



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



ISSN 2465-356x

Volume 6 Issue 1 January-June 2020



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรง

รศ.ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์

ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัธช์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อ.สันต์ไชญ์ 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 ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล 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

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮั่น

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.นันธิดา จันทรางศุ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผศ.ศานติ เดชคำรณ

ดร.มนัส แก้วบุชา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ผศ.สันติ อุดมศรี

ดร.อภิรักษ์ ชัยปัญญา

ดร.อัศรพล เดชวัชรนนท์

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสุกัญญา จารุอัมโม

นายกฤษณะ สโมสร

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปาณิศา กิมทรง

นายมารุต จิรชุตติพร

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า นางสาวสกวแก้ว คงรักษา

ภาพปกหลัง นายทรงพล พรหมจีน

ภาพจากงาน Zum of Music 2020



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

นางสาวปาณิสดา 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 1 ของปีที่ 6 ซึ่งวารสารได้ดำเนินการจัดทำวารสารอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลาเกือบ 6 ปี เพื่อใช้เป็นพื้นที่บริการวิชาการให้นักวิชาการ นิสิต นักศึกษา ได้มีพื้นที่ในการเผยแพร่ผลงานในวงกว้าง ตลอดจนมีแผนงานที่จะพัฒนาให้ข้อมูลของวารสารสามารถสืบค้นเข้าถึงได้สะดวก โดยมีแนวคิดจะใช้เทคโนโลยีสารสนเทศเข้ามาช่วยในการดำเนินการ รอดิตตามชมพัฒนาการของวารสารจากทีมกองบรรณาธิการต่อไปครับ

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 9 บทความ โดยในฉบับนี้เป็นงานด้านดนตรีวิทยา งานด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านเป็นส่วนใหญ่ การวิเคราะห์งานด้านดนตรีสากล และงานด้านศิลปะการแสดง บทความต่างๆ เหล่านี้ได้นำเสนอองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน และใช้เป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจได้มีแหล่งข้อมูลในการศึกษาอ้างอิงได้

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่างๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
แนวทางการสอนบทเพลงเปียโน ริโกดง ของ เกออร์ก์ ฟิลิป เทเลมันน์ An Approach of Piano Teaching “Rigaudon” by Georg Philipp Telemann ธัญลักษณ์ ภูริยะพันธ์ Tanyaluck Phuriyaphan	7
วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก: กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด The Culture of Music and Indigenous living in eastern region : A Case study of Rum Suad, Anek Sarnnetra troupe, Trat Province รณชัย รัตนเศรษฐ์ Ronnachai Rattanaseth	17
การสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐานโดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม Creating Walking Bass Exercises for Beginning Electric Bass Players through Holistic Learning จารุวัฒน์ กิตติสิทธิ์, ชัยพฤกษ์ เมฆรา Jaruwat Kitisith, Chaipruck Mekara	29
การสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี The transmission of Thai Music in banpuek Chonburi นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร, ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ Nipon Klamklomjit, Patarawdee Puchadapirom	45

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยกับการพัฒนานาฏกรรม Chulalongkorn University and the Development of Performing Arts พันพิสา ธูปเทียน Bhanbhassa Dhubthien	62
อัตลักษณ์ดนตรีอุรักลาโว้ย Identity Urak Lawoi Music จารุวัฒน์ นวลไย, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, เรวดี อึ้งโพธิ์ Jaruwat Nualyai, Chalerm Sak Pikulsri, Rewadee Ungpho	79
การล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก: มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมทางดนตรีที่หลากหลาย ในทวีปอเมริกา Western Colonialism: The Influence on Musical Cultures of the Americas กานต์ กุลานพวงศ์ Karn Gularnupong	93
การสืบทอดอัตลักษณ์การตีกลองกันยาวของแรงงานชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยอง The Inheritance of The Identity of Tai Labors' Klong Kon Yao Playing in Rayong Province พงศธร สุธรรม Phongsathorm Sutham	103
ระบบทางดนตรีตะวันตก Western Musical System แชไข ธารสารโสภิน Khaekhai Tanasansopin	122



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



ISSN 2465-356x

Volume 6 Issue 1 January-June 2020



แนวทางการสอนบทเพลงเปียโน ริโกดง ของ เกออร์ก ฟิลิป เทเลมันน์

An Approach of Piano Teaching “Rigaudon” by Georg Philipp Telemann

ธัญลักษณ์ ภูริยะพันธ์¹

Tanyaluck Phuriyaphan

บทคัดย่อ

บทความเรื่องแนวทางการสอนบทเพลงเปียโน ริโกดง ของ เกออร์ก ฟิลิป เทเลมันน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอเทคนิคการสอนบทเพลงให้นักศึกษาดนตรีสากลหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต ที่เรียนเปียโนเป็นเครื่องดนตรีรองและไม่มีพื้นฐานในการเรียนเปียโน ผู้เขียนได้ใช้ประสบการณ์ในการสอน การค้นคว้าหาข้อมูลจากตำราและเอกสาร โดยแบ่งหลักการสอนออกเป็น 4 หลักการดังนี้ 1. เล่นทีละมือ อัตราความเร็วช้ามาก 2. เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วช้า 3. เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วเกือบเท่าความเร็วจริง 4. เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วจริง แต่ละหลักการประกอบด้วยขั้นตอนในการสอนย่อยซึ่งประกอบด้วยเทคนิคสำคัญในการบรรเลงเปียโน ได้แก่ การอ่านโน้ต การอ่านจังหวะ อัตราความเร็วของเพลง การควบคุมลักษณะเสียง ความเข้มของเสียง การประสานงานระหว่างสองมือ ความสมดุลของเพลง และการตีความหมายของเพลงเพื่อเล่นบทเพลงให้ถูกต้อง

คำสำคัญ: การสอนเปียโน / ริโกดง / เกออร์ก ฟิลิป เทเลมันน์

Abstract

The aim of piano teaching “Rigaudon” by George Philipp Telemann is to present teaching techniques to teach music students who learn piano as their minor instrument in Bachelor of Music Program. The author applied personal teaching experiences with researches from textbooks and documents by distributing teaching techniques into 4 principles which are 1. Play one hand at a time with very slow tempo 2. Play both hands with slow tempo 3. Play both hands with a tempo almost the same as the indicated tempo. 4. Play both hands with the indicated tempo. Each principle consists of a sub-step instruction including the important techniques for piano playing which are note-reading, rhythm counting, tempo, articulation, dynamic, balance and music interpretation.

Keyword: Piano Teaching; Rigaudon; George Philipp Telemann

¹อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

การบรรเลงบทเพลงเปียโนให้ประสบความสำเร็จสำหรับผู้เรียนที่เป็นนักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต หลักสูตรปีการศึกษา 2560 ที่เรียนเปียโนเป็นเครื่องดนตรีรองและไม่มีพื้นฐานในการเรียนเปียโน ต้องใช้ทักษะหลายด้านร่วมกัน ได้แก่ ทักษะด้านการอ่านที่ผู้เรียนต้องแปลค่าโน้ตซึ่งเป็นสัญลักษณ์ให้เป็นชื่อและตำแหน่งโน้ตบนคีย์บอร์ด ทักษะด้านการเคลื่อนไหวที่ผู้เรียนต้องเคลื่อนไหวส่วนประกอบของร่างกายเพื่อให้กดคีย์ตามที่ต้องการ ทักษะด้านการฟังที่ผู้เรียนต้องฟังเพื่อให้เสียงที่เล่นออกมาสัมพันธ์กับโน้ตที่ผู้เรียนเห็น ผู้เรียนส่วนใหญ่จะแยกทักษะการอ่านโน้ตและทักษะการเคลื่อนไหวออกจากกัน ทำให้ไม่สามารถบรรเลงเพลงอย่างต่อเนื่องได้ (Agay, 2004: 255)

กระบวนการเรียนรู้บทเพลงตั้งแต่การเลือกบทเพลงจนถึงขั้นตอนการเล่นเพลงได้สมบูรณ์แบบนั้นมีขั้นตอนการเรียนรู้ พื้นฐานทักษะของผู้เรียน และวิธีการสอนของผู้สอนที่ร่วมกันสร้างเป้าหมายในการเรียนร่วมกันเป็นปัจจัยในการบรรเลงบทเพลงให้ประสบความสำเร็จ (Jacobson, 2015: 301) ผู้เรียนที่เป็นนักศึกษาดนตรีจะมีความรู้ด้านดนตรีมาพอสมควร ทำให้เกิดความคาดหวังและมีลักษณะของการเร่งจังหวะการเล่นบทเพลงเกินกว่าทักษะพื้นฐานในการเล่นเปียโนที่ตนเองมี แต่การเรียนการสอนเปียโนมีขั้นตอนที่ละเอียดซึ่งต้องใช้ความอดทนและค่อยเป็นค่อยไป ซึ่งอาจทำให้ผู้เรียนลี้เลียงหรือไม่มีความสุขในการเรียนเปียโน หากผู้เรียนและผู้สอนร่วมกันวางเป้าหมาย หลักการและขั้นตอนร่วมกัน ผู้เรียนจะมีทักษะที่ดีมีความก้าวหน้าอย่างเป็นขั้นตอน

วิธีการสอนบทเพลงเปียโนนั้นต้องมีการสอนทักษะที่เริ่มจากง่ายไปหายาก และต้องสอนทีละทักษะให้ชำนาญก่อนแล้วถึงจะรวมหลายทักษะ การวางแผนการสอนโดยยกตัวอย่างเพลง ริโกดอน (Rigaudon) ประพันธ์โดยเกออร์ก ฟิลิป เทเลมันน์ (Georg Philipp Telemann) นักประพันธ์เพลงชาวเยอรมัน มีชีวิตในคริสต์ศักราช 1681-1767 ประพันธ์ขึ้นในยุคบาโรก (Baroque Period) นำมาจากหนังสือ Pieces and Exercises for Trinity College London Exams 2018-2020 Grade 2



ที่มา: หนังสือ Pieces and Exercises for Trinity College London Exams 2018-2020 Grade 2

ผู้เขียนแบ่งหลักการสอนออกเป็น 4 หลักการ และมีขั้นตอนย่อยโดยเรียงตามลำดับขั้นตอนการสอน ซึ่งในการวางแผนการสอนที่มีประสิทธิภาพนั้นต้องมีการตั้งเป้าหมายทั้งระยะสั้นและระยะยาวอย่างชัดเจน (Jacobson, 2015: 207) ผู้เขียนแบ่งหลักการสอนเพลง ริโกดง จากง่ายไปหายากดังนี้

1. เล่นทีละมือ อัตราความเร็วช้ามาก โน้ตตัวดำ (Quarter note) เท่ากับ 50
2. เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วช้า โน้ตตัวดำ เท่ากับ 70
3. เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วเกือบเท่าความเร็วจริง โน้ตตัวดำ เท่ากับ 100
4. เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วจริง โน้ตตัวดำ เท่ากับ 140

ในแต่ละหลักการจะมีรายละเอียดขั้นตอนอธิบายวิธีการสอนที่เน้นเป้าหมายที่ไม่ยากเกินความสามารถของผู้เรียน ผู้เรียนสามารถรับรู้ได้ถึงความสำเร็จถึงแม้ว่าผู้เรียนจะยังบรรเลงเพลงได้ไม่สมบูรณ์แบบก็ตาม

หลักการที่ 1 เล่นทีละมือ อัตราความเร็วช้ามาก

ขั้นตอนที่ 1 อธิบายและให้ผู้เรียนตบจังหวะตามหน่วยจังหวะย่อยเอกของเพลง (Rhythmic Motif) และรูปแบบของจังหวะแบบใหม่ให้ผู้เรียนยังไม่เคยเล่นมาก่อน ขั้นตอนนี้ยังไม่ให้ผู้เรียนเล่นที่เปียโนแต่ให้มุ่งความคิดไปที่จังหวะเพียงอย่างเดียว ผู้สอนควรให้ผู้เรียนตบมือตามจังหวะนั้นๆจนเกิดความคล่องแคล่วจนสามารถจดจำจังหวะได้ ผู้เรียนควรอ่านทีละกุญแจ เมื่ออ่านกุญแจซอลให้ใช้มือขวาตบที่ตักขวา และอ่านกุญแจฟาให้ใช้มือซ้ายตบที่ตักซ้าย เพื่อเตรียมพร้อมในการเล่นที่เปียโน

ภาพที่ 1 หน่วยจังหวะย่อยเอกของเพลง ห้องที่ 1-2 ห้องที่ 9-10 และ ห้องที่ 13-14 โดยจะอยู่ในกุญแจซอล ที่เล่นโดยมือขวาทั้งหมด ให้ผู้เรียนใช้มือขวาตบตามจังหวะที่ตัก

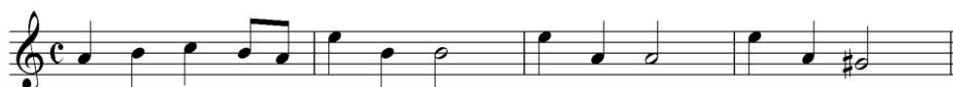


ภาพที่ 2 ห้องที่ 1-2 ห้องที่ 5-6 และ ห้องที่ 9-10 โดยรูปแบบนี้จะอยู่ในกุญแจฟาที่เล่นโดยมือซ้ายทั้งหมด



ขั้นตอนที่ 2 ให้ผู้เรียนมุ่งความสนใจไปที่ทำนองหลักของเพลงทีละมือ โดยให้นักเรียนเล่นทำนองหลักของเพลงเฉพาะมือขวา และสิ่งสำคัญของขั้นตอนนี้คือเน้นความถูกต้องของระดับเสียง (Pitch) กดลิ้มนิ้วให้ถูกตำแหน่งและสอนให้ผู้เรียนร้องตามทำนองให้ได้เพื่อทำความเข้าใจระดับเสียงและเข้าใจความงามของทำนองเพลง

ภาพที่ 3 ห้องที่ 1-4 มือขวา โน้ตแรกคือ A



ภาพที่ 4 ห้องที่ 9-12 มือขวามีการย้ายตำแหน่งการวางมือ โน้ตแรกคือ C ซึ่งรูปแบบของทำนองมีลักษณะคล้ายห้องที่ 1-4



ขั้นตอนที่ 3 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจไปที่แนวเสียงประสานที่สำคัญของเพลง ซึ่งในเพลงนี้จะอยู่ในกุญแจฟาและใช้มือซ้ายในการเล่น

ภาพที่ 5 ห้องที่ 1-2 มือซ้าย และเล่นเหมือนเดิมซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 5-6



ภาพที่ 6 ห้องที่ 9-10 มือซ้ายแนวเสียงประสานมีการใช้รูปแบบจังหวะเหมือนห้องที่ 1-2 แต่เปลี่ยนระดับเสียง

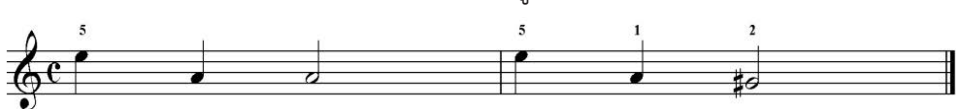


ขั้นตอนที่ 4 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจไปที่การใช้เลขนิ้วมือขวาให้ถูกต้องในทุกรอบ เนื่องจากการเปลี่ยนเลขนิ้วไป-มา ในแต่ละครั้งนั้นทำให้การเล่นไม่ต่อเนื่องและไม่สม่ำเสมอ การใช้เลขนิ้วที่ถูกต้องจะทำให้การเล่นง่ายขึ้น และลดความตึงเครียดของกล้ามเนื้อที่เป็นส่วนหนึ่งในการเล่นเปียโนได้ (Jacobson, 2015: 119) นอกจากนี้หากผู้เรียนเล่นแบบไม่ถูกต้องจนเกิดความเคยชิน จะทำให้ผู้เรียนแก้ไขให้เลขนิ้วที่ถูกต้องในภายหลังได้ยาก ในขั้นตอนนี้ให้เล่นมือขวาโดยเน้นท่อนที่เป็นทำนองก่อน กำกับเลขนิ้วและโน้ตให้ถูก โดยให้แบ่งการเล่นออกเป็นท่อนตามทำนองหลักของเพลง แบ่งออกเป็นห้องที่ 1-2 ห้องที่ 3-4 ห้องที่ 9-10 ห้องที่ 11-12 ส่วนห้องที่ 5-8 และ 13-16 ให้แบ่งการเล่นตามเครื่องหมายเลกาโต (Legato) เนื่องจากให้ผู้เรียนเตรียมพร้อมในการเล่นตามเครื่องหมายการคุมลักษณะเสียง (Articulation) ในขั้นตอนต่อไป ให้ผู้เรียนเล่นซ้ำหลายครั้งจนรู้สึกเป็นธรรมชาติและไม่มีความกังวลใจในการเล่น

ภาพที่ 7 ห้องที่ 1-2 มือขวา เน้นเลขนิ้วและโน้ตให้ถูกต้องทั้งจังหวะและระดับเสียง



ภาพที่ 8 ห้องที่ 3-4 มือขวา เน้นเลขนิ้วและโน้ตให้ถูกต้องทั้งจังหวะและระดับเสียง



ขั้นตอนที่ 5 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจไปที่การใช้เลขนิ้วให้ถูก และเล่นให้ถูกต้องทุกรอบเฉพาะมือซ้าย นักเรียนส่วนใหญ่จะไม่ถนัดการเล่นมือซ้าย ให้ผู้สอนเน้นการเล่นมือซ้ายให้บ่อยครั้งกว่าการเล่นมือขวา ในขั้นตอนนี้เล่นมือซ้ายเน้นท่อนที่เป็นเสียงประสาน กำกับเลขนิ้วและโน้ตให้ถูก โดยให้แบ่งการเล่นออกเป็นท่อนละ 2 ห้อง เนื่องจากในแต่ละท่อนมีการควบคุมลักษณะเสียง สองแบบคือให้เล่นเสียงต่อเนื่องแบบเลกาโต และเล่นเสียงสั้นแบบซัดคคาโต (staccato) และมีการย้ายตำแหน่งมือ

ภาพที่ 9 ห้องที่ 5-7 มือซ้าย ควรแบ่งการเล่นออกเป็นสามท่อนย่อย ให้เล่นทีละท่อนย่อยจนรู้สึกเป็นธรรมชาติ ไม่ฝืน

ท่อนที่ 1



ท่อนที่ 2



ท่อนที่ 3



ขั้นตอนที่ 6 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจที่มือขวาโดยเน้นการเล่นโน้ตทั้งจังหวะ ระดับเสียง เลขนิ้ว และการควบคุมลักษณะเสียงให้ถูกต้อง โดยแบ่งการเล่นแบ่งออกเป็นห้องที่ 1-2 ห้องที่ 3-4 ห้องที่ 9-10 ห้องที่ 11-12 ส่วนห้องที่ 5-8 และ 13-16 ให้แบ่งการเล่นตามเครื่องหมายเลกาโต และซัดคคาโต เน้นให้ผู้สอนสังเกตการเล่นของผู้เรียนให้เป็นธรรมชาติ มีความต่อเนื่องกันจึงให้นักเรียนเล่นวรรคต่อไปได้ เนื่องจากขั้นตอนนี้มีรายละเอียดที่มากขึ้น

ภาพที่ 10 ห้องที่ 1-2 มือขวา



ภาพที่ 11 ห้องที่ 3-4 มือขวา



ขั้นตอนที่ 7 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจที่มือซ้ายโดยเน้นการเล่นโน้ตทั้งจังหวะ ระดับเสียง เลขนิ้ว และการควบคุมลักษณะเสียงให้ถูก โดยในขั้นตอนนี้นั้นท่อนที่เป็นเสียงประสาน ให้ผู้สอนแบ่งการสอนทีละ 2 ห้อง แต่ต้องเน้นรายละเอียดที่มากขึ้นได้แก่ การควบคุมลักษณะเสียง

ภาพที่ 12 ห้องที่ 1-2 มือซ้าย



ขั้นตอนที่ 8 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจที่มือขวาซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง โดยเน้น เลขนิ้ว โน้ต ทั้งจังหวะและระดับเสียง การควบคุมลักษณะเสียงและเครื่องหมายความเข้มเสียง (Dynamic marks) ให้ถูกต้อง ได้แก่ ห้องที่ 1-8 เล่น ดัง (f) ห้องที่ 9-10 เล่น เบา (p) ห้องที่ 11-12 เล่นค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo) ห้องที่ 13-15 เล่น ดังปานกลาง (mf) ห้องที่ 16 เล่น ดังขึ้น เมื่อมาถึงขั้นตอนที่ 8 นักเรียนจะมีความสามารถอ่านโน้ต เลขนิ้ว การควบคุมลักษณะเสียง ที่ค่อนข้างแม่นยำ แล้วให้ผู้สอนเน้นการเล่นเทคนิคที่สามารถสื่อความหมายของเครื่องหมายดัง-เบา มาสู่น้ำเสียงที่เหมาะสมตามการตีความหมายของเพลงให้ถูกต้อง ขั้นตอนนี้มีความสำคัญในการสอนให้ผู้เรียนได้เข้าถึงอารมณ์ของบทเพลง โดยการอธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจลักษณะสำคัญของเพลงริโกดง ซึ่งเป็นเพลงเต้นรำในสมัยบาโรกของประเทศฝรั่งเศส จังหวะเร็ว มีชีวิตชีวา เพลงริโกดงจะเล่นประกอบเพื่อให้ผู้เต้นนั้นเต้นในลักษณะก้าวสั้นกระโดดสลับที่ละขา เพราะฉะนั้น ผู้เล่นต้องเล่นโน้ตที่มีเครื่องหมายขัตกคาโตให้มีเสียงที่สั้น กระชับ เคลื่อนไหวทำนองเพลงให้รู้สึกมีชีวิตชีวา แต่เสียงต้องไม่กระด้างและดังเกินไปเนื่องจากในสมัยบาโรกนิยมใช้ฮาร์ปซิคอร์ดซึ่งมีช่วงความดังของเสียงน้อยกว่าเปียโนในปัจจุบัน นอกจากนี้ผู้สอนควรให้ผู้เรียนดูวิดิทัศน์การเต้นรำเพลงริโกดงเพื่อความเข้าใจในบทเพลงที่มากขึ้น

ภาพที่ 13 ห้องที่ 1-2 มือขวา ให้เล่นด้วยความดัง โน้ตที่มีเครื่องหมายขัตกคาโตให้เล่นสั้น กระชับ



ขั้นตอนที่ 9 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นความสนใจที่มือซ้ายซึ่งเป็นเสียงประสานของเพลง โดยเน้น เลขนิ้ว โน้ต ทั้งจังหวะและระดับเสียง การควบคุมลักษณะเสียงและเครื่องหมายความเข้มเสียงให้ถูกต้อง ถึงแม้มือซ้ายจะมีเครื่องหมายความเข้มเสียงที่เหมือนกับมือขวา แต่ลักษณะธรรมชาติของความสมดุลของเสียงนั้นควรให้มือซ้ายเบากว่ามือขวาเล็กน้อยตลอดทั้งเพลง เนื่องจากมือซ้ายเป็นเสียงประสาน เพราะฉะนั้นผู้สอนต้องฟัง น้ำหนักของเสียงว่าผู้เรียนต้องไม่เล่นมือซ้ายดังเกินไป ในบทเพลงระบุความดังของมือซ้ายคือ ดัง ซึ่งเหมือนกับความดังของมือขวา แต่ผู้สอนควรปรับความดังให้มือซ้ายเป็น ดังปานกลาง เนื่องจากเมื่อเล่นสองมือพร้อมกันแล้วจะมีความสมดุลของเพลงระหว่างทำนองคือมือขวาและเสียงประสานคือมือซ้ายได้อย่าง

พอดิ ซึ่งการสอนให้ผู้เรียนเข้าใจการใช้เครื่องหมายความเข้มเสียงและความสมดุลของเพลงในการเล่นเปียโนเป็นสิ่งจำเป็น เนื่องจากเปียโนมีความสามารถในการเล่นได้ทั้งทำนองและเสียงประสาน ซึ่งแตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น ฟลูต เป็นต้น

ภาพที่ 14 มือซ้าย ห้องที่ 1-4



หลักการที่ 2 เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วช้า

เนื่องจากในหลักการที่ 1 ผู้เรียนได้ฝึกการเล่นที่ละมืออย่างช้ามากและอย่างถูกต้องแล้ว หากผู้สอนได้กำกับผู้เรียนให้เล่นทีละขั้นตอนอย่างช้ามากและถูกต้องจนครบทุกขั้นตอนจนจบเพลงอย่างดี โดยเน้นให้ใช้เทคนิคของมือ นิ้วมือ แขน การอ่านโน้ต การใช้น้ำหนักของมือและนิ้วที่ถูก และซ้อมจนเกิดความคล่องแคล่ว ซึ่งสังเกตได้จากการที่ผู้เรียนเล่นอย่างต่อเนื่องถูกต้องเกือบทั้งหมด ต้องเล่นอย่างรู้สึกสบายไม่เกร็งและต้องอ่านโน้ตอย่างไม่กังวล หรือต้องใช้เวลาในการแก้ไขโน้ตอีก ถือว่าผู้เรียนประสบความสำเร็จในการเล่นตามหลักการที่ 1 แล้ว หลักการต่อไปคือผู้เรียนพร้อมที่จะเล่นพร้อมกันสองมือดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ให้ผู้เรียนมุ่งความสนใจในการเล่นพร้อมกันสองมือ ในขั้นตอนนี้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ทักษะการเล่นแบบการประสานงานระหว่างสองมือ (coordination) ซึ่งผู้เรียนต้องสั่งให้นิ้วมือแต่ละนิ้วของแต่ละมือให้กดถูกเวลาและถูกตำแหน่ง โดยให้ผู้สอนแบ่งการสอนห้องที่ 1-2 ห้องที่ 3-4 ห้องที่ 5-8 ห้องที่ 9-10 ห้องที่ 11-12 และ 13-16 เพื่อให้ผู้เรียนสามารถเน้นความสนใจและฝึกซ้อมได้ง่ายขึ้น ผู้สอนต้องสร้างเป้าหมายให้ผู้เรียนทีละน้อยเพื่อให้รู้สึกถึงความสำเร็จได้ง่ายเป็นขั้นเป็นตอน

ภาพที่ 15 การสอนแบบพร้อมกัน 2 มือ ห้อง 1-2 โดยเน้นโน้ตและเลขนิ้วให้ถูกต้อง



ขั้นตอนที่ 2 ให้ผู้เรียนมุ่งความสนใจในการเล่นพร้อมกันทั้งสองมือ โดยเพิ่มสำคัญกับการควบคุมลักษณะเสียง และความเข้มเสียงให้ถูกต้อง แบ่งการสอนเหมือนขั้นตอนที่ 1 หากผู้เรียนยังไม่สามารถทำได้ทั้งสองหัวข้อคือการควบคุมลักษณะเสียงและความเข้มเสียงพร้อมๆกัน ผู้สอนควรแบ่งเป้าหมายทีละหัวข้อ เช่น ในรอบแรกเน้นการควบคุมลักษณะเสียง และในรอบที่สองเน้นความเข้มเสียง จากนั้นในรอบที่สามจึงรวมทุกอย่างให้เล่นได้ถูกต้องทั้งหมด เมื่อผู้เรียนมุ่งความสนใจทีละอย่างจะทำให้ควบคุมการเล่นได้ง่ายขึ้น

และเมื่อทำถูกหลายครั้งจนเกิดความคุ้นเคย ผู้เรียนจะเล่นได้ถูกต้องและไพเราะต่อเนื่องกันตลอดทั้งเพลง

ภาพที่ 16 ห้องที่ 1-2 เพิ่มหัวข้อการควบคุมลักษณะเสียง ได้แก่ เลกาโต ชัตคคาโต เทนุโต (Tenuto) และความเข้มเสียง ได้แก่ การเล่นแบบดัง



ขั้นตอนที่ 3 ให้ผู้เรียนมุ่งความสนใจในการเล่นพร้อมกันสองมือโดยเพิ่มความสำคัญกับความสมดุลของเพลง ซึ่งในเพลงนี้ทำนองอยู่ในมือขวาควรจะให้มือขวาเล่นแบบเสียงดัง และให้มือซ้ายที่เป็นเสียงประสานเล่นเบาๆ มือขวาเล็กน้อย ซึ่งควรจะให้มือขวาเล่นแบบเสียงดังปานกลาง ในขั้นตอนนี้ให้ผู้สอนเน้นการสร้างความเข้าใจด้านความไพเราะของบทเพลงให้แก่ผู้เรียน โดยอธิบายว่าเสียงที่เป็นทำนองหลักต้องเด่นกว่าเสียงประสานเสมอเพื่อให้บทเพลงนี้น่าฟังและน่าสนใจ และยังคงเน้นการเล่นโดยแบ่งเป็นห้องที่ 1-2 ห้องที่ 3-4 ห้องที่ 5-8 ห้องที่ 9-10 ห้องที่ 11-12 และ 13-16 ให้มีความถูกต้องและไพเราะทั้งหมดจนจบเพลง

ภาพที่ 17 ห้องที่ 1-2 เน้นเสียงของทำนองให้โดดเด่นกว่าเสียงประสานเสมอ



ขั้นตอนที่ 4 ให้ผู้เรียนมุ่งความสนใจในการเล่นพร้อมกันสองมือโดยให้พยายามเล่นต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นจนจบเพลงในจังหวะช้ามาก เน้นการเล่นโน้ต เลขนิ้ว การควบคุมลักษณะเสียง ความเข้มเสียง ความสมดุลของเพลง และควรให้ทุกอย่างถูกต้องทั้งหมด เมื่อผู้เรียนเล่นได้โดยเน้นหัวข้อทั้งหมดได้ถูกต้องตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลง ผู้เรียนจะสามารถต่อไปขั้นตอนต่อไปได้ หากผู้เรียนยังไม่สามารถทำได้ให้เน้นการเล่นที่ต่อเนื่องให้ได้อย่างสมบูรณ์โดยซ้อมให้บ่อยครั้งขึ้น หรือแบ่งซ้อมเฉพาะห้องที่ผู้เรียนยังรู้สึกไม่มั่นใจ เมื่อผู้เรียนเล่นต่อเนื่องอย่างมั่นใจและเล่นได้ทั้งเพลงแล้วจึงให้เล่นตามขั้นตอนต่อไป

ขั้นตอนที่ 5 ให้ผู้เรียนมุ่งความสนใจในการเล่นพร้อมกันสองมือโดยให้พยายามเล่นต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นเพลงจนจบเพลงในจังหวะช้าแต่เร็วขึ้นกว่าขั้นตอนที่ 4 เพื่อเน้นการตีความให้เป็นประโยค เน้นความไพเราะของทำนองและเสียงประสาน เน้นการควบคุมเสียงที่ชัดเจน ในขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนสุดท้ายของ

หลักการที่ 2 ผู้เรียนควรเล่นเพลงอย่างไม่มี ความกังวล อาจจะยังมีโน้ตที่เล่นผิดบ้างแต่ควรจะผิดเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ผู้เรียนต้องรู้สึกสบาย ผ่อนคลาย และควบคุมการเล่นได้ค่อนข้างแม่นยำ

หลักการที่ 3 เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วเกือบเท่าความเร็วจริง

ขั้นตอนที่ 1 ให้ผู้สอนเริ่มตั้งเป้าหมายความเร็วของเพลงที่จริงจึงมากขึ้นกว่าหลักการที่ 2 ในบทเพลงนี้มีความเร็วที่ถูกกำหนดไว้ตอนต้นเพลงคือ โน้ตตัวดำ เท่ากับ 140 ตัวอย่างเช่น ถ้าผู้เรียนเล่นเพลงเมื่อจบหลักการที่ 2 ได้ความเร็วประมาณ 90 ในขั้นตอนนี้ผู้สอนควรตั้งความเร็วเริ่มต้นที่ประมาณ 100 แล้วให้ผู้เรียนพยายามใช้เครื่องจับจังหวะ (Metronome) ทุกครั้งในการซ้อม และเล่นให้ได้ความเร็ว 100 จนจบเพลง ซึ่งอาจมีการเล่นที่ติดขัดหรือหยุดเล่นเป็นช่วงได้เล็กน้อย แล้วจึงขยับเป้าหมายของความเร็วของเพลงขึ้นไปทีละ 5 เช่น จาก 100 ไปเป็น 105 จาก 105 ไปเป็น 110 และขยับไปจนผู้เรียนสามารถเล่นที่ความเร็ว 130 โดยที่บทเพลงต้องถูกต้องและไพเราะ ผู้สอนเน้นให้ผู้เรียนได้ฟังในสิ่งที่ตนเองเล่นแล้วผู้สอนตั้งคำถาม เช่น ผู้เรียนคิดว่าทำนองของมือขวาเด่นกว่ามือซ้ายหรือไม่เมื่อเล่นเพลงด้วยความเร็ว 120 หรือเครื่องหมาย ชดศคาโด ที่มีมือขวาเล่นได้ สั้น กระชับ ตามแบบของเพลงเด่นรำแล้วหรือยังเมื่อเล่นในความเร็วที่เร็วขึ้น

ขั้นตอนที่ 2 ให้ผู้เรียนเล่นต่อเนื่องกันทั้งเพลงให้ได้ที่ความเร็ว 130 ผู้เรียนต้องฟังในสิ่งที่ตนเองเล่นและผู้สอนต้องตรวจสอบความถูกต้องทุกอย่างอีกครั้งก่อนการเล่นตามความเร็วจริง ซึ่งอาจจะพบความผิดพลาดเล็กน้อย เช่น เล่นเครื่องหมายความเข้มเสียงไม่ชัดเจน หรือเล่นโน้ตผิด ผู้สอนควรใส่ใจในรายละเอียดทุกอย่างเนื่องจากหากผ่านขั้นตอนนี้ไปแล้วจะแก้ไขได้ยาก

หลักการที่ 4 เล่นพร้อมกันสองมือ อัตราความเร็วจริง

ขั้นตอนที่ 1 ให้ผู้เรียนมุ่งเน้นการเล่นที่ตามความเร็วจริงของเพลงคือ 140 โดยในขั้นตอนนี้ไม่ควรใช้เครื่องจับจังหวะในขณะที่เล่น เนื่องจากผู้เรียนมีความสามารถตั้งความเร็วด้วยตนเองได้แล้ว ควรใช้เครื่องจับจังหวะเพื่อตรวจสอบความเร็วก่อนการเล่นเพลงและหลังเล่นบทเพลงเท่านั้น เมื่อผู้เรียนเข้าใจและซึมซับอารมณ์เพลงและเล่นโดยใช้เทคนิคถูกต้องทั้งหมดแล้วให้เล่นต่อเนื่องกันทั้งเพลง

ขั้นตอนที่ 2 ให้ผู้เรียนเน้นเล่นเพลงอย่างต่อเนื่องและผู้สอนเน้นการตรวจสอบความถูกต้องของการตีความหมายเพลง การเล่นให้เป็นประโยค ความดัง-เบาของเพลงโดยรวม ความดัง-เบาของเพลงแต่ละประโยค ความสมดุลของเสียงระหว่างทำนองและแนวเสียงประสาน ความเร็วของเพลงโดยรวม ความต่อเนื่องในการเล่นเพลง อารมณ์เพลงโดยภาพรวม ในขั้นตอนสุดท้ายนี้หากผู้เรียนได้ฝึกซ้อมตามหลักการและขั้นตอน ผู้เรียนจะเล่นด้วยความมั่นใจ ไม่มีความกังวลและมีความสุขในการเล่นเพลง (Parente, 2016: 36)

สรุป

จากการที่ผู้เขียนได้ใช้แนวการสอนนี้ให้กับนักศึกษาดนตรีสากลที่เรียนวิชาเปียโนเป็นเครื่องดนตรีรองและไม่มีพื้นฐานด้านการเล่นเปียโนมาก่อน พบว่านักศึกษาใช้เวลาในการเรียนบทเพลงไม่นานก็สามารถบรรเลงบทเพลงและนำไปใช้ในการสอบได้ นอกจากนี้การสอนที่มีขั้นตอนและเน้นเป้าหมายที่ละอย่างสามารถทำให้นักศึกษาเข้าใจการอ่านโน้ต การอ่านจังหวะ อัตราความเร็วของเพลง การควบคุมลักษณะเสียง ความเข้มของเสียง การประสานงานระหว่างสองมือ ความสมดุลของเพลง และการตีความหมายของเพลงเพื่อเล่นบทเพลงให้ถูกต้อง ผู้เรียนที่ได้รับการสอนเปียโนแบบมีแบบแผนจะได้รับทักษะที่ดีด้านการนำวิธีการวางแผนไปใช้ในการบรรเลงบทเพลงที่มีความซับซ้อนมากขึ้นได้ สุดท้ายผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง มีความมั่นใจ มีความรู้สึภาคภูมิใจในความสำเร็จ ส่งผลให้ผู้เรียนอยากเรียนรู้ในการเล่นเปียโนและมีความสุขในการเรียนเปียโนในระยะยาว

 บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 3)*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- Agay, Denes. (Ed.). (2004). *The Art of Teaching Piano: The Classic Guide and Reference Book for all Piano Teachers*. Yorktown Music Press, Inc.
- Jacobson, Jeanine M. (2015). *Professional Piano Teaching: a comprehensive piano pedagogy Textbook Volume 1*. Van Nuys: Alfred Music.
- Jacobson, Jeanine M. (2015). *Professional Piano Teaching: a comprehensive piano pedagogy Textbook Volume 2*. Van Nuys: Alfred Music.
- Parente, Thomas J. (2015). *The Positive Pianist*. New York: Oxford University Press.
- Skalinder, Barbara Kreader. (2016). *The Music of Teaching: Learning to Trust Students' Natural Development*. Wisconsin: Hal Leonard Books.
- Trinity College London. (2017). *Pieces & Exercises for Trinity College London Exams 2018-2020 Grade 2 Piano*. London: Trinity College London Press.

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก
: กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด

The Culture of Music and Indigenous living in eastern region
: A Case study of Rum Suad, Anek Sarnnetra troupe, Trat Province

รณชัย รัตนเศรษฐ¹

Ronnachai Rattanaseth

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพทางด้านดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก : กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด

ผลการศึกษาพบว่า ในด้านประวัติความเป็นมาของการเล่นเพลงรำสวด คณะอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด นายอนเนก สารเนตร ได้เริ่มหัดเล่นเพลงรำสวดอย่างประมาณปีพ.ศ. 2503 โดยเริ่มจากการเล่นเพลงรำสวดแบบดั้งเดิม คือ การใช้เนื้อหาจากบทสวดพระมาลัย ต่อมาจึงประยุกต์นำเนื้อเรื่องจากนิทานในวรรณคดีมาเป็นบทร้อง เรียกว่าการเล่นรำสวดแบบประยุกต์ มีเครื่องดนตรีประกอบที่สำคัญ ได้แก่ กลอง (ทำหน้าที่บรรเลงหลัก) ฉิ่ง และกรับ โดยผู้ที่บรรเลงดนตรีจะทำหน้าที่ร้องรับเป็นลูกคู่ประกอบการร้องไปด้วยในขณะแสดง รูปแบบอัตลักษณ์ในการแสดงจะเริ่มจากร้องบทไหว้พระพุทธรูป พระธรรมจบแล้วนั้น ก็จะย้อนกลับไปร้องสร้อยและร้องบทไหว้ครู ไหว้บิดร มารดา และจบด้วยบทส่งเปรต หลังจากนั้นก็จะเป็นการร้องดำเนินเรื่อง โดยใช้เรื่องในวรรณคดีเป็นหลัก ลักษณะสำคัญของการแสดงรำสวดคณะอนเนก สารเนตร เป็นการเล่นรำสวดแบบประยุกต์ที่จะนำนิทานในวรรณคดีมาเล่นเป็นเรื่องราว ทำให้ผู้ที่มาร่วมงานศพ ได้รับความเพลิดเพลินมากขึ้น ถือเป็นแบบฉบับของคณะ มิได้มีการร้องเพลงลูกทุ่งหรือเพลงสมัยนิยม ทำให้ยังคงเอกลักษณ์หรือลักษณะเพลงพื้นบ้าน ที่เป็นคุณค่าของงานวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญ ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

คำสำคัญ: เพลงรำสวด / วัฒนธรรมดนตรี

¹ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The purpose of this qualitative research in musicological aspect was to study the Culture of Music and Indigenous living in eastern region: A Case study of Rum Suad, Anek Sarnnetra troupe, Trat Province.

The results revealed that in the history of Rum Suad, Anek Sarnnetra troupe, Trat Province, Mr. Anek Sarnnetra had begun to perform Rum Suad in 2503. He started from conservative Rum Suad which used the content of Pra Malai chanting. Then, the contents of old folk were applied to be lyrics, called modified Rum Suad. The important instruments were drums (major instrument), cymbals and grabs. The musicians would sing as a chorus during performing. The identical pattern of the performance begins with the scripture to pay respect to the Buddha, the Buddha's teachings, back to chorus (Rong soi), pay respect teacher, parents and ends with "Sung Pert" song. After that, the song would be continued by using the folk. The major characteristics of the performance of Rum Suad, Anek Sarnnetra troupe was a modified Rum Suad which applied the folk to entertain people who participated in the funeral. This was the original of this troupe, did not use Thai folk song or modern song. These identity and values of the culture of music should be preserved continually.

Keyword: Rum Suad song; Culture of Music

ความสำคัญและที่มา

งานด้าน “วัฒนธรรมดนตรี” เป็นอีกหนึ่งสาขาที่สำคัญในงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะกับการดำเนินชีวิตของคนตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตายไป กลุ่มคนในแต่ละชาติพันธุ์มีการนำ “งานดนตรี” เข้าไปผูกเชื่อมกับ “วิถีชีวิตความเชื่อของคนในชุมชน” ซึ่งทำให้เกิดงานดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเพณีวิถีชีวิตของคนในสังคมเหล่านี้ มีความแตกต่างหลากหลาย และมีคุณค่าที่ควรเก็บบันทึกรักษาไว้เป็นมรดกของแผ่นดิน

จังหวัดตราดมีพื้นที่เพียง 2,819 ตารางกิโลเมตร ทิศเหนือมีอาณาเขตติดกับประเทศกัมพูชา ทิศใต้ติดกับอ่าวไทยและน่านน้ำทะเลประเทศกัมพูชา เนื่องจากพื้นที่ที่ติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านและติดอ่าวไทยทำให้เป็นเมืองที่มีการติดต่อค้าขาย และการเคลื่อนย้ายของชุมชนเป็นระยะๆ² รวมไปถึงการแลกเปลี่ยนและการผสมผสานทางวัฒนธรรมหลายด้าน ทั้งวิถีการดำเนินชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ

²www.trat.go.th/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 30 กันยายน 2562)

โดยวัฒนธรรมดนตรีได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีการดำเนินชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณีในสองประเด็นใหญ่ๆ คือ 1) ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม 2) ใช้สำหรับเป็นความบันเทิง ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้จึงเป็นส่วนสำคัญของวิถีชีวิตชุมชน และถูกถ่ายทอดต่อกันมา ซึ่งเป็นที่มาของวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้านแบบต่างๆ ในจังหวัดตราดที่สำคัญๆ เช่น เพลงโหม่งพาง เพลงลำภา เพลงขอทาน และเพลงรำสวด เป็นต้น

กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน “เพลงรำสวด” เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวบ้านเฉพาะในงานศพและมีความเกี่ยวข้องโยงกับการสวดพระมาลัย จากการศึกษาพบว่านักวิชาการท่านต่างๆ ให้ความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังนี้

ปรารธนา มงคลธวัชและสมร งามล้วน (2547, น. 1) กล่าวว่า

การเล่นรำสวด เป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการสวดหน้าศพ ของคนภาคตะวันออกของประเทศไทย เนื่องจากในสมัยก่อนชาวบ้านนิยมตั้งศพบำเพ็ญกุศลกันหลายๆ วัน หลังจากการสวดพระอภิธรรมจบแล้วพระจะสวดพระมาลัยต่อ เสมือนการอยู่เป็นเพื่อนศพ คนนิยมฟังเนื่องจากท่วงทำนองเสียงลึลา จังหวะของการสวดเป็นแบบแสดงละคร มุ่งสื่ออารมณ์แก่ผู้ฟังด้วยลีลาของเสียง ฟังสนุก มีเนื้อหาที่มุ่งเน้นให้ความเชื่อเรื่องโทษของการทำบาปประเภทต่างๆ ต่อมาเมื่อความเป็นอยู่วิถีชีวิตของชุมชนและสังคมเปลี่ยนไป บทสวดพระมาลัยจึงมีการเปลี่ยนแปลงจากการใช้พระเป็นผู้สวดมาเป็นฆราวาส ซึ่งเรียกว่า สวดคฤหัสถ์ และต่อมาเป็นรำสวด เพื่อเป็นเพื่อนศพ การเล่นรำสวดจึงเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ใช้เล่นในงานศพหลังจากพระสวดอภิธรรม เพื่ออยู่เป็นเพื่อนเจ้าภาพให้คลายความโศกเศร้า...

ฝ่ายนิเทศก์การศึกษา หน่วยศึกษานิเทศก์ (2525, น. 55) อ้างถึงใน อภิลักษณ์ เกษมผล-กุล (2547, น. 21) กล่าวว่า

รำสวดเป็นการละเล่นพื้นเมืองชนิดหนึ่ง... นิยมเล่นกันเฉพาะในงานศพ ใช้ผู้เล่นตั้งแต่ 2 คนเป็นต้นไป การเล่นรำสวดนี้สืบเนื่องมาจากสมัยก่อนเมื่อมีคนตายในบ้าน จะเก็บศพไว้ก่อน อาจจะเก็บไว้ 5 คืน 7 คืน หรือ 15 คืน แล้วแต่ฐานะของแต่ละคน โดยจะเก็บศพไว้ที่บ้าน บรรดาญาติพี่น้องและเพื่อนฝูงจะต้องเฝ้าศพกันทั้งกลางวันและกลางคืนสาเหตุที่ต้องเฝ้าสัณนิฐานได้ 2 ประการ คือ ประการแรก เพื่อเป็นเพื่อนญาติของผู้ตายไม่ให้โศกเศร้าเสียใจ เมื่อขาดสมาชิกในครอบครัวไปใหม่ๆ อีกประการหนึ่งนั้น เนื่องจากคนสมัยนั้นนิยมเล่นน้ำมันพรายจึงมีการขโมยศพ เพื่อนำไปทำน้ำมันพราย จึงจำเป็นต้องเฝ้าศพเพื่อป้องกันการถูกขโมย เมื่อมีการเฝ้าศพก็ต้องเฝ้าจนกว่าจะเผา ขณะเฝ้าถ้าไม่ได้ทำอะไรก็จะง่วงนอน จึงคิดหาวิธีการที่ทำให้ไม่ง่วงนอน จึงเกิดการเล่นรำสวดกันขึ้น การเล่นรำสวดนั้นจะใช้คนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ทั้งชายและหญิง มีหน้าที่ร้องและรำ เนื้อเรื่องที่นำมาใช้ร้องนำมาจากคัมภีร์พระมาลัย บรรยายถึงบาปบุญคุณโทษในการกระทำของคนขณะมีชีวิตอยู่ นอกจากนี้ยังมีการนำเอาเรื่องราวจากวรรณคดี เช่น รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน มาร้องรำเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน เป็นการผ่อนคลายความเศร้าโศกของญาติผู้ตาย ในปัจจุบันมีการตั้งเป็นคณะขึ้นเพื่อรับจ้างเล่นตามงานศพ...

นิรุช นิรุตติศาสตร์ (2551, น. 2-3) กล่าวว่า

การตายในงานจะต้องมีพิธีกรรมที่สำคัญที่สุดก็คือ การสวด การสวดนั้นได้มาจากการผสมผสานกันระหว่างศาสนาพราหมณ์กับศาสนาพุทธ เพื่อให้พิธีมีความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น และในพิธีกรรมการสวดศพนอกเหนือจากการสวดพระอภิธรรมแล้ว ยังมีการสวดอีกประเภทหนึ่งซึ่งเป็นต้นแบบการสวดคฤหัสถ์ นั่นคือประเพณีการสวดพระมาลัย ซึ่งจากการรวบรวมข้อมูลหลักฐานทางโบราณคดีและวรรณคดีโบราณ นักวิชาการจึงได้สันนิษฐานว่า น่าจะเป็นประเพณีที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยมีลักษณะคำประพันธ์เป็นร้อยกรองเรียกว่า “กาพย์” เนื้อความคัดมาจากคัมภีร์มหาวิภาว เรืองพระมาลัย หรือมาลัยสูตร เป็นเรื่องที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อทางพุทธศาสนา คือความเชื่อในเรื่องศาสนาของพระศรีอาริยมตไตรย หรือยุคของพระศรีอาริย์ อันเป็นสังคมในอุดมคติที่มีความสมบูรณ์พูนสุข ซึ่งการสวดพระมาลัยแต่เดิมนั้นใช้ในงานมงคล คือ งานแต่งงาน เรียกว่า “มาลัยกล่อมหอ” แต่ในปัจจุบันกลับกลายเป็นนิยมสวดเฉพาะในงานอวมงคลคือ ใช้สวดเฉพาะในงานศพเท่านั้น...

จากข้อมูลข้างต้นดังกล่าว จะเห็นได้ว่า เพลงร่ำสวดนั้นมีที่มาจากการสวดพระมาลัย ต่อมาถูกปรับเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์และความเหมาะสม จนกลายเป็นความนิยมของกลุ่มชนในภูมิภาคตะวันออกจนถึงปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์ นายมงคล มรรคผล (2552) อ้างถึงใน นิรุชิตา เจริญสุข และคณะ (2552) ได้แบ่งช่วงยุคเวลาของการเล่นร่ำสวดในจังหวัดจันทบุรีว่ามีการพัฒนาการออกเป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่ 1 เมื่อประมาณ 100 ปีที่แล้ว ร่ำสวดมักเรียกกันว่า ร่ำอยู่เป็นเพื่อนศพ มีเพียงกลุ่มผู้ชายที่ดื่มสุราอยู่ในงานศพ ในตอนดึกเริ่มเกิดความเฝือเบงหา ประกอบด้วยได้ดื่มสุราเข้าไป ทำให้เกิดความตึกคะนอง จึงนำบทสวดพระมาลัยในตู้พระธรรมมาใส่ทำนองร้อง บ้างก็ลุกขึ้นรำหรือเต้นบ้างก็เลียนแบบพระสงฆ์ โดยการนำตาลปัตรมาวางด้านหน้าแสดงท่าทางเป็นพระสงฆ์ บทเพลงที่นำมาร้องในช่วงนี้จะมีเพียงบทสวดพระมาลัย หรือบทสวดต่างๆ ของพระสงฆ์ แต่มักจะร้องทำนองนอยเป็นส่วนมาก และเพิ่มความสนุกสนานโดยใช้การปรบมือเข้าจังหวะกับทำนองเพลง ต่อมาเจ้าภาพงานศพในที่ต่างๆ เห็นว่ากลุ่มคนที่ดื่มสุราภายในงานศพเท่านั้น สามารถทำให้งานศพครึกครื้น ไม่เฝือเบงหา และเป็นการอยู่เป็นเพื่อนศพได้เป็นอย่างดี จึงมีการหากลุ่มคนเหล่านี้ให้ช่วยไปอยู่เป็นเพื่อนศพ และจะมีเหล่า ข้าวปลาอาหารเลี้ยงเป็นสินน้ำใจ

ช่วงที่ 2 เมื่อประมาณ 70-60 ปีที่แล้ว ร่ำอยู่เป็นเพื่อนศพเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น มีการเริ่มพัฒนาเรื่องบทเพลงที่นำมาร้องเล่นกัน โดยการนำโครงเรื่องจากวรรณคดีมาแต่งเป็นบทกลอนแล้วใส่ทำนองเพลงพื้นบ้านที่แต่งขึ้นเอง จากเดิมผู้ร้องผู้เล่นที่มีเพียงกลุ่มผู้ชาย ก็เริ่มมีผู้หญิงที่มีอายุกลางคนได้เข้าร่วมเล่นด้วย ใช้การปรบมือเข้าจังหวะเช่นเดิม เรียกการแสดงนี้ว่า ร่ำสวดแบบโบราณ

ช่วงที่ 3 เมื่อประมาณ 20-30 ปีที่แล้ว มีผู้สนใจทั้งภายในและภายนอกจังหวัดมากขึ้น ทำให้เกิดร่ำสวดแบบประยุกต์ขึ้น โดยมีการนำกลอง ฉิ่ง และกรับเข้ามาเพิ่มความสนุกสนาน นักแสดงมีการแต่งกายสวยงาม และมีค่าตอบแทนในการหาไปแสดงแต่ละครั้ง...

การเล่นร่ำสวดในภาคตะวันออกยังมีให้พบเห็นได้ในหลายๆ จังหวัด ส่วนใหญ่จะมีประวัติความเป็นมาคล้ายกัน และเป็นการเล่นเฉพาะในงานศพเท่านั้น โดยมีทั้งการเล่นร่ำสวดแบบดั้งเดิมและการเล่นร่ำสวดแบบประยุกต์ สำหรับในจังหวัดตราดมีจำนวนคณะลดน้อยลงไปมากจากสมัยก่อนที่ผ่านมา เนื่องจากมี

วัฒนธรรมการบันเทิงรูปแบบใหม่เข้ามาในสังคม ทำให้การร้องรำทำเพลงเพื่อวัตถุประสงค์ดั้งเดิมนั้น ถูกเปลี่ยนแปลงไปตามรสนิยมคนผู้คนในสมัยใหม่ จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้คณะรำสวดค่อยๆ หายไป จึงเป็นที่มาของการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เพื่อคงรักษาข้อมูลศิลปวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านประเภทนี้มีให้ สืบต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออกเฉียง: กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีด้านเพลงรำสวด และใช้เป็นข้อมูลสำหรับการเผยแพร่
2. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อทำวิจัยต่อยอดสำหรับบุคคล ที่สนใจศึกษางานวัฒนธรรมดนตรี ด้านเพลงรำสวด และหน่วยงานที่สนใจศึกษา อนุรักษ์ส่งเสริมงานด้านประเพณีวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ได้แก่ ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมาการสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี
2. ขอบเขตด้านพื้นที่ ได้แก่ จังหวัดตราด

ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้เป็นตัวอย่างในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในการแสดงเพลงรำสวดของคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด ในวันที่ 17 มีนาคม 2560 ที่หอประชุมใหญ่ วิทยาลัยชุมชน จังหวัดตราด เท่านั้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอน การปฏิบัติงานวิจัย คำนึงถึงความสอดคล้องกับหัวเรื่องที่ศึกษา โดยผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษาและตีความจากข้อมูลจริง ตามหลักฐานที่เก็บได้จากงานภาคสนาม หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ต่างๆ รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง ทั้งในด้านแนวความคิด ความหมาย ความเชื่อ นัยสำคัญ ในด้านวิธีการวิจัยจึงกำหนดใช้กระบวนการวิจัย ดังนี้

1. ขั้นตอนเตรียมการเบื้องต้น

- (1) กำหนดกรอบแนวคิดที่จะทำการศึกษา พร้อมนำเสนอแนวคิด
- (2) ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสาร และข้อมูลเบื้องต้น จากสำนักหอสมุดต่างๆ หรือสถานที่เก็บรักษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และศึกษาจากบุคคลข้อมูล ได้แก่ นักวิชาการด้านดนตรี และนักดนตรี ที่มีความเกี่ยวข้องทั้งในและนอกพื้นที่การศึกษา

(3) ศึกษาตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ และสร้างแบบสัมภาษณ์ แบบเก็บรวบรวมข้อมูล ตามประเด็นที่กำหนดไว้ ตามวัตถุประสงค์ และคำถามวิจัย โดยใช้แบบสัมภาษณ์สำหรับเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงาน

2. เครื่องมือ และอุปกรณ์ ที่ใช้ในการวิจัย มีดังนี้

ผู้วิจัยได้ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (structured interview) เป็นเครื่องมือในการดำเนินการวิจัย และอุปกรณ์ที่จำเป็นในการวิจัย ได้แก่ เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว (VDO) และสื่อวัสดุประกอบการใช้ เครื่องบันทึกเสียง และสื่อวัสดุประกอบการใช้ กล้องถ่ายรูป และสื่อวัสดุประกอบการใช้ อุปกรณ์เครื่องใช้ต่างๆ ที่จำเป็นต้องใช้ระหว่างปฏิบัติการวิจัย

3. ขั้นตอนการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

(1) วางแผนเพื่อดำเนินงาน การเตรียมเครื่องมือ และอุปกรณ์ต่างๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล และติดต่อบุคคลข้อมูล เพื่อขอศึกษาและบันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น การบันทึกเสียง เทปบันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย เอกสารที่มีการบันทึกข้อมูล เป็นต้น

(2) เข้าพื้นที่ศึกษาภาคสนาม เพื่อดำเนินการสัมภาษณ์ และเก็บรวบรวมข้อมูลด้านต่างๆ ตามกรอบการวิจัย ด้วยวิธีสัมภาษณ์ ทั้งการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ โดยมีลักษณะงานข้อมูลที่ดำเนินการเก็บรวบรวม คือ ข้อมูลเนื้อหาสาระเพื่อนำไปเชื่อมโยงสายความคิด (Narrative Threads) ทั้งด้านความเป็นมา ด้านรูปแบบอัตลักษณ์ของเพลงดนตรี องค์ประกอบของดนตรี และการสืบทอด ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ข้อมูลภาพถ่าย ข้อมูลเสียง

4. ขั้นตอนเรียบเรียงข้อมูล

ขั้นเรียบเรียงข้อมูลผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บในภาคสนาม ทั้งข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์ และข้อมูลจากสื่อบันทึกต่างๆและที่ได้จากการรวบรวมเอกสาร สิ่งพิมพ์ บทความ นิตยสาร ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำมาผ่านกระบวนการเรียบเรียง เมื่อผ่านกระบวนการเรียบเรียงแล้ว จึงนำมาจัดจำแนกหมวดหมู่ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้ เพื่อเตรียมเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ในประเด็นต่างๆ

5. ขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากสิ่งต่างๆ คือ การลงพื้นที่ภาคสนามเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล การสังเกตการณ์ในการปฏิบัติงานจริง และนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อตอบคำถามตามวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย

6. ขั้นตอนเรียบเรียงผลการศึกษา และนำเสนอผลงานวิจัย

ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ ที่ได้รับการศึกษาทุกส่วนที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ เมื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ วินิจฉัย ตีความ ประมวลผลคำตอบ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ ตามประเด็นที่กำหนดไว้

สรุปผลการวิจัย

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาเพลงรำสวด คณะอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด

การ “รำสวด” เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมใช้สำหรับงานศพอย่างแพร่หลายในอดีตพื้นที่ของจังหวัดตราด แต่ในปัจจุบันเหลืออยู่เพียงคณะเดียวที่ยังคงรับงานเล่นเพลงรำสวดอยู่คือ คณะอนเนก สารเนตร จากการสัมภาษณ์นายอนเนก³ ให้ข้อมูลพอสรุปทั้งในด้านประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดง ได้ว่า

เพลงรำสวดในพื้นที่ของจังหวัดตราด ในอดีตมีคณะรำสวดหลายคณะกระจายอยู่ในพื้นที่ของจังหวัดตราด ซึ่งเป็นที่นิยมของคนในพื้นที่ จุดประสงค์หลักเพื่อให้คณะเพลงรำสวดเล่นเป็นมหรสพสำหรับคนที่อยู่เฝ้าศพทั้งตัวเจ้าภาพเอง ญาติ และเพื่อนพ้อง เพื่อไม่ให้เกิดความเจ็บเหงา มากนัก การเล่นเพลงรำสวดในสมัยก่อน จะเล่นแบบดั้งเดิมโดยเริ่มเล่นหลังจากพระสวดจบ โดยเชิญตัวพระธรรมมาตั้งไว้ และผู้เล่นนั่งสี่ด้าน ล้อมรอบตัวพระธรรม เริ่มจากการร้องบทไหว้ครู เมื่อจบก็จะเข้าสู่ช่วงการเล่นเพลงรำสวด จะใช้เนื้อความจากตัวพระธรรมร้องสอนคนให้รู้จากบาปบุญคุณโทษ การทำความดี การประพฤติตัว เป็นต้น การเล่นไม่มีดนตรีประกอบ และไม่มีการรำเป็นเพียงแต่การนั่งร้อง การเล่นแบบดั้งเดิมได้ถูกเปลี่ยนแปลงไปมาก เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและทำให้ผู้คนมีความสุขมากขึ้น เหมือนเป็นเครื่องมหรสพที่ปลอบประโลมทำให้บรรยากาศในงานลดความโศกเศร้าลง

รูปภาพที่ 1 คณะอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด



คณะรำสวดอนเนก สารเนตร จังหวัดตราด มีนายอนเนก สารเนตร อายุ 82 ปี (เกิดพ.ศ. 2478) เป็นหัวหน้าคณะ เมื่อสมัยเด็กๆ ก็ได้เห็นการเล่นเพลงสวดแบบดั้งเดิม ตามงานศพต่างๆ หลังจากนั้นจึงเข้าร่วมเล่นเพลงรำสวดประมาณปีพ.ศ. 2503 ขณะนั้นอายุประมาณ 25 ปี ในช่วงแรกยังเล่นแบบดั้งเดิม ต่อมาเริ่มมีแนวคิดจะเล่นเพลงรำสวดแบบประยุกต์โดยเริ่มจากการนำเนื้อเรื่องวรรณคดีมาใช้ในการดำเนินเรื่องต่างๆ เพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไป เพื่อให้จังหวะกระตุ้นลีลาการขับร้องให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นมากยิ่งขึ้น และการมีการแต่งกายโดยใช้ชุดสีดำแต่เพิ่มผ้าสีสำหรับคาดเอว

³นายอนเนก สารเนตร (2560)

รูปภาพที่ 2 การแต่งกายที่ใช้ผ้าสีคาดเอวในการแสดง



(2) การสืบทอด

คณะอนเนก สารเนตร เริ่มจากการที่นายอนเนก ชักชวนคนรู้จักให้มารวมกันและหัดเล่นเพลงรำสวด โดยมีแนวคิดการเล่นเพลงรำสวดแบบประยุกต์ ใช้ชื่อคณะว่า “คณะรวมมิตร” เนื่องจากการรวมตัวกันของผู้ที่มีใจชอบร้องรำทำเพลง มารวมตัวกันหัดเล่นหัดร้องเพลงรำสวด เมื่อมีผู้ว่าจ้างก็จะตามกันมารวมกันเล่นเป็นครั้งๆ ไป ไม่ได้ยึดหรือประกอบเป็นอาชีพ เพราะคนในคณะต่างก็มีอาชีพหลักของตนเอง การเล่นรำสวดจึงเป็นเพียงอาชีพเสริม ต่อมาคณะเริ่มมีงานมากขึ้น จากการติดต่อรับงานจากสมาชิกในวงที่กระจายอยู่ตามหมู่บ้านต่างๆ ผู้ว่าจ้างรู้จักใครก็จะโทรตามจากคนนั้น เมื่อรับงานมาแล้วก็จะโทรติดต่อกันเพื่อรวมตัว จึงทำให้บางครั้งชื่อคณะอาจเปลี่ยนแปลงไปตามชื่อของสมาชิกในวง แต่โดยรวมก็ยังคงใช้ชื่อคณะรวมมิตรเป็นหลัก

ต่อมาในช่วงหลัง งานเริ่มลดน้อยลงเนื่องจากมีมหรสพประเภทอื่นๆ เข้าตามยุคสมัยทำให้การว่าจ้างคณะรำสวดไปแสดงในงานศพนิยมลดน้อยลง วงต่างๆ จึงทยอยเลิกเล่นไป สาเหตุจากการไม่มีผู้สืบทอดและผู้ที่เป็สมาชิกดั้งเดิมก็เข้าสู่ช่วงสูงวัย ไม่สามารถไปรวมตัวกันเล่นได้ นายอนเนกจึงเป็นผู้หนึ่งที่ยังรับงานเพลงรำสวดอยู่ และยังมีผู้คนที่รู้จักอยู่เป็นจำนวนมาก เมื่อต้องการคณะเพลงรำสวดก็จะติดต่อว่าจ้างนายอนเนกไปทำการแสดง ทำให้เมื่อไปแสดงเจ้าภาพก็จะเรียกชื่อคณะรำสวดว่า “คณะอนเนก” ทำให้กลายเป็นชื่อคณะต่อมาจนถึงปัจจุบัน

สถานการณ์ในปัจจุบันของเพลงรำสวดในจังหวัดตราด เท่าที่สืบค้นสอบถามทำให้ทราบว่าเหลือเพียงคณะรำสวดของนายอนเนกที่ยังเปิดรับการแสดง นอกนั้นคณะต่างๆ มีแต่ชื่อคณะตามหมู่บ้านต่างๆ แต่ไม่มีผู้แสดงหรือมีผู้แสดงที่แสดงได้เฉพาะการร้องหรือเป็นนักดนตรีเท่านั้น ทำให้ไม่สามารถรับงานแสดงได้ และนายอนเนกยังเล่าถึงแนวทางในการพยายามสืบทอดว่า “ผมพยายามที่จะสอนหรือเผยแพร่วิธีการร้องการเล่นเพลงรำสวด ให้กับคนที่สนใจโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ แต่ก็ไม่มีคนที่จะมาเรียน ในอนาคตคงต้องสูญหายไปเมื่อหมดรุ่นพวกผม” จึงทำให้การสืบทอดเพลงรำสวดในจังหวัดตราด ในอนาคตอาจสูญหายไปเหลือเพียงแค่ข้อมูลต่างๆ ที่ได้ทำการบันทึกไว้ เนื่องจากไม่สามารถค้นหาหรือปรับตัวให้ทันกับความนิยมของมหรสพชนิดใหม่ๆ ได้ และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในยุคสมัยใหม่ได้เปลี่ยนไป งานศพส่วนใหญ่ตามวัดใหญ่ๆ

ต่างไม่นิยมให้ญาติเฝ้าศพแบบในอดีต เมื่อพระสวดพระอภิธรรมศพเสร็จสิ้นตามพิธีการแล้ว ก็จะปิดศาลาวัด จึงทำให้วัดส่วนใหญ่ไม่ยินยอมให้จัดเพลงร่ำสวด ซึ่งส่วนใหญ่จะนิยมเล่นกันถึงเวลาตีสี่ หรือบางงานเจ้าภาพ อาจให้คณะร่ำสวดเล่นจนถึงเช้า จากสาเหตุต่างๆ จึงทำให้คณะร่ำสวดเริ่มหายไปจากวิถีชีวิตผู้คนในชุมชน และก็จะสูญหายไปตามกาลเวลาต่อไป

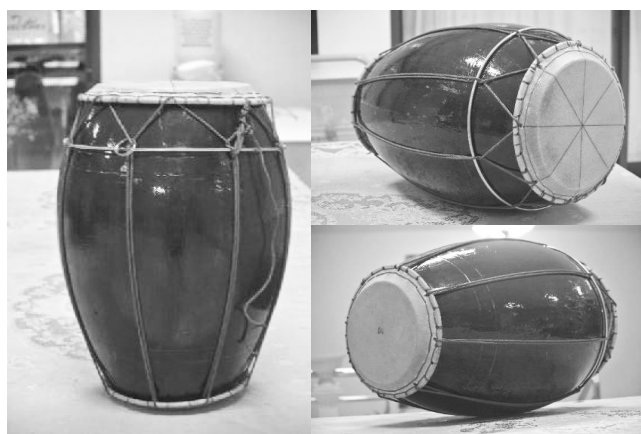
รูปภาพที่ 3 การสัมภาษณ์คณะร่ำสวดของ อเนก สารเนตร จังหวัดตราด



(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

เพลงร่ำสวด คณะอเนก สารเนตร ใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลอง ฉิ่ง และกรับ นักดนตรี ในวงที่เป็นหลักจะเป็นนักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงกลอง ส่วนฉิ่ง และกรับ จะเป็นนักร้องที่ร้องเป็นลูกคู่ จะตีฉิ่งและกรับไปพร้อมกับการร้องรับคนที่นำการร้อง

รูปภาพที่ 4 กลองที่ใช้ประกอบร่ำสวดของ คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด



รูปภาพที่ 5 นักดนตรีบรรเลงกลองและนักร้องลูกคู่บรรเลงเครื่องดนตรี (กรับและฉิ่ง) พร้อมร้องรับ



รูปอรรถลักษณะของงานดนตรีเพลงรำสวดของคณะอนเณก สารเนตร เป็นการร้องกลอนประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ และการรำรำ ถือเป็นการเล่นรำสวดแบบประยุกต์ ดังนี้ (สร้อย)

เออ... เงย... แม่ส่วยยาเหล เล เล้ เล ละ แม่ส่วยยา เล
เอ็ง เงย แม่ส่วยยาเหล เล เล้ เล แม่ส่วยยา เล
ทุงยาทุงยามาเล่ ทุงยาทุงยาบาเล่ เล เล้ เหล เล เอย

สิบนิ้วลูกจะพนมยกขึ้นเหนือผม ยอกรวนไหว (ซ้ำ)

(บทไหว้พระ)

ไหว้ พระพุทธ พระธรรม ที่เลิศ ที่ล้ำ ทัวแดนไตร...(ย้อนสร้อย)

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะอนเณก สารเนตร นำเสนอเป็นโน้ตสากล

บทร้อง-ทำนอง

บทร้อง

เออ... เงย... แม่ ส่วย ยา เหล เล เล้ เล ละ แม่ ส่วย ยา เล เอ็ง เงย แม่ ส่วย ยา

4

บทร้อง

เหล เล เล้ เล แม่ ส่วย ยา เล ทุง ยา ทุง ยา มา เล ทุง ยา ทุง ยา บา

7

บทร้อง

เล เล้ เหล เล เอย สิบ นิ้ว ลูก จะ พ นม ยก ขึ้นเหนือ ผม ยอ กร วอน

10

บทร้อง

ไหว สิบ นิ้ว ลูก จะ พ นม ยก ขึ้นเหนือ ผม ยอ กร วอน

12

บทร้อง

ไหว ไหว พระ พุทธ พระ ธรรม ที่ เลิศ ที่ ล้ำ ทัว แดน ไตร

จากการสัมภาษณ์นายอเนก⁴ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบอัตลักษณ์ดนตรีตามลำดับดังนี้ เมื่อร้องบทไหว้พระพุทธรูป พระธรรมจบแล้วนั้น ก็จะย้อนกลับไปร้องสร้อย และร้องบทไหว้ครู ไหว้บิดา มารดา และจบด้วยบทส่งเปรต หลังจากนั้นก็จะเป็นการร้องดำเนินเรื่อง โดยใช้เรื่องในวรรณคดีเป็นหลัก ซึ่งในวรรณคดีที่หยิบยกมาเล่น ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องนิทานต่างๆ เช่น เรื่องพระอภัยมณี ก็จะเริ่มเล่นเป็นตอนๆ ไปจนจบเรื่องตามบทในวรรณคดี ซึ่งแต่ละเรื่องจะใช้เวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมงแล้วแต่ความยาวของนิทานเรื่องนั้นๆ

ดังนั้นรูปแบบอัตลักษณ์เพลงร่ำสวดคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด จึงเป็นการเล่นร่ำสวดแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิมที่มีเฉพาะการสวด เพื่อให้สอดคล้องกับผู้ที่มาร่วมงานเช่น การ เกิด แก่ เจ็บ ตาย การทดแทนพระคุณพ่อแม่ เป็นต้น แต่ลักษณะที่ประยุกต์จะนำนิทานในวรรณคดีมาเล่นเป็นเรื่องราว ทำให้ผู้ที่มาร่วมงานศพบ ได้รับความเพลิดเพลินมากขึ้นถือเป็นแบบฉบับของคณะ โดยมีได้มีการร้องเพลงลูกทุ่งหรือเพลงตามสมัยในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าจะประยุกต์การเล่นร่ำสวดให้แตกต่างจากอดีต แต่ก็ยังคงเป็นเอกลักษณ์หรือลักษณะเพลงพื้นบ้าน ที่เป็นคุณค่าของงานวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญ ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

รูปภาพที่ 6 การแสดงร้องโต้ตอบกันและการรำประกอบ คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด



อภิปรายผล

จากผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ในด้านประวัติพัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรี เพลงร่ำสวดคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด ยังพอสืบค้นประวัติความเป็นมาของคณะฯ ได้สมบูรณ์พอสมควร เนื่องจากนายอเนก สารเนตร ยังคงมีความทรงจำดี ประกอบกับสมาชิก ช่วยเพิ่มเติมและลำดับเหตุการณ์ ทำให้ข้อมูลมีความสมบูรณ์สามารถที่จะลำดับความเป็นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้ ส่วนการสืบทอดนั้นยังไม่มี การสืบทอดงานด้านการแสดงเพลงร่ำสวดอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งอนาคตอาจสูญหายหรือเหลือเพียงงานวิจัยเท่านั้น ส่วนรูปแบบอัตลักษณ์ดนตรี โดยเฉพาะรูปแบบการแสดง ถึงแม้ว่าจะเป็นการเล่นร่ำสวดแบบประยุกต์ แต่ ก็เป็นการนำเนื้อเรื่องในวรรณคดีมาร้อง เหมือนการเล่นนิทานพื้นบ้าน ไม่ได้นำเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงสมัยนิยม

⁴เรื่องเดียวกัน

มาร้องประกอบในการแสดง ทำให้ลักษณะของการแสดงร่ำสวด คณะอเนก สารเนตร เป็นลักษณะการแสดงเพลงร่ำสวดแบบประยุกต์ ที่เพิ่มเติมการร้องแบบเล่าเรื่องนิทานในวรรณคดีเพื่อความเพลิดเพลิน ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงเพลงร่ำสวด คณะอเนก สารเนตร

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณ “มหาวิทยาลัย” ที่มอบทุนอุดหนุนการวิจัยงบประมาณเงินรายได้ (ทุนอุดหนุนจากรัฐบาล) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559 สำหรับการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

บรรณานุกรม

- นิฐิตา เจริญสุข และคณะ. (2552). *การเล่นร่ำสวดในจังหวัดจันทบุรี: กรณีศึกษาคณะนายมงคล มรรคผล ตำบลตะกาดเห้ง อำเภอกำแพง จังหวัดชลบุรี*. (ศิลปนิพนธ์ศึกษาศาสตร์บัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, คณะศิลปศึกษา, สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา.
- นรินทร์ นิรุตติศาสตร์. 2551. *สวดพระมาลัย: กรณีศึกษาคณะนางรำหน้าศพ ตำบลทางเกวียน อำเภอกาญจนบุรี จังหวัดระยอง*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขามานุษยวิทยามหาวิทยาลัย.
- ปรารธนา มงคลธวัช, สายสมร งามล้วน. (2550). *การเล่นร่ำสวดในจังหวัดตราด*. กรุงเทพมหานคร : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.
- สำนักงานจังหวัดตราด. (วันที่ 30 กันยายน 2562). *ข้อมูลทั่วไปจังหวัดตราด*. สืบค้นจาก www.trat.go.th/
- อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล. 2547. *เพลงบอกบุญ จังหวัดตราด: กลวิธีโน้มน้าวใจและบทบาทต่อสังคม*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, สาขาวิชาภาษาไทย.

บุคลากร

นายอเนก สารเนตร หัวหน้าคณะเพลงร่ำสวดอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

การสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม

Creating Walking Bass Exercises for Beginning Electric Bass Players through Holistic Learning

จารุวัฒน์ กิตติสิทธิ์¹, ชัยพลกษณ์ เมฆรา²

Jaruwat Kitisith, Chaipruck Mekara

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างและหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม กลุ่มประชากร ได้แก่ นักเรียนเบสไฟฟ้าในจังหวัดเชียงใหม่อายุระหว่าง 15 – 36 ปีที่มีความสนใจในการเรียนรู้การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐานและไม่ได้เรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ทั้งหมดจำนวน 17 คน โดยมีผู้ผ่านเกณฑ์การคัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 9 คน คือ จะต้องเป็นผู้ที่ได้คะแนนการทดสอบก่อนเรียนน้อยกว่าร้อยละ 60 เท่านั้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ 1) แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าแบ่งออกเป็น 7 คาบเรียน 2) แผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 7 แผนการสอน 3) คู่มือครู 4) แบบทดสอบระหว่างเรียนจำนวน 3 ชุด และแบบทดสอบหลังเรียนจำนวน 1 ชุด ทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ค่าเฉลี่ยร้อยละ

ผลการวิจัยพบว่า แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวมมีประสิทธิภาพระหว่างเรียนและหลังเรียนเท่ากับร้อยละ 85.73 และร้อยละ 70.10 ผลการวิจัยไม่เป็นไปตามสมมติฐานที่กำหนดไว้ คือ ร้อยละ 80 ระหว่างเรียนและหลังเรียน ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์แยกออกเป็น 2 ประเด็น คือ

1) ค่าเฉลี่ยของคะแนนระหว่างเรียนสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ เนื่องจากผู้เรียนทั้งหมดจำนวน 9 คน แต่ละคนมีพื้นฐานดนตรีที่แตกต่างกัน ผู้เรียนที่ได้คะแนนระหว่างเรียนสูงกว่าเกณฑ์จำนวน 6 คน เป็นนักเรียนเบสไฟฟ้าอาชีพและนักเรียนในวงดุริยางค์ของโรงเรียน ซึ่งมีความรู้และประสบการณ์ดนตรีขั้นพื้นฐานก่อนเข้าร่วมการทดลอง

2) ค่าเฉลี่ยของคะแนนหลังเรียนต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ เนื่องจากมีผู้เรียนที่คะแนนได้สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานจำนวนเพียง 2 คนเท่านั้น ส่วนผู้เรียนที่เหลือจำนวน 7 คน ทำคะแนนได้ต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ หลังจากการทดสอบหลังเรียนเสร็จสิ้น ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้เรียนทุกคน

¹นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

และพบว่า ผู้เรียนส่วนใหญ่ไม่สามารถจดจำรูปแบบของการเล่นโน้ตในคาบเรียนที่ 1 และคาบเรียนที่ 2 ได้ จึงทำให้ไม่สามารถปฏิบัติแบบทดสอบหลังเรียนได้อย่างถูกต้อง

คำสำคัญ: แบบฝึกทักษะ / การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน / วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม

Abstract

This research is experimental research. The objective of this research was to design and study the efficiency of walking bass exercises for beginning electric bass players through holistic learning. The research population was seventeen electric bass players from Chiang Mai, Thailand who were between the ages of fifteen and thirty-six, who were interested in beginning the study of walking bass on the electric bass, and who had not studied in a Bachelor of Music program. Of these seventeen, nine were selected because they received a score of sixty percent or less on a pre-research test. Research tools consisted of: 1, walking bass exercises divide up seven periods; 2, a teaching plan, amount seven teaching plans; 3, a teacher's manual; and 4, the tests during course, amount three sets and one set after course. The data was analyzed and evaluated using percentages. The result of using these walking bass exercises for beginning electric bass players through holistic learning was 85.73/70.10. This was not in accord with the proposed hypothesis. The achievement results can be divided into two parts: 1, the average of weekly performance tests, which was as predicted, probably because the teacher got along well with the students and created a good environment for music learning; and 2, the average of post-test scores, which was less than predicted by the proposed hypothesis, probably because the students individually had different levels of musical skill and, also, because of the content of the exercises. Some students were are not able to remember all of the materials covered in the allotted time. It seems that it is important for students to regularly review their learning materials, as it is difficult to memorize everything in a short time.

Keyword: Exercise; Walking Bass; Beginners; Holistic Learning

ความเป็นมาและความสำคัญ

การเรียนการสอนเบสไฟฟ้าสำหรับประเทศไทยในยุคปัจจุบัน ได้รับความสนใจและเป็นที่นิยมมากขึ้น ผู้ที่มีความสนใจได้รับข้อมูลจากการรับรู้ทางด้านการฟัง และรับชมจากสื่อต่างๆ เช่น การชมการแสดงดนตรี การชมภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเล่นดนตรีของวัยรุ่น รวมไปถึงการชมสื่อออนไลน์ต่างๆ ซึ่งปัจจุบันสามารถเข้าถึงได้สะดวก แต่สิ่งที่พบค่อนข้างน้อยคือ เอกสารและหนังสือที่เกี่ยวกับความรู้และเทคนิคการปฏิบัติเบสไฟฟ้าซึ่งพิมพ์เป็นภาษาไทย เอกสารที่พบมาก คือเอกสารที่เกี่ยวกับการเรียนการสอนกีตาร์ไฟฟ้า

หลักสูตรการเรียนเบสไฟฟ้ามีความหลากหลายตามแนวดนตรี ส่วนใหญ่มีจุดประสงค์ในการพัฒนาและแก้ไขปัญหาในการเล่นที่แตกต่างกันไป หนังสือ *How To Play The Electric Bass* เป็นหนังสือแบบฝึกหัดการเล่นเบสไฟฟ้าในแนวดนตรีสมัยนิยมที่มีชื่อเสียงที่สุดเล่มหนึ่ง จัดทำขึ้นโดย แครอล เคย์ (Carol Kaye) นักเล่นเบสไฟฟ้าหญิงซึ่งมีผลงานการบันทึกเสียงให้กับศิลปินชื่อดังมากมาย วางจำหน่ายใน ค.ศ. 1969 (Carol Kaye, 1969)

จากการสัมภาษณ์ สํารวจ และสังเกต ผู้วิจัยพบว่าการเรียนเบสไฟฟ้าในประเทศไทยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1) การเรียนเบสไฟฟ้าในระบบการศึกษาขั้นพื้นฐาน เป็นการเรียนการสอนในสาระการเรียนรู้กลุ่มศิลปะ ตามหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการซึ่งใช้ในโรงเรียนประถมศึกษาและมัธยมศึกษาทั่วประเทศ บรรจุในวิชาดนตรีสากลและวงดนตรีสตริงคอมโบประจำโรงเรียน จัดการเรียนการสอนแบบกลุ่ม เน้นให้นักเรียนได้แสดงความสามารถทางดนตรีรวมถึงเข้าร่วมการประกวดวงดนตรีต่างๆ

2) การเรียนเบสไฟฟ้าในสถาบันสอนดนตรีเอกชน เช่น โรงเรียนดนตรีสยามกลการ นักเรียนส่วนใหญ่มีฐานะดี จัดการเรียนการสอนประเภทเดี่ยว กล่าวคือ ครูหนึ่งคนต่อนักเรียนหนึ่งคน เน้นไปที่การปฏิบัติดนตรีซึ่งขึ้นอยู่กับหลักสูตรของแต่ละโรงเรียนจะนำมาใช้ ว่ามีเนื้อหาเป็นไปในแนวทางใด

3) การเรียนเบสไฟฟ้าด้วยตนเอง ส่วนใหญ่จะอยู่ในกลุ่มวัยรุ่นที่นิยมฝึกหัดดนตรีและมีการรวมวงกับกลุ่มเพื่อนๆ ที่มีความสนใจในดนตรีประเภทเดียวกัน โดยการเรียนรู้บทเพลงต่างๆ เกิดจากการฟังและเลียนแบบทำนองเบสจากแผ่นซีดี (Compact Disc) หรือ สื่อออนไลน์ต่างๆ เช่น เว็บไซต์ยูทูบ (Youtube) ของวงดนตรีที่มีชื่อเสียง แล้วนำมาบรรเลงร่วมกับเพื่อนๆ ในวงดนตรีของตน

ปัญหาสำคัญประการหนึ่งที่ผู้วิจัยพบในการสอนวิชาเบสไฟฟ้า คือ ผู้เรียนส่วนใหญ่ไม่ทราบวาทบทเพลงที่กำลังบรรเลงนั้น อยู่ในบันไดเสียง (Key) ไต โน้ตในคอร์ด (Chord Tone) ประกอบไปด้วยโน้ตตัวใดบ้าง รวมไปถึงทางเดินคอร์ดเป็นอย่างไร จากการสอบถามผู้เรียน พบว่าผู้เรียนส่วนใหญ่เริ่มต้นฝึกหัดการเล่นเบสไฟฟ้าจากการบรรเลงเพลงตามคอร์ดในหนังสือเพลง ซึ่งจำแนกตามร้านหนังสือทั่วไปหรือคอร์ดที่อยู่ในเว็บไซต์ที่มีการแจกให้ฟรี เหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยวิเคราะห์และสังเกตว่า ผู้เรียนเบสไฟฟ้าส่วนใหญ่ใช้รูปแบบของจังหวะ (Rhythmic Pattern) และโน้ตในการเดินเบส (Walking Bass) ไม่เข้ากับแนวดนตรีที่กำลังบรรเลงอยู่ เป็นผลให้แนวเบส (Bass Line) ที่บรรเลงออกมาเกิดความจำเจและขาดสีสัน

ดังนั้น การเล่นโน้ตในคอร์ดไดอาโทนิคสำหรับเบสไฟฟ้าจึงมีความสำคัญ เนื่องจากการสร้างทำนองเบสในดนตรีร่วมสมัยนั้นเกี่ยวข้องกับคอร์ดไดอาโทนิคโดยตรง และมีส่วนผสมของรูปแบบการเดินเบสในแนวดนตรีต่างๆ เช่น บลูส์ (Blues) แจ๊ส เร็กเก้ (Reggae) ทำให้ทางเดินเบสเกิดความซับซ้อนมากขึ้น ฉะนั้น หากผู้เรียนมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับการเล่นโน้ตในคอร์ดไดอาโทนิค จะทำให้ผู้เรียนสามารถบรรเลงเบสไฟฟ้าในดนตรีสมัยนิยมได้ซับซ้อนมากขึ้น

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยสนใจในการสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวมขึ้น เพื่อให้ผู้เรียนวิชาเบสไฟฟ้ามีความรู้และความเข้าใจเรื่อง บันไดเสียง โน้ตในคอร์ด รวมไปถึงทางเดินคอร์ดของบทเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม
2. เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะที่สร้างขึ้น

สมมุติฐานของการศึกษา

แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวมที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ที่กำหนดคือ ร้อยละ 80 ระหว่างเรียนและหลังเรียน เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรู้และความจำ ชัยยงค์ พรหมวงศ์ (2556, น. 9) ผู้วิจัยจึงพิจารณาใช้เกณฑ์ประสิทธิภาพนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. ประชากร ได้แก่ นักเรียนเบสไฟฟ้าในจังหวัดเชียงใหม่อายุระหว่าง 15 – 36 ปีที่มีความสนใจในการเรียนรู้การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน และไม่ได้เรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ทั้งหมดจำนวน 17 คน

2. กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักเรียนเบสไฟฟ้าในจังหวัดเชียงใหม่อายุระหว่าง 15 – 36 ปีที่มีความสนใจในการเรียนรู้การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน และไม่ได้เรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา จำนวน 9 คน ประกอบไปด้วย นักเรียนระดับมัธยมปลายจำนวน 2 คน นักศึกษาระดับอุดมศึกษาจำนวน 2 คน นักเรียนเบสไฟฟ้าอาชีพจำนวน 2 คน ช่างถ่ายภาพ ศิลปินนักเขียนภาพ และวิศวกร มีเกณฑ์การคัดเลือก คือ จะต้องเป็นผู้เข้าร่วมวิจัยที่ได้คะแนนการทดสอบก่อนเรียนน้อยกว่าร้อยละ 60 เท่านั้น

โดยวิธีการทดสอบก่อนเรียน ให้ประชากรจำนวน 17 คน ทำแบบทดสอบก่อนเรียนประกอบด้วยเนื้อหา 2 ส่วน คือ

- 1) ภาคทฤษฎี เป็นข้อสอบแบบปรนัยจำนวน 6 ข้อ

ข้อ 1-3 วัดความเข้าใจเรื่องโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคเมเจอร์และไมเนอร์

ข้อ 4-6 วัดความเข้าใจเรื่องตัวประกอบทริยแอดเมเจอร์ ไมเนอร์ และดิมินิชด์

2) ภาควิชาปฏิบัติในแต่ละข้อผู้วิจัยกำหนดเฉพาะค่าจังหวะตัวโน้ต แต่ไม่ระบุระดับเสียงตัวโน้ต แล้วให้ผู้ทดสอบอ่านและเล่นโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น โดยเปิดเครื่องกำหนดจังหวะไปด้วย มีข้อสอบจำนวน 5 ข้อ

ข้อ 1-2 ให้เล่นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค C Major และ D Harmonic Minor ให้ถูกต้อง

ข้อ 3-5 ให้เล่นโน้ตแยกทริยแอด F Major, A Minor และ B Diminished ให้ถูกต้อง

เกณฑ์การให้คะแนนข้อสอบทุกข้อ วัดระดับคุณภาพ ดังนี้

5 คะแนน หมายถึง ดีมาก

4 คะแนน หมายถึง ดี

3 คะแนน หมายถึง ปานกลาง

2 คะแนน หมายถึง พอใช้

1 คะแนน หมายถึง ควรปรับปรุง

ข้อสอบทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติรวมทั้งหมด 11 ข้อ คะแนนรวมคุณภาพสูงสุดคือ 55 คะแนน ดังนั้น ผู้ที่ได้คะแนนการทดสอบก่อนเรียนน้อยกว่า 33 คะแนนหรือน้อยกว่าร้อยละ 60 ต้องเป็นผู้เข้าร่วมการทดลอง

ระยะเวลาที่ใช้ในการทดลอง

ผู้วิจัยจัดการเรียนการสอนเป็นแบบเดี่ยว ใช้เวลาคาบละ 90 นาที รวมทั้งหมด 7 คาบเรียน ทำการทดลองระหว่างวันที่ 10 พฤษภาคม 2561 ถึง วันที่ 9 มิถุนายน 2561 โดยใช้วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นสถานที่จัดการเรียนการสอน

ภาพที่ 1 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ สถานที่จัดการเรียนการสอน



ที่มา : จารุวัฒน์ กิตติสิทธิ์

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม หมายถึง วิธีการเรียนรู้การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐานที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น โดยการนำเอาการร้องโน้ต การอ่านโน้ต การเขียนโน้ต และการเล่นโน้ตมารวมไว้ในการสอนบทเรียนเดียวกัน

2. คอร์ดไดอาโทนิคไมเนอร์ (Diatonic Minor Chord) หมายถึง คอร์ดตามลำดับทั้ง 7 ชั้น ในบันไดเสียงไมเนอร์ ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ คือ คอร์ดตามลำดับทั้ง 7 ชั้น ในบันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเท่านั้น

3. ทางเดินคอร์ดมาตรฐาน หมายถึง การนำคอร์ดลำดับที่ 1 (Tonic) ลำดับที่ 4 (Subdominant) และ ลำดับที่ 5 (Dominant) ในบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งผู้วิจัยนำมาวางเรียงสลับตำแหน่งกันเท่านั้น

4. การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน หมายถึง การเดินทำนองเบสโดยใช้โน้ตในบันไดเสียงและโน้ตแยกทริยแอดสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้เท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) โดยทดสอบแบบกลุ่มเดียวหลังการทดลอง คือ เมื่อทำการทดลองกับกลุ่มตัวอย่างเสร็จก็ทำการทดสอบเพื่อดูผลของการทดลองเลย มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาเอกสารและกำหนดกรอบการวิจัย

1) ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เรื่องบันไดเสียงไดอาโทนิค ทริยแอด คอร์ดไดอาโทนิค ทางเดินคอร์ด และรวบรวมความรู้จากเอกสาร ตำรา วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้า รวมทั้งศึกษาทฤษฎีการสอนดนตรีสำหรับผู้เรียนในกลุ่มทดลอง

2) วิเคราะห์เนื้อหาจากการทบทวนเอกสาร นำมากำหนดหัวข้อเรื่องที่จะทำการสอน กำหนดหัวข้อในการเรียนการสอนแต่ละคาบ กำหนดเวลา และจัดทำแผนการสอน

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม ประกอบไปด้วย โครงสร้างบันไดเสียงไดอาโทนิค ทริยแอด คอร์ดไดอาโทนิค ทางเดินคอร์ด โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) เนื้อหาการเรียนรู้ แบ่งออกเป็น 7 คาบเรียน (คาบเรียนละ 90 นาที) มีเนื้อหาดังนี้

คาบที่ 1 เรื่อง บันไดเสียงไดอาโทนิค คาบที่ 2 เรื่อง ทริยแอด คาบที่ 3 เรื่อง คอร์ดไดอาโทนิค คาบที่ 4 เรื่อง ทางเดินคอร์ดมาตรฐาน คาบที่ 5 เรื่อง คอร์ดไดอาโทนิคไมเนอร์ คาบที่ 6 เรื่อง ทางเดินคอร์ด I – vi – ii – V และคาบที่ 7 เรื่อง ทางเดินคอร์ด I – bVI – ii^o – V

2) แบบฝึกทักษะ ประกอบไปด้วย การเขียน การร้อง การเล่นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค ทริยแอด คอร์ดไดอาโทนิค ทางเดินคอร์ด จำนวน 16 แบบฝึกทักษะ

3) การจัดทำเอกสารแต่ละบทเรียน โดยใช้โปรแกรม Sibelius ในการพิมพ์โน้ตและพิมพ์คำอธิบาย โดยใช้โปรแกรม Microsoft Word

4) การสร้าง Backing Tracks ประกอบการสอนแต่ละแบบฝึกทักษะ โดยใช้โปรแกรม iReal Pro และส่งไฟล์ข้อมูลทั้งหมดไปยังโปรแกรม Google Drive

แผนการจัดการเรียนรู้ เพื่อเป็นการวางแผนและเตรียมความพร้อมให้สามารถดำเนินการสอนได้ตามกำหนดจำนวน 7 แผนการสอน

คู่มือครู ประกอบไปด้วย

1) จุดมุ่งหมาย เมื่อสิ้นสุดกิจกรรมการเรียนการสอนเรื่องการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม ผู้เรียนจะมีความสามารถดังนี้

- 1.1 บอกโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค Major และ Minor ได้
- 1.2 บอกโน้ตตัวประกอบของทริยแอด Major, Minor, Augmented และ Diminished ได้
- 1.3 บอกโน้ตในคอร์ดไดอาโทนิค Major และ Minor ได้
- 1.4 เล่นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค Major และ Minor โดยใช้เบสไฟฟ้าได้
- 1.5 เล่นโน้ตแยกทริยแอด Major, Minor และ Diminished โดยใช้เบสไฟฟ้าได้
- 1.6 เล่นโน้ตแยกของคอร์ดไดอาโทนิค Major และ Minor โดยใช้เบสไฟฟ้าได้
- 1.7 เล่นโน้ตแยกในทางเดินคอร์ดมาตรฐานโดยใช้เบสไฟฟ้าได้
- 1.8 เล่นโน้ตแยกในทางเดินคอร์ด I – vi – ii – V และ i – bVI - ii^o - V โดยใช้เบสไฟฟ้าได้

2) ความรู้พื้นฐานของผู้เรียน ผู้เรียนต้องมีความรู้ในการอ่านและเขียนโน้ตดนตรีสากลบนบรรทัด 5 เส้น ทฤษฎีโน้ตสากลเบื้องต้น และการวางนิ้วบนเบสไฟฟ้าขั้นพื้นฐานได้

3) เนื้อหาการวัดผลทางการเรียน แบบฝึกทักษะเรื่องการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม ประกอบด้วยการวัดผลเป็นช่วง ดังนี้

1. การวัดผลระหว่างเรียน โดยการทำแบบทดสอบระหว่างเรียน ซึ่งประกอบด้วยการทำแบบทดสอบปรนัย การเล่นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค ทริยแอด คอร์ดไดอาโทนิค และทางเดินคอร์ดโดยใช้เบสไฟฟ้า ดังนี้

- 1.1 คาบเรียนที่ 1 มีเนื้อหาของบันไดเสียงไดอาโทนิค C Major, F Major, G Major, A Harmonic Minor, D Harmonic Minor และ E Harmonic Minor
- 1.2 คาบเรียนที่ 2 มีเนื้อหาของทริยแอดเมเจอร์ ไมเนอร์ และ ดิมินิชด์
- 1.3 คาบเรียนที่ 3 มีเนื้อหาของคอร์ดไดอาโทนิคเมเจอร์ในบันไดเสียง C Major, F Major และ G Major
- 1.4 คาบเรียนที่ 4 มีเนื้อหาของทางเดินคอร์ดมาตรฐานในบันไดเสียง C Major, F Major และ G Major
- 1.5 คาบเรียนที่ 5 มีเนื้อหาของคอร์ดไดอาโทนิคไมเนอร์ในบันไดเสียง A Harmonic Minor, D Harmonic Minor และ E Harmonic Minor
- 1.6 คาบเรียนที่ 6 มีเนื้อหาของทางเดินคอร์ด I – vi – ii – V ในบันไดเสียง C Major, F Major และ G Major

2. การวัดผลหลังเรียน โดยการทำแบบทดสอบหลังเรียน ดังนี้

การทดสอบหลังเรียน โดยวัดความรู้จากการทำแบบทดสอบปรนัย การเล่นเกมในบันไดเสียงไดอาโทนิค ทรีแอด คอร์ดไดอาโทนิค และทางเดินคอร์ดโดยใช้เบสไฟฟ้า ซึ่งมีเนื้อหาครอบคลุมทั้ง 7 คาบเรียน

4) การประเมินผลระหว่างเรียนและหลังเรียน การหาประสิทธิภาพทางการเรียนผ่านแบบฝึกทักษะ การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม ของกลุ่มตัวอย่าง ตามเกณฑ์ 80/80 โดย 80 แรก หมายถึงค่าเฉลี่ยร้อยละ 80 ของคะแนนระหว่างเรียน มีจุดประสงค์เพื่อทราบค่าความสามารถของกระบวนการเรียนผ่านแบบฝึกทักษะเรื่องการเล่นเกมในบันไดเสียงไดอาโทนิคโดยใช้แบบทดสอบ และ 80 หลัง หมายถึงค่าเฉลี่ยร้อยละ 80 ของคะแนนหลังเรียนซึ่งถือว่าเป็นผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนผ่านแบบฝึกทักษะ โดยใช้การสอบปฏิบัติและการทดสอบทฤษฎี ซึ่งการศึกษาประสิทธิภาพใช้สูตรการหาประสิทธิภาพ E1/E2

5) คุณสมบัติของผู้สอน ผู้ใช้แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม ควรเป็นครูผู้สอนวิชาเบสไฟฟ้าที่มีความรู้ ความเข้าใจเรื่องบันไดเสียงไดอาโทนิค ทรีแอด คอร์ดไดอาโทนิค ทางเดินคอร์ดและโน้ตดนตรีสากล

6) ข้อเสนอแนะสำหรับการใช้แบบฝึกทักษะโดยทั่วไป

1. ขั้นเตรียมการสอน ผู้สอนควรศึกษารายละเอียดดังนี้

1.1 ศึกษาโครงสร้าง จุดประสงค์ทั่วไป และจุดประสงค์เฉพาะ ของแบบฝึกทักษะให้เข้าใจอย่างละเอียด

1.2 ศึกษาแผนการสอนและการดำเนินกิจกรรม

1.3 ตรวจเอกสารประกอบการสอนและสื่อการเรียนรู้ ให้อยู่ในสภาพที่ใช้งานได้

2. ขั้นตอนกิจกรรมการเรียนการสอน

2.1 ครูผู้สอนสามารถยืดหยุ่นเวลาในการเรียนการสอนได้ตามความเหมาะสม

2.2 ครูผู้สอนมีหน้าที่ช่วยเหลือผู้เรียนในการแก้ปัญหา

2.3 ครูผู้สอนควรเตรียมความรู้ในเนื้อหาอย่างลึกซึ้ง และสามารถตอบคำถามหรืออธิบายข้อสงสัยของผู้เรียนได้

2.4 ในกิจกรรมการเรียนการสอนบางขั้นตอน ถ้ามีความพร้อมด้านสื่ออุปกรณ์ที่ไม่ได้ระบุในแผนการสอน ครูผู้สอนสามารถนำมาใช้ในกิจกรรมการเรียนการสอนได้

3. การประเมินผล

ประเมินผลจากแบบทดสอบระหว่างเรียนและแบบทดสอบหลังเรียน ซึ่งประกอบไปด้วย การทำแบบทดสอบแบบปรนัย การเล่นเกมในบันไดเสียงไดอาโทนิค ทรีแอด คอร์ดไดอาโทนิค และทางเดินคอร์ดโดยใช้เบสไฟฟ้า

แบบทดสอบระหว่างเรียน เป็นการวัดผลระหว่างเรียน ซึ่งประกอบไปด้วยการทำแบบทดสอบแบบปรนัย และแบบทดสอบการการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน จำนวน 3 ชุด

แบบทดสอบหลังเรียน เป็นการวัดผลระหว่างเรียน ซึ่งประกอบไปด้วยการทำแบบทดสอบแบบปรนัย และแบบทดสอบการการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยครอบคลุมเนื้อหาทั้ง 7 คาบเรียน จำนวน 1 ชุด

ขั้นตอนที่ 3 ตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือ

3.1 นำแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม เสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อขอคำแนะนำจากนั้นไปปรับปรุงแก้ไข

3.2 นำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ไปให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพโดยประเมินด้านความถูกต้องของเนื้อหา ด้านความเหมาะสมของเนื้อหา ด้านความเที่ยงตรงในการประเมินผลและนำเสนอใจของสื่อ แล้วนำผลที่ได้มาหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item Objective Congruence: IOC) ซึ่งคำนวณจากสูตร $IOC = \frac{\Sigma R}{N}$

คะแนนความคิดเห็นและความหมายของคะแนน มีดังนี้

+1 หมายถึง มีความถูกต้อง / เหมาะสม / สอดคล้อง

0 หมายถึง ไม่แน่ใจ

-1 หมายถึง ไม่ถูกต้อง / ไม่เหมาะสม / ไม่สอดคล้อง

ตารางที่ 1 แสดงการประเมินคุณภาพแบบทดสอบของแบบฝึกทักษะ

เนื้อหา	ผู้เชี่ยวชาญคนที่			□ □	IOC	ผลสรุป
ข้อที่	1	2	3			ผ่าน ไม่ผ่าน
1	+1	+1	+1	3	1.00	✓
2	+1	+1	+1	3	1.00	✓
3	+1	+1	+1	3	1.00	✓
4	+1	0	+1	2	0.66	✓
5	+1	+1	+1	3	1.00	✓
6	+1	0	+1	2	0.66	✓
7	+1	+1	+1	3	1.00	✓
8	+1	+1	+1	3	1.00	✓
9	+1	+1	+1	3	1.00	✓

จากตารางพบว่า ค่า IOC ที่มีค่าตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไปมีจำนวน 9 ข้อ

สำหรับข้อที่ได้ IOC = 0.66 ผู้เชี่ยวชาญได้มีข้อเสนอแนะดังนี้

ข้อที่ 4 จากข้อคำถาม เนื้อหาสาระมีความเหมาะสมกับระยะเวลาที่ใช้ดำเนินการเรียนการสอน ผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะ และนำไปปฏิบัติ คือ การแบ่งคาบเรียน ควรกำหนดให้เท่ากันทุกคาบ

ข้อที่ 6 จากข้อคำถาม กิจกรรมการเรียนการสอนเรียงลำดับกิจกรรมได้เหมาะสม ผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะ และนำไปปฏิบัติ คือ การทำกิจกรรมการเรียนการสอนซ้ำกันทุกคาบ ถ้ามีกิจกรรมอื่นแทรกหรือสลับเปลี่ยนการเรียงลำดับบ้าง จะทำให้น่าสนใจขึ้น

ความคิดเห็นเพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญ

1. เนื้อหามีความละเอียดทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ซึ่งมุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้ความรู้ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ
2. การเรียงลำดับการเรียนรู้ทำได้ดี คือ เรียงลำดับจากง่ายไปถึงยาก
3. แบบฝึกทักษะมีความสอดคล้องครบถ้วนตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้
4. การวัดผลประเมินผลมีความชัดเจนและสามารถประเมินได้จริงตามเกณฑ์ที่กำหนด
5. คู่มือครูมีความละเอียด เข้าใจง่าย และสามารถนำไปใช้ได้จริง
6. ให้กำหนดคาบเรียนจากคาบเรียนที่ใช้เวลามากที่สุด และขยายเวลาสอนของคาบที่สั้นกว่าให้เท่ากัน
7. ควรให้ผู้เรียนได้เล่นเพลงสมัยนิยมเพื่อเป็นตัวอย่างในการนำไปใช้ในบทเพลงจริง จะทำให้บทเรียนมีความน่าสนใจมากขึ้น

การปรับปรุงแก้ไข

ผู้วิจัยรับคำแนะนำข้อที่ 6 ไปปรับปรุงแก้ไขโดยการกำหนดคาบเรียนทุกคาบเรียนให้มีระยะเวลาในการสอนต่อ 1 คาบเรียน ให้มีเวลาเท่ากันทุกคาบเรียน คือ 1 ชั่วโมง 30 นาที ต่อหนึ่งคาบเรียน ส่วนคำแนะนำข้อที่ 7 ไม่ได้ปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ เนื่องจากบทเรียนในแบบฝึกทักษะที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีขอบเขตเนื้อหาจำกัด กล่าวคือค่านोटที่ใช้สอนในบทเรียนนั้น ใช้เพียงค่านोटตัวขาว และตัวดำเท่านั้น แต่ในเพลงสมัยนิยมส่วนมากมักมีค่านोटเข้บัตหนึ่งขึ้นอยู่ในบทเพลงด้วย ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าจะทำให้เนื้อหาในบทเรียนนั้นมีความยากเกินไป

ขั้นตอนที่ 4 นำไปทดลองใช้

หลังจากที่ได้แก้ไขปรับปรุงตามที่ผู้เชี่ยวชาญแนะนำแล้ว ผู้วิจัยนำแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวมไปทดลองใช้ก่อนนำไปใช้จริงกับนักเรียนเบสไฟฟ้าในจังหวัดเชียงใหม่ที่มีความสนใจในเรียนรู้การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน ซึ่งได้คะแนนการทดสอบก่อนเรียนน้อยกว่าร้อยละ 60 และไม่ได้เรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 2 คน ดำเนินการทดลองในคาบเรียนที่ 1 และคาบเรียนที่ 2 (คาบเรียนละ 90 นาที) เพื่อหาข้อพร่องและปรับปรุงให้บทเรียนมีความสมบูรณ์มากที่สุด ผลการทดลองพบปัญหา ดังนี้

1. แบบฝึกทักษะการร้องโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค (คาบเรียนที่ 1) และการร้องโน้ตตัวประกอบทริยแอด (คาบเรียนที่ 2) พบว่า ตัวโน้ตบางตัวในช่วงเสียงสูง ผู้เรียนที่ได้ทดลองก่อนใช้จริงทั้ง 2 คน ต้องใช้เวลาชั่วครู่ในการหาเสียงโน้ตที่จะร้อง ถึงจะร้องโน้ตดังกล่าวได้
2. แบบฝึกทักษะการเล่นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิค ผู้เรียนต้องการเวลาในการทบทวนหลังจากการเรียน เพื่อจะทำให้สามารถเล่นโน้ตได้สมบูรณ์ขึ้น

หลังจากนั้นผู้วิจัยได้นำแบบฝึกทักษะที่ผ่านการนำไปทดลองก่อนใช้ไปใช้ทดลองจริงกับประชากรและกลุ่มตัวอย่างตามแผนการสอนที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้น

ภาพที่ 2 บรรยากาศขณะที่ผู้วิจัยกำลังจัดการเรียนการสอนแบบเดี่ยวให้กับผู้เข้าร่วมทดลอง



ที่มา : จารุวัฒน์ กิตติสิทธิ์

ขั้นตอนที่ 5 เก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

การหาประสิทธิภาพของการเรียนผ่านการใช้แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม ของกลุ่มตัวอย่าง ตามเกณฑ์ 80/80 โดย 80 แรก หมายถึงค่าเฉลี่ยร้อยละ 80 ของคะแนนระหว่างเรียน และ 80 หลัง หมายถึงค่าเฉลี่ยร้อยละ 80 ของคะแนนหลังเรียน โดยใช้สูตรการหา ค่าประสิทธิภาพ E1/E2 ดังนี้

$$\text{สูตรที่ 1} \quad E1 = \frac{\frac{\Sigma \square}{\square} \times 100}{\square}$$

เมื่อ E1 คือ ค่าเฉลี่ยร้อยละของคะแนนผลการเรียนระหว่างเรียน

$\Sigma \square$ คือ คะแนนรวมระหว่างเรียน

$\square$ คือ จำนวนนักเรียน

$\square$ คือ คะแนนเต็มระหว่างเรียน

$$\text{สูตรที่ 2} \quad E2 = \frac{\frac{\Sigma \square}{\square} \times 100}{\square}$$

เมื่อ E2 คือ ค่าเฉลี่ยร้อยละของคะแนนผลการเรียนหลังเรียน

$\Sigma \square$ คือ คะแนนรวมหลังเรียน

$\square$ คือ จำนวนนักเรียน

$\square$ คือ คะแนนเต็มหลังเรียน

ผลการวิจัย

1. ได้แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม
2. แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวมมีประสิทธิภาพเท่ากับ 85.73/70.10

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ มีประเด็นที่น่าสนใจในการนำเสนออภิปรายผลดังนี้

แบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน โดยใช้วิธีการเรียนรู้แบบองค์รวม มีประสิทธิภาพเท่ากับ 85.73/70.10 ซึ่งไม่เป็นไปตามเกณฑ์ประสิทธิภาพที่กำหนดไว้ 80/80 สามารถแยกออกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ ประเด็นที่ 1 ค่าเฉลี่ยของคะแนนระหว่างเรียนสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้และประเด็นที่ 2 ค่าเฉลี่ยของคะแนนหลังเรียนต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ การที่ประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะไม่เป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนดอาจเนื่องมาจากปัจจัยดังต่อไปนี้

1. ปัจจัยที่มีผลต่อค่าเฉลี่ยของคะแนนระหว่างเรียนสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ คือ

1.1 ในการวิจัยครั้งนี้มีกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดจำนวน 9 คน แต่ละคนมีแตกต่างกันในเรื่อง วุฒิภาวะ เพศ อายุ อารมณ์ ระดับการศึกษา ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 3 ช่วงวัยพัฒนาการ ได้ดังนี้ 1. ผู้เรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลายอายุ 15 – 16 ปี จำนวน 2 คน 2. ผู้เรียนระดับอุดมศึกษาอายุ 19 ปี จำนวน 2 คน และ 3. ผู้เรียนวัยผู้ใหญ่ อายุ 23 – 36 ปี จำนวน 5 คน โดยในจำนวนผู้เรียนทั้งหมด 9 คน ผู้เรียนที่มีค่าเฉลี่ยของคะแนนระหว่างเรียนสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน จำนวน 6 คน ซึ่งจำแนกเป็นผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จำนวน 2 คน ผู้เรียนระดับอุดมศึกษาจำนวน 2 คน และผู้เรียนวัยผู้ใหญ่ 2 คน ซึ่งสอดคล้องกับหลักจิตวิทยาการสอนดนตรีที่สรุปว่า ผู้เรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายมีพัฒนาการทางสติปัญญาและความคิดในเชิงตรรกะวิภาษมากขึ้น และผู้เรียนระดับอุดมศึกษามีพัฒนาการทางด้านสมองสมบูรณ์ที่สุดแล้ว สามารถเข้าใจแนวคิดทางดนตรีได้อย่างลึกซึ้ง ส่วนผู้เรียนวัยผู้ใหญ่ พัฒนาการด้านปัญญาอยู่ในระดับเจริญเต็มที่ แต่ละคนอาจมีการผสมผสานของพัฒนาการในแต่ละขั้นไม่สมบูรณ์ครบถ้วนเท่าเทียมกัน จึงทำให้แต่ละคนมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์ สภาพแวดล้อมในการอบรมเลี้ยงดู (ณรุทธ์ สุธงจิตต์, 2541)

1.2 การเตรียมความพร้อมในการสอน ก่อนการเรียนการสอนในแต่ละคาบ ผู้วิจัยจะสนทนากับผู้เรียนและสังเกตความพร้อมในการเรียนรู้ของผู้เรียนทุกครั้ง โดยสอบถาม พูดคุย เกี่ยวกับเรื่องราวของผู้เรียน ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าผู้เรียนมีความคุ้นเคยกับผู้สอนมากขึ้นและกล้าแสดงความคิดเห็นต่อเนื้อหาการเรียนอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งสอดคล้องกับจิตวิทยาการสอนทักษะดนตรี ของ ณรุทธ์ สุธงจิตต์ (2555) เรื่องความพร้อมในการสอน ข้อ 3 การปรับตัวให้เข้ากับผู้เรียน ช่วยให้ผู้เรียนมีความสุขในการเรียน และ ข้อ 4 การสื่อความหมาย เป็นเรื่องที่สำคัญยิ่ง ความเข้าใจกันอย่างดีระหว่างผู้สอนและผู้เรียนย่อมเกิดขึ้นได้จากการสื่อความที่ถูกต้อง

1.3 แรงจูงใจในการเรียนรู้ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการจัดการเรียนการสอน ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ ซึ่งมีสภาพแวดล้อมเอื้อต่อการเรียนรู้ดนตรี เนื่องจากในห้องเรียนที่ใช้ทำการทดลองมีอุปกรณ์สำหรับการเรียนการสอนดนตรีครบถ้วน ได้แก่ 1) เบสไฟฟ้า 2 ตัว 2) เบสแอมพลิฟายเออร์ 2 ชุด 3) เปียโน/คีย์บอร์ด 4) เครื่องกำหนดจังหวะ 5) กระดาน, ปากกาไวท์บอร์ด รวมไปถึงผู้สอนได้อธิบายและแสดงตัวอย่างการเล่นโน้ตและการร้องโน้ตให้ผู้เรียนสังเกตและทำแบบฝึกทักษะ จนผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ในแบบฝึกทักษะจนสามารถเล่นโน้ตและร้องโน้ตได้ตามจุดประสงค์การเรียนรู้ที่กำหนดไว้ได้ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้กลุ่มปัญญาสังคม ที่ให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อม กล่าวคือ การเรียนรู้ของมนุษย์เกิดขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบกายของมนุษย์ โดยการสังเกต หรือการลอกเลียนแบบจากตัวแบบ ในกรณีนี้สิ่งแวดล้อมมีความหมายกว้างขวางมากอาจหมายถึงมนุษย์ด้วยกันเองที่มีบทบาทเป็นตัวแบบ ในขณะที่ผู้เรียนสังเกต ฝึมือ หรือรับรู้ ถ้าตัวแบบหรือสิ่งเร้าสามารถสร้างแรงจูงใจให้ผู้เรียนได้ การเรียนรู้ย่อมเกิดขึ้นอย่างมีประสิทธิภาพ

2. ปัจจัยที่มีผลต่อค่าเฉลี่ยของคะแนนหลังเรียนต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ คือ

2.1 ผู้เรียนแต่ละคนมีทักษะพื้นฐานดนตรีที่แตกต่างกัน เนื่องจากขอบเขตประชากรที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ในการศึกษาครั้งนี้ คือ นักเรียนเบสไฟฟ้าในจังหวัดเชียงใหม่ที่มีความสนใจในการเรียนรู้การเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน และไม่ได้เรียนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ดังนั้น กลุ่มตัวอย่างที่เข้าร่วมการทดลองจึงมีความรู้และทักษะดนตรี ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติที่มีความแตกต่างกัน หลังจากผู้เรียนแต่ละคนได้เรียนรู้เรื่องการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐานโดยผ่านการใช้แบบฝึกทักษะที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นแล้ว ผลคะแนนหลังเรียนมีความแตกต่างกัน จากการสังเกตของผู้วิจัย พบว่า ในกลุ่มตัวอย่างที่เข้าร่วมการทดลอง จำนวน 9 คน มีนักเรียนเบสไฟฟ้าที่เป็นนักดนตรีอาชีพ จำนวน 3 คน ซึ่งผู้เรียนในกลุ่มดังกล่าว เป็นผู้เรียนที่ทำคะแนนหลังเรียนสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ จำนวน 2 คน ส่วนผู้เรียนคนอื่นที่ไม่ได้เป็นนักดนตรีอาชีพ มีจำนวน 6 คน เป็นผู้เรียนที่ทำคะแนนหลังเรียนต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ อาจเป็นผลมาจากการประสบการณ์ในทักษะการเล่นเบสไฟฟ้าของผู้เรียนแต่ละคนแตกต่างกัน ซึ่งมีเหตุผลสอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้ในกลุ่มปัญญานิยม (Cognitivism) คือ การเรียนรู้ที่เกิดขึ้นเป็นผลมาจากการประสบการณ์เดิมและความสามารถในการคิดหาเหตุผลของบุคคลนั้น

2.2 หลังการทดสอบหลังเรียน ผู้เรียนไม่สามารถจดจำเนื้อหาการเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ ในการทดสอบหลังเรียนประกอบไปด้วยเนื้อหาในบทเรียน ตั้งแต่คาบเรียน 1 ถึงคาบเรียนที่ 7 แบ่งออกเป็นภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ผู้วิจัยพบว่า ผู้เรียนทั้งหมดจำนวน 9 คน ทำแบบทดสอบหลังเรียนในภาคทฤษฎีได้ 5 คะแนน จากคะแนนเต็ม 5 คิดเป็นค่าเฉลี่ยร้อยละ 100 แต่คะแนนการทดสอบหลังเรียนในภาคปฏิบัติของผู้เรียนทั้งหมดจำนวน 9 คน ผู้เรียนที่คะแนนได้สูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานมีจำนวนเพียง 2 คนเท่านั้น ส่วนผู้เรียนที่เหลือจำนวน 7 คน ทำคะแนนได้ต่ำกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนด หลังจากการทดสอบหลังเรียนเสร็จสิ้น ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้เรียนทุกคน และพบว่า ผู้เรียนส่วนใหญ่ไม่สามารถจดจำรูปแบบของการเล่นโน้ตในคาบเรียนที่ 1 และคาบเรียนที่ 2 ได้ จึงทำให้ไม่สามารถปฏิบัติแบบทดสอบหลังเรียน

ได้อย่างถูกต้อง ซึ่งมีเหตุผลสอดคล้องกับปัจจัยสัมพันธ์กับการเรียนรู้ดนตรี ของ ฌูร์นีย์ สุทธิจิตต์ (2541) ที่สรุปได้ว่า การเรียนรู้เป็นกระบวนการต่อเนื่อง บทเรียนแรกจึงมีความเกี่ยวข้องกับบทเรียนต่อไปอย่างเป็นลำดับขั้น ในทางจิตวิทยาระบบความจำมีหลายระบบ แต่ระบบความจำที่มีความสำคัญต่อการเรียนรู้ดนตรี คือ ระบบความจำระยะสั้น และระบบความจำระยะยาว ระบบความจำระยะสั้น (Short – Term Memory) คือ ระบบความจำที่สามารถเก็บสิ่งที่เรียนรู้ได้ในระยะเวลาสั้นเพียง 1 – 2 นาที และความจำนั้นจะเลื่อนไปในระยะเวลาอันรวดเร็ว อย่างไรก็ตาม หากผู้เรียนมีความสนใจและทบทวนบ่อยขึ้น ก็จะสามารถทำให้ความจำระยะสั้นถ่ายทอดไปเก็บไว้ในความจำระยะยาวได้ ส่วนระบบความจำระยะยาว (Long – Term Memory) คือ ระบบความจำที่สามารถเก็บสิ่งที่เรียนรู้ไว้ในระบบความจำของผู้เรียนได้อย่างถาวร เกิดจากผู้เรียนมีความสนใจที่จะจดจำข้อมูลนั้น)

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

ข้อเสนอแนะทั่วไปเกี่ยวกับแบบฝึกทักษะ

1. เนื้อหาบทเรียนของแบบฝึกทักษะการเดินเบสไฟฟ้าระดับพื้นฐาน ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นสำหรับการวิจัยครั้งนี้มีมากเกินไป จึงทำให้ผู้เรียนไม่สามารถจดจำความรู้และปฏิบัติได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ดังนั้น ครูผู้สอนที่จะนำแบบฝึกทักษะนี้ไปใช้ สามารถเพิ่มคาบเรียนในเนื้อหาแต่ละบทเรียนให้มากขึ้น อาจทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น
2. ผู้วิจัยควรตั้งขอบเขตของประชากร โดยให้ผู้เรียนมีประสบการณ์และการเรียนรู้ที่อยู่ในระดับเดียวกัน อาจทำให้ผลการทดลองมีประสิทธิภาพมากขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรนำแบบฝึกทักษะนี้ไปต่อยอดและศึกษาเพื่อหาผลของความแตกต่างที่เกิดจากอายุและวัยของกลุ่มตัวอย่าง
2. ควรนำแบบฝึกทักษะนี้ไปทดลองหาประสิทธิภาพกับประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่มีอายุใกล้เคียงกัน
3. ควรเพิ่มเติมขอบเขตด้านเนื้อหา เช่น การเพิ่มเติมบันไดเสียงหรือเพิ่มเติมทางเดินคอร์ดใหม่ที่ใช้ในการทดลอง เพื่อให้การวิจัยมีความน่าสนใจมากขึ้น

บรรณานุกรม

- กมลธรรม เกื้อบุตร. (2559). *ดนตรีแจ๊สในสังคมไทย ยุคเริ่มต้น*. เอกสารประกอบการประชุมวิจัยระดับชาติ “นเรศวรวิจัย” ครั้งที่ 12. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร.
- ชัยยงค์ พรหมวงศ์. (2556). *การทดสอบประสิทธิภาพสื่อหรือชุดการสอน*. วารสารศิลปการศึกษาศาสตร์วิจัย, 5(1), 7-20.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2555). *ดนตรีศึกษา : หลักการและสาระสำคัญ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา ไสคดียานรักษ์. (2554). *ทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2547). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เดวิด แมคคาร์ธี. (2538). *พงศาวดารร็อค*. แปลโดย ฤทธิรงค์ เป้าหล่อเพชร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ปัจเจกชน.
- ธวัชชัย นาควงษ์. (2541). *การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวของโคโคได*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- นพพร ด่านสกุล. (2551). *ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน : คอร์ด และการใช้คอร์ด ระดับต้น*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- นภดล ธีรธราดล. (2544). *การวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวการเดินเบส และการดันเบสในดนตรีแจ๊ส ของ ชาร์ล มิงกัส เรย์ บราวน์ และเอ็ดดี้ โกลเมส*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
- วาสนา ศิริขยาพร. (2547). *คู่มือกีตาร์และเบสไฟฟ้า*. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.
- สำลี รักสุทธี. (2553). *คู่มือการจัดทำสื่อวัฒนธรรม และแผนฯ ประกอบสื่อวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: พัฒนาศึกษา.

บรรณานุกรม (ต่อ)

Carol Kaye. (1969). *How to Play the Electric Bass*. America: Carol Kaye

Dave Schroeder. (2011). *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy*. America: University of Miami.

Massimo Cavalli. (2016). *Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci*. Portugal: University of Evora.

Michael Johnson. (2009). *Pop Music Theory*. America: MonoMyth Music.

การสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี

The transmission of Thai Music in banpuek Chonburi

นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร¹, ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์²

Nipon Klamklomjit, Patarawdee Puchadapirom

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติของคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี 2) ศึกษาการสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี 3) ศึกษาบทบาทของคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี

จากการศึกษาพบว่า คณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี มี 2 คณะ คือคณะดนตรีไทย จันทประสิทธิ์ และคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ซึ่งทั้ง 2 คณะก่อตั้งขึ้นช่วงปลายรัชกาลที่ 5 คณะจันทประสิทธิ์ มีครูเล็กและครูปุย ทองเต็ม เป็นผู้ก่อตั้ง ต่อมาครูแสวง ปุยรักษา นักดนตรีไทยจากจังหวัดฉะเชิงเทรา ผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยมาจากสายพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เข้ามาเป็นผู้ดูแล เนื่องจากครูแสวง ปุยรักษา มีฝีมือความสามารถและมีความรู้เรื่องเพลงเป็นอย่างดี ทำให้คณะดนตรีไทย จันทประสิทธิ์ มีชื่อเสียงโดดเด่นทั้งในตำบลบ้านปึกและพื้นที่ใกล้เคียง แต่ภายหลังจากนักดนตรีในยุคครูแสวง ปุยรักษา ถึงแก่กรรม คนในตระกูลส่วนใหญ่เลือกประกอบอาชีพอื่นๆ ทำให้ไม่มีการสืบทอดอาชีพนักปี่พาทย์ของคนในตระกูลอีก ปัจจุบันแม้มีคนในตระกูลคือครูละเอียด คชวัฒน์และครูมงคล คชวัฒน์ เป็นผู้สืบทอดดนตรีไทย แต่การประกอบอาชีพครูในสถาบันการศึกษาทำให้ยังคงมีบทบาทสำคัญในการสืบทอดดนตรีไทยในสถาบันการศึกษา

คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เดิมชื่อคณะปี่พาทย์ครูอุ้น แสงจิต เนื่องจากมีครูอุ้น แสงจิต เป็นผู้ก่อตั้ง ปัจจุบันคณะจึงเปลี่ยนชื่อเป็นคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ตามชื่อผู้สืบทอดความสามารถในการพัฒนาอาชีพตามความนิยมของคนในสังคมทั้งการสร้างวงปี่พาทย์มอญ วงแตงวง มีเครื่องไฟฟ้าเพื่อสร้างสีสันในการบรรเลง อีกทั้งยังศึกษาหาความรู้เพิ่มเติม จากการการฟังดนตรีไทยจากคณะดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงทางวิทยุ และการแลกเปลี่ยนความรู้จากนักดนตรีด้วยกัน ทำให้คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต มีการพัฒนาจนเป็นแบบอย่างของวงดนตรีซึ่งมีชื่อเสียงในแถบจังหวัดชลบุรี ยังคงสืบทอดอาชีพดนตรีไทยและมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงวิชาชีพทั้งยังมีบทบาทในการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยในสถาบันการศึกษา

คำสำคัญ: การสืบทอด / ดนตรีไทย / ตำบลบ้านปึก / จังหวัดชลบุรี

¹นิสิตปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

The research entitled “The Transmission of Thai Music in Banpuek, Chonburi” aimed to 1) study traditional Thai music band historical background in Banpuek, Chonburi 2) study the transmission of traditional Thai music in Banpuek, Chonburi, and 3) study roles of traditional Thai music band in Banpuek, Chonburi.

The result found that there were two traditional Thai music bands, known as Chanprasit band, and Phouyai Thaworn Saengchit. Both were founded during late reign of King Chulalongkorn. The founders of Chanprasit band were KrooLek and KrooPui Thongtem and later KrooSawang Puiraksa – traditional Thai musician from Chacherngsao inherited traditional Thai knowledge and skills from Praya Prasan Duroyasap (Plak Prasansap) – was the band’s caretaker due to his skillful performance in traditional Thai music and his knowledge, causing the reputation of the band Banpuek, Chonburi and surrounding neighborhood. After the death of the musicians during KrooSawang time, other family members decided to change their jobs, causing the lack of transmission of PeePat musician. Nowadays, even KrooLaalet and Mongkol Chotchawat are currently transmitted the traditional Thai music. In addition to this, being a teacher in education institution persisted to promote key roles of transmitting the traditional Thai music

The band of Phouyai Thaworn Saengchit was originally named as PeePat KrooAngun Saengchit because she was the founder. The band has been renamed as Phouyai Thaworn Saengchit owing to his ability to the development of career path of PeePat Mon Traewong by adding lighting system. Also, his apparent ability was studying more about traditional Thai music by listening to any popular traditional Thai music band from the radio until he was a role model of professional traditional Thai musician in Chonburi. He still inherited this kind of traditional Thai music and was well-known among the traditional Thai music professionals, as well as had vital roles to transmit the music knowledge in educational institutions.

Keywords: transmission; traditional Thai music; Banpuek Sub-District; Chonburi Province

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

บ้านปึก มาจากคำว่า หนองปึกหรือหนองปลัก คำว่า ปึกหรือปลัก ในสมัยก่อน หมายถึงบริเวณที่เลี้ยงกระบือ ตำบลบ้านปึกเป็นพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ จึงเป็นชุมชนที่มีคนเข้ามาตั้งถิ่นฐาน มีศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยทั้งดนตรีไทย ลิเก โขน ละคร สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต โดยมีคณะดนตรีไทยที่เก่าแก่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ เป็นคณะดนตรีไทยที่ก่อตั้งขึ้นช่วงปลายรัชกาลที่ 5 โดยมีครูเล็กและครูปุย ทองเต็ม เป็นผู้ก่อตั้ง ต่อมาครูแสวง ปุยรักษานักดนตรีไทยจากจังหวัดจันทบุรีและจังหวัดฉะเชิงเทรา ผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยมาจากสายพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้แต่งงานกับคนในครอบครัว จึงเป็นผู้สืบทอดวงดนตรีไทยคณะจันทประสิทธิ์ต่อมา เนื่องจากเป็นผู้มีความรู้ความสามารถจึงเป็นที่เคารพยกย่องของนักดนตรีไทยและคนในชุมชนบ้านปึกและบริเวณใกล้เคียง นับแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบันก้าวล่วงย่างเข้าสู่ 6 แผ่นดินที่คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ ได้รับการรักษาและเผยแพร่งานทางด้านดนตรีไทยได้เป็นอาชีพให้แก่ครอบครัวมารุ่นต่อรุ่น ปัจจุบันบ้านจันทประสิทธิ์ยังคงรับงานดนตรีไทย โดยมีครูละเอียด คชวัฒน์ และครูมงคล คชวัฒน์ เป็นผู้สืบทอดดนตรีไทยต่อจากครอบครัว นอกจากคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์แล้ว ในพื้นที่เดียวกันยังมีคณะดนตรีไทย เก่าแก่อีกคณะหนึ่งที่ส่งอิทธิพลการพัฒนาและเผยแพร่ทางด้านดนตรีไทยให้แก่ตำบลบ้านปึก และพื้นที่บริเวณใกล้เคียง คือ คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต

คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เป็นที่วงดนตรีไทยที่ได้รับการยอมรับมากในจังหวัดชลบุรี (ชูชาติ พิณพาทย์, 2539) คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2452 ถึงปัจจุบันเป็นระยะเวลากว่า 100 ปี โดยนายองุ่น แสงจิต (ในอดีตชื่อคณะปี่พาทย์นายองุ่น แสงจิต) ต่อมาผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ได้ศึกษาดนตรีไทยจากนายองุ่น แสงจิต ผู้เป็นบิดา จนมีความสามารถในการศิลปะการแสดงด้านดนตรีไทย มีความเชี่ยวชาญพิเศษในการเล่นระนาดเอกและระนาดทุ้ม จึงประกอบอาชีพ ด้านดนตรีไทยเป็นหัวหน้าวงคณะปี่พาทย์คณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต โดยมีภรรยาและบุตรช่วยเหลือ รับงานการบรรเลงทั่วไป และช่วยเหลือสังคม แสดงเพื่อการกุศลในงานของชุมชนสม่ำเสมอตลอดมาเป็นที่รู้จักและยอมรับในความสามารถ มีกิจกรรมการบรรเลงดนตรีไทยเป็นที่รู้จักยอมรับในจังหวัดชลบุรี และภาคตะวันออก (นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร, 2556)

ด้วยเหตุผลและผลงานต่างๆ ของคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ และคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้เกิดความสนใจ ในการศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะดนตรีไทย คณะจันทประสิทธิ์ และคณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ที่มีผลต่อดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี รวมไปถึงการสืบทอดและการเคลื่อนที่ขององค์ความรู้ต่างๆ อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติของคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี
2. เพื่อศึกษาการสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี
3. เพื่อศึกษาบทบาทของคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในวิทยานิพนธ์ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งแบ่งวิธีดำเนินการวิจัยเป็น 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่ 1 การศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ขั้นที่ 2 การกำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants)
ขั้นที่ 3 การเก็บรวบรวมข้อมูล ขั้นที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ใช้มีทั้งข้อมูลเอกสาร วิทยานิพนธ์ บทความจากวารสารและหนังสือที่เกี่ยวข้อง นอกจากนี้ยังได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

ประวัติความเป็นมาของคณะดนตรีไทยตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี

ตำบลบ้านปึก อำเภอมะเมือง จังหวัดชลบุรีเป็นพื้นที่ที่มีความรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรมตั้งแต่ครั้งอดีต โดยมีคณะโขน ละคร ในตำบลแห่งนี้หลายคณะ มีคณะดนตรีไทย 2 คณะ ซึ่งปรากฏหลักฐานการตั้งคณะมาแต่ครั้งปลายสมัยรัชกาลที่ 5 คือคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ และคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต

คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์

คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ ตั้งอยู่ที่เลขที่ 38 หมู่ 7 ซอยมิตรสัมพันธ์ 15 ตำบลบ้านปึก อำเภอมะเมือง จังหวัดชลบุรี คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์นับเป็นคณะดนตรีไทยคณะแรกที่เกิดขึ้นในตำบลบ้านปึก ประกอบกับคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์เป็นคณะเดียวที่อยู่ในตำบลนี้จึงมีบทบาทในการบรรเลงดนตรีทั้งในงานประเพณีพิธีกรรมและประกอบการแสดงต่างๆ มาแต่เดิม ที่มาของชื่อคณะจันทประสิทธิ์ สันนิษฐานว่า “จัน” เป็นชื่อครูปีที่มิบทบาทในการถ่ายทอดดนตรีให้กับคณะในอดีต ส่วนคำว่า “ประสิทธิ์” คาดว่าจะมาจากการที่ครูผู้ถ่ายทอดวิชาได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่สมาชิกของคณะในอดีต อีกทั้งมีป้ายเขียนไว้บนหิ้งไหว้ครูอยู่ที่บ้านในสมัยก่อน (ละเอียด คชวัฒน์, สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2561) คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์เกิดขึ้นในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 โดยการตั้งคณะดนตรีไทยจากครูเล็ก ทองเต็ม (เสริมศรี) ซึ่งสมรสกับครูปุย ทองเต็ม (เสริมศรี) ครูเล็กและครูปุย มีชีวิตอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งสองท่านมีบุตรด้วยกันคือครูฮวย สวัสดิภาพ ซึ่งครูฮวยนั้นได้สมรสครูรอด สวัสดิภาพ มีบุตรด้วยกันทั้งหมด 4 คน คือนางละออ คชวัฒน์ นายบุญลือ สวัสดิภาพ นายจำลอง สวัสดิภาพ และนายทองหล่อ สวัสดิภาพ ซึ่งต่อมาลูกๆ ของครูรอดและครูฮวย ได้เป็นนักดนตรีไทยหลักประจำคณะจันทประสิทธิ์ โดยมีครูรอด สวัสดิภาพเป็นผู้ถ่ายทอดดนตรีไทยให้แก่ลูกๆ ในระยะหนึ่ง หลังจากที่ครูรอด สวัสดิภาพ ถึงแก่กรรม ในวัย 45 ปี ครูฮวย สวัสดิภาพ จึงสมรสใหม่กับครูแสวง ปุยรักษา นักดนตรีไทยจากจังหวัดฉะเชิงเทราผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยมาจากสายพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เนื่องจากครูแสวง ปุยรักษา เป็นผู้มีความรู้และมีฝีมือความสามารถจึงเป็นที่เคารพยกย่องของนักดนตรีไทยและคนในชุมชนบ้านปึกและบริเวณใกล้เคียง จึงเป็นผู้สืบทอดวงดนตรีไทยคณะจันทประสิทธิ์ต่อมา ครูแสวง ปุยรักษา ได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกๆ ของครูฮวย สวัสดิภาพ และสมาชิกของคณะซึ่งล้วนแต่เป็นเครือญาติ

เนื่องจากครูแสวงมีความรู้เรื่องเพลงเป็นอย่างดี ทำให้คณะดนตรีไทย จันทประสิทธิ์ ในยุคครูแสวง ปุยรักษา มีชื่อเสียงว่ามีความรอบรู้เรื่องเพลงเหนือกว่าวงปี่พาทย์คณะอื่นๆในแถบจังหวัดชลบุรี ทั้ง กลุ่มเพลง โหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงสองชั้น เพลงทยอย เพลงตับ เพลงลา เพลงฉิ่ง และเพลงเดี่ยว ทั้งนี้วงดนตรี ของคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ จะมีเพียงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ไม่มีวงเครื่องสายหรือวงมโหรี การจัดวงดนตรี ไทยบรรเลงในแต่ละงานของคณะจันทประสิทธิ์ มีสมาชิกในครอบครัวหมุนเวียนบรรเลงเครื่องมือง่ายๆ ตามโอกาสและตามความเหมาะสมเนื่องจากสมาชิกในคณะสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้อย่างหลากหลาย เครื่องมือ ด้านการรับงานการแสดงต่างๆ คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์มีความสัมพันธ์กับวัดใหม่เกตุงาม ซึ่งเป็นศูนย์กลางของชุมชนและตั้งอยู่ใกล้คณะ โดยได้นำเครื่องดนตรีไทยบางส่วนเก็บไว้ที่วัดใหม่เกตุงาม เพื่อใช้ในการบริการสังคมชุมชนและบรรเลงในงานประเพณีพิธีกรรมต่างๆที่จัดภายในวัด บางครั้งก็มี การจัดการเรียนการสอนภายในวัด (กัลยา เกื้อนสุข, สัมภาษณ์, 30 กันยายน 2561)

ภาพที่ 1 วงปี่พาทย์ไม้แข็งคณะจันทประสิทธิ์ในอดีต (ครูแสวง ปุยรักษา เป่าปี่ใน พร้อมกับลูกวง) บันทึกภาพจากภาพเก่าบ้านครุละเอียด คชวัฒน์



ที่มาภาพ : นายนินธ์ กล้ากลุ่มจิตร บันทึกภาพวันที่ 28 กันยายน พ.ศ. 2561

ภายหลังจากครูแสวง ปุยรักษา ถึงแก่กรรม คณะดนตรีจันทประสิทธิ์ยังสืบทอดต่อมาโดยมี นายทองหล่อ สวัสดิภาพ (บุตรของครูรอดและครูฮาย สวัสดิภาพ) เป็นหัวหน้าวง ซึ่งนอกจากการสืบทอดทาง บรรเลงของบ้านแล้วยังได้ศึกษาปี่ใน เพิ่มเติมจากครูเทียบ คงลายทอง แต่ภายหลังจากที่สมาชิกคณะดนตรี ไทยในยุคครูแสวง ปุยรักษา ได้ถึงแก่กรรมหมดทุกคน คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ ก็เริ่มมีบทบาทลดน้อยลง เนื่องจากนักดนตรีส่วนใหญ่ในคณะไม่ได้มีการสืบทอดดนตรีไทยต่อ เพราะสภาวะสังคมเปลี่ยนแปลงไป หลายคนเลือกประกอบอาชีพอื่นที่มีรายได้มากขึ้น ลูกๆ และหลานๆ หันไปประกอบอาชีพอื่นๆ เช่น รับจ้างทั่วไป รับราชการครู รับราชการทหาร เป็นต้น มีเพียงบุตรของนางละออ คชวัฒน์ เพียงกลุ่มเดียวที่ยัง คงสืบทอดดนตรีไทยโดยการนำของครุละเอียด คชวัฒน์และครูมงคล คชวัฒน์

คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ ยุคครูละเอียด คชวัฒน์และक्रमงคค คชวัฒน์

ปัจจุบันคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์มีผู้สืบทอดดนตรีไทยอย่างจริงจังอยู่ 2 ท่าน คือ ครูละเอียด คชวัฒน์ และक्रमงคค คชวัฒน์ ซึ่งทั้งสองท่านได้ศึกษาดนตรีไทยจากครูในยุคครูแสง ปุ๋ยรักษา แต่การเข้าสู่ระบบการศึกษาสายสามัญ ประกอบอาชีพรับราชการครู สอนวิชาภาษาไทยและวิชาดนตรี ทำให้ลักษณะการสืบทอดเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือครูละเอียด คชวัฒน์ (ศิลปินดีเด่นจังหวัดชลบุรี) จบการศึกษาในระดับปริญญาโท สาขาวิชาภาษาไทย จากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ แต่การเข้าศึกษาในสถาบันการศึกษาทำให้ได้รับการถ่ายทอดจากครูท่านต่างๆ เช่น ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต (ศิลปินแห่งชาติ) ครูระดี วิเศษสุการ ครูเอื้อ ฉัตรเฉลิม ครูฉลุย จิยะจันทร์ ได้รับการครอบครูดนตรีไทยโดยक्रमมนตร์ ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) (ละเอียด คชวัฒน์, สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2559) และรับราชการเป็นครู ส่วนक्रमงคค คชวัฒน์ จบการศึกษาสาขาดนตรีศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และยังได้ศึกษาความรู้ทางด้านดนตรีไทยเพิ่มเติมกับ ครูเชื้อ ดนตรีรส ครูพิเชษฐ์ สัตพงษ์ ครุมงคค ภิรมย์ ครุมนัส ขาวปลื้ม เป็นต้น ปัจจุบันเป็นครูสอนในกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนชลราษฎรอำรุง 2 (อ่างศิลา) จังหวัดชลบุรี

ลักษณะดังกล่าวทำให้การสืบทอดดนตรีไทยของคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ ในอดีตกับปัจจุบัน มีความแตกต่างกันและมีรูปแบบการสืบทอดที่เปลี่ยนแปลงไป จากการสืบทอดที่บ้านมาเป็นการสอนในโรงเรียน อีกทั้งในยุคปัจจุบันไม่ได้มีการสืบทอดเพลงไทยประเภทวงปี่พาทย์ และเปลี่ยนเป็นการสอนและรับงานบรรเลงประเภทวงเครื่องสาย วงเครื่องสายผสมวงปี่พาทย์ และด้านการขับร้องเพลงไทย ประเภท เพลง สองชั้น เพลงเถา เพลงทยอย และเพลงเดี่ยวต่างๆ เพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป คือ เพลงไหมโรงไอยเรศ เพลงไหมโรงปฐมดุสิต เป็นต้น

คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต

ดนตรีไทยคณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เป็นคณะดนตรีไทยร่วมสมัยกับคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ ตั้งอยู่บ้าน เลขที่ 39/2 ตำบลบ้านปึก อำเภอมือง จังหวัดชลบุรี ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2452 ถึงปัจจุบันเป็นระยะเวลากว่า 100 ปี โดยครูอุ้น แสงจิต (ในอดีตชื่อคณะปี่พาทย์ครูอุ้น แสงจิต) ประกอบอาชีพดนตรีไทย ต่อจากบรรพบุรุษ ผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เกิดวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2483 ที่ตำบลบ้านปึก อำเภอมือง จังหวัดชลบุรี ได้ศึกษาดนตรีไทยจากครูอุ้น แสงจิต ผู้เป็นบิดา จนมีความสามารถในการศิลปะการแสดงด้านดนตรีไทย เชี่ยวชาญพิเศษในการบรรเลงระนาดเอกและระนาดทุ้ม โดยเฉพาะระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่ถนัดมากที่สุด โดยเริ่มเล่นดนตรีไทยมาตั้งแต่อายุ 7 ขวบ ประกอบอาชีพด้านดนตรีไทย โดยมีภรรยา และบุตร หลาน และคนในครอบครัวช่วยเหลือกันประกอบอาชีพรับงานบรรเลงดนตรีไทยและถ่ายทอดความรู้แก่ประชาชน ชาวชนที่สนใจทั่วไป โดยรับงานการแสดงทั่วไป ช่วยเหลือสังคม การกุศลในงานของชุมชน สม่ำเสมอตลอดมา คณะปี่พาทย์ผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เป็นที่รู้จักยอมรับในจังหวัดชลบุรี และภาคตะวันออก จึงได้เข้าร่วมกิจกรรมเชิงวิชาการในหน่วยงานต่างๆ ทั้งภาครัฐและภาคเอกชน เช่น กิจกรรมมหกรรมดนตรี การประชันวงดนตรีปี่พาทย์ ในการประกวดดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยบูรพา จังหวัดชลบุรี การแสดงดนตรีวงปี่พาทย์งานประจำปี จังหวัดชลบุรี ณ ศาลากลางจังหวัดชลบุรี งานพระราชทานเพลิงศพของบุคคลที่มี

ชื่อเสียงในจังหวัดชลบุรี เช่น สมาชิกสภาผู้แทนราษฎรนายนิคม แส่นเจริญ ยังได้รับการยอมรับให้เข้าร่วมการบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงลิเก ให้กับครูบุญเลิศ นาจพินิจ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2539 (ชูชาติ พิณพาทย์, 2539)

ผู้ใหญ่อาร แสงจิต เป็นนักดนตรีไทยที่มีฝีมือ และมีความชำนาญเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ไทย และปี่พาทย์มอญ อีกทั้งผู้ใหญ่อาร แสงจิต ยังประพจน์เป็นคนดีมีศีลธรรมเป็นแบบอย่างแก่ชนรุ่นหลัง ทำให้ได้รับการยกย่องจากหน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษาและสังคม เช่น ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี โรงเรียนชลกันยานุกูล ยกย่องเชิดชูเกียรติให้ผู้ใหญ่อาร แสงจิต เป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดชลบุรี สาขาศิลปะการแสดงด้านดนตรีไทย ประจำปี พ.ศ. 2542 (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี โรงเรียนชลกันยานุกูล, 2542) ส่วนการถ่ายทอดทางด้านดนตรีไทยของคณะผู้ใหญ่อาร แสงจิต ได้พัฒนานักดนตรีไทยให้ได้ใช้ดนตรีไทยประกอบอาชีพไม่ว่าจะเป็นอาชีพนักดนตรีไทย หรืออาจารย์สอนรายวิชาดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาต่างๆ

ดนตรีไทยคณะผู้ใหญ่อาร แสงจิต ในอดีตใช้ชื่อคณะว่า “คณะดนตรีไทยครูอุ้น แสงจิต” มีครูอุ้น แสงจิต เป็นผู้ก่อตั้งคณะ ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 5 มีสมาชิกที่อยู่ในคณะประกอบด้วยเครือญาติของครอบครัวได้แก่นายอุ้น แสงจิต นางเสด็จ แสงจิต นายหวิ แสงจิต นายหิม แสงจิต นายเตง แสงจิต นายตอง แสงจิต นายเตียบ แสงจิต และรวมกับลูกๆ ของครูอุ้น แสงจิต ที่สามารถบรรเลงดนตรีไทยได้อีก 3 คน ได้แก่ นางพิกุล จันทรแจ่มศรี นายถาวร แสงจิต และนายนิคม แสงจิต ในช่วงแรกคณะดนตรีไทยครูอุ้น แสงจิต รับการแสดง ในงานต่างๆ ตามความต้องการของชาวบ้าน การไปแสดงตามงานต่างๆ ได้สร้างความประทับใจให้ผู้รับชมและรับฟังเป็นจำนวนมากส่งผลให้มีผู้คนคอยติดตามและจ้างงานอยู่เรื่อยๆ จึงมีผู้ว่าจ้างงานอยู่ตลอด วงดนตรีไทยที่ใช้สำหรับประกอบอาชีพของคณะผู้ใหญ่อาร แสงจิต ยุคครูอุ้น แสงจิต ตั้งแต่อดีตจะมีใช้แคว่งปี่พาทย์ไม้แข็ง (เครื่องไทย) เท่านั้น (ผู้ใหญ่อาร แสงจิต, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2561)

คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่อาร แสงจิต ยุคผู้ใหญ่อาร แสงจิต

ดนตรีไทยคณะครูอุ้น แสงจิต มีการเปลี่ยนชื่อเรียกคณะตามผู้นำคณะด้วยภายหลังจากที่ครูอุ้น แสงจิต ได้ถึงแก่กรรม นายถาวร แสงจิต บุตรชายจึงเป็นหัวหน้าคณะคนต่อไป โดยมีสมาชิกในคณะประกอบด้วยคนในครอบครัว เครือญาติ และจ้างหานักดนตรีอาชีพมาร่วมบรรเลงในวง ด้วยการยอมรับในชุมชน นายถาวร แสงจิต ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ใหญ่บ้านในตำบลบ้านปึก ชาวบ้านจึงเรียกคณะดนตรีไทยนี้ว่า คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่อาร แสงจิต (นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร, 2556) คณะครูอุ้น แสงจิต เมื่อเปลี่ยนมาเป็นคณะผู้ใหญ่อาร แสงจิต ผู้ใหญ่อาร แสงจิต ได้พัฒนาปรับปรุงคณะให้ได้รับความสนใจตามความนิยมของสังคมอยู่ตลอด เช่น การจัดหาเครื่องไฟ ประกอบการบรรเลงในงานต่างๆ สร้างวงแตรง และได้สร้างวงปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น วงดนตรีที่ใช้ประกอบอาชีพของคณะผู้ใหญ่อาร แสงจิต ในปัจจุบัน สามารถแบ่งได้เป็น 3 วงด้วยกัน คือวงปี่พาทย์ไม้แข็ง (มีตั้งแต่ยุคครูอุ้น แสงจิต) วงปี่พาทย์มอญ วงแตรง ส่วนการสร้างวงปี่พาทย์มอญ และวงแตรง เพิ่มขึ้น ถือได้ว่าเป็นคณะแรกๆ ของจังหวัดชลบุรี โดยเฉพาะการมี

วงปี่พาทย์มอญนำมาใช้ในการบรรเลงเป็นวงแรกของจังหวัดชลบุรี ทำให้มีผู้คนสนใจจ้างงานเป็นจำนวนมาก ซึ่งส่งผลให้มีนักดนตรีที่อยู่นอกเขตพื้นที่เข้ามาร่วมบรรเลงกับวงผู้ใหญ่ถาวร มากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 2 วงแตรววงคณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต บันทึกภาพจากภาพเก่าบ้านผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต



ที่มาภาพ : นายนิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร บันทึกภาพวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2561

ส่วนการสร้างวงแตรววง คณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เป็นคณะแรกๆ ของจังหวัดชลบุรีที่ได้นำเอาวงแตรววงมารับงานการแสดง โดยรับทั้งงานอุปสมบทและงานศพ ในอดีตทางคณะจะมีเครื่องดนตรีให้สำหรับนักดนตรี ส่วนในปัจจุบันนักดนตรีส่วนใหญ่จะมีเครื่องดนตรีเป็นของตนเองยกเว้นจำพวกกลองต่างๆ ยังใช้เครื่องจากคณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เป็นหลัก (อดิศักดิ์ คงประเสริฐ, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2561)

นักดนตรีไทยในคณะดนตรีไทยตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี

นักดนตรีไทยในคณะดนตรีไทยคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ และคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต แบ่งตามยุคของผู้นำคณะในช่วงเวลาต่างๆ ได้ดังนี้

สมาชิกคณะดนตรีไทยคณะจันทประสิทธิ์

ยุคครูแสวง ปุยรักษา สมาชิกที่อยู่ในคณะจันทประสิทธิ์ ในช่วงยุคครูแสวง ปุยรักษา ประกอบไปด้วย (ทุกคนถึงแก่กรรม)

- 1) ครูเล็ก ทองเต็ม (เสริมศรี) 2) ครูปุย ทองเต็ม (เสริมศรี) 3) ครูฮวย สวัสดิภาพ 4) ครูรอด สวัสดิภาพ
- 5) ครูแสวง ปุยรักษา 6) นางละออ คชวัฒน์ 7) นายสมัย คชวัฒน์
- 8) นายบุญลือ สวัสดิภาพ 9) นายจำลอง สวัสดิภาพ 10) นายทองหล่อ สวัสดิภาพ

ยุคครูละเอียด คชวัฒน์และครูมงคล คชวัฒน์ สมาชิกที่อยู่ในคณะจันทประสิทธิ์ ในช่วงยุคครูละเอียด คชวัฒน์ และครูมงคล คชวัฒน์ ประกอบไปด้วย

- | | | |
|---------------------------------|---------------------------------|-----------------------|
| 1) นางละออ คชวัฒน์ (ถึงแก่กรรม) | 2) นายสมัย คชวัฒน์ (ถึงแก่กรรม) | 3) ครูละเอียด คชวัฒน์ |
| 4) นางสาวสุรภา คชวัฒน์ | 5) ร้อยเอกสะอาด คชวัฒน์ | 6) นางณัฐชา คชวัฒน์ |
| 7) ครูมงคล คชวัฒน์ | 8) นางพุทธชาติ คชวัฒน์ | 9) นายฤชชัย คชวัฒน์ |

สมาชิกคณะดนตรีไทยคณะผู้ใหญ่อาวร แสงจิต

ยุคครูอุ้น แสงจิต สมาชิกที่อยู่ในคณะผู้ใหญ่อาวร แสงจิต ในช่วงยุคครูอุ้น แสงจิต ประกอบไปด้วย (ทุกคนถึงแก่กรรม)

- | | | |
|--------------------|-----------------------------|-------------------|
| 1) ครูอุ้น แสงจิต | 2) ครูเสด็จ แสงจิต (วรรธน์) | 3) นางฉวี วรรธน์ |
| 4) นายหิมา แสงจิต | 5) นายเตง วรรธน์ | 6) นายตอง วรรธน์ |
| 7) นายเตียบ วรรธน์ | 8) นางพิกุล จันทรแจ่มศรี | 9) นายนิคม แสงจิต |

ยุคผู้ใหญ่อาวร แสงจิต สมาชิกที่อยู่ในคณะผู้ใหญ่อาวร แสงจิต ในช่วงยุคผู้ใหญ่อาวร แสงจิต ประกอบไปด้วย

- | | | |
|------------------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1) ผู้ใหญ่อาวร แสงจิต (ถึงแก่กรรม) | 2) นางพเยาว์ แสงจิต | 3) นางบุญญา เจริญสืบทอง |
| 4) นายวิทยา แสงจิต | 5) นายทิวา แสงจิต | 6) นางกัลยา เกื้อสนธิ์ |
| 7) นายสัญญา พิมพ์ศรี | 8) นางสาวประทุมพร ครุฑธา | 9) นางสาวพลอยชมพู แสงจิต |
| 10) นายอดิศักดิ์ คงประเสริฐ | 11) นายสงบ ทองเทศ | 12) นายแปลก เหมือนนุช |
| 13) นายวิกรม มโหธร | 14) นายพนัส คงศิริ | 15) นายจุมพล จำนงธรรม |
| 16) นายศุภฤกษ์ พงษ์สมบูรณ์ | 17) นายณัฐวุฒิ การะกิจ | 18) นายธนภุต เจริญสืบทอง |
| 19) นายวิมล บุญชล | | |

ประเภทเพลงที่ใช้ในการถ่ายทอดความรู้ในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี

ประเภทเพลงของคณะจันประสิทธิ์

ประเภทเพลงต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงของคณะดนตรีไทยคณะจันประสิทธิ์ พบว่าในช่วงยุคแรก เพลงต่างๆ จะเป็นกลุ่มของเพลงที่ใช้ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์ เช่น เพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องต่างๆ เนื่องจากในอดีตคณะดนตรีไทยจันประสิทธิ์มีแต่วงปี่พาทย์ไม้แข็งไม่มีวงดนตรีไทยที่เป็นวงเครื่องสายหรือวงมโหรี ในยุคปัจจุบันคณะดนตรีไทยจันประสิทธิ์ไม่มีวงปี่พาทย์ไม้แข็งแล้วเนื่องจากไม่มีการสืบทอดด้านเครื่องปี่พาทย์ จึงมีการเปลี่ยนแปลงประเภทของเพลง โดยยุคปัจจุบันมีครูละเอียด คชวัฒน์ เป็นผู้สืบทอดรูปแบบการสืบทอดคณะดนตรีไทยจึงเปลี่ยนจากวงปี่พาทย์ไม้แข็งมาเป็นวงเครื่องสายผสมปี่พาทย์และได้มีการสืบทอดโดยการเน้นเฉพาะในส่วนของบทเพลงแต่ไม่ได้เน้นการสืบทอดทางเพลง เพลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสำหรับวงเครื่องสายและเครื่องสายผสมปี่พาทย์

ตัวอย่างโน้ตเพลงทางเครื่องสาย โน้ตซอด้วง เพลงโหมโรงไอยเรศ ของครูละเอียด คชวัฒน์

ท่อน 1

__ม	__ซซซ	__ดล	__ซม	__ซร	__มซ	__รดล	__ซม
__ดด	__ร	__ม	__ฟม	มรดล	__ซฟ	__ดฟ	__มซร
ดดรล	ทลซร	ทซลท	ลทดล	ลทรม	ซมรท	มรทล	รทลซ
รซลท	ลทดร	ซมรด	รดทล	ทรทร	ทลซร	ฟมรม	ฟซลซ
__รด	รรรร	__ดม	รรรร	ซมรด	ซดรม	ฟซฟด	รมฟซ
รซลท	ลทดร	ซมรด	รดทล	ทรมร	ทลซร	ฟมรม	ฟซลซ

กลับต้นใช้สองบรรทัดล่าง แทนสองบรรทัดบน

__ม	_ชชช	ดรดล	ดลชม	ชมชล	ดรมช	ดรดล	ดลชม
ชดดด	ชรรร	ชมรม	ฟชลช	ดรดล	ดลชฟ	ดรมฟ	ชฟมร

ท่อน 2

ชลทต	ทลทต	ทลรด	ทลทต	รมชล	ดชลด	ชลดร	มดรม
ชดรม	รมชล	ดรดล	ดลชม	ชมรด	มรดล	รดลช	ดลชม
ชชชช	ชชชช	ลลลล	ชชชช	ชดรม	รมชล	ดรดล	ดชดล
ดรดล	ดลชม	ชดรม	รมชล	ชมมม	ชรรร	ชรชฟ	มรดล
ทลดด	ดรดด	มรดล	ดรดด	ชมชช	มรดล	ชลดร	ดทลช
ชมมม	รมชล	ชลดล	ดลดช	ชมชช	มรดล	ดรมร	ดลดช
ชลชม	ชมรด	ชลทล	ทดรม	รมชล	ดลชม	ชลชม	ชมรด
ชดรม	ฟชฟล	ชฟดฟ	ชฟมร	ชรชฟ	มรดล	ดรมร	ชมรด

ท่อน 3

ทชลท	ดลทต	รทดร	มดรม	ชลชม	ชลชช	มรดร	มรชม
-ลลล	ชลดร	มรชฟ	มรดล	ชลชม	มรดล	ชลดล	ดทลช
_ช_ช	ดดดด	รมชช	มรดล	_ล_ด	ดชชช	ลชลด	_ช_ม
_ม_ม	ชรรร	มรดร	มรชม	ช้ดรม	ช้รมช้	รมช้ล	ดชดล
ช้มรด	รด__	มรดล	ดล__	รดลช	ลช__	ดลชม	ชม__
ชมรด	มรดล	รดลช	ดลชม	ชมรด	ชดรม	ชลชม	ชมรด
ชมชช	ชลชช	ลชมร	ลชดล	__ดช	ดล__	ดรดช	ดลชม
ชมรด	มรดล	รดลร	ดลชม	ชมชช	ชดรม	ชลชม	ชมรด
รมชล	ดชลด	[____	____]	ชลดร	มดรม	[____	____]
ชชชช	_ล_ล	ชชชช	_ม_ม	ชชชช	_ม_ม	ชรรร	ชมรด
ชมรด	รด__	ชลทต	ทด__	ชมรด	รด__	มรดล	ดล__
รมชล	ชล__	มรดล	ดล__	ช้ดรม	รม__	ช้มรด	รด__
รรรล	รรรท	รมรล	รมรท	ช้มรท	รทลช	ทลชม	รมชล
รมชล	ชดชล	ชมชล	ชลทต	มรช้ฟ	มรดล	ชลดร	ดทลช

ท่อน 4

มมรม	รม--	ช้ลชม	รม--	ชลทต	ทด--	ทดรม	รม--
รรรร	-ม-ม	ชชชช	-ล-ล	รรรร	-ด-ด	ลลลล	-ช-ช
ฟฟชม	มรดช	----	----	ดดชด	รมฟช	----	----
ดดดด	-ล-ล	ชชชช	-ม-ม	รรรร	-ม-ม	ชชชช	-ล-ล
ช้ดรม	รม--	ชลดร	ดร--	รชลด	ลด--	รมชล	ชล--

ท่อน 4 (ต่อ)

ร ร ร ร	- ม - ม	ช ช ช ช	- ล - ช	ล ท - ล	ท ด - ท	ด ร - ด	ร ม - <i>ม</i>
ด ร ม ช	ม ช - -	ร ม ช ล	ช ล - -	ช ร ม ช	ม ช - -	ช ด ร ม	ร <i>ม</i> - -
ช ช ช ช	- ล - ล	ช ช ช ช	- ม - ม	ช ช ช ช	- ม - ม	ร ร ร ร	- ด - <i>ด</i>
ช ม ร ด	ร ด - -	ม ร ด ล	ด ล - -	ร ด ล ช	ล ช - -	ด ล ช ม	ช <i>ม</i> - -
ช ร ม ช	ม ช - -	ร ม ช ล	ช ล - -	ด ช ด ล	ล ด - -	ช ล ด ร	ด ร - -
ช ร ม ร	ช ฟ ม ร	ด ร ม ร	ช ฟ ม ร	ช ร ม ฟ	ช ฟ ม ร	ช ม ร ด	ม ร ด <i>ล</i>
ช ล ช ม	ช ม ร ด	ช ล ท ด	ท ด ร ม	ร ม ช ล	ด ล ช ม	ช ล ช ม	ช ม ร ด

เที่ยวกลับตัวบรรทัดสุดท้ายออกแล้วใช้บรรทัดนี้ลงซ้ำๆ

ช ล ช ม	- ร - ช	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล	- - - ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ประเภทเพลงของคณะผู้ใหญ่อาวรร แสงจิต

ประเภทเพลงต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงของคณะผู้ใหญ่อาวรร แสงจิต พบว่าเพลงต่างๆ ที่ใช้ในการบรรเลงเพื่อประกอบอาชีพนั้นสามารถแบ่งเป็น 2 ช่วง ประกอบด้วยช่วงครูอุณ แสงจิต และช่วงผู้ใหญ่อาวรร แสงจิต ในส่วนของช่วงยุคครูอุณ แสงจิต ในสมัยนั้นคณะดนตรีไทยจะมีเพียงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เพลงต่างๆ จะเป็นเพลงที่ใช้สำหรับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งเพลงต่างๆ ในอดีตเป็นเพลงที่ได้รับการสืบทอดมาจากสายตระกูลแสงจิต เช่น เพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน เพลงเรื่องต่างๆ เพลงทยอย เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเดี่ยว ไม่นิยมบรรเลงเพลงเถา ในช่วงสมัยผู้ใหญ่อาวรร แสงจิต ยังรักษา วงปี่พาทย์ไม้แข็งในสมัยครูอุณ แสงจิต ไว้ดั้งเดิมและได้มีการพัฒนารูปแบบวงดนตรีไทยเพิ่มขึ้น คือมีการสร้างวงปี่พาทย์มอญ และวงแตรวง เพื่อใช้ในการประกอบอาชีพนักดนตรีไทย

ตัวอย่างโน้ตเพลงโหมโรงไอยเรศ ทางฆ้องวงใหญ่ โดยครูสงบ ทองเทศ ที่ใช้ในการถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ในปัจจุบันของคณะผู้ใหญ่อาวรร แสงจิต ดังนี้

ท่อน 1

มือขวา	- - - ท	- - ร ร	- ม - ม	- ร - ท	- ร - ล	- ท - ร	- ม ม ม	- ร - <i>ท</i>
มือซ้าย	- - - ฟ	- ร - -	- ช - ม	- ร - ท	- ร - ล	- ท - ร	- ล ช ม	- ร - <i>ท</i>
มือขวา	- ช - -	ช ช - -	ล ล - -	ท ท - ร	- - ล ท	- ร - ม	- ล - -	ช ช - <i>ล</i>
มือซ้าย	- ช - ช	- - - ล	- - - ท	- - - ร	- ช - -	- ร - ม	- ล - ช	- - - <i>ล</i>
มือขวา	- ล - ฟ	ม ม - -	- - ม ฟ	ช - - ล	- ร - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - <i>ร</i>
มือซ้าย	- ร - -	- ร - ล	- ร - -	- ล - -	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - <i>ร</i>
มือขวา	- - ม ฟ	- - ช ล	- ท - -	ล ช - -	- ฟ ล -	ฟ ม - -	- ม ฟ ม	- - - <i>ร</i>
มือซ้าย	- ร - -	ม ฟ - -	ช - ล ช	- - ฟ ม	- - - ม	- - ร ท	- - - -	ร ท - <i>ล</i>
มือขวา	- - - ช	- - ล ล	- - - ท	- - ล ล	- - ช ช	- ล - ท	- ล - ท	- ด - <i>ร</i>
มือซ้าย	- - - ช	- ล - -	- - - ท	- ล - -	- ช - -	- ล - ท	- ล - ท	- ด - <i>ร</i>

ท่อน 1 (ต่อ)

มือขวา	-- ม ฟ	-- ซ ล	- ท --	ล ซ --	- ฟ ล -	ฟ ม --	- ม ฟ ม	--- ร
มือซ้าย	- ร --	ม ฟ --	ซ - ล ซ	-- ฟ ม	--- ม	-- ร ท	----	ร ท - ล

กลับต้น

ท่อน 2

มือขวา	--- ซ	-- ฟ ซ	-- ล ซ	-- ฟ ซ	- ม --	ร ร --	ซ ซ --	ล ล - ท
มือซ้าย	-- ร -	ฟ ม --	----	ฟ ม --	- ท - ล	--- ซ	--- ล	--- ท
มือขวา	-- ล ม	- ร - ม	- ม - ม	- ร - ท	- ท --	ท ล --	ล ซ --	ซ ม --
มือซ้าย	- ซ --	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท	-- ล ซ	-- ซ ม	-- ม ร	- - ร ท
มือขวา	ร - ร -	ร ม --	ร - ร -	ร ม --	-- ล ท	-- ร ม	- ล --	ซ - ซ -
มือซ้าย	- ล - ท	-- ร ท	- ล - ท	-- ร ท	- ซ --	ล ท --	-- ซ ม	- ร - ม
มือขวา	- ล --	ซ ม --	----	- ร - ม	- ท --	ท ท --	ล ล --	ซ ซ - ม
มือซ้าย	-- ซ ม	-- ร ท	- ล - ท	- ล - ท	- ท - ท	--- ล	--- ซ	--- ท
มือขวา	--- ม	-- ซ ซ	--- ล	-- ซ ซ	-- ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
มือซ้าย	--- ท	- ซ --	--- ล	- ซ --	--- ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
มือขวา	-- ล ท	-- ร ม	-- ซ ล	-- ซ -	-- ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
มือซ้าย	- ซ --	ล ท --	ร ม --	ซ ม - ร	--- ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร
มือขวา	- ม --	ร ท --	ซ ซ --	ล ล - ท	- ร - ม	- ร --	ท ท --	ล ล - ซ
มือซ้าย	-- ร ท	-- ล ซ	--- ล	--- ท	- ร - ม	- ร - ท	--- ล	--- ซ
มือขวา	- ซ --	ล ท - ร	- ม - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ --	ล ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ซ	--- ร	- ม - ร	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ท	- ซ - ล	--- ซ

ท่อน 3

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

มือขวา	-- ร ท	-- ล -	-- ท ล	-- ช -	-- ล ช	-- ม -	-- ช ม	-- ร -
มือซ้าย	----	ล ช - ช	----	ช ม - ม	----	ม ร - ร	----	ร ท - ท
มือขวา	- ท --	ท ล --	ล ช --	ช ม --	- ร - ช	-- ล ท	- ร - ท	- ล - ช
มือซ้าย	-- ล ช	-- ช ม	-- ม ร	-- ร ท	- ล - ช	--- ท	- ร - ท	- ล - ช
มือขวา	--- ท	-- ร ร	- ท --	ร ร - ม	- ม - ม	- ม --	ม ม --	ร ร - ท
มือซ้าย	--- ฟ	- ร --	- ฟ - ร	--- ม	- ช - ล	- ช - ม	--- ร	--- ท
มือขวา	- ท --	ท ล --	ล ช --	ช ม --	ล ช --	ช ม --	ม ร --	ร ท --
มือซ้าย	-- ล ช	-- ช ม	-- ม ร	-- ร ท	-- ม ร	-- ร ท	-- ม ล	-- ล ช
มือขวา	----	----	-- ร ม	ฟ - ช ช	----	----	-- ฟ ช	ล - ท ท
มือซ้าย	----	----	ล ท --	- ช --	----	----	ร ม --	- ท --
มือขวา	-- ร ร	-- ม ม	-- ร ร	-- ท ท	-- ร ร	-- ท ท	-- ล ล	-- ช ช
มือซ้าย	--- ร	--- ม	--- ร	--- ท	--- ร	--- ท	--- ล	--- ช
มือขวา	-- ร ท	-- ล -	---	ฟ ช - ช	-- ร ท	-- ล -	-- ท ล	-- ช -
มือซ้าย	----	ล ช - ช	-- ร ม	-- ฟ -	----	ล ช - ช	----	ช ม - ม
มือขวา	----	ร ม - ม	-- ท ล	-- ช -	-- ท -	ล ท - ท	-- ร ท	-- ล -
มือซ้าย	-- ล ท	-- ร -	----	ช ม - ม	--- ช	-- ล -	----	ล ช - ช
มือขวา	ล ล --	ล ล --	ล ล --	ล ล --	- ท --	ล ฟ --	---	- ร - ม
มือซ้าย	--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	-- ล ฟ	-- ม ร	- ล - ท	- ล - ท
มือขวา	-- ร ม	- ช - ม	-- ร ม	- ช - ล	-- ท -	ท - ล -	ช - ล -	ล - ช -
มือซ้าย	- ท --	ร - ร -	ร ท --	- ช - ล	--- ล	- ช - ม	- ม - ช	- ม - ร

กลับต้น

ท่อน 4

มือขวา	----	- ท - ท	----	ร ท - ท	----	ฟ ช - ช	----	ล ท - ท
มือซ้าย	----	ท - ล -	----	-- ล -	-- ร ม	-- ฟ -	-- ฟ ช	-- ล -
มือขวา	-- ล ล	-- ท ท	-- ร ร	-- ม ม	-- ม ม	-- ม ม	-- ม ม	-- ร ร
มือซ้าย	--- ล	--- ท	--- ร	--- ม	--- ล	--- ช	--- ม	--- ร
มือขวา	----	----	ด - ร ด	----	----	----	- ช - ช	ล ท ด ร
มือซ้าย	----	----	- ด --	ท ล ช ร	----	----	ช - ร -	----
มือขวา	-- ม ม	-- ม ม	-- ร ร	-- ท ท	-- ล ล	-- ท ท	-- ร ร	-- ม ม
มือซ้าย	--- ช	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	--- ท	--- ร	--- ม
มือขวา	-- ท -	ล ท - ท	----	ช ล - ช	-- ช -	ม ช - ช	----	ร ม - ม
มือซ้าย	--- ช	-- ล -	-- ร ม	-- ช -	--- ร	-- ม -	-- ล ท	-- ร -
มือขวา	-- ล ล	-- ท ท	-- ร ร	-- ม ม	-- ฟ ฟ	-- ช ช	-- ล ล	-- ท ท
มือซ้าย	--- ม	--- ฟ	--- ร	--- ม	--- ฟ	--- ช	--- ล	--- ท

ท่อน 4 (ต่อ)

มือขวา	-- รื -	ท ร - รื	----	ร ม - ม	-- รื -	ท ร - ร	-- ท -	ล ท - ท
มือซ้าย	--- ล	-- ท -	-- ล ท	-- ร -	--- ล	-- ท -	--- ซ	-- ล -
มือขวา	-- รื รื	-- มื มื	-- รื รื	-- ท ท	-- รื รื	-- ท ท	-- ล ล	-- ซ ซ
มือซ้าย	--- ร	--- ม	--- ร	--- ท	--- ร	--- ท	--- ล	--- ซ
มือขวา	-- รื ท	-- ล -	-- ท ล	-- ซ -	-- ล ซ	-- ม -	-- ซ ม	-- ร -
มือซ้าย	----	ล ซ - ซ	----	ซ ม - ม	----	ม ร - ร	----	ร ท - ท
มือขวา	-- รื -	ท ร - ร	----	ร ม - ม	-- ซ -	ม ซ - ซ	----	ซ ล - ล
มือซ้าย	--- ล	-- ท -	-- ล ท	-- ร -	--- ร	-- ม -	-- ร ม	-- ซ -
มือขวา	--- ท	- ล - ล	----	--- ลื	- ท - รื	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	----	--- ร	--- ล	----	- ท - ร	- ท - ล	--- ซ	--- ท
มือขวา	- รื - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รื - มื	- รื - -	ท ท - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- ร - ท	- ล - ซ	--- ล	--- ท	- ร - ม	- ร - ท	--- ล	--- ซ

กลับต้น

ลงวา ใช้แทนแถวสุดท้ายของท่อน 4

มือขวา	- ม รื ท	- ล - รื	--- ท	--- ล	--- ซ	--- ฟ	--- ม	--- ร
มือซ้าย	- ม ร ท	- ล - ร	--- ท	--- ล	--- ซ	--- ฟ	--- ม	--- ร

บทบาทคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึกที่มีต่อชุมชนและสังคม

บทบาทของดนตรีไทยที่มีต่อชุมชนในตำบลบ้านปึกนี้ เห็นได้ว่ามีส่วนสำคัญที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในการอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขการได้ช่วยเหลือเกื้อกูลกันโดยเสียงเพลงเป็นเครื่องช่วยสื่อสารให้กับชุมชน ประเพณีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในตำบลบ้านปึกชาวบ้านได้ช่วยกันจัดกิจกรรมด้วยความสามัคคีช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องกิจกรรมขนทรายเข้าวัดในงานเทศกาลสงกรานต์ หรือการจัดทำขนมไทยในชุมชน เพื่อจำหน่ายเงินเข้ากลุ่มหมู่บ้าน ทั้งนี้การจัดงานวัดต่างๆ ก็จะได้คณะดนตรีไทยของทั้งสองคณะ คอยให้บริการชุมชน ซึ่งในอดีตก็จะมีคณะจันประสิทธิ์ เป็นคณะหลัก เนื่องจากคณะนี้อยู่ประจำที่วัด ซึ่งเป็นศูนย์กลางชุมชนแต่พอช่วงหลังคณะดนตรีไทยจันประสิทธิ์นี้ภคดนตรีรุ่นเก่าเสียชีวิตหมดจึงไม่ได้มีวงมา ประจำที่วัด วงดนตรีไทยคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต จึงเป็นคณะที่คอยช่วยเหลือชุมชนต่อมา ปัจจุบันนี้คณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ก็ยังคงช่วยเหลือกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในชุมชน เช่นวันสำคัญต่างๆ ก็จะนำ วงดนตรีเข้าร่วมบรรเลงในชุมชน และที่วัด เช่น งานทำบุญประจำปี งานเทศกาลสงกรานต์ เป็นต้น กล่าวได้ว่าดนตรีไทยของคณะดนตรีไทยจันประสิทธิ์และคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ได้ช่วยให้กิจกรรมของ ชุมชนและสังคมในเขตตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี ดำเนินไปด้วยความสมบูรณ์ เกิดความเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านกับวัดและการให้การสนับสนุนเกื้อกูลกันและกันของคนในชุมชนมีความเหนียวแน่นในเชิงสังคมมาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีต ปัจจุบันกิจกรรมต่างๆ ที่จัดขึ้นก็ยังคงดำเนินการ

อย่างต่อเนื่อง อาจมีเพียงการปรับรูปแบบให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงไปกับบริบทของท้องถิ่นที่มีความเจริญเข้ามาอย่างรวดเร็วกิจกรรมหลายอย่างถูกปรับเปลี่ยนโดยชาวบ้านไม่อาจปรับตัวได้ทันแต่ดนตรีก็ยังสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของชาวบ้านในชุมชนได้เป็นอย่างดี มีงานประจำปีครั้งใดชาวบ้านต้องได้ยินเสียงดนตรีไทยจากชุมชนบ้านปึกของตนเอง (กัลยา เกื้อนสุข, สัมภาษณ์, 30 กันยายน 2561)

บทสรุป

สรุปได้ว่าคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึกที่ได้ทำการวิจัย ผู้วิจัยพบว่า ชื่อเสียงของดนตรีไทยในตำบลบ้านปึกนั้น เกิดจากในอดีต ตำบลบ้านปึกแห่งนี้ เป็นพื้นที่ที่มีความรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรม โดยมีการแสดง ทั้งโขน ละคร ในตำบลแห่งนี้หลายคณะ คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์เป็นคณะดนตรีไทยที่มีบทบาทสำคัญ ในการบรรเลงดนตรีไทยในโอกาสต่างๆ ของคนในชุมชนตั้งแต่เริ่มแรก โดยเฉพาะเมื่อมีครูแสวง ปุ๋ยรักษา นักดนตรีไทยจากจังหวัดฉะเชิงเทราผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีไทยมาจากสายพระยา ประสาน ดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เข้ามาเป็นผู้ดูแล เนื่องจากครูแสวง ปุ๋ยรักษา มีฝีมือความสามารถ และมีความรู้เรื่องเพลงเป็นอย่างดี ทำให้คณะดนตรีไทย จันทประสิทธิ์ ในยุคครูแสวง ปุ๋ยรักษา มีชื่อเสียงว่ามีความรอบรู้เรื่องเพลงเหนือกว่าวงปี่พาทย์คณะอื่นๆ ในแถบจังหวัดชลบุรี การรับงานบรรเลงดนตรี จึงไม่ได้ อยู่เพียงแคในตำบลบ้านปึกเท่านั้น แต่ยังขยายพื้นที่เข้าไปในตำบลและอำเภอต่างๆ ในจังหวัดชลบุรี ส่งผลให้ตำบลบ้านปึกมีชื่อเสียงทางด้านดนตรีไทยและการแสดงต่างๆ ตามไปด้วย จากนั้นคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์เริ่มมีบทบาทลดน้อยลงเนื่องจากนักดนตรีในคณะเลือกประกอบอาชีพอื่น ๆ

ในยุคสมัยเดียวกันที่มีคณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ยังมีคณะดนตรีไทย ครูอู่่น แสงจิต ซึ่งเป็นคณะ ปี่พาทย์อีกคณะหนึ่งในตำบลบ้านปึก ได้พัฒนางานจนเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะในยุค ผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ซึ่งมีการพัฒนาคณะอยู่ตลอด ไม่ว่าจะเป็นการสร้างวงปี่พาทย์มอญ วงแต้ว วงสร้างเครื่องไฟ เพื่อเพิ่มสีสันในการบรรเลง และบริการผู้สนใจ อีกทั้งผู้ใหญ่ถาวร ยังศึกษาหาความรู้เรื่องเพลงต่างๆ อยู่ตลอด โดยการฟังการบรรเลงจากคณะดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงทางวิทยุกระจายเสียง รวมทั้งการได้มีโอกาสแลกเปลี่ยน ความรู้จากนักดนตรีไทยต่างถิ่นที่มาร่วมบรรเลงอยู่ตลอด พร้อมกับมีเครือข่ายทางด้านดนตรีไทยซึ่งเกิดจาก ทางคณะผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต ได้มีโอกาสเผยแพร่งานดนตรีไทยในพื้นที่ต่างๆ ของจังหวัดชลบุรี สิ่งเหล่านี้ จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้คณะดนตรีไทยผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต เป็นที่ยอมรับว่าเป็นคณะดนตรีไทยที่มีความรู้ ความสามารถและยังคงสืบทอดอาชีพดนตรีไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีอายุกว่า 100 ปี รวมถึงมีบทบาท ในการสืบทอดความรู้ด้านดนตรีไทยทั้งในแวดวงวิชาชีพและการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาทั้งระดับ การศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา ขณะที่คณะดนตรีไทยจันทประสิทธิ์ไม่ได้สืบทอดอาชีพดนตรีไทยใน ลักษณะของคณะปี่พาทย์อีกต่อไป แต่ยังคงมีบทบาทในการสืบทอดดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาทั้งระดับ การศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษาเช่นกัน

อภิปรายผล

จากผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ด้านประวัติของคณะดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก จังหวัดชลบุรี เป็นคณะดนตรีไทยที่มีความเก่าแก่ และมีอยู่เพียงสองคณะคือ คณะจันทประสิทธิ์ และคณะผู้ใหญ่อาวร แสงจิต โดยคณะจันทประสิทธิ์ เป็นคณะดนตรีไทยที่เกิดขึ้นก่อน ซึ่งทั้งสองคณะประกอบด้วยสมาชิกในคณะเป็นญาติพี่น้อง ช่วยการประกอบอาชีพในอดีต ส่วนในปัจจุบันคณะจันทประสิทธิ์ มีการเปลี่ยนรูปแบบการเป็นคณะดนตรีไทยเป็นการสืบทอดในระบบการศึกษา ส่วนของคณะดนตรีไทยผู้ใหญ่อาวร แสงจิต ยังคงประกอบอาชีพรับจ้างบรรเลงดนตรีไทยในโอกาสต่างๆ โดยมีเครือข่ายและมีสมาชิกคณะเป็นลูกศิษย์ที่ได้มาศึกษาความรู้รวมถึงการนำเครือข่ายทางดนตรีไทยพื้นที่ต่างๆ มารวมวง ข้อมูลจากสมาชิกคณะดนตรีไทยทั้งสองคณะช่วยเพิ่มเติมและลำดับเหตุการณ์ ทำให้ได้ข้อมูลที่มีความสมบูรณ์มากขึ้น แต่มีส่วนของประวัติบางช่วง เช่น การเริ่มก่อตั้งคณะจันทประสิทธิ์ ไม่สามารถสืบค้นได้โดยละเอียด เนื่องจากเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนครุละเอียด คชวัฒน์ จะเกิดและไม่ได้มีการจดบันทึกไว้ จึงไม่มีข้อมูลโดยละเอียด ด้านการสืบทอดนั้น มีการสืบทอดของคณะดนตรีไทยทั้งคณะจันทประสิทธิ์และคณะผู้ใหญ่อาวร แสงจิต ที่สามารถแยกข้อมูลออกเป็นช่วงเวลาต่างๆ คือ คณะจันทประสิทธิ์ มีช่วงยุคครูแสวง ปุยรักษา และช่วงยุคครูละเอียด คชวัฒน์ ส่วนคณะผู้ใหญ่อาวร แสงจิต ประกอบด้วยช่วงยุคครูอุ้น แสงจิต และยุคผู้ใหญ่อาวร แสงจิต มีการสืบทอดอย่างเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน และในส่วนของการบทบาทของคณะดนตรีไทยนั้น เนื่องจากดนตรีไทยในตำบลบ้านปึกเป็นดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมต่างๆ มาตั้งแต่ในอดีต อีกทั้งพื้นที่ดังกล่าวมีความเข้มแข็งของชุมชนเป็นอย่างมากส่งผลให้ดนตรีไทยมีบทบาทในทางสังคม เมื่อมีงานกิจกรรมใดๆ ที่เกิดขึ้น ดนตรีไทยของทั้งสองคณะก็จะได้เข้าไปมีบทบาทร่วมกิจกรรมอยู่ประจำ ทั้งงานประจำปี งานบวช งานศพ และอื่นๆ ปัจจุบันคณะดนตรีไทยยังคงรับใช้ชุมชนในปัจจุบันและมีรูปแบบที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัยที่เกิดขึ้นในตำบลบ้านปึกแห่งนี้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่องการสืบทอดดนตรีไทยในตำบลบ้านปึก อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรีพบประเด็นการศึกษาเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบทบาทของคณะดนตรีไทยและนักดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรีและยังมีส่วนของบริบทการศึกษานักดนตรี วิชาชีพอื่นๆ ในภาคตะวันออกที่เป็นทรัพยากรทางปัญญาในด้านต่างๆ ของแต่ละอำเภอ อันมีเอกลักษณ์ และอัตลักษณ์ที่โดดเด่น เช่น ลิเก นาฏศิลป์ หัตถกรรม อาหารการกิน ความเชื่อ แหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทย หรือคณะดนตรีไทยในตำบลอื่นๆ ในจังหวัดชลบุรีที่น่าสนใจอีกมากมายสามารถนำมาศึกษาเพิ่มเติมเพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้และต่อยอดองค์ความรู้ต่อไปได้

บรรณานุกรม

กัลยา เกื้อนสุข. (2561, 30 กันยายน). สัมภาษณ์.

ชูชาติ พิณพาทย์. (2539). มหาวิทยาลัยบูรพากับนักดนตรีไทยภาคตะวันออก. ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 27. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยบูรพา.

ณัฐชยา คชวัฒน์. (2561, 30 มีนาคม). สัมภาษณ์.

ถาวร แสงจิต. (2561, 2 ตุลาคม). สัมภาษณ์.

นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร. (2556). การศึกษาวิธีการการถ่ายทอดดนตรีไทยในระบบโรงเรียนและบ้านดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรีศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญนภา เจริญสืบทอง. (2561, 4 เมษายน). สัมภาษณ์.

ละเอียต คชวัฒน์. (2559, 10 ธันวาคม). สัมภาษณ์.

ละเอียต คชวัฒน์. (2561, 12 พฤษภาคม). สัมภาษณ์.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี โรงเรียนชลกันยานุกูล. (2542). ศิลปินดีเด่นและผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี. ชลบุรี: แสนยากรการพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยกับการพัฒนานาฏกรรม¹

Chulalongkorn University and the Development of Performing Arts

พันพิสา ธูปเทียน²
Bhanbhassa Dhubthien

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาพัฒนาการด้านนาฏกรรมของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ก่อตั้ง จนถึง พ.ศ. 2561 โดยทำการศึกษานโยบาย กิจกรรม และหลักสูตรด้านนาฏกรรม จากการวิจัยพบว่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้พยายามปรับตัวให้เข้ากับโลกในศตวรรษที่ 21 เน้นการสร้างทักษะตามแบบของเครือข่ายองค์กรความร่วมมือเพื่อทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 เน้นการบูรณาการข้ามศาสตร์และทักษะการเป็นผู้ประกอบการ ผู้วิจัยแบ่งยุคทางด้านนาฏกรรมของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยออกเป็น 6 ยุค ได้แก่ ยุคบุกเบิก ยุคกิจกรรมงานละครวันปิดภาค ยุคนาฏกรรม ในระบบการเรียนการสอนและละครประจำปีของแต่ละคณะ ยุคฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมและยุคนิเวศน์วัฒนธรรมฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม และยุคนิเวศน์นวัตกรรม ผลการวิจัยแสดงว่า จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเสมือนต้นแบบที่สำคัญ 4 ด้านด้วยกัน ได้แก่ ต้นแบบของการเป็นจุดเชื่อมระบบการถ่ายทอดนาฏกรรมแบบดั้งเดิมสู่ระบบการศึกษาแบบสถาบัน การเป็นจุดประสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและตะวันตก การเป็นแหล่งเผยแพร่แนวคิดทางนาฏกรรมที่หลากหลาย และการเป็นแบบอย่างของการฝึกฝนและพัฒนานาฏกรรมในประเทศไทย นอกจากนี้ ในสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงของโลกในศตวรรษที่ 21 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็ได้สร้างแนวคิดการบูรณาการข้ามศาสตร์ด้านนาฏกรรมขึ้น เป็นแห่งแรกในประเทศไทยอันเป็นวิถีที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในอดีต ด้วยรูปแบบการทำกิจกรรมร่วมกัน ของนิสิตและคณาจารย์ทุกคณะซึ่งประสบผลสำเร็จเป็นอย่างมาก จึงกล่าวได้ว่า จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นแหล่งบ่มเพาะทางนาฏกรรมของชาติโดยแท้จริง

คำสำคัญ: นาฏกรรมไทย / จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย / การฝึกฝนนาฏกรรม

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยกับการสืบสานและพัฒนานาฏกรรม” หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีการศึกษา 2560

²อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

The objective of this research is to study the development of performing arts in Chulalongkorn University since its founding till the year of 2018. The research includes the study of strategy, activities and performing-arts curriculums.

According to the research, it is found out that Chulalongkorn University has been adjusted to serve the world of the twenty-first century in relation to Partnership for 21st Century Skills, focusing on Transdisciplinary and Entrepreneurship.

This long development process can be divided into six eras: pioneer era, end-of-semester theatre era, performing arts in curriculums and faculty annual play era, renaissance era, and innovation ecosystem era.

The research has shown that Chulalongkorn University can be considered as a prototype in four important positions as follows: the linkage of knowledge transfer from traditional to institutional education system, the correlation between Thai and Western cultures, the source of various and diverse performing arts knowledge dissemination, and the model of training and development of performing arts in Thailand

Furthermore, among the global changing circumstances of 21st century, Chulalongkorn University is the first in Thailand to create the concept of Transdisciplinary. This appeared in the past in the form of co-operative activities among faculty members and students in all faculties which were highly successful. From this, it is clearly acknowledged that Chulalongkorn University is truly an incubator of performing arts of the nation.

Keyword: Thai Performing Arts; Chulalongkorn University; Performing Arts training

บทนำ

นาฏกรรม หรือ performing arts คือ รูปแบบของกิจกรรมสร้างสรรค์ที่แสดงต่อหน้าผู้ชม³ การศึกษาทางด้านนาฏกรรมในไทยนั้น เริ่มจากการฝึกฝนนาฏศิลป์ไทย โดยเริ่มมีสถาบันที่ฝึกสอนขึ้นเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 (ค.ศ. 1934) เป็นโรงเรียนพ่อนราและดนตรีชื่อว่าโรงเรียนนาฏดุริยางค-ศาสตร์ ต่อมาได้ยกฐานะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้เริ่มเปิดสอนในระดับอุดมศึกษาในพ.ศ. 2518 จุดเปลี่ยนที่สำคัญในการศึกษานาฏกรรมในประเทศไทยคือการเข้ามาของนาฏกรรมละครตะวันตก ซึ่งเกิดขึ้นที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในนามภาควิชาศิลปการละครใน พ.ศ. 2514 ต่อมาในปีพ.ศ. 2531 ได้มีพัฒนาการก้าวสำคัญเกิดขึ้นกับหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย กล่าวคือมีการเปิดหลักสูตรนาฏศิลป์ในรั้วมหาวิทยาลัยขึ้นเป็นที่แรกคือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ใช้ชื่อว่าภาควิชานาฏศิลป์สังกัดคณะศิลปกรรมศาสตร์ ปัจจุบันนี้หลักสูตรนาฏกรรมในอุดมศึกษาได้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว มีความนิยมและมาตรฐานสูงขึ้นตามลำดับ จนขณะนี้หลักสูตรต่อไปถึงระดับปริญญาโทและเอกในสถาบันของภาครัฐและเอกชน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในฐานะที่เป็นสถาบันอุดมศึกษาแห่งแรกที่ริเริ่มหลักสูตรด้านนาฏกรรมนั้น ถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนผ่านที่สำคัญของการเรียน การสอนจากแบบฝึกฝนเพื่อวิชาชีพเน้นการปฏิบัติมาสู่ระบบที่มุ่งเน้นให้เกิดนักคิด นักวิจัยควบคู่ไปด้วย จนเกิดองค์ความรู้ด้านนาฏกรรมที่สำคัญจำนวนมาก และเมื่อพิจารณาถึงหลักสูตรต่างๆ ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พบว่ามีหลักสูตรนาฏกรรมเกิดขึ้นมากมายทั้งทางตรงและทางอ้อมจากพันธกิจหลักสูตรและกิจกรรมที่ทุกภาคส่วนได้ร่วมกันผลักดัน ทำให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นสถาบันการศึกษาที่มีพลวัตทางนาฏกรรมที่หลากหลายที่สุดในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาพัฒนาการที่เกิดขึ้นตลอดระยะเวลาหนึ่งร้อยปีที่ผ่านมา นับตั้งแต่การก่อตั้ง เพื่อหาองค์ความรู้อันจะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อนาฏกรรมไทยสืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาพัฒนาการและสถานภาพด้านนาฏกรรมของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยตั้งแต่ก่อตั้งจนถึง พ.ศ. 2561

นิยามศัพท์เฉพาะ

นาฏกรรม หมายถึง Performing Arts หรือศิลปะการแสดง ศิลปะการละครทั้งแบบอนุรักษ์และร่วมสมัย

พัฒนาการด้านการศึกษานาฏกรรม หมายถึง พัฒนาการด้านการออกแบบหลักสูตรการเรียน การสอนและกิจกรรม รวมถึงวิถีของกระบวนการถ่ายทอด ฝึกฝน เรียนรู้ ของครู-ศิษย์ และกระบวนการฝึกซ้อมเพื่อ ผลิตผลงานนาฏกรรม

³Performing Arts. (2017). สืบค้นเมื่อ 21 เมษายน 2560, จากเว็บไซต์ : <https://en.oxforddictionaries.com>

ทบทวนวรรณกรรม

1. ทฤษฎีและหลักการในการพัฒนาและวิเคราะห์หลักสูตร

1.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับหลักสูตรในมิติต่างๆ (Theoretical Perspectives on Curriculum)

George J. Posner⁴ ได้สรุปแนวคิดเกี่ยวกับหลักสูตรการศึกษาว่าแต่ละทฤษฎีต่างมีวิธีการที่หลากหลาย แต่ละแนวคิดก็จะมีคำตอบและวิธีการที่แตกต่างกันไป ซึ่งแนวคิดหรือทฤษฎีต่างๆ สามารถจำแนกออกเป็น 5 จำพวกด้วยกันคือ

1.1.1 แบบอนุรักษนิยม (Traditional) เชื่อว่าการศึกษาต้องกลับไปสู่ความรู้พื้นฐานต่างๆ ที่ประชาชนที่ดีพึงมีนั้นก็ต้องมุ่งไปที่การส่งผ่านมรดกทางวัฒนธรรม

1.1.2 แบบเน้นประสบการณ์ (Experiential) มองว่าเด็กๆ ควรมีสติเสรีภาพในการเรียนรู้และสัมผัสประสบการณ์ เพื่อนำไปสู่การพัฒนาตนเอง ดังนั้นแนวคิดนี้จึงเน้นการปฏิบัติปล่อยให้เด็กเรียนรู้อย่างอิสระ ตามความสนใจมากขึ้น

1.1.3 แบบเน้นโครงสร้างของศาสตร์ความรู้ (Structures of Disciplines) พัฒนาด้านสติปัญญาของผู้เรียนและพัฒนาทักษะเฉพาะด้านในแนวลึก

1.1.4 แบบเน้นด้านพฤติกรรม (Behavioral) เชื่อว่าต้องมีการกำหนดพฤติกรรมอันพึงประสงค์หาปัจจัยที่จะทำให้ผู้เรียนมีพฤติกรรมเหล่านั้น

1.1.5 แบบเน้นกระบวนการคิด (Cognitive) เชื่อว่าทุกคนมีความรู้ และความคิดติดตัวมาตั้งแต่เกิด ดังนั้นผู้สอนจึงมีหน้าที่กระตุ้นให้ผู้เรียนแสดงความสามารถเหล่านั้นออกมา

Posner สรุปว่าทฤษฎีแนวคิดเหล่านี้ไม่เพียงแต่ช่วยเพิ่มวิสัยทัศน์ทางการศึกษาแต่ยังช่วยให้เราเข้าใจหลักสูตรต่างๆ ตามสภาพความเป็นจริงมากขึ้นซึ่งมีความสำคัญมากก่อนที่จะวิเคราะห์หลักสูตรใด

1.2 การวิเคราะห์หลักสูตร

ผู้วิจัยใช้หลักเกณฑ์การวิเคราะห์หลักสูตรของ The Quality Assurance Agency for Higher Education (QAA)⁵ ซึ่งได้กำหนดเกณฑ์มาตรฐานให้แก่ทุกสาขาวิชาที่เปิดสอนในระดับอุดมศึกษา ในที่นี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเกณฑ์มาตรฐานของสาขาการเต้น การละครและการแสดง (Dance, Drama and Performance) เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์หลักสูตรนาฏกรรมของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.2.1 ทักษะเฉพาะ (Specific skills)

ผู้เรียนที่จบด้านนาฏกรรมต้องมีทักษะด้านการคิดวิเคราะห์ ทักษะด้านความคิดสร้างสรรค์ ทักษะด้านนาฏกรรม และทักษะด้านการสร้างงาน ซึ่งบางหลักสูตรจะเรียนแบบมุ่งเน้นเฉพาะสาขา ในขณะที่บางหลักสูตรจะเรียนแบบพหุวิทยาการ (multidisciplinary) หรือสหวิทยาการ

⁴George J. Posner. (1992). Analyzing the Curriculum. New York : McGraw-Hill

⁵UK Quality Code for Higher Education. (2018). สืบค้นเมื่อ 28 เมษายน 2560. จากเว็บไซต์ : <https://www.qaa.ac.uk/quality-code>

(interdisciplinary) อย่างไรก็ดี ทักษะที่พึงมีของผู้ที่จบด้านนาฏกรรมก็ยังคงครอบคลุมรายละเอียดต่อไปนี้ โดยให้น้ำหนักแตกต่างกันไปตามลักษณะของหลักสูตร

1.2.1.1 ทักษะในการลงมือทำ ทักษะในการสร้างสรรค์

และทักษะในการแสดง

1.2.1.2 ทักษะการคิดวิเคราะห์และวิจารณ์

1.2.1.3 ทักษะในการประยุกต์ใช้องค์ความรู้และทำให้เกิดการมีส่วนร่วม

1.2.1.4 ทักษะในการจัดการ

1.2.1.5 ทักษะในการทำงานร่วมกับผู้อื่น

2. การฝึกฝนนาฏกรรมในระดับอุดมศึกษา

ระบบการศึกษามีการวางนโยบายที่มีความเป็นองค์รวมมากขึ้นจากการฝึกฝนนาฏกรรมแบบดั้งเดิมมาเป็นการฝึกฝนนาฏกรรมแบบผสมผสานในรัชกาลที่ 6 ซึ่งได้การศึกษาแบบสามัญแก่ผู้เรียน จากนั้นได้พัฒนาไปสู่การฝึกฝนนาฏกรรมในหลักสูตรสถานศึกษา และต่อยอดไปถึงการฝึกฝนนาฏกรรมเพื่อสร้างศิลปินและครู จนในปัจจุบันได้มีการฝึกฝนนาฏกรรมในระดับอุดมศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับยุทธศาสตร์ชาติและมีความเจริญรุดหน้าอย่างมาก โดยได้เกิดการสร้างหลักสูตร นาฏกรรมตะวันตกคือศิลปะการละครในสถาบันอุดมศึกษาเป็นครั้งแรก ได้แก่สาขาวิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีพ.ศ. 2508 ซึ่งอยู่ภายใต้การดูแลของสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา⁴ ส่วนหลักสูตรปริญญาตรีด้านนาฏกรรมไทยนั้นมีขึ้นครั้งแรกที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ในปีพ.ศ. 2519 ซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อยู่ภายใต้การดูแลของกระทรวงวัฒนธรรม และหลักสูตรนาฏศิลป์ที่แรกในรั้วมหาวิทยาลัยนั้นเกิดขึ้นที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีพ.ศ. 2531 นับแต่นั้นมาได้เกิดหลักสูตรระดับอุดมศึกษาด้านนาฏกรรมขึ้นมากมายหลายรูปแบบดังที่ปรากฏในแผนภาพ และปัจจุบันได้พัฒนาไปจนถึงระดับปริญญาเอก และหลักสูตรนานาชาติ โดยนาฏกรรมในอุดมศึกษาของไทยช่วงหลังนี้ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ

2.5.1 นาฏกรรมไทยหรือนาฏศิลป์ ในอดีตการฝึกฝนนาฏศิลป์ของไทยเป็นแบบดั้งเดิม (Traditional Perspective) แต่ในปัจจุบันมีการศึกษาแบบเน้นกระบวนการคิด (Cognitive Perspective) เพิ่มขึ้นมาด้วย เพื่อรองรับการเรียนรู้ที่มุ่งให้เกิดกระบวนการคิด วิเคราะห์ การวิพากษ์และการสร้างสรรค์งานวิจัยและงานนาฏกรรมที่พัฒนาต่อยอด รวมถึงสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับนาฏศิลป์ไทย

2.5.2 นาฏกรรมตะวันตก มีรูปแบบการสอนที่อิงจากหลักสูตรของตะวันตกและสอดคล้องกับยุทธศาสตร์ชาติ คือมีลักษณะเน้นประสบการณ์ (Experiential Perspective) และเน้นกระบวนการคิด (Cognitive Perspective) ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นไปตามกรอบยุทธศาสตร์ชาติภายใต้แผนอุดมศึกษาระยะยาว 15 ปี ฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2551 - 2565) นอกจากนี้การศึกษาด้านนาฏกรรมไทย

⁴ปัจจุบันคือกระทรวงอุดมศึกษาวิทยาศาสตร์และนวัตกรรม

ยังมีแนวโน้มที่จะได้รับการสนับสนุนมากขึ้นเพราะได้มีการระบุไว้ในแผนอุดมศึกษา ซึ่งเกิดจากแนวคิดเรื่อง สตีมนศึกษา (STEAM) ที่พัฒนามาจากสเต็มศึกษา (STEM) โดยให้ความสำคัญกับการเรียนด้านศิลปะมากขึ้น เพราะค้นพบว่าการเรียนศิลปะสามารถสร้างทักษะความคิดสร้างสรรค์ ความคิดเชิงประยุกต์ ซึ่งนำไปช่วย พัฒนาบุคลากรทุกสายอาชีพให้เกิดการสร้างนวัตกรรมต่างๆ ของโลก

3. แนวทางการพัฒนาของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการวัดอันดับของ QS World University Rankings (2016-2017)⁷ คือในปีที่มหาวิทยาลัย มีอายุครบ 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้รับการจัดอันดับให้เป็นสถาบัน อุดมศึกษาอันดับที่ 1 ของประเทศไทย, อันดับที่ 45 ของเอเชีย และอันดับที่ 252 ของโลก ซึ่งนับเป็นความสำเร็จที่น่าภาคภูมิใจ ของมหาวิทยาลัย และจากการศึกษาแผนยุทธศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2560 - 2563 พบว่า คณะผู้บริหารมหาวิทยาลัยมีความมุ่งมั่นที่จะใช้วาระครบ 100 ปีนี้ ทบทวนยุทธศาสตร์ที่ผ่านมาอย่างถี่ถ้วน เพื่อวางทิศทางให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยพัฒนาต่อไปให้ทันกับการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วในยุคโลกาภิวัตน์ ในแผนยุทธศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้มุ่งเน้นการบริหารการศึกษา การพัฒนางานวิจัย และวิชาการการใช้พื้นที่และ การใช้ภูมิปัญญาและเทคโนโลยี เพื่อแสวงหาแนวทางในการจัดการที่ดีที่สุดสำหรับศตวรรษใหม่ของ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในสังคมไทยและสังคมโลก และจุดยืนนี้เป็นที่มาของการจัดทำยุทธศาสตร์ เพื่อผลักดันให้มหาวิทยาลัยไปสู่ความเป็นเลิศตามวิสัยทัศน์ “มหาวิทยาลัยแห่งชาติในระดับโลกที่สร้างสรรค์ องค์ความรู้และนวัตกรรม เพื่อสร้างเสริมสังคมไทยสู่การพัฒนาอย่างยั่งยืน”⁸จากพันธกิจเบื้องต้นนี้ สิ่งที่แผนยุทธศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2560 - 2563 ระบุว่าเป็นความท้าทายมีด้วยกัน 8 ประเด็น ดังนี้

3.1 การเป็นมหาวิทยาลัยชั้นนำและการติดอันดับโลก (World Class National University and Global Ranking)

3.2 การแก้ปัญหาโลกและชี้นำสังคม (Solving Global Issues and Leading Local Community)

3.3 การสร้างดุลยภาพและความยั่งยืนด้านการเงินของมหาวิทยาลัย (Financial Sustainability)

3.4 การสร้างเครือข่ายความร่วมมือของอุดมศึกษาและความพร้อมด้านอาเซียน (ASEAN Readiness, Stakeholders Collaboration and University Network)

3.5 การมีความพร้อมด้านเทคโนโลยีทั้งในส่วนของการวิจัยการเรียนการสอนและการบริการสังคม (Technology Readiness Level in Research, Education and Social Service)

⁷QS World University Rankings (2016-2017. (2016). สืบค้นเมื่อ 20 เมษายน 2560.

จากเว็บไซต์: <https://www.topuniversities.com/university-rankings/world-university-rankings/2016>

⁸วิสัยทัศน์และยุทธศาสตร์ (2560). สืบค้นเมื่อ 30 เมษายน 2561.

จากเว็บไซต์: <https://www.chula.ac.th/about/vision/vision-andstrategy/>

3.6 การมีคุณสมบัติแห่งความเป็นพลเมืองที่ดีและเก่งของไทย อาเซียน และโลก ทั้งนิสิต อาจารย์ นักวิจัยและบุคลากร (“Glocal”; Global + Local, Qualities of Students, Teachers, Researchers, and Staffs)

3.7 การเป็นมหาวิทยาลัยแห่งการวิจัยและนวัตกรรม (Research and Innovation University) สำหรับเรื่องการวิจัยและนวัตกรรมนั้น มีความเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการด้านนาฏกรรม ในจุฬาลงกรณ์มากที่สุด ผู้วิจัยจึงขอแจกแจงประเด็นนี้เพิ่มเติม แผนยุทธศาสตร์นี้ต้องการให้จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัยเป็นสถาบันแห่งการวิจัยที่ผลิตผลงานวิชาการหรือค้นคว้าวิจัยที่ตอบสนองความต้องการของ ชุมชน สังคมและของโลก แต่เนื่องจากเป็นมหาวิทยาลัยองค์รวม (Comprehensive University) ขนาดใหญ่ ที่มีทั้งการเรียนการสอน และการวิจัยหลากหลายแขนง ความท้าทายคือทำอย่างไรจึงจะเกิดการบูรณาการ ศาสตร์ต่างๆ เพื่อให้เกิดการวิจัยที่กว้างขวาง โดดเด่นและมีนวัตกรรมมากขึ้น และทำให้เกิดการมีแหล่งข้อมูล ด้านนวัตกรรมในชุมชนจุฬาฯ คือ CU Innovation Hub (ศูนย์กลางนวัตกรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) และ Siam Innovation District (SID) หรือโครงการเมืองนวัตกรรมแห่งสยามขึ้นเพื่อก่อให้เกิดระบบนิเวศ นวัตกรรมจุฬาฯ ตามรายละเอียด ดังนี้

3.3.1 CU Innovation Hub เป็นระบบจัดการการเรียนการสอน (Learning Management System: LMS) ซึ่งถูกพัฒนาขึ้นโดยคณาจารย์ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีแนวคิด “สร้างสรรค์องค์ความรู้และนวัตกรรมเพื่อสร้างเสริมสังคมไทยสู่การพัฒนาอย่างยั่งยืน” ซึ่งสอดคล้องกับ หลักยุทธศาสตร์ของมหาวิทยาลัย

3.3.2 Siam Innovation District (SID) หรือโครงการเมืองนวัตกรรมแห่งสยาม เป็นหนึ่งใน โครงการของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ต่อยอดจากงานวิจัยของ CU Innovation Hub เป็นการ พัฒนาพื้นที่ทั้งในมหาวิทยาลัย สยามสแควร์และสามย่าน เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างความบันเทิง การพัฒนาด้านการศึกษา และสนับสนุนการเป็น Thailand 4.0 ของประเทศ โดย SID จะเป็นแหล่ง อุดมปัญญาให้ Startup หรือธุรกิจที่เกิดขึ้นใหม่ได้มีพื้นที่ต่อยอดธุรกิจด้วยการแสดงผลงานและแลกเปลี่ยน ความรู้ เพื่อนำไปสู่การสร้างความร่วมมือทางธุรกิจด้านต่างๆ อันจะเป็น ประโยชน์ด้านเศรษฐกิจให้กับประเทศ ต่อไป

3.3.3 ระบบนิเวศนวัตกรรมจุฬาฯ จากโครงการต่างๆ นั้น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้มุ่งให้เกิดระบบนิเวศนวัตกรรมโดยมีลักษณะดังนี้

แผนภาพที่ 1 ระบบนิเวศนวัตกรรมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ที่มา: <https://www.chula.ac.th/research-and-innovation/cu-innovation-hub/>

3.3.3.1 การวิจัยและพัฒนา

3.3.3.2 การบ่มเพาะและเร่งรัดนวัตกรรม

3.3.3.3 การอุทิศเพื่อสังคม และการดำเนินการเชิงพาณิชย์

จากโครงการต่างๆ ทำให้ “ระบบนิเวศนวัตกรรมแห่งจุฬาฯ” สามารถสร้าง Startup ไทยก้าวขึ้นถึงระดับ Series A ที่มีมูลค่ารวมกัน 5,000 ล้านบาท และมีเป้าหมาย 10,000 ล้านบาทในปี 2019 และ 20,000 ล้านบาทในปี 2020⁹

วิธีการวิจัย

จัดประเภทข้อมูล โดยประยุกต์ใช้ตามกรอบแนวคิด ทฤษฎี และวิเคราะห์ข้อมูล (Content Analysis) ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา โดยเรียบเรียงผลการวิจัยและนำเสนอด้วยระเบียบวิธีแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

ผลการวิจัย

จากการศึกษาพัฒนาการของนาฏกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สามารถแบ่งได้เป็น 6 ยุคดังต่อไปนี้

1. ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2459 - พ.ศ. 2481)

เป็นยุคก่อตั้งมหาวิทยาลัย การแสดงนาฏกรรมเป็นกิจกรรมประจำปีที่ทำกันบริเวณสนามหลวง นิสิตมีจำนวนเพียง 300 กว่าคน ซึ่งมีอยู่ 4 คณะคือ คณะแพทยศาสตร์ คณะรัฐประศาสนศาสตร์ คณะวิศวกรรมศาสตร์ และคณะอักษรศาสตร์และวิทยาศาสตร์ และคณาจารย์ทุกคณะต่างช่วยกันสร้าง

⁹จุฬาฯ แสดงนิทรรศการในงาน Digital Thailand Big bang 2018 (2561). สืบค้นเมื่อ 30 เมษายน 2561.

จากเว็บไซต์: <https://www.chula.ac.th/news/13133/>

การแสดงขึ้นมาด้วยความร่วมแรงร่วมใจ นับเป็นกิจกรรมที่ใช้นาฏกรรมเป็นเครื่องมือในการพัฒนาทักษะของนิสิต ไม่ว่าจะเป็นทักษะเชิงวิชาการ หรือทักษะด้านอารมณ์ โดยนิสิตมีการแบ่งงานกันตามที่สาขาของตนถนัดหรือสนใจ หรือทำในสิ่งที่ไม่เคยมีประสบการณ์มาก่อน ลักษณะเด่นของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในยุคนี้คือ ประการหนึ่งคือ เป็นยุคที่มีความเป็นนานาชาติสูงมากเพราะเนื่องจากเป็นช่วงเริ่มก่อตั้งมหาวิทยาลัยยังมีบุคลากรไม่เพียงพอจึงมีอาจารย์จากนานาชาติมาช่วยสอน ช่วยกำหนดหลักสูตรและก่อตั้งคณะร่วมกับอาจารย์ไทย ดังนั้นทั้งตำราการสอน หรือแม้แต่การร่างกฎระเบียบต่างๆ ก็มักจะใช้ภาษาอังกฤษเป็นส่วนใหญ่ ส่วนอาจารย์ชาวไทยนั้น มีทั้งพระบรมวงศานุวงศ์ และข้าหลวงต่างๆ ที่มาช่วยกันสอน ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างความเป็นนานาชาติและความเป็นไทยในระบบการเรียนการสอนซึ่งได้ซึมซับสู่ระบบความคิดของนิสิตอย่างชัดเจน อันจะเห็นได้จากงานที่นิสิตเลือกมาแสดงนั้น สะท้อนให้เห็นถึงความสนใจที่หลากหลายทั้งนาฏกรรมไทยและตะวันตก ทั้งงานจากวรรณกรรมดั้งเดิมและประพันธ์ขึ้นมาใหม่มีทั้งตลกขบขัน โรแมนติก ให้ข้อคิด และสะท้อนสังคม

ทั้งนี้ จากการศึกษาพบว่านิสิตในยุคเหล่านั้น ต่างยอมรับว่ากระบวนการที่ให้นิสิตและคณาจารย์ร่วมกันสร้างงานนาฏกรรมเช่นนี้สามารถฝึกฝนให้พวกเขามีคุณลักษณะที่ดีและเอาไปใช้ในการทำงาน และดำเนินชีวิตได้เป็นอย่างดี อีกทั้งเกิดความแน่นแฟ้น รักใคร่กลมเกลียวโดยไม่แบ่งหมู่คณะ ถือว่าเป็นกระบวนการเรียนรู้แบบบูรณาการข้ามศาสตร์ (Transdisciplinary) ที่เกิดขึ้นในยุคแรกของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ยุคงานละครวันปิดภาค (พ.ศ. 2482 - พ.ศ. 2499)

นับว่าเป็นยุคที่นาฏกรรมมีความเฟื่องฟูในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นอย่างมาก เป็นยุคที่เริ่มมีคณะต่างๆ เพิ่มขึ้น ละครประจำปีได้ย้ายเข้าไปแสดงยังหอประชุมใหญ่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่เพิ่งสร้างเสร็จ นอกจากนี้ยังเริ่มมีชุมนุมละครทั้งของสมาคมนิสิตจุฬาฯ และของคณะต่างๆ ทำให้ละครประจำปีมีละครจากแต่ละคณะและของสโมสรนิสิตจุฬาฯ มาแสดง และเมื่อจำนวนประชาคมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ใหญ่ขึ้น คณะต่างๆ จึงได้เริ่มทำการแสดงของตนเอง เพื่อนำมาชมร่วมกันในวันปิดภาค และวันรับน้อง เมื่อนิสิตได้สร้างสรรค์งานนาฏกรรมในนามคณะของตนก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความสนใจของนิสิตคณะต่างๆ ที่นำมาประยุกต์ให้เข้ากับนาฏกรรมได้เป็นอย่างดี เช่นคณะวิศวกรรมศาสตร์สร้างการแสดงที่ให้ข้อคิดเกี่ยววิทยาการสมัยใหม่และนวัตกรรม คณะอักษรศาสตร์สร้างสรรค์ละครที่มาจากงานวรรณกรรมอันทรงคุณค่า คณะรัฐศาสตร์สร้างการแสดงเกี่ยวกับการสืบสวนสอบสวน และปราบปรามโจรผู้ร้ายของข้าราชการปกครอง คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์สร้างละครที่เน้นความคิดสร้างสรรค์ทั้งการออกแบบการนำเสนอ และบทนอกจากนี้ยังมีนาฏกรรมที่ต้องใช้การศึกษาและฝึกฝนอย่างหนัก เช่น คณะวิทยาศาสตร์สร้างการแสดงโขนที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคม หรือคณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชีสร้างนาฏกรรมที่เป็นการ์ตูนและระบำท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งสะท้อนถึงความรอบรู้และความเพียรพยายาม ในการฝึกฝนงานศิลปะโดยไม่ได้มองว่าเป็นเรื่องไกลตัวทำให้เกิดพัฒนาการที่รอบด้านในตัวนิสิต

3. ยุคนาฏกรรมงานรับน้องและละครอิงประวัติศาสตร์ (พ.ศ. 2500 - พ.ศ. 2513)

ยุคนี้ได้ยกเลิกงานวันปิดภาคเพราะเปลี่ยนระบบภาคการศึกษา เมื่อเปลี่ยนเป็นละครวันปิดภาคที่แสดงในวันกรีธาประจำปี ก็ไม่สะดวกในการทำการแสดงเท่าแต่ก่อน ประกอบกับเหตุการณ์ทาง

การเมืองทำให้กิจกรรมด้านนาฏกรรมของแต่ละคณะซบเซาไป อย่างไรก็ตามก็ยังคงมีละครวันรับน้องดำเนินอยู่อย่างต่อเนื่อง และแต่ละคณะมักมีจำนวนการแสดงที่มากขึ้น สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในยุคนี้คือเป็นช่วงที่เริ่มมีการเรียนการสอนด้านละครในชั้นเรียนเกิดขึ้นที่คณะอักษรศาสตร์ โดยการตั้งหน่วยวิชาศิลปการละคร ในแผนกวิชาภาษาอังกฤษ โดยอาจารย์สดใส พันธุมโกมล นับเป็นหลักสูตรนาฏกรรมละครตะวันตกหลักสูตรแรกในประเทศไทย และเนื่องจากเป็นช่วงที่มีปริมาณนิสิตมากขึ้น จึงเกิดความเป็นกลุ่มก้อนในคณะมากขึ้นการแสดงนาฏกรรมจึงใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างความแน่นแฟ้นสามัคคีในคณะมากกว่าเดิม แต่ก็ยังมีการสร้างนาฏกรรมที่นำนิสิตจากคณะต่างๆ มารวมตัวกันในนามของสโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (สจม.) ซึ่งมีทั้งศิษย์เก่าและนิสิตปัจจุบัน นั่นคือละครอิงประวัติศาสตร์ที่จัดอย่างยิ่งใหญ่ และเชิญผู้เชี่ยวชาญจากภายนอกมาร่วมกันสร้างสรรค์งาน ซึ่งถือเป็นงานนาฏกรรมครั้งประวัติศาสตร์ที่สร้างความภาคภูมิใจให้แก่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจวบกระทั่งปัจจุบัน นอกจากนี้นาฏกรรมของนิสิตยังได้มีโอกาสขยายขอบเขตออกไปสู่สายตาสาธารณชนมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการร่วมแสดงในงานวันปิยมหาราช ณ สวนอัมพร หรือการแสดงนาฏกรรมผ่านทางโทรทัศน์ที่เป็นสื่อใหม่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย และกิจกรรมทางนาฏกรรมของนิสิตเหล่านี้เองที่กลายเป็นต้นกำเนิดของบุคลากรสำคัญทางนาฏกรรมทั้งด้านวิชาการและอุตสาหกรรมบันเทิงในเวลาต่อมา

4. ยุคนาฏกรรมในระบบการเรียนการสอน และละครประจำปีของคณะ (พ.ศ. 2514 - พ.ศ. 2527)

ยุคนี้กิจกรรมด้านนาฏกรรมของมหาวิทยาลัยลดน้อยลงไปมาก เนื่องจากวิกฤติการณ์ทางการเมือง และคณะต่างๆ ส่วนใหญ่ได้ยุติการทำละครรับน้องลง แต่ได้จัดกิจกรรมบันเทิงอื่นๆ ขึ้น แทนตามความนิยมของยุคนั้น เช่นการแสดงดนตรี หรือการชมภาพยนตร์การกุศล แต่ในด้านการเรียนการสอนนาฏกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้นถือว่ามีการพัฒนาการขึ้นเป็นอย่างมากและถือว่าเป็นผู้นำด้านนาฏกรรมในระดับอุดมศึกษาของไทย โดยมีการจัดตั้งภาควิชาศิลปการละครขึ้นในปีพ.ศ. 2514 และผลิตนาฏกรรมที่มีคุณค่าทางศิลปะการละครอย่างต่อเนื่องอันเป็นจุดเริ่มต้นของการละครสมัยใหม่ (Modern Drama) ในประเทศไทย และทำให้ภาควิชาศิลปการละคร เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย งานนาฏกรรมที่ภาควิชาศิลปการละครนำมาแสดงนั้น มักจะเป็นบทละครที่มีชื่อเสียงจากโลกตะวันตก สร้างความแปลกใหม่ทั้งเนื้อหาและวิธีการนำเสนอละครสมัยใหม่นั้นให้ความสำคัญกับกระบวนการกำกับกับการแสดง การแสดงและการออกแบบ มุ่งเน้นในการสร้างเอกภาพ อันจะนำไปสู่แก่นของเรื่องมีการฝึกซ้อมอย่างจริงจังเพื่อสร้างสุนทรียะที่ที่ดีที่สุดให้แก่ผู้ชม ซึ่งเมื่อแนวคิดนี้แพร่หลายออกไปประกอบกับเมื่ออาจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้ถูกเชิญให้ไปวางหลักสูตร และสอนการแสดงให้แก่โรงเรียนการแสดงช่องสาม (พ.ศ. 2523) ก็ทำให้เกิดมิติใหม่ในการฝึกฝนและสร้างสรรค์นาฏกรรมในอุตสาหกรรมบันเทิงของไทยเป็นอย่างมาก

นอกจากหลักสูตรด้านนาฏกรรมที่เกิดขึ้นใหม่แล้ว ยังได้เกิดกิจกรรมนาฏกรรมในมหาวิทยาลัยขึ้นอีกครั้งใน 2 คณะที่เน้นการฝึกความคิดสร้างสรรค์ คือคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ และนิเทศศาสตร์ ซึ่งได้ใช้การแสดงนาฏกรรมเป็นกิจกรรมนอกเวลาให้นิสิตได้มีโอกาสทำงานสร้างสรรค์ร่วมกัน และด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่สนุกสนานแปลกใหม่ เน้นให้สร้างความบันเทิงแก่ผู้ชมและสะท้อนมุมมองของคนรุ่นใหม่ในสังคม

ทำให้ “ละครสถาปต” และ “ละครนิเทศ” ได้รับความนิยมจากสาธารณชนเป็นอย่างมากจนกลายเป็นต้นแบบของ “ละครสถาปต” และ “ละครนิเทศ” ของมหาวิทยาลัยอื่นๆ ทั่วประเทศไทยจนกระทั่งปัจจุบัน รวมทั้งกลายเป็นที่สร้างบุคลากรสำคัญๆ ให้แก่วงการบันเทิงของไทยในเวลาต่อมา

5. ยุคฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม (พ.ศ. 2528 – พ.ศ. 2553)

ขณะนั้นจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยต้องการพัฒนาไปสู่มหาวิทยาลัยวิจัยดังเช่นมหาวิทยาลัยชั้นนำของนานาชาติ มีการสร้างและการจัดการองค์ความรู้อย่างเป็นระบบโดยให้สอดคล้องกับการเรียนการสอนในระดับปริญญาตรี ประกอบกับฝ่ายวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้จัดทำ “โครงการวิจัยชุดรัตนโกสินทร์ 200 ปี” ในพ.ศ. 2525¹⁰ และในวาระสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี รัฐบาลได้กำหนดแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 5 (พ.ศ. 2525 - 2529) เกี่ยวกับเรื่องศิลปวัฒนธรรม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเชิงวิสัยทัศน์ขึ้นอย่างกว้างขวางในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นั่นคือการกลับมาให้ความสำคัญด้านศิลปวัฒนธรรมอีกครั้ง มีการก่อตั้งหน่วยงานคณะ และจัดโครงการด้านศิลปวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้นรวมถึงด้านนาฏกรรมที่เป็นประโยชน์ในเชิงวิจัยและวิชาการด้วยเช่นกัน ในปีพ.ศ. 2528 มหาวิทยาลัยได้ก่อตั้งสำนักบริหารงานศิลปวัฒนธรรมขึ้น มุ่งเน้นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม โดยมีกิจกรรมด้านนาฏกรรมที่โดดเด่นคือ “การแสดงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” ที่ทำให้มีการฟื้นฟู ละครดึกดำบรรพ์มาประกอบการบรรเลงปี่พาทย์ นอกจากนี้ยังได้เกิดภาควิชานาฏศิลป์ขึ้นที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ในพ.ศ. 2531 ซึ่งถือเป็นหลักสูตรนาฏศิลป์ในระดับอุดมศึกษา สังกัดสำนักงานคณะกรรมการ อุดมศึกษาแห่งแรกของประเทศไทย มีวิสัยทัศน์ที่ต้องการสร้างความเป็นเลิศทั้งด้านวิชาการ และศิลปกรรมเป็นเสาหลักและเป็นแหล่งอ้างอิงของชาติที่สามารถเชื่อมโยงกับนานาชาติได้อย่างทัดเทียมกัน ในปีพ.ศ. 2535 มหาวิทยาลัยมีกิจกรรมสำคัญด้านนาฏกรรมอีกครั้งคือ การจัดปาฐกถาชุด “สิรินธร” ครั้งที่ 11 โดยได้เชิญอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช มาแสดงปาฐกถาเรื่อง “นาฏศิลป์ไทย” ซึ่งเป็นหลักฐานเชิงวิชาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยที่มีคุณค่ามาก ตั้งแต่พ.ศ. 2540 ประเทศไทยประสบวิกฤติปัญหาด้านเศรษฐกิจจากการพยายามพัฒนาประเทศให้ทันกับระบบโลกาภิวัตน์ (Globalization) กิจกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในช่วงนั้นจึงมุ่งไปที่ “การร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานวิชาการเพื่อช่วยแก้ปัญหาของสังคมที่เกิดจากพิษภัยด้านลบของโลกาภิวัตน์พร้อมกันนั้นก็นำเอาด้านดีของโลกาภิวัตน์ผสมผสานกับสิ่งที่มีอยู่ในวิถีชีวิตทางวัฒนธรรมมาช่วยคงรักษาและส่งเสริมสังคมไทยให้ดียิ่งขึ้น”¹¹ นอกจากนี้ยังมีการพยายามนำเอาหลักเศรษฐกิจพอเพียงมาประยุกต์ใช้ให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น และในช่วงเวลานั้น คณะนิเทศศาสตร์ก็ได้ก่อตั้งสาขาสื่อสารการแสดงขึ้นในพ.ศ. 2541 เพื่อนำนาฏกรรมมาประยุกต์ใช้ในการสื่อสารความรู้อันเป็นประโยชน์ต่างๆ ต่อสังคม เช่นการทำการแสดงเพื่อสื่อสารความรู้เรื่องยุงลาย หรือละครเพื่อสื่อสารปัญหาการค้ำมนุษย์ในประเทศไทย¹²

¹⁰จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, *ความคิด 8 ทศวรรษ สถาปตยจุฬาฯ* (กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, 2556) : หน้า 23. อ้างถึงใน หนังสือชุดจุฬาฯ 100 ปี เล่มที่ 3: 24)

¹¹สุภาพรณ ณ บางช้าง, หนังสือชุด จุฬาฯ 100 ปี : ศิลป์ในศาสตร์บนเส้นทางแห่งการเสาะแสวงหาวิชา เล่มที่ 6 ยุคโลกาภิวัตน์ (Globalization) (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560)

¹²สุรพล วิรุฬห์รักษ์, สัมภาษณ์ 7 สิงหาคม 2560.

6. ยุคนิเวศนวัตกรรม (พ.ศ.2554-)

ยุคนี้มหาวิทยาลัยได้วางแผนเพื่อเข้าสู่โลกในศตวรรษที่ 21 และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยกำลังข้ามผ่านปีที่ 100 ซึ่งต้องปรับตัวให้ทันการเปลี่ยนแปลงที่เป็นไปอย่างรวดเร็วและซับซ้อน ทำให้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยกำหนดยุทธศาสตร์ที่ต้องการผสมผสานศาสตร์ต่างๆ เข้าด้วยกันและสร้างสรรค์นวัตกรรม อันจะนำไปสู่การเป็นผู้ประกอบการแบบครบวงจร หรือที่เรียกว่า “นิเวศนวัตกรรม” และด้วยแนวคิดนี้เอง ที่ทำให้นาฏกรรมกลับมามีบทบาทสำคัญในการพัฒนาศาสตร์ต่างๆ อย่างหลากหลายมิติในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ไม่ว่าจะเป็นการช่วยสร้างทักษะทางด้านอารมณ์ (Soft Skills) ซึ่งถือเป็นคุณลักษณะที่สำคัญของคนในศตวรรษที่ 21 ในทุกสาขาอาชีพ การพัฒนาบุคลิกภาพ การสร้างทักษะในการสื่อสาร การเล่าเรื่อง และการนำเสนอ เป็นต้น ดังจะเห็นโครงการ และกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นมากมาย ทั้งจากสำนักงานบริหาร ศิลปวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัย ชมรมฝ่ายศิลปวัฒนธรรมของอบจ. หรือจากคณะต่างๆ ในอีกด้านหนึ่ง หลักสูตรด้านนาฏกรรมก็ได้นำเอาองค์ความรู้ของศาสตร์ต่างๆ มาพัฒนาผู้เรียนเพื่อให้เกิดทักษะที่กว้างขึ้น ไม่ว่าจะเป็นศาสตร์ด้านเทคโนโลยีการบริหารจัดการ หรือการตลาด ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นการเรียนรู้แบบบูรณาการข้ามศาสตร์ที่เส้นแบ่งระหว่างคณะต่างๆ ลดน้อยลง มีความจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้ของศาสตร์ต่างๆ มากขึ้น ถือว่าเป็นกระบวนทัศน์รูปแบบใหม่ที่ทุกฝ่ายต้องเรียนรู้และปรับตัวและวางแนวทางให้ชัดเจน

แผนภาพที่ 2 พัฒนาการด้านนาฏกรรมของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	ยุคงานละครวันปิดภาค -พ.ศ. 2482 มีหอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย -แสดงในหอประชุมจุฬาฯ -แสดงในงานละครวันปิดภาค -มีการแสดงของชมรมละครของคณะต่างๆ	ยุคนาฏกรรมในระบบการเรียนการสอน และละครประจำปีของคณะละคร -พ.ศ.2514 ก่อตั้งภาควิชาศิลปการละคร คณะศึกษาศาสตร์ -พ.ศ.2517 ภาควิชา “ละครนิเทศ” -พ.ศ. 2517 ภาควิชา “ละครเวที”	ยุคนิเวศนวัตกรรมจุฬาฯ -พ.ศ.2554 “คณะนิเทศศาสตร์และการบริหารการสื่อสาร” -พ.ศ.2558 ละครเวทีของคณะนิเทศศาสตร์และการบริหารการสื่อสาร “Entrepreneurship Challenge” -พ.ศ.2558 เปิดโครงการนาฏศิลป์บำบัด โดย อาจารย์คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา -พ.ศ. 2559 คณะวิทยาศาสตร์เริ่มจัดแสดง “ละครเวทีจำลอง” -พ.ศ. 2560 คณะมนุษยศาสตร์ จัดตั้งโครงการ “EKRON” -พ.ศ. 2560 คณะมนุษยศาสตร์ร่วมกับภาควิชาศิลปการแสดง จัดตั้งโครงการ “ผู้เฒ่าจ๋า”		
2459-2481	2482-2499	2500-2513	2514-2527	2528-2553	2554-
ยุคบุกเบิก -การแสดงนาฏกรรมเป็นกิจกรรมประจำปีตั้งแต่สมัยแรก -มีศิลปินนักแสดง 1 เรื่อง	ยุคนาฏกรรมงานวันปิดภาคและละครประจำปี -ยกเลิกงานวันปิดภาคและเปิดเป็นละครวันปิดภาค ซึ่งแสดงในวันกีฬาประจำปี -มีนาฏกรรมในวันวันปิดภาคของชมรมจุฬาฯ และคณะต่างๆ -พ.ศ.2501 ชมรมพลศึกษา ธรรมจริยธรรม รัฐบาล -พ.ศ.2507 ตั้งหน่วยศิลปการละครขึ้น ที่คณะศึกษาศาสตร์ โดย รศ.ดลิต หันดูโกน -พ.ศ. 2511 การแสดงละครวันปิดภาค			ยุคนิเวศนวัตกรรมวัฒนธรรม -พ.ศ.2528 ก่อตั้งสถาบันบริหารการสื่อสาร -พ.ศ.2530 เริ่มการแสดงละครเวที -พ.ศ.2531 ก่อตั้งภาควิชาศิลปการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์	

อภิปรายผลการวิจัย

1. การวิเคราะห์หลักสูตรนาฏกรรมของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หากวิเคราะห์หลักสูตรตามแบบของ QQA (The Quality Assurance Agency for Higher Education) ซึ่งเป็นเกณฑ์คุณภาพระดับการศึกษาขั้นสูงที่หลักสูตรต่างๆ ทั่วโลกใช้เป็นแนวทางในการประเมิน ผู้วิจัยพบว่าด้วยเนื้อหาหลักสูตรและผลงานนาฏกรรมล้วนแต่เอื้อให้นิสิตทั้งสามหลักสูตรมีทักษะ อันพึงประสงค์ตามที่ระบุไว้สำหรับหลักสูตรด้านการเต้น การละครและนาฏกรรม โดยสามารถแจกแจงได้ ดังนี้

1.1 ทักษะในการทำการสร้างสรรค์ และการแสดง จะเห็นว่าทั้งสามหลักสูตรต่างเอื้อให้นิสิตฝึกปฏิบัติ คิดสร้างสรรค์งานนาฏกรรมของตนเองทุกคน รวมถึงเปิดโอกาสให้ได้แสดงอย่างสม่ำเสมอ เช่น ภาควิชาศิลปการละครมีรายวิชาการแสดง กำกับการแสดง การพูดการฝึกเสียง การเขียนบทละคร การกำกับเวที การออกแบบแสง ฉาก และเครื่องแต่งกาย ปฏิบัติงานละคร ฝึกงานละคร ศิลปะนิพนธ์สาขาต่างๆ และละครประจำปีของภาควิชา เป็นต้น ภาควิชานาฏศิลป์มีรายวิชานาฏยประดิษฐ์ การฝึกวิชาชีพนาฏศิลป์ ทักษะนาฏศิลป์ไทย เทคนิคบัลเล่ต์ ขั้วร้องละคร นาฏศิลป์ร่วมสมัย การออกแบบการสร้างงานด้าน นาฏศิลป์ การจัดการแสดงนาฏศิลป์ การกำกับการแสดงละครเวที และการแสดงต่างๆ ของภาควิชา เป็นต้น ส่วนสาขาสื่อสารการแสดงนั้น มีรายวิชาสื่อสารการแสดงเบื้องต้น การแสดง การเขียนบททางสื่อการแสดง การฝึกงานอาชีพทางสื่อการแสดง การศึกษาเฉพาะเรื่อง และกิจกรรมละครของนิสิต เป็นต้น

1.2 ทักษะในการคิดวิเคราะห์ เป็นลักษณะเด่นของหลักสูตรนาฏกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยซึ่งเน้นเรื่องการวิจัยควบคู่ไปกับการสร้างนวัตกรรม และงานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ดังนั้น จึงจะเห็นรายวิชาเกี่ยวกับการคิดวิเคราะห์อยู่ในหลักสูตรต่างๆ ของมหาวิทยาลัยมากพอสมควร ภาควิชาศิลปการละครนั้นมีรายวิชาดังกล่าว เช่น การวิเคราะห์บทละคร ประวัติการละคร วรรณกรรม การละครสากล การอ่านและตีความหมาย การวิจารณ์ละครเวที ภาพยนตร์ และโทรทัศน์ เป็นต้น ภาควิชานาฏศิลป์ มีรายวิชาสุนทรียศาสตร์ทางศิลปกรรม ทฤษฎีนาฏศิลป์ การวิจัยนาฏศิลป์ เป็นต้น และสาขาวิชาสื่อสารการแสดง มีรายวิชาการอ่านนิจสาร การวิจัยเบื้องต้นทาง วาทยกรรมและสื่อสารการแสดง การโต้แย้งแสดงเหตุผล และสัมมนาสื่อสารการแสดง เป็นต้น

1.3 ทักษะในการประยุกต์ สำหรับทักษะในด้านนี้นั้น ได้แฝงอยู่ในรายวิชาต่างๆ ของทั้งสามหลักสูตรเช่น ภาควิชาศิลปการละคร ใช้ทักษะในการประยุกต์อยู่ในรายวิชาปฏิบัติงานละคร การฝึกงาน ละคร ศิลปะนิพนธ์ตามสาขาต่างๆ และการสร้างสรรค์งานละครของภาควิชาและนิสิต เป็นต้น ภาควิชานาฏศิลป์จะเห็นอยู่ในรายวิชา การฝึกวิชาชีพนาฏศิลป์ งานโครงการนาฏศิลป์ การออกแบบการสร้างงาน ด้านนาฏศิลป์ การจัดการแสดงนาฏศิลป์ และการสร้างสรรค์งาน นาฏกรรมของนิสิต เป็นต้น สาขาวิชาวิทยามีรายวิชาการฝึกงานอาชีพทางสื่อการแสดง การสื่อสารการตลาดแบบบูรณาการในแนว วาทยกรรม และการศึกษาเฉพาะรายบุคคลและการสร้างสรรค์นาฏกรรมของ เป็นต้น

1.4 ทักษะการจัดการ สำหรับทักษะด้านนี้ ถือเป็นสิ่งสำคัญต่อการประกอบอาชีพ ในศตวรรษที่ 21 และมีความพยายามฝึกทักษะการจัดการให้กับศิลปินสาขาต่างๆ ซึ่งมักจะถูกละเลยใน อดีตภาควิชาศิลปะการละครมีรายวิชาเกี่ยวกับทักษะด้านนี้ เช่น การกำกับการแสดง การจัดแสดง และ จัดการละครเวที การกำกับเวที ปฏิบัติงานละคร การศึกษาอิสระด้านการกำกับเวที ศิลปินพร้อ ด้านการบริหารจัดการละคร เป็นต้น ภาควิชานาฏศิลป์มีรายวิชาด้านการจัดการ เช่น งานโครงการนาฏย ศิลป์ การกำกับการแสดงละครเวทีและการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นต้น ส่วนสาขาสื่อสาร การแสดงนั้นมี รายวิชาการบริหารฝึกอบรม การบริหาร กิจกรรมการฝึกอบรม การสื่อสารองค์กร เป็นต้น

1.5 ทักษะในการทำงานร่วมกับผู้อื่น สำหรับทักษะด้านนี้ ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญของหลักสูตร นาฏกรรม เพราะลักษณะของงานนาฏกรรมนั้น เป็นการทำงานร่วมกับผู้อื่นเสมอ ผู้เรียนจึงได้ฝึกฝน ทักษะ ด้านนี้ตลอดทั้งหลักสูตร ไม่ว่าจะเป็นการระดมความคิด การรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น การเจรจาสื่อสาร การหาทางออกร่วมกันบนความขัดแย้ง เป็นต้น ซึ่งจะเห็นว่าทั้งสามหลักสูตรต่างมีกิจกรรมและรูปแบบ การเรียนที่เปิดโอกาสให้ฝึกฝนอย่างเต็มที่

2. ลักษณะงานนาฏกรรมของหลักสูตรอื่นๆ ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากข้อมูลที่ได้ศึกษาไปเบื้องต้นพบว่างานนาฏกรรมถูกนำไปประยุกต์ใช้ในวงกว้างมากขึ้นทั่วโลก และคณะต่างๆ ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็ได้ตื่นตัวและเกิดโครงการต่างๆ ซึ่งล้วนเป็นการสร้างนวัตกรรม ต้นแบบของประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นโครงการ Management Theatre โครงการผู้ป่วยจำลอง หรือโครงการ นาฏศิลป์บำบัด ซึ่งเป็นลักษณะการทำงานแบบบูรณาการข้ามสาขา หรือการฝึกทักษะการเป็นผู้ประกอบการ ทั้งหมดนี้ถือเป็นพัฒนาการที่สำคัญของวงการศึกษาศิลปะในประเทศไทยและคุณประโยชน์ที่เกิดขึ้นล้วน สามารถนำไปพัฒนาวิทยาการภายนอกมหาวิทยาลัยได้เป็นอย่างดี

3. ลักษณะกิจกรรมด้านนาฏกรรมของนิสิตในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กิจกรรมด้านนาฏกรรมในที่นี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาหน่วยงานที่ไม่ได้เปิดหลักสูตรนาฏกรรม โดยตรง แต่ใช้นาฏกรรมเป็นกิจกรรมนอกหลักสูตรเพื่อจุดประสงค์ต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกและวิเคราะห์ ลักษณะเด่นได้ ดังต่อไปนี้

3.1 “ละครเถาปัด” ของคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

จากการศึกษาข้อมูลของ “ละครเถาปัด” ตั้งแต่ยุคแรกจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยพบว่าจุดประสงค์ ในการสร้างงานนาฏกรรมนั้นเพื่อเป็นกิจกรรมนอกเวลาที่สร้างความสามัคคี ทำให้นิสิตภายในคณะได้ใช้เวลา ร่วมกันอย่างสนุกสนาน และสามารถนำความรู้ด้านการออกแบบมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ รวมถึงการ ฝึกทักษะด้านความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญสำหรับอาชีพด้านสถาปัตยกรรม ดังนั้นงานของคณะฯ จึงไม่ได้เน้นไปที่การพัฒนาทักษะด้านนาฏกรรม ส่วนลักษณะเด่นของละครเถาปัดนั้น อยู่ที่ความคิดสร้างสรรค์ การเล่าเรื่องที่สนุกสนาน และการจัดองค์ประกอบที่สวยงาม อย่างไรก็ตามการแสดงและการนำเสนอ นั้นเน้นไปที่ความบันเทิงมากกว่าความสมจริงทางการแสดง ด้วยวัตถุประสงค์ที่กล่าวไปข้างต้น ซึ่งผู้ชมก็ มุ่งมาชมเพื่อความบันเทิงและด้วยลักษณะเด่นเหล่านี้ ประกอบกับบุคลิกที่มีสนุกสนาน มีไหวพริบและ

มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว จึงทำให้ละครสถาปนาได้รับความนิยมอย่างสูงจากผู้ชมทั่วไป ไม่ใช่ละครที่แสดงกันอยู่ในคณะอีกต่อไป และทำให้นักแสดงในแต่ละรุ่นผันตนเองไปประกอบอาชีพในอุตสาหกรรมบันเทิงเป็นจำนวนไม่น้อยกลายเป็นบุคลากรที่สำคัญของวงการบันเทิงมาจนถึงทุกวันนี้

ปัจจุบันละครสถาปนาได้เกิดขึ้นที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ในมหาวิทยาลัยต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์สำคัญด้านนาฏกรรมที่จุดกำเนิดจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2 ละครนิเทศ จุฬาฯ ของคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“ละครนิเทศ” นั้นเป็นกิจกรรมนอกหลักสูตรของนิสิตทุกภาควิชาในคณะนิเทศศาสตร์ ซึ่งมีวัตถุประสงค์คล้ายคลึงกับละครคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์คือนำนาฏกรรมมาเป็นกิจกรรมที่ให้นิสิตในคณะได้มีโอกาสมาทำงานร่วมกัน เพื่อความสามัคคีและความสนุกสนาน และเนื่องจากคณะนิเทศศาสตร์มีสาขาสื่อสารการแสดงที่เข้าใจกระบวนการสร้างงานนาฏกรรมเป็นอย่างดี รวมถึงสาขาอื่น ๆ ที่มีการเรียนการสอนเกี่ยวข้องกับศิลปะการเล่าเรื่องในสื่อต่างๆ อยู่แล้ว กระบวนการสร้างสรรค์จึงมีลักษณะใกล้เคียงกับของหลักสูตรนาฏกรรม และเป็นเหมือนการประยุกต์ใช้สิ่งที่เรียน ในสาขาของตนมาทำงานนาฏกรรมร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นการโฆษณา ประชาสัมพันธ์ การผลิตสื่อ ที่ใช้ในการเผยแพร่ การสร้างบท การกำกับ การแสดง และการออกแบบ ลักษณะเด่นของละคร นิเทศคือกระบวนการนำเสนอที่ครบทุกด้านตั้งแต่การประชาสัมพันธ์ จนถึงการแสดง และความร่วมมือ ด้วยเนื้อหาที่สะท้อนค่านิยม มุมมองของสังคมในยุคนั้นๆ ได้อย่างสนุกสนาน แต่เนื่องจากให้ความสำคัญกับความบันเทิงเป็นหลักการนำเสนอจึงไม่เน้นความสมจริงทางการแสดงมากนัก ซึ่ง “ละครนิเทศ จุฬาฯ” ก็ได้รับความนิยมอย่างสูงและเป็นต้นแบบของละครนิเทศที่เกิดขึ้นในสถาบันต่างๆ ในเวลาต่อมา

4. กิจกรรมนาฏกรรมของนิสิตส่วนอื่นๆ

ผู้วิจัยพบว่านิสิตคณะอื่นๆ ต่างเริ่มให้ความสนใจกับงานนาฏกรรมมากขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกับในยุคก่อตั้งมหาวิทยาลัย แต่หลายกิจกรรมไม่ได้ทำเพื่อความสนุกสนาน หรือเชื่อมความสามัคคีเพียงอย่างเดียวแต่มีจุดประสงค์อย่างอื่นร่วมด้วย เช่นเป็นกิจกรรมที่นำนาฏกรรมมาผสมผสานกับศาสตร์ที่เรียนเพื่อให้เกิดประโยชน์ เช่น “ละครบีบีเอ” ของนิสิตคณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี หรือ “EKRON” ละครของนิสิตคณะเศรษฐศาสตร์ และละครศาลจำลอง” ของคณะนิติศาสตร์ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมที่ทำเพื่อทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมในวาระที่สำคัญ เช่นกิจกรรมด้านนาฏกรรมของฝ่ายศิลปวัฒนธรรมในงาน “สยามานุสสติ” เป็นต้น ทั้งหมดนี้เป็นตัวอย่างที่ทำให้เห็นว่านิสิตมีแนวคิดในการทำงานแบบบูรณาการข้ามศาสตร์ ซึ่งถือเป็นสัญญาณที่ดีสำหรับการพัฒนาตนเองไปสู่โลกของศตวรรษที่ 21 ที่มหาวิทยาลัยให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก

5. กิจกรรมด้านนาฏกรรมที่สำคัญของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

กิจกรรมด้านนาฏกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีอยู่เป็นจำนวนมาก และผู้วิจัยได้คัดสรรกิจกรรมที่เป็นเสมือนหมุดหลักสำคัญด้านนาฏกรรมตลอดระยะเวลา 100 ปีที่ผ่านมา ตั้งแต่กิจกรรมละครประจำปีและละครวันปิดภาคที่มีขึ้นตั้งแต่ยุคก่อตั้งมหาวิทยาลัย ในปีพ.ศ. 2459 ถือเป็น

จุดกำเนิดของงานนาฏกรรมในสถาบันอุดมศึกษา และเป็นการทำงานแบบบูรณาการข้ามศาสตร์ของนิสิตและคณาจารย์ทุกคณะที่ปัจจุบันมีการพยายามนำวิธีการเรียนรู้ลักษณะนี้มาใช้กันอย่างแพร่หลาย หลังจากนั้นประมาณปีพ.ศ. 2504 ก็เป็นช่วงที่เริ่มมีละครวันปิยมหาราช และละครอิงประวัติศาสตร์ในเวลาต่อมา ซึ่งสร้างสรรค์โดยนิสิตศิษย์เก่า คณาจารย์ และศิลปินผู้เชี่ยวชาญหลายสาขา เป็นการสร้างงานนาฏกรรมที่สำคัญออกสู่สาธารณชน ทำให้เห็นถึงศักยภาพของนิสิตคณะต่างๆ และเป็นปรากฏการณ์ครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์การละครไทย เหตุการณ์ครั้งสำคัญต่อมาคือการก่อตั้งสำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยขึ้น ในปีพ.ศ. 2528 อันเป็นหน่วยงานที่ทำหน้าที่ด้านศิลปวัฒนธรรมโดยตรง สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางของมหาวิทยาลัยที่ให้ความสำคัญเรื่องสุนทรียะที่ช่วยยกระดับจิตใจของนิสิตควบคู่ไปกับการพัฒนาสติปัญญาในหลักสูตร และในปีพ.ศ. 2530 สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็ได้ริเริ่มให้มีการแสดงปีพาทย์ตึกดำบรรพ์กลับมาแสดงเป็นครั้งแรกในรอบ 50 ปี นับตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง และได้จัดแสดงเป็นประจำทุกปีจนกระทั่งปัจจุบัน นับว่าเป็นการสืบสานทั้งดุริยางคศาสตร์และนาฏกรรมของชาติที่สำคัญยิ่ง ต่อมามหาวิทยาลัยได้ก่อตั้งเงินทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีขึ้นและจัดงานปาฐกถาชุด “สิรินธร” ขึ้น โดยได้เชิญอาจารย์เฉลย สุขะวณิช นาฏยศิลปินผู้มีคุณูปการต่อนาฏศิลป์ไทยมาแสดงปาฐกถาครั้งที่ 11 เรื่อง “นาฏยศิลป์ไทย” ขึ้นในปีพ.ศ. 2538 อันเป็นการบันทึกเรื่องราวสำคัญเกี่ยวกับการฝึกฝนนาฏกรรม ที่วังสวนกุหลาบและเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างละครในวังสู่ละครในสถาบันการศึกษา และในวาระที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยครบรอบ 100 ปี ก็ได้มียุทธศาสตร์ “นิเวศนวัตกรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” (Chula Innovation Hub) ซึ่งมีการพยายามบูรณาการข้ามศาสตร์ต่างๆ ในมหาวิทยาลัยรวมถึงด้านนาฏกรรม เป็นสาเหตุให้เกิดการตื่นตัวในการนำองค์ความรู้ด้านนาฏกรรมมาเชื่อมโยงพัฒนาร่วมกับศาสตร์อื่นๆ เพื่อให้เกิดประโยชน์ในวงกว้างมากขึ้นดังจะเห็นได้จากกิจกรรมต่างๆ ที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไปจนนำมาสู่โครงการ “นิเวศวัฒนธรรมทางการแสดง: สร้างสรรค์ วิจัย (และ) นวัตกรรม” ที่เริ่มขึ้นในปีพ.ศ. 2561 “โครงการนิเวศวัฒนธรรมทางการแสดง” ซึ่งประกอบไปด้วยงานสร้างสรรค์วิจัย และนวัตกรรมมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดการเชื่อมต่อกันระหว่าง ศิลปินและนักวิชาการด้านการแสดงในหลายระดับการทำงานข้ามสาขา ข้ามศาสตร์ ข้ามสื่อ และการทำงานเพื่อสร้างสุขภาวะในชุมชนบริเวณถนนสายศิลปวัฒนธรรมและอุทยานจุฬาฯ 100 ปี โดยงานวิจัยนี้ได้รวบรวมนักวิจัยทั้งจากภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ และสาขาสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์นับว่าเป็นก้าวที่สำคัญ อีกก้าวหนึ่งของการศึกษานาฏกรรมในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการค้นพบเหล่านี้ทำให้ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้นเปรียบเสมือนจุดเชื่อมต่อด้านนาฏกรรมในหลายมิติ กล่าวคือเป็นจุดเชื่อมจากการฝึกฝนแบบดั้งเดิมที่ฝึกฝนในราชสำนักตามระบบอุปถัมภ์มาสู่การศึกษาในสถาบันการศึกษา และได้มีบทบาทด้านการสืบสาน ฝึกฝนและพัฒนา นาฏกรรมในประเทศไทยมาโดยตลอดนับตั้งแต่สถาปนามหาวิทยาลัย สามารถกล่าวได้ว่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็น “เสาหลักของแผ่นดินทางด้านนาฏกรรม” ได้อย่างเต็มภาคภูมิตามวิสัยทัศน์ของมหาวิทยาลัยที่ผ่านมา

บรรณานุกรม

- จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, ความคิด 8 ทศวรรษ สถาปัตย์จุฬาฯ (กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, 2556) : หน้า 23. อ้างถึงใน หนังสือชุดจุฬาฯ100 ปี เล่มที่ 3: 24)
- จุฬาฯ แสดงนิทรรศการในงาน Digital Thailand Big bang 2018 (2561). สืบค้นเมื่อ 30 เมษายน 2561. จากเว็บไซต์; <https://www.chula.ac.th/news/13133/>
- วิสัยทัศน์และยุทธศาสตร์ (2560). สืบค้นเมื่อ 30 เมษายน 2561. จากเว็บไซต์ : <https://www.chula.ac.th/about/vision/vision-and/vision-and-strategy/>
- George J. Posner. (1992). Analyzing the Curriculum. New York: McGraw-Hill
- Performing Arts. (2017). Oxford Dictionaries. Retrieved from <https://en.oxforddictionaries.com>
- QS World University Rankings (2016-2017. (2016). Retrieved from: <https://www.topuniversities.com/university-rankings/world-university-rankings/2016>
- UK Quality Code for Higher Education. (2018). Retrieved from: <https://www.qaa.ac.uk/quality-code>

อัตลักษณ์ดนตรีอุรักลาโว้ย¹

Identity Urak Lawoi Music

จารุวัฒน์ นวลไย², เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี³, เรวดี อึ้งโพธิ์⁴

Jaruwat Nualyai, Chalerm Sak Pikulsri, Rewadee Ungpho

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีอุรักลาโว้ย และ 2) ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอุรักลาโว้ย เป็นวิจัยเชิงคุณภาพทางด้านดนตรีวิทยา การศึกษาเลือกผู้ที่มีความรู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ดนตรีอุรักลาโว้ยเป็นเวลานาน จากคำแนะนำของบุคคลในชุมชนที่บอกต่อกันไป ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการกล่าวถึงบ่อยที่สุด และเลือกตามเหตุการณ์ หรือสถานที่เฉพาะหน้าขณะพบผู้รู้โดยบังเอิญในการเก็บข้อมูล เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ วิเคราะห์โดยใช้แนวคิด อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ เลือกพื้นที่ศึกษาได้แก่ บ้านแหลมตุ๊กแก บริเวณหาดราโว้ย อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต บ้านสังกะอู อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ และเกาะหลีเป๊ะ อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ผลจากการศึกษาพบว่า 1) อัตลักษณ์เครื่องดนตรีแบ่งตามแหล่งการกำเนิดเสียงเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ฆ้อง ร้องปู ปาลู และกาเตาะ ในส่วนของลักษณะวงดนตรีแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ บาลฮูรงก บาลฮูบรานา บาลฮูฮาโยก และบทเพลงแบ่งตามวัตถุประสงค์การบรรเลง ได้แก่ ลาซูลาโบะ ลาซูลามัย ลาซูลาวัด และลาซูลาเบะ 2) ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตอุรักลาโว้ย มี 2 ความสัมพันธ์หลัก คือ ดนตรีกับสังคมที่สืบทอดกันมา และดนตรีกับการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม

คำสำคัญ: ชาวเล / อุรักลาโว้ย / อัตลักษณ์ทางดนตรี / ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิต

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ สาขาดุริยางคศิลป์ หัวข้อ “ดนตรีอุรักลาโว้ย: อัตลักษณ์ ความสัมพันธ์ และการเปลี่ยนแปลง” คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น This article is a part of Doctor of Philosophy Thesis “Urak Lawoi Music: Identity, Relationship and Changes” Fine and Applied Arts Program, Faculty Student Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

²นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Doctor of Philosophy Student, Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

³ศาสตราจารย์ ดร. ประธานหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Professor, Ph.D., Chairman of Doctor of Philosophy Program, Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

⁴ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ Assistant Professor, Ph.D., Department of Educational Foundation, Faculty of Liberal Arts, Prince of Songkla University

Abstract

The purposes of this research were to study 1) the musical identity and 2) the relationship between the music and the lifestyle of Urak Lawoi. The study was qualitative research in musicology. The participants were those with expertise, practitioners, and related people with long experience in Urak Lawoi music. Data were collected based on the relayed advice of people in the community, most frequently named people, and the unprecedented events or venues while meeting the expertise by accident. The instruments used to collect data included a survey, an observation form, and interviews. The data were analyzed using ethnic identity concepts. The areas selected were 1) Ban Laem Took-Kae in the area of Rawai beach, Mueang, Phuket, 2) Ban Sangka-u House, Ko Lanta, Krabi, and 3) Ko Lipe, Mueang, Satun.

The results of the study showed that 1) the musical identity was based on the principles of sound source which were divided into four types including Khee-Se, Rue-Khu, Pa-Lu, Ka-To, and the appearance of the musical band was divided into three types: Ba-Lad-Ru-Ngeng, Ba-Lad-Bra-Na, Ba-Lad-Kha-Yok and the identity of the song could be categorized according to the purposes of the play, such as La-Khu-Ta-Bo and La-Khu-La-Mai, specific music used in ceremonies, such as La-Khu-Bra-Wad and La-Khu-Ta-Be. 2) The relationships between the music and the Urak Lawoi lifestyle. The relationship between the music and the Urak Lawoi lifestyle could be divided into two main types: music and sacred things which were supernatural and unable to experience and music and the coexistence of people in the society.

Keywords: sea gypsies; Urak Lawoi; music identity; the relationship between music and ways of life.

บทนำ

การตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาไวกัยในประเทศไทย ไม่สามารถบอกได้ว่าเข้ามาตั้งแต่เมื่อไร นักประวัติศาสตร์ให้ความเห็นว่าในอดีตอูรักลาไวกัยเป็นชนกลุ่มเดียวกันกับชาวโอริงลา ลาอูต (Orang Laut) ชนพื้นเมืองเดิมของชาวมลายู เป็นผู้ที่เคยร่วมสร้างความยิ่งใหญ่ให้แก่อาณาจักรมะละกาในสมัยกษัตริย์บรมศวร (อันดายา, 2549) อาศัยกระจัดกระจายอยู่ตามหมู่เกาะ ดำรงวิถีชีวิตความเป็นอยู่อย่างเรียบง่าย มีผู้นำปกครองโดยอาศัยความเชื่อและพิธีกรรมในการควบคุม เดินทางอพยพเร่รอนตามฤดูกาลด้วยเรือที่เปรียบเสมือนบ้าน หาชของมีค่าตามท้องทะเลเพื่อมาเป็นสินค้าแลกเปลี่ยนกับผู้คนในท้องถิ่น และผู้คนที่เข้ามาค้าขายบริเวณแถบคาบสมุทรมลายู ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคล่าอาณานิคม เจ้าอาณานิคมได้มีการยึดอำนาจและทำการเปลี่ยนแปลงระบบต่างๆ เช่น ระบบการปกครอง ระบบการค้าขาย ส่งผลให้เกิดการอพยพย้ายถิ่น อูรักลาไวกัยมีความผูกพันกับเทือกเขาซุนงซีเรีย รัฐเคดะห์ สาธารณรัฐมาเลเซียในปัจจุบัน เชื่อกันว่าเป็นสถานที่สุดท้ายของอูรักลาไวกัยก่อนที่จะเดินเรืออพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่อย่างถาวรในประเทศไทย (อาภรณ์ อุกฤษณ์, 2532)

การพัฒนากลุ่มชาติพันธุ์ของประเทศไทยในช่วง 50 กว่าปีที่ผ่านมา รัฐประสบผลสำเร็จในการพัฒนากลุ่มชาติพันธุ์ชาวเขาในหลายๆ พื้นที่ แต่บางกลุ่มชาติพันธุ์รัฐยังไม่สามารถที่จะพัฒนาให้ประสบผลสำเร็จได้ โดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเล ซึ่งเป็นที่รู้จักมากขึ้นในช่วงหลังเหตุการณ์ธรณีพิบัติจากคลื่นสึนามิ ปัญหาของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเล ได้แก่ เรื่องการไร้สัญชาติ การถูกปฏิเสธสิทธิขั้นพื้นฐาน ปัญหาเรื่องที่ดินอยู่อาศัย ปัญหาการทำมาหากินและการเข้าถึงทรัพยากร ปัญหาการศึกษาเรียนรู้ที่ต่อเนื่อง และที่สำคัญคือปัญหาการขาดความมั่นใจและภูมิใจในวิถีวัฒนธรรมดั้งเดิม รัฐเห็นถึงความสำคัญในการที่จะพัฒนาวิถีชีวิตของชาวเลเมื่อไม่นานมานี้ ดังจะเห็นได้จากมติคณะรัฐมนตรี วันที่ 2 มิถุนายน 2553 ที่มีนโยบายฟื้นฟูวิถีชีวิตชาวเลในด้านของที่อยู่อาศัย การประกอบอาชีพประมง สาธารณสุข การให้สัญชาติ การศึกษา ภาษา และวัฒนธรรม ท้องถิ่นของชาวเล โดยกำหนดพื้นที่เขตวัฒนธรรมพิเศษที่เอื้อต่อกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเลที่มีลักษณะสังคมวัฒนธรรมจำเพาะ (สำนักเลขาธิการคณะกรรมการรัฐมนตรี, 2553) ขึ้นเพื่อช่วยในการปกป้องคุ้มครองวัฒนธรรมของชาวเลที่เผชิญภัยคุกคามระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ไม่เพียงแต่หน่วยงานของรัฐเท่านั้น นักวิชาการมีส่วนสำคัญในการช่วยศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูล สร้างองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์เพื่อให้เกิดความเข้าใจกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาไวกัย

จากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับคนตรีนอูรักลาไวกัย พบว่า เป็นการศึกษาเฉพาะพื้นที่ วัดถุประสงค์ มุ่งศึกษาคนตรีนในพิธีกรรมลอยเรือ ในพื้นที่เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล (เอกรัฐ ศรีสว่าง, 2552) เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ (สัญญา เผ่าพิชพันธุ์, 2552) และเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต (พงษธร ลำเนาครุฑ, 2548) ผลการศึกษาจะให้ภาพของคนตรีนในมุมมองที่เป็นเชิงเดี่ยวศึกษาคนตรีนไปกับพิธีกรรมในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง ในขณะที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงที่ต่อเนื่องอยู่ตลอดเวลาและความซับซ้อนหลายระดับ ภาพการศึกษาจึงมองในภาพที่นิ่งไม่ได้สะท้อนมุมมองของคนตรีนที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของพื้นที่ และเวลา เพราะยังขาดการวิเคราะห์ในส่วนของการเชื่อมโยงคนตรีนกับบริบททางด้านอื่นๆ

งานวิจัยดนตรีอุรุลลาไวดังกล่าว ช่วยให้ผู้วิจัยเห็นข้อจำกัดของการศึกษาดนตรีอุรุลลาไวในประเทศไทย และเห็นว่าการศึกษาดนตรีอุรุลลาไว จะช่วยให้เห็นภาพรวมทางดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งจะเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับดนตรีอุรุลลาไว ที่สามารถศึกษาได้อย่างต่อเนื่องและรอบด้าน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีอุรุลลาไว
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอุรุลลาไว

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ประชากร

ประชากรที่ใช้ศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกบุคคล สถานที่ เหตุการณ์ที่มีลักษณะ “Information cases” ที่สามารถศึกษาอย่างเจาะลึกได้มาก และมีความหมายต่อหลักการศึกษ เลือกโดยยึดจุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นหลัก (Purposeful sampling) (Patto, 1990) โดยเลือกผู้ที่มีความรู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีอุรุลลาไวมาเป็นเวลานาน เลือกจากการแนะนำของคนในชุมชนที่บอกต่อกันไป ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการกล่าวถึงบ่อยที่สุด และเลือกตามเหตุการณ์ หรือสถานการณ์เฉพาะหน้าขณะพบผู้รู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องโดยบังเอิญในการเก็บข้อมูลภาคสนาม (ชาย โพธิ์สิตา, 2552) ประกอบด้วยผู้รู้จำนวน 6 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 25 คน และผู้ที่เกี่ยวข้อง จำนวน 47 คน

2. พื้นที่วิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกพื้นที่วิจัยโดยอาศัยหลักเกณฑ์ในการเลือกพื้นที่วิจัยดังนี้

- 2.1. เป็นพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ที่กลุ่มอุรุลลาไวอพยพเดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยในประเทศไทย ตั้งแต่ในอดีต และปัจจุบันเป็นชุมชนขนาดใหญ่ที่มีประชากรอุรุลลาไวอาศัยอยู่ร่วมกันเป็นจำนวนมาก
- 2.2. เป็นพื้นที่ที่อุรุลลาไวยังคงสืบทอดดำรงรักษาขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมประเพณีในวิถีชีวิตมาอย่างต่อเนื่อง

2.3. เป็นพื้นที่ที่มีดนตรีสมบูรณ์ทั้งด้านนักดนตรี และเครื่องดนตรีของดนตรีรูเงก ดนตรีบานา และดนตรีฆาโยกที่สามารถศึกษาถึงดนตรีได้อย่างต่อเนื่อง และเจาะลึกจากหลักเกณฑ์การเลือกพื้นที่ดังกล่าว พื้นที่วิจัยที่ใช้ในการศึกษาได้แก่ 1) ชุมชนชาวเลบ้านแหลมตุ๊กแก (เกาะลิเเห่) หมู่ที่ 4 ตำบลรัชฎา อำเภอมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต 2) ชุมชนชาวเลราไว หมู่ที่ 2 ตำบลราไว อำเภอมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต 3) ชุมชนชาวเลบ้านสังกะอู หมู่ที่ 7 ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอลันตา จังหวัดกระบี่ และ 4) ชุมชนชาวเลเกาะหลีเป๊ะ หมู่ที่ 7 ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอมืองสตูล จังหวัดสตูล

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลในการวิจัยได้แก่

1. แบบสำรวจ (Survey) ใช้สำรวจข้อมูลเบื้องต้นของบริบทพื้นที่ ประชากรกลุ่มอุรุลลาไว ซึ่งตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏในวิถีชีวิตของอุรุลลาไว เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัย

2. แบบสังเกต (Observation) ใช้แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant observation) สังเกตกลุ่มผู้รู้ (Key Informants) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) และกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้อง (General Informants) ในเรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีด้านเครื่องดนตรี วงดนตรีและบทเพลงของดนตรีรูกะ ดนตรีบานา และดนตรีชาโยก ในวิถีชีวิตที่ปรากฏทั้งทางด้านดนตรีในพิธีกรรม และดนตรีที่ใช้เพื่อความบันเทิง

3. แบบสัมภาษณ์ (Interview) แบ่งออกเป็น แบบสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) เป็นคำถามเกี่ยวกับการประสมวง เครื่องดนตรี และบทเพลงของดนตรีรูกะ ดนตรีบานา และดนตรีชาโยก บทบาทของดนตรีในวิถีชีวิตอุรุลลาไวที่ใช้ในพิธีกรรม และใช้เพื่อความบันเทิง เป็นคำถามที่ผู้วิจัยมีการกำหนดไว้ล่วงหน้า และได้ผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการให้ความหมาย แนวคิด ประวัติความเป็นมาของชาวเลในบริบทที่ศึกษา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้แก่แนวคิดทฤษฎีการเปลี่ยนแปลง วัฒนธรรม แนวคิดทฤษฎีอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ และแนวคิดทฤษฎีดนตรีชาติพันธุ์

2. ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยอาศัยเครื่องมือจากแบบสำรวจ (Survey) แบบสังเกต (Observation) และแบบสัมภาษณ์ (Interview) ของกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มที่เกี่ยวข้อง

5. การตรวจสอบคุณภาพข้อมูล

การตรวจสอบคุณภาพข้อมูลมีดังนี้

1. ตรวจสอบด้านข้อมูล เช่น การตรวจสอบแหล่งที่มาของข้อมูลที่ต่างกัน แหล่งข้อมูลในเวลาที่แตกต่างกัน แหล่งข้อมูลในสถานที่ที่ต่างกัน แหล่งข้อมูลโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลที่ต่างกัน และแหล่งข้อมูลจากเจ้าของข้อมูล

2. ตรวจสอบด้านผู้วิจัย เช่น การเก็บข้อมูลของผู้วิจัยอื่นที่เก็บในเรื่องเดียวกันว่ามีประเด็นใดบ้างที่เหมือนหรือต่างกัน

3. ตรวจสอบด้านทฤษฎี เช่น การนำทฤษฎีไปใช้ในสนาม การวิเคราะห์ข้อมูล และการตีความที่มีความแตกต่างกันในประเด็นที่ศึกษา

4. ตรวจสอบด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น การใช้วิธีการเก็บข้อมูลที่ต่างกันในการเก็บข้อมูลในเรื่องเดียวกัน

การเก็บรวบรวมข้อมูลกับการวิเคราะห์ข้อมูลจะทำไปพร้อมๆ กัน เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและสะท้อนข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลแต่ละครั้ง และนำไปวางแผนในการเก็บข้อมูลในครั้งต่อไป

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลจะใช้ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ รวมถึงข้อมูลภาคสนาม มาวิเคราะห์เนื้อหา มีขั้นตอนดังนี้

1. นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารมาจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์การวิจัยที่ได้กำหนดไว้
2. นำข้อมูลจากภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้จากแบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ และข้อมูลถอดจากเครื่องบันทึกเสียง แยกประเภทจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ และประเด็นที่วิจัย
3. ศึกษาข้อมูลในข้อ 1 และข้อ 2 อย่างละเอียดเพื่อทำความเข้าใจข้อมูล
4. วิเคราะห์เปรียบเทียบความเหมือนความต่างในรายละเอียดของข้อมูลที่ได้ตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการวิเคราะห์ไปให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบข้อมูลอีกครั้ง

ผลการศึกษา

1. อัตลักษณ์ทางดนตรีอุรูกลาไว

ผู้ศึกษาแบ่งอัตลักษณ์ทางดนตรีของอุรูกลาไวออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ ด้านเครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลง ผลการศึกษามีดังนี้

1. เครื่องดนตรี

ผลจากการศึกษาพบว่า อุรูกลาไวมีวิธีการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีโดยอาศัยวัสดุของการกำเนิดเสียงเครื่องดนตรีเป็นหลักในการจำแนกประเภท สามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภทดังนี้

1.1 ฆีเซะ กลุ่มประเภท **เครื่องสาย** เครื่องดนตรีอุรูกลาไวประเภทนี้ได้แก่ ปิอณูลา หรือ ญูลา หรือไวโอลิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของตะวันตกที่รู้จักกันโดยทั่วไป ประวัติความเป็นมาปิอณูลาของกลุ่มชาติพันธุ์อุรูกลาไว นายจุหม่าเซ็ง (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นชาวมมาเลเซียบุคคลแรกที่นำปิอณูลาเข้ามาถ่ายทอดให้กับกลุ่มชาติพันธุ์อุรูกลาไว จนเป็นเครื่องดนตรีประจำของกลุ่มชาติพันธุ์สืบมาจนถึงปัจจุบัน

1.2 รือซุ กลุ่มประเภท **เครื่องเป่า** เครื่องดนตรีอุรูกลาไวในประเภทนี้ได้แก่ ซือลูนัย เครื่องเป่าที่มีลักษณะคล้ายปี่ขาวของประเทศไทย และปี่เซรุนัยของประเทศมาเลเซีย ประวัติความเป็นมาซือลูนัยของอุรูกลาไวไม่สามารถระบุช่วงระยะเวลาและสถานที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ว่ามีการนำเข้ามาใช้ร่วมบรรเลงภายในวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ตั้งแต่เมื่อใดและในพื้นที่ใดเป็นพื้นที่แรกที่เริ่มมีการนำมาบรรเลง

1.3 ปาลู กลุ่มประเภท **เครื่องหนัง** ของอุรูกลาไวสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1.3.1 บรานา หรือร่ามะนา มีลักษณะคล้ายกับร่ามะนามลายู (Rebrana) ความเป็นมาบรานาของอุรูกลาไวไม่สามารถระบุช่วงระยะเวลาและสถานที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ว่ามีการนำเข้ามาใช้ร่วมบรรเลงภายในวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เมื่อใดและในพื้นที่ใด ใช้กำกับจังหวะให้กับวงดนตรี

บรานาที่ใช้บรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีอุรุลลาไว้มืออยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ บรานาที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีรัฐเงก และวงดนตรีบรานา

บรานาที่ใช้ในวงดนตรีรัฐเงก มีด้วยกัน 2 ลูก ลูกที่มีเสียงต่ำเรียก บรานาอีโนก (กลองแม่) ลูกเสียงสูงเรียก บรานาอาณะ (กลองลูก) ส่วนบรานาที่ใช้ในวงดนตรีบรานามีด้วยกันหลายลูกไม่มีการกำหนดชื่อเสียงสูงต่ำเหมือนอย่างบรานาที่ใช้ในดนตรีรัฐเงก

1.3.2 ฆรือนัก หมายถึง **กลองฆรือนัก** มีลักษณะคล้ายกับกลองทนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย หรือคล้ายกับกลองมลายู เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับใช้ประกอบการแสดงการต่อสู้ที่มีลักษณะคล้ายกับปัญจลิตในวัฒนธรรมมลายู

1.4 กาเตาะ **กลุ่มประเภทเครื่องกระทบ** ของอุรุลลาไว้มือสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

1.4.1 กือตาวะ หมายถึง **ฆ้อง** ใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักสำคัญเหมือนกับจังหวะฉิ่งในดนตรีไทย เป็นฆ้องที่มีปุ่มในอติตนิยมใช้ขนาดเล็กเพียงอย่างเดียว ปัจจุบันใช้อยู่ด้วยกัน 2 ขนาด คือ ขนาดเล็กมีลักษณะเหมือนกับฆ้องโหม่งของไทยใช้ในวงดนตรีรัฐเงกและวงดนตรีฆาโญก ขนาดใหญ่มีลักษณะเหมือนกับอางู (Agung) เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมมลายู

1.4.2 จียะ หมายถึง **ฉิ่ง** มีลักษณะเช่นเดียวกับฉิ่งไทย อุรุลลาไว้นำเข้ามาร่วมบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีของของตน

1.4.3 กายู หมายถึง **กรับ** เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะย่อยสามารถหาวัสดุตามแหล่งที่อยู่อาศัย ทำขึ้นใช้เองได้ง่าย นิยมนำมาร่วมตีประกอบจังหวะ ปัจจุบันนิยมใช้เหมือนกับกรับของดนตรีไทย

1.4.4 ฉาบ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะย่อยมีลักษณะเหมือนกันกับฉาบในของไทย อุรุลลาไว้นำเข้ามาร่วมบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีของตน

2. วงดนตรี

วงดนตรี หรือบาลีส ของกลุ่มชาติพันธุ์อุรุลลาไว้มืออยู่ด้วยกัน 3 ประเภท คือ บาลีสรัฐเงก บาลีสบรานา และบาลีสฆาโญก

2.1 บาลีสรัฐเงก

บาลีสรัฐเงก หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปคือ วงรองเง็ง เป็นวงที่ใช้ในพิธีกรรมและประกอบการแสดง บาลีสรัฐเงก ประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองประเภทสี่ เป็นหลัก และมีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและจังหวะย่อยประสมรวมกันเป็นวง ได้แก่ ปือญูลา (ไวโอลิน) บรานาอีโนก (ร่ำมะนาแม่) บรานาอาณะ (ร่ำมะนาลูก) กือตาวะ (โหม่ง) จียะ (ฉิ่ง) กายู (กรับ) และฉาบ

2.2 บาลีสบรานา

บาลีสบรานา หรือ วงร่ำมะนา เป็นวงที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม และให้ความบันเทิง บาลีสบรานาประกอบด้วยเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับ และเครื่องกำกับจังหวะย่อยประสมรวมกัน

เป็นวง ได้แก่ บรานา (บาลัฮบรานา) กือตาวะ (โหม่ง) จียะ (ฉิง) หรือนักอีนอก (แม่) หรือนักอานะ (ลูก) กายู(กรับ) และฉาบ

2.3 บาลัฮขมาโญก

บาลัฮขมาโญก เป็นวงที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงต่อสู้อยู่มาโญก บาลัฮขมาโญก ประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองประเภทเป่า เป็นหลัก และมีเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะย่อย ประสมรวมกันเป็นวง ได้แก่ ซือลูนัย (เป่า) หรือนักอีนอก (แม่) หรือนักอานะ (ลูก) กือตาวะ (โหม่ง) และกายู (กรับ)

3. บทเพลง

3.1 บทเพลงบาลัฮฐรงก

บทเพลงที่ใช้บรรเลงบาลัฮฐรงก สามารถแบ่งบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

3.1.1 ลาฮูตาโอะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่เจ้าทาง ก่อนการประกอบพิธีกรรม หรือการแสดง บทเพลงประเภทลาฮูตาโอะ มีจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ ลาฮูดูวา ลาฮูมะอีนัง ลาฮูอายัมตีเตะ และลาฮูบุรงปูตะ

3.1.2 ลาฮูรามัย เป็นประเภทบทเพลงให้ความสนุกสนาน มีจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ ลาฮูทะลักทักทัก ลาฮูเล็งกังกง 1 ลาฮูปาญแกลลัง และลาฮูซาปาอิตู

3.1.3 ลาฮูตาเบะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับลาจบการแสดงมีจำนวน 1 บทเพลง ได้แก่ ลาฮูตาเบะเงีเจะ

3.2 บทเพลงบาลัฮบรานา

บทเพลงที่นิยมใช้ในการขับร้องบาลัฮบรานา บทเพลงสำคัญ และบทเพลงที่นิยมนำมาบรรเลง สามารถแบ่งบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้เป็น 4 ลักษณะคือ

3.2.1 ลาฮูตาโอะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่เจ้าทาง ก่อนการประกอบพิธีกรรมในครั้งแรก และครั้งถัดไปก่อนจะประกอบในพิธีกรรมเดียวกัน มีจำนวน 3 บทเพลง ได้แก่ ลาฮูลงปง ลาฮูดาริบานัน และลาฮูบูโกยฮันง

3.2.2 ลาฮูรามัย เป็นบทเพลงประเภทให้ความสนุกสนาน ในพิธีกรรมนิยมนำมาใช้บรรเลงใช้ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เจ้าที่เจ้าทางร่วมกับเพลงประเภทลาฮูตาโอะ มีจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ ลาฮูนิ และดารี ลาฮูบูโจะบูตัย ลาฮูโลยโลยฮันง และลาฮูปราฮูอาเจ๊ะ

3.2.3 ลาฮูตาเบะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับลาจบการแสดงของดนตรีบรานา มีจำนวน 1 เพลงได้แก่ ลาฮูเลอมะปาเตน

3.2.4 ลาฮูอาดัจปราฮู เป็นประเภทบทเพลงเฉพาะที่ใช้ส่งเรือในพิธีลอยเรือ มีจำนวน 2 เพลงได้แก่ ลาฮูตีมาตีมา และลาฮูลาจัง

3.3 บทเพลงชาโลญ

บทเพลงที่นิยมใช้บรรเลงบาสชาโลญ มีจำนวนบทเพลงอยู่น้อยมาก เหลือแต่เฉพาะในพื้นที่ราไวท์เท่านั้นที่ยังคงบรรเลงกันอยู่ มีเพียง 2 บทเพลงที่ใช้บรรเลง สามารถแบ่งบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้เป็น 2 ลักษณะคือ

3.3.1 ลาซูลาโบะ ลาซูลาบาด และลาซูลาเบะ เป็นประเภทบทเพลงที่ใช้ทั้งไหว้ครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเจ้าที่เจ้าทาง ประกอบการแสดงต่อสู้ และใช้เป็นเพลงลาในคราวเดียวกัน ได้แก่ ลาซูลาซิมฮูญ

3.3.2 ลาซูลา สำหรับออกตัวตลก เป็นประเภทบทเพลงเฉพาะที่ใช้สำหรับแสดงตลก ได้แก่ ลาซูลาซูลา

2. ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอุรักลาไวย์

อุรักลาไวย์มีดนตรีเป็นของตนเอง เป็นความรู้หนึ่งที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมา มีพิธีกรรมหลายพิธีที่แสดงถึงความเชื่อ ความศรัทธา และความคาดหวังของอุรักลาไวย์ที่มีต่อบรรพบุรุษ ขณะเดียวกันดนตรีก็ให้ความบันเทิงไปด้วยเช่นกัน กล่าวได้ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของความเชื่อ ความศรัทธา และความคาดหวัง ดนตรีทำให้เกิดการเชื่อมโยงระหว่างอดีตกับปัจจุบัน อุรักลาไวย์สร้างดนตรีขึ้นมาเพื่อช่วยแก้ไขปัญหาต่างๆ ในระดับปัจเจกบุคคลและสังคม ดังนั้นความเชื่อ ความศรัทธา และความคาดหวังของอุรักลาไวย์นี้ จึงเป็นเหตุของการนำไปสู่ความสำคัญของดนตรีที่มีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตของอุรักลาไวย์ จากการศึกษาสามารถนำเสนอรายละเอียดดังนี้

2.1 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติไม่สามารถสัมผัสได้ในพิธีกรรมมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1 บูว์จุมะ

บูว์จุมะคือ พิธีทำบุญบ้าน เพื่อทำอาหารสังเวยให้กับวิญญาณบรรพบุรุษที่เกาเหลาจะจัดขึ้นในช่วงขึ้น 7 ค่ำ หรือ ขึ้น 9 ค่ำ เดือน 3 (เดือนกุมภาพันธ์) ของทุกปี เกาเหลาจะจัดขึ้นในช่วงขึ้น 1 ค่ำ ถึง ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 (เดือนมีนาคม) ของทุกปี วัตถุประสงค์ของดนตรีที่นำมาใช้เพื่อเป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษ ในช่วงขณะที่มีชีวิตซึ่งเป็นผู้ที่รักในการเล่นดนตรี การฟังดนตรีรูกะ ดนตรีบานา และดนตรีชาโลญ แสดงออกให้เห็นถึงความกตัญญูต่องานที่มีต่อบรรพบุรุษ และเพื่อเป็นการรวมตัวพบปะสังสรรค์ สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่ม และเป็นการสืบสานประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของอุรักลาไวย์ที่ปฏิบัติสืบต่อมาในสังคมตั้งแต่ในอดีต

ดนตรีบานาในพิธีทำบุญบ้าน โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาซูลงปง ลาซูลาบานัน ลาซูลาโกยฮันง ลาซูลาอะจิหะดัวบราเดะ ลาซูลาหะดารี ลาซูลาโยโยฮันง ลาซูลาโจปะตัย และลาซูลาเลอมะปาเตน (เพลงลา)

ดนตรีชาโลญในพิธีทำบุญบ้าน บรรเลงเพียงเพลงเดียว คือ ลาซูลาซิมฮูญ ใช้ทั้งไหว้ครู ประกอบการแสดงต่อสู้ และใช้เป็นเพลงลา

ดนตรีรูกะในพิธีทำบุญบ้าน โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาซูดวา ลาซุมะอินัง ลาซุอาี่ยมติเตะ ลาซูลังกังกิง ลาซูละลักทักทัก ลาซูปากูเกล้ง ลาซุซาปาอิตู และ ลาซุตาเบะเงีจะ (เพลงลา) ตามลำดับ

2.1.2 ซาโมจกู

ซาโมจกู คือ พิธีรับครู เพื่อระลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว จัดขึ้นในช่วงขึ้น 1 ค่ำ ถึง ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 ของทุกปี เพื่อเป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษที่เป็นนักดนตรีแสดงออกให้เห็นถึงความกตัญญูตเวทีที่มีต่อบรรพบุรุษ อีกทั้งเป็นการรวมตัว พบปะสังสรรค์ สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่มเพื่อสืบสานประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของอุรักลาไวย์ที่ปฏิบัติสืบต่อมาตั้งแต่ในอดีต

ดนตรีรูกะในพิธีรับครู โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาซูดวา ลาซุมะอินัง ลาซุอาี่ยมติเตะ ลาซูลังกังกิง ลาซูละลักทักทัก ลาซูปากูเกล้ง ลาซุซาปาอิตู และลาซุตาเบะเงีจะ (เพลงลา) ตามลำดับ

ดนตรีบรรณาในพิธีรับครู โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาซูลงปง ลาซูดาริบานัน ลาซูปูโกยชินัง ลาซุอาณะจิหะดัวบราเตะ ลาซุงีแหละดารี ลาซูลอยลวยอินัง ลาซูปูโจะปุตัย และลาซุเลอมะปาเตน (เพลงลา) ตามลำดับ

ดนตรีฆาโยกในพิธีรับครู บรรเลงเพียงเพลงเดียว คือ ลาซุซอัมฮกู ใช้ทั้งไหว้ครู ประกอบการแสดงต่อสู้อย่าง และใช้เป็นเพลงลา

2.1.3 ปลาจัก

ปลาจัก คือ พิธีลอยเรือ เพื่อสะเดาะเคราะห์ ขอขมาลาโทษกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เจ้าที่เจ้าทาง จัดขึ้นในช่วงขึ้น 13 ค่ำ ถึง ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 และ เดือน 11 ของทุกปี เพื่อสร้างบรรยากาศความสนุกสนานให้แก่งาน เป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษ แสดงออกให้เห็นถึงความกตัญญูตเวทีที่มีต่อบรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกทั้งเป็นการรวมตัว พบปะสังสรรค์ สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่ม และเป็นการสืบสานประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของอุรักลาไวย์ที่ปฏิบัติสืบต่อมาตั้งแต่ในอดีต

ดนตรีรูกะในช่วงพิธีกรรมจะบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาซูดวา ลาซุมะอินัง ลาซุอาี่ยมติเตะ ลาซูลังกังกิง ลาซูละลักทักทัก ลาซูปากูเกล้ง และลาซุซาปาอิตู ช่วงยกเรือแห่ ดนตรีรูกะบรรเลง ลาซูดวา ลาซุมะอินัง ลาซุอาี่ยมติเตะ ตามด้วยเพลงประเพณีทรมัย (เพลงทั่วไป) เดินตามหลังเรือปลาจัก เมื่อครบรอบหมู่บ้าน ดนตรีรูกะบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาซูดวา ลาซุมะอินัง ลาซุอาี่ยมติเตะ ลาซูลังกังกิง ลาซูละลักทักทัก ลาซูปากูเกล้ง และลาซุซาปาอิตู จากนั้นโตะหมอให้สัญญาณพาเรือแห่ไปยังบริเวณกลางหมู่บ้าน ดนตรีรูกะบรรเลงเพลงประเพณีทรมัย แห่เรือไปยังกลางหมู่บ้าน เมื่อไปถึงโตะหมอให้สัญญาณวางเรือ ดนตรีรูกะบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาซูดวา ลาซุมะอินัง ลาซุอาี่ยมติเตะ ลาซูลังกังกิง ลาซูละลักทักทัก ลาซูปากูเกล้ง ลาซุซาปาอิตู จากนั้นบรรเลง ลาซุตาเบะเงีจะ (เพลงลา) เสร็จการแห่เรือปลาจัก

การฉลองเรือ คนตรีบรินาบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาซูลงปง ลาซูลารีบานัน ลาซูปูโกยชินัง ลาซูลานะจิหนะตัวบราเดะ ลาซูลิงแหละดารี ลาซูลอยโลยอินัง ลาซูปูโจะปุตัย ตามลำดับ จากนั้นบรรเลงเพลงประเภทรามัยไปเรื่อยๆ ประมาณเที่ยงคืน โต๊ะหม่อทำพิธีเลบาเล คนตรีตีจิงหะเลบาเล พร้อมกับโห่ร้องแสดงถึงความสนุกสนาน จากนั้นบรรเลงเพลงประเภทรามัยไปเรื่อยๆ

ช่วงพิธียกเรือเสร็จ คนตรีบรินาบรรเลงลาซูลีมาตีมา และเมื่อให้สัญญาณยกเรือ บรรเลงลาซูลาจัง

ช่วงการฉลองไม้ปาฮาดัก คนตรีบรินาบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาซูลงปง ลาซูลารีบานัน ลาซูปูโกยชินัง ลาซูลานะจิหนะตัวบราเดะ ลาซูลิงแหละดารี ลาซูลอยโลยอินัง ลาซูปูโจะปุตัย ตามลำดับ จากนั้นบรรเลงเพลงประเภทรามัยไปเรื่อยๆ ก่อนที่จะเลิกจะบรรเลงลาซูลอมะปาเตน ลาเป็นเพลงสุดท้าย

2.1.4 อุ้ยนิยัจ

อุ้ยนิยัจ คือ พิธีแก้บน เพื่อส่งเวรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามที่ขอไว้ จัดขึ้นในช่วงขึ้น 1 ค่ำ ถึง 15 ค่ำ ของทุกเดือน เพื่อรักษาคำสัญญาที่ให้ไว้กับบรรพบุรุษ เป็นบทเพลงที่ใช้แก้บน

การดำเนินงานอุ้ยนิยัจ ของอุรักลาไวย์ หลังจากประสบความสำเร็จบรรลุตามวัตถุประสงค์ ของแต่ละวงมีด้วยกันดังนี้

1. นิยัจด้วยการเล่นดนตรีบรินา นิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาซูลงปง ลาซูลารีบานัน ลาซูปูโกยชินัง ลาซูลานะจิหนะตัวบราเดะ ลาซูลิงแหละดารี ลาซูลอยโลยอินัง ลาซูปูโจะปุตัย และลาซูลอมะปาเตน (เพลงลา) ตามลำดับ เป็นอันเสร็จอุ้ยนิยัจ
2. นิยัจด้วยการเล่นดนตรีฆาโยก จะบรรเลงลาซูล้อมฮุกรู จำนวน 7 รอบ และบรรเลงลาซูล้อมฮุกรูอีก 1 เทียวใช้เป็นเพลงลา อันเสร็จอุ้ยนิยัจ
3. นิยัจด้วยการเล่นดนตรีรูเงก นิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาซูลูวา ลาซูละอินัง ลาซูลายัมดิเดะ ลาซูละงักกักก ลาซูละลักทักทัก ลาซูลากูเกลัง ลาซูลาปาอีตู และลาซูลาเบะจีเงะ (เพลงลา) ตามลำดับ เป็นอันเสร็จอุ้ยนิยัจ

2.2 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม

2.2.1 ด้านการสร้างภาคภูมิใจ และศักดิ์ศรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุรักลาไวย์

บรรพบุรุษอุรักลาไวย์ได้สร้างสรรค์และสืบทอดดนตรีอย่างต่อเนื่องจากอดีตสู่ปัจจุบัน ทำให้อุรักลาไวย์เกิดความรัก และมีความภาคภูมิใจที่ร่วมแรงสืบสานภูมิปัญญาที่มีคุณค่า คนตรีรูเงก คนตรีบรินา และคนตรีฆาโยก ถือเป็นมรดกทางปัญญาที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นตัวตน เป็นที่ยอมรับนับถือของสังคมภายนอก เช่น นางจิว ประโม่งกิจ เป็นนักร้องรูเงกที่มีเสียงอันไพเราะ สามารถขับกลอนสร้อยโต้ตอบได้อย่างรวดเร็ว มีความสามารถในการถ่ายทอด สามารถประยุกต์ความรู้ระหว่างวัฒนธรรมภายในและภายนอก เป็นแบบอย่างที่ดีของแม่เพลงรูเงก ซึ่งจะเห็นได้จาก นักร้องรูเงกในปัจจุบันที่อาศัยการฝึกซ้อมด้วยการเลียนแบบตามสื่อต่างๆ

2.2.2 ด้านความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ดนตรีอุรูกลาไวที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางความเชื่อ ความศรัทธาร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ ทำให้อุรูกลาไวเกิดความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นำไปสู่การเป็นเอกภาพ เช่น ดนตรีที่บรรเลงในงานปลาจัก เป็นโอกาสเชื้อเชิญญาติพี่น้องอุรูกลาไวให้เข้ามาร่วมรื่นเริงสนุกสนานด้วยกัน อีกทั้งเป็นการรวมญาติที่อยู่ห่างไกลให้ได้มาร่วมสังสรรค์กันอีกครั้งหนึ่ง งานปลาจักทำให้นักดนตรีที่ห่างหายได้กลับมาทำกิจกรรมร่วมกัน มีจุดประสงค์เดียวกัน ก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคี ความผูกพันในกลุ่มชาติพันธุ์ด้วยกัน ขณะเดียวกันก็เป็นการถ่ายทอดจากคนรุ่นเก่าสู่คนรุ่นใหม่ หล่อหลอมเชื่อมโยงระบบวิถีคิด พื้นฐานให้ดำรงอยู่ในสังคมต่อไป

2.2.3 ด้านการเชื่อมโยงระบบคุณธรรม

ดนตรีอุรูกลาไวเป็นการผลิตผลงานซ้ำทางวัฒนธรรม ที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา ซึ่งเป็นการย้ำกลับไปสู่กลุ่มชาติพันธุ์ ผ่านเสียงและการแสดง ดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อถ่ายทอดคุณธรรมประเพณีที่ดีงาม นำหลักคำสอนของบรรพบุรุษมาสั่งสอน สร้างค่านิยม ชี้แนะแนวทางการดำเนินชีวิตผ่านบทขับร้อง โดยที่ผู้ฟังไม่รู้สึกว่าถูกสั่งสอนโดยตรง สร้างจิตสำนึก เช่น คุณธรรมที่ดีของอุรูกลาไวในเนื้อร้องลาซุทะลัก ทักทัก

2.2.4 ด้านการสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ของสังคม

ดนตรีอุรูกลาไวเป็นสื่อที่ช่วยให้เกิดการประสานในการสร้างเครือข่ายสังคม นักดนตรีอุรูกลาไว้นอกจากจะผลิตวัฒนธรรมดนตรีภายในกลุ่มชาติพันธุ์ของตนแล้ว วัฒนธรรมดนตรีเป็นวัฒนธรรมของสาธารณะ ไม่สามารถจำกัดขอบเขตให้อยู่ในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งได้ โดยเฉพาะข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีอุรูกลาไวในระบบอินเทอร์เน็ต ปัจจุบันนี้สังคมทั่วโลกสามารถเข้าถึงข้อมูล ทำให้ดนตรีอุรูกลาไวเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ดนตรีอุรูกลาไวสร้างความสัมพันธ์ระบบสังคมในรูปแบบต่างๆ เช่น ระบบสังคมออนไลน์ เป็นต้น

อภิปรายผล

ผลการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีของอุรูกลาไวในด้านเครื่องดนตรีมีการจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีโดยอาศัยแหล่งกำเนิดเสียงเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ซีเซ (เครื่องสี) รือชู (เครื่องเป่า) ปาลู (เครื่องหนัง) และกาเตาะ (เครื่องตี) สอดคล้องกับแนวคิดการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของ (Sachs C, 1940) ที่มีการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีจากแหล่งกำเนิดเสียงแบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ 1) ประเภทที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) ได้แก่ ปือฉูลา (ไวโอลิน) 2) ประเภทเกิดเสียงจากการใช้ลม (Aerophones) ได้แก่ ซีอูลุนยี่ (เป่า) 3) ประเภทที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของหนังสัตว์ (Membranophone) ได้แก่ บรานา (ระฆัง) และฆือรอนัก (กลอง) และ 4) ประเภทที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของการกระทบ (Idiophones) ได้แก่ กือตาวะ (โหม่ง) จียะ (ฉิ่ง) กายู (กรับ) และฉาบ ด้านวงดนตรีในวัฒนธรรมอุรูกลาไวมีวงดนตรีอยู่ 3 ประเภท ได้แก่ บาลัสรูเงก (วงร้องเง็ง) บาลัสบรานา (วงระฆัง) และบาลัสฆาญก (วงฆาญก) แต่ละประเภทมีเครื่องดนตรีที่นำประสมวงแตกต่างกันออกไป ตำแหน่งของการบรรเลงมีรูปแบบ

ลักษณะเฉพาะของการบรรเลงแต่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ตามความเหมาะสมของพื้นที่ขณะบรรเลงระดับเสียงของแต่ละวงอาศัยความคุ้นเคยของนักดนตรี ไม่มีลักษณะที่ตายตัว บทเพลงที่ใช้บรรเลงสามารถแบ่งประเภทตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงออกเป็น 5 ประเภทได้แก่ ลาซูลาโบะ(เพลงไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์) ลาซูลามัย(เพลงทั่วไป) ลาซูลาเบะ ลาซูลาเฉพาะพิธีกรรม และลาซูลาออกตัวตลก ที่ผ่านงานวิจัยดนตรีอุรูกลาไว้อย่าง (เอกรัฐ ศรีสว่าง, 2552) (สัญญา เผ่าพิชพันธุ์, 2552) (พงษ์ธร ลำเนาครุฑ, 2548) และ (เรวดี อึ้งโพธิ์, 2556) ได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการศึกษาดนตรีโดยใช้ข้อมูลส่วนใหญ่จากภาคสนามในพิธีกรรมลอยเรือของแต่ละพื้นที่ของหมู่บ้านอุรูกลาไว้อย่างเป็นข้อมูลหลักในการศึกษา ผู้วิจัยเห็นว่านอกจากข้อมูลดังกล่าวแล้วยังมีข้อมูลเกี่ยวกับชื่อเครื่องดนตรีในภาษาอุรูกลาไว้อย่าง การแบ่งประเภทเครื่องดนตรี วงดนตรี และประเภทของบทเพลงที่ใช้ในแต่ละวงดนตรีที่ควรศึกษาเพิ่มเติมซึ่งจะสามารถทำให้เห็นความเป็นอัตลักษณ์ร่วมกันของอุรูกลาไว้อย่าง

การศึกษาค้นคว้าความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอุรูกลาไว้อย่างแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นคือความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติไม่สามารถสัมผัสได้ และความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม มูลเหตุของการนำดนตรีมาใช้ก็เพื่อเป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษซึ่งแสดงออกถึงความกตัญญูต่เวทีย อีกทั้งยังเป็นการสร้างบรรยากาศความสนุกสนานให้แก่งาน อุรูกลาไว้อย่างได้มารวมตัวพบปะสังสรรค์สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกันแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่ม และเป็นการสืบสานประเพณีวัฒนธรรมตั้งแต่ในอดีต ผลของการศึกษาสอดคล้องกับงานวิจัย (พณัง ปานช่วย, 2554) ที่กล่าวว่าดนตรีของอุรูกลาไว้อย่างใช้ทั้งในพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง ดนตรีอุรูกลาไว้อย่างเกิดจากจิตวิญญาณที่สร้างความสนุกสนาน ความรักสามัคคี เป็นวัฒนธรรมที่ผลิตซ้ำมีรูปแบบเป็นที่จดจำของคนในสังคม และยังมีงานวิจัยของ (อาภรณ์ อุกฤษณ์, 2532) ที่กล่าวถึงการร้องรำทำเพลงของอุรูกลาไว้อย่างเป็นการสะท้อนความคิดและสื่อความหมายที่มีความสัมพันธ์อยู่กับตำนาน ค่านิยม ความเชื่อ ทัศนคติของสังคมวัฒนธรรมชาวเลที่สืบทอดกันมาเพื่อสนองความต้องการอันเกิดมาจากแรงบันดาลใจของอุรูกลาไว้อย่าง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. สถาบันการศึกษานำผลการวิจัยนี้ไปใช้ประโยชน์ในด้านการจัดการความรู้ดนตรีชาติพันธุ์ นำไปสู่การวางแผนพัฒนาดนตรีชาติพันธุ์อย่างเป็นระบบ

2. สามารถนำผลการวิจัยไปเผยแพร่และสัมมนาในงานวิชาการทางดนตรีได้อย่างกว้างขวาง

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ศึกษาพลวัตดนตรีอุรูกลาไว้อย่างในบริบทคาบสมุทรมาลายู และในพื้นที่อื่นเพิ่มเติม
2. ศึกษาความสัมพันธ์ดนตรีอุรูกลาไว้อย่างในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

บรรณานุกรม

- ชาย โพธิ์สิตา. (2552). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ พิมพ์ครั้งที่ 4*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้ง.
- เอกรัฐ ศรีสว่าง. (2552). *ดนตรีร่ำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอุรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล*. กรุงเทพฯ: ปริญญาโทศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อาภรณ์ อุกฤษณ์. (2532). *พิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมของชาวเล กรณีศึกษาบ้านห้วยแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่*.
- สัญญา เผ่าพิชพันธุ์. (2552). *ดนตรีในวิถีชีวิตชาวอุรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่*. กรุงเทพฯ: วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ลีโอนาร์ด อันดาเยา. (2549). *ประวัติศาสตร์มาเลเซีย*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้า.
- เรวดี อังโพธิ์. (2556). *วัฒนธรรมทางดนตรีชาวเลอุรักลาโว้ยในหมู่เกาะบูโหลน จังหวัดสตูล*. สงขลา: ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.
- พณัง ปานช่วย. (2554). *ศึกษาดนตรีในวิถีชีวิตของชาวอุรักลาโว้ย: การศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี ณ บ้านสังกาอู ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่*. นครปฐม: สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พงษ์ธร ลำเนาครุฑ. (2548). *การศึกษาบทเพลงประกอบการละเล่นร่องเง็งจังหวัดภูเก็ต: กรณีศึกษาร่องเง็ง คณะพรสวรรค์*. กรุงเทพฯ: ปริญญาโทศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- Sachs C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W.W.Norton.
- M.Q. Patto. (1990). *Qualitive Evaluation and Research Method*. CA: Sage: Newbury Park.
- Brono, N. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Collier Macmillan.
- . (1962). *An Introduction to Folk Music in the United States*. London: Wayne State University.
- Boas, F. (1940). *Race: Language and Culture*. New York: Macmillan.

การล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก: มีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมทางดนตรีที่หลากหลาย ในทวีปอเมริกา

Western Colonialism: The Influence on Musical Cultures of the Americas

กานต์ กุลานพงค์¹

Karn Gularnpong

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้จัดทำเพื่อนำเสนอลักษณะมุมมองสำคัญที่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของดนตรีและวัฒนธรรมต่างๆ ที่ได้มาจากการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกมาในทวีปอเมริกา ดังนั้นบทความนี้จะมุ่งเน้นในการศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาสำคัญ ในมุมมองที่เป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีแจ๊ส ดนตรีแซมบา รวมถึงดนตรีบอสซาโนวา โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ อีกทั้งที่มาที่ไปของแนวคิดในทางดนตรีเหล่านั้น นอกจากนี้บทความวิชาการนี้ยังมีการแสดงตัวอย่างของชื่อนักดนตรีที่มีชื่อเสียง และมีรูปภาพประกอบ ซึ่งจะสอดคล้องกับประเด็นเนื้อหาสาระของดนตรีอีกด้วย

แนวคิดของดนตรีแจ๊ส ดนตรีแซมบา และดนตรีบอสซาโนวานั้น อาจกล่าวได้ว่าเกิดขึ้นมาจากผลพลอยของการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก เพื่อที่จะแผ่ขยายอำนาจและดินแดนในสมัยก่อน ที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานของดนตรีเหล่านั้น

คำสำคัญ: ดนตรีแจ๊ส / ดนตรีแซมบา / ดนตรีบอสซาโนวา

Abstract

The purpose of this academic article is to show any essential perspectives of music and culture in the Americas which are derived from Western colonialism. Thus, this article emphasizes on investigating styles and aspects of Jazz, Samba, and Bossa Nova in music, particularly about rhythmic languages as well as idiomatic conceptualizations of those musical outputs. Additionally, this academic paper illustrates exemplars of a considerable number of prominent musicians and images which are associated with the subject matter.

However, it is clear that concept ideas of Jazz, Samba, and Bossa Nova in music come from the impact of Western colonialism in order to expand powers and territories in former times. In other words, it can lead to interesting new musical features at that time.

Keywords: Jazz; Samba; Bossa Nova

¹นักวิชาการอิสระ

บทนำ

การแผ่ขยายการค้าอาณานิคมของชาติตะวันตกนั้น มีส่วนสำคัญอย่างมาก ซึ่งทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่น่าสนใจทางด้านดนตรี กล่าวได้ว่ากลุ่มคนไปที่ไหนวัฒนธรรมไปที่นั่น ดนตรีก็นั่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทวีปอเมริกา ทั้งอเมริกาเหนือ และอเมริกาใต้ ที่ได้นำกลุ่มทาสจากแอฟริกา (Africa) มาจำนวนมาก เพื่อในการใช้แรงงานด้านต่าง ๆ ดังนั้นจึงทำให้เกิดการผสมผสานของแนวคิด หรือมุมมองของวัฒนธรรมหลายๆ ชาติเข้าด้วยกัน ทั้งชาวยุโรป ชาวแอฟริกา หรือกลุ่มชาวพื้นเมืองในที่แห่งนั้น นำไปสู่การกำเนิดของดนตรีต่างๆ เช่น ดนตรีแจ๊ส ดนตรีแซมบา และดนตรีบอสซาโนวา ที่มีจุดเด่นในเรื่องของวัฒนธรรมในการขับร้อง และด้านจังหวะ เป็นต้น ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจอย่างมาก ในยุคดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ ที่มีนักประพันธ์เพลงด้านดนตรีคลาสสิก (Western art music) ซึ่งได้นำหนึ่งในแนวคิดของดนตรีเหล่านั้น มาใช้ในการแต่งเพลงอีกด้วย เพื่อให้เกิดการสร้างสรรคผลงานที่น่าสนใจ โดยเฉพาะด้านสีสนของจังหวะ อย่างไรก็ตามหลักแนวคิดกระบวนการของดนตรีแจ๊ส ดนตรี แซมบา และดนตรีบอสซาโนวา มีอิทธิพลอย่างมากต่อแวดวงดนตรีต่างๆ ในทวีป โดยเฉพาะดนตรีแจ๊ส ที่มีจุดเด่นในเรื่องของการสร้างสรรค์แบบการด้นสด (Improvisation) ของทำนองหลัก การประสานเสียง (Harmony) ที่น่าสนใจ และการมุ่งเน้นจังหวะขัด (Syncopation) ที่สม่ำเสมอ ดังนั้นแนวคิดนี้จึงนำไปสู่การเกิดกระแสนดนตรีใหม่ๆ ที่นำมาปรับใช้และพัฒนาต่อเช่นกัน

ดนตรีทั้ง 3 รูปแบบ ไม่ได้เกิดขึ้นมาจากองค์ประกอบแนวคิดเดียว วัฒนธรรมเดียว หรือว่าอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เป็นการผสมผสานขององค์ความรู้หลายๆ อย่างเข้าด้วยกัน รวมไปถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดรูปแบบของดนตรีแจ๊ส ดนตรีแซมบา และดนตรีบอสซาโนวา ในเวลาต่อมา

จุดกำเนิดลักษณะของดนตรีแจ๊ส

ในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบ มีประเภทของดนตรีที่น่าสนใจได้ถือกำเนิดขึ้นมาในประเทศสหรัฐอเมริกา ก็คือดนตรีแจ๊ส ซึ่งเกิดจากการล่าอาณานิคมและการค้าทาสของฝรั่งชาวตะวันตกในช่วงปี ค.ศ. 1500-1800 ที่ยึดครองดินแดนในทวีปอเมริกาจากพวกชนเผ่าอินเดียแดงต่างๆ ด้วยการขับไล่ เช่นฆ่า กักขัง ทำให้มีผู้เสียชีวิตเป็นจำนวนมากกว่าล้านคน อีกทั้งพวกเขาได้นำทาสจากแอฟริกาเข้าไปด้วย อย่างไรก็ตามเมื่อเริ่มต้นสร้างบ้านแปลงเมืองต่างๆ ชาวตะวันตกที่เข้ามาอยู่ที่นี่ โดยเฉพาะชาวอังกฤษ ก็ขาดกลุ่มคนแรงงานเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางตอนใต้ของสหรัฐอเมริกา กล่าวคือลักษณะของดนตรีแจ๊สเริ่มมาจากชนกลุ่มผิวดำชาวแอฟริกาที่ถูกจับมาเป็นทาส ทำให้กลุ่มคนเหล่านั้นถูกพาเข้ามาอยู่ในทางตอนใต้ของสหรัฐอเมริกาเป็นจำนวนมาก เนื่องจากทางตอนใต้ของสหรัฐอเมริกามีการทำธุรกิจที่เกี่ยวข้องกับเกษตรกรรม เช่น การทำไร่กาแฟ ไร่อ้อย ไร่นา ไร่ฝ้าย ไร่ยาสูบ การเพาะปลูก การทำงานในสวน และเหมืองแร่ต่างๆ เป็นต้น ทำให้ต้องใช้แรงงานจากพวกทาสมาเป็นจำนวนมาก ที่ชนกลุ่มผิวดำชาวแอฟริกาถูกจับมาประมาณ 15 ล้านคน ในสหรัฐอเมริกาโดยพ่อค้าทาส ซึ่งมาจากแอฟริกาตะวันตก ที่ถูกขนส่งโดยทางเรือ

อย่างไรก็ตามดนตรีแจ๊สเกิดมาจากพหุทาสแรงงานด้านเกษตรกรรม มีวัฒนธรรมทางดนตรีที่เข้มแข็ง มีการใช้ดนตรีประกอบการทำงาน ประกอบพิธีทางศาสนา งานเทศกาลรื่นเริงต่างๆ รวมไปถึงเวลาว่างจากการทำงาน ก็มาชุมนุมร้องรำทำเพลงกัน โดยใช้เครื่องดนตรีทำเป็นกลองตี สันนิษฐานว่าดนตรีแจ๊สได้รับอิทธิพลรากฐานมาจากเพลงสวดของพหุทาสคนผิวดำ (Negro spirituals) ที่เมืองนิวออร์ลีอันส์ (New Orleans) ซึ่งแต่ขึ้นก่อนได้รับการปลดปล่อยเป็นอิสระ ทั้งนี้เมืองนิวออร์ลีอันส์ถือว่าเป็นเมืองท่าสำคัญของสหรัฐอเมริกา ตั้งอยู่ตรงปากแม่น้ำมิสซิสซิปปี (Mississippi) ของรัฐหลุยเซียนา (Louisiana) อีกทั้งยังเป็นเมืองที่มีชื่อเสียงด้านอาหาร และดนตรี ภายหลังนโปเลียน โบนาปาร์ต (Napoléon Bonaparte, 1769-1821) ขยายเมืองนี้ให้กับสหรัฐอเมริกา ทำให้มีการอพยพเข้าเมืองกันอย่างหลากหลายเชื้อชาติ เช่น สเปน อังกฤษ และฝรั่งเศส เป็นต้น โดยดนตรีแจ๊สในระยะแรกมาจากการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของแอฟริกาตะวันตก อเมริกา และยุโรป (คมสันต์ วงศ์วรรณ, 2553, น. 181)

ชาวแอฟริกาที่ถูกจับมาเป็นทาสทางตอนใต้ของสหรัฐอเมริกานั้น ส่วนมากถูกจับมาจากประเทศแถบแอฟริกาตะวันตก อย่างเช่น กานา ไนจีเรีย และกองโก เป็นต้น ดนตรีของชาวแอฟริกาแถบตะวันตกที่เป็นต้นกำเนิดของดนตรีแจ๊สมีลักษณะเด่นในเรื่องการสร้างสรรค์การดนตรีสด การเน้นที่จังหวะกลอง และจังหวะที่ซับซ้อน ยิ่งไปกว่านั้นการโต้ตอบเป็นลักษณะเด่นอีกแบบหนึ่งของเพลงแถบแอฟริกาตะวันตกซึ่งสามารถพบได้ในดนตรีแจ๊ส ยกตัวอย่าง การร้องโต้ตอบของนักร้องเดี่ยวกับกลุ่มนักร้องประสานเสียง เป็นต้น (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555, น. 294) อีกทั้งมีการใช้รูปแบบจังหวะซัดที่สม่ำเสมอ และลีลาทางดนตรีที่โดดเด่น รวมถึงลักษณะเฉพาะของการบรรเลงดนตรี อย่างไรก็ตามดนตรีในทวีปแอฟริกาถือว่ามีความเก่าแก่เป็นอย่างมาก และมีวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง และหลากหลายโดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมด้านดนตรี

ภาพที่ 1 ชนกลุ่มผิวดำชาวแอฟริกาที่ถูกจับมาเป็นทาส



ที่มา : MacKenzie Stuart, 2020

ในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบ ดนตรีแจ๊สได้เริ่มจากชนกลุ่มผิวดำชาวแอฟริกาตะวันตกที่ถูกจับมาเป็นทาส พวกเขาได้ปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกเศร้าโศกที่ถูกกดขี่ข่มเหงจากการทำงานผ่านทางเสียงเพลง เริ่มแรกนั้นไม่มีเนื้อร้องสำหรับดนตรี มีแต่จังหวะซัด และเคาะประกอบจังหวะ จากนั้นได้ใส่เนื้อร้องลงไป

จนกลายเป็นเพลงแจ๊สในยุคแรก อย่างไรก็ตามดนตรีแจ๊สมีต้นกำเนิดราวปี ค.ศ. 1917 โดยวงดนตรีวงแรกที่น่าสําคัญแจ๊สมาสู่กลุ่มผู้ฟังหมู่่มากคือ ดิ ออริจินัล ดิกซีแลนด์ แจ๊ส แบนด์ (The Original Dixieland Jazz Band) หรือ โอดีเจบี (ODJB) ด้วยจังหวะเต้นรำที่แปลกใหม่ ทำให้โอดีเจบี เป็นที่กล่าวถึงกันอย่างมากพร้อมกับให้คำกำเนิดที่เรียกว่า “แจ๊ส” ตามชื่อวงดนตรีโอดีเจบี ซึ่งสามารถขายแผ่นเสียงได้ถึงราวล้านแผ่นอีกด้วย (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545, น. 16) ต่อมาภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 อเมริกันแจ๊ส (American Jazz) ได้เป็นที่รู้จักและนิยมกันอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น (โกวิทย์ ชันธศิริ, 2558, น. 143)

ภาพที่ 2 The Original Dixieland Jazz Band (ODJB)



ที่มา : Phil Bennett, 2015

นอกจากนี้พื้นฐานของดนตรีแจ๊สนั้น มีที่มาจากแนวคิดของเพลงบลูส์ (Blues) ซึ่งเป็นรูปแบบของดนตรีประเภทหนึ่ง เป็นที่รู้จักกันในประมาณ ค.ศ. 1890 เกิดจากสภาพชีวิตและความเป็นอยู่ของกลุ่มคนผิวดำในสหรัฐอเมริกา ที่มาเป็นทาส สภาพชีวิตที่คับแค้นของพวกเขาได้ถูกนำเสนอผ่านบทเพลงด้วยการร้องหรือการสวดอ้อนวอนในทางศาสนา ที่เป็นท่วงทำนองอันน่าโศกเศร้า จึงเป็นเอกลักษณ์ของการร้องและท่วงทำนอง ซึ่งเกิดจากการใช้เสียงของเครื่องดนตรี และเสียงร้องที่แตกต่างไปจากบันไดเสียงปกติสามารถเรียกว่าบลูส์โน้ต ทำให้เกิดลักษณะของเสียงที่ออกมาหรือคอร์ดนั้นสร้างความแปลกหู และน่าสนใจเป็นอย่างมาก จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ อย่างไรก็ตามกลุ่มคนผิวดำที่เล่นเพลงบลูส์เหล่านี้เรียนรู้ด้านดนตรีจากการฟังเป็นพื้นฐาน มีการขยายความดนตรีจากความพึงพอใจของตนเองเป็นหลัก ซึ่งกลายมาเป็นวิธีการเล่นในรูปแบบของลักษณะ การดันสต กล่าวคือ การแต่งทำนองเพลงขึ้นมาใหม่สดๆ โดยไม่ได้เตรียมตัวมาล่วงหน้า หรือการโซโล่แบบดันสตนั่นเอง (วีรวัฒน์ กนกนุเคราะห์, 2552, น. 14-15) สิ่งเหล่านี้เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงบลูส์ที่ถูกวางด้วยรากฐานจากความเจ็บปวด ความแร้นแค้น ความระทมทุกข์ของชีวิต ดังนั้นเนื้อหาสาระของบทเพลง และสำเนียงของเพลงบลูส์จึงแฝงด้วยความเจ็บปวดคล้ายกับการสะอึกสะอื้นเวลาขับร้อง จึงใช้แสดงออกทางอารมณ์ความเศร้าได้อย่างดียิ่ง

ยิ่งไปกว่านั้นจังหวะของเพลงบลูส์ มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ และเป็นแบบแผน ที่นำไปสู่ลักษณะดนตรีรูปแบบอื่นๆ อีกมากมาย เช่น ฟังก์ (Funk) ริทึม แอนด์ บลูส์ (Rhythm and Blues หรือ R&B) ร็อก แอนด์ โรล (Rock and roll หรือ Rock 'n' Roll) เป็นต้น ในภายหลังดนตรีแร็กทายม์ (Ragtime) ก็เชื่อว่ามีต้นกำเนิดคล้ายๆ กัน คือเกิดจากดนตรีรูปแบบเต้นรำลักษณะรอนโด ของชาวยุโรปไปผสมกับลักษณะจังหวะขัดของชาวแอฟริกา นักดนตรีที่สำคัญ สก็อต จอปลิน (Scott Joplin, 1868-1917) นั้น ได้ถูกยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งแวดวงดนตรีแร็กทายม์ อย่างบทเพลง *Maple Leaf Rag* (1899) สำหรับเปียโน เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงอย่างมาก ในแง่ของสไตล์ดนตรีแร็กทายม์ในช่วงแรก อย่างไรก็ตามลักษณะของดนตรีบลูส์และแร็กทายม์นับเป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่สำคัญอย่างมากของดนตรีแจ๊สในเวลาต่อมา

ภาพที่ 3 ชนกลุ่มผิวดำกับดนตรีบลูส์ในอเมริกาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20



ที่มา : Marshall Wyatt, 2017

เพลงบลูส์เริ่มได้รับความนิยมในช่วงเวลาเดียวกันกับแร็กทายม์ ในราวค.ศ. 1890 ในเวลานั้นลักษณะของเพลงบลูส์และแร็กทายม์ได้ถูกผสมผสานจนกลมกลืนเข้าไว้ด้วยกันโดยบัดดี โบลเดน (Buddy Bolden, 1877–1931) แห่งเมืองนิวยอร์ก เป็นผู้ริเริ่ม หากแต่ตอนนั้นยังไม่มีใครประดิษฐ์เรียกคำว่าแจ๊สขึ้นมา ดังนั้นจึงเรียกดนตรีเหล่านี้รวมๆ กันว่า “ฮ็อต มิวสิก (Hot Music)” จนกระทั่ง ดี ออริจินัล ดิกซีแลนด์ แจ๊สแบนด์ หรือโอติเจบี ไดโด่งดัง คำว่า “แจ๊ส” จึงเป็นคำที่ใช้เรียกขานกันทั่วไป ดนตรีแจ๊สในยุคแรกนี้เรียกกันว่าเป็น แจ๊สดั้งเดิม หรือนิวยอร์กแจ๊ส (อนันต์ ลือประดิษฐ์, 2545, น. 20) ต่อมาดนตรีแจ๊สมีการพัฒนารูปแบบแตกต่างกันออกไป หลายประเภท อย่างเช่น ดิกซีแลนด์ (Dixieland) สวิง (Swing) บีบ็อพ (Bebop) ฟรีแจ๊ส (Free jazz) และแจ๊สร็อก (Jazz rock) เป็นต้น องค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส มีเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องเป่า แซกโซโฟน (Saxophone) และทรัมเป็ต (Trumpet) เป็นหลัก อีกทั้งยังมีเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะผสมวงบรรเลงร่วมกันอยู่เสมอ ซึ่งเป็นไปได้ว่าเครื่องดนตรีต่างๆ ของดนตรีแจ๊ส

รวมไปถึงวิธีการตีกลองนั้น ได้นำเอาแนวคิดมาจากรูปแบบทางดนตรีของเพลงมาร์ช (March) ที่ถูกใช้ในการนำขบวนแห่ต่างๆ ส่วนใหญ่เป็นวงโยธวาทิต กล่าวได้ว่าเพลงมาร์ชเป็นลักษณะรูปแบบหนึ่งที่ถูกผสมผสานไปใช้ในดนตรีแจ๊สเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคนิวออร์ลีนส์แจ๊ส ยกตัวอย่างบทเพลง *Blues March* (1958) ของเบนนี่ กอลสัน (Benny Golson, 1929-) ที่ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงมาร์ชในนิวออร์ลีนส์

นักดนตรีแจ๊สที่โด่งดัง และมีชื่อเสียง เช่น หลุยส์ อาร์มสตรอง (Louis Armstrong, 1901-1971) ดยุค แอลลิงตัน (Duke Ellington, 1899-1974) เบนนี่ กูดแมน (Benny Goodman, 1909-1986) และ จอห์น โคลเทรน (John Coltrane, 1926-1967) เป็นต้น นอกจากนี้แนวคิดของดนตรีแจ๊ส ยังสามารถพบได้ในกลุ่มนักประพันธ์เพลงดนตรีคลาสสิกของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ โดยนักประพันธ์เพลงหลายคนได้นำเอาลักษณะแนวคิดของดนตรีแจ๊ส ไปใช้ผสมผสานในการประพันธ์เพลงรูปแบบของตนเอง เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่ทันสมัย และน่าสนใจ อย่างเช่นนักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศส โมริส ราเวล (Maurice Ravel, 1875-1937) ในกระแสดนตรีอิมเพรชัน (Impressionism) อีกทั้งยังมีนักแต่งเพลงชาวรัสเซีย อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky, 1882-1971) และนักแต่งเพลงชาวอเมริกัน อารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland, 1900-1990) (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2555, น. 294) โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักแต่งเพลงชาวอเมริกันจอร์จ เกร์ชวิน (George Gershwin, 1898-1937) ในบทเพลง *Rhapsody in Blue* (1924) ซึ่งเป็นรูปแบบลักษณะของเปียโนคอนแชร์โต ที่ใช้สำเนียงของดนตรีแจ๊สในบทเพลงอีกด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552, น. 148)

ภาพที่ 4 หลุยส์ อาร์มสตรอง



ที่มา : Michael Verity, 2019

จากการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกในทวีปอเมริกาใต้

แต่เดิมชนเผ่าพื้นเมืองของทวีปอเมริกาใต้ คือพวกกลุ่มคนอินเดียนแดงเผ่าต่างๆ ต่อมาชาวยุโรปได้เข้ามายึดครองบริเวณนี้ โดยชาวโปรตุเกสได้ยึดครองบริเวณประเทศบราซิล ส่วนบริเวณประเทศอื่นๆ ในทวีปนี้ถูกยึดครองโดยชาวสเปน อย่างไรก็ตามประเทศบราซิล เป็นประเทศที่น่าสนใจเป็นอย่างมากของ

ทวีปอเมริกาใต้ในด้านวัฒนธรรมทางดนตรีที่หลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้รับเอาอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาวแอฟริกาไว้เป็นจำนวนมาก เนื่องจากการที่ถูกจับมาเป็นทาสโดยชาวตะวันตก ในแง่ลักษณะของการร้องเพลง ซึ่งมีจังหวะกลองเป็นเครื่องดนตรีหลักในการประกอบทำนอง ดังนั้นเสียงดนตรี กับการเต้นรำ จึงเป็นศิลปะที่โดดเด่น และมีเสน่ห์ที่สุดของชาวบราซิล ผู้เขียนจะยกตัวอย่างลักษณะของดนตรีที่สำคัญดังต่อไปนี้

ดนตรีแซมบา (Samba)

ดนตรีแซมบา เกิดมาราวต้นศตวรรษที่ยี่สิบ ที่ถูกพัฒนาขึ้นในริโอเดอจาเนโร (Rio de Janeiro) ที่ประเทศบราซิล ซึ่งมีวัฒนธรรมที่เก่าแก่ และหลากหลายอีกด้วย ลักษณะดนตรีแซมบานี้เน้นการใช้จังหวะขัดอย่างมาก อีกทั้งดนตรีแซมบาเกิดมาจากการผสมผสานของวัฒนธรรมที่หลากหลาย อย่างเช่น การร้องเพลงของชาวสเปน (Spain) รวมไปถึงการเต้นรำของชาวพื้นเมืองบราซิล ชาวลาตินอเมริกัน และชาวยุโรป เช่นแม็กซิกซ์ (Maxixe) ฮาวานน่า (Habanera) และโพลกา (Polka) โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะจังหวะกลองของชาวแอฟริกาตะวันตก ได้แก่ชนเผ่าโยรูบา (Yoruba) และกองโก ซึ่งรวมไว้เข้าด้วยกัน ทำให้เกิดลักษณะดนตรีแซมบา ที่สนุกสนาน และเป็นเอกลักษณ์อย่างมาก อย่างไรก็ตามมีนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิก ได้นำแนวคิดลักษณะจังหวะสี่สี่ของฮาวานน่า นำไปใช้พัฒนาในการแต่งเพลง เช่น นักแต่งเพลงชาวฝรั่งเศสในกระแสนดรีมแปร์ซัน โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862–1918) และราเวล นอกจากนี้องค์ประกอบทางจังหวะของการเต้นรำแบบโพลกา ยังได้ถูกนำไปใช้ในการประพันธ์เพลงของนักแต่งเพลงชาวออสเตรีย โยฮันน์ ชตราสส์ (จูเนียร์) (Johann Strauss, 1825-1899) เป็นจำนวนมากอีกด้วย

ดนตรีบอสซาโนวา (Bossa Nova)

ดนตรีบอสซาโนวาเกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 ของประเทศบราซิล เป็นลักษณะแนวคิดของการวิวัฒนาการที่มาจากผสมผสานดนตรีแซมบาที่ใช้ลักษณะของจังหวะดนตรีพื้นบ้านบราซิล กับดนตรีแจ๊สในสหรัฐอเมริกา ทำให้เกิดแนวคิดใหม่ที่น่าสนใจ ถึงแม้ว่าองค์ประกอบทางดนตรีของบอสซาโนวานั้น จะมีเสียงประสานและทำนองที่นุ่มนวล ฟังง่าย แต่ยังคงแฝงไปด้วยความซับซ้อน และความละเอียดอ่อนของเนื้อหาสาระดนตรีอยู่ โดยมีการใช้จังหวะขัดที่แยบยลอยู่เสมอ นอกจากนี้คำหมายของบอสซาโนวา ยังสามารถแปลได้ว่า “New Beat” อีกด้วย

นักดนตรีที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อแง่มุมของดนตรีบอสซาโนวาในช่วงแรก อย่างเช่น อังโตนิโอ การ์ลูชโซบิม (Antônio Carlos Jobim, 1927-1994) บทเพลงที่สำคัญและมีชื่อเสียงคือ *The Girl from Ipanema* รวมไปถึง จูเอา ซิลเบิร์ตตู (João Gilberto, 1931-2019) ซึ่งอัลบั้มที่มีชื่อเสียงของ ซิลเบิร์ตตู คือ *Chega de Saudade* เป็นต้น ลักษณะของดนตรีบอสซาโนวาเป็นที่นิยมกันมากในประเทศบราซิล และอีกหลากหลายประเทศและหลายทวีปทั่วโลก อย่างเช่น สหรัฐอเมริกา ยุโรปตะวันตก (Western Europe) และเอเชีย (Asia)

อย่างไรก็ตามการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกในทวีปอเมริกาใต้ ยังส่งผลทำให้เกิดแนวคิดของดนตรีลาตินแจ๊ส (Latin Jazz) ซึ่งมีบทบาทสำคัญอย่างมากในการพัฒนาองค์ความรู้ของดนตรีแจ๊สใน

รูปแบบใหม่ ลาตินแจ๊สนั้น ได้กำเนิดมาจากการผสมผสานหลายวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน เช่นแอฟริกา สเปน และลาติน เป็นต้น นอกจากนี้ลักษณะของลาตินแจ๊สยังสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทรูปแบบใหญ่ๆ คือ ประเภทที่หนึ่ง Afro-Cuban Jazz ที่เป็นการผสมผสานลักษณะจังหวะจากคิวบาและแอฟริกา รวมไปถึงเทคนิคของการเต้นสด และการประสานเสียงของดนตรีแจ๊ส นักดนตรีที่สำคัญ เช่น ดิซซี กิลเลสปี (Dizzy Gillespie, 1917-1993) ชาร์ลี ปาร์เกอร์ (Charlie Parker, 1920-1955) และมาริโอ บาวซา (Mario Bauzá, 1911-1993) เป็นต้น ประเภทที่สอง Afro-Brazilian Jazz โดยส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลของแนวคิดดนตรีแซมบ้า และดนตรีบอสซาโนวา ที่ได้กล่าวข้อมูลมาก่อนหน้านี้ นอกจากนั้นลักษณะจังหวะของดนตรีประเภทที่สองนี้ มีพื้นฐานมาจากดนตรีของแอฟริกาตะวันตก และมีความเกี่ยวข้องกับรูปแบบประเภทดนตรี Choro ที่ถูกพัฒนาขึ้นในรีโอเดจาเนโร ที่ประเทศบราซิล ซึ่งเป็นการผสมผสานของ Afro-Brazilian Rhythms กับรูปแบบทางดนตรีในยุโรป อย่างเช่น เพลงวอลซ์ (Waltz) โพลกา และมาซัวร์กา (Mazurka) ลักษณะรูปแบบของเพลงวอลซ์ และมาซัวร์กา สามารถพบได้จากงานประพันธ์เพลงเปียโนของนักแต่งเพลงชาวโปแลนด์ เฟรดริก โชแปง (Frédéric Chopin, 1810-1849) ในยุคโรแมนติก อย่างไรก็ตามแนวคิดของดนตรีประเภทนี้ ก็ได้ถูกพัฒนา และผสมผสานในรูปแบบร่วมสมัย ของดนตรีแจ๊ส ถึงแม้ว่ามันไม่ได้เกิดขึ้นในประเทศเดียวกันก็ตาม นักดนตรีที่สำคัญของดนตรีประเภท Choro ได้แก่ พิกซิงกูญา (Pixinguinha, 1897-1973) และ เจคอบ ดู แบนโดลิม (Jacob do Bandolim, 1918-1969) เป็นชาวบราซิลทั้งคู่ อีกทั้งรูปแบบลักษณะดนตรี Choro ยังถูกนำไปใช้ในการประพันธ์เพลงของดนตรีคลาสสิกในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ยกตัวอย่างเช่นไฮเธอริลา โลโบส (Heitor Villa-Lobos, 1887-1959) ที่ได้แต่งเพลงชุดของ Chôros (1920-1929) ดังนั้นรูปแบบหรือแนวคิดของดนตรีที่กล่าวมาข้างต้น ได้มาจากการการล่าอาณานิคมของชาวตะวันตก ที่นำวัฒนธรรมทางดนตรีที่หลากหลาย เข้ามาสู่ทวีปอเมริกาใต้ หรือลาตินอเมริกาทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ ที่น่าสนใจในทางดนตรีอีกด้วย

ภาพที่ 5 ดิซซี กิลเลสปี



ที่มา : Scott Yanow, 2020

บทสรุป

สรุปได้ว่าการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก ทำให้เกิดแนวคิดและมิติของดนตรีที่สำคัญหลากหลาย อย่าง ไม่ใช่แค่ดนตรีแจ๊ส เพลงบลูส์ และแรกทายม์ ในสหรัฐอเมริกา แต่ยังรวมไปถึงดนตรีแซมบา ดนตรีบอสซาโนวา และลาตินแจ๊ส ในลาตินอเมริกาอีกด้วย อาจกล่าวได้ว่าลักษณะดนตรีพื้นเมืองของชาวแอฟริกาตะวันตก ที่ถูกจับมาเป็นทาสในทวีปอเมริกา ทั้งอเมริกาเหนือ และอเมริกาใต้ ซึ่งเป็นตัวแปรสำคัญอย่างมาก ที่เป็นส่วนประกอบอย่างหนึ่งทำให้เกิดดนตรีเหล่านั้น ถึงแม้ว่าลักษณะรูปแบบของดนตรีที่กล่าวข้างต้นอาจจะเกิดขึ้นที่ต่างกัน หรือต่างวัฒนธรรมทางดนตรีกันก็ตาม ดังนั้นแล้วกลุ่มคนไปที่ไหน วัฒนธรรมไปที่นั่น แนวคิดของดนตรีก็เช่นกัน อย่างไรก็ตามถึงแม้เห็นได้ชัดว่าลักษณะแนวคิดของดนตรีเหล่านั้น มีอิทธิพลอย่างมากในการพัฒนาต่อกระแสนดนตรีอื่นๆ ของดนตรีที่ไม่ใช่วัฒนธรรมของชาติตะวันตก (Non-Western art music) แต่บางครั้งมันก็ยังถูกนำไปใช้ในการผสมผสานแนวคิดกับดนตรีคลาสสิกของยุคศตวรรษที่ยี่สิบ อย่างเช่นภาษาดนตรีของ สตราวินสกี ราเวล เกิร์ชวิน และคอปแลนด์ เป็นต้น

ท้ายสุดนี้ลักษณะของดนตรีแจ๊ส ดนตรีแซมบา ดนตรีบอสซาโนวา หรือลาตินแจ๊ส ไม่ได้เกิดขึ้นมาจากองค์ความรู้ มุมมอง แง่ใดแง่หนึ่ง หรือวัฒนธรรมเดียว แต่เป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมทางดนตรีของหลายชนเผ่าเข้าด้วยกัน อย่างเหมาะสม ได้แก่ยุโรป แอฟริกาตะวันตก และชาวพื้นเมืองในที่แห่งนั้น นำไปสู่การพัฒนาความรู้ หรือแนวคิดอย่างต่อเนื่อง จนทำให้เกิดองค์ความรู้สิ่งใหม่ ที่น่าสนใจ และน่าสนใจ ในที่สุดอีกด้วย

บรรณานุกรม

- โกวิท ยันตศิริ. (2558). *ดุริยางคศิลป์ตะวันตก (เบื้องต้น)* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- คมสันต์ วงศ์วรรณ. (2553). *ดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2555). *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วีรวุฒิ กนกนุเคราะห์. (2552). *ลีลาแจ๊ส (ภาคสารคดี) ชุด Jazzanova Jukebox volume one*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ทอรั้ง.
- อนันต์ ลือประดิษฐ์. (2545). *Jazz : อีสราภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: เนชั่น มัลติมีเดีย กรุ๊ป.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- Bennett, P. (2015). *The Original Dixieland Jazz Band*. Retrieved April 27, 2020, from <https://www.sandybrownjazz.co.uk/forumodjb.html>
- Escobar, L. (2015). *Bossa nova: An introduction to Brazilian jazz*. Retrieved January 30, 2020, from <https://www.pura-aventura.com/pothole/bossa-nova-an-introduction-to-brazilian-jazz>
- Geographic, N. (1998). *A história do samba*. Retrieved January 10, 2020, from <http://www.sambassadorsogroove.org.uk/history-of-samba.html>
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. Retrieved January 8, 2020, from <http://www.nytimes.com/books/first/g/gioia-jazz.html?mcubz=0>
- McGowan, C., & Pessanha, R. (1998). *The Brazilian sound: Samba, bossa nova, and the popular music of Brazil*. New York: Temple University Press.
- Mielniczenko, S. (2017). *From Choro to Jazz*. Retrieved April 21, 2020, from <http://brazilartsconnection.org/from-choro-to-jazz/>
- Stuart, M. (2020). *Slavery in America*. Retrieved April 21, 2020, from <https://explorethearchive.com/books-about-slavery>
- Verity, M. (2017). *An introduction to jazz music*. Retrieved January 8, 2020, from <https://www.thoughtco.com/an-introduction-to-jazz-music-2039582>
- Wyatt, M. (2017). *African-American Fiddlers on Early Phonograph Records*. Retrieved April 27, 2020, from <http://www.oldhatrecords.com/ResearchAAViolin.html>
- Yanow, S. (2020). *Dizzy Gillespie*. Retrieved April 28, 2020, from <https://www.allmusic.com/artist/dizzy-gillespie-mn0000162677/biography>

การสืบทอดอัตลักษณ์การตีกลองกันยาวของแรงงานชาวไทยใหญ่ในจังหวัดระยอง

The Inheritance of The Identity of Tai Labors' Klong Kon Yao Playing in Rayong Province

พงศธร สุธรรม¹

Phongsathorn Sutham

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการสืบทอดอัตลักษณ์การตีกลองกันยาวของแรงงานชาวไทยใหญ่จังหวัดระยอง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทยใหญ่และรวบรวมข้อมูลของชมรมชาวไทยใหญ่จังหวัดระยอง และศึกษาการตีกลองกันยาวของชาวไทยใหญ่ในจังหวัดระยอง ศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล จำนวน 38 ท่าน โดยใช้หลักการวิเคราะห์ทางมานุษยวิทยาทางดนตรี ผลการวิจัยพบว่าชมรมชาวไทยใหญ่จังหวัดระยองก่อตั้งขึ้นโดยชาวไทยใหญ่จากภูมิลำเนาเป็นแห่งแรกของประเทศไทย เพื่อสร้างความเป็นพลวัตด้วยกิจกรรมทางสังคม โดยเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรมที่ผสมผสานกับสังคมท้องถิ่นอย่างกลมกลืน วงกลองกันยาวเป็นวงดนตรีที่มีความเป็นสรีรมงคล ใช้ในงานบุญประเพณีและกิจกรรมทางสังคม ซึ่งประกอบด้วยกลองกันยาว 1 ใบ ทำหน้าที่สร้างกระสวนจังหวะอย่างหลากหลาย มอญ 1 ชุด ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ และแสง 1 คู่ ทำหน้าที่ดีสอดประสานกับกระสวนจังหวะของกลองกันยาว การบรรเลงมีลักษณะเป็นการด้นทั้งหมด สุนทริยภาพแสดงถึงความสนุกสนาน การตีกลองกันยาวรับแขกมีโครงสร้าง คือ กระสวนจังหวะพื้นฐาน เรียงกระสวนจังหวะ และชุดกระสวนจังหวะ ซึ่งมีการจบชุดกระสวนจังหวะอย่างชัดเจน รูปแบบการตีเป็นการทอนจังหวะ และมีจังหวะเร็ว การตีกลองกันยาวประกอบการแสดงกึ่งกะลาตีตามอาภักภักิยาของผู้แสดงและมีจังหวะค่อนข้างเร็ว ส่วนการตีกลองกันยาวประกอบการแสดงก้าบั่นก้องมีโครงสร้างและรูปแบบเช่นเดียวกับการตีกลองกันยาวรับแขก แต่จะมีจังหวะช้า

คำสำคัญ: ไทยใหญ่ / จังหวัดระยอง / กลองกันยาว

¹อาจารย์ประจำ วิชาเอกดนตรีไทย สาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The inheritance of the identity of Tai labors' Klong Kon Yao playing in Rayong Province is the quantitative research. The purposes of the study were 1) to study Tai' transmission in Rayong Province 2) to collect the data of Tai Association in Rayong Province and 3) to study Tai's Klong Kon Yao playing in Rayong Province. The data were collected from the documents and in-depth interview from 38 people. They were analyzed by ethnomusicology theory. The results of the study were that Tai Association established by Tai from the Shan State in Myanmar was the first association in Thailand. It aimed to show the social dynamics, especially their art culture in local society. Klong Kon Yao ensemble was played to express the propitiousness in the religious ceremonies and social activities. It consisted of Klong Kon Yao that created various rhythms, Mong that controlled the rhythms and Sang that played in the harmony with the Klong Kon Yao. The way of playing was the improvising style. Its aesthetics was joyful. There were three forms of playing Klong Kon Yao : basic rhythmic creating, melody creating and group melody creating. The group melody creating ended clearly. The rhythm patterns of playing Klong Kon Yao were diminishing rhythm and quick rhythm. While playing Klong Kon Yao accompanied with Kingkala dance , the players used the quick rhythms for the performers' postures. In the other hand, the players used the slow rhythms for Kapankong dance

Keywords: Tai; Rayong Province; Klong Kon Yao

บทนำ

“ชาวไทใหญ่” หรือ “ชาวไต” จัดอยู่ในกลุ่มคนที่พูดภาษาไท - กะได (Tai - Kadai Language Family) อาศัยอยู่ในกลุ่มจังหวัดภาคเหนือของประเทศไทย ประเทศจีน ประเทศอินเดีย และมีศูนย์กลางอยู่ที่ “รัฐฉาน” (Shan State) ทางตอนเหนือของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (Republic of The Union of Myanmar) อาณาจักรไทใหญ่มีประวัติศาสตร์การสร้างบ้านแปงเมืองมายาวนานกว่า 2,000 ปี มีระบบการปกครองแบบเจ้าฟ้า (เครือเจ้าเครือขุน) และสั่งสมเอกลักษณ์เฉพาะทางวัฒนธรรมและยังคงสืบทอดอย่างมั่นคง เช่น ภาษาเขียน (ลิกไต) ภาษาพูด (คำไต) อาหาร เครื่องแต่งกาย (กินไต) เครื่องมือเครื่องใช้ สถาปัตยกรรม ศิลปวิทยาการ ประเพณีสิบสองเดือน (หย่าสี่สิบสอง) เป็นต้น ไทใหญ่มีความสัมพันธ์กับประเทศไทยมาอย่างยาวนานไม่ว่าจะเป็นในด้านประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี หรือแม้กระทั่งการเมือง ดังที่สถาบันวิจัยสังคมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่กล่าวว่า

คนไทยภาคกลางในเขตพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยารัฐจักไทใหญ่มาอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยา เพราะปรากฏคำๆ นี้อยู่ในกฎหมายตราสามดวงในพระราชกำหนดเก่า พ.ศ. 2042 โดยคนไทย หรือคนสยาม สามารถรับรู้ถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรมระหว่างพวกตน กับพวกไทใหญ่ได้ดี และสามารถบอกเล่าเรื่องราวของพวกไทใหญ่ให้แก่ชาวตะวันตกที่เข้ามาเยือนกรุงศรีอยุธยาในขณะนั้นได้รับรู้ด้วย ในบันทึกของ เดอ ลา ลูร์แบร์ ราชทูตฝรั่งเศส จากราชสำนักพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ซึ่งมาเยือนกรุงศรีอยุธยาระหว่างปี พ.ศ. 2229 - 2231 ได้ระบุว่า อนึ่งชาวสยามที่ข้าพเจ้ากล่าวถึงนี้ เรียกตนเองว่า ไทน้อย คือ เขียมเล็ก ตามที่ ข้าพเจ้าได้รับคำบอกเล่า ยังมีคนอีกพวกหนึ่งซึ่งป่าเถื่อน ที่สุดเรียกกันว่า ไทใหญ่ คือ เขียมใหญ่ อันเป็นพวกที่อาศัยอยู่ทางเขตเขาภาคเหนือ (สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551: 1)

ปัจจุบันรัฐฉานเกิดปัญหาด้านความมั่นคงทางการเมือง ส่งผลกระทบโดยตรงต่อปัญหาปากท้อง ทำให้ชาวไทใหญ่เดินทางเข้ามายังประเทศไทยเพื่อทำงานตามเมืองเศรษฐกิจกว่าล้านคน (ประเสริฐ ประดิษฐ์ สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2561) เป็นผลให้ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2552 เป็นต้นมา ชาวไทใหญ่จากหลายพื้นที่ของรัฐฉานได้เข้ามาอาศัยอยู่ทั่วทั้งจังหวัดระยอง เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีชื่อเสียงมีชื่อเสียงทางด้านอุตสาหกรรม เมื่อมีจำนวนประชากรเพิ่มมากขึ้นจึงเกิดการก่อตั้ง “ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง” ขึ้น เพื่อขับเคลื่อนกิจกรรมทางสังคมและมีส่วนร่วมกับกิจกรรมทางสังคมของคนในพื้นที่ กลไกสำคัญที่ชาวไทใหญ่นำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างพลวัต ก็คือ “ศิลปวัฒนธรรม” เพื่อดำรงรักษาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์

ชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองได้นำ “วงกลองกันยาว” และการแสดงที่ประกอบด้วย “ก้าป๋นก่อง” “กิงกะหล่า” และ “โต” เข้ามาเผยแพร่ภายในพื้นที่ เนื่องจากเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีความผูกพันแนบแน่นกับวิถีชีวิตชาวไทใหญ่ และเป็นดนตรีชาติไทใหญ่ ดังที่จำคม พรประสิทธิ์ กล่าวว่า

กลองกันยาวเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุดชิ้นหนึ่งของชาวไทใหญ่ อยู่ในวิถีชีวิตของชุมชน เกี่ยวข้องกับงานบุญ งานประเพณี พิธีกรรมและประกอบการแสดง ลักษณะทางกายภาพของหุ่นกลองที่มีความยาวและมีขนาดใหญ่ ทำให้เสียงที่ดังออกมามีความกังวานไพเราะและนุ่มนวล มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ลีลาการตีกลองแตกต่างไปจากการตีกลองชนิดอื่น ชาวไทใหญ่ให้ความสำคัญกับกลองชนิดนี้ พิจารณาได้จากทุกหมู่บ้าน ทุกวัดจะมีกลองกันยาวเก็บรักษาไว้ แล้วนำออกมาใช้ตีเมื่อถึงขั้นตอนของงานบุญที่มีความเกี่ยวข้องการมีกลองไว้ในครอบครองเป็นความเชื่อเรื่องความเป็นสิริมงคล

ความเจริญรุ่งเรือง

(จำคม พรประสิทธิ์, 2560: 115)

กลองกันยาวจึงเรียกได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีขึ้นเอกของชาวไทใหญ่ ด้วยอรรถรสของจังหวะและทำนอง กลองกันยาวที่มีความแปลกใหม่ประสานกับลีลาการแสดงในแบบฉบับของวัฒนธรรมไทใหญ่

จึงสามารถสร้างความประทับใจแก่คนนอกวัฒนธรรมที่สัมผัสได้ไม่น้อย

จากสำคัญดังกล่าวเป็นที่มาของการดำเนินการวิจัยเรื่อง “การสืบทอดอัตลักษณ์การติกลองกันยาวของแรงงานชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง” เนื่องจากที่ผ่านมาเคยมีผู้ศึกษาเกี่ยวกับการติกลองกันยาวของชาวไทใหญ่มากแล้วหลายท่าน แต่การศึกษามุ่งเน้นที่วัฒนธรรมไทใหญ่ในรัฐฉานและกลุ่มจังหวัดทางภาคเหนือของประเทศไทย และยังไม่มีผู้ศึกษาการติกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในภาคตะวันออกมาก่อน เพราะไม่ใช่ถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวไทใหญ่ แต่มีความน่าสนใจที่ในระยะ 10 ปีมานี้ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทใหญ่แทรกซึมเข้ามาอยู่ภายในพื้นที่ โดยเฉพาะศิลปะการติกลองกันยาวที่ได้เดินทางผ่านผู้ใช้แรงงานที่เข้ามาประกอบอาชีพภายในจังหวัดระยอง ทำให้พบนักดนตรีที่มีฝีมืออยู่ในกลุ่มแรงงานหลายคนแสดงถึงองค์ความรู้อันทรงคุณค่าที่สืบทอดมาจากรัฐฉานได้เป็นอย่างดี นี่จึงเป็นโอกาสสำคัญในการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองให้เกิดเป็นรูปธรรมทางวิชาการด้านมานุษยวิทยาทางดนตรี เพื่อทำการศึกษเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางสังคมในระดับภูมิภาคและระดับประเทศ รวมไปถึงเพื่อศึกษารวบรวมองค์ความรู้วัฒนธรรมการติกลองกันยาวของชาวไทใหญ่อีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาการเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทใหญ่และรวบรวมข้อมูลของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง
2. ศึกษาการติกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยอง

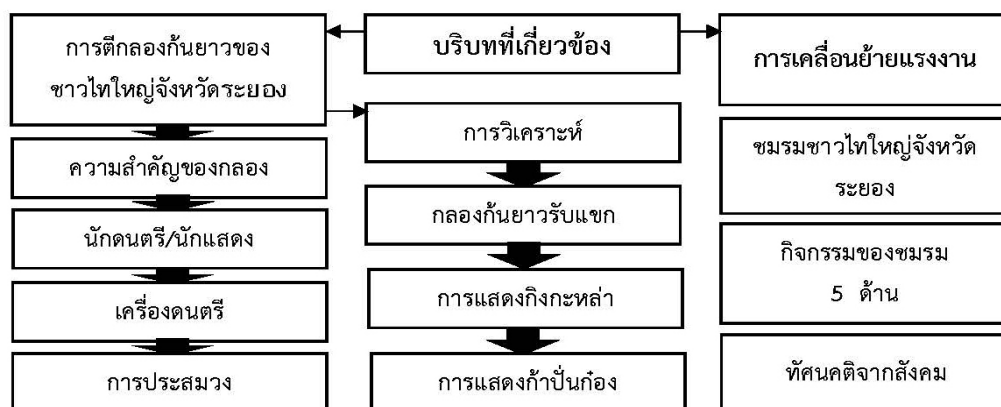
วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่องการสืบทอดอัตลักษณ์การติกลองกันยาวของแรงงานชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาข้อมูลทางเอกสารที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย และสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทใหญ่ ผู้มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมไทใหญ่ สมาชิกชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง นักดนตรีและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง จำนวน 38 ท่าน แล้วนำข้อมูลต่างๆ มาทำการบันทึก เรียบเรียง วิเคราะห์โดยใช้หลักการทางมานุษยวิทยาทางดนตรี สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะตามลำดับ

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาการเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทใหญ่และรวบรวมข้อมูลของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง จากคณะกรรมการชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองและบุคคลข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมของชมรมภายในจังหวัดระยอง และดำเนินการวิจัยเรื่องการติกลองกันยาวจากนักดนตรีและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง ณ บ้านเลขที่ 72 ตำบลมาตาพุด อำเภอเมืองระยอง จังหวัดระยอง และวัดโสภณภวนาราม

กรอบแนวคิด



นิยามศัพท์เฉพาะ

กะ หรือ ดิก หมายถึง เสียงกลองกันยาวที่ดีโดยใช้นิ้วมือข้างซ้ายเป็นการตีกดเสียงลงบนจำหน้ากลอง มี 2 หน้า ที่ คือ การตีก่อนการตีเสียงหลักและการกดประคบหลังจากการตีเสียงหลัก

ตูป หรือ ปึก หมายถึง เสียงกลองกันยาวที่ดีโดยใช้มือขวาเรีงนิ้วชี้ตีดก้นตึงลงบนขอบของกลองกันยาว ใช้เพียงแค่ครึ่งหนึ่งของนิ้วมือ ในขณะที่จะต้องวางมือลงบนขอบกลองไม่ยกมือขึ้นกึ่งกดกึ่งปล่อย และจะต้องใช้นิ้วมือข้างซ้ายกดที่หน้ากลองด้วยเพื่อไม่ให้หน้ากลองมีการสั่นสะเทือน

ปึก หรือ บิด หมายถึง เสียงกลองกันยาวที่ดีโดยใช้มือขวาเรีงนิ้วชี้ตีดก้นตึงลงบนหน้ากลองกันยาว ให้ฝ่ามือกระทบลงบนใต้จำหน้ากลองแล้วกดลงสนิทแนบกับหน้ากลองในลักษณะกึ่งกดกึ่งปล่อย ส่วนมือนิ้วข้างซ้าย จะไม่สัมผัสหน้ากลอง

ปุม หรือ ตึง หมายถึง เสียงกลองกันยาวที่ดีโดยใช้กำปั้นของมือขวา ใช้ส่วนด้านข้างของกำปั้นตึงลงบนจำหน้ากลองแล้วยกมือขึ้นทันที ไม่นำมือซ้ายมาสัมผัสหน้ากลอง เพื่อให้เสียงมีลักษณะที่ครางทุ่มใหญ่

เป่ง หมายถึง เสียงกลองกันยาวที่ดีโดยใช้มือขวาเรีงนิ้วชี้ตีดก้นตึงลงบนหน้ากลองกันยาว ให้ฝ่ามือกระทบลงบนใต้จำหน้ากลองแล้วยกมือขึ้นทันที โดยที่นิ้วมือข้างซ้ายไม่สัมผัสหน้ากลอง เป็นวิธีการตีเหมือนกับเสียงเป้งแต่ต่างกันที่เสียงเป้งจะตีให้เป็นเสียงที่เบา

เป้ง หมายถึง เสียงกลองกันยาวที่ดีโดยใช้มือขวาเรีงนิ้วชี้ตีดก้น แล้วตึงลงบนหน้ากลองกันยาว ให้ฝ่ามือกระทบลงบนใต้จำหน้ากลองแล้วยกมือขึ้นทันที โดยที่นิ้วมือข้างซ้ายไม่สัมผัสหน้ากลอง

ผลการวิจัย

1. ศึกษาการเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทใหญ่และรวบรวมข้อมูลของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

1.1 การเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทใหญ่สู่จังหวัดระยอง

ในปัจจุบันพบว่าชาวไทใหญ่ได้เข้ามาเป็นแรงงานในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก ซึ่งมีผลจากเหตุการณ์ สำคัญทางประวัติศาสตร์ที่เป็นปัจจัยสำคัญของการเคลื่อนย้ายแรงงานชาวไทใหญ่ คือ เมื่อครั้งที่

เมียนมาถูกล่าอาณานิคมโดยอังกฤษ (ตรงกับสมัยกษัตริย์องค์สุดท้ายของราชวงศ์อลองพญา คือ พระเจ้าสิป่อ) อังกฤษได้ประกาศยึดเมียนมาตอนบนและจัดการหัวเมืองต่างๆ ให้รวมอยู่กับเมียนมาไทใหญ่จึงเปลี่ยนสภาพเป็น “สหพันธรัฐฉาน” (Federation of Shan State) ภายหลังจากอังกฤษมอบเอกราชคืนให้แก่เมียนมา เมียนมายังคงให้ชนกลุ่มน้อยยกความเป็นสหภาพพม่า โดยการสร้าง “สัญญาปางโหลง” เพื่อบันทึกข้อตกลงและเป็นข้อต่อรองในการแยกตัวออกเป็นอิสระกับชนกลุ่มน้อย แต่ข้อตกลงดังกล่าวไม่เป็นไปตามที่ตั้งไว้จึงเป็นเหตุของความขัดแย้ง ทำให้ชาวไทใหญ่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานแถบภาคเหนือของประเทศไทย ดังที่พบในจังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดแพร่ จังหวัดพะเยา และจังหวัดลำปาง ส่วนไทใหญ่ในรัฐฉานก็ยังคงมีความหวังในการกอบกู้เอกราชของตน และในปัจจุบันยังพบอีกว่าชาวไทใหญ่อีกจำนวนมากยังคงหลีกเลี่ยงปัญหาต่างๆ ภายใกรัฐฉาน จึงหลั่งไหลเข้ามายังประเทศไทยตามหัวเมืองใหญ่ เช่น กรุงเทพมหานคร เชียงใหม่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน ชลบุรีและปทุมธานี เป็นต้น เพื่อเป็นแรงงานต่างด้าว ซึ่งชาวไทใหญ่ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย น่าจะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 3,000,000 คน จากประชากรทั้งหมดในรัฐฉานประมาณ 8,000,000 คน ดังที่นายประเสริฐ ประดิษฐ์ ประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน กล่าวว่า

“ในปัจจุบันไทใหญ่กระจายเข้าไปอยู่ในประเทศไทย ด้วยเหตุผลทางการเมือง การสู้รบภายใน การกดขี่ข่มเหงของพม่า การกระทบกระทั่งระหว่างชาติพันธุ์ด้วยกัน เมื่อเกิดเหตุสงคราม การทำมาหากินไม่ได้ การเก็บภาษีเถื่อน การเก็บภาษีที่มันสูงขึ้น ไม่มีกินมีใช้ พ่อไม่มีกินมีใช้ ก็อยากเข้ามาหางานทำ บางส่วนพามาแล้วได้ดี พอมีเงินก็เอาเงิน ไปสร้างบ้านให้พ่อแม่แข่งกัน มันก็เกิดการเลียนแบบ นี่คือข้อเท็จจริงของวิถีชีวิตของชาวไทใหญ่ที่เกิดขึ้นกับประเทศไทย”

(ประเสริฐ ประดิษฐ์, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2561)

สำหรับชาวไทใหญ่ที่เข้ามาจังหวัดระยองก็คือ ผู้ที่เคลื่อนย้ายมาจากรัฐฉานของประเทศเมียนมานั่นเอง จังหวัดระยองเป็นหนึ่งในเป้าหมายของชาวไทใหญ่ที่มีความต้องการเดินทางเข้ามาเป็นแรงงานตามภาคส่วนต่างๆ ซึ่งกระจายตัวตามนิคมอุตสาหกรรมและพื้นที่เศรษฐกิจทั่วทั้งจังหวัดระยองกว่า 5,000 คน (แล่งปาง, จายจ้อมวัน และจายแห่นแลง, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2561)

1.2 ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

ด้วยเหตุปัจจัยทางการเมืองในรัฐฉานส่งผลให้ชาวไทใหญ่เป็นผู้ที่มีเลือดรักชาติเป็นอย่างยิ่ง จึงเป็นที่มาของการก่อตั้ง “ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง” ซึ่งเป็นชมรมชาวไทใหญ่แห่งแรกของประเทศไทยที่ได้ดำเนินการภายนอกรัฐฉาน โดยมีเครือข่ายอีก 3 ชมรม คือ ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดเชียงใหม่ ชมรมชาวไทใหญ่กรุงเทพมหานคร และชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดปทุมธานี

ภาพที่ 1 ผู้วิจัยกับสมาชิกชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง ภาพที่ 2 ผู้วิจัยกับพระอธิการทรงศักดิ์ สังกิจโจ



ที่มา : พงศธร สุธรรม



ที่มา : พงศธร สุธรรม

จากการสัมภาษณ์นายแลงปาง ประธานชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง สมาชิกชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง พระสังฆาธิการทรงศักดิ์สังกิจโจ เจ้าอาวาสวัดโสภณภาวนาราม และนายบวรวิทย์ ฤชชงค์ ประธานชุมชน ขอร่วมพัฒนา กล่าวถึงที่มาของการก่อตั้งชมรมว่า ภายหลังที่ชาวไทใหญ่เข้ามาอาศัยอยู่ในจังหวัดระยองเพิ่มมากขึ้น จึงมีผู้ริเริ่มก่อตั้งชมรมเพื่อรวบรวมเหล่าพี่น้องชาวไทใหญ่ให้อยู่กันอย่างเป็นปึกแผ่น ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากกองกำลังกู้ชาติไทใหญ่ (Shan State Army) ของพลโทเจ้ายอดศึก โดยมีวัตถุประสงค์หลัก 5 ข้อ คือ 1) ส่งเสริมให้พี่น้องผู้ใช้แรงงานชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองมีความจงรักภักดีต่อ 3 สถาบันหลักอันศักดิ์สิทธิ์ของไทยและ 4 สถาบันหลักอันศักดิ์สิทธิ์ของไทใหญ่ 2) เพื่ออนุรักษ์ เผยแพร่ สืบทอด ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของชาวไทใหญ่ 3) รณรงค์ให้ผู้ใช้แรงงานชาวไทใหญ่และเยาชน ชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองทุกกลุ่มทุกเพศทุกวัย ให้มีจิตสำนึกรักรักสามัคคี อยู่อย่างพอเพียง ไม่ข้องเกี่ยวกับการพนัน อบายมุขและสิ่งเสพติด ไม่กระทำความผิดกฎหมายและไม่สร้างความเดือดร้อนให้กับสังคมไทย 4) ชมรมไม่มีวัตถุประสงค์เกี่ยวข้องกับการเมืองไทย 5) ต่อต้านยาเสพติด การค้ามนุษย์และการละเมิดสิทธิมนุษยชนทุกรูปแบบ ทั้งนี้ทางชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองจะมีการจัดกิจกรรมเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของพี่น้องชาวไทใหญ่และสังคมชาวระยอง ซึ่งได้รับการยอมรับจากทางหน่วยงานราชการ และผู้นำท้องถิ่นพิจารณาอนุญาตให้ก่อตั้งชมรมอย่างถูกต้อง จนกระทั่งในปัจจุบันชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีการดำเนินการมาแล้ว 10 ปี มีการบริหารอย่างเป็นระบบ มีคณะกรรมการทั้งหมด 28 คน ที่ตั้งของชมรมอยู่ ณ บ้านเลขที่ 76 ตำบล มาบตาพุด อำเภอเมืองระยอง จังหวัดระยอง และอาศัยพื้นที่ของวัดโสภณภาวนารามในการดำเนินกิจกรรมต่างๆ กับสังคมชาวไทใหญ่และสังคมจังหวัดระยอง ประกอบด้วย 1) กิจกรรมทางด้านกีฬา 2) กิจกรรมจิตสาธารณะ 3) กิจกรรมเทิดทูนสถาบัน 4) กิจกรรมวันสำคัญของชาวไทใหญ่และ 5) กิจกรรมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ทั้งหมดล้วนเป็นกิจกรรมที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้พี่น้องชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเกิดความสำนึกรักชาติ มีความสมัครสมานสามัคคี อนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ที่สำคัญเพื่อให้พี่น้องชาวไทใหญ่ อาศัยอยู่ในจังหวัดระยองได้อย่างมีเกียรติและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

2. ศึกษาการตีกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยอง

การศึกษาการตีกลองกันยาวของไทใหญ่ในจังหวัดระยองได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลและการสังเกต มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 ความสำคัญของวงกลองกันยาวกับชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยอง

จากการสัมภาษณ์นายประเสริฐ ประดิษฐ์ นายแล่งปาง นายจายสู่วัน พบว่าประวัติความเป็นมาของกลองกันยาว และการแสดงต่างๆ มีความศักดิ์สิทธิ์ เพราะมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา (ตำนานโด่ติหย่าม่องโหลง และตำนานวันออกหว่า) ฉะนั้นชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองยังคงสืบทอดความเชื่อมาจากรบรรพบุรุษมาอย่างเหนียวแน่น เพราะว่ากลองกันยาวและการแสดงต่างๆ มีความเป็นสิริมงคลคุ้มครองรักษาการดำเนินชีวิตให้กับชาวไทใหญ่ เชื่อมโยงชาวไทใหญ่ที่อยู่อย่างกระจัดกระจายให้มาอยู่รวมกันอย่างเป็นปึกแผ่นและเกิดความรักความหวงแหนศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าไม่ให้ถูกกลืนกินหรือสูญหาย ที่สำคัญยังเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมที่แสดงออกสู่สายตาของผู้คนในพื้นที่จนเกิดการยอมรับและนิยมชมชอบ

ภาพที่ 3 ชาวไทใหญ่กำลังตีกลองกันยาวภายในงานรดน้ำดำหัวผู้ว่าราชการจังหวัดระยอง



ที่มา : ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

ภาพที่ 4 ขบวนแห่หน้าคบุตรชายนายอำเภอ บุนนาค ที่ใช้กลองกันยาวในการแห่หน้าค



ที่มา : ชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

2.2 นักดนตรีวงกลองกันยาวและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง

นักดนตรีวงกลองกันยาวและนักแสดงเป็นสมาชิกของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมาจากหลายพื้นที่ของภูมิลำเนา ทั้งหมดได้สืบทอดองค์ความรู้มาจากบ้านเกิด กระบวนการเรียนรู้เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมของครอบครัวและชุมชน ส่วนใหญ่ผู้มีความสามารถในการตีกลองกันยาวมักจะมีพื้นฐานมาจากครอบครัวที่มีสายเลือดศิลปินอยู่แล้ว และแสวงหาความรู้เพิ่มเติมจากครูที่เรียกว่า “หมอสอน” ที่อยู่ภายในหมู่บ้านของตนเอง เป็นการถ่ายทอดความรู้ต่อมารุ่นสู่รุ่น เมื่อบุคคลเหล่านี้เข้ามาอาศัยอยู่ในจังหวัดระยองก็ได้เปลี่ยนแปลงเอกลักษณ์เฉพาะของการตีกลองกันยาวและการแสดงของตนเองแต่อย่างใด นักดนตรีและนักแสดงของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยอง มีดังต่อไปนี้

2.2.1 นักดนตรี ประกอบด้วย นายจายสู๊วัน นายหม่องหม่อง นายจายหนุ่มเม็ง

นายดำวฟู นายจายสา่งหลาน นายหล่งลายคำและนายจายแห่นแลง

2.2.2 นักแสดง ประกอบด้วย นายจายจองอุ่ง นางแสงทาและนางหอมแลง

2.3 เครื่องดนตรีในวงกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยอง

วงกลองกันยาวของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองมีการประสมวงตามแบบแผนดั้งเดิมของภูมิลำเนาและมีสีสนัที่สื่อถึงสัญลักษณ์ความเป็นชาตินิยม ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

ภาพที่ 5 กลองกันยาว



ภาพที่ 6 มอ



ภาพที่ 7 แส้



ที่มา : พงศธร สุธรรม

2.3.1 กลองกันยาว 1 ใบ มีความสูง 185 เซนติเมตร ทุ่นกลองทำมาจากไม้ซ้อ เจาะกลวง

ทวยางรักสีดำ ตกแต่งสีธงชาติที่ตรงกลางของทุ่นกลอง หน้ากลองซึ่งด้วยหนังวัว ใช้วิธีการตีด้วยการยืนสะพายกลอง ตั้งเสียงกลองด้วยข้าวเหนียวสุกบดละเอียด เรียกว่า “จำก่อง” เสียงของกลองกันยาวสร้างโดยการใช้มือขวา ตีเป็นเสียงหลักด้วยวิธีการตีเต็มฝ่ามือ ตีเปิดมือ ตีปิดมือ ใช้ปลายมือ ใช้กำปั้น การประคบบมือและใช้ปลายนิ้วมือซ้ายในการตีสลับกับมือขวาเป็นเสียงรอง เพื่อประคบบเสียงและตีขัดจังหวะเสียงของกลองกันยาว ประกอบด้วย “เสียงเป้ง” “เสียงเปง” “เสียงปึก” หรือ “เสียงบีด” “เสียงดึก” หรือ “เสียงกะ” “เสียงปึก” หรือ “เสียงตุบ” และ “เสียงตึง” หรือ “เสียงปุม”

2.3.2 มอง 1 ชุด มีลักษณะเป็นคอกสี่เหลี่ยมระดับสี่ส้นเป็นสี่งชาตรีฐาน โดยนำลูกมองซึ่งมีลักษณะคล้ายโหม่งของไทยซึ่งทำมาจากทองเหลืองมาแขวนบริเวณด้านข้างของคอกทั้ง 2 ด้านจำนวน 6 ใบ มีขนาดลดหลั่นกันไป เสียงของมองเป็นการประสานเสียงคู่ 5 คือ เสียง “มี” (ประกอบด้วยเสียงมีต่ำ เสียงมีกลาง เสียงมีสูง) และเสียง “ที” (ประกอบด้วยเสียงทีต่ำ เสียงทีกลางและเสียงทีสูง) ใช้วิธีการตีให้เกิดเสียงด้วยกลไกการโยกไม้สำหรับบังคับไม้ตีมอง ซึ่งสามารถตีมองคนเดียวพร้อมกันได้หลายใบ

2.3.3 แสง 1 คู่ มีลักษณะเหมือนกับฉาบใหญ่ของประเทศไทย ด้านบนของแสง มีการประดับด้วยการร้อยไหมพรมถักเป็นตุ้มข้างละ 4 เส้น ประกอบด้วย สีแดง สีเขียวและสีเหลือง ซึ่งเป็นสีของธงชาติฐาน เสียงของแสง ประกอบด้วย “เสียงแซ่” “เสียงแซ” และ “เสียงฉะ”

2.4 การตีกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยอง

จากการที่ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลในหลายๆ ครั้ง พบว่าการตีกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในแต่ละครั้งไม่เหมือนกันเสียทีเดียว ผู้วิจัยจึงคัดเลือกงานที่มีความสำคัญมาใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์การตีกลองกันยาวของชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเพื่อวิเคราะห์ 1) กระบวนจังหวะกลองกันยาว 2) จังหวะ 3) การตีมองกับกลองกันยาว และ 4) การตีแสงกับกลองกันยาว โดยมีรายละเอียดดังนี้

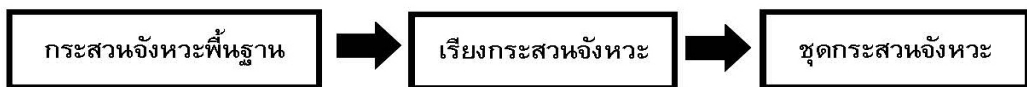
2.4.1 กลองกันยาวรับแขก มีความหมาย 2 อย่าง คือ 1) เป็นการตีกลองกันยาวกับขบวนแห่ในงานบุญประเพณีต่างๆ เช่น งานปอยเหลินสิบเอ็ด งานแห่ปราสาทจองพารางานบุญออกหว่า งานปอยสา่งลอง เป็นต้น และ 2) เป็นการตีกลองกันยาวต้อนรับผู้มาเยือนหรือสร้างสี่ส้นภายในงานระหว่างที่ยังไม่มีการประกอบพิธีกรรมใดๆ เรียกว่า “รับแขก” (หม่อมหม่อง, สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2561) สำหรับข้อมูลที่น่ามาวิเคราะห์ได้จากการตีกลองกันยาวโดยนายหม่อมหม่อง (ฐานันได้) มองตีโดยนายจายแห่นแสง (ฐานันเหนือ) และแสงตี โดยนายด้าวฟู (ฐานันได้) ณ วัดโสภณภาวนาราม เมื่อวันที่ 9 กันยายน พุทธศักราช 2561

2.4.1.1 กระบวนจังหวะกลองกันยาว

การตีกลองกันยาวรับแขกใช้เสียงกลองกันยาวที่ประกอบด้วย “บีด” เสียง “เป่ง” เสียง “เป้ง” เสียง “ตูป” เสียง “กะ” และเสียง “ปุม” มีโครงสร้างประกอบด้วย 1) การสร้างกระบวนจังหวะพื้นฐาน พบว่ามีจำนวน 26 กระบวน ซึ่งสามารถจัดกลุ่มกระบวนจังหวะพื้นฐานได้ทั้งหมด 12 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 “- - - - - - - X - X - - X - X” กลุ่มที่ 2 “- X - - - X - X - X - - - X - X” กลุ่มที่ 3 “- X - X - X - X - X - X - X - X” กลุ่มที่ 4 “- X - - - X - X - - X X - X - X” กลุ่มที่ 5 “- - X X - X - X - - X X - X - X” กลุ่มที่ 6 “- - X X - - X X - - X X - - X X” กลุ่มที่ 7 “- X X X - X - X - X X X - X - X” กลุ่มที่ 8 “- - X X - X X X - - X X - X X X” กลุ่มที่ 9 “X X - X - X - X - X - X - X” กลุ่มที่ 10 “- X - - - X - - - X - - - X - -” กลุ่มที่ 11 “- - X X - X - X - X - - - X - X” และกลุ่มที่ 12 “- X - X - - X - - - X - X - X” ซึ่งนำไป 2) เรียงกระบวนจังหวะ ทั้งที่มีการลัดจังหวะแบบต่อเนื่อง การตีย้ำเสียงให้เกิดพยางค์ถี่ 2 พยางค์

3 พยางค์ การตีสลับเสียงดังเบา การตีสลับมือและการตีสลับความถี่ของกระสวนจังหวะ จากนั้นจึงนำมา ร้อยเรียงเป็น 3) ชุดกระสวนจังหวะ ซึ่งพบว่ามี 12 ชุดกระสวนจังหวะ โดยสังเกตจากกระสวนจังหวะปิด ทำยชุดทำนองที่ชัดเจน คือ “ - - กะ บิด - บิด กะ เป้ง ” การร้อยเรียงชุดกระสวนจังหวะแต่ละชุดมี รายละเอียดที่แตกต่างกันไป โดยอาศัยกระสวนจังหวะพื้นฐานมาดัดแปลงให้มีความสั้นหรือยาวที่ไม่เท่ากัน เกิดเป็นลีลาการกลองกันยาวที่มีเสียงหนักเบา ผ่านการใช้วิธีการตีเน้นเสียง ตีกระทุ้ง ตีลากจังหวะ และตีสลับ มือเปิดปิดให้มีลักษณะเป็นการทอนจังหวะทั้งหมด 2 ลักษณะ คือ การทอนจังหวะให้สัดส่วนของจังหวะ แคลลง เช่น การร่อนจังหวะและการตีวรรคท้ายซ้ำๆ ส่วนการทอนจังหวะอีกอย่างหนึ่งสามารถประดิษฐ์พลิก แพลงได้หลายวิธี เช่น การตีสลับเสียง การตีเสียงหนักเบาให้เกิดขึ้นความถี่มากขึ้น ซึ่งการทอนจังหวะจะมีความสั้นยาวไม่เท่ากัน เพราะผู้ตีกลองกันยาวสามารถจินตนาการได้อย่างอิสระหรือที่เรียกว่า “การดัน” นั้นเอง

แผนผังที่ 1 โครงสร้างกลองกันยาวรับแขก



ตัวอย่างชุดกระสวนจังหวะกลองกันยาวรับแขก

ชุดกระสวนจังหวะที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	--- เป้ง
- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	----	----	----	--- เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง
- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	-- เป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง
- - เป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	-- เป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง
- - กะ บิด	- บิดกะเป้ง						

ชุดกระสวนจังหวะที่ 2

				- กะ บิด	- บิด - บิด	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง
- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง
- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง
- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	-- กะ บิด	- บิดกะเป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง
-- เป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง	-- เป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง	-- เป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง	-- กะ บิด	- บิดกะเป้ง
- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	-- กะ บิด	- บิดกะเป้ง

ชุดกระสวนจังหวะที่ 3

----	----	- - กะ บิด	- บิดกะเป้ง	----	----	- - กะ บิด	- บิดกะเป้ง
- - กะ บิด	- บิดกะเป้ง	- - กะ บิด	- บิดกะเป้ง	- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง
- - กะ เป้ง	- - กะ เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง
- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - -	- เป้ง - เป้ง	-- กะ บิด	- บิดกะเป้ง		

2.4.1.2 จังหวัด

อีกเหิม ไร่ใจ

2.4.1.3 การตีมองกับกลองกันยาว

มอง ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะเป็นจังหวะที่เร็วให้ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอตลอด
ทั้งการแสดง นอกจากนั้นยังทำหน้าที่ขึ้นจังหวะและตีบทท้ายจังหวะหลังจากจบการแสดง ดังนี้

[illegible]

2.4.1.4 การตีแสงกับกลองกันยาว

การตีแสงมีกระสวนจังหวะที่ช่วยส่งเสริมให้การตีกลองกันยาวมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ลีลาของแสงจึงปรากฏให้เห็นได้อย่างหลากหลาย เช่น การตีเสียงหนักสลับเบาแบบห่างหรือแบบถี่ และการตีเน้นพยางค์ พบว่ามีกระสวนจังหวะแสงทั้งหมด 6 แบบ คือ กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 1 “- - แชแชน - แชน - แชน” - - แชน - แชน - แชน” กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 2 “- แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน” กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 3 “- แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน” กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 4 “- แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน” กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 5 “- แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน - แชน” กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 6 “- - - แชน - - - แชน - - - แชน - - - แชน”

ตัวอย่างการตีแสงกับการตีกลองกันยาวรับแขก

ตัวอย่างที่ 1 (กระสวนจันทะแสงแบบที่ 1)

- ເປັ່ງ - -	-ເປັ່ງ-ເປັ່ງ	- ເປັ່ງ - -	-ເປັ່ງ-ເປັ່ງ	- - ເປັ່ງ -	-ເປັ່ງ-ເປັ່ງ	-ເປັ່ງ - -	-ເປັ່ງ-ເປັ່ງ
- - ແທແທ	- ແທ - ແທ່	- - ແທແທ	- ແທ - ແທ່	- - ແທແທ	- ແທ - ແທ່	- - ແທແທ	- ແທ - ແທ່

ตัวอย่างที่ 2 (กระสวนจันทะแสงแบบที่ 2)

- - ເປງເປງ	-ເປງ-ເປງ	- - ເປງເປງ	-ເປງ-ເປງ	- - ເປງເປງ	-ເປງ-ເປງ	- - ເປງເປງ	-ເປງ-ເປງ
- ແທ - ແທ	- ແທ' - ແທ	- ແທ - ແທ	- ແທ' - ແທ	- ແທ - ແທ	- ແທ' - ແທ	- ແທ - ແທ	- ແທ' - ແທ

ตัวอย่างที่ 3 (กระสวนจันทะแสงแบบที่ 3)

- บิด-เปง	-เปง-เปง	- บิด-เปง	-เปง-เปง	- บิด-เปง	-เปง-เปง	- บิด-เปง	-เปง-เปง
- แช่ - แช	- แช - แช	- แช่ - แช	- แช - แช	- แช่ - แช	- แช - แช	- แช่ - แช	- แช - แช

กิงกะหล่ำ คือ กิन्नร - กิณรี มีรากฐานมาจากภาษาบาลี แต่เพี้ยนเสียงออกมาในลักษณะ
ได้สะดวก กิงกะหล่ำถือว่าเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ของชาวไทยใหญ่ นักกิงกะหล่ำเปรียบเสมือน
หิมพานต์ที่คอยต้อนรับพระพุทธเจ้าคราวเสด็จกลับมายังโลกมนุษย์ในวันเปิดโลก
ซึ่งชาวไทยใหญ่ได้รังสรรค์การแสดงอันสวยงามดั่งงานนี้เพื่อเป็นการถวายเป็นพุทธบูชา สำหรับ
วประกอบการแสดงกิงกะหล่ำจะยึดผู้แสดงเป็นสำคัญ ผู้แสดงทำหน้าที่เป็นผู้นำให้กับผู้ตี
กลอง กัณยาวจึงต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการสังเกต แล้วตีกระสวนจังหวะให้สอดคล้อง
ของผู้แสดง สำหรับข้อมูลที่น่าสนใจที่ได้จากการตีกลองกัณยาวโดยนายจายสูวัน
ของดีโดยนายหล่งลายคำ (รัฐฉานเหนือ) และแสงดีโดยนายจายหนุ่มเมิง (รัฐฉานเหนือ)
นาราม เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2560

กระสวนจันทะที่พบมีทั้งหมด 9 แบบ ประกอบด้วย กระสวนจันทะแบบที่ 1

“-เป้ง-เป้ง --- เป้ง --- เป้ง --- ดึก” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการขึ้นต้นตั้งหลัก การแสดงกิ่งกะหล่ำ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 “- - - เป้ง - - - เป้ง - - - เป้ง - - - เป้ง” เป็นการตี กระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่ำเท้าสูงของกิ่งกะหล่ำ กระสวนจังหวะแบบที่ 3 “-ดึก-ปึก -ดึก-ปึก -ดึก-ปึก -ดึก-ปึก” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่ โดยการย่ำเท้าต่ำ การถัดเท้า การก้มตัวลงกับพื้น และการโยกตัวอยู่กับที่ กระสวนจังหวะแบบที่ 4 “-เป้ง-เป้ง -เป้ง-เป้ง -เป้ง-เป้ง -เป้ง-เป้ง” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่ โดยการวิ่งและการสะดุ้งตัวขึ้นจากพื้น กระสวนจังหวะแบบที่ 5 “-เป้ง-เป้ง --- เป้ง --- ปึก --- ปึก” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่โดยการกระโดดแล้วค้างท่า กระสวนจังหวะ แบบที่ 6 “- - - เป้ง - - - เป้ง - - - ปึก” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่โดย การกระโดดเป็นชุดสั้นๆ หรือการสะดุ้งตัวเป็นชุดสั้นๆ กระสวนจังหวะแบบที่ 7 “-เป้ง-ปึก - - - ปึก -เป้ง- ปึก - - - ปึก” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่การย่อลงกับพื้น กระสวนจังหวะ แบบที่ 8 “- - - เป้ง - - - - - - - - - เป้ง - - - - -” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาวประกอบการ ลูกขึ้นยืน กระสวนจังหวะแบบที่ 9 “- - - เป้ง - - - เป้ง - - - ตั้ง” เป็นการตีกระสวนจังหวะกลองกันยาว ประกอบการโค้งคำนับเพื่อจบการแสดง

กระสวนจันทระแบบที่ 1 การขึ้นต้นตั้งหลักการแสดงกิ่งกะหล่ำ

กระสวนจิ้งหะแสบทที่ 2 ประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่ำเท้าลงของกิ่งกะหล่ำ

[illegible]

กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่อเท้าต่ำ การถัดเท้า การหมอบตัวลงกับพื้น และการโยกตัวอยู่กับที่

-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ประกอบการเคลื่อนที่โดยการวิ่งและการสะดุ้งตัวขึ้นจากพื้น

-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง
------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------

กระสวนจังหวะแบบที่ 5 เป็นการตีกลองกันยาวประกอบการเคลื่อนที่โดยการกระโดดแล้วค้างท่า

-เป้ง-เป้ง	--- เป้ง	--- บึก	--- บึก	-เป้ง-เป้ง	--- เป้ง	--- บึก	--- บึก
------------	----------	---------	---------	------------	----------	---------	---------

2.4.2.2 จังหวะ

จังหวะของการตีกลองกันยาวประกอบการแสดงกึ่งกะหล่ำพว่ามีจังหวะที่ค่อนข้างเร็วแสดงถึงความสนุกสนานและเหมาะสมกับการเคลื่อนที่อย่างกระฉับกระเฉงของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี

2.4.2.3 การตีมองกับกลองกันยาว

มองเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ควบคุมจังหวะให้กับวงดนตรีและนักแสดง มองทำหน้าที่ในการขึ้นจังหวะของการแสดงและตีบท้ายจังหวะหลังจากจบการแสดง โดยการตีให้เป็นจังหวะที่ค่อนข้างเร็วดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอตลอดการแสดง ซึ่งใช้กระสวนจังหวะ ดังนี้

--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

2.4.2.4 การตีแสงกับกลองกันยาว

การตีแสงประกอบการแสดงกึ่งกะหล่ำ ผู้ตีจะใช้วิธีการตีตามกระสวนจังหวะกลองกันยาว โดยที่จะต้องตีให้ให้ตรงกับจังหวะกลองกันยาว

ตัวอย่างการตีแสงกับกลองกันยาวประกอบการแสดงกึ่งกะหล่ำ

กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 1 เป็นการตีกระสวนจังหวะแสงที่เป็นขึ้นต้นตั้งหลักการแสดงกึ่งกะหล่ำ

----	----	----	----	-เป้ง-เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง	--- ตึก
-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	--- แฉะ

กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 2 เป็นการตีกระสวนจังหวะแสงประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่อเท้าสูงของกึ่งกะหล่ำ

--- เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง	--- เป้ง
-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่

กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 3 เป็นการตีกระสวนจังหวะแสงประกอบการเคลื่อนที่โดยการย่อเท้าต่ำ การถัดเท้า การก้มตัวลงกับพื้นและการโยกตัวอยู่กับที่

-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก	-ตึก-บึก
-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่

กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 4 เป็นการตีกระสวนจังหวะแสงประกอบการเคลื่อนที่โดยการวิ่งและการสะดุ้งตัวขึ้นจากพื้น

-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง
-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่	-แช่-แช่

กระสวนจังหวะแสงแบบที่ 5 เป็นการตีกระสวนจังหวะแสงประกอบการเคลื่อนที่โดยการกระโดดแล้วค้างท่า

-เป้ง-เป้ง	--- เป้ง	--- บึก	--- บึก	-เป้ง-เป้ง	--- เป้ง	--- บึก	--- บึก
-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	----	----	-แฉะ-แฉะ	-แฉะ-แช่	----	----

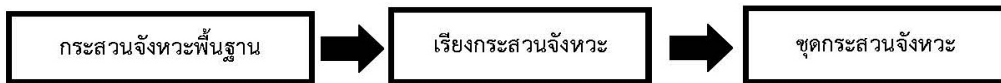
2.4.3 การติกลองกันยาวประกอบการแสดงกำป่นก้อง

กำ หรือ รำวง การแสดงชนิดนี้เกิดขึ้นเมื่อสมัยครั้งอดีตที่ต้องมีประเพณีการแสดงฟ้อนรำ โดยหญิงสาวต่อหน้าพระพักตร์ของเจ้าฟ้าสัปดาห์ละ 1 ครั้ง ซึ่งเป็นธรรมเนียมสืบทอดกันมาจนกระทั่งสิ้นสุทธระบบเจ้าฟ้ากำป่นก้องจึงเป็นการแสดงที่มีความงดงามอ่อนช้อย มีการประดิษฐ์ท่วงท่าลีลาการรำรำได้อย่างประณีตบรรจง ประกอบกับมีความอ่อนนุ่ม เพื่อแสดงความเคารพต่อผู้หลักผู้ใหญ่ เป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิมของชาวไทใหญ่ สำหรับข้อมูลที่น่าสนใจที่ได้จากการติกลองกันยาวโดยนายหม่องหม่อง (รัฐฉานใต้) มองติโดยนายจายแหนแลง (รัฐฉานเหนือ) และแสงติโดยนายจายสา่งหลาน (รัฐฉานเหนือ) ณ วัดโสภณภาวนาราม เมื่อวันที่ 9 กันยายน พุทธศักราช 2561

2.4.3.1 กระสวนจังหวะกลองกันยาว

การติกลองกันยาวกับการแสดงกำป่นก้องของชมรมชาวไทใหญ่จังหวัดระยองพบว่าเสียงของกลองกันยาวที่ใช้มีเสียง “ปิด” เสียง “เป้ง” เสียง “เป้ง” และเสียง “ปุม” ซึ่งมีกระสวนจังหวะแบบเดียวกันทั้งสิ้น คือ “-X-X -X-X” มีโครงสร้างทำนองกระทำโดย 1) การสร้างกระสวนจังหวะพื้นฐานซึ่งพบได้ 3 แบบ คือ “-ปิด-เป้ง” “-เป้ง-เป้ง” และ “-เป้ง-เป้ง” ที่นำไปเรียงกระสวนจังหวะที่มีความหลากหลาย ประกอบด้วย การเรียงกระสวนจังหวะเดียว การเรียงกระสวนจังหวะ 2 กระสวนจังหวะ และการเรียงกระสวนจังหวะ ตั้งแต่ 2 กระสวนจังหวะขึ้นไป จากนั้นจึงสร้างเป็นชุดกระสวนจังหวะโดยสังเกตจากกระสวนจังหวะปิดท้ายที่ชัดเจน คือ “-เป้ง-เป้ง -เป้ง-เป้ง -เป้งเป้งเป้ง -เป้ง-เป้ง” ชุดกระสวนจังหวะแต่ละชุดมีความสั้นยาวไม่เท่ากัน เพราะมีรายละเอียดของการร้อยเรียงกระสวนจังหวะไม่เหมือนกัน ซึ่งถูกออกแบบด้วยประสบการณ์ของผู้ติกลองกันยาว ที่เรียกว่า “การดัน” นั่นเอง ปรากฏเป็นลักษณะเด่นของการติกลองกันยาวให้เกิดเป็นทำนองที่มีเสียงหนักเบาเข้ากับการรำรำและการย่อเท้าของผู้แสดงกำป่นก้อง

แผนผังที่ 2 โครงสร้างกลองกันยาวกับการแสดงกำป็นก้อง



ตัวอย่างชุดกระสวนจังหวะกลองกันยาวกับการแสดงกำป็นก้อง

ชุดกระสวนจังหวะที่ 1

----	----	----	----	-เป้ง-เป้ง	-เป้ง-เป้ง	-เป้งเป้งเป้ง	-เป้ง-เป้ง
- บิด - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- บิด - เป้ง
- บิด - เป้ง	- บิด - เป้ง	- บิด - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- บิด - เป้ง
- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง
- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้งเป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง

ชุดกระสวนจังหวะที่ 2

- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง- เป้ง
- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- เป้ง- เป้ง	- เป้งเป้งเป้ง	เป้ง - เป้ง		

ชุดกระสวนจังหวะที่ 3

- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง
- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง
- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- บิด - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้ง - เป้ง	- เป้งเป้งเป้ง	- เป้ง - เป้ง

2.4.3.2 จังหวะ

จังหวะของการตีกลองกันยาวประกอบการแสดงกิ่งกะหล่ำพบว่า มีจังหวะที่ซ้ำ เหมาะสมกับการรำเป็นวงกลมและรำรำในท่าทางที่อ่อนช้อย เรียบร้อย และพร้อมเพรียง

2.4.2.3 การตีมองกับกลองกันยาว

มองกับการแสดงกำป็นก้องพบว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ควบคุมจังหวะให้กับวงดนตรี และนักแสดง นอกจากนั้นยังทำหน้าที่ในการขึ้นจังหวะของการแสดงและตีบท้ายจังหวะหลังจากจบการแสดง โดยการตีให้เป็นจังหวะที่ซ้ำให้ดำเนินสม่ำเสมอตลอดการแสดง สำหรับการตีมองประกอบการแสดงกำป็นก้องใช้กระสวนจังหวะ ดังนี้

--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง	--- มอง
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

2.4.2.4 การตีแสงกับกลองกันยาว

การตีแสงใช้วิธีการตีตามกระสวนจังหวะกลองกันยาว ผู้ตีแสงจะใช้วิธีการ “ดัน” ตลอดทั้งการแสดง ร้อยเรียงกระสวนจังหวะอย่างอิสระ เสียงหนักเบาของแสงจะช่วยให้การตีกลองกันยาว มีความสนุกสนานเร้าใจมากยิ่งขึ้น ประกอบด้วย การตีย้ำเสียง “-แซ-แซ -แซ-แซ” การกระซิบพยางค์ 2 พยางค์ “- -แซแซ -แซ-แซ” การตีกระซิบพยางค์ 3 พยางค์ “- -แซแซ - -แซแซ -แซแซแซ -แซ-แซ”

และการตีกระทบยางค์ 4 พยางค์ “- - แชแซ แชแซแซแซ - - แชแซ - แช-แซ” ผู้ตีจะใช้วิธีการตีตาม กระสวนจังหวะกลองกันยาว โดยต้องตีให้ตรงกับกรตบท้ายกระสวนจังหวะของกลองกันยาว การตีแสงจะ นำกระสวนต่างๆ ที่กล่าวมาข้างต้นมาเรียงกระสวนจังหวะ ทั้งนี้ผู้ตีแสงจะใช้วิธีการ “ดัน” อย่างอิสระตลอด ทั้งการแสดง ซึ่งไม่สามารถกำหนดกฎเกณฑ์ตายตัวที่แน่นอน สิ่งที่น่าสังเกต คือ เสียงหนักเบาของแสงจะเป็นส่วนช่วยให้การแสดงกำปั้นก้องมีความสนุกสนานเร้าใจมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างการตีแสงกับกลองกันยาวประกอบการแสดงกำปั้นก้อง

- บิด - เปง	- บิด - เปง	- เป้ง - เปง	- บิด - เปง	- เป้ง - เปง	- บิด - เปง	- เป้ง - เปง	- บิด - เปง
- - แชแซ	- แช - แช	- - แชแซ	- แช - แช	- แช - แช	- - แชแซ	- แช - แช	- - แชแซ
- บิด - เปง	- บิด - เปง	- บิด - เปง	- บิด - เปง	- เป้ง - เปง	- เป้ง - เปง	- บิด - เปง	- บิด - เปง
- แช - แช	- - แช แซ	- แช - แช	- แช - แช	- - แช แซ	- แช - แช	- แช - แช	- แช - แช

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ชาวไทใหญ่เป็นแบบอย่างของผู้มีใจรักในวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง ถึงแม้ว่าแผ่นดินบ้านเกิดเมืองนอนของตนจะมีความวุ่นวายมากมายเพียงใด สิ่งที่มีความสำคัญที่สุด นั่นก็คือ การดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมให้มีความเข้มแข็ง ทำให้ปรากฏการก่อตั้งชมรมของแรงงานชาวไทใหญ่ภายในจังหวัดระยอง ชื่อว่า “ชมรมชาวไทใหญ่ จังหวัดระยอง” ซึ่งมีการดำเนินการมากกว่า 10 ปี ผลของการดำเนินการกิจกรรมต่างๆ ทำให้ชาวไทใหญ่ ผนึกความเข้มแข็งทางชาติพันธุ์และอาศัยร่วมกับชาวระยองได้อย่างผาสุก ฉะนั้นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งสำคัญในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างคนพื้นถิ่นและคนต่างถิ่น เป็นคติชนที่หยั่งรากลึกอยู่ในชาติพันธุ์ไทใหญ่อุดมคัล้องกับงานวิจัยเรื่องวิเคราะห์คติชาวบ้านไต กรณีศึกษาชาวบ้านไต อำเภอเมืองแม่ฮ่องสอน จังหวัดแม่ฮ่องสอน โดยสุรศักดิ์ ป้อมคำและปิ่นแก้ว ป้อมทองคำ (สุรศักดิ์ ป้อมคำ, ปิ่นแก้ว ป้อมทองคำ, 2540) และการคงอยู่ของวัฒนธรรมพื้นบ้านชาวไทใหญ่ โดยสุทัศน์ กันทะมา (สุทัศน์ กันทะมา, 2542) สิ่งที่เป็นกลไกสำคัญในการเชื่อมโยงชาวไทใหญ่ให้เกิดความใกล้ชิดกับสังคมชาวระยองได้มากที่สุด คือ กลองกันยาวและการแสดงต่างๆ ซึ่งเป็นการสืบทอดมาจากรัฐฉาน แสดงออกถึงเอกลักษณ์ความงดงามทางศิลปะได้อย่างชัดเจน จนกระทั่งได้รับการยอมรับจากสังคมชาวระยอง หน่วยงานราชการ และหน่วยงานท้องถิ่น สามารถหลอมรวมวัฒนธรรมไทใหญ่กับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืน วงกลองกันยาวมีความสำคัญกับชาวไทใหญ่ในจังหวัดระยองเป็นอย่างมาก มีความเป็นสิริมงคลและใช้ในการประกอบกิจกรรมทางสังคมในมิติต่างๆ เครื่องดนตรีในวงกลองกันยาวมีบทบาทหน้าที่ที่มีความแตกต่างกัน คือ กลองกันยาว ทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงต่างๆ มาประดิษฐ์เป็นกระสวนจังหวะที่มีลีลาหลากหลาย แสง ทำหน้าที่ในการตีหยอกล้อประสานไปกับกระสวนจังหวะกลองกันยาว เพื่อให้เกิดสีสันของความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น และ มอง ทำหน้าที่ในการตีกำกับจังหวะ ซึ่งการประสานเสียงของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น เป็นการดันที่เกิดจากภูมิปัญญาที่แท้จริง เกิดเป็นมิติที่มีความสมบูรณ์มีเสน่ห์ในแบบฉบับของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ที่สื่อถึงอารมณ์ความเข้มขลัง ฮึกเหิม เร้าใจ ซึ่งมีความสอดคล้อง และ

มีความแตกต่างจากงานวิจัยเรื่องกลองกันยาวระเบียบวิธีการบรรเลงและการประสมวง (ข้าคม พรประสิทธิ์, 2560) งานวิจัยเรื่องวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ประเภทกลองกันยาว กลองมองเซิงและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายในรัฐฉาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองจ๊อกแม) (ข้าคม พรประสิทธิ์, 2560) และวิทยานิพนธ์เรื่องกลองกันยาว เครื่องดนตรีชาวไทใหญ่ในอำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน (ศุภกิจ สุปินมิตร, 2547) นอกจากนั้นเครื่องดนตรีของชนมชาชาวไทยในจังหวัดระยองยังมีเอกลักษณ์ความเป็นชาติที่ได้แต่งแต้มลงบนเครื่องดนตรีให้มีสีสันเป็นธงชาติรัฐฉานยิ่งช่วยส่งเสริมให้ดนตรีไทใหญ่ดูมีความเข้มแข็งมากยิ่งขึ้น แสดงถึงความรักชาติอย่างแท้จริง

จากการดำเนินการวิจัยมีข้อเสนอแนะที่ผู้วิจัยพบว่าทางชนมชาชาวไทยยังขาดรอยต่อของผู้แสดงต่อ จึงทำให้ไม่สามารถเก็บข้อมูลดังกล่าวได้อย่างสมบูรณ์ในงานวิจัยนี้ หากมีผู้สนใจศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมทางด้านการแสดงโดยละเอียด รวมถึงการดำเนินการวิจัยวัฒนธรรมการตีกลองกันยาวของชาวไทยในพื้นที่อื่นของภาคตะวันออก ผู้วิจัยเห็นควรที่จะทำการศึกษาเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อไป

บรรณานุกรม

- ข้าคม พรประสิทธิ์. 2560. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ประเภทกลองกันยาว กลองมองเซิงและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (จ๊อกแม).วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา. ปีที่ 25 ฉบับที่ 48. (อัดสำเนา)
- มงคล พนมมิตร. 2551. การดำรงอัตลักษณ์ของชุมชนกลุ่มน้อยในภาคเหนือ. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต (การศึกษานอกระบบ) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- โยธิน บุญเฉลย, จีรัง คำนาคตา, และวชิ เทอดชูสกุลไพร. 2551. โครงการนำร่องการพัฒนาฐานข้อมูลสำหรับการสร้างเมืองมรดกทางวัฒนธรรมจังหวัดแม่ฮ่องสอน ปีงบประมาณ พ.ศ.2550. เอกสารงานวิจัย. ชุดโครงการเครือข่ายงานวิจัยเชิงพื้นที่ภาคเหนือตอนบน. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.). (อัดสำเนา).
- ศุภกิจ สุปินมิตร. 2547. กลองกันยาว : เครื่องดนตรีชาวไทใหญ่ในอำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาการจัดการการศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สุทัศน์ กันทะมา. 2542. การคงอยู่ของวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวไทยใหญ่. เชียงใหม่. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สถาบันวิจัยทางสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2551. *ไทใหญ่ ความเป็นใหญ่ในชาติพันธุ์*.
ผลงานทางวิชาการเชิดชูชาติพันธุ์ครั้งที่ 2. เอกสารสนับสนุนโครงการพิพิธภัณฑ์วัฒนธรรม
และชาติพันธุ์ล้านนา. สถาบันวิจัยทางสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่.

สัมภาษณ์

ฉายจอมวัน, สัมภาษณ์ 22 กรกฎาคม พุทธศักราช 2561
ฉายสูวัน, สัมภาษณ์ 9 กันยายน พุทธศักราช 2561
ฉายแห่นแลง, สัมภาษณ์ 28 กรกฎาคม พุทธศักราช 2561
ทรงศักดิ์ สังกิจโจ. พระสังฆาธิการ, สัมภาษณ์ 20 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2560
บวรวิทย์ ภูซงค์, สัมภาษณ์ 12 กันยายน พุทธศักราช 2561
ประเสริฐ ประดิษฐ์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2561
แลงป่าง, สัมภาษณ์ 22 กรกฎาคม พุทธศักราช พุทธศักราช 2561
หม่องหม่อง, สัมภาษณ์ 9 กันยายน พุทธศักราช 2561

ระบบทางดนตรีตะวันตก Western Musical System

แชไข ธนสารโสภณ¹
Khaekhai Tanasansopin

บทคัดย่อ

ระบบดนตรีทางตะวันตกแบ่งออกได้เป็นหลายระบบตามความนิยมในแต่ละยุคสมัยของดนตรีตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นระบบอิงโมด ที่นิยมใช้ในยุคคลาสสิก ยุคเรเนซองส์ ระบบอิงกัญแจเสียง ที่นิยมใช้ในยุควาโรก คลาสสิก โรแมนติก ระบบอิงกัญแจเสียงใหม่ หรือระบบไร้กัญแจเสียงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ โดยแต่ละระบบมีความแตกต่างกันในรายละเอียด ดังนั้น การจะวิเคราะห์ดนตรีตะวันตกในยุคสมัยใดสมัยหนึ่งนั้น จึงจำเป็นต้องเลือกใช้ระบบดนตรีและทฤษฎีให้เหมาะสมกับยุคนั้น อาจจะต้องทราบบริบทปัจจัยทางสังคมแวดล้อม ซึ่งในบทความนี้จะกล่าวถึงระบบทางดนตรีตะวันตกใหญ่ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และเลือกใช้ทฤษฎีที่เหมาะสมเบื้องต้น ให้กับผู้ที่สนใจการวิเคราะห์ได้นำไปใช้ศึกษาต่อไป เนื่องจากการเลือกใช้ทฤษฎีผิด อาจทำให้เกิดประเด็น หรือไม่สามารถอธิบายรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะที่แท้จริงของบทประพันธ์เพลง รวมถึงผู้ประพันธ์เพลงได้ ยิ่งไปกว่านั้น อาจทำให้เข้าใจผิดหรือหลงประเด็นไปเลยก็เป็นได้ โดยผู้เขียนจะอธิบายระบบทางดนตรีตะวันตกโดยละเอียดในโอกาสต่อไป

คำสำคัญ: ระบบทางดนตรีตะวันตก / ดนตรีตะวันตก / ยุคสมัยของดนตรีตะวันตก

Abstract

Western music system of each era is different from one another in the sense of melody, harmony, etc. Thus, in order to analyze the music of a specific era, we need to consider its social context and apply appropriate theories according to its time. In this article, western music system, music eras and music theories suitable for analyzing music compositions in each period are mentioned in general as a guideline for those interested in pursuing further studies in the field.

Keywords: Western Musical System; Western Music; Western Music Era

¹อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต khaekhai.ta@rsu.ac.th

“ใครบางคนอาจนั่งอยู่ในถ้ำ เฝ้าระบวยายอากาศในไขกระดูก และยกกระดูกขึ้นมาระดับเดียวกัน กับปากพร้อมกับเป่า ลมหายใจกลายเป็นเสียงผ่านเวลา เมื่อเวลาสัมพันธ์กับเสียง ดนตรีจึงเริ่มขึ้น”² เมื่อเวลาผ่านไป ดนตรี กลายเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในทุกยุคทุกสมัยคู่ขนานกับศิลปะแขนงอื่นๆ ไม่ว่าพื้นที่ใดในโลก ล้วนปรากฏว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการใช้ชีวิต ไม่ว่าจะเป็ น พิธีกรรมต่างๆ การเฉลิมฉลอง รวมไปถึงเพื่อความสุนทรีย์

จากการสังเคราะห์ของผู้เขียนพบว่า ดนตรีอาจมีจุดเริ่มต้นในการพัฒนามาจากคำหรือกลอน ไม่ต่างจากบทเรียนในยุคปัจจุบัน หากต้องการให้บทเรียนง่ายต่อการศีกษาท่องจำนั้น บางครั้งก็นิยมใส่ ท่วงทำนอง ในทางดนตรีตะวันตกก็เช่นกัน ความต้องการในการทำให้บทกวีหรือคำสอนของนักปรัชญา ต่างๆ อยู่ในความทรงจำ ก่อเกิดเป็นการใส่ท่วงทำนองมาตั้งแต่สมัยกรีก-โรมัน ซึ่งเป็นยุคสมัยแห่งนักปรัชญา “ในระยะแรกดนตรีของกรีกเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา แต่ในระยะต่อมาชนชาติกรีก ได้ให้ความสนใจกับดนตรีในลักษณะของศิลปะอันแท้จริง”³

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ดนตรีถูกนำมาใช้หลากหลายหน้าที่มากขึ้น พบว่าการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี สอดคล้องคู่กับบริบททางสังคมของพื้นที่นั้นๆ เช่นกัน รวมถึงการค้นพบหรือทดลองสิ่งต่างๆ ก็ส่งผลให้ดนตรี ในแต่ละยุค มีความแตกต่างหลากหลายมากขึ้น ดังนั้น ในบทความนี้จะกล่าวถึง ความแตกต่างของระบบทาง ดนตรีตะวันตกที่ใช้ในแต่ละยุคสมัยของดนตรี สภาพสังคมโดยรวมเบื้องต้น และความนิยมในการใช้วัตถุติบ สำหรับการประพันธ์เพลงแต่ละยุคและ/หรือบทเพลงของผู้ประพันธ์แต่ละคนในยุคนั้น อีกทั้งเพื่อให้เข้าใจและ สามารถเลือกใช้ทฤษฎีทางดนตรีที่เหมาะสมสำหรับการอธิบายและวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงเหล่านั้น

ระบบทางดนตรีตะวันตก (Western Musical System) สามารถแบ่งออกได้หลายระบบ โดยส่วนใหญ่การแยกออกเป็นแต่ละระบบนั้น เกิดจากลักษณะของการให้ความสำคัญกับระดับเสียงใด เสียงหนึ่งภายในกลุ่มเสียง (Modes) ที่เลือกใช้ หรืออาจไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดๆ โดยทุกระดับเสียงมี ความสำคัญเท่าเทียมกันหมด ซึ่งบทความนี้จะกล่าวถึงระบบดนตรีใหญ่ๆ ได้แก่ ระบบอิงโมด (Modality) ระบบอิงทูนัลลิตี (Tonality) ระบบอิงทูนัลลิตีใหม่ (Neotonicity) และระบบไร้ทูนัลลิตี (Atonality) แต่ไม่รวมระบบเสียงดนตรีทดลอง (Experimental Music) ดนตรีไฟฟ้า (Electronic Music) ระบบเสียงดนตรีนอกตะวันตก (Non-western Musical System) และระบบดนตรีอื่นๆ อย่างน้อยเพื่อเป็น แนวทางในการเลือกใช้ทฤษฎีในการวิเคราะห์เบื้องต้นได้อย่างเหมาะสม

ระบบอิงโมด (Modality)

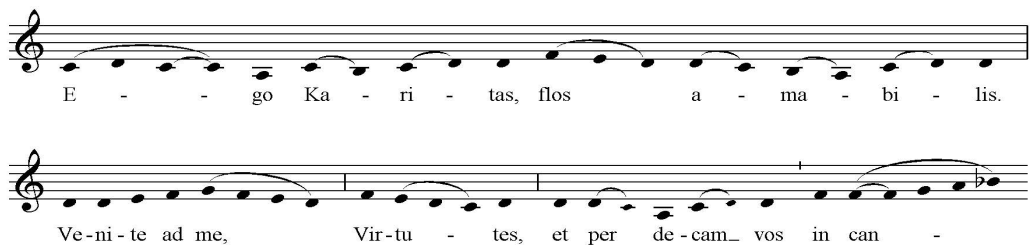
ดนตรีที่อยู่ภายใต้ระบบอิงโมดพบได้ในยุคกลางหรือยุคมีด (The Middle Ages, 450-1450) เริ่มต้น เมื่ออาณาจักรโรมันอันรุ่งเรืองได้ล่มสลาย คริสต์ศาสนาได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้น ทั้งนี้ดนตรีได้ถูกแบ่งออก เป็นสองส่วนใหญ่ๆ ส่วนหนึ่งใช้เพื่อรับใช้ศาสนา (Sacred Music) อีกส่วนหนึ่งเป็นดนตรีสำหรับชาวบ้าน

²Paul Griffiths, *A Concise History of Western Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 1.

³ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*, พิมพ์ครั้งที่ 6. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), 161.

(Secular Music) อย่างไรก็ตาม เนื่องจากระบบการปรับเสียง (Tuning System) ยังไม่เป็นมาตรฐานเดียวกับในยุคปัจจุบัน และด้วยข้อจำกัดของเครื่องดนตรี กฎของศาสนาในยุคนั้น รวมถึงดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นเพลงร้องและอยู่ในลักษณะบทสวด ทำให้การใช้ระดับเสียงไม่มีความหวือหวามากนัก และเป็นภาษาละติน เนื่องจากต้องการสร้างแนวทำนองที่ให้ความรู้สึกสงบ ประกอบกับบทสวดมนต์ต้องสวดพร้อมกันในแนวนอน (Horizontal Melodic Line or Horizontal Melody) จึงปรากฏการใช้พื้นผิวดนตรีแนวเดียว (Monophony) ในช่วงต้นหรือยุคศิลปะเก่า (Ars Antiqua, 1170-1310)

ตัวอย่างที่ 1 Ordo Virtutum, 'Charity': Hildegard of Bingen (ca. 1098-1179)



ตัวอย่างที่ 2 Antiphon, *Laus Deo Patri* (Liber usalis, p. 914)



จากตัวอย่างที่ 1 และ 2 จะเห็นได้ว่า แนวทำนองแม้จะมีการเอื้อนหรือการพัฒนาบ้าง แต่ก็ยังเป็นเพียงทำนองแนวเดียว และเนื่องจากการพัฒนามาจากบทสวด แนวทำนองอิงกับเนื้อหาของบทกลอนที่จากบทสวด ใช้การแทนค่าระดับเสียงด้วยพยัญคำ (Solmization) จึงทำให้แนวทำนองค่าความยาวโน้ตแต่ละตัวที่กำหนดได้ชัดเจนตายตัว ซึ่งส่งผลต่อความไม่แน่นอนของอัตราจังหวะ (Time Signature) จึงไม่มีเส้นกันห้อง ส่วนขีดขึ้นที่ปรากฏในตัวอย่างอาจเกิดจากการเว้นวรรคของการแบ่งประโยคในภาษาละติน ค่าความยาวของโน้ตแต่ละตัวก็สามารถร้องเอื้อนให้เหมาะสมกับบทสวดที่นำมาใช้

นอกจากนี้ บทเพลง *Laus Deo Patri* (ตัวอย่างที่ 2) จากหนังสือ Liber usalis หน้า 914 ซึ่งเป็นหนังสือรวบรวมบทเพลงสวดเกรกอเรียนรวบรวมขึ้นโดยนักบวชของนิกายโรมันคาทอลิกในศตวรรษที่ 11 ส่วนการบันทึกด้วยโน้ตตัวเข็บ 1 ขึ้น เป็นการแปลงการบันทึกโน้ตด้วยวิธีการปัจจุบัน ซึ่งเป็นค่าความยาวตัวโน้ตโดยประมาณเท่านั้น ส่วนวิธีการร้องยังคงเป็นรูปแบบเดิมเช่นเดียวกับบทเพลง Ordo Virtutum, 'Charity' (ตัวอย่างที่ 1)

ต่อมาตอนปลายของช่วงยุคศิลปะเก่าบทประพันธ์เพลงเริ่มมีการพัฒนาให้มีเสียงประสานมากกว่า 1 แนว จึงก่อให้เกิดการใช้พื้นผิวแบบดนตรีหลากหลายแนว (Polyphony) จนเข้าสู่ยุคศิลปะใหม่ (Ars Nova, 1310-1375) เช่น บทประพันธ์เพลงประเภทออร์กานุม (Organum) ที่มีการใช้เสียงประสานขึ้นคู่ในมิติบนแนวตั้ง (Vertical Dimension) แต่ก็ยังคงเป็นการพัฒนามาจากแนวทำนองแนวนอน (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ออร์แกนุสที่ใช้การขนาน (Parallel Organum) ด้วยขั้นคู่ 5



ดังนั้นลักษณะของการวิเคราะห์ดนตรีมักจะเป็นการวิเคราะห์แนวทำนอง การพัฒนาทำนอง การใช้คำที่สอดคล้องกับระดับเสียง โดยใช้ทฤษฎีบันไดเสียงโบราณ⁴ และทฤษฎีบันไดเสียงในยุคกลางประกอบ การใช้ขั้นคู่ตามหลักการเขียนแนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint) วิเคราะห์ลักษณะจังหวะ และ สังกีตลักษณ์ที่สอดคล้องกับคำร้องและแนวทำนอง เป็นต้น

นอกจากนี้ ทฤษฎีบันไดเสียงในยุคกลางเป็นระบบที่มีการให้ความสำคัญกับระดับเสียงบางตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตโทนิคหรือโน้ตจบ (Finalis) ถัดมาเป็นโน้ตตัวโดมิแนนท์ (Dominant) ของกลุ่มเสียงหนึ่งๆ เพียงแต่กลุ่มเสียงของระบบนี้ไม่ได้อยู่ภายใต้โครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ แต่ได้มาจากโมดเพลงโบสถ์ (Church Mode)⁵ เป็นหลัก “ระบบ [โมด] นี้เริ่มโดยการกำหนดระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่ง (finalis หรือปัจจุบันนี้เราอาจเรียกได้ว่าเป็น โทนิค tonic)”⁶ โดยมีโครงสร้างการจัดเรียงระดับเสียงของแต่ละโมดที่แตกต่างกันออกไป

กระทั่งเข้าสู่ยุคเรเนสซองส์หรือยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance, 1450-1600) บทประพันธ์เพลง ยังคงใช้ระบบอิงโมด โดยภาษาฝรั่งเศส “เนสซองส์ หมายถึง การเกิด” ยุคเรเนสซองส์ คล้ายเป็นการเกิดใหม่ของความรุ่งเรืองถัดจากยุคมืดหรือยุคกลาง ซึ่งดนตรีเพื่อศาสนายังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง พร้อมกับดนตรีชาวบ้าน (Secular Music) เริ่มมีบทบาทมากขึ้น เพิ่มเติมที่ความเชื่อเรื่องมนุษยนิยมเริ่มทวีความนิยมมากขึ้น ทำให้งานสร้างสรรค์ต่างๆ เริ่มมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 4 Baisés moy: Josquin Desprez

⁴โครงสร้างและชนิดของบันไดเสียงแตกต่างจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ และโมดเพลงโบสถ์ ดูคำอธิบายเพิ่มเติมได้ใน

คมธรรม ดำรงเจริญ, *ดนตรีตะวันตกก่อน ค.ศ. 1600* (กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 45-53.

⁵โมดเพลงโบสถ์ เป็นบันไดเสียงโบราณ มีโครงสร้างที่ตายตัวตามทฤษฎีบันไดเสียงโบราณโดยอ้างอิงองค์ความรู้ของกรีกโบราณเป็นหลัก ผู้ที่สนใจอาจศึกษาระบบดนตรีกรีก (Greek Musical System) เพิ่มเติม

⁶คมธรรม ดำรงเจริญ, *ดนตรีตะวันตกก่อน ค.ศ. 1600*. (กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 52.

สำหรับทางดนตรีก็เช่นกัน มีการพัฒนาทำนองในแนวนอนมากขึ้น การประสานเสียงที่มากกว่าสองแนว (ตัวอย่างที่ 4) จึงก่อให้เกิดเสียงประสานที่มากกว่าแค่ขั้นคู่ บทเพลง Baisés moy ประพันธ์โดย จอสมง เดเปรส์ (Josquin Desprez, ca. 1440-1521) แสดงให้เห็นถึงบทเพลงที่ใช้พื้นผิวแบบดนตรีหลากหลาย บทเพลงนี้ใช้วิธีการของดับเบิลแคนอน (Double Canon) ระหว่างแนวโซปราโนกับอัลโต และเทเนอร์กับเบส ซึ่งบทเพลงในยุคนี้อย่างคงใช้กลุ่มโมดเพลงโบสถ์ แต่เริ่มมีการกำหนดอัตราจังหวะที่ชัดเจนมากกว่ายุคกลาง ส่วนเครื่องหมายแปลงเสียงตอนเริ่มต้นเพลงเป็นเพียงการระบุว่าโน้ตตัวนั้นใช้เสียงสูงขึ้นหรือต่ำลงตามเครื่องหมายดังกล่าว แต่ไม่ได้หมายถึงกุญแจเสียง (Key Signature) ที่ได้มาจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ เนื่องจากในยุคนั้นยังไม่มีระบบที่เป็นการปรับระดับเสียงเท่า (Equal Temperament)

โดยพื้นฐานแล้วการสร้างสรรคดนตรีในยุคเรเนซองส์ยังคงมาจากการพัฒนาดนตรีในแนวนอน และรูปพรรณทางดนตรีส่วนใหญ่ยังเป็นแบบดนตรีหลากหลาย ซึ่งบทประพันธ์เพลงส่วนใหญ่ยังคงอยู่ภายใต้หลักการเขียนแนวทำนองสอดประสาน รวมถึงลักษณะจังหวะ สังกัดลักษณะที่อาจสอดคล้องกับทั้งคำร้องและแนวทำนอง ดังนั้น การอธิบายดนตรีที่เหมาะสมสำหรับยุคนี้อย่างคงเป็นการให้ความสำคัญต่อแนวทำนอง การพัฒนาทำนอง และโมดเพลงโบสถ์ แต่เนื่องจากบทประพันธ์เพลงเริ่มมีการใช้ทำนองหลายแนว จึงทำให้เกิดความสัมพันธ์ในมิติของเสียงประสานแนวตั้งระหว่างแนวทำนองต่างๆ ซึ่งผู้วิเคราะห์อาจนำระบบอิงกุญแจเสียงเข้ามาใช้เทียบเคียงเพื่อใช้ในการอธิบายดนตรียุคนี้ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นขั้นคู่หรือแม้กระทั่งประเด็นทริยแอดหรือคอร์ด อย่างไรก็ตาม ผู้วิเคราะห์พึงระลึกเสมอว่าดนตรีในยุคนี้นี้ได้ประพันธ์ขึ้นภายใต้ขอบเขตดนตรีอิงกุญแจเสียง เพียงแต่นำมาใช้ร่วมอธิบายเท่านั้น ความสัมพันธ์ในหลายประเด็นอาจไม่เป็นไปตามระบบอิงกุญแจเสียงก็เป็นได้

ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality)

ระบบอิงกุญแจเสียง เป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับการใช้เสียงประสานในแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Harmony or Common Practice) มีลักษณะสำคัญ คือเป็นการใช้บันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ตามกุญแจเสียงที่กำหนด “เสียงประสานทั้งหมดของบทประพันธ์ถูกสร้างขึ้นอย่างเป็นระบบบนความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตหลัก [Key Note] หรือ โทนิค [Tonic] กับทริยแอดหลักบนโดมิแนนท์ และซับโดมิแนนท์”⁷ กล่าวคือ ระบบอิงกุญแจเสียงเป็นระบบที่ให้ความสำคัญกับโน้ตหลักโดยอาศัยความสัมพันธ์จากโน้ตแวดล้อมทั้งด้านทำนองแนวนอน (Horizontal Melodic Line or Horizontal Melody) และเสียงประสานในแนวตั้ง (ทริยแอดและ/หรือคอร์ด) โดยเฉพาะอย่างยิ่งทริยแอดบนโน้ตลำดับที่ 4 (ซับโดมิแนนท์) และทริยแอดบนโน้ตลำดับที่ 5 (โดมิแนนท์) ของบันไดเสียง เพื่อเป็นการให้ความสำคัญและความหนักแน่นต่อโน้ตหลัก โดยระบบอิงกุญแจเสียงนี้เริ่มใช้ในบทประพันธ์เพลงปลายยุคบาโรก และใช้กันต่อกันมาอย่างแพร่หลายในยุคคลาสสิกและยุคโรแมนติก ต่อเนื่องมากระทั่งถึงบทประพันธ์เพลงในยุคปัจจุบัน ซึ่งบทเพลงทั่วไปที่ได้ยินกันตามสื่อต่างๆ ก็เป็นดนตรีภายใต้ระบบอิงกุญแจเสียง

⁷Donald J. Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 4th Ed. (New York: W.W Norton & Company, 1988), 354.

เนื่องจากยุคบาโรก (Baroque, 1600-1750) เป็นยุคที่มีความรุ่งเรืองอย่างต่อเนื่อง มีการพัฒนาและเกิดสิ่งประดิษฐ์ต่าง ๆ ขึ้นมากมาย เช่นเดียวกับการพัฒนาเครื่องดนตรี ทำให้บทบาทของบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรีสำคัญมากขึ้น เกิดยอดนักดนตรี (Virtuoso) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพัฒนาระบบการปรับเสียงเพื่อให้เป็นมาตรฐาน จนเป็นการปรับระดับเสียงเท่าทำให้เกิดบันไดเสียงหลัก (บันไดเสียงเมเจอร์) และบันไดเสียงรอง (บันไดเสียงไมเนอร์) ส่งผลให้ระบบของการประพันธ์เพลงเปลี่ยนไป และโมดเพลงโบสถ์เริ่มถูกลดความสำคัญลง บทประพันธ์เพลงในยุคบาโรกนิยมใช้การประดับประดาทำนอง มีความนิยมในการใช้ลักษณะโมโนดี (Monody) ซึ่งเป็นดนตรีที่มีแนวเดียวและมีแนวเบสต่อเนื่องหรือแนวเบสคอนตินูโอ (Basso Continuo) ประกอบ ทำให้ดนตรีเริ่มมีการพัฒนาไปในแนวตั้งมากขึ้น ขณะเดียวกันดนตรีหลากหลายแนวก็ยังปรากฏให้เห็นอยู่ ดังนั้น การวิเคราะห์และอธิบายดนตรีที่เหมาะสมสำหรับยุคนี้ จึงเป็นการวิเคราะห์บันไดเสียง การพัฒนาแนวทำนอง ลักษณะของการใช้การประดับโน้ต (Ornamentation) ในรูปแบบต่างๆ ไปพร้อมกับการดำเนินเสียงประสานในแนวตั้ง รวมถึงโครงสร้างสังคีตลักษณ์ที่ใหญ่ขึ้น และอื่นๆ

Prelude I (ตัวอย่างที่ 5) เป็นบทประพันธ์เพลงที่บรรจุอยู่ในผลงานชุด *The Well-Tempered Clavier* ประพันธ์โดยบาค (Bach, 1685-1750) แสดงให้เห็นถึง การใช้เสียงประสานที่ให้ความสำคัญกับคอร์ดต่างๆ ภายใต้ขอบเขตบันไดเสียงเมเจอร์ โดยมีคอร์ดโทนิคเป็นศูนย์กลาง แวดล้อมด้วยคอร์ดอื่นๆ ที่อยู่ภายในบันไดเสียงเดียวกัน ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างแนวทำนองและคอร์ดต่างๆ เหล่านี้เป็นความสัมพันธ์ที่อยู่ภายใต้กฎแฉเสียง ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งภายใต้ระบบอิงกฎแฉเสียง

ตัวอย่างที่ 5 *Prelude I*: J.S. Bach



สำหรับยุคคลาสสิก (Classic, 1750 – 1820) ได้ชื่อว่าเป็นยุคทางดนตรีที่มีการพัฒนาอย่างเป็นระเบียบแบบแผนที่สุด เป็นยุคแห่งการค้าขาย ไม่ว่าจะเป็นเพื่อการขายบัตรเข้าชม การขายเครื่องดนตรี หรือการขายโน้ตเพลง เป็นต้น จึงมีบทประพันธ์อย่างง่ายเกิดขึ้นสำหรับผู้บรรเลงสมัครเล่นไปควบคู่กับบทประพันธ์ขนาดใหญ่สำหรับแสดงในหอแสดงดนตรี (Concert Hall) เนื่องจากการฟังดนตรีหรือการแสดงถือเป็นการเข้าสังคมรูปแบบหนึ่ง บทประพันธ์เพลงจึงเริ่มเปลี่ยนจากการประพันธ์เพื่อศาสนา เป็นการประพันธ์เพื่อการค้ามากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ด้วยอิทธิพลของระบบบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ที่ได้รับมาจากปลายยุคบาโรก ทำให้บันไดเสียงเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดทิศทางและความเป็นไปของบทประพันธ์ต่ำลง ร่วมกับ สันคีตลักษณ์ที่เป็นระเบียบแบบแผนตามลักษณะเด่นของยุค รูปพรรณแบบส่วนใหญ่จึงเป็นดนตรีแบบประสาน แนวหรือโฮโมโฟนี (Homophony) อย่างเด่นชัด เพื่อความชัดเจนของระบบอังกูญแจเสียงหรือโทนาลิตี (Tonality) ดังนั้น ระบบดนตรีในช่วงนี้จึงถูกพัฒนาอย่างมากจนกระทั่งกล่าวได้ว่าถึงจุดที่สมบูรณ์ที่สุดของ ระบบอังกูญแจเสียง การวิเคราะห์และการอธิบายบทประพันธ์เพลงในยุคนี้จึงใช้บทบาทและหน้าที่ของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony or Functional Harmony) การใช้บันไดเสียง รวมถึงการย้ายบันไดเสียงตามหลักการเสียงประสานแบบดั้งเดิม การใช้สันคีตลักษณ์และการใช้รูปแบบของ วงดนตรีที่เป็นแบบแผนและเป็นที่ยอมรับในรูปแบบต่างๆ

ตัวอย่างที่ 6 *Pathetique Sonata*, ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-2: Beethoven



บทประพันธ์เพลง *Pathetique* ประพันธ์โดยเบโทเฟน (Beethoven, 1770-1827) เป็นบทประพันธ์เพลงที่ใช้พื้นผิวดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony) ในรูปแบบที่เรียกว่า ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) โดยมีองค์ประกอบหลัก 2 ส่วน ได้แก่ แนวทำนองและแนวบรรเลง ประกอบทำหน้าที่รองรับและเล่นสนับสนุนแนวทำนอง โดยแนวบรรเลงประกอบมักจะเล่นในรูปแบบของกลุ่มคอร์ดแนวตั้ง (Block Chord) หรือการเล่นกระจายคอร์ดหรือคอร์ดแยก (Arpeggio หรือ Broken Chord) เป็นต้น อย่างที่เห็นได้จากแนวมือซ้ายตามตัวอย่างที่ 6

ต่อมายุคโรแมนติก (Romantic, 1820-1900) เป็นยุคที่มีความเจริญ ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และวิศวกรรม ทำให้เกิดเทคโนโลยีและสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ มากขึ้น ส่งผลให้เกิดการปฏิวัติทางอุตสาหกรรม เริ่มเกิดปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ การเกิดปัญหาเหล่านี้รวมถึงสงคราม ส่งผลต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่และสภาพจิตใจของคนส่วนใหญ่ ดังนั้น ศิลปินและศิลปะจึงเต็มไปด้วยจินตนาการและความอ่อนไหวมากขึ้น ดนตรีแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์มากกว่าเดิม ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ประพันธ์ให้กับเจ้านาย หรือนายทุนอย่างในยุคก่อน แต่ประพันธ์เพลงตามใจตนเอง ร่วมกับแนวคิดชาตินิยมในตอนปลายของยุค ดนตรีจึงมีลักษณะแตกต่างจากยุคคลาสสิกไปบ้าง แบบแผนและกฎเกณฑ์ที่เคยมีเริ่มถูกทำลายมากขึ้น ถึงแม้ ดนตรีจะยังคงพัฒนามาจากระบบอังกูญแจเสียงหรือโทนาลิตี (Tonality) แต่กฎเกณฑ์ต่างๆ เริ่มเปลี่ยนไป การย้ายบันไดเสียง ไม่จำเป็นต้องย้ายไปบันไดเสียงใกล้เคียง การดำเนินเสียงประสานไม่จำเป็นต้องไปตามแบบแผนดั้งเดิม มีการใช้เสียงประสานที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ชัดเจนขึ้น โดยเฉพาะการใช้คอร์ดโครมาติก โน้ตโครมาติก หรือการใช้ดนตรีที่แสดงความเป็นชาติของตนมาเป็นส่วนประกอบการประพันธ์

Valse Op. 69, No. 2 (ตัวอย่างที่ 7) ประพันธ์โดยโชแปง (Chopin, 1810-1849) ใช้โน้ตระดับที่เป็นโน้ตนอกบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic) และคอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (Secondary Dominant Function) รวมถึงการใช้คอร์ด $\#vi^{o6}$ ซึ่งถูกสร้างบนบันไดเสียงไมเนอร์แบบเมโลดิก (Melodic Minor Scale) ซึ่งเป็นคอร์ดที่พบได้ไม่บ่อยนักในดนตรีโทนัลที่เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติทั่วไป อย่างไรก็ตาม บทเพลงนี้ก็ยังคงให้ความสำคัญกับคอร์ดโทนิกและคอร์ดโดมิแนนท์ ซึ่งอยู่ภายในขอบเขตของระบบอิงก्यूแฉเสียงเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 7 *Valse* Op. 69, No. 2: Chopin

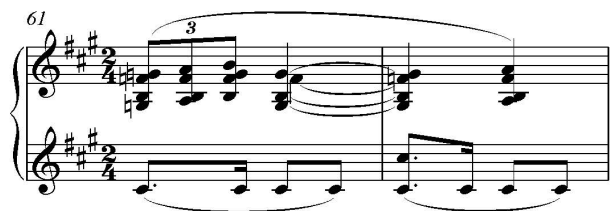
The image shows a musical score for the piece 'Valse Op. 69, No. 2' by Frédéric Chopin. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Below the notes, there are chord labels: Bm, i, V³, V⁶, i, i, and $\#vi^{o6}$ in the first system; and iv, V⁷, i, V³, V⁷, and i in the second system.

แม้ว่าดนตรีในยุคนี้จะยังอยู่ในระบบอิงก्यूแฉเสียง แต่การวิเคราะห์ดนตรีในยุคนี้จึงจำเป็นที่จะต้องพิจารณาโดยรอบคอบ ซื่อบทประพันธ์ไม่อาจบ่งบอกบันไดเสียงที่ชัดเจนได้ บางกรณีอาจต้องพิจารณาจากการใช้ระดับเสียงหรือวิธีการดำเนินเสียงประสานในช่วงนั้นๆ ประกอบรวมถึงอาจดูบริบทของประวัติบทประพันธ์เพลง รวมถึงบริบทแวดล้อมไม่ว่าจะเป็นประวัติและสัญชาติของผู้ประพันธ์เพลงเป็นส่วนประกอบ โดยเฉพาะในกรณีวิเคราะห์ดนตรีบรรยายเรื่องราว (Program Music) ซึ่งเป็นดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในยุคโรแมนติก

ระบบอิงก्यूแฉเสียงใหม่ (Neotonicity)

ระบบอิงก्यूแฉเสียงใหม่ ยังคงเป็นระบบที่ยังให้ความสำคัญกับโน้ตใดโน้ตหนึ่ง แต่ไม่ใช่ในรูปแบบแผนดั้งเดิมเช่นเดียวกับระบบอิงก्यूแฉเสียงตามที่กล่าวมาข้างต้น โดยมีการกำหนดระดับเสียงสำคัญ เรียกว่า “ศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Center)” ซึ่งเทียบได้กับโน้ตโทนิกตามแบบแผนดั้งเดิมอีกทั้งความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตและ/หรือเสียงประสานของดนตรีระบบนี้ อาจได้มาจากบริบทแวดล้อมอื่นที่แตกต่างออกไปจากเดิม เช่น ศูนย์กลางเสียงอาจได้มาด้วยการซ้ำโน้ตหรือระดับเสียงเดิมบ่อยครั้ง เสมือนเป็นการให้ความสำคัญกับระดับเสียงนั้นๆ มากกว่าโน้ตตัวอื่น หรือแม้กระทั่งการใช้ทุกระดับเสียงยกเว้นระดับเสียงสำคัญเป็นต้น

ตัวอย่างที่ 8 ‘La soiree dans Grenade,’ *Estamps*: Debussy



จากบทเพลง *Estamps* ตอนที่ 3 ‘La soiree dans Grenade,’ ประพันธ์โดยเดอบุสซี (Debussy, 1862-1918) แสดงให้เห็นถึงการใช้ศูนย์กลางเสียงที่โน้ต C# ซึ่งได้มาจากการเล่นซ้ำและเป็นโน้ตตัวต่ำสุด (ตัวอย่างที่ 8) โดยเขาให้เปียโนเล่นรูปแบบนี้ซ้ำกันถึง 3 ครั้ง ระหว่างห้องที่ 61-66 เมื่อพิจารณาเสียงประสานบนมือขวาประกอบ ก็จะได้เห็นว่าไม่ได้เป็นการใช้คอร์ดตามปกติทั่วไปทั่วไปภายใต้ดนตรีโทนัล รวมถึงไม่มีความสัมพันธ์ที่เป็นไปตามรูปแบบดั้งเดิม

ระบบอังกูญแจเสียงใหม่พบได้ในช่วงยุคดนตรีศตวรรษที่ 20 ตอนต้น หรือโรแมนติกตอนปลาย (Post-Romantic) อย่างไรก็ตาม ดนตรีศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน ถือเป็นยุคที่รวบรวมความแตกต่างไว้มากที่สุด สภาพสังคมมีการพัฒนาอย่างมากขึ้นในทุกด้าน การเกิดสงครามโลกทั้งสองครั้ง การพัฒนาทางการคมนาคมและสื่อก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม สืบเนื่องมาจากลัทธิชาตินิยมของยุคก่อนทำให้เกิดแนวคิดของคนในแต่ละพื้นที่ชัดเจนขึ้น พร้อมกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมทำให้เกิดรูปแบบและลักษณะทางดนตรีอันหลากหลายภายในช่วงระยะเวลาไม่นาน นอกจากระบบอังกูญแจเสียงใหม่แล้ว ยุคดนตรีศตวรรษที่ 20 ยังมีการใช้ระบบไร้กูญแจเสียงอีกด้วย

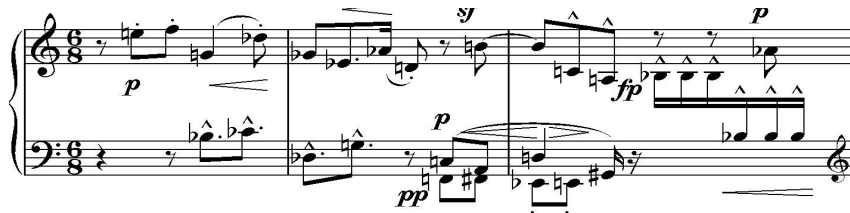
ระบบไร้กูญแจเสียง (Atonality)

ระบบไร้กูญแจเสียง เป็นระบบที่แตกต่างจากระบบอังกูญแจเสียง ระบบอังกูญแจเสียงใหม่และระบบดนตรีอื่นๆ โดยสิ้นเชิง ในช่วงเริ่มแรกระบบไร้กูญแจเสียงเป็นการพยายามไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่ง ดังนั้นแนวทำนองและเสียงประสาน อาจเกิดจากกลุ่มโน้ตใดก็ตาม อีกทั้งไม่ได้มาจากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ จึงเป็นการใช้ระดับเสียงแบบอิสระโดยไม่จำเป็นต้องมีการเกลตาตามวิถีทางของดนตรีโทนัล ซึ่งการใช้ระดับเสียงลักษณะนี้เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงในระบบดนตรีไร้กูญแจเสียงแบบอิสระ (Free Atonal) อย่างไรก็ตาม การใช้ระดับเสียงแบบอิสระนั้น เมื่อมีการซ้ำของระดับเสียงบางตัว ก็ยังอาจจะทำให้ระดับเสียงนั้นสำคัญกว่าระดับเสียงอื่น ต่อมาจึงเกิดความพยายามในการให้ความสำคัญทุกระดับเสียงให้เท่าเทียมกัน จึงพัฒนาขึ้นเป็นระบบดนตรีสิบสองเสียง (Twelve-Tone System) หรือที่รู้จักกันดีในรูปแบบของแถวโน้ต (Row) โดยการนำแถวโน้ตมาใช้ในบทประพันธ์เพลงนั้น ต้องใช้โน้ตตั้งแต่โน้ตตัวแรกจนครบทั้ง 12 เสียงก่อน จากนั้นจึงเริ่มต้นโน้ตตัวแรกใหม่

นอกจากนี้ เห็นได้ว่าบทประพันธ์เพลงภายใต้ระบบไร้กูญแจเสียงจึงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ โดยบทประพันธ์เพลงที่ใช้ระบบดนตรีไร้กูญแจเสียงแบบอิสระในช่วงแรกของศตวรรษที่ 20 นั้น ไม่สามารถนำแนวคิดการใช้แถวโน้ตมาอธิบายได้ เนื่องจากระบบแถวโน้ตเกิดขึ้นภายหลังประมาณปี ค.ศ. 1923

อย่างไรก็ตาม สามารถนำแนวคิดทฤษฎีเซต (Set Theory) มาใช้สำหรับอธิบายระบบดนตรีไร้ท่วงทำนองเสียงได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นแบบอิสระหรือดนตรีสิบสองเสียง

ตัวอย่างที่ 9 ‘Praludium,’ *Suite for Klavier*, Op.25: Schoenberg



บทเพลง *Suite for Klavier*, Op.25 (ตัวอย่างที่ 9) ประพันธ์โดยเจินแบร์ก (Schoenberg, 1874-1951) เป็นบทประพันธ์ที่ใช้ระบบดนตรีสิบสองเสียง ซึ่งเห็นได้จากการใช้โน้ตครบทั้ง 12 ตัว ตั้งแต่เริ่มต้นของบทเพลง อีกทั้งไม่สามารถระบุได้ว่าโน้ตตัวใดทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียง

การวิเคราะห์ดนตรีในยุคศตวรรษที่ 20 จึงเป็นยุคที่ค่อนข้างต้องใช้องค์ประกอบหลายๆ ด้านมาประกอบกันและพิจารณาอย่างระมัดระวัง การทราบลักษณะเด่นของผู้ประพันธ์จะมีส่วนช่วยอย่างมาก อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์แต่ละคนเองก็มีความนิยมเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ดังนั้น จึงต้องพิจารณาช่วงเวลาในการประพันธ์บทเพลงนั้นประกอบด้วย ควรวิเคราะห์ระบบที่ใช้อันดับแรกว่าเป็นระบบอิงท่วงทำนองเสียงแบบดั้งเดิม ระบบอิงท่วงทำนองเสียงใหม่ ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญต่อศูนย์กลางเสียงที่เปลี่ยนไป หรือการไม่ให้ความสำคัญกับเสียงใดเสียงหนึ่งเลย เนื่องจากจะทำให้ต้องใช้ทฤษฎีในการวิเคราะห์แตกต่างกัน ความนิยมในการผสมเสียงประสานแบบใหม่ๆ การใช้กลุ่มโน้ตที่สร้างขึ้นเอง เป็นต้น นอกจากนี้ความโดดเด่นและเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์แต่ละบุคคล เกิดเป็นกระแสดนตรีประเภทต่างๆ อิมเพรสชัน (Impressionism) แลปประเทศฝรั่งเศส กระแสดนตรีเอกซ์เพรสชัน (Expressionism) และระบบดนตรีไร้ท่วงทำนองเสียงหรือเอโทนาลิตี (Atonality) ในแถบประเทศออสเตรียและเยอรมัน รวมถึงความนิยมของผู้ประพันธ์บางกลุ่มในการกลับไปใช้ดนตรีในลักษณะยุคคลาสสิกเกิดเป็นกระแสดนตรีคลาสสิกใหม่ (Neo-classicism) ระบบอิงโมดกระแสนี้ใหม่ (Neo-modal) รวมถึงกระแสหลังโรแมนติกหรือโรแมนติกใหม่ (Post Romantic, Neo-romanticism) นอกจากนี้ยังมีกระแสดนตรีทดลอง ดนตรีเสียงหาย ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ อิทธิพลของดนตรีแจ๊สและอื่นๆ อีกมากมาย และยังมีแนวโน้มที่จะพัฒนาต่อไปเรื่อยๆ

เนื่องจากระบบทางดนตรีตะวันตกมีมากมายหลายระบบดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น การเลือกใช้ทฤษฎีที่ถูกต้องและเหมาะสมในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงจึงเป็นเรื่องสำคัญ หากเลือกใช้ผิดอาจทำให้ผิดประเด็น หรือไม่สามารถอธิบายรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะที่แท้จริงของบทประพันธ์เพลง รวมถึงผู้ประพันธ์เพลงได้ ยิ่งไปกว่านั้น อาจทำให้เข้าใจผิดหรือหลงประเด็นไปเลยก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามระบบดนตรีและยุคสมัยที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น ไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยทันทีทันใด แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป การกำหนดยุคสมัยและระบบทางดนตรีล้วนเกิดจากคนรุ่นหลังได้ศึกษาวิเคราะห์และเรียกขานตามความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ศิลปะต่างๆ และวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สามารถเห็นได้ชัด ดังนั้น ผู้วิเคราะห์

ควรทำความเข้าใจก่อนว่า ถึงแม้จะเข้าสู่ยุคสมัยถัดไป แต่บางสิ่งบางอย่างอาจจะยังคงได้รับความนิยมต่อเนื่องในทางดนตรีก็เช่นกัน จึงไม่อาจสามารถกำหนดได้ชัดเจนว่า ยุคสมัยใดต้องใช้ทฤษฎีใดในการวิเคราะห์ อย่างเฉพาะเจาะจง ทั้งนี้ต้องศึกษาบริบทอื่นประกอบไม่เพียงแต่ช่วงเวลาในการประพันธ์ แม้กระทั่งจำเป็นต้องพิจารณาเกี่ยวกับประวัติ ความนิยม และลักษณะเด่นของผู้ประพันธ์ รวมถึงลักษณะสำคัญและจุดประสงค์ในการประพันธ์ของบทประพันธ์เพลงนั้นๆ ประกอบด้วย อย่างไรก็ตามบทความนี้เป็นเพียงการแนะนำระบบทางดนตรีตะวันตกใหญ่ๆ เบื้องต้น อย่างน้อยเพื่อให้ไม่เกิดความสับสนระหว่างแต่ละระบบใหญ่ๆ และสามารถทำความเข้าใจ แยกแยะทฤษฎีที่จะนำมาใช้วิเคราะห์ ผู้สนใจควรศึกษาแต่ละระบบในเชิงลึกเพิ่มเติม หรือหากมีโอกาส ผู้เขียนจะวิเคราะห์และนำเสนอแต่ละระบบในเชิงลึกโอกาสต่อๆ ไป

บรรณานุกรม

- ไชแสง สุขะวัฒนะ. *สังคีตนิยมว่าด้วย: ดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2535.
- คมธรรม ดำรงเจริญ. *ดนตรีบาโรก (1600-1752)*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.
- . *ดนตรีตะวันตกก่อน ค.ศ. 1600*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- . “แถวโน้ตสิบสองเสียงในบทเพลงเอโหนด.” *วารสารดนตรีรังสิต* 11, 2 (2559): 13-36.
- Benjamin, Thomas, Horvit, Michael, and Nelson, Robert. *Techniques and Materials of Music: From The Common Practice Period Through The Twentieth Century*. 6th ed. New York: Schirmer, 2003.
- Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. 6th ed. Belmont, CA: Wadsworth Group, 2004.
- Grout, Donald J. and Palisca, Claude V.. *A History of Western Music*, 4th ed. New York: W.W Norton & Company, 1988.
- Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Griffiths, Paul. *A Concise History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Kamien, Roger. *Music an Appreciation*. 9th ed. Boston: McGraw-Hill, 2008.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.
- Turek, Ralph. *Analytical Anthology of Music*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 1992.



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 โน้ตเพลง บรรณานุกรม และอื่น ๆ ไม่ควรเกิน 15 หน้ากระดาษพิมพ์ A4 โดยให้ตั้งค่าหน้ากระดาษ ด้านบน 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 จะต้องมีการรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร 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 หรือมีประสบการณ์ตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง 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