



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



ISSN 2465-356x

Volume 7 Issue 1 January-June 2021



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL



ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกัธช์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ดร.สันติไชญ์ เอื้อศิลป์

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาชา แซ่ฮ้อย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตรีกุลชัย

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร.ณัฐนิช นกปี

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชา นัจจนากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

Dr.Koji Nakano

อ.กิตติภรณ์ ชิตเทพ

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

รศ.ธรรณัส หินอ่อน

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตรีกุลชัย

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รศ.ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

รศ.ดร.สุชาติ แสงทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ.ดวงใจ ทิวทอง

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.ดร.นพดล อินทร์จันทร์

ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์

มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

ผศ.ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ผศ.ดร.ประเสริฐ นิยมท้วม

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

ดร.มนัส แก้วบุชา

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์ ดร.จักรี กิจประเสริฐ

ผศ.ศานติ เดชคำรณ ดร.อภิรักษ์ ชัยปัญหา

ผศ.สันติ อุดมศรี ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

กองจัดการ

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว นางสาวกัญญา จารุณีโม

นายกฤษณะ สโมสร นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปานิศา กิมทรง นายมารุต จิระพิตร

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า นางสาวสกวแก้ว คงรักษา

ภาพปกหลัง นางสาวสกวแก้ว คงรักษา

ภาพจากงาน Let's glow



วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

วัตถุประสงค์

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

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อขอรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ

ติดต่อขอรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

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

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

นางสาวปาณิสดา กิมทรง

นายมานพ เกษประดิษฐ์

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

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

โทร. 038-398-095

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ เข้าสู่ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 ทางกองบรรณาธิการก็ยังคงดำเนินการคัดสรรบทความคุณภาพ เพื่อนำมาเผยแพร่ในวงวิชาการต่อไป ถึงแม้สถานการณ์ของโรคระบาด Covid-19 ยังเป็นปัญหาระดับสากลอยู่ มีหลากหลายประเทศที่ต้องเผชิญปัญหานี้ในระดับความรุนแรงแตกต่างกันไป ในส่วนของประเทศไทย ในด้านการจัดการศึกษามีการปรับตัวกันหลายระลอกเพื่อให้รองรับกับสถานการณ์ได้อย่างสมดุล เช่น การจัดการเรียนการสอนออนไลน์ การเวิร์คฟอร์มโฮม เป็นต้น ซึ่งก็เป็นโอกาสในการปรับตัวในการเข้าสู่สังคมยุคใหม่ในอนาคต ถึงแม้ว่าสถานการณ์จะเป็นอย่างไรก็ตาม ยังคงมีนักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษาให้ความสนใจส่งบทความประเภทต่างๆ มารับขอพิจารณาตีพิมพ์เป็นจำนวนมาก ในการนี้ทางกองบรรณาธิการต้องขอขอบคุณเป็นอย่างยิ่ง ที่ให้ความเชื่อถือวารสารดนตรีและการแสดงในการทำหน้าที่เผยแพร่ความรู้สู่วงวิชาการ

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับนี้ บทความที่คัดสรรนำมาลงทั้งสิ้นจำนวน 11 บทความ โดยในฉบับนี้เป็นงานบทความที่มีความหลากหลายประเภททั้งใน ด้านดนตรีคลาสสิก ดนตรีแจ๊ส งานศิลปะการแสดง งานด้านนาฏศิลป์ งานชุมชน เป็นต้น ซึ่งในแต่ละบทความที่กองบรรณาธิการได้คัดสรรมาตีพิมพ์เผยแพร่ เพื่อนำเสนอแง่มุมแนวคิด จากผู้เป็นเจ้าของบทความ ได้มีโอกาสมาแลกเปลี่ยนเผยแพร่องค์ความรู้กันในวงวิชาการต่อไป

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยังยินดีน้อมรับฟังความคิดเห็นต่างๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็บไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อท่านผู้อ่านที่มีความสนใจต้องการเขียนวิชาการด้านดนตรีและการแสดง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ์
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยบูรพา

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
วิเคราะห์บทเพลงมิติแห่งอากาศธาตุโดยวิบูลย์ ตระกูลฮั่น: บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 An Analysis of Ether-Cosmos No. XIII-XVII by Wiboon Trakulhun นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ, วิบูลย์ ตระกูลฮั่น Nanthakorn Ponglertwut, Wiboon Trakulhun	7
ศึกษากระบวนการสอนไวโอลินของครูต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี A Study on Violin Teaching Process for 3-6 Year-Old Children เพชรลดา พันธะพุมมี, วิบูลย์ ตระกูลฮั่น Phetlada Phanthaphummee, Wiboon Trakulhun	20
การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง <i>เดอะ ซัยริงกา ทรี</i> ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล Acting Skill Development in the Solo Performance of <i>The Syringa Tree</i> by M.L. Pundhevanop Dhewakul's Acting Method เพ็ญดาว จริยะพันธุ์ Peangdao Jariyapun	34
รำไหว้ครุมวยไทย : ความหมาย ความเหมือนและความต่าง Sacred Dance of homage to Spiritual Worship in THAI's Boxing : Coherences and Overriding กุลกานต์ โพธิ์ปัญญา, มนัส แก้วบุชา Kunlakan Photiphanya, Manus Kaewbucha	48
การสร้างนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ Creation of Dance Performances in Chinese New Year Festival at Nakhon Sawan ภริตา เรืองจริยศ, สุรพล วิรุฬห์รักษ์ Purita Ruangjirayos, Surapone Virulrak	62
Living Composition: Advanced Study, Analysis and New Creation Koji Nakano	77

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา ภายใต้รูปแบบศิลปะลัทธิคิวบิสม์ The Costume Design under the Concept of Cubism for Kan Ma Yuean Khong Ying Cha Ra คณพศ วิรัตน์ชัย Kanapoot Virattanachai	94
งานวิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน : “โอเวอร์ซีส์แอดเวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา “Overseas Adventure Travel” for Jazz Orchestra: A Creative Research in Music Composition and Orchestration เด่น อยู่ประเสริฐ Den Euprasert	110
การวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาเพื่อประพันธ์บทเพลงร้อง ชุดห้วงแห่งรัก The Analysis of legitimate drama, MADANABADHA, for the Vocal composition of Huang Hang Ruk Suite ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ Ladawan Arcasuwan	120
รายได้-รายนอก : การดำเนินเรื่องของโขนละคร Rai nai – Rai nok : The conduct of Khon and Lakorn performance จันทนา คชประเสริฐ Jantana Khochprasert	134
การปรับเปลี่ยนโลกทัศน์และชีวิตทัศน์ด้วยกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ Transformation of Learners’ Worldview through a Drama Process for Learning ไพบูลย์ โสภณสุภาพ Paiboon Sophonsuwapap	144



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



ISSN 2465-356x

Volume 7 Issue 1 January-June 2021



วิเคราะห์บทเพลงมิติแห่งอากาศธาตุโดยวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น: บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17

An Analysis of Ether-Cosmos No. XIII-XVII by Wiboon Trakulhun

นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ¹, วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น²

Nanthakorn Ponglertwut, Wiboon Trakulhun

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มุ่งเน้นหาความสัมพันธ์ของเซตต่างๆ ในบทเพลง กระบวนการ หรือวิธีการจัดการ ขึ้นระดับเสียง และวิธีการจัดการจังหวะ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์

ผลการวิเคราะห์วิธีการจัดการขึ้นระดับเสียงพบว่า บทเพลงย่อยลำดับที่ 13 เป็นดนตรีเอโทนัลอิสระ ซึ่งเซตต่างๆ ที่ปรากฏมีความสัมพันธ์กันในรูปแบบของเซตย่อยแฝง ส่วนบทเพลงย่อยลำดับที่ 14-17 เป็นดนตรีเอโทนัลที่อยู่บนพื้นฐานระบบแควโน้ต แต่กลับสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของดนตรีโทนัล นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับความสมมาตร

สำหรับวิธีการจัดการจังหวะมีลักษณะจังหวะดำเนินไปอย่างไม่สมมาตร และสร้างความคลุมเครือให้กับอัตราจังหวะด้วยวิธีการต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น การเน้นจังหวะที่ขัดกับอัตราจังหวะจริง การจัดกลุ่มจังหวะ ในลักษณะที่ขัดแย้งกับอัตราจังหวะ การพัฒนาจังหวะด้วยการขยาย-ย่อทั้งแบบสมมาตร และไม่สมมาตร การเพิ่ม-ลดหน่วยย่อยจังหวะ รวมไปถึงใช้การโยงเสียงเพื่อทำให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะ อีกทั้งใช้ 2 อัตราจังหวะพร้อมกันในบทเพลงทำให้เกิดลักษณะแบบหลากหลายอัตราจังหวะ และหลากหลายลักษณะจังหวะ

จากผลการวิเคราะห์ทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มีวิธีการนำเสนอกลุ่มโน้ต หรือเซตที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ถึงแม้จะเป็นเซตเดียวกันแต่กลับสะท้อนคุณภาพเสียงที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากวิธีการจัดการขึ้นระดับเสียงที่ต่างกันในแต่ละบทเพลงย่อย

คำสำคัญ: การวิเคราะห์ / มิติแห่งอากาศธาตุ / ดนตรีเอโทนัล / ดนตรีสิบสองเสียง / ทฤษฎีเซต

¹นักศึกษานิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

The researcher focuses on how these compositions managed, by analyzed in the issues of pitch organization and rhythmic organization, which showed the composer's identity.

The study of pitch organization showed that *Ether-Cosmos* no. XIII is free atonal music throughout the piece, the set appears in the piece is mostly abstract subset. In parts of *Ether-Cosmos* no. XIV-XVII are atonal music base on serialism but there are tonal music element hidden in some part of piece. In addition composer also emphasizes the symmetry in every pieces.

Composer give the rhythmic and meter the asymmetry and ambiguity by various process such as emphasizing the syncopated rhythms, irregular rhythmic groupings, augmentation-diminution including additive process, by using the metric displacement technique and using 2 meters simultaneously to create the character of polymeter and polyrhythm.

Overall results showed that composer used same set but the set reflect different sound quality because the difference of pitch organization in each pieces.

Keyword: Analysis; *Ether-Cosmos*; Atonal; Twelve-Tone Music; Set Theory

ที่มาและความสำคัญ

การวิเคราะห์ดนตรี (Music Analysis) มีประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาดนตรี การวิเคราะห์ดนตรีเป็นการแสดงให้เห็นรายละเอียดที่ซับซ้อน ซึ่งซ่อนอยู่มากมายในบทเพลง รวมไปถึงทำให้เห็นกระบวนการทำงาน บทบาทหน้าที่ และความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่างๆ ในส่วนใดส่วนหนึ่งของบทเพลง กระทั่งตลอดบทเพลง³ ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในมิติต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรี รวมไปถึงการประพันธ์บทเพลง ขึ้นอยู่กับการกำหนดขอบเขต และวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ครั้งนั้นๆ ถึงอย่างไรการวิเคราะห์ดนตรีจำเป็นต้องมีมุมมองที่ครอบคลุมพอสมควร และควรวิเคราะห์ไปในแนวทางที่เหมาะสมอย่างมีเหตุผล⁴ นอกจากนี้การจำแนกรูปแบบดนตรีอย่างเหมาะสมเป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญที่จะส่งผลให้การวิเคราะห์บรรลุเป็นไปตามวัตถุประสงค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการวิเคราะห์ดนตรีศตวรรษที่ 20

วิธีการประพันธ์ และองค์ประกอบทางดนตรีที่เปลี่ยนแปลงจากดนตรียุคก่อนศตวรรษที่ 20 ทั้งที่เป็นการพัฒนาจากวิธีการแบบดั้งเดิม ก้าวไปสู่แนวคิดใหม่ของการประพันธ์ซึ่งไม่เคยมีมาก่อน ล้วนแต่เป็นผลมาจากความต้องการหลีกเลี่ยงจากกรอบแนวคิดแบบเดิมๆ ของนักประพันธ์ร่วมสมัย⁵ นักประพันธ์ในศตวรรษที่ 20 พยายามสร้างสรรค์บทเพลงที่หลุดออกจากกรอบแนวคิดในการประพันธ์แบบดั้งเดิม อาทิ การประสานเสียงแบบดั้งเดิม (Traditional Harmony) พันผิวแบบดนตรีประสานแนว (Homophony) รวมไปถึงการใช้จุดพัก (Cadence) ตามแบบแผน เป็นต้น ผสมกับอิสระทางด้านความคิด ทำให้มีความหลากหลายในแง่ของแนวคิดการประพันธ์เพลง จนกระทั่งทำให้นักดนตรีศตวรรษที่ 20 มีหลากหลายรูปแบบ อาทิ ดนตรีอิมเพรสชัน (Impressionism) ดนตรีมินิมัล (Minimalism) ดนตรีทดลอง (Aleatory Music or Chance Music) และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ดนตรีเอโทนัล (Atonal) ซึ่งมีอิทธิพลต่อนักประพันธ์ร่วมสมัยเป็นอย่างมาก”⁶

ดนตรีเอโทนัลเป็นดนตรีรูปแบบหนึ่งที่มีความสำคัญในศตวรรษที่ 20 ซึ่งเกิดจากแนวคิดของเจินแบร์ก (Arnold Schoenberg, 1874-1951)⁷ ที่ต้องการละทิ้งแนวคิดในการประพันธ์แบบดั้งเดิม ไม่ว่าจะเป็นการให้ความสำคัญกับทอนิก (Tonic) หรือระบบโทแนลลิตี (Tonality) ซึ่งส่งผลให้นักดนตรีเอโทนัลมีวิธีการจัดการเสียง (Pitch Organization) แตกต่างออกไปจากดนตรีในอดีต แพกซ์แมนแสดงความเห็นว่า “แนวคิดในการประพันธ์ที่สำคัญของดนตรีเอโทนัล คือการละทิ้งศูนย์กลางเสียง (Tone Center) ไปอย่างสิ้นเชิง”⁸ นั้นหมายถึงการทำลายระบบโทแนลลิตี (Tonality) ที่เป็นที่ยอมรับมาช้านาน

เนื่องจากดนตรีศตวรรษที่ 20 ถูกพัฒนาไปไกล ทำให้การวิเคราะห์ดนตรีด้วยทฤษฎีดนตรีแบบดั้งเดิม (Common Practice) ไม่สามารถชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่างๆ ในบทเพลง จนท้ายที่สุด

³Ian Bent, The New Grove Handbook 2 in Music: Analysis, 2nded. (Wiltshire, UK: Antony Rowe, 1987), 1.

⁴Jonathan D Bellman, A Short Guide to Writing about Music, 2nded. (New York: Longman, 2007), 55.

⁵วิบูลย์ ตระกูลอุ้น, ดนตรีศตวรรษที่ 20 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 35.

⁶Wendy Thompson, Composers an Illustrated History (Leicestershire, UK: Lorenz Books, 2013), 184.

⁷tanley Sadie, editor, Stanley Sadie's Brief Guide to Music, 2nded. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990), 331.

⁸Jon Paxman, Classical Music 1600-2000 A Chronology (London: Omnibus Press, 2014), 504.

ไม่สามารถทำความเข้าใจกับบทเพลงได้ ส่งผลให้มีแนวคิดในการวิเคราะห์รูปแบบใหม่ขึ้น วิบูลย์ ตรีกุลอุ้นกล่าวว่า ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ 20 เป็นแนวคิดใหม่สำหรับการวิเคราะห์ หรืออธิบายความสัมพันธ์ต่างๆ ภายในบทเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการประพันธ์ที่นักประพันธ์ใช้ในบทเพลง⁹ นอกจากนี้ ฌรณคฤทธิ ธรรมบุตรยังให้ความเห็นอีกว่า “[ดนตรีเอโทนัล] เป็นดนตรีที่ใช้แนวคิดในการประพันธ์ที่ต่างออกไปจาก [ดนตรีอิงกัญแจเสียง] เพราะฉะนั้นวิธีการวิเคราะห์ของ [ดนตรีอิงกัญแจเสียง] จะใช้ไม่ได้กับ [ดนตรีเอโทนัล] นักทฤษฎีกลุ่มหนึ่งได้เสนอระบบใหม่สำหรับการวิเคราะห์ [ดนตรีเอโทนัล] เรียกว่า ทฤษฎีเซต (Set Theory)”¹⁰

ผู้วิจัยเลือกบทเพลงมิติแห่งอากาศธาตุ (Ether-Cosmos) ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตรีกุลอุ้น (1966-ปัจจุบัน) นักประพันธ์ชาวไทย มาวิเคราะห์เพื่อศึกษาในการวิจัยครั้งนี้ เขากล่าวว่ามิติแห่งอากาศธาตุเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง “อากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์” (Ether-Cosmos: Piano Music Composition for Analysis) วิจัยงานดังกล่าวได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยประเภทสร้างสรรค์จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยสาขามนุษยศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2558¹¹ นอกจากนั้นงานวิจัยนี้ยังได้รับ “รางวัลสภาวิจัยแห่งชาติ: รางวัลผลงานวิจัยระดับดี ประจำปี 2560 จากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.)”¹² อีกด้วย

มิติแห่งอากาศธาตุเป็นบทเพลงชุดสำหรับเปียโน ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวนทั้งหมด 20 บทเพลง บทเพลงทั้งหมดในเพลงชุดนี้ได้นำเทคนิค และวิธีการประพันธ์ที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 มาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์¹³ จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่าบทเพลงย่อยทั้งหมด 20 บทเพลง มีรูปแบบที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นดนตรีที่อยู่ในระบบโทแนลิตี และนีโอโทแนลิตี (Neo Tonality) แต่มีบทเพลงย่อยถึง 5 บทที่มีรูปแบบเป็นดนตรีเอโทนัลได้แก่ บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 นอกจากนี้วิบูลย์ ตรีกุลอุ้นยังใช้แนวคิดในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน แต่ยังคงอยู่ภายใต้รูปแบบดนตรีเอโทนัลอีกด้วย กล่าวได้ว่าดนตรีเอโทนัลเป็นรูปแบบดนตรีที่วิบูลย์ ตรีกุลอุ้น ประพันธ์ไว้มากที่สุดในเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุก็ว่าได้

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยเห็นว่าดนตรีเอโทนัลเป็นดนตรีที่มีความแปลกใหม่ มีแนวคิดในการประพันธ์ที่ซับซ้อน ส่งผลให้ทำความเข้าใจในองค์ประกอบต่างๆ ของบทเพลงได้ยาก ผู้วิจัยจึงเลือกวิเคราะห์บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 ในเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ ซึ่งเป็นดนตรีเอโทนัลด้วยทฤษฎีเซต เพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการ และการเชื่อมโยงขององค์ประกอบต่างๆ รวมไปถึงวิธีการจัดการชั้นระดับเสียง (Pitch Class) ในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 รวมทั้งสิ้น 5 บทเพลงด้วยกัน จากจำนวนบทเพลงย่อยดังกล่าวผู้วิจัยมีความเห็นว่า เมื่อวิเคราะห์เสร็จสิ้นแล้วจะแสดงให้เห็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวบางแง่มุมที่มี

⁹วิบูลย์ ตรีกุลอุ้น, ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559ก), 31.

¹⁰ฌรณคฤทธิ ธรรมบุตร, การประพันธ์เพลงร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 5.

¹¹วิบูลย์ ตรีกุลอุ้น, มิติแห่งอากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559ค.), i.

¹²สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, “ประกาศสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ เรื่อง รางวัลสภาวิจัยแห่งชาติ: รางวัลผลงานวิจัย ประจำปี 2560”, สืบค้นเมื่อ 8 ตุลาคม 2561, <https://nrct.go.th/news/ประกาศผลรางวัลสภาวิจัยแห่งชาติ>

¹³วิบูลย์ ตรีกุลอุ้น, มิติแห่งอากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559ค.), i.

ต่อการประพันธ์ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ของวิบูลย์ ตระกูลฮั่น ซึ่งเป็นนักประพันธ์ชาวไทยอีกด้วย

วัตถุประสงค์

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ และศึกษาเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลฮั่น

ขอบเขตในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีขอบเขตในการวิเคราะห์ และศึกษาดังนี้

1. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นวิเคราะห์ และศึกษาวิธีการจัดการชั้นระดับเสียงของบทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 ในเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ โดยทั้ง 5 บทเพลงเป็นดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ทั้งหมด โดยมีบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 บทเพลงเดียวที่ไม่อยู่ภายใต้ระบบแกลโนต์ หรือระบบซีเรียล ส่วนบทเพลงย่อยที่ 14-17 ล้วนเป็นบทเพลงที่อยู่ภายใต้ระบบแกลโนต์ หรือระบบซีเรียลทั้งสิ้น ส่งผลให้แต่ละบทเพลงย่อยมีประเด็นในการวิเคราะห์ศึกษาต่างกันออกไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดประเด็นโดยรวมในการวิเคราะห์ดังนี้

- 1) ความสัมพันธ์ด้านชั้นคู่เสียง
- 2) ความสัมพันธ์ของกลุ่มชั้นระดับเสียง หรือเซต (Pitch-Class set or Set)
- 3) ความสัมพันธ์กลุ่มเซต และไพรม (Prime Form)
- 4) ลักษณะการใช้แกลโนต์

2. ศึกษาเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ของวิบูลย์ ตระกูลฮั่น ในมิติแห่งอากาศธาตุ โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นวิธีการจัดการชั้นระดับเสียง และวิธีการจัดการจังหวะ (Rhythmic Organization) นอกจากนั้นองค์ประกอบทางดนตรีอื่นๆ ที่น่าสนใจในบทเพลง เช่น โครงสร้างของบทเพลง เป็นต้น

3. การวิเคราะห์ศึกษาในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิด และคำอธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีเซตระบบแกลโนต์ของชเตฟาน คาสท์คา, ฌรังก์ฤทธิ ธรรมบุตร และวิบูลย์ ตระกูลฮั่น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ประโยชน์ที่ผู้วิจัยคาดว่าจะได้รับจากการวิจัยครั้งนี้

1. ทราบถึงวิธีการจัดการชั้นระดับเสียง และลักษณะจังหวะดนตรีอิเล็กทรอนิกส์จากเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ
2. ทราบถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ของวิบูลย์ ตระกูลฮั่น ในบทเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ
3. ได้สร้างองค์ความรู้ใหม่ให้แก่วิชาการโดยมีพื้นฐานจากบทเพลงที่ประพันธ์โดยชาวไทย
4. ได้เผยแพร่บทเพลงที่ประพันธ์โดยชาวไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้โน้ตเพลงจากหนังสือมิติแห่งอากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้น (2559)
2. เพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุเป็นเพลงชุดประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวนทั้งหมดถึง 20 บทเพลง ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ และศึกษาวิธีการจัดการชิ้นระดับเสียงรวมถึงวิธีการจัดการจังหวะทั้งหมด 5 บทเพลงได้แก่ บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17
3. คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยสะกด และอ้างอิงความหมายคำศัพท์ส่วนมากมาจากหนังสือ 2 เล่ม ดังนี้
 - 1) หนังสือดนตรีศตวรรษที่ 20 โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้น (2558)
 - 2) หนังสือดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้น (2559)
 นอกจากนั้นคำศัพท์ที่ไม่ปรากฏในหนังสือ 2 เล่มในข้างต้น ผู้วิจัยจะอ้างอิงจาก พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 4 โดยณัฏฐา พันธุ์เจริญ (2554)
4. การวิจัยครั้งนี้นอกเหนือจากทฤษฎีเซตแล้ว ผู้วิจัยอาจนำแนวคิดในการวิเคราะห์ หรือทฤษฎีดนตรีอื่นๆ มาใช้อธิบายในบางช่วงของบทเพลง หรือบางประเด็น เพื่อให้การวิเคราะห์ศึกษาในครั้งนี้มีมุมมองที่เหมาะสม และครอบคลุมเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยมากที่สุด

นิยามศัพท์

1. บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 หมายถึง บทเพลงย่อยในเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ ซึ่งมีบทเพลงย่อยด้วยกันทั้งหมด 20 บทเพลง ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้น
2. ชิ้นระดับเสียง หมายถึง ระดับเสียง หรือตัวโน้ตใดๆ โดยไม่ให้ความสำคัญกับช่วงคู่แปด (Octave) และโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic)
3. คอร์ด N หรือเอ็นคอร์ด หมายถึง คอร์ดที่วิบูลย์ ตระกูลอุ้นสร้างขึ้น ประกอบด้วยโน้ต C, E, F# และ B

วิธีการดำเนินงาน

ผู้วิจัยเริ่มศึกษา และหาแนวทางในการวิเคราะห์บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้นจากหนังสือมิติแห่งอากาศธาตุบทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโนเป็นลำดับแรก ซึ่งวิบูลย์ ตระกูลอุ้นอธิบายถึงแนวคิดในการประพันธ์เบื้องต้นของแต่ละบทเพลงย่อยไว้ นอกจากนั้นผู้วิจัยยังศึกษาโน้ตเพลงควบคู่ไปกับบรรทัดอธิบาย และบทวิเคราะห์โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้นพอสังเขป เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถหาแนวคิดในการวิเคราะห์ และกำหนดขอบเขตในการวิจัยได้ง่ายขึ้น

การวิจัยในครั้งนี้มีวิธีการดำเนินงานเป็นขั้นตอนได้แก่ รวบรวมข้อมูล และบริบทที่เกี่ยวข้องศึกษาทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งทฤษฎีเซต และแนวคิดต่างๆ ที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์อาทิ ระบบแถวโน้ตสิบสองเสียง และระบบซีเรียลเป็นต้น ลำดับต่อไปคือ การวิเคราะห์บทเพลง และสรุปผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดแต่ละประเด็นตามลำดับดังนี้

การรวบรวมข้อมูล และบริบทที่เกี่ยวข้อง

แหล่งข้อมูลหลักในการรวบรวมข้อมูล และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ ไม่ว่าจะเป็นประวัติความเป็นมาของบทเพลง แนวคิดในการประพันธ์ รวมไปถึงอรรถาธิบาย และบทวิเคราะห์ ล้วนมาจากหนังสือมิติแห่งอากาศธาตุบทประพันธ์เพลง 20 บทสำหรับเปียโน ถึงแม้วิบูลย์ ตระกูลฮุนจะวิเคราะห์ บทเพลงย่อยทั้ง 20 บทเพลง ไว้ในหนังสือดังกล่าวแล้ว ประเด็นส่วนใหญ่เป็นเพียงการกล่าวในแง่ของเทคนิค การประพันธ์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่วิบูลย์ ตระกูลฮุนได้ประพันธ์ไว้ในบทเพลงย่อยต่างๆ และแสดงความสัมพันธ์ ด้านแนวคิดการประพันธ์ ผู้วิจัยเห็นว่าข้อมูลเหล่านั้นเป็นข้อมูลเบื้องต้นที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้

จากข้อมูลภาพรวมโดยทั่วไปของเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ และแนวคิดในการประพันธ์บทเพลง ย่อยลำดับที่ 13-17 ส่งผลให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดประเด็นที่จะศึกษาในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาประเด็น ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง โดยการศึกษาข้อมูลจากแหล่งที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นหนังสือ วารสาร บทความ นอกจากนั้นผู้วิจัยยังสืบค้นข้อมูลอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้ประพันธ์จากเว็บไซต์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ อีกด้วย

แนวคิดที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์

สืบเนื่องจากการรวบรวมข้อมูล และบริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาแนวคิดใน การประพันธ์ดนตรีศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีเอโทนัล ดนตรีซีเรียล และดนตรีซีเรียลสมบูรณ์ โดยเริ่มตั้งแต่ความเป็นมา วิวัฒนาการ เทคนิคในการประพันธ์ รวมไปถึงแนวคิดอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี รูปแบบดังกล่าว นอกจากนั้นผู้วิจัยพิจารณาเลือกสรรแนวคิด และทฤษฎีดนตรีที่เหมาะสมสำหรับใช้ในการ วิเคราะห์บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 อีกด้วย

จากการศึกษาเบื้องต้นส่งผลให้ผู้วิจัยพิจารณาศึกษาประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงย่อย เหล่านั้นจากแนวคิดของ อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) โจน แพกซ์แมน (Jon Paxman) โจดี้ เนเกิล (Jody Nagel) โอลิเยร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen) และณัชชา พันธุ์เจริญ นอกจากนั้นผู้วิจัย เลือกศึกษาแนวคิด และคำอธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีเซตของสเตฟาน คาสท์คา (Stefan Kostka) ฌรณด์ทธี ธรรมบุตร และวิบูลย์ ตระกูลฮุน ซึ่งผู้วิจัยศึกษาแนวคิดในประเด็นดังกล่าวจากบุคคลเหล่านี้ แล้วสรุปเพื่อนำมาใช้ในการอธิบาย และส่งเสริมการวิเคราะห์ศึกษาบทเพลงในการวิจัยครั้งนี้

การวิเคราะห์บทเพลง

การวิเคราะห์เพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ ผู้วิจัยมุ่งเน้นหาความสัมพันธ์ของกลุ่มชั้นระดับเสียงเป็น ประเด็นหลักด้วยทฤษฎีเซต เพื่อให้การวิเคราะห์เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้ ที่ได้กำหนดไว้คือ เพื่อวิเคราะห์ และศึกษาเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ โดยเลือกศึกษาวิธีการจัดการชั้นระดับเสียงเฉพาะบทเพลง ย่อยลำดับที่ 13-17 ว่ามีความเชื่อมโยง หรือความสัมพันธ์ในบทเพลงเป็นอย่างไร และมีประเด็นการวิเคราะห์ ดังนี้ ประเด็นที่ 1 ความสัมพันธ์ด้านชั้นคู่เสียง ประเด็นที่ 2 ความสัมพันธ์ของกลุ่มชั้นระดับเสียง หรือเซต ประเด็นที่ 3 ความสัมพันธ์กลุ่มเซต และไพรม ประเด็นที่ 4 ลักษณะการใช้แถวโน้ต นอกจากนี้ยังมีประเด็น อื่นๆ ที่น่าสนใจในแต่ละบทเพลงอีกด้วย

ถึงอย่างไรผู้วิจัยไม่ได้ละทิ้งองค์ประกอบอื่นๆ ในบทเพลง อาทิ รูปแบบจังหวะ และโครงสร้างของบทเพลง เป็นต้น แต่จะนำมาพิจารณา ประกอบกับข้อมูลต่างๆ ที่ได้รวบรวมมาเพื่ออธิบายให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ของวิบูลย์ ตระกูลฮั่น ในเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ และประเด็นอื่นๆ ที่น่าสนใจอย่างเหมาะสม

การนำเสนอ และสรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ และสรุปผลการวิจัยด้วยการเขียนพรรณนา และอธิบายโดยเรียงลำดับตามหมายเลขบทเพลงย่อย พร้อมทั้งแสดงตัวอย่างโน้ตเพลงประกอบประเด็นนั้นๆ ตามความเหมาะสม จากนั้นนำผลการวิเคราะห์ของบทเพลงย่อยทั้ง 5 บท มาพิจารณาหาความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงเพื่ออภิปรายถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์ของวิบูลย์ ตระกูลฮั่น ส่วนประเด็นอื่นๆ ที่น่าสนใจซึ่งอาจเกิดขึ้นระหว่างการวิเคราะห์ ผู้วิจัยจะสอดแทรกไว้ในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการวิเคราะห์ศึกษาวิธีการจัดการขั้นระดับเสียง และจังหวะของบทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 ซึ่งเป็นดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ทั้ง 5 บทเพลง และแต่ละบทเพลงใช้แนวคิดในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยสามารถสรุปรายละเอียดในประเด็นต่างๆ ดังนี้

บทเพลงย่อยลำดับที่ 13 ถึงแม้จะไม่มีโครงสร้างที่ชัดเจน แต่ยังพอสามารถแบ่งออกเป็นช่วงของการพัฒนาโมทีฟได้ โดยมีเซต A [1,2,3,7,8,9] (012678) เป็นเซตหลักซึ่งถูกนำไปพัฒนาเป็นเซตอื่นๆ ในบทเพลง ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญการขึ้นคู่โครมาติก และขึ้นคู่ทริยโทนมาก เห็นได้จาก (016) เป็นเซตย่อยแฝงที่พื้นฐานในการพัฒนาเซตใหญ่ในบทเพลง ในส่วนของคอร์ด Fr^{+6} และคอร์ด N รวมไปถึงเซตต่างๆ ที่ปรากฏในบทเพลง ล้วนเป็นเซตย่อยแฝงของเซต A ทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังพบเซตสมมาตรอยู่บ่อยครั้ง ไม่เพียงเท่านั้นยังพบกลุ่มโน้ตที่มาจากบันไดเสียงโฮลโทน และออกตะทอนิก

วิธีการจัดการจังหวะในบทเพลงนี้ ส่วนใหญ่เป็นการนำโมทีฟจังหวะ Y ไปพัฒนาด้วยการขยาย-ย่อส่วนจังหวะทั้งแบบสมมาตร และไม่สมมาตร ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการเน้นจังหวะ เพื่อให้ความสำคัญกับจังหวะเบา ทำให้เกิดจังหวะชัด ส่งผลให้รูปแบบจังหวะดำเนินอย่างไม่สมมาตร และไม่สามารถรู้สึกถึงอัตราจังหวะจริงในบทเพลง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังใช้กระบวนการแอดดิทีฟโพรเซสในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 อีกด้วย

บทเพลงย่อยลำดับที่ 14-15 เป็นดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ที่อยู่ในระบบแฉวโน้ตสิบสองเสียงจากการวิเคราะห์ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทั้ง 2 บทเพลงเป็นเพลงเดียวกัน เนื่องจากมีความเชื่อมโยงกัน ทั้งมิติของเสียง และจังหวะ เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์สร้างแฉวโน้ตหลักอย่างพิถีพิถัน ตั้งแต่เลือกกลุ่มโน้ต 3 ตัว ซึ่งแต่ละเซตล้วนมีความสัมพันธ์ด้านขึ้นคู่กันทั้งหมด จนส่งผลให้แฉวโน้ตหลักเป็นแฉวโน้ตสมมาตรบนขึ้นคู่ทริยโทน สำหรับขึ้นคู่ทริยโทนนี้นี้มีความเชื่อมโยงในมิติต่างๆ ของบทเพลง ทั้งแฝงในอยู่โครงสร้างของแฉวโน้ตหลัก การปรับระดับเสียงส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็น T6 รวมไปถึงแฉวโน้ตที่ผู้ประพันธ์เลือกยังก็มีความสัมพันธ์กันเป็นขึ้นคู่ทริยโทน นอกจากนี้ยังพบกลุ่มคอร์ดที่มีความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติกอีกด้วย

วิธีการจัดการจังหวะของบทเพลงย่อยลำดับที่ 14-15 พบว่าทั้ง 2 บทเพลงใช้รูปแบบจังหวะเดียวกัน เพียงนำไปขยายส่วน และถอยหลังกลับ จากนั้นจะเห็นได้ว่าในบทเพลงมีการเน้นจังหวะชัด และการจัดกลุ่มจังหวะที่ขัดแย้งกับอัตราจังหวะจริง ส่งผลให้อัตราจังหวะที่เกิดในบทเพลงไม่ตรงกับอัตราจังหวะที่ถูกกำหนดไว้

บทเพลงต่อมาบทเพลงย่อยลำดับที่ 16 เป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญการจัดลำดับถึง 3 มิติได้แก่ มิติของเสียง ความยาวเสียง และความเข้มเสียง จากการวิเคราะห์ทำให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มีความใส่ใจในการสร้าง และ/หรือการเลือกใช้แฉวงโน้ตเป็นอย่างมาก เซตที่ผู้ประพันธ์เลือกมาใช้ในการสร้างแฉวงโน้ต ถือว่าเป็นเซตที่มีความเฉพาะตัว เนื่องจากเป็นเซตที่มีความสัมพันธ์คู่ 4-5 แม้กระทั่งแฉวงความเข้มเสียงยังเลือกใช้แฉวงโน้ตที่สามารถเรียงตัวกันเป็นบันไดเสียงโซลโทน สำหรับการเลือกใช้แฉวงโน้ตขึ้นระดับเสียง มักแฝงนัยที่แสดงถึงขั้นคู่ทริยโทนอยู่เสมอ จากที่กล่าวไปข้างต้นเนื่องจากเซตที่ผู้ประพันธ์เลือกใช้จึงส่งผลให้บทเพลงนี้เต็มไปด้วยคู่ 4-5 นอกจากนั้นแฉวงโน้ตหลักก็ยังเป็นแฉวงโน้ตที่ประกอบด้วยเฮกซะคอร์ดที่มีระยะห่างกันเป็นขั้นคู่ 5 เพอร์เฟคอีกด้วย

ส่วนวิธีการจัดการจังหวะเนื่องจากความยาวเสียงได้ถูกกำหนดไว้แล้วจากตารางแฉวงโน้ต ผู้วิจัยมีความเห็นว่ารูปแบบจังหวะต่างๆ ที่มาจากแฉวงความยาวเสียง เป็นการพัฒนาจังหวะ ด้วยการขยาย-ย่อหน่วยย่อยจังหวะซึ่งเปรียบได้กับการปรับระดับเสียงในมิติของเสียง ผลที่เกิดในบทเพลงจากการขยาย-ย่อในลักษณะดังกล่าวทำให้รูปแบบจังหวะดำเนินไปอย่างไม่ตายตัว และขัดแย้งกับอัตราจังหวะจริงในบทเพลงอยู่ตลอดเวลา

บทเพลงย่อยลำดับที่ 17 ยังคงอยู่บนพื้นฐานระบบแฉวงโน้ต แต่ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการหมุนขึ้นระดับเสียงในแฉวงโน้ต หรือโรเทชัน ผู้ประพันธ์สร้างแฉวงโน้ตหลักจากคอร์ด Fr^{+6} และคู่ขั้นทริยโทน แต่ด้วยวิธีการจัดเรียงขึ้นระดับเสียงที่เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ทำให้เห็นได้ว่ามีลักษณะของเสียงประสานในแฉวงโน้ตหลักอย่างชัดเจน ส่งผลให้บทเพลงสะท้อนลักษณะความเป็นดนตรีโทนล้อยู่ตลอด และพบคอร์ดซ้อนกันคล้ายกับพอลิคอร์ดอีกด้วย นอกจากนั้นยังเห็นเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ ที่น่าสนใจว่าจะเป็นการหลอมนประโยคและการเคลื่อนที่ของแนวทำนองที่สมมาตรซึ่งมีคู่ทริยโทน C-F# เป็นแกนกลาง

เนื่องจากบทเพลงย่อยลำดับที่ 17 ในอยู่ 2 อัตราจังหวะพร้อมกัน จึงส่งผลให้พบลักษณะแบบหลากหลายอัตราจังหวะในภาพใหญ่ และมีพอลิริทึมในภาพเล็ก นอกจากนั้นยังเห็นได้อีกว่าผู้ประพันธ์ใช้วิธีโยงเสียงในการสร้างรูปแบบจังหวะให้แตกต่างกัน และ/หรือกล่าวว่าเป็นการพัฒนาจังหวะก็ได้ว่า จากการโยงเสียงดังกล่าวทำให้ส่งผลให้รูปแบบจังหวะขัดกับอัตราจังหวะจริงในบทเพลง และทำให้เกิดการคลาดเคลื่อนของอัตราจังหวะเกือบตลอดทั้งบทเพลง

อภิปรายผล

ดนตรีเอโทนัลเป็นดนตรีที่แปลกใหม่ และมีความซับซ้อนในบทเพลง ต่างออกไปจากดนตรี ในยุคก่อนหน้า และถือได้ว่าเป็นการทำลายระบบโทแนลิตีอย่างสมบูรณ์แบบ จากข้างต้นส่งผลให้ผู้วิจัยมีความสนใจ

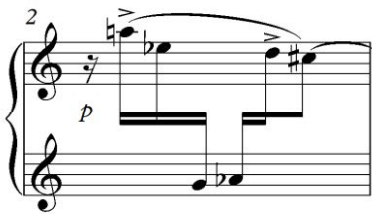
ที่จะวิเคราะห์ศึกษาบทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 ในเพลงชุดมิติแห่งอากาศธาตุ ซึ่งประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลชัย เพื่อสร้างความเข้าใจในวิธีการจัดการชั้นระดับเสียง และจังหวะของทั้ง 5 บทเพลง จากนั้นผู้วิจัยจะอภิปรายถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์ดนตรีเอโหนดของวิบูลย์ ตระกูลชัยจากเพลงชุดดังกล่าว ตามขอบเขตในการวิจัยที่ได้กำหนดไว้

วิธีการประพันธ์ต่างๆ ที่พบในบทเพลงย่อยทั้ง 5 บท ผู้วิจัยมีความเห็นเป็นการนำแนวคิดจากนักประพันธ์ท่านอื่นมาใช้ ถึงอย่างไรวิบูลย์ ตระกูลชัยได้ประยุกต์วิธีการเหล่านั้นจนเกิดเป็นแบบฉบับของตนเอง และใช้ในบทเพลงได้อย่างแยบยล รวมไปถึงการนำเทคนิคในการประพันธ์จากดนตรีรูปแบบอื่นๆ มาใช้ในดนตรีเอโหนดของเขา แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการประพันธ์ที่หลากหลาย และเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว อีกประเด็นที่ผู้วิจัยสนใจ ก็คือกลุ่มโน้ต หรือเซตต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์คัดสรรมาใช้ในบทเพลง เป็นกลุ่มโน้ตที่มีความเฉพาะตัว และสามารถประยุกต์ใช้ได้หลากหลายในบทเพลง

เซต A [1,2,3,7,8,9] (012678) ถูกนำมาใช้ในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 และ 16 ซึ่งผู้ประพันธ์มีวิธีการนำเสนอที่ต่างกันไปออก ในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 ผู้ประพันธ์นำเซต A มาใช้โดยไม่ได้เรียงลำดับ ทำให้บทเพลงเต็มไปด้วยชั้นคู่โครมาติก และชั้นคู่ทริยโทน ส่วนในบทเพลงย่อยลำดับที่ 16 ผู้ประพันธ์นำเซต A มาปรับระดับเสียง และ/หรือพลิกกลับ จากนั้นจัดเรียงลำดับในแบบฉบับของตัวเองทำให้ในแกนโน้ตหลักมีความสัมพันธ์คู่ 4-5 ส่งผลให้บทเพลงเต็มไปด้วยลักษณะเสียงแบบดนตรีโทนัลแฝงอยู่ (ตัวอย่างที่ 1)

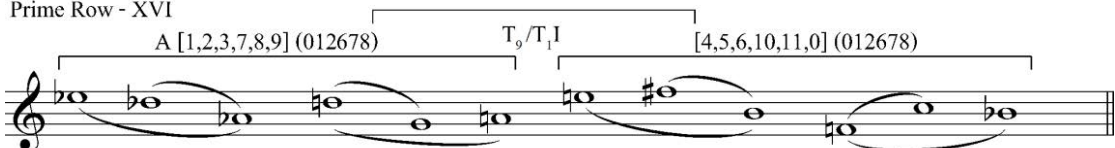
ตัวอย่างที่ 1 เซต A ในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 และ 16

Motive Y - XIII



A [1,2,3,7,8,9] (012678)

Prime Row - XVI



ต่อมาผู้ประพันธ์เลือกใช้เซต C [1,3,4,7,9,10] (013679) ในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 และ 16 ซึ่งในบทเพลงย่อยลำดับที่ 13 ผู้ประพันธ์ใช้เซต C โดยไม่เรียงลำดับ ส่วนบทเพลงย่อยลำดับที่ 17 ผู้ประพันธ์นำเซต C มาปรับระดับเสียงด้วย T_3 จากนั้นนำมาสร้างเป็นแกนโน้ตหลัก และจัดเรียงลำดับตามเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 2) ทำให้แกนโน้ตดังกล่าวมีลักษณะของเสียงประสานอย่างเห็นได้ชัด จากข้างต้นผู้วิจัยมีความเห็นว่าถึงแม้จะเป็นเซตเดียวกัน แต่ผู้ประพันธ์มีวิธีการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทำให้เซตดังกล่าวสะท้อน

จากที่กล่าวมาทั้งหมด หลังจากผู้วิจัยได้วิเคราะห์ศึกษาบทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 แล้วในความเห็นของผู้วิจัยถือได้ว่าบทเพลงย่อยทั้ง 5 บท เป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่าเป็นอย่างยิ่ง และเป็นตัวอย่างได้อย่างดีในการศึกษาดนตรีเอโหนด เนื่องจากเป็นบทเพลงที่ใช้เทคนิคในการประพันธ์ที่หลากหลาย ผสมผสานกัน อย่างแนบเนียนในบทเพลงไม่ว่าจะเป็นมิติของเสียง หรือมิติของจังหวะ

ข้อเสนอแนะ

ผลของการวิเคราะห์และศึกษาบทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 ในเพลงชุดมิตีแห่งอากาศธาตุ ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้นในการวิจัยครั้งนี้ สามารถนำข้อมูลไปใช้ประโยชน์ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีเอโหนด ในส่วนของประเด็นที่เกี่ยวกับมิติของเสียงสามารถนำคำอธิบายเป็นไปตัวอย่างในการวิเคราะห์บทเพลงด้วยทฤษฎีเซต และคำอธิบายที่เกี่ยวกับมิติของจังหวะสามารถประยุกต์เพื่ออธิบายเทคนิคในการประพันธ์ด้านจังหวะในดนตรีศตวรรษที่ 20 ได้

นอกจากนี้ควรมีการวิเคราะห์ศึกษาดนตรีรูปแบบอื่นๆ ในเพลงชุดมิตีแห่งอากาศธาตุ เพื่อเปรียบเทียบทั้งวิธีการจัดการเสียง และจังหวะ จนสามารถศึกษาเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการประพันธ์ของวิบูลย์ ตระกูลอุ้น ในภาพรวมได้ รวมไปถึงควรศึกษาบทเพลงร่วมสมัยของนักประพันธ์ชาวไทยคนอื่น เพื่อศึกษา และทำความเข้าใจกับบทเพลงในมิติต่างๆ ซึ่งจะเป็นการส่งเสริมการศึกษาดนตรีศตวรรษที่ 20 ในประเทศไทยไม่ว่าจะเป็นด้านทฤษฎีดนตรี หรือการประพันธ์โดยมีพื้นฐานจากบทเพลงของนักประพันธ์ชาวไทยอีกด้วย

ถึงอย่างไรการวิจัยครั้งนี้เป็นเพียงมุมมองหนึ่งในการวิเคราะห์บทเพลงย่อยลำดับที่ 13-17 จากชุดเพลงมิตีแห่งอากาศธาตุ ประพันธ์โดยวิบูลย์ ตระกูลอุ้น เท่านั้น ควรวิเคราะห์บทเพลงดังกล่าวในมุมมอง หรือด้วยทฤษฎีอื่นๆ อาจได้ผลวิเคราะห์ที่เหมือน และ/หรือต่างกัน ทั้งนี้เพื่อให้มีมุมมองในบทเพลงที่ครอบคลุมมากขึ้น จากที่กล่าวข้างต้นทั้ง 5 บทเพลงถือว่าเป็นดนตรีเอโหนด ซึ่งเป็นเพียงดนตรีรูปแบบหนึ่งในศตวรรษที่ 20 เท่านั้น ยังคงมีดนตรีรูปแบบอื่นๆ ที่มีแนวคิดในการประพันธ์ต่างออกไป ซึ่งเหมาะแก่การวิเคราะห์ศึกษาในครั้งต่อไป

บรรณานุกรม

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศการัต.
- วิบูลย์ ตระกูลอุ้น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559ก). *ดนตรีศตวรรษที่ 20: แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2559ข). *แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต: ชั้นระดับเสียง เลขจำนวนเต็ม และค่ามอดุลัส (Basic Set Theory: Pitch-Class, Integer Notation, and Modulus)*. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 2(1), 8-25.
- . (2559ค). *มิตีแห่งอากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- สำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ. (2561). *ประกาศสำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ เรื่อง รางวัลสมาวิจัยแห่งชาติ: รางวัลผลงานวิจัย ประจำปี 2560*. สืบค้นจาก <https://nrct.go.th/news/ประกาศผลรางวัลสมาวิจัยแห่งชาติ>
- Bellman, J. D. (2007). *A Short Guide to Writing about Music* (2nded.). New York: Longman.
- Bent, I. (1987). *The New Grove Handbook 2 in Music: Analysis* (2nded.). Wiltshire, UK: Antony Rowe
- Kostka, S. (2013). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* (7thed.). New York: McGraw-Hill.
- Messiaen, O. (1956). *The Technique of My Music Language*. Paris: Alphonse Leduc.
- Nagel, J. (2014). *Concerning Serial Rotation in Stravinsky's Variations*. Retrieved from <http://www.jomarpress.com/nagel/articles/StravinskyVariations.html>
- Paxman, J. (2014). *Classical Music 1600-2000 A Chronology*. London: Omnibus Press.
- Sadie, S. (Ed.). (1990). *Stanley Sadie's Brief Guide to Music*. (2nded.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.
- Thompson, W. (2013). *Composers an Illustrated History*. Leicestershire, UK: Lorenz Books.

ศึกษากระบวนการสอนไวโอลินของครูต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี

A Study on Violin Teaching Process for 3-6 Year-Old Children

เพชรลดา พันธะพุมมี¹, วิบูลย์ ตระกุลฮุน²

Phetlada Phanthaphumme, Wiboon Trakulhun

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสอนและการเลือกใช้แบบเรียนไวโอลินให้เหมาะสมกับผู้เรียนวัย 3-6 ปี อีกทั้งเพื่อศึกษาปัญหาอุปสรรคและแนวทางแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างเรียน โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ครูไวโอลินที่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนวัย 3-6 ปี จำนวน 5 คน จากผลการศึกษาพบว่า 1) ครูมีกระบวนการสอนโดยการเตรียมความพร้อม สอบถามข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียนเพื่อใช้ในการวางแผนการสอน สื่อสารกับผู้ปกครองเพื่อบอกถึงจุดประสงค์และเป้าหมายในการเรียน วางแผนการสอนในช่วงอายุ 3-6 ปีในเด็กเพศชายและเพศหญิง การเลือกใช้แบบเรียน การปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการสอน และการกระตุ้นความสนใจในการเรียน 2) ครูแต่ละคนมีการเลือกใช้แบบเรียนที่แตกต่างกันออกไป โดยคำนึงถึงอายุและพัฒนาการของเด็ก 3) ปัญหาที่ครูผู้ให้สัมภาษณ์พบเจอมากที่สุด 3 อันดับแรกได้แก่ เด็กไม่ให้ความร่วมมือในการเรียน ผู้ปกครองไม่เข้าใจในระบบการสอน และเด็กมีความจดจ่อในการเรียนน้อย 4) วิธีแก้ไขปัญหาข้างต้นได้แก่ ใช้คลิปวิดีโอเพื่อกระตุ้นเด็ก สร้างความสนทนสนมเป็นกันเองกับเด็ก สื่อสารกับผู้ปกครองและชี้แจงถึงระบบการสอนที่ใช้ รวมถึงใช้ขั้นตอนการสอนที่สั้น เปลี่ยนกิจกรรมให้หลากหลาย

คำสำคัญ: กระบวนการสอน / ไวโอลิน / เด็กอายุ 3-6 ปี

¹นักศึกษาปริญญาตรีวิทยาศาสตร์มหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

²อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This research aims to study the process of teaching and choosing a violin textbook that suit 3-6 year old student. Moreover, this research also studies on problem and solution that occur during the class by interview 5 expert violin teachers, non-formal education, who has an experience to teach 3-6 year old student. From the study, the researcher has been found 1) Teachers place important on Student's information, giving an information about objective and goal to parents, Teaching plan suit appropriate with boy and girl student, choosing an exercise, adapting a teaching behavior and creating a student's attention in class. 2) Each teacher has a different way to choose an exercise to fit with the student's age and progression. 3) There are 3 major problems that happen during a teaching process which are student lack of cooperation in class, parent misunderstand about teaching system and student has less concentrate in class. 4) The solution from a previous problem can be solved by using a VDO to attract a student, make a friendship to a student, educated the parent to understand a teaching system and make a short in teaching process with a variety of activities.

Keyword: Teaching Process; Violin; 3-6 Year Old Children

ที่มาและความสำคัญ

การเรียนรู้ดนตรีมีส่วนสำคัญกับการช่วยพัฒนาเด็กในทุกๆ ด้าน และสามารถใช้นักร้องร่วมกับกิจกรรมอื่นๆ ได้ “กิจกรรมทางดนตรียังสามารถเชื่อมโยงวิชาต่างๆ เข้าด้วยกัน เพื่อช่วยเสริมการเรียนรู้และประสบการณ์ด้านอื่นๆ เช่น ด้านภาษา ด้านสังคม และด้านพลศึกษา ช่วยให้การเรียนและการสอนมีประสิทธิภาพ ก่อให้เกิดประสิทธิผลต่อการเรียนให้ดียิ่งขึ้น”³ ครูผู้สอนจึงควรศึกษาลักษณะและธรรมชาติของเด็กแต่ละวัย เพื่อทำความเข้าใจในตัวเด็ก ทำให้เกิดประสิทธิภาพในการเรียนดนตรีสูงสุด ดังที่ ญรุธ สุธจิตต์ ได้กล่าวว่าดนตรีคือภาษาหนึ่งซึ่งใช้ถ่ายทอดความรู้สึกที่ภาษาในลักษณะอื่นไม่สามารถถ่ายทอดได้ แทนที่จะเป็นคนพูดหรือทำทาง ดนตรีใช้เสียงและจังหวะเป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึก โดยนัยแห่งภาษาที่คนใช้สื่อสารกัน ดนตรีจึงเป็นสิ่งที่เด็กปฐมวัยควรเรียนรู้⁴ นอกจากนี้ สมชาย อเมรักษ์ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า การสอนดนตรีในระดับปฐมวัยนั้น การเข้าใจธรรมชาติหรือพัฒนาการต่างๆ ของเด็กเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะว่าเด็กปฐมวัยเป็นเด็กที่มีความสามารถและมีพัฒนาการต่างๆ ที่อยู่ในขีดจำกัด ถ้าครูจัด

³ เสวี เย็นเปี่ยม, *ดนตรีปฏิบัติสำหรับครูปฐมวัย* (กรุงเทพฯ: ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสวนดุสิต, 2537), 4.

⁴ ญรุธ สุธจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 19.

กิจกรรมที่เกินความสามารถของพัฒนาการเด็ก นอกจากเด็กจะทำได้แล้ว ยังอาจเกิดอันตรายและจะมีผลเสียไปถึงพัฒนาการด้านอื่นๆ ด้วย⁵

ผู้วิจัยมุ่งที่จะศึกษากระบวนการสอนไวโอลินของครูต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี เพื่อต้องการทราบว่า ทำอย่างไรครูผู้สอนจะสามารถถ่ายทอดความรู้แก่เด็กนักเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด โดยคำนึงถึงแบบเรียน การคัดเลือกวิธีการสอนที่สามารถถ่ายทอดความรู้ให้เป็นไปอย่างสนุกสนานร่วมกับการเรียนได้ และการสอนที่เหมาะสมกับวัยของผู้เรียน ดังที่ สมชาย อมระรักษ์ ได้กล่าวว่าความสามารถทางดนตรีของเด็กแต่ละระดับต่างกัน เด็กเล็กๆ จะตอบสนองดนตรีที่ง่าย และชัดเจน เนื่องจากมีความสามารถทางดนตรีไม่มากนัก ส่วนเด็กโตจะสามารถรับสิ่งใหม่ วิธีการใหม่ๆ และสามารถตอบสนองดนตรีที่ซับซ้อนได้มากขึ้นตามลำดับ ดังนั้นความสามารถทางดนตรีของเด็กแต่ละระดับจึงมีความแตกต่างกัน⁶

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ได้กล่าวว่าการเรียนการสอนจะมีความแตกต่างกันไป ไม่มีวิธีการสอนที่ตายตัว ดังนั้นความพร้อมเป็นเรื่องเฉพาะแต่ละบุคคล แม้ผู้เรียนที่อยู่ในชั้นเรียนเดียวกัน อาจมีความพร้อมในเรื่องต่างๆ ไม่เท่ากัน⁷ นอกจากนี้ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า ในกระบวนการเรียนการสอนดนตรี เป็นหน้าที่ของผู้สอนดนตรีในการปรับปรุงเนื้อหาวิชาดนตรีให้เหมาะสมกับผู้เรียนในแต่ละระดับวัย⁸

หากครูผู้สอนไวโอลินเข้าใจถึงจุดสำคัญข้างต้นเหล่านี้ การเรียนการสอนจะเกิดประสิทธิภาพได้รวดเร็วขึ้น ดังนั้นการได้รับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสอนไวโอลินดังที่ แชนด้า ริดส์ ได้กล่าวว่าครูผู้สอนดนตรีนั้นควรได้รับการฝึกอบรมในเรื่องที่สอนอย่างเฉพาะเจาะจง⁹ โดยความเห็นของแชนด้า ริดส์นั้นเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับ อัลเบอर्टโต บาคแมนท์ ที่กล่าวว่า ครูดนตรีที่ได้รับการฝึกอบรมในขั้นพื้นฐานอย่างเหมาะสมและเป็นนักดนตรีที่ดีด้วยนั้น จะสามารถถ่ายทอดความรู้ที่เฉพาะเจาะจงได้ดีกว่าผู้ที่ไม่ได้รับการฝึกอบรม¹⁰ อีกทั้งณรุทธ์ สุทธจิตต์ ยังมีความเห็นซึ่งเป็นไปในทางเดียวกับแชนด้า ริดส์ และ อัลเบอर्टโต บาคแมนท์ว่าการสอนดนตรีไม่ว่าในลักษณะใด ย่อมมีหลักการที่ผู้สอนยึดเป็นแนวปฏิบัติ การศึกษาทฤษฎีการเรียนรู้ย่อมช่วยให้การสอนดนตรีมีประสิทธิภาพขึ้นได้ ทั้งนี้เพราะผู้สอนจะมีความเข้าใจในกระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียน และสามารถจัดการสอนดนตรีให้เหมาะสมกับผู้เรียนมากขึ้น¹¹

ผู้ปกครองที่เห็นความสำคัญทางด้านดนตรีในวิชาไวโอลิน มักจะให้เด็กเริ่มเรียนตั้งแต่ยังเล็ก ถ้าจะกล่าวถึงคุณค่าของดนตรีที่มีต่อเด็กใน [วัย3-6 ปี] จึงพอสรุปได้ตามแนวคิดของ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ดังนี้

1. ดนตรีช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการของเด็ก เป็นตัวกระตุ้นให้เด็กคิดค้นทดลอง และแสดงออกโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อ

⁵สมชาย อมระรักษ์, *ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย* (กาญจนบุรี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏกาญจนบุรี, 2542), 27.

⁶สมชาย อมระรักษ์, *ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย* (กาญจนบุรี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏกาญจนบุรี, 2542), 28.

⁷ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 95.

⁸ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 101.

⁹Sandra Reid, *How to Develop Our Child's Musical Gifts and Talents* (New York: McGraw Hill, 2001), 71.

¹⁰Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin* (New York: Da Capo Press Inc., 1966), 155.

¹¹ณรุทธ์ สุทธจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 81.

2. ช่วยพัฒนาด้านการตอบสนองทางอารมณ์ของเด็ก เนื่องจากประสบการณ์ดนตรีช่วยให้เด็กแสดงออกทางอารมณ์
3. ช่วยพัฒนาด้านปัญญา และช่วยพัฒนาด้านการรับรู้ตลอดจนการเชื่อมโยงแนวคิดต่างๆ
4. ช่วยพัฒนาการทางด้านภาษา เมื่อเด็กชอบและต้องการร้องเพลงพัฒนาการทางภาษาจึงเป็นทักษะที่ต้องเรียนรู้ควบคู่กันไปด้วย
5. ช่วยพัฒนาการด้านร่างกาย การร้องเพลง เล่นเครื่องดนตรี การเข้าจังหวะช่วยให้เด็กมีพัฒนาการทางด้านกล้ามเนื้อต่างๆ ดีขึ้น
6. ช่วยพัฒนาความเป็นเอกลักษณ์ ประสบการณ์ทางดนตรีช่วยให้เด็กรู้จัก และเข้าถึงความรู้สึกความสามารถของตนเอง และยังช่วยให้เด็กเข้าใจเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมของตนด้วย
7. ดนตรีเป็นสื่อศิลปะช่วยให้เด็กมีพัฒนาการทางด้านอารมณ์สุนทรีย์ ซึ่งนำไปสู่ความซาบซึ้งในดนตรีต่อไป¹²

ปัจจุบันการเรียนดนตรีมีความนิยมมากขึ้นซึ่ง โกวิท ชันศิริ ได้กล่าวไว้ว่า ประเทศไทยมีสถาบันการดนตรีเพิ่มขึ้น มีการสอบเทียบจาก Trinity College of Music และ Royal School of Music จากประเทศอังกฤษ และสถาบันอื่นๆ นอกจากนี้วิชาไวโอลินยังบรรจุอยู่ในรายวิชาเลือกในสถาบันการสอนดนตรีทั่วไป ประสิทธิภาพในการเรียนการสอนไวโอลินนั้นขึ้นอยู่กับบุคลากรครู ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจในเรื่องของการสอนไวโอลิน¹³ นอกจากนี้ ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ได้กล่าวว่าการสอนดนตรีที่ดี ควรอยู่บนรากฐานของหลักการที่ดี¹⁴ โดยอาภรณ์ ใจเที่ยง มีความเห็นพ้องกับโกวิท ชันศิริ และณรุทธ์ สุทธจิตต์ ว่าผู้สอนดนตรีควรมีความรู้ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการสอนดนตรีอย่างดี ผู้สอนที่สอนอย่างมีหลักการมีความรู้และมีทักษะ จะช่วยให้ผู้เรียน เรียนอย่างมีความหมาย มีคุณค่า และผู้สอนจึงควรมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับการเรียนการสอนทั้งในด้านความหมาย ลักษณะ องค์ประกอบ หลักการสอน หลักการเรียนรู้ ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างหลักการสอนกับหลักการเรียนรู้ เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติเพื่อให้ การสอนบรรลุผลอย่างมีประสิทธิภาพ¹⁵

จากประโยชนข้างต้นที่ได้กล่าวมานั้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของการศึกษากระบวนการสอนไวโอลินของครูโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเรียนการสอนต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี

เนื่องด้วยผู้วิจัยเป็นครูสอนวิชาไวโอลินซึ่งมีโอกาหลายครั้งที่สอนผู้เรียนอายุ 3-6 ปี ผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญของปัญหาที่เกิดจากการขาดความรู้ความเข้าใจในการสอนกลุ่มผู้เรียนไวโอลินดังที่กล่าวมาข้างต้น จึงเกิดความต้องการในการศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการสอนไวโอลินของครูต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากครูผู้จบการศึกษาทางด้านไวโอลินโดยตรง และมีประสบการณ์การสอนผู้เรียนอายุช่วง 3-6 ปี

¹²ณรุทธ์ สุทธจิตต์, จิตวิทยาการสอนดนตรี (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 95.

¹³โกวิท ชันศิริ, ดุริยางคศิลป์ตะวันตก เบื้องต้น (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 298.

¹⁴ณรุทธ์ สุทธจิตต์, จิตวิทยาการสอนดนตรี (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 7.

¹⁵อาภรณ์ ใจเที่ยง, หลักการสอน (กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินติ้งเฮาส์, 2553), 1.

เพื่อเป็นประโยชน์ในการพัฒนาการสอนไวโอลินและการคัดเลือกแบบเรียนหรือตำราให้ตรงกับกลุ่มเป้าหมายช่วงอายุวัย 3-6 ปี ต่อไปได้ในอนาคต

โดยทั่วไปแล้วการเรียนดนตรีถูกมองว่าเป็นวิชาที่ต้องศึกษาตั้งแต่วัยเด็กจึงสามารถเสริมทักษะให้เชี่ยวชาญได้ แบบเรียนวิชาดนตรีทั่วไปจึงมุ่งเน้นไปที่กลุ่มผู้เรียนวัยเด็ก¹⁶ ด้วยเหตุนี้การเลือกใช้กระบวนการสอน หรือแบบเรียนต่างๆ ควรเลือกให้เหมาะสมกับเด็กแต่ละวัย เช่น เด็กช่วงอายุ 3-6 ปี พัฒนาการการเรียนรู้มีความเป็นตัวของตัวเองสูง อยากเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ สนุกสนานกับการเล่น กล้ามเนื้อมัดเล็กยังไม่สามารถทำงานได้เต็มที่ สมารถอยู่ในช่วงสั้น 5-10 นาที เรียนรู้อะไรต่างๆ จากสภาพแวดล้อมและประสบการณ์ตรงที่พบ ซึ่งจะแตกต่างกันกับเด็กในอายุ 5-7 ปี ซึ่งมีความพร้อมที่จะเรียนรู้ทักษะดนตรีต่างๆ เช่น การฟัง การขับร้องและการเล่นเครื่องดนตรี เป็นต้น¹⁷ ดังนั้นผู้สอนดนตรีควรมีความรู้ลึกซึ้งในเรื่องของผู้เรียน และการเรียนรู้ดนตรี เพราะเป็นสาระที่สามารถเปลี่ยนแปลง หรือปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลาในกระบวนการเรียนการสอน¹⁸ ซึ่งความรู้พื้นฐานที่เกี่ยวกับพัฒนาการของเด็กเล็กวัย 3-6 ปี เป็นส่วนสำคัญที่สามารถช่วยให้การเรียนการสอนไวโอลินประสบผลสำเร็จ

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษากระบวนการสอนและการเลือกใช้แบบเรียนไวโอลินให้เหมาะสมกับผู้เรียนวัย 3-6 ปี
2. เพื่อศึกษาปัญหาอุปสรรคและแนวทางแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างเรียน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงกระบวนการสอน การวางแผนการสอนและการเลือกใช้แบบเรียนในการสอนไวโอลินให้เหมาะสมกับผู้เรียนวัย 3-6 ปี เพื่อเป็นข้อมูลในการพัฒนาการสอนไวโอลินให้เหมาะสมกับช่วงวัย 3-6 ปี
2. ทราบถึงปัญหาอุปสรรค และแนวทางแก้ไขที่เกิดขึ้นในการเรียนการสอนไวโอลินเพื่อการนำไปปรับใช้ในการพัฒนาการสอนให้เหมาะสมกับช่วงวัย 3-6 ปี

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้วิธีการสำรวจและสัมภาษณ์ครูไวโอลินที่มีประสบการณ์สอนผู้เรียนในประเทศไทยโดยไม่กำหนดเชื้อชาติของเด็ก อายุ 3-6 ปี จำนวน 5 คนโดยเนื้อหาการสัมภาษณ์จะมุ่งเน้นไปที่การศึกษานอกระบบในประเด็นการเตรียมการวางแผนการสอน และปัญหาต่างๆ ที่ผู้สอนประสบไปจนถึงแนวทางและวิธีแก้ปัญหการสอนที่พบเจอ การวิจัยครั้งนี้ไม่ครอบคลุมถึงการติดตามผล

¹⁶รัฐนิติ นิตติธารณ์, “ศึกษาระบบการสอนกีตาร์คลาสสิกของครูต่อผู้เรียนวัยผู้ใหญ่” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2557), 1.

¹⁷สมชาย อมระรักษ์, *ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย* (กาญจนบุรี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏกาญจนบุรี, 2542), 37-38.

¹⁸ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *จิตวิทยาการสอนดนตรี* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 183.

ระยะยาวของกระบวนการเรียนการสอนนอกระบบ และเจตคติของผู้เรียนที่มีต่อครูผู้สอน โดยผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติสำหรับผู้ให้ข้อมูลดังนี้

1. งานวิจัยครั้งนี้ใช้การเลือกผู้ให้ข้อมูล (Key Informant) แบบเลือกเฉพาะเจาะจง (Purposive Selecting Method)
2. การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาการเรียนการสอนไวโอลินของครูผู้ที่มีประสบการณ์การสอนแบบตัวต่อตัว (Private Class) นอกระบบการศึกษา โดยไม่กำหนดอายุและเพศ จำนวน 5 คนเท่านั้น
3. งานวิจัยครั้งนี้ไม่คำนึงว่าผู้สอนจะมีประสบการณ์การสอนผู้เรียนอายุ 3-6 ปี มาทั้งหมดกี่ปี แต่ต้องมีประสบการณ์การสอนไวโอลินไม่ต่ำกว่า 10 ปี และเคยสอนผู้เรียนอายุ 3-6 ปี
4. ผู้ให้สัมภาษณ์เป็นผู้จบการศึกษาตั้งแต่ระดับปริญญาตรีขึ้นไปในสาขาวิชาดนตรีเครื่องมือนอกไวโอลินโดยตรงหรือเทียบเท่า

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเพื่อใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยและเก็บข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1. ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นและเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากหนังสือ เอกสาร วารสาร วิทยานิพนธ์ทั้งจากในไทยและต่างประเทศ รวมถึงสื่อสารสนเทศ เช่น เว็บไซต์ เป็นต้น
2. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาออกแบบคำถามสัมภาษณ์ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และขอบเขตของการวิจัย โดยมุ่งประเด็นกระบวนการสอน อุปสรรค และแนวทางแก้ไขในการสอนไวโอลินต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี
3. เขียนโครงการเสนอแก่อาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อเข้ากระบวนการตรวจสอบจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
4. นำแบบสอบถามไปขอรับคำปรึกษาจากผู้ทรงคุณวุฒิ
5. นำแบบสอบถามไปตรวจสอบจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน
6. ปรับแก้ประเด็นคำถามตามคำแนะนำจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน และผู้ทรงคุณวุฒิ
7. เมื่อเครื่องมือวิจัยหรือแบบสัมภาษณ์ผ่านแล้วจึงทำการสัมภาษณ์ครูผู้สอนไวโอลินที่มีประสบการณ์การสอนผู้เรียนอายุ 3-6 ปี ตามที่ได้กำหนดไว้ในขอบเขตการศึกษา
8. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตที่กำหนดไว้
9. ซ่อมข้อมูลในประเด็นที่มีข้อสงสัยเพื่อให้มีความถูกต้องครบถ้วนมากที่สุด
10. เขียนรายงาน และสรุปผลการวิจัย

การคัดเลือกผู้ให้ข้อมูล

งานวิจัยครั้งนี้ใช้การเลือกผู้ให้ข้อมูล (Key Informant) แบบเลือกเฉพาะเจาะจง (Purposive Selecting Method) จำนวน 5 คน (ไม่กำหนดเพศ) โดยไม่คำนึงว่าผู้สอนจะมีประสบการณ์การสอนผู้เรียน

อายุ 3-6 ปีมาทั้งหมดกี่ปี แต่ต้องมีประสบการณ์การสอนไวโอลินไม่ต่ำกว่า 10 ปี และเคยสอนผู้เรียนอายุ 3-6 ปี เป็นผู้จบการศึกษาตั้งแต่ระดับปริญญาตรีขึ้นไปในสาขาวิชาดนตรีเครื่องมือเอกไวโอลินโดยตรงหรือเทียบเท่า และเป็นครูผู้มีประสบการณ์การสอนแบบตัวต่อตัว (Private Class)

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ทั้งแบบเป็นทางการ (Formal Interview) และแบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยเครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. แบบสัมภาษณ์ซึ่งมีประเด็นคำถามสำหรับการศึกษากระบวนการสอนไวโอลินของครูต่อผู้เรียนอายุ 3-6 ปี
2. สมุดบันทึก และอุปกรณ์เครื่องเขียน เพื่อบันทึกคำสัมภาษณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลของงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ โดยแบ่งขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลไว้ ดังนี้

1. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จากการจดบันทึกมาทำการเรียบเรียงข้อมูล และเขียนรายงานในรูปแบบของเอกสาร
2. ตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้องครบถ้วนตามที่วัตถุประสงค์ได้กำหนดไว้ รวมถึงทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เบื้องต้น เพื่อตรวจสอบว่ามีประเด็นใดขาดตกบกพร่องหรือไม่ ทั้งนี้ผู้วิจัยอาจต้องดำเนินการซ่อมแซมข้อมูลในประเด็นที่จำเป็นอีกครั้ง
3. ทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ต้องการศึกษา โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามประเด็นกระบวนการสอน และการเลือกใช้แบบเรียนหรือตำราในการสอนไวโอลินให้เหมาะสมกับผู้เรียนอายุ 3-6 ปี และปัญหา อุปสรรค แนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการเรียนการสอน

ผลการศึกษา

1. กระบวนการสอน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการสอนของครูทั้ง 5 ท่าน ทำให้ทราบถึงวิธีการในการดำเนินการสอน ของครูแต่ละคน โดยครูได้สอบถามผู้ปกครองถึงเป้าหมายในการเรียน และข้อมูลด้านอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียน เพื่อนำมาใช้ในการวางแผนการสอน อีกทั้งการเตรียมความพร้อมให้เหมาะสมกับช่วงอายุและเพศ การเลือกใช้แบบเรียน การปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการสอน และการกระตุ้นความสนใจในการเรียนโดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 การเตรียมความพร้อม

ครูทุกท่านมีการเตรียมความพร้อมก่อนการสอน โดยการศึกษาธรรมชาติและการเรียนรู้ของเด็ก (ครู A และ D) สอบถามเป้าหมายในการเรียนไวโอลินจากผู้ปกครอง (ครู B และ C) พร้อมทั้งเตรียม

สื่อการสอนและอุปกรณ์ที่ใช้ในการสอน (ครู A, D และ E) และเตรียมกิจกรรมการเรียนการสอนไวโอลินในแต่ละคาบเรียน (ครู B และ D)

1.2 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียนเพื่อใช้ในการวางแผนการสอน

ครูผู้สอนทั้ง 5 ท่านโดยส่วนใหญ่มีความคิดเห็นไปในแนวทางเดียวกัน ถึงการสอบถามว่าเด็กนักเรียนเคยมีทักษะทางดนตรีหรือการเล่นเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ มาก่อนหรือไม่ จากทั้งตัวเด็กนักเรียนและผู้ปกครอง (ครู A, B, C และ D) นอกจากนี้ยังได้มีการสอบถามถึงความต้องการหรือเป้าหมายของผู้ปกครองในการส่งลูกเรียนไวโอลิน (ครู B, D และ E) รวมไปถึงความชอบในเรื่องต่างๆ ของเด็กนักเรียน (ครู B และ C) และสอบถามถึงอายุของผู้เรียน (ครู A) สุดท้ายสอบถามถึงบุคลิกลักษณะนิสัยของผู้เรียนเป็นอย่างไร เรียนโดยสมัครใจหรือไม่ (ครู B)

1.3 การสื่อสารกับผู้ปกครองเพื่อบอกถึงจุดประสงค์และเป้าหมายในการเรียน

ครู 5 คน มีความคิดเห็นที่ตรงกัน ในเรื่องความสำคัญของการสื่อสารกับผู้ปกครอง เพื่อบอกถึงจุดประสงค์หรือเป้าหมายในการเรียนไวโอลินอายุ 3-6 ปี แต่แบ่งออกเป็นสามลักษณะคือ บอกให้ผู้ปกครองเข้าใจและปฏิบัติตามวิธีการที่ครูเลือกใช้สอน (ครู A, C และครู E) ลักษณะที่สองคือ ปรีกษาหารีร่วมกันโดยสอบถามผู้ปกครองเพิ่มเติมถึงความต้องการเพื่อที่จะนำมาปรับเปลี่ยนเป้าหมายในแผนการสอนของตัวเองให้ตรงกับความต้องการของผู้ปกครอง (ครู D) และลักษณะสุดท้ายคือ ครูมีการสอบถามถึงความต้องการของผู้ปกครอง และวางแผนการสอนให้ตรงตามความต้องการของผู้ปกครอง (ครู B)

1.4 การวางแผนการสอนเด็กเพศชายและเพศหญิง

ครูทั้ง 5 ท่านมีความเห็นว่า เด็กเพศหญิงนั้นมีความพร้อมที่จะปฏิบัติตามการสอนของครูมากกว่าเด็กเพศชาย โดยเด็กเพศหญิงนั้นจะมีความจดจ่อและให้ความร่วมมือในการเรียนมากกว่าเด็กเพศชาย แต่จะแตกต่างกันในเรื่องการสร้างแรงจูงใจตามความชอบที่ไม่เหมือนกันระหว่างเพศ

1.5 การวางแผนการสอนในช่วงอายุ 3-6 ปี

ครูทั้ง 5 ท่านมีความเห็นที่คล้ายคลึงกันว่า ในแต่ละช่วงอายุระหว่าง 3-6 ปี จะมีความแตกต่างกันทั้งในด้านพัฒนาการทางร่างกาย และสติปัญญา ดังนั้นแผนการสอนและกิจกรรมการเรียนนั้นสามารถจัดให้มีกิจกรรมที่คล้ายคลึงกันได้ แต่เพิ่มเวลาของกิจกรรมให้มากขึ้นและอาจลดอุปกรณ์ช่วยสอนลง

1.6 การเลือกใช้แบบเรียน

ครูส่วนใหญ่เลือกใช้แบบเรียน Suzuki Violin School Book ของ Dr.Shinichi Suzuki (ครู A, B, D และ E) นอกจากนี้ครูทั้ง 5 ท่านยังได้แนะนำหนังสือแบบเรียนดังต่อไปนี้อีกด้วยคือ Step by Step ของ Kerstin Wartberg (ครู A และ E), Vamoosh Violin Book ของ Thomas Gregory (ครู B), Junior Violin Course ของสถาบัน Yamaha (ครู C), Encore on Strings Music Maestros Violin Book ของ Mark Gibson (ครู D)

1.7 การปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการสอน

ครูทุกคนมีการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับเด็กแต่ละบุคคล โดยมีรายละเอียดดังนี้ ครู A จะเน้นไปที่การเคารพสิทธิของเด็กนักเรียนแต่ละคน ทำความเข้าใจเด็ก และใช้

แรงจูงใจหรือสิ่งหลอกล่อให้เด็กสนใจการเรียนมากขึ้น ส่วนครู B และครู D จะใช้พฤติกรรมการสอนที่มีความคล้ายคลึงกันในเรื่องของการสร้างบรรยากาศภายในห้องเรียนให้มีความสนุกสนานและผ่อนคลายในห้องเรียน บุคลิกท่าทางของครูจะยิ้มแย้ม ร่าเริง เพื่อให้เด็กรักในตัวของครูผู้สอน ครู C ใช้วิธีการปรับพฤติกรรมการสอนและปรับการสอนให้เป็นไปตามความสนใจของเด็ก สุดท้ายครู E เห็นว่าครูจะต้องเป็นตัวอย่างที่ดีและเข้าใจในขั้นตอนการสอนของตัวเองอย่างชัดเจน นอกจากนี้จะต้องมีความเข้าใจถึงความสามารถที่เด็กสามารถทำได้ในขณะที่เรียน

1.8 การกระตุ้นความสนใจในการเรียน

จากผลการวิจัยครู A, D, E จะใช้สื่อการสอนที่มีความหลากหลาย จัดกิจกรรมการสอนที่สั้น และมีการเปลี่ยนกิจกรรมอย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ยังมีการติดอุปกรณ์ช่วยสอน ให้รางวัลเด็กนักเรียน เมื่อเด็กนักเรียนให้ความร่วมมือในการเรียน แต่ครู B ใช้คลิปวิดีโอเพื่อสร้างแรงบันดาลใจให้เด็ก เช่นหาบุคคลตัวอย่างที่นักเรียนชื่นชอบ เพื่อกระตุ้นให้เด็กอยากเรียนไวโอลินมากขึ้น และสุดท้าย ครู C ใช้วิธีการจัดกิจกรรมกลุ่ม เพื่อให้เด็กสังเกตเด็กคนอื่นที่เล่นไวโอลินได้แตกต่างออกไปจากตนเอง กระตุ้นให้เกิดความอยากในการที่จะเล่นไวโอลินมากยิ่งขึ้น

2. ปัญหา อุปสรรค และแนวทางแก้ไข

จากการศึกษาพบว่า ครูทั้ง 5 ท่าน พบกับปัญหาและอุปสรรคในการดำเนินการสอนไวโอลินเด็กอายุ 3-6 ปี ในประเด็นที่เหมือนและแตกต่างกันออกไป ผู้วิจัยจึงทำการสร้างตารางเรียงลำดับปัญหาที่ครูทั้ง 5 ท่านพบ จากปัญหาที่พบมากที่สุดไปถึงปัญหาที่พบน้อยที่สุด จากนั้นทำการสรุปวิธีการในการแก้ไขปัญหา โดยเรียงลำดับตามประเด็นของปัญหาดังกล่าวคือ เด็กไม่ให้ความร่วมมือในการเรียน ผู้ปกครองไม่เข้าใจในระบบการสอน เด็กมีความจดจ่อในการเรียนน้อย เด็กไม่ได้สมัครใจมาเรียนด้วยตนเอง ปัญหาด้านทักษะการสื่อสารกับเด็กนักเรียน และผู้ปกครองมีความคาดหวังในการเรียนมากเกินไปจนพัฒนาการของเด็ก

จากการที่ได้นำเสนอในประเด็นของปัญหาและอุปสรรคในการดำเนินการสอนไวโอลินเด็กอายุ 3-6 ปี ไปแล้วนั้น ครูแต่ละคนมีแนวทางการแก้ปัญหาต่างกันไป ซึ่งสามารถสรุปแนวทางแก้ปัญหาโดยเรียงลำดับในการแก้ไขปัญหาที่ได้สรุปปัญหาและอุปสรรคไว้ข้างต้น ดังนี้

2.1 ปัญหาเด็กไม่ให้ความร่วมมือในการเรียน ครู A B และ C ใช้คลิปวิดีโอเพื่อกระตุ้นเด็กและสร้างความสนิทสนมเป็นกันเองกับเด็ก

2.2 ปัญหาเรื่องผู้ปกครองไม่เข้าใจในระบบการสอน ครู A D และ E ใช้วิธีการสื่อสารกับผู้ปกครองและชี้แจงถึงระบบการสอนที่ใช้

2.3 ปัญหาเด็กมีความจดจ่อในการเรียนน้อย ครู A B และ C ทำความเข้าใจในพัฒนาการของนักเรียน และใช้ขั้นตอนการสอนที่สั้น เปลี่ยนกิจกรรมให้หลากหลาย

2.4 ปัญหาเด็กไม่ได้สมัครใจมาเรียนด้วยตนเอง ครู B จะใช้วิธีการโดยให้ความสนิทสนมกับนักเรียนมากขึ้นและเปลี่ยนไปทำกิจกรรมอย่างอื่นที่ยังคงเกี่ยวข้องกับดนตรี

2.5 ปัญหาด้านทักษะการสื่อสารกับเด็กนักเรียน ครู C อธิบายว่าต้องใช้ความอดทนในการบอกให้เด็กนักเรียนทำให้ถูกต้อง

2.6 ผู้ปกครองมีความคาดหวังในการเรียนมากเกินพัฒนาการของเด็ก ครู D จะอธิบายสื่อสารกับผู้ปกครองให้เข้าใจ พร้อมกับพยายามทำให้เด็กสามารถเล่นได้ตามความคาดหวังของผู้ปกครอง

สรุปและอภิปรายผล

1. กระบวนการสอน

1.1 การเตรียมความพร้อม

จากผลการวิจัยพบว่า ครูทั้ง 5 ท่านมีการเตรียมความพร้อมก่อนการสอนไวโอลินในเด็กอายุ 3-6 ปี ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาระรรมชาติและการเรียนรู้ของเด็กนั้น ศึกษาเพื่อให้ครูทราบถึงลักษณะหรือพัฒนาการที่เด็กสามารถทำได้หรือทำไม่ได้ แล้วนำมาวางแผนการทำกิจกรรมให้เหมาะสมกับเด็กแต่ละคน นอกจากนี้กิจกรรมที่นำมาใช้ในการเรียนการสอนในแต่ละเรื่อง ควรเป็นกิจกรรมที่ใช้เวลาในการปฏิบัติสั้นๆ มีความหลากหลาย และทำให้เกิดความสนุกสนานในการเรียน ซึ่งสิ่งที่จะช่วยเสริมให้การเรียนมีความน่าสนใจและสนุกมากขึ้น คือการนำอุปกรณ์และสื่อการสอนต่างๆ มาใช้ เนื่องจากลักษณะธรรมชาติของเด็กวัยนี้จะมีความจดจ่อกับการเรียนค่อนข้างน้อย การใช้อุปกรณ์เข้าช่วยจะทำให้เด็กสามารถเรียนได้ยาวนานยิ่งขึ้น ซึ่งในประเด็นนี้ครู E ได้ให้ความเห็นที่แตกต่างออกไปในเรื่องของการใช้อุปกรณ์ ซึ่งอุปกรณ์ที่วานี้จะช่วยให้เด็กนั้นสามารถถือเครื่องได้ง่ายยิ่งขึ้น มากกว่าที่จะนำมาใช้ในการทำกิจกรรมที่ทำให้เกิดความสนุกสนาน และในประเด็นสุดท้ายการสอบถามเป้าหมายในการส่งให้เด็กเรียนไวโอลินของผู้ปกครองเป็นสิ่งสำคัญเพราะเด็กไม่สามารถบอกความต้องการที่แน่ชัดของตนเองได้ ในการเลือกเรียนไวโอลินนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นการตัดสินใจที่เกิดจากผู้ปกครอง เนื่องจากการเรียนไวโอลินจำเป็นที่จะต้องได้รับความช่วยเหลือจากผู้ปกครองในเรื่องของการฝึกซ้อม เพราะร่างกายและความจดจำของเด็กยังไม่มีความพร้อมเท่ากับผู้ใหญ่ จึงไม่สามารถเรียนรู้และฝึกซ้อมด้วยตนเองได้ อีกทั้งครูต้องออกแบบแผนการสอนให้เหมาะสม และเป็นไปตามความคาดหวังของผู้ปกครอง

1.2 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียนเพื่อใช้ในการวางแผนการสอน

เนื่องจากเด็กในช่วงอายุ 3-6 ปี มีศักยภาพที่จำกัด ครูจึงมีการสอบถามถึงอายุของผู้เรียน ประสบการณ์ด้านดนตรีว่ามีทักษะใดบ้างมาก่อนหน้านี้ รวมไปถึงบุคลิกลักษณะนิสัยของผู้เรียน ความชอบในเรื่องต่างๆ เป็นอย่างไร และมาเรียนโดยสมัครใจหรือไม่ เพื่อนำมาใช้ในการวางแผนการสอนให้เหมาะสมกับเด็กแต่ละคน เมื่อกิจกรรมที่จัดขึ้นมีความเหมาะสมกับเด็กแล้ว จะทำให้เด็กสามารถเรียนรู้ พัฒนาทักษะด้านการเล่นให้ดีขึ้นต่อไปได้ง่าย และข้อมูลที่ควรทราบเพื่อนำมาใช้ในการวางแผนการสอนคือ ความต้องการหรือเป้าหมายของผู้ปกครองในการส่งลูกเรียนไวโอลิน เนื่องจากเด็กนักเรียนยังไม่สามารถรู้ความต้องการของตนเองได้อย่างแท้จริง การสื่อสารกับผู้ปกครองจึงมีความสำคัญอย่างมาก หากครูสามารถวางแผนการสอนให้ตรงตามความต้องการของผู้ปกครอง ผู้ปกครองจะยินยอมให้ความช่วยเหลือครู และกระตุ้นเด็กในการฝึกซ้อมที่บ้านมากขึ้น จึงทำให้เด็กนักเรียนเกิดประสิทธิภาพในการเรียนมากยิ่งขึ้น เพราะเด็กไม่สามารถมีระเบียบวินัยฝึกซ้อมด้วยตนเองได้ นอกจากนี้เด็กยังมีพัฒนาการทางด้านร่างกายไม่มากพอที่จะปฏิบัติเครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง จึงต้องได้รับความช่วยเหลือจากผู้ปกครอง แต่หากแผนการสอนนั้นไม่ตรงกับ

ความคาดหวังของผู้ปกครอง ตัวครูอาจจะไม่ได้รับความช่วยเหลือจากผู้ปกครองเท่าที่ควร

1.3 การสื่อสารกับผู้ปกครองเพื่อบอกถึงจุดประสงค์และเป้าหมายในการเรียน

จากผลของการวิจัยพบว่าในการสื่อสารกับผู้ปกครองเพื่อบอกถึงวัตถุประสงค์หรือเป้าหมายในการเรียนไวโอลินนั้น สามารถจำแนกได้เป็นการสื่อสาร 3 ลักษณะคือ 1) ครูทำการสื่อสารกับผู้ปกครองเพื่อบอกเป้าหมายและจุดประสงค์ของครู ถึงวิธีการที่ครูเลือกใช้สอนให้ผู้ปกครองเกิดความเข้าใจและปฏิบัติตามคำแนะนำของครู ทำให้เด็กสามารถพัฒนาการเล่นไวโอลินได้ตามเป้าหมายดังที่ได้วางแผนไว้ 2) ครูมีการบอกถึงจุดประสงค์และเป้าหมายในแผนการสอนที่ได้จัดเตรียมไว้ให้ผู้ปกครองทราบ และสอบถามถึงความคาดหวังของผู้ปกครองที่ต้องการ แล้วนำมาปรับเปลี่ยนร่วมกับแผนการสอนเดิมที่ได้เตรียมไว้ โดยวิธีนี้ผู้ปกครองจะยินยอมให้ความช่วยเหลือในการปฏิบัติตามคำแนะนำของครู และฝึกซ้อมที่บ้านกับนักเรียนมากขึ้น และ 3) ครูมีการสอบถามถึงจุดประสงค์และเป้าหมายของผู้ปกครองก่อนที่จะวางแผนการสอน และทำการวางแผนการสอนให้ตรงตามความต้องการของผู้ปกครอง เพื่อให้ผู้ปกครองพอใจในผลลัพธ์ของการเรียนมากที่สุด ซึ่งวิธีนี้ครูจะต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานความสามารถของเด็กนักเรียน ที่สามารถทำได้โดยไม่เร่งรัดจนเกินไป

1.4 การวางแผนการสอนเด็กเพศชายและเพศหญิง

เนื่องจากเด็กเพศชายและเพศหญิงนั้น จะแตกต่างในเรื่องของความสนใจระหว่างเพศ เช่น เด็กเพศชายนั้นอาจสนใจเรื่องราวของรถยนต์หรือซูเปอร์ฮีโร่มากกว่าเด็กเพศหญิง ส่วนเด็กเพศหญิงมีความสนใจในเรื่องของเจ้าหญิงหรือนางฟ้า เป็นต้น ดังนั้นการใช้อุปกรณ์หรือสื่อการสอนจะต้องคำนึงถึงความชอบที่แตกต่างกันออกไป ครูควรที่จะต้องจัดเตรียมการสอนให้เหมาะสมกับเพศของเด็กนักเรียน นอกจากนี้งานวิจัยยังพบว่า เด็กเพศชายเมื่อสามารถปฏิบัติเครื่องได้ในระดับหนึ่ง จะมีพัฒนาการการเล่นที่รวดเร็วกว่าเด็กเพศหญิง

1.5 การวางแผนการสอนในช่วงอายุ 3-6 ปี

จากผลการวิจัยพบว่า ครูมีการวางแผนการสอนที่คำนึงถึงพัฒนาการที่แตกต่างกันออกไปตามความสามารถของเด็กในแต่ละปี เพราะพัฒนาการด้านร่างกายของเด็กมีความแข็งแรงไม่เท่ากัน ดังนั้นครูควรคำนึงถึงระยะเวลาในการจัดกิจกรรม ให้มีความเหมาะสม ตามพัฒนาการด้านร่างกายของเด็ก และกิจกรรมที่จัดนั้นครูมีความหลากหลาย มีขั้นตอนที่สั้น สามารถทำซ้ำได้อย่างสนุกสนาน ให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินในการเรียน นอกจากนี้ควรวางแผนกิจกรรมรูปแบบอื่นที่เกี่ยวกับดนตรี เพื่อให้เด็กได้ทำระหว่างการพักจากการเล่นเครื่องดนตรี และควรปลูกฝังความรักในการเล่นดนตรีเพื่อให้เด็กเกิดแรงบันดาลใจที่จะเล่นไวโอลินต่อไป ซึ่งสอดคล้องกับทีนุสลี อุภักย์ ที่กล่าวถึงลักษณะโดยรวมของวัยเด็กตอนต้นและตอนปลายเป็นวัยที่มีความฉลาดโดยธรรมชาติ สามารถเรียนได้อย่างรวดเร็ว มีความสนใจและอยากรู้อยากเห็นตลอดเวลา สามารถรับรู้ข้อดี ข้อเด่น และข้อด้อยของตนเอง สามารถสร้างฝันและเกิดแรงบันดาลใจที่จะผลักดันให้ตนเองประสบความสำเร็จได้¹⁹

¹⁹ทีนุสลี อุภักย์, *จิตวิทยาการศึกษา* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 81.

1.6 การเลือกใช้แบบเรียน

จากผลการวิจัยพบว่าแบบเรียนที่เหมาะสมสำหรับเด็กอายุ 3-6 ปี ควรมีสีสันสดใส มีรูปภาพประกอบ ตัวโน้ตและตัวอักษรมีขนาดใหญ่สามารถมองเห็นได้ชัด ทำนองและจังหวะไม่ซับซ้อน บทเพลงไม่ยาวจนเกินไป มีซิติเพลงประกอบการเล่น มีขั้นตอนการฝึกซ้อมที่สั้นสามารถทำซ้ำได้บ่อยๆ เพื่อให้เด็กรู้สึกประสบความสำเร็จในการเล่นไวโอลินได้มากขึ้น การเลือกใช้แบบเรียนจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง ซึ่งแบบเรียนที่ครูเลือกนำมาใช้ตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ส่วนใหญ่มีสีสัน ภาพประกอบ และอื่นๆ เหมาะสมกับเด็กช่วงอายุนี้

1.7 การปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการสอน

จากผลการวิจัยพบว่าปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการสอนของครูแต่ละคนนั้นจะแตกต่างกัน โดยจะปรับเปลี่ยนไปตามตัวเด็กแต่ละบุคคล เช่น หากเด็กไม่ตั้งใจเรียนครูอาจหาสิ่งกระตุ้นความสนใจของเด็กมาใช้ในการเรียน หรืออาจสร้างบรรยากาศในการเรียนให้เด็กสามารถผ่อนคลายกับการเรียน นอกจากนี้ครูควรต้องทำความเข้าใจเด็กแต่ละคน ที่อาจมีภูมิหลังที่แตกต่างกันออกไป อีกทั้งบุคลิกท่าทางการสอนนั้นเป็นสิ่งที่สำคัญเช่นกัน หากครูมีบุคลิกภาพที่ดี สุภาพ ยิ้มแย้มแจ่มใส เมื่อเด็กเห็นจะไม่หวาดระแวง เกิดความไว้วางใจ ผลสุดท้ายก็จะทำให้เรียนอย่างเต็มใจ

1.8 การกระตุ้นความสนใจในการเรียน

จากผลการวิจัยพบว่าในเด็กอายุ 3 ปี จะมีการใช้อุปกรณ์เสริม สื่อการสอน และกิจกรรมที่หลากหลายมากที่สุด เนื่องจากเด็กอายุ 3 ปี ยังไม่มีทักษะการสื่อสารที่ดีพอ ไม่สามารถช่วยเหลือตนเองได้ ความสนใจในการเรียนมีน้อย จึงจำเป็นที่จะต้องจัดกิจกรรมให้น่าสนใจและปรับเปลี่ยนกิจกรรมรวดเร็ว เพื่อให้เด็กสามารถเรียนได้ยาวนานมากยิ่งขึ้น เมื่อเด็กอายุ 4 ปี พัฒนาการทางด้านร่างกายก็จะเพิ่มขึ้นตามไปด้วย ครูจะใช้สื่อการสอน อุปกรณ์เสริมและตัวช่วยในการหลอกล่อเพื่อดึงความสนใจน้อยลง ตัวเด็กนั้นสามารถปฏิบัติเครื่องดนตรีได้มากขึ้น เพราะเด็กมีพัฒนาการด้านร่างกายที่แข็งแรงขึ้นและสามารถใช้ทักษะด้านการสื่อสารได้ดีขึ้น ส่วนในเด็กอายุ 5-6 ปี ค่อนข้างเหมือนกันมากที่สุด เด็กนักเรียนสามารถทำตามในสิ่งที่ครูบอกได้มากขึ้นกว่าเดิม นอกจากนี้ครูสามารถบอกให้เด็กทำกิจกรรมในการเรียนไวโอลินได้โดยไม่ต้องอาศัยการกระตุ้นจากการทำกิจกรรมที่หลากหลายมากเหมือนกับเด็กอายุ 3-4 ปี แต่ยังคงมีกิจกรรมเพื่อให้เด็กได้พักร่างกายจากการเล่นไวโอลินและเพลิดเพลินกับการเรียนเช่นเดิม สอดคล้องคำกล่าวของนุชลี อุภย ว่าจะทำให้เข้าใจผู้เรียนได้ดีขึ้น²⁰

2. ปัญหา อุปสรรค และแนวทางแก้ไข

เมื่อทำการวิเคราะห์ปัญหาและอุปสรรคในการเรียนไวโอลิน พบว่าปัญหาที่พบเป็นอันดับต้นๆ นั้นได้แก่ เด็กไม่ให้ความร่วมมือในการเรียนและมีความจดจ่อในการเรียนน้อยนั้น เป็นปัญหาที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งในการสอน อันเป็นผลมาจากวัยของเด็ก ซึ่งอาจยังไม่มีความพร้อมในการเรียน ทั้งในด้านพัฒนาการทางด้าน

²⁰ นุชลี อุภย, จิตวิทยาการศึกษา (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 27.

ร่างกาย ความสนใจใส่ใจในการเรียน นอกจากนี้ปัญหาดังกล่าว อาจเกิดจากความไม่มั่นใจในตนเองของเด็กที่จะทำการเรียน เด็กอาจกลัวการเล่นผิด หรือกลัวการถูกดุโดยครูผู้สอน หรืออาจเป็นเด็กที่สามารถเรียนรู้ได้ช้ากว่าเนื่องมาจากปัจจัยต่างๆ ซึ่งตรงกับทฤษฎี อุปถัมภ์ ที่กล่าวว่าหากผู้เรียนไม่ได้รับการสนใจใดๆ ในการเรียนในแต่ละครั้งคงจะประสบความสำเร็จได้ยาก เพราะถ้าสอนโดยละเอียดเรื่องการจูงใจก็เท่ากับการทำให้ตนเองและผู้เรียนต้องเสียเวลาอยู่กับกิจกรรมที่น่าเบื่อหน่ายและไม่ได้สาระประโยชน์ใดๆ เท่าที่ควร²¹ จากลักษณะดังกล่าวที่ได้กล่าวไปแล้วนั้นสอดคล้องกับ สุรางค์ โค้วตระกูล ที่กล่าวไว้ว่า แรงเสริมเป็นตัวแปรสำคัญในการเปลี่ยนพฤติกรรม หรือการเรียนรู้ของนักเรียน ดังนั้นครูที่ดีจะต้องสามารถจัดสภาพของการเรียนการสอน เพื่อให้นักเรียนได้รับแรงเสริมเมื่อการเรียนรู้เกิดขึ้น พฤติกรรมใดที่ได้รับแรงเสริม พฤติกรรมนั้นจะเป็นส่วนหนึ่งที่นักเรียนเรียนรู้ พฤติกรรมใดที่ไม่ได้รับแรงเสริม แม้ว่าจะเน้นสิ่งที่ครูต้องการให้เกิดก็จะไม่อยู่นานคงทน²²

นอกจากนี้ปัญหาด้านผู้ปกครองที่ไม่เข้าใจในระบบการสอนนั้นยังเป็นอีกปัญหาที่พบได้บ่อยครั้ง ซึ่งครูควรที่จะต้องทำการชี้แจงในเรื่องของแผนการสอน วิธีที่ใช้สอน รวมไปถึงแบบเรียนต่างๆ เพื่อให้ผู้ปกครองมีความเข้าใจตรงกันกับครูผู้สอน ซึ่งวิธีนี้หากไม่ได้รับความร่วมมือกับผู้ปกครองเอง ก็จะเป็นไปได้ยากที่ผู้ปกครองจะเข้าใจในสิ่งที่ครูกำลังสอน อาจส่งผลเสียไปถึงตัวเด็กได้ ดังนั้นครูไม่ควรเพิกเฉยในประเด็นดังกล่าว ส่วนแนวทางแก้ไขประเด็นปัญหาที่พบอื่นๆ ของครูแต่ละคนที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ผู้วิจัยพิจารณาสามารถนำมาปรับใช้ได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็น การสร้างความสนิทสนมกับเด็กเพื่อให้เด็กมีความสนใจเรียนยิ่งขึ้น และครูจำเป็นต้องใช้ความอดทนสูงต่อเด็กวัยนี้เพื่อให้เด็กทำตามสิ่งที่ครูสอนได้อย่างถูกต้อง รวมไปถึงการสร้างความเข้าใจกับผู้ปกครองที่คาดหวังผลสัมฤทธิ์ของเด็กมากเกินไป

²¹ นุชลิ อุปถัมภ์, *จิตวิทยาการศึกษา* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 104.

²² สุรางค์ โค้วตระกูล, *จิตวิทยาการศึกษา* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 193-194.

บรรณานุกรม

- โกวิท ชันธศิริ. (2558). *ดุริยางคศิลป์ตะวันตก เบื้องต้น* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2541). *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รัฐินิธิ นิติอาภรณ์. (2557). *ศึกษากระบวนการสอนกีตาร์คลาสสิกของครูต่อผู้เรียนวัยผู้ใหญ่*. มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.
- สมชาย อมะรักษ. (2542). *ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย*. กาญจนบุรี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏกาญจนบุรี.
- เสวี เย็นเปี่ยม. (2537). *ดนตรีปฏิบัติสำหรับครูปฐมวัย*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.
- อาภรณ์ ใจเที่ยง. (2553). *หลักการสอน* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้งเฮาส์.
- Bachmann, A. (1966). *An Encyclopedia of the Violin*. New York: Da Capo Press, Inc.
- Reid, S. (2001). *How to Develop Our Child's Musical Gifts and Talents*. New York: McGraw Hill.

การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ซัยริงกา ทรี*
ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล

Acting Skill Development in the Solo Performance of *The Syringa Tree* by
M.L. Pundhevanop Dhewakul's Acting Method

เพิงดาว จริยะพันธุ์¹
Peangdao Jariyapun

บทคัดย่อ

ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุลมีความเชื่อว่าหากนักแสดงที่มีจิตอิสระ รู้จักวางอัตตา มีสมาธิตั้งมั่น เป็นหนึ่งเดียวทั้งกายและใจก็จะเป็นตัวละครได้โดยง่าย จึงออกแบบแบบฝึกหัดอันฝึกฝนให้กายและจิต ของนักแสดงทำงานประสานกันด้วยแนวทางของการเจริญสติ/สมาธิของศาสนาพุทธ ผู้วิจัยทดลองนำหลัก การแสดงนี้มาใช้ในการแสดงเดี่ยวเรื่อง *เดอะ ซัยริงกา ทรี* โดยมีสมมติฐานว่าเมื่อนักแสดงใช้หลักการแสดง ของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุลนี้แล้วจะสามารถเข้าถึงบทบาทและสามารถสื่อสารสารหลักของเรื่องได้ดีขึ้น ผู้วิจัยทดลองใช้หลักการแสดงฯ 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร 2) เตรียมพร้อม นักแสดงก่อนการแสดง 3) พัฒนาทักษะโดยรวม ด้วยงานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยแบบปฏิบัติการ ผู้วิจัยจึง เลือกวิธีการเก็บข้อมูลหลากหลายรูปแบบที่นอกเหนือหนังสือและตำรา อันได้แก่ บันทึกการทำงานของผู้วิจัย, บันทึกคำสอน, การสังเกตการณ์, การสัมภาษณ์, แบบสอบถามผู้ชม และวิดีโอบันทึกการแสดงจริง ผลการ ศึกษาพบว่า การฝึกปฏิบัติด้วยแนวทางดังกล่าวอย่างต่อเนื่องช่วยเสริมความรู้สึกไว้วางใจในศักยภาพของ ตนเอง ทำให้นักแสดงรู้สึกอิสระที่จะเป็น ทำ หรือรู้สึกโดยไม่กลัวการถูกตัดสิน ทั้งจากผู้อื่นและตนเอง เมื่อนักแสดงค้นพบอิสรภาพบนเวทีแล้วการเข้าถึงบทบาทและสื่อสารสารหลักของเรื่องก็เกิดขึ้นได้โดยง่าย

คำสำคัญ: หลักการแสดง / พุทธศาสนา / การแสดงเดี่ยว

¹นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

M.L. Pundhevanop Dhewakul believes that an actor who can be free from his/her ego, with an empty mind, unwavering focus, and unity of body and mind will easily become a character. With this doctrine, he created exercises to train the body and mind of an actor to work in unity, under Buddhist guiding principles on mindfulness and meditation. The researcher adopted this acting method in a solo performance *The Syringa Tree* with the assumption that M.L. Pundhevanop Dhewakul's acting method could enhance the ability to become the characters and convey the message of the play genuinely and effectively. The researcher employed the acting method in three different ways; 1) to explore the inner experience of the characters, 2) to prepare body-mind for a performance, and 3) to improve overall skills of an actor. This study is Practice as Research. The researcher opted to collect data in several other ways in addition to literature reviews such as journals, lecture notes, observation, interviews, questionnaires, and a video recording of the performance. The finding of the study is continued practices of the acting method foster trust in one's self and empty an actor's mind, enabling them to be, do, feel without fear of judgment from others or one's self. Once an actor discovers freedom on stage, becoming a character and conveying a message of a play become spontaneous.

Keyword: Acting Method; Buddhism; Solo performance

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

นักแสดงคือผู้รับบทบาทเป็นตัวละครเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดมาสู่ผู้ชม รวมถึงเป็นผู้ถ่ายทอดงานของฝ่ายสร้างสรรค์อื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นบท กำกับการแสดง และฝ่ายออกแบบการแสดง นักแสดงควรต้องขวนขวายหาความรู้ความชำนาญฝึกฝนตนเองเพื่อที่จะทำหน้าที่นักแสดงได้อย่างดีที่สุด (สตีเฟ่น รุโมโกม, 2542) เป้าหมายของนักแสดงจึงหมายถึงการรับใช้ตัวละครและบทละคร สื่อสารเรื่องราวอันเป็นศิลปะดังกล่าวให้ได้อย่างจริงใจที่สุดด้วยเครื่องมือเพียง 3 อย่าง ได้แก่ ร่างกาย จิตใจ และความคิดหน้าที่ของนักแสดงคือการขวนขวายพัฒนาทักษะทั้ง 3 ส่วนนี้ให้ทำงานได้เต็มสมรรถภาพอย่างสอดคล้องประสานให้เป็นผู้มีความพร้อมทางร่างกาย เสียง ประสาทสัมผัสและอารมณ์ความรู้สึก เพื่อที่จะบรรลุเป้าหมายให้ได้ ผู้วิจัยเข้าศึกษาการแสดงในระดับปริญญาโทด้วยความมุ่งหวังจะค้นหาแนวทางพัฒนาเครื่องมือ 3 ส่วนนี้ที่นอกเหนือจากขอบเขตความรู้เดิม และได้ท้าทายขีดจำกัดของตนในฐานะนักแสดง

ผู้วิจัยได้เข้าศึกษาในชั้นเรียนการแสดงชั้นสูงกับม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล หรือในงานวิจัยฉบับนี้จะเรียกว่า *หม่อมน้อย* หลักการแสดงฯ คิดค้นขึ้นมาโดยสกัดจากประสบการณ์ชีวิตของหม่อมน้อย

อันประกอบด้วย การแสดงบัลเลต์ (ballet) หลักการแสดงของสตานิสลาฟสกี (Stanislavski)² ที่สอนโดย รองศาสตราจารย์สดใส พันธุ์โกมล และหลักปรัชญาและการเจริญสติ/สมาธิของพุทธศาสนา หม่อมน้อยได้ออกแบบชุดแบบฝึกหัดกายและจิต หม่อมน้อยเชื่อว่าหากนักแสดงที่มีจิตอิสระ รู้จักวางอัตตา มีสมาธิตั้งมั่น เป็นหนึ่งเดียวทั้งกายและใจจะเป็นตัวละครได้โดยง่าย ผู้วิจัยพบว่าหลักการนี้ไม่เพียงนำหลักพุทธศาสนามาฝึกฝนร่วมแต่เป็นการผสานกับหลักการแสดงอย่างลงตัว ตลอดจนผู้เรียนได้มองการแสดงผ่านกรอบคิดของพุทธศาสนา นับเป็นการเชื่อมโยงข้ามศาสตร์ทำให้ผู้เรียนได้รับความรู้แบบองค์รวม

หลังฝึกไประยะหนึ่งผู้วิจัยรู้สึกว่าการแสดงและจิตสมดุลขึ้น ทักษะจินตนาการและการเปิดรับสัมผัสต่างๆ มีสมรรถภาพที่ดีขึ้น แต่กระนั้นผู้วิจัยก็ยังมีข้อสงสัยเกี่ยวกับการนำเอาหลักการนี้มาใช้เมื่อนักแสดงต้องเข้าถึงกับตัวละครต่างๆ ว่าใช้ได้หรือไม่ ใช้อย่างไร จึงเป็นที่มาของงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยต้องการท้าทายขีดจำกัดของตนในฐานะนักแสดงด้วยเช่นกันจึงเลือกบทละครของพามาเลา กีน (Pamela Gien) นักเขียนผิวขาวชาวแอฟริกาใต้ เรื่อง *เดอะ ไชริงกา ทรี (The Syringa Tree)* อันเป็นบทละครสำหรับแสดงเดี่ยวเป็นกรณีศึกษา บทละครเรื่องนี้ประกอบไปด้วยตัวละครจำนวนมาก หลากเพศหลายวัย ด้วยบริบทที่ไกลตัวผู้แสดงและต้องสลับตัวละครเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงคิดว่าบทละครเรื่องนี้จะเป็นกรณีศึกษาที่ดีสำหรับนำหลักการแสดงของม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุลมาใช้งาน เพื่อให้ได้ศึกษาการนำหลักการแสดงฯ ไปใช้ให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดอย่างไร งานวิจัยฉบับนี้จึงมุ่งศึกษาว่าหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล สามารถพัฒนาทักษะของนักแสดงและกลวิธีการแสดงในการแสดงเดี่ยวได้อย่างไรและสังเคราะห์แนวทางออกมาอย่างเป็นระบบเพื่อเป็นประโยชน์ต่อบุคลากรในแวดวงศิลปะการแสดงที่สนใจศึกษาประเด็นดังกล่าวต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษากระบวนการและกลวิธีการแสดงในรูปแบบการแสดงเดี่ยวในบทละครเรื่อง *เดอะ ไชริงกา ทรี* ด้วยหลักการแสดงของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล
2. สังเคราะห์การนำหลักการแสดงของ ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล มาใช้พัฒนาทักษะการแสดงเดี่ยวอย่างเป็นระบบ

สมมติฐาน

เมื่อนำหลักการแสดงของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล มาทดลองใช้ในการแสดงเดี่ยว (solo performance) เรื่อง *เดอะ ไชริงกา ทรี* ทำให้นักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาทและสามารถสื่อสารสารหลัก (message) ของเรื่องได้ดีขึ้น

²หลักการแสดงของสตานิสลาฟสกี (Stanislavski) หรือระบบการแสดงของสตานิสลาฟสกี(The Stanislavsky system) เป็นระบบอันเกิดจากการวิเคราะห์กระบวนการแสดงของนักแสดงโดยคอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี นักแสดง, ผู้กำกับ และครูสอนการละครชาวรัสเซีย หลักการแสดงไม่ได้สอนว่านักแสดงควรแสดงอย่างไรแต่สอนว่านักแสดงจะสื่อสารอย่างจริงจังได้อย่างไร(Cole & Chinoy, 1970: 385)

ระเบียบวิธีวิจัย

1. ทบทวนองค์ความรู้อันมีขอบข่ายเกี่ยวข้องกับหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล เพื่อนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางฝึกทักษะนักแสดงในการแสดงเดี่ยว
2. วิเคราะห์ตัวบทและตัวละคร
3. กระบวนซ้อมการแสดงเดี่ยวโดยใช้หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล
4. การนำเสนอผลผลิตจากการวิจัย
5. ประเมินผลจากแบบสอบถามจากผู้ชมทั่วไป ผู้กำกับการแสดง และผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง
6. สรุปผลงานวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

กรอบแนวคิด: หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล

หลักการแสดงของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุลมีฐานมาจากหลักจิตพุทธศาสนานิกายเถรวาท ดังนั้น แก่นหลักธรรมอันว่าด้วยอนิจจังและอนัตตาย่อมเป็นแก่นหลักของหม่อมน้อยเช่นเดียวกัน ศาสนาพุทธนั้นสอนว่าใดใดในโลกล้วนเป็นอนิจจัง ไม่เที่ยงแท้ ไม่จีรัง และเป็นอนัตตาไม่มีตัวตน หากมีไม่มีตัวตนแล้ว นักแสดงจะยึดอะไรไว้ขณะแสดง หม่อมน้อยกล่าวว่า สิ่งเดียวที่ยึดได้จริงๆ คือลมหายใจกับสติที่เป็นปัจจุบัน สิ่งที่ทำให้เรามีชีวิตมีเพียงเท่านั้น นักแสดงคือผู้ที่ถ่ายทอดชีวิตของมนุษย์คนหนึ่งและเพื่อให้เข้าถึงตัวละครนั้น จึงจำเป็นต้องวาง “อัตตา”³ ของตนเองลงเพื่อสวมอัตตาของตัวละคร อันได้กล่าวไว้ว่า “คนที่มีอัตตามาก สลัดความเป็นตัวตนของตนเองไม่ได้ จะไม่สามารถเป็นนักแสดงที่ดีได้” (super user, ออนไลน์, 2555) การเรียนการแสดงคือ เรียนเพื่อให้นักแสดงผู้นั้นวางอัตตาของตนลงให้ได้และฝึกสัญชาตญาณให้กระทำตามอัตตาของตัวละคร

ชุดแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิตของหม่อมน้อยมุ่งเน้นการเจริญสติปัฏฐานและเจริญสมาธิเป็นข้อสำคัญ *สติปัฏฐาน* คือการตั้งสติกำหนดพิจารณาสิ่งทั้งหลายรู้ว่ามีและตามรู้ดูทัน *สมาธิ* หมายถึงความตั้งมั่นของจิต ภาวะที่จิตแน่วแน่ต่อสิ่งที่กำหนด ไม่ฟุ้งซ่านหรือส่ายไป (พระพุทโธมหาราช (ป. อ. ปยุตโต), 2561) การเจริญสมาธิก็คือการฝึกจิตนั่นเอง ฝึกเพื่อให้จิตแน่วแน่ สงบสุข และมีสติสัมปชัญญะสมบูรณ์ หรือกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า ฝึกเพื่อให้มีสติเร็ว เพียงพอ และให้จิตพร้อมใช้งาน (active) เมื่อนักแสดงพัฒนากายและจิตให้ว่าง ตั้งมั่น และพร้อมใช้งานแล้วการเข้าถึงตัวละครใดใดก็จะทำได้โดยง่าย

แบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิต (bodymind) พื้นฐาน ของหม่อมน้อยประกอบไปด้วย

1. ชุดเตรียมร่างกาย

หม่อมน้อยฝึกการแสดงบัลเล่ต์มาตั้งแต่เด็กทำให้ได้เข้าใจถึงประโยชน์ของการฝึกร่างกายแบบมีรูปแบบหรือแพทเทิร์น (pattern) และการใช้นับเป็นตัวกำหนดจังหวะ ว่าช่วยให้กายและจิตของนักแสดงรวมกันเป็นหนึ่งเดียวในเวลาอันรวดเร็ว ชุดท่าทางที่หม่อมคัดเลือกลำดับได้มีเพียงลักษณะของการเต้นบัลเล่ต์เท่านั้นแต่ผสมรวมกับการแยกส่วนร่างกาย (body isolation) ตั้งแต่ร่างกายส่วนบน-กลาง-ล่าง ที่เชื่อมโยงไป

³อัตตา(ego) หมายถึง ตัวตน; ปุณฺณย่อมยึดมั่นมองเห็นชั้น 5 (รูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ) อย่างใดอย่างหนึ่งหรือทั้งหมดเป็นอัตตา

เรื่องแนวคิดเรื่องแกนกลางภายใน(internal center) หรือจักระ (Chakra)⁴ ของอินเดียซึ่งหมายถึงจุดศูนย์กลางของพลังงานภายใน อีกทั้งยังผสมรวมกับท่ายุคะอีกด้วย ตลอดการทำกระบวนทำนี้นักแสดงจะใช้ลมหายใจเป็นตัวประสาน มีสติรับรู้ตามทุกขณะ ไปตามจังหวะนับ ข้อสำคัญของการทำแบบฝึกหัดนี้คือ ต้องทำให้ต่อเนื่องและลื่นไหลในอัตราจังหวะเร็ว หากทำเป็นกลุ่มผู้ปฏิบัติพึงต้องไปตามจังหวะของกลุ่ม ไม่รู้ล่วงหน้า ไม่เป็นผู้นำหรือผู้ตาม เมื่อร่างกายตื่นตัวเต็มที่แล้วในแบบฝึกหัดต่อไปจะเน้นการทำงานของระบบภายในของผู้ปฏิบัติ

2. ธาตุทั้ง 4

การพิจารณาธาตุทั้ง 4 คือการพิจารณาว่ากายของเราเป็นอนิจจังและอนัตตาประกอบขึ้นมาจากธาตุ 4 อย่าง ได้แก่ 1) ดิน (ปฐวีธาตุ) 2) น้ำ (อาโปธาตุ) 3) ลม (วาโยธาตุ) 4) ไฟ (เตโชธาตุ) ธาตุทั้ง 4 อย่างนี้ต้องอยู่ด้วยกัน แยกออกจากกันไม่ได้ มนุษย์รวมกันมีชีวิตด้วยธาตุทั้ง 4 เป็นสิ่งที่ เป็นธรรมชาติ เป็นพลังงานภายในร่างกายของมนุษย์ เมื่อเราแยก 4 ส่วนนี้ออกมาใช้งานก็เหมือนกับเราได้เข้าถึงธรรมชาติของตัวเราและสรรพสิ่งบนโลก หม่อมน้อยนำแนวคิดธาตุทั้ง 4 มาเป็นจุดเริ่มต้นของแบบฝึกหัด แต่ได้ปรับเปลี่ยนเป็นพลังงานธรรมชาติ 4 แบบ ได้แก่ แรงดึงดูด (gravity), น้ำ (water), ลม (wind) และอุณหภูมิ (temperature)

ผู้ปฏิบัติต้องปล่อยและเปิดให้กายและจิตถูกรู้สึกหรือพร้อมรับเข้าไปไม่ว่าอะไรก็ตาม ที่เข้ามากระทบโดยมีธาตุในธรรมชาติเป็นตัวขับ หรือ ตัวนำ แบบฝึกหัดนี้จึงช่วยกระตุ้นการทำงานของสัญชาตญาณและจิตใต้สำนึกของผู้ปฏิบัติปรากฏเป็นมโนภาพ (inner image) และความรู้สึก ผู้ปฏิบัติจะหลับตาแล้วกำหนดเคลื่อนไหวในลักษณะปลดปล่อยร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดปลายนิ้วเท้าพร้อมกำหนดจิตไปที่พลังงานธรรมชาติทั้ง 4 ทีละอย่าง จากการสัมผัสกับผู้ปฏิบัติในชั้นเรียนมีประเด็นที่เห็นร่วมกัน คือ ได้ฝึกให้นักแสดงได้ยอมจำนนต่อสิ่งกระทบ เชื่ออย่างไม่มีเงื่อนไข ลดความคิดที่เป็นเหตุเป็นผลลง เมื่อลดลงแล้วก็อนุญาตให้ตัวเองได้มีประสบการณ์ที่เหนือกฎเกณฑ์ กรอบ หรือสิ่งที่จินตนาการได้ เมื่อทำแบบฝึกหัดนี้อย่างต่อเนื่อง ผู้ปฏิบัติจะพบว่าตนละเอียดและไวต่อสิ่งกระทบผ่านอายตนะทั้ง 6⁵มากขึ้น

3. มंत्रา

มंत्रา (mantra) เป็นภาษาสันสกฤต มั่น แปลว่า จิตวิญญาน ตรา แปลว่า การปลดปล่อยหรือเป็นภาษาไทยว่า มนต์ ที่แปลว่า คำศักดิ์สิทธิ์ การสวดมนต์หรือมนตรานี้เป็นการสั่นสะเทือนของเสียง (speech vibration) ทางจิตวิญญานที่สามารถปลดปล่อยมลพิษออกจากร่างกายและความคิดได้ (ทอสการ์ ซี. และ เอ., 2559: 85) ผู้ปฏิบัติจะนั่งหลับตา รู้สึกผ่อนคลาย เปล่งเสียงคำว่า โอม ฮัม ยัม รัม วัม ลัม เรียงลำดับแล้ววนกลับจนจบที่คำว่า โอม ให้เปล่งเสียงอย่างแผ่วเบา ยาวจนหมดลมหายใจ แผ่ความรู้สึกที่ได้ออกไปส่งคลื่นอันมีความสุขออกไปให้คนรอบข้าง รอบที่ 2 ให้เปล่งคำว่า นัน (7 ครั้ง) อัน ฮัน ยัน รัน วัน ลัน แล้ววนกลับจนจบที่คำว่า นัน (7 ครั้ง)

⁴จักระ (chakra) หมายถึง จุดศูนย์กลางของพลังงานภายในภายในร่างกายตามหลักพลังชีวิตหรือ ปรานะ(prana) ของอินเดีย ร่างกายประกอบด้วยจักระ (chakra) ทั้งหมด 7 จุด ได้แก่ บริเวณก้นกบ, บริเวณสะดือ, ตรงกลางระหว่างลิ้นกับสะดือ, กลางทรวงอก, กลางลำคอ, กลางหน้าผาก และกลางกระหม่อม จักระจะได้รับพลังชีวิตแล้วกระจายพลังดังกล่าวไปในระบบต่างๆ ทั่วร่างกาย

⁵อายตนะทั้ง 6 หมายถึง เครื่องรู้และถูกรู้ผ่านประสาทสัมผัส ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น สัมผัสทางกาย และใจ

แนวคิดพลังบำบัดด้วยเสียงหรือมนต์นี้สอดคล้องกับหลักคิดเรื่อง ปรานะ(prana) อันหมายถึงลมทางอินเดียเรียกสิ่งนี้ว่าพลังชีวิต หลักลมหายใจของอินเดียเป็นหลักฝึกจิตที่สำคัญ ดังอาณานิยามสติในพุทธศาสนา หลักปรานะนี้ใช้ในการฝึกโยคะด้วยเช่นกัน การสั่นสะเทือนของเสียงที่แปลงจากการสวดมนต์จะทำให้จักระได้รับการกระตุ้นเกิดพลังงานภายในไหลเวียนไปทั่วร่างกาย คลื่น/พลังงานนี้กระตุ้นหรือปลุกให้ร่างกายตื่นตัว

4. อาณานิยามสติ

นักแสดงหลายท่านอาจใช้การทำอาณานิยามสติเพื่อผ่อนคลาย แต่ในแบบฝึกหัดอาณานิยามสติของหม่อมน้อยคือการเจริญสติพื้นฐานโดยการตั้งสติแล้วกำหนดลมหายใจเข้าออก การฝึกสมาธิไม่ใช่ทำให้จิตเงียบนิ่งแต่ทำให้จิตสงบพร้อมที่จะรู้หรือเป็นกัมมนิโย (active) ตามปกติในชั้นเรียนจะใช้เวลาประมาณ 20 - 30 นาทีทำอาณานิยามสติ จากนั้นหม่อมน้อยจะสอบถามว่าผู้ปฏิบัติรับรู้สิ่งใดได้บ้าง แบบฝึกหัดนี้ผู้ปฏิบัติจะเข้าใจการทำงานจิตมากขึ้น กล่าวคือ โดยมากจะเผชิญกับความคิดที่ฟุ้งซ่าน ความวุ่นวาย หวานนอน อาการเจ็บปวด อาการคัน หูแว่ว หม่อมน้อยจะให้ผู้ปฏิบัติแยกแยะให้ได้ว่าสิ่งใดคือเวทนา สิ่งใดคือสังขาร แต่เมื่อจิตไม่ผูกอยู่กับสิ่งปรุงแต่งนั้นพิจารณาให้เห็นธรรมชาติของสิ่งนั้น ก็จะเห็นภาวะการเกิดและการดับสมาธิเป็นเครื่องมือของนักแสดงที่สำคัญ “นักแสดงที่ดีจะต้องมีสมาธิสูงมากจนสามารถรวบรวมความคิดอารมณ์ ความรู้สึกไปสู่จุดใดจุดหนึ่งตามความต้องการของบทบาทอย่างมีพลังและจุดหมายที่แน่นอน” (ตรีดาว อภัยวงศ์, 2553: น.104)

5. พลังงานพื้นโลก

สังเกตได้ว่าหม่อมน้อยเริ่มจากใช้ร่างกายอย่างหนักเพื่อปลุกอวัยวะภายนอกและภายในให้ตื่นตัว เมื่อทำเสร็จผู้ปฏิบัติจะรู้สึกคล้ายกับเพิ่งออกกำลังกายแบบกระตุ้นหัวใจ(cardio exercise) กล่าวคือจะรู้สึกเหนื่อย ใจเต้นแรง ในขณะเดียวกันก็ปลอดโปร่ง มีสมาธิกับสิ่งตรงหน้า จากนั้น หม่อมน้อยจะให้ผู้ปฏิบัติได้ทำงานกับมโนภาพและความรู้สึกอย่างเต็มที่ ก่อนที่จะกลับมาจัดสมดุลภายในและพิจารณาจิต ผู้ปฏิบัติจะนอนราบไปกับพื้น เปิดประสาทสัมผัสอย่างเต็มที่ สำรวร่างกายแล้วเปล่งเสียง โอม ให้รู้สึกถึงคลื่นที่แผ่ซ่านไปทั่วร่างกายขณะเปล่งเสียง ครั้งต่อไปในขณะที่เปล่งเสียงโอมให้ค่อยๆ ลุกขึ้นยืนตรงช้าๆ โดยเริ่มจากเท้าแล้วยืดตัวขึ้นเรื่อยๆ

แบบฝึกหัดนี้จัดไว้เป็นลำดับสุดท้ายอย่างมีนัยยะสำคัญ พื้นโลก (mother earth) เป็นพลังธรรมชาติที่มีขนาดใหญ่พอๆ กับพลังน้ำ แสง และลม เป็นธรรมชาติบำบัดรูปแบบหนึ่งจะให้ร่างกายได้สัมผัสกับพื้น การกระแทกพื้นด้วยเท้าเปล่าก็ใช่ การเดินด้วยเท้าเปล่าก็ใช่ โดยให้พลังนั้นไหลผ่านฝ่าเท้าขึ้นมา ผู้ปฏิบัติจะนอนราบไปกับพื้น หลังขา เปิดร่างกายรับพลังงานจากพื้นโลก เหมือนการเชื่อมผสานตัวเราให้เข้ากับพลังงานภายนอก และเมื่อเปล่งเสียงโอม ทั้งคลื่นเสียงและพลังงานที่รับเข้ามาทำให้ร่างกายและจิตใจตื่นตัว

เมื่อจบแบบฝึกหัดทั้งหมดผู้ปฏิบัติจะรู้สึกผ่อนคลายกายและจิต เกิดสมดุลภายใน พร้อมด้วยสมาธิและจิตที่บริสุทธิ์ผ่องใสและเป็นอิสระ อันเป็นผลมาจากการเจริญสติพื้นฐานและการบำบัดด้วยพลังงานเสียงและธรรมชาติ กล่าวได้ว่า ผู้ปฏิบัติผู้นั้นมีพื้นเพองที่มีคุณภาพพร้อมใช้งาน กล่าวคือ พร้อมทั้งจะเป็นตัวละครในชั้นเรียนการแสดงที่ไม่มีการเข้าบทบาท หม่อมน้อยมีจะกิจกรรมสุดท้ายอันเป็นบทสรุปของชั้นเรียนนั้นๆ

ให้นักเรียนได้ทดลองและค้นหาตัวละครกิจกรรมนี้จะทำไปพร้อมกับบทเพลงสวด *ดุริยมนตรา*⁶ ของ พระอาจารย์สิงห์ทอง นราสโร วิธีการคล้ายกับแบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 เพียงแต่เปลี่ยนตัวผู้ปฏิบัติเป็น ดอกบัว หนึ่งดอกตั้งแต่เริ่มมีชีวิตจนดับ

ผู้วิจัยได้สรุปแนวทางการทำงานของหม่อมน้อยในขั้นตอนการเข้าบทบาทจากการสังเกตการณ์ การซ้อมและวันถ่ายทำจริงของซีรีส์เรื่อง *ศรีอโยธยา* ซึ่งกำลังถ่ายทำอยู่ในขณะนั้น รวมถึงสัมภาษณ์นักแสดงในเรื่อง สรุปได้ว่า นักแสดงต้องอ่านและทำความเข้าใจบทเพื่อให้รู้จักแก่นของเรื่อง เข้าใจความต้องการของตัวละครในเรื่องและแต่ละฉาก เข้าใจวิถีคิดของตัวละคร และอย่าละเลยความหมายใต้บท (subtext) นักแสดงต้องเตรียมกายและจิตให้พร้อมทั้งก่อนซ้อมและก่อนแสดงจริง ภาวะจิตว่างและมีสมาธิอยู่กับปัจจุบันคือภาวะที่นักแสดงควรยึดถือ เพราะผู้สละจะทำงานอย่างเต็มที่พร้อมจะกระโจนไปสู่ตัวละคร นักแสดงต้องไม่คิดวิเคราะห์ขณะนักแสดง หรือมี ฉันท คอยกำกับดูแลอยู่ นักแสดงมีเพียงสติและลมหายใจ เมื่อเสร็จสิ้นการซ้อมหรือการแสดง นักแสดงควรจะต้องปล่อยวางตัวละครนั้นลงได้ กลับมาสวมอัตตาของตนอีกครั้ง ภาวะที่นักแสดงรู้สึกท้อทันทันไปด้วยความรู้สึกของตัวละครนั้นไม่สมควรเกิดขึ้น ด้วยเหตุนี้การเจริญสติและสวดบทวนตนเองทุกครั้งจึงเป็นสิ่งสำคัญ การมีสติรู้ว่าทุกอย่างเป็นอนิจจังและอนัตตา มีเกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป เป็นข้อสำคัญของการฝึกฝนด้วยแนวพุทธศาสนานี้ นักแสดงควรยึดหลักนี้ในการแสดงเช่นกัน หม่อมน้อยใช้แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 เป็นตัวนำให้นักแสดงได้ค้นหาประสบการณ์ภายในของตัวละคร อีกทั้ง ยังใช้เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดความรู้สึกเพื่อป้องกันไม่ให้นักแสดงใช้ความคิดมากเกินไป ไม่เปิดใจและกาย

ขั้นตอนดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการทำงาน ดังนี้ 1) วิเคราะห์ตัวบทและตัวละคร 2) กระบวนการซ้อม 3) การนำเสนอผลผลิตจากการวิจัย โดยออกแบบกระบวนการวิจัยให้สอดคล้องกับแนวทางของม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล ดังแสดงไว้ตามตารางด้านล่างนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงกระบวนการวิจัย

ขั้นตอน	รายละเอียด	จุดประสงค์การนำแบบฝึกหัดไปปฏิบัติ	เป้าหมายของผู้วิจัย
1	วิเคราะห์ตัวบทและตัวละคร	- เพื่อฝึกพัฒนาทักษะโดยรวมของนักแสดง	- ทำงานกับตัวบทและตัวละครจนเข้าใจอย่างถ่องแท้ - ผู้วิจัยสามารถเตรียมกาย-ใจพร้อมสำหรับเข้าบทบาท

⁶ดุริยมนตรา เป็นบทสวดมนต์ของพระอาจารย์สิงห์ทองเป็นบทสวดมนต์ของพุทธศาสนาแต่ท่านได้นำมาผสมรวมกับเสียงดนตรี โดยอ.แนบ โสทธิพันธ์ บรรเลงดนตรีด้วยไวโอลิน จนกลายเป็นเสียงมนต์แห่งการบำบัด

ตารางที่ 1 ตารางแสดงกระบวนการวิจัย (ต่อ)

ขั้นตอน	รายละเอียด	จุดประสงค์การนำแบบฝึกหัดไปปฏิบัติ	เป้าหมายของผู้วิจัย
2	ระยะที่ 1 ค้นหาตัวละครและสร้างภาพบนเวที - ค้นหาตัวละครหลัก 5 ตัวละคร - ออกแบบตำแหน่ง (blocking) บนเวทีโดยทำงานร่วมกับผู้กำกับ - ค้นหาการเคลื่อนไหวสร้างภาพบนเวที	- เพื่อฝึกพัฒนาทักษะโดยรวมของนักแสดง - เพื่อค้นหาสภาวะภายในและเข้าถึงตัวละคร - เพื่อเตรียมร่างกาย-จิตใจก่อนซ้อม	- ผู้วิจัยเข้าใจตัวละคร - ผู้วิจัยสามารถนำแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยมาค้นหาเสียงของร่างกายของตัวละครได้ โดยตัวละครแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจน
	ระยะที่ 2 ซ้อมเรียงฉากโดยตามช่วงของการแสดง (unit) เพื่อค้นหาวิธีการแสดงในการแสดงเดี่ยว ดูความต่อเนื่องของเรื่องราวและปรับแก้ไขในจุดที่เป็นปัญหา		- ผู้วิจัยสามารถสลับเปลี่ยนตัวละครได้อย่างไหลลื่นทั้งร่างกายและเสียง - ผู้วิจัยสื่อสารความรู้สึกภายในของตัวละครได้อย่างน่าเชื่อ - ผู้วิจัยสามารถแก้ไขปัญหาของนักแสดงได้ด้วยหลักของหม่อมน้อย
	ระยะที่ 3 ซ้อมแบบเสมือนจริง		- ผู้วิจัยมีสมาธิ มีพลังกำลังอยู่กับเรื่องได้ตั้งแต่ต้นจนจบ - ผู้วิจัยสามารถสื่อสารสารหลักของเรื่องได้
3	การนำเสนอผลผลิตจากการวิจัย	- เพื่อเตรียมร่างกายและจิตใจก่อนซ้อม	- ผู้วิจัยสามารถเข้าถึงบทบาทและสื่อสารสารหลักของเรื่องได้

1) วิเคราะห์ตัวบทและตัวละคร

1.1 บทและแก่นเรื่อง

บทละครเรื่อง เดอะ ไซริงกา ทรี เขียนโดยพาเมลา กีน นักเขียนชาวอังกฤษ-แอฟริกาใต้ เรื่องนี้เกิดขึ้นที่ประเทศแอฟริกาใต้ในช่วงที่แอฟริกาใต้อยู่ภายใต้นโยบายกีดกันเชื้อชาติและสีผิว(Apartheid) ปีค.ศ. 1948-1994 (เหตุการณ์ในเรื่องเริ่มเมื่อปีค.ศ. 1963-2000) ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ประเทศแอฟริกาใต้โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์ Apartheid และผลกระทบต่อผู้คน อีกทั้งยังจำเป็นต้องสืบค้นเกี่ยวกับภาษา วัฒนธรรม และคติความเชื่อที่ปรากฏในเรื่อง ผู้วิจัยสืบค้นข้อมูลจากสื่อออนไลน์ นอกจากข้อมูลที่อ่านได้ ยังมีภาพยนตร์สารคดี และภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ดังกล่าว ผู้วิจัยยังได้เก็บภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว เพื่อให้เข้าใจว่าตัวละครทุกตัวอยู่ในสังคมแบบใด นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ศึกษาจากบทสัมภาษณ์ผู้เขียนเพื่อให้เข้าใจแนวคิดที่มาของการนำเสนอเรื่องดังกล่าว หลังจากนั้น

ได้หารือกับผู้กำกับกับการแสดงก็เห็นพ้องกันว่าเค้าเรื่องนี้โดยเน้นเส้นการกระทำหลัก (main action) คือ การเผชิญหน้ากับความกลัวเพื่อยอมรับและเข้าใจ เพื่อนำเสนอสารหลัก (message) ที่ว่า เมื่อเรากล้าเผชิญหน้ากับความกลัวเราจะยอมรับตัวเราได้ ความกล้าเป็นความรู้สึกหลักที่ต้องการให้ผู้ชมรู้สึกหลังชมจบ

1.2 วิเคราะห์ตัวละคร

เป็นกระบวนการที่สำคัญมากตามแนวคิดของหม่อมน้อย หม่อมน้อยเน้นย้ำเสมอว่านักแสดงต้องเข้าใจตัวละครอย่างรอบด้าน ต้องเข้าใจวิถีชีวิต/ทัศนคติ ความต้องการที่ปรากฏในฉากและสอดคล้องไปกับแก่นเรื่อง ผู้วิจัยจึงยึดวิเคราะห์ตัวละครโดยค้นหาจากตัวบทและสร้างภูมิหลังของตัวละครเพิ่มเติม การแสดงเรื่องนี้ประกอบไปด้วยตัวละครทั้งหมด 24 ตัว แต่เมื่อผู้วิจัยได้ทดลองอ่านบทแปลไทยพบว่ามีความยาวเกินไป หลังจากประเมินศักยภาพของตนแล้ว ผู้วิจัยจึงตัดทอนบทลงแต่ไม่กระทบเนื้อเรื่อง ตัวละครจึงลดลงเหลือ 18 ตัว ใน 18 ตัวนี้ สามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ

- 1) ตัวละครหลัก/เจ้าของเค้าเรื่อง คือ อลิซาเบธ
- 2) ตัวละครสำคัญที่ปรากฏตัวหลายครั้ง ผู้ชมติดตาม ได้แก่ หมอไอแซค, ยูจีนี, โมลิแซง และชลามิน่า
- 3) ตัวละครสนับสนุน บ้างปรากฏตัว 1 ฉากบ้างปรากฏตัวหลายฉาก แต่ทำหน้าที่สนับสนุนเรื่องเล่า ได้แก่ ซีไฟร์, ลูสกา, เปียตอส, ดูไบก์, คุณยาย
- 4) ตัวละครรายล้อม ปรากฏตัวเพียงเล็กน้อยเพื่อเสริมเรื่องเล่าให้สมบูรณ์คือ ปีเตอร์ โมบาติ, ไอริส, จอห์น, เจ้าหน้าที่โพทเคเตอร์, คุณหมอ, นางพยาบาล, คุณนายบีกส์

ผู้วิจัยมุ่งเน้นตัวละครกลุ่มที่ 1) และ 2) เป็นหลัก การแสดงโดยส่วนใหญ่จะนำเสนอในลักษณะพูดสลับไปมา สร้างความแตกต่างทั้งร่างกายและเสียง การเปลี่ยนสลับตัวละครต้องทำได้อย่างลื่นไหลและเป็นตัวละครได้ในทันที อีกทั้ง ตัวละครต้องสื่อสารกับผู้ชมตามเป้าประสงค์ของบทละคร

2) กระบวนการซ้อม

2.1 ระยะที่ 1 ค้นหาตัวละครและสร้างภาพบนเวที

ด้านร่างกายและเสียง

ด้านการงานเกี่ยวกับร่างกายและเสียง หม่อมน้อยไม่ได้มีแบบฝึกหัดช่วยสร้างตัวละครและเสียงในเชิงเทคนิค ผู้วิจัยจึงเน้นทำแบบฝึกหัดเพื่อเตรียมให้กายและใจพร้อมทำงาน ผู้วิจัยใช้แนวทางการคัดเลือกลักษณะภายนอกของแต่ละตัวละครและวิธีใช้เสียงของแต่ละตัวให้แตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยคำนึงความเป็นตัวตนของตัวละครแต่ละตัวเป็นหลัก แล้วใช้ความรู้สึกจากภายในเป็นตัวนำ จากนั้นพัฒนาให้เชื่อมต่อกันอย่างเป็นธรรมชาติ ในส่วนการใช้เสียงผู้วิจัยทำงานเพิ่มเติมกับผู้ฝึกเสียงเพราะละครเรื่องนี้ต้องสร้างหลากหลาย ผู้ฝึกเสียงให้คำแนะนำว่าเสียงจะสัมพันธ์กับความคิดความรู้สึกอยู่แล้ว ให้ใช้อย่างอิสระไปก่อน เมื่อเริ่มซ้อมแล้วพบว่ามีความห่อหุ้มเกินไปเท่าที่จำเป็น แม้จะไม่ได้เทคนิคโดยตรงแต่แบบฝึกหัดช่วยลดความคิดของผู้วิจัย สามารถปล่อยกายและใจให้เป็นอิสระตามสิ่งกระทบได้มากขึ้น การทำงานกับการสลับ

เปลี่ยนตัวละครจำนวนมากในเรื่องนี้แม้จะเป็นงานหนัก แต่ผู้วิจัยสามารถจดจำได้ไม่ตื่นตระหนก และไม่กลัวการค้นหาและทดลอง

ประสบการณ์ภายในของตัวละคร

ผู้วิจัยเลือกใช้ 2 แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 มีเป้าหมายเพื่อค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร แต่ก่อนจะใช้งานผู้วิจัยจะทำแบบฝึกหัดเตรียมร่างกายเสียก่อน เพื่อให้กายและใจว่าง มีสมาธิ สามารถดำรงสติให้รับรู้ตาม พิจารณาร่างกายและจิตด้วยหลักเบญจขันธ์ ตามเป้าหมายเดิมของแบบฝึกหัดได้ การสำรวจค้นหาสภาวะภายในจึงต้องทำซ้ำหลายครั้งเพื่อให้ได้ประสบการณ์ที่หลากหลาย นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ทดลองใช้เพลงกับตัวละครเหมือนกับกิจกรรมดอกบัว โดยเลือกเพลงเกี่ยวข้องกับความจริงจำตัวละคร ระยะแรกที่เริ่มทำมโนภาพและความรู้สึกที่ปรากฏภายในค่อนข้างนามธรรม ไร้รูปร่าง บางครั้งก็เป็นสี ความมืดหรือแสงสว่างยังไม่ปรากฏเป็นเรื่องราว แต่ในระยะหลังที่ผู้วิจัยเริ่มซ้อมแบบเข้าบท และอ่านทำความเข้าใจบทมากขึ้น มโนภาพหรือความรู้สึกที่ปรากฏจึงเริ่มเป็นเหตุการณ์ต่างๆ ซึ่งอาจมีอยู่ในบทหรืออาจนอกเหนือไปเลยก็ได้ บางครั้งก็ดูเหมือนจริงหรือเป็นภาพเหนือจริง ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นภายในส่งผลต่อความคิด ความทรงจำ ความรู้สึก ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกใกล้ชิดกับตัวละครมากขึ้นในการทำแบบฝึกหัดเพียงไม่กี่ครั้ง แรงขับเคลื่อนมาจากภายในเหล่านี้ส่งผลต่อการใช้ร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติ(organic movement) โดยที่ผู้วิจัยไม่ต้องออกแบบเพิ่มเติม ปัญหาและอุปสรรคที่พบคือแต่ละตัวละครต้องทำซ้ำหลายครั้ง ทำให้บางตัวละครผู้วิจัยใช้แบบฝึกหัดนี้นิดน้อย อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าเมื่อตัวละครอลิซาเบธชัดเจน ตัวละครอื่นๆ ก็ทำงานง่ายขึ้นสืบเนื่องจากความเชื่อของอลิซาเบธ

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังนำแบบฝึกหัดนี้ไปใช้ในเชิงกระตุ้นความรู้สึก เป็นตัวขับให้เข้าสู่สภาวะต่างๆ เช่น คุณยายกำลังป่วยและแก่มาแล้ว ผู้วิจัยทดลองใช้แรงดึงดูดกับตัวละครดังกล่าว โดยใช้จินตนาการนึกถึงแรงดึงดูดที่พื้นส่งผลให้ร่างกายมีความแข็งขา หนัก และสั้น รวมทั้งส่งผลต่อเสียงทำให้เสียงขาดๆ วินๆ รู้สึกเหนื่อยมากขึ้น เป็นต้น กล่าวโดยสรุปแบบฝึกหัดช่วยให้ผู้วิจัย รับรู้ เห็นภาพแล้วเชื่อมต่อไปยังความรู้สึกได้ไวขึ้น เปิดรับสัมผัสต่างๆ ได้มากกว่าที่เคย ภาพ เสียง สิ่งอื่นมีคมชัดและละเอียดในความคิดมากขึ้น ผู้วิจัยสามารถทำงานกับภาพในจินตนาการได้มาก และภาพเหล่านั้นก็ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าสู่ตัวละครได้เร็ว

การเคลื่อนไหวบนเวที

ผู้กำกับออกแบบให้การเปลี่ยนสลับตัวละครเป็นไปอย่างต่อเนื่องเป็นการเคลื่อนไหวแบบไร้รอยต่อ (seamless movement) ไม่มีการหยุดแล้วเปลี่ยนจากตัวละครหนึ่งไปสู่ตัวละครหนึ่ง ให้ฉากหนึ่งไปสู่ฉากหนึ่งอย่างสิ้นไหล ผู้กำกับแนะนำว่าผู้วิจัยไม่ต้องกังวลว่าจะต้องตัดขาดกันอย่างเห็นได้ชัด สามารถให้ความรู้สึกหรือท่าทางเคลื่อนไหวเชื่อมผสานกันได้ ผู้วิจัยพบว่าหลังจากออกแบบการเคลื่อนไหวทั้งเรื่องแล้ว มีลักษณะการเปลี่ยนสลับตัวละคร 4 ลักษณะ ได้แก่ 1) เปลี่ยนสลับจาก A ไป B หลังพูดบทจบในลักษณะตัดขาด 2) เปลี่ยนเชื่อมจาก A ไป B ระหว่างพูดบท 3) เปลี่ยนสลับจาก A ไป B ด้วยการเคลื่อนไหวที่เชื่อมกัน 4) เล่นเป็น 2 ตัวละครซ้อนกัน การเคลื่อนไหวเหล่านี้มักผลักมาจากจังหวะของตัวละครและบท แต่ก็มีบ้างที่เป็นการออกแบบและคัสตสรรของผู้กำกับเพื่อขับเน้นจังหวะของเรื่องเล่าและช่วยให้ผู้ชมไม่สับสน

ผู้วิจัยค้นพบว่าแบบฝึกการเตรียมร่างกายของหม่อมน้อยที่เน้นให้เคลื่อนไหวให้ไหลไปตามจังหวะ (flow) ของการหายใจและจังหวะนับ ห้ามหยุดคิดแล้วปล่อยร่างกายให้เป็นไป ช่วยให้ผู้วิจัยเชื่อมั่นสัญชาตญาณของตนมากขึ้น นั่นหมายความว่าเราลื่นไหลไปกับสถานการณ์ตรงหน้าได้มากขึ้น

2.2 ระยะที่ 2 การซ้อมเรียงฉากตามช่วงการแสดง

การแสดงเรื่องนี้มีความยาว 2 ชั่วโมงมีรายละเอียดจำนวนมากที่ผู้วิจัยในฐานะนักแสดงต้องจดจำ ไม่ว่าจะเป็นบท การเคลื่อนไหว ตำแหน่งจุดยืนในแต่ละฉาก เมื่อผู้วิจัยซ้อมเข้าบทแบบเจาะรายละเอียดตัวละครเรียบร้อยแล้ว จึงเริ่มซ้อมโดยแบ่งเป็นช่วง เป้าหมายของผู้วิจัยที่ตั้งไว้คือสามารถสลับเปลี่ยนตัวละครได้อย่างลื่นไหลทั้งร่างกายและเสียง ผู้วิจัยสามารถสื่อสารความรู้สึกภายในของตัวละครได้อย่างน่าเชื่อ อีกประการหนึ่งคือเพื่อให้ผู้วิจัยได้ทดสอบผลกำลังที่ต้องใช้ตลอดการแสดง ผลลัพธ์จากการฝึกฝนด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยที่ช่วยให้ผู้วิจัยมี จิตใจที่สงบ มีสมาธิ ความเชื่อ มีอิสระทั้งกายใจ และปล่อยให้ตัวเรายินยอมต่อสิ่งต่างๆ หยุดความคิดปล่อยแล้วร่างกายไปตามปัจจุบันขณะ การปรับแก้ในช่วงดังกล่าวจึงเป็นไปโดยสะดวกและรวดเร็ว อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าผู้วิจัยมีความกลัวเกิดขึ้นที่ว่า “กลัวจะเปลี่ยนไม่ทัน กลัวเรื่องเดินช้า กลัวว่าผู้ชมต้องรอ” หรือความคิดว่า “กลัวว่าเรื่องจะน่าเบื่อ” นั่นเป็นเพราะผู้วิจัยยังคงมีความคิดในฐานะนักแสดง มีความกลัวอย่าง ฉ้น ในฐานะนักแสดง ไม่ยินยอมต่อภาวะของตัวละครที่ดำเนินไปในเรื่องอย่างแท้จริง เมื่อค้นพบว่าปัญหาที่แท้จริงมาจาก “ความกลัว” ของผู้วิจัยเอง ผู้วิจัยก็ขจัดความคิดความรู้สึกไปได้ ผู้วิจัยแก้ไขเสริมด้วยการให้เวลาตัวเองได้มีสมาธิอยู่กับลมหายใจ (อานาปานสติ) ก่อนเริ่มซ้อมนานขึ้น ทั้งนี้ เมื่อซ้อมบ่อยขึ้นเรื่อยๆ จนผู้วิจัยมั่นใจในวัตถุดิบและเครื่องมือของตนทั้งในฐานะนักแสดงและในฐานะตัวละคร ความกลัวนี้ก็ค่อยๆ หายไป

2.3 ระยะที่ 3 การซ้อมเสมือนจริง

ในการซ้อมแบบเสมือนจริงนี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการดูแลรักษาสุขภาพกาย ใจ และเสียง เพื่อรักษาร่างกายให้แข็งแรงและมีพลังงานซ้อม โดยยังคงทำแบบฝึกหัดอย่างต่อเนื่องเช่นเดิม แต่ลดการใช้ร่างกายที่หนักหน่วงและลดทอนระยะเวลาการเตรียมตัวลง เพื่อรักษาพลังกำลังไว้สำหรับใช้ใน 2 ชั่วโมงของการแสดง การซ้อมระยะนี้ผู้วิจัยพบว่าตนมีความกลัวเพิ่มขึ้นมาจากระยะก่อนหน้านี้ เช่น กลัวลืมนบท กลัวความผิดพลาดบนเวที กลัวแสดงไม่ดี กลัวผู้ชมไม่ชอบ กลัวผลงานไม่ประสบความสำเร็จ และกลัวไม่รู้สึก แม้สิ่งนี้จะไม่เคยเกิดขึ้นเลยในขณะที่ซ้อมแม้แต่ครั้งเดียวก็ตาม การฝึกปฏิบัติด้วยแนวทางการหม่อมน้อยทำให้ผู้วิจัยรู้สึก เชื่อมั่นในตนเอง เชื่อมั่นกับกระบวนการที่ทำมา และเชื่อมั่นในวัตถุดิบที่มีทั้งจิตสำนึกและจิตใต้สำนึก เมื่อเกิดความเชื่อมั่นแล้วจึงทำให้ผู้วิจัย วางใจในตนเอง ทำให้เป็นอิสระขณะอยู่บนเวที อึดตายของผู้วิจัยเป็นเพียงสตรียุติตามตัวละคร เท่านั้น ผู้วิจัยใช้ช่วงเวลาขณะที่เดินเข้าไปสู่ตำแหน่งเริ่มต้น กำหนดจิตให้มีสมาธิอยู่กับสารที่ต้องการพูดกับผู้ชมเพื่อเป็นแรงผลักดันให้เกิดการแสดง เมื่อพร้อมแล้วจึงปล่อยให้ภาพเหตุการณ์ต่างๆ ที่เคยเกิดขึ้นมาในชีวิตของตัวละครผ่านเข้ามาเป็นตัวกระตุ้น ชิมซับความรู้สึกที่ได้จากเพลงที่ตั้งขึ้นเพื่อค่อยๆ ก้าวข้าม (transcend) จากปัจจุบันของนักแสดงไปสู่ความรู้สึกปัจจุบันของตัวละครจึงปล่อยให้ภาพความคิดของตัวละครเข้ามา

3) การนำเสนอผลผลิตจากการวิจัย

ในขณะนี้ผู้วิจัยปรับใช้แบบฝึกหัดของหม่อมน้อยสำหรับเตรียมกาย-จิตก่อนเริ่มแสดงการแสดงเดี่ยว เรื่อง เดอะ ไซริงกา ทรี จัดแสดงทั้งหมด 3 รอบ วันที่ 30 มิถุนายน 2561 เวลา 19.30 วันที่ 1 กรกฎาคม 2561 เวลา 13.30 และ 19.30 น. ณ ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมลซึ่งเป็นโรงละครขนาดกลาง ความจุประมาณ 150 คน เพื่อพิสูจน์สมมติฐานที่ว่า เมื่อนำหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล มาทดลองใช้ในการแสดงเดี่ยวทำให้นักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาทและสามารถสื่อสารสารหลักของเรื่อง ได้ดีขึ้น ปัญหาที่พบคือ ผู้วิจัยเริ่มมีปัญหาเรื่องการใช้เสียง ทำให้รบกวนการแสดงทั้ง 3 รอบ สืบเนื่องจากการใช้เสียงอย่างหนักเป็นระยะเวลานาน ประกอบกับการจัดการใช้เสียงผิดวิธีในช่วงของการแสดง ทำให้จุดเชื่อมเสียง (vocal bridge) อันเป็นจุดที่อ่อนไหวที่สุดบาดเจ็บ ผู้วิจัยจึงพบว่าขณะต้องเปลี่ยน ช่องเสียงสูงมาต่ำหรือต่ำไปสูง เสียงเกิดอาการแผดหรือ flip ในรอบแรกผู้วิจัยยังจัดการปัญหานี้ได้ไม่ตึงก้น ส่งผลต่อความเข้มข้นทางอารมณ์ของตัวละครบางตัวที่ต้องใช้เสียงเต็มที่ ทำให้สื่อสารออกไปได้ไม่มีประสิทธิภาพ กระนั้น ก็ไม่ได้ส่งผลกระทบให้ภาพรวมมากนัก และผู้วิจัยสามารถรักษาสมาธิได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยพบว่าในรอบการแสดงจริงที่มีผู้ชมจำนวนมาก ผู้วิจัยต้องใช้พลังมากกว่าเดิมทำให้รู้สึกคอแห้ง ระหว่างการแสดง ในรอบสุดท้ายจึงกำหนดช่วงที่ไฟมืด (black out) นานที่สุดได้ดื่มน้ำที่จัดวางไว้ข้างเวที เป็นการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้เรียนรู้ว่าประสาทสัมผัสของตนเปิดมากกว่าที่เคย ผู้วิจัย สัมผัสได้ถึงคลื่นพลังงานที่ไหลเวียนระหว่างนักแสดงและผู้ชม เป็นคลื่นเดียวกันรอบโรงละคร แม้จะเป็น การยืนนิ่งๆ แต่ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกเต็ม (wholeness) เป็นความนิ่งที่มีพลัง เป็นความรู้สึกตื่นรู้ที่เกิดจากทั้งสองฝ่ายรับรู้กันและกัน

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยรวบรวมข้อคิดเห็นจากแบบสอบถามและข้อเขียนในสื่อออนไลน์พบว่าผู้ชมส่วนมากมีทัศนะว่า นักแสดงสามารถเปลี่ยนสลับตัวละครได้อย่างน่าเชื่อ เมื่อเปลี่ยนสลับแล้วก็เป็นตัวละครได้ในทันทีโดยที่มี ปฏิสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ ด้วย มีบ้างที่ไม่แน่ใจว่านี่คือตัวละครตัวใดจากร่างกายและการใช้เสียงแต่สามารถ ติดตามเรื่องได้ไม่สับสน โดยมากจะรู้สึกว่าคุณวิจัยมีพลังดีแล้วแต่ในรอบการแสดงสุดท้ายผู้ชมส่วนใหญ่ให้ ข้อคิดเห็นว่าพลังน้อยลงรวมถึงเรื่องเสียงที่เป็นปัญหามาโดยตลอดก็ปรากฏชัดในรอบนี้ ส่วนผู้เชี่ยวชาญ ด้านการแสดงและผู้กำกับสะท้อนว่าผู้วิจัยนำเสนอผลงานในมิติที่กว้างได้มากขึ้น ใช้งานเครื่องมือของนักแสดง ได้หลากหลาย ปลดปล่อยตัวเองได้อย่างอิสระบนเวที เข้าถึงทุกๆ บทบาทได้อย่างน่าเชื่อ ด้วยผู้วิจัย เป็นผู้มีประสบการณ์มานานทำให้สามารถจัดการตนเอง เตรียมการซ้อมได้อย่างเป็นระบบ แก้ไขปัญหา เฉพาะหน้าที่เกิดได้ดี แต่ก็มีบางตัวละครที่สามารถนำเสนอได้ลึกซึ้งกว่านี้ ได้แก่ อลิซาเบธตอนโต ซลามิน่า และซีไฟร์ แต่ก็อยู่ในมาตรฐานที่น่าชื่นชม อันพิสูจน์ทราบได้ว่าหลักการแสดงของ ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล นำมาใช้พัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวได้ผลดีมีประสิทธิภาพ

จากเดิมที่ผู้วิจัยมีข้อคำถามว่าเราจะสามารถนำหลักการฯ ดังกล่าวมาใช้เพื่อเข้าสู่บทบาทได้อย่างไร จากการศึกษาพบว่าแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยสามารถนำมาใช้ได้ กล่าวโดยสรุป มี 3 ลักษณะ ได้แก่

1) *ค้นหาสภาวะภายในของตัวละคร* เมื่อนักแสดงที่ปล่อยกายและจิตไปตามสิ่งกระทบและกระทำตามสัญชาตญาณได้มากขึ้น แบบฝึกหัดธาตุทั้ง 4 และดอกบัวของหม่อมน้อยช่วยเปิดการทำงานภายในไม่ว่าจะเป็นด้านความรู้สึก มโนภาพ อันส่งผลต่อการแสดงออกทางกาย นักแสดงสามารถเชื่อมโยงกับตัวละครในระดับที่ลึกซึ้งและสามารถใช้ค้นหาประสบการณ์ภายในของตัวละครได้อย่างหลากหลาย นอกจากนี้ด้วยแบบฝึกหัดเดียวกัน ยามนักแสดงเกิดปัญหาและต้องการตัวช่วยกระตุ้นเสริมก็สามารถเป็นใช้ได้เช่นกัน แบบฝึกหัดนี้ยังช่วยพัฒนาทักษะจินตนาการและประสาทสัมผัสการรับรู้ของผู้วิจัยให้ละเอียด คมชัดขึ้น และใช้เวลาไม่นาน โดยเฉพาะเมื่อต้องแสดงในการแสดงที่ปราศจากคู่แสดง ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก

2) *เตรียมพร้อมนักแสดงก่อนการแสดง* ส่วนนี้ถือว่าเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดในหลักการแสดงของหม่อมน้อย อันเป็นฐานรากของการแสดงทั้งหมด ผู้วิจัยค้นพบคำตอบว่าแบบฝึกหัดช่วยรวมกายและจิตให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ประสาทสัมผัสทั้งหมดได้รับกระตุ้นอย่างเต็มที่ กายและจิตของนักแสดงเต็มไปด้วยพลัง เพียงแค่นักแสดงเข้าใจตัวละครอย่างถ่องแท้ ปล่อยวางอดีตของตน เปิดรับความรู้สึกนึกคิดไปในทิศทางของตัวละครนักแสดงจะเป็นเสมือนน้ำที่เปลี่ยนรูปร่างไปตามภาชนะ การเข้าถึงบทบาทนั้นทำได้โดยง่าย

3) *พัฒนาทักษะของนักแสดงโดยรวม* ลักษณะเด่นของแบบฝึกหัดเพื่อพัฒนากายและจิตของหม่อมน้อยคือ ทำตามรูปแบบเฉพาะซ้ำๆ สิ่งนี้สะท้อนว่าหากเราต้องการพัฒนาทักษะไม่ว่าจะเป็นสิ่งใดก็ตาม ต้องหมั่นฝึกฝน ฝึกซ้อม ทำจนเป็นสัญชาตญาณหรือธรรมชาติที่สอง นักแสดงอาจเข้าใจว่าการพัฒนาทักษะของนักแสดงต้องมาจากการได้เป็นตัวละครเพียงอย่างเดียว แต่ด้วยแบบฝึกหัดของหม่อมน้อยที่เรีกร้องให้นักแสดงฝึกเฉพาะเครื่องมือโดยไม่ต้องคำนึงถึงเทคนิคการนำไปใช้แต่เพียงเท่านั้นทำให้ผู้วิจัยค้นพบว่าการที่นักแสดงเป็นหนึ่งเดียวกับเครื่องมือของตนนั้นสำคัญเพียงไร และเครื่องมือที่สำคัญที่สุดของนักแสดงหรืออันที่จริงอาจกล่าวได้ว่าของมนุษย์ทุกคนก็คือการฝึกจิตให้ว่างและเป็นสมาธิ

อย่างไรก็ตาม ผลลัพธ์นี้จะได้มาจากการข้มค้นหา เลือกรสร และทดลองเป็นระยะเวลาานจนกระทั่งความรู้สึกนึกคิดนี้ได้ฝังเข้าไปอยู่ราวกับเป็นธรรมชาติที่สองของนักแสดง และเมื่อถึงเวลานั้นนักแสดงสามารถเลือกใช้ตัวกระตุ้นหรืออาจจะเรียกตัวนำสิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นชนวนเพื่อนำนักแสดงให้ก้าวข้ามเข้าสู่สภาวะทั้งหมดของตัวละครและเรื่องราวนั้นได้ แต่หากปราศจากความเข้าใจตัวละครและแก่นเรื่องกายและจิตที่พร้อมก็จะไม่ช่วยให้การแสดงออกนั้นสมจริงแต่อย่างใด ผู้วิจัยพบว่าการแสดงเดี่ยวต้องมีใจสร้างสรรค์และมีใจอยากถ่ายทอด การแสดงเดี่ยวเป็นการแสดงที่เรีกร้องทั้งกาย ใจ และจิตวิญญาณทั้งหมดเพื่อนำเสนองานกลุ่มด้วยตัวคนเดียว ความรู้สึกท้อแท้ หวาดกลัวเป็นสิ่งที่พบเจอตลอดระยะกระบวนการแต่ด้วยการฝึกปฏิบัติด้วยแนวทางเจริญสติ/สมาธิอย่างต่อเนื่องช่วยให้ผู้วิจัยรู้จักปล่อยวาง เสริมความเชื่อมั่นและไว้วางใจในวัตถุดิบของตนเอง เมื่อผู้วิจัยได้วางอดีตของตนแล้ว ผู้วิจัยมีอิสระที่จะเป็น ทำ หรือรู้สึกโดยไม่กลัวการถูกตัดสินทั้งจากสายตาของผู้อื่นและตนเอง เส้นทางกรวิจัยครั้งนี้้นำพาให้ผู้วิจัยค้นพบผลลัพธ์ของงานวิจัยซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยเชื่อว่านักแสดงทุกท่านค้นหาโดยตลอด นั่นก็คือ อีสระภาพของนักแสดงเมื่ออยู่บนเวที

ข้อเสนอแนะ

1. หลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล มุ่งให้นักแสดงพร้อมด้วยกายและใจก่อนเข้าบทบาท ลักษณะของแบบฝึกหัดมีระเบียบเป็นขั้นตอน เป็นแบบฝึกหัดที่เรียกร้องการลงมือทำอย่างจริงจัง ช่วยฝึกระเบียบวินัยในการฝึกฝนตนเองของนักแสดง เพื่อให้นักแสดงได้รักษาความสมบูรณ์ของเครื่องมือของตนได้เป็นระยะเวลานาน นักแสดงสามารถหยิบยกแบบฝึกหัดไปใช้ได้ในทุกขณะ ไม่จำเป็นว่าเฉพาะการเตรียมตัวสำหรับบทบาทใดบทบาทหนึ่งเพียงเท่านั้น

2. ด้านการแสดงเดี่ยว นักแสดงควรประเมินศักยภาพของตนเอง เลือกบทละครที่เหมาะสมกับตนทั้งความสามารถและความเข้าใจ นักแสดงเดี่ยวต้องมีแรงบันดาลใจที่อยากเล่าเรื่องเช่นเดียวกับตัวละคร แรงบันดาลใจนี้จะเป็นหลักยึดให้นักแสดงสามารถทำงานได้เป็นระยะเวลานานและมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ต้องเตรียมร่างกายให้แข็งแรงเพื่อพร้อมเผชิญกับการทำงานที่ทรหด ควรวางแผนการซ้อมอย่างรัดกุม กำหนดจำนวนชั่วโมงซ้อมที่เหมาะสม จัดสรรเวลาพักผ่อน รับประทานอาหารที่มีประโยชน์ และจำเป็นมากที่ต้องคำนึงถึงการผ่อนคลายร่างกาย จิตใจ และเสียง

บรรณานุกรม

นพมาส แวหงส์, บรรณาธิการ. (2556). *ปริทัศน์ศิลปการละคร*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ:

โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทอสการ์ ซี. และ เอ.. (2559). *แค่รู้จัก 3 หลักสมดุลชีวิต สุขภาพกายและจิตดีขึ้นชั่วพริบตา*.

(พันแสง วีระประเสริฐ, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ดีเอ็มจี.

สดใส พันธุมโกมล. *ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่)*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต). (2561). *พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์*. พิมพ์ครั้งที่ 31. ม.ป.ท. : ม.ป.พ..

Super User. (2555). *พัฒนาการการแสดงในฉบับหม่อมน้อย*. สืบค้นเมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2561, จาก <http://www.kad-performingarts.com/index.php/component/content/article/30-article/56-2012-07-18-02-32-34>.

Cole, T. & Chinoy, H. K., Eds. (1970). *Actors on acting*. 4thed. New York: Crown publisher.

รำไหว้ครูมวยไทย : ความหมาย ความเหมือนและความต่าง

Sacred Dance of homage to Spiritual Worship in
THAI's Boxing : Coherences and Overridingกุลกานต์ โฟธิปัญญา¹, มนัส แก้วบุชา²

Kunlakan Photiphanya, Manus Kaewbucha

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติมวยไทย มวยในราชสำนักมวยสยาม ประวัติความเป็นมาและบริบททางวัฒนธรรม ท่ารำ ความเชื่อ พิธีกรรม ดนตรีประกอบการรำของค่ายมวยโคราช มวยไชยา มวยท่าเสา มวยลพบุรี เพื่อนำมาจำแนก วิเคราะห์ ประเมินความหมาย ความเหมือน และความต่าง พร้อมจัดทำคู่มือเผยแพร่และเรียนรู้สู่สาธารณะ การวิจัยนี้เน้นแนวคิด หลักการ กฎบัตรอีโคโมสไทย การจัดการระบบวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ การจัดการองค์ความรู้ การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า มวยไทยมีหลักฐานมาตั้งแต่พ่อขุนรามคำแหงทรงโปรดให้เขียนตำรารับพิชัยสงคราม ที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ในระยะประชิดตัว ซึ่งเป็นหน้าที่ของตะพุ่นหญ้าช้าง จาตุรงคบาท สมัยกรุงธนบุรีมีครูมวยผู้เชี่ยวชาญคือครูเมฆ บ้านท่าเสา นายทองดีฟันขาวคือต้นแบบของการสำรวจบันทึกท่ารำไหว้ครูมวยไทย

ค่ายมวยไชยา มีท่ารำ 4 ท่า คือ 1) กราบเบญจางคประดิษฐ์ 2) ตรวจลม 3) ย่างสามชুম 4) เสือลากหาง *ค่ายมวยลพบุรี* มีท่ารำ 11 ท่า คือ 1) เทพพนม 2) กราบเบญจางคประดิษฐ์ 3) ถวายบังคม 4) ถวายหมัดครู 5) สอดสร้อยมาลา 6) สาวน้อยประแป้ง 7) ลับหอกโมกขศักดิ์ 8) นกยูงพ้อนหาง 9) นารายณ์ขว้างจักร 10) พระรามแผลงศร 11) คุมเชิงครุ *ค่ายมวยโคราช* มีท่ารำ 5 ท่า คือ 1) เดินทักษิณาวรรต 2) กราบเบญจางคประดิษฐ์ 3) ถวายบังคม 4) กอบพระแม่ธรณี 5) ย่างสามชুম *ค่ายมวยท่าเสา* มีท่ารำ 5 ท่า คือ 1) กราบเบญจางคประดิษฐ์ 2) กอบเมฆ 3) ส่องเมฆ 4) ไต่เมฆ 5) เสือลากหาง เมื่อจำแนกวิเคราะห์ความหมาย พบว่า 1) การเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 2) การรำลึกพระคุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์ 3) การสำรวจพื้นที่ของเวทีมวย อดลิลการรำรำและชมขวัญคู่ต่อสู้ ส่วนความเหมือนคือกราบเบญจางคประดิษฐ์ ถวายบังคม เสือลากหาง ย่างสามชুম ส่วนความต่าง ค่ายมวยไชยา ต่างกันคือตรวจลม เทพพนม ถวายหมัดครู สอดสร้อยมาลา สาวน้อยประแป้ง ลับหอกโมกขศักดิ์ นกยูงพ้อนหาง นารายณ์ขว้างจักร พระรามแผลงศร คุมเชิงครุ การแต่งกายของค่ายมวยลพบุรีที่ต่างจากค่ายอื่น คือการพันเชือกที่ข้อเท้า ความเชื่อมีการสวมมงคล

¹นิสิตสาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา²อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ที่ศีรษะ และรัดประเจียดที่ต้นแขนเพื่อเป็นสิริมงคล ดนตรีมีปี่ กลอง ฉิ่ง โดยใช้เพลงสรรเสริญแม่ ค่ายมวยไชยา มีความเก่าแก่ที่สุด

คำสำคัญ: รำไหว้ครูมวย / การแต่งกาย / ความเชื่อ / ดนตรี

Abstract

The objective of this research is to study the history of Thai boxing, boxing in Siam, including its cultural contexts, postures, beliefs, rites and music played while a battle of Korat boxing, Chaiya boxing, Tha Sao boxing and Lopburi boxing to be classified, analyzed and explained definition, coherence and overriding. Moreover, its handbook is made to publicize to common people. The researcher applied the concept of the charter of ICOMOS, the knowledge management and the management of intangible cultural heritage, respectively.

The research findings revealed that the evidence of Thai boxing was found since the Age of Ram Khamhaeng the Great, who composed the treatise on war strategy related to a close combat considered the responsibility of Tapunyachang and Jaturongkabat. In the Age of Thonburi, the boxing instructors were Kru Mek from Baan Tha Sao and Mr. Thongdee Funkhao, who is a prototype, which was surveyed the patterns of sacred dance of homage to spiritual worship in Thai boxing.

There are 4 dancing patterns of Chaiya boxing: 1) Krabbenjangkhapradit, 2) Truajlom, 3) Yangsamkhum and 4) Sualakhang. There are 11 dancing patterns of Lopburi boxing: 1) Theppanom, 2) Krabbenjangkhapradit, 3) Thawaibangkom, 4) Thawaimadkru, 5) Sodsoimala, 6) Saonoiprapaeng, 7) Labhokmokkhasak, 8) Nokyungfonhang, 9) Naraikhwangjak, 10) Phraramphaengsorn and 11) Kumcherngkru. There are 5 dancing patterns of Korat boxing: 1) Dernthaksinwat, 2) Krabbenjangkhapradit, 3) Thawaibangkom, 4) Kobphramaethorane and 5) Yangsamkhum. There are 5 dancing patterns of Tha Sao boxing: 1) Krabbenjangkhapradit, 2) Kobmek, 3) Songmek, 4) Taimek and 5) Sualakhang. When classifying and analyzing the definitions, it was found that 1) worship of holy things, 2) remembrance of a favor of parents and teachers and 3) survey of boxing arena and show-off of dancing and threat to opponents. The coherences were Krabbenjangkhapradit, Thawaibangkom, Sualakhang and Yangsamkhum. The different overriding of Chaiya boxing gym were Truajlom, Theppanom, Thawaimadkru, Sodsoimala, Saonoiprapaeng, Labhokmokkhasak, Nokyungfonhang, Naraikhwangjak, 1Phraramphaengsorn and

Kumcherngkru. The dress of Lopburi boxing gyms which was different from other gyms was to binding a rope around an ankle, including equipping a boxing headband and binding a boxing scarf for fortune according to its belief. The played music instruments comprised of a Thai oboe, a Thai drum and a pair of small cup-shaped cymbals. The most ancient gym is Chiya boxing. Therefore.

Keyword: Thai boxing teacher dance / dress / beliefs / music

ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

มวยไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยมาช้านาน ในสมัยโบราณประเทศไทยมีอาณาเขตติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านหลายประเทศ จึงมีการสู้รบกันเพื่อป้องกันอาณาเขตอยู่เสมอๆ ดังนั้นชาวไทยจึงนิยมฝึกมวยไทยควบคู่กับการฝึกอาวุธ ต่อมาได้วิวัฒนาการจนกลายเป็นศิลปะการต่อสู้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น มีลีลาการเคลื่อนไหวที่สวยงามแฝงไว้ด้วยความแข็งแกร่งดุดัน

ประวัติศาสตร์อันยาวนานของมวยไทยเริ่มมี และใช้กันในการสงคราม ตามตำนานพระมหากษัตริย์หรือขุนนางที่เชี่ยวชาญการต่อสู้ปลอมตนเข้าร่วมแข่งขันเพื่อทดสอบฝีมือที่เป็นที่ปรากฏได้แก่ พระเจ้าเสือ พระเจ้าตากสินมหาราช พระยาพิชัยดาบหัก ครูดอก แขวงเมืองวิเศษไชยชาญ จนเมื่อไทยเสียกรุงแก่พม่าปรากฏชื่อนายขนมต้ม ครูมวยชาวอยุธยา ซึ่งถูกกวาดต้อนเป็นเชลยศึกได้ชกมวยกับชาวพม่า ชนะหลายครั้งเป็นที่ปรากฏถึงความเก่งกาจเยี่ยมหาญของวิชามวยไทย ในสมัยอยุธยาตอนปลายได้มีการจัดตั้งกรมทนายเลือกและกรมตำรวจหลวงขึ้นมีหน้าที่ในการให้การคุ้มครองกษัตริย์และราชวงศ์ (สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว, 2555: น. 44 -53)

มวยไทยสืบทอดมาจากมวยโบราณ ซึ่งแบ่งออกเป็นแต่ละสายตามท้องถิ่นๆ โดยมีสายสำคัญหลัก เช่น มวยท่าเสา มวยโคราช มวยไชยา มวยลพบุรีและมวยพระนคร มีคำกล่าวไว้ว่า “หมัดหนักโคราช ฉลาดลพบุรี ท่าดีไชยา ไวกว่าท่าเสา” (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553: น. 55)

ปัจจุบันกีฬามวยไทยอาชีพและกีฬามวยไทยสมัครเล่น เป็นการต่อสู้ที่มีกฎกติกาชัดเจน ผู้ชกต้องแต่งกายตามกำหนด ก่อนชกต้องมีการไหว้ครู ทำรำมวยอาจมีการเดินแปลงเพื่อสำรวจ ทักทาย หรือ ช่มขวัญ ซึ่งแตกต่างกันไปตามค่ายมวย ส่วนการบรรเลงดนตรีให้จังหวะในการต่อสู้ซึ่งใช้เพลงสะหระหม่าแขกใช้ในการไหว้ครู เพลงบุหลันชกมวย และเพลงเชิด ใช้ในการต่อสู้ เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ได้แก่ ปี่ชวา กลองแขก ฉิ่ง (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553: น. 19)

การชกมวยในปัจจุบันจะให้ความสำคัญในเรื่องของการชกเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้การไหว้ครูมวยตามแบบแผนโบราณก่อนการชกนั้นได้รับความสำคัญน้อยลง ซึ่งแท้จริงแล้วการไหว้ครูรำมวยเป็นการระลึกถึงสิ่งสำคัญที่ครูมวยทุกรุ่นที่ทุกนามที่ประสิทธิ์ประสาทวิชามวยไทยและถ่ายทอดสู่ศิษย์มาจนทุกวันนี้

ดังนั้นผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้มีทักษะทางด้านการรำนานาฏศิลป์ตัวพระ จึงเล็งเห็นถึงความสำคัญใน การไหว้ ครอบมวย หากไม่มีการจัดบันทึกไว้อาจสูญหายได้เพราะสังคมในปัจจุบันมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไป ข้างหน้าในหลายด้าน จึงมองเห็นคุณค่าของการไหว้ครุมน้อยลง ไม่เห็นถึงคุณค่าและยังมองข้ามศิลปะที่มี ความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ของไทยที่มีมาแต่โบราณ ผู้วิจัยมีการศึกษาการไหว้ครอบมวยของแต่ละค่าย เพื่อนำมาวิเคราะห์หาความเหมือนและความหมายของการรำไหว้ครอบมวยของแต่ละค่ายมวยคือ มวยโคราช มวยไชยา มวยท่าเสา และมวยลพบุรี

วัตถุประสงค์

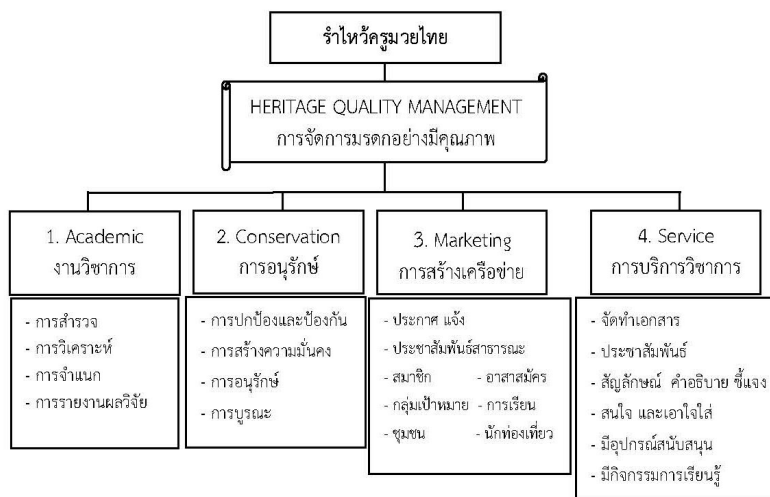
1. เพื่อศึกษาภูมิประวัติมวยไทยและมวยในราชสำนักมวยสยาม
2. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา กระบวนการรำ ดนตรีประกอบและความเชื่อในการรำไหว้ครอบมวย โคราช มวยไชยา มวยท่าเสา มวยลพบุรี ตลอดจนบริบททางวัฒนธรรมของพื้นที่ศึกษา
3. เพื่อจำแนกวิเคราะห์ความหมาย ความเหมือนและความต่างของการรำไหว้ครุ

คำถามการวิจัย

1. มวยไทยและมวยในราชค่ายมวยสยามมีปรากฏในเอกสารใดบ้าง
2. ค่ายมวยทั้ง 4 ค่ายมีประวัติและพัฒนาการในแต่ละพื้นที่อย่างไร รวมทั้งภูมิสังคมวัฒนธรรมที่มีความเชื่อมโยงกับค่ายมวยโคราช มวยท่าเสา มวยไชยา มวยลพบุรีหรืออย่างไรบ้าง
3. การไหว้ครอบมวยมีองค์ประกอบ และขั้นตอน ขนบธรรมเนียมความเชื่ออย่างไรบ้าง
4. การรำไหว้ครอบมวยมีกระบวนการทำรำ ดนตรี เพลง จังหวะ ความหมาย ความเหมือน ความต่างที่โดดเด่นอย่างไร

กรอบแนวคิดการจัดการมรดกอย่างมีคุณภาพ

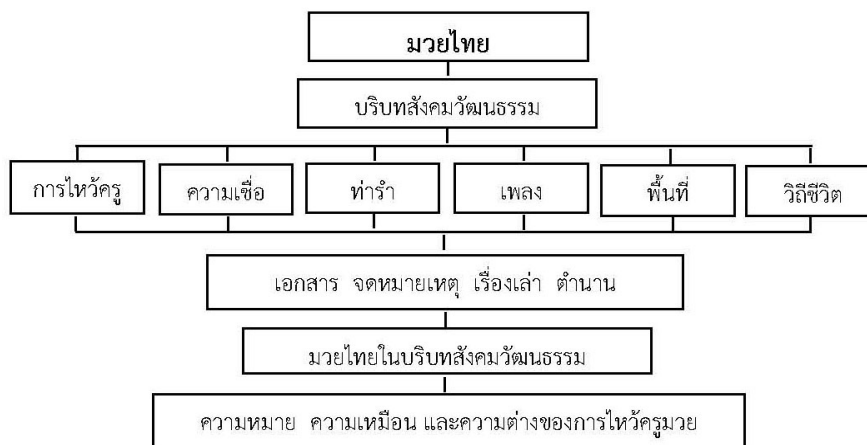
ผู้วิจัยได้นำแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ มาขยายในการทำวิจัยรวม 4 ขั้นตอนคือ 1) การสำรวจจำแนก วิเคราะห์ 2) การบันทึกองค์ความรู้ให้บริบูรณ์ 3) การจัดการความรู้ เพื่อประชาสัมพันธ์ 4) การจัดเอกสารเพื่อเผยแพร่ เรียนรู้สู่สาธารณะ ดังแผนภาพดังต่อไปนี้



แผนภาพแสดงการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ
(แผนภาพแนวคิดการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ, 2543)

กรอบแนวทางการรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาเกี่ยวกับภูมิสังคม กระบวนทำรำไห้ครูมวยไทย และวิเคราะห์ความเหมือนและความหมายของการรำไห้ครูมวยของแต่ละค่ายมวย ดังมีแนวคิดและแนวทางตามลำดับ ดังนี้



ขอบเขตของการปฏิบัติงาน

1. ผู้วิจัยจะศึกษาการรำไห้ครูมวยไทย 4 ค่ายมวย พร้อมกับศึกษาเพลงประกอบกระบวนท่ารำหน้าทับกลองแขก และความเชื่อ
2. ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ท่ารำมวยโคราชด้านความหมาย ความเหมือนและความต่างจากมวยค่ายมวยอื่นๆ ที่ยังคงสืบเนื่องอยู่ในปัจจุบัน

การศึกษางานวิจัย เรื่อง รำไหว์ครุมวยโคราช : ความหมาย ความเหมือนและความต่างบางประการ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งผสมผสานกับการปฏิบัติจริงในพื้นที่ศึกษา (Research and Practice) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามิสังคัม วัฒนธรรมการไหว้ครุมวย

ตารางลำดับขั้นตอนและแผนการดำเนินงาน

ลำดับขั้นตอน (Step)	แผนการดำเนินงาน (Planning) / กิจกรรมและรายละเอียดการศึกษา	ระยะเวลา (Tentative)
1	- วางแผนการวิจัยเพื่อศึกษา สํารวจ รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับมวยโคราช ทำรำไหว้ครู มวยโคราช มวยไชยา มวยท่าเสา มวยลพบุรี	พฤษภาคม 2561
2	- กำหนดพื้นที่การศึกษา- มวยโคราช ที่โรงเรียนบ้านไผ่ อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น รหัสไปรษณีย์ 40110 โดยมีผู้สอนคือ ดร.เชา วาทยธธา - มวยไชยา ที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ค่ายมวยมวยเมืองไชยา พุมเรียง และ บ้านไชยารัตน์ ดร.จตุชัย จำปาหอม - มวยท่าเสา ที่วัดใหญ่ท่าเสา ตำบลท่าเสา อำเภอเมือง จังหวัดอุตรดิตถ์ ดร.ประไพร์ จันทะบัณฑิต - มวยลพบุรี ที่จังหวัดลพบุรี นายชนทัต มงคลศิลป์	มิถุนายน 2561
3	- กำหนดจริยธรรม จรรยาบรรณ จำแนกข้อสงสัย ตั้งประเด็นคำถามการวิจัย	กรกฎาคม 2560
4	- รวบรวมข้อมูล จากเอกสาร วรรณกรรม และบุคคลข้อมูล	กรกฎาคม 2561
5	- ออกเก็บข้อมูลภาคสนาม ค่ายมวยทั้ง 4 ค่าย	สิงหาคม 2561
6	- ถอดข้อมูล จากบทสัมภาษณ์ และการบันทึกเสียง เพื่อเรียบเรียง	กันยายน 2561
7	- การสำรวจภาคสนามนอกพื้นที่ เพื่อนำมาวิเคราะห์ความเหมือน ความหมาย ความแตกต่าง เช่น ค่ายมวยมวยลพบุรี ค่ายมวยมวยไชยา ค่ายมวยมวยท่าเสา ค่ายมวยดาบพุทไธสวรรย์ เป็นต้น	ตุลาคม 2561
8	- วิเคราะห์ข้อมูลจากบทสัมภาษณ์ และเอกสาร	พฤศจิกายน 2561
9	- ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล - เก็บข้อมูลภาคสนาม ครั้งที่ 2 เพื่อเพิ่มเติมให้ชัดเจน	ธันวาคม 2561 มกราคม 2562
10	- การนำเสนอข้อมูลการวิจัย ให้คณะกรรมการกลั่นกรอง	เมษายน 2562
11	- การนำเสนอผลการวิจัยต่อคณะกรรมการ	พฤษภาคม 2562
12	- ส่งบทความให้พิจารณาเพื่อจัดพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร	มิถุนายน 2562
13	- เผยแพร่งานวิจัยต่อสาธารณชน	กรกฎาคม 2562

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจพื้นที่ภาคสนามของค่ายมวยทั้ง 4 พบว่า ท่ารำไหว้ครูของมวยไทยมีจำนวนท่าไม่เท่ากัน มีชื่อท่าไม่เหมือนกันตลอดจนมีการปฏิบัติแตกต่างกัน ตามตารางดังนี้

ตารางที่ 1 ทำรำไหว้ครูของค่ายมวยทั้ง 4 ค่าย

ลำดับ ทำรำที่	ค่ายมวยไชยา	ค่ายมวยลพบุรี	ค่ายมวยโคราช	ค่ายมวยท่าเสา	วงปี่กลอง
1			ท่าเดินทักษิณาวัตร		เพลงสาระหมา- โยนแปลง ตั้งแต่เริ่ม ไหว้ครู โดยเป่าซ้ำๆ ให้สอดคล้องกับท่ารำ ↓
2	ท่ากราบ เบญจางคประดิษฐ์	ท่ากราบ เบญจางคประดิษฐ์	ท่ากราบ เบญจางคประดิษฐ์	ท่ากราบ เบญจางคประดิษฐ์	
3		ท่าถวายเป็นังคม			
4		ท่าเทพนม			
5			ท่าครอบพระแม่ธรณี		
6				ท่าครอบเมฆ	
7				ท่าส่องเมฆ	
8		ท่าสอดสร้อยมาลา			
9		ท่าสาวน้อยประแป้ง			↓ เมื่อทำรำไหว้ครูใกล้จบ จะเริ่มจังหวะเร็วขึ้น
10		ท่ารับหอกโมกขศักดิ์			
11	ท่าตรวจลม				
12	ท่าถวายเป็นัดครู				
13				ท่าไต่เมฆ	
14	ท่าย่างสามชুম		ท่าย่างสามชুম		
15	ท่าเสื่อลากหาง			ท่าเสื่อลากหาง	
16		ท่านกยูงฟ้อนหาง			
17		ท่านารายณ์ ขว้างจักร			
18		ท่าพระรามแผลงศร			
19		ท่าคุมเชิงครู			

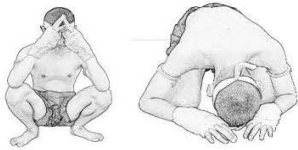
ตัวอย่างท่ารำไหว้ครูมวย

1. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์

2. ท่าย่างสามชুম

ตัวอย่างท่ารำไหว้ครูมวย

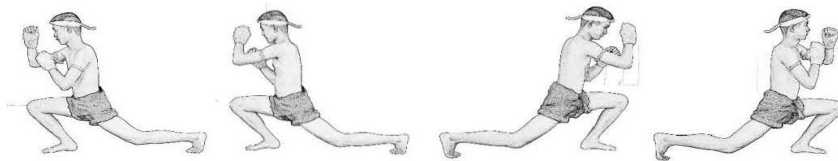
1. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์



2. ท่าย่างสามขุม



3. ท่าเสื่อลากหาง



(นางสาวกุลกานต์ โพธิปัญญา, 2562)

การจำแนกท่ารำไหว้ครูมวย 4 ค่าย

การไหว้ครูมวยของแต่ละค่ายมวยจะมีท่ารำและการเรียกชื่อท่าที่แตกต่างกันออกไป แต่โดยส่วนใหญ่ความหมายและการจำแนกหมวดหมู่หลักๆ มีทั้งหมด 3 หมวดหมู่ คือ 1. เคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 2. ระลึกคุณบิดา มารดา ครูบาอาจารย์ 3. การอวดลีลาการรำรำ สำนวณพื้นที่ และชมขวัญคู่ต่อสู้ สามารถสรุปออกมาเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางจำแนกท่ารำไหว้ครูมวย

	มวยไชยา	มวยลพบุรี	มวยโคราช	มวยท่าเสา
การเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์	1. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์	1. ท่าเทพพนม 2. ท่าถวายบังคม	1. ท่าเดินทักษิณาวัตร 2. ท่าครอบพระแม่ธรณี 3. ท่าถวายบังคม	1. ท่าครอบเมฆ
ระลึกคุณบิดา มารดา ครูบาอาจารย์	1. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์	1. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์ 2. ท่าถวายหมัดครู	1. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์	2. ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์ 3. ท่าส่องเมฆ 4. ท่าไต่เมฆ

ตารางจำแนกทำรำไหว้ครูมวย (ต่อ)

	มวยไชยา	มวยลพบุรี	มวยโคราช	มวยท่าเสา
การอวดลีลาการรำรำ สำรวจพื้นที่สนาม สำรวจและชมขวัญคู่ ต่อสู้	2. ทำตรวจลม 3. ทำอย่างสามชুম 4. ทำเลื้อยลากหาง	1. ทำสอดสร้อยมาลา 2. ทำสาวน้อยประแป้ง 3. ทำรับหอกโมกขศักดิ์ 4. ทำนกยูงพ้อนหาง 5. ทำนารายณ์ ขว้างจักร 6. ทำพระรามแผลงศร 7. ทำกุมเชิงครู	1. ทำอย่างสามชুম	1. ทำเลื้อยลากหาง

การวิเคราะห์เปรียบเทียบความหมาย ความเหมือนและความต่างของทำรำไหว้ครูมวย

การไหว้ครูมวยของแต่ละค่ายมวยมีทำรำและการเรียกชื่อท่าที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งชื่อของทำรำ การปฏิบัติ และความหมายของทำรำไหว้ครูมวยมีทั้งความเหมือน ความหมาย และมีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถสรุปออกมาเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางเปรียบเทียบความหมาย ความเหมือนและความต่างของทำรำไหว้ครูมวย

ทำรำ	ไชยา	ลพบุรี	โคราช	ท่าเสา	ความหมายของทำรำ	ความเหมือน	ความต่าง
1. ทำเดิน ทักษิณาวัตร			/		เพื่อความเป็นสิริมงคล และช่วยกำหนดจิตใจให้มีสมาธิ	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยโคราช
2. ทำกราบ เบญจางคประดิษฐ์	/	/	/	/	ระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย คุณของบิดามารดา คุณของครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา	ชื่อท่าและความหมาย เหมือนกัน	การปฏิบัติไม่เหมือนกัน
3. ทำถวายบังคม		/	/		เป็นการทำความเคารพพระมหากษัตริย์	ชื่อท่าและการปฏิบัติ เหมือนกัน	มีเพียงสองค่ายมวยที่ ปฏิบัติทำนี้
4. ทำเทพนม		/			ตั้งใจทำสมาธิ	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
5. ทำรอบ พระแม่ธรณี			/		เพื่อขอขมาพระแม่ธรณีในการใช้พื้นที่ตรงนี้ทำกิจกรรม	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยโคราช
6. ทำรอบเมฆ				/	เพื่อขอขมาพระแม่ธรณีในการใช้พื้นที่ตรงนี้ทำกิจกรรม	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยท่าเสา
7. ทำสองเมฆ				/	เป็นการระลึกถึงครูเมฆครูมวยท่าเสา	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยท่าเสา
8. ทำสอดสร้อย มาลา		/			อวดลีลาทำรำรำไหว้ครูมวยและฝึกกำลังแขน	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
9. ทำสาวน้อย ประแป้ง		/			อวดลีลาทำรำรำไหว้ครูมวยและฝึกกำลังแขน	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
10. ทำรับ หอกโมกขศักดิ์		/			อวดลีลาทำรำรำไหว้ครูมวยและฝึกกำลังแขน	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
11. ทำตรวจลม	/				ทำสมาธิและตรวจลมหายใจเข้า – ออก	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยไชยา

ตารางเปรียบเทียบความหมาย ความเหมือนและความต่างของท่ารำไห้วक्रमय (ต่อ)

ท่ารำ	ไชยา	ลพบุรี	โคราช	ท่าเสา	ความหมายของท่ารำ	ความเหมือน	ความต่าง
12. ท่าถวายหมัตครุ	/				ระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย คุณของ บิดามารดา	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยไชยา
13. ท่าไต่เมฆ				/	เป็นการระลึกถึงक्रमयท่าเสาและฝึกกำลังขา	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยท่าเสา
14. ท่าย่างสามขุม	/		/		เป็นท่าใช้ไว้ใช้ในการเดินสำรวจพื้นที่บนสังเวียน ดุคู่ต่อสู้และโชว์ท่าเพื่อชมขวัญคู่ต่อสู้	ชื่อท่าและความหมายเหมือนกัน	การปฏิบัติไม่เหมือนกัน
15. ท่าเสื่อลากหาง	/			/	เป็นท่าใช้ไว้ใช้ในการเดินสำรวจพื้นที่บนสังเวียน ดุคู่ต่อสู้และโชว์ท่าเพื่อชมขวัญคู่ต่อสู้	ชื่อท่าและความหมายเหมือนกัน	การปฏิบัติไม่เหมือนกัน
16. ท่านกยูงพ้อนหาง		/			อวดลีลาท่ารำไห้วक्रमयและฝึกกำลังแขนและขา	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
17. ท่านารายณ์ขว้างจักร		/			เป็นท่าใช้ไว้ใช้ในการเดินสำรวจพื้นที่บนสังเวียน ดุคู่ต่อสู้และโชว์ท่าเพื่อชมขวัญคู่ต่อสู้	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
18. ท่าพระรามแผลงศร		/			เป็นท่าใช้ไว้ใช้ในการเดินสำรวจพื้นที่บนสังเวียน ดุคู่ต่อสู้และโชว์ท่าเพื่อชมขวัญคู่ต่อสู้	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี
19. ท่าคุมเชิงครุ		/			เป็นท่าใช้ไว้ใช้ในการเดินสำรวจพื้นที่บนสังเวียน ดุคู่ต่อสู้และโชว์ท่าเพื่อชมขวัญคู่ต่อสู้	ไม่เหมือน	มีเฉพาะมวยลพบุรี

การวิเคราะห์ความหมาย

จากแผนภาพสรุปข้างต้นทำให้เห็นชัดขึ้นว่าการไห้วक्रमयของแต่ละสำนัก มีท่ารำที่ต่างกัน แต่ความหมายจะแบ่งออกเป็น 3 ความหมายหลัก คือ ท่าที่ให้ความหมายเกี่ยวกับการเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ท่าที่ให้ความหมายเกี่ยวกับการระลึกถึงคุณบิดา มารดา ครูบาอาจารย์ และท่าที่ให้ความหมายเกี่ยวกับการอวดลีลาการรำไห้ว สำนวพื้นที่ของสนามมวย และชมขวัญคู่ต่อสู้

การวิเคราะห์ความเหมือน

จากตารางข้างต้นเป็นการวิเคราะห์หาความเหมือนของท่ารำไห้วक्रमयแต่ละค่ายมวย ซึ่งท่ารำแต่ละท่ามีชื่อและการปฏิบัติเฉพาะของมวยค่ายมวยนั้นๆ โดยสามารถสรุปได้ดังนี้

1. ท่ารำไห้วक्रमयที่มีทุกค่ายมวย ได้แก่ ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์ มีชื่อท่าเหมือนกันแต่ในทางปฏิบัติกลับไม่เหมือนกัน ทั้งนี้คือเอกลักษณ์ของแต่ละค่ายมวย

2. ท่ารำไห้วक्रमयที่เหมือนกันเป็นบางท่า ได้แก่

2.1 ท่าย่างสามขุม ของมวยไชยาและมวยโคราช

2.2 ท่าเสื่อลากหาง ของมวยไชยาและมวยท่าเสา

3. ท่ารำไห้วक्रमयที่ไม่เหมือนกัน ได้แก่ ท่าตรวจลม ท่าเทพพนม ท่าถวายบังคม ท่าสวดสร้อยมาลา ท่าสาวน้อยประแป้ง ท่าลับหอโมกข์ศักดิ์ ท่านกยูงพ้อนหาง ท่านารายณ์ขว้างจักร ท่าพระรามแผลงศร ท่าคุมเชิงครุ ท่าเดินทักษิณาวัตร ท่ากรอบพระแม่ธรณี ท่าถวายบังคม ท่ากรอบเมฆ ท่าส่องเมฆ ท่าไต่เมฆ

การวิเคราะห์ความต่าง

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่าในความเหมือนและความหมายนั้นก็ยังมีความต่างของการรำไหว้ครู ทั้งในเรื่องท่ารำ การปฏิบัติ ได้แก่ *ต่างมาก* คือ ท่ารำที่ไม่เหมือนกันทั้งในทางปฏิบัติ ชื่อท่ารำ และความหมาย *ต่างปานกลาง* คือ มีบางอย่างที่เหมือนกัน เช่น ชื่อท่าเหมือนกันแต่ปฏิบัติไม่เหมือนกัน ความหมายเหมือนกันแต่ชื่อท่าไม่เหมือนกัน และ *ต่างน้อย* คือ ชื่อท่าเหมือนกัน ความหมายเหมือนกัน แต่ปฏิบัติไม่เหมือนกัน

ด้านการแต่งกายและความเชื่อ

ค่ายมวยที่ 1 มวยไชยา การแต่งกายจะเป็นลักษณะนุ่งกางเกงขาสั้นสีดำ นำผ้าขาวม้ามาพันกับผ้าหนาๆ ทำเป็นกระจับเพื่อหุ้มอวัยวะเพศไว้เรียกว่า กระจับผ้า แล้วพันปลายผ้าขาวม้าไว้ที่เอว สวมมงคลไว้ที่หัว มีการพันผ้าประเจียดที่แขนทั้ง 2 ข้าง ก่อนจะขึ้นชกก็จะมีการบริกรรมคาถาสีพระองค์หรือห้าพระองค์ ดนตรีที่ใช้วงปี่กลอง เพลงสระระหม่า

ค่ายมวยที่ 2 มวยลพบุรี การแต่งกายจะเป็นลักษณะนุ่งกางเกงขาสั้นสีแดง นำผ้าขาวม้ามาพันกับผ้าหนาๆ ทำเป็นกระจับเพื่อหุ้มอวัยวะเพศไว้เรียกว่า กระจับผ้า แล้วพันปลายผ้าขาวม้าไว้ที่เอว สวมมงคลไว้ที่หัว มีการพันผ้าประเจียดที่แขนทั้ง 2 ข้าง มวยลพบุรีเพียงค่ายมวยเดียวที่มีการพันข้อเท้า ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของมวยลพบุรี

ค่ายมวยที่ 3 มวยโคราช การแต่งกายจะเป็นลักษณะนุ่งกางเกงขาสั้นสีดำ นำผ้าขาวม้ามาพันกับผ้าหนาๆ ทำเป็นกระจับเพื่อหุ้มอวัยวะเพศไว้เรียกว่า กระจับผ้า แล้วพันปลายผ้าขาวม้าไว้ที่เอว สวมมงคลไว้ที่หัว มีการพันผ้าประเจียดที่แขนทั้ง 2 ข้าง ก่อนจะขึ้นชกก็มีการบริกรรมคาถาสีพระองค์หรือห้าพระองค์ ดนตรีที่ใช้ก็จะใช้วงปี่กลอง เพลงสระระหม่า

ค่ายมวยที่ 4 มวยท่าเสา การแต่งกายจะเป็นลักษณะนุ่งกางเกงขาสั้นสีดำ นำผ้าขาวม้ามาพันกับผ้าหนาๆ ทำเป็นกระจับเพื่อหุ้มอวัยวะเพศไว้เรียกว่า กระจับผ้า แล้วพันปลายผ้าขาวม้าไว้ที่เอว สวมมงคลไว้ที่หัว มีการพันผ้าประเจียดที่แขนทั้ง 2 ข้าง

คาถาเกี่ยวกับเกี่ยวกับมวยไทย ซึ่งคาถาที่นักมวยนิยมท่องมีดังนี้

คาถา สีพระองค์ใน

นะ	เดชุรุกราน
มะ	ห้าวหาญฟันฟาด
พะ	พิฆาฏโหมฮึก
ทะ	ปราบศึกถอยกด

คาถา ห้า พระองค์นอก

นะ	ย่านบพทสงคราม
โม	ติดตามศัตรู
พุท	ต่อสู้ไพริน
ธ	ปราบสิ้นพลไกร
ยะ	โชคไชยชนะ

ดนตรี

นอกจากเครื่องแต่งกายและของมงคลที่สำคัญแล้วอีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญคือเพลงที่ใช้ประกอบการรำไหว้ครูมวยมีวงดนตรี “วงปี่กลอง” ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 3 ชิ้นคือ ปี่ชวา กลองแขก ฉิ่ง เพลงที่ใช้คือ เพลงสระระหม่า (โยนแปลง)

ในการรำไหว้ครูมวยไม่นิยมใช้เพลงสรรหามาแบบเต็มเนื่องจากมีความยาวและในสมัยโบราณนิยมใช้เพลงสรรหามาในพิธีทางขลมารค การไหว้ครูมวยจึงนิยมใช้เพลงสรรหามา โยนแปลงที่สั้นและกระชับ และการเขียนโน้ตของกลองแขกนั้นจะเป็นการใช้ตัวอักษรแทนเสียงของกลองแขกตัวผู้และกลองแขกตัวเมีย ตำแหน่งในการตั้งวงตีกลองสำหรับบรรเลงประกอบการชกมวยนั้นนิยมตั้งให้อยู่สูงกว่าเวทีเนื่องจากผู้เล่นดนตรีจะได้มองเห็นนักมวยในระหว่างที่ชกเพื่อการบรรเลงที่เข้ากับการชกมวย ซึ่งเพลง สาระหามา (โยนแปลง) มีโน้ตเพลงตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

เพลงสาระหามา (โยนแปลง)

ปี่ชวา	--- ด	--- ด	--- ด	--- ด	--- ช	--- ด	---	--- ม
กลองแขก	----	----	----	- ตี - น้	- ตี - ทิ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - จ

ปี่ชวา	----	----	--- ช	--- ด	--- ช	--- ด	--- ช	--- ฟ
กลองแขก	- จี - ตี	- ตี - น้	- ตี - ทิ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - ตี	- ตี - น้

ปี่ชวา	----	--- ด	--- ช	--- ด	--- ช	--- ด	--- ช	--- ช
กลองแขก	- ตี - ทิ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - ตี	- ตี - น้	- ตี - ทิ	

ปี่ชวา	----	--- ช	----	--- ล	----	--- ช	----	--- ตี
กลองแขก	- จี - จ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - ตี	- ตี - น้	- ตี - ทิ		

ปี่ชวา	----	----	----	--- ช	----	----	----	ฟ ม ฟ ช
กลองแขก	- จี - จ	- จี - จ	- จี - จ	- จี - ตี	- ตี - น้	- ตี - ทิ		

บันทึกเรียบเรียงโดย นางสาวกุลกานต์ โพธิปัญญา ถอดโน้ต: นายอุดมเกียรติ เฟื่องอุบล

การประเมินคุณค่าความเป็นของแท้และดั้งเดิมของแท้และหายาก (Authenticity and Rarity Value)

ผู้วิจัยได้นำการประเมินคุณค่าด้านของแท้และดั้งเดิมโดยประยุกต์ใช้จากเอกสารประกอบการวิจัย เฉพาะทาง (มนัส แก้วบุชา, 2554) มาทำการประเมินคุณค่า 5 ประการ คือ 1) คุณค่าด้านประวัติพัฒนาการของค่ายมวยศิลปะ (Academic Value) หมายถึง ค่ายมวยศิลปะหรือค่ายมวยนี้ก่อตั้งมาเป็นเวลายาวนานอย่างสืบเนื่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรำไหว้ครู ได้รับการสืบทอดมาจากครูมวยอาวุโสมาอย่างต่อเนื่อง 2) คุณค่าด้านสังคมวิถีชีวิต (Social Value) คือ การแสดงถึงสัญลักษณ์อัตลักษณ์ประจำถิ่น มีจริยธรรม วิถีวัฒนธรรม 3) คุณค่าด้านความสมบูรณ์และความงามของท่ารำ (Aesthetic Value) คือ เป็นของดั้งเดิม มีอัตลักษณ์รูปแบบที่รับรู้กัน มีแบบแผนที่เป็นลักษณะเฉพาะของค่ายมวย 4) คุณค่าด้านวิทยาวิชาการ (Scientific Value) คือ มีขอบ หลักการและแนวทางปฏิบัติสืบกันมา 5) คุณค่าด้านการเชื่อมโยง (Associate Value) มีการแลกเปลี่ยนถ่ายทอดความงามการประสานกลมกลืนทั้งศิลปะและวิถีชีวิตคนในชุมชน

ค่ายมวย	1) คุณค่าด้าน ประวัติพัฒนาการ ของค่ายมวยศิลปะ (Academic Value)	2) คุณค่าด้าน สังคมวิถีชีวิต (Social Value)	3) คุณค่าด้าน ความสมบูรณ์และ ความงามของท่ารำ (Aesthetic Value)	4) คุณค่าด้าน วิทยาวิชาการ (Scientific Value)	5) คุณค่าด้าน การเชื่อมโยง (Associate Value)
มวยไชยา	/	/	/	/	
มวยลพบุรี			/	/	
มวยโคราช	/	/	/	/	
มวยท่าเสา	/	/	/	/	/

จากตารางข้างต้นนี้แสดงถึงการประเมินคุณค่าของมวยแต่ละค่ายมวยซึ่งสามารถสรุปได้ว่า ค่ายมวยไชยามีความเป็นของแท้ดั้งเดิมและหายาก เพราะจากการวิจัยพบว่าก่อตั้งมาเก่าแก่ สืบทอดศิลปะ การรำไหว้ครู การชกมวยมาอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนท่ารำไหว้ครู ไม่ได้รับรูปแบบหลายแบบแผนมาจากที่อื่น ค่ายมวยไชยายังคงธำรงท่ารำไว้เหมือนเดิม มี 5 ท่า ได้แก่ 1) ท่ากราบเบญจางคประดิษฐ์ 2) ท่าตรวจลม 3) ท่าถวายเป็นพุทธบูชา 4) ท่าอย่างสามชุก 5) ท่าเสื่อลากหาง

จากนั้นผู้วิจัยจึงได้จัดทำเอกสารคู่มือความรู้การรำไหว้ครูมวยไทย ชื่อว่ามวยไชยานำรู้ เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณะชน

บรรณานุกรม

สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว. (2555). มวยไทยกระบวณยุทธ์แห่งสยาม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร สำนักบริการวิชาการ. (2553). สมุดไทยคำ ตำราชกมวย. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์

มนัส แก้วบุชา. (2554). เอกสารประกอบการสอนวิชาการวิจัยเฉพาะทาง. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

กระทรวงวัฒนธรรม. (2543). การจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพ. กรมศิลปากร. อัมรินทร์ปริ้นท์ ตั้ง กรุงเทพมหานคร

กระทรวงวัฒนธรรม. (2559). พระราชบัญญัติ ส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2559 และอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ.2003 กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. สำนักงานกิจการ โรงพิมพ์องค์การส่งเคราะห์ทหารผ่านศึก. กรุงเทพมหานคร

การสร้างนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์¹Creation of Dance Performances in Chinese New Year Festival
at Nakhon Sawanภริตา เรืองจริยศ², สุรพล วิรุฬห์รักษ์³

Purita Ruangjirayos, Surapone Virulrak

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาการสร้างนาฏกรรมในงานเทศกาลตรุษจีน ตำบลปากน้ำโพ อำเภอเมืองนครสวรรค์ จังหวัดนครสวรรค์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 จนถึง พ.ศ. 2560 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย การลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และนำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ ตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย

ผลการศึกษาพบว่า นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ เป็นการแสดงกลางแจ้งในรูปแบบ ขบวนแห่บนท้องถนน แบ่งได้เป็น 3 ช่วง คือ วัฒนธรรมดั้งเดิม วัฒนธรรมออกภาษา และวัฒนธรรมนำเข้า ซึ่งมี 3 ประเภท ได้แก่ 1) การแสดงกายกรรม มี 6 ขบวน คือ ขบวนมังกรทอง ขบวนเสือไหลล่า ขบวนสิงโตวงสวิง สิงโตฮากกา สิงโตปักกิ่ง และสิงโตยกเกียน 2) การแสดงบทบาทสมมติ มี 9 ขบวน คือ ขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ พระโหล่ว (ฮ่อง) ไบ๋ไบ๋ (อาวูเจ้า) ไช่เกี (ถือนง) เทียนเปีย (ปายอวยพร) ขบวนองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม ขบวนพระถังซำจั๋ง ขบวนเอ็งกอ-พะบู๊ ขบวนนางฟ้า และ 3) การแสดงวิถีชีวิต มี 2 ขบวน คือ ขบวนรำถวายไหลล่า และขบวนล้อโก้ว นาฏกรรมสร้างสรรค์ขึ้นจากพลังความเชื่อและความศรัทธา ผสานความสามัคคีของคนในชุมชนนครสวรรค์ โดยถ่ายทอดเรื่องราว วิถีชีวิต ศาสนา ขนบธรรมเนียม ประเพณี และศิลปวัฒนธรรมของคนจีน ผ่านการแสดงออกมาทางภาษา ท่าทาง ทำนองดนตรี และเครื่องแต่งกาย อีกทั้งยังสะท้อนรากเหง้าของบรรพบุรุษ และอัตลักษณ์ชุมชนจีนในจังหวัดนครสวรรค์ รวมถึงมิตรภาพ และความสัมพันธ์อันดีของคนในชุมชน ทั้งชาวไทย ชาวจีน ชาวไทยเชื้อสายจีน

คำสำคัญ: นาฏกรรม / เทศกาลตรุษจีน / นครสวรรค์

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ” หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์จาก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีงบประมาณ 2562

²นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

³อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

The objective of this research was to study the creation of performing arts in Chinese New Year festival at Pak Nam Pho, Nakhon Sawan province from 1917 A.D.–2017 A.D. This is a qualitative research by studying documents, text book, academic researches and interviewing, observing in Nakhon Sawan province.

According to the research, it was found that the performing arts in Chinese New Year Festival at Nakhon Sawan is the outdoor performance with street parade and can be divided into three periods of development: the displaying of traditional elements of the early Chinese settlers, the introducing of more elements from various Chinese ethnic groups who are the late settlers, and the additional elements from non-Chinese communities who wish to participate in this important festival. The performance have three types; 1) acrobat performance which has six processions: dragon, Hai Num Tiger, Hakka Lion, Peking Lion and Hokkian Lion 2) Role-play performance which has nine processions: Pak Nam Pho's god and goddess, Pa Lhow (gong), Boy Bo (god's weapon), Sai Gee (flags), Kia Pia (greeting boards), Guanyin impersonators, Pra Tung Sum Jung, Engor Pabu, Angels 3) The performance of life style which has two processions: Hai Lum's cup dance and Lor Gow. The research has shown that the objective of this performing arts is for ritual benefit which created from the belief, faith and harmonious of Nakhon Sawan people. They transform their Chinese stories, lifestyle, religious, cultures and arts through languages, movements, music and costumes. Moreover, this performing art also reflects their ancestors' background and the identity of Chinese community in Nakhon Sawan along with the friendship among Thais, Chinese, and Thai Chinese.

Keywords: Performances; Chinese New Year Festival; Nakhon Sawan

บทนำ

จังหวัดนครสวรรค์ ถือเป็นเมืองที่มีประชากรส่วนใหญ่เป็นเชื้อสายจีนอยู่เป็นจำนวนมาก เพราะเป็นเมืองเศรษฐกิจ การค้า มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ชาวจีนส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน ซึ่งมีความเชื่อว่า สัตว์โลกทั้งหลายจะหลุดพ้นโดยมีพระโพธิสัตว์มาโปรด เรื่องของกฎแห่งกรรม และชีวิตหลังความตาย ตามคติความเชื่อทางศาสนาที่ว่าบนสวรรค์นั้นเป็นที่อยู่ของเหล่าเทพทั้งหลาย และผู้มีบุญมากเท่านั้นจึงจะได้ไปบังเกิดในสวรรค์ มีวิมานเป็นที่สถิตอย่างสุขสบาย

ในปี พ.ศ. 2460-พ.ศ. 2462 เมืองปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์ ได้เกิด “โรคห่า” หรือเรียกอีกอย่างว่า “โรคอหิวาตกโรค” ระบาดไปทั่วเมืองปากน้ำโพ จนเป็นเหตุทำให้ประชาชนได้รับความเดือดร้อนและล้มตายเป็นจำนวนมาก และด้วยเหตุที่การแพทย์และการสาธารณสุขในสมัยนั้น ยังไม่เจริญเท่าที่ควร ประชาชนกลุ่มหนึ่งจึงต้องพากันพึ่งหมอชาวบ้านหรือซินแสจีนแต่ก็ไม่สามารถยับยั้งโรคระบาดนี้ได้ หลังจากเหตุการณ์นั้นทำให้ประชาชนส่วนใหญ่ หันไปพึ่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงได้มีร่างทรงเป็นตัวแทนในการสื่อสารกับองค์เทพเจ้า คือ “เจ้าพ่อแควใหญ่ หรือเจ้าพ่อเทพารักษ์” ที่ตำบลปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์ ให้ท่านมาประทับทรงและทำพิธีรักษาโรคห่าด้วยการเขียน “ยันต์กระดาก” หรือที่ ชาวจีนเรียกกันว่า “ฮู่” ให้นำติดตัวหรือปิดไว้หน้าบ้าน แล้วมีการนำฮู่เผาไฟเพื่อทำน้ำมนต์ให้ประชาชน ได้ดื่มกินและประพรมรอบตลาด บริเวณใดที่ได้ทำพิธีแล้วก็จะใช้ผ้าแดงกันไว้ให้ประชาชนผ่านไปผ่านมาเส้นนี้ได้ เป็นผลให้การระบาดของโรคห่านี้หมดไป (อลงกรณ์ ลิมศิริชัยกุล, 2560) ด้วยแรงศรัทธาของคนในชุมชนปากน้ำโพทั้งคนจีนโพ้นทะเลทั้ง 5 กลุ่มภาษา คือ ไทล่ ลาว กว๋างตุ้ง ฮากกา (จีนแคะ) แต่จิ๋ว ฮกเกี้ยน และคนในชุมชน จึงได้จัดให้มีขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ โดยอัญเชิญเทวรูปองค์ เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ ออกมาแห่แหนไปรอบตลาดปากน้ำโพ เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ประชาชนทั่วทุกสารทิศ รวมถึงนำการแสดงของตนเข้ามาร่วมในขบวนแห่ จังหวัดนครสวรรค์จึงได้จัดเป็นประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ ขึ้นในช่วงปีใหม่ของคนจีนที่เรียกกันว่า เทศกาลตรุษจีน และยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัตินับแต่นั้นเป็นเวลากว่า 100 ปี

บทความนี้ต้องการศึกษานาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ ซึ่งเป็นเทศกาลตรุษจีนที่จัดต่อเนื่องนานที่สุดในประเทศไทยและยังไม่มีงานจดบันทึกหรือเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงวิชาการไว้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการสร้างนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ โดยมุ่งเน้นการศึกษาเฉพาะเทศกาลตรุษจีนในตำบลปากน้ำโพ อำเภอเมือง จังหวัดนครสวรรค์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 จนถึง พ.ศ. 2560

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้ทราบถึงพัฒนาการการสร้างสรรคนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ อันเป็นการสืบทอดการอนุรักษ์ แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางประวัติศาสตร์

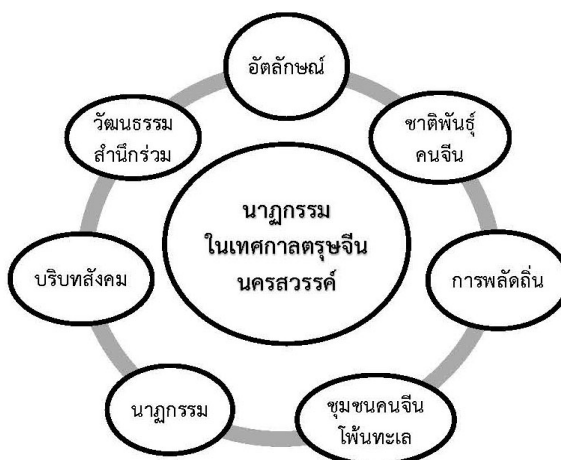
ขอบเขตการศึกษา

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษา 4 ด้าน ได้แก่ ด้านประชากร ด้านเวลา ด้านสถานที่ และด้านเนื้อหา ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ด้านประชากร ผู้วิจัยเลือกเก็บข้อมูลส่วนหนึ่งจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) โดยเลือกเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดงานเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ทุกภาคส่วน ได้แก่ ภาครัฐ ภาคเอกชน และภาคประชาชน
2. ด้านเวลา ศึกษาเฉพาะนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460 จนถึงปี พ.ศ. 2560 รวมเป็นระยะเวลา 100 ปี
3. ด้านสถานที่ เน้นศึกษาเฉพาะที่ตำบลปากน้ำโพ อำเภอเมือง จังหวัดนครสวรรค์
4. ด้านเนื้อหาเน้นที่การศึกษานาฏกรรมขบวนแห่ในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์

กรอบแนวคิด

การวิจัยครั้งนี้จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลต่างๆ อันเป็นส่วนประกอบสำคัญต่อการศึกษาศึกษาการสืบทอด การอนุรักษ์ การพัฒนา และการรักษาอัตลักษณ์ชุมชน ทั้งนี้ในการศึกษานาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีน นครสวรรค์นั้นจะต้องศึกษาข้อมูลทั้งทางด้านกลุ่มชาติพันธุ์คนจีน การพลัดถิ่น ชุมชนคนจีนโพ้นทะเล บริบททางสังคม รวมถึงด้านวัฒนธรรมและประเพณีที่มีส่วนสำคัญต่อการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์จีน ตามแผนภาพแสดงกรอบการศึกษา ดังนี้



วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยมีระเบียบวิธีวิจัยตามลำดับ เก็บข้อมูลทั้งจากเอกสารและการสัมภาษณ์ ประกอบด้วย การศึกษาจากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ รวมทั้งภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว การสัมภาษณ์บุคคล การสนทนากลุ่มย่อย การสังเกตการณ์ และประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย เพื่อนำ

องค์ความรู้และทัศนคติต่างๆ มาประกอบในการวิเคราะห์ผลการศึกษา และจัดประเภทข้อมูลโดยประยุกต์ใช้ตามกรอบแนวคิด ทฤษฎี และวิเคราะห์ข้อมูล (Content Analysis) ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา โดยเรียบเรียงผลการวิจัยและนำเสนอด้วยระเบียบวิธีแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

สรุปผลการวิจัย

เทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์เริ่มครั้งแรกเมื่อใดนั้นไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจน แต่จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษานาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง ได้แก่

1. วัฒนธรรมดั้งเดิม (ก่อนปีพ.ศ. 2460) เป็นขบวนแห่นาฏกรรมไปตามเส้นทางลำน้ำเจ้าพระยา เนื่องจากในยุคนั้นชุมชนใช้การเดินทางสัญจรทางแม่น้ำเป็นหลัก โดยชาวจีนไหหลำได้อัญเชิญรูปจำลองเจ้าพ่อเทพารักษ์ เจ้าพ่อกวนอู เจ้าแม่ทับทิม ประทับบนแท่นแล้วนำลงเรือบรรทุกข้าวหรือบรรทุกไม้ล่องไปทางบ้านท่าตากุ่ย (ตลาดใต้) ตำบลนครสวรรค์ตก แล้วอัญเชิญกลับศาลวันที่ 2 จะทำการแห่ขึ้นไปทางเหนือทางสถานีรถไฟ ขบวนแห่จะมีเฉพาะองค์เทพเจ้า และ พระโหล่ว (ฮ่อง)

2. วัฒนธรรมออกภาษา (ระหว่างปี พ.ศ. 2460–2593) เป็นขบวนแห่นาฏกรรมทางน้ำและทางบก โดยชาวจีนไหหลำได้อัญเชิญเทวรูปศักดิ์สิทธิ์ประทับบนแท่นแล้วนำลงเรือบรรทุกข้าวหรือบรรทุกไม้ข้ามฝั่งมาขึ้นบกที่ท่าเรือจ้าง ตำบลปากน้ำโพ แล้วนำแห่ไปตามเส้นทางท้องถนนโกสีย์รอบตลาดปากน้ำโพ เนื่องจากในสมัยนั้นมีความเจริญมากขึ้นและการคมนาคมทางบกสะดวกขึ้น และเริ่มมีการนำเอาศิลปะการแสดงและวัฒนธรรมของชาวจีน คือ พระโหล่ว (ฮ่อง) โป๊ยโป๊ (อาวุธเจ้า) ไชกี้ (ธง) เขี่ยเปี้ย (ป้ายอวยพร) และการเชิดเสื่อของชาวจีนไหหลำ รวมถึงการแสดงสิงโตกวางตุ้งของชาวจีนกวางตุ้งเข้าร่วมในขบวนด้วย

3. วัฒนธรรมนำเข้า (ระหว่างปี พ.ศ. 2493–2560) เนื่องจากเมื่อปี พ.ศ. 2485 รัฐบาลได้มีนโยบายให้กรมทางหลวงสร้างสะพานเดชาติวงศ์ขึ้นที่จังหวัดนครสวรรค์ เพื่ออำนวยความสะดวกให้ประชาชนใช้เส้นทางคมนาคมทางบกในการข้ามแม่น้ำเจ้าพระยา โดยเปิดใช้ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2493 ทำให้ตั้งแต่นั้นมาจึงได้เปลี่ยนมาเป็นการแห่ขบวนนาฏกรรมทางบกสืบมาจนถึงปัจจุบัน เป็นการมีส่วนร่วมของชาวจีนโพ้นทะเลทั้ง 5 กลุ่มภาษา คือ ไหหลำ กวางตุ้ง ต่จิว ฮากกา (จีนแคะ) และฮกเกี้ยน โดยการนำเอาศิลปะการแสดงและวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ตนเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของงานนี้ด้วย ปัจจุบันนาฏกรรม ในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ได้กลายเป็นอัตลักษณ์และวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นของจังหวัดนครสวรรค์ ดังคำขวัญประจำจังหวัดที่ว่า “เมืองสี่แคว แห่มังกร พักผ่อนบึงบอระเพ็ด ปลารสเด็ด ปากน้ำโพ”

เทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ในปัจจุบันมีนาฏกรรมของชาวจีนทั้ง 5 กลุ่มภาษา มาแสดงร่วมกันโดยมีระยะเวลาในการแสดง จำนวน 2 วัน คือ วันแรกเป็นมหรสพสมโภชในรูปแบบขบวนแห่กลางคืน ช่วงเวลาประมาณ 18.00–24.00 น. โดยเริ่มตั้งแต่ศาลหลักเมืองนครสวรรค์ ที่ตั้งอยู่บริเวณเชิงเขากบจนไปถึงบริเวณศาลเจ้าชั่วคราว ที่ตั้งอยู่ตรงสี่แยกตลาดปากน้ำโพ ถนนโกสีย์ ส่วนวันที่สองจะเป็นการแสดงสื่อถึงเรื่องราวความเชื่อ ความศรัทธาเทพเจ้า และวิถีชีวิตของคนจีนในรูปแบบขบวนแห่กลางวัน ช่วงเวลาประมาณ 05.00–18.00 น. โดยเริ่มตั้งแต่สี่แยกสะพานเดชาติวงศ์ แห่ไปตามเส้นทางรอบตลาดปากน้ำโพจนไปถึงบริเวณศาลเจ้าชั่วคราว ที่ตั้งอยู่ตรงสี่แยกตลาดปากน้ำโพ ถนนโกสีย์ ทั้งสองวันการแสดงจะมีลักษณะ

เป็นแถวทอดยาวต่อๆ กันไป ตามลำดับขบวน โดยจะเน้นไปที่การแสดงบนท้องถนน ทั้งนี้ นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ได้มีการสร้างสรรค์ขึ้นตามลำดับกลุ่มชาติพันธุ์ของคนจีนโพ้นทะเลที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ในชุมชนจังหวัดนครสวรรค์ ประกอบกับการเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของคณะทำงานในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ ซึ่งมีทั้งหมด 17 ขบวน โดยผู้วิจัยได้เรียงลำดับตามปีพุทธศักราช และมีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับนาฏกรรมที่ปรากฏในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460–พ.ศ. 2560

ลำดับ	ประมาณ ปี พ.ศ.	รายการขบวน
1	พ.ศ. 2460	ขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ
2		ขบวนพะโล่ว (ฮ่อง)
3		โบ้ยโบ้ย (ถืออาวุธเจ้า)
4		ไซกี้ (ถือธง)
5		เชี้ยเปี้ย (ถือป้ายผ้า)
6	พ.ศ. 2475	เสื่อไหหลำ
7		สิงโตกว่องสิว
8	พ.ศ. 2480	สิงโตทองฮากกา
9	พ.ศ. 2490	เอ็งกอ-พะบู๊
10	พ.ศ. 2494	องค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม
11	พ.ศ. 2506	มังกรทอง
12	พ.ศ. 2510	ขบวนนางฟ้า
13	พ.ศ. 2511	ล่อไคว่
14	พ.ศ. 2512	รำถ้วยเงินไหหลำ
15	พ.ศ. 2519	สิงโตปักกิ่ง
16	พ.ศ. 2521	ขบวนพระถังซัมจั๋ง
17	พ.ศ. 2560	สิงโตฮกเกี้ยน

1. ขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ เป็นการอัญเชิญเทวรูปศักดิ์สิทธิ์ขององค์เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ ได้แก่ เจ้าพ่อเทพารักษ์ เจ้าพ่อกวนอู เจ้าแม่ทับทิม เจ้าแม่สวรรค์ เจ้าแม่หน้าผา มาประทับบนแท่นภายในเกี้ยวและเชิญองค์เจ้าพ่อเทพารักษ์ เจ้าพ่อกวนอู และเจ้าแม่ทับทิม ประทับร่างทรง แล้วแห่แหนไปตามบนถนนรอบตลาดปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์ เพื่อขอขจัดปัดเป่าสิ่งอวมงคลและนำความเป็นสิริมงคลให้แก่ประชาชนทั่วไป (นาชัย อังสุธาร, 2560)

2. ขบวนพะโล่ว (ฮ่อง) เป็นการแสดงการตีฆ้องเพื่ออำนวยพรให้กับร้านค้า และบ้านเรือนของประชาชนจังหวัดนครสวรรค์ โดยใช้นักดนตรีเป็นผู้หึง แต่งกายด้วยชุดที่มีสีสันเป็นมงคล เช่น สีส้ม สีแดง

ในลักษณะของชุดวอร์ม คือ เสื้อคอกลมแขนสั้นหรือแขนยาว กางเกงขายาว และรองเท้าผ้าใบ ปัจจุบันจัดเป็น 2 ขบวนๆ ละ 6 คน แยกเป็นฝั่งซ้ายกับฝั่งขวา และตีฆ้องเป็นจังหวะที่พร้อมเพรียงกันเดินวนเข้าไปภายในอาคารแล้วเดินออกมา

3. ขบวนโขนโขน (อาวุธเจ้า) เป็นขบวนอาวุธขององค์เทพเจ้า ในอดีตใช้ผู้หญิงเป็นคนถือแต่ปัจจุบันเนื่องจากอาวุธเทพเจ้ามีน้ำหนักมากและเส้นทางของขบวนแรมมีระยะทางไกลขึ้นจึงทำให้ต้องเปลี่ยนมาใช้ผู้ชายเป็นคนถืออาวุธเจ้าแทน ใช้การแต่งกายแบบจีนด้วยชุดสีแดง และสวมหมวก เดินในขบวนลักษณะแถวตอนลึก 2 แถว

4. ขบวนไซกี (ธง) เป็นขบวนธงอวยพรขององค์เทพเจ้า โดยใช้ผู้หญิงเป็นคนถือ ลักษณะเครื่องแต่งกายแบบจีนที่มีสีสันเป็นมงคล เช่น สีเขียว สีเหลือง และสวมหมวก เดินในขบวนลักษณะแถวตอนลึก 2 แถว

5. ขบวนเขียนเปื้อน (ป้ายอวยพร) เป็นสาวงามถือป้ายผ้า มีคำอวยพรเป็นภาษาจีน มี 2 รูปแบบ คือ แนวตั้ง เป็นการเขียนคำอวยพรภาษาไทหล่า และแนวนอนเป็นการเขียนคำอวยพรภาษาแต้จิ๋ว อาทิ จู้เหื้อชินเหนียน แปลว่า การอวยพรปีใหม่ ชินเจียอยู่่อ ชินนี้ฮักใช้ แปลว่า ปีใหม่ขอให้ทุกอย่างสมหวัง คำอวยพรดังกล่าวจะมีข้อความที่เป็นสิริมงคลเกี่ยวกับโชคลาภ ความสำเร็จและความเจริญก้าวหน้าในการดำเนินชีวิตแทบทั้งสิ้น

ต่อมาเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2475 ชาวจีนไทหล่าและชาวจีนกวางตุ้ง ได้นำเอาศิลปะและวัฒนธรรมของตนมาสร้างเป็นการแสดงขึ้นเพื่อร่วมแสดงในขบวนแห่ จำนวน 2 ขบวน ได้แก่ เสือไทหล่า และสิงโตกว๋องสิ่ว

1. ขบวนเสือไทหล่า โดยสมาคมไทหล่านครสวรรค์ เสือตามความเชื่อของชาวจีนไทหล่าเป็นสัญลักษณ์ของ “เทพเจ้าบ้วนเถ่ากง” หรือที่ชาวไทยรู้จักกันดีคือ “เจ้าพ่อเทพารักษ์” เสือเป็นเสมือนสัตว์ที่คอยเบิกทางก่อนที่เทพเจ้าบ้วนเถ่ากงจะเสด็จและคอยปกป้องภัยอันตรายต่างๆ เพื่อให้ตนเองและครอบครัวประสบแต่ความโชคดีและนำมาซึ่งความเป็นสิริมงคล

ภาพที่ 1 ขบวนเสือไทหล่า ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

2. ขบวนสิงโตกว้างสัว หรือสิงโตกว้างตุง โดยสมาคมกว้างสัวนครสวรรค์ เป็นสิงโตที่มีสีสันและลวดลายสวยงามจึงเป็นที่นิยมเชิดกันมากที่สุด ซึ่งปรากฏให้เห็นตามงานวัดและงานมงคลของไทย-จีน สิงโตกว้างสัวประกอบด้วยสัตว์ 3 ชนิด คือ แรด ม้า และสุนัข มีคนคอยติดตามคือ แป๊ะยิ้ม ซึ่งในมือจะถือพัดที่ทำมาจากใบตาลคู่กับยายซิมที่ในมือถือตะกร้าใส่ดอกไม้เบญจมาศ และจิ้งเป็นคนเฝ้าหน้าตาสกปรกมอมแมมในมือถือขวดน้ำแต่ใส่เหล้า การแสดงจะมีท่าเต้นสนุกสนาน สิงโตกว้างสัวนครสวรรค์ ถือว่ามีชื่อเสียงที่สุดในประเทศเพราะได้รับรางวัลจากการแข่งขันเชิดสิงโตมาแล้วมากมาย (นวพันธ์ เหมชาติวิรุฬห์, 2560)

ภาพที่ 2 ขบวนสิงโตกว้างสัว ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

ประมาณปี พ.ศ. 2480 สมาคมฮากกานครสวรรค์ หรือสมาคมจีนแคะนครสวรรค์ มีความประสงค์ที่จะเข้าร่วมในงานเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ จึงได้นำเอาการแสดงสิงโตทองฮากกาเข้าร่วมแสดงด้วย สิงโตทองฮากกาหรือสิงโตจีนแคะนั้น การเชิดสิงโตฮากกาเป็นการเชิดที่เลียนแบบสิงโตเจ้าป่าผสมผสานกับวิชา “กังฟู” ผู้เชิดจะต้องก้าวเท้าด้วยความหนักแน่นมั่นคงดูการก้าวอย่างของพญาราชสีห์ซึ่งต้องมีการฝึกซ้อมอย่างหนัก

ภาพที่ 3 ขบวนสิงโตทองฮากกา ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

ปี พ.ศ. 2490 ขบวนเอ็งกอ-พะบู๊ นครสวรรค์ สร้างขึ้นจากตำนาน “ผู้ยิ่งใหญ่แห่งเขาเหลียงซาน” ใช้เค้าโครงที่นำมาแสดงจากวรรณคดีจีน เรื่อง “ซ้องกั๋ง” ซึ่งการละเล่นเอ็งกอนี้เป็นตอนที่ขบวนนักรบ 108 คน ที่ต่างมีวิชาความสามารถเก่งกาจกันคนละอย่างสองอย่างทั้งการต่อสู้ ส่วน “พะบู๊” เป็นการแสดง การต่อสู้ด้วยอาวุธจีนโบราณซึ่งเป็นขบวนที่มาคู่กับเอ็งกอ เริ่มแสดงครั้งแรกโดยนาย คอซัว แซ่เตีย เมื่อ พ.ศ. 2490 และได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 4 ขบวนเอ็งกอ-พะบู๊ ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

ในปี พ.ศ. 2494 ขบวนองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม จะมีการแสดงในพิธีเปิดงานเทศกาลตรุษจีน นครสวรรค์ ซึ่งในแต่ละปีจะเป็นนำเสนอประวัติความเป็นมาของพระโพธิสัตว์กวนอิม หรือเจ้าแม่กวนอิม เมื่อถึงวันแห่งกลางคืน (ชีวซา) และวันแห่งกลางวัน (ชีวสี) ก็จะมีรถขบวนแห่งองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม ตกแต่งเป็นแท่งดอกบัว ประดับด้วยดอกไม้ มังกรทอง แสงสีและเสียง ดนตรีบทสวดพระโพธิสัตว์หรือเจ้าแม่กวนอิม ประกอบอย่างวิจิตรงดงาม

ภาพที่ 5 ขบวนองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

ขบวนองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม มักมีผู้แสดงเป็นองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม 1 คน เด็กชาย (กิมทัง) 1 คน และเด็กหญิง (เจ็กนึ่ง) 1 คน แห่ไปพร้อมกับขบวนอื่น ๆ รอบตลาดปากน้ำโพ (จกมล ยนต์พิณิจ, 2560)

หลังจากนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2506-พ.ศ. 2507 ประธานกรรมการจัดงานแห่จ้าวประจำปี คือ นายหม่งแจ้ แซ่เล่า มีความคิดริเริ่มที่จะจัดขบวนแห่เจ้าให้ยิ่งใหญ่กว่าเดิม เพื่อจะเรียกความสนใจจากประชาชนให้มาเที่ยวงานมากขึ้น และเพื่อเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดนครสวรรค์จึงได้ปรึกษารื้อกับนายเป้งไฮ้ แซ่ตั้ง และนายตึงลิ้ม แซ่เอ็ง ให้มีการแสดงเชิดมังกรซึ่งชาวจีนถือว่ามังกรเป็นสิ่งมงคลนำโชคลาภและความสนุกสนานสู่ปวงชน รวมถึงเป็นสัญลักษณ์ชั้นสูงขององค์จักรพรรดิจีนในอดีต ในระยะแรกได้เชิญนายเล้งจ๊วย แซ่ลิ้ม มาช่วยฝึกสอน เนื่องจากท่านอาจารย์เคยเชิดมังกรที่เมืองจีนมาก่อน ท่านยินดีมาช่วยสอนอยู่ประมาณ 3 ปี แล้วเมื่อเห็นศิษย์ทุกคนมีมาตรฐานการแสดงเป็นที่พอใจแล้ว ท่านก็ได้วางมือมอบให้นางเป้งไฮ้ แซ่ตั้ง เป็นผู้ดำเนินการต่อ หลังจากนั้นทีมงานผู้เชิดมังกรได้ร่วมกันปรึกษา ปรับปรุง ประยุกต์ และพัฒนาการแสดงให้ดีขึ้น จนเป็นที่เลื่องลือไปทั่วประเทศ และทั่วทวีปเอเชียอาคเนย์ คณะมังกรทองจ้าวพ่อ-จ้าวแม่ ปากน้ำโพ จึงถือกำเนิดเป็นคณะแรกของประเทศไทย มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 ถือเป็นสัญลักษณ์ของชาวนครสวรรค์ ดังคำพังเพยที่ว่า “เที่ยวงานสงกรานต์ต้องไปเชียงใหม่ เที่ยวงานประเพณีแห่เจ้าดูเชิดมังกรที่ประทับใจต้องไปที่เมืองปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์” (สุรัชย์ วิสุทธากุล, 2560)

ภาพที่ 6 ขบวนมังกรทอง ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

เมื่อเริ่มมีหน่วยงานและองค์กรต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชนในจังหวัดนครสวรรค์เข้ามามีส่วนร่วมในงานเทศกาลตรุษจีนเพิ่มมากขึ้นจนทำให้ใน ปี พ.ศ. 2510 โรงเรียน สถานศึกษา และองค์กรต่างๆ ในเขตอำเภอเมืองนครสวรรค์ อาทิ โรงเรียนโพธิสารศึกษา โรงเรียนสตรีนครสวรรค์ โรงเรียนลาซาลโชติรวินนครสวรรค์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ มหาวิทยาลัยเจ้าพระยา ธนาคารออมสิน ได้สร้างสรรค์การแสดงเป็นระบำของเหล่านางฟ้า เพื่ออวยพรให้กับประชาชนที่มาร่วมงาน ขบวนนางฟ้านี้ช่วยเพิ่มสีสันและความสวยงามให้กับขบวนแห่ในเทศกาลตรุษจีนมากยิ่งขึ้น

เมื่อปี พ.ศ. 2512 ชาวจีนไหหลำก็ได้เพิ่มนาฏกรรมที่แสดงวิถีชีวิตของตนเพิ่มมาอีก 1 ชุด คือ รำถ้วยจีน เรียกตามภาษาไหหลำว่า “เลียงบัว” เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวจีนไหหลำ ใช้แสดงในงานเทศกาล

รื่นเริงต่างๆ โดยเป็นการร่ายรำประกอบดนตรี ซึ่งทำรำประดิษฐ์โดยใช้อุปกรณ์เครื่องใช้ในชีวิตประจำวันมาเป็นส่วนประกอบ เช่น ถ้วยตะไล จาน ตะเกียบ และลำไม้ไผ่ เป็นอุปกรณ์ประกอบจังหวะ โดยได้นำเข้ามาเผยแพร่ในขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ในเทศกาลตรุษจีน เมื่อปี พ.ศ. 2512 และการรำถ้วยเงินจะใช้ผู้แสดงที่เป็นเด็กหญิง อายุตั้งแต่ 4 ปีขึ้นไป แบ่งเป็นกลุ่ม ๆ ละ 3 คน แต่งกายด้วยชุดจีนสวยงามพร้อมปักช่อดอกไม้ติดผม โดยจะเกล้าเป็นมวยสองข้าง โดยใช้บทเพลง “อู้อี้ลึงก และยิวโห่” ประกอบการร่ายรำ

ภาพที่ 7 ขบวนรำถ้วยเงิน ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

หลังจากมีการจัดตั้งสมาคมส่งเสริมดนตรีเจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ ก็ได้้นำการแสดงดนตรีจีนซึ่งเป็นการแสดงบรรเลงทำนองเพลงจีนและความพร้อมเพรียงการตีฆ้อง คือ ขบวนล่อโก้ว เข้ามาร่วมขบวนแห่ในงานเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ ในปี พ.ศ. 2513 ขบวนล่อโก้ว เป็นขบวนหนึ่งที่ใช้สำหรับการบรรเลงในงานมงคลต่างๆ ของคนจีน ต่อมามูลนิธิปากน้ำโพประชาชนุเคราะห์ก็ได้นำขบวนล่อโก้วมาร่วมแสดงในงานนี้ด้วย ขบวนล่อโก้วทั้ง 2 ชุดนี้ ใช้ผู้หญิงทั้งหมดในการบรรเลงและแต่งกายแบบจีน

ภาพที่ 8 ขบวนล่อโก้ว ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

ภาพที่ 10 ขบวนพระดังช้างจั่ง ในงานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2559



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

คณะกรรมการมูลนิธิส่งเสริมงานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์ ได้เห็นว่า กลุ่มชาติพันธุ์คนจีนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครสวรรค์มีด้วยกัน 5 กลุ่ม แต่นาฏกรรมยังมีเพียง 4 กลุ่มเท่านั้น ทางมูลนิธิจึงได้มีแนวความคิดในการจัดสร้างสิงโตฮกเกี้ยนขึ้นเพื่อมาร่วมขบวนแห่ในงานเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ เมื่อปี พ.ศ. 2560 เพื่อสะท้อนความเป็นชุมชนคนจีน 5 ภาษา ที่เรียกว่า “ปากน้ำโพหงซก”

ภาพที่ 11 ขบวนสิงโตฮกเกี้ยน ในงานเทศกาลตรุษจีนปากน้ำโพ เมื่อปี พ.ศ. 2560



ที่มา: ทีมถ่ายภาพจิตอาสา ลูกหลานชาวนครสวรรค์

การสร้างนาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์

จากการศึกษาพบรูปแบบการสร้างสรรคนาฏกรรมแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. การแสดงกายกรรม ปรากฏจำนวน 6 ขบวน ได้แก่ การเชิดมังกรทอง การเชิดเสื่อ และการเชิดสิงโตของคนจีนทั้ง 4 กลุ่มภาษา ได้แก่ สิงโตกว๋องสิ่ว สิงโตฮากกา สิงโตปักกิ่ง สิงโตฮกเกี้ยน
2. การแสดงบทบาทสมมติ ปรากฏจำนวน 9 ขบวน ได้แก่ ขบวนแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ ขบวนพะโหล่ว (ผ่อง) ไบ๊ไบ๊ (อาวุธเจ้า) ไชกี้ (ถือนง) เขียวเปี้ย (ป้าอวยพร) ขบวนองค์สมมติเจ้าแม่กวนอิม ขบวนพระดังช้างจั่ง ขบวนเอ็งกอ-พะบู๊ ขบวนนางฟ้า

3. การแสดงวิถีชีวิต ปรากฏจำนวน 2 ขบวน ได้แก่ ขบวนรำถั่วโยโหลล่า และขบวนล้อโก้ว อีกทั้งนาฏกรรมยังมีสัญลักษณ์ร่วมกันอยู่ 8 ประการ ดังนี้ 1. เนื้อเรื่องของนาฏกรรมที่มีพื้นฐานเรื่องราวของความเชื่อเป็นหลัก 2. นักแสดงเป็นบุคคลที่แสดงแทนเทพเจ้า เป็น “สัญลักษณ์แทนบาร์มี” 3. ความศรัทธานำนาฏกรรมเข้ามาร่วมแสดงในงาน 4. นำนาฏกรรมมาแสดงแล้วจะเกิดความเป็นมงคล 5. เป็นการแห่โดยจัดเป็นพาเหรดแสดงบนท้องถนน 6. นาฏกรรมเป็นการแสดงของแต่ละกลุ่มภาษาที่มีลักษณะเฉพาะของกลุ่ม 7. ดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงก็มีสกุลเดียวกันเป็นดนตรีจีนเหมือนกัน 8. เครื่องแต่งกายที่ใช้สวมใส่ในการแสดงก็มีสกุลเดียวกันเป็นเครื่องแต่งกายแนวจีนเหมือนกัน

อภิปรายผลการวิจัย

การจัดเทศกาลตรุษจีนการมีขบวนการแสดงกลางแจ้งร่วมด้วยในประเทศไทยที่มีชื่อเสียงและโดดเด่นปรากฏอย่างน้อย 3 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดกรุงเทพมหานคร จังหวัดภูเก็ต และจังหวัดนครสวรรค์ แต่เมื่อพิจารณาถึงในรายละเอียด พบว่า จังหวัดนครสวรรค์ เป็นจังหวัดเดียวที่เป็นการจัดงานร่วมกันของชาติพันธุ์จีนครบทั้ง 5 กลุ่ม ได้แก่ จีนแต้จิ๋ว จีนกวางตุ้ง จีนฮากกา จีนไหหลำ และจีนฮกเกี้ยน

การสร้างสรรค์นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ทั้ง 3 ประเภท ได้แก่การแสดงกายกรรม การแสดงบทบาทสมมติ การแสดงวิถีชีวิต แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของความเชื่อในพุทธศาสนานิกายมหายาน สะท้อนถึงการพยายามรักษารากเหง้าของชาวจีนโพ้นทะเลในจังหวัดนครสวรรค์ ในขณะเดียวกันก็ได้มีการปรับปรุงพัฒนาไปตามยุคสมัย จนปรากฏเป็นขบวนการแสดงจากเดิมในปี พ.ศ. 2460 ปรากฏเพียง 5 ขบวน แต่ในปี พ.ศ. 2560 ปรากฏการแสดงถึง 17 ขบวน และเป็นการแสดงจากชาติพันธุ์จีนครบทั้ง 5 กลุ่ม อันแสดงถึงความสามัคคีและความเข้มแข็งของชุมชนจังหวัดนครสวรรค์

นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์เกิดขึ้นมาจากพลังแห่งความเชื่อและความศรัทธาของคนในชุมชนที่มีต่อองค์เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ ประกอบกับความสามัคคีและความเข้มแข็งของชาวจีนในจังหวัดนครสวรรค์ ด้วยความร่วมมือ ร่วมแรง ร่วมใจของประชาชน หน่วยงาน และองค์กรทุกภาคส่วน แม้จะมีการบริหารจัดการแบบหลวมๆ แต่ก็สามารถจัดงานสืบต่อกันมาได้เป็นระยะเวลากว่า 100 ปี ย่อมแสดงถึงความศรัทธาอย่างแรงกล้าของชุมชนนครสวรรค์ การสืบทอดความภาคภูมิใจในความเป็นชุมชนนครสวรรค์ถูกถ่ายทอดผ่านการร่วมกันจัดงานตรุษจีนนครสวรรค์ที่ยิ่งใหญ่จากคนรุ่นสู่รุ่น นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์จึงมิใช่การแสดงเพื่อความงดงามตระการตาเท่านั้น แต่ยังเป็นเสมือนเครื่องมือหล่อหลอมจิตวิญญาณของชาวนครสวรรค์ให้ปรากฏไปยังสายตาของคนไทยนอกพื้นที่และประชากรโลกอีกด้วย จากพัฒนาการดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยคาดว่านาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์จะยังคงอยู่ต่อไป แต่น่าจะมีการสร้างสรรค์ พัฒนา และปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยครั้งต่อไป อาจศึกษาเรื่อง วิธีการในการถ่ายทอดองค์ความรู้นาฏกรรมในเทศกาลตรุษจีนนครสวรรค์ให้กับเด็กรุ่นใหม่ เพื่อเป็นอีกทางหนึ่งในการสานต่อเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษสืบต่อไป

บรรณานุกรม

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2561). *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ประจำปีพุทธศักราช 2561*. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์.
- กองบรรณาธิการ สมาคมไท่หล้านครสวรรค์. (2552). *สมาคมไท่หล้านครสวรรค์*. นครสวรรค์.
- คณะกรรมการจัดงานเจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ ปี พ.ศ. 2549-2550. (ม.ป.ป.). *สืบสานประเพณีตรุษจีนเมืองปากน้ำโพ*. นครสวรรค์: อินทนนท์การพิมพ์ นครสวรรค์.
- คณะกรรมการจัดงานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ ประจำปี พ.ศ. 2558-2559. (ม.ป.ป.). *ศตวรรษแห่งศรัทธา ตรุษจีน 100 ปี สืบสานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ*. นครสวรรค์: วิสุทธิการพิมพ์.
- คณะกรรมการจัดงานเจ้าพ่อ-เจ้าแม่ปากน้ำโพ ประจำปี 2532-2533. (2533). *ประสบการณ์คณะกรรมการเจ้าพ่อเจ้าแม่ปากน้ำโพ ปี 2532-33*. นครสวรรค์: เรือใบการพิมพ์.
- นริศ วศินานนท์. (2551). *ศาสตร์ศิลป์วัฒนธรรมจีน*. กรุงเทพมหานคร: ตาตา พับลิเคชั่น.
- ประพิน มโนมัยวิบูลย์. (2554). ชุมชนจีนในไทยหลากหลายสำเนียง. *วารสารราชบัณฑิตยสถาน*. 36 (4): 539-552.
- ภิญโญ นิโรจน์. (2558). *ภาพเก่าเล่าอดีตเมืองปากน้ำโพ*. นครสวรรค์: ริมปิงการพิมพ์.
- มานพ สุวรรณศรี. (2553). *ภาพเก่าเล่าขานตำนานเมืองปากน้ำโพ*. กรุงเทพมหานคร: เดือนตุลา.
- ยรรยง จิระนคร. (2554). *จีน กับสังคม วัฒนธรรม หลากหลายชาติพันธุ์*. เชียงใหม่: ลือคอินดีไซน์เวิร์ด.
- จกกล ยนต์พิณิจ, องค์สมมุติเจ้าแม่กวนอิมคนแรก งานประเพณีแห่เจ้าพ่อ-เจ้าแม่ ปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์. (28 มกราคม 2560). สัมภาษณ์.
- นพพันธ์ เหมชาติวิรุฬห์, เลขานุการและเหรัญญิก สมาคมกว๋องสิว. (30 มกราคม 2560). สัมภาษณ์.
- นำชัย อังสุธาร, เจ้าของกิจการธุรกิจโรงงานเต้าเจี้ยวจีแซ จังหวัดนครสวรรค์. (25 มกราคม 2560). สัมภาษณ์.
- สุรัชย์ วิสุทธากุล, หัวหน้าคณะมังกรทองเจ้าพ่อ เจ้าแม่ ปากน้ำโพ. 2560). สัมภาษณ์.
- อลงกรณ์ ลิ้มศิริชัยกุล, ประธานอำนวยการศาลเจ้าพ่อเทพารักษ์-เจ้าแม่ทับทิม. (27 มกราคม 2560). สัมภาษณ์.

Living Composition: Advanced Study, Analysis and New Creation

Koji Nakano¹

Abstract

Over a decade ago, I created the term “living composition.” For me, the word “living” means transforming over time in the way nature changes every hour, day, and month, and through the seasons. The purpose of creating such a “living” composition is to capture the ever-changing beauty in nature that amuses, inspires, and enriches our daily lives.

As a composer, I have written a variety of living compositions, the majority of which were co-created through collaborations with Thai classical musicians. In this paper, I discuss the concept of living composition as flexible music in my *Eternal Chanting* “*From somewhere...*” and *Ancient Chanting*, including the flexible musical elements, notations, interpretations, instrumentations, and performance results. I also discuss how each living composition transmutes, through its Western notation, into a new hybrid score that bridges Asian and Western musical traditions.

Keywords: Koji Nakano; living composition; Asian traditional music; cross-cultural elements; flexible music

¹Lecturer, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, Thailand

1. Living Composition as Flexible Music

1.1. Inventing a New Notation with Flexible Musical Elements

I composed *Eternal Chanting* “From somewhere...” for my portrait concert “Music, Dance and Film: Innovation and Tradition in the Works of Koji Nakano,” and premiered it as part of the Music and Performing Arts Festival 2010 at the Eastern Center of Art and Culture at Burapha University in Thailand. The instrumentation includes three female Thai classical singers, who sing and play *ching*, accompanied by five Thai classical musicians, one playing *chap*, two playing *krap phuang*, and two playing a set of two *khong mong*.

Figure 1 shows the vocal score of *Eternal Chanting* for the three female singers. The first notation shows which pitch to sing and the second indicates where the singer stands on stage. The third, fourth, and fifth notations show the text to be sung, with small superscripted numbers (1, 2, and 3) indicating the order the text is sung in, from top to bottom. The 6th notation indicates which singer plays *ching*. For example, for the first line, Singer I, positioned in the middle (M) of the stage, sings the pitch *So* with the text “Do.” Before Singer I runs out of breath, Singer II, positioned on the right (R), plays *ching* as a cue for Singer III, positioned on the left (L), who sings the pitch *So* with an “o” vowel at the beginning of the second line. Then, Singer I, positioned in the middle (M), plays *ching* as a cue for Singer III, on the left (L), who sings the pitch *So* with an “o” vowel. At the very end of the second line, Singer III sings to slide up the pitch *So* to *Do* with the text “Ko” to merge with Singer II, who sings the exact same pitch and text at the beginning of the third line. Thus, the portamento sung by Singer III becomes a musical cue for Singer II to enter at the beginning of the third line. As soon as Singer III meets Singer II on the third line, Singer III begins to fade out, as her breath expires. Before Singer II, who has carried the note forward, runs out of breath, Singer III plays *ching* as a cue for Singer II to slide up the pitch *Do* to *Re* with the text “Ka” at the very end of the third line. Thus, Singer I can sing the exact same pitch and text at the beginning of fourth line with Singer II.

Figure 1: The Score of *Eternal Chanting*, 2010

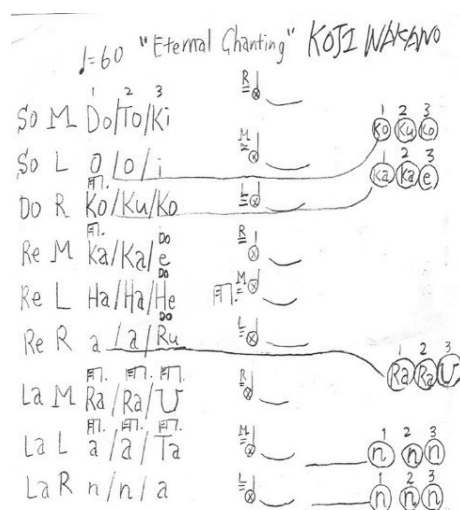


Figure 2: Standing Position of the Thai Classical Singers for *Eternal Chanting*, 2010



1.2 Ornamentation and Elaboration

For the score of *Eternal Chanting* “From Somewhere....,” there is a rhythmic indication of two 32nd notes and a dotted 8th note above the text in the third, fourth, seventh, and eighth lines. When each singer sees this notation, she is free to ornament or elaborate the given pitch in Thai classical singing style. The melodic and rhythmic ornamentation or elaboration can happen right on or before or right after singing the text with this notation, depending on one’s vocal techniques.

1.3 Transcribing the Flexible Musical Ideas on the Western Notated Score

In 2016, I composed *Imagined Sceneries* for two sopranos, koto, chamber ensemble, and pre-recorded tracks co-commissioned by Anne Harley and Isabella Ramos during my artist residencies at MacDowell Colony and Yaddo. The piece consists of seven parts and can be performed with or without narration. The texts were drawn from “*The Tale of Genji*,” written by Murasaki Shikibu in the early 11th century, which is considered the world’s oldest novel. Throughout the piece, I chose to show nine ukiyoe prints made by Emina Masao (1913-1980), currently housed in the collections of the Ruth Chandler Williamson Gallery at Scripps College, USA.

During my research for this multimedia work in December 2015, I read *The Tale of Genji*'s oldest script in Japanese and traveled to Kyoto, where I visited sites that appear in the story and interviewed locals. I discovered that many of those ancient sites have been burned out, relocated, or rebuilt throughout Japan's history. As a result, these days, they have nearly been forgotten.

While composing *Imagined Sceneries*, I came to the conclusion that it would be impossible to recreate Kyoto's Heian landscape. It could be only reimagined, or "re-sounded," from its remains as an interdisciplinary work. Thus, *Imagined Sceneries* juxtaposes live music with digital projections of prints from print artist Ebina Masao's 1953 series "*Tale of Genji*," with electronically manipulated soundscapes of the novel's sites that I had recorded during my time in Kyoto. Because the text of *Eternal Chanting* "*From somewhere...*" talks about music coming from an unknown place (See Figure 3), I decided to transcribe and insert *Eternal Chanting* as the first part of *Imagined Sceneries* with the Western notated score (See Figure 4).

Figure 3: Japanese Texts and English Translations of *Eternal Chanting*

<i>Doko Kara ka</i>	<i>From somewhere</i>
<i>Toku Kara</i>	<i>in the distance,</i>
<i>Kikoeru Uta</i>	<i>I hear a song.</i>

Figure 4: The Excerpt of the 1st Section from the Score of *Imagined Sceneries* (Page 3)

*3 Sing the indicated pitch and sustain the note as long as possible.
As the end of your singing will overlap with the beginning of next singer, please wait for next finger cymbal as a cue and fade out gradually.

The musical score excerpt shows four staves. The top two staves are for Soprano I (Sop I) and Soprano II (Sop II). The bottom two staves are for Finger Cymbal (F.V. (C.E.)) and Percussion (PRT#1). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- *3 Sing the indicated pitch and sustain the note as long as possible. As the end of your singing will overlap with the beginning of next singer, please wait for next finger cymbal as a cue and fade out gradually.
- *4 Play finger cymbal as a cue for the next singer before the breath will run out.
- Specific pitch markings: 'Do *3' and 'Ko *3'.
- Finger cymbal cues: 'Finger Cymbal in F', 'Finger Cymbal in G', and 'FC Lv'.

1.4 Flexible Instrumentation

My living composition *Ancient Chanting* exemplifies the way flexible instrumentation works. The instrumentation can be varied depending on the number of musicians performing the piece. In 2011, I co-created the original version of *Ancient Chanting* in collaboration with the Payap University Thai Music Ensemble, which consisted of nine Thai classical musicians. The piece was premiered as part of the 2011 Thailand International Composition Festival. In 2015, I co-created the second version of *Ancient Chanting* with the MUPA Thai Music Ensemble, which consisted of six Thai classical musicians. The performance was also presented with new choreographed Thai dance. This version was premiered at the 4th China-ASEAN Music Week 2015 hosted by the Guangxi Arts University in China. In the same year, I also co-created the third version of *Ancient Chanting* for the members of the MUPA Company of Arts, which consisted of three Thai classical musicians and one Thai classical dancer, who was also the choreographer and dancer for its second version. For the new version, the pi nai player also performed taphon. It was premiered at the 33rd Asian Composers Leagues Festival and Conference in the Philippines in 2015.

Table 1: Numbers of Musicians for the Three Versions of *Ancient Chanting*

Ancient Chanting	Instrumentation	Year
Original Version	9 Musicians	2010
Second Version	6 Musicians	2015
Third Version	3 Musicians	2015

Figure 5a: The Stage Set of *Ancient Chanting* for the Original Version (2010)

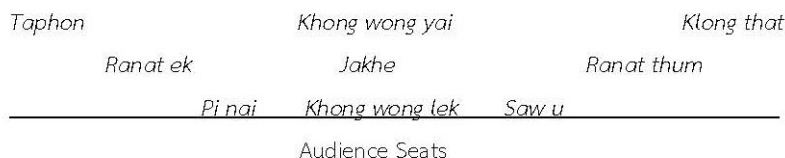


Figure 5b: The Stage Set of *Ancient Chanting* for the Second Version (2015)



Figure 5c: The Stage Set of *Ancient Chanting* for the Third Version (2015)

1.5 The Use of Visual Metaphor for Semi-Improvisation in Structural Music

Ancient Chanting has a simple musical form of A-B-A'+ Coda. For each section, there is no written score, and so each musician must memorize every musical idea with my specific instructions to co-create music. For example, musicians join in one by one accordingly to the entrance order of Section A (See Table 2a). At the beginning, *jakhe* plays the four quarter notes for two measures (but others only play one measure). After playing the repeated notes, each musician improvises an arched musical phrase (See Figure 6a).

Figure 6a: The Transcribed Score for the Beginning of Section A in *Ancient Chanting* (Original Version)

♩ = 60
4/4 x | x | x | x | I x | x | x | x | I *45-90 seconds II
fff (loudest) < > PP
*Improvise an arched musical phrase by speeding up gradually and create a climax with the fastest rhythm/tempo, then slow down a bit as a musical cue for the entrance of the next musician.

After the long musical phrase, each musician must play the repeated quarter notes throughout the section as if they were the heartbeats of music. Once in a while, one can also play his or her musical idea or have a musical rest, but not at the same time others rest. Thus, the rhythmic heartbeats will be always heard continuously throughout Section A.

Table 2a: Entrance Order of Section A for 9 Instruments in the Original Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1	<i>Jakhe</i>
2	<i>Klong that</i>
3	<i>Ranat ek</i>
4	<i>Khong wong lek</i>

5	<i>Saw u</i>
6	<i>Ranat thum</i>
7	<i>Taphon</i>
8	<i>Pi nai</i>
9	<i>Khong wong yai</i>

Table 2b: Entrance Order of Section A for 6 Instruments in the Second Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1	<i>Jakhe</i>
2	<i>Klong that</i>
3	<i>Ranat ek</i>
4	<i>Saw u</i>
5	<i>Taphon</i>
6	<i>Pi nai</i>

Table 2c: Entrance Order of Section A for 4 Instruments in the Third Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1	<i>Ranat ek</i>
2	<i>Taphon (pinai doubling taphon)</i>
3	<i>Saw u</i>
4	<i>Pi nai</i>

At the beginning of Section B, the repeated notes gradually fade out one by one, and the sound of moving “clouds and winds” fades in with the new entrance order (See Table 3a). As a result, the music slowly transforms to be more abstract, as “the weather gradually changes right before a storm is coming.” After all musicians (except *pi nai*) join in, *pi nai* plays a continuous melody, as if “a dragon suddenly appears in the sky.” While the *pi nai*’s melody slowly climbs for a few minutes, I asked the other musicians to be “the sky” to support *pi nai*. I also explained, “As the weather is gradually clearing up, it creates the most beautiful scenery. That will be the perfect time for *pi nai* (as the dragon) to reach the highest place in the sky, the climax of this whole piece.” The use of visual metaphors

during the rehearsals has proven to be very effective. It also encourages every musician to be more interactive through the co-creative process as an ensemble.

Figure 6b: The Transcribed Score for the Beginning of Section B in *Ancient Chanting* (Original Version)

(.I= 60)

4/6 x | x | x | x | x | x | *

(PP)

II

*Improvise music with the image of “clouds and wind,” which are gradually changing right before a storm comes. Please make your musical idea clearly distinct from other musicians with the use of different tempos, timbres, registers, and dynamics.

Table 3a: Entrance Order of Section B for 9 Instruments in the Original Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1	<i>Jakhe</i>
2	<i>Klong that</i>
3	<i>Ranat ek</i>
4	<i>Khong wong lek</i>
5	<i>Saw u</i>
6	<i>Ranat thum</i>
7	<i>Taphon</i>
8	<i>Khong wong yai</i>
9	<i>Pi nai</i> plays with a continuous melodic line, as “a dragon ascending gradually into the sky.”

Table 3b: Entrance Order of Section B for 6 Instruments in the Second Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1	<i>Jakhe</i>
2	<i>Klong that</i>
3	<i>Ranat ek</i>
4	<i>Saw u</i>
5	<i>Taphon</i>
6	<i>Pi nai</i> plays a continuous melodic line, as “a dragon ascending gradually into the sky.”

Table 3c: Entrance Order of Section B for 4 Instruments in the Third Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1	<i>Ranat ek</i>
2	<i>Taphon (pi nai doubling taphon)</i>
3	<i>Saw u</i>
4	<i>Pi nai plays a continuous melodic line, as “a dragon ascending gradually into the sky.”</i>

Right after creating a dramatic climax at the end of Section B, *pi nai* starts playing a new musical phrase at the beginning of Section A' (See Figure 6c), and the others join in one by one, accordingly to the entrance order (See Table 4a). The musical idea relates to the repeated notes in Section A, but this time all musicians play eight quarter notes. After playing the eight quarter-note gesture, each musician plays short instrumental improvisations (except *pi nai*), ending one's part as “a storm quickly passing through, destroying everything, leaving only silence remaining.” For *pi nai*, after the repeated notes, I asked him to play a continuous melodic line as if “the dragon were gradually disappearing,” and ending at any time of his choice before the entrance of percussion(s).

Figure 6c: The Transcribed Score for the Beginning of Section A' in *Ancient Chanting* (Original Version)

(.I= 60)

4/4 x| x| x| I x| x| x| x| I * 8 seconds II

fff

*Improvise a musical idea with the fastest rhythm and speed for 8 seconds and stop playing, as “a storm quickly passing through, destroying everything, leaving only silence remaining.”

Table 4a: Entrance Order of Section A' and Coda for 9 Instruments in the Original Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1 (Section A')	<i>Pi nai</i>
2	<i>Khong wong yai</i>
3	<i>Ranat thum</i>
4	<i>Saw u</i>
5	<i>Khong wong lek</i>

6	<i>Jakhe</i>
7	<i>Ranat ek</i>
8	<i>Klong that</i>
9 (Coda)	<i>Taphon corresponds with klong that's fastest musical gesture and the duo plays about 1 to 2 minutes (Taphon won't play the idea of repeated notes, but improvise interlocking rhythms with klong that).</i>
10	<i>Taphon fades out with the eight quarter-note gesture.</i>

Table 4b: Entrance Order of Section A' and Coda for 6 Instruments in the Second Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1 (Section A')	<i>Pi nai</i>
2	<i>Saw u</i>
3	<i>Jakhe</i>
4	<i>Klong that</i>
5 (Coda)	<i>Taphon corresponds klong that's fastest musical gesture and the duo plays about one to two minutes (Taphon won't play the idea of repeated notes, yet but improvise interlocking rhythms with klong that).</i>
6	<i>Taphon fades out with the eight quarter-note gesture.</i>

Table 4c: Entrance Order of Section A' and Coda for 4 Instruments the Third Version of *Ancient Chanting*

Entrance Order	Instrument
1 (Section A')	<i>Pi nai</i>
2	<i>Ranat ek</i>
3	<i>Saw u</i>
4	<i>Taphon (pi nai doubling taphon)</i> <i>*Taphon improvises various rhythmic patterns with the fastest tempo for 1 to 2 minutes as if a storm is passing through, and gradually fades out with the eight quarter-note gesture.</i>

1.6 Flexible Performance Duration

Each version of *Ancient Chanting*, I changed the number of repeated notes that will be played at the beginning of the three sections. The performance duration also depends on the number of musicians and how long each improvisation will last in every section. For the original version, the performance duration of Section A would be between

6 and 9 minutes, for the second version, between 4 and 7 minutes, and between 2 and 5 minutes for the third version. Section B could be performed around 4 to 6 minutes for the original version, 3 to 5 minutes for the second version, and 2 to 4 minutes for the third. Section A' is approximately 4 to 5 minutes for the original, 3 to 4 minutes for the second, and 2 to 3 minutes for the third.

At the rehearsals, I asked all the musicians to play every sound with their real feeling and imagination so the musical results would be authentic and believable for the audience. For improvisation, if they performed well-constructed and very intriguing music, I asked them to play these ideas, even it meant that part would be a bit shorter or longer than the suggested time (See Figures 7a, 7b, and 7c).

Figure 7a: The Original Version of *Ancient Chanting*: Approximate Performance Duration of Three Sections and Coda

Section A	Section B	Section A' and Coda
6-9 minutes	4-6 minutes	4-5 minutes

Figure 7b: The Second Version of *Ancient Chanting*: Approximate Performance Duration of Three Sections and Coda

Section A	Section B	Section A' and Coda
4-7 minutes	3-5 minutes	3-4 minutes

Figure 7c: The Third Version of *Ancient Chanting*: Approximate Performance Duration of Three Sections and Coda

Section A	Section B	Section A' and Coda
2-5 minutes	2-4 minutes	2-3 minutes

1.7 Transcribing Flexible Music with the Western Notated Score for Chinese Musical Instruments

In 2015, I composed *Time Song IV: Diverse Voices*, commissioned by the Taipei Chinese Orchestra for its Traditional Arts Festival in Taiwan. The piece was dedicated to Chinese American Composer Chou Wen-chung and premiered for the special concert to

celebrate his 90th birthday, presented by the Asian Young Musicians' Connection. The duration of *Time Song IV: Diverse Voices* is approximately 12 minutes. It is scored for *dizi* (*qudi* doubling *bangdi*), *gaoyin sheng*, *gaoyin suona*, *yangqin*, *zheng*, *pipa*, *erhu*, and two percussionists who play two *dagu* and six *paigu*.

I composed the piece with the same musical ideas and structure I worked with in the *Ancient Chanting* series (See Figures 8 and 9). Figure 10a shows an excerpt from Section A of the score, where *pipa* plays the six quarter notes and performs a short cadenza. I used the term of “cadenza” instead of “improvisation” except *gaoyin suona*, so each musician could highlight their unique instrumental techniques with virtuosity accordingly to the entrance order (See Table 5a). For the score of *Time Song IV: Diverse Voices*, I also used Western notation combined with various aleatoric and graphic writings. At the beginning of Section B, while the repeated notes gradually fade out, “the sound of winds” fades in with the new entrance order (See Figure 10b and Table 5b). After all musicians (except *gaoyin suona*) join in, *gaoyin suona* stands up and plays a continuous melody, as if “a dragon suddenly appears in the sky.” Right after creating a dramatic climax at the end of Section B, *gaoyin suona* plays the six quarter-note gesture with rhythmic elaborations and a short melodic line at the beginning of Section A', and sits down to end one's part (See Figure 10c). The others join in one by one, accordingly to the entrance order (See Table 5c). After playing the repeated notes, *gaoyin sheng*, *yangqin*, *erhu*, *dizi*, *zheng* and *pipa* play short instrumental improvisations, ending their parts in Section A'. *Dagu* and *paigu* play longer improvisations at the beginning and gradually fade out with the six quarter-note gesture.

Figure 8: Approximate Performance Duration of Three Sections and Coda in *Time Song IV: Diverse Voices*

Section A	Section B	Section A' and Coda
5-6 minutes	3-4 minutes	2-3 minutes

Figure 9: The Stage Setting for *Time Song IV: Diverse Voices*



Table 5a: Entrance Order of 9 Chinese Musical Instruments in Section A for *Time Song IV: Diverse Voices*

Entrance Order	Instrument
1 (Section A')	<i>Pipa</i>
2	<i>Dagu</i>
3	<i>Zheng</i>
4	<i>Dizi</i>
5	<i>Yangqin</i>
6	<i>Erhu</i>
7	<i>Paigu</i>
8	<i>Gaoyin Suona</i>
9	<i>Gaoyin Sheng</i>

Table 5b: Entrance Order of 9 Chinese Musical Instruments in Section B for *Time Song IV: Diverse Voices*

Entrance Order	Instrument
1 (Section A')	<i>Pipa</i>
2	<i>Dagu</i>
3	<i>Zheng</i>
4	<i>Dizi</i>
5	<i>Yangqin</i>
6	<i>Erhu</i>
7	<i>Paigu</i>
8	<i>Gaoyin Sheng</i>
9	<i>Gaoyin Suona</i> stands up and plays a continuous melodic line, as “a dragon ascending gradually into the sky.”

Table 5c: Entrance Order of 9 Chinese Musical Instruments in Section A' and Coda for *Time Song IV: Diverse Voices*

Entrance Order	Instrument
1 (Section A')	After playing the six quarter-note gesture, <i>Gaoyin Suona</i> plays a short melody and sits down.
2	<i>Gaoyin Sheng</i>
3	<i>Yangqin</i>
4	<i>Erhu</i>

5	<i>Dizi</i>
6	<i>Zheng</i>
7	<i>Pipa</i>
8 (Coda)	<i>Dagu</i> improvises various rhythmic patterns with the fastest tempo for 30 seconds, and gradually fades out with the six quarter-note gesture.
9	<i>Paigu</i> improvises various rhythmic patterns with the fastest tempo for 25 seconds, and gradually fades out with the six quarter-note gesture.

Figure 10a: The Excerpt of Pipa's Short Cadenza in Section A from *Time Song IV: Diverse Voices* (Page 2)

35-

<Time Song IV: Diverse Voices for Chinese musical instrument>

The musical score is arranged vertically for seven instruments: Bangdi, Gaoyin Sheng, Gaoyin Suona, Yangqin, Zheng, Pipa, and Paigu. Each instrument has its own staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *poco a poco accel.*, *rall.*, and *pp*. A specific section for the Pipa is labeled "Cadenza" #1 and includes performance notes. The score concludes with a final measure for all instruments.

5

Bangdi

Gaoyin Sheng

Gaoyin Suona

Yangqin

Zheng

Pipa

Paigu

Dagu

Erhu

poco a poco accel. 15-20"

rall.

15-20"

15-20"

15-20"

15-20"

"Cadenza" #1

15-20"

poco a poco accel.

rall.

*9 PERFORMANCE NOTES: Pipa player must create "Cadenza" for 15-20 seconds in the indicated measure. Rules: 1) "Cadenza" should be very expressive and energetic. 2) "Cadenza" must show various traditional and contemporary techniques of Pipa in one large phrase but it shouldn't be based on any melodic ideas. 3) Keep a musical flow and continuity from the previous measure with accelerating and retarding as indicated. 4) Don't use A & G(A) in all registers as well as the use of trills, tremolos and repeated notes as much as possible. 5) All rhythms should be faster than a quarter-note value. 6) The ending gesture must be very clear and so it will be an entrance clue for Dagou.

15-20"

15-20"

15-20"

15-20"

Figure 10b: The Score, the Beginning of Section B from *Time Song IV: Diverse Voices*
(Page 28)

《Time Song IV: Diverse Voices》for Chinese musical instrument. 35-28

The score is for seven instruments: Qudi, Gaoyin Sheng, Gaoyin Suona, Yangqin, Zheng, Pipa, and Erhu. The score is in staff notation with various musical symbols and performance instructions. A large box contains performance notes for the Pipa and other instruments.

PERFORMANCE NOTES: The following musicians will make an entrance every 8-12 seconds in order of Pipa, Dagu, Zheng, Anguo, Yangqin, Erhu, Paigu and Gaoyin Sheng - players. Each musician must create incidental music inspired by the graphic score. Rules: 1) Do not follow the graphic score precisely instead they should improvise abstract sounds of "winds" in nature but not melodic interpretations of "winds" in the traditional music. 2) Listen closely to other musicians and differentiate musical ideas, rhythms, dynamics, registers, textures as well as the speed of music. 3) Paigu, Zheng, Anguo, Yangqin, Erhu, and Gaoyin Sheng players should not use pitch A (4) in all registers and repeat notes as much as possible. 4) Each musician can stop playing for "musical flow" but it should not happen at the same time. 5) The collaborative music making should sound like "waves of energy" with no different speeds" and the waves should gradually get faster toward the center path in National Letter. 6) Players should play any rising down beats until the indicated measure in National Letter. 7

Figure 10c: The Score, the Beginning of Section A' from *Time Song IV: Diverse Voices* (Page 32)

Time Song IV: Diverse Voices (in Chinese musical instruments)

35-32

The score is for the beginning of Section A' from *Time Song IV: Diverse Voices*. It features nine staves for different Chinese instruments: Bangdi, Gaoyin Sheng, Gaoyin Suona, Yangqin, Zheng, Pipa, Paigu, Dagou, and Erhu. The score is in 4/4 time and includes performance notes and dynamics.

107 J

Bangdi

Gaoyin Sheng

Gaoyin Suona

Yangqin

Zheng

Pipa

Paigu

Dagou

Erhu

ff

15 PERFORMANCE NOTES: Improve the faded vocal gestures with a lot of energy in the indicated measure. Note: 1) They must intensify to cover all the register quality to create the sound of reaching peak. 2) Don't let pitch A (A) fall in registers, as well as this, tremble, and repeated notes as much as possible.

(sit down)

In this paper, I discussed the concept of living Composition through flexible music. First, I explained how I reinvented the new notations for *Eternal Chanting* “*From somewhere...*” to include elements of Asian traditional music and performance practices. Second, I described how I transcribed the musical score of *Eternal Chanting* using Western notation, incorporating flexible musical elements, as in the opening of *Imagined Sceneries*. For *Ancient Chanting*, I analyzed three versions I wrote over five years to show how the piece’s performance duration could be varied depending on the number of musicians and the length of their improvisations. Finally, I explained how I used the basic musical ideas and structure of *Ancient Chanting* to compose *Time Song: Diverse Voices* for Chinese musical instruments with Western notation into which I incorporated both aleatoric and graphic writings. The flexible musical elements that are found in my living compositions and their Western notations reflect my unique approach as an Asian composer working in a multicultural world and, in particular, my interest in exploring the interconnectedness of Asian traditional music, as well as cross-cultural elements of Asian and Western musical cultures, performance practices, and aesthetics.

References

- Nakano, K. (2012). *Time Song IV: Diverse Voices* for Chinese Musical Instruments. Boston: Koji Nakano Music Publishing Co.
- Nakano, K. (2016). *Imagined Sceneries* for two sopranos, *koto*, chamber ensemble and pre-recorded tracks. Boston: Koji Nakano Music Publishing Co.
- Ramos, I. (2017). *Walking in The City: Koji Nakano’s Reimagining and Re-Sounding of The Tale Of Genji*. Scripps Senior Thesis #1037.
- http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/1037.

การออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา ภายใต้รูปแบบศิลปะลัทธิคิวบิสม์

The Costume Design under the Concept of Cubism for Kan Ma Yuean Khong Ying Cha Ra

คณพศ วิรัตน์ชัย¹

Kanapoot Virattanachai

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มาจากการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราภายใต้รูปแบบศิลปะลัทธิคิวบิสม์มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการสร้างสรรค์งานออกแบบและจัดสร้างเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราภายใต้รูปแบบศิลปะลัทธิคิวบิสม์ การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราจากบทดัดแปลงและกำกับการแสดงโดย อาทรี วณิชตระกูล ผลการวิจัยพบว่าศิลปะคิวบิสม์เป็นศิลปะที่หลีกเลี่ยงความงามในลักษณะแบบเดิมเป็นการค้นหาความงามแบบใหม่ที่ไม่ได้เกิดจากการเลียนแบบความงามตามปกติที่ได้จากระบบสัมผัสทางการมองเห็น กระบวนการออกแบบได้แบ่งตัวละครออกเป็น 4 กลุ่มคือ ผู้มาเยือน ผู้มาต้อนรับ ผู้มาแล้วจากไปและผู้เร่งเร้าในการตัดสินใจ การวิจัยกำหนดใช้ศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงได้กำหนดแนวทางการออกแบบให้มีความสอดคล้องและเชื่อมโยงกับตัวละครหลักของเรื่องโดยใช้เทคนิคการสร้างรูปทรงของเครื่องแต่งกายให้มีการทับซ้อน และมีการแสดงอารมณ์ภายในโดยกำหนดสีหลักคือสีน้ำเงินที่มาจากจินตภาพที่ทำงานกับผู้กำกับผสมกับเครื่องแต่งกายแบบนิวลुक (new look) ในยุค 1940 เพื่อให้สะท้อนสภาพตัวละครและเกิดการเปรียบเทียบกันของตัวละครในเรื่อง การออกแบบเครื่องแต่งกายใช้เทคนิคการตัดเย็บเพื่อทำให้ตัวละครแต่ละกลุ่มมีสถานภาพและชนชั้นในสังคม ความสัมพันธ์ด้วยการสร้างความเด่นชัดและการสร้างบุคลิกลักษณะใหม่ of ตัวละครเพื่อเป็นไปตามแนวคิดที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดไว้จึงสามารถทำให้ภาพตัวละครชาวเมืองกุเลนที่ต้องการให้เห็นความผิดเพี้ยนบิดเบี้ยวไม่สมจริงและความต้องการภายในของตัวละครเอกปรากฏภาพบนเวทีอย่างชัดเจน

คำสำคัญ: การออกแบบเครื่องแต่งกาย / ศิลปะคิวบิสม์ / ละครเวที

¹อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง สาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This research paper was from creative research, *The Costume Design under the Concept of Cubism for Kan Ma Yuean Khong Ying Cha Ra*. The objective of the research were to examine costume design and construction from the Cubism. The methodology was employed by qualitative research and creative production. *Kan Ma Yuean Khong Ying Cha Ra*, which was adapted from the original western dramatic literature, *The Visit* and directed by Artri Vanichtrakul. The findings reveal that the Cubism is new beauty which reconstructs visual and perspective. The Characters were separated into 4 groups for design process; the visitors, the receptors, the guests and the decision makers. The costume design was inspired from Cubism's elements such as passage, collage and inner expression which were determined the design concept to construct the costume by *New Look*. The key tone of costume design was blue; therefore, the costume sewing techniques were designed to build apparently characters which relation, status and class in the story. These approaches are the directions to deliver a message of the plays from costumes design that projects the grotesque and untruth of Gulen city; in addition, the protagonist was clearly portrayed on stage spectacle.

Keyword: costume design; cubism; theatre

บทนำ

ตัวละครชื่อ แคล ซาคานัสเซียนหญิงสูงวัย อายุ 62 ปีจากบทละครเรื่อง การมาเยือนของหญิงชรา (Der Besuch der alten Dame) ของ ฟรีดริช ดือเรนมัตต์ คือตัวละครหญิงสูงอายุที่มีนิสัยและท่าทีที่ประหลาดเกินจากปกติวิสัยมนุษย์ทั่วไปด้วยสภาพพิกลพิการขณะเดียวกันก็อยู่ในสภาวะผู้หญิงชั้นสูง ทั้งร่ำรวยทั้งชื่อเสียงเงินทองและมีวิธีการดำรงอยู่แตกต่างจากคนปกติ จากลักษณะของตัวละครดังกล่าวจึงทำให้ผู้สร้างสรรค์มีความสนใจจากหลังของเรื่องซึ่งเป็นเมืองเก่าที่เคยรุ่งเรืองแต่ปัจจุบันนั้นแสนแร้นแค้น ชาวเมืองลำบากยากเข็ญการเข้ามาของผู้หญิงอย่างแคล ซาคานัสเซียนยิ่งตอกย้ำถึงความแปลกประหลาด และทำให้เห็นถึงชนชั้นทางสังคมที่มีความแตกต่างกันมากขึ้นทั้งที่ไม่ควรเดินทางกลับมาชำระแค้นที่เคยผิดหวังที่บ้านเกิดคือเมืองกุลเลนซึ่งแต่ก่อนเป็นเมืองที่มีชื่อเสียงและร่ำรวยแต่กลับเป็นเมืองที่ทรุดโทรมไร้คนเหลียวแล การแก้แค้นครั้งนี้ของเธอคือการนำพาความสุข เงินและบาร์มีนามามอบให้คนในเมืองเหล่านั้นโดยมีข้อแม้ที่ว่าทุกคนในเมืองจะมีความสุขได้ก็ต่อเมื่อชายที่เธอนั้นเคยรักในอดีตนั้นคือ อัลเฟร็ด อิลนั้นต้องตาย

ละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชราขึ้นเวทีแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1955 ประสบความสำเร็จอย่างมากและได้นำมาผลิตเป็นภาพยนตร์ในปี ค.ศ. 1964 โดยใช้ชื่อว่า “The Visit” ละครเรื่องนี้นำเสนอละครในลักษณะการประชดถากถาง (satire) เปรียบเปรยล้อเลียน (Parodie) ตลกชวนหัว (komodien) และลักษณะเป็นโกรเทสก์ (groteske) คือสภาพแน่นิ่งเมื่ออาการหัวเราะและร้องไห้ออกมาพร้อมๆ กัน เมื่อกล่าวถึงความเป็นโกรเทสก์ในละครเรื่องนี้จึงสามารถเห็นได้จากการขยายความให้ดูมโหฬารเกินธรรมดาโดยเห็นได้จากทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับตัวละครเอกที่เหนือปกติธรรมดา การนำเอาของต่างชนิดต่างธรรมชาติมารวมกันทำให้เกิดความขัดแย้ง ผิดปกติเช่นการนำคนให้มาอยู่ในระดับเดียวกันกับสัตว์คนใช้เป็นเหมือนสัตว์เลี้ยงหรือทำให้คนเหมือนหุ่นหรือตุ๊กตา รวมถึงการนำเสนอความหมายเชิงสัญลักษณ์เช่นการใช้รองเท้าสีเหลืองในละครที่มีความแปลก ผิดปกติ (เนื่องจากสีเหลืองไม่ใช่สีสำหรับรองเท้าโดยปกติโดยเฉพาะเมื่อ 50 ปี ดังที่ อำภา ใตอรกุล (2547, น.124) ได้เขียนอธิบายถึงลักษณะโกรเทสก์ (groteske) ในบทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชราของฟรีดริช ดิเรเนมัตต์โดยอธิบายถึงความสำคัญของบทละครเรื่องนี้ไว้ว่า การที่ชาวเมืองกลายเป็นตุ๊กตาเป็นเครื่องมือของหญิงชรา ความเปลี่ยนแปลงในความเป็นอยู่ การแต่งตัว คำพูด และแม้แต่ค่านิยมของชีวิตทำให้พวกเขากลายเป็นตัวตลกสำหรับคนดูและเป็นมัจจุราชสำหรับอิลเพราะความร่ำรวยของชาวเมืองคือความสิ้นสุดในชีวิตของอิล ตัวละครแคลซึ่งเป็นตัวละครหญิงชราที่มีความเป็นอยู่ผิดแปลกจากคนทั่วไปและไม่รู้สึกถึงความผิดปกติของตัวเองเลยเธอดำเนินการตามแผนแก้แค้นที่เธอต้องการอย่างถึงที่สุดตามใจต้องการเพราะเธอมีเงิน เงินทำให้เธอกลายเป็นคนเหนือกฎหมาย อีสระ จะทำอะไรก็ได้

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์เป็นผู้ออกแบบและอาจารย์สอนวิชาออกแบบเครื่องแต่งกายจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญว่าบทละครเวทีเรื่องนี้เป็นบทละครที่น่าสนใจในการสร้างสรรค์เพราะเมื่อศึกษาบทละครพบว่า ผู้เขียนบทละครซ่อนความหมายอันซับซ้อนมากขึ้นยิ่งทำให้น่าสนใจที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางด้านการออกแบบสำหรับการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการออกแบบเสื้อผ้าสำหรับการแสดงละครเรื่องนี้ท้าทายความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานและยังเป็นการฝึกศักยภาพของผู้วิจัยเพื่อพัฒนาความชำนาญในการปฏิบัติงานสอน จากการศึกษาบทละครเรื่องการมาเยือนของหญิงชราผู้สร้างสรรค์เชื่อมโยงความรู้สึกและกำหนดจินตภาพจากแนวคิดการทับซ้อนของผู้คนในสังคมโดยเฉพาะปรากฏการณ์ที่พบเห็นจากการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจของผู้คนในแต่ละชนชั้น โดยมีความสนใจนำศิลปะลัทธิคิวบิสม์เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับตัวละคร ทั้งนี้สมภพ จงจิตต์โพธา (2544, น. 1-3) ได้กล่าวถึงแนวคิดทางศิลปะเพื่อแสวงหาแนวทางใหม่โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต่อต้านสัจนิยม ลัทธิคิวบิสม์จึงเป็นลัทธิทางศิลปะกรรมที่มุ่งแสดงการเปลี่ยนแปลงรูปทรงธรรมชาติมาสู่โครงสร้างทางเรขาคณิตในลักษณะที่ทับซ้อนกันหรือสลับกันอันมีรูปทรงเป็นเหลี่ยมสันโดยมีความเชื่อว่าโครงสร้างเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งหมดเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และใช้แนวคิดทางศิลปะและการออกแบบเพื่อเข้าสู่ความสมบูรณ์ในการเป็นมนุษย์ของตัวละคร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

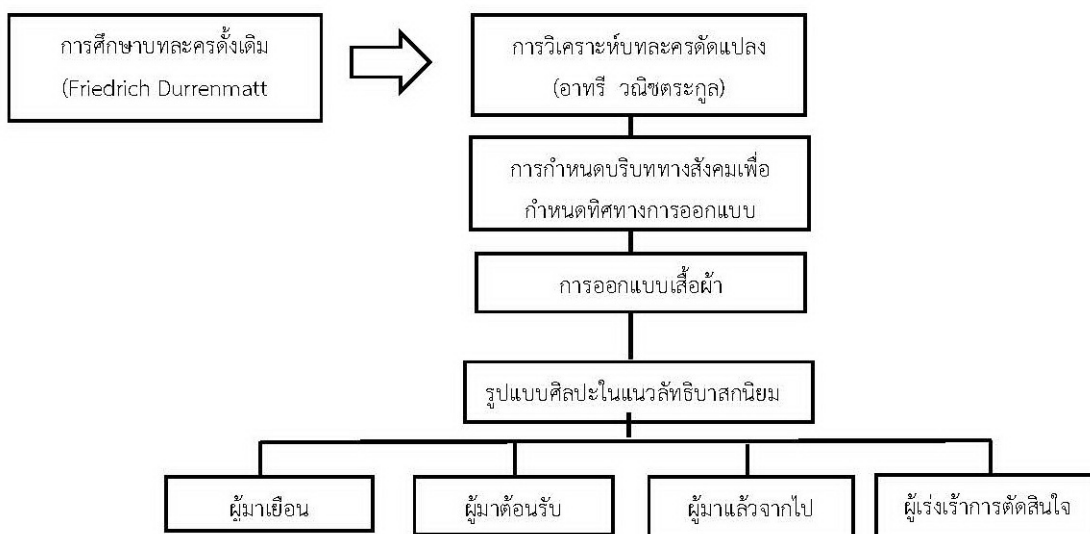
เพื่อนำเสนอการสร้างสรรค์งานออกแบบและจัดสร้างเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราภายใต้รูปแบบศิลปะลัทธิคิวบิสม์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยนี้ผู้สร้างสรรค์ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการสร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

- การรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความวิชาการ งานวิจัย และการสัมภาษณ์ การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย และนำข้อมูลมาจัดระเบียบตามลำดับความสำคัญตามหัวเรื่อง เพื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การพรรณนาวิเคราะห์
- วิธีการที่ใช้ในการวิจัยคือ การสัมภาษณ์รายบุคคลและการสัมภาษณ์เฉพาะกลุ่ม ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการสัมภาษณ์แบบเฉพาะเจาะจงคือ คุณณภัทร ดีประหลาด ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ และสัมภาษณ์ผู้ชมเฉพาะกลุ่มภายหลังจบการแสดง
- การออกแบบและการจัดสร้าง แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ภายใต้การกำกับและการแสดงของ ดร.อาทรี วณิชตระกูล
- การนำผลงานเสนอต่อสาธารณชน โดยเปิดการแสดงต่อสาธารณชนจำนวน 5 รอบ ณ ศูนย์ศิลปะการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรอบความคิดในการวิจัย



แผนภาพที่ 1 กรอบความคิดการวิจัย

ที่มา : คณพศ วิรัตน์ชัย

ผลการวิจัย

ตามทีผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดโจทย์การวิจัยโดยกำหนดใช้ศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงได้กำหนดแนวทางการออกแบบให้มีความสอดคล้องและเชื่อมโยงกับตัวละครหลักของเรื่อง ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงมุ่งศึกษาผลงานการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้งานรูปแบบศิลปะคิวบิสม์ในการออกแบบและการสร้างสรรค์ เนื่องจากมีความสนใจในความงามที่แตกต่างไปจากรูปลักษณ์เดิม ศิลปะคิวบิสม์เป็นศิลปะที่หลีกเลี่ยงความงามในลักษณะแบบเดิมเป็นการค้นหาความงามแบบใหม่ที่ไม่ได้เกิดจากการเลียนแบบความงามตามปกติที่ได้จากรสสัมผัสทางการมองเห็น เป็นความงามที่แตกต่างจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะใช้ความงามทางคิวบิสม์มาผสมผสานในงานออกแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. ศิลปะลัทธิคิวบิสม์

การวิจัยครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการวิจัยในส่วนของการออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นหลักโดยเริ่มทำงานจากบทละครฉบับแปลโดยอาจารย์อำภา โอตระกูล จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่าเครื่องแต่งกายในละครส่งผลต่อการเล่าเรื่องและมีความสัมพันธ์กับแก่นของเรื่อง ในการวิจัยครั้งนี้จึงทำการสร้างสรรค์จากบทละครดัดแปลงซึ่งดัดแปลงบทโดย ผศ.ดร.อาทรี วนิชตระกูล ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดใช้แนวคิดเพื่อการออกแบบเสื้อผ้าที่ใช้ในการแสดงโดยนำแนวคิดจากศิลปะลัทธิคิวบิสม์มาใช้ในการออกแบบจากการศึกษาเอกสารวิชาการต่างๆ สรุปได้ดังนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี (อ้างถึงในสมภพ จงจิตต์โพธา, น. 28) ได้กล่าวถึงจุดกำเนิดของคิวบิสม์ไว้ว่า คิวบิสม์เป็นชื่อรูปแบบศิลปะชนิดหนึ่งซึ่งมีแนวการค้นหาคคุณค่าของศิลปะตามแนวทางของตนเองโดยใช้โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติเพราะถ้ามีความเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอกและโครงสร้างความเป็นจริงแล้วก็สามารถมองดูรูปทรงต่างๆ เป็นเหลี่ยมเป็นลูกบาศก์ได้ง่ายโดยมุ่งเน้นคุณค่าของปริมาตร (volume) กับอากาศที่มีความสัมพันธ์กันในภาพและไม่เห็นด้วยกับหลักการของอิมเพรสชันนิสม์ซึ่งละเลยความสำคัญของรูปทรงและปริมาตร เช่นเดียวกันกับที่สมภพ จงจิตต์โพธา (2544, น. 30) ได้กล่าวไว้ว่าจุดเริ่มต้นของศิลปะคิวบิสม์มาจากศิลปินชื่อปิกัสโซ (Plabo Picasso) และบราค (Braque) การสร้างงานจิตรกรรมแบบคิวบิสม์ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากศิลปะของแวนโก๊ะและโกแก็ง งานศิลปะคิวบิสม์ในยุคแรกมุ่งเน้นที่การวิเคราะห์รูปทรงให้มีการตกแต่งภายนอกเหนือจากสภาพที่เป็นอยู่ในธรรมชาติ เน้นเรื่องน้ำหนักกระหว่างช่องของวัตถุต่อวัตถุซึ่งเป็นทัศนะเดียวกันกับการเสนอข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะคิวบิสม์ของ วิรุณ ตั้งเจริญ (2539, น. 135) ซึ่งได้กล่าวไว้ว่าการรับรู้ลักษณะศิลปะคิวบิสม์นั้นเป็นการเน้นการรับรู้โครงสร้างของวัตถุในลักษณะง่ายๆ ไม่ซับซ้อนโดยรับรู้ถึงสภาพส่วนรวมมากกว่ารายละเอียดซึ่งได้รับอิทธิพลจากหลักจิตวิทยาเกสโตลท์ด้วย

2. กระบวนการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ละครเรื่องนี้เป็นละครดัดแปลงใหม่สิ่งที่คุณกำกับและเป็นผู้ดัดแปลงบทใส่เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาเข้าไปในบริบทภายในบทละคร ดังนั้นบทละครเรื่องนี้ส่วนที่เปลี่ยนแปลงไปจากบทละครดั้งเดิมคือตัวละครอิลและลูกชายมีความเป็นมนุษย์ที่มีความรู้สึกและมีการเลือกและตัดสินใจอย่างเห็นได้ชัด โดยเห็นได้จากกระบวนการคิดของตัวละครที่ซับซ้อนแบบมนุษย์มากขึ้นจากบทละครเดิมที่ต้องการให้ละครนั้นดูแปลกจากมนุษย์ เช่นการแสดงอาการหรือความรู้สึกแต่เพียงเล็กน้อย เพื่อต้องการส่งสารที่ตรงกันข้าม อีกทั้งบทละครดัดแปลงได้สร้างความสัมพันธ์แบบมนุษย์ทั่วไปอย่างเห็นได้ชัด เช่นตัวละครลูกนั้นไม่มีบทบาทเป็นเพียงตัวละครประกอบว่ามีลูกเท่านั้นที่เป็นส่วนที่งานกำกับต้องการให้เห็นส่วนนี้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น กระบวนการทำงานครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้สอบถามถึงทิศทางและความต้องการของผู้กำกับเรื่องรูปแบบ สไตลิ่งและเครื่องแต่งกายว่าผู้กำกับมีความต้องการนำเสนออย่างไรเพื่อให้แนวความคิดในงานออกแบบเป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจแนวทางในการสร้างสรรค์โดยกำหนดให้อยู่ในจินตภาพเดียวกันก่อนที่จะเริ่มสร้างสรรค์ ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงมีความเห็นว่าภาพบนเวทีนั้นมีความต้องการให้เห็นความแตกต่างของคนสองกลุ่มหลักบนเวที กลุ่มหนึ่งเป็นพวกตัวละครของแคลที่เดินทางเข้ามาเยือน กลุ่มสองคือกลุ่มของชาวเมืองที่ประสบความสำเร็จอย่างหนักหน่วงในชีวิต เครื่องแต่งกายในละครเวทีเรื่องนี้จึงสามารถสะท้อนแก่นความคิดหลักของละครที่นำเสนอความจริงของชีวิตที่แสดงให้เห็นว่ามนุษย์สามารถทำได้ทุกอย่างเพื่อให้ตอบสนองความต้องการของตนนี้ได้โดยตรงไปตรงมาในบทที่ไม่ตรงไปตรงมาและทำให้ผู้ชมที่ได้รับชมละครเวทีเรื่องนี้ต้องคิดตลอดเวลาในการชมละครจึงสามารถเข้าใจสารของละครที่ส่งไปหาผู้ชมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2.1 การวิเคราะห์ตัวละคร

ผู้กำกับการแสดงได้กล่าวถึงความสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานไว้ดังนี้ อาทรี วนิชตระกูล (2561, น. 129-143) ได้กำหนดเป้าประสงค์ของละครเพื่อให้สามารถสื่อสารกับผู้ชมคนไทยที่เข้าชมผลงานสร้างสรรค์ละครที่มีตัวบทต้นฉบับเป็นบทที่ได้รับการยอมรับโดยเลือกบทละครเรื่อง เดอะ วิสิท (The Visit) ของฟรีดริช ดิเร็นมัตต์ (Friedrich Durrenmatt) นักการละครชาวสวิสเซอร์แลนด์มาใช้เป็นตัวบทในการศึกษาโดยใช้ทฤษฎีแปลเป็นภาษาไทยของศาสตราจารย์พิเศษ ดร.อำภา โอตระกุล ตอนต้นเรื่องทุกคนตั้งหน้าตั้งตารอแคลร์ ซาคานัสเซียนเศรษฐินีชราซึ่งเคยอาศัยอยู่ที่เมืองนี้ในช่วงต้นของชีวิตทุกคนต่างมีความหวังว่าจะได้รับความช่วยเหลือจากเธอ แต่การณ์กลับกลายเป็นว่าแคลยื่นข้อเสนอให้ใครก็ตามที่สังหารอัลเฟร็ด อิล คู่รักเก่าวัยเยาว์ของเธอเพื่อแลกกับการบริจาคเงินก้อนใหญ่ให้ทุกคนในเมือง ในขั้นต้นคนทั้งเมืองต่างพร้อมใจกันปฏิเสธข้อเสนอของแคลแต่เมื่อเวลาผ่านไปจนถึงตอนท้ายเรื่อง ผู้ชมจะเห็นความเปลี่ยนแปลงของชาวเมืองทุกคนอย่างชัดเจน บทสรุปของเรื่องเรียกร้องให้ผู้ชมอุทิศถึงสังคมที่ให้คุณค่ากับวัตถุในที่นี้คือการให้ความสำคัญกับเงินตรามากกว่าความถูกต้อง

แคล ตัวละครเอกของเรื่อง ตัวละครผู้นำเอาเงินทอง ความร่ำรวยเข้ามาสู่เมืองที่ในอดีตเคยรุ่งเรือง โดยตั้งคำถามว่าอะไรคือสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงพลังอำนาจที่แคลควรมีมากพอที่จะทำให้ชาวเมืองนั้นเชื่อในตัวของเขา จึงได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลว่าอะไรคือสิ่งที่แสดงให้เห็นพลัง อำนาจที่สามารถทำให้ผู้คนศรัทธาในตัวเขาได้บ้าง โดยเลือกใช้วิธีคิดและการตีความตามพื้นที่ที่ตัวละครปรากฏ โดยออกเป็น 4 กลุ่มซึ่งได้อธิบาย

รายละเอียดไว้ในกระบวนการออกแบบ โดยแบ่งได้ดังนี้

1. กลุ่มผู้มาเยือน
2. กลุ่มผู้มาต้อนรับ
3. กลุ่มผู้มาแล้วจากไป
4. กลุ่มผู้เร่งเร้าในการตัดสินใจ

2.2 แนวคิดที่ใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย

2.2.1 การนำแนวคิดด้านศาสนาและศิลปะในยุคโกธิคในกระบวนการออกแบบประการแรก ผู้สร้างสรรค์คิดคือคำว่า ผู้นำ ซึ่งแสดงออกถึงการเป็นผู้มีอำนาจในการนำพาสิ่งต่างๆ มาอันรวมไปถึงผู้คน ความหวัง ความศรัทธา ซึ่งในเมืองไทยปัจจุบันมักปรากฏคำนี้เข้ามามีบทบาทในสังคมจนทำให้เกิดทั้งความสามัคคีและความขัดแย้งในสังคมไทยหรือแม้แต่สังคมอื่นๆ จากแนวคิดดังกล่าวผู้สร้างสรรค์ได้ทำการวิเคราะห์เพื่อกำหนดสัญลักษณ์และความหมายเพื่อใช้เป็นแนวทางในการออกแบบทำให้มองเห็นถึงพลัง อำนาจและความศรัทธาสูงสุดที่สามารถนำพามวลชนได้

2.2.2 ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลของผู้นำทางศาสนาต่างๆ โดยมีความสนใจในบทบาทของประมุขแห่งศาสนาคริสต์เนื่องจากมีความสนใจรูปทรงของเสื้อผ้าที่สง่างาม เพื่อนำมาใช้ในการออกแบบชุดต่างๆ ของตัวละครแคล เช่นหมวกและเสื้อคลุมเพราะเป็นภาพที่สง่างามและเห็นได้ชัดเจนที่สุดเมื่อปรากฏผ่านสื่อตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

2.2.3 ผู้สร้างสรรค์มีความสนใจลักษณะทางบุคลิกภาพของตัวละครแคลจึงตีความว่าเธอมีพลังอำนาจเมื่อนายทหารเพื่อนำไปเป็นแรงบันดาลใจที่ใช้ในการออกแบบเสื้อผ้าสำหรับตัวละครแคลเช่นเดียวกัน

2.2.4 จินตภาพของเครื่องแต่งกายเกิดจากการออกแบบโปสเตอร์ที่ใช้ในการแสดง โดยผู้กำกับและทีมออกแบบสื่อสำหรับการประชาสัมพันธ์ ดังนั้นผู้กำกับจึงเลือกทิศทางการออกแบบของงานวิจัยครั้งนี้คือคิวิสม์และนำมากำหนดทิศทางการเลือกสีในการออกแบบคือสีน้ำเงิน ซึ่งเป็นทิศทางจากผู้กำกับในการกำหนดสีเครื่องแต่งกายตัวละครหลักว่าสีน้ำเงินไม่ได้ให้ค่าความรู้สึกของสีที่ให้ความรู้สึกสุขแบบสีฟ้าหรือทุกข์เกินไปแบบสีดำเป็นสีที่ทำให้เกิดพลังและเอกภาพกับตัวละครได้ ภาพของผู้หญิงสีน้ำเงินดูมีพลังมาก หากตัวละครสวมใส่เสื้อผ้าที่มีรูปทรงชัดเจน มีเหลี่ยมคมชัดเจนจะทำให้ตัวละครสง่างาม มีพลังและดูฉลาด

ภาพที่ 1 ภาพที่ใช้ประชาสัมพันธ์ละครเวที



ออกแบบโดย : ณวรา พิไชยแพทย์

2.2.5 การกำหนดยุคสมัยของละคร จากการทำงานกับทละครและผู้กำกับ ผู้สร้างสรรค์พบว่าละครเรื่องนี้เป็นละครที่ไม่มีการกำหนดยุคสมัย ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงมีความต้องการสร้างวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกายตามสมัยในยุคที่เมืองกุลเลนซึ่งเป็นเมืองที่เคยรุ่งเรืองตามทีบทละครได้กล่าวไว้โดยได้กำหนดเครื่องแต่งกายของผู้ติดตามแคลซึ่งมาจากเมืองที่ทันสมัยและรุ่งเรืองในยุคเดียวกัน ดังนั้นเมื่อนึกถึงคำว่าเครื่องแต่งกายในยุคที่เศรษฐกิจก้าวหน้าแต่คนแต่งกายสวยงาม ผู้สร้างสรรค์จึงกำหนดจินตภาพเพื่อสร้างวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกายตัวละครคือนิวลुक (new look) ของคริสเตียน ดิออร์ (Christion Dior) ซึ่งเป็นเสื้อผ้าที่ดูแปลกตาในยุคที่เศรษฐกิจตกต่ำอันเนื่องมาจากสงครามเพื่อนำโครงสร้างของเครื่องแต่งกายมาใช้สำหรับตัวละครเอก

3. การจัดสร้างเครื่องแต่งกายภายใต้แนวคิดศิลปะลัทธิคิวบิสม์

การสร้างสรรค์งานออกแบบและจัดสร้างเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราผู้สร้างสรรค์เชื่อมโยงความรู้สึกและกำหนดจินตภาพจากแนวคิดการทับซ้อนของผู้คนในสังคมโดยเฉพาะปรากฏการณ์ที่พบเห็นจากการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจของผู้คนในแต่ละชนชั้นโดยได้กำหนดแนวทางการออกแบบให้มีความสอดคล้องและเชื่อมโยงกับตัวละครหลักของเรื่องคือ แคล ซาคานัสเซียน ที่นำพาสิ่งที่ตนมี แจกกระจายความสุขให้กับผู้คนในกุลเลนเพื่อเป็นการแก้แค้นอดีตผู้เป็นที่รักในอดีตจึงมีความสนใจแนวคิดแนวคิดลัทธิบาบิโลนนิยมนิยมเพื่อแสวงหาแนวทางใหม่โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต่อต้านสังคมนิยม ลัทธิคิวบิสม์จึงเป็นลัทธิทางศิลปกรรมที่มุ่งแสดงการเปลี่ยนแปลงรูปทรงธรรมชาติมาสู่โครงสร้างทางเรขาคณิตในลักษณะที่ทับซ้อนกันหรือสลับกันอันมีรูปทรงเป็นเหลี่ยมโดยมีความเชื่อว่าโครงสร้างเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งหมดเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และใช้แนวคิดทางศิลปะและการออกแบบเพื่อเข้าสู่ความสมบูรณ์ในการเป็นมนุษย์ของตัวละคร ดังนั้นการใช้ศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชราจึงได้กำหนดแนวทางการออกแบบให้มีความสอดคล้องและ

เชื่อมโยงกับตัวละครหลักของเรื่องคือ แคล ซาคานัสเซียน ที่นำพาสิ่งที่ตนมีแจกกระจายความสุขให้กับผู้คนในเมืองกุลเลนเพื่อเป็นการแก้แค้นอัลผู้เป็นที่รักในอดีต ดังนั้นโจทย์ของการสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงเป็นการเล่าเรื่องผ่านเครื่องแต่งกายของตัวละครตั้งแต่ต้นเรื่องจนสุดท้ายของเรื่อง การออกแบบครั้งนี้จะเห็นถึงการพัฒนาการของเครื่องแต่งกายในแต่ละฉากของนักแสดงตั้งแต่ต้นจนสุดท้าย จะได้เห็นการกระจายของอำนาจที่แคล นำไปสู่ตัวละครทุกตัวในเรื่อง เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความพึงพินาศที่เกิดจากอำนาจเงินทองภายในระบบสังคมของเมืองกุลเลน และที่สำคัญที่สุดภาพจากเครื่องแต่งกายเมื่อร่วมอยู่กับการแสดงแล้วเห็นภาพของอัลที่หมดหนทางที่จะหนีพ้นกรรมในสิ่งที่ตนเคยก่อไว้เมื่อครั้งอดีต

เมื่อผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาศิลปะลัทธิคิวบิสม์แล้วจึงนำผลสรุปมาเข้าสู่กระบวนการวิจัยเพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานตามวัตถุประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้จึงสรุปแนวคิดของศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายคือ แนวคิดของคิวบิสม์นั้นมีแก่นของความต้องการแสวงหาสิ่งใหม่เพราะต้องการหลีกเลี่ยงออกจากความงามในรูปแบบเดิมซึ่งสอดคล้องกับการวิเคราะห้บทละครและชะตากรรมของตัวละครในเรื่องคือ ชาวบ้านที่มีความต้องการเปลี่ยนแปลงทุกอย่างตามกันสามารถเปลี่ยนแปลงอะไรก็ได้ที่ดีกว่าหรือที่ตนเองไม่ชอบเพราะเห็นว่าสิ่งที่สำคัญคือเงินแนวคิดนี้จึงมีความสัมพันธ์กันกับความต้องการของตัวละคร ผู้สร้างสรรค์จึงต้องการกำหนดแนวคิดในการออกแบบที่ต้องการแสวงหาความงามแบบอื่นๆ ที่เคยมี เคยเห็น เคยเป็น การเลือกใช้องค์ประกอบศิลปะจากศิลปะลัทธิคิวบิสม์สามารถนำเสนอและสร้างเอกภาพใหม่ให้กับตัวละครได้เป็นอย่างดี โดยกำหนดหลักการออกแบบเครื่องแต่งกายจากการวิเคราะห์ศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในการวิจัย ดังนี้

1. การเปลี่ยนแปลงรูปทรงให้มีการตกแต่งภายนอกเหนือจากสภาพที่เป็นอยู่ในธรรมชาติ วิธีการทำให้เสื้อผ้าเปลี่ยนแปลงรูปทรงไปในวิถีที่แตกต่างจากรูปทรงของเสื้อผ้าในชีวิตจริงให้บิดเบี้ยว
2. การวางทับซ้อนและเหลื่อมล้ำด้วยจังหวะซ้ำของปริมาตรและรูปทรงซึ่งบางครั้งทำให้เห็นปริมาณที่เกินหรือมากกว่าที่ควรเป็นไปตามปกติของมนุษย์ วิธีการคือวางรูปแบบของปกเสื้อให้เกิดความทับซ้อนกันจนเกินจริง ทำให้คนดูมองเห็นถึงความมากจนเกินปกติ
3. การสร้างพื้นผิวด้วยการเดินเส้นที่ทำให้เกิดความซับซ้อนของลวดลายเพื่อแสดงให้เห็นความวุ่นวายและผสมผสานปนเปื้อนอย่างยุ่งเหยิง วิธีคือสร้างเส้นบนพื้นผิวของผ้าให้ดูเป็นเส้นที่วุ่นวายซับซ้อน
4. การใช้สัญลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งสุนทรียเจตคติของปิกัสโซที่เน้นการแสดงด้านอารมณ์และการสร้างสรรค์ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดมนุษยนิยมและปรัชญาอัตถิภาวนิยมที่มองว่ามนุษย์มีอิสรภาพในการสร้างสรรค์และสามารถเลือกดำเนินชีวิตไปในแนวทางของตนสู่การเป็นนายตัวเองและเจตคติแสดงถึงสภาวะเพเลียดต่อการสร้างสรรค์มองเห็นความเป็นไปได้ใหม่ๆ ของชีวิต วิธีการคือการทำงานในครั้งนี้จะใช้การวางรูปทรงของส่วนต่างๆ ของเสื้อผ้าในลักษณะเน้นไปทางงานภาพเขียนของปิกัสโซเป็นหลัก

ภาพที่ 2-3 แบบร่างเสื้อผ้าตัวละครแคล



ที่มา: คณพศ วิรัตน์ชัย

ภาพที่ 4 ภาพตัวละครแคลท่ามกลางตัวละครชาวเมืองกุเลนจากการแสดง



ที่มา: นภัส ดีประหลาด

จากภาพประกอบข้างต้นการจัดสร้างเครื่องแต่งกายตัวละครหลักเพื่อต้องการปลุกดันความรู้สึกภายในของตัวละครให้ปรากฏออกมาเป็นลักษณะบุคลิกภาพ ความแตกต่าง โดดเด่น มีพลังและอำนาจสามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของตัวละครตลอดจนความสัมพันธ์ของตัวละครกับตัวละครอื่นๆ ลักษณะของการออกแบบเครื่องแต่งกายปรากฏในรูปแบบเหมือนจริงที่ถูกปรับโครงสร้างของเครื่องแต่งกาย

ด้วยรูปทรง การซ้อนกัน เส้นต่างๆ โดยการลดทอน บิดเป็นรูปทรงและทำให้เกิดความรู้สึกอิสระที่ตัวละครต้องการซึ่งเป็นเอกภาพบนความหลากหลายของตัวละครบนเวที

ภาพที่ 5 ภาพตัวละครแคลจากการแสดง



ที่มา: นภัส ดีประหลาด

จุดมุ่งหมายสำคัญของการสร้างเครื่องแต่งกายโดยกำหนดแนวคิดและรูปลักษณะจากศิลปะคิวบิสม์ตามภาพที่ปรากฏเพื่อต้องการขับเน้นให้ตัวละครมีความเด่นชัด แสดงออกถึงความคิด ความรู้สึกสะท้อนให้เห็นแนวคิดของละครที่ผู้กำกับการแสดงต้องการโดยเน้นการใช้ความแตกต่างของบริบทในสังคมระหว่างตัวละครกลุ่มต่างๆ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้วิธีการจัดองค์ประกอบเพื่อเป็นแนวทางคลี่คลายความสมจริงในการสร้างเครื่องแต่งกาย ดังนี้

- สถานภาพและชนชั้นในสังคม นอกจากนั้นยังคำนึงถึงพัฒนาการของตัวละครหลักตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่องเพื่อรักษาเอกภาพในการเล่าเรื่องและการนำเสนอภาพบนเวทีให้มีความสอดคล้องกับการดำเนินเรื่องเพื่อทำให้โลกของละครปรากฏขึ้นอย่างสมบูรณ์ โดยเฉพาะตัวละครกลุ่มผู้มาเยือนโครงร่างของเสื้อผ้าจะถูกสื่อสารให้เห็นลำดับขั้นของตัวละครในเรื่องอย่างชัดเจน

- การสร้างความสัมพันธ์ เครื่องแต่งกายของตัวละครในแต่ละกลุ่มถูกออกแบบให้มีการแต่งกายคล้ายกันตามสภาพแวดล้อม เช่นตัวละครแคลคือตัวละครที่มีอำนาจและฐานะ ดังนั้นคนรอบข้างที่อยู่ใกล้ชิดตัวละครหลักก็มีฐานะไปด้วยอำนาจของตัวละครหลักและตัวละครชาวกูลเลนก็เป็นชาวเมืองที่เคยมีฐานะ

- การสร้างความเด่นชัด ผู้สร้างสรรค์ให้ความสนใจกับตัวละครหลักเพื่อสร้างให้เครื่องแต่งกายสามารถดึงสายตาของผู้ชมและสร้างความมั่นใจโดยทำให้ความวิปริตแปลกประหลาดของตัวละครที่มีความบิดเบี้ยวซึ่งถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มตัวละครชาวเมืองกูลเลนที่มีการแสดงออกแบบปากไม่ตรงกับใจและตกเป็นทาสของอำนาจเงิน และกลุ่มตัวละครเอกที่มีความโกรธแค้นฝังรากลึก การออกแบบเสื้อผ้าที่มีลักษณะผสมคิวบิสม์สำหรับตัวละครนี้ ที่มีจุดประสงค์เพื่อทำให้ผู้ชมสามารถเห็นในความความบิดเบี้ยวของตัวละครนี้ที่กำลังแทรกซึมความคิวบิสม์ไปยังกลุ่มแรกที่เป็นชาวเมือง ทำให้เห็นภาพบนเวทีชัดเจนมากขึ้น

- การสร้างรูปลักษณ์ใหม่ให้นักแสดง สำหรับการแสดงการมาเยือนของหญิงชราครั้งนี้ ผู้กำกับการแสดงคัดเลือกนักแสดงชายเพื่อสวมบทบาทเป็นตัวละครเอกซึ่งเป็นเพศหญิง ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงสร้างรูปร่าง สัดส่วนให้เกิดความสง่างาม และดัดแปลงโครงสร้างส่วนหัวไหล่ให้กลม, ปกปิดให้มีสรีระตามแบบผู้หญิง นอกจากนี้ยังกำหนดร่างแบบกระโปรงให้มีเป็นกระโปรงทรงยาวเพื่อทำให้มีความสง่างามและสวยสง่ากว่าตัวละครอื่นๆ เป็นต้น

ภาพที่ 6 ภาพชาวเมืองกุลเลนจากการแสดง



ที่มา: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สรุปผลการวิจัย

ผู้สร้างสรรค์ใช้แนวความคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครหลักในการเลือกภาพที่จะปรากฏในละคร โดยใช้แนวคิดที่ว่าตัวละครแต่ละคนคือตัวละครที่มีอำนาจและฐานะ ดังนั้นคนรอบข้างที่อยู่ใกล้ชิดตัวละครหลักก็มีฐานะไปด้วยเพราะอำนาจของตัวละครหลัก และตัวละครชาวกุลเลนก็เป็นชาวเมืองที่เคยมีฐานะ ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงเลือกจินตภาพเพื่อใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายจากผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ภาพของเสื้อผ้าในกลุ่มของคนเมือง กลุ่มนักธุรกิจในการนำมาสร้างสรรค์ผลงานโดยได้กำหนดแนวคิด รูปแบบ สไตล์ การออกแบบเครื่องแต่งกายจากการพูดคุยกับผู้กำกับนั้นคือโดมิโน นำความเอนเอียงของโดมิโนที่กำลังจะล้มให้ความรู้สึกที่ไม่สมบูรณ์ เอนเอียง เพื่อสะท้อนถึงแก่นของละครเวทีเรื่องนี้ของตัวละครที่กำลังเล่าเรื่องราวความรักในช่วงหนึ่งของชีวิตกับความหวังที่ต้องการมีชีวิตคู่สักครั้งในชีวิต แต่ก็ได้เป็นไปดังที่หวังไว้ ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับตัวละครผู้สร้างสรรค์จึงมีความต้องการสะท้อนลักษณะและบุคลิกภาพของตัวละครในเรื่องออกมาให้เด่นชัดที่สุด โดยต้องการให้ตัวละครมีความสมบูรณ์ อีกทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับตัวละครได้กำหนดใช้สัดส่วนของนักแสดงที่รูปร่างอวบมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบเครื่องแต่งกายในช่วงแรก การร่างแบบเครื่องแต่งกายจึงมีเสื้อคลุมเพื่อปกปิดรูปร่างนักแสดงในส่วนที่ไม่มั่นใจจากการกำหนดแนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายจากการวิเคราะห์ศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายภายใต้แนวคิดศิลปะลัทธิคิวบิสม์ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. โครงร่างเงา ผู้สร้างสรรค์กำหนดโครงร่างเครื่องแต่งกายโดยเฉพาะตัวละครเอกของเรื่องที่มีความตั้งใจให้ตัวละครนั้นไม่ได้มีลักษณะของมนุษย์มีหลากหลายมิติในความซับซ้อนของบุคลิก โดยใช้แนวคิดเสื้อผ้าผู้นำทางศาสนาใช้ในการออกแบบ นอกจากนั้นผู้สร้างสรรค์ยังใช้วัฒนธรรมเครื่องแต่งกายแฟชั่นสำหรับตัวละครคือ นิวลุค (new look) ของคริสเตียน ดิออร์ (Christian Dior) ซึ่งเป็นเสื้อผ้าที่ดูแปลกตาในยุคที่เศรษฐกิจตกต่ำอันเนื่องมาจากสงครามเพื่อนำโครงร่างของเครื่องแต่งกายมาใช้สำหรับตัวละครเอก

ภาพที่ 7 ภาพถ่ายเสื้อผ้าตัวละครแคล



ที่มา: คณพศ วิรัตน์ชัย

2. สีที่ใช้ในการออกแบบเสื้อผ้าสำหรับตัวละครเอกคือสีน้ำเงินซึ่งเป็นการกำหนดแนวคิดในการออกแบบจากผู้กำกับการแสดง เนื่องจากสีน้ำเงินไม่ได้ให้ค่าความรู้สึกของสีที่ให้ความรู้สึกสุขแบบสีฟ้าหรือทุกข์เกินไปแบบสีดำ เป็นสีที่ทำให้เกิดพลังและเอกภาพกับตัวละครได้ ภาพของผู้หญิงสีน้ำเงินดูมีพลังหากตัวละครสวมใส่เสื้อผ้าที่มีรูปทรงชัดเจน มีเหลี่ยมคมชัดเจนจะทำให้ตัวละครสง่างามทำให้ตัวละครมีบุคลิกที่มีพลังและฉลาดแหลมคม

3. การแบ่งบอกสภาพสังคมและชนชั้น ตัวละครในเรื่องถูกแบ่งแยกตามบทบาทของตัวละครไว้ 4 กลุ่ม โดยแบ่งตามพื้นที่ของตัวละครที่ปรากฏในเรื่องเช่น ตัวละครผู้มาเยี่ยมเยือน ตัวละครชาวเมืองกุลเลน ผู้มาต้อนรับ ตัวละครที่เข้ามาแล้วจากไปและตัวละครที่เป็นส่วนเร่งเร้าการตัดสินใจ ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกายในละครจึงมีการแบ่งชนชั้นตามสถานะทางสังคมและบทบาทของตัวละครไว้อย่างชัดเจนเพื่อให้ผู้ชมสามารถแบ่งแยกตัวละครในเรื่องและสร้างภาพที่ปรากฏบนเวทีให้เห็นความแตกต่างของผู้คนในสังคมในแต่ละสถานการณ์ได้อย่างชัดเจน

ภาพที่ 8 ภาพเครื่องแต่งกายของตัวละครต่างชนชั้น



ที่มา: นภัส ดีประหลาด

4. การสร้างจุดเด่นด้วยการวางทับซ้อนและเหลื่อมล้ำด้วยจังหวะซ้ำของปริมาตรและรูปทรงตามที่ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดใช้ศิลปะลัทธิคิวบิสม์เพื่อนำมาใช้ในการสื่อสารถึงความรู้สึกภายในตัวละครและสารของเรื่องที่ต้องการให้เห็นถึงความบิดเบี้ยวไม่เป็นไปตามกติกาและความถูกต้อง การนำแนวคิดคอลลาจ (Collage Art) มาใช้ในการสร้างรูปทรงบนปกเสื้อของเครื่องแต่งกายตัวละครจะทำให้จุดเด่นของตัวละครกลุ่มนี้แตกต่างกับตัวละครกลุ่มอื่นๆ อย่างชัดเจน

ภาพที่ 9-11 แบบร่างเสื้อผ้าตัวละครแคล



ที่มา: คณพศ วิรัตน์ชัย

5. แนวคตินุชนิยมและปรัชญาอัตถิภาวนิยมที่มองว่ามนุษย์มีอิสรภาพในการสร้างสรรค์ และสามารถเลือกดำเนินชีวิตไปในแนวทางของตนสู่การเป็นนายตัวเอง การสร้างเส้นบนส่วนต่างๆ ของเครื่องแต่งกายเพื่อสะท้อนความขัดแย้งภายในจิตใจและขับเน้นกิเลสตัณหาของตัวละคร ตัวละครที่มีกิเลสตัณหาและปรารถนาในอำนาจเงินหรือตกเป็นทางของอำนาจเงินจะปรากฏเส้นย้าบนเครื่องแต่งกายชัดเจน หรือมีหลายเส้นจนดูวุ่นวายตามกิเลสภายในจิตใจของตัวละครนั้นๆ

ภาพที่ 12-13 ลักษณะการสร้างลวดลายบนเครื่องแต่งกาย



ที่มา: คุณพศ วิรัตน์ชัย

การอภิปรายผล

การใช้สุนทรียะของศิลปะคิวิสม์เพื่อการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับละครเวทีเรื่องการมาเยือนของหญิงชรา มีความสัมพันธ์ในเชิงของความพยายามหลีกเลี่ยงสิ่งเดิมเพื่อสร้างสิ่งใหม่ที่มีความอิสระ โดยความเด่นชัดของรูปทรงและการใช้เทคนิคการปะติดปะต่อ การทำซ้ำนำมาเป็นองค์ประกอบในการออกแบบและตัดเย็บเสื้อผ้า เพื่อช่วยปลุกความรู้สึก ความคิดภายในตัวละครให้สามารถขับเน้นตัวละครบนเวทีให้เด่นชัด เมื่อความจริงถูกปิดบังให้บิดเบี้ยว เมื่อตัวละครให้ความสำคัญกับคุณค่าทางวัตถุแต่แนวทางการสร้างสรรค์เสื้อผ้าสำหรับละครมุ่งลดทอน ปรับแต่งและหลีกเลี่ยงจากโครงสร้างเดิมของวัตถุจึงทำให้เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสามารถสร้างความสัมพันธ์กับบริบทของละครเพราะเมื่อตัวละครสามารถหลุดออกจากความอยาก ความติดข้องในความยินดี ความพอใจจนยึดติดและเป็นกิเลส ดังนั้นการออกแบบและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจึงสามารถนำความผิดเพี้ยนบิดเบี้ยว ไม่สมจริงให้ปรากฏเป็นตัวละครชาวเมืองกุเลนและตัวละครเอกเพื่อนำเสนอละครและสร้างภาพบนเวทีให้ภาวะความไม่มั่นคง ความระแวงหวาดกลัวของตัวละครปรากฏออกมาได้ชัดเจน

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาค้นคว้าแนวทางศิลปะลัทธิคิวบิสม์โดยการรวบรวมเอกสารงานวิชาการ งานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์นำข้อมูลที่ได้จากการวิจัยมากำหนดแรงบันดาลใจหาจินตภาพโดยมุ่งเน้นการสร้างสรรคตามการวิเคราะห์และการตีความจากบทละครและนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน จากปัญหาที่พบในกระบวนการทำงานและเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาผลงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์มีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. จากกระบวนการทำงานผู้สร้างสรรค์พบว่าแนวคิดคิวบิสม์มีผลต่องานออกแบบเครื่องแต่งกายอย่างเด่นชัดจึงเป็นเหตุให้เสื้อผ้าในละครสามารถบอกความรู้สึกภายในตัวละครได้ ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงมีความเห็นว่าหากนำแนวคิดจากการออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นทิศทางที่สัมพันธ์กับแนวคิดในการกำกับการแสดงจะทำให้ภาพที่ปรากฏบนเวทีและตัวละครเป็นไปในทิศทางเดียวกันมากขึ้น

2. ระยะเวลาในการผลิตและการวางแผนการซ้อมเครื่องแต่งกาย (Dress Rehearsal) มีส่วนช่วยให้นักแสดงทำความเข้าใจกับเสื้อผ้า และค้นหาลักษณะและบุคลิกภาพของตัวละครได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนั้นการทำงานวิจัยในครั้งต่อไปนักแสดงควรได้ทดลองกับเสื้อผ้าตามระยะเวลาในการผลิตเพื่อให้นักแสดงสามารถเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาแนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครด้วย

บรรณานุกรม

- ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2557). *ศิลปะการออกแบบเครื่องแต่งกายละครเวทีสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เรนมัตต์, ฟรีดริช ดีร์. (2547). *บทละครการมาเยือนของหญิงชราและโรมูลสมหาราช* แปลจาก *Der Besuch der alten Dame and Romulus der Große* แปลโดย อำภา โอตระกุล. กรุงเทพฯ, โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2539). *ประวัติศาสตร์ศิลป์และการออกแบบ*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สมภพ จงจิตต์โพธา. (2544). *จิตรกรรมแนวคิดบิสม์: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ. 1906-1915)*. วิทยานิพนธ์. ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, วิชาเอกทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อาทรี วนิชตระกูล. (2561). *การมาเยือนของหญิงชรา: ปฏิบัติการสร้างสรรคละครฝรั่งเพื่อผู้ชมไทย*. วารสารไทยศึกษา, 14 (2), 125-150.

งานวิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน :
 “โอเวอร์ซีส์แอดเวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

“Overseas Adventure Travel” for Jazz Orchestra:
 A Creative Research in Music Composition and Orchestration

เด่น อยู่ประเสริฐ¹

Den Euprasert

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน “โอเวอร์ซีส์แอดเวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา (โอ.เอ.ที.) เป็นบทเพลงแจ๊สร่วมสมัย ประเภทดนตรีบรรเลง สร้างสรรค์โดยการบูรณาการแนวคิดร่วมกันระหว่างดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีร่วมสมัย ผู้ประพันธ์เพลงตั้งใจแต่งขึ้นเพื่ออุทิศให้กับ “โอ๊ต” ซึ่งเป็นชื่อเล่นของ “วิทวัส ขอทวิวัฒนา” มือเบสแจ๊สดาวรุ่งของวงการดนตรีแจ๊สเมืองไทยที่ต้องเสียชีวิตเนื่องจากประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์ตั้งแต่อายุยังน้อย ด้วยความอาลัยรัก ผู้ประพันธ์เพลงแต่งบทเพลงนี้ในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กก่อน และต่อมาจึงนำมาเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงแจ๊สออร์เคสตรา โดยใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานที่ผสมผสานหลากหลายแนวคิด การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงนี้ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์อย่างสมบูรณ์ ได้รับการเผยแพร่ในระดับนานาชาติ และได้รับการตีพิมพ์โดย แจ๊สเอ็ดดูเคชันอะบรอด

คำสำคัญ: โอเวอร์ซีส์แอดเวนเจอร์ทราเวล / การประพันธ์เพลง / การเรียบเรียงเสียงประสาน

Abstract

“Overseas Adventure Travel” for Jazz Orchestra is a composition in a contemporary jazz style — a synergy between jazz, classical and contemporary music. This composition is dedicated to the memory of “Oat” Vittavat Khotavivattana, the rising star Thai jazz bassist, who died from a car accident at a young age. The composer first composed this piece for a small jazz ensemble and later orchestrated for a jazz orchestra. The composition utilizes a combination of various concepts and techniques. The piece has been performed internationally and is published by Jazz Education Abroad.

Keyword: Overseas Adventure Travel; Music Composition; Orchestration

¹ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ คณบดี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บทนำ

บทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอดเวนเจอร์ทราเวล” (Overseas Adventure Travel) เป็นบทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัย (Contemporary Jazz) ประเภทดนตรีบรรเลง (Instrumental Music) ผู้ประพันธ์เพลงตั้งใจแต่งเพลงนี้เพื่ออุทิศให้กับ “โอ๊ต” ซึ่งเป็นชื่อเล่นของ “วิทวัส ขอทวีวัฒนา” มือเบสแจ๊สดาวรุ่งของวงการดนตรีแจ๊สเมืองไทยที่ต้องเสียชีวิตเนื่องจากประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์ตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่อนำตัวอักษรตัวแรกของชื่อบทเพลงทุกคำมาเรียงต่อกันตามลำดับจะทำให้ได้คำว่า “OAT” อ่านออกเสียงว่า “โอ๊ต” ในวัยเพียง 27 ปี โอ๊ตเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถโดดเด่น จัดเป็นนักดนตรีที่มีพรสวรรค์คนหนึ่ง เขาสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่ประจักษ์และได้รับการยอมรับจากนักดนตรีและผู้คนในแวดวงดนตรีแจ๊สว่าเป็นมือเบสที่มีจิตวิญญาณนักดนตรีชั้นสูง และบรรเลงดนตรีด้วยหัวใจที่กลั่นออกมาจากความรู้สึก ด้วยพัฒนาการทางการบรรเลงที่โดดเด่น ในช่วงเวลานั้นโอ๊ตเป็นนักดนตรีหนุ่มที่เป็นความหวังที่จะช่วยพัฒนาและยกระดับวงการดนตรีแจ๊สเมืองไทย เขาเป็นคนที่มีความตั้งใจเปิดกว้างสำหรับดนตรีทุกรูปแบบ มีวินัย มีความรับผิดชอบ ขยันทุ่มเท และชวนขวยหาความรู้ใหม่ๆ อยู่เสมอ มีบทบาทในการขับเคลื่อนวงการดนตรีแจ๊สทั้งร่วมบรรเลงกับวงแจ๊สขนาดเล็ก (Jazz Combo) ไปจนถึงวงแจ๊สบิ๊กแบนด์ (Jazz Big Band) โอ๊ตมีอัธยาศัยดีและเป็นที่รักของทุกคน เรื่องราวของโอ๊ตสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีแจ๊สมากมาย ความมุ่งมั่นในการเดินตามความฝันของตนเองเป็นแบบอย่างที่ดีที่นักดนตรีรุ่นหลังควรนำไปเป็นแบบอย่าง ด้วยความอาลัยรัก ผู้ประพันธ์เพลงจึงแต่งบทเพลงนี้ขึ้น สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์เพลงแต่งบทเพลงในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กก่อน ต่อมาจึงนำมาเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงแจ๊สออร์เคสตรา (Jazz Orchestra) โดยใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานที่ผสมผสานหลากหลายแนวคิด

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัย โดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงที่ผสมผสานแนวคิดร่วมกันทั้งดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีร่วมสมัย
2. เพื่อเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา
3. เพื่อเผยแพร่ผลงานการประพันธ์เพลงให้แก่สาธารณชน
4. เพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

ประพันธ์บทเพลง “โอเวอร์ซีส์แอดเวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก และเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา มีความยาวประมาณ 5.20 นาที

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัยประเภทดนตรีบรรเลง

2. สร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์เพลงที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิกและดนตรีร่วมสมัย

3. เผยแพร่ผลงานวิชาการด้านดนตรี

4. สร้างสรรค์รูปแบบ สีสันและลีลาการประพันธ์เพลงดนตรีรูปแบบใหม่ เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาและพัฒนาวิชาการด้านดนตรีของไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

วิธีดำเนินการวิจัยและการประพันธ์เพลง

1. ศึกษาแนวคิดและเทคนิควิธีประพันธ์เพลงรูปแบบต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง

2. ประพันธ์บทเพลงในรูปแบบวงดนตรีขนาดเล็ก (4-5 เครื่อง)

3. เรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา

4. ฝึกซ้อมรวมวง พร้อมทั้งปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์ให้เหมาะสม

5. นำบทประพันธ์เพลงออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน

6. จัดทำรูปเล่มรายงานวิจัย

7. ส่งบทความวิจัยเพื่อเผยแพร่ในวารสารวิชาการ

ข้อตกลงในการวิจัย

1. งานวิจัยฉบับนี้จะใช้ภาษาอังกฤษสำหรับการกล่าวถึงชื่อบทประพันธ์เพลงตัวอย่าง

2. งานวิจัยฉบับนี้จะใช้ภาษาอังกฤษสำหรับการกล่าวถึงคอร์ดประเภทต่างๆ

3. งานวิจัยฉบับนี้จะใช้แนวคิดดนตรีแจ๊สเป็นหลักสำหรับการอธิบายและบรรยายในประเด็นทางด้านดนตรี

4. บทประพันธ์เพลงทั้งหมดจะมีท่อนสำหรับการบรรเลงเดี่ยวให้ผู้บรรเลงเดี่ยวแสดงความสามารถทางการอิมโพรไวส์

แนวคิดสำหรับการประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน

แนวคิดเบื้องต้นที่ผู้ประพันธ์เพลงนำมาใช้สำหรับการประพันธ์บทเพลง “โอเวอร์ซีส์แอดแวน-เจอร์ทราเวล” จะสอดคล้องกับจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ กล่าวคือ ผู้ประพันธ์เพลงต้องการอุทิศบทเพลงนี้ให้แก่ดนตรีแจ๊สชาวไทยซึ่งเป็นมือเบสที่มีความสามารถและเป็นที่ยอมรับของทุกคน การเสียชีวิตก่อนวัยอันควรของเขาสร้างความเสียใจให้กับเพื่อนนักดนตรีจำนวนมาก

ตัวอย่างที่ 4.1 บทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก

EVEN 8TH $\text{♩} = 86$

แนวคิดเบื้องต้น : อัตราร้อยหวะ สังคีตลักษณ์ และโครงสร้างบทเพลง

เพื่อให้สอดคล้องกับการจากไปอย่างไม่มีทางวนกลับ ผู้ประพันธ์เพลงจึงกำหนดให้บทประพันธ์เพลงนี้ใช้สังคีตลักษณ์แบบ AB ซึ่งเป็นสังคีตลักษณ์ที่ไม่มีการย้อนท่อน เพื่อเป็นเสมือนการเดินทางที่ไม่มี การย้อนกลับ บทประพันธ์เพลงมีทั้งหมด 21 ห้อง ทั้งนี้ ท่อน A มีจำนวน 13 ห้อง และท่อน B จะมีจำนวน 6 ห้อง การแบ่งจำนวนห้องที่ไม่เท่ากันนี้ ทำให้ไม่สามารถคาดเดาทิศทางของทำนองได้ง่ายเหมือนกับบทเพลงทั่วไป ซึ่งสอดคล้องกับการเดินทางจากยังมีชีวิตอื่นที่ไม่มีผู้ใดทราบว่าหนทางนั้นเป็นเช่นไร ทั้งนี้กำหนดให้ ท่อนบทนำและท่อนจบมีจำนวน 4 ห้อง เพื่อช่วยผู้ฟังรู้สึกถึงช่วงเริ่มต้นและช่วงจบบทเพลงได้โดยง่าย (ตัวอย่างที่ 1) อย่างไรก็ตาม เพื่อให้การเดินทางเป็นไปอย่างราบเรียบ ผู้ประพันธ์เพลงจึงเลือกใช้อัตราจังหวะ 4/4 ในรูปแบบจังหวะ Even 8th ความเร็วประมาณ 86 bpm สำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทเพลงช้าที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นอยู่บนกุญแจเสียง E $\flat$ ไมเนอร์

ตารางที่ 1 สังคีตลักษณ์ประพันธ์บทเพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ทราเวล”

ท่อนบทนำ	ท่อน A	ท่อน B	ท่อนจบ
8 ห้อง	13 ห้อง	6 ห้อง	8 ห้อง

แนวคิดการประพันธ์การดำเนินคอร์ด

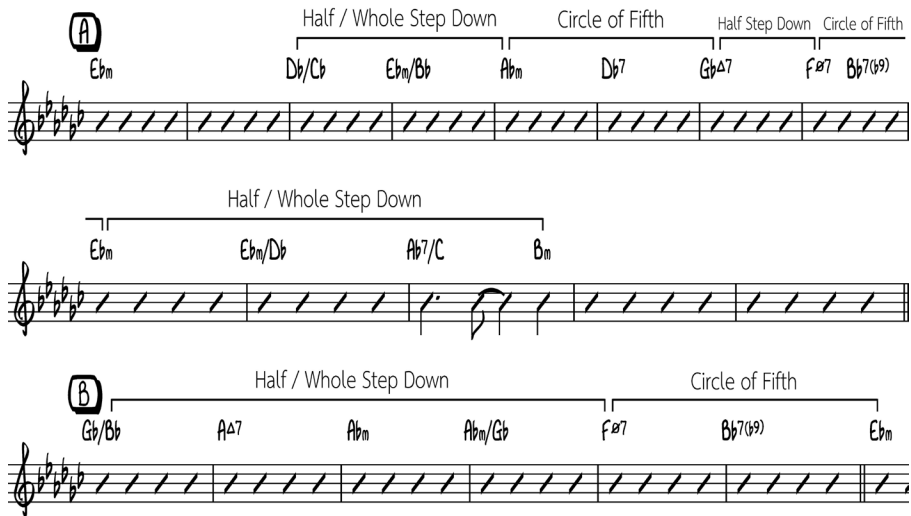
เนื่องจากบทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ทราเวล” เป็นบทเพลงที่มีจุดประสงค์เพื่ออุทิศให้กับมือเบส ผู้ประพันธ์เพลงจึงประพันธ์การดำเนินคอร์ดโดยให้ความสำคัญกับโน้ตแนวเบสมากเป็นพิเศษ โดยจะกำหนดให้ทำนองเบสเคลื่อนที่ในลักษณะต่างๆ ได้แก่ การย่ำทำนองเบสในลักษณะเพดัล (Pedal Note) จะนำมาใช้ในการดำเนินคอร์ดท่อนบทนำและท่อนจบ (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การดำเนินคอร์ดท่อนบหน้าและท่อนจบ



สำหรับการดำเนินคอร์ดท่อน A และท่อน B ใช้การดำเนินคอร์ดที่กำหนดให้โน้ตแนวเบสเคลื่อนที่ต่ำลงตามลำดับ ทั้งเคลื่อนที่ลงครึ่งเสียงและเคลื่อนที่ลงหนึ่งเสียง อีกทั้งใช้การดำเนินคอร์ดที่สอดคล้องกับวงจรชั้นคู่ 5 (Circle of Fifth) ทำให้บทเพลงมีทิศทางทางการเคลื่อนที่ต่อเนื่องและชัดเจน ทั้งนี้ เพื่อให้บทเพลงมีทำนองเบสที่หลากหลาย ผู้ประพันธ์เพลงใช้ทำนองเบสเคลื่อนที่ลงตามลำดับสลับกับการเคลื่อนที่ตามวงจรชั้นคู่ 5 ดังที่แสดงบนตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 การใช้การดำเนินคอร์ดที่กำหนดให้ทำนองเบสให้เคลื่อนที่ลงตามลำดับ สลับกับการเคลื่อนที่ตามวงจรชั้นคู่ 5 ในท่อน A และท่อน B



แนวคิดการประพันธ์ทำนองหลัก

สำหรับการประพันธ์ทำนองหลักบทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ทราเวล” แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ทำนองหลักช่วงแรกอยู่บนท่อน A ผู้ประพันธ์เพลงต้องการนำเสนอทำนองที่ให้ความรู้สึกเศร้าหมอง มีดหม่น โดยจะใช้บันไดเสียงไมเนอร์ ทั้งนี้จะเลือกใช้โน้ตเทนชันที่มีเสียงไพเราะกลมกลืน และประพันธ์ทำนองเป็นประโยคถาม-ตอบที่ชัดเจน โดยแบ่งออกเป็น 3 ประโยค ได้แก่ ประโยคที่ 1 เป็นประโยคคำถามจำนวน 4 ห้อง ประโยคที่ 2 เป็นประโยคคำตอบจำนวน 4 ห้อง และประโยคที่ 3 เป็นประโยคคำถามอีกครั้งซึ่งจำนวน 5 ห้อง เป็นประโยคที่ให้ความรู้สึกค้างยังไม่จบ จากนั้นทำนองหลักช่วงที่ 2 อยู่บนท่อน B สร้างทำนองเป็นประโยคถาม-ตอบสั้นๆ โดยใช้โน้ตร่วม (Common Note) ที่มีความไพเราะบนคอร์ดประเภทต่างๆ (ตารางที่ 2)

ตารางที่ 2 การแบ่งประโยคทำนองหลักบทเพลง “โอเวอร์ซีสแอตแวนเจอร์ทราเวล”

ท่อน A			ท่อน B		
ประโยคที่ 1	ประโยคที่ 2	ประโยคที่ 3	ประโยคที่ 1-2	ประโยคที่ 3	ประโยคที่ 4
ถาม	ตอบ	ถาม	ถาม	ตอบ	ถาม
4 ห้อง	4 ห้อง	5 ห้อง	2 ห้อง	2 ห้อง	2 ห้อง

แนวคิดการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีแจ๊สออร์เคสตรา

การจัดวงแจ๊สออร์เคสตราที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 17 ตำแหน่ง โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มเครื่องลมไม้ประกอบด้วย โซปราโน แซกโซโฟน อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน คลาริเน็ต และเบสคลาริเน็ต 2) กลุ่มเครื่องทองเหลืองประกอบด้วย ทรอมโบน 3 ตำแหน่ง เบสทรอมโบน 1 ตำแหน่ง ทรัมเป็ต 2 ตำแหน่ง และฟลูเกลฮอร์น 3 ตำแหน่ง 3) กลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ ดับเบิลเบส และกลองชุด กำหนดให้กีตาร์และโซปราโนแซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเดี่ยว

การวางโครงสร้างบทประพันธ์เพลงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

สำหรับการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงแจ๊สออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์เพลงได้วางโครงสร้างบทเพลงไว้อย่างชัดเจน สรุปโครงสร้างได้ว่า เริ่มต้นบทเพลงด้วยการนำเสนอทำนองหลัก หลังจากนั้นจึงเรียบเรียงบทเพลงต่อโดยใช้สังคีตลักษณ์ AB และท่อนเชื่อม จำนวน 3 รอบ โดยจะใช้ท่อนเชื่อมในการทำหน้าที่ส่งเข้าท่อนบรรเลงเดี่ยว ทั้งนี้ การนำเสนอท่อนเชื่อมจะเหมือนกับท่อนบทนำและท่อนจบทุกประการ จึงสรุปได้ว่าโครงสร้างบทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีสแอตแวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตราจะนำเสนอโดยบรรเลงทั้งหมด 4 รอบ ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 โครงสร้างบทเพลง “โอเวอร์ซีสแอตแวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

รอบที่ 1				รอบที่ 2			รอบที่ 3			รอบที่ 4		
ทำนองหลัก				บรรเลงเดี่ยวกีตาร์			บรรเลงเดี่ยวโซปราโนแซกโซโฟน			ทำนองหลัก		
ท่อน บทนำ	A	B	ท่อน เชื่อม	A	B	ท่อน เชื่อม	A	B	ท่อน เชื่อม	A	B	ท่อน จบ

การเรียบเรียงบทเพลงสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา

การนำเสนอบทเพลงผู้ประพันธ์ยังคงให้ความสำคัญกับแนวทำนองเบส เพื่อให้บทเพลงมีท่วงทำนองที่หลากหลายมากขึ้น บนการดำเนินคอร์ดวนท่อนบทนำ ผู้ประพันธ์ได้แต่งทำนองออสติ-นาโต (Ostinato) ให้กับแนวเบสด้วย โดยกำหนดให้บรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต เป็นทำนองที่มีสัดส่วนจังหวะสอดคล้องกับการบรรเลงเพดลของดับเบิลเบส ทำนองออสตินาโตนี้ให้ความรู้สึกกลุ่มลิก อบอุ่นจัดเป็นทำนองสำคัญของ

บทเพลงนี้ ที่นำเสนอตั้งแต่ต้นบทเพลงและนำมาใช้ซ้ำอีกครั้งหลาย ทั้งในการนำเสนอท่อนเชื่อมและท่อนจบ (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองออสตินาโตท่อนบทนำ ท่อนเชื่อม และท่อนจบ บรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต

Example 4 is a musical score for a piece featuring a Bass Clarinet, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The score is in 4/4 time with a tempo of 86 bpm. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The Bass Clarinet part is marked 'EVEN 8TH' and 'mp'. The Guitar part is marked 'LIGHT FILLS' and 'mp'. The Piano part is marked 'mp'. The Bass part is marked 'mp'. The Drums part is marked 'mp' and 'EVEN 8TH'.

การเรียบเรียงท่อนทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการกระจายทำนองหลักให้กับเครื่องดนตรีต่างๆ ตามจำนวนประโยคในแต่ละท่อน ได้แก่ ท่อน A แบ่งทำนองหลักออกเป็น 3 ประโยค กำหนดให้ประโยคที่ 1 บรรเลงทำนองหลักโดยเทเนอร์แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกีตาร์ ประโยคที่ 2 บรรเลงทำนองหลักโดยทรอมโบนและกีตาร์ และประโยคที่ 3 บรรเลงทำนองหลักโดยฟลูเกลฮอร์นและกีตาร์ สำหรับท่อน B แบ่งทำนองหลักออกเป็นประโยคสั้นๆ 4 ประโยค กำหนดให้ประโยคที่ 1-3 บรรเลงทำนองหลักโดยฟลูเกลฮอร์นและกีตาร์ และประโยคที่ 4 บรรเลงทำนองหลักโดยโซปราโนแซกโซโฟน ฟลูเกลฮอร์น และกีตาร์ ทั้งนี้เป็นการการบรรเลงแบบยูนิซัน (Unison) (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การกระจายทำนองหลักให้กับเครื่องดนตรีต่างๆ

Example 5 is a musical score showing the distribution of the main melody across different instruments. The score is in 4/4 time. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The score is divided into two sections, A and B. Section A is for Soprano Saxophone, Clarinet & Guitar, and Trombone & Guitar. Section B is for Soprano Saxophone, Clarinet, Guitar, and Flugelhorn & Guitar. The score includes various chords and melodic lines.

สำหรับการประพันธ์ทำนองพื้นหลังหรือทำนองประดับตกแต่งนั้น ผู้ประพันธ์เพลงจะใช้เทคนิคการสอดประสานทำนองในลักษณะต่างๆ ทั้งการใช้เทคนิคสเตรตโต (Stretto) การเคลื่อนที่แบบคอนทราเรีย (Contrary Motion) การบรรเลงในลักษณะคอร์ดแตก (Broken Chord) และการบรรเลงในลักษณะคอร์ดที่มีสัดส่วนจังหวะสอดคล้องกับทำนองหลัก โดยจะให้ความสำคัญในการสร้างท่วงทำนองที่ทำให้เกิดบรรยากาศหลากหลาย อีกทั้งเป็นทำนองที่ช่วยสนับสนุนให้บทเพลงมีสัดส่วนจังหวะแข็งแรงมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองประกอบการบรรเลงเดี่ยวโซปราโนแซกโซโฟน ท่อน A ห้องที่ 62-68

สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน

การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานบทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ ทราเวล” ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ เป็นบทประพันธ์เพลงแจ๊สร่วมสมัยที่สร้างสรรค์โดยการบูรณาการแนวคิดร่วมกันระหว่างดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีร่วมสมัย สามารถอธิบายด้านทฤษฎีดนตรีของทุกแบบแผนที่ผสมผสานอยู่ในบทประพันธ์นี้ได้อย่างชัดเจน จัดได้ว่าเป็นการเผยแพร่บทประพันธ์เพลงที่สร้างสรรค์รูปแบบและลีลาการประพันธ์เพลงดนตรีรูปแบบใหม่ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและพัฒนาวิชาการด้านดนตรีของไทย

เทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์เพลงผสมผสานแนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงต่างๆ การดำเนินคอร์ดจะให้ความสำคัญกับแนวทำนองเบสที่เคลื่อนที่อย่างน่าสนใจ ทั้งเคลื่อนที่ลงทีละ

ครึ่งเสียงและหนึ่งเสียง เคลื่อนที่ตามวงจรชั้นคู่ 5 เมื่อบรรเลงควบคู่กับทำนองหลักและคอร์ดแล้วทำให้บทเพลงมีท่วงทำนองที่สวยงาม การประพันธ์ทำนองหลักที่แยกออกเป็น 2 ช่วง สามารถแสดงอารมณ์ที่แตกต่างได้อย่างชัดเจน ทั้งทำนองที่ให้ความรู้สึกมีดหม่นในตอน A และทำนองที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นในตอน B ซึ่งเป็นการประพันธ์ทำนองที่เรียบง่ายด้วยการใช้โน้ตร่วมซึ่งเป็นโน้ตที่มีความไพเราะบนคอร์ดหลายประเภท ทั้งนี้ การประพันธ์ทำนองโดยใช้โน้ตร่วมช่วยให้ผู้ฟังรู้สึกถึงเสียงประสานที่ค่อยๆ เปลี่ยนไปได้ อย่างชัดเจนและงดงาม

สำหรับการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรานั้น ผู้ประพันธ์เพลงใช้เทคนิคต่างๆ เพื่อให้บทเพลงมีสัมผัสเสียงที่ไพเราะกลมกลืน ในการนำเสนอทำนองหลัก ผู้ประพันธ์เพลงจะกระจายทำนองหลักให้กับเครื่องดนตรีหลากหลาย จัดเป็นการผสมเสียงโดยให้เครื่องดนตรีต่างประเภทกันได้อย่างไพเราะ ซึ่งกำหนดให้กีตาร์บรรเลงทำนองหลักตั้งแต่ต้นจนจบบทเพลง ทั้งนี้ การประพันธ์ทำนองประดับตกแต่งจะช่วยสนับสนุนทำนองหลักและทำนองอิมโพรไวส์มีความน่าสนใจมากขึ้น อีกทั้งยังช่วยให้บทเพลงมีสัดส่วนจังหวะแข็งแรง โดยประพันธ์ทำนองสอดประสานด้วยวิธีการหลากหลาย เช่น เทคนิคสเตรทโต การเคลื่อนที่แบบคอนทราริ การบรรเลงในลักษณะคอร์ดแตก และการบรรเลงในลักษณะคอร์ดที่มีสัดส่วนจังหวะสอดคล้องกับทำนองหลัก เป็นต้น

แนวทางการนำบทประพันธ์เพลง

การนำเสนอบทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ทราเวล” สามารถนำเสนอได้หลากหลายรูปแบบ ทั้งการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงโดยวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กตั้งแต่ 2-5 คน ไปจนถึงวงขนาดใหญ่อย่างวงบิกแบนด์หรือวงแจ๊สออร์เคสตรา การนำเสนอในแต่ละรูปแบบจะแตกต่างกันไปตามความสามารถและการตีความของนักดนตรีแต่ละคน การอิมโพรไวส์ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของการบรรเลงดนตรีแจ๊สนั้น สำหรับการนำเสนอบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เพลงเปิดโอกาสให้นักดนตรีสร้างทำนองอิมโพรไวส์ได้อย่างอิสระอยู่บนการดำเนินคอร์ดที่แสดงไว้บนบทเพลง ทั้งนี้สร้างทำนองอิมโพรไวส์ก็รอบรู้ได้ อย่างไรก็ตาม สำหรับการบรรเลงโดยวงแจ๊สออร์เคสตรา เพื่อไม่ให้บทเพลงมีความยาวจนเกิดความรู้สึกน่าเบื่อ ผู้ประพันธ์แนะนำให้บรรเลงตามที่ได้เรียบเรียงเอาไว้ เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงได้คำนวณเวลาการบรรเลงไว้เป็นอย่างดีแล้ว

การเผยแพร่บทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “โอเวอร์ซีส์แอตแวนเจอร์ทราเวล” สำหรับวงแจ๊สออร์เคสตรา จัดการแสดงครั้งแรกวันศุกร์ที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2562 ในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สนานาชาติ 2019 หรืองาน Thailand International Jazz Conference 2019 (TIJC2019) จัดงานโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล บรรเลงโดยวง Rangsit University Jazz Orchestra (RSJO) จัดการแสดงครั้งที่สองและเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ผ่าน www.youtube.com/watch?v=YYyQsoccXe เมื่อวันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2563 บรรเลงโดยวง Rangsit University Jazz Orchestra เช่นกัน และได้รับการตีพิมพ์โดย แจ๊สเอ็ดดูเคชันอะบรอด (Jazz Education Abroad) ซึ่งสามารถค้นหาได้ที่ www.ijazzmusic.com/products/overseas-adventure-travel

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ เกศกะรัต.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2553). *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.
- ธีรัช เล่าห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พัชรดาว.
- วิบูลย์ ตระกูลฮั่น. (2558). *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วีรชาติ เปรมานนท์. (2537). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อานูภาพ คำมา. (2561). “ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ.” *วารสารดนตรีรังสิต* 13, 1: 27-40.
- Adler, Samuel. (2002). *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company.
- David, Norman. (1998). *Jazz Arranging*. New York: Ardsley House Publishers.
- Gridley, Mark C. (2009). *Jazz Styles: History and Analysis*. (10thed). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Haerle, Dan. (1982). *The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Kostka, Stefan. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. (3rded). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Watkins, Glenn. (1988). *Sounding: Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books.

การวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาเพื่อประพันธ์บทเพลงร้อง ชุดห้วงแห่งรัก

The Analysis of legitimate drama, MADANABADHA, for the Vocal composition of Huang Hang Ruk Suite

ลดาวัลย์ อากาศสุวรรณ¹

Ladawan Arcasuwan

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง การวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาเพื่อประพันธ์บทเพลงร้องชุดห้วงแห่งรัก เป็นส่วนหนึ่งของวิจัยเชิงคุณภาพเรื่อง การประพันธ์ทำนองบทเพลงร้องจากวรรณคดีไทย เรื่องมัทนะพาธา : ห้วงแห่งรัก โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา สำหรับการนำไปประพันธ์เป็นบทเพลงร้องชุดห้วงแห่งรัก โดยการวิเคราะห์ได้นำแนวทางมาจากการศึกษาบทเพลงขับร้องที่มาจากวรรณคดีเป็นแนวคิดในการคัดเลือกบทเพลงร้องในชุดห้วงแห่งรัก

จากการวิเคราะห์พบว่าในองค์ที่ 3 มีแนวคิดที่แสดงออกถึงธรรมชาติของความรักและการสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างชัดเจน รวมถึงการใช้ภาษาที่มีความงดงามในด้านวรรณศิลป์ จึงเหมาะสมที่จะนำมาประพันธ์ทำนองเพลงร้อง ซึ่งผู้เขียนได้คัดเลือกมาทั้งสิ้น 6 บทเพลง ในชื่อชุดห้วงแห่งรัก

คำสำคัญ: มัทนะพาธา / การประพันธ์บทเพลงร้อง / บทละครพูด

¹อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The study of the analysis of legitimate drama, MADANABADHA, for the vocal composition of Huang Hang Ruk Suite is a part of vocal composition from Thai Literature Madanabadha: Huang Hang Ruk. This article aims to analyze the legitimate drama, MADANABADHA, for the composition of Huang Hang Ruk suite. The concept of this analysis is derived from the study of the songs created from Thai Literatures.

From the analysis, it reveals that act 3 shows the nature and feeling of love. The literature obviously reflects the lovable feeling of the characters. Art created language is included in the literature. Therefore, the researcher chose the story from acts 3 to compose the 6 pieces in Hounng Hang Ruk Suite.

Keyword: MADANABADHA; vocal composition; legitimate drama

ความเป็นมาและความสำคัญ

มัทนะพาธาเป็นบทละครพูดคำฉันท์มีความยาว 5 องก์ ที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรให้เป็นยอดบทละครพูดคำฉันท์โดยเล่าเรื่องราวด้วยตำนานเกี่ยวกับดอกกุหลาบ ในส่วนของเนื้อหาเสนอเกี่ยวกับความเจ็บปวดเพราะความรัก โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นทั้งหมดด้วยพระองค์เอง ในปี พ.ศ. 2466 โดยไม่ได้อิงเนื้อหาจากที่ใด

ในส่วนของชื่อนางเอกนั้น เริ่มแรกใช้ชื่อตามนามของดอกไม้ แต่เมื่อครั้งที่พระองค์ได้ให้หลวงธรรมาภิธานไปค้นคำศัพท์จึงพบว่าดอกกุหลาบนั้นมีคำศัพท์ว่า กุพชก พระองค์จึงเปลี่ยนให้นางเอกชื่อว่า มทน ซึ่งแปลว่าความลุ่มหลง ในขณะเดียวกันก็ได้ทรงพบศัพท์ มัทนะพาธา ซึ่งโมเนียร์ วิลเลียมส์ ได้แปลไว้ว่า The pain or disquietude of love ซึ่งตรงกับโครงเรื่องที่พระองค์ได้คิดไว้ ดังนั้น บทละครพูดคำฉันท์เรื่องนี้จึงมีนามว่า มัทนะพาธาหรือตำนานแห่งดอกกุหลาบ

พระราชนิพนธ์เรื่องนี้ได้รับการยกย่องว่ามีคุณค่าทางวรรณคดีสูงล้ำนักด้วยเปี่ยมไปด้วยการบรรยายที่ไพเราะงดงามมีการดำเนินเนื้อเรื่องอย่างโศกนาฏกรรมที่ครบถ้วนทั้งรสแห่งรัก รสแห่งความโกรธเคือง รสแห่งความเกลียดชัง รสแห่งความทุกข์เวทนา รสแห่งความอัศจรรย์ และรสแห่งความสุข อันเป็นรสแห่งวรรณคดีที่จับใจอย่างยิ่ง (ปรารภนาตี, 2544, คำนำสำนักพิมพ์)

จากคำกล่าวข้างต้นจะเห็นว่า บทละครพูดคำฉันท์เรื่อง มัทนะพาธา ตำนานแห่งดอกกุหลาบ นั้นพบคุณค่าในวรรณคดีหลากหลายลักษณะ พบการดำเนินเรื่องราวที่สอดคล้องกันระหว่างช่วงเวลาและสถานที่ในการลำดับเหตุการณ์ ในองค์ประกอบของวรรณคดีด้านการใช้ภาษา พบการใช้โวหาร ไวยากรณ์และสัญลักษณ์²

²สัญลักษณ์ คือ สรรพสิ่งใดๆ ที่คนกำหนดความหมายขึ้นให้หมายถึงสิ่งอื่นที่มีคุณสมบัติร่วมกันหรือเกี่ยวข้องกัน (วิภา กงกชนันท์ 2556:93.)

ที่สละสลวย ตลอดจนเนื้อหาและเรื่องราวต่างๆ ภายในแต่ละช่วงตอนยังมีคุณประโยชน์และให้ทรงเสน่ห์ที่ดีต่อผู้อ่าน

เรื่องราวของมัทนะพาธา แม้ว่าจะจบลงด้วยโศกนาฏกรรมความรักระหว่างท้าวชัยเสนและนางมัทนา แต่ในองค์ที่ 3 กลับถ่ายทอดเรื่องราวความรักของทั้งคู่ได้อย่างลึกซึ้งกินใจ ทั้งในด้านเนื้อหา และความหมายของบทประพันธ์ ความสวยงามในการใช้คำ การใช้โวหารต่างๆ เพื่อทำให้ผู้อ่านได้เข้าถึงอารมณ์มากขึ้น ผู้เขียนจึงเกิดข้อคิดเห็นว่า หากนำบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาในองค์ที่ 3 มาสร้างสรรค์ทำนองเป็นบทเพลง โดยใช้เนื้อร้องมาจากคำฉันท์ของบทประพันธ์จะยิ่งทำให้มีความน่าสนใจและเกิดสุนทรียภาพขึ้นใหม่ ในอีกมิติ เป็นการทำให้ศิลปะแขนงหนึ่งสามารถต่อยอดไปสู่อีกแขนงหนึ่งได้ ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่จากวรรณศิลป์ สู่คีตศิลป์กลายเป็นความงามทางด้านโสตศิลป์ ทำให้ผู้ชมได้สัมผัสมัทนะพาธาในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งจะช่วยให้เกิดความเข้าใจและซาบซึ้งในบทละครพูดคำฉันท์เรื่องนี้มากขึ้น ดังนั้นผู้เขียนจึงเกิดแรงบันดาลใจนำไปสู่การประพันธ์ทำนองบทเพลงร้องชุดห้วงแห่งรัก

การวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา

จากการศึกษาบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาทั้งในหนังสือ บทความ และงานวิจัยต่างๆ ผู้เขียนสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. แก่นของเรื่อง

บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา คือ โศกนาฏกรรมของความรัก ความทุกข์ที่เกิดจากความรัก ซึ่งตัวละครในเรื่องล้วนแต่เป็นทุกข์เพราะรักทั้งสิ้น โดยเฉพาะตัวนางมัทนาที่ต้องเจ็บปวดเพราะความยึดมั่นในความรักและกลายเป็นดอกกุหลาบตลอดกาล แนวคิดในเรื่องนี้จึงสะท้อนสังคมในเรื่องของความรักและความล้มเหลว ถึงแม้ความรักจะเป็นสิ่งสวยงาม แต่ถ้าหากรักโดยปราศจากปัญญาจะพบกับโศกนาฏกรรมเช่นเดียวกับในเรื่องมัทนะพาธา

2. เรื่องย่อ

สุเทษณ์เทพบุตร ซึ่งเป็นผู้ยิ่งใหญ่บนสวรรค์ได้หลงรักนางมัทนาและขอความรักจากนาง แต่นางมัทนา กลับปฏิเสธเนื่องจากนางมีสัจจะต่อตนเองว่านางจะไม่ฝืนใจรับรักใคร่หากตนเองไม่ได้รัก ดังนั้นสุเทษณ์จึงกริ้วมากและสาปให้นางจุติไปยังโลกมนุษย์ นางมัทนาจึงได้กำเนิดเป็นต้นกุหลาบซึ่งจะกลายร่างเป็นมนุษย์ได้เฉพาะคืนวันเพ็ญเท่านั้น จนกว่านางจะมีความรักจึงจะสามารถเป็นมนุษย์ได้ตลอดไป และถ้าหากนางเจ็บปวดเพราะความรักเมื่อใดให้นางกล่าวอ้อนวอนจึงจะดเว้นโทษทัณฑ์

พระกาละทรงสินได้พบดอกกุหลาบนางมัทนาจึงนำมาปลูกไว้ใกล้อาศรมและดูแลให้ความรักนางเสมือนธิดา ซึ่งในทุกวันเพ็ญนางจะกลายร่างเป็นมนุษย์เพื่อมาปรนนิบัติพระกาละทรงสิน

ในวันหนึ่ง ท้าวชัยเสนเสด็จประพาสป่าได้พบกับนางมัทนา และทั้งสองได้ตกหลุมรักซึ่งกัน ทำให้นางมัทนาไม่กลับกลายร่างเป็นดอกกุหลาบอีกต่อไป พระกาละทรงสินจึงทำพิธีวิเวกให้แกทั้งคู่

นางมัทนาและท้าวชัยเสนได้กลับไปครองรักอย่างมีความสุขที่เมืองหัสตินาปุระ ซึ่งทำให้นางจันทิ พระมเหสีของท้าวชัยเสนมีความริษยา จึงใส่ความว่านางมัทนาลักลอบเป็นชู้กับศุภางค์ทหารคนสนิท ทำให้

ท้าวชัยเสนโกรธและสั่งประหารนางมัทนากับศุภางค์ ต่อมาเมื่อท้าวชัยเสนความจริงว่า นางมัทนาได้ถูกใส่ร้าย และยังมีชีวิตอยู่จึงรีบเดินทางไปรับตัวนางกลับมาจากอาศรมพระฤาษี แต่ทว่าไม่ทันเสียแล้วเพราะ นางมัทนาได้ถูกสาปจากสุเทษณ์ให้กลายเป็นกุหลาบไปตลอดกาล

3. ตัวละคร

มัทนา

นางมัทนา เป็นผู้มี ความกตัญญู ซึ่งแสดงออกด้วยการยินยอมเป็นบาทบริจาริกาแลกกับชีวิต ท้าวสุราษฎร์ผู้เป็นบิดา และนอกจากนั้นยังเป็นคนถ้อยมั่นในสัจจะปณิธานของตนเองว่าหากนางไม่รัก ก็จะไม่ยินยอมพร้อมใจด้วยเด็ดขาด โดยมีหลายเหตุการณ์ได้พิสูจน์ให้เห็นว่านางมีความเด็ดเดี่ยวและ แน่วแน่ในปณิธานของตนเอง แม้ว่านางมัทนาจะเป็นผู้หญิงที่ไม่ได้รักใคร่ง่ายๆ แต่กลับตกหลุมรักท้าวชัยเสน เพียงผู้เดียว นางมัทนาเป็นคนที่มั่นคงในความรักและซื่อสัตย์ต่อคู่ครอง แม้ว่าท้าวชัยเสนจะสั่งประหารนาง แต่นางก็ยังจงรักและรอคอยให้ท้าวชัยเสนกลับมา รับ ถึงแม้สุเทษณ์จะยื่นข้อเสนอโดยการรับนางกลับสู่สวรรค์ และเป็นมเหสีของตน แต่นางกลับปฏิเสธจนสุเทษณ์กริ้วและสาปให้นางกลายเป็นกุหลาบไปตลอดกาล จะเห็นได้ว่าการตัดสินใจด้วยความความถ้อยมั่นในรักของนางมัทนาส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงเส้นทางในชีวิต ของนางแทบทั้งสิ้น ตั้งแต่ครั้งอดีตชาติมาจนถึงปัจจุบัน และในที่สุดความรักก็พานางมาพบกับจุดจบด้วย โศกนาฏกรรม

ท้าวชัยเสน

ท้าวชัยเสน เป็นกษัตริย์หนุ่มรูปงามผู้มี ความห้าวหาญในอารมณ์รักอย่างรุนแรง เมื่อพบหน้านางมัทนา เพียงครั้งแรกก็อยู่ดกอยู่ในวังครึก และได้มีโอกาสเกี่ยวพาราสีนาโดยการเอ่ยถ้อยคำรักและให้สัตย์ปณิธาน แม้ว่าสัญญารักของท้าวชัยเสนจะแสดงออกถึงความรักที่มากล้นเพียงใดก็พ่ายแพ้แก่อารมณ์โกรธจนทำให้ ชาติสติปัญญา จนรับสั่งประหารนางมัทนาและทหารรับใช้คนสนิท เนื่องจากเชื่อว่าทั้งสองลักลอบเป็นชู้กัน จากเหตุการณ์ครั้งนี้จะเห็นได้ว่าหากมีความรักอันมากมายเพียงใด แต่หากขาดความเชื่อใจและปล่อยให้ อารมณ์โกรธบดบังสติปัญญาก็จะทำให้พบกับความทุกข์ระทมใจ

พระกาละทรศิน

เป็นฤาษีที่บำเพ็ญพรตกลางป่าหิมะวัน มีญาณวิเศษสามารถเพ่งผ่านหยั่งรู้ได้และพบว่าแท้จริง นางมัทนาคือนางฟ้าที่ถูกสาปให้มากำเนิดเป็นต้นกุหลาบ ซึ่งในอดีตชาติยังเป็นธิดาของกษัตริย์

พระกาละทรศินนั้นรักและเอ็นดูนางมัทนาประหนึ่งบุตรสาว นอกจากนั้นยังเป็นผู้ที่เข้าใจธรรมชาติ ของผู้ที่ตกอยู่ในความรัก ดังเหตุการณ์ที่กล่าวกับกับศุภางค์ถึงเรื่องการกล่าวเตือนนางมัทนาในยามที่กำลัง อยู่ในวังครึกนั้น นอกจากจะไม่เกิดประโยชน์อันใดแล้ว อาจยังส่งผลร้ายมากกว่าผลดี ซึ่งคำกล่าวของ พระกาละทรศินนั้นเป็นบทประพันธ์ที่รู้จักกันทั่วไป

การวิเคราะห์บทร้องที่มาจากวรรณคดี

บทประพันธ์ในวรรณคดีนั้นมีรูปแบบฉันทลักษณ์ที่สวยงาม มีการใช้คำที่ไพเราะ ในส่วนของเนื้อหา นั้นได้บรรยายเล่าเรื่องอย่างเหมาะสม นักประพันธ์จึงได้แรงบันดาลใจนำเนื้อหาจากวรรณคดีต่างๆ มาประพันธ์เป็นบทเพลง โดยผู้เขียนได้วิเคราะห์บทเพลงที่นำมาจากวรรณคดี โดยกำหนดบทเพลงจาก หนังสือ

บัณฺณดุริย วรรณคดีกับเพลง (เล่ม 2) ภาควรรณคดีไทยในเพลงไทยสากล³ ซึ่งกรมศิลปากรเป็นผู้พิมพ์เผยแพร่ และหนังสือจาก “วรรณคดี” สู่ “คีตศิลป์”⁴ ของสถาบันไทยศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยในหนังสือ บัณฺณดุริย วรรณคดีกับเพลง ผู้เขียนได้วิเคราะห์เฉพาะ เพลงไทยสากลที่นำเนื้อหามาจากวรรณคดีไทยโดยมิได้เปลี่ยนแปลงถ้อยคำเดิม และหนังสือ จากวรรณคดีสู่คีตศิลป์ ผู้เขียนได้วิเคราะห์เฉพาะ บทเพลงจากเรื่อง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 กับการดนตรี ซึ่งเขียนโดย พูนพิศ อมาตยกุล ในหัวข้อประเภทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีศิลปินนำมาบรรจู่ในทำนองไทยสากล ซึ่งหนังสือทั้ง 2 เล่มนี้ ผู้เขียนได้คัดเลือกเฉพาะบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของหนุ่มสาว ซึ่งมีทั้งสิ้น 8 บทเพลง คือ 1. บทเพลงความรัก 2. บทเพลงลานอโศก 3. บทเพลงสีซิง 4. บทเพลงดวงใจ 5. บทเพลงสาส์นรัก 6. บทเพลงสุริยันจันทรา 7. บทเพลงสายสวาท 8. บทเพลงพื้ชานใจ ซึ่งผลที่ได้จากการวิเคราะห์มีดังนี้

1. แนวคิดที่แฝงในบทเพลง

ในบทเพลงความรัก นอกจากจะมีความหมายถึงการฝากรักในลักษณะของการถามตอบแล้ว ยังมีแนวคิดที่แฝงไว้ในบทเพลงว่าไม่ควรตัดสินใจจากรูปลักษณ์ภายนอกที่ปรากฏ ซึ่งความหมายแฝงนี้เองทำให้ บัณฑิตโยเลือกหีบใบที่ถูกต้องและได้ครองรักกับนางปอร์เซีย

บทเพลงดวงใจ มีการสะท้อนความเชื่อ วิถีชีวิตของคนไทยที่มีความผูกพันและความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เสมือนที่พึ่งทางใจ

บทเพลงสาส์นรัก มีการสะท้อนความเชื่อว่าบุคคลใดก็แล้วแต่ควรที่จะต้องมีความพยายามไขว่คว้าหาสิ่งที่ดีที่สุดและเหมาะสมกับฐานะของตน ด้วยความสามารถและกล้าหาญ อย่าพึงรอให้บุญวาสนาหรือโอกาสจะน้อมเข้ามาหาตน

2. การแสดงออกถึงอารมณ์ของความรัก ผู้เขียนได้ใช้หัวข้อตามหนังสือบัณฺณดุริย วรรณคดีกับเพลง ได้แก่ ความรักที่ก่อให้เกิดความทุกข์เนื่องจากไม่สมหวังในความรัก ในบทเพลงดวงใจ ความรักที่ก่อให้เกิดความทุกข์เนื่องจากต้องพลัดพรากจากคนรักมา ในบทเพลงลานอโศกและบทเพลงสายสวาท การฝากรักในบทเพลงความรัก บทเพลงสีซิง บทเพลงสุริยันจันทรา และบทเพลงพื้ชานใจ การตัดพ้อผู้ที่ตนรัก ในบทเพลงสาส์นรัก

3. ลักษณะของการสื่อสารในบทเพลง ได้แก่ การสนทนาโต้ตอบ ในบทเพลงความรัก การรำพึงรำพัน ในบทเพลงลานอโศกและบทเพลงดวงใจ การส่งสารถึงอีกฝ่ายในบทเพลงสาส์นรัก บทเพลงสีซิง บทเพลงพื้ชานใจและบทเพลงสุริยันจันทรา

4. ความคิดและความต้องการของตัวละคร ได้แก่ การรอคอยที่จะพบเจอคนรัก ในบทเพลงดวงใจ และบทเพลงลานอโศก การตอบรัก ในบทเพลงสาส์นรัก บทเพลงความรัก และความต้องการในลักษณะสุดท้ายคือ การฝากรัก ในบทเพลงเพลงสีซิง บทเพลงพื้ชานใจและบทเพลงสุริยันจันทรา

5. รสวรรณคดี มีการใช้รสวรรณคดีที่เด่นชัด ได้แก่ นารีปราโมทย์ ในบทเพลงพื้ชานรักและ บทเพลงสีซิง พิโรธวาทัง ในบทเพลงดวงใจ สัลลาปคพิสัย ในบทเพลงลานอโศกและบทเพลงสีซิง

³กรมศิลปากร. (2550). บัณฺณดุริย วรรณคดีกับเพลง (เล่ม 2) ภาควรรณคดีไทยในเพลงไทยสากล. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

⁴สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2556). จาก “วรรณคดี” สู่ “คีตศิลป์” ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

6. โวหาร

6.1 โวหารการประพันธ์ จากการวิเคราะห์บทเพลงที่นำมาจากวรรณคดีทั้ง 8 บทเพลงนั้น พบการใช้โวหารการประพันธ์ ได้แก่ บรรยายโวหาร ในบทเพลงความรัก และ บทเพลงสายสวาท พรรณนาโวหาร ในบทเพลงลานอโศก และบทเพลงสุริยันจันทรา เทศนาโวหาร ในบทเพลงสาส์นรัก และอุปมาโวหาร ในบทเพลงสาส์นรัก

6.2 ภาพพจน์ จากการวิเคราะห์บทเพลงที่นำมาจากวรรณคดีทั้ง 8 บทเพลงนั้น พบการใช้ภาพพจน์ ได้แก่ อุปมา ในบทเพลงความรัก บทเพลงลานอโศก และบทเพลงดวงใจ อุปลักษณ์ ในบทเพลงลานอโศก และบทเพลงสีซั่ง อติพจน์ ในบทเพลงสุริยันจันทรา และบทเพลงสายสวาท บุคคลวัต ในบทเพลงความรัก และบทเพลงลานอโศก สัญลักษณ์ ในบทเพลงสุริยันจันทรา

การวิเคราะห์เพื่อนำมาประพันธ์บทร้องห้วงแห่งรัก

แม้เนื้อหาโดยรวมของบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา จะเกี่ยวกับโศกนาฏกรรมแห่งความรัก แต่ในขณะเดียวกันในองก์ที่ 3 กลับบรรยายได้ถึงอารมณ์ห้วงแห่งความรักได้อย่างน่าอัศจรรย์ จึงแสดงให้เห็นว่าแม้บางครั้งความรักจะนำมาซึ่งความเจ็บปวด แต่มนุษย์ก็ยังยินยอมที่จะมีความรักเพียงเพื่อได้พบกับความสวยงาม ดังนั้นในองก์ที่ 3 จึงมีเนื้อหาที่บรรยายอารมณ์ของความรักได้อย่างลึกซึ้ง มีความละเอียดละไม และความงดงามของภาษา เพื่อพรรณนาถึงรักได้อย่างลงตัว ทั้งอารมณ์ของรักแรก ความป่วนป่วนใจ ความรุ่มร้อน หรือความอบอุ่นใจเมื่อสุขสมหวัง อีกทั้งยังมีการส่งเสริมจินตภาพด้วยโวหารต่างๆ ทำให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจถึงอารมณ์ของตัวละครได้เป็นอย่างดี

จากการวิเคราะห์บทเพลงที่นำมาจากวรรณคดีข้างต้น ผู้เขียนจึงนำหัวข้อดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการคัดเลือกบทเพลงร้องที่นำมาจากบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาในองก์ที่ 3 ดังนี้

1. แนวคิดที่แฝงในบทเพลง

บทเพลงที่คัดเลือกมานั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดหรือข้อคิดในด้านต่างๆ ดังเช่น ในบทเพลง *ห้วงภวังค์* สะท้อนถึงความรู้สึก ความคิด และมุมมองของมนุษย์ในยามแรกรัก ที่เห็นคนที่ตนรักนั้นมีแต่สิ่งสวยงามทั้งสิ้น และนอกจากนั้นยังสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมที่ให้ ความสนใจกับบุคลิกภายนอกที่สวยงาม ในบทเพลง *สัญญาราตรี* สะท้อนให้เห็นถึง ความเชื่อในการเชื่อถือนาค คำสัตย์สัญญา และในบทเพลงความจริงของความรัก เป็นข้อคิดเตือนใจเกี่ยวกับความรัก ที่แสดงให้เห็นถึงความลุ่มหลงของคนที่มีความรัก

2. การแสดงออกถึงอารมณ์ของความรัก

เรื่องราวในองก์ 3 เต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ของความรักที่แตกต่างกัน

บทเพลง *ห้วงภวังค์* เป็นความรู้สึกที่หลากหลายของท้าวชัยเสน ทั้งการตื่นเต้นที่ได้พบเจอกับความรัก ความทรมานเพราะไม่สามารถหักห้ามจิตใจ และความหลงใหลในรูปโฉมของนางมัทนา

บทเพลง *ภวังค์รัก* เป็นความรู้สึกของนางมัทนาที่ตกหลุมรักท้าวชัยเสน แต่ไม่รู้จะปฏิบัติตนอย่างไร เนื่องจากไม่เคยมีความรักมาก่อน

บทเพลง *สัญญาราตรี* เป็นบทเพลงบอกรักของท้าวชัยเสนที่มีต่อนางมัทนาในขณะที่นางมัทนาเองก็มีใจให้กับท้าวชัยเสน และต้องการให้ท้าวชัยเสนยืนยันคำพูดด้วยการสัญญาต่อตนเอง

บทเพลง*อรุณแรกรตี* เป็นความรู้สึกที่เปี่ยมสุขในรักอันสดใส ความสุขในความรักของทั้งคู่ในขณะนั้น จึงเปรียบเป็นความอบอุ่น ความสว่างของแสงอาทิตย์ยามเช้า

บทเพลง*ความจริงของความรัก* เป็นความรู้สึกรักและเมตตาของ ท้าวกาละพรรดิน ที่มีให้กับนางมัทนา เปรียบดังบิดามีให้กับบุตร ซึ่งจะต่างกับบทเพลงอื่นๆ ที่เป็นการแสดงออกของความรักในเชิงหนุ่มสาวของท้าวชัยเสน

บทเพลง*ปฏิญญา* เป็นความรู้สึกถึงความรักอันมั่นคงของทั้งคู่ที่ตั้งใจจะใช้ชีวิตเคียงข้างกันฉันทน์สามิภรรยา

3. ลักษณะของการสื่อสารในบทประพันธ์

บทประพันธ์ที่นำมาประพันธ์เป็นบทเพลงรื่องนั้น ผู้เขียนได้คัดเลือกให้มีความหลากหลายโดยแต่ละบทเพลงมีลักษณะต่างๆ ดังนี้

บทเพลง*ห้วงภวังค์* เป็นลักษณะการรำพึงของท้าวชัยเสนที่บอกเล่าถึงความรู้สึกของตนเองเมื่อได้พบกับนางมัทนา และกล่าวพรรณนาชื่นชมถึงความสวยงามของนาง

บทเพลง*ภวังค์รัก* เป็นลักษณะการรำพันของนางมัทนาที่ไม่เข้าใจความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับตนเอง

บทเพลง*สัญญาราตรี* เป็นลักษณะการโต้ตอบกันระหว่างท้าวชัยเสนและนางมัทนาซึ่งมีเนื้อหาเป็นบทฝากรักของทั้งคู่

บทเพลง*อรุณแรกรตี* เป็นลักษณะการโต้ตอบกันของท้าวชัยเสนและนางมัทนา มีเนื้อหาเป็นความอímเอมใจจากความรัก โดยใช้การเปรียบเทียบความรักกับแสงพระอาทิตย์ยามรุ่งสาง

บทเพลง*ความจริงของความรัก* เป็นการกล่าวถึงนางมัทนาจากการเปรียบของท้าวกาละพรรดิน ที่เปรียบธรรมชาติของคนที่อยู่ในภาวะแรกรักกับโรคร้ายและพละกำลังของโค

บทเพลง*ปฏิญญา* เป็นลักษณะของการโต้ตอบกันของท้าวชัยเสนและนางมัทนาในพิธีอภิเษกสมรสของทั้งคู่ โดยมีเนื้อหาของเป็นการกล่าวคำปฏิญาณความรักของทั้งคู่

4. ความคิดและความต้องการของตัวละคร

บทเพลง*ห้วงภวังค์* เป็นการกล่าวถึงความหลงใหลในตัวนางมัทนา โดยหากพิจารณาเฉพาะบทประพันธ์นี้จะแสดงออกถึงความชื่นชมในตัวนางและความร้อนรนใจจากการตกหลุมรัก แต่ถ้าพิจารณาให้ลึกซึ้งจะเห็นว่า ความต้องการที่แท้จริงของท้าวชัยเสนคือความปรารถนาในตัวนางมัทนา

บทเพลง*ภวังค์รัก* กล่าวถึงความสับสน ว่าุ่นใจของนางมัทนาที่ต้องการตั้งคำถามกับตนเอง ว่าเพราะเหตุใดความรู้สึกรักถึงได้เกิดขึ้นและจะต้องปฏิบัติตนอย่างไร แต่อย่างไรก็ตามความต้องการของนางที่แฝงไว้คือ การที่จะได้ปรนนิบัติใกล้ชิดกับท้าวชัยเสน

บทเพลง*สัญญาราตรี* ความต้องการของตัวละครในบทประพันธ์นี้แบ่งออกเป็น ความต้องการของท้าวชัยเสนและนางมัทนา กล่าวคือ ท้าวชัยเสนต้องการแสดงความจริงใจในความรักของพระองค์ ส่วนนางมัทนาก็ต้องการให้ท้าวชัยเสนพิสูจน์ความน่าเชื่อถือในความรักที่พระองค์มีต่อนาง

บทเพลง*อรุณแรกรตี* เป็นการแสดงออกถึงความรักที่สวยามและสมหวัง ดังนั้นความต้องการของตัวละคร คือ การกล่าวความรู้สึกที่เต็มไปด้วยความสุขและความอímเอมใจจากการได้เป็นที่รัก

บทเพลง*ความจริงของความรัก* ความต้องการของตัวละคร คือ การแสดงความเป็นห่วงนางมัทนา ผู้เปรียบเสมือนธิดา ที่แม้ว่าจะห่วงเพียงใดก็ไม่สามารถห้ามปรามผู้ที่กำลังตกอยู่ในความรักได้

บทเพลง*ปฏิกญา* ความต้องการของตัวละคร คือ การให้คำสัตย์สัญญาในพิธีวิวาห์โดยถือเป็นการแสดงออกถึงความรักและความเชื่อมั่นที่ทั้งคู่มีต่อกัน

จะเห็นได้ว่า บทเพลง*ห้วงววังค์* บทเพลง*ววังค์รัก* บทเพลง*สัญญาราตรี* บทเพลง*อรุณแรกตรี* และ บทเพลง*ปฏิกญา* ถึงแม้จะมีความต้องการที่หลากหลาย แต่ท้ายที่สุดแล้วคือความปรารถนาที่จะสมหวังในความรัก

5. รสวรรณคดี

ในองก์ที่ 3 นั้น เป็นองก์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของท้าวชัยเสนและนางมัทนาโดยเริ่มจากรักแรกพบ การเกี้ยวพาราสี จนถึงความสมหวังในรักของทั้งคู่นำไปสู่พิธีวิวาห์ ซึ่งเป็นการจบองก์ที่ 3 ที่เต็มไปด้วยความความปิติในรสรัก ดังนั้นในองก์นี้ จึงมีความเด่นชัดในรสวรรณคดีที่เกี่ยวกับความรักอันสุขสมหวัง โดยรสวรรณคดีที่พบคือ เสาวรจนี หรือการกล่าวชมความงามในบทเพลง*ห้วงววังค์* ซึ่งเป็นตอนที่ท้าวชัยเสนกล่าวชื่นชมความสวยงามของนางมัทนา และ นารีปราโมทย์หรือการกล่าวแสดงความรัก ซึ่งพบได้อย่างชัดเจนในบทเพลง*ห้วงววังค์* บทเพลง*ววังค์รัก* บทเพลง*สัญญาราตรี* และบทเพลง*อรุณแรกตรี*

6. การใช้โวหาร

มัทนะพาธาองก์ที่ 3 มีการใช้ โวหารการประพันธ์ และ โวหารภาพพจน์ ต่างๆ เพื่อเสริมความไพเราะ และสร้างจินตนาการให้กับผู้อ่านได้มีความรู้สึกร่วมไปกับบทประพันธ์

6.1 โวหารการประพันธ์

บรรยายโวหาร ในบทเพลง*ววังค์รัก* และบทเพลง*อรุณแรกตรี* ใช้บรรยายโวหารเพื่อบรรยายความรู้สึกของความรัก ทั้งภาวะสับสนในความรักครั้งแรกและความสุขสมหวังจากความรัก

พรรณนาโวหาร ในบทเพลง*ห้วงววังค์* ได้ใช้การพรรณนาถึงความสวยงามของนางมัทนา และ การกล่าวถึงความรู้สึกในภาวะแรกรัก เพื่อให้ผู้อ่านเห็นภาพและรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร

เทศนาโวหาร ในบทเพลง*ความจริงของความรัก* ได้ใช้การเทศนาเพื่อสอนสั่งหรือเตือนสติแก่ผู้ที่เข้าไปห้ามปรามคนมีความรัก เพราะคนที่มีความรักก็จะลุ่มหลงอยู่กับความรักที่มองเห็นตรงหน้า จึงไม่เกิดประโยชน์ใดหากเข้าไปตักเตือน

สาธกโวหาร ในบทเพลง*สัญญาราตรี* ได้ใช้สาธกโวหารเพื่อยกตัวอย่างคำสุภาษิตมาสนับสนุนคำพูดของนางมัทนาที่กล่าวว่าบุรุษในยามรักก็มักมีคำหวานไว้กล่าวแก่สตรีที่หมายปอง

อุปมาโวหาร ในบทเพลง*ห้วงววังค์* ได้ใช้การเปรียบว่า เมื่อท้าวชัยเสนได้มองหน้านางมัทนาก็ยิ่งทำให้จิตใจร้อนเหมือนเปลวไฟ หรือการเปรียบเทียบว่าการที่ได้ยินเสียงของนางมัทนานั้นทำให้รู้สึกเหมือนได้ดื่มน้ำที่ชื่นใจ

6.2 ภาพพจน์

อุปมา ในบทเพลง *ห้วงภวังค์* เพื่อเปรียบเทียบอาการร้อนรุ่มราวกับมีไฟมาเผาไหม้ในใจและบทเพลงความจริงของความรัก เปรียบเทียบว่าความรักเหมือนกับโรคร้ายที่บดบังไม่ให้มองเห็นความจริง และความรักก็ยังเหมือนโคที่มีพละกำลังแข็งแกร่งย่อมไม่ยอมถูกขังไว้

อดีตพจน์ หรือการกล่าวเกินความจริง ในบทเพลง *ภวังค์รัก* เพื่อเป็นการกล่าวชมความงามของมัทนาและบทเพลง *สัญญาราตรี* เพื่อสร้างความเชื่อมั่นในความรักของท้าวชัยเสนที่มีต่อนางมัทนา

ปฏิบัติพจน์ บทเพลง *ภวังค์รัก* เพื่อเป็นการตั้งคำถามกับความรู้สึกของตนเองของนางมัทนา โดยไม่ได้มุ่งหวังในคำตอบ

อุทาหรณ์ ในบทเพลง *อรุณแสร้งดี* เพื่อบรรยายเปรียบเทียบความสุขจากความรักกับแสงของดวงอาทิตย์

แนวคิดในการประพันธ์

เมื่อได้บทประพันธ์ที่เหมาะสมสำหรับการนำมาสร้างทำนองเพลงร้องแล้วนั้น จึงได้กำหนดโครงสร้างในการทำบทเพลงทั้งสิ้น 6 บทเพลง โดยนำบทเพลงมาร้อยเรียงให้เป็นบทเพลงชุด ซึ่งมีการนำเอาโครงเรื่องหรือสถานการณ์ของเรื่องในองก์ที่ 3 มาวางเป็นโครงสร้างของเพลงชุด เพื่อบอกเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ตั้งแต่ท้าวชัยเสนตกหลุมรักนางมัทนาจนถึงเหตุการณ์ในงานอภิเษกสมรส โดยแนวคิดที่ใช้ในการประพันธ์มีดังนี้

1. บทเพลงภวังค์รัก

เป็นการรำพันของท้าวชัยเสนที่แสดงให้เห็นถึงอาการว้าวุ่น วาบหวนใจ ในการเผชิญหน้ากับความรัก ด้วยความงามของนางนั้น ยิ่งมองก็ทำให้จิตใจรุ่มร้อน และด้วยอารมณ์ของผู้ตกอยู่ในภวังค์รัก ทำให้ท้าวชัยเสน ไม่อาจจะมองรูปร่างหน้าตา กิริยาท่าทาง หรือแม้กระทั่งน้ำเสียงของนางมัทนา ล้วนแต่ชื่นชมว่าสวยงาม น่าชม น่าฟังทั้งสิ้น

โดยผู้เขียนได้ตีความว่าตัวละครท้าวชัยเสนมีอาการแพ้ด้วยพิษรัก ทำให้จิตใจรุ่มร้อนและมีความหลงใหลคลั่งไคล้ในตัวนางอย่างมาก สังเกตได้จากการชื่นชมความงามของนางมัทนาและนอกจากนั้นยังมีความปรารถนาอยากได้นางมาเป็นคู่รัก จนไม่สามารถทนนิ่งเฉยจึงต้องออกมาจากที่บรรทมเพื่อหวังจะได้เห็นนางมัทนา

จากแนวคิดของบทเพลงที่ต้องการให้แสดงออกถึงความร้อนรุ่มจากในใจ ความคลั่งไคล้หลงใหล ความปรารถนา และ ต้องการที่จะครอบครองตัวนางมัทนา ผู้เขียนได้ให้แนวคิดในบทเพลงแบ่งออกเป็น 2 ท่อน ท่อนแรกเป็นการโอตครวญจากอาการรุ่มร้อนในความรักผสมผสานกับความซาบซ่านที่เกิดขึ้นในจิตใจ ส่วนในท่อนต่อไปเป็นการเพ้อถึงความงามของนางมัทนา แนวคิดในท่อนนี้จะแสดงออกถึงความลุ่มหลงในความงาม ลักษณะอารมณ์ถึงความจริงใจความฝันไปด้วยความสุขเมื่อเอยถึงนางมัทนาของท้าวชัยเสน

บทเพลงนี้มีการใช้อุปมาเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกของท้าวชัยเสนให้ชัดเจนมากขึ้น โดยการเปรียบเทียบว่าอาการรุ่มร้อนนั้นเสมือนมีเปลวไฟเผาไหม้อยู่ในใจ และยังใช้ในการบรรยายเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นความงดงามในสรีระร่างกายของนางมัทนา นอกจากนั้นแล้วยังใช้ อดีตพจน์ ในการกล่าวเกินจริง

เพื่อชื่นชมความงามของนางมัทนา แต่ในขณะที่เดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกของท้าวชัยเสนที่มีความลุ่มหลงในตัวของนางมัทนาอย่างมาก

2. บทเพลงภวังค์รัก

บทเพลงภวังค์รัก กล่าวถึงความรู้สึกของนางมัทนาที่มีความรักให้กับท้าวชัยเสนเช่นกัน โดยนางมัทนานั้นได้อยู่ในสภาวะสับสน จิตใจไม่อยู่กับเนื้อกับตัว ไม่เชื่อว่าความรักนั้นได้เกิดกับตนเอง และความรู้สึกต่างๆ นั้น ก็ไม่สามารถหาคำตอบให้กับตนเองได้เช่นกัน

ผู้เขียนได้ตีความว่า นางมัทนา เพิ่งเคยมีความรักครั้งแรก ไม่รู้ว่าความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับตนนั้นเรียกว่าอะไรและไม่รู้ว่าควรต้องปฏิบัติตัวอย่างไรหรือจัดการกับความรู้สึกอย่างไร

แนวคิดของบทเพลงนี้ต้องการให้แสดงออกถึง ความว้าวุ่น จิตใจล่องลอยและปนไปด้วยความรู้สึกสับสน ความแปลกใจและความกระวนกระวาย เพื่อแทนความรู้สึกรักแรกของนางมัทนา โดยบทประพันธ์ที่คัดเลือกมานั้นมีความเหมาะสมของเนื้อหาที่กล่าวถึงความรู้สึกแปลกประหลาดภายในจิตใจของนางมัทนา ส่งผลให้เกิดความสับสนและไม่สามารถหาคำตอบให้กับตนเองได้

โดยในบทเพลงนี้มีการใช้ปฏิพจน์ เพื่อตั้งคำถามกับตนเองว่า เพราะอะไรถึงเกิดความรู้สึกอย่างนี้ และจะต้องทำอย่างไรต่อไป ซึ่งเป็นการตั้งคำถามโดยไม่ได้หวังคำตอบ จึงแสดงให้เห็นถึง ความสับสน ว้าวุ่น สงสัยในตัวละครได้เป็นอย่างดี

3. บทเพลงสัญญาราตรี

บทเพลงสัญญาราตรี เป็นบทสนทนาของท้าวชัยเสนและนางมัทนาที่พลอดรักกันโดยนางมัทนาได้บอกว่า ผู้ชายนั้นเมื่อยามรักก็จะพะเน้าพะนอ หวานคำหวานได้เสมือนว่ามีหลายลิ้น แม้ว่าท้าวชัยเสนจะกล่าวคำสัญญารักต่อหน้าพระจันทร์หรือดวงดาว แต่นางมัทนากลับตั้งว่า พระจันทร์หรือดวงดาวก็ไม่มั่นคงเท่ากับการให้คำสัตย์ต่อพระองค์เอง

ผู้เขียนได้ตีความว่าตัวละครมัทนานั้น มีความรู้สึกลังเลไม่แน่ใจ ต้องการความมั่นใจและคำยืนยันรักจากท้าวชัยเสน ในส่วนของท้าวชัยเสนก็มีความมุ่งมั่นในรัก อีกทั้งยังมีความปรารถนาจะแสดงความรักอันมั่นคงให้เห็นแก่แก่นางมัทนา

แนวคิดของบทเพลงนี้เป็นการโต้ตอบสนทนารักของทั้งคู่ อันเป็นจุดเริ่มต้นของความสัมพันธ์ ภายใต้คำคืนที่มีดวงจันทร์กระจ่างฟ้า มีบรรยากาศของอ่อนหวานละมุนละไม ความกรุ้มกริ่ม พ้อแฉ่งแฉ่งองการงอนง้อและการโน้มน้าวใจ ซึ่งบทประพันธ์ที่คัดเลือกมานั้นมีความเหมาะสมของเนื้อหาที่มีความหวานไหวลังเลไม่แน่ใจของนางมัทนา จึงทำให้ท้าวชัยเสนต้องพูดจาโน้มน้าวใจให้นางมัทนาเชื่อถือในความรักของตนและพิสูจน์ด้วยการปฏิญาณรัก

โดยในบทเพลงนี้มีการใช้อดีตพจน์ ตอนที่ท้าวชัยเสนตอบนางมัทนาว่า หากแม้ว่ามีหลายลิ้นแต่ทุกลิ้นจะมีไว้เพื่อประกาศถ้อยคำปฏิญาณว่าจะรักนางไม่จิตจางไป ซึ่งเป็นการใช้โวหารที่กล่าวเกินจริง เพื่อสร้างความเชื่อมั่นในความรักของท้าวชัยเสนที่มีต่อนางมัทนา

4. บทเพลงอรุณแรกรัก

บทเพลงอรุณแรกรัก กล่าวถึงท้าวชัยเสนและนางมัทนาได้ตกลงปลงใจจะรักกันภายใต้ ปรายภาศ รุ่งอรุณ ซึ่งทั้งคู่บรรยายความรู้สึกที่มีแก่กัน โดยการเปรียบเทียบความสวยงามและส่องสว่างของแสงอาทิตย์ ยามเข้ากับอารมณ์แรกรักของหนุ่มสาว

ผู้เขียนตีความว่า ตัวละครทั้งคู่มีความปิติสุขจากการสุขสมหวังในความรัก โดยท้าวชัยเสนได้เปรียบ แสงอาทิตย์ที่ส่องสว่างเหมือนหัวใจในยามที่มีรัก โดยรำพึงว่า แสงอันงดงามจากพระอาทิตย์นั้นส่องสว่าง เพียงไหนก็เปรียบได้กับรักส่องสว่างกลางใจฉันนั้น แสดงให้เห็นถึง ความสุข ความหวัง ความสวยงามจากการ สมหวังในความรัก ในส่วนของนางมัทนาเองเมื่อได้รับรู้ว่าท้าวชัยเสนนั้นมีความรักให้ตนเองก็รู้สึกปิติสุข อบอุ่น ใจในความรัก จึงได้กล่าวบรรยายความรู้สึกของตนด้วยการเปรียบแสงอาทิตย์ที่ส่องมายังผืนดินนั้นสว่าง เพียงไหนก็เหมือนกับหัวใจที่ได้รับความรักจากท้าวชัยเสน

จากแนวคิดของบทเพลงที่ต้องการให้บทเพลงนี้ เป็นบทเพลงรักที่มีความหวานซึ้ง แสดงออกถึง ความสุขสมหวัง ความเบิกบานใจ ความหอมหวาน ความอบอุ่น และความสดใส จากความรู้สึกแรกรัก โดยผู้เขียนต้องการให้บทเพลงนี้เป็นบทสรุปจากเหตุการณ์กระเจ้ากระงอดของบทเพลงก่อนหน้านี้ ดังนั้น บทประพันธ์ที่คัดเลือกมาจึงเหมาะสมอย่างยิ่ง เนื่องจากความหมายและเนื้อหาที่แสดงออกถึงความสุขสมหวัง ในความรัก ยังมีองค์ประกอบของการใช้ภาษาในการเปรียบเทียบความรักอย่างแยบคายและความสวยงาม ของบรรยากาศยามเช้า รวมทั้งแสงอาทิตย์ที่เปรียบเสมือนการเริ่มต้นอีกด้วย

โดยในบทเพลงนี้มีการใช้อุทาหรณ์ เพื่อบรรยายเปรียบเทียบถึงแสงอาทิตย์ในยามเช้าที่สวยงามและ ส่องสว่าง กับความสดใสที่เกิดขึ้นในใจ แสดงให้เห็นถึงความสุข ความสดใส ในหัวใจของหญิงชายอันเกิดจาก ความสมหวังในรัก

5. บทเพลงความจริงของความรัก

บทเพลงนี้เป็นเรื่องราวในขณะที่พระกาละธรคินกล่าวกับศุภางค์ หลังจากทราบเรื่องระหว่าง ท้าวชัยเสนกับนางมัทนา ถึงแม้จะหวั่นวิตกกับชะตาชีวิตของนางมัทนาแต่ก็เห็นเป็นสิ่งที่ไร้ประโยชน์ หากจะห้ามเตือน เพราะการห้ามปรามนางมัทนาตอนนี้ก็มีแต่ผลร้ายมากกว่าผลดี ซึ่งข้อคิดเห็นของ พระกาละธรคินได้สะท้อนเกี่ยวกับประเด็นความรักของมนุษย์ในชีวิตจริงได้เป็นอย่างดี

ในบทเพลงนี้จะมีความแตกต่างจากบทเพลงอื่นๆ คือท้าวกาละธรคินเป็นตัวละครที่มีประสบการณ์ มีความเข้าใจในธรรมชาติของความรักได้อย่างถ่องแท้จึงมีมุมมองความรักที่ต่างไปจากมัทนาและท้าวชัยเสน ดังนั้นแนวคิดในบทเพลงนี้จึงต้องการแสดงออกถึงความวิเศษของตัวละครที่มีญาณหยั่งรู้และเข้าใจใน สรรพสิ่งรวมทั้งธรรมชาติของความรัก ซึ่งบทประพันธ์ที่คัดเลือกมานั้นมีความเหมาะสมในเรื่องของเนื้อหา เพราะเป็นการกล่าวถึงธรรมชาติของความรักและคนที่มีความรัก

โดยมีการใช้อุปมาเพื่อเปรียบเทียบความรักกับโรคชนิดหนึ่ง ที่สามารถทำให้ผู้คนมองไม่เห็นและไม่รับรู้ สิ่งใดใดดังคำกล่าวที่ว่า ความรักทำให้คนตาบอด

6. บทเพลงปฏิกุญญา

บทเพลงปฏิกุญญา มีเนื้อหาเกี่ยวกับการกล่าวคำมั่นในงานอภิเชกสมรส โดยท้าวชัยเสนได้ให้คำมั่นว่าจะทะนุถนอมและให้เกียรตินางมัทนาผู้ซึ่งเป็นมเหสี ส่วนนางมัทนาก็กล่าวว่า นางจะยินยอมมอบใจให้กับแก่ท้าวชัยเสนและจะเป็นมเหสีที่มีความจงรักภักดีต่อท้าวชัยเสนตลอดไป

ผู้เขียนได้ตีความว่า ความรักอันท่วมท้นที่ท้าวชัยเสนมีต่อนางมัทนาได้แสดงออกโดยการกล่าวคำสัญญาว่าจะดูแลและให้เกียรตินางผู้เป็นที่รัก ในส่วนของนางมัทนานั้น ผู้เขียนตีความว่า นางมัทนา มีความยินดีที่ความรักของตนนั้นสมหวัง และด้วยความรักที่มีต่อท้าวชัยเสนอย่างสุดหัวใจ นางจึงกล่าวคำสัญญาว่าจะรักและภักดีต่อท้าวชัยเสนซึ่งเป็นการแสดงออกถึงความรักที่มั่นคง

จากแนวคิดในบทเพลง ต้องการให้บทเพลงนี้เป็นการปิดฉากของชุดเพลงห้วงแห่งรักอย่างมีความสุข มีบรรยากาศของความหอมหวานของความรัก แต่แฝงไปด้วยความสุข สงบ ความเชื่อมั่นในกันและกัน และมนต์ขลังของพิธีอภิเชกสมรส บทประพันธ์ที่คัดเลือกมาจึงมีความเหมาะสมอย่างยิ่ง เพราะเป็นการกล่าวคำปฏิกุญญา ซึ่งเป็นความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีอภิเชกสมรส บทเพลงจึงมีบรรยากาศของ ความศักดิ์สิทธิ์และมนต์ขลัง แต่ในขณะเดียวกันต้องแสดงออกถึงความรักที่คงมั่นต่อกันและกัน บทเพลงนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความรักอันสุขสมหวัง ขององค์ที่ 3 ทำให้ผู้อ่านดื่มด่ำไปกับพิธีแต่งงานและปฏิกุญญารักของทั้งคู่ ถือเป็นการจบองค์ 3 ได้อย่างสวยงาม

บทความฉบับนี้นำเสนอผลการวิเคราะห์บทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา ในองค์ที่ 3 เพื่อใช้ในการคัดเลือกและนำไปประพันธ์บทเพลงร้องชุดห้วงแห่งรัก จากการวิเคราะห์ตามแนวทางข้างต้นจะเห็นว่า แนวคิดที่สอดแทรกในบทประพันธ์ได้สะท้อนมุมมองของมนุษย์ในยามแรกรัก ความเชื่อในการให้คำสัตย์สาบานและข้อคิดเตือนใจเกี่ยวกับความรัก ในส่วนการแสดงออกถึงอารมณ์ของความรัก ได้ถ่ายทอดอารมณ์ความรักตั้งแต่การตกหลุมรักซึ่งกันและกัน จนถึงความรักที่มั่นคงในพิธีวิวาห์ ในลักษณะของการสื่อสารในบทประพันธ์ มีลักษณะของการรำพึงรำพัน การสนทนาโต้ตอบ และการส่งสารหรือการกล่าวถึงอีกฝ่าย ในส่วนความคิดและความต้องการของตัวละครส่วนใหญ่ คือ ความปรารถนาที่จะสมหวังในความรัก ด้านรสวรรณคดี พบการใช้เสาวจนีและนารีปราโมทย์ ส่วนของโวหารการประพันธ์และภาพพจน์ พบบรรยายโวหารพรรณนาโวหาร เทศนาโวหาร สาธกโวหาร อุปมาโวหาร อุปมา อติพจน์ ปฏิพจน์ และอุทาหรณ์

บรรณานุกรม

- กุหลาบ มัลลิกะมาส. (2535). *วรรณคดีวิจารณ์*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- กนกกาญจน์ นุกูล. (2551). *วิเคราะห์ตัวละครจากบทพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาตามหลักอริยสัจสี่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาวิชาภาษาไทย.
- กรมศิลปากร. (2550). *บัณเฑาะว์ วรรณคดีกับเพลง (เล่ม 2) ภาควรรณคดีไทยในเพลงไทยสากล*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- . (2558). *100 ปี วรรณคดีสโมสร*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ดวงเดือน พัฒนวิริยะวานิช. (2552). *พระราชนิพนธ์เรื่องมัทนะพาธา : การศึกษาเชิงสุนทรียศาสตร์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาวิชาภาษาไทย.
- ทองแถม นาถจำนง. (2559). *คำฉันท์ : วรรณลีลา มรดกชาติ ความรู้อันจำเกี่ยวกับวรรณคดีคำฉันท์*. กรุงเทพฯ: ชนนิยม.
- มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2544). *มัทนะพาธา ตำนานดอกกุหลาบ*. กรุงเทพฯ: บันทึกลับสยาม.
- . (2554). *บทละครพูดคำฉันท์ เรื่อง มัทนะพาธา*. กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาการ.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2539). *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม : ภาพพจน์ ไวยากรณ์ และกลการประพันธ์*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- . (2557). *กวีวิจารณ์วรรณนา วรรณทองในวรรณคดีไทยพร้อมประวัติและคำอธิบาย*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2553). *วรรณศิลป์ในวรรณคดีที่ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสร*. วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์). ปีที่ 2 (4). 1-24.
- วิภา กงกะนันทน์. (2556). *วรรณคดีศึกษาว่าด้วยการอ่าน*. กรุงเทพฯ: สกสค.
- วิระวัลย์ ดีเลิศ และปณัฏฐ์ อนุรักษปริดา. (2561). *ความทุกข์จากความรักในวรรณคดีเรื่องมัทนะพาธา*. วารสารวิทยาลัยราชภัฏยะลา ปีที่ 13 (2). 347-358.

บรรณานุกรม (ต่อ)

วราภรณ์ บำรุงกุล. (2522). *วิเคราะห์บทพระลอ เงาะป่า และมัทนะพาธา ตามทฤษฎีไศกนาฏกรรมของอริสโตเติล*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สมเกียรติ รัชมณี. (2551). *ภาษาวรรณศิลป์*. กรุงเทพฯ: สายน้ำใจ.

สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2556). จาก “วรรณคดี” สู่ “คีตศิลป์” ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สายทิพย์ นุกุลกิจ. (2543). *วรรณกรรมไทยปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ: บริษัทเอส. อาร์. พรินติ้ง.

สุภกัญญา ขวัญชัย. (2557). *วิเคราะห์ตัวละครจากบทพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธาตามหลักอริยสัจสี่*. วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยอีสเทิร์นเอเซีย ฉบับวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี. ปีที่ 8 (1). 188-191.

องอาจ ไอล้อม. (2555). *วรรณคดีศึกษา*. กรุงเทพฯ: ทริบเพิ้ล กรุป.

รายได้-รายนอก : การดำเนินเรื่องของโขนละคร

Rai nai – Rai nok : The conduct of Khon and Lakorn performance

จันทนา คชประเสริฐ¹
Jantana Khochprasert

บทคัดย่อ

รายได้และรายนอกเป็นทำนองร้องสำหรับดำเนินเรื่องของโขนละคร ด้วยเพราะบทบรรยายการรำรำต้องการความรวดเร็วจึงไม่บรรจุเพลงร้อง จึงใช้เพลงรายได้แทน รายได้ใช้สำหรับโขนและละครในส่วนรายนอกใช้สำหรับละครนอกและละครทั่วไป

รายได้ ถ้าเป็นละครในเรียกว่าร้องรายได้และเพลงที่ลงท้ายด้วยใน เช่น เพลงข้าपीใน, เพลงปิ่นตลิ่งใน ถ้าเป็นละครนอกเรียกว่าร้องรายนอกและเพลงที่ลงท้ายด้วยนอก เช่น เพลงข้าपीนอก, เพลงปิ่นตลิ่งนอก

รายได้ ด้วยละครในนั้นเกิดขึ้นในวัง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน สลีการรำรำสวยงาม เพราะฉะนั้นในการขับร้องต้องมีลีลาและดูตัวละครประกอบ การขับร้องปรับปรุงให้มีทำนองและจังหวะนิ่มนวล สละสลวย เหมาะสมกับลีลาท่ารำรำที่อ่อนช้อยงดงามตามขนบจารีตของละครในราชสำนัก บทบรรยายการรำรำต้องการความรวดเร็วจะไม่ใส่เพลง จึงใช้เพลงรายได้เป็นเพลงเดินเรื่อง

รายนอก ด้วยละครนอกนั้นเกิดขึ้นนอกวัง ส่วนใหญ่ใช้ผู้ชายแสดง เพราะฉะนั้นลีลาการรำไม่เหมือนอย่างละครใน ฉะนั้นจะร้องรวดเร็ว การดำเนินเรื่องต้องการบรรยายใช้เพลงรายได้เหมือนกับละครใน แต่เรียกว่าร้องรายนอก รายนอกจะร้องยึดแบบรายได้ไม่ได้ เพราะต้องการความรวดเร็ว ต้องการรู้เรื่องเร็ว ส่วนละครในต้องลีลาการรำรำเป็นใหญ่ ทำอย่างไรถึงชัดเจน ถึงจะเพราะ รายนอกไม่ต้องพิถีพิถันในการร้อง

สิ่งสำคัญของวิธีการร้องรายได้คือต้องร้องกตเสียงจึงจะถูกต้องในการร้องรายได้ ไม่ควรร้องเร็วเพราะจะเรียกว่าร้องเหิน คือการร้องแล้วไม่กตเสียง คำร้องต้องชัดเจนและเรื่องจังหวะต้องกระชับ

คำสำคัญ: รายได้ / รายนอก / ละครใน / ละครนอก

¹อาจารย์ประจำสาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

“Rai nai” and “Rai nok” is a melody for the Khon performance’s conduct. Because the dance’s narrative needs speed, it does not contain lyrics for singing, therefore use “Rai” song. “Rai nai” used for Khon (Mask performance) and Lakhon nai (play performed by all females). The Rai nok melody is used for Lakhon nok (play performed by all-male) and other Lakhon (Drama).

The calling of “Rai” in Lakhon nai is Rai nai, and the song’s end name is “Nai” (Cha Pie Nai song, Peen Taling Nai song). For Lakhon nok, The calling of “Rai” in Lakhon nok is Rai nok, and the song’s end name is “Nok” (Cha Pie nok song, Peen Taling nok song).

The Lakhon nai takes place in the court. All females perform the play beautiful dance style. Therefore, while singing must have sort follows the perform characters. According to the royal drama tradition, the singing has been improving to have smooth melodies and graceful rhythm, suitable for the elegant and refined choreography. The dance narrative needs to be concise; it will not use the music using “Rai” to moderate the performance.

The Lakhon nok takes place out the court (all males perform the play), not like the Lakhon nai. The dance style is not the same as the Lakhon nai, with a bit faster tempo. The storytelling needs to narrate the same as the Lakhon nai called “Rai nok” singing. The “Rai nok” cannot be slow tempo like “Rai nai.” The Rai nok has to be speedy and rapid in the story, but the Lakhon nai focuses on dancing, singing, and clarifying different Rai nok (indiscriminate in singing).

The necessity of “Ria” singing is the mouth tone technique and on beat the rhythm.

Keywords: Rai nai; Rai nok; Lakhon nai; Lakhon nok

บทนำ

การขับร้องเป็นส่วนประกอบสำคัญของมหรสพไทยที่ทำให้การแสดงนั้นสมบูรณ์ การแสดงส่วนใหญ่ นั้นอาศัยการขับร้องเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวแสดงให้แก่ผู้ชม การขับร้องประกอบการแสดงนั้น ผู้ขับร้องต้องใช้ ความรู้ ความชำนาญ ในการร้องให้สอดคล้องกับการแสดงอย่างกลมกลืน โดยเฉพาะละครรำจำเป็นอย่างยิ่ง ที่ผู้ขับร้องต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบขับร้องให้ได้จังหวะพอดีกับท่ารำของตัวละคร (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530, น.142-143) อีกทั้งขณะขับร้องประกอบการแสดงผู้ขับร้องจะต้องคอยสังเกตดูตัวละคร ให้การร้องและการแสดงสัมพันธ์กันไปอย่างกลมกลืนตามอารมณ์บทบาทของตัวละครให้ถ่ายทอดอารมณ์การขับร้องตาม บทละครนั้นๆ อย่างสมจริง โดยเน้นความชัดเจนของเนื้อร้องมากกว่าการใช้เทคนิคการเอื้อน

ละครรำมีกำเนิดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ประกอบด้วย ละครชาตรี ละครนอกและละครใน เป็นละครที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของละครรำแบบดั้งเดิม เน้นศิลปะการรำรำ บทร้อง ขนบจารีตในการดำเนินเรื่องเป็นสำคัญ ส่วนดนตรีเป็นส่วนเพิ่มความไพเราะของจังหวะ ลีลาท่ารำ อารมณ์ของเพลงควบคู่กันไปเรียกว่า ละครรำแบบดั้งเดิม ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยรัตนโกสินทร์ มีการแสดงละครชนิดใหม่เกิดขึ้น เนื่องมาจากประเทศไทยได้มีการพัฒนาติดต่อกับชาวต่างประเทศ และด้วยอิทธิพลทางวัฒนธรรมตะวันตกจึงมีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงรูปแบบการแสดงละครรำขึ้น ทำให้เกิด ละครรำชนิดใหม่ขึ้นคือ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และละครเสภา โดยยังคงไว้ซึ่งลักษณะของตัวละครที่ใช้ท่ารำรำและการเคลื่อนไหวในการดำเนินเรื่องและยึดขนบจารีตการแสดงเป็นลักษณะเฉพาะเรียกว่า ละครแบบปรับปรุง (สมศักดิ์ บัวรอด, 2561, น. 19)

รำ เป็นทำนองร้องสำหรับดำเนินเรื่องของโขนละคร มีอยู่ 3 แบบ คือ รำชาตรี รำในและ รำนอก รำชาตรีใช้สำหรับละครชาตรี รำในใช้สำหรับโขนและละครใน ส่วนรำนอกใช้สำหรับละครนอก และละครทั่วไป ซึ่งในบทความนี้ขอเสนอเนื้อหาเฉพาะรำในและรำนอก

ละครใน ละครในไม่ปรากฏหลักฐานว่าเกิดในสมัยใด เพราะในสมัยก่อนนั้นในราชสำนักมีเพียง ระเบียบรำ ฟ้อน มิได้แสดงเป็นเรื่องเป็นราว จนกระทั่งถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศได้มีวรรณกรรมเกิดขึ้น นั่นคือเรื่องอิเหนา สมเด็จพระอมรินทราบราชนาภาพ ทรงมีพระราชดำริว่า คงมาจากคำว่า “นางใน” หรือละครใน ซึ่งใช้เรียกกันในช่วงแรก แต่ต่อมาเรียกให้สั้นเข้า คำกลางหายไปจึงเหลือแต่ “ละครใน” เมื่อละครไม่เกิดขึ้น และใช้ผู้หญิงในวังเป็นผู้แสดง ละครผู้ชายแสดงอยู่ภายนอกพระราชวัง แต่เดิมจึงเรียกกันว่า “ละครนอก” เป็นคำคู่กัน

ละครผู้หญิงนั้น เมื่อครั้งรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชยังไม่มีปรากฏ มาปรากฏว่ามีละครผู้หญิงในหนังสือปณณิเวทาคำนธ์ ซึ่งแต่ในรัชกาลสมเด็จพระบรมโกศเป็นที่แรก เพราะฉะนั้นละครผู้หญิง คงเกิดขึ้นในระหว่างรัชกาลสมเด็จพระเพทราชามาจนถึงรัชกาลพระเจ้าบรมโกศและละครผู้หญิงของหลวง ซึ่งมีขึ้นครั้งกรุงเก่า เล่นอยู่ได้ไม่นานก็เสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516, น. 21-22)

ละครในจึงเป็นละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงในราชสำนัก จะมีแต่เฉพาะของหลวงเท่านั้นจนถึงรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ผู้อื่นหัดหรือมีละครผู้หญิงได้ ปัจจุบันการแสดงละครในยังรักษาแบบแผนเดิม คือ ใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมดเว้นตัวตลก เว้นเรื่องรามเกียรติ์ที่เล่นแบบโขน

จึงจะใช้ผู้แสดงเป็นชาย สีสันทำรำและเพลงร้องเป็นแบบละครใน จำนวนผู้แสดง ไม่จำกัด จัดตามความเหมาะสมของเรื่อง เรื่องที่แสดง นิยมแสดงเพียง 3 เรื่องคือ อิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องเหมือนละครนอก จะต่างกันตรงที่ความประณีตของลวดลายที่ปักบนเสื้อและเครื่องประดับต่างๆ โดยใช้วัสดุที่มีคุณภาพและสวยงาม เช่น ห้อยหน้า เจียรดา ชายไหว ชายแครง ด้วยการปักเย็บประติมากรรมอย่างสวยงาม

ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นเครื่องห้าหรือเครื่องคู่ก็ได้ โดยใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาต่างๆ ของตัวละคร ด้วยทำนองเพลงให้เหมาะสมกับเสียงของผู้หญิงที่เรียกว่าทางใน

เพลง มีทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้อง ละครในมุ่งลีลาการแสดง เช่น ความงามของท่ารำ ความไพเราะของเพลงและดนตรี ตลอดจนความไพเราะของบทละคร ดังนั้นจึงนิยมนำเพลงที่มีท่วงทำนองช้าแต่ไม่ยืดเยื้อ เพื่อให้เหมาะสมกับท่ารำ เป็นเพลงในจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียว เพลงบางเพลงมักจะมีคำว่า “ใน” เช่น เพลงช้าปี่ใน เพลงชมดวงใน เพลงไอ้ปี่ใน ฯลฯ (สมศักดิ์ บัวรอด, 2561, น. 34-36)

การขับร้อง ละครในนั้นเกิดขึ้นในวง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ลีลาการร่ายรำสวยงาม เพราะฉะนั้นในการขับร้องต้องมีลีลาและดูตัวละครประกอบ การขับร้องปรับปรุงให้มีทำนองและจังหวะให้นุ่มวล สละสลวย เหมาะสมกับลีลาท่ารำที่อ่อนช้อยงดงามตามขนบจารีตของละครในราชสำนัก บทบรรยายการร่ายรำต้องการความรวดเร็วจะไม่ใส่เพลง จึงใช้เพลงร่ายในเป็นเพลงเดินเรื่อง เรียกว่าร้องร่ายในและเพลงที่ลงท้ายด้วยใน เช่น เพลงปี่นวลนอก เพลงปี่นวลใน เพลงปี่นวลนอกใช้กับละครนอก เพลงปี่นวลในใช้กับละครใน เพลงช้าปี่นอก เพลงช้าปี่ใน ที่เป็นเพลงเริ่มต้น ช้าปี่นอกใช้กับละครนอก ช้าปี่ในกับละครใน เพราะฉะนั้น ร่ายจึงมี ร่ายนอกและร่ายใน สิ่งสำคัญของวิธีการร้องร่ายคือต้องร้องกตเสียดเสียงจึงจะถูกต้องในการร้องร่าย ไม่ควรร้องเร็วเพราะจะเรียกว่าร้องเหว คือการร้องแล้วไม่กตเสียด คำต้องชัดเจน และเรื่องจังหวะต้องกระชับ

การร้องเพลงร่ายของละครในลักษณะพิเศษอย่างหนึ่ง เช่น ถ้าต้องการเดินเรื่องด้วยเพลงร่ายใน แต่ต้องการให้มีลีลาการรำที่อ่อนช้อย สวยงาม มักจะเพิ่มเติมเพลงรื้อ

รื้อร่าย หมายถึง การร้องเพลงจังหวะให้ช้าเฉพาะคำเดียวที่เป็นวรรคต้น ผู้ที่ร้องเป็นต้นเสียงจะร้องรื้อคือ ร้องเอื้อนยาวเฉพาะวรรคแรกเท่านั้น วรรคต่อไปเป็นการร่ายใน มีลูกคู่ช่วยร้อง การร้องรื้อร่ายนิยมใช้เฉพาะที่เปลี่ยนอริยาบถของตัวละครที่สำคัญไม่พรวดพราดมากนัก ครั่ง

ตัวอย่างการร้องรำใน

-ร้องเพลงรื้อรำ-

เมื่อนั้น ได้ยินบอก ออกความ อปรา ลูกขึ้น กระทีบบาท หวาดไหว มาพูดให้ เป็นलग กลางพิธี หากคิด นิดเดียว ว่ารับสั่ง (ถอน) ว่าพलग ทางทรง ศรีชัย	อินทรชิต สิทธิศักดิ์ ยักขา โกรธา ลืมเนตร เห็นเสนี เหมไธ้ กาลสุร ยักชี ชีวิตมิ่ง ถึงที่ จะบรรลัษ จึงหยุดหยั่ง ยกโทษ โปรดให้ คลาไคล ออกจาก โรงพิธี (ทวน)
(จากบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พรหมมาสตรี)	

- - - เมื่อ	- - - เออ	- - ฮีเออ	- เออ สะเออ เอ้อ	- เออ - -	- - ฮีเออ	- เอ้อ เอ้อเอ้อ เออ	- สะเออ สะเอ็ง เงย
- - - ลช	- - - ท	- - รท	- ล ทล ล	- ช - -	- - รล	- ท ลช ล	- ทล รท ท
- - - -	- - - เมื่อ	- - - เออ	- เออ - สะเออ เอ้อ	- เออ -	- ฮีเออ สะเอย	- นั้น สะเอ็ง	- เงย - -
- - - -	- - - ลช	- - - ท	- ล ทล ล	- ช - -	- รล ทล	- ท - ลล	- ช - -
- อินทรชิต	- เออ ฮี เงอ	- เออ สะเออ เอ้อ	- เออ - -	- ฮีเออ สะ เอย	สิทธิศักดิ์	- เอย- ยักษ์	- เอ้อเอ้อ - ชา
- ท ล ล ท	- ท ร ท - -	- ล ทล ช	- ช - -	- รล ท ล	- ช ล ช	- ช- ล	- ลช - ท
- ยิน - บอก	- ออก - ความ	เอ้อ เอ้อเอ้อเอ้อ - อับ	- ป - รา	- โก - ธา	- ลืม - เนตร	- เห็น - เส	- เอ้อเอ้อ - นี
- ล - ช	- ล - ท	- ล ทลช ช	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ท - ท	- ลท - ล
- ลูก - ขึ้น	- กระทีบ - บาท	- - - หวาด	- ไหว - -	- เหม - ไธ้	- กาล - สุร	- เอย - ยัก	- เอ้อเอ้อ - ษี
- ล - ล	- ล - ช	- - - ช	- ล - -	- ช - ล -	- ล - ท	- ช - ล	- ลช - ท
มา พูด - ให้	สะเออ - เป็นलग	เออ เอ้อเอ้อเอ้อ - กลาง	พิธี - -	ชี วิต - มิ่ง	- ถึง - ที่	- จะ - บรร	- - - ลัษ
ล ล - ล	ทล - ท ท	- ล ทลช ล	ท ท - -	ล ล - ล-	- ล - ช -	- ช - ล	- - - ล
- หาก - คิด	สะเออ นิด - เดียว	อ้อ อ้ออ้ออ้อ ว่ารับ	- สั่ง - -	จึง หยุด - หยั่ง	- ยก - โทษ	- เอย - โปรด	- เอ้อเออ - ให้
- ช - ล	ทล ท - ท	ล ทลช ชล	- ช - -	ล ช - ล	- ล - ลช	- ช - ช	- ลช - ล
- ว่า - พलग	- สะเออ ทาง ทรง	อ้อ อ้ออ้ออ้อ - คร	- ชัย - -	- คลา - ไคล	- ออก - จาก	- โรง - พิ	- เอ้อเอ้อ - ธี
- ล - ล	- ทล ท ท	ล ทลช - ล	- ช - -	- ล - ล	- ช - ช	- ล - ล	- ลท - ล
- ว่า - พलग	- สะเออ ทาง ทรง	อ้อ อ้ออ้ออ้อ - คร	- ชัย - -	- คลา - ไคล	- ออก - จาก	- โรง - พิ	- เอ้อเอ้อ - ธี
- ล - ล	- ทล ท ท	ล ทลช - ล	- ช - -	- ล - ล	- ช - ช	- ล - ล	- ลท - ล

การทวนคำ ทวนเพื่อให้ผู้แสดงคิดถึงบทและท่ารำที่จะรำต่อไปเพราะคนบอกบทจะบอกบทล่วงหน้า จึงต้องทวนคำ การร้องรำจึงต้องทวนทุกคำ แต่ช่วงหลังต้องการเร่งเวลา จึงไม่มีการทวนคำ จะทวนเป็นบางตอนเฉพาะที่ต้องการลีลาท่ารำต่อไปเท่านั้น

การขึ้นรำมี 2 แบบ ขึ้นรำแบบคำตัดและขึ้นรำแบบคำเต็ม

ขึ้นรำแบบคำตัด

- ร้องรำ -

บัดนั้น
ถูกรังแก ทุกข์ทน ทรมาน

นนทุก ผู้ใจ แกล้งกล้า
เพียงว่า จะดั้น ลั่นใจ
(จากบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นิวเพชร์)

- - - เอ่อ	- เอ้อ เออ เอย	- - - บัด	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - บัด	- - - นั้น
- - - ช	- ล ช ท	- - - ช	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ช	- - - ล
- นน - ทุก	- ผู้ - ใจ	- เอย - แก้ว	- เอ้อเอ่อ - กล้า	- ถูก รัง แก	- สะเออ ทุก ทน	อือ อืออืออือ - ท	- ร - มา
- ล - ล	- ช - ล	- ช - ล	- ลช - ล	- ช ล ล	- ทล ท ท	ล ทลช - ล	- - ล - ล
- เพียง - ว่า	- จะ - ดั้น	- เอย - ลั่น	- เอ้อเอ้อ - ใจ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล - ช	- ล - ล	- ช - ล	- ลท - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ขึ้นรำแบบคำเต็ม

- ร่ายใน -

ขอเชิญเจ้า รำนำ จะรำตาม
ถ้าแม่นพิ์ รำงาม ตามสัญญา

ให้คงาม ต้องใจ ได้ทุกท่า
เจ้าอย่าคั่น วาจา ให้รำคิน
(จากบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นิวเพชร์)

- - ขอ เชิญ	เจ้า - รำ นำ	เอ้อ เอ้อเอ้อเอ้อ จะ รำ	- ตาม - -	ให้ คง - งาม	- ต้อง - ใจ	- ได้ - ทุก	- เอ้อเอ้อ - ท่า
- - ลร ล	ลช - ท ท	ล ทลช ล ล	- ล - -	ช ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ลช - ลช
- ถ้า แม้น พิ์	- - รำ งาม	- - - ตาม	- - สัญ ญา	- เจ้า อย่า คั่น	- วา - จา	- ให้ - รา	- เอ้อเอ้อ - คั่น
- ล ล ล	- - ท ท	- - - ล	- - ท ล	- ล ช ล	- ล - ล	- ล - ล	- ลท - ล

ละครนอก

ละครนอกเกิดมาจากละครใน เมื่อประมาณสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา แต่สมัยก่อนมิได้เรียกว่าละครนอก จนกระทั่งกำเนิดละครใน ทั้งนี้เพราะเกิดจากการจัดระเบียบแบบแผนขึ้น จึงเรียกการแสดงละครซึ่งไม่ได้ดำเนินตามแบบแผนและกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัดว่า “ละครนอก” ซึ่งหมายถึงละครที่แสดงภายนอกราชฐานนั่นเอง (วิมลศรี อุปรมัย, 2555, หน้า 129)

ละครนอกเป็นละครที่ดัดแปลงปรุงแต่งมาจากโนราชาตรี ลีลากระบวนกรำและบทร้องรวดเร็วกว่าละครใน มุ่งหมายดำเนินเนื้อเรื่องและตลกขบขันเป็นพื้น วิธีการแสดงง่ายๆ ไม่พิถีพิถันกระบวนกรำไม่ประณีตงดงาม เพลงที่ร้องมักเป็นเพลงง่ายๆ ไม่มีลีลาการเอื้อนมากและมักเป็นเสียงผู้ชาย ซึ่งเรียกกันว่าเสียงนอก เพราะใช้ผู้ชายแสดงล้วน ละครนอกมีการบอกทำนองร้อง

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้มีการแสดงที่พัฒนามาจากละครชาตรีเรียกกันว่า ละครนอก ใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมดและเพิ่มตัวละครขึ้นโดยไม่จำกัดจำนวน มีความมุ่งหมาย เพื่อสร้างความบันเทิงเริงรมย์ให้ผู้ชม ดังนั้นจึงดำเนินเรื่องรวดเร็ว มุ่งความตลกขบขันเป็นสำคัญและจัดแสดงนอกพระราชฐาน

บทกลอนที่ใช้แสดงละครนอกในสมัยกรุงศรีอยุธยามีมากมายหลายเรื่อง แต่มาสูญหายไปเมื่อ พ.ศ. 2310 ทางหอพระสมุดได้รวบรวมไว้ได้ 19 เรื่อง คือ การะเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิณสุวรรณค์ มโนราห์ โหม่งป่า มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ โสวัต ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ พระรถเมรี ศิลปสุริวงศ์ และสุวรรณหงส์

บทละครนอกเหล่านี้ ส่วนใหญ่เป็นเรื่องชีวิตของพระมหากษัตริย์หรือเจ้าหญิง เจ้าชาย ดังนั้นจึงกล่าวกันว่าเป็นเรื่อง จักรๆ วงศ์ๆ สำนวนกลอนไม่มีใครประณีต มีวัฒนธรรมประเพณีบรรจุอยู่บางแห่ง เนื้อเรื่องสนุกสนาน โลดโผน ไม่ใคร่ยึดติดประเพณี บทละครบางแห่งมีถ้อยคำค่อนข้างหยาบ

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกร่วมกับนักปราชญ์ราชบัณฑิตแห่งราชสำนัก รวม 6 เรื่อง คือเรื่อง สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี และสังข์ศิลป์ไชย (พระเทพ บัญจันทรไพฑูริย์, 2558, น. 545-546)

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง ตัวพระสวมเสื้อแขนยาว ตัดอินทรีนูน ทั้ง 2 บ่า ในรัชกาลที่ 6 ทรงพระราชดำริว่าถ้าผู้แสดงเป็นหญิง ลำแขนสวย ควรสวมเสื้อแขนสั้น ตัดอินทรีนูนออกเปลี่ยนเป็นกนกปลายแขนแทน นอกนั้นแต่งเหมือนละครชาตรี สีของเสื้อพระนิยมให้พระเอกใช้เสื้อสีแดงและสีเหลือง ตัวเอกนิยมใช้สีเขียวเข้ม สีน้ำเงินเข้ม สีน้ำตาลเข้ม ซึ่งเป็นสีของผู้สูงอายุ นอกนั้นจะใช้สีอะไรก็ได้

เครื่องสวมศรีษะ สมัยแรกนิยมสวมเป็นแผนของการแต่งกายคือ ตัวพระหรือเทวดา สวมชฎา นางฟ้า นางอัปสร สวมมงกุฎนาง ตัวนางกษัตริย์สวมรัดเกล้ายอด นางกำนัลสวมกระบังหน้า ฯลฯ ปัจจุบันต้องการความรวดเร็วในการแต่งตัว ผู้แสดงเป็นนางฟ้า นางกษัตริย์ สวมมงกุฎเหมือนกัน (สมศักดิ์ บัวรอด, 2561, น. 28)

ดนตรีใช้วงปี่พาทย์อย่างสามัญ ได้วิวัฒนาการโดยเพิ่มเครื่องบรรเลงให้มากขึ้นมาเป็นลำดับ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี มีเพียงปี่พาทย์เครื่องห้าและมีกลองทัดลูกเดียว สมัยรัชกาลที่ 1-2 กรุงรัตนโกสินทร์ มีกลองทัด 2 ลูก รัชกาลที่ 3 เพิ่มระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็ก เรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องคู่ สมัยรัชกาลที่ 4 เพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็ก เรียกว่า ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ การแสดงละครนอกในปัจจุบันมีทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ใช้วงปี่พาทย์ชนิดใดบรรเลงก็ได้ มิได้มีกฎเกณฑ์บังคับ (มนตรี ตราโมท, 2515, น. 28)

เพลง มีทั้งเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาต่างๆ ใช้ในการแสดงอิทธิฤทธิ์และเพลงร้อง ได้แก่ เพลงที่มีท่วงทำนองค่อนข้างเร็ว เพลงก็มี คำว่า นอกต่อท้าย เช่น เพลงข้าปิ่นนอก เพลงปิ่นตลิ่งนอก เพลงสืวนนอก เพลงชมดงนอก เพลงขึ้นพลับพลานอก เพลงไอ้ปิ่นนอก ฯลฯ ถ้าต้องการเดินเรื่องให้รวดเร็ว จะใช้เพลงร่ายนอก เพลงที่ใช้ประกอบแสดงละครนอกนี้มิได้มุ่งความงามในทำรำ มุ่งตกลงขบขันและความรวดเร็วของการเดินเรื่องเท่านั้น

การขับร้อง การแสดงละครนอกในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีเพลงขับร้องที่มีจังหวะรวดเร็วปรากฏชื่อเพลง คือ ร่ายนอก ละครนอกคือละครที่เกิดขึ้นนอกวัง ส่วนใหญ่ใช้ผู้ชายแสดง เพราะฉะนั้นลีลาการรำไม่เหมือนอย่างละครในเพราะละครในเกิดในวัง ละครนอกเกิดนอกวัง ฉะนั้นจะร้องรวดเร็ว การดำเนินเรื่องต้องการบรรยายใช้เพลงร่ายเหมือนกับละครใน แต่เรียกว่าร้องร่ายนอก ที่ได้ใช้ขับร้องประกอบการแสดงละครนอกมาจนปัจจุบัน ร่ายนอกจะร้องยึดแบบร่ายในไม่ได้ เพราะต้องการความรวดเร็ว ต้องการรู้เรื่องเร็ว ส่วนละครในต้องลีลาการรำรำเป็นใหญ่ ทำอย่างไรถึงชัดเจน ถึงจะเพราะ ร่ายนอกไม่ต้องพิถีพิถันในการร้อง

ตัวอย่างการร้องร่ายนอก

การขึ้นร่ายมี 2 แบบ ขึ้นร่ายแบบคำตัดและขึ้นร่ายแบบคำเต็ม

ขึ้นร่ายแบบคำตัด

- ร่ายนอก -

เมื่อนั้น
จึงห้ามน้อง สองนาง ให้วางกัน
จึงขึ้นทำ ล้ำเหลื่อ ไม่เชื่อพี่
อันนาง วิมาลา นี้ไซ้
แม้นางเล็ก เลขยันต์ ออกเสียได้
จะขบกัด ฟัดฟาด เอาสองรา

เจ้าไกรทอง เข้าขวาง กางกัน
อย่าตีรัน หันหนุ วุ่นไป
น่าที่ จะเกิด เหตุใหญ่
พี่เอายันต์ ปิดไว้ ตรึงตรา
จะเป็น กุมภีลใหญ่ ไจกล้ำ
อย่าเด่นแรง เต็มกา หนักไป
(จากบทละครนอก เรื่องไกรทอง ตอน พ้อบน)

- เมื่อ - เออเอ	เออเอเอ - นั้น	- เออ ฮะ เออ	- - -	เจ้า ไกร ทอง	- เออ เออเอ	- เข้า - ขวาง	- กาง เออเอ กัน
- ซฟ - ซล	ทลซ - ท	- ล ท ล	- - -	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ล - ท	- - ล ลล ซ
จึง ห้าม - น้อง	- สอง - นาง	- ให้ - วาง	- กัน - -	อย่า ตี - รัน	- หัน - หนุ	- - - วุ่น	- เออเอ - ไป
ซ ซ - ล	- ล - ซ	- ล - ล	- ล - -	ซ ล - ล	- ท - ท	- - - ซ	- ซซ - ไป
จึงขึ้น - ทำ	- ล้ำ - เลื่อน	- ไม่ - เชื่อ	- พี่ - -	- น่า - ที่	- จะ - เกิด	- - - เหตุ	- เออเอ - ใหญ่
ล ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ล	- ล - -	- ล - ล	- ล - ซ	- - - ซ	- ลซ - ซ
- อัน - นาง	- วิ มา ลา	- - - นี้	- ไซ้ - -	- พี่ เอา ยันต์	- ปิด - ไว้	- - - ตรา	- - - ตรึง
- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- - - ล	- ล - -	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- - - ซ

- แม้นาง เล็ก	- เลข - ยันต์	- อื้ออื้อ - ออก	เสีย ได้ - -	- จะ - เป็น	กุมภีล - ใหญ่	- - - ใจ	- - - กล้า
- ล ช ช	- ช - ช	- ฟช - ช	ล ล -	- ช - ล	ล ล - ช	- - - ช	- - - ช
- จะ ขบ กัด	- พัด - พาด	- - เอาสอง	- รา - -	อย่าเดิน - แร้ง	- เดิน - กา	- - ระ วัง	- เออ เอ้อ ไป
- ช ช ช	- ช - ช	- - ลล	- ล - -	ช ล - ท	- ล - ล	- - ช ช	- ช ล ช

ขึ้นรายแบบคำเต็ม

- ร่ายนอก -

ลิ้มสลัก หักโคน ไม่ทนได้
ชี้หน้า ว่าชะ เจ้าไกรทอง

สองนาง วังเข้าไป ในห้อง
ช่างปดเล่น คล่องคล่อง สบายใจ
(จากบทละครนอก เรื่องไกรทอง ตอน พ้อบน)

- ลิ้ม - สลัก	- หัก - โคน	- เออเออ ไม่ ทน	- ได้ - -	- สอง - นาง	- วัง เข้า ไป	- - - ใน	- อื้อ - ห้อง
- ช - ชช	- - ฟ - ช	- ฟช ช ล	- ล - -	- ท - ล	- - ล ล ล	- - - ช	- ช - ช
- - ชี้ หน้า	- ว่า - ชะ	- เออเออ เจ้า ไกร	- ทอง - -	- ช่าง - ปด	- เล่น คล่องคล่อง	- - สบาย	- เออเอ้อ - ใจ
- - ล ช	- ช - ช	- ฟช ล ล	- ล - -	- ล - ช	- ล ล ล	- - - ชช	- ชล - ช

การร้องร่ายนอก มีการร้องรายแบบต่อเพลงกัน และมีการทอด มี 2 แบบ คือแบบทอดครึ่ง คือ 8 วรรค และทอดเต็ม 16 วรรค

ในการร้องร่ายนอกส่วนใหญ่จะใส่เอื้อน อื้อ อึง เอย / อื้อ อื้อ เป็นส่วนใหญ่ ต้องร้องเร็วกว่ารายใน เพราะครนอกเกิดนอกวัง

จากตัวอย่างการร้องรายในและร่ายนอกข้างต้นนั้น ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดการขับร้องจาก อาจารย์อำภรณ์ ทองไกรแสน (ปัจจุบันเกษียณอายุราชการ) อาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการขับร้องเพลงไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง ซึ่งจากการบันทึกโน้ตเพลงตัวอย่างนั้นเพื่อต้องการให้เห็นถึงความแตกต่างของการร้องรายในและร่ายนอก

สรุป

ร่ายจึงเป็นทำนองร้องสำหรับดำเนินเรื่องของโขนละคร ถ้าเป็นละครในเรียกว่าร้องรายในและเพลงที่ลงท้ายด้วยใน เช่น เพลงซ้ำปี่ใน, เพลงปี่นวลใน ถ้าเป็นละครนอกเรียกว่าร้องร่ายนอกและเพลงที่ลงท้ายด้วยนอก เช่น เพลงซ้ำปี่นอก, เพลงปี่นวลนอก

รายในใช้กับละครใน เรื่องที่แสดงนิยมแสดงเพียง 3 เรื่องคือ อิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์ ร่ายนอกใช้กับละครนอก เรื่องที่แสดงนิยมแสดงการะเกด คาวิ ไชยทัต พิกุลทอง พินสรวรค์ มโนราห์ มอ่งป่า มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ไชย สุวรรณศิลป์ ไส้วัด ไกรทอง โคบุตร ไชยเชษฐ์ พระรถเมรี ศิลปสุริวงศ์และสุวรรณหงส์

ร่ายใน ในการขับร้องต้องมีลีลาและดูตัวละครประกอบ การขับร้องปรับปรุงให้มีทำนองและจังหวะ นิมนวล สละสลวย เหมาะสมกับลีลาท่าร่ายรำที่อ่อนช้อยงดงามตามขนบจารีตของละครในราชสำนัก บทบรรยายการร่ายรำต้องการความรวดเร็วจะไม่ใส่เพลง จึงใช้เพลงร่ายในเป็นเพลงเดินเรื่อง

ร่ายนอก ลีลาการรำไม่เหมือนอย่างละครใน ฉะนั้นจะร้องรวดเร็ว การดำเนินเรื่องต้องการบรรยาย ใช้เพลงร่ายเหมือนกับละครใน แต่เรียกว่าร้องร่ายนอก ร่ายนอกจะร้องยืดแบบร่ายในไม่ได้ เพราะต้องการ ความรวดเร็ว ต้องการรู้เรื่องเร็ว ส่วนละครในต้องลีลาการร่ายรำเป็นใหญ่ ทำอย่างไรถึงชัดเจน ถึงจะเพราะ ร่ายนอกไม่ต้องพิถีพิถันในการร้อง

สิ่งสำคัญของวิธีการร้องร่ายคือต้องร้องกตเสียดจึงจะถูกต้องในการร้องร่าย ไม่ควรร้องเร็วเพราะจะ เรียกว่าร้องเหิน คือการร้องแล้วไม่กตเสียด คำร้องต้องชัดเจนและเรื่องจังหวะต้องกระชับ

เพลงร่าย มรดกอันมีค่าทางคีตศิลป์ ที่เป็นการถ่ายทอดการขับร้องด้วยวิธีมุขปาฐะ มรดกอันควร ถ่ายทอดและอนุรักษ์สู่อนุชนรุ่นหลัง

บรรณานุกรม

- ธนิต อยู่โพธิ์. (2516). *ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: ศิวพร.
- พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร. (2558). *ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคกลาง*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- มนตรี ตราโมท. (2515). *พื้นฐานอารยธรรมไทย ตอน นาฏศิลป์และดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วิมลศรี อุปรมย์. (2555). *นาฏกรรมและการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สรณัฐ ไตลังคะ. (2558). *นาฏยวรรณคดีสโมสร*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- สมศักดิ์ บัวรอด. (2561). *การสร้างละครรำ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ฝ่ายธุรกิจมัลติมีเดียเพื่อการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์.

การปรับเปลี่ยนโลกทัศน์และชีวิทัศน์ด้วยกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้¹

Transformation of Learners' Worldview through a Drama Process for Learning.

ไพบุณย์ โสภณสุวภาพ²

Paiboon Sophonsuwapap

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เขียนขึ้นมาจากการทำวิจัยเชิงปฏิบัติการเรื่องการสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ด้วยกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ งานวิจัยมีวัตถุประสงค์ 2 ข้อ คือ 1) เพื่อพัฒนาชุดกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ และ 2) ศึกษาผลการใช้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้เพื่อสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์

บทความนี้ผู้เขียนนำเสนอเฉพาะบทเรียนการพัฒนาชุดกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้แบบละครร่วมสร้างบนฐานชุมชนบางปะกง และ 2) ชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร แต่ละรูปแบบประกอบไปด้วย 4 ขั้นตอนการเรียนรู้ ออกแบบด้วยการบูรณาการความรู้ด้านละครเพื่อการเรียนรู้กับแนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงและการเรียนรู้บนฐานชุมชน หลักการสำคัญคือละครจะต้องเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้โลกทัศน์ภายในผ่านการจัดประสบการณ์ที่ใช้ชุมชนเป็นฐาน ผู้ออกแบบการเรียนรู้ต้องออกแบบกิจกรรมให้ผู้เข้าร่วมได้ทำงานกับความเชื่อและมุมมองการใช้ชีวิต ตั้งคำถามกับชุดประสบการณ์เดิมที่มี ทั้งนี้การเรียนรู้ต้องไม่ใช่แค่การรู้คิดแต่ต้องรู้สึกผ่านประสบการณ์ตรงเพื่อยกฐานชีวิตด้วยความรู้สึกอันนำไปสู่การสร้างเสริมลักษณะนิสัยในมิติความเป็นมนุษย์³

คำสำคัญ : กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ / การเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง / มิติความเป็นมนุษย์

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องการสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ด้วยชุดกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ ได้รับทุนอุดหนุนการผลิตผลงานทางวิชาการ จากคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

²อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา paiboons@go.buu.ac.th

³มิติความเป็นมนุษย์ ในขอบเขตของงานวิจัยนี้ หมายถึง humanistic dimension คุณลักษณะทางจิตใจที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์สองด้าน ตามแนวคิดของเฮาเวิร์ด การ์ดเนอร์ คือจิตรู้เคารพ และจิตรู้จริยธรรม ที่แสดงคุณลักษณะของจิตที่สามารถเปิดใจต้อนรับบุคคลและกลุ่มคนที่แตกต่างหลากหลาย เชื่อมมั่นในคุณงามความดีของผู้อื่น พยายามเชื่อมสัมพันธ์และไม่ด่วนตัดสินใคร เคารพและการให้เกียรติกันรวมถึงจิตที่สามารถนึกถึงตนเองในเชิงนามธรรมที่เกี่ยวกับหน้าที่ของพลเมืองโลก ความรับผิดชอบต่อสังคม สิ่งแวดล้อม เป็นการพิจารณาว่าตนเองจะเป็นพลเมืองแบบไหน และมีส่วนรับผิดชอบต่อสังคมนี้ได้อย่างไร ดังนั้นมิติความเป็นมนุษย์จึงเกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนโลกทัศน์-วิธีการมองโลก มุมมองการให้ความหมายต่อโลก ทำให้องค์กรมีความรู้สึกรู้สีกายใจในคุณค่าและค่านิยมที่คนคนนั้นยึดถือ ซึ่งนำไปสู่การแสดงออก มิติของความเป็นมนุษย์จึงใส่ใจกับการพัฒนาคุณภาพด้านในมนุษย์เพื่อการอยู่ร่วมกัน

Abstract

This research article is written from action research on Enhancing the characteristics of youth in the Humanistic Dimension through Drama Process for Learning. This research has two objectives: 1) to develop a Drama Process for Learning to enhancing youth traits in the humanistic dimension and 2) to study the effect of using Drama Process for Learning to enhance youth traits in the humanistic dimension. In this article, the authors present only lessons on the development of a Drama process for Learning to enhancing the character of youth in the humanistic dimension in 2 forms: 1) the Drama Process for Learning, Devised Theatre form on the Bang Pakong community base and 2) A series of learning the humanistic dimension through the drama script of Bang Pakong, River of Dragons. Each model consists of 4 learning phases. Designed by integrating drama for learning with concepts of Transformative Learning and Community-based learning. The core principle is that drama must be a tool for learning the inner worldview through community-based experiences. The learning designer must design activities that allow participants to work with their beliefs and life perspective. Questioning the existing set of experiences. And learning must be not just thinking, but having to feel through direct experience. To raise the base of life with feelings leading to enhancing youth traits in the Humanistic Dimension.

Keyword: Drama Process for Learning; Transformative Learning; Humanistic Dimension

บทนำ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพาสนับสนุนคณาจารย์ทำวิจัยโดยใช้องค์ความรู้ในศาสตร์ที่แต่ละคนชำนาญ ผู้วิจัยมีความสนใจเรื่องการพัฒนาชีวิตด้านใน-โลกด้านในของมนุษย์ซึ่งเป็นโลกแห่งบุคลิกภาพทางจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึกด้วยการกลับมาสำรวจตัวตนด้านใน พัฒนาประสบการณ์ภายในด้วยการฝึกความตระหนักรู้ในตนเอง ฝึกความใส่ใจต่อสิ่งแวดล้อมและเชื่อมโยงชีวิตกับสิ่งแวดล้อม ผู้วิจัยยังสนใจเรื่องการสร้างใจร่วม-ร่วมรับผิดชอบต่อชุมชนสังคมในฐานะพลเมืองผ่านการจัดกระบวนการเรียนรู้บนฐานชุมชนที่ประยุกต์ใช้ความรู้ด้านศิลปะการละครและกระบวนการทางศิลปะวัฒนธรรม

สังคมโลกให้ความสำคัญกับการพัฒนาเยาวชนด้วยการปลูกฝังมิติของความเป็นมนุษย์ที่เริ่มต้นจากการสร้างการเปลี่ยนแปลงภายในตนเอง โลกต้องการทรัพยากรมนุษย์ที่เชื่อมั่นในความดี ความงามและมีความเอื้ออาทรต่อกัน ลักษณะของจิตมนุษย์ที่สังคมโลกต้องการตามมุมมองของเฮาเวิร์ด การ์ดเนอร์ ศาสตราจารย์ด้านการรู้คิด (Cognitive Sciences) (เบลลันกา เจมส์ และแบรนต์ รอน, บรรณาธิการ, 2554, น. 59-84) คือการพัฒนาจิตที่เกี่ยวกับความเป็นมนุษย์ 2 ด้าน คือจิตรู้จริยธรรมและจิตรู้เคารพ ซึ่งแสดงถึงคุณลักษณะภายในตัวบุคคล ได้แก่ความสามารถในการดำรงอยู่ร่วมกับผู้อื่นแม้ว่าจะมีความแตกต่างหลากหลาย

ภาวะความมั่นคงภายในจิตใจ การมีสติปัญญามากพอที่จะสามารถเผชิญหน้ากับทุกสถานการณ์ ความเป็นมนุษย์ที่มีจิตใจสูง เข้าใจตนเองได้อย่างลึกซึ้ง เคารพผู้อื่น รู้เท่าทันโครงสร้างสังคมและธรรมชาติแวดล้อมที่กำลังเปลี่ยนแปลงในทุกขณะ รวมไปถึงการทำหน้าที่พลเมืองของโลก คุณลักษณะดังกล่าวนี้ผู้เขียนกำหนดเป็นนิยามของ “มิติความเป็นมนุษย์” และให้ความสำคัญกับลักษณะนิสัยพฤติกรรมของมนุษย์มากกว่าความรู้ เปรียบเทียบได้ว่า “นิสัยคนสำคัญกว่ามันสมอง”

คุณลักษณะดังกล่าวนี้เป็นไปได้ที่จะเกิดขึ้นเมื่อผ่านกระบวนการเรียนรู้ (Learning Process) ที่ออกแบบให้ผู้เข้าร่วมเกิดการใคร่ครวญ ย้อนคิดตรวจสอบตนเองผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่นำพาให้รู้สึก “รู้สึกถึงเปลี่ยนแปลง” ตามแนวทางการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative Learning) และการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ (Experiential Learning) โดยออกแบบเป็นชุดกระบวนการเรียนรู้ที่ใช้ความรู้ด้านการละครเป็นเครื่องมือการเรียนรู้ รวมถึงความใส่ใจเรื่องการออกแบบวิธีการวัดและประเมินผลเพื่อติดตามการเปลี่ยนแปลงของผู้เข้าร่วมกระบวนการ ผู้เขียนนำประสบการณ์ด้านการจัดกระบวนการละคร การพัฒนาเยาวชนผ่านกิจกรรม และการทำงานชุมชน ด้วยแนวทางการเรียนรู้บนฐานชุมชนตะวันออกมาใช้เป็นต้นทุนสำหรับพัฒนาชุดกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ (Learning Drama Process) สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ในประเด็นปรับเปลี่ยนโลกทัศน์และชีวิตทัศน์แก่เยาวชนในบริบทชุมชนบางปะกง

สิ่งที่กล่าวมาข้างต้น คือแรงบันดาลใจสำหรับทำวิจัยเรื่องการสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ด้วยชุดกระบวนการศิลปะการละคร มีวัตถุประสงค์การวิจัย 2 ข้อ คือ 1) เพื่อพัฒนาชุดกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ 2) ศึกษาผลการใช้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้เพื่อสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์

บทความนี้ผู้เขียนนำเสนอประสบการณ์เฉพาะวัตถุประสงค์ข้อที่หนึ่ง โดยนำเสนอวิธีการออกแบบชุดการเรียนรู้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้แบบละครร่วมสร้าง⁴ บนฐานชุมชนบางปะกง และ 2) ชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร

วิธีการพัฒนาชุดกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์

เริ่มต้นจากการค้นคว้าแนวคิดฐานรากที่สร้างการเปลี่ยนแปลงลักษณะนิสัยในมิติความเป็นมนุษย์ จากนั้นออกแบบชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ จำนวน 2 ชุด เนื้อหากิจกรรมประกอบไปด้วยการการติดตั้งเครื่องมือในกายตนและการพัฒนามุมมองภายในตนเองในห้องปฏิบัติการ การลงชุมชนเพื่อเรียนรู้ชีวิต การสร้างละครร่วมกัน การจัดแสดงละครในชุมชน และ

⁴ละครร่วมสร้าง (Devised Theatre) เป็นรูปแบบการสร้างละครร่วมกันของทีมงาน เน้นกระบวนการกลุ่มอย่างเท่าเทียม ให้ความสำคัญกับการแลกเปลี่ยน แบ่งปันความคิดเห็น พัฒนางานด้วยกระบวนการกลุ่มแบบสร้างสรรค์ เริ่มต้นจากแนวคิดที่สนใจ จากนั้นพัฒนาเนื้อหาการแสดงหรือลำดับการแสดง ผ่านการทดลอง การปฏิบัติและสร้างงานการแสดงด้วยวิธีการต่างๆ

การถอดประสบการณ์การเรียนรู้ กลุ่มตัวอย่างที่เข้าร่วมกิจกรรมคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจงแบ่งเป็น 2 กลุ่ม แต่ละกลุ่มใช้กระบวนการแตกต่างกัน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1 นิสิตระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 3 สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ที่สมัครใจเข้าร่วมกิจกรรมละครในรูปแบบอาสาสมัครของกลุ่มละครเพื่อการเรียนรู้บางพลัย จำนวน 15 คน ใช้ชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านกระบวนการศิลปะการละครแบบที่ 1 ชื่อชุดการเรียนรู้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้แบบละครร่วมสร้างบนฐานชุมชนบางปะกง

กลุ่มที่ 2 นิสิตที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชาละครเพื่อการเรียนรู้ชุมชน สาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา จำนวน 7 คน ใช้ชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านกระบวนการศิลปะการละครแบบที่ 2 ชื่อชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร

มิติของความเป็นมนุษย์ที่ผู้เขียนคาดหวังให้เกิดกับผู้เข้าร่วมกิจกรรมครั้งนี้ คือเยาวชนสามารถดำรงอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้แม้ว่าจะมีความแตกต่างหลากหลาย ตระหนักถึงความมั่นคงภายในจิตใจ เกิดสติปัญญามากพอที่จะสามารถเผชิญหน้ากับทุกสถานการณ์ เริ่มตระหนักถึงความสำคัญของการเข้าใจในตนเอง รู้เท่าทันโครงสร้างสังคมและธรรมชาติแวดล้อมที่กำลังเปลี่ยนแปลงในทุกขณะ เกิดความใส่ใจเรื่องการปรับเปลี่ยนมุมมอง-โลกทัศน์ภายในตนเอง เห็นความสำคัญเรื่องการพิจารณาใคร่ครวญสิ่งต่างๆ ด้วยการมีสติ เกิดความเชื่อมั่นว่าตนเองสามารถพัฒนาได้ ตระหนักว่าธรรมชาติกับชีวิตมีความสัมพันธ์กัน และตนเองมีส่วนในดูแลสังคม ชุมชนและสิ่งแวดล้อม โดยกำหนดเป็นตัวแปรที่คาดหวังเมื่อผู้เข้าร่วมผ่านการทำกิจกรรม

การเก็บข้อมูลประสิทธิภาพของชุดกระบวนการเรียนรู้เก็บข้อมูลด้วยการบันทึก การสังเกตและการจัดสนทนากลุ่มกับผู้เข้าร่วมกิจกรรม โดยใช้แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง แบบบันทึกการสัมภาษณ์แบบบันทึกการสนทนาและข้อคำถามเกี่ยวกับการจัดกระบวนการที่พัฒนาโดยผู้เขียน ส่วนการเก็บรวบรวมข้อมูลการเปลี่ยนแปลงเยาวชนใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์เชิงลึก การถอดบทเรียนรายบุคคลและกลุ่ม การเก็บข้อมูลผลงานหรือชิ้นงานที่เกิดขึ้นระหว่างการทำกิจกรรม ทั้งภาพวาด การแสดงละคร ภาพถ่าย โดยการสังเคราะห์มุมมองที่อยู่ในผลงานนั้นๆ เก็บข้อมูลเป็นระยะๆ แบ่งเป็นก่อนเข้าร่วมกระบวนการ ระหว่างเข้าร่วมและหลังเข้าร่วมกระบวนการ

การวิเคราะห์ข้อมูล ทำการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการเชิงคุณภาพ นำเสนอข้อมูลด้วยการเขียนบรรยายเชิงพรรณนาประกอบรูปภาพกิจกรรม ข้อมูลจากการบันทึก ผู้เขียนนำมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ วัตถุประสงค์ข้อแรกวิเคราะห์คุณภาพของชุดการเรียนรู้และสังเคราะห์เป็นรูปแบบการพัฒนาเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์ ส่วนวัตถุประสงค์การวิจัยข้อที่สองเป็นการนำเสนอผลการเปลี่ยนแปลงภายในเกี่ยวกับมิติความเป็นมนุษย์ของเยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรมจากนั้นเขียนเป็นรูปเล่มรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ซึ่งในบทความนี้รายงานผลเพียงวัตถุประสงค์ข้อแรกเท่านั้น

กรอบแนวคิดการวิจัย

สมมติฐานตั้งต้นคือ “การออกแบบกระบวนการเรียนรู้โดยเน้นเรื่องของความรู้สึกร่วมกับ เหตุการณ์ พื้นที่จริง บุคคลในชุมชน หรือบริบทเป็นที่ตั้ง จะสามารถช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์และ

ชีวิตคนจากที่ตนเองเป็นศูนย์กลางไปสู่การเปิดรับวิถีธรรมชาติและเกิดการเสริมสร้างลักษณะนิสัยในมิติความเป็นมนุษย์ได้”

สมมติฐานนี้นำไปสู่การออกแบบกระบวนการเรียนรู้ที่ใช้ชุมชนเป็นฐานการเรียนรู้ เน้นการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ นำไปสู่การคัดเลือกแนวคิดในการทำงาน ผู้เขียนได้ทบทวนแนวคิดเพื่อใช้เป็นฐานคิดสำหรับออกแบบกระบวนการเรียนรู้ โดยคัดเลือกแนวคิดที่ให้ความสำคัญเรื่องการเปลี่ยนแปลงที่เริ่มจากการปรับเปลี่ยนมิติด้านในมนุษย์ ได้แก่แนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง แนวคิดการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ กรอบคิดจิตรู้เคารพและจิตรู้จริยธรรมของเฮาเวิร์ด การ์ดเนอร์ และแนวคิดละครเพื่อการเรียนรู้มาเป็นกระบวนการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ ซึ่งการใช้งานศิลปะการละครสามารถทำให้ผู้เข้าร่วมได้ใช้ทั้งร่างกาย จินตนาการ ความรู้และความรู้สึกที่อยู่ลึกในจิตใจมาผสมผสานกับสิ่งที่เรียนรู้ทำให้เกิดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ที่มีพลังนำไปสู่การปรับเปลี่ยนมุมมอง-โลกทัศน์ชีวิตคน

บทสังเคราะห์หลักการพื้นฐานของการเสริมสร้างมิติความเป็นมนุษย์ด้วยกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้

การสร้างเสริมมิติความเป็นมนุษย์ผ่านกระบวนการเรียนรู้ เป็นสิ่งที่สังคมโลกในศตวรรษที่ 21 ให้ความสำคัญ ซึ่งนักวิชาการจากสำนักคิดต่างๆ พยายามค้นหาวิธีพัฒนาคุณภาพด้านในมนุษย์ อาทิเช่น อาร์โนลด์ มินเดลพัฒนาทฤษฎีและการปฏิบัติการจิตวิทยาเชิงกระบวนการ (Process Work) ซึ่งมาจากรากฐานเรื่องแนวคิดเต๋า (Tao) ควอมตัมฟิสิกส์ (Quantum Physics) ความคิดแบบชามัน (Shamanism) และจิตวิทยาสายคาร์ล จุง (Jungian Psychology) นอกจากนี้ยังมีชุมชนนักปฏิบัติจากชุมชนฟินด์ฮอร์น สกอตแลนด์ ได้พัฒนารูปแบบการเรียนรู้ด้านในผ่านชุดกระบวนการเรียนรู้ต่างๆ เช่น เกมเปลี่ยนชีวิต (Transformative Game) การเรียนรู้มุมมองด้านในผ่านธรรมชาติ การใช้ความรู้ด้านศิลปะการละครที่เรียกว่าบทบาทสมมติเพื่อนำพาผู้เข้าร่วมกิจกรรมเรียนรู้จักตนเองทั้งบุคลิกภาพภายนอก และบุคลิกภาพภายในตนเอง

ส่วนวงการศิลปะและการละครได้พัฒนาแนวคิดศิลปะบำบัด (Arts Therapy) และละครบำบัด (Drama Therapy) สำหรับพัฒนามิติด้านในมนุษย์ รวมไปถึงการออกแบบกระบวนการโค้ชชีวิตด้วยละครและการแสดง (Theatre and Performance Coaching) เป็นต้น ส่วนนักการศึกษาและนักพัฒนาชุมชน ในศาสตร์ด้านการศึกษาและการพัฒนาสังคม ได้พัฒนาชุดกิจกรรมละครสำหรับเป็นเครื่องมือทำงานด้านการศึกษาและพัฒนาชุมชน ส่งผลให้เกิดการใช้ละครหลายรูปแบบ อาทิละครการศึกษา (Educational Theatre) ละครสร้างสรรค์ (Creative Drama) ละครชุมชน (Community Theatre) กระบวนการละคร (Process Drama) ละครเพื่อการพัฒนา (Theatre for development) (พรรัตน์ ดำรุง, 2547) รวมถึงการละครเพื่อสร้างความตระหนักรู้ในสังคม (Social Presenting Theatre) ซึ่งพัฒนาโดย อาราวานา ฮายาชิ ละครรูปแบบนี้เป็นเครื่องมือการเรียนรู้ที่ผสมผสานการเรียนรู้สติ การละครเพื่อการเรียนรู้สังคม และกระบวนการแบบคอนสเทลเลชัน (Constellation) ซึ่งมีจัดกระบวนการเล่าความรู้สึก และเจตจำนงในชีวิต หลังจากได้ยินเรื่องราวของเพื่อนร่วมวง ผู้จัดการกระบวนการจะให้ผู้เข้าร่วมใช้ท่าทางและคำพูดสดเป็นคำพูด

ที่แท้จริงที่ตนเองรู้สึก ณ ขณะนั้น เพื่อสะท้อนประสบการณ์ที่เกิดขึ้น เป็นกระบวนการที่อนุญาตให้พื้นที่หรือจิตสำนึกกว้างได้แปลงเสียงพูดที่เกิดขึ้นจริง ณ ขณะนั้น ซึ่งเป็นการตระหนักรู้ในตนเอง (ออตโต ชาร์เมอร์, 2563, น. 110-112) นอกจากนี้ยังขยายขอบเขตไปสู่การใช้ละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับพัฒนามิติความเป็นมนุษย์มีการใช้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้มาสร้างการเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน (ไพบูลย์ โสภณสุภาพ, 2562) ซึ่งพบว่าตัวแปรสำคัญของการเรียนรู้คือความตระหนักรู้ (Self – Awareness) ซึ่งใช้เป็นตัวกำกับการเรียนรู้ให้ลงลึกสู่ตัวตนภายใน

แนวคิดการเรียนรู้ที่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนแปลงภายในตัวบุคคลเริ่มต้นจากการที่ผู้เรียนยอมให้ตนเองเกิดความรู้สึกใหม่ รับความรู้สึกใหม่เข้าไปในใจ แล้วเคลื่อนไปสู่มุมมองใหม่ จากนั้นปรากฏเป็นพฤติกรรม การกระทำ คำพูดที่ปรากฏภายนอก กระบวนการเปลี่ยนผ่านนี้ต้องอาศัยการออกแบบกระบวนการเรียนรู้ที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลง ผู้จัดการเรียนรู้ต้องมีความเข้าใจวิธีการเรียนรู้ของมนุษย์ลีลาการเรียนรู้ของมนุษย์ เลือกแนวคิดเบื้องหลังการปฏิบัติการเพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้ที่มีพลัง

งานวิจัยนี้เลือกวิธีการเรียนรู้โดยการค้นพบ (Discovery Approach) ของบรูเนอร์ (Bruner) ที่ให้ความสำคัญต่อจัดสภาพแวดล้อมให้เอื้อต่อการแสวงหาคำตอบด้วยตนเอง (Discovery Environment) เพื่อให้ผู้เรียนใส่ใจกับสิ่งที่รับรู้ การเรียนรู้โดยการค้นพบสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่ 1 การค้นพบที่ไม่กำหนดโครงสร้าง เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เรียนค้นพบด้วยตนเอง และประเภทที่ 2 การค้นพบที่มีการแนะแนวทาง มีการจัดสรรข้อมูลข่าวสารที่ช่วยให้ผู้เรียนค้นพบ พร้อมกับใช้คำถามเพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนลึกกลงในสิ่งที่กำลังเรียนรู้ วิธีการเรียนรู้โดยการค้นพบสอดคล้องกับทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเอง (Constructivism Theory) ตามทฤษฎีนี้กล่าวว่า**การสร้างการเรียนรู้ด้วยตนเองประกอบไปด้วยแนวคิดหลัก 4 ประการ คือ 1) ผู้เรียนสร้างความเข้าใจในสิ่งที่เรียนรู้ด้วยตนเอง 2) การเรียนรู้ใหม่ขึ้นกับความรู้เดิมและความเข้าใจที่มีอยู่ในปัจจุบัน 3) การมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมมีความสำคัญต่อการเรียนรู้ 4) การจัดสิ่งแวดล้อมและจัดกิจกรรมที่คล้ายคลึงกับชีวิตจริง ทำให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้อย่างมีความหมาย ซึ่งนำไปสู่การค้นพบชีวิตที่มีความหมาย และแก้ปัญหาได้อย่างสร้างสรรค์**

การเสริมสร้างลักษณะนิสัยในมิติความเป็นมนุษย์ให้ความสำคัญต่อการพัฒนากระบวนการเรียนรู้เพื่อให้ผู้เรียนค้นพบด้วยตนเอง และให้ความสำคัญต่อการปรับเปลี่ยนโลกทัศน์-โลกด้านใน⁵ ซึ่งสอดคล้องกับ**แนวคิดการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง (Transformative Learning)** ตามแนวคิดนี้ให้ความสำคัญกับกระบวนการปรับเปลี่ยนกรอบการอ้างอิงทางความคิด (Frame of reference) ที่อยู่ภายในตัวบุคคล ได้แก่ ชุดความเชื่อ สมมติฐาน และความคาดหวังที่ตายตัวไปสู่กรอบการอ้างอิงใหม่ ที่มีลักษณะเปิดรับ ใคร่ครวญ เท่าทัน มองเห็นแยกแยะความแตกต่าง เกิดความสามารถในการสะท้อนและนำเสนอภาพความรู้สึกนึกคิดอย่างลึกซึ้ง (Reflection discourse) รับรู้ว่าการกรอบการอ้างอิงใหม่สามารถรับมือกับการเปลี่ยนแปลงได้ และ

⁵โลกด้านใน รูดอล์ฟ สไตเนอร์ (รูดี ลิสเซา, 2551) ให้ความหมายว่าเป็นโลกแห่งบุคลิกภาพทางจิตใจ โลกแห่งอารมณ์ ความรู้สึก ที่มนุษย์รับรู้ผ่านการถูกกระตุ้นโดยประสาทสัมผัส โลกภายในมีความเกี่ยวข้องกับความจริงทั้งอดีต ปัจจุบันและอนาคต การพัฒนาโลกภายในและยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้นกับตนเองสามารถฝึกฝนได้โดยผ่านการจัดกระบวนการ หรือกิจกรรมฝึกฝนด้านใน

นำไปสู่มุมมองการมองโลก (Point of View) แบบใหม่ หลักการเหล่านี้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลง (Transformation) เป็นการเปลี่ยนแปลงที่มีความหมายในใจ (สมสิทธิ์ อัสตรินี, ผู้เขียน, นวลวรรณ จูรุ่งเรือง, บรรณาธิการ, 2552, น. 20-21)

การเปลี่ยนแปลงกรอบการอ้างอิงจะเกิดขึ้นได้ด้วยการอาศัยเครื่องมือการเรียนรู้ที่สำคัญ 2 อย่าง คือ การใคร่ครวญในตนเอง (Critical self-reflection) และการสนทนาเชิงวิพากษ์ (Critical discourse) ที่เน้นการพูดคุยแลกเปลี่ยนกันระหว่างบุคคลหรือกลุ่มบุคคลด้วยวิธีของสุนทรียสนทนา (Dialogue) ปัจจัยสำคัญที่นำไปสู่ผลสัมฤทธิ์ของการสนทนาเชิงวิพากษ์ก็คือการมี “วุฒิภาวะทางอารมณ์” การเปิดกว้าง การสะท้อนสถานะการฟังอย่างลึกซึ้ง ความตั้งใจที่จะหาข้อตกลงร่วม และการให้ความเท่าเทียมกันไม่เผด็จสิทธิ์เหนือคนอื่นด้วยบรรยากาศที่ปลอดภัย มีสัมพันธภาพที่เอื้ออำนวย มีความรักความเมตตา จนสามารถหล่อเลี้ยงให้เกิดภาวะแห่งการปลดปล่อย นำไปสู่การเป็นตัวของตัวเองที่เข้มแข็ง แจ่มชัด และชัดเจน (ชลลดา ทองทวี และคณะ, 2551, น. 36) ตามหลักการข้างต้นเป็นหลักการสำคัญในการจัดการเรียนรู้ที่ทำให้ผู้เรียนเกิดการเปลี่ยนแปลงภายในตนเอง ซึ่งต้องมีการติดตั้งวิธีการคิด วิธีการใคร่ครวญอย่างมีวิจารณญาณ⁶ การสะท้อนความคิดความรู้สึกหลังทำกิจกรรมเพื่อให้ผู้เรียนเกิดประสบการณ์ตามแนวทางการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ (Experiential Learning) ที่เน้นประสบการณ์ตรงหรือประสบการณ์จำลอง ที่ผู้เข้าร่วมรับรู้ได้ด้วยตนเอง มีการทำกิจกรรมสะท้อนความรู้สึกหรือสะท้อนข้อเรียนรู้ด้วยการตั้งคำถามเพื่อสร้างการเรียนรู้ ผักผ่อนให้คิด วิเคราะห์ สังเคราะห์ จนเกิดการเชื่อมโยงประสบการณ์เดิมกับประสบการณ์ใหม่อันนำไปสู่การวางแผนนำไปใช้ในอนาคต

แนวคิดการเรียนรู้บนฐานชุมชน (Community Based Learning: CBL) การเรียนรู้บนฐานชุมชน หมายถึงการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐานการเรียนรู้ มีกระบวนการเรียนรู้และวิธีการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับสภาพพื้นที่ เน้นชีวิตเป็นตัวตั้งแทนการเอาวิชาเป็นตัวตั้ง ให้ความสำคัญกับทรัพยากรและสิ่งแวดล้อมในชุมชนเน้นความสัมพันธ์เชื่อมโยงแบบนิเวศวัฒนธรรม⁷ ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลางให้ความสำคัญกับการออกแบบกระบวนการเรียนรู้โดยเน้นการมีส่วนร่วมและการเรียนรู้ร่วมกันในชุมชนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากการปฏิบัติงานจริง ตามแนวทางนี้เชื่อว่า “ทุกคนมีศักยภาพที่จะเรียนรู้”

แนวคิดละครเพื่อการเรียนรู้ (Theatre for Learning) มีลักษณะเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่นำไปใช้ในการพัฒนาผู้เรียนผ่านกิจกรรมทางละคร มีลักษณะพิเศษ คือให้ความสำคัญกับการเรียนรู้มากกว่าการแสดงละคร เป็นการเรียนรู้ชีวิตผ่านการลงมือปฏิบัติจริง มีการปฏิสังสรรค์ทางความคิดและ

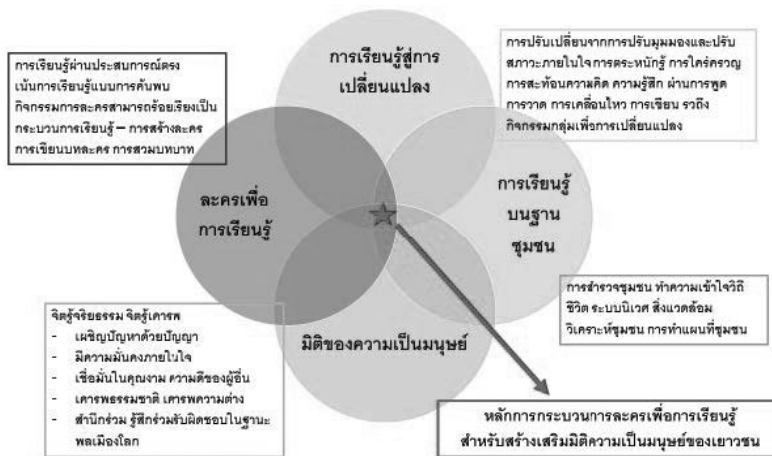
⁶การใคร่ครวญอย่างมีวิจารณญาณ เป็นกระบวนการสำคัญของการปรับกรอบการอ้างอิง แบ่งเป็นการใคร่ครวญสามระดับ ได้แก่ การใคร่ครวญเนื้อหา การใคร่ครวญกระบวนการ และการใคร่ครวญกระบวนการทัศน์ (การสังเกตและตั้งคำถามต่อกระบวนการคิด แบบแผน วิธีคิดและกรอบการอ้างอิงที่แต่ละคนมีต่อสิ่งต่างๆ) เป็นการพิจารณาไตร่ตรองด้วยความใส่ใจ และแลกเปลี่ยนทางความคิดอย่างมีเหตุผล (เมชิโรว์, อ้างถึงในธนา นิลชัยโกวิท, 2551)

⁷นิเวศวัฒนธรรม หมายถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต ทั้งในกรอบทางวัฒนธรรมและกรอบทางนิเวศวิทยาซึ่งให้ความสำคัญต่อสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ คำนึงถึงความสมดุลระหว่างวัฒนธรรม สังคม สิ่งแวดล้อม และเศรษฐกิจ เพื่อนำไปสู่ผลสัมฤทธิ์สูงสุด การรักษาไว้ซึ่งเกียรติภูมิ และการพึ่งพาตนเองได้อย่างยั่งยืนของชุมชน

ทำงานร่วมกัน ผู้เรียนเข้าสู่สถานการณ์จำลองที่คล้ายจริงซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สมองจะถูกขับเคลื่อนอย่างมีประสิทธิภาพ ทำให้ผู้เรียนรู้ได้แสดงความคิดและความรู้สึกด้านในของจิตใจ

จากการทบทวนวรรณกรรมได้พัฒนาเป็นหลักการพื้นฐานของชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดกระบวนการระดมความคิดเห็นเพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญด้านการพัฒนาเยาวชน และนักวิชาการด้านการใช้ละครเพื่อพัฒนามิติภายใน ผ่านการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ภายหลังจัดการประชุมได้หลักการพื้นฐานสำหรับนำไปออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ที่เกิดจากการมีส่วนร่วม ดังแผนภาพ 3

แผนภาพ 1 หลักการกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมมิติความเป็นมนุษย์ของเยาวชน



การแปลงหลักการพื้นฐานไปสู่ชุดการเรียนรู้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์

ผู้เขียนนำหลักการที่ศึกษามาออกแบบกระบวนการเรียนรู้สร้างเป็นชุดการเรียนรู้ 2 รูปแบบ 1) กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้แบบละครร่วมสร้างพื้นฐานชุมชนบางปะกง และ 2) ชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร

ชุดการเรียนรู้ที่ 1 กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้แบบละครร่วมสร้างพื้นฐานชุมชนบางปะกง

ชุดการเรียนรู้นี้เริ่มต้นด้วยการนำหลักการกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมมิติความเป็นมนุษย์ มาใช้เป็นฐานคิดเพื่อออกแบบกิจกรรมในชุดการเรียนรู้ เน้นหลักการทำงานร่วมกันระหว่างเยาวชน คนในชุมชน และตัวของตัวผู้วิจัย ซึ่งออกแบบการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนบางปะกงจังหวัดฉะเชิงเทราเป็นฐานการเรียนรู้โดยผสมผสานกับความรู้ด้านกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ โจทย์การทำงานครั้งนี้เริ่มจากคำถามต่อไปนี้

1) ทำอย่างไรให้เยาวชนเกิดลักษณะนิสัยในมิตความเป็นมนุษย์ เกิดความตระหนักรู้ว่าตนเองมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ บนโลก และเกิดสำนึกร่วมในการดูแลรักษา

2) กระบวนการเรียนรู้แบบใด ที่ส่งเสริมให้เยาวชนได้เรียนรู้มุมมองชีวิตทั้งตนเองและผู้อื่น รวมถึงได้เรียนรู้วิถีชุมชน

3) ทำอย่างไรให้เกิดการมีส่วนร่วมของคนในชุมชน ทั้งบทบาทของการเป็นผู้ร่วมจัดกระบวนการ และบทบาทของผู้ถ่ายทอดความรู้ชุมชนด้วยตนเอง

จากคำถามข้างต้นได้กำหนดวิธีการทำงานในแนวทางกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้บนฐานชุมชนสร้างเป็นชุดการเรียนรู้ 4 ขั้นตอน

ขั้นตอนที่ 1 การติดตั้งเครื่องมือการรับรู้ในกายตนและการพัฒนามุมมองภายในตนเอง หลักคิดของการออกแบบกิจกรรมขั้นตอนที่ 1 คือการเปลี่ยนแปลงใดๆ ผู้เรียนต้องมีความพร้อมก่อนเรียนรู้ พร้อมเปิดรับประสบการณ์ใหม่ ใจเปิด เครื่องมือการรับรู้ในกายตนหมายถึงวิธีการรับรู้ของแต่ละบุคคล ทักษะพื้นฐานของการพัฒนามุมมองภายใน และทักษะในการสะท้อนความคิด ความรู้สึก ตามแนวทางการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลง ดังนั้นกิจกรรมแรกที่เริ่มทำ คือการสร้างความพร้อมให้ผู้เข้าร่วมด้วยกิจกรรมสานสัมพันธ์เชิงละครเป็นการสร้างใจร่วมด้วยการสร้างพลังกลุ่มเพื่อสานพลังให้พร้อมเรียนรู้ร่วมกัน

จากนั้นแบ่งปันมุมมองชีวิตร่วมรับรู้ชีวิตของกันและกันผ่านกิจกรรมการฟังด้วยใจอย่างใคร่ครวญ กิจกรรมนี้เป็นการติดตั้งเครื่องมือการฟัง ทักษะการฟัง ทักษะการรับรู้ความรู้สึกและความต้องการของผู้สนทนาซึ่งเป็นทักษะเบื้องต้นที่สำคัญก่อนการลงเรียนรู้ชุมชน จากกิจกรรมนี้ทำให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเกิดความไว้วางใจ พร้อมเปิดรับประสบการณ์ใหม่

เมื่อหัวใจของเยาวชนพร้อมเปิดรับ และพร้อมเรียนรู้อย่างสะดวกใจ จึงนำเข้าสู่กิจกรรมการสะท้อนความคิด ความรู้สึก (Critical self-reflection) เป็นการติดตั้งเครื่องมือและทักษะการสะท้อนมุมมองภายใน ทักษะนี้มีความจำเป็นอย่างมากต่อการสร้างการเปลี่ยนแปลงภายใน และมีความสำคัญต่อการเก็บข้อมูลการเปลี่ยนแปลงมิตความเป็นมนุษย์ เพราะเป็นกระบวนการฝึกความสามารถในการอธิบายความคิด ความรู้สึกที่แท้จริงของตนเองให้ผู้อื่นเข้าใจ ผู้เขียนเลือกใช้กิจกรรมการเขียน การวาดภาพ การพูดเพื่อสะท้อนเรื่องราวและความรู้สึกภายใน มาเป็นเครื่องมือสำหรับฝึกฝนการสะท้อนย้อนคิด

กิจกรรมการเรียนรู้ชีวิตผ่านการแสดงละคร เริ่มต้นจากการเลือกใช้นิทานคัดสรรมาเป็นเครื่องมือในเรียนรู้ เรียนรู้มุมมองใหม่ผ่านนิทาน จัดกระบวนการอ่านนิทาน วิเคราะห์เนื้อหา เชื่อมมุมมองชีวิตผ่านการพูดคุยประเด็นที่อยู่ในละคร จากนั้นแบ่งกลุ่มซ้อมการแสดง และจัดแสดงเพื่อแลกเปลี่ยนมุมมองชีวิตภายในห้องเรียน ซึ่งกระบวนการทั้งหมดนี้ให้ความสำคัญกับการสะท้อนความรู้สึก สะท้อนมุมมองและโลกทัศน์ของผู้เข้าร่วม ซึ่งสอดคล้องกับหลักคิดการปรับเปลี่ยนมุมมองภายใน อาจเรียกได้ว่าเป็นการเรียนรู้โลกทัศน์ใหม่ผ่านผู้อื่น ณ ขณะปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดวงจรการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ ที่เน้นการลงมือทำการสะท้อนประสบการณ์ การเติม ปรับมุมมองใหม่ และลงมือกระทำอีกครั้ง

ขั้นตอนที่ 2 การเชื่อมความรู้สึกกับสิ่งรอบตัวผ่านกิจกรรมเรียนรู้ชุมชนเพื่อค้นหาเรื่องเล่าชุมชน
 หลักการเบื้องหลังของการออกแบบกิจกรรมนี้คือแนวคิดการเรียนรู้บนฐานชุมชน ที่กล่าวว่าการเรียนรู้บนฐานชุมชนใช้ชุมชนเป็นฐานการเรียนรู้ ชุมชนสามารถเป็นกลไกการสร้างคนด้วยการ เชื่อมชีวิตผู้มาเยือนกับชุมชน เรียนรู้ระบบนิเวศที่ก่อเกิดวัฒนธรรมหรือเรียกได้ว่านิเวศวัฒนธรรม ทั้งนี้ผู้เขียนสนใจเรื่องการจัดคำถามเพื่อให้ผู้เรียนเชื่อมโยงชีวิตตนเองกับสิ่งที่เรียนรู้ รวมถึงการเปิดรับความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทั้งสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต ขั้นตอนนี้ออกแบบกิจกรรมค้นหาเรื่องเล่าชุมชนในรูปแบบการพาเยาวชนสืบค้นเรื่องเล่าชุมชน โดยทำงานร่วมกับคนในพื้นที่ เป็นกระบวนการสร้างความเชื่อมโยงชีวิตของเยาวชนกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว ด้วยการเรียนรู้ชุมชน เรียนรู้จักคน ระบบนิเวศบางปะกง วิถีชีวิตภูมิปัญญาพื้นบ้าน และเรียนรู้สถานการณ์ปัญหาที่เกิดขึ้นในชุมชน โดยพาลงชุมชนสนามจันทร์ ชุมชนบ้านโพธิ์ อำเภอบ้านโพธิ์ และอำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา รายละเอียดตามภาพที่ 1

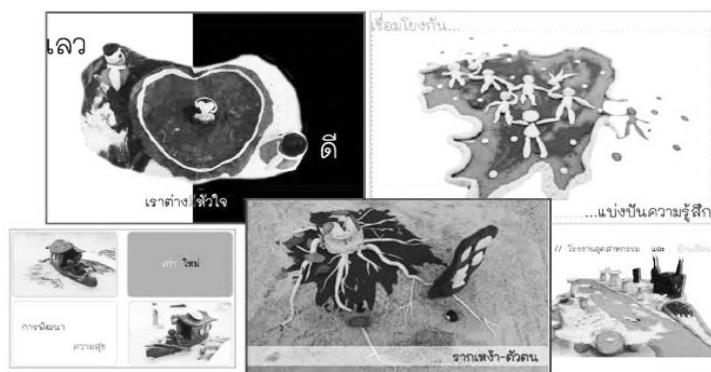
ภาพที่ 1 การฟังเรื่องเล่าริมน้ำบางปะกง และเรียนรู้วิถีวัฒนธรรมบางปะกง



หลังจากเยาวชนลงพื้นที่ผู้เขียนจัดกระบวนการสะท้อนตนเอง (Self-Reflection) เป็นระยะๆ เครื่องมือการเก็บข้อมูลประกอบไปด้วยสมุดจดบันทึก รูปภาพ และภาพถ่ายบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้น พบว่าจากกิจกรรมนี้ทำให้เยาวชนได้เรียนรู้ชีวิตผู้อื่น ได้รับฟังเรื่องราว ได้รับรู้ความรู้สึกของคนในชุมชนผ่านเรื่องเล่าอย่างใจเปิดรับ ได้เรียนรู้วิถีการมองโลกแบบอื่นๆ เรียนรู้ความสัมพันธ์ระหว่างคนกับธรรมชาติ ทั้งในมุมมองประวัติศาสตร์ ที่มา รากเหง้าของพื้นที่ เรียนรู้มุมมองการพัฒนาเชิงพื้นที่ระหว่างชาวบ้านกับนักพัฒนาในพื้นที่ รวมทั้งการรับฟังปัญหาเกี่ยวกับการใช้ทรัพยากรธรรมชาติโดยขาดการมีส่วนร่วม

ขั้นตอนที่ 3 การประกอบสร้างเรื่องราว และการนำเสนอเสียงสะท้อนภายในใจผ่านการสร้างละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร หลังจากเยาวชนผ่านกิจกรรมเรียนรู้ชุมชนเพื่อค้นหาเรื่องเล่าชุมชน ผู้วิจัยจัดกระบวนการถอดความคิด ความรู้สึก ผ่านกิจกรรมปั้นดินน้ำมันเพื่อสะท้อนมุมมองภายในตนเอง เป็นการสะท้อนมุมมองของเยาวชนที่มีต่อผู้คน ชุมชน สิ่งแวดล้อม และโลกใบนี้

ภาพที่ 2 ภาพโปสการ์ดจากการปั้นดินน้ำมันสะท้อนมุมมองที่เกิดขึ้นหลังจากลงชุมชน



จากภาพที่ 2 เยาวชนเกิดความรู้สึกเชื่อมโยงกับชุมชน เกิดความรู้สึกกับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในชุมชน เยาวชนสามารถเชื่อมชีวิตตนเองกับพื้นที่ (ชุมชน) เกิดการวิเคราะห์และถ่ายทอดมุมมองต่อโลก ผ่านกิจกรรมการปั้นดินน้ำมัน ปรากฏเป็นงานปั้นที่มีความหมาย จากนั้นผู้วิจัยจัดกระบวนการแลกเปลี่ยนพูดคุยในรูปแบบสุนทรียสนทนาโดยใช้การเล่าเรื่องจากดินน้ำมัน และพัฒนาเรื่องเล่าให้เป็นเนื้อหาในละคร เรื่องเป็นลำดับเหตุการณ์ที่เยาวชนต้องการ จนกระทั่งได้ร่างความคิดละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร ซึ่งนำไปพัฒนาเป็นบทละคร และสร้างละครร่วมกัน

ละครเรื่องบางปะกง สายน้ำแห่งมังกร จึงเกิดจากการที่เยาวชนลงพื้นที่จริง สัมภาษณ์คนในชุมชน และรับรู้ปัญหาจนเกิดความต้องการที่จะมีส่วนร่วมในการช่วยแก้ไขโดยทำงานผ่านสื่อที่ตนเองถนัดนั่นคือการสื่อสารผ่านละคร ซึ่งละครเรื่องนี้ได้มีโอกาสนำเสนอในหลายพื้นที่และได้รับฟังเสียงจากสะท้อนคนดู รวมทั้งได้ทบทวนความรู้สึก ที่เกิดขึ้นจากเรื่องราวที่เล่นอยู่เสมอ ทำให้เรื่องราวเหล่านั้นอยู่ในเนื้อในตัวของคนแสดงจนนำเสนอได้อย่างเห็นภาพและมีอารมณ์ร่วม

เนื้อเรื่องละครบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร

กล่าวถึงเรื่องราวการเปลี่ยนแปลงของสายน้ำบางปะกงผ่านประสบการณ์ของเด็กชายไมเคิล ที่เรียนรู้จากครูและเพื่อนๆ ในห้องเรียนเกี่ยวกับแง่มุมวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ของแม่น้ำบางปะกง และเรียนรู้จากประสบการณ์ที่เขาไม่เคยเจอแต่กลับมาปรากฏในภาพที่เหมือนความฝัน ที่ทำให้เขาได้พบสภาพวิถีชีวิตและปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับสายน้ำแห่งนี้ เขาได้สัมผัสกับความรู้สึกของตัวละครต่างๆ ซึ่งเป็นสัตว์น้ำและพืชเฉพาะถิ่นของบางปะกง เช่นกะเบนราหู ปลากระพง โลมาอิรวดี ตัวกุ้งและเคย ปูแสม ต้นจาก ต้นโกงกาง ที่แม้เป็นสัตว์น้ำหรือต้นไม้ริมน้ำ แต่ต่างก็มีชีวิตจิตใจและรู้สึกรู้สึกรู้สาต่อผลกระทบที่เกิดขึ้นจากน้ำมือมนุษย์ สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้ไมเคิลตื่นขึ้นมาอีกครั้งด้วยมุมมองที่เข้าใจความเชื่อมโยงของทุกสรรพชีวิตในสายน้ำบางปะกง และทำให้ไมเคิลอยากลุกขึ้นมาช่วยเหลือสายน้ำบางปะกง พื้นที่ชุ่มน้ำภาคตะวันออก ผ่านการสร้างความเข้าใจเรื่องแรมซาไซส์ อนุสัญญาาระหว่างประเทศที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการดูแลพื้นที่ชุ่มน้ำ พื้นที่อุดมสมบูรณ์ทางธรรมชาติและเป็นแหล่งทรัพยากรที่สำคัญ

สิ่งสำคัญในการทำงานของขั้นตอนนี้ คือการเชื่อมโยงชีวิตของเยาวชนกับสิ่งที่ได้เรียนรู้ใหม่ ด้วยการตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับสิ่งต่างๆ รอบตัว รวมถึงการเชื่อมโยงความหมายเกี่ยวกับการใช้ชีวิต โดยคาดหวังว่ามิติความเป็นมนุษย์จะค่อยๆ เผยปรากฏ ณ ขณะทำงานร่วมกัน

ขั้นตอนที่ ๔ การสื่อสารความคิด ความรู้สึกผ่านการจัดแสดงละครในชุมชน: บทบาทพลเมืองผ่านการแสดงละคร การสื่อสารผ่านละครจากบทละครที่ร่วมสร้าง เพื่อสื่อสารเรื่องราวการอยู่ร่วมกันอย่างสมดุระหว่างคน สัตว์ พืช เป็นการสื่อสารด้วยหัวใจของทีมนักแสดง ในขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนการจัดแสดงละครในชุมชนบางปะกง ใน 6 อำเภอที่มีพื้นที่ติดแม่น้ำบางปะกง การกลับไปแสดงละครครั้งนี้มีบุคคลข้อมูลที่เคยมาเคยไปรับฟังเรื่องราว และลงไปเรียนรู้ มาร่วมชมการแสดงด้วย เป็นการกลับไปเชื่อมต่อกับบุคคลในชุมชนอีกครั้ง เป็นกระบวนการเชื่อมความรู้สึกกับชุมชนผ่านการแสดงละคร (ภาพที่ 3)

กระบวนการสร้างและจัดแสดงละครลักษณะนี้ทำให้เยาวชนได้ทำงานร่วมกัน มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับชุมชน และพอมีเรื่องราวจึงต้องการถ่ายทอดให้คนรับรู้ซึ่งการถ่ายทอดผ่านละครทำให้บรรยากาศการพูดคุยดีขึ้นและลื่นไหล กระบวนการทำละครทำให้แววตาของคนเปลี่ยน เห็นแววตาเยาวชนเปลี่ยนไปทำให้รู้สึกว่ละครสามารถขับเคลื่อนอะไรบางอย่างได้ ศิลปะวัฒนธรรมสามารถขับเคลื่อนชุมชนได้ การทำละครทำให้ได้พาตนเองไปพบเจอหลายสิ่ง พบเรื่องราวในชีวิตตนเอง พบเรื่องราวในชุมชน ละครสามารถถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆ ในมุมมองที่กลุ่มมีส่วนร่วม

ภาพที่ 3 การถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดผ่านการแสดงละครและกิจกรรมหลังละคร



นอกจากเยาวชนจะได้เรียนรู้มุมมองการใช้ชีวิตแบบใหม่ผ่านละครร่วมสร้าง โดยพัฒนาบทละครสร้างละครและจัดแสดงในชุมชนร่วมกัน เยาวชนได้ลงมือปฏิบัติการทางสังคมในฐานะพลเมือง ผ่านการจัดแสดงละคร โดยหลังแสดงละครเกิดวงสนทนากับคนในชุมชน เกิดแลกเปลี่ยนแนวทางการดูแลรักษาและแก้ไขสถานการณ์ปัญหาของแม่น้ำบางปะกง นำพาไปสู่การพูดคุยและสร้างปฏิบัติการเพื่อดูแลแม่น้ำบางปะกงให้กับคนในพื้นที่ได้ดี ละครจึงยกระดับเป็นเครื่องมือสื่อสารสู่สังคมกลายเป็นละครณรงค์เพื่อสร้างความเข้าใจเรื่องการดูแลรักษาแม่น้ำบางปะกงอย่างมีส่วนร่วม ตามภาพที่ 4

ภาพที่ 4 การจัดแสดงละครในชุมชน ปฏิบัติการทางสังคมในฐานะพลเมือง



ชุดการเรียนรู้ที่ 2 ชุดการเรียนรู้มิติความเป็นมนุษย์ผ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร

ขั้นตอนการเรียนรู้ในชุดการเรียนรู้ที่ 2 มีความแตกต่างจากชุดการเรียนรู้ที่ 1 ซึ่งขั้นตอนของชุดการเรียนรู้ที่ 1 เริ่มต้นจากการติดตั้งเครื่องมือด้านการรับรู้ ทักษะการฟังและทักษะการสะท้อนมุมมอง หลังจากนั้นจัดกระบวนการเรียนรู้บนฐานชุมชน ผ่านการจัดประสบการณ์ในรูปแบบต่างๆ แล้วกลับมาถอดการเรียนรู้ทั้งมุมมองและความรู้สึก เน้นที่ความตระหนักรู้ ณ ปัจจุบันขณะ เชื่อมโยงการเรียนรู้ด้วยกระบวนการสร้างบทละคร และการฝึกซ้อมละครร่วมกัน โดยขั้นตอนสุดท้ายเป็นการลงมือปฏิบัติการทางสังคมผ่านการจัดแสดงละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกรในชุมชนบางปะกง

ส่วนชุดการเรียนรู้ที่ 2 เป็นกระบวนการย้อนศรจากชุดการเรียนรู้ที่ 1 ใช้วัตรกรรมบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร มาเป็นต้นทางการเรียนรู้ มีลักษณะคล้ายกับการตามรอยละครซีรีย์เกาหลีของผู้ชมละคร ทั้งนี้ผู้ชมละครเกาหลีต้องการไปเกาหลีเพื่อสัมผัสกลิ่นอายในละคร ต้องการไปรับรู้ประสบการณ์ตรงทั้งบรรยากาศ สถานที่ อาหาร เรื่องราวและเรื่องเล่าที่อยู่ในละคร ซึ่งผู้ชมเกิดความรู้สึกเชื่อมโยงประสบการณ์ภายในผ่านการรับรู้ตรง

จากแนวคิดดังกล่าวผู้เขียนออกแบบการเรียนรู้ โดยเริ่มต้นจากการติดตั้งเครื่องมือการเรียนรู้ ทักษะการฟัง ทักษะการสะท้อนความรู้สึก นึกคิด จากนั้นจัดกิจกรรมอ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร และสร้างประสบการณ์ตรงผ่านกิจกรรมตามรอยละครบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร ในชุมชนบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งการนำพาเยาวชนออกไปตามรอยละครมีความสำคัญต่อการสร้างเสริมมิติความเป็นมนุษย์อย่างมาก โดยมีผู้จัดการเรียนรู้ต้องคอยวางจังหวะการเรียนรู้เพื่อให้เยาวชนได้ค้นพบประสบการณ์ทั้งเรื่องราวและความรู้สึก การเรียนรู้ในชุมชนครั้งนี้ จึงเป็นการเชื่อมประสบการณ์จากบทละครกับประสบการณ์ที่เผชิญตรงหน้า ทั้งการรับรู้ข้อมูล การรับรู้ความรู้สึก แล้วกลับมาเทียบเคียงกับเหตุการณ์ในละคร เป็นการเรียนรู้โลกทัศน์ของตัวละครผ่านโลกทัศน์ของคนในชุมชน กระบวนการนี้ส่งผลต่อมุมมอง

การมองโลก การใช้ชีวิต และการเติบโตภายในใจของเยาวชน ทั้งนี้การลงชุมชนยังส่งผลให้เยาวชนเข้าใจความรู้สึกของตัวละคร ทั้งตัวละคร ไมเคิล ลุงกระเบน ปลากระพง กุ้งตะเข็บ และเหล่าสัตว์น้ำในแม่น้ำบางปะกง เกิดประสบการณ์ทางความรู้สึกแล้วเชื่อมไปที่ความรู้สึกของตัวละครที่ตนเองแสดง ความสมจริงในการแสดงจึงปรากฏ หลังจากนั้นเยาวชนก็ได้แสดงละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกรในชุมชนอีกครั้งตามวาระที่เกิดขึ้นในชุมชน กระบวนการทั้งหมดสามารถสรุปเป็นขั้นตอนการเรียนรู้

ขั้นตอนที่ 1 การติดตั้งเครื่องมือในกายตนและการพัฒนามุมมองภายในตนเอง ทำกิจกรรมเหมือนกับชุดการเรียนรู้ที่ 1

ขั้นตอนที่ 2 การอ่านบทละครเรื่องบางปะกง สายน้ำแห่งมังกร เป็นขั้นตอนพื้นฐานของการเริ่มต้นฝึกซ้อมละครของนักการละคร การอ่านบทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร เริ่มต้นด้วยการกำหนดให้เยาวชนเลือกตัวละครที่ตนเองสนใจ ให้แต่ละคนอ่านทั้งเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ อ่านแบบจับใจความสำคัญ เป็นการทำความเข้าใจโครงเรื่องละคร และทำความเข้าใจภาพรวมของละคร จากนั้นจัดกิจกรรมการอ่านบทละครร่วมกัน โดยผู้จัดการเรียนรู้เน้นให้เยาวชนทำงานด้วยตนเองตามแนวทางการเรียนรู้ด้วยการค้นพบ เปิดโอกาสให้เยาวชนคิดวิเคราะห์ตามประสบการณ์ของแต่ละคน โดยมีผู้จัดการเรียนรู้คอยชวนคิดชวนคุย จากนั้นให้เปิดโอกาสให้เยาวชนแลกเปลี่ยนมุมมองกันและกันเน้นการมีส่วนร่วมของทุกคน การแสดงความคิดเห็นจะปล่อยให้เยาวชนคิดเชื่อมโยงประสบการณ์เดิมของตนเองกับมุมมองใหม่ของเพื่อนๆ ผู้จัดการกระบวนการไม่ชี้นำความคิด เพราะต้องการให้เยาวชนค้นพบด้วยตนเอง

ขั้นตอนที่ 3 ตามรอยละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร ผ่านการเรียนรู้ชุมชนบางปะกง เป็นการจัดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ให้แก่เยาวชนเพื่อค้นหาเรื่องราว ค้นพบความหมายและค้นหาความเชื่อมโยงของสิ่งต่างๆ ที่อยู่ในบทละคร ผู้จัดการกระบวนการทำหน้าที่เชื่อมโยงการเรียนรู้และคอยวางจังหวะการเรียนรู้เพื่อให้เยาวชนได้รับรู้ด้วยตนเองผ่านการฟัง การมอง การซักถามพูดคุยกับคนในชุมชน รวมถึงการรับรู้ประสบการณ์ผ่านผิวกาย และการลิ้มรส เช่นการเรียนรู้ชีวิตของคนลุ่มน้ำบางปะกงบริเวณชายฝั่งแม่น้ำ การเรียนรู้ระบบนิเวศป่าจากผ่านกิจกรรมการลุยป่าจาก การทำอาหารและลิ้มรสอาหารจากต้นจาก การฟังเรื่องเล่าวิถีชีวิตแบบระบบนิเวศแบบสามน้ำของชุมชนบางปะกง รวมถึงการสัมผัสจิตวิญญาณของคนและพื้นที่ตลาดเก่าสนามจันทร์ ผ่านการดูและการฟังเรื่องเล่าโดยบุคคลต้นแบบในชุมชนที่สามารถเชื่อมโยงรากเหง้าพื้นที่ บ้าน และบรรพบุรุษของตนเอง บรรยายากการทำกิจกรรมแบบเป็นกันเอง

ผู้จัดการเรียนรู้ทำหน้าที่ประสานงานชุมชน พาเยาวชนลงชุมชนและเฝ้าสังเกตกระบวนการเรียนรู้เพื่อหาจังหวะพาเยาวชนเชื่อมโยงประสบการณ์เดิมกับประสบการณ์ใหม่ ที่เกิดขึ้น ณ ขณะลงชุมชน กระบวนการลงชุมชนจึงเป็นกระบวนการสร้างความรู้สึก และสร้างมุมมองใหม่โดยใช้บทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกรเป็นแกนกลางเพื่อโน้มน้าเยาวชนให้เกิดจิตเชื่อมโยงกับสรรพสิ่งรอบตัว เคารพคน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม มองเห็นความเชื่อมโยงระหว่าง คน สัตว์และสิ่งแวดล้อม ผ่านประสบการณ์ตรง ภายหลังจากลงชุมชนผู้จัดการเรียนรู้เปิดวงสนทนา พูดคุยประสบการณ์ที่เกิดขึ้น และอ่านบทละครร่วมกันอีกครั้งซึ่งเยาวชนสะท้อนว่า

“ตอนฟังครูอืดเล่าเรื่องบ้านเก่าของครอบครัว (คนในชุมชนบ้านโพธิ์ริมแม่น้ำบางปะกง) รับรู้ได้ว่า ครูรักบ้านหลังนั้นมาก ครูรู้สึกรักมาก ทำให้คิดวาก็เปรียบเสมือนกับสัตว์น้ำ ที่รักหวงแหนสถานที่ ที่เป็นบ้านของตนเอง หนูรู้สึกกับเรื่องนี้มาก” (ID 2-2)

เยาวชนที่เข้าร่วมกระบวนการ เกิดความเข้าใจบริบทในละครด้วยประสบการณ์ของตนเอง เกิดการแลกเปลี่ยนความเข้าใจทั้งมุมมองทางสังคมและบุคลิกตัวละครทั้งความคิด ทักษะคติ เป้าหมายในชีวิต และความรู้สึกของตัวละคร สิ่งสำคัญคือกระบวนการลงชุมชนทำให้เยาวชนจับหัวใจของคนในพื้นที่ได้ เป็นการจับความรู้สึกของตนเองผ่านการลงชุมชน แล้วนำไปเทียบเคียงกับเหตุการณ์ในละครทำให้การแสดงของเยาวชนสมจริงเป็นไปอย่างที่ควรจะเป็นเหมาะสมตามเนื้อเรื่อง

“ตอนอ่านบทละครครั้งแรกก็รู้สึกบางบทพูดก็เข้าใจความหมาย ส่วนบางบทพูดก็ไม่เข้าใจความหมาย ซึ่งตัวผมเองก็ไม่ใช่คนในพื้นที่บางปะกง แต่พอได้ลงไปพื้นที่ ทำให้เราเห็นภาพบรรยากาศและวิถีชีวิตของคนในพื้นที่ รู้ที่มาของบทละคร เข้าใจตัวละครมากขึ้น รู้สึกว่ามีตัวละครอยู่ในนั้นด้วย (ตอนพูดคุยกับชุมชน)” (ID 2-4)

สิ่งที่มีความหมายในใจซึ่งมากกว่าความเข้าใจเรื่องตัวละคร คือเยาวชนเกิดความรู้สึกเชื่อมโยงกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว เห็นคุณค่าของสรรพชีวิต เคารพสิ่งต่างๆ ด้วยใจกรุณา

“ธรรมชาติให้ประโยชน์กับเรามากนะ ถ้าไม่มี เราจะอยู่อย่างไร ถ้าไม่มีป่า ไม่มีสัตว์ ก็ไม่มีเรา ธรรมชาติกับมนุษย์และสัตว์เชื่อมโยงกัน ตอนเดินป่า หนูเห็นผีเสื้อ เห็นกิ่งก่าเกาะต้นไม้ เห็นสิ่งต่างๆ ทำให้หนูระลึกว่าสัตว์ ธรรมชาติมันเชื่อมโยงกัน ถ้าขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดก็อยู่ไม่ได้” (ID 2-1)

ขั้นตอนที่ 4 การซ้อมละครและจัดแสดงละครในชุมชน: บทบาทพลเมืองผ่านการแสดงละคร เป็นขั้นตอนการจัดแสดงละครจริงในชุมชน องค์ประกอบสำคัญของการสร้างการเปลี่ยนแปลงมิติภายในของขั้นตอนนี้ คือการที่เยาวชนสื่อสารละครในชุมชนและมีคนในชุมชนร่วมเป็นผู้ชม สิ่งที่สำคัญคือกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้ชมกับทีมละคร ผู้ชมได้ใคร่ครวญผ่านการชมละครและหลังจากแสดงมีการแลกเปลี่ยนมุมมอง ความรู้สึก ซึ่งการสะท้อนสิ่งที่เกิดขึ้นในใจของผู้ชมเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อการเรียนรู้ภายในของเยาวชนเช่นกัน กระบวนการจัดแสดงและการพูดคุยหลังแสดงจึงเป็นกระบวนการเชื่อมโยงเยาวชนไปสู่ความรู้สึกรักสายน้ำบางปะกง รักชุมชน รักสิ่งรอบตัว เยาวชนรู้สึกภูมิใจในสิ่งที่ตนเองทำ เริ่มมองเห็นคุณค่าของตนเอง

เยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรมในชุดการเรียนรู้เกิดการเปลี่ยนแปลงคุณลักษณะมิติความเป็นมนุษย์ เกิดการปรับมุมมองการใช้ชีวิตเพื่ออยู่อย่างมีความหมาย การกล้ายืนยันในวิถีชีวิตที่เน้นความยั่งยืนเชื่อมโยงกับธรรมชาติรอบตัว เคารพผู้อื่นและเคารพวิถีธรรมชาติ เกิดความเชื่อมั่นในศักยภาพของตนเอง หัวใจเยาวชนเติบโตพร้อมเรียนรู้สิ่งใหม่เพื่อสร้างความสมดุลชีวิต และเยาวชนพร้อมทำหน้าที่พลเมือง

สรุปผลการพัฒนาชุดการเรียนรู้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับสร้างเสริมลักษณะนิสัยของเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์

การออกแบบชุดการเรียนรู้เริ่มต้นจากการติดตั้งเครื่องมือการรับรู้ ทักษะการฟัง ทักษะการสะท้อนความรู้สึก นึกคิด จากนั้นสร้างประสบการณ์ตรงผ่านกิจกรรม การจัดประสบการณ์การเรียนรู้ชุมชน การสร้าง

บทละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร การอ่านบทละคร การซ้อมละคร การตามรอยละคร และการจัดแสดงละครในชุมชน ซึ่งพบว่า การลงเรียนรู้ชุมชนและจัดแสดงละครในชุมชนเป็นปัจจัยสนับสนุนต่อการสร้างเสริมลักษณะนิสัยในมิติความเป็นมนุษย์อย่างมาก เพราะเป็นกระบวนการเชื่อมโยงมุมมองและเชื่อมโยงความรู้สึกของเยาวชนกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว ณ ปัจจุบันขณะ กับเหตุการณ์ในละคร

ชุดการเรียนรู้ทั้งสอง เริ่มต้นด้วยสำรวจโลกทัศน์ภายใน สำรวจสภาวะภายในใจ ผ่านการสร้างประสบการณ์ตรง โดยมีการจัดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ผ่านชุดกิจกรรมที่ปฏิบัติการจริงในชุมชน เพื่อให้เยาวชนสำรวจสัจพจน์มุมมองชีวิต เรียนรู้มุมมองใหม่ ด้วยการใคร่ครวญ มีการสะท้อนความคิด ความรู้สึกที่เกิดขึ้น ณ ปัจจุบันขณะ โดยผู้จัดการเรียนรู้คอยวางจังหวะการเรียนรู้เพื่อให้เยาวชนได้ค้นพบประสบการณ์ทั้งเรื่องราวและความรู้สึก เป็นการเชื่อมโยงประสบการณ์จากบทละครกับประสบการณ์ที่เผชิญตรงหน้า และยังเป็นการเรียนรู้โลกทัศน์ของตัวละครผ่านโลกทัศน์ของคนในชุมชน กระบวนการนี้ส่งผลต่อโลกทัศน์ ชีวิตทัศน์ในการใช้ชีวิตของเยาวชน

ละครที่เยาวชนสร้างขึ้นได้ถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับชุมชนบางปะกง และทำให้คนเห็นศักยภาพของเยาวชน เมื่อเยาวชนสร้างละคร ได้พูด ได้ส่งเสียงในแบบที่เยาวชนรู้สึก การส่งเสียงที่มาจากภายในด้วยความรู้สึกจริงนี้มาจากความเข้าใจ (Empathy) ในเหตุการณ์ เยาวชนเริ่มปรับเปลี่ยนมุมมองปรับเปลี่ยนชุดความคิด เกิดความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับผู้อื่น เกิดการยอมรับในวิถีชีวิตที่แตกต่าง เคารพผู้อื่น เกิดความรู้สึกรักในธรรมชาติและคนรอบข้างจนรู้สึกว่าคุณค่าตนเองจะขอมีส่วนร่วมในการดูแลรักษาสิ่งต่างๆ ซึ่งเป็นลักษณะของปรับเปลี่ยนมิติภายในที่เรียกว่ามิติความเป็นมนุษย์

ผู้เขียนตกผลึกความคิดว่า เรา (ผู้จัดการเรียนรู้) มีหน้าที่นำพาให้ผู้ร่วมกระบวนการ ไปพบ ไปเห็น ไปรับรู้ เพื่อให้ผู้ร่วมกระบวนการเหล่านั้น “เกิดประสบการณ์ตรง เกิดความรู้สึกภายในใจ” แล้วจัดกระบวนการสะท้อนเสียงในใจหรือนำพาความรู้สึกให้ปรากฏ ผู้เข้าร่วมกระบวนการจะเกิดการปรับเปลี่ยนมุมมองภายใน ปรับเปลี่ยนความรู้สึก “ใจรู้สึก ใจเปลี่ยน ความคิดเปลี่ยน การใช้ชีวิตเปลี่ยน”

อภิปรายผล

การใช้กระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้มาเป็นเครื่องมือในการสร้างเสริมลักษณะในมิติความเป็นมนุษย์ วัตถุประสงค์หลักไม่ได้อยู่ที่การนำคนมาฝึกหัดละคร ฝึกการแสดงละคร (Acting) หรือเรียนรู้เบื้องหลังการทำงานละครว่าต้องมีอะไรหรือทำอย่างไร แต่เป็นการหยิบยืมเครื่องมือทางการละครมาเป็นเครื่องมือเรียนรู้มิติด้านใน ยกระดับการมองเห็น สืบค้นมิติด้านในตนเองและเข้าใจโลกทัศน์บางอย่าง เยาวชนที่ร่วมสร้างงานละครเรื่องบางปะกงสายน้ำแห่งมังกร ผลงานไม่ได้ขึ้นอยู่กับการแสดงที่เก่งหรือการแสดง (Acting) ที่ดี แต่เยาวชนสามารถนำสิ่งที่รู้สึกเด่นชัดภายในใจ สร้างเป็นละครและนำลงไปประทับใจให้คนดูรู้สึกตาม กระบวนการเช่นนี้เยาวชนรู้สึก “ใจตนเองเติบโตขึ้นกว้างขวางขึ้น เห็นคุณค่าของสิ่งอื่นๆ” ดังนั้นกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้จึงเป็นกระบวนการที่เน้นการสืบค้นและสร้างเสริมตัวตนด้านใน เพื่อยกระดับการมองเห็น ยกระดับความเข้าใจในตนเองและยกระดับมุมมองที่มีต่อสังคม สิ่งแวดล้อม เกิดความเชื่อมโยงกับสิ่งรอบตัว เคารพเป็นการเปลี่ยนแปลงมิติความเป็นมนุษย์ผ่านกระบวนการเรียนรู้

ในศตวรรษที่ 21 เยาวชนถูกหล่อหลอมด้วยชุดความคิดเรื่องการเพิ่มทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 และสังคมที่ยั่งยืนบางมิติมาเป็นจุดขับเคลื่อนให้เยาวชนเตรียมพร้อมรับการเปลี่ยนแปลงของโลก และมิติที่มักจะส่งเสริม คือการสร้างทักษะที่เกี่ยวข้องกับความเร็ว การสื่อสาร และการทำธุรกิจเพื่อตอบสนองเศรษฐกิจแบบใหม่ ทำให้ละเลยความรู้ ทักษะและคุณสมบัติที่อยู่นอกเหนือจากโลกธุรกิจ ซึ่งแอนดี ฮาร์กรีฟส์ (เบลล์ก้า เจมส์ และแบรนต์ รอน, บรรณาธิการ, 2554, น. 464-492) ได้เสนอแนวทางการทบทวนทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ในบทความเรื่องภาวะผู้นำการเปลี่ยนแปลงและอนาคตของวาระทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 เขาเสนอให้ทบทวนนิยามคำว่าทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ขององค์กรเพื่อความร่วมมือทางเศรษฐกิจและการพัฒนา (OECD) โดยเสนอให้ขยายความไปไกลกว่าขอบเขตทางเศรษฐกิจ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ โดยครอบคลุมถึงมิติการพัฒนาส่วนบุคคลและชีวิตสาธารณะ ร่วมกันรักษาผลประโยชน์ของเมืองและชุมชน สร้างทักษะที่เกี่ยวกับคุณภาพชีวิตที่ดี ความยุติธรรมเท่าเทียม ความยั่งยืนทางนิเวศวิทยา การสร้างการเรียนรู้ต้องสร้างแรงดลใจในตน สร้างการมีส่วนร่วมจากทุกภาคส่วน การสร้างการเรียนรู้ตามหนทางนี้มักเกิดขึ้นอย่างค่อยเป็น ค่อยไป ไม่ใช่รีบเร่ง คิดเร็วและลวก เน้นการใคร่ครวญ หุดยึดสะท้อนอยู่กับความใส่ใจ เพื่อพุมฝึกความสร้างสรรค์และนำไปสู่การค้นพบใหม่ หันกลับมาสนใจการสร้างแรงบันดาลใจ การสร้างความไว้วางใจกันและกัน ทำงานร่วมกันและเน้นความยั่งยืนของสิ่งแวดล้อม ด้วยแนวทางนี้จึงมีความสอดคล้องกับการพัฒนามิติความเป็นมนุษย์ด้วยกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้

หลักการสำคัญสำคัญของกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ที่สร้างเสริมมิติความเป็นมนุษย์ มีลักษณะสำคัญ 2 ประการ

- 1) ละครต้องเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้โลกทัศน์ภายใน ทำงานกับความเชื่อด้านใน ทำให้ใจเห็น ทำให้ตาเปิด ทำให้ผู้เข้าร่วมยอมรับความรู้สึกที่จริงแท้ออกมา ทำให้รู้สึกเพื่อไปต่อ...อย่างลุ่มลึก
- 2) การเรียนรู้ต้องไม่ใช่การรู้คิด แต่ต้องรู้สึก โดนกระทบสั่นไหว ยกฐานชีวิตด้วยความรู้สึก การเรียนรู้ลักษณะแบบจำลองในละคร ทำให้ผู้เข้าร่วมเกิดการสั่นไหวทางความรู้สึก เกิดการตั้งคำถามกับชุดประสบการณ์เดิม เมื่อพบกับชุดประสบการณ์ใหม่ด้วยในสั่นไหว อันนำไปสู่การปรับเปลี่ยนมุมมองเพื่อสร้างหัวใจใหม่ ใจเชื่อมโยงกับสรรพชีวิต

ข้อเสนอแนะการวิจัย

- 1) ควรส่งเสริมให้มีการนำองค์ความรู้จากไปใช้ในกลุ่มเด็กระดับประถมและมัธยม ซึ่งการสร้างเสริมลักษณะนิสัยในมิติความเป็นมนุษย์ควรสร้างเสริมตั้งแต่วัยเด็ก
- 2) เมื่อทำงานวิจัยพบว่ามิบุคคลและหน่วยงานทางสังคมที่ทำงานด้านการพัฒนามนุษย์ที่สนใจพัฒนามิติความเป็นมนุษย์จำนวนมาก ควรมีการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับหลักการ วิธีการ และกระบวนการเรียนรู้ที่นำไปใช้พัฒนามนุษย์เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ในประเทศไทย

บรรณานุกรม

ชลลดา ทองทวี จิรัฐกาล พงศ์ภคเชียร อีรพล เต็มอุดม พงษธร ตันติฤทธิศักดิ์ และสรยุทธ รัตนพจนารถ.

(2551). จิตตปัญญาศึกษา : การสำรวจและสังเคราะห์ความรู้จิตตปัญญาศึกษาเบื้องต้น.

กรุงเทพฯ: โครงการวิจัยและจัดการความรู้จิตตปัญญาศึกษาสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพและศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธนา นิลชัยโกวิทย์. การเรียนรู้เพื่อการเปลี่ยนแปลงและจิตตปัญญาศึกษา. ใน ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา

มหาวิทยาลัยมหิดล. จิตตปัญญาศึกษา: การศึกษาเพื่อการพัฒนามนุษย์. การประชุมวิชาการ

ประจำปี 2551 เรื่องจิตตปัญญาศึกษา: การศึกษาเพื่อการพัฒนามนุษย์ (น. 3-31). โครงการ

ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

เบลลันกา เจมส์ และแบรนต์ รอน. (2554). ทักษะแห่งอนาคตใหม่ : การศึกษาเพื่อศตวรรษที่ 21

(วราพจน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง และอชิป จิตตฤกษ์, แปล). กรุงเทพฯ: openworlds.

พรรัตน์ ดำรุง. (2547). การละครสำหรับเยาวชน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพบูลย์ โสภณสุภาพ. (2562). ละครเพื่อการเรียนรู้สู่การเปลี่ยนแปลงตัวตนภายใน. วารสารดนตรี

และการแสดง, 5 (2), 106-122.

———. (2559). หาดวอนนภา ชีวิตวัฒนธรรมชุมชนชายทะเล : การวิจัยผ่านกระบวนการศิลปะการละคร.

วารสารศิลปกรรมบูรพา, 19 (1), 73-91

รูดี ลิสเซา. (2551). รูดอล์ฟ สไตเนอร์ มนุษย์ปรัชญา [Rudolf Steiner : A Teacher from the West]

(รวีมาศ ปรมศิริ, แปล). กรุงเทพฯ: แปลนพรีนติ้ง.

สมสิทธิ์ อัสตรนีย์, (ผู้เขียนบรรณานิตน์). (2552). Learning as Transformation: Critical Perspectives

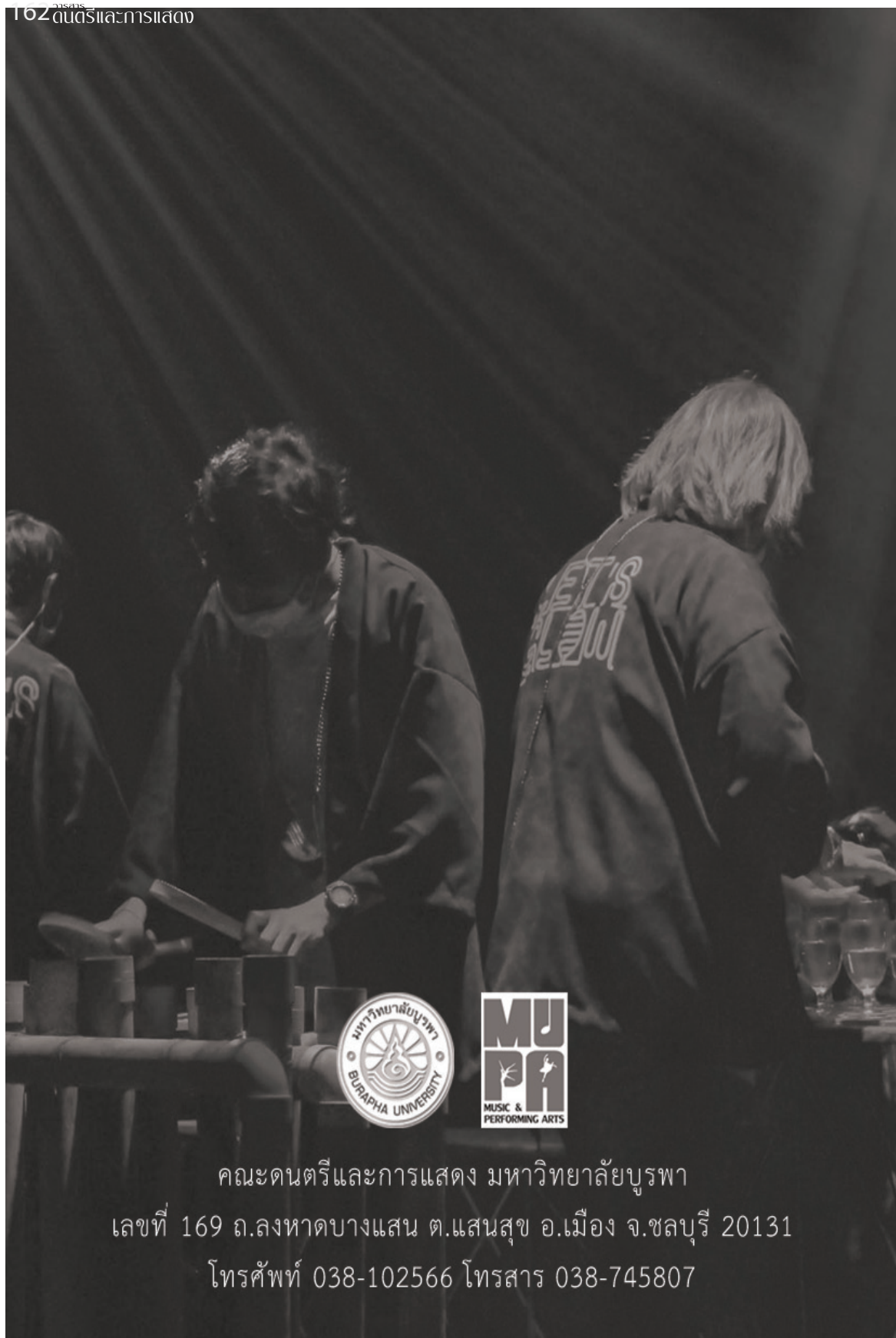
on a Theory in Progress ของ Jack Mezirow and Associates. ใน นววรรณ ชูรุ่งเรือง,

(บรรณาธิการ), 80 เล่มที่คุณต้องอ่าน หนังสือจิตตปัญญาศึกษา (หน้า 20-21). กรุงเทพฯ:

ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

ออตโต ชาร์เมอร์. (2563). หัวใจทฤษฎีตัวผู้ : หลักการและการประยุกต์ใช้สู่การตื่นรู้และการสร้างขบวนการ

ทางสังคม (สมสิทธิ์ อัสตรนีย์, แปล). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกลเดิลคิมทอง.



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 กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

9. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

10. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลับกรองบทความ (Peer Review)

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

หลักเกณฑ์การเขียนบรรณานุกรมและเชิงอรรถ

รูปแบบการเขียนบรรณานุกรม

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

*หมายเหตุ:

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

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

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

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

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

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

3) บทความในวารสาร

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

4) บทความในหนังสือพิมพ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

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

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, วชิราวุธานุสรณ์สาร, 29(2), น. 25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.



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