายน 2555) หน้า 7-16

นงลักษณ์ วิรัชชัยและคณะ. (2557). *เกณฑ์ประเมินคุณภาพสำหรับแบบประเมินคุณภาพงานวิจัย*. เอกสารประกอบการอบรม การประเมินอภิมาน 18-21 มีนาคม 2557 สถาบันส่งเสริมการวิจัยและพัฒนานวัตกรรม มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (สวพ.)

บัญชา เกียรติจรุงพันธ์. (2557). *สรภัญญ์อีสาน: สุนทรียภาพพื้นบ้านบนฐานของความงามตามแนวทางพุทธศาสนา*.วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์. (2559). *เอกสารประกอบการสอน ระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรี*. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศราวดี ภูชมศรี. (2556). วาดฟ้อนหมอลำ ศิลปินมรดกอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สุระศักดิ์ หวานแท้. (2555). *ศึกษาวิเคราะห์กลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา เชิงสุนทรียศาสตร์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต : ขั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส

Basic Set Theory : Pitch-Class, Integer Notation, and Modulus

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[1]

บทคัดย่อ

ขั้นระดับเสียง ตัวเลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส 12 เป็นแนวคิดภายใต้พื้นฐานทฤษฎีเซต ซึ่งแตกต่างจากระบบโทแนลิตี ขั้นระดับเสียงมิใช่โน้ตหรือระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งบนบรรทัดห้าเส้น แต่เป็นโน้ตที่มีชื่อตามตัวอักษรเดียวกัน และเป็นโน้ตพ้องเสียงซึ่งกันและกัน โดยแต่ละขั้นระดับเสียงถูกแทนค่าด้วยตัวเลข 0 ถึง 11 นอกจากนี้ ค่ามอดุลัส 12 ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในมิติที่สัมพันธ์กับขั้นระดับเสียง ประเด็นเหล่านี้เป็นเพียงสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อสารเพื่อความเข้าใจตรงกันเท่านั้น ซึ่งสัญลักษณ์ตัวเลขดูเหมือนว่าจะใช้อธิบายดนตรีในศตวรรษที่ 20 ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม การใช้สัญลักษณ์ตัวเลขไม่ได้เป็นเงื่อนไขเพียงประการเดียวที่ใช้สำหรับอธิบายดนตรีในศตวรรษที่ 20 ได้ทั้งหมด หรือเป็นเงื่อนไขที่ดีกว่าการใช้สัญลักษณ์ตามแบบแผนดั้งเดิมของระบบโทแนลิตี บางกรณีไม่ว่าจะด้วยวิธีการใด การอธิบายบทประพันธ์เพลงใด ๆ ก็ตาม อาจต้องนำแนวคิดจากระบบโทแนลิตีมาช่วยเสริมและสนับสนุนการวิเคราะห์ เพื่อให้การสื่อสารเกิดความเข้าใจชัดเจนยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: เอโทนัล/ ทฤษฎีเซต/ ขั้นระดับเสียง/ เลขจำนวนเต็ม/ มอดุลัส

[1] รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

Pitch Class, Integer Notation, and Modulo 12 are basic concepts of set theory.A pitch class is not any notes or pitches on the staff, but each one relates to one another by octave—same letter name—including enharmonic equivalences. All pitch classes are represented by integer notation, 0-11. Moreover, modulo 12 is applied for the pitch class relationship. These numeral symbols seem to be perfect for explaining twentieth-century compositions. It is not, however, only onesystem or condition to describe all compositions in the century, or even betterthan the common practice In some cases, analyzing music by usingset theory accompanied with traditional harmony can more clearly explain twentieth-century compositions.

Keywords: Atonal; Set Theory; Pitch Class; Integer Notation; Modulus

การทำความเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียง ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีเซต ผู้เขียนได้กล่าวถึงในบทความก่อนหน้านี้[2] ซึ่งพื้นฐานแนวคิดของทฤษฎีเซตนั้นไม่ให้ความสำคัญกับระดับเสียงที่เกิดขึ้นบนช่วงคู่แปด (Octave) ใด ๆ อีกทั้งไม่ให้ความสำคัญกับโน้ตต่างกันแต่ให้เสียงเดียวกัน (Enharmonic) อีกต่อไป แนวคิดของประเด็นทั้งสองนี้แตกต่างจากระบบโทแนลิตีเดิม ดังนั้นจึงไม่สามารถนำวิธีคิดของดนตรีระบบโทแนลิตีมาใช้อธิบายทฤษฎีเซตได้ ผู้เริ่มศึกษาทฤษฎีเซตจำเป็นต้องระลึกอยู่เสมอว่า โน้ตตัวอักษรเดียวกันไม่ว่าจะเกิดขึ้นบนช่วงเสียงใดก็ตามจะมีค่าเท่ากัน ในความหมายของ “ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด” และโน้ตเสียงเดียวกันไม่ว่าจะเขียนอยู่ในรูปใด เช่น โน้ต E, Fb หรือ DX ก็จะมีสถานะเดียวกันเสมอในฐานะ “ความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง” ความเท่าเทียมกันทั้ง 2 ประเด็นนี้ เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาและทำความเข้าใจกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต นอกจากนี้ ยังมีประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องอีกหลายประเด็น ซึ่งเป็นพื้นฐานแนวคิดทฤษฎีเซตที่ควรทำความเข้าใจเช่นกัน โดยในที่นี้จะกล่าวถึงประเด็นขั้นระดับเสียงและตัวเลขจำนวนเต็ม รวมถึงค่ามอดุลัส 12

1. ขั้นระดับเสียงและตัวเลขจำนวนเต็ม

“ระดับเสียง (Pitch)” ภายใต้แนวคิดระบบดนตรีโทนัล หมายถึง ระดับเสียงใด ๆ ที่สามารถระบุความถี่เสียงแน่นอน และสามารถระบุตำแหน่งการบันทึกบนบรรทัดห้าเส้นได้ เช่น ระดับเสียง C-กลาง มีความถี่ประมาณ 261 รอบต่อวินาที (Hertz) ส่วนโน้ต C ช่วงคู่แปดอื่น ๆ มีความถี่แตกต่างไป เป็นต้น ส่วน “ขั้นระดับเสียง (Pitch Class หรือย่อว่า PC)”[3] ภายในขอบเขตแนวคิดทฤษฎีเซต หมายถึง กลุ่มโน้ตที่มีชื่อตามตัวอักษรเดียวกัน เช่น โน้ต C-กลาง หรือโน้ต C ณ ตำแหน่งใด ๆ บนบรรทัดห้าเส้นก็ตาม ทุกตัวล้วนมีความหมายเป็นขั้นระดับเสียง C เหมือนกัน ดังนั้น ขั้นระดับเสียงมิใช่โน้ตหรือระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งบนบรรทัดห้าเส้น แต่เป็นขั้นของโน้ตที่มีชื่อตามตัวอักษรเดียวกัน รวมถึงโน้ตพ้องเสียงซึ่งกันและกัน (B# และ Dbb) เมื่อกล่าวถึง “ระดับเสียง” ภายใต้ระบบโทแนลิตีนั้นให้ความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม กล่าวคือ เราสามารถระบุโน้ต C-กลาง ได้ว่าอยู่บนเส้นน้อยที่ 1 ด้านล่างกุญแจเทรเบิล(Treble Clef) แต่เราไม่สามารถระบุโน้ต C เมื่อถูกกล่าวถึงในเชิงกุญแจเสียง (Key) ของบทประพันธ์เพลง หรือแม้กระทั่งช่วงการดำเนินคอร์ดบริเวณใด ๆ ของบทประพันธ์เพลง เช่น แนวทำนองและเสียงประสานช่วงนี้อยู่บนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ หรือบทประพันธ์เพลง Piano Sonata in C (1780) ของไฮเดิน (Haydn) ได้ว่าอยู่ ณ ตำแหน่งใดบนบรรทัดห้าเส้น ดังนั้นการกล่าวถึงกุญแจเสียงลักษณะนี้เป็นความหมายเชิงนามธรรมแบบหนึ่ง

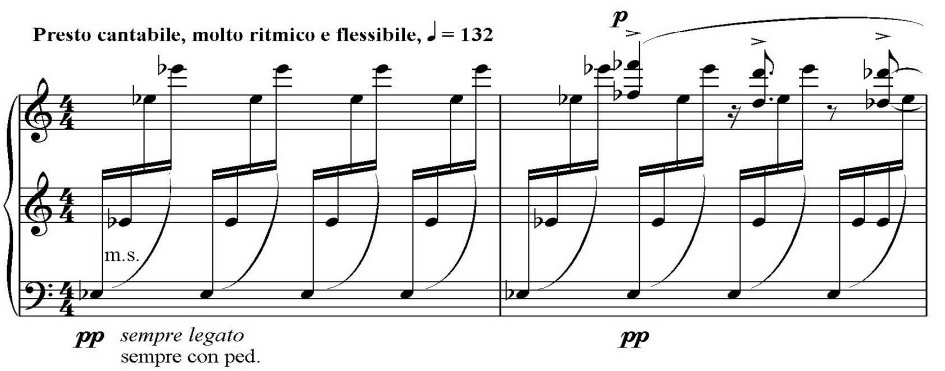
---

[2] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, “ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต,”วารสารดนตรีและการแสดง 1, 1 (2558): 8-23.

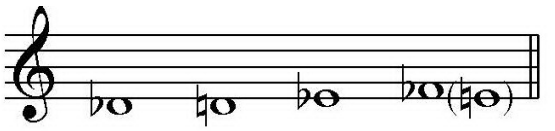
[3] กำหนดชื่อภาษาไทยโดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 6.

ความหมายเชิงนามธรรมนี้ก็เช่นเดียวกับทฤษฎีเซต ซึ่งไม่สามารถระบุ “ขั้นระดับเสียง” ว่าอยู่ ณ ตำแหน่งใดบนบรรทัดห้าเส้นได้ ไม่ว่าจะกล่าวถึงขั้นระดับเสียงนั้นในมิติใดก็ตาม พิจารณาขั้นระดับเสียงจากบทประพันธ์เพลง Étude 6: Automne à Varsovie from Etude for Piano, Book I (1985) ของกิยอร์กี ลิเกตี (György Ligeti, 1923-2006) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียเชื้อสายฮังการี (ตัวอย่างที่ 1) 2 ห้องแรกใช้โน้ต Eb จำนวนมากซึ่งบันทึกอยู่บนบรรทัดห้าเส้น ณ ตำแหน่งที่แตกต่างกันภายในระยะ 4 ช่วงคู่แปด โดยโน้ต Eb ทั้งหมดนั้น คือ ขั้นระดับเสียง Eb นั่นเอง นอกจากนี้ยังปรากฏขั้นระดับเสียงอื่น ๆ อีก 3 ตัว ดังนั้นกล่าวได้ว่า 2 ห้องแรกของบทประพันธ์เพลงนี้ประกอบด้วย 4 ขั้นระดับเสียง คือ Db, D, Eb, และ Fb (หรือ E§)

ตัวอย่างที่ 1 Étude 6: Automne à Varsovie from Etude for Piano, Book I: Ligeti



ขั้นระดับเสียง 2 ห้องแรกจากบทประพันธ์เพลง Étude 6: Automne à Varsovie สามารถนำมาบันทึกบนบรรทัดห้าเส้น (ตัวอย่างที่ 2) ทั้งนี้เพื่อความสะดวกสำหรับการทำความเข้าใจหรือนำมาใช้เพื่อการอธิบายว่าบทประพันธ์เพลงช่วงนั้น ๆ ใช้ “กลุ่มของขั้นระดับเสียงหรือเซต (PitchClass Set or Set)” ใด ถึงแม้ว่าโน้ตต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจะมีเป็นจำนวนมาก แต่เมื่อนำพิจารณาในประเด็นของขั้นระดับ เสียงบนพื้นฐานทฤษฎีเซต จำเป็นต้องตัดขั้นระดับเสียงซ้ำกันออกไปให้เหลือเพียงตัวเดียว อย่างไรก็ตามกลุ่มขั้นระดับเสียงเหล่านั้นสามารถบันทึกในช่วงเสียง หรือกุญแจเสียงอื่นได้เช่นกัน

ตัวอย่างที่ 2 ขั้นระดับเสียง 2 ห้องแรก: Automne à Varsovie

ลองนึกภาพถึง 88 ลิ่มนิ้วบนเปียโน โน้ตหรือระดับเสียงแต่ละตัวของเปียโนสามารถระบุตำแหน่งที่แน่นอนบนบรรทัดห้าเส้นได้ แต่สำหรับทฤษฎีเซตเมื่อพิจารณาแนวคิดพื้นฐานด้านความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด และความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง ทำให้ขั้นระดับเสียงต่าง ๆ ทั้งหมดนั้น (หรือไม่ว่าระดับเสียงใดบนเครื่องดนตรีชิ้นใด) เหลือเพียง 12 ขั้นระดับเสียงเท่านั้น ซึ่งเป็นชื่อตามตัวอักษรของโน้ตต่าง ๆ จาก C-C#-D-Eb- ... -Bb-B§ บนบันไดเสียงแบบโครมาติก โดยที่โน้ตพ้องเสียงถูกพิจารณาว่าเป็นขั้นระดับเสียงเดียวกัน

จากนั้นแนวคิดภายใต้กรอบของทฤษฎีเซตได้นำเอาขั้นระดับเสียงทั้ง 12 ขั้น มาแทนค่าด้วย “ตัวเลขจำนวนเต็ม (Integer Notation)” เริ่มจากหมายเลข 0 จนถึง 11 (แผนภูมิที่ 1) โดยกำหนดให้ขั้นระดับเสียง C เท่ากับหมายเลข 0, ขั้นระดับเสียง C# หรือ Db เท่ากับหมายเลข 1, ขั้นระดับเสียง D เท่ากับหมายเลข 2, ขั้นระดับเสียง Eb เท่ากับหมายเลข 3, ..., เรียงตามลำดับสูงขึ้นครึ่งเสียงไปจนกระทั่งขั้นระดับเสียง Bb หรือ A# เท่ากับหมายเลข 10 หรือ T (Ten) และขั้นระดับเสียง B§ เท่ากับหมายเลข 11 หรือ E (Eleven) หมายเลขเหล่านี้เป็นตัวเลขที่กำหนดตายตัวเฉพาะขั้นระดับเสียงแต่ละตัว รวมถึงโน้ตพ้องเสียงโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งเปรียบเสมือนกับ “ระบบโดคงที่ (Fixed Do)” นั่นเอง อย่างไรก็ตามนักทฤษฎีบางท่านใช้วิธีคิดแตกต่างไป โดยไม่ได้กำหนดตัวเลขที่แน่นอนสำหรับขั้นระดับเสียงแต่ละตัว

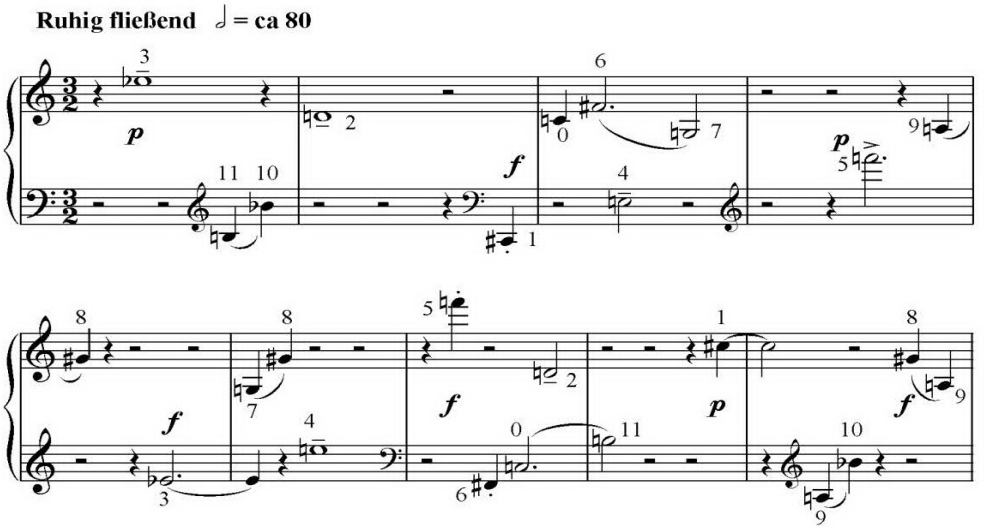
แผนภูมิที่ 1 หมายเลขแทนขั้นระดับเสียงแต่ละตัว

ขั้นระดับเสียง	หมายเลข
B#, C, Dbb	0
BX, C#, Db	1
CX, D, Ebb	2
D#, Eb, Fbb	3
DX, E, Fb	4
E#, F, Gbb	5
EX, F#, Gb	6
Fx, G, Abb	7
G#, Ab	8

ขั้นระดับเสียง	หมายเลข
GX, A, Bbb	9
A#, Bb, Cbb	10 หรือ T
AX, B, Cb	11 หรือ E

พิจารณาบทประพันธ์เพลง Variations for Piano, Op. 27, III (1936) ของอันโทน เวเบิร์น (Anton Webern) แสดงให้เห็นว่าโน้ตตัวเดียวกันแต่อยู่บนบรรทัดห้าเส้นที่แตกต่างกันช่วงคู่แปด หรืออยู่บนช่วงเสียงที่ต่างกัน จะมีหมายเลขของขั้นระดับเสียงเดียวกัน ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต (ตัวอย่างที่ 3) เช่น หมายเลข 3 หมายถึง ขั้นระดับเสียง Eb โดยโน้ตดังกล่าวปรากฏในห้องที่ 1 และ 5 ซึ่งอยู่ต่างช่วงเสียงกัน หรือหมายเลข 1 หมายถึง ขั้นระดับเสียง C# อยู่ต่างช่วงเสียงกันในห้องที่ 2 และ 8เป็นต้น นอกจากนี้มีหมายเลข 0 (ขั้นระดับเสียง C), 6 (ขั้นระดับเสียง F#), และ 4 (ขั้นระดับเสียง E) ซึ่งเป็นขั้นระดับเสียงที่อยู่บนช่วงเสียงต่างกัน

ตัวอย่างที่ 3 Variations for Piano, Op. 27, III (1936): Webern



2. ค่ามอดุลัส 12

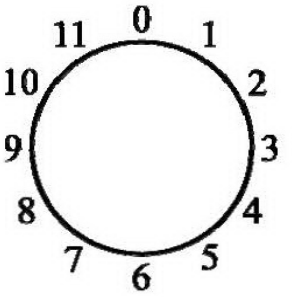
ค่ามอดุลัสหรือโมด (Modulus or mod) ในที่นี้ หมายถึง วงจรการนับที่กำหนดค่าสูงสุดไว้ ซึ่งเป็นตัวเลขตำแหน่งที่ต้องการสิ้นสุดการนับภายในรอบหนึ่ง ๆ เช่น กำหนดให้ค่าสูงสุดเท่ากับ 12 ก็จะมีตัวเลขการนับทั้งหมด 12 จำนวน โดยถ้ากำหนดให้เริ่มต้นนับจากหมายเลข 0 ดังนั้นตัวเลขการนับจะเริ่มตั้งแต่ 0 ถึง 11 (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11) เป็นวงจร 1 รอบ หลังจากนั้นถ้ามีจำนวนนับมากกว่า 12 จำนวนขึ้นไป ให้เริ่มต้นนับที่หมายเลข 0 ใหม่ เพราะฉะนั้น 12 = 0, 13 = 1, 14 = 2, 15 = 3, ... , 24 = 0, 25 = 1, ... เป็นเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ วงจรการนับซึ่งกำหนดค่าสูงสุดเท่ากับ 12 นี้เรียกว่า “ค่ามอดุลัส 12 หรือย่อว่า โมด 12 (Modulo 12 or mod 12)” สำหรับทฤษฎีเซต ได้นำวงจรการนับนี้มาประยุกต์ใช้ โดยเฉพาะมิติที่สัมพันธ์กับขั้นระดับเสียงจากที่กล่าวมาแล้วว่าขั้นระดับเสียงมีทั้งหมด 12 ขั้น ดังนั้น ค่าสูงสุดของวงจรการนับในทฤษฎีเซตจึงมีเท่ากับตัวเลข 12 โดยที่ตัวเลขจำนวนเต็มแทนขั้นระดับเสียงเริ่มตั้งแต่ 0 ถึง 11 ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 12 ตัวเลขนั่นเอง นอกจากนี้ แนวคิดของทฤษฎีเซตบางประเด็นอาจใช้ตัวเลขจำนวนเต็มที่ นอกเหนือไปจากตัวเลข 0-11 ซึ่งมีทั้งจำนวนเต็มบวก (เช่น ระยะห่างขั้นคู่ที่กว้างมาก) และจำนวนเต็มลบ (เช่น การอธิบายถึงทิศทางการเคลื่อนที่ลงของระดับเสียง) ดังนั้น ตัวเลขที่เกิดขึ้นจะถูกปรับให้อยู่ภายในขอบเขต และสอดคล้องกับตัวเลขจำนวนเต็ม 0-11 (mod 12) สำหรับวิธีการคำนวณหาจำนวนใด ๆ โดยใช้ค่ามอดุลัส 12 นั้น จำเป็นต้องบวกหรือลบด้วย 12 เพื่อให้จำนวนเต็มที่ต้องการอยู่ระหว่าง 0-11 เช่น

15 (mod 12)	คือ	15 - 12 = 3
17 (mod 12)	คือ	17 - 12 = 5
21 (mod 12)	คือ	21 - 12 = 9
12 (mod 12)	คือ	12 - 12 = 0
27 (mod 12)	คือ	27 - 24 = 3 (24 = 12 + 12)
-3 (mod 12)	คือ	-3 + 12 = 9
-7 (mod 12)	คือ	-7 + 12 = 5
-9 (mod 12)	คือ	-9 + 12 = 3
-12 (mod 12)	คือ	-12 + 12 = 0
-15 (mod 12)	คือ	-15 + 24 = 9 (24 = 12 + 12)

จากตัวเลขและวิธีการคำนวณข้างต้น สามารถอธิบายภายใต้ระบบของค่ามอดุลัส 12 ได้ว่าหมายเลข –9 = 3 = 15 = 27, หมายเลข -7 = 5 = 17, หมายเลข -15 = -3 = 9 = 21, และหมายเลข -12 = 0 = 12

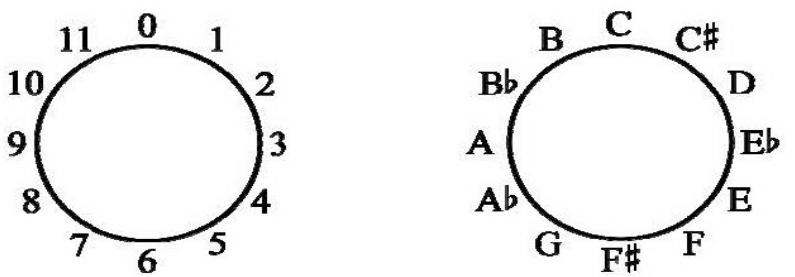
ตัวเลขที่ต่างกันแต่มีค่าเท่ากันภายใต้ระบบของมอดุลัส 12 ข้างต้นนั้น อาจทำความเข้าใจได้ยาก วิธีการทำความเข้าใจกับค่ามอดุลัส 12 อย่างง่ายที่สุด ให้พยายามนึกถึงภาพของหน้าปัดนาฬิกา (ภาพที่ 1) เนื่องจากมีจำนวนตัวเลขการนับทั้งสิ้นเท่ากับ 12 เท่ากัน หรือพยายามทำความเข้าใจกับระบบเวลาภายใน 1 วัน ซึ่งแบ่งออกเป็น 24 ชั่วโมง (00:00-24:00 น.)

ภาพที่ 1 เปรียบเทียบค่ามอดุลัส 12 กับหน้าปัดนาฬิกา



ดังนั้นการคิดค่ามอดุลัส 12 จากหน้าปัดนาฬิกา โดยพิจารณาเลขจำนวนบวกเช่น เวลา 15:00 น. เท่ากับบ่าย 3 โมง (เข็มสั้นชี้เลข 3) หรือเวลา 17:00 น. เท่ากับ 5 โมงเย็น (เข็มสั้นชี้เลข 5) หรือเวลา 21:00 น. เท่ากับ 3 ทุ่ม (เข็มสั้นชี้เลข 9) หรือเวลา 24:00 น. เท่ากับเที่ยงคืน (เข็มสั้นชี้เลข 0) เป็นต้น ส่วนตัวเลขจำนวนลบให้นับถอยหลัง เช่น -3 นับถอยหลังได้หมายเลข 9 (11-10-9) หรือ -7 นับถอยหลังได้หมายเลข 5 (11-10-9-8-7-6-5) เป็นต้น นอกจากนี้ สามารถนำค่ามอดุลัส 12 มาเปรียบเทียบกับขั้นระดับเสียงตามแนวคิดของทฤษฎีเซตซึ่งมีจำนวนเท่ากัน และเป็นหมายเลขเดียวกัน (ภาพที่ 2) นักทฤษฎีดนตรีหลายท่านนำหลักการของค่ามอดุลัส 12 มาใช้เพื่อช่วยอธิบายความสัมพันธ์ต่าง ๆ บนพื้นฐานแนวคิดทฤษฎีเซต

ภาพที่ 2 เปรียบเทียบค่ามอดุลัส 12 กับขั้นระดับเสียง



แนวคิดและวิธีการพื้นฐานที่เกี่ยวกับโน้ตและ/หรือระดับเสียงที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น ถูกแทนค่าด้วยสัญลักษณ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นตัวอักษร C, C#, D, Eb, ... หรือตัวเลข 0, 1, 2, 3, ... หรือแม้กระทั่งระบบการร้องแบบโดคงที่และ/หรือโดเคลื่อนที่ (Movable Do) เช่น โด-เร-มี-... (do-re-mi-...) ซึ่งไม่ได้กล่าวถึงในที่นี้ เป็นเพียงสัญลักษณ์ที่ใช้ในการสื่อสารเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันเท่านั้นท่ามกลางสัญลักษณ์ต่าง ๆ นั้น สัญลักษณ์ตัวเลขดูเหมือนว่าใช้สำหรับอธิบายดนตรีที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามก็ไม่ได้ครอบคลุมถึงดนตรีหรือประพันธ์เพลงทั้งหมดของศตวรรษนี้สัญลักษณ์ตัวเลขและพื้นฐานแนวคิดอื่นที่เกี่ยวข้องกันนั้น เป็นเพียงองค์ประกอบที่อยู่ภายใต้กรอบของทฤษฎีเซต

การใช้สัญลักษณ์ตัวเลขไม่ได้เป็นเงื่อนไขเพียงประการเดียวที่ใช้สำหรับอธิบายดนตรีในศตวรรษที่ 20 ได้ทั้งหมด หรือเป็นเงื่อนไขที่ดีกว่าการใช้สัญลักษณ์ตามแบบแผนดั้งเดิมของระบบโทแนลิตีบางครั้งบางกรณีและไม่ว่าจะด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่ง การอธิบายบทประพันธ์เพลงใด ๆ ก็ตาม อาจต้องนำแนวคิดจากระบบโทแนลิตีมาช่วยเสริมพร้อมทั้งสนับสนุนการวิเคราะห์ เพื่อเป็นการสื่อสารให้เข้าใจได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนี้ควรระลึกอยู่เสมอว่า สัญลักษณ์ตัวเลขเป็นเพียงตัวแทนสำหรับการกล่าวถึงระดับเสียง หรือขั้นระดับเสียง เช่นเดียวกับสัญลักษณ์ตัวอักษร หรือแม้กระทั่งสัญลักษณ์อื่น ๆ สัญลักษณ์ตัวเลขอาจมีผลให้ความหมายหรือการตีความบางประเด็นเปลี่ยนแปลงไป หรือแตกต่างไปจากการอธิบายดนตรีด้วยพื้นฐานระบบโทแนลิตีแบบเดิม อย่างไรก็ตาม สัญลักษณ์ทุกรูปแบบเป็นการสื่อถึงโน้ตและ/หรือดนตรีที่ยังคงเป็นดนตรีเพียงแต่ต่างกันเพียงวิธีการและแนวคิดที่นำมาใช้ในการอธิบายเท่านั้น

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558) *ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. วารสารดนตรีและการแสดง, ปีที่ 1, ฉบับที่ 1: 8-23.

——. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

——. (2550). *ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม*. วารสารดนตรีรังสิต, ปีที่ 2 ฉบับที่ 1: 42-48.

Eckardt, Jason. (2005). *Surface Elaboration of Pitch-Class Sets Using Nonpitched Musical Dimensions*. Perspectives of New Music, vol. 43, no. 1: 120-140.

Forte, Allen. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT: Yale University Press.

Kostka, Stefan. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Rahn, John. (1980). *Basic Atonal Theory*. New York: Longman.

Roig-Francoli, Miguel A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill.

Straus, Joseph N. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rded. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

วิเคราะห์การประพันธ์บทเพลงดอนนาลี ของชาร์ลี ปาร์คเกอร์

An Analysis Composition on Charlie Parker's Donna Lee

ณัฐพล อาสว่าง [1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งเน้นที่จะวิเคราะห์บทเพลงดอนนาลีของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ โดยวิเคราะห์ในประเด็นของการประพันธ์ทำนอง และการดำเนินคอร์ดเท่านั้น ผลการวิเคราะห์พบว่าประเด็นการประพันธ์ทำนองใช้โน้ตในบันไดเสียงบีบอป การใช้โน้ตในคอร์ดเคลื่อนที่แบบกระโดด ใช้การเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบโครมาติก และแบบเอ็นโครเชอร์เป็นวัตถุดิบหลักในการประพันธ์ทำนอง ส่วนในประเด็นการดำเนินคอร์ดพบการดำเนินคอร์ด ii-V-I การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองและคอร์ดแทนแบบทรัยโทนซับซิทิวแทนคอร์ด V ในการส่งเข้าหาคอร์ดต่าง ๆ รวมไปถึงการคัดลอกการดำเนินคอร์ดจากบทเพลงอื่น จากผลวิเคราะห์ทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงว่า บทเพลง*ดอนนาลี*เป็นบทเพลงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สในยุคบีบอปได้อย่างชัดเจน

คำสำคัญ: ดอนนาลี/ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์/ การเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบโครมาติก/ การเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบเอ็นโครเชอร์

[1] นักศึกษาปริญญาโทหลักสูตรดุริยางคศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This article present the analysis composition on Charlie Parker's Donna lee concentrating on area of melody composing and chord progression. Results showed that melody composing that use of a note from Chord tone of each chord, An approach to target note that use chromatic Approach and enclosure as mainly. In term of chord progression, use of ii-V-I progression as mainly and use of secondary dominant chord to resolve to another chord. As above mentioned this song is indicative of Bebop characteristic.

Keywords: Donna lee; Charlie Parker; Chromatic Approach; Enclosure

ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ นักอัลโตแซกโซโฟน เกิดเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม ค.ศ. 1920 ที่เมืองแคนซัสซิต เสียชีวิตเมื่อวันที่ 12 มีนาคม ค.ศ. 1955 ที่เมืองนิวยอร์ก เริ่มเล่นดนตรีจากการเป็นสมาชิกวงโยธวาทิตของโรงเรียนในตำแหน่ง บาริโทนแซกโซโฟน แล้วจึงเปลี่ยนมาเป็นอัลโตแซกโซโฟนในภายหลัง เมื่ออายุ 15 ปี ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักที่เขาใช้ เขาศึกษาวิธีการเล่นส่วนใหญ่จาก เลสเตอร์ ยัง (Lester Young) นักเทเนอร์แซกโซโฟน ที่มีชื่อเสียงอย่างมากในเวลานั้น นอกจากนี้เขายังหาโอกาสเล่นดนตรีร่วมกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงคนอื่น ๆ ตามสถานที่ต่าง ๆ จึงทำให้เขาพัฒนาฝีมือการเล่นอย่างมาก จนกลายมาเป็นการเล่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา โรเบิร์ต เอ การ์ดิเนอร์ (Robert A. Gadiner) ได้กล่าวว่า ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ เป็นนักแซกโซโฟนที่มีความอัจฉริยะ สิ่งที่เขาเล่นได้กลายมาเป็นพื้นฐานสำหรับโมเดิร์นแจ๊ส[2]

ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ เป็นอีกหนึ่งบุคคลสำคัญที่มีส่วนในการพัฒนาดนตรีแจ๊สในยุคสวิงเข้าสู่ยุคบีบอป (Bebop) ซึ่งดนตรีแจ๊สในยุคบีบอปจะมีจังหวะ การเคลื่อนที่ของคอร์ด และการเปลี่ยนศูนย์กลางกุญแจเสียง (Key Center) ที่รวดเร็ว มีความหนาแน่นลักษณ์จังหวะ (Rhythmic Density) มาก มีการใช้บันไดเสียงบีบอป (Bebop Scale) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะอย่างหนึ่งในดนตรีแจ๊สยุคนี้ ทั้งในด้านการประพันธ์หรือการอิมโพรไวส์

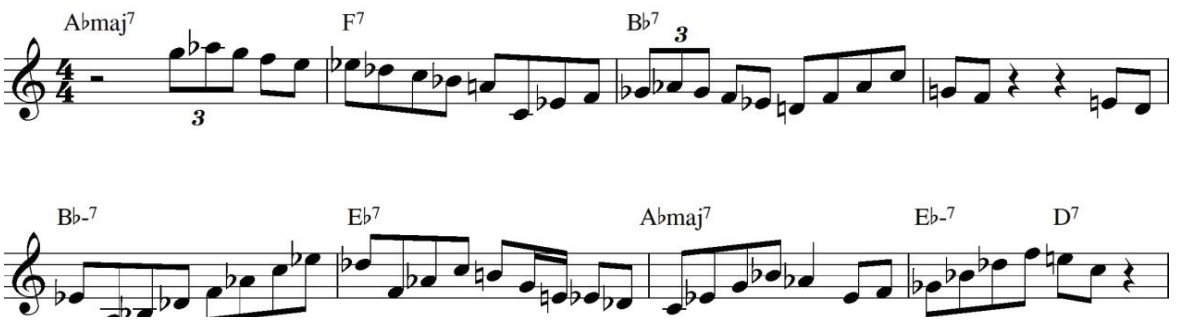
บทเพลง*ดอนนาลี* ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1947 โดยชาร์ลี ปาร์ดเกอร์ บันทึกเสียงช่วงในวันที่ 8 พฤษภาคม ค.ศ. 1948 โดยมีนักดนตรีร่วมบรรเลงได้แก่ ไมล์ส เดวิส (Miles Davis) มือทรัมเป็ต แมกซ์ โรลช์ (Max Roach) มือกลอง ทอมมี พอตเตอร์ (Tommy Porter) มือเบส และบัด พาวว์ (Bud Powell) มือเปียโน บทเพลงนี้มีความยาวทั้งหมด 32 ห้อง อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบ ABAC ใช้การคัดลอกการดำเนินคอร์ด จากบทเพลง *อินเดียนา* (*Indiana*) ประพันธ์โดย เจมส์ แฮนลีย์ (James Hanley) ในปี ค.ศ. 1917

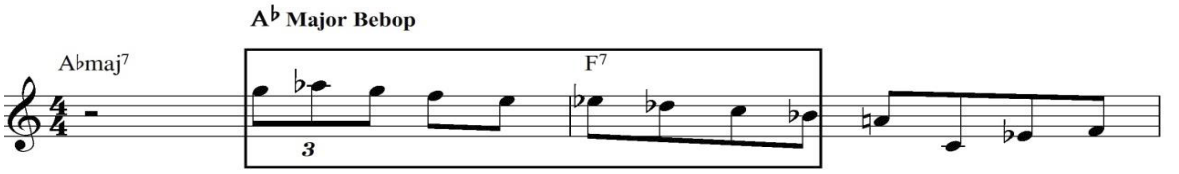
วิเคราะห์การประพันธ์ทำนอง

ผู้เขียนได้แบ่งการวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองออกเป็นสี่ตอน แต่ละตอนมีความยาวทั้งหมด 8 ห้อง เพื่อความชัดเจนในการวิเคราะห์ และการอธิบาย

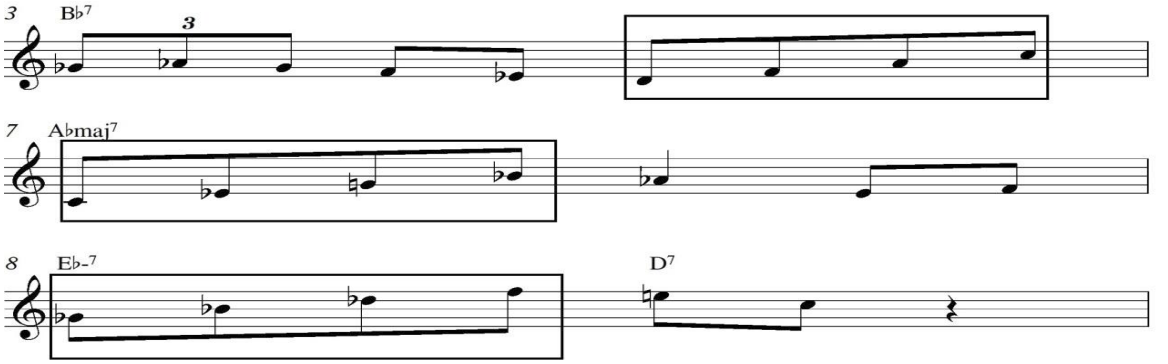
จากการวิเคราะห์ในตอนที่ 1 (ตัวอย่างที่ 1) พบว่าทำนองถูกสร้างจากโน้ตในคอร์ด มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด นอกจากนี้ยังพบการใช้บันไดเสียงเมเจอร์บีบอปซึ่งพบในห้องที่ 1 จังหวะที่ 3 (ตัวอย่างที่ 2) การเคลื่อนที่ของทำนองโดยรวมเป็นการเคลื่อนที่แบบกระโดดในทิศทางขึ้น โดยใช้โน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 5 7 และ9 ซึ่งสามารถพบได้ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 3 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 จังหวะที่ 1 (ตัวอย่างที่ 3)

[2] Robert A. Gardiner, “Stylistic Evolution of Jazz Saxophone Performance as Illustrated Through Selected Improvisations by Ten Master Improvisers.” (D.M.A. diss., University of South Carolina, 2008), 39.

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเพลงดอนนาลี ในตอนที่ 1

ตัวอย่างที่ 2 การใช้โน้ตในบันไดเสียง Ab เมเจอร์บีบอป



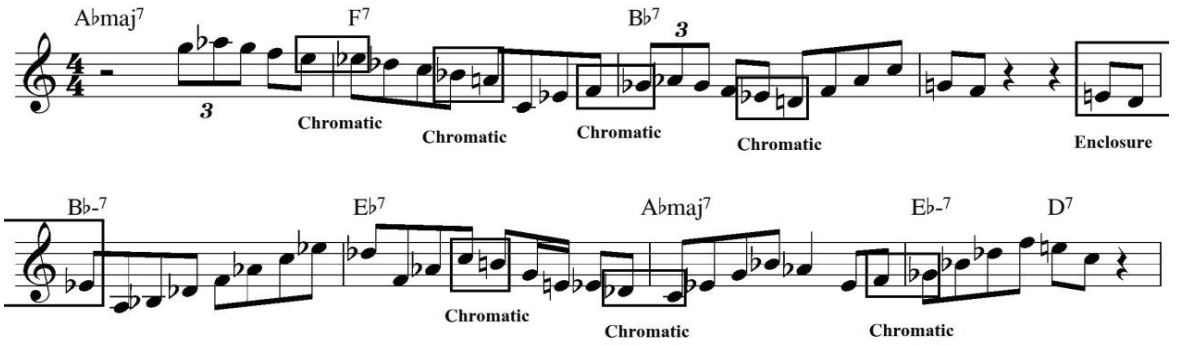
ตัวอย่างที่ 3 โน้ตในคอร์ดลำดับที่ 3 5 7 และ 9 ในห้องที่ 3 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8



การเข้าหาโน้ตเป้าหมาย (Target Tone) ใช้การเข้าหาแบบโครมาติก (Chromatic Approach) และแบบเอ็นโครเชอร์ (Enclosure) ซึ่งเจอร์รี โคเกอร์ (Jerry Coker) ได้ให้ความหมายของ การเข้าหาแบบเอ็นโครเชอร์ พอสังเขปว่า เป็นการใช้โน้ตที่สูงกว่า และต่ำกว่าครึ่งเสียงของโน้ตเป้าหมาย ในการเข้าหา[3] (ตัวอย่างที่ 4)

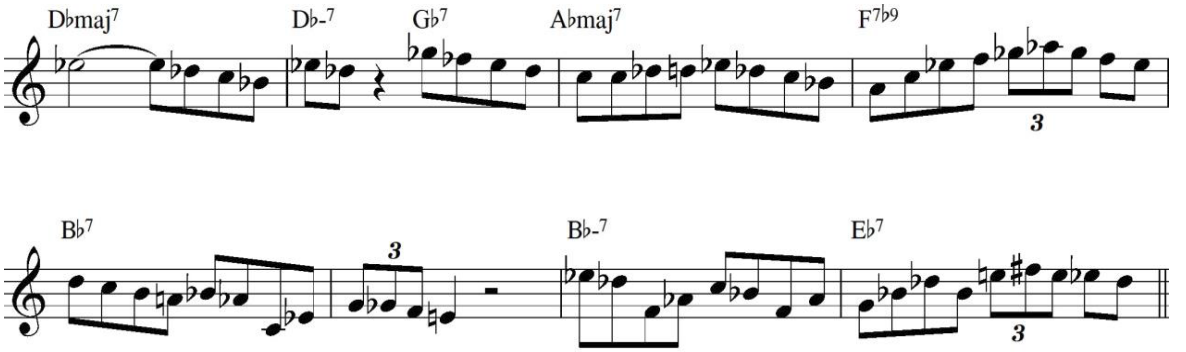
[3] Jerry Coker, Clear Solution for Jazz Improviser (New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz,2002), 31.

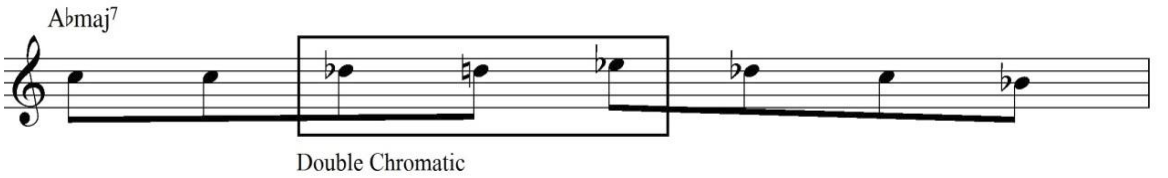
ตัวอย่างที่ 4 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบโครมาติก และแบบเอ็นโครเชอร์

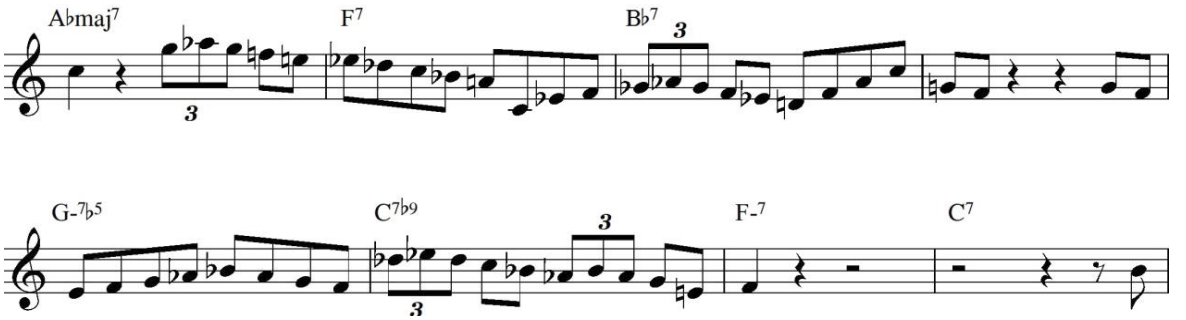


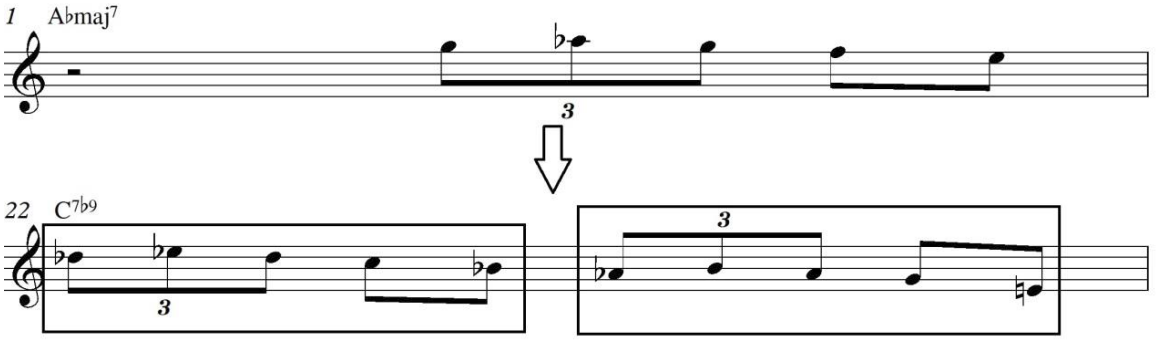
ตอนที่ 2 (ตัวอย่างที่ 5) พบโน้ตในคอร์ดเพื่อสร้างทำนอง เช่นเดียวกับทำนองในตอนที่ 1 การเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 9-12 เป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้น หลังจากนั้นจึงพบการเคลื่อนที่แบบกระโดดในห้องที่ 13-16 แต่มีจำนวนน้อยลงจากแนวทำนองในตอนที่ 1 พอสมควร พบการเข้าหาโน้ตเป้าหมาย แบบโครมาติกและเอ็นโครเชอร์ นอกจากนี้ยังพบการเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบดับเบิลโครมาติก (Double Chromatic- Approach) ในห้องที่ 11 จังหวะที่ 2 (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตเพลง*ดอนนาลี* ในตอนที่ 2

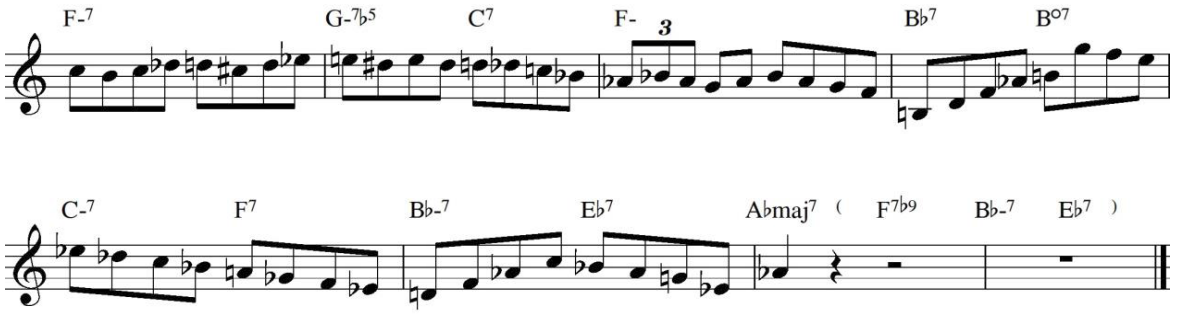
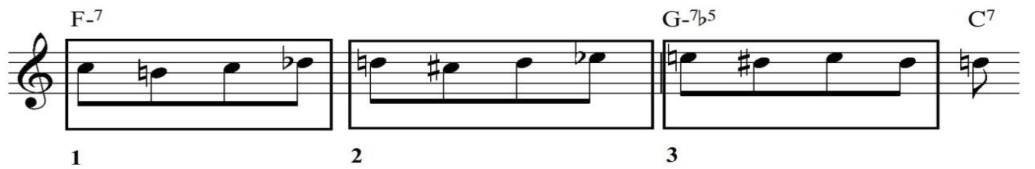


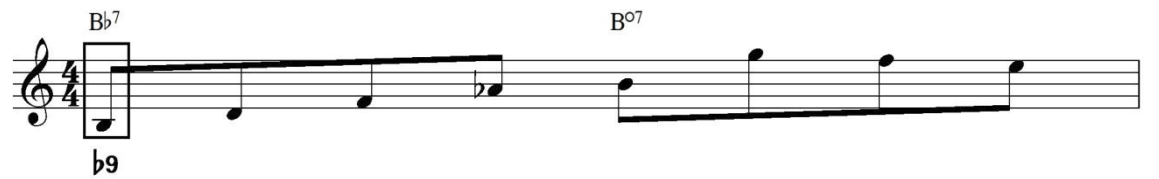
ตัวอย่างที่ 6 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบดับเบิลโครมาติก

ตอนที่ 3 (ตัวอย่างที่ 7) เป็นการนำเอาวัตถุดิบเดิมจากทำนองช่วงที่ 1 มาใช้ในห้องที่ 17-20 ทั้งในด้านของการใช้โน้ตในคอร์ด และบันไดเสียงเมเจอร์บีบอปในการสร้างทำนอง การเคลื่อนของทำนอง การเข้าหาแบบโครมาติก และแบบเอ็นโครเชอร์ พบการแต่งทำนองขึ้นมาใหม่ในห้องที่ 21 โดยใช้โน้ตในโมดที่ 7 ของบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ ในห้องที่ 22 นอกจากนี้ยังพบการนำเอาหน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic Motif) จากห้องที่ 1 มาพัฒนาด้วยการซ้ำ ในห้องที่ 22 (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตเพลง*ดอนนาลี* ในตอนที่ 3

ตัวอย่างที่ 8 การนำเอาหน่วยจังหวะย่อยเอกมาพัฒนาด้วยการซ้ำ



ตอนที่ 4 (ตัวอย่างที่ 9) พบการใช้โน้ตในคอร์ดในการสร้างทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 25-27 เป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้น หลังจากนั้นจึงพบการเคลื่อนที่แบบกระโดดในห้องที่ 28-31 การเข้าหาโน้ตเป้าหมายส่วนใหญ่เป็นแบบโครมาติก พบการสร้างซีเควนซ์ทำนอง ในห้องที่ 25 จังหวะที่ 1 ถึงห้องที่ 26 จังหวะที่ 2 โดยการทดเสียงชุดโน้ตขึ้นทีละ1 เสียงเต็มจากชุดโน้ตเดิมในห้องที่ 25 จังหวะที่ 1 (ตัวอย่างที่ 10) และในห้องที่ 28 พบการใช้โน้ตในคอร์ด B°7 บนคอร์ด Bb7 ซึ่งทำให้เกิดเทนชัน (Tension) b9 ขึ้นในคอร์ดดังกล่าว (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตเพลง*ดอนนาลี* ในตอนที่ 4

ตัวอย่างที่ 10 การสร้างซีเควนซ์ทำนอง

ตัวอย่างที่ 11 โน้ตเทนชัน b9 บนคอร์ด Bb7

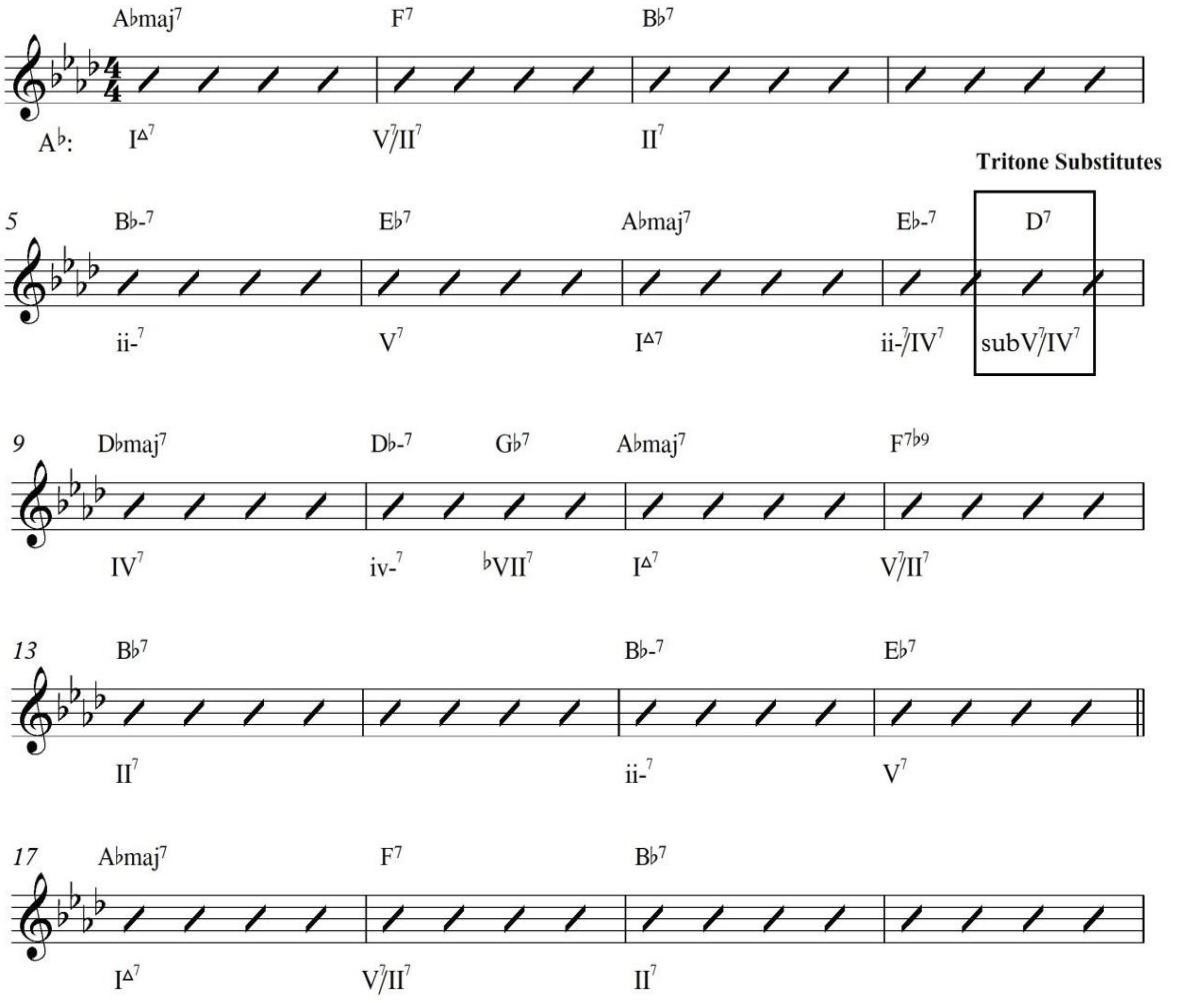


การวิเคราะห์การดำเนินคอร์ด

จากการวิเคราะห์พบว่าการดำเนินคอร์ดในห้องที่ 1-20 (ตัวอย่างที่ 12) เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V, ii-V-I และV-I ในกุญแจเสียง เมเจอร์ ซึ่งการดำเนินคอร์ดดังกล่าวเป็นที่นิยมใช้ในดนตรีแจ๊สอย่างมาก ดังที่ เจมมี เอเบอร์โซล (Jamey Aebersold) ได้กล่าวถึงการดำเนินคอร์ดแบบ ii-V, ii-V-I และV-I พอสังเขปว่า เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีความสาคัญอย่างมากในดนตรีแจ๊ส และดนตรีป็อป การดำเนินคอร์ดดังกล่าวเรียกว่าเคเดนซ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในดนตรีตะวันตกทุกชนิด[4] นอกจากนี้แล้วยังพบการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองและการใช้คอร์ดแทนแบบทรัยโทนซับซิทิว (Tritone Substitutes) แทนคอร์ด V ในการส่งเข้าหาคอร์ดต่าง ๆ ในห้องดังกล่าวอีกด้วย

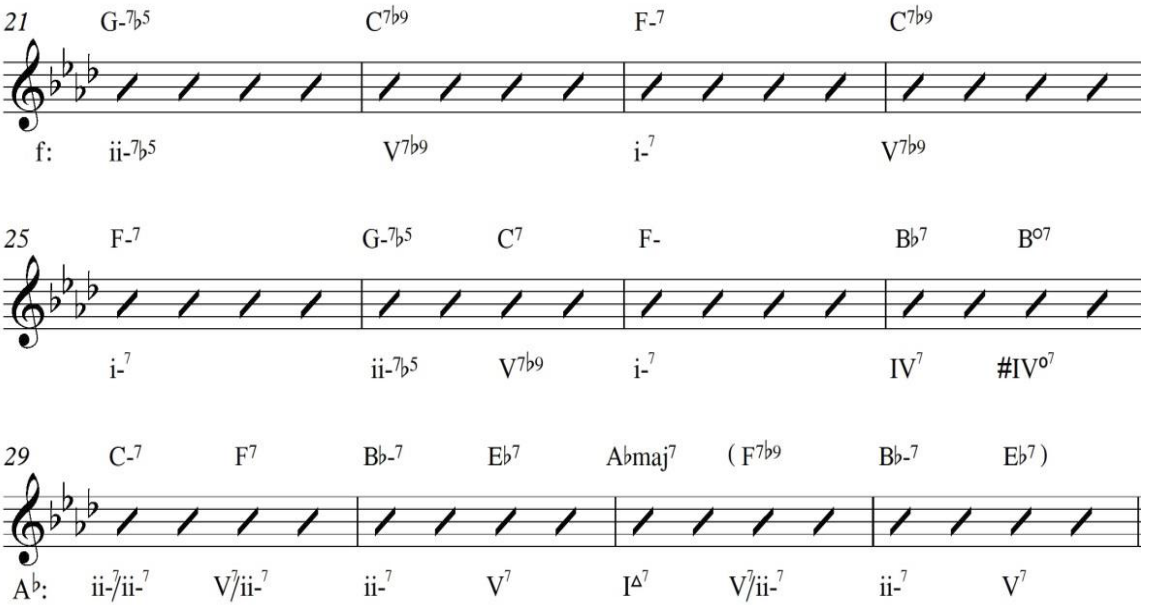
[4] Jamey Aebersold, The II-V7-I Progression a New Approach to Jazz Improvisation (New Albany, IN: Jamey Aebersold, 1974), 1.

ตัวอย่างที่ 12 การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 1-20



การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 21-32 (ตัวอย่างที่ 13) พบการเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก เมเจอร์เป็นกุญแจเสียง F ไมเนอร์ในห้องที่ 21-28 โดยเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบกุญแจเสียงร่วม (Relative key) ใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I และV-I นอกจากนี้ยังพบการใช้คอร์ด B°7 ในห้องที่ 28 จังหวะที่ 3 เพื่อทำให้โน้ตเบสของคอร์ดเคลื่อนที่ครึ่งเสียงเข้าหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตเบสของคอร์ดในห้องถัดไป หลังจากนั้นจึงเปลี่ยนกุญแจเสียงกลับเป็น เมเจอร์ด้วยรูปแบบการเปลี่ยนกุญแจดังที่ได้นำเสนอไว้ข้างต้นในห้องที่ 29-32 และใช้การดำเนินคอร์ดแบบ ii-V-I

ตัวอย่างที่ 13 การดำเนินคอร์ดในห้องที่ 21-32



บทเพลงนี้ แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของดนตรีแจ๊สในยุคบีบอปได้อย่างชัดเจน สังเกตได้จากวัตถุดิบที่ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ใช้ในการประพันธ์ ได้แก่ โน้ตในบันไดเสียงบีบอป การใช้โน้ตในคอร์ดเคลื่อนที่แบบกระโดด การเข้าหาโน้ตเป้าหมายแบบเอ็นโครเชอร์ รวมไปถึงการคัดลอกการดำเนินคอร์ดจากบทเพลงอื่น การดำเนินคอร์ด ii-V-I การใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองและคอร์ดแทนแบบทรัยโทนซับซิทิวแทนคอร์ด V ในการส่งเข้าหาคอร์ดต่าง ๆ ซึ่งวัตถุดิบดังกล่าวสามารถพบได้บ่อย และเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในดนตรีแจ๊สยุคนี้ ทั้งนี้บทความวิชาการนี้ เป็นเพียงการนำเสนอจากความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียนที่มีต่อบทเพลงดังกล่าวจากประเด็นที่ได้ทำการวิเคราะห์ อาจมีประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจทั้งในประเด็นที่ผู้เขียนไม่ได้ทำการวิเคราะห์ หรือในบทเพลงอื่นที่ประพันธ์โดย ชาร์ลี ปาร์คเกอร์

บรรณานุกรม

Aebersold, Jamey. (1974). *The II-V7-I Progression a New Approach to Jazz Improvisation*. New Albany,IN: Jamey Aebersold.

Aebersold, Jamey, and Ken Slone. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Brooklyn, NY: Atlantic Music.

Baker, David. (1985). *How to Play Bebop*. Vol1. Van Nuys, CA: Alfred.

Coker, Jerry. (2002). *Clear Solution for Jazz Improviser*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.

Gardiner, Robert A. (2008). "Stylistic Evolution of Jazz Saxophone Performance as Illustrated Through Selected Improvisations by Ten Master Improvisers." D.M.A. diss.,University of South Carolina.

Giddins, Gary, and Scott Deveaux. (2009). *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.

Gottlieb, William P. (2016). "Charlie Parker, Tommy Potter, Miles Davis, and Max Roach, Three Deuces, New York, 1947." [On line]. Available at: https://jazzinphoto.files.wordpress.com/2011/12/charlie-parker-tommy-potter-miles-davis-and-max-roach-three-deuces-new-york-1947-by-william-p-gottlieb.jpg, 13 June.

Gridley, Mark C. (2000). *Jazz Styles History and Analysis*. 7th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Levine, Mark. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music.

Martin, Henry. (2001). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, MD: Scarecrow.

Perry, David. (1996). *Jazz Greats*. London: Phaidon.

Voelpel, Mark. (2003). *The Best of Charlie Parker a Step-by-Step Breakdown of the Styles and Techniques of Jazz Legend*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

วิเคราะห์บทประพันธ์ของบาร์ตอก: *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ลำดับผลงานที่ 20 ท่อนที่ 1

An Analysis Bartók's Composition: *Improvisations on Hungarian Peasant Songs*, Op.20 1st Movement

นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ[1]

บทคัดย่อ

เบลา บาร์ตอกเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงในศตวรรษที่ 20 ผลงานการประพันธ์ของบาร์ตอกมีประวัติความเป็นมา จุดเด่น และเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีความน่าสนใจสมควรแก่การที่จะศึกษาอย่างยิ่ง จากการวิเคราะห์บทประพันธ์*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ผลงานลำดับที่ 20 ท่อนที่ 1 พบประเด็นต่าง ๆ ที่น่าสนใจ อาทิ การเลือกใช้วัตถุดิบในการประพันธ์ รูปแบบการดำเนินเสียงประสาน และความสมมาตรที่ซ่อนอยู่ในบทเพลง เป็นต้น

คำสำคัญ: วิเคราะห์/ เบลา บาร์ตอก/ *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1

[1] นักศึกษาปริญญาโท หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

Béla Bartók is a historical figure of 20th century music. Bartók's compositions have specific composition styles that are prominent and interesting to be thoroughly researched and studied. An Analysis Belá Bartok's Composition: *Improvisations on Hungarian Peasant Songs*, Op.20 1st movement highlights the method and material of composition, functional harmony, harmonic progressions, symmetry in mode of composition, etc.

Keywords: Analysis, Béla Bartók; *Improvisations on Hungarian Peasant Songs* 1st Movement

ในปีค.ศ. 1907 บาร์ตอก (1881-1945) ได้รับตำแหน่งศาสตราจารย์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับเปียโนจากสถาบันดนตรีแห่งกรุงบูดาเปสต์ (The Budapest Academy of Music) ทำให้เขาได้รับอนุญาตนำผลงานออกตีพิมพ์ และเผยแพร่สู่สาธารณะ ในขณะเดียวกันเขาทำการรวบรวมเพลงพื้นบ้านของชนชาติต่าง ๆ ในประเทศฮังการี เช่น โรมันเนีย สโลวาเกีย เตริร์ก และชาวอาหรับในแอฟริกาเหนือ บาร์ตอกรวบรวมเพลงพื้นบ้านของฮังการีได้ถึง 3,700 เพลง พื้นเพลงบ้านของโรมันเนียมากกว่า 3,500 เพลง และของสโลวาเกีย 3,223 เพลงเป็นต้น บทเพลงพื้นบ้านเหล่านี้ได้สร้างแรงบันดาลใจให้กับบาร์ตอกในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมากมาย อาทิ *ทรีฮังกาเรียนโฟล์คซองส์ฟลอมเดอะซีค์ดิสเตรท* (*Three Hungarian Folksongs From the Csik District*), *เอจท์ฮังกาเรียนโฟล์คซองส์* (*Eight Hungarian Folksongs*), *ฟอร์ชิลเดรน* (*For Children*) และ*เดอะฮังกาเรียนโฟล์คซองส์* (*The Hungarian Folk Song*)[2]

บาร์ตอกทำการรวบรวมบทเพลงพื้นบ้านเรื่อยมาจนในปีค.ศ. 1918 เขาได้คิดระบบในการจัดหมวดหมู่ของเพลงพื้นบ้านเหล่านั้นซึ่งตัดสินจากอัตราความเร็ว ระบบเทียบเสียง เนื่องจากเพลงพื้นบ้านของฮังการีมักเป็นเพลงร้องจึงมีเรื่องของจำนวนคำในบทเพลง สระ หรือโครงสร้างพยางค์เข้ามาเกี่ยวข้องในการจัดหมวดหมู่บทเพลงพื้นบ้านของบาร์ตอกด้วย การจัดหมวดหมู่จะแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม[3] คือ

1. ทำนองเพลงดั้งเดิมของฮังการี (Old Hungarian Melodies)
2. ทำนองเพลงใหม่ของฮังการี (New Hungarian Melodies)
3. ทำนองเพลงประเภทอื่น ๆ ของฮังการี (Melodies of Heterogenous Kind)

บทเพลง*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ลำดับผลงานที่ 20 (*Improvisations on Hungarian Peasant Songs, Op20*) ประพันธ์ขึ้นเมื่อปีค.ศ. 1920 บทเพลงมีทั้งหมด 8 ท่อน ทำนองหลักของ*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*ทั้ง 8 ท่อนมาจากทำนองของ*เดอะฮังกาเรี่ยนโฟล์คซองส์*ทั้งสิ้น ยังไม่เพียงเท่านั้นบาร์ตอกยังให้ความสำคัญในการเรียงลำดับท่อน ซึ่งการเรียงลำดับท่อนเป็นไปตามลำดับของพื้นที่ภูมิภาคต่าง ๆ ในฮังการีที่บาร์ตอกได้ไปรวบรวมเพลงพื้นบ้านอีกด้วย[4] (ตารางที่ 1) บทเพลงนี้ถึงแม้จะมีทั้งหมด 8 ท่อนแต่บาร์ตอกได้เขียนอัตตัคคา (Attacca) กับกำไว้ท้ายของท่อนต่าง ๆ จึงทำให้เมื่อบรรเลง*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*จะทำให้รู้สึกราวกับว่าบทเพลงนี้มี 3 ส่วน ดังในตารางที่ 1

---

[2]Barbara Nissman, Bartók and The Piano (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002), 83.

[3]Elliott Antokoletz, The Music of Béla Bartók (Los Angeles: University of California Press, 1984), 26-27.

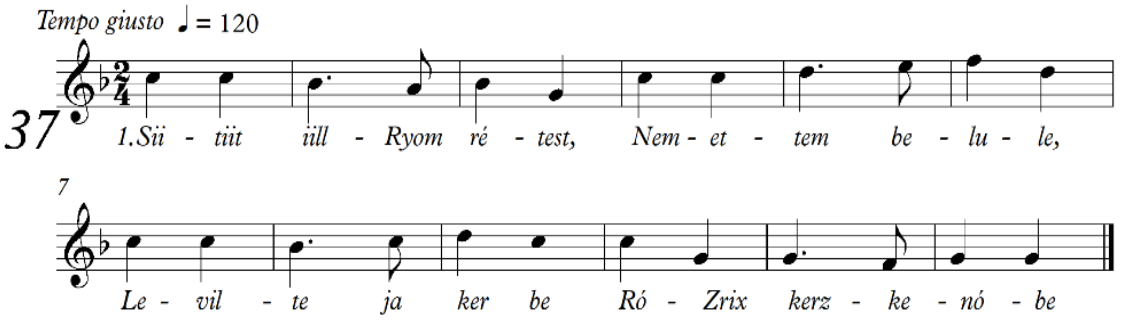
[4]Elizabeth Anne Kelly, “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20” (Ph. D. diss., University of Rochester, 2012), 3-4.

ตารางที่ 1 ลำดับของพื้นที่ในภูมิภาคต่าง ๆ ของฮังการี ที่บาร์ตอกไปรวบรวมเพลงพื้นบ้าน

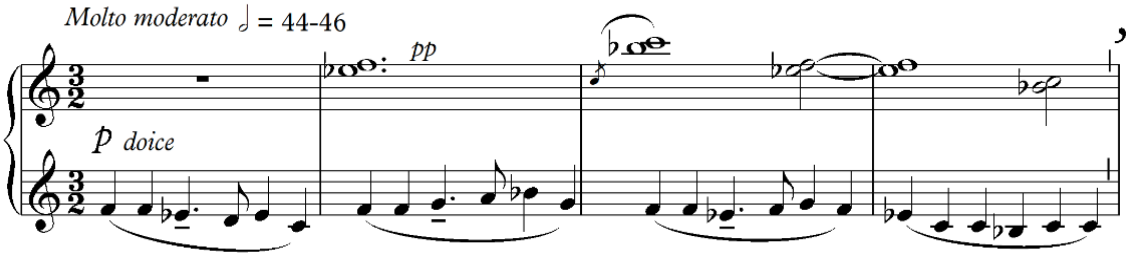
ท่อนที่	พื้นที่/ภูมิภาค (ในอดีต)	ที่ตั้งหลังสัญญาทีเอนอล (Trianon)	ส่วนที่
1	โทลนา/กลาง (Tolna)	ใจกลางของฮังการี	1
2	ซาลา/ตะวันตก (Zala)	ภาคตะวันตกเฉียงใต้ฮังการีโครเอเชีย/สโลวีเนียชายแดน	
3	เซอรัม/ใต้ (Szerem)	ระหว่างภาคตะวันออกของเซอร์เบีย และโครเอเชียทางทิศตะวันตก	2
4	โทลนา /กลาง	ใจกลางของฮังการี	
5	ซาลา/ตะวันตก	ภาคตะวันตกเฉียงใต้ฮังการีโครเอเชีย/สโลวีเนียชายแดน	
6	ซีค์/ตะวันออก (Czik)	ภาคตะวันออกโรมันเนีย	3
7	เออร์วาฮาลี่ (Udvarhely) / ตะวันออก	ภาคตะวันออกโรมันเนีย	
8	เซอลากี (Szilagy)/ ตะวันออก	โรมาเนียภาคตะวันตกเฉียงเหนือ	

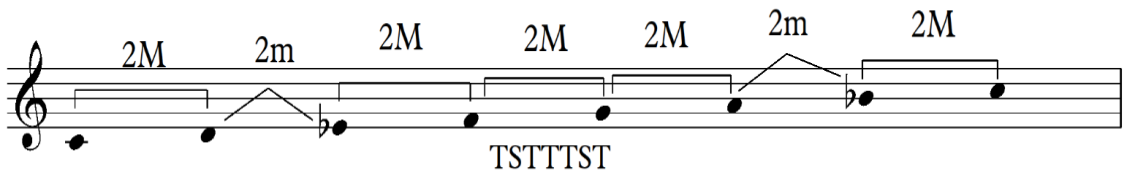
บาร์ตอกนำ*เดอะฮังกาเรี่ยน*โฟล์คซองส์หมายเลขที่ 37 (ตัวอย่างที่ 1) ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มทำนองเพลงดั้งเดิมของฮังการี และทำนองอยู่ในโครงสร้างของโมดโดเรียน (Dorian Mode) มาใช้เป็นทำนองหลักในท่อนที่ 1 ของ*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*แต่มีการปรับระดับเสียงลงคู่ 5 เพอร์เฟคและปรับทำนองเล็กน้อยในช่วงท้าย (ตัวอย่างที่ 2.1) จึงทำให้ทำนองหลักของท่อนนี้อยู่ในโมดซีโดเรียน (C Dorian Mode) ซึ่งเป็นโมดที่ความสมมาตรอยู่ในตัว[5] (ตัวอย่างที่ 2.2)

ตัวอย่างที่ 1 *เดอะฮังกาเรียนโฟล์คซองส์*ลำดับที่ 37



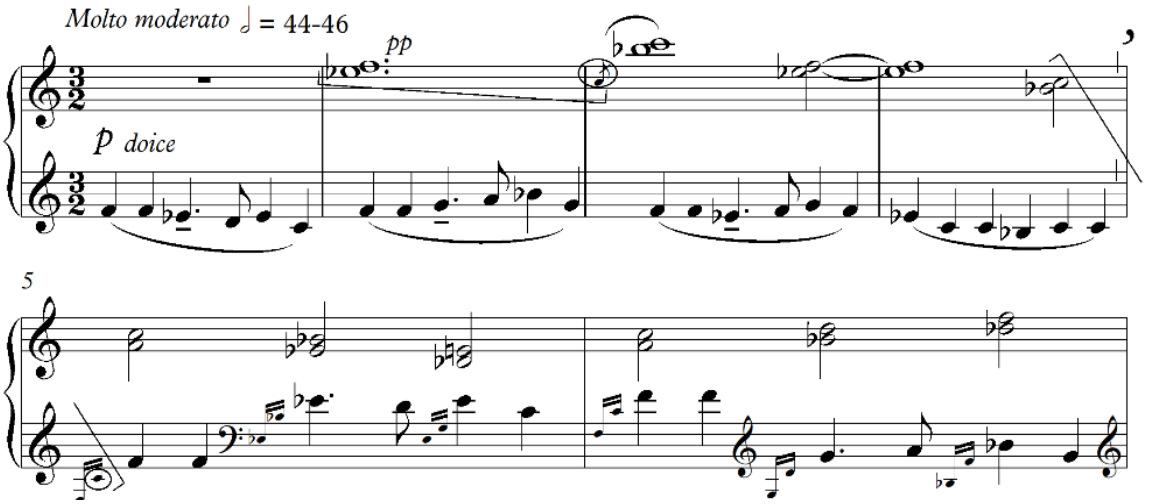
[5]David Ng-Quinn, “Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20 For Solo Piano by Béla Bartók: Analysis, And Study of Bartók’s Recordings” (Ph. D. diss., Stanford University, 1984), 17.

ตัวอย่างที่ 2.1 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์*ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-4

ตัวอย่างที่ 2.2 โครงสร้างโมดซีโดเรียน



ท่อนที่ 1 ของบทเพลงมีทั้งหมด 3 ประโยค ประโยคละ 4 ห้องคือ ห้องที่ 1-4, 5-8 และ 9-12 ตามด้วยโคดา (Coda) ในห้องที่ 13-16 ในแต่ละประโยคมีเนื้อดนตรี (Texture) ที่หนาขึ้นตามลำดับ ประโยคแรกเริ่มต้นด้วยการนำเสนอทำนองหลักในมือซ้าย และเสียงประสานอยู่ในแนวของมือขวาลักษณะเป็นเสียงกระด้างคู่ 2 เมเจอร์ซึ่งเป็นเสียงประสานที่มาจากโมดซีโดเรียน บาร์ตอกใช้เสียงกระด้างเหล่านั้นเพื่อที่จะชี้นำไปยังศูนย์กลางเสียงของบทเพลงคือโน้ต C[6] (ตัวอย่างที่ 3)

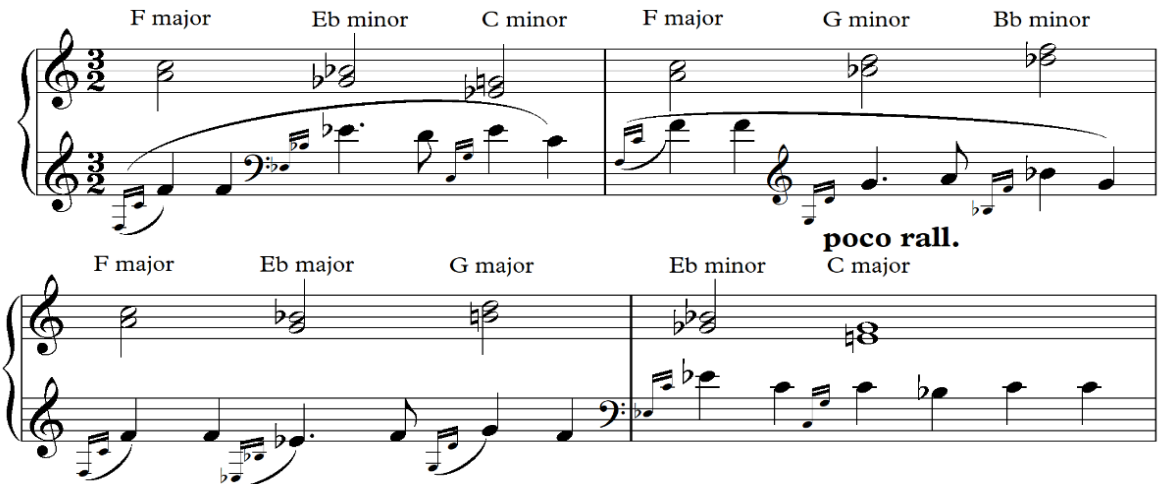
[6]Ibid., 19.

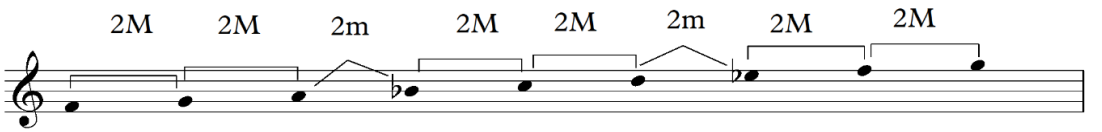
ตัวอย่างที่ 3 การใช้ขั้นคู่เสียงกระด้างชี้นำไปยังศูนย์กลางเสียง *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-6

ประโยคถัดมาเริ่มห้องที่ 5 จนถึงห้องที่ 8 ทำนองหลักยังคงอยู่ในแนวของมือซ้ายบาร์ตอกเพิ่มโน้ตประดับจากประโยคแรกแต่โน้ตทั้งหมดก็ยังคงอยู่โมดซีโดเรียนและเสียงประสานยังคงอยู่ในแนวของมือขวาเช่นเดิม เมื่อพิจารณาเสียงประสานในแง่ของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม การดำเนินเสียงประสานในประโยคนี้ดูเหมือนว่าบาร์ตอกจะให้ความสำคัญคอร์ด F เมเจอร์เป็นพิเศษ เพราะคอร์ด F เมเจอร์ปรากฏในจังหวะที่ 1 ของทุกห้องตั้งแต่ห้องที่ 5-7 แต่เขาทิ้งท้ายประโยคนี้ด้วยคอร์ด C เมเจอร์ผนวกกับการดำเนินของเสียงประสานระหว่างนั้น การดำเนินเสียงประสานดังกล่าวจึงไม่สามารถหาความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันตามแบบดั้งเดิมได้ ซึ่งทำนองหลักยังคงอยู่ในโมดซีโดเรียนจึงทำให้เกิดความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง[7] (ตัวอย่างที่ 4)

เมื่อนำโมดซีโดเรียนมาพิจารณาโครงสร้างใหม่โดยเริ่มจากโน้ต F (ตัวอย่าง 5) จะเห็นว่าการเรียงตัวของโน้ตเริ่มจากโน้ต F โดยยังคงอยู่ในโครงสร้างของโมดซีเรียนมีความสมมาตรซ่อนอยู่โดยมีโน้ต C เป็นแกนกลางสมมาตร (Axis of Symmetry) เป็นที่มาประการหนึ่งของการดำเนินเสียงประสานที่บาร์ตอกสร้างขึ้น อาจกล่าวได้ว่าบาร์ตอกให้ความสำคัญกับโน้ต C มากกว่าโน้ต F เพราะโน้ต C เป็นแกนกลางสมมาตรนั้นเอง นอกจากนั้นถ้าพิจารณาจากบริบทดังกล่าวโน้ต 5 ตัว ที่ปรากฏในแนวทำนองบนสุดคือ โน้ต C, D, F, G, Bb ผนวกกับทำนองหลักในมือซ้ายซึ่งอยู่ในโมดซีโดเรียน และการให้ความสำคัญกับโน้ต C ที่อธิบายไว้ข้างต้น กล่าวได้ว่าประโยคนี้น่าจะอยู่ในโมดซีโดเรียนมากกว่าที่จะอยู่ในโมดเอฟมิกโซลิเดียน (F Mixolydian Mode)

[7]Ibid., 19.

ตัวอย่างที่ 4 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 5-8



ตัวอย่างที่ 5 โมดซีโดเรียนมาพิจารณาโครงสร้างใหม่โดยเริ่มจากโน้ต F

TTST (C) TSTT

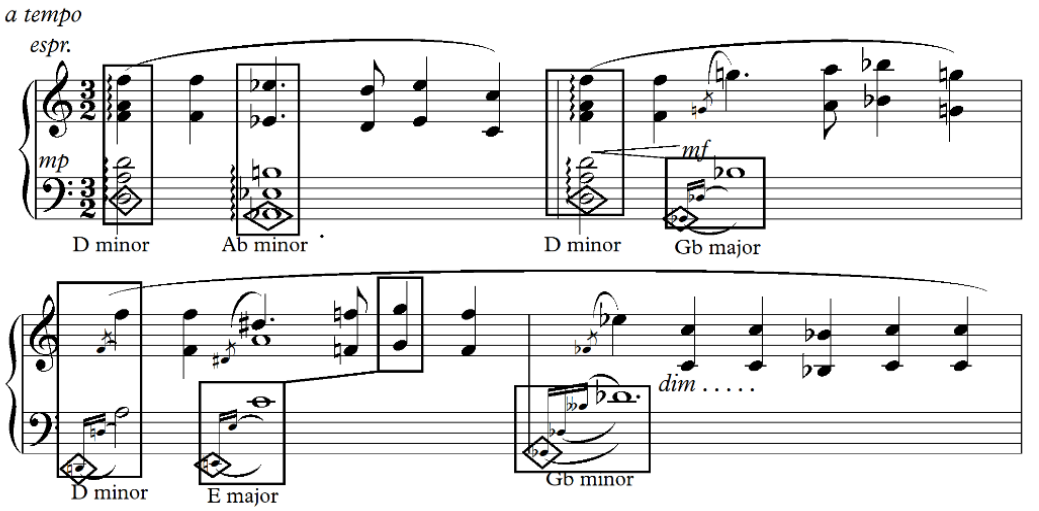
ในประโยคต่อมา (ห้องที่ 9-12) ทำนองหลัก และเสียงประสานได้สลับแนวกัน ทำนองหลักไปอยู่ในแนวของมือขวาซึ่งยังคงอยู่โมดซีโดเรียนมีการทบโน้ตคู่ 8 เพิ่มขึ้นมา ในส่วนของเสียงประสานในแนวมือซ้ายเพิ่มโน้ตเป็นทรัยแอด (Triad) ทำให้พื้นผิวมีความหนาแน่นกว่าประโยคอื่น ๆ ที่ผ่านมา เมื่อพิจารณาในแง่ของเสียงประสานแบบดั้งเดิมพบว่ามีความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง และเป็นการยากที่จะระบุชนิดของคอร์ดต่าง ๆ ในประโยคนี้ได้อย่างชัดเจนแต่ยังพอระบุชนิดของคอร์ดพอสังเขปตามลำดับดังนี้ คอร์ด D ไมเนอร์, Ab ไมเนอร์, D ไมเนอร์, Gb เมเจอร์, D ไมเนอร์, E เมเจอร์ และคอร์ด Gb ไมเนอร์ เห็นได้ชัดการดำเนินของเสียงประสานดังกล่าวไม่สามารถจัดบทบาทหน้าที่ (Functional Harmony) ตามหลักการแบบดั้งเดิมได้[8] (ตัวอย่างที่ 6)

เมื่อสังเกตโน้ตที่ปรากฏแนวเบสของประโยคนี้คือโน้ต D, Ab, D, Gb, D, E, Gb ในตัวอย่างที่ 6 แล้วนำมาจัดเรียงใหม่ดังในตัวอย่างที่ 7 พบว่าโน้ตในแนวเบสมีระยะห่างเป็น 1 เสียงเต็ม ซึ่งเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้เห็นว่าบาร์ตอกไม่ได้ดำเนินเสียงประสานไปตามแบบแผนดั้งเดิม จึงส่งผลให้เกิดความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง นอกเหนือจากนั้นโน้ตในแนวเบสยังมีความสมมาตรโดยมีโน้ต F เป็นแกนกลางสมมาตรซึ่งไม่ได้ปรากฏในแนวเบสในประโยคนี้[9] (ตัวอย่างที่ 7)

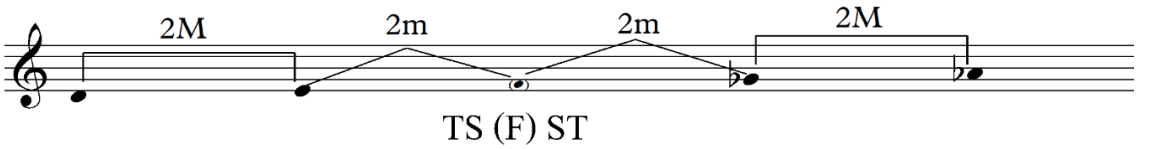
[8]Elizabeth Anne Kelly, “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20” (Ph. D. diss., University of Rochester, 2012), 24-25.

[9]Ibid., 26.

ตัวอย่างที่ 6 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 9-12



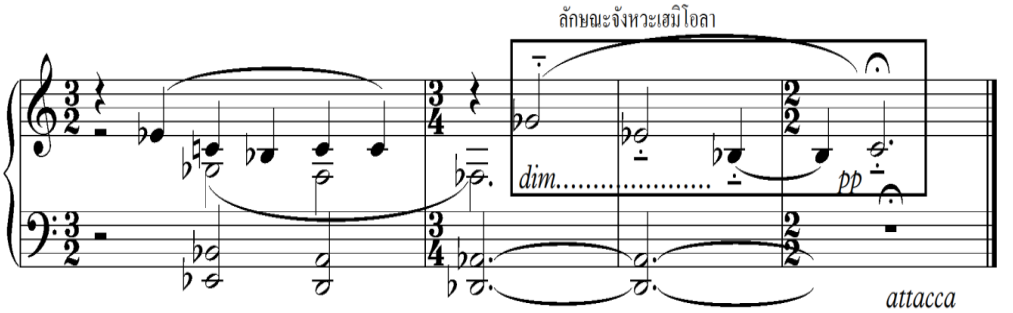
ตัวอย่างที่ 7 ความสมมาตรในโน้ตแนวเบส *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ในห้องที่ 9-12

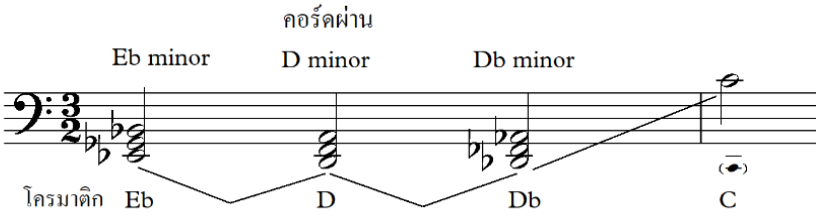


บาร์ตอกสร้างโคดาของท่อนนี้ (ห้องที่ 13-16) จากโมทีฟในส่วนท้ายของทำนองหลัก แต่เขาเลื่อนโมทีฟให้เริ่มในจังหวะที่ 2 แทน ทำให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ (Metric Displacement) และแนวทำนองบนสุดในห้องที่ 14-16 ยังมีลักษะจังหวะเฮมิโอลา (Hemiola) อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 8)

เสียงประสานยังคงมาจากโมดซีโดเรียนเช่นเคย เมื่อพิจารณาการดำเนินของเสียงประสานแยกออกจากแนวทำนองบนสุดในตัวอย่างที่ 9 จะสังเกตว่าคอร์ดแรกที่พบคือ คอร์ด Eb ไมเนอร์ ต่อไปคือคอร์ด D ไมเนอร์ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 ในโมดซีโดเรียน และบาร์ตอกใช้คอร์ด Db ไมเนอร์เป็นคอร์ดผ่านเพื่อเข้าหาโน้ต C ในแนวทำนองบนสุด ในอีกแง่หนึ่งบาร์ตอกใช้โน้ตโครมาติกตั้งแต่โน้ต Eb เพื่อวิ่งเข้าหาโน้ต C (ตัวอย่างที่ 9) ในขณะเดียวกันโน้ตแนวทำนองบนสุดในห้องที่ 14-16 ดำเนินเป็นอาร์เปโจ (Arpeggio) ขาลงจากโน้ต Gb ไปยังโน้ต Eb และเคลื่อนที่ไปหาโน้ต Bb ซึ่งโน้ต Bb เป็นลีดดิงโน้ต (Leading Note) ของโมดซีโดเรียน และเกลาขึ้นไปหาโน้ต C ซึ่งเป็นฟินาลิส (Finalis) ของโมดซีโดเรียน[10] (ตัวอย่างที่ 8)

[10]David Ng-Quinn, “Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20 For Solo Piano by Béla Bartók: Analysis, And Study of Bartók’s Recordings” (Ph. D. diss., Stanford University, 1984), 22.

ตัวอย่างที่ 8 *อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13-16

ตัวอย่างที่ 9 พิจารณาการดำเนินของเสียงประสานแยกออกจากแนวทำนองบนสุดใน*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ท่อนที่ 1 ห้องที่ 13-16



ตัวอย่างในข้างต้นทำให้เห็นว่าบาร์ตอกให้ความสำคัญกับโน้ต C เป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นในฐานะแกนกลางสมมาตร หรือฟินาลิสของโมดซีโดเรียน บาร์ตอกใช้วิธีการต่าง ๆ เพื่อที่จะชี้นำ และ/หรือให้ความสำคัญกับโน้ต C ในบทเพลงมากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ ซึ่งวิธีการเหล่านั้นได้แตกต่างออกไปจากดนตรีในยุคก่อนหน้าที่ดนตรียังคงใช้บันไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์เป็นระบบการจัดการเสียงที่พื้นฐานที่สุดสำหรับการประพันธ์เพลง[11] กล่าวคือ การได้มาของศูนย์กลางเสียงต่างออกไปจากแบบแผนดั้งเดิมเป็นแบบใหม่ในแบบนีโอโทนาลีตี (Neo Tonality)

จากที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดจะเห็นได้ว่าบาร์ตอกเลือกที่จะใช้เพลงพื้นบ้านของฮังการีมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ท่อนที่ 1 ของ*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* บทเพลงนี้ไม่เพียงแสดงออกถึงความเป็นชาตินิยมเท่านั้น เนื่องจากเพลงพื้นบ้านที่บาร์ตอกเลือกมาใช้มีโครงสร้างอยู่ในโมดโดเรียน และเขาเลือกใช้วิธีการสร้างเสียงประสานจากโมดซีโดเรียนเป็นส่วนใหญ่[12] ผลที่เกิดคือ การดำเนินของเสียงประสานไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิมจึงเกิดความคลุมเครือในศูนย์กลางเสียง ไม่เพียงเท่านั้นบทเพลงนี้ยังซ่อนความสมมาตรไว้ในบทเพลงอีกด้วย

[11]ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 78.

[12]Elizabeth Anne Kelly, “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20” (Ph. D. diss., University of Rochester, 2012), 16.

จุดเด่นใน*อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรี่ยนเพซซันท์ซองส์* ผลงานลำดับที่ 20 ท่อนที่ 1 บทเพลงมีการอ้างอิงถึงชนชาติของนักประพันธ์สูง ใช้โมดเป็นพื้นฐานในการจัดการระบบเสียงเป็นส่วนใหญ่ ในการประพันธ์จึงทำให้การดำเนินของเสียงประสานไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิม การได้มาของศูนย์กลาง-เสียงต่างออกไปจากแบบแผนดั้งเดิม และความสมมาตรที่ซ่อนอยู่ในโมดที่ใช้ในบทเพลง

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Antokoletz, Elliott. (1984). *The Music of Béla Bartók*. Los Angeles: University of California Press

Kelly, Elizabeth Anne. (2012). “Principles of Large-Scale Organization in Bartók’s Improvisations, Opus 20.” Doctor of Philosophy, Department of Music Theory Eastman School of Music, University of Rochester.

Kochbeck, Olivia M. (2000). “An Analysis of the Compositional Process of Bartók’s Eigth Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20.” Master of Music, University of North Texas.

Ng-Quinn, David. (1984). “Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20 For Solo Piano by Béla Bartók: Analysis, And Study of Bartók’s Recordings.” Doctor of Musical Arts, Department of Music, Stanford University.

Nissman, Barbara. (2002). Bartók and The Piano. Lanham, MD: Scarecrow Press.

พัฒนาการหนังกลางแปลง และแนวทางการบริหารจัดการ กรณีศึกษา กาเหว่าภาพยนตร์ และท่าพระภาพยนตร์ พ.ศ. 2530 - 2559

OUTDOOR CINEMA DEVELOPMENT AND ADMINISTRATION AND MANAGEMENT CASE STUDY KAWHOW FILM AND TA PHRA FILM IN 1987 – 2016 A.D.

งามนิส เขมาชฎากร[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยเชิงคุณภาพนี้ มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อ 1) ศึกษาพัฒนาการด้านการบริหารจัดการหนังกลางแปลง พ.ศ. 2530 – 2559 2) เพื่อศึกษาคุณค่า ความสำคัญของหนังกลางแปลงที่มีต่อสังคมไทย 3) เพื่อศึกษาแนวทางการดำรงอยู่ และนำเสนอแนวทางการอนุรักษ์หนังกลางแปลงอย่างยั่งยืน ประชากรกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 2 กลุ่ม คือ คณะกาเหว่าภาพยนตร์ ตั้งอยู่อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม และคณะท่าพระภาพยนตร์ ตั้งอยู่แขวงบางแวก เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยอาศัยวิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และจากการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยขั้นตอนการเรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูลใช้หลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ หลักการจัดการความรู้ หลักการศึกษาเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน หลักการบริหารงานภาพยนตร์ และแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการบริหารองค์กร ผลการวิจัยพบว่า ประชากรตัวอย่างสามารถปรับเปลี่ยนระบบการบริหารจัดการไปตามสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย โดยการปรับเปลี่ยนมีผลมาจาก ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านการปรับเปลี่ยนเข้าสู่ยุคดิจิตอล ปัจจัยด้านลิขสิทธิ์งานภาพยนตร์ ปัจจัยด้านพัฒนาการทางเทคโนโลยีของโรงภาพยนตร์ ปัจจัยด้านสื่อบันเทิงที่เข้าถึงที่พักอาศัย และปัจจัยด้านบรรยากาศในการรับชมภาพยนตร์ ปัจจัยข้างต้นส่งผลให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารงานภาพยนตร์ การบริหารจัดการด้านกระบวนการฉายหนังกลางแปลง การบริหารจัดการบุคลากร และการบริหารจัดการด้านการประชาสัมพันธ์หนังกลางแปลง นอกจากนี้หนังกลางแปลงยังมีบทบาทด้านบริบททางสังคมไทย ได้แก่ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคม การพากย์หนัง การแก้บน และทรรศนะทางสังคม อย่างไรก็ตามหน่วยงานภาครัฐ และเอกชนที่เกี่ยวข้องควรสนับสนุนให้หนังกลางแปลงเป็นมหรสพที่มีความจำเป็นโดยการนำกลับมาเผยแพร่ในรูปแบบการจัดแสดงลักษณะกิจกรรมพิเศษ หรืองานอีเว้นท์ รวมถึงผู้ประกอบการกิจการหนังกลางแปลงควรให้ความสำคัญในการคัดสรรภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสาระยกระดับจิตใจผู้ชม ตลอดจนผู้ประกอบการกิจการหนังกลางแปลงควรได้รับการสนับสนุนให้เป็นผู้มีความรู้ มีทักษะ มีมุมมอง และมีค่านิยมที่ถูกต้องเหมาะสม เพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

คำสำคัญ: หนังกลางแปลง/ การบริหารจัดการ/ พัฒนาการ/ คุณค่าและความสำคัญ/ การดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

[1] นิสิตปริญญาโท สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This qualitative research aims to 1) study about the administration of outdoor cinema 1987 – 2016 A.D. 2) study about value and importance of outdoor cinema toward Thai society and 3) study ways of living as well as present methods to sustainably preserve outdoor cinema. This study employs two groups of sampling population: Kawhow Film in Nakonchaisri District, Nakhon Phrathom and Ta Phra Film in Bang Waeg Sub district, Pasri Chareon district, Bangkok. Data were collected from written document and area outreach The data were arranged and analyzed with concepts of Heritage Quality, Knowledge Management, Education as Sustainable Development, Film Business Administration and organization administrative theory. The results indicate that the sampling population shifted their administration styles to suit changes in each period. Those shifts are the results from factors on economic, digital trend, films' intellectual property, cinema technology development, home-entertainment accessibility, and cinema atmosphere. Such the factors resulted in changes of film administration, outdoor cinema process administration, staff administration, and outdoor cinema information administration. Moreover, outdoor cinema plays some parts in shaping Thai society contexts: lifestyles in society, dubbing, vow fulfillment, and social attitudes. However, concerned governmental and private organizations should support outdoor cinema to be a necessary kind of entertainment by displaying it in special occasion or event. In addition, outdoor cinema entrepreneurs should pay attention in selecting films that can enhance audiences' spirit. The entrepreneurs should also be provided right knowledge, attitude, and trend in order to acquire the sustainable development.

Keywords: Outdoor Cinema; Administration and Management; Development; Worthy and Importance; Sustainability

บทนำ

จากความปรารถนาของมนุษย์โลกที่ต้องการเล่าเรื่องราวต่าง ๆ เพื่อให้เกิดเป็นภาพที่เคลื่อนไหว ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการกำเนิด “ ภาพยนตร์ ” มีการสันนิษฐานในชั้นแรกว่า มนุษย์ยุคโบราณริเริ่มจากการใช้มือเล่นกับเงาที่หน้ากองไฟจนเกิดเป็นรูปร่างต่าง ๆ โดยมีผนังถ้ำเป็นเสมือนจอฉาย จนกระทั่งการเล่นดังกล่าวได้กลายเป็นวิวัฒนาการในสมัยต่อมา

ปีพุทธศักราช 2440 ประเทศไทยรับเอาความเจริญทางด้านเทคโนโลยีของประดิษฐ์กรรมทางภาพยนตร์มาจากประเทศแถบตะวันตก ทำให้ประชาชนชาวไทย หรือชาวสยามในขณะนั้นมีโอกาสได้รู้จักและรับชมภาพยนตร์เป็นครั้งแรกจากการนำเข้ามาของชาวต่างชาติ ต่อมาได้มีการพัฒนาการศึกษาเรียนรู้วิธีการสร้างภาพยนตร์ จนกระทั่งสามารถผลิตภาพยนตร์ได้เอง และนำออกฉายสู่สาธารณะได้ในที่สุด ภาพยนตร์ถูกจัดฉายในประเทศไทยต่อเนื่องเป็นเวลายาวนาน โดยมีการจัดฉายหลายรูปแบบ ทั้งในรูปแบบโรงภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างถาวร รูปแบบภาพยนตร์เร่ที่มีการเคลื่อนย้ายไปตามพื้นที่ต่าง ๆ และหนึ่งในรูปแบบการฉายภาพยนตร์เร่ คือ “ หนังกลางแปลง ”

หนังกลางแปลง ภาษาอังกฤษเรียกว่า “ Outdoor Cinema ” หรือ “ Open-Air Screening ” เป็นการฉายหนังกลางพื้นที่โล่งแจ้ง ไม่มีหลังคาคลุม กล่าวคือ ไม่ใช่การฉายในโรงเรือน จึงจำเป็นต้องฉายในเวลากลางคืนเท่านั้น การฉายหนังกลางแปลงเป็นการฉายแบบเปิดให้สาธารณชนเข้าชมฟรี ไม่มีการเรียกเก็บค่าเข้าชมใด ๆ ทั้งสิ้น เพราะโดยส่วนใหญ่การฉายภาพยนตร์รูปแบบดังกล่าวมักมีผู้เหมาผู้ว่าจ้าง บ้างก็เรียกกันว่า เจ้าภาพ เป็นผู้นำหนังกลางแปลงไปจัดฉายในงานของตน ประเภทงานที่จัดฉายได้แก่ งานศพ งานฉลองวันเกิด งานบวช งานศาลเจ้า งานวัดประจำปี และงานแก้บน เป็นต้น นอกจากนี้หนังกลางแปลงยังมีความหมายรวมไปถึงหนังเร่ของหน่วยงานรัฐบาลที่จัดฉายภาพยนตร์ขึ้นเพื่อการโฆษณาการเผยแพร่ข่าวสาร และการประชาสัมพันธ์ผลงานของรัฐตามท้องถิ่นทั่วประเทศ การฉายหนังกลางแปลงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความบันเทิงแก่แขกเหรื่อที่มาร่วมงาน ถือเป็นการแสดงความมีหน้ามีตา ความมีเกียรติยศของเจ้าภาพ

หัวหน้างานอนุรักษ์ หอภาพยนตร์แห่งชาติ เรียบเรียงไว้ในบทความหนังสือพิมพ์เดลินิวส์ ฉบับวันที่ 24 ธันวาคม พ.ศ. 2543 ความว่า หนังกลางแปลงถูกจัดฉายครั้งแรกในงานเปิดพระบรมรูปทรงม้า ในสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมามีการจัดฉายอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นยุคกำเนิดกิจการเสือป่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จมาประทับที่พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม และมักใช้สถานที่แห่งนี้เป็นที่ชุมนุมกิจการเสือป่า กองเสนาหลวงจึงได้จัดฉายหนังกลางแปลงให้บรรดาเสือป่าชมกัน หลังจากนั้นเป็นต้นมาหนังกลางแปลงก็ได้รับความนิยมมากขึ้น จนกระทั่งในช่วงปี พ.ศ. 2530 ถือเป็นยุคทองของหนังกลางแปลง ในยุคนี้กิจการหนังกลางแปลงมีความเฟื่องฟูสุดขีด เนื่องจากในช่วงปี ดังกล่าว ภาพยนตร์ไทยถูกผลิตออกมาเป็นจำนวนมาก มีการสร้างโรงภาพยนตร์รองรับมากมายในพื้นที่กรุงเทพฯ ขณะเดียวกันในเขตต่างจังหวัดหนังกลางแปลงก็ได้แพร่ขยายเข้าสู่หลากหลายพื้นที่ แทบทุกอำเภอ แทบทุกจังหวัดของประเทศไทย ด้วยความนิยมอย่างต่อเนื่องทำให้การฉายภาพยนตร์รูปแบบกลางแปลงมีบทบาทเชื่อมโยงกับ

สังคมไทยมากมาย อาทิ เป็นแหล่งรับชมมหรสพที่ไม่เสียค่าใช้จ่าย เป็นกิจกรรมความบันเทิงที่สามารถเคลื่อนย้ายไปได้ทุกชุมชน และเป็นพื้นที่ในการโฆษณาสินค้าแลกเปลี่ยนกับการฉายหนัง ซึ่งกิจกรรมดังกล่าวสามารถชักจูงความสนใจของประชาชนได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การจัดฉายหนังกลางแปลงยังเป็นแหล่งนัดพบ สังสรรค์ ของผู้คนในชุมชน เพราะการรับชมหนังกลางแปลงไม่ใช่แค่การรับชมเรื่องราวของภาพยนตร์ให้จบไปเท่านั้น แต่หนังกลางแปลงยังมีบทบาททางสังคมในฐานะเป็นกิจกรรมรื่นเริงที่มีการฉายภาพยนตร์เป็นส่วนหนึ่งของงานบุญ สังเกตได้จากทั่วทั้งพื้นที่ที่จัดฉายหนังกลางแปลงมักเต็มไปด้วยบรรยากาศการพบปะของคนในชุมชนที่มีความสัมพันธ์อันดีระหว่างหลากหลายครอบครัว ลูกเด็กเล็กแดงมีความสุขกับการได้หอบเสื่อ หอบหมอนมานอนชม ดังนั้นการฉายหนังกลางแปลงจึงทำหน้าที่เป็นกระจกเงาสะท้อนความเป็นอยู่ของสังคมนั้น ๆ เรียกได้ว่าหนังกลางแปลงเป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งที่ทำหน้าที่บันทึกวัฒนธรรมแวดล้อมของสังคมได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามความนิยมดังกล่าวได้หมดไปอย่างถาวร เมื่อประมาณปีพุทธศักราช 2540 หลังจากที่เริ่มมีความเปลี่ยนแปลงอันส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมหนังกลางแปลง ปรากฏให้เห็นชัดเจนจากจำนวนการฉายหนังกลางแปลงที่ลดน้อยลง เนื่องมาจากประเด็นปัญหาต่าง ๆ อาทิ ปัญหาทางเศรษฐกิจ ปัญหาพัฒนาการทางเทคโนโลยีการฉายภาพยนตร์ และปัญหาการเปลี่ยนผันเข้าสู่ยุคดิจิตอล เป็นต้น ประเด็นปัญหาข้างต้นส่งผลให้ผู้ประกอบกิจการรับจ้างฉายหนังกลางแปลงทยอยปิดกิจการลงเป็นจำนวนมาก และต่างพากันหันไปประกอบอาชีพอื่น ๆ ขณะเดียวกันแม้ว่ากิจการหนังกลางแปลงจะกำลังสูญหายไปจากสังคมไทย ยังมีผู้ประกอบอาชีพรับจ้างฉายหนังกลางแปลงจำนวนหนึ่งที่ยังหลงเหล่ออยู่ โดยผู้ประกอบกิจการเหล่านี้จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนระบบการบริหารจัดการ เพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ในแต่ละยุคสมัย

ดังนั้นการศึกษาพัฒนาการด้านการบริหารจัดการกิจการหนังกลางแปลงจึงเป็นสิ่งสำคัญ เพราะเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นแนวทางการปรับตัวภายใต้สถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป รวมไปถึงสามารถสะท้อน คุณค่า และความสำคัญของหนังกลางแปลงที่มีต่อสังคมไทย ตลอดจนแนวทางการอนุรักษ์หนังกลางแปลงอย่างยั่งยืน ทั้งนี้เพื่อป้องกันไม่ให้หนังกลางแปลงเสื่อมสภาพ และสูญหายเป็นการถาวร

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการด้านการบริหารจัดการหนังกลางแปลง พ.ศ. 2530 – 2559
2. เพื่อศึกษา คุณค่า และความสำคัญของหนังกลางแปลงที่มีต่อสังคมไทย
3. เพื่อศึกษาแนวทางการบริหารจัดการ และนำเสนอแนวทางการอนุรักษ์หนังกลางแปลงเพื่อการดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

กรอบแนวคิดงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบกรอบแนวคิดการวิจัยโดยอ้างอิงหลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ (Heritage Quality) จัดทำโดยกรมศิลปากร ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นนำหลักการดังกล่าว คืองานวิชาการ (Academic work) งานอนุรักษ์ (Conservation) และงานเผยแพร่ (Marketing) มาปรับใช้ให้เหมาะสมกับงานวิจัยหัวข้อ พัฒนาการหนังกลางแปลง และแนวทางการบริหารจัดการ กรณีศึกษา กาเหว่าภาพยนตร์และท่าพระภาพยนตร์ พ.ศ. 2530-2559

ภาพที่ 1 แผนภาพหลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ (Heritage Quality)
จัดทำโดยกรมศิลปากร (Cultural System for Quality Management, หน้า 37)
ฉบับภาษาไทยจัดทำโดย นางสาวงามนิส เขมาชฎากร (ผู้วิจัย)

ผู้วิจัยนำหลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ (Heritage Quality) มากำหนดกรอบแนวคิดงานวิจัย ดังแผนภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 2 แผนภาพกรอบแนวคิดงานวิจัยหัวข้อ พัฒนาการหนังกลางแปลง และแนวทางการบริหารจัดการ กรณีศึกษา กาเหว่าภาพยนตร์ และท่าพระภาพยนตร์ พ.ศ. 2530-2559
จัดทำโดย นางสาวงามนิส เขมาชฎากร (ผู้วิจัย)

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านพื้นที่

1. คณะกาเหว่าภาพยนตร์ ตำบลบางกระเบา อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม
2. คณะท่าพระภาพยนตร์ แขวงบางแวก เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร

ขอบเขตด้านเนื้อหา และระยะเวลา

ศึกษาพัฒนาการหนังกลางแปลง และแนวทางการบริหารจัดการของคณะกาเหว่าภาพยนตร์ และท่าพระภาพยนตร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 – 2559

นิยามศัพท์เฉพาะ

คำศัพท์	ความหมาย
หนังกลางแปลง Outdoor Cinema / Open-Air Screening	หนังเร่ที่เปิดโล่ง หรือเปิดให้สาธารณชนเข้าชมฟรี ไม่มีการจำหน่ายตั๋ว ไม่มีการเก็บค่าเข้าชมใดๆทั้งสิ้น หนังกลางแปลงเป็นมหรสพที่ต้องมีเจ้าภาพเป็นผู้เหมาให้ไปจัดฉายในงานของตน ซึ่งมักเป็นงานครอบครัว งานสังคม เช่น งานศพ งานฉลองวันเกิด งานบวช งานศาลเจ้า งานวัดประจำปี และงานแก้บน เป็น
การบริหารจัดการ Administration Management	การดำเนินกิจการฉายภาพยนตร์รูปแบบหนังกลางแปลงให้บรรลุเป้าหมาย หรือวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ เพื่อให้ดำรงอยู่สืบไป

ทบทวนวรรณกรรม

ตามที่ได้กล่าวไว้ในบทนำ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลด้านประวัติศาสตร์การฉายภาพยนตร์ในประเทศไทยตั้งแต่ภาพยนตร์เริ่มเข้าฉาย จนกระทั่งเกิดเป็นการฉายภาพยนตร์รูปแบบหนังกลางแปลง จุดสังเกตที่น่าสนใจคือ ยุคเฟื่องฟูของกิจการหนังกลางแปลง พ.ศ. 2515-2530 ในยุคนี้หนังกลางแปลงได้รับความนิยมอย่างยิ่ง ผู้ประกอบกิจการต่างมุ่งเน้นแข่งขันกันที่ความยิ่งใหญ่ของขนาดจอฉายภาพยนตร์ มีการตั้งสมญานามเพื่อบ่งบอกความยิ่งใหญ่ของขนาดจอ เช่น จอยักษ์ จอโลก นอกจากนี้ยังมีการแข่งขันกันที่ระบบเครื่องขยายเสียงที่มีความดังกระหึ่ม และให้เสียงที่พิสดาร (ภัฏ กรวิกนภดล พัฒนาการการบริหารจัดการสื่อท้องถิ่นของวัชรพล ลิมปะพันธ์ หรือแอ๊ด เทวดา พ.ศ. 2555)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาหลักการทางวัฒนธรรมและหลักการด้านการบริหารงานภาพยนตร์เพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับงานวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

<u>หลักการจัดการความรู้ (Knowledge Management)</u>

ดร.ประพนธ์ ผาสุขยืด เรียบเรียงหลักการจัดการความรู้ไว้ในหนังสือ การจัดการความรู้ฉบับขับเคลื่อน (พ.ศ.2549, หน้า 22-26) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และสามารถสรุปความได้ว่า ความรู้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ความรู้ชัดแจ้ง (Explicit Knowledge) เป็นความรู้ที่เห็นได้ชัดเจนเป็นรูปธรรม เป็นความรู้ที่อยู่ในตำรับตำรา อันได้มาจากการวิเคราะห์ สังเคราะห์ ผ่านกระบวนการพิสูจน์ ผ่านกระบวนการ วิจัย ความรู้อีกประเภทหนึ่งคือ ความรู้ที่ฝังลึกอยู่ในตัวคน (Tacit Knowledge) เป็นความรู้ที่เห็นได้ไม่ชัด เป็นความรู้ที่มาจากการปฏิบัติบ้าง ซึ่งจัดว่าเป็น เคล็ดวิชา เป็นภูมิปัญญา เป็นสิ่งที่มาจากการใช้วิจารณญาณ ปฏิภาณไหวพริบ เป็นเทคนิคเฉพาะตัวของผู้ปฏิบัติแต่ละท่าน

หลักการศึกษาเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน (Education As Sustainable Development)

องค์การยูเนสโก (UNESCO-APNIEVE, 1988) ระบุว่า การจัดการศึกษา เพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน มีเป้าหมายหลักเพื่อพัฒนาคนให้มีความรู้ (Knowledge) มีทักษะ (Skill) มีมุมมอง (Perspective) และค่านิยม (Values) ให้สามารถดำเนินตามแนวทางของการพัฒนาที่ยั่งยืน เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลง

หลักการบริหารงานภาพยนตร์ (Film Business Administration)

จากการศึกษาเอกสารการสอนชุดวิชา การบริหารงานภาพยนตร์ ของมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (พ.ศ. 2532, หน้า 6,8) ได้ความว่า การจัดการเป็นกระบวนการนำไปสู่ความสำเร็จตามเป้าหมายขององค์กร โดยการใช้ คน เงิน และทรัพยากรอื่นๆ ซึ่งผู้บริหารมีหน้าที่หลักหลายประการ ได้แก่ 1) การวางแผน (Planning) เป็นการกำหนดเป้าหมาย ทำการตัดสินใจเลือกใช้วัสดุ และวิธีการต่าง ๆ 2) การจัดการองค์กร (Organizing) เป็นการแบ่งงาน แบ่งความรับผิดชอบ 3) การอำนวยการ (Directing) เป็นการกำกับผู้ที่รับผิดชอบให้ปฏิบัติงานตามแผน พร้อมทั้งให้มีแรงจูงใจในการปฏิบัติตามแผนงาน 4) การควบคุม (Controlling) เป็นการควบคุม และรักษาระดับมาตรฐานการปฏิบัติงาน และความก้าวหน้า มิให้เบี่ยงเบนออกจากเกณฑ์ที่ยอมรับได้

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง พัฒนาการหนังกลางแปลง และแนวทางการบริหารจัดการ กรณีศึกษา กาเหว่าภาพยนตร์และท่าพระภาพยนตร์ พ.ศ. 2530-2559 เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ประกอบด้วยวิธีการศึกษาดังนี้

การศึกษาข้อมูลเอกสาร

ในกรณีศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ ทฤษฎี แนวคิด หลักการด้านภาพยนตร์ และการจัดการทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ในกรณีศึกษาข้อมูลด้านพัฒนาการหนังกลางแปลง และแนวทางการบริหารจัดการกิจการหนังกลางแปลง ด้านปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนระบบการบริหารจัดการหนังกลางแปลง ด้านคุณค่า และความสำคัญของหนังกลางแปลงที่มีต่อสังคมไทย ตลอดจนแนวทางการอนุรักษ์หนังกลางแปลงเพื่อการดำรงอยู่อย่างยั่งยืน ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยการลงพื้นที่สัมภาษณ์ พูดคุย สำรวจ และสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยมีระเบียบวิธีในการดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามดังนี้

กำหนดประชากรตัวอย่าง

1. คณะกาเหว่าภาพยนตร์
2. คณะท่าพระภาพยนตร์

กำหนดเครื่องมือการวิจัย

จัดทำบทสัมภาษณ์ที่มีประเด็นคำถามครอบคลุมงานวิจัย เพื่อให้ได้รับข้อมูลที่ครบถ้วนในการลงพื้นที่สัมภาษณ์ประชากรตัวอย่าง รวมถึงการเตรียมอุปกรณ์ต่าง ๆ ในการบันทึกข้อมูล เช่น กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว กล้องบันทึกภาพนิ่ง และเครื่องบันทึกเสียง เป็นต้น

การรวบรวมข้อมูลจากประชากรตัวอย่าง

ขอความร่วมมือจากบุคคลข้อมูล เพื่อลงพื้นที่สัมภาษณ์ พูดคุย สำรวจ และสังเกตแบบมีส่วนร่วม รวมไปถึงการขอข้อมูลประกอบการวิจัย เช่น ภาพถ่าย ภาพวาด หรือหลักฐานอ้างอิงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

การจำแนก และการพัฒนาข้อมูล

จำแนกข้อมูลเป็นหมวดหมู่ จากนั้นจึงพัฒนาและเรียบเรียงข้อมูลให้เป็นไปตามกรอบแนวคิดการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นภายใต้กรอบแนวคิด ทฤษฎี หลักการต่าง ๆ ตามที่ได้ทำการศึกษาข้อมูลเอกสาร

การตรวจสอบข้อมูล

ตรวจสอบข้อมูลอย่างพิถีพิถัน และปรับแก้ไขข้อมูลให้ถูกต้องสมบูรณ์ เพื่อความสะดวกในการนำข้อมูลไปใช้งานในขั้นตอนการเรียบเรียงวิทยานิพนธ์ โดยข้อมูลประเภทหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลที่เป็นเนื้อหาเดียวกันจากเอกสารต่างชิ้น เพื่อให้แน่ใจว่าเนื้อหาเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ไม่มีข้อขัดแย้งใดใด ขณะที่ข้อมูลประเภทบุคคลผู้วิจัยใช้วิธีการทบทวนข้อมูลกับประชากรตัวอย่างทุกครั้ง เพื่อให้แน่ใจว่าผู้วิจัยเข้าใจถูกต้อง ไม่ได้ตีความผิดไปจากข้อมูลจริง

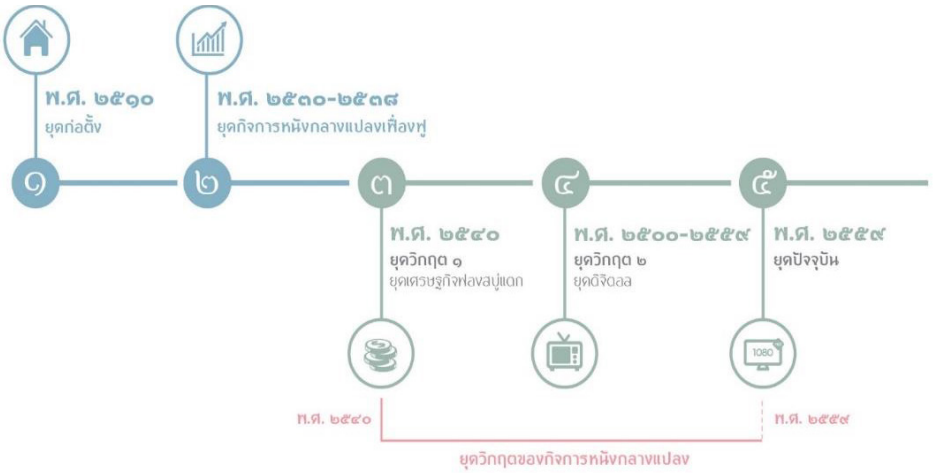
ผลการศึกษา

พัฒนาการด้านการบริหารจัดการหนังกลางแปลงคณะกาเหว่าภาพยนตร์ พ.ศ. 2530-2559

นายศิริ เหมหรรษา เจ้าของกิจการหนังกลางแปลงคณะกาเหว่าภาพยนตร์ ลำดับสถานการณ์กิจการหนังกลางแปลงในแต่ละช่วงเวลาดังนี้

1. ยุคก่อตั้งกิจการ พ.ศ. 2510
2. ยุคกิจการหนังกลางแปลงเฟื่องฟู พ.ศ. 2530 – 2538
3. ยุคเศรษฐกิจฟองสบู่แตก พ.ศ. 2540
4. ยุคดิจิตอล พ.ศ. 2550 – 2559

ภาพที่ 3 แผนภาพลำดับสถานการณ์กิจการหนังกลางแปลงคณะกาเหว่าภาพยนตร์ (Timeline)
จัดทำโดย นางสาวงามนิส เขมาชฎากร (ผู้วิจัย)



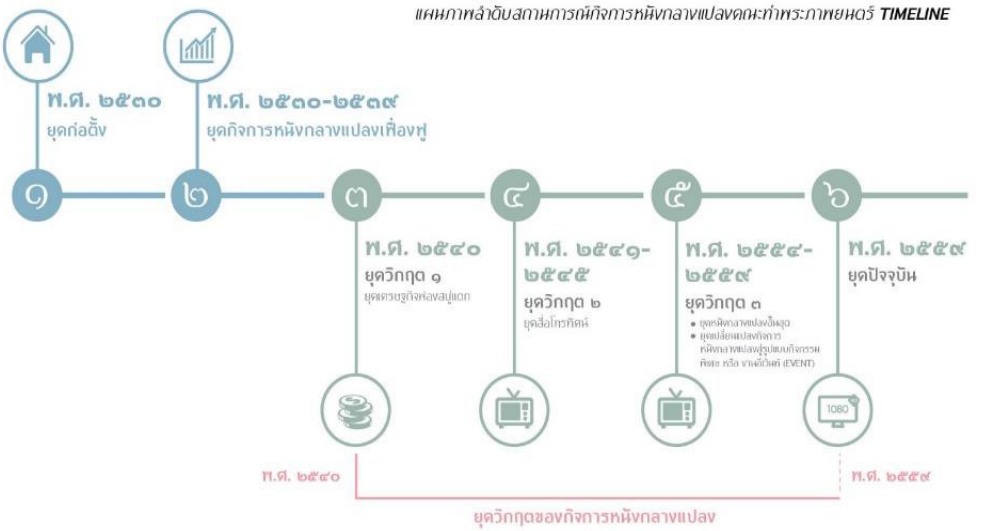
คณะกาเหว่าภาพยนตร์มีรูปแบบการบริหารจัดการอย่าง **ไม่เป็นทางการ** การบริหารจัดการมีลักษณะเป็นแบบ **ครอบครัว** ในทุกช่วงเวลา ทุกยุคสมัย และยังคงใช้หลักการบริหารจัดการลักษณะนี้มาจนกระทั่งปัจจุบัน พ.ศ. 2559 การบริหารจัดการลักษณะครอบครัวไม่ได้หมายความว่านายศิริ เหมหรรษา นำเครือญาติ หรือคนสนิทของตนมาทำงาน แต่หมายถึงการบริหารจัดการบุคลากรเหมือนคนในครอบครัว เหมือนพ่อดูแลลูก พี่ดูแลน้อง ทั้งที่ไม่ได้มีความเกี่ยวพันธ์กันทางสายเลือด ดังนั้นการบริหารจัดการในลักษณะดังกล่าวจึง**ไม่มีการจัดโครงสร้างระบบงาน** รวมไปถึง**ไม่มีการบริหารงานด้านการเงิน** ที่มาขององค์ความรู้ในการบริหารงานภาพยนตร์ และการจัดการคณะหนังกลางแปลงมาจาก 2 ส่วนสำคัญคือ **การได้รับการถ่ายทอดความรู้จากบิดา มารดา** ซึ่งนายศิริ เหมหรรษา นำความรู้ในส่วนนี้มาใช้ในการบริหารจัดการคณะหนังกลางแปลงในช่วงแรกเริ่ม เป็นช่วงที่ตนเริ่มมีบทบาทในกิจการหนังกลางแปลงเต็มตัว ต่อมาภายหลังได้รับความรู้เพิ่มเติมจาก**ประสบการณ์ในการปฏิบัติงานจริง**

พัฒนาการด้านการบริหารจัดการหนังกลางแปลงคณะท่าพระภาพยนตร์ พ.ศ. 2530-2559

นายสุทิน วังไพบูลย์ เจ้าของกิจการหนังกลางแปลงคณะท่าพระภาพยนตร์ ลำดับสถานการณ์กิจการหนังกลางแปลงในแต่ละช่วงเวลาดังนี้

1. ยุคก่อตั้งกิจการ พ.ศ. 2530
2. ยุคกิจการหนังกลางแปลงเฟื่องฟู พ.ศ. 2530 – 2539
3. ยุคเศรษฐกิจฟองสบู่แตก พ.ศ. 2540
4. ยุคสื่อโทรทัศน์ พ.ศ. 2541 – 2545
5. ยุคเปลี่ยนแปลงรูปแบบการฉายหนังกลางแปลงสู่รูปแบบกิจกรรมพิเศษ หรืองานอีเว้นท์ (Event) พ.ศ. 2554– 2559

ภาพที่ 4 แผนภาพลำดับสถานการณ์กิจการหนังกลางแปลงคณะท่าพระภาพยนตร์ (Timeline)
จัดทำโดย นางสาวงามนิส เขมาชฎากร (ผู้วิจัย)



ในยุคสมัยที่กิจการหนังกลางแปลงเฟื่องฟู พ.ศ. 2530 – 2539 คณะท่าพระภาพยนตร์มีการบริหารจัดการแบบ **ไม่เป็นทางการ** ลักษณะการบริหารจัดการโดยรวมเป็นลักษณะ **เพื่อนช่วยเพื่อน** หรือเรียกได้ว่าเป็นลักษณะ **ทีมงานขนาดเล็ก** เนื่องจากคณะท่าพระภาพยนตร์ก่อตั้งขึ้นโดยการรวมกลุ่มกันระหว่างเพื่อน ๆ ของนายสุทิน วังไพบูลย์ จำนวน 3 - 4 คน ส่งผลให้การบริหารจัดการเป็นไปอย่างเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เพราะ**ไม่มีการจัดโครงสร้างระบบงาน**ใด ๆ และ**ไม่มีการมอบหมายหน้าที่ความรับผิดชอบให้บุคลากร**เป็นกิจจะลักษณะรวมไปถึง**ไม่มีการบริหารงานด้านการเงิน** ต่อมาภายหลังเมื่อคณะท่าพระภาพยนตร์ได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการฉายหนังกลางแปลงเข้าสู่รูปแบบกิจกรรมพิเศษ หรืองานอีเว้นท์ (Event) เมื่อปี พ.ศ. 2545 – 2559 คณะท่าพระภาพยนตร์มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารจัดการ จากเดิมที่มีการบริหารจัดการอย่างไม่เป็นทางการ ได้มีการปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบ **กึ่งทางการ** โดยมีลักษณะ **กึ่งเพื่อนช่วยเพื่อน กึ่งองค์กร** หมายถึง การบริหารจัดการโดยรวมยังคงเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เพราะยังคงเป็นการทำงานระหว่างเพื่อน แต่ก็เริ่ม**มีการจัดโครงสร้างระบบงานในบางส่วน** เนื่องจากต้องมีการติดต่อประสานงานกับบริษัทจัดงานอีเว้นท์ (Event) เช่น การบริหารจัดการพื้นที่เก็บอุปกรณ์ฉายหนังกลางแปลง หรือแม้แต่การมอบหมายหน้าที่ความรับผิดชอบให้บุคลากรเป็นกิจจะลักษณะ ขณะที่การบริหารจัดการในบางส่วนยังคงไม่มีการจัดโครงสร้างระบบงานเหมือนที่ผ่านมา เช่น การบริหารจัดการด้านการเงิน เป็นต้น

ที่มาขององค์ความรู้ที่นายสุทิน วังไพบูลย์ นำมาใช้ในการบริหารจัดการคณะท่าพระภาพยนตร์ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ยุคสมัยได้ดังนี้ 1) ยุคกิจการหนังกลางแปลงเฟื่องฟู พ.ศ. 2530 – 2539 ที่มาขององค์ความรู้มาจาก**ประสบการณ์จากการปฏิบัติงานจริง** และ**การแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกันระหว่างสมาชิกในคณะหนังกลางแปลง** 2) ยุคกิจการหนังกลางแปลงรูปแบบงานอีเว้นท์ (Event) พ.ศ. 2554 – 2559 ที่มาขององค์ความรู้มาจาก**การหาที่ปรึกษา** ผู้ซึ่งมีความรู้ ความเชี่ยวชาญในสายงานกิจกรรมพิเศษ หรืองานอีเว้นท์ (Event)

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนระบบการบริหารจัดการหนังกลางแปลง พ.ศ. 2530 – 2559

1. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

เนื่องจาก ปี พ.ศ. 2540 เศรษฐกิจไทยทรุดหนักมีผลมาจากการขาดสภาพคล่องของสถาบันการเงิน ส่งผลให้พฤติกรรมการบริโภคของคนไทยเปลี่ยนไปจากเดิม ที่เคยใช้จ่ายฟุ่มเฟือยได้หวนคืนสู่รูปแบบเรียบง่าย ใช้จ่ายเฉพาะสิ่งที่จำเป็น พิจารณาอย่างถี่ถ้วนก่อนซื้อสินค้า และบริการใด ๆ พฤติกรรมดังกล่าวส่งผลให้กิจการหนังกลางแปลงทุกหน่วยซบเซา ปัจจัยทางเศรษฐกิจนับว่าเป็นปัจจัยลำดับแรกที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยน การบริหารจัดการหนังกลางแปลงคณะกาเหว่าภาพยนตร์ และคณะท่าพระภาพยนตร์

2.ปัจจัยด้านการปรับเปลี่ยนเข้าสู่ยุคดิจิตอล และปัญหาลิขสิทธิ์ภาพยนตร์

หลังจากที่คนไทยได้มีโอกาสรู้จักกับอินเทอร์เน็ต เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2530 ทำให้ประเทศไทยเกิดวิวัฒนาการต่าง ๆ มากมาย เช่น การรับรู้ข่าวสาร การเรียนรู้ และการเข้าถึงความบันเทิงที่เป็นไปอย่างกว้างขวาง ส่งผลให้กระบวนการรับ-ส่งภาพยนตร์ในรูปแบบดิจิตอลมีความง่ายดาย และยังสามารถลดต้นทุนการผลิตได้ดีกว่ารูปแบบฟิล์ม ในที่สุดการถ่ายทำภาพยนตร์ลงบนแผ่นฟิล์มจึงมีการประกาศยกเลิกอย่างเป็นทางการ เมื่อภาพยนตร์ถูกถ่ายทำในระบบดิจิตอลทั้งหมด ผู้ประกอบกิจการหนังกลางแปลงจึงไม่สามารถจัดหาฟิล์มภาพยนตร์เรื่องใหม่ ๆ หรือภาพยนตร์ที่อยู่ในกระแสได้ตามความต้องการของเจ้าภาพ เพราะการนำภาพยนตร์รูปแบบดิจิตอลมาฉายในที่สาธารณะโดยไม่ได้รับอนุญาต ถือเป็นการละเมิดลิขสิทธิ์งานภาพยนตร์ ตามที่กฎหมายการละเมิดลิขสิทธิ์ภาพยนตร์ มาตราที่ 25 แห่งพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521 ระบุไว้ ว่าด้วยเรื่องการแพร่เรื่อง หรือแพร่ภาพ และเสียงงานสร้างสรรค์อันมีลักษณะเป็นการใช้สิทธิซึ่งเป็นสิทธิแต่ผู้เดียวของเจ้าของลิขสิทธิ์โดยไม่ได้รับอนุญาต มีความผิดฐานละเมิดสิทธิ์

3. ปัจจัยด้านพัฒนาการทางเทคโนโลยีของโรงภาพยนตร์

เมื่อผู้ประกอบการธุรกิจโรงภาพยนตร์รายใหญ่ ต่างเร่งพัฒนาปรับปรุงเทคโนโลยีการฉายภาพยนตร์ของตนทั้งระบบภาพ ได้แก่ ระบบดิจิตอล 2 มิติ 3 มิติ และ 4 มิติ รวมไปถึงระบบเสียงรอบทิศทางที่สามารถเก็บรายละเอียดของเสียงได้อย่างคมชัด สมจริง ทำให้การฉายหนังกลางแปลงไม่สามารถพัฒนาเทียบเท่าจึงเกิดข้อแตกต่างด้านอรรถรส และบรรยากาศในการรับชม

4 ปัจจัยด้านสื่อบันเทิงที่เข้าถึงที่พักอาศัย

กิจการหนังกลางแปลงต้องแข่งขันกับสื่อบันเทิงที่เข้าถึงที่พักอาศัย หรือที่นิยมเรียกกันว่า โฮมเอ็นเตอร์เทนเมนท์ (Home Entertainment) ซึ่งเป็นความบันเทิงในบ้านที่สร้างสรรค์โดยเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ และอินเทอร์เน็ต มักมาในรูปแบบ วีซีดี ดีวีดี เคเบิ้ลทีวี และดิจิตอลทีวี เป็นต้น การได้รับชมภาพยนตร์ที่มีราคาย่อมเยา สามารถหาซื้อหรือเชื่อมต่อระบบสัญญาณเครือข่ายได้ง่าย อีกทั้งยังมีวางจำหน่ายหรือปล่อยให้ดาวน์โหลด (Download) จากอินเทอร์เน็ตในเวลาที่ใกล้เคียงกับการฉายในโรงภาพยนตร์ เหล่านี้จึงกลายเป็นความบันเทิงรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างมากในระยะหลัง นับเป็นคู่แข่งสำคัญในการดึงดูดกลุ่มผู้บริโภคจากธุรกิจหนังกลางแปลง

5. ปัจจัยด้านบรรยากาศในการรับชมภาพยนตร์

หากเปรียบเทียบการรับชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ และการรับชมหนังกลางแปลงจะเห็นได้ว่าบรรยากาศในการรับชมภาพยนตร์มีความแตกต่างกันมาก นอกจากด้านระบบภาพ และระบบเสียงที่แตกต่างในเรื่องของความคมชัด ความสมจริงอย่างเห็นได้ชัดแล้ว ในระหว่างการรับชมหนังกลางแปลงยังมีสิ่งรบกวนความสนใจเกิดขึ้นหลายประการ เช่น เสียงผู้คนเดินผ่านไปมา เสียงโฆษกที่ประกาศขายสินค้าในงานวัด เสียงประกาศเชิญชวนชาวบ้านมาร่วมทำบุญ และเสียงมหรสพต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้เองทำให้ผู้ประกอบกิจการหนังกลางแปลงต้องเพิ่มระดับเครื่องขยายเสียงให้ดังกระหึ่ม เพื่อแข่งขันกับเสียงอื่น ๆ เป็นการดึงดูดความสนใจของผู้ที่ผ่านไปมา ระดับความดังของเสียงที่มากเกินไปนอกจากจะทำลายอรรถรสในการรับชมภาพยนตร์แล้วยังส่งผลเสียกับสุขภาพ โดยเฉพาะด้านโสตประสาทการได้ยินในเด็ก และผู้สูงอายุ

คุณค่าและความสำคัญของหนังกลางแปลงที่มีต่อสังคมไทย

1. หนังกลางแปลงกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมไทย

หนังกลางแปลงมีความผูกพันกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน หนังกลางแปลงทุกรูปแบบไม่ว่าจะเป็นหนังขายยา หนังล้อมผ้า หรือหนังเร่ของหน่วยงานราชการ ล้วนแล้วแต่มีวัตถุประสงค์เพื่อการนำภาพยนตร์มาฉายให้ประชาชนรับชม ทำให้ชาวบ้านมีโอกาสเปิดหูเปิดตา เปิดโลกกว้าง และได้รับรู้ข่าวสารความบันเทิงต่าง ๆ จากทั่วทุกมุมโลก กิจกรรมการฉายหนังกลางแปลงได้กลายเป็นกิจกรรมรื่นเริงของชุมชนที่เต็มไปด้วยบรรยากาศการนัดพบ สังสรรค์ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ผู้คนในอดีตต่างให้ความสำคัญกับการฉายหนังกลางแปลง และเห็นคุณค่าในการรับชม จนเรียกได้ว่าหนังเร่ ทุกรูปแบบเป็นสื่อบันเทิงที่มีความจำเป็น

2. หนังกลางแปลงกับการพากย์หนัง

หนังกลางแปลงเป็นมหรสพความบันเทิง ที่ดำรงอยู่ตั้งแต่ยุคสมัยที่เทคโนโลยียังไม่ได้รับการพัฒนาวิทยาการด้านกระบวนการฉายหนังกลางแปลง รวมไปถึงอุปกรณ์ต่าง ๆ ในขณะนั้นจึงยังไม่ทันสมัยเมื่อเทียบกับปัจจุบัน ฉะนั้นกระบวนการฉายหนังกลางแปลงในอดีตจึงทำกันอย่างเรียบง่าย เทคนิคต่าง ๆ ที่นำมาใช้ล้วนเกิดจากภูมิปัญญาของผู้ประกอบกิจการ ซึ่งหนึ่งในภูมิปัญญาที่สร้างสีสันให้กับวงการหนังกลางแปลง คือการพากย์เสียง

ในอดีตนักพากย์หนังกลางแปลงมีบทบาทสำคัญกับกิจการหนังกลางแปลง และมีอิทธิพลต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก นักพากย์หนังเปรียบเสมือนนักร้อง ดารา หรือศิลปินที่มีแฟนเพลงมารับชมเป็นจำนวนมาก การสื่อสาร การประชาสัมพันธ์ข่าวสาร หรือการขายสินค้าอุปโภคบริโภคโดยนักพากย์หนังที่มีชื่อเสียงจึงมักได้ผลตอบรับที่ดี และได้รับความเชื่อถือ ความไว้วางใจจากแฟนหนัง สังเกตได้จากการติดป้ายประชาสัมพันธ์หนังกลางแปลงในยุคนั้น ผู้ว่าจ้างมักให้ความสำคัญกับชื่อนักพากย์มากกว่าชื่อหนัง ที่นำมาฉายเสียอีกเพราะแค่เพียงประชาสัมพันธ์ชื่อนักพากย์ออกไปชาวบ้านก็แห่มาชมภาพยนตร์กันอย่างล้นหลาม

3. หนังกลางแปลงกับการแก้บน

การบนบานศาลกล่าว เป็นอีกหนึ่งความเชื่อที่คุ้นเคยกับคนไทยมาเป็นเวลายาวนาน ความเชื่อที่ว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีพลังสามารถดลบันดาลสิ่งต่าง ๆ ได้นั้น ยึดติดอยู่กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคมไทย ขณะที่หนังกลางแปลงถือเป็นมหรสพที่นิยมใช้ เป็นสิ่งแก้บนตั้งแต่ยุคที่กิจการหนังกลางแปลงเฟื่องฟูจนกระทั่งปัจจุบัน

4. หนังกลางแปลงกับทรรศนะทางสังคม

ในยุคที่กิจการหนังกลางแปลงเฟื่องฟู หนังกลางแปลงนับว่าเป็นมหรสพความบันเทิงที่บ่งบอกทรรศนะ มุมมอง การยอมรับทางสังคมได้อย่างชัดเจน ผู้คนในสมัยนั้นใช้หนังกลางแปลงเป็นเครื่องมือวัดระดับความมั่งคั่ง ร่ำรวย และความมีหน้ามีตาในสังคม โดยจะแข่งขันกันที่ความยิ่งใหญ่ของการว่าจ้างหนังกลางแปลงไปฉายในงานของตน เช่น บ้านไหนจัดหาหนังดัง หนังใหม่มาฉายได้ ก็จะแสดงให้เห็นว่าครอบครัวหรือตระกูลนั้น ๆ มีความมั่งคั่ง ร่ำรวย มีอิทธิพล เป็นที่นับหน้าถือตาในสังคมละแวกนั้น ในที่สุดหนังกลางแปลงได้กลายเป็นวัตถุประเภทหนึ่งที่บ่งบอกฐานะความเป็นอยู่ของบุคคล เป็นเครื่องชี้วัดระดับทางสังคม

วิเคราะห์ผลการศึกษา

<u>บทบาทการบริหารงานภาพยนตร์ และการจัดการคณะหนังกลางแปลง กาเหว่าภาพยนตร์ และท่าพระภาพยนตร์</u>

คณะกาเหว่าภาพยนตร์มีรูปแบบการบริหารจัดการคณะหนังกลางแปลงอย่าง **ไม่เป็นทางการ** ผลจากการศึกษาหลักการบริหารงานภาพยนตร์ (Film Business Administration) ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการบริหารงานอย่างไม่เป็นทางการ ขาดการวางแผนงาน (Planning) อย่างเป็นระบบ อีกทั้งการมีบุคลากรที่มีอำนาจสั่งการงานต่าง ๆ แต่เพียงผู้เดียว อาจส่งผลให้ระหว่างการทำงานเกิดความผิดพลาด เสียหาย เนื่องจากผู้บริหาร ได้แก่ นายศิริ เหมหรรษา เป็นผู้รับรู้ภาระหน้าที่ต่าง ๆ และมีอำนาจตัดสินใจแต่เพียงผู้เดียว โดยยังไม่ได้มีการถ่ายทอดความรู้ด้านการบริหารจัดการให้บุคลากรอย่างเป็นกิจจะลักษณะ ซึ่งแนวทางดังกล่าวอาจส่งผลกระทบต่อการทำงานในหลายส่วน

คณะท่าพระภาพยนตร์มีรูปแบบการบริหารจัดการคณะหนังกลางแปลงแบบ **ไม่เป็นทางการ** และ **กึ่งเป็นทางการ** ผลจากการศึกษาหลักการบริหารงานภาพยนตร์ (Film Business Administration) และหลักการอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น หลักการการบริหารองค์กร หลักการจัดการความรู้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า นายสุทิน วังไพบูลย์ ผู้บริหารคณะท่าพระภาพยนตร์ สามารถอาศัยประสบการณ์ของตนสังเกตสภาพสังคมและพื้นฐานของผู้ชม สามารถวิเคราะห์วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้ชมในแต่ละพื้นที่ได้เป็นอย่างดี นำมาสู่การปรับเปลี่ยนระบบการบริหารจัดการที่เป็นทางการมากขึ้น สามารถพัฒนาแนวทางการจัดโครงสร้างระบบงานบางส่วนได้เป็นอย่างดี เช่น การบริหารจัดการบุคลากร การบริหารจัดการด้านการประชาสัมพันธ์ เป็นต้น

คุณค่าและความสำคัญของหนังกลางแปลงที่มีต่อสังคมไทย

จากข้อค้นพบในงานวิจัยด้านคุณค่าและความสำคัญของหนังกลางแปลง ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า หนังกลางแปลงเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมชนิดหนึ่งที่ควรได้รับการส่งเสริมด้านการอนุรักษ์ อันได้แก่ การสงวนรักษา การทำนุบำรุง และการบูรณะ เนื่องจากหนังกลางแปลงมีความผูกพันกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในหลากหลายบริบท เช่น การทำหน้าที่เป็นสื่อการเรียนรู้ ทำให้คนไทยมีโอกาสรับรู้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมของชนชาติอื่น ๆ ตลอดจนการรับรู้ข่าวสารความบันเทิงจากทั่วทุกมุมโลก ผ่านการฉายภาพยนตร์ หรือแม้กระทั่งในอดีตหนังกลางแปลงยังมีบทบาทในฐานะเป็นแหล่งชมภาพยนตร์ซึ่งแฝงไว้ด้วยการซื้อขายสินค้าอุปโภค บริโภค และยารักษาโรค หรือที่เรียกกันว่าหนังขายยา อีกทั้งยังมีการประชาสัมพันธ์ข่าวสารต่างๆ หรือการขายสินค้า ผ่านนักพากย์หนัง ซึ่งทำหน้าที่เป็นโฆษกในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้หนังกลางแปลงยังมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งสืบเนื่องจนกระทั่งปัจจุบัน พ.ศ. 2559 ในฐานะเป็นมหรสพที่นิยมใช้แก้บนในการบนบานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ข้อเสนอแนะแนวทางการอนุรักษ์ และการดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

1. สนับสนุนให้หนังกลางแปลงเป็นมหรสพที่มีความจำเป็น

เมื่อยุคสมัยส่งผลให้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสังคมไทยเปลี่ยนไป กิจกรรมความบันเทิงรูปแบบหนังกลางแปลงจึงเป็นกิจกรรมที่ไม่สอดรับกับรูปแบบการดำเนินชีวิตของผู้คน เท่ากับว่าการดำรงอยู่ของหนังกลางแปลงในปัจจุบันถือเป็นการต่อต้านกระแสสังคมอย่างหนึ่ง ดังนั้นหากต้องการนำสิ่งที่เคยเป็นความจำเป็นในอดีตกลับมา หน่วยงานต่าง ๆ รวมไปถึงผู้ที่เกี่ยวข้องควรหาทางแทรกแซง เพื่อสนับสนุนให้หนังกลางแปลงกลับมาในฐานะมหรสพที่มีความจำเป็นอีกครั้ง โดยนำกลับมาในรูปแบบการจัดแสดง (Show) ในกิจกรรมพิเศษ หรืออีเว้นท์ (Event) โดยใช้โอกาสที่สังคมไทยโหยหากระแสย้อนยุคให้เป็นประโยชน์

2. การพิจารณาเนื้อหาภาพยนตร์ (Content)

ภาพยนตร์เป็นสื่อการเรียนรู้ที่ดีที่สุดของมนุษย์ การไปโรงภาพยนตร์เปรียบเสมือนการไปโบสถ์หรือวิหาร และการได้รับชมภาพยนตร์ที่ดีเปรียบเสมือนการได้ฟังธรรม ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสาระที่ดีมีส่วนช่วยส่งเสริมให้ผู้ชมมีสติปัญญา เกิดความฉลาดรอบรู้ ฉะนั้นกิจกรรมการฉายภาพยนตร์ทุกรูปแบบไม่ว่าจะ

เป็นการฉายในโรงภาพยนตร์ หรือการฉายกลางแปลง ผู้ประกอบกิจการควรให้ความสำคัญในการพิจารณาคัดสรรภาพยนตร์เป็นลำดับแรก โดยมุ่งเน้นฉายภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสาระยกระดับจิตใจผู้ชม เพื่อให้การฉายภาพยนตร์ทุกรูปแบบดำรงอยู่อย่างยั่งยืน

3. สนับสนุนให้ผู้ประกอบการกิจการหนังกลางแปลงมีแนวทางการพัฒนาที่ยั่งยืน

การสนับสนุนให้ผู้ประกอบกิจการหนังกลางแปลงมีแนวทางการพัฒนาที่ยั่งยืนควรสนับสนุนให้บุคคลมีความรู้ (Knowledge) มีทักษะ (skill) มีมุมมอง (Perspective) และมีค่านิยม (Values) ที่เหมาะสมถูกต้อง

บรรณานุกรม

ประพนธ์ ผาสุขยืด. (2549). *การจัดการความรู้ฉบับขับเคลื่อน*. พิมพ์ครั้งที่ 1.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช. (2532). *เอกสารการสอนชุดวิชา การบริหารงานภาพยนตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

การเตรียมความพร้อมในการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

The Preparation of Classical Singing Recital

ลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งเน้นการเตรียมความพร้อมในด้านต่าง ๆ ของการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก เช่น การเลือกบทเพลง การเตรียมความพร้อมของเสียง การตีความและศึกษาบทเพลง การวางแผนการฝึกซ้อมและจัดทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก การปฏิบัติตัวเองในการดูแลสุขภาพเสียง และการเตรียมความพร้อมสำหรับการอยู่บนเวที มีจุดประสงค์เพื่อให้ผู้ที่จะทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกได้มีเตรียมความพร้อมที่ดี รวมทั้งเพื่อเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับผู้ที่สนใจทั่วไป ผู้ร้องที่ดีจะต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก เนื่องจากในการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกในแต่ละครั้งผู้ชมมักจะคาดหวังว่าจะต้องมีความประทับใจ ซาบซึ้งใจไปกับบทเพลงและการขับร้องของผู้ร้อง ผู้ชมบางส่วนอาจพึงพอใจในการแสดงออก ความไพเราะของน้ำเสียงและภาพรวม ในขณะที่ผู้ชมบางส่วนอาจต้องการฟังอย่างลึกซึ้งถึงเทคนิคต่าง ๆ ของการขับร้องในบทเพลงนั้น รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ อย่างไรก็ตามไม่ว่าผู้ฟังจะฟังแบบใด ผู้ฟังทุกคนล้วนคาดหวังให้การแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกจบลงไปอย่างสมบูรณ์ ซึ่งในการจัดการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกแต่ละครั้ง จะต้องมีกระบวนการขั้นตอนและสิ่งที่ต้องเตรียมมากมาย จึงจำเป็นต้องมีการวางแผนและการจัดการที่ดี มีการเตรียมความพร้อมในด้านต่าง ๆ จะช่วยให้การแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกนั้นราบรื่น

คำสำคัญ: การเตรียมความพร้อม/ การขับร้องเพลงคลาสสิก

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This paper concerns preparation for classical vocal performance, including repertore selection, vocal warm up, rehearsal schedule, literature of lyrics and libretto, stage production, maintenance of the artists physical heath and psychological preparation for stage performance. Good preparation is essential to meet audiences expectations. Some audiences may only expect to enjoy the beauty of the art, while other audiences may expect to perceive the technical details of the song and also the emotional interpretation. Moreover, the audience expects to see a througshly professional performance. Detailed preparation of all of these aspects will ensure a high standard of musical performance. To appreciate the song and the performance some audience may only expect to enjoy the beauty of the art, while some audience may expect to perceive the technical details of the song and also emotional interpretation. Moreover the audience expects to see a thoroughly professional performance. (Performers of these background preparations.)

Keywords: Preparation; Classical singing

ดนตรีเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาช้านานมีจุดกำเนิดจากความไม่รู้จักต่อปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น ฝนตกฟ้าร้อง มนุษย์มีความเชื่อว่าเทพเจ้าเป็นผู้บันดาลสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้จึงต้องทำพิธีกรรมเพื่อบูชาเทพเจ้า เช่นการเคาะ การเต้นรำและการโห่ร้อง ไขแสง สุขะวัฒนะ (2554, น. 2) ได้กล่าวไว้ว่า “พวกเขามีความเข้าใจว่า ปรากฏการณ์ต่าง ๆ เหล่านี้มีทั้งพระเจ้าที่ดีและร้ายอยู่ในตัวไม่เพียงแต่เท่านี้มนุษย์ยังมีความเชื่อถือว่าความงอกงามของพืชพันธุ์ธัญญาหารชาติการพลพยัคฆ์อันตรายจากสัตว์ร้าย การฟื้นหายจากโรคภัยไข้เจ็บ ฯลฯ ก็ล้วนเป็นความกรุณาปราณีที่ได้รับจากพระเจ้าทั้งสิ้น ฉะนั้น การที่จะเอาใจและตอบแทนบุญคุณพระเจ้าต่าง ๆ ก็จะทำได้โดยการบวงสรวงการเต้นการร้องและการแสดงสิ่งที่เขาปรารถนาจะให้เกิดขึ้น”

ต่อมาเมื่อมนุษย์มีวิวัฒนาการในการดำรงชีวิตและการอยู่อาศัยดนตรีก็ถูกพัฒนาขึ้นด้วย และเมื่อมีศาสนาเกิดขึ้นดนตรีจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมทางศาสนาและมีการพัฒนาเจริญเติบโตขึ้นจากการเคาะ เปลี่ยนเป็นการบรรเลงดนตรี จากการสวดและโห่ร้องเปลี่ยนเป็นการขับร้องและพัฒนาควบคู่กันมาจนถึงปัจจุบัน

ดนตรีและการขับร้องมีบทบาทต่อชีวิตมนุษย์ ตั้งแต่เกิด มีชีวิตอยู่ และตายจากไป ซึ่งนอกเหนือจากพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ใช้ดนตรีเป็นส่วนประกอบแล้วผู้คนยังนำดนตรีและการขับร้องมาใช้ประกอบกิจกรรมการทำงาน เช่น บทเพลงเกี่ยวข้าว เป็นต้น หรือนำมาใช้เป็นกิจกรรมยามว่างที่สร้างความบันเทิงใจ เช่น บทเพลงระบำต่าง ๆ นอกจากนั้นแล้วยังมีบทเพลงกล่อมเด็กที่แม่ใช้ขับกล่อมลูกนอนหลับ ซึ่งสังเกตได้ว่าทุกชาติทุกภาษานั้นมีเพลงกล่อมเด็กเป็นของตัวเองเสมอ

เนื่องจากเสียงของแม่เป็นเสียงแรกที่ได้ยิน เมื่อเด็กทารกฟังแม่ขับกล่อม ก็คุ้นเคยกับเสียงร้องโดยไม่รู้ตัวความเคยชินต่อดนตรีประเภทขับร้องนั้น ทำให้มนุษย์มีความประทับใจง่ายต่อเสียงขับร้อง จึงไม่แปลกหากมนุษย์จะชอบร้องและฟังดนตรีที่มีเสียงร้อง เพราะสามารถเข้าใจความหมายและเข้าถึงความรู้สึกได้โดยง่าย ดังที่ ไขแสง สุขะวัฒนะ (2554,น. 40) ได้กล่าวไว้ว่า “เสียงของแม่ซึ่งไกวเปลเห่กล่อมเราจนกระทั่งหลับไปกับเสียงกล่อม น่าจะเป็นเสียงดนตรีเสียงแรกที่เราได้ยิน พอเราเติบโตขึ้น เราก็ยิ่งคุ้นมากขึ้น จนสามารถจับความรู้สึกของคนได้จากน้ำเสียง และนี่เป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เสียงขับร้องสามารถเข้าไปประทับจิตใจของพวกเราได้อย่างง่ายดาย”

การขับร้องนั้นมีหลายประเภท ในส่วนของการขับร้องตะวันตกนั้น มีทั้งการขับร้องแบบเพลงพื้นบ้าน การขับร้องแบบเพลงแจ๊ส การขับร้องแบบเพลงสมัยนิยม และการขับร้องแบบเพลงคลาสสิก ในส่วนของการขับร้องในประเทศไทยนั้น มีทั้งการขับร้องแบบเพลงไทยเดิม การขับร้องแบบเพลงลูกกรุง การขับร้องแบบเพลงลูกทุ่ง และการขับร้องเพลงแบบเพลงพื้นบ้าน เป็นต้น

เมื่อโลกเจริญก้าวหน้าขึ้น มีการติดต่อสื่อสารและการเดินทางที่สะดวกสบายมากขึ้นทำให้อิทธิพลทางวัฒนธรรมตะวันตก ได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ในด้านดนตรี มีคอนเสิร์ตที่แสดงดนตรีและการขับร้องอยู่มากมายซึ่งมีผู้คนให้ความสนใจเป็นอย่างดี มีการเรียนการสอนดนตรีและการขับร้องแบบตะวันตกกันอย่างแพร่หลาย ถ้ากล่าวถึงการขับร้องแบบตะวันตกนั้น ประเภทการขับร้องเพลงแบบคลาสสิก ถือว่า

เป็นมาตรฐานในการเรียนการขับร้อง เนื่องจากการขับร้องเพลงแบบคลาสสิกเป็นการเรียนการขับร้องที่ถูกวิธีตั้งแต่เริ่มต้น และเป็นพื้นฐานในการต่อยอดการร้องเพลงประเภทอื่น ๆ ได้ต่อไป

การขับร้องตะวันตก เป็นหนึ่งในศิลปะที่มีผู้คนให้ความสนใจอย่างมาก เนื่องจากการขับร้องตะวันตกหรือขับร้องเพลงแบบคลาสสิกนั้น เป็นศิลปะทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับท่วงทำนอง ภาษา เทคนิคการขับร้อง รวมถึง อารมณ์และความรู้สึก ผู้ฟังจะสัมผัสได้ถึง ความแข็งแรงของร่างกายและน้ำเสียง ความละเอียดอ่อนของความรู้สึกที่ส่งผ่านไปยังผู้ฟัง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้ฟังประทับใจในการฟังการขับร้องเพลงแบบคลาสสิก

การเตรียมความพร้อมของผู้แสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกมีความสำคัญมาก เนื่องจากการแสดงสดนั้นมักจะเกิดสิ่งที่ผิดจากการคาดการณ์ได้เสมอ ทั้งปัจจัยภายนอกในเรื่องขององค์ประกอบ หรือปัจจัยภายใน เช่น สุขภาพของร่างกาย สุขภาพเสียง ความเครียด ความกดดัน และความประหม่า เป็นต้น ผู้แสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก จึงควรที่จะรู้จักการเตรียมความพร้อมในการแสดงและรับมือกับปัญหาต่าง ๆ เพื่อให้การแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกออกมาสมบูรณ์ที่สุด

จากการศึกษาค้นคว้าและประสบการณ์ของผู้เขียนในการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก จึงได้สรุปวิธีการเตรียมความพร้อมในการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกทั้งหมด 7 หัวข้อ ดังนี้

1. การเตรียมความพร้อมของเสียง
2. การเลือกบทเพลง
3. การตีความและการศึกษาบทเพลง
4. วิธีการฝึกซ้อม
5. การวางแผนและการจัดการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก
6. การเตรียมพร้อมสำหรับการอยู่บนเวที
7. การปฏิบัติตัวเองในการดูแลสุขภาพเสียง

1. การเตรียมความพร้อมของเสียง

ในการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกนั้น ก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจว่า การขับร้องเพลงคลาสสิกไม่นิยมใช้ไมค์โครโฟนเหมือนเพลงสมัยนิยมทั่วไป ที่ใช้เครื่องขยายเสียงทำให้เกิดเสียงดังขึ้น แต่เกิดจากการสั่นสะเทือนของเส้นเสียงที่สะท้อนไปมา ทำให้เกิดความก้องกังวานของเสียง และนอกจากนั้นยังมีเทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลง การทำเสียงสั่น การหายใจในบทเพลง การร้องในระดับความดัง-เบา เป็นต้น

ในการขับร้องเพลงคลาสสิกนั้น คุณภาพและความแข็งแรงของเสียงจึงมีความสำคัญอย่างมาก แต่เนื่องจากความสมบูรณ์และความคงทนของเสียงมนุษย์ไม่เท่ากันทุกวัน ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ต่าง ๆ สภาวะทางร่างกายและจิตใจ อุณหภูมิ การพักผ่อน หรือความเจ็บป่วยเป็นต้น วิธีการรับมือกับสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ คือ การฝึกเสียงให้แข็งแรงเคยชิน เพื่อให้ปัญหาต่างๆ มีผลกระทบกับเสียงให้น้อยที่สุด ในด้านการเตรียมความพร้อมของเสียงนั้น ผู้เขียนจะแบ่ง เป็นด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.1 การยืดร่างกาย (Stretching)

การยืดร่างกายจะทำให้เลือดไหลเวียนในร่างกายและบริเวณทางเดินเสียง (vocal tract) โดยสามารถทำท่าผงกหัว แกว่งไหล หมุนคอ ขยับปากเหมือนเคี้ยวอาหาร เป็นต้น แต่ท่าขยับปากเคี้ยวอาหารไม่ควรทำนานจนเกินไป เพราะอาจทำให้เกิดอาการเกร็งของกรามได้

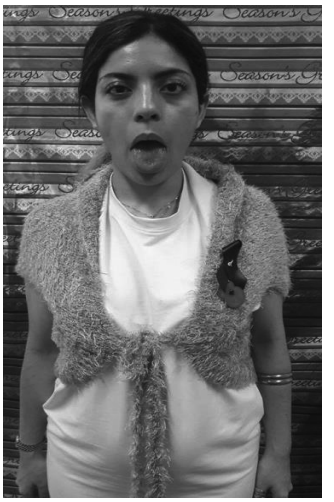
ภาพที่ 1 ดึงคางขึ้นลง เพื่อลดการเกร็งของกล้ามเนื้อ

โดย : นางสาวลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ

ภาพที่ 2 ภาพถ่ายด้านข้าง ดึงคางขึ้นลง เพื่อลดการเกร็งของกล้ามเนื้อ

โดย : นางสาวลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ

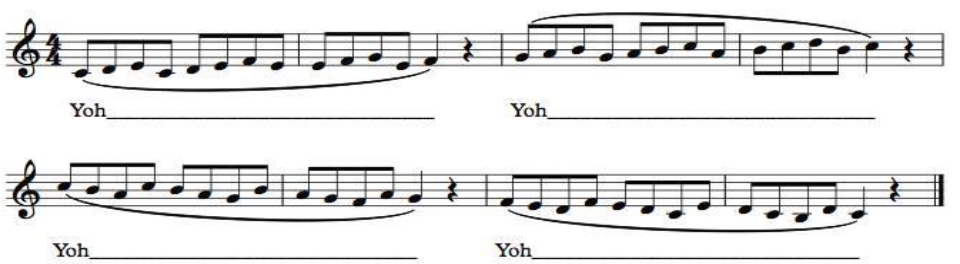
ภาพที่ 3 การยืดลิ้นออกมาจากปากให้ยาวที่สุดเท่าที่จะทำได้



โดย : นางสาวลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ

1.2 การวอร์มเสียง (Warm Up) การวอร์มเสียง เป็นเรื่องที่สำคัญมาก โดยปกติหลังจากการตื่นนอน สังเกตได้ว่าเสียงจะแหบแห้ง การที่จะใช้เสียงอย่างหนักหรือร้องเพลงเลยนั้นคงเป็นเรื่องที่ไม่ดีนัก จึงควรที่จะวอร์มร่างกายเพื่อให้เลือดไหลเวียน ลดความเกร็งของกล้ามเนื้อ และวอร์มเสียงเพื่อให้เส้นเสียงยืดหยุ่นและกลับมาปกติก่อนที่จะร้องเพลงอย่างจริงจัง เวลาวอร์มเสียงนั้นควรพิจารณาเพลงที่จะฝึกซ้อมต้องใช้พื้นฐานอะไร หรือต้องใช้เทคนิคแบบไหนก็ควรจะวอร์มหรือร้องแบบฝึกหัดที่สอดคล้องกับบทเพลงนั้นด้วย สิ่งที่ควรระมัดระวังคือ ไม่ควรขับร้องเพลงในระดับเสียงที่ดังกว่าการวอร์มเสียง เพราะจะมีโอกาสเกิดการบาดเจ็บของเสียง และไม่สามารถร้องออกมาได้ดี ดังนั้นการวอร์มเสียงจึงควรดูความหนักเบา (Dynamics) ของเพลงและวอร์มเสียงให้ถึงความดังระดับสูงสุดของเพลงนั้น

ภาพที่ 4 แบบฝึกหัดการวอร์มเสียง



ที่มา : แบบฝึกหัดการวอร์มเสียง. จาก It’s never too late to sing (น. 64),
โดย Heidi Pegler & Pam wedgwood, 2011 london: Faber Ltd

2.การเลือกบทเพลง

ในการเลือกบทเพลงนั้นมีความสำคัญเป็นลำดับต้น ๆ เพราะบทเพลงที่ดีจะทำให้ผู้ร้องแสดงศักยภาพได้เต็มที่ การเลือกบทเพลงควรเลือกให้เหมาะกับผู้ร้อง หากผู้ร้องมีช่วงเสียงที่สูง การนำเอาบทเพลงที่มีโน้ตในระดับเสียงต่ำเยอะ ๆ ก็คงไม่เหมาะ หรือหากผู้ร้องมีช่วงเสียงที่กว้างและหนา หากให้ร้องบทเพลงที่มีโน้ตสูง เพื่อโชว์พลังและความใสของเสียงก็คงจะไม่เข้ากันนัก แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นไม่ได้หมายความว่า จะเป็นเรื่องต้องห้ามเลยทีเดียว เพียงแค่ต้องดูความเหมาะของน้ำเสียงผู้ร้องด้วย การเลือกบทเพลงที่ดีและเหมาะสมจะแสดงศักยภาพของผู้ร้องออกมาได้ดีเช่นกัน

จากประสบการณ์ในการศึกษาดนตรีของผู้เขียนจึงได้สรุปวิธีการเลือกเพลงไว้ดังนี้

2.1 พิจารณาคีย์ที่เหมะสมกับเสียงของผู้ร้อง โดยฟังจากคุณภาพเสียงของการร้องโน้ตที่สูงที่สุดและโน้ตที่ต่ำที่สุดของบทเพลง การเลือกคีย์ที่เหมาะสม จะดึงศักยภาพของผู้ร้องออกมาได้เต็มที่

2.2 พิจารณาความเร็วของบทเพลง เช่น บทเพลงที่มีจังหวะเร็วหรือบทเพลงที่มีจังหวะช้า ในระดับเริ่มต้น ผู้ร้องควรเลือกบทเพลงที่จังหวะช้า หรือบทเพลงที่เนื้อร้องมีสัดส่วนคำต่อจังหวะไม่ยาก

2.3 พิจารณารูปแบบของเพลงที่เหมาะสมกับตัวเอง ผู้ร้องจำเป็นต้องรู้ว่า บทเพลงประเภทใดที่สามารถขับร้องออกมาได้ดี การเลือกรูปแบบของเพลงที่เหมาะสมกับเสียงร้อง จะแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้ร้อง

2.4 พิจารณาถึงข้อดีหรือสิ่งที่ทำได้ดีในเทคนิคและน้ำเสียงของผู้ร้อง แล้วเลือกบทเพลงที่สอดคล้องกับข้อดีของผู้ร้อง

2.5 พิจารณาจากเรื่องราวบทเพลง ที่สามารถเข้าใจได้อย่างลึกซึ้ง เช่น อาจจะเป็นเรื่องราวใกล้ตัวเคยเกิดขึ้นจริง หรือ สามารถทำความเข้าใจได้ง่าย

3. การตีความและการศึกษาบทเพลง

การตีความบทเพลงเป็นสิ่งสำคัญของผู้ร้องที่ควรปฏิบัติ การที่จะขับร้องเพลงให้เกิดความไพเราะและสมบูรณ์ได้นั้น จะต้องศึกษาค้นคว้าข้อมูลของบทเพลงในทุกองค์ประกอบ เช่น ที่มาและความหมายของบทเพลง อารมณ์และความรู้สึก ประเภทหรือรูปแบบของบทเพลง ภาษาที่ใช้ และวิธีหรือเทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง การตีความบทเพลงคือ การดึงในแต่ละส่วนที่ประกอบกันเป็นบทเพลง เพื่อนำมาวิเคราะห์และศึกษาเพื่อให้เข้าใจเหตุผลในบทเพลงรวมถึงเข้าใจวิธีการขับร้อง และในท้ายที่สุดเพื่อความเข้าใจในอารมณ์ของบทเพลงและสามารถส่งความรู้สึกไปถึงผู้ฟัง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2543, น. 91) ได้กล่าวไว้ว่า “การตีความบทเพลงเป็นกระบวนการคิดวิเคราะห์ถึงเหตุผล เพื่อให้ได้มาซึ่งการตีความบทเพลง ทั้งในแง่ของลีลา น้ำเสียง ลักษณะเสียง ทำนองจังหวะเสียงประสานตลอดจนประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง”

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์ (2545, น. 94) ได้อธิบายไว้ว่า “การแปลความหมายของบทเพลง (Interpretation) เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องกับการแสดงความรู้สึก โดยการเน้นความเข้าใจในเรื่องการตีความหมายของบทเพลงทั้งในด้านองค์ประกอบดนตรีไม่ว่าจะเป็นเรื่องของรูปแบบดนตรี ซึ่งทำให้ผู้ขับร้องเห็นความสำคัญ

ของท่วงทำนองแต่ละช่วงแต่ละตอน สามารถแสดงออกถึงความต่อเนื่อง และจุดเด่นของบทเพลงได้ หรือในเรื่องสไตล์ของเพลง ที่ผู้ขับร้องควรทราบและสื่อความหมายให้ถูกต้องเป็นต้น”

การตีความได้สมบูรณ์นั้นผู้ร้องจำเป็นจะต้องศึกษาข้อมูลต่าง ๆ โดยในบทความนี้ ผู้เขียนได้แบ่งหัวข้อที่จะต้องใช้ศึกษา ดังนี้

3.1 การศึกษาประเภทหรือลักษณะของบทเพลง

การศึกษาประเภทหรือลักษณะของบทเพลง เพื่อให้ผู้ร้องได้เข้าใจถึงลักษณะของบทเพลง เพราะบทเพลงในแต่ละประเภท ก็มีสำเนียงหรือวิธีการที่ต่างกันไป หรือบทเพลงในแต่ละยุคสมัยก็มีวิธีการใช้เสียงในการขับร้องที่ไม่เหมือนกัน

3.2 การศึกษาที่มาและความหมายของบทเพลง

การศึกษาที่มาและความหมายของบทเพลงจะทำให้ผู้ร้องเข้าใจถึงจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ที่ประพันธ์บทเพลงนั้น บางบทเพลงประพันธ์เพื่อสรรเสริญพระเจ้า บางบทเพลงประพันธ์เพื่ออุทิศแด่คนที่ตนเองรัก บางบทเพลงประพันธ์เพื่อชื่นชมธรรมชาติ และบางบทเพลงประพันธ์เพื่อใช้ในการแสดงอุปรากร เป็นต้น หากผู้ร้องทราบถึงความหมายของบทเพลง จะทำให้เข้าใจและสามารถสื่อสารไปถึงผู้ฟังได้

3.3 การแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึก

หลังจากที่ผู้ร้องศึกษาข้อมูลและเข้าใจถึงความหมายของบทเพลงแล้ว สิ่งที่สำคัญอีกอย่างคือการเข้าถึงอารมณ์และการแสดงออกให้ผู้ฟังเข้าใจในสิ่งที่ผู้ร้องต้องการสื่อสาร

การแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกคือการที่ผู้ร้องเข้าใจในบทเพลงอย่างถ่องแท้ ซึ่งจะต้องมีการศึกษาในข้อที่ผ่านมาเสียก่อนจึงจะสามารถเข้าใจในบทเพลงได้เป็นอย่างดี นอกเหนือจากนั้นคือ การใช้เทคนิคและวิธีการขับร้องให้สอดคล้องกับบทเพลง และให้ความรู้สึกในบทเพลงเพื่อส่งต่อให้ผู้ฟังได้รับความรู้สึกร่วมกัน

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์ (2545, น. 94) ได้กล่าวไว้ว่า “การแสดงความรู้สึก (expression) การแสดงความรู้สึกคือ ความหลากหลายของเสียงร้องที่สื่อความรู้สึกอารมณ์ตามเนื้อหาของบทเพลง การแสดงความรู้สึกเกี่ยวข้องกับความดังค่อย สีสันของเสียง ความเร็วจังหวะ และการออกเสียงในแต่ละภาษา นอกจากนี้เกี่ยวข้องกับความเข้าใจในบทเพลงทั้งในด้านองค์ประกอบดนตรีและบทร้องด้วย”

ในบทเพลงส่วนใหญ่ ผู้ประพันธ์มักกำหนดสัญลักษณ์ที่แสดงออกถึงอารมณ์ไว้ในบทเพลง โดยปกติมักจะเป็นภาษาอิตาเลียน ได้ระบุไว้ในตอนต้นของบทเพลง เช่น

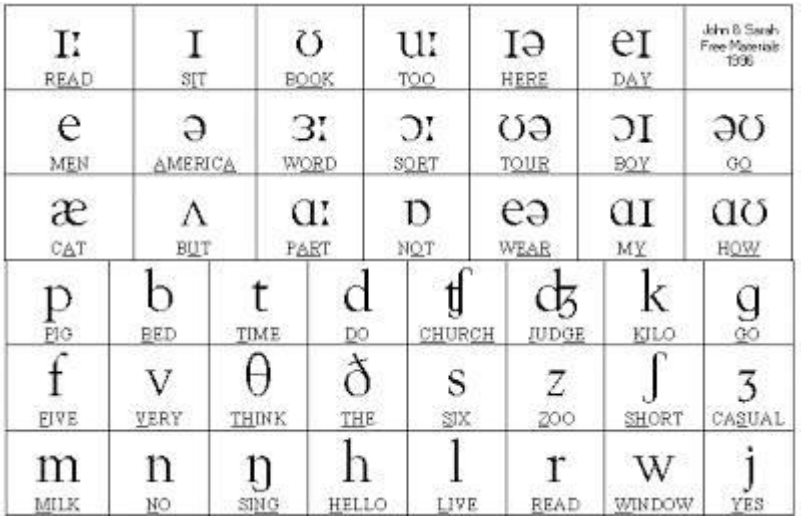
con brio	แปลว่า	ด้วยความมีพลังหรือมีชีวิตจิตใจ
dolce	แปลว่า	ไพเราะอ่อนหวานและแผ่วเบา
Tranquillo	แปลว่า	สงบ

หากเปรียบดนตรีเป็นภาษาชนิดหนึ่ง และโน้ตเพลงคือภาษาเขียน ซึ่งมีสัญลักษณ์ไว้ให้อ่านและทำความเข้าใจ ผู้ร้องก็คือผู้ที่ถ่ายทอดหรือแปลภาษานั้นให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจและรู้สึกตาม ซึ่งผู้ร้องแต่ละคนอาจจะมีการสื่อสารหรือแสดงออกที่แตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับความรู้ความเข้าใจและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน

3.4 ภาษาของเพลง

แม้ว่าบทเพลงบรรเลงและบทเพลงร้องนั้นมีองค์ประกอบที่เหมือนกัน มีการสื่อสารแสดงออกไปถึงผู้ฟังเช่นเดียวกัน แต่สิ่งที่ต่างคือ บทเพลงร้องนั้นมีการร้อยเรียงถ้อยคำใส่ในบทเพลง บ้างก็นำบทกวีมาใส่ทำนอง และเมื่อมีเรื่องของเนื้อเพลงแล้ว ย่อมต้องเกี่ยวโยงกับภาษา ซึ่งภาษาที่ใช้ในบทเพลงคลาสสิก มีการใช้ภาษาหลายภาษา เช่น ภาษาอิตาเลียน ภาษาเยอรมัน ภาษาฝรั่งเศส เป็นต้น ซึ่งในแต่ละภาษาจะมีหลักการอ่านและการสะกดคำที่แตกต่างกันจึงทำให้สำเนียงที่ออกมานั้นมีความแตกต่างกัน ผู้ร้องจึงควรใส่ใจกับภาษาและการอ่านออกเสียงในบทเพลงนั้นด้วยเช่นกัน ในการขับร้องเพลงนั้นสำเนียงและภาษาเป็นส่วนประกอบสำคัญ ที่จะทำให้บทเพลงนั้นมีความไพเราะ ผู้ร้องจึงควรใส่ใจในการออกเสียงและสำเนียงของแต่ละภาษา โดยปกติแล้วผู้ร้องควรฝึกการอ่าน “สัทอักษรสากล” (International phonetics alphabet) เพื่อความเข้าใจในการออกเสียงภาษาต่าง ๆ

ภาพที่ 5 แผนผัง การออกเสียง สัทอักษรสากล



ที่มา : สุอารียา เสนาดี. (13 กุมภาพันธ์ 2557). สัทอักษรสากล [เว็บบล็อก].
สืบค้นจาก http://pc54504eng2aoy5.blogspot.com/2014/02/blog-post.html?m=1

4. วิธีการฝึกซ้อม

สำหรับการฝึกซ้อมนั้นควรมีแผนการฝึกซ้อมที่ดี เพราะว่าการขับร้องที่ดีนั้นไม่สามารถฝึกซ้อมได้ในเวลาเพียงไม่กี่วัน ต้องผ่านการเรียนรู้โน้ตเพลงในกรณีของบทเพลงที่ไม่รู้จัก การฝึกซ้อมในเรื่องของเทคนิคต่าง ๆ และการทำความเข้าใจในเนื้อหา และความหมายของบทเพลง เพื่อที่จะสื่ออารมณ์ออกมาได้ชัดเจน นอกจากนั้นแล้ว ยังต้องฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโน หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่มาร่วมบรรเลงด้วย เช่น ไวโอลิน (Violin) ฟลูท (Flute) กีตาร์ (Guitar) หรือการร้องคู่ (Duet) เป็นต้น

ทักษะและความชำนาญต่าง ๆ จะเกิดขึ้นจากการฝึกซ้อม การฝึกซ้อมอย่างเป็นประจำและสม่ำเสมอทุกครั้ง จะมีประโยชน์กว่าการหักโหมการฝึกซ้อมในคราวเดียวกัน ซึ่งนอกจากจะเป็นการทำลายสุขภาพเสียงแล้ว ยังไม่เกิดประโยชน์ในด้านการฝึกซ้อมแต่อย่างใด เช่นเดียวกับการฝึกซ้อมผิดวิธี หรือการฝึกซ้อมไม่ตรงจุด การวางแผนการฝึกซ้อมจึงเป็นเรื่องที่ผู้ร้องต้องให้ความสำคัญอย่างมาก การวางแผนการแสดงคอนเสิร์ต สามารถแบ่งเป็น การวางแผนการฝึกซ้อมและการวางแผนในเรื่องทั่วไป ดังที่ อภิชัย เลี่ยมทอง (2555, น. 27) นักวิชาการที่สำคัญได้ให้แนวทางในการวางแผนการฝึกซ้อมและการวางแผนในเรื่องทั่วไป ดังนี้

(1) วางเป้าหมาย วางแผนเวลา

(2) ต้องรู้ตัวเสมอว่ากำลังจะฝึกซ้อมอะไร

(3) นำช่วงที่ยากของบทเพลงออกมาฝึกซ้อมเฉพาะจุด

(4) แบ่งปัญหาที่พบออกเป็นปัญหาย่อย และแก้ไขทีละปัญหา

(5) ย้ำการฝึกซ้อมที่ถูกต้องตั้งแต่แรกโดยไม่ให้เกิดความผิดพลาด

(6) การฝึกซ้อมด้วยจังหวะที่เร็วโดยไม่ละเลยการฝึกซ้อมในจังหวะช้า

(7) ให้ความสำคัญกับคุณภาพเสียงระหว่างการฝึกซ้อม

(8) ไม่ละเลยการฝึกซ้อมช่วงง่ายของบทเพลง

(9) การฝึกซ้อมโดยไม่ใช้เครื่องดนตรี

(10) การฝึกซ้อมการแสดงดนตรีก่อนการแสดงจริง

จากตัวอย่างข้างต้นที่เป็นแนวทางในการวางแผนการฝึกซ้อมและการวางแผนในเรื่องทั่วไป ประกอบกับประสบการณ์ของผู้เขียนที่ศึกษาและปฏิบัติจึงสรุปการฝึกซ้อมได้ ดังนี้

(1) ศึกษาประวัติของบทเพลงรวมทั้งแปลความหมายของเนื้อร้อง

(2) การฝึกซ้อมในส่วนของจังหวะ

(3) การฝึกซ้อมการอ่านคำร้อง

(4) การฝึกซ้อมการอ่านคำร้องกับจังหวะของบทเพลง

(5) การฝึกซ้อมในส่วนของทำนองด้วยเปียโนโดยการร้องโน้ต หรือออกเสียงสระ แล้วร้องโดยคำนึงถึงคุณภาพเสียง

(6) การฝึกซ้อมทำนองร่วมกับเนื้อร้อง โดยคำนึงถึงวิธีการและคุณภาพของเสียง

(7) ทำนองในท่อนไหนหรือเทคนิคใดที่ไม่ได้ ให้ฝึกซ้อมเฉพาะจุด

(8) มีวิธีการแบ่งเวลาการฝึกซ้อมที่ดี ไม่หักโหมจนเกินไปและรู้ว่าควรฝึกซ้อมอะไรบ้างในแต่ละครั้ง

หากผู้ร้องมีการฝึกซ้อมที่ดีและสม่ำเสมอ จะทำให้เสียงมีความคงทน และมีการพัฒนาในเรื่องของเทคนิคต่าง ๆ ได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งจะนำไปสู่ความเป็นมืออาชีพได้อย่างสมบูรณ์

5. การวางแผนและการจัดการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

5.1 การวางแผนกำหนดการฝึกซ้อม

ผู้ร้องควรมีการวางแผนในเรื่องการฝึกซ้อม การวางแผนในเรื่องของการฝึกซ้อมไม่ได้หมายความว่าจะฝึกซ้อมเพลงนั้นอย่างไร แต่เป็นการดูภาพรวมทั้งหมด แล้ววางแผนในการจัดตารางการฝึกซ้อม

จากประสบการณ์ตรงของผู้เขียนที่เคยเป็นนักศึกษาของมหาวิทยาลัยมหิดล สาขาดนตรีปฏิบัติ ได้จัดทำขั้นตอนการเตรียมตัวสำหรับการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกดังนี้

5.1.1 ปรึกษาบทเพลงกับอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อเลือกความเหมาะสมของบทเพลงที่จะใช้ทำการแสดงขับร้องเพลงคลาสสิก

5.1.2 เมื่อได้ทำการเลือกบทเพลงเรียบร้อยแล้ว จึงได้ปรึกษาเวลาเรียน กับอาจารย์ที่ปรึกษาโดยกำหนดเวลาเรียน สัปดาห์ละหนึ่งครั้ง

5.1.3 นำโน้ตเพลงที่จะใช้ในการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกทั้งหมดให้กับนักเปียโนประกอบ

5.1.4 จัดตารางการฝึกซ้อม วันและเวลา กับนักเล่นเปียโนประกอบ

5.1.5 ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของบทเพลง เพื่อที่จะเข้าใจถึงความเป็นมา รูปแบบ และเทคนิคของบทเพลง

5.1.6 วางแผนการฝึกซ้อมในแต่ละวัน โดยกำหนดว่า ในแต่ละวันจะฝึกซ้อมเพลงอะไร และฝึกซ้อมอย่างไรบ้าง

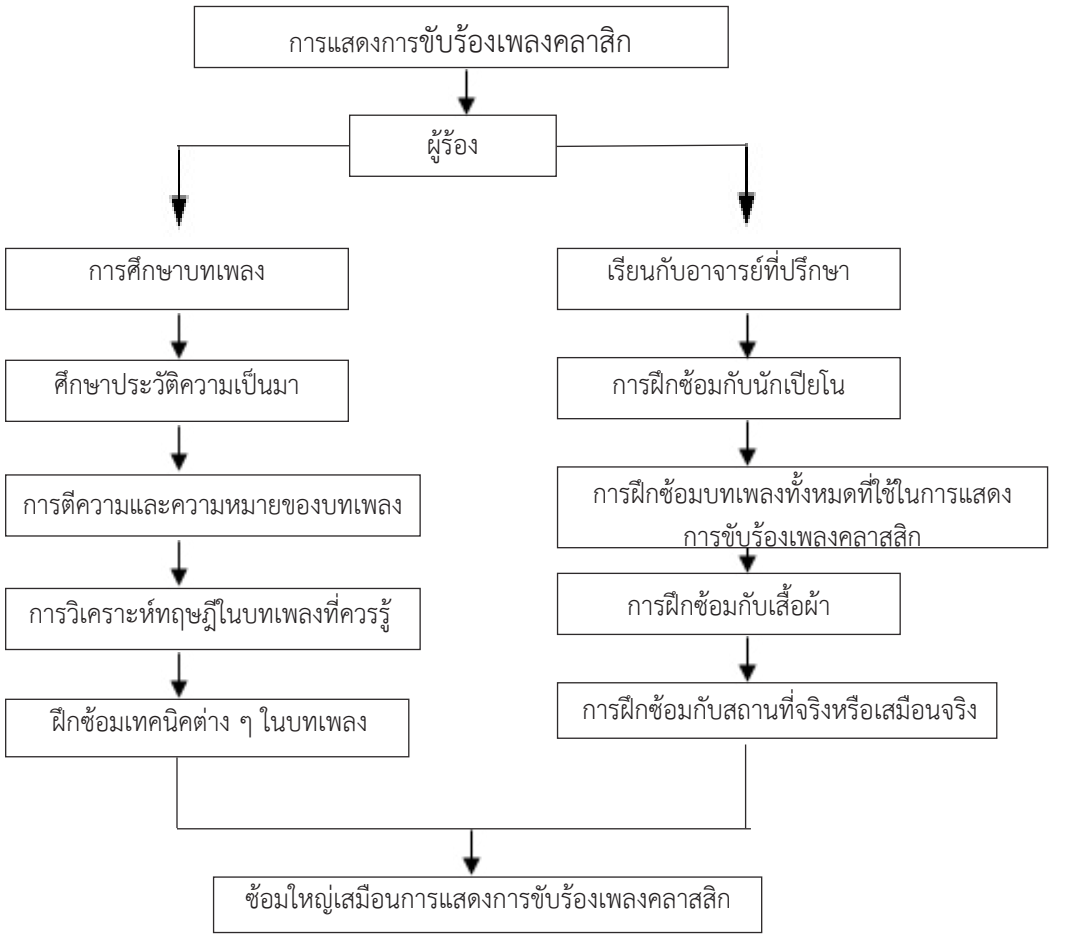
5.1.7 ตรวจสอบวันเวลา สำหรับการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก กับผู้จัดการสถานที่หรือผู้ที่ดูแลสถานที่

5.1.8 ทำการสอบก่อนการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกเพื่อที่จะได้จำลองสถานการณ์จริง

5.1.9 จัดเตรียมสูจิบัตร และโปสเตอร์ เพื่อประชาสัมพันธ์ การแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

5.1.10 ทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก โดยบันทึกทั้งภาพและเสียง

ในส่วนของการทำแผนการศึกษาบทเพลงและการซ้อมบทเพลงนั้น ผู้เขียน ได้จัดทำไว้ดังนี้



5.2 การวางแผนในเรื่องทั่วไป

นอกจากเรื่องการซ้อมแล้วยังมีสิ่งจำเป็นอื่น ๆ ที่ผู้แสดงจะต้องคำนึงถึงคือ

5.2.1 เวลาที่ใช้ในการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

เวลาที่ใช้นั้นควรดูความเหมาะสมของการจัดการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก และควรดูจากความแข็งแรงหรือความทนทานต่อการใช้เสียงของผู้ร้อง

5.2.2 การเรียงลำดับเพลง

ในการจัดลำดับบทเพลงควรมีการเรียงลำดับบทเพลงให้มีความน่าสนใจ ให้การแสดงดำเนินไปอย่างไม่น่าเบื่อ แต่ต้องดูที่ความทนทานของเสียงผู้แสดงเป็นหลักด้วย เช่น การวางบทเพลงโดยเลือกจากบทเพลงที่ถนอมเส้นเสียง ซึ่งนำมาใช้เป็นบทเพลงวอร์มอัพ โดยอาจจะเลือกจากบทเพลงที่มั่นใจประมาณ 1 – 2 บทเพลง หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ จัดลำดับให้ขึ้นไปสู่บทเพลงที่มีความหวือหวาหรือต้องใช้

พลังมากขึ้น หลังจากนั้นจึงกลับมาสู่บทเพลงที่สามารถใช้ในการพักเสียง แล้วจึงกลับไปหาบทเพลงที่ต้องใช้พลังอีกครั้ง นอกจากนั้นควรหาช่วงพักระหว่างการแสดงขับร้องเพลงคลาสสิกด้วย ในกรณีที่จำเป็นต้องเรียงบทเพลงตามยุคดนตรี หรือตามประเภทของบทเพลง ก็สามารถหาบทเพลงที่ใช้ในการถนอมเสียงขึ้นก่อนและค่อยสลับโดยไม่ให้เสียกรอบการเรียงบทเพลงตามยุคของบทเพลงที่วางไว้

การเรียงลำดับบทเพลงในลักษณะนี้นอกจากจะสร้างสีสันในการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกแล้ว ยังสามารถถนอมเสียง และพลังของผู้ร้องให้สามารถรักษาคุณภาพของเสียงไว้ได้จนจบบทเพลงสุดท้ายของการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

5.2.3 นักเล่นเปียโนประกอบ

นักเล่นเปียโนประกอบมีความสำคัญอย่างมากและส่งผลโดยตรงต่อผู้ร้อง นักเล่นเปียโนประกอบที่ดีจะทำให้ผู้ร้องขับร้องได้ดียิ่งขึ้น นักเล่นเปียโนประกอบที่เป็นกันเอง ก็จะทำให้การฝึกซ้อมและการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกของผู้ร้องลื่นไหล และมีความเพลิดเพลินมากยิ่งขึ้น

John Glenn Paton John (1990) ได้กล่าวไว้ว่าสิ่งที่ควรปฏิบัติต่อผู้เล่นเปียโนประกอบว่า

5.2.3.1 ให้โน้ตเพลงที่ดีและสมบูรณ์กับผู้เล่นเปียโนประกอบ

5.2.3.2 ให้นักเปียโนประกอบมีเวลาที่เพียงพอแก่การฝึกซ้อมและการทำความเข้าใจบทเพลง

5.2.3.3 ทำการฝึกซ้อมอย่างจริงจัง และรับฟังความคิดเห็นของนักเปียโนประกอบ นักเปียโนประกอบที่ดีจะช่วยพยุงผู้ร้องและฟังการขับร้อง เพื่อเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับบทเพลง

5.2.4 สูจิบัตร (Program note)

ถ้าผู้ร้องต้องการจะให้ผู้ชมได้เข้าใจและมีส่วนร่วมไปกับการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก สูจิบัตร (Program Note) เป็นสิ่งที่ช่วยทำให้ผู้ชมเข้าใจได้อย่างดี สูจิบัตรที่ดีจะต้องมีข้อมูลที่ถูกต้องและครบถ้วนเพื่อให้ข้อมูลความรู้ที่ดีแก่ผู้ชม

ในการเขียนสูจิบัตรจะต้องเริ่มด้วย ชื่อเรื่อง หรือชื่อการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก ชื่อบทเพลงและชื่อผู้ประพันธ์โดยเรียงจากบทเพลงแรกถึงบทเพลงสุดท้าย มีประวัติและความเป็นมาของบทเพลง แนะนำตัวผู้ร้อง นักเปียโน และผู้ที่มาร่วมเล่นด้วย รวมถึงกล่าวคำขอบคุณถึงผู้ที่มีส่วนในการจัดทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกครั้งนี้

5.2.4.1 ในการทำโปรแกรมของบทเพลง มีข้อควรระมัดระวังในเรื่องการเขียนชื่อบทเพลงดังนี้

(1) ในส่วนของชื่อบทเพลงและชื่อผู้ประพันธ์ ให้ตรวจสอบการสะกดชื่อที่ถูกต้อง สามารถตรวจสอบได้จาก พจนานุกรม New Grove

(2) ควรระบุปีที่เกิดและปีที่เสียชีวิตของผู้ประพันธ์โดยเขียนไว้ใต้ชื่อผู้ประพันธ์ ในกรณีที่ยังมีชีวิตอยู่ให้ใส่เฉพาะปีเกิด

(3) ชื่อบทเพลง ควรเขียนด้วยภาษาต้นฉบับ หากบทเพลงนั้นผู้ร้อง ร้องด้วยภาษาที่แปล ให้เขียนชื่อบทเพลงด้วยภาษาต้นฉบับ แล้ววงเล็บว่าร้องเป็นภาษาอังกฤษ

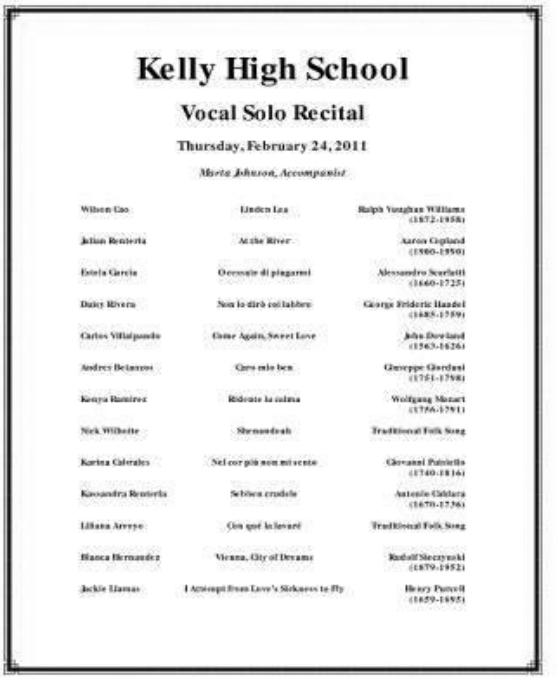
(4) หากบทเพลงนั้นมาจากผลงานใหญ่ ๆ หรือโอเปรา ควรเขียนชื่อบทเพลงด้วยภาษาต้นฉบับแล้วตามด้วยชื่อของผลงานนั้น โดยเขียนเป็นตัวเอียง เช่น Signore ascolta (From Turandot)

(5) หากเลือกบทเพลงหลาย ๆ เพลงมาจากผลงานใหญ่ ๆ ชิ้นเดียวกัน ให้เขียนชื่อของผลงานนั้นก่อนแล้วตามด้วยชื่อบทเพลง (ดังตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การเขียนชื่อเพลงในกรณีที่มาจากผลงานชิ้นเดียวกัน

From Dichterliebe:
ImwundershönenMonat Mai
AusmeinenTränenspriessen
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

ภาพที่ 6 โปรแกรมเพลง



Kelly High School

Vocal Solo Recital

Thursday, February 24, 2011

Maria Johnson, Accompanist

Wilson Cao	Linden Lea	Ralph Vaughan Williams (1872-1958)
Julian Renteria	At the River	Aaron Copland (1900-1990)
Eriela Garcia	Occasio di piagarmi	Alessandro Scarlatti (1660-1725)
Daisy Rivera	Non lo dirò col labbro	George Frideric Handel (1685-1759)
Carlos Villalpando	Come Again, Sweet Love	John Dowland (1563-1626)
Andres Betancos	Caro mio ben	Giuseppe Giordani (1751-1798)
Kenya Ramirez	Ridente la calma	Wolfgang Mozart (1756-1791)
Nick Wilhotte	Shenandoah	Traditional Folk Song
Karina Calerales	Nel cor più non mi sento	Giovanni Paisiello (1740-1816)
Kassandra Renteria	Selvaggi crudele	Antonio Caldara (1670-1736)
Liliana Arroyo	Ces que la lavarè	Traditional Folk Song
Blanca Hernandez	Vienna, City of Dreams	Rudolf Sieczynski (1879-1952)
Jackie Llamas	I Attempt from Love's Sickness to Fly	Henry Purcell (1659-1695)

ที่มา : TemplateFans. (2012, January 05). Re: Photos of Recital Program Template [Web blog message]. Retrieved From http://www.sawyoo.com/post_recital-program-template_181786/

5.2.4.2 ในส่วนของประวัติและเรื่องราวของบทเพลง ควรใส่ข้อมูลเช่น

(1) ประวัติของผู้ประพันธ์ควรใส่ประวัติโดยย่อของผู้ประพันธ์และข้อมูลที่สำคัญ

(2) ประวัติและที่มาของบทเพลง ข้อมูลสำคัญที่ควรใส่ในที่มาของบทเพลง ได้แก่ ลำดับที่ของผลงาน หรือหากเป็นบทเพลง แอเรีย (Aria) ก็ควรบอกว่ามาจากอุปรากรเรื่องอะไร ฉากที่เท่าไหร่ขององก์ (Act) แรงบันดาลใจในการประพันธ์ จุดมุ่งหมายในการประพันธ์ เป็นต้น

(3) ความหมายและการตีความ ควรเขียนอธิบายพอสังเขป เกี่ยวกับความหมายและการตีความของบทเพลงนั้น เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจไปในทิศทางเดียวกันกับผู้ร้อง หากเนื้อเพลงเป็นภาษาอื่นเช่น เยอรมัน อิตาเลียน ก็ควรแปลเป็นภาษาอังกฤษให้ผู้ชมเข้าใจ (ดังตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การเขียนอธิบายความหมายของบทเพลง

Tuche di gel seicinta(FromTurandot)	Giacomo Puccini (1858-1924)
Italian	English translation
Tuche di gel seicinta	You who are covered with frost
Da tantafiammavinta	Vanquished by so many flames
L’ ameraianchetu!	You too will love him!
L’ ameraianchetu!	You too will love him!
Prima di quest’ aurora	Before this dawn
Io chiudostancagli	yes, tired
Percheeglivincaancora	So he wins once more
eglivincaancora	Wins once more...
Per non	So I don’t
per non vederlopiu!	So I don’t see him anymore
Prima di quest’ aurora	Before this dawn
di quest’ aurora	This dawn
Io chiudostancagliocchi	I close my eyes, tired
Per non vederlopiu!	So I don’t see him anymore

ที่มา : Athena. (2010, November 19). Re: Lyrics Translate [Web blog]

หากสูจิบัตรมีข้อมูลที่ครบถ้วนและเป็นประโยชน์ ผู้ชมจะสามารถเข้าใจในสิ่งที่ผู้ร้องต้องการจะสื่อสารและยังได้รับข้อมูลที่ถูกต้องและเป็นประโยชน์อีกด้วย

5.2.5 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายสำหรับผู้ร้อง นอกจากจะต้องเป็นชุดที่สวยงาม เหมาะสมกับบทเพลงและสถานที่แล้วยังต้องคำนึงความสบายเมื่อสวมใส่ เช่น ไม่ควรรัดจนเกินไปเพราะจะส่งผลถึงการหายใจทำให้ไม่สามารถร้องเพลงได้ หรือบางคนอาจจะแพ้เนื้อผ้าบางชนิด ก็อาจทำให้ไม่สบายตัวเมื่อต้องขับร้อง เช่นเดียวกับรองเท้า ควรเลือกรองเท้าที่สามารถสวมใส่ได้ถนัด ไม่สูงจนเกินไป เพราะว่าผู้แสดงต้องยืนร้องเพลง หากการยืนไม่มั่นคง ก็จะส่งผลกับการร้องเพลงได้เช่นกัน

6. การเตรียมพร้อมสำหรับการอยู่บนเวที

ผู้ร้องส่วนใหญ่ล้วนเคยมีประสบการณ์การตื่นเวทีมาแล้วทั้งนั้น แต่เราสามารถเรียนรู้ที่จะลดความกลัว และสนุกกับการขับร้องต่อหน้าผู้ชมให้มากขึ้น เป็นเรื่องปกติที่จะต้องมีความรู้สึกกังวลใจเป็นพิเศษเมื่อต้องร้องเพลงให้ดีต่อหน้าสาธารณชน ผู้ร้องบางคนมักจะกดดันตัวเองจนเกินไป หรือมีความตั้งใจที่จะทำให้ดีมากเกิน สุดท้ายจะเกิดความกังวลหรือความเครียด บางคนอาจเกิดอาการตื่นกลัว ซึ่งส่งผลต่อระบบการหายใจของร่างกาย ทำให้การขับร้องไม่เกิดความต่อเนื่อง เมื่อเราสูญเสียการควบคุมตัวเอง จะทำให้ไม่มีสมาธิ และไม่สามารถขับร้องอย่างที่ต้องการได้ เทคนิคต่าง ๆ ที่ฝึกซ้อมมานั้นก็อาจจะมีความผิดพลาดได้ เพราะสิ่งเหล่านี่มีความสัมพันธ์กับระบบการหายใจ นอกจากนั้นผู้ร้องก็จะไม่มีสมาธิกับบทเพลงและความรู้สึกที่ส่งออกไป

การสร้างความมั่นใจจะทำให้ผู้ร้องสามารถร้องออกมาได้ดี มีสมาธิกับปัจจุบันและสิ่งที่ต้องการจะสื่อ หากผ่านความรู้สึกการตื่นเวทีไปได้ ผู้ร้องจะรับรู้ถึงสิ่งที่ดีในการแสดง และคุณค่าของผู้ร้องเอง

สิ่งที่จำเป็นในการสร้างความมั่นใจ คือการเตรียมตัวให้พร้อม หากผู้ร้องสามารถฝึกซ้อมร้องเพลงได้ดีในทุกวัน ก็ไม่ควรที่จะวิตกกังวลถึงการขับร้องในวันที่ทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก หากมีบางบทเพลงที่ไม่มั่นใจให้เก็บความกังวลใจนั้นไว้แค่ในการฝึกซ้อม ควรทำใจให้สบาย ผ่อนคลาย และมีความเชื่อมั่นในบทเพลงนั้น เมื่อถึงเวลาที่ทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

สิ่งที่ควรเตรียมตัวเพื่อสร้างความมั่นใจก่อนการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

(1) การฝึกซ้อมในสถานที่ใช้ทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

(2) การเตรียมตัวแนะนำตัวเองกับผู้เล่นเปียโน

(3) การกล่าวต้อนรับผู้ชมที่มาดูการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

(4) การกล่าวคำแนะนำบทเพลง

(5) วิธีการออกเสียงชื่อบทเพลงและชื่อผู้ประพันธ์

(6) การจัดเตรียมเครื่องแต่งกายที่สามารถหายใจได้สะดวกในเวลาทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

มีหลายสิ่งที่ควรทำและไม่ควรทำก่อนการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก เพราะจะทำให้เกิดผลกระทบทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อสุขภาพของเสียงและจิตใจ ซึ่งจะส่งผลต่อการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกที่กำลังจะเกิดขึ้น

สิ่งที่ควรปฏิบัติก่อนการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

(1) ก่อนขึ้นแสดงควรสำรวจตัวเองให้พร้อม เช่น เครื่องแต่งกาย ทรงผม เป็นต้น

(2) ตั้งสมาธิอยู่กับตัวเองและบทเพลงที่จะนำเสนอ

(3) หายใจเข้าออกลึก ๆ ปรับการหายใจให้เป็นปกติ

(4) ปล่อยวางทุกสิ่งไม่ว่าจะเป็นความกังวลใจเรื่องใด

(5) ไม่กดดันหรือตั้งใจมากเกินไป จะทำให้เกิดภาวะเครียด

(6) ยืดเส้นสายวอร์มร่างกาย

(7) วอร์มเสียง

สิ่งที่ไม่ควรปฏิบัติก่อนการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

(1) ไม่ควรเต้นแอโรบิก หรือออกกำลังกายหนัก ๆ

(2) ไม่ควรดื่มชา กาแฟ และน้ำอัดลม ก่อนทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก

(3) ไม่ควรยกของหนักก่อนการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก เพราะการที่ร่างกายมีการสร้างแรงดันที่ปอดมากขึ้น จะไปกระแทกที่เส้นเสียง จะทำให้เส้นเสียงไม่อยู่ในสภาพที่ใช้งานได้ปกติ

7. การปฏิบัติตัวเองในการดูแลสุขภาพเสียง

เสียงของผู้ร้องมีความสำคัญอย่างมาก เปรียบเสมือนเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง นับเป็นพรสวรรค์ที่ไม่ได้เกิดขึ้นกับทุกคน เสียงมนุษย์มีความพิเศษกว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ สามารถขับร้องและทำเสียงต่างๆ ที่เครื่องดนตรีไม่สามารถทำได้ แต่ในความพิเศษที่ได้มานั้น หากไม่รู้จักการรักษาก็อาจจะอยู่ได้ไม่นาน แม้เสียงของมนุษย์จะติดตัวมาตั้งแต่เกิด ไม่ต้องหาซื้อหรือพกพาเหมือนเครื่องดนตรี แต่หากเกิดอาการบาดเจ็บของเสียงก็ไม่อาจหาซื้อ เปลี่ยนใหม่หรือซ่อมแซมได้ เพราะฉะนั้น ควรที่จะรู้จักวิธีการดูแลรักษาสุขภาพเสียง เพื่อให้เสียงมีคุณภาพที่ดีอยู่ตลอดไป

จากการศึกษาข้อมูล และสัมภาษณ์นักศึกษา อาจารย์ นักร้องเพลงคลาสสิก เกี่ยวกับการปฏิบัติตัวเองในการดูแลสุขภาพเสียง ผู้เขียนจึงได้นำมาสรุป ดังนี้

การดูแลรักษาสุขภาพเสียงและข้อควรระวังในการใช้เสียง

(1) พักเสียงอย่างน้อย 72 ชั่วโมง หลังจากการใช้เสียงอย่างหนัก

2) หลีกเลี่ยงการนอนหลับหลังจากการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกทันที เนื่องจากเส้นเสียงจะเกิดภาวะบวมหลังจากการใช้เสียงในปริมาณมาก การนอนหลับพักผ่อนในทันทีจะทำให้เส้นเสียงทรุดลงได้

(3) ไม่ควรใช้เสียงเยอะเมื่อมีประจำเดือน

(4) ไม่ควรบริโภคน้ำนม หรือผลิตภัณฑ์ที่มีส่วนประกอบจากน้ำนมสัตว์ก่อนร้องเพลง เพราะน้ำนมจากสัตว์จะมีสารชื่อคาแซอิน ซึ่งมีผลทำให้เกิดเสมหะ

(5) การทานลูกอมบางชนิดจะทำให้เกิดภาวะน้ำลายแห้ง

(6) การรับประทานวิตามินเอ วิตามินอี แมคนิเซียม จะช่วยบำรุงเยื่อเมือกน้ำลาย เพื่อป้องกันการบาดเจ็บของเส้นเสียง

(7) ทานน้ำมันมะกอกจะช่วยเพิ่มน้ำเมือกหล่อลื่น

(8) หลีกเลี่ยงการร้องเพลงในเวลาที่เสียงล้า หากหลีกเลี่ยงไม่ได้ให้ใช้วิธีการลดคีย์ของบทเพลง

(9) ไม่ควรใช้เสียงในสภาพแวดล้อมที่มีเสียงดัง

(10) ไม่ขากเสมหะหรือบีบเสียงกระซิบ เพราะจะทำให้เกิดอาการบีบของเส้นเสียง และจะทำให้เส้นเสียงบาดเจ็บ

(11) ออกกำลังกายและทานอาหารที่มีประโยชน์

(12) หมั่นล้างมืออย่างสม่ำเสมอ จะช่วยป้องกันจากการเป็นหวัด

(13) จิบน้ำบ่อย ๆ ทุกชั่วโมง

(14) ต้มน้ำเกลือเพื่อสูดดมไอน้ำของน้ำเกลือเมื่อร่างกายขาดน้ำ

(15) ใช้เครื่องทำความชื้นในห้องนอนเมื่ออากาศหนาว หรืออากาศแห้ง หรืออาจจะใช้การเปิดน้ำร้อนในห้องน้ำ เพื่อใช้ไอน้ำมาสร้างความชื้นแทน

(16) หมั่นล้างจมูกด้วยน้ำเกลือ เพื่อป้องกันอาการหวัด

บทสรุป

บทความนี้เป็นการนำเสนอการเตรียมความพร้อม ในการทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก เพื่อให้ผู้ที่สนใจในการขับร้องเพลงคลาสสิกได้มีการเตรียมตัวที่ดี เพราะการเตรียมความพร้อมที่ดี จะนำมาสู่การแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก ได้อย่างมีประสิทธิภาพ จากวิธีการเตรียมความพร้อมในการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิกข้างต้นผู้เขียนได้ทดลองใช้กับตนเองและนักเรียนที่ผู้เขียนได้สอน ซึ่งพิสูจน์แล้วว่าการเตรียมความพร้อมที่ดีนั้นจะทำให้ผู้ร้องลดความกังวล ความประหม่าและความกดดันได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นยังมีสุขภาพร่างกายและสุขภาพเสียงที่แข็งแรง มีภาวะจิตใจที่ดี ไม่ตึงเครียด สามารถทำการแสดงการขับร้องเพลงคลาสสิก ได้อย่างมีประสิทธิภาพและประทับใจต่อผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง

บรรณานุกรม

โกวิทย์ ขันธศิริ. (2550). *ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2554). *สังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2545). *ดนตรีคลาสสิก...บทเพลงและการขับร้อง*. กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2545). *วรรณคดีเพลงร้อง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555). *หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด.วารสารดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิต*, 7(1) , 29-38.

Christy, Van A. (1990). *Foundations in singing*. 2 nd ed. USA : WM. C. Brown publishers.

Coffin, Berton. (2002). *Coffin's sounds of singing*. 2 nd ed. USA : Scarecrow press.

Miller, Richard. *The structure of singing*, USA :Schirmer books

NatttidaGumchai. (2014). *Graduate voice recital by NatttidaGumchai*. (Master's Thesis). Mahidol University, College of Music, Music Performance

Pamelia S. Phillips. (2011). *Singing For DUMMIES*. Indiana: Wiley Publihing, inc.

Pegler, Heidi.,&wedgwood Pam (2011). *It's never too late to sing*. london: Faber Ltd.

SalithDechsangworn.(2013). *Graduate voice recital by SalithDechsangworn*. (Master's Thesis). Mahidol University, College of Music, Music Performance

SiriwaranyaSupranee.(2007). *Graduate voice recital by SiriwaranyaSupranee*. (Master's Thesis). Mahidol University, College of Music, Music Performance

ThanisSonkloe.(2011). *Graduate voice recital by ThanisSonkloe*. (Master's Thesis). Mahidol University, College of Music, Music Performance

ช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี

Thai Musical Instrument Craftsmen in Chonburi Province

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและสำรวจข้อมูลช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีโดยการสอบถามจากนักดนตรีไทยในท้องถิ่น พบช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในพื้นที่อำเภอเมือง อำเภอบางละมุง อำเภอศรีราชา อำเภอพานทอง และอำเภอพนัสนิคม ทั้งหมดจำนวน 7 ท่าน ได้แก่ นายสว่าง รักษาทรัพย์ นายสมควร บุญรอด นายสุรชัย เรืองเดช นายอวรรัช ชลวาสิน นายพนม พนมมรรค นายภานุพงษ์ เทียนทอง และนายจิตรภานุ นันทิประภา โดยพบการสร้างเครื่องดนตรีไทย คือ ผืนระนาดเอก ไม้ตีระนาดเอก (ไม้แข็ง) ไม้ตีระนาดทุ้ม ไม้ตีฆ้องวงใหญ่ (ไม้หนัง) การปิดทองประดับกระจกเครื่องดนตรี การขึ้นหนังหน้ากลอง กลองยาวสเตนเลส ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และจะเข้ โดยช่างมีอายุตั้งแต่ 22 ปี ถึง 61 ปี ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพอื่นเป็นหลัก ได้แก่ นักดนตรี นักแสดงลิเก ประกอบกิจการการสร้างเครื่องดนตรีเป็นงานอดิเรก จึงทำให้ไม่สามารถสร้างเครื่องดนตรีได้จำนวนมาก รวมถึงวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างเครื่องดนตรีไทยบางชนิดหาได้ยากในปัจจุบัน ช่างในจังหวัดชลบุรีนั้นเป็นช่างเรียนรู้และพัฒนาเครื่องดนตรีด้วยประสบการณ์ตนเอง และที่ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้จากช่างสร้างเครื่องดนตรี หรือครูดนตรีที่มีชื่อเสียง ซึ่งเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะที่หลากหลายให้กับเครื่องดนตรีในจังหวัดชลบุรี

คำสำคัญ: เครื่องดนตรีไทย/ จังหวัดชลบุรี

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This paper aims to find out the number of Thai musical instrument craftsmen in Chonburi province by interviewing the local musicians. It was found that there are 7 Thai musical instrument craftsmen: Sawang Ruksasub, Somkuan Boonrod, Surachai Rueangdech, Avarach Chonvasin, Panom Panommak, Panupong Tientong and Jitpanu Nuntiprapa who live in 5 districts of Chonburi Province: Mueang Chonburi, Bang Lamung, Si Racha, Pan Tong and Panat Nikom. The instruments found which made in Chonburi province were Ranad Ek, Ranad Ek mallet (hard mallet), Ranad Tum mallet, Kwong wong yai mallet (leather mallet), gold and mirror instrument decoration, drums, stainless long-tail drum, Saw Duang, Saw U, Saw Sam Sai and Jakhe. The craftsmen's age are in between 22 – 61 years old, most of them have another main career such as muscians, Likae performer and business owner, the instrument making is just a part-time job, at the same time some of the materials were hard to find, it caused of the less number of the musical instrument producing. There are 2 kinds of craftsmen in Choburi Province, 1) the craftsmen who learned how to make their own instruments and 2) the craftsmen who inherited the methods from their craftsman teachers of the famous music master.

Keyword: Thai Musical Instrument; Chonburi Province

จังหวัดชลบุรีนั้นเป็นจังหวัดหนึ่งในพื้นที่ภาคตะวันออกที่มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ดังที่ปรากฏอยู่ในแผนที่ไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยามี 4 ชุมชน คือ บางทราย บางปลาสร้อย บางพระเรือ และบางละมุง (กระทรวงวัฒนธรรม, พ.ศ. 2556, หน้า 74) ซึ่งตั้งอยู่ห่างจากกรุงเทพมหานครประมาณ 65 กิโลเมตร ประกอบกับเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางสภาพภูมิประเทศ ทั้งชายหาด ภูเขา และเกาะแก่ง ฯลฯ ทำให้จังหวัดชลบุรีนั้นเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่ได้รับความนิยม และเป็นแหล่งเศรษฐกิจที่สำคัญแห่งหนึ่งของประเทศไทย

นอกจากลักษณะทางภูมิประเทศที่หลากหลายจนกลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่ได้รับความนิยมแล้วนั้น จังหวัดชลบุรียังมีความเข้มแข็งทางด้านศิลปวัฒนธรรมอีกหลายแขนง ทั้งด้านอาหารที่เป็นเอกลักษณ์ ศิลปหัตถกรรมงานจักสาน เทศกาลประเพณี และศิลปะการแสดงและดนตรีไทย ซึ่งในปัจจุบันนั้นยังคงพบเห็นได้ในวิถีชีวิตของชาวจังหวัดชลบุรีทั่วไปจนถึงในระบบการศึกษา ตั้งแต่ระดับประถมศึกษา ระดับมัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษาภายในจังหวัดชลบุรี อีกทั้งยังมีการส่งเสริมโดยการจัดประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีที่เป็นการกระตุ้นให้เกิดการฝึกฝนพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีไทยของนักเรียนในภูมิภาคตะวันออก รวมไปถึงช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยของจังหวัดชลบุรีที่มีชื่อเสียง ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในหมู่นักดนตรีไทยคือ จะเข้ของครูเอื้อ ฉัตรเฉลิม

ครูเอื้อ ฉัตรเฉลิม เป็นช่างสร้างจะเข้ชาวจังหวัดชลบุรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในประเทศไทยท่านหนึ่งที่ได้รับการยกย่องเรื่องคุณภาพในการสร้างจะเข้ ว่ามีคุณภาพเสียงเป็นเลิศ รูปร่าง สัดส่วนของจะเข้ที่สวยงาม ประกอบกับจังหวัดชลบุรีมีแหล่งวัสดุ หรือไม้สำหรับสร้างจะเข้เป็นจำนวนมากและคุณภาพดี กล่าวได้ว่าในสมัยหนึ่ง หากจะซื้อจะเข้ที่มีคุณภาพดี ต้องไปที่เมืองชลบุรี ซึ่งจะเข้ของครูเอื้อ ฉัตรเฉลิมนั้น ได้รับความนิยมในหมู่นักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ได้แก่ ครูแสวง อภัยวงศ์ ครูนิภา อภัยวงศ์ ครูประเวท กุมุท ครูระตี วิเศษสุรการ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูสุธาร บัวทั่ง ครูทองดี สุจริตกุล เป็นต้น (รุ่งทิวา กิจมี, 2540, หน้า 70 – 71)

เนื่องจากที่ครูเอื้อ ฉัตรเฉลิมได้สร้างชื่อเสียงเกี่ยวกับการสร้างเครื่องดนตรีไทย และประกอบกับข้อมูลทางด้านช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีที่ไม่ปรากฏให้ทราบเท่าที่ควร ผู้เขียนจึงกำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาเพื่อสำรวจและรวบรวมข้อมูลช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี และเผยแพร่ในรูปแบบเอกสารวิชาการให้กับนักดนตรีไทยในท้องถิ่น ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา นักเรียน และบุคคลที่สนใจ ให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและเป็นประโยชน์แก่วงการวิชาชีพดนตรีไทย

การศึกษาในครั้งนี้ ผู้เขียนได้สำรวจข้อมูลบุคคล โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ข้อมูลจากนักดนตรีไทยท้องถิ่นในจังหวัดชลบุรี ภายในช่วงระยะเวลาของปี พ.ศ. 2559 เพื่อให้ได้ข้อมูลช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี พบรายนามช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยจำนวน 7 ท่าน ดังนี้ นายสว่าง รักษาทรัพย์ นายสมควร บุญรอด นายสุรชัย เรืองเดช นายอวรรัช ชลวาสิน นายพนม พนมมรรค นายภานุพงษ์ เทียนทอง และนายจิตรภานุ นันทิประภา โดยขอแสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. นายสว่าง รักษาทรัพย์

นายสว่าง รักษาทรัพย์ ปัจจุบันอายุ 61 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 9 หมู่ 2 ตำบลหนองปลาไหล อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี อาชีพเจ้าของวงปี่พาทย์ชื่อ “สว่างศิลป์” รับบรรเลงวงปี่พาทย์ แตรวง และกลองยาวและมีที่ดินส่วนตัวให้เช่าเพื่อทำการเกษตร โดยอาชีพช่างทำเครื่องดนตรีเป็นเพียงอาชีพเสริมเท่านั้น

ภาพที่ 1 ภาพนายสว่าง รักษาทรัพย์

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายสว่าง รักษาทรัพย์ (สัมภาษณ์, 9 มิถุนายน พ.ศ. 2559) เหลาผืนระนาดเอกมาเป็นเวลากว่า 15 ปีแล้ว หัดเหลาด้วยตนเองโดยยึดเอากระสวนผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มที่ซื้อมาจากตลาดเวิ้งนาครเขษม ประกอบกับอาชีพนักดนตรีปี่พาทย์ จึงทำให้ไม่มีเวลาให้กับงานช่างมากนัก นอกจากผืนระนาดเอกแล้ว ยังมีผืนระนาดทุ้ม และทำไม้ตีระนาดเอก (ไม้แข็ง) อีกด้วย ซึ่งปัจจุบันได้เหลาผืนระนาดเอกและทำไม้ตีระนาดเอกเป็นหลัก

ผืนระนาดเอกของนายสว่าง รักษาทรัพย์ มีลักษณะเฉพาะคือลูกระนาดแต่ละลูกจะมีความหนามากกว่าผืนระนาดทั่วไป โดยให้เหตุผลว่าผืนที่หนามีอายุการใช้งานที่มากกว่าผืนธรรมดา ซึ่งหากตีจนผืนสึกแล้วยังสามารถปรับแต่งลูกระนาดได้อีก และจะเลือกเหลาผืนระนาดเอกจากไม้พะยูงเพียงชนิดเดียวเท่านั้น โดยใช้วิธีการหาซื้อต้นเสาหรือหลักไม้ที่เป็นไม้แก่ ลักษณะเฉพาะอีกประการของผืนระนาดเอกคือ การใช้ตะกั่วที่ถ่วงเพื่อเทียบเสียงในปริมาณมาก ตะกั่วนั้นต้องไล่เรียงจากมากไปน้อย นายสว่าง รักษาทรัพย์ยังกล่าวถึงวิธีเหลาผืนระนาดเอกของตนอีกว่า ติดตะกั่วก่อนแล้วค่อยปาดท้องผืน ปัจจุบันผืนระนาดเอกไม้พะยูง มีราคาเริ่มต้นที่ 15,000 บาท

ภาพที่ 2-3 ภาพผืนระนาดเอกและผืนระนาดทุ้ม ที่เหลาโดยนายสว่าง รักษาทรัพย์

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ไม้ระนาดตีระนาดเอก (ไม้แข็ง) ของนายสว่าง รักษาทรัพย์นั้น ใช้วิธีการบดยางรักแห้ง ที่เหลือใช้นำมาบดให้เป็นผงละเอียด จากนั้นจึงนำผงรักที่บดละเอียดผสมกับกาวแล้วใส่ลงไปในเบ้าทรงหัวไม้ตีระนาดเอกที่เตรียมไว้ เมื่อแห้งแล้วจึงถอดเบ้าออก ตกแต่งเพิ่มเติม แล้วจึงนำสว่านมาเจาะรูตรงกลางเพื่อใส่ก้านไม้ตีระนาดเอก เป็นวิธีการที่นายสว่าง รักษาทรัพย์กล่าวว่า คิดค้นสูตรโดยใช้วัสดุอื่นลองผิดลองถูกมาตลอดจนได้ผลงานที่พึงพอใจ ลักษณะเฉพาะของไม้ตีระนาดเอกไม้แข็งดังกล่าวคือ เมื่อนำหัวไม้ตีระนาดเอกทั้งสองมากระทบกันจะเกิดเสียงแก้วลงร่องแกนไม้ ซึ่งไม้ตีระนาดเอกจะไม่แข็งจนเกินไป และไม่สร้างความเสียหายให้แก่ผืนระนาดเอกเหมือนไม้ตีระนาดเอกที่ทำจากลูกสนุกเกอร์ หรือวัสดุสังเคราะห์เรซินอีกด้วย ปัจจุบันมีราคาขายคู่ละ 1,000 บาท

ภาพที่ 4 ภาพไม้ตีระนาดเอกไม้แข็ง ที่ทำโดยนายสว่าง รักษาทรัพย์

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ภาพที่ 5 ภาพต้นแบบกระสวนผืนระนาดเอกและระนาดทุ้มที่ได้มาจากตลาดเวิ้งนาครเขษม

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายสว่าง รักษาทรัพย์ กล่าวว่าการเหลาผืนระนาดเอกนั้นขึ้นอยู่กับว่าหาไม้ที่เป็นวัสดุในการเหลาได้หรือไม่ โดยผืนและไม้ตีระนาดเอกของตนนั้น ส่วนใหญ่แล้วจะจำหน่ายให้กับนักดนตรีท้องถิ่นในจังหวัดชลบุรี และนักปี่พาทย์ประจำคณะลิเกต่าง ๆ

2. นายสมควร บุญรอด

นายสมควร บุญรอด (อดิศักดิ์ ศุขโภคา, พ.ศ. 2558, หน้า 17 – 68) ปัจจุบันอายุ 54 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 44/54 หมู่ 11 ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี ประกอบอาชีพค้าขาย และมีอาชีพเสริมเป็นครูสอนกลองยาว ณ โรงเรียนบ้านห้วยกรุ โรงเรียนทางตรง และโรงเรียนเขาฉลาก จังหวัดชลบุรี

ภาพที่ 6 ภาพนายสมควร บุญรอด

ที่มา: อดิศักดิ์ ศุขโภคา, พ.ศ. 2558, หน้า 17

นายสมควร บุญรอด ได้เริ่มประดิษฐ์กลองยาว เมื่อประมาณ 3 – 4 ปีที่ผ่านมา ซึ่งลักษณะเฉพาะของกลองยาวคือการใช้วัสดุสเตนเลส นายสมควร บุญรอดกล่าวว่า สาเหตุของการสร้างกลองยาวสเตนเลสเกิดจากการที่ไม่มีกลองยาวสำหรับใช้ออกงาน ทำให้ต้องหายืมกลองยาวจากพี่ชายของนายสมควร บุญรอดอยู่เสมอ ต้นแบบของกลองยาวแสตนเลสนั้น มาจากกลองยาวจำนวน 7 ใบ ที่พี่ชายของนายสมควร บุญรอดได้บริจาคไว้ให้กับโรงเรียนแห่งหนึ่ง และนำมาเป็นต้นแบบในการสร้างกลองยาวและพัฒนาเสียงจนเป็นลักษณะเฉพาะของตนมาจนถึงปัจจุบัน

วิธีการสร้างกลองยาวสเตนเลสของนายสมควร บุญรอด คือ การนำแผ่นสเตนเลสมาตัดให้ได้สัดส่วนตามที่ต้องการ แล้วประกอบขึ้นเป็นหุ่นกลอง ขึ้นหน้าด้วยหนังวัวที่เลือกมาเฉพาะแล้วจึงตกแต่งให้สวยงาม โดยกลองแต่ละใบจะมีค่าใช้จ่ายอยู่ที่ 4,500 – 5,000 บาท

ภาพที่ 7 ภาพหุ่นกลองยาวสเตนเลส

ที่มา : อดิศักดิ์ ศุขโภคา, พ.ศ. 2558, หน้า 21

ภาพที่ 8 ภาพกลองยาวสเตนเลสที่สร้างโดยนายสมควร บุญรอด

ที่มา : อดิศักดิ์ ศุขโภคา, พ.ศ. 2558, หน้า 42

ภาพที่ 9 ภาพคณะกลองยาวของนายสมควร บุญรอด

ที่มา : อดิศักดิ์ ศุขโภคา, พ.ศ. 2558, หน้า 65

ลักษณะเฉพาะของกลองยาวสเตนเลสนั้น คือ เสียงดังก้องกังวาน เสียงดังไกลและนาน มีน้ำหนักเบา เหมาะกับการบรรเลงหรือการฝึกของนักเรียน อีกทั้งผู้บรรเลงยังสามารถควบคุมได้ง่าย เหมาะสำหรับการบรรเลงในจังหวะเร็ว หรือการบรรเลงที่มีลูกเล่นพลิกแพลงมาก ๆ เสียงกลองแต่ละเสียงจะชัดเจน ไม่ปนกัน วัสดุที่ทำจากสเตนเลสจะมีอายุการใช้งานที่ทนทานและยาวนานกว่ากลองที่ทำจากไม้ ดูแลรักษาง่าย นายสมควร บุญรอดได้พัฒนากลองยาวสเตนเลสเพื่อการใช้งานของตนเองเท่านั้น ไม่ได้จำหน่ายทั่วไป ทำให้มีโอกาสในการสร้างกลองยาวน้อยซึ่งจะต้องขึ้นอยู่กับผู้สั่งซื้อเพียงเท่านั้น

3. นายสุรชัย เรืองเดช

นายสุรชัย เรืองเดช (สัมภาษณ์, วันที่ 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2559) ปัจจุบันอายุ 50 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 95/2 หมู่ 2 ตำบลหนองตำลึง อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี มีอาชีพเป็นนักดนตรีปี่พาทย์และเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์ชื่อ พ่อช้วน เรืองเดช รับบรรเลงปี่พาทย์มอญ แตรวง รวมไปถึงการแสดงละครรำ

ภาพที่ 10 ภาพนายสุรชัย เรืองเดช

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายสุรชัย เรืองเดช เป็นช่างทำเครื่องดนตรีไทย ได้แก่ ไม้ตีระนาดเอก ไม้ตีระนาดทุ้ม ไม้ตีฆ้องวงใหญ่ (ไม้หนัง) และไม้ตีฆ้องวงเล็ก รวมไปถึงการปิดทอง ประดับกระจกเครื่องดนตรีอีกด้วย ซึ่งนายสุรชัย เรืองเดช กล่าวว่าได้ฝึกหัดทำเครื่องดนตรีด้วยตัวเอง อาศัยประสบการณ์ และการพบปะนักดนตรีเวลาไปบรรเลงตามงาน ช่างที่ผลิตเครื่องดนตรีตามสถานที่ต่าง ๆ และได้นำกลับมาปรับปรุงจนได้ผลที่น่าพอใจ วงดนตรีของนายสุรชัย เรืองเดช ล้วนแต่เป็นไม้ตีที่ทำขึ้นเองทั้งหมด ทั้งไม้ตีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก โดยจะไปหาไม้วัสดุที่ทำก้าน และรับหนังช้าง หรือ หนังควายมาจากช่างที่ทำกลอง ซึ่งจำนวนในการทำแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับว่าหาวัสดุได้หรือไม่ หรือหาได้มากน้อยเพียงใด

ภาพที่ 11-13 ภาพไม้ตีระนาดเอก ไม้ตีระนาดทุ้ม และไม้ตีฆ้องวงใหญ่ที่สร้างโดยนายสุรชัย เรืองเดช

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายสุรชัย เรืองเดช จำหน่ายไม้ตีที่ทำขึ้นได้เป็นจำนวนมาก อาศัยการไปออกงานบรรเลงร่วมกับนักดนตรีท่านอื่น ๆ และได้นำไม้ที่ตนทำไปใช้บรรเลงในงานนั้นด้วย เมื่อนักดนตรีท่านอื่นเห็นก็จะนำไม้มาลอง หากถูกใจก็จะซื้อไม้นั้นทันที

นอกจากทำไม้ตีต่าง ๆ แล้วนายสุรชัย เรืองเดชยังรับปิดทอง ประดับกระจกเครื่องดนตรีด้วย ซึ่งเครื่องดนตรีที่นิยมให้ทำคือ รางระนาดเอก รางระนาดทุ้ม เท้าตะโพน คอกเปิงมาง กระจังโหม่ง เป็นต้น

การทำไม้ตีต่าง ๆ หรือการปิดทอง ประดับกระจกนั้น ขึ้นอยู่กับช่วงเวลาว่ามีงานบรรเลงดนตรี หากมีงานบรรเลงมาก ก็จะสร้างเครื่องได้น้อย รวมไปถึงการหาวัสดุในการทำอีกด้วย โดยส่วนใหญ่จะจำหน่ายไม้ตีต่าง ๆ ให้กับนักดนตรีท้องถิ่นในจังหวัดชลบุรี จังหวัดลพบุรี จังหวัดอ่างทองหรือในละแวกใกล้เคียง

ภาพที่ 14-16 ภาพเครื่องดนตรีที่ปิดทองและประดับกระจกโดยนายสุรชัย เรืองเดช

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

4. นายอวรัช ชลวาสิน

นายอวรัช ชลวาสิน (สัมภาษณ์, 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559) ปัจจุบันอายุ 44 ปี มีโรงงานสร้างเครื่องดนตรี ตั้งอยู่เลขที่ 41/1 หมู่ 7 ตำบลเสม็ด อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี พื้นเพเป็นคนจังหวัดชลบุรี มีอาชีพเป็นเจ้าของกิจการหลายอย่างรวมถึงโรงงานสร้างเครื่องดนตรีไทยที่เน้นการผลิตเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ เป็นหลัก

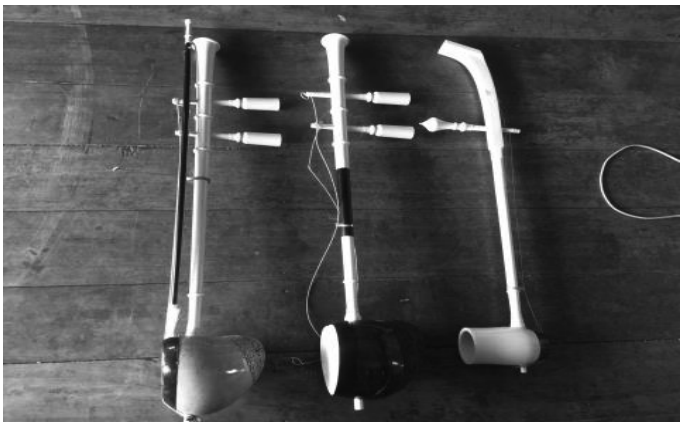
ภาพที่ 17 ภาพนายอวรัช ชลวาสิน

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษานายอวรัช ชลวาสิน ได้มีโอกาสศึกษาดนตรีไทยกับคุณครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ. 2556 รวมไปถึงได้รับคำแนะนำ องค์ความรู้เกี่ยวกับซอ โดยครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ยังได้พาไปให้ศึกษาแนวทางการสร้างซอกับช่างที่มีชื่อเสียง ได้แก่ นายเชาวน์ ชาวนาเป้า (ช่างเชาวน์) นายจำรัส สุริแสง (ช่างนพ) และนายธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล (ช่างต้อย) อีกทั้งยังได้ศึกษาและมีโอกาสเห็นครูเอื้อ ฉัตรเฉลิมในการผลิตจะเข้ เมื่อครั้งที่เข้าไปฝึกซ้อมดนตรีที่บ้านของท่าน ซึ่งในปี พ.ศ. 2556 นายอวรัช ชลวาสิน ได้เปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย จำหน่าย ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และจะเข้ โดยใช้ต้นแบบกระสวนซอของคุณครูเฉลิม ม่วงแพรศรีและต้นแบบจะเข้จากครูเอื้อ ฉัตรเฉลิม เป็นหลักแต่มีการปรับปรุง พัฒนาเพื่อให้เครื่องดนตรีมีเอกลักษณ์เฉพาะของโรงงาน

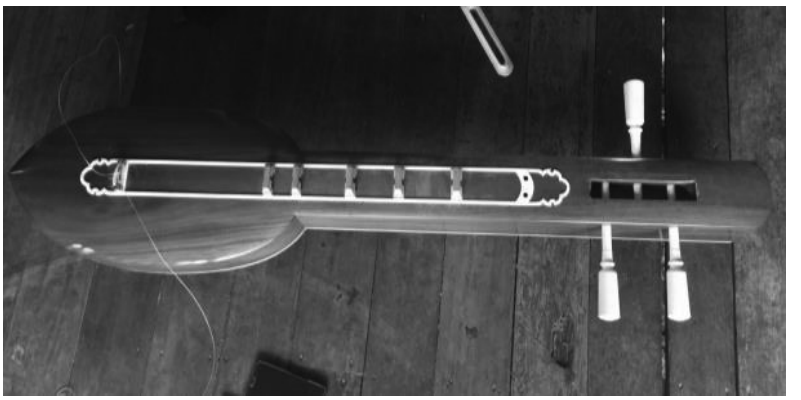
นายอวรัช ชลวาสิน ได้กล่าวว่า ได้มีโอกาสในการบูรณะเครื่องดนตรีส่วนพระองค์ใน สมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี หลายชิ้นซึ่งเป็นงานที่สร้างความภาคภูมิใจให้แก่ นายอวรัช ชลวาสินเป็นอย่างสูง

ภาพที่ 18 ภาพซอด้วงและซอด้วงของครูเฉลิม ม่วงแพรศรี



โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ภาพที่ 19 ภาพจะเข้ของครูเอื้อ ฉัตรเฉลิม



โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายอวรัช ชลวาสิน กล่าวว่าการก่อตั้งโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทยนั้น มีแรงจูงใจที่สำคัญคือ ประการแรก ครูเฉลิม ม่วงแพรศรี เป็นบุคคลสำคัญที่ผลักดันให้ก่อตั้งโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย และประการที่สอง คือ ต้องการสร้างเครื่องดนตรีไทยที่คุณภาพดี ราคาเหมาะสม เพื่อให้นักเรียน หรือเยาวชนได้มีโอกาสได้ซื้อเครื่องดนตรีไทยที่มีคุณภาพดี ราคาอยู่ในเกณฑ์ที่เหมาะสม เหมาะสำหรับผู้ที่สนใจจะศึกษาดนตรีไทย

ภาพที่ 20 ภาพเครื่องดนตรีที่ผลิตโดยโรงงานนายอวรัช ชลวาสิน

โดย : อวรัช ชลวาสิน

ภาพที่ 21 ภาพกระโหลกซออู้ที่ผลิตโดยโรงงานนายอวรัช ชลวาสิน

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

5. นายพนม พนมมรรค

นายพนม พนมมรรค (สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน พ.ศ. 2559) ปัจจุบันอายุ 32 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 35/14 หมู่ 3 ตำบลหนองรี อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี มีอาชีพเป็นนักดนตรีปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีของคุณพ่อชื่อว่าวงแหลม หนองรี และช่างสร้างเครื่องดนตรี รับขึ้นหน้าเครื่องหนัง ได้แก่ กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า เปิงมางคอก เป็นต้น

ภาพที่ 22 ภาพนายพนม พนมมรรค

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายพนม พนมมรรค เริ่มฝึกการขึ้นหนังหน้ากลองมาประมาณ 15 ปีที่ผ่านมา โดยเริ่มศึกษาการขึ้นหนังหน้ากลองครั้งแรกตั้งแต่ตอนศึกษาในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 กับคุณลุง คือนายอำนวย พนมมรรค ซึ่งนายอำนวย พนมมรรค ได้ศึกษาการขึ้นหนังหน้ากลองมาจากคุณครูอำนาจ พิมสุวรรณ อาศัยอยู่ ณ จังหวัดฉะเชิงเทรา จากนั้นจึงไปศึกษาการขึ้นหนังหน้ากลองแขกกับคุณครูสมพงษ์ ยอดพรหม อาศัยอยู่ ณ อำเภอกระทุ่มแบน จังหวัดสมุทรสาคร ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกับคุณลุงจึงได้มีโอกาสเข้าไปศึกษาด้วย

นายพนม พนมมรรค กล่าวว่า ความพิเศษของกลองที่ตนขึ้นหน้าคือจะมีเสียงดัง สามารถปรับแต่งเสียงให้ได้ตามที่ลูกค้าต้องการ ซึ่งเมื่อนำกลองไปบรรเลง หากลูกค้ามีความพึงพอใจ ก็จะบอกปากต่อปากกันไปเป็นการประชาสัมพันธ์ทางหนึ่ง การขึ้นหน้ากลอง ของครูอำนาจ พิมสุวรรณกับครูสมพงษ์ ยอดพรหมนั้นมีวิธีการที่คล้ายคลึงกัน แต่จะแตกต่างกันเรื่องของรายละเอียดการทำหนังกลองด้านในซึ่งเป็นเคล็ดลับขั้นสูง คนที่จะขึ้นหนังหน้ากลองได้ต้องมีร่างกายที่แข็งแรง เพราะต้องใช้แรงยืด แรงดึงและต้องทนกลิ่นเหม็นของหนังที่ต้องแช่น้ำให้เน่าก่อนที่จะนำมาทำการขึ้นหนังหน้ากลอง

ภาพที่ 23 ภาพหุ่นกลองแขกที่เตรียมขึ้นหนัง

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ภาพที่ 24 ภาพการมัดหูระวิงกลองแขกของนายพนม พนมมรรค

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ภาพที่ 25 ภาพไม้ตีฆ้องมอญของนายพนม พนมมรรค

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายพนม พนมมรรค รับขึ้นหนังหน้าตะโพนไทยกับกลองแขกเป็นส่วนใหญ่ โดยรับขึ้นหนังหน้ากลองเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ส่วนหุ่นกลอง ลูกค้าจะจัดหามาด้วยตนเอง นายพนม พนมมรรคมีผลงานการขึ้นหน้ากลองอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นต้น ราคาการขึ้นหน้ากลองแตกต่างกันออกไป ดังนี้ กลองแขก คู่ละ 10,000 บาท ตะโพนไทย ใบละ 6,000 บาท กลองสองหน้า ใบละ 5,500 บาท และเปิงมางคอก ชุดละ 9,000 บาท เป็นต้น

6. นายภานุพงษ์ เทียนทอง

นายภานุพงษ์ เทียนทอง (สัมภาษณ์, วันที่ 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2559) อายุ 31 ปี ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 6/11 หมู่ 6 ตำบลวัดโบสถ์ อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี มีอาชีพนักดนตรีปี่พาทย์และเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์ พ. ปัญจศิลป์ รวมไปถึงการแสดงลิเก และรับปิดทองเครื่องดนตรี

ภาพที่ 26 ภาพนายภานุพงษ์ เทียนทอง

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายภานุพงษ์ เทียนทอง กล่าวว่าตนไม่ได้ศึกษาการปิดทองประดับเครื่องดนตรีมาโดยตรง แต่ใช้วิธีการลองผิดลองถูกด้วยตนเองมาเป็นเวลา 2 ปี ประกอบกับที่ตนรู้จักช่างแกะและปิดทองเครื่องดนตรีชื่อนายนิวัฒน์ แก้วทักสิน ปัจจุบันอายุ 35 ปี อาศัยอยู่ ณ จังหวัดอุทัยธานี ซึ่งหากมีปัญหาในการทำจะสอบถามนายนิวัฒน์ แก้วทักสินโดยตรง

ภาพที่ 27-28 ภาพรางฆ้องมอญที่ปิดทองโดยนายนายภานุพงษ์ เทียนทอง

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายภานุพงษ์ เทียนทองยังกล่าวอีกว่าการปิดทองเครื่องดนตรีนั้น จะทำในตอนที่ว่างจากการรับบรรเลงปี่พาทย์ และแสดงลิเก จึงทำให้ไม่สามารถทำได้ในจำนวนมาก

7. นายจิตรภาณุ นันทิประภา

นายจิตรภาณุ นันทิประภา (สัมภาษณ์, วันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ. 2559) ปัจุบันอายุ 22 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 139/3 – 4 ถนนลงหาดบางแสน ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี กำลังศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 5 สาขาวิชาการสอนนาฏยสังคีต คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ภาพที่ 29 ภาพนายจิตรภาณุ นันทิประภา

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายจิตรภาณุ นันทิประภา มีความสนใจในการแกะสลักกะโหลกซอ จึงหัดทำด้วยตนเองเมื่อประมาณ 7 ปีที่ผ่านมา จากนั้นจึงเข้าไปศึกษาความรู้ด้านการประดิษฐ์ซออย่างจริงจังกับนายหนู พันธุ์ปาน อาศัยอยู่ ณ อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ เมื่อปี พ.ศ. 2556 โดยเริ่มจากการขึ้นหน้าซอตามคำแนะนำของนายหนู ปานพันธุ์ นายจิตรภาณุ นันทิประภา เริ่มหัดกลึงคันทวนซอด้วยเครื่องกลึงซอที่ประดิษฐ์ขึ้นเอง และได้ตัดสินใจซื้อเครื่องกลึงในปี พ.ศ. 2558

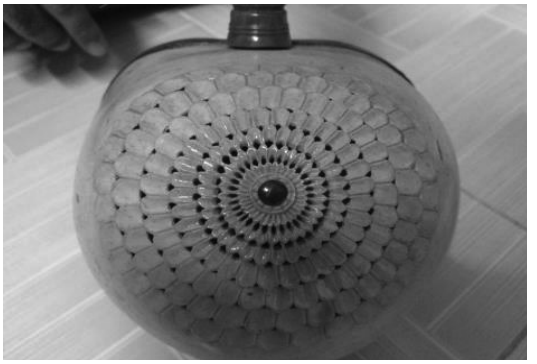
นอกจากนั้น การขึ้นหน้าซอ แกะกะโหลกซออู้ แต่งกระบอกซอด้วง ที่ได้ศึกษามาจากนายหนู พันธุ์ปานแล้ว นายจิตรภาณุ นันทิประภา ยังได้ศึกษาการสร้างซอสามสายจาก นายพล คำปังสุ์ ข้าราชการบำนาญ อดีตอธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ปัจจุบันอายุ 70 ปี อีกด้วย

ปัจจุบันนายจิตรภาณุ นันทิประภา เป็นนิสิตฝึกสอน ใช้เฉพาะเวลาว่างในการทำซอเท่านั้น จึงทำให้ขึ้นหน้าซอ หรือแกะกะโหลกซอได้ในจำนวนที่น้อย

ภาพที่ 30-31 ภาพซออู้และกะโหลกซออู้ที่แกะโดยนายจิตรภาณุ นันทิประภา

โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ภาพที่ 32-33 กะโหลกซออู้ที่แกะโดยนายจิตรภาณุ นันทิประภา



โดย : กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

นายจิตรภาณุ นันทิประภากล่าวว่า ลักษณะเฉพาะซอของตนนั้นอยู่ที่เสียงดังนุ่ม และการแกะลายแบบงานโบราณ ซึ่งปัจจุบันผลงานของนายจิตรภาณุ นันทิประภา ได้จำหน่ายซอที่แกะกะโหลก ขึ้นหน้าให้กับนายกรเอก เจริญชินวุฒิ ข้าราชการครู จังหวัดราชบุรี นายวาคภัฏ ศรีวรพจน์ ดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และบุคคลทั่วไป โดยราคาการแกะกะโหลกซออู้อยู่ที่ 2,000 – 3,000 บาท การขึ้นหน้าซออยู่ที่ 500 บาท

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีไทยในท้องถิ่นจังหวัดชลบุรี ทำให้ทราบข้อมูลบุคคลของช่างผู้ผลิตเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี ที่ได้รับการยอมรับในแวดวงนักดนตรีไทยด้วยกัน พบช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี ในพื้นที่อำเภอเมือง อำเภอบางละมุง อำเภอศรีราชา อำเภอพานทอง และอำเภอพนัสนิคม โดยพบช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ ได้แก่ ผืนระนาดเอก ไม้ตีระนาดเอก (ไม้แข็ง) ไม้ตีระนาดทุ้ม ไม้ตีฆ้องวงใหญ่ (ไม้หนัง) การปิดทองประดับกระจกเครื่องดนตรี การขึ้นหนังหน้ากลอง กลองยาวสเตนเลส ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และจะเข้ โดยผู้เขียนขออภิปรายดังนี้

ช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีส่วนใหญ่ประกอบอาชีพอื่น ๆ เป็นอาชีพหลัก ได้แก่ นักดนตรี นักแสดงลิเก ประกอบกิจการ (ค้าขาย) หรือกำลังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี โดยมีอายุตั้งแต่ 22 ถึง 61 ปี แสดงให้เห็นถึงช่างสร้างเครื่องดนตรีที่มีอายุน้อย ซึ่งมีโอกาสในการเรียนรู้ และสามารถพัฒนาฝีมือ และระดับคุณภาพของเครื่องดนตรี ให้ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงได้ในอนาคต การทำงานส่วนใหญ่จะทำเป็นงานอดิเรกหรืออาชีพเสริม ส่วนใหญ่กล่าวตรงกันว่า การที่จะสร้างหรือผลิตเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง จะใช้เวลาว่างที่เว้นจากงานประจำ หรืออาชีพหลัก ทำให้ไม่สามารถสร้างเครื่องดนตรีได้จำนวนที่มาก นอกจากนี้ยังพบโรงงานสร้างเครื่องดนตรีไทย ที่สามารถสร้างเครื่องดนตรีไทยได้เป็นจำนวนมาก มีคุณภาพเนื่องจากมีแรงงานช่าง และเครื่องมือ รวมไปถึงวัสดุอุปกรณ์ที่พร้อมและได้มาตรฐาน มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยทั่วไปอีกด้วย

วัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรีไทยบางชนิดหาได้ยากในปัจจุบัน เช่น ไม้สำหรับการเหลาผืนระนาดเอก หนังสำหรับทำไม้ตีฆ้องวงใหญ่ ก้านไม้ไผ่สำหรับทำไม้ตีฆ้องวงใหญ่ ปัญหานี้เป็นประเด็นสำคัญ หากไม่มีวัสดุที่มีคุณสมบัติตามที่ช่างต้องการแล้ว อาจต้องใช้เวลานานในการหาวัสดุหรือไม่สามารถผลิตเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้เลย

เครื่องดนตรีที่ผลิตโดยช่างในจังหวัดชลบุรีนั้น พบว่า เป็นการสร้างเพื่อการใช้งานในวงดนตรีของตนเอง หรือ จำหน่ายให้กับนักดนตรีที่รู้จักคุ้นเคย ไม่ได้มีการประชาสัมพันธ์เป็นลักษณะเชิงพาณิชย์แต่อย่างใด จึงส่งผลให้เครื่องดนตรีของช่างนั้น ๆ ไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย อีกประการเป็นการสร้างเครื่องดนตรีเพื่อจำหน่ายให้กับนักดนตรีอาชีพ ในพื้นที่จังหวัดอื่น ๆ รวมไปถึงสถานบันการศึกษาที่มีการเรียนการสอนด้านดนตรีไทย ทำให้มีการว่าจ้างในการสร้างเครื่องดนตรีไทยอย่างต่อเนื่อง

การสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีนั้น พบช่างสร้างเครื่องดนตรีไทย 2 ลักษณะ คือลักษณะแรก ช่างเรียนรู้และพัฒนาเครื่องดนตรีด้วยประสบการณ์ด้วยตนเอง และลักษณะที่ 2 ช่างได้รับการสืบทอดองค์ความรู้จากช่างสร้างเครื่องดนตรี หรือครูดนตรีที่มีชื่อเสียง ซึ่งเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะที่หลากหลายให้กับเครื่องดนตรีในจังหวัดชลบุรี

การมีร้านจำหน่ายเครื่องดนตรีไทย หรือช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีโดยที่มีเครื่องดนตรีให้เลือกตามที่กล่าวไว้ข้างต้นนั้นเป็นประโยชน์สำหรับนักดนตรีไทยท้องถิ่น นักเรียน นักศึกษาในจังหวัดชลบุรี ส่งผลให้ไม่ต้องเดินทางไปเลือกซื้อเครื่องดนตรีจากต่างถิ่น ซึ่งช่างแต่ละท่านมีชื่อเสียง ได้รับความนิยม ได้รับความไว้วางใจจากที่นักดนตรีไทยซื้อหาอยู่เป็นประจำ และการพัฒนาคุณภาพของการสร้างเครื่องดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีควรได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ หรือหน่วยงานเอกชล ในศึกษาวิจัย ประชาสัมพันธ์ รวมไปถึงการส่งเสริมให้มีการพัฒนาการใช้วัสดุท้องถิ่นให้เกิดประโยชน์สูงสุดและยั่งยืน

บรรณานุกรม

กระทรวงวัฒนธรรม. (2556). *ปกิณกวัฒนธรรม จังหวัดชลบุรี*. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงวัฒนธรรม.

จิตรภานุ นันทิประภา. *สัมภาษณ์*. 7 มิถุนายน พ.ศ. 2559.

พนม พนมมรรค. *สัมภาษณ์*. 7 มิถุนายน พ.ศ. 2559.

ภานุพงษ์ เทียนทอง. *สัมภาษณ์*. 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2559.

รุ่งทิวา กิจมี. (2540). *จะเข้: การสร้างและการบรรเลง*. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สว่าง รักษาทรัพย์. *สัมภาษณ์*. 9 มิถุนายน พ.ศ. 2559.

สุรชัย เรืองเดช. *สัมภาษณ์*. 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2559.

อดิศักดิ์ ศุขโภคา. (2558). *กรรมวิธีการประดิษฐ์กลองยาวสเตนเลสกรณีศึกษา นายสมควร บุญรอด*. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

อวรัช ชลวาสิน. *สัมภาษณ์*. 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559.

หลักสูตรการเรียนการสอนบัลเล่ต์ในค่านิยมปัจจุบันของสังคมไทย

Ballet Curriculum in current view of Modern Society in Thailand

ภัชภรชา แก้วพลอย[1]

บทคัดย่อ

ปัจจุบันสังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงโดยรับเอารูปแบบวัฒนธรรมตะวันตก เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิต เป็นเหตุให้วิถีชีวิตของคนในสังคมเมืองเกิดมีการแข่งขันและข้อจำกัดหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการดำเนินชีวิต การสร้างความเป็นปัจเจกบุคคลหรือการเลือกอาชีพ เป็นต้น บัลเล่ต์เป็นรูปแบบนาฏศิลป์ตะวันตกประเภทหนึ่ง ที่เป็นที่ยอมรับและแพร่หลายในสังคมเมืองขนาดใหญ่ทั่วโลก ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าค่านิยม อาชีพ ทัศนคติหลากหลายมิติเกี่ยวกับศาสตร์แขนงนี้

ปัจจุบันพบว่ามีการนำหลักสูตรการเรียนการสอนบัลเล่ต์จากต่างประเทศหลากหลายหลักสูตรมาใช้ในการเรียนการสอน และการสอบวัดประเมินผลตามสถานศึกษาต่างๆทั่วประเทศไทย เช่น หลักสูตร คอมมอนเวลท์ โซไซตี้ ออฟ ทีชเชอร์ ออฟ แดนซิ่ง (C.S.T.D.) หลักสูตร ออสเตรเลียน ทีชเชอร์ ออฟ แดนซิ่ง (A.T.O.D) หลักสูตร รัสเซียน บัลเล่ต์ โซไซตี้ (R.B.S) หลักสูตร ดิ ออสเตรเลียน แดนซ์ แอซโซซิเอชั่น (A.D.A) หลักสูตรบัลเล่ต์ในระดับมหาวิทยาลัย แต่ที่แพร่หลายมายาวนานที่สุดเป็นหลักสูตร โรยัล อคาเดมี ออฟ แดนซ์ (R.A.D) จากประเทศอังกฤษ ซึ่งเป็นเสมือนแม่แบบการเรียนการสอนบัลเล่ต์ของไทยตามมาตรฐานสากล และได้รับความนิยมมากขึ้นในผู้ปกครองชาวไทย

ถึงแม้ว่าหลักสูตรบัลเล่ต์ที่นิยมสอนอย่างแพร่หลายในประเทศไทยนั้นจะมีมาตรฐานระดับสากลทั้งในด้านการพัฒนาสมรรถภาพทางร่างกาย เทคนิคการเต้นรำ ทักษะด้านดนตรีและทักษะด้านการแสดงที่สามารถต่อยอดถึงระดับอาชีพตลอดจนสามารถผลิตนักเต้นที่มีคุณภาพต่อสังคมไทยได้ โดยจะเห็นได้ว่าในประเทศไทยนั้น มีผู้เรียนที่จบหลักสูตรบัลเล่ต์ระดับอาชีพหลายต่อหลายคน หากแต่ในเมืองไทยนั้นยังไม่มีคณะบัลเล่ต์ระดับอาชีพที่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชนอย่างแท้จริง จึงเป็นผลให้การพัฒนาขีดความสามารถในอาชีพการเป็นนักแสดงต้องถูกตัดทอนลงไป ศิลปะการเต้นบัลเล่ต์ก็อาจถูกจำกัดอยู่แค่วงการศึกษาหรือถูกนำไปปรับใช้ในการเรียนการสอนในรูปแบบอื่น ๆ

บทความชิ้นนี้นำเสนอค่านิยมของการเรียนการสอนบัลเล่ต์ในประเทศไทย ผู้อ่านจะได้ องค์ความรู้ ประวัติ พัฒนาการการเรียนการสอนบัลเล่ต์ในประเทศไทย อีกทั้งมุมมองข้อเสนอแนะในการพัฒนาศิลปะแขนงนี้ในอนาคต ซึ่งสามารถนำไปเปรียบเทียบหรืออ้างถึงศาสตร์ทางการเรียนการสอนและการแสดงแขนงอื่นได้

คำสำคัญ: หลักสูตรการเรียนการสอน/ บัลเล่ต์/ ค่านิยม

---

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

In the modern day, Thai social has been changed by absorbing the western culture, Because of this reason, the urban people are living under competitive and limited condition, in terms of being individual, choose the career path, etc. Ballet is one of the western dance style that has been accepted and popular in the urban social around the world, likewise, there are varies value, career and attitude about this academic.

In Present ,We have found a lot of the International ballet curriculums which has been teaching in thailand such as The Commonwealth Society of Teachers of Dancing (C.S.T.D), The Australian Teachers of Dancing (A.T.O.D) The Russian Ballet Society (R.B.S) The Australian Dance Association (A.D.A) and Ballet curriculums in Universities.

Most of the ballet academy in Thailand focus on teaching with The Royal Academy of Dance curriculum from England (R.A.D) which is the international standard model, such as physical development, Learning art, music and performing art, and the sociability, and it has been more popular among the Thai parents.

Even though, The Ballet curriculum in Thailand has been focused in professional trainning and most of quality dancers in Thailand has been trained by this curriculum. Although, but there is not any professional dance company which is supported by government and private firm which cause the reduction of the dancer capability, would probably be restricted in the educational system only or It also has been implemented to other courses or subjects.

This article provide the values of learning and teaching ballet, Ballet curriculum in Thailand, including the knowledge, background, evolution of learning and teaching ballet in Thailand. Also the aspect or comments in order to develop this art in the future which can be compare or refer to the other performing arts.

Keywords: Curriculum; Ballet; Current View

ค่านิยมทางวัฒนธรรมกับการเรียนการสอนบัลเล่ต์ในประเทศไทย

ค่านิยมทางวัฒนธรรมของประเทศไทยได้เกิดความเปลี่ยนแปลงเป็นอย่างมากโดยเฉพาะเมืองใหญ่ ๆ เมื่อเทียบกับสมัยก่อนที่ค่านิยมของคนไทยในช่วงก่อนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จะเน้นค่านิยมทางวัฒนธรรมที่รักสนุกอย่างชัดเจน เช่นการจัดงานบุญงานกุศล งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน ที่ต่างเน้นการจัดงานอย่างฟุ่มเฟือย เพื่อเน้นความมีหน้ามีตา ความสะดวกสบายต่าง ๆ (วิเชียร รักการ, 2529) ดังนั้นพฤติกรรมที่สอดคล้องกับค่านิยมรักสนุกที่เกิดขึ้นในช่วงนั้นก็คือ คนไทยมักจะไม่ค่อยแข่งขัน ไม่อดทนหรือรีบเร่ง แต่ในปัจจุบันนี้ที่คนไทยได้ยอมรับวัฒนธรรมแบบตะวันตกเข้ามาไว้มาก ทำให้ค่านิยมด้านความรักสนุกได้ลดน้อยลงไปด้วย จะสังเกตได้ว่าคนไทยในเมืองใหญ่ ๆ มักจะใช้ชีวิตแบบเร่งรีบ ขยันขันแข็ง อดทน อดออมมากขึ้น ตลอดจนการแข่งขันทางด้านการศึกษา

ในสังคมที่เต็มไปด้วยการแข่งขันในทุก ๆ ด้าน จึงส่งผลให้เกิดการเรียนรู้จากประสบการณ์ตรงเฉพาะดังเช่น การเรียนทางด้านดนตรี ภาษา ศิลปะ และกีฬา กลายเป็นสิ่งที่จำเป็นในการนำความรู้ความสามารถไปประยุกต์ใช้ในการทำงาน สร้างพัฒนาการที่ดีทางด้านอารมณ์และจิตใจ ที่ส่งเสริมให้การงานนั้นประสบความสำเร็จยิ่งขึ้น ผู้คนส่วนใหญ่มักเชื่อว่าบุคคลที่มีความสามารถพิเศษเฉพาะทาง นั้นจะเป็นผู้ที่ได้เปรียบกว่าบุคคลอื่น (ขวัญแก้ว ประสานพานิช และ ศิรางค์ ทับสายทอง, 2555) ด้วยค่านิยมปัจจุบันนั้น ทำให้ผู้ปกครองได้เกิดการตัดสินใจที่จะผลักดันให้ลูกหลาน เข้ารับการศึกษาในสถาบันที่มีการเรียนการสอนที่เป็นระบบ เพื่อเสริมสร้างความรู้ความสามารถอื่น ๆ ไปพร้อม ๆ กับการเรียนวิชาการ ด้วยจุดประสงค์เพื่อต้องการให้ลูกหลานได้ออกกำลังกาย เกิดความสนุกสนาน มีพัฒนาการทางด้านบุคลิกภาพ อารมณ์ สมาธิและสติปัญญา เพื่อที่จะให้ลูกหลานเป็นบุคคลที่มีความสามารถพิเศษ อาจจะเห็นได้จากการที่ผู้ปกครองนำลูกหลานตั้งแต่อายุ 3- 5 ปี ขึ้นไป เข้าเรียนในสถาบันที่เปิดสอนดนตรี ภาษา ศิลปะ กีฬา ตลอดจนการเรียนบัลเล่ต์ที่เป็นสิ่งดึงดูดความสนใจของเด็กผู้หญิง ซึ่งเป็นหนึ่งในค่านิยมสำหรับการศึกษาที่นอกเหนือจากวิชาสามัญ

ค่านิยมของการเรียนบัลเล่ต์ในสมัยอดีตของสังคมโลกตะวันตกนั้นเริ่มตั้งแต่สมัยยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) และพัฒนาขึ้นในช่วงยุคศตวรรษที่ 15-17 โดยเริ่มที่ประเทศอิตาลีเป็นครั้งแรก การเรียนบัลเล่ต์สมัยนั้นเกิดขึ้นสำหรับสังคมชั้นสูงที่มีฐานะร่ำรวย โดยว่าจ้างครูสอนเต้นรำให้แก่บุตรหลานเพื่อสำหรับการออกงานสังคมและเป็นการแสดงถึงอำนาจบารมีของตระกูลในอีกนัยยะหนึ่งด้วย (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2557: 6-7)

จากการเรียนบัลเล่ต์ของสังคมชั้นสูงในประเทศอิตาลี สู่การพัฒนาอย่างสูงสุดในราชสำนักฝรั่งเศส โดยการพัฒนาปรับปรุงท่าเต้นรำ เขียนตำราและก่อตั้งโรงเรียนบัลเล่ต์แห่งแรกของโลกขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1661 โดยใช้ชื่อว่า อะคาเดมี โรยัล เดอ ลา ดองซ์ (Académie Royale de la Danse) ซึ่งถือว่าเป็นการวางรากฐานการเรียนการสอนบัลเล่ต์ต้นแบบขึ้น ด้วยเหตุนี้ศิลปะการเต้นบัลเล่ต์จึงแพร่หลายกลับสู่สังคมชั้นสูงอีกครั้ง ตลอดจนสามัญชนเองก็มีโอกาสที่จะเข้าถึงศิลปะการเต้นรำชั้นสูงนี้ และสมัครเข้าเรียนอย่างจริงจังมากขึ้น จนเกิดนักเต้นบัลเล่ต์อาชีพขึ้นในระยะเวลาต่อมา

ซึ่งประโยชน์ของการเรียนบัลเล่ต์ที่นอกเหนือจากการเต้นรำที่สวยงามแล้วนั้น การเต้นรำถือว่าเป็นการออกกำลังกายประเภทหนึ่ง ตามที่คาร์โล บลาซิส (Carlo Blasis) นักทฤษฎีบัลเล่ต์ที่มีชื่อเสียงได้กล่าวไว้ว่า ประโยชน์ของการเต้นรำ นอกเหนือไปจากความสนุกสนาน เพลิดเพลินแล้ว ยังสามารถทำให้ร่างกายแข็งแรง แม้ในผู้หญิงที่อายุถึง 70 ปี หากได้เต้นรำอย่างสม่ำเสมอจะสามารถมีร่างกายที่แข็งแรงกว่าคนวัยเดียวกัน อีกทั้งมีเรื่องเล่าด้วยว่ามนุษย์ในยุคโบราณยังค้นพบว่าในขณะกำลังเดินเรืออยู่ท่ามกลางมหาสมุทรอันกว้างใหญ่ไพศาลอยู่นั้น กัปตันคุกนักเดินเรือผู้มีชื่อเสียงซึ่งพวกเรารู้จักกันดี ได้ออกคำสั่งให้ลูกเรือเต้นฮอนไพพ์ (Hornpipe) ในยามว่างเพื่อสุขภาพพลานามัยที่ดี (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548 : 3)

สำหรับการเรียนการสอนบัลเล่ต์ในประเทศไทย โดยหลักฐานนั้นเกิดขึ้นเมื่อหลังสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง โดยชาวต่างชาติ มาดามสวัสดิ์ ธนบาล (ไม่ปรากฏสัญชาติ) ได้สมรสกับคนไทย และย้ายมาอยู่ในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2477 ได้เปิดการเรียนการสอนบัลเล่ต์ขึ้นเป็นครั้งแรก ให้เป็นที่รู้จักกันในสังคมไทย เมื่อปี พ.ศ. 2481 ณ โรงเรียนนาฏดุริยางศาสตร์ หรือวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ต่อมาได้มีการจัดวางรากฐานหลักสูตรขึ้นโดยมีนักบัลเล่ต์มืออาชีพ 2 คนได้แก่ มาดามโกติม ชาวเปอร์เซีย ได้ติดตามสามีเข้ามาประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ.2494 ได้เปิดสอนบัลเล่ต์ที่ซอย นายเลิศ ถนนสุขุมวิท ซอย 4 ซึ่งในเวลาต่อมาคุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปัน ยอล เดมอน นักเต้นบัลเล่ต์ชาวฝรั่งเศสเชื้อสายอเมริกันได้ติดตามสามีเข้ามาในประเทศไทย คือ มิสเตอร์ฟิลลิป เดมอน ผู้ซึ่งทำงานให้กับสถานทูตอเมริกันในประเทศไทย เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2497 ซึ่งคุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน ได้มีโอกาสสอนบัลเล่ต์แทน หลักสูตรในช่วงนั้นเป็นรูปแบบของฝรั่งเศสโดยมีการผสมท่าทางในแบบของครูผู้สอนเอง เพื่อเน้นการสร้างสรรค์ผสมท่าทางในแต่ละครั้งโดยไม่เน้นการปฏิบัติท่าชุดซ้ำ ๆ ในแต่ละวัน ต่อมาการเรียนการสอนบัลเล่ต์ก็ได้รับการพัฒนาอีกครั้งโดยบุคคลากรผู้ทรงคุณวุฒิชาวไทย ซึ่งเป็นคนสำคัญสำหรับการเรียนการสอนบัลเล่ต์ดังเช่น ท่านผู้หญิงวราภรณ์ ปราโมช ณ อยุธยา หม่อมหลวงสุจิรา วิศิษฏ์กุล และอาจารย์พรพิมล กันธาธรรม ทั้งสามท่านได้ศึกษาการเต้นบัลเล่ต์จนจบหลักสูตรโรยัล อคาเดมี ออฟ แดนซ์ ประเทศอังกฤษ และได้เปิดโรงเรียนบัลเล่ต์ของตนเองในเวลาต่อมา หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2509 ก็ได้มีการเปิดสาขานาฏศิลป์สากลที่วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ ช่วงแรกนั้นเป็นการทดลองในการเรียนการสอน โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนแบบชั้นเรียนอิสระ (Free Class) โดยครูผู้สอนจะเป็นผู้ออกแบบท่าเต้นในแต่ละครั้งด้วยตนเอง โดยจะคำนึงถึงพัฒนาการทางด้านทักษะของผู้เรียนเพื่อแก้ไขข้อบกพร่องในแต่ละครั้งตลอดจนเพิ่มเติมทักษะการเต้นในระดับที่ยากขึ้นตามระยะเวลา ต่อมามิสซิส ชีล่าห์ พาวิตต์ ได้เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนระบบของอังกฤษ (โรยัล อคาเดมี ออฟ แดนซ์) ตั้งแต่ชั้นต้น จนถึงขั้นสูงในปี พ.ศ. 2515 (สุพรรณี บุญเพ็ง, 2543 : 2)

ค่านิยมของการเรียนการสอนบัลเลต์ในอดีตนั้นถูกมองว่าเป็นกิจกรรมของสังคมชั้นสูง ถึงแม้ว่าจะมีครูคนไทยที่ได้เปิดโรงเรียนและจัดการเรียนการสอนบัลเล่ต์ให้กับชนชั้นอื่น ๆ แต่ด้วยภาพลักษณ์ของสังคมของโรงเรียนบัลเล่ต์ ค่าใช้จ่าย ยังเหมาะสมกับฐานะคนชั้นสูงและคนชั้นกลางบางกลุ่ม นอกจากนี้แล้วภาพลักษณ์ของบัลเล่ต์นั้นก็ได้ถูกมองว่าเป็นศาสตร์ที่ส่งเสริมบุคคลิกภาพของผู้หญิงที่พึงปรารถนา ทำให้การเรียนการสอนบัลเล่ต์กลายเป็นกิจกรรมของผู้หญิงโดยเฉพาะ บางกลุ่มนั้นไม่ได้ส่งเสริมการเรียนบัลเล่ต์

มากนัก เพราะผู้คนต่างเชื่อว่าการเต้นรำเป็นเพียงงานอดิเรก เพื่อเป็นกิจกรรมยามว่างเท่านั้น ผู้ปกครองบางรายอาจมีความเชื่อผิด ๆ ว่า การที่ส่งลูกหลานเข้ารับการเรียนบัลเล่ต์นั้น เพราะว่าเรียนวิชาอื่นไม่เก่ง บางรายไม่สามารถที่จะเข้ารับการเรียนอย่างจริงจังเพราะด้วยความเชื่อที่ว่าอาชีพเต้นกินรำกินนั้นไม่มีเกียรติในสังคมและไม่เหมาะสมที่จะสามารถดำรงหาเลี้ยงชีพได้

ต่อมาในปัจจุบันเมื่อค่านิยมของสังคมไทยได้เปลี่ยนแปลงตามแบบตะวันตก สังคมเมืองที่มีข้อจำกัดหลายอย่างในการดำรงชีวิตอยู่ในสังคมเมือง จำเป็นที่ต้องมุ่งมั่น การทำงานที่ต้องแข่งขันและสร้างความโดดเด่นเฉพาะตัว บัลเล่ต์นั้นจึงเป็นค่านิยมแบบตะวันตกที่สามารถเข้าถึงสังคมและสร้างความโดดเด่นได้ง่ายและพบเห็นได้ด้วยตาเปล่า ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวที่อ่อนโยนในแบบเฉพาะตน การแสดงออกทางสีหน้าและอารมณ์ ผู้เรียนจะต้องพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายสัมพันธ์กับประสาท กล้ามเนื้อ และจังหวะดนตรีเพื่อถ่ายทอดออกมาอย่างละมุนละไม ซึ่งสามารถทำให้ผู้เรียนได้รับความผ่อนคลาย สนุกสนาน ร่าเริง สามารถพัฒนาบุคคลิกภาพและเสริมสร้างความมั่นใจเป็นอย่างดี

ท่านผู้หญิงวราภรณ์ ปราโมชน์ ณ อยุธยา นายกสมาคมบัลเล่ต์ เคยกล่าวไว้ว่า การเรียนการสอนบัลเล่ต์นั้นถือว่าเรื่องดีต่อสุขภาพเด็กไทยและสังคม เด็กสมัยนี้จำเป็นที่จะต้องมีการอบรมทางศิลปะบ้าง ให้มีจิตใจอ่อนหวาน น่ารัก เป็นคนดี การเรียนบัลเล่ต์จะทำให้มีวินัย เข้ามาในชั้นเรียนทุกคนจะมาทำเหยาะแหยะไม่ได้ ช่วยอบรมบ่มนิสัย ช่วยรูปร่างการวางตัว สง่าผึ่งผาย เด็กมีพื้นฐานติดเป็นนิสัย แม้จะไม่ได้เรียนเป็นอาชีพแต่ทำให้บุคลิกดีขึ้นด้วย (เมล็ดข้าว: 2546) ด้วยเหตุผลที่กล่าวมานั้น การส่งลูกหลานเข้ารับการเรียนบัลเล่ต์นั้นจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจสำหรับผู้ปกครองยุคใหม่ เมื่อถึงเวลาที่เด็กมีความพร้อม แต่สิ่งสำคัญที่สุดก็คือการให้ลูกได้สนุกสนานกับการที่ทำสิ่งนั้น ๆ เพื่อไม่ให้ลูกได้เสียเวลาไปโดยเปล่าประโยชน์ โดยไม่คิดว่าเป็นการค่าเวลาในกรณีที่ผู้ปกครองนั้นไม่สามารถดูแลลูกในช่วงเวลานั้นได้

การจัดหาสถาบันที่เรียนบัลเล่ต์นั้น ผู้ปกครองจะให้ความไว้วางใจที่จะส่งเสียลูกหลานให้เข้าเรียนกับสถาบันสอนบัลเล่ต์ที่มีระบบการเรียนการสอนที่เป็นมาตรฐานสากลและมีการสอบเพื่อรับใบประกาศนียบัตรเพื่อรับรองความสามารถของบุตรหลานเหล่านั้นอีกด้วย โดยสถาบันส่วนใหญ่นั้นใช้หลักสูตรการเรียนการสอนของสถาบันโรยัล อคาเดมิ ออฟ แดนซ์ (Royal Academy of Dance) จากประเทศอังกฤษ ซึ่งหลักสูตรดังกล่าวนั้นได้มีการวางระบบมาตรฐานตั้งแต่ขั้นพื้นฐาน จนถึงระดับสายอาชีพ และในประเทศไทยก็มีนักเรียนจำนวนไม่น้อยที่เรียนจบถึงระดับสายอาชีพเช่นกัน

หลักสูตรบัลเล่ต์ที่ได้รับการสอนอย่างแพร่หลายมากที่สุดหลักสูตรหนึ่งในประเทศไทย

หลักสูตร รอยัล อคาเดมี ออฟ แดนซ์ หรือ อาร์.เอ.ดี. นั้นเป็นสถาบันหนึ่งที่จัดระบบการเรียนการสอนบัลเล่ต์คลาสสิก ที่มีวัตถุประสงค์ที่จะพัฒนาความรู้ความสามารถของผู้เรียนในระดับขั้นพื้นฐานจนถึงระดับมืออาชีพ ตลอดจนการเปิดอบรมครูผู้สอนเป็นประจำอย่างต่อเนื่อง โดยครูผู้สอนที่ผ่านการอบรมมานั้นจะมีวิธีการการให้นักเรียนได้เข้าใจทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมถึงซึมซับสุนทรียภาพของบัลเล่ต์คลาสสิก ซึ่งผู้ปกครองจะสามารถไว้วางใจได้ว่าลูกหลานของตนเองจะได้รับการสอนโดยใช้เทคนิคที่ปลอดภัย

เป็นระบบการเรียนการสอนที่มีมาตรฐานระดับสากล และสามารถได้รับการประเมินผลเพื่อติดตามความก้าวหน้า

หลักสูตร อาร์.เอ.ดี.แบ่งการสอนบัลเล่ต์คลาสิกออกเป็น 2 ระดับ คือ ระดับเบื้องต้น (Grade Programme) และระดับเมเจอร์ (Major Programme) ซึ่งแต่ละระดับนั้นมีหลักสูตรการเรียนการสอนเฉพาะ ซึ่งนักเรียนจะได้รับความช่วยเหลือโดยคุณครูผู้สอนให้มีความเข้าใจใน หลักของการเคลื่อนไหวและพื้นฐานของบัลเล่ต์คลาสสิก ซึ่งจะมีการประเมินผลด้วยการสอบโดยผู้เชี่ยวชาญจากสถาบัน อาร์.เอ.ดี. โดยตรง

บัลเล่ต์คลาสสิกมีองค์ประกอบ 3 อย่าง ซึ่งแต่ละอย่างนั้นมีความสัมพันธ์กันทำให้เกิดเป็นศิลปะการเต้นที่งดงาม ประกอบด้วย เทคนิคการเต้น (Technique) ดนตรี (Music) และการแสดง (Performance)

1. เทคนิคการเต้น (Technique)

เพื่อความเข้าใจและการใช้เทคนิคพื้นฐานอย่างมีประสิทธิภาพ แสดงออกให้เห็นถึงความเข้าใจ และความเชี่ยวชาญในการเต้น นักเรียนต้องให้ความสนใจในเรื่องต่าง ๆ ดังนี้

1.1 การจัดวางร่างกายและน้ำหนักที่ถูกต้อง (Correct posture and weight placement)

ลักษณะท่าทาง (Posture) การยืน (Placing) การเปิดออกของขาตั้งแต่ข้อต่อสะโพก (Turn out) และการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก (Transfer of weight) ที่เป็นไปตามหลักสูตรได้กำหนดไว้

1.2 ความสัมพันธ์ของร่างกาย (Co-ordination of the whole body)

การเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกันของร่างกายในแต่ละท่วงท่า เช่น สะโพก แขน ขา ศีรษะ และแววตา เพื่อแสดงถึงปฏิกิริยาของร่างกายที่สัมพันธ์กับการแสดง การเคลื่อนไหวออกมาเป็นท่าทางที่สวยงาม

1.3 การบังคับร่างกาย (Control)

การรักษาสมดุลของร่างกาย (Balance) ให้คงที่ในทุกการเคลื่อนไหวในขณะที่ร่างกายนั้นถูกเหยียดออก (Strength) และการเปิดออกของขาตั้งแต่ข้อต่อสะโพก (Turn out)

1.4 เส้นสายของลำตัว (Line)

การนำเสนอท่วงท่าที่พริ้วไหวของลำตัว แขน ขา อย่างเป็นธรรมชาติอย่างต่อเนื่องในแต่ละท่วงท่า

1.5 การใช้พื้นที่ว่าง (Spatial awareness)

ความเหมาะสมในการใช้พื้นที่รอบตัวกับพื้นที่ในการแสดงอย่างสัมพันธ์กัน รวมถึงทักษะในการแสดงท่าทางเคลื่อนไหวไปตามจุดต่างของพื้นที่ที่กำหนดให้

1.6 แรงและพลัง (Dynamic values)

ทักษะในการใช้แรงและน้ำหนัก ช้า เร็ว หนัก เบาในแต่ละท่วงท่าและนำเสนอให้เกิดความน่าสนใจ

2. ดนตรี (Music)

เพื่อให้การแสดงที่ดีที่สุด นักเรียนต้องมีความเข้าใจในลักษณะของดนตรีที่ใช้ประกอบในการเต้นท่าต่าง ๆ

2.1 การเลือกเวลาที่เหมาะสม (Timing)

การนำเสนอท่วงท่าต่าง ๆ ตามจังหวะห้องเพลงตามที่กำหนดไว้

2.2 การตอบสนองดนตรี (Responsiveness to music)

ทักษะการนำเสนอท่วงท่าต่างๆเพื่อให้ตอบสนอง สอดคล้องเข้ากับดนตรีที่กำหนดไว้ ดังเช่น อารมณ์ (Pulse) ความเร็ว (Speed) จังหวะ (Rhythm) ระดับความดังของเสียง (Pitch) ทำนองเพลง (Melody) ถ้อยคำ (Phrasing) องค์ประกอบของดนตรี (Texture) รูปแบบ (Style) และบรรยากาศ (Atmosphere)

3. การแสดง (Performance)

นักเรียนต้องสามารถประมวลเทคนิคที่จำเป็น ความเข้าใจทางดนตรี และการเคลื่อนไหวในการแสดง เพื่อให้ได้คุณค่าด้านความงามของรูปแบบที่เรียบง่าย มีความสมดุล และความกลมกลืนในภาพรวม (Projection) โดยผ่านการแสดงออกทางสีหน้า (Expression) ความรู้สึก อารมณ์ การตีความหมายในท่าทางต่าง ๆ (Interpretation) และสามารถถ่ายทอดเรื่องราวสู่สาธารณชนได้ (Communication)

หลักสูตรอาร์.เอ.ดี. เบื้องต้นมีด้วยกันทั้งหมด 8ระดับตั้งแต่ระดับเกรด 1 ถึงเกรด 8 โดยจะรับนักเรียนตั้งแต่ 6 ขวบขึ้นไป โดยเนื้อหาการเรียนจะประกอบด้วยการเต้นรำ 3 ประเภทคือ

1. ทักษะการเต้นบัลเล่ต์คลาสสิก (Classic Ballet) เป็นพื้นฐานและเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญที่สุดของหลักสูตรทั้งหมด

2. การเต้นแบบอิสระ (Free movement) ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวไปพร้อมกับรูปแบบการเต้นรำอื่น ๆ อาทิ การเคลื่อนไหวโดยธรรมชาติ การเต้นรำที่มีพื้นฐานของนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)

3. การเต้นรำพื้นเมืองประจำชาติ (Character Dance) เป็นการเสนอการเต้นระบำพื้นเมืองประกอบกับจังหวะดนตรีพื้นเมืองตะวันตก ที่ได้รับการเปลี่ยนแปลงอย่างอิสระสำหรับการแสดง

ภาพที่ 1 การเรียนการสอนบัลเล่ต์ตามหลักสูตร อาร์.เอ.ดี

โดย : ภัชภรชา แก้วพลอย

สำหรับนักเรียนบางคนที่มีรูปร่างไม่เหมาะสมในการเรียนบัลเล่ต์ หรือไม่ได้ความคาดหวังที่จะต่อยอดการเรียนรู้ถึงระดับมืออาชีพก็สามารถเลือกที่จะเรียนจบในระดับนี้ แต่ถ้าหากที่จะต้องเรียนเพื่อต่อยอดในระดับอาชีพนั้น แต่ละคนอาจจะต้องเรียนต่อเนื่องอีก 5-6 ปี จากระดับชั้นกลางจนถึงระดับสูง 2 (Intermediate foundation – Advanced 2) โดยมีการฝึกฝนการเต้นรำบนปลายเท้า (Pointe Work) เพิ่มขึ้นมาสำหรับนักเรียนหญิง ซึ่งก็จะมีกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เพื่อตอบสนองกับการเรียนรู้ในระดับอาชีพเป็นอย่างดี นั่นหมายความว่านักเรียนจักต้องมีร่างกายที่สมส่วน อาทิร่างกายต้องมีความยืดหยุ่นของกระดูกข้อต่อสะโพกเพียงพอที่จะเพิ่มระดับของการเคลื่อนไหว การหมุน นักเรียนต้องมีความแข็งแรงพอที่จะฝึกฝนได้เป็นเวลานาน ๆ การควบคุมน้ำหนัก มีวินัยที่เคร่งครัดในการเข้าเรียนมากขึ้นในแต่ละวัน ในปัจจุบันนั้นพบว่ามีจำนวนนักเรียนหลายคนที่สามารถเรียนบัลเล่ต์สำเร็จในระดับสูง แต่ก็ได้เปลี่ยนตัวเองให้ไปเลือกต่อยอดการเรียนที่จะทำอาชีพในสาขาอื่น ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีการต่อยอดการเรียนรู้บัลเล่ต์จนถึงระดับปริญญาตรีแล้วก็ตาม แต่ความต้องการที่จะเรียนจบในระดับใบประกาศนียบัตร (Certificate) ซึ่งอาจไว้เป็นแค่สิ่งยืนยันในการยอมรับของสังคม ความภาคภูมิใจของตนเองในฐานะนักเรียน และความภาคภูมิใจของครอบครัว

หลักสูตรการเรียนการสอนบัลเล่ต์ที่ได้รับการบูรณาการในรูปแบบอื่น

หลักสูตรการเรียนการสอนบัลเล่ต์ที่พบเห็นตามสถาบันเอกชนหรือศูนย์ออกกำลังกาย พบว่าได้มีการออกแบบหรือดัดแปลงขึ้นใหม่ เพื่อเป็นการมุ่งเน้นถึงวัตถุประสงค์และหลักการแตกต่างกันไปของแต่ละกลุ่มผู้เรียน ประเภทที่ต้องการหากิจกรรมยามว่าง เพื่อการออกกำลังกาย ถ้าหากผู้สนใจไม่เข้าถึงหลักการของแต่ละหลักสูตรอย่างถ่องแท้ ก็มักจะมีการประเมิน เปรียบเทียบกันว่าหลักสูตรประเภทไหนดีกว่า จนเกิดข้อวิพากษ์วิจารณ์ทั้งในกลุ่มนักวิชาการและกลุ่มผู้เรียนเอง ซึ่งบางหลักสูตรนั้นถูกสร้างขึ้นในลักษณะหลักสูตรสาธารณะ โดยจะยกตัวอย่างหลักสูตรการเต้นบัลเล่ต์ที่พบเห็นได้ดังนี้

การเรียนบัลเล่ต์หลักสูตรนันทนาการ เป็นชั้นเรียนที่เปิดขึ้นมาเป็นพิเศษ สำหรับผู้เรียนส่วนใหญ่ที่ไม่มีประสบการณ์ในการเรียนบัลเล่ต์มาก่อน หรืออายุมากแล้ว การเรียนการสอนจะเป็นในลักษณะที่ยึดรูปแบบเดิมของการเรียนบัลเล่ต์เป็นหลัก โดยใช้ท่าทางของบัลเล่ต์เคลื่อนไหวประกอบดนตรีอย่างเป็นระบบขั้นตอนอย่างการฝึกฝนที่ราวบาร์ ทักษะการเต้นกลางห้อง และการกระโดด ทั้งนี้ครูผู้สอนจะต้องเป็นผู้มีความรู้อย่างถ่องแท้ สามารถวิเคราะห์สรีระร่างกายของผู้เรียนที่มีแตกต่าง ได้เป็นอย่างดี เพื่อไม่ให้เกิดข้อผิดพลาด และอันตรายขณะที่เรียน การเรียนในแต่ละครั้งนั้นมักจะจบภายในครั้งเดียว โดยไม่มีการต่อยอดในระดับที่ยากเกินที่สรีระผู้เรียนจะสามารถปฏิบัติได้

ภาพที่ 2 การเรียนการสอนบัลเล่ต์หลักสูตรนันทนาการ

โดย : ชิตพล เปลี่ยนศิริ

การเรียนบัลเล่ต์หลักสูตรบัลเล่ต์แจ๊ส เป็นการเต้นรูปแบบหนึ่งที่ครูผู้สอนจะนำเทคนิคการเต้นแจ๊สและการเต้นบัลเล่ต์มาผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ อาจจะใช้บทเพลงที่กำลังเป็นที่นิยมในปัจจุบัน เพื่อให้นักเรียนได้มีความสนุกสนานและสนใจที่จะเรียนรู้ ผู้เรียนอาจจะต้องมีความรู้ในการเต้นแจ๊สมาก่อน ขั้นตอนการเรียนนั้นเริ่มจากการอบอุ่นร่างกาย การฝึกแบบฝึกหัดในแต่ละท่าอย่างเฉพาะเจาะจง จากนั้นก็จะนำท่าต่าง ๆ ที่ได้ฝึกฝนไปแล้วมาเรียงต่อกัน ให้เข้ากับบทเพลงใดบทเพลงหนึ่ง การเรียนนั้นอาจจะจบเพียงแค่ระยะเวลาสั้น ๆ ในแต่ละเพลง ซึ่งโดยปกติแล้วอาจใช้เวลาประมาณ 10 ครั้ง ครั้งละ 1- 2 ชั่วโมง

การเรียนบัลเล่ต์หลักสูตรก่อนวัยเรียน เป็นการสอนในรูปแบบของการรับเลี้ยงเด็กก่อนวัยเรียนในช่วงอายุประมาณ 2.5-6 ขวบ การเรียนบัลเล่ต์ในหลักสูตรนี้จะช่วยพัฒนาบุคคลิกภาพของเด็ก มีสุขภาพที่ดี ร่าเริงแจ่มใส และปลูกฝังให้เด็กมีความมั่นใจ กล้าที่จะแสดงออก รักในเสียงดนตรี และเสริมสร้างจินตนาการให้กับเด็ก อาจเหมาะสำหรับผู้ปกครองที่ไม่มีเวลาเลี้ยงลูกหลาน ขั้นตอนการเรียนนั้นเป็นการเล่นเกมส์ ทำกิจกรรมต่าง ๆ ที่สอดแทรกท่าทางการเต้นรำบัลเล่ต์ในระดับที่ง่าย เช่นการยืน วิ่ง กระโดด เป็นต้น

ภาพที่ 3 การเรียนการสอนบัลเล่ต์หลักสูตรก่อนวัยเรียน

โดย : ฟ้าใส ทวีศักดิ์

การเรียนบัลเล่ต์หลักสูตรบำบัด เป็นการสอนบัลเล่ต์ที่ใช้กับผู้ป่วยที่ต้องการทำกายภาพบำบัด การเต้นบัลเล่ต์จะช่วยให้ผู้ป่วยได้ออกกำลังกาย โดยผ่านการ ยืด ย่อ ถ่ายน้ำหนัก โดยใช้ท่างท่าของบัลเล่ต์ในขั้นพื้นฐาน การเรียนนั้นจะช่วยกระตุ้นให้ผู้ป่วยได้เคลื่อนไหว สามารถทรงตัวด้วยตัวเองได้ดีขึ้น รวมถึงช่วยให้ผู้ป่วยได้มั่นใจที่จะเคลื่อนไหวด้วยตนเองได้ดีขึ้น

ภาพที่ 4 การเรียนการสอนบัลเล่ต์หลักสูตรบำบัด

ที่มา : http://women.sanook.com/13076

การเรียนบัลเล่ต์สำหรับเด็กผู้ชาย เป็นหลักสูตรอีกรูปแบบหนึ่งที่จะฝึกฝนเด็กผู้ชายในการเรียนบัลเล่ต์ อย่างปราศจากอาการข่วยเขิน หรือลบอคติที่ว่าบัลเล่ต์นั้นเป็นการเต้นรำเฉพาะผู้หญิง ท่าเต้นก็จะเน้นการเพิ่มกำลังของกล้ามเนื้อเฉพาะส่วน และท่าทางที่ผู้ชายควรจะพึงปฏิบัติเป็นพิเศษกว่าผู้หญิงเช่น ท่ากระโดด ท่าหมุนกลางอากาศและท่าตีเท้าที่สลับซับซ้อน

จะสังเกตุได้ว่าหลักสูตรการเรียนการสอนบัลเล่ต์นั้นได้พัฒนาขึ้นมาใหม่อยู่เสมอ เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและความต้องการของสังคมในปัจจุบัน โดยการสอนในแต่ละหลักสูตรนั้นยังคงดำรงไว้ซึ่งลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว และขั้นตอนการฝึกฝนแบบบัลเล่ต์คลาสสิก ซึ่งผู้เรียนจะได้รับการฝึกฝนที่ถูกต้องและปลอดภัย สิ่งสำคัญที่สุดคือครูผู้สอนนั้นจะต้องเป็นผู้มีความรู้อย่างถ่องแท้ มีความเข้าใจ คิดวิเคราะห์ในด้านกายภาพของผู้เรียนได้เป็นอย่างดี เพื่อที่จะสามารถแก้ไขข้อบกพร่องได้ถูกต้อง ตรงส่วนและปลอดภัย อีกทั้งครูต้องเป็นผู้ที่จะสามารถนำผู้เรียนเข้าถึงหลักสุนทรียะของศิลปะได้ มองเห็นความสวยงามทางด้านกายภาพประกอบกับจังหวะดนตรี บางสถาบันนั้นมีหลักสูตรที่แน่นอนตายตัวเพื่อง่ายต่อการสอน หรือบางสถาบันนั้นได้มีการคิดค้นหลักสูตรขึ้นมาใหม่เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมในปัจจุบัน แต่นั่นก็หมายถึงว่าตัวครูผู้สอนเองก็ต้องมีคุณภาพพอที่จะสอนในรูปแบบของตนเอง เพื่อที่จะสร้างความมั่นใจให้กับผู้ปกครองที่จะฝากฝังลูกหลานให้ได้รับการเรียนขึ้น

จะเห็นได้ว่า ศิลปะการแสดงบัลเล่ต์ ศาสตร์ในการเรียนการสอนและองค์ความรู้จากการแสดงบัลเล่ต์นั้นมีการพัฒนา มีการบูรณาการขึ้นมาอย่างเป็นระบบและหลากหลายมิติตามแต่วัตถุประสงค์ของผู้นำไปใช้งาน อย่างไรก็ตามปฏิเสธไม่ได้ว่าหลักสูตรมาตรฐานของสถาบัน โรยัล อเคเดมี ออฟแดนซ์ ยังคงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายอยู่ในเมืองไทย ซึ่งมีปัจจัยที่อาจจะกล่าวโดยสรุปได้ดังนี้ 1.จำนวนครูสอนบัลเล่ต์ส่วนใหญ่ในประเทศไทยถูกผลิตและบ่มเพาะองค์ความรู้มาจากหลักสูตรนี้ตั้งแต่เริ่มแรก 2.หลักสูตรบัลเล่ต์ของทางสถาบันมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากประเทศต้นแบบ 3.ความแพร่หลายในการเรียนการสอนบัลเล่ต์เพื่อนำไปใช้ในวัตถุประสงค์อื่นมากขึ้น แม้สถาบันสอนบัลเล่ต์ไทยจะสามารถผลิตนักเต้น เพื่อให้จบการศึกษาบัลเล่ต์ในระดับอาชีพ ออกมาได้มากขึ้นก็ตาม หากแต่ไม่มีคณะบัลเล่ต์ระดับชาติ หรืออาชีพนักเต้นบัลเล่ต์มารองรับอย่างแท้จริง ในท้ายที่สุดบุคลากรที่ผลิตออกมาก็จะไม่มีทางเลือกในอาชีพการทำงานมากนัก ส่วนใหญ่จึงผันตัวเองไปเป็นครูสอนบัลเล่ต์ต่อไป มองในทางด้านบวก การมีครูบัลเล่ต์หรือสถาบันสอนบัลเล่ต์เพิ่มมากขึ้นเป็นพัฒนาการที่ดีในการที่จะทำให้ศิลปะบัลเล่ต์ได้รับความนิยมแพร่หลายและเป็นที่รู้จักมากขึ้นในประเทศ เนื่องจากประเทศไทยมีการขยายความเป็นสังคมเมืองมากขึ้นอย่างต่อเนื่องเป็นผลให้ศิลปะการแสดงประเภทนี้จะได้รับการพัฒนาควบคู่กันไปด้วย จนกลายเป็นศิลปะที่เชิดชูชาติให้มีความเป็นสากลทัดเทียมกับอารยะประเทศทางตะวันตกได้ ทั้งนี้ก็ต้องได้รับการตอบรับและและสนับสนุนที่ดีทางทั้งทางภาครัฐและเอกชนโดยควรที่จะมีนโยบายผลักดันที่ชัดเจนในการสร้างคณะบัลเล่ต์อย่างจริงจังในประเทศไทย จึงจะเป็นแนวทางในการทำให้บุคลากรที่มีฝีมือระดับมืออาชีพในระบบภาคการศึกษาบัลเล่ต์ไประเทศไทยมีโอกาสผันตนเองมาเป็นผู้สร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะ โดยไม่ถูกจำกัดขีดความสามารถ และประสิทธิภาพของตนเองไว้แต่เพียงความเป็นครู หรือนักการศึกษาแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

บรรณานุกรม

ขวัญแก้ว ประสานพานิช และ ศิรางค์ ทับสายทอง. (2555). *ความสัมพันธ์ระหว่างความไม่พึงพอใจในรูปลักษณ์กลวิธีในการ สอนบัลเล่ต์ ความคาดหวังในผลสัมฤทธิ์ด้านการเรียนบัลเล่ต์ของพ่อแม่กับความวิตกกังวลในการเรียนบัลเล่ต์ของวัยรุ่นหญิง* :วารสารสมาคมส่งเสริม

งามพิศ สัตย์สงวน. (2538). *หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จริยา ทรัพย์ชาตอนันต์. (2546). *ความหมายและการสร้างร่างกายในการเรียนบัลเล่ต์ในสังคมไทย.* กรุงเทพมหานคร :บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์การวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชิตพล เปลี่ยนศิริ. (2559). อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์

ปรียาพรรณ ศรีธวัช. (2550) .*บัลเล่ต์ในประเทศไทย-อดีตและอนาคต.* กรุงเทพมหานคร : วารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิเชียร รักการ. (2529). *วัฒนธรรมและพฤติกรรมของไทย*. กรุงเทพมหานคร : โอเอสพริ้นติ้งเฮ้าส์.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). *ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก*. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมล็ดข้าว. (2546). *ท่านผู้หญิงวราภรณ์ ปราโมชน์ ณ อยุธยากับงานระบำปลายเท้า*. ไม่ปรากฏชื่อ ฉบับที่ 2546 ปีที่49 วันอังคารที่ 5 สิงหาคม 2546

ศตพร ศีรหาคำ. (2551). *การพัฒนารายการโทรทัศน์ฝึกทักษะปฏิบัติประกอบการเรียนเรื่องการเต้นบัลเลต์เบื้องต้น*. สารนิพนธ์ การศึกษามหาบัณฑิต (เทคโนโลยีการศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2557). *นาฏยศิลป์ตะวันตกปริทัศน์*. ขอนแก่น : โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา

สุพรรณี บุญเพ็ง. (2543). *ประวัติบัลเล่ต์ในประเทศไทย*. กรุงเทพมหานคร : วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับเพื่อตีพิมพ์ในวารสารดนตรีและการแสดง

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทรรศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านดนตรีและการแสดงหรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ มีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ จำนวนไม่เกิน 15 คำ และหากเป็นชื่อเรื่องจากงานวิจัยควรปรับให้กระชับและตรงกับเนื้อหาของบทความ และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้นิพนธ์ (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูล ชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้นิพนธ์ หากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบเต็มแนวหรือกระจายบรรทัด ความยาวไม่เกินกรอบตารางสี่เหลี่ยมภายในพื้นที่หน้ากระดาษ A4 และจบภายใน 1 ย่อหน้า ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (แยกภาษาไทย 1 หน้า และภาษาอังกฤษ 1 หน้า) จำกัดจำนวนคำอยู่ที่ 200 คำ

2.4 ที่อยู่และสังกัดของผู้นิพนธ์ (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

2.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้ จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.6 เอกสารอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 8 ช่วงตัวอักษร (1 Tab) มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักขรานุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดเรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์ จำนวน 2 ท่านต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้นิพนธ์จะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการเผยแพร่ในรูปของวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) หรือวารสารฉบับตีพิมพ์ (Hard Print) ในบางฉบับ

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์จะต้องส่งบทความในรูปแบบของไฟล์ Word โดยจัดส่งกองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา หรือที่ **E-mail: aummupa@gmail.com** โทร 038-102566 ต่อ 104

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัดหรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนาผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความเช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสาหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทรศัพท์ 038-102566 โทรสาร 038-745807