วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

ISSN 2774-0722 (Online)
Volume 9 Issue 1 January-June 2023

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL
วารสารดนตรีและการแสดง

ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ ดำรุง

ศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผศ.ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาขา แซ่อุ้ย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ผศ.ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

มหาวิทยาลัยมหิดล

ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

เครดิตภาพ

ภาพปกหน้า พจน์ ศิริพงษ์ (นิสิตการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์)

ภาพจากงาน บางแสนละครก่อนจบ การแสดงชุด “คนละเล่น”

ภาพปกหลัง พจน์ ศิริพงษ์ (นิสิตการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์)

ภาพจากงาน ทีมออกแบบแสงโครงการบางแสนละครก่อนจบ

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

มหาวิทยาลัยรังสิต

รศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

รศ.ดร.สุชาติ แสงทอง

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

รศ.ดร.ประเสริฐ ฉิมท้วม

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ธรณัส หินอ่อน

ผศ.ดร.กษม อมันตกุล

ดร.สัมฤทธิ์ ภูกงลี

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

ดร.มนัส แก้วบูชา

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ดร.สรายุทธ์ โชติรัตน์

มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.สันติ อุดมศรี

ผศ.ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

ดร.ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

กองบริหารงาน

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว นางสุกัญญา จารุธัมโม

นายกฤษณะ สโมสร นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปาณิศา ผลประพฤติ

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL
วารสารดนตรีและการแสดง

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

วารสารดนตรีและการแสดง

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

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

นางสาวปาณิศา ผลประพฤติ
นายมานพ เกษประดิษฐ์

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีและการแสดงได้ดำเนินงานการผลิตผลงานทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดงอย่างต่อเนื่อง วารสารได้รับการตอบรับจากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่าง ๆ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์

เนื้อหาในวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 9 ฉบับที่ 1 นี้ มีการนำเสนอบทความวิจัยประกอบด้วยบทความด้านดนตรี ได้แก่ 1) การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี กรณีศึกษาเพลงแป๊ะ สามชั้น 2) การสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากความสอดคล้องระหว่างเสียงและชีวิตประจำวัน “คีย์แคป” 3) การศึกษาเสียงวรรณยุกต์และเทคนิคการออกคำร้องในการขับร้องเพลงไทย 4) กรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน 5) เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ 6) การประเมินหลักสูตร วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โดยใช้ CIPP Model 7) กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ 8) การพัฒนาศักยภาพเพื่อแสดงดนตรี

บทความด้านศิลปะการแสดง ได้แก่ 1) สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม 2) การศึกษา กระบวนการกำกับการแสดง: ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ และบทความเกี่ยวกับการจัดการด้านศิลปกรรม ได้แก่ 1) การออกแบบนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา และ 2) การขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรม : หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี กรณีศึกษาเพลงแป๊ะ สามชั้น PLAYING METHODS OF RANAT THUM FOR MAHORI ENSEMBLE, A CASE STUDY OF PLENG PAE SAMCHUN กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ Kittipan Chittep	7
การสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากความสอดคล้องระหว่างเสียงและชีวิตประจำวัน *“คีย์แคป”* CREATING TECHNOLOGICAL MUSICAL CREATIONS FROM THE SYMBIOSIS OF SOUND AND EVERYDAY LIFE. “*KEYCAPS*.” สหภพ มีแก้ว ธนะรัชต์ อนุกูล Sahaphop Meekaew Tanarach Anukul	20
การศึกษาเสียงวรรณยุกต์และเทคนิคการออกคำร้องในการขับร้องเพลงไทย THE STUDY OF PROSODY AND SINGING TECHNIQUES IN THAI CLASSICAL SINGING จันทนา คชประเสริฐ ธนะรัชต์ อนุกูล จันทรา เนินนอก Jantana Khochprasert Tanarach Anukul Jantra Noennok	32
กรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน METHODS OF MAKING KRACHAPPI BY MASTER SUPAPOL SAIWIMARN วิศรุต แซ่จุ่ง ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ Witsarut Saejung Patarawdee Puchadapirom	45
เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ PHLENG MON BAN CHANYANATYA ติณณภพ ถนอมธรรม ภัทระ คมขำ Tinnapob thanomtham Pattara Komkam	58
การออกแบบนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” **พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา** EXHIBITION AND EVENTS DESIGNING ON ROYAL KINDNESS TO CHONBURI PEOPLES INTO HER MAJESTY QUEEN SRISAVARINDIRA MEMORIAL MUSEUM SRIRACHA สุนันทา อ้นจรูญ มนัส แก้วบูชา Sunanta Ouncharoon Manus Kaewbucha	75

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรม : หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก THE MOVEMENT OF CULTURAL ARTS IN EASTERN CENTRE OF ART AND CULTURE สัจจพร เกษตรสินธุ์ มนัส แก้วบูชา Satjaporn Kasetsin Manas Kaewbucha	87
การประเมินหลักสูตร วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โดยใช้ CIPP Model CURRICULUM ASSESSMENT OF MUSIC MAJOR OF SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY PRASARNMIT DEMONSTRATION SCHOOL (SECONDARY) USING CIPP MODEL ยงยุทธ เอี่ยมสอาด Yongyuth Eiamsa-ard	100
สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม THAI DANCE THEATRE VIDEO FOR ENGLISH LEARMING : ASCENE FROM PHRA APHAI MANI OF “JEALOUSY AT THE FORTRESS” EPISODE ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ Khwanfa Phoophsute	111
กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ PROCESS OF MAKING SUENG LAUNG BY JIRASAK THANUMAS ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ Natthapong Jitareewong Pornprapit Phoasavadi	122
การศึกษา กระบวนการกำกับการแสดง: ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ A STUDY ON THE PROCESS OF DIRECTING: THE TEMPEST LAKHON CHATRI ชาคร ชะม้าย พันพัสสา ธูปเทียน Chakorn Chamai Bhanbhassa Dhubthien	140
การพัฒนาศักยภาพเพื่อแสดงดนตรี DEVELOPMENT OF POTENTIAL FOR PERFORMING MUSIC อัครพล เดชวัชรนนท์ จักรี กิจประเสริฐ Akkarapon Dejwacharanon Chakree Kijprasert	153

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

ISSN 2774-0722 (Online)
Volume 9 Issue 1 January-June 2023

การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี กรณีศึกษาเพลงแป๊ะ สามชั้น

PLAYING METHODS OF RANAT THUM FOR MAHORI ENSEMBLE, A CASE STUDY OF PLENG PAE SAMCHUN

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ[1]

Kittipan Chittep

บทคัดย่อ

วงมโหรีเป็นการประสมวงดนตรีเก่าแก่วงหนึ่งที่มีมาแต่โบราณ มีวิวัฒนาการคู่กับสังคมดนตรีไทยมาทุกยุคสมัย ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการประดิษฐ์ระนาดทุ้มขึ้นมา จึงมีการนำไปผสมไว้ในในวงมโหรีเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ ซึ่งลดขนาดของเครื่องดนตรีให้เล็กลง วงมโหรีที่มีหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อการขับกล่อมจึงส่งผลให้การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีแตกต่างจากการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ลักษณะเด่นของการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี ไม่โลดโผน บรรเลงเกาะทำนองฆ้องวงใหญ่ หรือที่เรียกว่า “จาว” การบรรเลงมโหรีในปัจจุบันมักอยู่ในเวทีการประกวดทำให้การบรรเลงต้องนำหลักเกณฑ์ของการประกวดมาเป็นแบบแผนในการปรับวง การศึกษาเพลงแป๊ะ สามชั้น ทางระนาดทุ้ม ทางครูนัฐพงศ์ โสวัตร พบกลวิธี ได้แก่ การตีล่วงหน้า การตีล้าหลัง (การตีย้อย) การสะเดาะ การสะบัด การตีแบ่งมือ และการตีขโยก ลักษณะการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรียังคงใช้ลักษณะการบรรเลงระนาดทุ้มตามแบบแผนทั่วไป ผู้บรรเลงเลือกใช้กลอนระนาดทุ้มที่มีความเรียบร้อยเป็นหลัก

คำสำคัญ: การบรรเลง, ระนาดทุ้ม, วงมโหรี

[1]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา kittipanc@go.buu.ac.th

Abstract

Mahori Ensemble was one of the oldest music ensembles from the past which belonged to Thai society. In the reign of King Rama 3rd, Ranat Thum was created and formed in Mahori Ensemble, as in Pipat Ensemble, with a smaller size. In addition, Mahori Ensemble has a duty for a lullaby, which makes Ranat Thum in Mahori Ensemble play differently from Pipat Ensemble. The notable style of playing Ranat Thum in the Mahori Ensemble is not to be exciting; the melody of Ranat Thum should play along with the KwangWongYai melody, known as "Jaaw" (main melody). Nowadays, playing Mahori Ensemble is for the music competition; therefore, the competition's regulation was used for the Mahori ensemble playing form. The study of Pleng Pae Samchun for Ranat Tum for Mahori Ensemble belongs to Kru Nattapong Sowat. The six technics were found, including TeeLuangNa (before time), TeeLaLung (laid-back), Sador (mordent), TeeBangMue (alternation), and Tee Kayok (accent). The playing methods of Ranat Thum in the Mahori Ensemble are still the same as the regular Ranat Thum.

Keywords: Playing Methods, Ranat Thum, Mahori Ensemble

---

1. บทนำ

วงดนตรีไทยในปัจจุบัน สามารถจำแนกออกได้หลายลักษณะตามวาระ บทบาท หน้าที่ของวงดนตรีนั้น โดยหลักแล้วมักแบ่งออกเป็น 3 วงดนตรีหลัก ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรีในที่นี้จะกล่าวถึงวงมโหรี อันเป็นการประสมวงดนตรีเก่าแก่ที่มีมาแต่โบราณ มีวิวัฒนาการเรื่อยมาคู่กับสังคมดนตรีไทยมาทุกยุคสมัย ซึ่งราชบัณฑิตยสถาน ให้คำจำกัดความของคำว่า "มโหรี" ว่า *"วงดนตรี 1 ใน 3 วงหลักของดนตรีไทย คือ ปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ใช้เครื่องดนตรีครบทั้ง ดีด สี ตี เป่า (ขลุ่ย) และขับร้อง กลุ่มเสียงที่ใช้สูงกว่ากลุ่มเสียงวงปี่พาทย์"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น.888) จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แสดงให้เห็นว่าวงมโหรียังมีพัฒนาการ ปรับเปลี่ยนเรื่อยมาจนถึงยุคกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งในปัจจุบันวงมโหรีมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจนของการประสมวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทดีด สี ตี และเป่า

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของวงมโหรีที่มีการนำเครื่องดนตรีปี่พาทย์เข้าไปผสมนั้น เมื่อพิจารณาแล้วมีความสอดคล้องกับการปรับเปลี่ยนวงปี่พาทย์ด้วยเช่นกัน ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการประดิษฐ์ระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็กขึ้น เครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิด ก็ถูกนำไปใช้ในวงมโหรีตามที่กรมศิลปากรได้อธิบายถึงวงมโหรี ความว่า *"ถึงรัชกาลที่ 3 เมื่อคิดระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กเพิ่มขึ้นในเครื่องปี่พาทย์ก็เพิ่มของ 2 สิ่งนั้นเข้าในเครื่องมโหรีกับทั้งใช้ฉิ่ง แทนกรับพวงให้เสียงจังหวะดังขึ้นสมกับเครื่องมากสิ่ง"* (กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2551, น.118) ทำให้วงมโหรีในปัจจุบันที่ได้ผสมสำเร็จอย่างสมบูรณ์แล้วมีขนาดวงอยู่ 3 ขนาด คือ มโหรีเครื่องเดี่ยว มโหรีเครื่องคู่ และมโหรีเครื่องใหญ่

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่คิดสร้างขึ้นเลียนแบบระนาดเอก แต่ด้วยวิธีการบรรเลงมีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งจะให้เสียงที่มีความทุ้มในช่วงเสียงต่ำ การบรรเลงมีลักษณะที่ต่างจากระนาดเอก มีพื้นฐานจากฆ้องวงใหญ่แต่ก็มีความเฉพาะที่โดดเด่นแตกต่างกัน ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายลักษณะการบรรเลงระนาดทุ้มไว้ว่า *"ตีพร้อมกันสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง ตีมือละหลาย ๆ ลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรก หยอกล้อ ยั่วเย้าไปกับทำนองให้สนุกสนาน"* (มนตรี ตราโมท, 2527, น.87-89) สอดคล้องกับครูสงบศึก ธรรมวิหาร อธิบายเรื่องลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้ม ความว่า *"ระนาดทุ้มทำหน้าที่แปลลูกฆ้องให้เป็นทำนองเต็มแบบตลกคะนอง มีกลเม็ดในการตีแบบขัด ล้ำไปข้างหน้าบ้าง และหน่วงไปข้างหลังบ้าง ใช้ตีสอดประสานกับระนาดเอกเพื่อทำให้เพลงมีความไพเราะสนุกสนานยิ่งขึ้น"* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542, น.157)

วงมโหรีเป็นวงสำหรับบรรเลงเพื่อการขับกล่อม เพื่อความบันเทิงรื่นรมย์ แต่เดิมนั้นเป็นการดนตรีสำหรับในราชสำนัก ดังนั้นแนวทางการบรรเลงวงมโหรีจึงเป็นรูปแบบเฉพาะในการบรรเลง สอดคล้องกับที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายไว้ในหนังสือการประพันธ์เพลงไทย ความว่า *“เพลงเสภาต้องตีให้ตื่น เพลงมโหรีต้องตีให้หลับ เพลงโขนละครต้องตีให้เต้น เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้ขลังให้เกรง”* (พิชิต ชัยเสรี, 2557, น.48) การบรรเลงระนาดทุ้มสำหรับวงปี่พาทย์ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ผู้บรรเลงระนาดทุ้มสามารถบรรเลงทำนองหยอกล้อให้เกิดความสนุกสนาน แต่สำหรับวงมโหรีนั้นแนวทางการบรรเลงมีความแตกต่างออกไป บทความฉบับนี้มุ่งศึกษาการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี โดยการวิเคราะห์แนวทางการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีเพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจศึกษาต่อไป

2. ระนาดทุ้มกับพัฒนาการสู่ระนาดทุ้มในวงมโหรี

ระนาดทุ้มมีลักษณะคล้ายระนาดเอก มีลูกระนาดจำนวน 17 ลูก แต่ละลูกมีขนาดใหญ่กว่าลูกระนาดเอกเพื่อให้เกิดเป็นเสียงทุ้มโดยกรมศิลปากรได้อธิบายรายละเอียดของลักษณะทางกายภาพของระนาดทุ้มความว่า

> *“...ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่คิดสร้างขึ้นในรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์เลียนแบบระนาดเอก แต่ลูกระนาดก็คงทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับระนาดเอก เป็นแต่เหลาลูกระนาดให้มีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอกและประดิษฐ์รางให้มีรูปร่างต่างจากรางระนาดเอก คือมีรูปคล้ายหีบไม้ และเว้ากลางเป็นทางโค้งมี “โขน” ปิดทางด้านหัวและด้านท้ายวัดจากปลายโขนทางหนึ่งไปยังอีกทางหนึ่งยาวประมาณ 124 ซม. ปากรางกว้างประมาณ 22 ซม. มีเท้าเตี้ย ๆ รอง 4 มุมราง บางทีเท้าทั้ง 4 นั้น ทำเป็นลูกล้อติดให้เคลื่อนย้ายได้ง่าย ลูกระนาดทุ้มมีจำนวน 17 หรือ 18 ลูก ลูกต้นยาวประมาณ 42 ซม. กว้าง 6 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นลงนิดหน่อย และลูกยอดมีขนาดยาว 34 ซม. กว้าง 5 ซม. ไม้ตีก็ประดิษฐ์แตกต่างออกไปด้วย เพื่อต้องการให้มีเสียงทุ้มเป็นคนละเสียงกับระนาดเอก จึงเลยบัญญัติชื่อระนาดชนิดนี้ว่า “ระนาดทุ้ม”...”*
> (กรมศิลปากร, 2551, น.17)

รูปแบบวงมโหรีที่ผสมระนาดทุ้มได้แก่ วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ที่มีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์ แต่ในปัจจุบันมีการปรับลดจำนวนเครื่องดนตรีของวงมโหรีด้วยเหตุผลของเรื่องความสะดวกและจำนวนของนักดนตรี กล่าวคือ ตัดเครื่องดนตรีฆ้องวงเล็กออกและเป็นที่รู้จักกันในชื่อวงเครื่องจั่ว

ภาพที่ 1 วงมโหรีเครื่องคู่

ที่มา: กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ภาพที่ 2 วงมโหรีเครื่องจั่ว

ที่มา: กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ระนาดทุ้มในวงมโหรี มีลักษณะเสียงที่แตกต่างจากระนาดทุ้มที่ใช้ในวงปี่พาทย์ เนื่องจากเครื่องดนตรีปี่พาทย์ที่นำไปใช้ในวงมโหรีนั้นมีการปรับลดขนาดของเครื่องดนตรีให้มีขนาดเล็กลงกว่าเดิม อีกทั้งลูกระนาดทั้งระนาดเอกและระนาดทุ้มยังกำหนดให้เสียงสูงขึ้น สอดคล้องกับปัญญา รุ่งเรือง ได้กล่าวว่า *“ฆ้องมโหรีจะมีเสียงสูงกว่าฆ้องวงใหญ่ปี่พาทย์ 2 เสียง ใช้บรรเลงลูกฆ้องเป็นทำนองหลักเป็นแกนของวงมโหรีทั้งวง”* (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546, น.142)

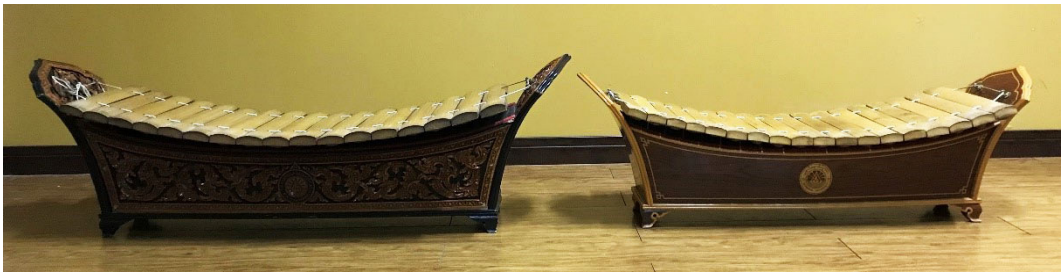
กรมศิลปากรอธิบายเรื่องการนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ได้แก่ ระนาดและฆ้องวงเข้ามาผสมในวงมโหรีแต่ได้มีการลดขนาดของเครื่องดนตรี ความว่า

> *“...วงมโหรีที่นิยมใช้บรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน เห็นได้ว่ารวมเอาเครื่องดีดสี เช่น ซอ จะเข้ และเครื่องตีเครื่องเป่า เช่น ระนาด ฆ้อง โทนรำมะนา ฉิ่งฉาบ และขลุ่ยเข้าผสมวง แต่ย่อขนาดเครื่องตีบางอย่าง เช่น ระนาดและฆ้องวงให้เล็กลง ปรับเครื่องตีเป่าที่ผสมวงให้เสียงประสานกลมกลืนกันกับเครื่องดีดสีและเล่นรวมวงกันได้ทั้งศิลปินชายหญิง...”* (กรมศิลปากร, 2551, น.120)

ครูไชยยะ ทางมีศรี อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีปี่พาทย์ในวงมโหรีว่า เมื่อมีการลดขนาดเครื่องดนตรีลงแล้ว กลุ่มเสียงที่กำหนดใช้สำหรับวงมโหรีคือทางเพียงออบน ความว่า

> *“...กลุ่มเสียง และเครื่องดนตรีของวงมโหรีก็หมายถึง ย่อลงจากวงปี่พาทย์ เดิมวงปี่พาทย์เดิมจะใหญ่ขนาดไหนก็แล้วแต่ ถ้าสมมติว่าชิ้นเดียวกัน อย่างระนาดเอก ระนาดเอกมโหรีก็ลดลงไป สามสิบเปอร์เซ็นต์ เสียงของเครื่องดนตรีมันจะเป็นเสียงที่บังคับไว้อยู่แล้ว คือใช้เพียงออบน จะใช้ขลุ่ยเป็นเกณฑ์...”* (ไชยยะ ทางมีศรี อ้างอิงใน กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ, 2560, น.38)

ภาพที่ 3 ระนาดทุ้มเปรียบเทียบกับระนาดทุ้มมโหรี



ที่มา: กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

กลุ่มเสียงของระนาดทุ้มเริ่มจากลูกทวน หรือลูกระนาดทุ้มลูกแรกกำหนดเป็นโน้ตเสียงมีต่ำ และไล่กลุ่มเสียงไปจนถึงลูกระนาดทุ้มลูกที่ 17 (ลูกยอด) หรือลูกระนาดเสียงที่สูงที่สุดกำหนดเป็นโน้ตเสียงซอลสูง (กลุ่มเสียงนี้กำหนดไว้สำหรับการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวม หรือผสมกับเครื่องสาย) สำหรับกลุ่มเสียงของระนาดทุ้มมโหรีเริ่มจากลูกทวน หรือลูกระนาดลูกแรกกำหนดเป็นโน้ตเสียงซอลต่ำ และไล่กลุ่มเสียงไปจนถึงลูกระนาดลูกยอดหรือลูกระนาดเสียงที่สูงที่สุดกำหนดเป็นโน้ตเสียงทีสูง โดยสามารถแสดงรายละเอียดเพื่อเปรียบเทียบ ดังนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบขอบเขตกลุ่มเสียงของระนาดทุ้มกับระนาดทุ้มมโหรี

ลูกระนาดทุ้ม	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
ระนาดทุ้ม	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล
ระนาดทุ้มในวงมโหรี	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที

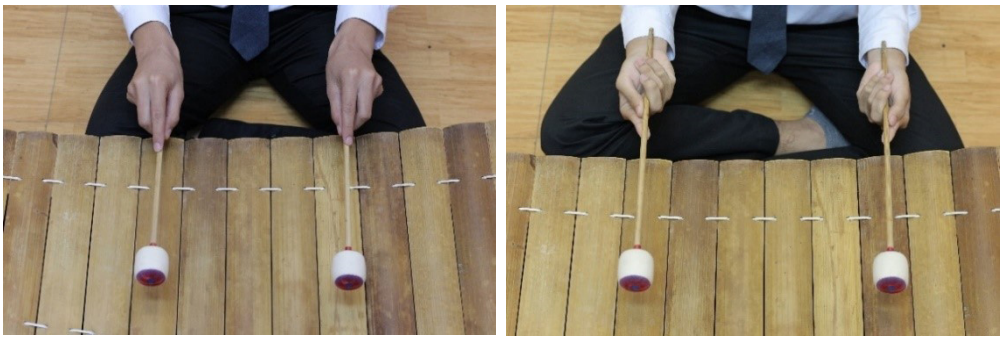
3. วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ได้อธิบายรายละเอียดของการปฏิบัติระนาดทุ้มไว้ในหนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน ถึงการบรรเลงระนาดทุ้มว่า การบรรเลงระนาดทุ้ม ผู้บรรเลงนั่งขัดสมาธิราบ หรือนั่งพับเพียบ ลำตัวตรง นั่งอยู่ระหว่างกึ่งกลางรางระนาดทุ้มโดยขาผู้บรรเลงอยู่ห่างจากรางระนาดทุ้มประมาณ 4 นิ้วฟุต ลักษณะการจับไม้ตีระนาดทุ้มแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การจับแบบปากกา คือ หงายฝ่ามือจับไม้ตีข้างละอัน ให้ก้านไม้ตีพาดอยู่ในร่องกลางอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นาง และก้อย จับก้านไว้และเหยียดนิ้วหัวแม่มือแตะที่ด้านข้างไม้ตี ปลายนิ้วชี้กดที่ด้านล่างของก้านไม้ ณ ประมาณจุดกึ่งกลางไม้ตีให้พอเหมาะแก่การควบคุมน้ำหนักของไม้ แล้วจึงคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะเริ่มตีแขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวตามธรรมชาติ และงอข้อศอกเป็นมุมฉาก และการจับแบบปากนกแก้วคือจับแบบปากกา แต่ปลายนิ้วชี้ไพล่ลงข้างไม้ด้านนิ้วกลางให้ตั้งฉากกับก้านไม้ตีประมาณ 1 องคุลี (ประมาณข้อนิ้วมือข้อแรก) และได้จำแนกวิธีการตีระนาดทุ้ม โดยแบ่งออกเป็น 18 ลักษณะ ได้แก่ ตีไล่เสียงทีละมือ ตีสลับมือ ตีกรอ ตีสองมือพร้อมกัน ตีผสมมือ ตีเรียงซ้าย-เรียงขวา ตีดูด ตีถ่าง ตีกระทบ ตีล่วงหน้า ตีเตะมือซ้ายเตะมือขวา ตีย้อย ตีโขยก ตีลักจังหวะ ตีโขก ตีขยี้ ตีกวาด และตีเสียงสะบัด (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544, น.90-103)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม 3 ประการ คือ การตีล่วงหน้า การตีล้าหลัง และการตีอีหลักอีเหลื่อ ความว่า

> *“...ระนาดทุ้มต้องล่วงหน้า ล้าหลัง อีหลักอีเหลื่อ ต้องทำได้ 3 อย่างนี้ ประการที่สองคือการเล่นกับความดังค่อย คือ Dynamic พ่อพริ้ง (ครูพริ้ง ดนตรีรส) สอนว่า เวลาตีอย่าเปิดนักสิปิดไว้บ้าง พี่บุญส่ง กาหลง สอนไว้ว่า การตีทุ้มต้องตีให้อืดอัดเข้าไว้ซึ่งการอืดอัดนั้นก็คือ Sublime ทางจะผิดก็ไม่ผิด จะไปก็ไม่ไป จะเกินก็ไม่เกิน แต่ทำท่าแล้วไม่เป็นทำให้มันทึ่งจึงเป็น Sublime...”* (พิชิต ชัยเสรี อ้างอิงใน ชัชวาล แสงทอง, 2557, น.9)

ภาพที่ 4-5 ตัวอย่างการจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากกา



ที่มา: กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ครูสงบ ทองเทศ ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทยแห่งภาคตะวันออก ได้อธิบายถึงแนวคิดในการบรรเลง ระนาดทุ้มในวงมโหรีไว้ว่า การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีนั้นจะมีความแตกต่างจากการบรรเลงในวงปี่พาทย์ เนื่องจากการนำเครื่องปี่พาทย์ไปประสมกับวงเครื่องสายจะต้องคำนึงถึงความนุ่มนวล ลักษณะเด่นของการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี ไม่โลดโผน ผู้บรรเลงจะต้องรู้ว่าตอนไหนจะบรรเลงให้ทำนองโดดเด่นออกมา หรือที่เรียกว่าให้เสียงลอดออกมา ความว่า

> *“...หลักการตีของระนาดทุ้ม เวลาจะตีกับวงปี่พาทย์ก็ต้องรู้ว่าเขาตีขนาดไหน เราก็ต้องตีให้เท่ากับเขา การบรรเลงจะให้อารมณ์สนุกสนานได้ ตีให้เต็มที่ของเรา ส่วนวงเครื่องสายจะนุ่มนวล ส่วนการตีระนาดทุ้มในวงมโหรีเนี่ย ทางมันต้องอย่าตีโลด โผนตีให้มันลอด คือตีให้มันลงก่อนจังหวะนิดนึงอะไรอย่างนี้ เสียงระนาดทุ้มมันก็จะเด่นออกไป เรียกว่ามันลอดออกไป แต่เราต้องรู้จังหวะนะว่าจะให้เสียงลอดตรงไหน ซึ่งเวลาตีในวงมโหรี มันจะตีเหมือนกันกับในวงไม้แข็งไม่ได้ ที่สำคัญเวลาตีระนาดทุ้ม ต้องตีให้สอดกันกับฆ้องวงเล็ก ก็คือตีหยอกล้อกันไป...”* (สงบ ทองเทศ, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2566)

ครูเอกสิทธิ์ การคุณี ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทยแห่ง กองสวัสดิการ สำนักงานกำลังพล สำนักงานตำรวจแห่งชาติ และอาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา อธิบายถึงการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีว่า การบรรเลงวงมโหรีในปัจจุบันมักอยู่ในเวทีการประกวด การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีจะแตกต่างจากการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่ต้องเน้นให้บรรเลงเกาะทำนองฆ้องวงใหญ่หรือที่เรียกว่า จาว ๆ ความว่า

> *“...หลักการทั่วไปของการบรรเลงระนาดทุ้มที่คนทั่วไปเข้าใจตรงกัน ถ้าเพื่อการประชัน จะมีวิธีแตกต่างกันออกไป การประชันนี้มันจะต้องเม็ดพรายมันจะเยอะมาก ผู้บรรเลงต้องใช้คำว่า ฉีกทำนองหลักให้เยอะเข้าไว้ เพื่อแสดงให้เห็นศักยภาพของผู้บรรเลงว่ามีปัญญามากน้อยแค่ไหน ส่วนเรื่องทำเสียง ตัวกำหนดเสียงว่าจะเราจะเอาความหนักแน่นมากน้อยแค่ไหนคือ ปลายนิ้วชี้ แต่ว่าถ้าดูให้มันเป็นผู้ดีเค้าจะเรียกว่า ตีจาว ๆ คำว่า จาว ๆ ในที่นี้แปลความว่าเกาะทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ให้เยอะที่สุด ซึ่งอันนี้เหมาะสำหรับใช้ตีในวังหรือใช้ในประกวดจะดี ถ้าระบบประกวดนี่มันจะมีข้อแยกไปอีกว่า ปริมาณเสียงอย่าให้ดังกว่าเครื่องมืออื่น ๆ เพราะว่าเราตีเป็นวงเราไม่ได้ตีเดี่ยวมันจะทำให้เสียงไม่กลมกลืน...”*
>
> *“...ปัจจัยของการบรรเลงมโหรีในปัจจุบัน ประการหนึ่ง คิดว่าอยู่ที่เวทีการประกวด ก็เลยจะเอาเกณฑ์หลักการของการประกวดดนตรีมาใช้ ที่หลักการของการบรรเลงดนตรีเค้าบอกว่าต้องบรรเลงเรียบร้อย มันแสดงถึงว่าเป็นผู้มีวัฒนธรรมในการบรรเลงมากน้อยแค่ไหน ถ้าหากบรรเลงโดยไม่คำนึงถึงหลักเกณฑ์ใด ๆ หรือทำให้ไม่เกิดความเรียบร้อย ในภาษาดนตรีไทยจะมีคำกล่าวว่า มันเป็นลูกทุ่ง แต่ถ้าตีเรียบร้อยก็จะใช้คำว่าลูกกรุง กลายเป็นแลดูดี ซึ่งในอีกมุมหนึ่ง ในการบรรเลงดนตรีทั่วไปถ้าเราตีเป็นลูกทุ่งจัด ๆ อาจทำให้คนใน*

วงรู้สึกว่า เราอวดเก่ง กลับมาที่วงมโหรี การตีระนาดทุ้ม กลอนทุ้มก็ต้องให้มัน จาว ก็ไปเลย นั้นคือลักษณะเด่นในการตีระนาดทุ้มในวงมโหรี และปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งตามประสบการณ์ของครูคือคนปรับวงก็ต้องเก่งด้วย...” (เอกสิทธิ์ การคุณี, สัมภาษณ์, 10 มีนาคม 2566)

จากการอภิปรายในข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีมีความแตกต่างจากการบรรเลงในวงปี่พาทย์ที่ต้องให้เรียบร้อย ไม่โลดโผน เน้นทำนองที่เกาะทำนองฆ้องวงใหญ่หรือที่เรียกว่า ทำนองจาว ๆ และการบรรเลงวงมโหรีในปัจจุบันนิยมนำไปใช้ในการประกวดดนตรีไทยในรูปแบบวงมโหรี ทำให้การบรรเลงต้องนำหลักเกณฑ์ของการประกวดมาเป็นแบบแผนในการปรับวง

4. ลีลาการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี

สำหรับการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี ผู้เขียนขอยกตัวอย่างทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น ทางระนาดทุ้มในมโหรีโดยผู้เขียนได้รับถ่ายทอดจากคุณครูนัฐพงศ์ โสวัตร (2489-2562) โดยทางระนาดทุ้มนี้ใช้สำหรับการประกวดวงมโหรี เพื่อใช้ศึกษาและวิเคราะห์วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี ซึ่งรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีได้อธิบายประวัติเพลงแป๊ะ สามชั้น ไว้ในหนังสือโน้ตฆ้องเพลงไทย ชุด สืบสานดุริยางค์ศิลป์ ว่าเดิมเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงวงเครื่องสายจีน และได้รับการยกย่องว่าเหมาะสำหรับเป็นเพลงครู หรือเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยนั้นต้องเรียนต้องได้ ความว่า

ประวัติเพลงแป๊ะ สามชั้น

“...พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางค์กูร) หรือที่เรียกกันเป็นสามัญว่าครูมีแขก นั้นเป็นปรมาจารย์ทางดุริยางค์ไทยที่มีชื่อเสียงระบือ เพลงของท่านแต่ละเพลงล้วนเป็นสมบัติวัฒนธรรมอันล้ำค่า เพลงแป๊ะนี้ก็เป็นหนึ่งในสมบัติเหล่านั้น...”

“...เล่ากันว่าท่านผู้แต่งได้เค้าเงื่อนเพลงแป๊ะนี้มาจากเครื่องสายจีนซึ่งกำลังบรรเลงอยู่ในขณะที่ท่านเดินผ่านไป ต่อมาภายหลังจึงได้ขยายขึ้นเป็นสามชั้นให้เข้ากับชุดเพลงอื่น ๆ ที่ท่านได้แต่งไว้แล้ว มีเพลงอาเฮีย เป็นอาทิ บรรดาพวกเครื่องสายรุ่นเก่านั้นถือกันว่าเพลงแป๊ะนี้เป็นเพลงครู คือต้องเรียนต้องได้ ความคิดเช่นนี้ข้าพเจ้าเห็นว่าถูกต้องเหมาะสมยิ่งนัก แม้ว่าพิจารณาจากเนื้อทำนองดูประหนึ่งเป็นเพลงไม่มีอะไรมาก แต่ที่แท้นั้นเหมาะกับผู้เริ่มเรียนเริ่มหัดที่พอตั้งตัวได้แล้วเป็นที่สุด เพราะให้ทั้งการฝึกความจำ ความคุ้นเคยในบันไดเสียง การแบ่งพวกและรูปแบบของเพลงเป็นอย่างดี ยิ่งถ้าเป็นคนร้องด้วยแล้วเป็นอันพลาดแป๊ะไม่ได้ ...” (พิชิต ชัยเสรี, 2536, น.21)

เพลงแป๊ะ สามชั้น เป็นเพลงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ มีทำนอง 2 ท่อน ในท่อนที่ 2 ท้ายเพลงมีทำนองลูกล้อลูกขัดที่เรียกว่า สร้อย ผู้เขียนแสดงทำนองเพลงในลักษณะการบันทึกโน้ตระบบดนตรีไทย ใช้อักษรไทยแทนเสียงลูกระนาดทุ้มในมโหรีจากลูกทวนเสียงต่ำสุดถึงลูกยอดเสียงสูงสุด ทำนองเพลงในแต่ละประโยคแบ่งโน้ตเป็น 2 บรรทัด บรรทัดบนเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงของมือขวา บรรทัดล่างเป็นสัญลักษณ์แทนมือซ้ายควบคู่กันไป โดยจะแสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้

ทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น ทางระนาดทุ้มในวงมโหรี

ท่อน 1

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	ซล - ด	- - ม -	ม - ร -	ด - ล -	- ซ - -
- - - ซ	- - - ร	- ม - -	ฟ - - ด	- - - ร	- ด - ล	- ม - ซ	- ร - -
- ร - -	ด ล - -	ล - ด -	- ล - -	ด ล - -	- ฟ - -	ซ ฟ - -	- ร - -
- - ด ล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ม - -	- - ซ ฟ	- ฟ - ฟ	- - ม ร	- ร - ร
- - - ซ	- - ซ -	ล - - ด	- - ด ร	- - ม -	ม - ร -	ด - ล -	- ซ - -
- - ม -	ร ม - -	ม - ล -	ซ ล - ล	- - - ร	- ด - ล	- ม - ซ	- ร - -
- ร - -	ด ล - -	ล - ด -	- ล - -	ด ล - -	- ฟ - -	ซ ฟ - -	- ร - -
- - ด ล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ม - -	- - ซ ฟ	- ฟ - ฟ	- - ม ร	- ร - ร
- - มม -	- ม - -	ซ ม - -	- ด - -	ด ล - -	ซ ม - -	ด ล - -	- ม - -
- - - ม	- ม - ม	- - ร ด	- ด - ด	- - ซ ม	- - ร ด	- - ซ ม	- ม - ม
- - ร ม	- - ซ ล	ด ล - -	- ม - -	ร ด - -	ด ล - -	ซ ม - -	- ด - -
- ด - -	ร ม - -	- - ซ ม	- ม - ม	- - ม ซ	- - ซ ม	- - ร ด	- ด - ด

กลับต้น บรรเลงเหมือนเดิม

ท่อน 2

- - - ร	- - ม ม	- - - ซ	- - ม ม	- - - ร	- - ม ม	- ร - -	- ม - ม
- - - ร	- ม - -	- - - ซ	- ม - -	- - - ร	- ม - -	- ร - ม	- - - -
- ด - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - -	ด ล - -	- ม - -	ล ซ - -	- ร - -
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - ซ ม	- ม - ซ	- - ม ร	- ร - ร
- - - ม	- - ซ ล	- - - ล	- - ด ร	- - ม -	ม - ร -	ด - ล -	- ซ - -
- ม - -	ร ม - -	- ล - -	ซ ล - -	- - - ร	- ด - ล	- ม - ซ	- ร - -
- ล - -	ซ ม - -	ด ล - -	- ม - -	ร ด - -	ด ล - -	ซ ม - -	- ด - -
- - ซ ม	- - ร ด	- - ซ ม	- ม - ม	- - ม ซ	- - ซ ม	- - ร ด	- ด - ด

กลับต้น บรรเลงเหมือนเดิม

สร้อย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ล	ด - ล ด	- - ด ร	ม - ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร ม - -	- ซ - -	ซ ล - -	- ด - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ด ร	ม ร - -	ด ร - ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร ม - -	ซ ล - -	- - ด ล	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ล	ด - ล ด	- - ด ร	ม - ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร ม - -	- ซ - -	ซ ล - -	- ด - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ - -	ด ำ ร ำ - ด ำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร ม - -	ซ ล - -	- - ด ำ ล	- - - ซ
- - - -	- - - -	ลล - ด ำ -	ด ำ - ด ำ -	- - - -	- - - -	ซซ - ล -	ล - ล -
- - - -	- - - -	- ล - ล	- ล - ล	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ซ-
- - - -	- - - -	มม - ซ -	ซ - ซ -	- - - -	- - - -	รร - ม -	ม - ม -
- - - -	- - - -	- ม - ม	- ม - ม	- - - -	- - - -	- ร - ร	- ร - ร
- - ด ด	- - ร ร	- - ม ม	- - ร ร	- - ด ด	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ
- - - ซ฻	- - - ล฻	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ล฻	- - - ท฻	- - - ซ฻
- - ร ม	- - ซ ล	ด ำ ล - -	- ม ำ - -	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- ด - -	ร ม - -	- - ซ ม	- ม - ม	- - - ล฻	- - - ท฻	- - - ซ฻	- - - ล฻

จบเพลง

4.1 วิเคราะห์วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี เพลงแป๊ะ สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น ทางระนาดทุ้ม ท่อนที่ 1 ประกอบด้วยทำนอง 6 ประโยค หรือ 3 หน้าทับปรบไก่ พบการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญมูล ด ร ม x ซ ล x ตลอดทั้งท่อน ลักษณะการดำเนินทำนองทางระนาดทุ้มเป็นการเกาะทำนองทางฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก การดำเนินทำนองระนาดทุ้มมโหรีพบเป็นกลุ่มทำนองให้เห็นเป็นระยะ ๆ การบรรเลงขอบเขตเสียงมีการใช้ช่วงเสียงสูงกว่าช่วงเสียงของระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์ ตัวอย่างทำนองเพลงแป๊ะสามชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 และ 4 ที่ใช้ช่วงเสียงสูงของผืนระนาดทุ้มในวงมโหรี ซึ่งหากเทียบในขอบเขตของเสียงผืนระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์จะเป็นเสียงลูกยอด

- ร ำ - -	ด ำ ล - -	ล - ด ำ -	- ล - -	ด ำ ล - -	- ฟ - -	ซ ฟ - -	- ร ำ - -
- - ด ำ ล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ม - -	- - ซ ฟ	- ฟ - ฟ	- - ม ร	- ร - ร

วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่พบ ได้แก่ การตีล่วงหน้า การตีล้าหลัง (การตีย้อย) การสะเดาะ การสะบัด การตีแบ่งมือ โดยจะอธิบายรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1.1 การตีสะบัด พบใน ทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้อง 4 ซึ่งเป็นทำนองเดียวกับทางฆ้องวงใหญ่ ตีสะบัดเรียงเสียงฟา ซอล ลา เพื่อไปจบทำนองด้วยเสียงโด

ตัวอย่างการตีสะบัดประโยคที่ 1 วรรคท้า

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ซล - ด ำ
- - - ซ฻	- - - ร	- ม - -	ฟ - - ด

4.1.2 การตีล่วงหน้า พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 8 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 8 และประโยคที่ 4 ห้องที่ 4 การบรรเลงทำนองล่วงหน้าที่พบเป็นการจบสำนวนเพลงที่พยางค์เสียงที่ 2

ตัวอย่างการตีล่วงหน้า ประโยคที่ 1 วรรครับ

- - มำ -	มำ - รำ -	ดำ - ล -	- ซ - -
- - - รำ	- ดำ - ล	- ม - ซ	- ร - -

ตัวอย่างการตีล่วงหน้า ประโยคที่ 2 วรรครับ

- รำ - -	ดำ ล - -	ล - ดำ -	- ล - -
- - ดำ ล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ม - -

4.1.3 การตีล้าหลัง (การตีย้อย) พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3 การตีล้าหลังที่พบเป็นการจบสำนวนทำนองเพลง /- - ม ซ / ร ม ซ ล / ของห้องที่ 1-2 ในห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 1 โดยตีล้าหลังเป็น / - - ม ซ / ร ม ซ - / ล จะเห็นได้ว่าการบรรเลงเสียงสุดท้ายรอให้จังหวะลูกตกผ่านไปแล้วจึงบรรเลงเสียงสุดท้ายนี้ ข้อสังเกตประการหนึ่งคือ เมื่อพิจารณาทำนองถัดไปในห้องที่ 3-4 มีการเว้นพยางค์เสียงที่ 1-2 ไว้จึงสามารถใช้กลวิธีนี้ได้

ตัวอย่างการตีล้าหลัง ประโยคที่ 3 วรรคท้า

- - - ซ	- - ซ -	ล - - ดำ	- - ดำ รำ
- - ม -	ร ม - -	ม - ล -	ซ ล - ล

4.1.4 การตีสะเดาะ พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 1 การสะเดาะเสียงมีในห้องที่ 1 แล้วจบสำนวนที่ห้องที่ 2 เมื่อพิจารณาจากทำนอง ตรงกับทำนองทางฆ้องวงใหญ่ ที่เน้นเสียง มี โดยใช้วิธีการบรรเลงด้วยเสียงห่างๆ

ตัวอย่างการตีสะเดาะประโยคที่ 5 วรรคท้า

- - มม -	- มำ - -	ซ ม - -	- ดำ - -
- - - ม	- ม - ม	- - ร ด	- ด - ด

4.1.5 การตีแบ่งมือ พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 5 และ 6 ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่ลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม

ตัวอย่างการตีแบ่งมือประโยคที่ 2 วรรครับ

ดำ ล - -	- ฟำ - -	ซ ฟ - -	- รำ - -
- - ซ ฟ	- ฟ - ฟ	- - ม ร	- ร - ร

4.2 วิเคราะห์วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี เพลงแป๊ะ สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้น ทางระนาดทุ้ม ท่อนที่ 2 ประกอบด้วยทำนอง 12 ประโยค หรือ 6 หน้าทับปรบไก่ พบการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญมูล ด ร ม x ซ ล x ตลอดทั้งท่อน ลักษณะการดำเนินทำนองทางระนาดทุ้มเป็นการเกาะทำนองทางฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก การดำเนินทำนองระนาดทุ้มในวงมโหรีพบเป็นกลุ่มทำนองให้เห็นเป็นระยะ ๆ เช่นเดียวกับท่อนที่ 1

วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มที่พบ ได้แก่ การตีขโยก การตีล่วงหน้า การตีแบ่งมือ การสะเดาะ โดยจะอธิบายรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.2.1 การตีขโยก การตีขโยกพบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1-4 เป็นการบรรเลงทำนองให้เกิดจังหวะที่ขัดกับทำนองหลักเสมือนเป็นการเน้นเสียง โด เร มี ซอล เรียงกันโดยใช้มือซ้าย-ขวาตีสลับกัน

ตัวอย่างการตีล่วงหน้า ประโยคที่ 2 วรรคท้า

- ด - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - -
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

4.2.2 การตีล่วงหน้า พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 8 การบรรเลงทำนองล่วงหน้าที่พบเป็นการจบสำนวนเพลงที่พยางค์เสียงที่ 2

ตัวอย่างการตีล่วงหน้า ประโยคที่ 3 วรรครับ

- - มำ -	มำ - รำ -	ดำ - ล -	- ซ - -
- - - รำ	- ดำ - ล	- ม - ซ	- ร - -

4.2.3 การตีแบ่งมือ พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 และ 6 ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองที่ลักษณะเฉพาะของระนาดทุ้ม

ตัวอย่างการตีแบ่งมือประโยคที่ 2 วรรครับ

ดำ ล - -	- มำ - -	ล ซ - -	- รำ - -
- - ซ ม	- ม - ซ	- - ม ร	- ร - ร

ตัวอย่างการตีแบ่งมือประโยคที่ 4 วรรครับ

รำ ดำ - -	ดำ ล - -	ซ ม - -	- ดำ - -
- - ม ซ	- - ซ ม	- - ร ด	- ด - ด

4.2.4 การตีสะเดาะ พบในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นท่อนที่ 2 ประโยคที่ 9 ห้องที่ 3 และ7 ประโยคที่ 10 ห้องที่ 3 และ7 การตีสะเดาะในท่อนที่ 2 นี้เป็นลักษณะเดียวกับทำนองฆ้องวงใหญ่

5. สรุปผล

การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรีนั้นปรากฏลักษณะสำคัญได้แก่ การนำเครื่องปี่พาทย์ไปผสมกับวงเครื่องสาย ผู้บรรเลงจะต้องคำนึงถึงความนุ่มนวล แสดงลักษณะเด่นของการบรรเลงระนาดทุ้มไว้ดังเดิมแต่ไม่โลดโผนจนเกินไป และยึดถือเอาทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลัก ที่เรียกว่า “จาว” ซึ่งในปัจจุบันวงมโหรีได้รับความนิยมในการใช้ประกวด การบรรเลงจึงต้องคำนึงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อย

จากการศึกษาเพลงแป๊ะ สามชั้น ทางระนาดทุ้ม พบการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญมูล ด ร ม x ซ ล x ตลอดทั้งเพลงซึ่งสอดคล้องกับการบรรเลงของวงมโหรี ลักษณะทำนองแบ่งออกเป็น 2 ท่อน โดยลักษณะเฉพาะของเพลงแป๊ะ สามชั้นนี้คือท่อนสอง ที่มีทำนองสร้อยอยู่ท้ายเพลง สำหรับวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรี เพลงแป๊ะสามชั้นสามารถสรุปเป็นประเด็น ได้แก่ ประการแรก วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มหรือกลวิธีที่พบจำนวน 6 กลวิธี ได้แก่ การตีล่วงหน้า การตีล้าหลัง (การตีย้อย) การสะเดาะ การสะบัด การตีแบ่งมือ และการตีขโยก กลวิธีทั้ง 6 ปรากฏในทำนองเพลงแป๊ะ สามชั้นทั้งสองท่อน ลักษณะของการบรรเลงระนาดทุ้มต่าง ๆ พบว่าเป็นการดำเนินกลอนระนาดทุ้มที่เรียบร้อย

ไม่โลดโผน คงร่องรอยอยู่ในเสียงลูกตกหรือเสียงสำคัญของทำนองเพลง ซึ่งการดำเนินกลอนระนาดทุ้มนี้แสดงให้เห็นเป็นเป็นที่เป็นทางไม่รกเกะกะอีกด้วย

ประการที่สอง การดำเนินกลอนในช่วงหนึ่งปรากฏการใช้เสียงช่วงเสียงสูง ซึ่งระนาดทุ้มในวงมโหรีมีขอบเขตช่วงเสียงที่สูงกว่าระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์ ประการที่สาม การบรรเลงระนาดทุ้มดำเนินกลอนโดยเกาะทำนองฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นทำนองหลักหรือที่เรียกว่าจาว ๆ กลอนระนาดทุ้มสลับกับทำนองฆ้องวงใหญ่คละไป ประการที่สี่การซ้ำทำนอง ทำนองเพลงแป๊ะสามชั้นมีทำนองที่ซ้ำกันอยู่หลายทำนอง การบรรเลงระนาดทุ้มใช้การบรรเลงกลอนเพลงที่ซ้ำในช่วงที่มีการซ้ำทำนองหลัก รวมถึงลักษณะซ้ำทำนองเดิมในการบรรเลงกลับต้น การบรรเลงระนาดทุ้มในวงมโหรียังคงใช้ลักษณะการบรรเลงระนาดทุ้มตามแบบแผนทั่วไป ผู้บรรเลงเลือกใช้กลอนระนาดทุ้มที่มีความเรียบร้อยเป็นหลัก

รายการอ้างอิง

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ. (2560). *เอกสารประกอบการสอน รายวิชาเพลงมโหรี*. เอกสารอัดสำเนา.

กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (2551). *เครื่องดนตรีไทย พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมราชวงศ์เทพยพงศ เทวกุล ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 8 พฤษภาคม พุทธศักราช 2551*. กรุงเทพมหานคร: (ม.ป.พ).

ชัชวาล แสงทอง. (2557). *วิเคราะห์เพลงเดี่ยวทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์*. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

พิชิต ชัยเสรี. (2536). *โน้ตฆ้องเพลงไทย ชุด สืบสานดุริยางค์ศิลป์*. (ม.ป.พ).

——. (2557). *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2527). *โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554*. พิมพ์ครั้งที่ 2. บริษัทนานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น จำกัด.

สงบ ทองเทศ. (17 มีนาคม 2566). สัมภาษณ์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

เอกสิทธิ์ การคุณี. (10 มีนาคม 2562). สัมภาษณ์.

การสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากความสอดคล้องระหว่างเสียงและชีวิตประจำวัน *“คีย์แคป”*

CREATING TECHNOLOGICAL MUSICAL CREATIONS FROM THE SYMBIOSIS OF SOUND AND EVERYDAY LIFE. “*KEYCAPS*.”

สหภพ มีแก้ว[1] ธนะรัชต์ อนุกูล[2]
Sahaphop Meekaew Tanarach Anukul

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากความสอดคล้องระหว่างเสียงและชีวิตประจำวัน“คีย์แคป” ผลงานสร้างสรรค์นี้มุ่งหวังในการสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีใหม่โดยใช้แผงแป้นอักขระเป็นแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของผู้วิจัย ผู้วิจัยใช้แผงแป้นอักขระตลอดทั้งวันในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น การทำงานหรือการเรียน การผ่อนคลายและสนุกสนานผ่านการเล่นเกม และการฟังเพลงในแนว Lo-Fi เพื่อการผ่อนคลายในชีวิตประจำวัน วิจัยนี้นำเสนอแนวคิดและทฤษฎีอิเลคโทรอะคูสติค (Electro Acoustic) และดนตรีโล-ไฟ (Lo-Fi) ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรี โดยการศึกษาเนื้อหาทั้งหมดประกอบไปด้วยการตีความ การออกแบบเสียง และการจัดวาง เพื่อให้เกิดผลงานดนตรีที่น่าสนใจในแนวประพันธ์สมัยใหม่

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์, เทคโนโลยีดนตรี, เสียงและชีวิตประจำวัน

Abstract

Creating Technological Musical Creations from the Symbiosis of Sound and Everyday Life “KeyCaps”. This research aims to create innovative technological music compositions using typewriter keyboards as an inspiration drawn from the researcher’s daily life experiences. The researcher utilizes typewriter keyboards throughout the day for various activities such as working or studying, relaxing and having fun through gaming, and indulging in Lo-Fi music for daily relaxation. The study incorporates the concepts and theories of Electro Acoustic and Lo-Fi music in the creative process, focusing on interpretation, sound design, and arrangement. The objective is to produce captivating musical works within the realm of modern composition.

Keywords: Creating, Technological Musical, Symbiosis of Sound and Everyday Life

[1]นิสิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา termza5532@gmail.com
[2]อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา tanarat@go.buu.ac.th

1. บทนำ

แผงแป้นอักขระเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญสำหรับเครื่องคอมพิวเตอร์ เพื่อรับป้อนข้อมูลต่าง ๆ เข้าสู่ระบบคอมพิวเตอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อมูลที่เป็นตัวอักษร ลักษณะของแผงแป้นอักขระมีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า โดยได้รับการพัฒนามาจากเครื่องพิมพ์ดีดที่ถูกคิดค้นในปี ค.ศ.1714 โดยนายเฮนรี่ มิลล์ ชาวอังกฤษเป็นผู้คิดค้นและพัฒนาเครื่องพิมพ์ดีดเหล่านี้ขึ้นมา จุดประสงค์หลักในขณะนั้นคือเพื่อช่วยให้คนตาบอดสามารถใช้การพิมพ์ดีดแทนการเขียนด้วยมือ อย่างไรก็ตามยังไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดเกี่ยวกับรูปร่างหน้าตาของเครื่องพิมพ์ดีดเครื่องแรก แต่ผู้ที่สร้างเครื่องพิมพ์ดีดเครื่องแรกคือคริสโตเฟอร์ แลตแฮม โซลส์ (Christopher Latham Sholes) (Miklos, Vincze: 2013)

ในปี ค.ศ.1870 นายราสมุส มาลลิง-ฮานเซน (Rasmus Malling-Hansen) ประธานสถาบันราชวิทยาลัยสำหรับผู้ที่มีภาวะหูหนวกในกรุงโคเปนเฮเก็น (Royal Institute for the deaf-mutes in Copenhagen) ได้สร้างและผลิตเครื่องพิมพ์ดีดชนิดหัวเข็ม โดยตัวเลขเป็นวัตถุประสงค์หลัก แต่ได้พัฒนาให้สามารถพิมพ์ตัวอักษรได้ด้วย โดยเครื่องพิมพ์ดีดชนิดนี้ใช้หัวเข็มจำนวน 52 หัวทำจากทองเหลือง ได้ทำการจดลิขสิทธิ์และเริ่มจำหน่ายครั้งแรกในปี ค.ศ.1875 ซึ่งเป็นรูปแบบการพิมพ์ดีดที่ใช้มือในการเปลี่ยนบรรทัด อย่างไรก็ตามในปี ค.ศ.1867 ก่อนที่เครื่องพิมพ์ดีดแบบใช้มือหมุนจะถูกคิดค้นและเริ่มจำหน่าย ได้มีการคิดค้นและวางจำหน่ายเครื่องพิมพ์ดีดที่ใช้แม่เหล็กไฟฟ้าในการเปลี่ยนบรรทัด ซึ่งถือเป็นต้นแบบของเครื่องพิมพ์ดีดในปัจจุบัน (Moss, M. & Thomas, D., 2022, p.219).

ในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 นักสร้างสรรค์ชื่อนายปีแอร์ แชฟเฟอร์ (Pierre Schaeffer) ชาวฝรั่งเศส ได้ก่อตั้งแนวคิดมิวสิคคอนเคร็ค (Musique concrete) ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติก โดยอิเล็กโทรอะคูสติกเป็นลักษณะของดนตรีที่มีผลจากการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีด้านการบันทึกหรือการผลิตเสียง และใช้ลำโพงเป็นตัวขยายเสียง แต่ไม่ใช้นักดนตรีในการสร้างเสียงโดยตรงในพื้นที่ ดังนั้นดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติกเกิดขึ้นเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานแบบใหม่โดยไม่ผ่านการเล่นสด แนวคิดมิวสิคคอนเคร็คกลายเป็นศูนย์กลางที่เมืองปารีส โดยมีปีแอร์ แชฟเฟอร์เป็นนักสร้างสรรค์ที่มีชื่อเสียงในสายงานนี้ (Simon Emmerson, 1998, p.146)

ดนตรีมิวสิคคอนเคร็คเกิดขึ้นจากกระบวนการวางต่อกันและเปลี่ยนรูปร่างของเสียงธรรมชาติหรือเสียงที่ถูกบันทึกมาโดยไม่จำเป็นต้องระบุต้นกำเนิดจากพื้นที่ใดในเมืองโคโลญจน์ของประเทศเยอรมัน นักประพันธ์ชื่อนายฮอร์เบิร์ต เออเมิร์ต (Herbert Eimert) และนักฟิสิกส์ชื่อว่านายเวอร์เนอร์ เมเยอร์-แอพเพอร์ (Werner Meyer-Eppler) เป็นผู้ที่คิดค้นแนวคิดดนตรีนี้ ซึ่งพวกเขาใช้ไซน์เวฟ (Sine Waves) เพื่อสร้างเสียงสังเคราะห์ในสตูดิโอ ฮอร์เบิร์ตเออเมิร์ตได้ทำการทดลองและประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่โดยเริ่มต้นด้วยการสร้างโน้ตและทดลองสร้างเนื้อเสียงที่มีความดังเบาต่าง ๆ สิ่งที่เหมือนกันระหว่างดนตรีมิวสิคคอนเคร็คและดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติกคือการใช้การบันทึกเสียงและการสังเคราะห์เสียงผ่านลำโพงโดยไม่ต้องมีการเล่นจริงของมนุษย์ ภายในวงการอิเล็กโทรอะคูสติกสิ่งสำคัญคือการผสมผสานระหว่างเสียงที่ถูกบันทึกและเสียงที่ถูกสังเคราะห์ (Valiquet, P., 2021, p.154)

จากความสำคัญที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้ เป้าหมายของผู้วิจัยคือการสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากแผงแป้นอักขระ ชื่อผลงาน “คีย์แคปส์” ผู้วิจัยพิจารณาว่าหากแผงแป้นอักขระหรือคีย์บอร์ดของคอมพิวเตอร์ที่มีเสียงแตกต่างกันสามารถนำมาสร้างเสียงที่ไม่ธรรมดาได้หรือไม่ ดังนั้นผู้วิจัยเลือกใช้เสียงของการกดแผงแป้นอักขระเป็นสารบัญในการสร้างเสียงโดยผสมผสานเทคนิคการดัดแปลงเสียง เช่นการยืด การหด และการเพิ่มความหรูหราให้กับเสียงของการกดปุ่มธรรมดา ๆ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจให้กับผลงานดนตรี ผู้วิจัยเลือกนำเสียงของการกดแผงแป้นอักขระมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างเสียง โดยใช้หลักของดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติกเพื่อก่อตัวผลงานดนตรีที่มีคุณค่าด้านการสร้างสรรค์จากแนวคิดการออกแบบเสียงในภาพยนต์

2. ทบทวนวรรณกรรม

2.1 อิเล็กโทรอะคูสติก (Electro Acoustic)

อิเล็กโทรอะคูสติกเป็นแนวดนตรีที่มีผลจากการเปลี่ยนแปลงของการบันทึกหรือการผลิตเสียง โดยใช้ลำโพงเป็นตัวขยายเสียง และไม่เกี่ยวข้องกับการแสดงการบรรเลงดนตรีในสถานที่นั้น ดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติกเกิดขึ้นในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ตามแนวคิดของการสร้างสรรค์บทประพันธ์จากเสียงที่เกิดขึ้นทั่วไป ที่รู้จักกันว่า “มูสิคคอนแคร์ต” โดยปีแอร์ แชฟเฟอร์เป็นผู้นำแนวคิดนี้ในช่วงปลายทศวรรษ 1940 ถึงต้นทศวรรษ 1950 (Kadlec, F. & Rund, Frantisek & Storek, D., 2011, p.2548)

ปีแอร์ แชฟเฟอร์ได้รับการสนับสนุนทุนจากสถานีวิทยุฝรั่งเศสเพื่อเริ่มทดลองปรับเปลี่ยนเสียงจากแผ่นเสียงเพื่อสร้างเสียงใหม่ โดยใช้วิธีการเพิ่มลดความเร็วในการเล่นและการเล่นย้อนกลับ เป็นต้น การพัฒนากระบวนการนี้นำเสียงที่บันทึกจากสภาพแวดล้อมมาประกอบกับเสียงจากการบันทึกเสียงจริง ๆ โดยไม่จำเป็นต้องบันทึกโน้ต วิธีการนี้เรียกว่า “ดนตรีรูปธรรม” หรือ “มูสิคคอนแคร์ต (Musique Concrète)” และไม่ต้องการการตีความจากนักดนตรีหลังจากการประพันธ์ ผู้รับฟังสามารถรับรู้ถึงความต้องการและความตั้งใจของผู้ประพันธ์ได้จริง โดยใช้วัตถุดิบทางเสียงจริง ๆ ที่ได้จากธรรมชาติ (Daniel Teruggi, 2007)

2.2 อะคูสเมติก (Acousmatic)

อะคูสเมติก คือ รูปแบบหนึ่งของดนตรีอิเล็กโทรอะคูสติก ที่มักจะใช้เสียงที่เกิดขึ้น โดยทั่วไปรอบ ๆ ตัวมาบันทึก ซึ่งเริ่มขึ้นในปี ค.ศ.1940 ในปารีสโดย ปิแอร์ แชฟเฟอร์ ก่อนที่จะมาเป็นอะคูสเมติก ในปี ค.ศ.1970 สำหรับปิแอร์ แชฟเฟอร์ เสียงที่เกิดขึ้นในทั่วไปเปรียบเสมือนกับวัตถุดิบที่ไว้ใช้ในการการ สร้างเสียง แนวคิดในการฟังของเขา คือ การฟังเสียงโดยไม่ต้องสนใจแหล่งที่มาของเสียงการกระทำที่ทำให้เกิดเสียงแล้วมุ่งเน้นที่ลักษณะของเสียง คุณสมบัติของเสียง มีเสียงที่ไพเราะเกิดขึ้น (Campion, G., & Côté, G., 2018)

โดยทั่วไปมนุษย์มักมองข้ามเสียงที่ร่วมรอบตัวของเราด้วยความสนใจที่เกิดขึ้น ตัวอย่างเช่นเมื่อฝนกำลังตกด้านนอก แม้ว่าเราจะได้ยินและรับรู้ว่าฝนกำลังตก แต่เราอาจไม่ได้ยินเสียงของฝนที่ตกต่อพื้นที่ เท่าที่สามารถศึกษาได้ ดนตรีทางเทคโนโลยีที่ซ่อนอยู่นี้เป็นผลมาจากการลดเสียงหลักและให้ความสนใจกับเสียงที่เล็กน้อยมากขึ้น แนวคิดนี้สะท้อนในคำว่า “อะคูสมาติก” (acousmatic) ซึ่งมีต้นกำเนิดจากทฤษฎีของพีธากอรัส (Pythagoras) (Molino, J., 1990, p.134)

แนวคิดของดนตรีทางเทคโนโลยีอะคูสมาติกเกี่ยวข้องกับคำศัพท์ “acousmatic music” ซึ่งสามารถเรียนรู้ได้จากแนวคิดของพีธากอรัสเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างลำโพงและม่านเสียง ในทางปฏิบัติการธรรมชาติเมื่อโฟกัสกับเสียงโดยไม่ต้องสนใจตำแหน่งที่มาของเสียง จะทำให้สามารถเอาใจใส่ในการฟังเสียงได้โดยไม่รบกวนสิ่งรอบตัว เมื่อได้ยินเสียงแล้วการค้นหาแหล่งกำเนิดเสียงจะลดลง ดังนั้นการฟังให้มีประสิทธิภาพสูงสุดคือการใช้ความพยายามและสมาธิในการจดจ่อและฟังเสียงอย่างต่อเนื่อง (Andean, J., 2014)

2.3 การออกแบบเสียง

ความเป็นมาของกระบวนการออกแบบเสียงเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนการวางแผน การออกแบบเสียง ตลอดจนหลังออกแบบเสียงเสร็จเป็นการดำเนินงานต่อเนื่อง การออกแบบเสียง คือวิสัยทัศน์ที่ประสานองค์ประกอบต่าง ๆ ไว้อย่างลงตัว และเป็นการดำเนินงานที่ครอบคลุมเสียงดนตรี พร้อมเสียงเอฟเฟค โดยจะประสานดนตรี เสียงประกอบต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกันเป็นเรื่องราว การออกแบบเสียงและผู้ออกแบบเสียงในแง่ของการสร้างเสียงใหม่ การออกแบบเสียงคือการสร้างซาวด์แทร็ก ซึ่งการออกแบบการผลิต คือ การสร้างจินตภาพ ของผู้ออกแบบ มีหน้าที่รับผิดชอบภาพรวมของงาน ผู้ออกแบบเสียงมีหน้าที่รับผิดชอบต่อเสียงที่ออกแบบทั้งสอง ความรับผิดชอบในการออกแบบเสียงเป็นของนักออกแบบเสียงที่ได้รับมอบหมายจากโปรดิวเซอร์ ซึ่งเป็นผู้ให้คำแนะนำแก่ทีมเสียง และโดยปกติแล้ว มีบทบาทโดยตรงในระหว่างขั้นตอนหนึ่งหรือหลายขั้นตอนของการผลิตแทร็กเสียงต่าง ๆ (Walter Murch, 2002)

คำว่า “นักออกแบบเสียง” เป็นคำที่เริ่มใช้เป็นครั้งแรกในฐานะงานฝีมือระดับมืออาชีพในวงการภาพยนตร์และละคร ตั้งแต่ปี 1979 เมื่อรางวัลออสการ์สำหรับการออกแบบเสียงถูกมอบให้กับวอลเตอร์ เมิร์ชสำหรับภาพยนตร์ Apocalypse Now ในช่วงหลายปีที่ผ่านมา คำนี้ถูกลดทอนให้ครอบคลุมทุกคนในทีมผลิตเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้สร้างเอฟเฟกต์เสียงและผู้แก้ไขเอฟเฟกต์เสียง ทั้งคู่มีส่วนร่วมในการผลิตเสียง นักออกแบบเสียงเป็นผู้รับผิดชอบในการควบคุมเสียงอย่างสร้างสรรค์ โดยสื่อออกมาเป็นความหมายที่ต้องการและเป็นหน้าที่ของผู้ออกแบบเสียงในการใส่เสียงที่สอดคล้องกัน สมาชิกคนหนึ่งในทีมเสียงที่เข้าใกล้เคียงกับผู้ออกแบบการผลิตและผู้ตัดต่อภาพ มีความสามารถในการฟังอย่างมีวิจารณญาณและเข้าใจว่าเสียงที่สื่อสารออกไปจะส่งผลในการรับรู้ของผู้ฟังอย่างไร ซึ่งเป็นสำนวนที่ว่า “เสียงมีหู” (Stanley R. Alten, 2011, p.277)

3. วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากแผงแป้นอักขระ *“คีย์แคปส์”*

4. ระเบียบวิธีวิจัย

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากแผงแป้นอักขระ โดยผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนดังนี้ แนวคิดในการประพันธ์ ขั้นตอนในกระบวนการสร้างงาน เครื่องมือที่ใช้ในการประพันธ์การวิเคราะห์ข้อมูล การนำเสนอข้อมูล

4.1 แนวคิดในการประพันธ์

การทำงานหรือการเรียนผู้วิจัยมีประสบการณ์ในการทำงานหรือการเรียนที่รู้สึกว่าเวลาผ่านไปช้า อาจเกิดจากภาวะสมาธิสูงหรือความตั้งใจในการทำงานที่สูง ผู้วิจัยใช้ความรู้สึกนี้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานที่มีความช้า เช่น การใช้ความช้าในเพลงในระดับช้าเป็นจังหวะหลัก ที่สื่อถึงความรู้สึกและความเข้าใจในช่วงการทำงานหรือการเรียนที่ผ่านมาอย่างช้า ๆ

การผ่อนคลายและสนุกสนานผ่านการเล่นเกมผู้วิจัยใช้เวลาส่วนใหญ่ในการเล่นเกมเพื่อผ่อนคลายและสนุกสนาน การเลือกเกมฟอลกาย (Fall Guy) ที่ผู้วิจัยเคยเล่นมาแล้วเป็นตัวอย่างของการผ่อนคลายที่ชื่นชอบ ในการสร้างท่อนที่ 2 ผู้วิจัยใช้เสียงที่ได้บันทึกมาจากการเล่นเกมเพื่อสร้างความตื่นเต้นและประสบการณ์ที่คล้ายกับการฟังเสียงหัวใจเต้น โดยมีการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อสร้างความตื่นเต้นและสนุกสนานในการเล่นเกม

การนั่งฟังเพลงแนว Lo-Fi ในช่วงเย็นผู้วิจัยมักจะนั่งฟังเพลงในแนว Lo-Fi ในช่วงเย็นเพื่อผ่อนคลาย แนวเพลงที่ชื่นชอบคือแนวเพลง Lo-Fi ที่มีความฟังสบาย ในท่อนที่ 3 ผู้วิจัยสร้างเพลงที่มีความใกล้เคียงกับเสียงเครื่องดนตรีทั่วไป โดยใช้เสียงแผงแป้นอักขระทั้งหมดในการดัดแปลงเพลง ผลลัพธ์ที่ได้คือเพลงที่มีความฟังสบายและสร้างความผ่อนคลายหลังจากประสบการณ์ในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2

รูปแบบชีวิตของผู้วิจัยมีความสมดุลและหลากหลาย รวมทั้งการทำงานหรือการเรียนอย่างช้า ๆ การผ่อนคลายและสนุกสนานผ่านการเล่นเกม และการฟังเพลงในแนว Lo-Fi เพื่อผ่อนคลายในช่วงเย็น

4.2 ขั้นตอนในกระบวนการสร้างงาน

4.2.1 ขั้นตอนการเตรียมสร้างงาน

ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับดนตรี และศิลปะแขนงต่างๆ เพื่อให้มีความเข้าใจและนำองค์ความรู้เหล่านั้นมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังศึกษาและนำวิธีการประพันธ์เพลงในรูปแบบอิเล็กโทรอะคูสติกและเทคนิคในการปรับเปลี่ยนคุณลักษณะของเสียงมาใช้ในการประพันธ์บทประพันธ์อีกด้วย

เนื่องจากผู้วิจัยเลือกใช้แผงแป้นอักขระเป็นหัวข้อในการวิจัย จึงจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องเพื่อการวิจัย ซึ่งประกอบไปด้วยแผงแป้นอักขระชนิดต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยครอบครองและสามารถหาได้ และเครื่องมือในการบันทึกเสียงแผงแป้นอักขระผ่านโปรแกรม (DAW Digital Audio Workstation) ดังนั้น ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงแผงแป้นอักขระเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างงานประพันธ์

4.2.2 ขั้นตอนระหว่างการสร้างงาน

ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยทำการแบ่งท่อนของเสียงและต่างฉากต่าง ๆ ของภาพในเกมส์เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับสื่ออื่น ๆ ในเกมส์นั้น โดยนำเสียงที่ผ่านกระบวนการบันทึกมาแล้วผ่านกระบวนการด้านเสียงและผสมโดยใช้เครื่องมือ DAW (Digital Audio Work Station) เพื่อสร้างผลงานอย่างมีคุณภาพ สุดท้ายในขั้นตอนนี้จะทำการ Mastering ไฟล์ผลงานเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ดีที่สุดในการสร้างงานนั้น ๆ

4.2.3 เครื่องมือที่ใช้ในการประพันธ์

เมื่อผู้วิจัยต้องการผลิตเสียงด้วยคอมพิวเตอร์ จะมีอุปกรณ์มากมายหลายอย่างที่สามารถเลือกใช้ได้ โดยเฉพาะในด้านอุปกรณ์ภายในโปรแกรมต่าง ๆ ที่สามารถช่วยในการผสมเสียง ปรับแต่งเสียง และตัดต่อเสียง อีกทั้งยังมีความสามารถอื่น ๆ อีกมากมาย ในการผลิตเสียงในครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้ Audio Interface: M-AUDIO M-TRACK 2X2M C-SERIES เป็นอุปกรณ์แปลงสัญญาณเสียงหรือที่เรียกว่า “ออดิโอ้ อินเตอร์เฟส” เพื่อช่วยในการบันทึกเสียงและแปลงสัญญาณที่บันทึกจากไมค์โครโฟนให้เป็นสัญญาณดิจิตัล ส่วนในการฟังเสียงระหว่างการประพันธ์ผู้วิจัยใช้ลำโพงมอนิเตอร์ KRK ROKIT4 และในการฟังเสียงระหว่างการประพันธ์ผู้วิจัยใช้หูฟัง Beyerdynamic DT 770 Pro 80Ohm สำหรับฟังเสียงระหว่างการประพันธ์ ในขณะที่ไมค์โครโฟนที่ใช้คือ Studio Projects B3 ซึ่งเป็นไมค์โครโฟนแบบคอนเด็นเซอร์ (Condenser Microphone) ซึ่งสามารถบันทึกเสียงได้อย่างชัดและเก็บย่านความถี่ได้กว้าง และตอบสนองต่อเสียงได้ดี

5. ผลการวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์อย่างละเอียด โดยเน้นที่การสร้างผลงานจากแผงแป้นอักขระ และมีการกล่าวถึงประเด็นหลัก 3 ประเด็นที่สำคัญ คือการตีความผลงานสร้างสรรค์ การออกแบบเสียง และการจัดวาง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์ทั้งหมดเพื่อเข้าใจและสร้างความรู้เพื่อนำมาสร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบเทคโนโลยีดนตรี

การตีความผลงานสร้างสรรค์เป็นหนึ่งในประเด็นที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ ซึ่งนำมาใช้ในการเข้าใจและอธิบายความหมายและคุณค่าของผลงานที่สร้างขึ้น ในขณะเดียวกัน การออกแบบเสียงก็เป็นประเด็นอีกหนึ่งที่ถูกพูดถึง โดยผู้วิจัยใช้แผงแป้นอักขระเป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างเสียงและผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคต่าง ๆ เช่น การดัดแปลง ตัด ยืด หด เสียงจากแผงแป้นอักขระชนิดต่าง ๆ เพื่อสร้างผลงานที่เป็นเอกลักษณ์และน่าสนใจ

5.1 การตีความผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ทำการแบ่งการวิเคราะห์เป็นจำนวนทั้งหมด 3 ท่อน ดังนี้

5.1.1 ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้กำหนดให้เป็นเหมือนชีวิตประจำวันของตัวผู้วิจัยเพื่อเสริมสร้างความเชื่อมโยงและความสอดคล้องกับข้อมูลด้านบน ซึ่งทุกวันตัวผู้วิจัยจะไปช่วยงานหรือทำงานที่มหาวิทยาลัยเป็นประจำ ดังนั้น เพื่อให้สื่อถึงความรู้สึกในช่วงการทำงานหรือช่วงเรียนที่รู้สึกว่าเวลาผ่านไปช้า ผู้วิจัยจึงตั้งแต่แรกเล็งเห็นว่าจะใช้ความเร็วของเพลงในระดับช้าเป็นจังหวะหลัก เพื่อสร้างความเข้าใจและบ่งบอกถึงความรู้สึกดังกล่าว

ในการสร้างความช้าของเพลงนั้น ผู้วิจัยใช้เสียงพิมพ์แผงแป้นอักขระที่สอดคล้องกับความเร็วในการพิมพ์ของตัวผู้วิจัยเองตั้งแต่เริ่มจนถึงที่สิ้นสุดของท่อนเพลงนั้น อย่างไรก็ตาม วัตถุประสงค์ของการใช้ความเร็วของเพลงในระดับช้านี้เพื่อสื่อถึงความรู้สึกและประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของตัวผู้วิจัยที่สอดคล้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์

5.1.2 ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยได้กำหนดให้เรื่องราวเป็นตัวผู้วิจัยในช่วงเย็นเพื่อความสอดคล้องและต่อเนื่องกับข้อมูลด้านบน ซึ่งทุกวันผู้วิจัยจะใช้เวลาส่วนใหญ่ในการเล่นเกมที่มีหลายเกมเพื่อความสนุกและผ่อนคลาย ในการเลือกเกมสำหรับท่อนนี้ผู้วิจัยจึงเลือกเกมที่เคยเล่นมาอย่างหนึ่งเกม คือ เกมฟอลกาย (Fall Guy)

ผู้วิจัยทำการบันทึกเสียงแผงแป้นอักขระขณะที่เล่นเกมและนำเสียงที่ได้บันทึกมาเป็นเสียงหลักในท่อนที่ 2 โดยการใช้เสียงที่บันทึกมาเพื่อสร้างความตื่นเต้นและสร้างประสบการณ์ที่คล้ายกับการฟังเสียงหัวใจเต้นหรือเครื่องมือวัดชีพจร การใช้เสียงที่คล้ายกับเสียงหัวใจเต้นเพื่อเพิ่มความตื่นเต้นจะเป็นจุดเน้นในท่อนนี้ และจะมีจังหวะการเล่นที่มีความเปลี่ยนแปลงและเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ในระหว่างท่อนนี้

5.1.3 ท่อนที่ 3 ผู้วิจัยได้กำหนดให้เรื่องราวเป็นเหมือนในทุกคืนของผู้วิจัยหลังจากที่เล่นเกมเสร็จแล้ว โดยผู้วิจัยมักจะนั่งฟังเพลงเป็นประจำ และแนวเพลงที่ผู้วิจัยชื่นชอบคือแนวเพลง Lo-Fi ผู้วิจัยได้เลียนแบบความเป็น Lo-Fi โดยการใช้เสียงบรรยากาศจากแผ่นไวนิลและแทนที่ด้วยเสียงแผงแป้นอักขระ โดยที่เสียงดนตรีหรือเสียงเพลงแทนที่ด้วยเสียงแผงแป้นอักขระทั้งหมด

ในท่อนนี้ผู้วิจัยพยายามดัดแปลงเพลงให้มีความใกล้เคียงกับเสียงเครื่องดนตรีที่พบทั่วไป โดยใช้เสียงที่เกิดจากแผงแป้นอักขระทั้งหมด ผลลัพธ์ที่ได้คือเพลงที่มีความฟังสบายและสร้างความผ่อนคลายหลังจากที่ผ่านมากับท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ที่มีความหนาแน่นของเพลง

5.2 การออกแบบเสียง

การสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีในรูปแบบการเขียนเชิงวิชาการมีขั้นตอนหลักดังนี้: ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบเสียงที่ใช้เป็นแนวทางในการสร้างผลงาน แบ่งเสียงออกเป็น 3 กลุ่มประเภทหลัก คือ 1) เสียงที่ได้จากการบันทึก 2) เสียงที่เปลี่ยนคุณลักษณะ และ 3) เสียงที่เกิดจากการสังเคราะห์

ตารางที่ 1 เสียงที่ใช้ในงานวิจัย

เสียงที่ได้จากการบันทึก	เสียงที่เปลี่ยนคุณลักษณะ	เสียงที่เกิดจากการสังเคราะห์
เสียงการถอดสายเชื่อมต่อ	เสียงเครื่องวัดชีพจร	เสียง Kick
เสียงการเสียบสายเชื่อมต่อ	เสียงการเต้นของหัวใจ	เสียง Snare
เสียงการเกิดข้อผิดพลาดในการกดแผงแป้นอักขระ	เสียงครืด	เสียง Hihat
เสียงการเกิดข้อผิดพลาดในการกดแผงแป้นอักขระ	เสียงขูด	เสียง Chord
เสียงการพิมพ์ด้วยเสียงแผงแป้นอักขระแบบปุ่มสีฟ้า	เสียงแผงแป้นอักขระยืด	เสียง Counter Chord
เสียงการพิมพ์แนะนำตัวจากแผงแป้นอักขระชนิดปุ่มสีฟ้า		เสียง Synthesis Melody
เสียงแผงแป้นอักขระจากการเล่นเกมฟอลกาย		
เสียงกดปุ่มเว้นวรรค		

ที่มา : ธนะรัชต์ อนุกูล

เสียงที่ใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ผู้วิจัยเริ่มจากการบันทึกเสียงที่มีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน อย่างเช่น เสียงการถอดและการเสียบสายเพื่อเชื่อมต่ออุปกรณ์คอมพิวเตอร์ หรือเสียงเตือนข้อผิดพลาดจากการทำงานของแป้นอักขระ นอกจากนี้ยังมีเสียงจากแผงแป้นอักขระในอากับกิริยาขณะเล่นเกมส์ด้วย สำหรับเสียงที่สร้างขึ้นจากการนำเสียงที่บันทึกมาสร้างจินตภาพของการเล่าเรื่อง ได้แก่ เสียงเครื่องวัดชีพจร เสียงการเต้นของหัวใจ การครืด-ขูด หรือการยืดเวลา และกลุ่มเสียงที่สามคือกลุ่มเสียงที่เกิดจากการนำเสียงที่บันทึกมาไปสังเคราะห์เสียงด้วยอุปกรณ์สังเคราะห์เสียงที่เรียกว่า “แซมเปอร์” (Sampler) เพื่อสร้างเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

5.2.2 การจัดคุณลักษณะของเสียง ผู้วิจัยเลือกใช้อีควอไลเซอร์ (Equalizer) คอมเพรสเซอร์ (Compressor) และ Pitch เพื่อให้ได้คุณลักษณะของเสียงที่ต้องการ

5.2.2.1 อีควอไลเวอร์ (Equalizer) หรืออีคิว (EQ) คืออุปกรณ์สำหรับปรับระดับความดังของย่านความถี่เสียง ย่านต่าง ๆ เพื่อให้ได้เสียงอย่างที่ต้องการ ไม่ว่าจะเป็นการปรับเพื่อการฟังเพลง ไปจนถึงการปรับบาลานซ์ย่านความถี่เสียงต่าง ๆ อย่างละเอียดในการแสดงคอนเสิร์ตต่าง ๆ และ ในงานสตูดิโอ

ภาพที่ 1 Channel EQ เสียงการเกิดข้อผิดพลาดในการกดแผงแป้นอักขระ

ที่มา: สหภาพ มีแก้ว

ในกระบวนการประพันธ์บทเพลงที่น่าสนใจนี้ ผู้วิจัยได้นำเอาเครื่องมือแชนแนลอีคิว (Channel EQ) เข้ามาใช้เพื่อจัดการค่าความถี่ของเสียงในแต่ละช่วงเสียง เพื่อให้ได้เสียงที่ตรงตามความต้องการของผู้วิจัยอย่างแม่นยำ โดยการลดหรือเพิ่มช่วงย่านความถี่ต่าง ๆ ในแบบของช่วงย่านความถี่ต่ำ (Low pass) ระหว่าง 20-100 Hz และกำหนดเดซิเบลต่ออ็คเทฟ (dB/Oct) ในช่วงความถี่ต่ำกลาง (Mid-Low) ระหว่าง 100-1000 Hz และช่วงสูงกลาง (Mid-High) ระหว่าง 1000-10000 Hz และช่วงสูง (High) ระหว่าง 10000-20000 Hz เพื่อสร้างความแตกต่างในแต่ละช่วงความถี่ของเสียงให้เป็นไปตามที่ต้องการ อีกทั้งยังสามารถกำหนดความกว้างของช่วงเสียงคิว (Q) เพื่อกำหนดความกว้างและความแคบของช่วงความถี่ที่แบ่งไว้ ทั้งหมดนี้ทำให้ผู้วิจัยสามารถควบคุมและปรับแต่งลักษณะเสียงได้อย่างเป็นอันมาก เพื่อสร้างผลงานทางดนตรีที่หลากหลายและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

5.2.2.2 คอมเพรสเซอร์คือ เครื่องมือที่ช่วยบีบอัดไดนามิกของสัญญาณเสียงในช่วงความแตกต่างระหว่างระดับเสียงที่ดังที่สุด กับระดับเสียงที่เบาที่สุดในสัญญาณเสียงนั้น คอมเพรสเซอร์จะทำการกดระดับเสียงที่ดังที่สุดลงมา เพื่อให้ได้ระดับความดังเฉลี่ยที่ใกล้เคียงกัน

ภาพที่ 2 Compressor Platinum Digital เสียง Kick

ที่มา: สหภาพ มีแก้ว

ในกระบวนการประพันธ์บทเพลงด้วยโปรแกรมโลจิกโปรเอกซ์ (Logic Pro X) ผู้วิจัยได้ใช้เอฟเฟคคอมเพรสเซอร์เพื่อเพิ่มความหลากหลายและปรับแต่งเสียงให้ตรงตามที่ต้องการ โดยเฉพาะการใช้คอมเพรสเซอร์แบบแพลตตินัมดิจิทัล (Platinum Digital) เพื่อลดหรือขยายคลื่นเสียง เป็นต้น การปรับค่าเทรสโฮล์ด (THRESHOLD) เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ช่วยกำหนดระดับค่าสัญญาณเสียงที่ผ่านเข้าสู่คอมเพรสเซอร์ นอกจากนี้ยังมีค่าอัตราส่วนในการควบคุม (RATIO) ที่ใช้ปรับระดับความสัมพันธ์ระหว่างสัญญาณเข้ากับสัญญาณออก เพื่อให้ได้ระดับความสมดุลของเสียงที่ต้องการ ส่วนค่าเมคอัพ (MAKE UP) สามารถเพิ่มหรือลดระดับความเสียงเพิ่มขึ้นหรือลดลงได้ นอกจากนี้ยังมีค่านีย์ (KNEE) เพื่อกำหนดความแข็ง (Hard) หรือความนุ่ม (Soft) ของเสียง และค่าแอทแทค (ATTACK) เพื่อกำหนดความเร็วในการทำงานของคอมเพรสเซอร์ รวมถึงค่ารีลีส (RELEASE) เพื่อกำหนดระยะเวลาในการทำงานของคอมเพรสเซอร์ เป็นต้น ทั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยสามารถปรับแต่งลักษณะเสียงอย่างเหมาะสมเพื่อสร้างผลงานทางดนตรีที่หลากหลายและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

5.2.2.3 โอเวอร์ไดร์ฟ (OverDrive) ผู้วิจัยใช้เพื่อเพิ่มคุณลักษณะของเสียงให้มีความแตกของเสียงขึ้น ใช้เพื่อให้เสียงมีความแตกได้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์มากขึ้น

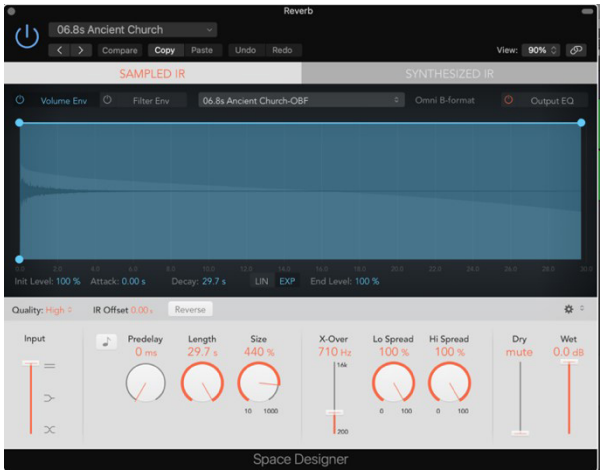
ภาพที่ 3 Overdrive เสียง Snare

ที่มา: สหภพ มีแก้ว

เพื่อเพิ่มความหลากหลายให้กับเสียงที่สร้างขึ้น ผู้วิจัยได้นำเอาการขับเสียงแตก (Drive) เข้ามาเพิ่มเติมในกระบวนการสร้างเสียง ซึ่งการขับเสียงแตกนี้จะช่วยให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความอิสระและพลังมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการกำหนดช่วงคลื่นเสียง (Tone) เพื่อควบคุมและปรับแต่งความถี่ของเสียงให้ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการ การกำหนดค่าสัญญาณออก (Output) สามารถปรับเพิ่มหรือลดระดับเสียงออกมา เพื่อให้มีความสมดุลกับเสียงที่ต้องการ อีกทั้งยังมีการชดเชยเสียง (Level Compensation) ซึ่งเป็นการปรับระดับเสียงเพื่อให้คงที่ไม่ว่าจะมีการปรับแต่งคุณสมบัติอื่น ๆ ของเสียงหรือไม่ก็ตาม

5.2.3 การสร้างมิติของเสียง ผู้วิจัยเลือกใช้รีเวิร์บ (Reverb) เพื่อให้ได้มิติของเสียงที่ผู้วิจัยต้องการ

ภาพที่ 4 เอฟเฟคสเปสดีไซย์เนอร์รีเวิร์บ เสียงการเกิดข้อผิดพลาดในการกดแผงแป้นอักขระ



ที่มา: สหภพ มีแก้ว

ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีดนตรีจากแผงแป้นอักขระทางดนตรี ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือเสียงที่ชื่อว่าสเปสดีไซย์เนอร์รีเวิร์บ (Space Designer Reverb) เพื่อสร้างมิติของเสียงให้กับผลงานดนตรีที่สร้างขึ้น โดยเครื่องมือนี้สามารถปรับแต่งคุณสมบัติต่าง ๆ ของเสียงได้อย่างหลากหลาย เช่น การเพิ่มความก้องของเสียงโดยการปรับสัดส่วนเสียงแห้ง (Dry) และเสียงก้อง (Wet) การกำหนดค่าหน่วงก่อนที่เสียงเอฟเฟกจะเริ่มทำงาน (Predelay) การกำหนดขนาดของห้องที่เสียงเอฟเฟกจะสะท้อนกลับมา (Size) และความยาวของเสียงเอฟเฟก (Length) ที่สามารถปรับได้ในหน่วยเวลาวินาที เครื่องมือยังสามารถกำหนดการกระจายเสียงในช่วงความถี่ต่าง ๆ ได้ เช่น การกำหนดการแพร่กระจายของเสียงต่ำ (Low Spread) และการกระจายของเสียงสูง (Hi Spread) รวมถึงการกำหนดช่วงความถี่ที่ต้องการให้เสียงครอสโอเวอร์ (X-Over) ทำงาน

5.3 การจัดวาง

5.3.1 ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยในการจัดวางเสียงตามการตีความในแต่ละท่อน โดยท่อนที่ 1 ต้องการเริ่มต้นเพลงด้วยเสียงที่มีการดัดแปลงน้อย ผู้วิจัยได้นำหนังสือ “ทฤษฎีดนตรี ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ” เป็นผู้เขียน เป็นหนังสือที่ผู้วิจัยใช้ในการเรียนจึงได้นำมาเปรียบเทียบกับชีวิตประจำวันของผู้วิจัยที่ในแต่ละวันตัวผู้วิจัยจะเข้าไปช่วยงานต่าง ๆ ที่มหาวิทยาลัยเป็นประจำ และได้เลือกนำหน้าที่ 28 และพิมพ์ในหัวข้อหัวโน้ต เป็นจำนวน 4 บรรทัด ในการเลือกหน้านี้เกิดจากกระบวนการ “สุ่มเลือก” โดยได้พิมพ์ด้วยความเร็วในการพิมพ์ของตัวผู้วิจัยเอง ในท่อนนี้เสียงที่เป็นเสียงหลักคือเสียงพิมพ์และจะมีเสียงแผงแป้นอักขระเสียงอื่นที่มีน้ำหนักในการกดต่างกัน แทรกเข้ามาเป็นช่วง

ผู้วิจัยได้นำวัตถุดิบที่ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกมาเพื่อใช้เป็นวัตถุดิบซึ่งคือแผงแป้นอักขระ นำเรื่องราวที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้นำมาตั้งเป็นเป้าหมายของท่อน และทำการเลือกสิ่งที่จะนำมาสร้างเสียงโดยคำนึงถึงเรื่องราวและความเป็นไปได้ของวิธีสร้างเสียง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการเลือกการพิมพ์แผงแป้นอักขระโดยนำหนังสือทฤษฎีดนตรีที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษานำมา สุ่มเลือกและเลือกหัวข้อที่มีชื่อว่า “หัวโน้ต” นำมาพิมพ์และทำการบันทึกเสียง และนำมาจัดวางในท่อนที่ 1 เพื่อให้เสียงนี้เป็นเสียงหลัก

5.3.2 ท่อนที่ 2 เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ท่อนดังกล่าวมีความรู้สึกของเพลงที่มีความตื่นเต้นมากขึ้น ผู้วิจัยจึงนำเสียงแผงแป้นอักขระจากการที่ผู้วิจัยกำลังเล่นเกมอยู่ ซึ่งมีทั้งการกดที่รัวและต่อเนื่องมากกว่าการพิมพ์ และได้สร้างเสียงที่ให้ความรู้สึกเหมือนกับกำลังอยู่ในห้องเงียบและมีเสียงชีพจรที่ให้ความรู้สึกเหมือนอยู่ในห้องผ่าตัดที่มีเสียงเครื่องวัดชีพจร ผู้วิจัยได้นำเสียงของแผงแป้นอักขระที่ผู้วิจัยเลือกมาใช้ในการประพันธ์เพลง และนำมาใช้ในการเล่นเกมและทำการบันทึกเสียง

ขณะที่กำลังเล่น โดยเสียงของแผงแป้นอักขระนั้นจะมีอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ความรู้สึกตื่นเต้น ผู้วิจัยจึงนำเสียงที่บันทึกได้มาใช้เป็นเสียงหลักของท่อนที่ 2 และจะมีเสียงที่ได้จากการบันทึกเสียงหรือเสียงที่มีการดัดแปลงจากแผงแป้นอักขระเสียงอื่นแทรกอยู่ในท่อนนี้ โดยผู้วิจัยได้ทำการวางบทเพลงตามเรื่องราวที่ผู้วิจัยได้วางไว้

5.3.3 ท่อนที่ 3 เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้เพลงสื่อความรู้สึกที่ผ่อนคลาย ผู้วิจัยจึงได้ทำให้ท่อนนี้มีความเป็นดนตรีที่ฟังสบายมากขึ้น โดยผู้วิจัยนำเสียงต่างๆ ที่ได้มานำมาใส่ในเอฟเฟคต่าง ๆ เพื่อให้เกิดโน้ตที่ผู้วิจัยต้องการ และใส่ทำนองที่ผู้วิจัยได้ยินจากการกดเล่นไปเรื่อย ๆ นำมาใส่โน้ตทำให้เกิดทำนองที่เป็นทำนองหลักของท่อนนี้ ผู้วิจัยต้องการให้เพลงในท่อนนี้มีความสบาย จึงนำดนตรีที่เรียกว่าโล-ไฟ (Lo-Fi) โดยเปลี่ยนจากเสียงพื้นที่เป็นเสียงแผ่นไวนิลเป็นเสียงของการกดแผงแป้นอักขระ

ผู้วิจัยได้นำเสียงของแผงแป้นอักขระที่ทำการบันทึกมาด้วย การกดแบบต่าง ๆ นำมาเลือกเสียงที่ผู้วิจัยต้องการ ซึ่งผู้วิจัยต้องการให้เสียงที่ได้มานั้นมีระดับเสียง จึงได้เลือกเสียงการเสียบสาย ถอดสาย นำมาใส่ในเอฟเฟคและทำการดัดแปลงจนสามารถทำให้ได้เสียงที่ต้องการ ผู้วิจัยจึงนำมาจัดวางให้เกิดเสียงคอร์ดและทำนองต่าง ๆ ซึ่งเพลงนี้มีแนวเพลงที่ฟังสบาย โดยทำนองที่ได้ในท่อนนี้เกิดจากผู้วิจัยได้ยินเสียงการกดเป็นจังหวะ จึงนำมาใส่ระดับเสียงและได้เป็นทำนองที่ได้ยิน ซึ่งเพลงนี้ได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงแนวโล-ไฟ (Lo-Fi) มีจุดเด่นในเสียงบรรยากาศของแผ่นเสียงแบบดั้งเดิม โดยผู้วิจัยได้ใช้เสียงของแผงแป้นอักขระเป็นเสียงบรรยากาศแทนเสียงของแผ่นเสียง

6. สรุปและอภิปรายผล

การตีความเป็นกระบวนการที่ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์เป็นทั้งหมด 3 ท่อน โดยในแต่ละฉากจะมีเนื้อหาที่ไม่เหมือนกัน สร้างอารมณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกัน อย่างชัดเจน ดังนั้นเสียงที่เกิดขึ้นก็จะมีความแปลกใหม่หรือเกิดเสียงใหม่ขึ้นมาในฉากต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ศึกษาเสียงที่เกิดขึ้นทั้งหมดในแต่ละท่อนก่อนที่จะสร้างเสียงใหม่เข้าไป ดังเช่นงานวิจัยของ ภัทริยา วิริยะศิริชัฒนะ (2558) ได้กล่าวถึงการตีความบทประพันธ์ไว้ว่า รูปแบบการเล่าเรื่องราวแบบในภาพยนตร์มีเรื่องราวที่ผสมผสานเรื่องราวความรัก คุณค่าของความดี และความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน

การออกแบบเสียงเป็นหัวข้อที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์อย่างละเอียดเป็น 3 ประเด็นหลัก การสร้างเสียงมีการบันทึกเสียงและการสร้างเสียงสังเคราะห์ซินธิไซเซอร์ เสียงที่สร้างขึ้นแต่ละเสียงมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน วัสดุที่ใช้ในการสร้างเสียงมีผลต่อความรู้สึกและอารมณ์ของผู้ฟังและเสียงที่สร้างขึ้นมีความสมจริงที่สูงสุด การวิจัยของ พัชรพล ก้องเพชรศักดิ์ (2558) ได้กล่าวถึงการออกแบบเสียงในภาพยนตร์ว่าการบันทึกเสียงประกอบมีบทบาทสำคัญในการสร้างความตื่นเต้น เสียงประกอบที่สร้างขึ้นบางเสียงยังต้องปรับปรุงด้านเทคนิคและการเลือกใช้วัสดุในการบันทึกเสียงเพื่อให้ได้เสียงประกอบที่สอดคล้องกับภาพยนตร์ ว่าการบันทึกเสียงประกอบมีบทบาทสำคัญในการสร้างความตื่นเต้น เสียงประกอบที่สร้างขึ้นบางเสียงยังต้องปรับปรุงด้านเทคนิคและการเลือกใช้วัสดุในการบันทึกเสียงเพื่อให้ได้เสียงประกอบที่สอดคล้องกับสิ่งที่ต้องการ

การจัดวางเสียงเป็นกระบวนการที่ผู้วิจัยสร้างเสียงต่าง ๆ โดยใช้แป้นอักขระและจัดวางเสียงเหล่านั้นให้เข้าด้วยกัน เพื่อสร้างเสียงสมบูรณ์ การสร้างเสียงเหล่านี้นั้นมีความหลากหลายทั้งในมิติของเสียงและเพื่อความสมจริง แต่เสียงหนึ่งไม่ได้ประกอบด้วยเสียงเดียวเท่านั้น แต่จะประกอบด้วยเสียงหลาย ๆ เสียงที่ได้จัดวางและผสมกัน เพื่อให้เกิดเสียงที่สมบูรณ์และเพิ่มความสมจริงอีกด้วย งานวิจัยของ ศุภวิชญ์ ค้ำคูณและธนกฤต สูชัยยะ (2558) ได้กล่าวถึงการใช้วัสดุในการอัดเสียงซึ่งอาจมีน้อยเกินไปทำให้เสียงที่ได้ยังไม่มีความหลากหลายเท่าที่ควร แต่โดยรวมผลงานที่ผลิตออกมานั้นมีคุณภาพที่เหมาะสม มีเสียงประกอบหลาย ๆ เสียงรวมกันเป็นเสียงเดียว ซึ่งสามารถปรับหรือปรุงรายละเอียดของเสียงได้และนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสม

ผลงาน “KeyCaps”

รายการอ้างอิง

ภัทริยา วิริยะศิริชัฒนะ. (2558). *การวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง LESMISERABLES*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (นิเทศศาสตร์และนวัตกรรม) คณะนิเทศศาสตร์และนวัตกรรมการจัดการ สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

พัชรพล ก้องเพชรศักดิ์. (2558). *การผลิตเสียงประกอบ (Sound effects) เพื่อใช้ประกอบภาพยนตร์เขย่าขวัญ (Thriller) ด้วยการบันทึกเสียง Foley*. ปริญญานิพนธ์เทคโนโลยีการถ่ายภาพและภาพยนตร์ คณะเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

ศุภวิชญ์ ค้ำคูณและธนกฤต สูชัยยะ. (2558). *การผลิตเสียงประกอบภาพยนตร์ประเภทโฟเลย์ : คาราเต้ ปริญญานิพนธ์เทคโนโลยีการถ่ายภาพและภาพยนตร์ คณะเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี*.

Andean, J. (2014). *Towards a Narratology of Acousmatic Music*. Proceedings of the Electroacoustic Music Studies NetworkConference Electroacoustic Music Beyond Performance, Berlin, http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_andean.pdf. June 2014.

Campion, G., & Côté, G. (2018). *Acousmatic Music as a Medium for Information: A case study of Archipel*. Organised Sound, 23(1), 112-120. doi:10.1017/S135577181700036X.

Emmerson, Simon. (1998). *Acoustic/electroacoustic: The relationship with instruments*. Journal of New Music Research, 27:1-2, 146-164, DOI: 10.1080/09298219808570742.

MIklos, Vincze. (2013). *The Curious Evolution of the Typewriter, in Pictures*. สืบค้น 12 สิงหาคม 2563, จาก https://io9.gizmodo.com/the-curious-evolution-of-the-typewriter-in- pictures-509985235.

Molino, J. (1990). *“Musical Fact and the Semiology of Music”*. Music Analysis 9: 133-156.

Moss, M. & Thomas, D. (2022). *The Motives for and Consequences of the Introduction of 10.2478/adhi-2022-000*5. 219-232.

Kadlec, F. & Rund, Frantisek & Storek, D.. (2011). *Measurement and analysis of electro-acoustic systems for assistive technology*. 18th International Congress on Sound and Vibration 2011, ICSV 2011. 4. 2547-2554.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

Iverson, Jennifer. (2019). *‘Origins: Creating a Laboratory’, Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde, The New Cultural History of Music Series (New York, 2019; online edn, Oxford Academic, 24 Jan. 2019)*. https://doi.org/10.1093/oso/9780190868192.003.0002, accessed 10 Feb. 2023.

Teruggi, Daniel. (2007). *Technology and musique concrete: The technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition.* Organised Sound. 12. 213-231. 10.1017/S1355771807001914.

Stanley R. Alten. (2011). *Audio in Media, Night Edition*. Nelson Education, Ltd. Cannada.

Valiquet, P. (2021). *Jennifer Iverson , Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Avant Garde*. Oxford: Oxford University Press, 2019. ISBN: 9780190868208. Organised Sound, 26(1), 154-156. doi:10.1017/S1355771821000157.

Walter Murch. (2002). *“The Chase”*. Music Behind the Scenes. Bravo, August 18.

การศึกษาเสียงวรรณยุกต์และเทคนิคการออกคำร้องในการขับร้องเพลงไทย

THE STUDY OF PROSODY AND SINGING TECHNIQUES IN THAI CLASSICAL SINGING

จันทนา คชประเสริฐ[1] ธนะรัชต์ อนุกูล[2] จันทรา เนินนอก[3]
Jantana Khochprasert Tanarach Anukul Jantra Noennok

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีจุดประสงค์ในการศึกษาทำนองร้องจากคำร้องเพลงไทย ตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 6 โดยใช้วิธีการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยทำการศึกษาบทเพลงที่ได้ถูกเลือกจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญและชำนาญการในการขับร้องเพลงไทย ผลวิจัยพบว่าวรรณยุกต์และโน้ตในคำร้อง มีการพบโน้ตเกือบทุกระดับเสียง โดยพบว่าโน้ตตัว ด (โด) ซ(ซอล) ล(ลา) สามารถพบได้ในวรรณยุกต์ทุกเสียง รองลงมาคือ โน้ตตัว ร(เร) ม(มี) ท(ที) ตามลำดับ คำเป็นและคำตามพบว่าทั้งสามเพลงพบว่ามีการใช้คำเป็นในจำนวนที่มากกว่าคำตาย โดยพบว่ามีการใช้เทคนิคในคำร้อง คำเอื้อน อื้อ อือ ฮึ เพื่อให้เกิดการเชื่อมคำตามทำนองเพลง

คำสำคัญ: วรรณยุกต์, เทคนิคการออกคำร้อง, ขับร้องเพลงไทย

Abstract

This article aims to investigate the process of creating Thai vocal melodies based on the standard criteria of the Thai music discipline using a qualitative research approach. The selected songs were analyzed based on the expertise and experience of Thai vocalists. The research found that melody and pitch in the lyrics were almost always in agreement, with the note D (do), G (sol), and A (la) being the most frequently used in the melody. Following these notes, the notes R (re), M (mi), and T (ti) were used less frequently. It was also found that the number of stressed syllables in the lyrics was higher than the number of unstressed syllables. Moreover, it was found that techniques Uh, ugh, huh such as linking words together in the lyrics were used to create a seamless transition between different music note of the melody.

Keywords: prosody, singing techniques, Thai classical singing

[1]ผู้ช่วยศาตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา jantanakh@go.buu.ac.th
[2]อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา tanarat@go.buu.ac.th
[3]อาจารย์คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ jantra_noennok@hotmail.com

1. บทนำ

เพลงไทยเดิมเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะและวัฒนธรรมไทยโบราณ การใช้เพลงมักจะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมและการแสดงละคร หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในประเทศไทยในปี พ.ศ.2475 จากการปกครองของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปสู่ระบอบประชาธิปไตย ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านการเมือง การปกครอง และวัฒนธรรมในสังคมไทย (Patrick Jory, 2011, pp.140-142) ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ได้รับการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงตามรูปแบบของสังคมไทย ดนตรีจะแสดงถึงเอกลักษณ์ ค่านิยม และความรู้สึกนึกคิดของประชาชนผ่านทางเสียง สำเนียง รูปแบบการบรรเลง และการประพันธ์เพลง ซึ่งเป็นการแสดงออกมาในศิลปะและวัฒนธรรมของชาวไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพการณ์และสภาพแวดล้อมของสังคมไทยเอง (กฤษฎ์ เลกะกุล, 2561)

ดนตรีไทยเกิดจากความสั่งสมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย และมีคุณสมบัติที่งามเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย โดยเดิมมันถูกสืบทอดอยู่ในกลุ่มผู้ปฏิบัติดนตรีสามกลุ่ม คือ กลุ่มนักดนตรีชาวบ้าน ชาววัด และชาววัง โดยการเรียนรู้และการสอนในวิชาดนตรีไทยจะใช้วิธีการจำและการปฏิบัติแทน (Panya Roongruang, 2001: pp.26-40) ในยุคปัจจุบันการศึกษาวิชาดนตรีไทยยังไม่ได้รับการแพร่หลายเท่าที่ควร แม้ว่าจะมีผู้สืบทอดประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีไทยอยู่ แต่ยังมีความจำเป็นในการเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจในดนตรีไทยให้กับชุมชนทั้งในและต่างชาติ เพื่อเป็นการส่งเสริมและรักษาวัฒนธรรมและความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยในการประกอบกิจกรรมดนตรีในปัจจุบัน (Ratchaneekorn Sae-Wang, 2017, pp.133-160) ในยุคปัจจุบันระบบการถ่ายทอดได้เปลี่ยนไปจาก บ้าน-วัด-วัง มาเป็น บ้าน-โรงเรียน-วิทยาลัย(หรือมหาวิทยาลัย) โดยครูผู้สอนยังคงเป็นครูหรือนักดนตรีไทยผู้มีฝีมืออย่างเดิม แต่ยังมีการบันทึกการเรียนการสอนด้วย โน้ตเพลงและตำรา จากการสร้างเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยในปี พ.ศ.2533-2537 (สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. 2553, คำนำ)

การเรียนการสอนขับร้องเพลงไทยนั้น ใช้กระบวนการการถ่ายทอดความรู้จากผู้สอนสู่ผู้เรียนด้วยวิธีการที่เรียกว่า มุขปาฐะ (Oral Tradition) จากครูผู้สอนนำมาถ่ายทอด (David Wilson, 2015, pp.118-124) ในกระบวนการการเรียนรู้ด้านความคิด มีหลายขั้นตอนประกอบขึ้นโดยรวมว่า “ความจำ” (บุษกร สำโรงทอง, 2530, น.56) (Dusadee Swangviboonpong, 2003) ในการเรียนการสอนขับร้องเพลงไทย มักประสบปัญหาในทำนอง เนื่องด้วยเครื่องมือของการขับคือ “เส้นเสียง” (Donna Erickson, 1993, pp.135-149) เป็นกระบวนการใช้กล้ามเนื้อมัดเล็กของร่างกายเป็นสิ่งนำเสนอบทเพลง ต้องมีการฝึกฝนให้เกิดความเคยชินเพื่อสามารถสื่อสารบทเพลงผ่านการขับร้องในเพลงต่าง ๆ ได้ (บุญเชิด พิณพาทย์, 2534, น.125) ดังนั้นความจำและการทักษะการบังคับเส้นเสียงเป็นสิ่งสำคัญในการเรียนขับร้องเพลงไทย

การขับร้องเพลงไทยจำเป็นต้องมีคำร้องหรือถ้อยคำที่สอดคล้องกับทำนองเพลงอย่างสมบูรณ์ คำร้องหรือถ้อยคำนี้เป็นบทประพันธ์ที่นำมาบรรจุในทำนองเพลงและทำให้เพลงมีความสมบูรณ์และส่งเสริมกันอย่างดี บทประพันธ์ที่นำมาใช้ในการขับร้องเพลงไทยสามารถมาจากวรรณคดีไทยหรือมีการประพันธ์ขึ้นตามกาลเทศะ (Harold E. Smith, 2006, pp.184-187) ผู้ขับร้องเพลงต้องเข้าใจในโครงสร้างของบทร้องว่าเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ประเภทใด เพื่อให้สามารถตัดสินใจในการแบ่งวรรคตอนในการร้องและการหายใจให้เหมาะสมกับคำร้องหรือถ้อยคำนั้นและยังมีองค์ประกอบในเรื่องของเสียงวรรณยุกต์ที่ใช้วิธีการผันเสียงเพื่อให้คำร้องและทำนองมีความถูกต้องต่อเสียงวรรณยุกต์ไทย (ชัยทัต โสพระขรรค์, 2559, น.2-12)

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในเรื่องการสร้างทำนองจากคำร้องเพลงไทย เพื่อศึกษากระบวนการสร้างทำนองผ่านคำร้องหรือถ้อยคำของบทเพลงไทย สามารถเป็นแนวคิดและวิธีการขับร้องเพลงไทยให้ถูกต้องตามหลักการขับร้องเพลงไทยและการออกเสียงในภาษาไทยในกระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย ตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยในปี พ.ศ.2533-2537 (สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษ, 2544, น.340-366) วิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและอธิบายลักษณะของทำนองร้องในเพลงไทยตามเกณฑ์มาตรฐานของวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 6 ที่สัมพันธ์กันกับวุฒิภาวะและระดับการศึกษาของผู้เรียนดนตรีไทยระดับประถมศึกษา โดยเน้นการวิเคราะห์และสังเคราะห์ลักษณะของทำนองร้องจากคำร้องของเพลงไทยที่มีความเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมในปัจจุบัน จากนั้นเปรียบเทียบกับเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย

เพื่อให้เข้าใจลักษณะทางดนตรีอย่างถูกต้อง และสามารถนำความรู้และเทคนิคการสร้างทำนองร้องเพิ่มพูนคุณลักษณะทางดนตรีในสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยได้เป็นอย่างดี

2. วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาเสียงวรรณยุกต์และเทคนิคการออกคำร้องในการขับร้องเพลงไทย

3. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

งานวิจัยนี้เป็นการเพิ่มเติมความเข้าใจเพลงไทยเดิม โดยวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณยุกต์และทำนองในเพลงไทย เพื่อนำผลวิจัยไปพัฒนาศักยภาพของครูผู้สอนขับร้องเพลงไทยไปสู่การพัฒนาศักยภาพของผู้เรียน เป็นแนวทางในการอนุรักษณ์ เผยแพร่วัฒนธรรม ร่วมกันขับเคลื่อนงานด้านวัฒนธรรมดนตรีไทย และพัฒนาวิชาชีพทางด้านดนตรีไทย

4. คำถามหลักในการวิจัย

4.1 ลักษณะของทำนองร้องปัจจุบันตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยมีลักษณะอย่างไร

4.2 ความเข้าใจของทำนองร้องต่อคำร้องสามารถเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย เพื่อมีความรู้ความเข้าใจ และคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยเพิ่มขึ้นหรือไม่

5. ขอบเขตของการวิจัย

การเพื่อศึกษาเสียงวรรณยุกต์และเทคนิคการออกคำร้องในการขับร้องเพลงไทย ศึกษาเฉพาะทำนองร้องที่ได้จากคำร้องของบทประพันธ์ที่เหมาะสมที่อยู่ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 6

6. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1 การสร้างทำนองร้องในดนตรีไทย

เพลงร้องและเครื่องสายในสมัยก่อนจากสาส์นสมเด็จที่กล่าวถึงตำนานเสภาว่า พบว่าเพลงร้องและเพลงปี่พาทย์มักจะมีบทเพลงที่แตกต่างกันและไม่มีการบรรเลงร่วมกัน สำหรับเพลงร้องที่นักร้องสร้างขึ้นมาเพื่อการร้องโดยเฉพาะ มักมีการสร้างทำนองที่ไพเราะและมีความประณีต โดยเฉพาะเมื่อมีร่ายเป็นกลอนหรือฉันท์ มีการเล่นอักษรและสัมผัส และมีครุลหุที่เพิ่มความงดงามให้กับทำนอง ภายหลังนักร้องเริ่มใช้ทำนองปี่พาทย์เพื่อเป็นการตีรับเนื้อเพลง ทำให้นักร้องนำทำนองเพลงปี่พาทย์มาร้องบ้าง เช่นเพลงระบำสี่บทที่คิดรับในรัชกาลที่ 5 โดยเจ้าพระยาเทเวศร์ร์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ ดำรงราชานุภาพ, 2552, น.30-38)

การสร้างทำนองร้องสำหรับบทร้องมีความสำคัญประการหนึ่ง (Chawadon Ketkaew, Pittayawat Pittayaporn, 2014, p.160-169) คือ เมื่อพิจารณาเพลงบางบทที่มีข้อความที่ไม่ตรงกับในหนังสือวรรณคดีและไม่สามารถพิจารณาว่าเป็นบทร้องที่ผิดได้โดยเหตุผล ข้อเท็จจริงที่หลักการแรกคือ ผู้แต่งเพลงหรือนักร้องมีความสามารถในการปรับแต่งคำเพื่อให้เหมาะสมกับท่วงทำนอง ซึ่งส่งผลให้การร้องเพลงเป็นไปได้อย่างสะดวกและไพเราะขึ้น อีกทั้ง ต้นกำเนิดของบทร้องอาจมีมาจากเสภาเก่าที่ครูเสภาใช้เพื่อการขับและร้องเสภาตั้งแต่สมัยโบราณ แม้ว่าเสภาจะมีสำนวนที่แตกต่างจากหนังสือฉบับหอพระสมุด ในทางกลับกัน บทร้องอาจมีต้นกำเนิดจากการจดจำผิดหรือคัดลอกมาผิด เนื่องจากนิยมจดจำเพลงต่อกันแบบมุขปาฐะ ทำให้บางคำอาจถูกเพี้ยนไปแต่ความหมายยังคงเดิมอยู่ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549, น.13-14)

ทำนองเพลงร้องโดยหลักการแล้ว เนื้อร้องต้องผันแปรไปตามทำนองเพลง คำนึงถึงเสียงวรรณยุกต์ (Chommanad Intajamornrak, 2017, pp.1-26) ต้องออกเสียงให้ถูกต้องตามหลักไวยกรณ์ ยึดถือทำนองเพลงเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ ในเพลงร้องต้องมีการปรุงแต่งเสียง ทั้งเสียงที่ทำให้เกิดความไพเราะและเสียงที่ถูกต้องตามไวยกรณ์ (List, G.M. 1961, pp.16). ในด้านความไพเราะนั้นมักใช้คำว่า “ร้องเสียงอ่อนเสียงแข็ง” เป็นการปรุงแต่งเสียงคำที่ต้องให้ความคำนึงอย่างมากคือ “คำตาย” ทั้งสระเสียงสั้นและสระเสียงยาว (สงัด ภูเขาทอง, 2539, น.65-69)

6.2 การใช้บทร้องในการสร้างทำนองร้องในเพลงไทย

ในการพิจารณาเพลงเถาส่วนใหญ่ พบว่ามีการใช้กลอนสุภาพอย่างแพร่หลาย และน้อยมากที่พบบทร้องที่มีรูปแบบคำประพันธ์อื่น ๆ ในกระบวนการสร้างเพลง มักจะกำหนดทำนองก่อนแล้วค่อยหาบทร้องที่เหมาะสมกับทำนองนั้นเพื่อให้เกิดความร้องได้สอดคล้องและเพลียงพร้อมกัน ในกระบวนการสร้างเนื้อเพลงนั้น สิ่งสำคัญที่สุดคือการแต่งหรือคัดเลือกเนื้อหาของเพลงจากวรรณคดีหรือเรื่องราวต่าง ๆ เพื่อให้มีความสอดคล้องกับท่วงทำนองของเพลงนั้น ๆ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530, น.74-90) การบรรจุอารมณ์เพลงและการเลือกใช้เพลงนั้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ 1. เพลงในบทละครในและละครนอกเป็นการร้องประกอบการรำในบทละครเน้นในเรื่องของการใส่อารมณ์ ช้าหรือเร็วนั้นขึ้นอยู่กับผู้แสดง 2.เพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ หมายถึงรูปแบบของทำนองเพลงที่ประพันธ์ให้ทราบว่าเป็นเพลงภาษาใด (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2553, น.112-114)

6.3 เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 6

เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 6 สัมพันธ์กันกับวุฒิภาวะและระดับการศึกษาของผู้เรียนดนตรีไทยระดับประถมศึกษา ปัจจัยหลักและขอบเขตเพื่อการศึกษาเพลงประเภทต่าง ๆ แบ่งเป็นประเภทของเพลงสำหรับเพลงร้องประกอบด้วย เพลงแสนสุดสวาท สามชั้น ต้นบรเทศ เถา จีนขิมเล็ก เถา นางครวญ เถา สุดสงวน เถา แขมมอญบางขุนพรหม เถา ตับมโหรีเรื่องนางนาค สองชั้น พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น (เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย, 2553, น.18)

7. วิธีที่ใช้ในการวิจัย

วิธีวิจัยเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองเพลงไทย ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบวรรณยุกต์และคำร้องของดนตรีไทย เพื่อหารูปแบบหรือความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองรูปแบบ ขั้นตอนวิจัยประกอบไปด้วยการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากเพลงที่อยู่ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยระดับที่หก เพื่อหาความสัมพันธ์ของคำร้องและรูปแบบวรรณยุกต์ในดนตรีไทย

7.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

เพลงที่ใช้ในการวิจัยนี้คัดเลือกตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ 5 ท่าน ซึ่งมีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย บุคคลเหล่านี้ได้รับการระบุผ่านการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงและได้รับการติดต่อเพื่อให้คำแนะนำ บุคคลที่เลือก ได้แก่ 1) ครูพัฒนี พร้อมสมบัติ 2) ครูนิษา ถนอมรูป 3) ครูอาภาภรณ์ ทองไกรแสน 4) รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู 5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ จากนั้นนักวิจัยได้รวบรวมรายชื่อเพลงที่แนะนำและตรวจสอบแต่ละเพลงเพื่อให้แน่ใจว่าตรงตามเกณฑ์ที่รวมเข้าในการศึกษา การคัดเลือกเพลงขั้นสุดท้ายพิจารณาความเหมาะสมในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนองเพลงในดนตรีไทย

7.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลที่การวิเคราะห์นั้นได้ทำการตรวจสอบรูปแบบวรรณยุกต์และคำร้องของแต่ละเพลงอย่างเป็นระบบเพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างสององค์ประกอบดังกล่าว การวิเคราะห์คำร้องและทำนองได้ถูกทำโดยใช้วิธีการตรวจสอบด้วยตนเอง โดยการวิเคราะห์เนื้อหาคำร้องเพื่อหาความหมายและแนวคิดหลักของเพลง และการวิเคราะห์ทำนองเพื่อหาลักษณะทางดนตรี เช่น ทำนอง เทคนิค เพื่อจะเข้าใจเพลงในแง่ของความหมายและลักษณะทางดนตรีได้อย่างถูกต้อง จากการวิเคราะห์ทั้งสองด้านดังกล่าว สามารถตรวจสอบความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบวรรณยุกต์กับคำร้องได้

7.3 การพิจารณาจริยธรรมการวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยนี้ไม่เกี่ยวข้องกับผู้เข้าร่วมที่เป็นมนุษย์ จึงไม่มีการพิจารณาด้านจริยธรรมที่เกี่ยวข้องกับผู้ถูกเข้าไปเกี่ยวข้องในการวิจัยนี้ โดยผู้วิจัยได้ใช้ความระมัดระวังในการดำเนินการวิจัยเพื่อให้แน่ใจว่าการบันทึกเสียงที่ใช้ในการศึกษานั้นได้รับอนุญาตอย่างเหมาะสมและตามกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการใช้งานและการมีลิขสิทธิ์ โดยทั้งนี้จะช่วยลดความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นได้ในการผิดกฎหมายหรือสิทธิ์ของผู้ถูกบันทึกเสียง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ดำเนินการตรวจสอบความถูกต้องของการบันทึกเสียงเพื่อให้มั่นใจว่าไม่มีการละเมิดสิทธิ์ของผู้อื่นในการใช้งานข้อมูลในงานวิจัยนี้

8. ผลการวิจัย

จากการวิจัยเสียงวรรณยุกต์และเทคนิคการออกคำร้องในการขับร้องเพลงไทย โดยผู้วิจัยกำหนดเพลงตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยขั้นที่ 6 จำนวน 3 เพลงดังนี้

8.1 เพลงนางครวญ เถา

สามชั้น โอ้ว่าป่านฉะนี้พระพี่เจ้า จะโศกเศร้ารัญจวนครวญหา
ตั้งแต่พระไปแก้สงสัยมา มิได้พบขนิษฐาในถ้ำทอง
สองชั้น พระจะแสนเศร้าสร้อยละห้อยให้ หฤทัยทุกข์ทนหม่อนหมอง
จะดั้นด้นค้นคว้าเที่ยวหาน้อง ทุกประเทศเถื่อนท้องพนาลี
ชั้นเดียว อกเอ๋ยทำไฉนจะได้รู้ ว่าน้องอยู่ประมอตันกรุงศรี
แม้นใครทูลแถลงแจ้งคดี เห็นทีจะตามมาด้วยอาลัย

(เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

8.1.1 เสียงวรรณยุกต์ที่ใช้ในการขับร้องเพลงนางครวญ เถา

ตารางที่ 1 เสียงวรรณยุกต์และตัวโน้ตในบทเพลงนางครวญ เถา

วรรณยุกต์	โน้ต ด(โด)	โน้ต (เร)	โน้ต ม(มี)	โน้ต ฟ(ฟา)	โน้ต ซ(ซอล)	โน้ต ล(ลา)	โน้ต ท(ที)
สามัญ	รัญจวน สงสัย มา หฤทัย ทน มอ ตัน ที ตาม มา	ไป หฤทัย จะ ประ คดี		จะ หม่น ทูล	ทอง พนาลี กรุง ใคร อา ลัย	ครวญ	
เอก	ฉะ โศก ข- ประ จะ	จะ โศก จะ		ด้วย	อก ด้วย		ป่าน เถื่อน
โท	โอ้ว่า พี่เจ้า เศร้า แก้ ได้ สร้อย ดั้นด้น เที่ยว เทศ ได้ ว่า แจ้ง			เศร้า ตั้ง แก้ ดั้น ด้น เที่ยว เทศ ได้ ว่า		ใน	โอ้ว่า พี่เจ้า เศร้า แก้ ได้ สร้อย ดั้น ด้น เทศ ได้ ว่า แจ้ง
ตรี	ห้อย ทุกข์ น้อง ท้อง น้อง	พระ มิ นิษ ละ ค้นคว้า น้อง ทุก ท้อง น้อง		พระ พบ ถ้ำ พระ ห้อย ค้นคว้า ทุก	แม้น	แม้น	ห้อย
จัตวา	นี้ ฐา หา ไฉน	นี้ เอ๋ย เห็น		พระ แสน หา แถลง เห็น	หมอง	หมอง	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่า สามารถนับจำนวนคำในแต่ละวรรณยุกต์ได้ ดังนี้ วรรณยุกต์สามัญ: พบบนโน้ตตัว ด(โด) 14 คำ ร(เร) 6 คำ ม(มี) ไม่พบ ฟ(ฟา) 3 คำ ซ(ซอล) 8 คำ ล(ลา) 1 คำ ท(ที) ไม่พบวรรณยุกต์เอก: พบบนโน้ตตัว ด(โด) 5 คำ ร(เร) 3 คำ ม(มี) ไม่พบ ฟ(ฟา) 1 คำ ซ(ซอล) 2 คำ ล(ลา) 1 ไม่พบ ท(ที) 2 คำ วรรณยุกต์โท: พบบนโน้ตตัว ด(โด) 15 คำ ร(เร) 6

ไม่พบ ม(มี) ไม่พบ ฟ(ฟา) 9 คำ ซ(ซอล) ไม่พบ ล(ลา) 1 คำ ท(ที) 14 คำ วรรณยุกต์ตรี: พบบนโน้ตตัว ด(โด) 5 คำ ร(เร) 10 คำ ม(มี) ไม่พบ ฟ(ฟา) 8 คำ ซ(ซอล) 1 คำ ล(ลา) 1 คำ ท(ที) 1 คำ คำ วรรณยุกต์จัตวา: พบบนโน้ตตัว ด(โด) 4 คำ ร(เร) 3 คำ ม(มี) ไม่พบ ฟ(ฟา) 5 คำ ซ(ซอล) 1 คำ ล(ลา) 1 คำ ท(ที) ไม่พบ

8.1.2 คำเป็นคำตายการขับร้องเพลงนางครวญ เถา

ตารางที่ 2 คำเป็นและคำตายที่พบในทำนองเพลงนางครวญ เถา

โน้ต	คำร้อง เป็น	คำตาย
ด (โด)	แจ้ง ที โอ้ว่า นี้ พี่เจ้า เศร้า ไป สงสัย มา ได้ เศร้าสร้อย ห้อย ไห้ ทน เที่ยว หา น้อง ท้อง ไฉน ได้ ว่า น้อง มอ ตาม	ฉะ ทุกข์ ประ มอ ตัน จะ
ร (เร)	คดี เห็น นี้ โศก ตั้ง ไป น้อง ท้อง เอ๋ย น้อง	จะ ตั้ง พระ มิ ละ ทุกข์ ดั้นด้น ทุก จะ
ม (มี)		
ฟ (ฟา)	ทูล แถลง เห็น เศร้า ไป แสน ห้อย หม่น เที่ยว หา ได้	พระ ถ้ำ พระ ดั้นด้น เที่ยว ทุก ด้วย
ซ (ซอล)	ศรี แม้น ใคร ทอง หมอง พนาลี อา ลัย	ถ้ำ อก กรุง ด้วย
ล (ลา)	ศรี แม้น ครวญ ใน หมอง	
ท (ที)	แจ้ง โอ้ว่า ป่าน พี่เจ้า เศร้า ไป ได้ เศร้าสร้อย ห้อย ไห้ ทน เถื่อน ได้ ว่า	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่าโน้ตเสียง ด(โด) มีจำนวนคำเป็น 24 คำ จำนวนคำตาย 6 คำ โน้ตเสียง ร(เร) มีจำนวนคำเป็น 10 คำ จำนวนคำตาย 9 คำ เสียง ม(มี) ไม่พบคำร้องในเสียง ม(มี) เสียง ฟ(ฟา) มีจำนวนคำเป็น 11 คำ จำนวนคำตาย 7 คำ เสียง ซ(ซอล) มีจำนวนคำเป็น 8 คำ จำนวนคำตาย 4 คำ เสียง ล(ลา) มีจำนวนคำเป็น 14 คำ ไม่พบคำตาย เสียง ท(ที) มีจำนวนคำเป็น 14 คำ ไม่พบคำตาย และยังพบว่าคำเป็นสามารถอยู่ได้ทุกโน้ต ยกเว้นโน้ต ม(มี) สำหรับคำตายพบได้ที่โน้ต ด(โด) รฟ(ฟา) ซ(ซอล) แต่มีจำนวนน้อยกว่าคำเป็น

8.1.3 เทคนิคที่พบใช้ในคำร้องเพลงนางครวญ เถา

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ เฮอะเออ เงอ	- - ฮึ เงอ	- เออ เฮอะเออ เงอ	เออเอย - โอ้	- - - ว่า
- - - -	- - - ด	- - - ร	- ด รด ด	- - ฟ ร	- ด รด ร	ดท - - ดท	- - - ดท

คำร้องที่ใช้โน้ต 2 เสียง ได้แก่ คำร้อง โอ้ ว่า พี่ เจ้า นี้ พระ เศร้า สร้อย ทุกข์ หมอง ค้น คว้า เที่ยว รู้ท้อง น้อง ทุก ว่า ศรี โดยใช้โน้ตเสียง ดท / ดร/ รฟ/ ซ คำร้องที่ใช้โน้ต 3 เสียง ได้แก่ คำร้อง เศร้า แก้ ถ้ำ ห้อย ประเทศ ได้ โดยใช้โน้ตเสียงฟา ฟดท/ โน้ตเสียง ดซฟ ใช้คำเอื้อน ฮึ เข้ามาช่วยในหางเสียงของคำร้องซึ่งเป็นเสียงนาสิก คำร้องคำว่า สงสัย หา ไฉน ศรี มีคำเอื้อนปิดท้ายคำร้อง เช่นคำร้องว่า โอ้ว่า โดยมีคำเอื้อน อื้อ มาปิด ท้ายคำร้อง ว่า ก่อนที่ขึ้นทำนองเอื้อนใหม่

8.2 เพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

สามชั้น ท่อน 1 ขุนแผนรับขวัญอย่าพรั่นจิต หาลืมคิดความหลังที่สั่งไม่
แสนสงสารสุดสวาทเพียงขาดใจ นับแต่วันนี้ไปจนวันตาย

สามชั้นท่อน 2 มิวันหนึ่งก็วันหนึ่งคงถึงห้อง ประสมสองเกษมสุขให้โศกหาย
ชื่นจิตแม่จงคิดเพทุบาย ไถ่ถอนตัวเสียเถิดให้เป็นไท

8.2 เพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

สามชั้น ท่อน 1 ขุนแผนรับขวัญอย่าพรั่นจิต หาลืมคิดความหลังที่สั่งไม่
แสนสงสารสุดสวาทเพียงขาดใจ นับแต่วันนี้ไปจนวันตาย

สามชั้นท่อน 2 มิวันหนึ่งก็วันหนึ่งคงถึงห้อง ประสมสองเกษมสุขให้โศกหาย
ชื่นจิตแม่จงคิดเพทุบาย ไก่ถอนตัวเสียเถิดให้เป็นไท

8.2.1 เสียงวรรณยุกต์ที่ใช้ในการขับร้องเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

ตารางที่ 3 เสียงวรรณยุกต์และตัวโน้ตในบทเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

วรรณยุกต์	โน้ต ด(โด)	โน้ต (เร)	โน้ต ม(มี)	โน้ต ฟ(ฟา)	โน้ต ซ(ซอล)	โน้ต ล(ลา)	โน้ต ท(ที)
สามัญ	สวาท จน วัน	สวาท เพียง ใจ ตาย วัน วัน เป็น ไท	วัน จิต ตัว		ลืม ความ จง	คง	
เอก	พรั่น สั่ง ขาด หนึ่ง หนึ่ง	แต่ หนึ่ง หนึ่ง เพ ทุ บาย ถ่าย เถิด	พรั่น		อย่า พรั่น จิต	อย่า ประ	
โท	ที่ ไม่ ก็ ให้	ที่ ไม่ ก็	ห้อง ชื่น แม่		ไม่ ห้อง ชื่น แม่	ไม่ ให้	
ตรี	คิด		มิ		นับ นี้	รับ คิด	
จัตวา	หา สุด ถึง สอง	แสน			ขุน ขวัญ หา หลัง สงสาร ถอน เสีย	แผน ถึง สม สอง	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่า สามารถนับจำนวนคำในแต่ละวรรณยุกต์ได้ ดังนี้ วรรณยุกต์สามัญ: พบบนโน้ตตัว ด 3 คำ ร 8 คำ ม 3 คำ ฟ ไม่พบคำ ซ 3 คำ ล 1 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์เอก: พบบนโน้ตตัว ด 5 คำ ร 8 คำ ม 1 คำ ฟ ไม่พบ ซ 3 คำ ล 2 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์โท: พบบนโน้ตตัว ด 4 คำ ร 3 คำ ม ไม่พบ ฟ 3 คำ ซ 3 คำ ล 2 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์ตรี: พบบนโน้ตตัว ด 1 คำ ร ไม่พบ ม 1 คำ ฟ ไม่พบ ซ 2 คำ ล 2 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์จัตวา: พบบนโน้ตตัว ด 4 คำ ร 1 คำ ม ไม่พบ ฟ ไม่พบ ซ 7 คำ ล 4 คำ ท ไม่พบ

8.2.2 คำเป็นคำตายการขับร้องเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

ตารางที่ 4 คำเป็นและคำตายที่พบในทำนองเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

โน้ต	คำร้อง เป็น	คำตาย
ด (โด)	หา ที่ ไม่ สวาท ขาด ถึง จน วัน หนึ่ง สม สอง ให้	พรั่น คิด สั่ง สุด
ร (เร)	ที่ ไม่ แสน สวาท เพียง ใจ แต่ ตาย วัน หนึ่ง เกษม หาย เพ บาย ถ่าย เถิด เป็น ไท	ทุ
ม (มี)	วัน ห้อง ให้ ชื่น แม่ ตัว	พรั่น มิ จิต
ฟ (ฟา)		
ซ (ซอล)	อย่า จิต หา ลืม ความ หลัง ไม่ สงสาร นี้ ไป ห้อง ให้ โศก ชื่น แม่ จง ถอน เสีย	ขุน ขวัญ พรั่น นับ ประ สุข
ล (ลา)	แผน อย่า ลา คง สม สอง ให้	รับ ถึง คิด
ท (ที)		

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่าโน้ตเสียง ด มีจำนวนคำเป็น 11 คำ จำนวนคำตาย 4 คำ โน้ตเสียง ร มีจำนวนคำเป็น 18 คำ จำนวนคำตาย 1 คำ เสียง ม มีจำนวนคำเป็น 6 คำ จำนวนคำตาย 3 คำ เสียง ฟ ไม่พบคำร้อง เสียง ซ มีจำนวนคำเป็น 18 คำ จำนวนคำตาย 6 คำ เสียง ล มีจำนวนคำเป็น 7 คำ จำนวนคำตาย 3 คำ เสียง ท ไม่พบคำร้อง และยังพบว่าคำเป็นสามารถอยู่ได้ทุกโน้ต ยกเว้นโน้ต ท สำหรับคำตายพบได้ที่โน้ต ร ม ซ ล แต่มีจำนวนน้อยกว่าคำเป็น

8.2.3 เทคนิคที่พบใช้ในคำร้องเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น

คำร้องที่ใช้โน้ต 2 เสียง ได้แก่ คำร้อง อย่า ที่ หนึ่ง ก็ ห้อง ปลื้ม แม่ ให้โดยใช้โน้ตเสียง ซล/ รด/ ซม/ ด คำร้องที่ใช้โน้ต 3 เสียง ได้แก่ คำร้อง พรั่น ใช้โน้ตเสียง ดซม คำร้องที่ใช้โน้ต 4 เสียง ได้แก่ คำร้อง ไม่ ใช้โน้ตเสียง ซรดล ในการร้องใช้คำเอื้อน ฮึ เข้ามาช่วยในหางเสียงของคำร้องซึ่งเป็นเสียงนาสิก เช่นคำร้อง คำว่า ขุน แผน หา ถึง หาย มีคำเอื้อนปิดท้ายคำร้อง เช่นคำร้องว่า ห้อง โดยมีคำเอื้อน ออ มาปิด ท้ายคำร้องก่อนที่ขึ้นทำนองเอื้อนใหม่

8.3 เพลงต้นบรเทศ เถา

สามชั้น

สรวมสอดกอดประทับไว้กับทรวง โอ้เจ้าดวงยิหวาอย่าโหยไห้
ครั้งนี้มีกรรมต้องจำไกล ถึงพี่ไปไม่ช้านานนัก
อุ้มน้องประคองขึ้นบนเพลา พี่แสนทุกข์ถึงเจ้าเพียงอกหัก
อาวรณ์ถอนจิตแล้วพิศพักตร์ เหมือนจะไกลน้องรักสักร้อยปี

สองชั้น

มิไปเล่าเขาจะเห็นแยบคาย จะอุบายมิให้ใครสงสัยพี่
โฉมเฉลาเจ้าค่อยอยู่จงดี อย่าทวีเทวษโศกา
จึงเรียกสองกัลยาเข้ามาสั่ง อยู่หลังจงระวังขนิษฐา
สั่งเสร็จพระเสด็จไคลคลา แล้วผินพักตรามาดูน้อง

ชั้นเดียว

กลับมาสรวมสอดกอดนางไว้ โอ้กรรมจำใจจะไกลน้อง
พี่พาเจ้าเข้ามาไว้ในถ้ำทอง แล้วสลัดพลัดน้องไว้เดียวดาย

8.3.1 เสียงวรรณยุกต์ที่ใช้ในการขับร้องเพลงต้นบรเทศ เถา

ตารางที่ 5 เสียงวรรณยุกต์และตัวโน้ตในบทเพลงต้นบรเทศ เถา

วรรณยุกต์	โน้ต ด(โด)	โน้ต (เร)	โน้ต ม(มี)	โน้ต ฟ(ฟา)	โน้ต ซ(ซอล)	โน้ต ล(ลา)	โน้ต ท(ที)
สามัญ	ดวง มี กรรม อาวรณ์ เทวษ กรรม	นาน คอง เพียง เทวษ กา จึง กัลยา ขนิษฐา นาง จำ ใจ ไกล พา ใน ทอง	จำ ไกล คอง จง ดี ทวี จง วัง ขนิษฐา ไคล คลา พา มา		ไป บน เพลา ปี คาย ใคร มา ไคล มา เดียว ดาย	จิต ไกล ไป บาย ตรา มา ดู	
เอก	หวา อย่า อก กอด	สอด กอด กับ อยู่ อย่า อยู่	กอด ประ ยิ ประ อยู่ อย่า สั่ง อยู่ กลับ สอด		สอด กอด ทับ ตัว ยิ หวา ประ สัก จะ สั่ง สลัด	จะ จะ อุ สั่ง เสร็จ สลัด	
โท	โอ้ เจ้า ไห้ ต้อง พี่ ไม่ เจ้า หัก แยบ พี่ เจ้า ค่อย เรียก โอ้ ต้อง พี่ เจ้า ถ้ำ	ไห้ พี่ ค่อย เรียก ต้อง ถ้ำ	อุ้ม ขึ้น พี่ เล่า แยบ ให้ เข้า		ต้อง พี่ ไม่ อุ้ม ขึ้น พี่ เจ้า เล่า แยบ ให้ เจ้า เข้า พี่ เจ้า	โอ้ เจ้า ไห้ พี่ โอ้	
ตรี	ไว้ ครั้ง นี้ ร้อย มิ มิ แล้ว พัก น้อง แล้ว พลัด น้อง ไว้	ครั้ง นี้ ช้า นัก ไว้ น้อง	ช้า นัก แล้ว ระ ไว้ น้อง		น้อง ทุกข์ แล้ว พิศ ไว้ พักตร์ น้อง รัก	ไว้ น้อง ทุกข์ น้อง รัก ร้อย มิ แล้ว น้อง แล้ว น้อง ไว้	
จัตวา	ถึง ถอน เหมือน เขา ผิน สรวม	โหย ถึง สง สัย โศ สอง	ถึง เฉลา		สรวม โหย ถึง แสน โศ เหมือน สง โฉม เฉลา หลัง	แสน เขา เห็น ผิน สรวม	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่า สามารถนับจำนวนคำในแต่ละวรรณยุกต์ได้ ดังนี้ วรรณยุกต์สามัญ: พบบนโน้ตตัว ด 6 คำ ร 15 คำ ม 13 คำ ฟ ไม่พบ ซ 11 คำ ล 7 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์เอก: พบบนโน้ตตัว ด 4 คำ ร 6 คำ ม 10 คำ ฟ ไม่พบ ซ 11 คำ ล 6 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์โท: พบบนโน้ตตัว ด 19 คำ ร 6 คำ ม 7 คำ ฟ ไม่พบ ซ 14 คำ ล 5 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์ตรี: พบบนโน้ตตัว ด 13 คำ ร 6 คำ ม 6 คำ ฟ ไม่พบ ซ 2 คำ ล 2 คำ ท ไม่พบ วรรณยุกต์จัตวา: พบบนโน้ตตัว ด 4 คำ ร 1 คำ ม ไม่พบ ฟ ไม่พบ ซ 10 คำ ล 5 คำ ท ไม่พบ

8.3.2 คำเป็นคำตายการขับร้องเพลงต้นบรเทศ เถา

ตารางที่ 6 คำเป็นและคำตายที่พบในทำนองเพลงต้นบรเทศ เถา

โน้ต	คำร้อง เป็น	คำตาย
ด (โด)	โอ้ เจ้า ดวง อย่า ไห้ ครั้ง นี้ มี กรรม ต้อง ถึง พี่ ไม่ เจ้า ไว้ อาวรณ์ ถอน เหมือน ร้อย เขา เห็น แยบ พี่ เจ้า ค่อย เรียก แล้ว ผิน น้อง สรวม กอด โอ้ กรรม ต้อง พี่ เจ้า ถ้ำ	อก หัก มิ พัก
ร (เร)	กอด โหย ไห้ ครั้ง นี้ ช้า นาน คอง ถึง สง สัย พี่ ค่อย อยู่ อย่า เทวษ โศ กา จึง เรียก กัลยา อยู่ ขนิษฐา จำนาง ไว้ ใจ ต้อง ไกล น้อง พา ใน ถ้ำ ทอง	นัก
ม (มี)	กอด หวา พี่ ช้า คอง พี่ ถึง แล้ว เล่า แยบ ให้ เฉลา อยู่ จง ดี อย่า ทวี เข้า อยู่ จง จำ ขนิษฐา ไคล คลา สอด ไว้ น้อง พา มา	ประ กับ ยิ ไกล นัก อุ้ม ประ ขึ้น สั่ง ระ มี เสด็จ กลับ
ฟ (ฟา)		
ซ (ซอล)	สรวม สอด ตัว หวา โหย ถึง พี่ ไป ไม่ น้อง บน เพลา พี่ แสน เจ้า แล้ว พิศ เหมือน น้อง ปี เล่า แยบ คาย ให้ ใคร สง โฉม เฉลา เจ้า ค่อย โศ เข้า มา หลัง ไคล พี่ เจ้า ไว้	ทับ ยิ อุ้ม ประ ขึ้น ทุกข์ พักตร์ จะ รัก จะ สั่ง เสด็จ มา
ล (ลา)	ไว้ โอ้ เจ้า ไห้ น้อง แสน จิต ไกล น้อง ร้อย ไป เขา เห็น บาย พี่ แล้ว ตรา มา ดู น้อง สรวม โอ้	ทุกข์ รัก สัก จะ อุ มิ สั่ง เสร็จ ผิน
ท (ที)		

ที่มา ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่าโน้ตเสียง ด มีจำนวนคำเป็น 37 คำ จำนวนคำตาย 4 คำ โน้ตเสียง ร มีจำนวนคำเป็น 34 คำ จำนวนคำตาย 1 คำ เสียง ม มีจำนวนคำเป็น 29 คำ จำนวนคำตาย 13 คำ เสียง ฟ ไม่พบคำร้อง เสียง ซ มีจำนวนคำเป็น 38 คำ จำนวนคำตาย 13 คำ เสียง ล มีจำนวนคำเป็น 22 คำ จำนวนคำตาย 9 คำ เสียง ท ไม่พบคำร้อง และยังพบว่าคำเป็นสามารถอยู่ได้ทุกโน้ต ยกเว้นโน้ต ฟ และ ท สำหรับคำตายพบได้ที่โน้ต ด ร ม ซ ล แต่มีจำนวนน้อยกว่าคำเป็น

8.3.3 เทคนิคที่พบใช้ในคำร้องเพลงต้นบรเชษฐ์ เถา

คำร้องที่ใช้โน้ต 2 เสียง ได้แก่ คำร้อง สอด กอด ไว้ โอ้ เจ้า ยิ ครั้ง นี้ ต้อง ไม่ ช้า นัก อุ้ม ประ คอง พี่ แสน ถึง แล้ว น้อง รัก ร้อย เขา มิ ให้ เจ้า อยู่ อย่า เรียก เข้า สั่ง อยู่ แล้ว น้อง ไว้ ต้อง พา เจ้า ถ้ำ โดยใช้โน้ตเสียง ซร/ รม/ ลด/ ดล/ ซม/ ดร/ ซด/ มร/ ซล/ รด คำร้องที่ใช้โน้ต 3 เสียง ได้แก่ คำร้อง ไห้ แยบ พี่ โดยใช้โน้ตเสียง รดล/ ดซม ใช้คำเอื้อน ฮึ เข้ามาช่วยในหางเสียงของคำร้องซึ่งเป็นเสียงนาสิก คำร้องคำว่า หวา โหย ถึง เจ้า ถอน เหมือน สง โศ สอง ผิน สรวม มีคำเอื้อนปิดท้ายคำร้อง เช่นคำร้องว่า ห้อง สั่ง โดยมีคำเอื้อน อือ มาปิดท้ายคำร้องก่อนที่ขึ้นทำนองเอื้อนใหม่

8. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาทำนองร้องจากคำร้องเพลงไทย เป็นการศึกษาตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยจากบทเพลงนางครวญ เถา เพลงแสนสุดสวาท สามชั้นและเพลงต้นบรเทศ เถา สามารถพบผลการวิจัยดังนี้

วรรณยุกต์และโน้ตในคำร้องที่พบในเพลงนางครวญ เถา ว่า มีการพบโน้ตเกือบทุกระดับเสียง ยกเว้นโน้ตตัว ม (มี) โดยพบว่าโน้ตตัว ดและ ฟ (ฟา) สามารถพบได้ในวรรณยุกต์ทุกเสียง รองลงมาคือ โน้ตตัว ร(เร) ซ (ซอล) ล(ลา) ท(ที) ตามลำดับ เพลงแสนสุดสวาท พบโน้ตในวรรณยุกต์ทุกเสียงตาม โดยพบมากในโน้ตตัว ด รซ(ซอล) ม(มี) ล(ลา) ตามลำดับ เพลงต้นบรเทศ เถา พบว่ามีการใช้โน้ต ซ (ซอล) มากในวรรณยุกต์ทุกเสียง รองลงมาคือ โน้ต ด(โด) ล(ลา) ร(มี) ตามลำดับ ไม่พบโน้ต ฟ(ฟา) และ ท(ที) ในคำร้อง โดย โปรโต (Teresa Proto, 2015, pp.116-129) ได้ทำการศึกษาการศึกษาปัญหาการบรรจุคำร้องในดนตรี พบว่ามีการใช้วิธีการที่แตกต่างกัน สำหรับภาษาที่มีสัทอักษรใช้การวิเคราะห์ทางเสียง ส่วนภาษาที่ไม่มีสัทอักษรใช้การวิเคราะห์ทางฟอนอลจิวลอจิ (phonological) งานวิจัยเกี่ยวกับการจับคู่คำร้องกับทำนองมีข้อจำกัดในการวิเคราะห์และความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างดนตรีและโครงสร้างภาษา

คำเป็นและคำตามพบว่าทั้งสามเพลงพบว่ามีการใช้คำเป็นในจำนวนที่มากกว่าคำตาย โดยพบว่ามีการใช้เทคนิคในการคำร้องเพื่อให้เกิดการเชื่อมคำตามทำนอง ดังเช่นการศึกษาของจอนห์ (Latartara, J. 2012, p.88) ที่ได้ศึกษาคุณลักษณะของเสียงในการขับร้องเพลงไทยว่า การขับร้องเพลงไทยใช้การเอื้อนในการเชื่อมคำ สามารถพบได้ 5 ลักษณะการเอื้อนทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของเพลงไทยเดิม

เทคนิคการออกคำร้องในบทเพลงแสนสุดสวาท สามชั้น สุดสงวน เถา และ ต้นบรเทศ เถา พบ คำร้องที่ใช้โน้ต 2 เสียง คำร้องที่ใช้โน้ต 3 เสียง คำร้องที่ใช้โน้ต 3 เสียง ใช้คำเอื้อน อื้อ อือ ฮึ เข้ามาช่วยในหางเสียงของคำร้อง ในการเอื้อนปิดท้ายคำร้อง ก่อนที่ขึ้นทำนองเอื้อนใหม่

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการผลิตผลงานทางวิชาการจากเงินรายได้คณะดนตรีและการแสดง ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2560

รายการอ้างอิง

กฤษฎิ์ เลกะกุล. (2561). *พัฒนาการดนตรีไทยหลัง พ.ศ.2475 กรมส่งเสริมวัฒนธรรม*. สืบค้น http://www.culture.go.th/culture_th/mobile_detail.php?cid=11&nid=3092.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2552). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2553). *ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

บุษกร สำโรงทอง. (2530). *การเรียนรู้กระบวนการทางความคิดในดนตรีไทย*. วารสารศิลปกรรม. 2(3). 56-62.

บุญเชิด พิณพาทย์. (2534). *การขับร้องเพลงไทยในทัศนะของบรมครู*. วารสารศึกษาศาสตร์ปริทัศน์. 8(2). 119-134. สืบค้นhttps://kukr.lib.ku.ac.th/kukr_es/BKN_EDU/search_detail/result/200558.

ชัยทัต โสพระขรรค์. (2559). *กระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย*. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 20(2). 2-12.

สงัด ภูเขาทอง. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. (2553). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (2544). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2549). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร. บริษัทศิริวิทย์จำกัด.

Erickson D. (1993). *Laryngeal Muscle Activity in Connection with Thai Tones. Annual Bulletin Research Institute of Logopedics and Phoniatrics*. 27. 135-149. Received : 11 March.2023. fromhttps://www.researchgate.net/publication/279584167_Laryngeal_Muscle_Activity_in_Connection_with_Thai_Tones.

Intajamornrak, C. (2017). *Thai Tones Produced by Tonal and Nontonal Language Speakers: An Acoustic Study. MANUSYA*. 20. 1-26. 10.1163/26659077-02002001. Received : 11 March 2023 from https://www.researchgate.net/publication/333115138_Thai_Tones_Produced_by_Tonal_and_Nontonal_Language_Speakers_An_Acoustic_Study.

Jory, P. (2011). *[Review of Saying the Unsayable: Monarchy and Democracy in Thailand, by S. Ivarsson & L. Isager]*. Contemporary Southeast Asia, 33(1), 140–142. http://www.jstor.org/stable/41288818.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

Ketkaew, C., & Pittayaporn, P. (2014). *Mapping between Lexical Tones and Musical Notes in Thai Pop Songs*. Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation. pp.160-169.

Latartara, J. (2012). *The Timbre of Thai Classical Singing*. Asian Music, 43, pp.114 - 88.

List G.M. (1961). *Speech Melody and Song Melody in Central Thailand*. Ethnomusicology 5, 16.

Proto, Teresa. (2015). *Prosody, melody and rhythm in vocal music: The problem of textsetting in a linguistic perspective*. Linguistics in the Netherlands. 32. pp.116-129. 10.1075/avt.32.09pro.

Roongruang, P. (2001). *Thai Classical Music and Its Movement from Oral to Written Transmission 1930-1942: Historical Context, Method, and Legacy Of The Thai Manuscript Project*. Manutsayasat Wichakan Journal. 9(1) : pp.26-40.

Sae-Wang, R. (2017). *Cultural Heritage Management in Thailand : Common Barrier and the Possible Way to Survive*. Journal of Social Sciences. 17(2) : pp.133-160.

Smith, H. E. (2006). *[Review of Thai Classical Singing: Its History, Musical Characteristics and Transmission, by D. Swangviboonpong]*. Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies, 17(2), pp.184–187. http://www.jstor.org/stable/40860830.

Swangviboonpong, D. (2003). *Thai Classical Singing: Its History, Musical Characteristics and Transmission*.

Wilson, D. (2015). *A Study on Oral Tradition as a Communication tool. International Journal of Research in Economics and Social Sciences*. 5. pp.118-124. Received : 11 March 2023 from https://www.researchgate.net/publication/301918239_A_Study_on_Oral_Tradition_as_a_Communication_tool.

กรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน

METHODS OF MAKING KRACHAPPI BY MASTER SUPAPOL SAIWIMARN

วิศรุต แซ่จุ่ง[1] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์[2]
Witsarut Saejung Patarawdee Puchadapirom

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากรรมวิธีการสร้างกระจับปี่และการประเมินคุณภาพกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน ผลการศึกษาพบว่า ช่างศุภาพล ไทรวิมาน ศึกษางานช่างสร้างเครื่องดนตรีกับบิดา ซึ่งเคยเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีคนสำคัญของร้านดุริยบรรณ และเรียนรู้ซึมซับวิชาความรู้ด้านงานช่างจากการเป็นช่างในโรงงานของบิดา จนมีความรู้ความสามารถที่โดดเด่นในการสร้างจะเข้ ต่อมาภายหลังได้ทดลองสร้างกระจับปี่โดยใช้กระจับปี่ของช่างจรูญ คชแสง เป็นต้นแบบ แต่ได้ดัดแปลงแก้ไขตามแนวทางของตนจนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ โดยการสร้างหลักแบบไม่ใช้หย่องและไม่เจาะรูหน้ากะโหลก ซึ่งมีขั้นตอนในการสร้างทั้งหมด 8 ขั้นตอน ได้แก่ การสร้างคันทวน การสร้างกะโหลก การสร้างโขน การสร้างลูกบิด การสร้างหลัก การสร้างนมและซุ้มหย่อง การเคลือบผิวไม้และย้อมสี และการประกอบและเทียบเสียง ทั้งนี้คุณภาพของชิ้นงานมีความละเอียด เรียบร้อยสวยงาม ได้มาตรฐาน และมีคุณภาพเสียงที่ดังกังวาน มีเสียงที่ทุ้มลึก และมีลักษณะเสียงที่สั่นสะเทือน ตรงตามคุณลักษณะเสียงที่ไพเราะของกระจับปี่

คำสำคัญ: กรรมวิธีการสร้าง, กระจับปี่, ศุภาพล ไทรวิมาน

Abstract

This study focuses on the methods of making Krachappi by Mr.Supapol Saiwimarn and its quality assessment. The study finds that Mr.Supapol, while working in his father's factory, acquired workmanship from his father, who was a key musical instrument maker at Duriyaban. This makes him attained his expertise from hands-on experience, which accounts for outstanding artistry in making Jakhae he possesses. Afterwards, based on Mr.Jaroon Kochasaeng's model, he then tried to make a Krachappi of his own distinctive design, which is making Lak without using Yong and making a hole in the front of Ka-loak. The manufacturing processes of such consists of eight steps as follows: (1) making of Kan-tuan, (2) making of Ka-loak, (3) making of Khon, (4) making of Look-bid, (5) making of Lak, (6) making of Nom and Soom-yong, (7) wood coatings and dyeing, and (8) composition and comparison of sound. This makes his Krachappi exquisite, well recognized, melodious, resonant, resounding, all of which comply of the great quality of Krachappi.

Keyword: Methods of making, Krachappi, Supapol Saiwimarn

[1]นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย film_42301@hotmail.com

[2]อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย patarawdee@hotmail.com

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด มีลักษณะรูปทรงคล้ายพิณคอยาว ซึ่งเชื่อว่าได้รับอิทธิพลจากพิณที่ปรากฏหลักฐานแพร่หลายทั่วไปในอุษาคเนย์ สำหรับประเทศไทยปรากฏหลักฐาน คำว่า “พิณ” อยู่หลายแห่ง ได้แก่ จารึกสด๊กก๊อกธม จารึกศาลเจ้าเมืองลพบุรี จารึกพ่อขุนรามคำแหงฯ จารึกภูเขาสุมนกูฏ จารึกวัดพระยืน และจารึกป้านางคำเยีย รวมถึงไตรภูมิพระร่วง (พระราชนิพนธ์โดยพระยาลิไท) จากหลักฐานไม่ได้ระบุว่า “พิณ” มีลักษณะเป็นอย่างไร แต่เชื่อกันว่าพิณดังกล่าวน่าจะเป็นต้นแบบของกระจับปี่ในยุคถัดมา (ปถมา เอี่ยมสะอาด, 2539, น.26)

คำว่า “กระจับปี่” ปรากฏครั้งแรกในกฎหมายตราสามดวง (สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ)ดังความตอนหนึ่งว่า

> *“...อนึ่งในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤ เรือปทุนเรือกูบและเรือมีสาตราวุธ แลใส่หมวกคลุมหัวลอยมา ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อนึ่งชเลาะตีด่ากัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ **กระจับปี่** ตีโทนทับโห่ร้องนี่นั่น อนึ่งพิรยหมู่แขก ขอมลาวพม่าเมงอญ สุมแสงจีนจามชวานานาประเทศทั้งปวง แลเข้ามาเดินในท้ายสนมก็ดี ทั้งนี้ไอยการขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ห้ามปามเกาะกุมเอามาถึงศาลาให้แก่เจ้าน้ำเจ้าท่าแลให้นานาประเทศไปมาในท้ายสนมได้โทษเจ้าพนักงานถึงตาย...”* (ร.แลงการ์ต, 2505, น.75-76)

จากหลักฐานดังกล่าวนอกจากจะกล่าวถึงกระจับปี่ขึ้นเป็นครั้งแรกแล้ว ยังทำให้ทราบเพิ่มเติมด้วยว่ากระจับปี่เป็นที่นิยมของประชาชนโดยทั่วไป เพราะการบัญญัติกฎหมายห้ามปรามแสดงถึงความนิยมมาก่อนหน้าที่จะบัญญัติกฎหมายดังกล่าว

นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานว่าวงมโหรีมีกระจับปี่ผสมอยู่มาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง ดังปรากฏหลักฐานเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนกลาง (ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่วังสวนผักกาด) บรรยายเรื่องราวพุทธประวัติตอนทรงฉันปัจฉิมบิณฑบาตรที่บ้านนายจุนทกัม มารบุตร เมืองปาวา มีเครื่องดนตรีคือซอสามสาย กระจับปี่ และโทน และภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีเครื่องดนตรีคือ ซอสามสาย กระจับปี่ โทน และกรับ (เรื่องเดียวกัน, 2539, น.47) โดยช่วงต้นรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังคงถือความนิยมตามแบบอยุธยาเป็นสำคัญ วงดนตรีดังกล่าวจึงคงรูปลักษณ์เดิมที่สืบทอดมาแต่สมัยอยุธยา

ต่อมาสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏว่าวงมโหรีมีพัฒนาการการประสมวง กระจับปี่ซึ่งมีเสียงเบาจึงสูญหายไปจากวงมโหรี ขาดการสืบทอดวิธีการบรรเลง รวมถึงขาดช่างผู้มีความสามารถในการสร้างกระจับปี่ อย่างไรก็ตามแม้ว่ากระจับปี่จะหายไปจากวงมโหรี แต่ปรากฏว่าทางประเทศกัมพูชาตลอดจนทางแถบภาคอีสานใต้ของประเทศไทยยังคงนิยมบรรเลงเครื่องดนตรีพิณคอยาว ชื่อว่า “จับเปย” ซึ่งมีรูปร่างลักษณะคล้ายกระจับปี่ แม้จะมีวัฒนธรรมการบรรเลงที่ต่างกัน แต่นับได้ว่าใกล้เคียงกับกระจับปี่มากที่สุด

เมื่อราว พ.ศ.2510 กรมศิลปากรได้สร้างสรรค์ระบำโบราณคดี ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ได้จัดผสมวงดนตรีขึ้นใหม่ และนำกระจับปี่มาผสมอยู่ในวงดนตรีชุดระบำศรีวิชัย และระบำลพบุรีแต่ด้วยวิธีการบรรเลงกระจับปี่ของไทยได้สูญหายไปแล้ว จึงมอบหมายให้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนไปเรียนกระจับปี่กับครูกมล เกตุศิริ ข้าราชการกองโบราณคดี กรมศิลปากร ซึ่งเคยเรียนจับเปยกับครูพื้นบ้านในจังหวัดสุรินทร์ และได้จัดสร้างกระจับปี่ขึ้นใหม่สามขนาด โดยให้ช่างจรูญ คชแสง นายช่างแห่งกรมศิลปากรเป็นผู้สร้างขึ้น นับแต่การแสดงระบำโบราณคดีถือกำเนิดขึ้น กระจับปี่ก็กลับมามีบทบาทในสังคมดนตรีไทยอีกครั้ง และทำให้มีผู้สนใจฝึกหัดกระจับปี่กันมากขึ้น ซึ่งในยุคปัจจุบันมีช่างที่มีความสามารถในการสร้างกระจับปี่หลายท่าน เช่น ช่างบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ช่างจักรี มงคล ช่างวรรณรัชต์ ศุภสกุลดำรง ช่างศุภาพล ไทรวิมาน ฯลฯ ทั้งนี้ช่างศุภาพล ไทรวิมาน เป็นช่างรุ่นใหม่ที่ได้รับการยอมรับว่ามีฝีมือและความสามารถในสร้างกระจับปี่ที่ได้คุณภาพ

ช่างศุภาพล ไทรวิมาน เป็นบุตรนายวาทิต ไทรวิมาน หรือช่างจ้อน อดีตช่างทำเครื่องดนตรีร้านดุริยบรรณ และมีโรงงานผลิตเครื่องดนตรี ชื่อว่า “ดุริยางค์ไทย” จึงทำให้ช่างศุภาพล ไทรวิมานได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านงานช่างเครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ จากบิดา รวมถึงซึมซับการสร้างและซ่อมเครื่องดนตรีจากช่างในโรงงานผลิตเครื่องดนตรีของบิดาจนมีความรู้ความสามารถด้านงานช่างเป็นอย่างดี แต่ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคือการผลิตจะเข้ ต่อมาภายหลังได้ทดลองสร้าง

กระจับปี่ โดยใช้กระจับปี่ของช่างจรูญ คชแสง เป็นต้นแบบ โดยได้รับความอนุเคราะห์จากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน แต่ได้ดัดแปลงแก้ไขตามแนวทางของตนจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะ มีมาตรฐานและมีคุณภาพเสียงที่ดังกังวานไพเราะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับกรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน
2. ศึกษากรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน
3. ประเมินคุณภาพเสียงกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบ่งเป็นขั้นเตรียมการ ขั้นดำเนินการ และขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ขั้นเตรียมการ เป็นการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารและหนังสือ ขั้นดำเนินการ เก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์บุคคล คือ ช่างศุภาพล ไทรวิมาน โดยใช้วิธีการสังเกตเก็บข้อมูลและมีส่วนร่วม และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงกระจับปี่ 3 คน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ข้าราชการบำนาญประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ อาจารย์ประจำสาขาวิชาการโฆษณาและธุรกิจบันเทิง คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยสัมภาษณ์และประเมินคุณภาพเสียงกระจับปี่จากการบรรเลงทดสอบจริง รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ สรุปและอภิปรายผลการวิจัยจากข้อมูลที่รวบรวมและวิเคราะห์ พร้อมทั้งเสนอแนะความคิดเห็นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยต่อไป

ผลการวิจัย

1. ประวัติช่างศุภาพล ไทรวิมาน

ภาพที่ 1 ช่างศุภาพล ไทรวิมาน

ที่มา: ธีรภัทร โสนเส้ง

ช่างศุภาพล ไทรวิมาน เกิดเมื่อวันศุกร์ที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2516 เป็นบุตรคนโตของนายวาทิต ไทรวิมาน กับนางกานดา ไวสูงเนิน สมรสกับนางปัทมา เคลือบหิรัญ มีบุตรชายร่วมกัน 1 คน คือ นายศุภวิชญ์ ไทรวิมาน ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 81/123 หมู่ 11 ซอยจารุสังข์ 1 ถนนสุขาภิบาล 5 ตำบลบางพลีใหญ่ อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ

การศึกษาสายสามัญ ช่างศุภาพล ไทรวิมานจบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนบุรารักษ์และโรงเรียนวัดบางพลีใหญ่ 3 สมุทรปราการ ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนปทุมคงคา และศึกษาต่อระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) ประเภทพาณิชยกรรม สาขางานการขาย วิทยาพาณิชยการบางนา

การศึกษาด้านดนตรีไทย ช่างศุภาพล ไทรวิมาน มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้หลายชนิด แต่ที่ถนัดเป็นพิเศษคือระนาดเอก โดยการเรียนดนตรีไทยนั้นได้รับการถ่ายทอดจากครูดนตรีไทยด้านปี่พาทย์หลายท่าน ได้แก่ ครูลับ ชิตท้วม ครูจำรูญ แป้นเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูเกียรติ วงฆ้อง และครูสำเริง ปานเพิ้ง ส่วนด้านเครื่องสายได้ศึกษากับบิดาและศึกษาด้วยตนเอง เนื่องจากบิดาเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง เคยเป็นช่างผลิตเครื่องดนตรีไทยที่ร้านดุริยบรรณ ซึ่งเป็นร้านผลิตเครื่องดนตรีไทยชื่อดังในอดีต ต่อมาได้เปิดร้านจำหน่ายเครื่องดนตรีไทยเป็นของตนเองโดยใช้ชื่อว่าร้าน “ดุริยางค์ไทย” ช่างศุภาพล ไทรวิมานจึงได้เรียนรู้ซึมซับงานช่างไป โดยปริยายตั้งแต่วัยเยาว์ จากการสังเกตและฝึกหัดงานช่างอย่างจริงจังจากคำแนะนำจากบิดา เมื่อมีความสามารถมากพอจึงเปิดกิจการร้านสร้างเครื่องดนตรีไทยเป็นของตัวเอง ชื่อว่า “ร้านเครื่องดนตรีไทยธรรม” โดยเน้นการผลิตจะเข้เป็นสำคัญ และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย

ช่างศุภาพล ไทรวิมานอธิบายถึงสาเหตุความสนใจในการสร้างกระจับปี่ว่า “กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีที่ผมก็รักไม่น้อยกว่าจะเข้เลย เพราะมีโครงสร้างการเทียบเสียงที่คล้ายกัน มีการทำกระพุ้งหรือกะโหลกและทางเพลงก็ยังมาคล้ายกันอีก เลยเป็นแรงบันดาลใจที่ผมอยากจะที่ทำกระจับปี่ไปคู่กับจะเข้” (ศุภาพล ไทรวิมาน, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2562)

2. กรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน

กระจับปี่ มีลักษณะทางกายภาพประกอบด้วย กะโหลก คันทวน โขน ลูกบิด รางไหม นม ซุ้มหย่อง และหลัก ช่างศุภาพล ไทรวิมานใช้กระจับปี่ของช่างจรูญ คชแสงเป็นต้นแบบในการสร้าง โดยได้รับความอนุเคราะห์กระจับปี่ต้นแบบจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ทั้งนี้ช่างศุภาพล ไทรวิมานได้ดัดแปลงแก้ไข โดยการสร้างหลักแบบไม่ใช้หย่องและไม่เจาะรูหน้ากะโหลก ซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของช่าง

2.1 วัสดุอุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้การสร้างกระจับปี่

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างศุภาพล ไทรวิมานมีวัสดุอุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ทั้งหมด 37 ชิ้น ได้แก่ ดินสอ ปากกา ไม้บรรทัด ไม้เมตร เวอร์เนียคาลิปเปอร์ วงเวียน กระดาษทราย ตะไบกระดาษทราย ผงขี้เลื่อย ตะแกรงร่อนทราย กาวร้อน สิ่ว เลื่อยตัดเหล็ก ปากกาจับไม้แบบแท่น (ยึดน็อต) ไขควง ตะปูเกลียว ค้อนไม้ สายเอ็นตกปลา คาลิปเปอร์วัดนอก (เขาควาย) มีดกลึงไม้หรือสิ่วกลึงไม้ แท่งเหล็กตอกนำศูนย์ ทินเนอร์ยูริเทน สีโพลียูริเทน ตัวเร่งแข็งยูริเทน สีย้อมไม้ ดินสอพอง สีฝุ่น แชล็คขาว เครื่องเลื่อยไม้สายพาน เครื่องกระดาษทรายจาน เครื่องสว่านไฟฟ้าแบบแท่น เครื่องสว่านไฟฟ้าแบบพกพา เครื่องเจียรลูกหมู กบไสไม้ไฟฟ้า เครื่องกลึงไม้ กาพ่นสีถังบน และเครื่องปั้มลมไฟฟ้า

2.2 ขั้นตอนการสร้างกระจับปี่

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างคันทวน

คันทวน มีลักษณะเป็นท่อนไม้เรียวยาว ตรงปลายคันทวนมีลักษณะงอนโค้งไปด้านหลัง และมีช่องสำหรับให้สายพาดผ่านไปยึดกับลูกบิด มีศัพท์เฉพาะเรียกว่า รางไหม ขั้นตอนในการทำคันทวนเริ่มจากร่างแบบกระสวนบนไม้แล้วใช้เครื่องเลื่อยไม้สายพานตัดตามแบบที่ร่าง ใช้เครื่องกระดาษทรายจาน กระดาษทรายเบอร์ 240 ขัดปรับพื้นผิวไม้ให้เรียบเนียน แล้วใช้เครื่องสว่านไฟฟ้าแบบแท่น หัวเจียรแบบหัวกลมติดด้วยกระดาษทรายเบอร์ 80 ขัดปรับพื้นผิวด้านเว้า จากนั้นใช้เครื่องเจียรลูกหมูติดด้วยกระดาษทรายเบอร์ 80 ขัดตกแต่งความโค้งมนด้านหลังของคันทวน

ต่อจากนั้นหาศูนย์กลางด้านหน้าของคันทวน เพื่อทำแกนสำหรับต่อกับกะโหลก ร่างแบบแกนและตัดให้ได้รูปทรง แล้วใช้เครื่องกระดาษทรายจานขัดตกแต่งให้ส่วนปลายของแกนเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมคางหมูด้านเดียว จากนั้นนำเครื่องสว่านไฟฟ้ามาเจาะรูสำหรับใช้ต่อกับแกนของโขนส่วนบน แล้วใช้สิ่วเซาะเนื้อไม้เป็นรูสี่เหลี่ยมให้ได้ขนาดรับกับแกนของโขน

จากนั้นร่างแบบรางไหมและรูลูกบิด ใช้สว่านไฟฟ้าเจาะนำเปิดทางรางไหม จากนั้นใช้สิ่วเซาะเนื้อไม้ให้ได้รูปทรงรางไหม ส่วนรูลูกบิดใช้แท่งเหล็กตอกรูลูกบิดเพื่อเปิดทางสำหรับที่จะเจาะรู แล้วใช้เครื่องสว่านไฟฟ้าเจาะตามรู

เมื่อทำการเจาะเสร็จแล้ว ใช้กระดาษทรายเบอร์ 80 ขัดตกแต่งข้างในรูลูกบิดแต่ละรูให้มีความเรียบเนียนยิ่งขึ้น

ภาพที่ 2 และ 3 ภาพการสร้างคันทวน

ที่มา : วิศรุต แซ่จุ่ง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างกะโหลก

กะโหลก มีลักษณะมนรีเหมือนรูปไข่ ด้านในกลวง ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง มีขั้นตอนในการทำกะโหลก โดยเริ่มจากนำไม้ขนุนมาตัดด้วยเครื่องเลื่อยไม้สายพาน ใช้ใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์ใหญ่ แบ่งเป็น 3 ท่อน นำมาเรียงติดกัน โดยใช้ขี้เลื่อยกับกาวร้อนเป็นตัวประสานระหว่างรอยต่อของไม้ ทั้ง 3 ท่อน จากนั้นร่างแบบกระสวนของกะโหลก แล้วใช้เครื่องเลื่อยสายพาน ใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์ใหญ่ ตัดตามแบบที่ร่างไว้ ต่อจากนั้นใช้เครื่องไสไม้ปรับหน้าไม้ให้มีความเรียบเนียน และใช้เครื่องกระดาษทรายจานเก็บรายละเอียดด้านข้างของตัวกะโหลก

ขั้นตอนต่อไป นำตัวกะโหลกมาคว้านไม้ส่วนด้านในให้เหลือขอบขนาด 0.5 เซนติเมตร ด้วยเครื่องเลื่อยไม้สายพาน ใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์เล็ก แล้วใช้กาวร้อนหยอดประสานติดกันตรงบริเวณรอยต่อของไม้ จากนั้นใช้เครื่องกระดาษทรายจานขัดเก็บรายละเอียดด้านนอกให้เรียบร้อย และใช้เครื่องสว่านไฟฟ้าแบบแท่น หัวเจียรแบบหัวกลมขัดตกแต่งด้านในให้มีความเรียบเนียนยิ่งขึ้น หลังจากนั้นเจาะรูสำหรับต่อกับแกนคันทวน โดยให้รูมีขนาด 2x2 เซนติเมตร ใช้สว่านไฟฟ้าเจาะนำทาง แล้วใช้สิ่วเซาะรูไม้ และใช้ตะไบกระดาษทรายขัดตกแต่งให้มีความเรียบเนียนยิ่งขึ้น

จากนั้นนำไม้ขนุนมาตัดด้วยเครื่องเลื่อยไม้สายพาน ใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์เล็กสำหรับเป็นแกนล่างของคันทวน แล้วใช้เครื่องกระดาษทรายจานขัดตกแต่งให้ส่วนปลายของแกนเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมคางหมูด้านเดียว เพื่อให้รับกับแกนบนของคันทวน จากนั้นนำคันทวนประกอบเข้ากับตัวกะโหลก โดยใช้กาวร้อนหยอดประสานระหว่างแกนบนและแกนล่าง และใช้สว่านไฟฟ้าเจาะรูสำหรับใส่ตะปูเกลียวปล่อย เพื่อยึดทั้ง 2 แกนไว้ให้แน่น ทั้งนี้ส่วนด้านล่างของกะโหลกจะเหลือพื้นที่อยู่เล็กน้อย นำชิ้นไม้ขนาดเล็กติดไว้ระหว่างแกนล่างกับตัวกะโหลก โดยใช้ขี้เลื่อยกับกาวร้อนเป็นตัวประสานให้ติดกัน ซึ่งขั้นตอนดังกล่าวเป็นการยึดล็อคแกน ป้องกันไม่ให้แกนเลื่อนหลุดออกจากตัวกะโหลกระหว่างการบรรเลง

หลังจากนั้นใช้เครื่องเลื่อยไม้สายพาน ใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์เล็กเลื่อยไม้ให้เป็นแผ่นขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว หนา 0.5 เซนติเมตร จำนวน 4 แผ่น สำหรับเป็นแผ่นประกบหน้าและหลังของตัวกะโหลก จากนั้นนำแผ่นไม้ 2 แผ่นมาวางติดกัน โดยใช้กาวร้อนหยอดประสานระหว่างรอยต่อ ซึ่งจะได้แผ่นไม้ขนาดใหญ่ 2 แผ่น (ด้านหน้าและด้านหลัง) แล้วนำแผ่นไม้ดังกล่าวมาร่างแบบให้ได้ขนาดตามกะโหลก ใช้เครื่องเลื่อยสายพาน ใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์เล็กตัดตามแบบที่ร่างไว้ จากนั้นใช้ตะไบกระดาษทรายขัดตกแต่งขอบให้เรียบร้อย และใช้กาวร้อนหยอดประสานระหว่างแผ่นไม้กับตัวกะโหลกให้ติดกัน แล้วใช้เครื่องกระดาษทรายจานและเครื่องเจียรลูกหมูขัดเก็บรายละเอียดขอบกะโหลกให้เรียบร้อย

ทั้งนี้แต่เดิมกระจับปี่ต้นแบบของช่างจรูญ คชแสง มีการเจาะรูหน้ากะโหลก แต่ช่างศุภาพล ไทรวิมานได้ดัดแปลงโดยการไม่เจาะรูหน้ากะโหลก ช่างศุภาพล ไทรวิมานได้อธิบายไว้ว่า

> *“...การไม่เจาะรูกะโหลก ทำตามความเข้าใจหลักการของเสียงของกลองแขกกับกลองยาว คือกลองแขกไม่มีรู แต่ก็ดังได้ด้วยหน้าของมันเอง แต่กลองยาวก็ดังเหมือนกัน แต่ดังคนละลักษณะกัน กลองแขกเสียงจะดังลึก ส่วนกลองยาวจะดัง โปร่ง ๆ ก็เลยไปสังเกตว่า กระจับปี่แบบมีรูเสียงก็จะดังกว้าง ส่วนแบบไม่มีรูก็จะดังลึก ๆ ในระยะแรกทำแบบเจาะรู เสียที่ได้นั้นจะโปร่ง ๆ แต่อาจจะดังมากเกินไป และต่อมาทำแบบไม่เจาะรู ซึ่งแบบไม่เจาะรูนั้นทำให้เนื้อเสียงโดยรวมของกระจับปี่เป็นเสียงทุ้มกลาง ๆ เสียงจะลึก ๆ มากกว่าแบบเจาะรู...”* (ศุภาพล ไทรวิมาน, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2562)

ภาพที่ 4 และ 5 ภาพการสร้างกะโหลก

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างโขน

โขน คือ ส่วนยอดของกระจับปี่ที่ต่อจากคันทวน มีปลายเรียวแหลมทึ่งอนเชิดขึ้นไป ขั้นตอนในการทำโขนเริ่มจากการนำแบบกระสวนของโขนมาวางบนท่อนไม้ที่ตัดไว้ ใช้ปากการ่างแบบตามกระสวน แล้วใช้เครื่องเลื่อยไม้สายพานใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์เล็กตัดตามแบบที่ร่างไว้ จากนั้นใช้เครื่องกระดาษทรายจานขัดเก็บรายละเอียดให้ได้สัดส่วนตามรูปทรงที่ต้องการ และใช้เครื่องเจียรลูกหมูปรับเนื้อไม้ให้ได้รูปทรงโค้งมนและความเรียบเนียนมากยิ่งขึ้น

ขั้นตอนต่อไป นำโขนมายึดด้วยปากกาจับไม้ แล้วเจาะรูตรงกลางด้านล่างของโขนด้วยสว่านไฟฟ้า เพื่อทำรูต่อเดือยที่ใช้สำหรับต่อกับคันทวนด้านบน จากนั้นตัดไม้ขนาดเล็กสำหรับเป็นเดือยต่อคันทวนด้วยเครื่องเลื่อยไม้สายพานใบเลื่อยไฟฟ้าเบอร์เล็ก แล้วใช้เครื่องกระดาษทรายจานขัดเดือยให้ด้านหนึ่งเป็นทรงกระบอก เพื่อให้รับกับรูของโขนที่เจาะเอาไว้ นำเดือยดังกล่าวมาต่อกับรูของโขน โดยใช้ค้อนไม้ตอกเดือยเข้ารูให้แน่นสนิท แล้วใช้ขี้เลื่อยผสมกับกาวร้อนหยอดบริเวณรอบ ๆ รู เพื่อประสานให้ติดกัน จากนั้นใช้เครื่องกระดาษทรายจานขัดตกแต่งให้เรียบร้อย

ภาพที่ 6 และ 7 ภาพการสร้างโขน

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างลูกบิด

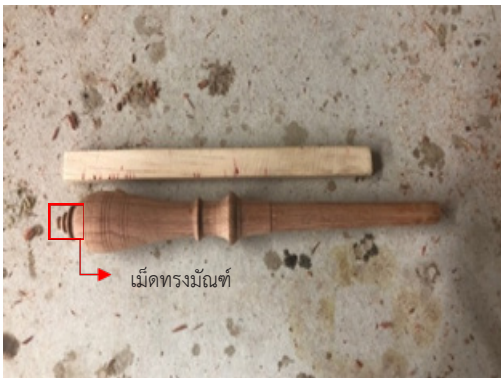
ลูกบิด เป็นท่อนไม้เรียวยาวขนาดเล็ก จำนวน 4 ลูก ส่วนหัวมีลักษณะเป็นเม็ดทรงมัณฑ์[3] ส่วนปลายเจาะรูสำหรับร้อยสาย โดยลูกบิดมีหน้าที่เป็นตัวหมุนให้สายตึงหรือหย่อน มีขั้นตอนในการทำลูกบิดโดยเริ่มจากนำไม้ประดู่มาตัดให้ได้ขนาดความยาว 23 เซนติเมตร และความกว้าง 3.5 เซนติเมตร หาศูนย์กลางด้วยวงเวียน แล้วนำไปใส่เครื่องกลึงใช้มีดหน้าโค้งใหญ่กลึงลบเหลี่ยมให้ได้รูปทรงกระบอก จากนั้นนำไม้วัดระยะกระสวนมาวางทาบกับท่อนไม้ ใช้ปากกาขีดทำสัญลักษณ์ตามไม้วัดระยะกระสวน แล้วจึงกลึงตามรอยที่ขีดไว้ให้ได้สัดส่วนตามที่ต้องการ กลึงขึ้นรูปส่วนด้ามจับของลูกบิดด้วยมีดหน้าโค้งใหญ่และมีดหน้าตรงใหญ่ กลึงขึ้นรูปลูกแก้วด้วยมีดหน้าตรงเล็ก กลึงขึ้นรูปคอเสื้อด้วยมีดกึ่งโค้งด้านขวากึ่งตรง โดยใช้เขาควายคาลิปเปอร์วัดขนาดความกลมโตในแต่ละจุด

หลังจากนั้นนำกระดาษทรายเบอร์ 240 และ 400 มาขัดลูกบิดและส่วนต่าง ๆ ให้เรียบ แล้วจึงกลึงขึ้นรูปส่วนยอดของลูกบิดด้วยมีดหน้าโค้งใหญ่ให้มีลักษณะคล้ายกับทรงจอมแหหรือทรงเจดีย์ จากนั้นจึงร่างเส้นส่วนของเม็ดทรงมัณฑ์ให้ได้สัดส่วนที่สวยงาม ใช้มีดหน้าตรงเล็กสุดแทงตามเส้นที่เม็ดทรงมัณฑ์ แล้วจึงกลึงแต่งขึ้นรูปให้เป็นชั้น ๆ

ภาพที่ 8 ภาพการกลึงลูกบิด

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ภาพที่ 9 ภาพหัวเม็ดทรงมัณฑ์ของลูกบิด



ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

[3]เม็ดทรงมัณฑ์ คือ หัวเสาแบบหนึ่งของระเบียงหรือกำแพง จะทำเป็นชั้นซ้อน ๆ ลดหลั่นกันขึ้นไปเป็นยอดแหลม

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างหลัก

หลัก มีลักษณะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า สำหรับยึดสายให้ขึงตึง เป็นตัวยึดที่ทำให้เสียงเกิดความสั่นสะเทือน มีขั้นตอนในการทำหลักโดยเริ่มจากการนำไม้ประดู่มาเลื่อยด้วยใบเลื่อยไฟฟ้าขนาดเล็กให้ได้รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าใกล้เคียงกับขนาดจริง จากนั้นนำมาขัดด้วยเครื่องกระดาษทรายจาน แล้วร่างแบบหลักให้มีขนาดความกว้าง 4.5 เซนติเมตร ความยาว 10 เซนติเมตร และความหนา 1 เซนติเมตร เสร็จแล้วจึงนำไปเลื่อยด้วยใบเลื่อยไฟฟ้าขนาดเล็กตามแบบที่ร่างไว้ แล้วขัดเก็บรายละเอียดด้วยเครื่องดาษทรายจาน ต่อจากนั้นร่างส่วนใต้ท้องหลักแล้วนำไปเลื่อยด้วยใบเลื่อยไฟฟ้าขนาดเล็กตามที่ร่างไว้ เพื่อให้เสียงมีความโปร่ง ไม่ทึบ

ขั้นตอนต่อไป หาตำแหน่งรูที่ใช้สำหรับยึดหลักเข้ากับกะโหลก จำนวน 2 รู และรูที่ใช้สำหรับผูกสาย จำนวน 4 รู นำหลักมายึดด้วยปากกาจับไม้แบบแท่น แล้วเจาะรูด้วยสว่านมือไฟฟ้าตามที่ร่างไว้

ทั้งนี้แต่เดิมกระจับปี่ต้นแบบของช่างจรูญ คชแสง มีการสร้างหลักและหย่องคู่กัน แต่ช่างศุภาพล ไทรวิมาน ได้ตัดหย่องออกและสร้างหลักขึ้นใหม่ โดยได้แนวคิดการสร้างหลักจากกระจับปี่ที่ไม่มีหย่องของช่างวรรณรัชต์ ศุภสกุลดำรง และได้ดัดแปลงเป็นรูปแบบเฉพาะของช่าง โดยช่างศุภาพล ไทรวิมานได้อธิบายไว้ว่า

> *“...สาเหตุที่ตัดหย่องออก เนื่องจากการตั้งหย่องไว้บริเวณกลางกะโหลกจะทำให้ได้เสียงทุ้มมากจนเกินไปจึงตัดออก หลักผูกสายแบบนี้จะไม่ใช้คู่กับหย่อง ผมได้ไอเดียมาจากช่างเป้ (วรรณรัชต์ ศุภสกุลดำรง-ผู้วิจัย) ทำคล้ายแบบจับเปยของเขมรหลักผูกสายที่มีความยาวก็จะเป็นการทดสายให้สั้นลง สามารถตั้งสายขึ้นเสียงสูงได้โดยไม่ทำให้โครงสร้างตัวกระจับปี่เกิดความเสียหายโก่งงอได้...”* (ศุภาพล ไทรวิมาน, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2562)

ภาพที่ 10 และ 11 ภาพการสร้างหลัก

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ขั้นตอนที่ 6 การสร้างนมและซุ้มหย่อง

นม เป็นชิ้นไม้เรียวยาวขนาดเล็ก จำนวน 11 ชิ้น โดยติดไว้ที่ด้านหน้าของคันทวนเพื่อใช้กดสายให้เกิดเสียงสูงต่ำตามที่ต้องการ ส่วนซุ้มหย่องมีลักษณะคล้ายกับนม แต่ทำหน้าที่เป็นสะพานเสียง มีขั้นตอนในการทำนมและซุ้มหย่อง โดยเริ่มจากการนำไม้ไผ่ลวกที่แก่มีเสี้ยนดำมาเลื่อยด้วยเลื่อยตัดเหล็กให้เป็นท่อน จำนวน 6 ท่อน ความยาวประมาณ 4 เซนติเมตร จากนั้นนำท่อนไม้มาสับแบ่งครึ่งด้วยมีดเหน็บ ให้มีความหนาประมาณ 0.7 เซนติเมตร จะได้รูปทรงครึ่งวงกลม แล้วจึงนำมีดเหน็บมาสับตรงด้านมุมโค้งของครึ่งวงกลมออก ให้เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีความกว้างอย่างน้อย 0.8 เซนติเมตร โดยให้ส่วนโค้งผิวไม้ไผ่สูงสุดอยู่ตรงกลางของความกว้างพอดี จำนวน 12 ชิ้น เมื่อได้ชิ้นไม้ที่ต้องการแล้ว นำเลื่อยตัดเหล็กมาเลื่อยให้ได้ตามขนาดของหย่องและนมทั้ง 11 นม จากนั้นนำไปขัดตกแต่งเก็บรายละเอียดด้านข้างให้เรียบเนียนด้วยเครื่องกระดาษทรายจาน โดยให้ส่วนหัวและส่วนท้ายมีรูปทรงโค้งมน

ภาพที่ 12 และ 13 ภาพการสร้างนมและซุ้มหย่อง

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ขั้นตอนที่ 7 การเคลือบผิวไม้และย้อมสีชิ้นงาน

การเคลือบผิวไม้ เริ่มจากผสมดินสอพองกับแชล็คเกล็ด แล้วนำมาโป๊วบนผิวไม้ เพื่ออุดหลุมและรอยเสี้ยนไม้ เมื่อแห้งสนิทแล้ว นำกระดาษทรายเบอร์ 240 ขัดให้เรียบเนียน หลังจากนั้นนำสีโพลียูริเทนสีใส ตัวเร่งแข็งยูริเทน และทินเนอร์ยูริเทนมาผสมให้เข้ากัน แล้วนำไปพ่นเคลือบด้วย กาพ่นสีถังบน สำหรับรองพื้นตัวชิ้นงานให้มีความเงางาม พักทิ้งไว้ให้แห้ง เมื่อแห้งสนิทแล้วใช้กระดาษทรายเบอร์ 240 มาขัดให้เรียบเนียนอีกครั้ง จากนั้นจึงโป๊วและพ่นเคลือบรองพื้นดังที่อธิบายมาข้างต้น อีก 3 ครั้ง เพื่อให้ชิ้นงานมีความเรียบเนียนเงางามและแสดงลายไม้ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

การย้อมสีชิ้นงาน นำสีย้อมไม้สีเหลืองและสีแดงมาเทผสมเข้าด้วยกันในกาพ่นสีถังบน แล้วนำไปพ่นเคลือบทุกส่วนประกอบให้ได้ความหนาและความเข้มของสีที่ต้องการพักไว้ให้แห้งสนิท จากนั้นทำการพ่นเคลือบรองพื้นอีกครั้ง เพื่อให้ได้สีที่เงางามและติดทนนาน

ภาพที่ 14 และ 15 ภาพการเคลือบผิวไม้และย้อมสีชิ้นงาน

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ขั้นตอนที่ 8 การประกอบและเทียบเสียง

การประกอบ นำหลักมาวางบนหน้ากะโหลก แล้วใช้ไขควงขันน็อตขนาด 6 มิลลิเมตรให้แน่น เพื่อยึดหลักไว้กับกะโหลก จากนั้นนำซุ้มหย่องมาวางบนคันทวน ใช้ใบเลื่อยมาเลื่อยให้ได้ช่องสำหรับรองรับสายทั้ง 4 เส้นให้พอดี แล้วใช้สายเอ็นตกปลาเป็นสายในการขึงขึ้นเสียง โดยใส่สายผ่านรูร้อยสายที่หลัก ขึงพาดผ่านกะโหลกและคันทวน แล้วยึดสายด้วยลูกบิดทั้ง 4 อันลงในรางไหม ทั้งนี้ขนาดสายที่ใช้ สายเอก เบอร์ 120 และสายทุ้ม เบอร์ 130 อย่างละ 2 เส้น

การเทียบเสียง ใช้วิธีการติดนมและตั้งเสียงทั้ง 11 นม ลดหลั่นตามขนาดและระยะห่างของเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูงอย่างละเท่า ๆ กัน

ภาพที่ 16 และ 17 ภาพการประกอบและเทียบเสียง

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

ภาพที่ 18 ภาพกระจับปี่ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

ที่มา: วิศรุต แซ่จุ่ง

3. การประเมินคุณภาพกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน

การประเมินคุณภาพกระจับปี่ใช้วิธีการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงกระจับปี่ 3 คน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ และอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี มีรายละเอียดดังนี้

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ประเมินคุณภาพโดยมีสาระสำคัญคือ เสียงดังกังวาน เสียงมีความลึก และมีความสั่นสะเทือน สามารถบรรเลงได้สะดวก ส่วนเรื่องคุณภาพชิ้นงานมีความเรียบร้อย แต่อยากให้เพิ่มรายละเอียดของชิ้นงานมากขึ้น ดังคำอธิบายว่า

> *“...เสียงดี เนื้องานเรียบร้อยดี โขนนี้จริง ๆ แล้วไม่ได้ตัด เขาต่อเป็นไม้ชิ้นเดียวกัน ส่วนขนาดสัดส่วนกระจับปี่นั้นก็ตามแบบมาจากกระจับปี่ของครูจรูญ คชแสงเลย ตัวกระจับปี่นี้เสียงดังกังวานใช้ได้ เสียงลึก มีเสียงอึม ๆ มีความสั่นสะเทือนของเสียง น้ำหนักเบา ไปไหนมาไหนสะดวก จับดีดได้ถนัด ดีดได้สบาย นมก็โอเค ส่วนตัวนั้นคิดว่าตัวเนื้องานก็อยากให้เพิ่มรายละเอียดเพิ่มอีกนิดหน่อย*

ส่วนเรื่องเจาะรูหรือไม่เจาะรูตรงกะโหลก ในความคิดของเรา ประสบการณ์ของเราตั้งแต่ดีดมาตั้งแต่เด็ก มันเป็นแบบเจาะรู แต่รูก็ไม่ใหญ่นัก แต่แบบเขมรที่เห็นก็จะไม่เจาะรู มันมีมานานแล้ว อย่างกระจับปี่แม่พลอย วงมโหรีเขมรบุรีรัมย์ ก็เอากระดูกครูมาใส่ไว้ข้างในกระจับปี่ เป็นความเชื่ออย่างหนึ่ง บางทีเขาใส่ของมงคลก็เลยไม่เจาะกัน สำหรับเรา เจาะไม่เจาะมีผลต่อเสียงแค่นิดหน่อย ขึ้นอยู่ว่าใส่สายอะไรมากกว่า สายใหญ่หรือสายเล็ก แล้วแบบที่ไม่มีหย่องนั้น เสียงมันก็ไม่ได้ต่างกันมาก เท่าที่ดีด ๆ มา แต่ถ้าจะพูดถึงกระจับปี่โบราณของเขมรที่เราเห็นกันมามันก็ไม่มีหย่อง มันลากสายจากตรงโคนมาเลย เสน่ห์ของเสียงกระจับปี่มันไม่ใช่เสียงดังโปร่ง จะต้องอึมกระเทือน ถ้าเราเข้าใจเสียงกระจับปี่คืออะไร เราแต่งเสียงที่สาย ที่หย่อง ที่นมดีกว่า เรื่องเจาะไม่เจาะมันมีผลไม่ค่อยต่างกันเท่าไรเลย ถึงต่างกันก็ไม่ได้มาก ซึ่งกระจับปี่ตัวที่ให้เราลองดีดนี้ ก็ดังดีใช้ได้เลย...” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 1 ตุลาคม 2563)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ ได้ประเมินคุณภาพโดยมีสาระสำคัญคือ มีเสียงที่ทุ้มพอดี เสียงมีความลึกและมีความสั่นสะเทือน ขนาดกะทัดรัด ตำแหน่งการวางมือ (Position) ก็ไม่ยาก เคลื่อนย้ายได้สะดวก ส่วนเรื่องคุณภาพชิ้นงานดีได้ตามมาตรฐาน แต่อยากให้เพิ่มรายละเอียดในแต่ละส่วนให้ประณีตและอ่อนช้อยมากขึ้น โดยเฉพาะส่วนของลูกบิด ดังคำอธิบายว่า

“...ขนาดนี้กำลังดีเลยนะ ครูชอบ กะทัดรัดดี ไปไหนมาไหนง่าย แต่ส่วนตัวคิดว่าลูกบิดมันยังสวยได้มากกว่านี้อีก อันนี้มันดูแข็ง ๆ ไปนิด ข้อดีของตัวนี้ก็คือเสียงใช้ได้ พกพาง่าย เคลื่อนย้ายสะดวก Position ของมือก็ไม่ยาก ไม่เหมือนตัวใหญ่ ๆ อันนี้ทำนมแบน ๆ แบบนี้ดีดง่ายกว่ากระจับปี่ที่ทำนมสูง ๆ ขึ้นมา โดยรวมคุณภาพชิ้นงานก็โอเค ใช้ได้ตามมาตรฐาน แต่ถ้าเป็นของส่วนตัวนะก็อยากให้งานแต่ละส่วนมันประณีตแล้วก็อ่อนช้อยกว่านี้อีกหน่อย ส่วนเรื่องเสียงนั้นก็โอเคดีนะ เสียงทุ้มกำลังดี เสียงดังใช้ได้ ถ้าเจาะมันจะเสียงโปร่ง ๆ ถ้าไม่เจาะมันจะก็อีกโทนเสียง ดีคนละแบบกัน ครูก็ชอบทั้งสองแบบ แบบไม่เจาะก็ดีนะ แบบไม่เจาะจะทำยากกว่า ช่างต้องคำนวณความหนาบางให้พอดี ส่วนการเจาะนั้นระบายเสียงได้แน่ ๆ เจาะรูมันก็จะดังกว่าแน่นอน เสียงจะโปร่ง ๆ แต่บางครั้งมันก็จะโปร่งไปจนขาดเสียงกระแส (เสียงสั่นสะเทือน) ช่างถนัดแบบไหนหรือได้ต้นแบบจากไหนก็ทำตามแบบที่มี จะว่าไปแบบไม่เจาะ เสียงออกแหลม มีเสียงกระแส และมีเสียงที่ลึกกว่านะ แล้วแต่คนชอบเสียงดีไหมมันขึ้นกับความก้องกังวาน เจาะหรือไม่เจาะเสียงก็ต้องดังกังวาน เสียงต้องมีกระแส สรุปคือเจาะไม่เจาะ ไม่สำคัญเท่ากับเสียงมีกระแส...” (สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ, สัมภาษณ์, 3 ตุลาคม 2563)

อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ได้ประเมินคุณภาพโดยมีสาระสำคัญคือ เสียงดี มีความดังลึก เสียงไม่อุดอู้ มีน้ำหนักเบา เคลื่อนย้ายได้สะดวก ส่วนเรื่องคุณภาพชิ้นงานค่อนข้างดีตามคุณภาพของเทคโนโลยี แต่อยากให้เพิ่มรายละเอียดในแต่ละส่วนให้ประณีตและอ่อนช้อยมากขึ้น โดยเฉพาะส่วนของโขนและลูกบิด ดังคำอธิบายว่า

“...ความเรียบร้อยของงานก็ค่อนข้างดีเลย ตามคุณภาพของเทคโนโลยีที่เขาผลิตขึ้นมา สวยไม่สวยอยู่ที่คอตรงโขน คอมันยังขาดความอ่อนช้อยไปอีกนิด และลูกบิดก็อยากจะให้ช่างทำให้ละเอียดกว่านี้อีก ส่วนเรื่องเสียงนั้นก็ใช้ได้อยู่นะ มีความดังลึกอยู่ เสียงไม่อุดอู้ ก็ดีตรงที่ว่าไม่เจาะรูหน้ากะโหลก เอกลักษณ์ของกระจับปี่นั้น มันไม่ได้เจาะรู ถ้าฉลุรูตรงกลางให้โปร่งก็จะเหมือนกับซึง ข้อดีก็คือทำให้เสียงดังขึ้น แต่จริง ๆ แล้ว มันอาจจะดีขึ้นในความคิดของคนไทย แต่ที่เสียไปคือเอกลักษณ์ของรูปโฉมกระจับปี่ ส่วนตัวแล้วอยากให้รักษาเอกลักษณ์ของกระจับปี่ที่ไม่ฉลุรูมากกว่า ไม่อย่างนั้นมันก็จะไม่ต่างอะไรจากซึง แน่ล่ะเสียงกระจับปี่ที่เจาะรูมันดังกว่าแน่นอน แต่ผมชอบเสียงที่ไม่เจาะรูมากกว่า เสียงมันจะลึกอยู่ในตัวเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ทำให้ เกิดเสียงสั่น แต่เสียงนั้นอาจจะเบากว่านิดหนึ่ง สรุปคือข้อดีคือน้ำหนักเบาเคลื่อนย้ายได้ง่าย เสียงดีใช้ได้เลย...” (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, สัมภาษณ์, 2 ตุลาคม 2563)

จากข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปการประเมินคุณภาพกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมานจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการบรรเลงกระจับปี่ทั้ง 3 คน ได้ 3 ประเด็น คือ ประเด็นที่ 1 ลักษณะทางกายภาพ มีขนาดรูปทรงที่กะทัดรัด เหมาะแก่การพกพาและเคลื่อนย้าย สามารถบรรเลงได้สะดวก ประเด็นที่ 2 คุณภาพของชิ้นงาน มีความละเอียด เรียบร้อยสวยงาม แต่ยังขาดความประณีตในส่วนของลูกบิดและโขน และประเด็นที่ 3 คุณภาพของเสียง มีความดังกังวาน เสียงทุ้มลึก และมีลักษณะเสียงที่สั่นสะเทือน ทั้งนี้กระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน แม้มีลักษณะโครงสร้างตามแบบกระจับปี่ของช่างจรูญ คชแสง แต่ได้ดัดแปลงแก้ไขจนมีอัตลักษณ์เฉพาะ คือ สร้างหลักแบบไม่ใช้หย่องและไม่เจาะรูหน้ากะโหลก อันส่งผลต่อคุณภาพเสียงที่ทำให้เกิดเสียงที่ทุ้มไม่มากเกินไป มีคุณภาพเสียงที่ดีตรงตามคุณลักษณะเสียงที่ไพเราะของกระจับปี่

บทสรุป

ช่างศุภาพล ไทรวิมาน ศึกษางานช่างสร้างเครื่องดนตรีกับช่างจ้อน ไทรวิมาน ผู้เป็นบิดา ซึ่งเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีคนสำคัญของร้านดุริยบรรณที่มีชื่อเสียงในอดีต แล้วได้เรียนรู้ซึมซับวิชาความรู้ด้านงานช่างจากช่างภายในโรงงานของบิดาอีกหลายคน ทั้งยังมีประสบการณ์ตรงจากการเป็นช่างในโรงงาน จนมีความรู้ความสามารถทางด้านงานช่างที่โดดเด่น โดยเฉพาะการสร้างจะเข้ ต่อมาภายหลังได้ทดลองสร้างกระจับปี่ โดยใช้กระจับปี่ของช่างจรูญ คชแสง ซึ่งเป็นนายช่างของกรมศิลปากร และเป็นผู้สร้างกระจับปี่ให้กับกรมศิลปากร เป็นต้นแบบในการสร้าง แต่ได้ดัดแปลงแก้ไขตามแนวทางของตนจนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ คือ การสร้างหลักไม่ใช้หย่องและไม่เจาะรูหน้ากะโหลก ซึ่งส่งผลให้คุณภาพเสียงดีขึ้น โดยขั้นตอนในการสร้างกระจับปี่ของช่างศุภาพล ไทรวิมาน มีทั้งหมด 8 ขั้นตอน ได้แก่ การสร้างคันทวน การสร้างกะโหลก การสร้างโขน การสร้างลูกบิด การสร้างหลัก การสร้างนมและซุ้มหย่อง การเคลือบผิวไม้และย้อมสี และการประกอบและเทียบเสียง ส่วนการประเมินคุณภาพของกระจับปี่พบว่า มีลักษณะทางกายภาพที่กะทัดรัด และสามารถบรรเลงได้สะดวก คุณภาพของชิ้นงานมีความเรียบร้อยสวยงาม แต่ยังขาดความประณีตในส่วนของลูกบิดและโขน และมีคุณภาพเสียงที่ดีตรงตามคุณลักษณะเสียงที่ไพเราะของกระจับปี่

ข้อเสนอแนะ

งานวิทยานิพนธ์นี้เป็นการศึกษากรรมวิธีการสร้างกระจับปี่จากช่างศุภาพล ไทรวิมาน ควรมีการศึกษากรรมวิธีการสร้างกระจับปี่จากช่างคนอื่น ๆ เพื่อจะได้ทราบกรรมวิธีการสร้างกระจับปี่ที่หลากหลายและมีความแตกต่างกัน อันก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในวงวิชาการ

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก “ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต” บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้งนี้การดำเนินการวิจัยอยู่ในความอนุเคราะห์ของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (1 ตุลาคม 2563). สัมภาษณ์.

ปถมา เอี่ยมสอาด. (2539). *กระจับปี่ : การศึกษาด้านวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางดนตรี*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท, มหาวิทยาลัยมหิดล.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2 ตุลาคม 2563). สัมภาษณ์.

สิทธิศักดิ์ จรรยาวุฒิ. (3 ตุลาคม 2563). สัมภาษณ์.

ศุภาพล ไทรวิมาน. (15 พฤศจิกายน 2562). สัมภาษณ์.

เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

PHLENG MON BAN CHANYANATYA

ติณณภพ ถนอมธรรม[1] ภัทระ คมขำ[2]
Tinnapob thanomtham Pattara Komkam

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ และศึกษาเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า ตระกูลจรรย์นาฏย์นับทายาทได้ 3 รุ่น 1. ครูเพชร จรรย์นาฏย์ 2. ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ 3. ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ เป็นการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นภายในสำนักและสู่สังคมดนตรีไทยโดยกว้างโดยวิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ วงปี่พาทย์มอญเกิดขึ้นโดยครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ เครื่องมอญชุดแรกที่สร้างคือ ฆ้องมอญจากร้านตุ๊กตาไทย ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ เป็นผู้ประพันธ์เพลงมอญมีทั้งหมด 7 เพลง ได้แก่ เพลงมอญมอบเรือ เพลงสองกุมาร เพลงเขมรยวน เพลงพม่ารำขวาน เพลงม่านมงคล เพลงเร็วดาวกระจาย และ เพลงเร็วมะลิวัลย์

เอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ พบว่ามีรูปแบบโครงสร้างคล้ายเพลงเถา เพลงเขมรยวนพบการประพันธ์หน้าทับตะโพนมอญที่ไว้ใช้สำหรับเพลงโดยเฉพาะ พบบันไดเสียงทั้งหมด 4 บันไดเสียงคือ บันไดเสียงเพียงออบน กลาง ชวา และเพียงออล่าง

คำสำคัญ: ปี่พาทย์มอญ, จรรย์นาฏย์, รูปแบบโครงสร้าง

---

[1]นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย Tinnapob9123@gmail.com

[2]รองศาสตราจารย์ ดร. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประธานกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN - AYCF แห่งประเทศไทย pattara.k@chula.ac.th

Abstract

This research aims to study basis involved with Phleng Mon Ban chanyanatya including its identities. Methods and regulations are provided in the qualitative research. The research findings reveal that there are 3 generations in chanyanatya Family as following : 1. Master Petch chanyanatya, 2. Master Paitoon chanyanatya and 3. Master Pitak chanyanatya. The musical transmission has continuously proceeded from generation to generation within Ban chanyanatya and widely conveyed to thai musical society by oral tradition. The Piphat Mon Ensemble was set up by Master Paitoon chanyanatya who composed all 7 Phleng Mon as following ; Phleng Mon Mob Rua , Phleng Song Kumarn, Phleng Khamer Yuan, Phleng Phama Rum Kwan, Phleng Man Mongkol, Phleng Rew Daokrajai and Phleng Rew Maliwan. The identities of Phleng Mon Ban chanyanatya are found that its pattern seems like Phleng Thao, the composition of Na Tub Tapone Mon is particularly maintained in Phleng Khamer Yuan and four scales are found such as Phiang Or Bon, Klang, Java and Phiang Or Lang.

Keywords: Piphat Mon, chanyanatya, pattern

บทนำ

อดีตชาวมอญได้มีการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานยังประเทศไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เนื่องมาจากเหตุการณ์ทางด้านการเมืองการปกครองของสมัยนั้น ทำให้มีชาวมอญอาศัยอยู่ในประเทศไทยมาเป็นเวลาช้านาน ชาวไทยและชาวมอญได้อาศัยอยู่ร่วมกันในประเทศไทย จึงทำให้คนไทยได้มีโอกาสรับวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ ของชาวมอญ หนึ่งในนั้นคือ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์มอญในประเทศไทยได้รับความนิยมอย่างมาก เนื่องจากวัฒนธรรมของชาวมอญได้ผสมผสานกับวัฒนธรรมของชาวไทย ปี่พาทย์มอญได้มีบทบาทในวิถีชีวิตของชาวไทยไม่ว่าจะเป็นงานศพ งานทำบุญบ้าน หรือพิธีกรรมต่าง ๆ เครื่องดนตรีของวงปี่พาทย์มอญในปัจจุบันยังได้มีการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีมอญและเครื่องดนตรีไทยเข้าร่วมกันจนเกิดความเหมาะสมและไพเราะในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ

เพลงมอญมีการพัฒนารูปแบบให้มีความละเอียดและซับซ้อนขึ้นตามความเจริญของสังคมและวัฒนธรรม จะเห็นได้ว่าปี่พาทย์มอญนั้นมีเพลงที่อยู่ในพิธีสำคัญต่าง ๆ ได้แก่ งานทำบุญเลี้ยงพระ งานศพ งานทำบุญเลี้ยงพระจะใช้เพลง เช่น เพลงรับพระ เพลงจุดเทียน เพลงชุดพระฉัน และงานศพจะใช้เพลง เช่น เพลงประจำวัด เพลงเชิญ เพลงประจำบ้าน อีกทั้งยังมีเพลงที่ใช้สำหรับการประโคม เช่น เพลงย่ำเที่ยง เพลงย่ำรุ่ง เป็นต้น เพลงมอญยังมีบทบาทกับการประกอบการแสดงนาฏศิลป์มอญ ได้แก่การแสดงพิธีรำสามถาด พิธีรำผี พิธีรำเจ้า เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงส่วนใหญ่จะใช้เพลงดังนี้ เพลงเชิญ เพลงถวายเครื่องเซ่นไหว้ เพลงรำดาบ เพลงรำใบไม้ เพลงหาบกล้วย เพลงถ่อเรือ เพลงชนไก่ เพลงทุ่มมะพร้าว เพลงคล้องช้าง และเพลงรำมวย เป็นต้น โครงสร้างของเพลงมอญประกอบไปด้วยเพลงที่มีอัตราสองชั้นและต่อด้วยเพลงเร็ว โดยมีหน้าทับตะโพนมอญคอยกำกับทำนองเพลง และยังมีเพลงมอญที่มีหน้าทับควบคุมโดยเฉพาะได้แก่ เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด เพลงย่ำค่ำ เพลงย่ำเที่ยง เป็นต้น อีกทั้งยังมีความเป็นเอกลักษณ์ของระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงมอญ เช่น การขึ้นเพลงด้วยฆ้องมอญ ได้แก่ เพลงมอญสองชั้นหรือเพลงเร็ว การขึ้นเพลงด้วยตะโพนมักจะพบในเพลงประโคม เช่นเพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เป็นต้น ความนิยมของปี่พาทย์มอญทำให้นักดนตรีไทยมีความสนใจในด้านการบรรเลงเพลงมอญ ครูบาอาจารย์ผู้มากความสามารถจึงได้แต่งเพลงมอญเป็นเพลงประจำสำนักเพื่อเอาไว้ใช้ในวงของตน เพลงมอญที่เกิดขึ้นใหม่จากการประพันธ์ของครูดนตรีไทยนั้นเกิดขึ้นจากการล้อเลียนสำเนียงภาษาของเพลงมอญ ดึงเอาประโยค วรรคเพลง หรือลักษณะการเคลื่อนเสียงของเพลงมอญดั่งเดิมมาเป็นต้นแบบ ทั้งนี้อาจจะนำเพลงไทยที่มีโครงสร้างแบบเพลงไทย นำมาล้อสำเนียงโดยอาศัยลูกตกเดิมของเพลงนั้น ๆ หรือประพันธ์ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด เช่น เพลงกระต่ายเต้น เพลงมอญมอบเรือ เพลงสองกุมาร เพลงดาวกระจ่าง

เพลงมอญเจ้าทุย เพลงด้อมค่าย เพลงกรงทอง เพลงพญาลิงหาว เพลงช่อลูกหว้า เพลงมอญดูดาว เพลงพม่าเล็ก เพลงเงี้ยว เดินทัพ เพลงเงี้ยวเวียงจันทร์ เพลงม่านมงคล เพลงช่อพุมเรียง เพลงช้างประสานงามอญ เป็นต้น สำนักดนตรีไทยต่างได้มีการฝึกหัดปี่พาทย์มอญตลอดจนไปถึงการแต่งเพลงมอญเป็นเพลงประจำของแต่ละสำนัก เช่น สำนักบ้านพาทยโกศล สำนักบ้านบาตร และสำนักบ้านจรรย์นาฏย์ เป็นต้น

สำนักบ้านจรรย์นาฏย์ถือเป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอย่างมากโดยผู้เริ่มก่อตั้งคือ ครูเพชร จรรย์นาฏย์ เดิมชื่อ นุช เกิดเมื่อปี พ.ศ.2414 บิดาชื่อ ม่วง มารดาชื่อ จี๊ด เกิดที่ย่านฝั่งธนบุรี (แถวเขตบางกอกน้อย) ได้ศึกษาดนตรีกับครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นบุตรของครูทั่ง สุนทรวาทิน ครูดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อสมเด็จเจ้าฟ้าภานุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช พระอนุชาในรัชกาลที่ 5 ทรงเริ่มก่อตั้งวงดนตรีส่วนพระองค์ขึ้นที่วังบูรพาภิรมย์ ทรงเสาะหานักดนตรีที่มีฝีมือดีมาประจำหลายคน แต่ก็หาที่ถูกพระทัยของพระองค์ไม่ได้ จึงมีรับสั่งให้พระยาประสาน ดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ไปเสาะหานักระนาดมาถวาย ก่อนที่พระยาประสานดุริยศัพท์ จะนำนายนุชไปถวายนั้น สมเด็จวังบูรพาภิรมย์ทรงพระสุบินว่าได้เพชรเม็ดงาม เมื่อพระยาประสานดุริยศัพท์นำนายนุชเข้าเฝ้า จนได้เห็นถึงฝีมือในการบรรเลงระนาดเอก ทำให้เป็นที่ถูกพระทัยอย่างมาก ท่านจึงประทานชื่อใหม่ว่า “เพชร” ครูเพชรได้รับแต่งตั้งให้เป็นมหาดเล็กวงปี่พาทย์ของวังบูรพาภิรมย์ ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช พระโอรสในรัชกาลที่ 5 ในขณะที่ครูเพชรถวายงานอยู่ในวังบูรพาภิรมย์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช พระโอรสในรัชกาลที่ 5 ได้ประทานนามสกุล “จรรย์นาฏย์” ให้แก่นายเพชร (กฤษพร พงษ์แตง, 2560, น.34)

หลังจากครูเพชรออกจากวัง ครูเพชรได้ย้ายถิ่นฐานและตั้งสำนักดนตรีอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ด้วยความรู้ความสามารถของครูเพชรเป็นที่ประจักษ์และเป็นที่กล่าวขานทำให้มีนักดนตรีที่มีชื่อเสียงได้เข้ามาศึกษาร่ำเรียนดนตรีกับสำนักบ้านจรรย์นาฏย์อาทิเช่น ครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูบุญยัง เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) ครูล้วนดนตรี ครูถวิล อรรถกฤษณ์ และอีกหลายท่านที่ไม่ได้กล่าวถึง ด้านการประพันธ์เพลงสำนักบ้านจรรย์นาฏย์มีเพลงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ด้วยกันทุกประเภทไม่ว่าจะเป็นเพลงเถา เพลงเดี่ยว เพลงทยอย เพลงเรื่อง เพลงโหมโรง เพลงเสภา และเพลงมอญ เมื่อความนิยมของปี่พาทย์มอญเข้ามาในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาจึงทำให้วงปี่พาทย์ต่างๆ ฝึกหัดปี่พาทย์มอญและนำมาใช้ในวง โดยวงปี่พาทย์สำนักบ้านจรรย์นาฏย์นำวงปี่พาทย์มอญเข้าใช้ในการงานบรรเลงต่างๆ ของจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเป็นสำนักแรก โดยมีครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ซึ่งเป็นบุตรของครูเพชร จรรย์นาฏย์ เป็นผู้ก่อตั้งวงปี่พาทย์มอญ

ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ซึ่งเป็นบุตรของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ได้กรุณาให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ไว้ว่า

> *“...เพลงมอญของที่บ้านเราก็ตีเพลงตามพิธีการเหมือนกับวงอื่น ๆ เช่นเพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน แต่เพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงที่บ้านจะใช้เพลงที่ทางบ้านแต่งขึ้นมาใหม่ เพลงที่บ้านจะยึดหลักของเพลงไทยสำเนียงมอญมาแต่งเช่นเพลงสองกุมาร พม่ารำขวานม่านมงคล มอญมอบเรือทางบ้านจรรย์นาฏย์ เป็นต้นและยังมีการนำเพลงไทยสำเนียงมอญซึ่งเป็นทางเพลงของที่บ้านจรรย์นาฏย์นำมาออกต่อจากเพลงประจำบ้านอย่างเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้าสำเนียงมอญ ประพันธ์โดยครูเพชร จรรย์นาฏย์ เพลงบางเพลงของที่บ้านยังมีหน้าทับตะโพนมอญเฉพาะเช่นเพลงเขมรยวนทางบ้านจรรย์นาฏย์ สมัยก่อนตอนเด็กที่ผมจำความได้พ่อหรือครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์แต่งเพลงเสร็จก็เรียกผมและพี่ ๆ น้อง ๆ ไปต่อทันที และปัจจุบันก็ยังคงรักษาอนุรักษ์เพลงมอญที่เป็นเอกลักษณ์ของสำนักเอาไว้แต่ยังไม่มีใครที่จะรับสืบทอด...”* (พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2563)

ปัจจุบันเพลงมอญสำนักบ้านจรรย์นาฏย์ยังคงอยู่กับทายาทรุ่นที่ 3 หรือที่รู้จักกันในนามวงปี่พาทย์มอญคณะลูกครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ซึ่งมีครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์เป็นผู้ควบคุมวง ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ยังได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการสืบทอดเพลงมอญไว้ว่า

“...เพลงที่บ้านก็คงอยู่กับผมและพี่ ๆ น้อง ๆ ซึ่งมีผู้ได้รับการถ่ายทอดค่อนข้างน้อย ผมถ่ายทอดเพลงพม่ารำขวานทางบ้านจรรย์นาฏย์ให้กับนายวิเชียร เกิดผลแห่งบ้านพาทยรัตน์นอกจากนั้นก็ยังไม่ได้ถ่ายทอดให้ใคร ...”(พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2563)

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ โดยมุ่งเน้นถึงเอกลักษณ์ความเป็นบ้านจรรย์นาฏย์เพื่อบันทึกเป็นองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ให้เป็นหลักฐานทางวิชาการต่อไปไม่ให้ข้อมูลเรื่องเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์หายไปตามกาลเวลา และเพื่อเป็นหลักฐานข้อมูล สำหรับผู้ที่สนใจศึกษาเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ หรือผู้ที่ต้องการนำไปต่อยอดงานวิจัยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์
2. ศึกษาเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์
2. ทราบถึงเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย สื่อสิ่งพิมพ์ เก็บข้อมูลจากการสังเกตการณ์ภาคสนาม โดยผู้วิจัยใช้วิธีจดบันทึกข้อมูลขั้นตอนและข้อมูลที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม ตลอดจนการบันทึกภาพ เก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ทายาทผู้สืบทอดเพลงมอญของสำนักบ้านจรรย์นาฏย์ จำนวน 6 คน

2. การศึกษาและบันทึกข้อมูล

ผู้วิจัยจะจำแนกข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์โดยการแบ่งกลุ่ม คือ

2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของสำนักบ้านจรรย์นาฏย์

2.2 มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

2.3 ข้อมูลด้านชีวประวัติของทายาทผู้สืบทอด

2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงมอญสำนักบ้านจรรย์นาฏย์

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าต่าง ๆ เป็นหลักสำหรับการวิเคราะห์ แล้วจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหา ดังหัวข้อตามวัตถุประสงค์ คือ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ วิธีการประพันธ์เพลงมอญ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องเข้าประกอบเพื่อเขียนเรียบเรียงในการพรรณนา ให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องตรงความเป็นจริงมากที่สุด แล้วจึงเรียบเรียงผลการศึกษา ข้อมูลเนื้อหาสาระต่าง ๆ ที่ได้รับจากการศึกษา ทุกส่วนที่กำหนดไว้ตามวัตถุประสงค์

4. สรุปผลและเสนอแนะ

นำข้อมูลจากการวิเคราะห์มาตรวจสอบประมวลผลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย จากนั้นนำมาเรียบเรียงสรุปผลการวิจัยตามประเด็นที่กำหนดไว้

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่องการประพันธ์เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ สามารถเรียบเรียงข้อมูลได้ดังนี้

1. มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์
2. เอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

1. มูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

การศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ทายาทผู้สืบทอดเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผลการวิจัยปรากฏรายละเอียดดังนี้

ความเป็นมาของบ้านจรรย์นาฏย์

ภาพที่ 1 ครูเพชร จรรย์นาฏย์

ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

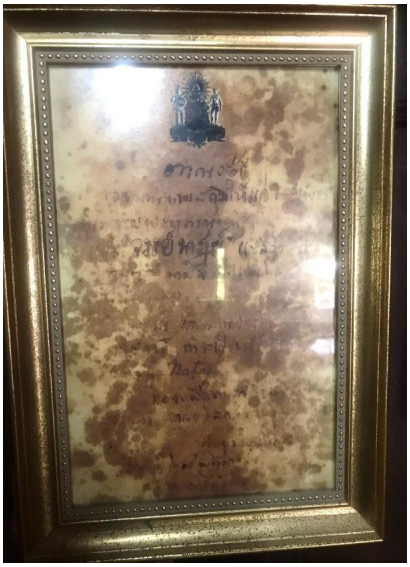
ครูเพชร จรรย์นาฏย์ เดิมชื่อ นุช เป็นบุตรของนายม่วง กับนางจี๊ด เป็นชาวฝั่งธนบุรี เกิดเมื่อปี พ.ศ.2414 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เริ่มเรียนดนตรีไทยและเป็นศิษย์ของครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นศิษย์รุ่นหลังพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และหลังพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีความสามารถโดยเฉพาะฝีมือทางระนาดเอกที่ดีมาก ทั้งยังมีความสามารถด้านดนตรีไทยและแตรวงได้รอบวง

สมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธ์วงศ์วรเดช พระอนุชาในรัชกาลที่ 5 ทรงริเริ่มตั้งวงดนตรีไทยส่วนพระองค์ขึ้นที่วังบูรพาภิรมย์ เมื่อประมาณปี พ.ศ.2438 ทรงพยายามแสวงหาคนระนาดฝีมือดีมาประจำที่วังบูรพาภิรมย์ จึงมีรับสั่งกับครูแปลก (พระยาประสานดุริยศัพท์) ให้ช่วยหาคนระนาดนำมาถวาย ซึ่งก่อนที่ครูแปลกจะพานายนุชไปถวายตัวสมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ (สมเด็จฯ วังบูรพาฯ) ทรงพระสุบินว่าได้เพชรเม็ดงามมาเม็ดหนึ่ง ต่อจากนั้นไม่กี่วันครูแปลกก็พานายนุชเข้ามาถวายตัวที่วัง เมื่อลองฝีมือระนาดเอกถวายแล้วก็เป็นที่พอพระทัยอย่างมาก จึงได้โปรดประทานชื่อให้ใหม่ว่า *“เพชร”* ตามพระสุบินนั้น แล้วทรงรับครูเพชรไว้เป็นคนระนาดเอกอยู่ในวังบูรพาฯ และได้เป็นมหาดเล็กดนตรี ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอกประจำวงของสมเด็จฯ วังบูรพาฯ เรื่อยมาและเป็นที่โปรดปรานเป็นอย่างมาก

ในขณะที่ครูเพชร จรรย์นาฏย์ เป็นนักดนตรีและคนระนาดเอกประจำอยู่ที่วังบูรพาภิรมย์ สมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ได้ทรงประทานนามสกุล *“จรรย์นาฏย์”* ซึ่งแปลว่า *“ผู้ประพฤติดนตรี”* ซึ่งจากการสัมภาษณ์ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยพบว่าบรรพบุรุษรุ่นก่อนครูเพชรนั้นยังไม่มีนามสกุลใช้เหมือนในยุคปัจจุบัน จนกระทั่งครูเพชรเป็นคนแรกของวงตระกูลที่ได้รับประทานนามสกุล เมื่อประมาณปี พ.ศ.2458 กล่าวได้ว่าครูเพชร คือต้นสกุล *“จรรย์นาฏย์”* เป็นต้นมา

> *“...ตราตั้งนามสกุลของน้องรัชกาลที่ 5 พระราชทานนามสกุล จรรย์นาฏย์ เขียนไว้ให้ครูเพชร แต่ก่อนหน้านั้นยังไม่มีนามสกุลใช้นะ ท่านตั้งให้ เขียนว่าประทานให้กับนายเพชร จรรย์นาฏย์ แปลว่าประพฤติดนตรี ภาษาโรมันก็มีเขียนว่าอย่างนี้ เขาก็จะมีเขียนไว้เสร็จเลย มีภาษาอังกฤษด้วยนะ เขาเขียนไว้ แล้วก็ขอให้เจริญอย่างนี้ เขาเขียนไว้ แล้วก็ลงชื่อพระนามไว้...”* (พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์, 26 กันยายน 2563)

ภาพที่ 2 ลายพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช
ประทานนามสกุล “จรรย์นาฏย์”



ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

ต่อมาสมเด็จฯ วังบูรพา ทรงมีพระราชประสงค์ให้นายเพชร ประชันระนาดกับ นายแช่ม สุนทรวาทิน (พระยาเสนาะดุริยางค์) แต่นายเพชรเห็นว่านายแช่มเป็นศิษย์ผู้พี่และเป็นลูกของครูช้อย สุนทรวาทิน ผู้เป็นครูจึงปฏิเสธการประชันดังกล่าว สมเด็จฯ วังบูรพา จึงให้จัดหาคนระนาดใหม่เพื่อประชันกับนายแช่ม สุนทรวาทิน ในที่สุดจึงได้นายศร (หลวงประดิษฐ์ไพเราะ) ลูกครูสินจากอัมพวามาแทน นายเพชรจึงได้เปลี่ยนจากคนระนาดเอกไปเป็นคนฆ้อง ในขณะที่นายศรได้เป็นคนระนาดเอกประจำวงวังบูรพาภิรมย์ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ขณะที่ครูเพชรปฏิบัติหน้าที่อยู่ที่วังบูรพาภิรมย์ รวมทั้งได้มาสอนดนตรีที่วังจันทรเกษมทำให้ได้พบกับนางปริก ทายาทของตาทรัพย์ รักดนตรี ซึ่งเป็นตระกูลนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในพื้นที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จากนั้นครูเพชรจึงได้สมรสกับนางปริก มีบุตรธิดารวม 4 คน ได้แก่

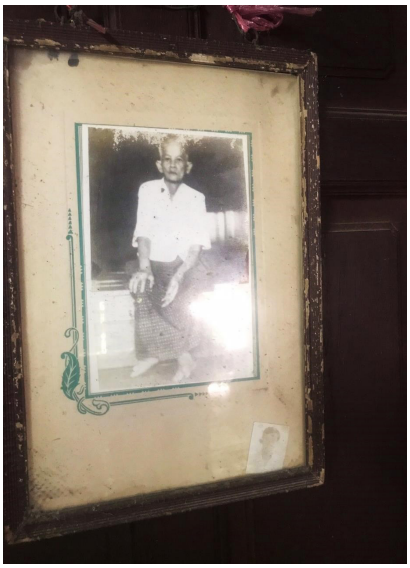
1. นางเจือ จรรย์นาฏย์ (ถึงแก่กรรม) มีความสามารถบรรเลงปี่พาทย์ได้รอบวง รวมทั้ง เครื่องสายและแตรวง เป็นนักร้องนำประจำอยู่ในวังบูรพาภิรมย์ มีบุตร 2 คน คนแรก ชื่อประกอบ คนที่ 2 เป็นลูกกับสามีใหม่ ซึ่งเป็นเจ้าของคณะลิเก ชื่อนายแม้น สุเมธีร์ มีลูกสาว ชื่อมิ่งจิตร

2. นางเจียร จรรย์นาฏย์ (ถึงแก่กรรม) มีความสามารถบรรเลงปี่พาทย์ได้รอบวง รวมทั้ง เครื่องสายและแตรวง เป็นนักร้องประจำในวังบูรพาภิรมย์ คู่กับพี่สาว (นางเจือ) สามีเป็นเจ้าของคณะลิเก ชื่อนายเฉลียว ยังประดิษฐ์ มีลูกสาวชื่อขวัญใจ หรือ เล็น

3. นางสาวเจียด จรรย์นาฏย์ (ถึงแก่กรรม) เนื่องด้วยเป็นโรคงวงช้าง จึงทำให้มีใบหน้าพิการตั้งแต่วัยเด็ก แต่มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีที่โดดเด่นในเรื่องของการบรรเลงเครื่องหนัง และการบรรเลงแตรวง

4. นายไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ (ถึงแก่กรรม) เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมาก เคยเป็นมหาดเล็กดนตรี ในตำแหน่งคนระนาดเอกรุ่นเล็ก และเป็นคนฆ้องวงเล็กของรุ่นใหญ่ประจำวงวังบางคอแหลม ของกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์

ภาพที่ 3 นางปริก (ภรรยาครูเพชร จรรย์นาฏย์)



ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

เมื่อวันที่ 13 มิถุนายน พ.ศ.2471 สมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุ-พันธุวงศ์วรเดช เสด็จทิวงคต ครูเพชรจึงได้ออกจากวังบูรพาภิรมย์ กลับมาอยู่ยังบ้านเดิมที่ฝั่งธนบุรี ช่วงระยะเวลาหนึ่ง จากนั้นภายหลังมีสงครามโลกครั้งที่ 2 ประมาณปี พ.ศ.2475 จึงย้ายไปตั้งสำนักดนตรีอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ณ บ้านเลขที่ ญ. 71 หมู่ 2 เหนือวัดสามวิหาร ตำบลหัวรอ อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

เมื่อครูเพชรย้ายมาอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ก็มีลูกศิษย์ในพื้นที่ใกล้เคียงไปฝากตัวเพื่อเรียนดนตรีไทยมากมาย ในระหว่างนั้นครูเพชรจึงได้ประพันธ์เพลงไว้ด้วยเช่นกัน อาทิ โหมโรงมหาชัย สามชั้น พม่าห้าท่อน สามชั้น สี่บท เถา บุหลัน เถา ทยอยเขมร เถา ทยอยใน เถา ทยอยนอก สามชั้น เขมรราชบุรี เถา ต้อยตลิ่ง เถา เขมรปากท่อ เถา พราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถา นาคเกี้ยว เถา ลาวดวงเดือน เถา เขมรพวง เถา เขมรเขียว เถา ฯลฯ ทางเปลี่ยนในตับนางลอย และตับพรหมมาศ ทั้งยังมีส่วนการประพันธ์ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีปี่พาทย์ไว้อีกหลายเพลง ได้แก่ เดี่ยวพญาโศก เดี่ยวสารถี เดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวต่อยรูป เดี่ยวกราวใน เดี่ยวทยอยเดี่ยว เดี่ยวลาวแพนทางระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ เดี่ยวระนาดเอก ในเพลงนางหงส์ สามชั้น และเป็นผู้ที่แต่งเชิดในสามชั้น รวมทั้งได้ทำทางเดี่ยวไว้รอบวง ซึ่งเพลงต่าง ๆ นั้นได้ถูกถ่ายทอดให้กับครูไพฑูรย์ซึ่งเป็นบุตรชายไว้ ทั้งยังได้ถ่ายทอดให้กับนายประสิทธิ์ นายบุญยงค์ และนายบุญยัง เกตุคง ไว้อีกด้วย

ตลอดระยะเวลาที่ใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านใกล้กับวัดสามวิหาร ครูเพชร จรรย์นาฏย์ ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยให้กับทายาทและลูกศิษย์ โดยมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ด้วย ครูเพชรยังได้รับหน้าที่สอนดนตรีในจวนผู้ว่าราชการจังหวัดด้วย และรับบรรเลงดนตรีตามงานต่าง ๆ โดยทั่วไป ตามจังหวัดพระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สระบุรี ลพบุรี ปทุมธานี ฯลฯ

จนกระทั่งปี พ.ศ.2491 ครูเพชรได้เสียชีวิตลงที่บ้านจังหวัดพระนครศรีอยุธยา รวมอายุได้ 77 ปี (สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 2561, น.38 - 39)

ภาพที่ 4 ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์

ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ เกิดเมื่อ พ.ศ.2460 ปีมะเมีย เกิดในวังบูรพาภิรมย์ เป็นบุตรชายคนสุดท้องของครูเพชร จรรย์นาฏย์กับนางปริก ในขณะนั้นครูเพชร จรรย์นาฏย์เป็นครูดนตรีไทย ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช และเป็นหัวหน้าคณะวงดนตรีไทย โดยในภายหลังที่ออกจากวังบูรพาฯ ได้มาตั้งสำนักดนตรีจรรย์นาฏย์อยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา รับงานบรรเลงดนตรีเพื่อบรรเลงตามงานต่าง ๆ นอกจากนี้ยังเปิดสอนดนตรีไทยและแตรวงให้กับบุคคลทั่ว ๆ ไป ซึ่งมีลูกศิษย์มากมายจากหลาย ๆ ที่มาเรียนที่สำนักแห่งนี้

เมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ.2471 สมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ายุคลฑิฆัมพร กรมหลวงลพบุรี ราเมศวร์ ได้เสด็จประพาสทางเรือมาแวะที่บ้านของท่านเจ้าคุณโบราณราชธานินทร์ ผู้รักษามณฑลกรุงเก่า ในสมัยนั้น (ผู้ว่าราชการจังหวัดพระนครศรีอยุธยา) และทรงประทับแรมที่พระราชวังบางปะอิน ในครั้งที่เสด็จจังหวัดพระนครศรีอยุธยานั้น สมเด็จพระบรม-วงศ์เธอเจ้าฟ้ายุคลฑิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ รับสั่งให้จางวางผาด (ผู้ควบคุมวงดนตรีวังบางคอแหลม) นำเรือเร็วชื่อจามเทวีออกไปเชิญคณะปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ให้มาบรรเลงถวายคู่กับวงปี่พาทย์วงวังบางคอแหลมของพระองค์ จางวางผาดได้ไปเชิญ วงปี่พาทย์หลายคณะ แต่ไม่มีใครยอมมาบรรเลงถวาย จางวางผาดจึงย้อนกลับมาถามเจ้าคุณโบราณราชธานินทร์ ว่ามีวงปี่พาทย์คณะใดบ้างที่มีชื่อเสียงพอจะบรรเลงถวายคู่กับวงปี่พาทย์วังบางคอแหลมได้บ้าง ท่านเจ้าคุณโบราณราชธานินทร์ จึงตอบว่า มีเพียงคณะเดียวที่พอจะมาบรรเลงถวายได้คือ คณะของครูเพชร จรรย์นาฏย์ ท่านเจ้าคุณโบราณราชธานินทร์ ได้อธิบายให้จางวางผาดฟังว่า ครูเพชร จรรย์นาฏย์ เป็นครูดนตรีและเคยเป็นคนระนาดเอกอยู่ในวังสมเด็จวังบูรพามาก่อนและตอนนี้ ครูเพชร จรรย์นาฏย์ ได้เข้ามาสอนมโหรีและเครื่องสายอยู่ในจวนผู้ว่านี้เป็นประจำ นักดนตรีที่อยู่ในจวนผู้ว่าและนักดนตรีที่บ้านครูเพชร ล้วนมีความรู้และฝีมือเชี่ยวชาญหาผู้ใดทัดเทียมได้ยาก พอท่านเจ้าคุณโบราณราชธานินทร์เล่าจบ ก็ให้จางวางผาดไปเชิญคณะครูเพชร จรรย์นาฏย์ มาบรรเลงถวาย ครูเพชร จรรย์นาฏย์ รับคำเชิญ พอถึงวันนัดจางวางผาดได้นำเรือยนต์ ชื่อเรือมโนห์รา มารับนักดนตรีที่บ้านครูเพชร ไปบรรเลงถวายที่พระราชวังบางปะอิน ครั้งนั้นได้จัดบรรเลงแบบการประลองวงดนตรี

การบรรเลงสิ้น สุดลงเมื่อเวลา 6 ทุ่ม (24 นาฬิกา) สมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ายุคลฑิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ทรงพอพระทัยมาก ทรงรับสั่งว่าจะขอเด็กไปตีปี่พาทย์จำนวน 5 คน คือ คนปี่ (นายผวน บุญจำเริญ) คนระนาด (นายไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์) คนฆ้องวงใหญ่ (นายถวิล อรรถกฤษณ์) คนระนาดทุ้ม (นายปรุง รักดนตรี) คนกลองสองหน้า (นายสวง เกิดผล) หลังจากการประชันครั้งนั้นครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ จึงได้เข้าไปอยู่ในวังบางคอแหลมในตำแหน่งมหาดเล็กปี่พาทย์ (รุ่นเล็ก) เครื่องมือคนระนาดเอก ในระหว่างที่อยู่ในวังบางคอแหลมนั้น อยู่ในความดูแลของจางวางผาด ส่วนท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะมาสอนดนตรีที่วังบางคอแหลมทุกวันจันทร์ พุธ ศุกร์ ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ นอกจากเป็นคนตีระนาดเอกในรุ่นเล็กแล้วยังมีหน้าที่ตีฆ้องวงเล็กในรุ่นใหญ่อีกด้วย เมื่อกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์สิ้นพระชนม์แล้ว ครูไพฑูรย์จึงได้ย้ายมาประจำวังลัดดาวัลย์ ของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล และเมื่อถวายพระเพลิงพระบรมศพกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์เสร็จสิ้น จึงได้ทูลลากลับไปอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยากับครูเพชร จรรย์นาฏย์ ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ได้รับการยกย่องจากนักดนตรีด้วยกันเองว่า เป็นผู้บรรเลงระนาดทุ้มได้ดีมากจนเป็นที่กล่าวขาน ท่านยังขยันฝึกซ้อมดนตรีตลอดเวลา (กฤษพร พงษ์แตง, 2560, น.42 - 44)

ครูไพฑูรย์ ได้สมรสกับภรรยาคนแรกชื่อนางสังวาลย์ มีบุตรและธิดาด้วยกัน 5 คน ได้แก่

1. นายเพทาย จรรย์นาฏย์
2. นายไพเราะ จรรย์นาฏย์
3. พ.ท.วัลลภ จรรย์นาฏย์
4. นางวันดี มีวุฒิสม
5. นางอุทัยวรรณ คงรุ่งเรือง

ครูไพฑูรย์ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านดนตรีไทยให้แก่บุตรทุกๆ คนจนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยชนิดต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี และได้ยึดอาชีพนักดนตรีเป็นหลัก รับงานบรรเลงดนตรีทั้งปี่พาทย์ไทยและปี่พาทย์มอญ จากนั้นครูไพฑูรย์ได้สมรสกับนางทองหยด โพธิ์สามต้น ซึ่งเป็นภรรยาคนที่สอง และได้ตัดสินใจมาสร้างบ้านใหม่เพิ่มอีกหลังหนึ่งที่บริเวณริมแม่น้ำด้านเหนือของวัดจอมเกษ ตำบลขยาย อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ครูไพฑูรย์และนางทองหยดมีบุตรและธิดาด้วยกันทั้งหมด 10 คน ได้แก่

1. เด็กชายเขมสวัสดิ์ จรรย์นาฏย์ (เสียชีวิตตั้งแต่วัยเยาว์)
2. นายอุทิศ จรรย์นาฏย์
3. นายพิทักษ์ จรรย์นาฏย์
4. นางเยาวรักษ์ ศรีช่วงโชติ
5. นายไพรัตน์ จรรย์นาฏย์
6. เด็กชายไพลิน จรรย์นาฏย์ (เสียชีวิตตั้งแต่วัยเยาว์)
7. นายนพเก้า จรรย์นาฏย์
8. นายมรกต จรรย์นาฏย์
9. จ่าเอกพรทิพย์ จรรย์นาฏย์
10. นางบุษราคัม จรรย์นาฏย์

ภาพที่ 5 บ้านของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ (บ้านวัดจอมเกษ)

ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

ภายหลังจากครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ได้ถึงแก่กรรมลงเมื่อวันที่ 7 พฤษภาคม พ.ศ.2522 ลูกของครูไพฑูรย์จรรย์นาฏย์ได้รับช่วงต่อจากครูไพฑูรย์ นับได้ว่าเป็นช่วงที่สามของตระกูลโดยนายพิทักษ์ จรรย์นาฏย์เป็นผู้ควบคุมวง และยังมีพี่น้องของครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ และบรรดาลูกศิษย์ของครูไพฑูรย์ช่วยการสืบสานวงดนตรีต่อไป ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ได้เล่าว่า

> *“...ตั้งแต่พ่อผมเสียชีวิตชาวบ้านระแวกนั้นก็ต่างคิดกันว่าปี่พาทย์วงของพ่อผมนั้นเลิกเสียแล้ว ผมกับพี่ ๆ น้อง ๆ จึงคิดกันว่าเราจะสืบสานวงของตระกูลต่อไปเพราะว่าวงพ่อผมมีชื่อเสียงมากในขณะนั้น โดยผมได้ตั้งชื่อวงว่าวงปี่พาทย์คณะลูกครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ซึ่งถือว่าเป็นการรับช่วงต่อจากปู่ของผม นับเป็นรุ่นที่สาม โดยนับตั้งแต่ปู่ผมหรือครูเพชร จรรย์นาฏย์ ได้ลาออกจากวังมาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และได้ตั้งวงปี่พาทย์นับเป็นรุ่นแรก จากนั้นปู่ผมเสียพ่อผมก็ได้รับช่วงต่อถือเป็นรุ่นที่สอง ภายหลังก็มาเป็นช่วงสาม โดยผมและพี่ ๆ น้อง ๆ ให้ใช้ชื่อวงว่าวงปี่พาทย์คณะลูกครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์...”* (พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์, 31 กันยายน 2563)

จากอดีตจนถึงปัจจุบันตระกูลจรรย์นาฏย์ ยังคงสืบทอดเชื้อสายตระกูล โดยยังคงประกอบอาชีพรับงานบรรเลงดนตรี และยังคงสืบทอด “วงดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ หรือ คณะครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์” ซึ่งเป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงมาก รวมถึงการรักษาและอนุรักษ์มรดกทางศิลปวัฒนธรรม เครื่องดนตรี เรือนบ้านของครูเพชร และครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ให้คงอยู่อย่างดีเสมอมา นอกจากนี้ลูกศิษย์ของสำนักดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ ยังเป็นนักดนตรีไทยและครูดนตรีที่มีชื่อเสียง ทั้งในด้านความรู้ความสามารถและฝีมือในการบรรเลงเช่นกัน

วงปี่พาทย์มอญบ้านจรรย์นาฏย์

วงปี่พาทย์มอญบ้านจรรย์นาฏย์นั้นเกิดขึ้นในสมัยของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ โดยเริ่มขึ้นหลังจากที่ครูไพฑูรย์ ได้ย้ายออกจากวังบางคอแหลม แล้วมาสร้างบ้านเรือนอยู่บริเวณใกล้วัดจอมเกษ จากนั้นจึงได้เริ่มสร้างวงปี่พาทย์มอญขึ้นเพื่อรับงานบรรเลงต่าง ๆ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นวงปี่พาทย์มอญวงแรกในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

เครื่องปี่พาทย์มอญของบ้านจรรย์นาฏย์

เครื่องดนตรีไทยบ้านจรรย์นาฏย์ ที่ใช้งานในปัจจุบันเป็นเครื่องดนตรีใหม่ทั้งหมด ส่วนเครื่องดนตรีในสมัยครูเพชร จรรย์นาฏย์ เหลือเพียงลูกฆ้องวงใหญ่กับร้านฆ้องหนึ่งวง และเครื่องดนตรีสมัยครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ยังคงหลงเหลืออยู่บ้างแต่ไม่ได้เอามาใช้งานในการบรรเลงแล้ว จากคำบอกเล่าของครูบุญยงค์ เกตุคง นายไสว ญาณจรูญ และนายจินดา รักดนตรี

ได้กล่าวว่า ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยานั้น วงดนตรีครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ได้สร้างเครื่องมอญเป็นวงแรก ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา และฆ้องมอญของที่นี่มีความสวยงามมาก เป็นฆ้องมอญที่สร้างมาจากร้านตุ๊กตาไทย ซึ่ง ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา ยังได้นำลวดลายฆ้องมอญทั้งสองวงนี้มาเป็นแบบในการแกะลายฆ้องมอญด้วย โดยปัจจุบันมีบ้านที่เก็บเครื่องดนตรีกระจายอยู่ตามที่ต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 4 บ้าน ดังนี้

1. บ้านเหนือวัดสามวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
2. บ้านใต้วัดจอมเกษ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
3. บ้านศรีช่วงโชติ จังหวัดกาญจนบุรี
4. บ้านจรรย์นาฏย์ จังหวัดนครราชสีมา

เครื่องดนตรีไทยแต่แรกเดิมนั้น ถูกเก็บรักษาไว้ที่บ้านครูเพชร จรรย์นาฏย์ ที่บ้านเลขที่ ญ. 71 /1 หมู่ 2 ต.หัวรอ อ.พระนครศรีอยุธยา ริมคลองบางขวด เหนือวัดสามวิหาร ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครูเพชร จรรย์นาฏย์ ได้ย้ายถิ่นฐานจากกรุงเทพมหานคร มาตั้งสำนักดนตรีมีครอบครัว มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียง โดยทิ้งมรดกทางดนตรีไทยไว้ให้ลูกหลานได้สืบทอดอนุรักษ์ตราบจนทุกวันนี้

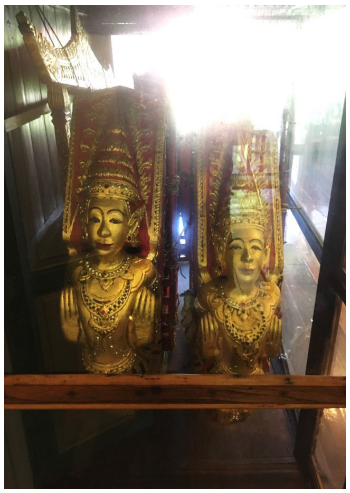
บ้านครูเพชร จรรย์นาฏย์ เป็นสำนักปี่พาทย์ที่มีเครื่องดนตรีเหลือเพียงไม่กี่ชิ้น ในปัจจุบันยังเหลือเครื่องดนตรีไทย 1 ชุด และเครื่องดนตรีปี่พาทย์มอญเพียง 1 ชุด ซึ่งเป็นของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ที่ยังคงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่ ครูบุญยงค์ เกตุคง เคยได้ใช้บรรเลงฝึกฝน เล่าเรียน ณ ที่สำนักแห่งนี้ ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ ครูบุญยงค์ เกตุคง ใช้ในเวทีประชันที่พระราชวังจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครูเพชร จรรย์นาฏย์ และครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ เป็นผู้ฝึกซ้อมให้กับครูบุญยงค์ เกตุคง ในการประชันในครั้งนั้น

เครื่องดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ ที่ใช้ในปัจจุบันจะเป็นเครื่องดนตรีใหม่ทั้งหมด เครื่องดนตรีในสมัยครูเพชร จรรย์นาฏย์ และครูไพฑูรย์ได้ชำรุดเก่าและพุพังไปตามกาลเวลา มีบางส่วนเสียหายในช่วงที่น้ำท่วมหนักในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เครื่องดนตรีสมัยครูไพฑูรย์ ยังคงมีเครื่องดนตรีไทยอยู่ 1 ชุด กับฆ้องมอญจากร้านตุ๊กตาไทยที่เก็บไว้ไม่ได้ใช้งาน อยู่ที่บ้านริมคลองบางขวด เหนือวัดสามวิหารอำเภอพระนครศรีอยุธยา โดยมีนางอุทัยวรรณ (จรรย์นาฏย์) คงรุ่งเรือง เป็นผู้ดูแล ซึ่งเมื่อมาถึงรุ่นลูกครูไพฑูรย์ พบว่ามีการซื้อเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้น (กฤษพร พงษ์แตง, 2560, น.52 - 55)

โดยครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ได้อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีและเครื่องปี่พาทย์มอญของบ้านจรรย์นาฏย์ให้ผู้วิจัยฟังว่า

“...สมัยครูไพฑูรย์เริ่มแรกจะมีฆ้องคู่นี้ จากร้านตุ๊กตาไทย มีรางไม้มะริดกับไม้สักอีกชุดหนึ่ง ส่วนรางทองจะมาทำทีหลัง เกิดขึ้นเพราะว่าขายที่ของครูเพชรได้ก็มาสร้างได้ชุดหนึ่ง ลูกศิษย์เป็นคนทำให้ไปวัดกระส่วนที่ กทม. ของครูบุญยงค์ พอบอกว่าฆ้องมอญก็จะใช้เครื่องทองนี้ ... ฆ้องของเมื่อก่อนนี้จะไม่ใหญ่และไม่หนักเท่าสมัยนี้ แล้วก็ไม่สูงมากด้วย เมื่อสมัยก่อนเวลามีงานผมก็จะต้องเอาลูกฆ้องของวงนี้ไปผูกเป็นฆ้องไทย เวลามีงานผมก็ต้องเป็นคนแกะผูก พอมีงานเครื่องมอญผมก็ต้องไปผูกคืน คือใช้ร้านฆ้องนั้นแต่ก็ใช้ลูกฆ้องนี้ แต่ฆ้องใหญ่ไม่ต้องฆ้องใหญ่ก็จะตายตัวอยู่แล้ว พอเสร็จงานผมก็จะเอาไม้ปัดขนไก่มาปัดทำความสะอาดดูแล ล้างหมด ตะโพนมอญนี่ล้างยาก สมัยก่อนใช้ขี้เถ้าติดนะ ต้องแช่เป็นครึ่งชั่วโมงแล้วเอาช้อนมาขูด ไว้นานก็ไม่ได้เดี๋ยวหนังจะยุ่ย เสียของอีก ... ได้ร้านฆ้องมาก่อน ของร้านตุ๊กตาไทยนะ หลังจากนั้นรู้สึกจะซื้อมาจากครูเขียน สุขสายชล รางทองนี้ไม้สัก ขายที่ของครูเพชรได้ก็เอามาสร้างราง ก็มาซื้อไม้สักแล้วก็ไปวัดกระสวนของครูบุญยงค์ที่ กทม. ของเทศบาลนะ แต่ว่าทำไม่ได้มันไม่เท่ารางจะดูบีบไปหน่อย แต่เขาก็ออกแบบลายเองนะ ลูกศิษย์ทำชื่อทองอาบ ขันทิฉัตร เป็นคนฆ้องใหญ่มาเรียนกับพ่อ เขาอยู่แถวตำบลทับน้ำ เขาเป็นคนทำรางทองต่อเอง พ่อพาไปวัดกระส่วนที่ กทม. ด้วยกัน เป็นคนเก่งเป็นช่างมาเรียน เพลงมอญ เพลงไทยด้วยกัน เป็นคนฆ้อง...” (พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์ 15 กันยายน 2563)

ภาพที่ 6 หน้าพระฆ้องมอญที่สร้างจากร้านตุ๊กตาไทย



ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

ภาพที่ 7 ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์กับฆ้องมอญจากร้านตุ๊กตาไทย

ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

ภาพที่ 8 ตะโพนมอญ เครื่องเก่าสมัยครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์

ที่มา: ติณณภพ ถนอมธรรม

เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

ผลงานเพลงของบ้านจรรย์นาฏย์มีความโดดเด่นขึ้นมาในยุคที่ครูเพชร จรรย์นาฏย์ ย้ายออกจากวังบูรพาภิรมย์แล้วมาตั้งถิ่นฐานสำนักที่ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาถึงแม้ครูเพชร จรรย์นาฏย์ จะเคยประพันธ์เพลงไว้บ้างแล้วก่อนหน้านี้ แต่การเป็นสำนักดนตรีที่ก่อเกิดขึ้นการรับศิษย์และมีผลงานการบรรเลงจนเป็นที่ยอมรับในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา จึงทำให้ผลงานการประพันธ์เพลงของครูเพชร จรรย์นาฏย์ เป็นแนวทางให้กับครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ บุตรชายในการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่จนทำให้ผลงานเพลงของบ้านจรรย์นาฏย์ มีความเข้มแข็งขึ้นและคงเอกลักษณ์ตามลำดับ ซึ่งครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ได้อธิบายเรื่องเพลงมอญของบ้านจรรย์นาฏย์ ไว้ดังนี้

“...ครูไพฑูรย์ แต่งเพลงมอญตั้งแต่สมัยผมยังเด็ก ๆ ที่ผมทันที่แต่งก็คือ เพลงพม่ารำขวาน ท่านแต่งผมก็วิ่งเล่นอยู่ใต้ถุนบ้าน ก็นั่งคิดนั่งแต่งเสร็จแล้วก็เรียกผมขึ้นไปต่อเพลง ... มารุ่นผมเขาก็บรรเลงกันมาแล้วนะ เพลงเขมรยวนก็มีมาแล้ว สองกุมารก็มีมาแล้ว เราตีจังหวะก็เล่นกันมาจนมาตีฆ้องก็ได้ ไม่ต้องต่ออะไรมาก มาต่อกับพ่อจริงจังก็เพลงพม่ารำขวาน เพราะว่ายาว แล้วก็มาต่อเพลงมอญมอบเรือ แล้วก็มาเพลงม่านมงคล ครูสำราญบอกให้พ่อผมแต่ง ตอนแรกแกจะไม่แต่ง แต่ก็มาแต่งเดี๋ยวนั้นแล้วก็ต่อเดี๋ยวนั้นเลย นั่งนับนิ้วคิดแบบปัจจุบันให้เลย เป็นเพลงท่อนเดียว แล้วมาปรับเที่ยวกลับเปลี่ยนตรงนั้นตรงนี่หน่อย สองชั้นก็ใช้ของครูมนตรีพอชั้นเดียวแกก็มาคิดมาทำทางเดี่ยวให้ ... ลูกศิษย์รุ่นแรกเขาก็อายุมากๆ แล้ว เสียชีวิตกันไปหมดแล้ว มีเยอะอยู่นะ คนฆ้องใหญ่ก็ชื่อสมบัติ แสงสินชัย แล้วก็ชื่อชื้น บำรุงพฤกษ์ แล้วก็มีลูกศิษย์ระนาด ชื่อหมุ่ย ผมจำชื่อจริงไม่ได้นะ แต่เขาเสียชีวิตกันไปหมดแล้ว ครูไสว แต่ก่อนเขาก็เป็นคนฆ้องใหญ่ให้พ่อผม รู้สึกจะอายุอ่อนกว่าพ่อผมปีสองปีนะ เรื่องการสืบทอดให้ครู ๆ ที่เขาเสียชีวิตไปแล้วผมก็ไม่ทราบนะเขาก็เสียชีวิตไป พ่อเขาก็ต่อให้ทุกคนนะรุ่นลูกทางพี่ผม อีกแม่หนึ่งนะ ทางนั้นเขารุ่นโตกว่าผมเขาก็ต่อเพลงให้กัน แต่เพลงพม่ารำขวาน เพลงมอญมอบเรือ มาแต่งรุ่นผม เพลงมอญที่แต่งสำหรับเครื่องปี่พาทย์มอญ ครูไพฑูรย์ พ่อผมเขาแต่งไว้ส่วนของครูเพชรผมก็ไม่ทราบนะ ไม่ค่อยรู้เท่าไร จริง ๆ คือพ่อต่อให้ทั้งนั้นเพราะเราไม่ทันครูเพชร แต่เท่าที่ทราบคือของพ่อทำเพลงมอญสำหรับเครื่องมอญเลย ไม่ใช่เพลงเถาสำหรับรับร้อง คือตอนนั้นไม่ค่อยมีใครเขาเล่นกันนะเพลงมอญที่ทำเป็นเพลงเถา ก็มีแค่พ่อผมแล้วเราก็มาได้ยินครูบุญยงค์เขามาทำ สองกุมาร นะ แล้วเราก็มาเห็นพ่อเขาก็มาคุยกับครูบุญยงค์ว่าเพลงสองกุมาร สองชั้นอันไหนมาก่อนกันประมาณนี้นะ เพราะร้องกับละครเขาก็จะเป็นอีกแบบหนึ่งไง...” (พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์ 15 กันยายน 2563)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า เพลงมอญของบ้านจรรย์นาฏย์ ที่ไว้สำหรับบรรเลงเครื่องมอญนั้น เริ่มขึ้นในสมัยของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ เป็นผู้ประพันธ์เพลงไว้สำหรับการบรรเลงเครื่องมอญของวงที่บ้าน ซึ่งเพลงมอญโดยทั่วไปที่เป็นของโบราณก็ได้เรียน ต่อเพลงเพื่อใช้งานและบรรเลงอยู่เสมอ โดยครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ได้อธิบายเพิ่มไว้ว่า

“...เพลงมอญที่แต่งไว้เขาก็ทำไว้เล่นของเรากันเอง ส่วนเพลงมอญอื่น ๆ เราก็มีเรียนมีต่อเพลงกันไว้อยู่แล้ว เพลงเก่าเพลงสองชั้นอะไรนั้นนะ แต่ทีนี้พ่อก็มาทำเพลงไว้เล่นในวงของเราก็ไม่ได้ไปถ่ายทอดอะไรให้ใครเขานะ พอทีนี้เวลาไปเจอกันก็เอาไปเล่นอะไรกันไม่ได้ ก็เอาไว้เป็นเพลงแก้กันไป เขามีพม่าเล็ก พม่าใหญ่ พม่ากลาง ก็มาเจอพม่ารำขวาน ก็เป็นอย่างนี้ ก็เรียกว่าแต่งเอาไว้แก้ทางเพลงอย่างนั้นนะ ... ครูไพฑูรย์อาจเรียกว่าเป็นคนแรกเลยนะที่แต่งเพลงมอญเป็นเพลงเถา เพราะผมก็ยังไม่เคยเห็นมีใครแต่งนะเหมือนเป็นคนต้น ๆ เลยที่ทำ จากนั้นก็จะมาเห็นครูบุญยงค์ แต่งเพลงสองกุมาร ก็เพิ่งมาได้เห็นเพลงบรรเลงเครื่องมอญเป็นแบบเพลงเถา เพราะส่วนใหญ่เพลงมอญก็จะยักย้ายถ่ายเท สองชั้นกับเพลงเร็วเป็นคนละเพลงนะส่วนใหญ่ก็เอาเพลงเร็วมาต่อท้ายอะไรประมาณนี้ หน้าทับก็จะมีเฉพาะอย่างเพลงเขมรยวนก็มี ก็จะยืดขยายมาจากสองชั้นนั่นนะ ... เพลงมอญของที่บ้านก็มีอยู่ประมาณหกเจ็ดเพลง จริง ๆ เวลาไปงานก็ไม่ได้เล่นทั้งหมดหรอก เราก็ต้องดูความพร้อมของคนบรรเลงด้วย บางคนเขาก็ไม่ได้เพลง เพราะบางทีเราให้คนอื่นเขามาช่วย

งาน เขาไม่ได้เพลงเราก็ไม่เล่นหรอก เราจะเล่นเฉพาะเมื่อคนของเราพร้อม แต่สมัยก่อนนี้เราเล่นกันเพราะว่าพ่อยังอยู่ เขาก็จะเล่นประจำ สมัยก่อนถ้าวงไม่พร้อมก็จะไม่ตี จะไม่ใช่มาตีตามกันเหมือนสมัยนี้ แต่ถ้าครูแอ๊ (ไพรัตน์) มา เขาถึงจะตี เพราะว่าเขาตีระนาดเราก็ไว้ใจได้ ... คนที่เรียนเพลงมอญกับครูไพฑูรย์เลยก็จะมีผม อาจารย์ไพรัตน์ อาจารย์อุทิศ จรรย์นาฏย์ นี้ก็นิดหน่อยในรุ่นหลัง ๆ ส่วนใหญ่ก็จะพี่ ๆ ช่วยกันต่อให้เพลงที่ต่อทุกวันนี้ก็จะเป็นเพลงที่ใช้งานทั้งนั้น ไม่ได้เอาไปต่อเพื่อแข่งขันกับใคร ต่อใช้งานสำหรับวงเรา แต่ที่เขาศรัทธา มาขอก็มีนะอย่างเช่น บ้านใหม่อย่างนี้ ครูสำราญก็ให้วิเชียรมาขอเพลงพม่ารำขวานไปก็ให้ไป แต่พอตอนหลังมาขอผมก็ไม่ได้ต่อให้ไป เพราะบางทีเขาเอาไปทำไปบรรเลง เขาก็ไม่ได้บอกว่าเป็นของใคร มันก็จะกลายเป็นเพลงของเขาไป เราก็เลยไม่ได้ต่อให้ นอกจากนั้นก็จะมีคนมาขอต่อเขาชื่อช่างจบเป็นช่างแกะเครื่องมาจากภาชี มาเรียนมอญรำ แต่ก็ไม่ได้ต่อเพลงมอญชุดที่ครูไพฑูรย์แต่งให้ไป..." (พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, สัมภาษณ์ 15 กันยายน 2563)

ผลงานเพลงของบ้านจรรย์นาฏย์เป็นที่กล่าวขานกันในหมู่นักดนตรีไทยทั้งในกรุงเทพมหานคร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และจังหวัดอื่น ๆ ว่าเป็นเพลงที่มีความหนักแน่นและคมคาย โดยมักกล่าวกันว่าเป็นเพลงทางครูเพชร จรรย์นาฏย์ แม้ว่าบางบทเพลงจะเป็นผลงานการประพันธ์ของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์บุตรชายก็ตาม ทำให้เห็นว่าความเป็นดนตรีไทยบ้านจรรย์นาฏย์นั้น ล้วนอยู่ใต้ร่มเงาผลงานเพลงของครูเพชร จรรย์นาฏย์ ทั้งสิ้น เป็นสำนักดนตรีซึ่งมีผลงานเพลงที่มีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก โดยเพลงมอญของบ้านจรรย์นาฏย์ซึ่งประพันธ์โดยครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ มีทั้งหมด 7 เพลง ดังนี้ 1.เพลงมอญมอบเรือ 2.เพลงเขมรยวน 3.เพลงสองกุมาร 4.เพลงพม่ารำขวาน 5.เพลงม่านมงคล 6.เพลงเร็วดาวกระจาย 7.เพลงเร็วมะลิวัลย์

2. เอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์

การศึกษาเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยการต่อเพลงจากทายาทผู้สืบทอด และได้สัมภาษณ์เพิ่มเติมเกี่ยวกับเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์เพื่อหาเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผลการวิจัยปรากฏดังนี้

สังคีตลักษณ์

รูปแบบของเพลงไทยหรือสังคีตลักษณ์ (Form) ในเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์นั้น จะมีโครงสร้างที่แตกต่างจากเพลงมอญทั่วไป โดยโครงสร้างของเพลงมอญทั่วไปจะมีโครงสร้างดังต่อไปนี้ เริ่มจากเพลงสองชั้นเพลงหนึ่ง ออกเพลงเร็วอีกเพลงหนึ่ง และลงจบด้วยเพลงยกตะลุ่ม จากการศึกษาโครงสร้างเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ พบว่าเป็นเพลงมอญที่ไม่เหมือนกับเพลงมอญทั่วไป เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์นั้นมีลักษณะเป็นสามขั้นคือ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว โดยมีลักษณะโครงสร้างคล้ายเพลง เถา พบรูปแบบการบรรเลง 3 รูปแบบคือ ซ้ำหัว ซ้ำท้าย และซ้ำหัว-ซ้ำท้าย ในบางท่อนของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์มีเที่ยวกลับที่เปลี่ยนสำนวนเพลง เพื่อให้เหมาะแก่การอธิบายผู้วิจัยจึงให้สังคีตลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ดังนี้ เพลงมอญมอบเรือ A/B/C/ เพลงเขมรยวน A/B/C/B/C/ เพลงสองกุมาร A/BC//DC/E// เพลงพม่ารำขวาน AB/CB/D/EF/GF/ เพลงม่านมงคล A/B/C/ เพลงเร็วดาวกระจาย AB/AC/AD/ เพลงเร็วมะลิวัลย์ AB/AC/

จังหวะ

ผลการวิเคราะห์จังหวะหน้าทับ ฉิ่ง และทำนองหลักในเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ คือ มีหน้าทับตะโพนมอญทั้งหมด 4 หน้าทับ ได้แก่ หน้าทับพิเศษ (สำหรับเพลงเขมรยวน) หน้าทับพิเศษ (สำหรับเพลงสองกุมาร) หน้าทับพิเศษ (สำหรับเพลงเร็วมะลิวัลย์) และหน้าทับสำหรับบรรเลงเพลงมอญมอบเรือ เพลงพม่ารำขวาน เพลงม่านมงคล และเพลงเร็วดาวกระจาย ฉิ่งมีวิธีตี 3 แบบตามอัตราของจังหวะคือ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ในเพลงสองกุมาร และเพลงเร็วมะลิวัลย์พบว่าจังหวะหน้าทับกับทำนองเพลงนั้นมีลักษณะการสอดทำนอง เมื่อบรรเลงจบในแต่ละวรรคเพลงตะโพนมอญจะบรรเลงหน้าทับขั้นระหว่างการบรรเลงของแต่ละวรรค

บันไดเสียง

บันไดเสียงในเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์มีทั้ง 4 บันไดเสียงคือ บันไดเสียงเพียงออบน บันไดเสียงเพียงออล่าง บันไดเสียงชวา และบันไดเสียงกลาง โดยเพลงม่านมงคลเป็นที่มีการบันไดเสียงถึง 4 เสียงบันไดเสียงในเพลงเดียว และยังพบการเปลี่ยนเสียงอย่างฉับพลันในสามชั้นของเพลงม่านมงคล

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า บ้านจรรย์นาฏย์มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบันนับทายาทได้ 3 รุ่น โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญ คือ ครูเพชร จรรย์นาฏย์ ซึ่งเป็นต้นของสายสกุลจรรย์นาฏย์ ปัจจุบันบ้านจรรย์นาฏย์ยังคงยึดมั่นในวิชาชีพดนตรีไทยและได้มีส่วนร่วมในงานสำคัญของชาติมากมาย

จากข้อมูลที่ศึกษาเกี่ยวกับมูลบทของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยพบว่าบ้านจรรย์นาฏย์ถือกำเนิดวงปี่พาทย์มอญในช่วงของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ และเป็นสำนักดนตรีที่มีวงปี่พาทย์มอญเป็นวงแรกในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เครื่องมอญชิ้นแรกของบ้านคือฆ้องมอญจากร้านตุ๊กตาไทย ซึ่ง ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา ได้นำลวดลายฆ้องมอญนี้มาเป็นแบบในการแกะลายฆ้องมอญด้วย ต่อมาก็สร้างรางระนาดเอก และเครื่องดนตรีชิ้นอื่นจนครบวง เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ถือกำเนิดขึ้นโดยการประพันธ์ของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ มีทั้งหมด 7 เพลง ได้แก่ เพลงมอญมอบเรือ เพลงสองกุมาร เพลงเขมรยวน เพลงพม่ารำขวาน เพลงม่านมงคล เพลงเร็วดาวกระจาย และเพลงเร็วมะลิวัลย์

เอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การประพันธ์เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ทั้งหมด 7 เพลง เพื่อที่จะหาเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยพบว่ารูปแบบของเพลงมีลักษณะแตกต่างจากเพลงมอญทั่วไป คือมีโครงสร้างคล้ายเพลงเถา แต่ถ้าหากเทียบการขยาย และทอนอย่างละเอียดแล้วนั้น พบว่ามีบางเพลงหรือบางท่อนมีความยาวที่ไม่เท่ากันได้ ได้แก่เพลงเขมรยวนสองชั้น และชั้นเดียว ท่อน 2 มีความยาวเท่ากันจึงไม่สามารถสรุปได้ว่าเป็นเพลงที่มีรูปแบบเพลงเถา สังคีตลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์มีความน่าสนใจ พบรูปแบบของการบรรเลง 3 แบบคือ ซ้ำหัว ซ้ำท้าย และซ้ำหัว - ซ้ำท้าย เพื่อให้เหมาะแก่การอธิบายผู้วิจัยจึงให้สังคีตลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ดังนี้ เพลงมอญมอบ-เรือ A/B/C/ เพลงเขมรยวน AB/C/D/C/D/ เพลงสองกุมาร A/BC//DC/E// เพลงพม่ารำขวาน AB/CB/D/E/F/ เพลงม่านมงคล A/B/C/ เพลงเร็วดาวกระจาย AB/AC/AD/ เพลงเร็วมะลิวัลย์ AB/AC/ บันไดเสียงในเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์มีทั้ง 4 บันไดเสียงคือ บันไดเสียงเพียงออบน บันไดเสียงเพียงออล่าง บันไดเสียงชวา และบันไดเสียงกลาง โดยเพลงม่านมงคลเป็นที่มีการบันไดเสียงถึง 4 เสียงบันไดเสียงในเพลงเดียว และยังพบการเปลี่ยนเสียงอย่างฉับพลันในสามชั้นของเพลงม่านมงคล สำนวนและลีลาในแต่ละเพลงมีความน่าสนใจอย่างมาก มีลักษณะการบังคับทางมากกว่าแปรทำนอง พบการประสานคู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 โดยประสานด้วยมือขวาและเสียงหลักคือมือซ้าย บางสำนวนมีลักษณะการข้ามช่วงเสียง บางสำนวนลงก่อนจังหวะตก พบการประพันธ์ลูกเท่าเป็นสำเนียงมอญเพื่อให้เข้ากับสำนวนเพลงในเพลงมอญมอบเรือ ในเพลงสองกุมารและเพลงเร็วมะลิวัลย์มีลีลาที่โดดเด่นโดยใช้การบรรเลงตะโพนมอญขั้นระหว่างวรรคเพลง เปรียบเหมือนการตอบโต้กันระหว่างเครื่องบรรเลงทำนองกับเครื่องหนัง

อภิปรายผล

การศึกษาประวัติความเป็นมาของสำนักบ้านจรรย์นาฏย์ ทำให้ทราบถึงความสำคัญ พัฒนาการ การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงของบ้านจรรย์นาฏย์ และได้ทราบถึงมูลบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงมอญของบ้านจรรย์นาฏย์ ซึ่งบ้านจรรย์นาฏย์นั้นมีความเป็นมายาวนานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 นับทายาทได้ 3 รุ่น โดยมีบุคคลที่มีบทบาทสำคัญ คือ ครูเพชร จรรย์นาฏย์ และครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ โดยสิ่งสำคัญที่บ้านจรรย์นาฏย์ยังคงรักษาไม่เปลี่ยนแปลง คือ ทางเพลงและการบรรเลงที่มีระเบียบแบบแผนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว รวมถึงเครื่องดนตรีไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมให้ลูกหลานและคนรุ่นหลังได้ศึกษา

จากประเด็นการศึกษาผู้วิจัยพบว่าตรงกับงานวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีไทยบ้านจรรย์นาฏย์ โดย กฤษพร พงษ์แตง (2560) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประวัติความเป็นมาของบ้านจรรย์นาฏย์และชีวประวัติของทายาทผู้สืบทอดของบ้านจรรย์นาฏย์ มีการศึกษารวบรวมข้อมูลแลประวัติของเครื่องดนตรีของบ้านจรรย์นาฏย์ และตรงกับงานวิจัยเรื่อง ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ (2561) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีของสำนักบ้านจรรย์นาฏย์ ชี้ให้เห็นถึงการเชื่อมโยงประวัติศาสตร์ ทางวัฒนธรรมดนตรีของบ้านจรรย์นาฏย์จากอดีตจนถึงปัจจุบัน

จากประเด็นการศึกษาเอกลักษณ์ของเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ผู้วิจัยพบว่า เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์เกิดขึ้นในช่วงของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ โดยครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์เป็นผู้ริเริ่มสร้างเครื่องมอญ และประพันธ์เพลงมอญ ซึ่งมีทั้งหมด 7 เพลง ได้แก่ เพลงมอญมอบเรือ เพลงสองกุมาร เพลงเขมรยวน เพลงพม่ารำขวาน เพลงม่านมงคล เพลงเร็วดาวกระจาย และเพลงเร็วมะลิวัลย์ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์เพลงมอญทั้งหมดจึงทำได้ทราบถึงเอกลักษณ์ของการประพันธ์เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ว่าเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์มีโครงสร้างที่แตกต่างจากเพลงมอญทั่วไป คือมีลักษณะคล้ายเพลงเถา แต่หากเทียบอย่างละเอียดแล้วพบว่ามีบางเพลงหรือบางท่อนที่มีการขยายหรือตัดทอนไม่เท่ากันจึงไม่ทราบสรุปได้ว่ามีโครงสร้างเหมือนเพลงเถา หน้าทับตะโพนมอญมีหน้าทับที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ไว้ใช่สำหรับเพลงของสำนักโดยเฉพาะ ลีลาของสำนวนเพลงมีของเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ด้วยความอิจฉริยะของครูเพชร จรรย์นาฏย์ ที่ตกทอดมาสู่ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ จึงทำให้เพลงมอญของบ้านจรรย์นาฏย์มีความเป็นเอกลักษณ์ ปัจจุบันทายาทผู้สืบทอดเพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ยังคงอนุรักษ์ทางเพลงไว้ให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการศึกษาการประพันธ์เพลงมอญบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญที่สามารถนำมาศึกษาเป็นวิจัยสืบเนื่องได้ คือ

1. เรื่องทางเพลงมอญของบ้านจรรย์นาฏย์ เนื่องจากมีลักษณะเฉพาะของการใช้มือในการบรรเลงและทางเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ จึงเป็นเรื่องที่สามารถนำมาวิจัยได้เป็นอย่างดี

2. การศึกษาในส่วนของการช่าง เช่น กระสวนของเครื่องดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ เพื่อให้ทราบถึงสัดส่วนหรือลวดลายของเครื่องดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ เป็นการสร้างผลงานทางวิชาการสำหรับเผยแพร่ของบ้านจรรย์นาฏย์ต่อไป

3. การศึกษาในส่วนของการสืบทอดเพลงของบ้านจรรย์นาฏย์ เนื่องบ้านจรรย์นาฏย์มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย จึงสามารถนำมาวิจัยสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

กฤษพร พงษ์แตง. (2560). *การศึกษาดนตรีไทยบ้านจรรย์นาฏย์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, 15 มกราคม 2563. สัมภาษณ์.

——, (15 กันยายน 2563). สัมภาษณ์.

——, (26 กันยายน 2563). สัมภาษณ์.

——, (31 กันยายน 2563). สัมภาษณ์.

สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. (2561). *ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์*. วิทยานิพนธ์ระดับศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การออกแบบนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา

EXHIBITION AND EVENTS DESIGNING ON ROYAL KINDNESS TO CHONBURI PEOPLES INTO HER MAJESTY QUEEN SRISAVARINDIRA MEMORIAL MUSEUM SRIRACHA

สุนันทา อ้นจรูญ[1] มนัส แก้วบูชา[2]
Sunanta Ouncharoon Manus Kaewbucha

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์นี้ เป็นงานศึกษาเชิงคุณภาพเกี่ยวกับการออกแบบนิทรรศการและกิจกรรมของพิพิธภัณฑ์เพื่อสร้างสื่อความหมายและคุณค่าทางประวัติศาสตร์และมรดกแห่งความทรงจำทางวัตถุจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ งานศึกษาวิจัยนี้ผู้วิจัยใช้พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา เป็นกรณีศึกษา โดยนำข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาบริหารจัดการตามหลักการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ โดยทำการปรับปรุงพิพิธภัณฑ์ที่มีอยู่ผนวกกับการจัดกิจกรรมและนิทรรศการ ในการศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับ สมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี 2) เพื่อปรับปรุงทะเบียนวัตถุ 3) เพื่อออกแบบนิทรรศการ และกิจกรรมพิเศษ ที่เกี่ยวข้องกับ “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดินถิ่นชลบุรี” 4) เพื่อสร้างสื่อสนับสนุนพิพิธภัณฑ์ ณ พิพิธภัณฑ์สมเด็จ สมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี โรงพยาบาลสมเด็จพระบรมราชเทวี ณ ศรีราชา ตำบลศรีราชา อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี

ผลการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้ออกแบบบริหารจัดการโบราณวัตถุภายในพิพิธภัณฑ์ตามหลักการบริหาร จัดการพิพิธภัณฑ์ คือ การจัดนิทรรศการซ้อนพิพิธภัณฑ์ ในวันที่ 9-11 กันยายน พ.ศ.2563 ซึ่งเป็นวันคล้ายวันพระราชสมภพของสมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า โดยใช้ชื่อว่า นิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” โดยเปิดให้บุคคลทั่วไปได้เข้าชมและจัดกิจกรรมพิเศษได้แก่ การจัดเสวนาทางวิชาการและการสาธิตทางด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของอำเภอศรีราชา เป็นการนำเสนอพิพิธภัณฑ์ให้เป็นที่ดึงดูดความสนใจของบุคคลทั่วไปที่มีต่อพิพิธภัณฑ์ และสร้างสื่อสนับสนุน ผู้วิจัยจึงได้ริเริ่มจัดทำทะเบียนวัตถุจัดแสดงใน พิพิธภัณฑ์ดังกล่าว ให้น่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าทางวิชาการยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: พิพิธภัณฑ์, มรดกแห่งความทรงจำ, ปรับปรุงระบบทะเบียนทางวัตถุ, ออกแบบนิทรรศการและกิจกรรมพิเศษ

---

[1]นิสิตปริญญาโท สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา eoung@hotmail.com
[2]อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดร. อาจารย์ประจำสาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา museo_nas@hotmail.com

Abstract

This qualitative research on exhibition and activity design for museums deals with the interpretation, meaning, historical values and memorial heritage of the exhibits. A case study for the redesign based on museum management principles is Her Majesty Queen Srisavarindira Memorial Museum Sriracha, located at Queen Savang Vadhana Memorial Hospital, Sriracha Medical Centre, Siracha district, Chonburi province.

Historical and cultural information is used to display Royal multifarious duties of Her Majesty Queen Srisavarindira, the Queen Grandmother of Thailand.

The objectives include: 1) To study history related to Her Majesty Queen Srisavarindira, the Queen Grandmother of Thailand; 2) To reorganize the registers of cultural objects in the museum; 3) To design exhibitions and organize special events related to “Royal Kindness to Chon Buri peoples”; 4) To create media for museum use and suggest guidelines for promoting the exhibition to public, allowing easy access to information on the museum.

The redesigned museum and reorganized artifacts are in line with the museum management principles. The museum overlay exhibition and events are organized on September 9-11, 2020 A.D., the day of The Birth of Her Majesty Queen Srisavarindira. The exhibition entitled “Royal Kindness to ChonBuri peoples” is open for the public. Special events include academic seminars and demonstrations of local weaving arts and culture in Sriracha District. The study has proved the hypothesis that the museum attracts public attention given the redesigned information system and supporting materials. The new registration system for museum artifacts and new media to promote museum visits made the museum more interesting and useful for academic purposes.

Keywords: Memorial Museum Sriracha, Design exhibitions and special events, Create materials to support the museum

บทนำ

สภาพทางกายภาพ หรือภูมิสังคมอันเกี่ยวเนื่องมาจากบทความงานวิจัยที่เกี่ยงข้องกับพระราชประวัติของสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า เมื่อ 111 ปีที่ผ่านมา อำเภอศรีราชาได้มีโอกาส รับเสด็จสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า เสด็จฯ มารักษาอาการประชวรตาม คำแนะนำของแพทย์ประจำพระองค์ คือพันเอกหลวงประกิตเวชศักดิ์ (ดีเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ, 2499) เนื่องจากพระองค์ทรงมีพระอาการโศกเศร้าอย่างแสนสาหัสที่ทรงเสียพระโอรสและพระราชธิดา ติดต่อกันในช่วงระยะเวลา 20 ปี ถึง 6 พระองค์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงมีพระกระแสรับสั่งตามคำแนะนำของแพทย์หลวง โปรดฯให้สมเด็จพระนางเจ้าสว่างวัฒนาพระบรมราชเทวี เสด็จแปร พระราชฐานมาประทับพักผ่อนพระวรกาย และจิตใจ ที่พระตำหนักบางพระในช่วงเวลาสั้น ๆ และส่งเสด็จแปรพระราชฐานต่อมายังพระตำหนัก โรงพยาบาลศรีราชา ซึ่งเป็นที่ประทับริมทะเลบรรยากาศดี ซึ่งที่ดิน ณ ตำหนักศรีราชา ที่ได้รับการทูลเกล้าถวายที่ดินส่วนตัวของเจ้าพระยาสุรศักดิ์มนตรี (สุบิณ สืบสงวน, 2530) ในการสร้างพระตำหนักที่ประทับถวาย ครั้งพระองค์ทรงเสด็จประทับที่อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี ได้ระยะหนึ่งทรงทอดพระเนตรเห็นถึงความเป็นอยู่ของประชาชน ทรงเห็นว่าประชาชนในแถบนี้มีอาการเจ็บป่วย และได้รับความเดือดร้อนเนื่องจากการแพทย์สมัยใหม่ยังเข้าไม่ถึงเหมือนกับพระนคร จึงทรงมีพระราชดำริให้มีการจัดขบวนเกวียนนำแพทย์สมัยใหม่ (จารุณี อินเฉิดฉาย, 2545) เดินทางเคลื่อนที่ไปรักษาประชาชนที่อยู่ห่างไกล เพื่อให้การแพทย์ สมัยใหม่เข้าถึงประชาชน พระองค์ทรงสนพระทัยต่อประชาชนไม่เพียงเฉพาะทางด้านการแพทย์เท่านั้น ยังทรงสนพระทัยในเรื่องการประกอบอาชีพของประชาชน ทรงเห็นว่าประชาชนในจังหวัดชลบุรี ชุมชนอ่างศิลาบ้านปึก มีการทอผ้าที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (กิตติ โล่เพชรัตน์, 2561) มีการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นในการหมักเส้นด้าย ทำให้ผ้าทอมีเนื้อนุ่ม พระองค์ทรงมีพระราชดำริในการนำมาประยุกต์ให้เป็นผ้าเช็ดหมาก ทรงสืบสานต่อเนื่องเกี่ยวกับผ้าทออ่างศิลา จะเห็นได้จากหลังที่พระองค์เสด็จนิวัติกลับพระนครแล้วทรงมีพระกรุณาโปรดเกล้าให้คุณทองพูน (ภารดี มหาขันธ์, 2558) เดินทางมาจากชลบุรี เพื่อมาถ่ายทอดวิชาทอผ้าฝ้ายอ่างศิลาให้แก่ข้าราชสำนักที่กองทอของพระองค์ในพระราชวังดุสิตด้วย ภายหลังพระองค์ทรงเสด็จกลับไปประทับที่พระตำหนักศรีราชาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดล ก็ทรงโปรดให้ข้าราชบริพารนำผ้าทออ่างศิลามาพัฒนาอย่างต่อเนื่อง เช่น การนำฝ้ายมาผสมผสานกับผ้าทออ่างศิลา ที่พระองค์ทรงริเริ่มพัฒนา สนับสนุน และปรับปรุงอย่างต่อเนื่องเกี่ยวกับผ้าทออ่างศิลา ทำให้ประชาชนมีอาชีพและมีรายได้ที่มั่นคง และการทอผ้าอ่างศิลาสามารถสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเข้มแข็งและยั่งยืนจนถึงปัจจุบัน

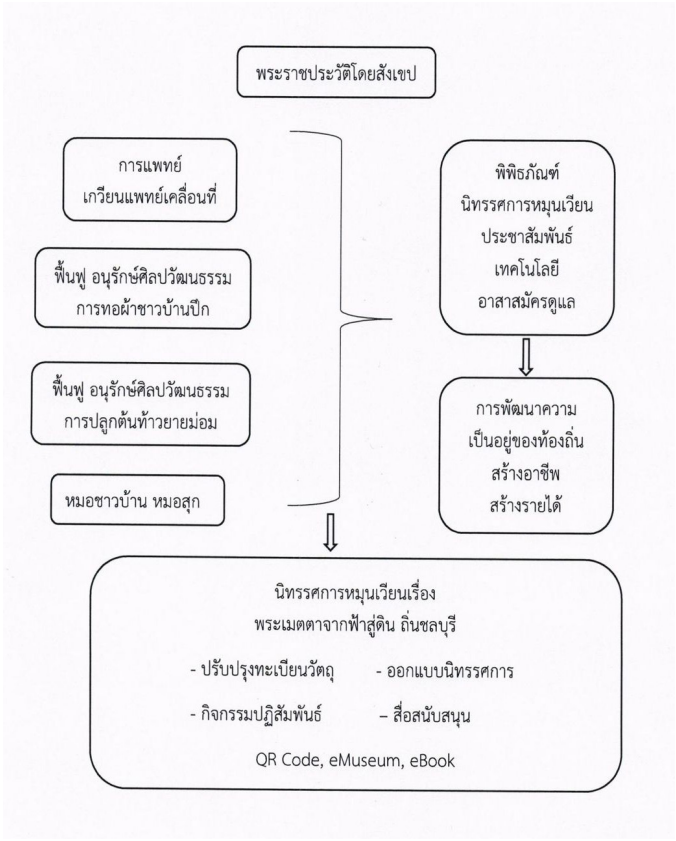
พระราชกรณียกิจของสมเด็จพระพันวัสสาอัยยิกาเจ้านั้น ทรงมิได้มีเพียงต่อชาวชลบุรีเท่านั้น แต่ยังทรงมีพระราชกรณียกิจต่อประชาชนชาวสยามอีกมากมาย เพื่อช่วยเหลือประชาชนของท่าน มีพระราชกรณียกิจ มีพระจริยวัตร อันงดงามทั้งต่อชาวไทยและชาวต่างชาติเวลาผ่านมานับร้อยปี พระราชกรณียกิจที่เป็นประโยชน์ต่อประชาชนและชาติบ้านเมืองก็ได้มีการสืบสานต่อยอดจากรุ่นสู่รุ่น และมีผลเป็นที่ประจักษ์ จนทำให้วันที่ 10 กันยายน พ.ศ.2555 เนื่องในโอกาสวันคล้ายวันพระราชสมภพครบ 150 ปี UNESCO ได้ประกาศยกย่องสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า (รักชนก โคจารนนท์, 2555) ทรงเป็นบุคคลสำคัญของโลกเพื่อเป็นความภาคภูมิใจของชาวไทยทั้งชาติ ผู้วิจัยได้สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอันหาที่สุดมิได้และต้องการให้คนไทย โดยเฉพาะชาวชลบุรีได้รู้จักรับรู้ข้อมูลอันเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ที่สำคัญของชาติ ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ในการปรับปรุงพิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า ณ ศรีราชา ให้เป็นแหล่งข้อมูล และให้ความรู้ในด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระศรีศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า ที่มีต่อชาวชลบุรีและชาวไทยทั้งชาตินั่นคือ “พระเมตตาจากฟาสู่ดิน ถิ่นชลบุรี”

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องของ สมเด็จพระนางเจ้าสว่างวัฒนา พระบรมราชเทวี ในชลบุรี
2. เพื่อปรับปรุงระบบทะเบียนทางวัตถุวัฒนธรรมในพิพิธภัณฑสถาน
3. เพื่อออกแบบนิทรรศการ และกิจกรรมพิเศษ ที่เกี่ยวข้องกับ “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี”
4. เพื่อสร้างสื่อสนับสนุนพิพิธภัณฑ์และนำเสนอแนวทางการพัฒนานิทรรศการให้แพร่หลายและสะดวกในการเข้าถึงข้อมูล

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ตารางที่ 1 ตารางกรอบแนวทางการรวบรวมข้อมูล



ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ศรีราชา บ้านปึก อ่างศิลา และพื้นที่ที่เกี่ยวข้อง

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา พระราชประวัติโดยสังเขป การแพทย์ เกวียนแพทย์เคลื่อนที่ ฟื้นฟูอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม การทอผ้าชาวบ้านปึก ฟื้นฟูอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม การปลูกต้นท้าวยายม่อม หมอชาวบ้าน หมอสุกเทวดา พิพิธภัณฑ์ นิทรรศการหมุนเวียน ประชาสัมพันธ์ เทคโนโลยี อาสาสมัครดูแลการพัฒนาความเป็นอยู่ของท้องถิ่น สร้างอาชีพ สร้างรายได้ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติท้องถิ่นชลบุรีพระราชกรณียกิจความเป็นมาของ พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวีพระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า

3. ขอบเขตด้านเวลา ในการดำเนินการตั้งแต่เดือนธันวาคม พ.ศ.2561–ถึงเดือนธันวาคม พ.ศ.2563

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ข้อมูลของท้องถิ่นที่ขาดหายในช่วงที่สมเด็จพระนางเจ้าสว่างวัฒนา พระบรมราชเทวี เสด็จมาประทับที่ศรีราชา

2. สร้างความภาคภูมิใจให้กับท้องถิ่นของตัวเองที่มีสถานที่ทางประวัติศาสตร์ด้านการรักษาพยาบาลในสถานะอนุสรณ์สถานสภากาชาดไทย

3. ประชาชน และนักท่องเที่ยว นักศึกษาจะได้รับความรู้ เรื่องราวสาระของพระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี

4. แนวทางพัฒนาส่งเสริมศิลปะและภูมิปัญญาพื้นถิ่นด้านผ้าทอมือ ซึ่งสืบสานมาจากแนวพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสว่างวัฒนา พระราชเทวี ให้แพร่หลายตลอดจนนำไปสู่หลักสูตรท้องถิ่น

5. แนวทางพัฒนาส่งเสริมศิลปะและภูมิปัญญาพื้นถิ่นด้านอาหารการเพาะปลูกการเตรียมการปรุงอาหารจากแป้งท้าวยายม่อมให้แพร่หลาย

6. แนวทางพัฒนาส่งเสริมศิลปะและภูมิปัญญาพื้นถิ่นด้านประวัติการรักษาพยาบาล แบบพื้นถิ่นอันสืบเนื่องมาจากกระบวนการของหมอสุกเทวดา พร้อมส่งเสริมให้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย

ผลการวิจัย

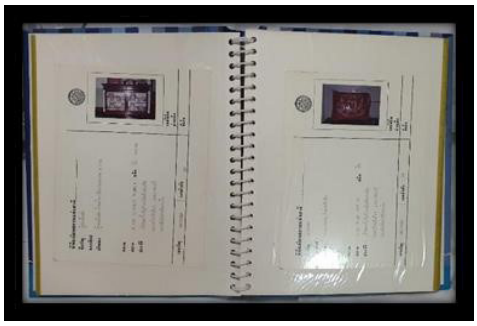
ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจคุณลักษณะทางวัฒนธรรมด้านภูมิสังคมวัฒนธรรมทางด้านประวัติศาสตร์ ด้านพระราชประวัติของสมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า อันเนื่องมาจากพระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี อันทรงคุณค่ามาสู่การพระราชทานจัดตั้งโรงพยาบาลสมเด็จพระบรมราชเทวี ณ ศรีราชา ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2445 ด้วยทุนทรัพย์ส่วนพระองค์ของสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า และต่อมาได้จัดตั้งพิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ในพ.ศ.2545 ได้รับพระราชทานนามจาก พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ว่า “พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี” โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีองค์อุปนายิกา ผู้อำนวยการสภากาชาดไทย เสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดอาคารหลังนี้ เมื่อวันที่ 10 กันยายน พ.ศ.2545 ในโอกาสฉลองครบ 100 ปี วันพระราชทานกำเนิดโรงพยาบาลสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา

จากหัวข้อของงานวิจัยการออกแบบนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา “Exhibition Designing on Queen Savang Vadhana Memorial Museum Sriracha” นั้นผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ที่ชัดเจนคือ เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ เพื่อปรับปรุงระบบทะเบียนทางวัตถุวัฒนธรรม เพื่อออกแบบนิทรรศการ และกิจกรรมพิเศษ ภายใต้แนวคิด “นิทรรศการซ้อนพิพิธภัณฑ์” และเพื่อสร้างสื่อสนับสนุนพิพิธภัณฑ์ และนำเสนอแนวทางการพัฒนานิทรรศการให้แพร่หลายและสะดวกในการเข้าถึง

ด้านการปรับปรุงทะเบียนวัตถุ

ระบบการจัดทำทะเบียนวัตถุการจัดทำทะเบียนวัตถุของพิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ผู้วิจัยจึงได้นำมาปรับปรุงให้มีการจัดเก็บในรูปแบบที่ทันสมัยและง่ายต่อการค้นหา

ภาพที่ 1 ภาพระบบทะเบียนวัตถุจัดทำโดยกรมศิลปากร

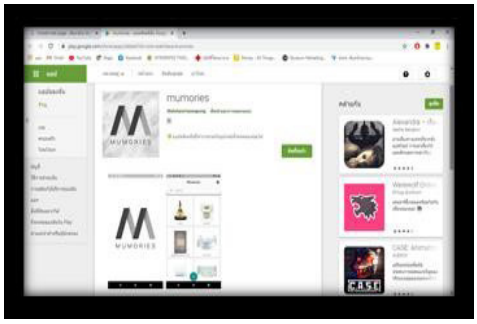


ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา วัตถุที่ไม่มีการจัดทำทะเบียนเป็นหลักฐาน แต่มีการจัดเก็บไว้ภายในตู้ ผู้วิจัยจึงได้นำระบบทะเบียนวัตถุในรูปแบบของการจัดเก็บบันทึกลงใน Program Application Mobile จัดทำทะเบียนวัตถุ และนำมาทำ QR Code, eMuseum, eBook

ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้จัดทำโปรแกรมทะเบียนวัตถุผ่านมือถือ Mobile Website Design ขึ้นมาเป็นโปรแกรมที่พัฒนาในยุคดิจิตอล สร้างภายใต้แอปพลิเคชันชื่อ M U M O R I E S (Mumemories) ข้อมูลและการเข้าถึงของวัตถุของพิพิธภัณฑ์นี้ผู้ที่จะเข้าถึงและปรับปรุงทะเบียนได้คือภัณฑารักษ์เท่านั้น ทั้งนี้ทางผู้วิจัยได้ให้ข้อมูลและรายละเอียดต่าง ๆ กับทางพิพิธภัณฑ์ รวมถึงข้อมูลวัตถุที่ได้ถ่ายเป็นภาพปรับปรุงเป็นผู้เก็บรักษาต่อไป

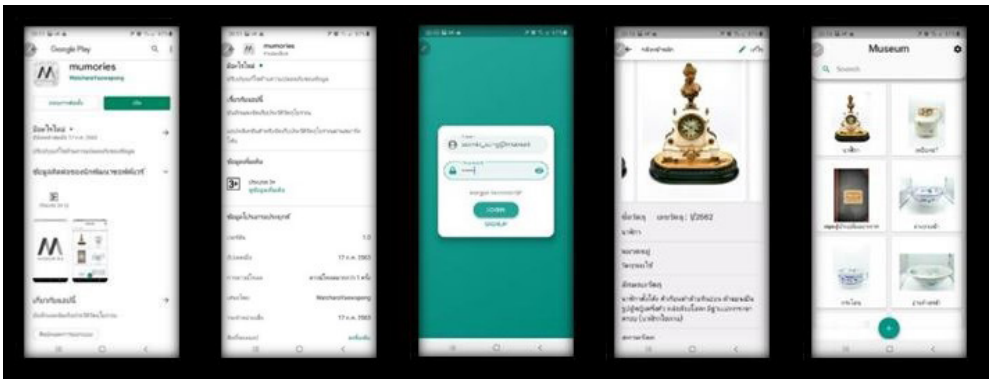
ภาพที่ 2 ภาพตัวอย่างการดาวโหลดไฟล์ในสมาร์ทโฟน



ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

การเปิดเว็บไซต์ผ่านทางโทรศัพท์เคลื่อนที่จะเป็นลักษณะภาพแสดงข้อมูลตัวอย่างเพื่อให้เข้าถึงและเปิด เมื่อเปิดเข้าไปจะให้ทำการ Login และใส่ Password เมื่อทำการลงทะเบียนแล้วจะขึ้นหน้าแสดงภาพวัตถุตามที่ ได้ทำการลงทะเบียนไว้ และถ้ากดเข้าไปยังภาพวัตถุจะแสดงภาพและรายละเอียดของวัตถุ

ภาพที่ 3-7 ชุดภาพหน้าเพจลงทะเบียนวัตถุ



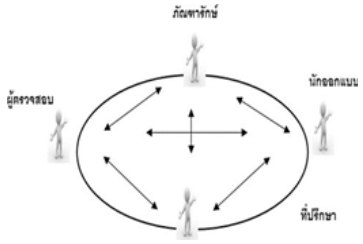
ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

การออกแบบกิจกรรมนิทรรศการแบบหมุนเวียน (Temporary Exhibition) และออกแบบนิทรรศการกิจกรรมพิเศษภายใต้แนวคิด “นิทรรศการซ้อนพิพิธภัณฑ์”

สำหรับการจัดนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” จัดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อให้ผู้เข้าชมได้รู้เกี่ยวกับพระราชประวัติของสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า และพระราชกรณียกิจที่พระองค์ได้ทำเพื่อประชาชนในช่วงที่รักษาพระองค์ที่ชลบุรี จัดที่พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ในวันที่ 9-11 กันยายน พ.ศ.2563 ที่ผ่านมา ตรงกับวันคล้ายวันพระราชสมภพสมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า (10 กันยายน พ.ศ.2405-17 ธันวาคม พ.ศ.2498) รูปแบบการจัดเน้นความเรียบง่าย แต่ไม่มักง่าย ประหยัด เรียบง่าย ได้ประโยชน์สูงสุด คือ จัดขึ้นโดยคำนึงถึงความสะดวกและเข้าถึงง่ายของผู้เข้าชม (Audiences) โดยมีผู้บรรยายประจำอยู่ในบางจุด เป็นการใช้พื้นที่ที่คำนึงถึงความเหมาะสม (Area perfection)

การทำงานมีลำดับหรือขั้นตอนการทำงานอย่างเป็นระบบ เช่น มีการเขียนหนังสือ ขออนุญาตจัดนิทรรศการ พร้อมทั้งเอกสารรูปแบบที่ทางผู้จัดได้วางแผนดำเนินการเอาไว้อย่างเป็นขั้นตอน ส่วนคณะผู้จัดนิทรรศการประกอบด้วย 1) ผู้กำกับตรวจสอบ (Editor) ได้แก่ ดร.มนัส แก้วบูชา อาจารย์ที่ปรึกษาของผู้วิจัย 2) ที่ปรึกษา (Co-ordinator) ได้แก่ นางสาวกนกกาญจน์ วงษ์พสุเสถียร ประธานที่ปรึกษากิตติมศักดิ์ และผศ.ดร. ภูมิพัฒน์ ภาชนะ 3) ภัณฑารักษ์ (Curator) ได้แก่นางสาวรัชกร สารทอง เจ้าหน้าที่บริหารงานทั่วไป 5 ฝ่ายบริหารงานทั่วไป เจ้าหน้าที่ของกาชาด 4) นักออกแบบ (Designer) ได้แก่ นายสุริยันต์ ต้นรัตนากร นางสาวกันต์ กนิษฐ์ เรือนหล้า

ภาพที่ 8 คณะจัดทำนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี”
พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี



ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

รูปแบบการจัดที่เน้นความเรียบง่าย แต่ไม่มักง่าย เพราะความง่ายนั้นจะต้องมีความเป็นไปได้ (Easy presentation as possibility as) รวมเข้าไว้ด้วยกัน แม้จะมีความเรียบง่ายแต่ก็มีความเหมาะสม (Exhibition format) เนื้อหาที่นำเสนอต้องเข้าใจง่ายและมีความกระชับ (Text writing) สื่อที่ใช้ต้องมีความครอบคลุม (Mass) ทั้งในด้านของภาพและคำอธิบาย มีบริบทแวดล้อมที่เชื่อมโยง (Context) ระหว่างวิถีชีวิตของอดีตและปัจจุบัน มีแสงเสียงและการควบคุม (Lamptitude, Lighting) มีการตกแต่งโดยรอบ (Decoration around area) มีการสร้างกิจกรรมต่าง ๆ มีการสร้างบรรยากาศ และการควบคุมเสียงให้เกิดความเหมาะสม (Activities e.g., music–Amphitheatre or acoustical canopy)

การจัดนิทรรศการจริง ณ สถานที่ตั้งภายใต้แนวคิด “นิทรรศการซ้อนพิพิธภัณฑ์” ในหัวข้อเรื่องการออกแบบ นิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” ณ พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี โดยมีแนวทางการพัฒนานิทรรศการและกิจกรรมดังนี้

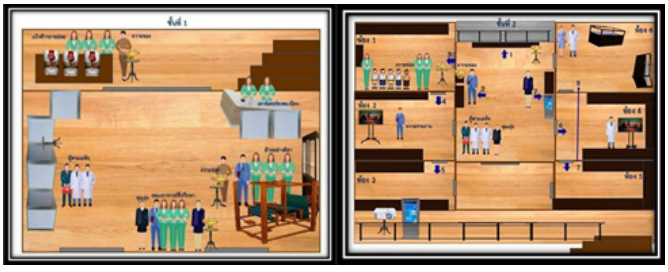
ตารางที่ 2 ตาราง Theme การออกแบบนิทรรศการ

แก่นเรื่องหลัก (Theme Group)	แก่นเรื่องรอง 1 (Sub-Theme I)	แก่นเรื่องรอง 2 (Sub-Theme II)	แก่นเรื่องรอง 3 (Sub-Theme III)
กลุ่มแก่นเรื่อง “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” - การแพทย์เคลื่อนที โรงพยาบาลท้องถิ่นใน สมเด็จพระนางเจ้าสว่าง วัฒนา พระราชเทวี	กระบวนการทอผ้าเป็น พระราชกรณียกิจที่ทรงริเริ่ม ให้กับคนพื้นที่	กระบวนการทำแป้งท้าว ยายม่อม พระราชกรณียกิจที่ ทรงสนพระทัย	เรื่องราว เรื่องเล่า ของหมอสุกเทวดา ที่ได้รับการรักษา

ผังพื้นที่ จัดนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี”

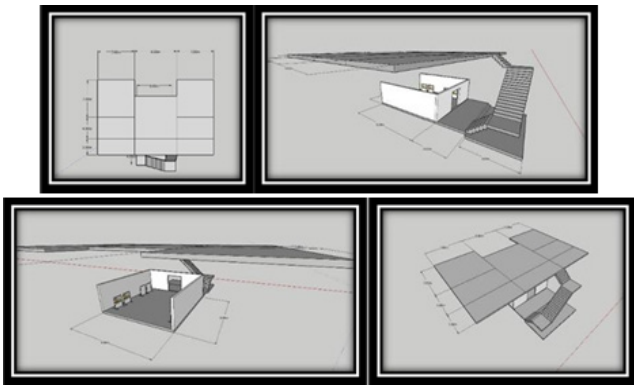
การออกแบบนิทรรศการ (Exhibition Design) มีอยู่ 3 รูปแบบ คือ (1) แบบกำหนดทางเดิน (2) แบบเปิด และ (3) แบบผสมการออกแบบนิทรรศการครั้งนี้ใช้รูปแบบที่ 3 คือแบบผสม โดยจัดทางเดินตามที่กำหนดและในขณะเดียวกันก็มีการเปิดพื้นที่ให้ผู้เข้าชมได้เดินชมตามอัธยาศัยได้ด้วย เพื่อให้เกิดความสะดวกแก่ผู้เข้าชมให้มากที่สุด จึงมีการออกแบบพื้นที่ตำแหน่งในการจัดวางการแสดงนิทรรศการเพื่อความสะดวกและน่าจดจำ นอกจากนี้การออกแบบกิจกรรมที่เกิดขึ้นจะต้องสร้างแรงจูงใจ สร้างแรงบัลดาลใจ เกิดการเข้าใจ เข้าถึง และพัฒนาคุณภาพชีวิต

ภาพที่ 9-10 ชุดแปลนประดิษฐ์ชั้น 1 และ 2 ของพิพิธภัณฑ์



ที่มา: เนตรสุวรรณ ประมวลทรัพย์

ภาพที่ 11 ชุดแปลนห้องโถงชั้นบนและชั้นล่างของพิพิธภัณฑ์



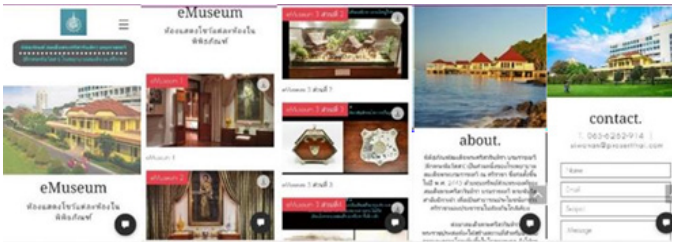
ที่มา: สุริยัน ตันรัตนากร

หลังจากผู้วิจัยได้ทำการจัดแสดงนิทรรศการ การออกแบบนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ ดิน ถิ่นชลบุรี” ณ พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี แล้วนั้นผู้วิจัยได้ทำการตามวัตถุประสงค์ข้อสุดท้ายคือ เพื่อสร้างสื่อสนับสนุนพิพิธภัณฑ์และนำเสนอแนวทางการพัฒนานิทรรศการให้แพร่หลายและสะดวกในการเข้าถึงข้อมูล ดังนี้คือ

พิพิธภัณฑ์อิเล็กทรอนิกส์ (e-Museum)

การเข้าถึงพิพิธภัณฑ์ในรูปแบบของ eMuseum พิพิธภัณฑ์อิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเป็นการพัฒนาการท่องเที่ยว สร้างนวัตกรรมที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่เผยแพร่ข้อมูลและองค์ความรู้ของพิพิธภัณฑ์ในรูปแบบดิจิทัลเป็นการอนุรักษ์ข้อมูลพิพิธภัณฑ์ให้อยู่ในรูปแบบของดิจิทัลและก่อให้เกิดสังคมการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ข้อมูลระหว่างพิพิธภัณฑ์ และผู้ที่สนใจข้อมูลเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา ว่ามีรูปแบบใดและมีประวัติความเป็นมาอย่างไรน่าสนใจอย่างไร โดยผ่านทางเว็บไซด์ของโรงพยาบาลหรือเว็บไซด์สาธารณะแบบฟรี ไม่มีอันตรายต่อการเข้าถึงข้อมูลเชิงลึก คนทั่วไปเมื่อเห็นแล้วต้องการเข้าดูก็สามารถที่จะกดเข้าไปชมได้เลย

ภาพที่ 12-16 ชุดภาพหน้าเพจ eMuseum เผยแพร่ในเพจโรงพยาบาล



ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

ภาพที่ 17 ภาพเพื่อเข้าถึง eMuseum โดยสแกนผ่าน QR Code

ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

การเข้าถึงวัตถุได้ด้วย QR Code

เป็นนวัตกรรมที่ใช้กันแพร่หลายในพิพิธภัณฑ์หลายแห่งในปัจจุบัน สำหรับในพิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ทางผู้วิจัยได้นำมาเป็นอีกกิจกรรมหนึ่งเพื่อให้ผู้เข้ามาชมพิพิธภัณฑ์ได้ทราบประวัติความ เป็นมาของวัตถุบางชิ้นที่ไม่มีข้อมูลรายละเอียดได้อย่างเข้าใจและสนุกกับการเข้าชมพิพิธภัณฑ์มากขึ้น การเข้าถึงประวัติของชิ้นวัตถุโดยผ่านระบบ QR Code โดยผ่านช่องทาง URL ของ website ของทางโรงพยาบาลต้นสังกัด คือ โรงพยาบาลสมเด็จบรมราชเทวี ณ ศรีราชา ได้ทำการส่งข้อมูลรายละเอียดของวัตถุให้กับทาง Programmer เพื่อทำการบันทึกข้อมูลและทำออกมาเป็น QR Code เพื่อนำมาติดตั้งกับวัตถุที่จัดแสดงถาวรบางชิ้นที่ไม่มีคำบรรยาย และวัตถุที่นำมาแสดงในงานนิทรรศการที่ผู้วิจัยได้จัดทำนิทรรศการหมุนเวียน

ภาพที่ 18-21 ชุดภาพ QR Code จัดทำขึ้นเป็นแบบเพื่อเข้าถึงวัตถุบางชิ้นในพิพิธภัณฑ์

ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

การทำ eBook

หลังจบงานนิทรรศการ การออกแบบ นิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี ผู้วิจัย ได้รวบรวมภาพเหตุการณ์ในนิทรรศการมาเผยแพร่สู่ผู้ที่ยังไม่เคยรู้จักและไม่เคยได้เข้ามาชมพิพิธภัณฑ์ ได้อ่านผ่านทาง eBook เป็นอีกหนึ่งช่องทางในการทำให้พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา เป็นที่รู้จักและเป็นหนึ่งในวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยเพื่อสร้างสื่อสนับสนุนพิพิธภัณฑ์และนำเสนอแนวทางการพัฒนานิทรรศการให้แพร่หลายและสะดวกในการเข้าถึงข้อมูลได้ส่งมอบให้กับทาง website ของโรงพยาบาลสมเด็จพระบรมราชเทวี ณ ศรีราชา เพื่อเผยแพร่

ภาพที่ 22-25 ชุดภาพตัวอย่างการสร้าง eBook ส่งทาง website ให้ทางโรงพยาบาล

ที่มา: สุนันทา อ้นจรูญ

การสร้างสื่อสนับสนุนนั้นเป็นเพียงส่วนประกอบที่ใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนากิจกรรมให้เกิดความร่วมสมัยในยุคปัจจุบัน ซึ่งก้าวสู่ยุคศตวรรษที่ 21

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลสรุปการวิจัย สามารถอภิปรายได้ว่า เหตุผลที่ต้องบูรณาการระหว่างหลักการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณภาพของกรมศิลปากรกับหลักการพิจารณาวิธีนำเสนอนิทรรศการที่ดี บนพื้นฐานคณะ ออกแบบนิทรรศการพิพิธภัณฑสถานขนาดเล็ก ตลอดทั้งนำศาสตร์พระราชามาเป็นปรัชญาและหลักการในการ ดำเนินงานออกแบบนิทรรศการและกิจกรรม “พระเมตตาจากฟ้าสู่ดิน ถิ่นชลบุรี” พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระศรีสวรินทิรา บรมราชเทวี ณ ศรีราชา ก็เพราะการจัดนิทรรศการในครั้งนี้ต้องการให้บรรลุวัตถุประสงค์ของการจัดนิทรรศการที่ต้องการ ได้แก่ เพื่อให้บุคคลในชุมชนและบุคคลทั่วไปได้เข้าถึง เข้าใจ มีความรู้สึกร่วมต่อนิทรรศการ และกิจกรรมที่จัดขึ้น และเกิดการพัฒนานิทรรศการและกิจกรรมอย่างมีส่วนร่วมจากภาคประชาชน เพื่อให้เกิดการออกแบบนิทรรศการและกิจกรรมที่ทุกคนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในระดับที่เข้มข้นขึ้นตามลำดับ และเนื่องจากการจัดนิทรรศการครั้งนี้มีผู้ร่วมจัดนิทรรศการค่อนข้างจำกัด จึงเลือกการออกแบบนิทรรศการพิพิธภัณฑสถานขนาดเล็ก โดยคำนึงถึงความเรียบง่าย แต่ไม่มักง่าย ซึ่งสอดคล้องกับศาสตร์พระราชาในเรื่อง “การทำให้ง่าย” หรือ “ประหยัดเรียบง่ายได้ประโยชน์สูงสุด” แม้ว่าจะเป็นการออกแบบนิทรรศการพิพิธภัณฑสถานขนาดเล็กแต่ก็ต้องการหลักคุณภาพ คือ ต้องการให้ประชาชนเกิดความเข้าใจ เข้าถึง และเข้าร่วมนิทรรศการเพื่อนำไปสู่การพัฒนาร่วมกันของคนในชุมชน ดังนั้นจึงต้องมีการบริหารกำลังคนให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด ตลอดถึงการใช้พื้นที่ในการจัดงานให้เป็นประโยชน์ในหลาย ๆ ด้านในเวลาเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

1. ควรที่จะมีเจ้าหน้าที่ และภัณฑารักษ์ ในการดูแลและบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ อธิเช่น ควรมีการควบคุมอุณหภูมิห้องของพิพิธภัณฑ์ให้เหมาะสม สืบต่อจากที่ผู้วิจัยได้วางแผนจัดทำไว้ให้เรียบร้อยแล้ว

2. ควรมีห้องที่จัดเก็บวัตถุ และเอกสารในพิพิธภัณฑ์ ให้มีอุณหภูมิที่เหมาะสม วัตถุและเอกสารที่ไม่ได้จัดแสดงในเวลาปกติ

3. หลังจากการจัดงานนิทรรศการผู้วิจัยได้จัดทำตู้ เพื่อจัดแสดงสมุดลงพระปรมาภิไธยจำลอง เพื่อผู้เข้าชมได้เข้าถึงข้อมูลเชิงประวิติศาสตร์อันทรงคุณค่านี้

4. ควรมีการจัดระเบียบในการจัดแสดงวัตถุที่มีข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์เชื่อมกันไว้ด้วยกัน

5. แก้ไขข้อมูลวัตถุที่จัดแสดงให้ถูกต้องตามประวัติศาสตร์

6. ควรนำวัตุโบราณที่มีอยู่ในพิพิธภัณฑ์มาจัดแสดงหมุนเวียน ในวาระต่าง ๆ ตามความเหมาะสม

7. เมื่อมีผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ ภัณฑารักษ์ควรทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์ว่าพิพิธภัณฑ์มีการเข้าถึงข้อมูลได้โดยง่าย โดยผ่านฐานข้อมูล eMuseum, QR Code, eBook เพื่อเข้าถึงพิพิธภัณฑ์ในรูปแบบดิจิตอล

รายการอ้างอิง

กิตติ โล่เพชรัตน์. (2561). *ขัตติยนารีแห่งแผ่นดิน* (ย.เซียเฟอี Ed. Vol.1): สำนักพิมพ์ลูกบาศก์ห้าสิบสี่.

จารุณี อินเฉิดฉาย. (2545). *เนื่องในวันพระราชทานกำเนิดโรงพยาบาลสมเด็จพระบรมราชเทวี ณ ศรีราชา ครบ 100 ปี (Vol.1)*. โรงพยาบาลสมเด็จบรมราชเทวี ณ ศรีราชา: โรงพิมพ์กรุงเทพ (1984) จำกัด.

ภารดี มหาขันธ์. (2558). *ประวัติศาสตร์สังคมภูมิปัญญาท้องถิ่นอ่างศิลา (Vol.1)*. มหาวิทยาลัยบูรพา คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคม.

รักชนก โคจารนนท์. (2555). *ความหมายพิพิธภัณฑ์* (อ.ชูโชติ Ed. Vol. 1): สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ.

เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ, สมเด็จพระบรมราชปิตุลาธิบดี. (2499). *จดหมายเหตุรายวันของสมเด็จพระบรมราชปิตุลาธิบดีเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ* (Vol. 1). กรมศิลปากร.

สุบิณ สืบสงวน. (2530, พฤศจิกายน 27, 2017). *อนุสรณ์ในการฌาปนกิจ คุณพ่อสุบิณ สืบสงวน*. หมอสุกเทวดา. Retrieved from https://www.sarakadee.com/2017/11/27/morsook/.

ICOM. (2554). IC-MEMO,. *การประชุมสมาชิกประจำปีครั้งที่ 10*. Retrieved from www.ic- memo.org.

กองโบราณคดี. (2532). *ศิลปะถ้ำเขาจันทน์งาม*. โรงพิมพ์ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย: กรมศิลปากร.

ศุภรัตน์ เลิศพาณิชย์กุล และอมลวรรณ คีรีวัฒน์. (2555). *บทความรวบรวมขึ้นเพื่อดำเนินการขอเสนอพระนามพระพันวัสสาต่อยูเนสโก สมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า*.

การขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรม : หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

THE MOVEMENT OF CULTURAL ARTS IN EASTERN CENTRE OF ART AND CULTURE

สัจจพร เกษตรสินธุ์[1] มนัส แก้วบูชา[2]
Satjaporn Kasetsin, Manas Kaewbucha

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาท หน้าที่ของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกนำมาวิเคราะห์หาข้อโดดเด่นและข้อห่วงใยมาเป็นแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก ผู้วิจัยทำการศึกษาโดยมีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 3 รูปแบบ คือ แบบสอบถามเพื่อสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจของผู้ที่มาใช้บริการหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก แบบสัมภาษณ์ซึ่งกำหนดกลุ่มเป้าหมายเพื่อการขับเคลื่อนงานที่เกี่ยวข้องกับด้านศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกและผู้มีความเชี่ยวชาญด้านงานพิพิธภัณฑสถานตลอดจนการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ผลการวิจัย พบว่า การดำเนินงานของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกมีการบริหารจัดการภายใต้การควบคุมดูแลของมหาวิทยาลัยบูรพาและคณะดนตรีและการแสดง จากบทบาทและหน้าที่ของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกปัจจุบันยังมีข้อห่วงใยด้านผลงานศิลปะที่อยู่ในคลังของศิลปิน นิทรรศการถาวรขาดความน่าสนใจ นิทรรศการหมุนเวียนมิได้เกิดความเคลื่อนไหว การจัดการศิลปวัตถุและการประชาสัมพันธ์ต้องเพิ่มเติม ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำเสนอแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมผ่านการกำหนดกิจกรรมการจัดทำ Issue Book ดังนี้ คือ การจัดทำทะเบียนวัตถุสู่ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ การนำเสนอสารสนเทศด้านข้อมูลสู่ E-museum การจัดแสดงนิทรรศการระดับชาติ การจัดแสดงนิทรรศการศิลปินดีเด่นของภาคตะวันออก การจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบทางเลือกและการนำเสนอการจัดนิทรรศการเคลื่อนที่ตามลำดับ

คำสำคัญ: การขับเคลื่อน, ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์, โมบายมิวเซียม

[1]นิสิตปริญญาโท สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา jahbuaplam@hotmail.com
[2]อาจารย์ที่ปรึกษา ดร. อาจารย์ประจำสาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา museo_nas@hotmail.com

Abstract

This thesis “The movement of cultural arts in Eastern Centre of Art and Culture” aimed to study the history, roles and functions in Eastern Centre of Art and Culture. It was analyzed to find the concerntration of solution and outstanding as a guideline for the movement of cultural arts in Eastern Centre of Art and Culture.

Methods employed in this thesis are questionnaries concerning visitors’ opinion and their satisfaction of Eastern Centre of Art and Culture; target interview related to the Eastern Centre of Art and Culture, Arts and culture events and experts in museums including participatory observation.

From the research, operation of the Eastern Centre of Art and Culture was managed by the supervision of Burapha university and the faculty of Music and Performance. The role and function of the Eastern Centre Art and Culture are still facing obstacles. The permanent exhibition isn’t interesting; there is no different temporary exhibition. art objects management and public ralation should be improved. The researcher made the guidelines for the movement of cultural arts through the assignment of issue book activities as follows: Creating a register of objects to electronic information; Presentation of information to the E-museum; Exhibition of national artists; Exhibition of the East artists; Alternative learning activities and mobile exhibitions.

Keyword: Movement, E – museum, Mobile – museum

ที่มาและความสำคัญ

ในปัจจุบันศิลปะและวัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญในสังคมไทยอย่างมาก และเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้สังคมขับเคลื่อนไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมทางศิลปะที่สร้างขึ้นมาเพื่อมีหน้าที่บริการสังคม ขณะเดียวกันก็เป็นสาเหตุหลักที่ทั้งภาครัฐและเอกชนเล็งเห็นถึงพื้นที่เพื่อรองรับกิจกรรมเหล่านี้ จึงเกิดเป็นพื้นที่ทางศิลปะ เช่น พิพิธภัณฑสถาน หอศิลปะ นิทรรศการ ชมรมศิลปะ เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยบูรพา เป็นศูนย์กลางทางการศึกษาในเขตภาคตะวันออก จึงเป็นแหล่งการเรียนรู้สำคัญที่จะอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่นของชาติ เพื่อให้เป็นแหล่งข้อมูลและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมชุมชนบูรพา และหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกคือสถานที่สะท้อนแนวคิดทั้งหมดข้างต้นออกมาอย่างเป็นรูปธรรม เป็นเสมือนพิพิธภัณฑสถานทางศิลปะและวัฒนธรรมที่เป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลความรู้ ความเป็นมาของอารยธรรมภาคตะวันออก ประวัติ วิถีการดำรงชีวิตของผู้คนตั้งแต่ยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์ และสมัยประวัติศาสตร์รวมถึงยังมีหออัครศิลปิน โรงละคร ประติมากรรมกลางแจ้ง และห้องจัดนิทรรศการหมุนเวียน

ปัจจุบันหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก เป็นหน่วยงานหนึ่งที่อยู่ในความควบคุมดูแลของมหาวิทยาลัยบูรพา เปิดทำการทุกวันจันทร์–วันศุกร์ ตั้งแต่เวลา 8.30–16.30 น. และหยุดทุกวันเสาร์ อาทิตย์ และวันหยุดนักขัตฤกษ์

อย่างไรก็ตามการดำเนินการของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกกว่าสองทศวรรษ ตั้งแต่ริเริ่มโครงการก่อสร้าง ผ่านช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงกว่าจะมาถึงวันนี้ หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกจากการควบคุมดูแลและสนับสนุนจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ไปสู่คณะดนตรีและการแสดง จากความไม่คล่องตัวเพราะเป็นยุคของการเปลี่ยนผ่าน ดังนั้นผู้วิจัยจึงมุ่งไปที่ความโดดเด่นและความห่วงใย 3 ประการดังนี้

ประการที่ 1 การนำเสนอนิทรรศการถาวรด้านศิลปะและวัฒนธรรมทั้ง 11 ส่วนพบว่ารูปแบบด้านการนำเสนอความทันสมัยด้านเทคโนโลยีไม่เหมาะสมกับยุคปัจจุบันจึงไม่เกิดการสื่อสารระหว่างบุคคลและงานศิลปวัฒนธรรม

ประการที่ 2 ด้านการประชาสัมพันธ์ สื่อออนไลน์และกิจกรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกยังไม่ต่อเนื่องและแพร่หลายเท่าที่ควร

ประการที่ 3 พื้นที่การใช้งานบริเวณห้องนิทรรศการหมุนเวียนไม่มีการจัดแสดงวัตถุทางศิลปะ ไม่มีความเคลื่อนไหวการจัดนิทรรศการศิลปะมาเป็นเวลานาน

ความห่วงใยอย่างยิ่งคือด้านการจัดเก็บศิลปวัตถุและผลงานศิลปะของศิลปินแห่งชาติที่อยู่ในความครอบครองของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกอยู่เป็นจำนวนมากด้วยความโดดเด่นอย่างยิ่งของหอศิลป์แห่งนี้คือ ผลงานศิลปะของศิลปินสำคัญของประเทศไทยซึ่งศิลปินบางท่านเสียชีวิตไปแล้ว ฉะนั้นผลงานจึงมีคุณค่าหลายประการทั้งฝีมือเชิงศิลปะ แนวคิดการสร้างสรรค์ แนวคิดการสื่อความหมายหลากหลายประเภท เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม เป็นต้น

ดังนั้นสมบัติศิลปะซึ่งศิลปินมอบให้หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกจึงเป็นความห่วงใยและข้อห่วงใยของศิลปิน ผู้ชม ผู้จัดงานศิลปะ ผู้บริหาร และผู้วิจัยได้ปรารภข้อห่วงใยต่อผลงานศิลปะว่าจะดำเนินการอย่างหนึ่งอย่างใดอย่างเร่งรีบและเร่งด่วนให้สาธารณชนรับรู้รับทราบได้ว่าหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกพึ่งปฏิบัติสถานะของหอศิลปะแห่งภาคตะวันออก

ความห่วงใยดังกล่าวนี้มีสื่อสาธารณชน ผู้บริหารพิพิธภัณฑสถาน ศิลปินแสดงความห่วงใยดังจะเห็นได้จากมติชนสุดสัปดาห์เผยแพร่บทความคอลัมน์หน้าพระลาน โดยภาพรวมและสาระสำคัญเกี่ยวกับสถานการณ์ที่เกิดกับหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกดังที่อาจารย์กมล ทัศนาญชลี ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ปีพ.ศ.2540 กล่าวว่าหอศิลป์แห่งนี้มีสถาปัตยกรรมที่งดงาม และมีห้องจัดแสดงอยู่แล้ว แต่กลับไม่เปิดให้ประชาชน และนักศึกษาที่เรียนศิลปะทั้งในระดับปริญญาตรี โท และเอกได้เรียนรู้ และเห็นผลงานที่มีคุณค่า ดังนั้นในวันนี้จึงต้องมีการดำเนินการเพื่อชุบชีวิตหอศิลป์แห่งนี้ และงานของศิลปินท่านต่าง ๆ ให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง รวมทั้งทางมหาวิทยาลัยจะต้องมีห้องเก็บรักษาชิ้นงานและนำผลงานต่าง ๆ มาจัดแสดงเพื่อประชาสัมพันธ์ให้คนทั่วไปได้ชื่นชมผลงานซึ่งจะสร้างชื่อเสียงให้แก่มหาวิทยาลัยอีกทางหนึ่ง เพราะไม่ใช่ว่าทุกมหาวิทยาลัยจะมีงานศิลปะที่มีคุณค่าแบบนี้

จากความห่วงใยดังกล่าวพบว่างานศิลปะจากผลงานของศิลปินแห่งชาติระดับประเทศ และระดับโลก ซึ่งเคยจัดแสดงในนิทรรศการวันเปิดหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก และถูกเก็บเข้าคลังวัตถุทั้งยังไม่ได้รับการเก็บรักษาอย่างถูกวิธีจึงถือว่าผิดจุดประสงค์ของการก่อสร้างหอศิลป์ หากนับรวมมูลค่าของศิลปะแต่ละชิ้นที่ศิลปินมอบให้แก่หอศิลป์แห่งนี้นับว่ามหาศาล โดยเฉพาะงานของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี อาจารย์ปรีชา เถาทอง อาจารย์เดชา วราชุน อาจารย์ประเทือง เอมเจริญ และศิลปินอีกหลายท่าน ขณะเดียวกันปัญหาที่พบข้างต้นส่งผลต่อการดำเนินการของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกการมีทรัพยากรหรือวัตถุอันทรงคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรมแต่ไม่รู้จักวิธีการรักษาไว้ซึ่งประโยชน์ส่วนรวมเป็นปัญหาที่ต้องร่วมกันแก้ไข ข้อโดดเด่นสำคัญของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกคือต้นทุนทรัพยากรวัตถุทางศิลปะ การหยิบยกข้อโดดเด่นและข้อห่วงใยผ่านกระบวนการนำเสนอและการออกแบบควบคู่กับการประชาสัมพันธ์เพื่อเข้าถึงผู้ชมทุกเพศทุกวัยผ่านช่องทางการสื่อสารที่ง่ายและสะดวกเหมาะสมในสถานการณ์ปัจจุบัน

จากความห่วงใยและจิตสำนึกความหวงแหน ปรารถนาดีต่อหอศิลป์แห่งนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์เพื่อศึกษาถึงการนำเสนอแนวทางการแก้ไขปัญหาผ่านการวิจัยในหัวข้อ การขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรม : หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก ซึ่งคาดว่าจะสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างสัมฤทธิ์ผลดังนี้ แนวทางการจัดทำทะเบียนวัตถุสู่ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ การนำเสนอสารสนเทศด้านข้อมูลสู่ E-museum แนวทางการจัดแสดงนิทรรศการระดับชาติ นิทรรศการศิลปินดีเด่นภาคตะวันออก นิทรรศการเคลื่อนที่ และแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบทางเลือกเพื่อเป็นการนำเสนอแนวทางการแก้ไขเพื่อการส่งเสริม อนุรักษ์ สืบสาน ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของภาคตะวันออกให้เป็นที่รู้จักของชุมชนและเป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญ โดยผ่านกระบวนการศึกษา การเก็บข้อมูล การรวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูลมาพัฒนาและขับเคลื่อนหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกรวมถึงศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทยไม่ให้หยุดนิ่งและขับเคลื่อนต่อไป

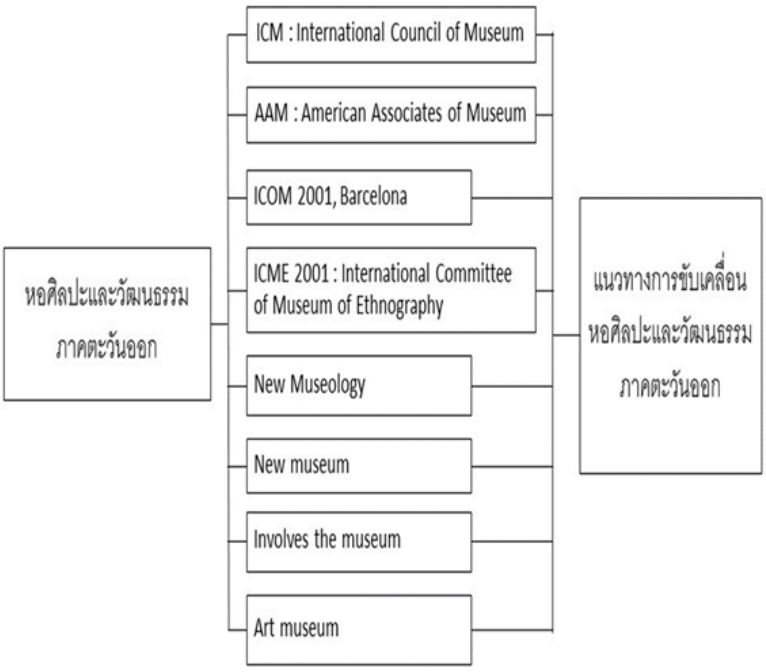
วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาความเป็นมา บทบาท หน้าที่และข้อโดดเด่น ข้อห่วงใยของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก เพื่อวิเคราะห์ข้อโดดเด่นและข้อห่วงใยมาเป็นแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกพร้อมจัดทำข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ของผลงานศิลปะและวัฒนธรรมเพื่อนำเสนอแนวทางการขับเคลื่อนหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

ประโยชน์ของการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยคาดหวังการนำเสนอแนวทางการจัดการหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกผ่านการจัดทำข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ของผลงานศิลปะและวัฒนธรรมเผยแพร่สู่สาธารณะเพื่อสร้างแรงขับเคลื่อนทางศิลปะและวัฒนธรรมแก่สาธารณชนพร้อมส่งเสริมข้อโดดเด่นของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกพัฒนายิ่งขึ้นไปในรูปแบบการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ตามความเหมาะสมในสถานการณ์ปัจจุบัน

กรอบแนวคิดการวิจัย



ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

กรอบแนวทางการดำเนินการวิจัย

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านพื้นที่: หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา: ความเป็นมา บทบาทและหน้าที่ของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก รูปแบบการจัดการและข้อห่วงใยของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก โดยเน้นศึกษาเฉพาะห้องนิทรรศการ และผลงานศิลปะและวัฒนธรรมเพื่อต้องการนำเสนอแนวทางการขับเคลื่อนสำหรับหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

3. ขอบเขตด้านเวลา: เริ่มดำเนินการวิจัยเมื่อ มกราคม พ.ศ.2562 ถึงเมษายน พ.ศ.2564

วิธีดำเนินการวิจัย

ทำการศึกษาโดยมีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 3 รูปแบบ คือ แบบสอบถามเพื่อสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจของผู้ที่มาใช้บริการหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก แบบสัมภาษณ์ซึ่งกำหนดกลุ่มเป้าหมายที่มีความเกี่ยวข้องกับหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก งานด้านศิลปะและวัฒนธรรม และผู้มีความเชี่ยวชาญด้านงานพิพิธภัณฑ์ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาการดำเนินงาน การรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เข้าชม จำนวนทั้งสิ้น 70 คน จากหัวข้อการบริหารจัดการหอศิลปะ การนำเสนอวัตถุ ผู้สื่อความหมาย กิจกรรม การประชาสัมพันธ์ การนำเสนอวัตถุและนิทรรศการ การอนุรักษ์วัตถุทางวัฒนธรรม และการบริหารจัดการหอศิลปะ รวมถึงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาการดำเนินงาน การรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เข้าชม จำนวนทั้งสิ้น 70 คน จากหัวข้อการบริหารจัดการหอศิลปะ การนำเสนอวัตถุ ผู้สื่อความหมาย กิจกรรม การประชาสัมพันธ์ การนำเสนอวัตถุและนิทรรศการ การอนุรักษ์วัตถุทางวัฒนธรรม และการบริหารจัดการหอศิลปะ รวมถึงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมและงานพิพิธภัณฑ์มีจำนวน 5 ท่านดังนี้ ศาสตราจารย์กมล ทัศนาญชลี ศาสตราจารย์เดชา วราชุน ศาสตราจารย์สุชาติ เถาทอง อาจารย์มนัส แก้วบูชา และอาจารย์ธนากรณ์ อุดมศรี ผ่านการการวิเคราะห์ศักยภาพของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกด้วยหลักการสื่อสารและปฏิบัติการ[3] (Communication in theory and practice) และสภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติ[4] (ICOM: International Council of Museum) ผลการวิจัย พบว่า การดำเนินงานของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกมีการบริหารจัดการภายใต้การควบคุมดูแลของมหาวิทยาลัยบูรพาและคณะดนตรีและการแสดง จากบทบาทและหน้าที่ของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกปัจจุบันยังมีข้อห่วงใยด้านผลงานศิลปะที่อยู่ในคลังของศิลปิน นิทรรศการถาวรขาดความน่าสนใจ นิทรรศการหมุนเวียนมิได้เกิดความเคลื่อนไหว การจัดการศิลปวัตถุและการประชาสัมพันธ์ต้องเพิ่มเติม ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำเสนอแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมผ่านการกำหนดกิจกรรมการจัดทำ Issue Book ดังนี้ คือ การจัดทำทะเบียนวัตถุสู่ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ การนำเสนอสารสนเทศด้านข้อมูลสู่ E-museum การจัดแสดงนิทรรศการระดับชาติ การจัดแสดงนิทรรศการศิลปินดีเด่นของภาคตะวันออก การจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบทางเลือกและการนำเสนอการจัดนิทรรศการเคลื่อนที่ตามลำดับ

การอภิปรายผล

จากผลการวิจัยเห็นถึงข้อโดดเด่นและข้อห่วงใย และนำมาพัฒนาเป็นแนวทางการขับเคลื่อนผ่านการกำหนดกิจกรรมการจัดทำ Issue Book เป็นเครื่องมือการเรียนรู้และพัฒนาต่อยอดความรู้ดั้งเดิม[5] ที่มีระบบและกรอบความคิดที่ชัดเจนทางด้านงานศิลปวัฒนธรรม เพื่อใช้เป็นเครื่องมือกระบวนการขับเคลื่อนประเด็นสาธารณะแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกในทศวรรษใหม่ตามความเหมาะสมอย่างมีประสิทธิภาพเพื่อพัฒนาให้เกิดความรู้ ประโยชน์ต่อสาธารณชน

การกำหนดกิจกรรมแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกนำการจัดการความรู้ของสถาบันส่งเสริมการจัดการความรู้เพื่อสังคม แบบจำลองโมเดลปลาทู โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ Knowledge Vision (KV) เปรียบได้กับหัวปลา คือเป้าหมาย Knowledge Sharing (KS) เปรียบได้กับตัวปลา คือการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และ Knowledge Assets (KA) เปรียบได้กับหางปลา[6] คือคลังความรู้ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้กับงานศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

---

[3]มนัส แก้วบูชา. เอกสารประกอบการสอนวิชาพิพิธภัณฑ์ศึกษาและการจัดการ.

[4]นิคม มูสิกะคามะ, กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี, และมณีรัตน์ ท้วมเจริญ. (2512). วิชาการพิพิธภัณฑ์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนพานิช.

[5] เนาวรัตน์ พลายน้อย, และคณะ. (2551). เครื่องมือทางสังคมเพื่อการเรียนรู้ในบริบทเปลี่ยนผ่าน: ชุดความรู้ขับเคลื่อนประเด็นสาธารณะ. กรุงเทพฯ: พี.เอ.ลีฟวิ่ง.

[6]ประพนธ์ ผาสุขยืด. (2550). การจัดการความรู้ (KM) ฉบับขับเคลื่อนLO. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: ใยไหม.

ภาพที่ 1 Issue Book การขับเคลื่อนงานของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

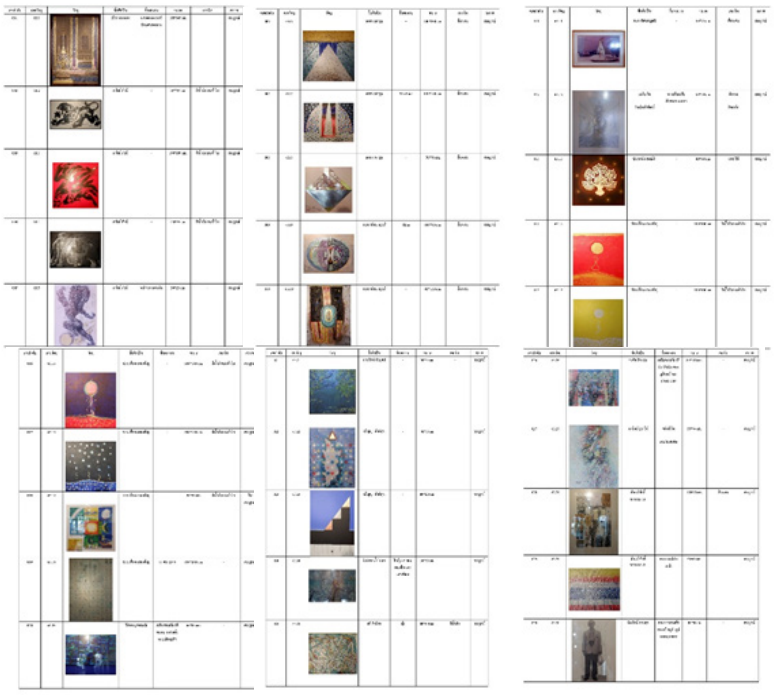
ภาพที่ 2 Issue Book การขับเคลื่อนงานของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ผู้วิจัยนำหลักการสภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติ (ICOM: International Council of Museum) มาเป็นแนวทางมี 3 ประเด็นดังนี้ คือ Conserve คือมีการอนุรักษ์วัตถุทางวัฒนธรรม เช่น มีการลงทะเบียนวัตถุให้เป็นปัจจุบัน โดยดำเนินการรวบรวมศิลปวัตถุงานจิตรกรรม 30 ชิ้น Display คือการนำเสนอวัตถุ เรื่องราว สื่อความหมาย ด้านการนำเสนอศิลปวัตถุทั้ง 30 ชิ้น Interpret คือการสื่อความหมายทั้งข้อมูลและผู้นำชม การสื่อความหมายโดยเน้นการนำเสนอผ่านศิลปวัตถุทั้ง 30 ชิ้น มีการนำเสนอเรื่องราวการถ่ายทอดงานศิลปะและเรื่องราวตัวตนของศิลปิน

การจัดทำทะเบียนวัตถุสู่ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ ผู้วิจัยรวบรวมผลงานจิตรกรรมจำนวนทั้งสิ้น 30 ชิ้นมาจัดทำทะเบียนวัตถุและออกแบบบัตรทะเบียนวัตถุ และเผยแพร่ข้อมูลสู่ระบบอิเล็กทรอนิกส์ผ่านเว็บไซต์ https://www.google.com/intl/th/drive/ และสามารถสืบค้นผ่านการสแกนรหัสคิวอาร์โค้ด (QR code) เพื่อความสะดวกในการเข้าถึง

ภาพที่ 3 ทะเบียนวัตถุจำนวน 30 ชิ้น



ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ภาพที่ 4 ตัวอย่างการออกแบบบัตรทะเบียนวัตถุ

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

การนำเสนอสารสนเทศด้านข้อมูลสู่ E-museum ผู้วิจัยจัดการและพัฒนาฐานข้อมูลเดิมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกและนำเผยแพร่ผ่านเพจ https://www.facebook.com โดยใช้ชื่อว่า E-Museum of Great Arts Values พิพิธภัณฑ์อันทรงคุณค่าเพื่อความสะดวกในการเข้าถึงของทุกเพศทุกวัยและตลอดเวลา

ภาพที่ 5 โลโก้เพจ E-Museum of Great Arts Values

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

การจัดแสดงนิทรรศการระดับชาติ จากการรวบรวมและจัดทำทะเบียนวัตถุผลงานศิลปินแห่งชาติทั้ง 30 ชิ้นของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก นำมาพัฒนาและจัดแสดงนิทรรศการระดับชาติ Supreme of thai artists รวบรวมประวัติ ผลงาน แนวคิดที่ถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะ และเผยแพร่ผ่านเพจ https://www.facebook.com (E-Museum of Great Arts Values)

ภาพที่ 6 ป้ายนิเทศน์นิทรรศการ Supreme of Thai artists

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ภาพที่ 7 แผ่นพับนิทรรศการ Supreme of Thai artists

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ภาพที่ 8 แผ่นพับนิทรรศการ Supreme of Thai artists

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

การจัดแสดงนิทรรศการศิลปินดีเด่นของภาคตะวันออก ภูมิภาคตะวันออกถือว่ามีกลุ่มศิลปินที่มีความโดดเด่นทางด้านงานศิลปะอันหลากหลายกระจายตามพื้นที่ต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงหยิบยกกลุ่มศิลปินที่มีประวัติ แนวคิดและผลงานที่น่าสนใจมารวบรวมเป็นนิทรรศการศิลปินดีเด่นภาคตะวันออกเป็นอีกกระบวนการหนึ่งของการสนับสนุนและขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมของภาคตะวันออก

ภาพที่ 9 แผ่นพับนิทรรศการ Eastern artist : Renowned artworks

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ภาพที่ 10 แผ่นพับนิทรรศการ Eastern artist : Renowned artworks

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบทางเลือก (Alternative Activities)) เป็นการเสริมสร้างกิจกรรมเรียนรู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกให้เหมาะสมกับผู้ที่มาเยี่ยมชมนิทรรศการจึงเป็นที่มาของกิจกรรมการเรียนรู้ในส่วนที่ 12 เพิ่มเติมจากนิทรรศการหลักดังนี้ กิจกรรมการเรียนรู้ “ล่าสมบัติวัตถุโบราณ” “ศิลปะบนผืนผ้า” “จักสาน ประสานวัฒนธรรม”

การนำเสนอการจัดนิทรรศการเคลื่อนที่ (Mobile Museum) เพื่อตอบสนองการเรียนรู้และวิถีการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลง และการเข้าถึงผู้ชมจากพื้นที่ต่าง ๆ ผู้วิจัยนำเสนอพื้นที่ทางการศึกษา โรงเรียนสัตหีบเขตกองเรือยุทธการเป็นองค์กรหนึ่งในพื้นที่ของทหารเรือ หน่วยของกองเรือยุทธการ ตั้งอยู่บริเวณตำบลสัตหีบ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี และยังมีหอศิลป์ถิ่นนาวี ซึ่งมีวัตถุประสงค์การก่อตั้งคือเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ผสมผสานทางด้านวิชาการและศิลปะ มีการเรียนรู้แบบ STEAM คือนำวิชาศิลปะเข้ามามีส่วนรวมในรายวิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภาษาอังกฤษ และเทคโนโลยี จึงนำเสนอนิทรรศการเคลื่อนที่ “เรื่องเล่าถิ่นบูรพา”

ภาพที่ 11 ป้ายนิเทศน์นิทรรศการ The East stories เรื่องเล่าถิ่นบูรพา

ที่มา: สัจจพร เกษตรสินธุ์

ผู้วิจัยนำเสนอแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกเพื่อสนับสนุนงานทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม เป็นการนำเสนอแนวทางขจัดข้ออุปสรรคและส่งเสริมความโดดเด่นเพื่อการอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของภาคตะวันออกเป็นที่รู้จักของชุมชนและเป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญและขับเคลื่อนหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกรวมถึงศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทยไม่ให้หยุดนิ่งและคงอยู่ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

การจัดการหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกจะมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลนอกจากแนวทางการขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรมเบื้องต้นมีข้อเสนอแนะดังนี้

การร่วมมือกับเครือข่ายทางด้านการศึกษาและชุมชนแวดล้อมหรือพื้นที่จังหวัดชลบุรีรวมถึงพื้นที่ภายในภูมิภาคตะวันออก องค์กรเหล่านี้มีประสิทธิภาพเพียงพอและสามารถสนับสนุนทั้งด้านบุคลากรและฐานข้อมูล และข้อสนับสนุนสำคัญคือด้านการท่องเที่ยว หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกมีพื้นที่ตั้งเป็นต่อทางด้านการท่องเที่ยวและคงไม่ใช่เรื่องยากในการปรับเปลี่ยนพื้นที่หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกเป็นสถานที่ท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมที่สำคัญแห่งหนึ่งของจังหวัดชลบุรีและภาคตะวันออก

รายการอ้างอิง

นิคม มูสิกะคามะ, กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี, และมณีรัตน์ ท้วมเจริญ. (2512). *วิชาการพิพิธภัณฑ์*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนพานิช.

เนาวรัตน์ พลายน้อย. (2551). *เครื่องมือทางสังคมเพื่อการเรียนรู้ในบริบทเปลี่ยนผ่าน: ชุดความรู้ขับเคลื่อนประเด็นสาธารณะ*. กรุงเทพฯ: พี.เอ.ลีฟวิ่ง.

ประพนธ์ ผาสุขยืด. (2550). *การจัดการความรู้ (KM) ฉบับขับเคลื่อน LO*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: ใยไหม.

มนัส แก้วบูชา (2556). *เอกสารประกอบการสอนวิชาพิพิธภัณฑ์ศึกษาและการจัดการ*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

สุชาติ เถาทอง. (2542). *ศิลปกรรมบูรพา ความฝันกว่าสองทศวรรษ*. โครงการหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา.

การประเมินหลักสูตร วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โดยใช้ CIPP Model

CURRICULUM ASSESSMENT OF MUSIC MAJOR OF SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY PRASARNMIT DEMONSTRATION SCHOOL (SECONDARY) USING CIPP MODEL

ยงยุทธ เอี่ยมสอาด[1]
Yongyuth Eiamsa-ard

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อประเมินหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ด้านบริบท ด้านปัจจัยนำเข้า ด้านกระบวนการ ด้านผลผลิต โดยใช้รูปแบบการประเมินหลักสูตรแบบ CIPP Model เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบสอบถามผู้เรียน ผู้บริหาร ครูผู้สอน และแบบสอบถามผู้ปกครองนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ วิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้ค่าร้อยละ (%) ค่าเฉลี่ย (X) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ผลการวิจัยพบว่า 1.) หลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่า ด้านบริบทมีความเหมาะสมระดับมาก ค่าเฉลี่ย 2.40 ด้านปัจจัยนำเข้ามีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก ค่าเฉลี่ย 2.37 ด้านกระบวนการมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก ค่าเฉลี่ย 2.40 ด้านผลผลิตมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก ค่าเฉลี่ย 2.51 2.) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน สรุปผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน นักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จบการศึกษาปีการศึกษา 2562 เป็นคะแนนเฉลี่ย 6 ภาคเรียน (GPAX) ดังต่อไปนี้ นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 3.00–4.00 จำนวน 14 คน นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 2.00–2.99 จำนวน 6 คน นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 1.00–1.99 จำนวน 2 คน 3.) การศึกษาต่อสถาบันอุดมศึกษา นักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ที่ศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาสอดคล้องกับวิชาเอกที่เรียน วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน คณะ/สาขาที่สอดคล้องกับวิชาเอก จำนวน 18 คน คิดเป็น 81.24 เปอร์เซ็นต์ สอดคล้องกับสาขาอื่น ๆ จำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 18.18 สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของรัฐ จำนวน 19 คน คิดเป็นร้อยละ 86.36 สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของเอกชน จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.17 สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยเปิด จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.55

คำสำคัญ: การประเมินหลักสูตร, วิชาเอกดุริยางคศิลป์, CIPP Model

[1]อาจารย์โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) yongyuta@g.swu.ac.th

Abstract

This research aims to assess the curriculum of music major of Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Secondary) context, input, process, impact and effectiveness, using CIPP model. The research instrument was questionnaire for learners, administrators, teachers, parents and students majoring in music. The data analysis was used percentage (%), mean (X), standard deviation (S.D.) and content analysis (Content Analysis). The results showed that 1.)The course of music major of Srinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (Secondary) was at a high level. When considered individually, it was found that the context aspect was very appropriate, the mean of 2.40, and the input factors were appropriate at a high level, the mean of 2.37.The process aspect was appropriate at a high level, the mean of 2.40. The yield was appropriate at a high level, the mean of 2.51. The impact was appropriate at a high level 2.) The academic achievement summary of graduated high school students in music major of Academic Year 2019 was a 6-semester point average (GPAX) as follows. There were 14 students whose score was between 3.00-4.00. There were 6 students who got the score between 2.00-2.99. But only 2 students whose score was between 1.00-1.99. 3.) For studying in higher education institutions, students continued the same major were 22.There were 18 students who studied in accordance with majors, representing 81.24 percent but there were 4 students studied other fields, representing 18.18%. 19 students were able to attend the public universities, representing 86.36%. One student studied at a private university, representing 4.17% and one student studied at an open university as 4.55%

Keyword: Curriculum Assessment, Music Major, CIPP Model

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

หลักสูตรเปรียบเป็นตัวแม่บทหรือหัวใจของการศึกษาที่ถือเป็นแก่นสำคัญในการวางแนวทางจัดการศึกษาเป็นตัวกำหนดทิศทางของการศึกษาในการที่จะให้ความรู้ การเสริมสร้างเจตคติ ตลอดทั้งการฝึกฝนในด้านต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนารอบด้าน ความสำคัญของหลักสูตรในการจัดการเรียนการสอน หลักสูตรเป็นตัวกำหนดจุดมุ่งหมายการเรียนรู้ กำหนดจุดหมายปลายทางหรือลักษณะของผู้เรียนที่จะเป็นผลผลิตของการศึกษา หลักสูตรจะถูกกำหนดโดยเป้าหมายทางการศึกษาอีกทีหนึ่ง ดังนั้น หลักสูตรจึงเป็นธงชัยในการจัดการศึกษาของโรงเรียนหรือสถานศึกษา เป็นแผนแม่บทกำกับการทำงานทุกด้านของโรงเรียน หลักสูตรเป็นหลักและหัวใจของการจัดการเรียนการสอน ทำให้การศึกษาดำเนินไปสู่เป้าหมายที่วางไว้และทำให้การศึกษามีประสิทธิภาพ หลักสูตรจึงเป็นแบบแปลนสำหรับการเรียนการสอน[2]

โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ได้ดำเนินการโดยใช้กรอบแนวคิดจากหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 โดยยึดหลักการ ดังนี้ 1) แนวคิดจากหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 2) ภารกิจหน้าที่และเหตุผลของการจัดวิชาเอก 3) แนวการจัดรายวิชาเพิ่มเติมให้อยู่ภายใต้การบริหารของกลุ่มสาระการเรียนรู้โดยผ่านการพิจารณาจากคณะกรรมการวิชาการ มาเป็นแนวทางในการจัดทำหลักสูตร และนำหลักสูตรไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนตั้งแต่ปีการศึกษา 2553 เป็นต้นมา โดยมุ่งเน้นและวางรากฐานผู้เรียนเป็นสำคัญบนพื้นฐานความเชื่อว่าทุกคนสามารถเรียนรู้และพัฒนาตนเองได้เต็มตามศักยภาพ โดยเฉพาะนักเรียนช่วงชั้นที่ 4 (มัธยมศึกษาปีที่ 4-6)

[2]ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์, การบริหารงานวิชาการ. (กรุงเทพฯ : ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ, 2545) 38-39

ด้วยการใช้วิชาเพิ่มเติมเป็นแนวทางในการจัดทำหลักสูตรที่มุ่งเน้นและวางรากฐานให้ผู้เรียนพัฒนาตนเองตามศักยภาพ โดยมีวิชาเพิ่มเติมเป็น 28 กลุ่มวิชาเอก ซึ่งทางโรงเรียนใช้เรียกกลุ่มตามศักยภาพว่าวิชาเอก

หลักสูตรดนตรีโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) มีการจัดการศึกษาแก่นักเรียนในประเทศไทยนั้นหลักสูตรแกนกลางของกระทรวงศึกษาธิการจะทำหน้าที่เป็นแนวทางสำหรับครูผู้สอนในการวางแผนจัดการศึกษาให้กับนักเรียน เพื่อให้มีการศึกษาอย่างเท่าเทียมกันในทุกภูมิภาคซึ่งวิชาดนตรีเป็นหนึ่งในรายวิชาที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรแกนกลาง โดยจัดอยู่ในสาระที่ 2 ของกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ เนื้อหากล่าวถึงทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลใน 2 มาตรฐาน ได้แก่

มาตรฐาน ศ 2.1 เข้าใจและแสดงออกทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์ วิจารณ์คุณค่าดนตรี ถ่ายทอดความรู้สึกความคิดต่อดนตรีอย่างอิสระ ชื่นชม และประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

มาตรฐาน ศ 2.2 เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของดนตรีที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทยและสากล ในแต่ละมาตรฐานจะประกอบด้วยตัวชี้วัดและสาระการเรียนรู้แกนกลางไว้ ซึ่งตัวชี้วัดจะระบุสิ่งที่ผู้เรียนพึงรู้และปฏิบัติได้ รวมทั้งคุณลักษณะของผู้เรียนในแต่ละระดับชั้น ซึ่งสะท้อนถึงมาตรฐานการเรียนรู้ มีความเฉพาะเจาะจงและมีความเป็นรูปธรรม นำไปใช้ในการกำหนดเนื้อหา จัดทำหน่วยการเรียนรู้ จัดการเรียนการสอนและเป็นเกณฑ์สำคัญ

นอกจากการจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีตามหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการแล้ว ทางโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ได้เห็นถึงความสำคัญของการส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนให้สอดคล้องกับความสามารถที่ หลากหลายเฉพาะบุคคลซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีพหุปัญญาของโฮเวิร์ด การ์ดเนอร์ ที่จำแนกความสามารถทางปัญญาของมนุษย์ไว้ 8 ด้าน ประกอบไปด้วย ด้านภาษา ด้านตรรกะคณิตศาสตร์ ด้านมิติ ด้านร่างกายและการเคลื่อนไหว ด้านดนตรีด้านความเข้าใจระหว่างบุคคล ด้านตนเอง ด้านธรรมชาติ และด้านจิตนิยม[3] ด้วยเหตุนี้ ทางโรงเรียนจึงได้เปิดหลักสูตรวิชาเอก 28 สาขาวิชาเอก สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย เพื่อให้สอดคล้องกับปัญญาด้านต่าง ๆ ในพหุปัญญา ได้แก่ วิชาเอกดุริยางค์ศิลป์

วิชาเอกดุริยางค์ศิลป์โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) เริ่มก่อตั้งครั้งแรกเมื่อปีการศึกษา 2547 โดยเกิดจากโครงการความร่วมมือระหว่างคณะศิลปกรรมศาสตร์และโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) เริ่มแรกเปิดเป็นหลักสูตรพหุศิลปศึกษา (ART EDCATION) ซึ่งเป็นวิชาสามัญบังคับและเลือกสำหรับการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย นักเรียนที่ลงทะเบียนเรียนอาจมีวัตถุประสงค์เพื่อสอบเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาทางด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือเพื่อเป็นพื้นฐานความรู้ความสามารถและประสบการณ์ชีวิต หลักสูตรพหุศิลปศึกษาไม่ใช่หลักสูตรกวดวิชา เรียนลัด หรือเพื่อเตรียมตัวสำหรับการศึกษาต่อระดับอุดมศึกษา แต่เป็นวิชาสามัญพื้นฐานเพื่อการพัฒนาสภาพการรู้คิด และศักยภาพทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อเสริมให้หลักสูตรในระดับมัธยมตอนปลายมีความสมบูรณ์ทางศิลปกรรมศาสตร์ยิ่งขึ้น

คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ และโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ร่วมกันพัฒนาหลักสูตร คำอธิบายวิชาสื่อการเรียนรู้และร่วมกันสอนหลักสูตรพหุศิลปะ แยกเป็น 5 กลุ่มวิชาดังนี้

1. กลุ่มวิชาศิลปะการแสดง Performing Art
2. กลุ่มวิชานาฏศิลป์ Dance
3. กลุ่มวิชาดนตรี Music
4. กลุ่มวิชาออกแบบ Design
5. กลุ่มวิชาศิลปะจินต์ทัศน์ Imagine Art

---

[3]เยาวพา เดชะคุปต์, หลักสูตรปฐมวัยที่เน้นการพัฒนาพหุปัญญาเพื่อการเรียนรู้ (2546) 2-3

นักเรียนสามารถเลือกเรียนในกลุ่มวิชาใดกลุ่มวิชาหนึ่งตามความถนัด แต่ละกลุ่มวิชามีทั้งวิชาบังคับ และวิชาเลือกทุกภาคเรียน ตั้งแต่มัธยมศึกษาปีที่ 4–6

สำหรับหลักสูตรวิชาเอกดุริยางค์ศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ได้ดำเนินการเรียนการสอนตั้งแต่ปีการศึกษา 2547 จนถึงปัจจุบันในปีการศึกษา 2562 ได้พบเห็นปัญหาในการจัดการเรียนการสอน อาทิเช่น การจัดเรียงสำหรับรายวิชาทั้ง 6 ภาคการเรียนที่ยังไม่เรียงตามความเหมาะสม การให้น้ำหนักหน่วยกิจและคะแนนในบางรายวิชา เช่น วิชาทักษะดนตรีปฏิบัติ ควรมีน้ำหนักหน่วยกิจและคะแนนที่เหมาะสมกับการฝึกซ้อมอย่างทุ่มเทและเป็นวิชาสำคัญในการสอบเข้าสถาบันอุดมศึกษา จึงเห็นสมควรที่จะประเมินผลหลักสูตร เพื่อเป็นข้อมูลในการตัดสินใจ แก้ไข ปรับปรุงและพัฒนาหลักสูตรให้สอดคล้องกับสภาพสังคม ความเจริญและกระแสพัฒนาการของโลก สามารถตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยและสังคมโลก

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อประเมินหลักสูตรวิชาเอกดุริยางค์ศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ในด้านบริบท ด้านปัจจัยนำเข้า ด้านกระบวนการ ด้านผลผลิต

ความสำคัญของการวิจัย

ผลการประเมินหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ในด้านบริบท ด้านปัจจัยนำเข้า ด้านกระบวนการ ด้านผลผลิต จะเป็นแนวทางในการพัฒนาหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ของผู้บริหาร ครูผู้สอน ตลอดจนผู้มีส่วนร่วมเกี่ยวข้องในการพัฒนาหลักสูตรให้มีความเหมาะสม

ขอบเขตของการวิจัย

1. ผู้เชี่ยวชาญ หมายถึง ผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ ทักษะ ประสบการณ์และความเชี่ยวชาญในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ในการวิจัยนี้หมายถึง ผู้ที่มีความรู้ ความสามารถและมีประสบการณ์ด้านหลักสูตรและการสอน และหรือมีประสบการณ์ด้านการสอนทางด้านดนตรี ตั้งแต่ 3 ปีขึ้นไป จำนวน 3 คน

2. ผู้บริหาร หมายถึง ผู้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ดนตรีสากล) ในโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ปีการศึกษา 2562 จำนวน 4 คน

3. ครูผู้สอน หมายถึง ครูที่มีการสอนรายวิชาเอกดุริยางคศิลป์ และรายวิชาเพิ่มเติมที่สถานศึกษา ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ปีการศึกษา 2562

4. นักเรียน หมายถึง นักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 22 คน ปีการศึกษา 2562

5. ผู้ปกครอง หมายถึง ผู้ปกครองนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จำนวน 1 ห้องเรียน จำนวน 22 คน ปีการศึกษา 2562

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการประเมินหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิต มศว ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) โดยใช้ CIPP Model เป็นการวิจัยเชิงประเมิน (Evaluation Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประเมินหลักสูตร ด้านบริบท ด้านปัจจัยนำเข้า ด้านกระบวนการ และด้านผลผลิต ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. การกำหนดแหล่งข้อมูล
2. กรอบการประเมินหลักสูตร
3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

4. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
5. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล
6. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการศึกษา

1. คุณภาพของหลักสูตรตามมาตราฐาน

ผลการตอบแบบสอบถามของกลุ่มที่ 1 นักเรียน ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ข้อมูลทั่วไปของนักเรียนที่ตอบแบบสอบถาม จำนวน 21 คน นักเรียนส่วนใหญ่เป็นนักเรียนเพศชาย จำนวน 11 คน (คิดเป็นสัดส่วนร้อยละ 52.39) รองลงมาเป็นนักเรียนเพศหญิงจำนวน 10 คน (คิดเป็นสัดส่วนร้อยละ 47.61) นักเรียนศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 มากที่สุด จำนวน 22 คน (คิดเป็นสัดส่วน ร้อยละ 100) และจากการสำรวจอาชีพของผู้ปกครองนักเรียนพบว่า ส่วนใหญ่ผู้ปกครองนักเรียนมีอาชีพอื่น ๆ จำนวน 12 คน (คิดเป็นสัดส่วน ร้อยละ 60.00) รองลงมามีอาชีพรับราชการและค้าขาย จำนวน 3 คน (คิดเป็นสัดส่วน ร้อยละ 15.00) เท่า ๆ กัน และน้อยที่สุดมีอาชีพรับจ้าง จำนวน 2 คน (คิดเป็นสัดส่วน ร้อยละ 10.00)

1.1 ความคิดเห็นของนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ เกี่ยวกับหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ สาระการเรียนรู้ดนตรี ในด้านต่าง ๆ ดังนี้ ด้านบริบท จากแบบสอบถาม 5 ข้อ ระดับความเหมาะสมปานกลาง ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.14 ด้านปัจจัยนำเข้าจากแบบสอบถาม 13 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.37 ด้านกระบวนการ จากแบบสอบถาม 15 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.40 ด้านผลผลิต จากแบบสอบถาม 8 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย(Mean) 2.51 ด้านผลกระทบ จากแบบสอบถาม 2 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.43 และด้านประสิทธิผล จากแบบสอบถาม 4 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.61

1.2 ความคิดเห็นของผู้ปกครองนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ เกี่ยวกับหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ สาระการเรียนรู้ดนตรี ในด้านต่าง ๆ ดังนี้ ด้านบริบท จากแบบสอบถาม 17 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.40 ด้านปัจจัยนำเข้า จากแบบสอบถาม 15 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.40 ด้านกระบวนการ จากแบบสอบถาม 15 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.42 ด้านผลผลิต จากแบบสอบถาม 8 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.54 ด้านผลกระทบ จากแบบสอบถาม 2 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.63 และด้านประสิทธิผล จากแบบสอบถาม 2 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.78

1.3 ความคิดเห็นของครูผู้สอนนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ เกี่ยวกับหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ สาระการเรียนรู้ดนตรี ในด้านต่าง ๆ ดังนี้ ด้านบริบท จากแบบสอบถาม 5 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.65 ด้านปัจจัยนำเข้า จากแบบสอบถาม 13 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.45 ด้านกระบวนการ จากแบบสอบถาม 15 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.56 ด้านผลผลิต จากแบบสอบถาม 8 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.65 ด้านผลกระทบ จากแบบสอบถาม 2 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.80 และด้านประสิทธิผล จากแบบสอบถาม 4 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.90

1.4 ความคิดเห็นของผู้บริหาร เกี่ยวกับหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ สาระการเรียนรู้ดนตรี ในด้านต่างๆ ดังนี้ ด้านบริบท จากแบบสอบถาม 5 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.90 ด้านปัจจัยนำเข้า จากแบบสอบถาม 13 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.98 ด้านกระบวนการ จากแบบสอบถาม 15 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.87 ด้านผลผลิต จากแบบสอบถาม 8 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 3.00 ด้านผลกระทบ จากแบบสอบถาม 2 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.63 และด้านประสิทธิผล จากแบบสอบถาม 4 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ค่าเฉลี่ย (Mean) 2.94

1.5 ผลการวิพากษ์หลักสูตรโดย CIPP Model วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม)

ด้านบริบท มีความเหมาะสมกับสาระการเรียนรู้และผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน มีความเหมาะสมที่จะนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน จัดลำดับความยากง่ายของเนื้อหาได้อย่างเหมาะสม มีการบูรณาการสาระการเรียนรู้กับกลุ่มสาระอื่น ๆ ได้ทราบผลการเรียนรู้ที่คาดหวังก่อนการเริ่มต้นเรียน อาจารย์ประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี จำนวน 8 คน อาจารย์พิเศษ รายวิชาปฏิบัติเครื่องมือเอก จำนวน 30 คน อาจารย์นิสิตฝึกประสบการณ์วิชาชีพครู จำนวน 6 คน นักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนชั้นปีละ 30 คน 1 ห้องเรียน

ด้านปัจจัยนำเข้า คุณสมบัติของครูผู้สอน ผู้สอนมีความรู้ความสามารถในวิชาที่สอนและจัดการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้สอนมีการวางแผนและเตรียมการสอน ผู้สอนนำสื่อวัสดุอุปกรณ์มาประกอบเนื้อหาที่เรียนและทันสมัยอยู่เสมอ ผู้สอนเอาใจใส่ต่อการเรียนการสอนและติดตามผลการเรียนของนักเรียน ผู้สอนส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้จักค้นคว้า แสวงหาข้อมูลจากสื่อต่าง ๆ สื่อ วัสดุ อุปกรณ์ กลุ่มสาระดนตรีมีการเตรียมอุปกรณ์ดนตรีพื้นฐาน เพื่อเตรียมความพร้อมในการเรียนการสอนดังต่อไปนี้ เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายสากล ได้แก่ไวโอลิน วิโอล่า เชลโล่ ดับเบิลเบส เครื่องดนตรีวงโยธวาทิต เปียโน เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องไฟฟ้า ระบบเครื่องเสียงเพื่อประกอบการฝึกซ้อม เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ และเครื่องสายไทย เครื่องดนตรีมอญ อาคาร สถานที่ กลุ่มสาระดนตรี วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ตั้งอยู่อาคารเฉลิมพระเกียรติฯ ชั้นที่ 2 โดยมีห้องเรียนเพื่อเตรียมความพร้อมในการจัดการเรียนการสอนดังต่อไปนี้ ห้องปฏิบัติการดนตรี แบบฝึกซ้อมเดี่ยว จำนวน 8 ห้อง ห้องปฏิบัติการดนตรีแบบรวมกลุ่ม จำนวน 7 ห้อง ห้องคอมพิวเตอร์ดนตรี จำนวน 1 ห้อง ห้องเปียโน จำนวน 1 ห้อง ห้องฝึกซ้อมสตริง คอมโบ้ (แบบเก็บเสียง) จำนวน 1 ห้อง ห้องการแสดงดนตรี (มีเบบี้แกรนเปียโน) จำนวน 1 ห้อง

ด้านกระบวนการ การจัดการเรียนรู้ ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการจัดการเรียนรู้ในห้องเรียน กิจกรรมการเรียนการสอนมุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะทางดนตรี ผู้เรียนได้ปฏิบัติกิจกรรมโครงงานดนตรีหรือสร้างผลงานทางดนตรี ใช้สื่อการสอนที่หลากหลายเพื่อให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้ ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริง และมีส่วนร่วมกิจกรรมทางดนตรี ใช้กระบวนการสืบเสาะหาความรู้และกระบวนการแก้ปัญหาในการเรียนรู้ดนตรี ฝึกฝนให้ผู้เรียนได้วางแผนงาน และศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง มีการสร้างแรงจูงใจให้กำลังใจในการเรียนการสอนดนตรี จัดกิจกรรมการสอนที่มุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนมีจิตดนตรี มีการเรียนรู้แบบร่วมมือกัน เพื่อส่งเสริมการเป็นสมาชิกที่ดี มีการเน้นความรู้ดนตรีใหม่ ๆ การวัดและประเมินผล มีการวัดและประเมินผลอย่างหลากหลายโดยมุ่งเน้นการประเมินตามสภาพจริง นำผลการประเมินไปใช้ในการปรับปรุงการเรียนการสอนและจัดสอนซ่อมเสริม มีรายงานผลการเรียนให้ผู้เรียนได้รับทราบ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมในการวัดประเมินผล กิจกรรมเสริมหลักสูตรในรูปแบบชมรม ได้แก่ ชมรมแชมเบอร์ ออเคสตร้า ชมรมขับร้องประสานเสียง ชมรมกีตาร์ ชมรมโยธวาทิต ชมรมดนตรีไทย การวัดผลประเมินผล รายวิชาปฏิบัติเครื่องมือเอก มีการสอบการแสดงดนตรี (RECITAL)

ด้านผลผลิต ผลการเรียนของผู้เรียน มีความรู้มากขึ้นหลังจากได้เรียนดนตรี สามารถนำความรู้ทางดนตรีไปใช้ในการดำเนินชีวิต สามารถแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างมีเหตุผล มีผลสัมฤทธิ์ในการเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์สามารถปรับตัวให้เข้ากับผู้อื่นได้เป็นอย่างดี ผลงานทางดนตรี ปฏิบัติกิจกรรมโครงงานและชิ้นงานเป็นของตนอง มีความสนใจและตั้งใจเรียนดนตรีมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี ผลการเรียนของผู้เรียน สามารถสอบเข้าสถาบันอุดมศึกษาได้ 100 เปอร์เซ็นต์ ผลงานทางดนตรี รางวัลเหรียญทองในรายการแข่งขันศิลปหัตถกรรม รางวัลชนะเลิศวงดนตรีประเภทบิ๊กแบนด์ในรายการเพลงรักแห่งแผ่นดิน เข้ารอบชิงรอบสุดท้ายประกวดวงดนตรีโค๊กมิวสิค อวอร์ด รายการโทรทัศน์บริษัทแกรมมี่เอนเทรนเม็นท์

ด้านผลกระทบ มีการนำกระบวนการทางดนตรีมาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน สามารถนำความรู้ทางดนตรีไปใช้ในชุมชนได้ มีการแนะแนวทางการศึกษาต่อ มีการทำมาสเตอร์คลาสทางดนตรี โดยวิทยากรต่าง ๆ มีการจัดการแสดงดนตรีทั้งภายในและภายนอกสถานศึกษา

ด้านประสิทธิผล นำทักษะกระบวนการทางดนตรีที่ได้เรียนรู้ไปใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างมีเหตุผล มีความสนใจในการพัฒนาผลงานดนตรีมากขึ้น มีผลการเรียนวิชาดนตรีดีขึ้น ผ่านเกณฑ์การประเมินคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของผู้เรียน มีการสัมมนาทางดนตรี โดยการเชื่อมโยงกับคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มีการสัมมนาทางดนตรี โดยวิทยากรที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับชาวต่างชาติ

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ควรมีห้องสมุดดนตรี หรือห้องสืบค้นสารสนเทศ ที่ช่วยสนับสนุนการเรียนการสอนดนตรี เช่น ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ สื่อวารสาร หนังสือทางอินเตอร์เน็ต บทเรียนออนไลน์ เป็นต้น

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

สรุปผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน นักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จบการศึกษา ปีการศึกษา 2562 เป็นคะแนนเฉลี่ย 6 ภาคเรียน (GPAX) ดังต่อไปนี้

นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 3.50 – 4.00 จำนวน 6 คน
นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 3.00 – 3.49 จำนวน 8 คน
นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 2.50 – 2.99 จำนวน 6 คน
นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 2.00 – 2.49 จำนวน - คน
นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 1.50 – 1.99 จำนวน 1 คน
นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 1.00 – 1.49 จำนวน 1 คน

3. การศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา

3.1 ผลการศึกษาต่อสถาบันอุดมศึกษา นักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ปีการศึกษา 2562 จำนวน 22 คน สามารถสอบเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา แยกเป็นคณะ สาขา สถาบันอุดมศึกษา ได้ดังต่อไปนี้

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ สาขาดนตรีสมัยนิยม สาขาเทคโนโลยีดนตรี ดนตรีสมัยนิยมธุรกิจดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล จำนวน 4 คน

คณะครุศาสตร์ สาขาดนตรีศึกษา สาขาการศึกษานอกระบบโรงเรียน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จำนวน 3 คน

คณะดุริยางคศาสตร์ สาขาการแสดงดนตรี สาขาธุรกิจดนตรีและบันเทิง มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 2 คน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยรามคำแหง จำนวน 1 คน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาการละคร วิทยาลัยนวัตกรรม สาขาการจัดการมรดกวัฒนธรรมและอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน สาขาสื่อสารมวลชนและเอกสาร สถาบันเทคโนโลยีนานาชาติสิรินธร สาขาการจัดการวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จำนวน 6 คน

วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม สาขาการแสดงและกำกับการแสดงภาพยนตร์ คณะสังคมศาสตร์ สาขาการพัฒนาชุมชนเมือง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จำนวน 3 คน

คณะมนุษยศาสตร์ สาขานิเทศศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ จำนวน 1 คน

คณะอุตสาหกรรมบริการ สาขาการจัดการครัวและศิลปะการประกอบอาหาร วิทยาลัยดุสิตธานี จำนวน 1 คน

3.2 จำนวนนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ปีการศึกษา 2562 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ที่ศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาสอดคล้องกับวิชาเอกที่เรียน

- วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน คณะ/สาขาที่สอดคล้องกับวิชาเอก จำนวน 18 คน คิดเป็นร้อยละ 81.24

- วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน คณะ/สาขาอื่นๆ จำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 18.8

- วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน ที่สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของรัฐ จำนวน 19 คน คิดเป็นร้อยละ 86.36

- วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน ที่สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของเอกชน จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.17

- วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน ที่สามารถสอบสถาบันอุมศึกษามหาวิทยาลัยเปิด จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.55

อภิปรายผล

จากการประเมินหลักสูตร กลุ่มสาระดนตรี วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ตามความคิดเห็นของนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ผู้ปกครองนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ครูผู้สอนและผู้บริหาร มีประเด็นที่ผู้วิจัยนำมาอภิปรายผล ดังนี้

การประเมินหลักสูตรแบบซิปป์ (CIPP) ของสตัฟเฟิลบีม ใน 4 องค์ประกอบ ด้านบริบท ด้านปัจจัยนำเข้า ด้านกระบวนการ และด้านผลผลิต ความคิดเห็นของนักเรียน ครูผู้สอน และผู้บริหาร วิชาเอกดุริยางคศิลป์ เกี่ยวกับหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ สาระการเรียนรู้ดนตรี ในด้านต่าง ๆ ดังนี้ ด้านบริบท จากแบบสอบถาม 5 ข้อ ระดับความเหมาะสมนักเรียนปานกลาง ระดับความเหมาะสมของผู้บริหารและครูผู้สอน ระดับความเหมาะสมมาก ด้านปัจจัยนำเข้า จากแบบสอบถาม 13 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ด้านกระบวนการ จากแบบสอบถาม 15 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ด้านผลผลิต จากแบบสอบถาม 8 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ด้านผลกระทบ จากแบบสอบถาม 2 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก และด้านประสิทธิผล จากแบบสอบถาม 4 ข้อ ระดับความเหมาะสมมาก ซึ่งสอดคล้องกับยรรยง ศัตรูคร้าม (2544, น.2-4) ทำการวิจัยเรื่องการประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง พุทธศักราช 2540 ประเภทวิชาช่างอุตสาหกรรม สาขาช่างก่อสร้าง ในด้านจุดมุ่งหมายของหลักสูตร โครงสร้างและเนื้อหาของหลักสูตร ทรัพยากรที่ใช้ในการดำเนินการตามหลักสูตร กลุ่มผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย ผู้บริหาร และครูอาจารย์ นักศึกษา ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้สำเร็จการศึกษา และหัวหน้าองค์กรวิชาชีพของผู้สำเร็จการศึกษา เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือแบบสอบถาม การวิเคราะห์ข้อมูลโดยการใช้วิธีการคำนวณหาค่าความถี่ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่า จุดมุ่งหมายของหลักสูตร ภาษาที่ใช้มีความชัดเจนและเข้าใจง่าย สามารถนำไปปฏิบัติให้เกิดขึ้นจริง สอดคล้องกับความต้องการของสังคม และสอดคล้องกับความต้องการของตลาดแรงงานอยู่ในระดับมาก จุดมุ่งหมายของหลักสูตรมีความสอดคล้องกับปรัชญาการศึกษาในระดับปานกลาง โครงสร้างและเนื้อหาของหลักสูตร ความเหมาะสมของจำนวนหน่วยกิตสัดส่วนของภาคทฤษฎีและปฏิบัติอยู่ในระดับมาก ความทันสมัยของเนื้อหารายวิชา ความน่าสนใจของเนื้อหาวิชา ความเหมาะสมของการจัดรายวิชาต่าง ๆ ความเหมาะสมของเนื้อหาวิชากับจำนวนคาบเรียน และความสามารถในการนำเนื้อหาวิชาไปประยุกต์ใช้ในการศึกษาต่อ หรือประกอบวิชาชีพอยู่ในระดับปานกลาง[4]

---

[4]ยรรยง ศัตรูคร้าม, การประเมินการใช้หลักสูตรประกาศณียบัตรชั้นสูง (วิทยานิพนธ์คุรุศาสตรอุตสาหกรรมมหาบัณฑิต สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2544) 2-4

ส่วนด้านความสอดคล้องของเนื้อหารายวิชากับจำนวนหน่วยการเรียนรายวิชาอยู่ในระดับมาก ทรัพยากรที่ใช้ในการดำเนินการตามหลักสูตร บุคลากร งบประมาณ เอกสารตำรา สื่อและอุปกรณ์ และอาคารสถานที่ มีความเหมาะสมอยู่ในระดับปานกลาง การนำหลักสูตรไปใช้งาน กิจกรรมการเรียนการสอน การวัดและการประเมินผล การฝึกประสบการณ์วิชาชีพมีการปฏิบัติและความเหมาะสมอยู่ในระดับปานกลาง ผลสัมฤทธิ์ของหลักสูตร ผู้สำเร็จการศึกษามีความพึงพอใจหลักสูตรอยู่ในระดับมาก ผู้บริหารและครูอาจารย์มีความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณภาพของผู้สำเร็จการศึกษาอยู่ในระดับปานกลาง ผลกระทบของการใช้หลักสูตร องค์กรวิชาชีพของผู้สำเร็จการศึกษา มีความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณภาพของผู้สำเร็จการศึกษาอยู่ในระดับปานกลาง

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในการเลือกเรียนวิชาเอกตามความถนัด และการจัดการเรียนการสอนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ สรุปผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน นักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จบการศึกษา ปีการศึกษา 2562 เป็นคะแนนเฉลี่ย 6 ภาคเรียน (GPAX) ดังต่อไปนี้ นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 3.00–4.00 จำนวน 14 คน อยู่ในเกณฑ์ดีมาก นักเรียนที่ได้คะแนน อยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 2.00–2.99 จำนวน 6 คน ที่อยู่ในเกณฑ์ปานกลาง นักเรียนที่ได้คะแนนอยู่ในเกณฑ์คะแนนเฉลี่ย 1.00–1.99 จำนวน 2 คน ที่อยู่ในเกณฑ์พอใช้ ซึ่งสอดคล้องกับสุจิตรา บำรุงกาญจน์ (2544, น.60-64) ทำการวิจัยเรื่องการประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง พุทธศักราช 2540 สาขาวิชาช่างยนต์ โรงเรียนเทคโนโลยีหมู่บ้านครูภาคเหนือ โดยการใช้รูปแบบการประเมินแบบ CIPP สรุปผลวิจัยดังนี้ การประเมินบริบท พบว่า ก่อนการเปิดหลักสูตรโรงเรียนได้มีการสำรวจสภาพแวดล้อม และความพร้อมต้องการของตลาดแรงงานในชุมชน ด้านปัจจัยเบื้องต้นพบว่า โรงเรียนได้มีการจัดการศึกษา และจัดเตรียมเกี่ยวกับอาจารย์ผู้สอน ผู้เรียน อาคารสถานที่ งบประมาณ สื่ออุปกรณ์การเรียนการสอน ด้านกระบวนการ พบว่า การเตรียมการสอน การเตรียมความพร้อมของผู้เรียน การส่งเสริมและการสนับสนุนการเรียนการสอน การใช้แหล่งวิทยาการและสื่ออุปกรณ์การเรียนการสอนและการประเมินผล โดยส่วนใหญ่ครูผู้สอนได้ปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ สำหรับวิธีการสอนผู้สอนส่วนใหญ่ใช้การสอนแบบบรรยาย ส่วนสื่อ อุปกรณ์การสอน ผู้สอนส่วนใหญ่ใช้เอกสารประกอบการสอน ด้านผลผลิต พบว่า ผู้จบหลักสูตรส่วนใหญ่สำเร็จคะแนนเฉลี่ย 2.51 และประกอบอาชีพเป็นพนักงานรัฐวิสาหกิจ และเอกชน ประโยชน์ที่ได้รับจากหลักสูตรอยู่ในระดับมากส่วนใหญ่ คุณลักษณะของผู้เรียนทั้งจากความคิดเห็นของผู้บริหารสถานประกอบการ และอาจารย์ที่ปรึกษาอยู่ในเกณฑ์ปานกลาง[5]

ผลการศึกษาต่อสถาบันอุดมศึกษา นักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) จากจำนวนนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ปีการศึกษา 2562 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ที่ศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาสอดคล้องกับวิชาเอกที่เรียน วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวนนักเรียน 22 คน คณะ/สาขาที่สอดคล้องกับวิชาเอก จำนวน 18 คน คิดเป็น 81.24 เปอร์เซ็นต์ สอดคล้องกับสาขาอื่น ๆ จำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 18.18 สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของรัฐ จำนวน 19 คน คิดเป็นร้อยละ 86.36 สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยของเอกชน จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.17 สามารถสอบสถาบันอุดมศึกษามหาวิทยาลัยเปิด จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.55 การวัดผลการเรียนรู้ ซึ่งสอดคล้องกับสิทธิพร สวยกลาง. (2553, น.24) การทำวิจัยเรื่องการวัดและประเมินผล ผู้วิจัยพบแนวคิดเกี่ยวกับการวัดและประเมินผลจากหน่วยงานและผู้วิจัยต่าง ๆ ระบุวิธีการวัดผลการเรียนไว้ 3 ขั้น ได้แก่ 1) การประเมินผลก่อนเรียน เพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของผู้เรียนเป็นรายบุคคล สำหรับนำไปจัดกระบวนการเรียนรู้โดยการประเมินความพร้อมและพื้นฐานของผู้เรียน 2) การประเมินผลระหว่างเรียน เพื่อตรวจสอบพัฒนาการของผู้เรียนรายบุคคลระหว่างปฏิบัติกิจกรรมการเรียน และ 3) การประเมินสรุปผลการเรียน เพื่อตรวจสอบความสำเร็จของผู้เรียน การประเมินผล คือการตัดสินพฤติกรรมของผู้เรียนและตัวหลักสูตร เพื่อเป็นข้อมูลการตอบกลับของผู้เรียนและหลักสูตร แบ่งออกเป็น2 ระดับ ได้แก่ 1) การประเมินผลย่อย ช่วยให้ผู้สอนรู้จุดอ่อนของผู้เรียนเพื่อนำไปปรับปรุงการเรียนการสอน และ 2) การประเมินผลขั้นสุดท้าย ใช้ในการแสดงความก้าวหน้าของผู้เรียนเมื่อเสร็จสิ้นการเรียนการสอน การวัดและ

---

[5]สุจิตรา บำรุงกาญจน์.การประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง สาขาช่างยนต์ โรงเรียนเทคโนโลยีหมู่บ้านครูภาคเหนือ, (เชียงใหม่, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2544) 60-64

และประเมินผลควรครบถ้วนตามจุดประสงค์ที่ผู้สอนได้ตั้งไว้ซึ่งประกอบไปด้วย ด้านต่าง ๆ 3 ด้าน ได้แก่ พุทธิพิสัย ทักษะพิสัย และจิตพิสัย เครื่องมือที่ควรใช้ในการวัดและประเมินผลการเรียนการสอนวิชาดนตรีด้านพุทธิพิสัย ได้แก่ ข้อสอบแบบปรนัยและข้อสอบอัตนัย ด้านทักษะพิสัย ได้แก่ ข้อสอบปรนัย รายงาน และด้านจิตพิสัย ได้แก่ การสังเกต ข้อสอบแบบปรนัย[6]

การจัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีทางโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ได้เห็นถึงความสำคัญของการส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนให้สอดคล้องกับความสามารถที่ หลากหลายเฉพาะบุคคล ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีพหุปัญญาของโฮเวิร์ด การ์ดเนอร์ ที่จำแนกความสามารถทางปัญญาของมนุษย์ไว้ 8 ด้าน ประกอบไปด้วย ด้านภาษา ด้านตรรกะคณิตศาสตร์ ด้านมิติ ด้านร่างกายและการเคลื่อนไหว ด้านดนตรีด้านความเข้าใจระหว่างบุคคล ด้านตนเอง ด้านธรรมชาติ และด้านจิตนิยม ด้วยเหตุนี้ ทางโรงเรียนจึงได้เปิดหลักสูตรวิชาเอก 28 สาขาวิชาเอก สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย

เพื่อให้สอดคล้องกับปัญญาด้านดนตรี ได้แก่ วิชาเอกดุริยางค์ศิลป์ หลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ไม่ใช่หลักสูตรกวดวิชา เรียนลัด เป็นหลักสูตรเพื่อเตรียมตัวสำหรับการศึกษาต่อระดับอุดมศึกษา ได้เรียนวิชาสามัญพื้นฐานเพื่อการพัฒนาสภาพการรู้คิด และศักยภาพทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อเสริมให้หลักสูตรในระดับมัธยมตอนปลายมีความสมบูรณ์ทางศิลปกรรมศาสตร์ และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่อยู่ในเกณฑ์ดีเป็นส่วนใหญ่ของนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ และการศึกษาต่ออุดมศึกษาเข้าศึกษาต่อสถาบันอุดมศึกษาที่สอดคล้องกับวิชาเอกเป็นส่วนใหญ่

ข้อเสนอแนะ เพื่อการทำการวิจัยต่อไป

การประเมินหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โดย CIPP Model โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม)

1. ควรมีการประเมินหลักสูตรดนตรีในช่วงชั้นอื่น ๆ ได้แก่ มัธยมศึกษาปีที่ 1–3

2. ควรมีการประเมินหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โดยใช้แนวคิดและรูปแบบการประเมินหลักสูตรแบบอื่น ๆ ได้แก่ Balance Score Card (BSC) รูปแบบการประเมินหลักสูตรของไทเลอร์ (Tyler) และรูปแบบการประเมินหลักสูตรของสเตค (Stake) เป็นต้น

3. ควรมีการวิจัยเพื่อติดตามผลของการใช้หลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์

4. ควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนาผลการเรียนดนตรี ทักษะทางดนตรี ของนักเรียน

---

[6]สิทธิพร สวยกลาง.การนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกในหลักสูตรของสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ. (กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553) 24

รายการอ้างอิง

เยาวพา เตชะคุปต์. (2546). *หลักสูตรปฐมวัยที่เน้นการพัฒนาพหุปัญญาเพื่อการเรียนรู้*. (กรุงเทพฯ,เจ้าพระยาระบบการพิมพ์).

ยรรยง ศัตรูคร้าม. (2544). *การประเมินการใช้หลักสูตรประกาศณียบัตรชั้นสูง วิทยานิพนธ์คุรุศาสตรอุตสาหกรรมมหาบัณฑิต สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง*.

สุจิตรา บำรุงกาญจน์. (2544). *การประเมินหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง สาขาช่างยนต์ โรงเรียนเทคโนโลยีหมู่บ้านครูภาคเหนือ*, (เชียงใหม่, สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.).

สิทธิพร สวยกลาง. (2553). *การนำเสนอแนวทางการจัดการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกในหลักสูตรของสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ*. (กรุงเทพมหานคร, สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.).

ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์. (2545). *การบริหารงานวิชาการ*. กรุงเทพฯ (ศูนย์สื่อเสริมกรุงเทพ.).

สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม

THAI DANCE THEATRE VIDEO FOR ENGLISH LEARMING : ASCENE FROM PHRA APHAI MANI OF “JEALOUSY AT THE FORTRESS” EPISODE.

ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์[1]
Khwanfa Phoophsute

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อหาประสิทธิภาพของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาของนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจที่มีต่อการศึกษาโดยใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม กลุ่มตัวอย่างคือ นักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 จำนวน 24 คน ได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง จากนักศึกษาที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชาภาษาอังกฤษสำหรับการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ (301-20012) ระยะเวลาที่ใช้ ระหว่างเดือนธันวาคม–เดือนกุมภาพันธ์ ปีการศึกษา 2563 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม 2) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน และ 3) แบบสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการศึกษาโดยใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล คือ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และการทดสอบค่าที

ผลการวิจัยพบว่า

1) ประสิทธิภาพของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม มีค่าเท่ากับ 84.20/98.25 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้ง คือ 80/80

2) คะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียนของนักศึกษาสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05

3) ความพึงพอใจของ สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านครูผู้สอน ด้านเนื้อหาด้านกิจกรรมการเรียนการสอนและด้านการวัดและประเมินผล โดยภาพรวมอยู่ในระดับ มากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.59)

คำสำคัญ: วีดีทัศน์การแสดงละครไทย, โดยใช้ภาษาอังกฤษ, เรื่องพระอภัยมณี

[1]ครูวิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม khwanfa.star@gmail.com

Abstract

This research had objectives 1) To find out the efficiency of Thai Drama Performance Video Media by English Played of Phra Aphai Mani in Episode of Jealous In Front of Fortress for the 2nd year undergraduate students to get efficiency as the standard criterion of 80/80. 2) To compare studying achievement of the 2nd year undergraduate students as before and after studying through Thai Drama Performance Video Media By English Played of Phra Aphai Mani In Episode of Jealous in Front of Fortress. 3) To study the satisfaction to the studying through Thai Drama Performance Video Media by English Played of Phra Aphai Mani in Episode of Jealous in Front of Fortress. Sampling group be the 2nd year undergraduate students in the 2nd semester of the educational year 2563 B.E. in total of 24 students. Students choosing with specific random from all registered students in the subject of English for teaching and Thai Classical Dance (301-20012). Time to study between December–February of the educational year 2563 B.E. Tools in research be 1) Thai Drama Performance Video Media by English Played of Phra Aphai Mani in Episode of Jealous in Front of Fortress. 2) Achievement test of before and after studying and 3) Satisfaction questionnaires of students to the studying usage of Thai Drama Performance Video Media by English Played of Phra Aphai Mani in Episode of Jealous in Front of Fortress. Statistics usage in data analysis be percentage, mean, standard deviation and T-test.

The finding found that:-

1. Efficiency of Thai Drama Performance Video Media by English Played of Phra Aphai Mani in Episode of Jealous in Front of Fortress be 84.20/98.25 that be higher than standard criterion of 80/80.

2. The after studying achievement scores of students were higher than before studying with significant at level of .05

3. Satisfaction scores of Thai Drama Performance Video Media by English Played of Phra Aphai Mani in Episode of Jealous in Front of Fortress for all 4 parts as part of teachers, contents, learning activities and evaluation in overall be the highest level ($\bar{x}$ = 4.59).

Keywords: Thai Dance Theatre Video, for English Learning, Phra Aphai Mani

---

บทนำ

สภาพปัญหาการเรียนการสอนภาษาอังกฤษของประเทศไทยในปัจจุบัน พบว่านักเรียนนักศึกษาส่วนใหญ่ประสบปัญหาในการสื่อสารทางด้านภาษาอังกฤษ ไม่สามารถสื่อสารกับชาวต่างชาติได้ ความสามารถในการใช้ภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารของนักศึกษาด้านทักษะการฟังอยู่ในเกณฑ์ที่ต่ำ การฟังจึงเป็นทักษะที่สำคัญของการเรียนภาษาผู้ฟังจะต้องฟังให้เข้าใจก่อนจึงจะสามารถพูดโต้ตอบได้ตามที่ต้องการ ทักษะการฟังจึงถือว่าเป็นทักษะพื้นฐานสำคัญสำหรับการเรียนรู้ภาษาอังกฤษ ดังจะเห็นได้จากงานวิจัยของ ณัฐกานต์ ผ่องลำเจียก (2546, น.58–59) ที่ได้ศึกษาความสามารถในการใช้ภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารของนักศึกษาคณะครุศาสตร์ชั้นปีที่ 4 วิชาเอกภาษาอังกฤษ ในสถาบันราชภัฏเขตภาคตะวันตก จำนวน 98 คน พบว่า ความสามารถในการใช้ภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารของนักศึกษาด้านทักษะการฟัง คิดเป็นร้อยละ 33.42 ซึ่งอยู่ในระดับอ่อน

เออร์ (Ur, 1984, pp.11-21) ได้กล่าวถึงปัญหาของการฟังในการเรียนภาษา ได้แก่ การฟังเสียงที่ไม่มีหรือแตกต่างจากภาษาแม่ การลงเสียงเน้นหนักและทำนองเสียง การพูดซ้ำ การออกเสียง การคาดการณ์ ความเข้าใจคำศัพท์และสำเนียงภาษา การใช้ตัวชี้แนะทั้งภาพและสียง เออร์ (Ur, 1984, p.5) ได้กล่าวว่าการฟังในสถานการณ์จริงนั้น ผู้ฟังจะได้เห็นการแสดงออกทางใบหน้า ท่าทางอารมณ์ของผู้พูด และตัวชี้แนะจากสภาพแวดล้อมทั้งภาพและเสียงซึ่งจะทำให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจได้มากขึ้น

เกดเดส และสเตอร์ทริดจ์ (Geddes; & Sturtridge, 1982, p.6) ได้ให้ความเห็นว่าการที่วีดิทัศน์เป็นสื่อที่สามารถชมภาพและได้ยินเสียงไปพร้อม ๆ กันทำให้ภาษามีชีวิตชีวาและมีความหมายมากยิ่งขึ้น รวมทั้งยังเป็นการนำชีวิตจริง (Real world) มาสู่ห้องเรียนอีกด้วย ผู้เรียนมีโอกาสได้ยินภาษาที่ใช้จริงในปริบทต่าง ๆ เช่น ในสถานการณ์ทางการแพทย์ วิศวกรรม และที่สำคัญวีดิทัศน์ยังช่วยฝึกการฟังเพื่อความเข้าใจได้อย่างดี ทั้งความเข้าใจในภาพรวมและในรายละเอียด (Sheerin, 1982, pp. 122-123)

วีดิทัศน์เป็นสื่ออิเล็กทรอนิกส์เพื่อการศึกษาที่มีศักยภาพในการประยุกต์ใช้ได้ดีสามารถเพิ่มพูนประสบการณ์ของผู้เรียนให้กว้างขวางในหลายด้าน (นิชิโมโต, 2538, น.5) นอกจากนี้การชมวีดิทัศน์ยังสนุกกว่าเทปซึ่งมีเฉพาะเสียงมาก ผู้ฟังสามารถเห็นตัวผู้พูดและการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ช่วยสื่อความหมายทางอ้อมด้วย

วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันอุดมศึกษาที่จัดการเรียนการสอนเพื่อยกระดับการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมให้สูงขึ้นถึงระดับปริญญาตรี มุ่งผลิตบัณฑิตที่เป็นครูศิลปะ และนักวิชาการทางศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งมีความรู้ความสามารถและทักษะในวิชาชีพอย่างลุ่มลึก สามารถรองรับงานด้านอนุรักษ์พัฒนา สร้างสรรค์ สืบทอดและเผยแพร่มรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติ นักเรียน นักศึกษาได้มีโอกาสไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในโอกาสต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงนักท่องเที่ยวที่เข้ามาเที่ยวในประเทศไทยต่างก็มีความมุ่งหวังว่าจะมาชมการแสดงนาฏศิลป์ของไทย รับรู้ รับฟังการแสดงศิลปวัฒนธรรมไทย อีกทั้งนักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป ยังมีโอกาสได้ไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมยังประเทศต่างๆ ซึ่งจากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้เดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศร่วมกับนักเรียน นักศึกษา พบว่านักเรียนนักศึกษาไม่กล้าสื่อสารภาษาอังกฤษและไม่สามารถอธิบายข้อมูลทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้ชาวต่างชาติเข้าใจได้ เมื่อมีการสนทนาจะรู้สึกตื่นเต้นพูดไม่ออกและพยายามสื่อสารด้วยภาษากายเท่านั้น ดังนั้นการสื่อสารภาษาอังกฤษจึงเป็นปัญหาและอุปสรรคในการเดินทางและการให้ข้อมูลที่ถูกต้องแก่ชาวต่างชาติ ภาษาอังกฤษจึงเป็นทักษะหนึ่งที่สำคัญต่อการดำเนินชีวิตในปัจจุบัน ซึ่งการพูดภาษาอังกฤษในสถานการณ์ต่าง ๆ หากผู้พูดเข้าใจคำศัพท์และกลวิธีทางการสื่อสารก็จะช่วยให้เกิดความเข้าใจในกระบวนการสื่อสารและบรรลุเป้าหมายของการสื่อสารได้ จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสื่อวีดิทัศน์ประกอบการสอนบวกกับผู้วิจัยมีประสบการณ์ด้านการสอนและการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน ตลอดจนการแสดงละครไทยในโอกาสต่าง ๆ มีความตระหนักและเล็งเห็นถึงความสำคัญของการใช้ภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารและถ่ายทอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงได้คิดวิธีการเสริมทักษะการสนทนาภาษาอังกฤษด้วยการแสดงละครไทยโดยใช้ภาษาอังกฤษผ่านสื่อวีดิทัศน์ เพื่อให้ผู้เรียนได้ศึกษาและเกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยจึงสนใจนำหลักการใช้ สื่อวีดิทัศน์ประกอบการสอน มาพัฒนาสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม เพื่อพัฒนาทักษะภาษาอังกฤษ สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 และศึกษาผลการใช้สื่อ ซึ่งการศึกษานี้จะเป็นแนวทางในการพัฒนาสื่อการเรียนการสอนและการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของครูให้บรรลุผลตามเป้าหมายที่วางไว้

การสอนโดยใช้สื่อวีดิทัศน์ประกอบการเรียนการสอนให้ได้ผลนั้นผู้สอนต้องวางแผนการสอนและเตรียมการสอนเป็นอย่างดี เช่น ดูบทเรียนล่วงหน้าเพื่อเตรียมการสอนคำศัพท์ เลือกเทคนิคการสอนให้เหมาะสมกับเนื้อหาและวัตถุประสงค์การเรียนรู้ จัดเตรียมภาระงาน (Task) และกิจกรรมในแต่ละขั้นตอนของการใช้วีดิทัศน์ประกอบการสอน ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญหลายท่านได้แนะนำเกี่ยวกับขั้นตอนการสอนโดยใช้วีดิทัศน์ ดังนี้ (Stempleski, 2003, pp.366-367; Mcgovern, 1983, pp.66-67; อัจฉรา สัปปพันธ์, 2538, น.69; และ Koksal, 2004, pp.4-6)

1. ขั้นก่อนการชมวีดิทัศน์ (Pre-viewing stage) เป็นการเตรียมผู้เรียนโดยการนำประสบการณ์เดิมของผู้เรียนออกมาใช้กระตุ้นให้ผู้เรียนให้เกิดความสนใจในเรื่องที่จะชมนำเสนอคำศัพท์ที่ผู้เรียนจะได้ฟัง ซึ่งผู้สอนอาจบอกสถานการณ์ในเรื่องที่จะชมแล้วให้ผู้เรียนคาดการณ์เนื้อหาที่จะเกิดขึ้น เช่นสิ่งที่จะเห็นในภาพเหตุการณ์และคำพูดที่จะได้ยิน

2. ขั้นการชมวีดิทัศน์ (Viewing stage) เป็นขั้นตอนที่ช่วยผู้เรียนในขณะชมภาพเหตุการณ์ โดยการจัดกิจกรรมที่เริ่มจากการถามเกี่ยวกับสถานการณ์โดยทั่วไปก่อน เช่น ตัวละคร สถานที่ มีความสัมพันธ์กันอย่างไร แล้วจึงถามคำถามที่มีรายละเอียดมากขึ้น

3. ขั้นหลังการชมวีดิทัศน์ (Post-viewing stage) เป็นขั้นที่จัดให้ผู้เรียนได้ฝึกการใช้ภาษา เช่น การอภิปราย การแสดงบทบาทสมมติ การแสดงความคิดเห็น รวมทั้งกิจกรรมการเขียนและการอ่าน

เลมเลช (Lemlech, 1998, p.193) ได้เสนอแนะขั้นตอนการสอนโดยใช้วีดิทัศน์ ดังนี้

1. เตรียมผู้เรียนก่อนการชมวีดิทัศน์ โดยให้ข้อมูลในเรื่องที่จะชม เช่น หัวข้อ หรือสถานการณ์ที่จะชม เป็นต้น
2. ตั้งคำถามเกี่ยวกับภาพเหตุการณ์ที่จะได้รับชมแล้วให้ผู้เรียนจดคำตอบในขณะชม
3. หลังชมภาพเหตุการณ์ให้ผู้เรียนตรวจคำตอบ และจัดกิจกรรมที่ช่วยเสริมให้ผู้เรียนได้ฝึกใช้ภาษาที่ได้เรียนไปแล้ว
4. จดบันทึกพัฒนาการในการฟังของผู้เรียน

สรุปได้ว่า ขั้นตอนการสอนโดยใช้วีดิทัศน์ แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นก่อนการชมวีดิทัศน์ ขั้นการชมวีดิทัศน์ และขั้นหลังการชมวีดิทัศน์ ผู้สอนควรเลือกใช้กิจกรรมการสอนให้เหมาะสมในแต่ละขั้นตอน และตรงกับวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้เพื่อให้เกิดประสิทธิผลในการพัฒนาทักษะต่อไป

การเลือกวีดิทัศน์ที่นำมาใช้ในการสอนสเตมเพิลสกีและโทมาลิน (Stempleski ; & Tomalin, 1990, pp.9–10) ได้เสนอแนะว่าควรเลือกภาพเหตุการณ์ที่ดึงดูดความสนใจของผู้เรียนเพราะหากเนื้อหาไม่ตรงกับความสนใจของผู้เรียนแล้วผู้เรียนก็ไม่อยากติดตามต่อไป นอกจากนี้ควรคำนึงถึงความยาวของภาพเหตุการณ์ซึ่งควรมีความยาวไม่เกิน 5 นาที และหากผู้สอนมีวัตถุประสงค์ที่จะสอนตัวภาษาในการชมวีดิทัศน์ ก็ควรเลือกภาพเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างภาษาด้วย ผู้วิจัยได้ใช้หลักการนี้มาเลือก การแสดงละครมาจัดทำสื่อวิดีทัศน์เพื่อให้ผู้เรียนได้รับสาระความรู้จากการแสดงและการใช้ภาษาอังกฤษ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อหาประสิทธิภาพของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาของนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 ก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจที่มีต่อการศึกษาโดยใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นเตรียมการ

ศึกษาค้นคว้าเอกสาร ตำรา แนวคิดการใช้สื่อวีดีทัศน์ประกอบการเรียนการสอนและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาคความรู้ก่อนเรียนและหลังเรียน

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นสร้างเครื่องมือ

1. สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม

1.1 ศึกษาเอกสารหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ.2562) ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.2 ศึกษาแนวคิดการใช้สื่อวีดีทัศน์ประกอบการเรียนการสอน รูปแบบ การสร้างบทเรียนวีดีทัศน์ การจัดกิจกกรมการเรียนการสอนภาษาโดยใช้วีดีทัศน์ การประเมินผลรายการวีดิทัศน์ คุณค่าและประโยชน์ของวีดีทัศน์ต่อการเรียนการสอน เพื่อให้สอดคล้องกับความสนใจและธรรมชาติการเรียนรู้ของนักศึกษา และนำมากำหนดเทคนิควิธี หรือกิจกรรม หรือสื่อการการเรียนการสอนให้สอดคล้องธรรมชาติของรายวิชา

1.3 ศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหา สาระสำคัญ ชนิดและประเภทของนวัตกรรม โดยผู้วิจัยเลือกจัดทำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม เป็นนวัตกรรมทางการสอน

1.4 จัดทำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม โดยมีการจัดหน่วยการเรียนรู้ จำนวน 3 หน่วย หน่วยที่ 1 Solely love me till die หน่วยที่ 2 The Kindness of Mother หน่วยที่ 3 Our Beloved

1.5 นำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ที่สร้างขึ้นไปเสนอผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบคุณภาพ นำผลการตรวจสอบคุณภาพไปปรับปรุง

1.6 นำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ที่ได้ปรับปรุงแก้ไขแล้วไปทดลองใช้กับนักศึกษาที่ไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างโดยดำเนินการทดลองดังนี้

1.6.1 การทดสอบรายบุคคล นำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ที่สร้างขึ้นไปทดลองกับนักศึกษา 3 คน ที่มีความสามารถแตกต่างกัน คือ เก่ง ปานกลาง และอ่อน แล้วดำเนินการทดลองตามลำดับเพื่อศึกษาความเหมาะสมของเวลาและสภาพทั่วไป

1.6.2 การทดสอบแบบกลุ่มย่อย นำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ที่สร้างขึ้นไปทดลองกับนักศึกษา 6 คนซึ่งไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง ที่มีความแตกต่างกันทั้ง เก่ง ปานกลาง และอ่อน เพื่อหาข้อบกพร่อง ในแนวการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ความเหมาะสมของสื่อและแหล่งการเรียนรู้ การวัดผลและประเมินผลอีกครั้ง แล้วนำข้อบกพร่องมาปรับปรุงแก้ไข

1.7 นำสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ที่สร้างขึ้นไปทดลองจริงกับกลุ่มตัวอย่างคือ นักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 24 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้แก่ แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน แบบทดสอบระหว่างเรียน

2.1 แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน มีขั้นตอนในการสร้างดังนี้

2.1.1 ศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.1.2 ศึกษาวิธีการสร้างแบบทดสอบที่ดี จากหนังสือการวิจัยเบื้องต้น (บุญชม ศรีสะอาด, 2543, น.78-98) หลักการวัดผล (พิตร ทองชั้น, 2524, น.60-95) การวัดผลการศึกษา (อนันต์ ศรีโสภา, 2525, น.111-134) การวัดผลการศึกษา (ไพศาล หวังพานิช, 2526, น.69-118)

2.1.3 สร้างแบบทดสอบตามผลการเรียนรู้ที่คาดหวังให้ครอบคลุมเนื้อหาเป็นแบบทดสอบแบบปรนัย ชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 45 ข้อ

2.1.4 นำแบบทดสอบที่สร้างขึ้น เสนอผู้เชี่ยวชาญ เพื่อพิจารณาความสอดคล้องระหว่างผลการเรียนรู้ที่คาดหวังกับแบบทดสอบ ตามวิธีของโรวิเนลลี (Rovinelli) และแฮมบลินตัน (R.K Hambleton) โดยถือเกณฑ์ดังนี้ (บุญชม ศรีสะอาด, 2545, น.63-64)

ให้คะแนน +1 เมื่อแน่ใจว่าข้อสอบนี้วัดผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง
ให้คะแนน 0 เมื่อไม่แน่ใจว่าข้อสอบนี้วัดผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง
ให้คะแนน - 1 เมื่อแน่ใจว่าข้อสอบนี้ไม่สอดคล้องกับผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง

2.1.5 นำผลการประเมินของผู้เชี่ยวชาญมาวิเคราะห์หาค่าความสอดคล้องและปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญแล้วเลือกข้อสอบที่มีค่าความสอดคล้องของข้อสอบผลการเรียนรู้ที่คาดหวังที่มี IOC (Item-Objective Congruence Index : IOC) อยู่ระหว่าง 0.67–1.00 แล้วจัดพิมพ์ข้อสอบที่เข้าเกณฑ์ จำนวน 30 ข้อ

2.1.6 นำแบบทดสอบที่ได้ปรับปรุงแก้ไขแล้วไปทดลองใช้กับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 3 เพื่อหาคุณภาพของแบบทดสอบวิเคราะห์หาความยากง่าย หาค่าอำนาจจำแนกตามวิธีของเบรนแนน (Brennan) (บุญชม ศรีสะอาด, 2545, น.90-92) เลือกข้อสอบที่มีค่า P ตั้งแต่ 0.20 ถึง 0.80 และค่าอำนาจจำแนก ตั้งแต่ 0.20 ถึง 1.00 คัดเลือกข้อสอบไว้ จำนวน 30 ข้อ ผลปรากฏว่าได้ข้อสอบมีค่าความยากง่ายตั้งแต่ 0.3 ถึง 0.74 และ ค่าอำนาจจำแนกตั้งแต่ 0.26 ถึง 1.00

2.1.7 นำแบบทดสอบมาวิเคราะห์หาความเชื่อมั่นของแบบทดสอบทั้งฉบับโดยใช้สูตรของ Lovett ได้ค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับเท่ากับ 0.89 (บุญชม ศรีสะอาด, 2545, น.87-91)

2.1.8 จัดพิมพ์แบบทดสอบ จำนวน 30 ข้อ ฉบับจริง เพื่อนำไปใช้ในการทดลอง

2.2 แบบทดสอบระหว่างเรียน ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้ทดสอบระหว่างเรียน โดยใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม โดยแบบทดสอบระหว่างเรียนนี้จะมีอยู่ในแต่ละหน่วย หน่วยละ 10 ข้อ โดยมีขั้นตอนการสร้างดังนี้

2.2.1 ศึกษาเอกสารหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2562) ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.2.2 ศึกษาวิธีการสร้างแบบทดสอบที่ดี จากหนังสือการวิจัยเบื้องต้น (บุญชม ศรีสะอาด, 2543, น.78-98) หลักการวัดผล (พิตร ทองชั้น, 2524, น.60-95) การวัดผลการศึกษา (อนันต์ ศรีโสภา, 2525, น.111-134) การวัดผลการศึกษา (ไพศาล หวังพานิช, 2526, น.69–118)

2.2.3 วิเคราะห์ผลการเรียนรู้หลักสูตร รายวิชาภาษาอังกฤษสำหรับการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ (301-20012) สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรีปีที่ 2

2.2.4 สร้างแบบทดสอบระหว่างเรียน ในแต่ละหน่วยตามผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง เป็นแบบทดสอบชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวนกิจกรรมละ 10 ข้อ ต่อจากนั้นนำแบบทดสอบระหว่างเรียนดังกล่าวไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องด้านเนื้อหาและสำนวนภาษา

3. แบบวัดความพึงพอใจ การสร้างแบบวัดความพึงพอใจของนักศึกษา รายวิชาภาษาอังกฤษสำหรับการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ (301-20012)

3.1 ศึกษาวิธีสร้างแบบทดสอบความพึงพอใจ

3.2 สร้างแบบทดสอบความพึงพอใจเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับตามหลักการของลิเคอร์ท (Likert) จำนวน 20 ข้อ (พวงรัตน์ ทวีรัตน์, 2531, น.112) มีรายละเอียด ดังนี้

สอดคล้องกับความพึงพอใจมากที่สุด	5	คะแนน
สอดคล้องกับความพึงพอใจมาก	4	คะแนน
สอดคล้องกับความพึงพอใจปานกลาง	3	คะแนน
สอดคล้องกับความพึงพอใจน้อย	2	คะแนน
สอดคล้องกับความพึงพอใจน้อยที่สุด	1	คะแนน

การประเมินระดับความพึงพอใจของนักเรียน ประเมินตามเกณฑ์ดังนี้ คือ

มีความพึงพอใจมากที่สุด มีค่าคะแนนเฉลี่ย 4.26 – 5.00
มีความพึงพอใจมาก มีค่าคะแนนเฉลี่ย 3.51 – 4.25
มีความพึงพอใจปานกลาง มีค่าคะแนนเฉลี่ย 2.51 – 3.50
มีความพึงพอใจน้อย มีค่าคะแนนเฉลี่ย 1.51 – 2.50
มีความพึงพอใจน้อยที่สุด มีค่าคะแนนเฉลี่ยต่ำกว่า 1.50

3.3 นำแบบทดสอบความพึงพอใจ จำนวน 20 ข้อ ตามข้อ 2 ไปให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content) โดยหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ระหว่างข้อคำถามกับลักษณะเฉพาะกลุ่มพฤติกรรมเกี่ยวกับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้รายวิชาภาษาอังกฤษสำหรับการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ (301-20012) สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 เลือกข้อคำถามที่ดัชนีความสอดคล้องตั้งแต่ 0.5–1.00 (พวงรัตน์ ทวีรัตน์, 2531, น.124)

3.4 พิมพ์แบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อการใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม จำนวน 20 ข้อ นำไปใช้กับประชากรต่อไป

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ทดสอบก่อนเรียนโดยใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียน
2. นักศึกษากลุ่มตัวอย่างใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม
3. นักศึกษาทำการทดสอบระหว่างเรียนตามที่กำหนด
4. ตรวจและให้คะแนนโดยผู้วิจัย
5. เมื่อสิ้นสุดกระบวนการเรียนการสอน วิจัยทำการทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์หลังเรียนโดยใช้ชุดเดียวกับที่ใช้ทดสอบก่อนเรียน สำหรับนำมาเปรียบเทียบ และทำแบบวัดความพึงพอใจ
6. นำผลการทดสอบและแบบวัดความพึงพอใจมาวิเคราะห์ค่าตามวิธีการทางสถิติ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 1 การวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

หาค่าประสิทธิภาพของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ตามเกณฑ์ 80/80 โดยใช้สูตร E_1 / E_2 ดังนี้

สูตร $E_1 = \frac{\Sigma X / N}{A} x\,100$

เมื่อ E_1 แทน ประสิทธิภาพของกระบวนการ
ΣX แทน ผลรวมของแบบฝึกหัดหรืองาน
A แทน คะแนนรวมของแบบฝึกหัดทุกชิ้นรวมกัน
N แทน จำนวนผู้เรียน

สูตร E_2 $\frac{\Sigma F / N}{B} x\,100$

เมื่อ E_2 แทน ประสิทธิภาพตัวหลัง
ΣF แทน ผลรวมของคะแนนผลลัพธ์หลังเรียน
B แทน คะแนนเต็มของการสอบหลังเรียน
N แทน จำนวนผู้เรียน

สรุปผลการวิเคราะห์หาประสิทธิภาพของหน่วยการเรียนรู้

หน่วยการเรียนรู้	ประสิทธิภาพ
หน่วยที่ 1 Solely love me till die	80.40
หน่วยที่ 2 The Kindness of Mother	81.60
หน่วยที่ 3 Our Beloved	86.60
ค่าเฉลี่ยรวม	**84.20/98.25**

จากตาราง แสดงให้เห็นว่า ประสิทธิภาพของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม มีค่าประสิทธิภาพด้านกระบวนการ (E1) เท่ากับ 84.20 และประสิทธิภาพด้านผลลัพธ์ (E2) เท่ากับ 98.25

ตอนที่ 2 เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม โดยใช้สถิติ t-test ดังนี้

$$t = \frac{\Sigma D}{\sqrt{\frac{n\Sigma D^2 - (\Sigma D)^2}{(n-1)}}}$$

เมื่อ t แทน ค่าสถิติที่จะใช้เปรียบเทียบกับค่าวิกฤตเพื่อทราบความมีนัยสำคัญ

D แทน ค่าผลต่างระหว่างคู่คะแนน

n แทน จำนวนกลุ่มตัวอย่างหรือจำนวนคู่คะแนน

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียน

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน	n	$\bar{X}$	S.D.	t	Sig. (1-tailed)
ก่อนเรียน	24	10.04	1.90	-42.531	.000
หลังเรียน	24	23.58	1.82		

พบว่านักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สูงกว่าก่อนเรียนอย่างน้อยมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ตอนที่ 3 สรุปผลการประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาที่มีต่อการศึกษาด้วย สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านครูผู้สอน ด้านเนื้อหาด้านกิจกรรมการเรียนการสอนและด้านการวัดและประเมินผลโดยภาพรวมอยู่ในระดับ มากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.59)

เมื่อพิจารณาความสามารถในการพูดภาษาอังกฤษเพื่อการสื่อสารของนักศึกษาระหว่างการทดลอง พบว่าค่าเฉลี่ยของการประเมินทั้งผู้เรียนละนักวิจัยอยู่ในระดับดี แต่ผู้วิจัยประเมินในระดับพอใช้ สำหรับค่าเฉลี่ยรวมของนักศึกษาพบว่าความสามารถในการพูดของกลุ่มทดลองอยู่ในระดับดี ละเมื่อพิจารณาในรายละเอียดพบว่า ผู้เรียนประเมินตนองด้านความคล่องแคล่วในการพูดพูดตอบกับคู่สนทนาได้ มีความมั่นใจในการพูด ใช้คำพูดในสถานการณ์อย่างเหมาะสม มีความร่วมมือและความสามัคคีในกลุ่ม กล้าแสดงออกขณะทำกิจกรรม การแก้ปัญหาการร่วมกิจกรรมอยู่ในระดับดีมาก

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาความสามารถด้านการพูดภาษาอังกฤษจากสื่อวีดิทัศน์การแสดงละครโดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สามารถสรุปได้ว่า

ตอนที่ 1 ผลการหาประสิทธิภาพสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อมที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพ หน่วยที่ 1 เรื่อง Solely love me till เท่ากับ 80.40 ประสิทธิภาพของหน่วยที่ 2 เรื่อง The Kindness of Mother เท่ากับ 81.60 ประสิทธิภาพของหน่วยที่ 3 เรื่อง Our Beloved เท่ากับ 86.60 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้คือเท่ากับ 80/80

ตอนที่ 2 ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อมพบว่าคะแนนเฉลี่ยจากการทำแบบทดสอบก่อนเรียน มีค่าเฉลี่ย $\bar{X}$ เท่ากับ 10.04 ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน S.D. เท่ากับ 1.90 คะแนนเฉลี่ยจากการทำแบบทดสอบหลังเรียน มีค่าเฉลี่ย $\bar{X}$ เท่ากับ 23.58 ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน S.D. เท่ากับ 1.82 คะแนนเฉลี่ย ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ ซึ่งสอดคล้องกับสมมติฐานการวิจัยข้อที่ 1 ผลการหาประสิทธิภาพของสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80 ด้วยการให้นักศึกษาได้ศึกษา สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียนของนักเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05

ตอนที่ 3 ความพึงพอใจของนักศึกษาที่ศึกษาของวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านครูผู้สอน ด้านเนื้อหาด้านกิจกรรมการเรียนการสอนและด้านการวัดและประเมินผล โดยภาพรวมอยู่ในระดับ มากที่สุด ($\bar{X}$ = 4.59)

อภิปรายผล

การหาประสิทธิภาพการวิจัยเรื่อง สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม สำหรับนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 2 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 ประกอบด้วยหน่วยการเรียน จำนวน 3 หน่วย ที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและพัฒนาขึ้น พบว่ามีประสิทธิภาพ เท่ากับ 84.20 กล่าวคือ จากการใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม นักศึกษา มีคะแนนเฉลี่ยคิดเป็นร้อยละ 84.20 จากการศึกษาปฏิบัติการเรียนรู้ระหว่างเรียนในแต่ละหน่วยการเรียน จำนวน 3 หน่วย และมีคะแนนเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน คิดเป็นร้อยละ 98.25 แสดงว่าสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม ที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ การหาประสิทธิภาพสื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม เมื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียนของนักเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05

2. การจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้สื่อวีดีทัศน์ทำให้ผู้เรียนมีพัฒนาการการใช้ภาษาได้ถูกต้อง เพราะผู้เรียนได้ฝึกพูดเพื่อสื่อความหมายจากการแสดงละคร จนเกิดความเคยชินทั้งทางด้านภาษาและท่าทาง สำหรับการเสนอคำศัพท์ผู้เรียนสามารถเข้าใจความหมายได้ง่ายจากสถานการณ์และบทบาท ในการสื่อความหมาย ใช้ภาษาได้คล่องขึ้นพูดสื่อสารอย่างเป็นธรรมชาติ ใช้สีหน้าท่าทางประกอบ การสื่อสาร สอดคล้อง กับคำกล่าวของ มาเล่และดัฟ (Malay & Duff, 1994, pp.6-7) ที่ว่า กิจกรรมการละครทำให้ผู้เรียนทราบถึงความหมายและความเหมาะสมของการใช้ภาษาตามสถานการณ์ต่าง ๆ

3. การศึกษาความพึงพอใจต่อการศึกษารายวิชาเรื่องรายวิชาภาษาอังกฤษสำหรับการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ (301-20012) พบว่า หลังการใช้สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม

ประกอบการสอน นักศึกษามีความพึงพอใจในการศึกษาในระดับมากที่สุด ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐานที่ตั้งไว้ จากผลการศึกษาค้นคว้าปรากฏว่าความพึงพอใจต่อการศึกษา สื่อวีดีทัศน์การแสดงละครไทย โดยใช้ภาษาอังกฤษ เรื่องพระอภัยมณี ตอน หึงหน้าป้อม มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.59 ซึ่งสูงกว่าตามสมมติฐานที่ตั้งไว้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้วิจัยได้สร้างสื่อมีความน่าสนใจ และสามารถศึกษาด้วยตนเองได้หลาย ๆ ครั้ง ช่วยกระตุ้นและเป็นสิ่งเร้าให้นักศึกษา เกิดความสนใจในการศึกษา

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

จากการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้เกิดประโยชน์ต่อการปรับปรุงประสิทธิภาพการสอน พัฒนารูปแบบการจัดกิจกรรมเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ตลอดจนกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความสนใจ ใคร่รู้ เกิดความคิดสร้างสรรค์ และสังเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ ซึ่งต่างจากการเรียนการสอนรูปแบบแบบเดิมที่เลียนแบบครูเป็นสำคัญ ทำให้ผู้เรียนที่มีจำนวนมากไม่สามารถเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อเป็นรากฐานที่สำคัญในการฝึกปฏิบัติทักษะทางภาษาอังกฤษละการแสดงนาฏศิลป์ต่อไปผู้วิจัยขอเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าครั้งต่อไป ดังนี้

1. การจัดทำสื่อวีดีทัศน์ ในครั้งนี้เป็นการจัดกิจกรรมแบบใหม่ ผู้ศึกษายังไม่เข้าใจในบทบาทหน้าที่ ผู้วิจัยจึงแก้ปัญหาด้วยการอธิบายและชี้แจงทำความเข้าใจกับนักศึกษา ช่วยกระตุ้นให้นักศึกษาแสดงความคิดเห็น และผู้สอนจะต้องดูแลเอาใจใส่อย่างใกล้ชิด คอยชี้แนะและแก้ปัญหาในระหว่างการจัดศึกษา และเสริมแรงสำหรับนักศึกษาที่เรียนอ่อนให้สามารถเรียนรู้ไปได้พร้อม ๆ กัน

2. แหล่งเรียนรู้เป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยสร้างบรรยากาศให้กับนักเรียนดังนั้นการจัดห้องเรียน และอุปกรณ์การเรียนควรให้ครอบคลุมเพื่อรองรับการเรียนรู้ของผู้เรียน

3. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจากการทดลองใช้สื่อวีดีทัศน์กับวิธีการสอนแบบอื่น

4. ควรพัฒนาการสื่อวีดีทัศน์ โดยนำไปประยุกต์ใช้ร่วมกับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้รูปแบบอื่นเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

5. ควรเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติมโดยการสัมภาษณ์หรือสนทนากลุ่มกับนักศึกษาเกี่ยวกับการเรียนรู้โดยใช้สื่อวีดิทัศน์เพื่อให้ได้ข้อมูลในเชิงลึกและนำปัญหา อุปสรรคมาปรับปรุงแก้ไขและพัฒนากระบวนการเรียนรู้ ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาค้นคว้าการใช้สื่อวีดีทัศน์ ในสาขาวิชาอื่น ๆ หรือในช่วงชั้นอื่น

2. ควรนำไปใช้ในการสอนในสาขาวิชาอื่น ๆ ของนาฏศิลป์ไทย

รายการอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม, (2562). *หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (4 ปี) (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ.2562).* กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นิชิโมโต, โยอิชิ (2538). *การผลิตสื่อโทรทัศน์และวิดีทัศน์.* แปลโดยวิภา อุดมฉันท์. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญชม ศรีสะอาด. (2543). *การวิจัยเบื้องต้น*. กรุงเทพมหานคร : สุรีวิยาสาส์น.

—— . (2545). *การพัฒนาการสอน*. กรุงเทพมหานคร : สุรีวิยาสาส์น.

พวงรัตน์ ทวีรัตน์. (2531). *การสร้างและพัฒนาแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์*. กรุงเทพฯ : สำนักทดสอบทางการศึกษาและจิตวิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พิตร ทองชั้น. (2524). *หลักการวัดผล*. กรุงเทพฯ : พีระพัธนา.

ไพศาล หวังพานิช. (2526). *การวัดผลการศึกษา*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อัจฉรา สัปปพันธ์. (2538, เมษายน-มิถุนายน). *วีดิทัศน์กับกิจกรรมการสอนภาษาอังกฤษสารพัฒนาหลักสูตร*.

อนันต์ ศรีโสภา. (2554). *การวัดผลการศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

Koksal, D. (2004). *Technology in Language Teaching and Learning*. Retrieved November15, 2003, from www. Tojet.net/articles/339 htm-101k.

Lemlech, J.K. (1998). *Curriculum and Instructional Methods for the Elementary and Middle School*. New Jersey: Prentice-Hall.

Malay, Alan; & Duff. Alan (1994). *Drama Techniques in Language learning 2 edGreal Britain:Cambridge*.

Mcgovern, J. (1983). *"Type of Video Software: A User's Experience," in Video Applications in English Language Teaching.* J Mcgovern. (ED.). pp.57-67. Oxford: Pergamon.

Stempleski, S. ; & Tomalin, B. (1990). *Video in Action: Recipes for Using Video in Language Teaching*. London: Prentice Hall International.

Ur, P. (1984). *Teaching Listening Comprehension*. Cambridge: Cambridge University Press.

กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

PROCESS OF MAKING SUENG LAUNG BY JIRASAK THANUMAS

ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์[1] พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์[2]
Natthapong Jitareewong Pornprapit Phoasavadi

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง ศึกษาประวัติครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเป็นช่างในจังหวัดแพร่มีประสบการณ์สร้างซึงได้รับการสืบทอดจากบิดาและครูภูมิปัญญาท้องถิ่น ลักษณะซึงหลวงคือซึงขนาดใหญ่มีสัดส่วนหน้าตาดตั้งแต่หน้า 12-14 นิ้ว มีเสียงนุ่มดังกังวาน นิยมใช้สายโลหะและสายเอ็น ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักแบบห่าง ๆ และใช้วิธีการดีดดักเสียงเป็นบางช่วง สามารถตั้งระบบคู่เสียงได้ทั้งลูก 3 และลูก 4 มีขั้นตอนการสร้างทั้งหมด 7 ขั้นตอน คือ การขึ้นโครงซึง การเจาะกล่องเสียง เจาะรางไหม และเจาะหัวซึง การทำแผ่นหน้าตาดซึง การฉลุลายหน้าตาด การติดแป้นวางนิ้ว (Fingerboard) การขัดแต่งทาสี และการแต่งเสียง ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงพบทั้งหมด 6 ปัจจัย คือ การคัดเลือกไม้ ความหนาของกล่องเสียงและแผ่นหน้าตาด การติดหย่องหน้าหย่องหลัง การบากร่องรับสาย การติดลูกนับ และการฉลุลายหน้าตาดซึง

คำสำคัญ: ซึงหลวง, จีรศักดิ์ ธนูมาศ, กรรมวิธีการสร้าง

---

[1]นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย nonjitareewong8831@gmail.com

[2]รองศาสตราจารย์ ดร. กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย pornprapit.p@chula.ac.th

Abstract

This article examines historical evidences pertaining to the origin of sueng luang, the biography of khruu Jirasak Thanumas, and the process khruu Jirasak's sueng luang making. By using qualitative methods, the results reveal that khruu Jirasak is a highly respected instrument maker in Phrae province. He inherited this craftsmanship from his family and local instrument makers. The diameter of the seung luang's resonator is between twelve to fourteen inches. The instrument has four metal strings or nylon strings that produce a reverberant timbre. It plays loose melodies and sometimes anticipates the ending pitch of a melodic phrase. The strings are set in either three- or four-interval apart. There are seven steps of making sueng luang: 1. framing; 2. drilling the resonator, 3. drilling a peg box, and headpiece; 4. cutting resonator's front covering; 5. carving the front covering; 6. assembling fingerboard; 7. sanding and painting; and fine-tuning the timbre. There are six factors that affect the quality of sueng luang include raw wood quality, thickness of the resonator and its front covering, position of the front and rear bridge, the string notch at the peg box, fret positions, and front covering carving.

Keywords: sueng luang, Jirasak Thanumas, instrument making

บทนำ

ซึงหลวง เป็นซึงที่มีรูปทรงสัดส่วนขนาดใหญ่ บรรเลงอยู่ในวงสะล้อซอซึง มีลักษณะเสียงดังทุ้มกังวานเทียบได้กับเครื่องดนตรีสากลที่มีลักษณะเสียงคล้ายกับกีตาร์เบส ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เจ้าของโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของซึงหลวง ไว้ว่า *"...ซึงหลวงจะมีขนาดใหญ่โต ใหญ่ในที่นี้คือกำหนดไว้หน้า 12 นิ้ว ซึงหลวงจะใหญ่ตั้งแต่ 12 นิ้วขึ้นไป บทบาทหน้าที่หลักของซึงหลวงไว้เป็นเครื่องประดับให้กับวงและทำหน้าที่เป็นเสียงตัดเบสให้วง..."* (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2563)

ด้วยเหตุที่ว่าซึงหลวงมีหน้าที่บรรเลงเสียงทุ้มต่ำให้กับวง คุณภาพเสียงจึงเป็นสิ่งสำคัญที่นักดนตรีต้องคำนึงถึงและให้ความใส่ใจในการคัดเลือกซึงหลวงจากแหล่งผลิตเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพของช่างภูมิปัญญาในท้องถิ่น ต้องอาศัยช่างฝีมือผู้ที่มีความรู้ความสามารถทั้งด้านงานช่างไม้ ในการออกแบบสร้างชิ้นงานให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีความประณีตความชำนาญในการใช้เครื่องมือทุกขั้นตอน มีทักษะการบรรเลง มีความเข้าใจในธรรมชาติเสียงของเครื่องดนตรี และการเลือกใช้วัตถุดิบกับอุปกรณ์งานช่าง จึงจะทำให้มีรูปทรงสวยงามให้เสียงดังทุ้มกังวาน ดังนั้นช่างจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เครื่องดนตรีมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังที่ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ได้กล่าวถึงองค์ความรู้และความชำนาญของภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีไว้ว่า *"...เครื่องดนตรีเป็นประดิษฐกรรมที่สำแดงภูมิปัญญาของมนุษย์อย่างน้อย 2 ด้าน คือ ภูมิปัญญาด้านความรู้ที่เกี่ยวกับเสียงของวัสดุธรรมชาติกับด้านความสามารถในการสร้างรูปแบบสัดส่วนเพื่อให้ได้เสียงที่พึงประสงค์..."* (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2548, น.122) จากความข้างต้นแสดงถึงภูมิปัญญางานช่างสร้างเครื่องดนตรี ซึ่งผู้เป็นช่างต้องอาศัยองค์ความรู้และความเข้าใจในศาสตร์ทางด้านเสียงของวัสดุทางธรรมชาติ และมีความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบรูปทรงให้มีสัดส่วนที่เหมาะสมพอดี เพื่อให้ได้เสียงที่ดีมีคุณภาพเป็นมาตราฐาน

ปรเมศวร์ สรรพศรี ได้กล่าวถึงช่างผู้สร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในผลงานและได้รับการถ่ายทอดจากครูภูมิปัญญาท้องถิ่นไว้ว่า

“...ครูช่างที่ทรงความรู้ความสามารถและมีชื่อเสียงระดับประเทศอีกหลายท่านทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่ และที่เสียชีวิตไปแล้ว ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชาช่างทำเครื่องดนตรี ได้แก่ พ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ พ่อครู วิเทพ กันธิมา (ถึงแก่กรรม) พ่อครูบุญมา สะตุ่น พ่อครูอ้าย ฯลฯ ซึ่งครูช่างได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้วิชาช่างทำเครื่องดนตรี จากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่...” (ปรเมศวร์ สรรพศรี, 2555, น.6)

นอกจากนี้ในแถบเขตพื้นที่ล้านนาทิศตะวันออก ยังมีสถานที่ผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ตั้งอยู่ที่หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับในนามว่า โฮงซึงหลวง เป็นแหล่งการเรียนรู้ที่มีการขับเคลื่อนการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ซึ่งมีกรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีในเชิงอนุรักษ์นิยมและสร้างสรรค์ไปสู่ชุมชน โดยมีครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เป็นผู้ก่อตั้งทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้การปฏิบัติเครื่องดนตรีและการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาให้กับเยาวชนผู้ที่ให้ความสนใจ ปัจจุบันโฮงซึงหลวงเปิดเป็นแหล่งการเรียนรู้มาเป็นระยะเวลา 13 ปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2551

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดเมื่อวันที่ 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2519 อายุ 43 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 109/1 หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ แรงบันดาลใจในการสร้างเครื่องดนตรีมาจากความชอบและมีใจรักในเสียงดนตรีพื้นเมืองล้านนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงซึง จึงเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างซึงทั้ง 3 ขนาด ซึงเล็ก ซึงกลาง ซึงใหญ่ โดยผ่านช่วงเวลาการทดลองปรับปรุงและศึกษาค้นคว้าหาความรู้จากหนังสือและครูภูมิปัญญาในท้องถิ่น จนเกิดความชำนาญในทักษะการสร้างครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงซึงหลวงในปัจจุบัน ไว้ว่า

“...ซึงหลวงปัจจุบันก็ไม่นิยมเล่นกันหรอก เพราะพี่เป็นคนทำเลยรู้ว่าขายไม่ค่อยได้ คนมาสั่งน้อยมาก ก็อาจจะเป็นปัญหาก็ได้หรือเป็นปัญหาในเรื่องของระบบการเดินทางขนย้ายเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย การรักษาดูแลก็ยาก นอกเสียจากคนที่เขาชอบจริง ๆ แม้ขนาดตัวหน้า 12 นิ้ว ก็ยังขายยากเลย ปัญหาการสร้างในปัจจุบันถึงมีการสั่งทำก็สามารถทำและแก้ปัญหาการสร้างได้อยู่ และก็ยังมีวัตถุดิบมาทดแทนอย่างเช่น ใช้ไม้มาประกบเอาหน้า 10 มาประกบกันสองข้างเป็นหน้า 20 เราก็มีวิธีการวิทยาการการเข้าไม้ให้มันดีขึ้น ก็สามารถตอบสนองความต้องการได้จึงไม่ใช่เรื่องยากในการสร้าง...” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 19 มกราคม 2563)

อย่างไรก็ตามการศึกษางานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงที่ผ่านมานั้น พบว่าภูมิปัญญาการสร้างซึงหลวงกำลังจะสูญหายไปและยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาวิจัยการสร้างซึงหลวง มีศึกษาเฉพาะซึงขนาดปกติเพียงเท่านั้น (เอกพิชัย สอนศรี, 2546; ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม, 2547; ขำคม พรประสิทธิ์, 2549; ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2553; ปรเมศวร์ สรรพศรี, 2555; รัชภร บุญรักษาเดชธนา, 2560; บูรณพันธุ์ ใจหล้า, 2561) ดังจะเห็นได้ว่างานวิจัยข้างต้นมีจุดมุ่งหมายสำคัญในการสร้างซึงขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ และศึกษากรรมวิธีการสร้างของช่างภูมิปัญญาบางพื้นที่เท่านั้น หากแต่ยังไม่มีการศึกษาที่มุ่งเน้นข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับซึงหลวงในเชิงงานช่างสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาในจังหวัดแพร่ ปัจจุบันซึงหลวงได้รับความนิยมน้อยลงและพบเห็นในการนำมาบรรเลงประสมอยู่ในวงสะล้อซอซึงไม่มากนัก ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง ประวัติของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ กรรมวิธีการสร้างและปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ณ โฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ ที่แฝงไปด้วยองค์ความรู้ภูมิปัญญางานช่างสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ควรแก่การศึกษาวิจัยเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของแหล่งข้อมูลในการค้นคว้าด้านศิลปวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในจังหวัดแพร่สืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง
2. ศึกษาประวัติชีวิตของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ
3. ศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงและปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ที่จะศึกษาเกี่ยวกับซึงหลวง
2. ได้เผยแพร่ประวัติชีวิต และองค์ความรู้ในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

เตรียมการวิจัย

1. ทบทวนวรรณกรรมโดยศึกษาค้นคว้าเอกสาร แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษา

2. สำรวจและกำหนดขอบเขตการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้สำรวจและกำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ดังนี้ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง ประวัติของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ และกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

3. สร้างแบบสัมภาษณ์ข้อมูลและคัดเลือกกลุ่มผู้เข้าร่วมการสัมภาษณ์ และออกแบบสัมภาษณ์ตามประเด็นต่าง ๆ ซึ่งกำหนดไว้ภายใต้ขอบเขตของการวิจัย

4. คัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์ตามเกณฑ์คัดเลือกที่ได้กำหนดไว้ในประเด็นต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับหัวข้องานวิจัย

การเก็บข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลเอกสารต่าง ๆ จากบทความ หนังสือ และวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูล

2. สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยแบ่งออกเป็น 3 ได้แก่ กลุ่มช่างทำเครื่องดนตรีในโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่ กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมือง กลุ่มศิลปินดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ จำนวน 9 คน

กลุ่มช่างทำเครื่องดนตรีโฮงซึงหลวง จังหวัดแพร่

2.1 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

2.2 นายอนุชา ขยัน

2.3 นายธวัชชัย เตียมอ้าย

กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมืองล้านนา

2.4 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

2.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง

2.6 อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ข้าราชการบำนาญ อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

กลุ่มศิลปินนักดนตรีพื้นเมืองล้านนา

2.7 ครูอรุณ ทิพยวงศ์ ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 3

2.8 เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ เจ้าของโรงงานเชียงใหม่การดนตรี

2.9 นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม ศิลปินพื้นบ้านจังหวัดเชียงใหม่

การวิเคราะห์

ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบลงบันทึกข้อมูลภาคสนามพื้นที่จริง โดยการฝากตัวเป็นศิษย์สังเกตการณ์การสร้างเครื่องดนตรีในระยะเวลา 4-6 เดือน ในพื้นที่ของโฮงซึงหลวง ตั้งอยู่ที่หมู่ 7 ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ และวิเคราะห์ข้อมูลในด้านปัจจัยการสร้าง การเลือกใช้วัตถุดิบ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้าง และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงเครื่องดนตรี และจัดทำรายงานผลการวิจัยสรุปข้อเสนอแนะ จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ สามารถเรียบเรียงข้อมูลได้ดังนี้

1. มูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง
2. ประวัติชีวิตของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ
3. กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงและปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

1. มูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวง

การศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับซึงหลวงทำให้ทราบว่า ลักษณะทางกายภาพบริเวณหน้าตาดซึงในอดีตมีสัดส่วนอยู่ที่หน้า 14 นิ้ว โดยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นผู้กำหนดไว้ภายหลังมีการปรับลดขนาดลงตามลักษณะของผู้บรรเลงให้มีขนาดอยู่ที่ 12 นิ้ว (สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่, สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2563) ความหมายคำว่า ซึงหลวง คือซึงที่มีขนาดใหญ่กว่าซึงใหญ่ ในเชิงช่างระบุขนาดหน้าตาดไว้ตั้งแต่ 12 นิ้วขึ้นไป ลักษณะเสียงในอุดมคติมีเสียงใหญ่ เสียงกว้าง และทุ้มนุ่มนวล ลักษณะทางกายภาพของซึงหลวงที่สร้างโดยครูจีรศักดิ์ ธนูมาศพบว่ามีองค์ประกอบสำคัญทั้งหมด 14 ส่วน คือ หัวซึง ราง-ไหม ลูกบิดกีต้าร์ ลูกบิดไม้ ลูกนับ หย่องหน้า คอซึง สายซึง แป้นวางนิ้ว (Fingerboard) ลำโพง กล่องเสียง หย่องหลัง หลักซึง และตาดซึง บทบาทหน้าที่ที่สำคัญของซึงหลวงคือการดีดทำนองหลักแบบห่าง ๆ อีกทั้งมีกลวิธีพิเศษต่าง ๆ โดยจำแนกกลวิธีที่ใช้บรรเลงซึงหลวงได้ 6 วิธี คือ ไม้ดีดเดี่ยว ดีดสะบัด ดีดหนอนไต่เต้า ดีดกระทบสาย ดีดรัว และดีดรูดสาย ทั้งมีวิธีการบรรเลงซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะตามประเภทของการรวมวง คือ การบรรเลงแบบวง การบรรเลงแบบทั่วไป และการบรรเลงแบบเดี่ยว กลวิธีการบรรเลงซึงหลวงนั้นไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับอารมณ์เพลง ความเหมาะสมของทำนอง ลักษณะการบรรเลง และประสบการณ์ของนักดนตรี ซึงหลวงนิยมตั้งระบบคู่เสียงเป็นลูก 4 เสียงซอล-โด มากกว่าลูก 3 เสียงโด-ซอล และการตั้งระบบคู่เสียงซึงหลวงในวงขับซอมีวิธีการตั้งยึดตามพื้นเสียงของช่างซอ

2. ประวัติชีวิตครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 1 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เกิดเมื่อวันที่ 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2519 ปัจจุบันอายุ 43 ปี เป็นบุตรของนายสมศักดิ์ ธนู-มาศและนางต้อย ธนูมาศ มีพี่น้องร่วมกันทั้งหมด 3 คนได้แก่ ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ นายอนุพงษ์ ธนูมาศ (เสียชีวิตแล้ว) และนางภรณี ธนูมาศ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะนิติศาสตร์ สาขาวิชานิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง และปริญญาโท คณะรัฐศาสตร์ สาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง และได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านงานช่างทำเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาโดยเฉพาะการทำซึงจากนายผัด โมดนิยม นายวรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ และนายบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ จากองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมานั้นทำให้มีการพัฒนาต่อยอดและจัดตั้งเป็นแหล่งการเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนาในปี พ.ศ.2551 ใช้ชื่อว่า โฮงซึงหลวง โดยมีจุดมุ่งเน้นเพื่อส่งเสริมงานด้านดนตรี ด้านงานช่าง และด้านการท่องเที่ยวในชุมชน

3. กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีกรรมวิธีการสร้างโดยแบ่งขั้นตอนออกเป็น 7 ขั้นตอน ดังนี้

1. การขึ้นโครง

ขั้นแรกเป็นการตรวจดูสภาพความสมบูรณ์ของเนื้อไม้ขนุน จากนั้นใช้วงเวียนขีดวัดสัดส่วนหาจุดกึ่งกลางของตำแหน่งกล่องเสียงกำหนดไว้ที่หน้า 14 นิ้ว ความยาวของตัวซึงประมาณ 145 เซนติเมตร ร่างโครงด้วยดินสอแล้วผ่าไม้ตัดส่วนเกินออกให้ได้รูปทรงด้วยเลื่อยวงเดือน เครื่องผ่าไม้ใหญ่ และเลื่อยสายพาน เมื่อได้โครงไม้ตามสัดส่วนที่กำหนดไว้ ใช้กบไสไม้ไฟฟ้าขัดแต่งผิวไม้ แล้ววาดเส้นอีกครั้งเพื่อร่างโครงเส้นบริเวณบัว คอซึง รางไหมและหัวซึงก่อนจะเริ่มขั้นตอนการเจาะรู

ภาพที่ 2 การวัดตำแหน่งกึ่งกลางกล่องเสียงด้วยวงเวียนเหล็ก

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 3 การผ่าไม้บริเวณหัวและคอซึงตัด

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

2. การเจาะกล่องเสียง เจาะรางไหม และเจาะหัวซึง

ครูจีรศักดิ์ใช้เครื่องมือไฟฟ้าเป็นหลักในการเจาะไม้ โดยเริ่มเจาะกล่องเสียงมีความหนาพื้นด้านล่างประมาณ 6 มิลลิเมตร และวัดขอบกล่องเสียงเหลือไว้ 1 เซนติเมตร เพื่อให้ได้ตำแหน่งที่จะวางแผ่นหน้าตาดมาปิด จากนั้นเป็นขั้นตอนการเจาะเนื้อไม้ออก โดยจะเริ่มที่หน้าไม้ด้วยเครื่องเจาะสว่านแท่น แล้วขัดแต่งผิวไม้ให้เรียบเนียนโดยใช้เครื่องขัดกระดาษทราย เก็บรายละเอียดตรงบริเวณพื้นกล่องและขอบที่วางแผ่นหน้าตาดอีกครั้ง จากนั้นวาดเส้นบริเวณหัวซึงอีกครั้งให้ได้สัดส่วนที่สวยงามก่อนจะนำมาขัดแต่งกับลูกหมูอีกครั้งเพื่อให้ได้เส้นมุมที่คมชัดขึ้น

ภาพที่ 4 การใช้สิ่วขุดแต่งเก็บรายละเอียด

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 5 การเจาะรูรางไหมด้วยสว่านแท่น

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

3. การแผ่นหน้าตาด

ขั้นตอนการทำแผ่นปิดหน้าตาดใช้ไม้สักเป็นไม้ปิดหน้า ลักษณะของแผ่นปิดหน้าตาดเป็นแผ่นไม้ที่ผ่านกรรมวิธีการตากแดดจนแห้งสนิทจำนวน 2 แผ่น นำมาวางเทียบกันเพื่อดูทิศทางของลายไม้ให้ไปในทางเดียวกันและประกบให้เป็นแผ่นเดียวกันโดยทากาวร้อนเชื่อมให้ไม้ติดกันและใช้แรงกดทับจากน้ำหนักมือ จากนั้นขัดกระดาษทรายเบอร์ P60 แต่งผิวหน้าอีกครั้ง แล้วใช้วงเวียนวาดตามขนาดหน้าตาดที่กำหนดไว้หน้า 14 นิ้ว ผ่าด้วยเลื่อยสายพานเพื่อให้ได้มุมโค้งเป็นรูปวงกลม แล้วนำมาวัดวางประกบกับกล่องเสียงเพื่อตรวจตำแหน่งกึ่งกลางให้มีระยะที่พอดี ขัดแต่งขอบแผ่นปิดด้วยหัวขัดกระดาษทรายเน้นบริเวณมุมรอยต่อบัวบนและบัวล่าง และขัดแต่งขอบกล่องเสียงรอบสุดท้ายก่อนปิดแผ่น

ภาพที่ 6 การใช้วงเวียนเหล็กวาดแผ่นหน้าตาด

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 7 การวัดตำแหน่งกึ่งกลางแผ่นปิดหน้าตาด

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

4. การฉลุลายหน้าตาด

เริ่มจากการวัดระยะจุดกึ่งกลางโดยใช้ไม้บรรทัดวัดจากบริเวณหลักซึงขึ้นไปถึงตำแหน่งศูนย์กลางหน้าตาดให้มีระยะห่างกันประมาณ 2.5 เซนติเมตร และนับจากจุดศูนย์กลางขึ้นไปทางบัวด้านบนอีกประมาณ 3.5 นิ้ว วาดเส้นรอบวงโดยใช้ไม้บรรทัดและดินสอขีดแบ่งช่องไฟจำนวน 16 ช่อง จากนั้นใช้เครื่องเจาะสว่านแท่นเจาะรูตามตำแหน่งที่ได้กำหนดแล้วฉลุแต่งลวดลายด้วยใบเลื่อยฉลุหางหนู โดยมีลวดลายที่เรียกว่า ลายใบโพธิ์

ภาพที่ 8 การใช้ใบเลื่อยฉลุลาย

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

5. การติดแป้นวางนิ้ว (Fingerboard)

นำท่อนไม้ชิงชันแดงเข้าเครื่องผ่าไม้ โดยผ่าให้ไม้มีขนาดความหนา 4 มิลลิเมตร จากนั้นขัดแต่งด้วยกระดาษทรายเบอร์ P60 แล้ววาดลายใบไม้สามกลีบด้วยดินสอลงบนแผ่นไม้ชิงชันแดง และนำไปผ่าเข้าโค้งด้วยเลื่อยสายพาน จากนั้นนำมาประกบใส่ที่คอซึงโดยทากาวร้อนทั่วคอซึงแล้วติดลงไปและใช้แรงกดทับด้วยมือทั้งสองข้าง

ภาพที่ 9 ประกบแป้นวางนิ้ว (Fingerboard) ลงที่บริเวณคอซึง

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

6. การขัดแต่งและทาสี

ครูจีรศักดิ์ทาสีแซล็คขาวเพื่อรองพื้นบริเวณหน้าตาดก่อน 1 รอบ ขัดด้วยกระดาษทรายเบอร์ 0 แล้วลงสีแซล็คซ้ำอีกครั้งทิ้งไว้ให้แห้งจึงขัดกระดาษทรายเบอร์ 0 อีกหนึ่งครั้ง จากนั้นเป็นขั้นตอนการพ่นแลคเกอร์เคลือบเงาจำนวน 3 รอบสลับการขัดกระดาษทรายเบอร์ 0 เพื่อลบรอยเสี้ยนทั้งหมด เมื่อพ่นแลคเกอร์ครบทั้ง 3 รอบแล้ว ขั้นตอนสุดท้ายคือการพ่นแลคเกอร์แบบสีด้านลงไปอีก 1 รอบ แล้วผึ่งลมทิ้งไว้ให้สีแห้งสนิท

ภาพที่ 10 บริเวณด้านหน้าและด้านหลังตัวซึงหลังพ่นแลคเกอร์ด้าน

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

7. การแต่งเสียง

เริ่มจากการใส่อะไหล่อุปกรณ์ของซึงให้ครบถ้วน ประกอบไปด้วย ลูกบิดไม้ ลูกบิดกีต้าร์ หลักซึง หย่องหลัง หย่องหน้า และสายสแตนเลส จำนวน 4 เส้น จากนั้นนำหย่องหลังและหย่องหน้ามาขัดแต่งฐานด้านล่าง แล้วนำไปวางตามตำแหน่งและติดด้วยกาวร้อน เมื่อกาวแห้งเข้าที่ใส่สายทั้ง 4 เส้น แล้วบากร่องรับสายที่พื้นผิวด้านบนของหย่องให้ได้จำนวน 4 ร่องตามจำนวนสายที่ใส่ จากนั้นนำลูกนับมาวางเรียงที่ตำแหน่งคอซึงเพื่อกำหนดช่วงเสียงโดยใช้วิธีการเทียบเสียงจากการฟัง ซึ่งครูจีรศักดิ์ไม่ใช้เครื่องเทียบเสียง (Tuner) จากนั้นดีดสายและใช้นิ้วกดบนสายสังเกตการแตะกระทบของสายลงบนลูกนับให้มีน้ำหนักการกดที่พอดี

ภาพที่ 11 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศบากร่องรับสายซึงบริเวณหย่องหน้า

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 12 ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศดีดตรวจตำแหน่งเสียงควงสายเป็นคู่แปด

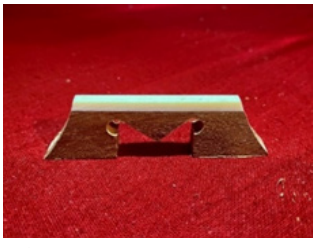
ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ส่วนประกอบต่างๆ ของซึงหลวง

ภาพที่ 13 หย่องหน้า

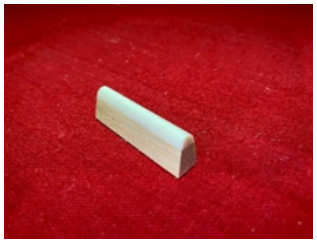
ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 14 หย่องหลัง



ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 15 ลูกนับ



ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 16 หลักซึง

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 17 ลูกบิดกีต้าร์

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 18 ปิ๊กทำจากขวดพลาสติกนมเปรี้ยว

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 19 ลูกบิดไม้สัก

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ภาพที่ 20 สายสแตนเลส

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่ามีลักษณะเฉพาะอยู่ 3 ลักษณะ ดังนี้

1. ลายฉลุ เป็นลักษณะลายใบโพธิ์เรียงล้อมเป็นวงกลม จำนวน 16 ใบ จากคำสัมภาษณ์ของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงที่มาของลายนี้ว่า “ได้รับการแนะนำจากพ่อครูบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์มาอีกที” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563) จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าการออกแบบลายฉลุ มีขั้นตอนการทำงานที่เน้นควบคุมงานด้วยมือไม่ใช้เครื่องมือไฟฟ้าในการฉลุลาย จึงทำให้เป็นลายฉลุงานฝีมือที่มีความประณีตงดงามและเป็นลักษณะเฉพาะที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศนิยมใช้เป็นลายประจำของซึงทุกตัวที่สร้างขึ้น

ภาพที่ 21 ลายฉลุใบโพธิ์

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

2. การออกแบบหัวซึง เป็นลักษณะเฉพาะส่วนหนึ่งที่ปรากฏใช้เป็นรูปแบบการทำหัวซึงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยมีชื่อเรียกว่า “หัวซึงกนกล้านนา” ประกอบไปด้วยส่วนสำคัญคือ กระดูกงู ซึ่งเป็นแกนสันยกสูงกลางหัวซึง

ภาพที่ 22 หัวซึงกนกล้านนา

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

3. แป้นวางนิ้ว (Fingerboard) เป็นลักษณะเฉพาะที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ เพิ่มขึ้นในองค์ประกอบของซึงโดยนำไม้เนื้อแข็งมาผ่าให้เป็นแผ่นมีสัดส่วนพอดีกับคอซึง มีจุดประสงค์ในการใช้งานเพื่อประคองคอซึงให้ตัวโครงไม้มีความแข็งแรงไม่เกิดการบิดเบี้ยว และช่วยเสริมความงามให้กับตัวซึงเพิ่มมากขึ้น ถือเป็นการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีพื้นเมืองให้มีความทันสมัยเป็นลักษณะเฉพาะ

ภาพที่ 23 แป้นวางนิ้ว (Fingerboard)

ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

สัดส่วนซึงหลวง

กรรมวิธีการสร้างซึงต้องคำนึงถึงสัดส่วนทั้งความหนาบางและระยะความสั้นยาวของตัวซึง เพื่อให้มีลักษณะทางกายภาพที่สมส่วนส่งผลไปถึงคุณภาพเสียงที่ดีเป็นมาตรฐาน ดังที่ สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ ได้อธิบายถึงสูตรการทำซึง ดังนี้

การทำซึง เมื่อได้ไม้ที่มีความหนาเหมาะสมกับตัวซึงที่ต้องการแล้ว จะวัดขนาดความกว้างของกล่องเสียงให้มีความสัมพันธ์กับความยาวของคันซึง วัดถึงคอซึงตามสูตร เพื่อให้ได้เสียงตามที่ต้องการ สูตรดังกล่าวมีอยู่ 3 สูตร คือ

1. สูตรโล่งเกิ่ง คือวัดเอาเส้นผ่าศูนย์กลางของกล่องเสียงเพิ่มอีก 1 ½ ส่วน ไปเป็นความยาวของคันซึง วัดจากขอบกล่องเสียงถึงคอซึง สูตรนี้เสียงซึงจะดังกังวานเมื่อเล่นในวงเสียงจะชัดเจน สูตรนี้นิยมทำซึงกลาง

2. สูตรสองโล่ง คือวัดเอาเส้นผ่าศูนย์กลางของกล่องเสียงเพิ่มอีก 2 ส่วน ไปเป็นความยาวของคันซึง สูตรนี้เสียงซึงจะไพเราะมาก แต่ความดังจะอ่อนกว่าสูตรโล่งเกิ่ง สูตรสองโล่งจึงเหมาะสำหรับที่ใช้บรรเลงเดี่ยวเท่านั้น

3. สูตรโล่งเกิ่งปลายฝ่ามือ คือวัดเอาเส้นผ่าศูนย์กลางของกล่องเสียงเพิ่มอีก 1 ½ ส่วน แล้ววัดต่อจากนั้นยาวอีกประมาณ 2 ฝ่ามือไปเป็นความยาวของคันซึง สูตรนี้เสียงซึงจะดังพอดีและมีเสียงใสไพเราะพร้อมกันไปด้วย จึงเหมาะทั้งสำหรับบรรเลงผสมวงและบรรเลงเดี่ยว (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ, 2542, น.2069)

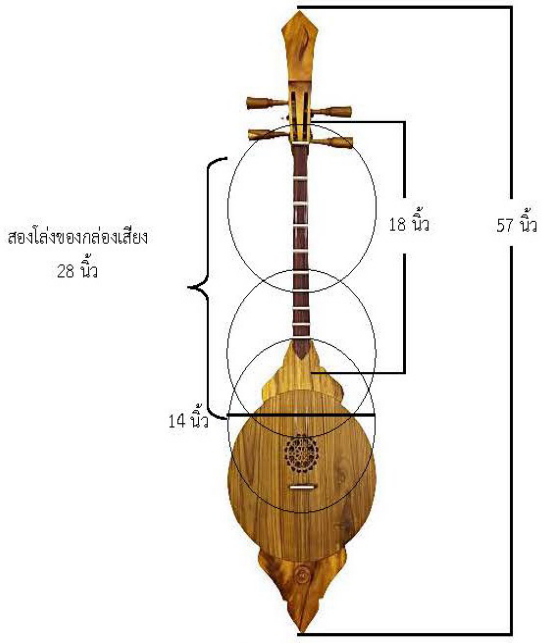
ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้อธิบายสัดส่วนการสร้างซึงหลวง ดังนี้

“...สัดส่วนหน้ากล่องเสียงประมาณ 14 นิ้ว สัดส่วนคอยาว 18 นิ้ว จากขอบกล่องเสียงไปถึงหย่องหน้า มีความยาวประมาณ 145 เซนติเมตร แต่ทีนี้ช่วงความยาวไม่ได้ยึดว่าจะต้องยาวเท่าไหร่มันขึ้นอยู่ความสวยงาม ระหว่างหัวซึงกับบริเวณบัวเพราะขึ้นอยู่กับไม้ที่เรามี แต่สัดส่วนตรงคอต้องได้ตามสัดส่วนหมายถึงจากเส้นผ่าศูนย์กลางไปถึงหย่องพาดสายมันมีผลต่อเสียง คือ สองโล่ง หรือสองช่วงของกล่องเสียงหรือโล่งครึ่งก็คือ หนึ่งเท่าครึ่งของกล่องเสียง ซึงหลวงตัวนี้ก็จะได้คอที่มีสัดส่วนสองโล่งก็คือมี สองเท่าของกล่องเสียงเป็นวิธีวัดของช่างเมื่อก่อน...” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2563)

จากความข้างต้นทำให้ทราบว่า สูตรการทำซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีหน้าตาดขนาด 14 นิ้ว กำหนดการสร้างใช้สูตรสองโล่ง เป็นวิธีการกำหนดสัดส่วนคอซึงโดยการนับระยะกล่องเสียงเพิ่มขึ้นไป 2 ช่วง คำว่า โล่ง หมายถึงช่วงหรือระยะ ซึ่งเป็นคำนิยามในงานช่างที่ใช้นับระยะกล่องเสียงเพื่อกำหนดสัดส่วนคอซึงให้ตรงตามสูตรดังกล่าว ผู้วิจัยแสดงเป็นแผนผังภาพไว้ดังนี้

สัดส่วนซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ

ภาพที่ 24 สัดส่วนซึงหลวง



ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

ผลการวิเคราะห์

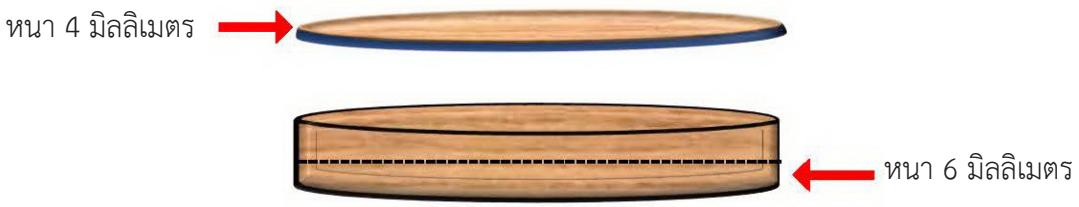
ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้พบว่ามีปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในกรรมวิธีการสร้าง พบหมดทั้ง 6 ปัจจัย ดังนี้

1. การคัดเลือกพันธุ์ไม้ กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงครั้งนี้ ได้เลือกใช้ไม้ขนุนในการทำตัวโครงซึง ผู้วิจัยพบว่าตัวซึงมีน้ำหนักเบาไม่หนักจนเกินไปทำให้สะดวกต่อการนำไปบรรเลง ด้วยคุณสมบัติไม้ขนุนที่มีมวลไม้ไม่หนามากจึงส่งผลให้ซึงหลวง

ตัวนี้มีลักษณะเสียงดังโปร่ง ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศได้กล่าวถึงการเลือกไม้ทำซึง ดังนี้ “เนื้อไม้ที่เลือกมาทำซึงจะมีทั้งไม้สักไม้ขนุน เสียงก็จะแตกต่างกันหน่อยถ้าไม้สักจะเป็นเสียงกังวานโทนปกติ แต่ว่าไม้ขนุนจะมีเสียงโปร่งกว่า มวลไม้มันต่างกันน้ำหนักก็ต่างกัน ถ้าเทียบไม้ทั้งสองชนิดตัวไม้ขนุนจะให้น้ำหนักเบากว่า รองลงมาเป็นไม้สัก” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

2. ความหนาของกล่องเสียงและแผ่นหน้าตาด พบว่าขั้นตอนการขุดกล่องเสียงกำหนดให้บริเวณพื้นด้านหลังมีความหนาไว้ที่ประมาณ 6 มิลลิเมตร แผ่นหน้าตาดที่มีความหนาประมาณ 4 มิลลิเมตร ซึ่งมีความบางกว่าพื้นด้านหลังกล่องเสียงเพียง 2 มิลลิเมตรเท่านั้น ส่งผลให้มีลักษณะเสียงดังกังวานไม่อับทึบ โดยสังเกตได้จากการใช้มือเคาะบริเวณกล่องเสียงด้านหน้าเมื่อเคาะแล้วเกิดการสั่นสะเทือนกระทบลงบนกล่องเสียงด้านล่างแล้วสะเทือนขึ้นมาผ่านสายซึงออกมาเป็นเสียงให้ได้ยินอย่างชัดเจน เสียงนี้เบามากผู้ฟังต้องอาศัยทักษะการฟังอย่างละเอียดจึงจะสามารถจับเสียงได้ และทำให้ทราบว่าอัตราส่วนทั้งสองส่วนประกอบมีความสมดุลกัน ดังที่ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ได้กล่าวถึงปัจจัยความหนาของกล่องเสียง ดังนี้ “ความหนาของกล่องเสียงข้างหน้าและข้างหลังมีผลต่อเสียง ถ้าข้างหลังบางกว่าข้างหน้าเสียงก็จะออกไปข้างหลังมันจะไม่ออกมาทางข้างหน้า” (จีรศักดิ์ ธนูมาศ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2563)

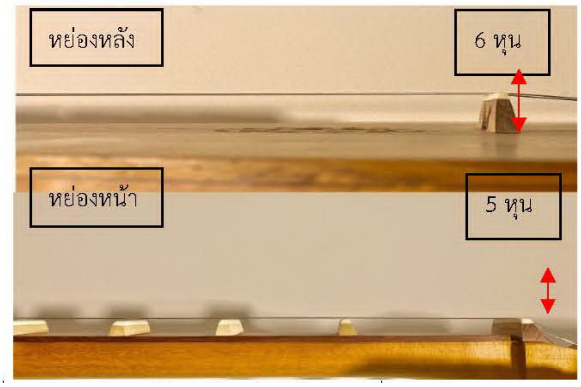
ภาพที่ 25 อัตราส่วนความหนาของพื้นกล่องเสียงและแผ่นปิดหน้าตาด



ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

3. การติดเสียงหย่องหน้า และหย่องหลัง ผู้วิจัยพบว่าสัดส่วนความสูงต่ำของหย่องทั้งสองมีระยะห่างกันเพียง 1 หุน โดยหย่องหน้าสูง 5 หุน หย่องหลังสูง 6 หุน สังเกตได้จากหย่องหลังมีความสูงกว่าเพราะหย่องหน้ามีแป้นวางนิ้ว (Fingerboard) เสริมประกบที่พื้นคอซึงอีกชั้น ทั้งนี้หากหย่องหลังมีระดับความสูงที่เทียบเท่ากับหย่องหน้าหรือต่ำกว่า ผลกระทบที่ตามมาอาจทำให้แรงกดระหว่างสายกับลูกนับไม่ได้ระดับที่พอดีและทำให้คุณภาพเสียงไม่ใสกังวาน

ภาพที่ 26 อัตราความสูงของหย่องหน้าและหลัง



ที่มา: ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์

4. การบากร่องรับสาย เป็นขั้นตอนก่อนที่จะติดลูกนับ ครูจีรศักดิ์คำนึงเป็นประการสำคัญคือการกำหนดตำแหน่งร่องสายทั้งสองคู่จะต้องมีวิธีการบากร่องให้เท่ากัน หากบากร่องรับสายมีตำแหน่งไม่เสมอกันจะส่งผลให้สายที่เป็นคู่สามารถกระทบกันหรือสายอาจจะติดกับลูกนับทำให้เกิดเสียงบอด จากการทดลองของผู้วิจัยพบว่าร่องรับสายมีตำแหน่งที่ขนานคู่กันพอดี เมื่อบรรเลงจึงไม่พบปัญหาของสายเบียดชนกันหรือมีสายไปติดกับลูกนับ เสียงที่ได้จึงดังใสกังวานออกมาอย่างชัดเจน

5. การติดลูกนับ ผู้วิจัยพบว่าครูจีรศักดิ์ ธนูมาศมีขั้นตอนการติดโดยอาศัยความชำนาญคำนวนระยะความห่างลูกนับด้วยสายตา และขัดแต่งผิวฐานลูกนับเรียงลำดับทีละลูกเริ่มจากทางเสียงต่ำ โดยใช้นิ้วมือกดสัมผัสแตะระดับการกระทบระหว่างสายกับลูกนับให้มีน้ำหนักกดที่พอดีกัน จากการทดลองดีดไล่เสียงของผู้วิจัย พบว่าลูกนับมีระดับไล่เรียงที่สัมพันธ์กับสายกำลังดี มีน้ำหนักการกดเรียงสม่ำเสมอกันจนถึงลูกนับสุดท้าย ทำให้เสียงกังวานใสครบทุกเสียงไม่มีเสียงที่อับทึบ

6. การฉลุลายหน้าตาดซึง เป็นขั้นตอนที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงที่ทำให้เกิดการกระจายของเสียง จากการสังเกตขั้นตอนการฉลุของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้เป็นสองประเด็น ส่วนแรกคือการวัดตำแหน่งระยะห่างจากกล่องเสียงด้านล่างไปถึงจุดศูนย์กลางอยู่ที่ประมาณ 2 เซนติเมตร และห่างจากกล่องเสียงด้านบนประมาณ 3.5 นิ้ว พบว่าเป็นตำแหน่งการฉลุลายมีจุดกึ่งกลางที่พอดีไม่ห่างกับตำแหน่งหย่องหลังมากเกินไป ทำให้มีการสั่นสะเทือนจากหย่องหลังผ่านกล่องเสียงกระทบขึ้นมาถึงสายได้เป็นอย่างดี ส่วนที่สองคือลายฉลุ ลายมีขนาดไม่ใหญ่มาก แต่มีจำนวนช่องลายหลายช่องเป็นรูปวงกลม จากการทดลองของผู้วิจัยพบว่า มีเสียงดังกังวานกระจายออกมากำลังดีไม่ดังจนเกินไป

การประเมินคุณภาพเสียง และลักษณะทางกายภาพ

ผลการประเมินคุณภาพเสียงและลักษณะทางกายภาพของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่าน ได้แก่ ครูอรุณ ทิพยวงศ์ เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม และนายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม สรุปผลการประเมินตามตารางไว้ดังนี้

ชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ	คุณภาพเสียง	ลักษณะทางกายภาพ
ครูอรุณ ทิพยวงศ์	- คุณภาพเสียงดี มีความดังกังวาน ไม่เพี้ยน ตั้งระบบเสียงมาได้ดี	- ใช้วัสดุดีได้มาตรฐาน - มีสัดส่วนช่วงคอและกล่องเสียงที่ถูกต้องตามวิธีการสร้างซึง
เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่	- คุณภาพเสียงดีเป็นไปตามอุดมคติ - ติดลูกนับได้ระดับการกดนิ้วที่พอดีไม่หนักเกินไป	- สัดส่วนดี แต่ต้องเพิ่มความหนาของกล่องเสียงประมาณ 3.5 นิ้ว - แผ่นหน้าตาดหนาไปนิดต้องบางลงอีกหน่อย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	- คุณภาพเสียงถือว่าดีใช้ได้ แต่ก็อยากให้ได้เสียงที่ “ดื่มกระเทือน” ลงลึกกว่านี้	- รูปทรงสวยงามมีความประณีตในงานช่าง สัดส่วนมีความลงตัวพอดี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม	- คุณภาพเสียงอยู่ในระดับดีมากได้เสียงทุ้มนุ่มนวลตามอุดมคติ	- มีลักษณะทางกายภาพดีเยี่ยม ถูกต้องตามสูตรการสร้างซึงเป็นสองโล่ง
นายวิศาลทัศน์ รัตนมงคลเกษม	- คุณภาพเสียงถือว่าดีแต่เหมาะสมกับซึงหน้า 12 นิ้วมากกว่า	-เลือกใช้ไม้ที่แห้งสนิทดี -ความหนาของหน้าตาดอยู่ในระดับที่พอดี -ต้องเพิ่มความหนาของกล่องเสียงจาก 3 นิ้ว เพิ่มเป็น 3.5 นิ้ว จะได้ขนาดกล่องเสียงที่หนาและใหญ่ขึ้น ส่งให้มีลักษณะเสียงที่ดังกังวานเพิ่มมากขึ้น

สรุปผลการวิจัย

กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ นิยมเลือกใช้พันธุ์ไม้ในการสร้างอยู่ 2 ชนิด คือ ไม้สักและไม้ขนุน การคัดเลือกพันธุ์ไม้สร้างซึงหลวงครั้งนี้ใช้เป็นไม้ขนุน กำหนดสัดส่วนของกล่องเสียงอยู่ที่หน้า 14 นิ้ว แบ่งขั้นตอนการสร้างเป็น 7 ขั้นตอนคือ การขึ้นโครงซึง การเจาะกล่องเสียง เจาะรางไหมและเจาะหัวซึง การทำแผ่นหน้าตาด การฉลุลายหน้าตาด การติดแป้นวางนิ้ว (Fingerboard) การขัดแต่งและทาสี และการแต่งเสียง ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวง พบว่ามี 6 ปัจจัย คือ 1. การคัดเลือกพันธุ์ไม้ 2. ความหนาของกล่องเสียงและแผ่นปิดหน้าตาด 3. การติดหย่องหน้าและหย่องหลัง 4. การบากร่องรับสาย 5. การติดลูกนับ 6. การฉลุลาย และลักษณะเฉพาะปรากฏในกรรมวิธีการสร้างซึงหลวง พบอยู่ 3 ลักษณะคือ 1. ลายฉลุ 2. หัวซึง 3 แป้นวางนิ้ว (Fingerboard)

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่าครูจีรศักดิ์ได้กำหนดขนาดหน้าตาดยึดตามรูปแบบสัดส่วนในอดีตอยู่ที่หน้า 14 นิ้ว คงความเป็นเอกลักษณ์ในลักษณะทางกายภาพอย่างอดีตไว้ไม่เปลี่ยนแปลง

จากประเด็นการศึกษากรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ พบว่าสัดส่วนหรือการสร้างกำหนดเป็นสูตรซึงสองโล่ง ซึ่งเป็นข้อมูลที่สอดคล้องกับหนังสือสารานุกรมวัฒนธรรม ภาคเหนือ อธิบายสูตรการสร้างซึง (2542) โดยแบ่งสูตรการสร้างเป็นมาตรฐานคือ สูตรโล่งเกิ่ง สูตรสองโล่ง และสูตรโล่งเกิ่งปลายฝ่ามือ ครูจีรศักดิ์ได้ใช้สูตรสองโล่งกับในการกำหนดระยะคอซึงซึ่งใช้วิธีการนับกล่องเสียงเพิ่มขึ้นเป็นสองช่วง เพื่อได้ความยาวของคอซึงตามมาตรฐาน ส่งผลให้ขั้นตอนการติดลูกนับมีระยะการติดที่พอดี ด้วยความประณีตในงานช่างจึงทำให้กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศเป็นมาตรฐานทั้งคุณภาพเสียงและรูปทรงที่เป็นเอกลักษณ์ ยังสอดคล้องกับงานวิจัยภูมิปัญญาเครื่องดนตรีล้านนาเพื่อสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม โดย บูรณพันธุ์ ใจหล้า (2561) อธิบายถึงสัดส่วนการสร้างซึงขนาดปกติกำหนดหน้าซึงไว้คือ ซึงเล็ก 8 นิ้ว ซึงกลาง 10 นิ้ว ซึงใหญ่ 12 นิ้ว และชี้ให้เห็นถึงสัดส่วนซึงขนาดปกติและวิธีการนับขนาดซึงเพิ่มเป็นเลขคู่ทีละ 2 นิ้ว เรียงตามลำดับจนถึงซึงหลวงขนาดหน้า 14 นิ้ว และการใช้ไม้ขนุนสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีข้อมูลที่สอดคล้องกับงานวิจัยการสร้างและคุณภาพของเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ โดย ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2553) ซึ่งได้อธิบายถึงไม้ที่นิยมนำมาสร้างซึงส่วนใหญ่เป็นไม้ขนุน สามารถหาได้ตามแหล่งชุนชนเป็นไม้ที่มีน้ำหนักเบา เนื้อไม้มีความสวยงามเมื่อนำมาสร้างซึงจึงทำให้มีเสียงดังโปร่ง ชี้ให้เห็นว่าไม้ขนุนมีคุณสมบัติที่เหมาะสมนำมาสร้างซึง โดยเฉพาะซึงหลวงที่มีลักษณะทางกายภาพขนาดใหญ่เพราะเป็นไม้ที่มีน้ำหนักเบาสะดวกในการใช้งาน

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ มีประสบการณ์การสร้างเครื่องดนตรีโบราณประเภทเครื่องดีด คือ กระจับปี่ ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าวิจัยในกรรมวิธีการสร้างต่อไป

รายการอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. (2549). *วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคเหนือ*. รายงานทุนวิจัย กองทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จีรศักดิ์ ธนูมาศ, (19 มกราคม 2563). สัมภาษณ์.

——— , (5 กันยายน 2563). สัมภาษณ์.

——— , (6 กันยายน 2563). สัมภาษณ์.

——— , (16 พฤศจิกายน 2563). สัมภาษณ์.

——— , (18 พฤศจิกายน 2563). สัมภาษณ์.

บูรณพันธุ์ ใจหล้า. (2561). *ภูมิปัญญาเครื่องดนตรีล้านนาเพื่อสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม*. รายงานทุนวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2553). *การสร้างและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย ภาคเหนือ ซึงกลางและกลองปู่เจ่*. รายงานทุนวิจัย กองทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรเมศวร์ สรรพศรี. (2555). *เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่: ภูมิปัญญาการสืบทอดสะล้อและซึง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมและการพัฒนา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2548). *เพลง ดนตรี ปริศนา ผ้าทอ: ภูมิปัญญาทางด้านการละเล่นและการช่าง*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

รัชภร บุญรักษาเดชธนา. (2560). *การศึกษาชีวประวัติและวิธีการสอนซึงของครูพรหเมศวร์ สรรพศรี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม. (2547). *ซึง 6 สาย ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรม วัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

สุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่. (28 ธันวาคม 2563). สัมภาษณ์.

เอกพิชัย สอนศรี. (2546). *ซึงในวัฒนธรรมดนตรี จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล.

การศึกษา กระบวนการกำกับการแสดง: ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ

A STUDY ON THE PROCESS OF DIRECTING: *THE TEMPEST LAKHON CHATRI*

ชาคร ชะม้าย[1] พันพัสสา ธูปเทียน[2]
Chakorn Chamai Bhanbhassa Dhubthien

บทคัดย่อ

ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธเป็นการสร้างสรรค์การแสดงผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนระหว่างอัตลักษณ์ทางการแสดงที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกันโดยนำมาสร้างสรรค์บนพื้นที่และสภาพแวดล้อมเดียวกันเพื่อสื่อสารความคิดหรือประเด็นบางอย่างร่วมกันผ่านการแสดง ผู้วิจัยศึกษากระบวนการกำกับการแสดงและสร้างสรรค์จากบทละครเรื่องพายุพิโรธ แปลจาก The Tempest ของวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) และการแสดงละครชาตรี เพื่อค้นหาแก่นความคิดหลัก (Theme) และวิธีการนำเสนอ (Style) ที่สามารถสื่อ“สารหลัก” (Message) จากบทละครควบคู่กับอัตลักษณ์ละครชาตรีผ่านการสร้างสรรค์การแสดง

ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม จะต้องตระหนักถึงการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม ทั้งทางความคิดและทักษะทางการแสดงบนพื้นฐานความเคารพอย่างจริงใจต่ออัตลักษณ์และรากเหง้าวัฒนธรรม (Culture Source) ในกระบวนการกำกับการแสดง การกำหนดแก่นความคิดหลักเป็นขั้นตอนที่ต้องให้ความสำคัญมากที่สุด เพราะเป็นหลักสำคัญที่ผสานอัตลักษณ์การแสดงจากสองวัฒนธรรมเอาไว้ทั้งในแง่ความคิดและรูปแบบเข้าไว้ด้วยกันที่จะส่งผลต่อการสร้างสรรค์การแสดงในทุกองค์ประกอบ

นอกจากนี้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผู้กำกับการแสดงจะต้องเปิดโอกาสและผลักดันให้คณะผู้สร้างสรรค์ได้แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันเพื่อให้เกิดการผสมผสานอัตลักษณ์ทางการแสดงร่วมกัน แต่ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงจะต้องพยายามให้การปะทะสังสรรค์เหล่านี้สนับสนุนแก่นความคิดหลักเป็นสำคัญและคำนึงถึงการรักษาสมดุลระหว่างอัตลักษณ์การแสดง

คำสำคัญ: การแสดงข้ามวัฒนธรรม, ละครชาตรี

[1]นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย wynechakorn@gmail.com
[2]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย siamtheatre@yahoo.com

Abstract

The Tempest, a contemporary Lakhon Chatri, is a performance created through the intercultural performative concept. The process is crafted by the identity exchange between theatre forms of cultural differences. The aim of bringing all the elements together under the same space and environment is to convey a joint message or theme through a performance. The researcher studied the directing process and created a performance from the translation version of The Tempest by William Shakespeare and Lakorn Chatri, determining to capture the main theme and style that can best deliver the play's message while maintaining the Chatri's identity throughout the creative process.

The result of the study reveals that directing with an intercultural performative concept takes not only a thorough understanding of cultural exchange in terms of the concept and acting technique, but also genuine respect to each identity and its cultural source.

During the directing process, the essential factor that needs to be paid attention to is defining the main theme because it works as the key element that holds together the two cultural identities and contains the core concept and forms that dictate the rest of the performance's creative process.

In leading the creative process, it is important that the researcher as a director stays open and pushes creative team members to exchange their expertise in order to highlight the motif of identity exchange. However, the director must also control the team's ideation according to the main theme and the balance between the two theatre forms.

Keyword: Intercultural performative, Lakhon Chatri

บทนำ

กระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural performative Concept) เป็นสร้างสรรค์การแสดงโดยนำเอาการแสดงจากต่างวัฒนธรรมมาปะทะสังสรรค์ที่มักนำไปสู่การผสมผสานรูปแบบใหม่ การต่อรองอำนาจทางวัฒนธรรมหรือความพยายามรักษาอัตลักษณ์จนเกิดเป็นสร้างการแสดงชิ้นหนึ่งที่สื่อสารประเด็นบางอย่างร่วมกัน

เมื่อผู้วิจัยศึกษาในระดับปริญญาตรีได้มีโอกาสร่วมงานกับ ครูกัญญา ทิพโยสถ ศิลปินละครชาตรี ผู้วิจัยมองเห็นความสามารถของครูละครชาตรีท่านนี้ ทั้งอนุรักษ์ละชาตรีแบบดั้งเดิมและมีความสนใจในการสร้างสรรค์งานวิถีอื่น จนกระทั่งผู้วิจัยได้มาศึกษาหลักสูตรปริญญาโท ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยมีความสนใจด้านการกำกับการแสดง และมีความเชื่อว่าโลกของศิลปะการแสดงไม่มีพรมแดนทางวัฒนธรรม จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยร่วมกับศิลปินพื้นบ้านละครชาตรี

ผู้วิจัยตั้งคำถามวิจัยว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมโดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงเพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถนำเสนอสารหลักจากบทละครเรื่องพายุพิโรธและสามารถนำเสนออัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีได้อย่างไร บทความวิจัยฉบับนี้จึงต้องการศึกษา การสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative) ระหว่างการแสดงละครชาตรีและบทละคร The Tempest ของ วิลเลียม เชกสเปียร์ โดยการใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์เพื่อสร้างละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถนำเสนอสารหลักของบทละครและอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีแก่ผู้ชมไทยร่วมสมัย โดยอภิปรายและนำเสนอให้เห็นการศึกษาและกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดง ที่อาจนำไปสู่แนวทางหรือข้อค้นพบและถกเถียงเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการแสดงร่วมสมัยแก่ผู้สนใจต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) และการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

2. เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดงบทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

สมมติฐานงานวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) โดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์สามารถนำเสนอแก่นความคิดหลักของบทละครและสะท้อนอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีให้แก่ผู้ชมไทยร่วมสมัยได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) และกระบวนการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

2. ทำให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดงบทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

ขอบเขตงานวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้จำกัดเฉพาะการแสดงละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ และบทละคร The Tempest (พายุพิโรธ) ฉบับแปลของ รองศาสตราจารย์ นพมาส แววหงส์

ระเบียบวิธีวิจัย

1. ค้นคว้าและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม การกำกับการแสดง การแสดงละครชาตรี และแนวคิดเกี่ยวกับวิลเลียม เชกสเปียร์ จากหนังสือ ตำรา บทความวิชาการ และสัมภาษณ์ เพื่อนำมาสังเคราะห์กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง

2. ศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครเพื่อกำหนดแนวทางกำกับ

3. ประชุมวิเคราะห์ตีความบทละครและศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี (Read-through and Table Work) ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์

4. กระบวนการสร้างและฝึกซ้อมการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์

5. นำเสนอการแสดงต่อสาธารณะชน

6. ประมวลความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงและผู้ชมทั่วไป และคณะผู้สร้างสรรค์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ประเมินผลวิเคราะห์ร่วมกัน

7. วิเคราะห์และสรุปผลเป็นรายงานการวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

ทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการกำกับการแสดง เพื่อนำเอามาเป็นหลักในการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ อีกทั้งศึกษาอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรีและแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงและบทละครของวิลเลียม เชกสปียร์ เพื่อให้เข้าใจอัตลักษณ์ของการแสดงและนำไปสู่การกำหนด แก่นความคิดหลัก (Theme) และวิธีการนำเสนอ (Style) ของผู้กำกับ เพื่อสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถสื่อสารหลัก (Message) จากบทละครและอัตลักษณ์ของละครชาตรีนำเสนอดังต่อไปนี้

1. แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการกำกับการแสดง

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม เป็นการสร้างสรรค์การแสดงภายใต้ยุคหลังสมัยใหม่ (Post modern) โดยใช้วิธีการรื้อสร้าง (deconstruction) สิ่งที่ประกอบสร้างขึ้น ที่นำไปสู่การวิพากษ์ความเชื่อที่บดบัง แนวคิดนี้จึงมุ่งนำเสนอมนุษย์ในชุมชนและท้องถิ่น (นพมาส, 2560) หลักหนึ่งที่สำคัญของแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมคือการผสมผสาน จัดวาง และแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน หรือเกิดการแลกเปลี่ยนทั้งสองฝ่ายของวัฒนธรรม (Two-way flow) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่ข้ามเส้นแบ่งทางอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Jacqueline Lo, &Helen Gilbert, 2002) การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงเป็นการสร้างสรรค์ละครลูกผสม (Hybrid) ที่ถูกผลักดันให้เกิดการปะทะสังสรรค์ในระดับสากลระหว่างวัฒนธรรมและการแสดงพื้นที่ รวมทั้งมีขอบเขตการสร้างสรรค์ที่กว้างเปิดให้มีอิสระในการค้นหาทางเลือกและวิพากษ์ จนไปถึงการข้ามเส้นแบ่งของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ชนชาติ ชาติพันธุ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ดี การแสดงข้ามวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งเพิ่งเกิดขึ้นเพราะในอดีตมนุษย์มีการ แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมอยู่เสมอทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมถึงศิลปะการแสดง แต่การแสดงข้ามวัฒนธรรมเกิดเป็นแนวคิดทางการสร้างสรรค์โดยเริ่มต้นจากนักการละครตะวันตกช่วงศตวรรษที่ 20 ที่ให้ความสนใจในปรัชญาและศาสตร์การแสดงของตะวันออก ต่อมาทำให้เกิดการตั้งคำถามถึงการหยิบยืมเอาการแสดงจากต่างวัฒนธรรมนำเสนอผ่านกรอบคิดแบบตะวันตกเป็นการช่วงชิงทางวัฒนธรรม (Cultural hegemony) ภายใต้ทฤษฎี Orientalism ของ Edward Said ชี้ให้เห็นถึงวาทกรรมที่ชาวตะวันตกผลิตสร้างภาพแทนของตะวันออก จึงทำให้นักการละครตะวันออกเริ่มลุกขึ้นมาการศึกษาและสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม

ทั้งนี้ทั้งนั้น การโต้ของขั้วตรงข้าม (Binary opposition) ในการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นอย่างเสมอไม่ว่าจะเป็นตะวันออกกับตะวันตก เหนือกับใต้ ตัวเรากับคนอื่น และสุนทรียะกับการเมือง การปะทะเหล่านี้มีจุดประสงค์เพื่อนำไปสู่การรักษาสมดุลร่วมกัน แม้ว่าฟังดูเป็นเพียงอุดมคติแต่กระบวนการผสมผสานสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมสามารถสร้างขึ้นภายใต้การทดลองเพื่อมุ่งสู่อุดมคติของความหลากหลายทางวัฒนธรรมและความเป็นสังคมโลก โดยตระหนักว่าสุนทรียะไม่เคยปิดกั้นหรือปฏิเสธการร่วมกับการเมืองของสังคมมาก่อน เพราะฉะนั้นการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงมีโจทย์ที่มักจะท้าทาย สร้างแรงขับเคลื่อน ความคิดเชิงวิพากษ์และอุดมคติของสุนทรียะของตัวผู้สร้างสรรค์ที่จะจินตนาการไปถึงได้ ทั้งนี้ไม่จำเป็นต้องมีกรอบคิดที่ใหญ่ทั้งในแง่องค์ประกอบการแสดงหรือผลงานการแสดง แต่ควรจะชี้เฉพาะเจาะจงในรายละเอียดของสิ่งที่ต้องการนำเสนอและบริบทแวดล้อม รวมถึงมุ่งหวังที่จะสื่อสารอุดมคติของการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่อาจจะปรากฏเพียงชั่วคราวผ่านการสร้างสรรค์แสดง (McIvor, C., & King, J., 2019)

การกำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม จึงไม่ได้มุ่งแต่สร้างสรรค์ผลงานการแสดงแต่ให้ความสำคัญถึงกระบวนการสร้างสรรค์ตั้งแต่การริเริ่มกำหนดโจทย์และจำเป็นที่จะต้องสนใจเปิดกว้างประเด็นร่วมสมัยใหม่อื่นๆหรือเปิดโอกาสทุกความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ เพื่อสะท้อนแก่นแกนที่เป็นสากลร่วมกัน ทั้งนี้ความเป็นสากลที่กล่าวมิได้หมายถึงความจริงกลาง ๆ ที่ปรากฏในทุกวัฒนธรรม แต่ทว่านำไปสู่ลักษณะผสมผสานข้ามพ้นทางวัฒนธรรม (Transcultural) ที่ร่วมกันแลกเปลี่ยน สร้างสรรค์บนนิเวศการแสดง (Performance ecology) บนพื้นที่บริบทแวดล้อม วัตถุดิบ กระบวนการ และภูมิรู้ของคณะผู้สร้างสรรค์ (McIvor, C., & King, J., 2019) แต่ขอบเขตที่กว้างไม่จำกัดนี้ผู้กำกับจะต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่โดยมิละเลยสิ่งที่เดิม ไม่ทำตามอำเภอใจ ในฐานะผู้กำกับจะต้องเป็นผู้กำหนดพื้นฐานร่วมกันของการสร้างสรรค์ชิ้นนี้ โดยโจทย์สำคัญของผู้กำกับต้องตอบตัวเองให้ได้ว่าอยากนำเสนออะไรอย่างชัดเจน

ดังนั้น ผู้กำกับจึงต้องค้นหา “แก่น” หรือ “แกนหลัก” (Theme) ที่จะเป็นตัวกำหนดแนวทางในการกำกับหากแกนหลักมีความชัดเจนผสมผสานอย่างลงตัว นำไปสู่การเลือกสรรองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดง ฉะนั้นผู้กำกับจะต้องสกัดความหมายของบทละครและรูปแบบ (Form) เหมือนกับสร้างกรอบคิดให้แก่การแสดงชิ้นนี้ขึ้นมาใหม่เหมือนเป็นผู้สร้างขึ้นมาเองทั้งหมด (พันพัสสา ธูปเทียน, 2559) กระบวนการทำงานของผู้กำกับจึงเป็นการทำงานกับตัวเองเป็นหลัก การจะตัดสินใจกำกับละครเรื่องหนึ่งผู้กำกับจำเป็นต้องชัดเจน เพื่อให้ทิศทางโดยขั้นตอนการเตรียมงานก่อนเริ่มพบณะผู้สร้างสรรค์และการฝึกซ้อมเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่ให้ผู้กำกับต้องตรวจสอบ ค้นคว้าและกำหนดทิศทางอย่างชัดเจน

2. ละครชาตรีแบบฉบับ ครูกัญญา ทิพโยสถ เชื้อสายบ้านเรืองนนท์

ละครชาตรี จัดเป็นการแสดงเก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย ต้นกำเนิดยังเป็นข้อถกเถียงที่ไม่อาจจะสรุปได้แน่ชัด มีข้อสันนิษฐานว่าอาจจะเป็นต้นแบบของละครร้อง รำ ของไทย มีข้อสันนิษฐานที่มาผ่านมุมมองเชิงประวัติศาสตร์โดยอาจจะแบ่งออกเป็น 2 ทาง คือ แนวที่หนึ่ง ละครชาตรีอาจจะได้รับอิทธิพลจากการแสดงของอินเดียที่เรียกว่า “ยาตรา” เนื่องจากมีองค์ประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกับการแสดงโนราในภาคใต้ และพัฒนาต่อมาเป็นชาตรีก่อนจะเผยแพร่มาสู่ภาคกลาง แนวทางที่สอง การแสดงดังกล่าวเป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่เดิมของกรุงศรีอยุธยา โดยกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงตั้งข้อสัณนิษฐานว่าเป็นการแสดงของชาวบ้านตั้งแต่เดิมของกรุงศรีอยุธยา ก่อนจะเผยแพร่ลงไปภาคใต้ (สุกัญญา สุจฉายา, 2556)

อย่างไรก็ตามชื่อ “ละครชาตรี” เพิ่งปรากฏในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเกี่ยวข้องกับการย้ายมาของคณะละครทางใต้ 2 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อประมาณ พ.ศ.2312 คณะละครในราชสำนักนครศรีธรรมราชได้มาประชันกันในงานเฉลิมฉลองพระแก้วมรกต และครั้งที่ 2 เมื่อปี พ.ศ.2375 ในรัชสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการส่งกองทัพไปปราบเหตุร้ายแรงทางหัวเมืองใต้ ส่งผลให้ผู้คนอพยพตามกลับมาเมืองหลวงโดยตั้งถิ่นฐานมาอยู่บริเวณสนามกระบือควาย หรือบริเวณถนนหลานหลวง ชุมชนนางเลิ้งในปัจจุบัน (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 2523) อาจสรุปได้ว่าคณะละครภาคใต้ได้พัฒนารูปแบบการแสดงโนรา-ชาตรี หรือ โนราห์ มโนราห์ ทางใต้มาร้องเล่นอย่างชาวบางกอกในยุคสมัยนั้น

ละครชาตรีเป็นละครรับจ้างที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายอีกทั้งมีความสนุกสนาน สามารถเล่นได้ทั้ง งานศพ งานแต่งงาน แก้บน ขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ประกอบกับความศักดิ์สิทธิ์ในการแก้สินบนส่งผลให้ทำให้ละครชาตรีเป็นที่นิยมในยุคสมัยหนึ่ง จนกระทั่งค่อย ๆ เสื่อมความนิยมตามยุคสมัย เมื่อสังคมไทยเริ่มเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ ส่งผลต่อวิถีชีวิตและรสนิยมการชมการแสดง

ละครชาตรีเป็นการแสดงที่กระจายอยู่หลากหลายแห่งในบริเวณภาคกลางมีรูปแบบอัตลักษณ์การแสดงแตกต่างกันไป แต่สิ่งที่ผู้แสดงต้องมีเหมือนกันคือการใช้ทักษะทั้ง ร้อง รำ และเจรจาที่ใช้วิธีการด้นสด โดยให้ความสำคัญช่วงการเจรจา ที่ผู้ชมคาดหวังความสนุกสนานจากนักแสดงที่จะต้องตีบทให้แตก[2] โดยละครชาตีอาจจะแบ่งออกเป็นส่วนพิธีกรรมและการแสดง ส่วนบทละครนิยมใช้บทละครนอกและนิทานพื้นบ้าน ปัจจุบันมีการลดทอนส่วนพิธีกรรม และดนตรีประกอบการแสดงสามารถนำปี่พาทย์เข้ามาผสมได้

ในปัจจุบันบริเวณนางเลิ้งยังมีตรอกละครย่านหลานหลวงที่เคยเป็นที่อาศัยของกลุ่มละครที่อพยพมาจากทางใต้แต่หลายคณะได้เปลี่ยนอาชีพโยกย้ายไปตามสังคมที่เปลี่ยนแปลง หากก็ยังมีบางส่วนที่ยังคงยึดอาชีพรับจ้างเกี่ยวกับการแสดง มิเพียงเฉพาะละครชาตรีอย่างเดียว และยังคงอาศัยอยู่ในตบริเวณนั้น เช่นคณะจงกลโปร่งน้ำใจ,บ้านนราศิลป์,ลิเกคณะทองหล่อจูวงษ์,คณะดำรงศิลป์ เป็นต้น รวมถึงครูกัญญา ทิพโยสถหรือที่เรียกกันในวงการแสดงว่า “สุกัญญา เรืองนนท์” สืบเชื้อสายจากบ้านละครชาตรีสกุลเรืองนนท์ ที่มีประวัติและชื่อเสียงยาวนาน สืบเชื้อสายย้อนไปได้ถึงครั้งที่คณะละครทางใต้ย้ายเข้ามาตั้งรกรากในช่วงต้นรัตนโกสินทร์

ผู้วิจัยได้เชิญครูกัญญา ทิพโยสถ ศิลปินละครชาตรีที่ยังแสดงละครแบบดั้งเดิมและเปิดกว้างงานร่วมสมัยมาเป็นผู้ถ่ายทอดขนบการแสดงในการสร้างสรรค์ครั้งนี้โดยผู้วิจัยได้สังเกตและสัมภาษณ์ถึงขนบและกลวิธีการแสดง ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 ขั้นตอนการแสดงและวิธีการแสดง

มีการปรับเปลี่ยนตามลักษณะของงานตามผู้ว่าจ้างและจุดประสงค์ของการแสดง โดยขั้นตอนมีหลักมีดังต่อไปนี้

2.1.1 บรรเลงดนตรีเข้า บทโหมโรงประกาศหน้าบท ด้วยทำนองเพลงโทน มีใจความกล่าวถึงเชิญครูสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาชมการแสดง และร้องขอการแสดงเป็นไปด้วยดี โดยมากหัวหน้าคณะจะเป็นผู้นำร้องตั้งบทและมีผู้ตีกรับและ

[2]การที่นักแสดงเข้าใจตัวละครและบทเป็นอย่างดีมาก จนสามารถด้นสดได้อย่างมีไวพริบ

ฉิ่งและ นักแสดงคนอื่นทำหน้าที่เป็นลูกคู่ร้องรับ โดยจะร้องรับคำท้าย 2 ครั้งในจังหวะกระชับไม่มีการตีท่ารำจะมีการนั่งพนมมือร้องเฉย ๆ ขอการแสดงเป็นไปด้วยดีเหมือนเป็นการเตรียมตัวก่อนเริ่มการแสดง และเป็นขนบการแสดงที่ไม่ค่อยได้พบบ่อยนักในการแสดงละครชาตรียุคปัจจุบันมีบทร้องดังต่อไปนี้

บทโหมโรงประกาศหน้าบท

(ตั้งบท) **โหมโรงลูกจะตั้ง _ _ เป็นนะโม** **พระอิติปิโสภัควา** (ลูกคู่รับ) พระอิติปิโสภัควา
(ตั้งบท) **ไหว้พระพุทธบาท_ _พระศาสดา** **ธัมมังสังฆาครูอาจารย์** (ลูกคู่รับ) ธัมมังสังฆาครูอาจารย์
(ตั้งบท) **ลูกจะไหว้คุณครู _ _ ผู้ประสิทธิ์** **จะไหว้คุณพระบิตุลามาลย์** (ลูกคู่รับ) ไหว้คุณพระบิตุลามาลย์
(ตั้งบท) **ธัมมังสังฆา _ _ ครูอาจารย์** **โปรดปรานสั่งสอนแต่ก่อนมา** (ลูกคู่รับ) โปรดปรานสั่งสอนแต่ก่อนมา
(ตั้งบท) **ครูสอนให้ลูกขีด _ _ ลูกเขียน** **ครูสอนให้ลูกเรียนมโนราห์** (ลูกคู่รับ) สอนให้ลูกเรียนมโนราห์
(ตั้งบท) **ประกาศไปนัก _ _ จะชักช้า** **ค่ำแล้วก็มาอยู่ไรไร** (ลูกคู่รับ) ค่ำแล้วก็มาอยู่ไรไร
(ตั้งบท) **มาเราค่อยจับ _ _ ค่อยจ้อง** **มาเราค่อยร้องค่อยไป** (ลูกคู่รับ) มาเราค่อยร้องค่อยไป
(ตั้งบท) **ค่ำเอ๋ยก็มา _ _อยู่ไรไร** **ชอบไปด้วยยามพระเวลา** (ลูกคู่รับ) ชอบไปด้วยยามพระเวลา
ครั้นได้เวลาเอย (ทอด)

(กัญญา ทิพโยสถ, สัมภาษณ์, 15 เม.ย. 2564)

2.1.2 บทไหว้ครูชาตรี (บทกาศครู) ร้องด้วยทำนองร่าย ร้องรับคำเดียวในจังหวะกระชับขึ้น คำร้องไหว้ครูมีความหมายถึงการเคารพบูชาครู โดยตามจริงมีความยาวกว่านี้ แต่โดยส่วนมากจะร้องจบตรงนี้เป็นการลดทอนพิธีกรรมเพื่อรักษาเวลาและความกระชับในการแสดง

บทไหว้ครูชาตรี

(ตั้งบท) **คุณเอย_ เออ_เฮ้อ_เอย_ครูเอย เหมือนฝั่งเอย - - เหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา**
(ลูกคู่รับ) ลักเจ้าเอย คุณครูเหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา
(ตั้งบท) **สิ้นๆ จะแห้งแล้วก็ไหลมา ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด**
(ลูกคู่รับ) สิ้นๆ จะแห้งแล้วก็ไหลมา ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด
(ตั้งบท) **สิบนิ้วลูกจะยกยกขึ้นดำเนิน สรรเสริญพระคุณพระพุทธ**
(ลูกคู่รับ) สิบนิ้วลูกจะยกยกขึ้นดำเนิน สรรเสริญพระคุณพระพุทธ
(ตั้งบท) **จำศีลเสียแล้วให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสร็จแล้วจะสวดมนต์**
(ลูกคู่รับ) จำศีลเสียแล้วให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสร็จแล้วจะสวดมนต์
(ตั้งบท) **ลูกจะไหว้พระพุทธพระธรรมเจ้า ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม**
(ลูกคู่รับ) จะไหว้พระพุทธพระธรรมเจ้า ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม
(ตั้งบท) **เล่นที่ไหนให้ดีให้มีคนรัก หยุดพักก็ดีมีคนชม**
(ลูกคู่รับ) เล่นไหนให้ดีให้มีคนรัก หยุดพักให้ดีมีคนชม
(ตั้งบท) **ยกไว้ใส่เกล้ายกไว้ใส่ผม ถวายบังคมทุกราตรี**
(ลูกคู่รับ) ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม ถวายบังคมทุกราตรี

(กัญญา ทิพโยสถ, สัมภาษณ์, 15 เม.ย. 2564)

2.1.3 บทร้องรำซัดหน้าเตียงบูชาครู ร้องด้วยทำนองโทนประกอบตีท่ารำตามบทโดย ลูกคู่ร้องรับ 2 คำในจังหวะกระชับขึ้น หลังจากจบบทต่อด้วยการออกรำซัด 12 ท่าพื้นฐานเรียงต่อกัน โดยแต่ละคณะก็จะมีบทร้องรำซัดและลีลาการรำที่แตกต่างกันไป เนื้อความเกี่ยวข้องกับการโหยหาคิดถึงจากพลัดพรากการลาจากสิ่งที่เป็นที่รัก โดยหัวหน้าคณะหรือผู้แสดงหลักจะเป็นผู้ออกซัด โดยมีบทร้องดังนี้

บทร้องรำซัดหน้าเตียงบูชาครู

(ตั้งบท) **ตัวพี่_ชาตรี_ เหมือนนกเอย_สาเอย_ลิกา** (ลูกคู่รับ) เออ_เฮ้อ_เอ๋ย ตัวเอ๋ยพี่_ชาตรี เหมือนนกเอยสาลิกา
(ตั้งบท) **น้องเอ๋ยตัวพี่_ชาตรี เหมือนนกสาลิกา** (ลูกคู่รับ) ชาตรี เหมือนนกสาลิกา ชาตรี เหมือนนกสาลิกา
(ตั้งบท) **ไม่มีคู่กินเที่ยวบินหา ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี** (ลูกคู่รับ) ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี
(ตั้งบท) **เกณฑ์ชะตาอาภัพให้อับหมอง มาไร้คู่อยู่ครองเศร้าหมองศรี** (ลูกคู่รับ) มาไร้คู่อยู่ครองเศร้าหมองศรี
(ตั้งบท) **เล็ดลอดสอดหาแม่นางนารี น้องรักปักษีไม่พบนวล** (ลูกคู่รับ) น้องรักปักษีไม่พบนวล
(ตั้งบท) **แสนละห้อยสร้อยเศร้ามาเย้ายวนจิต เช้าค่ำร่ำคิดให้เร่รวน** (ลูกคู่รับ) เช้าค่ำร่ำคิดให้เร่รวน
(ตั้งบท) **พี่หลบฝนทนฟ้าตามหานวล ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย** (ลูกคู่รับ) ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย
(ตั้งบท) ได้ยินเสียงนกกรด มันมาทดร้อง ใจคะนึงถึงน้องไม่รู้วาย (ลูกคู่รับ) ใจคะนึงถึงน้องไม่รู้วาย
(ตั้งบท) **พี่ได้ยินเสียงฟ้า ลงมาพาดสาย ใจละห้อยไม่วายถึงนวลนาง** (ลูกคู่รับ) ใจละห้อยไม่วายถึงนวลนาง
(ตั้งบท) โอ้แม่ร่มโพธิทองพี่ร้องเรียกหา ผันแปรแลมาอยู่รอบข้าง (ลูกคู่รับ) ผันแปรแลมาอยู่รอบข้าง
(ตั้งบท) **ใจพี่หวนควญไปถึงนาง ใจระเวียงเพียงพางม้วยอาสัญ** (ลูกคู่รับ) ใจระเวียงเพียงพรางม้วยอาสัญ
เอ้ย ใจเพียงอาสัญ เอย

(กัญญา ทิพโยสถ, สัมภาษณ์, 15 เม.ย. 2564)

2.1.4 เข้าเรื่องหรือจับเรื่อง ตัวละครที่จะแสดงถัดก็จะเข้ามา เข้าบทการแสดงโดยความยาวก็ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้าง บทการแสดงคัดเลือกตอนสำคัญจากละครพื้นบ้านและละครนอกมาใช้แสดง ในการดำเนินเรื่อง เน้นกระชับฉับไว เน้นบทเจรจา ตลกขบขัน ไม่เคร่งครัดเรื่องคำหยาบ ทะลึ่ง มีการสอดแทรก เหตุการณ์ปัจจุบันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะฮือฮาแก่ผู้ชม สำหรับกระบวนท่ารำนั้นชาตรีมีท่ารำพื้นฐาน 12 ท่าเป็นหลักจากรำซัด โดยมักเป็นการตีท่ารำตามบท กระบวนท่ารำมาจากแม่ท่า ไม่เคร่งครัด นักแสดงส่วนมากใช้ผู้หญิงในการแสดงทั้งหมด มักใช้ผู้ชายเป็นตัวตลกและ ตัวประกอบอื่น ๆ ที่ไม่ได้ร้องและรำ แต่ปัจจุบันไม่เคร่งครัดนักสามารถปรับเป็นชายจริงหญิงแท้ได้ตามเหมาะสม นักแสดงควรมีทักษะการร้องรำ และเข้าใจบทและตัวละครอย่างดี นอกจากนี้ยังต้องมีไหวพริบในการแสดง พร้อมจะปรับเปลี่ยนรับส่งทุกเมื่อ

2.2 บทเพลงและดนตรี

เพลงร้องที่มักใช้ ได้แก่ ทำนองโทน ทำนองร่าย ทำนองครวญโทน และทำนองกำพลัด แต่ก็สามารถหยิบยืมเพลงไทยและเพลงแบบละครนอกมาใช้ประกอบการแสดงตามความเหมาะสม เครื่องดนตรีใช้ 5 ชิ้น โดยมี ปี่เป็นเครื่องบรรเลงทำนอง และเครื่องกำกับจังหวะมี โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง และกรับ

2.3 ลักษณะการแต่งกาย

บทหลักแต่งยืนเครื่องพระ-นาง โดยนุ่งผ้ายก มีลวดลายที่ปักบนเครื่องแต่งกาย ปักด้วยดิ้นบ้างแต่นิยมใช้เลื่อมเพราะมีราคาถูกกว่า เน้นความคงทน มักปักลวดลายเถาวัลย์ ใบไม้ ดอกไม้ เป็นต้น บางชุดก็มีเครื่องตกแต่งอื่น ๆ ได้ ส่วนบทร้อง ๆ ตัวประกอบอื่น ๆ มักแต่งตัวโดยทั่วไปของประเภทตัวละครนั้น ๆ หากเป็นบทตลกมักให้สวมเสื้อหลายดอกสีสันสดใส

2.4 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดงทำเอาง่ายๆ ให้พอเข้าใจและสามารถใช้แสดงได้ ไม่นิยมการสร้างฉากมากมาย การแสดงโดยทั่วไปจัดการตามหน้างานพื้นที่ได้รับการว่าจ้าง การจัดสถานที่มีเพียง ตั่ง 1-2 ชิ้น และเสื่อปูสำหรับนักดนตรี

3. วิลเลียม เชกสเปียร์ และบทละครพายุพิโรธ (The Tempest)

วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) มีชีวิตในช่วงระหว่าง ค.ศ.1546-1616 เป็นนักเขียนบทละครที่ได้รับการยกย่องในระดับโลก เรื่องราวชีวิตของเขายังคงเป็นข้อถกเถียงถึงตัวตนของเขาที่ยากจะสรุป แต่สิ่งกล่าวได้คือชื่อของเขาอยู่ในหลากหลายสถานะ กวี นักแสดง และนักเขียนบทละครได้รับความนิยมและยกย่องที่เรียกได้ว่าประสบความสำเร็จที่สุดในบรรดานักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของอังกฤษ

ช่วงเวลานั้นศิลปะการละครของยุโรปก็ต่างพัฒนารุ่งเรือง ในอังกฤษมีความเจริญทางด้านศิลปะการละครเป็นอย่างมาก มีปัจจัยหลากหลาย โดยเฉพาะเมื่อสมเด็จพระราชินีเอลิซาเบทที่ 1 ขึ้นครองราชย์ ทรงสั่งให้ยุติละครศาสนาเพื่อยุติความขัดแย้งอย่างเด็ดขาด จนมีผู้เรียกละครในยุคสมัยนี้ของอังกฤษว่าละครสมัยเอลิซาเบท หรือเอลิซาเบธัน (Elizabethan Drama) (กุลวดี, 2558) อาจเรียกได้ว่าการละครในช่วงเวลานั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยทางเศรษฐกิจ การผลิตงานตามความต้องการของผู้ชม ผู้จ้าง กลุ่มผู้ชมละครมีทุกชนชั้นมีผลต่อการแสดงมากโดยการเสพละครเพื่อความบันเทิงโดยแท้จริง สถานที่ทำการแสดงมีทั้งในกลางแจ้งและในพื้นที่ปิดโรงละคร เดอะ โกลบ (The Globe) เป็นโรงละครแห่งหนึ่งที่มีชื่อเสียงมากและมีความเกี่ยวข้องกับเชกสเปียร์ ทั้งในฐานะผู้ถือหุ้นและละครหลายเรื่องของเขาก็จัดแสดง โรงละครนี้สร้างขึ้นปี ค.ศ.1598 มีพื้นที่กลางแจ้งที่มีเวทียื่นออกมาเป็นพื้นที่การแสดง สำหรับผู้ชมมี 3 ชั้น โดยอยู่ล้อมรอบเวทีคล้ายอัฒจันทร์ โดยสามารถยืนดูกลางแจ้งทำให้สามารถเห็นและใกล้ชิดผู้แสดง ช่วงเวลานั้นนักแสดงทั้งหมดเป็นผู้ชายบทผู้หญิงใช้เด็กที่เสียงยังไม่แตกหนุ่ม เครื่องแต่งกายโดดเด่นมากเป็นไปตามสมัยนิยม ในช่วงเวลานั้นบทละครมีเป็นสิ่งที่มีค่ามาก ชื่อนักเขียนบทก็มีผลต่อความนิยมของผู้ชมทำให้โรงละครแต่ละที่เก็บรักษาบทต้นฉบับอย่างดี การแสดงและบทละครของเชกสเปียร์มีลักษณะเฉพาะตัว ทั้งการวางโครงเรื่องที่หลากหลายสลับซับซ้อน บทเขียนด้วยภาษาสละสลวยลุ่มลึก ใช้เทคนิคการประพันธ์โดยใช้หลักๆ คือ กลอนเปล่า กลอนมีสัมผัส และร้อยแก้ว การวางตัวละครที่สะท้อนให้เห็นความเป็นมนุษย์อย่างรอบด้านทั้ง รัก โลภ โกรธ หลง

บทละครเรื่อง *The Tempest* เขียนในช่วงประมาณปี ค.ศ.1611-1612 ถูกสันนิษฐานว่าเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายที่เชกสเปียร์เขียนคนเดียว โดยมีเรื่องเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเหนือจินตนาการเวทมนตร์ ที่สอดแทรกปรัชญาแง่คิดสอนใจ ถึงคุณธรรมยิ่งใหญ่การให้อภัย เป็นเรื่องราวของพรอสเพโรกษัตริย์ผู้ถูกหักหลังถูกจับลงเรือพร้อมมิแรนดาลูกสาว ลอยมาติดเกาะกลางทะเลตลอดเวลา 14 ปี ศึกษาเวทมนตร์ปกครองเกาะ วันคืนผ่านไปศัตรูล่องเรือผ่านเกาะจึงบันดาลให้มาติดเกาะแล้วใช้เวทมนตร์สั่งการภูตเพื่อล้างแค้น แต่ในท้ายที่สุดก็ตระหนักถึงคุณธรรมปล่อยวางลงและให้อภัย อย่างไรก็ดี มีผู้วิพากษ์บทละครชิ้นนี้ในประเด็นเรื่องของการล่าอาณานิคมของตะวันตก ไว้หลากหลาย ประเด็นหนึ่งกล่าวถึงตัวละครคาลิบัน ในฐานะคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่บนเกาะมีรูปร่างอัปลักษณ์ป่าเถื่อนและดิบหยาบ เมื่อพรอสเพโรเข้ามาปกครองก็สอนภาษาเปรียบเหมือนเป็นผู้ปกครองที่นำพาความเป็นอารยะ (Civilization) รวมถึงแสดงตนเป็นคนเหนือกว่าคนพื้นเมือง สะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความเหนือกว่าของชาวตะวันตกที่พยายามยัดเยียดความรู้แบบตะวันตกให้คาลิบันที่เป็นตัวแทนของด้านมืดที่ไม่ได้หมายถึงแค่ผิวสีแต่เป็นสร้างขั้วตรงข้ามระหว่างตะวันตกกับดินแดนอื่น ๆ (ดนยา ทรัพย์ยิ่ง, 2548)

ผลงานของวิลเลียม เชกสเปียร์ ถูกนำเสนอมาหลากหลายรูปแบบตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ทั้งแบบคลาสสิคและร่วมสมัย เป็นเครื่องยืนยันความสามารถทางศิลปะของเขาจนได้รับการยกย่องว่าเป็นอมตะเหนือกาลเวลา กลายเป็นตัวแทนสิ่งที่นำเสนอวัฒนธรรมตะวันตกได้เป็นอย่างดี อีกทั้งแก่นเรื่องและตัวละครแสดงถึงความเป็นมนุษย์ในรอบด้าน ที่สามารถเชื่องโยงมีอยู่ในทุกบริบทวัฒนธรรม จึงไม่แปลกที่นิยมนำมาสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม ทว่าความยิ่งใหญ่และอมตะของเขาไม่ควรเป็นกรอบที่ขัดขวางการสร้างสรรค์ในทางกลับกันการทำใหม่ก็ต้องไม่ละทิ้งแก่นสำคัญเช่นกัน

ขั้นตอนการดำเนินวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการกำกับการแสดง ออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ การเตรียมการสร้าง (Pre-production), กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production) และกระบวนการหลังสร้าง (Post-production) นำเสนอต่อไปนี้

1. ขั้นตอนการเตรียมการสร้าง (Pre-production)

กระบวนการนี้นำเสนอการเตรียมตัวของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง ในการศึกษาวิเคราะห์บทละครและการแสดงละครชาตรีเพื่อกำหนดแนวทางเพื่อการกำกับการแสดง

1.1 การศึกษาวิเคราะห์บทละครและตัวละคร

ผู้วิจัยเริ่มต้นศึกษาตีความบทละครพายุพิโรธ โดยใช้การอ่านทั้งหมดสามครั้ง โดยการอ่านแต่ละครั้งมีการกำหนดวัตถุประสงค์ต่างกันไป รอบที่ 1 เพื่ออรรถรสของบทละคร รอบที่ 2 เพื่อเก็บรายละเอียดของบทละคร และรอบที่ 3 เพื่อตรวจสอบสารหลักของการแสดงที่ต้องการจะสื่อสารและรอบนี้คำนึงในการสร้างสรรค์จริงมากขึ้น โดยการทั้งหมดเพื่อตรวจสอบสารหลัก (message) ของบทละคร ผู้วิจัยใช้วิธีการแบ่งยูนิต (Unit) ในแต่ละช่วงของบทละครเพื่อให้เห็นการกระทำ (Action) ความต้องการ (Objective) เป้าหมาย (Goal) และเส้นการกระทำ (through line of action) ของตัวละครทั้งเรื่อง นอกจากนี้ เพื่อให้ผู้วิจัยให้ฐานะผู้กำกับเข้าใจตัวละครอย่างลึกซึ้ง ให้มองเห็นตัวละครทุกมิติเพื่อไม่ให้ตัดสินตัวละครอย่างผิวเผิน โดยคำนึงถึงจุดประสงค์เพื่อทำความเข้าใจตัวละครก่อนจะเข้าสู่กระบวนการค้นหาและสร้างตัวละครร่วมกับนักแสดง โดยในระหว่างการอ่านบทจะมีการจดบันทึกเอาไว้เพื่อนำไปใช้ขั้นตอนการสร้างสรรค์ต่อไป

1.2 การตีความบริบทการแสดงและวัฒนธรรมของละครชาตรี

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครชาตรีและละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ผ่านมา ผู้วิจัยนำเอาข้อมูลมาศึกษาวิเคราะห์รวมกับการตีความ บทละครเรื่องพายุพิโรธเพื่อหาวิธีการผสมรวมอัตลักษณ์ทางการแสดงทั้งสองวัฒนธรรม ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยปรึกษาครูกัญญา ทิพโยสถ ถึงบริบทแวดล้อมในทุกมิติของละครชาตรี เพื่อทำความเข้าใจถึงหลักสำคัญของละครชาตรีในภาพรวม โดยผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการตีความออกเป็นบริบทการแสดงและบริบทวัฒนธรรม

1.3 การกำหนดแก่นความคิดหลัก (Theme)

จากการศึกษาบทละครพายุพิโรธควบคู่กับการแสดงละครชาตรีทั้งบริบทการแสดงและบริบทวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้ค้นหาศักยภาพทั้งในแง่ความคิดและรูปแบบการแสดงเพื่อกำหนดแก่นความคิดหลัก (Theme) รวมถึงถอยออกมาเพื่อพิจารณาในฐานะศิลปินว่าจากการศึกษาทั้งหมดตนต้องการจะนำเสนอหรือสื่ออะไรในการแสดงชิ้นนี้จึงสรุปและสังเคราะห์แก่นหลักของเรื่องที่ต้องการสื่อสารออกมาคือ “มนุษย์เป็นอิสระก็ต่อเมื่อให้อภัย” จากแก่นความคิดหลักดังกล่าว ผู้วิจัยนำมาขยายความเป็น กรอบความคิดของผู้กำกับ (Director’s Concept) กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ (Director’s Design Concept) ที่ครอบคลุมวิธีการนำเสนอและแนวคิดสำคัญ ๆ ที่ผู้กำกับเน้นย้ำ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ร่วมกับผู้ออกแบบในฝ่ายอื่น ๆ ต่อไป

2. กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production)

การบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยมีขั้นตอนการทำงานคล้ายคลึงกับการซ้อมละครโดยทั่วไป ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการทำงานออกเป็น 2 ส่วนได้แก่ การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์ และการฝึกซ้อมการแสดง อธิบายดังนี้

2.1 การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำแก่นความคิดหลักและแนวคิดการกำกับต่างๆที่ผู้วิจัยเตรียมไว้มาร่วมนำเสนอพร้อมกับ วิเคราะห์ตีความบทละครและศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี (Read-through and Table Work) ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์ ก่อนจะเข้าสู่การอ่านบทครั้งแรก (first read) เป็นขั้นตอนที่สำคัญที่ช่วยให้นักแสดงและคณะผู้สร้างสรรค์มาพบกัน ทำความรู้จักและต้อนรับทุกคนอย่างเป็นทางการรวมถึงเพื่อให้การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับบทละครและตัวละครในเบื้องต้นหลังจากนักแสดงได้อ่านบทครั้งแรกร่วมกัน การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์โดยเฉพาะนักออกแบบผู้กำกับจะต้องเปิดโอกาสให้ผู้ออกแบบได้แสดงความคิดเห็นและจินตนาการได้อย่างเต็มที่ก่อนที่ผู้กำกับจะสะท้อนความคิดเห็นกลับไปเพื่อพัฒนางานต่อไป

2.2 การฝึกซ้อมการแสดง

เริ่มต้นจากการการวิเคราะห์ตีความบทละครเป็นการเริ่มต้นทำความเข้าใจตัวละครและโลกของละครเรื่องนี้ร่วมกันระหว่างผู้กำกับและนักแสดง แม้ว่าผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจะตีความบทละครและตัวละครเป็นอย่างดีแล้ว แต่ก็จะต้องให้นักแสดงได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและความรู้สึกที่มีต่อบทละครและตัวละครออกมาอย่างเต็มที่โดยไม่ตัดสินถูกผิดเพื่อให้นักแสดงได้ค้นหาและพยายามทำความเข้าใจอย่างอิสระ ผู้วิจัยพบว่าหลายครั้งที่นักแสดงก็จะแบ่งปันเรื่องราวในมุมที่น่าสนใจที่ช่วยสนับสนุนการตีความของผู้วิจัยด้วยซ้ำ ลำดับต่อมาคือการซ้อมอ่านบท (Reading rehearsal) การซ้อมโดยการอ่านบทเพื่อค้นหาตัวละครคือการเชื่อมโยงระหว่างตัวละครและนักแสดง ให้นักแสดงสามารถเข้าสู่ตัวละคร (Tune-in) ทั้งนี้การเข้าสู่ตัวละครไม่มีวิธีที่ตายตัวขึ้นอยู่กับนักแสดงแต่ละคน ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับมีหน้าที่สนับสนุนให้นักแสดงเชื่อมโยงกับตัวละครให้ได้

สิ่งที่แตกต่างจากการซ้อมละครโดยทั่วไปคือ การซ้อมการแสดงละครชาตรี ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยให้ศิลปินละครชาตรีได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในการถ่ายทอด โดยผู้วิจัยคอยควบคุมและเลือกสรรให้การฝึกซ้อมนำไปสู่การสร้างสรรค์ที่สามารถสื่อแก่นความคิดหลักได้ ทั้งนี้การซ้อมจะเริ่มต้นจากการทำความเข้าใจความหมายและจุดประสงค์ของบทร้องก่อนทั้งส่วนขนบการแสดงและบทร้องในการแสดง เมื่อนักแสดงสามารถร้องจนแม่นยำจึงจะเข้าสู่การฝึกรำ

การซ้อมกำหนดทิศทาง (Blocking) ผู้วิจัยกำหนดภาพและทิศทางบนเวทีไว้ก่อนแล้ว ก่อนที่จะนำเข้าสู่กระบวนการซ้อมร่วมกับนักแสดง โดยผู้วิจัยเริ่มให้นักแสดงซ้อมกำหนดทิศทางบนเวทีหลังจากที่นักแสดงเริ่มมีความแม่นยำกับบทและเข้าถึงตัวละครแล้วในระดับหนึ่ง แม้ว่าผู้กำกับจะเตรียมตัวมาก่อนการพบกันในห้องซ้อมแต่เมื่อซ้อมจริงต้องให้อิสระนักแสดงได้ค้นหาทิศทางในฉากก่อนที่ผู้วิจัยจะเป็นผู้เลือกสรรทั้งนี้การกำหนดหลักสำคัญคือ การทำให้นักแสดงเข้าและจินตนาการถึงสิ่งแวดล้อมในฉากได้ ผู้วิจัยเริ่มมักเริ่มต้นโดยกลับมาซ้อมอ่านบทก่อนที่จะเริ่มกำหนดทิศทางบนเวทีเพื่อเป็นการทบทวนและให้กลับมาที่การสื่อสารกันก่อนหากนักแสดงจดจำบทได้อย่างแม่นยำก็จะช่วยให้สามารถค้นหาในฉากได้มากขึ้น ในรอบแรกผู้วิจัยมักจะกำหนดทิศทางเพียงเบื้องต้นแล้วปล่อยให้นักแสดงเล่นไปทั้งฉาก บันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วซ้อมเจาะที่ละช่วงของฉาก และก่อนจบการซ้อมในวันนั้นจะพยายาม ซ้อมทวนทั้งหมดที่ทำไปในวันนั้นหนึ่งครั้งเพื่อให้นักแสดงจดจำ ในการซ้อมจะต้องมีการเตรียมพื้นและอุปกรณ์ประกอบฉากให้ใกล้เคียงกับการแสดงจริงมากที่สุดเพื่อให้นักแสดงคุ้นเคย

การขัดเกลาการแสดง (Polishing) การซ้อมเรียงฉากและขัดเกลาทั้งเรื่อง (Run-through and Polishing) ปรับปรุงแก้ไขและเก็บข้อมูลกระบวนการซ้อม ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญในการแสดง และการเชื่อมต่อในแต่ละช่วงในฉากที่มีการใช้รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงแตกต่างกันไป ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยเริ่มนำดนตรีมาเข้าร่วมในการซ้อมให้สอดรับกับการแสดง โดยจัดให้มีการเจาะเฉพาะบทร้องก่อนจะซ้อมทั้งฉาก เพื่อให้นักแสดงเกิดความมั่นใจก่อนที่จะซ้อมรวมในฉาก

ทั้งนี้เนื่องจากสถาการณ์โรคระบาด Covid-19 ที่เกิดขึ้นช่วงที่ระหว่างดำเนินการวิจัย ในกระบวนการซ้อมช่วงการประกอบองค์ประกอบการแสดง การซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal) และจัดแสดง โดยผู้วิจัยคำนึงให้การซ้อมและการแสดงสามารถดำเนินการไปได้ให้เห็นทิศทางการกำกับและการแสดงของนักแสดงที่ได้ซ้อมกันไว้ให้มากที่สุด เมื่อปรับเป็นการแสดงออนไลน์ การเตรียมตัวองค์ประกอบทั้งเครื่องแต่งกาย ฉาก แสง อุปกรณ์ประกอบฉากนักแสดงจึงต้องเป็นผู้รับผิดชอบตัวเอง โดยผู้วิจัยจัดให้มีการสำรวจพื้นที่บ้านของนักแสดงที่คิดว่าน่าจะทำการแสดงแล้วให้ช่วยนักแสดงเลือกสรรองค์ประกอบต่าง ๆ โดยเน้นทำตามสภาพแวดล้อมที่นักแสดงทำได้ เครื่องแต่งกายผู้วิจัยให้นักแสดงเลือกใช้สิ่งที่มีและพอหาได้แต่เน้นว่าให้นักแสดงมั่นใจและสบายใจที่จะใช้เป็นหลัก

ผู้วิจัยได้จัดการแสดงผ่าน Zoom ในวันที่ 29 เมษายน 2564 เวลา 20.00 น. 1 รอบ โดยเริ่มต้นแสดงสดตั้งแต่ฉากที่ 1.6-บทส่งท้าย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการส่งวิดีโอการซ้อมตั้งแต่ เปิดเรื่อง-ฉากที่ 1.6 ให้ผู้ชมก่อนเนื่องจากมีการใช้องค์ประกอบดนตรีประกอบที่ไม่สามารถนำเสนอการแสดงผ่านทาง Zoom ในวันเวลาดังกล่าว โดยผู้ชมกลุ่มตัวอย่าง

แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ได้แก่ ศ.พรรัตน์ ดำรุง, ผศ.ดร. พันพัสสา ธูปเทียน และกลุ่มผู้ชมทั่วไป เพื่อเก็บความคิดเห็นในการพัฒนาการแสดงต่อไป

3. ขั้นตอนหลังสร้างการแสดง (Post-Production)

จากการนำเสนอผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ จำนวน 1 รอบการแสดง ผ่านโปรแกรม Zoom ผู้วิจัยนำเอาความคิดเห็นของผู้ชมกลุ่มตัวอย่างทั้งสองกลุ่มมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ ของตนเองในฐานะผู้กำกับ ประกอบกับบันทึกการซ้อม วิดีโอการซ้อม รวมถึงการแลกเปลี่ยนกับคณะผู้สร้างสรรค์ เพื่อนำสู่การอภิปรายและสรุปผล

อภิปรายและสรุปผลการวิจัย

จากการศึกษากระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม พบว่าผู้กำกับการแสดงจะต้องศึกษาวัตถุดิบการแสดงโดยละเอียดก่อน ผู้วิจัยค้นพบว่าควรมองบริบทแวดล้อมทั้งหมดคือบทการแสดงที่จะต้องถูกตีความและทำความเข้าใจ แต่จะพบว่าแนวคิดดังกล่าวเปิดโอกาสให้ผู้สร้างสรรค์และครอบคลุมหลายมิติทำให้จะมีเนื้อหามาก ผู้กำกับจะต้องกลับมาสู่คำถามง่าย ๆ ว่าต้องการจะสื่อสารอะไรกันแน่ ในฐานะผู้กำหนดทิศทางต้องชัดเจนแต่ตระหนักถึงความเป็นไปได้อื่น ๆ ด้วย

เมื่อเข้าสู่กระบวนกาสร้างและฝึกซ้อมการแสดง ผู้กำกับจะต้องเปิดกว้างทุกความเป็นไปได้จากผู้ร่วมสร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมจะมีประเด็นที่กว้างขวางและให้อิสระให้การสร้างสรรค์อย่างมากและสามารถช่วยให้ผู้วิจัยตระหนักและสามารถนำพิจารณาสร้างสรรค์แนวทางกำกับการแสดงในฐานะผู้กำกับได้ แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องตระหนักว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นแนวคิดหนึ่งที่เกิดจากกระแสและความเคลื่อนไหวของสังคมและแวดวงการแสดง ฉะนั้นควรพิจารณานำเอาคุณสมบัติและเป้าหมายของการแสดงข้ามวัฒนธรรม ไม่ใช่นำมาใช้เป็นหลักการที่ใช้ยึดถือในการสร้างสรรค์การแสดง เพราะท้ายที่สุดตัวตนและภูมิรู้ประกอบกับการเลือกสรรวัตถุดิบสร้างสรรค์เพื่อสร้างสรรค์ เป็นเรื่องของรสนิยม จินตนาการ ความต้องการในฐานะศิลปินที่ต้องการจะสื่อสารประเด็นหรือความรู้สึกอะไรบางอย่างออกมาผ่านการแสดง ซึ่งอาจจะเกิดจากแรงบันดาลใจที่ยากจะอธิบาย

การนำเสนอการแสดงจากแก่นความคิด และกรอบแนวคิดของผู้กำกับ ประกอบกับความคิดเห็รของผู้ชมกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยพบว่า แก่นความคิดหลักที่เกิดจากการศึกษาตีความรากเหง้าอย่างลึกซึ้งและคำนึงต่อการแลกเปลี่ยระหว่างวัฒนธรรมช่วยให้สามารถเป็นหลักสำคัญให้ในการดำเนินงานสร้างสรรค์ ทั้งนี้ในแง่การแสดงนั้นยังเกิดเอกภาพ (Unity) ดังนั้นการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรรผลักดันการปะทะสังสรรค์มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะองค์ประกอบทางการแสดงด้านการเคลื่อนไหวและดนตรี ที่ยังถูกผลักดันพัฒนาไม่เพียงพอ

อย่างไรก็ดี การกำหนดทั้งแก่นความคิดหลัก กรอบแนวคิดของผู้กำกับ และกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับนั้นเป็นรากฐานการสร้างสรรค์การแสดงในฐานะผู้กำกับ ล้วนกลับไปเริ่มต้นที่ อัตลักษณ์การแสดง ทั้งบทละครพายุพิโรธและการแสดงละครชาตรีว่าสร้างแรงบันดาลใจ กระตุ้น หรือเชื่อมโยงกับตัวของผู้กำกับจนต้องการจะสื่อสารหรือนำเสนอการแสดงซึ่งไม่มีหลักการตายตัว ดังนั้นการตีความสังเคราะห์แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ในงานวิจัยฉบับนี้ไม่ได้มีเป้าหมายในการพิสูจน์หรือค้นหาขั้นตอนในการสร้างสรรค์แสดงข้ามวัฒนธรรมที่รับประกันความสำเร็จ เพราะในท้ายที่สุดการกำหนดการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมก็เป็น กรอบคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ไม่สามารถประเมินหรือสรุปเป็นหลักการที่ตายตัวได้

ในทุกกระบวนผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับทำหน้าที่เป็นคนกลางและกำหนดทิศทางเพื่อเชื่อมโยงผสมผสานการแสดงโดยใช้แก่นความคิดหลัก เป็นหลักในทุกกระบวนการสร้างสรรค์ เพื่อให้ศิลปินมาจากคนละสกุลช่างที่ต่างกันเข้าใจซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดการปะทะสังสรรค์ในบรรยากาศที่สนับสนุนการสร้างสรรค์ให้มากที่สุดซึ่งสามารถทำได้โดยการอธิบายให้เข้าใจถึงสิ่งที่เราจะสื่อสารร่วมกันและให้คณะผู้สร้างสรรค์สะท้อนวิธีการทำงานของตัวเองออกมาอย่างอิสระโดยมีผู้กำกับเป็นผู้กำหนดทิศทางและตัดสินใจ

ผู้วิจัยพบว่าสิ่งที่สำคัญในฐานะผู้กำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมคือการรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการพัฒนาที่ยังคงเป็นข้อถกเถียงที่ท้าทาย เมื่อนำศิลปะการแสดงพื้นถิ่นมา สร้างสรรค์ใหม่กับบทละครตะวันตกไม่ว่าด้วยวิธีใดย่อมเกิดกระบวนเปลี่ยนแปลงทางสุนทรีย์และอัตลักษณ์ อาจจะนำไปสู่การสูญหายของอัตลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะ(ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, 2551) ซึ่งเป็นเรื่องปกติในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมและคงไม่มีหลักการตายตัวที่จะรักษาสมดุล แต่ในฐานะผู้กำกับการตั้งต้นตั้งแต่การสังเคราะห์แก่นความคิดหลัก (Theme) ที่ต้องการนำเสนอโดยวิธีการทำความเข้าใจสัมผัสใกล้ชิดกับศิลปิน การตีความบทละครและศึกษาบทละครควบคู่บริบทอื่น ๆ จึงมีความสำคัญมากที่จะสามารถทำให้ผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์เชื่อมโยงผสมผสานสานและสกัดแก่นที่แท้จริงออกมาได้

ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นร่วมกันระหว่างคณะผู้สร้างสรรค์ที่ต่างก็มีความคิดและทักษะทางการแสดงแตกต่างกัน ที่อาจจะทำให้เกิดข้อค้นพบใหม่หรือคำถามที่นำไปสู่การถกเถียงได้เช่นกัน เพราะแท้จริงการข้ามพ้นวัฒนธรรมอาจจะเกิดเมื่ออัตลักษณ์ของการแสดงทั้งสองเติมเต็มกันและกันภายใต้แก่นความคิดหลักที่ต้องการสื่อสารร่วมกันบนพื้นที่เวลาหนึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ยังคงดำเนินต่อไปบนพื้นที่การแสดงร่วมสมัย ที่เปิดโอกาศให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ให้หยิบยืมค้นหาอัตลักษณ์การแสดงจากทุกพื้นที่วัฒนธรรมมาใช้สร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะ

กระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยผู้มีภูมิรู้อย่างลึกซึ้งในการแสดงนั้น ๆ เพื่อสนับสนุนการสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดสภาพแวดล้อมที่ศิลปินและคณะผู้สร้างสรรค์ที่มีความสามารถความเชี่ยวชาญทางการแสดงหลากหลายแบบตามเป้าหมายของการสร้างสรรค์นั้น ๆ นอกจากทักษะและความเชี่ยวชาญคณะผู้สร้างสรรค์จะต้องมีทัศนคติที่เปิดกว้างและพร้อมจะเรียนรู้และทำงานร่วมกับคนอื่น ๆ ซึ่งอาจจะมีความคิดที่ต่างกันที่อาจนำไปสู่ข้อค้นพบหรือการแสดงรูปแบบใหม่ ผู้วิจัยแนะนำว่าไม่ควรปฏิเสธหรือหลีกเลี่ยงการปะทะเหล่านี้ ผู้สร้างสรรค์ควรจะต้องกล้าออกจากพื้นที่ปลอดภัยหรือวิธีการที่คุ้นเคยเพื่อเผชิญกับความแตกต่างทางความคิดและวิธีการสร้างสรรค์ เพื่อให้การแสดงข้ามวัฒนธรรมมีประสิทธิภาพ

รายการอ้างอิง

กัญญา ทิพโยสถ. (15 เมษายน 2564). ศิลปินละครชาตรีชุมชนนางนางเลิ้ง. สัมภาษณ์.

กุลวดี มกราภิรมย์. (2558). *การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จันทรา เนินนอก. (2561). *การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน*.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เชคสเปียร์ วิลเลียม, Shakespeare, W., นพมาส แววหงส์, & จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2555). *พายุพิโรธ = The Tempest* (พิมพ์ครั้งที่ 1). แพรวสำนักพิมพ์.

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง, Danaya Supying, & กองกาญจน์ ตะเวทีกุล ม.ร.ว. (2548). *บทละครโต้กลับ : การวิพากษ์วรรณกรรมเอกของยุโรป*.

นพมาส แววหงส์. (2556). *ปริทัศน์ศิลปการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 3). ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2551). *พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 1). ขมนาด.

พันพัสสา ธูปเทียน. (2559). *การกำกับละครเพลงเรื่อง “หลายชีวิต” เพื่อสร้างคู่มือการกำกับละครเพลงในประเทศไทย* (รายงานการวิจัย). สำนักงานวิจัยแห่งชาติ.

วรรณกรรมประกอบการเล่นละครชาตรี. (2523). โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยกระทรวงศึกษาธิการ.

สุกัญญา สุจฉายา. (2556). *วรรณกรรมมุขปาฐะ* (พิมพ์ครั้งที่ 1). โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Clurman, H. (1974). *On directing* (First Collier Books edition.). Collier Books.

Jacqueline Lo, & Helen Gilbert. (2002). *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. TDR* (1988-), 46(3), 31–53.

McIvor, C., & King, J. (2019). *Interculturalism and Performance Now*. [electronic resource] : New Directions? Springer International Publishing.

การพัฒนาศักยภาพเพื่อแสดงดนตรี

DEVELOPMENT OF POTENTIAL FOR PERFORMING MUSIC

อัครพล เดชวัชรนนท์[1] จักรี กิจประเสริฐ[2]
Akkarapon Dejwacharanon Chakree Kijprasert

บทคัดย่อ

บทความนี้ผู้เขียนได้นำเสนอแนวคิดและข้อมูลที่ส่งผลต่อการพัฒนาศักยภาพเพื่อแสดงดนตรี รวบรวมโดยการศึกษาองค์ความรู้ที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์ โดยแบ่งเป็นแนวคิดและข้อมูลที่สำคัญ 5 ด้าน ได้แก่ การศึกษาโน้ตเพลง การตีความบทเพลง การฝึกฝนเพื่อความสมบูรณ์แบบ การศึกษาความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจ และการดูแลสมองของตนเอง องค์ประกอบทั้ง 5 ด้านนี้จะส่งเสริมให้ผู้ที่ศึกษาดนตรี นักดนตรี และนักเรียนดนตรี ได้นำแนวคิดรวมถึงข้อมูลไปประยุกต์ใช้เพื่อให้เกิดประสิทธิผลสูงสุดในการแสดงดนตรี

คำสำคัญ: การพัฒนาศักยภาพด้านดนตรี, การแสดงดนตรี, การศึกษาโน้ตเพลง, การตีความบทเพลง, การฝึกฝนเพื่อความสมบูรณ์แบบ, ความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจ, นักดนตรี

Abstract

This article presents the concepts and information which affect the development of the potential of musical performance by sharing knowledge and experiences divided into five main ideas consisting of 1) Studying music scores, 2) Music interpretation, 3) Practicing for perfection, 4) Muscle and Mind memory, and 5) Brain caretaking. These five elements will be used to promote and improve the music students who are interested in studying music to achieve the most excellent effectiveness in musical performance.

Keywords: Development of musical performance potential, Music Performance, Studying Music Scores, Music interpretation, Practicing for perfection, Muscle and Mind memory, Musician

[1]อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา akkarapon@go.buu.ac.th
[2]อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา chakree@go.buu.ac.th

บทนำ

ดนตรี คือศิลปะที่นำเสนอด้วยการใช้เสียง ถูกตีความโดยศิลปินที่ทำหน้าที่เป็นผู้ส่งสารสู่ผู้ชมหรือผู้ฟังได้รับสารและตีความตามสถานะ ความรู้ ความเข้าใจหรืออารมณ์ ดนตรีนั้นมีตัวชี้วัดคุณค่าหรือคุณภาพที่หลากหลาย ในเรื่องของสุนทรียศาสตร์ของดนตรีเป็นเรื่องที่ต้องวิเคราะห์ตาม ความรู้ ประสบการณ์ รสนิยม หรือบริบทต่าง ๆ ปัจจัยสำคัญของศิลปะดนตรีนอกจากผู้ประพันธ์เพลงแล้ว คือ นักดนตรี หรือผู้ส่งสาร ต้องผ่านการฝึกฝนทักษะเพื่อสร้างเสียงให้ตอบสนองความหมายหรือปรัชญาของงานประพันธ์ดนตรีนั้น การพัฒนาศักยภาพเพื่อแสดงดนตรีนอกจากการฝึกฝนทักษะ ยังมีอีกหลายองค์ประกอบที่สร้างความสมบูรณ์หรือส่งเสริมให้นักดนตรีขับเคลื่อนดนตรีที่บรรเลงไปได้ตามใจมุ่งหวัง

ดังนั้นการแสดงดนตรีจึงเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งที่ต้องใช้การเตรียมการอย่างมาก เพื่อให้แน่ใจว่าจะได้รับประสบการณ์ที่ประสบความสำเร็จและสนุกสนานสำหรับทั้งผู้แสดงและผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญหรือนักดนตรีในระดับเริ่มต้น ในบทความนี้ผู้เขียนได้เสนอองค์ประกอบของการเตรียมตัวสำหรับการแสดงดนตรีจากประสบการณ์ในการเป็นนักดนตรีและการศึกษาวิชาการดนตรี ดังนี้

การศึกษาโน้ตเพลง (Studying Music Scores)

ในมุมมองของผู้เขียนมองว่าบทเพลงเพลงที่ประพันธ์ขึ้นทั้งหมดต้องการการตีความและการอ่านโน้ตเพื่อศึกษาบทประพันธ์ก่อนที่จะฝึกซ้อมหรือแสดงนั้นเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับนักดนตรี แต่ที่ผู้เขียนกล่าวมานี้เป็นสิ่งที่นักดนตรีบางส่วนมักจะมองข้าม เราจำเป็นต้องตระหนักว่าภาษาดนตรีนั้นเป็นเช่นเดียวกับภาษาพูดหรือภาษาเขียน ความหมายของคำสามารถเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ตัวโน้ตดนตรี คำจำกัดความ คำกำหนดลีลาของบทเพลง สามารถที่จะมีความหมายที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับว่าผู้ประพันธ์เขียนที่ไหน เมื่อใด ให้ความหมาย ณ เวลานั้นว่าอย่างไร นักดนตรีจำเป็นต้องคำนึงถึงบริบทเหล่านี้ว่าส่วนหนึ่งของกระบวนการตีความบทเพลงเสมอ จากกรณีตัวอย่าง ในปี ค.ศ.1717 ฟร็องซัว กูเปแร็ง (François Couperin) (นักประพันธ์เพลง นักออร์แกน และนักฮาร์ปซิคอร์ดชาวฝรั่งเศสในยุคบาโรก เกิดและเสียชีวิตเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน ค.ศ.1668-11 กันยายน ค.ศ.1733 เขาเป็นที่รู้จักในนาม Couperin le Grand (“Couperin the Great”) เพื่อทำให้เขาแตกต่างจากสมาชิกคนอื่นในตระกูล Couperin ที่มีพรสวรรค์ทางดนตรี) ได้เขียนบทความเกี่ยวกับปัญหาเฉพาะในเรื่องการอ่านโน้ตและตีความดนตรีในสภาพแวดล้อมของเขาในขณะนั้นโดยมีข้อความหนึ่งกล่าวว่า: “ในมุมมองของฉันมีข้อบกพร่องในวิธีที่เราเขียนโน้ตดนตรีซึ่งเกี่ยวข้องกับลักษณะที่เราเขียนภาษาของเรา นั่นคือการที่เราเขียนบางอย่างที่แตกต่างออกไป จากสิ่งที่เราเล่น ด้วยเหตุนี้ชาวต่างชาติจึงเล่นดนตรีของเราได้ไม่ดีเท่าที่เราเล่น” (John Rink, 2002, p.18) จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่านอกจากความหมายของเพลงจะเปลี่ยนไปตามปัจจัยข้างต้นที่กล่าวมาแล้วยังมีเรื่องของความเข้าใจในความหมายของคำอธิบาย ความเข้าใจ และสำเนียงของแต่ละเชื้อชาติ ดังนั้นการอ่านโน้ต การวิเคราะห์ตีความ และศึกษาที่มาของบทประพันธ์จึงมีความสำคัญ จะทำให้นักดนตรีสื่อสารได้ใกล้เคียงกับความหมายที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการได้มากที่สุด

การตีความบทเพลง (Music Interpretation)

นักดนตรีสมัยใหม่ ไม่ว่าพวกเขาจะร้องเพลงหรือเล่นเครื่องดนตรีสมัยใหม่หรือย้อนยุคก็ตาม อาจเริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามว่า “เราควรพยายามทำอะไรกันแน่ในการแสดงดนตรีที่เขียนขึ้นก่อนที่เราจะเล่น” ในความเป็นจริง คำตอบโดยพื้นฐานนั้นเหมือนกันสำหรับดนตรียุคแรกหรือยุคก่อน เช่นเดียวกับการเรียบเรียงใหม่ นักดนตรีส่วนใหญ่จะนำเสนอมุมมองหรือแนวคิดในแง่ของการซื่อสัตย์ต่อผลงาน การพิจารณาเนื้อหาทางอารมณ์ ความพยายามให้เกียรติถึงความตั้งใจของผู้ประพันธ์เพลง ในมุมมองของผู้เขียน เราควรให้ความสำคัญกับจินตนาการและความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในตัวนักแสดง แต่ต้องตระหนักให้ดีว่าสิ่งที่เรียกว่าจินตนาการนี้ทำหน้าที่ในดนตรีที่พวกเขาแสดงอย่างไรที่จะช่วยขับเน้นตัวละครหรือสร้างเนื้อหาทางอารมณ์ที่สัมผัสได้ ในมุมมองของนักประพันธ์เพลงหรือผู้ชมบางกลุ่มอาจไม่มีความสุขนักเมื่อจินตนาการของนักดนตรีได้บิดเบือนเนื้อหาของดนตรีที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการสื่อสาร เราอาจเรียกว่า “การตีความ”หรือ

“ความเหมาะสม”งานดนตรีจึงกลายเป็นพาหนะสำหรับนักดนตรี ดังนั้นการตีความจึงอาจมีความหมายเหมือนกันกับการพยายามกำหนดและบรรลุเจตนา จุดหมายปลายทาง หรือจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์

กระบวนการในการทำให้งานดนตรีออกมาเป็นเสียงที่โดยทั่วไปเรียกว่า “การตีความ” นั้น แม้ว่านักประพันธ์เพลงบางคนจะอึดอัดกับการตีความบทเพลงของนักดนตรี เช่น มอริส ราเวล (Maurice Ravel) (นักประพันธ์เพลง นักเปียโนและผู้อำนวยเพลงชาวฝรั่งเศสในยุคอิมเพรสชันนิส (Impressionist) เกิดและเสียชีวิตเมื่อวันที่ 7 มีนาคม ค.ศ.1875-28 ธันวาคม ค.ศ.1937) ประกาศว่า “ฉันไม่ขอให้เพลงของฉันถูกตีความ แต่ขอให้เล่นเท่านั้น” หรือคำพูดที่สะท้อนโดยสตราวินสกี (Igor Stravinsky) (นักประพันธ์เพลง นักเปียโน และผู้อำนวยเพลงชาวรัสเซียในยุคศตวรรษที่ 20 เกิดและเสียชีวิตเมื่อวันที่ 17 มิถุนายน ค.ศ.1882–6 เมษายน ค.ศ.1971) เมื่อเขาเขียนว่า “ดนตรีควรถูกถ่ายทอดและไม่ตีความ เพราะการตีความเผยให้เห็นบุคลิกลักษณะของล่ามมากกว่าผู้เขียน และใครจะรับประกันได้ว่าผู้ที่ตีความนั้นจะสะท้อนวิสัยทัศน์ของผู้ประพันธ์โดยไม่ผิดเพี้ยน” (John Rink, 2002, p.17) การตีความนั้นยังควรเป็นสิ่งที่นักประพันธ์เพลงเหล่านี้ต้องการให้คำนิยามหนึ่งสำหรับการตีความ คือ การดึงเอาความหมายของการประพันธ์ดนตรีออกมาโดยการแสดง คือความรับผิดชอบที่ไม่อาจละทิ้งได้ของนักดนตรีทุกคน ด้วยเป็นเช่นนี้การตีความบทประพันธ์จึงเป็นสิ่งแรกที่นักดนตรีจะต้องปฏิบัติเป็นสิ่งแรก เพราะงานประพันธ์เพลงคือโจทย์ของนักดนตรี นักดนตรีจำนวนไม่น้อยที่ละเลยความสำคัญของการตีความบทเพลงจึงอาจเกิดปัญหาในแนวทางการสื่อสารไม่ชัดเจน ทั้งนี้ผู้เขียนรวมถึงนักดนตรีหรือศิลปินที่มีจุดมุ่งหมายในแนวทางของเอกลักษณ์ส่วนบุคคล อย่างไรก็ตามถึงแม้นักดนตรีผู้นั้นต้องบรรเลงเพลงของนักประพันธ์ที่ไม่ใช่ตนเอง ก็ต้องผ่านกระบวนการตีความเพื่อศึกษาเรื่องราวหรือสิ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการถ่ายทอดและผ่านกระบวนการขั้นต่อไปที่จะสื่อสารในมุมมองและวิถีทางของตนเอง

การฝึกฝนเพื่อสร้างความสมบูรณ์แบบ (Practice to make perfect)

กุญแจสู่ความสำเร็จในการแสดงดนตรีหรือความสมบูรณ์แบบนั้นคือ “การฝึกฝน” นักดนตรีควรอุทิศเวลาให้กับการฝึกฝนทักษะเครื่องดนตรีหรือขับร้องให้มากที่สุด เพื่อกำหนดตารางการปฏิบัติและปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดเพื่อให้ได้ผลของการฝึกเพื่อประเมินได้อย่างแม่นยำและหาแนวทางการพัฒนา การทำซ้ำเป็นกุญแจสำคัญที่ทำให้เกิดความเชี่ยวชาญในทักษะการเล่นเครื่องดนตรีนั้น ๆ ดังนั้นควรฝึกฝนจนกว่าจะรู้สึกมั่นใจกับทุกโน้ตและในทุกวลีของบทเพลง

หากต้องการได้มาซึ่งทักษะการเล่นดนตรีที่ดีและมีความเชี่ยวชาญนั้นจำเป็นต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมออย่างตั้งใจเป็นระยะเวลานานเพียงพอ จากการศึกษาพบว่าในทักษะของดนตรีผู้เขียนพบความสัมพันธ์ที่ชัดเจนระหว่างชั่วโมงการซ้อมสะสมที่ใช้ไปกับการฝึกฝน การไล่บันไดเสียง (Scales) การฝึกเทคนิคต่าง ๆ (Music Instrument Technique) และบทเพลง (Music Repertoire) กับความสำเร็จหรือความสมบูรณ์ในการแสดง ตัวอย่างเช่น ในการศึกษาของนักเรียนนักไวโอลินของ K.Anders Ericsson และคณะ (K.Anders Ericsson, Ralf Th. Krampe and Clemens Tesch-Römer, 1993, pp.393-394) ค้นพบว่านักเรียนที่เก่งที่สุดหรือมีทักษะที่ดีที่สุดได้ฝึกปฏิบัติอย่างตั้งใจโดยใช้เวลาการฝึกเกือบ 10,000 ชั่วโมงเมื่อเขาอายุ 21 ปี ในขณะที่นักเรียนที่มีผลสัมฤทธิ์ของทักษะน้อยกว่ามากนั้นมีระยะเวลาการฝึกฝนโดยรวมน้อยกว่าครึ่งหนึ่งหรือน้อยกว่า 5,000 ชั่วโมง

นอกจากนี้ผู้เขียนขออ้างอิงถึงการศึกษาโดย John Sloboda และคณะ (John A. Sloboda et al, 1996, pp.292-294) จากการศึกษาพบว่า ไม่เพียงแต่นักเรียนที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงกว่าได้ฝึกฝนมากกว่าเพื่อนที่ประสบความสำเร็จน้อยกว่าเท่านั้น แต่ยังมีความเชื่อมโยงโดยตรงระหว่างจำนวนชั่วโมงของการฝึกปฏิบัติและคุณภาพของการแสดงดนตรีต่อฟอร์มหรือคุณภาพในการสอบปฏิบัติดนตรีแต่ละครั้ง John Sloboda และคณะได้วิจัยโดยศึกษากลุ่มคนหนุ่มสาว 5 กลุ่ม ตั้งแต่ผู้ที่เลิกเล่นดนตรีหลังจากเรียนรู้มาไม่ถึง 2 ปี ไปจนถึงผู้ที่ได้รับการศึกษาด้านดนตรีเฉพาะทางตามระบบ (การฝึกฝนตามระบบ คือการฝึกโดยตั้งมั่นในพื้นฐานของ การไล่บันไดเสียง การฝึกเทคนิคต่าง และบทเพลง) เพื่อมุ่งสู่สายวิชาชีพทางดนตรี จากการศึกษาพบว่านักเรียนที่มีชั่วโมงการศึกษาเฉพาะทางตามระบบมีความก้าวหน้าทางด้านทักษะเร็วกว่า

ทุกกลุ่มมาก โดยวัดจากระบบการสอบดนตรีภาคปฏิบัติมากกว่านักเรียนคนอื่น ๆ พวกเขายังพบอีกว่านักเรียนทุกคนไม่ว่าจะอยู่กลุ่มใด หากใช้เวลาในการฝึกทั้งหมดเท่า ๆ กัน นักเรียนในการศึกษาเฉพาะทางจะมีความก้าวหน้าเร็วกว่าเป็นอย่างมาก เนื่องจากนักเรียนกลุ่มนั้นได้ฝึกฝนในแนวทางและวิธีการที่เข้มข้นกว่านักศึกษาปกติที่ได้ฝึกฝนตามระบบ ในงานวิจัยยังค้นพบว่านักศึกษาที่ไม่ได้ฝึกฝนตามระบบแต่มีการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอโดยใช้วิธีการด้นสด ใช้หูฟังและแกะเพลงตามก็จะได้ผลสัมฤทธิ์ไม่ต่างจากกลุ่มที่ฝึกซ้อมตามระบบ ทั้งสองกลุ่มที่มีความก้าวหน้าทางทักษะดนตรีล้วนเกิดจากจุดร่วมเดียวกันคือการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอในแนวทางที่ตนเองมุ่งหวัง

เห็นได้ว่าการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอในแนวทางที่เหมาะสมนั้นจะทำให้เพิ่มพูนศักยภาพและเกิดความเชี่ยวชาญในทักษะ ในเรื่องของแนวทางนั้นมีหลากหลาย เป็นเรื่องของนักดนตรีหรือนักแสดงที่จะต้องค้นหาแนวทางของตนเองจากการศึกษาอย่างถ่องแท้และประสบการณ์ที่ได้สั่งสมผ่านกระบวนการคิด วิเคราะห์และนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสมกับตนเอง

การศึกษาความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจ

นักดนตรีและนักแสดงควรศึกษาเรื่องความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจ เพราะความจำมีผลกับศักยภาพในการแสดงโดยตรง ความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจนั้นมีความแตกต่างกัน จากการศึกษาผู้เขียนได้ทราบถึงรายละเอียดของความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจดังนี้

ความจำของกล้ามเนื้อ (Muscle memories) เป็นประเภทของความจำเชิงกระบวนวิธี (Procedural memories) ที่ได้มาจากการฝึกฝนและการเคลื่อนไหวร่างกายซ้ำ ๆ จากการศึกษาบทความที่ตีพิมพ์ในวารสาร “Current Biology” “ความจำเชิงกระบวนวิธีคือความสามารถในการเรียนรู้และจดจำวิธีแสดงทักษะ เช่น การเล่นเครื่องดนตรี การพิมพ์บนแป้นพิมพ์ หรือการขี่จักรยาน” (Albouy, G et al, 2015, pp.1010-1015) หน่วยความจำประเภทนี้ถูกเก็บไว้ในเปลือกนอกของสมองและมีหน้าที่รับผิดชอบในการดำเนินการเคลื่อนไหวทางร่างกายที่เรียนรู้โดยอัตโนมัติ ยกตัวอย่างความจำของกล้ามเนื้อในทางการเล่นดนตรีคือ การทำในสิ่งเดิมซ้ำเช่น การไล่บันไดเสียง ทำซ้ำๆ หลายครั้งจนกระทั่งกล้ามเนื้อจดจำสิ่งที่เราทำกลายเป็น “ทักษะ” กล้ามเนื้อได้จดจำวิธีการออกเสียง เปลี่ยนเสียง จนเกิดความแม่นยำขึ้น

ในทางตรงกันข้าม ความจำในใจ (Mind Memories) หมายถึงความสามารถในการจัดเก็บและเรียกคืนข้อมูลเกี่ยวกับประสบการณ์ ข้อเท็จจริง และเหตุการณ์ในอดีต ยกตัวอย่างเช่น การจดจำอารมณ์โศกเศร้าของบทเพลงได้จากเสียงไวโอลินที่โหยหวนของนักไวโอลินคนหนึ่ง หรือการรับรู้ถึงเสียงที่มีความชัดเจนและไม่ชัดเจนจนแยกแยะและกำหนดได้ว่าคุณภาพของเสียงที่ดีและไม่ดีเป็นอย่างไร จากการศึกษาที่ตีพิมพ์ในวารสาร “Trends in Cognitive Sciences” “ความจำคือกระบวนการเข้ารหัส จัดเก็บ และดึงข้อมูลเกี่ยวกับโลก” (Eichenbaum, H., & Cohen, N. J, 2014, pp.764-770) ความจำในใจมีหลายประเภท ได้แก่ ความจำอาศัยความหมาย (Semantic Memories) และความจำอาศัยเหตุการณ์ (Episodic memories) ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

“ความจำอาศัยความหมาย” (Semantic memories) เกี่ยวข้องกับการจำความรู้ทั่วไปและแนวคิด เป็นความจำที่บันทึกความรู้เกี่ยวกับความเป็นจริงทั่วไปที่เป็นอิสระจากประสบการณ์ส่วนตัว เป็นความจำชัดแจ้งอย่างอื่นทั้งหมดที่ไม่ใช่ความจำอาศัยเหตุการณ์ ตัวอย่างรวมทั้ง ประเภทของดนตรี ศัพท์ดนตรี โน้ตดนตรี ความรู้ต่าง ๆ ทางภาษาเช่นคำศัพท์ที่รู้ ความรู้เกี่ยวกับเวลาและบุคคลในประวัติศาสตร์ ความสามารถในการจำเพื่อนและคนคุ้นเคยต่าง ๆ ได้ และบทเรียนในโรงเรียนเช่นคำศัพท์เฉพาะทางต่าง ๆ การอ่าน การเขียน และวิชาคำนวณ กล่าวคือเหมือนการท่องจำ เช่น การจำได้ว่าศัพท์ดนตรี Tranquilomente แปลว่าความเงียบสงบ จากการท่องจำ การอ่าน หรือการฟังผู้อื่นบอกเล่า

“ความจำอาศัยเหตุการณ์” (Episodic memories) เกี่ยวข้องกับการจดจำประสบการณ์ส่วนตัวที่เฉพาะเจาะจงเป็นความจำที่บันทึกข้อมูลที่ได้สังเกต เชื่อมต่อกับเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งในชีวิต ตัวอย่างของความจำชนิดนี้รวมทั้งการซ้อมในห้องเพลงแรกในเพลงนั้น ๆ การแสดงคอนเสิร์ต ณ สถานที่ใดที่หนึ่ง การจำหรือระลึกถึงเสียงของตัวโน้ต การจำเหตุการณ์ระหว่างที่กำลังบรรเลงเพลง หนึ่ง การระลึกถึงความจำอาศัยเหตุการณ์สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการมีชีวิตผ่าน

เหตุการณ์ในอดีตนั้นอีกครั้งหนึ่ง (ระลึกในใจ) (Tulving E, 1972, pp.385-387) เชื่อกันว่า ความจำอาศัยเหตุการณ์เป็นระบบพื้นฐานที่สนับสนุนความจำอาศัยความหมาย การระลึกถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตของบุคคลนั้น อาจเป็นการระลึกได้ถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับบุคคลนั้นโดยตรง หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นรอบตัวบุคคลนั้น อธิบายให้ชัดเจนคือ นักดนตรีใช้ความจำอาศัยความความหมายเพื่อจำลักษณะของโน้ตและเสียงที่เป็นเอกลักษณ์สะท้อนคำศัพท์ต่าง ๆ ของบทเพลง

ข้อมูลจากการวิจัยเกี่ยวกับความจำแสดงให้เห็นว่าทั้งความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจมีความสำคัญต่อการทำงานในแต่ละวัน ตัวอย่างเช่น การศึกษาที่ตีพิมพ์ในวารสาร “Neurology” พบว่าผู้สูงอายุที่ทำกิจกรรมทางกายมีการทำงานของการรับรู้และความจำที่ดีกว่าผู้ที่ไม่ได้ทำกิจกรรมทางกาย (Erickson, K. I. et al, 2010, pp.3018-3019) จากข้อมูลจะชี้ให้เห็นว่าการเคลื่อนไหวร่างกายสามารถช่วยเสริมสร้างหรือพัฒนาความจำของกล้ามเนื้อและความจำของในใจ ในมุมมองของผู้เขียนมองว่าการซ้อมดนตรีอย่างสม่ำเสมอคือการเคลื่อนไหวเป็นประจำทำให้เกิดพัฒนาความจำของกล้ามเนื้อและความจำของในใจ

ความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจเป็นความจำสองประเภทที่แตกต่างกันซึ่งมีความสำคัญต่อการทำงานในแต่ละวัน หน่วยความจำของกล้ามเนื้อได้มาจากการฝึกฝนและการเคลื่อนไหวร่างกายซ้ำ ๆ และถูกเก็บไว้ในเปลือกนอกของสมอง หน่วยความจำในใจเกี่ยวข้องกับการเข้ารหัส การจัดเก็บ และการเรียกคืนข้อมูลเกี่ยวกับประสบการณ์ ข้อเท็จจริง และเหตุการณ์ในอดีต และจัดเก็บไว้ในส่วนต่าง ๆ ของสมอง ขึ้นอยู่กับประเภทของความทรงจำหรือความจำในใจ

ความจำอาศัยเหตุการณ์ในเรื่องของดนตรีนั้น คือการระลึกถึงเสียงที่เคยเล่นหรือเคยฟัง นำไปสู่การนำไปใช้ประกอบกับความจำอาศัยความหมาย เมื่อจดจำความหมายของเครื่องหมาย หรือคำกำหนดลีลาในเพลง เราสามารถจินตนาการได้ถึงเสียงที่จะเกิดขึ้น นำไปสู่การสั่งร่างกายให้เคลื่อนไหวเพื่อสร้างความจำเชิงกระบวนวิธีในการฝึกซ้อม จากกระบวนการเราสามารถจินตนาการได้ถึงนักดนตรีที่มีความเชี่ยวชาญที่ผ่านการฝึกฝนมาอย่างยาวนาน สร้างความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจ นักดนตรีผู้นั้นสามารถแสดงดนตรีได้โดยสมบูรณ์ เป็นธรรมชาติ ด้วยความเข้าใจและการสร้างความจำที่กล่าวมาข้างต้นในขั้นตอนของการนำไปใช้ จากประสบการณ์และการศึกษาของผู้เขียน หากเราทำความเข้าใจในความจำแล้ว ผู้เขียนแนะนำให้ทดลอง คิด วิเคราะห์ ก่อนทำหรือก่อนซ้อม อย่างใจเย็น ยกตัวอย่างเช่น การแก้ปัญหาการซ้อมในประโยคเพลงที่มีจังหวะเร็วและมีความถี่ของโน้ตสูง ควรวิเคราะห์ความสามารถของตนเองว่าสามารถเล่นในความเร็วเท่าใดที่ไม่ผิดเลย เราอาจเริ่มจากจังหวะช้า เพื่อให้เล่นได้ทุกโน้ต เมื่อเราเล่นได้ทุกโน้ต ในระดับที่ละเอียดขึ้นไปควรนึกถึงคุณภาพของเสียงที่เล่น เราสามารถปรับได้เมื่อเราเล่นช้า ในที่สุดจากการฝึกให้เกิดการจำในใจที่ถูกต้องโดยการวิเคราะห์ การทำซ้ำในสิ่งที่ถูกต้องจนนำไปสู่การจำของกล้ามเนื้อ ท้ายที่สุดผลที่ได้คือเราจะเล่นได้อย่างสมบูรณ์แบบบนพื้นฐานของความเร็วจังหวะนั้น หลังจากนั้นจึงเริ่มเร็วขึ้นเป็นต้น

มีนักดนตรีและนักเรียนดนตรีจำนวนมากที่ซ้อมโดยที่ไม่ได้ผ่านกระบวนการคิดและวิเคราะห์ สิ่งที่เขาได้นั้นจะเป็นเพียงความจำของกล้ามเนื้อที่อาจไม่เหมาะสมกับการเล่นเครื่องดนตรีหรือบทเพลงนั้น ๆ สิ่งนี้เป็นอันตรายต่อการพัฒนาทักษะและศักยภาพการบรรเลง เพราะเมื่อเราได้ฝังความจำแล้วเราจะทำสิ่งนั้นไปตลอดโดยอัตโนมัติ แต่เราสามารถแก้ไขได้เพียงแต่ต้องกลับสู่กระบวนการคิด วิเคราะห์ ก่อนการซ้อมอย่างใจเย็น เมื่อใดที่เราคิดและวิเคราะห์ หมายความว่าเราได้เลือกสิ่งที่เหมาะสมที่สุดให้กับตนเอง ผลลัพธ์ย่อมดีกว่าการซ้อมโดยไม่คิดและวิเคราะห์โดยอาศัยความรู้และความเข้าใจพื้นฐานของความจำ

ดูแลสมองของตนเอง

การแสดงดนตรีต้องใช้ความสามารถทางความคิดที่หลากหลาย รวมถึงความจำ ความสนใจ ทักษะการเคลื่อนไหว และการประมวลผลทางอารมณ์ จากการศึกษาข้อมูลที่ตีพิมพ์ในวารสาร “Frontiers in Psychology” พบว่า การแสดงดนตรีนั้นเกี่ยวข้องกับกระบวนการทางความคิดที่ซับซ้อน รวมถึงการบูรณาการประสาทสัมผัสและทักษะการเคลื่อนไหว ความจำในการทำงาน และการควบคุมสมาธิ กระบวนการเหล่านี้เกี่ยวข้องกับการกระตุ้นการทำงานของสมองส่วนต่าง ๆ (Bianco, R. et al, 2017, p.1697)

การแสดงดนตรีต้องใช้ความสามารถทางปัญญาที่หลากหลายซึ่งเกี่ยวข้องกับการกระตุ้นสมองส่วนต่าง ๆ นักดนตรีได้เพิ่มความสามารถทางปัญญาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรี เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างในสมองที่สนับสนุนความสามารถเหล่านี้ การแสดงดนตรียังส่งผลต่อการประมวลผลทางอารมณ์ในสมอง ทำให้นักดนตรีมีความเห็นอกเห็นใจและควบคุมอารมณ์ได้ดีขึ้น

การดูแลสมองตนเองเป็นสิ่งสำคัญในการเตรียมตัวสำหรับการแสดงดนตรี นอกจากการนอนหลับพักผ่อนให้เพียงพอ สิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่งคือการรับประทานอาหารที่มีประโยชน์และดื่มน้ำให้เพียงพอ การฝึกซ้อมและการแสดงดนตรีนั้นจำเป็นต้องใช้ศักยภาพของสมองเป็นอย่างมาก การเลือกรับประทานอาหารที่มีสารอาหารบำรุงสมองเป็นสิ่งที่นักดนตรีมักมองข้าม ในความเป็นจริงนั้นนักดนตรีควรศึกษาข้อมูลและเลือกรับประทานอาหารที่บำรุงสมองโดยตรง จากประสบการณ์และการศึกษาของผู้เขียนพบว่าเวลาในการแสดงดนตรีส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นหลังเที่ยงหรือหลังเวลา 12.00 น. ของแต่ละวัน การเลือกรับประทานอาหารกลางวันที่มีไขมันสูงหรือน้ำตาลสูงจะทำให้ง่วงนอน มีอาการสะลึมสะลือ สมองไม่แล่น รู้สึกไม่กระปรี้กระเปร่า ส่งผลต่อการแสดงดนตรี อาหารกลางวันที่มีคาร์โบไฮเดรตสูงโดยเฉพาะอย่างยิ่งอาหารที่มีปริมาณน้ำตาลสูงจะลดความตื่นตัวของสมองและทำให้สมาธิลดลง ควรหลีกเลี่ยง วิธีการรับประทานคือไม่ทานหนัก อาจเป็นสลัดที่มีน้ำสลัดไขมันต่ำ หากเป็นอาหารไทยอาจเลือกก๋วยเตี๋ยว ใส่เส้นน้อย ผักเยอะ และอีกหนึ่งประการคือการหลีกเลี่ยงการดื่มกาแฟหรือเครื่องดื่มที่มีคาเฟอีนสูงก่อนทำการแสดงดนตรี เพราะคาเฟอีนในกาแฟสามารถออกฤทธิ์กระตุ้นระบบประสาทให้ตื่นตัวได้ไม่กี่นาทีหลังการดื่ม หากดื่มมากจะมีผลเสียโดยสะสมในร่างกายนานถึง 4-15 ชั่วโมง อาจทำให้สมองตื้อส่งผลให้สั่งงานได้ช้าลง นอกจากนี้ทั้งกาแฟและชายังมีสารแทนนิน ซึ่งจะรบกวนการทำงานของสารอาหารที่จำเป็นต่อการทำงานของสมอง เช่น ธาตุเหล็กที่เพิ่มพลังสมอง สารแทนนินจะลดการดูดซึมธาตุเหล็กได้ถึง 75% (ศัลยา คงสมบูรณ์เวช, 2552, น.45) สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่นักดนตรีอาจมองข้ามแต่เป็นสิ่งสำคัญที่อาจมีผลต่อประสิทธิภาพการแสดงดนตรี ผู้เขียนมีประสบการณ์ในการดื่มกาแฟก่อนการแสดง ผลทำให้เมื่อถึงเวลาแสดงดนตรี ผู้เขียนไม่สามารถควบคุมสติ ใจสั่น และไม่สามารถสั่งร่างกายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทำให้การแสดงดนตรีไม่ได้ผลดังมุ่งหวัง ทั้งนี้ผลอาจเกิดมากน้อยตามแต่บุคคล

บทสรุป

จากการนำเสนอข้อมูลทั้ง 5 ประเด็นหลักในได้แก่ 1) การศึกษาโน้ตเพลง ที่มีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจน สามารถสื่อสารความหมาย วิถีทาง ผ่านเสียงดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ 2) การตีความบทเพลงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ที่ชัดเจนของบทเพลงและนักดนตรี 3) การฝึกฝนเพื่อความสมบูรณ์แบบ ชั่วโมงบินในการฝึกซ้อมนั้นย่อมมีผลต่อคุณภาพการบรรเลง นักดนตรีต้องอาศัยการฝึกฝนทักษะเฉพาะทางเพื่อสร้างความสมบูรณ์แบบในการแสดงดนตรี 4) การศึกษาความจำของกล้ามเนื้อและความจำในใจ นักดนตรีมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาเพื่อให้รู้ทันธรรมชาติของร่างกายในเรื่องของการจำของกล้ามเนื้อและการจำในใจซึ่งทำงานต่างกันแต่มีความเชื่อมโยงถึงกัน หากนักดนตรีศึกษาและนำมาปรับใช้กับตนเองจะทำให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดในการแสดงดนตรี และ 5) การดูแลสมองของตนเอง สมองคือสิ่งสำคัญที่นักดนตรีทุกคนต้องดูแล เรื่องพื้นฐานของการดูแลสุขภาพสมองเป็นเรื่องที่นักดนตรีหลายคนอาจมองข้าม แต่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อนักดนตรีทุกคนเพราะสมองคือศูนย์บัญชาการของร่างกายและความคิด

ทั้ง 5 ประเด็นที่ผู้เขียนได้กล่าวมาเชื่อว่าจะเป็นประโยชน์ต่อนักดนตรีผู้ที่ต้องแสดงดนตรีอยู่เสมอ หรืออาจเป็นประโยชน์แก่นักเรียนดนตรีที่จะได้นำประเด็นข้อมูลที่ศึกษาไปปรับใช้กับการใช้ชีวิตในวิถีทางดนตรีของตนเอง จากข้อมูลที่หลากหลายผู้เขียนหวังว่าบทความจากนี้จะเป็นอีกมุมมองของการศึกษาที่สามารถช่วยให้พัฒนาศักยภาพให้แก่ผู้อ่านทุกท่าน

รายการอ้างอิง

ศัลยา คงสมบูรณ์เวช. (2552). function Foods for Brain ในโลกแห่งการเปลี่ยนแปลง, *วารสารพยาบาลทหารบก*, 10(10) ฉบับพิเศษ ประจำเดือนสิงหาคม.

Albouy, G., Fogel, S., Pottiez, H., Nguyen, V. A., Ray, L., Lungu, O. ... & Doyon, J. (2015). *Daytime Sleep Enhances Consolidation of the Spatial but Not Motoric Representation of Motor Sequence Memory*. Current Biology, 25(7).

Bianco, R., Novembre, G., Keller, P. E., Scharf, F., & Friederici, A. D. (2017). *Syntax in Action: An Auditory Sentence-Processing Study in Music and Language*. Frontiers in Psychology. 8.

Eichenbaum, H., & Cohen, N. J. (2014). *Can We Reconcile the Declarative Memory and Spatial Navigation Views on Hippocampal Function?*. Neuron, 83(4).

Erickson, K. I., Voss, M. W., Prakash, R. S., Basak, C., Szabo, A., Chaddock, L., ... & Kramer, A. F. (2010). *Exercise Training Increases Size of Hippocampus and Improves memory*. Neurology, 75(10).

John A. Sloboda et al. (1996). *The Role of Practice in The Development of Performing Musicians*. British Journal of Psychology, 87(2).

John Rink. (2002), *Musical Performance A Guide to Understanding*. (Royal Holloway, University of London: Cambridge University Press).

K.Anders Ericsson, Ralf Th. Krampe and Clemens Tesch-Römer (1993), *'The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance'*, Psychological Review, 100.

Tulving E. (1972). *Episodic and Semantic Memory*. In Organization of Memory, ed. E Tulving, W Donaldson. New York: Academic.

BUU | MUPA
BURAPHA UNIVERSITY WISDOM OF THE EAST
Faculty of Music and Performing Arts

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

รายละเอียดและหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดง จัดพิมพ์เพื่อเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ความรู้และวิทยาการด้านดนตรีและการแสดง อีกทั้งเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างนักวิชาการจากสถาบัน และหน่วยงานต่างๆ ซึ่งจัดพิมพ์เป็นราย 6 เดือน (ปีละ 2 ฉบับ)

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น ประเภทของผลงานที่ตีพิมพ์ต้องเป็นบทความที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรีและการแสดง เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความสร้างสรรค์ บทวิเคราะห์ บทความอื่นๆ ซึ่งครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่มีเนื้อหา องค์ความรู้ ด้านดนตรีและการแสดงเกี่ยวข้อง
กรุณาส่งบทความของท่านมาที่กองบรรณาธิการ ตามที่เว็บไซต์ข้างล่างนี้

ThaiJo: https://so06.tci-thaijo.org/index.php/Mupabuujournal

Website: https://www.mupabuu.com/journal

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน (เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2561)

บทความภาษาไทย 4,000 บาท ต่อ 1 บทความ

บทความภาษาอังกฤษ 6,000 บาท ต่อ 1 บทความ

คำแนะนำในการจัดเตรียมต้นฉบับ

นโยบายการตีพิมพ์และการส่งบทความ

วารสารดนตรีและการแสดงเป็นวารสารที่มีการประเมินบทความก่อนตีพิมพ์ (Refereed Journal) ซึ่งบทความแต่ละบทจะถูกพิจารณาคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) จำนวน 2 คน และ 3 คน สำหรับบทความที่ส่งเข้าพิจารณาตั้งแต่กรกฎาคม พ.ศ.2564 เป็นต้นไป ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด 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) ความยาวของบทความรวมตัวอย่าง ภาพประกอบ 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-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยภาษาไทยบรรทัดที่ 1 และภาษาอังกฤษบรรทัดที่ 2 ของผู้เขียนเท่านั้น (ไม่ต้องใส่คำนำหน้าและตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้เขียนร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) สำหรับบทความภาษาไทยทุกบทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษใช้อักษรปกติขนาด 16pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ซึ่งควรประกอบด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับปัญหา หรือความสำคัญของปัญหา หรือความสำคัญของการศึกษาผลการศึกษา และข้อสรุป รายละเอียดข้างต้นต้องเขียนกะทัดรัด (โดยแต่ละภาษาจำกัดประมาณ 150-250 คำ) สำหรับบทความภาษาอังกฤษไม่ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทย

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

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

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

2.7 รายการอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิงภายในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิงท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดหลักเกณฑ์การเขียนเชิงอรรถและรายการอ้างอิงเพิ่มเติม)

2.8 การเขียนเชิงอรรถและรายการอ้างอิงตามระบบ APA รายการอ้างอิงไม่น้อยกว่า 5 แหล่งและรวมทั้งหมดไม่เกิน 1 หน้ากระดาษ A4

3. กรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น ภาพประกอบ หรือรูปกราฟฟิกจะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสมมีคุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ไม่น้อยกว่า 500 KB) ถ้ามีเส้นและ/หรือตารางควรมีความหนาไม่ต่ำกว่า 0.75 pt สำหรับชื่อตาราง รูปภาพ หรือตัวอย่างให้ระบุเลขที่เป็นตัวเลขอารบิค เช่นตารางที่ 1 หรือตัวอย่างที่ 1 เป็นต้น

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่ควรใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ใช้พิมพ์ใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรือโปรแกรม Finale เป็นต้น

5. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้เขียน

6. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้เขียนมากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้เขียนร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษรโดยให้ระบุชื่อ–นามสกุลจริงในลำดับถัดจากผู้เขียนหลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้เขียนร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อเช่นเดียวกับผู้เขียนหลัก)

7. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใด ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียนเท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

8. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

9. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้เขียน

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้เขียนได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร (การอ้างอิง และอื่น ๆ) อีกทั้งเป็นงานเขียนเชิงวิชาการ มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้ ความเชี่ยวชาญ หรือมีประสบการณ์ การตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน จำนวน 2 คน และ 3 คน สำหรับบทความที่ส่งเข้าพิจารณาตั้งแต่กรกฎาคม พ.ศ.2564 เป็นต้นไป ต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวบต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้เขียนรับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. กรณีที่ผู้เขียนมีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้เขียนจะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง กรณีที่ผู้เขียนถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาจะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้เขียนในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

หลักเกณฑ์การเขียนรายการอ้างอิง

รูปแบบการเขียนรายการอ้างอิง

การเขียนรายการอ้างอิงมีแบบและหลักเกณฑ์แตกต่างกันตามประเภทของเอกสาร เช่น หนังสือบทความในหนังสือ วารสาร หนังสือพิมพ์ สารานุกรม วิทยานิพนธ์ จุลสาร การสัมภาษณ์ ฯลฯ ผู้ใช้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

***หมายเหตุ:**

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือ

1) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวไทย

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

2) รูปแบบการลงรายการอ้างอิงผู้แต่งชาวต่างประเทศ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือชุด

1) หนังสือชุด (Series) ให้ลงรายการชื่อชุดของหนังสือเล่มนั้นไว้ในวงเล็บท้ายรายการ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือแปล

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากหนังสือที่จัดพิมพ์ในโอกาสพิเศษ

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากบทความ

1) บทความในหนังสือ

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

2) บทความในสารานุกรม (Encyclopaedia)

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

3) บทความในวารสาร

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

4) บทความในหนังสือพิมพ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากการสัมภาษณ์

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

การเขียนรายการอ้างอิงจากอินเทอร์เน็ต และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ

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

รูปแบบการเขียนเชิงอรรถ

ให้เขียนหมายเลขกำกับข้อความที่ต้องการขยายเป็นเลขเดียวกับหมายเลขของเชิงอรรถ ซึ่งเชิงอรรถจะอยู่ที่ส่วนท้ายของหน้านั้น จบข้อความเชิงอรรถด้วยเครื่องหมายมหัพภาค (.)

ประเภทแหล่ง	รูปแบบการเขียนเชิงอรรถแบบระบุสถานภาพด้านลิขสิทธิ์
วารสาร นิตยสาร สื่อต่อเนื่องอื่นๆ	From [or The data in columm 1 are from] “Title of Article,” by A.N. Author and C.O. Author, year, *Title of Journa*l, *Volume*, p.xx. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. [1]จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] “ชื่อบทความ,” โดย ชื่อ-สกุลผู้แต่ง 1 และชื่อผู้แต่ง 2, ปีพิมพ์, *ชื่อวารสาร*, *ปีที่*, น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า. ลิขสิทธิ์ [ปีลิขสิทธิ์] โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ***ตัวอย่าง*** [1]จาก “สมเด็จพระเทพรัตน์กับการอนุรักษ์มรดกไทยด้านภาษาไทย,” โดย สุพัตรา ศิริวัฒน์, 2553, *วชิราวุธานุสรณ์สาร*, *29*(2), น.25-40. มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของลิขสิทธิ์.
หนังสือ	From [or The data in columm 1 are from] *Title of Book* (p. xxx) by A.N. Author and C.O. Author, year, Place of Publication: Publisher. Copyright [year] by the Name of Copyright Holder. Reprinted [or adapted] with permission. [1]จาก [หรือ ข้อมูลในคอลัมน์ 1 มาจาก] *ชื่อเรื่องหนังสือ* (น. หรือ p. หรือ pp. เลขหน้า) โดยชื่อผู้แต่ง 1 (ชาวต่างประเทศใช้: อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกลาง. (ถ้ามี) ชื่อสกุล) และชื่อผู้แต่ง 2 (อักษรตัวแรกของชื่อต้น. อักษรตัวแรกของชื่อกลาง. ชื่อสกุล). ปีพิมพ์, สถานที่พิมพ์: สำนักพิมพ์. ลิขสิทธิ์ ปีลิขสิทธิ์ โดย ชื่อผู้ถือลิขสิทธิ์. พิมพ์ซ้ำ [หรือปรับปรุง] โดยได้รับอนุญาต. ***ตัวอย่าง*** [1]จาก *คลังคำในบริบทการจัดเก็บและค้นคืนสารสนเทศ* (น.49-51), โดย นฤมล ปราชญโยธิน, 2556, มหาสารคาม: หจก.อภิชาติการพิมพ์. ลิขสิทธิ์ 2556 โดย นฤมล ปราชญโยธิน. [2]From *An easyguide to APA style* (pp. 107-108), by B. M. Schwartz, R. E. Landrum, and R. A. R. Gurung, 2012, Los Angeles: SAGE, Copyright 2012 by SAGE Publications, Inc.

BUU BURAPHA UNIVERSITY WISDOM OF THE EAST | MUPA Faculty of Music and Performing Arts

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