



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



ISSN 2465-356x

Volume 6 Issue 2 July-December 2020



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรง
รศ.ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์
ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัธ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อ.สันต์ไชยญ์ 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 ตันจันทร์พงษ์

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.พรรัตน์ ดำรง

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮั่น

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

รศ.ดร.ณัฐ หินอ่อน

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ผศ.ดร.กิตติศักดิ์ เกินอรุณสุขศรี

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผศ.สันติ อุดมศรี

ดร.มนัส แก้วบุชา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

ดร.ธนรัชต์ อนุกุล

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสุกัญญา จารุธัมโม

นายกฤษณะ สโมสร

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปาณิศา กิมทรง

นายมารุต จิระติพร

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า นางสาวกาวแก้ว คงรักษา

ภาพปกหลัง นางสาวกาวแก้ว คงรักษา

ภาพจากงาน T



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

วัตถุประสงค์

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

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อขอรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ

ติดต่อขอรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

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

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

นางสาวปาณิสรา กิมทรง

นายมานพ เกษประดิษฐ์

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

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

โทร. 038-398-095

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 6 ทางกองบรรณาธิการต้องขอขอบคุณ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษา ที่ให้ความไว้วางใจวารสารดนตรีและการแสดง โดยส่งบทความมาตีพิมพ์กับ กองบรรณาธิการเป็นจำนวนมาก ทางกองบรรณาธิการจะเร่งดำเนินการตีพิมพ์บทความต่างๆ ให้แล้วเสร็จ ตามที่ตอบรับการตีพิมพ์ไว้ตามกระบวนการของทางกองบรรณาธิการครับ จากจำนวนบทความต่างๆ ที่ส่งเข้ามาจะทำให้วารสารมีบทความที่หลากหลายสำหรับผู้่านได้เลือกใช้ประโยชน์ ในส่วนของปีหน้า (2564) ทางกองบรรณาธิการจะนำวารสารเข้าสู่ระบบ Thai Journals Online (ThaiJO) เพิ่มรูปแบบ ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านสามารถสืบค้นผ่านเว็บไซต์ www.tci-thaijo.org ได้อีกช่องทางหนึ่งครับ

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความวิชาการที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 9 บทความ โดยในฉบับนี้เป็นงานด้านดนตรีเป็นส่วนใหญ่ แต่ประกอบไปด้วยงานด้านดนตรีหลากหลายแง่มุม ทั้งดนตรีไทย ดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และงานดนตรีที่เกี่ยวข้องกับสังคม โดยปิดท้ายบทความด้วยงานศิลปะการแสดง ซึ่งในแต่ละบทความที่กองบรรณาธิการได้คัดสรรมาตีพิมพ์เผยแพร่ เพื่อนำเสนอแง่มุมแนวคิด จากผู้เป็นเจ้าของ บทความ ได้มีโอกาสมาแลกเปลี่ยนเผยแพร่องค์ความรู้กันในวงวิชาการต่อไป

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่างๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต่องานเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง

หน้า

กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณีเพลงแขกมอญสามชั้น <i>Gongwongyai solo technique of Son Wonggong the case of Gakmon-Samchan</i> วิชา ศรีฝ่อง, ปราโมทย์ ด้านประดิษฐ์ Wicha SripHong, Pramote Danpradit	7
การวิเคราะห์รูปแบบการแสดงลิเกลูกบทคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล เรื่องจันทโครพ <i>The Analysis of Viroj Larnhomhual troupe's Li-Ke' Lookbot performance</i> <i>Characteristic : A case study of the Jantakorop Story</i> นภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์, ชนัย วรรณะลี, พิมณภัทร์ ถมั่งรักษัสัตว์ Napasranch MittiraroCh, Chanai Wannalee, Pimnaphat Thamangsaksard	23
การพัฒนาแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 <i>The Development of The Introduction Skill Practice Lesson of</i> <i>The Khim for Prathomsuksa II Students</i> วนิดา พรหมบุตร Wanida Bhrammaputra	39
การพัฒนาแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โรงเรียนพัชรามิวสิก อะคาเดมี ศรีราชา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา ประถมศึกษา ชลบุรี เขต 3 โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม <i>A Model Development of The Excellent Music Curriculum Management</i> <i>of Patchara Music Academy Sriracha School Under The Chonburi Primary</i> <i>Educational Area Office 3 by Participatory Action Research</i> พัชระ ภูติวนิชย์, สถาพร พุทธิพิกุล, ภารดี อนันต์นาวิ Patchara Phutivanish, Sathaporn Phrittikun, Paradee Anan Navee	52

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
ดนตรีในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี Music in Paya Yom Procession Tradition in Bang Pra Sub-district, Sri Racha District, Chonburi Province กิตติภรณ์ ชิตเทพ Kittipan Chittep	65
วงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ : การเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนด้วยดนตรี Chiang Mai Music Voluntaries : Strengthening community by music. อัจฉรา อุ๋นใจ, นรเศรษฐ์ อุดาการ Atchara Ounjai, Norraseth Udakarn	83
พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย Dynamics of Jazz music in Thai culture กมลธรรม เกื้อบุตร Kamontam Kuabutr	95
ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โต้สำหรับเปียโน และวงดุริยางค์เครื่องลม Doctoral Music Composition: “Phra Paramita” Concerto for Piano and Wind Symphony จักรี กิจประเสริฐ, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร Chakree Kijprasert, Narongrit Dhamabutra	111
กลวิธีการนำเสนอลักษณะแทรกจิคคอเมดี้ในละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา Tragicomedy Delivery Styles in Kan Ma Yuean Khong Ying Cha-ra Theater Performance คอลิด มิดำ Khalid Midam	128



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



ISSN 2465-356x

Volume 6 Issue 2 July-December 2020



กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณีเพลงแขกมอญสามชั้น

Gongwongyai solo technique of Son Wonggong the case of Gakmon-Samchan

วิชา ศรีผ่อง¹, ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์²

Wicha Sriphong, Pramote Danpradit

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์วิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น บรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง โดยจะศึกษาจากแถบบันทึกเสียงซึ่งบรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง ณ ห้องบันทึกเสียงนวน้อยในโครงการบันทึกฝีมือครูอาวุโสของกรมศิลปากร ทำการบันทึกและตรวจสอบโน้ต เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงตามกรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ฆ้องวงใหญ่ (2553) ทำการศึกษาระหว่างปี พ.ศ. 2561-2563 ได้ผลการวิจัยดังนี้

ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้นทั้งหมด 18 จังหวะหน้าทับหรือ 72 บรรทัด พบกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่โดดเด่น คือ กลุ่มการตีประคบบมือ ครูสอนใช้มือขวาตีเสียงโหม่งมากที่สุดและใช้เสียงหนอดน้อยที่สุด ส่วนมือซ้ายใช้การประคบบมือเสียงตึงมากที่สุดและใช้เสียงติดกับเสียงตึงน้อยที่สุด นอกจากนี้พบว่า การตีสะบัดจำนวนมากที่สุด รองลงมาคือ การกรอ การไขว้และการกวาด ตามลำดับ ส่วนการตีกระทบคู่พบพบว่าใช้คู่ 8 มากที่สุดและใช้คู่ 9 คู่ 10 คู่ 11 จำนวนหนึ่ง ทั้งนี้จุดเด่นของเพลงแขกมอญสามชั้นมีลักษณะทำนองที่เหมือนกันในท้ายแต่ละท่อน ส่งผลให้การประดิษฐ์ทางเดี่ยวที่แตกต่างกันออกไป

คำสำคัญ: กลวิธี / เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ / สอน วงฆ้อง

Abstract

This paper aims to analyze *Gongwongyai* solo technique of Gakmon Samchan by *Son Wonggong*, in which it was recorded and played by *Son Wonggong* at the Nuannoi Voice Recording Room of the senior teacher skill project of the Fine Arts Department. Transcription In order to analyze the strategy of playing according to the standard criteria of Thai music *Gongwongyai* (2010). Conducting the study between the years A.D.2018-2020, the results analyzed as follows.

¹นักศึกษา คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

²อาจารย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

Gongwongyai solo in *Gakmon Samchan*, all 18 rhythmic temples or 72 lines. Found *Gongwongyai* solo technique that is outstanding *Prakrbmuua* hit group *Son Wonggong* used his right hand to hit *Nong* the most and *Nod* was the least. The left hand uses the most polished *Ting* and the least *Te* sound with *Ted*. In addition, it found that *Sabud* hit the most, followed by *Gro*, *Kwai* and *Kwad* respectively. As for *Kratob-Ku*, it was found that the pairs used *Ku* 8 the most and used *Ku* 9, 10, 11 less. However, *Gakmon Samchan* has the same melody at the end of each part of the song, resulting in a different solo creation.

Keyword: Technique; *Gongwongyai* Solo; *Son Wonggong*

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปินเพลงไทยคนสำคัญในรอบ 200 ปี ซึ่งพิชิต ชัยเสรี (ในพจนพิศ อมาตยกุล และคนอื่นๆ, 2532) ได้กล่าวถึงครูช้องคนสำคัญท่านหนึ่งคือ นายสอน วงษ์อ่อง เป็นบุตรของนายชั้นและนางน้อม เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2445 ที่บ้านเจ้าเจ็ด จังหวัดอยุธยา ท่านเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หน้าที่การงานของครูสอน วงษ์อ่อง เริ่มต้นตั้งแต่เจ้าพระยาธรรมิกราชภิรมย์ เสนาบดีกระทรวงวังในรัชกาลที่ 6 ไปขอตัวมาเป็นคนช้องประจำวงปี่พาทย์ที่บ้านของท่าน ครั้นอายุครบเกณฑ์ทหาร ก็เข้ารับราชการเป็นทหารรักษาวัง พันราชการทหารแล้วจึงเข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กในกรมปี่พาทย์และโขนหลวง หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้วจึงได้โอนมาสังกัดกรมศิลปากรจนเกษียณอายุราชการ และได้รับการจ้างต่อให้เป็นครูพิเศษในวิทยาลัยนาฏศิลป์ จนถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 10 มกราคม 2518 ด้วยโรคหัวใจเฉียบพลันมีอายุได้ 74 ปี โดยท่านมีความสามารถทางดนตรีของครูสอน วงษ์อ่อง นั้นท่านสามารถเล่นเครื่องปี่พาทย์ได้อย่างดีหลายเครื่องมือยกเว้นปี่ แต่ที่ตีเป็นพิเศษคือฆ้องวงใหญ่ จนถึงกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรัสพระราชทานนามสกุลให้ว่า “วงษ์อ่อง” เพราะตีฆ้องดี มีความแม่นยำเป็นเลิศในคุณสมบัติของฆ้องวงใหญ่ คือ แม่นเพลง แม่นปุม และแม่นจังหวะ นอกจากนี้ครูสอนยังได้สมญาว่าเป็น “ตู้เพลง” ของวงการดุริยางค์ไทย เพราะไม่ว่าจะเรียกถามเพลงใด อันมีมาแต่โบราณ ท่านสามารถบรรเลงครบจนถ้วนทุกครั้งไม่มีพลาด เสมือนหนึ่งค้นหาหนังสือในตู้เก็บหรือจ่อเข็มลงบนแผ่นเสียงฉะนั้น ครูสอนเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่ามีศาสตราจารย์ทางดนตรีจากประเทศอังกฤษท่านหนึ่งเดินทางมาประเทศไทย และได้มาติดต่อขอให้ครูสอนตีฆ้องให้ฟัง เมื่อท่านตีจบ ศาสตราจารย์ผู้นั้นได้กล่าวชื่นชมว่า ดนตรีไทยเป็นสิ่งแสดงให้เห็นว่า ชาตินี้เป็นชาติที่มีอารยธรรมรุ่งเรืองมาก่อนตะวันตก ขอให้รักษาแนวทางดนตรีอันวิเศษนี้ไว้ให้จงดี อย่าให้อิทธิพลของตะวันตกมาบดเบียนให้เสียรูปไปดังเช่นประเทศทั้งหลายในเอเชีย ผลงานการบรรเลงของครูสอน วงษ์อ่อง มีมากมายอาทิ เตี้ยวฆ้องใหญ่เพลง นกขมิ้น ต่อยรูป ดอกไม้ไทร อาเหีย สุดสงวน นารายณ์แปลงรูป ฉิ่งมุล่ง และทยอยเตี้ยว (แต่งร่วมกับพระยาเสนาะดุริยางค์) เตี้ยวระนาดเอกเพลงลาวแพน ทยอยเตี้ยว เป็นต้น

ลักษณะของเพลงแขกมอญ ภาษา ด่านประดิษฐ์ (2543) อธิบายถึงลักษณะและประวัติเพลงแขกมอญว่า เป็นผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครุมีแขก ศิลปินราชสำนักพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมพระราชวังบวรในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น จากทำนอง 2 ชั้น ของเก่าครั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่มี 3 ท่อน ๆ ละ 6 จังหวะหน้าทับ การประพันธ์แนวทำนองเป็นทางพื้น ในรูปแบบของเพลงสามชั้น ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่แปลกใหม่และได้รับความนิยมตามยุคสมัย เพราะตั้งแต่กรุงศรีอยุธยานั้นมีการประพันธ์ในรูปแบบของเพลงอัตรา 2 ชั้นและอัตราชั้นเดียวเท่านั้น ไม่ปรากฏว่ามีเพลงใดที่ประพันธ์บทเพลงในอัตราสามชั้น เพลงแขกมอญ นับว่าเป็นผลงานการประพันธ์ที่แสดงถึงพัฒนาการในการปรับเปลี่ยน การสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทย เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ประพันธ์ปรับปรุงเพลงแขกมอญขึ้น นับตั้งแต่นำบทเพลงของเก่ามาแต่งขยายด้วยชั้นเชิงการประพันธ์ที่แยบยล จนกลายเป็นผลงานอมตะที่พัฒนามาจนเกิดเป็นบทเพลงแขกมอญรูปลักษณะต่างๆ ที่ใช้กันในวงดนตรีไทย เช่น เพลงเรื่องแขกมอญ เพลงโหมโรงแขกมอญ เพลงแขกมอญเถา และเพลงเดี่ยวแขกมอญ สำหรับเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นดนตรีชนชาติที่เจริญแล้วด้วยศาสตร์ชั้นสูง อาทิ เพลงซ้ำเรื่องแขกมอญ มีดังนี้ เริ่มด้วยเพลงอัตรา 2 ชั้น จังหวะหน้าทับปรบไก่ ต่อด้วยเพลงจังหวะหน้าทับสองไม้ ออกเพลงเร็วซึ่งเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวและจบลงด้วยเพลงลาดังภาพ

เพลงปรบไก่ อัตราสองชั้น	เพลงสองไม้ อัตราสองชั้น	เพลงเร็ว อัตราชั้นเดียว	จบด้วยเพลงลา อัตราสองชั้น
1. เพลงแขกมอญ	1. เพลงแขกโอด 2. เพลงแขกลพบุรี 3. เพลงจำปานารี	1. เพลงธรณีร้องไห้	เพลงลา

ส่วนโหมโรงแขกมอญ จัดอยู่ในประเภทเพลงโหมโรงเสภา นิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม่แข็ง ซึ่งเป็นไป ตามข้อกำหนดของการบรรเลงเพลงโหมโรงเสภาดังกล่าวไว้ข้างต้น เพลงโหมโรงแขกมอญนั้น เป็นผลงานการประพันธ์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อปี พ.ศ. 2474 เป็นเพลงโหมโรงเสภาสำหรับประชันวงกันระหว่างลูกศิษย์ชั้นกลางของหลวงประดิษฐไพเราะ ทำนองที่ประพันธ์ขึ้นนี้เป็นทำนองหลัก (สูงขึ้นอีก 3 เสียง) ปรับลีสทำนองและเสียงกลมกล่อม สามารถใช้ทั่วทุกเสียงดนตรี และยังบ่งถึงสำเนียงต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ถ้าท่านฟังแล้วสังเกต (มนตรี ตราโมท, 2523, น. 88) การบรรเลงเพลงโหมโรงแขกมอญนั้นเป็นเพลงที่ ไม่ต้องมีเพลงมาต่อท้ายเพราะเป็นบทเพลง 3 ท่อน มีความยาวพอสมควร มีลีลาของทำนองถูกต้องตามความนิยมของการประพันธ์บทเพลงโหมโรงเสภาคือ ท่อนที่ 1 มีลีลาทำนองเป็นทางพื้น เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้สร้างสรรค์สำนวนกลอนตามความคิดอิสระของตนได้เต็มที่ ส่วนท่อนที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่เสมือนเป็นอีกเพลงหนึ่ง มีลีลาทำนองเป็นลูกล่อลูกขัด เหมาะสมกับลักษณะเพลงโหมโรงเสภา ในบางครั้งมีวิธีการบรรเลงที่แปลกออกไปอีกคือ มีการบรรเลงลักษณะเพลงเดี่ยวโดยใช้บทเพลงท่อนที่

3 มาบรรเลงเป็นทางเดียว นำเสนอเป็นการเดี่ยวรอบวงด้วยเครื่องดนตรีทุกชนิดในวงปี่พาทย์ กรณีผู้บรรเลงต้องการให้ท่อนที่ 3 เป็นการบรรเลงเป็นทางเดียวรอบวง จะต้องบรรเลงให้ไลโดโผน พิสตารตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงเดียว

เพลงแขกมอญเถา เป็นผลงานการประพันธ์ของคีตกวีหลายท่านต่อเนื่องกัน กล่าวคือ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำเพลงแขกมอญอัตรา 2 ชั้นของเก่าประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อนๆ ละ 6 จังหวะ มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น โดยแต่งเป็นทางพื้นธรรมดาและทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรี ต่อมาในปี พ.ศ. 2476 นายมนตรี ตราโมท ได้นำเพลงแขกมอญ 2 ชั้นของเก่ามาดัดแปลงเป็นอัตราชั้นเดียว พร้อมทั้งนำทำนองสามชั้นของพระประดิษฐไพเราะและทำนอง 2 ชั้นของเก่า มารวมบรรเลงและขับร้องเป็นเพลงเถา จนเป็นที่นิยมแพร่หลาย ในอัตราชั้นเดียวนอกจากนายมนตรี ตราโมท แล้วยังมีท่านอื่นๆ ที่ประพันธ์ไว้อีกหลายทางด้วยกัน ได้แก่ ทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทางของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และสุดท้ายทางที่นิยมบรรเลงกันในหมู่นักดนตรีในปัจจุบันเป็นทางของนายมนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัญญู, 2523, น. 289-290)

ชื่อของเพลงแขกมอญมีได้หมายถึง เพลงที่มีสำเนียงแขกและสำเนียงมอญอยู่ด้วยกันดังชื่อเพลงสำเนียงต่างๆ ทั่วไปแต่ “แขก” ในที่นี้หมายถึงเพลงเร็วและมอญ เป็นชื่อของเพลงเรื่องชนิดหนึ่ง การบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าหรือสองไม้นั้น ต้องสิ้นสุดลงด้วยเพลงเร็ว จบลงลาทุกครั้งไป แต่ในกระบวนเพลงเร็วนี้ก็มีอีกหลายเพลง โบราณจึงเรียกรวมกันว่า แขก แล้วต่อด้วยชื่อของเรื่องนั้นๆ เช่น แขกจีนแสด ก็หมายถึงเพลงเร็วในเรื่องจีนแสด เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2536, น. 57) การบรรเลงแขกมอญนั้น ยากในเรื่องการเดินสำนวนกลอนเป็นทางเดียว เพราะเพลงแขกมอญนี้มีความยาวถึง 3 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 6 จังหวะ ซึ่งในจังหวะที่ 6 ของทุกท่อน ทำนองหลักจากทางฆ้องวงใหญ่จะซ้ำกันในลักษณะที่เป็น “เท้าของเพลง” ทำให้ผู้บรรเลงต้องเลือกประดิษฐ์ทางเดียวที่ไม่ซ้ำกันในแต่ละท่อนและบรรเลงท่อนละ 2 รอบ ดังนั้นเท้าของเพลงส่วนนี้จึงเป็นจุดเด่นของเพลง ดังภาพผังโครงสร้างเพลง (กฤษฎา ด้านประดิษฐ์, 2543)

ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3
จังหวะที่ 1 – 5	จังหวะที่ 1 – 5	จังหวะที่ 1 – 5
เท้า จังหวะที่ 6	เท้า จังหวะที่ 6	เท้า จังหวะที่ 6

ฆ้องและฆ้องวงในภูมิภาคแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรืออุษาคเนย์ มีความเป็นมาต่อเนื่องยาวนาน ดังมีหลักฐานการขุดค้นพบฆ้อง กลองมโหระทึกทั่วพื้นภูมิภาค โดยเฉพาะพบภาพปูนปั้นรอบผนังปราสาทนครวัด ในจังหวัดเสียมเรียบของราชอาณาจักรกัมพูชา พบหลักฐานในศิลาจารึกหลักที่ 8 เขาสมนัญญ พ.ศ.1911 ด้านที่ 2 กล่าวว่า ...*ดุริยาพาทยพิณ ฆ้องกองเสียงดังพอดังดิน...* และจารึกหลักที่ 106 วัดช้างล้อม พ.ศ. 1927 ...*แต่งหุงจันทน์พระเจ้า พาทยค์หนึ่ง ให้ข้าสองเรือนดีบำเรอแก่พระเจ้า ฆ้องสองอัน กลองสามอัน แตร สังข์ เขาควาย...* (มานุษยวิทยาสานิต, 2562) ดังนั้นจึงชัดเจนว่า ฆ้อง มีมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 17 และมีในคู่สังคัมสุโขทัย โดยมีพัฒนาการในเชิงศิลปวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่นผ่านกระบวนการสืบทอด

อันแสดงถึงความเจริญของชาวสยาม มีรูปลักษณะที่หลากหลายแต่ ต่างก็ทำมาจากโลหะผสมเพื่อให้เสียง มีความก้องกังวานและนำไปใช้ในจุดประสงค์ที่แตกต่างกันไป เช่น ในเชิงพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงใจ ตกทอดมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตามลำดับ สำหรับห้องวงใหญ่ของไทย เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง พัฒนามาจากห้องเดี่ยว ห้องคู่ ห้องราว กระทั่งปรากฏรูปลักษณะที่ สมบูรณ์เป็นห้องวง ลูกห้องผูกเรียงอยู่บนตัวร้านห้องซึ่งทำด้วยหวายประกอบยึดติดกับลูกมะหวดและใบโขน ซึ่งทำด้วยไม้เบญจพรรณ วงห้องใช้หวายตัดโค้งเป็นวงล้อมไปเกือบรอบตัวคนนั่งตี เรียกว่า ร้าน เปิดช่องไว้ สำหรับเป็นทางเข้าด้านหลังคนตี ลูกห้องวงใหญ่มี 16 ลูก ขนาดตั้งแต่ใหญ่ไปหาเล็ก เรียงลำดับ ตั้งแต่เสียง ต่ำไปหาเสียงสูง คนตีที่มั่นคงใช้ไม้ตี 2 ชนิดคือ ไม้ نرمและไม้แห้ง ตีลงบนลูกห้องให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะ ไปตามทำนองเพลงต่างๆ (ประดิษฐ์ อินทนิล, 2537) ใช้บรรเลงทำนองหลักของเพลง ผู้ที่หัดปี่พาทย์ควร เริ่มหัดตีห้องวงใหญ่ก่อนเพื่อจะได้วางรากฐานทางดนตรี ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของวงปี่พาทย์สำหรับ กลวิธีการกรอ เป็นวิธีการบรรเลงโดยทั่วไปของเครื่องดนตรีที่เป็นแบบฉบับ รวมไปถึงกลวิธีแบบการประคบ เสียงแต่ละโน้ตของเครื่องดนตรี ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับการใช้กลวิธีบางอย่างในดนตรีตะวันตก ส่วนของ ผู้ประพันธ์เพลงจะประพันธ์ลูกห้องขึ้นก่อนเพื่อให้เป็นทำนองหลักโดยบรรเลงด้วยห้องวงใหญ่ที่มีกลวิธีการ บรรเลงอย่างละเอียด โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลวิธีการกวาด เป็นกลวิธีของเครื่องดนตรีที่เป็นแบบฉบับและ มาแต่ดั้งเดิม ตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2542 (ราชบัณฑิต, 2546) ได้ให้ความหมายว่า เครื่องตีที่ทำให้เกิดเสียงอย่างหนึ่งทำด้วยโลหะผสมทองเหลือง ทองแดงและสังกะสี รูปร่าง เป็นแผ่นวงกลม งอข้อมลรอบตัวเรียกว่า ฉัตร มีปุ่มตรงกลางสำหรับตี

การบรรเลงเดี่ยว บุญธรรม ตราโมท (2545, น. 72-73) อธิบาย การบรรเลงเดี่ยวว่าเป็นวิธีการ บรรเลงของเครื่องดนตรีประเภททำนอง ที่บรรเลงอย่างเดี่ยว โดยอาจมีเครื่องกำกับจังหวะประกอบ อาจบรรเลงทั้งเพลงหรือแทรกบางส่วนในเพลง ทั้งนี้มีความประสงค์อยู่ 3 ประการคือ

1. เพื่ออวดทาง คือ วิธีการทำนองเพลงที่มีความพลิกแพลง มีวิธีการโลดโผนตามความสมควรแก่ เครื่องดนตรีนั้นๆ
2. เพื่ออวดความแม่นยำ คือ จะต้องแม่นยำในการจดจำทำนองและ วิธีการบรรเลงทุกอย่างได้โดยไม่ผิดพลาด
3. เพื่ออวดฝีมือ คือ มีวิธีการบรรเลงต่างๆ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือยากเพียงไร ก็สามารถบรรเลง ได้อย่างชัดเจน ถูกต้อง ทุกวรรคทุกตอน

นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (2531, น. 7) กล่าวในสุจิตต์ร มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคลว่าเพลง ที่จะใช้เดี่ยวแสดงฝีมือนั้น จะต้องมีการเลือกเฟ้นทั้งเพลงที่จะบรรเลงและบุคคลที่จะมาบรรเลง เป็นปัจจัยต้นเหตุแห่งการนำมาพิจารณาเลือกเพลง เพื่อนำมาสร้างเพลงเดี่ยว โดยทั่วไปจะพิจารณาลักษณะ ต่างๆ ที่สำคัญดังนี้

1. เป็นเพลงที่มีสำนวนซ้ำกันมากๆ
2. เพลงที่มีปัญหาต่อการดำเนินสำนวนกลอน
3. เพลงที่มีการปรับเปลี่ยนระดับเสียงในตัว

4. เพลงที่มีความยาวมากๆ

5. เพลงที่เอื้อต่อการใช้ความสามารถในการเข้า-ออก ของจังหวะย่อย และหน้าทับ

สุรรัตนชัย สิริวัฒนชัย (2549, น. 36) ได้สรุปเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยว ได้เป็นสองประเด็นได้แก่ ตามจุดประสงค์การประพันธ์ แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ 1) การประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีประเภททำนอง โดยอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ส่วนใดส่วนหนึ่ง และอาจมีเครื่องกำกับจังหวะบรรเลงกำกับร่วมไปด้วย 2) บรรเลงในโอกาสพิเศษ และ 3) แสดงความสามารถแสดงไหวพริบปฏิภาณ และความแม่นยำของผู้ปฏิบัติ อีกลักษณะคือ ลักษณะของเพลงนำมาทำเป็นทางเดี่ยว แบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ 1) ทางพื้น กล่าวคือมีเนื้อหาและทำนอง บรรเลงซ้ำและกลับต้น โดยซ้ำทำนองเดิม อันเป็นมูลเหตุให้ผู้ประพันธ์เลือกนำมาประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวที่หลากหลาย 2) เป็นเพลงที่บรรเลงครบ 7 เสียง โดยจะเปลี่ยนบันไดเสียงในระหว่างท่อน ซึ่งในด้านการประพันธ์ทำนองจะประดิษฐ์ให้กลมกลืนได้ยากกว่าทำนองปกติ และ 3) เป็นเพลงลูกล่อลูกขัดและมีทำนองพลิกแพลงอยู่ในตัวเอง เมื่อนำมาคิดประดิษฐ์เป็นทางเดียวยังจะเพิ่มความวิจิตรพิสดารได้มากยิ่งขึ้น

จากที่กล่าวมาการบรรเลงที่เรียกได้ว่า เดี่ยว จึงมีใช้หมายความแคบๆ ที่หมายถึงการบรรเลงเพียงคนเดียวเท่านั้น หากแต่เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อนำเสนอทางเพลงที่แสดงศักยภาพสูงของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ให้สอดคล้องกับความสัมพันธ์ตามเจตนาของผู้ประพันธ์หรือเรียบเรียงทางเดียวนั้น ว่าท่านมีความมุ่งหมายอย่างไร ผู้บรรเลงจะต้องแสดงหรือถึงระดับขั้นของทักษะหรือฝีมือนั่นเอง จากการพัฒนาการทางเดี่ยว เมื่อเกิดการประชันดนตรีมากขึ้น นักดนตรีย่อมจะพัฒนาทางบรรเลงหมายถึงทำนองหลักหรือทางเปลี่ยน และกลวิธีการบรรเลง พออนุมานได้ว่า ลักษณะแนวคิดการเรียบเรียงทางเดี่ยว จากเอกสารต่างๆ ที่กล่าวมามีปัจจัยที่สัมพันธ์ต่อการเรียบเรียงทางเดี่ยวดังนี้

1. เลือกบทเพลงที่มีสำนวนหรือทางซ้องและทางเพลง หรือตัวเพลง มีโอกาส เปิดทางให้สร้างสรรค์มาก หมายถึง เป็นเพลงที่มีลักษณะซ้ำทำนอง เช่น เท้า ล้อ โยน ในบทเพลงมาก
2. ผู้สร้างสรรค์ เป็นระดับการสั่งสมประสบการณ์ของผู้ประพันธ์หรือผู้สร้างสรรค์ ที่จะคิดเพิ่มเติมหรือเชื่อมโยงทำนองพิเศษที่คิดสรรมาได้มากน้อย หรือเหมาะสมหรือไม่
3. การสร้างสรรค์หรือการเรียบเรียงทางเดียวนั้นทำขึ้นในโอกาสใด เช่น การประชัน ประกวด หรือบรรเลงออกเพลง
4. ระดับความสามารถของผู้บรรเลง เป็นการวัดระดับทักษะของผู้บรรเลง ที่มีระดับความสามารถความเชี่ยวชาญต่อการบรรเลงเครื่องดนตรี จริงที่ว่าทางเดียวกันหากผู้บรรเลงมีทักษะที่สูงกว่าย่อมสร้างสรรค์การบรรเลงได้งดงามกว่าผู้หัดได้ไม่นาน

กลวิธีการบรรเลง เป็นปัจจัยสำคัญในการทำความเข้าใจต่อการพัฒนาระดับการบรรเลงเดี่ยว การอธิบายวิธีการบรรเลงจะต้องได้รับการอธิบายอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น ดังนั้นเพื่อการสร้างความเข้าใจอย่างเป็นรูปธรรมด้านวิชาการดนตรีไทย การอธิบายกลวิธีการบรรเลงซ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น จึงเป็นปัญหาสำคัญของการถ่ายทอดทางเดี่ยว ทั้งนี้การถ่ายทอดเพลงเดี่ยว ทางเดี่ยวของบทเพลงและ

นักดนตรีแล้ว การบันทึกโน้ตทางเดียว ก็มีความสำคัญโดยเฉพาะในการบรรเลงชิ้นสูง ผู้วิจัยจึงเลือกนำเสนอการบันทึกโน้ตโดยละเอียด เพื่อการอธิบายและวิเคราะห์ตลอดจนการนำไปปรับใช้กับศัพท์สังคีตได้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณิเพลงแขกมอญสามชั้น

ขอบเขตข้อตกลงของการวิจัย

ผู้วิจัยวิเคราะห์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงสำนวนหน้าทับปรบไก่อมาสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เป็นเพลงที่นิยมมาบรรเลงเดี่ยวมาก คือ เพลงแขกมอญ โดยผู้วิจัยเจาะจงศึกษาโดยถอดโน้ตจากแถบบันทึกเสียง ณ ห้องบันทึกเสียงนวนน้อย ในโครงการบันทึกฝีมือครูอาวุโสของกรมศิลปากร ซึ่งบรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง (2445-2528) โดยบันทึกเสียงระหว่างปี พ.ศ. 2516-2518

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวเคราะห์กลวิธีการบรรเลงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง กรณิเพลงแขกมอญสามชั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นแนวทางการศึกษาวิจัย จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ แล้วได้นำมาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงานวิจัยเกี่ยวกับแนวทางการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวและเทคนิคการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในเพลงเดี่ยว ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลและกำหนดแนวทางวิธีการดำเนินการศึกษาวิจัยไว้ดังนี้

1. ขั้รวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลเอกสารตำราทางวิชาการ งานการวิจัยจากห้องสมุดต่างๆ และฐานข้อมูลออนไลน์ ที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ โดยค้นคว้าจากหอสมุดต่างๆ เช่น สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 รวบรวมองค์ความรู้ภูมิปัญญา/แนวความคิด ประวัติและผลงานของครูสอน วงฆ้อง จากเอกสารตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยและจากการสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญ

1.3 บันทึกโน้ตแบบไทยแบบ 5 บรรทัดเพื่อนำไปปฏิบัติ ซึ่งสามารถอ่านและทำความเข้าใจให้ถูกต้องและชัดเจนมากขึ้น โดยถอดมาจากทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง โดยเลือกนำเสนอทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น จากแถบบันทึกเสียงโดยกรมศิลปากร ณ ห้องบันทึกเสียงสิทธิถาวร และห้องบันทึกเสียงนวนน้อย ในโครงการบันทึกฝีมือครูอาวุโสของกรมศิลปากร ซึ่งบรรเลงโดยครูสอน วงฆ้อง

ผู้เชี่ยวชาญ ตรวจสอบโน้ตทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้แก่

1. พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง)
2. อาจารย์ดิเรก กล้าหาญ หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
3. ดร.เชาว์ การวิชา หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา แขนงดนตรีไทย คณะครุศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์

2. ชั้นศึกษาข้อมูล

2.1 นำข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยมาจัดเรียงให้เป็นหมวดหมู่

2.2 นำข้อมูลที่ได้รวบรวมมาบันทึกเป็นโน้ต

2.3 ศึกษาข้อมูลจากแนวคิด/แนวคิดในการประพันธ์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอนวงฆ้อง จากการสัมภาษณ์และศึกษาจากแถบบันทึกเสียง

3. ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลในหัวข้อเรื่องต่อไปนี้

3.1 วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ได้แก่

กลุ่มประคบมือ (มือขวา: หนีบ หนีบ หนีบ โหน่ง, มือซ้าย: ตะตะ ตัด ตัด)

กลุ่มสลับ-เฉียว (ขึ้น-ลง 3 เสียง)

กลุ่มกระทบคู่-ตีคู่ (2 ถึง 16)

กรอ กวาด ไขว้มือ และกลุ่มทำนองพิเศษ

3.2 นำผลการบันทึกโน้ต การวิเคราะห์เข้าปรึกษาและรับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญด้านฆ้องวงใหญ่

3.3 นำเสนอ ผลการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่

4. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องมือคือ แบบสัมภาษณ์

4.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ใช้เพื่อสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านฆ้องวงใหญ่จำนวน 3 ท่าน ซึ่งมีประเด็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับของบุคคลกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องหรือมีส่วนที่สามารถเชื่อมโยง เพื่อให้ทราบความเป็นมาของการเรียบเรียงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่โดยเจาะจงเป็นทางที่ครูสอน วงฆ้อง เป็นผู้บรรเลง

4.2 แบบวิเคราะห์ ความหมายและสัญลักษณ์ ในการวิเคราะห์ดังนี้

เพื่อให้การวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ มีความชัดเจนผู้เขียนจึงนำเสนอการบันทึกโน้ตแบบละเอียด (ดังภาพ) และนำเสนอประเด็นในการวิเคราะห์บางส่วนดังนี้

ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่		แขกมอญ สามชั้น						ปรบไก่	
ระบุ ท่อน/ ห้องเพลง	ท่อน 1	2	4	6	8				
การตีประคบ มือขวา	ขวา	___ 44	4 3 _	4 4 _ 4	_ 4 _ 4	_ 4 4 3	_ 3 _ 4	4 4 4 3	_ 3 _ 4
ทำนอง มือขวา	1	__ (ล)ท	ล ท __	ล มี _ ร	_ ท _ ล	_ มี มี มี	_ ร _ ต	ร มี ร ต	_ ท _ ล
ทำนอง มือซ้าย		__ ซ _	_ ล _ ร	_ ร _ ล	_ ร _	_ ล ซ มี	_ ร _ ต	_ ม ร ต	_ ท _ ล
การตีประคบมือซ้าย	ซ้าย	__ 8 _	_ 8 _ 7	_ 8 _ 8	_ 7 _	_ 8 8 7	_ 7 _ 8	_ 8 8 7	_ 7 _ 8
กระทบคู่	คู่	___	_ 9 1	_ 2 4	_ 6 1	_ 5 6 8	_ 8 _ 8	_ 8 8 8	_ 8 _ 8

ความหมายกลวิธี และสัญลักษณ์ที่ใช้

กลุ่มการตีกระทบ มือขวา-ซ้าย

สัญลักษณ์เสียงมือขวา หนัก หนัก หนอด โหน่ง แทนการบันทึก ด้วยหมายเลข 1, 2, 3, 4

สัญลักษณ์เสียงมือซ้าย ตะ ติด ติด ติง แทนการบันทึก ด้วยหมายเลข 5, 6, 7, 8

เสียงหนัก หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว ยังคงวางหัวไม้ตีตะไว้ คือ *ไม่ยกไม้ตี* และไม่กดไม้ตี ที่ลูกฆ้องเพื่อไม่ให้เกิดเสียงกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ (1)

เสียงหนัก หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว *ยกไม้ตีขึ้น* เพื่อให้เกิดเสียงกังวานเล็กน้อย แล้วจึงใช้ไม้ *ตีกดห้ามเสียงทันที* กำหนดสัญลักษณ์ (2)

เสียงหนอด หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว *ยกไม้ตีขึ้น* เพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานพอสมควร (เสียงยาวกว่าเสียงหนักแต่เสียงสั้นกว่าเสียงโหน่ง) แล้วจึงใช้ไม้ *ตีกดห้ามเสียง* กำหนดสัญลักษณ์ (3)

เสียงโหน่ง หมายถึง การใช้มือขวาตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว *ยกไม้ตีขึ้นทันที* เพื่อให้เกิดเสียงกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ (4)

เสียงตะ หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว *ยังคงวางหัวไม้ตีตะไว้* กำหนดสัญลักษณ์ (5)

เสียงตะ หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว *กดหัวไม้ตีลงไป* เพื่อห้ามเสียงทันที โดยใช้ข้อมือเป็นหลักในการบังคับเสียง กำหนดสัญลักษณ์ (6)

เสียงติด หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้ว *ยกไม้ขึ้น* เพื่อให้เกิดเสียงดังกังวานพอสมควร แล้วจึงใช้ด้านในของปิ่นไม้ *ตีกดห้ามเสียง* กำหนดสัญลักษณ์ (7)

เสียงติง หมายถึง การใช้มือซ้ายตีลงไปที่ปุ่มของลูกฆ้องแล้วใช้กำลังข้อมือบังคับไม้ตี *ยกขึ้นทันที* เพื่อให้เกิดเสียงดังกังวาน กำหนดสัญลักษณ์ (8)

กลุ่มการตีสะบัด หมายถึง กลวิธีการตีให้เกิดเสียง 3 เสียงถี่ๆ อย่างรวดเร็ว นับเป็นหนึ่งจังหวะใช้สัญลักษณ์ “ ㄣ ”

ตีสะบัดมือขวา หมายถึง การตีสะบัดเฉพาะมือขวามือเดียวให้เกิดเสียง 3 เสียงถี่ๆ

ตีสะบัดมือซ้าย หมายถึง การตีสะบัดเฉพาะมือซ้ายมือเดียวให้เกิดเสียง 3 เสียงถี่ๆ

ตีสะบัดขึ้น หมายถึง การตี 3 เสียงที่ใช้มือซ้ายหนึ่งเสียงมือขวา 2 เสียง โดยประคบห้ามเสียงแรกหรือเสียงสุดท้าย

ตีสะบัดลง หมายถึง การตี 3 เสียงที่ใช้มือขวาหนึ่งเสียงมือซ้าย 2 เสียง โดยประคบห้ามเสียงแรกหรือเสียงสุดท้าย

ตีสะบัดสอดสำนวน หมายถึง ใช้วิธีสะบัดตามปกติ สลับการดำเนินทำนองเป็นประโยคๆ ไป

ตีสะบัดเฉี่ยว หมายถึง การใช้มือขวาและมือซ้ายผสมกัน ใช้มือขวาตี 2 เสียงและผสมกับมือซ้าย 1 เสียง หรือใช้มือซ้าย 2 เสียงและผสมกับมือขวา 1 เสียง

ตีกวาด หมายถึง การใช้มือขวาหรือมือซ้ายตีลากไปบนปุ่มห้องวง จากเสียงที่กำหนดผ่านปุ่ม

ตึกกระทบคดีตั้งแต่ ค. 2 ถึง ค. 16 หมายถึง การตีสองมือตึกเป็นคดีต่างๆ ข้างขึ้นให้เหลื่อมกัน

ผลการวิจัย

ทางเดี่ยวแถมมอญสามชั้น มีโครงสร้างเพลงแบ่งเป็น 3 ท่อน ท่อนแรก 6 จังหวะท่อนที่ 2 และ 3 ท่อนละ 6 จังหวะหน้าทับปรปโก เมื่อนำมาบรรเลงเป็นทางเดี่ยวจำเป็นต้องบรรเลงท่อนละ 2 รอบ รวมเป็นจำนวนทั้งสิ้น 18 จังหวะ 72 บรรทัด

ตัวอย่างโน้ตทางเดี่ยวห้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 1-2

ท่อน 1		2		4		6		8
ขวา	__ 44	4 3 __	4 4 4	__ 4 4	__ 4 4 3	__ 3 4	4 4 4 3	__ 3 4
1	__ (ลฟ)	ล ฟ __	ล ม ี ี	__ ฟ ี	ล ม ี ม ี	__ ี ี	ล ี ี ี ี	__ ฟ ี
	__ ข	__ ล ี	__ ี ล	__ ี __	__ ล ข ม	__ ี ี	__ ม ี ี ี	__ ฟ ี
ซ้าย	__ 8 __	__ 8 7	__ 8 8	__ 7 __	__ 8 8 7	__ 7 8	__ 8 8 7	__ 7 8
คู่	__ __ __	__ 9 1	__ 2 4	__ 6 1	__ 5 6 8	__ 8 8	__ 8 8 8	__ 8 8
ขวา	4 4 4 4	__ 4 4	__ 4 4	__ 2 4	4 4 4	__ 4 __	4 4 __	4 4 4
2	(ฟ ฟ ี ล ข	ข __ ม	ฟ __ ม	ี ี ี	ล ล ข	ข __	ล ี ี	__ ี ี ี
	ฟ __ ล ข	__ ม __	__ ล __	__ ล __	__ ข __	__ ี ี	__ ี ี	__ ม
ซ้าย	8 8 8	__ 7 __	__ 6 __	__ 6 6	__ 8	__ 8 8	__ 8	__ 8
คู่	1 1 1 5 5	__ 10 1	__ 9 1	1 1 1 1	1 1 5	__ 4 1	1 1 1 1	1 1 8
ขวา	__ 4 4	__ 4 __	4 4 4 2	__ 4 4	4 4 4	__ 4 4	__ 4 4	__ 4 4
3	__ ม ี	__ ล __	(ข ล ข ข	(ข ล	(ล ี ี	__ ี ี	__ ม ี	__ ม ี
	__ ล ี	__ ม ฟ	__ ฟ ี	__ ฟ __	__ ข __	__ ล (ล ข	__ ล ข	__ ม ี
ซ้าย	__ 8 5	__ 8 8	8 5	__ 8	8 8 8	8 8 8 8	__ 8 8	__ 8 8
คู่	__ 4 2	1 1 1	1 1 1 4	__ 1 1 1	1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1	__ 1 1	__ 1 1
ขวา	4 4 4 4	4 4 __	4 4 4 4	__ 4 4	4 4 4 4	__ 4 4	4 4 4 4	__ 4 4
4	(ล ี ี	__ ี ี	(ล ฟ	__ ี ี	(ฟ ฟ ม ี	__ ี ี	__ ล ล ฟ ี	__ ล ข
	__ ฟ __	__ ี ี	__ ล ข ข	__ ล ฟ __	__ ฟ __	__ ม ี	__ ล ฟ ี	__ ข __
ซ้าย	__ 8 __	__ 8 8	8 8 8	8 8	8 8 8	__ 7 __	8 8 8	__ 7 __
คู่	1 1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1 1	1 1 1 1 1	1 1 1 1 1	10 1	1 1 8 8	__ 9 1

จากการวิเคราะห์โน้ตทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น พบกลวิธีการบรรเลงลักษณะต่างๆ ดังนี้
กลวิธีการบรรเลง ครูสอน มีฆ้อง ใช้กลวิธีการบรรเลงทางเพลงเดี่ยวแขกมอญสามชั้น ได้ผลดังนี้
การตีประคบมือ

การตีประคบมือขวา หนีบ หนีบ หนอด โหน่ง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน

หนีบ (1)	หนีบ (2)	หนอด (3)	โหน่ง (4)
11	14	8	1130

การตีประคบมือซ้าย พบกลวิธีดังกล่าว มีจำนวนดังนี้

แตะ (5)	ติด (6)	ติด (7)	ติง (8)
15	11	14	867

กลวิธี การสะบัด การกรอ การไขว้ การกวาดขึ้นและการกวาดลง พบกลวิธีดังกล่าว มีจำนวนดังนี้

กลวิธี	จำนวน
การสะบัด	97
การกรอ	29
การไขว้	14
กวาดขึ้น	5
กวาดลง	3

ตีกระทบคู่ พบการกระทบคู่ 2-11 มีจำนวนดังนี้

คู่กระทบที่พบ	2	3	4	5	6	8	9	10	11
จำนวน	22	6	65	17	18	92	6	3	1

สรุปผล

จากการศึกษาทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้นทั้งหมด 18 จังหวะ พบกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่โดดเด่น คือ กลุ่มการตีประคบมือ ครูสอนใช้มือขวาตีเสียงโหน่งมากที่สุดและใช้เสียงหนอดน้อยที่สุด ส่วนมือซ้ายใช้การประคบมือเสียงติงมากที่สุดและใช้เสียงติดกับเสียงติดน้อยที่สุด กลุ่มสะบัดกรอ ไขว้ กวาด โดยการตีสะบัดมากที่สุด รองลงมาคือ การกรอ การไขว้และการกวาด ตามลำดับ ส่วนการ

ติกระทบคู่ พบว่าใช้คู่ 8 มากที่สุดและใช้คู่ 9 คู่ 10 คู่ 11 จำนวนหนึ่ง ทั้งนี้จุดเด่นของเพลงแขกมอญที่มีลักษณะทำนองที่เหมือนกันทำให้เห็นความแตกต่างของการทำทางเดี่ยวที่แตกต่างกันออกไป

อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญสามชั้น เป็นบทเพลงที่เหมาะสมกับการคัดเลือกมาปรับปรุงเป็นทางเดี่ยว สอดคล้องกับบุญธรรม ตราโมท (2545) บุญช่วย โสวัตร (2531) และสุรตัญชัย สิริวัฒนชัย (2549: 36) ที่สรุปลักษณะของเพลงเดี่ยวคือ เป็นไปตามจุดประสงค์การประพันธ์และลักษณะของเพลงนำมาทำเป็นทางเดี่ยว ซึ่งเพลงแขกมอญ ก็แบบที่สอดคล้องและเป็นไปตามหลักการดังกล่าว อีกทั้งทำนองที่ซ้ำในช่วงท้ายยังเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพทางดนตรีได้อย่างเต็มที่

ด้านกลวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดคือ กลุ่มการตีประคบมือ แม้จะใช้มือขวาตีเสียงโหม่งมากที่สุดแต่เสียงที่ใช้บ่อยทั้งหนีบนับหนอด ก็เป็นเสียงที่สามารถเพิ่มสีสันความแตกต่างให้กับทำนองเพลง เช่นเดียวกับเสียงตึงที่ใช้มากส่วนเสียงแตะตืดตืดใช้น้อย ต่างก็เป็นส่วนในการเพิ่มสีสันให้ทำนองเพลงร่วมกันแล้ว กลวิธีการประคบมือแม้จะมีการกล่าวอ้างว่าเป็นกลวิธีที่สำคัญในหลายเอกสาร แต่ยังไม่พบงานวิจัยที่จะนำความชัดเจนว่าใช้เสียงใดมากน้อยจนถึงใช้เสียงประคบอย่างไร นอกจากรายงานนี้พบการประคบมือว่าใช้เสียงใดมากน้อยแล้ว ยังพบว่าการประคบมือคู่เสียง กล่าวคือเสียงโหม่งจะคู่กับเสียงตึง ซึ่งเป็นเสียงเมื่อตีแล้วเปิดให้กังวาน นิยมใช้ในการบรรเลงช่วงที่เป็นทำนองและตีเสียงคู่ 8 เป็นสำคัญ ส่วนการประคบมือเสียงปิดเสียงหนีบนับของมือขวาจะคู่กับเสียงแตะตืดของมือซ้าย พบมากในช่วงต้นเพลงหรือเที่ยวแรกของการบรรเลงสลับการสับัดขึ้นลง ซึ่งกลวิธีการสับัดนี้ใช้มากและมีนัยการใช้มากที่สุด คือ การสับัดช่วงต้นห้องเพลง อาจต่อเนื่องต้นห้องไป 3 ห้องส่วนห้องที่ 4 มักเป็นการสับัดท้ายห้อง เช่น วรรคต้นของบรรทัดที่ 6

6	ร(ต) _ _ _	ลช) _ _ _	ฟ(ช)ล _ ต	_ ต (ร)ม
	_ ล ช ม	_ ม ร ต	ฟ _ ต _	ช _ ต _

และพบอีกในวรรคท้ายของบรรทัดที่ 8 และวรรคต้นของบรรทัดที่ 26 เป็นต้น

8	ฟ(ม) _ ม _	ท(ล) _ ล _	ฟ(ม) _ ช	_ ช (ล)ท
	_ ม _ ล	_ ม _ ม	_ ร ม _	ร _ ช _

26	ม(ร) _ _	ท(ล) _ _	ดท) _ ร	_ ร (ม)ฟ
	_ ท ล ฟ	_ ฟ ม ร	_ ล ท _	ล _ ร _

นอกจากนี้ยังพบการสับัดสอดสำนวนรูปแบบอื่นอีก เช่น วรรคต้นของบรรทัดที่ 11 วรรคหลังของบรรทัดที่ 34 และบรรทัดที่ 54 เป็นต้น

11	ม ร _	ด _	ร ม _	ล ช _	พ _	ช ล
	ท _ ล _	ท ล ท ด _	ม _ ร _	ม ร ม ช _		

34	ล ช _	ช ล	ท ล _	ม ร	ม พ	_	ช ล
	พ _	_	ช พ	พ _	ร _	ม พ	_

54	_	_	ร ด	ล ช	ร ด	ด	ร	ม	ร	ร	ม
	_	_	ล ช ม	ม ร ด	ด	ล	ล	ร	ร	ด	ม

ซึ่งต่างก็เป็นการปรุงทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่ใช้กลวิธีที่ผ่านการคิดเชิงโครงสร้างที่ซับซ้อนประกอบกับความประณีตศิลป์ที่แสดงสุนทรียภาพของทักษะผ่านทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่นานนับร้อยๆ ปี

ส่วนการกรอ กวาดและการไขว้ จะถูกนำมาใช้ในส่วนท่อน 2 และท่อน 3 ส่วนท้ายของเพลงแขกมอญสามชั้น แม้การกรอ การกวาดอาจนำไปใช้ขึ้นหรือนำมาใช้ในส่วนต้นของการเดี่ยวได้ แต่กรณีการกรอในทำนองการปฏิบัติช่วงสั้นๆ ตามทำนอง ช่วงต้นท่อน 3 บรรทัดที่ 45-47, 53 เป็นต้น ส่วนการกวาดใช้ในท้ายท่อน 3 บรรทัดที่ 55 แทนการกรอในท่อนที่ผ่านมา ส่วนการไขว้มีใช้ทั่วไป เช่น บรรทัดที่ 31, 41, 42 เป็นต้น

31	ล ท ด	ม พ ม	ด ท ล	ม พ ม	ล ท ด	ม พ ม	ด ท ล	ม พ ม
	_	ม	_	ล	_	ม	_	ล
41	ม ร ด	ด ด ด	ด ด ด	ล ล ล	ด ล ช	ช ช ช	ช ช ช	ม ม ม
	_	ล	_	ร	_	ช	_	ล
42	ช ม ร	ร ร ร	ร ร ร	ด ด ด	ร ร ร	ร ร ร	ม ม ม	ม ม ม
	_	ด	_	ม	_	ล	_	ร

ซึ่งผลการศึกษาดังกล่าวเป็นไปในทิศทางเดียวกับรายงานของ นิกร จันทรศร (2540) ที่เสนอการวิเคราะห์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงกราวในสามชั้น ทางครูสอน วงฆ้อง แม้กราวในเป็นกลุ่มเพลงหน้าทับสองไม้ แต่ก็มีกระสวนจังหวะของทำนองเฉพาะตน โดยเฉพาะช่วงโยนแม้จะใช้กลวิธีการประคบบมือ การสับัด การไขว้มือ แต่ก็มีจุดเด่นในการใช้ในลักษณะต่างๆ กัน เช่นเดียวกับ นพดล คล้าทั้ง (2551) ที่เสนอการวิเคราะห์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสอน วงฆ้อง พบว่าใช้กลวิธีการใช้คู่ประสาน การสับัด การไขว้มือ การกรอ การตีดูตเสียง ซึ่งเป็นคุณลักษณะเด่นของเพลงทยอยได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ผลการศึกษาอัตลักษณ์ในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทางหลวงบำรุง จิตรเจริญ (รูป สาตนวิสัย) (2421-2501) ซึ่งท่านเป็นครูอาวุโสกว่าครูสอน วงฆ้อง (2445-2518) โดยรายงานวิจัยของอัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2561) ที่ได้สรุปอัตลักษณ์ในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทางหลวงบำรุง จิตรเจริญ (รูป สาตนวิสัย)

ในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ประเภทปรบไก่อ คือ เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น และเพลงแขกมอญ สามชั้น ว่าเที่ยวแรกจะดำเนินทำนองทางหวาน เทียวกลับดำเนินทำนองทางเก็บ ทั้งยังใช้กลวิธี พิเศษมากที่สุด 3 อันดับแรกคือ การตีเดี่ยว การตีสะบัดขึ้น การตีไขว้มือ ตามลำดับ และในตอนท้ายได้สรุปอัตลักษณ์ของทางเดี่ยวว่ามี 3 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านการดำเนินจังหวะที่ใช้การลากจังหวะหรือย้อยจังหวะ 2) ด้านการดำเนินทำนองทางเดี่ยวที่มีเสียงลูกตกไม่ตรงกับ เสียงลูกตกของทำนองหลัก และ 3) ด้านกลวิธีพิเศษ คือ การใช้มือเดี่ยวที่ละเอียดที่มีความคล้ายกับการดำเนินกลอนของฆ้องวงเล็ก ด้วยใช้กลวิธีพิเศษ 3 แบบ คือ การตีเก็บ การจบทำนองด้วยการตีกระทบคู่แปด (มือขวา) และการตีชัย แบบตีกระทบ ทั้งนี้ ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี ได้อธิบายถึงความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของครูหลวงบำรุง เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มการอธิบายเรื่องการประคบมือแบบต่างๆ ของครูสอนให้ชัดเจนเพิ่มขึ้น พร้อมกับการแสดงการตีคู่กระทบ 2-16 เพิ่มเติม โดยยังมีได้กล่าวถึงเรื่องกลอนหรือทางเดี่ยวฆ้อง ทั้งนี้การเรียกชื่อมิได้มีความสำคัญมากเท่าการบรรเลงทำนอง แม้จะพยายามเขียนโน้ตให้ชัดเจน ก็เป็นเพียงการบันทึกเพื่อกันลืม เพื่อตรวจสอบความเข้าใจในเบื้องต้นเท่านั้น ดังที่ ดร.เชาว์ การวิชา (สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อเสนอแนะว่า การเรียนดนตรีของไทยจะเรียนด้วยการปฏิบัติ ก่อนใช้การจดจำก่อนการอ่านโน้ต ดังนั้นโน้ตที่สร้างขึ้นจึงเป็นเรื่องราวขั้นต่อไปหลังจากการต่อเพลงหรือจดจำเพลงนั้นๆ ได้ดีแล้ว อย่างไรก็ตามผู้วิจัยต้องนำผลการวิจัย วิธิดำเนินการวิจัยกลับไปทบทวนและเพิ่มเติม เพื่อแสดงให้เห็นถึงกลวิธีที่สำคัญในการบรรเลงทางเดี่ยวของครูสอน ฆ้อง ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรเพิ่มรายละเอียด การวิเคราะห์เรื่องกลอนของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ และการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวอื่นๆ ที่ครูสอน ได้ประพันธ์ไว้
2. ในด้านวิธีการวิจัย ควรเพิ่มรายละเอียดเรื่องระดับเสียง ตลอดจนอัตราความเร็วที่เพิ่มขึ้น รวมถึงความพอดีของความเร็ว หรือความงดงามของการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่
3. การพัฒนาพื้นฐานมือฆ้องทางเดี่ยว จากการนำเสนอรายงานของ ทวีศักดิ์ ศรีม่วง (2545) ในการจัดกลุ่มมือฆ้องจากเพลงชุดโหมโรงเช้า อาจเป็นแนวทางในการพัฒนากลวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวในขั้นพื้นฐาน ขั้นกลางและขั้นสูงของทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ได้ต่อไป
4. ควรมีการจัดสัมมนาและเสนอตัวอย่าง เกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและการประมินฆ้องวงใหญ่ ซึ่งสำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา (2553) สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา ได้ดำเนินการไว้ โดยเฉพาะการเพิ่มเติมชื่อเรียก ตลอดจนตัวอย่างที่ชัดเจน

บรรณานุกรม

- กฤษฎา ด้านประดิษฐ์. (2545). *แนวการบรรเลงระนาดทุ้มเพลงแขกมอญ*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เชาว์ การวิขา. (16 กุมภาพันธ์ 2563). *ลูกศิษย์สายครูสอน วงฆ้อง*. มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์. สัมภาษณ์.
- ทวีศักดิ์ ศรีผ่อง. (2545). *การศึกษามือฆ้องหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำนองหลักเพลงไทยตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพชั้น 4 ด้านปี่พาทย์*. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- นพดล คล้าทัง. (2551). *วิเคราะห์เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงทยอยเดี่ยว ทางครูสอน วงฆ้อง*. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/bitstream/123456789/14258/1/noppadon_kl.pdf
- นิกร จันทศร. (2540). *ศึกษาเพลงเดี่ยวกราวในทางฆ้องวงใหญ่*. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- บุญช่วย โสวัตร. (2531). *ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว*. ใน *สุจิตร์งานมหรกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล*. โดยกรมศิลปากรและสมาคมนักแต่งเพลงประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร*. กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.
- ประดิษฐ์ อินทนิล. (2537). *ดนตรีไทยและนาฏศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาส์น.
- พิชิต ชัยเสรี. (10 กุมภาพันธ์ 2562). *ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. สัมภาษณ์.
- พูนพิศ อมาตยกุล, พิชิต ชัยเสรี, อารดา กิระนันท์ และคนอื่นๆ. (2532). *งานวิจัยเรื่อง นามานุกรมศิลป์ในเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์. สืบค้นจาก <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/2736>
- มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญท์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: ไทยเชม.
- มานุษยวิทยาสรินทร(องค์การมหาชน), ศูนย์. (2562). *จารึกในประเทศไทย*. สืบค้นเมื่อ 25 พฤศจิกายน 2562, จาก https://db.sac.or.th/inscriptions/inscribe/image_detail/251.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ราชบัณฑิตยสถาน (2546). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพมหานคร:
บริษัทนานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด.

สุรัตน์ชัย สิริรัตน์ชัยกุล. (2549). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ข้าประเสริฐ*.
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา. (2553). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553*.
กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

อัศนีย์ เปี้ยนศรี. (2561). *อัตลักษณ์ในเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ทางหลวงบำรุง จิตรเจริญ (รูป สาทนวิไลย์)*.
Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and arts),
11(3), 459-476.

การวิเคราะห์รูปแบบการแสดงลิเกลูกบทคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล เรื่องจันทโครพ

The Analysis of Viroj Larnhomhual troupe's Li-Ke' Lookbot performance Characteristic : A case study of the Jantakorop Story

นภสรณ์ชัญญ์ มิตรธีรโรจน์¹, ชนัย วรรณะลี², พิมณภัทร์ ถมั่งรักษัสต์³

Napasranch Mittiraroj, Chanai Wannalee, Pimnaphat Thamangsaksard

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องการวิเคราะห์รูปแบบการแสดงลิเกลูกบทคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล เรื่องจันทโครพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงความเป็นมาของการแสดงลิเกของคณะวิโรจน์ วิระพัฒนานนท์ ศึกษา รูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงลิเกลูกบทของคณะวิโรจน์ วิระพัฒนานนท์ ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบ และองค์ประกอบในการแสดงลิเกลูกบทของคณะวิโรจน์ วิระพัฒนานนท์ โดยกำหนดขอบเขตการศึกษา การแสดงลิเกลูกบท เรื่องจันทโครพ ของคณะวิโรจน์ วิระพัฒนานนท์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัย ตามกระบวนการวิจัย เชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า การแสดงลิเกลูกบทของคณะวิโรจน์ ได้รับถ่ายทอดมาจากครูหอมหวล นาคศิริ ซึ่งเป็นคุณตา เมื่อตอนอายุ 12 ปี พร้อมกับเด็กจันทโครพด้วยกัน โดยมีครูน้อย รักตประจักษ์ ครูละคร วังสวนกุหลาบฝึกหัดพื้นฐานการร้องรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท และเพลงหน้าพาทย์ให้ เมื่อฝึกหัด จนชำนาญและสามารถแสดงได้แล้ว ครูหอมหวลจึงตั้งเป็นคณะ “หอมหวลรุ่นพิเศษ” ซึ่งคำว่ารุ่นพิเศษ คือ รุ่นสุดท้ายครูหอมหวลจะฝึกหัดลิเกให้รับการแสดงลิเกจนมีชื่อเสียงโด่งดัง ต่อมาคณะวิโรจน์ได้ตั้งคณะลิเกเป็นของตนเองโดยใช้ชื่อคณะว่า “คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล” โดยมีผู้แสดงเป็นผู้ที่เคยแสดงร่วมกันมาตั้งแต่ แสดงอยู่คณะหอมหวลรุ่นพิเศษ แสดงในรูปแบบลิเกลูกบทของครูหอมหวล นาคศิริ คือ เพลงราชินีเกลิง เพลงหงส์ทอง และเพลงไทยอัตราจังหวดสองชั้นประเภทเพลงเกร็ด และใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบอิริยาบถ ต่างๆ ในการแสดง ผู้แสดงตัวพระแต่งกายด้วยเสื้อคอกลมสวมทับด้วยเสื้อกั๊ก นุ่งผ้าโจงกระเบนในลักษณะ การนุ่งผ้าแบบลูกบท เคียนศีรษะ คาดหน้าด้วยเพชร ตัวนางนุ่งผ้าจีบหน้านาง ห่มสไบ ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง ประกอบการแสดง ขั้นตอนการแสดงเริ่มจาก การโหมโรงบูชาครู การออกแขก แล้วจึงจับเรื่องแสดง ในส่วน ของการแสดงลิเกลูกบทเรื่องจันทโครพ ดำเนินเรื่องตามบทลิเกของคณะวิโรจน์ที่ประพันธ์ไว้ โดยเปิดเรื่องด้วย ตัวจันทโครพกล่าวจะขึ้นไปลาพระฤๅษีกลับบ้านเมือง หลังจากนั้นดำเนินเรื่องตามวรรณกรรม และปิดเรื่อง ด้วยฉากนางโมรียีนพระขรรค์ให้โจร

คำสำคัญ: รูปแบบการแสดง / ลิเกลูกบท / วิโรจน์ หลานหอมหวล / จันทโครพ

¹นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม napasranch@yahoo.com

²ดร.,สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม,chanai13@hotmail.com

³ผู้ช่วยศาสตราจารย์, คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม,ntukie@hotmail.com

Abstract

This research article, “The Analysis of Viroj Larn Homhuan’s Lookbot Li-ke Troupe’s Performing Style in Jantakorop Story” aims to study the origin of Master Viroj Veerawattananon’s Li-ke performance.

The study covers performing characteristics and elements of Master Viroj Veerawattananon’s Li-ke Lookbot as well as the analysis of performing characteristics and elements of Master Viroj Veerawattananon. The research boundary lies within Master Viroj Veerawattananon’s Li-ke performance based on the story “Jantakorop” whereas the research approach follows quantitative research discipline.

The research result reveals that Master Viroj’s Li-ke Lookbot performance was passed on to him by Master Homhuan Nagasiri, his grandfather, when he was 12 years old, at the same time as others in the similar ages. Meanwhile, Mistress Nom Raktaprajit, a Thai classical dance performer from Suankularb Palace, trained them the basic dances such as Pleng Cha, Pleng Raew, Pleng Maebot and Pleng Napat dances.

Once they had been properly trained to the level that they can perform, Master Homhuan subsequently established the “Homhuan Special Class” for them, by which special class means the last team which he trained them to perform Li-ke. The troupe was duly hired to perform around until it became well known. Sometimes after, Master Viroj decided to establish his own Li-ke troupe by the name, “Viroj Larn Homhuan”, in which performers were recruited from those who used to perform together with him in Homhuan Special Class team. The performance is conducted in Li-ke Lookbot style, invented by Master Homhuan Nagasiri, which utilises the singing of; Rajniklerng, Hongtong, other mid-tempo and miscellaneous Thai classical songs whereas using Napat songs to demonstrate various actions in performances.

Those who performs the role of men adorn round neck shirt that under a vest, meanwhile, wearing a loincloth in Lookbot style and wrap around their heads with headband decorated with artificial diamonds. The female performers adorn a cloth in “Nanang” skirt style and wrap their torsos with torso wrapping clothes. Pipat band accompanies the performance and the performing procedure starts from teacher homage paying orchestrating to Ork Khaek (introductory solo performance) before beginning with story.

Regarding the performing of Li-ke lookbot of Jantakorop story, the performance follows that composed by Master Viroj which starts from Jantakorop bidding farewell to his rishi master before returning to his city. After that, the story follows the literature and ended with the scene when Mora presented the sword to the villain.

Keywords: Show style; Li-Ke' Lookbot; Viroj Larnhomhual; Jantakorop.

บทนำ

การแสดงยี่เกหรือลิเกพบหลักฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แรกเริ่มเดิมทีไม่ได้เกิดขึ้นในรูปแบบการแสดง แต่เกิดขึ้นจากการสวดสรรเสริญรำลึกถึงพระอัลเลาะห์ พระเจ้าในศาสนาอิสลามของชาวมุสลิมในกายซิชะห์จากเปอร์เซีย เข้าสู่ดินแดนสยามประเทศในสมัย กรุงศรีอยุธยา มีบทบาทในบริบทของสังคมไทยในพิธีต่างๆ ทั้งที่เกี่ยวข้องกับชาวบ้านและราชสำนักของไทย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายการแสดงในงานพระศพสมเด็จพระนาง เจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ (พระนางเรือล่ม) ไว้ว่า “เมื่อมีงานงเด็กเป็นงานหลวงครั้งนั้น คนทั้งหลายคงจะเห็น เป็นการทรงบำเพ็ญพระราชกุศลอย่างกว้างขวางผิดกับเคยมีมาแต่ก่อน เป็นเหตุให้พระยาสยามิศรภักดี (หรือสร้อยอย่างอื่นจำมิได้แน่) เป็นแขกอาหรับ พวกเราเรียกกันแต่ว่า “ขรัวหยา” ซึ่งเป็นเขยสู่ข้าหลวงเดิม กราบทูลขอเอนักสวดแขกอิสลามเข้ามาสวดช่วยการพระราชกุศล จึงโปรดให้เข้ามาสวดในเวลาค่ำตาม ประเพณีของเขา ณ ศาลาอัฐวิจารย์ หม่อมฉันไปดูเห็นล้วนเป็นพวกแขกล้อมวง จะเป็นวงเดี่ยวหรือสองวง จำมิได้แน่ แต่นั่งโยกตัวไปมา สวดเป็นลำนำอย่างแขกเข้ากับจังหวะรำมะนา” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2538, น. 7) ต่อมาได้มีการดัดแปลงรูปแบบ การสวดแขกขึ้น ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงกล่าวถึงการแสดงลิเกในกรุงเทพมหานคร ระยะแรกๆ มิใช่ความตรงกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า “ลิเกในระยะแรก พวกนักสวดนั่งล้อมกันเป็นวงเพื่อสวดประกอบรำมะนา บางคณะมีการสวดเดี่ยว พวกคนไทยมีความสนใจใน ส่วนตลกของการแสดงจึงลอกเลียนแบบกันขึ้น” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. อ้างถึงใน สมถวิล วิเศษสมบัติ, 2527, น. 113-114) และ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการสวดแขกมาเป็น การแสดงลิเกไว้ว่า “ในปลายสมัยรัชกาลที่ 4 จนถึงต้นรัชกาลที่ 5 ได้มีการแสดงอีกอย่างหนึ่งเกิดขึ้นที่ เรียกว่า “ดิเกร์” ต่อมาไม่นานนอกจากพวกเจ้าเซ็นแท้ๆ แล้ว ก็มีคนไทยขับร้องเพลงดิเกร์ขึ้น ขึ้นแรกก็มี ทำนองเหมือนกับใช้ถ้อยคำเป็นเพลงสวด ต่อมาเมื่อคนไทยจับเข้าแล้วก็แบบไทยก็เริ่มดำเนินเรื่องคำว่า “ดิเกร์” ก็เพี้ยนมาเป็น “ลิเก” เป็น “ยี่เก” แต่ตอนก่อนการแสดงก็ต้องออกแขกก่อนเป็นธรรมดาเพราะมาจาก แขกเจ้าเซ็น (คึกฤทธิ์ ปราโมช.อ้างถึงใน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ม.ป.ป, น. 95) จากข้อความดังกล่าว ข้างต้นทำให้เห็นว่าการแสดงลิเกนั้นมีพัฒนาการมาจากการสวดสรรเสริญพระเจ้าของแขกเจ้าเซ็น และ คนไทยเชื้อสายมลายูที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครและเขตปริมณฑล ได้ปรับปรุงรูปแบบการสวดแขกให้มี รูปแบบแปลกออกไปจากเดิมจนกลายเป็นการแสดงในที่สุด

การแสดงลิเกในระยะที่พัฒนามาจากการสวดแขกของพวกแขกเจ้าเซ็น คือ ลิเกบันตน เป็นการนำเอาการสวดแขกมาผสมผสานกับการสวดพระมาลัย จนกลายเป็นการแสดงที่มีการออกตัวประกอบการขับร้องเพลงออกภาษาสิบสองภาษาประกอบการตีรำมะนา ต่อมาได้มีการแสดงลิเกบันตนมาปรับเปลี่ยนการแสดงเข้ากับวงปี่พาทย์แทนการใช้รำมะนาตีประกอบการแสดง แต่ยังคงแสดงออกสิบสองภาษาเช่นเดิม เรียกการแสดงรูปแบบนี้ว่า “ลิเกลูกบท” แต่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงทักคำนี้ว่า “ลูกหมด” ซึ่งเป็นภาษาของทางวงปี่พาทย์ที่ใช้เรียกลูกหมดของเพลงที่บรรเลง เมื่อนำเพลงปี่พาทย์มาใช้บรรเลงประกอบการแสดงลิเกชนิดนี้จึงเรียกว่าลิเกลูกหมดตามไปด้วยเช่นกัน การแสดงลิเกชนิดนี้จะเรียกชื่อถูกต้องเป็นอย่างไรไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่ปัจจุบันนิยมเรียกการแสดงรูปแบบนี้ว่า “ลิเกลูกบท” มากกว่าเรียกว่า “ลิเกลูกหมด”

ในปัจจุบัน การแสดงลิเกจัดว่าเป็นนาฏยสัมมาชีพหนึ่งที่สามารถสร้างรายได้ในการดำรงชีวิตของนาฏยศิลปิน นิยมจัดหามาแสดงในงานต่างๆ เช่น งานอุปสมบท งานฌาปนกิจ งานวัด งานประจำปีต่างๆ และได้รับความนิยมจากชาวบ้านเป็นอย่างมาก ทำให้เกิดลิเกขึ้นหลายคณะ จึงมีการแข่งขันและพัฒนารูปแบบการแสดง อยู่เสมอเพื่อสร้างความนิยม สร้างชื่อเสียง และสร้างรายได้ให้กับคณะของตน ดังนั้นเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลง ความต้องการบริโภคด้านนาฏยศิลป์ของผู้ชมเปลี่ยนไปจึงเป็นเหตุให้การแสดงลิเกต้องปรับเปลี่ยนไปตามต้องการของผู้ชม จนทำให้เกิดรูปแบบการแสดงลิเกขึ้นใหม่ แต่ยังคงหลักของการแสดงลิเกลูกบทเดิมไว้เป็นแนวทางหรือใช้เป็นต้นแบบของการแสดง แต่เปลี่ยนแปลงการนำเสนอผลงานการแสดงที่แปลกใหม่ขึ้น เช่น ลิเกลูกทุ่ง คือ การนำเพลงลูกทุ่งที่เกี่ยวกับเนื้อหาในตอนนั้นๆ เข้ามาร้องแทรกในการแสดง ลิเกดิสโก้ คือ การนำเอาระบบแสงสีเข้ามาใช้ประกอบการแสดงให้ตื่นตาดูน่าดูใจ ลิเกคอนเสิร์ต คือ การเปิดแสดงด้วยการร้องเพลง มีแดนเซอร์เต้นประกอบเพลง มีระบบแสง สี เสียง เหมือนการแสดงคอนเสิร์ตทั่วๆ ไป ก่อนเริ่มจับเรื่องแสดงลิเก เป็นต้น การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงดังกล่าว ส่งผลทำให้ลิเกเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ทำให้เกิดคณะลิเกที่มีชื่อเสียงหลายคณะ เช่น คณะพงษ์ศักดิ์ สวนศรี คณะดวงแก้ว ลูกท่าเรือ คณะไชยา มิตรชัย คณะกุ่ม สุทธิราช วงศ์เทวินธุ์ คณะศรธรรม น้ำเพชร เป็นต้น ชนุติช เกตุขรา นักวิชาการละครและดนตรี กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร กล่าวว่า “ลิเกในปัจจุบันมีความหลากหลายแต่ไม่มีแบบแผนเป็นเหมือนลิเกรวมมิตรกล่าวคือ มีแสง เสียง เสื้อผ้าอาภรณ์ เต็มไปหมด เน้นกันที่วัตถุแต่ไม่ใช่แบบแผน เช่นอย่างชุดก็ใช้เป็นเพชร เป็นคริสตัล แต่ไม่ใช่ลักษณะบุคลิกตามท้องเรื่องจริงๆ” (ชนุติช เกตุขรา. สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2561) ซึ่งตรงกับคำกล่าวของนายจำลอง ม่วงท้วม คุรียางศิลป์ในระดับอาวุโส สำนักการสังคีตกรมศิลปากรอายุ 59 ปี ผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงระนาดกับคณะลิเกของนายบุญเลิศ นางพินิจ ถึง 29 ปี กล่าวถึงลิเกว่า “ในปัจจุบันรูปแบบการแสดงลิเก นับวันจะห่างจากรูปแบบเดิมแม้แต่เครื่องแต่งกายก็ไม่ใช่ไปตามบุคลิกและฐานะของตัวละคร เช่น พระเอกยากจน ถ้าเป็นสมัยก่อนต้องใส่ชุดม่อฮ่อมเลยแต่เดี๋ยวนี้ใส่เป็นชุดเพชรกันหมดจนดูไม่ออกแล้วว่าจนหรือรวย หรือตัวลิเกมีฐานะอย่างไร” (จำลอง ม่วงท้วม. สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2561) นายเอกชัย บุญชู พระเอกลิเกคณะเอกพงษ์ สิงห์วิจารณ์ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงการแสดงลิเกไว้ว่า “ลิเกอยู่ระหว่างกลางของศิลปะต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นลำตัด อีแซว หรือละคร ซึ่งรวมไปถึงละครทีวีลิเกก็สามารถดึงเอามาปรับใช้ได้ทั้งสิ้น

ทั้งนี้เพื่อความสนุกสนาน” (เอกชัย บุญชู.สัมภาษณ์, 19 สิงหาคม 2561) ซึ่งความเห็นนี้ นพรัตน์ ไม้หอม พระเอกลิเกหนุ่มที่มีชื่อเสียง ผู้ได้รับการถ่ายทอดความรู้ในการแสดงลิเกบางส่วนมาจากนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ ยอมรับว่า “ยุคสมัยเปลี่ยนไปเขาต้องปรับให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลง ทำอย่างไรให้คนดูชอบให้เราทางเรา บางทีคนดูไม่ชอบดูการร้ายรำเราก็ตัดส่วนนั้นออกเอาเนื้อเรื่องหรือเพลงที่เขาชอบอย่าง เพลงลูกทุ่งบ้าง เพลงละครบ้าง แทรกเข้าไปในการแสดง” (นพรัตน์ ไม้หอม. สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2560) จากเหตุผลความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบการแสดงลิเกดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาการแสดงลิเกลูกบท ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในอดีตและเป็นต้นแบบของรูปแบบการแสดงลิเกในปัจจุบัน ประกอบกับผู้วิจัยมีประสบการณ์การแสดงลิเกลูกบทกับคณะต่างๆ จึงพบว่ารูปแบบการแสดงลิเกลูกบทมีการเปลี่ยนแปลงและมีพัฒนาการแสดงอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งในแต่ละคณะมีทางเล่นหรือการนำเสนอผลงานการแสดงที่แตกต่างกันทั้งการร้อง การด้นกลอน ตลอดจนกระบวนท่ารำ ซึ่งความแตกต่างนี้อาจเป็นอิทธิพลที่เกิดจากความนิยมของผู้ชมหรือเพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์ทางด้านการแสดงของคณะตนก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามการนำเสนอผลงานการแสดงลิเกลูกบท ในอดีตที่ประกอบด้วยการร้องเพลงไทย การด้นกลอน วิธีการแสดง ตลอดจนกระบวนท่ารำอย่างละคร จัดว่าเป็นการนำเสนอที่มีความสมบูรณ์ของการแสดงลิเกลูกบทอย่างแท้จริง จากการศึกษาพบว่าการแสดงลิเกของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ซึ่งเป็นคณะลิเกที่มีชื่อเสียง และหัวหน้าคณะ คือ นายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) พุทธศักราช 2561 ยังคงจัดการแสดงลิเกลูกบทแบบดั้งเดิมทั้งในขั้นตอนของการแสดง กระบวนท่ารำ และวิธีการแสดงตามแบบของครูหอมหวล นาคศิริ ผู้ได้รับฉายาว่า “ราชาลิเกลูกบท” เป็นเหตุให้ผู้วิจัยสนใจศึกษารูปแบบลิเกลูกบทของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปอย่างแพร่หลายและเป็นแบบอย่างของการรักษาศิลปะการแสดงลิเก อันเป็นแรงจูงใจและเหตุผลสำคัญในการศึกษารูปแบบการแสดงลิเกลูกบท โดยศึกษาเรื่องจันทโครพ ซึ่งเป็นเรื่องที่มีความนิยมเป็นอย่างมากในอดีต ลิเกทุกคณะจะต้องแสดงเรื่องจันทโครพ เนื่องจากเป็นเรื่องที่ใช้ตัวแสดงน้อย เนื้อเรื่องเป็นที่รู้จักของชาวบ้านเป็นอย่างดี สามารถสอดแทรกมุขตลกหรือแสดงออกนอกเรื่องได้โดยไม่ต้องกลัวว่าผู้ชมจะชมไม่รู้เรื่อง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษาอัตลักษณ์ของการแสดงตามแนวทางของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ ผู้สืบทอดรูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของนายหอมหวล นาคศิริ เพื่อเป็นองค์ความรู้สู่แนวทางการอนุรักษ์และเผยแพร่มรดกภูมิปัญญาด้านการแสดงลิเกลูกบทให้ดำรงอยู่และเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญของไทยสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมาของการแสดงลิเกของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์
2. ศึกษารูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงลิเกลูกบทของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์
3. วิเคราะห์รูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงลิเกลูกบทของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์

ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษารูปแบบและองค์ประกอบการแสดงลิเกลูกบท เรื่อง จันทโครพ ของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องและการศึกษาภาคสนาม โดยมีขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของลิเกลูกบทจากเอกสาร ตำรา วารสาร รายงานการวิจัย ภาพถ่าย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งค้นคว้าต่างๆ ได้แก่ หอสมุดแห่งชาติ สำนักวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดคณะศิลปศึกษา สื่ออิเล็กทรอนิกส์ และวีซีดีการแสดงลิเก ของคณะต่างๆ

2. การสัมภาษณ์โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างมีประเด็นคำถามเกี่ยวกับรูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงลิเกลูกบท โดยสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญการแสดงลิเก ดังนี้

2.1 กลุ่มผู้แสดงลิเก โดยมีประสบการณ์การแสดงลิเกไม่น้อยกว่า 20 ปี ได้แก่ นายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ (หัวหน้าคณะลิเกวิโรจน์ หลานหอมหวล) นางพิศมัย วีระพัฒนานนท์ (นางเอกลิเกคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล) และนายประจัน เดชขจร (ตัวโงะลิเก (ศิลปินลิเกอิสระ))

2.2 กลุ่มนักดนตรีโดยมีประสบการณ์การบรรเลงประกอบการแสดงลิเกไม่น้อยกว่า 5 ปี ได้แก่ นายจำลอง ม่วงท้วม (ผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงลิเก) นายदनัย ดุริยประณีต (ผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงลิเก) นายฉ่องน หงส์ทอง (ผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงลิเก) และนายสุรพงษ์ โลหิตาจล (นักดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร)

2.3 กลุ่มนักวิชาการ ผู้ศึกษาศาสตร์การแสดงลิเก ได้แก่ รศ.ดร.อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ (หัวหน้าภาค วิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) นางวรรณ แก้วกว้าง (ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี) และนางสาวกิงดาว ภูระหงษ์ (ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี)

3. ศึกษาข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บันทึกภาพถ่ายกระบวนท่ารำ บันทึกภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำ และฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำในการแสดงลิเก เรื่อง จันทโครพ ซึ่งถ่ายทอดกระบวนท่ารำโดยครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์

4. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อวิเคราะห์กระบวนท่ารำในการแสดงลิเกลูกบท ของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ และสรุป อภิปรายผลการดำเนินการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. รูปแบบการแสดง หมายถึง วิธีการแสดงที่กำหนดขึ้นเป็นหลักหรือแนวทางซึ่งเป็นที่ยอมรับในงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง รูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์

2. ลิเกลูกบท หมายถึง การแสดงที่ขับร้องด้วยเพลงลูกบท และเพลงราชานิเกลิง ร้องและรำตามกระบวนเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง สำหรับงานวิจัยฉบับนี้หมายถึง การแสดงลิเกลูกบท เรื่อง จันทโครพ ของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ตัวพระแต่งกายด้วย

เสื้อคอกลมสวมทับด้วยเสื้อกั๊ก นุ่งผ้าโจงกระเบนในลักษณะการนุ่งผ้าแบบลูกบทย เคียนศีรษะ คาดหน้าด้วยเพชร ตัวนางนุ่งผ้าจีบหน้านาง ห่มสไบ

3. จันทโครพ หมายถึง วรรณกรรมเรื่องหนึ่งที่จัดอยู่ในประเภทนิทานพื้นบ้าน ในงานวิจัยฉบับนี้ หมายถึง เนื้อเรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงลิเกลูกบทย คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล โดยมีการจัดทำเป็นบทลิเกสำหรับแสดง

4. ผ้าม่วง หมายถึง ผ้าที่ใช้สำหรับนุ่งโจงกระเบนในการแสดงลิเกลูกบทย เป็นผ้าพื้นสีต่างๆ ไม่มีลวดลาย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

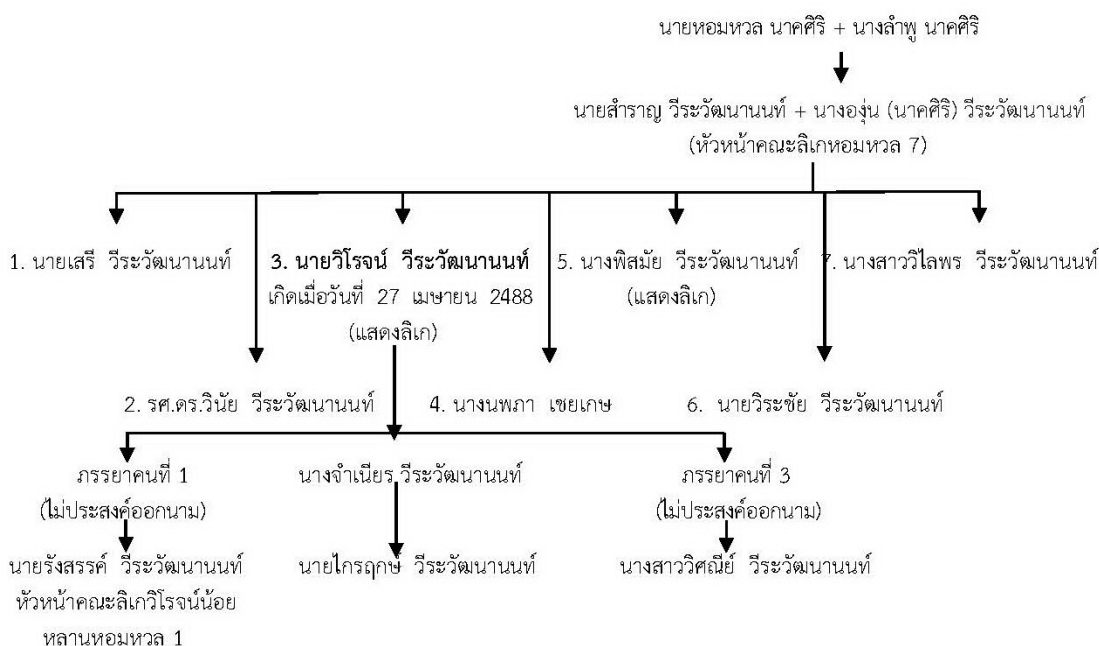
ได้องค์ความรู้ด้านวิธีการแสดงลิเกลูกบทย เรื่องจันทโครพ ตามแนวทางของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ อันจะเป็นข้อมูลต่อการถ่ายทอดความรู้ และการเรียนการสอนรูปแบบลิเกลูกบทย ที่มีกระบวนการแสดงแบบดั้งเดิม เพื่อการศึกษาและนำไปสู่การแสดงเชิงอนุรักษ์ รักษามรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติอีกประการหนึ่ง

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์รูปแบบการแสดงลิเกลูกบทย คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล เรื่องจันทโครพ สรุปผลของการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1. ความเป็นมาของการแสดงลิเกของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์

ประวัติของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ สามารถแสดงเป็นแผนผังได้ดังนี้
แผนผังที่ 1 ประวัติของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์



เส้นทางเข้าสู่วงการลิเก

นายวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์ เกิดที่อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บิดาและมารดาของนายวิโรจน์เป็นหัวหน้าคณะลิเกหอมหวล 7 ปดวิกทำการแสดงอยู่ที่ราชวัตร กรุงเทพมหานคร ดังนั้นชีวิตในวัยเยาว์จึงอาศัยอยู่กรุงเทพฯ และถูกเลี้ยงดูคลุกคลีอยู่ในคณะลิเกจนทำให้เกิดความซึมซับศาสตร์ด้านการแสดงลิเกมาตั้งแต่เด็ก นายวิโรจน์เข้ารับศึกษาในระดับอนุบาลจนถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ศึกษาที่โรงเรียนปัญญาธิวะ กรุงเทพมหานคร พอขึ้นชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ย้ายไปศึกษาที่โรงเรียนบางปะหัน อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นบ้านเกิดของนายวิโรจน์และศึกษาจนจบระดับมัธยมศึกษาปีที่ 2 การที่นายวิโรจน์คลุกคลีอยู่กับวงการลิเกมาตั้งแต่เด็กได้รับการสอนร้องสอนรำบ้างแต่ไม่จริงจังนัก พอออกแสดงเป็นทหารติดตามช่วยเหลือบิดามารดาในการแสดงลิเกบ้าง จนกระทั่งนายวิโรจน์อายุได้ 12 ปี นายหอมหวล นาคศิริ หัวหน้าคณะลิเกหอมหวลซึ่งเป็นคุณตาของนายวิโรจน์ มาตั้งโรงเรียนฝึกการแสดงที่ อ.บางปะหัน จ.พระนครศรีอยุธยา โดยมีเด็กประมาณ 40 คน ตั้งเป็นคณะลิเกชื่อว่า “หอมหวลรุ่นพิเศษ” การฝึกหัดการแสดงลิเกนั้นนายหอมหวลได้เชิญแม่ครูน้อย รัตประจิต นางละครในวังสวนกุหลาบเป็นผู้ปูพื้นฐานการรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท และการรำตีบท เนื่องจากคุณปู่และคุณพ่อเป็นผู้มีความสามารถทางเพลงพื้นเมือง และคุณตามีความสามารถทางด้านการแสดงลิเก จึงทำให้นายวิโรจน์ มีพรสวรรค์ทางด้านการขับร้องและการแสดงลิเก สามารถเรียนรู้วิชาที่ได้รับการถ่ายทอดได้อย่างรวดเร็ว ในการฝึกหัดลิเกของนายวิโรจน์ มีครูละครฝีมือดีมาร่วมถ่ายทอดวิชาให้โดยกระบวนการรำมีแม่ครูน้อย รัตประจิต หัดแม่ท่า แม่บท แม่ครูขึ้นหัดท่ารำออกภาษา แม่ครูแนบหัดบทสมิงพระราม แม่ครูละออง เสือสง่า หัดบทสมิงนครอินทร์ ในเรื่องราชาธิราช แม่ครูเกสรหัดบทพระอภัยมณี แม่ครูลำแพน เรื่องนนท์ หัดบทพระสุธน ในกระบวนการเพลงทางขับร้องได้ครูสุดจิตต์ คุริยประณีต ครูสุรางค์ คุริยะพันธ์ ผู้ฝึกสอนเพลงไทย โดยเฉพาะนายหอมหวลผู้เป็นตาได้ฝึกกระบวนการด้นกลอนราชนิเกลิง ด้วยความรู้และสรรพวิชาต่างๆ ทั้งการรำรำ การขับร้องที่นายวิโรจน์ได้รับถ่ายทอดบรมครูผู้มีฝีมือทางการละครและการขับร้อง จึงทำให้นายวิโรจน์เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในด้านการแสดงลิเกจนได้รับการคัดเลือกให้เป็นพระเอกประจำคณะหอมหวลรุ่นพิเศษ ฝึกหัดแสดงอยู่ประมาณ 3 เดือน คุณตาก็พาไปออกแสดงตามสถานที่ต่างๆ เพื่อเป็นการฝึกและสั่งสมประสบการณ์การแสดงลิเก ในยุคนั้นนายวิโรจน์เป็นพระเอกลิเกเริ่มมีชื่อเสียงเมื่ออายุได้ประมาณ 17 ปี ต่อมาในปี พ.ศ. 2508 นายวิโรจน์มีอายุครบ 20 ปีบริบูรณ์ จึงได้อุปสมบทเพื่อทดแทนพระคุณของบิดา มารดา ณ วัดโพธิ์ กรุงเทพมหานคร นายวิโรจน์อุปสมบทได้หนึ่งพรรษาแล้วก็ลาอุปสมบทในปีเดียวกัน เนื่องจากต้องแสดงลิเกเพื่อหารายได้ช่วยเหลือครอบครัว นายหอมหวล (ตา) เห็นว่านายวิโรจน์ได้บวชเรียนแล้วและเป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านการแสดงลิเกเป็นอย่างดี จึงได้มอบให้นายวิโรจน์เป็นหัวหน้าคณะลิเก และใช้ชื่อคณะว่า “วิโรจน์ หลานหอมหวล” นายวิโรจน์ได้พาคณะตระเวนออกรับงานแสดงตามงานว่าจ้างในโอกาสต่างๆ และเมื่อยามฤดูทำงานว่าจ้างไม่มี นายวิโรจน์ก็จะปดวิกแสดงลิเก นายวิโรจน์เป็นผู้ที่มีความชำนาญในการแสดงลิเก ทั้งการร้องการรำรำ การประพันธ์เนื้อเรื่อง คำร้อง ทำนอง การกำกับการแสดง เมื่อคุณตาหอมหวลเสียชีวิต นายวิโรจน์จึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับนายบุญยัง เกตุคง ผู้มีความรู้ด้านดนตรี เพลงร้องและเป็นพระเอกลิเกที่มีชื่อเสียง และนายบุญยังได้รับนายวิโรจน์ไว้เป็นบุตรบุญธรรมอีกด้วย ผลงานการแสดงลิเก

ของครูวิโรจน์ ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ใช้ภาษาในการแสดงได้ไพเราะงดงามทั้งบทประพันธ์ คำกลอนและภาษาที่ใช้ในการเจรจาโต้ตอบในการแสดง จนทำให้คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม เห็นสมควรยกย่องเชิดชูเกียรติเป็น “ผู้ใช้ภาษาไทยดีเด่น ประจำปี พ.ศ. 2551” และคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล รับงานการแสดงลิเกตลอดมาจนกระทั่งนายวิโรจน์เริ่มชราภาพ ไม่สามารถแสดงลิเกได้จึงไม่รับงานการแสดงลิเกอีก ถึงแม้จะไม่ได้รับงานการแสดงลิเกแต่ปัจจุบันนายวิโรจน์ได้สร้างคุณประโยชน์ต่อสังคมและสืบสานศาสตร์ด้านลิเกโดยเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูลิเก ผู้กำกับการแสดงลิเก ผู้ประพันธ์บทลิเก ผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านการแสดงลิเกให้กับหน่วยงานของรัฐและเอกชน ตลอดจนผู้สนใจศาสตร์การแสดงลิเก เพื่อบริหารจัดการแสดงลิเกในรูปแบบของนายหอมหวล นาคศิริ ราชาลิเกลูกบทให้คงอยู่สืบไป ด้วยประสิทธิภาพการแสดงและการปฏิบัติตนอันเป็นคุณประโยชน์ต่อสังคมส่งผลให้นายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) พุทธศักราช 2561”

2. รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงลิเกลูกบทของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบการแสดงลิเกของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ยังคงดำเนินการแสดงลิเกลูกบทตามรูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของนายหอมหวล นาคศิริ มิได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงแต่ประการใด แต่อาจมีการพัฒนาในเรื่องการใช้วัสดุในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายที่สวยงามขึ้นแต่รูปแบบเครื่องแต่งกายยังคงเหมือนเดิม ด้วยการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงลิเกแบบดั้งเดิมของนายหอมหวล นาคศิริ ไว้จนกลายเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงลิเกคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ซึ่งแตกต่างจากการแสดงลิเกลูกบทคณะอื่นๆ และมีรูปแบบในการแสดงดังนี้

1. เริ่มด้วยการโหมโรง โดยใช้วงปี่พาทย์บรรเลง เพลงที่ใช้โหมโรงจะขึ้นอยู่กับช่วงเวลาทำการแสดง เช่น หากแสดงช่วงเช้าจะบรรเลงด้วยเพลงชุดโหมโรงเช้า หากเริ่มแสดงช่วงกลางวันจะบรรเลงด้วยเพลงชุดโหมโรงกลางวัน และหากแสดงช่วงค่ำจะบรรเลงด้วยเพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งในขณะปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงด้วยเพลงสาธุการ นายวิโรจน์ก็จะประกอบพิธีบูชาครูด้วยพานกำนล (เครื่องบูชาครู) เพื่อเป็นการสักการบูชาครูบูรพาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชามาให้และเป็นการขอพรให้การแสดงราบรื่นปราศจากอุปสรรคในการแสดงทั้งปวง และขอให้เป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชม

2. ออกแขก เริ่มหลังจากการบรรเลงเพลงโหมโรงเสร็จสิ้นมีวิธีการออกแบบตามแบบของนายหอมหวล 3 รูปแบบ ได้แก่ 1. การออกแขกด้วยวิธีการขับลำนำทำนองเพลงแขกด้านหลังเวทีที่ไม่มีการออกตัวผู้แสดงด้านหน้าเวที 2. การออกแขกแบบออกตัวแขกโดยการแต่งกายด้วยชุดแขกออกมารำยรำทำท่าประกอบบทลำนำ และ 3. การออกแขกแบบจับระบำด้านหน้าเวทีเป็นชุดๆ ประเด็นสำคัญคือ บทขับลำนำของคณะวิโรจน์ที่ได้รับการสืบทอดต่อมา ไม่มีกำหนดบทขับที่เป็นมาตรฐาน แต่มีการอบของการขับลำนำจะเป็นการบูชาพระคุณครูอาจารย์และพระคุณบิดามารดา

ภาพที่ 1 การออกแขกแบบออกตัวแขก (ผู้หญิง)
คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล



ภาพที่ 2 การออกแขกแบบจับระบำ
คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล



ที่มา : นายวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์

ที่มา : นายวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์

3. การจับเรื่องแสดงมี 4 ประเภท คือ 1. เรื่องวรรณคดีประเภทจักรวาล 2. ตำนานหรือพงศาวดาร
3. วรรณกรรมเอกของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง และ 4. เรื่องที่ผูกขึ้นใหม่

4. การจับเรื่องแสดงจะมีวิธีการดำเนินเรื่อง 3 ช่วง ได้แก่ การเปิดเรื่องด้วยตัวละครตัวเอกไม่จำเป็นต้องเป็นตัวโกงเหมือนคณะอื่น การดำเนินเรื่องไปตามเนื้อเรื่อง และการปิดเรื่องด้วยเหตุการณ์สำคัญๆ เพื่อให้ผู้ชมติดใจและกลับมาชมอีกในวันต่อไป

5. วิธีแสดงจะใช้ผู้ชายจริงหญิงแท้ในการแสดง ผู้แสดงจะต้องร้องเอง รำเอง ตัวแสดงที่เป็นเชื้อชาติอื่นๆ จะเจรจาด้วยสำเนียงของเชื้อชาตินั้นๆ กำกับการแสดงให้การดำเนินเรื่องมีความกระชับมากขึ้น ตัดความยืดเยื้อของการแสดงออก ตัดต่อเรื่องให้ฉับไว แต่ยังคงเน้นกระบวนการรำที่สวยงาม ใช้เพลงราชเกลิงและเพลงเกร็ดในการขับร้องประกอบการแสดง

องค์ประกอบการแสดงลิเกลูกบทคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล พบว่ามีองค์ประกอบในการแสดงดังต่อไปนี้

1. บทลิเก มี 2 รูปแบบ คือ 1. เป็นบทลิเกที่เป็นบทเดิมที่มีผู้จัดทำไว้แล้ว และ 2. เป็นบทลิเกที่แต่งขึ้นใหม่ ลักษณะบทที่ใช้แสดงมีการใช้คำประพันธ์ 2 ประเภท คือ 1. บทลิเกประเภทร้อยแก้วเหมาะสำหรับใช้เล่าเรื่อง และ 2. บทลิเกประเภทร้อยกรองใช้สำหรับการฝึกหัดและการแสดงตามบทที่กำหนด

2. ผู้แสดง คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ผู้แสดงจะใช้ผู้ชายจริงผู้หญิงแท้ในการแสดงบทบาทของตัวละคร โดยผู้แสดงในแต่ละครั้งจำนวนผู้แสดงไม่น้อยกว่า 6 คน ซึ่งเป็นผู้แสดงหลัก ได้แก่ พระเอก นางเอก ตัวโกง นางโกง นางกะแหล่งหรือนางเจ๊ก และตัวโจ๊ก (ผู้ชาย)

3. เครื่องแต่งกาย ตัวพระสวมเสื้อก๊าก นุ่งโจงกระเบน เคียนศีรษะ ตัวพระเอกจะปักขนนก ตัวนางนุ่งผ้าแบบจีบหน้านางห่มสไบ ส่วนตัวละครอื่นๆ แต่งตามลักษณะของตัวละคร เช่น การแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละคร เป็นต้น

ภาพที่ 3 การแต่งกายตัวพระในลิเกลูกบท
คณะวีโรจน์ หลานหอมหวล



ที่มา: นายวีโรจน์ วีระวัฒนานนท์

ภาพที่ 4 การแต่งกายตามเชื้อชาติ (แบบพม่า) ในลิเกลูกบท
คณะวีโรจน์ หลานหอมหวล



ที่มา: นายวีโรจน์ วีระวัฒนานนท์

4. วงดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ ประกอบการแสดง แต่เครื่องดนตรีที่ใช้ อาจไม่ครบวงตามการแบ่งประเภทของวงปี่พาทย์ อาจมีแค่เพียงระนาด 1 ราง สำหรับดำเนินทำนองหลัก มีตะโพนกำกับหน้าทับ และกลองทัดกำกับจังหวะ นอกนั้นเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง เป็นต้น ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงราชานิเกลิง เพลงหงส์ทองและเพลงไทยอัตราจังหวะ สองชั้น ประเภทเพลงเกร็ด

5. ฉาก คณะวีโรจน์ หลานหอมหวล ใช้ฉาก 3 ลักษณะ คือ 1. ฉากวาด ในอดีตเคยใช้ฉากที่เป็นไม้อัดแต่เกิดปัญหาการขนย้ายจึงเปลี่ยนมาใช้ฉากผ้า วาดเป็นรูปท้องพระโรงบ้าง ฉากป่าบ้าง ฉากสวนบ้าง ความกว้างประมาณ 7-8 แบะ (แบะ หมายถึง ความกว้างของหน้าผ้าที่ใช้วาดฉาก) ความสูงประมาณ 4 เมตร มีหีบด้านข้างแล้วแต่ว่างานไหนจะใช้ก็หีบ ฉากสามารถม้วนเก็บแล้วเปลี่ยนฉากอื่นปล่อยลงมาตามท้องเรื่องได้ 2. ฉากวิจิตรตระการตา เป็นฉากพวกพุ่มไม้ ต้นไม้ กระถางดอกไม้ โชดหิน ฯ ที่ทำจากไม้อัด วาดเป็นรูปต่างๆ ตั้งประกอบในฉาก ทำให้ฉากมีมิติและสมจริงมากขึ้น และ 3. ฉากวิจิตรพิสดาร เป็นฉากที่ผู้แสดงสามารถเล่นกับฉากนั้นๆ ได้ เช่น ทำเป็นฉากถ้ำแล้วตัวละครสามารถเข้าไปในถ้ำได้จริงๆ

ภาพที่ 5 ฉากผ้าวาดเป็นรูปป่าของคณะวีโรจน์ หลานหอมหวล



ที่มา: นายวีโรจน์ วีระวัฒนานนท์

6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้การแสดงให้ดูสมจริง สร้างสุนทรียะให้กับผู้ชม การแสดงเป็นอย่างมาก อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล จะใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ปรากฏตามท้องเรื่องในการแสดง แต่สิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับอุปกรณ์การแสดงที่ต้องใช้อยู่ตลอดในทุกเรื่อง คือ เตียงสำหรับให้ตัวละครนั่ง และดาบซึ่งเป็นอาวุธสำหรับการต่อสู้ เนื่องจากการแสดงลิเกแทบทุกเรื่องจะมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้แย่งชิงเป็นสำคัญ

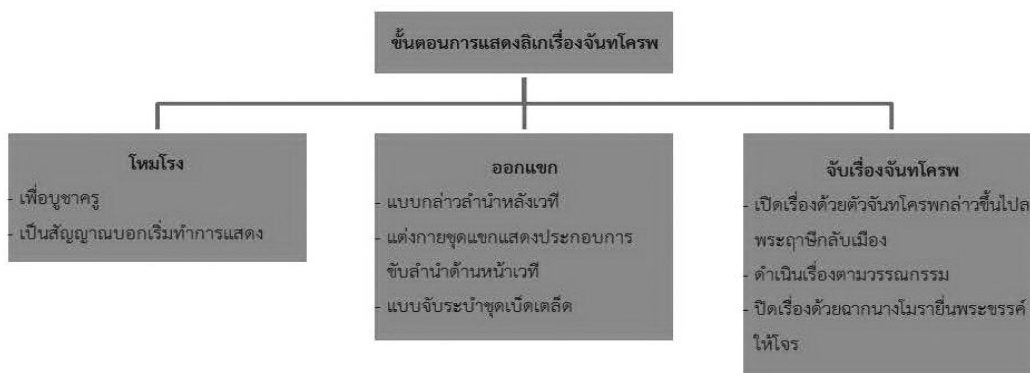
7. สถานที่ในการแสดงและโรงลิเก สถานที่ที่จะทำการตั้งเวทีแสดงนั้นจะต้องเป็นพื้นที่โล่งกว้างไม่มีสิ่งกีดขวางหรือบดบังสายตาผู้ชม เช่น ต้นไม้ เสาไฟฟ้า สถานที่แสดงอาจจะเป็นสนามฟุตบอลทุ่งนา หรือลานวัด ตามแต่เจ้าภาพจะจัดเตรียมสถานที่ไว้ให้ ส่วนโรงหรือเวทีลิเกในสมัยก่อนจะเป็นเวทีแบบชั่วคราวที่ปลูกโรงด้วยไม้ไผ่ยกพื้นสูงประมาณ 1 เมตร เวทีแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนหน้าใช้สำหรับเป็นพื้นที่แสดง ส่วนหลังเป็นพื้นที่สำหรับแต่งหน้าแต่งตัวและเก็บอุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนเป็นพื้นที่สำหรับให้ตัวลิเกพักผ่อน

8. โอกาสที่แสดง แสดงในทุกโอกาสทั้งงานมงคลงานอวมงคล งานกำนัน หรืองานเทศกาลต่างๆ ตามแต่ผู้ว่าจ้างจัดการแสดง แต่ไม่นิยมแสดงในงานมงคลสมรส เนื่องจากเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศเชื่อว่าเป็นการลบหลู่พ่อแม่ ตามความเชื่อที่สืบทอดมาจากนายหอมหวล นาคศิริ ลิเกจะมีงานแสดงมากในช่วงหน้าแล้ง โดยเฉพาะฤดูเทศกาลงานวัดประจำปีอย่างการปิดทองฝังลูกนิมิตซึ่งแต่ละวัดจะจัดงานในช่วงเวลาใกล้เคียงกันคือช่วงต้นปี นอกจากนี้ยังมีงานเทศกาลประเพณีต่างๆ เช่น งานสงกรานต์ เป็นต้น ส่วนช่วงที่ลิเกชอบเสาคือช่วงเข้าพรรษาเพราะเป็นช่วงที่วัดต่างๆ ละเว้นการจัดงานรื่นเริง

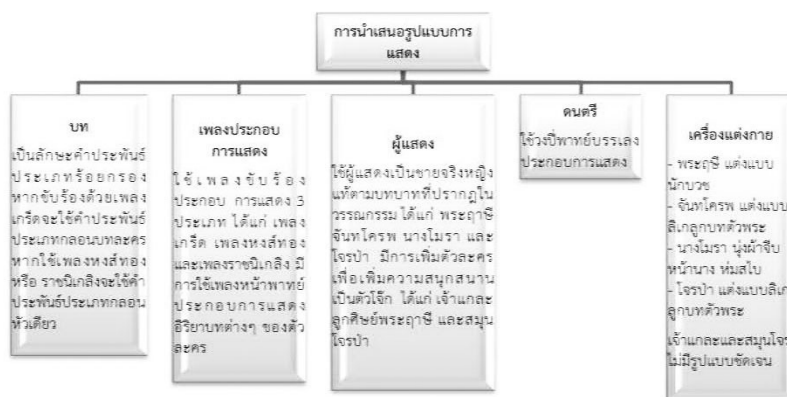
3. วิเคราะห์รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงลิเกลูกบท เรื่องจันทโครพ ของครูวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์

จากการศึกษาการแสดงลิเกลูกบทเรื่องจันทโครพ ของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล ซึ่งมีครูวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์ เป็นผู้กำกับการแสดงพบว่า มีรูปแบบการนำเสนอและองค์ประกอบการแสดง ดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอ มีรูปแบบการนำเสนอการแสดงคล้ายละครจำลองแทรกด้วยการนำเสนออัตลักษณ์ของการแสดงลิเก ซึ่งมีขั้นตอนในการนำเสนอการแสดงดังนี้



แผนผังที่ 2 ขั้นตอนในการนำเสนอการแสดง (ต่อ)



นอกจากรูปแบบการนำเสนอตามขั้นตอนการแสดง และการนำเสนอรูปแบบการแสดงแล้วยังพบว่าในการแสดงนั้นยังปรากฏการนำเสนอจารีตในการแสดง 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เป็นการนำเสนอจารีตขนบธรรมเนียมปฏิบัติในบริบททางสังคม โดยที่ตัวจันทโครพจะนั่งต่ำกว่าและแสดงการกราบไหว้พระฤาษีถึงแม้จันทโครพจะมีศักดิ์เป็นลูกพระมหากษัตริย์ก็ตามแต่การแสดงความเคารพครูบาอาจารย์เป็นจารีตปฏิบัติในบริบททางสังคมของชาวไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบมา ส่วนที่ 2 เป็นการนำเสนอจารีตในการแสดงนาฏศิลป์ไทย อันได้แก่ 1. จารีตการเข้าออกเวทีของตัวละครจะต้องออกทางขวาของเวทีและเข้าทางซ้ายของเวที ยกเว้นฉากที่ต้องมีการประชันหน้าของตัวละครทั้งสองฝ่ายอนุโลมให้ตัวละครฝ่ายหนึ่งออกจากทางฝั่งซ้ายของเวทีได้ 2. จารีตการออกแสดงหน้าพาทย์แรก (ฉากแรก) ด้วยเพลงเสมอซึ่งเป็นจารีตของการแสดงลิเก 3. จารีตการนั่งเตียงของตัวละคร เมื่อมีตัวพระและตัวนางออกในฉากเดียวกัน โดยตัวนางจะนั่งเตียงด้านขวามือของตัวพระ นอกจากนี้ยังพบว่าในการนำเสนอการแสดงละครเรื่องจันทโครพนั้นเน้นในเรื่องกระบวนการร้องและการรำเป็นสำคัญ ดังจะเห็นได้จากเพลงร้องประเภทเพลงเกร็ดหลายเพลงที่ปรากฏในการแสดง ซึ่งปัจจุบันลิเกคณะอื่นๆ นั้น มีการขับร้องเพลงเกร็ดในการแสดงลิเกน้อย ส่วนใหญ่จะทำการขับร้องเพลงราชินิกุลในการแสดงเป็นหลัก

2. วิเคราะห์องค์ประกอบการแสดงลิเกลูกบทเรื่องจันทโครพ ของครูวิโรจน์ วีระวัฒนานนท์ ดังนี้

1) บทลิเกเรื่องจันทโครพ มีการแบ่งฉากออกเป็น 4 ฉาก แต่ไม่ปรากฏรายละเอียดลักษณะของฉาก พบเพียงการกำหนดผู้แสดงที่ปรากฏในฉากอย่างชัดเจน ซึ่งมีทั้งตัวละครตามวรรณกรรมและตัวละครที่สมมติขึ้น นอกจากการกำหนดฉากแล้วยังพบว่า มีการกำหนดวิธีการแสดง ซึ่งจะอธิบายว่าตัวละครใดจะต้องทำอะไรในฉากนั้นๆ มีการกำหนดเพลงหน้าพาทย์และเพลงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดง 2) ฉาก จะใช้ฉากที่ปรากฏในบทซึ่งระยะหลังจะใช้ฉากผ้าเปลี่ยนฉากที่มีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง เนื่องจากฉากผ้ามีการเก็บและเคลื่อนย้ายได้สะดวก 3) ผู้แสดง เป็นผู้แสดงประจำคณะที่จะแสดงประจำในบทบาทต่างๆ ซึ่งมีความคุ้นเคยจากการร่วมงานการแสดงด้วยกันตั้งแต่อยู่ร่วมคณะหอมหวลรุ่นพิเศษ การคัดเลือกผู้แสดงจึงว่าใครถนัดบทบาทใดจึงทำให้การแสดงลิเกเรื่องจันทโครพ แสดงได้ดีไม่มีข้อผิดพลาด 4) เครื่องแต่งกาย

ลักษณะการแต่งกายลีเกลูกบทยแบบดั้งเดิมตามแบบของนายหอมหวลซึ่งการแต่งกายจะคำนึงถึงความสำคัญของฐานันดรของตัวละครเป็นหลัก 5) อุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการแสดงลิเกเรื่องจันทโครพ มีอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง คือ 1. เตียงสำหรับให้ตัวละครนั่งรำร่ำทำบท 2. ย่ามสำหรับใส่ของของพระฤๅษีกับจันทโครพ 3. ผอบที่อยู่อาศัยของนางโมรา เป็นอุปกรณ์ที่สำคัญที่สุดในท้องเรื่อง 4. ไม้เท้า สำหรับพระฤๅษีใช้ในการแสดงให้สมบทบาท 5. พระขรรค์ อาวุธประจำกายจันทโครพ 6. ดาบ อาวุธสำหรับใช้ในฉากต่อสู้ซึ่งอุปกรณ์ต่างๆ เป็นสิ่งที่ช่วยเสริมบุคลิกของตัวละคร ตลอดจนการแสดงให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น 7) กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดง จะมี 2 ลักษณะ ในการนำมาใช้รำร่ำทำบท ในการแสดงลิเกเรื่องจันทโครพ พบว่าในบทเจรจาและบทขับร้องจะมีการใช้ท่ารำตามแบบแผนนาฏศิลป์เช่น ท่าสอดสูง ท่าผาลา ท่าบัวชูฝัก ท่าพรหมสี่หน้า เป็นต้น สลับกับการใช้ท่าทางที่ปรับปรุงมาจากท่าธรรมชาติ เช่น ท่าเรียก ท่าอวย ท่าร้องไห้ ท่ากลัว เป็นต้น นำมาใช้ในการตีบทประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายให้ตรงกับบทในส่วนของการรำเพลงหน้าพาทย์ พบว่า มีการใช้เฉพาะท่ารำตามแบบแผนทางนาฏศิลป์ในการรำเท่านั้น

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการแสดงลิเกลูกบทยคณะวีโรจน์ หลานหอมหวล เรื่อง จันทโครพ พบว่า

1. ความเป็นมาของการแสดงลิเกของครูวีโรจน์ วีระพัฒนานนท์ ความเป็นมาของการแสดงลิเกของครูวีโรจน์ วีระพัฒนานนท์ มีจุดเริ่มต้นมาจากความเป็นสายเลือดลิเกซึ่งมีความผูกพันใกล้ชิดกับการแสดงลิเกมาตั้งแต่เด็กและซึมซับเรียนรู้จดจำสิ่งที่พบเห็นอยู่เป็นประจำและได้เรียนรู้จากการร่วมแสดงบ้างจนทำให้ลิเกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตสอดคล้องกับ พิมพชนก นุชนेत्र (2560) ได้ศึกษาการเรียนรู้ผ่านการสังเกตและพฤติกรรมการเล่นแบบจากรายการเซเลบ บล็อก พบว่า มนุษย์เรียนรู้ผ่านการสังเกตพฤติกรรม ทักษะคติและผลลัพธ์ของพฤติกรรมเหล่านั้นจากผู้อื่น พฤติกรรมของมนุษย์ส่วนมากได้เรียนรู้จากการสังเกตจากต้นแบบเพื่อเอาเป็นแบบอย่างในการคิดและการแสดงออกพฤติกรรมใหม่ๆ ซึ่งข้อมูลที่ได้จากการสังเกตนั้น จะถูกเก็บบันทึกไว้ในความทรงจำและสามารถเป็นตัวชี้้นำในการนำมาเป็นแนวทางการแสดงออกครั้งต่อไป โดยรูปแบบการเรียนรู้ของสังคมแบ่งออกได้ 2 รูปแบบ คือ 1. การเรียนรู้จากการกระทำ เป็นรูปแบบพื้นฐานของการเรียนรู้ที่มาจากประสบการณ์ตรงมีการลงมือปฏิบัติจริง 2. การเรียนรู้โดยการสังเกต (Observational Learning หรือ Social Learning) เกิดจากการที่บุคคลสังเกตการณ์กระทำของผู้อื่นแล้วพยายามลอกเลียนแบบพฤติกรรมที่สนใจนั้น ได้แก่ กระบวนการความใส่ใจ กระบวนการจดจำ กระบวนการเลียนแบบ กระบวนการจูงใจ เป็นต้น (Bandura.1977 อ้างถึงใน พิมพชนก นุชนेत्र, 2560, น. 5) จากการใกล้ชิดจนกลายเป็นความผูกพันและพัฒนาไปสู่ความชื่นชอบและรักการแสดงลิเกจนฝึกหัดการแสดงลิเกจากคุณตาหอมหวลอย่างจริงจังเพื่อประกอบอาชีพและรับช่วงต่อสืบสานศาสตร์ด้านศิลปะการแสดงลิเกจากคุณตาหอมหวลในที่สุด สอดคล้อง ันยาภรณ์ โพธิภาวิน (2560) ได้ศึกษาการสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม พบว่า การถ่ายทอดของวงดนตรีแก้วบูชา เป็นการถ่ายทอดในลักษณะแบบครอบครัว โดยมีบรรพบุรุษที่มีความรู้ด้านดนตรีเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้แล้วส่งต่อ

ความรู้ันไปสู่รุ่นต่อรุ่นซึ่งการถ่ายทอดความรู้ครอบครัวยังเป็นผู้กระตุ้นส่งเสริมสนับสนุนให้เกิดความรักในดนตรีมาตั้งแต่เด็ก รวมถึงการปลูกฝังในด้านคุณธรรมจริยธรรมเพื่อหล่อหลอมให้เป็นนักดนตรีที่ดีสิ่งเหล่านี้จึงถือว่าได้ว่าเป็นการส่งเสริมและสนับสนุนให้วงดนตรีแก้วบงกชได้เกิดการสืบทอดความรู้ทางด้านดนตรีให้คงอยู่ต่อไปและสอดคล้องกับ ดนัย เทียนพุด (2558) อ้างถึงใน ฐิติพันธ์ ประสมทรัพย์, 2558 กลยุทธ์การสืบทอดธุรกิจภายในครอบครัวของผู้ประกอบธุรกิจค้าขายปลาทะเลในพื้นที่ อำเภอกาบัง จังหวัดระยอง ให้ความหมายของการสืบทอดธุรกิจครอบครัวว่าเป็นการส่งต่อธุรกิจสร้างผู้สืบทอดเตรียมความพร้อมผู้สืบทอดขึ้นเป็นผู้บริหารของธุรกิจ โดยผ่านการฝึกอบรมจากการเริ่มต้นเข้าทำงานในตำแหน่งที่ไม่มีอำนาจการตัดสินใจเป็นการเริ่มต้นการเรียนรู้ในธุรกิจเพื่อนำไปสู่ตำแหน่งที่สูงขึ้นและเป็นที่ยอมรับของพนักงานและเจ้าของธุรกิจเดิม

2. รูปแบบการแสดงและองค์ประกอบในการแสดงลิเกลูกบทของครูวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ จากการศึกษารูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ พบว่า นายวิโรจน์ยังคงแสดงลิเกลูกบทตามรูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของนายหอมหวล นาคศิริ แต่อาจมีการพัฒนาบางองค์ประกอบให้มีความทันสมัย เช่น การใช้วัสดุอย่างดีในการตัดเย็บเครื่องแต่งกายให้มีความสวยงาม คงทนถาวรยิ่งขึ้น แต่ยังคงรักษารูปแบบการแต่งกายลิเกลูกบทแบบเดิมเอาไว้ นอกจากนี้ยังคงรักษาแบบแผนในการแสดงที่เน้นกระบวนการร่ายรำเป็นสำคัญ เนื่องจากเป็นความงามของศิลปะการฟ้อนรำการฝึกหัดการร่ายรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท การฝึกทำขึ้นเตียงลงเตียง ทำค่านับคนดู ทำป้อนหน้า และเพลงหน้าพาทย์ มีส่วนสำคัญยิ่งในการแสดงลิเกที่มีกระบวนการทำรำทั้งดงาม สอดคล้องกับ ชลาลัย บุญสุวรรณ และฉัตรวิรัช องค์กรสิงห์ (2560) ได้ศึกษาการวิเคราะห์สภาพปัญหาและอุปสรรคในการปรับตัวของลิเกในสังคมไทย พบว่า ผู้แสดงลิเกจะต้องได้รับการฝึกหัดมาอย่างดีตั้งแต่เริ่มเรียนรู้การใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายให้เกิดความสัมพันธ์กันซึ่งประกอบด้วยท่าต่างๆ มากมาย เช่น ท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว ท่ากรายขึ้นเตียง (ตัวพระ) ท่ากรายขึ้นเตียง (ตัวนาง) ท่าค่านับ ท่าป้อนหน้า การรำใช้บท เป็นต้น

สรุปได้ว่า ความเป็นเลิศในด้านการแสดงลิเกลูกบทของนายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ เป็นการซึมซับมาจากสิ่งที่ได้พบเห็นมาตั้งแต่เยาว์วัย ผ่านการเรียนรู้ เลียนแบบจากสิ่งที่ได้พบเห็น และได้รับการส่งเสริมสนับสนุนจนกลายเป็นความรักและชื่นชอบจนถึงขั้นฝึกฝนอย่างจริงจัง มีการพัฒนาควบคู่กับการอนุรักษ์รูปแบบการแสดงลิเกลูกบท พัฒนาศักยภาพการแสดงของตนเองจนเป็นที่ยอมรับและได้รับการยกย่องในฐานะศิลปินแห่งชาติ ด้านศิลปะการแสดง (ลิเก) ปี พ.ศ. 2561 ในที่สุด

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาเฉพาะรูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล เรื่องจันทโครพ ซึ่งเป็นวรรณกรรมไทย ยังมีเรื่องที่เป็นพงศาวดารและวรรณกรรมขึ้นเอกของกวีชื่อดังอีกหลายเรื่องที่คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล นำมาแสดง ควรที่จะศึกษากลวิธีการดัดแปลงวรรณกรรมเพื่อนำเสนอในรูปแบบลิเก

2. ยังมีคณะลิเกที่มีชื่อเสียงอีกหลายคณะที่น่าสนใจศึกษารูปแบบการแสดงและวิวัฒนาการแสดงลิเกให้อยู่รอดในยุคดิจิทัล

บรรณานุกรม

- จิตติพันธ์ ประสมทรัพย์. 2558. กลยุทธ์การสืบทอดธุรกิจภายในครอบครัวของผู้ประกอบธุรกิจค้าขายปลาทะเลในพื้นที่ อำเภอกาหลง จังหวัดระยอง. วิทยานิพนธ์บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต หลักสูตรบริหารธุรกิจมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ชลาลัย บุญสุวรรณ และฉัตรวิญญู องค์กร. 2560. การวิเคราะห์สภาพปัญหาและอุปสรรคในการปรับตัวของลิเกในสังคมไทย. โครงการวิจัย วิทยาลัยนวัตกรรมการแสดงและสังคม มหาวิทยาลัยรังสิต.
- ธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัย. มปป. หนังสือประกอบการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย.
- ฉันทยาภรณ์ โพธิภาวิน. 2560. การสืบทอดและการดำรงอยู่ของวงดนตรีแก้วบูชาในอำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม. โครงการวิจัยและสร้างสรรค์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พิมพ์ชนก นุชนตรง. 2560. การเรียนรู้โดยผ่านการสังเกต และพฤติกรรมการเล่นแบบจากรายการเซเลบบล็อก. นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารเชิงกลยุทธ์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2538. ลิเก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.
- สมถวิล วิเศษสมบัติ. 2527. วรรณคดีการละคร. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดอักษรบัณฑิต.

นามานุกรม

- จำลอง ม่วงท้วม. ดุริยางคศิลป์ในระดับอาวโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นภัสรวิญญู มิตรธีรโรจน์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 3 กันยายน 2561.
- ชนดุติษ เกตุขรา. นักวิชาการละครและดนตรีกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นภัสรวิญญู มิตรธีรโรจน์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 สิงหาคม 2561.
- นพรัตน์ ไม้หอม. พระเอกลิเกคณะนพรัตน์ ไม้หอม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นภัสรวิญญู มิตรธีรโรจน์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 2 ตุลาคม 2560.
- วิโรจน์ วีระพัฒนานนท์. หัวหน้าคณะลิเกวิโรจน์ หลานหอมหวล. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นภัสรวิญญู มิตรธีรโรจน์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 สิงหาคม 2561.
- เอกชัย บุญชู. พระเอกลิเกคณะเอกพงษ์ สิงห์วิจารณ์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) นภัสรวิญญู มิตรธีรโรจน์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 สิงหาคม 2561.

การพัฒนาแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2

The Development of The Introduction Skill Practice Lesson of The Khim for Prathomsuksa II Students

วนิดา พรหมบุตร¹

Wanida Bhrammaputra

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 และ 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนและหลังการใช้แบบฝึกหัด กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์) อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น กลุ่มประชากรได้มาจากการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster Sampling) จำนวน 37 คน ใช้เวลาในการทดลอง 8 ชั่วโมง สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ค่าร้อยละ ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน ทดสอบค่า t-test (Dependent Sample) ผลการวิจัยพบว่า แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพ เท่ากับ 82.05/82.16 ซึ่งสูงกว่า เกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ที่กำหนดไว้ และมีผลสัมฤทธิ์ด้านการเรียนหลังเรียนด้วยแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

คำสำคัญ: การพัฒนา / แบบฝึกหัด / พิมพ์ / ดนตรีไทย / ประถมศึกษา

Abstract

The purposes of this research were; 1) to develop the introduction skill practice lesson of the Khim for Pratomsuksa II students to meet the standard efficiency criterion of 80/80 and 2) to compare the students' learning achievement before and after using the Khim skill practice lesson. The sample is determined by cluster sampling, consisted of were 37 students of Pratomsuksa 2 at The Demonstration School of Khon Kaen University, Primary Division (Suksasart), Meung District, Khon Kaen Province. The experiment was set up for 8 hours. The data was analyzed by utilizing the average, the percentage, the standard deviation, and the Test t-test (Dependent Sample). It was revealed that the Khim skill practice lesson has efficiency at 82.05/82.16 were higher than standard gain 80/80 and

¹อาจารย์ประจำโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์)

the students have achievement after instruction was higher than before instruction with statistical significance at a .05 level.

Keyword: Development; Skill practice lesson; Khim; Thai music; Primary school

บทนำ

การจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรี สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาของแต่ละโรงเรียน มีความแตกต่างกันไปตามบริบทของสถานศึกษา เช่น นโยบายของโรงเรียน ผู้สอน ผู้เรียน สื่อการสอน (เครื่องดนตรี) รวมทั้งระดับการให้ความสำคัญกับกิจกรรมทางด้านดนตรีของสถานศึกษาที่ต่างกัน

ในชั้นเรียนที่มีการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรี เป็นเรื่องปกติที่ผู้สอนอาจจะประสบปัญหาคล้ายคลึงกัน คือ ครูหนึ่งคนต้องดูแลนักเรียนทั้งชั้นเรียน ซึ่งเป็นสิ่งที่ค่อนข้างยากต่อการจัดการชั้นเรียนในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรี และยิ่งนับว่าเป็นงานที่หนักสำหรับผู้สอน นอกจากนี้ในบางกรณีอาจมีปัญหารื่องข้อจำกัดของจำนวนครั้งของการเรียน ที่จะต้องดำเนินไปให้ถึงเป้าหมายของเนื้อหาการเรียนรู้อาจมีผลต่อการเรียนรู้และการพัฒนาทักษะทางด้านดนตรีของผู้เรียนโดยตรง เป็นโจทย์ที่ผู้สอนจะต้องจัดการเรียนการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีในชั้นเรียนภายใต้ข้อจำกัดต่างๆ อาทิ เรื่องจำนวนครูต่อนักเรียนในชั้นเรียน จำนวนคาบที่สอน เนื้อหา ยังรวมถึงความเฉพาะของแต่ละเครื่องดนตรีที่มีผลต่อเทคนิควิธีการสอนที่แตกต่างกัน ดังที่ ญรุธ สุธจิตต์ (2560) ได้เสนอว่า “การสอนทักษะดนตรีแต่ละเครื่องมือ ย่อมมีเทคนิควิธีการสอนหรือกลวิธีสอนแตกต่างกันไปตามความเฉพาะของแต่ละเครื่องมือ”

การสอนขิมสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาชั้นปีที่ 2 เป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถจัดประสบการณ์ทางดนตรีและส่งเสริมให้เด็กมีพัฒนาการด้านจังหวะควบคู่ไปกับทำนองตามพัฒนาการทางดนตรีของเด็กในช่วงอายุ 6-8 ขวบ (ญรุธ สุธจิตต์, 2541) กระนั้นก็ตาม การสอนขิมหรือเครื่องดนตรีใดก็ตามที่เป็นสิ่งใหม่สำหรับนักเรียนนับว่าเป็นเรื่องที่ต้องให้ความสำคัญกับพื้นฐานทางดนตรี ไม่ว่าจะเป็นทักษะการฟังความสามารถในการแยกแยะจังหวะช้า-เร็ว ความเข้าใจในระดับเสียงสูง-ต่ำ และความสามารถในการควบคุมการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อแขนเพื่อปฏิบัติเครื่องดนตรี

ในบริบทของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์) ในช่วงภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 ได้ดำเนินการให้มีการจัดการเรียนการสอนขิมสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ซึ่งเป็นโจทย์ที่ค่อนข้างสร้างความท้าทายให้กับครูและนักเรียน นอกจากจะเป็นการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยที่เป็นชิ้นแรกของนักเรียนแล้ว ยังมีข้อจำกัดในเรื่องกรอบระยะเวลาการเรียนที่ค่อนข้างสั้น โดยนักเรียนมีโอกาสรียนขิมเพียงจำนวน 8 ชั่วโมง และมีเป้าหมาย คือ นักเรียนต้องสามารถตีขิมเป็นเพลงสั้นๆ ได้อย่างน้อย 1 เพลง

จากประสบการณ์ในการสอนตีขิมสำหรับนักเรียนในระดับประถมศึกษา ผู้วิจัยสังเกตว่า หากผู้สอนมุ่งที่จะสอนให้นักเรียนตีขิมเป็นเพลงได้โดยเร็ว โดยเริ่มเรียนบทเพลงใดบทเพลงหนึ่งทันทีโดยขาดการเตรียมความพร้อมให้กับนักเรียนอย่างเพียงพอ นั้น เป็นวิธีการสอนที่เร่งรัดเกินไปทำให้นักเรียนเกิดความสับสน

ไม่สามารถตีพิมพ์ตามเป้าหมายเพราะเป็นสิ่งที่ยากเกินไปสำหรับผู้เริ่มต้นเรียนเครื่องดนตรี

ปัญหาดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยที่อยู่ในฐานะผู้สอน ได้ทบทวนและศึกษาเพื่อหาทางแก้ไขปัญหาค้นเรียน โดยได้เริ่มศึกษาเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ฉบับพุทธศักราช 2553 เพื่อศึกษาการคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมกับพัฒนาการตามวัยของนักเรียน อีกทั้งยังได้ศึกษาทฤษฎีการเรียนรู้ของกานเย (Gagne) และวิธีการสอนปฏิบัติทักษะของเดวิส (Davies' Instructional Model) (ทิตินา แคมมณี, 2553) เพื่อหาแนวทางปรับปรุงวิธีการสอนปฏิบัติดนตรีสำหรับผู้เริ่มฝึกหัด ในเบื้องต้นของการทบทวนวรรณกรรม ได้พบคำ 4 คำ คือ **เตรียมความพร้อม เพลงสองชั้น แยกเรียนทักษะย่อย เรียงลำดับง่ายไปยาก** ซึ่งเป็นคำที่ผู้วิจัยนำไปเป็นกรอบพัฒนาความคิดในการสร้างและพัฒนาเป็นแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นใหม่ เพื่อแก้ปัญหาให้กับนักเรียนที่ตีพิมพ์ไม่ได้

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาการสร้างและพัฒนาแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ขึ้น เพื่อนำไปใช้เป็นแบบฝึกหัดสำหรับเตรียมความพร้อมทางทักษะการตีพิมพ์ของนักเรียนก่อนที่จะเรียนบทเพลง ซึ่งผู้วิจัยมีความคาดหวังว่าแบบฝึกหัดที่ได้พัฒนาขึ้นครั้งนี้จะมีประสิทธิภาพต่อการเรียนรู้ของนักเรียนขึ้นพื้นฐาน และยังส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนอยู่ในเกณฑ์ที่สามารถตีพิมพ์เป็นเพลงไทยได้ด้วยความเข้าใจและถูกหลักการทางดนตรีไทย

กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้กระบวนการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยมีเป้าหมายหลักเพื่อหาวิธีการแก้ไขปัญหारेื่องทักษะการตีพิมพ์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โดยอาศัยกรอบทฤษฎีการเรียนรู้ของกานเย (Gagne) แนวคิดเรื่องการพัฒนาทักษะของเดวิส (Davies' Instructional Model) และเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย มาพัฒนารอบแนวคิดสำหรับพัฒนาแบบฝึกหัดตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน ด้วยกรอบคำถามหลัก คือ แบบฝึกหัดการตีพิมพ์รูปแบบใดที่ช่วยให้นักเรียนจะสามารถตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐานได้ในระยะเวลาอันสั้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนและหลังการใช้แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน

สมมติฐานการวิจัย

1. แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทักษะการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 หลังการใช้แบบฝึกหัดสูงกว่าก่อนใช้แบบฝึกหัด

ขอบเขตของการวิจัย

1. ประชากร ได้แก่ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 (Unit B) โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์) ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 136 คน
2. กลุ่มตัวอย่าง เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 (Unit B2) กลุ่ม 1 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์) ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น จำนวน 37 คน โดยใช้วิธีสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster Sampling)
3. ตัวแปร ที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า
 - ตัวแปรต้น คือ การสอนด้วยแบบฝึกหัดการตีพิมพ์
 - ตัวแปรตาม คือ ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการตีพิมพ์
4. ระยะเวลา ที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ใช้เวลาในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 8 ชั่วโมง
5. เนื้อหาที่ใช้ในการสอนประกอบด้วย 4 หน่วยการเรียนรู้ คือ รู้จักเครื่องดนตรี รู้วิธีปฏิบัติแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนา และเติมคุณค่าด้วยบทเพลงไทยเดิม (เพลงด้อยตริง สองชั้น)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยมี 3 ประเภท คือ

1. แบบทดสอบปรนัย เพื่อประเมินความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับทักษะการตีพิมพ์สำหรับใช้ประเมินก่อนเรียนและหลังเรียน ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1.00
2. แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน 4 แบบฝึกหัด ได้แก่ แบบฝึกหัดตีไล่เสียง แบบฝึกหัดตีกระทบแบบฝึกหัดตีสลับมือ และแบบฝึกหัดตีเดินมือ ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1.00
3. แบบประเมินทักษะการตีพิมพ์เพลงด้อยตริง สองชั้น ค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) เท่ากับ 1.00

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลของการวิจัย วิเคราะห์ข้อมูลโดยสถิติ ดังนี้

1. การหาประสิทธิภาพแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ โดยใช้เกณฑ์ $80/80$ (E_1/E_2) แบบทดสอบวัดทักษะการตีพิมพ์ หาค่าเฉลี่ย $\bar{x}$
2. ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) วิเคราะห์ความแตกต่างโดยใช้การทดสอบค่าที (t-test) แบบ Dependent

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การสร้างและพัฒนาแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน

ผู้วิจัยดำเนินการสร้างและพัฒนา ดังนี้

- 1.1 ศึกษารายละเอียดหลักการสร้างแบบฝึกหัดจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.2 ศึกษาหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และหลักสูตรสถานศึกษา โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์)

1.3 ศึกษาเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ในด้านการคัดเลือกบทเพลง และทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีของชั้นเตรียมความพร้อมและชั้น 1-3 เพื่อนำมาปรับใช้กับเครื่องดนตรีประเภทขิม

1.4 ศึกษาทฤษฎีการเรียนรู้ของกานเย (Gagne) และแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส (Devies' Instructional Model)

1.5 ทบทวนปัญหาที่เกิดขึ้นในชั้นเรียน แล้วกำหนดเป้าหมาย ระบุตัวชี้วัดที่เป็นจุดประสงค์ปลายทางของแบบฝึกหัด

1.6 ดำเนินการสร้างแบบฝึกหัดตามเกณฑ์ที่ได้ศึกษาเรียงลำดับจากง่ายไปยาก พร้อมแผนการเรียนรู้ประกอบการใช้แบบฝึกหัด ประกอบด้วย วัตถุประสงค์ คำอธิบายการใช้แบบฝึกหัด โน้ตของแบบฝึกหัด แผนผังหน้าขิมที่กำหนดตำแหน่งการตี

1.7 นำแบบฝึกหัดที่สร้างขึ้นเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงของเนื้อหาเกี่ยวกับความเหมาะสมของแบบฝึกหัด แล้วนำมาปรับปรุงตามคำแนะนำ

1.8 นำแบบฝึกหัดที่ปรับปรุงแล้ว ไปทดลองใช้กับนักเรียนที่ไม่ใช่กลุ่มทดลองเพื่อตรวจสอบความเหมาะสมของวิธีการตีขิม การใช้ภาษา ความเหมาะสมของกิจกรรมกับเวลาที่ใช้ในการฝึก แล้วนำข้อมูลที่ได้มาปรับปรุงแก้ไขอีกครั้ง

2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการสร้างและหาคุณภาพดังนี้

2.1 ศึกษามาตรฐานการเรียนรู้ ตัวชี้วัด ในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสาระดนตรี จากหลักสูตรสถานศึกษา โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์) พร้อมทั้งทบทวนเนื้อหาสาระวิชาดนตรีที่นักเรียนได้เรียนมา ในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 เพื่อพิจารณาพื้นฐานความรู้เดิมทางดนตรีและแนวทางการต่อยอดความรู้ใหม่

2.2 ศึกษากรอบเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553 ในระดับชั้นเตรียมความพร้อม และทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีชั้นที่ 1-3 เพื่อเป็นแนวทางในการคัดเลือกบทเพลงที่นำมาใช้สอน

2.3 ศึกษาเกณฑ์ผลสัมฤทธิ์ของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยชั้นเตรียมความพร้อมและทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีชั้นที่ 1-3 เพื่อนำมาปรับใช้กำหนดขอบเขตของเนื้อหาและกลวิธีการตีขิมที่เหมาะสมกับบริบทของชั้นเรียน

2.4 สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาชั้นปีที่ 2 จำนวน 10 ข้อ เป็นปรนัยเลือกตอบ 3 ตัว เกณฑ์การให้คะแนน ตอบถูกให้ 1 คะแนน ตอบผิดให้ 0 คะแนน คะแนนเต็ม 10

2.5 สร้างเกณฑ์ประเมินวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะการตีขิมขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาชั้นปีที่ 2 โดยแบ่งประเด็นของเกณฑ์การประเมินทักษะแบ่งเป็น 3 ด้าน คือ บุคลิกภาพ ทักษะทางดนตรี และสมาธิ แต่ละด้านแบ่งระดับคะแนนออกเป็น 5 คะแนน ตามคุณลักษณะย่อย 5 ข้อ

ได้แก่ (1) ความถูกต้องของทำนองและการจับไม้ (2) ตีเสียงตรงตามโน้ตแบบเปิดไม้ (3) จังหวะถูกต้อง (4) ทำนองถูกต้อง (5) จบโดยสมบูรณ์

2.6 นำแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะการตีซิมขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (IOC) หาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามของแบบฝึกหัดกับจุดประสงค์การเรียนรู้

2.7 บันทึกผลการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิแต่ละท่าน นำผลคะแนนมาหาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างแบบฝึกหัดการตีซิม และทำนองเพลงที่เป็นบทเรียน

2.8 คัดเลือกแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทักษะการตีซิมขึ้นพื้นฐาน ที่มีค่าความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา คือ มีค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ตั้งแต่ .05 ขึ้นไป มาปรับปรุงแก้ไข

ตารางที่ 1: เกณฑ์แบบประเมินทักษะการตีซิมขึ้นพื้นฐาน

แบบประเมินทักษะการตีซิม					
คะแนน	บุคลิกภาพ	ทักษะทางดนตรี			สมาธิ
คะแนน 5	ความถูกต้องของทำนอง การจับไม้	ตีเปิดไม้ เสียงตรงตามโน้ต	ความถูกต้องของจังหวะ	ความถูกต้องของทำนอง	จบโดยสมบูรณ์
คะแนน 4	ความถูกต้องของทำนอง การจับไม้	ตีเปิดไม้ เสียงตรงตามโน้ต	ความถูกต้องของจังหวะ	ความถูกต้องของทำนอง	
คะแนน 3	ความถูกต้องของทำนอง การจับไม้	ตีเปิดไม้ เสียงตรงตามโน้ต	ความถูกต้องของจังหวะ		
คะแนน 2	ความถูกต้องของทำนอง การจับไม้	ตีเปิดไม้ เสียงตรงตามโน้ต			
คะแนน 1	ความถูกต้องของทำนอง การจับไม้				

3. การหาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัดการตีซิมขึ้นพื้นฐาน

1. กลุ่มตัวอย่าง เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายประถมศึกษา (ศึกษาศาสตร์) ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 จำนวน 37 คน ซึ่งได้มาโดยวิธีการสุ่มแบบกลุ่ม (Cluster Sampling)

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ ข้อสอบปรนัยที่ใช้ทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียนแบบฝึกหัดการตีซิมขึ้นพื้นฐาน และแบบประเมินทักษะการตีซิม

3. การทดลอง ดำเนินการทดลองในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2562 ตามขั้นตอนดังนี้

3.1 ชี้แจงให้นักเรียนทราบถึงวัตถุประสงค์และรายละเอียดของการใช้แบบฝึกหัดให้เข้าใจ

3.2 ทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) โดยให้นักเรียนทำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทักษะการตีซิมเพื่อนำคะแนนไปคำนวณหาค่าความแตกต่างระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน

3.3 ดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกหัดการตีซิมขึ้นพื้นฐานครบทุกแบบฝึกหัดเป็นเวลา 3 คาบเรียน และเสริมวิธีการใช้แถบสี 3 สี (เหลือง แดง ฟ้า) มาวางใต้สายซิมแนบกับหย่องซิมทั้ง 3 ฟัง เพื่อกำหนดตำแหน่งการตีซิม (หลักเสียงการเห็นภาพตัวโน้ตอักษร ด ร ม ฟ บนหน้าซิม) ทุกครั้งที่เรียนแบบฝึกผู้สอนจะให้นักเรียนมีเวลาฝึกซ้อมทบทวนด้วยตนเอง หลังเรียนแบบฝึกทักษะครบมีการทดสอบเก็บ

คะแนนด้วยแบบประเมินทักษะการตีซิมที่พัฒนาขึ้น

3.4 ต่อเพลงต้อยตริ่ง สองชั้น ท่อนที่ 1 เป็นเวลา 3 คาบเรียน เพื่อใช้ประเมินทักษะการตีซิมขั้นพื้นฐาน โดยจัดลำดับกิจกรรมการต่อเพลงในชั้นเรียนเป็น 5 ขั้นตอน คือ (1) ทบทวนแบบฝึกหัดทั้ง 4 แบบฝึกหัด (2) ทบทวนความรู้เดิม (3) ต่อทำนองวรรคใหม่ (4) ให้เวลาทบทวนส่วนตัว (5) ทบทวนความรู้ใหม่ที่ได้

3.5 ทดสอบหลังเรียน (Post-test) โดยใช้ข้อสอบแบบปรนัยที่เป็นชุดเดียวกับการทดสอบก่อนเรียนมาทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และประเมินผลสัมฤทธิ์ทักษะการตีซิมด้วยเพลงต้อยตริ่งสองชั้น โดยใช้เกณฑ์ประเมินทักษะการตีซิมที่ได้พัฒนาขึ้น

3.6 นำผลมาวิเคราะห์โดยวิธีทางสถิติ เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัดตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 และหาผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนก่อนใช้และหลังใช้แบบฝึกหัด

4. สถิติที่ใช้วิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลประกอบด้วย หาค่าเฉลี่ยหาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัดการตีซิม ตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนจากการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน โดยใช้สถิติทดสอบ (t-test for dependent sample)

ผลการวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูล

ได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์และนำเสนอผลวิจัยดังนี้

1. ได้แบบฝึกหัดการตีซิมขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 จำนวน 4 แบบฝึกหัด ได้แก่ ตีไล่เสียง ตีกระทบ ตีสลับมือ และตีเดินมือ โดยมีรายละเอียดดังนี้

แบบฝึกหัดที่ 1: ตีไล่เสียง

ฝึกมือขวา: ฟังจังหวะเสียงฉิ่ง 1 2 3 แล้วตีหย่องเสียงต่ำหย่องที่ 1 เสียงลา (ล-เสียงลาต่ำ) ของหย่องแถวขวา ด้วยมือขวา เลื่อนขึ้นไปทีละเสียงจนครบ 7 เสียง (ล ห ต ร ม ฟ ช)

ฝึกมือซ้าย: ฟังจังหวะฉิ่ง 1 2 3 แล้วตีหย่องเสียงสูง หย่องที่ 1 เสียงที (ท) ของแถวซ้าย ด้วยมือซ้าย เลื่อนขึ้นไปเรื่อย ๆ ทีละเสียงจนครบ 7 เสียง (ท ด ร ม ฟ ช ล)

ตารางที่ 2 โน้ตแบบฝึกหัดไล่เสียง (ฝึกมือขวา)

แถวขวา	----	---ล	---ท	---ด	---ร	---ม	---ฟ	---ช
แถวกลาง								
แถวซ้าย								

ตารางที่ 3 โน้ตแบบฝึกหัดไล่เสียง (ฝึกมือซ้าย)

แถวขวา								
แถวกลาง								
แถวซ้าย	----	---ท	---ด	---ร	---ม	---ฟ	---ช	---ล

แบบฝึกหัดที่ 2: ตีกระทบ (ตีสองมือพร้อมกัน คู่แปด)

ฟังจังหวะเสียงดัง 1 2 3 มือซ้ายกำหนดตำแหน่งที่เสียงที่ (ท) แกวซ้ายหย่องที่ 1 มือขวากำหนดตำแหน่งที่เสียงที่ (ท) แกวขวาหย่องที่ 2 ออกแรงตีสองมือพร้อมกันแบบเปิดไม้ครึ่งละ 4 พยางค์แบบต่อเนื่อง ครบแล้วหยุดรอจังหวะแล้วจึงเลื่อนมือขึ้นไปตีแบบเดียวกันจนครบ 6 เสียง (ท ต ร ม ฟ ซ)

ตารางที่ 4 โน้ตแบบฝึกหัดตีกระทบ (ฝึกตีสองมือพร้อมกัน)

แกวขวา	----	ทททท	----	ดดดด	----	รรรร	----	มมมม
แกวกลาง								
แกวซ้าย	----	ทททท	----	ตตตต	-	ร้ร้ร้	----	ม้มม

แกวขวา	----	ฟฟฟฟ	----	ซซซซ
แกวกลาง				
แกวซ้าย	----	ฟ้ฟ้ฟ้	----	ซ้ซ้ซ้

แบบฝึกหัดที่ 3: ตีสลับมือ (ซ้าย-ขวา ซ้าย-ขวา คู่แปด)

ฟังจังหวะเสียงดัง 1 2 3 แล้วตีเสียงที่ (ท) แกวซ้ายหย่องที่ 1 ด้วยมือซ้ายหนึ่งครั้ง ต่อจากนั้น ตีเสียงที่ (ท) แกวขวาหย่องที่ 2 ด้วยมือขวาหนึ่งครั้ง ตีในลักษณะนี้ด้วยการสลับมือ ซ้าย-ขวา-ซ้าย-ขวา จำนวนชุดละ 4 พยางค์ ด้วยโน้ต ท ท ท ท ครบแล้วรอจังหวะ เลื่อนมือขึ้นไปตีโน้ตต่อไปในลักษณะแบบเดียวกัน ไปจนครบ 6 เสียง (ท ต ร ม ฟ ซ)

ตารางที่ 5: โน้ตแบบฝึกหัดตีสลับมือ (ซ้าย-ขวา ซ้าย-ขวา คู่แปด)

แกวขวา	----	-ท-ท	----	-ด-ด	----	-ร-ร	----	-ม-ม
แกวกลาง								
แกวซ้าย	----	ท-ท-	----	ต-ต-	----	ร้-ร้-	----	ม้-ม้-

แกวขวา	----	-ฟ-ฟ	----	-ซ-ซ
แกวกลาง				
แกวซ้าย	----	ฟ้-ฟ้	----	ซ้-ซ้-

แบบฝึกหัดที่ 4: ตีเดินมือ

แกวขวา (แถบสีเหลือง): เริ่มตีด้วยมือขวาที่เสียงลาต่ำ (ล) แล้วสลับมือตีด้วยมือซ้ายเสียงที่ต่ำ (ท) สลับมือตีซ้ายขวา คล้ายลักษณะการก้าวเดิน ขึ้นไปเรื่อย ๆ จากโน้ตเสียงลา ขึ้นไปจนถึงหย่องสุดท้าย เสียงซอล (ซ) (ล-ท-ด-ร-ม-ฟ-ซ) หยุดรอจังหวะแล้วจึงยกมือเปลี่ยนไปเริ่มต้นที่แกวกลาง

แกวกลาง (แถบสีแดง): เริ่มตีด้วยมือขวาที่เสียงมี (ม) แล้วสลับมือตีด้วยมือซ้ายเสียงฟา (ฟ) สลับมือตีซ้ายขวา คล้ายลักษณะการก้าวเดิน จากโน้ตเสียงมี (ม-ฟ-ซ-ล-ท-ด-ร) ขึ้นไปจนถึงหย่องสุดท้าย

เสียงเรสูง (ร) หยุดรจรังหะแล้วจิงยกมือเปลียนไปเริ่มตันที่แกวซ้าย

แกวซ้าย (แถบสีฟ้า): เริ่มตีด้วยมือขวาที่เสียงที่ (ท) แล้วสลับมือตีด้วยมือซ้ายเสียงโดสูง (ด) สลับมือตีซ้ายขวา คล้ายลักษณะการก้าวเดิน จากโน้ตเสียงที่ (ท-ด-ร-ม-ฟ-ซ-ล) ขึ้นไปจนถึงหย่องสุดท้าย เสียงลาสูง (ล)

ตารางที่ 6: โน้ตแบบฝึกหัดตีเดินมือ (ซ้าย-ขวา ซ้าย-ขวา เสียงโน้ต)

แกวขวา	----	---ล	---ท	---ด	---ร	---ม	---ฟ	---ซ
แกวกลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
แกวซ้าย	----	----	----	----	----	----	----	----

แกวขวา	----	----	----	----	----	----	----	----
แกวกลาง	----	---ม	---ฟ	---ซ	---ล	---ท	---ด	---ร
แกวซ้าย	----	----	----	----	----	----	----	----

แกวขวา	----	----	----	----	----	----	----	----
แกวกลาง	----	----	----	----	----	----	----	----
แกวซ้าย	----	---ท	---ด	---ร	---ม	---ฟ	---ซ	---ล

2. แบบฝึกหัดการตีซิมขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 ดังผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่ปรากฏตามตารางที่ 1 2 และ 3 ดังนี้

ตารางที่ 7 แสดงผลการหาประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80 ตัวแรก (E_1) ของแบบฝึกหัดการตีซิมขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2

แบบทดสอบ	คะแนนเต็ม	คะแนนจุดตัด	จำนวนนักเรียนทั้งหมด	จำนวนนักเรียนที่สอบผ่าน	ประสิทธิภาพ 80 ตัวแรก (E ₁)
1. แบบฝึกหัดตีไล่เสียง	5	3	37	37	82.05
2. แบบฝึกหัดตีกระทบ	5	2	37	37	
3. แบบฝึกหัดตีสลับมือ	5	3	37	37	
4. แบบฝึกหัดตีเดินมือ	5	3	37	37	
5. เพลงด้อยตรง สองชั้น	5	3	37	37	
ประสิทธิภาพ 80 ตัวแรก มีค่าเฉลี่ย 82.05					

จากตารางที่ 7 พบว่า จำนวนร้อยละของนักเรียนที่ผ่านเกณฑ์แต่ละแบบฝึกหัดทั้ง 4 แบบฝึกหัด สูงกว่าร้อยละ 80 และนำค่าร้อยละทั้ง 5 แบบทดสอบ มาหาค่าเฉลี่ยของนักเรียนที่สอบผ่านเกณฑ์ที่กำหนด คิดเป็น 82.05 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80 ตัวแรก (E_1)

ตารางที่ 8 แสดงผลการหาประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80 ตัวหลัง (E_2) ของแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2

แบบทดสอบ	คะแนนเต็ม	คะแนน จุดตัด	จำนวนนักเรียน ทั้งหมด	จำนวนนักเรียนที่ สอบผ่าน	ประสิทธิภาพ 80 ตัวแรก (E_2)
วัดผลสัมฤทธิ์	10	6	37	37	82.16

จากตารางที่ 8 พบว่า จำนวนร้อยละของนักเรียนที่ผ่านเกณฑ์ทำแบบทดสอบโดยการบรรเลงเพลง ต้อยตริ่ง สองชั้น สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีค่าเท่ากับ 82.16 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80 ตัวหลัง (E_2)

ตารางที่ 9 สรุป ผลการหาค่าประสิทธิภาพของแบบฝึกหัด

การหาประสิทธิภาพ	จำนวน นักเรียน	เกณฑ์ประสิทธิภาพ E_1/E_2	ประสิทธิภาพ E_1/E_2	ความหมาย
แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ ขั้นพื้นฐาน	37	80/80	82.05/82.16	ผ่านเกณฑ์

จากตารางที่ 9 พบว่า แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีผลการประเมินด้านกระบวนการ (E_1) เท่ากับ 82.05 และผลการประเมินผลลัพธ์ (E_2) เท่ากับ 82.16 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดไว้ เป็นไปตามสมมุติฐานข้อที่ 1 ที่ตั้งไว้

3. ผลการเปรียบเทียบทักษะการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน ก่อนและหลังการเรียนรู้ด้วยแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน ได้ผลดังตารางที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 10 ผลการเปรียบเทียบทักษะการตีพิมพ์ขั้นพื้นฐาน ก่อนและหลังการเรียนรู้

การทดสอบ	N	$\bar{X}$	S.D.	D	S..D. _D	t	Sig.(1-tailed)
ก่อนเรียน	37	2.16	0.69	6.05	1.37	26.82*	0.0000
หลังเรียน	37	8.22	1.46				

* ระดับนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 10 พบว่า การทดสอบก่อนเรียน ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 2.16 และมีค่าเฉลี่ยของผลการทดสอบหลังเรียนเท่ากับ 8.22 ตามลำดับ เมื่อเปรียบเทียบระหว่างคะแนน สอบก่อนเรียนและหลังเรียน พบว่า คะแนนสอบหลังเรียนของนักเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ ระดับ .05 ซึ่งเป็นไปตามสมมุติฐานข้อที่ 2 ที่ตั้งไว้

สรุปผลการวิจัย

สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ได้แบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐานสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ที่มีประสิทธิภาพ 82.05/82.16 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 เพื่อใช้สอนทั้งหมด 4 แบบฝึกหัด คือ แบบฝึกหัดตีไล่เสียง แบบฝึกหัดตีกระทบ แบบฝึกหัดตีสลับมือ แบบฝึกหัดตีเดินมือ และเพลงต้อยตึง สองชั้น
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้วยแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐานหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน สอดคล้องกับสมมติฐานของการศึกษา

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิจัยการพัฒนาแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษา ปีที่ 2 สามารถอภิปรายผลได้ดังต่อไปนี้

1. ผลการหาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษา ปีที่ 2 พบว่า แบบฝึกหัดมีประสิทธิภาพเท่ากับ 82.05/82.16 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ที่กำหนดอาจเนื่องมาจากเหตุผล ดังนี้

1.1 การสร้างแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ขึ้นพื้นฐาน ได้เรียงลำดับจากง่ายไปยาก ที่ได้รับการปรับปรุงแก้ไขจากหลายขั้นตอน อาทิ การทดลองใช้ทดสอบบุคคลที่ไม่ใช่กลุ่มทดลอง การรับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ การทดลองหาประสิทธิภาพของแบบฝึกหัด แก้ไขข้อบกพร่องของแบบฝึกหัดจนทำให้แบบฝึกหัดมีความสมบูรณ์ทั้งในเรื่องเนื้อหาและภาษาที่ง่ายต่อการทำความเข้าใจ

1.2 กระบวนการสร้างและพัฒนาแบบฝึกหัด ที่คำนึงถึงความสอดคล้องกับหลักสูตรสถานศึกษา เกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพคนตรีไทย ทฤษฎีการเรียนรู้ของกานเย (Gagne) และแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส (Devies's Instructional Model) ทำให้แบบฝึกหัดที่พัฒนาขึ้น มีประสิทธิภาพในเชิงกระบวนการและประสิทธิภาพของผลลัพธ์ ซึ่งการสร้างแบบฝึกหัดครั้งนี้ได้ทำให้นักเรียนได้ฝึกทักษะย่อยรูปแบบต่างๆ ก่อนการตีพิมพ์ เปิดโอกาสให้นักเรียนได้ “ทำซ้ำ ย้ำทวน” ทักษะย่อยและนำไปสู่ความสามารถเชื่อมโยงทักษะย่อยให้เป็นทักษะภาพรวมที่สมบูรณ์ในบทเพลงต้อยตึง สองชั้น ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ จรรย์ กาญจนประดิษฐ์ (2554, น. 114) ที่ระบุว่า รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส สามารถนำมาปรับใช้กับการพัฒนาทักษะทางดนตรีไทยได้ การแยกฝึกทักษะย่อยก่อนจะช่วยให้ นักเรียนเข้าใจและเชื่อมโยงทักษะในภาพรวมได้ดียิ่งขึ้น เช่นเดียวกับแบบฝึกหัดการตีพิมพ์ในงานวิจัยนี้ ที่ได้แยกทักษะย่อยมาให้นักเรียนได้ฝึกฝนก่อนเรียนบทเพลงจริง ในขณะที่การนำทฤษฎีการเรียนรู้ของกานเย (Gagne) มาปรับใช้กับงานวิจัยนี้ มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของ ศิริรัตน์ บรรยายกิจ (2562, น. 451) ที่ระบุว่า แบบฝึกทักษะสามารถพัฒนาทักษะการตีพิมพ์ขึ้นอย่างรวดเร็วตามลักษณะเกิดข้อมูลย้อนกลับ (Provide feedback) การทดสอบความรู้ใหม่ (Assess performancne) ที่กานเย ได้วางหลักการไว้

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยแบบฝึกหัดการตีซิม แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยหลังฝึกตีซิมด้วยแบบฝึกหัดมีผลสัมฤทธิ์ที่สูงกว่าก่อนเรียนทั้งนี้เนื่องจากเหตุผลดังนี้

2.1 การใช้แบบฝึกหัดการตีซิมขั้นพื้นฐานมาให้นักเรียนได้ฝึกหัด ก่อนการต่อเพลงเป็นการเตรียมความพร้อมนักเรียนในหลายด้าน ได้แก่ การเคลื่อนไหวของมือ การกระกระห่างของสายซิมด้วยสายตา การสังเกตเสียงสูงต่ำด้วยการฟัง ซึ่งเป็นการฝึกทักษะย่อยการตีซิม ตามหลักการของเดวิส (Devies's Instrutlional Model) ดังที่ทิสนา แคมมณี (2562, น. 246-247) ได้เสนอไว้ ในขณะเดียวกันการเรียงลำดับแบบฝึกหัดจากง่ายไปยากที่เป็นหลักการหนึ่งของทฤษฎีการเรียนรู้ของกานเย (Gagne) ยังช่วยให้นักเรียนสามารถเข้าใจหลักการ วิธีการการตีซิมได้รวดเร็ว

2.2 การใช้แถบสีสามสี (เหลือง แดง ฟ้ำ) มาเป็นสื่อช่วยกำหนดกรอบสายตาในการมองสายซิม โดยนำมาวางใต้สายซิมเพื่อกำหนดตำแหน่งของการตีแทนที่ใช้โน้ตด้วยตัวอักษรวางบนหน้าซิมข้างหย่องซิมทั้งสามด้าน ยังมีส่วนช่วยให้นักเรียนสามารถจัดระบบความคิด แบ่งแยกส่วนของระดับเสียงสูงต่ำของซิมได้ ซึ่งสามารถทำให้นักเรียนส่วนใหญ่สามารถตีบนสายซิมได้ตรงตำแหน่ง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่า ในขณะสอนในชั้นเรียนได้เกิดคำสำคัญที่เป็นสื่อกลางการสื่อสารระหว่างผู้สอนกับนักเรียน และนับว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ ที่มีส่วนทำให้นักเรียนสามารถเรียนรู้และเข้าใจการฝึกแบบฝึกหัดมากขึ้น อันผลทำให้การทดสอบหลังเรียนได้คะแนนสูงขึ้น เช่นคำว่า “ตามอง กระดาน มือตีอากาศ” “ฟังเสียงฉิ่ง” “รอจังหวะ” ซึ่งเป็นคำที่สามารถช่วยคุมชั้นเรียนได้อีกด้วย ช่วยให้นักเรียนจำนวน 37 คนได้ปฏิบัติพร้อมกันอย่างมีสมาธิ

ข้อเสนอแนะ

1. การพัฒนาแบบฝึกทักษะการตีซิมสามารถสร้างขึ้นได้หลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการนำไปใช้ แต่สิ่งสำคัญที่จะทำแบบฝึกหัดนั้นสามารถพัฒนาทักษะปฏิบัติของนักเรียนได้ดีมากยิ่งขึ้น คือการเรียงลำดับจากง่ายไปยาก และสร้างแบบฝึกหัดที่มีทักษะการบรรเลงที่ครอบคลุมกับทักษะที่ได้นำไปใช้บรรเลงบทเพลงจริง

2. แนวทางการสร้างแบบฝึกหัดการตีซิมเพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัติทางดนตรี โดยพิจารณากรอบจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ร่วมกับแนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส (Devies' Instrutlional Model) ในครั้งนี้ สามารถนำแนวทางดังกล่าวไปปรับใช้กับเครื่องดนตรีชนิดอื่น รวมถึงนักเรียนในระดับชั้นอื่นได้

บรรณานุกรม

- จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2554). การศึกษาพัฒนาการทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิส และสอดแทรกคุณธรรมด้านความเพียรของนักศึกษาที่เรียนรายวิชา 864 382 ทักษะดนตรีไทย 2. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. 3(2), 93-117.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). จิตวิทยาการสอนดนตรี. กรุงเทพฯ ฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- . (2560). วิธีวิทยาการสอนดนตรี. กรุงเทพฯ ฯ: พรรณีพรินต์ติ้งเซ็นเตอร์.
- ทิตนา แคมมณี. (2562). ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (พิมพ์ครั้งที่12). กรุงเทพฯ ฯ: ด้านสุทธาการพิมพ์.
- ศศิรัตน์ บรรยายกิจ. (2562). การพัฒนาชุดแบบฝึกหัดทักษะซิมเพื่อเสริมทักษะการเดี่ยวซิมเพลงสารถิ์อัตราจังหวะ 3 ชั้น. วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 47(3), 437-453.

**การพัฒนาแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน
โรงเรียนพัชรามิวสิก อะคาเดมี ศรีราชา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา ประถมศึกษา ชลบุรี
เขต 3 โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม**

**A Model Development of The Excellent Music Curriculum Management of Patchara
Music Academy Sriracha School Under The Chonburi Primary Educational Area
Office 3 by Participatory Action Research**

พัชระ ภูติวนิชย์¹, สถาพร พุทธิพิกุล², ภารดี อนันต์นาวิ³
Patchara Phutivanish, Sathaporn Phrittikun, Paradee Anan Navee

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียนโรงเรียนพัชรามิวสิก อะคาเดมี ศรีราชา โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม และศึกษาผลจากการพัฒนาแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ผู้เข้าร่วมวิจัยเป็นครูและนักเรียนเปียนโนของโรงเรียนจำนวน 29 คน เครื่องมือวิจัยประกอบด้วย แบบบันทึกการประชุม แบบสัมภาษณ์ แบบประเมินสภาพการดำเนินงาน แบบสังเกต แบบบันทึกผลการดำเนินงาน และแบบบันทึกการประชุมกลุ่มย่อย สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และการวิเคราะห์เนื้อหา

ผลการศึกษาพบว่ารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ซึ่งมีลักษณะเป็นวงจร 2 รอบ รวม 10 ขั้นตอน ดังนี้ 1. การเตรียมการ (preparation) 2. การวางแผน (Planning) 3. การปฏิบัติ (Acting) 4. การสังเกต (Observing) 5. การสะท้อนผล (Reflecting) 6. การวางแผนใหม่ (Re-Planning) 7. การปฏิบัติใหม่ (Re-Acting) 8. การสังเกตผลใหม่ (Re-Observing) 9. การสะท้อนผลใหม่ (Re-Reflecting) 10. การสรุปผล (Conclusion) และการใช้บทบาทของผู้วิจัยตามแนวทางการวิจัยแบบมีส่วนร่วม ส่งผลให้โรงเรียนและบุคลากรภายในโรงเรียนเกิดการเปลี่ยนแปลง เกิดองค์ความรู้และเรียนรู้ร่วมกัน และจากการประเมินผลที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ พบว่าผู้เรียนมีการพัฒนาระดับความสามารถ มีทักษะ กล้าที่จะแสดงออก และกระตือรือร้นต่อการเรียนรู้อย่างยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: การพัฒนาแบบ / การบริหารหลักสูตรดนตรี / กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

¹นิสิตหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจำหลักสูตรสาขาวิชาการบริหารการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

³ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจำหลักสูตรสาขาวิชาการบริหารการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research was aimed to 1) develop the music curriculum management model for excellent students through participation action research. 2) study the results of the development within the music curriculum management model for excellent students through participatory action research. The participants are 29 piano teachers and piano students who studied at Patchara Music Academy Sriracha School. The research instruments included a meeting record form, an interview question protocol, a procedure assessment form, an observation form, a procedure record form, and a focused group protocol. The data was analyzed with standard deviation and content analysis.

The research results show the following findings. Development of the music curriculum management model for excellent students through participatory action research had 2 cycles and 10 steps. As followed; (1) Preparation (2) Planning (3) Acting (4) Observing (5) Reflecting (6) Re-Planning (7) Re-Acting (8) Re-Observing (9) Re-Reflecting, and (10) Conclusion. With the researcher role in participatory action research, an effect on both the school and the teachers who participated in the research, gained development, received an increase in new information, and the experience of learning together. Furthermore, the results of the assessment regarding the development of excellence in the music curriculum management by participatory action research found that, students were able to increase their music skills, performance and techniques. Moreover, the students have more confidence

Keyword: Model Development; Music Curriculum Management; Participatory Action Research

บทนำ

การจัดการศึกษาต้องเป็นไปเพื่อพัฒนาคนไทยให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ สติปัญญา ความรู้ และคุณธรรม มีจริยธรรมและวัฒนธรรม ในการดำรงชีวิตสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข โรงเรียนเอกชนเป็นองค์กรทางสังคม ซึ่งรับผิดชอบทั้งทางด้านคุณภาพและประสิทธิภาพ ดังนั้นโรงเรียนเอกชนที่ดีควรเป็นโรงเรียนที่สามารถให้บริการทางด้านการศึกษาที่มีคุณภาพ โดยคุณภาพของโรงเรียนควรจะครอบคลุมภารกิจของโรงเรียนทุกด้าน ที่สามารถทำให้ผู้เรียนมีคุณสมบัติตามที่หลักสูตรของการศึกษากำหนดไว้ รวมทั้งมีความสอดคล้องกับความต้องการทางสังคม (กระทรวงศึกษาธิการ, 2553)

ในด้านการจัดการการศึกษาเพื่อพัฒนาผู้เรียนพัฒนาบุคคลากรครูให้มีคุณภาพ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องให้ความสำคัญต่อการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตร ดังนั้นแล้วภารกิจหลักของสถานศึกษาจึงต้องจัดการบริหารหลักสูตรเพื่อให้ผู้เรียนได้รับการพัฒนาอย่างเต็มตามศักยภาพ สถานศึกษาจึงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการจัดทำและพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตร และเชื่อมโยงหลักสูตรกับการดำเนินการนำหลักสูตรไปสู่การปฏิบัติ เพื่อให้การจัดการเรียนการสอนดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด ซึ่งจะส่งผลต่อคุณภาพของผู้เรียน อันเป็นเป้าหมายหลักหัวใจสำคัญในการพัฒนาการศึกษา ซึ่งในปัจจุบันการพัฒนาศาสตร์เฉพาะด้าน ถือว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสตร์สาขาทางด้านดนตรีได้เกิดขึ้นมาเพื่อพัฒนาคู่กับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ และทำให้การดำเนินชีวิตของมนุษย์สมบูรณ์มากขึ้น นอกจากนี้ดนตรียังช่วยส่งเสริมพัฒนาการทางสมองของผู้เรียน เมื่อผู้เรียนได้ทำกิจกรรมที่เกี่ยวกับดนตรี การพัฒนาของสมองทั้งสองซีกก็จะทำงานอย่างสมดุล ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้บุคคลมีความสนใจใฝ่รู้ พยายามฝึกฝนแสวงหาแหล่งเรียนรู้ ในการพัฒนาศาสตร์สาขาดนตรีแต่ละประเภท มีการจัดสร้างหลักสูตรที่เน้นการมีประสบการณ์จริง เพื่อให้ผู้เรียนมีการพัฒนา อย่างเต็มความสามารถ และสถาบันที่ตอบสนองความต้องการของผู้เข้ารับการศึกษาก็จะส่งเสริมให้การเรียนการสอนได้คุณภาพ เพื่อพัฒนาศักยภาพ สู่ความเป็นเลิศทางด้านดนตรี การจัดการศึกษาด้านดนตรีไทย ในศตวรรษที่ 21 นับเป็นก้าวอย่างท้าทาย จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการพัฒนารอบด้วยวิสัยทัศน์ ต้องมีการทุ่มเททั้งกำลังกาย กำลังความคิด กำลังศรัทธา กำลังทรัพย์ ผสมกับความเชื่อ ความรู้ด้านดนตรีอย่างถ่องแท้ เพื่อความสำเร็จของระบบดนตรีศึกษา ที่สามารถสนองตอบต่อความต้องการอันแท้จริงของมนุษย์ และเป็นระบบที่ช่วยสร้างความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ทั้งสังคมไทยและสังคมโลก ในศตวรรษที่ 21 ได้อย่างเต็มภาคภูมิ (ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, 2556)

การที่จะจัดการศึกษาให้ตอบสนองสังคม และความมุ่งหมายของชาติจำเป็นต้องมีหลักสูตร เพราะว่าหลักสูตรเป็นเครื่องมือที่ถ่ายทอดเจตนารมณ์ หรือเป้าประสงค์ของการศึกษาแห่งชาติลงสู่การปฏิบัติ ถ้าปราศจากหลักสูตรแล้วการศึกษาย่อมดำเนินไปไม่ได้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า หลักสูตรคือหัวใจของการศึกษา การสร้างหลักสูตรต้องมีขั้นตอน มีกระบวนการที่ต้องอาศัยบุคลากรจำนวนมากในการปฏิบัติงาน ต้องพัฒนาอย่างเป็นระบบ เมื่อสร้างหลักสูตรหรือพัฒนาหลักสูตรขึ้นมาแล้ว ขั้นตอนต่อไปก็คือการนำหลักสูตรไปใช้ ซึ่งการนำหลักสูตรไปใช้เป็นกระบวนการสำคัญของการพัฒนาหลักสูตรที่พัฒนาขึ้นมาขึ้นให้ประสบผลสำเร็จ การจะประสบผลสำเร็จหรือไม่ ขึ้นอยู่กับการบริหารหลักสูตรเป็นปัจจัยสำคัญ ในเรื่องของการบริหารหลักสูตร

ดนตรีศึกษานั้น ผู้บริหารมีบทบาทสำคัญในการจัดโปรแกรมดนตรีศึกษา การสร้างปรัชญาเพื่อรากฐานของโปรแกรม สร้างจุดประสงค์ที่จะก่อให้เกิดประสบการณ์ที่มีคุณค่า การจัดการเรียนการสอนและการสร้างสิ่งแวดล้อมที่มุ่งสู่ดนตรีศึกษา (Linsin, 2014)

การเรียนการสอนดนตรีได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในปัจจุบัน ทั้งจากผู้ปกครองและนักเรียนสังเกตได้จาก มีสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรี หรือโรงเรียนดนตรีได้เปิดทำการเรียนการสอนขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมสูงสุด และผู้ปกครองยังมีความต้องการให้บุตรหลานได้เรียนมากที่สุดคือ เปียโน (ทรงศรัณย์ ปราบอักษร, 2548) ทั้งนี้เป็นการเรียนวิชาปฏิบัติในชั้นสูง ครูที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีและประสบการณ์ชีวิตมาก จะนำนักเรียนไปสู่ความคิดทางด้านดนตรีอันลึกซึ้งที่มีอยู่ในบทเพลง รวมทั้งช่วยให้เกิดความคิดเห็นทางดนตรีที่เหมาะสม นักเรียนจะต้องคิดอย่างอิสระ ครูเป็นผู้เสนอแนะวิธีการบรรเลงเปียโนและความคิดเห็นที่มีในแต่ละบทเรียน และหาข้อสรุปร่วมกัน ซึ่งจะช่วยให้ผู้เรียนค้นพบตัวเองและนำไปสู่ความเป็นศิลปิน และการเรียนเปียโนนั้นจะต้องมีความมุ่งมั่น และมีระเบียบวินัยสูงมากถึงจะประสบความสำเร็จในการเรียนได้

ดังนั้นจากการพิจารณาศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งพิจารณาปัญหาการสอนปฏิบัติดนตรีสากลในวิชาเปียโน ที่ทุกสถาบันกำลังประสบปัญหาอยู่ ผู้วิจัยจึงศึกษาการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศ ของนักเรียนโรงเรียนพัชรเมธี อคาเดมี ศรีราชา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาชลบุรี เขต 3 โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research: PAR) โดยคาดหวังผลที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงตามจุดมุ่งหมาย วัตถุประสงค์ที่ร่วมกันกำหนด เกิดการเรียนรู้ และพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ๆ จากการปฏิบัติร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

2.2 เพื่อศึกษาผลจากการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

วิธีดำเนินการวิจัย

การพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียนโรงเรียนพัชรเมธี อคาเดมี ศรีราชา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา ประถมศึกษา ชลบุรี เขต 3 โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมนี้ ได้ดำเนินการตามขั้นตอนกับผู้ร่วมวิจัย การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้เริ่มจากขั้นตอนที่ 1 การเตรียมการ (Preparation) และสิ้นสุดการดำเนินการในขั้นตอนที่ 10 (Conclusion) การสรุปผล รวมระยะเวลาทั้งสิ้น 20 สัปดาห์ ในการสรุปผลการวิจัยจะเป็นการนำเสนอผลการปฏิบัติจริง ทั้ง 2 วงจร ประกอบด้วย 10 ขั้นตอน (วิโรจน์ สารรัตน์, 2558) ซึ่งเป็นการนำเสนอรายงานในรูปแบบอิงแนวคิดเชิงวิพากษ์ (Critical Approach) แสดงหลักฐานประกอบทั้งข้อมูลสถิติภาพถ่ายคำให้สัมภาษณ์

บทบันทึกจากการสังเกตพฤติกรรมวิเคราะห์ข้อมูลหรือหลักฐานอื่นๆ มาแสดงประกอบการเล่าเรื่องเหตุการณ์ในแต่ละขั้นตอนเพื่อให้มีความชัดเจนและมองเห็นเป็นรูปธรรมถึงสิ่งที่ได้ร่วมกันคิดร่วมกันปฏิบัติร่วมกันสังเกตผลและร่วมกันสะท้อนผลนั้นว่าได้ผลเป็นอย่างไรทั้งที่สำเร็จและไม่สำเร็จทำกันอย่างไรทำไมเป็นเช่นนั้นเกิดการเรียนรู้หรือความรู้ใหม่อะไรขึ้นมาบ้างจากการปฏิบัติทั้งในระดับบุคคลระดับกลุ่มบุคคลและระดับองค์กร มีข้อเสนอแนะอะไรและอย่างไรสำหรับบุคคลอื่นหรือหน่วยงานอื่นที่ต้องการจะพัฒนาหรือแก้ปัญหางานนั้นๆ ซึ่งผลการวิจัยจะมีลักษณะเป็นการพรรณนาหรือการบรรยายเชิงวิพากษ์มีขั้นตอนการดำเนินการดังต่อไปนี้

1. ใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม 2 วงจร 10 ขั้นตอน ประกอบด้วย

1. การเตรียมการ (preparation) 2. การวางแผน (Planning) 3. การปฏิบัติ (Acting) 4. การสังเกต (Observing) 5. การสะท้อนผล (Reflecting) 6. การวางแผนใหม่ (Re-Planning) 7. การปฏิบัติใหม่ (Re-Acting) 8. การสังเกตผลใหม่ (Re-Observing) 9. การสะท้อนผลใหม่ (Re-Reflecting) 10. การสรุปผล (Conclusion)

2. ร่างคู่มือครูประชุมปฏิบัติการร่วมกัน เพื่อกำหนดบทบาทของผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย อย่างชัดเจนตามแนวทางการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

3. นำหลักสูตรและคู่มือที่สร้างขึ้น (ฉบับร่าง) ให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเหมาะสมและปรับปรุงแก้ไขจนได้ฉบับที่สมบูรณ์

4. ใช้เครื่องมือวิจัย ดังนี้ 1. คู่มือครูสำหรับวิชาเปียโน สำหรับนักเรียนชั้นพื้นฐาน คู่มือสอบและแบบทดสอบ 2. เครื่องมือประเมิน ประกอบด้วย แบบบันทึกการประชุม แบบสัมภาษณ์ แบบบันทึกสภาพการดำเนินงาน แบบสังเกต แบบประเมินผลการดำเนินงาน และแบบคำถามจัดกลุ่มสนทนา

5. การประเมินและปรับปรุงหลักสูตรเปียโนชั้นพื้นฐาน เมื่อนำไปใช้กับนักเรียนเปียโนของโรงเรียนพัชรนิมิต อคาเดมี ศรีราชา อายุระหว่าง 5 – 13 ปี

ประโยชน์จากการวิจัย

1. เป็นการวิจัยที่ก่อให้เกิดประสบการณ์การเรียนรู้ขึ้นทั้งในระดับบุคคล ระดับกลุ่มบุคคล และระดับสถานศึกษา เป็นการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง ตามหลักการเรียนรู้จากการกระทำ

2. เป็นการวิจัยที่ก่อให้เกิด องค์ความรู้ จากบุคคลและผู้เกี่ยวข้องในหน่วยงาน ในการพัฒนาการเรียนการสอนในห้องเรียน

3. นักวิจัยหรือผู้บริหาร สามารถศึกษาเรียนรู้รูปแบบการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เพื่อปรับปรุงหรือพัฒนารูปแบบการวิจัย ตลอดจนนำไปประยุกต์ใช้ให้มีความเหมาะสมกับบริบทของโรงเรียนได้

ผลการวิจัย

การสรุปผลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้คือ

1. การพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่วิทยฐานะเป็นเลิศของนักเรียนโดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมรวม 10 ขั้นตอน ผลจากการจัดกิจกรรมโดยผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยได้ดำเนินการ

มาแต่ละขั้นตอน ได้ข้อสรุปผลร่วมกันเกี่ยวกับผลการดำเนินงานพร้อมทั้งแสดงความคิดเห็นในการประชุมร่วมกันของผู้ร่วมวิจัยในแต่ละขั้นตอน ดังตารางที่ 1

2. ผลจากการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม พบว่า เมื่อใช้รูปแบบของหลักสูตรที่พัฒนาขึ้น นักเรียนมีความรู้ทั้งทางทฤษฎีและมีทักษะการปฏิบัติที่ดีขึ้น กล่าวคือนักเรียนสามารถบรรเลงดนตรีได้ถูกต้องตามเทคนิควิธี มีความเข้าใจและสื่อสารอารมณ์เพลงได้น่าดูน่าฟังมากยิ่งขึ้น นักเรียนกล้าแสดงออก และมีความกระตือรือร้นในการเรียนเพิ่มขึ้น และเมื่อทดสอบโดยการสอบวัดผลมาตรฐานทางดนตรีของโรงเรียนทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ พบว่านักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับดีมาก

ตารางที่ 1 ผลการดำเนินงานในขั้นตอนที่ 1 – 10

ขั้นตอน	กิจกรรม	ผลที่ได้รับ
ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมการ (Preparation)	1) การสร้างมิตรภาพและแลกเปลี่ยนเรียนรู้ 2) การเสริมพลังความรู้ให้กับผู้ร่วมวิจัย 3) การสร้างแผนที่การทำงาน (Road Map) 4) การประเมินและสรุปผล	บรรลุตามวัตถุประสงค์ - ได้รับความร่วมมือและตอบรับงานวิจัย - ได้ปฏิทินเพื่อการดำเนินงานวิจัยเพื่อใช้เป็นแนวทางปฏิบัติตลอดระยะเวลาวิจัย - ได้คู่มือครู สำหรับวิชาเปียโน สำหรับนักเรียนชั้นพื้นฐานและคู่มือสอบของนักเรียน
ขั้นตอนที่ 2 การวางแผน (Planning)	1) การวิเคราะห์สภาพ 2) กำหนดปัญหาและทำความเข้าใจปัญหา 3) การถ่ายทอดแนวคิดในบทที่ 2 ให้ผู้ร่วมวิจัย 4) การจัดทำแผนปฏิบัติการ (Action Plan) 5) การสรุปผลการดำเนินงาน	บรรลุตามวัตถุประสงค์ - ได้รับความร่วมมือจากบุคลากรครูในโรงเรียน - ได้สร้างปฏิทิน เพื่อการดำเนินงานวิจัยใช้เป็นแนวทางปฏิบัติตลอดระยะเวลาวิจัย
ขั้นตอนที่ 3 การปฏิบัติ (Action)	1) การกำหนดแนวทางปฏิบัติร่วม 2) การประเมินสภาพการดำเนินงานก่อนนำแผนลงสู่การปฏิบัติ 3) การนำแผนลงสู่การปฏิบัติ 4) การประเมินและสรุปผล	บรรลุตามวัตถุประสงค์ - ได้ทีมงานโครงการที่รับผิดชอบพร้อมกำหนดทีมติดตามและประเมินผล - ได้เครื่องมือการวิจัย 6 ฉบับ สำหรับใช้ในการดำเนินงานวิจัย
ขั้นตอนที่ 4 การสังเกต (Observation)	1) ขั้นตอนกำหนดรูปแบบและวิธีการ 2) ขั้นตอนการสังเกตผล 3) ขั้นตอนประเมินผลและสรุปผล	- ผู้ร่วมวิจัยและทีมประเมินมีความเข้าใจในเทคนิควิธีการสังเกตผลและสามารถใช้เครื่องมือในการสังเกตได้อย่างมีประสิทธิภาพ - กิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้การสะท้อนผลการดำเนินงานทำให้ผู้ร่วมการวิจัยทราบถึงความก้าวหน้าโครงการในการทำงานและได้แบ่งปันประสบการณ์ในการทำงานร่วมกัน

ตารางที่ 1 (ต่อ)

ขั้นตอน	กิจกรรม	ผลที่ได้รับ
ขั้นตอนที่ 5 การสะท้อนผล (Reflection)	1) การสังเคราะห์ความรู้ 2) การนำเสนอรายงาน 3) ประเมินและสรุปผล	บรรลุตามวัตถุประสงค์ มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ได้เห็นถึงสภาพการ เปลี่ยนแปลงการเรียนรู้และความรู้ใหม่ที่เกิดจาก การปฏิบัติ
ขั้นตอนที่ 6 การวางแผนใหม่ (Re-Planning)	นำเสนอรายงานวิเคราะห์และวิพากษ์ประเมิน ปัญหาที่ต้องการแก้ไขหรือพัฒนาพร้อมวางแผน ปฏิบัติการใหม่	บรรลุตามวัตถุประสงค์ ได้แผนปฏิบัติการชุดใหม่เพื่อนำไปใช้ในการพัฒนา งานให้มีความต่อเนื่องและยั่งยืน
ขั้นตอนที่ 7 การปฏิบัติใหม่ (Re-Acting)	1) ขั้นตอนการกำหนดแนวปฏิบัติ 2) ขั้นตอนปฏิบัติกิจกรรม 3) ขั้นตอนการประเมินและสรุปผล	บรรลุตามวัตถุประสงค์ ผลจากการนำโครงการลงสู่การปฏิบัตินอกจากจะ ทำให้โรงเรียนสามารถรักษาระดับคุณภาพไว้ใน เกณฑ์ “ระดับดีมาก” ส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ดีขึ้น
ขั้นตอนที่ 8 การสังเกตใหม่ (Re-Observing)	1) ขั้นตอนกำหนดรูปแบบและวิธีการ 2) ขั้นตอนการสังเกตและเสนอรายงานผล 3) ขั้นประเมินและสรุป	บรรลุตามวัตถุประสงค์ ผู้ร่วมวิจัยและทีมประเมินมีความรู้ความเข้าใจใน เทคนิคและวิธีการสังเกตผลและสามารถใช้ เครื่องมือในการสังเกตได้อย่างมีประสิทธิภาพ แลกเปลี่ยนเรียนรู้และสะท้อนผลของการดำเนิน งานทำให้ผู้ร่วมวิจัยได้ทราบถึงความก้าวหน้า ในการทำงานและได้แบ่งปันประสบการณ์ ในการทำงานร่วมกัน
ขั้นตอนที่ 9 การสะท้อนผลใหม่ (Re-Reflecting)	สังเคราะห์ความรู้การนำเสนอรายงานประเมิน และสรุปผล	บรรลุตามวัตถุประสงค์ เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และได้เห็นถึงสภาพ การเปลี่ยนแปลงการเรียนรู้และความรู้ใหม่ที่เกิดจาก การลงปฏิบัติทั้งในระดับตัวบุคคลระดับกลุ่มบุคคล และระดับองค์กร
ขั้นตอนที่ 10 การสรุปผล (Conclusion)	จากการดำเนินงานทั้ง 10 ขั้นตอนตามตาราง ที่ 1 สรุปได้ว่ามีผลที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งในระดับบุคคล ครูมีการแลกเปลี่ยนการเรียนรู้ รับรู้ และการแก้ปัญหาร่วมกัน ตลอดจนร่วมกัน ค้นหาความรู้ นวัตกรรมมาใช้ในการจัดการ เรียนรู้กับผู้เรียนมากขึ้น	บรรลุตามวัตถุประสงค์ บุคลากรภายในโรงเรียนเกิดการเปลี่ยนแปลง มีองค์ความรู้ร่วมกันและมีความรู้ใหม่มากขึ้น และ จากการประเมินผลที่เกิดขึ้นจากการพัฒนารูป แบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ พบว่าผู้เรียนมีการพัฒนาระดับความสามารถ มีทักษะ กล้าที่จะแสดงออก และกระตือรือร้นต่อ การเรียนรู้มากยิ่งขึ้น ตามเป้าหมายของหลักสูตร

อภิปรายผล

เนื่องจากการวิจัยเชิงปฏิบัติการมีจุดมุ่งหมายเพื่อแก้ปัญหาให้เกิดการเปลี่ยนแปลงควบคู่กับการเรียนรู้และการพัฒนาความรู้ใหม่จากการปฏิบัติงานจริง ดังนั้นการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรีทำให้เกิดผลดังนี้

1. การเปลี่ยนแปลง (Change) จากการปฏิบัติ

ข้อสรุปที่ได้จากการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โรงเรียนพัชรไมวสิค อคาเดมี ศรีราชา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา ประถมศึกษา ชลบุรี เขต 3 โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมนี้ เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงจากการปฏิบัตินั้นพบว่าการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นทั้งที่เป็น การเปลี่ยนแปลงตามที่คาดหวัง ดังนี้

การเปลี่ยนแปลงที่คาดหวัง

สำหรับ “สภาพที่คาดหวังจากการแก้ปัญหา” ผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยได้ร่วมกันกำหนดความคาดหวังการเปลี่ยนแปลงเป็น 2 ระดับคือ 1.ความคาดหวังการเปลี่ยนแปลงในระดับที่เป็นภาพรวมของสถานศึกษา 2. ความคาดหวังการเปลี่ยนแปลงในระดับกิจกรรมในโครงการตามแผนปฏิบัติการ

ความคาดหวังการเปลี่ยนแปลงในระดับที่เป็นภาพรวมของโรงเรียน

การพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศของนักเรียน โรงเรียนพัชรไมวสิค อคาเดมี ศรีราชา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา ประถมศึกษา ชลบุรี เขต 3 โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม มีความคาดหวังให้บุคลากรครูได้รับประสบการณ์พัฒนาตนเองและนักเรียนเกิดการเรียนรู้เพิ่มประสิทธิภาพทางการปฏิบัติเปียโน และยกระดับผลสัมฤทธิ์ของนักเรียน เพื่อให้นักเรียนได้ศึกษาค้นคว้าในสิ่งที่นักเรียนสนใจศึกษา และพัฒนาทักษะที่สำคัญในศตวรรษที่ 21 อย่างเป็นรูปธรรมมุ่งหวังที่จะผ่านการประเมินมาตรฐานวัดผลทางดนตรีและผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนในระดับ “ดีมาก” โดยได้รับการแก้ไขผ่านการนำแผนปฏิบัติการลงสู่การปฏิบัติจริง ซึ่งผลจากการดำเนินงานวิจัยเมื่อสิ้นสุดวงจรที่ 2 พบว่าบรรลุตามความคาดหวังที่กำหนดไว้ทุกประการ โดยมีการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศของนักเรียน ทั้งนี้ครูและนักเรียนได้เรียนรู้ร่วมกัน และร่วมกันค้นหาทิศทางดำเนินงานของโรงเรียนร่วมกัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะมีการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบใหม่ สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ความคาดหวังการเปลี่ยนแปลงในระดับกิจกรรมในโครงการตามแผนปฏิบัติการ

ผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยได้ร่วมกันกำหนด “สภาพที่คาดหวังจากการแก้ปัญหา” โดยมีความเห็นร่วมกันว่าสภาพที่คาดหวังจากการแก้ปัญหาของโรงเรียนคือ ทุกกิจกรรมในโครงการของแผนปฏิบัติการสำเร็จ และบรรลุตามวัตถุประสงค์ ทั้งนี้หลังจากผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย ได้นำแผนปฏิบัติการลงสู่การปฏิบัติจนแล้วเสร็จสามารถสรุปได้ดังนี้

หลังดำเนินการวิจัย มีผลการดำเนินงานดีขึ้น คือด้านการจัดการเรียนการสอนของครูดีขึ้น พบว่ามีการจัดกระบวนการ จัดการเรียนการสอนที่มีชัดเจน เทคนิคที่ใช้ประกอบการสอนมีรูปแบบหลากหลาย

น่าสนใจ ส่งผลทำให้ผู้เรียนมีการพัฒนาด้านทักษะการปฏิบัติ ฝึกซ้อมได้มีความชำนาญมากยิ่งขึ้น การเรียนรู้ทำความเข้าใจของนักเรียนดีขึ้น นักเรียนก็สามารถเข้าใจวิธีการสอนของครูมากยิ่งขึ้นทำให้การจัดการเรียนการสอนส่งผลพัฒนาขึ้น โดยเฉพาะนักเรียนได้รับการพัฒนาทักษะการเรียนรู้ที่หลากหลายจากการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรใหม่ จากการทำกิจกรรมปฏิบัติ ทำให้ผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนดีตามลำดับ ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการใช้หลักสูตรที่พัฒนานักเรียนสู่ความเป็นเลิศ สอดคล้องกับผลงานวิจัยของ พระมหาชนะ ชยธมโม (2560) ที่พบว่าบุคคลประกอบด้วยผู้วิจัย ครูผู้บริหารโรงเรียน กลุ่มบุคคลหมายถึง กลุ่มบุคคลที่ร่วมวิจัย และโรงเรียนหมายถึงบุคลากรในโรงเรียนเกิดการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริงหลายประการ นั้น การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม อาจสืบเนื่องมาจากการที่ผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยได้รับการพัฒนาทั้งความรู้และประสบการณ์ที่เหมาะสมกับบริบทของโรงเรียน สอดคล้องกับศักยภาพบุคคลกลุ่มบุคคล และโรงเรียน ประกอบกับฐานะของผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยต่างมีความเท่าเทียมกันในการวิจัยจึงทำให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกันอย่างเป็นระบบ

2. การเรียนรู้จากการปฏิบัติ (Learning)

นักเรียนเกิดการเรียนรู้ คือ เริ่มมีนักเรียนที่สนใจเรียนในวิชาเปียโนเพิ่มมากยิ่งขึ้น สืบเนื่องจากระบบการจัดการเรียนการสอน ได้รับการพัฒนาขึ้นโดยคณะครูและผู้เชี่ยวชาญติดตามผลอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเป็นผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย ได้ดำเนินการจัดรูปแบบการเรียนการสอนให้มีเนื้อหาที่เข้มข้น โดยทางโรงเรียนได้ส่งเสริม สนับสนุนการจัดการเรียนการสอนใหม่ โดยมีครูเป็นเพียงผู้แนะนำ ชี้แนะแนวทางแก่ผู้เรียน จึงทำให้ผู้เรียนเกิดความสนใจ อยากเรียนอยากรู้ อยากเก่ง และลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง สามารถสังเกตได้จากพฤติกรรมการเรียน ที่ผู้เรียนมีความรัก และอยากเรียนมากกว่าเดิม ส่งผลให้คะแนนการสอบวัดระดับความสามารถทางดนตรีสูงขึ้น และมีคะแนนเพิ่มมากขึ้นกว่าเดิม ผู้เรียนมีความต้องการอยากที่จะแสดงผลงาน มีความสนใจในการแข่งขันเปียโน จากที่กล่าวมาในขั้นต้น คือเมื่อผู้เรียนมีความรู้ ความเข้าใจในแนวทางเทคนิคที่ชัดเจน วิธีการปฏิบัติอย่างถูกต้องแล้ว ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความสามารถในการปฏิบัติเกิดผลดี ส่งผลให้การฝึกซ้อมมีทิศทางที่ดำเนินไปอย่างถูกต้อง มีทักษะที่เพิ่มพูนมากขึ้น มีผลงานการแสดงการก้าวเข้าสู่การแข่งขันในระดับสากล พัฒนาศักยภาพของนักเรียนให้โดดเด่นดีขึ้นเช่นกัน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการใช้หลักสูตรที่พัฒนานักเรียนสู่ความเป็นเลิศ สอดคล้องกับแนวความคิดของ Mertler (2006) และ O'Connor, Greene, and Anderson (2006) ที่พบว่า การเรียนรู้โดยการลงมือทำ เปิดโอกาสให้เด็กได้พัฒนาความคิด การตัดสินใจ การทำงานร่วมกับคนอื่น สามารถสร้างองค์ความรู้ได้ด้วยตนเอง กล่าวคือผู้เรียนมีโอกาสนเรียนรู้ได้ด้วยประสบการณ์จริง

3. ความรู้ใหม่ (New Knowledge)

ในการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ ผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยมีการส่งเสริมการเรียนรู้ให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง เพราะเป็นการเรียนรู้ที่จะพัฒนาผู้เรียนได้หลายอย่างไม่ว่าจะพัฒนาด้านทักษะปฏิบัติ การเกิดการเรียนรู้เกิดความคิดริเริ่มสร้างสรรค์จินตนาการการแสวงหาความรู้ ใฝ่รู้ ใฝ่เรียนของผู้เรียน จากที่ผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย ได้ทำการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี

สู่ความเป็นเลิศ ของนักเรียน โรงเรียนพัชรามิวสิก อะคาเดมี่ ศรีราชา จนประสบผลสำเร็จ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งที่คาดหวังและไม่คาดหวัง ก่อให้เกิดการเรียนรู้ทั้งในระดับบุคคลกลุ่มบุคคล และโรงเรียน ดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้น เป็นผลสืบเนื่องจากการดำเนินงานในโครงการ มีกิจกรรมดำเนินการเพื่อบ่มบ่มสู่ความเป็นเลิศทางด้านดนตรี การดำเนินการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ ของนักเรียน โรงเรียนพัชรามิวสิก อะคาเดมี่ ศรีราชาโดยผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย เป็นการดำเนินงานตามกิจกรรมต่างๆ ตามขั้นตอนของการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม 10 ขั้นตอน ดังนี้ 1. การเตรียมการ (Preparation) 2. การวางแผน (Planning) 3. การปฏิบัติ (Acting) 4. การสังเกต (Observing) 5. การสะท้อนผล (Reflecting) 6. การวางแผนใหม่ (Re-Planning) 7. การปฏิบัติใหม่ (Re-Acting) 8. การสังเกตผลใหม่ (Re-Observing) 9. การสะท้อนผลใหม่ (Re-Reflecting) 10. การสรุปผล (Conclusion) สอดคล้องกับแนวคิดของ Coghlan (2019) และ James, Milenkiewicz, and Bucknam (2008) ที่กล่าวว่า “ผลการวิจัยเชิงปฏิบัติการมีข้อจำกัดในการนำไปเผยแพร่หรืออ้างอิง แต่สามารถนำเอาประเด็นข้อคิดหรือเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นเป็นข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้ในสถานการณ์อื่นที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันหรือที่กำลังมุ่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในลักษณะเดียวกันได้”

เนื่องจากการวิจัยเชิงปฏิบัติการมีจุดมุ่งหมายเพื่อแก้ปัญหาให้เกิดการเปลี่ยนแปลงควบคู่กับการเรียนรู้และการพัฒนาความรู้ใหม่จากการปฏิบัติงานจริงของผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัยตามหลักการเรียนรู้จากการกระทำ (Action Learning) ตามวงจรแบบเกลียวสว่าน (Spiral Cycle) ของกิจกรรมการวางแผน การปฏิบัติการสังเกตและการสะท้อนผลโดยผลจากการวิจัยจะมีข้อจำกัดในการนำไปเผยแพร่เพื่อใช้ในวงกว้างเนื่องจากการวิจัยในบริบทเฉพาะเพียงแต่สามารถใช้เป็นกรณีศึกษาเพื่อประยุกต์ใช้ในบริบทที่คล้ายคลึงกันได้ดังนั้นความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้นจากการวิจัยในครั้งนี้จึงเป็นความรู้ใหม่ในบริบทเฉพาะที่เป็นผลจากการดำเนินการวิจัยในโรงเรียนพัชรามิวสิก อะคาเดมี่ ศรีราชาที่อาจมีข้อจำกัดในการนำไปใช้ในวงกว้าง แต่ก็อาจนำไปเป็นกรณีศึกษาเพื่อประยุกต์ใช้กับการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรวิชาอื่นๆ ได้ ตามกรอบแนวคิดการพัฒนารูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ ดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 รูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรีสู่ความเป็นเลิศ



ข้อเสนอแนะในการวิจัย

1. จากผลการวิจัยที่พบว่าการพัฒนา รูปแบบการบริหารหลักสูตรดนตรี สู่ความเป็นเลิศ ของนักเรียน โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมบรรลุทุกเป้าหมายการพัฒนาการเรียนรู้นั้นผู้บริหารสถานศึกษาและคณะครูเป็นปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้การพัฒนาบรรลุผลสำเร็จโดยผู้บริหารสถานศึกษาจะต้องคำนึงถึงคุณค่าของคณะครูในสถานศึกษาเป็นสำคัญเชื่อว่าทุกคนมีความสามารถและสร้างความสัมพันธ์ที่ดีให้เกิดขึ้นกับบุคลากรก่อนเป็นอันดับแรกหลังจากนั้นค่อยพัฒนาต่อไป

2. ในการทำการวิจัยปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมจะสำเร็จ ต้องมีการเปิดโอกาสให้ผู้ร่วมงานได้แสดงความคิดเห็นร่วมกัน เพื่อทุกคนจะได้มีความตระหนักและรับรู้ร่วมกันในการแก้ไขปัญหา ซึ่งจะช่วยให้การดำเนินงานราบรื่นและประสบผลสำเร็จ

บรรณานุกรม

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2553). *คู่มือการจัดการเรียนรู้*. กรุงเทพมหานคร: กระทรวงศึกษาธิการ
- . (2546). *หลักสูตรการศึกษาปฐมวัย พุทธศักราช 2546*. กรุงเทพมหานคร : ครุสภาลาดพร้าว.
- ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์. (2556). *ดนตรีศึกษา หลักการและสาระสำคัญ*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทรงศนีย์ ปราบอักษร. (2548). *การศึกษาโอกาสทางการตลาดของธุรกิจโรงเรียนดนตรี*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พระมหาชนะ ชยธมโม. (2560). *การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมเพื่อพัฒนาการเรียนรู้อย่างยืดหยุ่นเป็นฐานในโรงเรียนพระปริยัติธรรมสังฆมณฑลเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตร์ดุสิตบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย.
- วิโรจน์ สารรัตน์. (2558). *วิธีวิทยาการวิจัยแบบผสม กระบวนทัศน์ใหม่สำหรับการวิจัยทางการบริหารการศึกษา*. กรุงเทพมหานคร: อักษราพิพัฒน์.
- Coghlan, D. (2019) *Doing Action Research in Your Own Organization*. 5th ed. London: Sage Publications.
- James, E., Milenkiewicz, M., & Bucknam, A. (2008). *Participatory action research for educational leadership : using data-driven decision making to improve schools*. Los Angeles: Sage Publications.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- Linsin, M. (2014). *Classroom Management for Art, Music, and PE Teachers*. Boston JME Publishing.
- Mertler, C. A. (2006). *Action research. Teachers as researchers in the classroom*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- O'Connor, K. A, Greene, C., H., & Anderson, P. J. (2006). Action research: A tool for improving teacher quality and classroom practice. *The Ontario Action Researcher*, 9(1).

ดนตรีในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี

Music in Paya Yom Procession Tradition in Bang Pra Sub-district, Sri Racha District, Chonburi Province

กิตติภัณท์ ชิตเทพ¹

Kittipan Chittep

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ จังหวัดชลบุรี ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่พญายม 2 ลักษณะ คือ ดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ ประกอบด้วยคณะกลองยาวจำนวน 3 คณะ ได้แก่ คณะกลองยาวนายสาคร มีทรัพย์ คณะนายสมควร บุญรอด และคณะโรงเรียนอนุบาลบางพระ โดยคณะนายสมควร บุญรอด มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอกและซอด้วง บทเพลงที่พบได้แก่ เพลงจันทกอไม้ เพลงพม่าทุงเล เพลงพม่ารำชวาน สำหรับดนตรีประกอบพิธีบวงสรวงมีพราหมณ์ปาฏิหาริย์ สยมภพ จากเทวสถานโบสถ์พราหมณ์ กรุงเทพมหานคร เป็นผู้ทำพิธี พบเครื่องดนตรีได้แก่ ฆ้องชัย สังข์ และบันทึเตาะว้ แบ่งพิธีกรรมเป็น 11 ขั้นตอน มีประโคมดนตรีทั้งหมด 5 ครั้ง คือ การเชิญเทวดา การอวยพรผู้เข้าร่วมพิธี การถวายเครื่องสังเวย การกล่าวอวยพร และการโปรยข้าวตอกดอกไม้ การประโคมดนตรีทั้ง 5 ครั้ง โดยพบว่าการประโคมครั้งที่ 1-4 ฆ้องชัยเริ่มเป็นสัญญาณให้สังข์และบันทึเตาะว้บรรเลงพร้อมกันอย่างต่อเนื่อง และเมื่อฆ้องชัยลั่นถึงครั้งที่ 3 เป็นสัญญาณให้หยุด และในการประโคมครั้งที่ 5 เป็นการประโคมที่ใช้เวลายาวนานที่สุด นอกจากนี้ยังพบเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้อง คือ เพลงสาธุการ เพลงโปรยข้าวตอก และเพลงตระเชิญ ซึ่งเพลงตระเชิญถูกนำมาในการอันเชิญสิ่งศักดิ์ในพิธีบวงสรวงพญายมในอดีต

คำสำคัญ: ดนตรี / ประเพณี / พิธีกรรม / แห่พญายม / บางพระ

¹อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This is a qualitative research, the study aimed to investigate Music used in Paya Yom procession tradition in Bang Pra Sub-district, Sri Racha District, Chonburi in 2017. Two kinds of music were found, firstly, the music used in the Paya Yom procession were Klong Yao or the long tail drum ensemble. There were 3 troupes of Klong Yao who were willing to join the festival without any payment consisted of Sakorn Meesub troupe; Somkuarn Boonrod troupe; and BangPra Kindergarten school troupe. The Klong Yao playing pattern of Somkuarn Boonrod troupe used melodic instruments: Ranat Ek and Saw Duang to play the pieces such as Chine Tok Mai; Pama Tungle; Pama Rum Kwan etc. Secondly the music used in the Paya Yom warship ritual led by Brahman Patiharn Sayompop who came from Devasthan Brahman shrine, Bangkok. The ensemble called Prakom ensemble consisted of Kwang Chai; Sung; and Bundor. The warship ritual was divided into eleven stages, the music was played in five stages of the ritual: inviting the angels; blessing the participants; offering oblation; blessing, and spreading the flower. According to the five times playing of Prakom music, Kwang Chai was played for three times slowly, at the first play of Kwang Chai, Sung and Bundor played together continuously and stop by the last play of Kwang Chai, the last stage of music playing was the longest. There are ritual songs involved: Satukarn; Proy Kaotok; and Tra Choen, especially Tra Choen used to accompany the ritual in the past.

Keyword: Music; Tradition; Ritual; Paya Yom Procession; Bang Pra

บทนำ

จังหวัดชลบุรี เป็นจังหวัดที่มีประวัติศาสตร์เก่าแก่และยาวนานจังหวัดหนึ่งในพื้นที่เขตภาคตะวันออก โดยปรากฏพบชื่อชุมชนที่ปรากฏอยู่ในแผนที่ไตรภูมิสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ บางทราย บางปลาสร้อย บางพระเรือ และบางละมุง จากชื่อชุมชนประวัติศาสตร์ดังที่กล่าว ชุมชนบางพระเรือ หรือในปัจจุบันเป็นที่รู้จักกันในชื่อ ตำบลบางพระ หนึ่งในเขตการปกครองของอำเภอสัตร์ราชา เป็นพื้นที่ที่ได้รับการยอมรับในเรื่องของวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่น ที่ถูกร้อยเรียงจารึกไว้ในคำขวัญของตำบลบางพระที่ว่า “อาหารทะเลรสล้ำ แหล่งธรรมลือเลื่อง เมืองสามพระดี ประเพณีแห่พญายม ชมพระพุทธรูป”

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ได้ขึ้นทะเบียนประเพณีแห่พญายมบางพระ จังหวัดชลบุรี ให้เป็นมรดกทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ในปี พ.ศ. 2556 โดยทางกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้แสดงถึงความสำคัญและประวัติความเป็นมาอันยาวนานของประเพณีแห่พญายมของตำบลบางพระ เป็นประเพณีซึ่งเกิดจากภูมิปัญญาของชาวตำบลบางพระ อำเภอสัตร์ราชา จังหวัดชลบุรี ในสมัยนั้นเป็นชุมชน

ชายทะเลและภูมิประเทศเป็นป่ารก ประชาชนส่วนใหญ่มีอาชีพทำไร่ นา และประมง ต่อมาได้เกิดการแพร่ระบาดของโรคมาลาเรียทำให้คนเจ็บป่วยล้มตายจำนวนมาก ไม่มีวิธีการใดแก้ไขได้ จนวันหนึ่งมีชาวบ้านฝันว่ามีวิธีการที่จะลบล้างให้พ้นจากความทุกข์ภัยนั้นได้ ต้องปั้นองค์พญายมและให้ชาวบ้านมารวมตัวกันที่กลางลานบ้านเพื่อทำพิธีบวงสรวง เช่น ไห้ว ขอมมาลาโทษฝากความทุกข์โศกโรคภัยไข้เจ็บแล้วนำองค์พญายมไปลอยในทะเล จากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่สืบทอด

ปัจจุบัน ประชาชนชาวตำบลบางพระ จังหวัดชลบุรีได้สืบสานประเพณีดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง โดยเป็นความร่วมมือของชาวบ้านและมีหน่วยงานต่างๆ เข้ามาให้การสนับสนุนประเพณีนี้ ซึ่งในการปั้นองค์พญายมจะใช้โครงลวดขึ้นรูป เครื่องทรงใช้ปูนที่ทำจากเปลือกหอยบดผสมทรายละเอียดทำให้ดูสง่า น่าเกรงขาม เมื่อปั้นองค์พญายมเสร็จแล้ว ในวันที่ 17 เมษายน ชาวบ้านจะมารวมตัวกัน เพื่ออัญเชิญองค์พญายมไปประทับ ณ ชุมชนคอเขาพัฒนา หมู่ที่ 4 เพื่อทำพิธีเบิกเนตรและทอดผ้าป่านำเงินถวายวัด รุ่งขึ้นวันที่ 18 เมษายน ซึ่งเป็นวันสุดท้ายเทศกาลวันไหลสงกรานต์ของตำบลบางพระ เวลาประมาณ 13.00 น. จะอัญเชิญองค์พญายมขึ้นบนรถยนต์ ชุมชนต่าง ๆ ห้างร้านบริษัท และหน่วยงานราชการจะจัดตกแต่งรถบุปผชาติอย่างสวยงาม เข้าร่วมในริ้วขบวนแห่อัญเชิญองค์พญายม โดยใช้เส้นทางตามถนนสุขุมวิท ไปรอบชุมชนต่างๆ ในตำบลบางพระ ตลอดเส้นทางจะมีประชาชนคอยสรงน้ำพระพุทธรูป เมื่ออัญเชิญองค์พญายมมาถึงบริเวณพิธี ชาวบ้านจะช่วยกันแบกขึ้นประทับบนโต๊ะที่จัดเตรียมไว้โดยหันหน้าท่านออกสู่ทะเล เบื้องหน้ามีเครื่องบูชาประกอบด้วยกระถางธูป บายศรี แจกันดอกไม้ พร้อมอาหารเครื่องเซ่น คาวหวานและผลไม้ ก่อนนำท่านลอยลงสู่ทะเลชาวบ้านได้นิมนต์พระสงฆ์จากวัดต่างๆ ในชุมชน 9 รูปเจริญพระพุทธมนต์ และพราหมณ์หลวงจากเทวสถานโบสถ์พราหมณ์ทำพิธีอ่าน เทวโองการเสร็จแล้วเชิญชาวบ้านจุดธูปอธิฐานจิตเพื่อฝากเคราะห์ทุกข์โศกไปกับองค์พญายมและจุดธูปถวายเครื่องสังเวยท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 ทิศ จากนั้นจึงเชิญลงบนแพลอยลงสู่ทะเลจะมีขบวนเรือประมงมาลากุงแพเพื่อนำท่านไปลอยออกสู่ปากอ่าวบางพระให้ไกลที่สุด เป็นอันเสร็จพิธี (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2560)

ผู้วิจัยได้มีโอกาสเป็นนักดนตรีในงานประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี ในปี พ.ศ. 2550 โดยรับหน้าที่บรรเลงระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ในขณะนั้นเป็นนิสิตของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา โดยการบรรเลงในครั้งนั้น เป็นการบรรเลงเพลงตระเชิญ ในพิธีบวงสรวงรูปปั้นจำลองพญายมก่อนพิธีการลอยรูปปั้นพญายมลงทะเลไป ซึ่งเพลงตระเชิญ เป็นเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงประกอบอาภักดิ์ที่ใช้ในการแสดง หรือนัยแห่งพิธีกรรม เช่น พิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์ ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของดนตรีที่หน้าที่อยู่ 2 ประการได้แก่ ดนตรีเพื่อประกอบพิธีกรรม และดนตรีเพื่อการขับกล่อม จึงเป็นเหตุให้เป็นแรงบันดาลใจให้กับการศึกษาเรื่องดนตรีที่พบในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรีนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดการศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีในประเพณีแห่พญายม ที่มุ่งศึกษาบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับประเพณีการแห่พญายม และบริบททางดนตรีที่

ปรากฏพบในปัจจุบัน เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงวิชาการ และเป็นหนึ่งในการพัฒนาชุมชนให้เกิดความเข้มแข็งสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาบริบทดนตรีในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ จังหวัดชลบุรี

วิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ดนตรีในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอสรีราชา จังหวัดชลบุรี เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์บุคคลดังนี้

ศึกษาค้นคว้าเอกสารตำราบทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากสำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยบูรพา สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนามในพื้นที่ตำบลบางพระ อำเภอสรีราชา จังหวัดชลบุรี เพื่อสังเกตการณ์ประเพณีแห่พญายม ประจำปี พ.ศ. 2560

สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอสรีราชา จังหวัดชลบุรีโดยตรง ได้แก่ นายสมเจตน์ เกตุวัดธา นายกเทศมนตรีตำบลบางพระ ครูถาวร แสงจิต (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ศิลปินดนตรีไทยอาวุโส จังหวัดชลบุรี ครูแปลก เหมือนนุช ศิลปินดนตรีไทยอาวุโส จังหวัดชลบุรี รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรหะ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อดีตอาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา นายปาฏิหาริย์ สยมภพ พรหมณ์ผู้ทำพิธีแห่พญายม ตำบลบางพระ จังหวัดชลบุรี อาจารย์หนูศักดิ์ ไทยธรรม อดีตเลขาธิการสภาวัฒนธรรมตำบลบางพระ และอดีตคณะกรรมการสภาวัฒนธรรมอำเภอสรีราชา

ทำการถอดข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพ ข้อมูลสัมภาษณ์ วิเคราะห์ข้อมูล สรุปผลการวิจัยอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

ประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอสรีราชา จังหวัดชลบุรี จัดขึ้นระหว่างวันที่ 17–18 เมษายน ของทุกปี ซึ่งตรงกับช่วงเทศกาลสงกรานต์ หรือชาวท้องถิ่นเรียกว่า “วันไหล” หมายถึงการเล่นน้ำสงกรานต์ต่อจากเทศกาลสงกรานต์โดยปกติเริ่มจะมีการเล่นน้ำสงกรานต์กันระหว่างวันที่ 13 – 15 เมษายน ในหลายพื้นที่ของประเทศ สำหรับในพื้นที่ภาคตะวันออก ตั้งแต่บางแสน บางพระ และพัทยาซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในด้านการท่องเที่ยว

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลพื้นที่ภาคสนามประเพณีแห่พญายม ปรากฏพบดนตรีที่ใช้ในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอสรีราชา จังหวัดชลบุรี อยู่ 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะแรกคือดนตรีที่ใช้สำหรับการแห่ขบวน ในที่นี้พบวงกลองยาว และลักษณะที่สองคือ ดนตรีประกอบ สำหรับการบวงสรวงพญายม

จากการสัมภาษณ์ครูแปลก เหมือนนุช ศิลปินในท้องถิ่นตำบลบางพระ สามารถสรุปข้อมูลได้ว่า ไม่พบว่ามีการใช้วงปี่พาทย์หรือวงดนตรีแบบประเพณีในการใช้ประกอบพิธีกรรม ซึ่งครูแปลก เหมือนนุช เคยได้รับเชิญให้ไปบรรเลงวงดนตรีในงาน แต่เป็นการบรรเลงในลักษณะของการขับกล่อม ในงานพิธีรดน้ำ ผู้สูงอายุ (แปลก เหมือนนุช, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2560)

ภาพที่ 1 (ซ้าย) ครูแปลก เหมือนนุช



ภาพที่ 2 (ขวา) ครูผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต (ปัจจุบันถึงแก่กรรม)



จากการสัมภาษณ์ครูผู้ใหญ่ถาวร แสงจิต (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ศิลปินในท้องถิ่นชลบุรี สามารถสรุป ข้อมูลได้ว่าไม่เคยปรากฏพบว่ามีการใช้วงปี่พาทย์ในพิธี แต่มีการบรรเลงวงแตงวงในขบวนแห่พญายม ครูเล่าว่าการแห่พญายมนั้น เป็นงานที่หนัก เพราะขบวนแห่มีระยะทางไกล นักดนตรีเลยไม่ค่อยมีใครรับงาน แห่พญายม (ถาวร แสงจิต, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2560)

จากการลงพื้นที่ภาคสนาม ผู้วิจัยพบคณะกรรมการจำนวน 3 คณะ ได้แก่ คณะกลองยาวนายสาคร มีทรัพย์ คณะกลองยาวนายสมควร บุญรอด และคณะกลองยาวของโรงเรียนอนุบาลบางพระ

ภาพที่ 3 (ซ้าย) ผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์นายสาคร มีทรัพย์ หัวหน้าคณะกลองยาว



ภาพที่ 4 (ขวา) คณะกลองยาวของ นายสาคร มีทรัพย์



จากการสัมภาษณ์นายสาคร มีทรัพย์ หัวหน้าคณะกลองยาว สามารถสรุปได้ว่า คณะกลองยาวของนายสาคร มีทรัพย์ ได้มาช่วยในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรีมาหลายปี โดยที่ไม่ได้มีการว่าจ้างแต่อย่างใด เนื่องจากอยู่ในชุมชนเดียวกันจึงช่วยเหลืองานประเพณีชุมชนได้ทุกปี การร่วมขบวนแห่ของชุมชนเป็นการร่วมมือร่วมใจของชาวบ้านของแต่ละชุมชน (สาคร มีทรัพย์, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2560)

ภาพที่ 5 (ซ้าย) นายสมควร บุญรอด
หัวหน้าคณะกลองยาว



ภาพที่ 6 (ขวา) คณะกลองยาวนายสมควร บุญรอด



นายสมควร บุญรอด ปัจจุบันอายุ 57 ปี หัวหน้าคณะกลองยาวสมควร บุญรอด ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงกลองยาวและการผลิตกลองยาวด้วยวัสดุสแตนเลส ของตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี เป็นผู้รับผิดชอบในการจัดคณะกลองยาวเข้าร่วมประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรีต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลากว่า 10 ปี

จากการสัมภาษณ์นายสมควร บุญรอด สามารถสรุปได้ว่า นายสมควร บุญรอด ได้รับมอบหมายจากหน่วยงานราชการในการจัดคณะกลองยาว โดยได้จัดบรรดาศักดิ์จากโรงเรียนที่นายสมควร บุญรอด สอนพิเศษ ได้แก่ โรงเรียนบ้านห้วยกรุ โรงเรียนทางตรง และโรงเรียนเขาฉลาก รวมไปถึงนักดนตรีที่รู้จักในการเข้าร่วมประเพณีแห่พญายม ซึ่งในแต่ละปีจะจัดนักดนตรีได้จำนวนมาก ประมาณ 60 – 70 คน โดยให้เหตุผลว่าขบวนแห่เป็นขบวนใหญ่ หากมีนักดนตรีจำนวนมากคอยช่วยกันผ่อนแรงจะทำให้แต่ละคนไม่เหนื่อยกันมากเกินไป และห้ามไม่ให้นักดนตรีดื่มสุรา เครื่องดื่มแอลกอฮอล์ระหว่างการขบวนแห่ เพื่อนักดนตรีจะได้บรรเลงได้อย่างเต็มศักยภาพ เลยเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของคณะกลองยาวนายสมควร บุญรอด

การบรรเลงกลองยาวของคณะกลองยาวนายสมควร บุญรอดนั้น เน้นบรรเลงมือกลองยาวทั่วไป ประกอบกับเครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ ระนาดเอกและซอด้วง เพื่อช่วยให้การบรรเลงมีความสนุกสนานคึกครื้น นายสมควร บุญรอดยังอธิบายอีกว่า ที่ผ่านมามีคณะกลองยาวร่วมกันแห่ในประเพณีมากกว่าปัจจุบันนี้ เช่น คณะเพชรไพลิน อำเภอศรีราชา เป็นต้น (สมควร บุญรอด, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2561)

ภาพที่ 7 (ซ้าย) ระนาดเอกที่ใช้บรรเลงในขบวน
ของคณะนายสมควร บุญรอด



ภาพที่ 8 (ขวา) ซอด้วงที่ใช้บรรเลงในขบวน
ของคณะนายสมควร บุญรอด



การบรรเลงกลองยาวในขบวนแห่พญายมนั้นเป็นการบรรเลงแบบทั่วไป รูปแบบการบรรเลงกลองยาวนั้น ผสมกับการบรรเลง ซอด้วงหรือระนาดเอก บรรเลงเพลงเกร็ดประกอบการแห่กลองยาว ได้แก่ เพลงจันทอกไม้ พม่าทุ่งเล พม่ารำชวาน เป็นต้น โดยรูปแบบการดำเนินทำนองของกลองยาวเป็นการตีขึ้นพื้นเสียง “บอม” โดยจะมีผู้นำคอยตีกลองเป็นการตักแตงทำนอง

นอกจากคณะกลองยาวที่ปรากฏในขบวนแห่พญายมตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี ยังพบการใช้ดนตรีประเภทในการประกอบพิธีบวงสรวงหุ่นพญายม ซึ่งจะแสดงรายละเอียดให้ทราบในหัวข้อต่อไป

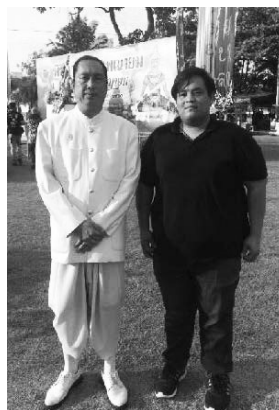
ผู้ทำพิธีบวงสรวงพญายม

หลังจากชาวชุมชนตำบลบางพระทุกหมู่ช่วยกันแห่หุ่นรูปปั้นพญายมมายังปะรำพิธี ณ ชายทะเลบางพระ เมื่อเชิญรูปปั้นขึ้นบนปะรำเรียบร้อยแล้วจึงเป็นหน้าที่ของคณะผู้ทำพิธีบวงสรวง ซึ่งทางเทศบาลได้เชิญมาจากเทวสถานโบสถ์พราหมณ์ กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 9 (ซ้าย) นายปาฏิหาริย์ สยมภพ
พราหมณ์ผู้ทำพิธีบวงสรวง



ภาพที่ 10 (ขวา) ผู้วิจัยกับนายปาฏิหาริย์ สยมภพ



นายปภาภิหารีย์ สยมภพ ปัจจุบันอายุ 45 ปีจากเทศบาลโบสถ์พราหมณ์ กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญทางศาสนา รับหน้าที่เป็นพราหมณ์ผู้ทำพิธีบวงสรวง พร้อมกับคณะ

นายปภาภิหารีย์ สยมภพ ได้รับเชิญให้เป็นผู้ทำพิธีบวงสรวงในพื้นที่จังหวัดชลบุรี และจังหวัดอื่นๆ ในพื้นที่ภาคตะวันออก สำหรับประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระนี้ ได้เชิญให้มาประกอบพิธีเป็นเวลากว่า 5 ปี แล้ว อีกทั้งยังเป็นผู้ทำพิธีบวงสรวงกองข้าวที่อำเภอศรีราชาอีกด้วย

คณะของนายปภาภิหารีย์ สยมภพ ยังประกอบไปด้วยผู้ช่วยอีก 4 ท่าน ได้แก่ นายบุญโชติ สดสงวน นายศิริพงษ์ อภวงศ์ นายวิรัช จาบัล นายบดินทร์ ศึกษาศิลป์ โดยทำหน้าที่ดูแลความเรียบร้อยของการประกอบพิธีบวงสรวงและรับหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบอีกด้วย

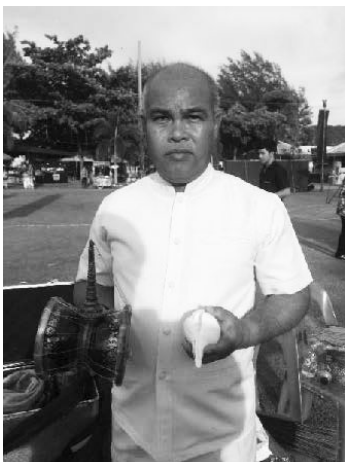
ภาพที่ 11 (ซ้าย) นายบุญโชติ สดสงวน ผู้ตีฆ้องชัย



ภาพที่ 12 (ขวา) นายศิริพงษ์ อภวงศ์ ผู้เป่าสังข์



ภาพที่ 13 (ซ้าย) นายวิรัช จาบัล ผู้โกลนฆะเฑาะว์



ภาพที่ 14 (ขวา) นายบดินทร์ ศึกษาศิลป์ ผู้เป่าสังข์



ภาพที่ 16 สังข์ที่ใช้ในพิธีบวงสรวงพญายม



เครื่องดนตรีที่ปรากฏพบลำดับที่สาม คือบันฑะวะร์ กลองสองหน้าขนาดเล็ก เส้นผ่านศูนย์กลาง 15 เซนติเมตร ตรงกลางคอดด้านบนมีเสาผูกเชือกปลายติดตุ้มสำหรับบรรเลง วิธีการบรรเลงใช้ถื้อแล้วแกว่งหรือไกว ให้ตุ้มไปกระทบหน้ากลองทั้งสองด้าน ซึ่งกรมศิลปากร อธิบายไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยว่า “ใช้ในการบรรเลงประกอบการ “ขับไม้” ในงานพระราชพิธี เช่น ขับกล่อมสมโภชพระมหาเศวตฉัตร สมโภชพระยาช้างเผือกและช้างสำคัญ เป็นต้น” (กรมศิลปากร, 2551, น. 54)

ภาพที่ 17 บันฑะวะร์ที่ใช้ในพิธีบวงสรวงพญายม



การบรรเลงเครื่องดนตรีตามที่กล่าวข้างต้น ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีบันฑะวะร์ สังข์ ขอนที่ 1 สังข์ขอนแก่นที่ 2 และฆ้องชัย จะยืนเรียงหน้ากระดานตามลำดับ

ภาพที่ 18-19 การประโคมฆ้องชัย สังข์และบันฑะเทาว์ที่ใช้ในพิธีบวงสรวงพญายม



ขั้นตอนการบวงสรวงพญายม

สำหรับลำดับขั้นตอนของการประกอบพิธีบวงสรวงพญายม เป็นการทำพิธีตามความเชื่อ โดยใช้การประโคมฆ้องชัย สังข์และบันฑะเทาว์ในการประกอบพิธี เพื่อให้เกิดบรรยากาศอันน้อมนำจิตผู้เข้าร่วมพิธีให้เกิดความศรัทธา ทำให้พิธีเกิดภาวะความศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อ อีกทั้งยังใช้การประโคมดนตรีเพื่อเป็นอาณัติสัญญาณให้กับผู้เข้าร่วมประกอบพิธีทราบถึงการทำพิธี

จากการสัมภาษณ์นายปาฏิหาริย์ สยมภพ พราหมณ์ผู้ทำพิธีบวงสรวง สามารถสรุปลำดับขั้นตอนและรายละเอียดของการทำพิธีที่ใช้ดนตรีเข้ามามีส่วนร่วมได้ว่า การบวงสรวงพญายมนั้นเริ่มจากการกล่าวอันเชิญสิ่งศักดิ์ทั้งหลาย รวมไปถึงองค์พญายมตามความเชื่อ ซึ่งใช้เครื่องดนตรีในการประโคม ได้แก่ ฆ้องชัย สังข์และบันฑะเทาว์ เป็นดนตรีประกอบพิธี หรือเรียกว่าดนตรีประโคมในทุกลำดับขั้นตอนของพิธีการประกอบนัยของการประกอบพิธี โดยมีรายละเอียดดังนี้

การประโคมฆ้องชัย สังข์และบันฑะเทาว์ มีนัยเพื่อแสดงการต้อนรับเหล่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การประโคมปรากฏทำนองเพลงหรือบทเพลง โดยมีลำดับการบรรเลงเครื่องดนตรี เริ่มด้วย ฆ้องชัย ต่อมาสังข์และบันฑะเทาว์บรรเลงไปพร้อมกัน ในทุกลำดับขั้นตอน การประโคมฆ้องชัย สังข์และบันฑะเทาว์ ผู้บรรเลงฆ้องชัยจะเป็นผู้เริ่มการประโคมโดยตีฆ้องชัยสามครั้ง เป็นรูปแบบเดียวกันทุกครั้ง ในพิธีบวงสรวงพญายมนั้นไม่มีการใช้วงปี่พาทย์

การจัดรูปเทียนและบูชาด้วยดอกไม้แสดงความหมายถึงการบูชาดิน น้ำลม ไฟ การใช้เครื่องกระยาบวช ประกอบด้วยนม เนย งา หมาก พลู บุหรี่ ถั่วเขียว ต้มแดง ต้มขาว แสดงความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ (ปาฏิหาริย์ สยมภพ, สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2560)

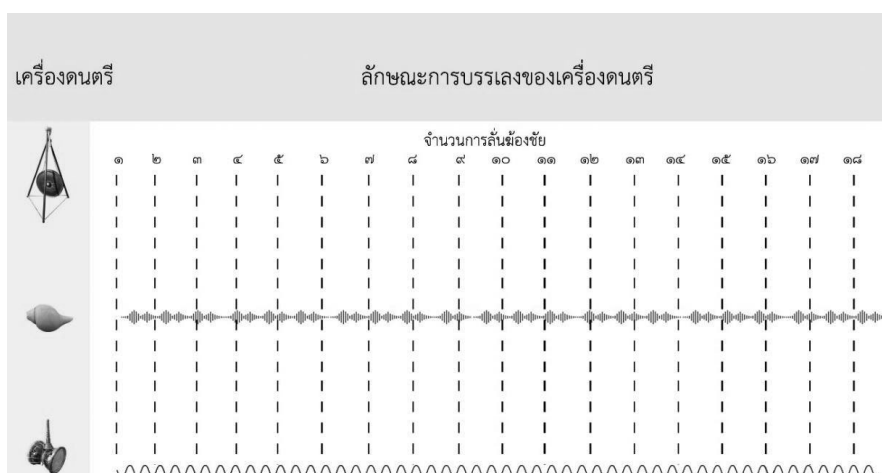
ลำดับขั้นตอนในพิธี การทำพิธีเริ่มจาก ผู้ทำพิธีเชิญประธานในพิธีจัดรูปเทียนบูชาศักดิ์สิทธิ์ จากนั้น ปักรูปเทียนบนเครื่องสังเวย ผู้ทำพิธีจะเริ่มสวดมนต์ตามโองการเพื่อเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พราหมณ์กล่าวอวยพรรายชื่อผู้เข้าร่วมพิธี พราหมณ์เชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์รับเครื่องสังเวย พราหมณ์กล่าวอวยพร โปรยข้าวตอกดอกไม้ และไหว้บูชา 4 ทิศ เมื่อถึงลำดับนี้นับเป็นการเสร็จสิ้นพิธีบวงสรวง จากนั้นลาเครื่องสังเวย และดำเนินการเชิญพญายมลอยลงทะเล โดยในระหว่างพิธีจะมีการประโคมฆ้องชัย สังข์ บันฑะเทาว์แทรกอยู่เป็นระยะ

จากข้อมูลสัมภาษณ์เรื่องลำดับพิธี ผู้วิจัยขอแสดงขั้นตอนของพิธีบวงสรวงหุ่นพญายมพร้อมกับการประกอบพิธีสังข์ บัณเฑาะว์ ดังนี้

ตารางแสดงขั้นตอนของพิธีบวงสรวงหุ่นพญายม

ลำดับ	รายละเอียด	ดนตรีประกอบ	หมายเหตุ
1	พราหมณ์เชิญประธานในพิธีจุดธูปเทียนบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์	-	
2	ปักธูปเทียนบนเครื่องสังเวย	-	
3	พราหมณ์เริ่มพิธีสวดมนต์ตามโองการ	-	
4	พราหมณ์สวดเชิญเทวดา	ประกอบครั้งที่ 1	
5	พราหมณ์กล่าวอวยพรรายชื่อผู้เข้าร่วมพิธี	ประกอบครั้งที่ 2	
6	พราหมณ์เชิญเทพทั้งหมดรับเครื่องสังเวย	ประกอบครั้งที่ 3	
7	พราหมณ์กล่าวอวยพร	ประกอบครั้งที่ 4	
8	โปรยข้าวตอกดอกไม้	ประกอบครั้งที่ 5	1) เป็นการประกอบที่นานที่สุด 2) เสร็จพิธีบวงสรวง
9	ไหว้บูชา 4 ทิศ	-	
10	ลาเครื่องสังเวย	-	
11	เชิญหุ่นพญายมลอยลงทะเล	-	เสร็จพิธี

สำหรับดนตรีประกอบที่ปรากฏทั้งหมด 5 ช่วงระหว่างการบวงสรวงหุ่นพญายม ได้แก่ ขั้นตอนการอวยพรเทวดา อวยพรผู้เข้าร่วมพิธี ถวายเครื่องสังเวย อวยพร และโปรยดอกไม้ ซึ่งจากการประกอบดนตรีทั้ง 5 ครั้งนั้น พบว่าการประกอบครั้งที่ 1-4 เป็นรูปแบบที่เหมือนกันคือ สังข์เริ่มเป็นสัญญาณให้สังข์และบัณเฑาะว์บรรเลงพร้อมกันอย่างต่อเนื่อง และเมื่อสังข์ขึ้นถึงครั้งที่ 3 เป็นสัญญาณให้หยุดบรรเลงตามรายละเอียดดังนี้



เครื่องดนตรีประโคมในพิธีบวงสรวงหุ่นพญายมปรากฏพบ ช้องชัย สังข์ บัณเฑาะว์ การประโคมนั้น ทำตามลำดับพิธีกรรมทั้งหมด 11 ขั้นตอนแบ่งเป็นการประโคม 5 ครั้ง โดยครั้งที่ 5 ในช่วงการโปรยข้าวตอก ดอกไม้จะเป็นการประโคมที่นานที่สุด ซึ่งนายปภาวิชัย สยมภพ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่า หากมีการบรรเลง วงปี่พาทย์ประกอบพิธี จะเป็นการบรรเลงเช่นเดียวกับพิธีไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์ แต่จะใช้เพลงน้อยซึ่งในกรณีนี้ ประกอบด้วยเพลง 2 บทเพลงได้แก่ เพลงสาธุการ ในพิธีจุดธูปเทียนบูชา และเพลงโปรยข้าวตอก ในช่วงพิธีการโปรยข้าวตอก เพียงเท่านั้น

เพลงสาธุการ แสดงถึงความหมาย การกราบบูชาพระรัตนตรัย และเพลงโปรยข้าวตอก แสดงถึงความเจริญงอกงามอันเป็นมงคล เป็นเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นกลุ่มเพลงสำคัญในการ ศึกษาดนตรีไทย นอกจากเพลงสาธุการ และ เพลงโปรยข้าวตอกที่กล่าวถึงแล้วนั้น ผู้วิจัยยังพบการใช้เพลง สำคัญของดนตรีไทยอีกหนึ่งเพลง คือเพลงตระเชิด ในงานประเพณีแห่พญายม ปี พ.ศ. 2550 บรรเลงโดย วงปี่พาทย์พิธีจากสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ควบคุมการบรรเลง โดยอาจารย์ภัทร คุมขำ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ในเวลานั้น และผู้วิจัยบรรเลงระนาดทุ้ม วงปี่พาทย์พิธี

ภาพที่ 21 ผู้วิจัยบรรเลงระนาดทุ้มวงปี่พาทย์พิธีจาก สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ในประเพณีแห่พญายม ปี พ.ศ. 2550



เพลงตระเชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ถูกใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย โดยมีนัยสำคัญเพื่อ อัญเชิญเทพ เทวดา ครุ ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มาร่วมในพิธี รวมไปถึงใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงด้วย ซึ่งการบรรเลงประกอบพิธีบวงสรวงพญายม ปี พ.ศ. 2550 ได้มีการบรรเลงเพลงตระเชิดในพิธีบวงสรวง ก่อนจะเชิญหุ่นพญายมลอยทะเลในลำดับถัดไป สอดคล้องกับความหมายบทเพลงที่ใช้อันเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มาในปะรำพิธี หรือ อันเชิญองค์พญายมมาตามความเชื่อของชาวดำบลบางพระ เพื่อปัดเป่าสิ่งไม่ดีและอวยพร ให้เกิดความสุข ความเจริญของชุมชน

ในพิธีบวงสรวงพญายม ที่พบการใช้บทเพลงหน้าพาทย์ตามที่กล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความสำคัญ ของประเพณีท้องถิ่น ที่รับเอาวัฒนธรรมดนตรีราชสำนักโดยเฉพาะวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นเพลงสำคัญ ตามที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2531 ได้อธิบาย

ไว้ว่า “เพลงหน้าพาทย์ถือเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ นับเป็นครูแห่งศิลปิน เมื่อศิลปินจะร้อง จะรำหรือจะบรรเลง เพลงหน้าพาทย์ เขามักจะทำการการว่ด้วยความนอบน้อมก่อนทุกครั้งไป เทพแต่ละองค์จะมีเพลง ประจำองค์ จะอัญเชิญเทพองค์ใดก็จะบรรเลงเพลงประจำองค์เท่นั้นๆ” (ประสิทธิ์ ถาวร, 2559, น. 43) สอดคล้องกับแนวคิดในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ที่ผู้บรรเลงจะต้องปฏิบัติด้วยความนอบน้อม แสดงความเคารพ ประพฤติตนให้เรียบร้อยในขณะการบรรเลงอยู่เสมอ เป็นระเบียบที่ถือปฏิบัติและที่ผู้วิจัย ได้รับการถ่ายทอดมา

สืบเนื่องจากบทเพลงอันสำคัญที่ปรากฏในประเพณีแห่พญายมดังที่กล่าวข้างต้น ผู้วิจัยขอบันทึก ทำนองเพลงตระเชิญ ทางฆ้องวงใหญ่ที่ได้รับถ่ายทอดมาจากรองศาสตราจารย์ ดร. ภัทร คุมขำ โดยนำเสนอ เพลงตระเชิญอีกสำนวนหนึ่งเพื่อเป็นการแสดงถึงความตระหนักรู้ในศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ปรากฏ โดยมีทำนองดังนี้

ทำนองเพลงตระเชิญ

ทำนองบรรทัดที่ 1

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ท	--- ล	----	- ฟ - ฟ	--- ม
----	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	----	--- ม

ทำนองบรรทัดที่ 2

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

ทำนองบรรทัดที่ 3

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ท	--- ล	----	- ฟ - ฟ	--- ม
----	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	----	--- ม

ทำนองบรรทัดที่ 4

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

ทำนองบรรทัดที่ 5

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ร	-- ม ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล
----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	- ร --	--- ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล

ทำนองบรรทัดที่ 6

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

ทำนองบรรทัดที่ 7

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

ทำนองบรรทัดที่ 8

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

ทำนองบรรทัดที่ 9

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ร	- - ม ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล
----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	- ร ---	--- ฟ	- ม - ฟ	- ซ - ล

ทำนองบรรทัดที่ 10

----	- ล - ล	- - ม ฟ	- ล - ท	- ดํ - มํ	- ดํ - -	ท ท - -	ล ล - ฟ
--- ล	--- ม	- ร - -	- ล - ท	- ด - ม	- ด - ท	--- ล	--- ด

ทำนองบรรทัดที่ 11

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

ทำนองบรรทัดที่ 12

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

ทำนองบรรทัดที่ 13

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

ทำนองบรรทัดที่ 14

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

ทำนองบรรทัดที่ 15

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

ทำนองบรรทัดที่ 16

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

จบเพลง

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทำนองเพลงจากรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ

ประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี เป็นประเพณีที่เกิดจากความเชื่อเฉพาะของพื้นที่ พัฒนาจากความเชื่อจนกลายเป็นประเพณี ที่มีการใช้ศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีไทยเข้ามามีส่วนร่วม ทั้งการใช้ดนตรีพื้นบ้านอย่างกลองยาว และดนตรีราชสำนักอย่างการใช้วงประโคมฆ้องชัย สังข์ บัณเฑาะว์ รวมไปถึงการใช้วงปี่พาทย์พืธีและบทเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญ เช่นเดียวกับที่ปรากฏในพระราชพิธี พิธีทางศาสนา และพิธีแห่งชีวิตของชาวไทย จึงนับเป็นประเพณีที่สำคัญของจังหวัดชลบุรี ทั้งนี้ รูปแบบการใช้วัฒนธรรมดนตรีในประเพณีแห่พญายมอาจสามารถพัฒนาให้เป็นรูปแบบที่แข็งแกร่งมั่นคง จนพัฒนาถึงความของราชสำนักสามารถสืบทอด อนุรักษ์และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมดนตรีของชาติต่อไปในอนาคต

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีในประเพณีแห่พญายม ตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี เกิดจากสมมติฐานของผู้วิจัยเรื่องการบรรเลงดนตรีพิธีกรรมประกอบพิธีแห่พญายม ที่ผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์เมื่อปี พ.ศ. 2550 จากการศึกษาพบว่าไม่ปรากฏพบการบรรเลงปี่พาทย์พิธีกรรมในพิธีกรรมนี้มาก่อน ซึ่งไม่สอดคล้องกับความเป็นไปได้ที่มาจากผลการศึกษาวิจัยเรื่องปี่พาทย์พิธีกรรมในจังหวัดชลบุรี (ภัทรระคมขำ, 2550) และวิจัยเรื่องบทเพลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี (กิตติภักดิ์ ชิตเทพ, 2558) ที่แสดงถึงร่องรอยของวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่มีคณะปี่พาทย์พิธีกรรมเป็นจำนวนมากในจังหวัดชลบุรีในปัจจุบัน ซึ่งอาจเป็นเพราะพิธีนั้นไม่ได้เป็นพิธีที่ปรากฏโดยทั่วไป และผู้ทำพิธีที่เป็นผู้กำหนดบทเพลงไม่ได้เลือกใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบในพิธีกรรมนี้ และนอกจากบทเพลงตระเชิญที่พบในปี พ.ศ. 2550 โดยผู้วิจัยแล้ว ในปัจจุบันไม่พบการใช้วัฒนธรรมดนตรีราชสำนักในประเพณีนี้อีก

การศึกษายังพบอีกว่า การจัดประเพณีนี้เริ่มจากประเพณีของชาวบ้านและมีหน่วยงานราชการเข้ามาสนับสนุน ให้งบประมาณดำเนินการ และเป็นผู้จัดการประสานงานให้กับชาวบ้านในท้องถิ่นได้มีส่วนร่วมในประเพณีท้องถิ่นของตน ส่งผลให้เกิดความรัก สามัคคี และหวงแหนในประเพณี อีกทั้งยังเป็นการรวมเอาวัฒนธรรมด้านดนตรีและศิลปะการแสดงแบบพื้นบ้านและแบบประเพณี ได้แก่ การบรรเลงวงกลองยาวและการแสดงโขน เป็นต้น เข้าไว้เป็นส่วนหนึ่งของประเพณี ทำให้เป็นการเผยแพร่ และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติได้อีกทางหนึ่ง

จังหวัดชลบุรีมีประเพณีที่หลากหลาย เช่น ประเพณีวิ่งควาย ฯลฯ เสนอให้มีการเก็บรวบรวมข้อมูล และศึกษาถึงความเชื่อมโยงของของประเพณีและวัฒนธรรมดนตรีไทย หรือการศึกษาใช้ศิลปวัฒนธรรมประเพณีในท้องถิ่นภาคตะวันออกเป็นฐานข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย ทำให้เกิดการสร้างเอกลักษณ์และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นไทยต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (ม.ป.ป.). *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม*. [ออนไลน์]. 2560. สืบค้นเมื่อ 13 มีนาคม 2560. จาก <http://ich.culture.go.th>.
- กรมศิลปากร. (2551). *เครื่องดนตรีไทย พิมพ์อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหม่อมราชวงศ์เทพยพงศ์ เทวกุล ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- กิตติภักดิ์ ชิตเทพ. (2558). *บทเพลงประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยในจังหวัดชลบุรี*. งบประมาณกองทุนวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยบูรพา ประจำปี พ.ศ. 2558. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา.
- ถาวร แสงจิต. (2560, 15 เมษายน). *สัมภาษณ์*.
- ประสิทธิ์ ถาวร. (2559). หนังสือที่ระลึกพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พุทธศักราช 2555: *เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู* (หน้า 43-45). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปาฏิหาริย์ สยมภพ. (2560, 18 เมษายน). *สัมภาษณ์*.
- แปลก เหมือนนุช. (2560, 15 เมษายน). *สัมภาษณ์*.
- ภัทระ คมขำ. (2558). ดนตรีในพระราชพิธีสิบสองเดือนตามวาระที่ปรากฏในปฏิทินหลวง. *วารสารศิลปกรรม*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1. 135 – 155.
- สาคร มีทรัพย์. (2560, 15 เมษายน). *สัมภาษณ์*.
- สมควร บุญรอด. (2561, 7 มีนาคม). *สัมภาษณ์*.

วงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ : การเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนด้วยดนตรี

Chiang Mai Music Voluntaries : Strengthening community by music.

อัจฉรา อุ่นใจ¹, นรเศรษฐ์ อุตาการ²

Atchara Ounjai, Norraseth Udakarn

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ : การเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนด้วยดนตรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอที่มา กระบวนการในการดำเนินกิจกรรมของวงดนตรีจิตอาสาและข้อมูลการก่อตั้งวง การน้อมนำพระราชโบายของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร มาเป็นแนวทางปฏิบัติหลักในการดำเนินกิจกรรมที่สร้างประโยชน์ในการพัฒนาชุมชนที่ตนอยู่อาศัย อีกทั้งยังขยายโอกาสให้แก่เยาวชนที่ขาดโอกาสในการเรียนดนตรี ให้มีความรู้และมีความสามารถในการต่อยอดองค์ความรู้ที่ได้เพื่อนำไปประกอบอาชีพด้านดนตรีในอนาคต ปราศจากข้อจำกัดทั้งด้านเศรษฐกิจ สังคมและเชื้อชาติ กิจกรรมทั้งหมดเกิดขึ้นด้วยความสมัครใจโดยยึดหลักของความเป็นจิตอาสา ประกอบกับการช่วยเหลือจากหน่วยงานต่าง ๆ ที่เข้ามาสนับสนุนเพื่อเติมเต็มในทุกด้านไม่ว่าจะเป็นเรื่องสถานที่ เครื่องดนตรีและด้านการเรียนการสอนทักษะของวง ซึ่งประกอบไปด้วยนักดนตรีอาชีพ อาจารย์มหาวิทยาลัย นักเรียน นักศึกษาดนตรี ข้าราชการ ซึ่งทุกคนมาด้วยความสมัครใจโดยปราศจากเงื่อนไขใด ๆ วงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ “เราทำความ ดี ด้วยหัวใจ” จึงเกิดขึ้นมาได้ไม่ใช่เพียงแค่การอาสาเท่านั้น แต่เป็นการอาสาที่มาจากจิตสำนึกของสมาชิกวงทุกคนที่พร้อมจะแบ่งปันและช่วยเหลือชุมชนและสังคมเมืองเชียงใหม่ให้มีความสุขอย่างยั่งยืน

คำสำคัญ: วงดนตรีจิตอาสาพระราชทาน / เชียงใหม่ / การเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชน

Abstract

The Royal Project of Music Voluntaries, Chiangmai – Strengthening the community with music. The objective of this article is to demonstrate the origin, process and activities of the Royal Project of Music Voluntaries. The information around the program origin is discussed along with how the King Rama X's guidance has become a streamline of its main practices. The program's activities help develop the community where it sits and extend the support to the young and disadvantaged people. For those lacking opportunities to

¹อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

²อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

learn music, this can provide future possibilities in music career without any financial, social and ethnic limitations. All activities are voluntarily run and participated by the program's members. The program has also received excellent supports from many institutes and individuals, including the practice venue, instruments as well as the musical expertise for the band. Some of the individual experts are university lecturers, music students, professional musicians and government officials. The Royal Project of Music Voluntaries has therefore been formed with the intent that 'we do good deed with our hearts'. As such, the project is originated not only because of the voluntaries of all members but also their willingness to share, making Chiangmai a sustainable quality and happy community.

Keyword: The Royal Project of Music Voluntaries; Chiangmai; strengthening the community with music

บทนำ

ดนตรี เป็นสิ่งมหัศจรรย์หนึ่งที่มีมนุษย์สามารถสร้างขึ้น โดยไม่มีชนกลุ่มใดในโลกที่จะดำเนินชีวิตโดยปราศจากซึ่งเสียงดนตรี แม้ในปัจจุบันที่เทคโนโลยีได้พัฒนาไปอย่างก้าวไกล มีการคิดค้นหุ่นยนต์และเทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ซึ่งถูกนำมาใช้กันอย่างกว้างขวาง แต่ดนตรียังคงเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ยังคงสร้างความแตกต่างและแสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึกที่แท้จริงของมนุษย์ที่ต่างจากการสร้างสรรค์ที่เกิดจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ ประกอบกับแนวคิดในการสร้างความเข้มแข็งให้ชุมชนเพื่อเสริมสร้างและขยายโอกาสให้แก่ผู้ด้อยโอกาส โดยเฉพาะเยาวชนซึ่งจะเติบโตไปเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาและผลักดันประเทศต่อไปในอนาคต ซึ่งแม้ว่าจังหวัดเชียงใหม่จะเป็นจังหวัดที่มีขนาดใหญ่แต่ก็ยังคงมีความแตกต่างและเหลื่อมล้ำในด้านเศรษฐกิจและสังคมอยู่มาก กลุ่มคนที่รักในการเล่นดนตรีจากทุกสาขาอาชีพ รวมถึงครู อาจารย์ และบุคลากรในสายงานดนตรี จึงมีความคิดที่จะก่อตั้งวงดนตรีจิตอาสาเพื่อชุมชนขึ้น จากแนวคิด “การเล่นดนตรีในยามว่าง” ได้ขยายไปสู่การเริ่มโครงการดนตรีเพื่อชุมชนขึ้น โดยสมาชิกกลุ่มก่อตั้งมีความเห็นไปในทางเดียวกันว่าคงจะเป็นการดีกว่าการมาเล่นดนตรีร่วมกันของกลุ่มคนที่รักดนตรีนี้จะขยายไปสู่ชุมชนของผู้คนที่มีความแตกต่าง ท่ามกลางสังคมในปัจจุบันที่ผู้คนมีช่องว่างระหว่างกัน ไม่ว่าจะเป็นช่องว่างระหว่างวัย ช่องว่างทางเศรษฐกิจ ช่องว่างทางสถานะแวดล้อม ช่องว่างในด้านโอกาส รวมถึงความขัดแย้งทางความคิดในเรื่องต่างๆ ที่เป็นต้นเหตุนำมาซึ่งปัญหาในสังคม ด้วยแนวความคิดการนำดนตรีเข้ามาเป็นสื่อในการสร้างความสัมพันธ์ภาพในการเชื่อมมิตรภาพระหว่างผู้คน

จากเหตุผลข้างต้นจึงกลายเป็นที่มาของการก่อตั้งวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ขึ้นมาอย่างเป็นรูปธรรม ภายใต้ข้อกำหนด กระบวนการ และแนวคิดดังต่อไปนี้

1. จิตอาสาคืออะไร

คำว่า “จิต” หมายถึงจิตใจ ความรู้สำนึกคิด คำว่า “อาสา” หมายถึงการลงมือทำสิ่งใดๆ อันเป็นการช่วยเหลือเกื้อกูลแก่ผู้อื่นด้วยความสมัครใจและเต็มใจโดยมิได้มีผู้ใดบังคับ ดังนั้นเมื่อรวม 2 คำนี้เข้าด้วยกันคำว่า “จิตอาสา” จึงมีความหมายรวมถึงการรู้สึกสำนึกคิดในการกระทำสิ่งใดที่เป็นการช่วยเหลือเกื้อกูลแก่ผู้อื่น ด้วยความเต็มใจ ไม่ใช่ด้วยการให้ทานให้เงิน แต่หากเป็นการสละเวลา และลงแรงเข้าช่วยโดยไม่หวังสิ่งตอบแทนด้วยใจเป็นสุขที่ได้มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือผู้อื่น (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2554)

2. การก่อตั้งวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่

ตามที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ทรงห่วงใยและทรงคำนึงถึงความอยู่ดีมีสุขของประชาชนเป็นสำคัญและพระองค์ทรงมีพระราชปณิธานแน่วแน่ที่จะทำให้ประเทศชาติ มั่นคง เป็นปึกแผ่น มีความรัก ความสามัคคีและประชาชน มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น ด้วยมีพระราชปณิธานที่จะสืบสานรักษา ต่อยอด โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริและแนวทางพระราชดำริต่างๆ ในการบำบัดทุกข์ บำรุงสุขให้ประชาชนและพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้จัดโครงการจิตอาสาขึ้นในครั้งแรกเมื่อวันพุธที่ 21 มิถุนายน พ.ศ.2560 ณ โรงเรียนสุโขทัย เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร โดยมีพระราชโอรสฯ ให้เริ่มทำจากจุดเล็กไปสู่โครงการใหญ่ โดยเริ่มจากโครงการง่ายๆ เช่น การดูแลรักษาบ้านและบริเวณบ้านของตนเองให้สะอาดก่อน แล้วจึงขยายไปสู่การทำโครงการเพื่อชุมชนและส่วนรวม จึงเกิดโครงการ “จิตอาสา เราทำความดีด้วยหัวใจ” อย่างเป็นรูปธรรมนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ณ วันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 กลุ่มคนซึ่งรักในเสียงดนตรี 8 คน ซึ่งประกอบไปด้วยนักธุรกิจ นักดนตรีอาชีพ ครูสอนดนตรี อาจารย์และพนักงานมหาวิทยาลัยและนักดนตรีสมัครเล่น ได้ประชุมหารือกันเพื่อจัดตั้งวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่โดยน้อมนำหลัก “จิตอาสา เราทำความดี ด้วยหัวใจ” มาเป็นแก่นหลักในการดำเนินงาน สมาชิกผู้ก่อตั้งได้พูดคุยกันถึงเรื่องการรวบรวมผู้คนที่มีความสามารถทางดนตรีมาร่วมเล่นดนตรีด้วยกันโดยกลุ่มเป้าหมายแรกที่นึกถึงคือกลุ่มวัยกลางคนไปจนถึงผู้สูงอายุ ด้วยเพราะบุคคลกลุ่มนี้เริ่มเข้าสู่วัยเกษียณ ซึ่งปลดภาระ และมีความยืดหยุ่นทางเศรษฐกิจได้และจากหน้าที่การงานได้มากขึ้น และที่สำคัญคือมีเวลาว่างมากขึ้น เมื่อได้ข้อสรุปจากการประชุมที่เป็นรูปธรรม กลุ่มผู้ก่อตั้งจึงเริ่มต้นโครงการด้วยการเลือกใช้สื่อออนไลน์ผ่านทางเฟสบุ๊ก เพื่อเป็นช่องทางในการประชาสัมพันธ์โครงการ รวมถึงจัดตั้งกลุ่มไลน์เพื่อเป็นช่องทางในการสื่อสารระหว่างสมาชิกในวงและเชิญบุคคลเป้าหมายเข้าร่วมเป็นสมาชิก ด้วยความช่วยเหลือเป็นอย่างดีจากคุณพรฤดี พุทธิศรี ประธานสภาเทศบาลนครเชียงใหม่ ในเรื่องการประสานหาสถานที่เพื่อดำเนินโครงการ ในที่สุดจึงได้รับการอนุเคราะห์สถานที่จากคุณมานิตย์ ขันทสีมา ผู้ดูแลพุทธสถานเชียงใหม่ ได้อนุญาตให้วงอาสาเชียงใหม่สามารถใช้พื้นที่ชั้น 2 ณ อาคารพุทธสถานเชียงใหม่ ซึ่งตั้งอยู่บนถนนท่าแพ ตำบลช้างม่อยในการฝึกซ้อมนับแต่นั้นมา โดยมีกำหนดเวลาการซ้อมดนตรีร่วมกันในทุกวันศุกร์ และวันเสาร์ ตั้งแต่เวลา 17.00 -19.00 น. การนัดซ้อมครั้งแรกได้เกิดขึ้นในอีก 1 สัปดาห์ต่อมา

3. โครงการสอนดนตรีสู่ชุมชน

จากที่กล่าวมาข้างต้น นอกเหนือจากการรวมตัวเพื่อเล่นดนตรีร่วมกันในยามว่าง ยังมีอีกหนึ่งภารกิจสำคัญและเป็นหัวใจหลัก นั่นคือโครงการสอนดนตรีแก่ชุมชน กลุ่มสมาชิกจิตอาสาได้มีการประชุมและมุ่งเป้าไปที่เยาวชนเป็นเป้าหมายหลัก โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชนที่ขาดโอกาสและขาดแคลนทุนทรัพย์ เพื่อเป็นการสร้างความเท่าเทียมและเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน ซึ่งเป็นการขยายโอกาสเพื่อเสริมสร้างความเท่าเทียมในด้านการศึกษา ตอบรับแผนการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับปัจจุบันที่มุ่งเน้นการเสริมสร้างระเบียบวินัย และจิตสาธารณะให้แก่ประชาชน ด้วยหลักการที่มุ่งเน้นการพัฒนามนุษย์ให้มีศักยภาพ ทั้งในด้านเศรษฐกิจ สังคมและในด้านคุณธรรมและจริยธรรม ซึ่งดำเนินการตามหลักการพัฒนาชุมชนและการสร้างความเข้มแข็งให้ชุมชน คือ การนำกระบวนการพัฒนาชุมชน มาปรับใช้ในการดำเนินงาน

กระบวนการพัฒนาชุมชนเป็นกระบวนการที่จะเปลี่ยนแปลงคนและสิ่งแวดล้อมอย่างเป็นระบบหรือเป็นขั้นตอนตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ นักพัฒนาชุมชนมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความรู้ ความเข้าใจในกระบวนการพัฒนาชุมชน และนำไปใช้ให้เกิดการพัฒนาชุมชนขึ้นให้ได้

กระบวนการพัฒนาชุมชน อาจแบ่งได้เป็น 8 ขั้นตอน ดังนี้ การศึกษาชุมชน หรือชุมชนศึกษา การวิเคราะห์ปัญหาชุมชน การจัดลำดับความต้องการและปัญหาชุมชน การวางแผนปัญหาในลักษณะของโครงการ การพิจารณาวิธีดำเนินงาน การดำเนินงาน การประเมินผลงาน การทบทวนเพื่อแก้ไขปัญหาและอุปสรรค

โดยการกำหนดกลุ่มเป้าหมายแรกลงไปทีกลุ่มเยาวชนที่ศึกษาอยู่ในเขตเทศบาลเมืองเชียงใหม่เป็นอันดับแรก เพื่อให้ง่ายกับการจัดการและง่ายสำหรับนักเรียนในการเดินทางมาเรียนในโครงการ จากนั้นจึงจัดทำจดหมายชี้แจงรายละเอียด และจุดประสงค์ของโครงการเรียนดนตรีที่ไม่มีค่าใช้จ่าย พร้อมทั้งส่งใบสมัครไปยังโรงเรียนเทศบาลในกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งในเบื้องต้นประกอบด้วยโรงเรียนเทศบาลวัดท่าสะอาด โรงเรียนเทศบาลวัดศรีดอนชัย โรงเรียนเทศบาลวัดพุกช้าง โรงเรียนเทศบาลวัดป่าแพ่ง และโรงเรียนเทศบาลวัดหนองป่าครั่ง ในรุ่นแรกของการรับสมัคร มีนักเรียนตอบรับเข้าร่วมโครงการทั้งสิ้น 40 คน มีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย เฉลี่ยอายุโดยประมาณ 12-16 ปี ส่วนใหญ่เป็นนักเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ถึงปีที่ 3 ซึ่งประกอบไปด้วยเยาวชนไทย เยาวชนชนเผ่า รวมถึงเยาวชนที่ไร้สัญชาติ การเรียนการสอนชั่วโมงแรกได้เริ่มขึ้นในวันที่ 18 สิงหาคม 2561

ภาพที่ 1 การเรียนการสอนเยาวชน วงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่



4. การเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชน

จังหวัดเชียงใหม่เป็นจังหวัดหลักในพื้นที่ภาคเหนือตอนบน มีประชากรประมาณ 1,800,000 คน ใหญ่เป็นอันดับสองของประเทศไทย จากปัญหาที่มีเช่นเดียวกับเมืองใหญ่ๆ ทัวไปในเรื่องของสังคมและความเป็นอยู่ สมาชิกกลุ่มได้ตระหนักถึงปัญหาดังกล่าว จึงได้รวมกลุ่มคนที่มีใจรักทางด้านดนตรีขึ้น เพื่ออาสาที่จะนำเอาดนตรีเป็นเครื่องมือการสื่อสารเพื่อให้เข้าถึงชุมชน ช่วยเหลือและบรรเทาปัญหาในแต่ละจุดเท่าที่จะสามารถทำได้ โดยมีแนวคิดว่าดนตรีเป็นภาษาสากลที่สามารถเข้าถึงชุมชนได้โดยง่าย โดยไม่จำกัดเพศ วัยวุฒิ คุณวุฒิ ฐานะทางสังคม รวมถึงเชื้อชาติ อีกทั้งทีมคณะทำงานยังได้ดำเนินกิจกรรมตามหลักการพัฒนาชุมชนและการขยายโอกาสทางการศึกษาดนตรีสู่ชุมชน ซึ่งจัดเป็นวิชาที่สามารถนำไปต่อยอดในการสร้างเป็นอาชีพมาเป็นแกนหลักในการจัดกิจกรรม ทั้งการเรียนการสอน และการใช้ดนตรีเป็นกิจกรรมหลักในการบ่มเพาะความรับผิดชอบ ความมีวินัยและความมีจิตสาธารณะเป็นสำคัญ

โดยช่วงแรกจะมุ่งเน้นไปที่เยาวชน โดยเฉพาะเยาวชนที่ขาดโอกาสที่อยู่ตามชุมชนต่างๆ อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่และอนุรักษ์ศาสตร์และศิลปะทางด้านดนตรี ไม่ว่าจะเป็นดนตรีสากล ดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านและดนตรีประเภทอื่น เพื่อให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ทั้งต่อตนเองและสังคมในอนาคต ซึ่งมีความสอดคล้องกับยุทธศาสตร์จังหวัดของจังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างปี พ.ศ. 2561-2564 ซึ่งกำหนดวิสัยทัศน์เมืองเชียงใหม่ไว้ว่า “นครแห่งชีวิตและความมั่งคั่ง” (The City of Life and Prosperity) โดยมีการตั้งเป้าประสงค์ในการดำเนินการเพื่อ สร้างสังคมที่น่าอยู่และประชาชนจะต้องมีคุณภาพชีวิตที่ดี ซึ่งนำมาซึ่งการกำหนดหลักกลยุทธ์ 6 ประเด็น คือ ประเด็นแรก พัฒนาสู่ศูนย์กลางการศึกษาของภูมิภาคด้วยความเป็นเลิศด้านการศึกษา และการเรียนรู้ตลอดชีวิต ประเด็นที่ 2 ส่งเสริมวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่มีศักยภาพรวมกับเครือข่ายด้านวัฒนธรรมทุกระดับ ประเด็นที่ 3 ส่งเสริมคุณธรรม จิตสาธารณะและประชาธิปไตย ประเด็นที่ 4 เสริมสร้างความพร้อมการเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างมีคุณภาพ ประเด็นที่ 5 พัฒนาคุณภาพคนและสุขภาวะให้เหมาะสมตามช่วงวัยและความหลากหลายของประชากร และประเด็นสุดท้ายลดความเหลื่อมล้ำของสังคม ตามแนวทางเศรษฐกิจพอเพียง

จากเหตุผลข้างต้นจึงส่งผลให้กิจกรรมวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ได้ยกระดับขึ้นไปสู่โครงการที่ได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นทางการจากภาครัฐและเอกชน เพื่อสนองพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ศูนย์อำนวยการใหญ่โครงการจิตอาสา พระราชทานตามแนวทางพระราชดำริ จึงได้ให้การสนับสนุนกิจกรรมดังกล่าว ตั้งแต่เริ่มกิจกรรมโดยประสานหน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องในการให้การสนับสนุนการดำเนินการตามความเหมาะสมตลอดมา ทำให้การดำเนินกิจกรรมต่างๆ ได้รับการตอบสนองจากประชาชนในพื้นที่อย่างต่อเนื่องด้วยดีเสมอมา

ต่อมาทางศูนย์อำนวยการใหญ่โครงการจิตอาสาพระราชทานตามแนวทางพระราชดำริได้เล็งเห็นถึงความตั้งใจและจุดประสงค์การก่อตั้งวงดนตรีจิตอาสา ตามโครงการจิตอาสาพระราชทาน “เราทำความ ดี ด้วยหัวใจ” ซึ่งเป็นการรวมตัวกันโดยมิได้หวังสิ่งตอบแทน และมุ่งหวังเพื่อใช้ดนตรีเป็นสื่อในการพัฒนาเยาวชนทั้งในด้านทักษะความรู้รวมถึงการพัฒนาคุณธรรมจริยธรรม จึงจัดให้สมาชิกกลุ่มดนตรีอาสาเชียงใหม่ได้เข้าร่วมพิธีรับสิ่งของพระราชทาน หมวกและผ้าพันคอจิตอาสา จากนายศุภชัย เอี่ยมสุวรรณ ผู้ว่าราชการจังหวัดเชียงใหม่ เป็นประธานพิธีรับสิ่งของพระราชทานหมวกและผ้าพันคอจิตอาสาแก่นักดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ ตามโครงการ “เราทำความ ดี ด้วยหัวใจ” จำนวน 78 คน เมื่อวันที่ 19 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ณ ศูนย์ประชุมและแสดงสินค้านานาชาติ จังหวัดเชียงใหม่ จึงทำให้บทบาทของกลุ่มดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่เปลี่ยนสถานะเป็นวงดนตรีจิตอาสา พระราชทาน เชียงใหม่ “เราทำความ ดี ด้วยหัวใจ” โดยสมบูรณ์

ภาพที่ 2 พิธีรับสิ่งของพระราชทาน หมวกและผ้าพันคอจิตอาสา



หลังจากนั้นกิจกรรมที่ถือว่าเป็นเครื่องยืนยันความสำเร็จของกิจกรรมวงดนตรีจิตอาสาพระราชทานเชียงใหม่ในด้านการสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนและการขยายโอกาสทางการศึกษาด้านดนตรี สืบเนื่องมาจากศูนย์อำนวยการใหญ่โครงการจิตอาสาพระราชทานตามแนวทางพระราชดำริ ได้มีแนวคิดเพื่อเป็นการเผยแพร่การดำเนินกิจกรรมวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ให้เป็นที่รู้จัก และสามารถนำไปเป็นแบบอย่างในพื้นที่ต่างๆ ทั่วประเทศ จึงให้โอกาสแก่วงจิตอาสาให้เข้าร่วมกิจกรรมบรรเลงดนตรีในงานอุ่นไอรักคลายความหนาว สายน้ำแห่งรัตนโกสินทร์ ที่จัดขึ้นในวันที่ 26-28 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ณ เวทีสนามเสือป่า ลานพระราชวังดุสิต จังหวัดกรุงเทพมหานคร โดยได้รับการสนับสนุนในเรื่องของการดูแลในการเดินทาง ที่พัก และอาหาร

จากหลายภาคส่วนดังนี้ สำนักพระราชวัง กองทัพบก กองทัพอากาศ กรมดุริยางค์ทหารบก และกรมการขนส่งทหารบก

ภาพที่ 3 การเดินทางไปร่วมแสดงงานอุ่นไอรักคลายความหนาว สายน้ำแห่งรัตนโกสินทร์



ยิ่งไปกว่านั้น จากการเดินทางไปร่วมการแสดงเยาวชนสมาชิกของวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่ยังได้มีโอกาสเข้าเยี่ยมชมการเรียนการสอนดนตรี ที่กรมดุริยางค์ทหารบก ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้เยาวชนจากที่ห่างไกลได้มีโอกาสเรียนรู้และเปิดโอกาสในการสร้างแรงบันดาลใจ ในการประกอบอาชีพด้านดนตรี โดยภายหลังจากการเยี่ยมชม วงจิตอาสาได้รับโอกาสในการฟังการบรรยายแนะนำในเรื่องการเตรียมความพร้อมสำหรับการสอบเข้าคัดเลือกเป็นนักเรียนดุริยางค์ทหารบกอีกด้วย ถือเป็นการเปิดโลกทัศน์ทางการศึกษา และอาชีพให้กับเด็กหลายๆ คน ซึ่งต่อมาภายหลังได้มีสมาชิกของวงที่สามารถสอบผ่านการคัดเลือก และได้เข้าเรียนเป็นนักเรียนดุริยางค์ทหารบกในปีการศึกษา 2562 ที่ผ่านมา และในปีการศึกษา 2564 ที่จะถึงนี้ ยังมีนักเรียนในโครงการอีกหลายคนที่มีความสนใจ และเตรียมตัวเพื่อการสอบในสนามนี้ด้วยเช่นกัน ถือเป็นหนึ่งในก้าวของการสร้างชุมชนเข้มแข็ง เพื่อเป็นการสร้างโอกาสและความมั่นคงทางการศึกษาและอาชีพให้แก่เยาวชนในอนาคตต่อไป

ภาพที่ 4 กิจกรรมแนะแนวจากโรงเรียนดุริยางค์กองทัพบก



ภาพที่ 5 การแสดงดนตรีที่งานอุ่นไอรักคลายความหนาว สายน้ำแห่งรัตนโกสินทร์



5. ปัญหาอุปสรรคและแนวทางแก้ไข

5.1 จำนวนของนักเรียนที่ลดลง

ด้วยทักษะและความสามารถทางดนตรีที่มี ทีมครูผู้สอนจึงมีความเห็นตรงกันว่าดนตรีที่ได้แต่เล่นเป็นเพียงแค่การเล่นดนตรีเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น แต่หากจะเล่นดนตรีให้มีความยั่งยืนและสามารถนำไปต่อยอดในองค์ความรู้ได้นั้น มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่การเรียนดนตรีที่ดีจะต้องเป็นการเรียนดนตรีด้วยความเข้าใจในหลักของทักษะการเล่นและความรู้ทางทฤษฎีอย่างถ่องแท้ เพื่อไม่ให้เป็นการลงแรงที่สูญเปล่า นักเรียนจำเป็นต้องมีความตั้งใจ ต้องอ่านโน้ตได้และปฏิบัติเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้องในเรื่องของเทคนิคอย่างเป็นขั้นตอน ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาในข้างต้น ถือเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาขีดความสามารถทางดนตรีต่อไปในอนาคต นักเรียนทั้งหมดในโครงการจึงถูกกำหนดให้ต้องเรียนภาคทฤษฎีดนตรีเพื่อฝึกการอ่านโน้ต ฝึกการเข้าจังหวะพร้อมๆ กับการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างจริงจัง ซึ่งในขั้นนี้ถือเป็นการฝึกความอดทน ความมีวินัยและสมาธิที่แน่นของเยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรมได้อย่างเห็นได้ชัด นี่คือต้นเหตุของปัญหาข้อที่ 1 ที่ได้พบเจอ เมื่อเวลาผ่านไปเพียง 1 เดือนครึ่งของการเรียนการสอน ในที่สุดจากเยาวชน 40 คน เหลือผู้สมัครใจเพียง 20 คนเท่านั้นที่ยังมีความอดทนและพร้อมไปต่อกับโครงการ

5.2 ปัญหาและภาระภายในครอบครัว

อย่างไรก็ตามสาเหตุการลาออกของเด็กไม่ใช่เป็นเพราะสาเหตุในเบื้องต้นที่กล่าวมาเท่านั้น หากแต่ยังมีปัญหาและสถานะที่เกิดขึ้นภายในของครอบครัว อาทิเช่น บางคนจำเป็นต้องไปทำงานหลังเลิกจากโรงเรียนเพื่อหารายได้ช่วยเหลือครอบครัว บางคนต้องช่วยผู้ปกครองดูแลพี่น้องในขณะที่ผู้ปกครองต้องไปทำงานนอกบ้าน เป็นต้น

5.3 ปัญหาในเรื่องเวลาการจัดการเรียนการสอนระหว่างครูผู้สอน

ความพร้อมในเรื่องของเวลาที่ไม่ตรงกับการจัดการเรียนการสอนแบบกลุ่มเกิดขึ้นจากหลายสาเหตุ เช่น บางคนผู้ปกครองเป็นห่วงในเรื่องของการเดินทางกลับบ้านหลังเลิกซ้อมดนตรี เพราะการเวลาในการเรียนและซ้อมจัดขึ้นในช่วงวันจันทร์ถึงวันศุกร์ เวลาประมาณ 16:00–20:00 น. ซึ่งจำเป็นต้องเป็นช่วงเย็นหลัง

เล็กลงของกลุ่มสมาชิกครู เพราะครูที่อยู่ในโครงการมีภาระงานประจำที่ต้องรับผิดชอบ เช่นเดียวกันกับเด็กๆ ที่บางคนต้องใช้เวลาหลังโรงเรียนเลิกในการทำภารกิจดังข้อ 4.2 เช่นกัน หรือบางครอบครัวอาจเป็นปัญหาภายในครอบครัว เช่นปัญหาเรื่องที่พักอาศัยที่อยู่ไกลออกจากตัวเมือง บางครั้งนักเรียนต้องอาศัยรถประจำทาง แต่รถประจำทางเหล่านั้นจะมีรถเที่ยวสุดท้ายที่หมดก่อนเวลาการเรียนการสอน และบางคนขับมอเตอร์ไซด์กลับบ้านเองหลังเลิกเรียน ซึ่งเป็นเวลาที่มืดค่ำแล้ว ผู้ปกครองก็จะเป็นห่วงในการเดินทาง ปัญหาที่กล่าวมาทำให้เด็กไม่สามารถอยู่เรียนได้จนจบชั่วโมงเรียน การแก้ปัญหาที่สามารถทำได้ในเบื้องต้นคือการเปิดสถานที่ให้กับเด็กได้เข้ามาฝึกซ้อมเพิ่มเติมในวันเวลาที่สะดวกกับทั้งครูและนักเรียน

5.4 ปัญหาการขาดแคลนบุคลากรครู

ปัญหาด้านบุคลากรก็เป็นประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นกับวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่เช่นกัน อย่างที่กล่าวไปแล้วข้างต้นในเรื่องของการจัดการเรียนการสอน ซึ่งถูกจัดวางไว้ในช่วงเวลา 16.00–19.00 น. ของวันธรรมดา และ 9.00 – 15.00 ของวันเสาร์และอาทิตย์ ซึ่งทำให้กลายเป็นปัญหาที่ไม่สามารถแก้ไขได้ของครูสอนดนตรี เพราะโดยปกติในช่วงเวลานี้ก็จะเป็นเวลาเดียวกันที่เป็นเวลาทำงานปกติของครูสอนดนตรีทั่วๆ ไปเช่นกัน จึงทำให้ในช่วงแรกนี้เป็นการรับภาระเต็ม ๆ ของกลุ่มสมาชิกครูผู้ก่อตั้งต้องรับผิดชอบภาระที่ค่อนข้างหนักพอสมควร แต่ถือเป็นความโชคดีที่ในกลุ่มสมาชิกครูที่เป็นหลักยังสามารถยืดหยุ่นเวลาในการทำงานได้ไปในทิศทางเดียวกัน

การขาดแคลนบุคลากรเฉพาะทางที่ต้องทำหน้าที่เป็นครูผู้สอนการบรรเลงเครื่องดนตรีแยกชนิดของเครื่องดนตรี ซึ่งบุคลากรที่มีครูมีจำนวนไม่เพียงพอและขาดแคลนในบางเครื่องดนตรี ซึ่งประเด็นนี้ได้รับการสนับสนุนด้านบุคลากรจากหน่วยงานราชการ กองดุริยางค์ มทบ.33 ค่ายกาวิละ และคณาจารย์และนักศึกษาจากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ ส่วนในด้านโน้ตดนตรี ส่วนใหญ่โน้ตที่ได้รับการสนับสนุนมามากจะมีความยากเกินไปสำหรับนักดนตรีส่วนใหญ่ในวง เนื่องจากส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีสมัครเล่น จึงจำเป็นอย่างมากที่จะต้องให้ผู้เรียบเรียงเสียงประสานที่มีความชำนาญ พร้อมทั้งจะทำเพลงให้ และที่สำคัญคือมีเวลาเพียงพอที่จะเขียนและแก้ไขโน้ตให้มีความเหมาะสมกับความสามารถของสมาชิกในวง ซึ่งบางครั้งเพลงที่เรียบเรียงขึ้นใหม่เขียนให้กับทุกเครื่องดนตรีที่คิดว่าควรมีอยู่ในวง แต่ปรากฏว่าสมาชิกวงบางตำแหน่งขาดหายไป ทำให้เพลงเล่นไม่ครบเสียง จึงไม่สามารถซ้อมเพลงนั้นได้ ต้องนำกลับไปแก้ไขใหม่ ทำให้ต้องเสียเวลาในการทำงานค่อนข้างมาก ในปัจจุบันนี้เมื่อเวลาผ่านไปในระดับหนึ่ง ทำให้กลุ่มครูมีความเข้าใจในการเตรียมการเรื่องของโน้ตเพลง และระดับความยากง่ายของเพลงได้ค่อนข้างดี และเริ่มมีคลังโน้ตเพลงรวมถึงมีเว็บไซต์อีกมากที่สามารถสืบค้นหาได้ง่ายขึ้น

5.5 ปัญหาการขาดแคลนเครื่องดนตรี

ในช่วงแรกของการดำเนินกิจกรรม ปัญหาที่ถือได้ว่าเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากที่สุด 2 ประการคือเรื่องเวลาและความขาดแคลนเครื่องดนตรีที่ต้องใช้ในการเรียนการสอน โดยเยาวชนที่เข้าร่วมโครงการมาจากหลากหลายสถาบัน ซึ่งมีความแตกต่างกันในด้านเวลา ทำให้เป็นการยากสำหรับการบริหารจัดการเรียนการสอนประกอบกับในช่วงต้นกิจกรรม มีจำนวนนักเรียนที่สนใจสมัครเข้าร่วมกิจกรรมมากกว่าที่คาดไว้ จึงส่งผลให้ขาดแคลนอุปกรณ์และเครื่องดนตรีที่ต้องใช้ในการเรียนการสอน โดยทีมครูผู้สอนร่วมกับ

คณะทำงานผู้ประสานงานได้ดำเนินการแก้ไขปัญหา 2 ประการ คือ พยายามจัดการเรียนการสอนทฤษฎีดนตรีไว้ในวันและเวลาที่ต้องเรียนพร้อมกันซึ่งเป็นวันที่สมาชิกส่วนใหญ่มีเวลาว่าง ส่วนการสอนปฏิบัติเครื่องจัดให้แยกตามเครื่องดนตรีเป็นกลุ่มย่อย ซึ่งทำให้สามารถจัดการเรียนการสอนได้สะดวกยิ่งขึ้น ในส่วนของเครื่องดนตรีที่ขาดแคลน คณะทำงานได้ดำเนินการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการสอนโดยสลับกันในชั้นเรียน บางครั้งต้องใช้ในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า เช่น ในวงขาดเครื่องไวโอลินแต่ยังมีไวโอลินที่สามารถนำมาใช้ได้ จึงแก้ไขด้วยการใช้สายของไวโอลามาใส่ในเครื่องไวโอลินแทนแล้วใช้ทดแทนเป็นการชั่วคราว อีกประการคือ มีการดำเนินการประสานขอยืมและสนับสนุนเครื่องดนตรีจากหน่วยงานต่างๆ อาทิ กองดุริยางค์ กองทัพอากาศ กองดุริยางค์ทหารบก โรงเรียนต่างๆ เป็นต้น

5.6 ปัญหาอื่นๆ

ปัญหาทางเศรษฐกิจ ปัญหาของความสัมพันธ์ของคนในครอบครัว ปัญหาจากสุขภาพเหล่านี้อ้วนเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหาในการไม่สามารถมาร่วมซ้อมให้ได้อย่างสม่ำเสมอทั้งสิ้น ปัญหาอันหลากหลายที่ถูกชักชวนอยู่ในใจเหล่านี้ค่อยๆ ถูกบอกเล่าโดยเยาวชนเอง เมื่อเวลาผ่านไปได้ซักระยะ นี้อยอมแสดงให้เห็นว่าการมารู้จักกันเพื่อร่วมเล่นดนตรี จึงไม่ใช่เพียงแค่เพื่อสร้างความบันเทิงใจ หรือเพื่อการเรียนรู้เท่านั้น หากแต่มีมิตรภาพที่เกิดขึ้นของการใช้เวลาด้วยกันคือ การใส่ใจ การดูแล และการรับฟัง ซึ่งผลที่ตามมาคือความไว้วางใจซึ่งกันและกัน ทั้งต่อกลุ่มเยาวชน กลุ่มผู้ปกครอง รวมถึงกลุ่มครูผู้สอนเอง

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าวงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่จะประสบปัญหามากมายจากการดำเนินกิจกรรม แต่ด้วยความมุ่งมั่นและความตั้งใจของคณะผู้ทำงานที่หวังจะใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้ชุมชนก็สามารถทำให้กิจกรรมสามารถดำเนินต่อไปได้อย่างประสบความสำเร็จจนถึงปัจจุบัน

6. ผลกระทบและวงดนตรีจิตอาสาในปัจจุบัน

จากปัญหาทั้งหมดที่กล่าวมา ถือเป็นปัญหาเพียงเล็กน้อยที่พยายามช่วยกันเรียนรู้และปรับแก้กันไป ทั้งในกลุ่มครู กลุ่มนักเรียน รวมถึงกลุ่มผู้ปกครองหลายท่าน ที่อย่างน้อยก็ช่วยสนับสนุนในเรื่องแรงกายและกำลังใจให้งานของครูบรรลุเป้าหมาย ปัญหาหลักใหญ่ที่มีผลมากกับเด็กกลุ่มนี้คือปัญหาเรื่องปากท้อง เรื่องครอบครัว หลายคนไม่มีเวลาสำหรับการเรียนมากนัก รวมถึงภาวะทางเศรษฐกิจ และตลาดแรงงานในอนาคต ดังนั้นทีมครูจึงมีแนวคิดที่จะต่อยอดการสอนจากเดิมที่เริ่มต้นสอนเพื่อการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ให้เด็กห่างไกลยาเสพติด ทำกิจกรรมที่มีประโยชน์ร่วมกันในชุมชน ทั้งกับเพื่อนและครอบครัว ฝึกการมีวินัย คุณธรรมจริยธรรมผ่านการเรียนดนตรีในวัตถุประสงค์แรก ไปสู่ก้าวใหม่ในอนาคต ซึ่งเป็นการเรียนรู้เพื่อนำไปเป็นทักษะวิชาชีพทางดนตรีและศิลปะอย่างเข้มข้น เน้นผลิตบุคลากรคุณภาพที่มีความรู้จริง โดยยังคงมุ่งหวังในการพัฒนาองค์ความรู้แก่เยาวชนผู้ขาดโอกาสและขาดแคลนทุนทรัพย์ เพื่อทักษะทางอาชีพที่มั่นคง ทั้งนี้โดยมีความเชื่อที่ว่าเมื่อเด็กมีความรู้จริงในสิ่งที่ชอบ สิ่งที่น่าสนใจ และเมื่อได้เรียนรู้ทักษะจากบุคลากรที่เป็นมืออาชีพ เรียนรู้อย่างมีความสุข แล้วจะสามารถเป็นบุคคลคุณภาพของสังคมในอนาคตได้

ข่าวดีที่นำมาซึ่งความปลาบปลื้มปิติแก่วงดนตรีจิตอาสาพระราชทานเป็นอย่างยิ่งคือการได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ในการ

พระราชทานที่ดินทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ เพื่อใช้เป็นสถานที่ก่อสร้างอาคารเรียนเป็นการถาวร เพื่อเตรียมใช้เป็นอาคารรองรับการเรียนการสอนแบบบูรณาการรูปแบบใหม่ จากการต่อยอดโครงการเดิมที่จะเกิดขึ้นในอนาคตอันใกล้นี้ เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดตามเจตนารมณ์ที่ตั้งไว้

บทสรุป

วงดนตรีจิตอาสาพระราชทานในวันนี้ยังคงมีกิจกรรมการแสดงดนตรี รวมถึงภารกิจการสอนดนตรีสู่ชุมชนที่ยังคงมีอย่างต่อเนื่อง นำอัศจรรย์ใจที่ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา สมาชิกทุกคนที่มาวมกันเรียนดนตรี ซ้อมดนตรี และเล่นดนตรี สอนดนตรี ไม่มีผู้ใดได้รับค่าจ้างหรือค่าตอบแทน ทุกคนมาด้วยใจที่มุ่งมั่นและความตั้งใจ การเป็นจิตอาสาที่รวมถึงการสนับสนุนช่วยเหลือจากหลายๆ ฝ่ายที่ทำให้กับ “วงดนตรีจิตอาสาเชียงใหม่” จากวงดนตรีที่เคยขาดแคลนเครื่องดนตรีเพื่อใช้ในการสอนและการซ้อม ในวันนี้ได้มีบุคคลและหน่วยงานที่ให้ความสนับสนุนเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการบริจาคหรือเป็นเพียงการให้ยืมมาใช้ ทำให้วงจิตอาสาที่มีความพร้อมมากขึ้น การสนับสนุนยังมาในรูปแบบของการมีส่วนร่วมช่วยการจัดการในทุกรูปแบบที่วงยังขาดแคลน เช่น การเขียนสกอ์เพลงที่เหมาะสมกับความสามารถของสมาชิกผู้เล่นในวง การประสานงานในรายละเอียดต่างๆ การจัดหาของว่างเล็กๆ น้อยๆ สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นด้วยความสมัครใจโดยไม่มีข้อแลกเปลี่ยนใดๆ ความเป็นจิตอาสายังมีอยู่ในผู้เล่นที่มากด้วยประสบการณ์ที่เข้ามาช่วยเล่นสนับสนุนเพื่อเติมเต็มในด้านทักษะของวง บ้างก็เป็นนักดนตรีอาชีพ อาจารย์มหาวิทยาลัย นักศึกษาดนตรีนักเรียน แม้กระทั่งผู้ปกครอง แม่บ้าน รวมถึงบุคลากรจากหลายหน่วยงานที่เข้ามามีส่วนร่วม ทุกคนต่างมาด้วยความสมัครใจโดยปราศจากเงื่อนไขใดๆ อย่างสิ้นเชิง จึงไม่แปลกที่วงดนตรีอาสาเชียงใหม่จะได้ชื่อใหม่อย่างเป็นทางการว่า วงดนตรีจิตอาสาพระราชทาน เชียงใหม่ “เราทำความ ดี ด้วยหัวใจ” เพราะทุกอย่างที่เกิดขึ้นมาได้นั้นไม่ใช่เพียงแค่การอาสาเท่านั้นแต่เป็นการอาสาที่มาจากจิตสำนึกของทุกคนทั้งผู้ให้และผู้รับที่พร้อมจะแบ่งปัน ช่วยเหลือ พัฒนาชุมชนและสังคมเมืองเชียงใหม่ให้มีความเข้มแข็ง นำมาซึ่งคุณภาพชีวิตที่ดี และมีความสุขอย่างยั่งยืนสืบต่อไป

ภาพกิจกรรม

ภาพที่ 6 วงเด็กร่วมแสดงดนตรีในงานวันเด็กของโรงเรียนเทศบาลวัดท่าสะอาด



ภาพที่ 7 กิจกรรมวันพ่อแห่งชาติ



บรรณานุกรม

คณะทำงาน. (2561). รายงานผลงานกิจกรรมจิตอาสาพระราชทานจังหวัดเชียงใหม่. โครงการวงดนตรี จิตอาสาเชียงใหม่, เชียงใหม่.

ศิริณา จิตต์จรัส, บุญสืบ บุญเกิด. (2561). การพัฒนามนุษย์ด้วยดนตรี. วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน 2561) หน้า 65-74

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (2560). ยุทธศาสตร์ชาติ ระยะ 20 ปี. กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์.

หน่วยราชการในพระองค์. (ม.ป.ป.). จิตอาสา “เราทำความดี เพื่อชาติ ศาสน์ กษัตริย์” สืบค้นวันที่ 20 มิถุนายน 2562, จาก <https://www.royaloffice.th>

Ogawa, M. (2010). *Japan: Music as a tool for moral education?*. The origin and foundations of Music Education. (205-219). Continuum International Publishing Group, London, UK.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (ม.ป.ป.). การพัฒนาศักยภาพคนไทย: หนทางสู่สังคมเศรษฐกิจฐานความรู้. สืบค้นวันที่ 15 กรกฎาคม 2562 จาก <http://www.nesdb.go.th/images/content/book66-45.pdf>

พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทย

Dynamics of Jazz music in Thai culture

กมลธรรม เกื้อบุตร¹

Kamontam Kuabutr

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องแจ๊สในประเทศไทย: บริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา เป็นการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยา โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์การวิจัยคือ เพื่อศึกษาพัฒนาการและพลวัตของดนตรีแจ๊สในกระแสวัฒนธรรมไทย ผลการวิจัยพบว่า

พลวัตของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยเกิดขึ้นเป็น 2 ช่วงคือ 1) ช่วงการแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสาน มีปัจจัยด้านบุคคลที่อยู่ในหน่วยงานราชการได้แก่ กรมโฆษณาการ และกองดุริยางค์กองทัพบก เป็นกำลังสำคัญในการขับเคลื่อน โดยได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลเพื่อทำหน้าที่ให้ความบันเทิงในภาวะสงคราม และอีกปัจจัยคือพระราชนิยมในดนตรีแจ๊สของรัชกาลที่ 9 ส่งผลให้สามารถถ่ายทอดเพลงแจ๊สสู่ชาวไทยได้บางส่วน 2) ช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน มีปัจจัยด้านบุคคลทั้งในหน่วยงานรัฐบาล กลุ่มเอกชน สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาเป็นส่วนขับเคลื่อนดนตรีแจ๊ส มีการเปิดหลักสูตรดนตรีแจ๊สในระดับปริญญาตรีในมหาวิทยาลัยต่างๆ ได้แก่ มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยรังสิต มหาวิทยาลัยบูรพา และมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นต้น โดยหน่วยงานต่างๆ ได้หมุนเวียนการจัดกิจกรรม เช่น การประกวดแข่งขันดนตรีแจ๊ส การประชุมวิชาการ และการจัดอบรมค่ายเพลงดนตรีให้แก่เยาวชนที่สนใจ

คำสำคัญ: ดนตรีแจ๊ส /พลวัตทางดนตรี

Abstract

This research study about the dynamics of Jazz music in Thai culture, using qualitative research methods. The objective is to study the development and dynamics of jazz music in Thai culture. The results revealed that the dynamics of jazz in Thailand occur in two phases. Phase one were diffusion, acceptance and eclecticism. There are personal factors in government agencies, including the government public relations department and Royal Thai army music division those were a major driving with support from the government to serve as entertainment in the state of war. The last factor is the favor in jazz music of King Rama IX, which resulted in the transmission of jazz music to some Thai people.

¹ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรสาขานตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

Phrase two were development and driving, there are individual factors in government agencies, private groups, and higher education institutions that drive jazz music. Undergraduate jazz courses are offered at various universities including Mahidol University, Silpakorn University, Rangsit University, Burapha University and Songkhla Rajabhat University, etc., which have circulated activities such as Jazz competition, Jazz music conference and Jazz music camp for interested people.

Keyword: Jazz music; Dynamics of music

บทนำ

อาจกล่าวได้ว่าประเทศไทยเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่อดีตที่มีการติดต่อกับต่างชาติทั้งยุโรปและเอเชีย เกิดการหลั่งไหลเข้ามาของผู้คนต่างวัฒนธรรมเข้าสู่ดินแดนไทย ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนและผสมผสานทางวัฒนธรรมในมิติที่หลากหลายคู่ขนานกับวิถีชีวิตของผู้คนในประเทศไทยมาจนถึงปัจจุบัน วัฒนธรรมเหล่านั้นได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นมาอย่างยาวนาน ซึ่งวัฒนธรรมเหล่านั้นเป็นกระแสที่ไหลวนอย่างต่อเนื่อง มีทั้งสายที่แข็งแกร่งและบอบบาง วัฏจักรดังกล่าวจึงเป็นการคัดกรองวัฒนธรรมที่เหมาะสมต่อสภาพของสังคมไทยในแต่ละยุค

วัฒนธรรมดนตรีในประเทศไทยเป็นอีกหนึ่งมิติที่มีโครงสร้างที่หลากหลาย มีการผสมผสานจากชาติต่างๆ ที่ได้แพร่กระจายเข้ามาสู่ประเทศไทย ดังจะเห็นได้จากเอกลักษณ์ สำนวน จังหวะ และสำเนียงในทำนองเพลง สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดและวิถีของผู้คนในแต่ละช่วงเวลา โดยวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีความแตกต่างในด้านสำเนียงที่มีความชัดเจนได้แก่ ดนตรีคลาสสิกชาวยุโรป และดนตรีแจ๊สจากชาวอเมริกัน ซึ่งทั้งสองประเภทนี้มีเอกลักษณ์ทางดนตรีที่มีความชัดเจนจากการหล่อหลอมด้วยวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้คนจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน

ดนตรีแจ๊สเริ่มมีบทบาทในประเทศไทยในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญคือ หลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์ ที่ได้เดินทางกลับมาประเทศไทยหลังสำเร็จการศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกาต้องการสร้างวงดนตรีแจ๊สที่สามารถบรรเลงได้ตามมาตรฐาน ในช่วงปีพ.ศ. 2471 ท่านจึงรวมตัวกับกลุ่มนักดนตรีที่บรรเลงประจำที่สปอร์ตคลับจัดตั้งคณะวงดนตรีแจ๊สขึ้นมีชื่อว่า “เรนโบว์คลับ” (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมมนัยประดิษฐ์, 2510) เพื่อให้คนไทยได้รับฟังดนตรีแจ๊สอย่างแท้จริง ซึ่งนับได้ว่าเป็นวงดนตรีแจ๊สชาวไทยวงแรกในประวัติศาสตร์ที่ได้รวมตัวกันบรรเลงเพลงแจ๊สอย่างชัดเจน

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองในปีพ.ศ. 2475 คณะรัฐบาลได้ออกนโยบายด้านค่านิยมต่างๆ เพื่อให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตกเช่น การแต่งกาย การสวมหมวก การรับประทานอาหาร ค่านิยมด้านความบันเทิงจากชาติตะวันตก เป็นต้น จึงมีคำสั่งให้จัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการขึ้นปีพ.ศ. 2482

เพื่อบรรเลงบทเพลงแจ๊สและบทเพลงเต้นรำอื่นๆ ตามคำสั่งของคณะรัฐบาล และได้แพร่กระจายเข้าสู่กองทัพไทยโดยประมาณปีพ.ศ. 2480 กองดุริยางค์ทหารบกได้จัดการซ้อมเพลงชาติที่มีการประพันธ์เนื้อร้องใหม่ ช่วงเวลาดังกล่าวคณะนักดนตรีและผู้ที่เกี่ยวข้องต้องทำงานอย่างหนักเพื่อฝึกซ้อมและเรียบเรียงบทเพลงชาติใหม่ จึงได้สนับสนุนให้กองดุริยางค์กองทัพก่อตั้งวงแจ๊สขนาดเล็กเพื่อบรรเลงเพลงให้คณะผู้ทำงานทุกคนได้ผ่อนคลายจากความเครียด และได้จัดตั้งวงดนตรีบิ๊กแบนด์เพื่อบรรเลงเพลงสนับสนุนการเดินลิลาศมีชื่อว่า “ดุริยะโยธิน” (สมาน นภายน, 2536, น. 25) นอกจากนี้บทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่รัชกาลที่ 9 ที่มีผลต่อค่านิยมของสังคมไทยในอีกมิติ

ค่านิยมในบทเพลงแจ๊สที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ส่งผลให้กิจกรรมทางด้านดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากทั้งในรูปแบบการประกวดแข่งขัน การแสดงดนตรี และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา ซึ่งในปัจจุบันนี้สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาได้เปิดการเรียนการสอนหลักสูตรดนตรีแจ๊สในหลากหลายสถาบันได้แก่มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยรังสิต มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยขอนแก่น และมหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ เป็นต้น ส่งผลให้ค่านิยมในการฟังและศึกษาดนตรีแจ๊สเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมากจากปัจจัยในบริบทการศึกษาดังกล่าว

เห็นได้ว่าดนตรีแจ๊สในประเทศไทยมีความเป็นมาอย่างยาวนาน จนกลายวัฒนธรรมบันเทิงที่พัฒนาอย่างต่อเนื่องในประเทศไทย มีศิลปินและนักวิชาการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นจำนวนมาก มีการจัดกิจกรรมที่สนับสนุนดนตรีแจ๊สมากขึ้นทั้งภาครัฐและเอกชน รวมถึงการสัมมนาทางวิชาการ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในประเด็นของการขับเคลื่อนของดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นในสังคมและวัฒนธรรมไทยในมิติต่างๆ การนำเสนอบทความวิจัยครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “แจ๊สในประเทศไทย: บริบททางประวัติศาสตร์และการพัฒนา” ผู้วิจัยคาดว่าผลวิจัยจะเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางในการส่งเสริมดนตรีแจ๊สในประเทศไทยให้พัฒนาและเกิดประโยชน์ต่อเยาวชนและผู้ที่เกี่ยวข้องศึกษาดนตรีแจ๊สต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาพัฒนาการและพลวัตของดนตรีแจ๊สในกระแสวัฒนธรรมไทย

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาด้านพัฒนาการและพลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทยโดยแยกเป็นประเด็นด้านดนตรี บุคคล หน่วยงาน และปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาการของดนตรีแจ๊สในประเทศไทย

2. ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล

บุคคลข้อมูลต้องเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญ และมีประสบการณ์ด้านดนตรีแจ๊สมากกว่า 10 ปีขึ้นไปจำนวน 5 คน

3. ขอบเขตด้านพื้นที่

ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ศึกษาในกรุงเทพและปริมณฑล เพื่อศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องในด้านเนื้อหาและบริบทที่สำคัญที่จำเป็นจะต้องกล่าวถึงตามความเหมาะสม

4. ขอบเขตด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยใช้เวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล 1 ปี นับตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2560 – กันยายน พ.ศ. 2561

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์จากบุคคล ข้อมูล รวมถึงข้อมูลจากเอกสารและตำราที่เกี่ยวข้อง วิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยโดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการดำเนินการดังนี้

1) การวางแผนงานเบื้องต้น

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง และสำรวจข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งการศึกษาต่างๆ เช่น หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล หอสมุดมหาวิทยาลัยรังสิต สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม และเว็บไซต์ต่างๆ ได้ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นโดยสำรวจข้อมูลในบริบทดนตรีแจ๊สในพื้นที่กรุงเทพมหานครและเขตปริมณฑล เพื่อตรวจสอบข้อมูลในการสร้างแบบสัมภาษณ์

2) การเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้เข้าพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนามตั้งแต่ผู้วิจัยใช้เวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล 1 ปี นับตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2560 – กันยายน พ.ศ. 2561 โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการกับบุคคลข้อมูลที่มีความเชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านดนตรีแจ๊สมากกว่า 10 ปีขึ้นไปจำนวน 5 คน และการสังเกตบริบทความสัมพันธ์ของกลุ่มคนกับดนตรีแจ๊สจากงานสัมมนาและเทศกาลดนตรีแจ๊สในที่ต่างๆ

3) การจัดกระทำข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมเอกสารต่างๆ และข้อมูลจากภาคสนาม มาจัดหมวดหมู่ โดยจัดแยกข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติและพัฒนาคดนตรีแจ๊สในประเทศไทย และข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ นำข้อมูลที่ได้เรียบเรียงให้บุคคลข้อมูลตรวจสอบความถูกต้อง ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลพัฒนาคดนตรีแจ๊สในประเทศไทย โดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ในเชิงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยในการศึกษาพัฒนาการและพลวัตของดนตรีแจ๊สในกระแสวัฒนธรรมไทย สามารถแบ่งประเด็นในการนำเสนอได้ดังนี้

1. พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทยช่วงการแพร่กระจาย การยอมรับ และการผสมผสาน การขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทยช่วงต้นนั้นมีปัจจัยที่เกี่ยวข้อง 2 ด้านได้แก่ ปัจจัยด้านบุคคล และปัจจัยด้านหน่วยงาน มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 ปัจจัยด้านบุคคล

การขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สในสังคมไทยในระยะแรกเกิดขึ้นจากกลุ่มคนประกอบด้วยชาวไทยและชาวต่างชาติ โดยสองส่วนนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยสำคัญ โดยบุคคลแรกคือ หลวงสุขุมนัยประดิษฐ

หลังจากที่ท่านเดินทางกลับหลังสำเร็จการศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2469 ได้เชิญชวนกลุ่มนักดนตรีชาวไทยจัดตั้งวงดนตรีแจ๊สจนสำเร็จในปีพ.ศ. 2471 ชื่อว่า วงเรนโบว์คลับ (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์, 2510) สมาชิกยุคแรกประกอบด้วย นารถ ถาวรบุตร ตำแหน่งเปียโน บุญเอื้อ สุนทรสนาน ตำแหน่งแซ็กโซโฟน หลวงชาติตระการโกศล (เจียม ลิมปิชาติ) ตำแหน่งแซ็กโซโฟน จำปา เล่มสำราญ ตำแหน่งทรมเป็ต สาสี กล่อมอาภา ตำแหน่งกลองชุด วุฒิ สุทธิเสถียร ตำแหน่งไวโอลิน สมบูรณ์ ศิริภาค ตำแหน่งดับเบิลเบส และหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ตำแหน่งเทเนอร์แบนโจ แม้ว่าค่านิยมของสังคมไทยต่อดนตรีตะวันตกในช่วงเวลาดังกล่าวนั้นจะมุ่งเน้นไปที่ดนตรีคลาสสิกมากกว่าดนตรีแจ๊ส บุคคลต่อมาคือ เรือโทมานิต เสนะวิณินได้ก่อตั้งวง มานิตแจ๊สแบนด์ โดยคัดเลือกนักดนตรีเป็นผู้หญิงทั้งหมด เรือโทมานิตเป็นหัวหน้าวงและเล่นเปียโน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2554, น. 21-22) วงดนตรีแจ๊สทั้ง 2 วงมีรูปแบบวงแบบดิกซีแลนด์

ภาพที่ 1 หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์เล่นดนตรีที่มหาวิทยาลัยบอสตัน



ที่มา : <http://pradub-sukhum.com/>

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง กลุ่มบุคคลที่ขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สส่วนใหญ่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกรมโฆษณาการหนึ่งกลุ่ม และกองดุริยางค์ทหารบกหนึ่งกลุ่ม ทั้งนี้มีส่วนจากบทบาทหน้าที่ที่ต้องปฏิบัติตามนโยบายที่ได้รับจากรัฐบาลในขณะนั้น ซึ่งบุคคลที่จะกล่าวถึงต่อมาคือ บุญเอื้อ สุนทรสนาน หรือครูเอื้อ สุนทรสนาน ที่ได้พัฒนาตนเองจากการเป็นนักเรียนโรงเรียนพรานหลวงสู่นักดนตรีวงเครื่องสายฝรั่งหลวงจากการสนับสนุนจากพระเจนดุริยางค์ จากนั้นจึงได้รับการชักชวนจากครูนารถ ถาวรบุตร ให้ไปร่วมเล่นกับวงดนตรีแจ๊สตามสถานบันเทิงจนกลายเป็นความชอบส่วนบุคคล แม้ว่าจะขัดกับแนวคิดของพระเจนดุริยางค์ที่กำลังปลูกฝังให้ทุกคนไม่ให้ฝึกดนตรีแจ๊ส จากนั้นท่านจึงมีบทบาทในการจัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการ และวงดนตรีสุนทราภรณ์ในเวลาต่อมา โดยบทประพันธ์ที่เกิดขึ้นในช่วงการทำงานของครูเอื้อ สุนทรสนานจึงเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีแจ๊ส คลาสสิก และดนตรีไทยเข้าด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากลักษณะทำนองบทเพลงต่างๆ ของสุนทราภรณ์ที่ยังมีสำเนียงทำนองเพลงไทย แต่ผสมด้วยจังหวะและเสียงประสานแบบแจ๊ส

นอกจากครูเอื้อ สนุทธสนานแล้ว นักดนตรีท่านอื่นๆ ที่เป็นสมาชิกของวงได้แก่ เวส สนุทธจามร, บุญช่วย วันชาญเวส, สนั่น กมลวาทิน สมบุญ ดวงสวัสดิ์, สรี ยงยุทธ และสาธิตี กล่อมอาภา เป็นต้น (สมาน นภายน, 2536, น. 23) มีบทบาทต่อการพัฒนาดนตรีแจ๊สในช่วงเวลาดังกล่าวเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ปัจจัยด้านบุคคล ในกลุ่มชาวต่างชาติก็มีส่วนสำคัญต่อการแนะนำดนตรีแจ๊สให้สังคมไทยได้รู้จัก โดยเฉพาะนักดนตรีชาวฟิลิปปินส์ที่ได้เดินทางเข้ามาประกอบอาชีพนักดนตรีในประเทศไทย ได้นำวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจากการยึดครองดั้งเดิมของชาวสเปน (ค.ศ. 1565–1898) และการยึดครองยุคหลังโดยชาวอเมริกัน (ค.ศ. 1898–1946) ซึ่งทั้ง 2 ช่วงเวลาได้รับอิทธิพลทางดนตรีที่มีความแตกต่างกัน ดังนั้นการเข้ามาของชาวต่างชาติในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นโอกาสอันดีของการถ่ายทอดวัฒนธรรมทางดนตรี โดยเริ่มจากนักดนตรีต่างชาติสู่ักดนตรีชาวไทย ก่อนถ่ายทอดสู่ผู้ฟังชาวไทยในช่วงเวลาดังกล่าว บุคคลที่มีบทบาทในช่วงเวลาดังกล่าวได้แก่ ภิญโญ สุรวาท หรือโจ, ปิยะ วาหิตาคม หรือเปเปง และคีติ คีตากร หรือ บิลลี ฟลอเรส (Billy Flores) (สมาน นภายน, 2536, น. 23) ทั้ง 3 ท่านเป็นนักดนตรีชาวฟิลิปปินส์ที่ได้เดินทางมาประกอบอาชีพนักดนตรีอยู่ที่ประเทศไทยในช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครอง มีประสบการณ์การเล่นดนตรีอาชีพมาจากหลายประเทศ ตัวอย่างเช่น คีติ คีตากร หรือ บิลลี ฟลอเรส มีประสบการณ์ด้านดนตรีจากการเล่นดนตรีที่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศศรีลังกา ประเทศอินเดีย ประเทศสิงคโปร์ ฮองกง มาเก๊า และเซี่ยงไฮ้ ในประเทศจีน เป็นต้น ซึ่งประสบการณ์ทางดนตรีที่ท่านเหล่านั้นได้รับนำมาสู่การแลกเปลี่ยนในแวดวงดนตรีในสังคมไทยให้มีการพัฒนามากขึ้น

นอกจากนี้นักดนตรีชาติอื่นๆ เช่น กังวาน ชลกุล (Mr.Cholkoo Kang) ศิลปินชาวเกาหลี ที่ได้ประกอบอาชีพทางด้านดนตรีในประเทศไทย โดยกมลธรรม เกื้อบุตร (2557, น.113) กล่าวว่า “ผลงานของกังวาน ชลกุล มีความโดดเด่นในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสากลต่างๆ ให้แก่วงบ๊องแบนด์ ดังเช่นผลงานในแผ่นเสียงศรีกรุง รหัส SNS 5014 ได้เรียบเรียงขึ้นในช่วงต้นปีพ.ศ. 2500 เป็นการนำเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเป็นเพลงไทยสากลที่สามารถใช้ประกอบการเต้นรำได้” บทเพลงที่กังวาน ชลกุล ได้เรียบเรียงเสียงประสานไว้ ยังคงเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบันจำนวนมาก โดยเฉพาะเพลง “ลาวดำเนินทราย” ในจังหวะชะชะช่า อีกท่านคือ เรนัลโด ซิเกร่า นักดนตรีชาวโปรตุเกส (บิดาของศาสตราจารย์พิเศษ เรืออากาศตรี แมนรัตน์ ศรีกรานนท์) ผู้ก่อตั้งวงดนตรีคีตะเสวี หรือคีตวัฒน์ บรรเลงดนตรีตะวันตกทุกรูปแบบ ก่อนที่จะมานำบทเพลงแจ๊สสำหรับการเต้นรำในช่วงหลัง

บุคคลสำคัญอย่างยิ่งต่อการขับเคลื่อนในยุคแรกคือ พระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงก่อตั้งวงลายคราม และวงดนตรีอ.ส.วันศุกร์ ซึ่งเป็นวงดนตรีส่วนพระองค์ ได้บรรเลงเพลงสากล สมัยนิยมและเพลงแจ๊ส (ภาธร ศรีกรานนท์ 2559: 11) จากนั้นในช่วงปีพ.ศ. 2495 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงจัดตั้งสถานีวิทยุขึ้น ณ พระที่นั่งอัมพรสถานพระราชทานนามว่า “สถานีวิทยุ อ.ส.” ออกอากาศทางคลื่น AM 1332 KHz และ FM 104 MHz ทรงโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้วงดนตรีลายครามบรรเลงดนตรีออกอากาศทางสถานีวิทยุทุกวันศุกร์ โดยเป็นพระราชประสงค์ของพระองค์ในการสื่อสารกับประชาชนผ่านช่องทางคลื่นวิทยุ นอกจากนี้พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์

บทเพลงประเภทบลูส์และแจ๊สจำนวนหนึ่ง ทำให้ประชาชนอีกหลายกลุ่มได้สามารถฟังบทเพลงแจ๊สคุ้นเคยกับสำเนียงของทำนองมากขึ้น

1.2 ปัจจัยด้านหน่วยงาน

1) กรมโฆษณาการ หรือกรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน เป็นหน่วยงานสำคัญในการขับเคลื่อนดนตรีแจ๊ส เนื่องจากหน่วยงานแห่งนี้มีบุคลากรทางดนตรีหลายท่านได้กระจายตัวออกไปก่อตั้งวงดนตรีอื่นๆ ขึ้นอีกจำนวนมาก วงดนตรีกรมโฆษณาเกิดขึ้นช่วงปลายปี พ.ศ. 2482 โดยพันตรีวิลาศ โอสถาณนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการในขณะนั้นมีความต้องการสร้างวงดนตรีแจ๊สเพื่อใช้ในกิจการวิทยุคลื่นสั้นต่างประเทศ ได้ออกคำสั่งให้บรรณรักษ์ดนตรีเข้ารับราชการในกองวิทยุต่างประเทศ โดยเริ่มทำงานที่บริษัท 7 พิเศษ ศาลาแดง ภายใต้การบังคับบัญชาของจอมันมณีดิยน์เรศน์ จากนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2484 ได้มีคำสั่งให้ย้ายไปอยู่กรมโฆษณาการที่สะพานเสี้ยว ถนนราชดำเนิน วงดนตรีกรมโฆษณา จึงได้ถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการในตอนนั้น (สมาน นภายน, 2536, น.23)

วงกรมโฆษณาการนิยมบรรเลงเพลงสากลเพื่อออกอากาศในสมัยนั้นเช่น เพลง Tain't Nobody's Biz-ness If I Do ประพันธ์โดย Porter Grainger และ Everett Robbins ในปีค.ศ. 1922 บันทึกเสียงครั้งแรกในปีเดียวกันขับร้องโดย Anna Meyers นักร้องเพลงบลูส์ (ทั้งนี้ในบันทึกข้อความการส่งรายชื่อเพลงของครูเอื้อ สุนทรสนาน ลงวันที่ 28 สิงหาคม พ.ศ. 2483 ในการออกอากาศต่อสถานีวิทยุเขียนว่า It ain't nobody's biz'ness what I do ระบุเป็นจังหวะสวิง (Swing) ซึ่งไม่ตรงกับบทเพลงต้นฉบับ คาดว่าการเรียบเรียงดังกล่าวมาจากฉบับบันทึกอื่นๆ ในช่วงเวลาใกล้เคียง) เพลงเดอะพีนัท เวเนเดอร์ (The peanut vender) จังหวะรัมบ้า เพลงไวท์แมน สตอมป์ (Whiteman stomps) จังหวะฟอกซ์โทรท (Foxtrot) เป็นต้น โดยหลวงสุขุมณัยประดิษฐ์เป็นผู้จัดซื้อโน้ตเพลงจากต่างประเทศนำมาใช้บรรเลงในวง ผลกระทบจากภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้วงกรมโฆษณาการต้องออกบริการบรรเลงเพลงให้แก่ประชาชน ได้พึ่งแทนความบันเทิงด้านอื่น สมาชิกวงมีความเห็นร่วมกันว่า ไม่ควรนำชื่อวงกรมโฆษณาการที่เป็นวงดนตรีของราชการออกไปใช้ในลักษณะแบบเอกชน สมควรมีการตั้งชื่อใหม่ว่า “สุนทราภรณ์”

จากการก่อตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการทำให้ค่านิยมต้องดนตรีบิกแบนด์เพิ่มมากขึ้น มีวงดนตรีอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในยุคเดียวกัน ได้แก่ วงดนตรีเทศบาลกรุงเทพมหานคร (สุทิน เทศาภิรักษ์ ประสิทธิ์ พะยอมยงค์ เป็นสมาชิกในวง) วงดนตรีศรีสวรรค์ วงดนตรีลูกฟ้า วงดนตรีลูกทะเล วงดนตรีสามสมอ และวงดนตรีลูกประดู่ วงเหล่านี้เกิดการรวมตัวจากสมาชิกในกองดุริยางค์ต่างๆ ในส่วนวงดนตรีของเอกชน ได้แก่ วงวาโยบุตร วงดนตรีศรีฟ้า วงดนตรีพันธุ์ศิลปะ (ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2492) วงดนตรีป.ชื่นประโยชน์ วงดนตรีบางกอก ช่า ช่า ช่า วงดนตรีกรุงเทพศิลปิน วงดนตรีลีลาศมงคล อมาตยกุล และวงดนตรีช้างแดง เป็นต้น ซึ่งวงต่างๆ เหล่านี้มีสมาชิกร่วมกันเป็นจำนวนมาก บางวงเกิดขึ้นจากการรวมตัวเฉพาะกิจจนท้ายที่สุดกลายเป็นการรวมตัวแบบเต็มรูปแบบอย่างถาวร (กมลธรรม เกื้อบุตร, 2557: 85 - 86) แต่ละวงได้ผลิตเปลี่ยนกันบรรเลงตามงานลีลาศไนต์คลับ บาร์คาร์บาเรต์ และร้านอาหารต่างๆ เช่น เกาะลอยสวนลุมพินี เวทีลีลาศสวนลุมพินี เวทีลีลาศสวนอัมพร ภัตตาคารห้อยเทียนเหลา โรงแรมยุโรป (Europe Hotel) โรงแรมทรอคคาเดโร (Trocadero hotel) โรงแรมสยาม โรงแรมโอเรียลเต็น (Oriental hotel) เป็นต้น

2) กองดุริยางค์ทหารบก กระทรวงกลาโหม เป็นอีกหนึ่งหน่วยงานที่มีความโดดเด่นในการขับเคลื่อนดนตรีแจ๊สช่วงแรก มีการจัดตั้งวงดนตรีดุริยะโยธินในปี พ.ศ. 2482 โดยหลวงพรหมโยธี รัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงกลาโหมและรองผู้บัญชาการทหารบกในขณะนั้น ได้มอบหมายให้กองดุริยางค์ทหารบกได้ก่อตั้งวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กเพื่อบรรเลงเพลงให้คณะผู้ทำงานเกี่ยวกับการจัดซ้อมเพลงชาติได้ผ่อนคลายจากความเครียด มีสมาชิกในช่วงแรกคือ ส.อ.จำปา เล่มสำราญ ตำแหน่งทรมเป็ต ส.อ.ประยูร ชีรานนท์ ตำแหน่งไวโอลิน ส.ต.เชาว์ แคล้วคล่อง ตำแหน่งกีตาร์ ส.ท.ประสาธ แก้วอุทัย ตำแหน่งเบส และส.ต.จำรูญ น้อยทิพย์ ตำแหน่งกลองชุด และได้เพิ่มสมาชิกมากขึ้นเมื่อกองทัพบกได้ไปออกร้านในงานฉลองรัฐธรรมนูญกลายเป็นวงดนตรีบิ๊กแบนด์เพื่อบรรเลงเพลงสนับสนุนการเดินลิสาศ (สมาน นายน, 2536, น. 25)

2. พลวัตของดนตรีแจ๊สในวัฒนธรรมไทยในช่วงการพัฒนาและการขับเคลื่อน มีปัจจัยที่เกี่ยวข้อง 2 ด้านได้แก่ ปัจจัยด้านบุคลากรทางดนตรี และปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 ปัจจัยด้านบุคลากรทางดนตรี

ในช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 การหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและผสมผสานทางวัฒนธรรมมีดนตรีชนิดใหม่เกิดขึ้นคือ “เพลงลูกทุ่ง” ที่แยกประเภทออกมาจากเพลงไทยสากลเดิม โดยใช้คำว่าลูกทุ่งครั้งแรกในรายการ “ลูกทุ่งกรุงไทย” ในปีพ.ศ. 2507 (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2550, น.646) ทั้งนี้บทเพลงไทยสากลได้รับการบัญญัติใหม่ว่า “เพลงลูกกรุง” ทั้งนี้ดนตรีทั้ง 2 กลุ่มได้ใช้รูปแบบวงดนตรีเหมือนกันคือ วงดนตรีบิ๊กแบนด์ ในช่วงประมาณปีพ.ศ. 2510 เป็นต้นมามีนักดนตรีแจ๊สในประเทศไทยเกิดขึ้นอีกจำนวนมาก นอกจากปัจจัยการได้อิทธิพลจากแผ่นเสียงแล้ว มีนักดนตรีจำนวนหนึ่งได้เดินทางไปศึกษาต่อยังประเทศสหรัฐอเมริกา โดยเฉพาะที่วิทยาลัยดนตรีเบิร์กลี (Berklee College of Music) ทำให้การรับวัฒนธรรมแจ๊สของนักดนตรีชาวไทยยิ่งได้ใกล้ชิดมากขึ้น และกลุ่มบุคคลเหล่านี้ได้เดินทางกลับมาถ่ายทอดดนตรีแจ๊สให้กับนักดนตรีชาวไทย นักดนตรีกลุ่มดังกล่าวได้แก่ ศาสตราจารย์พิเศษ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์, ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ, สำราญ ทองตัน, พนัสชัย ศุภมิตร และสิราภรณ์ มันทาภรณ์ (ดร.กะทิ) โดยบางท่านนอกจากจะได้ไปเรียนวิชาความรู้ทางด้านดนตรีแจ๊สจากประเทศสหรัฐอเมริกาแล้ว ยังได้รับประสบการณ์ทางด้านการแสดงดนตรีจากเหล่าบรรดาศิลปินแจ๊สระดับโลกได้แก่ แพท แมทธีนี (Pat Matheny), ไมค์ สเทิร์น (Mike Stern), จาโก แพสโตเรียส (Jaco Pastorius), บิล ฟรีเซล (Bill Frisell) และจอห์น สโกฟิลด์ (John Scofield) เป็นต้น

นักดนตรีแจ๊สชาวไทย ที่นิยมในดนตรีแจ๊ส โดยศึกษาด้วยตนเองจนมีความเชี่ยวชาญและประกอบอาชีพด้วยดนตรีแจ๊สมาแต่ต้นได้แก่ วิชัย อึ้งอัมพร (แซกโซโฟน), สมเจตน์ จุลณะโกเศศ (กีตาร์), มังกร ปี่แก้ว (กลอง), ม.ร.ว.พรพุดิ วรจุมิ (เปียโน), สุทัศน์ ณ อยุธยา (เบส) โดยกลุ่มนักดนตรีดังกล่าวนิยมบรรเลงเพลงแจ๊สในลักษณะบลูส์แจ๊สเป็นหลัก (กิตติธัช สำเภาทอง, 2555, น. 23) รวมถึง นพ โสถถิพันธุ์, สุทิน ลัทธิ, สุเทพ น้อมกรานต์ โดยบางท่านเป็นนักดนตรีที่เติบโตมาจากวงดุริยางค์ของเหล่าทัพ นักดนตรีแจ๊สไทยรุ่นถัดมา ได้แก่ เทวัญ ทรัพย์แสนยากร, ยงยุทธ ผิวสุวรรณ, วงอินฟินิตี้, ธนิสร ศรีกลิ่นดี,

ภูษิต ไล่ทอง, อานนท์ ศิริสมบัติวัฒนา (อาจารย์น้อย), วินัย โสทธิพันธ์ และมณฑล วโรณิธิภาส เป็นต้น (พลวิทย์ โอภาพันธ์ และคณะ, 2558, น. 12)

นอกจากนี้นักดนตรีรุ่นต่อมาที่ไปเรียนดนตรีแจ๊สจากมหาวิทยาลัยในต่างประเทศ หรือ บางส่วนได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ในประเทศจนเป็นที่ยอมรับในวงการแจ๊สได้แก่ เเดน อยู่ประเสริฐ, พลวิทย์ โอภาพันธ์, ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, ช่างต้น ภูษิต ญ อยู่ธยา, ตริน พันธุมโกมล, กฤษณ์ บุรณวิทย์วุฒิ, นพดล ธีรธราดล และนุ วุฒิวิชัย เป็นต้น โดยนักดนตรีที่ได้กล่าวมาข้างต้นล้วนเป็นบุคลากรทางการศึกษาที่ได้สอน ในระดับอุดมศึกษาของมหาวิทยาลัยชื่อดังที่มีการเรียนการสอนดนตรีแจ๊สอย่างเข้มข้นนอกจากนี้ยังมีศิลปิน ร่วมยุคที่ยังคงสร้างผลงานในวงการดนตรีโดยนำส่วนผสมของดนตรีแจ๊สเข้ากับดนตรีอื่นๆ เพื่อนำเสนอให้กับ สังคมไทยได้แก่ จิระศักดิ์ ปานพุ่ม, นครินทร์ ธีระภินันท์ (กอล์ฟ ทีโบน), อริญญ์ ปานพุ่ม (เล็ก ทีโบน), เสกพล อุ่นสำราญ และจักรวาล เสาธงยุติธรรม เป็นต้น

ในด้านการสร้างผลงานเพลงแจ๊สพบว่าในช่วงเวลาดังกล่าวมีที่สร้างผลงานของตัวเอง เป็นวงแรกและนับได้ว่าเป็นวงดนตรีพิวชนแจ๊สวงแรกของไทยคือ วงดนตรีอินฟินิตี้ (infinity) เกิดจากการ รวมตัวของนักดนตรีชาวไทยที่ชื่นชอบในบทเพลงแจ๊ส โดยในปีพ.ศ. 2529 ศราวุธ สุปัญญา และเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ได้ก่อตั้งวงดนตรีโดยเริ่มแรกได้รับงานบรรเลงตามโรงแรม และผับต่างๆ ต่อมาจึงออกอัลบั้ม เป็นของตนเอง โดยสมาชิกปัจจุบันได้แก่ ศราวุธ สุปัญญา (คีย์บอร์ด), ชุมพล สุปัญญา (กีตาร์), สุทธิพงษ์ ปานคง (กลอง), วิโรจน์ สถาปนาวัตร (เบส) และภาสกร สุขสันติภาพ (แซกโซโฟน)

เเดน อยู่ประเสริฐ (2561) ได้กล่าวถึงพัฒนาการของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา (อาจารย์เเดน อยู่ประเสริฐ ไปเรียนปริญญาตรีทางด้านดนตรีแจ๊ส ณ ประเทศ สหรัฐอเมริกา ได้เดินทางกลับมาประเทศไทยช่วงปีพ.ศ. 2535) การสร้างผลงานเพลงแจ๊สโดยศิลปินชาวไทย ยังไม่ปรากฏเด่นชัดมากนักเนื่องจากค่านิยมในการฟังเพลงในสังคมไทยยังไม่เปิดกว้างมากนัก รวมถึง ความเข้าใจในการฟังเพลงแจ๊สยังอยู่ในวงจำกัด ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการสร้างสรรค์ผลงานเพลงในลักษณะ ของดนตรี แจ๊สกับบริษัทที่ลงทุนการผลิตให้จึงต้องลดทอนความเข้มข้นทางดนตรีลงผสมผสานดนตรี สมัยนิยมเข้าไปเพื่อเป็นจุดขายให้กับเพลงได้ ดังนั้นผลงานเพลง แจ๊สแบบเข้มข้นตามแบบฉบับของชาวอเมริกัน ในช่วงยุคดังกล่าวนี้ ผู้ฟังจะสามารถหาฟังได้ตามสถานบันเทิงที่มีนักดนตรีแจ๊สอาชีพบรรเลงกันอยู่เท่านั้น เช่น แซกโซโฟนผับ (Saxophone pub) บราวน์ ซูการ์ (Brown Sugar) เป็นต้น

2.2 ปัจจัยด้านหน่วยงานและสถาบันการศึกษา

ในปีพ.ศ. 2541 วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เปิดสอนหลักสูตรศิลปศาสตร บัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส มีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เเดน อยู่ประเสริฐ เป็นหัวหน้าภาควิชาแจ๊สในขณะนั้น โดยในปัจจุบัน อาจารย์ตริน พันธุมโกมล ทำหน้าที่เป็นประธานสาขาวิชาดนตรีแจ๊ส คณาจารย์ที่มีชื่อเสียงใน วงการดนตรีแจ๊ส ได้แก่ อาจารย์กฤษณ์ บุรณวิทย์วุฒิ อาจารย์นพดล ธีรธราดล เป็นต้น ในสถาบันแห่งนี้ สามารถสร้างผลผลิตให้กับวงการแจ๊สได้เป็นจำนวนมาก เช่น พิสุทธ์ ประทีปะเสน (ตำแหน่งแซกโซโฟน วง T-Bone, อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร) ธีรัช เล่าห์วีระพานิช (ตำแหน่ง แซกโซโฟน วง T-Bone, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต) สฤณภู ตันเป็นสุข

(ตำแหน่งทรมเป็ต วง T-Bone, อาจารย์ประจำสาขาดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล) และคม วงศ์สวัสดิ์ เป็นต้น (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ม.ป.ป.)

ต่อมาในปีพ.ศ. 2543 คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เปิดสอนหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส มีบุคลากรที่มีชื่อเสียงอยู่ในวงการดนตรีแจ๊ส ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัตนะ วงศ์สรรเสริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล, Daniel James Phillips, อาจารย์ณครินทร์ ชีระภินันท์, อาจารย์ชุนตร์ เตชชนนันท์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์วุฒิชัย เลิศสถากิจ เป็นต้น (คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป.) ซึ่งการจัดการเรียนการสอนของสาขาดนตรีแจ๊ส คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มีความเข้มข้นและชัดเจนในแนวทางของการบรรเลงดนตรีแจ๊สทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมถึงองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์แจ๊ส เพื่อสร้างศิลปินแจ๊สของไทยในการสร้างสรรค์ผลงานต่อไปได้

ในส่วนของวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ได้เปิดสอนหลักสูตรปริญญาตรี สาขาดนตรีแจ๊สศึกษา ในปีพ.ศ. 2547 เป็นปีแรก มีบุคลากรที่มีชื่อเสียงอยู่ในวงการดนตรีแจ๊ส ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธีรัช เล่าห์วีระพานิช และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่า มหาวิทยาลัยรังสิต เป็นมหาวิทยาลัยเอกชนแห่งแรกในประเทศไทยที่ได้เปิดสอนหลักสูตรดนตรีแจ๊ส โดยช่วงระยะเวลา 20 ปีผ่านสถาบันการศึกษาทั้ง 3 แห่งได้สร้างบุคลากรทางด้านดนตรีแจ๊ส ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญ สามารถไปต่อยอดการประกอบอาชีพโดยส่วนหนึ่งได้ถ่ายทอดไปยังกลุ่มเยาวชนรุ่นใหม่อีกชั้นหนึ่ง นอกจากนี้กลุ่มดนตรีแจ๊สในสถาบันการศึกษาทั้ง 3 แห่งได้มีการริเริ่มจัดโครงการที่เป็นกิจกรรมส่งเสริมดนตรีแจ๊สทั้งค่านิยม และทักษะทางดนตรีให้แก่ผู้ที่สนใจได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยอื่นๆ เช่น วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ ที่มีกิจกรรมและเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊ส คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นต้น โดยมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาได้มีการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรี โดยจัดการเรียนการสอนที่มีกลุ่มรายวิชาที่หลากหลายมากขึ้น มีกลุ่มวิชาดนตรีแจ๊สรวมอยู่ในหลักสูตรดังกล่าว ทั้งนี้ยังไม่ได้แยกออกเป็นหลักสูตรเอกดนตรีแจ๊สโดยตรงรวมถึงมหาวิทยาลัยราชภัฏอื่นๆ ทั่วประเทศที่มีการผสมผสานบางรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊ส ซึ่งจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

ภาพที่ 2 ภาพการแสดงวงบิ๊กแบนด์ในงาน TJW2017 ณ มหาวิทยาลัยรังสิต



ที่มา : กมลธรรม เกื้อบุตร

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลได้ริเริ่มจัดโครงการงานวิชาการทางดนตรีแจ๊สเกิดขึ้นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2552 ชื่องาน Thailand International Jazz Conference หรือที่รู้จักกันในนาม TIJC วัตถุประสงค์ของการจัดงานเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้สนใจได้รับฟังดนตรีแจ๊สที่มีคุณภาพจากศิลปินแจ๊สที่ได้รับการยอมรับจากสังคมดนตรีแจ๊สทั้งในประเทศและนานาชาติ โดยในงานนั้นนอกจากจะมีการแสดงดนตรีแจ๊สแล้ว ยังมีการจัดอบรมและสาธิตเทคนิคการบรรเลงดนตรีแจ๊ส รวมถึงการประกวดการบรรเลงเดี่ยวดนตรีแจ๊ส ซึ่งงานดังกล่าวนี้จะจัดขึ้นในช่วงเดือนมกราคมของทุกปี นอกจากนี้ยังมีคณะดุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้จัดการแข่งขันการประกวดดนตรีแจ๊สแห่งประเทศไทยคือ Thailand Jazz Competition โดยจัดขึ้นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2548 รวมถึงโครงการ SU Jazz camp นอกจากนี้ ในส่วนของวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ได้จัดโครงการ Thailand Jazz Workshop โดยวิทยาลัยดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิต ร่วมกับสถานเอกอัครราชทูตสหรัฐอเมริกาประจำประเทศไทย เครือข่าย Jazz Education Abroad Los Angeles College of Music และบริษัทสยามดนตรียามาฮ่า เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับดนตรีแจ๊สในบริบทต่างๆ ให้กับนักเรียน นักศึกษา เยาวชน และบุคคลทั่วไปที่สนใจ

แม้ว่าค่านิยมในดนตรีแจ๊สในปัจจุบันนั้นอยู่ในระดับที่สูงขึ้น กล่าวคือสังคมไทยมีความรู้และความเข้าใจในวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สมากขึ้น ทำให้มีกลุ่มผู้ฟังดนตรีแจ๊สอยู่ในระดับที่น่าพอใจ อย่างไรก็ตามหากพิจารณาตรมพื้นที่ของการกระจายทางวัฒนธรรมเหล่านี้ ดนตรีแจ๊สยังคงอยู่ในวงจำกัดของพื้นที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑลเป็นหลัก ถึงแม้ในต่างจังหวัดจะมีสถาบันทางการศึกษาระดับมหาวิทยาลัยเป็นปัจจัยขับเคลื่อนให้ผู้คนรู้จักดนตรีแจ๊ส แต่ก็ไม่สามารถทำให้กลุ่มผู้ฟังเพิ่มมากขึ้น อาจเนื่องจากบริบททางวัฒนธรรมและเนื้อหาของดนตรีที่มีความเข้มข้นในการแสดงศักยภาพของนักดนตรีมากกว่าความบันเทิง

อภิปรายผล

จากการศึกษาประวัติและพัฒนาการของดนตรีแจ๊สในประเทศไทย อาจกล่าวได้ว่าดนตรีแจ๊สเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมบันเทิงในประเทศไทย ที่ได้วางรากฐานมาอย่างยาวนาน จากการแพร่กระจายของดนตรีแจ๊สเข้าสู่ประเทศไทยจากประเทศสหรัฐอเมริกา และประเทศอื่นๆ ในทวีปเอเชียที่มีดนตรีแจ๊สปรากฏผ่านปัจจัยนำเข้าได้แก่ แผ่นเสียง และนักดนตรีต่างชาติ สอดคล้องกับแนวคิดของนักมานุษยวิทยาชาวเยอรมันและออสเตรียได้แก่ ฟรีตซ์ เกรบ (Fritz Graeb) และวิลเฮล์ม ชมิดท์ (Wilhelm Schmidt) ได้เสนอแนวคิดว่าจุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมนั้นไม่ได้มีอยู่เพียงจุดเดียว หากแต่มีหลายจุด และแต่ละจุดก็แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบๆ เป็นวงกลม (ยศ สันตสมบัติ, 2556, น. 31)

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ดนตรีแจ๊สดำรงอยู่ในวัฒนธรรมไทยมาอย่างยาวนาน คือ การแสดงศักยภาพของนักดนตรี ทำให้เกิดกลุ่มผู้ฟังในสังคมที่ต้องการฟังดนตรีที่มีความเข้มข้น จริ่งจิดติดตามและสร้างสังคมดนตรีแจ๊สให้เกิดขึ้น นอกจากนี้การนำรูปแบบของวงแจ๊สบิ๊กแบนด์และพื้นฐานทางดนตรีแจ๊สเข้าไปผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรี วิถีชีวิตของชาวไทยจนเกิดประเภทย่อยเพลงชนิดใหม่คือ เพลงลูกกรุง และลูกทุ่ง ทำให้รูปแบบวงดนตรีบิ๊กแบนด์จึงเป็นที่คุ้นตาของชาวไทยดังที่ภัทรวดี ภูษานุกรมย์ (2549, น. 255) กล่าวว่า “หน่วยงานของรัฐก่อตั้งวงดนตรีรูปแบบใหม่ในลักษณะการผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีสากลเรียกกันต่างๆ ว่าวงดนตรีผสม วงลีลาศ หรือวงสังคีตสัมพันธ์...วงสังคีตสัมพันธ์ตั้งขึ้นในปีพ.ศ. 2495 ตามนโยบายของพลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร อธิบดีกรมประชาสัมพันธ์ลักษณะวงเป็นการผสมผสานระหว่างวงดนตรีไทยกับวงดนตรีสากล ใช้การประสานเสียงตามลักษณะดนตรีสากล โดยเทียบเสียงดนตรีไทยให้เข้ากับสากล วงดนตรีสากลที่ใช้คือ วงแจ๊ซ[ส] หรือเรียกว่าวงหัดดนตรี ส่วนวงดนตรีไทยใช้วงปี่พาทย์หรือวงมโหรี”

การผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดที่งามพิศ สัตย์สวณ (2537, น. 38-42) ที่ได้กล่าวว่า การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) เป็นปรากฏการณ์ที่ได้รับผลต่อจากปรากฏการณ์การติดต่อระหว่างวัฒนธรรม เกิดจากกลุ่มคนหรือปัจเจกชนเหล่านั้นนำวัฒนธรรมอื่นๆ ที่มีอิทธิพลต่อตนมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมในการดำเนินชีวิต หรือในสภาพสังคมของตน เช่น การนำวัฒนธรรมความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ผสมกับความเชื่อของชาวไทย ดังที่ปรากฏในพิธีกรรมการไหว้ครูดนตรีไทย เป็นต้น โดยดนตรีแจ๊สได้เกิดการผสมผสานกับบริบทวิถีชีวิตในสังคมไทย เกิดเป็นเพลงไทยสากลที่มีเนื้อหาสะท้อนถึงสภาพสังคมไทยในแต่ละยุคได้

นโยบายรัฐนิยมเป็นปัจจัยสำคัญอีกหนึ่งด้านที่ส่งผลให้วงดนตรีรูปแบบบิ๊กแบนด์ได้ขยายตัวขึ้นในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว เนื่องจากการส่งเสริมให้ประชาชนชาวไทยได้มีค่านิยมทางสังคมให้ทัดเทียมกับประเทศตะวันตกมากขึ้น รวมถึงนโยบายการสร้างวงดนตรีของกรมโฆษณาการเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้หน่วยงานอื่นมีความตื่นตัวในการสร้างวงดนตรีเป็นของตนเอง ทำให้ศิลปินหลายท่านได้สร้างงานเพลงเป็นจำนวนมาก มีการก่อตั้งวงดนตรีบิ๊กแบนด์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งนอกเหนือจากการบรรเลงดนตรีคลาสสิกเพื่อประกอบอาชีพแล้ว การบรรเลงดนตรีแจ๊สเป็นหนทางในการประกอบอาชีพและสร้างรายได้ให้แก่แก่นักดนตรีในช่วงเวลาดังกล่าวได้ดี

การดำรงอยู่ของดนตรีแจ๊สในประเทศไทยยังคงดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง มีปัจจัยอีกส่วนหนึ่งคือ พระราชนิยมในดนตรีแจ๊สของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ที่ทรงคุ้นเคยตั้งแต่ทรงพระเยาว์ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงแจ๊สในรูปแบบต่างๆ รวมถึงเพลงไทยในรูปแบบแจ๊ส ส่วนหนึ่งได้พระราชทานให้กับสถาบันการศึกษา กองทัพและหน่วยงานต่างๆ ส่งผลให้ชาวไทยเกิดความคุ้นเคยกับบทเพลงแจ๊สที่เอกลักษณ์แตกต่างจากบทเพลงคลาสสิก หรือเพลงไทยเดิม สามารถซึมซับและเข้าใจในวิถีทางวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สได้ แม้ว่าในช่วงหนึ่งจะเกิดภาวะค่านิยมกระแสดนตรีชนิดใหม่ ในช่วงสงครามเวียดนาม ประเทศสหรัฐอเมริกาได้เข้ามามีบทบาทต่อประเทศไทย เมื่อเข้ามาตั้งฐานทัพในภาวะสงคราม ส่งผลให้ประชาชนได้สัมผัสต่อวัฒนธรรมเพลงอเมริกัน ประเภทร็อกแอนด์โรล สอดคล้องกับงานวิจัยของยุวรี โชคสวนทรัพย์ (2554, น. 79 – 80) ที่ได้กล่าวว่า “หลังสงครามโลกครั้งที่สอง คนไทยมีความนิยมชมชอบความเป็นอเมริกันอย่างมากเนื่องจากสหรัฐอเมริกาเป็นมิตรที่ดีและคอยช่วยเหลือประเทศไทยมาโดยตลอด ทำให้ประเทศไทยไม่ประเทศผู้แพ้สงคราม เมื่อคนไทยส่วนใหญ่คิดว่าสหรัฐอเมริกาเป็นมิตรที่ดีแล้ว คนไทยจึงยอมรับวัฒนธรรมอเมริกันด้วยความเต็มใจ ทั้งที่ก่อนหน้านี้ การรับวัฒนธรรมแบบตะวันตกของคนไทยจะนิยมชมชอบไปทางยุโรปตามแบบอย่างชนชั้นนํามากกว่า”

พัฒนาการของดนตรีแจ๊สเริ่มมีทิศทางที่ชัดเจนมากขึ้น ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการที่มีสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาได้เปิดสอนดนตรีแจ๊สในระดับปริญญาตรี ทำให้เกิดสังคมการเรียนรู้ดนตรีแจ๊สในกลุ่มใหญ่ และผลผลิตเหล่านั้นได้แพร่กระจายแนวคิด กระบวนทัศน์ รวมถึงวิถีของดนตรีแจ๊สเข้าสู่สังคมไทยในอีกมิติเช่นกัน โดยมหาวิทยาลัยหลักทั้ง 3 สถาบันได้แก่ มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยรังสิต ได้จัดโครงการและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊สอย่างต่อเนื่อง ทำให้มุมมองของสังคมไทยเปลี่ยนไปจากเดิมที่มองเห็นว่าคุณค่าดนตรีแจ๊สไม่อาจทัดเทียมดนตรีคลาสสิก แต่ในปัจจุบันกลับเปลี่ยนไปส่งผลให้สังคมไทยนิยมการฟังดนตรีแจ๊สมากขึ้น

หน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชนควรมีการร่วมมือกันเพื่อสนับสนุน จัดกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาดนตรีแจ๊สในประเทศไทย สนับสนุนการจัดการแสดงดนตรีแจ๊สทั้งระดับชาติและนานาชาติ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ในกลุ่มสังคมนักดนตรีแจ๊ส เกิดการแลกเปลี่ยนแนวคิดและวิถีทางวัฒนธรรม เพื่อนำมาประยุกต์และสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจในดนตรีแจ๊สได้เรียนรู้และทำความเข้าใจในวัฒนธรรมดังกล่าว สนับสนุนให้มีการจัดงานสัมมนาวิชาการดนตรีแจ๊สเพิ่มมากขึ้นเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นในแวดวงวิชาการ นำพาไปสู่การวิวัฒนาการทางดนตรีที่มีคุณภาพและตอบสนองต่อชุมชน และประเทศชาติได้ ส่งเสริมให้มีการประกวดการแข่งขันดนตรีแจ๊ส โดยสนับสนุนงบประมาณในการจัดเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจให้กับเยาวชนรุ่นใหม่ queเลือกวิชาชีพสายดนตรี สร้างค่านิยมอันดีและทัศนคติต่อดนตรีแจ๊สในทางบวกมากขึ้นดังที่ข้างต้น กุญชร ญ อยู่ธยา (2561) ได้กล่าวว่า นอกจากสถาบันการศึกษาจะสร้างนักดนตรีแจ๊สที่มีคุณภาพแล้ว มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสร้างสังคมแจ๊สเพื่อรองรับการนำเสนองานสร้างสรรค์ทางดนตรี แจ๊สในอนาคต เพื่อให้เกิดความสมดุลระหว่างศิลปินกับผู้ฟัง มิเช่นนั้นวงการดนตรีแจ๊สก็อาจจะเติบโตได้อย่างเต็มที่

กิจกรรมทั้ง 3 ด้านที่ได้กล่าวไปแล้วนั้นล้วนแต่มีความสำคัญทุกด้านในการส่งเสริมให้ดนตรีแจ๊สดำรงอยู่และเกิดการพัฒนานในกลุ่มนักดนตรีและผู้ที่ยื่นชอบดนตรีแจ๊ส ดังที่พลวิทย์ โอภาพันธ์และคณะ (2558) ได้ศึกษาการทำแผนยุทธศาสตร์เพื่อส่งเสริมดนตรีแจ๊สในประเทศไทย ได้ให้ข้อสรุปว่า สังคมไทยได้ผลิตบุคลากรทางด้านดนตรีแจ๊สที่มีความสามารถเป็นจำนวนมาก แต่วงจรทางธุรกิจและลักษณะทางวัฒนธรรมของสังคมไทยไม่เปิดกว้าง ทำให้ดนตรีแจ๊สไม่สามารถขยายตัวได้อย่างที่ควร ซึ่งล้วนเป็นอุปสรรคขัดขวางการเจริญเติบโตของดนตรีแจ๊สในสังคมไทย จึงมีความจำเป็นในการจัดทำแผนยุทธศาสตร์เพื่อสร้างพื้นที่แจ๊สให้ปรากฏเป็นรูปธรรม โดยแผนยุทธศาสตร์เพื่อส่งเสริมดนตรีแจ๊สในประเทศไทย ประกอบด้วยกิจกรรมและแนวทาง คือ 1) จัดให้มีการอบรมเชิงปฏิบัติการแก่เยาวชนไทย ด้วยการเรียนรู้แจ๊สผ่านบทเพลงพระราชนิพนธ์ 2) จัดให้มีเทศกาลดนตรีระดับนานาชาติประจำปี 3) จัดให้มีกิจกรรมแจ๊สในพื้นที่ลักษณะต่างๆ 4) จัดให้มีหอแสดงดนตรีแจ๊ส พร้อมนิทรรศการถาวรอันเกี่ยวข้องกับดนตรีแจ๊สและบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 5) จัดให้มีคณะกรรมการดนตรี แจ๊สแห่งชาติ เพื่อเป็นที่รวมผู้ทรงคุณวุฒิในด้านแจ๊สและเชี่ยวชาญอย่างแท้จริง

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

1. บริบททางประวัติศาสตร์ของดนตรีแจ๊สที่เกิดขึ้นในประเทศสะท้อนถึงกระบวนการการจัดการทางวัฒนธรรมรวมถึงการศึกษาเพื่อพัฒนาวิชาชีพดนตรีในประเทศไทยให้มีการพัฒนาก้าวหน้าสู่สังคมโลกได้
2. การศึกษาปัจจัยที่ส่งเสริมการพัฒนาดนตรี สามารถใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาโครงสร้างทางการศึกษาและการปลูกฝังค่านิยม ทศนคติของคนในสังคมท้องถิ่นในการรับวัฒนธรรมใหม่ เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาโอกาสทางวิชาชีพให้แก่คนตรีท้องถิ่นในอนาคต
3. ผลจากการวิจัยครั้งนี้ สามารถนำไปเป็นแนวทางเพื่อทำวิจัยด้านประวัติศาสตร์ดนตรีในมุมมองของกลุ่มดนตรีชนิดอื่นๆ เช่น ดนตรีร็อก ดนตรีฟังก์ และอื่นๆ ที่จะเป็นแนวทางในการพัฒนาวิชาชีพทางดนตรีให้แก่ชุมชนท้องถิ่นได้
4. การศึกษาประวัติศาสตร์และแนวทางการพัฒนาควรนำเนื้อหาจากการศึกษาไปนำเสนอในสื่อรูปแบบต่างๆ เพื่อเป็นการเผยแพร่ให้ผู้สนใจ หรือผู้ที่เกี่ยวข้องนำไปเป็นข้อมูลในการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีให้เกิดความก้าวหน้าต่อไปได้

บรรณานุกรม

- กมลธรรม เกื้อบุตร. (2557). *ดนตรีเด่นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา. (ม.ป.ป.). *หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีสากล*. สืบค้นเมื่อ 15 สิงหาคม 2561, จากเว็บไซต์: <https://www.mupabuu.com/music>
- คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (ม.ป.ป.). *หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส*. สืบค้นเมื่อ 15 สิงหาคม 2561, จากเว็บไซต์: <https://www.music.su.ac.th/wp-content/uploads/2019/05/JAZZ-STUDIES-PROGRAM.pdf>
- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. (ม.ป.ป.). *หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต แขนงวิชาดนตรีแจ๊ส*. สืบค้นเมื่อ 15 ตุลาคม 2561, จากเว็บไซต์: <https://skruart.skru.ac.th/2017/files/course/sagonbook.pdf>
- งามพิศ สัตย์สงวน. (2537). *การวิจัยทางมานุษยวิทยา*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ช้างต้น กุญชร ณ อยุธยา. (6 ธันวาคม 2561). สัมภาษณ์
- เด่น อยู่ประเสริฐ. (6 ธันวาคม 2561). สัมภาษณ์
- พลวิทย์ โอภาพันธุ์ และคณะ. (2558). *โครงการศึกษาวิจัยการจัดทำแผนยุทธศาสตร์เพื่อส่งเสริมดนตรีแจ๊สในประเทศไทย* (รายงานการวิจัย). กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, กระทรวงวัฒนธรรม.
- พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2550). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล เล่ม 2*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- . (2554). *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ภัทรวิดี ภูษณาภิรมย์. (2549). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- ภาธร ศรีกรานนท์. (2559). *บทเพลงพระราชนิพนธ์: การวิเคราะห์และสังเคราะห์ทางดนตรีศึกษา*. กรุงเทพฯ : จามจุรีโปรดักส์จำกัด.
- ยุวรี โชคสวนทรัพย์. (2554). *กิจการสถานบันเทิงในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2488 – 2545* (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

บรรณานุกรม (ต่อ)

วิทยา ภูบัว. (2542). *อิทธิพลดนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทยสมัยนิยม* (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต. (ม.ป.ป.). *หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต แผนกดนตรีแจ๊สศึกษา*. สืบค้นเมื่อ 15 สิงหาคม 2561, จากเว็บไซต์: [https://www.rsu.ac.th/music/download / Curriculum File1_Bachelor-of-Music-Program-Draft.pdf](https://www.rsu.ac.th/music/download/Curriculum%20File1_Bachelor-of-Music-Program-Draft.pdf)

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (ม.ป.ป.). *หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีแจ๊ส*. สืบค้นเมื่อ 15 สิงหาคม 2561, จากเว็บไซต์ [https://www.music.mahidol.ac.th/ th/ bachelors-program/](https://www.music.mahidol.ac.th/th/bachelors-program/)

สมาน นายน. (2536). *ประวัติดนตรีไทยสากล*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์. (2510). สืบค้น 14 เมษายน 2561, จาก [http://pradub-sukhum.com/Luang%20Sukhum%20Site/Luang%20Sukhum %20Book/Book%201/BB.%20Working.html](http://pradub-sukhum.com/Luang%20Sukhum%20Site/Luang%20Sukhum%20Book/Book%201/BB.%20Working.html)

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง: “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโน และวงดุริยางค์เครื่องลม

Doctoral Music Composition: “Phra Paramita” Concerto for Piano and Wind Symphony

จักรี กิจประเสริฐ¹, ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร²
Chakree Kijprasert, Narongrit Dhamabutra

บทคัดย่อ

ผลงานการสร้างสรรคดุष्ฎินิพนธ์บทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นบทประพันธ์เพลงที่จัดอยู่ในรูปแบบดนตรีพรรณนาที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลงไทยแบบแผนมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ มีความยาวของบทเพลงประมาณ 30 นาที

บทประพันธ์เพลงนี้แบ่งออกเป็นกระบวนต่างๆ 3 กระบวน ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้เทคนิคการคิดทำนองโดยการนำแนวทำนอง 8 ห้องแรกจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญ ผู้ประพันธ์เพลงได้ใช้เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลโดยนำพระนามแรก (Bhumibol) และพระนามหลัง (Adulyadej) ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชฯ มาแปลงตัวโน้ตเป็น กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และ กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” จากนั้นได้สังเคราะห์และสร้าง “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่ม และนำไปใช้ในกระบวนต่างๆ ตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง ในส่วนกระบวนที่ 3 มีการสร้างกลุ่มโน้ตเพิ่มอีกหนึ่งกลุ่ม คือ “กลุ่มโน้ตสวรรค์” เพื่อให้สอดคล้องความหมายกับเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น และใช้ทฤษฎีทางด้านดนตรีตะวันตกมาใช้ในการประพันธ์ เช่น แนวคิดการใช้หน่วยทำนองเพลงไทย แนวคิดการคิดทำนองเพลงไทย เทคนิคโซคลิก การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีการของดนตรีตะวันตก

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง / เปียโนคอนแชร์โต และวงดุริยางค์เครื่องลม / เพนทาทอนิก

¹นิสิตภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

²ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

“Phra Paramita” concerto for piano and wind instruments is a creative work in the program music style which organized in a descriptive music format. The main thematic material is derived from Thai Classical Music. It is the main inspiration for this composition. The duration of this piece is approximately 30 minutes.

This composition is divided into three movements. The composer uses the material of the first eight measures from the Narai Plangeroop Songchan (The transformation of Narai) as a main material for this composition. The main pitch material divided to 4 groups. The first and second groups are called “Bhumibol” and “Adulyadej” which is His Majesty King Bhumibol the Great’s name. The third group is called the “Phra Paramita”. The forth group is called “Ascended to Heaven” which presented in the last movement to response to the great mourning period when His Majesty the King Bhumibol the Great passed away. There are various theories and techniques in this composition, such as the influence of Thai melodic style, the influence of Thai song melodies, the cyclic techniques, and the combination of Thai melodies and Western harmony as an example.

Keywords: Music Composition; Piano Concerto and Wind Ensemble; Pentatonic

ความเป็นมาและความสำคัญ

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงพระปรีชาสามารถอย่างยิ่งในพระราชกรณียกิจต่างๆ ได้ก้าวออกมาทันยุคทันสมัยของสถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา พระองค์ทรงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมของสถาบันพระมหากษัตริย์ไว้อย่างสมบูรณ์แบบ ขณะเดียวกันสถาบันพระมหากษัตริย์ของไทยมีความแน่นแฟ้นกับประชาชนจนไม่สามารถแยกขาดจากกันได้ พระองค์ทรงบำเพ็ญบาร์มีด้วยความอดุสหาหะ วิริยะ ซันติธรรม ตั้งมั่นอยู่ในทศพิธราชธรรมอย่างเคร่งครัด ทรงปฏิบัติให้เป็นทีประจักษ์แก่พสกนิกรเจริญรอยตามพระจริยวัตร นำไปปฏิบัติได้จริงอย่างเป็นรูปธรรม ทำให้สถาบันพระมหากษัตริย์มิใช่เป็นเพียงสถาบันที่อยู่เหนือความเป็นจริงหรือเป็นเพียงสัญลักษณ์สืบทอดตามพระราชประเพณี แต่เป็นสถาบันที่มีภาระหน้าที่ทั่วทั้งแผ่นดิน พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงปฏิบัติพระราชภารกิจไม่มีว่างเว้นในแต่ละวัน เพื่อขจัดความทุกข์ร้อน ทรงไว้ซึ่งความยุติธรรมแก่ราษฎรทุกๆ คนของพระองค์ ทรงสั่งสอนให้ความรู้ การดำรงชีพแบบพึ่งพาตนเอง และถ้ามีมากพอให้แบ่งปันเกื้อหนุนจนเจือ เป็นชุมชนที่เข้มแข็ง สงบสุขในอัฐภาพของตนไปตลอดกาล

แนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง “ด้วยพระบาร์มี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อเทิดทูนพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ที่ทรงงานเพื่อพสกนิกรของพระองค์จวบจนสิ้นรัชสมัย โดยใช้ทำนองหลักจากบทเพลง “นารายณ์แปลงรูป 2 ชั้น” ของเดิมรวมอยู่ในเพลงซ้ำเรื่องมอญแปลง (มนตรี ตราโมท, มปป) ซึ่งการเลือกทำนองหลักจากบทเพลงนารายณ์แปลงรูป 2 ชั้น เนื่องจากต้องการสื่อถึงความเชื่อของชาวตะวันออกที่มีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์นั้นคือ รูปแปลงมาจากเทพเจ้า ซึ่งในประเทศไทยความเชื่อเกี่ยวกับพระนารายณ์เริ่มเข้ามาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย จวบจนถึงสมัยอยุธยาจากข้อเขียนของ ศานติ ภักดีคำ (2556, น. 43-44) ได้กล่าวว่า “...นับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อมีการยกย่องพระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาว่าเป็นดั่ง “พระวิษณุ” หรือ “พระนารายณ์” อวตารมาเป็น “พระราม” กษัตริย์แห่งสุริยวงศ์ผู้ครองเมืองโยธยาในคัมภีร์มหากาพย์รามายณะ ด้วยเหตุนี้ นับตั้งแต่ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาจึงให้ความสำคัญกับความ เป็น “พระราม” ดังที่ปรากฏพระนามว่า “สมเด็จพระรามธิบดี” ... จวบจนกระทั่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ทรงสร้างบ้านแปงเมืองขึ้นใหม่และยังถือว่าเป็นอาณาจักรที่สืบทอดความเป็นกรุงศรีอยุธยาอย่างชัดเจน เมื่อกรุงรัตนโกสินทร์คือกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ผู้ปกครองพระนครย่อมได้แก่ พระนารายณ์ ดังนั้นพระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงเป็น “พระนารายณ์ อวตาร...” จากความเชื่อดังกล่าวจึงเป็นที่มาของแนวคิดในการหาข้อมูลและความเชื่อมโยงสำหรับนำมาสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อพระองค์ท่าน

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

1. เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงประเภทคอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม โดยใช้ทำนอง หลักจากบทเพลงไทยแบบแผนมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

2. เพื่อสรรเสริญพระบารมี รวมถึงส่งเสริมและสร้างจินตนาการผู้ฟังให้เกิดความรักความศรัทธาแด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ขอบเขตการประพันธ์

บทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้ประพันธ์กำหนดความยาวของบทเพลงประมาณ 30 นาที โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีเปียโน เป็นเครื่องแสดงเดี่ยว และใช้วงดุริยางค์เครื่องลมบรรเลงประกอบ ซึ่งเป็นวงขนาด 40-50 คน ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีทั้งหมดสามกลุ่ม คือ (1) กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwind Instruments) (2) กลุ่มเครื่องทองเหลือง (Brass Instruments) (3) กลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion Instruments) โดยมีโครงสร้างใหญ่ในการประพันธ์ประกอบไปด้วย 3 กระบวน (Movement) ในอัตรา เร็ว-ช้า-เร็ว โดยในแต่ละกระบวนผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดและความหมายในการสื่อถึงชื่อในแต่ละกระบวน ดังนี้

กระบวนที่ 1 กำหนดชื่อ “แสงส่องไทย” มาจากคติความเชื่อของไทยว่าพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมุติเทพ

กระบวนที่ 2 กำหนดชื่อ “พระมหากษัตริย์” พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงครองราชย์ในฐานะองค์พระประมุขของไทย ตลอดระยะเวลา 70 ปี

กระบวนที่ 3 “ศรัทธาแห่งพระบารมี” พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงแสดงถึงพระบารมีแห่งทศพิธราชธรรมในการปกครองพสกนิกรของพระองค์

ในที่สุดเมื่อกาลเวลาผ่านไปกระทั่งถึงวันศุกร์ที่ 13 เดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 ได้เกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ประชาชนชาวไทยทั้งประเทศรู้สึกโศกเศร้าและเสียใจเป็นอย่างยิ่ง เมื่อพระมหากษัตริย์อันทรงเป็นเป็นที่รักยิ่งได้เสด็จสวรรคต จึงทำให้ประชาชนโลกได้เห็นถึงความรักและความ “ศรัทธาแห่งพระบารมี” ของประชาชนชาวไทยที่มีต่อพระองค์

วิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาพระราชประวัติขององค์พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
2. จัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์และขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการ
3. วางโครงสร้างความหมายของการประพันธ์เพลง ในประเด็นต่างๆ คือ รูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะและสัจลักษณ์ของบทเพลง
4. ดำเนินการประพันธ์เพลง สร้างลีลาและเอกลักษณ์บทประพันธ์ตามการดำเนินเรื่อง และขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาอย่างสม่ำเสมอ
5. ปรับแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์พร้อมแสดง พิมพ์รูปเล่ม
6. ดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์ เพื่อแสดงและเผยแพร่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้สร้างสรรค์บทเพลงสำหรับใช้ในโอกาสเทิดทูนพระเกียรติแด่ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
2. ผู้วิจัยได้พัฒนาทักษะการประพันธ์เพลงสำหรับการเดี่ยวเครื่องดนตรีกับวงดุริยางค์เครื่องลม

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง

แนวคิดที่เป็นองค์ประกอบหลักหรือวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญสำหรับการประพันธ์บทเพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม นั้น ผู้ประพันธ์ได้นำมาจากแหล่งอ้างอิงหลากหลาย อีกทั้งนำมาใช้ด้วยเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงที่แบบล โดยแนวคิดเบื้องต้นของการประพันธ์เพลงมีดังนี้

เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation)

ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเอาแนวทำนองจากบทเพลงไทยเดิม *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ทางฆ้องวงใหญ่ (ตารางที่ 1) โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทำนองจาก 2 จังหวะแรก (2 บรรทัดของการบันทึกโน้ตแบบไทย) มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำส่วนย่อยบางส่วนจากบรรทัดที่ 3-5 มาใช้อีกด้วย ผู้ประพันธ์เพลงมิได้นำมาใช้โดยตรงไปตรงมา ผู้ประพันธ์เพลงจะนำแนวทำนองมาทำการปรับแนวทำนอง (Transformation) ด้วยเทคนิคการประพันธ์เพลงอย่างหลากหลาย

ตารางที่ 1 การบันทึกโน้ตแบบไทยทางฆ้องวงใหญ่จากช่วงแรกของบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น*

มือขวา	- มี่ - รี่	- ตี่ - ล	- - ซ ล	- ตี่ - รี่	- - รี่ มี่	- ซี่ - ลี่	- ตี่ - ลี่	- ซี่ - ม
มือซ้าย	- ม - ร	- ด - ม	- ฟ - -	- ด - ร	- ด - -	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ท
มือขวา	- - - -	- มี่ - มี่	- มี่ - มี่	- มี่ - รี่	- ซ - ตี่	- - รี่ มี่	- มี่ - มี่	- รี่ - ตี่
มือซ้าย	- - - ม	- - - -	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด
มือขวา	- - รี่ รี่	- มี่ - รี่	- ตี่ - รี่	- - ล ท	ดี่ รี่ ตี่ -	- ตี่ - รี่	- มี่ - มี่	- รี่ - ตี่
มือซ้าย	- ร - -	- ม - ร	- ด - ร	- ซ - -	- - - ซ	- - - ร	- ซ - ม	- ร - ด
มือขวา	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- ม - ม
มือซ้าย	- ท - -	- ล - ซ	- - - ม	- - - -	- ท - -	- ล - ซ	- - - ม	- - - -
มือขวา	- - - -	- ม - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - -	- - - ร	- - - -	ร ม - ซ
มือซ้าย	- - - ม	- - - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- - ท ล	- - - -	- - - -	- - - ซ

หมายเหตุ : โน้ตที่ปรากฏในช่องสี่เทาเข้ม หมายถึง โน้ตทำหน้าที่แนวทำนอง อาจเป็นโน้ตตัวเดียวหรือแนวเดียว บางกรณีเป็นการทบเสียงขึ้นคู่ 8 (Octave) ส่วนโน้ตตัวอื่นที่ปรากฏในช่องขาว หมายถึง โน้ตทำหน้าที่เป็นชั้นคู่ประสาน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงมิได้ให้ความสำคัญ

จากการบันทึกโน้ตแบบไทย ผู้ประพันธ์เพลงได้แปลงเฉพาะแนวทำนองซึ่งวงใหญ่ให้เป็นการบันทึกโน้ตแบบสากลด้วยตัวผู้ประพันธ์เพลงเอง (ตัวอย่างที่ 1) เพื่อให้เข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้นสำหรับการอธิบายและวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง โดยผู้ประพันธ์เพลงได้ปรับโน้ตบางตัวขึ้นหรือลง 1 ชั้นคู่แปด ทั้งนี้เพื่อความต่อเนื่องของเสียงแนวทำนองไม่ให้เกิดการกระโดดขึ้นคู่กว้าง อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงได้นำโน้ตที่บันทึกตามแบบสากลเข้าปรึกษากับครูไชยยะ ทางมีศรี เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของแนวทำนองเพลงโดยรวมอีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 1 การบันทึกโน้ตแบบสากลทางฆ้องวงใหญ่จากช่วงแรกของเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น*

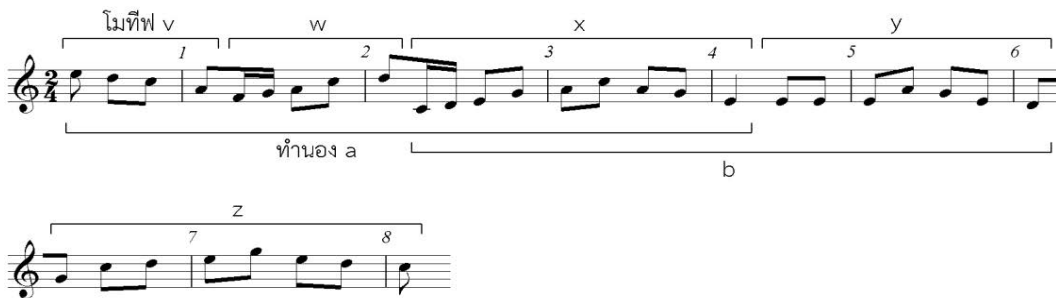
หมายเหตุ : เครื่องหมายจุลภาค แสดงถึง การแบ่งบรรทัดเพื่อให้ตรงตามการบันทึกโน้ตแบบไทย จากตัวอย่างที่ 1 เห็นได้ว่า แนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้นมีองค์ประกอบสำคัญ 3

ประการ ที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง ดังนี้

1. แนวทำนองเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น (ห้องที่ 1-8)

ผู้ประพันธ์เพลงมิได้นำแนวทำนองเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น ไปใช้อย่างตรงไปตรงมา แต่จะทำการปรับเปลี่ยนหรือทำการแปรทำนองในมิติต่างๆ เช่น การปรับโน้ตบางตัวให้สูงขึ้นหรือต่ำลง การปรับขึ้นคูนแนวทำนอง การปรับค่าความยาวตัวโน้ต การแทรกโน้ตตัวอื่นหรือใช้โน้ตประดับประดา (Embellishing Note) เข้าไปในแนวทำนอง นอกจากนี้ การปรากฏของแนวทำนองดังกล่าวอาจเป็นเพียงช่วงสั้นๆ 2-4 ห้องเท่านั้น หรือบางครั้งอาจสั้นกว่าเป็นเพียงส่วนย่อย (Segment) แนวทำนอง อย่างไรก็ตาม แนวทำนองลักษณะดังกล่าวจะปรากฏโดยตลอดทั้งบทเพลงในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งของเทคนิควิธีการแปรทำนอง จากตัวอย่างที่ 1 ผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์เพลงนำมาจากแนวทำนอง 8 ห้องแรก ของบทเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น มาใช้แบบการปรับทำนอง (Thematic Transformation) อย่างต่อเนื่องในกระบวนที่ 2 และบางช่วงของกระบวนนี้มีลักษณะเป็นแบบการปรับโมทีฟ (Motivic Transformation) อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 หน่วยย่อยของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น



2. รูปแบบจังหวะ (Rhythm Pattern)

รูปแบบจังหวะนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งบนแนวทำนองเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น แต่มีทิศทางการเคลื่อนที่แนวทำนองแตกต่างกัน (สังเกตกรอบสีเหลี่ยม) ผู้ประพันธ์เพลงจึงมีแนวคิดที่จะนำรูปแบบจังหวะจากห้องที่ 8-9 มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลง โดยส่วนใหญ่ยังคงรักษาทิศทางการเคลื่อนที่เอาไว้ แต่อาจมีการปรับขึ้นคูนแนวทำนอง การลดหรือขยายค่าความยาวจังหวะ (Diminution or Augmentation) บางกรณีเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะ แต่ยังคงรักษาโครงสร้างเดิมไว้

3. ทิศทางการเคลื่อนที่ลง

ผู้ประพันธ์เพลงได้ให้ความสนใจกับส่วนย่อยแนวทำนองเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น ห้องที่ 17-18 ซึ่งมีลักษณะเป็นการเคลื่อนที่ลงในทิศทางเดียวกันของ 2 หน่วยย่อย (Fragment) ไล่เลียงกันแบบกระชั้นขึ้น โดยหน่วยย่อยหลังเคลื่อนที่เร็วกว่าหน่วยแรก ผู้ประพันธ์จึงมีแนวคิดการนำการเคลื่อนที่ของ 2 หน่วยย่อยไล่เลียงกันนี้มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงอีกด้วย โดยยังคงลักษณะสำคัญที่เป็นการเคลื่อนที่แบบไล่เลียงไปในทิศทางเดียวกันไว้ แต่ปรับเปลี่ยนรูปแบบจังหวะให้ต่างออกไป

นอกจากวัตถุดิบที่ใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลงที่ได้มาจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ผู้ประพันธ์เพลงยังได้อัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลงเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนที่ 3 จะสามารถได้อินบทเพลงพระราชนิพนธ์หลายบทเพลง ได้แก่ บทเพลง *แสงเทียน ยามเย็น คำแล้ว และ สายลม* ซึ่งการนำแนวทำนองเพลงพระราชนิพนธ์มานั้น จะเป็นการคัดแนวทำนองเพียงบางส่วน โดยมีการปรับรูปแบบจังหวะเล็กน้อย

เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ตหลัก (Translation Technique)

เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลนี้เป็นเทคนิคหนึ่งที่มีใช้กันมาตั้งแต่อดีต โดยชื่อบุคคลที่ถูกแปลงชื่อเป็นกลุ่มโน้ตหลักที่เป็นรู้จักกันเป็นอย่างดี คือ บาค (Bach) ซึ่งสามารถแปลงเป็นโน้ต Bb, A, C, และ Bs (เรียงตามลำดับ) โดยระบบดนตรีของเยอรมันตัวอักษร B หมายถึง โน้ตตัว Bb ส่วนตัวอักษร H หมายถึง โน้ตตัว B $\sharp$ หรือบทเพลงที่ได้นำชื่อของสุภาพสตรี Meta Abegg มาใช้ โดยชูมันน์ (Shumann) ได้นำมาแปลงเป็นกลุ่มโน้ต A, Bb, E G, และ G สำหรับใช้ในบทเพลงเดี่ยวเปียโน *Abegg Variation* (ฉรณกฤทธิ ธรรมบุตร, 2553, น. 126)

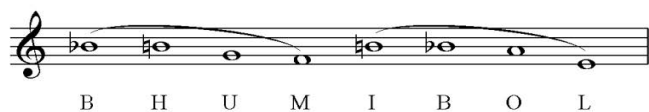
การใช้เทคนิคการแปลงชื่อบุคคลให้เป็นกลุ่มโน้ตหลักสำหรับบทประพันธ์เพลง *ด้วยพระบารมี คอนแชร์โต* ผู้ประพันธ์เพลงได้แนวคิดมาจากฉรณกฤทธิ ธรรมบุตร (2553: 126) ซึ่งเขาได้อัญเชิญส่วนหนึ่งของพระนาม “ภูมิ (Bhumi)” มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ต Bb, B, C, และ E สำหรับใช้ในบทประพันธ์เพลง *ไวโอลิน คอนแชร์โตสังคีตมงคล* (2550) จากแนวคิดดังกล่าว ผู้ประพันธ์เพลงจึงอัญเชิญพระนามต้น “ภูมิพล (Bhumibol)” มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ตด้วยวิธีที่แตกต่างออกไปจากบทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โตสังคีตมงคล* โดยวิธีที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้นั้นคล้ายกับแนวคิดของวิบูลย์ ตระกูลอุ้น (2559: 110) ซึ่งเขาใช้ในบทเพลงย่อยที่ 20 จากชุด *มิติอากาศธาตุสำหรับเปียโน (Ether-Cosmos XX)* เขาใช้วิธีการแปลงตัวโน้ตจากการเรียงลำดับตัวภาษาอังกฤษอย่างตรงไปตรงมา แต่สำหรับบทเพลง “*ด้วยพระบารมี คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม*” ผู้ประพันธ์เพลงใช้วิธีการแปลงโน้ตแบบผสมผสาน กล่าวคือ ใช้การเรียงลำดับตัวภาษาอังกฤษสำหรับโน้ตบางตัว (แผนภูมิที่ 3.1) ยกเว้นตัว B และ H แปลงเป็นโน้ตตัว Bb และ B $\sharp$ (ตามลำดับ)

แผนภูมิที่ 3.1 เปรียบเทียบตัวโน้ตกับตัวอักษรภาษาอังกฤษ

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

ด้วยเงื่อนไขและข้อกำหนดต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์เพลงได้วางไว้ข้างต้น จึงทำให้พระนามต้น “ภูมิพล (Bhumibol)” สามารถแปลงเป็น กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” ได้ตามตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล”



จากกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” ดังกล่าว เห็นได้ว่า ตัวอักษร B จะหมายถึงโน้ต Bb ตัวอักษร H จะหมายถึงโน้ตตัว B (ในระบบเยอรมัน ตัวอักษร H หมายถึงโน้ตตัว B) ส่วนโน้ตตัวอื่นจะมาจากแผนภูมิที่ 1 ตัวอักษร U แทนโน้ตตัว G ตัวอักษร M แทนโน้ตตัว F ตัวอักษร I แทนโน้ตตัว B ตัวอักษร O แทนโน้ตตัว A และตัวอักษร L แทนโน้ตตัว E

อีกทั้งจากกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” สามารถแบ่งออกเป็นแนวโน้ตการเคลื่อนที่ของโน้ต 2 กลุ่ม โดยแต่ละกลุ่มเริ่มต้นด้วยโน้ตตัว Bb และ Bb สลับกัน จากนั้นเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัว F และ E ตามลำดับ ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงเลือกโน้ตดังกล่าวมาสร้างเป็น “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ซึ่งประกอบด้วยโน้ตตัว Bb, Bb, F, และ E (ตัวอย่างที่ 4) สำหรับโน้ตตัว G และ A ซึ่งเป็นโน้ตสมาชิกภายในกลุ่มโน้ตภูมิพลนั้น ก็ยังเป็นโน้ตที่มีบทบาทสำคัญเช่นกัน โดยผู้ประพันธ์เพลงจะนำโน้ตตัว G และ A ไปใช้ในมิติอื่นของบทประพันธ์เพลง

ตัวอย่างที่ 4 กลุ่มโน้ตพระบารมี



เมื่อพิจารณามิติต้านความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่เกิดขึ้นภายใน “กลุ่มโน้ตพระบารมี” พบว่า มีขั้นคู่ครึ่งเสียง (Semitone) สำคัญ ได้แก่ ขั้นคู่ 1 ออกเมนเทด (A1) ซึ่งเป็นขั้นคู่พ้องเสียงกับขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (m2) ระหว่างโน้ตตัว Bb กับ Bb และโน้ตตัว E กับ F นอกจากนี้ ยังปรากฏขั้นคู่ทริยโทน (Tritone ย่อว่า TT) พร้อมทั้งขั้นคู่เพอร์เฟก 4 (P4) และขั้นคู่เพอร์เฟก 5 (P5) (ตัวอย่างที่ 5) โดยขั้นคู่ P4-5 เป็นขั้นคู่ที่มีความสัมพันธ์เชิงขั้นคู่พลิกกลับซึ่งกันและกัน ซึ่งขั้นคู่เหล่านี้ก็เป็นอีกวัตถุดิบหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงจะนำไปใช้ในบทเพลง

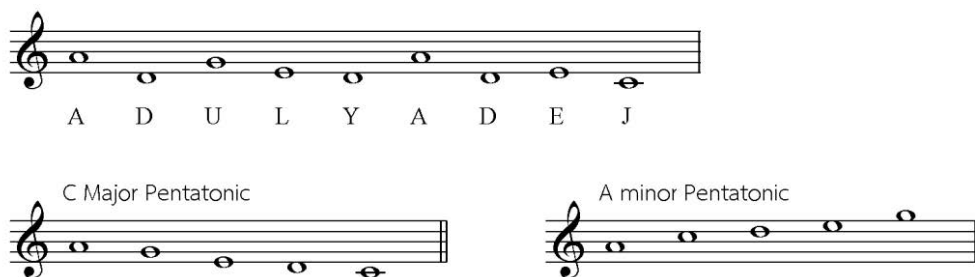
ตัวอย่าง 5 ความสัมพันธ์ขั้นคู่ที่ได้จากกลุ่มโน้ตพระบารมี



นอกจากกลุ่มโน้ตที่ได้มาจากพระนามต้นแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงยังได้นำพระนามหลัง “อดุลยเดช (Adulyadej)” มาแปลงเป็นกลุ่มโน้ตด้วยวิธีการเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 6) จากกลุ่มโน้ตดังกล่าว เมื่อตัดโน้ตซ้ำกันออกเห็นได้ว่ามีลักษณะเป็นบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงให้ชื่อกลุ่มโน้ตนี้ว่า กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช”

สำหรับการใช้กลุ่มโน้ตเหล่านี้ ผู้ประพันธ์เพลงไม่จำกัดการใช้ให้เรียงตามลำดับของโน้ตในกลุ่มเท่านั้น แต่จะใช้ในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น การเลือกใช้น้ตเพียงบางตัว การซ้ำโน้ตตัวใดตัวหนึ่งมากกว่าตัวอื่น การเลือกใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกัน ยังคงพิจารณาได้ว่าเป็นการใช้กลุ่มโน้ตใด

ตัวอย่างที่ 6 กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และการจัดเรียงโดยเริ่มต้นด้วยโน้ตตัว A



ห้วงทำนอง

จากกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และพระนาม “อดุลยเดช” รวมถึงชั้นคู่ที่ได้จากกลุ่มโน้ตพระบารมี ผู้ประพันธ์เพลงได้นำองค์ประกอบเหล่านี้มาใช้ร่วมกันเพื่อสร้างเป็นห้วงทำนอง (Statement) สำคัญหนึ่ง โดยให้ชื่อห้วงทำนองนี้ว่า “สู่สวรรคาลัย” ซึ่งหมายถึงสู่ที่อยู่ในสวรรค์

ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัยเป็นการใช้โน้ตทุกตัวจากกลุ่มโน้ตภูมิพลทั้งหมด โดยเพิ่มโน้ตตัว D เข้ามาอีก 1 ตัว ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงเลือกมาจากกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” เพื่อให้แนวการดำเนินทำนองมีความราบเรียบ จากห้วงทำนองดังกล่าวเห็นได้ว่าเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันระหว่างชั้นคู่ 4 และชั้นคู่ 2 ด้วยโน้ตเบ็ด 2 ชั้น จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นลักษณะคอร์ดแยก (Arpeggio) (แต่ผู้ประพันธ์เพลงมิได้ให้ความสำคัญกับประเด็นนี้) ด้วยกลุ่มโน้ตหกพยางค์ตัวเบ็ดสองชั้น (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย



ห้วงทำนองสู่สวรรคาลัย เริ่มด้วยโน้ตตัวต่ำสุดที่เปียโนสามารถเล่นได้ คือ โน้ต A0 ไปโน้ตสูงสุดที่โน้ต Bb6 (เมื่อโน้ตโดกลางเท่ากับ C4) ซึ่งใช้ความกว้างช่วงเสียงทั้งหมด 6 ช่วงเสียง (Octave) โดยโน้ตตัว A เป็นโน้ตสมาชิกในกลุ่มโน้ตภูมิพลและเป็นโน้ตแรกของกลุ่มโน้ตอดุลยเดช ส่วนโน้ตตัว Bb เป็นโน้ตตัวแรกของกลุ่มโน้ตภูมิพล ลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นของห้วงทำนองลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์เพลงต้องการเปรียบเสมือน

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กำลังเสด็จสู่สวรรคต หรือกล่าวได้ว่า พระผู้เสด็จสู่สวรรคาลัย โดยวิธีการนำไปใช้ ไม่จำเป็นต้องใช้ห้วงทำนองทั้งหมดในคราวเดียว บางกรณีผู้ประพันธ์เพลงจะเลือกตัดส่วนย่อยทำนอง เพียงบางส่วนจากห้วงทำนองนี้ไปใช้ พร้อมกับ นำการแปลงตัวอักษรให้เป็นตัวโน้ตมาใช้กับคำว่า “สวรรคต” (ดูแผนภูมิที่ 3.1) ซึ่งจะเป็นกลุ่มโน้ตสำคัญ อีกกลุ่มหนึ่งสำหรับกระบวนที่ 3 โดยคำว่า “Dead และ Death” สามารถเรียงเป็นตัวโน้ต ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 กลุ่มโน้ตสวรรคต



วัตถุดิบการประพันธ์อื่น

เนื่องจาก แนวทำนองเพลง นารายณ์แปลงรูปสองชั้น ที่ผู้ประพันธ์เพลงนำมาใช้นั้นเป็นทางของ เครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทนี้มีเอกลักษณ์การบรรเลงที่โดดเด่นประการหนึ่ง คือ การตี ลูกฆ้องเป็นชั้นคู่ 8 รูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการตีชั้นคู่ 8 แบบ 2 มือพร้อมกัน หรือการกระโดดชั้นคู่ 8 ระหว่างมือทั้งสอง (ตารางที่ 2)

ตารางที่ 2 การตีคู่ 8 ของฆ้องวงใหญ่

มือขวา	- - ท ท	- ล - ช	- - - -	- ม - ม	- - ท ท	- ล - ช	- - - -	- ม - ม
มือซ้าย	- ท - -	- ล - ช	- - - ม	- - - -	- ท - -	- ล - ช	- - - ม	- - - -

เมื่อนำการบันทึกโน้ตแบบไทยของฆ้องวงใหญ่มาแปลงเป็นการบันทึกแบบสากล (ตัวอย่างที่ 9) เห็นได้อย่างชัดเจนว่า วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่มีการเคลื่อนที่โดยใช้การเล่นหรือการกระโดดชั้นคู่ 8 รูปแบบ ต่างๆ ตามที่กล่าวมาข้างต้น อย่างไรก็ตาม ตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ มิได้มีการบรรเลง เฉพาะชั้นคู่ 8 เท่านั้น ยังคงมีการใช้ชั้นคู่อื่นด้วยเช่นกัน เพียงแต่ผู้ประพันธ์เพลงให้ความสนใจกับชั้นคู่ 8 เป็นกรณีพิเศษ

ตัวอย่าง 9 โน้ต (การตี) ฆ้องชั้นคู่ 8 ตามการบันทึกโน้ตแบบสากล



จากเทคนิคการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ลักษณะดังกล่าว ผู้ประพันธ์เพลงจึงมีแนวความคิดการใช้โน้ตที่เป็น การกระโดดคู่กว้างสำหรับแนวต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงคาเดนซา ของการบรรเลงเดี่ยวเปียโน เพื่อเป็น การเลียนแบบวิธีการบรรเลงของฆ้องวงใหญ่นั้นเอง อย่างไรก็ตาม ผู้ประพันธ์เพลงยังมีแนวคิดที่จะนำการ กระโดดขึ้นคู่ 8 หรือกระโดดขึ้นคู่กว้างที่มีใช้ขึ้นคู่ 8 ไปใช้ในแนวดนตรีประกอบอื่นๆ เช่นกัน

กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” กลุ่มโน้ตพระบารมี ขึ้นคู่เสียงสำคัญ หวังทำนองสู่สวรรคาลัย และอื่นๆ ตามที่กล่าวมาข้างต้น ล้วนเป็นวัตถุดิบหลักที่ผู้ประพันธ์เพลงนำไปใช้ใน ประพันธ์เพลง ซึ่งวัตถุดิบเหล่านี้เป็นวัตถุดิบสำคัญที่ปรากฏเกือบตลอดทั้งบทเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในกระบวน 1 และ 3 ส่วนแนวทำนองเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* จะนำไปใช้มากในกระบวนที่ 2 นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้โน้ตตัว A เป็นโน้ตหลักหรือโน้ตสำคัญ (Key Note) ของบทเพลงนี้ ซึ่งโน้ตตัว A เป็นโน้ตตัวหนึ่งปรากฏทั้งในพระนามแรกและหลัง (ดูตัวอย่างที่ 2 และ 6 ประกอบ) อีกทั้ง ยังเป็นโน้ตที่ใช้แทนตัวอักษรตัวแรกของพระนามหลังอีกด้วย

สรุปบทประพันธ์

เนื้อด้วยบทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม เป็นบทเพลงที่ต้องการสื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสและสามารถจินตนาการถึงพระบารมีและพระมหากรุณาธิคุณ ต่างๆ ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โดยบทประพันธ์ เพลงนี้แบ่งออกเป็น 3 กระบวน มีความยาวประมาณ 30 นาที โดยแนวคิดและวัตถุดิบ รวมถึงเทคนิคสำคัญ ต่างๆ ที่ใช้สำหรับการประพันธ์เพลงบทนี้ สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

กระบวนที่ 1 แสงส่องไทย

บทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม ตามคติ ความเชื่อของไทยเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมติเทพ ผู้ประพันธ์เพลงจึงได้ใช้เทคนิคการคัดทำนอง โดยการนำแนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทำนองเพลงจาก 8 ห้อง แรก มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญ นอกจากแนวทำนองเพลงแล้ว รูปแบบจังหวะและทิศทางการเคลื่อนที่ลงของแนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ก็เป็นประเด็นที่ผู้ประพันธ์ให้ความสนใจจึงได้นำมาใช้เป็นวัตถุดิบเช่นกัน

การแปลงชื่อบุคคลเป็นเทคนิคหนึ่งในบทประพันธ์เพลงนี้ โดยผู้ประพันธ์เพลงได้นำพระนามแรก (Bhumibol) และพระนามหลัง (Adulyadej) ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาแปลงตัวโน้ตเป็นกลุ่มโน้ตพระนาม จากนั้นผู้ประพันธ์เพลงได้สร้าง “กลุ่มโน้ตพระบารมี” ขึ้นมาอีกหนึ่งกลุ่ม นอกจากนี้ ยังมีวัตถุดิบการประพันธ์เพลงสำคัญอีก 3 วัตถุดิบ คือ 1) หวังทำนอง “สู่สวรรคาลัย” ซึ่งได้มาจากการผสมผสานกลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” และกลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” 2) เทคนิคการบรรเลงเลียนแบบการตีลูกฆ้องเป็นขึ้นคู่ 8 และ 3) โมทีฟ r ซึ่งนำมาจากโน้ต 4 ตัวแรกของแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปสองชั้น

กระบวนการที่ 2 พระมหากรุณาธิคุณ

ตลอดระยะเวลา 70 ปี ที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงครองราชย์ พระองค์ทรงทุ่มเทพระวรกายและพระสติปัญญาทรงงานหนักเพื่อพสกนิกรชาวไทยมาตลอด ดังนั้น กระบวนการที่ 2 จึงให้ความสำคัญกับเทคนิคการปรับหรือพัฒนาทำนอง ซึ่งดำเนินอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งกระบวนการโดยวัดพฤติกรรมการประพันธ์เพลงที่สำคัญสำหรับกระบวนการนี้มาจากแนวทำนอง 8 ห้องแรก ของบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* เช่นกัน นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้แบ่งแนวทำนอง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* เป็นโมทีฟทั้งสิ้น 5 โมทีฟ ได้แก่ โมทีฟ v, w, x, y และ z และทำนอง a, b การนำโมทีฟและทำนองไปใช้นั้น ผู้ประพันธ์ได้ปรับแนวทำนอง ตัดทำนองและโมทีฟที่ให้สั้นหรือเล็กลง โดยเฉพาะโมทีฟ y และ z มักใช้เฉพาะโน้ต 4 ตัวหลัง

นอกจากวัดพฤติกรรมการประพันธ์เพลงข้างต้นแล้ว ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างรูปแบบจังหวะของเสียงประสาน โดยมีรูปแบบจังหวะ (โน้ตตัวดำ 3 ตัว ตามด้วยโน้ตตัวขาวอีก 1 ตัว) เล่นสอดแทรกตลอดทั้งกระบวนการ

กระบวนการที่ 3 ศรีทธาแห่งพระบารมี

สำหรับกระบวนการนี้ผู้ประพันธ์เพลงนำวัดพฤติกรรมการประพันธ์เพลงมาจากกระบวนการที่ 1 จำนวนมาก ได้แก่ หัวทำนองสู่สวรรคาลัย (หรือหน่วยย่อยบางส่วน) กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” กลุ่มโน้ตพระบารมี กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และโมทีฟ r ส่วนแนวคิดที่ใช้เฉพาะสำหรับกระบวนการนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำรหัสตัวเลขจากเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวพันกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาใช้เป็นวัดพฤติกรรมการประพันธ์เพลง เช่น ตัวเลขที่เกี่ยวข้องกับวัน เดือน ปี ช่วงเวลา และอื่นๆ พร้อมกับนำการแปลงตัวอักษรให้เป็นตัวโน้ตมาใช้กับคำว่า “สวรรคต (Dead และ Death)”

นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกอัญเชิญแนวทำนองเพลงบางส่วนจากบทเพลงพระราชนิพนธ์ตามลำดับที่ของการนิพนธ์ พร้อมทั้งมีคำร้องที่ให้ความหมายตรงตามเจตจำนงของผู้ประพันธ์เพลงจำนวนทั้งหมด 4 บทเพลง ได้แก่ บทเพลง *แสงเทียน* บทเพลง *ยามเย็น* บทเพลง *คำแล้ว* และบทเพลง *สายลม* มาใช้เป็นวัดพฤติกรรมการประพันธ์เพลงในกระบวนการนี้ด้วย

อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม อยู่บนพื้นฐานของระบบดนตรีอิงกุญแจเสียงใหม่หรือนีโอโทนาลิตี โดยภาพรวมของบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้ให้ความสำคัญกับกุญแจเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์แบบดั้งเดิม ส่วนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงที่ปรากฏในบทประพันธ์เพลงนั้น เป็นเพียงเครื่องหมายเฉพาะสำหรับเครื่องดนตรีบางเครื่องที่จำเป็นต้องทดเสียงเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ช่วงกลางกระบวนที่ 2 ผู้ประพันธ์เพลงใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 2b (Bb หรือ Gm) ซึ่งอาจทำให้พิจารณาเรื่องกุญแจเสียงได้ แต่ตามจริงแล้วเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง 2b ดังกล่าวเป็นเพียงเครื่องหมายที่บ่งบอกเพียงว่าโน้ตตัว B และ E ต้องเล่นเป็น Bb และ Eb เท่านั้น เนื่องจากบริเวณนั้นมีการใช้โน้ตตัวดังกล่าวเป็นจำนวนมาก และเพื่อความสะดวกในการบันทึกโน้ต ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม ใช้วิธีการจัดการกับระดับเสียงแตกต่างไปจากวิธีการหรือแบบแผนดนตรีแบบดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม ณ บริเวณหนึ่งๆ ของบทเพลงก็ยังคงให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่ง ดังนั้น บทประพันธ์เพลง “ด้วยพระบารมี” คอนแชร์โตสำหรับเปียโนและวงดุริยางค์เครื่องลม จึงมีได้อยู่บนพื้นฐานของระบบดนตรีอิงกุญแจเสียงแบบเดิม ซึ่งวิบูลย์ ตะกูลฮุ่น (2558, น. 9) ได้อธิบายเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า

ผู้ประพันธ์เพลงในดนตรีศตวรรษที่ 20 มุ่งให้ความสำคัญกับดนตรีโพสท์โทนัล (Post-Tonal) มากกว่าระบบอิงกุญแจเสียงซึ่งใช้ความสัมพันธ์และหน้าที่ของคอร์ดตามแบบแผนดั้งเดิม ดนตรีโพสท์โทนัลเป็นทางเลือกใหม่สำหรับวิธีการจัดการกับระดับเสียง (Pitch Organization) ... เมื่อพิจารณาแนวทำนองแต่ละแนวที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ทั้งแนวตั้งและแนวนอนอาจไม่พบความสัมพันธ์ที่เป็นไปตามแบบแผน แนวทำนองแต่ละแนวอาจเป็นอิสระต่อกันอย่างมาก ส่งผลให้เกิดรูปแบบหน้าที่ของคอร์ดที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิมเช่นกัน ... ศูนย์กลางระดับเสียง (Pitch Centricity or Pitch Center) ของดนตรีโพสท์โทนัลในศตวรรษที่ 20 เป็นโน้ตที่สำคัญที่สุด ณ ช่วงเวลาหรือบริเวณหนึ่งๆ ของบทเพลง ... แต่วิธีการจัดการกับศูนย์กลางระดับเสียงนั้นแตกต่างจากดนตรีอิงกุญแจเสียงแบบเดิม คือไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการอิงกุญแจเสียงที่ได้จากบันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์อีกต่อไป

โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

โครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์เพลงนี้ ยังคงอิงรูปแบบคอนแชร์โตเดี่ยวตามขนบธรรมเนียมปฏิบัติแบบดั้งเดิม โดยโครงสร้างใหญ่ประกอบด้วยกระบวนทั้งหมด 3 กระบวน ในอัตราความเร็วจังหวะแบบเร็ว-ช้า-เร็ว บทบาทของเปียโนยังคงอิงตามขนบธรรมเนียมเดิมเช่นกัน

แนวคิดการประพันธ์เพลง

วัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่สำคัญมากที่สุดของบทประพันธ์เพลงนี้ คือ แนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* ซึ่งตามความเชื่อเกี่ยวกับพระนารายณ์เริ่มเข้ามาตั้งแต่นั้นในสมัยสุโขทัย จวบจนถึง

สมัยอยุธยาได้ยกย่องพระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาว่าเป็นดั่ง “พระวิษณุ” หรือ “พระนารายณ์” อวตารมาเป็น “พระราม” กษัตริย์แห่งสุริยวงศ์ผู้ครองเมืองอโยธยา จนกระทั่งมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ทรงสร้างบ้านแปลงเมืองขึ้นใหม่ และยังถือว่าเป็นอาณาจักรที่สืบทอดความเป็นกรุงศรีอยุธยาอย่างชัดเจน เมื่อกรุงรัตนโกสินทร์คือกรุงศรีอยุธยา พระมหากษัตริย์ผู้ปกครองพระนครย่อมได้แก่ พระนารายณ์ ดังนั้น พระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จึงทรงเปรียบเสมือนเป็น “พระนารายณ์อวตาร” ส่วนพระนารายณ์นั้นทรง “ครุฑ” เป็นราชพาหนะ ดังนั้น สัญลักษณ์ “ครุฑ” จึงปรากฏในตราพระราชลัญจกรและในสัญลักษณ์อื่นๆ เช่น โขนเรือพระที่นั่งต่างๆ สืบเนื่องมาจนถึงรัชกาลปัจจุบัน (ศานติ ภัคคีคำ, 2556, น. 43-44)

การคัดแนวทำนองจากบทเพลง *นารายณ์แปลงรูปสองชั้น* มาใช้นั้น ผู้ประพันธ์เพลงต้องการใช้แนวทำนองดังกล่าวเพื่อเป็นตัวแทนและสื่อถึงพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เป็นการเฉพาะ ซึ่งณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552, น. 118) ได้กล่าวว่า “การคัดทำนอง หมายถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงที่นักประพันธ์เพลงเลือกทำนองที่มีอยู่แล้วมาปรากฏในบทเพลงโดยมีจุดประสงค์เพื่อสื่อความหมายพิเศษ” นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงยังได้แบ่งแนวทำนองนารายณ์แปลงรูปออกเป็นทำนองย่อย a, b และโมทีฟ v, w, x, y, z อีกทั้งพัฒนาเป็นโมทีฟ r เพื่อนำไปใช้ในบริเวณต่างๆ ของบทประพันธ์เพลง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้เลือกัญเชิญแนวทำนองเพลงบางส่วนของบทเพลงพระราชนิพนธ์ *แสงเทียนยามเย็น คำแล้ว และ สายลม* อีกทั้งยังได้สร้างโมทีฟ s ซึ่งนำมาจากแนวทำนองบางส่วนของบทเพลง *แสงเทียน*

วัตถุดิบการประพันธ์เพลงตามที่กล่าวข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนองนารายณ์แปลงรูป ทำนองย่อย a, b โมทีฟ r, v, w, x, y และ z ซึ่งถือได้ว่าทั้งหมดนี้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่มาจากแหล่งเดียวกันทั้งสิ้น แต่ได้ถูกนำไปพัฒนาและแปลงรูปเพื่อนำไปใช้ในทุกระบวนตลอดทั้งบทประพันธ์เพลง ซึ่งวิธีการนำวัตถุดิบการประพันธ์เพลงเดียวกันไปใช้ในกระบวนต่างๆ นี้ สอดคล้องกับเทคนิคไซคลิกตามแนวคิดของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2553, น. 15) ซึ่งได้อธิบายถึงเทคนิคนี้ว่า “เทคนิคไซคลิก หมายถึง การใช้แนวทำนองหลักทำนองเดียวกันในหลายกระบวนของเพลงใหญ่ เพื่อให้ทำนองเพลงทั้งหมดมีเอกภาพ ... เทคนิคไซคลิกมีประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับบทเพลงขนาดใหญ่ เพราะจะทำให้กระบวนต่างๆ มีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น”

วัตถุดิบการประพันธ์เพลงที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนองนารายณ์แปลงรูป กลุ่มโน้ต ทำนอง a, b และโมทีฟต่างๆ ล้วนอยู่บนพื้นฐานกลุ่มโน้ตเพนทาโทนิคทั้งสิ้น ยกเว้นกลุ่มโน้ตภูมิภาคและกลุ่มโน้ตพระบารมีที่มีโน้ตตัว B $\flat$ และ B $\sharp$ เป็นโน้ตสมาชิกส่วนหนึ่งของกลุ่มร่วมกับโน้ตตัวอื่น นอกจากนี้ โน้ตสมาชิกของแต่ละกลุ่มโน้ตและโมทีฟก็เหมือนกันเกือบทุกตัว ดังนั้น จึงสามารถกล่าวได้ว่ากลุ่มโน้ตเกือบทั้งหมดเป็นกลุ่มโน้ตที่ตั้งอยู่บนโครงสร้างพื้นฐานบันไดเสียงเพนทาโทนิค เพียงแต่ให้ความสำคัญกับโน้ตเริ่มต้นของแต่ละกลุ่มโน้ตต่างกัน แม้ว่าบางกลุ่มโน้ตและบางโมทีฟมีโน้ตไม่ครบ 5 ตัวก็ตาม แต่ยังสามารถพิจารณาได้ว่าโน้ตสมาชิกเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งหรืออยู่บนโครงสร้างพื้นฐานบันไดเสียงเพนทาโทนิค

โดยประเด็นโครงสร้างพื้นฐานบันไดเสียงเพนทาทอนิกและการนำไปใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้ สอดคล้องกับวิบูลย์ ตระกูลอื่น (2561, น. 131-132) ซึ่งให้ความเห็นว่า “บันไดเสียงเพนทาทอนิก ... ไม่มีขึ้นคู่ครึ่งเสียง (Anhemitonic) และไม่มีขึ้นคู่ทริยโทน ... สามารถแปลงรูปได้อีก 5 รูปแบบ โดยแต่ละรูปแบบยังคงใช้กลุ่มโน้ตตัวเดิมทั้งหมด เพียงแต่เปลี่ยนโน้ตตัวเริ่มต้นบันไดเสียงเท่านั้น การแปลงรูปแบบบันไดเสียงเพนทาทอนิกลักษณะนี้ เกิดจากการที่นักประพันธ์เพลงต้องการให้โน้ตตัวอื่นภายในกลุ่มโน้ตเดิมทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางเสียงให้แก่บทเพลงหรือบริเวณหนึ่งของบทเพลง”

ส่วนประเด็นเสียงประสานที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้ โดยเสียงประสานส่วนใหญ่ที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้จะมียอดประกอบการเรียงซ้อนของขั้นคู่ 4-5 และขั้นคู่ 2 โดยการสร้างเสียงประสานที่ใช้สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับงานวิจัยของวีรชาติ เปรมานนท์ (2352, น. 5-8) ซึ่งสรุปสาระสำคัญได้ว่า เสียงประสานของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างที่เป็นลักษณะพื้นฐานด้วยการประสานขั้นคู่ 5 และ 8 ส่วนลักษณะเชิงซ้อนพื้นฐานเป็นขั้นคู่ 5, 8 และ 4 และลักษณะเชิงซ้อนเป็นขั้นคู่ 5, 4 ซ้อนกันทำให้เกิดขั้นคู่ 2, 3 และ 6 อีกทั้งโครงสร้างบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 เสียงไทยนั้นสามารถประสานกลมกลืนตัวเองได้ทุกเสียง ซึ่งการนำเสียงประสานเหล่านี้ไปใช้กับทำนองเพลงไทยสามารถทำให้เกิดความชัดเจนและให้ความรู้สึกในการฟังที่เป็นสำเนียงตะวันออกหรือไทยเพิ่มขึ้น แม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลในรูปแบบวงชนิดใดก็ตาม

นอกจากเสียงประสานเรียงซ้อนตามที่ได้กล่าวข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงยังเลือกใช้ทริยแอด คอร์ด หรือเสียงประสานที่เกิดขึ้น ผู้ประพันธ์เพลงคำนึงเฉพาะมิติของเสียงกลมกลืนและการเกล้าของเสียงกระด้าง โดยไม่ได้ให้ความสำคัญต่อความสัมพันธ์ระหว่างทริยแอดหรือคอร์ดเหล่านั้นในมิติของการดำเนินเสียงประสานแบบดั้งเดิม

สำหรับประเด็นศูนย์กลางเสียงที่ใช้ในบทประพันธ์เพลงนี้ แตกต่างไปจากวิธีการแบบดั้งเดิมที่อยู่ภายใต้ระบบโทนาลิตี ดังนั้น การได้มาของศูนย์กลางเสียงของบทประพันธ์เพลงนี้มาจากหลากหลาย โดยผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้โน้ตตัว A เป็นโน้ตหลักหรือโน้ตสำคัญเปรียบเสมือนเป็นศูนย์กลางเสียงของบทประพันธ์เพลงนี้ ซึ่งโน้ตตัว A เป็นโน้ตร่วมที่เป็นโน้ตสมาชิกของกลุ่มโน้ตสำคัญ ได้แก่ กลุ่มโน้ตพระนาม “ภูมิพล” กลุ่มโน้ตพระนาม “อดุลยเดช” และกลุ่มโน้ตสวรรคต

ด้วยเหตุนี้ ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกให้ความสำคัญกับโน้ตตัว A มากที่สุด โดยวิธีการการได้มาของโน้ตสำคัญนี้ไม่ได้เป็นไปตามวิธีการแบบขนบธรรมเนียมเดิม ซึ่งดนตรีระบบนีโอโทนาลิตีให้ความสำคัญกับโน้ตตัวใดตัวหนึ่งด้วยวิธีการที่แตกต่างออกไป ตามที่ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552, น. 79) ได้กล่าวว่า “สำหรับดนตรีนีโอโทนาลิตี การกำหนดศูนย์กลางเสียงกระทำได้หลายวิธี แล้วแต่เทคนิคของนักประพันธ์เพลงที่พยายามจะให้ผู้ฟังรู้สึกถึงศูนย์กลางเสียงโดยไม่ใช้ความสัมพันธ์แบบเดิม คือ โทนิค-โดมิแนนท์-โทนิค ... ศูนย์กลางเสียงถูกกำหนดโดยใช้การซ้ำหรือเน้นด้วยโน้ตเพเดิล ออสตินาโต หรือแม้กระทั่งการใช้เซตของขึ้นระดับเสียงเฉพาะ”

ข้อเสนอแนะ

เนื่องด้วยสถานการณ์การแพร่ระบาดของไวรัสโควิด-19 มีความรุนแรงเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้ปรึกษาขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อหาวิธีการในการแก้ไขปัญหา โดยผู้ประพันธ์ทำเป็นสกอรีโน้ตในโปรแกรมพิมพ์โน้ตซีบีเรียส (Sibelius) และใช้โปรแกรมเสียงสังเคราะห์ได้แก่ โปรแกรมโน้ตเพอร์ฟอร์เมอร์ (Note Performer) โปรแกรมคีย์สเคพ (Keyscape) โปรแกรมคอนแทค (Kontakt) แล้วทำการรวมเสียง (มิกซ์ดาวน์-Mixdown) ด้วยโปรแกรมลอจิก (Logic) แล้วทำการบันทึกผ่านโปรแกรม โอ บี เอส สตูดิโอ (OBS Studio) และในขั้นตอนสุดท้ายผู้วิจัยใช้โปรแกรมดาวินชี รีซอลว (Davinci Resolve) สำหรับการตัดต่อวิดีโอในการรวมภาพและเสียงเข้าด้วยกัน และนำไปเผยแพร่ในวันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 โดยเผยแพร่ผ่านช่องทางยูทูบ

บรรณานุกรม

- ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์. (2557). *สารานุกรมเพลงไทย*. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์: บทประพันธ์ที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2558). *เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ที เอส บี โปรดักส์.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2553). *สังคีตลักษณะและการวิเคราะห์ ครั้งที่ 5*. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- ปัญญา วิจินธนสาร และเกวลี แผ่งต่าย. (2552). *ภาพจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.
- มนตรีตราโมท และวิเชียร กุลตัญท์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยเชม.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. (2558). *ดนตรีในศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559). *มิติแห่งอากาศธาตุ บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธนาเพลส.
- . (2561). *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.
- วีรชาติ เปรมานนท์. (2532). *รายงานการวิจัยเรื่อง ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520-2530*.
ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศานติ ภัคคีคำ. (2556). *ครุฑ เทพพาหนะสัญลักษณ์แห่งพระนารายณ์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

กลวิธีการนำเสนอลักษณะแทรกจิคคอเมดี้ในละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา¹Tragicomedy Delivery Styles in Kan Ma Yuean Khong Ying Cha-ra
Theater Performanceคอลิด มิด้า²

Khalid Midam

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายกลวิธีการนำเสนอลักษณะขบขันแบบแทรกจิคคอเมดี้ในละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา โดยใช้การวิจัยบนฐานปฏิบัติการ ผ่านการสร้างสรรค์การแสดงของผู้วิจัยในฐานะนักแสดง โดยผลวิจัยพบว่า 1) รูปการนำเสนอสภาวะแทรกจิคคอเมดี้มีสองลักษณะได้แก่ จากขบขันไปสู่ความขมขื่น คือถ่ายทอดผ่านลีลาของความขบขันและพลิกไปเป็นความรู้สึกขมขื่น เพราะผู้ชมได้เห็นชะตากรรมที่น่าเศร้าของตัวละคร และจากความขมขื่นไปสู่ความขำขัน คือหัวเราะอย่างหมดหวังให้กับสถานการณ์ที่เราไม่สามารถจัดการอะไรได้ ทำได้เพียงหัวเราะแบบขำปนโศก 2) นำเสนอผ่านกลวิธีการสร้างตัวละครที่ลึกลับผิดแผกไปจากปกติเพื่อสะท้อนด้านมืดที่น่าขบขันของเป็นมนุษย์ 3) การใช้การแสดงของนักแสดงถ่ายทอดสภาวะแทรกจิคคอเมดี้ด้วยกลวิธีที่นักแสดงเข้าใจบทบาทของความเป็นตัวละครที่มีกลไกในการสร้างความขบขัน รวมถึงการทำความเข้าใจของรับส่งในการแสดง เพื่อนำพาผู้ชมให้เกิดความรู้สึกขบขันแบบแทรกจิคคอเมดี้

คำสำคัญ: แทรกจิคคอเมดี้ / ละครเวที / การมาเยือนของหญิงชรา

¹บทความวิจัยจากงานวิจัยเรื่อง “การนำเสนอความขบขันแบบแทรกจิคคอเมดี้: กรณีศึกษาการสร้างสรรคการแสดงละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

²อาจารย์คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research aims to present methods of tragicomedy delivery based on practice-led research on the researcher's role as an actor in a theater performance, *Kan Ma Yuean Khong Ying Cha-ra*. The results show three main findings. 1) There are two types of tragicomedy delivery methods: from humor to distress, by shifting humorous mood to distress due to the bitter fate of the character, and from distress to humor, by hopelessly laughing at the uncontrolled situation where the character cannot do anything but to bitterly laugh 2) Tragicomedy is delivered through designing peculiar characters to reflect the comical dark side of humanness 3) The actor embodied the character's sense of humor as well as strived to understand the cycle of acting-reacting in order to lead the audience to feel the sense of humor in tragicomedy style.

Keyword: Tragicomedy; Theatre Production; The Visit (*Kan Ma Yuean Khong Ying Cha-ra*)

1. บทนำ

บทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา ของนักเขียนชาวเยอรมัน นามฟรีดริช ดีร์เรนมันต์ ถูกแปลขึ้นโดย ศาสตราจารย์ ดร. อัมภา โอตระกูล เพื่อให้คนได้อ่านและรับรู้คติผ่านเรื่องราวที่สะท้อนความจริงอันน่าเศร้าของมนุษย์ บทละครเรื่องนี้ประพันธ์ขึ้นในปีคริสต์ศักราช 1955 จัดแสดงทั้งในรูปแบบละครเวทีและดัดแปลงเป็นภาพยนตร์และถูกนำเสนอเป็นโอเปร่าด้วย การมาเยือนของหญิงชราคือหนึ่งในบทละครที่ดีที่สุดของ ฟรีดริช ดีร์ เรนมันต์ ก็ว่าได้ (อัมภา โอตระกูล, 2547, น. 112)

บทละครเล่าเรื่องราวของชาวเมืองกุลเลน เมืองชนบทห่างไกลที่แร้นแค้น ที่ชาวบ้านในเมืองเริ่มมีความหวังที่จะลืมตาอ้าปากและผ่านพ้นวิกฤติความล่มจมของเมืองไปได้ เมื่อทราบข่าวเศรษฐกิจดี เศรษฐกิจชาคนัสเซียน หรือชื่อในอดีตคือ คาร์รา เวชเซอร์ ที่เคยอาศัยอยู่ในเมืองนี้จะกลับมาเยี่ยมเยือน ชาวบ้านเชื่อว่าเธอคือคนที่จะมาอุ้มชูเมืองกุลเลนนี้ให้กลับมาเจริญรุ่งเรืองขึ้นอีกครั้ง ซึ่งก็เป็นจริงอย่างที่ว่า แต่หากเศรษฐกิจนี้ดีขึ้นชื่อเรียกกันว่า เธอจะมอบเงินจำนวนมหาศาลนี้ให้กับเมืองกุลเลนก็ต่อเมื่อ อัลเฟร็ด อิลอดีตชายคนรักของเธอนั้นถูกใครสักคนฆ่าตายเสียก่อน เพราะเธอนั้นต้องการชำระแค้นที่อิลเคยทำผิดต่อเธอ ในเรื่องการปฏิเสธเรื่องการมีสัมพันธ์กับเธอในศาล ทำให้เธอถูกขับออกจากเมือง ต้องใช้ชีวิตระเห่ร่อนจนเกือบเอาชีวิตไม่รอด แต่ชีวิตพลิกผันเมื่อเธอได้แต่งงานงานกับมหาเศรษฐี การยื่นข้อเสนอนี้บีบบังคับให้ชาวบ้านต้องเลือกระหว่างศีลธรรมความถูกต้องกับชีวิตที่จะได้กลับมาสุขสบายอีกครั้ง

ปมปัญหาในบทละครเรื่องนี้ นั้นว่าสัมพันธ์กับคุณค่าและศีลธรรมที่มนุษย์ต้องยึดถือ อีกทั้งยังกลายเป็นประเด็นสำคัญที่ขับเคลื่อนเรื่องราวให้ผู้ชมได้เห็นความฉ้อฉล กลับลอก และพาคนดูเดินทางไปเป็นประจักษ์พยานของด้านมืดสุดใจของมนุษย์ ผ่านลีลาการนำเสนอที่มีแบบฉบับเฉพาะตัวของ

ตัวเองที่เรียกว่า โกรเทสก์ (groteske)³ ซึ่งความโกรเทสก์ที่ถูกแสดงออกมาในบทละครด้วยสัญลักษณ์ต่างๆ ที่เป็นความตลก เพื่อให้คนดูได้เห็นสิ่งนั้นด้วยลักษณะแบบ ผิดแบบผิดแผน ผสมปนเปกัน นำเข้าปนสมเพช ไม่ได้รูปได้ร่าง ผิดส่วน สภาวะโกรเทสก์ทำให้เกิดเสียหัวเราะ เมื่อผู้ชมสำนึกว่าตัวเองนั้นเห็นความประหลาด หัวเราะอย่างผู้ชาญฉลาด

นอกจากนั้น ดีเรณมันต์ เรียกบทละครเรื่องนี้ว่าเป็นละครชวนหัวแบบโศก (tragicomedy) เพราะเขาเชื่อว่าละครโศกนาฏกรรมธรรมดานั้นจะถูกเล่าได้เกิดประสิทธิภาพและเกิดคุณค่าแท้จริงในโลกที่มีระเบียบ มีกฎเกณฑ์ หากแต่ในโลกปัจจุบันที่ทุกอย่างมันกลับกลายเป็นตรงข้าม ไม่บรรทัดทางศีลธรรมที่บิดเบี้ยวจึงทำให้โศกนาฏกรรมนำมาเล่าได้ไม่เต็มศักยภาพ โดยบทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา⁴นี้ ผู้เขียนได้ใช้ความโกรเทสก์ เป็นกลไกหนึ่งที่น่าไปสู่สภาวะแทรกจิคคอเมดี้ที่จะเกิดขึ้นกับผู้ชมได้ เพราะความแปลกประหลาดนั้นจะนำผู้ชมไปเห็นความตลกขบขันที่เกิดขึ้นอย่างร้ายกาจที่นำไปสู่การบ่อนทำลาย คุณค่า ความจริง ความดีที่มนุษย์เชื่อถือ

ความชวนหัวแบบโศกหรือลักษณะแทรกจิคคอเมดี้ (tragicomedy) ในบทละครเรื่องนี้ เป็นสิ่งที่น่าสนใจมากสำหรับผู้วิจัย ในฐานะนักแสดงเมื่ออ่านบทละครเรื่องนี้แล้วรู้สึกว่าการกระทำของตัวละคร ลักษณะนิสัย ท่าทีของตัวละครในเรื่องนั้นเต็มไปด้วยภาพความน่าตลกขบขัน หากแต่ไม่ได้หัวเราะโพล่งออกมากับความสนุกสนาน แต่กลับหัวเราะเยาะเจือความผิดหวัง เศร้าเสียใจให้กับชีวิตอันน่าอดสู และความพ่ายแพ้ต่อความโลภของตัวละครแต่ละตัว วิธีคิดที่บิดเบี้ยวแปลกประหลาดของตัวละคร สะท้อนด้านมืดที่น่าสนใจของมนุษย์ และแน่นอนว่าการแสดงละครเรื่องนี้ก็นับเป็นเรื่องราวทำตายของนักแสดง โดยเฉพาะกับนักแสดงที่มีความชื่นชอบการแสดงแบบตลกชวนหัว

ผู้วิจัยจึงสนใจในการค้นหาและอธิบายกลวิธีบางประการที่เกิดขึ้นของนักแสดงที่ทำงานกับผู้กำกับ การแสดง ในการสร้างสรรค์การแสดงที่จะขับเน้นสภาวะของความเป็นละครแบบแทรกจิคคอเมดี้ให้เกิดขึ้น โดยใช้ฐานจากประสบการณ์การทำงานของผู้วิจัยในการแสดงละครตลกแบบต่างๆ ทั้งตลกสถานการณ์ (situation comedy ละครตลกปอกฮา ละครตลกประเภทฟาร์ส (farce) หรือแสดงในละครแอบเสิร์ด (absurd) มาเป็นต้นทุนในการทำงานวิจัยครั้งนี้ ด้วยคำถามเริ่มต้นที่ว่า เมื่อบทละครคือพาหนะตั้งต้นที่จะถูกขับเคลื่อนด้วยนักแสดง ดังนั้นนักแสดงต้องมีความเข้าใจอะไร อย่างไร และต้องสื่อสารผ่านกลวิธีการแสดงอย่างไรเพื่อที่จะนำพาตัวอักษรจากบทละครนั้น ให้ออกมามีชีวิตเป็นเรื่องราวของตัวละครให้ปรากฏบนเวทีการแสดง การวิจัยนี้จึงเป็นความพยายามที่จะอธิบายความรู้ที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติของผู้วิจัย ถ่ายทอดจากการค้นพบผ่านตัวตนของผู้วิจัย และวิเคราะห์ประสบการณ์นี้เป็นงานวิจัย

³ฟรีดริช ดีเรณมันต์ ได้กล่าวว่า ละครชวนหัวแบบโศกนั้นมีความสัมพันธ์กับลักษณะโกรเทสก์ และได้อธิบายไว้ว่า โดยทั่วไปโกรเทสก์มีความหมายว่า ผิดแบบผิดแผน ผสมปนเป นำเข้าปนสมเพช ไม่ได้รูปร่าง ผิดส่วน นอกจากนี้ อาม่า โอตระกูล ได้ยกคำอธิบายของ Margret Dietrich ไว้ในหนังสือบทละครการมาเยือนของหญิงชราไว้ว่า โกรเทสก์คือสภาพหนึ่ง เมื่ออาการหัวเราะและร้องไห้จะออกมาพร้อมๆ กัน (อาม่า โอตระกูล, 2547, น. 119)

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1. เพื่อศึกษากลวิธีการนำเสนอความขบขันแบบแทรกจิคคอมเมดี้ในบทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา

3. คำถามวิจัย

3.1 ลักษณะของความขบขันแบบแทรกจิคคอมเมดี้ที่ปรากฏในบทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชราเป็นอย่างไร

3.2 การแสดงที่จะนำเสนอความขบขันแบบแทรกจิคคอมเมดี้นั้นมีกลวิธีอย่างไร

4. สมมุติฐานการวิจัย

องค์ประกอบของการละครด้านต่างๆ อาทิ กลไกของบทละคร การนำเสนอตัวละครและกลวิธีการแสดงของนักแสดงมีส่วนในการถ่ายทอดความขบขันแบบแทรกจิคคอมเมดี้ให้เกิดขึ้นกับผู้ชม

5. ระเบียบวิธีวิจัย

1. ใช้การวิจัยแบบมีส่วนร่วมในฐานะนักแสดงในการสร้างสรรค์ละครเรื่อง การมาเยือนของหญิงชรา เก็บข้อมูลด้วยการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงผ่านขั้นตอน การวิเคราะห์บทละคร การฝึกซ้อมการแสดง การนำเสนอการแสดงต่อสาธารณชน โดยจัดแสดงจำนวน 5 รอบ ในวันศุกร์ 24 ถึงวันอาทิตย์ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 ณ ศูนย์ศิลปการละคร สดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ผู้วิจัยนำประสบการณ์ที่ได้ปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงมาวิเคราะห์และอธิบายด้วยวิธีการการสะท้อนตัวตน (self-reflection) เขียนถ่ายทอดความรู้ที่ได้จากการลงมือปฏิบัติด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

6. ขอบเขตการวิจัย

1. การศึกษาวิจัยการแสดงนี้ผู้วิจัยศึกษาผ่านการสร้างผลงานละครร่วมกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาทรี วณิชตระกูล ที่ทำหน้าที่เป็นผู้ดัดแปลงบทและกำกับการแสดง ผู้วิจัยทำหน้าที่นักแสดงที่สวมบทบาทตัวละคร อัลเฟร็ด อิล แสดงอยู่ภายใต้การกำกับและตีความของผู้กำกับการแสดง

2. บทละครที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นบทละครดัดแปลงที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาทรี วณิชตระกูล ได้ดัดแปลงเพื่อใช้ในการจัดแสดง โดยดัดแปลงจากบทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชราที่แปลโดย ศาสตราจารย์ ดร. อัมภา โอตระกูล

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

แตรจิคคอมเมดี้ (tragicomedy)	แนวละครที่นำเสนอเรื่องราวที่มุ่งให้ผู้ชมเกิดภาวะที่เรียกว่า ขำขึ้น ขำปนโศก หรือขวนหัวแบบโศก เพราะเหตุการณ์ที่ถูกนำเสนอเป็นเรื่องตลกที่แฝงไปด้วยความร้ายกาจ เลวทราม ผิดวิธีที่ควรจะเป็นสภาวะที่ผู้ชมจะเกิดความรู้สึก
การนำเสนอความขบขัน	รูปแบบ กลวิธีที่ถูกถ่ายทอดผ่านตัวบท การแสดงของนักแสดง ที่มุ่งให้เกิดสภาวะขบขันแบบแตรจิคคอมเมดี้กับผู้ชม

8. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

8.1 ทฤษฎีอารมณ์ขัน (humor theory)

ความขบขันเป็นอารมณ์ความรู้สึกหนึ่งที่มีมนุษย์แสดงออกมา เพื่อตอบสนองต่อสิ่งที่กระตุ้น หรือ เมื่อเรามองเห็นเรื่องราวต่างๆ ด้วยสายตาและความคิดแบบวิพากษ์วิจารณ์ และมนุษย์ก็แสดงออกถึงความรู้สึกขบขันด้วยการหัวเราะ โดย Critchley (อ้างถึงใน ภัสสรส์สุภางค์ คงบำรุง, 2560 น. 8-10) ได้อธิบายว่าอารมณ์ขันเกิดจากแนวคิดทางจิตวิทยา 3 ข้อ คือ

1) แนวคิดเรื่องความเหนือกว่า (the superiority theory) โดยคนเราจะหัวเราะเมื่อเห็นผู้อื่น ประสบเคราะห์ร้าย แต่เป็นเคราะห์ร้ายที่ไม่หนักหนา ไม่ถึงแก่ชีวิต โดยการหัวเราะประเภทนี้เกิดจากความรู้สึกที่เราเหนือกว่า เป็นการหัวเราะเยาะและเปรียบเทียบกับตัวเองว่าดีกว่า เป็นเสียงหัวเราะเยาะแห่งชัยชนะ นอกจากนั้นไม่ใช่แค่หัวเราะเยาะความด้อยกว่าของคนอื่น หากแต่สามารถเป็นอุดมการณ์ แนวคิด หรือแนวปฏิบัติของสถาบันต่างๆ ทางสังคมที่เห็นว่าไร้สาระ ไม่น่าเชื่อถือ

2) แนวคิดเรื่องการปลดปล่อย (the relief theory) การหัวเราะที่เราปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกจากภาวะที่เคร่งเครียด อึดอัด หรือแสดงท่าทีต่อต้านกรอบบรรทัดฐานที่เคร่งครัดของสังคม การหัวเราะจะทำให้เราผ่อนคลาย รู้สึกสบายใจและกาย เพราะเรานั้นปลดปล่อยตัวเองออกจากความคาดหวังและสภาพที่เคร่งเครียด เมื่อเราเข้าใจและยอมรับได้ เราก็อาจหัวเราะออกมาได้ เป็นการทำลายความเคร่งขรึม ซึ่งการหัวเราะตามหลักนี้อาจเป็นวิธีการหนึ่งในการวิพากษ์วิจารณ์ได้

3) แนวคิดเรื่องความไม่เข้ากัน (the incongruity theory) ความขบขันที่เกิดจากการเล็งเห็นความผิดปกติทางกายภาพ เช่น พิกار ผิดรูปผิดร่าง หรือท่าทีที่ผิดวิสัยของนักแสดง ในกรณีนี้อาจชวนให้เรา มองเห็นความขัดแย้ง ย้อนแย้ง ดูไม่ลงรอบไม่ถูกต้องอย่างที่ควรจะเป็น หรือแม้แต่การทำให้เกิดสิ่งตรงกันข้าม เช่นบางอย่างที่ยังคมให้คำว่าดีว่างาม กลับกลายเป็นความน่าเกลียด พิกลพิการ ทฤษฎีนี้จึงมีความผิดคาด (twist) เป็นตัวแปรที่ทำให้เกิดความขบขัน คือเหตุการณ์เกิดขึ้นเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลัน ไม่คาดฝัน และผิดแผกไปจากปกติวิสัยที่ควรเป็น หรือคาดหวังแต่ไม่เป็นดังหวัง

8.2 ทฤษฎีของเรื่องตลก (theory of comedy)

Thompson (อ้างถึงในพมาส ศิริกายะ, 2525, น. 74-78) ได้เสนอแนวคิด บันไดตลก 6 ขั้นที่จะทำให้เราเห็นมูลเหตุที่มาของการเกิดภาวะตลกขบขันไว้ ดังนี้

1) ความลามกอนาจาร ถือว่าเป็นระดับต่ำสุดของตลก เป็นความพยายามที่จะเล่นกับเรื่องเพศท่าทางลามกเพื่อเรียกเสียงหัวเราะ อาจจะมีอยู่น้อยมากในการละครปัจจุบันเพราะค่านิยมเรื่องสุนทรียะของศิลปะอาจจะไม่ยอมรับการแสดงวาจาหรือการกระทำที่เข้าข่ายลามก

2) เคาระห์หามยามร้ายทางร่างกาย ความตลกที่เกิดขึ้นจากความเจ็บของตัวละคร เป็นการเล่นตลกโดยใช้ร่างกาย เมื่อตัวละครต้องประสบปัญหาหรือสถานการณ์ที่ส่งผลกระทบต่อร่างกาย เช่น เหยียบเปลือกกล้วยล้น สะดุดพื้นหน้าคะมำ

3) กลไกของโครงเรื่อง มักเป็นเรื่องราวของความเข้าใจผิด ความต้องการที่สวนทางกันของตัวละคร ความผิดที่ผิดเวลา ผู้ประพันธ์บทได้สร้างสถานการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละครที่น่าหัวเราะ และผู้ชมได้เห็นและรู้เท่าทันสถานการณ์มากกว่าที่ตัวละครรู้ จึงเกิดการหัวเราะในลักษณะหัวเราะเยาะความโง่เขลาเบาปัญญาของตัวละคร

4) ไหวพริบคำคม คำพูดในบทละครที่ทำให้รู้สึกตลกขบขัน และเมื่อตัวละครได้พูดคำนี้ขึ้นคนดูก็จะหัวเราะกัน เป็นลักษณะที่เรียกว่าตลกผ่านภาษา

5) ความลึกลับในการนำเสนอตัวละคร ขั้นนี้เราจะเห็นสิ่งที่เราคาดไม่ถึงในด้านตัวบุคคล เราอาจจะรู้สึกหัวเราะบนความประหลาดใจในการกระทำหรือคำพูดเพราะมันดูตรงกันข้ามกับสิ่งที่ตัวละครควรจะเป็น

6) ตลกแห่งความคิดและการเสียดสีล้อเลียน เป็นอารมณ์ขันที่พบอยู่ในการที่มนุษย์สามารถหัวเราะขบขันสิ่งที่ใกล้เคียงที่สุดกับสิ่งที่เรารัก เช่น ครอบครัว ประเทศชาติ ศาสนา การเมือง เป็นความสามารถที่จะขบขันกับสิ่งที่เราเอาเป็นเอาตาย

9. ผลการวิจัย

9.1 ลักษณะการนำเสนอความขบขันแบบแทรกจิตตลกในละครเรื่องการเมืองของหญิงชรา

การที่ผู้ชมละครจะสามารถเกิดภาวะขบขันแบบแทรกจิตตลกได้นั้น ผู้วิจัยเชื่อว่า สิ่งสำคัญคือการจัดวางตำแหน่งของผู้ชมในการชมละครอย่างไร จากหลักการเกี่ยวกับการเกิดสภาวะขบขันที่อธิบายว่าเราจะรู้สึกตลกก็เมื่อเราถอยออกมาพิจารณาเรื่องราวต่างๆ ด้วยปัญญา กล่าวคือ ผู้ชมเอาตัวเองออกมาไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวนั้น แต่ในการเล่าเรื่องเพื่อให้เกิดสภาวะแบบแทรกจิตตลกนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าต้องสร้างให้ผู้ชม ชมการแสดงอย่างใช้หัวคิดและใช้ใจรู้สึกไปด้วยกัน แต่มีกลไกจากเรื่องราวในบทละครที่จะนำพาผู้ชมไปสัมผัสกับภาวะแทรกจิตตลกโดยกลไกของการเกิดภาวะแทรกจิตตลกในการแสดงละครเรื่องการเมืองของหญิงชรา เกิดขึ้นใน 2 ลักษณะ คือ

9.1.1 จากข้างขึ้นไปสู่ขมขื่น

บทละครทำให้ผู้ชมรู้สึกขบขันกับสถานการณ์ในเรื่อง หรือการกระทำของตัวละครที่พิลึกพิลั่น ผิดไปจากความคาดหมายหรือธรรมเนียมที่ควรจะเป็น ในขั้นต้นนี้คนดูอาจจะหัวเราะให้กับ

การกระทำ วิธีคิด ลักษณะนิสัยของตัวละครที่อยู่ภายใต้สถานการณ์ที่กำหนด ผู้ชมหัวเราะให้กับตัวละครแบบแยกตัวเองออกมา ใช้สำนึกรับรู้ถึงความแปลกประหลาดอย่างรู้เท่าทันความคิด การกระทำของตัวละคร เกิดความคิดที่รู้สึกเหนือกว่าตัวละคร และหัวเราะให้กับพฤติกรรมของตัวละครเหล่านั้น หากแต่เมื่อเรื่องราวดำเนินไปถึงจุดที่การกระทำของตัวละครนั้น ร้ายกาจ น่าสมเพช กระทำกับตัวละครอื่นอย่างไม่ไยดี หรือแสดงพฤติกรรมเกินไปจากบรรทัดฐานทางคุณธรรมจริยธรรมที่ควรจะเป็นแล้ว ผู้ชมก็จะเปลี่ยนท่าทีของการชมละครไปสู่ห้วงความรู้สึกของความสงสารเวทนาในชะตากรรมของตัวละคร หรือสะท้อนใจที่ตัวละครได้พาชีวิตเดินทางบนการกระทำชั่วช้ามาถึงขั้นนั้นได้ เมื่อนั้นภาวะแทรกจิคอเมดี้ สื่อสารไปยังผู้ชม ซึ่งผู้ชมอาจจะแสดงออกด้วยอาการ “ข้าขึ้น” ให้กับเรื่องราว โดยมีเหตุการณ์ที่ปรากฏในเรื่อง ดังนี้

(1) เหตุการณ์ชาวเมืองเตรียมการต้อนรับการมาเยือนของแคลร์

เหตุการณ์นี้แสดงความตลกร้ายที่เผยให้เห็นความหน้าไหว้หลังหลอก และความพยายามเห็นแก่ได้ของคนในเมืองกุลเลน ความต้องการของตัวละครในฉากนี้แสดงให้เห็นด้านที่น่ารังเกียจของมนุษย์ ที่พยายามทำทุกวิถีทางที่จะได้รับเงินบริจาค การพยายามเสกสรรปั้นแต่งประวัติชีวิตของแคลร์ให้ดีเลิศ ทั้งๆ ที่ไม่มีความจริงอยู่เลยนั้นแสดงความข้าขึ้นให้เกิดแก่ผู้ชมได้

(2) เหตุการณ์ในป่าคอนราดไวเลอร์ที่อิลพยายามชักจูงแคลร์ให้ช่วยชาวเมืองกุลเลน

ความขบขันของสถานการณ์นี้คือ เป็นเหตุการณ์ที่ชายสูงวัยพยายามพูดจาเชิงขู่สาว เพื่อจูงใจให้คนรักเก่าสนใจอ่อนน้อมเงินให้เมือง สะท้อนภาพความผิดแผกไปจากที่ควรจะเป็น ความต้องการของอิลที่จะพิชิตใจแคลร์นั้นน่าหัวเราะและในขณะเดียวกันก็เป็นความพยายามที่ดูน่าสมเพชเวทนาชวนให้เศร้าใจในเวลาเดียวกัน

(3) เหตุการณ์ที่แคลร์พยายามเปิดโปงการกระทำของอิลและยื่นข้อเสนอว่าจะให้เงิน

จุดนี้ทำให้เห็นความตลกร้ายที่เกิดขึ้นจากพฤติกรรมคนในเมือง ชะตากรรมของตัวละครอิลที่ถูกเปิดเผย เจตนาอันร้ายกาจของแคลร์ขัดต่อศีลธรรม และเงื่อนไขที่น่าข้าขึ้น ตัวแคลร์ในฐานะ คนร่ำรวย กำลังใช้อำนาจเงินเพื่อบีบบังคับให้ชาวบ้านกระทำการอันขัดต่อศีลธรรม และยังแสดงให้เห็นถึงความล้มเหลวของมาตรฐานความดีด้วยการที่บทธละครให้ตัวละครผู้พิพากษาที่เคยพิพากษาคดีนี้ถูกซื้อด้วยเงิน และมาทำงานที่ขัดกับความรู้ความสามารถ แต่เงินสามารถซื้อคนได้ แม้ต้องแลกด้วยเกียรติยศศักดิ์ศรีก็ตาม เป็นภาวะของความตลกในแบบแทรกจิคอเมดี้อย่างมากทีเดียว

(4) เหตุการณ์ที่ผู้คนในเมืองมาร้านอิลเพื่อซื้อสินค้าโดยการซื้อเชื่อ

เหตุการณ์นี้นำไปสู่การรับรู้สถานะแทรกจิคอเมดี้ โดยเฉพาะเมื่ออิลรับรู้ชะตากรรมของคนเองจากสิ่งที่ชาวบ้านกระทำ อิลรับรู้ถึงความเลวร้าย ดูดาของชาวบ้าน จนเกิดความกลัวเข้ามาในจิตใจ พฤติกรรมของชาวบ้านอาจดูตลกขบขันจากการกระทำที่ร้ายกาจนี้ แต่เมื่อผลนี้เกิดขึ้นกับตัวละครอิล โดยที่เป็นเรื่องราวคอขาดบาดตายถึงชีวิต สถานะแทรกจิคอเมดี้จึงปรากฏขึ้นให้ผู้ชมรู้สึกได้

(5) เหตุการณ์ที่โอลิโกไปพบตำรวจเพื่อขอให้ช่วยรักษาความปลอดภัย

เหตุการณ์การที่โอลิโกได้พบว่าตำรวจมีพื้นเลี่ยมทองนั้นเป็นช่วงสำคัญที่แสดงสภาวะแทรกจิตคอเมดี้ กลไกของบทที่พยายามให้เห็นว่าตำรวจพยายามบอกว่าโอลิโกคิดมากเกินไป ในขณะที่โอลิโกก็เริ่มแสดง ความกังวลมากขึ้นเมื่อไม่ได้รับการตอบสนองจากตำรวจ สถานการณ์ระดับไปจนเมื่อโอลิโกเข้าไปแตะเนื้อต้องตัวตำรวจจนพบว่าในปากตำรวจมีพื้นเลี่ยมทอง นี่คือห้วงที่สำคัญที่ก่อให้เกิดสภาวะแทรกจิตคอเมดี้ แก่ผู้ชม กล่าวคือเกิดสภาวะที่เกินความคาดหมายจนผู้ชมสามารถหัวเราะออกมาได้กับสิ่งที่ไม่ได้คาดคิดนี้ และในประโยคสุดท้ายที่โอลิโกกล่าวกับตำรวจ เมื่อตำรวจเดินออกไปว่า “ผมต่างหากที่คุณตามล่า ผม ผม” เป็นช่วงที่ละครพลิกกับสู่ความเศร้าที่ผู้ชมจะสัมผัสได้จากสิ่งที่เกิดกับตัวละครโอลิโก

(6) เหตุการณ์ที่โอลิโกไปพบผู้ว่าเพื่อขอให้ผู้ว่าช่วยเหลือ

สถานการณ์ในฉากนี้ยิ่งสองสະทอนให้เห็นพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงของคนในเมือง ซึ่งผู้ว่าก็คือ ตัวแทนของการบริหารจัดการเมือง และเป็นผู้มีอำนาจในการตัดสินใจ ความเปลี่ยนแปลง ในตัวผู้ว่าจากเหตุการณ์นี้ทำให้เห็นว่า ศีลธรรมในเมืองเกิดวิกฤติ เพราะผู้ว่าเคยแสดงตนปฏิเสธอย่างขั้้นแข็ง แต่มารวันนีกลับกลายเป็นอีกคนที่เปลี่ยนแปลง ผู้ว่าเป็นตัวแทนของความหมายที่ว่า การปกครองของเมืองนี้ไม่ได้อยู่บนพื้นฐานของความถูกต้องแล้ว ฝ่ายบริหารที่ฉ้อฉลเสียเอง และกลายเป็นผู้รับ ประโยชน์และทิ้งประชาชน ที่ควรต้องปกป้องไปเพราะเห็นแก่อำนาจเงิน กลไกของบทละครในตอนนี้ ก่อให้เกิดการรับรู้สภาวะแทรกจิตคอเมดี้ของผู้ชม เพราะผู้ชมก็สามารถเทียบเคียงกับสังคมที่ตนเองอาศัยอยู่ได้ สามารถจินตนาการได้ถึง ความล้มเหลวของการปกครองที่ควรจะถูกทำนองครองธรรม

(7) เหตุการณ์การพบกันของโอลิโกกับบาทหลวงในโบสถ์

กลไกของบทในช่วงนี้เสนอภาพความตลกร้ายที่เกิดขึ้นในสังคมสะท้อนผ่านเรื่องราวในเมือง กุลเลนโอลิโกที่มาพบกับบาทหลวงที่กำลังถือปืนอยู่ในมือเลี่ยมมาที่เขา หลังจากที่เขาไปพบคนที่ถือกฎหมาย และกำกับใช้กฎหมายอย่างตำรวจและผู้ว่ามาแล้ว เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในโบสถ์ที่เป็นสถานที่ที่ให้ความหมายถึง ศีลธรรม ยิ่งสื่อสภาวะย่อนแย้งที่น่าขบขัน บทสนทนาของบาทหลวงที่เหมือนราวกับเทศนาโอลิโก แต่แท้ที่จริงแล้วเคลือบแฝงไปด้วยคำพูดที่โยนความผิดให้โอลิโก การใช้การตีความศาสนาอ้างความชอบธรรม เหมือนการบีบบังคับให้โอลิโกต้องยอมรับชะตากรรม จนในที่สุดเมื่อโอลิโกพบว่าโบสถ์ได้เปลี่ยนระฆังใบใหม่เสีย แล้วนั่นคือช่วงความรู้สึกที่ถึงความตลกร้ายจากสถานการณ์นี้ไปสู่ความตลกแบบแทรกจิตคอเมดี้ที่เกิดขึ้นกับชะตากรรมที่น่าเศร้าของโอลิโก

(8) เหตุการณ์ที่ชาวบ้านพยายามบีบบังคับไม่ให้โอลิโกเปิดเผยความจริงกับนักข่าว

สถานการณ์นี้ในบทละครแสดงให้เห็นกิเลสของตัวละครชาวเมืองที่มุ่งเอาผลประโยชน์ โดยพยายามทุกวิถีทางที่ทำให้โอลิโกไม่เปิดปากพูด ทำที่ข่มขู่ในรูปแบบต่างๆ สัมพันธภาพที่เคยมีระหว่างโอลิโกและชาวเมืองขาดสะบั้นลง แทนด้วยความอาฆาตมาดร้ายที่ทุกคนพร้อมจะทำร้ายโอลิโก หากโอลิโกหลงปากบอกนักข่าวถึงเงื่อนไขของเศรษฐกิจ การกระทำต่างๆ ของนักแสดงในการแสดงในเหตุการณ์นี้ฉายภาพความน่าเกลียดและความเห็นแก่ตัวอย่างน่าขบขันปนความโศกกับชะตากรรมของโอลิโก

(9) เหตุการณ์การแถลงข่าวของชาวเมืองกับสื่อมวลชน

เป็นเหตุการณ์ที่ชาวเมืองมารวมตัวกันเพื่อแจ้งการช่วยเหลือของแคลร์กับสื่อมวลชนเป็นเหตุการณ์ที่แฝงความตลกร้าย เพราะเป็นการแสดงจุดยืนของชาวเมืองทุกคนที่จะยอมรับการช่วยเหลือบนเงื่อนไขที่ขัดศีลธรรม แต่ความเชื่อในคุณงามความดีของชาวเมืองนั้นหายไปจนหมดสิ้นเหลือ แต่ความโลภ ฉายภาพที่น่าอดสูที่ชาวเมืองร่วมมือกับสื่อมวลชนสร้างข่าวที่ประกอบสร้างความจริงชุดใหม่ ภายใต้ความโสมมของสังคมเมืองนี้ ในตอนท้ายชาวเมืองต่างกล่าวปฎิญาณที่พูดถึงว่าการเลือกครั้งนี้ไม่ได้มาจากความโลภ แต่เลือกบนความถูกต้องและเพื่อความเจริญของงานของสังคม คำพูดที่ขัดแย้งกับการกระทำคือความตลกที่ซ้ำขึ้น

9.1.2 จากชมขึ้นไปสู่ชำขึ้น

ภาวะแทรกจิคคอเมดี้ที่เกิดขึ้นในกลไกนี้ เกิดขึ้นจากเรื่องราวชีวิตของตัวละครที่ต้องพยายามฝ่าฟันอุปสรรคขวากหนามที่เกิดขึ้นกับตนเอง ทั้งอุปสรรคที่เกิดขึ้นจากภายในตนเอง หรืออุปสรรคที่เกิดจากภายนอก เช่น ตัวละครแวดล่อม เกิดเป็นความขัดแย้งต่างๆ ที่เกิดขึ้นตามบทละคร ภายใต้สภาวะนี้ผู้ชมอาจจะเอาใจช่วย ติดตามความพยายามอย่างที่สุดของตัวละครที่จะเอาชนะอุปสรรค เป็นการเอาใจช่วยตัวละครอย่างที่เราติดตามตัวละครในละครดรามatikทั่วไป แต่เมื่อตัวละครพบชะตากรรมที่เกิดจากความบิดเบี้ยว ไม่อยู่ในมาตรฐานคุณธรรมจริยธรรม หรือขนบธรรมเนียมที่สังคมยึดถือแล้ว ผู้ชมอาจจะรู้สึกสิ้นหวังจากการได้พบเห็นชะตากรรมของตัวละคร จึงหัวเราะออกมา เป็นการหัวเราะแบบชำขึ้นแบบแทรกจิคคอเมดี้ที่เกิดขึ้นเมื่อเกิดการปล่อยวางและยอมแพ้ให้กับอุปสรรค เราปลดปล่อยเสียงหัวเราะแบบแทรกจิคคอเมดี้เมื่อเราผิดหวัง ล้มเหลวและไม่สามารถทำอะไรได้แล้ว โดยเหตุการณ์ปรากฏในช่วงต่างๆ ดังนี้

(1) เหตุการณ์ชาวเมืองตามไปกดดันอัลไม่ให้หนีไปจากเมืองที่สถานีรถไฟ

ในการแสดงเหตุการณ์ในช่วงนี้ถูกนำเสนอแบบขยายความจริงให้มีลีลาแบบสไตล์ไลซ์ (stylize) มากขึ้นเพื่อสะท้อนภาพของมนุษย์ที่ถูกกดกลืนเอาวิญญาณของสำนักผิดชอบชั่วดีไป บทสนทนาที่ราวกับว่ามาบอกลาอัล แต่เมื่อประกอบกับการกระทำของตัวละครที่แสดงอาการต้อนอัลให้จมนม และสร้างความประหวั่นพรั่นพรึงให้อัลเกิดความกลัวว่าใครสักคนหนึ่งจะลงมือฆ่า จนในที่สุดอัลก็ไม่สามารถขึ้นรถไฟไปได้ เพราะเขตกอยู่ในความกลัวอย่างสุดขีด ภาพการแสดงและบทสนทนาที่ขัดแย้งกันสามารถถ่ายทอดสภาวะแทรกจิคคอเมดี้ให้เกิดขึ้นกับผู้ชมได้

(2) เหตุการณ์ที่ครูพูดความในใจกับอัล

การแสดงความรู้สึกเบื้องต้นของตัวละครครูในเหตุการณ์นี้ หากมองอย่างผิวเผินเราจะเห็นความทุกข์ใจของครูที่มีต่อเหตุการณ์การฆ่าอัล การพยายามพูดถึงความล่มสลายทางศีลธรรมที่เกิดขึ้นในเมือง และเปิดโปงสันดานดิบที่เห็นแก่ได้ของคนนั้นแท้ที่จริงก็เพื่อที่จะสื่อสารกับอัลให้ทราบว่าตนเอง กำลังเปิดทางไปสู่การยอมรับให้มีการฆ่าอัล ในบทสนทนาตอนท้ายของฉากนี้ตัวละครครูได้แสดงสิ่งที่น่าขันขึ้นขึ้นมากที่สุด คือ การที่ครูสั่งเหล่ามาตี้มเพิ่มอีก 1 ขวด โดยปิดท้ายบทสนทนาว่า “เซ็นไว้ก่อนนะ” เป็นการกระทำที่แสดงสภาวะแทรกจิคคอเมดี้ได้อย่างเจ็บแสบมาก เพราะมันได้อธิบายว่าศีลธรรมได้หายไปหมดสิ้นแล้วจากเมืองกุลเลน

(3) เหตุการณ์ที่ผู้ว่ามาพบอิลเพื่อกดดันให้อิลฆ่าตัวตาย

เหตุการณ์ในฉากนี้ที่ผู้ว่ามาพบอิลเพื่อกดดันให้อิลปิดปาก รวมทั้งความพยายามที่จะให้อิลฆ่าตัวตายด้วยการนำปืนมาให้ สิ่งที่น่าสนใจคือภาวะภายในตัวละครผู้ว่าที่พยายามอย่างถึงที่สุดที่จะรักษากติกา รวมถึงคุณค่าของความดีไม่ให้หายไปจากชาวเมือง การที่ยื่นข้อเสนอความตายให้อิลด้วยการให้อิลปลิดชีพตนเอง เป็นการกระทำที่แสดงความเป็นคนมีถือสากปากถือศีล ปกป้องบางอย่างละเว้น บางอย่างสภาพความจริงที่มนุษย์สามัญมักจะหลงลืมหลักการบางอย่างที่ควรจะมีติดไว้นั้น สามารถผลักดันให้ผู้ชมหัวเราะอย่างขื่นขื่นให้กับภาพชีวิตที่ส่องสะท้อนมายังตัวผู้ชมและสังคมที่เราต่างอาศัยอยู่

(4) เหตุการณ์การสังหารอิลในโบสถ์

การฆาตกรรมนี้เกิดขึ้นในโบสถ์ประจำเมืองกุลเลน หลังจากที่นักข่าวออกไปหมด ชาติแท้ของชาวบ้านก็เปิดเผยขึ้น หน้ากากของความดีที่ชาวบ้านสวมใส่ถูกถอดออก เผยให้เห็นความเลวทรามในจิตใจของมนุษย์ ในตอนท้ายก่อนเกิดการฆาตกรรม ความพยายามของบาทหลวงที่จะเทศนาธรรมแก่อิลนั้นเลวร้ายและตลกขบขันบนความโศกอย่างที่สุด ในบทละครดัดแปลงที่ผู้กำกับเลือกให้เปิดเผยตัวฆาตกร ซึ่งคือลูกชายของอิลนั้น เป็นการจบช่วงเหตุการณ์สร้างความฉงและน่าตกใจอย่างยิ่ง จบท้ายช่วงเหตุการณ์นี้ด้วยความเศร้าที่เห็นการฆ่าคนด้วยมือคนรักของตัวเอง

(5) เหตุการณ์เมืองกุลเลนที่กลับมาเพื่อพู่อีกครั้งหลังจากที่คุณนายมอบเงินให้ชาวบ้าน

เป็นบทปิดท้ายของละครเรื่องนี้ บทสนทนาถูกเขียนคล้ายกลอนเปล่าที่พูดถึงความเจริญรุ่งเรืองของเมืองกุลเลน ที่กลับมามีชีวิตอีกครั้ง พร้อมกับการหายไปของศีลธรรมของคนในเมือง บทสนทนาพร่ำพรรณนาถึงชีวิตที่ราวกับเกิดใหม่ของคนในเมือง ความสุขความสมบูรณ์กับมาอีกครั้ง ราวกับไม่มีอะไรเกิดขึ้น เรื่องราวของอิลไม่มีใครพูดถึง ฉากส่งท้ายนี้ผู้กำกับเลือกให้การแสดงด้วยหน้ากาก เพื่อสื่อสารว่ามนุษย์เหล่านี้ไร้ซึ่งจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ ความจริงถูกบิดบังภายใต้หน้ากากของมนุษย์จอมปลอมลีลาการแสดงที่นักแสดงเล่นอย่างไร้ชีวิตนั้น ช่วยขบขันความหมายและก่อให้เกิดสภาวะแทรกจิคคอเมดี้ได้อย่างดี

9.2 ความซับซ้อนที่เกิดจากกลวิธีสร้างความสับสนในการนำเสนอตัวละคร

ตัวละครในเรื่องการมาเยือนของหญิงชราถูกสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนภาพอุดมคติที่ถูกทำลาย คนดูต่างหัวเราะขบขันให้กับตัวละครที่ปฏิบัติตนตรงกันข้ามกับสิ่งที่ควรจะเป็น สวนทางกับบทบาทหน้าที่และสถานภาพทางสังคมต่างๆ ของตัวละคร ซึ่งการนำเสนอตัวละครในลักษณะนี้ทำให้ผู้ชมเกิดการวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่ตัวละครเป็น ลักษณะและพฤติกรรมของตัวละครเรื่องนี้เป็นส่วนสำคัญในการช่วยส่งเสริมให้เกิดการเล่าเรื่องและสื่อสารสภาวะแทรกจิคคอเมดี้ไปสู่ผู้ชมได้อย่างดี เป็นจุดที่ทำให้ประเด็นในบทละครสามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยในละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา มีลักษณะตัวละคร ดังนี้

9.2.1 ตัวละครชวนหัวผู้มีชีวิตอย่างสุดโต่ง

เราจะเห็นความคิดความเชื่อ และความต้องการอันสุดโต่งผ่านตัวละครแคลร์ ซาคานัสเซียน ที่มีความแค้นฝังลึก ไม่เรียนรู้ที่จะให้อภัย แคลร์แสดงตนเป็นผู้ควบคุม มีอำนาจกับความเป็นความตายของเมืองผ่านการใช้เงิน ผู้ประพันธ์สร้างตัวละครแคลร์ให้มีลักษณะโกรธแค้น ซึ่งความโกรธแค้นนี้เกิดด้วยลักษณะที่แสนประหลาดต่างๆ ของแคลร์ ความซำของแคลร์นั้นขัดกับพฤติกรรมที่ยังคงระเริงอยู่กับความอยากได้อะไรก็ได้ ใช้ชีวิตอยู่กับเป้าหมายในการชำระแค้น แม้กระทั่งร่างกายที่พิการพิการของแคลร์ก็เป็นสัญญาณของความไม่สมบูรณ์ทั้งความคิดและร่างกาย

บนความประหลาดที่น่าขันของตัวละครตัวนี้ หากผู้ชมได้พินิจพิจารณาถึงจะเห็นความทุกข์เศร้าในความคิด และการกระทำอันสุดโต่ง ทั้งยังสามารถมองเห็นและพิจารณาถึงพฤติกรรมที่ร้ายจากการใช้เงินในการชำระแค้น โดยที่ตัวเองไม่ได้เป็นผู้ลงมือโดยตรง พฤติกรรมของแคลร์ ซาคานัสเซียนอาจสะท้อนเรื่องราวร่วมสมัยของผู้ชมที่เราสามารถรับรู้และพบเจอพฤติกรรมประเภทนี้ในสังคม ผู้ชมสามารถหัวเราะให้กับความสุดโต่งของตัวละครตัวนี้อย่างซ้ำกันได้

9.2.2 ตัวละครผู้เป็นสัญลักษณ์แห่งการล่มสลายของสถาบันทางสังคม

ตัวละครกลุ่มนี้ได้แก่ ตำรวจ ผู้ว่า บาทหลวงและครู ตัวละครกลุ่มนี้เป็นตัวละครสำคัญของเรื่อง เพราะทำหน้าที่แสดงออกถึงการล่มสลายของสถาบันสังคม ทั้งสถาบันทางกฎหมาย สถาบันทางการเมือง สถาบันทางการศึกษาและสถาบันศาสนา บทละครเลือกให้ตัวละครเหล่านี้ไร้ชื่อตัว เรียกเพียงแต่ตำแหน่งและยศเพื่อที่สื่อความหมายของการเป็นตัวแทนของสถาบัน และในฐานะปัจเจกตัวละครเหล่านี้ก็ใช้การทำงานและสถานภาพของตนเองที่สังกัดสถาบันนั้นๆ หากินกับความตายของอิล ความเห็นแก่ตัวของตัวละครในฐานะปัจเจกถูกใช้นามสถาบัน การฉายภาพปัญหาเชิงโครงสร้างในสังคมผ่านการกระทำของตัวละครตำรวจ ผู้ว่า บาทหลวงและครู สามารถถ่ายทอดสภาวะแท้จริงคอเมดี้ได้กับผู้ชมในปัจจุบันได้ เพราะเราอาจเห็นและรับรู้เรื่องราวเหล่านี้ในสังคมปัจจุบันแทบทุกเรื่องราวในละคร ผู้ชมจึงสามารถหัวเราะให้ชะตากรรมของตนเองที่บทละครสะท้อนมาถึง

9.2.3 ตัวละครที่แสดงอุดมคติที่ถูกทำลาย

กลุ่มตัวละครกลุ่มนี้คือหัวหน้าคนใช้ ชายตาบอดที่เป็นคนหามเสลี่ยง และกลุ่มชาวเมืองหลายๆ คนที่ซื้อสินค้าแบบซื้อเชื่อ และพยายามบีบบังคับให้อิลปิดปาก เป็นผลของการที่เงินสามารถเข้ามาซื้อเอามาตรฐานความดีที่เราควรยึดไปได้ และในขณะเดียวกัน การถูกซื้อของทุกคนในเรื่องนี้ เป็นความขบขันบนความโศก เพราะการได้เห็นมนุษย์ทั้งศักดิ์ศรีและจริยธรรมความถูกต้องไปเพื่อเอาผลประโยชน์ตรงหน้านั้น สร้างความรู้สึกกระอักกระอ่วนใจให้ผู้ชมได้ ยิ่งเมื่อตัวละครชาวบ้านเฉยเมย ชินชาและไม่รับรู้ความทุกข์ของเพื่อนมนุษย์เท่าไรก็ยิ่งสร้างความขื่นขื่นมากเท่านั้น

9.3 กลวิธีการแสดงกับการนำเสนอภาวะแทรกจิคคอเมดี้

บทความส่วนนี้ผู้วิจัยมุ่งอธิบายกลวิธีการแสดงที่จะสามารถนำไปสู่การสื่อสารสภาวะขบขันแบบแทรกจิคคอเมดี้ให้เกิดขึ้นในการนำเสนอละคร โดยนำประสบการณ์ของผู้วิจัยในฐานะนักแสดงที่ปฏิบัติผ่านการแสดงและเฝ้าสังเกตการณ์ในพื้นที่การฝึกซ้อมการแสดงในละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา โดยผู้วิจัยได้ตั้งสมมติฐานว่า การแสดงของนักแสดงนั้นคือส่วนสำคัญที่นำพาสภาวะขบขันแบบแทรกจิคคอเมดี้สู่ผู้ชมได้

9.3.1 ปฏิบัติการสวมบทบาทเป็นมนุษย์ที่น่าขบขัน

ในการแสดงเพื่อส่งเสริมให้เกิดภาวะแทรกจิคคอเมดี้ในการแสดง นักแสดงควรพิจารณาการสร้างตัวละครผ่านแนวทางการค้นหาทำความเข้าใจตัวละครของ Patterson (2004) ดังนี้

(1) ลักษณะการกระทำ (action traits) โดยหาความต้องการ (objective) ที่ผลักดันให้เกิดการกระทำของตัวละครเพื่อสะท้อนไปสู่ลักษณะนิสัยของตัวละคร เป็นปัจจัยในการสร้างตัวละครแบบแทรกจิคคอเมดี้ ผู้ชมเข้าใจประเด็นของเรื่องผ่านด้านมืดของตัวละคร การแสดงออกซึ่งมีความซับซ้อน นิสัยที่แท้จริงของตัวละครอาจถูกซ่อนเอาไว้ แต่สะท้อนให้เห็นผ่านการกระทำ

ตัวอย่างที่เกิดขึ้นในการแสดงเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา ผู้วิจัยรับบทเป็นอัลเฟร็ด อิล ซึ่งเป็นตัวละครหลักที่ถูกกระทำจากหลายๆ ตัวละครที่ต้องการได้เงินจากการตายของอิล ความต้องการของตัวละครอิลเปลี่ยนไปเมื่อเรื่องราวดำเนินไปในแต่ละองก์ ในองก์แรกอิลต้องการที่จะให้แคลร์ยอมช่วยเหลือเมืองกุลเลน โดยมั่นใจว่าตนเองนั้นคือเงื่อนไขสำคัญที่จะทำให้แคลร์ยอมให้เงิน เพราะเชื่อว่าสัมพันธ์รักในอดีตที่ตนมีกับแคลร์คือปัจจัยที่ทำให้เธอจำใจเงินให้เมืองนี้ได้ จากความต้องการดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยที่สวมบทบาทเป็นอิลจึงพยายามทุกวิถีทางที่จะเอาชนะใจแคลร์ ความพยายามแสดงตัวตนว่าเป็นคนรักเก่าทำที่ท่าหวานซึ่งที่อิลมีต่อตัวละครแคลร์นั้นเป็นเปลือกนอกที่ปกปิดความต้องการภายในของตัวละครที่หวังผลประโยชน์

ในส่วนขององก์ที่สองที่ตัวละครอิลเปลี่ยนความต้องการเป็นต้องการเอาชีวิตรอดจากการถูกฆาตกรรมนั้น ความต้องการของอิลในองก์นี้สวนทางกับความต้องการของตัวละครอื่นๆ ได้แก่ ตำรวจ ผู้ว่า บาทหลวง ซึ่งคนเหล่านี้ล้วนมีความต้องการที่อยากให้เกิดการฆาตกรรมอิลเพื่อหวังเงินบริจาค และในองก์สามที่ทุกคนเริ่มแสดงออกอย่างชัดเจนว่าต้องการสนับสนุนให้มีการฆ่าอิล ในขณะที่ตัวละครอิลนั้นแม้จะยอมรับกับชะตากรรม แต่อิลเองต้องการทั้งความผิดบาปให้เกิดกับคนในเมืองด้วยความพยายามที่จะผลักดันให้มีการฆาตกรรมตนเองจากคนอื่น โดยจะไม่ยอมฆ่าตัวตายเอง

ความสวนทางกันของความต้องการ ระหว่างตัวละครคู่ตรงข้ามนี้ หากนักแสดงเข้าใจอย่างท่วงแท้งจะทำให้การนำเสนอความขัดแย้ง (conflict) ในละครนี้สามารถกลายเป็นกลวิธีหนึ่งในการขบขันความเป็นแทรกจิคคอเมดี้ในการแสดงได้ ในประสบการณ์การแสดงที่ผู้วิจัยจดจำได้ดีคือ ในตอนที่กลุ่มชาวเมืองตามไปพบอิลที่สถานีรถไฟ แล้วสร้างความหวาดกลัวให้อิล กดดันที่จะไม่ให้อิลขึ้นรถไฟ แม้ว่าบทละครจะมีประโยคสนทนาที่ดูเหมือนจะพูดเปิดทางให้อิลหนี หากแต่การกระทำคือสวนทางกัน ผู้วิจัยในฐานะนักแสดงที่แสดงฉากนี้นั้น แสดงออกด้วยความกลัวอย่างถึงขีดสุด แม้พยายามต่อสู้กับความกลัว ความกดดัน

แต่ในขณะเดียวกัน การกระทำของชาวเมืองต่างเต็มไปด้วยความผ่อนคลาย นิ่งเรียบ ยิ้มเยาะ ทว่าการแสดงออกกลับมีท่าทีกดขี่ข่มเหงตัวละครอีกทีสุด การแสดงออกด้วยความตรงกันข้ามกันนี้ หากมองแล้วจะเห็นความน่าสะพรึงกลัวที่แสนขบขันขึ้น จากชีวิตที่ถูกบีบให้ไม่มีทางออกของตัวละคร

(2) การสร้างบุคลิกลักษณะ (personality traits) ได้แก่ ลักษณะนิสัย อารมณ์ ภูมิหลัง ภาพลักษณ์ การแสดงออก ซึ่งสิ่งสำคัญที่เป็นปัจจัยในการกำหนดคือเงื่อนไขในสถานการณ์ (given circumstance) หรือด้วยภูมิหลังและเงื่อนไข ตัวละครมีวิธีการแสดงบุคลิกท่าทางอย่างไร

จากที่ได้กล่าวไปข้างต้นว่า สิ่งที่ขบขันในละครเรื่องนี้มีความโดดเด่นในด้านการการนำเสนอ สภาวะแทรกจocosmeดีให้เกิดขึ้นแก่ผู้ชมนั้น เกิดขึ้นด้วยกลวิธีการสร้างตัวละครที่มีลักษณะลึกลับ ย้อนแย้ง ดังนั้นเพื่อให้กลไกการนำเสนอนี้เกิดขึ้นเป็นภาพปรากฏแก่ผู้ชม นักแสดงในละครจำเป็นต้องเลือกเฟ้น ลักษณะนิสัยของตัวละคร และการแสดงออกผ่านบุคลิกภาพที่จะเสริมให้ภาพความขบขันชัดเจน

จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่าผู้กำกับได้เลือกนักแสดงที่มีบุคลิกภาพ ตัวตนที่เด่นชัด เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดบุคลิกลักษณะความเป็นตัวละครนั้นๆ ให้ออกมาอย่างชัดเจน ตัวอย่างเห็นได้ชัดชัดเจน ตัวอย่างหนึ่งคือ การเลือกให้ผู้รับบทแคลร์ ซาคานัสเซียน เป็นนักแสดงเพศชายที่แต่งกายเป็นตัวละครผู้หญิง โดยนักแสดงที่รับบทบาทคือคณา นักรบซึ่งสามารถถ่ายทอดการแสดงออกมาได้ดีย้อนแย้ง โดยการแสดงในเพศสภาพที่ต่างไปจากเพศของตนนั้นกลายเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมถอยห่างออกมาใช้สมองพิจารณา ตัวละครและวิพากษ์วิจารณ์การกระทำที่ร้ายกาจของตัวละคร

ขณะเดียวกัน กลุ่มตัวละครที่เป็นสัญลักษณ์ของสถาบันทางสังคม นักแสดงก็เลือกนำเสนอ บุคลิกลักษณะของตัวละครด้วยลักษณะตรงตามภาพอุดมคติที่ผู้ชมจะมีต่ออาชีพเหล่านั้น อาทิ ตัวละครตำรวจ ที่นักแสดงคือกิตติ มีชัยเขตต์ ที่ผู้วิจัยเห็นว่านักแสดงท่านนี้ได้ออกแบบลักษณะนิสัยของตัวละครให้มีความ เป็นนักแสดงในคาบตำรวจ ท่าทีกร่างอย่างน่าขบขัน และนิสัยที่ดูปลิ้นปล้อนและใช้ความรุนแรง ทำให้ผู้ชม สามารถหัวเราะอย่างวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างมาก

ตัวละครผู้ว่าที่นักแสดงคือ อรรถพล อนันตวรสกุล เป็นผู้แสดง ก็ให้ภาพความเป็น นักการเมืองที่ไม่ทำให้ตัวเองแปดเปื้อนได้งานๆ ท่าทีนิ่งเรียบ ดุตันมีอำนาจ แต่แสดงออกอย่างอำมหิตใน ฉากที่นำปืนมามอบให้อิลเพื่อกดดันให้อิลฆ่าตัวตายนั้นสามารถพาผู้ชมไปขบคิดถึงความร้ายกาจของผู้ว่า ที่ทำให้เราหัวเราะออกมาอย่างเจ็บแสบ

หรือแม้กระทั่งตัวละครครูและบาทหลวง ที่ภายนอกได้แสดงออกตามอุดมคติของความเป็น ผู้ให้ ผู้ดูแลให้ความห่วงใย แต่กลับนิ่งเฉย หรือไม่แสดงตนขัดขวางสิ่งที่ผิดครองครองธรรม ก็ชวนให้ผู้ชม หัวเราะให้กับความรุนแรงที่เกิดจากความเงียบ ตัวละครครูในบทละครเขียนไว้ว่าเป็นผู้สูงวัยแต่กลับมีดบาด ทางปัญญา ในขณะเดียวกันบาทหลวงที่เป็นผู้นำทางจิตวิญญาณกลับแสดงโดยเด็กหนุ่มอย่างพลวัต ชูค่า ที่แสดงออกอย่างไร้เดียงสา สามารถสื่อสารความขบขันน่าหดหู่ของเรื่องราวได้อย่างดี

(3) หน้าที่ของตัวละคร (functional traits) นักแสดงต้องทำความเข้าใจเชิงโครงสร้างว่า ตัวละครนั้นๆ ถูกกำหนดขึ้นเพื่อรับใช้ประเด็นของเรื่องอย่างไร สะท้อนอะไรในเรื่อง เมื่อนักแสดงทราบแล้ว ก็จะสามารถพาตัวละครให้ไปทำหน้าที่ผ่านการกระทำตามความต้องการอย่างดีที่สุด

ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากการแสดงละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราของผู้วิจัยเองนั้น เมื่อผู้วิจัยที่ได้รับเลือกให้แสดงในบทोल ผู้วิจัยพบว่าอลันนั้นไม่ใช่ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหรือคุณสมบัติที่แสดงความขบขัน ทั้งความขบขันแบบตลกโปกฮา หรือร้ายกาจแบบดาร์กคอมเมดี้ (dark comedy) เหมือนตัวละครอื่นๆ แต่ในความเป็นจริงแล้วฟังก์ชัน (function) ของตัวละครอลันคือตัวละครที่ทำหน้าที่แสดงชะตากรรมและเป็นผลของความละโมภโลภมาก ความไร้ศีลธรรมจรรยาของคนในเมืองกุลเลน ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยต้องแสดงเป็นตัวละครอลัน ผู้วิจัยต้องสื่อสารความเจ็บปวดให้กับการที่ไม่ได้รับความเป็นธรรมให้มากที่สุด ถ่ายทอดสภาพจนตรอกและไร้ทางออกให้มากที่สุด และแสดงออกในการต่อต้านความอธรรมนี้ให้มากที่สุด เพื่อที่จะส่งผลให้ภาพการกระทำของตัวละครผู้กระทำ ยิ่งเกิดภาพความรุนแรงและร้ายกาจมากที่สุด ดังนั้นแล้วสภาวะแทรกจิคคอมเมดี้ จะสามารถถ่ายทอดไปยังผู้ชมจะได้อย่างชัดเจนมากที่สุดด้วยเช่นกัน

หลักการทำงานของนักแสดงที่ผู้วิจัยได้อธิบายนี้ อาจจะเป็นพื้นฐานสำหรับนักแสดง ที่จะแสดงในละครทุกประเภท และแน่นอนว่าสำหรับการแสดงละครประเภทคอมเมดี้แล้ว การถอยออกมาพิจารณาสิ่งเหล่านั้นเป็นสิ่งที่นักแสดงพึงทดลอง นักแสดงต้องใช้สายตาและใช้ความคิดพิจารณาให้เห็นสิ่งที่ตัวละครเป็นและสิ่งที่ตัวละครทำให้ชัดเจน มองเห็นลักษณะของความขบขันแบบแทรกจิคคอมเมดี้ที่จะถูกสื่อสารไปยังผู้ชม หากแต่เมื่อนักแสดงได้เข้าไปเล่นเป็นตัวละคร และกระโจนลงไปบทบาทการแสดงแล้วก็จึงดำเนินชีวิตไปตามเส้นทางที่ตัวละครแต่ละตัวเป็นอย่างสมจริง

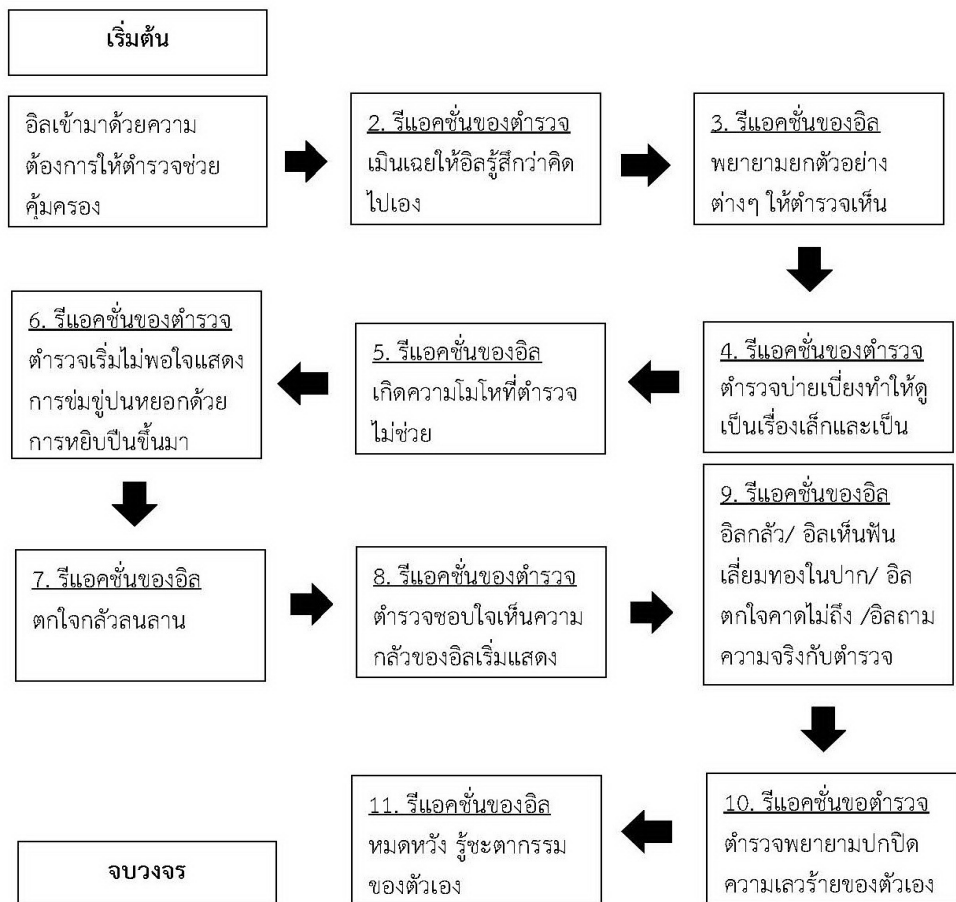
9.3.2 การสร้างวงจรแทรกจิคคอมเมดี้ผ่านวงจรการแสดงของนักแสดง

การปฏิบัติการผ่านการแสดง ในการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจกระบวนการหนึ่งที่เกิดขึ้นจากการแสดง ซึ่งเป็นปัจจัยทำให้สภาวะแทรกจิคคอมเมดี้เกิดสามารถสื่อสารไปยังผู้ชมในขณะชมการแสดงได้ คือวงจรที่เกิดจากกระบวนการรับ-ส่ง (acting- reacting) กันระหว่างนักแสดง โดยกระบวนการรับส่งคือกระบวนการที่เกิดจากการกระทำในละคร ที่ใครทำอะไรกับใคร เพื่อต้องการให้ใครทำอะไรกลับมา และผู้ถูกกระทำนั้นรู้สึกอย่างไร มีปฏิกิริยาโต้กลับมาเช่นไร (ภัสสรศุภางค์, 2561, น. 23) กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นต่อเนื่องไปจนจบยูนิต (unit) ในการแสดง

ในการแสดงละครตลก การที่จะทำให้อูขตลก (gag) ที่มีในบทละครนั้น เกิดผลตอบรับเป็นเสียงหัวเราะได้ จำเป็นจะต้องอาศัยการรับส่งบทสนทนาและการกระทำของตัวละครที่กระทำอยู่ในเหตุการณ์ที่มีมุขตลกขบขันต่อเนื่องไปด้วยจังหวะที่เหมาะสม เพื่อทำให้ความหมายต่างๆ ปรากฏขึ้นผ่านภาพและเสียงบนเวทีได้ โดยในหนึ่งชุดของการกระทำที่นักแสดงแสดงออกมานั้นจะมีจุดจบของวงจรการรับส่งอยู่เสมอ จุดหยุดนี้จะเกิดขึ้นจากรีแอคชั่น (reaction)⁴ สุดท้ายของนักแสดงคนหนึ่ง แล้วหลังจากนั้นเมื่อผู้ชมเห็นรีแอคชั่นของตัวละครที่แสดงออกมาอาทิ แสดงออกในลักษณะแบบผิดไปจากความหมาย หรือแสดงความพลาดทำให้กับสิ่งที่ต้องการ หรือได้รับในสิ่งที่ต้องการจากตัวละครอื่นๆ ตอนที่นักแสดงแสดงออกถึง

⁴รีแอคชั่น (Reaction) หมายถึง ปฏิกิริยาตอบกลับของนักแสดงที่แสดงออกตอบโต้กันไปมาอย่างสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน รีแอคชั่นอาจจะเป็นการพูดหรือการกระทำ ซึ่งการแสดงรีแอคชั่นนั้นเป็นไปตามทิศทางของการแสดงออกของนักแสดงที่สัมพันธ์กับความต้องการของตัวละครที่แสดงในฉากนั้น เหตุการณ์นั้นๆ

วงจรของการแสดงเพื่อนำเสนอสถานะแท้จริงคือเมดิ



จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นว่า การแสดงในฉากนี้เริ่มต้นจากความพยายามของอิลที่หมายเลข 1 เมื่อความต้องการนี้ไม่ได้รับการตอบสนองจากตำรวจ โดยนักแสดงในฉากนี้ที่เล่นเป็นตำรวจแสดงอาการไม่สนใจ บ้ายเบี่ยงปนรำคาญในสิ่งที่อิลเป็น สามารถแสดงออกให้เห็นเป็น “ความตลกในสถานการณ์ที่ดูจริงจัง” ของตัวละครอิล ในขณะที่ตัวละครอีกตัวหนึ่งคือตำรวจแสดงออกอย่างสบายๆ ยิ่งตัวละครอิลมีความพยายามมากขึ้นๆ จากการไม่ได้รับการตอบสนอง ไปขัดแย้งกับการกระทำของตำรวจที่ยิ่งทำเป็นไม่สนใจและมีท่าทีข่มขู่ (แบบไม่ตั้งใจ) อิลหลายๆ การเลือกการกระทำอาจสร้างความขบขันให้กับผู้ชมได้ด้วยเพราะผู้ชมถอยออกไปมองเห็นสถานการณ์อย่างคนนอกที่มองเรื่องของตัวละครอย่างห่างเหิน จึงเกิดเสียงหัวเราะขบขันจากการกระทำ จนเหตุการณ์ดำเนินเรื่อยมาจนถึงรีแอคชั่นหมายเลข 9 ที่เกิดขึ้นโดยอิลเมื่ออิลเห็นฟันเลี่ยมทองของตำรวจซึ่งเป็นโมเมนต์ (moment) สำคัญ ที่พลิกเรื่องจากความตลกของเหตุการณ์ไปสู่โศกนาฏกรรมชีวิตของอิล เมื่ออิลพบว่าแท้จริงแล้วตำรวจก็เป็นคนหนึ่งที่กำลังรอให้ตัวอิลตาย เพื่อที่ตนจะได้ประโยชน์เช่นกัน

รีแอคชั่นของความตกใจคาดไม่ถึงของอิล เปลี่ยนผู้ชมที่มองอยู่นอกสถานการณ์มารู้สึกกับความกลัวของอิล ผู้วิจัยที่แสดงเป็นอิลเลือกนำเสนอ รีแอคชั่นด้วยความผิดหวังไปสู่ความหมดหวังในการที่จะให้ตำรวจช่วยคือจุดสุดท้ายในวงจรของการนำเสนอสถานะแทรกจิตคิเมติในฉากนี้ ความทุกข์ของตัวละครอิลที่ปรากฏออกมาผ่านการแสดงในวงจรนี้สร้างสถานะแทรกจิตคิเมติที่คนดูจะรู้สึกซ้ำขึ้นกับชะตากรรมของอิล

ดังนั้น ในการแสดงละครแทรกจิตคิเมติ นักแสดงที่แสดงจำเป็นที่จะต้องมองเห็นและวางแผนการซ้อม และสร้างวงจรของการแสดงในฉากที่จะนำเสนอสถานะแทรกจิตคิเมติไว้ การทำความเข้าใจความต้องการตัวละคร การรับรู้กลไกของตัวละครที่แสดงในฉากนั้น รวมถึงสามารถมองเห็นว่า รีแอคชั่นใดจากตัวละครใด เป็นจุดสุดท้ายที่จะพาผู้ชมไปสัมผัสกับสถานะแทรกจิตคิเมติที่ตัวละครหรือผู้กำกับการแสดงต้องการ ทั้งนี้ต้องไม่ใช่การแสดงที่แสดงออกอย่างจงใจ และไร้ความรู้สึก ไร้ความจริงภายใน การรับส่งกันของนักแสดงจะต้องต่อเนื่องไปอย่างจริงจัง และเป็นธรรมชาติที่สุดบนตัวเลือกการแสดงรีแอคชั่นที่เหมาะสมและแม่นยำว่าจะเป็นรีแอคชั่นที่นำไปสู่ความเข้มข้นในละครแทรกจิตคิเมติได้

10. อภิปรายผลการวิจัย

10.1 ละครแทรกจิตคิเมติกับภาพสะท้อนสังคมปัจจุบัน

เป้าหมายของละครแทรกจิตคิเมตินั้นมิใช่เพียงเสียงหัวเราะที่เกิดขึ้นกับผู้ชมเท่านั้น ความเป็นละครแทรกจิตคิเมติมุ่งนำพาผู้ชมไปขบคิดกับปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม ผ่านกลไกของเสียงหัวเราะแบบซ้ำขึ้น ที่ทำให้เราตื่นรู้ต่อปัญหาที่ตัวละครนำเสนอ และส่องสะท้อนมายังสังคมร่วมสมัยที่ผู้ชมกำลังดำเนินชีวิตอยู่

กลไกสำคัญของการนำเสนอละครแบบแทรกจิตคิเมติคือ การที่ละครสามารถเชื่อมโยงบริบทของเรื่องราวในละครที่แม่นยำจะห่างไกลทั้งในเชิงพื้นที่และเวลากับผู้ชมในปัจจุบัน กล่าวคือ ผู้คนต้องสามารถเทียบเคียงเรื่องราวที่อยู่ในละครกับชีวิตจริงที่เราต่างกำลังดำเนินชีวิตได้ การที่ผู้ชมต้องเทียบเคียงได้นั้นเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้คนดูทั้งเกิดความซาบซึ้งและขมขื่น เราอาจจะหัวเราะอหายให้กับการกระทำที่น่าขวนหัวของตัวละครแบบตำรวจ ครู บาบทหลวง หรือผู้ว่าที่แสดงพฤติกรรมที่น่ารังเกียจได้ เพราะเราสามารถเทียบเคียงกับบริบทในสังคมของเรา เราอาจเห็นเรื่องราวเหล่านี้ถูกบอกเล่าผ่านสื่อจนทำให้เราสามารถหัวเราะออกมา เพราะมันช่างเหมือนกับชีวิตที่เราพบเจอในปัจจุบันเหลือเกิน หรือผู้ชมอาจขมขื่นกับการที่มาตรฐานทางศีลธรรม จริยธรรมของผู้คนนั้นพร่าเลือน สิ่งผิดกลายเป็นถูก ความเลวกลายเป็นดี ความฉ้อฉลเป็นเรื่องปกติที่เรามองหาเพื่อเอาตัวรอด ใช้ชีวิตด้วยการ “อยู่เป็น” ให้ได้ในสังคม หลายครั้งที่ละครกำลังทำหน้าที่ “หลอกตา” เรา ไม่ใช่เพราะเพื่อกำหนดิเตียนผู้ชมเท่านั้น แต่มุ่งให้เราให้ตื่นรู้ แล้วเดินออกจากโรงละครไปด้วยความหวังในการเปลี่ยนแปลงโลกให้ดีขึ้น

ดังนั้นในแง่ของการสร้างสรรค์ นักการละครทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่ต้องการสื่อสารเรื่องเล่าด้วยลีลาแบบแทรกจิตคิเมติ จำเป็นที่เราต้องมีสายตาของการวิพากษ์วิจารณ์โลก มีจุดยืนที่เชื่อมั่นในความถูกต้องดีงาม เชื่อในจริยธรรมสากลที่ชนทุกเพศ ทุกวัย ทุกศาสนาพึงมี แม้ว่าการสร้างสรรค์จะเกิดจากบทละครที่เขียนขึ้นในอดีตที่ต่างยุคไปจากเราหลายสิบปี หากแต่ถ้าเราเชื่อว่าเรื่องราวเหล่านั้นมีคุณค่า

และสามารถเป็นกระจกส่องสะท้อนสังคมในปัจจุบันได้ เรื่องราวในอดีตเหล่านั้นก็สามารถทำหน้าที่กับผู้ชมร่วมสมัยได้ ในขณะที่เดียวการสร้างสรรค์บทละครแทรกจิตคอเมดี้ขึ้นใหม่ที่สามารถสะท้อนบริบทร่วมสมัยในสังคมไทยได้ ก็เป็นสิ่งที่นักสร้างสรรค์น่าจะได้ลองทำ โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่สังคมไทยกำลังเกิดพื้นที่การถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ในประเด็นเรื่องการเมือง สังคมกันอย่างกว้างขวางแบบนี้ นักการละครสามารถใช้บทบาทของศิลปะการละครเป็นเวทีที่นำการพูดคุยถกเถียงกันด้วยศิลปะที่งดงามให้เกิดขึ้นในสังคมไทยได้

10.2 การแสดง นักแสดงกับการส่งเสริมให้เกิดภาวะแทรกจิตคอเมดี้

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้ปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงในละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชรานี้ ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้เกี่ยวกับการแสดงในหลายแง่มุม บ่อยครั้งที่ผู้วิจัยได้รับบทบาทให้แสดงเป็นตัวละครตลก มีบุคลิกลักษณะ การกระทำที่สร้างความขบขันให้กับผู้ชม แต่ในวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับบทบาทตรงกันข้าม ตัวละครคือเป็นตัวละครที่ถูกกระทำจากคนรอบข้าง พฤติกรรมของตัวละครที่กระทำต่อผู้อื่นนั้นแสนขบขัน แต่ว่าผลที่เกิดขึ้นกับตัวละครนี้นั้นรุนแรงมาก ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ว่าแม้ว่าเราจะไม่ได้เล่นเป็นตัวละครตลก แต่นักแสดงที่เล่นอยู่ในฉากแต่ละฉากนั้น ล้วนเป็นกลไกที่นำไปสู่ความตลก โดยเฉพาะในความตลกแบบขำขันหรือชวนหัวปนโศก ตัวละครที่ถูกกระทำหรือมีพฤติกรรมที่ไม่ได้แสดงลักษณะของความตลกขบขันผ่านกายภาพ บุคลิกภาพหรือทัศนคติ กับเป็นส่วนสำคัญที่ก่อเกิดภาวะแทรกจิตคอเมดี้ของผู้ชม

ดังนั้นในการแสดงละครตลกโดยเฉพาะตลกแบบแทรกจิตคอเมดี้ หากนักแสดงสามารถวิเคราะห์วงจรของความตลกที่นำไปสู่การสื่อสารสภาวะแทรกจิตคอเมดี้ให้กับผู้ชมได้แล้ว จะทำให้สื่อสารผ่านการแสดงในละครเกิดขึ้นอย่างแม่นยำ โดยนักแสดงเองจะเข้าใจว่ากลไกของตัวละครที่ตนเองกำลังแสดงอยู่นั้นทำหน้าที่ให้เกิดอะไรขึ้นในวงจรการเกิดสภาวะแทรกจิตคอเมดี้ หากนักแสดงมีสายตาในการวิเคราะห์และเลือกการแสดงออกที่ช่วยสนับสนุนให้การเล่าเรื่องของผู้กำกับการแสดงเป็นไปอย่างเข้มข้นและตรงจุดแล้ว การเกิดสภาวะแทรกจิตคอเมดี้ก็เป็นเรื่องที่เราสามารถวางแผนสร้างกระบวนการให้เกิดขึ้นกับผู้ชมได้เช่นกัน

ขณะเดียวกันสำหรับนักแสดงที่ได้รับบทบาทเป็นตัวละครที่มีคุณสมบัติในการนำเสนอความตลกแล้ว ก็มีใช้เพียงที่จะแสดงท่าที อាកการ หรือที่เรียกว่า “การเล่นคาแรคเตอร์ตลก” เท่านั้น แต่การวิเคราะห์ให้เห็นด้านมืดของพฤติกรรมตลกที่เคลือบแฝงไปด้วยความร้ายกาจ ตัวละครอาจจะแสดงออกอย่างตลกให้ผู้ชมเห็น หากแต่ภายในตัวละครมีความคิดที่เลวร้ายซ่อนอยู่ ก็จะทำให้การแสดงเป็นตัวละครในละครประเภทแทรกจิตคอเมดี้ มีความลุ่มลึก และสื่อสารให้ผู้ชมเห็นมนุษย์ที่คิดร้ายกระทำร้าย แต่สามารถหัวเราะให้กับความร้ายกาจของตัวละครนั้นได้ การทำความเข้าใจบทละคร วิเคราะห์ตัวละคร ผ่านกำหนดความต้องการกายของตัวละคร ภายใต้สถานการณ์ที่กำหนด การมองเห็นเดิมพันของตัวละครที่ต้องได้มาซึ่งสิ่งที่ต้องการ และการมองเห็นอุปสรรคที่ตัวละครกำลังต่อสู้อยู่คืออะไร จะทำให้ตัวละครตลกเหล่านั้นมีมิติของชีวิตตัวละครที่น่าสนใจมากขึ้นด้วย

11. ข้อเสนอแนะ

11.1 ผู้สนใจศึกษาการสร้างละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราสามารถทดลองสร้างสรรค์ในประเด็นเรื่องการดัดแปลงบริบทละครให้เป็นบริบทไทยหรือท้องถิ่นร่วมสมัย เพื่อทดลองการสื่อสารที่เกิดขึ้นในบริบทละครที่เป็นสังคมไทยมากขึ้น ผู้ชมอาจสามารถเกิดการเชื่อมโยงประเด็นละครกับสังคมได้อย่างมากขึ้น

11.2 ควรมีการศึกษาด้านการแสดงละครคอมเมดี้จากนักแสดงละครอาชีพเพื่อต่อยอดไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ด้านการแสดงที่มาจากประสบการณ์ของผู้แสดง

บรรณานุกรม

- นพมาส ศิริกายะ. (2525). *ดูหนังดูละคร*. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, เอกสารอัดสำเนา
- นพมาส แวหงส์ (บรรณาธิการ). (2550). *ปริทัศน์ศิลปะการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ภัสสรุฎกพงศ์ คงบำรุง. (2560). *การศึกษาแนวทางการกำกับละครเรื่อง The Pillowman โดยใช้กลวิธีของการสร้างสรรค์และนำเสนอละครแนวตลกดำมืด (Dark Comedy) เพื่อสื่อสารประเด็นสำคัญเกี่ยวกับการใช้อำนาจ ความรุนแรง และการตัดสินคุณค่า*. (สารนิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะอักษรศาสตร์.
- เรนมันต์ ฟรีดริช ดีร์. (2547). *บทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชราและโรมูลุสมหาราช* แปลจาก *The Visit and Romulus the Great* โดย อัมภา โอตะระกุล. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คปไฟ.
- วิสสุตา จิตไตรเลิศ. (2554). *กลยุทธ์การสร้างบทละครซีทคอมอันเป็นเอกลักษณ์ของบริษัท ชีนนารีโอ จำกัด*. (การศึกษาเฉพาะบุคคลหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. บัณฑิตวิทยาลัย.
- อาทรี วณิชตระกูล. (2561). *การศึกษาการดัดแปลงบทละครและการกำกับการแสดงละครเรื่องเดอะ วิถีของฟรีดริช ดีร์เรนมันต์: การมาเยือนของหญิงชรา* (รายงานผลการวิจัย). ชลบุรี: มหาวิทยาลัยบูรพา.
- Patterson Jim. (2004). *Stage directing: the first experiences*. Boston: Pearson.



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 หรือมีประสบการณ์การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2 คนต่อ 1 บทความ
 3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
 4. ผู้เขียนจะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการตีพิมพ์เผยแพร่
 5. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น
 6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใดๆ ทั้งสิ้น
- อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนบรรณานุกรมและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนบรรณานุกรม

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

*หมายเหตุ:

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

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

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

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

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

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

3) บทความในวารสาร

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

4) บทความในหนังสือพิมพ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

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

รูปแบบการเขียนเชิงบรรณานุกรม

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงบรรณานุกรม ซึ่งเชิงบรรณานุกรมจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงบรรณานุกรมด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงบรรณานุกรมแบบระบุสถานภาพด้านลิขสิทธิ์
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, <i>วารสารอนุรักษ์</i>, 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