



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



ISSN 2465-356x

Volume 5 Issue 2 July-December 2019



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรง

รศ.ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์

ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัธ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อ.สันทีชไญญ์ เอื้อศิลป์

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาชา แซ่ฮ้อย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮั่น

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร. สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร. ภาวไล ตันจันทรพงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร. นกมล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร. กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร. ณัฐนิช นกปี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชยา นัจจนากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

Dr. Koji Nakano

อ.กิตติกันท์ ชิตเทพ

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผศ.พนัสสา ฐปเทียน

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร. ภาวไล ตันจันทรพงศ์

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮั่น

มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

ผศ.ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผศ.ศานติ เดชคำรณ

ดร.มนัส แก้วบุชา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสุกัญญา จารุณีโม

นายกฤษณะ สโมสร

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปาณิศา กิมทรง

นายมารุต จิระบุตร

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า ที่มา: การขับร้องประสานเสียงชุดเทิดไท้

ทศมมหาษัตริย์โครงการดนตรีนิทัศน์ รุ่นที่ 19

“สังคีตสดุดีมหาวิชาราลงกรณ์”

ภาพปกหลัง ที่มา: โครงการประกวดขับร้องเพลงไทยลูกทุ่ง

ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า

กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี



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

การติดต่อขอรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ

ติดต่อขอรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

นางสาวปาณิสรา กิมทรง

นายมานพ เกษประดิษฐ์

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

บริษัท ไฮโกะ เพรส จำกัด 166/33-34 หมู่ 3 ต.เสม็ด อ.เมืองชลบุรี จ.ชลบุรี

โทร. 038-398-095

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 5 ซึ่งในปีนี้กองบรรณาธิการได้จัดส่งเอกสารต่างๆ เพื่อเข้ารับการประเมินคุณภาพวารสารอีกครั้ง เนื่องจากในตอนนี้วารสารฯ อยู่ใน TCI ฐาน 2 ทางกองบรรณาธิการจึงมุ่งมั่นที่จะพัฒนาปรับปรุงคุณภาพวารสารเพื่อยกระดับมาตรฐานวารสาร ให้สามารถเข้าสู่เกณฑ์คุณภาพในฐาน 1 เพื่อเป็นประโยชน์และพื้นที่บริการวิชาการให้นักวิชาการ นิสิต นักศึกษา ได้มีพื้นที่ในการเผยแพร่ผลงานในวงกว้างได้ต่อไป

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 9 บทความ โดยในฉบับนี้เป็นงานด้านการวิเคราะห์ดนตรีสากล งานด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน งานละครเพื่อการเรียนรู้ และงานการวิจารณ์นาฏกรรม บทความต่างๆ เหล่านี้ได้นำเสนอองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน และใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจได้มีแหล่งข้อมูลในการศึกษาอ้างอิงได้

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่างๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
วิเคราะห์บทเพลงของลิเกตี: มูซิการิแซร์คาตา บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 An Analysis Ligeti's Composition: <i>Musica Ricerata</i> XI นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ Nanthakorn Ponglertwut	7
เทคนิคการบรรเลงเปียโนสำหรับการนั้สการ Hymn Playing Techniques for Piano หัตทยา เฮ้ฟเนอร์ Hattaya Hefner	21
การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 1, 2 และ 3 ของวิบูลย์ ตระกูลฮั่น An Analysis of Ether-Cosmos No. 1, 2 and 3 by Wiboon Trakulhun สุรศักดิ์ นนทปานกุล, วิบูลย์ ตระกูลฮั่น Surasak Nonpankun, Wiboon Trakulhun	30
ลักษณะเฉพาะของวงปี่จุม : ช่างปี่ ช่างขอ และสล่าปี่เมืองลำพูน The Characteristic in Pee Jum Ensemble : Musician, Vocalist and Musical Making on Lumphun Province นิตยา อุตระธานี, มนัส แก้วบุชา Nittaya Auttarathani, Manus Kaewbucha	39

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การพัฒนาทักษะการ “เดินเบส” แบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ Developing Basic Jazz “Walking Bass” Skills with Chord Tones by Using Cooperative Learning กานต์ เศรษฐกร, ชัยพฤกษ์ เมฆรา Karn sethakorn, Chaiyapluak Mekara	59
The Song Composition of Pleng Tub-Ruang, ‘Bua Sam Lao’ Thiti Tassanakulwong, Pattara Komkam	71
Process of Composing lyrics and melodies for Thai Musical Theater: The Princess Palalerslaksanawalai Sanchai Uaesilapa, Pornprapit Phaosavasdi	91
ละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน Theatre for Learning to Inner self transformation ไพบูลย์ โสภณสุวภาพ Paiboon Sophonsuwapap	106
พระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว The Prodigious Ability Of The King Chulalongkorn In Criticizing Performing Arts อภิรักษ์ ชัยปัญญา, สุรพล วิรุฬห์รักษ์ Apirak Chaipanha, Surapon Wirunak	123



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



ISSN 2465-356x

Volume 5 Issue 2 July-December 2019



วิเคราะห์บทเพลงของลิเกติ: *มุซิคาริแซร์คาตา* บทเพลงย่อยลำดับที่ 11

An Analysis Ligeti's Composition: *Musica Ricercata* XI

นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ¹

Nanthakorn Ponglertwut

บทคัดย่อ

บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 ในเพลงชุด *มุซิคาริแซร์คาตา* ประพันธ์โดยลิเกติเป็นพิวักที่อยู่บนพื้นฐานของระบบแฉโน้ตสิบสองเสียงจึงถือได้ว่าเป็นดนตรีเอโทนัล ไม่เพียงเท่านั้นด้วยการให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่ 5 ซึ่งสามารถเห็นได้ตลอดทั้งบทเพลง ยังถือได้อีกว่าบทเพลงนี้เป็นดนตรีเอโทนัลที่มีองค์ประกอบจากระบบโทเนลิตีแฝงอยู่อีกด้วย ลิเกติให้ความสำคัญตั้งแต่การสร้างแฉโน้ตหลัก โดยเลือกใช้กลุ่มโน้ตโครมาติกที่เป็นเซตสมมาตร และมีความสัมพันธ์กันหลายมิติ ส่วนลักษณะการใช้แฉโน้ตลิเกติใช้แฉโน้ตอย่างตรงไปตรงมาด้วยการใช้แฉโน้ตให้หมดไปทีละแฉผ่านการนำเสนอทำนองเอก อีกทั้งเขาเลือกใช้แฉโน้ตที่มีความสัมพันธ์ในเชิงปรับระดับเสียงด้วย T_7 หรือคู่ 5 เพอร์เฟก แต่ถึงอย่างไรเขาไม่ได้เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ของระบบแฉโน้ตสิบสองเสียงมากนัก ในส่วนของกระบวนการสอดประสานพิวักลิเกติยังคงใช้โครงสร้างแบบดั้งเดิม และดำเนินไปอย่างเรียบง่าย

คำสำคัญ: วิเคราะห์ / ลิเกติ / *มุซิคาริแซร์คาตา* / พิวัก / ระบบแฉโน้ตสิบสองเสียง / ดนตรีโพสต์โทนัล

¹อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

Abstract

Musica Ricercata XI by Ligeti was composed in the form of Fugue based on twelve-tone system that can be considered as atonal music and with paying attention to the 5th intervals relative overall the piece can be considered that this piece is an atonal music with materials from tonal music disguised inside. Ligeti paid attention since creating the prime row by using groups of chromatic notes which are symmetry sets related in many dimensions. Ligeti used tone row straightforwardly by using row by row through the exposition of subject theme, he mostly used perfect 5th intervals and transposition row such as T₇ row. However, he didn't strictly in the rule of twelve-tone system. In part of fugal counterpoint process proceeded simply, the composer still use traditional structure of fugue to compose this piece.

Keyword: Analysis; Ligeti; Musica Ricercata; Fugue; Twelve-Tone System; Post-Tonal

กียอร์กี ลิเกตี (György Ligeti, 1923-2006) เป็นนักประพันธ์ชาวฮังการีที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง ลิเกตีประพันธ์บทเพลงไว้หลากหลายรูปแบบ โดยภาพรวมบทเพลงของเขาสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงเวลาด้วยกัน ช่วงแรกเขาได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดการประพันธ์ของเบลา บาร์ตอก (Béla Bartók, 1881-1945) เป็นอย่างมาก ในช่วงเวลาดังกล่าวบทเพลงของเขามีการอ้างอิง และ/หรือนำดนตรีพื้นบ้านมาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ไม่ว่าจะเป็นมิติของเสียง หรือจังหวะ ช่วงต่อมาเป็นช่วงเวลาก่อนที่เขาจะย้ายไปอาศัยในแถบยุโรปตะวันตก (Western European) ซึ่งต่อมาเกิดการปฏิวัติประเทศฮังการีในปีค.ศ. 1956 ณ ช่วงเวลานั้นลิเกตีพยายามนำเทคนิคการประพันธ์ที่ปรากฏอยู่ก่อนมาทดลองด้วยการผสมผสานเทคนิคที่หลากหลายในบทเพลง ส่งผลให้บทเพลงของเขาหลุดออกจากกรอบแนวความคิดการประพันธ์ของบาร์ตอก และมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด²

มุซิการีแชร์คาตา (*Musica Ricercata*, 1951-1953) เป็นเพลงชุดสำหรับเปียโน ประกอบด้วยทั้งหมด 11 บทเพลงย่อย จากตารางที่ 1 เป็นกลุ่มโน้ตที่ลิเกตีใช้ในแต่ละบทเพลงย่อย โดยลิเกตีเริ่มใช้กลุ่มโน้ต 2 ตัว และเพิ่มโน้ตทีละตัวจนครบ 12 ตัว³ หากพิจารณากลุ่มโน้ตของแต่ละบทเพลงย่อย เห็นได้ว่าบทเพลงย่อยลำดับที่ 1 ใช้โน้ตที่มีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 4-5 และเมื่อพิจารณากลุ่มโน้ต ในบทเพลงย่อยลำดับที่ 2-10

²Daniel Grantham, "Ligeti's Early Experiments in Composition Process: Simple Structure in *Musica Ricercata*" (M.M., University of North Texas, 2014), 4-5.

³Ibid, 12-13.

ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซต (Set Theory)⁴ กลุ่มโน้ตเหล่านั้นทั้งหมดเป็นเซตสมมาตร (Symmetry Set) และส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นโครมาติก จนกระทั่งในบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 เป็นบทเพลงที่ลิเกตีใช้โน้ตโครมาติกครบทั้ง 12 ตัว

ตารางที่ 1 กลุ่มโน้ตของแต่ละบทเพลงย่อยใน*มุซิกาวีแซร์คาตา*

ลำดับที่	กลุ่มโน้ต	รูปปกติเซตและไพรม
I	A, D (2)	-
II	E#, F#, G (3)	[5,6,7] (012)
III	C, E, Eb, G (4)	[0,3,4,7] (0347)
IV	A, Bb, F#, G, G# (5)	[6,7,8,9,10] (01234)
V	Ab, B, C#, D, F, G (6)	[5,7,8,11,1,2] (013679)
VI	A, B, C#, D, E, F#, G (7)	[1,2,4,6,7,9,11] (013568T)
VII	Ab, A, Bb, C, D, Eb, F, G (8)	[7,8,9,10,0,2,3,5] (0123578T)
VIII	A, B, C, C#, D, E, F#, G, G# (9)	[6,7,8,9,11,0,1,2,4] (01235678T)
IX	A, A#, B, C, C#, D, D#, F, F#, G# (10)	[8,9,10,11,0,1,2,3,5,6] (012345679T)
X	A, A#, B, C#, D, D#, E, F, Gb, G, G# (11)	[1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] (0123456789T)
XI	A, Bb, B, C, Db, D, Eb, E, F, F#, G, G# (12)	-

ข้างต้นสังเกตได้ว่าลิเกตีมีวิธี หรือกระบวนการเลือกกลุ่มโน้ตในแต่ละบทเพลงย่อยอย่างเห็นได้ชัด โดยกระบวนการดังกล่าวเป็นการเพิ่มโน้ตขึ้นทีละตัว (ตารางที่ 1) มีลักษณะคล้ายคลึงกับเทคนิคการประพันธ์แอดดิทีฟโพรสเสส⁵ (Additive Process) อีกด้วย⁶ ซึ่งเทคนิคนี้ปรากฏเกิดขึ้นภายหลังราวปีค.ศ. 1969 ถูกคิดขึ้นโดยกลาส (Philip Glass, 1937-ปัจจุบัน)⁷ ไม่เพียงเท่านั้นยังเห็นได้ว่าลิเกตียังให้ความสำคัญกับความสมมาตรเป็นอย่างมากเห็นได้จากกลุ่มโน้ตส่วนใหญ่ที่เขาเลือกใช้เป็นกลุ่มโน้ตที่มีความสมมาตรซ่อนอยู่ กล่าวได้ว่าลิเกตีต้องการจะสร้างสรรค์บทเพลงจากแนวคิดในการประพันธ์ที่หลากหลายก็ว่าได้

⁴ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552, น. 6) อธิบายว่าทฤษฎีเซตให้ความสำคัญกับเซตที่มีสมาชิกตั้งแต่ 3-11 ขึ้นระดับเสียง

⁵วิบูลย์ ตระกูลฮั่น (2558: 219) อธิบายไว้ว่าแอดดิทีฟโพรสเสสเป็นกระบวนการเพิ่ม-ลดหน่วยทำนอง (Melodic Cell) ที่ละน้อยจากหน่วยทำนองเดิมที่ปรากฏขึ้นครั้งแรก

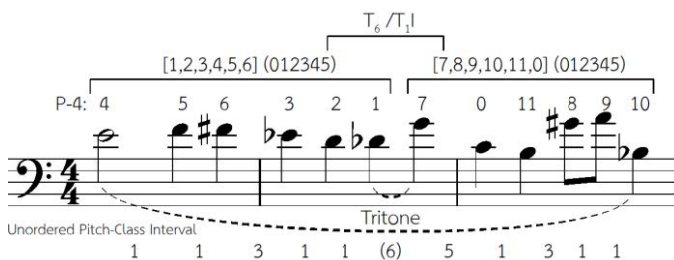
⁶Robert Busan, "György Ligeti's Musica Ricercata and Six Bagatelles for Wind Quintet – A Study in Transcription or Recomposition?" (D.M.A University of Illinois, 2005), 13.

⁷วิบูลย์ ตระกูลฮั่น, ดนตรีศตวรรษที่ 20 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 219

บทเพลงย่อลำดับที่ 11 ของ *มุซิคาริแซร์คาตา* เป็นบทเพลงที่ลีเกตีใช้โน้ตโครมาติกครบทั้ง 12 ตัว โดยเขาประพันธ์บทเพลงนี้ขึ้นเพื่อแสดงความเคารพที่มีต่อจิโรลาโม เฟรสโกบัลดี (Girolamo Frescobaldi, 1583-1643) นักประพันธ์ชาวอิตาลีคนสำคัญในยุคเรเนซองส์ตอนปลายและต้นสมัยบาโรก ด้วยการใช้เทคนิคการประพันธ์รูปแบบฟิวก์ (Fugue) แต่เป็นฟิวก์ที่มีความยืดหยุ่นไม่เป็นไปตามแบบดั้งเดิมเท่าใดนัก และตั้งชื่อท่อนนี้ว่า “โอมาจจัวจิโรลาโม เฟรสโกบัลดี (*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*)”⁸ ซึ่งแปลว่าบรรณาการแด่จิโรลาโม เฟรสโกบัลดี

ลีเกตินำโน้ตโครมาติก 12 ตัวตามที่กล่าวข้างต้น มาสร้างเป็นทำนองเอก (Subject or Statement) ในบทเพลงย่อลำดับที่ 11 และเนื่องจากทำนองเอกประกอบไปด้วยโน้ตโครมาติกครบทั้ง 12 ตัว จึงสามารถพิจารณาทำนองเอกบนพื้นฐานของระบบแถวโน้ตสิบสองเสียง (Twelve-Tone System or Dodecaphony) ได้เช่นเดียวกัน ดังนั้นผู้วิเคราะห์จึงถือว่าทำนองเอก ดังกล่าวคือแถวโน้ตหลัก⁹ (Prime ย่อว่า P) P-4 (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างทำนองเอก (P-4) บทเพลงย่อลำดับที่ 11 *มุซิคาริแซร์คาตา*



ต่อมาผู้วิเคราะห์พิจารณาโครงสร้างของ P-4 โดยแบ่งออกเป็นเฮกซะคอร์ด (Hexachord) แรกและหลัง เห็นได้ว่ากลุ่มโน้ตทั้ง 2 กลุ่ม มีลักษณะเป็นโครมาติก และมีไพรม์เดียวกัน คือ (012345) ซึ่งเป็นเซตสมมาตรเหมือนกัน เนื่องจากมีความสัมพันธ์กันในเชิงของการปรับระดับเสียง (Transposition) และพลิกกลับ (Inversion) ด้วย T_6 , T_1I นอกจากนี้ยังเห็นได้ว่าโน้ตตัวแรกและตัวสุดท้ายของแต่ละเฮกซะคอร์ด มีระยะห่างกันเป็นทริยโทน (Tritone) ไม่เพียงเท่านั้นสมาชิกของทั้ง 2 เฮกซะคอร์ดยังเป็นคอมพลีเมนต์ (Complement) ซึ่งกันและกันอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 1)

⁸Robert Busan, 78.

⁹วิบูลย์ ตระกูลฐาน (2559ก: 192) อธิบายว่าแถวโน้ตหลักเป็นแถวโน้ตพื้นฐานของบทเพลงแต่ละบท

จากนั้นพิจารณาโครงสร้างภาพรวมแฉวโน้ตหลักจากชั้นคู่ของชั้นระดับเสียง¹⁰ แบบไม่อิงลำดับ (Unordered Pitch-Class Interval)¹¹ จากตัวอย่างที่ 1 คือ 1,1,3,1,1,6,5,1,3,1,1 เห็นได้ว่าชั้นคู่ของแฉวโน้ตหลักมีลักษณะเกือบจะเป็นแบบถอยหลังกลับ (Retrograde) โดยมีชั้นคู่ทริยโทน (6) เป็นจุดกึ่งกลางลำดับต่อมาผู้วิเคราะห์นำแฉวโน้ต P-4 มาสร้างตารางแฉวโน้ต (Matrix 12x12) (ตารางที่ 2)

ตารางที่ 2 ตารางแฉวโน้ตสิบสองเสียง บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 มุซิกวารีแซร์คาคา

	I ₄	I ₅	I ₆	I ₃	I ₂	I ₁	I ₇	I ₀	I ₁₁	I ₈	I ₉	I ₁₀	
P ₄	4	5	6	3	2	1	7	0	11	8	9	10	R ₄
P ₃	3	4	5	2	1	0	6	11	10	7	8	9	R ₃
P ₂	2	3	4	1	0	11	5	10	9	6	7	8	R ₂
P ₅	5	6	7	4	3	2	8	1	0	9	10	11	R ₅
P ₆	6	7	8	5	4	3	9	2	1	10	11	0	R ₆
P ₇	7	8	9	6	5	4	10	3	2	11	0	1	R ₇
P ₁	1	2	3	0	11	10	4	9	8	5	6	7	R ₁
P ₈	8	9	10	7	6	5	11	4	3	0	1	2	R ₈
P ₉	9	10	11	8	7	6	0	5	4	1	2	3	R ₉
P ₀	0	1	2	11	10	9	3	8	7	4	5	6	R ₀
P ₁₁	11	0	1	10	9	8	2	7	6	3	4	5	R ₁₁
P ₁₀	10	11	0	9	8	7	1	6	5	2	3	4	R ₁₀
	RI ₄	RI ₅	RI ₆	RI ₃	RI ₂	RI ₁	RI ₇	RI ₀	RI ₁₁	RI ₈	RI ₉	RI ₁₀	

ตารางที่ 2 เป็นตารางแฉวโน้ตสิบสองเสียงที่มีลักษณะพิเศษคือ มีแฉวโน้ตที่สมาชิกซ้ำกัน และเรียงลำดับเหมือนกันยกเว้นตำแหน่งที่ 6, 7 ของแต่ละแฉวโน้ต อาทิ P-4 และ RI-10, I-4 และ R-10 เป็นต้น ส่งผลให้มีแฉวโน้ตเหลือเพียง 24 แฉวจากปกติตารางแฉวโน้ตสิบสองเสียงจะมีแฉวโน้ตทั้งหมด 48 แฉว โดยแฉวโน้ตที่มีลักษณะพิเศษดังกล่าวสามารถพิจารณาหาความสัมพันธ์ (ภายใต้คุณสมบัติมอดุลัส 12) ได้ตามแผนภูมิที่ 1

¹⁰ชั้นระดับเสียง หมายถึง ระดับเสียง หรือโน้ตตัวใดๆ โดยไม่ให้ความสำคัญกับช่วงคู่แปด (Octave) และโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic)

¹¹ชั้นคู่ของชั้นระดับเสียงแบบไม่อิงลำดับ (Unordered Pitch-Class Interval) กำหนดชื่อภาษาไทย โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้น (2559ก: 69)

แผนภูมิที่ 1 วิธีพิจารณาความสัมพันธ์แฉวโน้ตลักษณะพิเศษ

$P(x) = RI(x+6)$
$I(x) = R(x+6)$

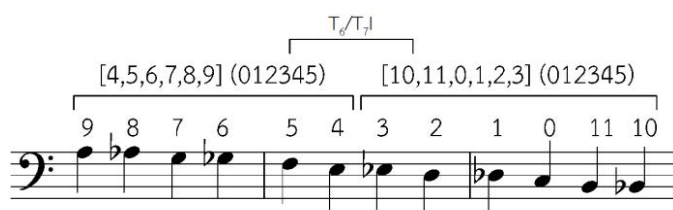
จากการวิเคราะห์โครงสร้างของท่านองเอก หรือ P-4 ข้างต้น แสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญในการสร้างแฉวโน้ตหลักเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นการเลือกใช้กลุ่มโน้ตที่มีลักษณะเป็นโครมาติก และเป็นเซตสมมาตร อีกทั้งเป็นกลุ่มโน้ตที่มีความสัมพันธ์ซับซ้อนทั้งในเชิงของการปรับระดับเสียง พลิกกลับ และเป็นคอมพลิเมนต์กัน จนส่งผลให้ตารางแฉวโน้ตสิบสองเสียง (ตารางที่ 2) มีแฉวโน้ตลักษณะพิเศษทำให้แฉวโน้ตในตารางดังกล่าวเหลือเพียง 24 แฉว ทำให้มีข้อจำกัดในการประพันธ์บทเพลงเล็กน้อย แต่ถึงอย่างไรผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่า การสร้างแฉวโน้ตที่มีลักษณะพิเศษเช่นนี้ขึ้นได้ ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องมีทักษะในการประพันธ์ที่หลากหลาย และคิดคำนวณเลือกสรรกลุ่มโน้ตอย่างมีตรรกะ

ถัดมาผู้วิเคราะห์นำแฉวโน้ตต่างๆ จากตารางที่ 2 มาพิจารณาการสอดประสานของบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 ตามตารางที่ 3 เห็นได้ว่าบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 เป็นพิวักที่สอดประสานทั้งหมด 4 แนว สามารถแบ่งออกได้ 3 ช่วงดังนี้ ตอนนำเสนอ (Exposition) ห้องที่ 1-12 ตอนกลาง (Middle Section) เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 13 ไปจนถึงห้องที่ 58 และช่วงท่านองเอกสุดท้าย (Final Subject or Final Statement) ในห้องที่ 59-63 นอกจากนี้ผู้วิเคราะห์เห็นว่าลิเกติไม่ได้เคร่งครัดในระบบแฉวโน้ต 12 เสียงมากเท่าใดนัก เนื่องจากลิเกติให้ความสำคัญกับแฉวโน้ตเฉพาะในการนำเสนอท่านองเอกเท่านั้น ส่วนการสอดประสานในแนวต่างๆ ไม่ได้ใช้แฉวโน้ตจากตารางที่ 2 หรือให้ความสำคัญในการจัดลำดับ

อีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของพิวักคือท่านองรองสอดประสาน (Counter Subject) โดยท่านองรองสอดประสานของบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 มีลักษณะเป็นบันเสียงโครมาติกแบบไล่ลงอย่างตรงไปตรงมา แต่เมื่อหากพิจารณาโครงสร้างของท่านองรองสอดประสานบนพื้นฐานทฤษฎีเซตตามตัวอย่างที่ 2 จะเห็นได้ว่าท่านองรองสอดประสานดังกล่าวถูกสร้างขึ้นจากเฮกซะคอร์ดที่มีลักษณะเป็นโครมาติก และมีไพรม์เดียวกันกับเฮกซะคอร์ดของท่านองเอก หรือ P-4 (ดูตัวอย่างที่ 1 เปรียบเทียบ) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าลิเกติพัฒนาท่านองรองสอดประสานมาจากเฮกซะคอร์ดของแฉวโน้ตหลัก P-4 นั้นเอง นอกจากนี้ “ท่านองรองสอดประสานนี้ปรากฏหลังจากผู้ประพันธ์ได้นำเสนอท่านองเอกครั้งแรกเสร็จทันที (ห้องที่ 4) ซึ่งการนำเสนอลักษณะนี้เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิมของพิวักอีกด้วย”¹²

¹²Robert Busan, 82.

ตัวอย่างที่ 2 โครงสร้างทำนองรองสอดประสาน บทเพลงย่อลำดับที่ 11 มุซิกวารีแซร์คาตา



ตารางที่ 3¹³ โครงสร้างและการสอดประสาน บทเพลงย่อลำดับที่ 11 มุซิกวารีแซร์คาตา

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Structure	Exposition											
Soprano							S (P-6)			C.S.		
Alto				S (P-11)			C.S.			C.S.		
Tenor	S (P-4)			C.S.			C.S.					
Bass										S (P-1)		
Technique	Transposition Subject with T_7											

Measure	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Structure	Middle Section											
Soprano							S (P-10)			C.S.		
Alto	S (P-8)			S (P-3)						C.S.		
Tenor	C.S.			C.S.			C.S.			C.S.		
Bass							C.S.			S (P-5)		
Technique	Transposition Subject with T ₇											

¹³S หมายถึง ทำนองเอก, C.S. หมายถึง ทำนองรองสอดประสาน

ตารางที่ 3 โครงสร้างและการสอดประสาน บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 มุขีควาริแซร์คาตา (ต่อ)

Measure	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Structure	Middle Section											
Soprano	S (P-0)			C.S.								
Alto				C.S.								
Tenor	C.S.			S (P-7)								S (P-4)
Bass	C.S.			C.S.				S (P-2)			S (P-9)	
Technique	Transposition Subject with T ₇											

Measure	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Structure	Middle Section											
Soprano			S (P-8)				S (P-5)		S (P-5)		S (P-10)	
Alto		S (P-6)	S (P-1)			S (P-3)			S (P-0)			S (P-8)
Tenor	S (P-11)						S (P-0)					
Bass							S (P-10)					
Technique	Stretto within Aumentation & Diminution											

Measure	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
Structure	Middle Section									
Soprano		S (P-2, P-7, P-9)			Disintegration of Subject					
Alto	S (P-8)	S (P-4)	S (P-7)							
Tenor										
Bass	S (P-10)									
Technique	Stretto				Stretto & Imitation					

Measure	59	60	61	62	63
Structure	Final Subject				
Soprano	S (P-4)				
Alto					
Tenor					
Bass	C.S.				
Technique	Rhythmic Pattern Changing				

ตอนนำเสนอ (ห้องที่ 1-12) ของบทเพลงผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองเอกทีละแนว โดยเริ่มจาก แนวเทเนอร์ (Tenor) อัลโต (Alto) โซปราโน (Soprano) และแนวเบส (Bass) ตามลำดับ ในส่วนของทำนอง ร้องซึ่งเริ่มสอดประสานในแนวเทเนอร์ตั้งแต่ห้องที่ 4 ตามที่ได้กล่าวไว้ในก่อนหน้านี้ (ตารางที่ 3) เมื่อผู้ประพันธ์ นำเสนอทำนองครบทั้ง 4 แนวจึงถือได้ว่าจบตอนนำเสนอและเข้าสู่ตอนกลางตามแบบแผนดั้งเดิม

ประเด็นที่น่าสนใจคือ ลิเกตินำเสนอทำนองเอกอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ห้องที่ 1-35 ทั้งหมด 12 ครั้ง (ตารางที่ 3) ซึ่งแต่ละครั้งที่เขานำเสนอทำนองเอกจะถูกปรับระดับเสียงด้วย T_7 หรือคู่ 5 เพอร์เฟกเสมอ (ตารางที่ 4) ในความเห็นของผู้วิเคราะห์การนำเสนอทำนองเอกในลักษณะดังกล่าวต่างออกไปจากแบบแผน อย่างสิ้นเชิง แต่ถึงอย่างไรก็เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ยังคงให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่ 5 ตั้งแต่ในตอนนำเสนอ จนเข้าสู่ตอนกลางของบทเพลง

ตารางที่ 4 ความสัมพันธ์ T_7 ในการนำเสนอทำนองเอก ห้องที่ 1-35

ครั้งที่นำเสนอทำนองเอก	ห้องที่	โน้ตตัวแรกของทำนองเอก	แถวโน้ตหลัก
1	1	E	P-4
2	4	B	P-11
3	7	F#	P-6
4	10	C#	P-1
5	13	G#	P-8
6	16	D#	P-3
7	19	A#	P-10
8	22	F	P-5
9	25	C	P-0
10	28	G	P-7
11	32	D	P-2
12	35	A	P-9

ตัวอย่างที่ 3 เป็นอีกหนึ่งจุดที่น่าสนใจคือ ช่วงทำนองเอกซ้อน (Stretto) ในห้องที่ 42-48 ลิเกติ นำเสนอทำนองเอกซ้อน โดยเริ่มจากแนวอัลโต เบส เทเนอร์ และแนวโซปราโน ทำนองเอกที่ปรากฏขึ้นใน ช่วงนี้มาจากแถวโน้ตต่างๆ ดังนี้ P-3, P-10, P-5, และ P-0 (ตารางที่ 3) โดยเห็นได้ว่าแถวโน้ตที่ปรากฏ ล้วนแต่มีความสัมพันธ์ในเชิงของปรับระดับเสียงด้วย T_7 ทั้งสิ้น นอกจากนี้ในช่วงบริเวณดังกล่าวของบทเพลง ลิเกติใช้เทคนิคการขยาย-ย่อส่วน (Augmentation-Diminution) เขานำเสนอทำนองเอกที่ถูกขยาย และ ย่อส่วนไป

พร้อม ๆ กับทำนองเอกที่มีส่วนสัดเดิม กล่าวได้ว่าในช่วงทำนองเอกซ้อนนี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงการทดลองของผู้ประพันธ์โดยการนำเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ มาผสมผสานเข้าด้วยกัน

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองเอกซ้อน ห้องที่ 42-48 บทเพลงย้อยลำดับที่ 11 มุขีคาริแซร์คาตา

เมื่อนำทำนองเอกในแนวโซปราโน (ห้องที่ 50-52) ซึ่งมีลักษณะเป็นเสียงประสานในแนวตั้ง (ตัวอย่างที่ 4) มาพิจารณาโดยแยกออกทีละแนวพบว่า แนวล่างและบนสุดมาจากแฉโน้ต P-2 เช่นเดียวกัน ขณะที่แนวถัดขึ้นมาจากแนวล่างสุดมาจากแฉโน้ต P-7 และแนวที่ถัดลงมาจากแนวบนสุดคือแฉโน้ต P-9 จากนั้นเมื่อนำเฉพาะโน้ตตัวแรกของแต่ละแฉโน้ตที่ปรากฏมาพิจารณาหารูปปกติของเซต และไพรมคือ [7,9,2] (027) ซึ่งเป็นเซตที่สามารถปรับระดับเสียง และพลิกกลับด้วย T_0 และ T_4 เท่ากับเซตเดิม ซึ่งเป็นคุณสมบัติของเซตสมมาตร เมื่อนำเซตดังกล่าวมาพิจารณาหาแกนกลางความสมมาตร (Axis of Symmetry) จะพบว่า โน้ต D (ขึ้นระดับเสียง 2) เป็นแกนกลางความสมมาตรอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 5) ไม่เพียงเท่านั้น หากพิจารณากลุ่มโน้ตที่ปรากฏในลำดับต่อมาเรื่อยๆ ไปทีละกลุ่มตามตัวอย่างที่ 4 จะเห็นได้ว่าทุกกลุ่มโน้ตล้วนเป็นเซตสมมาตร และมีสมาชิกขึ้นระดับเสียงจากแฉโน้ต P-2 เป็นแกนกลางสมมาตรทั้งสิ้น เนื่องจากแปรผันตามการจัดลำดับสมาชิกขึ้นระดับเสียงในแฉโน้ตนั่นเอง

แท้จริงแล้วแฉโน้ต P-7, P-2, P-9 ยังคงเป็นแฉโน้ตที่มีความสัมพันธ์กันด้วย T_7 และจากการวิเคราะห์ในข้างต้น ผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่า ผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะใช้วิธีการนำเสนอที่ต่างออกไปจากก่อนหน้า

โดยนำเสนอทำนองเอกพร้อมกันถึง 3 ทำนอง จากคนละแฉโน้ต ในลักษณะเป็นเสียงประสานแนวตั้ง โดยมีแฉโน้ต P-2 เป็นแกนกลางความสมมาตรนั่นเอง (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองเอกในห้องที่ 50-52 บทเพลงย่อลำดับที่ 11 มุซิการีแซร์คาตา

ตัวอย่างที่ 5 แกนกลางสมมาตรของเซต [7,9,2] (027)

ต่อมาผู้ประพันธ์นำเสนอทำนองเอกซ้อนอีกครั้ง (ห้องที่ 52-57) การนำเสนอทำนองเอกซ้อนในช่วงนี้มีลักษณะคือ นำแฉโน้ตมาใช้แต่ใช้สมาชิกโน้ตไม่ครบทั้งแถว และมีการเลียนแบบ (Imitation) บ่อยครั้ง ในการเลียนแบบแต่ละครั้งผู้ประพันธ์จะค่อยๆ ลดโน้ตออกไปทีละตัว (ตัวอย่างที่ 6) ผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่าการนำเสนอทำนองเอกซ้อนในลักษณะนี้เป็นความต้องการของผู้ประพันธ์ที่จะทำให้ทำนองเอกค่อยๆ หายไป หรือสลายตัวไป เพื่อเตรียมเข้าสู่ช่วงทำนองเอกสุดท้ายนั่นเอง

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองเอกซ้อนในท้องที่ 52-57 บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 *มุขิดาริแซร์คาตา*

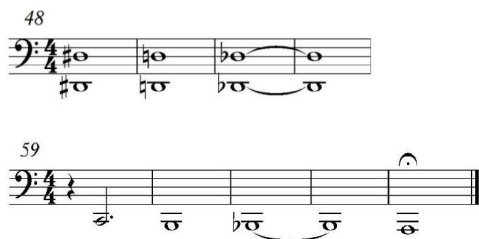


ต่อมาในช่วงท้ายของบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 ทำนองเอกสุดท้ายปรากฏขึ้นในท้องที่ 59 อย่างตรงไปตรงมาซึ่งเป็นทำนองเอกที่มาจากแฉโน้ต P-4 เช่นเดียวกับกับทำนองเอกแรก เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยนลักษณะจังหวะเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 7) นอกจากนั้นเมื่อพิจารณาแนวเบสในท้องที่ 48- 51 และ 59-63 ร่วมกัน (ดูตัวอย่างที่ 8 เปรียบเทียบกับตัวอย่างที่ 2) จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ขยายส่วนและแบ่งทำนองรองสอดประสานซ้อนไว้ในแนวเบสดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองเอกสุดท้าย บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 *มุขิดาริแซร์คาตา* (ท้องที่ 59)



ตัวอย่างที่ 8 แนวเบสในท้องที่ 48-51 และ 59-63



จากการวิเคราะห์ทั้งหมดในช่วงต้นแสดงให้เห็นว่า ลิเกตีได้นำเทคนิคการประพันธ์ และ/หรือ แนวคิดการประพันธ์ที่หลากหลายมาผสมผสานไว้เข้าด้วยกันในบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 ของเพลงชุด *มุซิกิริแซร์คาตา* ในมิติของการวิเคราะห์บนพื้นฐานระบบแฉโน้ตสิบสองเสียง เห็นได้ว่าลิเกตีให้ความสำคัญตั้งแต่การสร้างแฉโน้ตหลัก โดยเลือกใช้กลุ่มโน้ตโครมาติกที่เป็นเซตสมมาตร และมีความสัมพันธ์กันหลายมิติ ส่วนลักษณะการใช้แฉโน้ตลิเกตีใช้แฉโน้ตอย่างตรงไปตรงมาด้วยการใช้แฉโน้ตให้หมดไปทีละแฉผ่านการนำเสนอทำนองเอก อีกทั้งเขาเลือกใช้แฉโน้ตที่มีความสัมพันธ์ในเชิงของการปรับระดับเสียง T_7 หรือคู่ 5 เพอร์เฟก แต่ถึงอย่างไรเขาไม่ได้เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ของระบบแฉโน้ตสิบสองเสียงมากนัก เห็นได้จากทำนองรองสอดประสานไม่ได้มาจากตารางแฉโน้ตสิบสองเสียง แต่เป็นการนำเอกซะคอร์ดของโน้ตแฉหลักมาพัฒนา

ในส่วนของกระบวนการสอดประสานพิวก์ดำเนินไปอย่างเรียบง่ายเช่นกัน ซึ่งผู้ประพันธ์ยังคงใช้โครงสร้างแบบดั้งเดิมของพิวก์ เห็นได้จากการนำเสนอทำนองรองสอดประสานทันทีหลังจากนำเสนอทำนองเอกแรกเสร็จสิ้น และทำนองเอกสุดท้ายก็ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจน แต่สิ่งที่ต่างออกไปคือวิธีการจัดการเสียง (Pitch Organization) ของบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 ไม่ได้อยู่บนพื้นฐานกฎแจเสียง เมเจอร์-ไมเนอร์(Major-Minor Key) หรืออิงโมด (Modality) รวมไปถึงการให้ความสำคัญการโน้ตทอนิก (Tonic) และดอมินันต์ (Dominant) เหมือนกับดนตรีในยุคก่อนหน้า แต่ยังคงเห็นการให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่ 5 ในบทเพลงจากการใช้แฉโน้ต ถึงอย่างไรก็ตามยากที่จะกล่าวว่าโน้ตหรือเสียงใดสำคัญที่สุดในช่วงต่างๆ ของบทเพลง เนื่องจากบทเพลงนี้อยู่บนพื้นฐานระบบแฉโน้ตสิบสองเสียงนั่นเอง ดังนั้นกล่าวได้ว่าบทเพลงย่อยลำดับที่ 11 ในเพลงชุด *มุซิกิริแซร์คาตา* เป็นพิวก์ที่อยู่บนพื้นฐานของระบบแฉโน้ตสิบสองเสียง ส่งผลให้สามารถจำแนกรูปแบบดนตรีได้ว่าเป็นดนตรีเอโทนัล (Atonal) และด้วยการให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์คู่ 5 ซึ่งสามารถเห็นได้ตลอดทั้งบทเพลง ยังถือได้ยิ่งกว่าบทเพลงนี้เป็นดนตรีเอโทนัลที่มืองค์ประกอบจากระบบโทแนลิตี (Tonality) ผ่องอยู่

มุซิกิริแซร์คาตา ของลิเกตีเป็นดนตรีโพสต์โทนัล (Post-tonal) ในศตวรรษที่ 20 ที่ทรงคุณค่า และมีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดเบื้องต้นของการประพันธ์ หรือองค์ประกอบทางดนตรีอื่นๆ บทความนี้เป็นเพียงการวิเคราะห์บทเพลงย่อยลำดับที่ 11 เพียงบทเดียวเท่านั้น นอกเหนือจากนี้ยังมีบทเพลงย่อยอื่นๆ ในเพลงชุดนี้ที่น่านศึกษาเช่นกัน ซึ่งในแต่ละบทเพลงย่อยมีแนวคิด และ/หรือเทคนิคการประพันธ์ที่ต่างกันไป ทำให้มีลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบท จึงควรวิเคราะห์และศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). *สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ. (2559). วิเคราะห์บทประพันธ์ของบาร์ตอก: อิมโพรไวส์เซชันออนฮังกาเรียน เพซซันท์ของส์ ลำดับผลงานที่ 20 ตอนที่ 1. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 2(1), 46-56.
- วิบูลย์ ตระกูลชัย. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559). *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559). แกวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโทนัล. *วารสารดนตรีรังสิต*, 11(2), 14-36.
- Busan, R. (2005). *György Ligeti's Musica Ricercata and Six Bagatelles for Wind Quintet - A Study in Transcription or Recomposition?*. (D.M.A.). University of Illinois, USA.
- Grantham, D. (2014). *Ligeti's Early Experiments in Composition Process: Simple Structure in Musica Ricercata*. (M.M.). University of North Texas, USA.
- Mann, A. (1987). *The study of Fugue*. New York: Dover Publications.
- Morrison, C. D. (1985). Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti's Ten Pieces for Wind Quintet. *Perspectives of New Music*, 24(1), 158-182.
- Roig-Francoli, M. A. (2008). *Understanding post-tonal music*. Boston: McGraw-Hill.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti, Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press.
- Straus, J. A. (2005). *Introduction to post-tonal theory* (3rded.). Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.

เทคนิคการบรรเลงเปียโนสำหรับการนมัสการ

Hymn Playing Techniques for Piano

หัตทยา เอ็ฟเนอร์¹

Hattaya Hefner

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง เทคนิคการบรรเลงเปียโนสำหรับการนมัสการ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอเทคนิคสำคัญที่จำเป็นสำหรับนักเปียโนที่บรรเลงเพลงนมัสการในโบสถ์ ซึ่งการบรรเลงเพลงนมัสการมีรูปแบบและวิธีการบรรเลงแตกต่างจากการบรรเลงเพลงเปียโนทั่วไป นักเปียโนในโบสถ์จึงควรทราบเทคนิคการบรรเลงเพลงนมัสการ เพื่อที่จะได้บรรเลงได้อย่างถูกต้องและเหมาะสมกับการนมัสการ ผู้เขียนได้ใช้ประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงนมัสการ การศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำราและสื่อสารสนเทศต่าง ๆ รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเปียโนในโบสถ์ แล้วจึงได้รวบรวมเป็นเทคนิคการบรรเลงเพลงนมัสการสำหรับนักเปียโนในโบสถ์ จำนวน 6 ข้อ คือ 1. การเตรียมตัวก่อนการนมัสการ 2. การอ่านโน้ตทันควัน 3. การเลือกใช้นิ้ว 4. การกำหนดอัตราความเร็ว 5. การแบ่งวรรคตอนและการยืดจังหวะหายใจในการร้องเพลง 6. การใช้เพดเดิล นอกจากนี้ นักเปียโนในโบสถ์ที่จะประสบความสำเร็จต้องอาศัยประสบการณ์และการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ เพื่อเพิ่มความสามารถในการบรรเลงเปียโนของตนเองด้วย

คำสำคัญ: เทคนิค / การบรรเลงเปียโน / เพลงนมัสการ

Abstract

The techniques of hymn playing for piano are different from other types of piano techniques. The aim of this article is to present essential techniques necessary for a pianist to play a hymn. The pianist should know the technique of playing worship music in order to play accurately and appropriately for the worship service. Data for this research was gathered by personal experience of playing worship music, study of documents, textbooks and other media as well as interviews with experienced pianists. The techniques of hymn playing in the church which were suggested in this article are 1. Preparation before worship. 2. Sight Reading 3. The fingering 4. Tempo 5. Phrasing and Breathing 6. The use of the peddle. In addition, the pianist in the church who wants to be successful should practice regularly and play at the church as often as possible.

Keyword: Technique; Piano playing; The song Worship

¹อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

บทนำ

เปียโนเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้บรรเลงในการนมัสการในโบสถ์ของศาสนาคริสต์ โดยเฉพาะนิกายโปรเตสแตนต์ (Protestant) มีการใช้เปียโนในการบรรเลงเพลงนมัสการเป็นส่วนมาก เพลงนมัสการที่แต่งและเรียบเรียงขึ้น มีลักษณะการประสานเสียง 4 แนว ซึ่งเหมาะสำหรับเปียโนเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นโน้ตได้ 4 แนวพร้อมกัน แต่ผู้ที่มานมัสการจะร้องแนวบนสุดซึ่งเป็นแนวทำนองหลักเท่านั้น การบรรเลงเพลงนมัสการแตกต่างไปจากการบรรเลงบทเพลงเปียโนประเภทอื่นๆ เพราะในการนมัสการเปียโนมีหน้าที่บรรเลงนำให้ผู้มานมัสการสามารถร้องเพลงได้ถูกต้องตามทำนองและจังหวะ

โดยปกติแต่ละโบสถ์มีนักเปียโนประจำอย่างน้อย 1 คน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นอาสาสมัครที่มาร่วมเล่นให้ โดยไม่มีค่าตอบแทน นักเปียโนเหล่านี้เป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน หรือเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดมาก่อน และนำพื้นฐานนั้นมาปรับใช้ในการบรรเลงเพลงนมัสการ ความจริงแล้วในแต่ละโบสถ์มีสมาชิกหลายคนในการเล่นเปียโนได้ แต่มีนักเปียโนที่สามารถเล่นเพลงนมัสการได้ไม่กี่คน บางคนเล่นเปียโนเก่งแต่เล่นเพลงนมัสการไม่ได้ หรือไม่สามารถเล่นนำสมาชิกในการร้องเพลงได้ เพราะการบรรเลงเพลงนมัสการแตกต่างจากการบรรเลงเพลงทั่วไป กล่าวคือสมาชิกที่มานมัสการไม่ได้มาโบสถ์เพื่อนั่งชมการแสดงดนตรี แต่พวกเขามาเพื่อนมัสการพระเจ้า อธิษฐาน ฟังเทศนา และร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้าร่วมกัน ดังนั้น การบรรเลงเปียโนสำหรับเพลงนมัสการไม่เหมือนการแสดงคอนเสิร์ต เพราะนักเปียโนต้องสามารถบรรเลงนำสมาชิกในการร้องเพลง และขณะบรรเลงไม่สามารถหยุดกลางคันได้ นักเปียโนต้องรู้จักและคุ้นเคยกับทำนองเพลง กำหนดอัตราความเร็วให้ถูกต้อง ใส่อารมณ์ให้ตรงตามบทเพลง รู้จังหวะในการขึ้นต้นและการจบเพลง รู้ลำดับการนมัสการเพื่อที่จะเล่นเพลงได้ถูกต้อง นอกจากนั้นการเลือกใช้นิ้ว และการเหยียบเพดัล (Pedal) ที่ถูกต้องก็มีส่วนสำคัญในการทำให้บทเพลงมีความไพเราะมากขึ้น เพื่อให้การนมัสการดำเนินไปอย่างราบรื่น

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเปียโนในโบสถ์ 2 ท่าน คือ ผศ.ดร.สมพันธ์ วงษดี และอ.ภราดา โรจนสุพจน์ ได้กล่าวถึง ความสำคัญของนักเปียโนในโบสถ์ ว่านักเปียโนเป็นนักดนตรีหลักของโบสถ์ เพราะเปียโนสามารถเล่นคลุมได้ทุกเสียง เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดัง เล่นนำสมาชิกที่มานมัสการได้ ถึงแม้บางโบสถ์มีเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงร่วมกับนักเปียโน แต่หากการนมัสการขาดนักเปียโน เครื่องดนตรีอื่นๆ ที่เหลือก็ไม่สามารถนำการร้องเพลงได้ดีเท่านักเปียโน แม้แต่อร์แกนยังไม่สามารถบรรเลงนำคนร้องได้ดีเท่าเปียโน เพราะอร์แกนเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงยาว ดึงจังหวะไม่ได้ ฟังจังหวะยาก เวลาบรรเลงจังหวะจะคลุมเครือ ดังนั้นนักเปียโนจึงมีบทบาทสำคัญกว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ

ส่วนสาเหตุที่นักเปียโนหลายคนบรรเลงเพลงนมัสการไม่ได้ เป็นเพราะนักเปียโนที่ไม่ใช่คริสเตียน อาจไม่เข้าใจและไม่คุ้นเคยกับรูปแบบและวิธีการบรรเลงเพลงนมัสการ หรือแม้แต่นักเปียโนที่เป็นคริสเตียนเอง คนที่ไม่มีฝีมือและไม่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงนมัสการก็อาจจะทำให้การร้องเพลงไม่ถูกต้องตามรูปแบบที่ควรจะเป็น เหตุผลสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือนักเปียโนส่วนใหญ่ถนัดในการบรรเลงเดี่ยว แต่ในการนมัสการนักเปียโนต้องบรรเลงนำสมาชิกที่มานมัสการในการร้องเพลง บางครั้งต้องบรรเลงร่วมกับนักดนตรีคนอื่น ๆ ด้วย ดังนั้นนักเปียโนในโบสถ์จึงต้องมีเทคนิคเฉพาะที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงนมัสการ

จากปัญหาดังกล่าวมานี้ ผู้เขียนจึงได้เขียนบทความนี้ขึ้นมาเพื่อเป็นแนวทางสำหรับนักเปียโนในการบรรเลงเพลงนมัสการอย่างถูกต้องต่อไป

เนื้อหา

ตั้งแต่มาร์ติน ลูเทอร์ (Martin Luther, 1483-1546) นักบวชชาวเยอรมัน ได้เป็นผู้นำในการปฏิรูปศาสนาคริสต์ โดยได้แยกตัวออกมาจากนิกายโรมันคาทอลิกในปี ค.ศ. 1517 ได้มีการแต่งเพลงขึ้นเพื่อใช้ในการนมัสการเรียกว่าคอราล (Chorale) ซึ่งเป็นรูปแบบของเพลงนมัสการที่สำคัญที่สุดของโบสถ์นิกายโปรเตสแตนต์ เพลงคอราล นี้เกิดขึ้นที่โบสถ์ของลูเทอร์แรน (Lutheran) ก่อน ต่อจากนั้นได้ถูกนำไปใช้ในโบสถ์ทั่วโลก มีการแปลคอราล ออกเป็นภาษาต่างๆ ทั่วโลก ลักษณะของคอราล จะเป็นเพลงร้อง 4 แนว อยู่ใน Homophonic Texture หมายถึง ลักษณะของดนตรีที่มีหลายแนว โดยมีแนวทำนองหลัก 1 แนว และมีแนวประสานในรูปของคอร์ดหรืออาร์เปจีโอหลายแนวซึ่งมีลักษณะจังหวะคล้ายกัน (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, หน้า 170-171) ทำนองสำคัญที่สุดของคอราลจะอยู่ที่เสียงบนสุด ดังนั้นสมาชิกที่มานมัสการจะร้องแนวสูงสุด ส่วนแนวที่เหลือให้เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด เช่นเปียโนหรือออร์แกนเล่น เนื้อร้องมีหลายข้อ ทำนองส่วนใหญ่ประกอบไปด้วย 4 บรรทัด ทำนองที่ใช้เป็นทำนองที่แต่งขึ้นใหม่ หรืออาจนำทำนองที่รู้จักกันดีมาดัดแปลงก็ได้ รวมไปถึงดนตรีนอกโบสถ์ (Secular Music) ด้วย ซึ่งมาร์ติน ลูเทอร์ เองก็ได้แต่งคอราลไว้หลายบท และบทที่มีคนรู้จักแพร่หลายมากที่สุดคือเพลง “A mighty fortress is our god” ซึ่งถูกรวบรวมไว้ในหนังสือเพลงนมัสการ ที่เรียกว่า Hymn Book

ในประเทศไทยคริสตจักรนิกายโปรเตสแตนต์ที่สังกัดสภาคริสตจักรในประเทศไทย ได้จัดทำหนังสือที่เรียกว่า เพลงไทยนมัสการ ซึ่งรวบรวมเพลงคอราลจากทั่วโลกมาแปลเป็นภาษาไทยและมีเพลงที่นักแต่งเพลงคนไทยได้แต่งขึ้นรวมทั้งหมด 303 บท ซึ่งฉบับล่าสุดที่ได้จัดทำคือ เพลงไทยนมัสการฉบับปรับปรุง ค.ศ. 2014 และแน่นอนว่ามีเพลงที่มาร์ติน ลูเทอร์ ได้แต่งขึ้นด้วย คือ เพลงบทที่ 202 ชื่อเพลง “องค์พระเจ้าทรงเป็นป้อมปราการ”

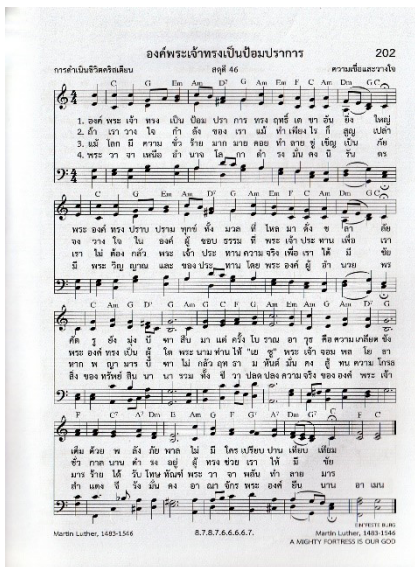
ภาพที่ 1 หน้าปกหนังสือเพลงไทยนมัสการฉบับปรับปรุง ค.ศ. 2014



ที่มา : https://shop.radiantbookcentre.com/wp-content/uploads/2017/09/IMG_8661.jpg

สืบค้นเมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

ภาพที่ 2 เพลงไทยนมัสการบทที่ 202 “องค์พระเจ้าทรงเป็นป้อมปราการ”



ที่มา: ถ่ายโดยผู้เขียน, 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

จากการที่ผู้เขียนเริ่มเรียนเปียโนตั้งแต่อายุ 7 ปี โดยเริ่มต้นเรียนพื้นฐานแบบคลาสสิกก่อน และเมื่ออายุ 12 ปีได้เริ่มเรียนการบรรเลงเพลงนมัสการ ทำให้มีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงนมัสการในโบสถ์เป็นเวลาประมาณ 30 ปี และสอนรายวิชาการบรรเลงเพลงนมัสการ (Hymn Playing) ในระดับอุดมศึกษาเป็นเวลา 18 ปี ประกอบกับการที่ได้สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงเพลงนมัสการ การศึกษาเทคนิคการบรรเลงเปียโนและการบรรเลงเพลงนมัสการจากเอกสารหลายฉบับ จึงได้รวบรวมเทคนิคในการบรรเลงเพลงนมัสการสำหรับเปียโนไว้ดังนี้

1. การเตรียมตัวก่อนการนั้สการ การนั้สการแต่ละครั้ง มีเพลงร้องประมาณ 7-8 บท ซึ่งแบ่งเป็นเพลงร้องระหว่างการนั้สการ 3-4 บท ซึ่งผู้จัดระเบียบบนั้สการ (Program) คัดเลือกมาจากเพลงไทย นั้สการ ให้สอดคล้องกับลำดับการนั้สการ คำเทศนา หรือเทศกาลต่างๆ และเพลงในหมวดตอบสนอง จำนวน 4-5 บท ซึ่งร้องเพลงเดิมซ้ำๆ กันเป็นประจำทุกครั้ง โดยปกติระเบียบบนั้สการมีการจัดทำล่วงหน้า อย่างน้อย 2 วัน ก่อนวันนั้สการ (คริสเตียนส่วนใหญ่่นั้สการในวันอาทิตย์) นักเปียโนจึงมีเวลาฝึกซ้อมล่วงหน้าอย่างน้อย 2 วันก่อนการนั้สการ นักเปียโนที่เล่นในโบสถ์เป็นประจำมักจะคุ้นเคยกับเพลงในหมวดตอบสนอง เพราะต้องเล่นเหมือนกันทุกๆ สัปดาห์ เพลงตอบสนองที่ร้องเป็นประจำคือ เพลงบทที่ 292, 295, 296 และ 299 (บางครั้งมี 298 ด้วย) เพลงนอกเหนือจากนี้เป็นเพลงร้องระหว่างการนั้สการ ในเพลงไทยนั้สการมีจำนวนประมาณ 290 บท ซึ่งผู้จัดระเบียบการนั้สการเป็นคนเลือกอาจจะมีเพลงหลายบทที่นักเปียโนไม่คุ้นเคย เพราะบางเพลงอาจจะร้องปีละ 1-2 ครั้งเท่านั้น หรือบางเพลงนักเปียโนไม่เคยเล่นมาก่อน ดังนั้นจึงควรมีการฝึกซ้อมเพื่อความมั่นใจในการบรรเลง

ไม่มีโน้ตสำหรับคำว่า “อาเมน” นักเปียโนต้องเล่นเองโดยเล่นคอร์ด IV และตามด้วยคอร์ด I ซึ่งเป็นแบบเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence)

การบรรเลงเพลงนมัสการนักเปียโนควรเล่นโน้ตทุกตัวให้ครบตามที่ได้เรียบเรียงไว้ในบทเพลง โดยเพลงนมัสการทุกบทมีการเรียบเรียงแบบเพลงประสาน 4 แนว (Four-Part Chorale) แนวสำคัญที่สุดคือแนวบนสุดซึ่งเป็นทำนองของเพลงและเป็นทำนองที่สมาชิกที่มานมัสการร้องตาม จึงเป็นแนวเสียงที่ต้องเน้นเป็นพิเศษและไม่ควรเล่นผิดเพราะทำให้ทำนองผิดเพี้ยนและสมาชิกที่มานมัสการอาจจะร้องผิดด้วย นอกจากนั้นแนวเสียงต่ำสุดก็เป็นแนวเสียงที่สำคัญไม่ควรเล่นผิดเช่นกัน เพราะแนวเสียงต่ำโดยส่วนใหญ่ถูกกำหนดให้เล่นโน้ตตัวที่ 1 ของคอร์ด (Tonic) ซึ่งเป็นโน้ตสำคัญที่สุดของคอร์ดนั้นๆ หากเล่นผิดจะทำให้เสียงของคอร์ดนั้นเพี้ยนไปทั้งหมด ดังนั้นนักเปียโนควรซ้อมก่อนการนมัสการ โดยเฉพาะเพลงที่อยู่ในกฎแจเสียงที่เล่นยากหรือใช้จังหวะยากๆ และเพลงที่ไม่คุ้นเคย

2. การอ่านโน้ตทันควัน (Sight Reading) ในการนมัสการบางครั้งนักเปียโนไม่มีเวลาซ้อม หรือไม่ทราบระเบียบนมัสการก่อนล่วงหน้า หรือเป็นการนมัสการในโอกาสพิเศษที่กระชั้นชิดเช่น พิธีศพ ซึ่งผู้จัดระเบียบนมัสการมีเวลากระชั้นชิดในการเลือกเพลง หรือบางครั้งผู้มีส่วนร่วมในการนมัสการขอเพิ่มเพลงเป็นพิเศษโดยไม่ได้ออกนักเปียโนล่วงหน้า หากเกิดเหตุการณ์เช่นนี้นักเปียโนต้องอาศัยเทคนิคการอ่านโน้ตทันควัน (Sight Reading) เข้ามาช่วย ซึ่งเป็นเทคนิคที่คล้ายคลึงกับการอ่านโน้ตเพลงเปียโนโดยทั่วไปคือ ก่อนที่เริ่มบรรเลงให้ดูโน้ตเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ ดูเครื่องหมายประจำกฎแจเสียง (Key Signature) เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidentals) และจังหวะยก (Pickups) ก่อน หากพอมีเวลาระหว่างที่ยังไม่ได้บรรเลงเพลง ให้นักเปียโนลองวางมือบนแป้นคีย์บอร์ดแล้วลองกดแบบไม่มีเสียง เพื่อที่จะได้ทราบว่าเพลงนี้มีแนวทางการเดินของแนวเสียงต่างๆ อย่างไร

นอกจากนั้นเพื่อให้การอ่านโน้ตง่ายขึ้น นักเปียโนควรสังเกตคีตลักษณ์ของเพลง (Form) ก่อนการบรรเลง เพราะเพลงนมัสการส่วนใหญ่ใช้รูปแบบการแต่งเพลงแบบคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form : AB) และคีตลักษณ์เพลงร้อง (Song Form : AABA) ซึ่งมีรูปแบบของโน้ตและคอร์ดที่ซ้ำๆ กัน 2-3 บรรทัด ยกตัวอย่างเช่นเพลงไทยนมัสการบทที่ 191 อยู่ในคีตลักษณ์เพลงร้อง (AABA) ซึ่งโน้ตในบรรทัดที่ 1, 2 และ 4 มีความคล้ายคลึงกันมาก คือใช้ทางเดินของคอร์ดเหมือนกันทั้ง 3 บรรทัด โดยมีการเปลี่ยนตำแหน่งของโน้ตแนวประสานเสียงในบางห้องเท่านั้น และหากสังเกตให้ดีจะเห็นว่า โน้ตในบรรทัดที่ 2 และ 4 แทบเหมือนกันทุกตัวทั้ง 4 แนว ยกเว้นโน้ตในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2 ในแนวเสียงอัลโตโน้ตเดี่ยวเท่านั้นที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้น ก่อนบรรเลงนักเปียโนควรสำรวจโน้ตเพลงทั้งบทก่อน เพื่อให้ทราบคีตลักษณ์ของเพลงและทำให้การบรรเลงง่ายขึ้นอีกด้วย

3. การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) ที่เหมาะสม เป็นเทคนิคเฉพาะสำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และเป็นหลักการสำคัญในการปฏิบัติเครื่องดนตรีโดยปกติการเรียบเรียงโน้ตทั้ง 4 แนวในเพลงนมัสการ มีรูปแบบที่

ราบเรียบไม่มีค้อยมีโน้ตที่กระโดดข้ามแบบหวือหวา เพลงบางบทเสียงประสานทั้ง 3 แนวไม่ค่อยเคลื่อนไหวหรือใช้โน้ตที่ซ้ำๆ กัน การเลือกใช้โน้ตที่ถูกต้องในการบรรเลงทำให้การบรรเลงเปียโนมีความราบรื่นและต่อเนื่องกัน นักเปียโนที่เริ่มต้นฝึกการบรรเลงเพลงนมัสการ ควรฝึกจากเพลงที่มีการเรียบเรียงแนวเสียงที่มีการซ้ำของโน้ตมากๆ ก่อน และอาจจะเขียนเลขนิ้วกำกับไว้ เพื่อทำให้ง่ายต่อการบรรเลงและเสียงมีความต่อเนื่องกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงไทยนมัสการบทที่ 152 หากใช้เลขนิ้วตามที่เขียนไว้ จะทำให้เล่นได้ง่ายขึ้น

ภาพที่ 4 เพลงไทยนมัสการบทที่ 152 “มอบชีวิตแด่องค์พระเจ้า” ที่มีเลขนิ้วและเพดิลเขียนกำกับไว้

มอบชีวิตแด่องค์พระเจ้า 152

การดำเนินชีวิตคือชีวิต

1. มอบ ชี วิ ต์ แด่ องค์ พระ เจ้า มอบ ตัว เรา รับ ใช้ พระ องค์
2. มอบ สำนึก ชำ เอง กิจ วาน บรร สำนึก ฤ วาย พระ องค์
3. มอบ ความ รัก ให้ พระ องค์ เพื่อ ไม่ หลง ไม่ ทำ ตาม ใจ

มอบ เรา รัก สิ้น พ้น โมง สรร แล้วย องค์ พระ เจ้า ไม่ วาย
มอบ สิ้น ชำ คม พระ เจ้า นร กสิกร เรือง องค์ ฤ พระ อุต ซา
มอบ ความ รัก ให้ พระ องค์ เพื่อ ไม่ หลง ไม่ ทำ ตาม ใจ

มอบ มิ ชำ ให้ ทำ การ งาน ด้วย ความ รัก พระ องค์ มิ คาย
มอบ พรหม สิ้น พ้น สิ้น ที่ มิ ไม่ คระ พ้น ไม่ หวง ลัก ครา
มอบ ความ รัก ให้ องค์ พระ เจ้า สบ บิ เรา มอบ แบท บท บง

มอบ เรา รัก สิ้น พ้น โมง สรร แล้วย องค์ พระ เจ้า ไม่ วาย
มอบ สิ้น ชำ คม พระ เจ้า นร กสิกร เรือง องค์ ฤ พระ อุต ซา
มอบ ความ รัก ให้ พระ องค์ เพื่อ ไม่ หลง ไม่ ทำ ตาม ใจ

Frances R. Havergal, 1856-1879 7.7.7.7.D. Louis J. F. Herold, 1793-1833
Arranged by George Kingsley, 1911-1954
TAKE MY LIFE, AND LET IT BE

ที่มา: ถ่ายและพิมพ์เลขนิ้วและเพดิลโดยผู้เขียน, 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

4. การกำหนดอัตราความเร็ว (Tempo) เมื่อบรรเลงเพลงนมัสการนักเปียโนควรกำหนดอัตราความเร็วให้เหมาะสมกับบทเพลง ซึ่งอัตราจังหวะที่ใช้ในการร้องเพลงนมัสการ ไม่สามารถกำหนดเป็นตัวเลขที่แน่นอนหรือวัดจากเครื่องจับจังหวะ (Metronome) ได้ แต่ Ellen Jane Lorenz (cited in Robert Cottrill, 2010) ได้ให้คำแนะนำว่าอัตราจังหวะก้าวเดิน (Andante หรือความเร็ว 76-108 bpm) น่าจะเป็นจังหวะกลางที่นิยมใช้ในการร้องเพลงนมัสการ เพราะเป็นจังหวะที่ร้องเพลงได้สบายๆ แต่อย่างไรก็ตามอัตราความเร็วในการบรรเลงยังขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรี ความคุ้นเคยกับเพลง ขนาดของห้องนมัสการ หมวดของเพลง อายุของสมาชิกที่มานมัสการ และบางครั้งช่วงเวลาในการนมัสการ ยังอาจมีผลต่อการกำหนดอัตราความเร็วในการร้องเพลงด้วย ดังนั้น นักเปียโนจึงควรเลือกใช้อัตราความเร็วที่พอดีกับการร้องของสมาชิกที่มานมัสการ หากไม่แน่ใจอาจจะตั้งจังหวะการบรรเลงรอบแรกให้ Andante ก่อน แล้วลองร้องในใจตามว่า

ควรเล่นช้าลงหรือเร็วขึ้นมาน้อยเท่าใด เพราะในการบรรเลงรอบแรกยังไม่มีคนร้อง นักเปียโนจึงยังสามารถเปลี่ยนอัตราความเร็วได้ก่อนที่สมาชิที่มานมัสการจะเริ่มต้นร้องในข้อที่ 1 แต่ทั้งนี้ไม่ควรเปลี่ยนไปใช้จังหวะที่แตกต่างกันมากเกินไป เช่น เปลี่ยนจาก 80 bpm เป็น 100 bpm ระหว่างการขึ้นต้นเนื้อร้องข้อที่ 1 เพราะสมาชิที่มานมัสการอาจไม่สามารถจับจังหวะที่แน่นอนได้ ทำให้จังหวะของนักเปียโนและการร้องเพลงของสมาชิที่มานมัสการไม่พร้อมเพรียงกัน หากต้องเร่งจังหวะหรือยืดจังหวะให้ช้าลงควรค่อย ๆ เปลี่ยนทีละเล็กทีละน้อยโดยให้เล่นเน้นจังหวะดังขึ้นเล็กน้อย จนเห็นว่าจังหวะนั้นเหมาะสมกับบทเพลงที่ได้บรรเลงแล้วจึงกลับไปบรรเลงคลอตามเดิม

5. การแบ่งวรรคตอนและการยืดจังหวะหายใจในการร้องเพลง (Phrasing and Breathing)

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า การบรรเลงเพลงนมัสการไม่ใช่การแสดงเดี่ยวหรือการบรรเลงประกอบเพลงร้องประเภทอื่นๆ ที่บทเพลงมีจังหวะสม่ำเสมอต่อเนื่องกันไปทั้งเพลง แต่การบรรเลงเพลงนมัสการมักมีการยืดจังหวะเพื่อการหายใจระหว่างประโยคเพลงและระหว่างเนื้อร้องแต่ละข้อ เพราะเป็นธรรมชาติของการร้องเพลงนมัสการที่สมาชิกร้องเพลงจากความคุ้นเคย โดยไม่ได้อ่านโน้ตหรือไม่คำนึงถึงเครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) ของเพลง การแบ่งวรรคตอนของเพลงได้มีการแบ่งประโยคตามเนื้อร้องแต่ละบรรทัด บรรทัดละ 2 ประโยค ซึ่งการหยุดหายใจหรือการยืดจังหวะมักเกิดขึ้นในโน้ตสุดท้ายของแต่ละบรรทัด สมาชิที่มานมัสการจะร้องโน้ตยาวกว่าจังหวะที่เขียนเล็กน้อยถึงครึ่งจังหวะ แต่หากเป็นตอนจบระหว่างข้อ จังหวะจะถูกยืดออกมากกว่าประมาณครึ่งถึง 1 จังหวะ ดังนั้นขณะบรรเลงนักเปียโนจึงควรร้องตามในใจ เพื่อให้รู้สึกถึงจังหวะของผู้ร้องว่า ร้องคำได้ชัดเจนหรือไม่ เมื่อจบวรรคควรยืดจังหวะประมาณเท่าใดจึงจะเหมาะสม

ถ้านักเปียโนไม่คุ้นเคยกับบทเพลง หรือไม่ทราบว่าการแบ่งวรรคตอนควรเป็นอย่างไร ในเพลงไทยนมัสการฉบับปรับปรุง ค.ศ. 2014 ได้มีการเขียนจำนวนคัมในแต่ละประโยคเพลงไว้ใต้บทเพลง ซึ่งนักเปียโนสามารถอ่านได้จากสัญลักษณ์ 7.7.7.7.D. (จากเพลงไทยนมัสการบทที่ 152) แปลว่า เนื้อร้องในแต่ละประโยคจะมี 7 พยางค์เท่ากันหมด นักเปียโนก็จะสามารถทราบการแบ่งวรรคตอนของแต่ละประโยคได้ชัดเจนมากขึ้น

6. การใช้เพเดิล (Damper Pedal) เป็นส่วนประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของการบรรเลงเพลงนมัสการ ในการบรรเลงเพลงนมัสการต้องเล่นโน้ตให้มีเสียงราบเรียบและต่อเนื่องกัน (Legato) เหมือนการร้องเพลง รูปแบบการใช้เพเดิลที่เหมาะสมจึงควรเป็นแบบ Long Pedals คือ การเปลี่ยนเพเดิลตามทำนองของเพลง โดยให้เสียงของทำนองต่อเนื่องกัน หากดูจากสัญลักษณ์เพเดิลที่ผู้เขียนได้เขียนไว้เป็นตัวอย่างเป็นบรรทัดสุดท้ายของเพลงไทยนมัสการบทที่ 152 จะเห็นสัญลักษณ์ของเพเดิลเป็นรูป ดังนี้



มีความหมายว่า ให้เริ่มเหยียบเพเดิลในจังหวะที่ 1 ของห้องเมื่อถึงจังหวะที่ 3 ให้ปล่อยและเหยียบเพเดิลอีกครั้งหนึ่งอย่างรวดเร็ว โดยให้ฟังว่าขณะที่ปล่อยเพเดิลทำนองเพลงต้องต่อเนื่องกัน และหลังจากนั้นให้เปลี่ยนเพเดิลทุกๆ จังหวะที่ 1 และ 3 ของทุกห้อง เมื่อจบข้อที่ 1 ให้ค้างเพเดิลตามความยาวของโน้ตตัวสุดท้ายที่เขียนไว้ เมื่อครบแล้วให้ปล่อยเพเดิลออก เพื่อเป็นการหยุดเสียงและส่งสัญญาณการหายใจให้

นักร้องเพื่อขึ้นต้นร้องเพลงข้อต่อไป ส่วนการใช้เพดิลสำหรับคำว่า “อาเมน” จะเหยียบและปล่อยเพดิล
คำละ 1 ครั้ง

สรุป

เทคนิคการบรรเลงเพลงนมัสการโดยใช้เปียโน ทั้ง 6 ข้อ ที่ได้กล่าวมาในข้างต้น เป็นเทคนิคที่มีความสำคัญสำหรับนักเปียโนโนโบสต์ เพราะจะช่วยให้ นักเปียโนมีความมั่นใจในการบรรเลง สามารถบรรเลงด้วยความถูกต้อง แม่นยำและเหมาะสมสำหรับการนมัสการ ผู้ที่มีความสนใจในการฝึกเล่นเปียโนในการบรรเลงเพลงนมัสการ ทั้งผู้ที่เป็นคริสเตียนหรือไม่ใช่คริสเตียน หรือผู้ที่สามารถเล่นเพลงนมัสการได้อยู่แล้ว แต่ไม่ประสบความสำเร็จในการบรรเลงนำสมาชิกที่มานมัสการในการร้องเพลงได้ ควรใช้เทคนิคเหล่านี้ในการบรรเลง เพื่อให้การร้องเพลงในการนมัสการเป็นไปตามรูปแบบของบทเพลงและมีความไพเราะเหมาะสมกับการนมัสการ

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 4)*. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.
- ภราดา โรจนสุพจน์. (2016). *เพลงนมัสการ*. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์สุริยบรรณ.
- _____. นักเปียโนประจำคริสตจักรที่ 1 เชียงใหม่, อดีตอาจารย์ประจำวิทยาลัยคริสธรรมแมคกิลวารี ผู้สอนรายวิชาการบรรเลงเพลงนมัสการ. (2561, 5 พฤศจิกายน) สัมภาษณ์.
- สมพันธ์ วงษ์ดี. ประธานคณะกรรมการดนตรีและผู้อำนวยเพลงคณะนักร้องคริสตจักรธรรมประทีป. (2561, 4 พฤศจิกายน). สัมภาษณ์.
- หน่วยงานคริสเตียนศึกษาและบรรณศาสตร์. (2014). *เพลงไทยนมัสการ ฉบับปรับปรุง ค.ศ. 2014*. กรุงเทพฯ: ประชุมทอง พรินต์ติ้ง กรุ๊ป จำกัด.
- Deborah Rambo Sinn. (2013). *Playing Beyond The Notes*. New York: Oxford University Press.
- J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca. (2013). *A History of Western Music* , 9th ed. New York: W.W. Norton&Company.
- Robert Cottrill. (2010). *The Tempo of Congregational Hymns*. Accessed 31 October 2018 <https://wordwisehymns.com/2010/03/16/the-tempo-of-congregational-hymns/>

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 1, 2 และ 3 ของ
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

An Analysis of Ether-Cosmos No. 1, 2 and 3
by Wiboon Trakulhun

สุรศักดิ์ นนทปานกุล¹, วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น²

Surasak Nonpankun, Wiboon Trakulhun

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่อง วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 1, 2 และ 3 ของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น โดยวัตถุประสงค์สำคัญของการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เพื่อยืนยันความเป็นดนตรีอิมเพรสชันของบทประพันธ์เพลง

จากผลการศึกษาพบว่า บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 1, 2 และ 3 มีรูปแบบเป็นดนตรีอิมเพรสชัน โดยบทประพันธ์มีความคลุมเครือ ซึ่งสามารถเห็นได้จากแนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์เพลง นอกจากนี้บทประพันธ์เพลงมีความเป็นดนตรีอิมเพรสชันจากประเด็นด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นระบบทฤษฎี โดยการใช้บันไดเสียงออกตะทอนิก บันไดเสียงโซลโทน บันไดเสียงเพนทาทอนิก และโมดในการประพันธ์เพลง ส่วนเสียงประสานเป็นการใช้คอร์ดที่ไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ใดๆ เสียงกระด้างไม่ได้รับการเคลา นอกจากนี้ยังพบการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบขนานรวมถึงคอร์ดเทนชันต่างๆ สำหรับเคเดนซ์ยังคงใช้รูปแบบความสัมพันธ์ โทนิค-ดอมินันต์ บนแนวเบสอยู่บ้าง อีกทั้งรูปแบบจังหวะหลักเกี่ยวกับการเน้นจังหวะหนักหลังเส้นกันห้อง การใช้เครื่องหมายโยงเสียงข้ามห้องเป็นต้น ด้วยลักษณะที่เกิดขึ้นส่งผลให้บทประพันธ์เพลงหมายเลข 1-3 มีความคลุมเครือในรูปแบบดนตรีอิมเพรสชัน

คำสำคัญ: การวิเคราะห์ / มิติแห่งอากาศธาตุ / ดนตรีอิมเพรสชัน

¹นักศึกษาปริญญาโท สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This independent study, the analysis of Wiboon Trakulhun's *Ether-Cosmos* no.1, 2 and 3, aims to confirm the impressionism of the three pieces.

According to the study, it is found that *Ether-Cosmos* no.1, 2 and 3 are impressionist. The vagueness in the piano pieces can be seen from the basic ideas of the composition. In addition, there are other details contributing to the impressionism of the pieces such as the tonality, octatonic scale, whole tone scale, pentatonic scale, mode, non-functional harmony, and non-resolving dissonance. Moreover, parallel chords and tension chords are also noticeable, and some tonic-dominant cadences are found on the bass line. For the rhythm, the composer used ties across bar lines instead of giving stress on the note after bar lines. In consequence, all the above-mentioned factors have led to the vagueness of the three piano pieces' impressionism.

Keyword: Analysis; *Ether-Cosmos*; Impressionism

ที่มาและความสำคัญ

ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ระบบความคิด ความก้าวหน้าในวิวัฒนาการต่างๆ เป็นสิ่งผลักดันทำให้เกิดการพัฒนาไปตามกาลเวลา เมื่อกล่าวถึงในด้านดนตรี ก็มีการเปลี่ยนแปลงระบบวิธีคิดอยู่ตลอดเวลาเช่นกัน หากได้ศึกษาประวัติศาสตร์ของดนตรี จะพบการเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัยที่มีระบบความคิดเป็นเอกลักษณ์ในยุคนั้นๆ ดนตรีในศตวรรษที่ 20 ก็เช่นกัน ความพยายามที่จะหลีกหนีกรอบความคิด แนวทางการประพันธ์เพลงรูปแบบเก่าๆ ซึ่งได้กลายเป็นแรงผลักดันไปสู่ลักษณะการประพันธ์ในรูปแบบใหม่ ยกตัวอย่างเช่น ดนตรีอิมเพรสชัน (Impressionism music)

ศิลปะอิมเพรสชันและดนตรีอิมเพรสชัน ตั้งอยู่บนแนวความคิดที่เหมือนกันคือ ศิลปะให้ความสำคัญกับแสงสี และบรรยากาศของภาพ โดยวิบูลย์ ตระกูลฮั่น (2558, น.71) ได้อธิบายถึงอิมเพรสชันไว้ว่า ศิลปะด้านจิตรกรรมแบบอิมเพรสชันเป็นศิลปะที่ให้ความสำคัญกับแสง สี และบรรยากาศของภาพ เป็นแนวคิดตรงข้ามศิลปะเชิงรูปธรรมในยุคโรแมนติกตอนปลาย ดังนั้น รูปทรงของภาพวาดของอิมเพรสชันจะมีลักษณะที่คลุมเครือ พร่ามัว เลือนราง และไม่ชัดเจน ซึ่งในดนตรีอิมเพรสชันก็มีแนวคิดแบบเดียวกัน ดนตรีอิมเพรสชันปรากฏขึ้นในประเทศฝรั่งเศสช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยเกิดหลังศิลปะด้านจิตรกรรมและวรรณกรรม

ลักษณะของดนตรีอิมเพรสชัน ดนตรีอิมเพรสชันไม่ได้ละทิ้งระบบโทแนลลิตี (Tonality) อีกทั้งใช้สีสันเสียงประสานอย่างเป็นอิสระ มีการใช้คอร์ดที่โครงสร้างนอกเหนือจากทริยแอด (Triads) และ

คอร์ดทบเจ็ด (Seventh chords) เช่นคอร์ดทบเก้า (Ninth chords) คอร์ดทบสิบเอ็ด (Eleventh chords) และคอร์ดทบสิบสาม (Thirteenth chords) รวมไปถึงการใช้บันไดเสียงที่นอกเหนือไปจากบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ เช่นบันไดเสียงโฮลทอน (Whole tone scales) และบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic scales) เป็นต้น ในส่วนของการนำแนวเสียง (Voice leading) มีความเป็นอิสระอย่างมาก การขนานคู่สี่ คู่ห้าและช่วงคู่แปดขนาน (Parallel octaves) กลายเป็นลักษณะที่โดดเด่นของดนตรีอิมเพรสชัน สำหรับลักษณะจังหวะ (Rhythm) พยายามหลีกเลี่ยงจังหวะที่ชัดเจน อีกทั้งการสร้างความคลุมเครือในโครงสร้างด้วยการหลีกเลี่ยงลักษณะเคเดนซ์ (Cadences) ที่มุ่งไปหาเป้าหมายอย่างดอมินันต์ (Dominated) ในดนตรีแบบแผนดั้งเดิม (Mark Evan Bound, 2003, pp. 498-499)

สำหรับบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* (Ether-Cosmos) ของวิบูลย์ ตรีตระกูลอุ้น ผู้ประพันธ์ได้อธิบายถึงการประพันธ์เพลงไว้ว่า “บทเพลงทั้งหมดในเพลงชุดนี้ได้นำเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง” (วิบูลย์ ตรีตระกูลอุ้น, 2558, น. i)

ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* ของ วิบูลย์ ตรีตระกูลอุ้น ซึ่งเป็นนักทฤษฎีดนตรีและนักประพันธ์เพลงชาวไทย สำหรับบทประพันธ์ *มิติแห่งอวกาศธาตุ* มีความสำคัญในการพัฒนาวงการวิชาการด้านดนตรีในประเทศไทย “บทเพลงชุดสำหรับเปียโน *มิติแห่งอวกาศธาตุ* เป็นบทประพันธ์เพลงขนาดเล็กจำนวน 20 บทเพลงย่อย บทเพลงแต่ละบทมีความยาวระหว่าง 1-3 นาที” (วิบูลย์ ตรีตระกูลอุ้น 2559, น. i)

จากการศึกษาบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ในเบื้องต้นบทประพันธ์มีลักษณะอย่างเดียวกัน มีเพียงหมายเลข 3 เท่านั้นที่ระบุว่าเป็นดนตรีอิมเพรสชัน ซึ่งในส่วนของบทประพันธ์หมายเลข 1 และ 2 ผู้ประพันธ์ไม่ได้ระบุโดยตรง แต่ซ่อนความเป็นดนตรีอิมเพรสชันในวัตถุดิบหลัก ทำให้ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานว่าบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 มีลักษณะเป็นดนตรีอิมเพรสชัน ผู้วิจัยสนใจทำการศึกษาเพื่อค้นหาลักษณะเฉพาะของดนตรีอิมเพรสชันในบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 เพื่อยืนยันความเป็นดนตรีอิมเพรสชันในบทประพันธ์

คำถามการวิจัย

บทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ของวิบูลย์ ตรีตระกูลอุ้น มีรูปแบบเป็นดนตรีอิมเพรสชันอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อตรวจสอบวิเคราะห์ค้นหาลักษณะดนตรีแบบอิมเพรสชันในบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3
2. เพื่อได้ตัวอย่างบทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีของบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอวกาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 สำหรับใช้ในการศึกษาทฤษฎีดนตรี และการประพันธ์เพลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงแนวคิดการประพันธ์เพลงที่มีลักษณะดนตรีแบบอิมเพรสชันที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3
2. ได้ตัวอย่างบทวิเคราะห์เชิงทฤษฎีดนตรีของบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 สำหรับในการใช้ศึกษาทฤษฎีดนตรี และการประพันธ์เพลง
3. เปิดมุมมองใหม่ๆ ที่เกี่ยวกับการศึกษาดนตรีอิมเพรสชันและดนตรีศตวรรษที่ 20

ขอบเขตของการศึกษา

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดขอบเขตการศึกษาวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงว่ามีลักษณะดนตรีแบบอิมเพรสชันอย่างไร โดยการวิเคราะห์ลักษณะดนตรีใช้แนวทางการอธิบายของวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เพื่อเป็นแนวทางในการอธิบายบทประพันธ์เพลง

ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยได้ดังนี้

1. คำศัพท์ การทับศัพท์ และความหมายของศัพท์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องส่วนใหญ่ อ้างอิง หนังสือ ศัพท์ดนตรีสากล ของราชบัณฑิตยสถาน หนังสือ พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 3 (2552) ของ ศาสตราจารย์ ดร. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ รวมถึงหนังสือ “การประพันธ์เพลงร่วมสมัย” (พ.ศ. 2552) ของ ศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
2. โน้ตเพลงที่นำมาใช้สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้บทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ฉบับโน้ตเพลงของสำนักพิมพ์ธนาเพรส (กรุงเทพฯ) พ.ศ. 2559

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. การรวบรวมข้อมูลและบริบทที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้สืบค้นรวบรวมข้อมูลต่างๆ ดังนี้
 - 1.1 ข้อมูลจากหนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.2 เว็บไซต์และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ProQuest Dissertation and Thesis เป็นต้น

1.3 โน้ตเพลงที่นำมาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้บทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ของ วิบูลย์ ตระกูลชัย โดยฉบับโน้ตเพลงของสำนักพิมพ์ธนาเพรส (กรุงเทพฯ) พ.ศ. 2559

1.4 จากการรวบรวมข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยนำข้อมูลมารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตที่กำหนด

2. ขั้นตอนการวิจัย

2.1 ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ของวิบูลย์ ตระกูลชัย

2.2 พิจารณาทฤษฎีดนตรีที่เหมาะสมสำหรับการวิเคราะห์ลักษณะดนตรีแบบ อิมเพรสชันในบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3

2.3 พบอาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อแนะแนวทางการวิเคราะห์เพิ่มเติม และรวมไปถึงวิธีการเขียนงานวิจัยในรูปแบบต่างๆ

2.4 เพิ่มการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา อีกทั้งปรับปรุงการเขียนงานวิจัยตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา

3. นำเสนอและสรุปผลการวิจัย

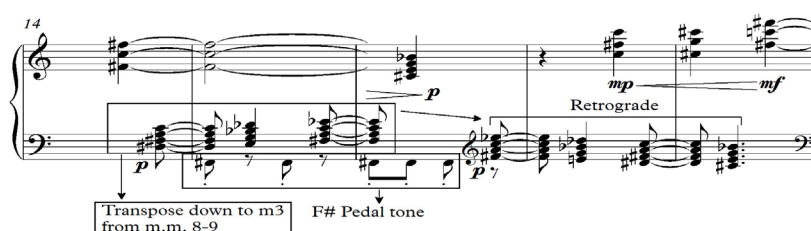
การนำเสนอผลการวิเคราะห์ ประกอบด้วยผลการวิเคราะห์หาลักษณะดนตรีแบบ อิมเพรสชันในบทประพันธ์เพลงในรูปแบบการเขียนบรรยายเชิงวิชาการ โดยอยู่ในรูปแบบรายงานการค้นคว้าอิสระ เพื่อเป็นการนำเสนอถึงรูปแบบดนตรีอิมเพรสชันในบทประพันธ์เพลง *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 นอกจากนี้รูปแบบการนำเสนออธิบายผลการศึกษาระดับพร้อมทั้งยกตัวอย่างโน้ตเพลงประกอบตามความเหมาะสม ผู้วิจัยอาจสอดแทรกประเด็น เนื้อหาต่างๆ ที่อาจเกิดขึ้นจากการวิเคราะห์ให้อยู่ในหัวข้อที่เหมาะสมและสัมพันธ์กัน

สรุปและอภิปรายผลการศึกษา

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์บทประพันธ์ *มิตีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1, 2 และ 3 ของ วิบูลย์ ตระกูลชัย เพื่อยืนยันบทประพันธ์เพลงมีรูปแบบเป็นดนตรีอิมเพรสชันพบว่า

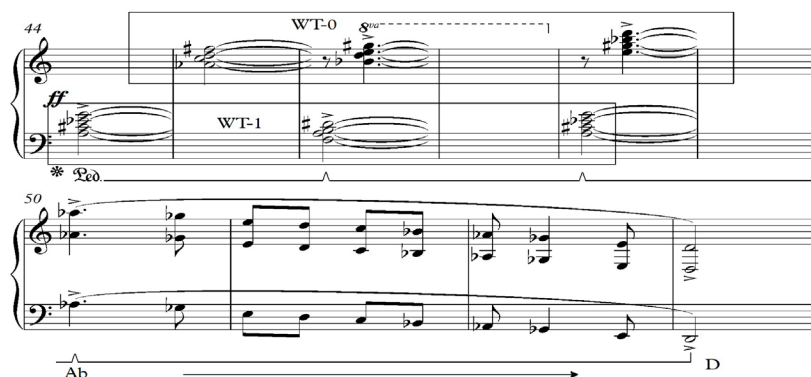
มิตีแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 1 ระบบโทแนลิตีในบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้บันไดเสียงออกตะทอนิก 0,1 ในการประพันธ์ โดยศูนย์กลางเสียงที่เกิดขึ้นอยู่ในรูปแบบการย่ำโน้ตและการค้างเสียงจนกลายเป็นโน้ตสำคัญ (ตัวอย่างที่ 1) นอกจากนี้บนแนวเบสยังพบความสัมพันธ์ในรูปแบบ โทนิค-ดอมินันต์ สำหรับการใช้คอร์ดในบทประพันธ์เพลง มีการใช้คอร์ดดิมิชท์ทบเจ็ดที่ไม่ได้รับการเกล่าเสียงกระด้างรวมถึงมีการเคลื่อนที่แบบขนานของคอร์ด และมีการใช้คอร์ดเทนชันเพื่อสร้างความคลุมเครือของคอร์ด อีกทั้งรูปแบบจังหวะในบทประพันธ์เพลงที่พยายามหลีกเลี่ยงการลงจังหวะหลังเส้นกันห้อง รวมถึงการใช้รูปแบบจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะปกติของบทเพลงในบางช่วง

ตัวอย่างที่ 1 บันไดเสียงออกตะทอนิก 0,1 และการเคลื่อนที่แบบขนานของคอร์ด



มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 2 ระบบโทแนลิตีในบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้ บันไดเสียง โอลโทน (WT-0) และ (WT-1) ในการประพันธ์ ซึ่งแบ่งบันไดเสียงบนมือซ้ายเป็น WT-1 และมือขวาเป็น WT-0 โดยศูนย์กลางเสียงในบทประพันธ์อยู่ในรูปแบบการซ้ำโน้ตจนกลายเป็นโน้ตสำคัญ เนื่องจากการแบ่งบันไดเสียงในแต่ละมือทำให้เกิดโน้ตสำคัญขึ้นพร้อมกัน 2 ตัว นอกจากนี้ในบทประพันธ์ยังพบความสัมพันธ์ในรูปแบบขั้นคู่ 5 ดิมินิชท์ สำหรับการใช้คอร์ดในบทประพันธ์เพลง มีการใช้คอร์ดคู่ทุกแบบฝรั่งเศสโดยไม่ได้คำนึงถึงการเกลางของเสียงกระด้างและมีการเคลื่อนที่แบบขนานของคอร์ด (ตัวอย่างที่ 2) ลักษณะของบทประพันธ์เพลงสามารถเห็นได้ชัดเจนว่ามีขั้นคู่ทริยโทนเกิดขึ้นจำนวนมาก โดยคู่ทริยโทนที่เกิดขึ้นสร้างความคลุมเครือในด้านระบบโทแนลิตีเป็นอย่างมาก อีกทั้งการใช้รูปแบบจังหวะในบทประพันธ์เพลงที่พยายามหลีกเลี่ยงการลงจังหวะหลังเส้นกันห้อง อีกทั้งยังคงมีการใช้การเน้นจังหวะหนักอยู่บ้างในบางท่อน

ตัวอย่างที่ 2 บันไดเสียงโอลโทน (WT-0) และ (WT-1) และการเคลื่อนที่แบบขนานของคอร์ด



มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 3 ระบบโทแนลิตีในบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้โมดฟรีเจียนและบันไดเสียงเพนาทอนิกในการประพันธ์ โดยศูนย์กลางเสียงอยู่ในรูปแบบการใช้โน้ตเสียงค้ำรวมถึงการซ้ำโน้ตจนกลายเป็นโน้ตสำคัญ นอกจากนี้บนแนวเบสยังพบความสัมพันธ์ในรูปแบบโทนิค-ดอมินันต์สำหรับการใช้คอร์ดในบทประพันธ์เพลง มีการใช้คอร์ดไดอาโทนิกบนบันไดเสียง C เมเจอร์ และ A เนเจอร์ลโมเนอร์ครบทุกคอร์ด (ตัวอย่างที่ 3) โดยอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนานรวมถึงการใช้รูปแบบจังหวะในบทประพันธ์เพลงที่พยายามหลีกเลี่ยงการลงจังหวะหลังเส้นกันห้องโดยเฉพาะบนมือซ้ายที่พยายามเลี่ยงการลงโน้ตในจังหวะ 1 และ 3 ของห้อง

ตัวอย่างที่ 3 การเคลื่อนที่แบบขนาน และการหลีกเลี่ยงจังหวะหลังเส้นกันห้อง



จากการศึกษาบทประพันธ์เพลง *มิดีแห่งอากาศธาตุ* หมายเลข 1-3 ของวิบูลย์ ตระกูลอุ้น สามารถกล่าวได้ว่า บทประพันธ์เพลงหมายเลข 1-3 มีลักษณะเป็นดนตรีอิมเพรสชัน ซึ่งรูปแบบดนตรีอิมเพรสชันสามารถพบได้จากประเด็นต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นระบบโทแนลิตี เสียงประสาน เคเดนซ์ และจังหวะ

ระบบโทแนลิตี ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้บันไดเสียงออกตะทอนิก บันไดเสียงโฮลโทน บันไดเสียงเพนทาทอนิก และโมดในการประพันธ์เพลง โดยลักษณะโครงสร้างบันไดเสียงเหล่านี้ไม่มีโน้ตนำที่มักเกลาเข้าหาโน้ตโทนิค เป็นการลดความสำคัญของโน้ตโทนิคและดอมินันต์ ทำให้บันไดเสียงมีลักษณะคลุมเครือซึ่งส่งผลถึงความคลุมเครือต่อระบบโทแนลิตีในบทประพันธ์เพลง ซึ่งสอดคล้องกันกับนิยามของเจอร์มีเยอร์ชเคน (2003: 238) ที่กล่าวถึงเสียงประสานในดนตรีอิมเพรสชันว่า “ในด้านความคลุมเครือของเสียงประสาน บ่อยครั้งที่ใช้บันไดเสียงโฮลโทน บันไดเสียงเพนทาทอนิก” เมื่อบันไดเสียงได้ลดความสำคัญของโน้ตโทนิคลง ผู้ประพันธ์จึงใช้วิธีการให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่งแทนที่ด้วยวิธีการซ้ำโน้ตและการค้างเสียงแทน

เสียงประสาน เป็นการใช้รูปแบบคอร์ดที่แตกต่างกันออกตามบันไดเสียงที่ใช้กับบทประพันธ์เพลงนั้นๆ เช่น คอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด คอร์ดคู่หกแบบฝรั่งเศส โดยการใช้คอร์ดที่ไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ใดๆ เสียงกระด้างไม่ได้รับการเกลา นอกจากนี้ยังพบการเคลื่อนที่ของคอร์ดแบบขนาน อีกทั้งบทประพันธ์เพลงทั้งสามมีการใช้คอร์ดเทนชัน สำหรับคอร์ดเทนชันที่เกิดขึ้นยังสร้างความคลุมเครือของคอร์ดซึ่ง มาร์ก อีวาน บอนด์ส (2003: 498-499) มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า “นักประพันธ์อิมเพรสชันไม่ได้ละทิ้งระบบโทแนลิตี เพียงแต่ลดความสำคัญของระบบโทแนลิตีลง ไม่ว่าเป็นการใช้คอร์ดทบเก้า ทบสิบเอ็ด และทบสิบสาม เพื่อเป็นการเพิ่มความคลุมเครือของโน้ต”

นอกจากนี้ เคเดนซ์ สำหรับบทประพันธ์ทั้งสามหมายเลขได้หลีกเลี่ยงความสัมพันธ์ในรูปแบบโทนิค-ดอมินันต์ ในรูปแบบเคเดนซ์ และแทนที่ด้วยการใช้รูปแบบความสัมพันธ์ โทนิค-ดอมินันต์ บนแนวเบสแทน ซึ่ง มาร์ก อีวาน บอนด์ส (2003: 498-499) ได้อธิบายถึงลักษณะ เคเดนซ์ไว้ว่า “ดนตรีอิมเพรสชันหลีกเลี่ยงลักษณะเป้าหมาย-มุ่งเน้น ที่มีโครงสร้างแบบดอมินันต์”

ส่วนด้านจังหวะ การใช้ลักษณะจังหวะในบทประพันธ์เพลงทั้งสามหมายเลข รูปแบบเป็นดนตรีอิมเพรสชัน โดยเป็นการทำลายแบบแผนการเน้นจังหวะ เช่น ความพยายามหลีกเลี่ยงการเน้นจังหวะหนักหลังเส้นกันห้อง โดยมีการใช้เครื่องหมายโยงเสียงข้ามห้อง การใช้เครื่องหมายหยุดบนจังหวะหนักของห้อง รวมไปถึงการใช้รูปแบบและ/หรืออัตราจังหวะที่ไม่สมมาตร

ลักษณะดนตรีอิมเพรสชันในบทประพันธ์เพลง *มิติแห่งอากาศธาตุ* ทั้งสามหมายเลข มีความสอดคล้องกับคำถกวิจารย์ว่าบทประพันธ์เพลงมีความเป็นดนตรีอิมเพรสชันอย่างไร โดยนิยามดนตรีอิมเพรสชันของ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552, น. 46) อธิบายว่า ดนตรีอิมเพรสชันพยายามคิดค้นเทคนิคการประพันธ์เพลงรูปแบบใหม่ขึ้น โดยเป็นการพยายามหลีกเลี่ยงวิธีการของดนตรีอิงกัญแจเสียง ได้แก่ ระบบโทแนลิตี ในดนตรีอิมเพรสชันก็ถูกทำคลุมเครือด้วยการใช้บันไดเสียงและโมดอื่นๆ ตลอดจนตัดความสำคัญของโทนิคและดอมินันต์ ส่วนประโยคเพลงและเคเดนซ์ถูกทำให้คลุมเครือด้วยเทคนิคต่างๆ เพื่อเพิ่มสีสันให้บทเพลง เช่น การแปลงคอร์ด การเพิ่มโน้ตในคอร์ด และการสร้างคอร์ดในแบบที่ไม่เคยมีใช้ในดนตรีอิงกัญแจเสียง

บรรณานุกรม

- จิรพันธ์ สมประสงค์. (2533). *ประวัติศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรี้น เฮ้าส์.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- _____. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์ บทเพลงที่ประพันธ์ โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.
- ณัฏชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- _____. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.
- วิบูลย์ ตระกูลฮั่น. (2553). ดนตรีอิมเพรสชั่นนิซึม. *วารสารดนตรีรังสิต*, 5(2), 30-37.
- _____. (2558ก). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. (2558ข). *มิติแห่งอากาศธาตุ บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.
- _____. (2560). *บทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุ. วารสารดนตรีรังสิต*, 12(1), 103-112.
- สันตินาถ บุญเจือ. (2557). *อัตลักษณ์ในบทประพันธ์เลอตงโบเดอคูเปอแรง ของโมริส ราเวล. วิทยานิพนธ์ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต*.
- สันตินาถ บุญเจือ และวิบูลย์ ตระกูลฮั่น. (2559). *อัตลักษณ์ในบทประพันธ์เลอตงโบเดอคูเปอแรง ของโมริส ราเวล. วารสารดนตรีรังสิต*, 11(1), 138-149.
- Bonds, Mark Evan. (2003). *A history of music in western culture*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Yudkin, Jeremy. (2004). *Discover music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

ลักษณะเฉพาะของวงปี่จุม : ช่างปี่ ช่างซอ และสล่าปี่เมืองลำพูน

The Characteristic in Pee Jum Ensemble : Musician, Vocalist and Musical Making on Lumphun Province

นิตยา อุตระธานี¹, มนัส แก้วบุชา²
Nittaya Auttarathani, Manus Kaewbucha

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องคุณลักษณะเฉพาะวงปี่จุม ช่างปี่ ช่างซอและสล่าปี่เมืองลำพูน มีวัตถุประสงค์สำคัญคือ 1. เพื่อศึกษาภูมิสังคมวัฒนธรรม วิถีชีวิตของชาวเมืองลำพูน 2. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของวงปี่จุมและบริบททางวัฒนธรรมดนตรีของเมืองลำพูน 3. เพื่อวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงปี่จุมของสล่าปี่เมืองลำพูน การวิจัยครั้งนี้ได้สำรวจบันทึก จำแนก วิเคราะห์จากวงปี่จุมทั้งสองคณะได้แก่ คณะร่วมมิตรสามัคคี ที่บ้านปางสำน ตำบลดงคำ อำเภอฝางและคณะลูกแม่ลีสามัคคี บ้านทุ่งข้าวหาง อำเภอทุ่งหัวช้าง ซึ่งนำระเบียบวิธีดำเนินการวิจัย คือหลักการบริหารมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ มาประยุกต์ใช้กับผลการวิจัย ผลการวิจัยสรุปว่าภูมิสังคมและวัฒนธรรมการดนตรีเมืองลำพูนพบว่า เมืองลำพูนเป็นเมืองเก่ายุคทวารวดี มีเมืองหริภุญไชยเป็นราชธานี ซึ่งปรากฏหลักฐานทางโบราณคดี วิถีชีวิตการอยู่อาศัยเป็นแบบเรียบง่ายมีความหนาแน่นของประชากรมากที่สุด ในภาคเหนือตอนบน มีความแข็งแกร่งทางด้านวัฒนธรรม ดนตรีพื้นเมืองของล้านนามีลักษณะเป็นดนตรีแบบพื้นถิ่นที่ประกอบด้วยท่วงทำนองและการขับร้องอย่างมีเอกลักษณ์แบบพื้นเมืองเหนือ เครื่องดนตรีของล้านนาที่ประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุในท้องถิ่นมักทำกันเองแบบง่ายๆ โดยผู้เล่น เพื่อทำให้เกิดเสียงและใช้ในการบรรเลงร่วมกันในหมู่บ้าน ซึ่งเป็นสังคม ผู้วิจัยสำรวจวงปี่จุมคณะร่วมมิตรสามัคคี ที่บ้านปางสำน ตำบลดงคำ อำเภอฝางและคณะลูกแม่ลีสามัคคี บ้านทุ่งข้าวหาง อำเภอทุ่งหัวช้าง พบว่าทั้งสองคณะมีเพลงที่เป็นของแท้ดั้งเดิมคือ 1) เพลงตั้งเสียงใหม่ มี 10 ท่อน พร้อมคำร้องที่มีเนื้อหาเป็นบทปฐมัญญ์ 2) เพลงจะปุม มี 2 ท่อน พร้อมคำร้องที่เป็นนิทาน เล่าเรื่อง 3) เพลงละหม้าย มี 2 ท่อน พร้อมคำร้องที่เป็นนิทานและเรื่องเล่าที่ครึกครื้นสนุกสนาน 4) เพลงอื้อ มีท่อนเดียว คำร้องเป็นบทอาลา ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเพลงได้บันทึกโน้ตไทย ประกอบด้วยปี 3 เล่ม คือ ปีกกลาง ปีก้อย ปี่เล็กและซิง ไม่มีกลองเมืองกำกับจังหวะ คณะร่วมมิตรสามัคคีขับซอโดย แม่บัวผัน ทิวทัศน์ ส่วนคณะลูกแม่ลีสามัคคีขับซอโดย แม่ปราณี จันตะ ส่วนสล่าทำปี่พบเพียงคณะเดียวคือคณะร่วมมิตรสามัคคี ประดิษฐ์โดยพ่อสมฤทธิ์ เป้งดอย ซึ่งมีแนวตั้งเสียงที่เก่าแก่คือ ปีก้อยมีฐานเสียงซอลต่ำ-ซอลสูง ปรากฏระยะซิดที่ 1-2 และ 6-7 ปีกกลางมีฐานเสียง โดต่ำ-โดสูง ปรากฏระยะซิดที่ 4-5 ปี่เล็ก

¹นิสิตปริญญาโท สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

มีฐานเสียง โดต่ำ-โดสูง ปรากฏระยะซิดที่ 1-2 ตามลำดับ ชาวบ้านยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ไม่ค่อยเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมความเป็นอยู่มากนัก จึงเป็นเหตุผลให้วงปี่จุมในจังหวัดลำพูนมีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ เป็นของดั้งเดิมที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ ยังคงรักษาบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและเผยแพร่โดยการให้ความรู้แก่ชุมชนต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: ปี่จุม / ช่างปี่ / ช่างซอ / สล่าปี่

Abstract

The important purpose of the characteristic of PEE JUM ensemble : musician, vocalist and musical making on Lamphun province research had 3 objects, as follows, 1) to study the socio-cultural background and lifestyle of Lamphun's people 2) to study the characteristics of PEE JUM ensemble and their music cultural contexts. 3) to analyze the characteristics and sound system of the instrument. This research was carried out to survey, recording, classifieds and analyzing the data from the Ruammit Samakkee band, Dong-Dam sub-district, Li district, and Look Mae Li Samakkee band, Thung Kaw Hang sub-district, Thung Hua Chang district. The research methodology was applied from these theorise, Heritage Quality concept from the Fine Arts Department, Authenticity and Rarity Value from Nara Documents, Knowledge Management, Value from Nara Documents, Knowledge Management, and Cultural Significances Values.

The study indicated that Lamphun is an ancient city of the Dvaravati period, and the capital is Haripunchai, as archaeological evidence. Both PEE JUM bands of this research had the authenticity and rarity music as follows, 1) 10 parts with welcome lyrics of Tang Chiangmai song 2) 2 parts with tale and telling story lyrics of Japu song 3) 2 parts with fanny tale and telling story lyrics of Lamai song and 4) a part with farewell Lyric of Auh song. The instruments of PEE JUM band consisted Pee Klang, Pee Koi, Pee Lek and Seung, without folk drums. Mae Buaphan Thiwongsa was a vocalist. Somlit Pengdoi was a musician and expert musical making. The traditional sound of Pee Jum divided into low-high G Close distance 1-2 and 6-7 of Pee Koi, low-high C Close distance 4-5 of Pee Klang and low-high C Close distance 1-2 of Pee Lek.

Keywords: Pi Chum; Chang Pi; Chang Saw; Sala Pi

บทนำ

ล้านนา คือดินแดนที่อยู่ทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ปัจจุบันประกอบด้วย 8 จังหวัด ได้แก่ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่านและแม่ฮ่องสอน ดินแดนแห่งนี้มีขนบธรรมเนียม ประเพณี ภาษา ศิลปะ วัฒนธรรมการดนตรีและนาฏศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์ของตน สังเกตได้จากภาพ จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถตามวัดต่างๆ ประเพณีปีใหม่เมือง (สงกรานต์) มหรสพ การละเล่น การดนตรี ดนตรีพื้นเมืองล้านนานั้น มีการบูรณาการทางดนตรีได้อย่างไพเราะและสะท้อนความเป็นตัวตนของชาวล้านนาได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการขอประกอบวงดนตรีพื้นเมือง

วงปี่จุม เป็นการประสมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของภาคเหนือ คำว่า “จุม” เป็นภาษาล้านนา หมายถึงการชุมนุมหรือการประชุมกัน ดังนั้น ปี่จุม จึงหมายถึง การนำปี่หลายๆ เล่มนำมาเป่ารวมกัน ในจังหวัดลำพูน วงปี่จุมซึ่งประกอบด้วยช่างซอ ซ่างปี่ ล้วนได้รับความสนใจและนำไปประเลงประกอบพิธีการงานบุญประเพณีและเทศกาลเสมอ

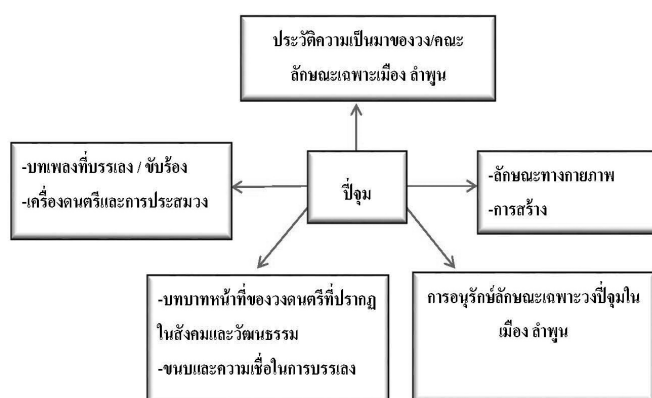
ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะศึกษาวงปี่จุมที่มีชื่อเสียงในจังหวัดลำพูน ศึกษาการบรรเลงของวงปี่จุมใน เพลงไหว้ครู เพลงเกรินนำ เพลงดำเนินเรื่อง เพลงอำลา เพลงอวยพร ซึ่งเป็นเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดลำพูน และมีความโดดเด่นในเรื่องของท่วงทำนองเป็นอย่างมาก และเพื่อศึกษาจังหวะหน้าทับเพลง กลเม็ดเด็ดพราย วิธีการยกครู (ไหว้ครู) กระบวนการบรรเลงปี่จุม ซึ่งจะได้ติดตามข้อมูลเพิ่มเติมจากคณะปี่จุม บุคคลที่มีชื่อเสียง มีความรู้ มีความเชี่ยวชาญและเป็นที่ยอมรับของคนในสังคม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาภูมิสังคมวัฒนธรรม วิถีชีวิตของชาวเมืองลำพูน
2. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของวงปี่จุมและบริบททางวัฒนธรรมดนตรีของเมืองลำพูน
3. เพื่อวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงปี่จุมของสลับปีเมืองลำพูน

กรอบแนวคิดและแนวทางการรวบรวมข้อมูล

ภาพที่ 1 แนวคิดและแนวทางการรวบรวมข้อมูล



ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาเรื่องลักษณะเฉพาะของวงปี่จุม : ช่างปี่ ช่างซอ และสล่าปี่เมืองลำพูน จะทำการศึกษาความดั้งเดิมของวงปี่จุม ประกอบด้วยการอ้างคุณค่าด้านต่างๆ คุณลักษณะทางวัฒนธรรมเมืองลี้และทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน ลักษณะเฉพาะกายภาพเครื่องดนตรี เพลง ช่างซอ ช่างปี่ สล่าปี่ของวงปี่จุมโดยใช้แนวทางการจัดเก็บข้อมูลของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ขอบเขตการวิจัย

ด้านเนื้อหา

1. ศึกษาคุณลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมของอำเภอลี้ และอำเภอทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน
2. ศึกษาลักษณะเฉพาะของวงปี่จุม ทางเพลงของช่างปี่ ช่างซอเมืองลี้และทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน
3. ศึกษาวิถีกระบวนการสร้างปี่จุมของสล่าปี่เมืองลี้และทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน
4. ศึกษาบทบาทหน้าที่ของวงปี่จุมและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมของชุมชน

ด้านพื้นที่

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้กำหนดขอบเขตพื้นที่ คือ วงปี่จุมเมืองลี้และทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน

นิยามศัพท์เฉพาะ

* ภูมิปัญญา หมายถึง ความคิด ความสามารถ ที่เกิดจากประสบการณ์ในการดำรงชีวิต การประดิษฐ์คิดค้น เทคนิควิธีการเฉพาะที่สืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นจนกลายเป็นเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ กลายเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น ที่สืบสานกันมายาวนาน

* ปี่จุม หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีลิ้น ที่ใช้ประกอบกับซอพื้นเมือง หรือการขับเพลงปฏิบัติของชาวล้านนาในภาคเหนือตอนบน

* ความเชื่อมโยง หมายถึง การบรรเลงทางปี่จุมในจังหวัดลำปาง ลำพูน และจังหวัดเชียงใหม่ เป็นการบรรเลงในทิศทางเดียวกัน ไม่มีการแบ่งเขตตามวัฒนธรรมจังหวัด

* คุณลักษณะทางวัฒนธรรม หมายถึงแบบแผน แนวทางการศึกษา รวบรวม วิเคราะห์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นระบบการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม อันเป็นกฎบัตรนานาชาติที่ไอโคโมสประเทศไทย หรือคณะกรรมการองค์การวิชาชีพด้านมรดกวัฒนธรรมระหว่างชาติ บัญญัติไว้ประกอบด้วย

- 1) ด้านประวัติพัฒนาการทางประวัติศาสตร์
- 2) ภูมิสังคมวัฒนธรรม
- 3) วิชาการทางศิลปการแสดง ดนตรี
- 4) คุณค่าด้านความงามของดนตรี
- 5) ความเชื่อมโยง ซึ่งกรมศิลปากร กรมส่งเสริมวัฒนธรรม สมาคมสถาปนิกสยามใช้เป็นแนวทางเดียวกัน

* ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่โดดเด่นได้แก่ โครงสร้างเพลง ช่างปี ช่างซอ สล่าปี กายภาพ ระบบเสียงปี่จุม

วิธีการวิจัย

การศึกษานี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์ มุขปาฐะ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ มีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

ข้อมูลเอกสาร ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนแนวคิดและทฤษฎีเรื่องมรดกภูมิปัญญา โดยใช้หลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ (Heritage Quality) ของศิลปากร และกรอบพิจารณาด้านความเป็นของแท้ดั้งเดิม หายาก และบริบททางวัฒนธรรม (Authenticity and Rarity Value) จาก Nara Documents ปรับประยุกต์ใช้โดย ดร.มนัส แก้วบุชา เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลสำหรับการวิจัย วิเคราะห์ และตอบปัญหาของการวิจัยตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้

ข้อมูลภาคสนาม ดำเนินการตามขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. กำหนดพื้นที่ศึกษาเฉพาะในเขตพื้นที่อ.ลือ อ.ทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน
2. กำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง แบ่งเป็น คณะซอที่ได้รับค่านิยมของจังหวัดลำพูน ช่างปีผู้มีความรู้ความสามารถด้านการทำปี่จุม ช่างซอผู้มีเทคนิคไหวพริบและความสามารถในการซอ วิธีการบรรเลง ระดับเสียงเครื่องดนตรีปี่จุม
3. เตรียมแบบสัมภาษณ์ แบบสอบถาม สำหรับประชากรกลุ่มตัวอย่าง คือ ช่างซอ ช่างปี สล่าปี นักวิชาการที่มีความรู้
4. ลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อเก็บข้อมูล โดยใช้การบันทึก สัมภาษณ์ พูดคุย และสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ผลการวิจัย

1. ลักษณะภูมิสังคมวัฒนธรรม วิถีชีวิตของชาวเมืองลำพูน

จังหวัดลำพูนเป็นจังหวัดที่มีขนาดเล็กที่สุดในเขตภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ศูนย์กลางของจังหวัดอันได้แก่ อำเภอเมืองลำพูน มีความสำคัญมาแต่ครั้งอดีตคือเป็นที่ตั้งเมืองเก่า ซึ่งเมืองหริภุญไชยเป็นราชธานีแห่งแรกก่อนอาณาจักรล้านนา จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์บันทึกไว้ในเอกสาร ตำนานและการบอกร่องรอยของเมืองเก่า ผู้วิจัยพบว่าตำนานเมืองหริภุญไชยนี้มีการบันทึกไว้ทั้งที่เป็นเอกสารและการเล่าขานสืบต่อกันมาอย่างหลากหลาย จากการศึกษาพบตำนานสำคัญ อาทิ ตำนานมูลศาสนา ตำนานชินกาลมาลีปกรณ์ จามเทวีศพงสาวดารเมืองหริภุญไชย และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ เป็นต้น

การศึกษาเรื่องลักษณะเฉพาะของวงปี่จุม : ช่างปี ช่างซอ และสล่าปีเมืองลำพูน ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ศึกษาตามภูมิภานาของครู สล่าปี่จุม ได้แก่ อำเภอลี้และอำเภอทุ่งหัวช้าง ซึ่งมีประวัติความเป็นมาท้องถิ่นเขียนเป็นอักษรล้านนาไทยกล่าวว่า ในราวพุทธศตวรรษที่ 17 ชาวไทยที่อาศัยอยู่ในแคว้นสิบสองปันนาและสิบสองจุไทย ถูกชาวไทยใหญ่รุกรานจึงได้ถอยร่นลงมาจนถึงเมืองหลวงพระบาง พระนางจามรี ธิดาเจ้า

เมืองหลวงพระบางได้รวบรวมกำลังคนและเป็นหัวหน้าในการอพยพผู้คนหลบหนีลี้ภัยเข้าศึกษาเดินทางลงมาสร้างบ้านแปงเมืองบริเวณเวียงเจดีย์หรือเมืองลี ชาวลำพูนส่วนใหญ่สืบเชื้อสายมาจากชาวไทยองหรือกลุ่มชาติพันธุ์ยอง ซึ่งเป็นชื่อที่ใช้เรียกคนไทลื้อที่ตั้งบ้านเมืองอยู่ในเมืองยอง ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งของเมืองเชียงตุง ตั้งอยู่ทิศตะวันออกเฉียงเหนือของรัฐฉาน ประเทศเมียนมาร์

2. บริบททางวัฒนธรรมดนตรีของเมืองลำพูน

เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเรียบง่ายและประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุธรรมชาติหรือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เกิดจากภูมิปัญญาชาวบ้าน ส่วนใหญ่ผู้เล่นเครื่องดนตรีนั้นๆ จะเป็นผู้ประดิษฐ์ใช้เอง เครื่องดนตรีล้านนานั้นมีครบ 4 ประเภท ตามวิธีการปฏิบัติที่ทำให้เกิดเสียง ในเรื่องดนตรีชาวล้านนา นิยมใช้ประกอบการเล่นซอ และเรียกว่า ซอ (ปี่จุม) ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่เล็ก ปี่จุมนิยมนำมาบรรเลงร่วมกันเป็นชุดตั้งแต่ 3 เล่มขึ้นไป เพื่อประกอบการขับซอหรือบรรเลงเพลงพื้นเมืองทั่วไป อย่างไรก็ตามก็ตีกันดนตรีสามารถบรรเลงปี่เพียง 1 เล่ม ร่วมกันกับสะล้อ-ซึง ได้ โดยปกติปี่จุมมีลักษณะนามว่า “เล่ม” การสร้างปี่จุมชุดหนึ่งนิยมสร้างกัน 3 หรือ 4 เล่ม เท่านั้น เพราะถือว่าครบแนวการประสานเสียงที่สมบูรณ์แล้ว ส่วนจะเพิ่มมาถึง 5 เล่มนั้น เป็นความนิยมของแต่ละท้องถิ่น สำหรับวิธีการเป่า ผู้เล่นจะอมปี่เข้าทางหัวที่มีลิ้นสอดไว้ เวลาเป่าวางแนวเฉียงเอียงไปด้านขวา

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมให้ความหมายของคำว่า “ซอ” หมายถึง การร้องหรือการขับร้องพื้นบ้านของล้านนา เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ซอพื้นเมือง เป็นเพลงพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวล้านนา การซอมีทั้งการโต้ตอบกันในลักษณะบทเกี่ยวพาราสีระหว่างชาย-หญิง หรือซอเดี่ยวเพื่อเล่าเรื่องพรรณนาเหตุการณ์ กรมส่งเสริมวัฒนธรรมจำแนกเพลงซอ หรือทำนองซอล้านนา ตามเขตวัฒนธรรมออกเป็น 2 เขต

ผู้วิจัยพบว่าการขับซอของแต่ละท้องถิ่นนั้นมีความแตกต่างกันทั้งเครื่องดนตรีประกอบและท่วงทำนอง นอกจากนั้นยังพบว่ารูปแบบการขับซอ มีแบบซอเดี่ยวและซอโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง ซึ่งภาษาถิ่นเรียกว่า “คู่ถ้อง” มีการขับตามแบบดั้งเดิมลักษณะเป็นโวหารแฝงด้วยคติธรรม คติโลกและการขับแบบประยุกต์ด้วยการนำเอาข้อมูลใหม่ๆ ทันเหตุการณ์มาพรรณนา การขับซอจึงนับเป็นศิลปการแสดงพื้นบ้านของล้านนาที่แสดงออกถึงภูมิปัญญาการใช้ภาษาถิ่นอันทรงคุณค่า ที่สร้างสรรค์บทร้องขึ้นอย่างสวยงามบอกเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ตลอดจนคติธรรมคำสอน ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีที่สะท้อนให้เห็นวิถีความเป็นอยู่แต่ละวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวล้านนา

3. ลักษณะเฉพาะของวงปี่จุม ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของสลาปีเมืองลำพูน

จากการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นเมืองของล้านนามีลักษณะเป็นดนตรีแบบพื้นถิ่น ที่ประกอบด้วยท่วงทำนองและการขับร้องอย่างมีเอกลักษณ์แบบพื้นเมืองเหนือ เครื่องดนตรีของล้านนาที่ประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุในท้องถิ่นมักทำกันเองแบบง่ายๆ โดยผู้เล่น เพื่อทำให้เกิดเสียงและใช้ในการบรรเลงร่วมกันในหมู่บ้านซึ่งเป็นสังคมเกษตรกรรม ปัจจุบันการละเล่นดนตรีพื้นเมืองแบบล้านนาก็ยังได้รับความนิยมอยู่เสมอ การเล่นดนตรีแบบพื้นถิ่นนี้ไม่มีระบบกฎเกณฑ์ชัดเจนตายตัว ดนตรีในแต่ละท้องถิ่นจึงมีสำเนียง ทำนอง และจังหวะลีลาของตนเอง ทำนองดนตรีพื้นบ้าน การสืบทอดบทเพลงล้านนาพื้นถิ่น ครูเพลงจะใช้วิธีถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ โดยอาศัยการจดจำการขับร้องและท่วงทำนอง ไม่มีการจดบันทึกเป็นโน้ตอย่างดนตรีสากล

นอกจากนี้นักดนตรีพื้นถิ่นยังมีความสามารถในการผลิตเครื่องดนตรีใช้เอง โดยใช้เทคนิควิธีการตลอดจนกระบวนการผลิตที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูช่างในรูปแบบฝีมือช่างชาวบ้าน นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นควรค่าแก่การอนุรักษ์สืบไป

วงปี่จุมมีต้นกำเนิดมาจากที่ใดไม่ทราบแน่ชัด ปัจจุบันปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีพื้นถิ่นที่มีผู้นิยมเล่นในหลายพื้นที่ทางภาคเหนือตอนบน จากการลงสำรวจพื้นที่พบว่าจังหวัดลำพูนยังคงมีการสืบสานการขับซอและวงปี่จุมแบบดั้งเดิมไว้อย่างมั่นคง วงปี่จุมที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและสำรวจ ได้แก่ คณะซอร่วมมิตรสามัคคี และคณะซอลูกน้ำลีสามัคคี

ภาพที่ 2 คณะซอร่วมมิตรสามัคคี



ภาพที่ 3 คณะซอลูกน้ำลีสามัคคี



4. การเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของสล่าปี่เมืองลำพูน

จากกรอบแนวคิดด้านความเป็นของแท้ดั้งเดิม หายาก และบริบททางวัฒนธรรม (Authenticity and Rarity Value) จาก Nara Documents ปรับประยุกต์ใช้โดย ดร.มนัส แก้วบุชา (เอกสารการสอนวิชาการวิจัยเฉพาะทาง Specific Research 630512-630513) : กรณีดนตรีไทย คือ ดนตรีของโลก (Thai music as Music of the world : World music) ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์วงปี่จุมตามลำดับกรอบพิจารณา 6 ประการ ดังแผนภาพต่อไปนี้

แผนผังที่ 2 คุณค่าด้านคุณลักษณะทางวัฒนธรรม เมืองลำพูน Cultural Significances Values



ที่มา : นิตยา อูตระกูล

คุณค่าด้านคุณลักษณะทางวัฒนธรรม เมืองลำพูน Cultural Significances Values

1. การดำรงคุณค่าด้านประวัติศาสตร์ (Historic Value) มีประวัติพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องคู่กับ สำนักศิลปะ กิจกรรม พิธีกรรม เทศกาล
2. การดำรงคุณค่าด้านสังคม (Social Value) ครอบคลุมด้านจิตวิญญาณ อัตลักษณ์ประจำถิ่น
3. การดำรงคุณค่าและการเชื่อมโยง (Association Value) ถ่ายทอดความงาม ความดีงาม การประสานกลมกลืน การดำรงคุณค่า ทั้งของศิลปะ คน ชุมชน วิถีชีวิต
4. การดำรงคุณค่าด้านสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic Value) เป็นของดั้งเดิมมีอัตลักษณ์รูปลักษณ์ ที่รับรู้กัน มีแบบแผน โครงสร้าง การผูกกลดลาย ทำนอง
5. การดำรงคุณค่าด้านวิทยาการ (Scientific value)
6. การดำรงคุณค่าที่เป็นต้นแบบทางวิชาการ (Academic Value) หรือเป็นศิลปะพื้นถิ่น (Vernacular Value) เป็นต้นแบบทางวิชาการ หรือเป็นศิลปะพื้นถิ่น

การขับขอฟันเมืองบรรเลงประกอบวงปี่จุมเมืองลำพูน ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกเพลง 4 เพลงจาก 14 เพลง เพื่อทำการวิเคราะห์ คือ ตั้งเชียงใหม่ จะปูหรือละหม้ายจะปู ละหม้ายหรือละหม้ายเชียงแสน และอื้อ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 พิจารณาคัดเลือกเพลง

คุณค่าด้าน ของแท้ ดั้งเดิมและ การดำรงอยู่	ผศ.ณรงค์ สมิตธรรม	พ่ออุ่นเรือน ขวัญเรือน	พ่อครูกวนดา เชียงตา	อ.จตุพล แสนสมปาน	พ่อสมฤทธิ์ เป็งดอย	อ.ขวัญชัย สุรินทร์ศรี	แม่บัวผัน ทิวक्षा
1. ที่เป็นต้น แบบทาง วิชาการ หรือเป็น ศิลปะพื้นถิ่น	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปัน ฝ้าย ตาด เมืองน่าน บ่าเก่า	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปันฝ้าย ตาด เมืองน่าน บ่าเก่า	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปันฝ้าย	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปันฝ้าย บ่าเก่า	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปันฝ้าย บ่าเก่า	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปันฝ้าย บ่าเก่า	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ปันฝ้าย บ่าเก่า
2. ครอบคลุม ด้านจิต วิญญาณอัต ลักษณ์ ประจำถิ่น	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ลับแลล่อง น่าน ล่องน่าน	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ลับแลล่อง น่าน ล่องน่าน	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ล่องน่าน	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ตาดเมือง น่าน ล่องน่าน	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ตาดเมือง น่าน ล่องน่าน	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ล่องน่าน	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ล่องน่าน
3. มีประวัติ พัฒนาการ มาอย่างต่อเนื่อง คู่กับ สำนักศิลปะ กิจกรรม พิธีกรรม เทศกาล	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ เจี้ยว พม่าปัน ฝ้าย สาย หลังเต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ เจี้ยว พม่า ปันฝ้าย สาย หลังเต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ เจี้ยวพม่า ปันฝ้ายสาย หลังเต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ เจี้ยวพม่า ปันฝ้าย สาย หลังเต้ยซอย นซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละ หม้าย อื้อ เจี้ยวพม่าปัน ฝ้าย สาย หลังเต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ เจี้ยว พม่า ปันฝ้ายสาย หลังเต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเชียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ เจี้ยว พม่าปันฝ้าย สายหลังเต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด

คุณค่าด้าน ของแท้ ดั้งเดิมและ การดำรงอยู่	ผศ.ณรงค์ สมิตธรรม	พ่ออุ่นเรือน ขวัญเรือน	พ่อครูกวนดา เชียงตา	อ.จตุพล แสนสมปาน	พ่อสมฤทธิ์ เป็งคอย	อ.ขวัญชัย สุรินทร์ศรี	แม่บัวผัน ทิวค้ำชา
4. รูปลักษณ์ ที่รับรู้กัน มีแบบแผน โครงสร้าง การผูก ลวดลาย ทำนอง	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละ หม้าย อื้อ สายหลัง เต้ย ซอยัน ซอ เบ็ดเตล็ด	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ สายหลังเต้ย ซอยัน ซอเบ็ดเตล็ด	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ สายหลังเต้ย ซอยัน ซอเบ็ดเตล็ด	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ สายหลังเต้ย ซอยัน ซอเบ็ดเตล็ด	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ สายหลังเต้ย ซอยัน ซอเบ็ดเตล็ด	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ลับแลล่อง น่าน สายหลังเต้ย ซอยัน ซอเบ็ดเตล็ด	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ลับแลล่อง น่าน สายหลังเต้ย ซอยัน ซอเบ็ดเตล็ด
5. ถ่ายทอด ความงาม ความดีงาม การประสาน กลมกลืน การดำรง คุณค่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้าย ล่องน่าน บ่าเก่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้ายล่อง น่านบ่าเก่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้าย ลับแลล่อง น่านบ่าเก่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้าย ลับแลล่อง น่านบ่าเก่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้าย ลับแลล่อง น่านบ่าเก่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้ายตาด เมื่อน่าน บ่าเก่า	ตั้งเสียงใหม่ จะปู ละหม้าย อื้อ ป้นฝ้ายตาด เมื่อน่าน บ่าเก่า

ที่มา : นิตยา อุตระธานี

หลักการจำแนก วิเคราะห์คุณลักษณะของเพลง

กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ทำนองเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ (Vida Chenoweth, 1974, p.65-99) ซึ่งประกอบด้วย มูลเหตุการณ็ถอดเสียงและบันทึกโน้ต แบบนำไปใช้เป็นข้อมูลภูมิปัญญาพื้นบ้านของการส่งเสริมวัฒนธรรมบันทึกโน้ตโดยการถอดเสียงให้ตรงกับกร็องจริง คงไว้ซึ่งระดับเสียง วิธีการร้อง ทำนอง จังหวะ อักขระ ความซ้ำ เร็ว การกลับต้น การย้อยกลับไปมา หรือการข้ามทำนอง จังหวะ ด้วยวิธีบันทึกโน้ต ผสมผสานดนตรีชาติพันธุ์ศึกษาวิเคราะห์บริบทของวัฒนธรรม ขนบ ธรรมเนียม ประเพณี วรรณกรรม และสิ่งแวดล้อมที่พบในงานภาคสนาม

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์เพลง

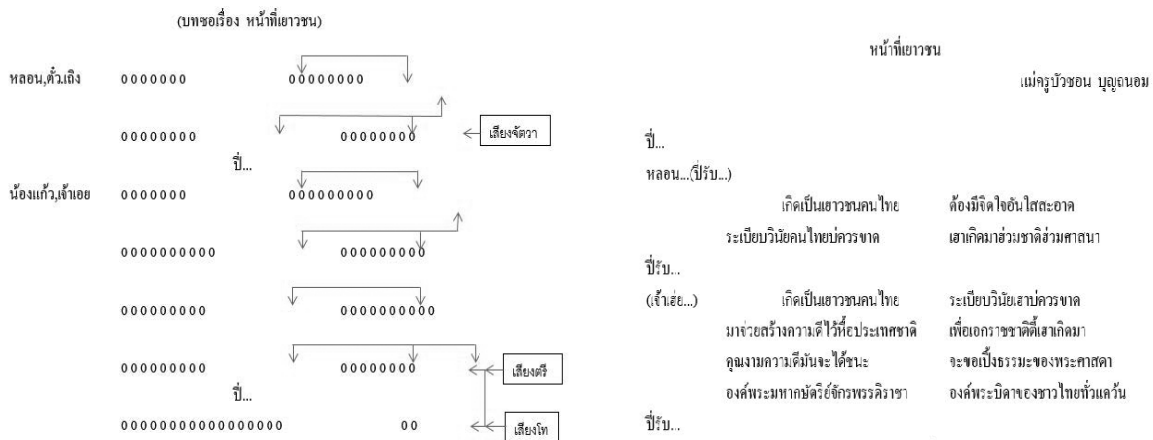
การวิเคราะห์เพลงประกอบด้วย

การวิเคราะห์เพลงแบบดั้งเดิม	การวิเคราะห์เพลงแบบพิเศษ
โครงสร้างของทำนองและการตกแต่งทำนอง Melodic Structure and Ornamentation	ระดับเสียง ทาง สัมพันธ์กับเครื่องดนตรี
จังหวะทั่วไป (Rhythm) อัตราจังหวะเคาะ (Mitre) จังหวะช้า-เร็ว (Tempo)	ความซ้ำเร็ว อารมณ์ ความหมาย สารที่ร้องและ วัตถุประสงค์
ระดับเสียง ทาง มาตราเสียง Atonal material	โครงสร้างของเพลง ทำนอง จังหวะ การขึ้นนำ การต่อท้าย การจบลง
ภาพรวมความซ้ำเร็วของทำนองหลักและทำนองเชื่อมโยง ในแต่ละวรรคตอน Speechmelody relationships	จังหวะในใจ จังหวะเคาะ จังหวะทำนอง จังหวะคำร้อง
คำร้อง อักษร ฉันทลักษณ์ คำ ศัพท์ ความหมาย ที่มา Song Texts	ทำนองหลัก ทำนองที่ใช้บ่อย ทำนองที่เป็นอัตลักษณ์ รูป แบบวรรค ประโยค
ลักษณะเฉพาะของรูปแบบ แบบแผน อัตลักษณ์ ทำนอง จังหวะ การวิเคราะห์ จำแนกหมวดหมู่และนำไปใช้ Musical style and Classification of Repertoire	คำร้อง เสียงหลัก เสียงจร อักษร อารมณ์ ความหมาย คำศัพท์ ฉันทลักษณ์ วรรณกรรม
	ความยาวของทำนองหลัก ทำนองแทรก ทำนองเสริม ทำนองตกแต่ง ประทวน
	การแบ่งท่อน การย้อนกลับ การขึ้นนำ การทอด การจบลง
	การเคลื่อนเสียง การย้ายเสียง

ในส่วนของการวิเคราะห์เรื่องของเสียงร้อง ในเนื้อร้องประกอบเพลง ผู้วิจัยนำเนื้อร้องมาจากแม่บัวซอน ถนอมบุญ ได้วิเคราะห์ตามรูปแบบฉันทลักษณ์กลอนสุภาพ ซึ่งไม่เคร่งครัดรูปแบบ โดยพิจารณาที่คำสัมผัสและเสียงสุดท้ายของวรรคส่ง ว่ามีระดับวรรณยุกต์เสียงใดบ้าง ยกตัวอย่างเพลงตั้งเชียงใหม่

ทำนองตั้งเชียงใหม่ เป็นทำนองที่ใช้ขอเป็นปฐมฤกษ์ เริ่มเรื่องหรือขอทักทายหรือเป็นการขอสวัสดิ์
ท่านผู้ชม โดยมีคำขึ้นต้น เช่น หลอน นาย เถิง ตัว คำขึ้นต้นแต่ละตัวล้วนมีความหมายทั้งสิ้น อาทิ หลอน :
สมมุติว่า นาย ท่าน คุณ เธอ เถิง : ถึง ตัว : ท่าน คุณ เป็นต้น

ภาพที่ 4 ฉันทลักษณ์ทำนองซอตั้งเชียงใหม่



การบันทึกโน้ตไทย แยกแต่ละเครื่องมือพร้อมกับใส่หมายเลขกำกับในแต่ละห้องของแต่ละท่อน ในแต่ละเพลง จากครูแอ๊ด ภานุทัต อภิขิณธง ศิลปินพื้นบ้านเมืองลำพูน ทั้งยังเป็นครูคนแรกที่เริ่มสอนดนตรีพื้นเมืองล้านนาให้กับประชาชนในวัดสวนดอก จังหวัดเชียงใหม่ โดยไม่มีค่าใช้จ่าย

ภาพที่ 5 ผู้วิจัยนำแนวคิดและระบบการวิเคราะห์ ทำนองของกลุ่มชาติพันธุ์

(Vida Chenoweth, 1974, p.65 - 99) มารับใช้กับเพลงทั้ง 4 เพลง

ก่อน 1

ปีที่ออก

1	2	3	4	5	6	7	8
----	---ฟ	มว-ร	---ฟ	มว-ร	----	มวคค	ชคค
9	10	11	12	13	14	15	16
ชคค	คคค	---ม	คคค	---ค	ชคค	---	ชคค
17	18	19	20	21	22	23	24
----	---ค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
25	26	27	28	29	30	31	32
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
33	34						
คคค	คคค						

ปีที่ออก

1	2	3	4	5	6	7	8
----	---ฟ	มว-ร	---ฟ	มว-ร	----	มวคค	ชคค
9	10	11	12	13	14	15	16
มวคค	คคค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
17	18	19	20	21	22	23	24
----	---ค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
25	26	27	28	29	30	31	32
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
33	34						
คคค	คคค						

ตั้งชื่อใหม่

ปีที่ออก

1	2	3	4	5	6	7	8
----	---ฟ	มว-ร	---ฟ	มว-ร	----	มวคค	ชคค
9	10	11	12	13	14	15	16
มวคค	คคค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
17	18	19	20	21	22	23	24
----	---ค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
25	26	27	28	29	30	31	32
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
33	34						
คคค	คคค						

ตั้งชื่อใหม่

ปีที่ออก

1	2	3	4	5	6	7	8
----	---ฟ	มว-ร	---ฟ	มว-ร	----	มวคค	ชคค
9	10	11	12	13	14	15	16
มวคค	คคค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
17	18	19	20	21	22	23	24
----	---ค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
25	26	27	28	29	30	31	32
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
33	34						
คคค	คคค						

ตั้งชื่อใหม่

ปีที่ออก

1	2	3	4	5	6	7	8
----	---ฟ	มว-ร	---ฟ	มว-ร	----	มวคค	ชคค
9	10	11	12	13	14	15	16
มวคค	คคค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
17	18	19	20	21	22	23	24
----	---ค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
25	26	27	28	29	30	31	32
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
33	34						
คคค	คคค						

ตั้งชื่อใหม่

ปีที่ออก

1	2	3	4	5	6	7	8
----	---ฟ	มว-ร	---ฟ	มว-ร	----	มวคค	ชคค
9	10	11	12	13	14	15	16
มวคค	คคค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
17	18	19	20	21	22	23	24
----	---ค	---ค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
25	26	27	28	29	30	31	32
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค	คคค
33	34						
คคค	คคค						

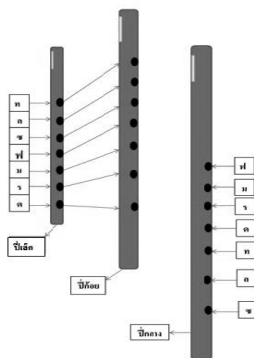
ตารางที่ 3 จำแนกวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงตั้งเชิงใหม่ เพลงจะปู เพลงละหม้าย และเพลงอื้อ

การวิเคราะห์ประกอบด้วย	เพลงตั้งเชิงใหม่	เพลงจะปู	เพลงละหม้าย	เพลงอื้อ
1. ระดับเสียงทาง มาตราเสียง Atonal material	กลุ่มเสียง เสียงหลักคือเสียง ซ เสียงรองคือเสียง ร ด	กลุ่มเสียง เสียงหลักคือเสียง ด เสียงรองคือเสียง ซ	กลุ่มเสียง เสียงหลักคือเสียง ด เสียงรองคือเสียง ซ	กลุ่มเสียง เสียงหลักคือเสียง ซ เสียงรองคือเสียง ซ
2. โครงสร้างของทำนองและการตกแต่งทำนอง Melodic Structure and Ornamentation	เพลงมี 10 ท่อน ท่อน 1 มี 34 จังหวะ ท่อน 2 มี 42 จังหวะ ท่อน 3 มี 32 จังหวะ ท่อน 4 มี 20 จังหวะ ท่อน 5 มี 12 จังหวะ ท่อน 6 มี 34 จังหวะ ท่อน 7 มี 32 จังหวะ ท่อน 8 มี 20 จังหวะ ท่อน 9 มี 32 จังหวะ ท่อน 10 มี 20 จังหวะ รวม 144 จังหวะ การตกแต่งทำนอง นักดนตรีตกแต่งทำนองที่มีลักษณะการแยกทางแยกเครื่องมือ ซึ่งขึ้นอยู่กับขอบเขตเสียงของแต่ละเครื่องมือ และยึดทำนองหลักเพราะเป็นเพลงประกอบการขับขอ เน้นเนื้อหาและความหมายของคำร้องการตกแต่งจึงมีลักษณะการพลิ้วเสียง	เพลงมี 2 ท่อน มีหัวเพลง สร้อย เพลงและท้ายเพลง หัวเพลงมี 24 จังหวะ ท่อน 1 มี 40 จังหวะ สร้อยเพลงมี 8 จังหวะ ท่อน 2 มี 24 จังหวะ ท้ายเพลงมี 8 จังหวะ รวม 104 จังหวะ การตกแต่งทำนอง นักดนตรีตกแต่งทำนองที่มีลักษณะการแยกทางแยกเครื่องมือ ซึ่งขึ้นอยู่กับขอบเขตเสียงของแต่ละเครื่องมือ และยึดทำนองหลักเพราะเป็นเพลงประกอบการขับขอ เน้นเนื้อหาและความหมายของคำร้องการตกแต่งจึงมีลักษณะการพลิ้วเสียง	เพลงมี 2 ท่อน มีหัวเพลง สร้อย เพลงและท้ายเพลง หัวเพลงมี 24 จังหวะ ท่อน 1 มี 32 จังหวะ สร้อยเพลงมี 8 จังหวะ ท่อน 2 มี 32 จังหวะ ท้ายเพลงมี 8 จังหวะ รวม 88 จังหวะ การตกแต่งทำนอง นักดนตรีตกแต่งทำนองที่มีลักษณะการแยกทางแยกเครื่องมือ ซึ่งขึ้นอยู่กับขอบเขตเสียงของแต่ละเครื่องมือ และยึดทำนองหลักเพราะเป็นเพลงประกอบการขับขอ เน้นเนื้อหาและความหมายของคำร้องการตกแต่งจึงมีลักษณะการพลิ้วเสียง	เพลงท่อนเดียว มีหัวเพลง หัวเพลง 12 จังหวะ ท่อน 1 มี 32 จังหวะ รวม 44 จังหวะ การตกแต่งทำนอง นักดนตรีตกแต่งทำนองที่มีลักษณะการแยกทางแยกเครื่องมือ ซึ่งขึ้นอยู่กับขอบเขตเสียงของแต่ละเครื่องมือ และยึดทำนองหลักเพราะเป็นเพลงประกอบการขับขอ เน้นเนื้อหาและความหมายของคำร้องการตกแต่งจึงมีลักษณะการพลิ้วเสียง

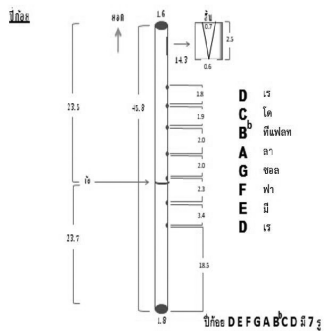
ตารางที่ 3 จำแนกวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงตั้งเสียงใหม่ เพลงจะปู เพลงละหม้าย และเพลงอื้อ (ต่อ)

การวิเคราะห์ประกอบด้วย	เพลงตั้งเสียงใหม่	เพลงจะปู	เพลงละหม้าย	เพลงอื้อ
3. ภาพรวมความซ้ำเร็วของทำนองหลัก และทำนองเชื่อมโยงในแต่ละวรรคตอน Speech-melody relationships	ความเร็วของทำนองเป็นจังหวะปานกลาง เชื่อมโยงแต่ละท่อนเข้าด้วยกันด้วยจังหวะเพลงที่มีความเร็วสม่ำเสมอ	ทำนองจะปู เป็นทำนองที่มีความอ่อนหวานละมุนละไม เชื่อมโยงแต่ละท่อนเข้าด้วยกันด้วยจังหวะเพลงที่มีความเร็วสม่ำเสมอ	เป็นทำนองที่ให้จังหวะครึกครื้น สนุกสนาน เชื่อมโยงแต่ละท่อนเข้าด้วยกันด้วยจังหวะเพลงที่มีความเร็วสม่ำเสมอ	ความเร็วของทำนองเป็นจังหวะช้า
4. จังหวะทั่วไป (Rhythm) อัตราจังหวะเคาะ (Metre) จังหวะช้า – เร็ว (Tempo)	ไม่มีหน้าทับกลองเมือง จังหวะสองชั้น ปานกลาง	ไม่มีหน้าทับกลองเมือง จังหวะสองชั้น ปานกลาง	ไม่มีหน้าทับกลองเมือง จังหวะชั้นเดียว ค่อนข้างเร็ว	ไม่มีหน้าทับกลองเมือง จังหวะสามชั้น ช้า
5. คำร้อง อักษรฉันทลักษณ์ คำศัพท์ ความหมาย ที่มา Song Texts	ใช้ขอเริ่มเรื่องหรือขอทักทายหรือเป็นการขอสวัสดิ์ท่านผู้ชม การขอทำนองขอตั้งเสียงใหม่จะเป็นขอเริ่มต้น โดยมีคำขึ้นต้น เช่น หลอน นายเถิง ตัว คำขึ้นต้นแต่ละตัวล้วนมีความหมายทั้งสิ้น อาทิ หลอน : สมมุติว่า นาย ท่าน คุณเธอ เถิง : ถึง ตัว : ท่าน คุณ เป็นต้น	เป็นทำนองดั้งเดิมของขอพื้นเมือง ใช้ขอต่อจากทำนองตั้งเสียงใหม่ หรือบางครั้ง การใช้ทำนองขอจะปูมีสองลักษณะ กล่าวคือ ขอแบบครึ่งท่อนหลังละเต็มท่อน การขอแบบครึ่งท่อนหลังจะใช้ขอต่อจากการลงทำนองตั้งเสียงใหม่ หรือเมื่อเปลี่ยนจากทำนองอื่นๆ เข้าสู่ทำนองละหม้าย	ทำนองนี้พัฒนามาจากทำนองจะปู เนื่องจากขอดั้งเดิมก่อนหน้านี้หลังจากจบทำนองตั้งเสียงใหม่แล้วก็จะขอทำนองอื่นๆ เท่านั้น ยังไม่มีทำนองละหม้าย	เป็นทำนองดั้งเดิมทำนองหนึ่งของขอล้านนา ที่มาของทำนองขอเพลงอื้อนี้สันนิษฐานว่าอาจได้มาจากเพลงอื้อกล่อมลูกของชาวล้านนา (เพลงอื้อจา)

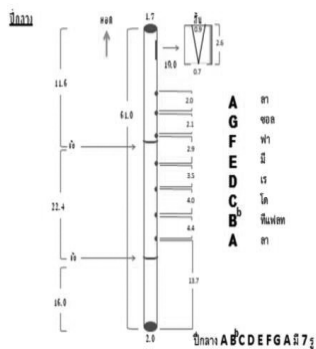
ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของปี่จุม



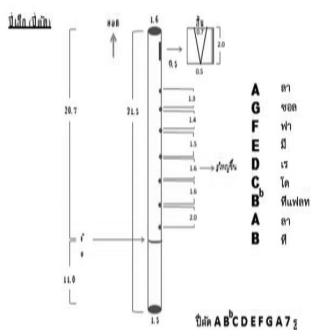
ท่วงท่าการเป่า หยิบ จับ เปิด ปิดนิ้วนิ้วปี่จุม



บรรทัดที่ 1	G	A	B	C	D	E	F
บรรทัดที่ 2	ซ	ลา	า	ค	ว	ม	ฟ
บรรทัดที่ 3	-20%	Ab -78%	Bb -66%	C#24.1%	14%	-16%	36%
บรรทัดที่ 4	392.1Hz	425.8Hz	472.7Hz	294.9Hz	295.1Hz	334.8Hz	359.1Hz



ระดับเสียงปี่กลอง								
บรรทัดที่ 1	C	D	E	F	G	A	B	
บรรทัดที่ 2	ค	ด	เร	ม	ฟ	ซ	ลา	ที
บรรทัดที่ 3	49%	19%	Bb30%	37%	14%	-18%	32%	
บรรทัดที่ 4	231.3Hz	436.3Hz	235.9Hz	290.9Hz	295.7Hz	324.5Hz	356.9Hz	



ระดับเสียงปี่เล็ก							
บรรทัดที่ 1	C	D	E	F	G	A	B
บรรทัดที่ 2	ด	เร	ม	ฟ	ง	ล	ที
บรรทัดที่ 3	42%	4%	-20%	F#84%	46%	-17%	-36%
บรรทัดที่ 4	539.5Hz	689.1Hz	652.5Hz	723.6Hz	797.9Hz	870.8Hz	963.4Hz

ที่มา : นิตยา อุตระธานี

ปี่จุ่มนิยมนำมาเล่นในงานรื่นเริงทางภาคเหนือ ก่อนการเล่นเพลงขอ จะมีการเล่นเพลงตั้งเชิงใหม่ เพื่อทดสอบเสียงของผู้ขับชอกับเสียงปี่จุ่มว่าเข้ากันหรือไม่ จากนั้นจึงต่อยด้วยเพลงจะปู เพลงละไม้ เพลงเงี้ยว เพลงพม่า เพลงจ้อยเจียงแสน พระลอเดินดง และเพลงอื้อ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ในการอำลาทวงทำนองของปี่จุ่ม มีทั้งหมด 14 ทำนอง ปัจจุบันสูญหายแล้วอย่างน้อย 5 ทำนอง พ่อสมฤทธิ์ เป้งดอย จึงได้อนุรักษ์ การละเล่นปี่จุ่ม รวมถึงถ่ายทอดการละเล่น ตลอดจนการประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านนี้ให้คงอยู่

ภาพที่ 6 สาธิตวิธีการทำปี่จุ่มโดยพ่อสมฤทธิ์ เป้งดอย สล่าปี่จุ่ม



ที่มา : นิตยา อุตระธานี

อุปกรณ์ช่างที่ใช้ทำปี่จุ่ม ตามภาพเป็นอุปกรณ์ที่ทำมาจากวัสดุตัดแปลง เป็นภูมิปัญญาที่ช่างคิด และประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้เหมาะสมกับการใช้งาน ซึ่งประกอบด้วย

- ไม้รวก ไม้ที่นำมาทำปี่จุ่มนั้น 1 จุ่ม ต้องเป็นไม้ลำเดียวกันทั้งจุ่ม มาตัดเป็นท่อนให้ได้ขนาดตามปีแต่ละเล่ม ทะลวงตา หรือข้อไม้ลวก

- ค้อน ใช้ตีทองเหลืองหรือโลหะผสม
- ใบเลื่อยมีหลายขนาด
- แหงเหล็กขนาดต่างๆ ที่ทำการเชื่อมเองเพื่อให้เหมาะสมและใช้งานได้สะดวก
- กระดาษทราย
- มีดด้ามยาว ที่รับมีด
- ทองเหลืองหรือโลหะผสม ทำลื่นปี

สรุปท้ายผลการวิจัย

ภูมิสังคมและวัฒนธรรมการดนตรีเมืองลำพูนพบว่า เมืองลำพูนเป็นเมืองเก่ายุคทวารวดี มีเมืองหริภุญไชยเป็นราชธานี ผู้วิจัยสำรวจวงปี่จุมคณะร่วมมิตรสามัคคีมีนักดนตรีในวง 5 คน แม่บัวผัน ทิวคชา เป็นหัวหน้าวง และช่างซอ ภูมิลำเนาที่บ้านปางล้าน ตำบลงด่า อำเภอฝางและคณะลูกแม่ลีสามัคคีมีนักดนตรี 5 คน แม่ปราณี จันตะ เป็นหัวหน้าวงและช่างซอ ภูมิลำเนาอยู่ บ้านทุ่งข้างทาง อำเภอทุ่งหัวช้าง วงปี่จุมทั้งสองคณะนี้พบว่ามีเพลงที่เป็นของแท้และดั้งเดิมคือ 1) เพลงตั้งเชียงใหม่ มีทำนอง 10 ท่อน พร้อมคำร้องที่มีเนื้อหาเป็นบทปฐมฤกษ์ 2) เพลงจะปู มีทำนอง 2 ท่อน พร้อมคำร้องเป็นนิทาน เล่าเรื่อง 3) เพลงละหม้าย มีทำนอง 2 ท่อน พร้อมคำร้องเป็นนิทานและเรื่องเล่าที่ครึกครื้นสนุกสนาน 4) เพลงอ้อ มีทำนอง 4 ท่อนเดียว คำร้องเป็นบทอาลา ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเพลงผู้วิจัยได้บันทึกด้วยโน้ตไทย ประกอบด้วยปี 3 เล่ม คือ ปีกกลาง ปีก้อย ปี่เล็ก และซิง ไม่มีกลองเมืองกำกับจังหวะ ขับซอโดยแม่บัวผัน ทิวคชา ส่วนปีคณะนี้ประดิษฐ์โดยสละชื่อพ่อสมฤทธิ์ เป้งดอย ซึ่งมีเซียงซ่าง สัตส่วนและแนวการตั้งเสียงเก่าแก่คือ ปีกกลางมีฐานเสียงความถี่ที่ 231.3-356.9 เฮิรตซ์ของพิสัยโด-โดสูง ปรากฏระยะซิดที่ 4-5 มีความยาว 61.0 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 2.2 เซนติเมตร ปีก้อยมีฐานเสียงความถี่ที่ 539.5 - 963.4 เฮิรตซ์ของพิสัยซอล-ซอลสูง ปรากฏระยะซิดที่ 1-2 และ 6-7 มีความยาว 45.8 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 1.8 เซนติเมตร ปี่เล็กมีฐานเสียงความถี่ที่ 392.1-359.1 เฮิรตซ์ของพิสัยโดต่ำ-โด ซึ่งปรากฏระยะซิดที่ 1-2 มีความยาว 31.5 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 1.5 เซนติเมตร

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาพบว่า ควรจัดทำเอกสารองค์ความรู้ของวงปี่จุมได้แก่ การจัดทำหลักสูตรท้องถิ่น เรื่อง องค์ความรู้วงปี่จุมในถิ่นบ้านเกิด ประกาศเชิญชวนเยาวชนหรือบุคคลทั่วไปให้สมัครมาเรียนรู้ปี่จุมตลอดจนสร้างเครือข่ายอย่างระหว่างย่าน บ้าน ชุมชน ลำพูน และจัดการจัดทำประวัติ แม่เพลง ช่างซอ จัดทำรายการบันทึกรวบรวมพร้อมสื่อเพื่อเผยแพร่ให้แพร่หลายและการสร้างปี่จุมของสละปี การบรรเลงของช่างซอ เมืองลำพูน ก็มีการดำรงคงไว้ซึ่งความเป็นของแท้ดั้งเดิม กรรมวิธี กระบวนการสร้างของสละปี ตลอดจนเทคนิค และการสืบทอดแสดงถึงภูมิปัญญาของปราชญ์ชาวบ้านอย่างแท้จริง ซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์ สืบสาน ถ่ายทอด แก่เยาวชนและผู้สนใจตลอดจนรวบรวมข้อมูลและบันทึกเป็นหลักฐาน ด้านวิชาการดนตรีของไทย ต่อไป

แสวง มาละแซม. ประวัติศาสตร์การเคลื่อนย้ายและการตั้งถิ่นฐานของชาวยองในเมืองลำพูน
พ.ศ.2348-2445. อำเภอลี่ : ประวัติเมืองลี่, สภาวัฒนธรรม. <http://www.li-culture.com>.

สถาบันวิจัยสังคม. ศูนย์เรียนรู้ชาติพันธุ์ไทในล้านนา : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. www.sri.cmu.ac.th.

บำเพ็ญ ะวิน. (2553). พระพุทธญาณ พระพุทธพุกาม ล้านนา. พิมพ์เนื่องในงานทำบุญอายุวัฒน
เพ็ญสุภา สุขคตะ ใจอินทร์. (2548). เรียบเรียง ปรีวรตภาษา ชื่อบ้านนามเมือง ลีปัน ความหมาย
สิงชะ วรรณสัย. (2537). ตำนานหริภุญชัย. พิมพ์ถวายในงานสมโภชสมณศักดิ์พระราชมหาเจติยาภิบาล :
ลำพูน วิถีชนคนยอง “บ้านเวียงยอง” เมืองลำพูน. หนังสือพิมพ์รายวัน เชียงใหม่นิวส์.

สายันต์ ไพธัญจิตร. (2532). การขุดค้นเมืองโบราณที่ลี่ไว้น “หนังสือโบราณคดีศึกษา” :
ของกรมศิลปากร.

เพ็ญสุภา สุขคตะ. (2555). ใจอินทร์ คอลัมน์ ปรีศนาโบราณคดี. ในมติชนสุดสัปดาห์.งานสมโภชกรุงรัตน
โกสินทร์ 200 ปี. (2525). ประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ เล่ม 1. สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม :
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มนัส แก้วบูชา. (2555). เอกสารประกอบการสอนรายวิชาการวิจัยเฉพาะทาง Specific Research
(630512-630513) กรณีดนตรีไทยคือดนตรีของโลก. สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา. ชลบุรี.

_____. (2544). วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา
จังหวัดชลบุรี. กรุงเทพฯ กระทรวงมหาดไทย : กระทรวงศึกษาธิการ : กรมศิลปากร.

ภาษาต่างประเทศ Vida Chenoweth, (1874). *Melodic Perception and Analysis*. Austarlia :
Printed by S.L.L. Printing Department , Papua New Guinea.

บุคลากรกรม

บัวผัน ทิวศิษา อายุ 57 ปี เกิดเมื่อวันที่ 6 มีนาคม พ.ศ.2505 หัวหน้าคณะร่วมมิตร
สมาคมศิษฐานที่ตั้งคณะขอร่วมมิตรสมาคมที่ตั้งอยู่เลขที่ 74/3 หมู่ 5 ต.ดงคำ อ.ลี้ จ.ลำพูน

อินส่อง ต้นอุตม์ ปัจจุบันอายุ 66 ปี เกิดเมื่อวันที่ 4 สิงหาคม พ.ศ.2495
อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 148 ม.16 ต.นาทราย อ.ลี้ จ.ลำพูน

สมฤทธิ์ เป้งดอย ปัจจุบันอายุ 67 ปี เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2496
อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 2 ม.3 ต.นาทราย อ.ลี้ จ.ลำพูน

ยอ่อน ตาพันธ์ ปัจจุบันอายุ 64 ปี เกิดเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ.2497
อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 66 ม.1 ต.นาทราย อ.ลี้ จ.ลำพูน

ปันคำ คำสมุทร ปัจจุบันอายุ 57 ปี เกิดเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ.2504
อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 64/6 ม.1 ต.นาทราย อ.ลี้ จ.ลำพูน

ปราณี จันตะ - ผู้ก่อตั้งวง หัวหน้าวง ชื่อที่ใช้ในการแสดง ปราณี ไต้ข้าวหาง
อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 124 ม.1 ต.ตะเคียนปม อ.ทุ่งหัวช้าง จ.ลำพูน

เกียรติพงศ์ ลังกาพินธุ์ อายุ 35 ปี ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 59 ม.3 บ้านป่าดิงงาม
ต.ตะเคียนปม อ.ทุ่งหัวช้าง จ.ลำพูน

บุญเทียม เมืองสุข อายุ 65 ปี ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 59 ม.2 บ้านต้นผึ้ง ต.แม่ลอบ อ.แม่ทา จ.ลำพูน

แอ๊ด ภาณุทัต อภิชนาง ศิลปินพื้นบ้านล้านนาลำพูน

บัวซอน ฅนอมบุญ

อำนวย ตาสุภา อายุ 60 ปี อยู่บ้านไม้ตะเคียนปม ต.ตะเคียนปม อ.ทุ่งหัวช้าง จ.ลำพูน

ณรงค์ สมิตธรรม นักวัฒนธรรมการดนตรี

อุ้นเรือน ขวัญเรือน ศิลปินดีเด่น

กวนดา เชียงตา นักดนตรีและสล่าปี่จุม

จตุพล แสนสมปาน นักวิชาการและนักดนตรีพื้นบ้านทุกแขนง

ขวัญชัย สุรินทร์ศรี อาจารย์และช่างขอ

การพัฒนาทักษะการ “เดินเบส” แบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ

Developing Basic Jazz “Walking Bass” Skills with Chord Tones by Using Cooperative Learning

กานต์ เศรษฐกร¹, ชัยพฤกษ์ เมฆรา²
Karn sethakorn, Chaiyapluak Mekara

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อสร้างและศึกษาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ รวมถึงศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือ กลุ่มตัวอย่างในการทดลองคัดเลือกจากกลุ่มประชากรที่สามารถทำแบบทดสอบการอ่านโน้ตได้คะแนนร้อยละ 50 ขึ้นไป และเลือกผู้เข้ากลุ่มทดลองจากผู้ที่ทำแบบทดสอบก่อนเรียนในตอนที่ 1-3 เป็นกลุ่มทดลองจำนวน 8 คนที่มีระดับคะแนนแตกต่างกัน เครื่องมือที่ใช้ในการทดลองได้แก่แบบฝึกหัดเสริมทักษะจำนวน 12 คาบ แบบทดสอบระหว่างเรียนและหลังเรียน แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือ วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ค่าร้อยละและค่าเฉลี่ย ผลการวิจัยพบว่าสามารถสร้างแบบฝึกทักษะการ “เดินเบส” แบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือได้สำเร็จ โดยมีประสิทธิภาพ 98.28/96.53 และความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือมีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.73 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.22

คำสำคัญ: แบบฝึกทักษะ / การเดินเบสแบบสวิงแจ๊ส / คอร์ดโทน / การเรียนรู้แบบร่วมมือ

¹นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

Abstract

The aim of this research is to create and study the effectiveness of skill-enhancement exercises, especially in the area of student satisfaction with cooperative learning methods. A test group of eight subjects was created from a population of interested participants who scored 50% or more on a notation reading test before studying. This group was tested again with tests numbers 1-3. High scorers were put in Group A (divided into A1 and A2); median scorers were put in Group B (divided into B1, B2, B3, and B4); and low scorers were put into Group C (divided into C1 and C2). The tools used in the experiment were: 12 skill exercises, Testing during and after learning, A questionnaire about the students' satisfaction with cooperative learning. The creation of the exercises to develop jazz "walking bass" skills using chord tones via the cooperative learning was successful. The results of the tool-effectiveness study found that exercises to enhance jazz "walking bass" skills using chord tones via the cooperative learning method had a 98.28/96.53 effectiveness score. The results concerning student satisfaction towards cooperative learning found that the mean satisfaction ($\bar{x}$) was 4.73, with a standard deviation of 0.22.

Keywords: Jazz Walking Bass/ Basic/ Cooperative Learning

ที่มาและความสำคัญ

เทคนิคการ “เดินเบส” แบบสวิงแจ๊ส นับได้ว่าเป็นเทคนิคที่สำคัญมากสำหรับนักเล่นเบส เนื่องจากผู้เรียนจะได้เรียนรู้และฝึกฝนทั้งในด้านบันไดเสียง คอร์ด และการควบคุมจังหวะอย่างเข้มข้น แม้ว่าในปัจจุบันดนตรีแจ๊สจะไม่ใช่นดนตรีกระแสหลัก แต่สื่อการสอนในแนวแจ๊สกลับมีมากขึ้น และง่ายต่อการหาข้อมูลและเรียนรู้ด้วยตนเองจากสื่อออนไลน์

ในส่วน of เครื่องดนตรีเบสในแนวแจ๊ส ตั้งแต่สมัยที่ยังใช้ดับเบิลเบสมาจนถึงปัจจุบันที่ใช้เบสกีตาร์ ยังคงมีความสำคัญเช่นเคย เนื่องจากเบสในแนวแจ๊สมักจะทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหลักของวงโดยที่เครื่องให้จังหวะอย่างกลองชุดจะมีอิสระในการเล่นที่สูงมาก

จากประสบการณ์ด้านการสอนดนตรีพบว่า ผู้ที่มาสักระยะเรียนเสริม ต่างสนใจที่จะศึกษาการเล่นดนตรีแจ๊ส เนื่องจากเป็นแนวเพลงที่ฝึกให้มีการเล่นแบบฉับพลัน ได้ฝึกไหวพริบ มีประโยชน์ในการนำไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงในแนวเพลงอื่นๆ โดยทั่วไปในการเรียนวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรีเอก ครูผู้สอนมักจะใช้เทคนิคการสอนแบบการสาธิตและฝึกปฏิบัติ และให้ผู้เรียนฝึกในสิ่งที่ผู้สอนแนะนำเพื่อพัฒนาการในสัปดาห์ต่อไป

ซึ่งพบว่าผู้เรียนหลายคนมีพัฒนาการในการปฏิบัติเครื่องดนตรีในการเดินเบสช้า จากการวิเคราะห์ผู้วิจัย คาดว่าปัญหาอาจจะเกิดจากปัจจัยดังต่อไปนี้

1. ผู้เรียนมีพื้นฐานทางดนตรีไม่เท่ากัน ทำให้การเรียนรู้มีความช้า เร็วแตกต่างกัน
2. ผู้เรียนไม่ฝึกซ้อมตามคำแนะนำของผู้สอน
3. ผู้เรียนไม่เข้าใจพื้นฐานของการเดินเบสแบบสวิงแจ๊ส เพราะก่อนที่จะบรรเลงได้จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในการคิดโน้ตในคอร์ด (Chord Tone) และบันไดเสียง
4. การเรียนการสอนแบบรายบุคคลทำให้ผู้เรียนขาดความร่วมมือกันส่งผลให้ผู้เรียนที่มีความรู้ความเข้าใจในการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สสามารถฝึกซ้อมได้ดี ส่วนผู้เรียนที่ไม่เข้าใจเกิดปัญหาในการฝึกซ้อมและส่งผลให้มีพัฒนาการของทักษะช้ากว่า

จากสาเหตุของปัญหาที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความคิดที่จะนำผู้เรียนที่มีความแตกต่างกันในเรื่องพัฒนาการในการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สนี้มาเรียนรู้แบบร่วมมือกัน (Cooperative Learning) ซึ่งการเรียนรู้แบบร่วมมือเป็นวิธีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่เน้นการจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียน ให้แก่ผู้เรียนได้เรียนรู้ร่วมกันเป็นกลุ่มเล็กๆ แต่ละกลุ่มประกอบด้วยสมาชิกที่มีความรู้ ความสามารถที่แตกต่างกัน โดยที่แต่ละคนมีส่วนร่วมอย่างแท้จริงในการเรียนรู้ และในความสำเร็จของกลุ่ม ทั้งโดยการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การแบ่งปันทรัพยากรการเรียนรู้ รวมทั้งสร้างกำลังใจให้กัน คนที่เรียนเก่งจะช่วยเหลือคนที่อ่อนกว่า สมาชิกในกลุ่มไม่เพียงรับผิดชอบต่อการเรียนของตนเองเท่านั้น ยังร่วมรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของเพื่อนสมาชิกทุกคนในกลุ่ม ความสำเร็จของแต่ละบุคคลคือความสำเร็จของกลุ่ม (วัฒนาพร ระงับทุกข์, 2543) การเรียนรู้แบบร่วมมือไม่ใช่สิ่งใหม่ หรือเป็นทฤษฎีการเรียนรู้ที่ผู้ใดผู้หนึ่งคิด และพัฒนาขึ้นมา การเรียนรู้แบบร่วมมือเกิดขึ้นย้อนหลังไปในยุคกรีกตอนต้น แต่การเรียนรู้แบบร่วมมือได้รับความนิยมอีกครั้งหนึ่งในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะหลังปี ค.ศ.1990 นั้นเป็นผลมาจากการศึกษาของนักจิตวิทยาการศึกษา และนักทฤษฎีทางการศึกษาที่นำเอาการเรียนแบบร่วมมือมาใช้เป็นที่แพร่หลาย และทำให้เป็นที่ยอมรับในวงการศึกษา (Gunter and Other, 1990, อ้างถึงในศิริมา พนาภินันท์, 2552, น.11) ซึ่งการเรียนรู้แบบร่วมมือจะทำให้ผู้เรียนเกิดความร่วมมือกันและพยายามช่วยเหลือซึ่งกันและกันเพื่อให้ถึงจุดหมายเดียวกัน ในปัจจุบันการเรียนการสอนในประเทศไทยให้ความสำคัญกับการเรียนที่ให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง การเรียนรู้แบบร่วมมือจึงเป็นวิธีการสอนที่น่าจะส่งผลให้ผู้เรียนบรรลุเป้าหมายได้ดียิ่งขึ้น

การร่วมมือกันเพื่อให้บรรลุเป้าหมายเดียวกันไม่เพียงแต่ได้รับความนิยมในกลุ่มเล็กๆ เช่นในห้องเรียน หรือในโรงเรียน แต่ในองค์กรใหญ่ๆ หรือในระดับประเทศก็สามารถพบได้ทั่วไป เนื่องจากการร่วมมือกันเป็นการเพิ่มประสิทธิภาพในการทำงานและส่งผลให้คุณภาพของงานดีขึ้น ยกตัวอย่างเช่นในการร่วมมือกันของประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และจัดตั้งเป็นประชาคมอาเซียนในปีพุทธศักราช 2558 เพื่อเพิ่มศักยภาพในการต่อรองในเรื่องต่างๆ กับประเทศมหาอำนาจและยังส่งผลให้ประเทศในกลุ่มสมาชิกเกิดการพัฒนาในหลายๆ ด้านทัดเทียมกัน เนื่องจากประเทศที่พัฒนากว่าจะช่วยประเทศที่กำลังพัฒนาให้มีศักยภาพที่ดีขึ้นและสร้างฐานของกลุ่มให้แข็งแกร่งมากขึ้นเพื่อเพิ่มอำนาจของกลุ่มในการต่อรองหรือทำการค้า

กับกลุ่มอื่นๆ ได้อย่างเป็นธรรมชาติโดยไม่ถูกเอาเปรียบจากกลุ่มที่แข็งแรงกว่า สิ่งเหล่านี้ล้วนมาจากการร่วมมือกันทั้งสิ้น

เนื่องจากการร่วมมือกันและผลให้คุณภาพของงานหรือทำให้ศักยภาพในหลายๆ ด้านของผู้เรียนดีขึ้น จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะนำทฤษฎีการเรียนรู้แบบร่วมมือ มาใช้แทนการสอนแบบรายบุคคลในการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีในการเดินเบสแบบแจ๊ส ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าจะส่งผลดีต่อผู้เรียนโดยตรงในด้านต่างๆ ดังนี้ 1) มีความพยายามในการบรรลุเป้าหมายมากขึ้น 2) มีความสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนดีขึ้น 3) มีสุขภาพจิตดีขึ้น (Johnson, Johnson and Hoolubec, 1994, อ้างถึงในทศนา แหมมณี, 2550, น.101) การเรียนแบบร่วมมือเปิดโอกาสให้ผู้เรียนที่มีความสามารถแตกต่างกันได้ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ซึ่งส่งผลให้ผู้เรียนที่ผ่านการเรียนรู้แบบร่วมมือมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของบันไดเสียง การคิด และเขียนโน้ตในคอร์ด จนทำให้ผู้เรียนมีพัฒนาการในการเดินเบสแบบแจ๊สด้วยเครื่องดนตรีเอกของตนเองดีขึ้นตามไปด้วย

จากการศึกษาพบว่าผู้ทำวิจัยจำนวนมากที่นำวิธีการสอนแบบร่วมมือมาใช้ในการทดลองงานวิจัยทั้งในรายวิชาดนตรีและรายวิชาอื่น ๆ ซึ่งส่วนมากการใช้วิธีการสอนแบบร่วมมือจะได้ผลการทดลองในทางที่ดี ยกตัวอย่างเช่น ศิริมา พนาภินันท์ (2552, น.60) จัดทำชุดการสอนรายวิชาทฤษฎีดนตรีสากล 2 เรื่องทริยแอดผ่านการเรียนรู้แบบร่วมมือกัน ผลการวิจัยพบว่าชุดการสอนรายวิชาทฤษฎีดนตรีสากลเรื่องทริยแอดมีประสิทธิภาพ 80.19/80.18 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด 80/80 อินทิรา ศรีสว่าง (2549, น.97) ทำวิจัยเรื่อง “การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องการอ่านและเขียน คำควบกกล้า ร ล ว โดยใช้แบบฝึกทักษะและกระบวนการเรียนรู้แบบร่วมมือชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 กลุ่มโรงเรียนพยุหะภูมิพิสัย สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามหาสารคามเขต 2” ซึ่งผลการวิจัยพบว่าแผนการเรียนรู้ที่จัดทำขึ้นมีประสิทธิภาพเท่ากับ 85.55/88.61 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่ตั้งไว้ และ วัชรระ โสฬสพรหม (2556, น.105) ได้จัดทำชุดการสอนแซกโซโฟนเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์ด้วยคอร์ดโทน ก็มีประสิทธิภาพเท่ากับ 81.91/86.41 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่ตั้งไว้เช่นเดียวกัน

จากการศึกษายังไม่พบว่ามีผู้ทำวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ นอกเหนือจากนี้ ในปัจจุบันได้มีเทคโนโลยีที่ช่วยให้การฝึกซ้อมเดินเบสแบบแจ๊สเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้นโดยเฉพาะการฝึกเป็นกลุ่มนั่นก็คือการใช้แบ็คกิ้งแทร็ค (Backing Tracks) โดยสามารถสร้างขึ้นได้โดยง่ายด้วยการใช้โปรแกรมไอเรียลโปร (iRealPro) รวมไปถึงเทคโนโลยีในการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงที่สามารถทำได้จากโทรศัพท์มือถือที่เข้ามาช่วยในการบันทึกผลของการฝึกฝน สามารถนำมาตรวจสอบให้คะแนนได้อย่างละเอียดถี่ถ้วนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะสร้างชุดการสอนการเบสเพื่อพัฒนาทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ โดยคาดว่า ชุดการสอนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น จะช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในพื้นฐานของดนตรีแจ๊ส และมีพัฒนาการในการเดินเบสแบบสวิงแจ๊ส ด้วยคอร์ดโทนที่ดีกว่าการเรียนการสอนโดยวิธีทั่วไป และยังสามารถขยายผลงานวิจัยดั้งเดิมของ วัชรระ โสฬสพรหม (2556) ให้เกิดผลประโยชน์ต่อเครื่องดนตรีชนิดอื่น อีกทั้งจะทำให้ผู้เรียนมีทัศนคติที่ดีต่อการฝึกซ้อมและการทำงานร่วมกับผู้อื่นอีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างแบบฝึกเสริมทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดทอนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ
2. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของแบบฝึกเสริมทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดทอนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือ

วิธีการดำเนินการวิจัย

ประเภทของการวิจัย การวิจัยเชิงทดลอง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร ประกาศรับสมัครผู้ที่มีพื้นฐานการเล่นเบสกีตาร์และสนใจฝึกการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สทางสื่อออนไลน์ โดยผู้ที่สนใจมีอายุตั้งแต่ 19-47 ปีประกอบไปด้วยนักศึกษา เจ้าของธุรกิจ พนักงานโรงแรม ผู้จัดการร้าน แพทย์ พนักงานมหาวิทยาลัย พนักงานบริษัท ครู นักออกแบบ วิศวกร ผู้รับเหมาก่อสร้าง นักดนตรีอาชีพ และ อาชีพอิสระรวมทั้งหมด 20 คน เป็นผู้หญิง 1 คน ผู้ชาย 19 คน

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ กลุ่มประชากรที่ถูกเลือกจากการใช้แบบทดสอบก่อนเรียน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้

1. สามารถทำคะแนนแบบทดสอบก่อนเรียนตอนที่ 4 ได้คะแนนร้อยละ 50 ขึ้นไป
2. สามารถเข้าเรียนได้ไม่ต่ำกว่า 10 คาบ จากทั้งหมด 12 คาบ

จัดกลุ่มระดับของความสามารถของผู้เรียนโดยใช้เกณฑ์ดังนี้

1. ทำคะแนนได้ร้อยละ 80 ขึ้นไปจัดเป็นผู้เรียนพื้นฐานสูงจัดอยู่ในกลุ่ม A
2. ทำคะแนนได้ร้อยละ 70-79 จัดเป็นผู้เรียนพื้นฐานปานกลางจัดอยู่ในกลุ่ม B
3. ทำคะแนนได้น้อยกว่าร้อยละ 70 จัดเป็นผู้เรียนพื้นฐานน้อยจัดอยู่ในกลุ่ม C

มีประชากรที่มาทำแบบทดสอบก่อนเรียนจำนวน 20 คน มี 16 คนทำคะแนนแบบทดสอบอ่านไนต์ได้ร้อยละ 50 ขึ้นไปโดยมีกลุ่มผู้ทำคะแนนรวมจากแบบทดสอบ 1-3 ได้ร้อยละ 80 ขึ้นไปหรือกลุ่มพื้นฐานสูงจำนวน 5 คน กำหนดเป็นผู้เรียน A1-A5 กลุ่มผู้ทำคะแนนได้ร้อยละ 70-79 หรือกลุ่มพื้นฐานปานกลางจำนวน 8 คน กำหนดเป็นผู้เรียน B1-B8 และกลุ่มที่ทำคะแนนได้น้อยกว่าร้อยละ 70 หรือกลุ่มพื้นฐานน้อยจำนวน 3 คน กำหนดให้เป็นผู้เรียน C1-C3 จากนั้นนำไปทดลองใช้เครื่องมือก่อนทำการทดลองจริงเพื่อตรวจสอบและแก้ไขชุดการสอนครั้งสุดท้ายโดยใช้ผู้เรียนที่ผ่านการทดสอบ 2 คนคือผู้เรียน A5 และผู้เรียน B8 ทดลองใช้กิจกรรมที่ 1 ที่มีการบรรยายเนื้อหาค่อนข้างมากและทดลองให้กลุ่มตัวอย่างทำกิจกรรมเสริมทักษะร่วมกัน หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงทำการแก้ไขครั้งสุดท้ายก่อนนำไปใช้จริง

กลุ่มการเรียนรู้แบบร่วมมือ ได้แก่ กลุ่มตัวอย่างที่เหลืออีก 14 คน โดยสามารถจัดเวลาเพื่อเข้าเรียนกลุ่มได้ทั้งหมด 8 คนประกอบด้วยผู้เรียน A1, A2, B1, B2, B3, B4, C1 และ C2 เป็นผู้ชายทั้งหมดสามารถตั้งกลุ่มทดลองขึ้นได้จำนวน 1 กลุ่ม

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การสร้างเครื่องมือการวิจัยมีขั้นตอนดังนี้

แบบฝึกหัดเสริมทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ

1) ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับชุดการสอนจังหวะการเดินเบส คอร์ดโทน การเดินเบสด้วยคอร์ดโทน และการเรียนรู้การร่วมมือจากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2) สร้างชุดการสอนเบสเพื่อพัฒนาทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ โดยมีขั้นตอนดังนี้

- วิเคราะห์เนื้อหาของการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สและกำหนดเป้าหมายเพื่อสร้างแบบฝึกเสริมทักษะ

- สร้างแบบฝึกหัดสำหรับการฝึกเดินเบสแบบสวิงแจ๊สที่ประกอบไปด้วยการฝึกคิดโน้ตตามคำชี้แจง กิจกรรม การอ่านโน้ตตามแบบฝึก และรับรู้การดำเนินไปของเพลงโดยเป็นแบบฝึกหัดสำหรับฝึกร่วมกันเป็นกลุ่มทั้งหมดทั้ง 12 คาบคาบละ 1 ชุด

3) นำแบบฝึกเสริมทักษะที่สร้างขึ้น ไปให้อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ตรวจแก้ไข และให้ข้อเสนอแนะ

แบบทดสอบก่อนเรียน สร้างขึ้นเพื่อวัดความรู้ความเข้าใจพื้นฐานเรื่องคอร์ดโทน และวัดทักษะการเดินเบสด้วยคอร์ดโทนของกลุ่มตัวอย่างที่อยู่เดิมและเพื่อจัดกลุ่มในการทดลอง และนำแบบทดสอบนี้ไปทดสอบหลังเรียนเพื่อทดสอบประสิทธิภาพของ ชุดการสอนเบสเพื่อพัฒนาทักษะการเดินเบสแบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือแบ่งออกเป็น 4 ตอนคือ

ตอนที่ 1 ทดสอบการปฏิบัติโดยให้กลุ่มตัวอย่างบรรเลงโน้ต Root คู่กับ 3^{rd} ของคอร์ด ตามด้วยการบรรเลงโน้ต Root คู่กับโน้ต 5^{th} ของคอร์ดสลับกันไปตลอดแบบทดสอบ

ตอนที่ 2 ทดสอบการปฏิบัติโดยให้กลุ่มตัวอย่างบรรเลงโน้ต Root คู่กับโน้ต 5^{th} ของคอร์ด ตามด้วยการบรรเลงโน้ต Root คู่กับ 3^{rd} ของคอร์ดสลับกันไปตลอดแบบทดสอบ

ตอนที่ 3 ทดสอบการปฏิบัติโดยให้กลุ่มตัวอย่างบรรเลงโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1 3 5 7 ตามคอร์ดที่กำหนดและมีดนตรีประกอบหรือแบ็คกิ้งแทร็ค (Backing Track) ไว้ให้ทั้ง 3 ตอน

ตอนที่ 4 ทดสอบการอ่านโน้ตโดยให้กลุ่มประชากรบรรเลงตามโน้ตที่เตรียมไว้ให้

แบบทดสอบระหว่างเรียน เป็นการทดสอบผลของผู้เรียนที่ได้ปฏิบัติแบบฝึกหัดเสริมทักษะท้ายคาบที่ 3, 5 และ 10 โดยวัดผลด้านความสามารถในการบรรเลงโน้ต Root, 3^{rd} , 5^{th} และคอร์ดโทนตามที่กำหนดไว้ในคำชี้แจงโดยมีทั้งหมด 3 ตอนเช่นเดียวกับแบบทดสอบก่อนเรียน

แบบทดสอบหลังเรียน มีทั้งหมด 4 ตอนโดยใน 3 ตอนแรกจะมีลักษณะเหมือนกับแบบทดสอบก่อนเรียน ส่วนตอนที่ 4 กลุ่มตัวอย่างในกลุ่มทุกคนสลับกันบรรเลงทำนองการเดินเบส

แบบฝึกเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ คู่มือครูและคู่มือผู้เรียน

1. คู่มือครู ประกอบด้วยบทนำ คำแนะนำสำหรับครู การเตรียมตัวครูผู้สอนเพื่อใช้ชุดแบบฝึกทักษะ ลักษณะของผู้เรียน จุดมุ่งหมาย ขั้นตอนวิธีการทำการทดลอง ตารางแผนการสอนและกิจกรรม แบบทดสอบก่อนเรียน แบบทดสอบระหว่างเรียน แบบทดสอบหลังเรียน แผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 12 คาบและแบบบันทึกหลังการสอนประจำคาบ

2. คู่มือผู้เรียน ประกอบด้วยเนื้อหาทฤษฎีประกอบกิจกรรม ใบงานสำหรับประกอบกิจกรรมเสริมทักษะประจำคาบจำนวน 12 คาบ

แบบทดสอบก่อนเรียนสร้างขึ้นเพื่อวัดความรู้ความเข้าใจพื้นฐานเรื่องคอร์ดโทน และวัดทักษะการเดินเบสด้วยคอร์ดโทนของกลุ่มตัวอย่างที่อยู่เดิมและเพื่อจัดกลุ่มในการทดลอง แบ่งออกเป็น 4 ตอนคือ

ตอนที่ 1 ทดสอบการปฏิบัติโดยให้กลุ่มตัวอย่างบรรเลงโน้ต Root คู่กับ 3^{rd} ของคอร์ด ตามด้วยการบรรเลงโน้ต Root คู่กับ 5^{th} ของคอร์ดสลับกันไปตลอดแบบทดสอบ

ตอนที่ 2 ทดสอบการปฏิบัติโดยให้กลุ่มตัวอย่างบรรเลงโน้ต Root คู่กับ 5^{th} ของคอร์ด ตามด้วยการบรรเลงโน้ต Root คู่กับ 3^{rd} ของคอร์ดสลับกันไปตลอดแบบทดสอบ

ตอนที่ 3 ทดสอบการปฏิบัติโดยให้กลุ่มตัวอย่างบรรเลงโน้ตในคอร์ดลำดับที่ 1 3 5 7 ตามคอร์ดที่กำหนดและมีดนตรีประกอบหรือแบ็คกิ้งแทร็คส์ (Backing Track) ไว้ให้ทั้ง 3 ตอน

ตอนที่ 4 ทดสอบการอ่านโน้ตโดยให้กลุ่มประชากรบรรเลงตามโน้ตที่เตรียมไว้ให้

แบบทดสอบระหว่างเรียน เป็นการทดสอบผลของผู้เรียนที่ได้ปฏิบัติแบบฝึกหัดเสริมทักษะท้ายคาบที่ 3, 5 และ 10 โดยวัดผลด้านความสามารถในการบรรเลงโน้ต Root, 3^{rd} , 5^{th} และคอร์ดโทนตามที่กำหนดไว้ในคำชี้แจงโดยมีทั้งหมด 3 ตอนเช่นเดียวกับแบบทดสอบก่อนเรียน

แบบทดสอบหลังเรียนมีทั้งหมด 4 ตอนโดยใน 3 ตอนแรกจะมีลักษณะเหมือนกับแบบทดสอบก่อนเรียน ส่วนตอนที่ 4 กลุ่มตัวอย่างในกลุ่มทุกคนสลับกันบรรเลงทำนองการเดินเบส

ยกแบบสอบถามความพึงพอใจสร้างขึ้นเพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เรียนกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือ ลักษณะของแบบสอบถามเป็นแบบ ลิเคิร์ต (Likert Scale) จำนวน 6 ข้อ

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

เก็บข้อมูลจากการทดสอบภาคปฏิบัติโดยการให้กลุ่มตัวอย่างทำแบบทดสอบระหว่างเรียนท้ายคาบที่ 3, 5, 10 และแบบทดสอบหลังเรียนท้ายคาบที่ 12 บันทึกข้อมูลด้วยวิธีโอเพ่นนั้บคะแนน

เกณฑ์การประเมินผล

1. หาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัดเสริมทักษะตามเกณฑ์ E1/E2 ซึ่งกำหนดเกณฑ์ประสิทธิภาพที่ 80/80 (ชัยยงค์ พรหมวงศ์, 2556, อ้างถึงในกฤษมันต์ วัฒนารงค์, 2557, 8) โดย 80 แรก หมายถึง ร้อยละของคะแนนเฉลี่ยรวมจากการประเมินระหว่างเรียนมีค่ามากกว่าหรือเท่ากับ 80 ตรวจสอบโดยผู้วิจัย ส่วน 80 หลัง หมายถึง ร้อยละของคะแนนเฉลี่ยรวมจากการประเมินหลังเรียนมีค่ามากกว่าหรือเท่ากับ 80

2. คำนวณค่าสถิติพื้นฐานของแบบสอบถามความพึงพอใจ ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

สรุปผลการวิจัย

1. ค่าประสิทธิภาพของแบบฝึกเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบสวิงแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ คะแนนเฉลี่ยแบบทดสอบระหว่างเรียนต่อคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนมีค่าเท่ากับ 98.28/96.53 สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ที่ 80/80
2. ความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.73 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.22 สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ที่ 3.50

อภิปรายผล

ประเด็นที่น่าสนใจจากผลการศึกษากิจการการสร้างแบบฝึกหัดเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบแจ๊ส ด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือมีดังนี้

1. แบบฝึกหัดเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือมีประสิทธิภาพ 98.28/96.53 สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้คือ 80/80

1.1 ผู้เรียนจากกลุ่มคะแนนสูงถึงคะแนนต่ำได้ประกอบกิจกรรมเสริมทักษะพร้อมกันทุกคาบ ผู้เรียนมีการทบทวนคำสั่งและทำความเข้าใจกับครูผู้สอนทุกครั้งก่อนเริ่มกิจกรรม โดยเฉพาะผู้เรียน A2 มีการทบทวนและซักซ้อมก่อนเริ่มกิจกรรมเพื่อให้การบรรเลงเป็นไปอย่างราบรื่นที่สุดเป็นข้อดีของการเรียนรู้แบบร่วมมือตามที่ Johnson and Johnson (1994 อ้างถึงใน ทิศนา ขัมมณี, 2550, น.101) กล่าวถึงการเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยให้ผู้เรียนมีความพยายามเรียนรู้ให้บรรลุเป้าหมายมากขึ้น

1.2 กลุ่มผู้เรียนมีความรับผิดชอบและตั้งใจมากยิ่งขึ้นเป็นพิเศษ เนื่องจากกิจกรรมเสริมทักษะในการวิจัยครั้งนี้เป็นการบรรเลงเพลงร่วมกัน ซึ่งการบรรเลงของแต่ละคนส่งผลต่อทั้งกลุ่ม หากมีความผิดพลาดเกิดขึ้นต้องเริ่มบรรเลงใหม่ทั้งหมดทำให้ผู้เรียนทุกคนได้เห็นความสำคัญของตนที่มีต่อทีม การตอบสนองรายบุคคลตามหลักการที่ว่าสิ่งที่ผู้เรียนทำได้เมื่อรวมกันเป็นกลุ่มทำให้ผู้เรียนสามารถทำได้ด้วยตนเองในวันข้างหน้าเช่นเดียวกับที่ Arends (1994 อ้างถึงในศิริมา พนาภินันท์, 2552, 17 - 19) ได้กล่าวไว้ถึงลักษณะสำคัญของการเรียนรู้แบบร่วมมือ

1.3 ผู้เรียนพื้นฐานน้อยมีความกระตือรือร้นในการประกอบกิจกรรมมากอย่างเห็นได้ชัด โดยอาสาเป็นผู้เริ่มต้นกิจกรรมอยู่เสมอ และมีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดีต่อผู้เรียนคนอื่นทำให้เกิดบรรยากาศที่ดีในการเรียนสอดคล้องกับ Hughes & Townley (1994 อ้างถึงใน วราภรณ์ ตระกูลสฤกษ์ดี, 2545) กล่าวว่า การเรียนรู้เป็นทีมทำให้ผู้เรียนปรับปรุงทัศนคติและเพิ่มผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนให้แก่ผู้เรียนได้ดีในผู้เรียนทุกช่วงอายุ สามารถพัฒนาทำให้เกิดทักษะการแก้ไขปัญหา พัฒนาการทำงานเป็นทีม และพัฒนาความสามารถในการเรียนรู้กับผู้อื่น

1.4 จากผู้เรียนทั้ง 8 คน มีถึง 7 คนที่ทำคะแนนแบบทดสอบก่อนเรียนได้ไม่ถึงร้อยละ 90 เมื่อนำผู้เรียนมาประกอบกิจกรรมเสริมทักษะแบบกลุ่มการเรียนรู้แบบร่วมมือเห็นได้ว่า ผู้เรียนทุกคนสามารถทำคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนเกินร้อยละ 90 รวมถึงผู้เรียน C2 ที่มีคะแนนแบบทดสอบก่อนเรียนต่ำที่สุด สามารถทำแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนถึงร้อยละ 90.38 สอดคล้องกับสุวิทย์ มูลคำ

และอรรถย มูลคำ (2546, อ้างถึงใน วัชรระ โสฬสพรหม 2556, น.48) กล่าวถึงข้อดีของการเรียนรู้แบบร่วมมือคือช่วยยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน

1.5 ประสิทธิภาพของแบบทดสอบหลังเรียนเฉลี่ยร้อยละ 96.53 ต่ำกว่าประสิทธิภาพของแบบทดสอบระหว่างเรียน ผู้วิจัยสังเกตได้ว่าการจัดเรียงเนื้อหาของการสอนจะเป็นเรื่องของคอร์ดโทนใน 5 คาบแรก ส่วนอีก 7 คาบหลังจะเน้นในส่วนของการศึกษาเบสไลน์ (Bass Line) เพอริเพอรัลวิชั่น (Peripheral Vision) และเพอริเพอรัลเฮียร์ริง (Peripheral Hearing) รวมไปถึงการฝึกสร้างเบสไลน์ (Bass Line) แบบฉับพลันใน 2 คาบสุดท้าย เมื่อทำแบบทดสอบหลังเรียนพบว่าผู้เรียนถึง 5 คนจากทั้งหมด 8 คน ทำคะแนนได้ต่ำกว่าแบบทดสอบระหว่างเรียน จึงทำให้ค่าประสิทธิภาพโดยเฉลี่ยของคะแนนทดสอบระหว่างเรียนสูงกว่าคะแนนแบบทดสอบหลังเรียน โดยการวิเคราะห์ผลการเรียนของผู้เรียนทั้ง 8 คน พบว่าสามารถแบ่งเป็นกลุ่มที่แตกต่างกันได้ 2 แบบคือ กลุ่มที่ 1 ทำคะแนนแบบทดสอบระหว่างเรียนได้คะแนนสูงกว่า แบบทดสอบหลังเรียน คือผู้เรียน B1, B2, B4, C1 และ C2 กลุ่มที่ 2 ทำคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนสูงกว่าแบบทดสอบระหว่างเรียน คือผู้เรียน A1, A2 และ B3 วิเคราะห์ได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ทำแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนต่ำกว่าแบบทดสอบระหว่างเรียน มีจำนวน 5 คน จากทั้งหมด 8 คน หลังจากกลุ่มผู้เรียนทำกิจกรรมเสริมทักษะถึงคาบสุดท้าย เมื่อทำแบบทดสอบหลังเรียนที่มีเนื้อหาคอบคลุมตั้งแต่ต้น ผู้เรียนจึงมีการลืมเนื้อหาจากคาบแรกๆ เช่นเดียวกับทฤษฎีเกี่ยวกับการไม่ใช้ (Decay Theory) ที่ถูกกล่าวถึงโดยเฮปปี้ (ค.ศ. 1949) และธอร์นไคค์ (ค.ศ. 1913) กล่าวคือ บางสิ่งๆ ที่ผู้เรียนเคยทำได้แล้ว แต่หากไม่ได้ใช้นานๆ จะทำให้เกิดการลืมได้ และเกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีการแทรกแซง (Interference Theory) กล่าวคือ ผู้เรียนบางคนเมื่อได้เรียนรู้บางอย่างสำเร็จแล้ว เมื่อเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ สามารถจำความรู้ใหม่ๆ แต่ลืมความรู้เดิม ลักษณะของการจำได้และไม่ได้เช่นนี้เรียกว่าเกิดการแทรกแซงแบบย้อนกลับ (Retroactive Interference) (อุบลรัตน์ เฟื่องสฤติย์, พ.ศ.2526, น.126) โดยกลุ่มที่ 1 นี้เป็นผู้เรียนที่อยู่ในกลุ่มพื้นฐานปานกลาง 3 คนกลุ่มพื้นฐานน้อย 2 คน ไม่มีผู้เรียนจากกลุ่มพื้นฐานสูง

กลุ่มที่ 2 ทำแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนสูงกว่าคะแนนแบบทดสอบระหว่างเรียนมีจำนวน 3 คน จากกลุ่มพื้นฐานสูง 2 คนและกลุ่มพื้นฐานปานกลาง 1 คน อาจเกิดจากแบบฝึกหัดเสริมทักษะมีการไล่ระดับจากง่ายไปยาก คาบเรียนในช่วงแรกอาจง่ายเกินไปจนผู้เรียนไม่รู้สึกลำบาก จึงเกิดความเบื่อหน่าย และไม่มีสมาธิเท่าที่ควร กล่าวคือกระบวนการเรียนรู้ที่ส่งเสริมความสามารถของผู้เรียน กระตุ้นให้ผู้เรียนสนใจ และเกิดความรักในสิ่งที่กำลังเรียนรู้จะทำให้ผู้เรียนมีความสุข เป็นผลให้มีการหลั่งสารเคมีในสมองเช่น โดพามีน (Dopamine) นอร์เอพิเนฟริน (Norepinephrine) ซึ่งจะไปเพิ่มกระบวนการเรียนรู้ทางสมอง (ปราณี อ่อนศรี และ สายสมร เฉลยกิตติ, 2556, น.9) ในขณะที่คาบเรียนในช่วงหลังเป็นแบบฝึกหัดที่ยากขึ้นและท้าทายความสามารถมากขึ้น จึงมีความสนใจ มีสมาธิและสามารถทำคะแนนแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนดีกว่าแบบทดสอบระหว่างเรียน

จากการจำแนกผู้เรียนจากค่าประสิทธิภาพของแบบทดสอบระหว่างเรียนต่อแบบทดสอบหลังเรียนพบว่า ผู้เรียนในกลุ่มที่ 1 เป็นผู้เรียนจากกลุ่มพื้นฐานปานกลางและกลุ่มพื้นฐานน้อย ไม่มีผู้เรียนที่มาจากกลุ่ม

พื้นฐานสูง ส่วนผู้เรียนในกลุ่มที่ 2 เป็นผู้เรียนจากกลุ่มพื้นฐานสูง 2 คนและมาจากกลุ่มพื้นฐานปานกลาง 1 คน ความแตกต่างของกลุ่มผู้เรียนทั้ง 2 กลุ่มนี้อาจเป็นเรื่องของระบบความจำที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคล ผู้เรียนจากกลุ่มที่ 1 ทำแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนน้อยกว่าแบบทดสอบระหว่างเรียน ตรงข้ามกับผู้เรียนจากกลุ่มที่ 2 คาดว่าผู้เรียนจากกลุ่มที่ 2 ใช้การจำแบบรูปภาพมาประกอบการเรียน เพราะในเนื้อหาทฤษฎีประกอบกิจกรรมเสริมทักษะมีรูปภาพฟังก์เจอร์ของคอร์โดทอนประกอบให้อยู่เสมอ จากการวิจัยพบว่าการจำรูปภาพจำได้ดีกว่าการจำเป็นคำ (Jenkins and others, 1967, 303 – 307 อ้างถึงใน ราตรี พุทธทอง, 2543, น.22) จึงทำแบบทดสอบหลังเรียนได้คะแนนดีกว่าผู้เรียนจากกลุ่มที่ 1

ผู้เรียน B3 เป็นเพียงคนเดียวในกลุ่มที่ 2 ที่มาจากกลุ่มพื้นฐานปานกลาง มีลักษณะโดดเด่นกว่าผู้เรียนพื้นฐานปานกลางคนอื่นคือ มักช่วยเหลือผู้เรียนคนอื่นในชั้นเรียนเช่น ช่วยนับจังหวะบอกตำแหน่งโน้ต และช่วยกำกับการเล่นให้กับผู้เรียนข้างเคียง พฤติกรรมการช่วยเหลือผู้อื่นในชั้นเรียนนี้ อาจส่งผลในการเพิ่มประสิทธิภาพการเรียนรู้ เนื่องจากการช่วยเหลือผู้อื่นเป็นเหมือนการทบทวน ซึ่งเป็นการป้องกันไม่ให้ข้อมูลสลายตัวไปจากความจำระยะสั้น ดังที่อ้างถึงในทฤษฎีความจำสองกระบวนการ (Two-Process Theory of Memory) ของแอตกินสัน และชิฟฟริน (Atkinson and Shiffrin)

2. ความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อการเรียนรู้แบบร่วมมือมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.73 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.22 สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ที่ 3.50

2.1 ประเด็นที่มีคะแนนเฉลี่ยมากที่สุดคือ “ผู้เรียนมีความพึงพอใจต่อวิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ” โดยมีค่าเฉลี่ยเต็ม 5.00 อาจเป็นผลจากผู้เรียนทุกคนไม่เคยเรียนวิชาทักษะปฏิบัติเครื่องเบสกีตาร์แบบกลุ่มมาก่อน เมื่อเข้ากลุ่มการเรียนรู้จึงเกิดบรรยากาศการเรียนที่สนุกเพลิดเพลินและไม่กดดันจนเกินไป

2.2 ประเด็นที่มีคะแนนเฉลี่ยมากเป็นอันดับ 2 คะแนนเฉลี่ยความพึงพอใจมากถึง 4.88 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.35 คือ “การเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยทำให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจเรื่องคอร์โดทอนมากขึ้น” อาจเป็นเพราะวิธีการเรียนแบบร่วมมือไม่ได้เน้นการท่องจำแต่เป็นการปฏิบัติไปที่ละขั้นตอน ทำความรู้จักคอร์โดทอนไปที่ละโน้ต และในกิจกรรมกลุ่มแบบร่วมมือเป็นการสลับกันปฏิบัติทำให้ผู้เรียนแต่ละคนได้เรียนรู้จากผู้อื่นอยู่ตลอดเวลา ทำให้การเรียนรู้ในเรื่องคอร์โดทอนด้วยวิธีนี้ค่อนข้างมีประสิทธิภาพ โดยนอกจากคะแนนสอบระหว่างเรียนที่สามารถทำได้ดี ตัวผู้เรียนได้รับความรู้ความเข้าใจอย่างดีในเรื่องคอร์โดทอน

2.3 ประเด็นที่มีคะแนนเฉลี่ยมากเป็นอันดับ 3 มี 2 ข้อที่ได้คะแนนเท่ากันที่ 4.75 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.46 คือ “การเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยทำให้ผู้เรียนกล้าที่จะแสดงออกและกล้าที่จะแสดงความคิดเห็นในการทำงานร่วมกับผู้อื่น” และ “การเรียนรู้แบบร่วมมือมีส่วนช่วยทำให้ผู้เรียนยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นมากยิ่งขึ้น” กลุ่มกิจกรรมแบบร่วมมือในการวิจัยนี้เน้นการเรียนแบบปฏิบัติเครื่องดนตรีโดยไม่มีการให้ผู้เรียนออกมาอภิปรายหน้าชั้น จึงไม่มีกิจกรรมที่ทำให้ผู้เรียนรู้สึกไม่ถนัด หรือต้องพัฒนาความกล้าแสดงออกในด้านอื่น และในส่วนของเนื้อหาของกิจกรรมส่วนมากจะมีคำสั่งให้ปฏิบัติโดยมีแนวทางคำตอบค่อนข้างชัดเจน (ยกเว้น 2 คาบสุดท้ายที่ให้ผู้เรียนทดลองค้นสด) จึงไม่ได้มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องของการแต่ง เบสไลน์แต่อย่างใด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

หากเพิ่มกิจกรรมเพื่อละลายพฤติกรรมก่อนเข้าเรียนแบบกลุ่มอาจทำให้การทำงานร่วมกันได้ใกล้ชิดขึ้น ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจของทักษะการทำงานร่วมกันอาจจะเพิ่มขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรปรับกิจกรรมเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบแจ๊สเพื่อใช้กับการเรียนการสอนเครื่องดนตรีชนิดอื่นโดยเฉพาะกลองชุด เนื่องจากมีความเกี่ยวเนื่องกับเนื้อหาในเรื่องเทรดเดอร์ (Trade-4) โดยตรง
2. ควรปรับกิจกรรมเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบแจ๊สเพื่อใช้กับการเรียนการสอนผู้เรียนเครื่องเอกที่แตกต่างกันในกิจกรรมเดียวกัน
3. กรณีที่สามารถจัดกลุ่มการเรียนรู้ได้มากกว่า 1 กลุ่ม ควรนำเทคนิคอื่นๆ ของการเรียนรู้แบบร่วมมือเช่น TGT เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของกิจกรรม
4. ควรศึกษาเทคนิคเกี่ยวกับความจำและการเรียนรู้ของผู้เรียนที่มีหลากหลายรูปแบบเพื่อปรับเนื้อหาของแบบฝึกหัดเสริมทักษะให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นให้มีความน่าสนใจและท้าทายผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนสามารถจำเนื้อหาตลอดหลักสูตรได้อย่างครบถ้วน
5. ควรนำกิจกรรมเสริมทักษะการ “เดินเบส” แบบแจ๊สด้วยคอร์ดโทนโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือไปลองใช้กับกลุ่มที่ใหญ่ขึ้นเพื่อวัดความแตกต่างของค่าประสิทธิภาพ
6. ควรนำข้อมูลของประสิทธิภาพคะแนนแบบทดสอบระหว่างเรียนต่อแบบทดสอบหลังเรียนที่แยกกลุ่มผู้เรียนได้ 2 กลุ่มไปพัฒนาเทคนิคการเรียนการสอนเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพความจำของผู้เรียน

บรรณานุกรม

- ทศนา แหมมณี. (2550). ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ. (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วัชร สโสรพรหม. (2556). การสร้างชุดการสอนแซกโซโฟนเพื่อพัฒนาทักษะการอิมโพรไวส์ด้วยคอร์ดโทน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบร่วมมือ. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ).
- วัฒนาพร กระจับทุกข์. (2543). แผนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: แอลทีเพรส จำกัด.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- ศิริมา พนาภินันท์. (2552). ชุดการสอนวิชาทฤษฎีดนตรีสากล 2 เรื่องทริยแอต ผ่านการเรียนรู้แบบร่วมมือกัน กรณีศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล).
- สุวิทย์ มูลคำและอรทัย มูลคำ. (2546). 19วิธีการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาความรู้และทักษะ. กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พรีนติ้งเฮาส์.
- อินทิรา ศรีสว่าง. (2549). การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง อ่านและเขียน คำควบกล้ำ ร ล ว โดยใช้ แบบฝึกทักษะและกระบวนการเรียนรู้แบบร่วมมือ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 กลุ่มโรงเรียนพยุหะภูมิพิสัย สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามหาสารคาม เขต 2. (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม).
- ราตรี พุทธทอง. (2543). ความสัมพันธ์ระหว่างความสามารถด้านความจำกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2. (วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, การวัดผลและวิจัยการศึกษามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี).
- ปราณี อ่อนศรีและสายสมร เฉลยกิตติ. (2556). การจัดการเรียนรู้ทางการพยาบาลเพื่อสร้างความสุข : บทบาทของผู้สอนและผู้เรียน วารสารพยาบาลทหารบก, ปีที่ 14 (ฉบับที่ 1), หน้า 9.
- อุบลรัตน์ เพ็งสถิตย์. (2535). ความจำมนุษย์, ตำราจิตวิทยา PC213 ภาควิชาจิตวิทยา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- กฤษมนต์ วัฒนารงค์. (2557). นวัตกรรมและเทคโนโลยีเทคนิคศึกษา. สืบค้นจาก<http://alumni.met.fte.kmutnb.ac.th/files/efficiency.pdf>
- Garcia, E. (2013). *Why Jazz not being mainstream is good*. Retrieved from <https://thejazzlo.op.wordpress.com/2013/09/19/why-jazz-not-being-mainstream-is-good/>
- Vaartstra, B. (2017). *10 Great Resources For Jazz Musicians*. Retrieved from <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-advice/10-great-resources-jazz-musicians/>
- Jones, R. (2018). *Jazz Drummer's Workshop: Getting It Together With the Bass Player*. Retrieved from <https://www.moderndrummer.com/article/june-july-1980-jazz-drummers-workshop-getting-together-bass-player/>

The Song Composition of Pleng Tub-Ruang, ‘Bua Sam Lao’

Thiti Tassanakulwong¹

Pattara Komkam²

Abstract

The Song Composition of Pleng Tub-Ruang, ‘Bua Sam Lao’ aims to explore the background of Sutta Patika, in Majjhima Nikaya, the second of the three divisions of the Tripitaka or Pali Canon and to create Pleng Mahori Tub-Ruang called “Bua Sam Lao” to propagate the idea to Buddhists. The study found that lotuses have strong connections with religious beliefs and convey an impression of purity and good fortune as seen in various works of art of both Thai and other Buddhist countries. Bua Sam Lao is the Buddha’s teaching regarding human beings’ development of intelligence. Each level of intelligence is compared with different growth level of lotuses. The lotuses rising above water and those being right at the surface of water are compared to higher levels of learning capability or the ability to achieve enlightenment according to each person’s level of intelligence. This concept is found in the book of Sutta Patika in Tripitaka describing the period prior to the Buddha’s propagation. The Buddha compared each group of people with the three types of lotuses: 1) Underwater or a person whose learning and training are hard to practice, 2) At the surface of water: a person who should be trained and explained in order to learn and understand, and 3) Rising above water: a person who understands the lesson as soon as he/she learns or a person who is ready to become enlightened. The comparison was made as a benefit and guideline for the propagation that is suitable for each type of person and for their ability to learn the teaching including the Buddha’s enlightenment

The Song Composition of Pleng Tub-Ruang, ‘Bua Sam Lao’ as a propaganda for Buddhists is considered a consequence of the study of the Buddha’s teaching. Started from the composition process by analyzing the previous songs and use them as a guideline for the song composition.

¹Doctoral Student, D.F.A, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

²Assoc. Prof. Dr., Department of Music, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

The researcher studied a number of Thai songs related to flowers to draw a conclusion to use as a guideline for the song composition. The study of the songs related to flowers found that: 1) To specify the mode, if a musical dialect is Thai, there will be 2-3 modes. However, if a song does not contain Thai musical dialect, 1) To specify the mode, if a musical dialect is Thai, there will be 2-3 modes. However, if a song does not contain Thai musical dialect, one mode is usually specified. 2) The whole song composition involves arrangement of the notes from low to high or from high to low and the dynamic is not emphasized. 3) The beginning of most of the songs is played in two patterns which are the arrangement of the notes from low to high and from high to low and usually ends with the high-to-low.

Moreover, some special methods for the song composition are found. From the study of the Thai song composition methods for Thai performance, it is found that the dance songs regarding flowers composed by Kru Montri Tramote contain the intro or the herald melody to create a distinct musical and dance performance identity.

It is also found that in most dance song melodies, the verses usually end with a syncopation.

For the overture and Pleng Tao talking about flowers, the melody is inserted with Look Lor Look Kat. Moreover, all the songs related to flowers are usually composed in the main melody (non-improvised) and Look Tok sound is normally placed between the first and the latter verse to make it varied across the song.

Then, the researcher composed the song by using the principle as a guideline for composing the melody. The researcher arranged the song set (Tub Pleng) in Mahori pattern which consists of 2 parts.

The first part is the song set that conveys the groups of people who can be compared with the three types of lotuses according to the Buddha's teaching. The song starts with the herald "Pathombhumi" (Primary) and 3 minor songs which are "Pleng Neuyyaboos", "Pleng Boosnamdul", and "Pleng Suriyakomes".

The second part depicts the Buddha's teaching, that is, the knowledge and lessons that the Buddha used to open the eyes of people. The composition was made by the arrangement of the vocal lyrics from the Buddha's teaching that Buddhists should make self-improvement in order to have intellectual potential and to make more effort to learn.

The part consists of 3 songs: “Pleng Hantamayung”, “Pleng Bot Kat Dhammachakkappavattana Sutta” and “Pleng Dhammachakkappavattana Sutta”. Especially, “Pleng Dhammachakkappavattana Sutta” has 7 minor songs which are Pleng Pathom Dammachakka, Pleng Koo Payayam, Pleng Plai Koo Payayam, Pleng Ariyasaj Si, Pleng Dhevanang, Pleng Pitisarn, and Pleng Tatiyabhumi. The researcher composed the lyrics including the content which is in the form of Glon Suphap (a type of Thai sonnet) following the pattern of that of Mahori. The melody was also composed by using the principles following the conclusion of the approach to composing the songs related to flowers as mentioned earlier. These approaches are accompanied with the following methods: 1) Extend the melody of the old songs together with extending the rhythm 2) Contract the melody of the old songs and reduce the rhythm 3) Compose a new song from imagination and 4) Insert Look Lor Look Kat melody

Keywords: Lotus; Three Types of Lotuses; Pleang Tub-Ruang

Introduction

The teaching of Buddha who is the prophet of Buddhism was spread to many countries across continents. After the Lord Buddha’s nirvana, his teaching was delivered by his disciples. The delivery started with the collection and the revision of the Lord Buddha’s teaching according mainly to the agreement of the disciples. The revised version is called “Tripitaka” of which key content is divided into 3 categories: Vinaya Pitaka, Suttanta Pitaka or Sutra Pitaka, and Abhidhamma Pitaka.

Before Tripitaka was spread to each country, it had had to be translated and elaborated to make people understand and be able to follow in a correct way. Therefore, the disciples as well as the experts in Buddhism in each country operated this mission in different ways. As a result, some parts of the collection are found to be the same as the original version while other parts may be found elaborated and analyzed. This case is also found in the teaching of “Bua Sam Lao” or Three Types of Lotuses that the story was turned to be “Bua Si Lao” or Four Types of Lotuses.

The researcher has long been inspired by his faith in Buddhism, so he came up with the idea to compose Pleng Mahori to propagate the Buddha’s teaching to other people. The researcher selected the content of self-development and a guideline for others to put effort to develop their potential. The researcher therefore created a new song of which the

lyrics convey the story. The song is divided into 2 groups to express 2 objectives as follows:

1) The first group talks about the teaching of self-evaluation (Pleng Bua Sam Lao) which is divided into 3 minor parts:

Ukkatitanyu is a person who can be compared with a lotus rising above the water surface. It is ready to bloom when it is exposed to the morning light. This type of person is blessed with intelligence. Once he/she is acknowledged of dhamma, he/she will be able to attain the Eightfold Path or a way to the cessation of suffering immediately.

Vipajitanya means a person who is compared with a lotus being right at the surface of water, waiting to rise and bloom in the very next days. It is compared with a person whose life are still involved with desires and that he/she should make more effort than the first type of person to understand the message in the dhamma. The message should be described and elaborated for him/her to understand and to finally accomplish the Eightfold Path.

Naya is a person who can be compared with a new-born lotus and is still buried in mud underwater. This type of lotus tends to become food for animals. This kind of person is of low birth and full of lust and desire. No matter how hard he/she is polished, he/she will not be able to accomplish the Eightfold Path within his/her current lifetime.

2) The second group of the song describes the Buddha's teaching that inspires a person to make self-development in learning (Pleng Dhammacakkappavattana Sutta). The content of the song was adapted by the researcher from the teaching found in Bot Dhammacakkappavattana Sutta. It consists of the arrangement of lyrics following the meaning of Ariyasaj 4 or The Four Noble Truths which are Dukkha (Sufferings), Samudaya (Cause of sufferings), Nirodha (Ending of sufferings), and Magga (Noble Eightfold Path). In addition, the researcher drew the concept for the song composition of Pleng Tub-Ruang in this song group from Bot Dhammacakkappavattana Sutta to create the same flavor similar to that of the Buddhists' prayer. The structure of the song is therefore composed following the components of the prayer, that is, Bot Namo Tassa, Bot Kat Dhammacakkappavattana Sutta, and Bot Dhammacakkappavattana Sutta.

In this study, the researcher aims to carry on the traditional pattern of Pleng Mahori. It is found that the traditional Mahori was served as the king's article of use. The composition and pattern were specified by the royal committees and was served as a royal entertainment. This has made Pleng Mahori outstanding and different from other kinds

2.2 The researcher studied the composition methods for composing songs regarding flowers with the experts and the national artists.

2.3 The researcher collected the data from the experts. The data includes the voice clips, video records, observation, analysis, and journals concerning lotuses, composition for songs regarding flowers including lotuses, and Mohori song composition methods.

3. Analysis and Findings

4. Song composition of Pleng Tub-Ruang, “Bua Sam Lao” and performance held at Art and Cultural Hall, Chulalongkorn University

5. Discussion, Analysis, Synthesis, Conclusion, Evaluation, and Recommendation for the thesis

Related Literature

Related literature was studied and can be divided into 6 topics as follows:

1. Artistic Creativity

Artistic Creativity is a theory which many academicians and researchers talk about ways to present the artwork from imagination to create and solve problems by taking actions to prove the artist’s own experience and others’ in order to create new pieces of art and new concepts that are academically and socially valuable (David Bohm, 2557: 45-60). According to Tudor Rickards (Pramoal Boonyahotra, 1992: 19-29), artistic creation involves experiment and actions. Creating a new thing should be done several times. The connection between theories and actions should be observed to make use of techniques and should be examined to find the better ways.

In conclusion, Artistic Creativity is a theory which concerns ways to present the artwork from imagination to create and solve problems by taking actions to prove the artist’s own experience and others’ in order to create new pieces of art and new concepts that are academically and socially valuable.

2. Fundamentals of Lotuses

Lotuses are concerned with religious beliefs and portray good fortune. They are also a symbol of communication regarding ethics. Redeerat Kayaras (1997) stated that lotuses are used as an object to tell a story or parts of a story by being presented in literature and fine arts in both direct and indirect ways. Such presentation is based on the study of physical elements and benefits of lotuses. The data was analyzed to create a kind of artwork. Natural lotuses become universally beneficial. They can be served as food, medicine, and

oblations. This concept is in relation to that of Boobpha Tengsuwan (1978) that lotuses are symbols of beauty and goodness, the origin of aesthetic creation, and beliefs, and they play a role in Thai culture and other cultures from the past to present.

3. Mahori band and Pleng Tub Mahori

A number of academicians, national artists, and experts in Thai music all agree in terms of the study of the arrangement of Pleng Tub Mahori, Mahori bands, and Pleng Tub Mahori. That is to say, Mahori band and Mahori songs are high-class tradition in Thai music. Yomdoei pengpongsa (1996) added that Mahori's development includes forming a band and songs. Until nowadays, Mahori bands have fully developed and featured with Piphat instruments, string instruments, woodwind instruments, and percussions as seen in these days. The songs are separated into melodies and the story is turned into lyrics. The lyrics usually literary masterpiece or literature. This idea conforms with the study of Chalernsak Pikulsri (2003) which added that the lyrics concerning Thai literature are put into 4 categories which are 1) Using the original words 2) Changing some words 3) Adding new words apart from those in the literature and 4) Rewrite the words based on the story in the literature. Moreover, there is one type of which the lyrics are not concerned with Thai literature. This type is believed to exist since the era of the King Rama VII (King Prachathipok). Such lyrics are not related to Thai literature but aim to express true stories or cases. It is found to be in connection with the description of the song composition stated by Yomdoei pengpongsa which includes the characteristics of Mahori lyrics that are famous later. The arrangement of the lyrics is the same as that of literature, that is, neat words following Thai prosody. One of the masterpieces is Pleng Tub Mahori Sangwei Somphod Pra Buddha Maha Maneeratana Patimakorn.

Findings

"Lotuses" is one of well-known seedlings. Lotuses grow in water or soil. Botanically, they are considered a seasonal plant growing from seeds and extend to seed lotuses. The roots of lotus are planted in the soil of the pond or river bottom and the leaves float on the surface of water or above it. Lotuses are colorful, beautiful, and fragrant. People in many areas across the world use lotuses as decorations, offerings to the Buddha's image or gods and goddesses, food, or traditional medicine. Moreover, their beauty and fragrance are unique. The past authors have inherited the existence of lotuses as a symbol

for Brahmanism, Hinduism, and Buddhism in many aspects, for example, the birth of god from a lotus (Brahma), a lotus served as gods' vehicle (Narayana), lotuses as the tiles that support the footsteps (Buddha), a lotus served as a seat (Buddha), and so on.

The background of “Bua Sam Lao” and the propagation methods for thinking process development of Buddhism

The word “Bua Sam Lao” is the teaching in Buddhism in a form of comparison and it was direct from the Lord Buddha who is the prophet of Buddhism. The content of Bua Sam Lao is about the adjustment by learning and putting effort. In the section of Vinaya Pitaka, two sources of references were found: Tripitaka of Mahachulalongkornrajavidyalaya (1996) in the fourth book of Vinaya Pitaka, Mahavegga, Part 1 (of which content is the same as that of Tripitaka of Mahamakut Bhuddhist University (1982) Translated Sutta and Attakatha: Mahavegga 4, Part 1. Bangkok: Mahamakut Buddhist University. Page 32). The two sources are similar as they came from the same revision of Tripitaka. The content of the two sources are as follows:

The Lord Buddha talked about dhamma learning development of creatures when he was invited by Thao Sahambodibrahma. He compared such development with the growth levels of lotuses. The three types of lotuses are: 1) A lotus rising above the water's surface which means a person who can reach the attainment immediately and is called Ukkatitanyu. 2) A lotus being right at the surface of water is a person who needs explanations or additional trainings and is called Vipajitanyu. The last ones are 3) lotuses underwater which are compared with a person who is a slow learner. He/She needs more time to learn and is called Naya.

The Song Composition of Pleng Mahori Tub-Ruang, “Bua Sam Lao”

The song composition of Pleng Tub-Ruang, “Bua Sam Lao”, involves the composition of both melody and lyrics. The researcher takes the principles as a guideline for creating the melody. The principles are the ways to spread Buddha's teaching, thinking process development, and self-development. The structure of Pleng Tub-Ruang, “Bua Sam Lao” can be divided into 2 main parts.

Neuyyaboos

Section 1

----	---ร	---5	-6-7	----	---2	---3	---7
----	---2	---7	---6	----	---2	----	---6
----	----	---5	---7	----	---6	---5	---3
----	----	---2	---3	----	---5	----	-6-5

Section 2

----	---2	---3	---5	----	---2	---3	---7
----	---2	---1	---7	----	---5	-6-7	-2-6
----	----	---ร	---3	----	----	---5	---6
----	---2	----	-7-6	---7	---2	---3	---5

Boosnamdul

ท่อน 1 ดอกบัว ปริ่มน้ำ

Verse 1 Dok Bua Prim Nam

ต้องเจียมกาย เจียมใจ

Tong Jiam Kai Jiam Jai

ท่อน 2 เหมือนดังผู้

Verse 2 Muean Dang Phu

ดวงจิต จิ่งสว่าง

Duang Jit Jung Sawang

ไม้สดใส ดังบัวบาน

Mai Sod Sai Dang Bua Baan

เตรียมพร้อมไว้ พันธาราวารี

Triam Prom Wai Pon Tara Waree

พึงธรรม นำมาคิด

Fung Dham Num Ma Kit

มองทาง ชึ่งใจ พระธรรม

Mong Tang Sung Jai Pra Dham

Boosnamdul

Section 1

---7	-7-7	---1'	---5	---2	---3	---2	---5
---6	-5-4	---5	---6	---1'	---5	----	----
---2	-2-3	---2	---5	---1'	-1'-7	-6-5	---5
----	-6 5 4	---5	----	-6-4	-5-3	-4-2	-3-1

Section 2

----	---7	-7-7	---1'	---5	---2	---3	---2
---5	---6	-5-4	---5	---6	---1'	---5	----
----	---2	-2-3	---2	---5	---1'	-1'-7	-6-5
----	-6 5 4	---5	-6-4	-5-3	-4-2	-3-1	----

Suriyakomes

ท่อน 1 บัวชูช่อ เหนือ พื้นน้ำ

Verse 1 Bua Chu Chor Nua Peun Nam

เปรียบผู้มีจิต ฟังข้อธรรม

Priab Phu Mee Jit Fang Kor Dham

ท่อน 2 ก่องแก้ว ดวงจินดา

Verse 2 Kong Kaew Duang Jinda

สุขเกษม เปรมใจ

Suk Kasem Prame Jai

ดอกบัวบาน แข่งแสง อาทิตย

Dok Bua Baan Kang Sang Arthit

เข้าถึง ทันทิ

Kao Tung Tan Tee

แมนเมื่อได้ ฟังธรรม

Man Mua Dai Fang Dham

ตรัสรู้ ในธรรม ฉับพลัน

Trasaroo Nai Dham Chub Plun

Suriyakomes

Section 1

----	----	- 5 - 2	- 3 - 5	----	--- 6	----	- 3 - 5
----	----	- 7 - 2	- 3 - 5	--- 6	--- 1'	- 5' - 3	- 1' - 7
----	----	----	--- 1'	----	--- 3	--- 1'	--- 6
--- 5	--- 4	--- 5	--- 6	- 7 - 6	- 5 - 4	- 5 - 6	--- 5

Section 2

----	--- 5	- 5 -	--- 5	--- 6	--- 7	- 1' - -	----
----	- 1 - 3	- 1' - 1	- 6 - 1	- 5 - 6	- 3 - 5	- 2 - 3	----
----	- 2 - 3	- 4 - 5	- 4 - 6	- 4 - 5	- 3 - 4	- 2 - 3	----
- 5 - 4	- 5 - 3	- 4 - 2	- 3 - 2	- 1 - 2	- 5 - 2	- 2 - 1	----

The second part: The Ground of Dhammachakkappavattana Sutta

The concept for the song composition in this part is to use the melody instead of prayer. It aims to enable people to listen to Dhammachakkappavattana Sutta through the Thai song. Dhammachakkappavattana Sutta is considered the highest prayer in the teaching. Therefore, all the content of Dhammachakkappavattana Sutta is composed to explain all the characteristics of each type of lotuses. All the listeners are all three types of lotuses that have a chance to listen to Dhammachakkappavattana Sutta. The second part consists of the following songs:

Pleng Hantamayung

The melody in this part is an intro served as Bali prayer which can be translated into a phrase that invites everyone to say a prayer, and it is followed by the melody played

instead of the actual Namō Tassa prayer.

The song was composed by specifying the melody using Piang Aw Lang mode including the melody played with Gong Wong Yai and Saw Sam Sai. Starting from “Namō Tassa” in Sam Chan Rhythm, Kan Wa Dok in Saw Sam Sai is served as a prayer. The Saw Sam Sai is played following the lyrics while the Ching is played continuously. Being played continuously means the beginning. Therefore, the distinction of this song is the harmony of Saw Sam Sai and Ching. It is the characteristic of Ching which means to pay respect for the monks. These two parts belong to the same mode.

Episode 2

Pleng Dhammachakkappavattana Sutta

Pleng Hantamayung

--- 1'	- 6 6 6	- 1' - 6	- 6 - 5	5 5 - 6	----	----	----
- 5 5 6	6 7 7 6	- 6 - 5	6 - 6 7	----	----	----	----

Ruar Ching [Ching is played continuously.]

----	- 3 2 1	- 2 2 2	- 2 - 5	- 7 6 5	- 6 - 5	-- ๕ 5	6 7 1 2
- 4 3 2	- 3 - 2	- 4 3 2	- 3 - 2	- 4 3 2	- 3 - 2	- 4 3 2	- 3 - 2
- 5 5 5	- 2 - 5	- 7 6 5	- 6 - 5	- 7 6 5	- 6 - 5	- 3 1' 1'	- 1' 1' 1'

Pleng Bot Kat Dhammachak

The melody in this part explains the prayer of Dhammachakkappavattana Sutta and the place where the Lord Buddha preached the dhamma that no one had ever done before. The researcher used the melody from Bot Kat from Pleng Bot Kat Dhammachak which the monks use for praying. This is followed by the vocal singing the melody of Sarata of Pleng Tra Nimit. The word “Nimit” means existence or ground, and it means the dhamma has existed.

Then, Gong Chai, Klong Chai, Sung, and Bandor are played altogether to convey the meaning of Bot Kat Dhammachakkappavattana Sutta.

Namo Tassa prayer

-- 3 1'	-- 1' 1'	--- 3	1' 3 - 1'	--- 1'	1' 1' - 1'	-- 3 1'	-- 3 1'
---------	----------	-------	-----------	--------	------------	---------	---------

-- 1' 1'

Pleng Bot Kat Dhammachak

Sarata of Pleng Tra Nimit

----	--- 3	----	--- 6	----	--- 7	----	--- 7
----	--- 3	----	--- 6	----	--- 7	----	--- 7
----	--- 3	----	--- 7	----	--- 7	----	--- 5
----	--- 7	----	--- 3	----	--- 5	----	--- 5

Pleng Dhammachakkappavattana Sutta

Pleng Dhammachakkappavattana Sutta is divided into 4 minor songs following the characteristics of Pleng Tub-Ruang.

Pleng Pathom Dammachakka presents the grand beginning and is the primary of the grand prayer. The melody explains the story of the Lord Buddha and where he was. It is the warning the Buddha gave to his five disciples that there are two things that one should not reach. The teaching aims to make listeners follow the moderate practice which is described in the beginning of the song. The researcher extended the melody from Pleng Na Pat including Pleng Pathom Chan Diao from Pleng Choot Hom Rong Yen to Pleng Pathom – Attra Hok Chan accompanied with vocal that imitated Dhammachakkappavattana Sutta prayer. The researcher also changed the prayer's meaning from prose to poem to conform to Thai music vocal.

Pleng Dhammachakkappavattana Sutta
Pleng Pathom Dammachakka

--- 7	- 7 7 7	- 5 6 7	- 3 - 1'	--- 7	--- 1'	- 5' - 3	1' 7 - 6
--- 5	--- 2	--- 5	--- 6	--- 6	- 6 --	- 2 - 5	6 7 1' 1'
--- 1'	--- 1'	- 5 6 7	- 3 - 1'	--- 7	--- 1'	3 1' 5' 3	1' 7 - 6
--- 5	--- 2	--- 5	--- 6	--- 6	- 6 --	- 2 - 5	6 7 1' 1'
----	--- 31'	--- 1'	--- 1'	--- 5'	--- 5'	-- 3 1'	--- 1'
--- 5'	- 1' 1' 1'	- 5 6 7	- 3 - 1'	--- 7	--- 1'	3 1' 5' 3	1' 7 - 6
--- 5	--- 2	--- 5	--- 6	--- 6	- 6 6	2 - 5	6 7 1' 1'
----	--- 31'	--- 1'	--- 1'	--- 5'	--- 5'	--- 31'	--- 1'
- 5 - 7	6 5 - 2	- 5 6 7	1' 2 - 1'	- 1 - 2	- 3 - 4	- 6 5 4	3 - 2

Pleng Koo Payayam and Pleng Plai Payayam means the dhamma that is called The Eightfold Path. The Eightfold Path describes causes of ending sufferings which is called the Five Aggregates including the causes of sufferings, release, causes of ending sufferings. These concepts lead to the gist of Dhammachakkappavattana Sutta which is the Four Noble Truths. This part is divided into 4 acrostics which are said 3 times, in total 12 times and is followed by the conclusion of the Four Noble Truths. After that, it talks about the enlightenment, that is, things exist and things are gone and angels will shout to praise the Lord Buddha

The researcher composed a new song using the composition methods of Pleng Ruang that contains the words “Koo and Kiang” which appear in Pleng Ruang Cha or Pleng Ruang Wian Tian such as Pleng Ba Bon and Pleng Koo Bon or Kiang Ba Bon. The researcher used the methods mentioned earlier and the original song of Montri Tramote called Pleng Payayam as guidelines for his song composition. The researcher also used Thai song composition methods and created a new song called Pleng Koo Payayam of which “Tum-nong Soi” is inserted to additionally describe the Eightfold Path.

The last part of the melody talks about the states of persons and things that arise, exist, and fall. The researcher uses the technique of Pleng Look Tok from Pleng Sam Sao as a guideline to present the meaning of such states occurring in circle. The researcher composed a new melody by using the method from Sorapanya prayer as a guideline.

Pleng Koo Payayam

----	---5	---6	-1'-1'	--1'6	54--	-2-3	-4-5
----	6542	---4	---7	---1'	-6--	-5-6	5645
[6 4 56]	สร้อย	[1245]	สร้อย	[4 1 2]	สร้อย	[56 12]	สร้อย
-1'1'6	1'1'65	1'654	6542	---4	-2--	--16	1'654

Pleng Plai Payayam

Section 1

----	----	---2	---5	----	---1'	---7	---6
----	----	---5	---3	----	---2	---3	---5

Section 2

----	----	---5	---3	----	---1'	---5'	---1'
----	---6	---1'	---1'	-765	---3	--๕5	---1'

Section 3

----	---5	---5	---3	----	---5	---5	---2
----	---5	---5	---3	----	---2	----	---1

Pleng Ariyasaj 4 talks about the dhamma “The Four Noble Truths”. The researcher used the melody “Sathukarn” that is found in the ceremony of “Sathu” in the beginning and the end to convey the meaning of life and death in circle. The researcher extended Siang Tok in the beginning and the end in Sathukarn. Pleng Na Tub is composed to accompany the melody and create a real Thai melody which are Variation or Tang Plian.

Pleng Ariyasaj 4

[Variation composed from “Sathukam” melody]

----	----	----	---6	----	---	----	---1'
----	----	----	---7	----	----	----	---5

Verse 1

---5	-666	---7	-666	-555	--67	-6-7	-1'-1'
---1'	-1'1'1'	-5'-3	-1'-7	-1'-3	-1'-7	77-6	66-5

Verse 2

----	--- 6	- 6 6 6	- 6 - 6	-- 5 5	-- 6 6	-- 7 7	-- 1' 1'
-- 7 7	-- 3 3	-- 5' 5'	-- 1' 1'	-- 3 3	-- 7 7	-- 1' 1'	-- 5 5

Verse 3

--- 1'	--- 6	--- 5	--- 6	----	- 1' - 6	- 1' - 1'	----
-- 5 5	5 5 - 1'	-- 3 3	3 3 - 7	--- 1'	--- 7	- 6 - 5	----

Verse 4

--- 6	- 7 6 5	- 7 6 5	- 6 6 6	- 7 6 5	- 6 6 6	-- 2 5	6 7 1' 1'
--- 2	- 3 2 1	--- 2	- 2 2 2	- ๕° 5' 3	- 1' - 7	--- 6	--- 5

Pleng Dheva Nang and Pleng Pitisarn's meaning is the worship to the Buddha's teaching that spread throughout the 3 worlds. The angels were also listening to the teaching. In this part of the story, Kaundinya was the first who reached the enlightenment.

The composition for this line gives the meaning of the Buddha's enlightenment. The Buddha is portrayed as a delighted, blissful, and carefree lord. The song aims to make the listeners feel the same as the Lord Buddha did. The song was played with Wong Krueng Prakom which means the praise and glory for good fortune. This part also shows the stillness by recomposing the melody of Pleng Ching Tat (Ching Oh). The new melody is called Pleng Dheva Nang (meaning a glorious angel). The researcher used Pleng Dhava Prasit – Attra Song Chan as a guideline for the song composition.

The last part of the fourth melody talks about Kaundinya as the first person who reached the enlightenment. The researcher composed a new song called Pleng Pitisarn (meaning blissfulness) by using Pleng Ground Rum as a guideline to present the key message of the song or “Bua Pon Nam” (Lotuses rising above the water's surface).

Pleng Dheva Nang

Section 1

----	--- 1'	--- 5	- 6 - 1'	- 2 1' 6	- 5 - 1'	- 1' - 3
-- 3 3	2 3 5 6	-- 6 6	7 6 5 3	--- 5'	--- 3	- 1' - 1'
--- 1'	- 1' 1' 1'	- 3 - 2	- 1 - 6	--- 7	--- 3	- 5 - 6
- 2 1' 6	- 5 - 1'	--- 1'	--- 3	--- 5'	--- 3	- 1' - 1'

Section 2

---7	---1'	-3 1' 7	-6-5	---3	---5	-6-1'
--77	6 7 1' 1'	--1' 1'	3 1' 1' 7	---6	---7	-1'-1'
---7	---1'	---5'	---3	---1'	---7	---
---7	---3	---7	---6	---3	---7	-6-5

Pleng Pitisam

-2 2 2	-3-5	-7-1'	-7-6	-1' 1' 1'	-7-6	-2-4	3 2-7
-7 2 3	-5-6	-2-4	3 2-7	-7 2 3	-5-6	-1'-7	-6-5
-2 2 2	-3-5	-7-1'	-7-6	-7 7 7	-1'-6	-7-6	-5-3
-2 2 2	-3-5	-7 2 3	-5-6	-7 7 7	-1'-6	-1'-7	-6-5

Ending

Tathiyabhumi

----	----	-3-3	-2-3	----	---5	---3	-2-3
----	---1	-2-1	---6	----	---5	-6-1	-2-3
----	----	---2	-3-5	----	-5-6	-5-6	-1-2
----	---2	-3-2	-1-6	----	----	---5	-6-1

Discussion

From the study of “Bua Sam Lao” in Tripitaka to the song composition, the researcher found that apart from the comparison with human beings’ different levels of intelligence, lotuses were also found to be related to Thai musical instruments, for example, lotuses as the carving on the instruments. Moreover, the lines from fine arts is brought to specification of the shape of instruments that some of them look like a lotus petal. It is also found in the principle of drawing that “A lotus petal is the basis of every Thai lines in drawing” such as Lai Kanok. Therefore, the concept of lotuses is interesting and can be studied further.

Honorable experts consist of instructors in Thai music including Professors and Associate Professors. The experts gave beneficial recommendations to the researcher that the Mahori song composition in Thai musical dialect can be done by specifying a variety of scales. Moreover, a song should not contain only one scale throughout the song as it may sound like folk songs. Therefore, apart from changing the scale in the song, the technique should be implemented to put a life in the song and express feelings to make it sound more beautiful and flavorful.

In addition, for Thai music creation, the composer should study universally and analyze the data, context, background, components, tendency, advantages, and drawbacks of the topic to make the research complete and can be referenced. Moreover, the research will be distinctive and beneficial, and it reflects the wisdom, national culture, strengths, and strong marketing points in the long run.

Conclusion and Recommendations

The study of the meaning and background of the teaching in Buddhism about “Bua Sam Lao” in Sutta Patika was done to bring the content to specify the concept of the lyrics and melody of Pleng Tub-Ruang “Bua Sam Lao”. It is found that the researcher succeeded in composing the song and conveying comprehensive content to the listeners. The song is in the form of Pleng Mahori as well as the content of the Buddha’s teaching about “Bua Sam Lao”. The song mainly describes the evaluation of self and others of their level of intelligence and learning ability which can be divided into 3 groups: Ukkatitanyu, Vipajitanyu, and Nayya. The lyrics talk about results of having different level of potential in learning lessons. When considering the lyrics in the second part which talk about the Four Noble Truths, the path to ending sufferings, and increasing learning potential for oneself, it can be concluded that a person should understand the Four Noble Truths which are sufferings, the cause of sufferings, ending of sufferings, and the Noble Eightfold Path. The results will occur once a person is righteous. He/She needs to use the Noble Eightfold Path which are right view, right resolve, right speech, right action, right livelihood, right effort, right mindfulness, right concentration, samadhi, practice, and mindfulness. The knowledge from the Buddha’s teaching becomes a part of which will make listeners understand and change their way of thought, decision, and religious operation to make what they have been doing successful and more self-developed. Especially for learning skills and lessons, they need teaching, guidelines, training, caution, and practice to increase more intelligence and abilities.

In this study, the researcher would like to give some recommendations for music creation. Apart from understanding the content or lessons, the researcher or the author should have insight of how to convey such knowledge. That is to say, the researcher should study the content, context, as well as special techniques to make the difficult part easy and should limit the time to make the created work more valuable. The researcher should also has a clear direction of his/her presentation for conservative work, application,

or creation to make the work a model for the next generations who would like to continue the creation in each field in the future.

Figure 1. Pra Thep Metha Korn Kawee



Image source: Author 9th December 2017

References

- Boobpha Tengsuwan (1978). *Lotus in Pali and Sanskrit Literatures*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts, Department of Eastern Languages, Graduate School, Chulalongkorn University.
- Jarawee Munsinthorn (2004). *The Analysis of Lotus Flowers in the Theravada Buddhist Scriptures*. Master of Arts (Buddhist Studies), Mahachulalongkornrajavidyalaya University.
- Prayudh Payutto (2000). *Dictionary of Buddhism*. Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya University.
- Pra Thep Metha Korn Kawee. *Interview*, 9 December 2017.
- Pattana Morrakotsin (2013). *Understanding Dhamma: A Must-Read Version for Buddhists*. Nonthaburi: Think Beyond.
- Mahachulalongkornrajavidyalaya University (1996). *Tripitaka: The Thai Version*. Mahachulalongkornrajavidyalaya Version: Vinaya Pitaka, Mahavagga, Part 1. Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya University.
- Mahamakut Buddhist University (1982). *Translated Sutta and Attakatha: Mahavagga 4, Part 1*. Bangkok: Mahamakut Buddhist University.
- Redeerat Kayaras. *Lotus: Historical Elements, Thai Art and Culture*. Bangkok: Office of Literature and History, Fine Arts Department.
- The Supreme Patriarch H.R.H. Prince Paramanujita Jinorasa (1987). *Pathomsombodhikatha*. Bangkok: Victory Powerpoint.
- Satthienpong Wannapok (2013). *Certain Aspects about the Lord Buddha*. Bangkok: Chen Printing. Second edition.

Process of Composing lyrics and melodies for Thai Musical Theater: The Princess Palalerslaksanawalai

Sanchai Uaesilapa¹

Pornprapit Phaosavasdi²

Abstract

This article aims to present the process of composing lyrics and melodies for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’, a novel (1952-1953) written by Woramai Kabilsingh. Qualitative research was conducted in order to collect data and analyze the concept and value of the novel, which then allowed the process of composing lyrics and melodies for it. The novel ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ promotes female rights by glorifying a heroine who goes through phases in proving herself worthy. It not only portrays sexual diversity which goes beyond the boundaries set by society but also discusses various forms of injustice in the ideal world of democracy, including the heterosexual ideology. The Queer Theory is incorporated in the novel to find answers which are not bound by any sexual standpoint. The composition of lyrics and melodies for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ was inspired by the Preedalai musical theatre, with the main theme being ‘gender does not define the value of life.’ Musical and vocal composition is based on Thai songs with Khak (Malay and Javanese) accents used in Khon (traditional Thai masked dance) and Thai traditional theatre as well as Nora (traditional, folk performing arts which is popular in the southern region of Thailand) and Ronggeng music (music used in Ronggeng dance which is a type of muslim dance with singing, accompanied by a violin, rammana (goblet drum), accordion and a gong), which is appropriate for the characters and the settings of the novel.

Keywords: Thai Music; Thai Musical Theatre; Composition

¹Doctoral Student, D.F.A, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

²Assoc. Prof. Dr., Department of Music, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

Introduction

The genius of musical theatre is comprised of melodies and lyrics. In the past, the performers of Thai traditional theatres such as Lakorn Nai (female court theatre) would only dance while the singing was done by the singers. However, with the birth of musicals, Prince Narathip Praphanphong adapted songs that were used in plays in the past so that the performers could sing by themselves with some singing from the chorus. According to Pratern Mahakan (2013: 17), this was the beginning of a new way of singing, which promoted collaboration between performers and singers. It has added excitement for both the performers and the audience.

The concept of the Preedalai musicals was used as an inspiration for this composition. The adaptation of ‘The Princess Palalerslaksanawalai’, written by Woramai Kabilsingh, resulted in a solo singing script with chorus. ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ portrays female oppression by males. the Princess Palalerslaksanawalai is the main character who thinks differently from her family and males around her. She makes a decision to choose a life that breaks away from the societal norms of male domination and patriarchal family. The Preedalai musical theatre is a Thai musical that was established by Prince Narathip Praphanphong towards the end of King Rama V’s reign. His creation of this particular musical theatre was the first one in Thailand. He established the Naruemit theatre group with two other important people in the musical industry – Royal Mother Khian and his wife M.L. Tuan Worawan. The Royal Mother took part in choreography whereas M.L. Tuan was responsible for singing, music and management. The plays were usually performed by all female, without any dancing. The performers would be singing to one another with a chorus. Krap (wooden rhythm clapper) was used for percussion.

Chantima Promchotekul (1975: 75) mentioned that the songs in Preedalai’s musical theatre have been adjusted to match people’s emotions and feelings, with some singing, talking, and comedy to make it more entertaining. Commonly used in the plays were fast-tempo songs. Medium-tempo songs were also used with accompaniment of Sor-U (low pitch fiddle), krap (wooden rhythm clappers), thon (globet drum) and rammana (vessel hand drum). The type of Piphat used is the Piphat Mai Nuam (an indoor ensemble with a pair of style soft mullets), so that the sound would not be louder than the singers’ voice. Other than singing, the performers had to present the dialogues which was in the same context as the singing. When speaking, they speak normally without any special accent.

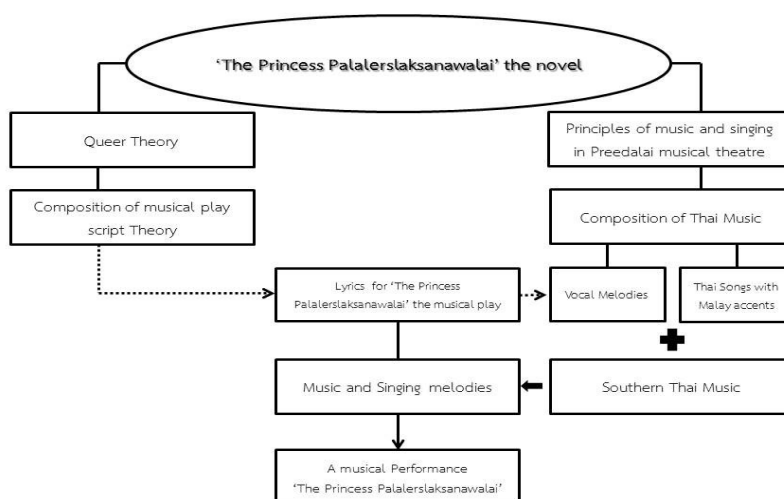
Therefore, the researcher has decided to follow and apply the principles of the Preedalai musical theatre as an inspiration to create a musical that portrays sexual diversity which goes beyond the boundaries set by society. It also discusses various forms of injustice in the ideal world of democracy, including the heterosexual ideology. The idea is to embrace self expression and diverse sexual orientations, taking into account the people who are overlooked, marginalised, or seen as freaks. There are not just men and women in the society, but those of other sexual orientations that exist and are contributing to our society as well. Mythologies in ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ such as “women cannot be leaders” or “women have to be wives, combined with the author Woramai Kabil Singh’s intents regarding Buddhism are to point out the diversity of gender identity and sexual orientations that exist in society. The concept is presented through the character of Princess Palalerslaksanawalai

Research objectives

2.1 To analyze the history, concepts, and values of the novel ‘Princess Palalerslaksanawalai’.

2.2 To compose lyrics, melodies, and singing techniques for ‘Princess Palalerslaksanawalai’ musical performance.

Figure 1 Research Framework



Source: Sanchai Uaesilapa

Research Methodology

During the process of the research, qualitative research methods were implemented. Information, which was collected through various sources such as academic papers, research articles, books, textbooks, and interviews were then studied and analyzed in related areas. A literature review was conducted and important information was organized into topics including Feminist Theory, Queer Theory, Preedalai Musical theatre, vocal music and instrumental music for Thai theatre, and music of the southern part of Thailand. Interviews were conducted with musicians and experts who are experienced in the performing arts. Thai songs sung with foreign accents which are often used in Thai theatre were studied in order to compose lyrics and melodies for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’.

Research findings

The research findings are threefold as follows:

1. History and analysis of ‘The Princess Palalerslaksanawalai’

‘The Princess Palalerslaksanawalai’ was a fiction series published in the Thai Mhai Wan-Jan newspaper during the year 1952-1953. The author was Woramai Kabilsingh or Luang Ya (Grandmother as female monk). She was the person who established the Songdhammakalyani Monastery. She was a tall and light-skinned woman. A disciplined person, soft yet tough, Luang Ya was born on April 6, 2018 in Nhong Pladuk, Banpong, Ratchaburi Province. She was the sixth child in the family. Her mother was called Somjeen and her father was called Tiang. She received her education at Mahaprutaram Girls’ School and Assumption Girls’ College. She briefly went to Penang to study physical education and came back to be the first physical education teacher in Thailand. She was married to Kokiad (Wuang) Satsen. Luang Ya was an important person in the religious context of Thailand. She spent 48 years following Buddha’s footsteps and passed away when she was 95 years old.

‘The Princess Palalerslaksanawalai’ is a novel that reflects how the society was in the past. There was a lot of pressure from politics, religion, economics, and culture. This novel is one of the novels in Thailand to express the notion of feminism. The story is about how men, who are of the stronger gender, oppress women because they think that gender identity is determined by biological sex. The author wants to address and discuss women’s rights in ways that were unprecedented as follows:

1.1 The fight for the throne between a man and a woman, the divided power and the idea that women are the weaker sex

1.2 Homosexuality or the absence of boundaries in sexual identity

‘The Princess Palalerslaksanawalai’ is therefore a feminist novel. It glorifies a heroine who tries to prove herself worthy of being a leader and holding political power the way men can. Having won numerous battles, she proves herself becoming a decorated war hero. Other than that, the novel touches upon homosexuality in various scenes such as when the princess disguises herself as a man, making all the girls fall in love, or when she disguises herself as a maid, enchanting all the men with her beauty. Moreover, the novel portrays the female character to be a smart, skilled, and committed person - comparable to any men. The character of the Princess Palalerslaksanawalai is a complex one. She is a daughter, a heroine, a husband, and a king.

2. The script composition for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’

The proposition of this research article is to compose the script of musical play for a solo performance using a central conflict. The conflict that has been used in this composition is the conflict of being a female leader, the lifting of a woman’s social status to be king in the society of heterosexual ideology.

The Queer Theory was used to analyze how different terminologies are used to identify different sexual orientations such as gay, trans, tomboy, lesbian, bisexual, etc. Each of these identities is a mix of male and female. Furthermore, there are those who do not identify themselves based on gender identity or sexual orientation. The most important mission of this research article is to see, acknowledge, and feel the existence of individuals when there may be more than one answer to the question. Society’s paradigm of sexuality is gradually changing from generation to generation. The aim of this research is to create an understanding of gender identity and sexual orientation, which may be tied down to the idea of being male and female. It has been found that the way of Buddha can explain the differences in sexuality in a way that is more understandable presented a viewpoint of being male and female:

The root of being male or female is tied to both conditions.

As long as humans are restrained to them, they will remain.

(Dungtrin, 2015: 80-81)

Isara Nakhon City is interpreted to be a community of people of diverse sexuality. It is a democratic land that embraces differences in people. The main character is Princess Palalerslaksanawalai. This female character gets to talk about things that happened to her and how she decides to lead a life that is not bound by other people’s opinions and

expectations. Love and relationship are the main theme to be portrayed. While watching the play, the audience may discern peculiarity from what they have, what they are, what they see, and what they want. They may base it on rules or regulations laid by themselves or by society. Terms used to indicate the weirdness or peculiarity, that divides classes of people by biology, are therefore the stimuli for audience to look around them, look at what is happening in front of them, and listen to the main character's story.

The bird is used as a symbol of spreading sexual bias in the beginning of the story. The bird broadcasts the news that King Isararat is sick and tells Princess Palalerslaksanawalai to come back to Isara Nakhon City to fight an enemy. After winning the battle, the princess brings the good news to King Isararat and finds out that the bird has been killed by Prince Intanon. The meaning behind the bird character is the construction of the word "freedom". After various problems die down, she goes to her grandfather's Sikrin Nakhon and gets herself another bird.

Photo 1 Birds as a symbol on the stage



Source: Thanwa Panpim

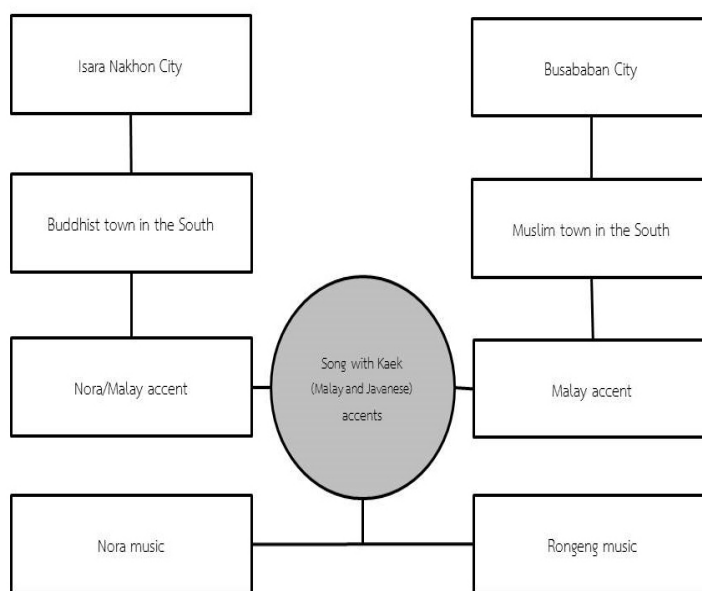
The adaptation of 'The Princess Palalerslaksanawalai' the novel which resulted in the script has four main characters. The main protagonist is Princess Palalerslaksanawalai. The antagonists are Prince Intanon and Prince Patima. The supporting character is Princess Butsabamintra. A chorus would be narrating the story with a main narrator. The conflict of the story happens when King Isararat is ill and weak. Social inequality comes back again when Prince Intanon tries to possess the throne and takes over political power. The script of the play includes lyrics for solo singing, lyrics for the chorus, monologue and dialogue.

3. The music composition for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’

The music composition is based on feelings and desires of each character in the story. The process is as follows.

3.1 The setting of the story is Isara Nakhon City, AD 1857. The city is in the south of Thailand, near the border. The researcher thought that the music should have a relation to the ethnicity or the background of the characters. Therefore, southern Thai music with foreign accents is used to highlight the geographic background of the characters. Fictionally, Isara Nakhon City is in the south of Thailand and Busababan City is a muslim town in the south of Thailand. The music that fits the characters and their background was designed follows:

Figure 2 Music Composition for the Characters’ Ethnicity



Source: Sanchai Uaesilapa

3.2 Chorus is used to tell the story. Percussion is performed by a chorus using krap, a set of wooden clappers.

3.3 The researcher has set the mood and tone of the performance to be realistic and to be truthful to the characters. Therefore, the melody was created brand new without vibrato.

3.4 piphat mai nuam is used for instrumental music with the sor-u as the main instrument accompanied with the vocal lines. krap is used for percussion. Percussions from Nora performance are used as well as a violin and an accordion from the Rongeng ensemble.

3.5 Songs with foreign accents that are used in Khon, Nora music, and Rongeng are incorporated in the music composition for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’. This is to be consistent with the characters and their locations.

3.6 The approach to composing the music is to be in accordance with the emotions and objective of the characters. The mood of the song is consistent with the events in the story.

3.7 Types of songs used in the musical performance of ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ can be divided into three types:

3.7.1 Prelude is a short piece of music before the performance begins.

3.7.2 Vocal music is composed to express the needs, feelings and thoughts of the characters. It also narrates the story. Vocal music can be divided into two types:

3.7.2.1 Vocal melodies that express needs, feelings and desires of the main character, sung by the main character.

3.7.2.2 Vocal melodies that narrate the story and explain the events sung by the chorus.

3.7.3 Instrumental music - A piece of music played to create an atmosphere and express the mood of the story and the characters. In a musical play, it is usually short and is placed at the beginning or the end of the scene to connect with the mood and feelings in the current situation in which the character is facing.

3.8 The approach to creating the lyrics and melody - The order of the events and actions of the characters were analyzed creatively. The approach can be divided into the following points.

3.8.1 Thai songs with foreign accents that are commonly used in Khon are used in this musical play in order to indicate the ethnicity and environment the characters are in.

3.8.2 The feelings and truth of the characters are considered in order to control the mood and tone of the music.

3.8.3 The Nora melodies are incorporated in the composition of the melody.

3.8.4 The movements such as when a character is riding a horse, the burning of flames, or the fights between characters are analyzed and used to determine the beats and rhythm.

3.8.5 The breathing patterns and the mood are observed as to control the rhythm and create the melodies.

3.8.6 krap is incorporated in the composition of the music with leading and supporting instruments. Verses are exchanged with repetition of words.

3.9 Scale - The scale is the most important part in composing music. For 'The Princess Palalerslaksanawalai', the music has to reflect the characters' ethnicity and background. The scale plays an important role in creating the mood and tone for the story. The principles in creating the melody for this play is as follows.

3.9.1 The composition of the music is determined by the interpretation of the mood and atmosphere of the scene. For example, the G - scale (G A B x D E x) creates a lively feeling which fits for a morning scene.

3.9.2 The foreign accents (Malay and Javanese) are used to identify the background and ethnicity of the characters. The gimmicks of the songs are the followings.

3.9.2.1 Actual Thai songs which are sung with foreign accents were researched and used as a prototype in composing the accent and the melody of the songs.

3.9.2.2 A scale was selected first then the notes were put close together in order to create a foreign accent in the song.

3.9.2.3 The techniques in playing the music is to "repeat the sound and emphasize the accent", as shown in the example below.

Table 1 Thai Music Notation from the composing

-- G G	-- G G	-- G G	-- G G	--- A	-- B A	-- B A	G E - G
B B A B	B B A B	A A B A	G E - G	B B A B	B B A B	A A B A	G E - G
--- D	--- E	--- G	--- A	----	----	----	----
B B A B	B B A B	A A B A	G E - G	B B A B	B B A B	A A B A	G E - G
--- D	--- B	--- A	--- G	--- D	--- C	--- B	--- A
A A B A	G A B A	A A B A	G E - G	B B A B	B B A B	A A B A	G E - G

From the melodies in the example, it can be seen that repeating the sequences of melodies also helps in emphasizing the foreign accents. This is a common technique in music composition.

3.10 Rhythmic patterns - The determination of rhythmic patterns allows the melody to convey feelings or express what the composer wants according to the duration of the rhythm. The relation between rhythmic patterns and melodies is unique and is based on the researcher's inspiration. The rhythmic patterns can be divided as follows.

3.10.1 to emphasize the foreign accents.

3.10.2 to describe the movements of the characters.

3.10.3 to express and convey feelings of the main character.

3.11 Tempo and rhythm patterns - Tempo is an important component in the music for 'The Princess Palalerslaksanawalai'. Thai songs with foreign accents are mainly used, and mood influences the direction of the composition. As a result, the songs for this play are short pieces of music with a fast tempo, medium tempo, and free tempo with a pair of cymbals.

Percussion instruments used are *klong khaek* (double-headed barrel drum), *klong Nora* (one-headed barrel drum), *thap* (goblet-shaped drum), *cymbals*, *krap* and *trae* (wooden clappers). From the requirements to incorporate songs with foreign accents and take into account feelings and nature of the characters, rhythmic patterns used in the composition are relative to the melodies and accents, as shown in the example below.

Figure 3 rhythmic patterns of southern percussion' s style

- Klong Norah, Tab

Tab	- Chab Chab -	----	- Chab Chab -	----
Klong Norah	----	Tung Tung Tung Tung	----	Tung Tung Tung Tung

- Rammanna

Rammana	- Jong Pa -	Jong Pa – Prum
---------	-------------	----------------

Conclusion

The novel “Princess Palalerslaksanavalai” was written by Vorramai Kabillasingha. It reflects the reality of our past, which was highly influenced by politics, religion, economics, and culture. It is the first feminist novel in Thailand. The story addresses men who see themselves as the stronger gender because they see gender identity as something that is defined by assigned sex and therefore, oppress women. The author mentions women rights and freedom in unprecedented ways. The novel “The Princess Palalerslaksanavalai” tells a story about conflicts raised by the ascension to the throne of a woman. The story begins with King Israrat of Isara Nakhon City being ill and looking for someone to inherit the throne. His first choice Princess Palalerslaksanavalai, his half-sister who is qualified to govern and skilled at combat. He then makes a decision to give the throne to her. This decision is against social norms in that time because only men can govern and take possession of the throne. As a result, disapproval spurred among aristocrats. “The Princess Palalerslaksanavalai” is a novel with Princess Palalerslaksanavalai as a female main character.

The Queer Theory was used to analyze how different terminologies are used to identify different sexual orientations such as gay, trans, tomboy, lesbian, bisexual, etc. Each of these identities is a mix of male and female. Furthermore, there are those who do not identify themselves based on gender identity or sexual orientation. The fact that the main character in “The Princess Palalerslaksanawalai” allows the audience to see that the value of being human does not depend on gender. The most important mission of this research article is to see, acknowledge, and feel the existence of individuals when there may be more than one answer to the question. Society’s paradigm of sexuality is gradually changing from generation to generation. Isara Nakhon can be interpreted as a representative

of a community of people with different sexual orientations and everyone accepts each other on the base of democracy. The Queer Theory aims to give a new explanation about sexuality by taking into account diversity in humans. In this research, the notions of love and sexual orientation are presented through Princess Palalerslaksanawalai. The aim is to create an understanding of gender identity and sexual orientation, which may be tied down to the idea of being male and female. It has been found that the way of Buddha can explain the differences in sexuality in a way that is more understandable.

Songs used in musical plays are an important tool to convey feelings, emotions and objective of the characters through performers. Therefore, in singing these songs, the performers must have a good understanding of the characters and the situations in the story. Moreover, the performers must understand the components of the music played. The songs in ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ do not have vibrato and are short, but they allow the audience to see through the characters and share the feelings and emotions with them as they are experiencing different situations. Using wooden clappers with chorus as characters are making exchanges is a charm of Preedalai’s musical theatre, which have been used as inspiration. Other than foreign accents which are unique to ‘The Princess Palalerslaksanawalai’, the repetitive singing technique of the chorus supports the main character. A chorus also helps to amplify the emotions and emphasize the significance of each event in the story. The singing tactics in the play are as follows:

- Solo singing by the main character Princess Palalerslaksanawalai who is the one doing the solo part. Each song varies upon her feelings and the situations.
- Group singing (chorus) by a chorus that sings along with the main singers and the main character.
- Singing with instruments sung by the performers along with the piphat mai nuam ensemble. Some songs sung accompanied by the sor-u, some with a violin, and some with khlui phiang aw (flute).

Photo 2 Performance on May 31st, 2019



Source: Thanwa Panpim

Discussion

The music in the play has been created in a manner that the feelings of the characters are conveyed through musical sound, singing, accents, melodies and tempo which are relative to the truths of the characters. When the character is sad, happy, or angry, the performer and the singer must be able to connect with the characters and their emotions, desires, and motives. Every song in the play can be sung in a way that can bring the characters to life by creating beliefs and inducing imagination. Having composed music for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’, the author could summarize the approach to convey the characters’ emotions as they are advancing through situations as follow:

1. Feelings of the character -The singers and musicians are able to convey the characters’ feelings in various situations through music and vocalizing in ways that the characters would like to express themselves.
2. Lyrics interpretation - The lyrics play an important part in the singing because the composer is the one who determines the story. The singers can analyze the direct and indirect meaning behind the lyrics.
3. Mood and tone - The lyrics and the melodies are created in a way that emotions and feelings of the characters in different situations are conveyed. The singers must have correct pronunciation and must be able to get into the mood of the songs.
4. Breathing - Controlling breathing patterns and pausing between verses are important in performing musical plays. The reason is that breathing is the body’s mechanism

to show happiness, fear, concerns, love, anger, etc. Therefore, if the singer observes her own breathing pattern, she will be able to implement breathing techniques in singing the script. The songs in ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ allows each singer to be able to control and execute breathing patterns in order to convey emotions in the songs.

The composition of music for the musical play ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ is a production which incorporates different fields of knowledge. Many aspects such as emotions in the songs, the desires and motives of the characters and the occurrences in the story have been analyzed to develop a concept for a musical play. It requires application of Thai musical theories and knowledge in composing Thai music and the adaptation of Preedalai musical concepts and the composition of Thai songs with foreign accents. Moreover, it requires a great deal of literary knowledge, ability to analyze play scripts, and principles of acting. This article evokes a realization that roots of conflict and discord is a lack of morals. A lack of morals in humans makes them unable to see what their minds truly want.

Recommendations

General recommendations

1. The lyrical composition for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ in this research was meant for a solo performance. There are ways to adapt and develop the composition to be fitting for a group performance or adjust the concept of the story according to other composers’ perspectives and interpretations.
2. The melodic composition for ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ can be developed differently based on other composers’ standpoints towards the novel and the character or attitudes and beliefs about the subject matters that the novel discusses.

Recommendations for future research

1. There should be more compositions from other composers of different sexual orientations because different beliefs and perspectives would help to portray ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ in other ways that are not bound by gender, class, religion, or ethnicity.
2. The music in ‘The Princess Palalerslaksanawalai’ should be played by different Thai musical instruments or those of other countries such as Malaysia’s.

References

- Chantima Promchotekul. 1975. *Analysis of Prince Worawannakon, the Prince Narathip Praphanphong's Musical Scripts*. Master's Thesis, Srinakharinwirot University.
- Dungtrin. 2015. *เสียชีวิตที่คนตายไม่ได้อ่าน (It's a shame the dead can't read this book)*. Bangkok. Howfar Books.
- Pratern Mahakan. 2016. *Preservation of Thai Musical Theatre's Songs*. Research, Faculty of Fine & Applied Arts, Burapha University.

ละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน

Theatre for Learning to Inner self transformation

ไพบุลย์ โสภณสุวภาพ¹
Paiboon Sophonsuwapap

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เสนอความเป็นไปได้ในการใช้ละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน สำหรับเสริมสร้างการเห็นคุณค่าในตนเอง โดยค้นคว้าแนวคิดการพัฒนาตัวตนภายใน (Inner Self) การสร้าง การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน แนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง แนวคิดจิตตปัญญาศึกษา แนวคิด การเรียนรู้อย่างองค์รวม แนวคิดละครเพื่อการเรียนรู้ และแนวคิดการเห็นคุณค่าในตนเอง เสนอเป็นละคร เพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน

คำสำคัญ: ละครเพื่อการเรียนรู้ / ตัวตนภายใน / การเห็นคุณค่าในตนเอง / การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง

Abstract

This article proposes the possibility of using Theatre for Learning to inner self transformation in issue to enhance self esteem. By researching the concept of Inner Self, Inner Self Transformation, Transformative Learning, Contemplative education, holistic learning, Theatre for learning, and Self-esteem. It is Theatre for Learning to inner self transformation.

Keyword: Theatre for Learning; Inner self; Self-esteem; Transformative Learning

¹อาจารย์ประจำสาขาศิลปการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

บทนำ

ผู้เขียนทำงานด้านการพัฒนามนุษย์ด้วยการจัดกระบวนการเพื่อสร้างการเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน สนใจเรื่องการออกแบบชุดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อสร้างการเปลี่ยนแปลงสภาวะภายใน ทำงานกับเยาวชน และผู้ใหญ่ทั้งในระบบและนอกระบบการศึกษา ทั้งกลุ่มเยาวชนปกติและเยาวชนกลุ่มเปราะบาง ทั้งนี้มีโอกาส จัดกระบวนการศิลปะเพื่อการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมผู้ถูกคุมประพฤติ ให้กับสำนักงานคุมประพฤติจังหวัด ชลบุรี ฉะเชิงเทรา ราชบุรี และขอนแก่น และปี 2560 จัดอบรมกระบวนการละครเพื่อการปรับเปลี่ยนตัวตน ภายในให้แก่เยาวชนศูนย์ฝึกและอบรม เด็กและเยาวชนบ้านปราณี จังหวัดนครปฐม และเยาวชนศูนย์ฝึกและ อบรม เด็กและเยาวชน เขต 4 จังหวัดขอนแก่น บทความวิชาการนี้เป็นการรื้อวิเอกสารที่เกี่ยวข้องกับ การพัฒนาตัวตนภายใน ซึ่งผู้เขียนเห็นว่ามีควมสำคัญมากในการทำงานสร้างสรรค์ กระบวนการละครเพื่อ สร้างการเปลี่ยนแปลงให้กับผู้ร่วมกิจกรรม

เนื้อหาประกอบด้วย การทบทวนแนวคิดเรื่องตัวตนภายใน การมองเห็นคุณค่าในตนเอง แนวคิด การเรียนรู้เพื่อสร้างการเปลี่ยนแปลง ทิศทางการพัฒนาคนในสังคมโลก และช่วงท้ายบทความผู้เขียน สังเคราะห์ประสบการณ์เกี่ยวกับกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายในกับเยาวชน ศูนย์ฝึกและอบรมเด็กและเยาวชน อันเกิดจากการรื้อวิเอกสารและประสบการณ์การทำงานของผู้เขียน

ตัวตนภายใน (Inner self) ของมนุษย์ส่งผลต่ออารมณ์ (Emotion) และพฤติกรรม (Behavior) ที่ปรากฏภายนอก ตัวตนภายในสามารถฝึกฝนได้ การฝึกฝนตัวตนภายใน คือการย้อนกลับไปฝึกฝนความ สามารถในการตระหนักรู้ ตื่นรู้ (Self-Awareness) เพิ่มระดับการมองเห็นคุณค่าในตนเอง (Self-Esteem) เป็นการสืบค้นความสัมพันธ์ระหว่างการคิด (Thinking) จิตใจ (Mind) และการกระทำ (Action) ของตนเอง ผ่านกระบวนการเรียนรู้ ซึ่งการฝึกฝนตัวตนภายในต้องอาศัย **“กระบวนการเรียนรู้ (Learning Process)” ที่นำพาผู้เรียนรู้ ย้อนกลับไปมองเห็นสภาวะภายในร่างกายตนเองอย่างใคร่ครวญ มองเห็นที่มาที่ไปของ ความรู้สึก อารมณ์ ความคิด ความเชื่อ ทักษะการมองโลก รวมถึงฝึกความใส่ใจ (Attention) การรับรู้ (Perception) และทักษะทางอารมณ์ (Emotional skills) อันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน** คำถามสำคัญคือกระบวนการเรียนรู้ใด ที่สามารถนำพาผู้เรียนให้เข้าใจตัวตนภายใน และกระบวนการเรียนรู้ นั้น มีองค์ประกอบหรือลักษณะอย่างไร ที่จะสร้างการเปลี่ยนแปลงได้อย่างแท้จริง

ดร.ประมวล เพ็งจันทร์ นักปรัชญา นักคิดและผู้สร้างแรงบันดาลใจเรื่องการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง ของไทย ได้กล่าวสรุปความคิดเรื่องการพัฒนาผู้เรียน ในงานประชุมวิชาการประจำปี ระพีเสนาและ จิตตปัญญาศึกษา ปี 2561 ว่า การศึกษาไม่ใช่แค่การฝึกทักษะอาชีพ ฝีมือ และไม่ใช่แค่การฝึกปรีะการ การคิด ที่มีอยู่ภายนอกเท่านั้น แต่ต้องนำไปสู่การศึกษาที่นำพาผู้เรียนเชื่อมโยงกับทุกสรรพสิ่ง แต่ก่อนจะ เชื่อมโยงกับสรรพสิ่ง ต้องพาให้ผู้เรียนสืบค้นภายใน รู้จักตนเองและสร้างความมั่นคงภายใน เกิดความสามารถ ในการรู้ความเป็นจริง เข้าใจเชื่อมโยงตัวเอง และสร้างความหมายชีวิตด้วยตนเอง เกิดการจำได้ หมายรู้ ด้วยความรู้สึก ฝึกที่จะรู้สึกอย่างใคร่ครวญ ผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่สร้างประสบการณ์ตรง

ศิลปะการละคร (Theatre Arts) คือเครื่องมือพัฒนามนุษย์ที่สร้างประสบการณ์ตรง ทั้งประสบการณ์ทางความรู้สึก ความคิด ความเชื่อ เป็นการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ผ่านการลงมือปฏิบัติ กิจกรรม ซึ่งวิธีวิทยาด้านละคร (Theatre and Drama Methodology) สามารถทำให้ผู้เข้าร่วมเกิดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ มีศักยภาพสร้างความรู้สึกเพื่อนำไปสู่การปรับเปลี่ยนพฤติกรรม ตัวอย่างวิธีวิทยาทางละคร ได้แก่ กิจกรรมเชิงละครเกี่ยวกับการฝึกฝนทักษะการแสดง ทักษะการเขียนบท ทักษะการกำกับละคร การสร้างละครแบบมีส่วนร่วม และการทำงานศิลปะในละคร เป็นต้น นักการละครและนักจัดการเรียนรู้ได้นำความรู้ด้านละครไปพัฒนาเป็นโปรแกรมละครหลายรูปแบบ อาทิ โปรแกรมละครเพื่อพัฒนาทักษะด้านต่างๆ ของเยาวชน โปรแกรมละครเพื่อการพัฒนาชุมชน โปรแกรมละครเพื่อขับเคลื่อนสังคม รวมถึงโปรแกรมละครเพื่อการเยียวยา (Healing) และรักษาบำบัด (Therapy) โดยประยุกต์แนวคิดด้านจิตวิทยา ด้านพฤติกรรมศาสตร์ ด้านการแพทย์ และแนวคิดด้านศิลปะเพื่อการพัฒนามนุษย์

ตัวตนภายใน (Inner Self) กับการเห็นคุณค่าในตนเอง (Self-Esteem): จุดเริ่มต้นของความปรารถนาที่จะเปลี่ยนแปลง

ตัวตนภายใน เป็นคุณลักษณะภายในของบุคคล (Affective Domain) มีความสัมพันธ์กับการเห็นคุณค่าในตนเอง ซึ่งตัวตนภายในส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในระดับบุคคล ตัวตนภายใน คือบุคลิกภาพภายในที่จริงแท้ เกี่ยวข้องกับสภาพจิตใจ อารมณ์และจิตวิญญาณที่อยู่ภายในตัวมนุษย์ เกี่ยวข้องกับการทำงานกับระดับจิตสำนึก (Stage of conscious) ผู้เขียนเลือกใช้คำว่า “ตัวตนภายใน” เพราะมีความเชื่อมโยงกับแนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative Learning) ที่เชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงต้องเริ่มต้นจากการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ภายใน หมายรวมถึง ความรู้สึกนึกคิด ทศนคติ ค่านิยม ความเชื่อ ความต้องการ และแรงผลักดันในการใช้ชีวิต ดังนั้น คำว่าตัวตนภายใน จึงไม่ใช่หมายถึง Ego ในความหมายของทางจิตวิทยา ผู้เขียนเลือกใช้คำว่าตัวตนภายใน (Inner Self) เพราะต้องการพัฒนาคุณภาพภายในของมนุษย์เพื่อให้เกิดมิติตามความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

มิติตามความเป็นมนุษย์ คือลักษณะของมนุษย์ที่ให้คุณค่าเรื่องความเห็นอกเห็นใจ การเคารพในสิทธิของตนเองและผู้อื่น เฮาเวิร์ด การ์ดเนอร์ เสนอลักษณะจิตที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์ 2 ลักษณะ ได้แก่ จิตรู้เคารพ (Respectful mind) และจิตรู้จริยธรรม (Ethical mind) ลักษณะของผู้มีจิตรู้เคารพ ประกอบไปด้วย การเปิดใจต้อนรับ เป็นมิตร เชื่อมมั่นในคุณงามความดีของผู้อื่น รู้จักเชื่อมสัมพันธ์ไม่ด่วนตัดสินบุคคลอื่น เคารพในตัวผู้อื่น ให้เกียรติกัน เชื่อว่าความหลากหลายเป็นสิ่งดี ส่วนจิตรู้คุณธรรม เกี่ยวข้องกับมโนทัศน์ด้านสิทธิและความรับผิดชอบ ความสามารถในการนึกคิด ไตร่ตรองถึงบทบาทหน้าที่ของตนเอง และความรับผิดชอบต่อสังคมโลก โดยก่อนที่จะพัฒนาจิตที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์ บุคคลแต่ละคนต้องเข้าใจตนเอง รู้จักตนเองและมองเห็นคุณค่าในตนเอง

การเห็นคุณค่าในตนเอง (Self – Esteem) คือเสาหลักสำคัญในตัวมนุษย์ที่จะช่วยให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์แบบ เป็นความสามารถของบุคคลที่มองเห็นคุณค่าในตัวเอง และพร้อมที่จะเคารพสรรพสิ่งรอบตัว เคารพชุมชน โดยเริ่มต้นจากตนเอง จากนั้นขยายไปสู่ความสามารถในการมองเห็นคุณค่าในตัวบุคคลอื่น

รวมถึงความสามารถในการมองเห็นทุกสรรพสิ่งมีคุณค่า วิธีการเพิ่มการเห็นคุณค่าในตนเอง ต้องออกจากพื้นที่ของความสบายที่คุ้นเคย พร้อมทั้งจะก้าวสู่ประสบการณ์ใหม่ที่ท้าทาย ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเพิ่มความเชื่อมั่นในตนเอง (Self-confidence) และการเคารพตัวเอง (Self-Respect)

บุคคลที่มองเห็นคุณค่าในตนเอง จะเคารพในการตัดสินใจของตนเอง เชื่อสัจยต่อความต้องการของตนเอง ไม่มีความขัดแย้งทั้งกับตนเองหรือกับผู้อื่น ไม่ขัดเขินที่จะตอบตกลง และไม่ขัดเขินที่จะปฏิบัติหรือกระทำตัวสอดคล้องกับความเป็นจริงของตนเอง รู้จักประเมินความสามารถของตนตามความเป็นจริง ใช้ชีวิตแบบผลักดันตนเอง ไม่เฉื่อยชา รับผิดชอบต่อการบรรลุเป้าหมาย บรรลุความสามารถของตนอย่างเต็มที่ ไม่รอให้คนอื่นมาเติมเต็มความฝันให้ ถ้ามีปัญหาจะตั้งคำถามกับตนเองว่า “ฉันพอจะทำอะไรกับปัญหานั้นได้บ้าง” เป็นการย้อนกลับมาสำรวจตนเองว่าฉันสามารถทำอะไรได้บ้าง ไม่พึ่งคนอื่น ไม่รอการช่วยเหลือ แต่จะหาทางแก้ไขปัญหาด้วยตนเอง ไม่จมปลักกับการตำหนิตัวเอง รู้สึกว่าตนเองมีความสามารถในการทำงานมากขึ้น กล้าคิด กล้าทำ สามารถกำหนดเป้าหมายที่ต้องการได้ชัด ไม่ได้กำหนดแค่เป้าหมายเรื่องอาชีพ แต่มองถึงคุณค่าและความหมายของการใช้ชีวิต พร้อมทั้งจะเผชิญความทุกข์ยากในชีวิตมีความยืดหยุ่น และพร้อมที่จะเผชิญแรงกดดัน ความสับสน หวัง ยอมรับความพ่ายแพ้ได้

บุคคลที่เห็นคุณค่าในตนเองระดับสูง (High self-esteem) มีแนวโน้มการสร้างเสริมมากกว่าการทำลาย ใจเปิดกว้าง มีความสุขในการใช้ชีวิต อยู่ร่วมกับผู้อื่นได้ดี มีแนวโน้มว่าปฏิบัติต่อผู้อื่นด้วยความเคารพ เมตตา เป็นมิตร จะมีความสัมพันธ์เชิงบวกกับบุคคลอื่น รู้และเคารพสิทธิของผู้อื่น เคารพให้เกียรติและคอยเกื้อหนุนการเติบโตของผู้อื่น ไม่แสดงออกด้านยกตนข่มท่าน ไม่โอ้อวด จากลักษณะดังกล่าวแสดงถึงความเชื่อมั่นในตนเองและการเคารพตนเองระดับสูง ส่วนบุคคลที่มองเห็นคุณค่าในตนเองระดับต่ำ (Low Self-Esteem) พบว่าจะมีบุคลิกภาพ 4 ลักษณะได้แก่ 1. เกิดความรู้สึกโดดเดี่ยว (loneliness) 2. เกิดภาวะซึมเศร้า (Depression) 3. กลัวการเข้าสังคม (Social anxiety) 4. การแยกตัวหรือถอยห่างจากสิ่งต่างๆ (Alienation)

กระบวนการเสริมสร้างเพื่อให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าในตนเอง มีความเกี่ยวข้องกับการพัฒนาตัวตนภายใน 5 ด้าน ด้านที่หนึ่ง การสำรวจตนเอง (Self-Exploration) เริ่มเรียนรู้จักตนเอง ด้วยการสำรวจตนเอง ทั้งคุณลักษณะภายนอกและคุณลักษณะภายใน เกิดความตระหนักรู้ด้านอารมณ์ ความรู้สึกและความคิด ด้านที่สอง เป็นเรื่องการยอมรับตนเอง (Self – Acceptance) เป็นการสืบค้นตัวตนภายในอย่างมีสติ เรียนรู้บุคลิกภาพเชิงบวกและบุคลิกภาพเชิงลบ เรียนรู้ที่จะยอมรับและเชื่อมั่นว่าตนเองสามารถพัฒนาได้ จากนั้นกระบวนการพัฒนาด้านถัดไปเป็นเรื่องการนำพาสำรวจจรมโนทัศน์ของตนเอง (Self – Concept) เรียนรู้ว่าตนเองมีมโนทัศน์การใช้ชีวิตอย่างไร ชีวิตขับเคลื่อนด้วยการให้คุณค่าและความหมายต่อชีวิตอย่างไร ซึ่งจะทำให้บุคคลเกิดความชัดเจนกับตัวตนภายใน อันจะนำไปสู่ความเชื่อมั่นในตนเอง (Self-Confidence) คือเชื่อมั่นว่าตนเองมีความสามารถด้านใด และมีสิ่งใดที่ต้องพัฒนาเพื่อให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ซึ่งต้องอาศัยความสามารถด้านกำกับและจัดการชีวิต (Self – Management) คือสามารถกำหนดเป้าหมายชีวิตด้วยตนเอง ลักษณะตัวตนภายในทั้ง 5 ด้านนี้ จะนำไปสู่การเห็นคุณค่าในตนเอง (แบรนเดน, นาธานเอล, 2559)

หลักการเสริมสร้างการมองเห็นคุณค่าในตนเองทั้ง 5 ด้านนี้ สอดคล้องกับหลักการ 5 ข้อ ของศาสตราจารย์โทบิน ฮาร์ด (Tobin Hart) ภาควิชาจิตวิทยา มหาวิทยาลัยเวสจอร์เจีย ที่เน้นกระบวนการเรียนรู้ที่ส่งผลให้ผู้เรียนรู้จักใคร่ครวญกับสิ่งที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบันขณะ (Presence - contemplative) อยู่กับสิ่งที่เรียนรู้ รับรู้และตระหนักรู้ว่าสิ่งที่รับรู้ต่างๆ นั้นส่งผลต่อตนเองอย่างไร หลักการข้อสองคือการสร้างภาวะความรู้สึกร่วม (Empathy) เกิดความคำนึง ความรู้สึกเห็นใจ รู้สึกว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่ง เกิดใจร่วม รู้สึกร่วม ทั้งนี้ผู้จัดการเรียนรู้ต้องละเอียดอ่อนต่อสิ่งรอบข้าง สามารถทำให้ผู้เข้าร่วมมองเห็นความงดงาม (Beauty) ในทุกสรรพสิ่งรอบตัว เกิดความละเอียดอ่อนกับสิ่งรอบตัวซึ่งเป็นหลักการข้อที่สาม หลักการข้อ 4 คือการจัดการกระบวนการเรียนรู้ที่ให้ความสำคัญเรื่องการเรียนรู้ผ่านการใช้ร่างกาย (The Body) ร่างกายทั้งเนื้อทั้งตัว คือเครื่องมือในการรับรู้ที่ส่งผลต่อความรู้สึก และประการสุดท้ายคือการให้ความสำคัญกับจินตนาการ (Imagination) เพราะจินตนาการเป็นเครื่องมือพาให้ผู้เข้าร่วมเปิดโลกทัศน์การเรียนรู้ ได้อย่างไม่มีข้อจำกัด หลักการทั้ง 5 ข้อนี้ คือกลไกสำคัญในการสร้างชุดกระบวนการเรียนรู้สู่การเรียนรู้จักตัวตนภายใน อันนำไปสู่การมองเห็นคุณค่าในตนเอง ด้วยความตระหนักรู้ (Self - Awareness)

ความตระหนักรู้คือจุดเริ่มต้นของการกลับไปเชื่อมตัวตนและสำรวจตนเอง วิธีการฝึกความตระหนักรู้ ทำได้หลายรูปแบบ เช่น การเคลื่อนไหวร่างกาย กระบวนการทางดนตรี กระบวนการละคร การฝึกโยคะ การฝึกการหายใจ รวมไปถึงกิจกรรมทุกรูปแบบที่เชื่อมความคิด ความรู้สึก และร่างกาย

การเห็นคุณค่าในตนเองและความสามารถในการตระหนักรู้คือประเด็นเรียนรู้ที่นักคิด นักการศึกษาให้ความสำคัญ จะทำอย่างไรให้ผู้เรียนเกิดความสนใจใคร่รู้ และกลับมาตระหนักรู้สภาวะภายในของตนเองเพื่อเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตอย่างมีความหมาย รู้เท่าทันชีวิต รู้จักตัวตนที่แท้จริง

อาจารย์ ดร.ประมวล เพ็งจันทร์ ได้เสนอแนวคิดด้านการพัฒนาผู้เรียนในเวทีประชุมวิชาการประจำปี ระพีเสนาและจิตตปัญญาศึกษา ประจำปี 2561 ไว้ดังนี้ “การศึกษาในลักษณะเดิมเชื่อมั่นในมิติของการฝึกฝีมือ เห็นมิติเรื่องการเรียนรู้เป็นแค่เครื่องมือฝึกทักษะ ฝึกฝีมือเพื่อสร้างงาน ขาดการฝึกเรื่องจินตนาการที่งดงาม ขาดการศึกษาที่สร้างจินตนาการอันงดงาม ขาดการศึกษาที่สร้างสุนทรียภาพในตัวมนุษย์ ใช้สอยจินตนาการที่สำเร็จรูปที่นำไปสู่การบริโภคใช้สอย”

จะทำอย่างไรให้ผู้เรียนเกิดจินตนาการที่งดงาม ทำอย่างไรให้การศึกษาเป็นการเรียนรู้ที่ปลุกความตื่นรู้จากภายในตนเอง มีความสามารถในการรู้แจ้ง เห็นความเป็นจริงในตัวของตนเอง เกิดความสามารถในการค้นหาความเป็นจริงด้วยตัวของผู้เรียนเอง เปรียบเสมือนเราได้เดินทางไปในใจของเรา ทุกวันนี้เหมือนเราได้เดินทางไปไกล ไปทั่ว แต่เราหาทางกลับบ้านไม่เจอ” อาจารย์เสนอให้โรงเรียนเป็นสถานที่เยียวยาฟื้นฟูตัวผู้เรียน ให้มีกำลัง ในฐานะที่เป็นมนุษย์ ผู้เรียนจะฟื้นฟูตัวผู้เรียนให้มีสมรรถนะ มีความหมายในการใช้ชีวิต ปรับเปลี่ยนมุมมองการศึกษา ไม่ใช่แค่การฝึกทักษะอาชีพฝีมือ และไม่ได้ฝึกปรีการคิดที่อยู่ภายนอกเท่านั้น แต่การศึกษาต้องพาไปสู่ความเชื่อมโยงกับทุกสรรพสิ่ง ก่อนที่จะเชื่อมโยงกับทุกสรรพสิ่ง ต้องนำพาผู้เรียนสืบทอดสภาวะภายใน ทำให้เข้าใจตนเอง เชื่อมโยงตัวเองให้ได้ และสร้างความหมายในชีวิตด้วยตัวผู้เรียนเอง การจัดการศึกษาไม่สามารถนำพาให้ผู้เรียนรอดได้เพียงผู้เดียว แต่ต้องสร้างให้ผู้เรียนพาเพื่อนรอบข้างให้รอดด้วย ความเชื่อใหม่ก็คือผู้เรียนจะต้องมีความสามารถในการเชื่อมโยง

ตนเองกับสิ่งแวดล้อมรอบข้างให้ได้ มีความสามารถในการบอกว่า “ตัวเราเป็นใคร มีความรู้สึก จำได้ หมายรู้”

การนำพาผู้เรียนให้เกิดการเห็นคุณค่าในตนเองที่กำกับด้วยความตระหนักรู้ ผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่สร้างความสามารถในการรู้ความเป็นจริงด้วยตนเอง น่าจะเป็นหนทางสำคัญต่อการพัฒนามนุษย์ที่เริ่มจากการเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน ซึ่งตรงกับแนวทางการจัดศึกษาในสังคมโลกตามแนวทางจิตตปัญญาศึกษา การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง และการเรียนรู้แบบองค์รวม การศึกษาแนวทางนี้เน้นเรื่องของการใคร่ครวญ วิเคราะห์ การหันกลับมาทบทวนภายใน ซึ่งเป็นมิติของความเป็นมนุษย์ การใคร่ครวญเป็นการฝึกฝนความสามารถในการเชื่อมตัวตนของผู้เรียนกับทุกสรรพสิ่ง การรับรู้ด้วยความรู้สึกต่างจากการรู้ด้วยการคิด ความรู้สึกไม่ใช่ความคิด แต่ความรู้สึกนำพาไปสู่ความตระหนักรู้ ตื่นรู้ เป็นการรู้แบบแนบแน่นในหัวใจ รู้ด้วยใจบริสุทธิ์ที่สุด และงดงามที่เคารพในทุกสิ่ง เป็นการเชื่อมไปถึงหัวใจและความรู้สึกของผู้เรียน การเชื่อมไปถึงความรู้สึกทั้งเนื้อทั้งตัวของผู้เรียน เป็นการบ่มเพาะความรู้สึกรัก และการสร้างความรู้สึกรักของความเป็นมนุษย์ ในมิติของความเป็นมนุษย์ (Humanistic Dimension)

เมื่อจัดกระบวนการพัฒนาคุณค่าในตนเอง จะมีการวัดผลอย่างไร การวัดการเห็นคุณค่าในตนเอง สามารถใช้การเขียนประเมินตนเอง (Self-reports) การบันทึกประจำวัน (Journal) การสะท้อนมุมมอง การเรียนรู้ (Reflection) เพื่อสังเกตแบบแผนความคิด พฤติกรรมและร่องรอยการเรียนรู้ นอกจากนี้ยังสามารถใช้แบบวัดทางจิตวิทยา (Psychological measurement: self-esteem) พิจารณาคุณลักษณะที่เกี่ยวข้องกับการเห็นคุณค่าในตนเอง ตัวอย่างแบบวัด ได้แก่ Single-Item self-esteem Scale (SISE) และ Rosenberg Self-Esteem (RSE)

การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน

การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน เป็นแนวคิดที่สังคมโลกให้ความสนใจ นักคิด นักการศึกษา ได้พัฒนาแนวคิดและวิธีการเรียนรู้เพื่อสร้างการเปลี่ยนแปลง โดยเริ่มต้นจากการปรับเปลี่ยนตัวตนภายใน ตัวอย่างเช่น การเรียนรู้ตามแนวทางจิตตปัญญาศึกษา (Contemplative Education) และการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative Education) และการเรียนรู้แบบองค์รวม (Holistic Learning) ซึ่งเป็นกระบวนการที่มุ่งพัฒนามนุษย์ด้วยการยกระดับจิตให้วิวัฒน์ผ่านกระบวนการที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนมุมมองภายในมนุษย์ ซึ่งเริ่มต้นจากการทำให้รู้สึก กระตุ้นให้มองเห็นสภาวะอารมณ์ และความคิดอ่านของตนเอง

การเรียนรู้ตามแนวทางจิตตปัญญาศึกษา (Contemplative Education) สมสิทธิ์ อัสตรณิธี (2554) ได้ศึกษาเรื่องการสร้างการเปลี่ยนแปลงภายในมนุษย์ผ่านกระบวนการเรียนรู้ตามแนวทางจิตตปัญญาศึกษาในวิทยานิพนธ์เรื่อง “ญาณวิทยาของจิตตปัญญาศึกษาในประเทศไทย” พบว่าการสร้างการเปลี่ยนแปลงมีจุดเน้นสำคัญคือ เน้นการกลับเข้ามาศึกษาเรียนรู้โลกด้านในของตัวผู้เรียนเองเป็นหลัก เพื่อทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งและนำไปสู่การพัฒนาจิตเชิงจิตใจและจิตวิญญาณ โดยเชื่อว่าความรู้สามารถเกิดขึ้นได้ด้วยตัวผู้เรียน เป็นการพัฒนาคุณค่าและศักยภาพแห่งความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ผ่านการเรียนรู้ที่ได้ลงมือปฏิบัติงานจริง มีประสบการณ์ตรงด้วยตัวเองตามความถนัด ความสนใจ และวาระที่เหมาะสม หลังเรียนรู้สามารถ

นำความรู้ประยุกต์ใช้กับชีวิตจริงได้อย่างต่อเนื่อง สามารถเชื่อมโยงความรู้ไปสู่ชีวิต ชุมชน และสังคม ได้อย่างสอดคล้องและเกื้อกูลกัน นอกจากนี้ยังสามารถเห็นและเข้าถึงความเป็นหนึ่งเดียวของธรรมชาติและสรรพสิ่งทั่วทั้งจักรวาล

จากงานวิจัยพบรูปแบบการฝึกปฏิบัติเพื่อสร้างการเปลี่ยนแปลงหลายรูปแบบ ได้แก่ การเจริญสติ และทำสมาธิผ่านความสงบนิ่งและการเคลื่อนไหวร่างกาย นิเวศภาวนา พิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ การเขียนบันทึกสุนทรียสนทนา การทำงานศิลปะ ดนตรี และการละคร

จิตตปัญญาศึกษาเป็นการศึกษาที่พยายามจะมอบคืนความเป็นมนุษย์ที่แท้และสมบูรณ์ โดยที่การเป็น อยู่ คือ ของตัวเรานั้นเป็นเอกลักษณ์ของเราเองที่จะบอกได้ ด้วยการ “กลับมาเห็น” ความเป็นทั้งหมดที่มีในตัวเรา ผ่านวิธีการนำพาการเรียนรู้ที่สมดุลสอดคล้องกันของปัญญาทั้งสามฐาน คือ ฐานกาย ฐานใจ และฐานหัว เป้าหมายของการเรียนรู้ตามแนวทางจิตตปัญญาศึกษาคือผู้เรียนมีความสามารถในการกลับเข้ามาทำงานกับสภาวะด้านใน เกิดการเปลี่ยนแปลงพื้นฐานที่เรียกว่าเป็นการยกระดับของจิตสำนึกกับการปลดปล่อยตนเองสู่การมีอิสรภาพที่แท้ ผู้เรียนมีพลังแห่งสติ เปิดกว้างเป็นกลาง เกิดความตระหนักรู้ในปัจจุบันขณะ อ่อนน้อม เคารพในตนเองและผู้อื่น มีความความคิดสร้างสรรค์ สามารถใช้หลักเหตุผลไม่ด่วนเชื่ออะไรง่ายๆ กล้าหาญที่จะพาตนเองออกจากพื้นที่ปลอดภัย กล้าเผชิญหน้ากับความจริง ความเสี่ยง และข้อจำกัดต่างๆ เพื่อทำให้ตนเองเกิดการเรียนรู้และเติบโต เน้นให้ผู้เรียนรวมถึงผู้คน ชุมชน และสังคมที่เกี่ยวข้อง สามารถเกิดการขยายขยายกรอบความเชื่อเดิมไปสู่การมีกรอบความเชื่อใหม่ที่กว้างขวางกว่าเดิมแต่ครอบคลุมความเชื่อเดิมอยู่ด้วย ส่งผลให้ขอบเขตการรับรู้และเข้าใจโลกย่อมขยายใหญ่ขึ้น

การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative learning) เป็นการเรียนรู้ที่มุ่งความสำคัญไปที่เป้าหมายของการเปลี่ยนแปลงคุณลักษณะภายในของผู้เรียนที่อยู่บนฐานของการเปลี่ยนแปลงมุมมองและความหมายต่อโลกและชีวิต การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงนี้อาศัยกระบวนการที่จะช่วยรื้อถอนคุณลักษณะเชิงมุมมองและความหมายเดิม ด้วยการวิพากษ์เชิงเหตุผล การใคร่ครวญภายในตนเอง หรือโดยผ่านญาณทัศนะ อารมณ์ หรือสิ่งที่เหนือเหตุผล ฯลฯ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรคตนเองในระดับจิตชั้นใหม่ และการขยายจิตสำนึก สู่การยอมรับความจริงของความหมายและมุมมองใหม่นั้น (ชลลดา ทองทวี และคณะ, 2551: 36)

แจ๊ค เมซิโรว์ (Jack Mezirow) ได้พัฒนาแนวคิดของการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงและได้นิยามความหมายของการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงไว้ดังนี้

การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative learning) คือการเรียนรู้ที่เปลี่ยนกรอบการอ้างอิง (Frame of reference) เดิมที่เคยเป็นปัญหา ได้แก่ ชุดความเชื่อ สมมติฐาน และความคาดหวังที่ตายตัว (Habit of mind, Meaning perspective, Mindset) ไปสู่กรอบการอ้างอิงที่ใหญ่ขึ้น ครอบรวม เห็นแยกแยะความแตกต่างได้ เปิดรับ สะท้อนและนำเสนอภาพความรู้สึกลึกซึ้งได้มากขึ้น รวมถึงรู้สึกว่าการรอบนี้สามารถรับกับการเปลี่ยนแปลงได้มากขึ้น กรอบการอ้างอิงอย่างใหม่นี้จะดีขึ้นกว่าเดิมเพราะมันมีแนวโน้มที่จะทำให้เราเกิดความเชื่อและความคิดเห็นที่เมื่อนำลงไปสู่การกระทำแล้วจะดูจริงแท้และถูกต้องมากขึ้น (Mezirow, 2003: 58)

จากแนวคิดของเมสิโรว์เชื่อว่า การเปลี่ยนแปลงของกรอบการอ้างอิงจะเกิดขึ้นได้ด้วยการอาศัยเครื่องมือการเรียนรู้ที่สำคัญ 2 อย่าง คือ การใคร่ครวญในตนเอง (Critical self-reflection) และการสนทนาเชิงวิพากษ์ (Critical discourse)

การใคร่ครวญในตนเอง (Critical self-reflection) เป็นการกลับมาใคร่ครวญและสะท้อนบอกสถานะด้านในของตนเองอย่างพินิจพิเคราะห์และมีวิจารณ์ญาณ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ใคร่ครวญในเรื่องเกี่ยวกับชุดความเชื่อ สมมติฐาน และการตระหนักรู้ในบริบท ที่มา ธรรมชาติ รวมไปถึงผลของการกระทำอันเกิดจากความเชื่อและสมมติฐานเหล่านั้น เป็นการประเมินทั้งลักษณะ ผลที่เกิดขึ้น ตลอดจนที่มาที่ไปของการกระทำเหล่านั้น อีกนัยหนึ่ง การใคร่ครวญในตนเองอาจกระทำได้ใน 3 รูปแบบ คือ การใคร่ครวญเนื้อหา (เกี่ยวกับสิ่งที่ได้กระทำลงไป) การใคร่ครวญกระบวนการ (เกี่ยวกับปัจจัยต่างๆ ของการกระทำ) และการใคร่ครวญสมมติฐาน (เกี่ยวกับชุดความเชื่อ ระบบการให้คุณค่าที่ครอบงำการกระทำอยู่) ซึ่งด้วยการใคร่ครวญสมมติฐานนี้เองที่สามารถนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงกรอบการอ้างอิงหรือมุมมองของการให้ความหมายได้ (Kitchenham, 2008: 114)

การสนทนาเชิงวิพากษ์ (Critical discourse) เป็นการพูดคุยแลกเปลี่ยนกันระหว่างบุคคลหรือกลุ่มบุคคล ด้วยวิธีของสุนทรีสนทนา (Dialogue) แต่มีประเด็นที่ชัดเจน เพื่อทำความเข้าใจ ประเมิน ตรวจสอบ และพิสูจน์ความหมาย มุมมอง ความเชื่อ ความรู้สึก คุณค่า หนทางได้มาซึ่งความรู้ความจริง และความจริงตามถูกต้องของทางออกหรือการกระทำต่างๆ จนนำไปสู่การตัดสินใจที่ดีที่สุดที่จะมีผลต่อการกระทำนั้น ผลที่ได้จากการพูดคุยคือ การเกิดการตัดสินใจหรือการตีความอย่างใหม่ รวมถึงเห็นมุมมอง ความเชื่อ และการให้เหตุผลที่มีความถูกต้องและครอบคลุมมากขึ้นกว่าเดิม

ปัจจัยสำคัญที่นำไปสู่ผลสัมฤทธิ์ของการสนทนาเชิงวิพากษ์ก็คือการมี “วุฒิภาวะทางอารมณ์” ได้แก่ การตระหนักรู้ ควบคุมตนเองได้ การเห็นอกเห็นใจ การตั้งมั่น ความกระตือรือร้น การซื่อตรงต่อตนเอง การคิดอย่างแจ่มชัด ทักษะทางสังคม นอกจากนี้ ยังต้องพัฒนาทักษะของการห้อยแขวนเสียงตัดสินในใจ การเปิดกว้าง การประเมินอย่างเป็นวัตถุวิสัย การสะท้อนสถานะ การฟังอย่างลึกซึ้ง ความตั้งใจที่จะหาข้อตกลงร่วม และการให้ความเท่าเทียมกันไม่เผด็จสิทธิ์เหนือคนอื่น รวมความแล้วคือการสร้างบรรยากาศที่ปลอดภัย มีสัมพันธภาพที่เอื้ออำนวย มีความรักความเมตตา จนสามารถหล่อเลี้ยงให้เกิดภาวะแห่งการปลดปล่อย นำไปสู่การเป็นตัวของตัวเองที่เข้มแข็ง แจ่มชัด และซื่อตรง (Mezirow, 2003: 60)

กล่าวโดยสรุป การเปลี่ยนแปลง ตามความหมายของการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงนั้นหมายถึง การเปลี่ยนแปลงกรอบการอ้างอิง (Frame of reference) หรือมุมมองเชิงการให้ความหมายของบุคคล ซึ่งประกอบด้วยนิสัยของจิตใจและทรศนะ การเปลี่ยนแปลงลักษณะนี้จะนำไปสู่การมีกรอบการอ้างอิงที่ใหญ่ขึ้น เกิดความเข้าใจและรู้คิดได้มากขึ้น และสามารถสร้างการกระทำที่มีความจริงแท้ ถูกตรง และรับมือกับความซับซ้อนของความเป็นไปของโลกรอบตัวได้ดียิ่งขึ้น ส่วนในแง่ของจิตวิทยาพัฒนาการ การประกอบสร้างความหมาย เป็นการเปลี่ยนแปลงของระดับโครงสร้างของจิตสำนึกที่ประกอบสร้างความหมายจากระดับต่ำไปสู่ระดับที่สูงขึ้น ซับซ้อนขึ้น ส่งผลให้ผู้นั้นสามารถเห็นและเข้าใจความหมายและความจริงของโลกได้มากยิ่งขึ้น อีกนัยหนึ่ง คือการเปลี่ยนแปลงวิธีการรับรู้ เพื่อขยายกรอบการอ้างอิงให้กว้างใหญ่

ขึ้นกว่าเดิม สิ่งเหล่านี้จะกลายเป็นคุณสมบัติและคุณภาพอย่างใหม่ที่ไม่เคยมีในตัวบุคคลนั้นมาก่อน และเป็นสิ่งที่จะดำรงอยู่กับคนๆ นั้นอย่างยั่งยืนถาวร

แนวคิดการเรียนรู้แบบองค์รวม (Holistic Learning) การเรียนรู้แบบองค์รวมสู่ความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ เน้นเรื่องการเรียนรู้ที่สร้างประสบการณ์เชิงบวกที่มีคุณค่า ให้ความสำคัญเรื่องประสบการณ์ชีวิต คำนึงถึงกระบวนการเรียนรู้ที่เชื่อมโยงไปสู่การใช้ชีวิตจริง เรียนรู้แล้วนำไปสู่ลักษณะนิสัยใหม่ (New habits) พัฒนาผู้เรียนให้มีความสามารถในการเข้าไปเรียนรู้ลักษณะภายในตนเอง (Insight and Inner world of imagination) ให้ความสำคัญของการฝึกการตระหนักรู้ในตนเอง เรียนรู้แล้วเกิดความเชื่อมโยงระหว่างร่างกาย ความคิด อารมณ์ สังคมและจิตใจ ใช้ชีวิตอย่างสมดุล ผลลัพธ์ที่ต้องการ คือ ผู้เรียนค้นพบตัวตนเกิดความรู้สึกว่าตนเองมีคุณค่า (Sense of Value) เติบโตเป็นผู้ใหญ่ที่มีความหมาย มีความสามารถในการเชื่อมโยงตนเองกับสังคม (Social connectedness) รู้จักเลือกแสดงออก และรู้จักปรับตัวสามารถอยู่ร่วมในสังคม (Social interaction) กล้าที่จะเผชิญกับสิ่งที่เกิดขึ้น ใส่ใจกับความเป็นอยู่ที่ดี (Well Being) ให้ความใส่ใจครอบครัว ชุมชนและโลก เกิดความรับผิดชอบในฐานะพลเมืองเกิดความเป็นพลเมือง

ดังนั้นการจัดกระบวนการเรียนรู้แบบองค์รวมที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน จะต้องคำนึงถึงการเรียนรู้ที่นำพาผู้เรียนสำรวจตัวตน เพื่อให้มีความสามารถในการอธิบาย (Explanation) โดยใช้การเรียนรู้แบบเน้นประสบการณ์ (Experience) ฝึกฝนการแสดงออกสะท้อนตัวตน (Self expression) ฝึกให้ผู้เรียนรู้จักสืบค้นและสะท้อนการเรียนรู้ได้ (Inquiry Reflection) โดยคำนึงถึงเครื่องมือสร้างการเรียนรู้ (Application) ที่หลากหลาย

แนวทางศิลปะเพื่อพัฒนาคนและขับเคลื่อนชุมชน (The Engaged Arts Approach)

แนวคิดการใช้ศิลปะเพื่อพัฒนาคนและขับเคลื่อนชุมชน เป็นแนวทางที่เรียกว่า The Engaged Arts Approach ซึ่งเป็นวิธีวิทยาที่ใช้กระบวนการสร้างงานศิลปะ (The art-making process) มาเป็นเครื่องมือในการพัฒนาคน และเรียนรู้ชุมชนบนฐานวัฒนธรรม Pillai, Janet (2014) นักวิชาการด้านงานละครและงานวัฒนธรรมเพื่อขับเคลื่อนชุมชน ได้เขียนความหมายของกระบวนการสร้างศิลปะไว้ในหนังสือ Community-based Arts and culture Education: A Resource Kit ไว้ว่า กระบวนการสร้างงานศิลปะเป็นกระบวนการที่ใช้ทักษะต่างๆ ของมนุษย์ เริ่มตั้งแต่การสังเกตสิ่งแวดล้อมรอบตัว การเลือกสรรการจัดวางองค์ประกอบ และการนำเสนอความคิดผ่านการสร้างงานศิลปะ ผู้เข้าร่วมกิจกรรมจะเกิดการเรียนรู้วัฒนธรรมชุมชนผ่านการทำกิจกรรม ซึ่งนำพาผู้เรียนไปสู่ประสบการณ์ตรง ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกเกิดการลงทำ ผู้จัดการกระบวนการเรียนรู้สามารถนำพาผู้เรียนให้เกิดการเรียนรู้วัฒนธรรมชุมชนผ่านกระบวนการทำงานศิลปะต่างๆ เช่น การเรียนรู้ชุมชนผ่านศิลปะการละคร (Dramatization) การเคลื่อนไหวร่างกาย (Movement) จากท่าทางของชีวิตคนบนท้องถนน การสร้างดนตรี (Music) กิจกรรมเกมและการละเล่นของชุมชน (Game) งานศิลปะกระดาษ (Paper Craft) งานกราฟิก (Graphics) วิดีโอ (Video) งานออกแบบเว็บไซต์ (Web page Design) งานวาดการ์ตูน (Comic) งานวาดระบายสี งานพิมพ์ (Printmaking) งานถ่ายภาพ (Photography) การทำใบประชาสัมพันธ์ (Brochure Writing) หรือแม้แต่การทำอาหาร (Cooking)

กระบวนการศิลปะต่างๆ นี้สามารถเป็นทั้งเครื่องมือพัฒนาคนและเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลวัฒนธรรมชุมชน เป็นการทำความเข้าใจชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะโดยใส่โจทย์การเรียนรู้ลงในกระบวนการ

บทบาทของศิลปะที่มีต่อสังคม พนิดา ฐปนางกูร และคณะ, (2549, น.บทสรุปผู้บริหาร) ได้กล่าวถึงบทบาทของงานศิลปะไว้ว่า ศิลปะมีบทบาทในการพัฒนามนุษย์ ทั้งเด็ก เยาวชน ผู้สูงอายุ ผู้ด้อยโอกาสและผู้มีความบกพร่องทางจิต มีบทบาทในการสร้างสรรค์สังคมให้อุดมไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ มีบทบาทสำคัญต่อการศึกษา สร้างนวัตกรรมการศึกษา และก่อให้เกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิต มีบทบาทในการสร้างสุขภาวะของคนในชาติ มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศ ก่อให้เกิดการสร้างโอกาส สร้างรายได้ และส่งเสริมการท่องเที่ยว

การพัฒนามนุษย์ด้วยความรู้ด้านศิลปะการละคร

ในสังคมโลกมีการนำความรู้ด้านศิลปะการละครไปใช้สร้างการเรียนรู้ในมิติต่างๆ เช่นงานสุขภาพ งานพัฒนาเยาวชนเพื่อเสริมทักษะชีวิตและคลี่คลายปัญหาชีวิตด้วยละคร (Rossitera K, 2008) งานด้านการศึกษาในระบบและการศึกษานอกระบบ รวมไปถึงการใช้ละครในพิพิธภัณฑ์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ รูปแบบของการใช้ละครมีความหลากหลาย ตามฐานคิดคนทำงาน

การพัฒนามนุษย์ด้วยศิลปะการละครเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งปรากฏในประวัติศาสตร์การละคร มีการแสดงละครเล่าเรื่องการดำรงชีวิตด้วยการเล่าสัตว์ การบูชาเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยศิลปะการแสดงในรูปแบบพิธีกรรม การใช้ละครเป็นเครื่องมือสอนศาสนาคริสต์ในยุคกลาง รวมถึงการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองด้วยการใช้การแสดงละครเพื่อสื่อสารประเด็นความคิดทางการเมือง ในยุคการปฏิวัติอุตสาหกรรม

Landy, J. R. & Montgomery, T. D. (2012) ได้สังเคราะห์ความรู้เกี่ยวกับการใช้ละครมิติต่างๆ ไว้ในหนังสือ Theatre for change แบ่งเป็นการใช้ละครในมิติการศึกษาและสร้างการเรียนรู้ (education) การใช้ละครเพื่อขับเคลื่อนสังคม (social action) การใช้ละครในมิติสุขภาพ (Health care) และการใช้ละครเพื่อการบำบัด (therapy)

การใช้ละครในมิติการศึกษาและการสร้างการเรียนรู้ ใช้ในบริบทโรงเรียน และบริบทนอกโรงเรียน เช่น การสร้างโปรแกรมพัฒนาเด็กในระดับประถมและมัธยม การสร้างละครเพื่อจัดแสดงตามสถานที่ต่างๆ การจัดแสดงละครสำหรับผู้ชมที่เป็นเยาวชน (Theatre for Young audiences: TYE) การจัดแสดงละครในรูปแบบโปรแกรมทัวร์ละคร (Tour TIE program) ที่ต้องการให้ผู้ชมเกิดการมีส่วนร่วม และต้องการให้ผู้ชมสะท้อนความคิด (Reflection) โดยสร้างกิจกรรมก่อนและหลังจัดแสดงละคร (Pre- and Post-Show) ประเด็นในละครจะเป็นปัญหาสังคม รวมถึงการจัดแสดงละครในงานเทศกาลศิลปะและวัฒนธรรม (Youth Theatre festival and competition) ส่วนการใช้ละครในมิติสุขภาพ ประกอบไปด้วย การใช้ละครเป็นกระบวนการสื่อสารเรื่องการดูแลสุขภาพ และการณรงค์ด้านสุขภาพ การใช้ละครเป็นเครื่องมือรักษาคอนไซ์ผู้ป่วย ใช้ละครในฐานะเครื่องมือเยียวยารักษา (Healing and Therapy) โดยบูรณาการศาสตร์ด้านละคร

และการรักษา เพื่อใช้เยียวยาและรักษา จนพัฒนาเป็นองค์ความรู้เฉพาะทางที่เรียกว่า ละครบำบัด (Drama Therapy)

Fernández-Aguayoa, S and Pino-Justeb, M, (2018) ได้ค้นคว้าเรื่องศิลปะการละครกับการเยียวยารักษา ด้วยวิธีการสืบค้นคำสำคัญ 3 คำ คือ Drama Therapy Theater และ Program สืบค้นจาก 5 ฐานข้อมูล ประกอบไปด้วย ฐานข้อมูล WoS Scopus Eric Medline และ PsycInfo พบลักษณะการใช้ศิลปะการละครเป็นโปรแกรมพัฒนา ในรูปแบบโปรแกรมด้านละคร (Theater and Drama Program) โดยออกแบบเป็นโปรแกรมพัฒนาเด็กและวัยรุ่นในโรงเรียน หลักสูตรป้องกันการโดนล่อลวงละเมิดทางเพศ หลักสูตรฝึกทักษะการอ่าน หลักสูตรพัฒนาทางอารมณ์และการเข้าสังคม และโปรแกรมเฉพาะสำหรับพัฒนา กลุ่มเป้าหมายเฉพาะ ทั้งนี้ยังพบลักษณะของการใช้ละครบำบัดซึ่งใช้ในหลายลักษณะ เช่น ใช้เยียวยาเด็กที่โดนล่อลวงละเมิดทางเพศ ใช้กับคนไข้จิตเวช (Mental illness, dementia) ใช้กับคนไข้ที่ไม่ยอมพูดจากสาเหตุต่าง ๆ คนไข้ที่บกพร่องทางการได้ยิน รวมถึงผู้ที่ได้รับผลกระทบจากสงครามหญิงอัฟริกัน และผู้หญิงติดเชื้อ HIV เป็นต้น และจากการค้นคว้างานวิจัยต่างประเทศ ยังพบว่าศิลปะการละครนำไปเป็นเครื่องมือในการวิจัย โดยใช้กระบวนการของศิลปะการละคร เป็นวิธีวิทยาในการได้มาซึ่งข้อมูล และใช้เป็นวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล ในงานวิจัย (Rossiter, K., Kontos, P., Colantonio, A., Gilbert, J., Gray, J., & Keightley, M., 2008) มีการนำศิลปะการละครไปเป็นเครื่องมือสำหรับรวบรวมข้อมูล ความคิดเห็นและวิพากษ์นโยบายด้านสุขภาพ ที่มาจากรัฐผ่านกิจกรรมของ “ศิลปะการละคร” งานวิจัยยังระบุว่าสามารถใช้เป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพมากกว่าการสนทนากลุ่ม หรือการใช้แบบสอบถามหรือการทำแบบสำรวจ

ส่วนงานวิจัยในประเทศไทยจากการสืบค้นในฐานข้อมูล ThaiLIS TDC ปี 2561 ด้วยวิธีการสืบค้น คำสำคัญคำว่า “ละคร” และ “การเรียนรู้” พบงานวิจัยเกี่ยวกับละคร ซึ่งสามารถแบ่งประเภทการนำไปใช้งาน ได้ดังต่อไปนี้

งานวิจัยละครกับการเรียนการสอน โดยใช้ความรู้ด้านละครเพื่อพัฒนาทักษะการพูด การฟัง ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ การใช้ละครสร้างสรรค์ที่มีผลต่อความจำ ความเข้าใจในเนื้อหาที่สอน และ การใช้ละครกับการพัฒนาเยาวชน

งานวิจัยละครกับการพัฒนาจิตใจ ใช้ละครเพื่อรับรู้เรื่องคุณธรรม จริยธรรม ละครเพื่อโน้มน้าวใจ ให้รักษาความสะอาด รวมถึงละครสร้างสรรค์กับการมองเห็นคุณค่าในตนเอง

งานวิจัยละครกับงานวัฒนธรรมและสังคม ใช้กรอบแนวคิดเชิงมานุษยวิทยา ศิลปศาสตร์ นิเทศศาสตร์ สังคมวิทยา และงานวัฒนธรรม มาใช้ศึกษางานละคร เช่น มติวัฒนธรรม มติสังคม ความเชื่อ ภาษา พิธีกรรมและการวิเคราะห์ตัวละครหญิงในงานละคร

ประเภทสุดท้ายได้แก่งานวิจัยละครกับมิติด้านศิลปกรรมศาสตร์ เป็นงานวิจัยที่ศึกษารูปแบบของละคร องค์ประกอบของละคร เช่น ละครชาตรี การแสดงจั่ว ละครโทรทัศน์ รูปแบบละครตะวันตก คุณสมบัตินักแสดง และเครื่องแต่งกายละคร เป็นต้น

การสร้างการเรียนรู้ด้วยละครเพื่อการเรียนรู้

“ศิลปะการละคร” เป็นเครื่องมือในการสร้างการเรียนรู้และการวิจัย จากงานวิจัยด้านศิลปะการละครและงานวิจัยด้านสุขภาพ มีการระบุว่า “ศิลปะการละคร” เป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดการเรียนรู้ด้านจริยธรรม สังคมและการเมือง สร้างความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างเหตุการณ์ในความคิด จินตนาการกับประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงของผู้ที่มีส่วนร่วมกับกิจกรรมละครทั้งผู้สร้างงานและผู้เสพงาน ทำให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมละครได้เรียนรู้เรื่องจริยธรรม ลักษณะทางจิตวิทยาและบทบาททางการเมืองของบุคคลได้ (Chambers T, Montgomery K. Plot, 2002) ทำให้ผู้เรียนได้แสดงออกถึงความคิดและความรู้สึกด้านในของจิตใจ สมองเรียนรู้และคลี่คลายความเข้าใจตนเอง พัฒนาตนเองผ่านสิ่งที่แสดงออกมา เป็นการสร้างความเชื่อมั่นต่อสิ่งที่สะท้อนออกมาในความคิดและความงามของการแสดง (Acting) โดยสมองจะพยายามเชื่อมโยงความหมายของการแสดง (Acting) เข้ากับชีวิตและสังคม กระบวนการเช่นนี้นำไปสู่การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative Learning) เป็นการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความหมายของตนซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้ด้วยการใคร่ครวญสะท้อนความคิดในเชิงวิพากษ์ต่อประสบการณ์ต่าง ๆ ของตน

และยังพบว่าม้งานวิจัยด้านศิลปะการละครที่ใช้ในการพัฒนาผู้เรียน เป็นสิ่งที่นักการศึกษาและนักพัฒนาสนใจ มีการทดลองใช้ความรู้ด้านศิลปะการละครเพื่อสร้างการเรียนรู้หลายรูปแบบ เช่น การออกแบบการเรียนรู้ผ่านรูปแบบละครสร้างสรรค์เพื่อฝึกการพูดและการออกเสียง ออกแบบเป็นกระบวนการเรียนรู้ 18 ชั่วโมง ใช้ระยะเวลา 6 วัน ส่วนประเทศแถบแอฟริกาใต้ใช้รูปแบบกิจกรรมบทบาทสมมติ (drama role-plays) เป็นเครื่องมือ (intervention) สำหรับสอนวิทยาศาสตร์ให้กับนักเรียนอายุ 12 – 13 ปี รวมถึงประเทศอังกฤษ (British cities – London, Leeds and Nottingham) ใช้การจำลองสถานการณ์ (dramatic scenarios) เพื่อให้เยาวชนอายุ 17 ปี พูดคุย อภิปราย ได้แย้งความคิดผ่านสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสังคม นอกจากนี้ยังมีการใช้แง่มุมของละคร (aspect of theatre) เช่น การฝึกท่าทาง การสื่อสารผ่านร่างกาย การฝึกเสียง การสวมบทบาทเป็นตัวละคร การใช้บทละครสั้น (Skits) และการทำงานแบบร่วมสร้างเพื่อสร้างละครเป็นกระบวนการเรียนรู้ของเยาวชน สิ่งเหล่านี้เป็นการใช้วิถีวิทยาด้านละคร (Theatre Methodology) เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในระดับต่างๆ

จากการค้นคว้าเอกสารและจากประสบการณ์การนำชุดความรู้ละครไปใช้จริง ทำให้เกิดแนวคิดของละครเพื่อการเรียนรู้ที่มาจากการปฏิบัติ ดังนี้

ละครเพื่อการเรียนรู้ (Theatre for Learning) เป็นกระบวนการเรียนรู้สำหรับพัฒนาผู้เรียน หรือผู้เข้าร่วมกิจกรรม เพื่อสร้างการเรียนรู้ผ่านกิจกรรมทางการละคร ละครเพื่อการเรียนรู้มีลักษณะพิเศษ คือ เน้นที่วงจรการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง การพาไปเชื่อมโยงกับสิ่งรอบตัวด้วยกิจกรรมบนฐานนิเวศชุมชน รวมถึงนิเวศวัฒนธรรมตามพื้นที่ เน้นการสร้างการเรียนรู้ให้เหมาะกับผู้ร่วมกระบวนการตั้งแต่ต้น จนจบกระบวนการ ทีมงานมีลักษณะเป็นทีมร่วมสร้าง ผู้เรียนจะเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติ มีการปฏิสังสรรค์ทางความคิดและปฏิสัมพันธ์ผ่านการทำงานร่วมกัน การเรียนรู้ผ่านละครสอดคล้องกับการทำงานของสมอง ซึ่งพรพิไล เลิศวิชาและอัครภูมิ จารุภากร (ไพบุลย์ โสภณสุภาพ, 2557) ได้กล่าวว่า การนำผู้เรียนเข้าสู่สถานการณ์จำลองที่คล้ายจริง กระบวนการเรียนรู้ของสมองจะถูกขับเคลื่อนอย่างมีคุณภาพ เจ้าของสมอง

ได้ยินเสียงตนเอง ได้ลงมือและเห็นสิ่งที่ตนเองทำ สิ่งปรากฏกลายเป็นข้อมูลย้อนกลับเข้าไปในสมองอีก ถือได้ว่าเป็นการสอนตัวเองด้วยตนเอง ดังนั้นการใช้ศิลปะการละครจึงเป็นเครื่องมือสำหรับการเรียนรู้ ทำให้ผู้เรียนได้แสดงออกถึงความคิดและความรู้สึกด้านในของจิตใจ

ร่างความคิด “ละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน”

ผู้เขียนบทความได้ทดลองออกแบบและนำกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน ไปใช้กับเยาวชนหญิงศูนย์ฝึกและอบรม เด็กและเยาวชนบ้านปราณี และขอนแก่น ซึ่งลงนำแนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative Learning) แนวคิดการเรียนรู้แนวจิตตปัญญาศึกษา (Contemplative education) แนวคิดการเรียนรู้อย่างองค์รวม (Holistic Learning) แนวคิดละครเพื่อการเรียนรู้ (Learning Theatre) และแนวคิดการเห็นคุณค่าในตนเอง พบว่าตัวแปรสำคัญของการเรียนรู้คือ ความตระหนักรู้ (Self – Awareness) ซึ่งเป็นตัวกำกับการเรียนรู้ให้ลงลึกสู่ตัวตนภายใน ผู้เขียนใช้กิจกรรมละครในรูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกาย และการเปิดรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสมาเป็นวิธีการการฝึกความตระหนักรู้ จากนั้นนำเข้าสู่กระบวนการละครเพื่อพัฒนาการเห็นคุณค่าในตนเอง เริ่มต้นจากการทำความรู้จักตนเองทั้งอารมณ์ ความรู้สึก ทศนคติ ความเชื่อ การสืบทอดเข้าไปในตนเองจำเป็นต้องอาศัยกระบวนการสืบทอด วิเคราะห์ใคร่ครวญ ถอยออกมามองสถานะที่ตนเองเป็น แล้วสืบทอดที่เข้าไป ว่าสิ่งที่คิด ที่เชื่อ ที่เกิดความรู้สึกแบบนั้น เกิดขึ้นมาได้อย่างไร เป็นการใคร่ครวญผ่านกระบวนการละคร เป็นความตระหนักรู้กับสิ่งที่เกิดขึ้นกับตัวเองผ่านกิจกรรมละครที่เลือกสรร

กิจกรรมละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน ใช้กิจกรรมการละครและกิจกรรมศิลปะเป็นกิจกรรมนำพาการเรียนรู้ด้านใน แบ่งเป็นกิจกรรมฝึกฝนด้านการแสดง (Acting) เช่น การฝึกเสียงฝึกพูด การฝึกร่างกาย การฝึกจินตนาการ การสวมบทบาทสมมติ การวิเคราะห์ตัวละครเพื่อให้เข้าใจที่ไปที่มาของตัวละคร สิ่งเหล่านี้เรียกว่าการฝึกฝนด้านการแสดง ถัดไปเป็นกิจกรรมการสร้างละคร (Theatre Making) เป็นการทำงานร่วมกัน ทดลองสร้างละครจากประเด็นร่วม และใช้องค์ความรู้ด้านการเขียนบทละคร เพื่อให้เยาวชนสะท้อนมุมมองชีวิตผ่านการเขียน

ตัวอย่างชุดกิจกรรมโปรแกรมละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน

หมวดที่ 1 การสร้างความสัมพันธ์ สร้างพื้นที่การเรียนรู้ที่ปลอดภัย และติดตั้งเครื่องมือเพื่อสร้างความตระหนักรู้ในตนเอง คำนึงถึงการสร้างพื้นที่ที่ปลอดภัย สร้างความสัมพันธ์เชิงบวก ดังนั้นกระบวนการในการทำกิจกรรมกลุ่มในหมวดที่ 1 สามารถใช้เกมด้านละคร (Theatre Game) เพื่อสร้างความไว้วางใจ ส่วนการสร้างความรู้เห็นเน้นการเพิ่มความสามารถในการกลับมาเรียนรู้ สติ ดังนั้นกิจกรรมละคร ที่น่าจะเลือกมาใช้ฝึกฝน คือ การเคลื่อนไหวร่างกายกับสมาธิ การจดจ่อ การเคลื่อนไหวเพื่อเชื่อมตัวตน การฝึกฝนประสาทสัมผัสเพื่อรับรู้สิ่งที่เร้าที่กระทบ การจดจำความรู้สึก และสื่อสารออกมาเป็นคำพูดและท่าทาง

หมวดที่ 2 การเรียนรู้จักตนเอง เป็นการหันกลับมาสำรวจตัวตนภายใน ความรู้สึกภายในและสิ่งที่ปรากฏภายนอก เรียนรู้จากร่างกายและจิตใจ กิจกรรมละครจะคำนึงถึงปัญญาสามฐาน ฐานกาย ฐานใจ

ฐานหัว เช่น กิจกรรมการเคลื่อนไหวเพื่อเรียนรู้จักร่างกาย การสำรวจตัวตน สำรวจความรู้สึก และความคิด ผ่านกิจกรรมฝึกจินตนาการ รวมถึงการสะท้อนความรู้สึก นึก คิด ผ่านงานศิลปะ งานเขียนสะท้อนตัวตน

หมวดที่ 3 การยอมรับตนเอง มองเห็นสิ่งที่ตนเองเป็น สิ่งที่ตัวเองรู้สึก สิ่งที่ตัวเองคิด ไม่ว่าจะป็นด้านดีหรือด้านไม่ดี เป็นการวิเคราะห์ตนเองและยอมรับสิ่งที่ป็น สามารถใช้กิจกรรมการแสดงออกเชิงละคร (Expression) ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ให้ผู้ร่วมกิจกรรมแสดงความรู้สึก หรือฝึกถ่ายทอดความคิดเห็นและมุมมองที่อยู๋ภายในตนเอง ดังนั้นกิจกรรมละครเรื่องการสื่อสารความรู้สึก ฝึกแสดงออกด้านความคิด ความรู้สึกน่าจะเป็นเรื่องของการสะท้อนมุมมองที่มีต่อเหตุการณ์ที่ตนเองเผชิญ (Reflection)

หมวดที่ 4 ความเชื่อมั่นในตนเอง บุคคลจะเกิดความเชื่อมั่นในตนเองเป็นบุคคลที่รู้จักตนเอง รู้ว่าตนเองเป็นอย่างไร มีสิ่งใดที่ทำได้ หรือทำไม่ได้ สามารถใช้กิจกรรมบทบาทสมมุติเป็นสถานการณ์ฝึกทดลอง มีการตั้งโจทย์ให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการแสดง หรืออาจใช้กิจกรรมด้นละครสด (Improvisation) ฝึกสถานการณ์เข้มข้นที่เชื่อมกับประเด็นเรียนรู้ด้านความเชื่อมั่นในตนเอง

หมวดที่ 5 การจัดการตนเอง ตามหลักการแล้วคือการกลับมาจัดการกับความรู้สึก ความคิดของตนเอง สามารถใช้กิจกรรมละครตามแนวทางละครแบบมีส่วนร่วมเปิดโอกาสให้แสดงความคิดเห็น และ แก้ไขสถานการณ์ในละคร นำพาให้ผู้ร่วมกิจกรรม คิดวิเคราะห์ และเสนอทางออก ทางเลือกเพื่อคลี่คลายปัญหา หรือความคับข้องใจที่มาจากเหตุการณ์ หรือพฤติกรรมของผู้เข้าร่วมกระบวนการ รวมไปถึงการสร้างละครร่วมกัน

จากการนำชุดกิจกรรมไปใช้พัฒนามิติด้านใน พบว่ากิจกรรมละครสามารถบูรณาการศาสตร์ด้านศิลปะเพื่อการเปลี่ยนแปลงมิติด้านในมนุษย์ เช่น การใช้การวาดภาพเพื่อย้อนอดีตทั้งเรื่องราวและความทรงจำ การใช้ดนตรีเพื่อสะท้อนตัวตน และอื่นๆ ทำให้การจัดกิจกรรมละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงความรู้สึก มุมมองภายในของผู้เข้าร่วมได้

บทสรุป

หลักการสำคัญ 5 ข้อ ที่เปรียบเสมือนสะพานเชื่อมผู้เรียนกับตัวตนภายใน เพื่อลงลึกในจิตสำนึกอย่างแท้จริง ประกอบไปด้วย การนำพาผู้เรียนใคร่ครวญกับสิ่งที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบันขณะ (Presence-contemplative) การสร้างภาวะความรู้สึกร่วม (Empathy) การมองเห็นความงาม (Beauty) ละเอียดอ่อนกับสิ่งรอบตัว เน้นเรียนรู้ผ่านการใช้ร่างกาย (The Body) และให้ความสำคัญกับจินตนาการ (Imagination) หลักการทั้ง 5 ข้อนี้ คือสะพานเชื่อมผู้เรียนสู่การเรียนรู้จักตัวตนภายใน และพัฒนาให้เข้มแข็ง อันนำไปสู่การมองเห็นคุณค่าในตนเอง (Self-Esteem)

ตัวตนภายในที่เข้มแข็งมีความสัมพันธ์กับความเชื่อมั่นในตนเอง (Self-Confidence) เป็นความรู้สึกเชิงบวกต่อตนเอง เชื่อว่าตนเองมีความสามารถ และเคารพตนเอง (Self-Respect) อย่างเหมาะสม การสร้างความเชื่อมั่นในตนเองและการเคารพตนเอง จะต้องทำให้ผู้เรียนสืบทอด มอ้ยย้อนกลับเข้าไปในตัวตนภายในอย่างจริงแท้ สิ่งที่น่าสนใจให้จริงแท้คือการตระหนักรู้ในตนเอง (Self-Awareness) เมื่อผู้เรียนเกิดความตระหนักรู้ในตนเอง ผู้เรียนจะเริ่มเรียนรู้จักตนเอง สำรวจตนเอง (Self-Exploration) ได้อย่างเข้าใจและลงลึก เกิดการ

ยอมรับตนเอง (Self – Acceptance) อย่างมีสติ สามารถเรียนรู้มันทัศน์ของตนเอง (Self – Concept) อย่างกระจ่างชัด และนำไปสู่การเกิดความเชื่อมั่นในตนเอง (Self Confidence) ที่สามารถกำกับและจัดการชีวิต (Self – Management) ได้ด้วยตนเอง ถ้าผู้จัดกระบวนการเรียนรู้ สามารถทำให้ผู้เรียนเกิดสิ่งเหล่านี้ได้ ผู้เรียนจะมีความสามารถในการรับรู้ความเป็นจริงในจิตใจของตนเอง เกิดความสามารถในการเชื่อมโยงตนเองกับสิ่งรอบตัว เกิดความเข้าใจตนเองและมองเห็นคุณค่าในตนเอง

กระบวนการเรียนรู้ผ่านละครคือจุดเปลี่ยนที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงตัวตน เริ่มจากการปรับเปลี่ยนมุมมอง ผิกระหนักรู้และก้าวข้ามไปสู่การเปลี่ยนแปลง กระบวนการเรียนรู้ในรูปแบบละครเพื่อพัฒนาตัวตนภายใน เป็นการใช้กิจกรรมละครมาเสริมสร้างการเห็นคุณค่าในตนเอง กิจกรรมมีลักษณะเป็นชุดกระบวนการเพื่อเชื่อมโยงให้ผู้เรียนย้อนกลับไปสู่โลกภายในร่างกายตนเอง ย้อนกลับไปสำรวจความทรงจำ (Memory) ทั้งความทรงจำเกี่ยวกับเหตุการณ์ และความทรงจำทางความรู้สึก

การเห็นคุณค่าในตนเอง เริ่มต้นด้วยการฝึกมองเห็นตัวตนภายในด้วยการสำรวจ พาย้อนกลับไปสู่จิตสำนึก และจิตใต้สำนึก ด้วยการวิเคราะห์ ไตร่ตรอง ผ่านกระบวนการทำงานกับจิตใจและความรู้สึก เพื่อฟื้นฟูตัวตนภายใน การฟื้นฟูตัวตนภายในอาศัยการคลี่คลายผ่านกระบวนการ ช่วงการเปลี่ยนผ่านไปสู่การมองเห็นคุณค่าในตนเอง อาจเป็นไปได้ที่บุคคลรู้สึกสับสน เกิดการตั้งคำถามต่อตนเอง เพราะกระบวนการเปลี่ยนผ่านจะต้องอาศัยกระบวนการที่นำไปสู่การสืบค้นตัวตนภายใน พาดังคำถามกับสิ่งที่ตนเองให้คุณค่ารวมถึงสืบค้นความคิด ความเชื่อ มักจะเกิดความกังวลใจ เกิดความคิดต่อตัวเอง ตั้งคำถามกับตัวตนแบบเก่า ก่อนก้าวไปสู่การค้นพบตัวตนแบบใหม่ ภาวะนี้เป็นอาการปกติของกระบวนการเปลี่ยนผ่านก่อนก้าวไปสู่การเปลี่ยนแปลง ลักษณะดังกล่าวเป็นการพัฒนาวิธีคิดของตนเองเป็นการให้คุณค่าและสร้างคุณค่าในตนเอง เป็นการเรียนรู้และทำความเข้าใจถึงหน้าที่ ความรับผิดชอบของตนเองที่มีต่อครอบครัว และผู้อื่น เพื่อนำไปสู่การใช้ชีวิตอย่างรู้เท่าทัน ยอมรับตนเอง เป็นตัวของตัวเอง รักและเมตตาตนเอง ซึ่งต้องอาศัยการกระทำที่สร้างขึ้นด้วยตนเองและต้องต่อเนื่อง

ละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน คือสะพานเชื่อม ระหว่างการเรียนรู้กับการปรับเปลี่ยนทางจิตวิทยา เพื่อปรับเปลี่ยนพฤติกรรมมุ่งเน้นที่ทำงานกับตัวตนภายใน (Inner self) ของเยาวชน โดยใช้แนวคิดการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมที่เริ่มจากการปรับทางจิตวิทยา แนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (transformative learning) สนใจความสัมพันธ์ระหว่างความคิด (Thinking) จิตใจ (Mind) และการกระทำ (Action) ตามแนวคิดการเรียนรู้โดยใช้สมองเป็นฐาน (Brain-based learning) สามารถใช้เป็นเครื่องมือสำหรับพัฒนาตัวตนภายใน (Inner self) โดยติดตั้งแบบแผนความคิด (Mindset) ที่นำไปสู่การแสดงออกเชิงพฤติกรรม

จุดเด่นของโปรแกรมละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน คือมีลักษณะเป็นกระบวนการเรียนรู้ เรียนรู้เพื่อคลี่คลาย และสร้างการเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน ผ่านกระบวนการเพื่อการเปลี่ยนแปลง (Process for change) โดยใช้กิจกรรมและกระบวนการต่างๆ ของละคร เชื่อมโยงให้ผู้เรียนย้อนกลับไปสู่โลกภายในตนเอง กลับไปสำรวจความทรงจำ (Memory) ทั้งความทรงจำเกี่ยวกับ

เหตุการณ์ และความทรงจำทางความรู้สึก จุดมุ่งหมาย คือการเติบโตภายในใจของผู้เรียน พาผู้เรียนเชื่อมสู่ความหมายของการใช้ชีวิต เชื่อมไปถึงความรู้สึก เป็นการสร้างความรู้สึกในมิติความเป็นมนุษย์ (Humanistic Dimension) อันนำไปสู่การดำรงชีวิตอย่างสมดุลและมั่นคงในใจ เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เชื่อมไปสู่หัวใจผู้เรียน นำไปสู่การพัฒนามิติความเป็นมนุษย์ที่อยู่ร่วมกับทุกสรรพสิ่งได้

บรรณานุกรม

- ชลลดา ทองทวี, จิรัชกาล พงศ์ภคเธียร, อีรพล เต็มอุดม, พงษธร ตันติฤทธิศักดิ์, และสรยุทธ รัตนพจนารถ. (2551). *จิตตปัญญาศึกษา : การสำรวจและสังเคราะห์ความรู้จิตตปัญญาศึกษาเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: โครงการวิจัยและจัดการความรู้จิตตปัญญาศึกษาสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพและศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.
- แบรนเดน, นาธาน. (2559). *พลังแห่งการเพิ่มความนับถือตนเอง* (สาริศา มีสุขศรี, แปล). กรุงเทพฯ: OMG Book
- พนิดา ฐปนางกูร และคณะ. (2549). *โครงการวิจัยนโยบายการส่งเสริมศิลปะการละครเพื่อการพัฒนาเยาวชน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันคลังสมองของชาติ
- ไพบุลย์ โสภณสุภาพ. (2557). *หาดวอนนภา: ชีวิตวัฒนธรรมชุมชนชายทะเล*. ชลบุรี: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้รับทุนอุดหนุนการผลิตผลงานวิจัยชุดโครงการวิถีไทย วัฒนธรรม ภูมิปัญญาในจังหวัดชลบุรี คณะศิลปกรรมศาสตร์
- สมสิทธิ์ อัสตรนีย์. (2554). *ญาณวิทยาของจิตตปัญญาศึกษาในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาจิตตปัญญาศึกษาและการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สมสิทธิ์ อัสตรนีย์, และกาญจนา ภูครองนา. (2555). *การศึกษาวิเคราะห์ความรู้เกี่ยวกับการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตามแนวจิตตปัญญาศึกษาเพื่อการบ่มเพาะความซื่อตรง*. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).
- สถาบันอาศรมศิลป์ และศูนย์จิตตปัญญาศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล. เวทีประชุมวิชาการ ระพีเสวนาและจิตตปัญญาศึกษาประจำปี 2561. วันที่ 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561 ณ สภาคริสตจักรในประเทศไทย กรุงเทพฯ

บรรณานุกรม (ต่อ)

- Kitchenham, A. (2008). The evolution of John Mezirow's transformative learning theory. *Journal of transformative education*, 6(2), 104 – 123.
- Mezirow, J. (2003). Transformative learning as discourse. *Journal of transformative education*, 1(1), 58 – 63.
- Pillai, Janet. (2014). *Community-based Arts & Culture Education – A Resource Kit*. SIRD: Arts-Ed.
- Landy, J. R. & Montgomery, T. D. (2012). *Theatre for Change*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rossiter, K., Kontos, P., Colantonio, A., Gilbert, J., Gray, J., & Keightley, M. (2008). Staging data: Theatre as a tool for analysis and knowledge transfer in health research. *Social Science & Medicine*, 66: 130 – 146. [Online]. Retrieved January 2016, from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17850943>
- Fernández-Aguayo, S and Pino-Juste, M, (2018). Drama therapy and theater as an intervention tool: Bibliometric analysis of programs based on drama therapy and theater. *The Arts in Psychotherapy*, 59, 83-93

พระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว¹

The Prodigious Ability Of The King Chulalongkorn In Criticizing Performing Arts

อภิรักษ์ ชัยปัญหา¹, สุรพล วิรุฬห์รักษ์²

Apirak Chaipanha, Surapon Wirunrak

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาดังนี้ 1) เพื่อศึกษาพัฒนาการการวิจารณ์นาฏกรรมในประเทศไทย 2) เพื่อศึกษาพระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยพิจารณาการวิจารณ์นาฏกรรมทั้งที่เป็นบทวิจารณ์และการสร้างสรรค์นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์ ภายใต้กรอบแนวคิดประวัติศาสตร์นิยมใหม่ ผลการศึกษาพบว่า พัฒนาการการวิจารณ์นาฏกรรมในประเทศไทยในสมัยรัตนโกสินทร์พบว่า เดิมการวิจารณ์ของไทยปรากฏในการสร้างสรรค์นาฏกรรมเพื่อวิพากษ์วิจารณ์บุคคลและปรากฏการณ์ทางสังคมหรือผลงานสร้างสรรค์ของผู้อื่น มักใช้ลัทธิยั่วล้อ ต่อมาการปฏิรูปการศึกษาของไทยทำให้คนไทยรู้จักการวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์โดยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกทำให้เกิดการเขียนบทวิจารณ์นาฏกรรมขึ้น เริ่มจากการสื่อระหว่างบุคคลจนพัฒนาไปสู่การเขียนบทวิจารณ์ในสื่อสาธารณะ ในระยะต้นปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์เป็นหลักและค่อยๆ เสื่อมความนิยมลง ปัจจุบันการเขียนบทวิจารณ์ปรากฏในสื่อใหม่มากขึ้น นอกจากนั้นลักษณะการวิจารณ์ยังปรากฏในการมอบรางวัลการประกวดแข่งขัน การกำหนดกฎเกณฑ์ในหลักสูตรและการประเมินคุณภาพของบุคลากรในวงการศึกษาด้านพระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏ 2 สถานะ ได้แก่ 1) บทบาทผู้เขียนบทวิจารณ์ 2) บทบาทผู้สร้างสรรค์ผลงานในฐานะการวิจารณ์ พระราชวิจารณ์ของพระองค์อาจเป็นต้นเค้าของการเขียนบทวิจารณ์ในสื่อสาธารณะ มีส่วนช่วยให้เกิดความรู้ความเข้าใจนาฏกรรมทั้งของไทยและของเทศแก่พสกนิกร พระองค์ทรงเป็นผู้หนึ่งที่มีริเริ่มการสร้างสรรค์ผลงานแนวใหม่ในลักษณะผสมผสานระหว่างนาฏกรรมแนวเดิมและนาฏกรรมแบบตะวันตก ทรงใช้ผลงานของพระองค์ในการวิพากษ์บุคคล เหตุการณ์สำคัญ มักใช้ลัทธิยั่วล้อเสียดสีเพื่อสร้างความขบขันและลดความรุนแรงในการวิจารณ์ นับเป็นความพยายามของชนชั้นนำสยามในยุคหนึ่งที่ประสงค์จะสร้างมาตรฐานใหม่แก่วงการนาฏกรรมไทยที่เน้นการนำเสนอสาระควบคู่กับความบันเทิง บทบาทการวิจารณ์นาฏกรรมของพระองค์นับเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่มีความสำคัญยิ่งต่อทิศทางการสร้างและการเสพนนาฏกรรมไทยในระยะต่อมา

คำสำคัญ: พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว / การวิจารณ์ / นาฏกรรมไทย / นาฏศิลป์

¹นิสิตระดับดุขบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²อาจารย์ปรึกษา ได้รับทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีงบประมาณ 2562

Abstract

This dissertation was conducted with the following objectives: 1) to analyze the development of dramatic criticism in Thailand and 2) to examine King Rama V's intelligence in performing arts criticism based on critiques and critical dramatic creativity under the concept of new historicism. The findings are as follows. In terms of the development of Performing arts criticism, during Rattanakosin period the criticism was conducted in form of parody with the purpose of criticizing individuals, social phenomena or others' dramatic works. Later, educational reform in Thailand derived from the western world allowed Thai people to understand literary criticism and that was the beginning of performing arts criticism. Formerly, it was a matter of interpersonal communication and evolved to criticism published in media mainly in newspaper. Later, it gradually reached its downfall. At the present, criticism is presented through new media platforms. In addition, criticism is for the purpose of awarding and competition. It is also included in educational curricula and in qualification assessment of teaching personnel in educational institutions. The examination of King Rama V's intelligence showed that his majesty played two roles: 1) a critic and 2) a critical performing arts creator. His critique became the starter of criticism published in public space and it helped boost understanding about Thai and foreign performing arts of the Siamese people. His majesty was an initiator who created new style of performing arts which was the combination of Thai traditional performance and western performance. He criticized individuals and significant social phenomena through his works. He made use of parody style to entertain the audience and lessen the degree of criticism. It can be considered an attempt of the Siamese elite to establish a new style of performing arts which displayed information along with entertainment. His majesty played an important role in the history of Thai performing arts and an influence for later dramatic work creativity and appreciation.

Keywords: King Chulalongkorn (King Rama V); Criticism; Thai Performing Arts; Performing Arts

บทนำ

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553 หน้า17) ได้กล่าวถึงสภาพนาฏยศิลป์หรือนาฏกรรมในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไว้ว่า “มีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยสืบเนื่องมาแต่รัชสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่มากรวมทั้งนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นใหม่อีกหลายชนิด ได้แก่ ละครพุด ละครร้อง ละครตีกดาบรพ์ ละครพันทาง ลีเก และหุ่นกระบอก” อย่างไรก็ตาม นาฏกรรมในพิธีกรรมตามธรรมเนียมโบราณราชประเพณีที่องค์พระมหากษัตริย์ได้ทรงปฏิบัติ ก็ยังให้คงรักษาไว้ไม่ได้เปลี่ยนแปลง จากการกำเนิดและพัฒนาการของการแสดงชนิดใหม่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นับได้ว่าเป็น “ยุคทองของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย” เนื่องจากการทยอยแหวกวงล้อมจารีตประเพณีของนาฏกรรมไทยฉบับดั้งเดิมออกไปในหลายทิศทาง ในขณะที่เดียวกันก็พยายามรักษาสมดุสสภาพระหว่างการอนุรักษ์ของเดิมและการพัฒนาไปสู่สมัยใหม่ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553, หน้า 178.) สภาพบ้านเมืองในขณะนั้น “มีลักษณะแห่งของการต่อสู้เพื่อรวมอำนาจคืนมาไว้ที่สถาบันพระมหากษัตริย์” เป็นสำคัญ (ภาณุ ชาญประโคน, 2550) เมื่อพิจารณาบริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ในระบายนั้พบว่ ในรัชสมัยของพระองค์ต้องเผชิญหน้ากับแรงกดดันทางการเมืองทั้งภายในประเทศและจากมหาอำนาจตะวันตกที่ต้องการล่าอาณานิคมมายังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้พระองค์ต้องเร่งปฏิรูปพัฒนาประเทศให้มีความทันสมัยทัดเทียมนานาอารยประเทศ (กนกวรรณ ชัยทัต, 2548) พระองค์ได้นำความเปลี่ยนแปลงสู่ประเทศไทยในทุกด้าน รวมทั้งด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของไทยด้วย

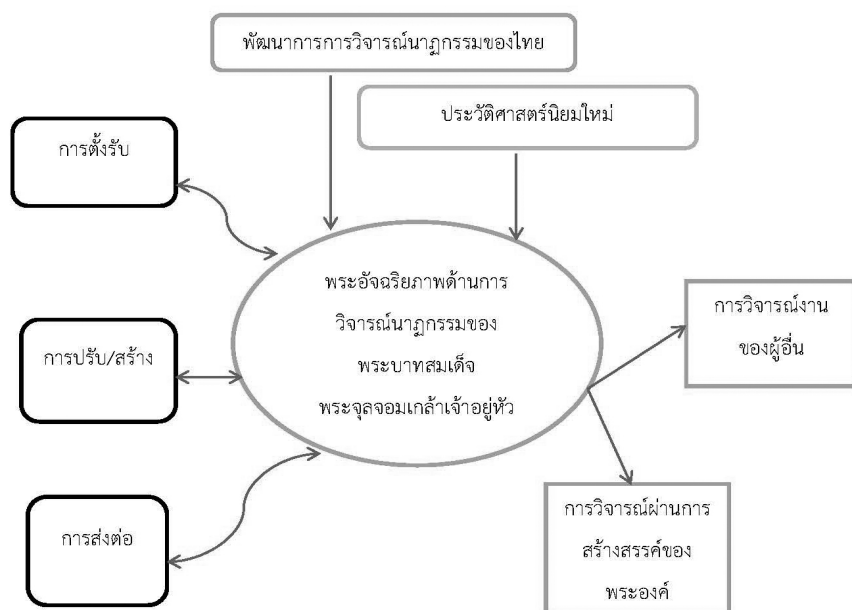
อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงสู่ความทันสมัยของพระองค์นั้น ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงโดยปฏิเสธของเดิมไปอย่างสิ้นเชิง หากแต่พระองค์ทรงใช้พระปรีชาสามารถในการวิจารณ์ (criticism) มาช่วยในการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงจนเกิดลักษณะลูกผสม (hybrid) ระหว่างรากสังคมวัฒนธรรมไทยกับวิธีคิดใหม่เรื่อง “ความทันสมัย” ในแบบตะวันตก จากการศึกษาสามารถแบ่งบทบาทการวิจารณ์นาฏกรรมของพระองค์ได้เป็น 2 ลักษณะกว้างๆ ได้แก่ บทบาทผู้เขียนบทวิจารณ์ และบทบาทผู้สร้างสรรค์ผลงานในฐานะการวิจารณ์ ซึ่งการสร้างสรรค์นาฏกรรมของพระองค์ในลักษณะดังกล่าวอาจพิจารณาในฐานะการวิจารณ์ (Performance as Criticism) ได้ ดังที่เจตนา นาควัชร (2560) ได้กล่าวว่า “การวิจารณ์มิใช่เป็นเพียงการแสดงออกด้วยภาษาเท่านั้น เพราะศิลปะและงานศิลปะก็วิจารณ์ซึ่งกันและกัน” การศึกษารั้จึงมุ่งศึกษาพระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งถือเป็นบทบาทที่สำคัญยิ่งในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของทิศทางการสร้างและการเสพนาฏกรรมไทยในระยะต่อมา

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการการวิจารณ์นาฏกรรมในประเทศไทย
2. เพื่อศึกษาพระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาพระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยพิจารณาการวิจารณ์ใน 2 ลักษณะ ได้แก่ การวิจารณ์นาฏกรรมลายลักษณ์ของพระองค์ที่มีต่อผลงานของผู้อื่นและการสร้างสรรค์นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์ ทั้งนี้การศึกษาตัวบทได้พิจารณาถึงความสัมพันธ์กับพัฒนาการการวิจารณ์นาฏกรรมของไทยในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ว่าการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีบทบาทสำคัญอย่างไรต่อการสร้างและการเสพนาฏกรรมไทย นอกจากนี้ยังนำกรอบแนวคิดประวัติศาสตร์นิยมใหม่มาใช้วิเคราะห์การประกอบสร้างอุดมการณ์เรื่องมาตรฐานนาฏกรรมไทยของชนชั้นนำสยามในยุคสมัยของพระองค์ ดังสามารถแสดงเป็นแผนผังความคิดได้ดังนี้



วิธีการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยบูรณาการศาสตร์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษา เช่น ประวัติศาสตร์นิยมใหม่ แนวคิดเรื่องการสร้างสรรคนาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์ เป็นต้น นำเสนอรายงานการวิจัยแบบพรรณานาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยใช้เอกสารชั้นต้น ชั้นรอง และสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง

ผลการวิจัย

1. พัฒนาการการวิจารณ์นาฏกรรมของไทย

สำหรับการศึกษาพัฒนาการการวิจารณ์นาฏกรรมในประเทศไทย มุ่งเน้นการศึกษาในสมัยรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 9 เป็นสำคัญ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ยุค ได้แก่ การวิจารณ์นาฏกรรม

ยุคก่อนได้รับอิทธิพลตะวันตกและการวิจารณ์นาฏกรรมยุคหลังได้รับอิทธิพลตะวันตก

1. การวิจารณ์นาฏกรรมยุคก่อนได้รับอิทธิพลตะวันตก

การวิจารณ์นาฏกรรมในยุคแรกนี้ แบ่งประเด็นการศึกษาเป็น 3 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ บริบททางสังคม ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม วัฒนธรรมการวิจารณ์ และลักษณะการวิจารณ์ ซึ่งมีผลการศึกษา ดังนี้

1.1 บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม

ประเทศไทยมีประวัติศาสตร์สืบเนื่องมาตั้งแต่ยุคอาณาจักรก่อนสุโขทัยมาอาณาจักรสุโขทัย อาณาจักรล้านนา อาณาจักรอยุธยา จนมาเป็นประเทศสยามและเปลี่ยนชื่อเป็นประเทศไทยในยุครัตนโกสินทร์ กล่าวกันว่าไทยได้รับอิทธิพลทางด้านนาฏกรรมมาจากอินเดีย โดยเฉพาะการแสดงที่เป็นแบบแผนของไทย ได้แก่ โขน ละคร และระบำ ซึ่งล้วนดำเนินเรื่องด้วยการฟ้อนรำ ตำนานที่เป็นแหล่งความรู้ในเรื่องเกี่ยวกับละคร อินเดียคือ คัมภีร์การตะนาฏยศาสตร์ ซึ่งการตมุนีเขียนไว้เมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 2 - 5

นาฏกรรมของไทยแบ่งเป็นนาฏกรรมของหลวงและนาฏกรรมของราษฎร์ นาฏกรรมของหลวงบางประเภทได้รับการยกย่องอย่างสูง เช่น โขน ละคร นับเป็นเครื่องราชูปโภคที่สงวนไว้เฉพาะพระมหากษัตริย์ เมื่อพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์เปลี่ยนแปลงไปจึงแพร่หลายไปยังหมู่เจ้านายชั้นสูง ในเวลาต่อมา ส่วนนาฏกรรมของราษฎร์มีลักษณะเป็นเครื่องบันเทิงและมีศักดิ์น้อยกว่านาฏกรรมของหลวง เกิดวาทกรรมเกี่ยวกับราษฎร์ผู้ประกอบอาชีพนาฏกรรมว่า “พวกเต็นกินรำกิน” ซึ่งมีนัยยะของการดูถูก เนื่องจากผู้ประกอบอาชีพนี้ไม่มีที่อยู่เป็นหลักแหล่งและไม่มีความมั่นคงทางรายได้

1.2 วัฒนธรรมการวิจารณ์

การวิจารณ์ในระยะแรกของไทยมักเป็นการวิจารณ์ในแบบมุขปาฐะซึ่งเป็นการแสดงความคิดเห็นโดยอัตวิสัยหรือใช้ความคิดของตนเองเป็นหลัก สำหรับศิลปินไทยนั้นผู้ที่จะสามารถวิจารณ์ได้มักเป็นผู้ที่มีวิสัยทัศน์และสถานภาพทางสังคมสูงกว่าผู้ที่ถูกวิจารณ์และมักเกิดขึ้นเฉพาะใน “วงใน” เท่านั้น เช่น ครูกับศิษย์ หรือระหว่างเจ้านายกับบ่าวโดยไม่ได้บันทึกเอาไว้เป็นลายลักษณ์ อย่างไรก็ตามการวิจารณ์แบบมุขปาฐะโดยบุคคลที่มาจาก “วงนอก” หรือบุคคลที่สามนั้นน่าจะมิมีมาแต่โบราณเช่นกัน จากการศึกษาพบว่ารากของนาฏกรรมไทยนั้นจะอยู่บนพื้นฐานแห่งวัฒนธรรม “การให้ความเคารพผู้อาวุโส” และการ “เคารพครู” เป็นที่ตั้ง มโนทัศน์เรื่องนาฏกรรมที่ดีควรสร้างสรรค์ตามแบบขนบทางครูที่ท่านทำไว้ดีแล้ว ควรเลียนแบบต้นฉบับให้ดีที่สุด ดังนั้น “ครู” จึงถือสิทธิในการวิจารณ์เพราะครูคือผู้มีประสบการณ์และมีความรู้ การที่จะวิจารณ์ผู้สร้างงานที่อยู่ต่างกลุ่มกันนั้น ค่อนข้างจะเน้นไปที่ความอะลุ่มอล่วยมากกว่าที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมาซึ่งมักจะถือว่าการวิจารณ์เชิงตำหนินั้นเป็นการ ลบหลู่และเป็นวิธีการที่ไม่สร้างสรรค์ ดังนั้นการวิจารณ์นาฏกรรมไทย หากเป็นการวิจารณ์จากคนวงในมักจะไม่มีความเข้มข้น หากจำเป็นต้องวิจารณ์ในที่สาธารณะก็มักจะระมัดระวังการใช้ภาษาในการวิจารณ์ให้สุภาพละมุนละม่อม

1.3 ลักษณะการวิจารณ์

ในยุคก่อนการรับอิทธิพลจากตะวันตก การวิจารณ์ของไทยปรากฏทั้งในรูปแบบมุขปาฐะ และวัฒนธรรมลายลักษณ์ ซึ่งยังไม่ใช่การวิจารณ์โดยบุคคลที่ 3 แบบวัฒนธรรมการวิจารณ์แบบตะวันตกที่

มีแบบแผนเป็นลายลักษณ์อักษร ลักษณะการวิจารณ์ที่น่าสนใจได้แก่ การวิจารณ์อย่างมีส่วนร่วมและการสร้างสรรค์นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์

การวิจารณ์อย่างมีส่วนร่วม การวิจารณ์แบบมุขปาฐะนั้นปรากฏโดยทั่วไป เนื่องจากเป็นธรรมชาติวิสัยของมนุษย์ในทุกสังคม แต่สิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับการวิจารณ์แบบลายลักษณ์นั้น เกี่ยวข้องกับมโนทัศน์เรื่องการวิจารณ์ของไทยที่เน้นการ “มีส่วนร่วม” ความคิดเห็น เพื่อช่วยให้เกิดการสร้างสรรค์ที่ดีที่สุด ซึ่งมักปรากฏในกลุ่มของผู้รู้หนังสือเท่านั้น และเป็นกลุ่มที่มีบารมีพอที่จะกระทำได้ ดังเช่นมีหลักฐานปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดฯ ให้มีการประชุมกวีราชสำนักเพื่อแต่งแก้ไขวรรณคดีการแสดง เรื่องรามเกียรติ์ ฉบับของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ซึ่งเป็นฉบับที่มุ่งเก็บเรื่องราวให้ครบถ้วน มาสู่การเป็นฉบับที่เหมาะสมแก่การแสดงนาฏกรรมไทย เป็นต้น

การสร้างสรรค์นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์ การวิจารณ์ผ่านการสร้างสรรค์นาฏกรรมในระยะนี้มักปรากฏเด่นชัดในการแสดงพื้นบ้านต่างๆ ศิลปินผู้สร้างมักนำมาเป็นประเด็นในการยั่วล้อ (Irony) เสียดสี (satire) เพื่อหวังผลให้ผู้ชมเกิดความขบขัน แต่ความน่าสนใจคือศิลปินเหล่านั้นได้ใช้ผลงานของตนวิพากษ์วิจารณ์บุคคลหรือปรากฏการณ์ทางสังคม ณ ขณะนั้นๆ ได้อย่างแนบเนียนและเป็นธรรมชาติ ผลงานที่โดดเด่นที่สุดในระยะนี้ได้แก่ บทละครเรื่อง ระเด่นลันได ของพระมหามณเฑียร (ทรัพย์) และพระมเหสีเอก ของคุณสุวรรณ ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์บทนาฏกรรมที่มุ่งวิพากษ์บทนาฏกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นก่อนหน้า

2. การวิจารณ์นาฏกรรมยุคหลังรับอิทธิพลจากตะวันตก

การวิจารณ์นาฏกรรมในยุคนี้ แบ่งประเด็นการศึกษาเป็น 3 ประเด็นสำคัญ ได้แก่บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม วัฒนธรรมการวิจารณ์ และลักษณะการวิจารณ์ ซึ่งมีผลการศึกษา ดังนี้

2.1 บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏกรรม การรับอิทธิพลจากตะวันตกของไทยไม่ใช่เพราะไทยมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งทางด้านวัฒนธรรมและศาสนา หากแต่เป็นความสัมพันธ์เพื่อถ่ายทอดเอาวิทยาการและเทคโนโลยีใหม่ๆ เข้ามา อันเป็นเหตุให้วิถีชีวิต ค่านิยมของโครงสร้างของสังคมไทยเปลี่ยนแปลงไปด้วย ปัจจัยที่สนับสนุนการรับอิทธิพลตะวันตกมากขึ้น เช่น พระราชวิเทศบายของพระมหากษัตริย์ในยุคต้นรัตนโกสินทร์ที่มีต่อชาติตะวันตกเปลี่ยนไป จากเดิมที่ให้ความสำคัญไม่มากนักก็ให้ความสำคัญมากขึ้น อันเกิดจากการเริ่มตระหนักถึงลัทธิการค้าอาณานิคมของประเทศมหาอำนาจทางตะวันตก อีกปัจจัยหนึ่งคือการที่ไทยเริ่มศึกษาภาษาอังกฤษจากพวกบาทหลวงและมิชชันนารีที่เข้ามาเผยแพร่ศาสนา รัชกาลที่ 5 ทรงใช้ยุทธวิธี “เดินเข้าหา” แทนการปิดประตูไม่ต้อนรับ ดังจะเห็นได้จากการที่พระองค์เป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกในประเทศตะวันออกที่เสด็จประพาสต่างประเทศถึง 4 ครั้ง ทั้งประเทศทางตะวันออกและประเทศทางตะวันตก การส่งนักเรียนไทยไปศึกษาต่างประเทศ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการปฏิรูปการศึกษาเป็นกำลังสำคัญอย่างยิ่งในการนำเอาวิทยาการแผนใหม่จากตะวันตกเข้ามาโดยตรง รวมทั้งปัจจัยด้านความเจริญด้านการพิมพ์และกิจการหนังสือพิมพ์ด้วย ทำให้ไทยเรียนรู้วิทยาการการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมจากตะวันตกมากขึ้น จึงอาจเชื่อได้ว่าคนไทยเริ่มรู้จักการวิจารณ์ในฐานะบุคคลที่ 3 จากวัฒนธรรมหนังสือที่ไทยรับมาจากวัฒนธรรมหนังสือพิมพ์ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 พบว่า นาฏกรรมของไทย เพื่อฟูขึ้นอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่ย้ายตัวออกจากราชสำนักเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งนี้ รัชกาลที่ 6 มีพระราชนิพนธ์ในไขน ละครทั้งไทยและตะวันตกเป็นอย่างมาก ปัจจัยสำคัญที่ทรงพระราชนิพนธ์ วรรณคดีการแสดงขึ้นเป็นจำนวนมากนั้น ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากมีพระราชประสงค์จะให้การละครเป็น เครื่องมือหยังเสียงมหาชน ในส่วนที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมซึ่งกำลังเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพการณ์ ตลอดจนมี พระราชประสงค์จะสื่อสารกับประชาชน โดยใช้มหรสพเป็นสื่อและเครื่องมือในการสั่งสอนเรื่องต่างๆ เมื่อสิ้น รัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว การมหรสพต่างๆ ที่เคยเฟื่องฟูอยู่ในราชสำนักก็กลับ ชบเซาลงทันที กรมมหรสพถูกยุบในปีที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นเถลิงราชสมบัติขึ้นเอง ถึงกับมีผู้กล่าวว่าเป็นช่วงเวลา “บ้านแตกสาแหรกขาด” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516, น.87) แต่แล้วในถัดมาพระบาท สมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ตั้งกองมหรสพขึ้นใหม่และมีการ ผักหัดละครหลวงอีกครั้งหนึ่ง

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองใน ระบอบประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2475 นาฏกรรมของไทยได้รับการดูแลจากรัฐแทนเจ้านาย นาฏกรรมของ ไทยได้พัฒนาขึ้นมาโดยลำดับทั้งในสถาบันการศึกษาและนอกสถาบันการศึกษา เริ่มมีการแสดงละคร ร่วมสมัย (contemporary) ที่แทรกตัวไปทั้งในสายขนบจารีตและศิลปะการแสดง หากแต่ศิลปินและผู้เสพ นาฏกรรมทั้ง 2 สาย มักใช้กระบวนการทัศนคติคนละชุดในการสร้างและประเมินคุณค่า เกิดคณละครอาชีพ ในด้านการศึกษามีการบรรจุวิชานาฏศิลป์อยู่ในหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน โดยอยู่ในกลุ่มศิลปะ หลักสูตร นาฏศิลป์ในระดับอุดมศึกษาเปิดสอนหลายแห่ง เช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยมีหน้าที่จัดการศึกษา ระดับปริญญาตรีและโททางด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ ทั้งไทยและสากล รวมถึง ศิลปวัฒนธรรม เดิมสังกัดกรมศิลปากร ปัจจุบันสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับกระทรวงศึกษาธิการ มหาวิทยาลัยต่างๆ มีการเปิดหลักสูตรปริญญาตรีทางด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงแบบตะวันตก อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน เพื่อผลิตบุคลากรด้านการศึกษา ศิลปิน ธุรกิจบันเทิงและการท่องเที่ยว

2.2 วัฒนธรรมการวิจารณ์

คำว่า “วิจารณ์” น่าจะถือกำเนิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยปรากฏในพระราชวิจารณ์ จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี โดยเริ่มจากการวิจารณ์ที่เป็นการสื่อสารระหว่างบุคคลมาสู่ การวิจารณ์ในสื่อสาธารณะ ในระยะเริ่มแรกการวิจารณ์นาฏกรรมแบบลายลักษณ์ปรากฏในหนังสือพิมพ์ นิติสารแต่เสื่อมความนิยมลงในระยะต่อมา ปัจจุบันคนสามารถสร้างและเสพการวิจารณ์สื่อใหม่ (New Media) มากยิ่งขึ้น

2.3 ลักษณะการวิจารณ์

จากการศึกษาพบว่า ในยุคหลังรับอิทธิพลจากตะวันตก การวิจารณ์ของไทยปรากฏทั้งใน รูปแบบมุขปาฐะและวัฒนธรรมลายลักษณ์โดยบุคคลที่ 3 พบลักษณะการวิจารณ์ที่น่าสนใจ 4 ลักษณะ ได้แก่ การเผยแพร่บทวิจารณ์ การประกวดบทวิจารณ์ การประกวดรางวัลในฐานะการวิจารณ์ การสร้างสรรค์ นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์การเผยแพร่บทวิจารณ์

การเผยแพร่บทวิจารณ์

ในยุคหลังรับอิทธิพลตะวันตกมีความสัมพันธ์กับสื่อที่การวิจารณ์นั้นปรากฏ เช่น หากเป็นการเผยแพร่หนังสือพิมพ์ นิตยสาร จะปรากฏในรูปแบบคอลัมน์ประจำของนักวิจารณ์คนใดคนหนึ่ง หรือบางคอลัมน์จะมีการเขียนสลับกัน เมื่อสื่อสิ่งพิมพ์ลดความนิยมลง การวิจารณ์นาฏกรรมจึงเริ่มได้รับความนิยมในโลกเสมือนจริงหรือโลกออนไลน์มากขึ้น การวิจารณ์นาฏกรรมจึงไม่ได้จำกัดเรื่องคุณสมบัติของผู้วิจารณ์ หรือลีลาการเขียนและการนำเสนอ ทุกคนสามารถสร้างสรรค์การวิจารณ์พื้นที่ในการสื่อใหม่ได้มากยิ่งขึ้น

การประกวดบทวิจารณ์

การประกวดบทวิจารณ์นั้นส่วนใหญ่มักปรากฏในววรรณกรรม แต่สำหรับการประกวดบทวิจารณ์สำหรับนาฏกรรมไทยนั้นมีน้อยมาก จากการศึกษาปรากฏหนึ่งรางวัลได้แก่ รางวัลประกวดบทวิจารณ์ดีเด่นกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ การวิจารณ์วรรณกรรม และการวิจารณ์ละครเวทีและภาพยนตร์

2. พระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวปรากฏ 2 ใน 2 บทบาท ได้แก่ บทบาทผู้เขียนบทวิจารณ์ บทบาทผู้สร้างสรรค์ผลงานในฐานะการวิจารณ์

2.1 บทบาทผู้เขียนบทวิจารณ์

จากการศึกษาพระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์นาฏกรรมไทย พบพระราชหัตถเลขาอย่างน้อย 41 ฉบับ จากเอกสารชิ้นต้นเช่น จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน พระราชหัตถเลขาฯ เสด็จประพาสแหลมมลายู พระราชนิพนธ์จดหมายรายวันฯ เรื่องการเสด็จประพาสเกาะชวครั่งหลัง พระราชนิพนธ์เรื่องไกลบ้าน พระราชหัตถเลขาถึงพระราชชายาदारาศมี พระราชหัตถเลขามีพระราชทานพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แม้พระราชหัตถเลขาดังกล่าวจะเป็นการสื่อสารระหว่างบุคคลมิได้เผยแพร่ในสื่อสาธารณะในระยะแรกแต่นับได้ว่าพระราชหัตถเลขาข้างต้นเป็นต้นแบบของการวิจารณ์นาฏกรรมในวัฒนธรรมลายลักษณ์ของไทย

บทบาทของพระราชวิจารณ์

จากการศึกษาพระราชนิพนธ์เฉพาะที่เกี่ยวข้องพอเข้าลักษณะการวิจารณ์นาฏกรรม พบว่าเอกสารเหล่านั้นได้สะท้อนถึงบทบาทสำคัญเทียบได้กับนักสื่อสารมวลชนที่ต้องการส่งสารไปยังผู้รับ 4 บทบาท ได้แก่ บทบาทในการให้ข้อมูลข่าวสาร บทบาทผู้วิเคราะห์ตีความ บทบาทผู้ประเมินค่า บทบาทผู้รายงานสภาพสังคม พระราชหัตถเลขาข้างต้น ต่อมาได้มีการจัดพิมพ์รวมเล่มเผยแพร่สู่สาธารณะ เกิดการแผ่กระจายไปสู่พสกนิกรชาวไทยในระยะนั้น นับเป็นการวางรากฐานองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของไทยในระยะต่อมา

ลักษณะของพระราชวิจารณ์

จากการศึกษาพระราชนิพนธ์ของพระองค์ และจากพระนิพนธ์ หรือบันทึกของเจ้านายพระองค์อื่นๆ ที่กล่าวถึงพระองค์ ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการศึกษาเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ กรอบแนวคิดและ

ทฤษฎี เนื้อหาที่นำมาวิจารณ์ ภาษาและกลวิธีการนำเสนอ

กรอบแนวคิดและทฤษฎี จากการศึกษาข้อมูลจากพระราชนิพนธ์ สามารถสกัดองค์ความรู้ที่พระองค์ทรงใช้ในการวิจารณ์นาฏกรรมของผู้อื่น พบว่า ทรงใช้องค์ความรู้ด้านนาฏกรรมไทยที่ทรงศึกษาอย่างแตกฉานเป็นพื้นขณะเดียวกันท่านได้ศึกษาหลักการของนาฏกรรมตะวันตก จากประสบการณ์การชมมหรสพโดยตรง การสอบถามและศึกษาค้นคว้า นอกจากนี้ยังพบฐานความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ และสังคมศาสตร์สอดแทรกในงานพระราชวิจารณ์ของพระองค์อยู่เนืองๆ

ลักษณะการสอดแนวนคิด ทฤษฎี ด้านนาฏกรรมในพระราชหัตถเลขาต่างกล่าว สะท้อนให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพด้านนาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอย่างชัดเจน ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการพิจารณานาฏกรรมที่ไม่ใช่มุ่งเน้นแค่ความบันเทิง หากแต่ยกระดับการพิจารณานาฏกรรมให้มีลักษณะทัดเทียมกับ “ศาสตร์” แขนงอื่นด้วย

เนื้อหาที่นำมาวิจารณ์ เป็นการกล่าวถึงประสบการณ์การชมนาฏกรรมทั้งของไทยและของชาวต่างประเทศ มีลักษณะของการเขียนบทวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์แบบการเขียนวิจารณ์แบบตะวันตก องค์ประกอบของการเขียนครบทั้ง 3 ส่วน ได้แก่ การเกริ่นนำ (introduction) เนื้อความ (body) และสรุป (conclusion) สะท้อนให้เห็นถึงการได้รับการฝึกฝนด้านการเขียนมาเป็นอย่างดีและเป็นระบบ ส่งผลให้งานพระราชนิพนธ์ของพระองค์สามารถสื่อความได้กระชับแจ่มชัดเจน มักเล่าประสบการณ์ก่อนและหลังชมนาฏกรรม มีการเล่าเรื่องย่อของนาฏกรรม การที่ทำให้ผู้รับสารหรือผู้อ่านเกิดจินตนาการและสามารถติดตามเรื่องราวนาฏกรรมที่ผู้เขียนต้องการถ่ายทอดได้ การแสดงความคิดเห็นและ/หรือประเมินคุณค่า พระองค์ทรงแสดงพระราชวินิจฉัยไว้อย่างชัดเจน หากแต่ความลึกซึ้งผันแปรไปตามประสบการณ์ชีวิตและประสบการณ์ทางศิลปะของพระองค์ กล่าวคือ ในระยะต้นๆ จะทรงแสดงความคิดเห็นไว้เพียงสั้นๆ แต่เมื่อทรงเจริญพระชนมพรรษามากขึ้น การแสดงความคิดเห็นในพระราชนิพนธ์กลุ่มนี้จะมีขนาดข้อความยาวขึ้นและปรากฏการประเมินคุณค่า ด้านภาษา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมักใช้วัจนลีลาแบบกึ่งทางการ มีการใช้ภาษาพูดปนในภาษาเขียน รวมทั้งมีการใช้คำทับศัพท์ภาษาอังกฤษบางคำปนในภาษาไทยด้วย เนื่องจากยังไม่มีมีการคิดศัพท์บัญญัติไว้ การบรรยายและพรรณนาส่วนใหญ่เน้นการใช้รูปประโยคบอกเล่าประเภทความเดียวและความรวม เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความกระจ่างในข้อความได้โดยง่าย

2.2 บทบาทผู้สร้างสรรค์ผลงานในฐานะการวิจารณ์

พระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานในฐานะการวิจารณ์นั้น ปรากฏผ่านพระราชนิพนธ์ 5 เรื่อง ที่ยังปรากฏหลักฐาน ได้แก่ บทระบำตลก นิทราชาคริต บทเจรจาละครโอเนนา วงศ์เทวราช และเงาะป่า เป็นการนำตัวบทเดิมที่เคยมีมาแล้วมาสร้างสรรค์ใหม่ในลักษณะของการรื้อสร้าง (deconstruction) 2 เรื่อง ได้แก่ บทระบำตลก และวงศ์เทวราช สร้างสรรค์ใหม่ 3 เรื่อง ได้แก่ นิทราชาคริต บทเจรจาละครอินเนนา และเงาะป่า อย่างไรก็ตามพระราชนิพนธ์ทั้ง 5 เรื่อง มีลักษณะร่วมในด้านการเป็นต้นเค้าของการสร้างสรรค์แบบลูกผสม

การเป็นต้นแบบของการสร้างนาฏกรรมลูกผสม

การสร้างสรรคนาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น อาจกล่าวได้ว่าพระองค์ทรงเป็นผู้หนึ่งทีริเริ่มการสร้างสรรคผลงานของตนในลักษณะผสมผสานระหว่างนาฏกรรมแนวเดิมและนาฏกรรมแบบตะวันตก มีลักษณะเป็นลูกผสม (hybrid) ผสมผสานระหว่างการสร้างสรรคเชิงอนุรักษ์และการสร้างนวลักษณ์

บทระบำตลก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างสรรคนาฏกรรมที่เน้นการคงรูปแบบ (form) ของขนบการสร้างสรรคนาฏกรรมตามขนบจารีต หากแต่มีการปรับเปลี่ยนในส่วน เนื้อหา (content) และกลวิธีการนำเสนอ (presentation) บางประการ การอนุรักษ์ด้านรูปแบบนั้นปรากฏอยู่ในพระราชนิพนธ์บทนาฏกรรมทั้ง 5 เรื่อง ไม่ว่าจะเป็น การคงลักษณะฉันทลักษณ์ การคงลำดับการเล่าเรื่อง เนื้อหาที่มีการลดทอนความศักดิ์สิทธิ์ของเหล่าเทวดานางฟ้า ซึ่งในยุคสมัยดังกล่าวเห็นว่าเป็นเรื่องล้าสมัย และเป็นบทนาฏกรรมที่มุ่งเน้นความตลกตลอดทั้งเรื่องซึ่งเป็นนวลักษณ์ที่พระองค์สร้างสรรคขึ้น

นิทราชาคริต พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระองค์แรกที่นำนิทานอาหรับราตรี (The Thousand and One Nights หรือ The Arabian Night's Entertainments) มาพระราชนิพนธ์เป็นภาษาไทย โดยทรงเก็บความจากเรื่อง "Sleeper Awaken" ซึ่งเป็นนิทานย่อยเรื่องหนึ่งในจำนวน 1001 เรื่องในอาหรับราตรี มาเรียบเรียงใหม่ จากพระราชนิพนธ์บทละครนิทราชาคริตได้สะท้อนให้เห็นถึงพระราชนิมยอย่างน้อย 2 ประการ ได้แก่ ประการแรกทรงโปรดและเชี่ยวชาญการสร้างสรรคนาฏกรรมแนวตลกอย่างยิ่ง ประการที่สองคือนิยมเรื่องต่างชาติต่างภาษา ซึ่งเป็นไปตามความนิยมของสยามที่ชนชั้นนำในยุคนั้นกระหายที่จะทราบเรื่องราวของชาติต่างๆ แม้จะทรงตั้งพระทัยจะเล่าทั้งเรื่องราวและรูปแบบการแสดงใหม่ แต่กระนั้นคำประพันธ์ก็ยังคงคำประพันธ์ร้อยกรอง ใช้ขนบการประพันธ์คำร้องและการบรรจเพลงตามขนบละครแบบจารีตอันเป็นการสร้างสรรคเชิงอนุรักษ์ นับเป็นบทนาฏกรรมประเภทพูดสลับลำครั้งแรกในประเทศไทย

บทเจรจาละครอิเหนา โดยปกติการแสดงละครในเรื่องอิเหนา กำหนดตำแหน่งในตัวบทให้ตัวละครเจรจาด้วยวิธีคิดคำเจรจาขึ้นในแบบทันทีทันใด (improvisation) โดยไม่ได้แต่งไว้ก่อนเป็นลายลักษณ์อักษร อันเป็นธรรมเนียมนิยมของการเจรจาในการการแสดงนาฏกรรมต่างๆ ของไทย เช่น หนังใหญ่ และโขน เป็นต้น (ชลดา เรื่องรักษ์ลิขิต, 2556, 99.) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชนิพนธ์บทเจรจาขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อใช้ประกอบกับอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ในการแสดงละครใน นับได้ว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ของการสร้างสรรคนาฏกรรมไทยในยุคนั้น บทเจรจาละครเรื่องอิเหนาเน้นความสนุกสนานและความตลกขบขัน จำลองภาพเหตุการณ์ต่างๆ ตัวละครและชื่อสถานที่จริงมาแทรกไว้ในบทพระราชนิพนธ์ นับว่าเป็นนวลักษณ์ที่น่าสนใจ เพราะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์พฤติกรรมของบุคคลในสมัยของพระองค์ผ่านการสร้างสรรคนาฏกรรมโดยใช้พระราชอารมณ์ขันลดความรุนแรงในการวิพากษ์วิจารณ์บุคคลเหล่านั้น

วงศ์เทวราช เดิมเมื่อหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) เมื่อยังเป็นขุนจบพลรักษ์ ในกรมพระสุรัสวดี เป็นผู้แต่งบทละครให้เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเล่น ขุนจบพลรักษ์แต่งบทละครเรื่อง

วงศ์เทวราชขึ้นตามธรรมเนียมนิยมในการประพันธ์บทละครนอกแบบเดิม เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ดำรงเห็นไม่สมควรเล่นละครได้เนื่องจากความนิยมได้เปลี่ยนแปลงไป ขุนจบลพรัภักษ์จึงส่งบทนั้นไปให้พิมพ์ขาย... จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2427 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชใช้ จึงโปรดฯ ให้หาหนังสือบทกลอนซึ่งยังไม่เคยทรงฟังมาอ่านถวายพอแก้รำคาญ ได้หนังสือบทละครเรื่องวงศ์เทวราชมาอ่านถวาย ไม่ทรงทราบว่าเป็นของผู้ใดแต่ง แต่ทรงสังเกตเห็นวิปลาสด้วยความเขลาเดาสดของผู้แต่ง.. ฟัง “มันไส้” จึงทรงพระราชนิพนธ์แต่งต่อล้อ... ทรงพระราชนิพนธ์อยู่จนหายประชวรก็เลิก วงศ์เทวราช แม้จะเป็นละครล้อเลียนและเพื่ออ่านให้สนุกขบขันก็จริง แต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ให้ความสำคัญกับการให้รายละเอียดเกี่ยวความถูกต้องพระราชพิธีและประเพณีต่างๆ ในเรื่องอย่างยิ่ง ในด้านการประพันธ์บทนาฏกรรม ทำให้ได้เห็นว่า รัชกาลที่ 5 ทรงรอบรู้ในจารีตของการบรรจเพลงละคร ที่สำคัญที่สุด คือ อัจฉริยภาพของพระองค์ในการสร้างมุขตลกตลอดทั้ง ลักษณะคล้ายบทละครตะวันตกแนวตลกมารยาทสังคม (comedy of manners) ที่มุ่งเสียดสีความไร้สาระของชนชั้นสูง

เงาะป่า เป็นพระราชนิพนธ์บทละครที่ทรงขึ้นระหว่างประชวรเป็นไข้ 8 วัน เป็นการฆ่าเวลาในปี 2448 ต่อมาทรงแก้ไขจนพอพระทัยจึงโปรดให้พิมพ์ไว้มิให้สูญ เมื่อเริ่มต้นนั้นทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทร้อง แต่ต่อมาทรงปรับปรุงแบบเป็นบทละคร ใช้ร้องเป็นร้องก็ได้ ใช้แสดงเป็นละครก็ได้ การแต่งบทร้องให้เป็นเรื่องราวอย่างละคร และเป็นเรื่องใหม่ไม่ใช่เอาบทเดิมมาดัดต่อเรียบเรียงเป็นทางการบรรเลงมโหรีในรัชกาลที่ 3 ซึ่งเรียกว่าละครกลาย หรืออย่างการบรรเลง “คอนเสิร์ตเรื่อง” แม้เนื้อเรื่องของ เงาะป่า ดำเนินเรื่องแบบโศกนาฏกรรม (tragedy) ตัวละครเอกได้รับหายนะจากข้อผิดพลาดด้านลักษณะนิสัยบางประการของตน ทั้งๆ ที่รู้ตัวไม่อาจหักห้ามใจตนเองได้จนนำไปสู่หายนะ ซึ่งนับว่าเป็นการดำเนินเรื่องที่แปลกใหม่แตกต่างจากพระลอที่ชะตากรรมของตัวละครเกิดจากสิ่งเหนือธรรมชาติเป็นตัวกำหนด หากแต่ในเงาะป่านั้น การกระทำของตัวละครเองที่นำไปสู่หายนะในตอนท้ายเรื่อง อย่างไรก็ตามแม้กรรมสารหรือรสโศกจะเป็นรสหลัก แต่ก็มิศดงการสหรือสรัก และหาสยรสหรือรสแห่งความสนุกสนานตลกแทรกอยู่ด้วย จึงอาจกล่าวได้ว่าเงาะป่าเป็นพระราชนิพนธ์ที่ครบรสซึ่งมีลักษณะการสร้างสรรคนาฏกรรมของไทย

อภิปรายผลการวิจัย

พระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราโชบายหลักในการนำสยามมุ่งสู่ “ความสมัยใหม่” แบบตะวันตก ด้วยทรงตระหนักว่าหากสยามยังไม่เปลี่ยนแปลงประเทศ อาจตกเป็นเมืองขึ้นของลัทธิการล่าอาณานิคมได้ กอปรกับทรงเห็นว่าสังคมและวัฒนธรรมบางอย่างของไทยนั้นล้าสมัย จำต้องตัด ปรับ เปลี่ยนไป จากการศึกษาการสร้างวิจารณ์นาฏกรรมของพระองค์ ทั้งในสถานะที่ทรงเป็นผู้วิจารณ์งานของบุคคลอื่น และในฐานะที่พระองค์สร้างสรรค์นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์พบว่า ผลงานเหล่านั้นสามารถสะท้อนวิถีคิดของพระองค์ในการมองโลกอย่างเข้าใจทั้งในโลกแบบตะวันตกและโลกแบบตะวันตก การให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมลายลักษณ์และให้ความสำคัญกับการเผยแพร่แนวคิดอุดมการณ์ใหม่ผ่านการวิจารณ์ สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามอย่างยิ่งในการค่อยๆ ปรับกระบวนทัศน์ในการมองโลกยุคใหม่แก่พสกนิกรของพระองค์ บทบาทในการวิจารณ์ของพระองค์จึงมีทั้งบทบาทในการให้ข้อมูลข่าวสาร

บทบาทผู้วิเคราะห์ตีความ บทบาทผู้ประเมินค่า บทบาทผู้รายงานสภาพสังคม บทบาทเหล่านี้ทำให้ “นาฏกรรม” ถูกมองใหม่ในฐานะที่เป็น “ศาสตร์” มากขึ้น และช่วยยกระดับวงการนาฏศิลป์ให้หลุดพ้นจากวาทกรรม “เต็นกีนรำกีน”

นอกจากนั้น การสร้างสรรค์นาฏกรรมของพระองค์ยังมีลักษณะของการรื้อสร้างขนบความคิด ความเชื่อเดิมบางประการ ที่พระองค์อาจเห็นว่าเป็นอุปสรรคในการพัฒนาประเทศ งานนาฏกรรมไทยในระยะนั้นจึงมีได้เน้นที่ สุนทรียะ ของกระบวนการร้องการนำ การเล่นดนตรี หรือความงามทางทัศนศิลป์เท่านั้น หากแต่ยังเห็นการให้ความสำคัญกับความสมจริงและการสื่อสารกับสังคมร่วมสมัยด้วย จากการศึกษาพระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งในฐานะที่เป็นการวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และการสร้างสรรค์การวิจารณ์ในฐานะการวิจารณ์ โดยพิจารณาร่วมกับพัฒนาการวิจารณ์ในประเทศไทยพบว่าอิทธิพลของชาติตะวันตกมีผลต่อการพัฒนาประเทศเพื่อก้าวเข้าสู่ความเป็น “สยามใหม่” เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องนำสยามให้รอดพ้นจากลัทธิการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก การปรับตัวทั้งระบบนั้นได้รวมไปถึงการสร้างและการเสพนาฏกรรมไทยในรัชสมัยของพระองค์ด้วย

การวิจารณ์นาฏกรรมของไทยปรากฏทั้งในรูปแบบมุขปาฐะ ไม่แสดงตัว แต่อาจแฝงอยู่ในวัฒนธรรม กระซิบ หรือแฝงไว้ในกาช่อนนัยยะเสียดสี ยั่วล้อ ในบท “ตลก” ที่สอดแทรกในการแสดงของไทยทั้งจากราชสำนักและจากการแสดงของราษฎร ซึ่งปรากฏชัดเจนในเพลงพื้นบ้านต่างๆ หรือการแสดงละครจำพวกละครนอก ได้ค่อยๆ ปรับตัวมาสู่การวิจารณ์ในนิยามแบบตะวันตก กล่าวคือเริ่มมีการให้ความสำคัญกับการวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์มากยิ่งขึ้น จากการศึกษาพบว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์ในพระราชหัตถเลขาหลายฉบับต่อประสภารณชมนาฏกรรมทั้งของไทยและของต่างประเทศ รวมทั้งได้ทรงสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมซึ่งมีลักษณะถูกผสมระหว่างรากไทยกับความเป็นสากลแบบตะวันตก ทั้งสองบทบาทนี้ล้วนมีความเป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์การวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์อย่างมีแบบแผนแบบตะวันตก และการสร้างสรรค์ผลงานแนวร่วมสมัยแนวผสมผสานระหว่างรากขนบกับลักษณะสากลแก่นักวิจารณ์และศิลปินชั้นหลังในเวลาต่อมา พระอัจฉริยภาพของพระองค์จึงปรากฏเด่นชัดในฐานะผู้วางรากฐานวัฒนธรรมการวิจารณ์นาฏกรรมของไทยที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างรากวัฒนธรรมเดิมกับการมุ่งพัฒนาสู่ความทันสมัย

พระองค์ตระหนักว่าการวิจารณ์ซึ่งเป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่งในการพัฒนาบุคคล พระองค์จึงให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการริเริ่ม ถ่ายทอด วางรากฐานทั้งในวัฒนธรรมหนังสือพิมพ์ การพัฒนาสังคม วงการวรรณกรรม และการวิจารณ์นาฏกรรมด้วย พระอัจฉริยภาพด้านการวิจารณ์นาฏกรรมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แบ่งได้เป็น 3 ระยะ ได้แก่ การตั้งรับ ปรับ/สร้าง และส่ง กล่าวคือการตั้งรับ เมื่อเกิดการล่าอาณานิคมจากชาติตะวันตก ส่งผลให้วัฒนธรรมการวิจารณ์นาฏกรรมไทยต้องปรับตัว การที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ริเริ่มบทบาทการวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์ โดยเริ่มจากการสื่อสารระหว่างบุคคลในพระราชหัตถเลขา และต่อมาได้เผยแพร่ไปสู่ประชาชนอื่นๆ ด้วย ด้วยการโปรดเกล้าฯ ให้มีการรวบรวมพระราชหัตถเลขาพิมพ์เผยแพร่เป็นระยะๆ ได้มีบทบาทต่อการตั้งรับ

วัฒนธรรมการวิจารณ์แบบตะวันตกที่กำลังถาโถมเข้ามาในประเทศไทย พระอัจฉริยภาพของพระองค์มีส่วนทำให้กระบวนการวิจารณ์การแสดงของไทยเกิดการพัฒนาก้าวกระโดด การปรับ/สร้าง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ปรับการสร้างสรรค์การวิจารณ์ในวัฒนธรรมลายลักษณ์ และการสร้างสรรค์งานนาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์โดยการกลับมาพิจารณาจุดเด่นและจุดด้อยของนาฏกรรมไทยจากประสบการณ์การสร้างและการเสพของพระองค์และได้ถ่ายทอดและทรงลงแรงริเริ่มเป็นต้นแบบ สิ่งที่พระองค์ปรับและสร้างนั้น มักมีลักษณะประนีประนอม ทรงใช้พระราชอารมณ์ขัน เป็นเครื่องเคลือบคมความคิดที่พระองค์มีพระราชประสงค์ในการปรับทัศนคติประชาชนของพระองค์ให้เป็นผู้ก้าวหน้าแต่ยังรักษารากขนบนาฏกรรมของไทยไว้ด้วยการส่งต่อ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พุ่มเทพวรกายและพระสติปัญญา ในการวิจารณ์นาฏกรรมทั้งในฐานะผู้วิจารณ์ผลงานของผู้อื่นและการสร้างสรรค์นาฏกรรมในฐานะการวิจารณ์มาตลอดพระชนม์ชีพ คุณูปการที่พระองค์ได้ทรงวางรากฐานไว้และส่งต่อมายังอนุชนรุ่นหลังช่วยให้การสร้างและการเสพนาฏกรรมไทยมีแก่นแกนให้เกาะยึด ไม่ล่องลอย การที่พระองค์ให้ความสำคัญกับการพัฒนาไปสู่ความทันสมัยแต่ไม่หลงลืมความเป็นรากขนบประเพณีนั้น นับว่าเป็นการอนุรักษ์และสืบสานแนวคิดการวิจารณ์วิถีไทยแต่ปรับให้เนื้อในทางความคิดมีความเป็นสากลและก้าวไปสู่ความทันสมัย สามารถนำพานาฏกรรมไทยให้ก้าวไปทัดเทียมกับนานาชาติอย่างภาคภูมิใจในเอกลักษณ์และอัตลักษณ์แห่งนาฏกรรมไทยได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยครั้งต่อไป อาจศึกษาเรื่องการวิจารณ์ทั้งในฐานะผู้เสพและในฐานะผู้สร้างสรรค์ในระยะหลังจากรัชกาลที่ 5 และนำมาพิจารณาร่วมกับงานวิจัยเรื่องนี้ว่าการวิจารณ์นาฏกรรมไทยมีพัฒนาการทิศทางอย่างไรและปัจจัยใดบ้างที่ส่งผลให้เกิดปรากฏการณ์เช่นนั้น

บรรณานุกรม

- กนกวรรณ ชัยทัต. (2548). การสร้างความเป็นสมัยใหม่ด้วยมิติวัฒนธรรม: มุมมองเรื่องพื้นที่ ศึกษาจาก พระราชวังดุสิต-วัดเบญจมบพิตรและถนนราชดำเนิน ในรัชกาลที่ 5. วิทยานิพนธ์สังคมวิทยา และมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล (มานุษยวิทยา) คณะสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จรรยา ทองดี. 2552. พระอัจฉริยภาพในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว : ๒๐๕ พรรษา แห่งพระบรมราชสมภพ. เข้าถึงได้จาก <http://news2.kmutnb.ac.th/news2009/news20091016-01.asp?NewsID=news20091016-01>.
- เจตนา นาควัชระ. เมื่อทฤษฎีจากแผ่นดินแม่เสนอทางแก้ไขแก่มิตร: การบรรยาย ณ สถาบันวิจัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยเบอร์ลินเสรี. เข้าถึงได้จาก <http://www.thaicritic.com/?p=3870>. เข้าถึงเมื่อ 22 ธันวาคม 2560.
- ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2556). พระราชนิพนธ์บทเจรจาละครเรื่องอิเหนาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว : การสร้างสีสันเพื่อผู้ชมร่วมสมัย. วารสารราชบัณฑิตยสถาน. ปีที่ 38 ฉบับที่ 1 (ม.ค.-มี.ค.)
- ธนิต อยู่โพธิ์. (2516). ศิลปะละครคนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
- ภาณุ ชาญประโคน. (2550). การสร้างความเป็นสมัยใหม่ในประเทศไทย: เปรียบเทียบระหว่างรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับยุคจอมพล ป.พิบูลสงคราม. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขารัฐศาสตร์, คณะรัฐศาสตร์, มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2553). นาฏศิลป์รัชกาลที่ 5. คณะกรรมการอำนวยการจัดงานน้อมรำลึก 100 ปี วันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์ในวาระ “100 ปีแห่งการสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว



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

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดง จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรีและการแสดง อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่าง ๆ ซึ่งจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรี เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์บทวิเคราะห์ บทความอื่น ๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรีและการแสดงเกี่ยวข้องกับกรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่อีเมลข้างล่างนี้

e-mail: mupa.journal@gmail.com

Website: <http://mupaburapha.wixsite.com/mupa>

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน 4,000.- บาท ต่อ 1 บทความ (เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2561)
ส่งต้นฉบับบทความพร้อมแสดงหลักฐานการชำระเงินผ่านบัญชีธนาคาร เท่านั้น

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว ธนากร ออมสิน บัญชี ออมทรัพย์

เลขบัญชี 020183652104

ผู้เขียนบทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะได้รับวารสารจำนวน 2 เล่ม โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย หากต้องการวารสารเพิ่มสามารถสั่งซื้อได้ในราคาพิเศษ

คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดงเป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2 คน ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบที่กำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) โดยบทความและผลงานการศึกษาวิจัยที่ประสงค์ส่งพิมพ์ ในวารสารดนตรีและการแสดงต้องอยู่ในรูปแบบดังต่อไปนี้

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ ผลงานสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์หรือบทความอื่น ๆ โดยส่งถึงกองบรรณาธิการ ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความรวมตัวอย่างภาพประกอบ โฉนดเพลง บรรณานุกรม และอื่น ๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าน้ำหนักกระดาษด้านบน 3.75 ซม. ด้านล่าง 2.54 ซม. ด้านซ้าย 3.75 ซม. และด้านขวา 2.54 ซม. ใช้แบบอักษรมาตรฐาน TH Sarabun PSK ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt ตัวพิมพ์ใหญ่ จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยแต่ละภาษาจำนวนไม่ควรเกิน 1 บรรทัด และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้เขียน (Author) ใช้อักษรขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ - นามสกุลจริงของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่ตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียด เกี่ยวกับปัญหา หรือความสำคัญของปัญหา หรือความสำคัญของการศึกษาผลการศึกษา และข้อสรุป รายละเอียดข้างต้นต้องเขียนกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150 - 250 คำ)

2.4 คำสำคัญ (Keywords) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ภาษาละไม่เกิน 3 คำ) ใต้บทคัดย่อของภาษานั้นๆ

2.5 ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียน (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 14 pt ในรูปของเชิงอรรถ ใต้บทคัดย่อ โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้เขียน

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำวัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล วันและสถานที่การจัดแสดง (ถ้ามี) หากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.7 บรรณานุกรม (Bibliography) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาเป็นแบบเชิงอรรถ (Footnote) พร้อมทั้งตรงกับบรรณานุกรมท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมเพิ่มเติม)

2.8 การเขียนเชิงอรรถและบรรณานุกรมอ้างอิงตามระบบ APA บรรณานุกรมไม่ควรมีน้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปภาพฟิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม มีคุณภาพและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ หรือตัวอย่าง ให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิก เช่น ตารางที่ 1 หรือตัวอย่างที่ 1 เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่ควรใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ใช้พิมพ์ใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรือโปรแกรม Finale เป็นต้น

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยให้ระบุชื่อ – นามสกุลจริงในลำดับถัดจากผู้เขียนหลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทความเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทยด้วย

8. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใด ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบต่อ

9. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

10. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลับรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่างๆ
 2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิงบรรณานุกรมและอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลับรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2 คนต่อ 1 บทความ
 3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
 4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่
 5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น
 6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น
- อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนบรรณานุกรมและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนบรรณานุกรม

การเขียนรายการอ้างอิงมีแบบและหลักเกณฑ์แตกต่างกันตามประเภทของเอกสาร เช่น หนังสือ บทความในหนังสือ วารสาร หนังสือพิมพ์ สารานุกรม วิทยานิพนธ์ จุลสาร การสัมภาษณ์ ฯลฯ ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

*หมายเหตุ:

- เครื่องหมาย / แทนการ เคาะ (Spacebar) 1 ครั้ง
- ชื่อหนังสือ ให้พิมพ์ด้วยอักษรตัวเอียง สำหรับภาษาอังกฤษให้ขึ้นต้นคำทุกคำด้วยอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ ยกเว้นคำบุพบท สันธาน
- ครั้งที่พิมพ์ หากเป็นพิมพ์ครั้งแรกไม่ต้องลงรายการครั้งที่พิมพ์

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

ชื่อ-ชื่อสกุลผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

ชื่อสกุล/ชื่อต้น/ชื่อกลางผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ (ครั้งที่พิมพ์).// เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.// (ชื่อชุด).

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ/ (ครั้งที่พิมพ์).// แปลจาก..โดย.. //เมืองที่พิมพ์:/ สำนักพิมพ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อหนังสือ.// เมืองที่พิมพ์:/ สถานที่พิมพ์.// (รายละเอียดการจัดพิมพ์).

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

ชื่อผู้เขียนวิทยานิพนธ์.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อวิทยานิพนธ์.// ระดับวิทยานิพนธ์ ชื่อสาขาวิชาหรือภาควิชา
ชื่อคณะ ชื่อมหาวิทยาลัย.

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อบทความ.// ใน ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี).// ชื่อหนังสือ// เลขหน้า. //
เมืองที่พิมพ์: สำนักพิมพ์.

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีที่พิมพ์).// ชื่อบทความ.// ชื่อสารานุกรม// เล่มที่// เลขหน้า.

3) บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปี วัน เดือน).// ชื่อบทความ.// ชื่อวารสาร// ปีที่/(เล่มที่)// เลขหน้า.

4) บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ.// (ปีวัน เดือน).// ชื่อบทความ.// ชื่อหนังสือพิมพ์// เลขหน้า.

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์.// (วัน เดือน ปี ที่สัมภาษณ์).// ตำแหน่ง(ถ้ามี).// สัมภาษณ์.

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

ชื่อผู้แต่ง.// (ปีที่เผยแพร่).// ชื่อเรื่อง.// [ประเภทของสื่อ].// สถานที่ผลิต: ชื่อผู้ผลิตหรือผู้เผยแพร่.//
วัน เดือน ปี ที่เข้าถึงข้อมูล.// จาก// ชื่อแหล่งข้อมูลหรือที่อยู่ที่ใช้สืบค้นในอินเทอร์เน็ต.

รูปแบบการเขียนเชิงอรรถ

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงอรรถ ซึ่งเชิงอรรถจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงอรรถด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงอรรถแบบระบุสถานภาพด้านลิขสิทธิ์
วารสาร นิตยสาร สื่อต่อเนื่องอื่นๆ	From [or The data in column 1 are from] “Title of Article,” by A.N. Author and C.O. Author, year, <i>Title of Journal</i>, Volume, p.xx. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. ¹จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] “ชื่อบทความ,” โดย ชื่อ-สกุลผู้แต่ง 1 และชื่อผู้แต่ง 2, ปีพิมพ์, ชื่อวารสาร, ปีที่, น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า. ลิขสิทธิ์ [ปัลลิตสิทธิ์] โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ตัวอย่าง ¹จาก “สมเด็จพระเทพรัตนกษัตริย์กับการอนุรักษ์มรดกไทยด้านภาษาไทย,” โดย สุพัตรา ศิริวัฒน์, 2553, วชิราวุธานุสรณ์สาร, 29(2), น. 25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.



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