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

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

วารสารดนตรีและการแสดง

ISSN 2774-0722 (Online)
Volume 9 Issue 2 July-December 2023

ที่ปรึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ ดำรุง

ศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์

มหาวิทยาลัยมหิดล

รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

ศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รศ.ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาขา แซ่อุ้ย

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยรังสิต

ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

รศ.ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ.ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

กองบริหารงาน

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสุกัญญา จารุธัมโม

นายกฤษณะ สโมสร

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นางสาวปาณิศา ผลประพฤติ

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง
จ.ชลบุรี 20131 โทร 038102566 ต่อ 103
อีเมล mupa.journal@gmail.com

ISSN 2774-0722 (Online)

เครดิตภาพ

ปกหน้า

งาน: การประชุมวิชาการและงานสร้างสรรค์ระดับชาติ ด้านดนตรีและการแสดง ครั้งที่ 1
ภาพ: นิสิตการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์

ปกหลัง

งาน: ลานศิลป์ถิ่นบูรพา
ภาพ: นิสิตการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์

วัตถุประสงค์

วารสารดนตรีและการแสดงมีวัตถุประสงค์เพื่อ

1. เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีและการแสดง

2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางด้านวิชาการ และวิจัยด้านดนตรีและการแสดง

3. เพื่อเป็นการบริการวิชาการแก่สังคม

4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าในด้านวิชาการและวิจัยทางดนตรีและการแสดง

วารสารดนตรีและการแสดงเปิดรับบทความวิจัย และบทความวิชาการ ของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ที่เกี่ยวข้องกับวิชาการด้านดนตรีและการแสดง ได้แก่ ดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ตะวันตก ศิลปะการละคร การออกแบบเพื่อการแสดง การผลิตสื่อด้านดนตรีและการแสดง หรือบทความที่ครอบคลุมทุกสาขาวิชาทางด้านดนตรีและการแสดง โดยบทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น

บทความทุกฉบับผ่านการประเมินคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ จำนวน 3 ท่านต่อบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้เขียนคนใด พร้อมกันนั้นผู้เขียนบทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย และไม่รับผิดชอบบทความนั้น

กำหนดการออกวารสาร

วารสารดนตรีและการแสดง เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็คทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน

ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

ค่าใช้จ่ายสำหรับการดำเนินงาน

บทความภาษาไทย	4,000 บาท ต่อบทความ
บทความภาษาอังกฤษ	6,000 บาท ต่อบทความ

บทบรรณาธิการ

วารสารดนตรีและการแสดงได้ดำเนินงานการผลิตผลงานทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดงอย่างต่อเนื่อง วารสารได้รับการตอบรับจากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่าง ๆ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์

วารสารดนตรีและการแสดงยังคงให้ความสำคัญกับความหลากหลายด้านเนื้อหาในขอบเขตสาขาวิชาดนตรีและการแสดง ซึ่งเนื้อหาในวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 9 ฉบับที่ 2 นี้ มีผู้สนใจนำเสนอบทความด้านดนตรีเป็นจำนวนมาก ทั้งบทความวิจัยและบทความวิชาการ รวมถึงการสร้างสรรค์ด้านดนตรีที่หลากหลายทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก จำนวนทั้งสิ้น 11 บทความ ได้แก่ 1) การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา 2) การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี 3) การสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน 4) การประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด 5) บทประพันธ์เพลง “วิภาวี” สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก 6) การวิเคราะห์ทักษะการบรรเลงของบทฝึกเอทูดสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม 7) “อินทัช หมายเลข 1” ประพันธ์โดยมานิต บูชาชนก 8) กลองขุมดิน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนา 9) เพลงแม่ฟ้าหลวง : มิติการสร้างสรรค์บทค่าวล้านนาสู่ทำนองเพลง 10) บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: “สุริยคราส” ซิมโฟนิกโพเอ็มสำหรับออร์เคสตรา และ 11) การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่งสามชั้น

นอกจากนี้ ยังมีบทความด้านการจัดการผลิตสื่อ และศิลปะการแสดง อีก 2 บทความ ได้แก่ 1) การบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ในสถานการณ์ไม่ปกติ: กรณีศึกษาสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อโควิด-19 และ 2) การศึกษาการแสดงโขนคณะนายพิเชษฐ

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา	**7**
THE CREATION OF BANGPAKONG PERFORMANCE'S THE SOURCE OF LIFE: GRANDFATHER'S COOP	
ราชมณ รัตนเวคิน รณชัย รัตนเศรษฐ อภิรักษ์ ชัยปัญหา	
Rachamon Rattanawekin Ronnchai Rattanaseth Apirak Chaipanha	
การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี	**20**
MUSIC COMPOSITION: PRA PUTTABAAT PUCHIT CHONBURI SUITE	
กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ ภัทระ คมขำ	
Kittipan Chittep Pattara Komkam	
การสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน	**34**
ROYAL HONOURING MUSIC COMPOSITION: PHRA MAE YOO HAU KHONG PHAN DIN	
อนันท์สิทธิ์ การหนองใหญ่ ขำคม พรประสิทธิ์	
Anansit Kanrnnongyai Kumkom Pornprasit	
การประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด	**48**
MUSIC COMPOSITIONS AND ARRANGEMENTS FOR MUSIC PERFORMANCE BY MASTER AMNAD NOON-IEAD	
ปภัค แก้วบุญชู ขำคม พรประสิทธิ์	
Paphak Kaewbunchu Kumkom Pornprasit	
บทประพันธ์เพลง “วิภาวี” สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก	**60**
MUSIC COMPOSITION “WIPAWEE” FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE	
นนท์ธวัช เชี่ยวพิมลพร ธีรัช เลาห์วีระพานิช	
Nonthawat Chiewphimolporn Teerus Laohverapanich	

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การวิเคราะห์ทักษะการบรรเลงของบทฝึกเอทูดสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม 84
“อินทัช หมายเลข 1” ประพันธ์โดยมานิต บูชาชนก
THE ANALYSIS PERFORMANCE’S SKILLS OF ÉTUDE FOR WIND BAND
“IN TOUCH No.1” COMPOSED BY MANIT BUCHACHANOK
ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ
Natsarun Tissadikun

กลองขุมดิน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนา 96
KHUM DIN DRUM AS LANNA MUSICAL AND CULTURAL HERITAGE
รณฤทธิ์ ไหมทอง
Ronnarit Maithong

เพลงแม่ฟ้าหลวง : มิติการสร้างสรรค์บทค่าวล้านนาสู่ทำนองเพลง 110
MAE LUANG SONG: THE CREATIVE TRANSFORMATION OF
NORTHERN THAI LITERATURE “KHAW” INTO A SONG “KHAWSAW”
ธีรวัฒน์ หมื่นทา
Teerawat Muenta

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: “สุริยคราส” ซิมโฟนิกโพเอ็มสำหรับออร์เคสตรา 126
MASTER MUSIC COMPOSITION: “ECLIPSE” SYMPHONIC POEM FOR ORCHESTRA
เจริญวิช รุจิรัสสวรวงศ์ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
Charoenwich Rujirussawarawong Narongrit Dhamabutra

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ในสถานการณ์ไม่ปกติ: กรณีศึกษาสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อโควิด-19 139

A STUDY ON FILM PRODUCTION MANAGEMENT DURING NON-NORMAL CIRCUMATANCES, CASE STUDY: FILM PRODUCTION DURING COVID-19 PANDEMIC

มโน วนเวฬุสิต

Mano Wanawerusit

การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น 154

ANALYSIS OF THE BASIC SINGING TECHNIQUES IN THE SONG ‘TUB TON PLENG CHING SANCHAM’

จันทนา คชประเสริฐ จันทรา เนินนอก

Jantana Khochprasert Jantra Noennok

การศึกษาการแสดงโขนคณะนายพิเชษฐ 168

THE STUDY OF KHON DIRECTING FROM NAI PICHET’S KHON TROUPE

ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

Nadhanant Uaesilapa

การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา
THE CREATION OF BANGPAKONG PERFORMANCE'S THE SOURCE OF LIFE : GRANDFATHER'S COOP

ราชมณ รัตนเวคิน[1] รณชัย รัตนเศรษฐ[2] อภิรักษ์ ชัยปัญหา[3]
Rachamon Rattanawekin[1] Ronnchai Rattanaseth[2] Apirak Chaipanha[3]

บทคัดย่อ

งานวิจัยการสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากปราชญ์ชาวบ้านซึ่งเป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่นลุ่มแม่น้ำบางปะกงทางด้านการเพาะเลี้ยงปลากะพงขาวในกระชัง ประกอบอาชีพมายาวนานกว่า 70 ปี เก็บรวบรวมข้อมูลจากบุคคลข้อมูลมาสร้างสรรค์การแสดง ในรูปแบบการเล่าเรื่องชุมชนผ่านบทเพลง ซึ่งมีกรอบแนวคิดในการวิจัยตามขั้นตอนดังนี้ กระบวนการสร้างสรรค์ ผลผลิตการสร้างสรรค์ และผลลัพธ์จากการสร้างสรรค์ ตามลำดับเพื่อนำมาสู่เป้าหมายของวัตถุประสงค์งานวิจัยชิ้นนี้ โดยมีการศึกษาและการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา และ 2) ศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง โดยผู้วิจัยใช้การอธิบายในเชิงสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics)

จากการศึกษาการวิเคราะห์ข้อมูลทำให้ผู้แสดงเข้าใจในเรื่องราวของการแสดงและการถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างลึกซึ้ง จึงทำให้สามารถสื่อสารออกมาให้ผู้ที่รับชมเกิดความรู้สึก เข้าใจในเรื่องราวตามที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไว้ และทำให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อชุมชน เพื่อการสร้างสรรค์งานแสดงชิ้นนี้จะส่งผลและเกิดประโยชน์ต่อชุมชนและคนในชุมชนได้ตามเป้าหมายที่ผู้วิจัยได้ตั้งใจไว้

คำสำคัญ: กระชังปลาของคุณตา, บางปะกง, สร้างสรรค์การแสดง

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา rachapaer@hotmail.com
[1] Student, Master of Fine and Applied Arts Program, in Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts. Burapha University, rachapaer@hotmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ronnachai@go.buu.ac.th
[2] Advisor, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, ronnachai@go.buu.ac.th
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา apirak@go.buu.ac.th
[3] Co-advisor, Faculty of Humanities and Social Science, Burapha University, apirak@go.buu.ac.th

Abstract

This creative research aims to create a Bangpakong performance's source of life : Grandfather's coop, inspired by the local philosopher who is a local wisdom teacher in the Bangpakong River who farm a sea bass in the coop, which has been working for more than 70 years. Information has been collected individually to create the show through community storytelling. The conceptual frameworks for research are: The creative process, creative output, and creative results, respectively, to bring to the goal of this research objective, two topics of performance analysis were studied: 1) Bangpakong performance's source of life : Grandfather's coop, and 2) Study and analyze the process of creating performances by describing as an aesthetic.

According the study and data analysis of performers. they have a deep understanding of the story so that they enable to perform and communicate well through the song. It allows the viewers to feel it, and understand the story as the researcher has been analyzed. Furthermore, it demonstrates the process of creating a beneficial show that benefits to community. By creating this show will be impact and benefit on community and the people around there as researchers' intention.

Keyword: Grandfather's coop, Bangpakong, The creation performance

ความสำคัญและที่มา

“แม่น้ำบางปะกงแหล่งชีวิต” ประโยคขึ้นต้นของคำขวัญประจำจังหวัดฉะเชิงเทรา เป็นแม่น้ำสายสำคัญของภาคตะวันออก เป็นแหล่งเศรษฐกิจระดับต้น ๆ ของประเทศ แม่น้ำบางปะกงมีชื่อท้องถิ่นเรียกว่า “แม่น้ำโจ้โล้” ที่มาของคำว่า โจ้โล้ เพี้ยนมาจากภาษาจีนแต้จิ๋ว “จ่อโล้” ซึ่งแปลว่า ปลากะพงขาว เนื่องจากแม่น้ำบางปะกงเป็นแม่น้ำที่มีปลากะพงขาวมากกว่าพื้นที่อื่น ทำให้เกิดอาชีพการเพาะพันธุ์เลี้ยงปลากะพงในแม่น้ำบางปะกงขึ้น และถือว่าเป็นหนึ่งพื้นที่ที่ประกอบอาชีพทำกระชังปลากันเป็นจำนวนมาก เพราะอาชีพนี้สามารถสร้างรายได้จำนวนมากให้กับผู้ประกอบการ สร้างความมั่นคงและสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชน

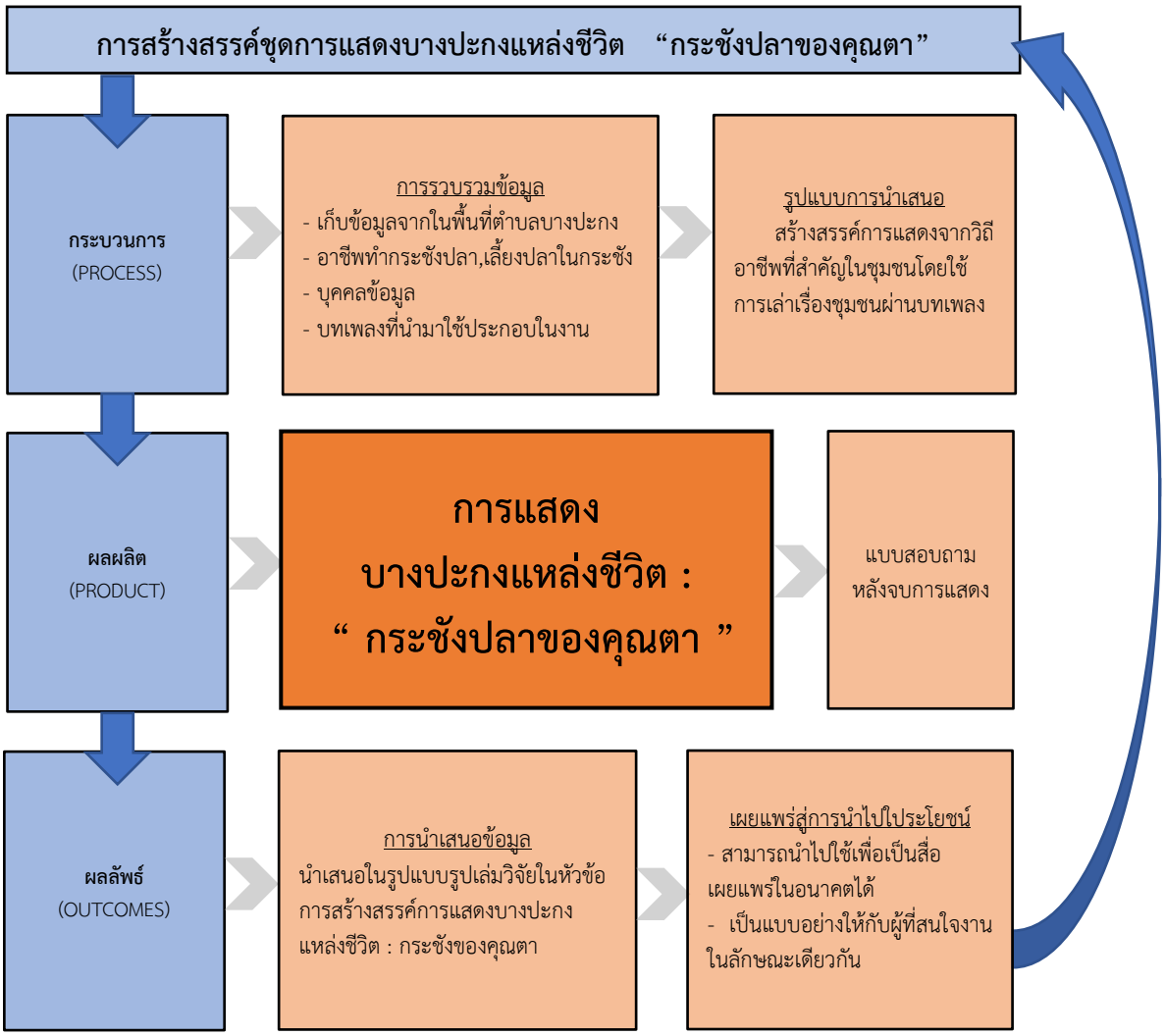
แต่ปัจจุบันเกิดการตั้งโรงงานอุตสาหกรรม รวมถึงจำนวนประชากรในชุมชนมีจำนวนเพิ่มขึ้น จึงทำให้คุณภาพแม่น้ำบางปะกงเสื่อมสภาพลง ทั้งจากมลพิษทางภาคอุตสาหกรรม เกษตรกรรม และชุมชน ธรรมชาติต่างได้รับผลกระทบ ส่งผลถึงเกษตรกรชาวประมง โดยเฉพาะอาชีพกระชังปลาที่ต้องเลี้ยงปลาอยู่ในกระชังใช้การคลึงอวนกับไม้ สร้างเป็นพื้นที่ในการเลี้ยงปลาในแม่น้ำ ซึ่งเป็นอาชีพที่เห็นผลกระทบได้อย่างชัดเจนที่สุด โดยชุมชนตำบล บางปะกง ในอดีตมีคนประกอบอาชีพทำกระชังปลามากถึง 100 ราย แต่ปัจจุบันประกอบอาชีพนี้ไม่ถึง 10 ราย เนื่องจากได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงของแม่น้ำบางปะกง

จึงทำให้เกิดแนวคิดการสร้างสรรค์งาน การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา โดยใช้วิธีการแสดง การเล่าเรื่องชุมชนผ่านบทเพลง โดยมีการถ่ายทอดเรื่องราวของชุมชนบางปะกง รวมถึงการนำข้อมูลจากบุคคลข้อมูล คือ นายสุทิน วุฒิสินธ์ ปราชญ์ชาวบ้าน ผู้เชี่ยวชาญในเรื่องการทำกระชังปลาและเลี้ยงปลาในกระชัง มาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์การแสดงนี้ โดยจะใช้วิธีการจัดการแสดงเพื่อเผยแพร่ให้กับคนในชุมชนและผู้ที่สนใจได้รับชม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา

กรอบแนวคิดการวิจัย



ที่มา: ราชมณ รัตนเวคิน

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา โดยกำหนดขอบเขตหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล
   - นายสุทิน วุฒิสินธ์ (ปราชญ์ชาวบ้านและครูภูมิปัญญาท้องถิ่นลุ่มแม่น้ำบางปะกงทางด้านการเพาะเลี้ยงปลากะพงขาวในกระชัง)
   - คนในพื้นที่ชุมชนบางปะกง

2. ขอบเขตด้านพื้นที่
    - พื้นที่ชุมชน ตำบลบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา
    - ศูนย์เรียนรู้การเพาะเลี้ยงปลากะพงขาวในกระชังบางปะกง
    - พื้นที่จัดการแสดง ห้อง Black Box Theatre คณะดนตรีและการแสดง
3. ขอบเขตด้านเนื้อหา
    - รูปแบบการสร้างสรรค์การแสดง
    - วิเคราะห์การสร้างสรรค์บทเพลงในการแสดง
        - การตีความและการสื่อสารอารมณ์บทเพลง
        - เทคนิคการขับร้องบทเพลงในการแสดง

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการและเก็บรวบรวมข้อมูลตามกระบวนการ โดยเริ่มต้นจากการ ศึกษาเอกสารและตัวบท เช่น งานวิจัย วิทยานิพนธ์ เพื่อศึกษากระบวนการของการสร้างสรรค์การแสดง หลักจากได้กระบวนการศึกษาแล้วเริ่มทำเก็บรวบรวมข้อมูล จากการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) จากบุคคลข้อมูล คือ นายสุทิน วุฒิสินธ์ คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ตำบลบางปะกง เป็นต้น หลังจากนั้นผู้วิจัยนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์มารวบรวม เรียบเรียงและ

วิเคราะห์ เพื่อนำมาสู่การออกแบบการสร้างสรรค์การแสดง โดยผู้วิจัยทำการเขียนโครงเรื่องการแสดง โดยยึดหลักทฤษฎีโครงสร้างของโครงเรื่องที่ ภูริทัต ว่องพุฒิพงศ์ (2563) ได้เขียนบทความให้ความรู้เกี่ยวกับ ทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่อง (Storytelling) ไว้ 5 ช่วง ได้แก่ การเริ่มเรื่อง (Exposition) เหตุการณ์กระตุ้น (Inciting incident) ความยุ่งยาก (Complication) จุดสูงสุด (Climax) และการยุติของเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending/Denouncement) ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีดังกล่าวมาใช้ในการวางโครงเรื่องของการแสดง

หลังจากได้โครงเรื่องในการแสดง ผู้วิจัยค้นหาข้อมูลบทเพลงและคัดเลือกบทเพลงเพื่อนำมาใช้ในการแสดง นพมาส ศิริกายะ (2525) กล่าวว่า “บทเพลงที่ดี จะต้องเป็นส่วนหนึ่งของบทละคร ผู้เขียนไม่ควรนำบทเพลงใด ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในละครมาสอดแทรกไว้ในบทละครเพื่อคั่นเวลา ดังนั้นเพลงจึงนับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของบทละคร” ในการแสดงนี้ใช้บทเพลงทั้งหมด 4 บทเพลง 1) เพลง บางปะกง 2) เพลง ริมฝั่งน้ำ 3) เพลง เรือนแพ โดยทั้ง 3 บทเพลงเป็นบทเพลงที่มีอยู่แล้ว และอีกหนึ่งเพลงประพันธ์ขึ้นใหม่โดยนักประพันธ์เพลงชื่อเพลง คะนึงถึงบางปะกง แต่งขึ้นเพื่อใช้ประกอบในการแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา

หลังจากรวบรวมข้อมูล สร้างโครงเรื่อง คัดเลือกบทเพลงเสร็จครบถ้วน ผู้วิจัยได้ทำการปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา ผู้กำกับการแสดงและผู้ประพันธ์เพลง เพื่อวางแผนตารางนัดหมายในการซ้อมการแสดง หลังจากกระบวนการต่าง ๆ เสร็จสิ้น ได้ทำการแสดง บางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา ที่ห้อง Black Box Theatre คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา โดยมีการบันทึกภาพการแสดงไว้เพื่อเผยแพร่ต่อชุมชนและผู้ที่สนใจ

หลังชมการแสดงมีการเก็บข้อมูลหลังจบการแสดง โดยการทำแบบสอบถามความพึงพอใจ จำนวน 15 คน แบ่งเป็นเยาวชนตั้งแต่อายุ 18-24 ปี จำนวน 5 ราย กลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ตั้งแต่

อายุ 35-55 ปี จำนวน 5 ราย และกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ ตั้งแต่อายุ 65-85 ปี จำนวน 5 ราย เพื่อประเมินถึงกระบวนการต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ออกมาเป็นการแสดงชิ้นนี้ หลังขั้นตอนการแสดงเสร็จสิ้น ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ในการแสดงและทำการสรุปผลการวิจัยผ่านรูปเล่มวิทยานิพนธ์ เพื่อให้เห็นว่าผลของการศึกษาได้ตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยชิ้นนี้หรือไม่

สรุปผล

จากการศึกษาการวิเคราะห์ข้อมูล การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา แบ่งการวิเคราะห์ตามหัวข้อ 2 ส่วน ดังนี้

1. รูปแบบการสร้างสรรค์การแสดง : ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลแบ่งออกเป็น 5 ช่วงการแสดง และมีการศึกษาการตีความเนื้อเรื่องในการแสดง
2. วิเคราะห์การสร้างสรรค์บทเพลงในการแสดง : ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์บทเพลงทั้งหมด 4 บทเพลง ตามหัวข้อดังต่อไปนี้
    - การตีความและการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลง
    - เทคนิคการขับร้องบทเพลงในการแสดง

1. รูปแบบการสร้างสรรค์การแสดง

ในการศึกษาการวิเคราะห์การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา ผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลจนพบ “ทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่อง (Storytelling)” โดย ภูริทัต ว่องพุฒิพงศ์ ได้กล่าวถึงโครงสร้างการเล่าเรื่องตามทฤษฎีการเล่าเรื่อง (Narrative Theory) ดังนี้ การเล่าเรื่อง คือการบอกเล่าเรื่องราวความรู้สึกต่าง ๆ ที่อยู่กับตัวบุคคล และการเล่าเรื่องที่ดี ควรมีการจัดลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างมีเหตุมีผล โดยการสร้างโครงเรื่องจะมีลำดับโครงสร้าง 5 ส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) การเริ่มเรื่อง 2) เหตุการณ์กระตุ้น 3) ความยุ่งยาก 4) จุดสูงสุด และ 5) การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำทฤษฎีโครงสร้างของโครงเรื่องมาใช้ในการสร้างสรรค์ จนได้ออกมาเป็นกระบวนการเพื่อนำมาสู่การออกแบบการแสดง ในการแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา ในการแสดงนี้ผู้วิจัยต้องการให้คนในชุมชนหรือผู้ที่รับชมรู้สึกตามและเข้าใจถึงการแสดงได้อย่างง่าย จึงได้นำเรื่องราวในชุมชนและผู้ที่อาศัยในชุมชนบางปะกงมาเป็นหลักในการให้ข้อมูล โดยเฉพาะข้อมูลในด้านอาชีพการเลี้ยงปลาในกระชังจาก นายสุทิน วุฒิสินธ์ ปราชญ์ชาวบ้านและครูท้องถิ่นผู้ชำนาญการเลี้ยงปลาในกระชัง หลังจากรวบรวมข้อมูลและทำการวางโครงเรื่องการแสดงแล้ว ผู้วิจัยแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 5 ช่วง และทำการวิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 การเริ่มเรื่อง เป็นจุดเริ่มต้นของการเล่าเรื่อง เป็นการแนะนำตัวละครหลักในการเล่าเรื่องและสร้างความน่าสนใจให้กับจุดเริ่มต้นของเรื่อง เพื่อทำให้ผู้ที่ชมเกิดความสนใจในการแสดงและรู้สึกอยากชมการแสดงต่อ การตีความเนื้อเรื่อง เปิดการแสดงด้วยบทเพลง บางปะกง และการแนะนำตัวเพื่อให้ผู้ชมรู้ถึงเรื่องราวที่จะนำไปสู่การแสดงในช่วงต่อไป

ภาพที่ 1 ช่วงการแสดงที่ 1 การแนะนำตัวและจุดเริ่มต้นของเรื่อง
ที่มา: นันทศักดิ์ พานิชวัฒนา

ช่วงการแสดงที่ 2 เหตุการณ์กระตุ้น การพูดถึงจุดเริ่มต้นของปัญหาหลักของเรื่อง การตีความเนื้อเรื่อง มีการเล่าเรื่องถึงความสวยงามของวิถีชีวิตริมน้ำในอดีต ใช้บทเพลง ริมฝั่งน้ำ ในการช่วยสื่อถึงความรู้สึกสนุกสนานมีความสุข จนกระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลง ทำให้เกิดจุดเริ่มต้นของปัญหาหลักของเรื่อง เพื่อนำพาผู้ชมให้เห็นถึงต้นเหตุของปัญหาหลักของเรื่อง

ภาพที่ 2 ช่วงการแสดงที่ 2 ย้อนอดีตและเหตุการณ์กระตุ้นปัญหาหลักของเรื่อง
ที่มา: นันทศักดิ์ พานิชวัฒนา

ช่วงการแสดงที่ 3 ความยุ่งยาก เป็นการลงลึกถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์กระตุ้น การตีความเนื้อเรื่อง มีการเปิดให้คนในชุมชนร่วมส่งเสียง แสดงความคิดเห็นถึง ปัญหาการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น เพื่อตอบโจทย์การแสดงเพื่อชุมชน มีการเล่าเรื่องในอดีตของผู้วิจัยที่มีต่อแม่น้ำบางปะกงและครอบครัว และมีการใช้บทเพลง เรือนแพ เพื่อโยงถึงความสุขที่ได้อาศัยอยู่ริมแม่น้ำ ได้อยู่กับครอบครัว ได้เห็นคุณตาให้อาหารปลา

ภาพที่ 3 ช่วงการแสดงที่ 3 เล่าเรื่องโดยคนในชุมชน
ที่มา: นันทศักดิ์ พานิชวัฒนา

ช่วงการแสดงที่ 4 จุดสูงสุด เป็นจุดสำคัญของการแสดง ถือว่าเป็นหัวใจหลักของเรื่อง การตีความเนื้อเรื่องเข้าสู่เรื่องของคุณตา ซึ่งเป็นหัวใจหลักของการแสดงชิ้นนี้ มีทั้งการบอกเล่าประสบการณ์ การให้ความรู้ พูดให้เห็นถึงความสำคัญของอาชีพ สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่รับชม เพื่อตอบโจทย์หัวใจหลักของการแสดงในเรื่องนี้ และใช้บทเพลง คะนึงถึงบางปะกง ซึ่งเป็นเพลงประพันธ์ใหม่ในการช่วยเล่าเรื่องถึง ความคิดถึง คะนึงหา ความสวยงามและความอุดมสมบูรณ์ของแม่ในน้ำ รวมถึงความเจริญในอดีตของอาชีพการเลี้ยงปลาในกระชัง

ภาพที่ 4 ช่วงการแสดงที่ 4 กระชังปลาของคุณตา
ที่มา: นันทศักดิ์ พานิชวัฒนา

ช่วงการแสดงที่ 5 การยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง ในช่วงการแสดงสุดท้ายนี้เป็นการสรุปเรื่องราวในการแสดง การตีความเนื้อเรื่อง มีการกล่าวสรุปถึงการแสดงทั้งหมด วัตถุประสงค์ความตั้งใจของงานการแสดงชิ้นนี้เพื่อทิ้งท้ายและย้ำถึงความตั้งใจของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์การแสดง และปิดการแสดงด้วยเสียงร้องของคุณตาในบทเพลง บางปะกง เพลงเดียวกับเพลงเปิดการแสดงในช่วงการแสดงที่ 1 เพื่อทิ้งทายเรื่องของการแสดง บางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา

ภาพที่ 5 ช่วงการแสดงที่ 5 บทสรุปในการแสดง
ที่มา: นันทศักดิ์ พานิชวัฒนา

2. วิเคราะห์การสร้างสรรค์บทเพลงในการแสดง

จากการศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์การแสดงในเบื้องต้น มีบทเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 4 บทเพลง ดังนี้ 1) เพลง บางปะกง ขับร้องโดย เพ็ญศรี พุ่มชูศรี คำร้อง-ทำนอง นคร มงคลายน 2) เพลง ริมฝั่งน้ำ ขับร้องโดย มาริษา อมาตยกุล คำร้องโดย แก้ว อัจฉริยะกุล และทำนองโดย เวส สุนทรจามร 3) เพลง เรือนแพ ขับร้องโดย ชรินทร์ นันทนาคร คำร้องโดย ชาลี อินทรวิจิตร ทำนองโดย สง่า อารัมภีร และ 4) เพลง คะนึงถึงบางปะกง ขับร้องโดย ราชมณ รัตนเวคิน คำร้องโดย ทรงวรรธรรม สมกอง เรียบเรียงโดย ณัชชา พฤกษชลธาร ผู้วิจัยจึงมีการศึกษาการวิเคราะห์การสร้างสรรค์บทเพลงในการแสดงเพื่อให้งานการแสดงออกมาในทิศทางเดียวกัน โดยมีการวิเคราะห์การสร้างสรรค์บทเพลงในการแสดงผ่าน 2 หัวข้อ ดังนี้

การตีความและการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลง : ผู้วิจัยทำการตีความหมายของบทเพลงทั้ง 4 บทเพลง โดยเชื่อมโยงการตีความเนื้อเรื่องในการแสดงจากการศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์การแสดงมาตีความหมายของบทเพลงด้วย เพื่อเวลาทำการแสดงจริง นักแสดงจะได้สื่อสารอารมณ์ออกมาได้ตรงกับการตีความของบทเพลง เพื่อทำให้ผู้ที่รับเข้าใจถึงความหมายของบทเพลงตามแบบที่ผู้วิจัยได้ตีความไว้และสามารถทำให้ผู้ที่รับชมเข้าถึงการแสดงได้ง่ายขึ้น อาทิเช่น บทเพลง คะนึงถึงบางปะกง ซึ่งเป็นบทเพลงประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อการแสดงนี้ อยู่ในช่วงการแสดงที่ 4 มีคำร้อง ดังนี้

เพลงคะนึงถึงบางปะกง

“ [1]แม่น้ำบางปะกงหล่อเลี้ยงชีวิตผู้คน สุขร่มเย็นด้วยรักนานม
[2] ยามสนธยา ธาราสวยงามแจ่มจริง นั่งมองนกบนยอดกิ่ง แอบอิงเคล้าเคียงคลอกัน
[3] แต่บัดนี้ เปลี่ยนไปไม่เหมือนก่อน ที่ธรรมชาติถูกรอน บั่นทอนถอนทำลาย
[4] แต่ฉันยังจำ ภาพนั้นอยู่ในใจ บางปะกงต้องคร่ำครวญไห้ สุดอาลัยไม่หวนกลับคืน
[5] ยังรัก บางปะกง สายน้ำแห่งความอุดม สมบูรณ์ แม้กาลผ่านมา
[6] ยังคงคิดถึง คำนึง ใฝ่หา อยากให้สายน้ำธารา กลับมาสมบูรณ์ดังเดิม ”

(ทรงวรรธรรม สมกอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2565)

ผู้วิจัยตีความหมายและสื่อสารอารมณ์ของบทเพลง คะนึงถึงบางปะกง ได้ดังนี้

[1]บรรทัดที่ 1 : แม่น้ำบางปะกงมีความสำคัญต่อคนในชุมชนมาอย่างยาวนาน ทั้งยังสวยงามอุดมสมบูรณ์ สื่อสารด้วยสีหน้าและสายตาที่เต็มไปด้วยความสุขของการอยู่ร่วมกันกับชุมชนและธรรมชาติ

[2]บรรทัดที่ 2 : ในช่วงพระอาทิตย์กำลังจะตกจะมีความสวยงามมาก ได้เห็นสิ่งมีชีวิตหลากหลายชนิด สื่อสารโดยการเงยหน้ามองท้องฟ้าแล้วยิ้มอยากมีความสุขที่ได้เห็นภาพความสวยงามนั้น

[3]บรรทัดที่ 3 : แต่ปัจจุบันความสวยงามไม่มีแล้ว เกิดการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ ส่งผลกระทบต่าง ๆมากมาย โดยใช้การสื่อสารผ่านสีหน้าที่มีความกังวลและเสียใจต่อการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น

[4]บรรทัดที่ 4 : แต่ในภาพความทรงจำ ยังเห็นถึงความสวยงามที่เคยมี คำร้องว่า “แต่ฉันยังจำ” ใช้มือมาแนบที่อก แล้วก้มหน้าลงมองที่มือ เพื่อสื่ออารมณ์ถึงความโศกเศร้าที่ไม่มีวันกลับมา

[5]***บรรทัดที่ 5*** : แต่ถึงจะเปลี่ยนแปลงไปมากขนาดไหน แต่ก็ยังคงรักแม่น้ำสายนี้และจะรักตลอดไป สื่อสารผ่านมือและสีหน้าให้เห็นถึงความตั้งมั่นที่ยังจะรักษ์และอยากรักษาแม่น้ำสายนี้เอาไว้

[6]***บรรทัดที่ 6*** : ยังคงมีความหวังว่าแม่น้ำสายเดิมจะกลับมาสวยงามและอุดมสมบูรณ์แบบที่เคยเป็น โดยสื่อสารผ่านสีหน้าให้เห็นถึงการมีความหวังว่าความสวยงามจะกลับมาเป็นเหมือนเดิม

เทคนิคการขับร้องบทเพลงในการแสดง : จากการวิเคราะห์การตีความและการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลง ผู้วิจัยจึงทำการออกแบบสร้างสรรค์เทคนิคการร้องเพิ่มในบทเพลงทั้ง 4 บทเพลง เพื่อเสริมและกระตุ้นความรู้สึกในการแสดงให้สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน ทำให้ผู้ที่รับชมรู้สึกและมีส่วนร่วมไปกับบทเพลงตามที่นักแสดงต้องการจะสื่อสารออกมา อาทิเช่น บทเพลง คะนึงถึงบางปะกง อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว 60 Bpm อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ มีช่วงเสียงตั้งแต่โน้ต A3 ถึง D5 มีความยาวทั้งหมด 41 ห้อง โครงสร้างของเพลง คือ A-B-A

ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการขับร้อง ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเพลง คะนึงถึงบางปะกง

เนื่องจากบทเพลงนี้มีโน้ตช่วงเสียงที่กว้าง ผู้วิจัยจึงใช้เทคนิคการใช้ช่องเสียงการร้อง (Mix tone) โดยมีการใช้ทั้งช่องเสียงกลางและช่องเสียงสูงในการร้องเพลงนี้ ในห้องที่ 5-6 คำว่า แม่น้ำบางปะกง ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเอื้อนในการขับร้องเพลงไทยมาใช้ เอื้อนคำว่า แม่_ น้ำ_ บาง_ ยังทำให้ตีความได้ถึงแม่น้ำที่กำลังไหลขึ้นลงตามเสียงเอื้อนของประโยคนี้

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตเพลง คะนึงถึงบางปะกง

ห้องที่ 13-14 ประโยคที่ร้องว่า “แต่บัดนี้ เปลี่ยนไปไม่เหมือนก่อน” ผู้วิจัยใช้เทคนิคความดัง-เบา (Dynamics) ช่วยเสริมอารมณ์ ในห้องที่ 17-18 ประโยคที่ร้องว่า “แต่ฉันยังจำ” ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเน้นเสียง (Dynamic accent) ทำให้บทเพลงมีอารมณ์ของการแสดงออกที่หนักแน่น

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตเพลง คะนึงถึงบางปะกง

ในท่อนนี้ผู้วิจัยจึงใส่เทคนิคการร้องให้เสียงมีความต่อเนื่องกัน (Legato) โดยจะใช้เทคนิคนี้ในห้องที่ 23-25 และห้องที่ 27-28 เพื่อให้รู้สึกถึงการไหลของสายน้ำธารา และในห้องที่ 28-29 ประโยคจบของบทเพลง “กลับมาสมบูรณ์ดังเดิม” ผู้วิจัยใช้โทนเสียงที่แข็งแรงหนักแน่น สื่อถึงประโยคจบของบทเพลง

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน (Process) จากการได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิถีอาชีพที่สำคัญในชุมชน จึงทำให้เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ขึ้นและรวบรวมข้อมูลจากการศึกษา สัมภาษณ์ วิเคราะห์สังเคราะห์ข้อมูล

จนได้ผลผลิตการสร้างสรรค์ผลงาน (Product) คือ การแสดง บางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังปลาของคุณตา โดยใช้เวลาในการแสดงทั้งหมด 40 นาที แบ่งช่วงการแสดงทั้งหมด 5 ช่วง เพลงที่ใช้ในการแสดงมีทั้งหมด 4 บทเพลง และมีการบันทึกภาพเพื่อนำไปเผยแพร่ต่อคนในชุมชน เมื่อการสร้างสรรค์การแสดงเสร็จสิ้น ถึงกระบวนการเผยแพร่ภายในชุมชนโดยผู้วิจัยใช้การคัดเลือกบุคคลจำนวน 15 คน โดยแบ่งเป็นช่วงวัย 3 ช่วง เพื่อทำการชมการแสดงผ่านสื่อวิดีทัศน์และใช้แบบประเมินความพึงพอใจหลังชมการแสดงเพื่อเป็นนำมาวิเคราะห์วิธีการที่ผู้วิจัยวางแผนไว้ว่า การแสดงสามารถตอบสนองต่อคนชุมชนได้มากน้อยเพียงใด เกิดเป็นผลตัวแปรใหม่ที่ได้มาจากการประเมินความคิดเห็นในการแสดง โดยมีหัวข้อ ดังต่อไปนี้

1. บทเพลงที่ถ่ายทอดในการแสดง : บทเพลงสามารถเป็นสิ่งที่ช่วยทำให้ผู้ชมเข้าถึงการแสดงได้เข้าใจมากยิ่งขึ้น โดยเลือกบทเพลงได้อย่างเหมาะสม เกิดความน่าสนใจให้กับงานการแสดง ผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อในการชมการแสดงเวลา 40 นาที

2. รูปแบบของการแสดง : ผู้ชมคิดว่าการแสดงนี้จะสามารถเป็นประโยชน์ต่อชุมชนได้เนื่องจาก รูปแบบ เนื้อเรื่อง ในการแสดงสามารถเข้าถึงผู้ชมได้อย่างเข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน นักแสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ให้ผู้ชมรู้สึกตามได้อย่างดี

3. ความรู้สึกหลังชมการแสดง : ผู้ที่รับชมเห็นถึงคุณค่าของอาชีพการเลี้ยงปลาในกระชังซึ่งเป็นวัตถุประสงค์หลักของการแสดงนี้

เมื่อได้ผลผลิตตามกระบวนการ ผลลัพธ์จากการสร้างสรรค์ผลงาน (Outcomes) มีการนำเสนอข้อมูลผ่านรูปแบบรูปเล่มวิจัยในหัวข้อ การสร้างสรรค์การแสดงบางปะกงแหล่งชีวิต : กระชังของคุณตา และมีการเผยแพร่สู่การนำไปใช้ประโยชน์ในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์การแสดงนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากอาชีพการเลี้ยงปลาในกระชังซึ่งเป็นอาชีพที่สำคัญในชุมชนบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา แต่งานวิจัยนี้สามารถนำไปแบบอย่างให้กับพื้นที่อื่น ๆ ที่สนใจทำงานสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเดียวกันได้

รายการอ้างอิง

นพมาส ศิริกายะ. (2525). เอกสารประกอบคำสอนวิชา ประวัติการละคร [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภูริทัต ว่องพุฒิพงศ์. (2563, 17 ตุลาคม). *ทฤษฎีโครงสร้างการเล่าเรื่อง (Storytelling).* https://pharmconnection.blogspot.com/2020/09/storytelling.html.

การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี
MUSIC COMPOSITION: PRA PUTTABAAT PUCHIT CHONBURI SUITE

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ[1] ภัทระ คมขำ[2]
Kittipan Chittep[1] Pattara Komkam[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาทในจังหวัดชลบุรี และประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี ผลการศึกษาปรากฏพบรอยพระพุทธบาทในวัดพระอารามหลวงจำนวน 6 วัด ได้แก่ วัดเขาบางทราย วัดใหญ่อินทาราม วัดบางพระวรวิหาร วัดจุฑาทิศธรรมสภารามวรวิหาร วัดชัยมงคล และวัดญาณสังวรารามวรมหาวิหาร รอยพระพุทธบาทที่เก่าแก่ที่สุดอัญเชิญมากจากประเทศอินเดีย เชื่อว่าสร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ.500

การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรีได้รับแรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์ ลักษณะเฉพาะ ประเพณี เอกลักษณ์ชาติพันธุ์และศิลปะวัฒนธรรมในพื้นที่จังหวัดชลบุรี ประพันธ์ขึ้นตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย ได้แก่ การยืดยุบทำนอง ทำนองเพลงต้นราก และประพันธ์แบบอัตโนมัติ บทเพลงแบ่งเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรก ทิ้กท้อบ่วงหุกส่วย ประกอบด้วยเพลงโล้เตี่ยจิว เพลงรัวจีน เพลงขึ้นฝั่ง และเพลงดินแดนศักดิ์สิทธิ์ ช่วงที่สอง เพลงไป่โล่วโก้ และช่วงที่สาม พระพุทธบาทปูชิต ประกอบด้วยเพลงศรีสมุทรสมโภช เพลงรุ่งโรจน์ศรีพโล เพลงธเรศนครอินทร์ เพลงฉิ่งนิมิตบางพระ เพลงพุทธชัยมงคล เพลงภูมิพลเฉลิมชัย และจบด้วยทำนองเพลงรัวพระพุทธบาทปูชิต

คำสำคัญ: พระพุทธบาท, การประพันธ์, จังหวัดชลบุรี

[1] นิสิต, หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย kittipanc@go.buu.ac.th
[1] Student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, in Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kittipanc@go.buu.ac.th
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก, กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย (Center of Excellence for Thai Music and Culture Research), ประธานคณะกรรมการบริหาร AUN-AYCF Thailand, และหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย pattara.k@chula.ac.th
[2] Advisor, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research Committee, Head of Executive committee AUN-AYCF Thailand, Head of Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pattara.k@chula.ac.th

Abstract

This qualitative research entitled “Music Composition: Pra Puttabaat Puchit Chonburi Suite” aimed to 1) study the Buddha footprint information in Chonburi; and 2) compose music of Pra Puttabaat Puchit Chonburi Suite. The results revealed that the Buddha footprints were found in 6 royal temples, namely Koabangsai Temple; Yai Indraram Temple; Bangphra Woravihara Temple; Chudadhit Dhammasapharam Woravihara Temple; Jayamangala Temple; and Yannasangvararammahavihara Temple. The oldest Buddha footprint was the one that has been brought from Bodh Gaya, Republic of India. It was believed that the Buddha’s footprint was created in the year of 500 B.E.

The music composition entitled “Pra Puttabaat Puchit Chonburi Suite” was inspired by history; uniqueness; tradition; ethnic identity; and art and culture in Chonburi, composed by using expanding and reducing melody; recomposing melody; and automatic composition. The suite was divided into 3 phases: 1) Tik Tor Buang Huk Sua, consisting of Lo Tie jaw music, Rua Cheen music, Khuenfang music, and Dindan Saksit music; 2) Pai Low Go music; and 3) Pra Puttabaat Puchit, consisting of Sri Samutra Sompot, Rungroj Sripalow, Taresnakorn-in, Ching Nimit Bangpra, Buddha Jayamagala, and Bhumibol Chalermchai. The suite ended with Rua Pra Puttabaat Puchit music.

Keywords: Buddha Footprint, Composition, Chonburi Province

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

รอยพระพุทธบาทถือเป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระพุทธเจ้า ตั้งแต่สมัยที่ยังไม่ปรากฏการสร้างพระพุทธรูป ซึ่งการสร้างรอยพระพุทธบาทยังคงนับถือสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ถือเป็นสิ่งที่ควรเคารพบูชาตามคติศาสนาพุทธประเภท “อุเทสิกะเจดีย์” คือสิ่งที่ได้สร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้า หรือเป็นที่ระลึกถึงพระพุทธองค์ (วิราภรณ์ สุวดีปฐมพงศ์, 2552) ความเชื่อนี้ได้แผ่ไปทั่วภาคพื้นเอเชียที่ได้รับการเผยแพร่อิทธิพลพุทธศาสนาจากประเทศอินเดีย รอยพระพุทธบาทจึงเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่อาจส่งเสริมตำนานและความเชื่อให้มีความน่าเชื่อถืออย่างสมเหตุสมผลมากที่สุดสัญลักษณ์หนึ่ง ซึ่งได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน (อำพล คมขำ, 2548) รอยพระพุทธบาทในประเทศไทยปรากฏอยู่ในหลายแห่ง จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เชื่อกันว่ารอยพระพุทธบาทที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย คือ รอยพระพุทธบาทคู่ จังหวัดปราจีนบุรี รวมไปถึงรอยพระพุทธบาทที่สำคัญในประเทศไทย เช่น รอยพระพุทธบาทเขาสุวรรณบรรพต จังหวัดสระบุรี รอยพระพุทธบาทวัดพลวง เขาคิชฌกูฏ พระพุทธบาทน้ำทิพย์ จังหวัดสกลนคร รอยพระพุทธบาท วัดเขาดีสลัก จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นต้น ซึ่งล้วนแต่เป็นปูชนียสถานที่สำคัญทางพระพุทธศาสนา จังหวดชลบุรีนั้นมีประวัติความเป็นมายาวนาน มีความหลากหลายศิลปวัฒนธรรมประเพณี และเป็นจังหวัดหนึ่งที่ปรากฏพบปูชนียสถาน รอยพระพุทธบาทอยู่หลายแห่ง ได้แก่ วัดพระพุทธบาทเขานางนม วัดเขาบางทราย พระอารามหลวง วัดอ่างศิลา วัดญาณสังวราราม วรมหาวิหาร (มณเฑียร ศุภลักษณ์, 2541) วัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวง (องค์การบริหารส่วนจังหวัดชลบุรี, ม.ป.ป.) วัดบางพระวรวิหาร (หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมจังหวัดชลบุรี โรงเรียนชลกันยานุกูล, 2541) และนอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและสำรวจจำนวนสถานที่ที่มีรอยพระพุทธบาท ในจังหวัดชลบุรี ได้แก่ พระตำหนักมหาราช อ่างศิลา รอยพระพุทธบาทเขาขุนด่าน รอยพระพุทธบาทเกาะสีชัง รอยพระพุทธบาท วัดพระใหญ่ และรอยพระพุทธบาท วัดเขาพระบาทพัทยา

รอยพระพุทธบาทเป็นสัญลักษณ์ลำดับแรกที่เกิดขึ้น ที่ใช้เพื่อการระลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่งยังไม่ปรากฏพบการสร้างบทเพลงไทยที่มีต้นรากหรือแรงบันดาลใจจากรอยพระพุทธ-บาท ข้อมูลรอยพระพุทธบาทในพื้นที่จังหวัดชลบุรีและปัญหาดังที่กล่าวไปข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจในการจัดทำข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง “การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี” เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเป็นงานวิชาการเพื่อการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่จังหวัดชลบุรี อีกทั้งแสดงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาอันเป็นศาสนาประจำชาติและการเข้าถึงผู้คนเพื่อจรรโลงใจด้วยแนวคิดทางพระพุทธศาสนาอีกด้วย

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษามูลบทเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาทในจังหวัดชลบุรี

2.2 เพื่อประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี เป็นการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนดังนี้

3.1 การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาเอกสารวิชาการและข้อมูลภาคสนาม มุ่งศึกษารอยพระพุทธบาทจากวัดพระอารามหลวงจังหวัดชลบุรี และสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิโดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (semi-structure interview) โดยแบ่งผู้ทรงคุณวุฒิออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในด้านภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของรอยพระพุทธบาทในจังหวัดชลบุรี และกลุ่มที่ 2 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

3.2 การถอดข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพ ข้อมูลสัมภาษณ์ วิเคราะห์และเรียบเรียงข้อมูลเป็นเอกสาร

3.3 รูปแบบของการสร้างสรรค์

การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี เป็นเพลงชุดมีต้นแบบจากเพลงชุดโหมโรงกลางวัน เป็นการเรียงร้อยบทเพลงที่มีสังคีตลักษณ์แตกต่างกันไว้เป็นสำรับ เนื่องด้วยเพลงชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็นนั้นมีหน้าที่เฉพาะกาลในการบรรเลงประกอบการอันเป็นมงคลหรือพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา แต่สำหรับเพลงชุดโหมโรงกลางวันแล้วไม่ได้ใช้ในพิธีกรรมดังที่กล่าว แต่เป็นการเรียบเรียงในลักษณะเพลงชุด

3.4 กลวิธีการสร้างสรรค์

การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี ใช้วิธีการประพันธ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย ตามแนวทางของ ครูมนตรี ตราโมท ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี โดยใช้วิธีในการประพันธ์ ได้แก่ การยืดยุบทำนอง การประพันธ์จากทำนองเพลงต้นราก และการประพันธ์แบบอัตโนมัติ

3.5 การนำเสนอข้อมูล

3.5.1 การแสดงผลงานการประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรีต่อหน้าสาธารณชน

3.5.2 การนำเสนอผลการศึกษาในรูปแบบรายงานวิทยานิพนธ์

3.5.3 การเผยแพร่ตีพิมพ์ผลการศึกษาในรูปแบบบทความวิจัย

4. ผลการวิจัย

4.1 รอยพระพุทธบาทในจังหวัดชลบุรี

สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดชลบุรีได้ระบุถึงทะเบียนวัดในจังหวัดชลบุรีที่มีจำนวนทั้งสิ้น 406 วัด มีรอยพระพุทธบาทมากกว่า 100 แห่ง จากจำนวนทั้งหมดนี้ปรากฏเป็น วัดพระอารามหลวงในจังหวัดชลบุรี จำนวน 6 วัด ได้แก่ วัดเขาบางทราย วัดใหญ่อินทาราม วัดบางพระวรวิหาร วัดจุฑาทิศธรรมสภารามวรวิหาร วัดชัยมงคล และวัดญาณสังวรารามวรมหาวิหาร (ศราวุธ เตียงกูล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 ตุลาคม 2565)

วัดพระอารามหลวงในจังหวัดชลบุรีปรากฏพบรอยพระพุทธบาทจำนวน 8 รอยเป็นรอยพระพุทธบาทจำลองจากประวัติการสร้างรอยพระพุทธบาทสามารถจำแนกออกเป็นสามกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มแรก รอยพระพุทธบาทเก่าแก่ไม่ปรากฏการสร้าง จำนวน 3 รอยได้แก่ พระพุทธบาทวัดจุฑาทิศธรรมสภารามวรวิหาร เกาะสีชัง ที่มีสร้างขึ้นในปี พ.ศ.500 ได้อัญเชิญมาจากเมืองพุทธคยา

ประเทศอินเดีย รอยพระพุทธบาทวัดเขาบางทราย พระอารามหลวง ที่สันนิษฐานว่าที่มีมาก่อนสมัยอยุธยา และรอยพระพุทธบาทวัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวง ที่อยู่คู่วัดที่สร้างตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กลุ่มที่สอง รอยพระพุทธบาทที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 จำนวน 1 รอย ได้แก่ รอยพระพุทธบาทวัดบางพระวรวิหาร และกลุ่มที่สาม รอยพระพุทธบาทที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 จำนวน 4 รอยได้แก่ รอยพระพุทธบาท วัดญาณสังวรารามวรมหาวิหาร และวัดชัยมงคลอันประกอบด้วยรอยพระพุทธบาทเขาพระบาท และรอยพระพุทธบาทวัดพระใหญ่โดยเรียงตามลำดับ

ตารางที่ 1 สรุปสาระสำคัญรอยพระพุทธบาท วัดพระอารามหลวงในจังหวัดชลบุรี

สถานที่	รอยพระพุทธบาท	สาระสำคัญ
วัดจุฑาทิศธรรมสภาราม วรวิหาร		สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้อัญเชิญรอยพระพุทธบาทเก่าแก่ คาดว่าสร้างขึ้นในสมัย พ.ศ. 500 จากเมืองพุทธคยา ประเทศอินเดียเพื่อนำมาประดิษฐานไว้ในมณฑป ยอดเขาคยาสิระ เกาะสีชัง ในปี พ.ศ.2435 ในการนี้มีการฉลองสมโภชรอยพระพุทธบาท โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จในครั้งนั้น
วัดเขาบางทราย พระอารามหลวง		วัดเขาบางทราย พระอารามหลวง เป็นวัดที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา พบรอยพระพุทธบาทเก่าแก่ที่มีอายุเก่าก่อนกรุงศรีอยุธยา จำนวน 2 รอย ไม่ปรากฏถึงที่มา
วัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวง		วัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวง ว่าเป็นวัดเก่าแก่มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีอายุประมาณ 600 ปี ตั้งชื่อตามสมเด็จพระนครินทราธิราช พระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา เมื่อครั้งเสด็จประพาสเมืองชลบุรี โปรดให้สร้างวัดขึ้น รอยพระพุทธบาทวัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวงนี้ คาดว่าเป็นยุคสมัยเดียวกันกับรอยพระพุทธบาทที่จังหวัดสระบุรี ซึ่งในอดีตพระมณฑปหลังนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เคยเสด็จมาทอดพระเนตร
วัดบางพระ วรวิหาร		หลวงพ่อฉิ่ง ได้เดินธุดงค์ไปจำพรรษาที่เขากะบะ และได้นั่งวิปัสสนาเกิดนิมิตว่าบนเขาพระพุทธบาทนี้มีรอยพระพุทธบาทอยู่แล้ว จึงให้คนคนมาขุด จัดทำรอยพระพุทธบาทและสร้างมณฑปเล็ก ๆ ครอบไว้
วัดญาณสังวรา รามวรมหาวิหาร		วัดญาณสังวรารามวรมหาวิหาร สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2519 รอยพระพุทธบาทสร้างขึ้นเพื่อถวายพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช เป็นรอยพระพุทธบาทที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในจังหวัดชลบุรี พระมหามณฑปการ

สถานที่	รอยพระพุทธบาท	สาระสำคัญ
		ตกแต่งด้วยกระเบื้องโมเสกทองที่เข้ามาจากจากประเทศอิตาลี โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีได้พระราชทานให้นำมาตกแต่งพระมหามณฑปแห่งนี้
วัดชัยมงคล พระอารามหลวง		รอยพระพุทธบาทจำนวน 2 แห่ง ประดิษฐานอยู่บนเขาพระตำหนัก ศาสนสถานทั้งสองแห่งนั้นจัดสร้างและอยู่ในความดูแลของวัดชัยมงคล พระอารามหลวง 1) รอยพระพุทธบาทเขาพระบาท สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2500 เพื่อเป็นอนุสรณ์พระพุทธศาสนาครบ 2500 ปี สร้างจากแท่นหินที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเคยประทับเมื่อครั้งเสด็จเกาะสีชัง 2) รอยพระพุทธบาทวัดพระใหญ่ มีศรัทธาสร้างถวายวัด

4.2 การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี

การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางค-ศิลป์ไทยในรูปแบบการประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่ในรูปแบบของดนตรีสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากรอยพระพุทธบาทของวัดพระอารามหลวง จำนวน 6 วัดในจังหวัดชลบุรี ผู้วิจัยกำหนดใช้วิธีเลือกประเด็น (Selective Approach) จากผลการศึกษาพื้นฐานทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ รูปแบบสถาปัตยกรรม ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ และดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนามาประพันธ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยออกมาในรูปของเพลงชุด

เพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี ประกอบด้วยบทเพลงที่เรียงร้อยต่อกัน สามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงหลัก ได้แก่ ช่วงที่ 1 ทิ้กท้อบ่วงหุกส่วย ช่วงที่ 2 ไป่โล่วโก้ และช่วงที่ 3 พระพุทธบาทปูชิตชลบุรี โดยผู้วิจัยจะแสดงแนวคิดในการประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรีตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ช่วงที่ 1 ทิ้กท้อบ่วงหุกส่วย

เป็นการนำเสนอวัฒนธรรมชาติพันธุ์ที่สำคัญในจังหวัดชลบุรี นั่นคือชาวจีนแต้จิ๋ว ซึ่งเดินทางมาจากเมืองเฉาโจว มณฑลกวางตุ้ง ได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดชลบุรีตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี (QINGYA LI, 2018) การใช้แนวคิดเรื่องชาติพันธุ์เพื่อสร้างความรู้สึกและแสดงออกเป็นเรื่องราวในลักษณะการพรรณนาของดนตรีให้กับผู้ฟัง

ทิ้กท้อ หมายถึง การมาเยือน บ่วงหุกส่วย เป็นคำอ่านออกเสียงของคำว่า ชลบุรี ในภาษาจีนแต้จิ๋ว (เกียรติธวัต เจนยงศักดิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 ตุลาคม 2565) อีกทั้งจังหวัดชลบุรีเป็นเมืองท่า การเดินทางทางน้ำจึงมีความสำคัญ แนวคิดของการประพันธ์ในช่วงที่หนึ่งนี้คือการเดินทางของชาวจีนแต้จิ๋วจากประเทศจีนเดินทางโดยเรือสำเภาข้ามโพ้นทะเลมายังดินแดนชลบุรีในอดีต

ทิ้กท้อบ่วงหุกส่วย เป็นการบรรเลงบทเพลงเกริ่นนำ (Introduction) ประกอบด้วย 4 เพลง ได้แก่ เพลงโล้เตี่ยจิว เพลงรัวจีน เพลงขึ้นฝั่ง เพลงดินแดนศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

เพลงโล้เตี่ยจิว

คำว่าเตี่ยจิว ให้ความหมายถึงชาวจีนแต้จิ๋ว ซึ่งคำว่า แต้จิ๋วเป็นคำไทย ในภาษาแต้จิ๋วใช้คำว่า “เตี่ยจิว” (เสี่ยวจิว, 2556) เพลงโล้เตี่ยจิว ให้ความหมายว่า การเดินทางของชาวจีนแต้จิ๋วมาทางเรือเพื่อเข้ามายังดินแดนเมืองชลบุรีที่มีความอุดมสมบูรณ์ ผู้ประพันธ์กำหนดใช้เพลงโล้เป็นทำนองต้นราก ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ให้เป็นสำเนียงจีนเพื่อแสดงถึงการเดินทางสอดคล้องกับแนวคิดข้างต้น

ทำนองเพลงโล้เตี่ยจิว

- - - ล	- - - รฺ	- - - ดฺ	- - - ล	- - มฺ รฺ	มฺ รฺ มฺ ดฺ	รฺ ดฺ รฺ ท	ดฺ ท ดฺ ล
- - - ซฺ	- มฺ - รฺ	- - - ล	- ดฺ – รฺ	- - มฺ มฺ	ซฺ มฺ รฺ ดฺ	- ล - ซ	- - - -
- - - -	- ซ ล ดฺ	- มฺ รฺ ดฺ	- ม ซ ล	- - ดฺ ล	ดฺ ล - -	- ฟ ม ร	- ฟ ม ร
- - มฺ รฺ	มฺ รฺ - -	มฺ รฺ มฺ ล	- ดฺ – รฺ	- - มฺ มฺ	ซฺ มฺ รฺ ดฺ	- ล - ดฺ	- - - -

เพลงรัวจีน

เพลงรัวจีนนี้ ประพันธ์ขึ้นโดยยึดเอาแนวทางการบรรเลงเพลงรัวที่มีรูปแบบการบรรเลงด้วยการลอยจังหวะ ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยบรรเลงต่อท้ายเพลงโล้เตี่ยจิว ทำนองรัวมีสำเนียงจีนให้สอดคล้องกับเพลงโล้เตี่ยจิว ในการบรรเลงเพลงรัวยังให้ความหมายถึงการเคารพบูชาได้อีกด้วย

เพลงขึ้นฝั่ง

เพลงขึ้นฝั่ง หมายถึงการสิ้นสุดการเดิน ทำนองเพลงเป็นการแสดงความรู้สึกเบิกบานการเข้าถึงดินแดนที่มีความอุดมสมบูรณ์ โดยเลือกทำนองเพลงส่วนต้นของท่อนที่ 2 ที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงถอนสมอเป็นทำนองต้นราก และประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่กำหนดใช้สำเนียงฝรั่งเพื่อแสดงความครึกครื้นเบิกบานของการเดินทางมาถึงที่หมายและเป็นการสิ้นสุดการเดินทาง อีกทั้งยังสอดคล้องกับเพลงถอนสมอ ที่โบราณเรียกกว่าเพลงฝรั่งถอนสมอ

ตัวอย่างทำนองเพลงขึ้นฝั่ง

- - - ซฺ	- - - มฺ	- รฺ – ท	- ล - ซ	- - - ด	ร ม ฟ ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
- - - ร	ม ฟ ซ ล	- ล ล ล	- ล - ล	- - ร ซ	ล ท ดฺ รฺ	- - - -	- รฺ - รฺ
- - - ซฺ	- - - มฺ	- รฺ – ท	- ล - ซ	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ร ซ	ล ท ดฺ รฺ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - -	- - มฺ รฺ	- - - -	- - มฺ รฺ

เพลงดินแดนศักดิ์สิทธิ์

เพลงดินแดนศักดิ์สิทธิ์ เป็นการแสดงถึงการเดินทางถึงดินแดนแรกในยุคสมัยโบราณของจังหวัดชลบุรี นั่นคือเมืองศรีพโลที่อยู่ในสมัยทวารวดี การประพันธ์เพลงดินแดนศักดิ์สิทธิ์ กำหนดใช้เพลงเวสสุกรรมเป็นทำนองต้นราก โดยใช้วิธีการขยายทำนองจากเสียงลูกตก บทเพลงแสดงถึงการเข้าสู่ดินแดนสำคัญที่มีความศักดิ์สิทธิ์ กำหนดใช้สำเนียงมอญ ทำนองเพลง 2 ท่อน เพลงช้าหนึ่งท่อน

และเพลงเร็วอีกหนึ่งท่อน โดยทั้งเพลงช้าและเพลงเร็วใช้ทำนองเดียวกัน เพื่อให้สอดคล้องกับดนตรีในยุคทวารวดีอ้างอิงจากแนวคิดการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีของคุณครูมนตรี ตราโมท

ตัวอย่างทำนองเพลงดินแดนศักดิ์สิทธิ์

- - - รฺ	- - - ดฺ	- - - ล	- - - ซ	- ดรม	ซ ล ซ ซ	- ม – ซ	- ล - ดฺ
- ซ – ด	- ม ร ม	ซ ร ม ซ	- ล ซ ซ	- ม ซ ซ	- ล ซ ซ	ซฺ ด ซ ดฺ	- รฺ - มฺ
- - - -	- - - -	- มฺ – ล	- มฺ - รฺ	- ดฺ ดฺ ดฺ	รฺ มฺ - รฺ	รฺ รฺ – ดฺ	ดฺ ดฺ - ล
- ซ ม ซ	- ม - ม	- ม ซ ลฺ	- ด - ร	ม ซ ล ดฺ	- รฺ - มฺ	- ซฺ – มฺ	- รฺ - ดฺ

ช่วงที่ 2 เพลงไป่โล่วโก้

คำว่า ไป่ เป็นภาษาแต้จิ๋ว แปลว่าการสักการะบูชา คำว่า โล่วโก้ เป็นชื่อวงดนตรีประกอบการแสดงเอ็งกอ ซึ่งเป็นการแสดงในวัฒนธรรมพื้นถิ่นของชาวชลบุรี บทเพลงแสดงถึงการสักการะบูชาด้วยเสียงกลอง การแสดงความเคารพบูชา แด่บูรพกษัตริย์ทุกพระองค์และบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้าง การปฏิสังขรณ์วัดพระอารามหลวงรวมถึงการสร้างรอยพระพุทธบาทที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบันด้วย

โล่วโก้มาจากการแสดง เอ็งกอ หนึ่งในวัฒนธรรมของชาวจีนจังหวัดชลบุรี มีความเชื่อว่าการแสดงเอ็งกอจะทำให้เกิดความเป็นสิริมงคล นิยมแสดงในงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ได้แก่ วันตรุษจีน เทศกาลกิจเจ วันไหว้พระจันทร์ งานประจำปีของศาลเจ้าต่าง ๆ ในจังหวัดชลบุรี ซึ่งตามความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายจีนจะเชื่อว่าเอ็งกอเป็นเทพเจ้าที่ช่วยปัดเป่าความไม่ดี และทำให้เกิดความเป็นสิริมงคล (สมภพ ทองหยอด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 ตุลาคม 2565)

เพลงไป่โล่วโก้ ประพันธ์ขึ้นจากการถอดกระสวนทำนองของการบรรเลงวงโล่วโก้ ซึ่งเป็นวงดนตรีเฉพาะที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงเอ็งกอ ประกอบด้วย กลองจีน (โล่วโก้) และล้อ แบ่งทำนองออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การบรรเลงกลองสลับกันระหว่าง วงไปโล่วโก้ กับ ตะโพน กลองทัด และช่วงที่ 2 การบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากกระสวนจังหวะกลองโล่วโก้ โดยใช้แนวคิดเดียวกับ มหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล

ตัวอย่างทำนองกลองโล่วโก้

กลองโล่วโก้	- - - ตุ่ง	- - - ตุ่ง	- - - ตุ่ง	- - - ตุ่ง	- - - ตุ่ง	- ตุ่ง - ตุ่ง	- ตุ่ง - ตุ่ง	- ตุ่ง - ตุ่ง

ตัวอย่างทำนองสำหรับการเดี่ยวเครื่องดนตรี

- รฺ รฺ รฺ	- รฺ รฺ รฺ	- ซฺ – มฺ	- รฺ รฺ รฺ	- ซ ล ท	- รฺ - มฺ	- ลฺ - ซฺ	- มฺ - รฺ
- รฺ รฺ รฺ	- รฺ รฺ รฺ	- ซฺ – มฺ	- รฺ รฺ รฺ	- ร - ซ	- - ล ท	- รฺ - ท	- ล - ซ
- ซ – ม	ร ด – ซฺ	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดฺ	ท รฺ ดฺ ท	ดฺ ท ล ซ

ช่วงที่ 3 พระพุทธบาทปูชิต

คำว่า ปูชิต แปลว่า บูชา อันบูชาแล้ว (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) พระพุทธบาทปูชิต หมายถึงการสักการะบูชารอยพระพุทธบาทที่พบในวัดพระอารามหลวงทั้ง 6 วัดในจังหวัดชลบุรี กำหนดเป็น 6 เพลง ได้แก่ เพลงศรีสมุทรสมโภช เพลงรุ่งโรจน์ศรีพโล เพลงธเรศนครอินทร์ เพลงฉิ่งนิมิตบางพระ เพลงพุทธชัยมงคล และเพลงภูมิพลเฉลิมชัย ดังนี้

เพลงศรีสมุทรสมโภช

คำว่าศรี แปลว่า มิ่ง, สิริมงคล, ความรุ่งเรือง, ความสว่างสุกใส, ความงาม, ความเจริญ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) คำว่า สมโภช แปลว่า งานฉลองในพิธีมงคลเพื่อยินดีร่าเริง (ราช-บัณฑิตยสถาน, 2556) ชื่อเพลงศรีสมุทรสมโภช ตั้งชื่อตามเหตุการณ์การสมโภช รอยพระพุทธบาท วัดจุฑาทิศธรรมสภารามวรวิหาร เกาะสีชัง

สังคีตลักษณ์เพลงศรีสมุทรสมโภช เป็นเพลงท่อนเดียว มาจากการปรากฏรอยพระพุทธบาทรอยเดี่ยวบนยอดเขา กระสวนทำนองเป็นการแสดงความรู้สึกแห่งการเฉลิมฉลองยินดีในเหตุการณ์การสมโภชรอยพระพุทธบาท กำหนดทำนองให้เป็นสำเนียงแขก เพื่อแสดงถึงการอันเชิญรอยพระพุทธบาทมาจากเมืองพุทธคยา ประเทศอินเดีย โดยใช้ทำนองส่วนหนึ่งของเพลงแขกเชิญเจ้ามาเป็นทำนองต้นรากในการประพันธ์ ซึ่งเพลงแขกเชิญเจ้า

ตัวอย่างทำนองเพลงศรีสมุทรสมโภช

- - - -	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ด ทฺ - ด	- - - -	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ด ทฺ - ด
- ร ด ซฺ	- ด - -	- ร ด ซฺ	- ด - ซ	- ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	- - ร๎ ร๎	- ร๎ - -
ม๎ ร๎ ด๎ ท	- ด๎ – ร๎	- ล ซ ซ	ร ซ - ร๎	- - ร๎ ร๎	- ร๎ - -	ม๎ ร๎ ด๎ ท	- ด๎ - ร๎
- ล ซ ซ	ร ซ – ร๎	- - ร๎ ร๎	- ร๎ - -				

เพลงรุ่งโรจน์ศรีพโล

เพลงรุ่งโรจน์ศรีพโล ตั้งชื่อจากการปรากฏรอยพระพุทธบาทที่ปรากฏจำนวน 2 รอย ที่ประดิษฐานอยู่บนเขาบางทราย จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นว่าเขาบางทรายนั้นเป็นภูเขาศักดิ์สิทธิ์ประจำเมืองศรีพโลเพราะเป็นที่ตั้งของรอยพระพุทธบาทสมัยทวารวดี (สำนักงานจังหวัดชลบุรี, 2564) อีกทั้ง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะทรงผนวชเสด็จ ได้เสด็จพระราชดำเนินมานมัสการพระพุทธบาท และทางราชการเคยใช้วัดนี้เป็นสถานที่ทำพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยาเรื่อยมาจนตลอดสมัยรัชกาลที่ 5

เพลงรุ่งโรจน์ศรีพโล ประพันธ์จากลักษณะสำนวนเพลงโปรยข้าวตอก และกำหนดใช้ทำนองเพลงเทวาประสิทธิ์ สองชั้น ท่อนที่ 1 ปรับให้เป็นสำนวนอย่างรัว เพื่อแสดงการบูชาเกิดความเป็นสิริมงคลดังชื่อเพลงเทวาประสิทธิ์ การรัวสอดแทรกส่วนต้นให้มีตะโพนมอญกับเปิงมางคอก ให้เกิดเป็นสำเนียงดนตรีสอดคล้องกับแนวคิดดนตรีสมัยทวารวดีของครูมนตรี ตราโมท เพื่อเป็นการระลึกถึงรอยพระพุทธบาทเก่าแก่ในสมัยทวารวดี

ตัวอย่างทำนองเพลงรุ่งโรจน์ศรีพโล

- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- - - ท	- ซ - ซ	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- ลฺ – ร	- ร ม ฟ	- ม - ล	- ม - ฟ	- ฟ ม ร	- ม - ฟ	- ซ - ล	- - - ล
- มำ รำ ท	มำ รำ ท ล	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม	- ล - ล	- ท - ทฺ	- ม - ร	- - - ม
- ร – รำ	- มำ - ท	- - - ซ	- - - ม	- ลฺ - ล	- ท - ทฺ	- ม - ร	- - - ม

กลับต้น

เพลงธเรศนครอินทร์

ธเรศ หมายถึง ผู้เป็นใหญ่ในแผ่นดิน, พระเจ้าแผ่นดิน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) นครอินทร์ หมายถึง พระราชนามเดิมของสมเด็จพระนครินทราธิราช (สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดชลบุรี, 2563) เพลงธเรศนครอินทร์ ตั้งชื่อตามที่มาของชื่อวัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวงที่นำมาจากพระนามพระมหากษัตริย์แห่งอยุธยา คือ สมเด็จพระนครินทราธิราชเมื่อครั้งเสด็จประพาสเมืองชลบุรี โดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เมื่อเสด็จฯ มาถึงแล้ว ได้ทอดพระเนตรเห็นทิวทัศน์อันน่ารื่นรมย์ จึงมีพระราชศรัทธาได้สร้างวัดขึ้นมา

การประพันธ์เพลงธเรศนครอินทร์ ผู้วิจัยกำหนดใช้ทำนองชมตลาดเพื่อให้สอดคล้องกับรอยพระพุทธบาท วัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวงประดิษฐานอยู่ในชุมชนเมืองชลบุรี ปัจจุบันเป็นชุมชนค้าขายที่สำคัญของจังหวัดชลบุรี เอกลักษณ์ที่สำคัญของเพลงนี้คือ การบรรเลงในสองลักษณะ คือ การบรรเลงทางพื้น และทำนองทางเปลี่ยนให้สำนวน ลีลาอารมณ์เข้มขลัง ในลักษณะการบรรเลงหน้าพาทย์ แสดงให้เห็นถึงเป็นสถานที่สำคัญตามความเชื่อทางพระพุทธศาสนาแห่งหนึ่งในชุมชนจังหวัดชลบุรี

ตัวอย่างทำนองเพลงธเรศนครอินทร์

- - - รำ	- - - ล	- - - ท	- - - รำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ล - ล
- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ท รำ ล	ท ล ซ ม	- ร - ม	ล ซ - ล
- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ม ม ม	- ซ - ล
- - - ม	- ร - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

เพลงฉิ่งนิมิตบางพระ

คำว่า นิมิต ให้ความหมาย 2 ความหมาย คือ นิรมิต, สร้าง, แปลง, ทำ และอีกความหมายหนึ่ง คือเครื่องหมาย, ลาง, เหตุ, เค้ามูล (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) เพลงฉิ่งบางพระนิมิต ตั้งชื่อตามประวัติศาสตร์การสร้างรอยพระพุทธบาทประดิษฐานอยู่ในวัดบางพระวรวิหาร ที่สร้างขึ้นโดยหลวงพ่อฉิ่งเพื่อต้องการสร้างพระพุทธบาทเพื่อให้ประชาชนได้สักการะ ในกาลนั้นหลวงพ่อฉิ่งได้เดินธุดงค์ไปจำพรรษาที่เขากะบะ บริเวณชลประทานในปัจจุบัน ท่านได้นั่งวิปัสสนาเกิดนิมิตว่าบนเขาพระพุทธบาทนี้มีรอยพระพุทธบาทอยู่แล้ว จึงให้คนคนมาขุดและจัดทำรอยพระพุทธบาท

สังคีตลักษณ์เพลงฉิ่งนิมิตบางพระ ผู้วิจัยกำหนดเป็นเพลงท่อนเดียวตามลักษณะของรอยพระพุทธบาทรอยเดี่ยว การประพันธ์เพลงฉิ่งนิมิตบางพระ เป็นการประพันธ์ขึ้นโดยการประพันธ์

อัติโนมัติ กระสวนทำนอง ผู้วิจัยกำหนดกระสวนทำนองแบบเพลงฉิ่ง ที่มีความเป็นเอกลักษณ์และอิสระทางทำนอง แสดงถึงการค้นหาศิลาเพื่อสร้างเป็นพระพุทธบาทของหลวงพ่อฉิ่ง โดยกำหนดเป็นเพลงฉิ่ง อัตราจังหวะสองชั้น เพื่อระลึกถึงหลวงพ่อฉิ่ง ผู้ดำริให้สร้างรอยพระพุทธบาท

ทำนองเพลงฉิ่งนิมิตบางพระ

- รำ รำ รำ	- ท - รำ	- มำ มำ มำ	- รำ - ท	ล ล ท ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- รำ รำ รำ	- ท - รำ	- มำ มำ มำ	- รำ - ท	ล ล ท ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- - ซ ซ	ซ ซ - -	- รำ – ท	- ล - ซ	ด ร ม	- ซ - ล	มำ มำ มำ มำ	- รำ - ท
- - - -	- - - -	ด ร ม	- ซ - ล	- ท ท ท	ล ซ - ล	มำ มำ มำ มำ	- รำ - ท
- - รำ ท	ล ซ - -	ท ล ซ ม	- ซ - -	ท ล ซ ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ

เพลงพุทธชัยมงคล

พุทธ อ่านว่า พุทธะ หมายถึงพระพุทธเจ้า คำว่า ชัย หมายถึง การชนะ ความชนะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) เพลงพุทธชัยมงคลนี้ ตั้งชื่อตามวัดชัยมงคล พระอารามหลวง ในเมืองพัทยาที่เป็นผู้สร้างและดูแลรอยพระพุทธบาททั้ง 2 แห่งบนเขาพระตำหนัก ประกอบด้วยพระพุทธบาท เขาพระบาท และพระพุทธบาทวัดพระใหญ่ ประดิษฐานอยู่บนเขาพระตำหนัก

ผู้วิจัยกำหนดประพันธ์เพลงพุทธชัยมงคลจากการถอดกระสวนจังหวะจากบทสวดพุทธชัยมงคลคาถา ที่เริ่มด้วยบทถวายพรพระ โดยผู้วิจัยต้องการให้การบรรเพลงเพลงพุทธชัยมงคลเป็นเหมือนการสวดมนต์บูชาองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จากแนวคิดเพลงโบราณที่มีการถอดคาถาอาคมมาทำเป็นบทเพลงดังเช่นโหมโรงเช้า โหมโรงเย็นที่เป็นการสวดมนต์เป็นเสียงของดนตรี รวมถึงเพลงบ้าบ่น เพลงสวดมอญ ทำนองจึงเป็นลักษณะบังคับสำนวนและปรับให้มีสำนวนแบบการดำเนินทำนองในส่วนท้ายเช่นเดียวกับชัยมงคลคาถา ว่าด้วยการให้พรภะวะตุสัพ และจบสำนวนแบบบทสวด สัพพะสังฆานุ ภาเวนะสะทาโสตถิ ภพวันตุเต ผู้ฟังได้รับความสิริมงคลจากการสวดมนต์บูชาพระ และให้สอดคล้องกับประวัติการสร้างรอยพระพุทธบาทที่เป็นอนุสรณ์พระพุทธศาสนาครบรอบ 2,500 ปี

ตัวอย่างทำนองเพลงพุทธชัยมงคล

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- - ซ ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ล
- - ร ซ	ล ท ดำ รำ	- - ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ท ล ซ ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ล - ล
- - - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	- - ซ ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ล
- - ร ซ	ล ท ดำ รำ	- - ดำ มำ	รำ ดำ ท ล	ท ล ซ ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	- ล - ล
- - - -	- ล - ล	- ท ซ ล	- ซ - ท	- - - -	- - ท ล	- ซ - -	- ล - ล

เพลงภูมิพลเฉลิมชัย

เพลงภูมิพลเฉลิมชัย ชื่อตามรอยพระพุทธบาทมีประชาชนได้ถวายให้วัดเพื่อสร้างเป็นรอยพระพุทธบาทถวายให้กับพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ประดิษฐาน

บนเขาในบริเวณวัดญาณสังวรารามวรมหาวิหาร เป็นวัดที่สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก พระองค์ที่ 19 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เคยเป็นองค์พระประธานและเป็นวัดในพระบรมราชูปถัมภ์ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ในหลวงรัชกาลที่ 9 รอยพระพุทธบาท เป็นพระพุทธบาทคู่ขนาดใหญ่ที่สุดในจังหวัดชลบุรี ประดิษฐานในพระมหามณฑป ตกแต่งด้วยกระเบื้องโมเสกทอง ซึ่งแต่เดิมเคยประดับอยู่ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งนำเข้ามาจากเมืองเวนิส ประเทศอิตาลี

ผู้วิจัยกำหนดการประพันธ์เพลงภูมิพลเฉลิมชัย เพื่อระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณในล้นเกล้ารัชกาลที่ 9 อีกทั้งการสืบค้นมูลบทที่เกี่ยวข้องเพื่อแสดงให้ประจักษ์ในพระอัจฉริยะของพระองค์ท่าน จึงนำบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่ 7 เพลงมาร์ชราชวัลลภมาเป็นแรงบันดาลใจ โดยนำเค้าโครงในสำนวนมาเป็นเพลงต้นรากประพันธ์สำนวนขึ้นใหม่ เป็นแบบขนบดนตรีไทย ใช้แนวคิดจากเพลงมหาฤกษ์และมหาชัยที่มีสำนวนทั้งไทยและสำนวนฝรั่ง บรรเลงเพื่อพิธีกรรมของสังคมไทยมาจนกระทั่งปัจจุบัน อีกทั้งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันดีงามระหว่างวัฒนธรรมไทยและชาติตะวันตกผ่านร่องรอยมูลบทพระพุทธบาททั้งสองรอยในรูปแบบเพลงคู่เคียงกัน

ตัวอย่างทำนองเพลงภูมิพลเฉลิมชัย

- - - ล	- ด̣ ด̣ ด̣	- - - ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซ – ด	- ด ร ม	- ล - ม	ล ซ - ล	- ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣
- - - ร̣	- ร̣ - ร̣	- ซ – ล	- ท - ด̣	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม̣
- - - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ซ̣ – ม̣	ร̣ ด̣ - ร̣	- ฟ ซ ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣

เพลงรัวพระพุทธบาทปูชิต

เพลงรัวพระพุทธบาทปูชิต เป็นการบรรเลงลักษณะการรัวเปรียบดั่งการกราบลาพระเบญจางคประดิษฐ์ 3 ครั้ง ทำนองที่เชื่อมโยงกับเพลงรัวจีนในตอนต้นเพลง เป็นการจบเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรีได้อย่างสมบูรณ์

การผสมวงดนตรีสำหรับการบรรเลงเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสมโภชรอยพระพุทธบาท กำหนดใช้วงปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา โดยกำหนดใช้วงปี่พาทย์เพื่อนำเสนอเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี เพื่อให้เกิดความรู้สึก และความสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ที่ใช้ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาโดยทั่วไป ทั้งนี้ การเลือกใช้เครื่องกำกับจังหวะพิจารณาจากทำนอง สำเนียง รูปแบบของบทเพลง เครื่องหนังที่ใช้ได้แก่ ตะโพน กลองทัด ตะโพนมอญ เปิงมางคอก และกลองแขก อีกทั้งยังกำหนดใช้เครื่องดนตรีจากศิลปะการแสดงพื้นถิ่นของจังหวัดชลบุรี คือ การแสดงเอ็งกอ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ กลองจีน (โล่วโก้) และล้อ

ภาพที่ 1 (ซ้าย) การนำเสนอการประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี
ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันศุกร์ที่ 2 ธันวาคม พ.ศ.2565
ภาพที่ 2 ทำนองเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตเผยแพร่ผ่านเวบไซต์ youtube
ที่มา: กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

6. สรุปและอภิปรายผล

การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางค-ศิลป์ไทยในรูปแบบการประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่ในรูปแบบของดนตรีสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพื้นฐานทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ รูปแบบสถาปัตยกรรม ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ และดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ออกมาในรูปของทำนอง บทเพลงสื่อความหมาย สะท้อนเรื่องราว ความเชื่อทางพระพุทธศาสนาผ่านทำนองเพลง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากรอยพระพุทธบาทของวัดพระอารามหลวง จังหวัดชลบุรี สอดคล้องกับสรายุทธ์ โชติรัตน์ (2561) ที่ศึกษาสถาปัตยกรรมเจดีย์ทวารวดี 7 หลักฐานแสดงถึงความรุ่งเรืองของพุทธศาสนาที่ในเมืองนครปฐมตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงปัจจุบันและสร้างสรรค์เป็นผลงานด้าน ดุริยางคศิลป์ไทยชุดพุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐมพุทธที่สอดคล้องกับศิลปะสมัยทวารวดี

การวิจัยเรื่อง การประพันธ์บทเพลงชุดพระพุทธบาทปูชิตชลบุรี เป็นการศึกษาร่องรอยทางประวัติศาสตร์จากเอกสารหนังสือ คำบอกเล่า โบราณสถาน โบราณวัตถุแสดงให้เห็นว่า จังหวัดชลบุรีเป็นพื้นที่หนึ่งในภาคตะวันออกที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอย่างยาวนาน มีเมืองโบราณหลายแห่งได้แก่ เมืองพระรถ และโบราณสถานในจังหวัดอื่น ๆ ของภาคตะวันออกที่สามารถทำการศึกษาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์ไทยเพื่อนำองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไปใช้ให้เกิดประโยชน์กับสังคมต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

มณเฑียร ศุภลักษณ์. (2541). *รอยพระพุทธบาทในประเทศไทย.* บริษัท ฐานการพิมพ์ จำกัด.

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

วิราภรณ์ สุวดีปฐมพงศ์. (2552). *ประเด็นใหม่: ระบบการวางลายมงคลบนรอยพระพุทธบาทในประเทศไทย ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24.* [การค้นคว้าอิสระปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

องค์การบริหารส่วนจังหวัดชลบุรี. (ม.ป.ป). *อายุมงคล 6 รอบ พระราชสิทธิวิมล (เอนก ฐานิสฺสโร ป.ธ. 7) วัดใหญ่อินทาราม (พระอารามหลวง) จังหวัดชลบุรี*. องค์การบริหารส่วนจังหวัดชลบุรี.

อำพล คมขำ. (2548). *แนวคิดที่เหมือนคล้ายและแตกต่างของรอยพระพุทธบาทในงานจิตรกรรมฝาผนังกับงานประติมากรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย*. [สารนิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สรายุทธ์ โชติรัตน์. (2561). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสี่ยวจิว. (2556). *ที่เรียกวา 'แตจิ๋ว'*. สำนักพิมพ์มติชน.

สำนักงานจังหวัดชลบุรี. (2565, 1 กันยายน). *ประวัติเมืองชล*. http://www.chonburi.go.th/website/about_chonburi/about3

สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดชลบุรี. (2564, 28 พฤษภาคม). *วัดใหญ่อินทาราม พระอารามหลวง*. https://cbi.onab.go.th/th/content/category/detail/id/110/iid/7449

QINGYA LI. (2018). *ชาวไทยเชื้อสายจีนแต้จิ๋วชลบุรี: วิถีและพลง*. [วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยบูรพา.

การสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน
ROYAL HONOURING MUSIC COMPOSITION: PHRA MAE YOO HAU KHONG PHAN DIN

อนันท์สิทธิ์ การหนองใหญ่[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Anansit Kanrnnongyai[1] Kumkom Pornprasit[2]

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงชุดพระแม่อยู่หัวของแผ่นดินและเพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางค-ศิลป์ไทย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า พระราชประวัติของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจ จำแนก 6 ด้านได้แก่ ด้านความมั่นคงของชาติ ด้านการอนามัยและสังคมสงเคราะห์ ด้านสิ่งแวดล้อมและการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ ด้านศิลปาชีพ ด้านการศึกษา และด้านศิลปวัฒนธรรม วิธีการประพันธ์ยึดหลักการประพันธ์เพลงไทยบรรเลงลักษณะบรรยายเรื่องราว แบ่งทำนองออกเป็น 4 ช่วง รวม 9 บทเพลง ได้แก่ เพลงแรกแย้ม เพลงพระราชประวัติ ท่อน 1 เสียงของแม่ ท่อน 2 แผ่ไทยผอง ท่อน 3 ชนซาบซึ้ง เพลงพระราชกรณียกิจ 6 เพลง ได้แก่ เพลงแดนดิน เพลงแพทย์หลวง เพลงอนุรักษ์ เพลงสืบศิลป์ เพลงดินสอ เพลงมรดก และเพลงสรรเสริญ ได้แก่ เพลงพระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน มีวิธีการประพันธ์ทำนองเพลง 3 รูปแบบ ได้แก่ การนำทำนองต้นรากส่วนหนึ่งของบางเพลงมาเป็นทำนองสัญลักษณ์ในการประพันธ์ การอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 9 และการประพันธ์ขึ้นโดยอัตโนมัติจากจินตนาการตามพระราชกรณียกิจ บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงดนตรีประยุกต์ร่วมสมัย

คำสำคัญ: สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, บทเพลงเทิดพระเกียรติ, พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน

[1] นิสิตปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ไม่สังกัดภาควิชา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kanomapps@gmail.com
[1] Student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, in Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kanomapps@gmail.com
[2] ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkumkom@yahoo.com
[2] Professor Dr., Department of Music, Head of Center of Excellence for Thai Music and Culture Research Committee, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pkumkom@yahoo.com

Abstract

This research study on royal honouring music composition: Phra Mae Yoo Hua Khong Phan Din, aims to create knowledge about the composition of Phra Mae Yoo Hua Khong Phan Din and to create works on Thai musical instruments in the Phra Mae Yoo Hua Khong Phan Din. A qualitative research methodology was used for studying documentary data and interviewing experts in the field of music. The results showed that the royal biography of Her Majesty Queen Sirikit, Queen Mother, performed royal duties classified into six areas, namely national security, health and social work, environment and natural resource conservation, arts and crafts, education, and cultural arts. The composing methods are based on the principles of Thai composing that convey the song of auspiciousness and various periods of royal history using musical tactics to describe the story. The melody is divided into four parts, totalling nine songs, namely Raek Yaem; 3 verses of the royal history songs (verse 1: the voice of the mother, verse 2: Phae Thai Phong, verse 3: Chon Saab Sueng); 6 songs of royal duty including Dan Din, Jeb Khai Rak Sa, A Nu Rak, Sueb Silp, Din Sor, Mo Ra Dok; and the last part is the hymn, such as Phra Mae Yoo Hua Khong Phan Din song. There are three styles of composing methods: the first style, bringing some of the roots of some songs as a symbolic melody; the second style, the invocation of royal songs; and the final style is automatically composed of the imagination according to the royal duties. The band used to play these Pipad Mai Nuam and contemporary applied ensemble.

Keywords: Her Majesty Queen Sirikit The Queen Mother, Royal Honouring Music, Phra Mae Yoo Hua Khong Phan Din

บทนำ

ดุริยางคศิลป์ไทยเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่แสดงความเป็นชาติ และอยู่คู่วิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างช้านานบนรากฐานของวัฒนธรรม จนปัจจุบันเทคโนโลยีและกระแสสังคมเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ศิลปะสาขาดุริยางคศิลป์ไทยก็เริ่มเลือนหายไปในชีวิตประจำวัน มีการปรับเปลี่ยนบริบททางสังคมตามกระแสวัฒนธรรมปัจจุบัน ผู้วิจัยมีแนวคิดประยุกต์ดุริยางคศิลป์ไทยให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตคนไทยในปัจจุบันโดยใช้หลักความเชื่อ ความนับถือ และความศรัทธาของคนไทยอันมีชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจให้ประพฤติดีและสำนึกรักในแผ่นดินเกิด

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง พระนามเดิม หม่อมราชวงศ์สิริกิติ์ กิติยากร เป็นธิดาในหม่อมเจ้านักขัตรมงคล กิติยากร (ภายหลังคือ พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นจันทบุรีสุรนาท) กับหม่อมหลวงบัว กิติยากร (ราชสกุลเดิม สนิทวงศ์) ทรงพระราชสมภพที่บ้านพลเอกเจ้าพระยาวงศานุประพันธ์ (ม.ร.ว. สท้าน สนิทวงศ์) บิดาของหม่อมหลวงบัว กิติยากร ที่ถนนพระราม 6 ในวันศุกร์ที่ 12 สิงหาคม พ.ศ.2475 ตรงกับวันขึ้น 11 ค่ำ เดือน 9 ปีวอก

พระนาม “สิริกิติ์” เป็นพระนามที่พระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ด้วยพลเอกพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นจันทบุรีสุรนาถ ทรงเป็นราชสกุลวงศ์สนิท อีกทั้งยังเป็นราชองครักษ์พระองค์แรกในพระองค์ จึงทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานสิริมงคลนามนี้ไว้ให้ อันเป็นพระนามที่ทรงเกียรติเป็นอย่างยิ่ง (ประยูร พิศนาคะ, 2515)

ในวัยเด็ก ม.ร.ว.สิริกิติ์ มีอุปนิสัยคล่องแคล่วว่องไว ขณะเดียวกันก็ชอบวาดรูป เล่านิทาน และโปรดปรานการเล่นเป็นครู โดยมีบรรดาลูก ๆ หลาน ๆ ของมหาดเล็กมาสมัครการเป็นนักเรียนกันอย่างคับคั่ง จนกระทั่งพระชันษาได้ 5 ปี ม.ร.ว.สิริกิติ์ได้เข้ารับการศึกษาเป็นครั้งแรกในชั้นอนุบาลที่โรงเรียนราชินีล่าง ปี พ.ศ.2480 และสอบขึ้นประถมปีที่ 1 ได้ในปีเดียวกัน ต่อมาได้เรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ที่โรงเรียนเซนฟรังซิสซาเวียร์คอนแวนต์

ม.ร.ว.สิริกิติ์ได้รับการอบรมเลี้ยงดูเป็นอย่างดีตามแบบอย่างของกุลสตรี ทั้งในเรื่องมารยาทและการศึกษา ทำให้มีความรู้และความสามารถรอบตัว ไม่ว่าจะเป็นด้านภาษา ดนตรี หรือศิลปะโดยเฉพาะเปียโน ที่มีพรสวรรค์และความสนใจเป็นพิเศษ จนกระทั่งเมื่ออายุได้ 13 ปี สงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง ม.จ.นักขัตรมงคล พระบิดา ทรงได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้ไปทรงดำรงตำแหน่งอัครทูตพิเศษ ผู้มีอำนาจเต็มประจำราชสำนักเซนต์เจมส์ ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ซึ่งในขณะนั้น ม.ร.ว.สิริกิติ์พึ่งสำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมปีที่ 3 จากโรงเรียนเซนฟรังซิสซาเวียร์คอนแวนต์ ครอบครัวกิติยากรจึงต้องออกเดินทางไปยังประเทศอังกฤษโดยก่อนออกเดินทาง ม.จ.นักขัตรมงคลได้นำครอบครัวเข้าเฝ้าฯ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพื่อกราบบังคมทูลลาเสด็จไปรับตำแหน่งยังต่างประเทศ โดยครั้งนี้นับเป็นครั้งแรกที่ ม.ร.ว.สิริกิติ์มีโอกาสเข้าเฝ้าฯ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (ประยูร พิศนาคะ, 2515)

หลังจากพำนักอยู่ ณ ประเทศอังกฤษได้ระยะหนึ่ง ม.จ. นักขัตรมงคลก็ทรงได้รับคำสั่งให้ไปดำรงตำแหน่งเอกอัครราชทูตประจำกรุงปารีส ระหว่างพักอยู่ที่กรุงปารีส ม.ร.ว. สิริกิติ์ ได้มีโอกาสเข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชที่ทรงประทับอยู่ ณ เมืองโลซาน ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ อยู่เป็นครั้ง ๆ ด้วยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดที่จะทรงขับรถจากโลซานมายัง

กรุงปารีสเพื่อทอดพระเนตรโรงงานทำรถยนต์ และทอดพระเนตรการแสดงดนตรีจากคณะดนตรีที่มีชื่อเสียงอยู่เสมอ ๆ และเพราะดนตรีนี้เอง ที่ทำให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงได้มีโอกาสใกล้ชิดกับ ม.ร.ว. สิริกิติ์ กิติยากร ซึ่งขณะนั้นอยู่ในวัย 15 พรรษาเศษ

จากนั้นในปี พ.ศ.2491 ได้เกิดเหตุการณ์อันไม่คาดคิดจากเมืองโลซานแจ้งมาว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ครอบครัวกิติยากร และม.ร.ว. สิริกิติ์ได้เข้าเฝ้าถวายพยาบาลด้วยความจงรักภักดี หลังจากนั้น สมเด็จพระราชนนีจึงอนุญาตต่อ ม.จ. นักขัตมงคล ให้ ม.ร.ว. สิริกิติ์อยู่เฝ้าถวายเพื่อเป็นการช่วยแบ่งเบาพระราชภาระของพระองค์ โดยโปรดให้ ม.ร.ว.สิริกิติ์เข้าศึกษาต่อ ณ เมืองโลซาน โดยสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา (พระยศในขณะนั้น) ทรงเลือกโรงเรียน Pensionnat Renate Rive ซึ่งเป็นโรงเรียนประจำของกุลสตรีที่มีชื่อเสียงของเมืองโลซาน ประทานแก่ ม.ร.ว.สิริกิติ์แต่นั้นมา

กระทั่งในวันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ.2492 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงประกาศหมั้น ม.ร.ว. สิริกิติ์ ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ด้วยพิธีการที่เรียบง่าย และในปีถัดมาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จนิวัตพระนครพร้อมด้วยพระคู่หมั้น เพื่อเข้าสู่พระราชพิธีราชาภิเษกสมรสในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2493 โดยทรงรับพระราชทานน้ำพระมหาสังข์จากสมเด็จพระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า ท่ามกลางความชื่นชมโสมนัสของประชาชนทั้งประเทศ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เฉลิมพระอิสริยยศ ม.ร.ว.สิริกิติ์ กิติยากร เป็นสมเด็จพระบรมราชินี ในวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2493 เนื่องในงานพระราชพิธีฉัตรมงคล หลังจากนั้นทั้งสองพระองค์ก็ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชวโรกาสให้ประชาชนชาวไทยเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทถวายพระพรชัยมงคลโดยเสด็จออก ณ สีหบัญชรพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ปราสาท ท่ามกลางพสกนิกรที่เข้าเฝ้าฯรอรับเสด็จถวายพระพรอย่างเนืองแน่น

ในเวลาต่อมา เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระราชประสงค์เสด็จออกผนวช จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินี ทรงดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแผ่นดินแทนพระองค์ โดยสมเด็จพระนางเจ้าทรงปฏิญาณพระองค์ในรัฐสภา ณ พระที่นั่งอนันตสมาคม เมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ.2499 นับเป็นพระราชินีองค์ที่ 2 ต่อจากสมเด็จพระศรีพัชรินทรา บรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 5 ที่ทรงเป็นผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ในระหว่างที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสยุโรป

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงมีพระราชโอรสและพระราชธิดารวม 4 พระองค์ดังนี้

1. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าอุบลรัตนราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี (ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี)

2. สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าวชิราลงกรณ บรมจักราดิศรสันตติวงศเทเวศรธำรงสุรบาลอภิคุณูประการ มหิตลาดุลเดชภูมิพลนเรศวรางกูล กิตติสิริสมบูรณ สวางควัฒน์ บรมขัตติยราชกุมาร ต่อมาได้รับสถาปนาเป็น พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

3. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าสิรินธรเทพรัตนราชสุดา กิตติวัฒนาดุลโสภาคย์ (สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร มหาวชิราลงกรณวรราชภักดี สิริกิจการิณีพิรยพัฒน รัฐสีมาคุณากรปิยชาติ สยามบรมราชกุมารี)

4. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี (สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี)

นับแต่พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเป็นต้นมา สมเด็จพระราชินีผู้ทรงพระสิริโฉมงดงามพระองค์นี้ จะทรงบำเพ็ญพระราชกรณียกิจแบ่งเบาพระราชภาระของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โดยมิทรงเห็นแก่เหน็ดเหนื่อย ด้วยพระปรีชาสามารถในการบำเพ็ญพระราชกรณียกิจสนองพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเป็นที่เรียบร้อยทุก อย่างทุกประการ จึงทรงได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ เฉลิมพระยศเป็น “สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ” (ประยุทธ สิทธิพันธ์, 2505) โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้เสด็จพระราชดำเนินเคียงข้างตามรอยเบื้องพระยุคลบาทพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในการเยี่ยมเยือนราษฎรในทั่วทุกภูมิภาค มิได้ขาด โดยเฉพาะในพื้นที่ถิ่นทุรกันดารและห่างไกลความเจริญ โดยมิเคยทรงเพิกเฉยหรือละเลยต่อความทุกข์ยากของราษฎร

พระราชกรณียกิจที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงงานครอบคลุมทั้งคน สัตว์ พืช ป่าไม้ และสิ่งแวดล้อมนานัปการ ทรงมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันในการดำรงชีวิต ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ พระราชกรณียกิจต่าง ๆ ที่ทรงเอาพระราชหฤทัยใส่เป็นพิเศษ สามารถแบ่งตามลักษณะครอบคลุมของงาน 6 ด้าน คือ 1) ด้านความมั่นคงของชาติ 2) ด้านสาธารณสุขและสังคมสงเคราะห์ 3) ด้านสิ่งแวดล้อมและการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ 4) ด้านศิลปาชีพ 5) ด้านการศึกษา 6) ด้านศิลปวัฒนธรรมตลอดระยะเวลากว่า 7 ทศวรรษที่ผ่านมา สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงทุ่มเทอุทิศพระองค์อย่างมิรู้จักเหน็ดเหนื่อย ทรงบำบัดทุกข์บำรุงสุขของอาณาประชาราษฎร์ ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจมากมาย และทรงช่วยแบ่งเบาพระราชภาระทั้งหลายได้อย่างดีเยี่ยม ทำให้ประชาชนคนไทยทั่วทั้งแผ่นดินได้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น ทรงพยายามปลูกจิตสำนึกในใจคน ให้รักและหวงแหนแผ่นดินสืบไป การดำเนินวิจัยอยู่ภายใต้การดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยในฐานะประชาชนชาวไทยคนหนึ่ง ที่ได้เกิดมาอยู่ใต้ร่มพระบารมี ได้พึ่งพิงพระบารมีในพระองค์ ผู้วิจัยสำนึกเสมอว่า เมื่อมีโอกาสได้แสดงออกเพื่อทดแทนพระคุณ จึงประสงค์ในการสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติแด่ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรูปแบบเพลงชุดทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยเนื้อหาสาระผ่านการตีความจากพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจทั้ง 6 ด้าน ทั้งยังเป็นการสร้างองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงไทยแนวใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจทั้ง 6 ด้าน ผ่านการเรียบเรียงทำนอง จังหวะ การประสานเสียง ให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์เพลงเทิดพระเกียรติแนวใหม่ จารึกไว้ในแผ่นดินไทยสืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงชุด พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทยในบทเพลงชุด พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน

วิธีดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงชุด พระแม่อยู่หัวของใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูลค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากห้องสมุดและแหล่งเรียนรู้ต่าง ๆ อาทิ สำนักราชเลขาธิการ สำนักพระราชวัง สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดจิ๋วบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น

2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในลักษณะเจาะลึก (In-depth interview) แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview)

3. วิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปผลการวิจัย สร้างสรรค์บทเพลงใหม่ วิเคราะห์เพื่อนำเสนอองค์ความรู้ใหม่ เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง และการตีพิมพ์เผยแพร่ลักษณะบทความทางวิชาการ

4. สร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด “พระแม่อยู่ของแผ่นดิน” โดยศึกษาเอกสาร บทสัมภาษณ์ บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจ เพื่อนำข้อมูลมาตีความหมายสำหรับการสร้างสรรค์ โดยใช้ระบบเสียงดนตรีไทยและการประสมวง ยึดแนวเสียง 2 ระบบ ได้แก่ Pentatonic และ Penta Centric

5. ประพันธ์ทำนองเพลงทั้ง 4 ชุดทำนอง แบ่งย่อย 9 เพลงดังนี้

   1) เพลงเกริ่น จำนวน 1 เพลง
   2) พระราชประวัติ จำนวน 1 เพลง
   3) พระราชกรณียกิจทั้ง 6 ด้าน จำนวน 6 เพลง
   4) เพลงสรรเสริญ จำนวน 1 เพลง

6. การประพันธ์ครั้งนี้จะใช้รูปแบบอิงขนบโบราณ (ขนบภักดิ์สบสมัย) และการสร้างสรรค์แนวใหม่ (บุกไพรเบิกทาง) โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ตำรา และเอกสารทางวิชาการมาสร้างบทเพลงเทิดพระเกียรติในครั้งนี้

ผลการวิจัย

การศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำไปสู่การประพันธ์ทำนองเพลง ผู้วิจัยศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และพระราชประวัติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง การศึกษาแนวคิดโดยเฉพาะเรื่องความเคารพและความศรัทธาของคนไทยพบว่าเกิดจากความเชื่อและความเลื่อมใสอย่างสัมพันธ์กัน สอดคล้องกับแนวคิดของ สุมน อมรวิวัฒน์ (2542) ที่ได้แบ่งองค์ประกอบของศรัทธาไว้ 3 องค์ประกอบ ได้แก่ ความมั่นใจว่าเป็นไปได้ ความมั่นใจว่ามีคุณค่า และความต้องการพิสูจน์ความจริงความว่า

หมายถึง มีความเชื่อ ความซาบซึ้งด้วยมั่นใจเหตุผลเท่าที่ตนมองเห็น เป็นความมั่นใจใน 3 องค์ประกอบ คือ มั่นใจว่าเป็นไปได้ มั่นใจว่ามีคุณค่า และเราให้อยากพิสูจน์ความจริง ศรัทธาแท้จริง จึงไม่ใช่ศรัทธาที่ใช้อารมณ์จนลืมเหตุผล แต่ศรัทธาต้องมีปัญญาควบคุม ส่งเสริมความคิด วิจัยวิจารณ์ จนค้นพบเหตุผล ได้ทดลองปฏิบัติเพื่อพิสูจน์ให้ประจักษ์ความจริงแก่ตน จนหมดสงสัยจึงเกิดศรัทธา (สุมน อมรวิวัฒน์, 2542)

สำหรับความศรัทธา พบว่ามีความเกี่ยวข้องกับปัญญาและการพิจารณาเหตุผล ดังที่ แสง จันทร์งาม กล่าวว่า *"ศรัทธาที่ประกอบด้วยปัญญา หมายถึง ความเชื่อที่เกิดหลังจากการพิจารณาด้วยเหตุผล จึงควรเชื่อ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Belief"* (ไพฑูรย์ พวงยอด, 2545, อ้างถึงใน แสง จันทร์งาม, 2542)

ความศรัทธาถูกปรากฏอยู่ในตัวของมนุษย์อย่างปฏิเสธไม่ได้ แต่ความศรัทธาแต่ละบุคคลย่อมมีความแตกต่างกันไปในสิ่งที่บุคคลนั้น ๆ ให้ความเลื่อมใส โดยมีพื้นฐานมาจากสิ่งที่ประสบในชีวิต และความศรัทธาไม่ได้เป็นเพียงรากฐานของการเกิดศาสนาเท่านั้น แต่ยังเป็นความหวังของมนุษย์ เป็นสิ่งที่นำมนุษย์ไปสู่จุดมุ่งหมาย นำไปสู่มิติทางสังคมและวัฒนธรรมพื้นฐานของสังคมไทย เรามักพบว่าสังคมไทยเป็นสังคมที่ให้ความสำคัญต่อความศรัทธาเป็นอย่างมาก สังเกตได้จากการปลูกฝังให้เราศรัทธาในความเป็นแม่ ซึ่งเป็นผู้มีพระคุณที่เราในฐานะลูกจะต้องทดแทนบุญคุณได้หมด

จากความศรัทธาสู่ความเป็นแม่ในของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงที่เป็นภาพติดตา บอกความหมายของน้ำพระราชหฤทัยแห่งความเมตตาที่ทรงมีต่อพสกนิกรอย่างเปี่ยมล้น โดยพรธาดา สุวัธนวนิช ได้ให้แนวคิดความเป็นแม่ โดยสามารถแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นแม่แนวขนบ คือการสืบทอดภาพของแม่ในอุดมคติที่มีความรักเสียสละ และอดทนเพื่อบุตร เป็นแบบอย่างที่ดีของบุตร ซึ่งความรักของแม่เป็นไปตามแนวคิดพระพุทธศาสนา

2. แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นแม่ตามแนวทางสตรีนิยม เป็นการปฏิเสธอุดมการณ์ต่อต้านคุณธรรมที่กำหนดให้ผู้หญิงต้องมี เช่น ภาพของแม่ในนวนิยายที่ทอดทิ้งหรือทำแท้งบุตร ซึ่งมักจมอยู่กับความทุกข์และรู้สึกผิดในสิ่งที่ทำลงไป อีกทั้งยังเป็นการขัดต่อคำสอนทางพุทธศาสนา นอกจากนี้ความเป็นแม่ยังสัมพันธ์กับแนวคิดต่าง ๆ ในสังคม เช่น ชนชั้น เพศ สถานะทางสังคม (พรธาดา สุวัธนวนิช, 2550)

หากมองความเป็นแม่ในมิติของบทบาทหน้าที่ ก็สามารถระบุได้ทันทีว่าเป็นผู้ให้กำเนิดและเลี้ยงดูซึ่งก็คือคำจำกัดความของแม่ที่ดีที่สังคมกำหนด (กำจร หลุยยะพงศ์, 2544) แต่หากภาพของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงและแม่ถูกนำมาเชื่อมโยงกันอย่างใกล้ชิด ทั้งด้านกายภาพและด้านสังคม โดยยึดหลักตามพระพุทธศาสนาที่เข้ามามีอิทธิพลในการดำรงชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสนาพุทธนิกายเถรวาทที่เข้ามามีบทบาทในวัฒนธรรมไทยและยกย่องความเป็นแม่ คำว่า "แม่คือพระในบ้าน" หรือการสอนผ่านชาดกที่เน้นเรื่องความกตัญญูของพระโพธิสัตว์ การเปรียบเทียบว่าพระพุทธเจ้าทรงเหมือนพระมารดา

ความสำคัญของความเป็นแม่ในสังคมไทยมีปรากฏให้เห็นในยุคสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่ให้ความสำคัญในฐานะของการมีส่วนร่วมในการสร้างชาติด้วยการมีลูกและการเป็น

แม่ที่ดีของลูก มีการกำหนดหน้าที่ในการเลี้ยงลูกเป็นหน้าที่ของผู้หญิง และมีการจัดงาน “วันแม่แห่งชาติ”เพื่อยกย่องเชิดชูการทำหน้าที่แม่ ผู้หญิงจะต้องมีความสามารถในการ “ผลิต” ประชากรให้แก่ประเทศชาติทั้งในแง่ของปริมาณและในแง่ของคุณภาพ (สุคนธรัตน์ สร้อยทองดี, 2552)

การสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด “พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน” ในครั้งนี้มีแนวคิดจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เชื่อมโยงไปสู่แนวคิดของคำว่าแม่ แนวคิดความศรัทธา สะท้อนผ่านบทเพลงเทิดพระเกียรติในลักษณะบรรยายเรื่องราว จนนำไปสู่กระบวนการตีความจากข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านดุริยางคศิลป์ไทย โดยใช้แนวคิดบทเพลงเทิดพระเกียรติ ซึ่งเป็นวรรณกรรมเพลงรูปแบบหนึ่ง ที่ถูกถ่ายทอดการประพันธ์ในเชิงกล่าวยกย่อง เชิดชูเกียรติอันสูงสุด สอดคล้องกับอรรถวิทย์ รอดเจริญ (2552) ได้นิยามความหมาย “บทเพลงเทิดพระเกียรติ” สรุปความได้ว่า เป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาและภาษาที่แสดงถึงความจงรักภักดีและสดุดีพระเกียรติ (อรรถวิทย์ รอดเจริญ, 2552) และภัทระ คมขำ ได้นิยามอีกว่า *“เมื่อถอดความออกมา บทเพลงคือการว่าด้วยเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ มาเรียงร้อยต่อกันตามที่ครูมนตรีได้อธิบายไว้ ส่วนเทิดพระเกียรติ คือการเทิดให้สมพระเกียรติ เกียรติยศของเจ้านายที่ดำรงมั่นในพระอิสริยยศ”* (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 กันยายน 2565)

ด้วยบทเพลงเทิดพระเกียรติในทางดุริยางคศิลป์ไทยมักปรากฏบทเพลงถวายพระพรในทุกโอกาสต่าง ๆ ตามวันสำคัญต่าง ๆ ของไทย จึงถูกบรรจุไว้เป็นบทเพลงถวายพระพร เป็นการแสดงเทิดพระเกียรติ เพื่อน้อมสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณแห่งบูรพกษัตราธิราช ที่จะแสดงออกถึงความจงรักภักดี เชิดชูพระเกียรติของพระราชวงศานุวงศ์และอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายในสากลโลกให้คุ้มครองทุกพระองค์ให้ทรงพระเจริญยิ่งยืนนาน ดังข้อความที่ ศราวุธ จันทรขำ ได้กล่าวไว้ในผลงานสร้างสรรค์การแสดงแห่งความจงรักภักดี ว่า

เพลงถวายพระพรเป็นการแสดงเพื่อแสดงเจตนารมณ์และแนวคิดของกลุ่มคนที่ต้องการนำเสนอรูปแบบความคิดผ่านการแสดงสร้างสรรค์ โดยเนื้อหาของการแสดงจะต้องสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของสถานการณ์นั้น ๆ เช่น การแสดงรำถวายพระพรเพื่อเฉลิมฉลองพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินี รวมถึงบุคคลสำคัญในสถาบันกษัตริย์ ฯลฯ (ศราวุธ จันทรขำ, 2561)

จากการอภิปรายดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า ประการที่หนึ่ง เป็นบทเพลงเทิดพระเกียรติเป็นเพลงแสดงความจงรักภักดี แสดงความเคารพบูชา ประการที่สอง มีมิติของความสัมพันธ์กับการดำเนินชีวิตแฝงอยู่ การสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม เป็นการสะท้อนภาวะสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจนกลายมาเป็นเครื่องมือสำคัญในฐานะสมุดบันทึกเหตุการณ์สำคัญของไทยอีกด้วย

การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ เรื่องบทเพลงเทิดพระเกียรติชุด “พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน” เป็นการประพันธ์เพลงไทยรูปแบบของเพลงบรรยาย ที่เป็นการนำเสนอเรื่องราวพระราชประวัติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงและพระราชกรณียกิจทั้ง 6 ด้าน โดยผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดหลักในการประพันธ์ แรงบันดาลใจ วิธีการประพันธ์และการอธิบายรายละเอียดของผลงานการประพันธ์

ข้อมูลจากทางพระราชประวัติพบว่าสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษาในและต่างประเทศ ทรงพระปรีชาสามารถด้าน

เปียโนและทอดพระเนตรดนตรีคลาสสิคอยู่เนือง ๆ จนกระทั่งได้พบรักกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และทรงมีพระราชพิธีราชาภิเษกท่ามกลางความยินดีของชนชาวไทย ทรงมีพระราชโอรสและพระราชธิดาทั้งหมด 4 พระองค์ โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงทรงบำเพ็ญพระราชกรณียกิจอย่างไม่ขาดสาย ทรงได้รับการเฉลิมพระยศเป็นสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในเวลาต่อมา พระองค์ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจโดยผู้ประพันธ์ได้แบ่งออกตามการศึกษาพระราชประวัติทั้งหมด 6 ด้าน ได้แก่ ด้านความมั่นคงของชาติ ด้านการอนามัยและสังคมสงเคราะห์ ด้านสิ่งแวดล้อมและการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ ด้านศิลปาชีพ ด้านการศึกษา และด้านศิลปวัฒนธรรม จึงได้เกิดแรงบันดาลใจจากเรื่องราวนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงเทิดพระเกียรติในครั้งนี้

การสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด “พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน” แบ่งทำนองออกเป็น 4 ช่วง รวม 9 บทเพลง ได้แก่ ส่วนเกริ่น เพลงแรกแย้ม ส่วนพระราชประวัติ เพลงพระราชประวัติ 3 ท่อน (ท่อน 1 เสียงของแม่ ท่อน 2 แผ่ไทยผอง ท่อน 3 ชนซาบซึ้ง) ส่วนพระราชกรณียกิจ 6 เพลงได้แก่ เพลงแดนดิน เพลงแพทย์หลวง เพลงอนุรักษ์ เพลงสืบศิลป์ เพลงดินสอ เพลงมรดก และส่วนสุดท้ายเป็นช่วงเพลงสรรเสริญ ได้แก่ เพลงพระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน

ส่วนที่ 1 เกริ่น

เพลงแรกแย้ม เป็นการนำทำนองต้นรากจากพลงกราวรำ สองชั้น โดยนำมาเฉพาะ 4 ห้องเพลงระบบโน้ตไทยเท่านั้น คือ / -มˋรˊท/ -ล-ซ/ -ดรม/ -ซ-ล/ นำมาประพันธ์ขึ้นใหม่ บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม ทั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดใช้จังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะที่แสดงถึงการเทิดทูนแด่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง โดยกำหนดใช้จังหวะหน้าทับที่สร้างใหม่จากหน้าทับเพลงปลูกต้นไม้ดังนี้

จังหวะหน้าทับ (สร้างสรรค์ใหม่จากแนวคิดของหน้าทับเพลงปลูกต้นไม้)

ตะโพน	- - ตุ๊บ เพริ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- - ตุ๊บ เพริ่ง	- ติง – ตุ๊บ	- - ตุ๊บ เพริ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- เท่ง ติง ตุ๊บ	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ตุ๊ม	- - - -

ตะโพน	- - ตุ๊บ เพริ่ง	- ติง – ตุ๊บ	- - ตุ๊บ เพริ่ง	- ติง – ตุ๊บ	- - ตุ๊บ เพริ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- เท่ง ติง ตุ๊บ	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - -

ส่วนที่ 2 พระราชประวัติ

เพลงพระราชประวัติ

ท่อนที่ 1 ตั้งชื่อทำนองว่า “เสียงของแม่” เป็นเพลงที่แสดงการกำเนิด โดยอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ “ใกล้รุ่ง” มาเป็นแรงบันดาลใจ กำหนดการเคลื่อนที่ในทำนองห้องคู่ ที่ห้องสามสี่และเจ็ดแปด ให้สอดคล้องกับการเล่นครูกับนักเรียน ซึ่งเป็นการละเล่นอันเป็นที่โปรดปรานของพระองค์ท่าน และเน้นทำนองตกที่จังหวะหนัก บรรเลงโดยวงสังคีตประยุกต์ร่วมสมัย

ท่อนที่ 2 ตั้งชื่อทำนองว่า “แผ่ไทยผอง” เรียงร้อยมาจากความรักของพระองค์ท่านที่เมืองโลซาน ด้วยสายใยรักของพระองค์ที่ทรงทอดพระเนตรคอนเสิร์ตดนตรีคลาสสิค จึงทำให้ทั้งสองพระองค์คุ้นเคยและสนิทสนมมากยิ่งขึ้น จึงได้นำลักษณะเพลงจาว ๆ ของเพลงเข้าโบสถ์อย่างฝรั่งมากำหนดการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง แบ่งออกเป็นทั้งหมดสี่ประโยค บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

- - x x	- - - -	- - - -	- - x x	- - x x	- - - -	- - - -	- - x x

ท่อนที่ 3 ตั้งชื่อทำนองว่า “ชนซาบซึ้ง” แสดงบทบาทของแม่แห่งชาติ ด้วยเหรียญรางวัลและเกียรติคุณต่าง ๆ นานัปการ สะท้อนความซาบซึ้งแก่พสกนิกรไทยที่ได้อยู่ใต้ร่มพระบารมีของพระองค์ จึงใช้กลวิธีการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี โดยกำหนดให้ซออู้และขลุ่ยบรรเลง เพื่อแสดงถึงรางวัลของพระองค์ท่าน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

ส่วนที่ 3 พระราชกรณียกิจ

เพลงดินแดน แสดงด้านความมั่นคงของชาติ ได้แรงบันดาลใจมาจากพระราชกรณียกิจที่ทรงก่อตั้งมูลนิธิสายใจไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ ซึ่งมูลนิธินี้ เป็นขวัญและกำลังใจให้กับผู้เป็นรั้วแห่งชาติ คือทหาร ตำรวจ ข้าราชการพลเรือน และราษฎรอาสาสมัคร เพื่อดูแลประชากรทั่วทุกแห่งหน โดยได้นำกระสวนทำนองต้นรากของเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ ท่อนหนึ่งเท่านั้นมาประพันธ์ขึ้นใหม่ แต่ในส่วนของจังหวะ เพื่อแสดงความกล้าหาญ ยิ่งใหญ่ ปลุกใจจึงนำจังหวะมาร์ชชิ่งในทางฝรั่งมาบรรเลง และกำหนดหน้าทับในทางฝรั่งคือจังหวะมาร์ชชิ่ง บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

ทำนองต้นรากเพลงขับไม้บัณเฑาะว์

- - - -	- - - ม	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- - - ล
- - - -	- ซ – ล	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ม̣ - ล	- - - ล
- - - -	- ซ – ล	- - - ท	- ร̣ – ม				

จังหวะหน้าทับ

ตะโพน	- ติง ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	- ติง – ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

เพลงแพทย์หลวง แสดงถึงด้านการอนามัยและสังคมสงเคราะห์ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากหน่วยแพทย์พระราชทาน ที่ตามเสด็จในการพระราชดำเนินส่วนพระองค์ในพื้นที่ห่างไกล ดั่งน้ำพระทัยอันเปรียบได้ดังหยาดฝนชโลมโรคภัยไข้เจ็บให้บรรเทาทุกข์ จึงได้อัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์สายฝน มาเป็นเพลงต้นราก แบ่งออกเป็น 3 ท่อน บรรเลงด้วยวงสังคีตประยุกต์ร่วมสมัย

เพลงอนุรักษ์ แสดงพระราชกรณียกิจด้านสิ่งแวดล้อมและการอนุรักษ์ โดยนำพระราชดำรัสของพระองค์ความว่า “พระเจ้าอยู่หัวเป็นน้ำ ฉันจะเป็นป่า ป่าที่ถวายความจงรักภักดีต่อน้ำ พระเจ้าอยู่หัวสร้างอ่างเก็บน้ำ ฉันจะสร้างป่า” ด้วยแรงบันดาลใจจากพระราชดำรัสข้างต้น จึงกำหนดทำนองแบ่งเป็น 2 ท่อน ให้วรรคหน้าแสดงความอุดมสมบูรณ์ของผืนป่า และวรรคหลังเป็นทำนองห่าง ๆ แสดงการไหลของน้ำ แสดงความหมายของธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์บรรเลงด้วยวงสังคีตประยุกต์ร่วมสมัย

ตัวอย่างการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะป่าและน้ำ

- - - -	- - - x	- x – x	- x - x	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เพลงสืบศิลป์ แสดงด้านศิลปาชีพ ได้แรงบันดาลใจมาจากโครงการศิลปาชีพ โดยตีความผ่านการปฏิบัติงานของเหล่าช่างศิลป์ กันอย่างขะมักเขม้น ด้วยความตั้งใจให้ผลงานออกมาอย่างทรงคุณค่า ดั่งพระราชประสงค์ของพระองค์ ส่วนการประพันธ์ทำนองได้แต่งทำนองใหม่ใช้อัตราสัดส่วน ในกลุ่มทำนอง 6 ห้อง ในลักษณะเคลื่อนที่ขึ้น-ลงเป็นกลุ่มทำนอง บางทำนองมีการทิ้งห่างเพื่อแสดงถึงการพักผ่อนเป็นระยะ หลังจากหายเหนื่อยจึงกลับมาทำงานกันต่อไป บรรเลงด้วยวงสังคีตประยุกต์ร่วมสมัย

เพลงดินสอ แสดงด้านการศึกษา ได้แรงบันดาลใจมาจากโรงเรียนร่มเกล้า เป็นหนึ่งในพระราชกรณียกิจที่ส่งเสริมการศึกษาในถิ่นทุรกันดาร สำหรับการประพันธ์แสดงถึงความมุ่งมั่นของนักเรียนในการเดินทางเท้ามาโรงเรียนด้วยวิถีชีวิตที่ห่างไกลความเจริญ ได้มาศึกษาเล่าเรียนกันอย่างมีความตั้งใจ การประพันธ์ทำนองได้กำหนดให้มีการย้ำทำนองเพื่อแสดงความหมายของการเดินทางและความมุ่งมั่น กำหนดลักษณะการบรรเลงให้บรรเลงล้อหน้าหลัง บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

เพลงมรดก แสดงการสืบทอดด้านวัฒนธรรม ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเพลงลาวดวงเดือน ซึ่งเป็นเพลงที่พระองค์ท่านโปรดปราน โดยได้นำเพลงลาวดวงเดือนท่อนที่ 1 ประโยคสุดท้ายจากทำนองต้นราก ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวสองมาแต่งทำนองใหม่ โดยประโยคที่หนึ่งถึงสี่ ได้กำหนดลูกตกเสียงซอลและเสียงโดตามทำนองต้นราก และประโยคที่ห้าถึงหกกำหนดให้มีวรรคท้ารับ กำหนดเล่นอัตราจังหวะชั้นเดียวและสองชั้น บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

ส่วนที่ 4 สรรเสริญ

เพลงพระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน ได้นำรูปแบบโครงสร้างเพลงเต่ากินผักบุ้ง สองชั้นมากำหนดเป็นเพลงสุดท้าย ซึ่งเป็นเพลงลา และกำหนดทำนองเพลงนี้อยู่ในท่อนสองของเพลง และได้ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ ในท่อนที่หนึ่งและสามใหม่โดยใช้ทำนองต้นรากของเพลงเต่าเห่มาประพันธ์ทำนองขึ้น โดยท่อนว่าดอก กำหนดให้มีซออู้และเชลโล่ว่าดอก แสดงการเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมจากพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจของพระองค์ท่าน โดยการบรรเลงกำหนดให้มีท่อนเกริ่นบรรเลงด้วยวงสังคีตประยุกต์ร่วมสมัยแสดงการสอดคล้องทางวัฒนธรรม และจากนั้นเข้าบทเพลงพระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

การประพันธ์เนื้อร้องเพลงพระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน

(กลอนแปด)

รอยแย้มพระมหาราชินีนาถ มหาไชยประชาราษฎร์ทั่วแหล่งหล้า
กราบพระคุณเทิดอยู่หัวมิ่งมารดา ร่มแผ่นดินแผ่นฟ้าร่มบารมี
*ดอกเอ๋ย เจ้าดอกควีนสิริกิติ์ ขอพระองค์จงสถิต ในดวงจิตชาวไทยเอย
พระบารมีแม่อยู่หัวสุขเษมสันต์ เจริญขวัญขอพระองค์ทรงพระเจริญ

ทั้งนี้ยังได้นำเพลงชนซาบซึ้งมาเป็นบทเพลงสุดท้ายปิดท้ายบทเพลงชุดพระแม่อยู่หัวของแผ่นดินเพื่อเป็นการแสดงถึงพสกนิกรทั่วหล้าต่างซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณของพระองค์ท่าน บรรเลงด้วยวงสังคีตประยุกต์ร่วมสมัย

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงได้แก่วงดนตรีสองประเภทคือวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงดนตรีประยุกต์ร่วมสมัย สำหรับวงประยุกต์ร่วมสมัยเป็นการประสมวงด้วยเครื่องสีของไทยเป็นหลัก มีเครื่องดนตรี

ตะวันตกเข้าร่วมตกแต่งทำนองเพลง พร้อมด้วยเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะของไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ โทนรำมะนา ฉิ่ง เชลโล ดับเบิลเบส เปียโน และฮอร์น

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/อภิปราย

การสร้างสรรค์บทเพลงเทิดพระเกียรติชุด “พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน” ในครั้งนี้มีแนวคิดจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระราชินีนาถ พระบรมราชนนีพันปีหลวง เชื่อมโยงไปสู่แนวคิดของคำว่าแม่ แนวคิดความศรัทธา สะท้อนผ่านบทเพลงเทิดพระเกียรติในลักษณะใช้ดนตรีบรรยายเรื่องราว สอดคล้องกับการให้ทัศนะของนัทธี เพชรบุรีและชาสินี สำราญอินทร์ (2561) ได้กล่าวว่า *“หากวิเคราะห์ภาพพจน์ที่ใช้ในบทเพลงสดุดีพระเกียรติทั้งที่ปรากฏลำพังและปรากฏร่วมล้วนมีเป้าประสงค์เดียวกันคือ ชื่นชมพระบารมีให้ภาพความรู้สึกเล่าเรื่องราว”* เมื่อได้แรงบันดาลใจแล้วจึงนำไปสู่กระบวนการตีความจากข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านดุริยางคศิลป์ไทย

ข้อมูลจากทางพระราชประวัติพบว่าสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษาในและและต่างประเทศ ทรงพระปรีชาสามารถด้านเปียโนและทอดพระเนตรดนตรีคลาสสิคอยู่เนื่อง ๆ จนกระทั่งได้พบรักกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และทรงมีพระราชพิธีราชาภิเษกท่ามกลางความยินดีของชนชาวไทย ทรงมีพระราชโอรสและพระราชธิดาทั้งหมด 4 พระองค์ โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงทรงบำเพ็ญพระราชกรณียกิจอย่างไม่ขาดสาย ทรงได้รับการเฉลิมพระยศเป็นสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในเวลาต่อมา พระองค์ทรงปฏิบัติพระราชกรณียกิจโดยผู้วิจัยได้แบ่งออกตามการศึกษาพระราชพระวัติทั้งหมด 6 ด้าน ได้แก่ ด้านความมั่นคงของชาติ ด้านการอนามัยและสังคมสงเคราะห์ ด้านสิ่งแวดล้อมและการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ ด้านศิลปาชีพ ด้านการศึกษา และด้านศิลปวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงได้เกิดแรงบันดาลใจจากเรื่องราวนำมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงเทิดพระเกียรติในครั้งนี้ ด้านการประพันธ์มีกระบวนการประพันธ์เพลงตามหลักการประพันธ์เพลงไทยอันสื่อถึงบทเพลงแห่งความมงคลสื่อพระราชประวัติที่ทรงใช้ชีวิตและพบรักในต่างประเทศช่วงหนึ่ง ใช้กลวิธีบรรเลงในลักษณะบรรยายเรื่องราว เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมวัฒนธรรมที่เชิดชูเอกลักษณ์ไทยและสร้างองค์ความรู้ใหม่ในด้านบทเพลงเทิดพระเกียรติ โดยมีวิธีการสร้างองค์ความรู้นำแนวคิดการประพันธ์ทำนองเพลงใหม่ 3 รูปแบบคือ

1. การนำทำนองต้นรากส่วนหนึ่งของบางเพลง นำมาเป็นทำนองสัญลักษณ์ในการประพันธ์เพลงใหม่ ได้แก่ เพลงกราวรำ สองชั้น เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ เพลงลาวดวงเดือน เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงเต่าเห่ ประพันธ์ทำนองเพลงใหม่ได้แก่ เพลงแรกแย้ม (เพลงกราวรำ สองชั้น) เพลงพระราชประวัติ เพลงพระราชประวัติ ท่อน 2 เพลงชนซาบซึ้ง (เพลงเต่าเห่) เพลงดินแดน (เพลงขับไม้บัณเฑาะว์) เพลงมรดก (เพลงลาวดวงเดือน) และเพลงพระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน (เพลงเต่ากินผักบุ้งและเพลงเต่าเห่)

2. การอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 9 ได้แก่ เพลงใกล้รุ่งและเพลงสายฝนมาเป็นต้นรากในการประพันธ์ ได้แก่ เพลงพระราชประวัติ เพลงที่ 1 คือเพลงเสียงของแม่ (เพลงใกล้รุ่ง) และเพลงแพทย์หลวง (เพลงสายฝน)

3. ประพันธ์ขึ้นโดยอัตโนมัติจากจินตนาการตามพระราชกรณียกิจ ได้แก่ เพลงพระราชประวัติ เพลงที่ 2 เพลงแผ่ไทยผอง เพลงแพทย์หลวง เพลงอนุรักษ์ เพลงสืบศิลป์ และเพลงดินสอ

บทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ประกอบด้วยองค์ประกอบทั้ง 3 รูปแบบ ที่กล่าวมาข้างต้น เป็นองค์ความรู้ในการประพันธ์ โดยนำมาผสมผสานและปรับใช้ในลักษณะเฉพาะของผู้ประพันธ์ เช่น การประสมวง การจัดโครงสร้างของบทเพลง การประพันธ์ทำนองที่ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ซึ่งให้บทเพลง “พระแม่อยู่หัวของแผ่นดิน” มีความเป็นเอกลักษณ์ในลักษณะเฉพาะของประพันธ์

โดยผลงานสร้างสรรค์นี้ถือเป็นผลงานประพันธ์เพลงไทยชิ้นแรกในลักษณะการบรรยายเรื่องราว รวมถึงเป็นการเชื่อมโยงเครื่องดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างมีนัยยะ นำมาซึ่งเพลงเทิดพระเกียรติที่มีทำนองเพลงสื่อเรื่องราวได้อย่างชัดเจน ผลงานการประพันธ์นี้จึงมีแนวคิด กระบวนการและลักษณะทำนองที่เป็นเรื่องราวโดยใช้ดนตรีในการบรรยายเรื่องราวอันสะท้อนถึงความเป็นแม่ในหลากหลายบทบาท สะท้อนความศรัทธาของเหล่าพสกนิกรน้อมนำความดีและเทิดพระเกียรติพระองค์ท่านสืบไป

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องราวพระราชประวัติในพระบรมวงศานุวงศ์ตามแนวคิดและแรงบันดาลใจของเรื่องในการเทิดพระเกียรตินี้ เป็นการเปิดมุมมองที่เชื่อมโยงระหว่างศิลปะดนตรีกับการบรรยายเรื่องราวสะท้อนความดี อันจะนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ของทั้งสองส่วนให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยเรื่องราวดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจนั้นมีหลายเหตุการณ์และโครงการอีกมากมาย รวมถึงพระราชดำรัสต่าง ๆ ที่มีความน่าสนใจ ซึ่งเป็นส่วนที่สามารถสะท้อนเรื่องราวของพระองค์ได้เป็นอย่างดี สามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องได้อีกหลากหลายมิติ

รายการอ้างอิง

กำจร หลุยยะพงศ์. (2544). *สตรีศึกษา 2 ผู้หญิงกับประเด็นต่าง ๆ*. สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานสตรีแห่งชาติ สำนักงานนายกรัฐมนตรี.

นัทธี เพชรบุรี และ ชาสินี สำราญอินทร์. (2561). *ภาพลักษณ์พระราชาแห่งอุดมคติจากภาพพจน์ในบทเพลงเทิดพระเกียรติ แด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช*. [วิจัยคณะศิลปะศาสตร์ ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลสุวรรณภูมิ.

ประยูร พิศนาคะ. (2515). *สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ*. โรงพิมพ์เจริญกิจ.

ประยุทธ สิทธิพันธ์. (2505). *สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์*. สำนักพิมพ์กรุงธน.

พรธาดา สุวัธนวนิช. (2550). *ผู้หญิงกับบทบาทความเป็นแม่ในนวนิยายไทยตั้งแต่ พ.ศ.2510-2546*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมน อมรวิวัฒน์. (2530). *การสอนโดยสร้างศรัทธาและโยนิโสมนสิการ*. โอเดียนสโตร์.

แสง จันทร์งาม. (2542). *ศาสนศาสตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. ไทยวัฒนาพานิช.

สุคนธรัตน์ สร้อยทองดี. (2552). *การนำเสนออุดมการณ์ความเป็นแม่ในวาทกรรมโฆษณาในนิตยสารสำหรับครอบครัว*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรรถวิทย์ รอดเจริญ. (2552). ลีลาภาษาในบทเพลงเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช. *วารสารมนุษยศาสตร์, 16*(1).

การประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด
MUSIC COMPOSITIONS AND ARRANGEMENTS FOR MUSIC PERFORMANCE BY MASTER AMNAD NOON-IEAD

ปภัค แก้วบุญชู[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Paphak Kaewbunchu[1] Kumkom Pornprasit[2]

บทคัดย่อ

งานบทความนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูอำนาจ นุ่นเอียด และเพื่อศึกษาวิธีการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ จากการศึกษาพบว่า ครูอำนาจ นุ่นเอียด เกิดเมื่อปี พ.ศ.2494 เป็นชาวจังหวัดพัทลุง เริ่มฝึกหัดดนตรีด้วยตัวเองตั้งแต่วัยเด็ก จากนั้นก็ฝึกเป่าปี่จนมีความรู้ความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีโนราและหนังตะลุงในทุก ๆ ชิ้น โดยเฉพาะปี่ ในการวิเคราะห์เพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด พบว่า การแสดงมีทั้งหมด 16 ชุดการแสดง ใช้เพลงจำนวน 73 เพลง และมี 14 เพลงเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยแต่ละเพลงมีความไพเราะอยู่ในตัวด้วยกันทั้งสิ้น มีการเปลี่ยนบันไดเสียงและใช้เสียงหลุมเพื่อให้เกิดสำเนียงที่ไพเราะอ่อนหวาน และยังมีลักษณะที่โดดเด่นอื่น ๆ อยู่อีก 5 ประการได้แก่ 1) การใช้เสียงเด่น หรือที่เรียกว่า Pillar Tone 2) การย้ำทำนอง 3) การใช้กระสวนจังหวะของทำนองแบบคงที่ 4) การใช้ทำนองโอดพัน และ 5) การใช้ทำนองฉายรูป ครูอำนาจประพันธ์โดยใช้วิธีการพลิกแพลงทำนองจากทำนองเพลงเดิมที่มีอยู่ การยุบโดยตรงและการยุบโดยวิธีการพลิกแพลงทำนองจากเพลงเดิมที่มีอยู่ ตามหลักการประพันธ์เพลงและยังต้องอาศัยจินตนาการในการสร้างสรรค์ทำนองที่มีลักษณะเฉพาะเพลงขึ้นมา

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง, เพลงประกอบการแสดง, ครูอำนาจ นุ่นเอียด

[1] นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย papakmow@gmail.com
[1] Student, Master of Arts, in Thai Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, papakmow@gmail.com
[2] ศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย และหัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย pkumkom@yahoo.com
[2] Professor Dr., Department of Music, Head of Center of Excellence for Thai Music and Culture Research Committee, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pkumkom@yahoo.com

Abstract

This qualitative thesis aims to study the life and musical works of master Amnad Noon-iead and to examine the techniques used in his compositions and arrangements. It was found that Amnad Noon-iead was born in 1951 in Pattalung, a province in Southern Thailand. A self-taught musician, Amnad is adept in playing *pii,* a reed instrument, to accompany *nora* and *nang talung,* two popular theatrical performances in Southern Thailand. In the analysis of Amnad's theatrical musical pieces, it was found that there was a total of 73 pieces used across sixteen performance items. Out of the 73 available pieces, fourteen of them were composed by Amnad, each bearing distinct musical signature. To create new pieces, *metabole* and the use of the fourth and seventh degree pitches were employed to render mellifluous melodies. In addition, five prominent compositional techniques were observed: 1) the use of the "pillar tone" or primary pitch, 2) melodic doubling, 3) consistent rhythmic patterns, 4) the use of *ood-phan* melodies, and 5) the use of *chai ruup* melodies. These techniques were an indicator of a seasoned composer who truly understood the traditional music and had a great command, resulting in the characteristically unique outputs.

Keywords: Compositions, Theatrical pieces, Master Amnad Noon-iead

บทนำ

ดนตรีพื้นเมืองเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่สามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ความเป็นตัวตนของคนในพื้นที่นั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี อาทิ เครื่องดนตรี เสียงดนตรี จังหวะ สำเนียงเพลง สำนวนเพลง เป็นมรดกที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน มีวิวัฒนาการมาพร้อมกับคนในท้องถิ่นนั้น ๆ ควบคู่ไปในทางเดียวกับศิลปะและวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณี ในแต่ละพื้นที่ล้วนมีสิ่งเหล่านี้ที่แตกต่างกันไปที่แสดงเอกลักษณ์ประจำถิ่นได้เป็นอย่างดี

ภาคใต้เป็นภูมิภาคหนึ่งของประเทศไทย ซึ่งมีศิลปะและวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณี รวมไปถึงดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524) ได้กล่าวไว้ว่า สภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ตั้งอยู่ใกล้เส้นศูนย์สูตรอากาศจึงร้อนจัด แต่อยู่ระหว่างคาบสมุทรจึงมีลมมรสุมแรง ความผันผวนของดินฟ้าอากาศเกิดได้รวดเร็ว ลักษณะของชาวภาคใต้จึงแข็งกร้าว บึกบึน ตัดสินใจฉับไว เด็ดขาด ลีลาดนตรีของภาคใต้ก็มีลักษณะเช่นนั้น กล่าวคือมีจังหวะกระชั้นหนักแน่น เฉียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน การแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้ก็เป็นแบบง่าย ๆ การสื่อสารทางอารมณ์จึงเน้นถ้อยคำวาจาและท่าทางแห่งกายมากกว่าการใช้สัญลักษณ์ การดนตรีมีบทบาทช่วยเสริมถ้อยคำและท่าทางบ่งบอกความร่าเริง ครื้นเครง เครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนมากจึงเป็นเครื่องตีให้จังหวะประกอบคำขับร้องและท่าทางการเต้นรำเป็นส่วนใหญ่ เครื่องดีดสีและเครื่องเป่าจึงเรียกได้ว่ามีน้อยมากและล้วนได้รับอิทธิพลจากแหล่งอื่น และด้วยเหตุที่ดนตรีภาคใต้ต้องการเพียงจังหวะมากกว่าสื่อทำนองหรือภาษาดนตรี เครื่องดนตรีแต่ละชนิดของภาคใต้จึงมีเสียงหยอกล้อกันเพียง 2 เสียงเป็นอย่างมาก เช่น มีทับคู่ โหม่ง 2 เสียง เป็นต้น

นาฏศิลป์หรือศิลปะการใช้ร่างกายที่แสดงออกมาเป็นท่าทางการเต้นรำต่าง ๆ ของภาคใต้ก็เป็นอีกอย่างหนึ่งที่บ่งบอกเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นและท่าทางการร่ายรำก็มีลักษณะที่กระชับซึ่งสอดคล้องกับดนตรีการแสดงที่มีอยู่และเป็นที่นิยมได้แก่ โนรา ต่อมาได้มีการคิดพัฒนาการแสดงขึ้นมาในรูปแบบของระบำ ที่ใช้ลีลาท่าทางเลียนแบบพฤติกรรมของคนและสัตว์ ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่สร้างสรรค์ขึ้น

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นบุคคลหนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ทำนองดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ขึ้นจุดประสงค์เพื่อประกอบการแสดงระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่มีผู้สร้างสรรค์ขึ้นมาเช่นกัน ครูอำนาจ นุ่นเอียด เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ โดยเฉพาะเครื่องมือปี่ ท่านเป็นมือปี่ประจำคณะหนังตะลุงพร้อมน้อย ตะลุงสากล ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2546 สาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง) อีกทั้งเป็นครูสอนดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ประจำที่วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ด้วยผลงานชื่อเสียงและประสบการณ์ด้านดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ที่ได้ประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบระบำพื้นเมืองภาคใต้ไว้ ผลงานที่มีความสำคัญทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์สืบทอด งานวิจัยทางดนตรีที่จะก่อให้เกิดความก้าวหน้าทางวัฒนธรรม แสดงคุณค่าของเพลงประกอบระบำพื้นเมืองภาคใต้ของครูอำนาจ นุ่นเอียด ที่เป็นนามธรรมอยู่ ถูกขยายขอบเขตการศึกษาที่เป็นรูปธรรมมากขึ้น และสืบทอดภูมิปัญญาทางดนตรีให้แพร่หลายอยู่คู่อนุชนและสังคมสืบไป การดำเนินการวิจัยครั้งนี้อยู่ในความดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูอำนาจ นุ่นเอียด
2. เพื่อศึกษาวิธีการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบประวัติชีวิตและผลงานของครูอำนาจ นุ่นเอียด
2. ทราบแนวคิดและวิธีการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

1. ขั้นตอนการวิจัย

1.1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ วิทยานิพนธ์ บทสัมภาษณ์และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับครูอำนาจ นุ่นเอียด และดนตรีประกอบแสดงพื้นเมืองภาคใต้

1.2 รวบรวมเพลงประกอบชุดการแสดงพื้นเมืองภาคใต้ที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ประพันธ์และเรียบเรียงไว้ทั้งหมด 16 ชุดการแสดง มาบันทึกเป็นโน้ตระบบไทย

1.3 นำข้อมูลมาศึกษาวิเคราะห์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย สังเคราะห์ออกมาเป็นผลการวิจัย

1.4 จัดทำรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

2. สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

2.1 ศึกษาข้อมูลและสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงพื้นเมืองภาคใต้ (ตอนบน) คือ ครูอำนาจ นุ่นเอียด

2.2 ศึกษาข้อมูลและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงพื้นเมืองภาคใต้ (ตอนบน) ทั้งหมด 3 ท่าน ดังรายนามต่อไปนี้

2.2.1 อาจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์ ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

2.2.2 อาจารย์ ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพชร ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

2.2.3 อาจารย์นิลยา สัตตบงกช ครูชำนาญการ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยจะใช้วิธีการวิเคราะห์เพลงไทยระบบ Systematic Approach วิเคราะห์ท่วงทำนอง จังหวะ สังคีตลักษณ์ ท่วงทีลีลา และการสำแดงอารมณ์ เพื่อหาวิธีการสร้างสรรค์และลักษณะที่โดดเด่นในบทเพลง

สรุปผลการวิจัย

1. ชีวประวัติและผลงานของครูอำนาจ นุ่นเอียด

ครูอำนาจ นุ่นเอียด มีชื่อเล่นว่า ต้อย เกิดเมื่อวันที่ 13 มิถุนายน พ.ศ.2494 ณ บ้านเลขที่ 65 หมู่ 8 ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง เป็นบุตรของนายไข่แดง นุ่นเอียด (ถึงแก่กรรม) และนางบา นุ่นเอียด มีพี่น้องร่วมกันทั้งหมด 10 คน โดยเป็นชาย 5 คน หญิง 5 คน ครูอำนาจ นุ่นเอียด สมรสกับนางอารีย์ นุ่นเอียด (สกุลเดิม เรืองเทพ) ในปี พ.ศ.2520 มีบุตรและธิดาด้วยกัน 2 คน ปัจจุบันครูอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 36 หมู่ 6 ตำบลปรางหมู่ อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง

ครูอำนาจ นุ่นเอียด เริ่มต้นศึกษาดนตรีด้วยตัวเองตั้งแต่อายุ 15 ปี โดยอาศัยจากการฟังเป็นหลัก ด้วยจังหวัดพัทลุงที่ครูอาศัยอยู่ เป็นเมืองแห่งศิลปะพื้นบ้าน มีวัฒนธรรมพื้นบ้านแสดงอยู่เป็นประจำ ทั้งหนังตะลุง โนรา ลิเกป่า รำวงเวียนครก และอื่น ๆ ทำให้ครูได้ยินได้ฟัง ทำให้ซึมซับทำนองเสียงเพลงต่าง ๆ ไว้ได้มากมายด้วยพรสวรรค์ที่มี ตามที่ คฑาวุธ พรหมลิ ได้กล่าวว่า

> *พัทลุงเป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรมที่มีชื่อเสียงทั้งโนราและหนังตะลุงมาแต่โบราณ เสียงดนตรีจากโรงหนังตะลุง โรงมโนราห์ ได้ดังแทรกซึมเข้าไปในวิถีชีวิตของผู้คนในแถบนี้มาโดยตลอด โดยเฉพาะเสียงปี่และเสียงซอ อันเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองสำคัญของหนังตะลุงและมโนราห์ ด้วยความคุ้นเคยกับเสียงดนตรีมาแต่เด็กกอปรด้วยความรักในดนตรีเป็นชีวิตจิตใจ เมื่อมีการแสดงหนังตะลุง และมโนราห์ณ ที่แห่งใดครูอำนาจก็จะตามไปดูทุกครั้ง ในการไปดูแต่ละครั้งนั้นครูอำนาจมิได้ดูอยู่ที่หน้าโรงหนังหรือหน้าเวทีเฉกเช่นกับคนอื่น ๆ ที่มาชมการแสดง หากแต่ครูชอบไปดูที่หลังโรงมากกว่าเพราะที่นั่นครูได้เห็นได้ฟังสิ่งที่ครูรักอย่างใกล้ชิดและชัดเจน*
> (คฑาวุธ พรหมลิ, 2552)

ด้วยปัจจัยเหล่านี้จึงทำให้ครูอำนาจได้ฝึกหัดดนตรี ซอเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่ครูได้ฝึกหัดด้วยตัวเอง ทั้งการไล่เสียง การบรรเลงให้เป็นทำนองเพลง ครูก็ฝึกหัดด้วยตัวเองทั้งสิ้น จากนั้นได้มีโอกาสได้ฝึกหัดเป่าปี่ ครูได้ฝึกฝนด้วยตัวเอง สืบเสาะแสวงหาไปเรื่อย ๆ ว่าแต่ละเสียงนั้นใช้นิ้วอย่างไร จนเกิดความชำนาญและพัฒนาฝีมือให้ดีขึ้นอยู่เสมอ ต่อมาจึงได้ไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์กับอาจารย์เขียน ซึ่งเป็นมือปี่ประจำหนังตะลุงคณะหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล (ศิลปินแห่งชาติ, 2546)

นอกจากจะเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงปี่ได้อย่างน่าชื่นชมและเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปินพื้นบ้านแล้ว ครูยังมีความสามารถในการประพันธ์เพลง ด้วยเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์และจินตนาการทางด้านดนตรีที่ล้ำเลิศ ทำให้สามารถประพันธ์เพลงใหม่ ๆ ออกมาสู่สังคมดนตรีพื้นบ้านหนังตะลุง โนรา หลายเพลงด้วยกันที่ได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย นอกจากการประพันธ์เพลงใหม่ ๆ ครูยังเป็นผู้ที่บุกเบิกการนำเอาเพลงพื้นบ้านเก่า ๆ หรือเพลงไทยประยุกต์มาเรียบเรียงในการบรรเลงเพลงปี่ในบริบทต่าง ๆ เช่น การบรรเลงประกอบโนราในจังหวะท่ารำต่าง ๆ ครูนำเอาเพลงต่าง ๆ บรรเลงในจังหวะนั้น ๆ ได้อย่างลงตัว เป็นที่ยอมรับ นายปี่คนอื่น ๆ ก็นำไปใช้บรรเลงตาม ๆ กันเป็นส่วนมาก ซึ่งเป็นสิ่งยืนยันได้เป็นอย่างดี ดังที่ กิตติชัย รัตนพันธ์ ได้กล่าวว่า

> *“...นอกเหนือไปจากมีจินตนาการในการแต่งเพลงแล้ว มีประสบการณ์แล้ว ครูต้อยยังมีทักษะในการเป่าปี่พื้นบ้านที่หาตัวจับได้ยากมาก ซึ่งเป็นที่ยอมรับในบรรดาศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ พูดได้ว่า “คมในฝัก” ว่าอย่างนั้น ผลงานเพลงที่*

แต่งเพลงส่วนใหญ่ก็จะได้รับการยอมรับ เพลงไหนที่ครูต้อยแต่งขึ้นมา แล้วเป่าปี่ไม่ว่าจะในระบำหรือในอะไรก็ตาม บรรดานักดนตรีข้างนอกได้ยินเข้า จะเอาขึ้นโรงหนังหมด (นำไปบรรเลงกับการแสดงหนังตะลุง) แสดงให้เห็นถึงการยอมรับ ถ้าเพลงไม่ดีจริง ไม่เพราะจริง ก็จะไม่เอาไปสืบทอดต่อ...” (กิตติชัย รัตนพันธ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2563)

รายชื่อเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่มีดังนี้ 1) เพลงน้ำย้อยใส่กระบอก 2) เพลงกระจงหลงกล 3) เพลงพระพรหมเป่าสังข์ 4) เพลงกระบี่กระบอง 5) เพลงจีนคั่วลูกกอ 6) เพลงจีนทอดแห 7) เพลงชักน้ำใส่นา 8) เพลงนกนางแอ่นเล่นน้ำ 9) เพลงนางนวลจับคู่ 10) เพลงพระรามแผลงศร 11) เพลงมะพร้าวเล่นลม 12) เพลงชาวนาหาหอย 13) เพลงพายเรือทงเบ็ต 14) เพลงแมวไล่หนู 15) เพลงน้ำลอดใต้สะพาน 16) เพลงลูกวัวดีดติ้ง 17) เพลงทอผ้า 18) เพลงพุทธบูชา 19) เพลงกล้วยติดมือลิง 20) เพลงวัวนิลกินหญ้า

2. วิธีการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด

กระบวนการสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาแนวคิดในการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงรวมถึงการวิเคราะห์รูปแบบหรือสังคีตลักษณ์ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้บรรเลงทั้งหมด 16 ชุดการแสดง โดยแต่ละชุดการแสดงจะใช้วงดนตรีเครื่องห้าของภาคใต้ตอนบนที่บรรเลงในการแสดงหนังตะลุงและโนรา เพลงที่นำมาบรรเลงแตกต่างกันออกไปด้วยแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงที่ต่างกัน

เพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงระบำทั้ง 16 ชุดการแสดงนั้น ส่วนมากจะใช้เพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงและโนรา ซึ่งเพลงเหล่านี้มักจะไม่ทราบชื่อ แต่จะเรียกชื่อเพลงตามลักษณะที่ใช้ เช่น เพลงท่าโค ใช้ประกอบการรำโนราในตอนที่รำท่าโค เพลงดำเนินเร็ว ใช้ตอนหนังตะลุงมีการบรรเลงเพื่อดำเนินเรื่องด้วยความรวดเร็ว อย่างนี้เป็นต้น

แนวคิดในการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงระบำทั้ง 16 ชุดของครูอำนาจ นุ่นเอียดในการประพันธ์หรือเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงระบำในแต่ละชุดนั้น ครูอำนาจ นุ่นเอียด จะคำนึงถึงแนวคิดและที่มาของการแสดงนั้น ๆ เป็นหลัก รวมถึงลักษณะและจังหวะของท่ารำต่าง ๆ ดังที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้กล่าวไว้ว่า

“...เวลาจะเอาเพลงอะไรมาใส่ ก็ต้องดูว่า คนรำต้องการแบบไหน เราต้องหาเพลงที่เข้ากันได้ ลองเอาไปเล่นดูก่อน ก็มีทั้งที่ว่า เขาเห็นด้วย ชอบแล้วบอกว่าได้แล้ว ๆ บางเพลงก็บอกว่ายังไม่ค่อยได้ บางทีก็หาไม่ได้ ก็ต้องแต่งใหม่ หรือเอาเพลงเก่ามาดัดแปลงบ้าง แนวคิดก็อีกอย่าง เหมือนอย่างระบำฉายานาฏกะ จะขึ้นด้วยเชิดฤาษีมาก่อน แต่เอามานิดเดียว ให้พอรู้ว่าหนังตะลุง เอาแค่กลิ่นอาย เพราะนี่เป็นระบำ ไม่ใช่หนังตะลุง แต่เป็นระบำที่เกี่ยวกับหนังตะลุง...” (อำนาจ นุ่นเอียด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2563)

จากคำกล่าวของครูอำนาจ นุ่นเอียด ในข้างต้น เห็นได้ว่า ครูให้ความสำคัญกับการคัดเลือกเพลงที่จะนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงเป็นอย่างมาก ทำให้การแสดงในแต่ละชุดนั้นมีเพลงที่หลากหลาย สรุปได้ดังนี้

1. ระบำนกน้ำทะเลน้อย เป็นการนำเสนอนกน้ำที่อาศัยอยู่บริเวณทะเลน้อย จังหวัดพัทลุง จำนวน 5 ชนิดคือ นกกระสานวล นกกาน้ำเล็ก นกกาบบัว นกยางควาย และนกพริก เพลงที่ใช้ประกอบท่ารำเป็นเพลงที่มีทำนองช้า ๆ ไพเราะอ่อนหวานและเพลงที่มีจังหวะเร็วให้ความสนุกสนาน มีด้วยกันทั้งหมด 7 เพลงได้แก่ เพลงเมาะอีนังชวา เพลงประเภทดำเนินเร็ว 4 เพลง เพลงกุหลาบเชียงใหม่ และเพลงเลนัง ในการแสดงชุดนี้มีการนำดนตรีภาคใต้ตอนล่างและเพลงสำเนียงภาคใต้ตอนล่างเข้ามาบรรเลงประกอบด้วยในเพลงเมาะอีนังชวาและเพลงเลนัง ทั้ง 7 เพลงนี้มีทั้งเพลงท่อนเดียวและเพลงสองท่อน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้นั้นมี 5 กลุ่มเสียงตามระบบเสียงของปี่พาทย์โดยเทียบเคียงลูกยอดฆ้องวงใหญ่เท่ากับ “เสียงมี” ได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ทดรxฟซx ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 7 มฟซxทดx ทางชวา

2. ระบำทักษิณาชลาลัย เป็นการแสดงที่นำเสนอท่ารำต่าง ๆ ที่ใช้ตะเกียงซึ่งทำมาจากกะลามะพร้าว เป็นหัตถกรรมพื้นบ้านของตำบลชัยบุรี อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง เพลงที่ใช้บรรเลงมีด้วยกัน 4 เพลงได้แก่ เพลงชักใบ เพลงประเภทดำเนินเร็ว 2 เพลง และเพลงจีนคั่วลูกกอ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก ทั้ง 4 เพลง

3. ระบำฉายานาฏกะ เป็นการแสดงที่ใช้คนมาแทนรูปหนังประเภทตัวตลกในหนังตะลุง จำนวน 15 ตัว ได้แก่ เท่ง หนูนุ้ย สีแก้ว ยอดทอง พูน โถ ปราบ บังสะหม้อ จีนจ้อง ขวัญเมือง ดิก ตาหลำ ดุเหว่า พูนแก้ว และแก้วกบ เพลงที่ใช้ล้วนเป็นเพลงหนังตะลุงทั้งสิ้น ทั้งหมด 6 เพลงได้แก่ เพลงประเภทดำเนินเร็ว เพลงประเภทดำเนิน เพลงนางเดินป่า เพลงสาวหลง เพลงกลอนทอย และเพลงบรรเลงหนังตะลุง ซึ่งทั้ง 6 เพลงเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้มี 2 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

4. ระบำเปี้ยว เป็นระบำที่แสดงถึงวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นภาคใต้ที่มีการใช้หมวกชนิดหนึ่งเรียกว่า “เปี้ยว” ในการทำงานอาชีพต่าง ๆ เช่น ทำนา ทำสวน เป็นต้น เพลงที่ใช้มี 4 เพลงได้แก่ เพลงช้อยแม่หน้า เพลงท่าโค เพลงนาฏปรายหน้าบท และเพลงบรรเลงหนังตะลุง ทั้ง 4 เพลงเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว มีกลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งหมด 3 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

5. ระบำรื่นเริงกะลาเภรี เป็นการแสดงการแข่งขันตีกลองพรก ซึ่งเป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมในจังหวัดพัทลุง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้เป็นเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมด มีด้วยกัน 3 เพลงได้แก่ เพลงนางนวลจับคู่ เพลงมะพร้าวเล่นลม และเพลงโพรดก ทั้ง 3 เพลงนี้เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว กลุ่มเสียงปัญจมูลมีทั้งหมด 3 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ทดรxฟซx ทางเพียงออบน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

6. ระบำตะลุงนฤตย์ เป็นการแสดงท่ารำของโนราที่นำมาแสดงในรูปแบบของระบำ โดยใช้ดนตรีหนังตะลุง เพลงหนังตะลุง เพื่อเป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุดนี้มีด้วยกัน 3 เพลงได้แก่ เพลงกราวตะลุง เพลงสะตอเมืองใต้ และเพลงดาวตะลุง ทั้ง 3 เพลงเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

7. ระบำหัตถศิลป์ถิ่นตะลุง เป็นการแสดงที่มีการนำเสนอหัตถกรรมท้องถิ่นในจังหวัดพัทลุงให้อยู่ในรูปแบบของระบำพื้นเมืองภาคใต้ตอนบน เพลงที่ใช้มีด้วยกัน 5 เพลงได้แก่ เพลงประเภทดำเนิน 2 เพลง เพลงนกนางแอ่นเล่นน้ำ เพลงนางนวลจับคู่ และเพลงบรรเลงหนังตะลุง เพลงทั้ง 5 เพลงเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว มีกลุ่มเสียงปัญจมูล 3 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน

8. ระบำกินนรร่อนรำ เป็นการแสดงโนราตอนกินรีในรูปแบบของระบำพื้นเมืองภาคใต้ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้มีด้วยกัน 9 เพลงได้แก่ เพลงผีเสื้อตอมดอกไม้ เพลงชักใบ เพลงประเภทจับระบำ เพลงประเภทนาฏช้า 2 เพลง เพลงนาฏปรายหน้าบท เพลงกระบี่กระบอง เพลงประเภทดำเนินเร็ว และเพลงประเภทเพลงถอนบท ซึ่งทุกเพลงเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว มีกลุ่มเสียงปัญจมูล 3 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

9. ระบำชนวัว เป็นการแสดงทางวัฒนธรรมการเล่นกีฬาชนวัวของภาคใต้ในรูปแบบของการแสดงระบำพื้นเมืองภาคใต้ตอนบน เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีด้วยกัน 4 เพลงได้แก่ เพลงนางหงส์ เพลงเสือป่า เพลงกาดำ และเพลงชะนีร้องไห้ ซึ่งเพลงเสือป่าเป็นเพลงสองท่อน และเพลงนางหงส์ เพลงกาดำ และเพลงชะนีร้องไห้ เป็นเพลงท่อนเดียว ทั้ง 4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงระบำในชุดนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้อยู่ด้วยกัน 3 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

10. ระบำซัดต้ม เป็นระบำที่แสดงท่ารำโดยถอดลักษณะมาจากการแข่งขันกีฬาซัดต้มของจังหวัดพัทลุง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้มีด้วยกัน 3 เพลงได้แก่ เพลงนกกระยางหาปลา เพลงพระรามแผลงศร และเพลงบัวถูกคลื่น เป็นเพลงที่มีท่อนเดียวจำนวน 2 เพลงคือเพลงนกกระยางหาปลา และเพลงพระรามแผลงศร ส่วนเพลงบัวถูกคลื่นนั้นเป็นเพลงที่มีสองท่อน ทั้ง 3 เพลงนี้ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลเพียงกลุ่มเสียงเดียวคือ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง

11. ระบำสานจูด เป็นการแสดงที่นำเอาอาชีพการสานกระจูดของคนในแถบทะเลน้อยจังหวัดพัทลุงมาเป็นการแสดงในรูปแบบของระบำพื้นเมืองภาคใต้ตอนบน เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีด้วยกันทั้งหมด 5 เพลงได้แก่ เพลงออกนางทาสี เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา เพลงหักคอไอ้เท่ง เพลงสะตอเมืองใต้ และเพลงประเภทเพลงดำเนิน ทั้ง 5 เพลงนี้ เป็นเพลงที่มีสองท่อน 1 เพลงคือเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา นอกนั้นเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ เป็นกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก ทั้ง 5 เพลง

12. ระบำพราน เป็นการแสดงของพรานบุญ ซึ่งเป็นตัวตลกที่อยู่ในการแสดงโนรา เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้มีด้วยกัน 5 เพลงได้แก่ เพลงนางหงส์ เพลงระบำพราน เพลงเจ้าเมืองสนทนา เพลงก่อนเหิร และเพลงถอนบท ทั้ง 5 เพลงเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่

2 กลุ่มเสียงด้วยกันคือ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

13. ระบำยั่วปี่ เป็นการแสดงการรำโนราในตอนที่โนรารำหยอกล้อกับนายปี่ นำมาแสดงในรูปแบบของระบำพื้นเมืองภาคใต้ตอนบน เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้มีด้วยกัน 3 เพลง ได้แก่ เพลงสองโหม่งกบเต้น เพลงบุหรงกากา และเพลงตันหยง ซึ่งเพลงสองโหม่งกบเต้นและเพลงตันหยงเป็นเพลงท่อนเดียว ส่วนเพลงบุหรงกากาเป็นเพลงสองท่อน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้กับเพลงทั้ง 3 เพลงนี้มี 4 กลุ่มเสียงด้วยกัน ได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ทดรxฟซx ทางเพียงออบน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

14. ระบำลีลาบังกาหลี เป็นการแสดงรูปแบบของระบำพื้นเมืองภาคใต้ตอนบนที่ใช้วงดนตรีเครื่องห้าผสมผสานกับวงดนตรีลิเกป่า ในการแสดงนี้ จะนำท่าเต้นต่าง ๆ ของแขกแดงในลิเกป่ามาแสดง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้มีด้วยกัน 5 เพลงได้แก่ เพลงลอยลมบน เพลงบรรเลงหนังตะลุง เพลงกล้วยติดมือลิง เพลงกระจงหลงกล และเพลงบุหรันยาวา เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว 4 เพลงได้แก่ เพลงลอยลมบน เพลงบรรเลงหนังตะลุง เพลงกระจงหลงกล และเพลงบุหรันยาวา และเป็นเพลงที่มีสองท่อน 1 เพลงคือ เพลงกล้วยติดมือลิง ทั้ง 5 เพลงนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูล 2 กลุ่มเสียงด้วยกันคือ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

15. ระบำอสุรี อสุรา เป็นการแสดงการนำเสนอตัวละครยักษ์ต่าง ๆ ที่มีอยู่ในหนังตะลุง ได้แก่ ยักษ์เจ้าเมือง ยักษ์ราชินี ยักษ์โอรส ยักษ์เสนา ยักษ์ป่าผู้หญิง และยักษ์ป่าผู้ชาย เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีด้วยกันทั้งหมด 8 เพลงได้แก่ เพลงผีให้ฝัน เพลงประเภทเพลงดำเนินเร็วจำนวน 3 เพลง เพลงเจ้าเมืองสนทนา เพลงยักษ์ป่า เพลงจีนขายลูกสมอ และเพลงที่ไม่มีชื่อเรียกอีก 1 เพลง เป็นเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียดได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ ทั้ง 8 เพลงนี้เป็นเพลงที่มีท่อนเดียวทั้งหมด กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้มีด้วยกัน 4 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ทดรxฟซx ทางเพียงออบน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

16. ระบำพุทธบูชาชวาลัย เป็นการร่ายรำในเชิงพิธีกรรมทางศาสนาพุทธที่มีเครื่องทำแสงสว่างหรือตะเกียงเข้ามาใช้ในการแสดง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนี้มีด้วยกัน 5 เพลงได้แก่ เพลงพุทธบูชา เพลงน้ำย้อยใส่กระบอก เพลงกระจงหลงกล เพลงพระพรหมเป่าสังข์ และเพลงกระบี่กระบอง ทั้ง 5 เพลงนี้เป็นเพลงที่มีท่อนเดียวทั้งหมด กลุ่มเสียงปัญจมูลมีด้วยกัน 3 กลุ่มเสียงได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ฟซลxดรx ทางเพียงออล่าง กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2 ซลทxรมx ทางใน และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5 ดรมxซลx ทางนอก

สังคีตลักษณ์ทำนองเพลงระบำของครูอำนาจ นุ่นเอียด

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้น ทำให้พบลักษณะสำคัญในการประพันธ์และการเรียบเรียงทำนองเพลงระบำของครูอำนาจ นุ่นเอียด ทั้งหมด 13 อย่างได้แก่ 1) การซ้ำหัว 2) การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย 3) การซ้ำหัว-ซ้ำกลาง 4) การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย-ซ้ำกลาง 5) การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย-ซ้ำกลางเปลี่ยนท้าย 6) การซ้ำหัว-ซ้ำท้าย 7) การซ้ำกลาง-ซ้ำท้าย 8) การซ้ำท้าย 9) โอดพัน 10) การเว้นหน้า 11) การล้อ 12) ฉายรูป และ 13) สำเนียงภาษา มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การซ้ำหัว มีทั้งหมด 16 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนิน) 2) เพลงช้อยแม่หน้า 3) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงนาดช้า) 4) เพลงชะนีร้องไห้ 5) เพลงหักคอไอ้เท่ง 6) เพลงระบำพราน 7) เพลงสองโหม่งกบเต้น 8) เพลงบุหรงกากา 9) เพลงตันหยง 10) เพลงลอยลมบน 11) เพลงบุหรันยาวา 12) เพลงผีให้ฝัน 13) เพลงยักษ์ป่า 14) เพลงจีนคั่วลูกกอ 15) เพลงกลอนทอย และ 16) เพลงนกนางแอ่นเล่นน้ำ

2. การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย มีทั้งหมด 12 เพลงได้แก่ 1) เพลงกุหลาบเชียงใหม่ 2) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงบรรเลงหนังตะลุง) 3) เพลงสะตอเมืองใต้ 4) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนิน) 5) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงนาดช้า) 6) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว) 7) เพลงเสือป่า 8) เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา 9) เพลงจีนขายลูกสมอ 10) เพลง ไม่ทราบชื่อ (ประพันธ์ใหม่) 11) เพลงโพรดก (ประพันธ์ใหม่) และ 12) เพลง ไม่ทราบชื่อ (ประพันธ์ใหม่)

3. การซ้ำหัว-ซ้ำกลาง มีทั้งหมด 6 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว) 2) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงจับระบำ) 3) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนิน) 4) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว) 5) เพลงนางนวลจับคู่ (ประพันธ์ใหม่) และ 6) เพลงกระจงหลงกล (ประพันธ์ใหม่)

4. การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย-ซ้ำกลาง มีทั้งหมด 3 เพลงได้แก่ 1) เพลงสาวหลง 2) เพลงท่าโค และ 3) เพลงดาวตลุง

5. การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย-ซ้ำกลางเปลี่ยนท้าย มีทั้งหมด 2 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว) และ 2) เพลงเจ้าเมืองออกสั่งราชการ (ดัดแปลงทำนอง)

6. การซ้ำหัว-ซ้ำท้าย มี 1 เพลงได้แก่ เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว)

7. การซ้ำกลาง-ซ้ำท้าย มี 1 เพลงได้แก่ เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงออกนางทาสี)

8. การซ้ำท้าย มีทั้งหมด 3 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว) 2) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงบรรเลงหนังตะลุง) และ 3) เพลงนาดปรายหน้าบท

9. โอดพัน มีทั้งหมด 3 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงดำเนินเร็ว) 2) เพลง ไม่ทราบชื่อ (เพลงบรรเลงหนังตะลุง) และ 3) เพลงกล้วยติดมือลิง (ประพันธ์เพิ่มเติมจากเพลงกาดำ)

10. การเว้นหน้า มีทั้งหมด 4 เพลงได้แก่ 1) เพลงเลนัง 2) เพลงนางหงส์ 3) เพลงเสือป่า และ 4) เพลง ไม่ทราบชื่อ (ประพันธ์ใหม่)

11. การล้อ มีทั้งหมด 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงกราวตะลุง และ และ 2) เพลงกระบี่กระบอง (ประพันธ์ใหม่)

12. ฉายรูป มีทั้งหมด 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงชักใบ และ และ 2) เพลงจีนคั่วลูกกอ

13. สำเนียงภาษาเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโดยส่วนมากจะเป็นเพลงที่มีสำเนียงตะลุง หากแต่มีเพลงที่เป็นสำเนียงภาษาอื่นอยู่ด้วย ตามที่เห็นได้อย่างเด่นชัดคือ สำเนียงแขก มี 3 เพลงได้แก่ 1) เพลงเลนัง 2) เพลงบุหรงกากา และ 3) เพลงตันหยง สำเนียงฝรั่ง มี 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงเสือป่า และ 2) เพลงก่อนเหิน

แนวทางการประพันธ์เพลงของครูอำนาจ นุ่นเอียด

ในส่วนของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงในระบำชุดต่าง ๆ นั้น มีทั้งเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้นำเพลงเดิมที่มีอยู่แล้วมาเรียบเรียง กอปรกับเพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ประกอบการแสดงระบำพื้นเมืองภาคใต้ (ตอนบน) นั้นมีทั้งหมด 14 เพลง ได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ

(อยู่ในระบำนกน้ำทะเลน้อย) 2) เพลงจีนคั่วลูกกอ 3) เพลงกลอนทอย 4) เพลงนางนวลจับคู่ 5) เพลงมะพร้าวเล่นลม 6) เพลงโพรดก 7) เพลงนกนางแอ่นเล่นน้ำ 8) เพลงกระบี่กระบอง 9) เพลงพระรามแผลงศร 10) เพลงกล้วยติดมือลิง 11) เพลงกระจงหลงกล 12) เพลง ไม่ทราบชื่อ (อยู่ในระบำอสุรี อสุรา) 13) เพลงพุทธบูชา และ 14) เพลงน้ำย้อยใส่กระบอก

จากการศึกษาพบแนวการประพันธ์เพลงของครูอำนาจ นุ่นเอียดที่เป็นลักษณะสำคัญสรุปได้ 14 ประการดังนี้

1. การพลิกแพลงทำนอง มี 1 เพลงได้แก่ เพลง ไม่ทราบชื่อ (อยู่ในระบำนกน้ำทะเลน้อย)
2. การยุบ มี 1 เพลงได้แก่ เพลงกลอนทอย
3. การยุบโดยวิธีการพลิกแพลง มี 1 เพลงได้แก่ เพลงนกนางแอ่นเล่นน้ำ
4. การเว้นหน้า มี 6 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (อยู่ในระบำนกน้ำทะเลน้อย) 2) เพลงจีนคั่วลูกกอ 3) เพลงนางนวลจับคู่ 4) เพลงโพรดก 5) เพลงพุทธบูชา และ 6) เพลงน้ำย้อยใส่กระบอก
5. การล้อ มี 1 เพลงได้แก่ เพลงกระบี่กระบอง
6. การซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย มี 2 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (อยู่ในระบำนกน้ำทะเลน้อย) และ 2) เพลง ไม่ทราบชื่อ (อยู่ในระบำอสุรี อสุรา)
7. การซ้ำหัว-ซ้ำกลาง มี 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงนางนวลจับคู่ 2) เพลงกระจงหลงกล
8. การซ้ำกลางเปลี่ยนท้าย มี 1 เพลงได้แก่ เพลงกล้วยติดมือลิง
9. การใช้เสียงหลุม มี 8 เพลงได้แก่ 1) เพลง ไม่ทราบชื่อ (อยู่ในระบำนกน้ำทะเลน้อย) 2) เพลงนางนวลจับคู่ 3) เพลงมะพร้าวเล่นลม 4) เพลงโพรดก 5) เพลงกระบี่กระบอง 6) เพลงพระรามแผลงศร 7) เพลงกระจงหลงกล และ 8) เพลงพุทธบูชา
10. การใช้เสียงเด่น (Pillar Tone) มี 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงมะพร้าวเล่นลม และ 2) เพลงกระบี่กระบอง
11. การย้ำทำนอง มี 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงพุทธบูชา และ 2) เพลงน้ำย้อยใส่กระบอก
12. กระสวนคงที่ มี 2 เพลงได้แก่ 1) เพลงโพรดก และ 2) เพลงกระจงหลงกล
13. โอดพัน มี 1 เพลงได้แก่ เพลงกล้วยติดมือลิง
14. ฉายรูป มี 1 เพลงได้แก่ เพลงจีนคั่วลูกกอ

การอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงที่ครูอำนาจ นุ่นเอียด ได้ประพันธ์ขึ้น มีลักษณะเด่นและความไพเราะอยู่ในตัวด้วยกันทั้งสิ้น บ้างเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ไว้แล้วจึงนำมาใช้ประกอบการแสดงตามความเหมาะสมด้วยประการต่าง ๆ บ้างก็เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงนั้น ๆ โดยเฉพาะ ครูอำนาจประพันธ์โดยใช้วิธีการพลิกแพลงทำนองจากทำนองเพลงเดิมที่มีอยู่ การยุบโดยตรงและการยุบโดยวิธีการพลิกแพลงทำนองจากเพลงเดิมที่มีอยู่ ตามหลักการประพันธ์เพลงและยังต้องอาศัยจินตนาการในการสร้างสรรค์ทำนองที่มีลักษณะเฉพาะเพลงขึ้นมา สอดคล้องกับ สงัด ภูเขาทอง (2532) ได้กล่าวว่า ผู้ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย นอกจากจะอาศัยความสามารถที่มีอยู่ในตัวเอง ประสบการณ์ การฝึกฝน เพื่อให้เกิดความชำนาญและการค้นคว้าอยู่เสมอแล้ว ยังต้องอาศัยจินตนาการที่สูงอีกด้วย

ในการศึกษายังพบลักษณะแบบแผนการซ้ำทำนองในหลาย ๆ แบบเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านภาคใต้ที่ครูนำมาเรียบเรียงไว้ในการแสดง มีการเปลี่ยนบันไดเสียงและใช้เสียงหลุมเพื่อให้เกิดสำเนียงที่ไพเราะอ่อนหวาน และยังมีลักษณะที่โดดเด่นอื่น ๆ อยู่อีก 5 ประการได้แก่ 1) การใช้เสียงเด่น หรือที่เรียกว่า Pillar Tone 2) การย้ำทำนอง 3) การใช้กระสวนจังหวะของทำนองแบบคงที่ 4) การใช้ทำนองโอดพัน และ 5) การใช้ทำนองฉายรูป ลักษณะดังที่กล่าวมานี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์เพลงที่สามารถเข้าถึงแก่นของเพลงพื้นบ้านอย่างลึกซึ้ง กล่าวได้ว่าผู้ประพันธ์นั้นมีอัตลักษณ์เข้าแบบ ซึ่งสอดคล้องกับ พิชิต ชัยเสรี (2556) ได้อธิบายว่า อัตลักษณ์เข้าแบบคำนี้ขอยืมมาจากวิชาวรรณคดี หมายถึงโครงเรื่องที่เข้าแบบความเป็นไปอย่างใด ๆ ตามขนบที่คุ้นเคย การเรียงร้อยถ้อยทำนองของดนตรีไทยนั้นหาใช่กลุ่มทำนอง (Melodic block) ที่สักแต่มาเรียงต่อ ๆ กันไปไม่ หากแต่ต้องมีการออกแบบ (Design) สร้างสรรค์อย่างบรรจง ผู้จะประพันธ์เพลงไทยตามขนบถ้าแม้นว่ามิได้มีพื้นฐานดนตรีไทยอย่างเพียงพอแล้วก็เป็นอันสุดคิด

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่องการประพันธ์และเรียบเรียงเพลงประกอบการแสดงของครูอำนาจ นุ่นเอียด ผู้วิจัยทำการศึกษาเฉพาะส่วนของทำนองเพลงที่ได้ประพันธ์และเรียบเรียง ยังไม่มีการศึกษาในส่วนของรายละเอียดวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ ในวงดนตรีพื้นเมืองที่บรรเลงประกอบการแสดง ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในส่วนนี้ อันจะเกิดเป็นองค์ความรู้เพิ่มเติม

รายการอ้างอิง

คฑาวุธ พรหมลิ. (2552). *กลวิธีการบรรเลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.* เรือนแก้วการพิมพ์.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2524). *ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้.* โรงพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์.

บทประพันธ์เพลง “วิภาวี” สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก
MUSIC COMPOSITION “WIPAWEE” FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE

นนท์ธวัช เชี่ยวพิมลพร[1] ธีรัช เลาห์วีระพานิช[2]
Nonthawat Chiewphimolporn[1] Teerus Laohverapanich[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก ประพันธ์ขึ้นโดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ โดยนำเสนอแนวคิดการประพันธ์เพลงและการอิมโพรไวส์ ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากวิภาวี ผู้หญิงที่น่าค้นหาคนหนึ่ง เธอเป็นคนเรียบร้อยและมีความสุขที่ได้ทำในสิ่งที่ตนเองรัก เธอจะคิดและทำให้ผู้อื่นรู้สึกประหลาดใจอยู่เสมอ ถึงแม้จะมีเหตุการณ์ที่ทำให้หมดกำลังใจ แต่เธอก็เลือกที่จะมองข้ามและคิดว่าเหตุการณ์ร้ายเหล่านั้นเป็นเพียงเรื่องตลกที่บังเอิญผ่านเข้ามาในชีวิต ผู้ประพันธ์เพลงนำอุปนิสัยของเธอมาใช้เป็นแรงบันดาลใจสำหรับการประพันธ์เพลง โดยใช้เทคนิคหลากหลาย เช่น แนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊ส การพัฒนาโมทีฟ การซ้ำโมทีฟ การซีเควนซ์ การใช้คอร์ดแทนทรัยโทน การเปลี่ยนกุญแจเสียง และการทดเสียง บทประพันธ์เพลงนี้ได้ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้อย่างสมบูรณ์ เผยแพร่สู่สาธารณชนผ่านสื่อออนไลน์ เมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ.2563

คำสำคัญ: วิภาวี, บทประพันธ์เพลง, วงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก

[1] นักศึกษาปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต n.chiewphimolporn@gmail.com
[1] Student, Master of Music Program, Conservatory of Music, Rangsit University, n.chiewphimolporn@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต teerus.l@rsu.ac.th
[2] Advisor, Assistant Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, teerus.l@rsu.ac.th

Abstract

The purpose of the music composition *"Wipawee"* for small jazz ensemble is to create a new alternative to present a concept of composition and improvisation. The composition was inspired by an attractive girl named *Wipawee*, a simple-looking girl who is happy for doing what she loves. She is thoughtful and never fails to amaze people around her. Even in any bad situations, she always manages to smile and think that it is just part of life. Because of her true nature, a composer was inspired for this composition, employing a wide number of techniques, such as modal jazz harmony, a concept of tritone substitution, a concept of writing the main melody using motive development and repetition, sequence, modulation, and transposition technique. Owing to a hard work and dedication, this piece of music composition was completed according to its purpose and successfully presented for public in an online context (September 16, 2020).

Keywords: Wipawee, Composition, Small Jazz Ensemble

ความเป็นมาและความสำคัญของบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก (Music Composition *“Wipawee”* for Small Jazz Ensemble) เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากผู้หญิงที่ชื่อว่า วิภาวี โดยบทประพันธ์นี้เป็นการบรรยายถึงเธอคนนี้ว่า วิภาวีเป็นคนเรียบร้อย มีนิสัยที่สดใสร่าเริง อารมณ์ดี และมีความน่าค้นหาเป็นอย่างมาก วิภาวีจะมีความสุขทุกครั้งที่ได้ทำสิ่งที่ตัวเองรัก เธอมักที่จะคิดและทำบางสิ่งให้คนอื่นรู้สึกแปลกใจอยู่เสมอ ในบางครั้งที่เธออาจจะพบเจอบางสิ่งที่ทำให้หมดกำลังใจ แต่เธอมักเลือกที่จะมองข้ามสิ่งเหล่านั้นและคิดว่าเป็นแค่เรื่องตลกที่บังเอิญผ่านมาในชีวิตของเธอ สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้นำอุปนิสัยของวิภาวีมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์เป็นบทประพันธ์เพลง โดยผสมกับความหลงใหลของผู้ประพันธ์ที่มีต่อวิภาวีเข้ากับดนตรีแจ๊ส

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* เป็นบทประพันธ์สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก ใช้แนวคิดการประพันธ์เพลงแบบโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) กล่าวคือ เป็นรูปแบบดนตรีที่นำโมด (Mode) มาใช้สำหรับการประพันธ์เพลง และการอิมโพรไวส์ นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงนิยมนำโมดมาใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรี (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562) แต่ทั้งนี้โมดัลแจ๊สมีข้อจำกัดโดยใช้การดำเนินคอร์ดที่น้อยลงและมีจังหวะเสียงประสานที่ช้า (เด่น อยู่ประเสริฐ, 2554) ส่งผลให้การด้นสดของนักดนตรีสามารถสร้างจังหวะและทำนองได้หลากหลาย อีกทั้งพัฒนารูปแบบการบรรเลงออกมาได้อย่างเต็มที่ โดยไม่ต้องคำนึงถึงข้อจำกัดด้านเสียงประสานแบบดั้งเดิม

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์เพลง

1. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก
2. เพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้สำหรับวงวิชาการด้านดนตรี
3. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงออกสู่สาธารณชน

ขอบเขตของการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก มีสังคีตลักษณ์ AB ประพันธ์อยู่บนจังหวะซวิง (Swing) อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 150 (Quarter Note = 150) มีความยาวประมาณ 4.30 นาที มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 5 ประเภท ได้แก่ ทรัมเป็ต แซกโซโฟน เบส เปียโน และกลอง สำหรับการประพันธ์บทเพลงผู้ประพันธ์ใช้เทคนิค ดังนี้

1. ใช้แนวคิดการประพันธ์แบบโมดัลแจ๊ส
2. ประพันธ์โดยใช้เทคนิคการเปลี่ยนกุญแจเสียง
3. ประพันธ์โดยการพัฒนาโมทีฟและซีเควนซ์
4. การประพันธ์เพลงที่ใช้คอร์ดแทนทรัยโทน
5. แนวคิดการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกสำหรับอิมโพรไวส์

วิธีดำเนินงานและการประพันธ์เพลง

1. ค้นหาแรงบันดาลใจ
2. ศึกษาแนวคิดดนตรีโมดัลแจ๊ส
3. ศึกษาทฤษฎีดนตรีแจ๊ส การเปลี่ยนกุญแจเสียง
4. ศึกษาเทคนิคและวิธีประพันธ์เพลง
5. ประพันธ์เพลงให้สอดคล้องกับแรงบันดาลใจ โดยประพันธ์เพลงในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก จากนั้นนำบทประพันธ์เพลงมาขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา
6. นำคำแนะนำที่ได้รับจากอาจารย์ที่ปรึกษามาปรับปรุงแก้ไข
7. ดำเนินการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพื่อแสดงและเผยแพร่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กบทใหม่
2. เผยแพร่บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กออกสู่สาธารณชน
3. เป็นแนวทางหนึ่งในการเรียนรู้การอิมโพรไวส์และเป็นข้อมูลสำหรับผู้สนใจดนตรีแจ๊ส

แนวคิดเบื้องต้นสำหรับการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก บรรยายถึงอุปนิสัยของผู้หญิงที่ชื่อว่า วิภาวี ซึ่งบทประพันธ์เพลงจะถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์ โดยแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ได้แก่ 1) ท่อนบทนำ เป็นการบรรยายถึงความเรียบร้อยและนิสัยร่าเริงของวิภาวี ประพันธ์โดยใช้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ครั้งละครึ่งเสียงโดยใช้คอร์ดแทนทรัยโทน และการเคลื่อนที่ขึ้นครั้งละครึ่งเสียง ทำนอง-หลักใช้บันไดเสียงบลูส์ 2) ท่อน A เป็นการบรรยายถึงความน่าค้นหา ตัวตนที่แท้จริงของวิภาวีที่เป็นคนอารมณ์ดี มีความสุขทุกครั้งที่ได้ทำในสิ่งที่ตัวเองรัก เธอมักจะคิดและทำบางสิ่งบางอย่างให้คนอื่นรู้สึกแปลกใจอยู่ตลอดเวลา ประพันธ์โดยใช้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียง ทำนองหลักใช้โน้ตในคอร์ด และ 3) ท่อน B เป็นการบรรยายถึงชีวิตของวิภาวี ที่บางครั้งมีเรื่องบางอย่างที่อาจจะทำให้ชีวิตของเธอหมดกำลังใจ แต่เธอมักเลือกที่จะมองข้ามและคิดเสมอว่ามันเป็นแค่เรื่องตลกที่บังเอิญผ่านเข้ามาในชีวิตของเธอ ประพันธ์โดยใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์นำทำนองหลักท่อน A กลับมาใช้อีกครั้ง

ผู้ประพันธ์วางโครงสร้าง บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* โดยใช้สังคีตลักษณ์ AB ทั้งหมดจำนวน 8 รอบ เริ่มต้นบทเพลงด้วยท่อนบทนำ 9 ห้อง จากนั้นรอบที่ 1 กำหนดให้เป็นการนำเสนอทำนองหลัก รอบที่ 2 ถึง 5 นำเสนอท่อนอิมโพรไวส์ของทรัมเป็ตร่วมกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ รอบที่ 6 ถึง 7 กำหนดให้อัลโตแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ สุดท้ายรอบที่ 8 กำหนดให้นำเสนอทำนองหลักอีกครั้ง (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง *"วิภาวี"* สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก

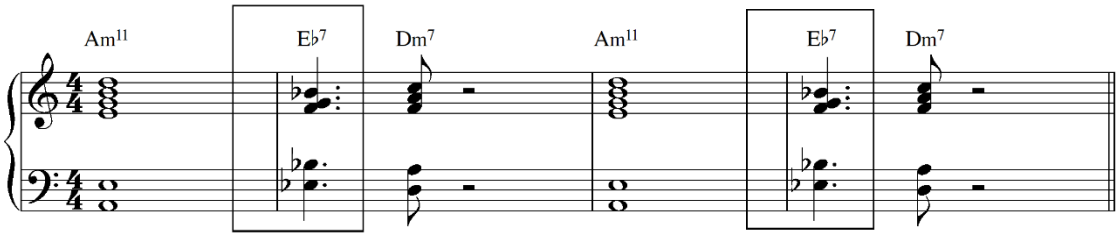
รอบที่	โครงสร้าง	ตำแหน่งหมายเลขห้อง
	บทนำ	ห้องที่ 1-9
1	แนวทำนองหลักท่อน A	ห้องที่ 10-17
	แนวทำนองหลักท่อน B	ห้องที่ 18-30
2-5	ทรัมเป็ตอิมโพรไวส์รอบที่ 1-4	ห้องที่ 31-114
6-7	แซกโซโฟนอิมโพรไวส์รอบที่ 5-6	ห้องที่ 115-156
8	แนวทำนองหลักท่อน A	ห้องที่ 157-164
	แนวทำนองหลักท่อน B	ห้องที่ 165-175

แนวคิดเสียงประสานและการดำเนินคอร์ด

บทประพันธ์เพลง *"วิภาวี"* ใช้แนวคิดการดำเนินคอร์ดแบบบทเพลงโมดัลแจ๊ส ซึ่งเป็นการใช้คอร์ดที่ไม่ซับซ้อน ผู้ประพันธ์กำหนดให้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ครั้งละครึ่งเสียง ใช้ทิศทางการเคลื่อนที่คอร์ดให้มีความแตกต่างกันออกไป เพื่อสร้างความหลากหลายให้กับบทประพันธ์เพลง โดยแบ่งออกเป็น 3 แบบ ได้แก่

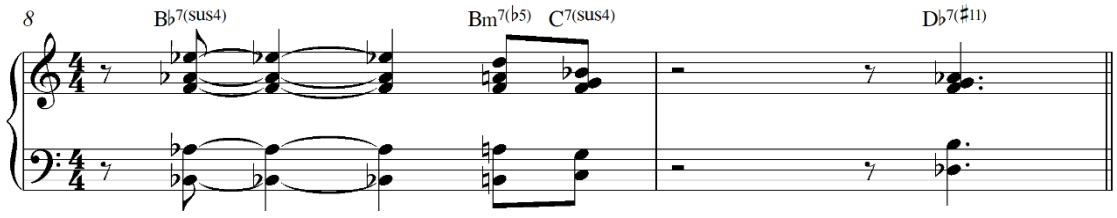
1) การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียงโดยใช้คอร์ดแทนทรัยโทน อยู่ในท่อนบทนำ ห้องที่ 1-4 ประกอบด้วยคอร์ด Am11 | E♭7 Dm7 ซึ่งคอร์ด E♭7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดแทนทรัยโทนเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียงเข้าหาคอร์ด Dm7 (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียงโดยใช้คอร์ดแทนทรัยโทน ห้องที่ 1-4



2) การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นครั้งละครึ่งเสียง อยู่ในท่อนบทนำ ห้องที่ 8-9 ประกอบด้วยคอร์ด B♭7sus4 Bm7♭5 C7sus4 | D♭7#11 (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ขึ้นครั้งละครึ่งเสียงท่อนบทนำ ห้องที่ 8-9



และ 3) การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียง อยู่ในท่อน A ห้องที่ 12-17 ประกอบด้วยคอร์ด Db7sus4 | C7sus4 | Bmaj7#11 Bb7 (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 ประพันธ์การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียง ท่อน A ห้องที่ 12-17

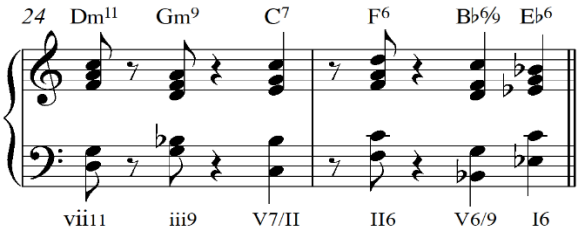
ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการเปลี่ยนกุญแจเสียงขึ้นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากท่อน A ห้องที่ 10-17 อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงเป็น Eb เมเจอร์ ในท่อน B ห้องที่ 18-28 ทั้งนี้ทำนองหลักถูกทดเสียงขึ้นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์เช่นกัน (ตารางที่ 2)

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบคอร์ดท่อน A และท่อน B

ท่อน A	C7sus4	𝄎	Db7sus4	𝄎	C7sus4	𝄎
	Bmaj7#11	Bb7				
ท่อน B	Eb7sus4	𝄎	E7sus4	𝄎	Eb7sus4	𝄎
	Dm11 Gm9 C7	F6 Bb6/9 Eb6	Eb9	𝄎	Bb+ C7sus4	

นอกจากนี้ ยังใช้การดำเนินคอร์ดที่เคลื่อนที่ตามวงจรขั้นคู่ 5 (Circle of Fifths) ในช่วงท้ายท่อน B ห้องที่ 24-25 อีกด้วย ซึ่งประกอบด้วยคอร์ด Dm11 Gm9 C7 | F6 Bb6/9 Eb6 (ตัวอย่างที่ 4)

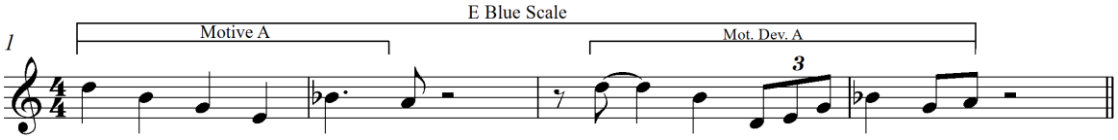
ตัวอย่างที่ 4 การดำเนินคอร์ดที่เคลื่อนที่ตามวงจรขั้นคู่ 5 ห้องที่ 24-25



แนวคิดการประพันธ์ทำนองหลัก

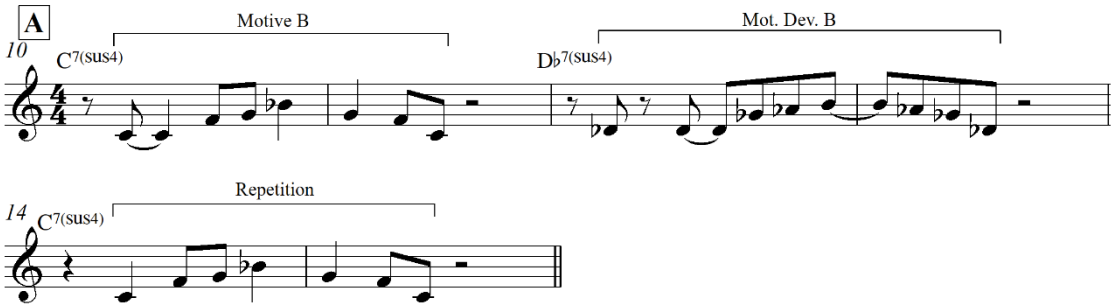
ในการประพันธ์ทำนองหลักบทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* ใช้แนวคิดหลากหลาย โดยสร้างทำนองด้วยการพัฒนาโมทีฟและทำซีเควนซ์ ได้แก่ ท่อนบทนำ ห้องที่ 1-2 ผู้ประพันธ์แต่งทำนองหลัก (โมทีฟ A) โดยใช้โน้ตจากบันไดเสียง E บลูส์ (Blue Scale) และนำโมทีฟ A มาพัฒนาต่อด้วยการเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะโดยใช้โน้ตจังหวะและเพิ่มเติมโน้ตเล็กน้อย (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 การประพันธ์ทำนองหลักด้วยการพัฒนาโมทีฟ A



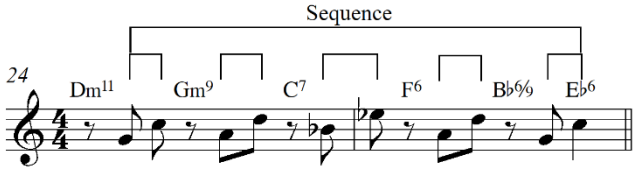
ทำนองหลักท่อน A ผู้ประพันธ์แต่งโมทีฟ B ในห้องที่ 10 ด้วยการใช้โน้ตในคอร์ด C7sus4 จากนั้นในห้องที่ 12-13 นำโมทีฟ B มาพัฒนาต่อ ซึ่งเป็นทำนองที่ใช้โน้ตในคอร์ด D♭7sus4 ซึ่งให้ความสำคัญกับการใช้จังหวะขัด และในห้องที่ 14-15 จึงนำโมทีฟ B กลับมาบรรเลงซ้ำอีกครั้ง (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 การประพันธ์ทำนองหลักด้วยการพัฒนาโมทีฟ B



นอกจากนี้ยังประพันธ์ทำนองหลักโดยใช้การซีเควนซ์ (Sequence) ซึ่งอยู่ในช่วงสุดท้ายท่อน B ห้องที่ 24-25 เป็นการซ้ำลักษณะจังหวะ ที่กำหนดให้ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 ประพันธ์ทำนองด้วยการใช้ซีเควนซ์



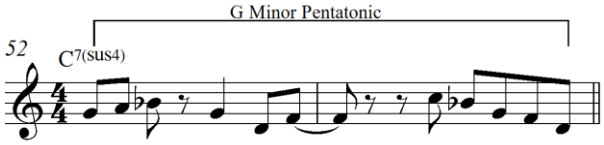
แนวคิดการอิมโพรไวส์บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”*

สำหรับการอิมโพรไวส์ในบทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* เพื่อให้สอดคล้องกับดนตรีแนวโมดัลแจ๊สและการดำเนินคอร์ดที่อยู่ในบทเพลง ผู้ประพันธ์แนะนำให้ผู้บรรเลงสร้างทำนองอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกและโมดประเภทต่าง ๆ ดัง ตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 แสดงบันไดเสียงเพนตาโทนิกและโมด ที่สามารถนำมาใช้อิมโพรไวส์ในบทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”*

สำหรับการใช้บันไดเสียงและโมดที่แสดงในตัวอย่างที่ 8 ผู้ประพันธ์ยกตัวอย่างกลุ่มโน้ตทรัมเป็ตอิมโพรไวส์ในบทประพันธ์เพลง *“วิภาวี ”* ได้ดังนี้ 1) บนคอร์ด C7sus4 ผู้ประพันธ์นำบันไดเสียง G เพนตาโทนิกไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต G B♭ C D F มาใช้บรรเลงบนคอร์ด C7sus4 (ตัวอย่างที่ 9) และ 2) บนคอร์ด E♭7sus4 อิมโพรไวส์ด้วยโมด E♭ มิกโซลิเดียน (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 9 ทรัมเป็ตอิมโพรไวส์โดยใช้บันไดเสียง G เพนตาโทนิกไมเนอร์บนคอร์ด C7sus4



ตัวอย่างที่ 10 ทรัมเป็ตอิมโพรไวส์โดยใช้โมด Eb มิกโซลิเดียนบทคอร์ด Eb7sus4

สรุปและอภิปรายผลการประพันธ์เพลง

การนำเสนอบทประพันธ์เพลง *“วิภาวี ”*สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากคนรักของผู้ประพันธ์ บทประพันธ์เพลงถ่ายทอดความรู้สึกและบรรยายถึงนิสัยที่น่าค้นหาของเธอ จากแรงบันดาลใจที่ได้นำเสนอไว้ในบทข้างต้นสามารถสรุปวิธีการประพันธ์เพลงได้ดังนี้

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี ”* สร้างสรรค์โดยใช้วิธีประพันธ์แบบโมดัลแจ๊ส บทประพันธ์เพลงท่อน A อยู่บนกุญแจเสียง C เมเจอร์ ส่วนท่อน B อยู่บนกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ซึ่งเป็นการเปลี่ยน-กุญแจเสียงขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ ทั้งแนวทำนองหลักและการดำเนินคอร์ด สอดคล้องกับ Jaffe (1996) ที่กล่าวว่า การเปลี่ยนกุญแจเสียงมักถูกใช้ในบทเพลงมากมาย ทั้งดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก และดนตรีป๊อป เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงหลักไปยังอีกกุญแจเสียงหนึ่ง ส่วนใหญ่เกิดในระหว่างท่อนของบทเพลง แต่บางครั้งก็สามารถเกิดขึ้นในประโยคเช่นกัน การประพันธ์ทำนองหลักใช้แนวคิดการพัฒนาโมทีฟด้วยวิธีการปรับเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะที่ให้ความสำคัญกับจังหวะยก ใช้การซ้ำทำนอง รวมไปถึงการพัฒนาทำนองหลักด้วยการทำซีเควนซ์ ส่งผลให้ผู้ฟังสามารถจดจำแนวทำนองหลักของบทประพันธ์เพลงได้ไม่ยาก สำหรับด้านเสียงประสาน ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดแทนทรัยโทนเพื่อทำให้การดำเนินคอร์ดเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียง ส่งผลให้โน้ตแนวเบสเคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียงอย่างต่อเนื่อง สำหรับการอิมโพรไวส์บทเพลงนี้ใช้แนวคิดการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกเป็นหลัก เป็นแนวทางการบรรเลงที่สอดคล้องกับแนวคิดโมดัลแจ๊ส ซึ่งการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิกและโมดต่าง ๆ ทำให้การอิมโพรไวส์มีความหลากหลาย และตรงตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ สอดคล้องกับเจตนิพิฐ สังข์วิจิตร (2561) ที่กล่าวว่าดนตรีแจ๊สรูปแบบโมดัลแจ๊สที่เน้นการใช้โมดในการสร้างสรรค์บทเพลง การใช้บันไดเสียงนั้นมีหลายทางเลือกขึ้นอยู่กับหลาย ๆ อย่าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวทางการบรรเลงทั้งหมดว่าจะให้ออกมาในทิศทางแบบใด แต่ประเด็นที่สำคัญที่สุดคือทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ให้มากที่สุด

การเผยแพร่บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลง *“วิภาวี”* สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก ประสบผลสำเร็จและบรรลุตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ได้รับการเผยแพร่สื่อออนไลน์ยูทูป (YouTube) เมื่อวันจันทร์ที่ 16 กันยายน พ.ศ.2563 สามารถรับชมได้ที่ https://www.youtube.com/watch?v=7GbgDRRg1Qg

นักดนตรี

ทรัมเป็ต	นายนนท์ธวัช เชี่ยวพิมลพร
อัลโตแซกโซโฟน	นายเอกภพน์ เขียวยะสิทธิ์

ผู้ควบคุมเสียง/ ไฟ/สถานที่

ผู้ควบคุมเสียง	นายนนท์ธวัช เชี่ยวพิมลพร / นายเอกภพน์ เขียวยะสิทธิ์
ผู้ควบคุมไฟ	นางสาววิภาวี เพ็ชรคง
สถานที่	Jam’s Music Studio
ผู้จัดการสถานที่	นางสาวกุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์ / นางสาววิภาวี เพ็ชรคง

รายการอ้างอิง

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2561). บทประพันธ์เพลง มิตติง สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. *5*(1) 109.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2554). Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และการแสดงเปียโนแจ๊ส. *วารสารดนตรีรังสิต*. *6*(2) 11.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊สและการอิมโพรไวส์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์พัชรดาว์.

Jaffee, A. (1996). *Jazz Harmony* (2nd ed.). Rottenberg, DE: Advance Music.

การสร้างชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่
THE CREATION OF NEW MATERIALS FOR TEACHING THAI MUSIC

ภูริทัต อรณุการ[1] ชัยพฤกษ เมฆรา[2]
Purithat Aroonkan[1] Chaipruck Mekara[2]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างและศึกษาประสิทธิภาพของชุดการสอนที่สร้างขึ้น โดยใช้กลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาเอกดนตรีตะวันตก 10 คน ที่สมัครใจเรียน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกคือ ผู้เรียนที่ผ่านรายวิชา ดยช.202 ปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย และผ่านรายวิชา ดยก. 103 การอ่าน ฟัง เขียน 1 ในหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ โดยผู้วิจัยดำเนินการสอนด้วยตนเอง ใช้เวลาในการสอนคาบละ 60 นาที รวมทั้งหมด 9 คาบเรียน โดยจัดการเรียนการสอนสัปดาห์ละ 2 วัน ตั้งแต่วันที่ 1 มีนาคม พ.ศ.2564 ถึงวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2564 โดยใช้วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ เป็นสถานที่ในการจัดการเรียนการ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย คู่มือครูและคู่มือผู้เรียน สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นสถิติพื้นฐาน ได้แก่ ค่าร้อยละ และค่าเฉลี่ย ซึ่งผู้เรียนที่ผ่านการเรียนรู้จากการใช้ชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ จะมีผลสัมฤทธิ์ระหว่างเรียนและหลังเรียน เฉลี่ยไม่ต่ำกว่าร้อยละ 80/80

เมื่อนำผลการวิจัยมาวิเคราะห์ข้อมูลด้วยค่าร้อยละ ผลการวิจัยพบว่า ผลคะแนนทดสอบระหว่างเรียนและหลังเรียนของผู้เรียนที่ใช้ชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีดนตรีไทยใหม่ มีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 88.88/81.19 ซึ่งเป็นไปตามสมมุติฐาน

คำสำคัญ: ชุดการสอน, ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่

[1] นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยศิลป มหาวิทยาลัยพายัพ ramingmlh@gmail.com
[1] Student, Master of Music Program, College of Music, Payap University, ramingmlh@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ jjcadenza@aol.com
[2] Advisor, Assistant Professor, College of Music, Payap University, jjcadenza@aol.com

Abstract

This research was aimed at the creation and testing of notation exercises to beused in the teaching of Thai music. There were ten student volunteers, all of whom had passed two courses in the undergraduate music program of Payap University, Chiang Mai, Thailand: “Thai Music” (MUG 202) and “Reading, Listening, and Writing 1” (MUA 103). The research was conducted by the author from March 1 to March 30, 2021, during which period the author taught a total of 9 classes. The teaching materials usedwere a teacher’s guide and a lesson book. The hypothesis of this research was the average score higher than 80/80.

The results of the research were analyzed and evaluated by percentage and mean, comparing the students’ scores before and after using the teaching package. An average score of 88.88/81.19 met the set standard, thereby confirming the author’s hypothesis.

Keywords: Teaching materials, Lesson plans

บทนำ

ดนตรีไทย เป็นมรดกอันล้ำค่าของชาวไทย เป็นศาสตร์และศิลป์ที่บรรพบุรุษสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในการสื่อสารและถ่ายทอดความรู้สึก ตลอดจนช่วยจรรโลงจิตใจและกล่อมเกลาสังคม ดนตรีกลายเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม ซึ่งล้วนแต่สร้างสรรค์ดนตรีจากความต้องการของตน โดยซ่อนวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และเป็นการบันทึกเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ไว้ด้วยบทเพลงแห่งศิลปะการดนตรี เพื่อเล่าจากรุ่นสู่รุ่นสืบต่อกันมา ดังพระราชดำรัส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ว่า “มรดกอันล้ำค่าของชาวไทย นั่นหมายถึง ดนตรีไทยอันเป็นมรดกของคนไทยทั้งชาติ มิใช้จะเป็นเพียงเครื่องมือที่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ฟังเท่านั้น แต่มรดกของไทยชิ้นนี้เป็นผู้นำทางวัฒนธรรมอันเป็นหัวใจสำคัญของความเป็นชนชาติไทยด้วย” (ชนิตร ภูกาญจน, 2544)

การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยนั้น มีแนวทางมุ่งเน้นด้านทักษะปฏิบัติมากกว่าด้านทฤษฎี เพราะเชื่อกันว่าการที่จะเป็นนักดนตรีที่เก่งและมีฝีมือนั้น ย่อมต้องเล่นได้ดีเหมือนครูบาอาจารย์ต้องผ่านการปฏิบัติจนเกิดความชำนาญ ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีไทยตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบันมีการปลูกฝัง และถ่ายทอดการบรรเลงแบบ “มุขปาฐะ” เป็นรูปแบบการถ่ายทอด “มือต่อมือ จำต่อจำ” เป็นวิธีการถ่ายทอดตามจารีตประเพณีของดนตรีไทย ส่งผลให้นักดนตรีไทยมีการพัฒนาด้านทักษะปฏิบัติอันเป็นเลิศ การบันทึกโน้ตนั้น ชาวตะวันตกเริ่มมีการจดบันทึกโน้ตเพลงมาก่อนจนพัฒนามาเป็นระบบโน้ตดนตรีสากลที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน สำหรับนักดนตรีไทยแต่เดิมนั้นไม่นิยมจดบันทึกโน้ตเพลง ซึ่งต่อมาพบว่าการจดบันทึกโน้ตเพลงนั้นเป็นเรื่องที่ดีมีประโยชน์ จึงมีการคิดค้นและพัฒนาระบบโน้ตต่าง ๆ ขึ้น เพื่อใช้ในการบันทึกเพลง (บุญสืบ บุญเกิด, 2559) ในปี พ.ศ.2454 หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดค้นเครื่องมือช่วยสอนเป็นโน้ตขึ้น โดยกำหนดให้ใช้ตัวเลขไทย 1-9 สำหรับซอด้วงและซออู้ และใช้ ตัวเลข 1-12 สำหรับจะเข้และขลุ่ย และได้พัฒนาบรรทัดโน้ตจากบรรทัดละ 4 ห้องโน้ต พัฒนามาเป็นบรรทัดละ 8 ห้องโน้ต ซึ่งใช้ในการเรียนการสอนดนตรีไทยสืบมา

ผู้วิจัยมีโอกาสและประสบการณ์ในการสอนดนตรีไทยให้กับนักศึกษาชั้นปี 2 วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ ตั้งแต่ปีการศึกษา 2559 จนถึงปัจจุบัน จากการเรียนการสอนในระยะเวลาดังกล่าว ผู้วิจัยใช้แนวทางวิธีการถ่ายทอดตามจารีตประเพณีของดนตรีไทยดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นตามมาตรฐานหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 และหลักสูตรของมหาวิทยาลัย พบว่าผลสัมฤทธิ์การเรียนการสอนยังไม่เป็นไปตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ เนื่องจากธรรมชาติของผู้เรียนเป็นนักศึกษาเอกดนตรีตะวันตก มีความคุ้นชินทักษะอ่านโน้ตสากลเป็นปัจจัยสำคัญต่อการปฏิบัติเครื่องดนตรี ตัวอย่างเช่น ผู้สอนได้สาธิตการบรรเลงเพลงที่จะสอนนักศึกษา ในการสาธิตนั้นเพลงที่บรรเลงมีตัวโน้ตแตกต่างจากโน้ตเพลงที่บันทึกที่ใช้สอน (สื่อการสอน) ตลอดจนกลวิธีพิเศษและสัดส่วนจังหวะที่ซับซ้อน จึงทำให้เกิดคำถามในชั้นเรียนอยู่เสมอถึงความถูกต้องของโน้ตเพลงที่ผู้สอนใช้เป็นสื่อการสอนว่า “โน้ตที่บรรเลงนั้นถูกบันทึกไว้ที่ใด มีสัญลักษณ์ทางดนตรีหรือไม่ และมีสัดส่วนของโน้ตมากกว่าโน้ตไทยในการสื่อการสอนหรือไม่”

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ประเด็นปัญหาเพื่อหาแนวทางในการจัดการเรียนการสอนและหาข้อจำกัดของสื่อการสอน พบว่า ระบบโน้ตที่ใช้ในการเรียนการสอนเป็นโน้ตดนตรีไทยเดิมที่ขาดช่วงต่อในการพัฒนานับตั้งแต่มีการใช้ต่อกันสืบมา มีข้อจำกัดในด้านการบันทึกที่ไม่สามารถ

แสดงกลวิธีพิเศษได้อย่างละเอียด เช่น สัดส่วนของจังหวะ (Rhythm) เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signatures) ค่าของโน้ต โน้ตตัวหยุด เครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรีไทย เป็นต้น ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากในการสื่อสารระหว่างความคิดของผู้ประพันธ์เพลง (Composer) ที่บันทึกเพลงด้วยระบบตัวโน้ตเพื่อสื่อสารกับนักดนตรีด้านจังหวะ ทำนอง และอารมณ์ของบทเพลงนั้น ๆ นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำระบบโน้ตดนตรีสากลมาบันทึกเพลงไทยเพื่อหาแนวทางการจัดการเรียนการสอน ผลของการนำระบบโน้ตสากลมาใช้สอนมีข้อจำกัดเรื่องบันไดเสียง (Scale) รูปแบบของการบันทึก (บรรทัด 5 เส้น) และการอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) ซึ่งไม่เหมาะในการนำมาใช้กับการจัดการเรียนการสอนดนตรีไทย

ดังนั้น ผู้วิจัยได้พัฒนาโน้ตเพลงที่สามารถบันทึกบทเพลงได้อย่างละเอียดในทุกองค์ประกอบไปพร้อมกับโน้ตเพลงที่นักดนตรีที่มีพื้นฐานหลากหลายสามารถเข้าใจและใช้ร่วมกันได้ง่าย คือ “ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่” โดยการนำระบบโน้ตและการบันทึกโน้ตของดนตรีไทยเดิม ดนตรีสากล และดนตรีจีน มาประยุกต์ ต่อยอด ประสมประสาน และพัฒนาโน้ตดนตรีไทยให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยรักษาโครงสร้างเดิทของดนตรีไทยให้มากที่สุด ได้ออกแบบเส้นกั้นห้องประเภทต่าง ๆ ที่มีเค้าโครงจากโน้ตสากล ตลอดจนการประยุกต์การขีดเส้นใต้ตัวโน้ต โดยผู้วิจัยได้นำการเขียนลักษณะนี้มาจากระบบโน้ตตัวเลขของเชอเว่ (Chevé) เป็นระบบโน้ตตัวเลขที่พัฒนาแล้วของดนตรีจีน และนำวิธีการเขียนเครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรีสากลมาใช้เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และนำไปทดลองสอนจริงกับกลุ่มเป้าหมาย เพื่อช่วยแก้ไขปัญหาดังกล่าวและเพื่อศึกษาประสิทธิภาพของชุดการสอนที่สร้างขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างและใช้ชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่
2. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของชุดการสอนที่สร้างขึ้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่
2. ทำให้ทราบประสิทธิภาพของการใช้ชุดการสอน และสามารถใช้เป็นแนวทางในการสร้างและพัฒนาชุดการสอนสำหรับเครื่องดนตรีไทยต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านประชากร ได้แก่ นักศึกษาปริญญาตรี หลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต เครื่องมือเอกดนตรีตะวันตก วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ
2. กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต ที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชา MUG 202 ปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย และรายวิชา MUA 103 การอ่าน ฟัง เขียน 1 เลือกกลุ่มตัวอย่างโดยใช้วิธีแบบสมัครใจ จำนวน 10 คน
3. ตัวแปรที่ใช้ในการศึกษา ตัวแปรต้น คือ การสอนโน้ตเพลงไทยด้วยทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ ตัวแปรตาม คือ ประสิทธิภาพของชุดการสอนโน้ตเพลงไทยด้วยทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่

4. ระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษา ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 (พฤศจิกายน พ.ศ.2563 - มีนาคม พ.ศ.2564)

5. เนื้อหาใช้ในการสอน ใช้ชุดการสอนการอ่านโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐานโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ ประกอบไปด้วย ความรู้เบื้องต้น ทฤษฎีดนตรีไทยใหม่ และการอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. ชุดการสอนการอ่านโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐานโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ ประกอบไปด้วยแผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 3 แผน ที่กำหนดขั้นตอนการสอนและกิจกรรมพร้อมกำหนดสื่อที่เรียกว่าสื่อผสมประกอบด้วย ใบความรู้ แบบฝึกหัดและแบบทดสอบความรู้ ชุดการสอนโน้ตเพลงไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ จำนวน 5 เพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เพลงแขกบรเทศ เพลงสร้อยลำปาง เพลงลาวเล็กตัดสร้อย เพลงเสเลเมา และเพลงต้นวรเชษฐ์ โดยคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบเครื่องมือการวิจัย

2. แบบประเมินประสิทธิภาพของชุดการสอน ใช้แบบทดสอบระหว่างเรียนและหลังเรียน ให้ค่าระดับบคะแนน 1-10 คะแนน โดยแบ่งเป็น 1-3 คะแนน หมายถึง ควรได้รับการปรับปรุง 4-6 คะแนน หมายถึง กำลังพัฒนา 7-8 คะแนน หมายถึง ระดับดี และ 9-10 คะแนน หมายถึง ระดับดีมาก

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. หาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างแบบทดสอบกับผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง โดยหาค่าเฉลี่ยการประเมินของผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด โดยใช้สูตรดัชนีความสอดคล้อง IOC

$$IOC = \frac{\sum R}{N}$$

เมื่อ

IOC คือ ความสอดคล้องระหว่างวัตถุประสงค์กับแบบทดสอบ

$\sum R$ คือ ผลรวมของคะแนนจากผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด

N คือ จำนวนผู้เชี่ยวชาญ

2. หาประสิทธิภาพชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ โดยใช้เกณฑ์ 80/80 (E1/E2) แบบทดสอบวัดทักษะการอ่านโน้ตดนตรีไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ หาค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$)

วิธีดำเนินงานวิจัย

1. การสร้างและพัฒนาชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ ผู้วิจัยได้สร้างชุดการสอนโน้ตเพลงไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ มีแผนการจัดการเรียนรู้จำนวน 3 แผน ที่กำหนดขั้นตอนการสอนและกิจกรรมพร้อมกำหนดสื่อที่เรียกว่าสื่อผสมประกอบด้วย ใบความรู้

แบบฝึกหัด และแบบทดสอบความรู้ ได้แก่ แผนการสอนที่ 1 ความรู้เบื้องต้น แผนการสอนที่ 2 ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ และแผนการสอนที่ 3 การอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading) โดยนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบเพื่อหาค่าสอดคล้องระหว่างข้อคำถามและวัตถุประสงค์ จุดประสงค์ และเนื้อหา (Index of item objective congruence: IOC) ได้แก่ (1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย อาจารย์ประจำหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (2) อาจารย์ประชา คชเดช ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปะเชียงใหม่ และ (3) อาจารย์หัทยา เฮ็ฟเนอร์ ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิชาการ วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ มีผลผ่าน (0.5) ทุกข้อคำถาม

2. การหาประสิทธิภาพของชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ หลังจากที่ได้แก้ไขปรับปรุงตามที่ผู้เชี่ยวชาญแนะนำแล้ว ผู้วิจัยนำเครื่องมือไปทดลองใช้จริงกับผู้เรียน จำนวน 3 คน เพื่อหาข้อบกพร่องและปรับปรุงให้ชุดการสอนมีความสมบูรณ์มากที่สุด ผลจากการทดลองใช้ก่อนการนำไปใช้จริง หลังจากนั้นได้นำไปใช้จริงกับนักศึกษา โดยมีการประเมินผลระหว่างเรียนและหลังเรียน

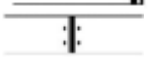
ภาพที่ 1 บรรยากาศการทดสอบหลังเรียน โดยคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน
ที่มา: รัชนีกร สันติธรรม

ผลการวิจัย

1. โน้ตดนตรีไทยตามทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่

ในอดีตที่ผ่านมาการเรียนการสอนดนตรีไทยรวมทั้งการบรรเลงไม่นิยมจดบันทึกโน้ตเพลง มักเรียนและสอนกันแบบมุขปาฐะ เรียนการตัวต่อตัวแต่มาในระยะหลังสภาพสังคมและบริบทเปลี่ยนไป จึงมีการจดบันทึกโน้ตเพลงเหมือนชาวตะวันตก ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยอย่างมาก (บุญสืบ บุญเกิด และ สุรศักดิ์ เพชรคงทอง, 2559) โดยการบันทึกโน้ตดนตรีไทยมีหลายรูปแบบ เช่น การบันทึกแบบโน้ตดนตรีสากล การบันทึกแบบโน้ตของพระอภัยพลรบ การบันทึกแบบโน้ตตัวเลข 9 ตัวของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ การบันทึกแบบโน้ตเลขาสังคีตย์ และการบันทึกแบบโน้ตอักษรไทย ซึ่งเป็นที่นิยมในปัจจุบัน แต่การบันทึกโน้ตเพลงไทยนั้น ไม่ได้บันทึกเทคนิคหรือกลวิธีการบรรเลงลงไปในโน้ตด้วย ยกเว้นรูปแบบโน้ตสากล

ผู้วิจัยได้สร้างทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ระดับพื้นฐาน เป็นการนำระบบโน้ตและการบันทึกโน้ตของดนตรีไทยเดิม ดนตรีสากล และดนตรีจีน (โน้ตตัวเลข) มาประยุกต์และผสมผสาน พัฒนาโน้ตดนตรีไทยให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยรักษาโครงสร้างเดิมของดนตรีไทยให้มากที่สุด ซึ่งผู้วิจัยให้คำนิยามศัพท์เฉพาะว่า ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ โดยการบันทึกโน้ตดนตรีไทยแต่เดิมนั้น ไม่ปรากฏสัญลักษณ์ที่แสดงถึงโน้ตตัวหยุด แต่มีการเขียนคำว่า “หยุด” ซึ่งมีความหมายตรงตัว หมายถึง “ให้หยุด” สำหรับโน้ตดนตรีสากลเรียกว่า Rest Note งานวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำสัญลักษณ์ “ * ” กำหนดให้เป็นสัญลักษณ์แทนโน้ตตัวหยุด และได้ออกแบบเส้นกั้นห้องประเภทต่าง ๆ ที่มีเค้าโครงจากโน้ตสากล ซึ่งการสร้างโน้ตดนตรีไทยใหม่ มีดังนี้

“ * ”	หมายถึง	ตัวหยุด
	หมายถึง	ต้นเพลง
	หมายถึง	ย้อนกลับ
	หมายถึง	ย้อนกลับและซ้ำอีกครั้ง
	หมายถึง	ซ้ำอีกครั้ง

การพัฒนาโน้ต ผู้วิจัยได้นำวิธีการเดินจุดบนตัวโน้ตของดนตรีไทยเดิมและดนตรีจีนมาต่อยอดในแบบฝึกหัด เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงของระดับเสียงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้วิธีการขีดเส้นใต้ตัวโน้ต โดยนำการเขียนลักษณะนี้มาจากระบบโน้ตตัวเชของเซอเว่ (Cheve) ซึ่งระบบโน้ตตัวเลขนี้ได้พัฒนามาแล้วในดนตรีจีน เรียกว่า เจี่ยผู่ (Jian Pu) และนำวิธีการเขียนเครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรีสากลมาใช้เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้นำหลักการนับจังหวะตก (แม่จังหวะ) ให้เหมือนกับการนับจังหวะของดนตรีสากลและดนตรีจีน คือ ให้จังหวะที่ 1 เป็นจังหวะหลัก ซึ่งโน้ตดนตรีไทยเดิมนั้น แม่จังหวะจะอยู่ที่จังหวะที่ 4 ในห้องเพลง การปรับเปลี่ยนจังหวะดังกล่าวนี้จะช่วยให้ผู้เรียนที่มีพื้นฐานดนตรีตะวันตกสามารถเข้าใจหลักการอ่านจังหวะได้ง่ายขึ้น และเป็นพื้นฐานดนตรีที่นักดนตรีนานาประเทศใช้เหมือนกัน ดังนี้

(1) การเขียนขั้นคู่ 8 การเติมจุดบนตัวโน้ตของดนตรีไทยเดิมและดนตรีจีนมาต่อยอดในแบบฝึกหัด เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงของระดับเสียงมากยิ่งขึ้น การเพิ่มหรือลดเสียง 1 คู่ 8 (octave) จะใช้การเพิ่มจุดบนหรือใต้โน้ตตัวเลข นอกจากนี้หากต้องการเพิ่มหรือลดเสียง 2 octave จะเพิ่มจุด 2 จุดบนหรือใต้โน้ตตัวเลข

ตารางที่ 1 แสดงการเขียนขั้นคู่ 8

โน้ต	สูงขึ้น 1 octave	สูงขึ้น 2 octave	ลดลง 1 octave	ลดลง 2 octave
ด	ด̇	ด̈	ด̣	ด̤
ร	ร̇	ร̈	ร̣	ร̤
ม	ม̇	ม̈	ม̣	ม̤
ฟ	ฟ̇	ฟ̈	ฟ̣	ฟ̤
ซ	ซ̇	ซ̈	ซ̣	ซ̤
ล	ล̇	ล̈	ล̣	ล̤
ท	ท̇	ท̈	ท̣	ท̤

(2) การขีดเส้นใต้ตัวโน้ตแทนค่าของโน้ตและตัวหยุด ความยามหรือจังหวะของต้วโน้ต จะเขียนกำกับด้วยเส้นสั้น ๆ ใต้ตัวโน้ตในลักษณะขีดต่อจากตัวโน้ต

ตารางที่ 2 แสดงการขีดเส้นใต้ตัวโน้ตแทนค่าของโน้ตและตัวหยุด

โน้ตสากล	โน้ตไทยใหม่	โน้ตตัวเลข	ตัวหยุด
𝅝	ด - - -	1 - - -	* - - -
𝅗𝅥	ด -	1 -	* -
♩	ด	1	*
♫	ด̲ ด̲	1̲ 1̲	*̲ *̲
♫♫	ด̲ ด̲ ด̲ ด̲	1̲ 1̲ 1̲ 1̲	*̲ *̲ *̲ *̲
♪♫	ด ด̲ ด̲	1 1̲ 1̲	* *̲ *̲
♩. ♪	ด. ด̲	1. 1̲	*. *̲

(3) เครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรี

ตารางที่ 3 แสดงการเขียนเครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรี

	Crescendo	ค่อย ๆ ดังขึ้น เพิ่มความดังขึ้น
	Decrescendo	ค่อย ๆ เบาลง ลดลงของเสียง
	Tie	บวกจังหวะ
p	Piano	ให้ทำเสียงเบา
f	Forte	ให้ทำเสียงดัง
mp	Mezzo Piano	ให้ทำเสียงเบาพอปานกลาง
mf	Mezzo Forte	ให้ทำเสียงดังพอปานกลาง
p p	Fortissimo	ให้ทำเสียงเบามาก
f f	Pianissimo	ให้ทำเสียงดังมาก

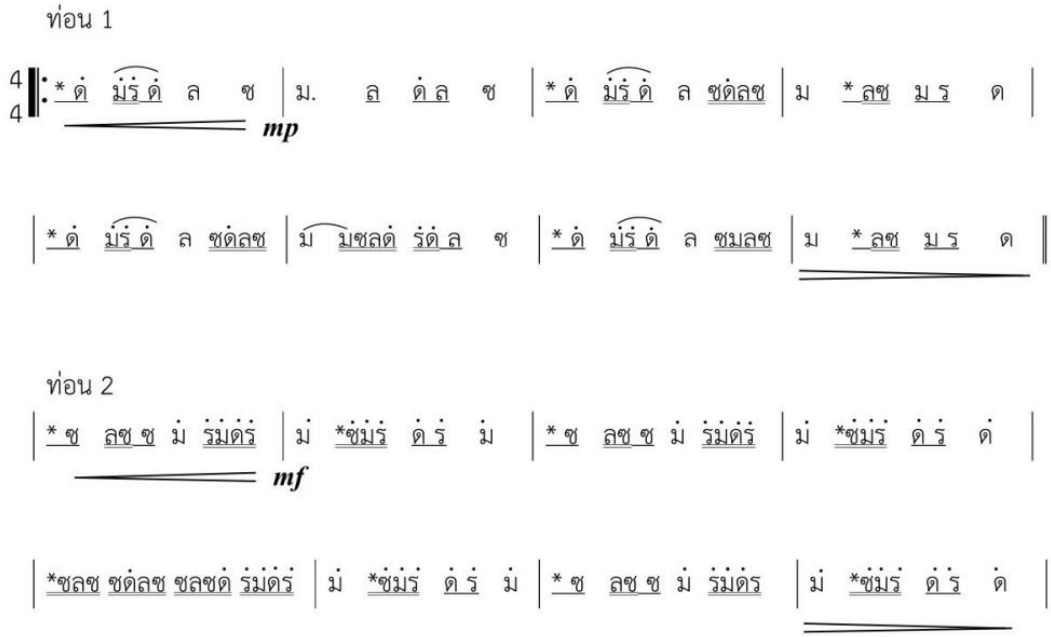
(4) Time Signatures 2 และ 4

4 4

ด = Bb

= 95

ภาพที่ 2 การบันทึกโน้ตเพลงต้นวรเชษฐ์ สองชั้น โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่



2. ประสิทธิภาพของชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยโดยใช้ทฤษฎีดนตรีไทยใหม่

ผู้วิจัยได้นำชุดการสอนโน้ตดนตรีไทยโดยใช้ทฤษฎีดนตรีไทยใหม่ มาใช้ในการจัดการเรียนรู้รายวิชา MUG 202 ปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2563 แบ่งจำนวนคาบเป็น 10 คาบ ดังแสดงในตารางที่ 4

ตารางที่ 4 การจัดการเรียนรู้วิชา MUG 202 ปฏิบัติเครื่องดนตรีไทย

คาบที่	เนื้อหา
แผนการเรียนรู้ที่ 1 ประวัติและความเป็นมาของโน้ตดนตรี	
1	โน้ตดนตรีไทย อดีตและปัจจุบัน 1. ประวัติและความเป็นของโน้ตดนตรีไทย 2. หลักการอ่านโน้ตดนตรีไทย
2	โน้ตตัวเลข (เจี๋ยนผู่) 1. ประวัติและความเป็นของโน้ตตัวเลข 2. หลักการอ่านโน้ตตัวเลข
3	คาบที่ 3 โน้ตดนตรีสากลและทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ 1. บันไดเสียง (Scale) 2. จังหวะ (Rhythm) 3. เครื่องหมายและสัญลักษณ์ทางดนตรีสากล 4. เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signatures)
แผนการเรียนรู้ที่ 2 หลักการอ่านทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่	
4	แบบฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น
5	แบบฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงสร้อยลำปาง
6	แบบฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงลาวเล็กตัดสร้อย
7	แบบฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงเสเลเมา
8	แบบฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงต้นวรเชษฐ์
แผนการเรียนรู้ที่ 3 การอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading)	
9	การทบทวนการอ่านโน้ตเพลงโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่
10	การทอดสอบอ่านโน้ตฉับพลัน (Sight Reading)

หลังจากการจัดการเรียนการสอนโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ มีผลการเรียนระหว่างเรียนและหลังเรียน ดังแสดงในตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ผลคะแนนระหว่างเรียนโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่

ผู้เรียนคนที่	คาบที่ 1	คาบที่ 2	คาบที่ 3	คาบที่ 4	คาบที่ 5	คาบที่ 6	คาบที่ 7	คาบที่ 8	คาบที่ 9	รวม 90 คะแนน	คะแนนร้อยละ
	10	10	10	10	10	10	10	10	10		
A1	9.5	7.3	10	7.6	8.3	7.3	8.6	8.6	9.5	8.52	85.22
A2	7.5	8	9	9.3	8	7.6	8.6	8.3	9.5	8.42	84.22
A3	9	7.3	10	8.3	9	9.6	9.3	9	9.5	9.00	90.00
A4	8.5	6.6	9.5	7.6	9.3	8.3	8.6	8.3	9.5	8.47	84.67
A5	8.5	10	10	10	9.3	8.6	8.6	9.6	9.5	9.34	93.44
A6	8	6.6	10	6.6	8.6	7.6	7.3	8.6	9.5	8.09	80.89
A7	10	9.3	10	9.6	10	8.3	9.3	9.6	10	9.57	95.67
A8	9.5	6.6	9	10	10	9.6	10	9.6	10	9.37	93.67
A9	8	9.3	9.5	7	8.3	8	8	8.3	9.5	8.43	84.33
A10	10	10	9.5	9.6	10	9.3	9.3	9.3	10	9.67	96.67
$\bar{x}$	8.85	8.1	9.65	8.56	9.08	8.42	8.76	8.92	9.65	8.89	88.88

จากผลคะแนนระหว่างเรียนโดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ พบว่า ผู้เรียนมีผลคะแนนแบบเฉลี่ยร้อยละ 88.88

ตารางที่ 6 ผลการทดสอบหลังเรียน

ภาคทฤษฎี ผลการทดสอบ					ภาคปฏิบัติ ผลการทดสอบ				รวม 100 คะแนน	คะแนนร้อยละ
ผู้เรียนคนที่	การเขียนรัง(หวะดนตรีไทย ถูกต้อง	การเขียนโน้ตตามบ้วน ถูกต้อง	การเขียนสัญญลักษณ์ถูกต้อง	ระยะห่างและความเรียบร้อยในการ เขียน	จังหวะ	ทำนอง	ความถูกต้องของระดับเสียง	การบ่งบอกอัตราความเร็วและแสดงออกตามหน้าที่		
	10	10	10	10	20	20	10	10		

ผลการศึกษา พบว่าผู้เรียนที่ได้เรียนชุดการสอนการอ่านโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ สามารถทำคะแนนระหว่างเรียนได้ร้อยละ 88.88 แสดงถึงความรู้และความเข้าใจ เรื่องการอ่านโน้ตดนตรีไทย ดนตรีสากล โน้ตตัวเลข และระบบทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ อยู่ในระดับดี ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐานที่กำหนด นอกจากนี้ผู้เรียนยังสามารถทำคะแนนหลังเรียนได้ร้อยละ 81.19 โดยเป็นการทดสอบภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติในเนื้อทั้งหมดของชุดการสอนโน้ตเพลงไทย โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ ดังนั้นประสิทธิภาพของชุดการสอนจึงมี ค่าเท่ากับ 88.88/81.19 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยการสร้างชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ และการศึกษาประสิทธิภาพของการใช้ชุดการสอน พบว่าผู้เรียนชุดการสอนการอ่านโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ สามารถทำคะแนนระหว่างเรียนได้เฉลี่ย 88.88 แสดงถึงความรู้และความเข้าใจ เรื่องการอ่านโน้ตดนตรีไทย ดนตรีสากล โน้ตตัวเลข และระบบทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ อยู่ในระดับดี ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด นอกจากนี้ผู้เรียนยังสามารถทำคะแนนหลังเรียนได้เฉลี่ย 81.19 ซึ่งมีประสิทธิภาพของชุดการสอนตามเกณฑ์ที่กำหนดคือ 80/80

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัย สามาราถอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ผู้วิจัยได้สร้างและนำชุดการสอนโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ที่สร้างขึ้น โดยนำการเขียนลักษณะนี้มากจากระบบโน้ตตัวเลขของเซอเว่ (Cheve) ซึ่งระบบโน้ตตัวเลขนี้ได้พัฒนามาแล้วในดนตรีจีน เรียกว่า เจี่ยนผู่ (Jian Pu) และนำวิธีการเติมจุดบนตัวโน้ตของดนตรีไทยเดิมและดนตรีจีนมาต่อยอดในแบบฝึกหัด เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงขอระดับเสียงมากยิ่งขึ้น ได้นำหลักการนับจังหวะตก (แม่จังหวะ) ให้เหมือนกับการนับจังหวะของดนตรีสากลและดนตรีจีน คือให้จังหวะที่ 1 เป็นจังหวะหลัก ซึ่งโน้ตดนตรีไทยเดิมนั้น แม่จังหวะจะอยู่ที่จังหวะที่ 4 ในห้องเพลง การปรับเปลี่ยนจังหวะดังกล่าวนี้จะช่วยให้ผู้เรียนที่มีพื้นฐานดนตรีตะวันตกสามารถเข้าใจหลักการอ่านจังหวะได้ง่ายขึ้น สอดคล้องกับ พนัส ต้องการพานิช (2561) ที่พบว่า การสร้างชุการสอนเรื่องการอ่านโน้ตในบรรทัดห้าเส้นโดยวิธีการจินตภาพกับผู้เรียนจำนวน 6 คน พบว่าชุดการสอนเรื่องการอ่านโน้ตในบรรทัดห้าเส้นโดยวิธีการจินตภาพมีประสิทธิผล 81.66/81.11 สูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้ คือ 80/80

2. การเรียนผ่านชุดการสอนการอ่านโน้ตเพลงไทยขั้นพื้นฐาน โดยใช้ทฤษฎีโน้ตดนตรีไทยใหม่ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ เพราะผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการเรียนการสอนอย่างละเอียด และได้ดำเนินตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่วางไว้ และให้ความสำคัญกับผู้เรียนจากการสังเกตพฤติกรรมที่มีความแตกต่างกัน และศึกษาความสามารถพื้นฐานเฉพาะด้านของผู้เรียน โดยผู้เรียนแต่ละคนมีความสามารถด้านทักษะดนตรีที่ไม่เหมือนกัน ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจ จุดแข็ง จุดอ่อน และปัญหาของผู้เรียนแต่ละคน ตลอดจนหาวิธีแก้ไขปัญหา (อนันต์ ศรีโสภา, 2552) สอดคล้องกับ พนัส ต้องการพานิช (2561) ที่สร้างชุดการสอนโน้ตและการใช้ดนตรีประกอบเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องกระทบ ที่พบว่า ชุดการสอนมีประสิทธิภาพที่ดีสามารถนำไปใช้ปรับพื้นฐานได้ และ

มีค่าเฉลี่ยคะแนนจากแบบทดสอบก่อนและหลังการทดลอง มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ที่ระดับ .05 โดยค่าเฉลี่ยจากแบบทดสอบ หลังการทดสอบ มีค่าเฉลี่ยมากกว่าก่อน การทดลอง

จากผลการสร้างชุดการสอนโน้ตเพลงไทยโดยใช้ทฤษฎีโน้ตเพลงไทยใหม่นั้น สอดคล้องกับประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ (2558) ที่พบว่า สาระการเรียนดนตรีได้แก่ (1) ระดับเสียง (Pitch) (2) จังหวะ (Rhythm) (3) ท่วงทำนอง (Melody) (4) เสียงประสาน (Harmony) และ (5) ความเป็นดนตรี (Musicianship) สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับวิธีการสอนปฏิบัติเครื่องดนตรีในระดับพื้นฐานได้ดีอย่างยิ่ง

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้สอนควรกระตุ้นผู้เรียนให้เกิดความพร้อมและมีกำลังใจ การสร้างสิ่งเร้าสามารถกระตุ้นให้เกิดความพร้อมในการเรียน และคำนึงถึงช่วงเวลาการวิจัย ผู้วิจัยต้องศึกษาสภาพแวดล้อมและพื้นฐานทางสังคมของผู้เรียน เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับปรับปรุงกิจกรรมการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับลักษณะของผู้เรียน

2. ควรมีรูปแบบการสร้างสื่อเทคโนโลยีที่เหมาะสมกับการสอน เพื่อให้ผู้เรียนมีโอกาสในการเรียนรู้และฝึกทักษะการอ่านโน้ตเพลงไทยจากสื่อช่วยสอนมากขึ้น

3. ควรขยายเนื้อหาและเวลาในการใช้ชุดการสอนนี้ เพื่อให้ผู้เรียนได้นำไปใช้ศึกษาอย่างต่อเนื่องและมีความชำนาญในการอ่านโน้ตเพลงไทย

รายการอ้างอิง

ชนิตร ภู่กาญจน์. (2544). *แก่นแท้ดนตรีไทย*. บรรพกิจ.

พนัส ต้องการพานิช. (2561) ชุดการสอนโน้ตเพลงและการใช้ดนตรีประกอบเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนเครื่องกระทบ. *วารสารดนตรีรังสิต*, *13*(2), 31-44.

ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์ (2558) การศึกษาเพื่อสร้างชุดการสอนคีย์บอร์ดเบื้องต้นโดยใช้วิธีการของโคดาย. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, 16*(1), 68-79.

บุญสืบ บุญเกิด และสุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2559). ประวัติการบันทึกโน้ตดนตรีไทย. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, *4*(1), 68-85.

อนันต์ ศรีโสภา. (2525). *การวัดและการประเมินผลการศึกษา*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). ไทยวัฒนาพานิช.

การวิเคราะห์ทักษะการบรรเลงของบทฝึกเอทูดสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม “อินทัช หมายเลข 1” ประพันธ์โดยมานิต บูชาชนก

THE ANALYSIS PERFORMANCE’S SKILLS OF ÉTUDE FOR WIND BAND “IN TOUCH No.1” COMPOSED BY MANIT BUCHACHANOK

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ[1]
Natsarun Tissadikun[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์บทฝึกเอทูดสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม “IN TOUCH หมายเลข 1” ประพันธ์โดยมานิต บูชาชนก มีลักษณะเป็นบทเพลงที่สามารถนำไปใช้ในการบรรเลงเพื่อออกแสดง และฝึกฝนทักษะการบรรเลงได้ เหมาะสำหรับการพัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรีในระดับสูง โดยบทประพันธ์เอทูดนี้ สามารถนำไปใช้ในการประเมินทักษะด้านคุณภาพเสียงการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลม โดยเป็นไปตามหลักการของ 4In เป็นหลักการสำคัญสำหรับองค์ประกอบที่จะนำไปสู่การพัฒนาคุณภาพเสียงที่ดี ประกอบไปด้วย In Tone In Tune In Time และ In Touch เป็นต้น สำหรับบทฝึกเอทูด เป็นการรวบรวมเอาทักษะและเทคนิคการฝึกซ้อมของวงดุริยางค์เครื่องลมมาเรียบเรียงและประพันธ์แนวทำนองขึ้นโดยจัดอยู่ในองค์ประกอบ In Touch ตามหลักการแบบ 4In บทฝึกนี้มีรูปแบบจังหวะเดินแถว ซึ่งเป็นคุณลักษณะการบรรเลงที่มีบทบาทต่อการบรรเลงบทเพลงของวงดุริยางค์เครื่องลมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้บรรเลงสามารถฝึกฝนทักษะการบรรเลงบทเพลงในจังหวะเดินแถว เพื่อที่จะพัฒนาต่อยอดจนสามารถนำไปสู่การบรรเลงบทเพลงที่มีระดับสูงขึ้นต่อไปได้

คำสำคัญ: เอทูด, อินทัช, วงดุริยางค์เครื่องลม

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา hornbn@gmail.com
[1] Lecturer, College of Music, Department of Western Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, hornbn@gmail.com

Abstract

This objective of this article is to present an étude analysis for the “IN TOUCH No.1” composed by Manit Buchachanok. It is a song that can be used to perform and practice skills. It is suitable for the development of high-level musical skill. It can be used to evaluate the sound quality skills of the wind orchestra, bases on the principle of 4In, as an important principle for the composition that will lead to the development of good sound quality, including In Tone, In Tune, In Time and In Touch. For the Etude training, it is a collection for the skills and techniques of the wind orchestra to compose and compos the melody in the In Touch element according to the 4In principle. The performers can practice their playing skills in the rhythm of the walk. In order to further develop, it can lead to higher levels of musical performance.

Keywords : Étude, In Touch, Wind Band

บทนำ

ปัจจุบันวงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยทั้งระดับมัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย ได้รับความนิยมในการบรรเลงเป็นจำนวนมาก จากการจัดรายการประกวดทั้งในระดับชาติ และนานาชาติ ได้มีวงดุริยางค์เครื่องลมจากหลากหลายสถาบันเข้าร่วมการประกวดเป็นจำนวนมาก จึงทำให้เห็นว่าสถาบันการศึกษาในประเทศไทย เริ่มหันมาสนใจและสนับสนุนในกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลมในสถาบันการศึกษามากยิ่งขึ้น รวมถึงการพัฒนาทักษะทางการบรรเลงของผู้บรรเลงทั้งนักเรียน นิสิต และนักศึกษา ต่างก็ได้มีการนำเอาหลักการ ทฤษฎีและแนวทางของการพัฒนาคุณภาพการบรรเลงที่เป็นมาตรฐานสากลมาปรับใช้เพื่อพัฒนาทักษะผู้บรรเลงมากยิ่งขึ้น รวมถึงงานวิจัย บทความทางวิชาการ การต่อยอดทางการศึกษาวิจัยเฉพาะทางด้านวงดุริยางค์เครื่องลมในระดับบัณฑิตศึกษาที่เริ่มมีมาให้เห็นอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้มีบุคลากรที่มีองค์ความรู้ และความเชี่ยวชาญทางด้านวงดุริยางค์เครื่องลมแบบเฉพาะทางมากขึ้นในอนาคต นอกจากนี้ การค้นหากลวิธี แบบฝึกหัด และการคิดค้น สร้างสรรค์แบบฝึกหัดใหม่ๆ เพื่อที่จะตอบสนองต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลง และนำมาปรับใช้ให้สอดคล้องกับบริบทของผู้บรรเลงในแต่ละภูมิภาค หรือแต่ละประเทศ การใช้สื่อออนไลน์ติดต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนระหว่างผู้ฝึกสอนและผู้เชี่ยวชาญทั้งในและต่างประเทศอย่างกว้างขวาง เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ส่งผลต่อการพัฒนาคุณภาพการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมให้ดีขึ้นในทุก ๆ ระดับ รวมถึงครูผู้สอนที่ได้เกิดการกระตือรือร้นต่อการที่จะพัฒนาองค์ความรู้ และวิสัยทัศน์ของครูผู้สอนวงดุริยางค์เครื่องลมที่มากยิ่งขึ้นตามไปด้วย ซึ่งเป็นโอกาสในการพัฒนาไปสู่ทักษะการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมของสถาบันตนเองในแต่ละภูมิภาคได้อย่างทั่วถึงและมีมาตรฐานที่เท่าเทียมกันในที่สุด

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2554) ได้ให้ความหมายของคำว่า บทฝึกเอทูด (Étude) เป็นบทฝึกกึ่งบทเพลงประเภทหนึ่ง ที่เป็นเครื่องมือในการนำมาใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงดนตรีได้เป็นอย่างดี โดยมีการมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะและเทคนิคการบรรเลงดนตรี โดยอาจเป็นบทเพลงที่นำมาใช้ในการแสดงได้ด้วย เนื่องจากบทเพลงมีความไพเราะและมีคุณค่าทางดนตรี โดยนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียง มักนิยมประพันธ์บทฝึกเอทูด โดยส่วนมากได้แก่ เฟรเดอริค โชแปง (Frédéric Chopin) ฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt) และโกลด เดอบุสซี (Claude Debussy) สำหรับการพัฒนาคุณภาพเสียงการบรรเลงของวงดุริยางค์เครื่องลมในองค์ประกอบของ In Touch คือการสื่อสารอารมณ์จากบทเพลงที่ผู้บรรเลงควรต้องมีการแสดงเทคนิคการบรรเลงที่ดี คุณภาพในการควบคุมลมและเสียงและโสตประสาทการปรับความถี่เสียงอย่างชำนาญ จนนำไปสู่การถ่ายทอดอารมณ์ โดยการจะค้นหาบทเพลงที่ครอบคลุมทุกองค์ประกอบของเทคนิคและทักษะนั้นจึงเป็นเรื่องยาก ดังนั้น ในการประพันธ์บทฝึกเอทูด อินทัช หมายเลข 1 นี้ จึงได้มีแนวคิดของบทเพลงในรูปแบบจังหวะเดินแถว (March) เป็นประเภทของบทเพลงที่วงดุริยางค์เครื่องลมบรรเลงกันเป็นส่วนมาก เนื่องจากวิวัฒนาการของวงดุริยางค์เครื่องลม มีที่มาจากวงเครื่องลมเดินแถวแบบทหาร (Military Band) โดยเฉพาะยุคของเจพี ซูซา (The J.P. Sousa Era, 1880-1925) บทเพลงเดินแถวของ เจพี ซูซา เป็นบทเพลงที่เขียนขึ้นมาสำหรับใช้ในการเดินสวนสนาม (Battisti, Frank L., 2002) โดยวงเครื่องลมของทหารได้นำบทเพลงของเจพี ซูซา มาใช้ในการบรรเลงเดินแถว เนื่องจากเพลงมาร์ช เป็นบทเพลงที่มีจังหวะที่มั่นคง และการเรียบเรียงเสียงประสานที่ไม่ซับซ้อน สามารถใช้ในการบรรเลงแบบเดินแถวได้ และ

ได้รับความนิยมแพร่หลายในวงดนตรีของกองทัพในประเทศต่าง ๆ อีกมากมาย นอกจากนี้ บทฝึกเอทูด อินทัช หมายเลข 1 ได้มีการนำเอาทักษะและเทคนิคจากแบบฝึกหัดที่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทยนิยมนำมาใช้ในการฝึกซ้อมการบรรเลง มาประพันธ์เป็นบทฝึกที่ครอบคลุม ตอบโจทย์ต่อการประเมินทักษะตามองค์ประกอบต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี และผู้บรรเลงสามารถประเมินตนเองได้ว่ามีทักษะหรือเทคนิคใดที่ต้องปรับปรุงการบรรเลง จะทำให้เกิดความชัดเจนในการนำไปฝึกฝนเพื่อพัฒนาในทักษะหรือเทคนิคนั้น ๆ ได้อย่างตรงประเด็นมากยิ่งขึ้น

เนื้อหา

บทฝึกกึ่งบทเพลง หรือเอทูด “IN TOUCH หมายเลข 1” ประพันธ์โดยมานิต บูชาชนก นักดนตรี นักเรียบเรียงเพลงวงดุริยางค์เครื่องลม และวงออร์คสตราในประเทศไทย ได้ประพันธ์บทฝึกเอทูดขึ้นภายใต้แนวคิด (Concept) ทั้งนี้ Corporon, Eugene. (2008) ได้อธิบายหลักการขององค์ประกอบทักษะแบบ 4In ได้แก่ **In Tone** คือการพัฒนาการบรรเลงด้านคุณภาพเสียง ได้แก่ การควบคุมลมของเครื่องเป่า (Wind Instrument) ท่าทางการบรรเลง (Posture) การวางรูปปากของเครื่องเป่า (Embouchure) และแนวคิดของเสียง (Sound Concept) เป็นต้น ส่วน **In Time** คือ เทคนิค จังหวะ และเวลา ได้แก่ สำเนียงเสียง (Articulation) เทคนิค (Technique) และจังหวะ (Rhythmic) เป็นต้น ส่วน **In Tune** คือ ความถี่เสียง (Tuning) ได้แก่ ความกลมกลืน (Blend) ความสมดุลของเสียง (Balance) และความเพี้ยนของเสียง (Intonation) เป็นต้น และ **In Touch** คือ อารมณ์ของบทเพลง (Music Expression) ได้แก่ การสื่อสารอารมณ์ และการตีความบทเพลง เป็นต้น

จากหลักการ 4In นี้ ในองค์ประกอบสุดท้าย In Touch มุ่งเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ของบทเพลง และการสื่อสารอารมณ์ การตีความบทเพลง โดยบทฝึกเอทูด อินทัช หมายเลข 1 จึงเป็นแบบฝึกหัดในองค์ประกอบสุดท้าย โดยนำเอาทักษะและเทคนิคการบรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลม และสื่อสารอารมณ์ให้เป็นไปตามสไตล์ (Style) ของบทเพลง โดยนำมารวบรวมไว้เป็นบทเพลงที่สามารถนำมาใช้ในการประเมินทักษะการบรรเลงได้ ซึ่งการวิเคราะห์บทฝึกเอทูด อินทัช หมายเลข 1 มีรายละเอียดของการวิเคราะห์ 2 ด้าน ได้แก่

1) การวิเคราะห์ด้านโครงสร้าง และลักษณะการประพันธ์

2) การวิเคราะห์ด้านทักษะการบรรเลง

1. การวิเคราะห์ทักษะ และองค์ประกอบการพัฒนาคุณภาพเสียง

จากการวิเคราะห์ทักษะ และองค์ประกอบการพัฒนาคุณภาพเสียง มีทักษะ ได้แก่ In Tone และ In Tune มีการมุ่งเน้นทักษะการบรรเลง ได้แก่ ทักษะการควบคุมลม (Air Control) ความถี่เสียง (Tuning) และทักษะโสตประสาท (Ear Training) ส่วน In Time และ In Touch มีการมุ่งเน้นทักษะการบรรเลงดังนี้

1) ทักษะความคล่องตัวในการไล่ระดับเสียง (Fingering) บนบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale)

2) ทักษะการบรรเลงไล่โน้ตในคอร์ดแบบโดมินันท์เซเว่น (Dominant seventh chord)

3) ทักษะการบรรเลงสำเนียงเสียง (Articulation) เช่น เสียงสั้น (Staccato) หางเสียงยาวต่อเนื่อง (Slur) ในหลากหลายรูปแบบ รวมถึงจังหวะเน้น (Accent)

4) การสื่อสารสไตล์ และอารมณ์ของบทเพลงในจังหวะแบบเพลงเดินแถว (March) โดยการวิเคราะห์ทักษะการบรรเลง มีรายละเอียด เช่น ตอนนำเสนอ (Introduction) ผู้ประพันธ์ให้ตอนดังกล่าวนี้เป็นการวอร์มอัพ (Warm up) และมุ่งเน้นองค์ประกอบจำนวน 2 องค์ประกอบ ได้แก่ In Tone และ In Tune เป็นส่วนมาก เพื่อต้องการให้มีการเตรียมความพร้อมหรือการอุ่นเครื่องก่อนเข้าสู่ตอนอื่น ๆ ในบทเพลงต่อไป

ห้องเพลงที่ 1-4 มุ่งเน้นการใช้ทักษะโสตประสาท (Ear Training) จากการเลียนแบบเสียงต้นแบบ (Model Imitation) ซึ่งผู้บรรเลงในแนวเสียงกลุ่มเครื่องลมไม้ (Wood Wind) ร้องโน้ตบีแฟล็ต (Bb) แบบเสียงเดียวกัน (Unison) ให้เกิดความมถี่เสียงตรงเสียง (Tuning) และเป็นเสียงต้นแบบนำมาให้กับกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (Brass Wind) บรรเลงปากเป่า (Mouthpiece) ให้เป็นเสียงเดียวกัน คือเสียงโน้ตบีแฟล็ตจากนั้น ทุกแนวเสียงใช้เครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงโน้ตบีแฟล็ต ซึ่งมีลักษณะของการค่อย ๆ เข้ามาของแนวเสียง โดยผู้บรรเลงจะต้องควบคุมลมและควบคุมโทนเสียง (Tone) ของตนเองให้มีความกลมกลืนกันกับแนวเสียงอื่น ๆ ที่เข้ามาเป็นลำดับแรก ๆ

ห้องเพลงที่ 5-8 มุ่งเน้นทักษะการควบคุมลม (Air control) โดยการบรรเลงโน้ตเสียงยาว (Long tone) ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 5-9 ในลักษณะของการบรรเลงโน้ตบีแฟล็ตคอนเสิร์ต (Bb Concert) แบบเสียงเดียวกัน (Unison) นำมาก่อน แล้วจึงเปลี่ยนสีสันของการประสานคอร์ด Bb เมเจอร์ (Bb Major) โดยมีแนวเสียงที่บรรเลงโน้ตลำดับที่ 5 (Fifth) ของคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์ (Bb Major chord) ประสานเป็นคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) แล้วจึงบรรเลงโน้ตลำดับที่ 3 (Third) ของคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์ จนครบเสียงของคอร์ดทรัยแอด (Triad) จากนั้น ห้องเพลงที่ 9-10 มีลักษณะของการบรรเลงคอร์ด Bb เมเจอร์ที่สมบูรณ์ แล้วมีการค่อย ๆ เพิ่มระดับเสียงให้ดังขึ้น (Crescendo) โดยต้องควบคุมการใช้ลมให้โทนเสียง (Tone) ไม่เปลี่ยนแปลง และรักษาคอร์ดประสานให้สมดุลและกลมกลืนกัน (Balance and Blend) เช่นเดิม

การบรรเลงปากเป่าสำหรับเครื่องลมทองเหลือง เป็นการฝึกฝนทักษะการควบคุมลมและเสียง สอดคล้องกับความเห็นของ Pelletier, J. Andrew (2002) ซึ่งการบรรเลงที่มีคุณภาพควรให้ความสำคัญต่อการวางรูปปาก การผลิตเสียงและลมที่มีคุณภาพ การใช้ความสัมพันธ์ระหว่างกล้ามเนื้อของริมฝีปากของผู้บรรเลงเครื่องลมทองเหลือง ให้มีการบริหารกล้ามเนื้อให้แข็งแรง และตอบสนองต่อการเป่าปากเป่าได้อย่างคล่องแคล่ว และเกิดความชำนาญ เมื่อเข้าสู่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่อไป โดยในบทฝึกเอทูด อินทัช หมายเลข 1 มีการนำทักษะดังกล่าวมาเรียบเรียงในส่วนของขั้นนำ (Introduction) โดยเป็นกระบวนการเริ่มต้นของการวอร์มอัพและเตรียมความพร้อมสู่การบรรเลงบทเพลงในอัตราจังหวะ 2/4 ที่เป็นจังหวะแบบเดินแถวต่อไป

ห้องเพลงที่ 11-15 มีเครื่องหมายเฟอร์มาตาร์ (Fermata) กำกับทุกห้องเพลง มีลักษณะของการบรรเลงโน้ตเสียงยาวในระดับเสียงดัง (Forte) ซึ่งผู้บรรเลงทุกแนวเสียงบรรเลงโน้ตในคอร์ดที่มีการเปลี่ยนแปลงไปแต่ละห้อง แต่ต้องสามารถควบคุมลมและเสียงให้มีโทนเสียงที่สามารถควบคุมได้ ดังนั้น สำหรับห้องเพลงที่ 1-8 เป็นการเตรียมความพร้อมโดยผู้บรรเลงจะได้มีการวอร์มอัพก่อนเข้าสู่การบรรเลงในตอนอื่น ๆ ต่อไปที่มีจังหวะที่แตกต่างกัน มีการมุ่งเน้นทักษะการควบคุมลมและโทนเสียงให้กลมกลืนกัน การฝึกโสตประสาทการฟังด้วยการปรับความถี่เสียงและความเพี้ยนของเสียงให้ตรงกันและกลมกลืนกัน มีเครื่องหมายดัง-เบา และค่อย ๆ ดังกำกับอยู่เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ใช้ทักษะ

ของตนเองในการควบคุมให้เป็นไปตามเครื่องหมายที่กำหนดไว้ในบทเพลง ส่งผลต่อพื้นฐานของการพัฒนาไปสู่การบรรเลงคุณภาพเสียงที่ดี เมื่อผ่านกระบวนการของ In Tone และ In Tune ในเบื้องต้นแล้ว

ตอน A (March) ห้องเพลงที่ 16-39 มีรูปแบบของบทเพลงแบบเดินแถว (March) อัตราจังหวะแบบ 2/4 โดยผู้ประพันธ์มุ่งเน้นองค์ประกอบของ In Time ที่มีการใช้เทคนิคและแสดงถึงความคล่องตัวในการบรรเลง และ In Touch ซึ่งรูปแบบของบทเพลงเป็นแบบเดินแถว โดยผู้บรรเลงจะต้องสื่อสารอารมณ์และสไตล์ของบทเพลงในจังหวะแบบเดินแถวได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ มีเทคนิคและทักษะที่นำมาใช้ในการประพันธ์ในห้องเพลงที่ 9-16 ดังนี้

ภาพที่ 1 แบบแผนจังหวะอย่างสั้น (Motive) ที่นำมาเป็นทำนองหลัก

จากภาพที่ 1 แบบแผนจังหวะอย่างสั้น (Motive) ที่นำมาเป็นทำนองหลักการบรรเลงแบบแผนจังหวะ (Rhythmic pattern) ด้วยโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ต่อด้วยโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น มีระดับเสียงอยู่ระหว่างโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค (Perfect forth) ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาใช้เป็นทำนองหลักสั้น ๆ ปรากฏอยู่ในบทเพลง

ภาพที่ 2 ทักษะการตัดลิ้น (Tonging)

จากภาพที่ 2 ทักษะการตัดลิ้น (Tonging) บนแบบแผนจังหวะที่เป็นทำนองหลักให้มีความกระชับและชัดเจน เริ่มต้นจากแนวเสียงของเครื่องลมเสียงต่ำ (Low Wind) บรรเลงนำมา 4 ห้องเพลง ระหว่างห้องเพลงที่ 16-19 จากระดับเสียงดัง (Forte) และค่อย ๆ เบาลงเพื่อเข้าสู่ทำนองหลักในห้องเพลงที่ 20 ต่อไป

ทักษะการบรรเลงแบบสลับกลุ่มจำนวน 2 แนวเสียง ได้แก่ การบรรเลงจังหวะหลัก (Down beat) และจังหวะยก (Upbeat) ซึ่ง 2 แนวทำนองบรรเลงสลับกัน จะมีเสียงเป็นโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น บรรเลงอย่างต่อเนื่อง โดยผู้บรรเลงจังหวะหลัก จะต้องแสดงบทบาทของความเป็นจังหวะหลักโดยเน้นเสียง (Accent) ให้ชัดเจน โดยรักษาความเร็วจังหวะอย่างสม่ำเสมอ ส่วนแนวเสียงบรรเลงจังหวะยก บรรเลงแบบโน้ตสั้น (Staccato) ที่คมชัดแบบพร้อมเพรียงกัน ทั้งนี้ Gale, Bruce. (2010) ยังอธิบายถึง การบรรเลงโน้ตซึ่งจะมีเสียงสั้นมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ เช่น

จำนวนผู้บรรเลง และความเหมาะสมของบทเพลง ซึ่งผู้บรรเลงต้องอาศัยทักษะของความคล่องตัวของการตัดลิ้น และความเข้าใจของการบรรเลงโน้ตเสียงสั้น และการเน้นเสียง รวมถึงสไตล์เพลงแบบเดินแถว ให้มีทำนองและจังหวะดำเนินไปข้างหน้า

ภาพที่ 3 บีแฟล็ตโครมาติก (Bb Chromatic)

จากภาพที่ 3 บีแฟล็ตโครมาติก (Bb Chromatic) มีการบรรเลงทักษะเน้นความคล่องตัวในการไล่ระดับเสียงของโน้ต (Fingering) ให้เคลื่อนที่แบบแนวนอนอย่างสวยงาม สอดคล้องกับการให้ความสำคัญต่อทักษะการบรรเลงไล่ระดับเสียงของ Thornton, Paula (2016) การบรรเลงทักษะการไล่ระดับเสียงด้วยวิธีต่าง ๆ นี้จะช่วยให้ผู้บรรเลงได้ฝึกฝนการขยายความยาวของการควบคุมลมที่บรรเลงออกมาให้ยาวขึ้นจากการเปลี่ยนระดับเสียง โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องลม ที่จะต้องเปลี่ยนระดับเสียงอย่างรวดเร็วและคล่องแคล่ว และจะต้องไม่มีการเคลื่อนที่ของร่างกาย รูปปาก หรือสรีระอื่น ๆ แต่ต้องใช้การควบคุมลมให้มีการเปลี่ยนระดับเสียงเพียงอย่างเดียว สำหรับทักษะดังกล่าวนี้ ผู้ประพันธ์บทฝึกเอทูดอินทัช หมายเลข 1 ได้นำบีแฟล็ตโครมาติกมาบรรเลงในช่วงที่แนวเสียงอื่น ๆ บรรเลงอยู่บนพื้นฐานของคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์ (Bb Major chord)

ภาพที่ 4 อีแฟล็ตโครมาติก (Eb Chromatic)

จากภาพที่ 4 อีแฟล็ตโครมาติก (Eb Chromatic) การมุ่งเน้นทักษะคล้ายกับภาพที่ 3 เพียงแต่เปลี่ยนการไล่โน้ตจากเดิมเป็นบีแฟล็ตโครมาติก สลับกับการบรรเลงอีแฟล็ตโครมาติก เพื่อให้สอดคล้องกับแนวเสียงอื่น ๆ ที่บรรเลงคอร์ดอีแฟล็ตเมเจอร์ (Eb Major chord) ทักษะการไล่ระดับเสียงของโน้ตเป็นโครมาติก มีลักษณะสลับการบรรเลงอย่างต่อเนื่องเป็นประโยคต่อประโยค ตามคอร์ดของเพลงที่ดำเนินไปคือคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์ไปสู่คอร์ดอีแฟล็ตเมเจอร์ โดยผู้บรรเลงต้องอาศัยความคล่องตัวของการไล่เสียงแบบหางเสียงต่อเนื่องกัน (Slur) และควบคุมลมให้สามารถบรรเลงโน้ตทุกตัวจนจบและสร้างประโยคเพลง (Phrasing) ให้สวยงาม ดังนั้น ทักษะการบรรเลงในตอน A มีการแสดงทักษะที่อยู่ในองค์ประกอบแบบ In Time และ In Touch โดยมีการไล่ระดับเสียงโครมาติกให้มีหางเสียงต่อเนื่องกัน อยู่ภายใต้ทำนองหลักและจังหวะหลักแบบเดินแถวที่กระฉับประเฉงอย่างสม่ำเสมอ และในลักษณะของการประพันธ์เพลงเดินแถวจะต้องมีความเข้าใจถึงพื้นฐานของจังหวะของมนุษย์ การบรรเลงบทเพลงเดินแถวไม่จำเป็นต้องมีจังหวะและทำนองที่แข็งกระด้างและแข็งแรงเพียงอย่างเดียว แต่จะต้องมีความเคลื่อนไหวของแต่ละแนวทำนองที่ดี โครงสร้างของ

เสียงประสานจะต้องมีความชัดเจน ทำนองของดนตรีจะต้องไม่มีความซับซ้อนมากนัก (Battisti, Frank L., 2002)

ภาพที่ 5 การบรรเลงไล่ระดับเสียงบีแฟล็ตโครมาติกขาลง (ตัวอย่างจากห้องเพลงที่ 21-24)

จากภาพที่ 5 การบรรเลงไล่ระดับเสียงบีแฟล็ตโครมาติกขาลง ของแนวเสียงคอร์ดเน็ต และทรัมเป็ตที่รอรับจากทำนองหลักที่กำลังบรรเลงในแนวเสียงเทเนอร์แซ็กโซโฟน และยูโฟเนียม ที่กำลังบรรเลงบันไดเสียงบีแฟล็ตเมเจอร์ขาขึ้น เพื่อให้มีการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงของทำนองอย่างต่อเนื่องกัน รวมถึงการให้เสียงที่มีความแตกต่างกัน เนื่องจากต้องมีการรับเสียงต่อจากแนวทำนองหลักที่บรรเลงด้วยเทเนอร์แซ็กโซโฟน และยูโฟเนียม ผู้ประพันธ์จึงมีการใส่เทคนิคการเล่นเสียงด้วยการใส่มิ้วท์ (Mute) เพื่อให้แนวทำนองที่รับการไล่ระดับเสียงขาลงไม่โดดเด่นในโทนเสียงของคอร์เน็ตและทรัมเป็ตมากนัก

ภาพที่ 6 ทักษะการใช้สำเนียงเสียงสั้น

จากภาพที่ 6 ทักษะการใช้สำเนียงเสียงสั้น เป็นอีกทำนองหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้บรรเลงในบทเพลงโดยอยู่บนแนวเสียงของอัลโต แซ็กโซโฟนในห้องเพลงที่ 24-26

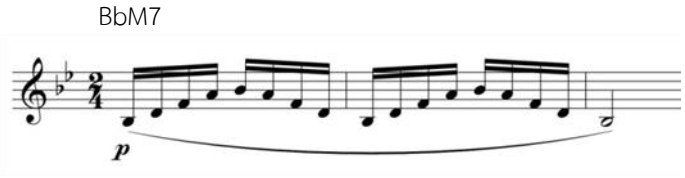
ภาพที่ 7 ทักษะการบรรเลงเสียงสั้น (ตัวอย่างจากห้องเพลงที่ 27-30)

จากภาพที่ 7 ทักษะการบรรเลงเสียงสั้น (Staccato) และการเคลื่อนไหวของทำนองแบบเขบ็ต 1 ชั้น ห้องเพลงที่ 27-30 แนวเสียงบาสซูน เบส คลาริเน็ต และฮอร์น บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน (Unison) โดยท้ายประโยคมีการเน้นเสียงโน้ตแรกของเขบ็ต 2 ชั้นในจังหวะที่ 2 ของห้องเพลงที่ 29 ลักษณะของทักษะนี้เป็นสำเนียงแบบฝึกหัดที่เครื่องลมมักบรรเลงอย่างสม่ำเสมอในกรณีของการไล่ระดับเสียงทั้งแบบบันไดเสียง และแบบโครมาติกที่มีสลับสำเนียงเสียงบรรเลงโน้ตโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 4 ตัวใน 1 จังหวะ โดยบรรเลงเสียงสั้นที่โน้ต 1-2 และหางเสียงต่อเนื่องที่โน้ต 3-4 หรือมีการสลับสำเนียงกัน

ภาพที่ 8 การใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์ (ตัวอย่างจากห้องเพลงที่ 29-33)

จากภาพที่ 8 การใช้กลุ่มโน้ตสามพยางค์ (Triple) ในห้องเพลงที่ 29-33 บนแนวเสียงคอร์เน็ต และทรัมเป็ต ผู้ประพันธ์เน้นการบรรเลงแบบฟันแฟร์ (Fanfare) แบบเน้นหัวเสียง (Accent) ซึ่งบรรเลงส่วนโน้ตสามพยางค์ซ้ำกันถึง 2 ครั้ง ดังนั้น ทักษะการบรรเลงในตอน A ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 16-39 มีทักษะที่ครอบคลุมองค์ประกอบของ 4In ได้แก่ In Time ที่มีการใช้สำเนียงเสียงที่แตกต่างกัน ทั้งเสียงสั้น เสียงยาวแบบหางเสียงต่อเนื่อง และการเน้นเสียงในทุกรูปแบบ รวมถึงการไล่ระดับเสียง เพื่อความคล่องตัวในการบรรเลงให้มีความชัดเจน และควบคุมลมให้สามารถบรรเลงโน้ตแบบไล่ระดับเสียงให้ได้ทั้งประโยคเพลง รวมถึงองค์ประกอบ In Touch ซึ่งจะต้องคงการบรรเลงที่มีทำนองแบบจังหวะเดินแถว (March) อย่างสม่ำเสมอ มีทิศทางของแนวทำนองที่แตกต่างกัน 2 แบบได้แก่กลุ่มที่มีการเดินจังหวะแบบเดินแถวต่อเนื่อง และกลุ่มที่มีการไล่โน้ตระดับเสียงทั้งในรูปแบบบันไดเสียงเมเจอร์และโครมาติก และแต่ละแนวเสียงนั้น ผู้ประพันธ์ให้ทุก ๆ แนวเสียงมีบทบาทที่เป็นหน้าที่เหมาะสมของการบรรเลงในบทเพลงสไตล์นี้ เช่น กลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำ มักบรรเลงเป็นจังหวะเดินแถวเป็นหลัก และกลุ่มเครื่องลมไม้ ที่มีการไล่ระดับเสียงของโน้ตเป็นส่วนมาก และมีการบรรเลงทำนองที่แตกต่างไปตามคุณลักษณะเสียงของแต่ละเครื่อง เช่น คอร์เน็ต และทรัมเป็ต ให้มีการบรรเลงแบบฟันแฟร์ หรือการเน้นความชัดเจนของการบรรเลง เป็นต้น

ตอน B (March) ห้องเพลงที่ 40-50 มีทักษะและแนวทำนองที่มีความแตกต่างกัน รวมถึงทักษะที่ยังคงใช้รูปแบบการบรรเลงไล่ระดับเสียงให้เกิดความคล่องตัว แต่มีเทคนิคของการไล่ระดับเสียงที่แตกต่างกันของแนวทำนอง และให้เกิดทักษะและแนวคิดของเสียงที่นอกเหนือไปจากการไล่ระดับเสียงแบบโครมาติก



ภาพที่ 9 การไล่โน้ตบนคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์เซเว่น (ตัวอย่างจากห้องเพลงที่ 40-41)

จากภาพที่ 9 การไล่โน้ตบนคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์เซเว่น (BbM7) มีการไล่โน้ต (Arpeggio) แบบ 1,3,5,7 และ 8 โดยต้องใช้ทักษะการควบคุมลมในระดับที่สามารถบรรเลงโน้ตให้มีหางเสียงต่อเนื่องกัน (Slur) และมีระดับเสียงเบา (Piano)

Gm7

ภาพที่ 10 การไล่โน้ตบนคอร์ดจีไมเนอร์เซเว่น (ตัวอย่างจากห้องเพลงที่ 42-43)

จากที่ 10 การไล่โน้ตบนคอร์ดจีไมเนอร์เซเว่น (Gm7) ซึ่งมีลักษณะของการไล่ระดับเสียงโน้ตในคอร์ดดังกล่าวต่อเนื่องจากคอร์ดบีแฟล็ตเมเจอร์เซเว่น ของห้องเพลงก่อนหน้านี้ ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มทำนองในภาพที่ 9 และ 10 อยู่ในกลุ่มการดำเนินคอร์ด (Chord progression) ในกลุ่มของโทนิกคอร์ด (Tonic chord)

EbM7

ภาพที่ 11 การไล่โน้ตบนคอร์ดอีแฟล็ตเมเจอร์เซเว่น (ตัวอย่างจากห้องเพลงที่ 44-45)

จากภาพที่ 11 การไล่โน้ตบนคอร์ดอีแฟล็ตเมเจอร์เซเว่น (EbM7) มีการไล่ระดับเสียงโน้ตในคอร์ดบนพื้นฐานของคอร์ดอีแฟล็ตเมเจอร์เซเว่น (IVM7) จากภาพที่ 9,10 และ11 จะพบการดำเนินคอร์ดแบบโทนิค (IM7) ไปสู่ซับโดมินันท์ คอร์ด (IV) ซึ่งในห้องเพลงที่ 46 จะมีคอร์ดโดมินันท์ (V7) ของบันไดเสียงคือเอฟโดมินันท์ (F7) เพื่อรับและส่งไปยังประโยคถัดไป

นำไปสู่โทนิกบีแฟล็ต (Tonic Bb)

ภาพที่ 12 การไล่ระดับเสียงโครมาติกไปสู่โทนิก

จากภาพที่ 12 การไล่ระดับเสียงโครมาติกไปสู่โทนิก (Tonic) มีการใช้การไล่ระดับเสียงโครมาติกไปสู่โน้ต Bb ให้สามารถจบประโยคเพลงแบบจุดพักสมบูรณ์แบบได้ (Perfect Authentic Cadence)

ดังนั้น ทักษะของการบรรเลงไล่โน้ตในเซเว่นคอร์ด (Seventh chord) บนบันไดเสียง Bb เมเจอร์ (Major scale) รับ-ส่งกันอย่างต่อเนื่อง โดยจะต้องรู้บทบาทหน้าที่ของแต่ละแนวทำนองให้เหมือนกับการบรรเลงให้เป็นทำนองแบบยาวต่อเนื่องตลอดจนจบบทเพลง และการเปลี่ยนระดับเสียงในรูปแบบของการไล่โน้ตในคอร์ดที่อยู่บนบันไดเสียงบีแฟล็ตคอนเสิร์ต (Bb Concert scale) ควรได้รับการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอสำหรับผู้บรรเลงเครื่องลม สอดคล้องกับการให้ความสำคัญของ

เทคนิคและทักษะการบรรเลงแบบเปลี่ยนเสียงของ Drinkwater, Amanda. (2017) ที่ได้กล่าวถึงการฝึกซ้อมเทคนิคหรือทักษะของการเปลี่ยนเสียงแบบร่วมกันทั้งวง ซึ่งอาจมีการเปลี่ยนเสียงไม่พร้อมกัน ดังนั้น อาจใช้วิธีการเปลี่ยนเสียงแบบคุมลักษณะของเสียงแบบตัวต่อตัว หรือจากกลุ่มย่อยเพื่อให้สามารถควบคุมลักษณะเสียงได้อย่างคล่องแคล่วและพร้อมเพรียงกันไปสู่การบรรเลงแบบกลุ่มใหญ่มากขึ้น ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์บทฝึกเอทูด อินทัชหมายเลข 1 จึงได้มีการนำเอาทักษะดังกล่าวมาใช้ในบทฝึกด้วย และมีการจัดแนวทำนองแบบการรับ-ส่งการไล่เปลี่ยนระดับเสียงของโน้ตระหว่างแนวเสียงให้ต่อเนื่องและเกิดความพร้อมเพรียงกันในที่สุด

บทสรุป

บทฝึกเอทูดสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม “อินทัช หมายเลข 1 (IN TOUCH No.1) เป็นบทฝึกหรือแบบฝึกหัดกึ่งบทเพลงที่จะช่วยพัฒนาทักษะทางการบรรเลงของผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลม ในประเด็นของหลักการพัฒนาคุณภาพเสียงแบบ 4IN ได้แก่ In Tone In Tune In Time และ In Touch ซึ่งบทฝึกดังกล่าว เป็นเสมือนกับบทฝึกที่สามารถนำมาใช้ในการวัดและประเมินผลหลังจากการฝึกฝนทักษะในด้านต่าง ๆ แล้ว แต่ต้องการพัฒนาผู้บรรเลงในด้านของการสื่ออารมณ์และการตีความบทเพลง ซึ่งบทฝึกกึ่งบทเพลง อินทัช หมายเลข 1 เป็นบทเพลงที่มีจังหวะเร็วแบบเดินแถว (March) เป็นจังหวะของบทเพลงที่ผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมคุ้นเคยเป็นอย่างดี และมีเทคนิคของการบรรเลงที่ครอบคลุมไปด้วยทักษะที่เหมาะสมกับเครื่องลม (Wind Instrument) ทั้งการไล่ระดับเสียงให้คล่องแคล่ว ผ่านกระบวนการของการวิเคราะห์บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale) การใช้โน้ตไล่เสียงแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) โดยสอดแทรกโครงสร้างของคอร์ดทบเจ็ด (Seventh chord) ระหว่างบทเพลง นอกจากนี้ ยังมีทักษะของการฝึกฝนโสตประสาท (Ear training) การควบคุมลม (Air Control) ของกลุ่มเครื่องลมให้มีความชำนาญและสามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังนั้น บทฝึกกึ่งบทเพลงอินทัช หมายเลข 1 จึงเหมาะสำหรับผู้บรรเลงวงดุริยางค์เครื่องลมในทุก ๆ ระดับทักษะ และสามารถนำไปใช้ในการวัดและประเมินผลของการบรรเลงได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

Battisti, Frank L. (2002*). The Winds of Change: The Evolution of the Contemporary American Wind .Band/Ensemble and its Conductor*. FL: Meredith Music Publications International.

Corporon, Eugene. (2008). Chapter2. in. Neigid, Kenneth L. (Ed.). *Rehearsing the Band*. MD : Meredith Music Publications.

Drinkwater, Amanda. (2017). *Rehearsing the Band*. In Zarco, John. (Ed.). Volume 3. FL : Meredith Music Publication.

Gale, Bruce. (2010). *Articulation*. Retrieved February 1, 2021, http://www.theconcertband.com/index.php/band-training/articulation

Pelletier, J. Andrew. (2002). Embouchure Health : Consistency Maintenance. *TBA Journal. 15*(2021), http://apps.texasbandmasters.org/archives/pdfs/bmr/2002-09-pelletier1.pdf

กลองขุมดิน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนา
KHUM DIN DRUM AS LANNA MUSICAL AND CULTURAL HERITAGE

รณฤทธิ์ ไหมทอง[1]
Ronnarit Maithong[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อต้องการนำเสนอแนวความคิดมรกดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนา มีเรื่องราวความเป็นมาของเครื่องดนตรีที่ได้พัฒนาขึ้นจากภูมิปัญญาของศิลปินพื้นบ้าน โดยจะนำเสนอในเครื่องดนตรีประเภท “กลอง” ศิลปวัฒนธรรมล้านนาเป็นแหล่งที่เต็มไปด้วยองค์ความรู้ทางด้านศิลปะที่ถ่ายทอดกันมาจากอดีตสู่ปัจจุบัน มีเอกลักษณ์ทางภูมิภาคที่โดดเด่นในเรื่องของศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะในเรื่องของวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ศิลปะวัฒนธรรมดนตรีของล้านนามีความเป็นอัตลักษณ์ ทั้งเรื่องของเครื่องดนตรี และสำเนียงดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภท “กลอง” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายตามภูมิภาคต่าง ๆ มีคุณสมบัติที่สำคัญ คือ เสียงที่ดังก้องกังวานและมีความไพเราะตามคุณลักษณะของวัสดุที่ทำขึ้น ประกอบกับลีลาการตีกลอง ที่ได้รับสร้างสรรค์อย่างมีศิลปะ กลองหลาย ๆ ชนิดเป็นที่รู้จักอย่างดีโดยทั่วไป สำหรับทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนานั้น กลองขุมดิน เป็นกลองอีกชนิดหนึ่งที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีคำกล่าวว่าในสมัยโบราณนั้น มนุษย์ได้ประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีขึ้นมา เพื่อใช้สำหรับเตือนภัยของมนุษย์ที่อาศัยอยู่ในถ้ำ ใช้ตีเพื่อบอกสัญญาณให้ผู้ที่อาศัยได้รับรู้ถึงเหตุการณที่จะเกิดขึ้น โดยจะใช้มือตีที่บริเวณปากหลุมให้เสียงดังกังวาน ต่อมาสิ่งนี้ได้เกิดเป็นเครื่องดนตรีจากแนวคิดทางภูมิปัญญาของศิลปินล้านนาที่ได้พบเห็นแล้วนำมาพัฒนาเป็นกลองดิน หรือ กลองขุมดิน จากศิลปินของล้านนา 2 ท่านได้แก่ พ่อครูคำ กาไวย์ และพ่อครูมานพ รายะณะ ในทางความเชื่อของกลองขุมดินจะมีความเชื่อว่าเป็นการตีเพื่อเรียกฝนให้ตกลงมาสู่พื้นดินเพื่อความอุดมสมบูรณ์ โดยครูทั้งสองท่านได้พัฒนามาเป็นกลองดินฉบับของตน พ่อครูคำ กาไวย์ ได้พัฒนากลองดินมาเป็นลักษณะของกลองกาบหมาก โดยการขุดดินลักษณะแบบเดิมแต่ใช้แผ่นกาบหมากมาวางที่ปากหลุม จากนั้นใช้ไม้ไผ่มาวางตรงกลางในแนวตั้งนำเชือกมาคลึงให้ตึงและใช้ไม้ตี ส่วนพ่อครูมานพ รายะณะ ได้อนุรักษ์แบบดั่งเดิมไว้ เพียงแต่ได้ใช้หนังมาหุ้มที่ปากหลุม ต่อมาพ่อครูมงคล เสียงชารี ลูกศิษย์ของพ่อครูมานพ รายะณะ ได้นำแนวคิดของครูมาต่อยอด โดยการปั้นกลองที่ใช้วัสดุจากดินผสมปูนซีเมนต์ขึ้นมา เพื่อสร้างเป็นแหล่งเรียนรู้และเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องราวต่อไป บทความนี้หวังว่าจะเป็นประโยชน์และเป็นที่รู้จักกันมากขึ้นในวงการศึกษาทางศิลปวัฒนธรรมดนตรีล้านนาที่จะช่วยกันอนุรักษ์ ต่อยอด และเกิดการสร้างสรรค์ในทางศิลปะสืบไป

คำสำคัญ: กลองขุมดิน, ภูมิปัญญา, วัฒนธรรมดนตรีล้านนา

[1] อาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ronnarit_2536@hotmail.com
[1] Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Art Education, Chiang Mai College of Dramatic Arts, ronnarit_2536@hotmail.com

Abstract

This article aims to introduce a traditional Lanna drum as Lanna musical and cultural heritage. The drum, as well as Lanna music as a whole, are unique with their distinct styles and melodic patterns, and have long history of being developed by local Lanna musicians. Drums, percussion instrument, are widely used in all regions in Thailand and well known for their echoey loud sound. The sound that drums produce depends on the instrument's shape and the materials they are made of. Khum Din drum or 'Glong Khum Din' is one of those drums invented long time ago and still found in Thailand to this day. This Khum Din drum was first invented by cavemen for the purpose of warning and caution signs, by hitting with bare hands, as signs used to make people aware of dangers. Thereafter, it was developed by two Lanna artists - Kham Kawai and Manop Yarana, into their own versions of 'Glong Din', that was used for calling for rain to keep land fertile. The drum was made by digging a hole in the ground, placing a sheet of betel palm husk on top, putting a bamboo stick vertically in the middle of the husk, pulling a string straight across the husk while having the string pressing down or holding the top of the standing bamboo stick firmly, then hit the string with small wooden sticks to produce the drum sound. Later on, Mongkol Shiengcharee, one of Manop Yarana's students, had made the body of Glong Din of soil-cement mixture and placed it higher on the ground surface, which made it easily been spotted and used as a historical site for education. The author hopes that this paper will help getting 'Glong Khum Din' publicized and make the it more widely known among people working in this field, so that there will be more people continue conserving, expanding, and using the drum.

Keywords: Glong Kum Din, knowledge, Lanna music and culture

บทนำ

วัฒนธรรมดนตรีล้านนา เป็นดินแดนที่มีความเป็นเอกลักษณ์ในเรื่องของเครื่องดนตรีรวมไปถึงสำเนียงดนตรีมากที่สุดก็ว่าได้ มีความโดดเด่นในเรื่องของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ที่หากได้พบเห็นก็จะรับรู้ได้ทันทีว่าเป็นเครื่องดนตรีของล้านนา นอกจากเครื่องดนตรีที่เราจะสามารถพบเห็นได้ทั่วไปแล้วนั้น ในวัฒนธรรมของล้านนาจะมีเครื่องดนตรีหลายประเภทที่ไม่เป็นที่รู้จักในวงกว้าง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภท “กลอง” ซึ่งมีหลากหลายชนิดที่ศิลปินพื้นบ้านได้คิดค้นประดิษฐ์ขึ้น หากพูดถึงคำว่ากลอง ก็จะรู้ได้ทันทีว่าจะใช้หนังสัตว์เป็นส่วนประกอบในการประดิษฐ์ วิธีการตีก็จะใช้มือหรือไม้ตีต่าง ๆ ตีกระทบลงไปบนหนังสัตว์หรือหนังกลอง แต่ก็ยังมีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีมาแต่โบราณตามคำบอกเล่าของคนรุ่นเก่าก็คือ กลองดิน เป็นกลองที่สืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น เป็นการคิดค้นซึ่งจากแต่เดิมจะมีคยามเกี่ยวเนื่องของการเป็นพื้นที่อยู่อาศัยของมนุษย์ถ้ำ คือจะอาศัยอยู่ในรูเพื่อหลบภัย โดยบนพื้นดินจะมีปากหลุมที่เชื่อมไปถึงแหล่งที่อยู่อาศัย เมื่อมีภัยจะใช้มือตีที่ปากหลุมเพื่อให้เสียงดังกังวานไปถึงมนุษย์ที่อาศัยอยู่ให้รับรู้ถึงเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้น โดยปัจจุบันได้มีการสืบทอดนำมาปรับใช้เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองอีกชนิดหนึ่ง ซึ่งอาจจะไม่เป็นที่รู้จักในวงการดนตรีมากนัก ในปัจจุบันได้มีการประดิษฐ์ขึ้นมาในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีของศิลปินพื้นบ้าน

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง การปฏิบัติ การแสดงออก ความรู้ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชนหรือกลุ่มชนยอมรับว่า เป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมซึ่งถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งนี้ เป็นสิ่งที่ชุมชนหรือกลุ่มชนสร้างขึ้นมาอย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เป็นปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของตน ส่งผลให้ผู้คนเหล่านั้นเกิดความภูมิใจในตัวตนและความรู้สึกที่สืบเนื่องก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ (ปริศนา พงษ์ทัดศิริกุล, 2553) คำว่า ล้านนา นั้น ได้ชื่อว่าเป็นดินแดนที่อุดมไปด้วยมรกดกทางศิลปวัฒนธรรมและประเพณี ซึ่งล้วนแล้วแต่มีความงดงามที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นผลงานมาจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่เหมาะสมกับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์อันยาวนาน ตลอดจนสภาพทางการเมืองที่มั่นคงเป็นเอกภาพ จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่หล่อหลอมให้ผู้คนที่อาศัยอยู่ในดินแดนแห่งนี้มีวิถีชีวิตและแบบแผนทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน ประเพณีพื้นเมืองล้านนานั้น ได้สะท้อนให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิต ความคิด ความเชื่อของชาวล้านนาได้เป็นอย่างดี การที่จะทำความเข้าใจในลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของล้านนานั้น จำเป็นที่จะต้องเข้าใจในเรื่องราวทางสังคมและวัฒนธรรมของชาวล้านนาอีกด้วย (สุรพล ดำริห์กุล, 2524)

กลอง เป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายตามภูมิภาคต่าง ๆ ของโลก เนื่องจากมนุษย์ เป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณรับรู้อารมณ์ และความรู้สึกต่าง จึงรู้จักคิดค้น และประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้น กลองมีคุณสมบัติที่สำคัญ คือ เสียงที่ดังก้องกังวานและมีความไพเราะตามคุณลักษณะของวัสดุที่ทำขึ้น ประกอบกับลีลาการตีกลอง ที่ได้รับสร้างสรรค์อย่างมีศิลปะ จึงทำให้แต่กลุ่มชาติพันธุ์รู้จักสร้างกล้องเพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในการดำรงชีวิตประจำวัน จนก่อให้เกิดเป็นภูมิปัญญาด้านดุริยางคศิลป์ ที่มีเอกลักษณะเฉพาะในแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งองค์ความรู้เกี่ยวกับคติและพัฒนาการของกลองในแต่ละ

ชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่น่าสนใจ โดยเฉพาะกลองในวัฒนธรรมล้านนา ที่มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง คือ กลองชัยมงคล กลองบูชา และกลองสะบัดชัย ทั้งด้านคติความเชื่อและด้านรูปแบบ อันได้แก่ รูปลักษณ์ ศิลปะการตี ลีลาท่วงทำนอง ตลอดจนถึงบทบาทของกลองที่มีต่อสังคม (วันชัยยุทธ วงษ์เทพ, 2556) กลองเป็นเครื่องดนตรีที่หลายประเทศนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลาย โดยใช้การตี การเคาะเพื่อให้เกิดจังหวะด้วยอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย หรือจากการใช้อุปกรณ์ที่ทำให้เกิดเสียงเพื่อควบคุมจังหวะ ซึ่งเสียงของกลองมีความแตกต่างและคล้ายคลึงกันหรือเหมือนกันนั้น ขึ้นอยู่กับข้อจำกัดของวัสดุอุปกรณ์ที่นำมาประกอบ และสร้างขึ้นเป็นกลองแต่ละชนิด นอกจากนี้แล้วในขณะที่ทำการแสดงดนตรีทั้งวง การเล่นกลองสามารถแสดงการเล่นเป็นกลุ่ม หรือเดี่ยวได้ โดยเฉพาะการเล่นเดี่ยวกับเพลงที่ต้องการความสนุกสนาน กลองจะให้อารมณ์ ความรู้สึกได้ดีกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ (เนตรนภิส พัฒนเจริญ และคณะ, 2563)

หากพูดถึงวัฒนธรรมล้านนา คงหนีไม่พ้นในเรื่องของความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ทั้งในเรื่องของพิธีกรรม ความเชื่อ และดนตรี และภูมิปัญญาที่แสดงถึงความเป็นตัวตนของชาวล้านนาที่สอดคล้องเชื่อมโยงอยู่ด้วยกันตามความเชื่อ ชาวล้านนามีการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมมายาวนานจากบรรพชนในยุคต้น ๆ โดยรับเอาศิลปวัฒนธรรมมาจากหลายเผ่าพันธุ์และปรับปรุงประยุกต์จนมีเอกลักษณ์เฉพาะ เป็นของชาวล้านนาเอง กลายเป็นเพลงสำเนียงล้านนา มีเครื่องดนตรีของล้านนา มีแนวนิยมในการบรรเลง และเรื่องราวของเพลงพื้นบ้านล้านนา ถ้าจะพูดถึงดนตรีของล้านนาที่มีการแพร่หลายสืบต่อกันมาจะพบว่ามีความโดดเด่นในเรื่องของ กลองชนิดต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกลองมังคละ กลองปูเจ่ กลองสะบัดชัย กลองชัยมงคล เป็นต้น เครื่องดนตรีเหล่านี้สามารถบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ตัวตนความเป็นล้านนา ที่อยู่คู่กับชาวบ้านได้เป็นอย่างดี (สุกรี เจริญสุข, 2538)

กลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อมนุษย์มายาวนาน เครื่องดนตรีชนิดนี้มีบทบาทและหน้าที่ เช่นให้ความบันเทิง ใช้สื่อสาร เป็นสัญญาณ เป็นสัญลักษณ์ และอื่น ๆ อีกมากมาย กลองที่มนุษย์สร้างขึ้นนี้ ในแต่ละชนชาติจะแตกต่างกัน มีทั้งกลองรูปร่าง กลม แบน มีขนาดใหญ่ไปจนถึงขนาดเล็กซึ่งแตกต่างกันออกไป นอกจากนั้นวัสดุที่ใช้สร้างก็ต่างกัน มีตั้งแต่ โลหะ ไม้ และพลาสติก ส่วนหนังที่ใช้หุ้มเพื่อตีก็มีทั้งหนังสัตว์ และพลาสติก เป็นต้น ความแตกต่างเหล่านี้ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมกลองในกลุ่มชนต่าง ๆ ที่นาสนใจ กลองถูกพัฒนาทั้งขนาด และรูปร่างจนถึงส่วนศาสตร์ของเสียงกลอง เพื่อให้เหมาะสม สวยงาม และได้เสียงตามที่มนุษย์ต้องการ กลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีความผูกพันกับสังคมไทยมาช้านาน กลองรูปแบบต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีที่แพร่กระจายอยู่ในทุกท้องถิ่น และมีบทบาทต่อการนำมาใช้ร่วมกันการดำเนินกิจกรรมในชีวิตตั้งแต่เกิดจนตาย บางท้องที่กลองถูกจำกัดบทบาทไว้เพียงเล็กน้อย แต่บางท้องที่ก็ให้ความสำคัญ กับกลองเป็นอย่างมาก (อานันท์ นาคคง, 2537) กลองล้านนา เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านดนตรีชนิดหนึ่งที่ปรากฏในภูมิภาคนี้บ่งบอกถึงความเชื่อความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนาเป็นสัญลักษณ์ของการประโคมและการส่งสัญญาณบอกเหตุ (สนั่น ธรรมธิ, 2550)

ในปัจจุบันยังมีกลองชนิดหนึ่งที่มีการพัฒนามาจากภูมิปัญญาของศิลปิน ที่ได้คิดค้นและมีเอกลักษณ์แตกต่างจากกลองทั่ว ๆ ไป ชื่อว่า “กลองขุมดิน” หรือ (กลองดิน) หากย้อนถึงความเป็นมานั้น อาจจะมีมานานหลายยุคสมัย เนื่องจากเป็นกลองที่ไม่มีวัสดุประกอบ เช่น ท่อนไม้ หรือ หนังสัตว์มาเป็นส่วนประกอบเหมือนกลองชนิดอื่น แต่เป็นกลองที่เกิดจากพื้นดิน โดยการตีที่

ปากหลุมให้มีเสียงดังกังวาน หากศึกษาประวัติของกลองขุมดินที่เป็นลายลักษณ์อักษรนั้น ไม่สามารถปรากฏหลักฐานทางเอกสารในปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่ายังไม่เป็นที่สนใจแก่นักวิชาการหรือผู้ที่สนใจศึกษา สำหรับเรื่องราวของกลองขุมดินเป็นสิ่งที่อาจถูกมองข้ามไปตามค่านิยมที่เกิดขึ้นใหม่ในปัจจุบัน แต่เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดจากภูมิปัญญาของคนโบราณที่ยังคงมีการสืบทอดอยู่ และมีการพัฒนาขึ้นใหม่ไปตามแนวคิดของศิลปิน ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่า กลองขุมดิน เป็นสิ่งที่ควรอนุรักษ์ไว้แก่การศึกษา เพราะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของมนุษย์สมัยก่อนกับเรื่องราวของความเชื่อ และยังคงสืบทอดให้คงอยู่มาถึงปัจจุบัน โดยผู้เขียนจะนำเสนอเรื่องราวของกลองขุมดินและการบรรเลงในเรื่องของคติธรรมความเชื่อต่อไป

ภาพที่ 1 กลองขุมดิน
ที่มา: รณฤทธิ์ ไหมทอง

กลองขุมดิน ขุม หมายถึง “หลุม” แปลว่า เมื่อรวมกกันแปลว่า กลองหลุมดิน ซึ่งภาษาเหนือเรียกว่ากลองขุมดิน หรืออีกชื่อหนึ่งเรียกว่า กลองดิน เป็นกลองชนิดหนึ่งที่มีมาแต่โบราณ มาจากภูมิปัญญาชาวบ้านที่ได้คิดค้นขึ้น กลองขุมดินนี้ จากการศึกษาคำบอกเล่าของครูสมัยก่อนพบว่าได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่อดีตหลายร้อยปีมาแล้ว ย้อนไปสมัยที่ผู้คนชนเผ่าที่มีทั่วอยู่โลก ในสมัยดึกดำบรรพ์มนุษย์จะขุดรูเป็นที่อยู่อาศัย เวลาจะส่งสัญญาณก็จะเคาะรูที่ขุดดินเอาไว้ในถ้ำ ให้มีเสียงดัง “บุม บุม บุม บุม” ออกมาเป็นเสียงที่ดังกังวานเพื่อเป็นการส่งสัญญาณเวลาจะเกิดเหตุร้าย ซึ่งเสียงกลองที่ตีออกมานี้เกิดจากความเงียบที่อยู่ในพื้นที่ดินที่ขุดเอาไว้ และแรงดันของลมที่ผ่านเข้ามาในช่องหลุม จึงทำให้เกิดแรงส่งและเกิดเป็นเสียงขึ้นดังขึ้น เมื่อก่อนมนุษย์อาศัยอยู่ในถ้ำ และจะขุดรูเพื่อให้มีปล่องลมคล้าย ๆ เปรียบเสมือนเป็นลำโพงให้เสียงผ่านออกไป ในอดีตจะใช้มือตีโดยเคาะที่ปากหลุมใช้สองมือตีสลับกัน จนเกิดเสียงจะผ่านออกไปทางปล่องลมที่ทำเอาไว้ พบว่าในบางประเทศ เช่น ไนจีเรีย (Nigeria) ก็มีกลองดิน ญี่ปุ่น (Japan) ก็พบว่ามีร่องลอยกลองดินเช่นเดียวกัน

กลองขุมดินเป็นกลองที่สืบทอดกันมาหลายลักษณะ ขึ้นอยู่กับแนวคิดทางภูมิปัญญาของคนโบราณที่จะคิดค้นประดิษฐ์ขึ้น แต่ถ้าพูดถึงที่เกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมของไทย จะยังไม่มีกลองดินชนิดใดที่จัดว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภท “กลอง” ในความเชื่อเกี่ยวกับกลองขุมดิน กล่าวได้ว่าเป็นความเชื่อของคนแต่โบราณที่เชื่อว่าหากตีกลองดินจะเป็นการส่งสัญญาณเรียกฝนให้ตกเกิดความอุดมสมบูรณ์ขึ้น ณ เวลานั้น เป็นเรื่องของความเชื่อทางเสียงที่ส่งออกมา จึงได้ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ในกรณีนี้หมายถึงกลองดินแบบโบราณตามแบบพ่อครูมานพ ยาระณะ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประจำปี พ.ศ.2548) ผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะล้านนา ซึ่งครูท่านได้สืบสานวิธีการทำการสร้างและการบรรเลงกลองขุมดินที่คงรักษารูปแบบเดิมไว้ ทั้งนี้จะไม่เหมือนกลองดินฉบับของพ่อครูคำ กาไวย์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ประจำปี พ.ศ.2535) พ่อครูมงคล เสียงชารี กล่าวว่ากลองขุมดินของพ่อครู คำ กาไวย์ เรียกว่ากลองกาบหมาก ซึ่งคิดค้นขึ้นมาใหม่ จากการที่ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าก็พบว่ามีวิธีตีก็คนละแบบส่วนของพ่อครูมานพ รายะณะ จะเป็นลักษณะแบบดั้งเดิม กล่าวคือ จะขุดดินเป็นปล่องให้ได้สัดส่วนแล้วจะใช้มือตีลงไปบนปากหลุม ในส่วนของพ่อครูคำ กาไวย์ ตามคำบอกเล่าของพ่อครูมงคล เสียงชารี จะเป็นการปรับเปลี่ยนจากกลองขุมดินแบบเดิมไปเป็นกลองกาบหมาก เพื่อให้มีวิธีที่แตกต่างและมีเอกลักษณะเฉพาะ ซึ่งพ่อครูมานพ รายะณะ จะไม่เรียกกลองกาบหมาก แต่จะเรียกว่า “กลองขุมดิน”

จากคำสัมภาษณ์ของพ่อครูมงคล เสียงชารี ได้กล่าวถึงความเป็นมาของกลองดินไว้ว่า

> *“...กลองดินที่สืบทอดกันมาที่จังหวัดกระบี่ก็ปรากฏหลักฐานว่ามีกลองขุมดินเหมือน นครศรีธรรมราชก็มี กลองดินเป็นกลองที่ใช้ตีเพื่อแสดงถึงการปกป้องภยันตราย หรือภัยต่าง ๆ เป็นกลองบอกเหตุ อย่างเช่นมีครอบครัวหนึ่งอาศัยอยู่ในถ้ำ คือความเป็นอยู่ของคนในถ้ำก็จะมีการใช้อาวุธที่เป็นดิน ซึ่งมีมาหลายล้านปี นานมากแล้ว เรียกได้ว่าไม่ได้เป็นสมบัติของชนชาติใด เราก็สามารถคิดค้นขึ้นมาได้เหมือนกัน มีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตการเป็นอยู่ของมนุษย์ที่อาศัยอยู่เป็นครอบครัว ก็จะขุดหลุมเป็นที่อยู่อาศัยและทำปล่องเอาไว้คอยตีบอกเหตุกับผู้คนเมื่อจะมีภัย พอตีไปที่ปากหลุมเสียงมันก็จะดัง “บุม บุม บุม” ซึ่งอาจจะไม่มีคาถาอะไร มันคือความเชื่อว่าเป็นวิถีการเอาตัวรอด ตีให้เสียงมันดังกังวารออกไปให้ดังที่สุด ไม่มีทำนองที่ตายตัวสามารถตียังไงก็ได้...”*
> (มงคง เสียงชารี. การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มีนาคม 2564)

กลองดินของพ่อครูคำ กาไวย

หากพูดถึงลักษณะของกลองขุมดินตามแนวคิดของพ่อครูคำ กาไวย์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงช่องฟ้อน) จะใช้วิธีการขุดเป็นหลุมแล้วทำเป็นปล่องออกไปให้เชื่อมกับหลุมที่ขุดเพื่อทำเป็นลำโพงให้เกิดเสียงออกผ่าน ส่วนที่ใช่ตีพ่อครูคำ กาไวย์ จะใช้กาบหมากมาว่างที่หลุม แล้วนำไม้ไผ่มาวางทับในแนวตั้ง จากนั้นใช้เชือกมาคลึงผาดไว้กับไม้ไผ่ แล้วใช้ตีที่เชือก ในลักษณะดังกล่าวตามแนวคิดของพ่อครูคำ กาไวย์ นั้น ครูมงคล เสียงชารี ผู้เชียวชาญทางด้านกลองของล้านนาได้

กล่าวว่า “*กลองขุมดินของพ่อครูคำ กาไวย์ นั้น เป็นการนำมาดัดแปลงจากเดิม ชื่อว่า กลองกาบหมาก แต่เสียงที่ออกมาจะมีลักษณะคล้ายกับของเดิม ซึ่งกลองขุมดินแต่เดิมนั้นใช้มือหรือไม้ตีไปที่ปากหลุมให้เกิดเสียงผ่านทางปล่องลม*” จากข้อมูลดังกล่าว ผู้เขียนได้ทำการค้นคว้าตัวอย่างการตีกลองกาบหมาก (หรือกลองดิน) ของพ่อครูคำ กาไวย์ โดยค้นพบจากเว็บไซต์ You Tube ดังนี้

ภาพที่ 2 กาบหมาก

หมายเหตุ : จาก www.nanagarden.com/product/308695

ภาพที่ 3 การประดิษฐ์กลองกาบหมาก

หมายเหตุ : จาก https://www.youtube.com/watch?v=ooc9EOhjsZE

ภาพที่ 4 การนำไม้มาวางบนหลุมและคลึงด้วยเชือก
หมายเหตุ : จาก https://www.youtube.com/watch?v=ooc9EOhjsZE

ภาพที่ 5 การตีกลองกาบหมากของพ่อครูคำ กาไวย
หมายเหตุ : จาก https://www.youtube.com/watch?v=ooc9EOhjsZE

กลองดิน หรือ กลองกาบหมาก ในรูปแบบของพ่อครูคำ กาไวย์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงช่างฟ้อน) ตามคำสัมภาษณ์ของครูมงคล เสียงชารี พบว่า พ่อครูคำ กาไวย์ ได้คิดพัฒนากลองดินแบบดั้งเดิมมาเป็นกลองกาบหมาก เหตุที่เรียกกลองกาบหมากนั้น เพราะมีการใช้กาบหมากมาวางพาดไปบนปากหลุมที่ขุดไว้ จากนั้นจะใช้ไม้ไผ่นำมาวางในลักษณะเป็นแนวตั้ง และใช้เชือกคลึงพาดไปที่ยอดไม้ไผ่ให้ตึงทั้งสองข้าง ส่วนปล่องช่องลมที่ต้องขุดไว้เชื่อมกับปากหลุมเพื่อเป็นลำโพงให้เสียงออกยังคงเดิม โดยวิธีการตีกลองกาบหมากนั้นจะใช้ไม้ไผ่ตีลงไปบนเชือกทั้งสองฝั่ง เสียงที่ออกมาจะมีลักษณะคล้ายเสียงกลองที่หน้ากลองทำด้วยหนังสัตว์ เช่น กลองทัด หรือ กลองศึก ซึ่งถือว่ามีความใกล้เคียงกันมาก ล้วนเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่เกิดจากแนวคิดของพ่อครู คำกาไวย์

ความเชื่อเกี่ยวกับกลองขุมดินและการประดิษฐ์ใหม่

ผู้เขียนได้มีโอกาสลงพื้นที่ไปยังศูนย์การเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมไทย พื้นบ้านล้านนา ได้มีโอกาสพบและสัมภาษณ์พ่อครูมงคล เสียงชารี ถึงเรื่องของกลองดิน รวมไปถึงความเชื่อของกลองดิน โดยพ่อครูมงคล เสียงชารี ได้กล่าวไว้ว่า

> *พ่อครูมานพ เคยเล่าให้ฟังว่าสมัยนั้นท่านใช้เถาวัลย์ เอามาตีกลองดิน ในทางความเชื่อก็คือท่านบอกว่า ใช้ขอพระแม่ธรณี ขอให้ฝนตก เพราะว่าเมื่อใดที่ตีเสียงของกลองดินฝนจะตกลงมาจริง ๆ อันนี้คือความเชื่อสำหรับกลองดินของล้านนาตอนแรกเราก็ไม่ได้เชื่อ แต่เชื่อเพราะว่าเรียนกับพ่อครูมาแบบนี้ สืบทอดมาแบบนี้ คาถาที่พ่อครูมานพ ใช้ในการตีกลองดินคือ สังขาตัง โลกังกะวิทู หมายความว่า ขอให้มีความเจริญเติบโตขึ้น ผสมกับจังหวะกลองที่ตีลงไป ภายหลังตั้งใจจะนำกลองดินมาเสนอเป็นเชิงวิชาการ เลยได้ใช้ดินปั้นขึ้นมาเป็นกลองแล้วยกไปวางบนหลุมที่ขุดเอาไว้ พอลองเคาะดูปรากฏว่าเสียงก็ดังเหมือนกัน พอแล้วมานั่งเสวนาก็ได้มีการพูดย้อนไปในสมัยดึกดำบรรพ์ได้ที่มาที่ไป ความเป็นมา* (มงคง เสียงชารี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มีนาคม 2564)

จากการลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์พ่อครูมงคล เสียงชารี ผู้เขียนสรุปได้ว่า ความเชื่อเกี่ยวกับกลองดินนั้น สรุปได้ว่าเป็นความเชื่อเกี่ยวกับพระแม่ธรณีที่ช่วยเรื่องในการขอฝนของชาวบ้าน ช่วยเรื่องของความอุดมสมบูรณ์ ความเป็นอยู่ และมีคาถาที่ให้ความถึงการเจริญเติบโต คือ “สังขาตัง โลกังกะวิทู” ทั้งนี้จากการได้พูดคุยกับพ่อครูมงคล เสียงชารี ผู้เขียนพบว่าได้มีการคิดค้นกลองดินขึ้นมาอีกรูปแบบหนึ่ง โดยมีความตั้งใจที่จะอยากนำเสนอให้เห็นถึงความสำคัญในเครื่องดนตรีกลองดิน ที่เกิดจากภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อเป็นที่ศึกษาในวงกว้างเชิงวิชาการ โดยผู้เขียนจำนำเสนอให้เห็นถึงรูปแบบ และวิธีการตีกลองดินต่อไป

ภาพที่ 6 พ่อครูมงคล เสียงชารี
ที่มา: รณฤทธิ์ ไหมทอง

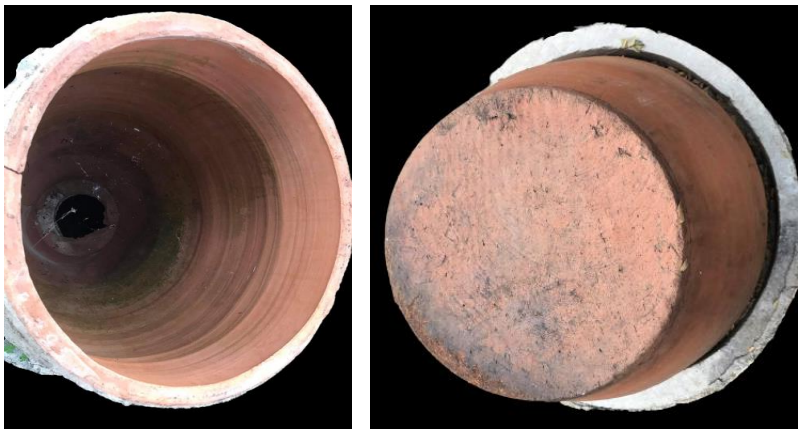
กลองขุมดินตามแนวคิดของพ่อครูมงคล เสียงชารี

กลองขุมดินของพ่อครูมงคล เสียงชารี ท่านได้นำแนวคิดในการนำของเดิมตามแบบของพ่อครูมานพ รายณะ มาดัดแปลง โดยได้ทำหุ่นเป็นลักษณะของกลองคล้าย ๆ โอ่ง ขึ้นมา โดยการใช้วัสดุจากดินปั้นขึ้นเป็นหุ่น ผสมกับปูนซีเมนต์ช่วยด้วย แล้วนำไปวางไว้บนหลุมที่ใช้ตี โดยทำขึ้นเพื่อนำเสนอเป็นการจำลอง สามารถแบ่งได้ 2 แบบ คือ

1. ดินที่ปั้นเป็นหุ่นกลองแล้วใช้หนังหุ้มที่บริเวณปากกลาง

ภาพที่ 7 กลองขุมดินจากการปั้นของพ่อครูมงคล เสียงชารี แบบที่ 1
ที่มา: รณฤทธิ์ ไหมทอง

2. ดินที่ปั้นขึ้นมาเป็นลักษณะของกลองคว่ำหน้าลง



ภาพที่ 8 กลองขุมดินจากการปั้นของพ่อครูมงคล เสียงชารี แบบที่ 2
ที่มา: รณฤทธิ์ ไหมทอง

จากลักษณะกลองขุมดินข้างต้น รูปแบบแรกจะใช้หนังมาหุ้มไว้ที่ปากกลอง ซึ่งหากมองก็จะเห็นด้วยว่ามีลักษณะคล้ายกลองที่มีอยู่ทั่วไป ส่วนรูปแบบที่ 2 จะเป็นลักษณะกลองคว่ำหน้าลงใช้ส่วนวิธีการตีก็สามารถใช้ได้ทั้งมือ และไม้ตีสลับกันตามเสียงต่าง ๆ โดยพื้นดินยังคงแบบเดิมกลองดิน คือ จะขุดหลุมไว้ 2 จุด ได้แก่ จุดที่เป็นบริเวณที่ใช้มือตี คือปากหลุม ส่วนที่ 2 คือบริเวณที่เป็นปล่องเสียง เพื่อให้เสียงผ่านออกมา จะอยู่บริเวณปลายหลุม ทั้งสองหลุมจะมีลักษณะคล้ายตัว L มีระยะห่างกันประมาณ 2 เมตร ซึ่งเสียงที่ผ่านออกมาก็มีลักษณะเหมือนของเดิมเช่นกัน ดังตัวอย่างรูปภาพนี้

ภาพที่ 9 ปล่องเสียงของกลองขุมดิน
ที่มา: รณฤทธิ์ ไหมทอง

กลองขุมดินของพ่อครูมงคล เสียงชารี ต้องการสร้างขึ้นเพื่อนำเสนอในงานประเพณีต่าง ๆ เช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณียี่เป็ง ทำให้ประชาชน และชาวต่างชาติที่เข้ามาร่วมประเพณี ได้มาตีกลองและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกัน ทั้งนี้พ่อครูมีความตั้งใจสร้างขึ้นมาเพื่อการศึกษาต่อผู้ที่สนใจ

> *“...กลองที่อยู่ต่างประเทศเป็นแบบนี้ก็มี ทั้งเป็นแบบดินและก็หนังวัว ก็เลยได้แนวคิดที่จะทำเป็นศิลปะขึ้นมาแต่ยังคงวิธีการเล่นในแบบเดิม เพื่อที่จะนำเสนอแก่การศึกษา เพราะว่าถ้าไม่ปั้นจำลองแบบนี้ขึ้นมาก็จะไม่เหมาะแก่คนที่มาดู ไม่น่าใจ ถ้าเราลงไปนั่งตีแบบเดิม อยากให้เป็นที่น่าสนใจแก่ผู้คน จึงได้คิดจำลองขึ้นมา หากจะทำการวิจัยเกี่ยวกับกลองดินจริง ๆ ต้องเริ่มขุดใหม่ตามแบบดังเดิม แต่ต้องเป็นดินที่เซตตัวดี ๆ จะเป็นพวกดินทรายอะไรแบบนี้ไม่ได้ อันนี้เป็นเพียงการจำลอง หรือนวัตกรรมใหม่ที่คิดขึ้นมาซึ่งสามารถยกไปแสดงได้ทุกที่ อันนี้เป็นแนวคิดตามฉบับของพ่อครูมานพยาระณะ ที่ได้มีการคิดขึ้น แต่เพียงยังไม่ได้ถูกจัดเก็บเป็นองค์ความรู้แบบแผนเพราะว่ายังไม่มีใครเคยมาเก็บข้อมูล...”* (มงคล เสียงชารี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มีนาคม 2564)

หากพูดถึงวิธีการตีกลองนั้น สามารถตีได้ทุกแบบ เมื่อย้อนกลับไปแต่อดีตเราจะทราบว่าเครื่องตีเป็นสิ่งแรกในโลกที่เกิดขึ้นจากตัวคน เริ่มจากการใช้มือตี ปรบมือ เป็นจังหวะต่าง ๆ ก็สามารถทำได้ ฉะนั้นเมื่อนำมาปฏิบัติกับกลองที่เป็นภูมิปัญญาของมนุษย์เอง ก็พูดได้ว่าจะตีอย่างไรก็ได้ล้วนแล้วแต่เกิดเป็นทำนองทั้งสิ้น ดังนั้นผู้เขียนสามารถสรุปได้ว่า กลองขุมดินทั้ง 2 รูปแบบ ที่พ่อครูมงคง เสียงชารี ได้คิดพัฒนาขึ้นมาใหม่นั้น สามารถใช้ตีได้เหมือนกับกลองขุมดินรูปแบบเดิมทุกประการ

จังหวะของกลองขุมดิน

หากพูดถึงจังหวะของกลองขุมดิน จะไม่เรียกว่าเป็นเพลง แต่จะตีให้เป็นจังหวะเสียงของหยดน้ำ กล่าวง่าย ๆ คือ ตีเพื่อเลียนแบบเสียงธรรมชาติ เช่น “ตึง ตึง ตึง ตึง ตึงตึงตึง ตึง ตึง” ตีวนอยู่ในจังหวะลักษณะนี้วนไปเรื่อย ๆ ซึ่งสามารถโยงในเรื่องของความเชื่อว่า เป็นความเชื่อของการขอฝนให้ตกลงมา ในส่วนของจังหวะจะไม่มีเครื่องจังหวะอื่นมาประกอบ จะเป็นแค่เสียงกลองดินเพียงชนิดเดียวเท่านั้น หากจะผู้นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ก็สามารถทำได้ เพราะมีความน่าสนใจ ควรค่าแก่การศึกษาต่อไปสำหรับผู้ที่เห็นถึงความสำคัญ และมุมมองในมิติความเชื่อของแต่ละบุคคล

จากการลงพื้นที่สำรวจการตีกลองขุมดินของพ่อครูมงคล เสียงชารี ที่ได้จัดพิพิธภัณฑ์กลองดินเพื่อแสดงถึงภูมิปัญญาการสร้างกลองดิน โดยตั้งอยู่ที่ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ สามารถถอดรูปแบบจังหวะของกลองขุมดินแบบพื้นฐานได้ออกเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้

จังหวะที่ 1

- - - ตึง	- ตึง ตึง ตึง	- ตึง ตึง ตึง	ตึง ตึง ตึง ตึง

จังหวะที่ 2

- ตึง ตึง ตึง	- ตึง ตึง ตึง	- ตึง ตึง ตึง	ตึง ตึง ตึง ตึง

จังหวะที่ 3

- ตึง ตึง ตึง	- ตึง ตึง ตึง	- ตึง ตึง ตึง	ตึง ตึง ตึง ตึง

จากจังหวะดังกล่าว กลองขุมดินสามารถตีเป็นจังหวะได้อีกหลายแบบ แล้วแต่ผู้ตีจะนำเสนอให้เห็นถึงเสียงอะไร เช่น เสียงน้ำตก เสียงฟ้าร้อง หรือเสียงพายุ ฯลฯ พ่อครูมงคล เสียงชารี ยังได้กล่าวไว้อีกว่า สามารถนำจังหวะของกลองไทโกะ มาตีได้เช่นกัน แต่ต้องเป็นกลองขุมดินหลาย ๆ ใบ นำมามาตี รับ - ส่ง กันเพื่อให้ได้อรรถรสยิ่งขึ้น ตัวอย่างจังหวะ เช่น

จังหวะกลองไทโกะ

- ตึงตึงตึง	-ตึงตึงตึง	ตึงตึงตึงตึง	ตึงตึง--	ตึงตึง-ตึง	-ตึงตึงตึง	ตึงตึงตึงตึง	-ตึงตึงตึง

ตึงตึงตึงตึง	ตึงตึง--	ตึงตึง-ตึง

จากการศึกษาวิธีการตีกลองขุมดิน ผู้เขียนสรุปได้ว่า เป็นกลองที่ค่อนค้างจะมีอิสระในการตีไม่มีจังหวะมากำกับเหมือนกลองของดนตรีชนิดอื่น ๆ เนื่องจากบริบทของกลองขุมดินเป็นกลองที่มาจากคติความเชื่อแต่โบราณ ที่ใช้ตีเพื่อเลียนแบบเสียงที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติ โดยเฉพาะเรื่องของ

ดิน ฟ้า อากาศ อยู่ที่ผู้ตีว่าจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเสียงกลองออกมาอย่างไร ขึ้นอยู่กับจิตวิญญาณและความเชื่อของแต่ละบุคคล นอกจากในเรื่องของความเชื่อ กลองขุมดินยังสามารถนำเสนอการตีกลองในรูปแบบการละเล่นได้เช่นกัน กล่าวคือ มีการตีด้วยกันเป็นหมู่คณะสามารถสดับรับ-ส่ง ในทำนองต่าง ๆ กันอย่างลงตัว ผู้เขียนมีความคิดอย่างหหนึ่งว่า หากคนรุ่นใหม่มีใจที่จะศึกษาสมบัติเหล่านี้ที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของศิลปินพื้นบ้านเราเอง และทำการคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามยุคสมัย กลองขุมดินจะเป็นที่รู้จักในวงกว้างเพิ่มมากขึ้น และควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่เป็นสมบัติภูมิปัญญาของชาติบ้านเมือง

ส่วนสรุป

กลองขุมดิน เป็นกลองที่เกิดจากภูมิปัญญาของศิลปินชาวล้านนา ซึ่งหากย้อนถึงความเป็นมาอาจจะมีมานานหลายยุคสมัย เนื่องจากเป็นกลองที่ไม่มีวัสดุเป็นส่วนประกอบ แต่เป็นกลองที่เกิดมากจากพื้นดิน โดยการตีที่ปากหลุมให้มีเสียงดังกังวานไปสู่ผู้คนที่อาศัยอยู่ในถ้ำเพื่อเตือนภัย ถือว่าเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่อาจถูกมองข้ามไปตามค่านิยมที่เกิดขึ้นใหม่ในปัจจุบัน จากการคำบอกเล่าของครูสมัยก่อน พบว่าได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่อดีตเมื่อหลายร้อยปีมาแล้ว ย้อนไปสมัยที่ผู้คนชนเผ่าที่มีอยู่ทั่วโลก ในสมัยดึกดำบรรพ์มนุษย์จะขุดรูเป็นที่อยู่อาศัย เวลาจะส่งสัญญานก็จะเคาะรูที่ขุดดินเอาไว้ในถ้ำ ให้มีเสียงดัง “บุม บุม บุม บุม” ออกมาเป็นเสียงที่ดังกังวานเพื่อเป็นการส่งสัญญาณเวลาจะเกิดเหตุร้าย ซึ่งเสียงกลองที่ตีออกมาจะเกิดจากความเงียบที่อยู่ในพื้นดินที่ขุดเอาไว้ บวกกับแรงดันของลมที่ผ่านเข้ามาในช่องหลุม จึงทำให้เกิดแรงส่งและเกิดเป็นเสียงขึ้นดังกังวานขึ้น

ในภายหลังต่อมา ได้มีการคิดค้นเพื่อนำมาเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลอง สำหรับวัฒนธรรมทางล้านมีศิลปินผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะวัฒนธรรมล้านนา 2 ท่าน ได้แก่ พ่อครูมานพ รายะณะ และพ่อครูคำ กาไวย์ ที่ได้มีแนวคิดนำกลองดินมาพัฒนาขึ้นใหม่ โดยแนวคิดของพ่อครูคำ กาไวย์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มกราคม 2564) จะใช้วิธีการขุดเป็นหลุมแล้วทำเป็นปล่องออกไปให้เชื่อมกับหลุมที่ขุดเพื่อทำเป็นลำโพงให้เกิดเสียงออกผ่าน ส่วนพ่อครูคำ กาไวย์ จะใช้กาบหมากมาวางที่หลุมแล้วนำไม้ไผ่มาวางทับในแนวตั้ง จากนั้นใช้เชือกมาคลึงผาดไว้กับไม้ไผ่แล้วใช้ไม้ตีลงไปที่เชือก ส่วนกลองขุมดินตามแบบของพ่อครูมานพ รายะณะ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 มกราคม 2564) จากการศึกษาพ่อครูมงคล เสียงชารี สรุปได้ว่าจะเป็นลักษณะที่คงรูปแบบเดิมไว้ แต่จะมีการปรับพัฒนาเพียงเล็กน้อยเพื่อให้ตีง่ายมากขึ้น

ในทางความเชื่อของกลองขุมดิน เป็นความเชื่อเกี่ยวกับพระแม่ธรณี ที่ช่วยเรื่องในการขอฝนของชาวบ้าน ช่วยเรื่องของความอุดมสมบูรณ์ ความเป็นอยู่ และมีคาถาที่ให้ความถึงการเจริญเติบโต คือ “สังขาตัง โลกังกะวิทู” ส่วนวิธีการตีกลองขุมดินค่อนค้างจะมีอิสระในการตี ไม่มีจังหวะหรือทำนองเพลงมากำกับ เนื่องจากบริบทของกลองขุมดินเป็นกลองที่มาจากคติความเชื่อแต่โบราณ ที่ใช้ตีเพื่อเลียนแบบเสียงที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติ โดยเฉพาะเรื่องของ ดิน ฟ้า อากาศ อยู่ที่ผู้ตีว่าจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเสียงกลองออกมาอย่างไร ขึ้นอยู่กับจิตวิญญาณและความเชื่อของแต่ละบุคคล กลองขุมดินสามารถนำเสนอการตีกลองในรูปแบบการละเล่นได้เช่นกัน การตีด้วยกันเป็นหมู่คณะรับ-ส่ง ในจังหวะต่าง ๆ

รายการอ้างอิง

เนตรนภิส พัฒนเจริญ และคณะ. (2563). การศึกษาวัฒนธรรมกลองสะบัดชัยแบบประยุกต์: กรณีศึกษา: ครูคำ กาไวย. *วารสารสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเชิงพุทธ 5*(5), 96-97.

ปริศนา พงษ์ทัดศิริกุล. (2553). *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม*. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

วันชัยยุทธ วงษ์เทพ. (2556). *ศิลปะกลองภูมิปัญญาล้านนา สู่การออกแบบภายในศูนย์ดุริยางคศิลป์ล้านนา*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สนั่น ธรรมธิ. (2550). *นาฏดุริยการล้านนา*. สุเทพการพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (2538). *ดนตรีชาวสยาม*. Dr. Sax.

สุรพล ดำริห์กุล. (2524). *ล้านนา*. รุ่งอรุณ พับลิชชิ่ง.

อานันท์ นาคคง. (2537). *ยังไม่สิ้นเสียงกลอง*. ที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2537 ภาควิชาดนตรี คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพลงแม่ฟ้าหลวง : มิติการสร้างสรรค์บทค่าวล้านนาสู่ทำนองเพลง
MAE LUANG SONG: THE CREATIVE TRANSFORMATION OF NORTHERN THAI LITERATURE “KHAW” INTO A SONG “KHAWSAW”

ธีรวัฒน์ หมื่นทา[1]
Teerawat Muenta[1]

บทคัดย่อ

เพลงแม่ฟ้าหลวง หรือเพลงตวยฮัก เป็นการประพันธ์เพลงแรกของอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ข้าราชการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ราวเมื่อ พ.ศ.2527 จากความประสงค์ของอาจารย์นคร พงษ์น้อย ผู้อำนวยการไร่แม่ฟ้าหลวง อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงรายในสมัยนั้น เบื้องต้นเป็นการประพันธ์เพลงเพื่อการบรรเลงประกอบการแสดงชุดฟ้อนไหว้สาแม่ฟ้าหลวง จำนวน 2 ท่อน ท่อนละ 6 บรรทัด ต่อมาได้ปรับมาเป็นการบรรเลงประกอบขับร้องโดยอาจารย์นคร พงษน้อยได้นำ “บทค่าวเรื่องนางจม” ของพญาพรหมโวหารมาให้อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศบรรจุทำนองร้อง และได้ปรับปรุงทำนองตัดเพิ่มเหมาะสำหรับบทค่าว โดยตัดให้เหลือเพียง 1 ท่อน 4 บรรทัด พบว่าผู้ประพันธ์ได้ตัดท่อน 2 ออก จากนั้นได้เลือกท่อน 1 ตัดบรรทัดที่ 4-6 ออก แล้วแต่งทำนองท้ายบรรทัดจนจบเพลง เป็นเพลงแม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้องจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้จัดลำดับการแบ่งมิติการสร้างสรรค์เพลงออกเป็น 4 ช่วงใหญ่ ๆ ได้แก่ ช่วงที่ 1 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบเต็ม ช่วงที่ 2 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบตัด หรือแม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้อง ช่วงที่ 3 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงสู่การสร้างสรรค์บทร้องเพลงแม่ฟ้าหลวง ช่วงที่ 4 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงชั้นเดียว นอกจากนี้เพลงแม่ฟ้าหลวงยังได้ถูกนำไปประกอบการแสดงนาฏกรรมละครพื้นบ้านล้านนา และถูกนำไปผลิตซ้ำในรูปแบบต่าง ๆ เช่น วงสะล้อซอซึง วงปี่พาทย์ วงดนตรีล้านนาผสมดนตรีตะวันตก อาทิเช่น วงโฟล์คซองคำเมือง กระทั่งเพลงแม่ฟ้าหลวงได้นำไปสู่ความประทับใจสูงสุด ที่เป็นส่วนหนึ่งในการบรรเลงรับร้องบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง “สมเด็จย่าพิชิตยอดดอยอินทนนท์” เนื่องในวาระครบรอบที่สมเด็จพระศรีนรินทราบรมราชชนนี มีพระชนม์ครบรอบ 120 สร้างความปราบปลื้มปีติยินดีแก่ผสกนิกรชาวไทย และยังจะเป็นการท้าทายให้กับผู้ที่สนใจในดนตรี ได้เข้ามาร่วมเรียนรู้ต่อกระบวนการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงเชิดชูไว้ให้เป็นสมบัติของมวลมนุษยชาติสืบไป

คำสำคัญ: เพลงแม่ฟ้าหลวง, บทค่าว, เพลงพื้นบ้านล้านนา

[1] อาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ hainoi777@gmail.com
[1] Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Art Education, Chiang Mai College of Dramatic Arts, hainoi777@gmail.com

Abstract

Mae Fah Luang or Tuay Hug song was the first song composed by Rakkiat Panyayot, back in 1984 when he was a government officer of the Chiang Mai College of Dramatic. It was by Nakorn Pongnoi's request, who was, at that time, the director of the Mae Fah Luang Art & Culture Park (Rai Mae Fah Luang) in Chiang Rai province, to compose a background music for a dance performance: Fon Wai Sa Mae Fah Luang. The music included 2 sections, while in each section contained 6 melodic lines. Later on, Nokorn Pongnoi had brought Rakkiat a Northern Thai literature, Phraya Promwoharn's Khaw Nang Jom, to be crafted it into the song's lyrics. Rakkiat had adjusted the original background music by shorten the length of a song down to 1 section containing only 4 lines, in order to make it fits better with the lyrics. In details, Rakkiat had cut off the whole section 2 and line 4-6 of section 1. Then he recomposed 1 new ending melodic line, which made the song had in total of 4 lines. This edited vocal music was called Mae Fa Luang song and has been using to this day. The development of Mae Fa Luang song could be divided into 4 stages: stage1 – the writing of the full original background music stage, stage2 – the being edited / cut off stage, stage3 – the lyrics writing stage, and stage4 –the stage of completion / the single section version. Thereafter, Mae Fa Luang song has broadly been modified, used for Lanna traditional dance performances, and played in different types of musical bands such as Salor Saw Seung (traditional northern Thai music), Piphat (a kind of ensemble in the classical music of Thailand), and Wong Pasom (a distinct contemporary blend of northern Thai and Western influenced music such as folksong Kham Mueang). The highest accomplishment of the song was that it was used in the royal musical performance, 'Somdej Ya Phe Chit Doi Inthanon'. The performance script was written by Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn for the 120th birthday anniversary of Her Royal Highness Princess Srinagarindra of Thailand. Mae Fa Luang song, therefore, has become a source of historical learning and musical composition for the new generations who are interested in music composition and preserving this precious national treasure.

Keywords: Mae Fah Luang Song, Khaw, Lanna Folk Song

บทนำ

ปฐมบทแห่งการสร้างสรรค์ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงในครั้งนี้ ผู้เขียนขออนุญาตย้อนไปเมื่อ 36 ปีก่อน ช่วงปี พ.ศ.2528 กล่าวถึงมูลนิธิแม่ฟ้าหลวง โดยมีอาจารย์นคร พงษ์น้อย ผู้อำนวยการไร่แม่ฟ้าหลวง อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงรายในขณะนั้น โดยครั้งแรกได้จัดกิจกรรมงาน “ไหว้สาแม่ฟ้าหลวง” และประสงค์จะทำเพลงบรรเลงประกอบการแสดงละครเทิดพระเกียรติสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี หรือสมเด็จย่าของปวงชนไทย ครั้งที่สองอาจารย์นคร พงษ์น้อย ได้เดินทางมาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ พร้อมกับนำบทคร่าวพญาพรหมโวหารมาขอความอนุเคราะห์ให้อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศช่วยบรรจุบททำนองร้อง เหตุการณ์ดังกล่าวคือร่องรอยทางประวัติศาสตร์ในมิติการสร้างสรรค์ทำนองเพลงที่เกิดจากวิธีคิดและจินตนาการ จากบทค่าวล้านนาสู่ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวง ดังบทค่าวพญาพรหมโวหาร ความว่า

“...เต๋มไปเมืองแก๋ว แผวเมืองล้านช้าง จักต๋าม ไต่เต้า เอามา
เตมไพอังวะ ทะโค่งหงสา สิบสองพันนา เขตลื้อ เมืองห้อ....ฯลฯ
อโยธิยา กุลา สีป้อ โขง อาณา ลุ่มฟ้า
จาสุดลวง อยู่ขวงงาช้าง *จักตีสิ่วต้องชีเอา...”ฯลฯ*

(สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544)

เพลงแม่ฟ้าหลวง เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงตวยฮัก เป็นเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น โดยความรู้สึกสอดคล้องและอิทธิพลของบทค่าวเรื่องหนึ่งของพญาพรหมโวหาร “ค่าวนางจม” เป็นสำคัญ ซึ่งอาจารย์นคร พงษน้อย ได้คัดเลือกมาตอนหนึ่งความว่าจากบทค่าวของพญาพรหมโวหารเรื่อง “นางจม” ในข้างต้น คือต้นเหตุการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีชิ้นสำคัญของผู้ประพันธ์ ก่อเกิดเป็นท่วงทำนองอันไพเราะ อ่อนช้อย น่าฟัง ร่วมไปถึงการสะท้อนให้เห็นถึงนัยสำคัญของหลักวิธีคิดการประพันธ์ กอปรกับผู้เขียนมีความสนใจในวิธีคิดการสร้างสรรค์เพลงที่เป็นทุนเดิมอยู่ก่อนแล้ว เมื่อได้รับฟังเรื่องราวด้านการดังกล่าว จึงเกิดความสนใจที่จะเริ่มเจาะเวลาหาความจริงเพื่อให้สามารถมองเห็นจินตภาพทางแนวคิดการผลิตสร้าง การแสดงตัวตนของผู้ประพันธ์ ผ่านบทเพลงตลอดทั้งการผสมผสานทางศาสตร์และศิลป์ดนตรีจากนามธรรมสู่รูปธรรม บนพื้นฐานจิตสำนึกความเป็นวิถีชีวิตคนเมือง เพื่อใช้เป็นอุปกรณ์ในศึกษา สืบสาน พัฒนา ต่อยอด องค์ความรู้ทางดนตรี จากอดีตกระทั่งปัจจุบัน เพลงแม่ฟ้าหลวง ยังคงรับใช้สังคมมาอย่างต่อเนื่อง เป็นที่ยอมรับในสังคมวงกว้าง ทั้งในและนอกวัฒนธรรม

ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้เขียนจึงขอรวบรวมเรื่องราว แนวคิดที่เกี่ยวกับเพลงแม่ฟ้าหลวง หรือเพลงตวยฮัก เพื่อนำมาบรรยายขยายความสำหรับผู้ที่สนใจได้ศึกษาเรียนรู้ทางดนตรีพื้นเมืองเหนือ เพื่อเป็นประสบการณ์ทางเลือกหนึ่งของผู้ที่สนใจ ให้ได้ใช้ประโยชน์จากการศึกษาในครั้งนี้ต่อไป

เนื้อเรื่อง

ภาพที่ 1 พญาพรหมโวหาร กวีเอกแห่งล้านนาไทย
ที่มา: ธีรวัฒน์ หมื่นทา

หากกล่าวถึงทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวง คงหนีไม่พ้นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างความรู้สึกในบริบททางวัฒนธรรมล้านนาและฉันทลักษณ์ค่าว เพราะบทค่าว คือจุดเริ่มต้นในการสร้างสรรค์เพลงแม่ฟ้าหลวง หากผู้ใดได้ยินได้ฟังต่างต้องมีความคุ้นเคยอยู่เสมอ อิทธิพลที่มีความเกี่ยวพันธ์สืบเนื่องกันนั้นก่อให้เกิดความงดงาม ในกระบวนการทางการบรรเลงอย่างทรงพลัง ซึ่งก่อนอื่นขอทำความรู้จักกับบทค่าวสักเล็กน้อย “บทค่าว” เป็นวรรณคดีประเภทร้อยกรองที่นิยมกันมากในล้านนาไทย ลักษณะการประพันธ์ของบทค่าวเป็นการเรียงร้อยถ้อยคำให้เป็นระเบียบเหมือนลูกโซ่ คือมีสัมผัสคล้องจองกันไป ค่าวมีลักษณะคล้ายกลอนแปดของภาคกลางอยู่มากทั้งในด้านสัมผัสและลีลากลอน ค่าวมี 2 ลักษณะ คือ 1) ค่าวซอ ที่เน้นการอ่านด้วยทำนองเสนาะอ่านง่ายเข้าใจง่าย 2) ค่าวธรรม มักเน้นเรื่องชาดกหรือนิยายธรรมที่แต่งเป็นเรื่องยาว ๆ สำหรับเทศนาให้ข้อคิดทางหลักธรรม ค่าวนอกจากจะนำนิทานนิยายและชาดกมาแต่งแล้ว ค่าวยังหมายถึงลักษณะของการพูดของคนทั้งหลาย ที่ชอบพูดคล้องจองกันว่า “อู้เป็นค่าวเป็นเครือ”หรือการพูดเป็นบทเป็นเครือที่มีสัมผัสคล้องจองกัน (มณี พะยอมยงค์, 2529) กล่าวโดยสรุปคือ ค่าวคือ ฉันทลักษณ์ร้อยกรองประเภทหนึ่งของชาวล้านนาไทย มีบทวรรคคล้องจองกัน นิยมใช้บรรยายหรือเล่า ด้วยวิธีการอ่านและอ่านแบบทำนองให้เกิดความไพเราะ ตามแบบฉบับของชาวล้านนาไทย

วรรณกรรมค่าว กวีเอกแห่งล้านนา “พญาพรหมโวหาร” กับทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวง

บ้านเมืองใดที่มีความเจริญรุ่งเรือง ว่างเว้นจากศึกสงคราม โรคภัยไข้เจ็บ บ้านเมืองนั้นย่อมมีพัฒนาการทางศิลปวัฒนธรรมเป็นสำคัญล้านนาไทยเป็นอาณาจักรหนึ่งที่มีพัฒนาการทางศิลปวัฒนธรรม มาอย่างช้านานหลายยุคสมัย ได้ถือกำเนิดนักปราชญ์ในดินแดนล้านนาขึ้น พญาพรหมโวหาร คือกวีเอกแห่งล้านนาที่มีความสำคัญต่อวงการวรรณกรรมค่าวล้านนา

พญาพรหมโวหาร หรือ หน้อยพรมินทร์ เกิดเมื่อ พ.ศ.2354 ณ หมู่บ้านเชียงราย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย เป็นบุตรของแสนเมืองมา แห่งราชตระกูลยางคก เป็นศิษย์ของพญาโลมาวิสัยกวี ประจำสำนักของเจ้าผู้ครองนครลำปาง ต่อมาได้ไปอยู่ในราชสำนักเมืองแพร่ และเป็นที่โปรดปรานของเจ้าผู้ครองนครฯ ทรงขนานนามพรหมมินทร์ว่า “กวีแก้วพรหมินทร์” จนถึงได้รับการแต่งตั้งเป็น“พญาพรหมโวหาร” ด้วยจุดอ่อนแอดของเหล่ากวี คือ เจ้าชู้ จึงเกิดความเดือดร้อนทำให้ต้องหนีออกเมืองแพร่ไปอยู่ลับแล (อำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์) (ค่าวพญาพรหม กวีเอกแห่งล้านนาไทย) และได้พบรักกับสาวชาวบ้านนางหนึ่งชื่อว่า นางจม อยู่กินได้ไม่นาน นางจมได้หนีจากไปโดยไม่บอกกล่าว สร้างความกระทบกระเทือนใจให้กับพญาพรหมเป็นอย่างยิ่ง พญาพรหม โวหาร จึงได้เขียนค่าวการพรรณนาอาลัยอาวรณ์ถึง “นางจม”คนรักที่หนีจากไปโดยไม่มีคำบอกลา จึงเป็นเหตุให้เกิดงานประพันธ์ชิ้นสำคัญขึ้นชิ้นหนึ่ง คือ“ค่าวนางจม” บทค่าวของพญาพรหมโวหาร จึงทำให้เกิดทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวง เป็นที่ยอมรับในสังคมอย่างแพร่หลาย โดยผู้เขียนได้จัดวางมิติการสร้างสรรค์พัฒนาการทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงออกเป็น 4 ช่วงใหญ่ ๆ ดังนี้

ช่วงที่ 1 เพลงฟ้อนไหว้สาแม่ฟ้าหลวง

พัฒนาการครั้งแรกที่กล่าวถึงทำนองเพลงที่อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงนี้ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงฟ้อนไหว้สาแม่ฟ้าหลวง ใช้วงดนตรีสะล้อซึง ซึ่งอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ประพันธ์เพลงโดยอาศัยจินตนาการถึงบรรยากาศทางธรรมชาติ ขุนเขาอำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ที่มีความอุดมสมบูรณ์ จึงได้ประพันธ์ทำนองทั้งหมดจำนวน 2 ท่อน ท่อนละ 6 บรรทัด และให้ชื่อว่า เพลงแม่ฟ้าหลวงแบบเต็ม ดังนี้

ท่อน 1

- - ซ ด	ร ม ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ม ฟ ม	- - ซ ฟ	ม ด – ม	- ด - ฟ	ด ม ฟ ซ
- - ซ ด	ร ม ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ม ฟ ม	- - ซ ฟ	ม ด - ม	- ร ด ร	ด ท - ด ำ
- - - -	ซ ซ ซ ซ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ	- - ด ท	- - ซ ฟ	- ด - ฟ	ด ม ฟ ซ
- - - -	ซ ซ ซ ซ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ	- - ด ท	- - ซ ฟ	- ด - ฟ	ด ม ร ด
- - - -	- ม ร ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	- - - -	- ด ร ม	- - ซ ร	ด ม ร ด
- - - -	- ร ม ฟ	- - ซ ด	- ร ม ฟ	- ม ซ ฟ	- ม - ร	- ม ฟ ซ	- ซ - ซ

ท่อน 2

- - - -	ร ร ร ร	ฟ ร ด ท	ด ท ล ซ	- ท - ล	- ร - ซ	- - - ท	ด ร ท ด
- - - -	- ซ ท ด	- - ฟ ร	ด ร ท ด	- - ร ซ	ฟ ซ ท ด	- ม ม ม	ด ม ฟ ซ
- - - -	- ด ร ม	- - ซ ร	ด ท ด ร	- ซ ฟ ร	- ด - ท	- ฟ - ท	ฟ ท ด ร
- - - -	- ด ร ม	- - ซ ร	ด ท ด ร	- ซ ฟ ร	- ด - ท	- ฟ - ท	ด ท ล ซ
- - - -	- ด ร ด	- - ฟร	ด ท ล ซ	- - - -	- ด ร ด	- - ฟ ร	ด ท ล ซ
- ฟ ล ซ	- ฟ – ด	- ร ฟ ร	ด ท - ด	- ฟ ล ซ	- ฟ - ด	- ฟ ฟ ฟ	ซ ล ฟ ซ

ที่มา: ธีราคีตารมณ์รวบรวมบทเพลงครูรักเกียรติ ปัญญายศ (2561)

จากทำนองเพลงข้างต้น พบว่า เพลงแม่ฟ้าหลวงเป็นเพลงที่มีความยาวมากกว่าเพลงอื่นที่เคยมีมา จากการสัมภาษณ์อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศได้กล่าวถึงการประพันธ์เพลงไว้อย่างน่าสนใจว่า

“โดยมุมมองส่วนตัวรู้สึกว่า เพลง 4 บรรทัดเมื่อฟังแล้วไม่อิ่ม ดังนั้นจึงคิดที่จะแต่งเพลง 6 บรรทัดดูบ้าง แต่ไม่เหมือนเพลงไทยเสียทีเดียว ที่มีความยาว 8 บรรทัด” (รักเกียรติ ปัญญายศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 มีนาคม, 2564) ดังนั้น เพลงบรรเลงแม่ฟ้าหลวงน่าจะถือเป็นเพลงในยุคแรกของการสร้างสรรค์เพลงพื้นเมืองเหนือในรอบร้อยปี ที่มีความยาวของทำนองเพลงถึง 2 ท่อน ท่อนละ 6 บรรทัด นับว่าเป็นเรื่องแปลกสำหรับวงการดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สรายุธ รอบรู้ กล่าวว่า สมัยเมื่อเข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ระดับชั้นต้น (2532) สาขาเครื่องสายไทยเครื่องมือซอด้วง ได้ว่าเคยต่อเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบเต็มกับอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ โดยเพลงมีทั้งหมด 2 ท่อน ท่อนละ 6 บรรทัด ซึ่งโดยส่วนตัวชอบทำนองในส่วนท่อน 2 มาก เพราะทำนองมีความไพเราะดี แต่ในภายหลังทำนองดังกล่าวไม่ค่อยเป็นที่นิยมมากนัก ซึ่งอาจเป็นเพราะว่านักดนตรีพื้นเมืองส่วนใหญ่นิยมบรรเลงแบบบรรเลงรับร้องมากกว่า (แบบตัด) ประกอบกับอุปนิสัยนักดนตรีพื้นเมืองเหนือซึ่งส่วนใหญ่ชอบบรรเลงเพลงสั้น ๆ มากกว่าเพลงทำนองยาว ฟังแล้วติดหู จดจำง่าย ดังนั้นทำนองแม่ฟ้าหลวงแบบเต็ม จึงค่อย ๆ ลดความนิยมลง (สรายุธ รอบรู้, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มีนาคม 2564)

ช่วงที่ 2 ทำนองแม่ฟ้าหลวงแบบตัด หรือ แม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้อง

พัฒนาการในช่วงที่ 2 ถือเป็นมิติการสร้างสรรค์ครั้งสำคัญของบทค่าวสู่ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวง โดยปีที่ 2 ของกิจกรรมไหว้สาแม่ฟ้าหลวงเมื่อ พ.ศ.2529 อาจารย์นคร พงษ์น้อย ได้กลับมาปรึกษาอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศอีกครั้ง และครั้งนี้มีความประสงค์ที่จะนำบทค่าวนางจมของพญาพรหมโวหารมาบรรจุทำนองเพลงบรรเลงรับร้อง และอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้เห็นว่าเพลงไหว้สาแม่ฟ้าหลวงเหมาะสำหรับที่จะบรรเลงประกอบบทค่าว เพราะมีลักษณะวรรคตอนที่เข้ากันกับบทค่าวได้เป็นอย่างดี แต่ต้องปรับปรุงในบางส่วนของทำนองเพื่อความกลมกลืน ดังนั้นจึงได้หยิบทำนองเพลงไหว้สาแม่ฟ้าหลวงแบบเต็มมาพิจารณาจัดวางระบบเพลงนใหม่ เป็นทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบตัด หรือแม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้อง ดังนี้

ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบตัด หรือแม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้อง

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ม ฟ ม	- - ซ ฟ	ม ด - ม	- ด - ฟ	ด ม ฟ ซ
- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - ด ซ	ฟ ม ฟ ม	- - ซ ฟ	ม ด - ม	- ร ด ร	ด ท - ด̣
- - - -	ท ซ ซ ซ	ท ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ	ซ ฟ ม ด	ซ ด ม ฟ	- ด̣ - ท	ด ม ฟ ซ
- - - -	ฟ ซ ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ซ	ฟ ซ ท ด̣	- - - -	ซ ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด	- - ร ด

จากหลักการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงดังกล่าว พบว่า ผู้ประพันธ์จัดวางรูปแบบการสร้างสร้างใหม่ โดยได้ตัดส่วนของทำนองในบรรทัดที่ 4, 5 และ 6 ออก โดยมีความคิดว่าจะนำบทค่าวมาใส่ได้อย่างไร ซึ่งผู้ประพันธ์เคยกล่าวไว้ว่า“จะนำเพลงไปห่อบทค่าวอย่างไร โดยไม่ให้เนื้อความเสียหาย” เมื่อสังเกตฉันทลักษณ์บทค่าวแล้ว ในค่าว 1 บท จะมีความยาวเท่ากับ 4 บรรทัด ผู้ประพันธ์จึงเริ่มพิจารณาสำนวนฉันทลักษณ์บทค่าว และทดลองเคราะจังหวะเทียบกับทำนอง ปรากฏว่า ในบรรทัดที่ 1-3 สามารถใส่คำร้องได้พอดี กระทั่งค่าววรรคสุดท้ายความว่า “จ๋าสุดลวง อยู่ก๋วงงาจ๊าง จั๊กตี๋ สิ่วต้องซีเอา” มีความหมายว่า หากแม้ว่านางจะอยู่ไกลแสนไกล กระทั่งแอบเข้าไปหลบอยู่ในโพรงงาช้าง พี่ก็จะตามเอาสิ่วไปกะเทาะนางออกมาให้จงได้ จากการทดลองเคาะจังหวะอ่านบทค่าวในวรรคสุดท้าย ซึ่งลักษณะการเอาเสียงเคาะ หรือเสียงจากธรรมชาติ มาสร้างกิริยาเป็นทำนองเพลง ให้ออกมาเป็น

ความรู้สึกต่าง ๆ เช่น รัก โลภ โกธร หลง ฯลฯ ซึ่งในขณะเดียวกันก็มีความสอดคล้องวิธีการประพันธ์เพลงกับแนวคิดของครูมนตรี ตราโมท อย่างเพลงระบำฉิ่ง ระบำกรับ หรือในเพลงเขมรไทรโยค มันดังจอก ๆ โครม ๆ มันไหล จอกๆ จอกๆ โครม ๆ หรือแม้แต่เสียงในตับนก ซึ่งสำหรับคนไทยแล้ว เรามิได้ใช้ขลุ่ยอย่างเดียว แต่มีการประดิษฐ์เครื่องเป่าทำเสียงนกได้หลายชนิด เช่น นกโพระดก นกกางเขน ที่ใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เรียกว่าเพลง ตับนก หรือมีอีกชื่อว่า ตับแม่ศรีทรงเครื่อง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2553) แล้วจึงได้แต่งทำนองเพิ่มขึ้นใหม่ให้ครบประโยคเพื่อจบเพลง สำหรับวิธีการเคาะในครั้งนี้ ผู้เขียนจะขอแทนเสียงเคาะจังหวะอ่านค่าว โดยใช้อักษรย่อ “ค” และเทียบจังหวะการอ่านวรรคหายใจของบทค่าว ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ทดลองเคาะจังหวะวรรคการอ่านบทค่าว

- - - -	- ค ค ค	- - ค ค	- ค - ค	- - - -	ค ค ค ค	- ค - ค	- - - -
- - - -	*-จ๋าสุดลวง*	*--อยู่ขวง*	*-งา-ช้าง*	- - - -	*จักตีลิ่วต้อง*	*-ชี-เอา*	- - - -

ขั้นตอนที่ 2 จินตนาการและประพันธ์ทำนองเพิ่มให้ครบประโยคเพื่อจบเพลง

- - - -	- ค ค ค	- - ค ค	- ค - ค	- - - -	ค ค ค ค	- ค - ค	- - - -
- - - -	*-จ๋าสุดลวง*	*--อยู่ขวง*	*-งา-ช้าง*	- - - -	*จักตีลิ่วต้อง*	*-ชี-เอา*	- - - -
- - - -	ฟ ซ ท ด	- ร – ซ	ฟ ซ ท ด	- - - -	ซ ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด	- - ร ด

จากตาราง พบว่า ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการสร้างสรรค์แบบการทดลองเคาะจังหวะวรรคการอ่านบทค่าว เพื่อการประพันธ์เพิ่มประโยคเพื่อจบเพลง และจงใจที่จะสร้างสัญลักษณ์เพลงทิ้งท้าย ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ยึดถือคติที่ว่า “ความว่าง” คือความงดงามอย่างหนึ่ง ดั่งพุทธสุภาษิตที่ว่า นัตถิ สันติ ปะรัง สุขัง แปลว่า “สุขอื่นนอกจากความสงบเป็นไม่มี” และยังได้กล่าวเสริมอีกว่า “จะทำความเงียบให้เป็นทำนองเพลง” (รักเกียรติ ปัญญายศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กันยายน 2561) หากเราฟังตั้งแต่บรรทัดแรก กระทั่งบรรทัด 3 ก็คือความงามหนึ่งที่มีความเรียบง่ายของวิธีการผูกกลอนแบบปราชญ์ทางดนตรี แต่เมื่อเข้าสู่บรรทัดที่ 4 นับว่าเป็นการรวบทำนองได้อย่างกล้าหาญ และเป็นการสร้างตัวตนได้อย่างมีเอกลักษณ์ให้กับทำนองเพลง ซึ่งบรรทัดสุดท้ายก่อนจบท่อนอาจกล่าวได้ว่าเป็นประโยคเพลงที่เป็นพระเอกของเพลงนี้ไปโดยปริยาย

อนึ่งหลักวิธีคิดในการสร้างสรรค์ประพันธ์เพลง ตามแนวทางของปราชญ์ทางดนตรี ผู้ประพันธ์ยังมีความเชื่อในอุดมคติทางพระพุทธศาสนา 84,000 พระธรรมขันธ์ กับทำนองเพลงก็เช่นกัน จะสังเกตเห็นว่าวรรคประโยคเพลงมักจะแบ่งออกเป็น 4 ห้อง 8 ห้อง และหมุนวนกลับต้นเป็นวงกลม (หมายถึงวัฏจักร) เป็นวงล้อธรรมจักรไม่มีที่สิ้นสุด เพลงส่วนใหญ่ก็เป็นเช่นนี้ ซึ่งผู้เขียนได้มีโอกาสสนทนากับผู้ประพันธ์มาโดยตลอดอีกว่า ทักอย่างล้วนมีความสมดุลของมัน เช่น ธรรมชาติของ “หยิน หยาง” “ขาว ดำ” ฯลฯ เป็นต้นทุกอย่างเกิดขึ้นเป็นคู่ ๆ (รักเกียรติ ปัญญายศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 เมษายน 2562)

ปรากฏการมิติการสร้างสรรค์ทำนองเพลง ทำให้ผู้เขียนได้เห็นถึงความมหัศจรรย์ในระบบวิธีคิดของผู้ประพันธ์ ทั้งการเชื่อมโยงทำนองเพลงระหว่างวรรคประโยคเพลงเชื่อมโยงกันไปจนจบเพลง เพื่อสร้างสรรค์ทำนองให้สามารถบรรเลงรับร้องเข้ากับบทค่าวได้อย่างลงตัว โดยจากการจินตนาการเคาะจังหวะการอ่านบทค่าว สามารถสรุปเป็นประเด็นที่น่าสนใจไว้ดังนี้

1) สามารถบรรเลงรับร้องเข้าบทค่าวได้พอดี

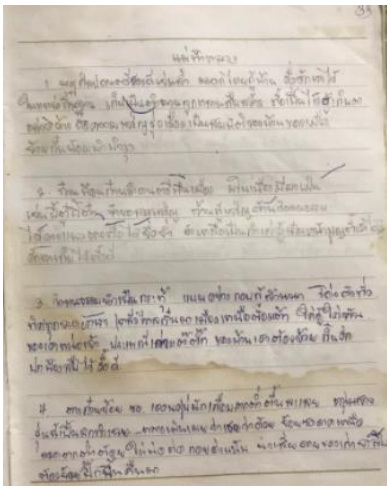
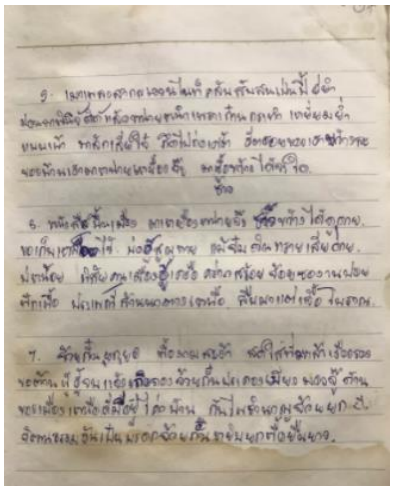
2) ทำนองเพลงแบบตัดมีความกลมกลืนสอดคล้องกันอย่างสนิทสนมไพเราะ

3) มีลีลาการประพันธ์ที่โดดเด่นโดยเฉพาะช่วงท้ายที่มีเอกลักษณ์และเป็นพระเอกของเพลง

4) มีวิธีการสร้างสรรค์โดยการเคาะจังหวะวรรคหายใจ (การอ่านค่าว) เพื่อสร้างสรรค์ทำนองใหม่

ช่วงที่ 3 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงสู่การสร้างสรรค์บทร้องเพลงแม่ฟ้าหลวง

ช่วงประมาณปี พ.ศ.2544 ขณะนั้น ผู้เขียนศึกษา สาขาคีตศิลป์ไทย ระดับประกาศนียบัตร ระดับชั้นกลางปีที่ 1 (มัธยมศึกษาปีที่ 4) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ มีโอกาสได้ต่อทางร้องเพลงแม่ฟ้าหลวง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กับอาจารย์นันทิตา คุ้มมา ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย-พื้นเมือง ซึ่งบทร้องบทนี้ประพันธ์โดยอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ โดยมีทั้งหมด 7 บท ดังนี้

ที่มา: ธีรวัฒน์ หมื่นทา

บทที่ 1 นาฏศิลป์ดนตรี ของดีเจ้นล้ำ
ฮื้อฮักษาไว้ ในแหล่ง ถิ่นฐาน
หื้อเป็นได้ฮู้ เก็บมา กล่าวอ้าง
เป็นสมบัติ ของบ้าน ของเมือง
มรดกไทย กู้บ้าน
เก็บเป่นต๋ำนาน หื้อลูกหลาน สืบสร้าง
ถึงความ เจริญ รุ่งเรือง
จ้วยกั๋นน้อมนำ บำรุง

บทที่ 2 ก๋ารฟ้อนก๋ารรำ ดนตรีพื้นเมือง
เจ้นปิตู๋ปิต๋ำ ข้าขอ สรรเสริญ
ได้วางแนวทาง ฮื้อได้ จื่อจ๋ำ
เป่นหน้าบุญ ตี้เฮา ได้ฮู้
มโนเนือง มีมาเมิน
ท่านผู้เจริญ ด้านวัฒนธรรม
ยังเหลือ เป่นกำ เล่าอู้
ฮักษาเก็บไว้ ฮื้อดี

บทที่ 3 วัฒนธรรม นำเป่น กระทู้
โด่งดังทั่วทิศ ทุกจ๊าด ภาษา
ใคร่ฮู้ใครหัน ของเฮา เน้อเจ้า
ของบ้านเฮา ต้องจ้วย กั๋นฮัก
แบบอย่าง กอบกู้ ล้านนา
หลั่งไหลกั๋นมา เมืองเหนือต่องเต้า
ประเพณีเก่า แต้ตั๊ก
ปกป้องสืบไว้ ฮื้อดี

บทที่ 4 ตางก๋ารจ๊อยซอ เออนอ บ่นัก เกือบตก ต่ำตื้น ละเลย
หนุ่มสาวรุ่นนี้ เป็นมัก ทำเฉย หมางเมินเมย ว่าเชย ว่าด้อย
จ๊อยซอภาคเหนือ ลวดตก ต่ำต้อย ใผบ่ ผ่อกอย อ่านนับ
น่าเสียดาย ของเก่า จะลับ ต้องจ้วยปึกฟื้น คืนมา
บทที่ 5 เมาเพลงสากล เววน ไนต์คลับ สับสน ป่นปี้ ยียำ
ม่อนมาพินิจ คิดแล้ว หน่ายหนำ เพราะก๋ารกระทำ เหยียบย่ำ แบบเบ้า
มาลักเสียใจ๋ กื๊ดไป ก่อเศร้า ฮีตฮอย ของเฮา ขว้างละ
ของบ้านเฮา มาหน่าย เหยืองจ๊ะ มาซว๊ะขว้างได้ จะใด
บทที่ 6 หนังสือปื้อเมือง มาเหยืองหน่ายจ๊ะ ซว๊ะขว้างได้ ดูดาย
ขอเก็บเหมียดไว้ บ่ฮื้อสูนหาย แม้จ๋มดินทราย เสียดาย บ่หน้อย
นิสัยคนเมือง อู้เครือค่าวสร้อย จ้อยซองานปอย ฟักเฟื้อ
ประเพณี ล้านนา ตางเหนือ สือมาแต่เจื้อ โบราณ
บทที่ 7 จ้วยกั๋น ยกยอ หื้องามสะง้า สดใสทั่วหล้า เรืองรอง
ขอต้านผู้ฮู้จบแจง เถิงถอง จ้วยกั๋นประครอง เมียงมอง จู้ด้าน
ของเมืองเหนือดี มีอยู่ใคว่บ้าน กันไผชำนาญ จ้วยยก
วัฒนธรรม อันเป็นมรดก จ้อยกั๋นหยิบยกยืนยาว

จากบทร้องดังกล่าว จะเห็นว่า บทร้องทั้ง 7 บท จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการรณรงค์ส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่ได้ตระหนักในการอนุรักษ์หวงแหนศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นพื้นบ้านพื้นเมืองมิให้หายสูญ และให้ช่วยกันดูแลรักษารากเหง้าทางวัฒนธรรมไว้ ให้ค่านิยมความงดงามตามคตินิยมของคนล้านนาที่กล่าวว่า “ใหม่ก่อเอา เก่าก่อบ่อละ” มีความหมายว่า “ของใหม่เราก็รับได้ ส่วนของเก่าเราก็ไม่ทิ้ง” บทร้องเพลงแม่ฟ้าหลวงถูกนำมาบรรจุลงในหลักสูตรการเรียนการสอนในกลุ่มสาระดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และถือว่าเป็นทำนองบทครูสำหรับการฝึกหัดขับร้องเพลงพื้นเมืองวงสะล้อซึง เพื่อนำไปสู่รูปแบบการบรรเลงรับร้องในเนื้อหาอื่นหรือตามความเหมาะสม ใช้ได้ทั้งงานมงคล อวมงคล ซึ่งถือว่าผู้ประพันธ์มีมุมมองที่เห็นว่า ทำนองเพลงหรือบทร้องเพลงที่ตนสร้างสรรค์ขึ้นนั้น สามารถนำไปปรับใช้เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับการศึกษา และผู้ประพันธ์ยังได้กล่าวอีกว่า การที่สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ก็เพื่อไว้ให้เป็นสมบัติของแผ่นดิน มิใช่ของผู้ใดผู้หนึ่ง แม้แต่ตนเองก็ยังไม่กล้าแสดงความเป็นเจ้าของ เพราะทำนองเพลงทั้งหลายเหล่านี้ สถิตอยู่ทั่วไปตามธรรมชาติ มันมีของมันอย่างนี้อยู่แล้ว เราเป็นเพียงแค่วิทยุเครื่องหนึ่งที่มีโอกาสรับคลื่นเสียงนั้น ก่อนคนอื่นใครเขาเท่านั้นเอง

ช่วงที่ 4 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงชั้นเดียว

ครั้งหนึ่ง เมื่อวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ มีกิจกรรมบรรเลงเพลงในโรงละคร ผู้เขียนไม่แน่ใจว่าเป็นกิจกรรมอะไร แต่จำได้ว่า เคยได้ร่วมฟังวิธีการตัดทำนองแม่ฟ้าหลวงให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวกับผู้ประพันธ์เป็นการส่วนตัว โดยเรียกว่า เพลงเวย (เพลงเร็ว) หรือชั้นเดียว แบบปัจจุบันทันด่วน ดังนี้

แม่ฟ้าหลวง ชั้นเดียว

- - ซ ซ	- ด - ซ	ท - ฟ ซ	- ฟ - ม	- ด ด ด	- ม - ฟ	ซ ฟ ซ ม	- ฟ - ซ
- - ซ ซ	- ท- ด	ร - ร ซ	- ท - ด	- ด ด -	ท ซ ฟ ซ	- ฟ ม -	ฟ ม ร ด

ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ใช้เวลาไม่นาน ก็สามารถย่อ หรือ ตัดทำนองแม่ฟ้าหลวงให้เป็นเพลงเร็ว ได้อย่างรวดเร็ว แต่สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งคือ จากตารางโน้ต การวางโน้ตแต่ละตัว มีการยักเยื้อง หักเลี้ยว ท่วงทำนองได้อย่างเด็ดขาด เด็ดเดี่ยว สามารถสรุปเรื่องราวของทำนองเพลงให้เข้าใจง่าย กระชับ รวดเร็วได้ใจความครบถ้วนตามหลักการประพันธ์เพลงไทย ในท่อนเพลงนี้ ผู้เขียนยังเคยนำไปใช้บันทึกเพลงประกอบการแสดงพื้นบ้านล้านนา เรื่อง ประวัติอำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ โดยห้องบันทึกเสียง Day One อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ราวปี พ.ศ. 2557

ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงสู่การประกอบการแสดงนาฏกรรมละครพื้นบ้านล้านนา

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในฐานะที่เป็นองค์โดยตรง ที่มีการจัดการเรียนการสอน อนุรักษ์ พัฒนาและต่อยอดภายใต้ค่านิยมองค์กรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ว่า “มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์” ที่ขับเคลื่อนเรื่องศิลปวัฒนธรรมล้านนา เชิดชูมรดกของชาติให้ดงรงอยู่ ได้มีแนวคิดสร้างละครพื้นบ้านล้านนา ตั้งแต่ปี พ.ศ.2553 จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ (1) เจ้าสุวัตรนางบัวคำ (2) บัวระวงศ์หงส์อามาต (3) หงส์ผาคำ และ (4) ขุนน้ำนางนอน

ภาพที่ 3 ละครล้านนาเรื่อง เจ้าสุวัตร-นางบัวคำ

หมายเหตุ : จาก https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=abird&group=41

ด้วยการสืบสานศิลปวัฒนธรรมที่มีแนวคิดต่อยอดวิธีคิดให้เป็นปัจจุบัน ทันต่อเหตุการณ์ พัฒนาการบางอย่างแห่งความเป็นศิลปวัฒนธรรม อย่างเช่นละครเรื่องที่ 4 เป็นช่วงที่เกิดเหตุการณ์ทีมฟุตบอล 13 หมู่ป่าติดถ้ำขุนน้ำนางนอน โดยมีอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ประพันธ์ทำนองเพลงและผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์ เรียบเรียงบท ซึ่งขณะนั้นผู้เขียนและอาจารย์นันทิตา คุ้มมา ได้มีโอกาสร่วมพิจารณาวางแผนเกี่ยวกับระบบการขับร้อง โดยคำนึงถึงหลักการเทศน์ทำนองสวดแบบล้านนามาเป็นแรงบรรดารใจในการสร้างสรรค์ทางร้องแบบพื้นเมืองเหนือเพื่อขับร้องส่งดนตรีประกอบละคร หากกล่าวถึงละครพื้นบ้านล้านนาเรื่อง เจ้าสุวัตต์-นางบัวคำ ได้จัดแสดงครั้งแรกในการแสดง

ละครประจำปี 2553 19 พฤศจิกายน ถึง 3 ธันวาคม พ.ศ.2553 ซึ่งเป็นวรรณกรรมนิทานธรรมนอกนิบาตเรียบเรียงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สมภพ เพ็ญจันทร์ โดยปรับปรุงบทจากบทคร่าวซอเรื่องเจ้าสุวัตต์นางบัวคำ เอกสารนำร่องลำดับที่สาม โครงการ e-ปัญญาวรรณกรรมล้านนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อุดม รุ่งเรืองศรี, เกริก อัครชิโนเรศ, สุเมธ สุกิน 9 ธันวาคม พ.ศ.2548 กวีคนสำคัญอีกท่านหนึ่งของล้านนา ซึ่งได้ใช้เพลงแม่ฟ้าหลวงใช้บรรเลงขับร้อง ตอน เจ้าสุวัตต์ลงเล่นน้ำและพวงมาลัยดอกไม้ ที่นางบัวคำตั้งจิตอธิษฐานลอยน้ำเพื่อหาคู่ ได้ลอยมาสวมข้อมือเจ้าสุวัตต์พอดี ด้วยความอัศจรรย์ ความว่า

เจ้าสุวัตร ตีน้ำลอยเล่น กลางสายธารเย็นเลิกล้ำ
ขะปวงดอกนาง เทวดาจ้วยก๊ำ มาสุบเข้าขำ ในมือ
เจ้าสุวัตร ก่อเปี๋ยมือถือ ยุบยื่นโยงยือ ผ่อกอยถี่แจ้ง
ว่าอะหยัง ผีสังส้วยแสง ปุนดีงีดเนอบ่ไจ้หน้อย...ฯลฯ

(สมภพ เพ็ญจันทร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, วันที่ 1 เมษายน 2564)

สังเกตได้ว่าบทดังกล่าวเป็นบทคำว และนอกจากนี้เพลงแม่ฟ้าหลวงได้นำไปบรรเลงรับร้องประกอบละครเรื่องบัวระวงส์หงส์อามาตเป็นเรื่องที่สอง ตอนพระนางจั๋นตาสั่งสอนโอรส 2 องค์ คือ สุริยาและบัวระวงส์ ซึ่งถูกคำสั่งประหารชีวิตจากพระบิดา แต่พระนางจั๋นตาช่วยเหลือไว้ได้จากการติดสินบนเพชฌฆาต ก่อนที่จากลา 2 โอรส พระนางจั๋นตาได้สอนให้ลูกทั้งสองรักกันและให้เดินทางโดยปลอดภัย ให้เทวดาคุ้มครองรักษา และละครเรื่องที่สาม เรื่องหงส์ผาคำ ตอนนางวิมาลาถูกขับไล่ออกจากเมืองพร้อมลูกน้อยหมาดำ ได้ไปขออยู่กับตา-ยายในสวนดอกไม้นอกเมือง

อนึ่ง จากการศึกษาค้นคว้าสัมภาษณ์ ทำให้สรุปได้ว่า เพลงแม่ฟ้าหลวง จะใช้เป็นเพลงบรรเลงรับร้องนอกจากจะเพื่อการบรรยายเล่าเรื่องแล้ว ยังสามารถสื่อถึงอารมณ์ตัวละครที่มีการร่ำลา คำสั่งสอน คำสั่งเสีย คำอ้อนวอน ความโศกปนความเหงา หรือการลาจากไป ดังนั้นทำนองแม่ฟ้าหลวงจึงเหมาะสำหรับกับการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอีกด้วย

ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงสู่การผลิตซ้ำ

ภายหลังจากทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงได้ถูกถ่ายทอดและเผยแพร่ออกไปไม่นาน ได้สร้างความนิยมชื่นชอบในสังคมอย่างกว้างขวาง โดยวงดนตรีในเชียงใหม่เริ่มนำไปบรรเลงในรูปแบบวงดนตรีที่หลากหลาย นอกจากดนตรีดั้งเดิมเช่น วงสะล้อซึง วงป๊าดก๊อง วงพิณเปี๊ยะ วงปี่น้ำเต้า ได้ทุกโอกาส และดนตรีผสมผสานอย่างวงโฟล์คซองคำเมือง ได้นำทำนองแม่ฟ้าหลวงไปใช้ในการบรรเลงรับร้องอยู่ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 4 เพลงนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ฉบับโฟล์คซอง
หมายเหตุ : จาก https://www.youtube.com/watch?v=AFcX-pv2RJ0

จากภาพที่ปรากฏ มีการตั้งชื่อเพลงใหม่ว่า เพลงนพบุรีศรีเจียงใหม่แก้ว ผู้เขียนได้ค้นมาจากคลิป การแสดงสดในงานคีตนาฏการล้านนา สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ.2546 ขับร้องโดยคุณสุนทรี เวชานนท์ ได้ขับร้องไว้อย่างไพเราะ ใช้เวลาในการขับร้อง 3.26 นาที โดยมีบทขึ้นต้นคำร้องที่แสดงถึงการพรรณนาเรื่องราวของเมืองเชียงใหม่ที่มีขนบทำเนียบวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ด้วยคำขึ้นต้นว่า *“นพบุรี ศรีเจียงใหม่แก้ว สถิตเพลิดแผ้ว เมินมา งามลือเลื่อง เมืองศาสนา ศิลธรรมมาปกห่มฮ่มใต้ จ๊าดเจื้อ*ล้านนาหาได้หม่นไหม้ ภูมิใจ๋เตื้อนาย ปี้น้อง อบอวนไอไข ขาน*ฮ้อง เสียงปี่ซึงก้องกังวาน...ฯลฯ”*

จากการสัมภาษณ์นายภานุทัศน์ อภิชนาธง หรือ ครูแอ๊ด ศิลปินพื้นบ้านล้านนา ได้กล่าวถึงบทเพลง นพบุรีศรีเจียงใหม่แก้ว เดิมทีตนเองได้ประพันธ์บทร้องไว้เป็นเพลงเฉพาะกิจและนำไปบรรเลงที่โรงแรมพาวิเลี่ยน จังหวัดเชียงใหม่ ร่วมกับคุณสุนทรี เวชานนท์ และเกิดความชื่นชอบเป็นอย่างยิ่ง จึงขออนุญาตนำไปบันทึกเสียง และต่อมาคุณนิทัศน์ ละอองศรี ราชาเพลงปี๋ใหม่เมือง ได้ขอนำไปขับร้องในอัลบั้มเพลงคำเมืองอีกด้วย และได้ใช้ชื่อเพลง นพบุรีศรีเจียงใหม่แก้ว ตามคำขึ้นต้นของบทร้องนั้นเอง (ภานุทัศน์ อภิชนาธง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 เมษายน 2564) ในการนี้อาจารย์รักเกียรติปัญญายศ ยังได้ประพันธ์ทางบรรเลงหัวเพลงไว้เป็นทางหวานขึ้นอีกทางหนึ่ง และได้ถูกนำไปใช้ในการขึ้นต้นเพลงนพบุรีศรีเจียงใหม่แก้วในท่อนนำ (Intro) ดังนี้

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- ฟ ม ฟ	- ม ร ม	- ฟ ม ฟ	- ม ร ม	- ฟ ม ฟ	- ซ ท ซ
- - - ด	ร ม ฟ ซ	- ฟ ม ฟ	- ม ร ม	- ฟ ม ฟ	- ม ร ม	- ร ด ร	ด ท - ด

จากการที่ผู้เขียนได้ฟังบทที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ก็ยังเป็นการบรรจุบทร้องตามฉันทลักษณ์แบบ “ค่าว” และยังคงรักษาความไพเราะระหว่างทำนองกับบทร้องไว้อย่างงดงาม ซึ่งเป็นฉันทลักษณ์ที่เหมาะสมที่สำหรับบรรจุในทำนองแม่ฟ้าหลวง ตามหลักการทางการบรรจุเพลงร้อง การแต่งทำนองแต่ละเพลงจะออกจากอารมณ์ที่แตกต่างกัน ต้องสื่อเนื้อร้องให้เข้ากับอารมณ์ของทำนองเพลง ไม่ใช่เนื้อร้องไปทางทำนองไปทาง (ชมรมนักแต่งเพลงลูกทุ่งอีสาน, 2547) ซึ่งเพลงแม่ฟ้าหลวงที่ถูกนำไปใช้เป็นการสร้างความตระหนักของสังคม เชิญชวนให้สังคมรักษา ศิลปวัฒนธรรมไว้ สะท้อนให้เห็นถึงความร่มเย็นหรือความอุดมสมบูรณ์ของบ้านของเมืองที่ถูกถ่ายทอดออกมาจากศิลปินได้อย่างลึกซึ้ง เสมือนเป็นการยกระดับจิตตนเองไปสู่ความสงบร่มเย็น สอดคล้องกับหลักการที่ว่า

ดนตรีไทยช่วยเป็นสื่อชักนำให้เกิดความสงบขึ้นในจิตใจ ทำให้ผู้ฟังและผู้บรรเลงเกิดสมาธิ เมื่อเกิดสมาธิก็จะพบกับความสงบ เมื่อเกิดความสงบก็จะเข้าถึงความสุขที่แท้จริงได้ (ไพศาล อินทวงศ์, 2546) บทเพลงบางบทให้ความรู้สึกเพลิดเพลิน ผ่อนคลายเมื่อได้ฟัง สามารถฉุดรั้งความรู้สึกของผู้ฟังไปตามเสียงที่ได้ยินว่า เศร้า ร่าเริง หรือมีชีวิตชีวาได้อย่างไม่น่าเชื่อ ดังนั้น ดนตรีจึงเป็นเรื่องของสุนทรียศาสตร์ที่ไม่สามารถแยกออกจากวิถีชีวิตของเราได้ (ไพศาล อินทวงศ์, 2546) ในขณะเดียวกันในฐานะเพลงแม่ฟ้าหลวง ก็สวมบทบาทในการใช้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจ สังคม เพื่อลดความขัดแย้ง และนำมาซึ่งความสุขของสังคมได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 5 สูจิบัตร “วันมูลนิธิสิริธร”
ที่มา: สาวิน มูลธิมา

ทำนองแม่ฟ้าหลวงเป็นส่วนหนึ่งของวันมูลนิธิสิริธร เสด็จพระราชดำเนินเป็นประธาน เมื่อวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ.2563 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทรงนำทำนองแม่ฟ้าหลวงไปเป็นส่วนหนึ่งของการบรรจุบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง “สมเด็จย่าพิชิตยอดดอยอินทนนท์”เนื่องในวาระครบรอบที่สมเด็จพระศรีนรินทราบรมราชชนนี มีพระชนม์ครบรอบ 120 ปี โดยอาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติและศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้บรรยายไว้ในสูจิบัตร วันมูลนิธิสิรินธร ลงวันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ.2563 ความว่า กระผมทำงานเพลงร่วมกับ ครู อาจารย์ ด้านดนตรีพื้นเมืองภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้รับความอนุเคราะห์จากผู้อำนวยการวิทยาลัยฯ และทดลองนำเพลงแต่งใหม่ไปบรรเลงร่วมกับสะล้อ ซึง ปี่จุม ผลปรากฏว่าใช้ได้หนึ่งเพลง จึงนำมาร้องรับบรรเลง ในบทแรกของพระราชนิพนธ์ ตั้งชื่อว่า นครวิจิตร ตามที่ทรงพระอักษร แต่อีกเพลงหนึ่งสำเนียงไม่ใช่เหนือ ต้องเรียบเรียงใหม่โดยให้ครูรักเกียรติ ปัญญายศ (ข้าราชการครูบำนาญ) กับครูลูกจ้างที่เป็นนักร้องชายตาบอดทั้งสองข้างฯลฯ ในบทที่สาม ชมสัตว์ทั้งหลาย ปรากฏว่านักดนตรีนักร้อง ชอบใจว่าแปลกดี ไม่เคยเล่นแบบนี้มาก่อน (วันมูลนิธิสิรินธร, 2563) โดยการตั้งชื่อเพลงมีการตั้งชื่อเพลงใหม่ให้คล้องจองกันดังนี้

1. นครวิจิตร
2. พิชิตดง (ลาวชมดง)
3. พงไพรสณฑ์ (แม่ฟ้าหลวง)
4. ชนหรรษา (ลาวลำปางหลวง)
5. สู่ผาหมอน (ฟ้อนที)
6. จรอ่างกาหลวง (ฟ้อนผาง)
7. ดวงดอกเอื้อง (ลาวลำปาง)
8. เรื่องรำลึก (ฟ้อนสาวไหม)
9. สำนำนึกพระคุณ (ล่องแม่ปิง)

จากลำดับการบรรเลง ที่มีการร้อยเรียงเรื่องราว ให้เป็นชื่อ-นาม ทำนองต่าง ๆ ปรากฏว่าเพลงชุด 3 ใช้ทำนองแม่ฟ้าหลวง ซึ่งอาจารย์ ดร.ศิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ท่านได้เขียนในข้างต้นว่า *“ในบทที่สาม ชมสัตว์ทั้งหลาย ปรากฏว่า นักดนตรี นักร้อง ชอบใจว่าแปลกดี ไม่เคยเล่นแบบนี้มาก่อน”* บทร้องลำดับที่ 3 พงไพรสณฑ์ (แม่ฟ้าหลวง)

สัตว์ทั้งหลายมี แต่เราไม่ค่อยเห็น ตัวเป็น เป็นมี เสือ กวาง ในไพสณฑ์
หมีตัวใหญ่ ไก่ป่า ชะนี มีในพง ปลาค้างคาว น่ายลเป็นอย่างไร
หมูป่า ลิง ชะมด และเลียงผา กระต่ายป่า กวางผา ว่ายน้ำได้
ตุ๊กแก จิ้งเหลน แมลง ผีเสื้อไพร นกเงือก นกพญาไฟ ดาษดา

จากข้อมูลดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงความไพเราะของทำนองแม่ฟ้าหลวง ที่เป็นส่วนหนึ่งในการนำมาบรรเลงประกอบบทร้องพระราชนิพนธ์ เพื่อสร้างอารมณ์ความรู้ตามเนื้อเรื่องที่ดำเนินไปในครั้งนี้ จากการสังเกตก็พบว่า บทพระราชนิพนธ์ที่นำมาร้องประกอบทำนองแม่ฟ้าหลวงนั้น เป็นบทฉันทลักษณ์แบบกลอน 8 อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ทำการวางโครงสร้าง กำหนดวรรคการออกแบบทางขับร้องให้เกิดความไพเราะและมีความเหมาะสมที่สุดซึ่งมาถึงจุดนี้ แสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่นของทำนองเพลงที่สามารถใช้ฉันทลักษณ์แบบอื่น ๆ ในการบรรจุเป็นทำนองร้องได้อีกด้วย เมื่อผู้เขียนได้อ่านลำดับการเรียบเรียงเพลงบรรเลง พบว่า ในลำดับเพลงชุดที่ 5 6 และ 9 คือ (5) สู่ผาหมอน (ฟ้อนที) (6) จรอ่างกาหลวง (ฟ้อนผาง) (9) สำนำนึกพระคุณ (ล่องแม่ปิง) นั้น คือทำนองเพลงที่อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ได้ประพันธ์ขึ้นทั้งหมด และถูกคัดเลือกเพื่อนำไปบรรเลงในกิจกรรมครั้งนี้ อันเป็นการแสดงให้เห็นว่า เพลงที่ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ขึ้นเป็นเพลงที่ไพเราะและถูกยอมรับจากสังคมภายในและภายนอกไปเรียบร้อยแล้ว ซึ่งความงามความไพเราะแห่งกระแสเสียงที่บรรเลงขับกล่อมอยู่ในทุกท้องถิ่น คือศิลปะที่รับใช้และสร้างสรรค์ วิถีชีวิตและวัฒนธรรมแห่งความเป็นไทย ดนตรีไทย ดนตรีของคนไทย (อเนก นาวิกมูล, 2550)

บทสรุป

เพลงแม่ฟ้าหลวง หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงตวยฮัก เดิมทีเป็นการประพันธ์โดยอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ เมื่อ พ.ศ.2528 เป็นต้นมา จากเพลงประกอบการบรรเลงในกิจกรรม “ไหว้สาแม่ฟ้าหลวง” โดยอาจารย์นคร พงษ์น้อย อดีตผู้อำนวยการไร่แม่ฟ้าหลวง อ.แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ไปสู่ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้องประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบ

เฉพาะกิจ ก่อให้เกิดการบรรเลงประกอบการแสดงที่มีการผสมผสานดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ ที่เกิดจากการดัดแปลงทำนองโดยได้รับอิทธิพลมาจากบทค่าว ของพญาพรหมโวหารกวีคนสำคัญในล้านนา เมื่อเป็นเช่นนั้นจึงเกิดความนิยมในการบรรเลงรับร้องมากกว่าบรรเลงทำนองแบบเต็ม มีอิสระในการบรรเลงเพลงที่หลากหลาย ทั้งวิธีการขับร้อง บรรเลง รวมไปถึงการใช้นำเสนอเพื่อผสมผสานการแสดง มีความกลมกลืนลงตัว ไพเราะ ยืดหยุ่น น่าฟัง ติดหู ส่งผลให้เกิดการผลิตซ้ำ ในลักษณะต่าง ๆ เช่น วงสะล้อซึง วงป๊าดก๊อง วงพิณเปี๊ยะ ฯลฯ หรือวงดนตรีผสมผสาน เช่น วงโฟล์คซองคำเมือง ก็ได้ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงไปใช้ในการขับร้อง

เพลงแม่ฟ้าหลวง เกิดมิติทางพัฒนาการการสร้างสรรค์และการนำไปใช้อยู่เป็น 4 ช่วงใหญ่ ๆ ช่วงที่ 1 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบเต็ม ช่วงที่ 2 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงแบบตัด หรือแม่ฟ้าหลวงฉบับบรรเลงรับร้อง ช่วงที่ 3 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงสู่การสร้างสรรค์บทร้องเพลงแม่ฟ้าหลวง ช่วงที่ 4 ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงชั้นเดียว

เพลงแม่ฟ้าหลวงถือว่าเป็นเพลงที่ให้อิสระในการบรรเลง ให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ความรู้สึก รักเศร้า หรือกระทั่งอารมณ์สนุกสนาน ซึ่งนอกจากจะเป็นพลังแห่งการหว่านล้อมความรู้สึกของผู้ประพันธ์แล้ว ผู้บรรเลงหรือผู้นำทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงไปบรรเลง ก็สามารถใส่ความเป็นตัวตนบนพื้นฐานทักษะกำลังความสามารถของจินตนาการร่วมเข้าไปด้วยได้ตามบริบทต่าง ๆ มีการผลิตซ้ำทั้งการบรรเลงรับร้องทั่วไปรูปแบบวงดนตรีต่าง ๆ รวมถึงการบรรเลงประกอบนาฏกรรมละครพื้นบ้านล้านนา และอื่น ๆ กระทั่งทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงบรรจุลงในบทร้อง บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง “สมเด็จย่าพิชิตยอดดอยอินทนนท์เนื่องในวาระครบรอบที่สมเด็จพระศรีนรินทราบรมราชชนนี มีพระชนม์ครบรอบ 120 ปี เป็นพัฒนาการเป็นที่ยอมรับในวงดนตรีและสังคมไทยในวงกว้างมากยิ่งขึ้น แสดงให้เห็นว่าบทขับร้องในรูปแบบฉันทลักษณ์อื่นนอกเหนือจากบทค่าวแล้ว ก็สามารถนำมาบรรจุเข้ากับทำนองแม่ฟ้าหลวงได้ อนึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงมรดกทางภูมิปัญญาที่สืบสานพัฒนามาจากอดีต ได้เป็นอย่างดี สังคมได้มีโอกาสร่วมกันเป็นเจ้าของ เก็บเล็กผสมน้อยทางดนตรีเป็นรูปแบบต่าง ๆ

เพลงแม่ฟ้าหลวง คงจะเป็นอุปกรณ์หนึ่งสำหรับการศึกษา ทั้งผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง และผู้รับฟังสามารถสืบค้นเรื่องราวหลักวิธีการคิดของปราชญ์ทางดนตรีได้ และคงจะเป็นอีกมิติหนึ่งของปรากฏการณ์การสร้างสรรค์ประพันธ์ทำนองเพลงในดินแดนล้านนา ที่พัฒนาการมาจากวิทยาการและบริบททางสังคม สภาพแวดล้อมที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน กระทั่งกลายเป็นส่วนหนึ่งในการอธิบายความรู้สึกทางจิตวิญญาณผ่านจิตนาการ ส่งเสริมแรงบรรดารใจให้กับผู้คนที่หลากหลายได้เรียนรู้ประสบการณ์ร่วมกัน ก้าวไปสู่วิถีการสร้างสรรค์รูปแบบอื่น ๆ ผ่านปรากฏการการสร้างสรรค์ทำนองเพลงแม่ฟ้าหลวงของอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ สานต่อองค์ความรู้เพื่อร่วมกันสลักร่องรอยทางประวัติศาสตร์ในแง่มุมของบทร้องทำนองเพลง และส่งต่อมรดกทางวัฒนธรรม ของมวลมนุษยชาติไปตราบนานเท่านาน

รายการอ้างอิง

ธีราคีตารมณ์. (2561). *โน้ตเพลงอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ*: วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เสวนาวิชาการ วัดศรีสุพรรณ ถนนวัวลาย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2553). *คลาสสิกสังวาส.* สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ไพศาล อินทวงศ์. (2546). *รอบรู้เรื่องดนตรีไทย.* สุวีริยาสาสาระ.

อเนก นาวิกมูล. (2550). *เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ภาคเหนือ และภาคอีสาน รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (เพลงพื้นบ้านภาคใต้).* สำนักงานอุนทยานการเรียนรู้.

บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์: “สุริยคราส” ซิมโฟนิกโพเอ็มสำหรับออร์เคสตรา
MASTER MUSIC COMPOSITION: “ECLIPSE” SYMPHONIC POEM FOR ORCHESTRA

เจริญวิช รุจิรัสสวรวงศ์[1] ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร[2]
Charoenwich Rujirussawarawong[1] Narongrit Dhamabutra[2]

บทคัดย่อ

บทประพันธ์สุริยคราส เป็นบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนิกโพเอ็มสำหรับวงออร์เคสตรา มีทั้งหมด 4 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นด้านของทำนอง และจังหวะ แต่ละท่อนจะมีทำนองที่เปรียบเสมือนทำนองหลักของบทเพลงแฝงอยู่ ผู้ประพันธ์เรียกทำนองนี้ว่า ทำนองสุริยคราส ซึ่งเป็นการทำให้บทเพลงชุดมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยที่ผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่ที่ประพันธ์บทเพลงประเภทนี้ บทเพลงจะมีลักษณะคล้าย ๆ กับการนำหลาย ๆ เพลงมารวมกัน แต่ในบทประพันธ์สุริยคราสนี้ จะแตกต่างจากโครงสร้างเดิมโดยใช้ทำนองหลักของบทเพลงเชื่อมบทเพลงทั้ง 4 ท่อนไว้ นอกจากนี้ในแต่ละท่อนผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เครื่องดนตรีที่นำเสนอแตกต่างกัน เพื่อให้ได้สีสันของเสียงหลากหลายรูปแบบ รวมไปถึงการใช้เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง เพื่อให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

บทประพันธ์นี้มีความยาวโดยรวมประมาณ 15 นาที แบ่งออกเป็น 4 ท่อน โดยที่ท่อนสุดท้ายจะมีความยาวมากกว่าท่อนอื่น ๆ เปรียบเสมือนบทสรุปของบทประพันธ์ชิ้นนี้

คำสำคัญ: ดนตรีพรรณนา, ซิมโฟนิกโพเอ็ม, สุริยคราส

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย charoenwich@gmail.com
[1] Student, Master of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, charoenwich@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย narongrit_d@hotmail.com
[2] Advisor, Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, narongrit_d@hotmail.com

Abstract

The Eclipse, a symphonic poem for an orchestra, consists of 4 movements. Each movement has an individual characteristic such as melody and rhythm. This piece has a main melody that hides in all movements. Composer calls “Eclipse Melody” for this melody. It made more interesting in this piece. Most composers who compose a similar piece just like bringing many pieces into the piece. However, this piece uses a main melody for making a unique piece. In addition, the composer chooses to use the instruments presented differently. To get a variety of sound colors including using the stratification technique to make the song more interesting.

This duration is approximately 15 minutes, divided into 4 movements. The last movement is the longest. It is a conclusion of the piece.

Keywords: Program Music, Symphonic Poem, Eclipse

ความเป็นมาและความสำคัญ

บทประพันธ์สุริยคราส เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทเพลงชุดที่ประกอบไปด้วย 4 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนมีเอกลักษณ์แตกต่างกันไปในด้านต่าง ๆ เพื่อที่จะพรรณนาถึงสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสื่อออกมา เช่น ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ โลก และการเกิดสุริยุปราคา ตามชื่อท่อนของบทเพลง โดยทั้ง 4 ท่อนนั้น จะมีทำนองหลักแตกต่างกันไปในแต่ละท่อน แต่ว่าจะมีทำนองหลักของบทเพลงที่จะเกิดขึ้นในทุก ๆ ท่อน โดยผู้ประพันธ์ได้เรียกว่า ทำนองสุริยคราส เกิดจากการโคจรมาเรียงอยู่ในแนวเดียวกันของดวงดาวทั้ง 3 โดยมีดวงจันทร์อยู่ตรงกลาง ซึ่งทำนองนี้ทำให้ผู้ฟังได้รู้สึกถึงความเป็นหนึ่งเดียวกันของบทเพลง และทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น โดยที่คำจำกัดความทั่วไปของคำว่า สุริยุปราคา เป็นเหมือนลางร้าย เนื่องด้วยการที่ดวงจันทร์มาบดบังดวงอาทิตย์ที่เปรียบเหมือนกับขุมพลังที่ยิ่งใหญ่ของสิ่งมีชีวิตทั้งหลาย แต่ก็มีบางกลุ่มที่มองว่าปรากฏการณ์นี้นำสิ่งดี ๆ มาให้มนุษย์ ด้วยการที่ดวงอาทิตย์ที่เปรียบดั่งพระเจ้ากำลังโอบกอดดวงจันทร์ด้วยความอบอุ่น ซึ่งมีความเชื่อต่าง ๆ มากมาย แต่ผู้ประพันธ์ได้มองว่าปรากฏการณ์นี้เป็นเหมือนกับปรากฏการณ์ธรรมชาติทั่วไป ที่มีความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

ลักษณ์เด่นของบทประพันธ์นี้คือการใช้ทำนองที่เรียบง่ายและไม่ซับซ้อน ซึ่งมีทั้งความอ่อนหวาน และความเข้มแข็ง นำมาพัฒนาด้วยเทคนิคในการประพันธ์เพลงต่าง ๆ เช่น การขยายส่วนของทำนอง (Augmentation) การย่อส่วนของทำนอง (Diminution) การไล่เลียนกันของทำนอง (Imitation) และเทคนิคการซ้อนชั้นของทำนอง (Stratification) โดยการนำทำนองหลักของทั้ง 3 ท่อนแรกที่เหมือนกับดวงดาวทั้ง 3 ของบทเพลงมาซ้อนกันในท่อนที่ 4 ซึ่งพรรณนาถึงการเรียงตัวกันของดวงดาวทั้ง 3 ซึ่งเป็นเทคนิคที่ผู้ประพันธ์นำเสนอเป็นอย่างยิ่งในบทเพลงชุดนี้ โดยที่บทเพลงมีความเข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน ด้วยอัตราจังหวะและลักษณะของทำนอง บทเพลงชุดนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับดวงดาว ซึ่งในแต่ละสื่อนั้นก็จะมีทั้งภาพและเสียง ร่วมกับการตีความของ

ผู้สร้างสรรค์ หรืออาจจะมีแต่เสียงอย่างเดียว ซึ่งทำให้ผู้ประพันธ์นึกถึงหนึ่งในปรากฏการณ์ของดวงดาวที่สำคัญ และนำเสนอในรูปแบบของบทประพันธ์ชิ้นนี้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่เกิดจากการนำปรากฏการณ์สุริยุปราคามาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนการศึกษาด้านดนตรีของประเทศไทย
3. เพื่อให้ผู้ฟังได้สัมผัสถึงสุริยุปราคาที่นำมาอยู่ในรูปแบบของดนตรี

ขอบเขตของการประพันธ์

1. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราที่อยู่ในรูปแบบ Tonal music
2. เป็นบทประพันธ์ที่แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ทุกท่อนมีทำนองหลักของบทเพลงแฝงอยู่
3. เป็นบทประพันธ์ที่มีความยาวโดยรวมประมาณ 15 นาที
4. เป็นบทประพันธ์ที่ไม่ซับซ้อนมากจนเกินไป

วิธีดำเนินงานวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องอย่างถี่ถ้วนเพื่อนำมาเป็นทำนองหลักของบทเพลง
2. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียง การดำเนินจังหวะ และสังคีตลักษณ์ของบทเพลง
3. ขอคำปรึกษาจากอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการวิทยานิพนธ์
4. ดำเนินการประพันธ์เพลงตามที่ได้วางโครงสร้างไว้
5. พิจารณาบทประพันธ์และตกแต่ง เพิ่มลด แนวทำนอง แนวประสานเสียงต่าง ๆ ตามความเหมาะสมของบทเพลง
6. เขียนรายงานการวิจัยพร้อมใส่โน้ตเพลงที่สมบูรณ์
7. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
8. เผยแพร่บทประพันธ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดบทประพันธ์เพลงออร์เคสตราที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
2. ผู้วิจัยได้พัฒนาทักษะในการประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา

แนวคิดในการประพันธ์

โครงสร้างหลักของบทเพลงทั้ง 4 ท่อน คือ เร็ว - ช้า - เร็ว - เร็ว ซึ่งเป็นแบบแผนตามปกติในการประพันธ์บทเพลงที่มี 4 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคในการประพันธ์เพลงเพื่อที่จะสื่อให้ผู้ฟังได้ทราบถึงการตีความที่ออกมาในรูปแบบของบทประพันธ์ ด้วยทั้ง การคิดทำนองหลัก

(Melody) การใช้อัตราจังหวะของเพลง (Time Signature) การใช้สีสันของเสียง (Tone Color) เพื่อที่จะสื่อถึงดวงดาวที่ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะให้ผู้ฟังได้รับรู้ (ตัวอย่างที่ 1) (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักของบทประพันธ์ท่อนที่ 2 ในแนวคลาริเน็ต ห้องที่ 1-3 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้ถอดตัวโน้ตออกมาจากคำว่า “MOON”

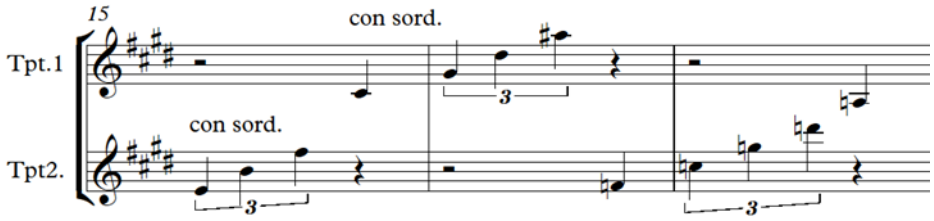
ตัวอย่างที่ 2 การใช้อัตราจังหวะของบทประพันธ์ท่อนที่ 3 ในห้องที่ 1-6 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้สื่อถึง 1 ปี ในโลกมีทั้งหมด 365 วัน จึงใช้อัตราจังหวะ 3/4, 6/8 และ 5/8 ตามลำดับ

ทำนองสุริยคราสที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวไปในตอนต้น คือ กลุ่มโมทีฟจังหวะของบทเพลง (Rhythmic Motif) ซึ่งเป็นโน้ต 3 ตัวที่บรรเลงติดกันอย่างเด่นชัด หรือจะเป็นการใช้กลุ่มโน้ต 3 พยางค์ (Triplet) ต่าง ๆ ของบทประพันธ์ เปรียบเสมือนดวงดาวทั้ง 3 ของปรากฏการณ์นี้ (ตัวอย่างที่ 3) (ตัวอย่างที่ 4) (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักของบทประพันธ์ ท่อนที่ 1 ในแนวเฟร็นช์ฮอร์น ห้องที่ 1-3 ซึ่งจะได้ยินแนวทำนองนี้ตลอด และจะถูกนำไปใช้ในตอนจบของท่อนเพื่อเป็นการย้ำแนวทำนองโน้ต 3 ตัวนี้

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลักของบทประพันธ์ ท่อนที่ 2 ในแนวทิมปานี

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองหลักของบทประพันธ์ ท่อนที่ 3 ในแนวทรัมเป็ต 1 และ 2



ในท่อนที่ 4 ได้มีการนำเสนอเทคนิคสำคัญของบทเพลง คือ การซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) หมายถึง เทคนิคหนึ่งที่พบได้ในดนตรีหลายแนว เป็นการจัดวางแนวเสียงที่มีทำนองอิสระในตัวซ้อนเรียงกันหลายชั้น โดยคำนึงถึงความเป็นอิสระในแนวนอนเป็นสำคัญ เป็นรูปแบบที่พัฒนาจากลีลาสอดประสานแนวทำนอง แต่ไม่เคร่งครัดนักกับเสียงประสานในแนวตั้ง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) ซึ่งในบทประพันธ์ชิ้นนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอเทคนิคนี้ด้วยการซ้อนชั้นของทำนองในท่อนที่ 1 2 และ 3 เปรียบเหมือนกับการเรียงตัวที่ชัดเจนของดวงดาวทั้ง 3 ในรูปแบบของเสียง (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง ท่อนที่ 4 ในแนว ทรัมเป็ต 1 เฟร็นช์ฮอร์น 1 และทิมปานี ซึ่งในแนวทรัมเป็ตได้นำเสนอแนวทำนองหลักท่อนที่ 1 ที่ถูกนำมาปรับแต่งแนวทำนอง แนวเฟร็นช์ฮอร์นได้นำเสนอแนวทำนองหลักท่อนที่ 2 แบบตรงไปตรงมา และแนวทิมปานีได้นำเสนอแนวทำนองหลักในท่อนที่ 3 ที่ถูกนำมาปรับแต่งจังหวะให้เหมาะสม

อรรถาธิบายบทประพันธ์สุริยคราส

ท่อนที่ 1 SUN (ดวงอาทิตย์)

เนื่องด้วยดวงอาทิตย์เป็นดวงดาวที่เป็นเหมือนกับขุมพลังงานอันยิ่งใหญ่ของจักรวาลและตามความเชื่อโบราณดวงอาทิตย์เป็นดวงดาวที่เปรียบเสมือนกับผู้ชาย ดังนั้นด้วยดนตรีในท่อนที่ 1 จะมีความสง่างาม ความอ่อนหวานที่ยังมีความเข้มแข็งอยู่ และความเข้มแข็งที่ไม่ดุดันจนเกินไป ด้วยแนวคิดหลักของท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ต้องการที่จะนำเสนอรูปแบบของจังหวะและทำนองที่เรียบง่าย ด้วยการนึกถึงบทประพันธ์ที่คล้ายกับดนตรีประกอบภาพยนตร์ (Film music) ซึ่งผู้ประพันธ์ส่วนใหญ่จะใช้วิธีการนำทำนองหลักมาพัฒนาหรือแปรทำนองไปในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ฟังนั้นยังจดจำเค้าโครงของทำนองหลักได้อยู่ และจะนำมาเสนออีกครั้งในตอนจบ เพื่อให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียว (Unity) ซึ่งจะคล้ายกับสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and variations form) ซึ่งในท่อนนี้ก็เช่นกัน ผู้ประพันธ์เริ่มต้นด้วยตอน A โดยให้เฟร็นช์ฮอร์นบรรเลงทำนองหลักในจังหวะที่ช้าและสง่างามเหมือนกับพระอาทิตย์ที่กำลังจะขึ้น และได้ให้เครื่องสายเสียงต่ำบรรเลงโน้ตด้วยเทคนิคการรัวโน้ต (Tremolo) เสียงต่ำ ตัว C ซึ่งเป็น กุญแจเสียงในท่อนนี้ ในอัตราจังหวะ 4/4 (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 ทำนองหลักในท่อนที่ 1

ตอน A1 ผู้ประพันธ์ได้เร่งจังหวะให้เร็วขึ้นและได้มีการใช้โน้ตจังหวะ 3 (Triplet) เพื่อทำให้เกิดความเข้มแข็งมากขึ้น ในส่วนที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาทำนองที่อ่อนหวานจากทำนองหลักแต่ยังคงมีความเข้มแข็งอยู่ด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 ทำนองอ่อนหวานในท่อนที่ 1

ตอน A2 มีความคล้ายกับ A1 ในด้านของการนำเสนอทำนองหลัก เพียงแต่เปลี่ยนเครื่องดนตรีที่นำเสนอทำนองหลักและได้เพิ่มแนวทำนองรองเข้ามาเพื่อทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ตอน A3 ผู้ประพันธ์ได้ย้ายบันไดเสียงมาอยู่ที่ G major จุดที่น่าสนใจ คือ การนำทำนองหลักมาเสนอในรูปแบบของการเลียนทำนอง (Imitation) ของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 การเลียนทำนองของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

ตอน A4 (Finale) ได้ย้ายกลับมาอยู่ในบันไดเสียง C major โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักของบทเพลงมาใช้ด้วยการย่อยทำนอง (Fragmentation) เหลือแค่โน้ต 3 ตัวแรกและนำเสนอร่วมกับการใช้โน้ตสามพยางค์ของกลุ่มเครื่องที่เล่นจังหวะ คล้ายกับการประโคมแตร (Fanfare) เปรียบเหมือนกับความยิ่งใหญ่ของพระอาทิตย์ โดยความยาวของท่อนนี้ประมาณ 3 นาที

ท่อนที่ 2 MOON (ดวงจันทร์)

เนื่องด้วยดวงจันทร์เป็นดวงดาวที่ไม่มีแสงสว่างเป็นของตัวเอง ทำให้สีของดวงจันทร์จะออกเป็นสีเทา ซึ่งได้รับแสงมาจากการหักเหแสงของดวงอาทิตย์อีกที ทำให้ความรู้สึกเมื่อพูดถึงดวงจันทร์จะเป็นการกล่าวถึงความสงบ ความเศร้า และความหมองหม่น ตามความเชื่อโบราณดวงจันทร์เป็นดวงดาวที่เปรียบเสมือนกับผู้หญิงที่มีความเศร้าอยู่ ดังนั้นด้วยดนตรีในท่อนที่ 2 จะอยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า โดยที่ทำนองหลักผู้ประพันธ์ได้ถอดตัวโน้ตออกมาจากคำว่า “MOON” โดยได้โน้ต E B B และ C ตามลำดับ บนบันไดเสียง E minor โดยที่บทเพลงถูกแบ่งออกเป็น 5 ตอน ผู้ประพันธ์เริ่มต้นด้วยการให้คลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักโดยที่มีการจัดเรียงในส่วนของจังหวะเพื่อให้เกิดความน่าสนใจของบทเพลงยิ่งขึ้น โดยมีเครื่องสายบรรเลงประกอบร่วมเป็นเสียงประสาน (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 ทำนองหลักในท่อนที่ 2 และแนวประสาน

ตอน B ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักมาพลิกกลับ (Inversion) แล้วนำไปพัฒนาต่อเพื่อที่จะทำให้เกิดทำนองใหม่ขึ้นมา (ตัวอย่างที่ 11) โดยใช้เชลโลบรรเลงเนื่องด้วยความมีลักษณะของเสียงที่สื่อถึงอารมณ์ได้ดี และได้เลือกใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นในการบรรเลงเพื่อที่จะทำให้ความเข้มของระดับเสียงมีไม่มากนัก

ตัวอย่างที่ 11 ทำนองใหม่ในท่อนที่ 2

ตอน A1 ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอในรูปแบบของเสียงประสาน (Chorale) โดยเริ่มจากกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ (ตัวอย่างที่ 12) และตอบรับด้วยออร์เคสตราทั้งวง ซึ่งในท่อนนี้จะมีความเข้มของระดับเสียงมากที่สุด แต่ก็ไม่ได้ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงอารมณ์ของเพลงที่เปลี่ยนแปลงไป โดยที่ผู้ประพันธ์รู้สึกว่าในท่อนนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเติมเต็มท่อนที่ 2 ให้มีความสมบูรณ์ทางด้านอารมณ์มากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 12 การนำเสนอทำนองหลักในรูปแบบของการประสานเสียง

ตอน B1 ผู้ประพันธ์ได้กลับมานำเสนอถึงความเข้มของระดับเสียงที่แตกต่างจากตอนก่อนหน้าอย่างชัดเจนด้วยการให้โอโบ 1 นำเสนอทำนองหลัก และบาสซูน 2 บรรเลงประกอบจังหวะ

ตอน A2 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักที่นำเสนอไปตอนแรกกลับมาอีกครั้งด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดิม ร่วมกับการให้ฮอร์น 2 บรรเลงด้วยเทคนิคการอุดเสียง เพื่อให้ฟังแล้วรู้สึกเกิดเสียงสะท้อน (Echo) ตามด้วยวิโอลาที่ต้องบรรเลงเดี่ยวด้วยกลุ่มโน้ตที่นำเสนอไปตอนแรก แต่ว่านำมาบรรเลงซ้อนกับทำนองหลักทำให้เกิดทำนองหลัก 2 ทำนองซ้อนกันอยู่ (ตัวอย่างที่ 13) และจบด้วยการค่อย ๆ หายไปของทำนองหลักร่วมกับการดีดสายของกลุ่มเครื่องสาย โดยความยาวของท่อนนี้ประมาณ 4.30 นาที

ตัวอย่างที่ 13 ทำนองหลักที่ถูกนำมาเสนออีกครั้งในตอนจบ

ท่อนที่ 3 EARTH (โลก)

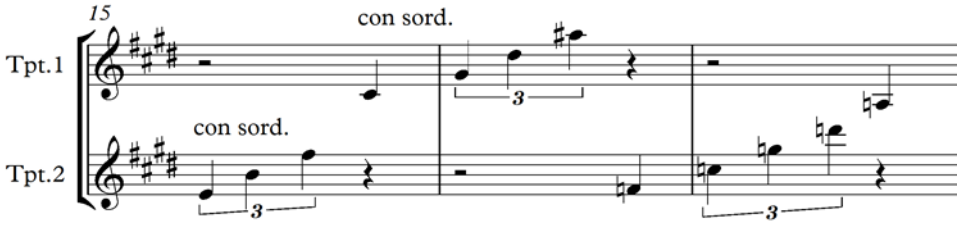
เนื่องด้วยโลกเป็นดวงดาวที่เป็นแหล่งก่อเกิดหลาย ๆ สรรพสิ่งที่มีชีวิต และเมื่อพูดถึงโลกก็จะสื่อไปถึงอะไรหลากหลายอย่างที่สามารถเกิดขึ้นได้ตลอด 365 วัน บนโลกใบนี้ ในท่อนนี้จะมีทั้งจังหวะที่ทั้งเร็วและช้าผสมกัน โดยที่ทำนองหลักผู้ประพันธ์ได้ถอดตัวโน้ตออกมาจากคำว่า “EARTH” โดยได้ตัวโน้ต E A D และ B ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 14) บนบันไดเสียง E major แบบไม่เคร่งครัดมากนัก เนื่องจากในหลายตอนผู้ประพันธ์ได้นำเทคนิคการประสานเสียงคู่ 4 และ คู่ 5 (Quartal and Quintal Harmony) มาใช้ทั้งในแนวนอนและแนวตั้งอย่างชัดเจน ซึ่งรูปแบบเสียงที่ได้ยินจะได้ความเป็นเสียงที่น่าค้นหา และแตกต่างจากทั้ง 2 ท่อนที่ผ่านมา และอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้ฟังจะได้ยินคือการใช้แนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) และโน้ตเสียงค้าง (Drone) ที่ผู้ประพันธ์จะสื่อถึงพื้นดินบนโลกใบนี้ เริ่มต้นด้วยตอน A ที่นำเสนอทำนองหลักด้วยเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องเสียงต่ำ โดยมีเครื่องอื่น ๆ บรรเลงประกอบ ด้วยอัตราจังหวะที่ไม่คงที่ คือ 3/4, 6/8 และ 5/8 ตามลำดับ ซึ่งก็คือ 365 เป็นจำนวนวันต่อ 1 ปี บนโลกนี้

ตัวอย่างที่ 14 ทำนองหลักในท่อนที่ 3

ตอน B ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักมาใช้โดยการย่อส่วนลักษณะจังหวะ (Diminution) (ตัวอย่างที่ 15) และได้ลดความเข้มของระดับเสียงลงด้วยจำนวนของเครื่องดนตรีที่บรรเลง และในส่วนย่อยของตอนนี้ได้นำลักษณะการใช้โน้ตเรียงซ้อนคู่ 5 (Quintal Harmony) มานำเสนอในแนวตั้งอย่างชัดเจนด้วยการเล่นสลับกันของทรัมเป็ตทั้ง 2 แนว (ตัวอย่างที่ 16)

ตัวอย่างที่ 15 ทำนองหลักของท่อนที่ถูกย่อส่วน

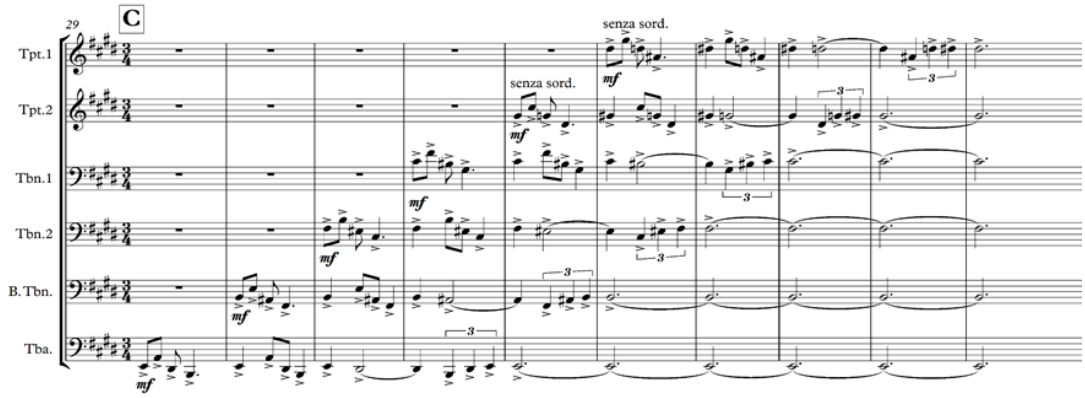
ตัวอย่างที่ 16 การใช้โน้ตเรียงซ้อนคู่ 5 ของทรัมเป็ตทั้ง 2 แนว



ตอน A1 มีลักษณะของทำนองและจังหวะเหมือนตอนเริ่มต้นของบทเพลง แต่ผู้ประพันธ์ได้ลดจำนวนเครื่องดนตรีที่บรรเลงลงเพื่อเพิ่มสีสันของบทเพลง

ตอน B1 ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักมานำเสนอในรูปแบบของการเลียนทำนอง (Imitation) และทำนองที่เกิดขึ้นจะเป็นคู่ 5 เพอร์เฟคทั้งหมด ซึ่งนำเสนอโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (ตัวอย่างที่ 17) และมีเครื่องสายบรรเลงด้วยการดีดสายด้วยคอร์ดคู่ 5 เรียงซ้อน

ตัวอย่างที่ 17 การเลียงทำนองด้วยคู่ 5 เพอร์เฟคของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง



ตอน C ผู้ประพันธ์ได้ย้ายศูนย์กลางของเสียงมาที่โน้ต Eb ด้วยการนำเสนอลักษณะจังหวะที่ช้าลงอย่างชัดเจน และได้ใช้โน้ตซ้ำยืนพื้น (Ostinato) สลับเครื่องดนตรี เพื่อบรรเลงเป็นฉากหลังให้ทำนองหลักที่ถูกนำเสนออย่างโดดเด่น โดยในตอนนี้จะมีความยาวมากที่สุดของท่อน

ช่วงเชื่อม (Transition) ผู้ประพันธ์ได้ย้ายศูนย์กลางของเสียงกลับมาที่โน้ต E และนำลักษณะจังหวะ 3 6 และ 5 มาใช้อย่างเด่นชัดด้วยโน้ตตัวดำ (Quarter note)

ตอน B2 ผู้ประพันธ์ได้นำการไล่ของโน้ตเรียงซ้อนคู่ 5 ผสมกับแนวทำนองหลักของท่อน เพื่อเข้าสู่ช่วงท้ายของบทเพลง

ตอน A2 ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอทำนองด้วยจังหวะ 3 6 และ 5 เหมือนตอนต้นเพลงซ้ำกันหลาย ๆ รอบด้วยวงออร์เคสตราทั้งวง

ตอน B3 ตอนสุดท้ายของท่อน ได้นำการเลียนทำนองด้วยคู่ 5 เพอร์เฟคของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองกลับมาใช้อีกครั้ง ผสมกับการไล่โน้ตโครมาติกของกลุ่มเครื่องลมไม้ เพื่อทำให้บทเพลงฟังดูซับซ้อนยิ่งขึ้น เป็นการแสดงถึงการที่จะเกิดปรากฏการณ์สุริยุปราคาในท่อนถัดไป ซึ่งในห้องสุดท้ายของท่อนผู้ประพันธ์ได้ใช้ Box Notation เพื่อบรรเลงโดยที่ไม่ต้องสนใจจังหวะ (ตัวอย่างที่ 18) ทำให้โน้ตที่เกิดขึ้นในแนวต่าง ๆ มีความซับซ้อน และได้ใช้คำสั่ง Attacca เพื่อให้บทเพลงดำเนินต่อไปโดยไม่มีการหยุด

ตัวอย่างที่ 18 การใช้ Box Notation ของบทเพลงในแนวฟลูต 1

ท่อนที่ 4 ECLIPSE (สุริยคราส)

ในท่อนสุดท้าย ผู้ประพันธ์ได้ใช้ศูนย์กลางของเสียงที่โน้ต C ด้วยสังคีตลักษณ์แบบตอน (Sectional form) และจังหวะที่รวดเร็ว เริ่มต้นด้วยกลุ่มโมทีฟจังหวะของบทเพลง (Rhythmic Motif) ที่แสดงถึงการเริ่มต้นพิธีบางสิ่งบางอย่างในสมัยโบราณ ด้วยโน้ต 3 ตัวที่เรียงกันเหมือนกับดวงดาวทั้ง 3 ที่ได้เริ่มมาบรรจบกัน และได้มีการใช้โมดลิเดียน (Lydian mode) เนื่องด้วยโมดนี้มีขั้นคู่ ทรัยโทน (Tritone) ซึ่งเรียกอีกอย่างหนึ่ง คือ ขั้นคู่อันตราย ปีศาจในดนตรี (Diabolus in musica) โดยผู้ประพันธ์ต้องการที่จะสื่อถึงความเป็นลางร้ายของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในจุดเริ่มต้อนของท่อนนี้ และได้ใช้คอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ (Fully-diminished seventh chord) ในแนวนอน เพื่อย้ำขั้นคู่ทรัยโทนให้เด่นชัดยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 19)

ตัวอย่างที่ 19 ทำนองคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์สมบูรณ์ในแนวนอน

ตอน B ด้วยจังหวะที่ค่อนข้างช้าแต่ยังคงรูปพรรณของดนตรีที่ซับซ้อนอยู่ ยังคงศูนย์กลางของเสียงที่โน้ต C แต่ในตอนนี้ผู้ประพันธ์ได้ย้ายมาใช้ Phrygian Dominant scale เป็นหลัก และได้มีการสร้างคอร์ดที่เกิดขึ้นจากบันไดเสียงนี้คือ Bb D Gb(F#) และ Eb ตามลำดับ (ตัวอย่างที่ 20)

ตัวอย่างที่ 20 คอร์ดที่สร้างจาก C Phrygian Dominant scale

ตอน C ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคสำคัญของบทเพลงนี้ตามที่ได้กล่าวไปใน แนวคิดในการประพันธ์ (ตัวอย่างที่ 6) ในท่อนนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้โพลิคอร์ด (Polychord) เป็นเสียงประสานของทำนองต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น โดยใช้คอร์ด C diminished และ D minor ตามลำดับ

ตอน D เป็นตอนที่ช้าและมีความเข้มของระดับเสียงน้อยที่สุดของท่อน โดยที่ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักในท่อนที่ 2 มาใช้ในการพลิกกลับ (Inversion) (ตัวอย่างที่ 21) เพื่อให้เกิดทำนองใหม่ที่ยังคงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับบทเพลงอยู่

ตัวอย่างที่ 21 ทำนองหลักในตอน D

ตอน A1 เป็นการนำตอนเริ่มต้นของบทเพลงกลับมาอีกครั้งเพื่อสร้างความเป็นหนึ่งเดียว (Unity) ของท่อน

ตอน E (Finale) ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวทำนองหลักที่บรรเลงผ่านบันไดเสียง C major เป็นโน้ตตัวขาว (Half note) 3 ตัวติดต่อกันเพื่อให้เกิดความเด่นชัดของทำนอง ด้วยการมีแนวประสานเสียงผ่านการไล่โน้ตด้วย Octatonic scale และจบลงด้วยคอร์ด C major

สรุปและอภิปรายผล

บทประพันธ์ “สุริยคราส” เป็นบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับวงออร์เคสตราจำนวน 4 ท่อน โดยมีความยาวทั้งหมดประมาณ 15 นาที ประพันธ์ขึ้นโดยได้รับแรงบันดาลใจจากหนึ่งในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ซึ่งคือปรากฏการณ์สุริยุปราคา ร่วมกับการศึกษาและค้นคว้าข้อมูลเพื่อที่จะนำมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง เช่น การศึกษาด้านวิทยาศาสตร์พื้นฐานเพื่อที่จะได้นำมาประยุกต์ใช้กับแนวคิดเบื้องต้นในเรื่องของอารมณ์และการเคลื่อนที่ของตัวโน้ต การศึกษาด้านสื่อดิจิตอล เนื่องด้วยเป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนาจึงทำให้การศึกษาในด้านนี้ตอบโจทย์เป็นอย่างมาก และทำให้ได้บทประพันธ์ที่สื่อสารออกไปยังผู้ชมได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้บทประพันธ์ยังสามารถนำไปต่อยอด และนำไปพัฒนาร่วมกับสื่อด้านอื่น ๆ เพื่อทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ได้

รายการอ้างอิง

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

การบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ในสถานการณ์ไม่ปกติ: กรณีศึกษาสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อโควิด-19

A STUDY ON FILM PRODUCTION MANAGEMENT DURING NON-NORMAL CIRCUMATANCES, CASE STUDY: FILM PRODUCTION DURING COVID-19 PANDEMIC

มโน วนเวฬุสิต[1]
Mano Wanawerusit[1]

บทคัดย่อ

การจัดการกองถ่ายภาพยนตร์เป็นกระบวนการสำคัญในด้านการผลิตภาพยนตร์และสื่อที่ใช้การเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียง และเมื่อเกิดเหตุการณ์ไม่ปกติยิ่งทำให้การจัดการกองถ่ายเป็นกระบวนการสำคัญในการดำเนินกิจกรรมถ่ายทำให้เสร็จสิ้นอย่างสมบูรณ์และปลอดภัยสำหรับคนทำงาน โดยได้ศึกษาแนวทางและมาตรการการถ่ายทำของต่างประเทศจากบทความข่าวภาษาต่างประเทศที่เผยแพร่ทางออนไลน์ระหว่าง เดือนเมษายนถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ.2563 โดยยกกรณีศึกษาจากประเทศไทย, ประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษ, ประเทศสหรัฐอเมริกา, ประเทศไอซ์แลนด์ และประเทศออสเตรเลีย มาศึกษาและค้นพบว่าแนวทางในการจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ประกอบไปด้วย 2 ประเด็นสำคัญได้แก่ 1. แนวทางป้องกันโรคช่วงเตรียมการก่อนถ่ายทำ (Pre-Production Period) พบว่าแนวทางของประเทศไทยบกพร่องในด้านการดูแลเรื่องสุขภาพร่างกายและจิตใจของทีมงาน 2. แนวทางปฏิบัติในการทำงานช่วงดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์ (Production Period) โดยแนวปฏิบัติของประเทศไทยขาดการให้รายละเอียดในแนวทางการปฏิบัติที่เป็นรูปธรรม และยังขาดแนวคิดการใช้เทคโนโลยีในการถ่ายทำโดยมีกรณีศึกษาคือประเทศสหรัฐอเมริกาที่มีการดำเนินการถ่ายทำแบบเวอร์ช่วล โปรดักชัน เพื่อลดความเสี่ยงในติดเชื้อโรคระหว่างการเดินทางและลดข้อจำกัดในการถ่ายทำภาพยนตร์

คำสำคัญ: โรคติดเชื้อโคโรนาไวรัส สายพันธุ์ 2019, แนวปฏิบัติในการถ่ายทำภาพยนตร์, กองถ่ายภาพยนตร์

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา mano@go.buu.ac.th
[1] Lecturer, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, mano@go.buu.ac.th

Abstract

The management of film production units is a crucial process in the filmmaking and media industry, which utilizes storytelling through both visuals and sound. When unforeseen events occur, managing the film production unit becomes even more critical in ensuring the completion of shooting activities in a thorough and safe manner for the working personnel. Researchers have studied international guidelines and measures for filmmaking based on online news articles published between April and June 2020. The study includes cases from Thailand, the United Kingdom, the United States, Iceland, and Australia.

The research identifies two key aspects in film production management: 1. Pre-Production Period: Disease Prevention Measures During the pre-production period, it was found that Thailand's guidelines lacked in terms of taking care of the physical and mental health of the production team. 2. Production Period: Practical Guidelines In the production period, Thailand's practices were found to lack detailed guidelines for ethical practices and also lacked an approach towards incorporating technology in filmmaking. A case study from the United States highlighted the implementation of versatile production practices, including virtual production techniques, to reduce the risk of disease transmission during travel and alleviate constraints in filmmaking. In summary, the research emphasizes the importance of addressing health and well-being concerns during the pre-production phase and enhancing ethical practices and technology integration during the production phase in film production management.

Keyword: COVID-19 pandemic, Rules and Regulations for film production, film production management

บทนำ

ความสมบูรณ์ของการถ่ายทำภาพยนตร์นอกจากองค์ประกอบทางศิลปะทั้งงานภาพและเสียงจะสร้างคุณค่าให้ชิ้นงานแล้ว อีกปัจจัยหนึ่งซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ชิ้นงานสำเร็จเสร็จสิ้นได้ก็คงหนีไม่พ้นการจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ ด้วยว่าการทำงานร่วมกันในกองถ่ายภาพยนตร์ต้องประกอบไปด้วยบุคลากรจำนวนมาก นอกจากจะต้องจัดการภาระหน้าที่ของแต่ละบุคคล ความเป็นอยู่การทำงานที่จะต้องประสานงานกันและร่วมกันแก้ปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้น แม้มีการวางแผนอย่างรัดกุมก็ทำให้การบริหารจัดการกองถ่ายทำมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในกระบวนการถ่ายทำภาพยนตร์

การจัดการกองถ่ายภาพยนตร์โดยทั่วไปจะเริ่มทำหน้าที่ตั้งแต่ช่วงเตรียมการถ่ายทำหรือที่เรียกว่า พรีโพรดักชัน (Pre-Production Period) ซึ่งตำแหน่งที่จะมีหน้าที่ในการจัดการโดยตรงได้แก่ โปรดิวเซอร์ และ ผู้จัดการกองถ่าย ที่จะคอยจัดหาสถานที่ประชุมและนัดหมายทีมงานเพื่อให้สามารถดำเนินการประชุมเตรียมงานสร้างได้อย่างสมบูรณ์ ไปจนกระทั่งวันถ่ายทำที่ผู้จัดการกองถ่ายจะต้องจัดการทั้ง สถานที่ ที่ต้องแบ่งส่วนพื้นที่ให้ทีมงานทำงานกันได้อย่างเป็นสัดส่วน การจัดการคน ตั้งแต่ความเป็นอยู่ของทีมงานทั้งด้านการรับประทานอาหารไปจนถึงการขับถ่ายและการบริการด้านต่าง ๆ ให้ทีมงานและนักแสดงได้รับความสะดวกที่สุดจนการถ่ายทำเสร็จสิ้น

สำหรับช่วงการดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์ (Production Period) แม้มีการวางแผนถ่ายทำภาพยนตร์อย่างรัดกุมแต่ไม่อาจรับมือกับปัญหาจากปัจจัยภายนอกได้หมดทุกกรณี และเมื่อเกิดเหตุการณ์ที่ไม่ปกติอันส่งผลต่อการทำงานในกองถ่ายภาพยนตร์เกิดขึ้น หน่วยงานทั้งองค์กรที่เกี่ยวข้องกับคนทำงานด้านภาพยนตร์และหน่วยงานรัฐบาลในภาคการปกครองและบริหารประเทศจำเป็นต้องออกแบบมาตรการเพื่อให้กิจการด้านการถ่ายทำภาพยนตร์สามารถดำเนินการต่อไปได้อย่างปลอดภัย

บทความนี้ต้องการนำเสนอการบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์โดยใช้กรณีศึกษาที่สำคัญได้แก่การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ที่ได้ส่งผลกระทบต่อประชากรโลกมากที่สุดในปี พ.ศ. 2563 โดยเฉพาะในเดือนมีนาคมถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ.2563 ที่การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสได้ส่งผลต่อภาคธุรกิจโดยทั่วไป และสำหรับธุรกิจถ่ายทำภาพยนตร์ก็ได้รับผลกระทบโดยตรงทำให้กองถ่ายทำภาพยนตร์หลายเรื่องทั่วโลกต้องหยุดดำเนินการถ่ายทำไปโดยปริยาย

จากเหตุการณ์ดังกล่างย่อมส่งผลกระทบโดยตรงต่อบริษัทที่ดำเนินกิจการในธุรกิจภาพยนตร์ จึงเกิดการปรับการทำงานภายใต้แนวคิดชีวิตปกติวิถีใหม่ (New Normal) ซึ่งส่งผลให้การทำงานภายใต้ข้อจำกัดเกิดองค์ความรู้ใหม่ในการจัดการกองถ่ายทำภาพยนตร์ ผู้เขียนบทความจึงมีความสนใจที่จะนำเสนอแนวคิดในการจัดการกองถ่ายทำภาพยนตร์ของบริษัทและองค์กรในธุรกิจภาพยนตร์ที่น่าสนใจ เพื่อเป็นแนวทางในการจัดการกองถ่ายทำภาพยนตร์ต่อไปโดยได้ศึกษาแนวทางและมาตรการการถ่ายทำของต่างประเทศจากบทความข่าวภาษาต่างประเทศจากเว็บไซต์ข่าวบันเทิงชั้นนำที่เผยแพร่ในช่องทางออนไลน์ระหว่าง เดือนเมษายนถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2563 ซึ่งมีแนวทางการปฏิบัติในการจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ 4 ประเทศได้แก่ ประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษ ประเทศสหรัฐอเมริกา ประเทศไอซ์แลนด์ และประเทศออสเตรเลีย โดยเนื้อหาในบทความข่าวแต่ละประเทศมีดังนี้

เริ่มจากกองถ่ายประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษคณะกรรมการภาพยนตร์อังกฤษ (British Film Commission) (DEADLINE, 2020) ซึ่งประกอบด้วยหน่วยงานของภาคเอกชนได้ดำเนินการออก

มาตรการและแนวปฏิบัติสำหรับกองถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อให้สามารถกลับมาดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์ได้อีกครั้งหลังการระบาดของเชื้อโคโรนาไวรัส โดยเป็นแนวปฏิบัติความยาว 30 หน้า เผยแพร่ทั้งในรูปแบบสิ่งพิมพ์และเอกสารออนไลน์เพื่อนำไปเป็นแนวปฏิบัติใน 27 เมืองที่มีการถ่ายทำ โดยครอบคลุมแนวปฏิบัติทั้งกระบวนการฝึกก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์และวิถีการทำงานในกองถ่ายทำภาพยนตร์

ประเทศสหรัฐอเมริกา สหรัฐอเมริกานับว่าเป็นหนึ่งในประเทศที่มีความก้าวหน้าด้านอุตสาหกรรมภาพยนตร์เป็นอย่างยิ่ง แต่เมื่อเกิดการระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนาก็ทำให้บริษัทในธุรกิจภาพยนตร์ต้องหาแนวทางการทำงานภายใต้แนวคิดชีวิตปกติวิถีใหม่ (New Normal) เพื่อให้กองถ่ายทำภาพยนตร์สามารถกลับมาดำเนินกิจการได้อีกครั้ง โดยผู้เขียนบทความจะขอยกกรณีศึกษาจากบริษัทไลออนส์เกต (Lionsgate) (Yahoo Money, 2020) ที่ได้ดำเนินการตีพิมพ์เอกสารแนวปฏิบัติในการจัดการกองถ่ายทำภาพยนตร์เผยแพร่ให้ทีมงานได้นำไปปฏิบัติตาม

ประเทศไอซ์แลนด์ โดยศึกษาจากแนวปฏิบัติของกองถ่ายซีรีส์ Katla (NYTIMES, 2020) ผลงานกำกับของ บัลทาซาร์ คอร์มาเคอร์ เป็นหนึ่งในกองถ่ายทำภาพยนตร์ที่ได้รับผลกระทบจากการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ดังนั้นเพื่อให้สามารถกลับมาดำเนินการถ่ายทำซีรีส์ต่อไปได้ทางผู้กำกับและทีมงานจึงได้ออกแนวปฏิบัติในการทำงานในกองถ่ายทำซีรีส์เพื่อความปลอดภัยและทำให้การทำงานมีประสิทธิภาพมากที่สุด

ประเทศออสเตรเลีย ศึกษาแนวปฏิบัติของกองถ่าย Children of the corn (NYTIMES, 2020) ภาพยนตร์สยองขวัญงบประมาณ 10 ล้านเหรียญที่พาโปรดิวเซอร์อย่าง ลูคัส ฟอสเตอร์ (Lucas Foster) ข้ามประเทศจาก ลอสแองเจลลิส สหรัฐอเมริกา มาสู่ ริชมอนด์ นิวเซาธ์เวลส์ ออสเตรเลีย เพื่อให้ได้ภาพของทุ่งข้าวโพดในเดือนพฤศจิกายนและก็กลายเป็นการถ่ายทำช่วงเกิดวิกฤติการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ร่วมกับ เคิร์ท วิมเมอร์ (Kurt Wimmer) ผู้เขียนบท-กำกับหนัง (เคยมีผลงานหนัง Equilibrium) ซึ่งหนังถ่ายทำเสร็จในวันที่ 28 พฤษภาคม พ.ศ.2563

และมาตรการป้องกันการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ในกองถ่ายทำภาพยนตร์และรายการของไทย (สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม, 2563) ที่ทางกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับเครือข่ายแรงงานกองถ่ายทำภาพยนตร์แห่งประเทศไทยเพื่อให้ธุรกิจด้านภาพยนตร์ ละคร ซีรีส์และโฆษณาสามารถดำเนินกิจการได้ในช่วงเวลาที่สถานการณ์ได้สร้างความท้าทายในการทำงาน

จากการศึกษาพบว่านโยบายหรือแนวปฏิบัติของกองถ่ายภาพยนตร์ของแต่ละประเทศมีแนวปฏิบัติร่วมกันจึงแบ่งเป็นประเด็นการศึกษาดังนี้

1. แนวทางป้องกันโรคช่วงเตรียมการก่อนถ่ายทำ (Pre-Production Period)

สำหรับมาตรการแรกที่หลายประเทศได้ออกมารวมถึงมาตรการป้องกันการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ในกองถ่ายทำภาพยนตร์และรายการของไทยที่ทางกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับเครือข่ายแรงงานกองถ่ายทำภาพยนตร์แห่งประเทศไทยมาตรการคัดกรองทีมงานเข้าสู่บริเวณที่มีการถ่ายทำ ทางทีมงานจะต้องจัดหาสิ่งจำเป็นสำหรับการคัดกรองและป้องกันโรคติดเชื้อโควิด 19 เช่น เครื่องมือตรวจวัดอุณหภูมิร่างกายก่อนเข้าสถานที่ถ่ายทำจัดวางแอลกอฮอล์เจลใช้ทำความสะอาดมือ และมีการทำความสะอาดอุปกรณ์ประกอบฉากและสภาพแวดล้อมที่ทีมงานจะต้องสัมผัสด้วยแอลกอฮอล์

ฆ่าเชื้อทุกครั้ง โดยเน้นย้ำให้ทีมงานต้องสวมหน้ากากอนามัยทุกคน รวมถึงนักแสดงเวลาที่ยังไม่เข้าฉาก รวมถึงเน้นย้ำให้ล้างมือให้บ่อยที่สุด

สำหรับประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษ คณะกรรมการภาพยนตร์อังกฤษ (British Film Commission) (DEADLINE, 2020) ได้แจกแจงรายละเอียดไว้ในหลายกิจกรรมของการถ่ายทำ โดยเฉพาะการวางมาตรการป้องกันอย่างการฝึกรับมือกับสถานการณ์ โคโรนาไวรัสในกองถ่ายทำภาพยนตร์ โดยให้ทีมงานทุกคนต้องเข้าฝึกอบรมเพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของไวรัสก่อนวันถ่ายทำ 2 วัน และการถ่ายทำภาพยนตร์ต้องมีผู้เชี่ยวชาญในกองถ่าย ทุกกองถ่ายต้องมีผู้เชี่ยวชาญด้านโรคติดเชื้อโควิด 19 ที่มีอำนาจในการสั่งหยุดการถ่ายทำภาพยนตร์ได้หากพบว่าสถานการณ์ในกองถ่ายทำภาพยนตร์ไม่ปลอดภัย

นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวทางปฏิบัติเพื่อติดตามความปลอดภัยกับทีมงานในกองถ่ายทำภาพยนตร์เช่นการ จัดทำโปสเตอร์แนวทางปฏิบัติติดไว้บนกำแพงและใช้ช่องทางออนไลน์แอปพลิเคชันต่าง ๆ ในการติดตามสถานการณ์และประกาศแนวทางปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ และมีการจัดหาหน่วยรักษาความปลอดภัยเพิ่มเติมเพื่อจัดการจุดตรวจคัดกรองทีมงาน ณ ทางเข้าออกบริเวณสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์โดยมีผู้เชี่ยวชาญด้านโรคติดเชื้อโควิด 19 เพื่อความปลอดภัยในกองถ่าย นักแสดงและทีมงานที่ต้องตรวจสุขภาพก่อนการถ่ายทำ และเช็คอุณหภูมิร่างกาย 2 ครั้งต่อวัน หากพบทีมงานแสดงอาการของโรคติดเชื้อโควิด 19 ให้ส่งกลับบ้าน โดยจัดหารถรับจ้างสำหรับเดินทางแบบส่วนตัวได้ เช่น แท็กซี่

รวมถึงให้ทั้งนักแสดงและทีมงานควรตรวจสอบระยะห่างระหว่างกันให้ได้ 2 เมตร หากเป็นไปไม่ได้ให้จำกัดเวลาที่มีการรวมกลุ่มกัน และหลีกเลี่ยงการหันหน้าเข้าหากัน หลีกเลี่ยงการสัมผัสทางกายเวลาทักทายกันเช่นการกอด และจับมือ รวมถึงการชนหมัดและเอาเอวชนกัน

โปรดิวเซอร์ควรจัดหาบริการด้านจิตเวชเพื่อให้กำลังใจคลายกังวลและลดความตึงเครียดให้ทีมงาน การเดินทาง พิจารณาการใช้บริการสายการบินที่มีมาตรการด้านสุขอนามัย และการเว้นระยะห่างทางสังคม บริการขนส่งสาธารณะควรเป็นตัวเลือกสุดท้ายและการเดินทางด้วยยานพาหนะใด ๆ ควรจำกัดจำนวนที่นั่ง การเดินทางเป็นเรื่องที่ต้องระมัดระวังสำหรับกองถ่าย

นอกจากนี้ยังมีแนวทางสำหรับนักแสดงและทีมงานต่างชาตินั่นคือ การกักตัวสำหรับนักแสดงและทีมงานต่างชาติ นักแสดงและทีมงานที่เดินทางมาจากประเทศอื่นได้รับคำแนะนำในการกักตัวและตรวจสุขภาพหาโรคตามแนวปฏิบัติของรัฐบาล ส่วนการติดต่อกับทีมงานที่ถูกกักตัวก็มีข้อแนะนำให้ใช้โทรศัพท์หรือวีดีโอคอล แทนการพบปะเจอหน้ากับนักแสดงและทีมงานในกองถ่าย

ด้านประเทศสหรัฐอเมริกา ในกรณีของมาตรการที่บริษัท ไลออนเกตส์ (Yahoo Money, 2020) ได้ดำเนินการตีพิมพ์เอกสารแนวปฏิบัติในการจัดการกองถ่ายทำภาพยนตร์เผยแพร่ให้ทีมงานได้นำไปปฏิบัติตามได้เน้นย้ำมาตรการป้องกันโรคก่อนการถ่ายทำเพื่อให้เกิดความรัดกุมอย่างถึงที่สุด อาทิการงดบุคคลภายนอกเยี่ยมทีมงานเพื่อป้องกันกองถ่ายทำภาพยนตร์ปนเปื้อนเชื้อโรค เนื่องจากที่ผ่านมานั้นการถ่ายทำภาพยนตร์มีการเชื้อเชิญบุคคลไปเยี่ยมชมกองถ่ายอาทิคนรู้จัก ญาติของทีมงานหรือผู้ติดตามนักแสดง แต่ตอนนี้ทางบริษัทไลออนส์เกต (Lionsgate) จะคุมเข้มห้ามบุคคลที่ไม่ได้รับอนุญาตเข้าไปยังบริเวณสถานที่ถ่ายทำ ออฟฟิศที่ทำงาน และกระทั่งฉากที่กำลังอยู่ระหว่างการดำเนินการสร้างฉาก เพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของเชื้อโรคจากบุคคลภายนอกเข้ามายังทีมงาน

เพื่อให้กองถ่ายกลายเป็นกองถ่ายแบบปิด และจำกัดจำนวนทีมงานในกองถ่ายทำภาพยนตร์ให้น้อยที่สุดเท่าที่จำเป็นต่อการถ่ายทำภาพยนตร์เท่านั้น

ในส่วนของการวางแผนการถ่ายทำฉากที่มีนักแสดงประกอบฉากจำนวนมาก ต้องมีการบริหารจัดการให้ดี โดยแนวปฏิบัติยังคงอนุญาตให้มีนักแสดงประกอบฉากแต่หากมีความจำเป็นต้องมีนักแสดงประกอบฉากจำนวนมาก ทางบริษัทไลออนส์เกต (Lionsgate) ได้แนะนำไว้ 3 แนวทาง ได้แก่ แนวทางแรกคือการระมัดระวังสำหรับการถ่ายทำฉากที่มีกลุ่มคนจำนวนมาก ไม่ควรให้นักแสดงใช้เวลาในการถ่ายทำที่มีคนหนาแน่นเป็นเวลานานส่วนแนวทางที่สองคือการพิจารณาเลื่อนตารางการถ่ายทำฉากที่มีกลุ่มคนจำนวนมากออกไป เพื่อรอสถานการณ์ดีขึ้น และแนวทางสุดท้ายคือการพิจารณาให้การถ่ายทำภาพยนตร์ในแต่ละฉากมีนักแสดงไม่เกิน 1 - 2 คน ลดการใช้นักแสดงประกอบฉาก แล้วพิจารณาใช้คอมพิวเตอร์กราฟิกให้ได้มากที่สุดเพื่อทดแทนนักแสดงประกอบฉาก รวมไปถึงการจำกัดจำนวนทีมงานถ่ายทำภาพยนตร์เท่าที่จำเป็นในแต่ละฉากที่ต้องถ่ายทำ

ในส่วนของการจัดการสถานที่ถ่ายทำ แนวปฏิบัตินี้จะเน้นการแบ่งกลุ่มในการทำงานเป็นขั้นตอน ซึ่งจะมีการใช้เวลาก่อนวันถ่ายทำในการตกแต่งฉาก จัดเตรียมสถานที่แล้วปิดตายสถานที่ไว้ก่อนถ่ายทำตามเวลาสมควร และมีการทำความสะอาดแล้วปิดตายอีกครั้ง โดยขั้นตอนของการจัดการโลเคชันมีดังต่อไปนี้

ผู้จัดการสถานที่ถ่ายทำ (Location Manager) จะไม่ต้องเดินทางเองเลยทั้งขั้นตอนการสำรวจสถานที่ถ่ายทำ (Scout Location) และวันถ่ายทำหน้าฉาก โดยหากเป็นไปได้จะทำการทัวร์เสมือนจริง (Virtual Tour) ด้วยเทคโนโลยีเสมือนจริงหรือวีอาร์ (VR) สำหรับสถานที่ที่ได้ถ่ายภาพไว้ในคลังภาพของบริษัท

ผู้ช่วยผู้จัดการสถานที่ตำแหน่งที่ 1 ที่รับผิดชอบด้านฉากถ่ายทำจะทำงานร่วมกับทีมถ่ายทำเพื่อจัดการในส่วนของงานกล้อง งานภาพ แสง หรือการวัดขนาดพื้นที่ต่าง ๆ แทนผู้จัดการสถานที่ถ่ายทำ (โดยตำแหน่งเรียกว่า Set Assistant Location Manager – ALM#1)

ผู้ช่วยผู้จัดการสถานที่ตำแหน่งที่ 2 ที่รับผิดชอบในการทำงานร่วมกับฝ่ายออกแบบตกแต่งฉาก จะทำงานล่วงหน้าเพื่อจัดการงานด้านศิลปกรรมของฉากให้เสร็จก่อนวันถ่ายทำและเว้นระยะเวลาไว้เพื่อปิดตายสถานที่ถ่ายทำก่อนวันถ่ายทำจริง (โดยตำแหน่งเรียกว่า Prep Location Manager – ALM#2) นอกจากนั้นยังมีมาตรการความปลอดภัยที่เพิ่มมา เช่น การสำรวจสถานที่ถ่ายทำล่วงหน้าว่าเป็นบริเวณที่มีการแพร่ระบาดของโรคหรือไม่ เพื่อหลีกเลี่ยงไปใช้สถานที่อื่น

รวมถึงมาตรการกักตัวทีมงานและการทิ้งช่วงเวลาการใช้อุปกรณ์และสถานที่ โดยให้ทีมงานทุกคนต้องกักตัว 2 สัปดาห์ก่อนถ่ายทำและหลังถ่ายทำโดยจะจ่ายค่าจ้างอัตราเดียวกับวันที่งดถ่ายทำ (Hold Day) และห้ามติดต่อกับทีมงานในแผนกอื่น และห้ามสัมผัสกับสิ่งของที่ถูกกักในห้องปิดตายไว้ก่อนถ่ายทำเช่นเดียวกันเพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของโรค รวมถึงการกำหนดให้ทีมงานทำงานวันละไม่เกิน 10 ชั่วโมงเพื่อส่งเสริมให้ทีมงานได้พักผ่อนและสร้างภูมิคุ้มกันให้ตัวเอง

สำหรับประเทศ ไอซ์แลนด์ เป็นกรณีศึกษาของกองถ่ายทำซีรีส์ Katla (NYTIMES, 2020) ของผู้กำกับ บัลทาซาร์ คอร์มาเคอร์ (Baltasar Kormakur) ที่มีมาตรการเฉพาะเพื่อใช้ในการจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ร่วมกับมาตรการป้องกันโรคของประเทศไอซ์แลนด์ที่ได้ผลจนทาง เน็ตฟลิกซ์ (Netflix) ผู้สร้างซีรีส์ยอมควักทุนให้ทางผู้กำกับได้ดำเนินการด้านความปลอดภัยรอบด้าน

นอกเหนือจากที่ได้จ่ายเงินชดเชยช่วงกองถ่ายถูกพักกองจากสถานการณ์โรคติดเชื้อโควิด 19 ระบาดแล้วโดยผ่านระบบการตรวจทีมงานและนักแสดงถึง 80 ชีวิตเพื่อหาเชื้อไวรัส ก่อนถ่ายต้องตรวจวัดอุณหภูมิร่างกาย มีการแจกอาหารกล่องแทนการจัดอาหารแบบเดิม ทำความสะอาดลูกบิดประตู ห้องน้ำ และพื้นผิวต่าง ๆ แบบรายชั่วโมง ทีมงานส่วนใหญ่จะสวมหน้ากากอนามัย (ยกเว้นนักแสดงตอนเข้าฉาก) ช่างแต่งหน้า และ ฝ่ายออกแบบงานสร้างต้องสวมถุงมือทำงาน ซึ่งผลจากการควบคุมโรคอย่างเคร่งครัดปรากฏว่ามีทีมงานเพียง 2 คนเท่านั้นที่พบว่ามีอุณหภูมิสูงและพบว่ามีโรคติดเชื้อโควิด 19 จึงถูกส่งไปรักษาและกักตัว 2 สัปดาห์ และไม่มีทีมงานคนไหนป่วยเพิ่มอีกเลย

นอกจากนี้ยังมีระบบการแบ่งทีมงานตามปลอกแขนสีต่าง ๆ ได้แก่ สีเหลือง สำหรับ นักแสดง เป็นสีที่แสดงว่าอยู่ในตำแหน่งที่ใกล้กับกล้องที่สุด สีดำ สำหรับฝ่ายที่ต้องเตรียมการส่วนใหญ่อยู่ด้านนอกสถานที่ถ่ายทำ อาทิช่างแต่งหน้าทำผมและฝ่ายเสื้อผ้า สีแดง สำหรับฝ่ายที่ต้องทำงานบริเวณมอนิเตอร์อาทิ โปรดิวเซอร์ ผู้บันทึกควบคุมความต่อเนื่อง (Script Supervisor) และทีมงานวิชวลเอฟเฟกต์ (Visual Effect) สีฟ้า สำหรับเข้า ออก ได้ทุกที่ในบริเวณถ่ายทำโดยจำกัดไว้เพียงทีมงานไม่กี่คนเท่านั้นนอกจากระบบสีปลอกแขนเสื้อแล้วก็ยังมีการจำกัดคนให้แต่ละกลุ่มมีจำนวนทีมงานไม่เกิน 20 คน เพื่อให้ง่ายต่อการตรวจสอบเรื่องระยะห่างและมั่นใจได้ว่าจะไม่มีทีมงานคนไหนเตร็ดเตร่นอกบริเวณที่ตนเองได้รับอนุญาต

ผลจากการปรับระบบทำงานดังกล่าวทำให้ซีรีส์กลับมาถ่ายทำได้ 4 สัปดาห์แต่ยังเลี่ยงถ่ายฉากที่นักแสดงจะต้องใกล้ชิดกัน โดยผู้กำกับตั้งใจว่าจะเลื่อนฉากที่นักแสดงจะต้องมีการสัมผัสทางกายออกไปก่อนจนกว่าจะมีการผ่อนคลายมาตรการควบคุม แต่หากไม่มีการเปลี่ยนแปลงก็จะมีการตรวจสุขภาพนักแสดงและประเมินอีกครั้งก่อนถ่ายทำต่อไป

สำหรับประเทศออสเตรเลีย ในกรณีศึกษาจากกองถ่ายภาพยนตร์ Children of the corn (NYTIMES, 2020) ก็มีแนวทั้งแนวปฏิบัติพื้นฐานที่ใช้ร่วมกับกองถ่ายภาพยนตร์อื่นทั้งการแบ่งพื้นที่ให้แต่ละหน้าที่ มีแพทย์ พยาบาลมาประจำกองถ่าย ทีมงานและนักแสดงจะต้องกรอกแบบสอบถามด้านสุขภาพ มีการตรวจวัดอุณหภูมิ แจกจ่ายเจลล้างมืออย่างทั่วถึง ทำความสะอาดพื้นผิวต่าง ๆ และเพิ่มแนวคิดให้นักแสดงสวมชุดที่เข้ากับสีผิวไว้ด้านในสำหรับฉากที่ถ่ายทำตอนกลางคืนเพื่อให้ความอบอุ่นและป้องกันเชื้อโรคด้วยอีกทาง แต่ข้อแตกต่างสำคัญคือตามนโยบายของกองถ่ายประเทศออสเตรเลีย เวลาเดินกล้องจะไม่มีการใช้มาตรการเว้นระยะห่าง 2 เมตร

นอกจากนี้ ลูคัส ฟอสเตอร์ โปรดิวเซอร์ของภาพยนตร์ใช้ 20% จากงบประมาณการถ่ายทำมาจ่ายเป็นค่าที่พักเพื่อกักตัวทีมงาน นักแสดง ซึ่งมีนักแสดงเด็กถึง 25 คน แม้กระทั่งสุนัขของนักแสดงก็จะมีที่ไว้สำหรับกักตัวด้วย ซึ่งสถานที่ถ่ายทำมักเป็นไร่ เป็นฟาร์ม ดังนั้นจึงต้องจองพวกกระต๊อบโรงแรม และที่พักแบบต่าง ๆ ผ่าน แอบพลิเคชัน แอร์ บีเอ็นบี (Air bnb) ให้นักแสดงอยู่รอบ ๆ เซ็ต

ซึ่งเป็นแนวคิดการตัดขาดโลกภายนอกของกองถ่ายทำภาพยนตร์ที่ส่งผลให้การทำงานร่วมกันในเมืองชนบทเล็ก ๆ และให้ทีมงานดูข่าวให้น้อยลงและคุยกันให้มากขึ้น โดยยังเน้นมาตรการด้านสุขอนามัยอยู่ทำให้กองถ่ายภาพยนตร์ทำงานได้ทันตามกำหนด และยังช่วยประคองสภาพจิตใจซึ่งถือเป็นจุดสำคัญของคนทำงานสร้างสรรค์อย่างภาพยนตร์ได้อีกด้วย

2. แนวทางปฏิบัติในการทำงานช่วงดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์ (Production Period)

สำหรับมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ของประเทศไทย ในส่วนของแนวปฏิบัติในการทำงานหน้ากองถ่ายจะมีสาระสำคัญอยู่ที่การจำกัดจำนวนคนและการกำหนดการเว้นระยะห่างระหว่างบุคคลเป็นสำคัญกล่าวคือมีการจำกัดจำนวนทีมงานไม่เกิน 50 คนและทีมงานบริเวณกล้องถ่ายทำไม่เกิน 10 คน รวมถึงมาตรการอีกด้านคือการปฏิบัติตามหลักเว้นระยะห่างทางสังคม (Social Distancing) ทีมงานจะอยู่ห่างกัน 1 เมตร และหลีกเลี่ยงการรวมกลุ่มไม่ว่ากรณีใดก็ตาม โดยข้อห้ามนี้ยังรวมถึงการกำหนดให้นักแสดงจะไม่มีบทที่จะต้องอยู่ใกล้กัน และจะมีการใช้มุมกล้องเพื่อหลอกระยะห่างหากจำเป็น รวมถึงการจัดพื้นที่ให้ทีมงานแต่ละฝ่ายแยกส่วนกันอย่างชัดเจนทั้งในกองถ่ายทำภาพยนตร์และการเว้นที่นั่งบนยานพาหนะที่ใช้ขนส่งทีมงาน

นอกจากนี้ยังมีแนวปฏิบัติอื่น ๆ ที่เพิ่มขึ้นมาเช่นการให้กองถ่ายต้องทำการลงทะเบียนในแอปพลิเคชัน ไทยชนะ แล้วให้ทีมงานทำการลงทะเบียนทุกคนและทุกครั้งที่มีการถ่ายทำ การลดการสัมผัสร่างกายในกระบวนการแต่งหน้านักแสดงไปจนถึงการจัดเตรียมอาหารและน้ำดื่มจะเป็นอาหารและภาชนะที่แยกแต่ละบุคคลเพื่อลดการรวมตัวในการถ่ายทำ

ประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษ คณะกรรมการภาพยนตร์อังกฤษ (British Film Commission) (DEADLINE, 2020) ได้แจกแจงรายละเอียดไว้ในหลายกิจกรรมของการถ่ายทำในส่วนของแนวปฏิบัติในการทำงานหน้ากองถ่ายก็มีการจัดการแบ่งนักแสดงและทีมงานด้วยระบบหมายเลขเพื่อให้แต่ละแผนกได้ทำงานแบบแยกออกจากกัน นอกจากนี้ยังแนะนำให้ทีมผู้สร้างภาพยนตร์เตรียมงานล่วงหน้านานกว่าปกติ เพื่อให้แผนกต่าง ๆ ได้ทำงานตามลำพัง อาทิ แผนกตกแต่งฉาก และ แผนกจัดไฟ รวมถึงทำความสะอาดอุปกรณ์ที่มีการใช้งานร่วมกัน มีกำหนดข้อแนะนำให้สวมชุดป้องกันเชื้อหรือชุดพีพีอี (PPE) เพื่อจัดเตรียมพื้นที่ทำงาน และจัดสรรอุปกรณ์ให้เฉพาะนักแสดง และควรจัดหาอุปกรณ์ที่ใช้แล้วทิ้งได้มาบริการ

นอกจากนี้ยังกำหนดให้สถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ควรมีพื้นที่กว้างขวางมากพอให้ทีมงานปฏิบัติตามหลักเว้นระยะห่างทางสังคม และแยกห่างจากที่ชุมชน มีการจำกัดจำนวนคนในบริเวณพื้นที่ทำงานให้เหลือบุคลากรเท่าที่จำเป็นและกำหนดให้ใช้อุปกรณ์สื่อสารทางไกลเพื่อติดต่องานกันในทุกที่ที่เป็นไปได้ สำหรับฝ่ายเสื้อผ้าได้กำหนดให้การลองเสื้อผ้าของนักแสดงควรทำนอกบริเวณถ่ายทำหรือไกลจากบริเวณถ่ายทำให้ได้มากที่สุดและชุดที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ควรแขวนพร้อมที่คลุมพลาสติกเมื่อไม่มีการใช้งานเพื่อป้องกันการปนเปื้อนเชื้อโรค

ส่วนการแต่งหน้าและทำผมให้จัดพื้นที่แต่งหน้าและทำผมให้ห่างกัน 2 เมตร และห้ามการรับประทานอาหารและดื่มเครื่องดื่มในบริเวณที่ทำงาน สำหรับนักแสดงประกอบฉากควรเว้นระยะห่างทางสังคม ไม่ควรพบปะพูดคุยกันแบบประจันหน้าและใช้เวลาหน้าฉากให้น้อยที่สุดเท่าที่เป็นไปได้และให้นักแสดงประกอบแต่งหน้าและทำผมมากองถ่ายเองหากเป็นไปได้

สำหรับการจัดอาหารก็มีการหลีกเลี่ยงการรวมกลุ่มกันทั้งการจัดเตรียมอาหาร การจัดเก็บอาหาร และการเสิร์ฟอาหารและสนับสนุนการใช้ภาชนะ ช้อน ส้อม แบบใช้แล้วทิ้งรวมถึงมีการจัดให้รับประทานอาหารแบบเหลื่อมเวลากันแต่ละแผนกเพื่อหลีกเลี่ยงการรวมตัว และยังให้พิจารณาจำหน่ายจ่ายแจกอาหารกล่องแทนการตั้งครัวในกองถ่ายอีกด้วย

อีกประการสำคัญคือการให้ความสำคัญสำหรับสุขอนามัยในที่ทำงาน โดยให้ทีมงานร่วมใจกันทำความสะอาดบริเวณที่ตนทำงานรวมถึงบริเวณที่มีการใช้งานแบบสาธารณะอย่างห้องน้ำ และห้องแต่งตัว ทำความสะอาดอย่างละเอียดเป็นพิเศษทุกวัน และสนับสนุนการจัดการขยะอย่างปลอดภัยโดยเฉพาะขยะปนเปื้อนเชื้อโรค จำพวกกระดาษชำระและหน้ากากอนามัย ส่วนอุปกรณ์ทั้งของส่วนตัวและอุปกรณ์ที่เช่ามาไม่ควรแบ่งให้คนอื่นใช้ แต่หากหลีกเลี่ยงไม่ได้ ให้มีการฆ่าเชื้อทำความสะอาดเป็นประจำทั้งอุปกรณ์ประกอบฉาก เฟอร์นิเจอร์ และของตกแต่งฉากที่นักแสดงและทีมงานจะต้องสัมผัส ส่วนอุปกรณ์ประกอบฉากหลักควรจำกัดให้นักแสดงที่เกี่ยวข้องหยิบจับใช้งานเท่านั้นและอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการถ่ายทำควรผนึกเก็บให้เรียบร้อยปราศจากเชื้อปนเปื้อนเมื่อไม่ใช้งาน

นอกจากนี้ยังกำหนดให้สำรวจสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์เพียงแค่คนเดียวในขั้นตอนการสำรวจสถานที่ถ่ายทำ (location scout) และทำความสะอาดอย่างละเอียดเมื่อจบการถ่ายทำในแต่ละวันและมีการจำกัดบริเวณที่ใช้ถ่ายทำและปิดเมื่อไม่มีการใช้งาน โดยเมื่อตกแต่งฉากเสร็จแล้วควรปิดตายไว้ 72 ชั่วโมงก่อนการถ่ายทำทีมงานฝ่ายศิลปกรรมและตกแต่งฉาก ทีมงานศิลป์ควรมีเวลาในการทำความสะอาดฆ่าเชื้อ สนับสนุนให้หาอุปกรณ์ประกอบฉากและของตกแต่งเป็นการซื้อแบบออนไลน์

สำหรับประเทศสหรัฐอเมริกา ในกรณีศึกษาถึงแนวปฏิบัติของบริษัท ไลออนเกตส์ (Yahoo Money, 2020) ได้กล่าวถึงการทำงานหน้ากองถ่ายไว้แบ่งทีมงานถ่ายทำภาพยนตร์ออกเป็นกลุ่มย่อยเพื่อป้องกันการแพร่เชื้อ โดยบริษัทไลออนส์เกต (Lionsgate) แบ่งทีมงานถ่ายทำภาพยนตร์เป็นกลุ่มย่อยชัดเจน และแยกส่วนทำงาน ออกจากกัน โดยแบ่งได้ 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มแรก เป็นกลุ่มที่อยู่บริเวณถ่ายทำ ประกอบด้วยทีมงานหลัก ๆ เช่น ผู้กำกับ ทีมกล้อง ทีมเสียง ทีม เอฟเฟกต์ เป็นต้น กลุ่มสอง เป็นเบสแคมป์ (Base Camp) สำหรับทีมงานเสริมเช่น คนขับรถต่าง ๆ ทีมอาหาร ทีมเสริมความงาม และกลุ่มสาม เป็นกลุ่มด้านออกแบบงานสร้าง และ ฉาก โดยทั้งสามกลุ่มจะมีผู้เชี่ยวชาญด้านกักกันโรค (Quarantine Supervisor) คอยประจำอยู่ทั้ง 3 กลุ่มที่จะคอยตรวจวัดอุณหภูมิร่างกายทีมงาน ดูแล และจัดการทำความสะอาดฆ่าเชื้อบริเวณสถานที่ทำงาน รวมถึงคอยตรวจสอบว่าทีมงานได้ปฏิบัติตามแนวปฏิบัติของบริษัทหรือไม่ด้วย โดยนอกจากกลุ่มทำงานหลัก 3 กลุ่มแล้วยังจัดให้มีฝ่ายที่ทำงานจากทางไกลเช่น งานออฟฟิศ และ งานสเปเชียลเอฟเฟกต์ต่าง ๆ ซึ่งรายละเอียดตามแผนภาพด้านล่าง

นอกจากนี้ยังกำหนดให้สคริปต์ซูเปอร์ไวเซอร์ (Script Supervisor) หรือคนคอยจดดูแลความต่อเนื่องเป็นผู้ตรวจสอบเสื้อผ้า การแต่งหน้า และทรงผมที่หน้าฉาก เพราะในการถ่ายทำภาพยนตร์ในแต่ละฉากจะไม่มีแผนกเสื้อผ้า ช่างแต่งหน้า หรือช่างทำผมอยู่ด้วย เพื่อลดความแออัดของกองถ่ายทำภาพยนตร์

ส่วนอุปกรณ์หรือสิ่งของที่ซื้อเข้ามาในกองถ่ายทำภาพยนตร์จะต้องนำเก็บไว้ในล็อกเกอร์ปิดตาย เพื่อกักกันโรคไม่ต่างจากกักกันตัวเองของทีมงาน เพื่อให้แน่ใจว่าของชิ้นนั้นปลอดโรคหรืออยู่ในระยะปลอดภัยที่จะใช้งานได้ และจะมีระบบการให้กุญแจโดยเจ้าหน้าที่ดูแลเมื่อถึงเวลาที่สามารถใช้ได้ มีการจัดสรรสถานที่พักกักตัวสำหรับทีมงานที่ต้องการ โดยบริษัทจะจัดสรรให้ทีมงานแต่งหน้าแยกของใช้รายคนไม่ปนกัน จำกัดช่างแต่งหน้าให้มาทำงานได้วันละหนึ่งคนเท่านั่น และจัดน้ำยาล้าง

เครื่องสำอางให้นักแสดงบริการตัวเอง สำหรับฝ่ายศิลปกรรมจำต้องทำงานให้ทันก่อนกำหนดการปิดตายสถานที่ถ่ายทำก่อนถ่ายทำภาพยนตร์อย่างน้อย 3 วัน

ส่วนฝ่ายเสียงจำกัดการทำงานแค่ครั้งละ 1 คนและต้องทำความสะอาดฆ่าเชื้อไมโครโฟนก่อนนำไปใช้กับนักแสดง และมีการอนุญาตให้ผู้ช่วยผู้กำกับ 1 เท่านั้นที่จะอยู่หน้าฉาก ส่วนผู้ช่วยผู้กำกับ 2 จะอยู่ในกลุ่ม 2 – เบสแคมป์ (Base Camp) และติดต่อกันผ่านอุปกรณ์สื่อสาร และไม่มีการจ้างผู้ช่วยผู้กำกับ 3 ตลอดจนไม่รับคนฝึกงาน โดยเป็นการปรับการทำงานให้แต่ละวันใช้นักแสดงน้อยคนที่สุดทั้งบทภาพยนตร์และตารางถ่ายทำภาพยนตร์

นอกจากนี้ยังมีการกำหนดให้ทีมงานทุกคนต้องอยู่ห่างกัน 3-6 ฟุตและการประชุมงานทั้งหมดทำผ่านออนไลน์

การจัดเตรียมอาหารมีแนวปฏิบัติใกล้เคียงกับแนวปฏิบัติอื่น แต่ทางบริษัทไลออนส์เกต (Lionsgate) ได้เพิ่มรายละเอียดบางอย่างที่น่าสนใจ อาทิเช่น ทางแผนกอาหาร (Catering) จะจัดอาหารทั้ง 3 มื้อให้แก่ทีมงานผู้เชี่ยวชาญด้านกักกันโรค (Quarantine Supervisors) จัดส่งอาหารว่างและน้ำไปยังสถานที่ถ่ายทำ และเป็นไปได้ให้จัดเป็นอาหารกล่องโดยให้ทีมงานเลือกเมนูแล้วทำส่งตามตารางการถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อหลีกเลี่ยงการต้องมีทีมอาหารเพิ่มในแต่ละการถ่ายทำ งดการตั้งโต๊ะบุฟเฟต์ให้ตักอาหารเอง โดยจะเสิร์ฟเป็นอาหารจานเดี่ยวแยกตามจำนวนคน และใช้จาน ชาม ช้อนส้อม พลาสติก หรือสนับสนุนให้ทีมงานนำภาชนะ และ ช้อนส้อมส่วนตัวมาใช้ ทางแผนกอาหารจะปฏิบัติตามแนวปฏิบัติในการจัดเตรียมอาหารให้ถูกสุขลักษณะ จัดเตรียมอาหารกล่อง เป็นอาหารง่าย ๆ เช่นแซนด์วิชหรืออาหารที่สามารถทำเป็นแพ็กเกจนำกลับบ้านได้ แทนการตั้งโต๊ะเลี้ยงอาหาร เสิร์ฟอาหารช่วงพักแบบฝรั่งเศส (French Hours) คือจะกำหนดช่วงเวลาพัก 15 นาทีหลังการทำงาน 2-3 ชั่วโมงติดกันให้ทีมงานได้มีเวลาในการรับประทานอาหาร เพื่อลดความหนาแน่นในช่วงพักการถ่ายทำภาพยนตร์แทนการรับประทานอาหารกลางวันแบบเดิม

นอกจากนี้การถ่ายทำภาพยนตร์ในประเทศสหรัฐอเมริกายังมีการใช้เทคโนโลยีมาแก้ปัญหาการถ่ายทำในช่วงการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 มากที่สุด โดยนอกจากกรณีของไลออนเกตส์ที่ผู้จัดการสถานที่ถ่ายทำ (Location Manager) ทำการสำรวจสถานที่ถ่ายทำ (Scout Location) ผ่านทัวร์เสมือนจริง (Virtual Tour) ด้วยเทคโนโลยีวีอาร์ (VR) สำหรับสถานที่ที่ได้ถ่ายภาพไว้ในคลังภาพของบริษัทแล้ว การพัฒนาของเทคโนโลยีที่เรียกว่า เวอร์ช่วล โปรดักชัน (Virtual Production) สามารถทำให้การทำงานภายใต้ข้อจำกัดของการถ่ายทำภาพยนตร์ในช่วงเกิดการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 เป็นไปได้

เวอร์ช่วล โปรดักชัน (Virtual Production) (NEW YORK POST, 2020) เป็นการนำเทคโนโลยีมาปรับใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์คือการสร้างฉากหลังเป็นสถานที่ต่าง ๆ ด้วยคอมพิวเตอร์ทั้งหมด โดยจากข้อมูลที่นำมาศึกษาเป็นผลงานของบริษัทผลิตวีดีโอเกมชื่อ เอพิค เกมส์ (Epic Games) และ ยูนิตี้ เทคโนโลยี (Unity Technologies) มีผลงานเด่นได้แก่เกมฟอร์ตไนท์ (Fortnite) และ โพเกมอน โก (Pokemon Go) ที่ได้รับการว่าจ้างจาก ดิสนีย์ (Disney) และ เน็ตฟลิกซ์ (Netflix) เพื่อสร้างฉากด้วยคอมพิวเตอร์กราฟิกสำหรับหนังและซีรีส์

ในส่วนของการถ่ายทำภาพยนตร์เป็นการดำเนินการในสตูดิโอที่ติดตั้งจอแอลอีดี (LED) ขนาดใหญ่มีความละเอียดในการแสดงผลภาพสี่เค (4K) เพื่อฉายภาพฉากหลังที่สร้างโดยคอมพิวเตอร์

ดังกล่าวให้ปรากฏขึ้นบนจอภาพแอลอีดีและติดตั้งเซ็นเซอร์ส่งสัญญาณภาพทำงานร่วมกับกล้องถ่ายภาพยนตร์แบบตอบสนองทันทีตามเวลาจริง (Real-time Synchronization) สำหรับภาพยนตร์ที่เคยใช้งานเทคโนโลยีดังกล่าวมาแล้วได้แก่ ดิ ไอริชแมน (The Irishman) ของช่องสตรีมมิงเน็ตฟลิกซ์ (Netflix) และซีรีส์ เดอะ แมนดาลอเรียน (The Mandalorian) ของช่องสตรีมมิงดิสนีย์พลัส (Disney+)

นอกจากนี้สตูดิโอภาพยนตร์อื่นอาทิ วอเนอร์ บราเธอร์ส, พาราเมาน์ท พิคเจอร์ส และสถานีโทรทัศน์ซีบีเอส มีการพิจารณาใช้บริการฉากเสมือนจริงมากขึ้น โดยนอกจากสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 แล้วยังสามารถนำเทคโนโลยีดังกล่าวมาปรับใช้ในการทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะการสร้างฉากภูมิทัศน์หรือฉากภายในอาคารที่สามารถออกแบบได้ไม่มีขีดจำกัดผ่านฝีมือพนักงานด้านเทคนิคพิเศษที่สามารถทำงานได้จากที่บ้านและยังเปิดโอกาสให้ผู้กำกับสั่งปรับแก้ให้ตรงกับความต้องการได้อีกด้วย

นาย คิม ลิเบรรี (2020) หัวหน้างานด้านเทคโนโลยีของบริษัทผลิตวีดีโอเกมเอพิก (Epic) กล่าวว่าเทคโนโลยีเวอร์ช่วล โปรดักชันจะเป็นทางเลือกสำคัญในการถ่ายทำภาพยนตร์ในปัจจุบัน โดยเฉพาะการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 เทคโนโลยีเวอร์ช่วล โปรดักชันทำให้การถ่ายทำภาพยนตร์ดำเนินการได้อย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ยังเป็นการแก้ปัญหาเรื่องการเดินทางและการขนส่งทีมงานออกไปถ่ายทำภาพยนตร์ในฉากภูมิทัศน์ซึ่งเป็นเรื่องยากลำบากและไม่ปลอดภัยในช่วงของการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 อีกด้วย

ตัวอย่างความสำเร็จของเทคโนโลยีของอันเรียล เอ็นจิน (Unreal Engine) ของบริษัทผลิตเกมอีพิกคือการสร้างฉากทะเลทรายเป็นฉากหลังของซีรีส์ เดอะแมนดาลอเรียน ในฉากต่อสู้ระหว่างตัวละครเอกกับมัดฮอร์น ที่ได้กลายเป็นกรณีศึกษาถึงความสำเร็จของเทคโนโลยีดังกล่าว

สรุปแนวทางการบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ในสถานการณ์ไม่ปกติ กรณีศึกษาการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19

จากข้อมูลการบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ในสถานการณ์ไม่ปกติ: กรณีศึกษาการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 พบแนวทางการทำงานเพื่อป้องกันผลกระทบจากการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ของแต่ละประเทศมาเปรียบเทียบกันแล้วพบประเด็นสำคัญในแนวปฏิบัติดังนี้

ประเทศ	แนวปฏิบัติของกองถ่ายภาพยนตร์ในการป้องกันโรคติดเชื้อโควิด 19				
	การคัดกรองทีมงาน	การกำหนดและจำกัดทีมงานหน้าสถานที่ถ่ายทำ	แนวทางป้องกันและดูแลสุขอนามัยในกองถ่าย	การกำหนดแนวทางเฉพาะของกองถ่าย	การใช้เทคโนโลยีในการถ่ายทำ
สหราชอาณาจักรอังกฤษ	ซักประวัติ ตั้งจุดคัดกรองโรค ให้บริการแอลกอฮอลเจล	กำหนดให้มีผู้สำรวจสถานที่ถ่ายทำเพียงคนเดียวในกองถ่าย	กำหนดให้เว้นระยะห่างระหว่างบุคคล 2 เมตร ทีมงานหลีกเลี่ยงการใช้ขนส่งสาธารณะ	จัดอบรมแนวปฏิบัติก่อนการถ่ายทำ และการจัดให้มีการกักตัวของทีมงานล่วงหน้า	-

ประเทศ	แนวปฏิบัติของกองถ่ายภาพยนตร์ในการป้องกันโรคติดเชื้อโควิด 19				
	การคัดกรองทีมงาน	**การกำหนดและจำกัดทีมงานหน้าสถานที่ถ่ายทำ**	**แนวทางป้องกันและดูแลสุขอนามัยในกองถ่าย**	**การกำหนดแนวทางเฉพาะของกองถ่าย**	**การใช้เทคโนโลยีในการถ่ายทำ**
				ปิดตายพื้นที่ก่อนถ่ายทำ 72 ชั่วโมง กำหนดให้มีผู้เชี่ยวชาญด้านจิตเวชเพื่อให้คำปรึกษาแก่ทีมงาน	
สหรัฐอเมริกา	ซักประวัติ ตั้งจุดคัดกรองโรค ให้บริการแอลกอฮอลล์เจล	ลดการใช้นักแสดงประกอบฉาก หากมีฉากที่ต้องใช้คนจำนวนมาก ให้พิจารณาเลื่อนการถ่ายทำไปจนกว่าสถานการณ์ผ่อนคลาย	แจกอาหารกล่องและช้อน ส้อม แบบใช้ครั้งเดียว วางพื้นที่ทำงาน แต่งหน้าและเปลี่ยนเสื้อผ้าห่างจากสถานที่ถ่ายทำ 2 เมตร สนับสนุนการกำจัดขยะติดเชื้ออย่างถูกวิธี ทำความสะอาดอุปกรณ์ถ่ายทำและเก็บในล็อกเกอร์มิดชิด	กักตัวทีมงาน 2 สัปดาห์ก่อนถ่ายทำ แบ่งทีมงานเป็น 3 กลุ่มสลับกันเข้าพื้นที่ลดความแออัด จัดช่วงพักแบบฝรั่งเศส 15 นาที หลังการถ่ายทำทุก 2-3 ชั่วโมง	มีการใช้เทคโนโลยี วีอาร์ในกระบวนการสำรวจสถานที่ลดความเสี่ยง มีการใช้เทคโนโลยีเวอร์ช่วลโปรดักชันในการถ่ายทำ
ไอซ์แลนด์	ซักประวัติ ตั้งจุดคัดกรองโรค ให้บริการแอลกอฮอลล์เจล	แบ่งแยกโซนการทำงานของทีมงานด้วยปลอกแขน	แจกอาหารกล่องแทนการจัดอาหารแบบเดิม ทำความสะอาดลูกบิดประตู ห้องน้ำ และพื้นผิวต่าง ๆ แบบรายชั่วโมง ทีมงานส่วนใหญ่จะสวมหน้ากากอนามัย (ยกเว้น	มีการใช้สีของปลอกแขนแบ่งแยกตำแหน่งตามโซนการทำงาน	-

ประเทศ	แนวปฏิบัติของกองถ่ายภาพยนตร์ในการป้องกันโรคติดเชื้อโควิด 19				
	การคัดกรองทีมงาน	การกำหนดและจำกัดทีมงานหน้าสถานที่ถ่ายทำ	แนวทางป้องกันและดูแลสุขอนามัยในกองถ่าย	การกำหนดแนวทางเฉพาะของกองถ่าย	การใช้เทคโนโลยีในการถ่ายทำ
			นักแสดงตอนเข้าฉาก) ช่างแต่งหน้าและฝ่ายออกแบบงานสร้างต้องสวมถุงมือทำงาน		
ออสเตรเลีย	ซักประวัติ ตั้งจุดคัดกรองโรค ให้บริการแอลกอฮอลล์เจล	แบ่งพื้นที่ให้แต่ละหน้าที่	มีแพทย์พยาบาลมาประจำกองถ่าย ทำความสะอาดพื้นผิวต่าง ๆ	มีการเช่าบ้านเพื่อให้ทีมงานทั้งหมดอาศัยอยู่ด้วยกันและลดความเสี่ยงในการรับเชื้อภายนอก ให้นักแสดงสวมเสื้อด้านในสีเดียวกับสีผิวเพื่อรักษาความอบอุ่นร่างกาย	-
ไทย	กองถ่ายยื่นขออนุญาต ซักประวัติทีมงาน ตั้งจุดคัดกรองโรค ให้บริการแอลกอฮอลล์เจล ลงทะเบียน ในระบบไทยชนะ	เว้นระยะห่างทางสังคม 2 เมตร ระหว่างบุคคล จัดพื้นที่การทำงานให้อยู่ห่างกัน กำหนดทีมงานอยู่หน้ากล้องได้ไม่เกิน 10 คน จำกัดทีมงานในกองถ่ายไม่เกิน 50 คน เลื่อนตารางถ่ายทำฉากที่นักแสดงใกล้ชิดจนกว่า	จัดพื้นที่ให้มีอากาศถ่ายเท แจกอาหารกล่องให้ทีมงาน	-	-

ประเทศ	แนวปฏิบัติของกองถ่ายภาพยนตร์ในการป้องกันโรคติดเชื้อโควิด 19				
	การคัดกรองทีมงาน	การกำหนดและจำกัดทีมงานหน้าสถานที่ถ่ายทำ	แนวทางป้องกันและดูแลสุขอนามัยในกองถ่าย	การกำหนดแนวทางเฉพาะของกองถ่าย	การใช้เทคโนโลยีในการถ่ายทำ
		สถานการณ์ผ่อนคลาย			

โดยจากการนำข้อมูลการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ของแต่ละประเทศมาเปรียบเทียบกันแล้วพบประเด็นสำคัญในแนวปฏิบัติที่มีร่วมกันดังนี้

ประการแรกคือ แนวทางป้องกันโรคช่วงก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ โดยมีการคัดกรองผ่านการซักประวัติหรือลงทะเบียนทีมงาน การตั้งจุดตรวจวัดอุณหภูมิร่างกาย การปิดตายสถานที่ถ่ายทำไปจนถึงการกักตัวทีมงานก่อนการถ่ายทำเพื่อเป็นการคัดกรองทีมงานและป้องกันผู้ติดเชื้อแพร่เชื้อโรคภายในกองถ่ายทำภาพยนตร์ รวมไปถึงการจำกัดจำนวนทีมงานในแต่ละฝ่ายไปจนถึงออกกฎการห้ามนำบุคคลภายนอกเข้ามาในกองถ่าย

เมื่อนำข้อมูลมาเปรียบเทียบแล้ว มาตรการป้องกันการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ในกองถ่ายทำภาพยนตร์และรายการของไทยที่ทางกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับเครือข่ายแรงงานกองถ่ายทำภาพยนตร์แห่งประเทศไทย ดูจะเป็นการกำหนดมาตรการเฉพาะหน้าเพื่อให้การถ่ายทำภาพยนตร์และสื่อบันเทิงสามารถดำเนินการต่อได้อย่างปลอดภัยมากกว่าจะมีการดูแลในด้านสุขอนามัยที่ครอบคลุมหรือการดูแลสภาพจิตใจของทีมงานเหมือนอย่างของประเทศสหราชอาณาจักรอังกฤษและกองถ่ายภาพยนตร์เรื่อง Children of the corn ประเทศออสเตรเลีย

ประการที่สองคือ การแนวทางปฏิบัติในการทำงานหน้ากองถ่ายที่มาตรการของประเทศกล่าวถึงเพียงการจำกัดทีมงานและแบ่งส่วนพื้นที่ในการทำงานเพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของโรคเท่านั้น แต่มิได้กล่าวถึงการบริหารจัดการกองถ่ายภาพยนตร์ที่ครบในทุกมิติโดยเฉพาะการกำหนดแผนในการแจกจ่ายอาหารกองหรือการจัดการกับสิ่งของที่อาจปนเปื้อนเชื้อโรคทั้งอุปกรณ์การถ่ายทำเสื้อผ้าและเครื่องสำอาง

ประการสุดท้ายคือ การใช้เทคโนโลยีในการถ่ายทำ ที่มาตรการป้องกันการระบาดของโรคติดเชื้อโควิด 19 ในกองถ่ายทำภาพยนตร์และรายการของไทยที่ทางกระทรวงวัฒนธรรม 7ร่วมกับเครือข่ายแรงงานกองถ่ายทำภาพยนตร์แห่งประเทศไทยไม่ได้กล่าวถึงเลยเนื่องจากขณะที่เกิดเหตุการณ์การระบาดของโรคโรคติดเชื้อโควิด 19 จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการป้องกันโรคเป็นหลัก แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าสถานการณ์โรคระบาดทำให้การพัฒนาของเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์รุดหน้าและกลายเป็นทางเลือกหนึ่งในการถ่ายทำภาพยนตร์และสื่อต่าง ๆ ในปัจจุบัน

รายการอ้างอิง

สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม. (2563, 26 พฤษภาคม). *คู่มือการปฏิบัติตามมาตรการผ่อนปรนกิจการและกิจกรรมเพื่อป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 สำหรับประเภทกิจการและกิจกรรมในกลุ่มที่ 2 (กลุ่มสีเขียว) กิจกรรมด้านเศรษฐกิจและการดำเนินชีวิต การถ่ายทำรายการ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และ วีดิทัศน์*, สืบค้น 6 กรกฎาคม 2563. จาก https://www.mculture.go.th/mculture_th60/download/article/article_20200521152932.pdf

DEADLINE, (2020, 10 July). *Leaked: British Film Commission Draft Safety Protocols Reveal How UK Shoots Will Be Kept Coronavirus-Proof*. https://deadline.com/2020/05/british-film-commission-draft-coronavirus-safety-protocols1202927271/?fbclid=IwAR2pprhJmoUEKKJBYzmWENS8IEIHtp7iJM6j5v0wzOIkrofMP0OA023AmyCk

NEW YORK POST. (2020, 25 July). *Hollywood quietly turns to video-game tech to restart movie shoots*. https://nypost.com/2020/04/26/studios-take-cues-from-video-game-tech-after-delayed-productions/amp/?fbclid=IwAR3JcsZ7Grn8eXqljrAnYgCdhneRnRGNZE92hBmjHxoxQlzpMF4hoP2THm4

NYTIMES. (2020, 5 July). *Two Projects Are Filming Again*. Here's How They're Doing It. https://www.nytimes.com/2020/05/15/movies/virus-filming-details.html?fbclid=IwAR1kYY5OFT4pECOTFauDbsDvaV1YMdrkvpCml2HAY6B0iIhVhgZpU1yptI

Yahoo Money. (2020, 20 July). *Lionsgate Production Draft Revealed: Staggered Hours, CGI Extras and VR Location Scouting*. https://money.yahoo.com/lionsgate-floats-french-hours-cgi-130036947.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly9sLmZhY2Vib29rLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAGnn6PqetyBJlWo0eL0LiMYNW73o7b8ifQo4yBumwasr8JoYtFF9l48lhGX5bR3hst8Z6yu2o5VVUFCJRv4wHRNKRUx8QyW5Mpdjq9CaLTxOCks3iNDchxIeBQVd07XJzR4yI59EV6nPX7_vR3qOsdJT68R9k2iK6fgPgmzdE2&guccounter=2

การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น
ANALYSIS OF THE BASIC SINGING TECHNIQUES IN THE SONG 'TUB TON PLENG CHING SANCHAM'

จันทนา คชประเสริฐ[1] จันทรา เนินนอก[2]
Jantana Khochprasert[1] Jantra Noennok[2]

บทคัดย่อ

การใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นในการฝึกการร้องเพลงเพื่อเน้นการพัฒนาทักษะการร้องและเทคนิคการออกเสียง การแบ่งแยกวรรคและการเรียนรู้เทคนิคการร้อง มีการสร้างความเข้าใจและรู้เรื่องการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น เพลงตับต้นฉิ่งช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจการใช้เสียงและการหายใจในขณะขับร้องเพลงไทยอย่างถูกต้อง เพลงตับต้นฉิ่งมีลักษณะท่วงทำนองที่ง่าย ทำให้ผู้เรียนสามารถฝึกทักษะการร้องเพลงไทยในขั้นตอนของการเรียนรู้การขับร้องเพลงไทย โดยเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจการใช้เสียงและหายใจ รวมถึงการแบ่งวรรคคำและการเอื้อนเสียงให้เกิดความสัมพันธ์กับการผ่อนลมหายใจในขณะขับร้อง ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ขั้นตอนการขับร้องเพลงไทย และช่วยในการนำเสนอเพลงที่ซับซ้อนเพื่อฝึกทักษะการร้องที่มีเทคนิคขั้นสูงขึ้น การเปรียบเทียบและวิเคราะห์เพลงต่าง ๆ ช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจการประยุกต์ใช้ทักษะการขับร้องเพลงไทย

คำสำคัญ: เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง, สามชั้น, กลวิธีการขับร้อง

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา jantanakh@go.buu.ac.th
[1] Assistant Professor, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, jantanakh@go.buu.ac.th
[2] อาจารย์พิเศษ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ jantra_noennok@hotmail.com
[2] Part-Time Lecturer, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajabhat Rajanagarindra University, jantra_noennok@hotmail.com

Abstract

Using the basic TubTon Pleng Ching SamChan Song in singing practice focuses on developing vocal skills and techniques, segmenting phrases, and learning additional singing techniques to deepen understanding of one's own singing proficiency in Thai music. It effectively introduces fundamental knowledge of Thai music, emphasizing proper vocalization and breath control while singing Thai songs. The basic Ching Pra chan Samchan song boasts a simple melodic structure, enabling students to practice Thai singing in subsequent stages of learning Thai music. It emphasizes understanding voice usage, breath control, phrase segmentation, and creating a relationship between vocal expression and controlled breathing during singing. It facilitates learning the steps involved in Thai song rendition and aids in presenting more intricate songs to enhance advanced singing skills. Comparisons and analysis of various songs aid students in applying their singing abilities effectively in the context of Thai music.

Keywords: TubTon Pleng Ching SamChan Song, Singing Techniques,
Teaching Thai Vocalization

---

1. บทนำ

เพลงไทยเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมที่ครบถ้วนและหลากหลายของประเทศไทย ด้วยความเป็นเอกลักษณ์และความหลากหลายทางดนตรีและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันในแต่ละภูมิภาค ดนตรีไทยได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรพบุรุษเก่าแก่เพื่อให้บรรลุเป้าหมายในการสื่อสารกับเทวดา และผู้คนในสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ร่วมกันในชีวิตประจำวัน บทบาททางวัฒนธรรมและสังคมที่สำคัญ การนำเสนอดนตรีไทยในพิธีกรรมและเทศกาลสร้างความเป็นสัญลักษณ์และความเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ดนตรีไทยมีบทบาทในการส่งเสริมความเข้าใจและความรับรู้เกี่ยวกับประเพณีและวัฒนธรรมในประเทศไทย นอกจากนี้ยังเสริมสร้างความเข้มแข็งของความเป็นชาติ (วัฒนวุฒิ ช้างชนะ, 2560)

การถ่ายทอดดนตรีและเพลงไทยโดยใช้วิธีมุขปาฐะมีความสำคัญที่สามารถสืบทอดความรู้และประเพณีไทยในอดีตได้ในทุกระดับ นอกจากนี้ยังช่วยให้มีการรักษาสถานะของเพลงไทยโบราณและมีความซับซ้อนในการถ่ายทอดสื่อสารที่ไม่ต้องพึ่งพาระบบโน้ต การนำเสนอด้วยมุขปาฐะยังเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยเสริมสร้างความรู้ในสิ่งที่อยู่อาศัยในวัฒนธรรมไทยอย่างดี อนึ่งยังเป็นแนวทางที่ช่วยพัฒนาความสามารถทางดนตรีและศิลปะของคนไทยให้เป็นอย่างดี (Roongruang, P., 2001) (Treitler, L., 1981)

การนำเสนอเพลงไทยให้เป็นไปอย่างถูกต้องนั้นขึ้นอยู่กับทักษะการฟัง เพื่อจับความหมายและรู้จักลักษณะของเพลง การจำคำร้องและทำนองให้ถูกต้องเพื่อสร้างความเข้าใจและความรู้สึกที่ถูกต้องในเพลงไทยการจำคำร้องและทำนองในเพลงไทยเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องสอดคล้องกับความเข้าใจและอารมณ์ของเพลง ความสำเร็จในการถ่ายทอดเพลงไทยอย่างถูกต้องเพื่อให้ความหมายและอารมณ์ของเพลง การฝึกฝนทักษะการขับร้องและทำนองอย่างถูกต้องและคล่องแคล่วเป็นปัจจัยสำคัญในการเสริมสร้างความสามารถในการนำเสนอเพลงไทยให้เป็นอย่างดี (Sawangviboonpong, D., 2003) นอกจากนี้ การฝึกฝนทักษะการขับร้องให้ถูกต้องเป็นอย่างดีจำเป็นเพื่อเสริมสร้างความสามารถในการนำเสนอเพลงไทยให้เป็นอย่างดีและน่าสนใจยิ่งขึ้น (Smith, H. E., 2006)

เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นชุดเพลงไทยที่มีความเฉพาะเจาะจงและมีความน่าสนใจในด้านการทำนองและร้องเพลง มันประกอบด้วยเพลงหลาย ๆ เพลงที่มีอัตราจังหวะและโหมดเสียงเดียวกัน การนำเสนอเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ให้เป็นอย่างถูกต้องและมีความเป็นอาชีพ เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้น เรียกตับเพลงฉิ่งหรือตับกากี มีสี่เพลง คือเพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว เพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น ใช้บทร้องจากเรื่องกากี คำกลอนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557)

เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่มีทำนองและจังหวะที่ไม่ซับซ้อน แต่มีความหลากหลายในการใช้คำและการสื่อสาร ดังนั้น เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่เหมาะสำหรับการใช้เป็นกลวิธีการสอนการขับร้องเพลงไทยให้กับผู้ที่ยังไม่มีพื้นฐาน หรือไม่คุ้นชินกับการขับร้องเพลงไทย เพราะช่วยให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะการออกเสียง การใช้เสียง การจำทำนอง และการตีความคำบรรจุในเพลงได้อย่างมีประสิทธิผล การใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งในการฝึกการร้องเพลงมีการเน้นที่การใช้เสียงที่ไม่สูงหรือต่ำเกินไป และจังหวะที่ไม่ยาวนานมากเกินไป เพลงนี้เหมาะสำหรับใช้ในการฝึกเพื่อช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจการใช้เสียง การแบ่งวรรคคำ และการเอื้อนเสียงให้สัมพันธ์กับการผ่อนลมหายใจ ทำให้เกิดความเข้าใจในการใช้เสียงและการหายใจในขณะที่ขับร้องเพลง

เพลงตับต้นเพลงฉิ่งเป็นการสอนแบบเชิงวิชาการเน้นที่การอธิบายวิธีการใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งในการฝึกการร้องเพลง โดยการเน้นที่เส้นทางของการพัฒนาทักษะของผู้เรียน การเรียนรู้การใช้เสียงและการหายใจในระหว่างการร้องเพลง และวิธีการแบ่งแยกวรรคต่าง ๆ ในเพลง เพื่อให้ผู้เรียนมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในการพัฒนาทักษะการร้องเพลงของผู้เรียนโดยใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งเป็นเครื่องมือเสริม

2. บทบาทของเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

2.1 ที่มาของเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นในการเรียนการสอนการขับร้อง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล อาจารย์ผู้สอนดนตรีไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาได้กล่าวว่า เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่มีวิธีการร้องขั้นพื้นฐาน ไม่มีเทคนิคการร้องขั้นสูงมาก เป็นเพลงฝึกเครื่องสายเลยฝึกร้องไปด้วยเลย เป็นชุดความรู้ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสร้างขึ้นมาเพื่อให้ไปด้วยกัน เมื่อสร้างหลักสูตรมีความจำเป็นที่ต้องให้ทิศทางไปด้วยกันทั้งเครื่องสายและขับร้อง เพลงตับที่มีการสร้างชุดของเพลงที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของดนตรีไทย การสร้างชุดของเพลงนี้อาจจะอิงตามทำนองของเพลงที่มีจังหวะและความยาวคล้ายกัน หรืออิงตามเนื้อร้องของเพลงที่มี

หัวข้อหรือเรื่องราวที่สอดคล้องกัน การใช้แนวคิดนี้จะช่วยให้ผู้ศึกษาได้ฝึกทักษะการจับคู่ เปรียบเทียบ และวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเพลงต่าง ๆ

ในทางเครื่องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่มีกลอนพื้นฐาน ทำนองไม่ยาก ซ้ำไปซ้ำมา มีการเปลี่ยนเสียงโดยในกลอนเดิม ทำให้คนเรียนรู้นิ้วว่าเปลี่ยนเสียงแล้วใช้กลอนอย่างไร ใช้นิ้วอย่างไร ทำให้เกิดการใช้นิ้วคล่อง ทำให้เป็นพื้นฐานของเพลงอื่น ๆ ต่อไปได้

เพลงที่ 1 เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงทำนองซ้ำกันทั้งสองท่อน มีเปลี่ยนช่วงหัวและเข้าท้ายเหมือนกัน ทำให้ใช้กลอนเดิมได้ ใช้เสียงร้องกลาง ๆ ร้องง่าย เพลงที่ 2 เพลงจระเข้หางยาว สามชั้น เป็นเพลงสามท่อน เปลี่ยนบันไดเสียงสามบันไดเสียง ทำนองเพลงเหมือนกัน เพียงแต่เปลี่ยนทาง ท่อนแรกร้องเสียงสูงเป็นเพียงออบน ท่อน 2 ลดลงมาเป็นเสียงกลาง ท่อน 3 เป็นเสียงเพียงออล่างเหมือนเพลงแรก ทำนองร้องคล้าย ๆ กันทั้งหมด ทำให้เรียนรู้การเปลี่ยนคีย์ไปในตัว เพลงที่ 3 เพลงตวงพระธาตุ สามชั้น ทำนองเพลงซ้ำกับเพลงแรก เพลงที่ 4 เพลงนกขมิ้น สามชั้น เปลี่ยนคีย์สูงขึ้นไปเสียงใน แต่กลอนก็คล้าย ๆ กับที่มีอยู่ในเพลงแรก ๆ เพียงแต่เปลี่ยนคีย์ขึ้นไป ถ้าเป็นเครื่องสายก็ทำให้รู้กลอนในการเปลี่ยนคีย์ ถ้าเป็นนักร้องก็ทำให้รู้ระดับเสียงที่สูงขึ้น ทำให้ช่วงเสียงกว้างมากขึ้น เป็นการฝึกฝน และมีการร้องที่มีเทคนิคขั้นสูงคือการร้องว่าดอกในท่อนที่สาม เพราะฉะนั้นจึงใช้เป็นเพลงฝึกได้ในแง่ที่เริ่มจากง่าย ๆ พื้นฐาน ทำนองไม่ยาก ซ้ำ ๆ กัน เอื้อนน้อย ๆ แล้วค่อยเพิ่มขึ้นมาทีละนิด จากการเปลี่ยนบันไดเสียง มีการเพิ่มลูกเล่น ทำให้เห็นความแตกต่างไม่ยาก จึงทำให้เป็นเพลงฝึกของร้องได้ด้วย เครื่องสายได้ด้วย (ไชยวุธ โกศล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 สิงหาคม 2566)

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชูได้กล่าวถึงการสอนใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ในการสอนผู้เริ่มต้นว่า ด้วยกระบวนการดังกล่าว การเรียนขับร้องด้วยวิธีการต่อเพลงนี้ ครูจึงเป็นผู้มีบทบาทและความสำคัญยิ่งที่จะเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนการ การเรียนการสอนให้แก่ศิษย์ โดยการปูพื้นฐาน เบื้องต้น ให้แนวทางการขับร้องอย่างถูกต้องวิธี แล้วจึงพัฒนาทักษะ และสอนกลวิธีเฉพาะที่ยากขึ้นซับซ้อนขึ้น จนถึงกลวิธีเชิงลึก มีลำดับขั้นตอน ตลอดจนพัฒนาทักษะ ตามลำดับของความความยากง่ายของบทเพลง (สุพรรณี เหลือบุญชู, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 สิงหาคม 2566)

อาจารย์จารี อ้นนาค และอาภาภรณ์ ทองไกรแสน ข้าราชการบำนาญ อดีตข้าราชการครู วิทยาลัยนาฏศิลป ได้กล่าวว่า ครูท้วม ประสิทธิกุล เป็นผู้กำหนดหลักสูตรขึ้นเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่ใช้ในการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น ซึ่งเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองตรง ๆ ห่าง ๆ เรียบ ๆ เอื้อนเสียงตรง ๆ เทคนิควิธีการเอื้อนไม่ซับซ้อนมากนัก ซึ่งมีทั้งหมด 4 เพลง เริ่มพัฒนาจากเพลงง่ายไปหาเพลงยาก เป็นเพลงที่ เน้นคำ เน้นเสียง เพื่อฝึกเอื้อนให้เป็น แล้วมาเพิ่มเทคนิคในภายหลัง เสียงที่ใช้ไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป จังหวะหน้าทับสั้น ๆ เหมาะสำหรับใช้ในการฝึกเพื่อช่วยให้เกิดความเข้าใจในการใช้เสียง การแบ่งวรรคคำ และเอื้อนให้สัมพันธ์กับการผ่อนลมหายใจ เข้าและออกตามจังหวะเพลงในขณะขับร้อง เพื่อให้เด็กเข้าใจว่าต้องหายใจช่วงไหน ฝึกการใช้เสียงให้สัมพันธ์กับการหายใจ การแบ่งวรรคตอนคำร้องต่าง ๆ พอร้องเสียงตรงได้ ค่อยเพิ่มเติมลูกเล่น ลีลา เอื้อน ครั่น เสียงโหย เสียงหวน ของการขับร้อง นำมาเพิ่มเติมได้ในเวลาที่ผู้เรียนจำพื้นฐานเสียงได้แล้ว (จารี อ้นนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2 สิงหาคม 2566) (อาภาภรณ์ ทองไกรแสน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2 สิงหาคม 2566)

นางสาวศรีประภา มานพ และนางสาวศศิภัทร บุญประกอบ นิสิตชั้นปีที่ 4 สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ นิสิตเอกขับร้องเพลงไทย ซึ่งไม่มีพื้นฐานทางด้านการขับร้องเพลงไทย กล่าวถึงการเรียนขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่งสามชั้น ว่า เมื่อเริ่มเรียนเป็นเพลงแรก รู้สึกยาก และต้องใช้เวลาในการจำเป็นอย่างมาก เนื่องจากไม่มีพื้นฐานในการขับร้อง และเมื่อเรียนจนจบตับ ทำให้ได้เรียนรู้เอื้อนของเพลงไทย ได้ฝึกการใช้เอื้อน ฝึกการหายใจ และการใช้ระดับเสียงต่าง ๆ ก่อนเรียนเพลงต่อไป (ศรีประภา มานพ, ศศิภัทร บุญประกอบ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2566)

ในการใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น มาสอนให้กับนิสิตชั้นปีที่ 1 นั้นนางสาวฐิติมา พุดซ้อน (ผู้เรียน) กล่าวถึงความรู้สึกหลังจากการเรียนเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ว่า เป็นเพลงที่ยากพอสมควร ซึ่งเพลงที่ขับร้องยากที่สุดคือเพลงนกขมิ้น เป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงทำให้ต้องใช้เวลาฝึกเป็นอย่างมาก (ฐิติมา พุดซ้อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2 สิงหาคม 2566)

2.2 การใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นในเป็นเครื่องมือในการสอน

จากบทบาทของเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ผู้เขียนพบส่วนสำคัญที่มีผลต่อการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น เป็นบทบาทที่สร้างพื้นฐานการร้องเพลงไทย โดยใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในกระบวนการการสอน โดยมีจุดเน้นหลัก ๆ ดังนี้

2.2.1 พื้นฐานของการร้องเพลงไทย เพลงตับต้นเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ใช้ในการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น มีลักษณะท่วงทำนองที่เรียบง่าย ทำให้ผู้เรียนสามารถฝึกทักษะการร้องเพลงในระดับเบื้องต้นได้ต่อไปในขั้นตอนต่อไปของการเรียนรู้ดนตรีไทย

2.2.2 การเรียนรู้และพัฒนาทักษะขับร้องเพลง การเรียนการสอนใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งมุ่งเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจการใช้เสียงและการหายใจ รวมถึงการแบ่งวรรคคำและเอื้อนเสียงให้เกิดความสัมพันธ์กับการผ่อนลมหายใจในขณะขับร้อง

2.2.3 การฝึกการเรียนรู้และพัฒนาขั้นตอนการขับร้อง เพลงตับต้นเพลงฉิ่งสามชั้นถูกออกแบบเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ขั้นตอนของการขับร้องเพลงไทย โดยเริ่มจากเพลงง่ายไปจนถึงเพลงที่ซับซ้อนมากขึ้น การนำเสนอเพลงที่มีความยากและซับซ้อนเพื่อฝึกทักษะเรียนรู้ในการขับร้องที่มีเทคนิคขั้นสูงขึ้น

2.2.4 ความสัมพันธ์และการจับคู่ของเพลง เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในการประยุกต์ใช้ทักษะการขับร้อง โดยการเปรียบเทียบและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเพลงต่าง ๆ เป็นลักษณะหนึ่งของเพลงไทย

2.2.5 การเพิ่มความยากนั้น ในการใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งสามชั้นเป็นการฝึกทักษะที่เริ่มจากเพลงง่ายไปสู่เพลงที่มีความยากและซับซ้อนมากขึ้น ช่วยให้ผู้เรียนเริ่มจากการฝึกขั้นพื้นฐานและเพิ่มความยากขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงขั้นที่มีความซับซ้อนมากขึ้นเพื่อพัฒนาทักษะการร้องเพลงของตนเอง

2.2.6 บทบาทของผู้สอนในกระบวนการสอน มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดกระบวนการการเรียนการสอนให้แก่ผู้เรียน โดยการสร้างพื้นฐานเบื้องต้นให้กับผู้เรียน และพัฒนาทักษะขั้นสูงขึ้นตามลำดับความยากง่ายของบทเพลง

2.2.7 ผลกระทบต่อการเรียนรู้และการพัฒนาทักษะ นิสิตที่ได้รับการสอนด้วยเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นได้รับประสบการณ์ในการฝึกหัดขับร้องเพลงไทย และมีโอกาสพัฒนาทักษะการเรียนรู้และการขับร้องเพลงได้อย่างเหมาะสมตามระดับของเพลงที่ฝึก โดยเริ่มจากความยากที่น้อยไปสู่ความยากที่มากขึ้น เพื่อเพิ่มทักษะและความเข้าใจในการขับร้องเพลงไทย

การฝึกการร้องเพลงไทยด้วยเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นช่วยในการสร้างพื้นฐานที่ดีและการพัฒนาทักษะการร้องเพลงของผู้เรียนให้เข้าใจและเรียนรู้ในระดับที่เหมาะสมตามขั้นตอนการเรียนการสอนของการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้นให้ได้ผลที่ดีอย่างต่อเนื่องและเป็นการพัฒนาทักษะดนตรีของผู้เรียนที่มีการเรียนรู้ที่มีศักยภาพที่สูงขึ้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. การวิเคราะห์การขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

ผลการวิเคราะห์ทำนองร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น มีจำนวนทั้งหมด 4 เพลง ประกอบด้วย เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว เพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น ในการศึกษานี้ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของทักษะการขับร้องในบทเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ซึ่งได้ทำการวิเคราะห์ใน 3 ประเด็นหลัก คือ การใช้ระดับเสียง กลวิธีในการขับร้อง และการหายใจ โดยรายละเอียดของการวิเคราะห์เหล่านี้มีดังนี้

3.1 การใช้ระดับเสียง

ตารางที่ 1 ระดับเสียงในเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

ลำดับ	เพลง	ท่อนที่ 1	ท่อนที่ 2	ท่อนที่ 3
1	เพลงต้นเพลงฉิ่ง	ทางชวา โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล X ดร X	ทางชวา โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล X ดร X	-
2	เพลงจระเข้หางยาว	ทางเพียงออบน โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม X ซล X	ทางเสียงชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซลX ดร	ทางเสียงชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซลXดร
3	เพลงตวงพระธาตุ	ทางเพียงออบน โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม x ซล x	ทางชวา กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟซล X ดร X	-
4	เพลงนกขมิ้น	ทางเพียงออบน โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรม X ซล X และทางเพียงออล่าง เสียงปัญจมูล ซลท X รม X	ทางเพียงออล่าง โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท X รม X	ทางเพียงออล่าง โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลท X รม X

ที่มา : ผู้เขียน

การวิเคราะห์และสังเคราะห์เพลงต้นเพลงฉิ่ง และเพลงจระเข้หางยาว และเพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้นจากข้อมูลดังกล่าวเป็นการศึกษาเพลงโดยการเน้นที่ท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 ของแต่ละเพลง โดยมีการเน้นที่ประเด็นหลักดังนี้

เพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ของเพลงต้นเพลงฉิ่งมีความคล้ายกันทั้งหมดโดยมีระดับเสียงที่เหมือนกันคือ "ฟซล X ดร X" แสดงว่าเพลงนี้มีการใช้ระดับเสียงและกลวิธีในการขับร้องที่คล้ายกันในทุกท่อน

เพลงจระเข้หางยาว ท่อนที่ 1 ของเพลงจระเข้หางยาวมีระดับเสียง "ดรม X ซล X" ในขณะที่ท่อนที่ 2 ของเพลงมีระดับเสียง "ฟซล X ดร" และท่อนที่ 3 ของเพลงมีระดับเสียง "ฟซล X ดร" แสดงว่าแม้ระดับเสียงมีความแตกต่างกันระหว่างท่อน แต่กลวิธีในการขับร้องคล้ายกัน

เพลงตวงพระธาตุ ท่อนที่ 1 ของเพลงตวงพระธาตุมีระดับเสียง "ดรม X ซล X" และท่อนที่ 2 ของเพลงมีระดับเสียง "ฟซล X ดร X" แสดงว่าระดับเสียงและกลวิธีในการขับร้องในท่อนที่ 1 และ 2 มีความแตกต่างกัน

เพลงนกขมิ้น ท่อนที่ 1 ของเพลงนกขมิ้นมีระดับเสียง "ดรม X ซล X" และท่อนที่ 2 ของเพลงมีระดับเสียง "ซลท X รม X" แสดงให้เห็นว่าแต่ละท่อนของเพลงมีการใช้ระดับเสียงและกลวิธีในการขับร้องที่แตกต่างกัน

จากการวิเคราะห์ข้างต้น สามารถเห็นได้ว่าแต่ละเพลงมีลักษณะการใช้ระดับเสียงและกลวิธีในการขับร้องที่แตกต่างกัน แต่ยังคงมีความคล้ายคลึงในการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลในส่วนหลักของการขับร้องของแต่ละเพลงที่กล่าวถึงในข้อมูล

3.2 กลวิธีในการขับร้อง

การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว เพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น ในหัวข้อ "กลวิธีในการขับร้อง" ของแต่ละเพลง สามารถรวบรวมข้อสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 2 กลวิธีการขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

ลำดับที่	เพลง	กลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที่พบ	กลวิธีกระทบเสียง เสียงที่พบ	กลวิธีปั้นคำร้อง เสียงที่พบ
1	เพลงต้นเพลงฉิ่ง	มากที่สุด คือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา (ลซฟ) รองลงมา เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) / เสียงซอล เสียงฟา และเสียงเร (ซฟร) / เสียงเร เสียงโด และเสียงลา (รดล) / เสียงลา เสียงซอล และเสียงมี (ลซม)	เสียงที่ใช้มากที่สุด คือ เสียงลา และเสียงซอล (ลซ) ซึ่งมีเสียงที่พบในกลวิธีกระทบเสียงอื่น ได้แก่ เสียงมี และเสียงเร (มร) / เสียงเร และเสียงโด (รด)	เสียงโด และเสียงเร (ดร) / เสียงฟา และเสียงเร (ฟร) / เสียงโด และเสียงลา (ดล) / เสียงเร และเสียงมี (รม) / เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด)
2	เพลงจระเข้หางยาว	มากที่สุด คือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา (ลซฟ) รองลงมาคือ เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) / เสียงเร เสียงโด และเสียง	มากที่สุด คือ เสียงลา และเสียงซอล (ลซ) รองลงมาคือ เสียงเร และเสียงโด (รด) / เสียงมี และเสียงเร (มร)	มากที่สุด ได้แก่ เสียงซอล และเสียงฟา (ซฟ) / เสียงซอล และเสียงลา (ซล) / เสียงเร และเสียงโด (รด) / เสียงฟา และเสียงเร (ฟร)

ลำดับที่	เพลง	กลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที่พบ	กลวิธีกระทบเสียง เสียงที่พบ	กลวิธีปั้นคำร้อง เสียงที่พบ
		ลา (รดล) / เสียงซอล เสียงฟา และเสียงเร (ซฟร) / เสียงลา เสียงซอล และเสียงมี (ลซม)		กลวิธีปั้นคำร้อง 3 เสียง เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) / เสียงโด เสียงซอล และเสียงฟา (ดซฟ)
3	เพลงตวงพระธาตุ	มากที่สุด คือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา (ลซฟ) รองลงมาคือ เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) / เสียงเร เสียงโด และเสียงลา (รดล)	มากที่สุด คือ เสียงมี และเสียงเร (มร) รองลงมาคือ เสียงลา และเสียงซอล (ลซ) / เสียงซอล และเสียงฟา (ซฟ) / เสียงเร และเสียงโด (รด)	มากที่สุด ได้แก่ เสียงซอล และเสียงลา (ซล) / เสียงโด และเสียงเร (ดร) / เสียงเร และเสียงโด (รด) / เสียงซอล และเสียงฟา (ซฟ) / เสียงฟา และเสียงซอล (ฟซ) กลวิธีปั้นคำร้อง 3 เสียง เสียงซอล เสียงฟา และเสียงเร (ซฟร)
4	เพลงนกขมิ้น	มากที่สุด คือ เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) รองลงมาคือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงมี (ลซม) / เสียงมี เสียงเร และเสียงที (มรท) / เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด)	มากที่สุด คือ เสียงที และเสียงลา (ทล) รองลงมาคือ เสียงมี และเสียงเร (มร) / เสียงซอล และเสียงมี (ซม) / เสียงลา และเสียงซอล (ลซ) / เสียงเร และเสียงที (รท) / เสียงเร และเสียงโด (รด)	มากที่สุด ได้แก่ เสียงลา และเสียงที (ลท) / เสียงลา และเสียงซอล (ลซ) / เสียงซอล และเสียงมี (ซม) / เสียงเร และเสียงโด (รด) กลวิธีปั้นคำร้อง 3 เสียง เสียงเร เสียงซอล และเสียงเร (รซร) / เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) / เสียงลา เสียงเร และเสียงลา (ลรล)

ที่มา : ผู้เขียน

เพลงต้นเพลงฉิ่ง ในกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา ในกลวิธีกระทบเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา และเสียงซอล ในกลวิธีปั้นคำร้อง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงซอล และเสียงฟา

ตัวอย่างเพลงต้นเพลงฉิ่งท่อนที่ 1 ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2

- - - -	- - - กา	- - - อื่อ	ฮึ อือ - กี	- - - -	- - - ป้อง	- - อื่อ ฮื้อ	อืออื่อ อือ - ปัด
- - - -	- - - ฟ	- - - ร	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - ซฟ	- - ซ ล	ซฟ ล - ล
- - - อือ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอ๊อ	- - - -	- - - เออ	- - ฮึ เงอ	- เออ ฮะเอิง เง่อ
- - - ด	- - - ด	- - - ร	- ม รด ม	- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร ม

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 6 ปั้นคำร้อง คำว่า “ป้อง” เสียงที่ใช้ในกลวิธีเสียงซอล และเสียงฟา (ซฟ) ห้องที่ 7- ห้องที่ 8 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา (ลซฟ)

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) ห้องที่ 8 กระทบเสียง ใช้เสียงมี และเสียงเร (มร)

เพลงจระเข้หางยาว ในกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา ในกลวิธีกระทบเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา และเสียงซอล ในกลวิธีปั้นคำร้อง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงซอล และเสียงฟา

ตัวอย่างเพลงจระเข้หางยาวท่อนที่ 1 ประโยคที่ 3

เออเอ่อ ฮึ เงอ	- เอ่อ เฮอะเออ เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอ๊ย	- - - -	- - - ฮึ	- - - ปิ่น	- - ธเรศ
ดล ด ล	- ซ ลซ ด	- - - ร	- ม รด ม	- - - -	- - - ซ	- - - ด	- - รรดล

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 ห้องที่ 8 เอื้อนสามเสียง เสียงที่ใช้ในกลวิธีคือ เสียงเร เสียงโด และเสียงลา (รดล) ห้องที่ 2 กระทบเสียง ใช้เสียงเสียงลา และเสียงซอล (ลซ) ห้องที่ 4 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) ห้องที่ 8 ปั้นคำ คำว่า “ธเรศ” ใช้เสียงเร เสียงโด และเสียงลา (รดล)

เพลงตวงพระธาตุ ในกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา ในกลวิธีกระทบเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงมี และเสียงเร ในกลวิธีปั้นคำร้อง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงซอล และเสียงฟา

ตัวอย่างเพลงตวงพระธาตุ สามชั้น ท่อน 1 ประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ เฮอะเออ เงอ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เอ่อ - เออ	- เอ่อเออ เฮอะเอิง เงย
- - - -	- - - ร	- - - ม	- ร มร ร	- - - ด	- - - ร	- ด - ร	- ดร มร ร

- - - -	- - - พญา	- - อือ ฮื้อ	อืออื่อ – ครุฑ	- - อืออื้อ	อืออื่อ - -	- - - ฟัง	- - - นุช
- - - -	- - - รร	- - ร ม	รด – ดร	- - ด ร	ดล - -	- - - ด	- - - ดร

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 4 กระทบเสียง เสียงที่ใช้ในกลวิธี เสียงมี และเสียงเร (มร) ห้องที่ 8 กระทบเสียง ใช้เสียงมี และเสียงเร (มร)

ในประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 ปั้นคำร้อง คำว่า “ครุฑ” ใช้เสียงโด และเสียงเร (ดร) ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 4 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงมี เสียงเร และเสียงโด (มรด) ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงเร เสียงโด และเสียงลา (รดล) ห้องที่ 8 ปั้นคำร้อง คำว่า “นุช” ใช้เสียงโด และเสียงเร (ดร)

เพลงนกขมิ้น ในกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงที เสียงลา และเสียงซอล ในกลวิธีกระทบเสียง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา และเสียงซอล ในกลวิธีปั้นคำร้อง เสียงที่พบมากที่สุดคือ เสียงลา และเสียงที

ตัวอย่างเพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 2 ประโยคที่ 4

- ฮีอือ ฮีเงอ	- เออ ฮะเอิง เงอ	เออเอ่อ – เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - -	- - - ฮี	- ที่ - เคย	- - - นอน
- ทล รท	- ล ทล ท	ลซ – ล	- ท ลซ ลท	- - - -	- - - ร	- ลซ - ล	- - - ล

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 กระทบเสียง เสียงที่ใช้ในกลวิธี เสียงทีและเสียงลา (ทล) ห้องที่ 2 กระทบเสียง ใช้เสียงทีและเสียงลา (ทล) ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) ห้องที่ 4 เอื้อนสามเสียง ใช้เสียงที เสียงลา และเสียงซอล ห้องที่ 7 ปั้นคำร้อง คำว่า “ที่” ใช้เสียงลา และเสียงซอล (ลซ)

สามารถสรุปได้ว่าในทุกเพลง กลวิธีเอื้อนสามเสียงมักใช้เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา มากที่สุดกลวิธีกระทบเสียงมักใช้เสียงลา และเสียงซอลมากที่สุด กลวิธีปั้นคำร้องมักใช้เสียงซอล เสียงฟา เสียงเรเสียงโด เสียงมี และเสียงทีมากที่สุด ข้อมูลนี้ช่วยให้เข้าใจถึงแนวโน้มของเสียงที่ใช้ในแต่ละกลวิธีของการขับร้องในเพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว เพลงตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้นได้อย่างชัดเจนและรวมถึงความแตกต่างระหว่างกลวิธีในแต่ละเพลงด้วยข้อมูลเสียงที่ใช้ในแต่ละกลวิธี

3.3 การหายใจในการขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

ตารางที่ 3 การหายใจในการขับร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น

ลำดับที่	บทเพลง	ท่อน	ประโยค	รูปแบบการหายใจ
1	เพลงต้นเพลงฉิ่ง	1	1 2 3	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6
			4	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			5	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 6
		2	1 3	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6
			4	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 6
2	เพลงจระเข้หางยาว	1	1	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 8
			2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 7
			3	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
		2	1	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 8
			2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6
			3	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
		3	1	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 8
			2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 4 และห้องที่ 7
			3	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
3	เพลงตวงพระธาตุ	1	1	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5
			2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 7

ลำดับที่	บทเพลง	ท่อน	ประโยค	รูปแบบการหายใจ
			3	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 6
			4	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
		2	1 2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 7
			3	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			4	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
4	เพลงนกขมิ้น	1	1	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 8
			2 4	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6
			3	หายใจห้องที่ 3 และห้องที่ 7
			5	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			6	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
		2	1 2	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6
			3	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			4	หายใจห้องที่ 3 และห้องที่ 7
		3	1	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			2 3 7 8	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6
			4	หายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7
			5	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7
			6	หายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6 และห้องที่ 8

ที่มา : ผู้เขียน

จากตาราง เพลงต้นเพลงฉิ่งพบว่ามีรูปแบบการหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6 เป็นส่วนใหญ่ รองลงมาคือหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7 และหายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 6 ความยาวต่อหนึ่งลมหายใจยาวที่สุดจำนวน 4 ห้องเพลง รองลงมาคือ 2 ห้องเพลง

ตัวอย่างการหายใจของเพลงต้นเพลงฉิ่ง

(หายใจ)				(หายใจ)			
- - - -	- - - กา	- - - อื่อ	ฮึ อือ - กี	- - - -	- - - ป้อง	- - อื่อ ฮื้อ	ออือื่อ อือ - ปัด
(หายใจ)				(หายใจ)			
- - - อือ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอ๊อ	- - - -	- - - เออ	- - ฮึ เงอ	- เออ ฮะเอิง เง่อ

การหายใจพบว่ามีการหายใจก่อนร้องคำว่า “กา” และคำว่า “ป้อง” ในประโยคที่ 1 สำหรับในประโยคที่ 2 พบการหายใจก่อนเอื้อนในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 6

เพลงจระเข้หางยาวพบว่ามีรูปแบบการหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 8 ในประโยคที่ 1 ของท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 และรูปแบบการหายใจห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7 ในประโยคที่ 3 ของท่อนที่ 1 และ 2 สำหรับประโยคที่ 2 ของทั้งสองท่อนมีความใกล้เคียงกันคือมีการหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 6 และหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 7 พบความยาวต่อการหายใจ 1 ครั้ง ที่ 5 ห้องเพลง รองลงมาคือ 4 ห้องเพลง 3 ห้องเพลง และ 2 เพลง

ตัวอย่างการหายใจเพลงจระเข้หางยาวท่อน 1

(หายใจ)				(หายใจ)			(หายใจ)
- - - -	- ไม่ – เกรง	- - อือ ฮื้อ	อืออื่อ - องค์	- ฮื้อ อืออื่อ ฮึเงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ - เอ๊ย	- - - -	- - นรินทร์
(หายใจ)						(หายใจ)	
- - - -	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอ๊อ	- - ฮึ เงอ	- - เออ เอ่อ	- เออ - เออ	- เฮอะเออ ฮึ เงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ เง่อ

การหายใจพบว่ามีการหายใจก่อนร้องคำว่า “ไม่” และคำว่า “นรินทร์” ในประโยคที่ 1 สำหรับในประโยคที่ 2 พบการหายใจก่อนเอื้อนในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 7

เพลงตวงพระธาตุพบรูปแบบการหายใจที่หลากหลายรูปแบบแต่พบรูปแบบที่เหมือนกันคือ ห้องที่ 1 และห้องที่ 3 และห้องที่ 7 ในประโยคที่ 4 ของท่อนที่ 1 และ 2 ต่อมาคือหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 7 พบในท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 และท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 และ 2

ตัวอย่างรูปแบบการหายใจเพลงตวงพระธาตุท่อนที่ 1

(หายใจ)			(หายใจ)				
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ เฮอะเออ เงอ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เอ่อ - เออ	- เอ่อเออ เฮอะเอิง เงย
(หายใจ)						(หายใจ)	
- - - -	- - - พญา	- - อือ ฮื้อ	อืออื่อ - ครุฑ	- - อืออื้อ	อืออื่อ - -	- - - ฟัง	- - - นุช

การหายใจพบว่ามีการหายใจก่อนเอื้อนในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 5 ในประโยคที่ 1 และพบมีการหายใจก่อนร้องคำว่า “พญา” และคำว่า “ฟัง” สำหรับในประโยคที่ 2

เพลงนกขมิ้นพบว่ามีรูปแบบการหายใจประโยคละ 2 ครั้ง มีรูปแบบการหายใจที่ห้องที่ 2 และห้องที่ 5 คือท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 และ 4 ในท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 และ 2 ในท่อนที่ 3 ในประโยคที่ 2 3 7 และ 8 สำหรับการหายใจประโยคละ 3 ครั้งมีรูปแบบที่ซ้ำกันคือหายใจห้องที่ 2 และห้องที่ 5 และห้องที่ 7 พบที่ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3 และท่อนที่ 3 ประโยคที่ 5

ตัวอย่างรูปแบบการหายใจเพลงนกขมิ้น

(หายใจ)			(หายใจ)		(หายใจ)		
- - - -	- - - เออ	เฮอะเออ ฮึเงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ เงอ	เออเอ่อ ฮึเงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - ลม	- - - พัด
(หายใจ)					(หายใจ)		
- อือ ฮะอือ -	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอิง	- - เงอเอย	- - - -	- มา - อ่อน	- - อือฮื้อ	อืออื่อ - อ่อน

การหายใจพบว่ามีการหายใจก่อนเอื้อนในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 5 สำหรับห้องที่ 7 หายใจก่อนร้องคำว่า “ลม” ในประโยคที่ 1 ต่อจากนั้นในประโยคที่ 2 พบมีการหายใจก่อนเอื้อนในห้องที่ 2 และหายใจก่อนร้องคำว่า “มา”

4. สรุป

การใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งในการฝึกการร้องเพลงมีการเน้นที่เส้นทางการพัฒนาทักษะของผู้เรียน การฝึกทักษะการออกเสียง การแบ่งแยกวรรค และการเรียนรู้เทคนิคการร้องเพิ่มเติม เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจอย่างลึกซึ้งในการพัฒนาทักษะการร้องเพลงของตนเอง ซึ่งมีการสร้างความเข้าใจและรู้เรื่องดนตรีไทยเบื้องต้นได้อย่างเหมาะสม การใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่งเป็นการสอนแบบเชิงวิชาการที่เน้นการอธิบายวิธีการใช้เพลงเพื่อฝึกการร้องเพลงไทยอย่างมีประสิทธิภาพและคล่องแคล่ว ทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในการใช้เสียงและการหายใจในขณะขับร้องเพลงไทยได้อย่างถูกต้อง

เพลงตับต้นเพลงฉิ่งใช้ในการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น มีลักษณะท่วงทำนองที่เรียบง่าย ทำให้ผู้เรียนสามารถฝึกทักษะการร้องเพลงได้ต่อไปในขั้นตอนต่อไปของการเรียนรู้ดนตรีไทย การใช้เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นเน้นให้ผู้เรียนเข้าใจการใช้เสียงและการหายใจ รวมถึงการแบ่งวรรคคำและเอื้อนเสียงให้เกิดความสัมพันธ์กับการผ่อนลมหายใจในขณะขับร้อง เพลงตับต้นเพลงฉิ่งทำให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ขั้นตอนการขับร้องเพลงไทย การนำเสนอเพลงที่มีความยากและซับซ้อนเพื่อฝึกทักษะการร้องที่มีเทคนิคขั้นสูงขึ้น ช่วยให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในการประยุกต์ใช้ทักษะการร้องเพลง โดยการเปรียบเทียบและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเพลงต่าง ๆ เป็นลักษณะหนึ่งของเพลงไทย เป็นการฝึกทักษะที่เริ่มจากเพลงง่ายไปสู่เพลงที่มีความยากและซับซ้อนมากขึ้น เพื่อพัฒนาทักษะการร้องเพลงของตนเอง ผู้สอนมีบทบาทสำคัญในการสร้างพื้นฐานเบื้องต้นให้กับผู้เรียน และพัฒนาทักษะขั้นสูงขึ้นตามลำดับความยากง่ายของบทเพลง ช่วยในการสร้างพื้นฐานที่ดีและพัฒนาทักษะการร้องเพลงของผู้เรียนให้เข้าใจและเรียนรู้ในระดับที่เหมาะสมตามขั้นตอนการเรียนการสอนของดนตรีไทยเบื้องต้น

ลักษณะการใช้ระดับเสียงและกลวิธีการขับร้องในเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของเทคนิคของคการขับร้องในแต่ละเพลงแม้จะมีความคล้ายคลึงกันบ้าง โดยเฉพาะในการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลในส่วนหลักของการขับร้องของแต่ละเพลง ระดับการใช้เสียงในแต่ละเพลงมีความแตกต่างกัน แต่ยังมีความคล้ายคลึงในการใช้กลุ่มเสียงหลัก เช่น กลวิธีเอื้อนสามเสียงมักใช้เสียงลา เสียงซอล และเสียงฟามากที่สุด ส่วนกลวิธีกระทบเสียงมักใช้เสียงลา และเสียงซอลมากที่สุด เป็นต้น การระบุลักษณะเสียงที่ใช้ในแต่ละเพลงช่วยให้เข้าใจถึงแนวโน้มและความแตกต่างของการใช้เสียงในการขับร้อง มีการใช้กลวิธีการขับร้องที่แตกต่างกันออกไป ยกตัวอย่างเช่น กลวิธีปั้นคำร้องมักใช้เสียงซอล เสียงฟา เสียงเร เสียงโด เสียงมี และเสียงทีมากที่สุด ความแตกต่างนี้ช่วยให้เห็นถึงความหลากหลายของวิธีการขับร้องที่ถูกใช้ในแต่ละเพลง การแบ่งแยกและการวิเคราะห์เสียงที่ใช้ในแต่ละกลวิธีการขับร้อง ทำให้เข้าใจแนวโน้มของเสียงที่ใช้และความแตกต่างของกลวิธีการขับร้องในเพลงต่าง ๆ การใช้เสียงและกลวิธีในการขับร้องในเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ช่วยให้เข้าใจความแตกต่างและความหลากหลายของเทคนิคการขับร้องในแต่ละเพลงได้อย่างชัดเจนและเป็นระบบ

รายการอ้างอิง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). *สารานุกรมเพลงไทย*. มหาวิทยาลัยมหิดล

วัฒนวุฒิ ช้างชนะ. (2560). การแห่งดนตรีไทย. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*. *21*(1). 19-33.

Sawangviboonpong, D. (2003). Thai Classical Singing Its History, Musical Characteristics and Transmission. New York USA. Ashgate Publishing.

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), 184–187. http://www.jstor.org/stable/40860830

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. *Humanities Journal*, *9*(1) : 26-40

Treitler, L. (1981). Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music. *Speculum*, *56*(3), 471–491. https://doi.org/10.2307/2847738

การศึกษาการแสดงโขนคณะนายพิเชษฐ
THE STUDY OF KHON DIRECTING FROM NAI PICHET'S KHON TROUPE

ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์[1]
Nadhanant Uaesilapa[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เป็นการถอดความรู้ของศิลปินและวิเคราะห์การแสดงโขนคณะนายพิเชษฐ กำกับการแสดงโดยนายพิเชษฐ กลั่นชื่น การออกแบบและสร้างสรรค์การแสดงโขนชุดนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดแสดงโขน ณ พิพิธภัณฑ์ The musée du quai Branly, Jacgues Chirac ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส 17-19 ธันวาคม พ.ศ. 2564 โดยเปิดการแสดงให้ผู้ชมชาวไทยได้รับชมในวันที่ 4 มิถุนายน 2565 ณ ลานเครื่องบิน ช่างชุ่ย, กรุงเทพมหานครและจัดแสดง ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ในวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2566 การศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนมีส่วนร่วมในการกำกับดนตรีประกอบการแสดงและทำหน้าที่ขับร้องจึงใช้วิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม การจดบันทึกการทำงานและการสนทนากับผู้กำกับการแสดง นอกจากนั้นยังนำงานเขียนถอดความรู้จากการทำงานของผู้กำกับการแสดงบนสื่อออนไลน์เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์จึงพบว่า แนวคิดหลักในการกำกับการแสดงโขนคณะนายพิเชษฐคือ ความต้องการให้คุณภาพการแสดงโขนยังคงแนวทางตามแบบประเพณีแต่มุ่งเน้นการสร้างคุณภาพของนักเต้น การบรรเลงดนตรีและขับร้อง และการออกแบบท่ารำเพื่อสื่อสารกับผู้ชมร่วมสมัยโดยการรื้อมายาคติของตัวละคร การวิเคราะห์บท การตีความตัวละคร การจัดองค์ประกอบบนเวทีที่สามารถสร้างความหมายทำให้ผู้ชมรู้สึกและเข้าใจสถานการณ์ของเรื่องและตัวละครในขณะชมการแสดงโขน

คำสำคัญ: พิเชษฐ กลั่นชื่น, โขน, ศิลปะการแสดงร่วมสมัย

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา nadhanant.ua@go.buu.ac.th
[1] Lecturer, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, nadhanant.ua@go.buu.ac.th

Abstract

This article was an artistic knowledge extraction and performance analysis of the Khon production of Nai Pichet Khon's Troupe through the Khon directing of Pichet Klunchun. The creation and design of this production determined to perform at The musée du quai Branly, Jacques Chirac, France, during 17-19 November 2021, which was premiered for Thai audiences at Changchui, Bangkok on 4 June 2022, later performed for the Faculty of Arts 50th Anniversary Celebration at Chulalongkorn University, Bangkok on 17 June 2023. For this study, I participated in music direction and performed as a vocalist. I collected data through participant observation, note-taking, and in-depth discussions with the director. Moreover, I analyzed the online article of Pichet Klunchun, which shows that the core concept of Nai Pichet Khon's Troupe direction was to maintain the quality of traditional Khon while creating more quality Khon dancers. The accompaniment of music and Khon choreography, the deconstruction of the character's myth, the script analysis and interpretation, the stage composition are for communication to the contemporary audiences which can enjoy in the moment while watching Khon's Performance.

Keywords: Pichet Klunchun, Khon, Contemporary theatre

บทนำ

พิเชษฐ กลั่นชื่นนักเต้นร่วมสมัยที่ใช้ร่างกายในการเต้นและการสื่อสารศิลปะการเต้นที่มีรากฐานจากรำไทยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมปัจจุบันที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2545 พิเชษฐเป็นศิลปินที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับระดับสากลและได้เข้าร่วมแสดงงานในเทศกาลศิลปะการเต้นในระดับนานาชาติทั่วโลกอย่างต่อเนื่องในฐานะศิลปินนักเต้นจากประเทศไทยโดยสร้างสรรค์ผลงานการแสดงร่วมสมัยที่พัฒนาจากศิลปะการแสดงไทยเช่น ผลงานชุด “Pichet Klunchun and Myself” “ผมเป็นยักษ์: I am a demon” ซึ่งเป็นผลงานที่บอกเล่าเกี่ยวกับองค์ประกอบและขั้นตอนต่าง ๆ ของการแสดง “โขน” อย่างชัดเจนและเข้าใจง่าย ผลงานทั้งสองชุดนี้ได้ผ่านสายตาผู้ชมทั้งในประเทศไทย ทวีปเอเชีย ทวีปอเมริกาเหนือ และทวีปยุโรปอีกกว่า 20 ประเทศ ผลงานดังกล่าวทั้ง 2 ชิ้นยังคงได้รับเชิญให้ไปทำการแสดงในเทศกาลศิลปะการแสดงนานาชาติในประเทศต่าง ๆ จนถึงปัจจุบัน ด้วยประสบการณ์การทำงานระดับโลกและความมุ่งมั่นที่จะสร้างมาตรฐานวิชาชีพ พิเชษฐจึงได้ก่อตั้ง PichetKlunchun Dance Company เพื่อฝึกสอนนักเต้นมืออาชีพรุ่นใหม่ให้สร้างสรรค์การแสดงศิลปะบริสุทธิ์โดยเน้นการฝึกฝนการเต้นร่วมสมัยที่มีรำไทยเป็นพื้นฐานคณะนักเต้นนี้ประกอบด้วยนักเต้นที่มีภูมิหลังหลากหลาย โดยมีปณิธานในการทำงานเพื่อสร้างปรากฏการณ์ในวงการนาฏศิลป์ของประเทศไทยพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์

ไทยให้มีความเป็นสากล สร้างมุมมองและทัศนคติที่ดีมีความศรัทธาและความภาคภูมิใจที่มีต่อนาฏศิลป์ไทยของคนไทยในปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นตัวเชื่อมระหว่างโลกของความเป็นจริงในปัจจุบันกับความเชื่อดั้งเดิมให้อยู่ร่วมกันได้ ประการสำคัญพิเชษฐต้องการสร้างต้นแบบสำหรับผู้ศึกษาสาขาการเต้นว่าในอนาคตพวกเขาจะมีศักยภาพที่จะประกอบอาชีพได้จริงเพื่อพัฒนาศักยภาพของนักเต้นทั้งร่างกาย สมอง และจินตนาการโดยผ่านการฝึกฝนอย่างเป็นระบบแบบมืออาชีพในโลกของการทำงานศิลปะแบบสากล จึงปรากฏผลงานการแสดงในรูปแบบประเพณีไทยร่วมสมัยที่กำกับการแสดงและแสดงเดี่ยวของพิเชษฐ กลั่นชื่น เช่น “นิจินสกี้สยาม Nijinsky Siam (2553)” “ฉุยฉาย Chui Chai (2553)” “ขาวดำ Black and White (2554)” “ตามไก่ Tamkai (2556)” “เต้นรำกับความตาย Dancing with Death (2559)” และ “BIRD (2561)” เป็นต้น นอกจากการสร้างงานเพื่อขับเคลื่อนคณะเต้นของตนเองแล้ว พิเชษฐยังได้ทำการวิจัยเพื่อสร้างความรู้ของตนเองและใช้สำหรับการค้นหาแนวทางการพัฒนาเทคนิคการเต้นด้วยการเริ่มต้นค้นพบหลักการทางนาฏศิลป์ไทยเรื่อง “ถอดความเทพประนม” ซึ่งเป็นหลักการอธิบายโครงสร้างของร่างกายและการเคลื่อนไหวเกี่ยวกับ จุด วงกลม สามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยมในนาฏศิลป์ไทย พิเชษฐใช้ระยะเวลาตลอดการทำงานราว 16 ปีในการเฝ้าสังเกตและทดลองผ่านการแสดงและแบบฝึกหัดเฉพาะภายในคณะเต้นจนสามารถคิดค้นทฤษฎีการทางนาฏศิลป์ไทย “No.60” จากการวิเคราะห์โครงสร้างท่ารำนาฏศิลป์ผ่านแม่บทใหญ่จำนวน 59 ท่ารำ ตามแนวคิดของทฤษฎีความหมายของท่ารำลำดับที่ 60 จึงเป็นท่ารำสำหรับผู้ฝึกที่เป็นเจ้าของร่างกายและมีอิสระในการสร้างสรรค์บนรากฐานของทำรำไทยในแม่บทใหญ่ พิเชษฐได้เผยแพร่องค์ความรู้ No.60 สู่สาธารณะและเปิดการแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ ปี พ.ศ.2563 ในงานแลกเปลี่ยนศิลปะนานาชาติ จัดโดย Performing Arts Meeting in Yokohama (TPAM) ประเทศญี่ปุ่น

บทความวิชาการฉบับนี้จึงเป็นการศึกษาและวิเคราะห์การกำกับการแสดงโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่นจากการฝึกปฏิบัติและทำงานร่วมกับพิเชษฐ กลั่นชื่นเนื่องจากในขณะซ้อมผู้เขียนได้จดบันทึกการทำงานของพิเชษฐรวมการนำข้อมูลที่จดบันทึกของผู้เขียนเพื่อสื่อสารแนวทางการบรรเลงและขับร้องดนตรีประกอบการแสดงเพื่อให้นักแสดงมีความเข้าใจในวิธีการทำงานของพิเชษฐจากการร่วมสังเกตการณ์การสร้างสรรค์ผลงานตลอดระยะเวลาที่พิเชษฐ กลั่นชื่นเริ่มสร้างสรรค์ผลงานและมีโอกาสร่วมงานในบางผลงานการแสดงเช่น “Pichet Klunchun and Myself” “About Khon” และงานสร้างสรรค์โขน “นารายณ์ปราบนนทุก” ที่เปิดการแสดง ณ The Esplanade, Singpapore สู่การสร้างสรรค์โขนตอน พระรามตามกวาง ลักสีดาและยกรบ ซึ่งเปิดการแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ The musée du quai Branly, Jacgues Chirac ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส ระหว่างวันที่ 17-19 ธันวาคม พ.ศ.2564 การเรียบเรียงบทความวิชาการครั้งนี้จึงเป็นการถอดความรู้เฉพาะของศิลปินและประสบการณ์การทำงานของผู้ศึกษาร่วมกับพิเชษฐ กลั่นชื่นตั้งแต่การใช้แนวคิดศิลปะร่วมสมัยด้วยวิธีการนำความรู้ศิลปะการแสดงตะวันตกมาใช้ในการผสม ถอด รื้อจากการใช้ต้นทุนและแรงบันดาลใจจากเรื่องรามเกียรติ์ การใช้การตีความตัวละครทำให้เกิดการสื่อสารประเด็นที่เชื่อมโยงกับบริบทของสังคม นอกจากนั้นพิเชษฐมีความต้องการค้นหาเทคนิคการเต้นตามแบบฉบับของตนเองจนนำไปสู่ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “Black and White” เป็นผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดการถอดรื้อโครงสร้างท่ารำและขนบของโขน พิเชษฐจึงมีเจตจำนงสร้างสรรค์ผลงานประเพณีอย่างน้อย

ปีละ 1 ครั้งโดยใช้วิถีของ PichetKlunchun Dance Company เพื่อสร้างพลวัตขนบของโขนให้ยังคงร่วมสมัยกับผู้ชม

ผู้ศึกษาในฐานะที่สังเกตการณ์และอยู่ในกระบวนทำงานกำกับการแสดงของพิเชษฐด้วยจึงมีความคิดเห็นว่าการเรียบเรียงบันทึกการฝึกซ้อม ข้อคิดเสนอแนะระหว่างการทำงานรวมถึงการสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมและสังเคราะห์องค์ความรู้เฉพาะของศิลปินด้านการกำกับการแสดงโขนและถอดความรู้ของพิเชษฐ กลั่นชื่นจากประสบการณ์ภายใต้กระบวนการสร้างสรรค์โขนตอน พระรามตามกวาง ลักสีดาและยกรบที่นำไปจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ The musée du quai Branly, Jacgues Chirac ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส 17 - 19 ธันวาคม พ.ศ.2564 โดยเปิดการแสดงให้ผู้ชมชาวไทยได้รับชมในวันที่ 4 มิถุนายน 2565 ณ ลานเครื่องบิน ช่างชุ่ย กรุงเทพมหานครและจัดแสดง ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ในวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2566 จะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์และการพัฒนาแนวทางการแสดงโขนและละครไทยสำหรับนักเต้น นักแสดง ผู้กำกับการแสดงและผู้ชมในยุคปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

เพื่อถอดความรู้เฉพาะการออกแบบและสร้างสรรค์การแสดงโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่น

ขอบเขตการศึกษาและการวิเคราะห์

1. การศึกษาและการวิเคราะห์การออกแบบและการสร้างสรรค์การแสดงโขน ตอน พระรามตามกวาง ลักสีดา และยกรบ

2. การศึกษาและการวิเคราะห์เป็นข้อมูลจากการสังเกตการณ์ การจดบันทึกการซ้อมและการแสดงจากกระบวนการฝึกซ้อมและการจัดการแสดงโขนตอน พระรามตามกวาง ลักสีดาและยกรบที่นำไปจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ The musée du quai Branly, Jacgues Chirac ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศส 17 - 19 ธันวาคม พ.ศ.2564 การแสดงให้ผู้ชมชาวไทยได้รับชมในวันที่ 4 มิถุนายน 2565 ณ ลานเครื่องบิน ช่างชุ่ย, กรุงเทพมหานคร และจัดแสดง ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ในวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2566

แนวคิดและหลักการสร้างงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น

ก่อนการศึกษาและการวิเคราะห์การกำกับโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่น ผู้ศึกษาความสนใจศึกษาแนวคิดและหลักการสร้างสรรค์ผลงานของพิเชษฐเพราะเชื่อว่าแนวคิดและอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์งาน ภูมิรู้ ความเชื่อหรือแม้แต่อุดมการณ์ในการทำงานหรือชีวิตส่วนตัวมีผลต่อแนวทางการกำกับโขน ดังนั้นเพื่อทำให้เข้าใจในความรู้และมุมมองการคิดและการสร้างสรรค์ ผู้ศึกษาจึงได้ทำการศึกษาแนวคิดและหลักการสร้างงานนาฏศิลป์ของพิเชษฐ กลั่นชื่นโดยการการรวบรวมจากเอกสารวิชาการ บทวิเคราะห์ผลงานและการสัมภาษณ์จึงพบว่าพิเชษฐมีความเชื่อและมุมมองในอาชีพเกี่ยวกับคำว่า “วัฒนธรรม” ที่สะท้อนถึงความหมายและภาพแทนของนาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งที่ทำต่อกันมาอย่างเป็นระบบโดยผูกยึดกับความสำเร็จที่ผ่านมาในอดีตแต่ “ศิลปะ” ในนาฏศิลป์ไทยสำหรับชีวิตและการทำงานของพิเชษฐคือสิ่งใหม่ที่ท้าทายเป็นความรู้และเป็นเครื่องมือสะท้อน “ความจริง”

ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ความต้องการแสวงหาความจริงใหม่ในอนาคต เมื่อพิจารณาถึงโขนในมุมมองของการเป็นวัฒนธรรมผู้ชมต้องยอมรับกฎเกณฑ์และแบบแผนโดยไม่มีข้อแม้เพราะต้องยอมรับด้วยเหตุผลว่าโขนเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ ดังนั้นนาฏศิลป์ไทยจึงเกิดขึ้นและผูกติดอยู่กับอุดมคติและความเชื่อจึงทำให้โขนเป็นส่วนหนึ่งกับประเพณีและพิธีกรรม เช่น งานศพ งานทรงเจ้า งานทำบุญ งานตั้งศาลพระภูมิ ฯลฯ เป็นต้น ดังนั้นบทบาทด้านวัฒนธรรมและความเชื่อจึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้นาฏศิลป์ไทยดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน ด้วยความหมายที่ได้กล่าวมานี้จึงเป็นความหมายของนาฏศิลป์ไทยในฐานะที่แสดงถึงการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ไทยในวิถีทางวัฒนธรรมไม่ใช่วิถีของวิชาชีพนาฏศิลป์ซึ่งหมายถึงนักเต้นอาชีพ (Professional Dancer) แนวคิดดังกล่าวจึงเป็นอุดมการณ์การสร้างงานของพิเชษฐเพื่อต้องการแยกให้เห็นอย่างชัดเจนว่า PichetKlunchun Dance Company กำลังทำงานในวิถีของนักเต้นอาชีพไม่ได้ทำงานด้านวัฒนธรรม

ภาพที่ 1 แนวคิดและหลักการสร้างงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น
ที่มา: ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

นอกจากแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมกับความจริงแล้วจุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธุ์ (2562) ได้ทำการวิจัยและเรียบเรียงหลักคิดเรื่องการนำองค์ความรู้จากนาฏศิลป์ไทยและกระบวนท่ารำไทยมาพัฒนาให้เกิดเทคนิคการเต้นลักษณะใหม่ตามแบบฉบับของพิเชษฐ กลั่นชื่นไว้ว่า “ถอดความเทพประนม” เป็นหลักคิดที่เน้นการทำความเข้าใจร่างกาย การจัดระเบียบร่างกายในเชิงเรขาคณิตกับการเคลื่อนไหวในนาฏศิลป์ไทยโดยมุ่งเน้นไปที่พลังงาน ทิศทาง ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกาย ความคิด จิตใจด้วยหลักวิทยาศาสตร์และพระพุทธศาสนาโดยได้อธิบายท่ารำแม่บทนำมาเป็นหลักการสำหรับการฝึกคุณภาพการเต้นรำและการเคลื่อนไหวของนักเต้นโดยกำหนดสมาธิที่จุดสำคัญของร่างกายจำนวน 3 จุด เป็นโครงสร้างสามเหลี่ยม ได้แก่ หน้าผาก หน้าอก ท้องน้อยเพื่อให้เกิดสติพร้อมทั้งกำหนดลมหมายใจเข้า-ออกให้สัมพันธ์กับร่างกายเป็นการเตรียมความพร้อมและสมาธิก่อนการเคลื่อนไหวร่างกาย นอกจากนั้นได้วิเคราะห์โครงสร้างในการเคลื่อนไหวร่างกายจากการใช้พื้นที่ การวางเท้าตามลักษณะของตัวละครได้แก่ พระ นาง ยักษ์และลิง โดยกำหนดโครงสร้างสี่เหลี่ยมและโครงสร้างวงกลมจากการม้วนมือจีบในท่ารำไทยที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของแขนและนิ้วมือ ความสัมพันธ์ของร่างกายในขณะเคลื่อนไหวเกิดจากหลักคิดทฤษฎีการใช้ร่างกายแบบสากลโดยการใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้จุด (Point) คือจุดในร่างกายและจุดนอกร่างกายเพื่อนำไปใช้สร้างเส้น (Line) คือเส้นโค้งซึ่งเป็นพื้นฐานและหัวใจหลักของท่ารำไทยโดยมีทิศทางต่าง ๆ มีอวัยวะสำคัญเป็นตัวนำการเคลื่อนที่ได้แก่ ศีรษะ คาง หัวไหล่ แขน ข้อมือ สะโพก ขา เท้า เส้นโค้งมีมิติเดียวคือความยาวไม่มี

ความกว้างทำหน้าที่เป็นขอบเขตที่ว่าง รูปร่าง รูปทรง น้ำหนักรวมทั้งเป็นแกนหลัก โครงสร้างของรูปร่างและรูปทรงต่าง ๆ เส้นสามารถสร้างความหมายจากท่ารำแสดงความรู้สึกและอารมณ์จากการสร้างเป็นรูปทรงต่าง ๆ ของท่ารำและการเคลื่อนไหว

จากความคิดดังกล่าวพิเชษฐได้นำมาใช้ในการพัฒนาผลงานการสร้างสรรค์และใช้เป็นแบบฝึกหัดสำหรับฝึกร่างกายนักแสดงภายใน PichetKlunchun Dance Company เมื่อพิเชษฐค้นพบปัญหาของการฝึกร่างกายจากนาฏศิลป์ไทยโดยพบว่าร่างกายของนักเต้นมีขีดจำกัดการเคลื่อนไหวเพียง 2 มิติตามลักษณะการรำไทยจึงได้พัฒนาแบบฝึกหัดต่าง ๆ เช่นการด้นสด (Improvisation) เพื่อเพิ่มศักยภาพให้นักเต้นสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างเป็นอิสระทุกทิศทาง แนวคิดทฤษฎี No.60 จึงถูกคิดค้นเป็นองค์ความรู้เฉพาะของศิลปิน (Artist Knowledge) ซึ่งเป็นความรู้ประจำคณะ PichetKlunchun Dance Company จากการสัมภาษณ์จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 สิงหาคม 2566) นักเต้นยุคก่อตั้งและได้ทำการวิจัยองค์ความรู้ของพิเชษฐ กลั่นชื่น ได้สรุปองค์ประกอบหลักจากทฤษฎี No.60 ของพิเชษฐ กลั่นชื่นโดยมี 6 องค์ประกอบ ได้แก่

1. Energy พลังงาน (Energy) เกิดจากการส่งผ่านพลังงานหนึ่งก้อน ไปยังจุดสามจุด โดยต้องคำนึงถึงจุดสามจุด หน้าผาก หน้าอก ท้องน้อย จุดทั้งสามจุดเปรียบเสมือนโรงงานแม่ที่ส่งกระแสไฟฟ้าไปยังส่วนต่าง ๆ จำแนกตามแหล่งที่มาแบ่งออกได้ 2 ขั้นตอน - พลังงานภายนอก คือ ความสามารถที่จะทำงานให้พลังงานในร่างกายส่งผลต่อการกระทำของแรงซึ่งทำให้โครงสร้างร่างกายเปลี่ยนตำแหน่งหรือเคลื่อนที่ไปจากโครงสร้างเดิมได้ - พลังงานภายใน เกิดจากความสามารถที่จะทำงานได้โดยอาศัยแรงที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติของร่างกาย การทำงานนี้จะอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่ของร่างกายประสานกับลมหายใจให้สัมพันธ์กับสติ สมาธิ - พลังงานแปรรูป คือสภาวะของพลังงานซึ่งได้มาโดยการนำพลังงานต้นกำเนิดทั้งพลังงานภายในและพลังงานภายนอกมาแปรรูป ปรับปรุง ปรุงแต่ง ควบคุมให้อยู่ภายใต้การกำหนดรู้ในรูปเทคนิคการเต้น สมอง ความคิด

2. Circles and Curves วงกลมและเส้นโค้ง โครงสร้างภายนอก วงกลมมีทางออกทุกทางโดยการสร้างวงกลมขึ้นมาก่อนแล้วใช้การบิดหรือการแทงเพื่อหาทางออก ประกอบไปด้วยความแน่นอน (Unstable) ความคมชัดของเส้น (Sharpness) ความไม่แน่นอน (Unstable) ความไม่เที่ยง (Impermanent)

3. Exist point จุดในตัวและจุดนอกตัว ถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 คือจุดในร่างกายอันเกิดจากข้อต่อของร่างกายที่ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวเป็นตัวนำพาร่างกายไปสู่การเคลื่อนที่ ส่วนที่ 2 คือจุดภายนอกร่างกายเป็นสิ่งที่บอกตำแหน่งและทิศทางของการเคลื่อนที่ การใช้ร่างกายสร้างจุดและเชื่อมจุดหลาย ๆ จุดต่อกัน การสร้างจุดจากภายนอกและภายในร่างกายมาเรียงต่อกันตามตำแหน่งท่ารำนาฏศิลป์ทำให้มองเห็นเป็น เส้น รูปร่าง รูปทรง จากจุดหนึ่งถึงจุดหนึ่ง มีเส้นที่มองไม่เห็นด้วยตาแต่เห็นได้ด้วยจินตนาการเรียกว่า เส้นโครงสร้าง

4. Synchronic limb ความสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ประกอบไปด้วย ความเบา (Softness) ความนุ่นนวล ละเมียดละไม - ความสัมพันธ์ (Relativity) พร้อมกัน - ความงาม (Beauty)

5. External Body space พื้นที่ว่างระหว่างโครงสร้างท่าหลักหรือช่องว่างระยะห่างระหว่างร่างกายที่มีอากาศและพลังงานโอบรอบอยู่ พื้นที่ว่างเหล่านี้จะปรากฏหลังจากการเคลื่อนไหวได้เสร็จสิ้น ในขณะที่เกิดพลังเคลื่อนไหวในที่ว่างนั้นจะมีจุดเริ่มต้นของการเกิดและจะลดพลัง

การเคลื่อนไหวไปเรื่อย ๆ จนสงบ จากโครงสร้างท่าที่ 1 ไปจนถึงโครงสร้างที่ 2 จะต้องใช้เวลาด้วย หมายความว่าการเคลื่อนไหวต้องอาศัยที่ว่าง (Space) และเวลา (Time) โดยการเคลื่อนไหวในรูปแบบต่าง ๆ

6. Shifting relation สร้างจุดมุ่งหมายในการเชื่อมต่อพร้อมทั้งเปลี่ยนจุดมุ่งหมาย จากคู่เต้นและพื้นที่รอบตัวขณะเคลื่อนไหว

การศึกษาแนวคิดและหลักการสร้างสรรค์ของพิเชษฐ กลั่นชื่นทำให้เข้าใจแนวทางการสร้างสรรค์งานตามแนวคิดที่สอดคล้องกันในแต่ละช่วงเวลาผ่านผลงานที่ถูกสร้างสรรค์โดยพิเชษฐ เพราะนอกจากแนวคิดและหลักการต่าง ๆ ที่ถูกค้นพบควบคู่ไปกับวิถีการฝึกปฏิบัติเพื่อสร้างมาตรฐานทางวิชาชีพแล้วนั้น พัฒนาการด้านแนวคิดและหลักการสร้างสรรค์ของพิเชษฐเกิดจากโจทย์ปัญหาและความต้องการเข้าใจโขนของพิเชษฐโดยต้องการรู้ว่าท่ารำในโขนคืออะไร การออกแบบท่ารำและเคลื่อนไหวมีที่มาหรือมีความหมายที่แอบซ่อนอยู่ในท่ารำและการเคลื่อนที่ตลอดจนการกำหนดการใช้พื้นที่บนเวทีอย่างไร ในทัศนะของพิเชษฐนาฏศิลป์ไทยจึงมุ่งเน้นเรื่องความจำของท่ารำและเป็นงานที่ยึดติดอยู่กับอำนาจความเป็นเจ้าของโดยผู้คิดค้นและสืบทอดท่ารำ จึงเป็นเหตุให้พิเชษฐเริ่มนำกระบวนการถอด รื้อ การตั้งคำถามเพื่อค้นหาคำตอบและความเข้าใจนาฏศิลป์ไทยและการแสดงโขนด้วยตนเองผ่านการแสดงชุด I am a Demon (ผมเป็นยักษ์) หลังจากนั้นเมื่อเริ่มทำความเข้าใจในโขนและนาฏศิลป์ไทยด้วยตนเองแล้ว พิเชษฐจึงเริ่มตั้งคำถามและค้นหาคำตอบเพื่อทำให้คนอื่น (คนที่อยู่นอกวัฒนธรรมโขน) โดยเฉพาะผู้ชมเพื่อหาแนวทางและเทคนิคการสร้างความเข้าใจท่ารำและภาษาขณะชมการแสดงโขน ด้วยเหตุนี้จึงเกิดการแสดงชุด Pichet Klunchun and Myself ซึ่งเป็นการแสดงระหว่างพิเชษฐ กลั่นชื่นและ Jerome Bel การแสดงถูกสร้างขึ้นในรูปแบบการบรรยายและสนทนา (Lecture and Conversation Performance) เกี่ยวกับโขน การแสดงชิ้นนี้ได้รับความสนใจจากผู้ชมในต่างประเทศอย่างมากมายจึงเป็นแรงบันดาลใจให้พิเชษฐเริ่มทำการถอดรื้อระบบของโครงสร้างท่ารำและจัดวางท่ารำโขนใหม่ทั้งหมดผ่านการแสดงชุด Black and White (โขนขาว-ดำ) ทั้งนี้จุดประสงค์ของการถอดรื้อเป็นการพิสูจน์ว่าหลักการที่ค้นหาสามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์และการจัดวางโครงสร้างใหม่ได้จึงพบว่านักเต้นที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยสามารถจัดวางโครงสร้างใหม่และสามารถสร้างขนบใหม่จากความรู้นาฏศิลป์ไทยที่มีได้ ด้วยหลักการดังกล่าวจึงทำให้นักเต้นของ PichetKlunchun Dance Company มีศักยภาพทางร่างกายสูงขึ้น ในระหว่างที่พัฒนาผลงานพิเชษฐยังคงพบปัญหาในการพัฒนาศักยภาพด้านการเต้นของนักเต้นซึ่งนับเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงแนวคิด พิเชษฐจึงมีความต้องการสร้างระบบของร่างกายของนักเต้นให้สามารถเคลื่อนที่แบบ 360 องศาและเป็นสามมิติได้จึงเกิดแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง TAMKAI (ตามไก่) เพื่อทำลายระบบโครงสร้างแบบขนบของนักเต้นและเพิ่มขีดจำกัดของร่างกายโดยต้องการให้นักเต้นมีความเป็นปัจจุบันทั้งในกระบวนการความคิดและปฏิกิริยาตอบสนองด้วยการใช้เทคนิคการด้นสด (Improvisation) ในกระบวนการฝึกและการแสดงการแสดง TAMKAI (ตามไก่) เพื่อให้นักเต้นเป็นอิสระมีความเป็นปัจจุบันและมีศักยภาพในการโต้ตอบบนเวทีและทำลายระบบร่างกายแบบการฝึกจากแบบประเพณี การค้นพบเทคนิคเพื่อพัฒนาศักยภาพนักเต้นครั้งนี้ทำให้นักเต้นสามารถกลับไปสู่จุดเริ่มของตนเองใหม่อีกครั้ง ด้วยเหตุนี้พิเชษฐจึงเกิดคำถามต่ออีกว่าแล้วอะไรคือจุดเริ่มต้นของท่ารำและการเคลื่อนไหวในนาฏศิลป์ไทย ด้วยเหตุนี้การแสดงชุด Dancing with Death (เต้นรำกับความตาย) จึงถูกสร้างสรรค์

ภายใต้โจทย์หลักคือการนำพานักเต้นกลับไปใช้สัญชาตญาณที่เรียกว่า “ญาณทัศนะ (Intuition)” คือการค้นหาความรู้ที่มีอยู่ในตัวเองโดยที่ยังไม่ผ่านกระบวนการศึกษาเพื่อค้นหาการเต้นและการเคลื่อนไหวจากสัญชาตญาณ การหยั่งรู้ด้วยญาณทัศนะเป็นเหตุให้ค้นพบทฤษฎีวงกลม “วงกลมมีทางออกทุกทาง” การตั้งคำถามและการค้นคว้าของพิเชษฐเกิดขึ้นตลอดระยะเวลาการทำงานจากวิถีการฝึกปฏิบัติ (Practice Turn) พิเชษฐค้นพบว่าท่ารำในแม่บทใหญ่เป็นท่ารำที่เป็นพื้นฐานในการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ไทยด้วย จากความคิดดังกล่าวทฤษฎี No.60 จึงเป็นนวัตกรรมจากท่ารำนาฏศิลป์ไทยเพื่อนำมาใช้เพิ่มศักยภาพของนักเต้นและนักออกแบบท่าเต้นที่มาจากรากฐานนาฏศิลป์ไทยให้สามารถเต้นและเคลื่อนไหวด้วยท่ารำออกไปได้ทุกทางสามารถเชื่อมโยงจากท่าที่หนึ่งไปท่าที่สองในทิศทางอื่นและวิธีการอื่นได้

การกำกับโขนตอนพระรามตามกวาง ลักสีดาและยกรบ

ดังที่ได้อธิบายไว้ว่าบทความวิชาการฉบับนี้เป็นการศึกษาและวิเคราะห์การกำกับการแสดงโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่น ผู้ศึกษาพบความสัมพันธ์ของแนวคิดและหลักการสร้างงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น จากผลงานสร้างสรรค์และวิถีการฝึกปฏิบัติจากการทำงานและลงมือปฏิบัติร่วมกัน ด้วยความคิดเห็นจากกระบวนการฝึกซ้อมและผลงานการแสดงที่พิเชษฐมีความต้องการสื่อสารโขนกับผู้ชมภายใต้รูปลักษณ์และขนบในการแสดงโขนที่ยังคงยึดระเบียบประเพณีในการแสดงโขนอยู่นั้น พิเชษฐทำให้โขนซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เรื่องราว ตัวละคร ดนตรี นาฏยภาษา เพลงหน้าพาทย์ ขนบและจารีตในการแสดงสามารถสื่อสารและให้ความหมายตามวัตถุประสงค์ของเรื่อง ตัวละครและสถานการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างกระบวนท่ารำ ดนตรี บทและผู้ชมได้ ผู้ศึกษาจึงเรียบเรียงประสบการณ์และความรู้ที่ได้ระหว่างการฝึกซ้อมและปรากฏการณ์จากการแสดงโดยนำเสนอรายละเอียดวิถีการกำกับโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่น ได้ดังนี้

1. แนวคิดการกำกับโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่นมาจากการตั้งคำถามเพื่อค้นหาคำตอบในกระบวนการกำกับและการออกแบบท่ารำ ดังนี้

1.1 ความไม่เข้าใจในโขนของพิเชษฐ แม้ว่าแนวทางการสร้างงานของ PichetKlunchun Dance Company จะฝึกฝนและพัฒนามาจากโขน พิเชษฐเชื่อว่าการทำความเข้าใจความหมายที่ซ่อนอยู่ในโขนจะทำให้สามารถสื่อสารได้อย่างชัดเจนและลึกซึ้งจึงจะทำให้โขนอยู่กับผู้ชมได้ทุกยุคสมัยเมื่อเข้าใจในโขนจะสามารถหาเทคนิคและวิธีการทำความเข้าใจกับคนดูเพื่อทำให้แนวทางของ PichetKlunchun Dance Company มีทั้งเส้นทางขนบและงานสร้างสรรค์ที่ร่วมอยู่ในทุก ๆ สมัยได้

1.2 การยอมรับว่าคนดูไม่เข้าใจการแสดงโขน พิเชษฐมีความเห็นว่าผู้ชมไม่สามารถเข้าใจภาษาและการแสดงโขนได้ทั้งหมดเพราะนาฏศิลป์ไทยเน้นการสื่อสารความงามของท่ารำ พิเชษฐเชื่อว่าภาษาในการแสดงเท่านั้นที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าตัวละครคิดอะไร พูดอะไร รู้สึกอะไรแต่ตัวท่ารำหรือท่าเต้นอาจทำให้ผู้ชมไม่เข้าใจทั้งหมด ดังนั้นจึงต้องวิเคราะห์แนวทางการออกแบบท่ารำเพื่อทำให้ผู้ชมเข้าใจโขน เช่นเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงประกอบกิริยาและการกระทำตามขนบในการแสดงโขนซึ่งถูกกำหนดตามหลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดงไว้จนไม่สามารถปรับหรือสร้างใหม่ได้เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์มีหน้าที่สำหรับตัวละครที่ถูกกำหนดตามบทละครไว้อย่างชัดเจนแล้ว ดังนั้นการค้นหาเทคนิคการรำและการสร้างความหมายของภาษาจึงส่งผลต่อความเข้าใจของผู้ชม

นอกจากนั้นอาจต้องพิจารณาถึงแนวทางการปรับดนตรีหรือการออกแบบท่ารำใหม่โดยพิจารณาระหว่างความเข้าใจกับความเชื่อเมื่อต้องกำกับโขน

2. การสร้างสรรค์ผลงานจากรามเกียรติ์โดยพิเชษฐ กลั่นชื่น หากพิจารณาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่นที่ใช้รามเกียรติ์เป็นตัวเรื่อง (Story) ในการสร้างสรรค์พบว่าผลงานสร้างสรรค์จากเรื่องรามเกียรติ์แบ่งออกได้เป็น 4 ช่วง ดังนี้

2.1 การกำกับเรื่องรามเกียรติ์โดยใช้ตัวบทรามเกียรติ์ในการสื่อสารเพื่อสร้างความเข้าใจในขนบและวัฒนธรรมการแสดงโขนของไทยผ่านการเล่าเรื่องแบบการบรรยายและการสนทนาโดยมีการสาธิตท่ารำ บทเพลง นาฏยศัพท์และอุดมคติความเชื่อจากการแสดงชุด Pichet Klunchun and Myself

2.2 การกำกับเรื่องรามเกียรติ์ทั้งตัวบทและขนบการแสดงเพื่อสื่อสารความหมายทางวัฒนธรรมและความงามของโขนภายใต้ความหมายและความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเรื่อง ตัวละคร ดนตรี ท่ารำเพื่อสร้างความเข้าใจโขนกับผู้ชมจากการแสดงชุด About Khon และ Chuichai ด้วยแนวทางการนำเสนอรูปแบบการแสดงร่วมสมัย

2.3 การกำกับจากโครงสร้างท่ารำ การเต้นและภาษาจากการเต้นโขนด้วยการถอดรื้อชุดความจริงของโขนตั้งแต่หัวโขน เสื้อผ้า ท่ารำ ดนตรี โดยนำเสนอเป็นการแสดงร่วมสมัย

ภาพที่ 2 - 3 การแสดง Black and White
ที่มา: PichetKlunchun Dance Company

2.4 การกำกับโขนแบบประเพณี พิเชษฐได้ถูกเชิญให้กำกับโขนเพื่อนำเสนอในเทศกาลศิลปะการแสดงในหลายประเทศ ดังนั้นแนวทางการกำกับโขนจึงพัฒนาตามแนวคิดและหลักการทำงานตามจุดมุ่งหมายสำคัญของ PichetKlunchun Dance Company ที่ต้องการสร้างงานร่วมสมัยและยังคงทำงานประเพณีควบคู่ไปพร้อมกัน จากการศึกษาพัฒนาการกำกับการแสดงโขนของพิเชษฐทำให้เห็นว่ากระบวนการทำงานกำกับโขนตอน ตามกวาง ลักสีดาและยกรบเพื่อนำไปจัดแสดงที่ประเทศสาธารณรัฐฝรั่งเศสในครั้งนี้พิเชษฐมีความต้องการสร้างสรรค์งานรูปแบบโขนประเพณีให้ดนตรี การขับร้อง ท่ารำ การจัดวางองค์ประกอบบนเวทีสามารถสื่อสารให้ผู้ชมได้เข้าใจสุนทรียะของโขนประเพณีได้ชัดเจน

ภาพที่ 4 - 5 การแสดงโขนที่ช่างชุ่ย
ที่มา: ช่างชุ่ย

3. การวิเคราะห์และการตีความบทละคร

การวิเคราะห์และการตีความบทละครเป็นเรื่องใหม่สำหรับนักแสดงและนักดนตรีเมื่อทำการแสดงโขนเพราะท่ารำ บทเพลง การบรรเลงและการขับร้องถูกกำหนดตามขนบการแสดงไว้อย่างชัดเจน การตีความในขณะแสดงเป็นอิสระที่เกิดขึ้นได้ของนักแสดงและนักดนตรีแต่ไม่เกินขอบเขตที่กำหนดไว้ตามขนบการแสดง ดังนั้นการวิเคราะห์บทโขนเพื่อการสร้างสรรค์งานโขนสำหรับการแสดงที่ฝรั่งเศสจึงมีความสำคัญ เนื่องจากผู้ศึกษาต้องทำหน้าที่ประสานกับนักดนตรีเพื่ออธิบายแนวทางการทำงานกับพิเชษฐ กลั่นชื่นตามแนวทางการกำกับการแสดงและอธิบายให้นักแสดงและนักดนตรีเข้าใจเรื่องภูมิหลัง (Background) และความต้องการ (Objective) ของตัวละครเพราะท่ารำและการเคลื่อนไหวจากการกำกับของพิเชษฐมีความหมายสัมพันธ์กันกับดนตรีและองค์ประกอบต่าง ๆ เพราะการแสดงครั้งนี้มีการคัดเลือกนักแสดงและนักดนตรีที่ไม่เคยศึกษาแนวทางการทำงานตามแบบพิเชษฐ กลั่นชื่น เนื่องจากความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับเรื่องราวและตัวละครในโขนนั้นผูกติดอยู่กับมายาคติเดิม เช่น ทศกัณฐ์คือคนเลว พระรามคือคนดี สีดาคือผู้หญิงที่ดีงามเพียบพร้อม มายาคติของตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ทำให้เชื่อและจดจำว่าพระรามเป็นผู้ทรงด้วยอำนาจและเกียรติยศเป็นตัวละครที่มีมิติเดียว (Flat Character) ตามคติเทวราชา จึงขอนำเสนอบทรามเกียรติ์ที่ใช้ในการแสดงและการกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ดังนี้

ตารางที่ 1 บทการแสดงโขน ตอน พระรามตามกวาง ลักสีดาและยกรบ

ลำดับการแสดง	เพลง	บทการแสดง	การนำเสนอดนตรี
เบิกโรง	- เชิดนอก	การแสดงจับลิงหัวค่ำ	ปี่ใน
ตามกวาง	- เพลงเชิด 2 ชั้น - เพลงรัว - เพลงแขกไทร 2 ชั้น	- ทศกัณฐ์และมารีจปรากฏตัวบนเวที - มารีจแปลงกายเป็นกวางทอง - กวางทองเข้าเวที รูปทรงกุมภัณฑ์ก็พลันหาย กลายเป็นกวางทองผ่องศรี เรืองรองผ่องสิ้นทั้งอินทรีย์ ทั้งมีด่างขาวราวหิรัญ สองเขามุกดาดูวิเศษ สองเนตรนิลรัตน์จัดสรร	นักร้องชาย

ลำดับการแสดง	เพลง	บทการแสดง	การนำเสนอดนตรี
กวางทองไปที่ประทับพระราม	- เพลงเชิดฉิ่ง	ทำทีเยื้องกรายพรายพรรณ ตรงไปยังบรรณศาลา -ทศกัณฐ์สั่งให้กวางทองไปที่ประทับของสีดา	
ที่ประทับของพระราม พระลักษมณ์ สีดา	- เพลงสร้อยเพลง 2 ชั้น - เสียงกรับตีเป็นจังหวะ - เพลงแป๊ะ 2 ชั้น	ว้าเหว่หฤทัยในไพรสานต์ ได้เห็นหน้าเยาวมาลย์หมดจด กับพระอนุชาสง่ายศ ค่อยคลายกำสรดโศกา - สีดานั่งปฏิบัติพระราม - กวางทองออกร่าล่อ - นางสีดาเห็น	นักร้องชาย
กวางทองเข้ามายังที่ประทับ		เมื่อนั้น นางสีดาเยาวยอดเสน่หา นั่งเฝ้าปฏิบัติภัสดา กัลยาเหลือบเห็นกวางทอง	นักร้องหญิง
	- เจรจา	**สีดา** ทรงเมียงมองทางโน้นเพคะ พระทูลกระหม่อมแก้ว กวางสุวรรณพรรณเพริศแพร้ววิเลขา สีดานี้อยากจะได้เอามาไว้ศาลาเป็นเพื่อนเล่นเมื่อยามเหงา พระทูลกระหม่อมจอมเกล้าโปรดเสด็จตาม ไปจับมฤคสุวรรณอันสง่างามมาประทาน ขอพระทรงยศได้โปรดปรานแก่สีดา	นักร้องหญิง
	- เจรจา	**พระลักษมณ์** ข้าแต่พระเจ้าพี่ ขอจงโปรดทรงพระกรุณายับยั้งก่อน อันกวางป่าในพนาดรตามธรรมดา หรือจะผุดผ่องดั่งทองทาน่าสงสัย แล้วไฉนจึงจ่าเพาะมาเลาะลัดดูผิดอย่างปวงสรรพสัตว์ในพงพี น่าจะเป็นเล่ห์กลอสุรีทำอุบาย โดยมุ่งจิตจะคิดร้ายต่อใต้ เบื้องพระบาทา ขอทรงโปรดพินิจพิจารณาให้จงดี	นักร้องชาย
	- เจรจา	**สีดา** อนิจะนิจจาพระปิ่นเกศีของสีดา เพียงแต่สุวรรณมฤคาในไพรพง ช่างกระไรหนอ พระองค์มาสงสัย เหมือนไม่ปราณีที่จะให้สีดาสุข นับแต่นี้สีดาก็จะทุกข์ทับหฤทัย แม้นมิได้กวางทองผ่องอำไพสมใจจินต์ สีดานี้จะทูลลาพระภูบดินทร์สิ้นชีวา พลางนางก็ซบพักตราลงโศกี อยู่แทบตักพระจักรี บัดนี้โอด - นางสีดาร้องไห้ พระรามปลอบ	นักร้องหญิง
	- เพลงโอด	**พระราม** อย่ากำสรดโศกีเลยสีดา พี่จะไปตามจับสุวรรณมฤคามาให้เจ้า เจ้าลักษมณ์น้องจงอยู่กับนงเยาว์ที่ศาลา พี่จะไปตามจับสุวรรณมฤคามาให้นวลละออง	นักร้องชาย
	- เพลงเชิดฉิ่ง	- พระรามออกไปตามจับกวางทอง	
พระรามตามกวาง	- เพลงเชิดฉาน - เพลงทะเลบ้า	- รำพระรามตามกวาง ราเมศร์ตามติดชิดกระชั้น กวางผันล่อเล่นเผ่นผยอง	นักร้องชาย

ลำดับการแสดง	เพลง	บทการแสดง	การนำเสนอดนตรี
	- เพลงรัว / เพลงโอด - เพลงเชิดฉิ่ง - เพลงเชิด	ธ ยั้ง กวางเยื้องชำเลืองมอง โลดล่าพองเหยาะย่อล่อรามินทร์ พระแลเล็งเพ่งพิศผิดสังเกต ทรงเดชจับศรศาสตร์พาดคันศิลป์ น้าวเหนี่ยวด้วยพลังทั้งกายิน ถูกกวางดิ้นวางวายกลายเป็นมาร - กวางทองถูกศร - เสียง v/o เจ้าลักษณ์ช่วยพี่ด้วย - นางสีดาให้พระลักษมณ์ไปตามพระราม - พระลักษมณ์ทัดทาน นางสีดาโกรธ - พระลักษณ์ไปตามพระราม	
	- เพลงสามเส้า - เพลงฉิ่ง - เพลงเชิด	- ทศกัณฐ์เข้ามาแอบดูนางสีดา - ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤษี กลายเป็นโยคีชีป่า ครองผ้าแพรวเพริศเฉิดฉาย ทรงธุหร่ำประคำพรรณราย เยื้องกรายไปบรรณศาลา - ฤษีแปลง เข้าไปหานางสีดา - นางสีดามาต้อนรับนิมนต์ให้นั่งบนเตียง - ทศกัณฐ์ลักพาตัวนางสีดาไป	นักร้องชาย - บรรเลงด้วยฆ้องวงใหญ่
ยกรบ	- เพลงกราวใน - เพลงเชิดกลอง - เพลงเชิดฉิ่งศรทะนง - เพลงโอด/เพลงรัว	- พระรามยกทัพรบกับทศกัณฐ์	
ทศกัณฐ์คืนร่าง เย้ยพระราม	- พากย์ - เพลงกราวรำ - เพลงเชิด	**ทศกัณฐ์** ตบมือเปราะหัวเราะร่าพลาง ปราศรัย ว่าดูรามนุษย์นายลิงไพรผู้อ่อนฤทธิ์ อันศรของท่านนั้นก็มีพิษอยู่มิใช่เล่น แต่ก็ไม่สามารถพิฆาตเข่นฆ่าเราได้อันลงกากรุงไกร นั้นสูงศักดิ์ อย่าคิดอ่านมาหาญหักเอื้อม ปกครอง มันจะตั้งเค้าเข้าท่านองโบราณว่า สัญชาติพาลสันดานข้าคิดครองวัง อันเจ้า ยอดสร้อยร้อยชั่งสีดาดวง มีความสุขอยู่แล้ว ในสวนหลวงกรุงลงกา ท่านไม่อาจสังหาญ ผลาญชีวาฆ่าเราได้ คิดจะชิงสีดากลับคืนไป อย่างไรกัน ว่าพลางจอมกุมภัณฑ์สำรวลร่า พลางเต้นรำทำท่าเย้ยไยไพร อยู่ท่ามกลาง หว่างพลไกร บัดนั้นกราวรำ	ผู้พากย์

ที่มา: ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

เมื่อพิจารณาจากทิศทางการกำกับการแสดงและการออกแบบท่าเต้น การแสดงครั้งนี้ใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบละครรำ (Dance Theatre) ดนตรีจึงมีความสำคัญในการเล่าเรื่องเพราะเสียงที่ใช้ประกอบในการแสดงมีบทบาทสำคัญในการเล่าเรื่อง เพราะผู้กำกับตีความตัวละครเป็นมนุษย์หรือเป็นตัวละครที่มีหลายมิติ (Round Character) ผู้กำกับกำหนดทิศทางของตัวละครและตีความ

ตัวละครไว้ชัดเจนโดยกำหนดลักษณะนิสัย การตัดสินใจของตัวละครซึ่งปรากฏในการออกแบบท่ารำและการเคลื่อนไหวของตัวละคร ดังนี้

1.1 ทศกัณฐ์ ตัวละครทศกัณฐ์มีความฉลาด เป็นผู้ใหญ่ เป็นนักวางแผน มีความสามารถในการควบคุมสถานการณ์ต่าง ๆ ได้ดี จึงปรากฏแนวทางการกำกับดนตรีและตัวละครทศกัณฐ์ในช่วงเปิดเรื่องซึ่งกำหนดใช้เพลงกราวใน ตัวละครทศกัณฐ์ปรากฏตัวด้วยความเข้มแข็งทรงอำนาจ ดังนั้นเสียงกลองจึงเป็นปัจจัยในการปูพื้นลักษณะนิสัยของตัวละคร โดยเฉพาะในขณะที่นักแสดงเต้นนักตะโพนต้องคำนึงถึงจังหวะการย่ำเท้า เพราะถ้าเสียงตะโพนไม่ดังพอตัวละครจะเคลื่อนไหวไม่ได้ เสียงกลองจึงสร้างอำนาจและหมายถึงการเคลื่อนไหวอันทรงพลัง

1.2 กวางทอง ผู้กำกับสร้างลักษณะตัวละครให้ว่องไว ฉลาด มีไหวพริบ และมีจุดประสงค์ชัดเจนในการล่อลวง ดังนั้นลักษณะของตัวละครที่ปรากฏจึงความฉับไวกระฉับกระเฉง ดังนั้นเสียงกรับที่ใช้จึงหมายถึงภาพการเคลื่อนไหวของกวางในขณะที่เท้าย่ำอยู่บนพื้นหญ้า นักดนตรีต้องจินตนาการว่ากวางทองตัวนี้วิ่งไวมากและสามารถกระโดดข้ามภูเขาได้ ดังนั้นนี่คือเหตุผลของการส่งเสียงร้องของพระรามเพื่อร้องเรียกพระลักษมณ์ให้ไปช่วยเหลือ

1.3 สีดา นางสีดาฉบับการเล่าเรื่องนี้เป็นหญิงสาวที่เอาแต่ใจ ไม่ฉลาดเฉลียว สนใจแต่สิ่งที่ตนเองปรารถนา

1.4 ฤาษีแดง ตัวละครฤาษีแดงคือพวกมือถือสากปากถือศีล เป็นพระแต่ทำผิดศีลหลอกลวง

4. การกำกับโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่น

จากการศึกษาโดยการสังเกต การจดบันทึกและการสัมภาษณ์พิเชษฐ กลั่นชื่น แนวทางที่ผู้กำกับใช้ในการกำกับโขนมีองค์ประกอบดังนี้

4.1 การพิจารณาและวิเคราะห์เรื่องที่จะเล่าเพื่อเลือกว่าจะเล่าอย่างไรหรือจะปรับอย่างไร ทำให้เรื่องสามารถดำเนินไปเชื่อมโยงไปอย่างมีเหตุมีผล

4.2 ดนตรี ต้องพิจารณาการกำหนดบทเพลงตามการแสดงโขนว่าหลักการบรรจุเพลงนั้นเข้าใจกันเองหรือไม่ เช่นเพลงหน้าพาทย์จะดำเนินการและตัดสินใจระหว่างความเข้าใจของผู้ชมกับความเชื่อของผู้แสดงหรือผู้บรรเลงดนตรีอย่างไร

4.3 ท่ารำ ต้องปรับท่ารำและทำความเข้าใจและทำให้เกิดภาษาใหม่โดยใช้หลักการและทฤษฎีด้านละครและนาฏศิลป์ตะวันตกเพื่อออกแบบและกำกับท่ารำระหว่างนักเต้นด้วยกัน เช่น การมอง การสื่อสาร มุม จังหวะเพื่อทำให้การออกแบบท่ารำของนักแสดงบนเวทีเป็นสามมิติและสอดคล้องเกิดความหมายกับพื้นที่

4.4 นักแสดง กระบวนทำงานต้องมีการทำความเข้าใจและปรับทัศนคติด้านความเชื่อของนักแสดงกับงานประเพณีโดยเฉพาะคุณภาพของการเคลื่อนไหวและคุณภาพของนักเต้น เพราะหากเป็นนักแสดงที่ฝึกแบบประเพณีเพียงอย่างเดียวอาจละเลยเรื่องคุณภาพของร่างกายและการเคลื่อนไหวเพราะมุ่งให้ความสำคัญว่าท่ารำว่าได้รับการถ่ายทอดจากใคร

4.5 องค์ประกอบทางเทคโนโลยี เช่นแสง การแปลภาษาจากไทยเป็นภาษาอื่น ๆ (Surtitle) การสร้างภาพบนเวที โดยหลักการในการกำกับคือต้องทำให้น้อยที่สุด ผู้กำกับเลือกเฉพาะสิ่งที่จำเป็นเท่านั้น เหตุผลที่ต้องใช้เทคนิคจะเกิดขึ้นเมื่อมีผู้กำกับมีความคิดเห็นว่าการออกแบบท่ารำ

หรืองานกำกับมีปัญหาแก้ไขไม่ได้ผู้กำกับจะตัดสินใจใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วย โดยอาจใช้เทคนิคการเข้า-ออกของตัวละครและการเปลี่ยนฉาก

สรุปผลการศึกษา

การกำกับการแสดงโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่นมาจากแนวคิดและหลักการสร้างงานที่ค้นพบหลักการสำหรับใช้ในการฝึกปฏิบัติพัฒนาศักยภาพของนักเต้นและผ่านผลงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยที่ใช้ร่างกายในการเต้นที่มีรากฐานจากรำไทยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมปัจจุบันที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ แนวคิดและหลักการที่นำมาใช้ในการสร้างงานของพิเชษฐคือการสร้างสิ่งใหม่ที่ท้าทายเพราะเป็นความรู้และเป็นเครื่องมือสะท้อน “ความจริง” ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันและความต้องการแสวงหาความจริงใหม่ในอนาคตด้วยการพัฒนาองค์ความรู้เฉพาะของศิลปินจากการค้นพบหลักการถอดความเทพประนมและทฤษฎี No.60 พิเชษฐทำให้โขนซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เรื่องราว ตัวละคร ดนตรี นาฏยภาษา เพลงหน้าพาทย์ ขนบและจารีตในการแสดงสามารถสื่อสารและให้ความหมายตามวัตถุประสงค์ของเรื่อง ตัวละครและสถานการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่าง กระบวนท่ารำ ดนตรี บทและผู้ชม โดยมีแนวคิดในการกำกับคือความไม่เข้าใจในโขนและการยอมรับว่าคนดูไม่เข้าใจการแสดงโขนเพื่อนำมาเป็นโจทย์ผ่านการทำงานกำกับจาก 5 องค์ประกอบได้แก่ เรื่อง ดนตรี ท่ารำ นักแสดงและองค์ประกอบทางเทคโนโลยี นอกจากนั้นแนวทางการกำกับการแสดงของพิเชษฐมุ่งเน้นการทำงานภายใต้การวิเคราะห์บทและตัวละครเพื่ออธิบายให้นักแสดงและนักดนตรีเข้าใจเรื่องภูมิหลัง (Background) และความต้องการ (Objective) ของตัวละคร เพราะท่ารำและการเคลื่อนไหวจากการกำกับของพิเชษฐมีความหมายสัมพันธ์กันกับดนตรีและองค์ประกอบต่าง ๆ

การอภิปรายผลการศึกษา

งานกำกับการแสดงโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่นให้ความสำคัญกับตัวบทด้วยการสร้างความหมายและการสื่อสารระหว่างเนื้อเรื่อง นักแสดงและนักดนตรีบนพื้นฐานความต้องการของตัวละครและความเป็นไปตามสถานการณ์ของเรื่อง ดังนั้นนักแสดงและนักดนตรีต้องอยู่กับเรื่อง นักดนตรีและนักแสดงทำงานไปพร้อมกันเป็นตัวละครตัวเดียวกัน รู้สึกเหมือนกันเพราะเสียงทำให้ตัวละครเคลื่อนที่และรู้สึกเหมือนกับตัวละคร นอกจากนั้นยังมีตัวอย่างจากการออกแบบความเข้มของเสียงที่ส่งผลต่อสถานการณ์ของเรื่อง เช่น ฉากเปิดเรื่องด้วยเพลงกราวใน เมื่อตัวละครทศกัณฐ์ปรากฏตัว ผู้กำกับการแสดงต้องการให้ตัวละครเคลื่อนที่เข้ามาด้วยพลังและมีอำนาจ นักดนตรีต้องควบคุมและออกแบบเสียงดนตรีให้มีความเข้มของเสียงที่สามารถส่งผลทำให้เกิดความหมาย นอกจากนั้นเสียงดนตรีส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงร่างกายของนักแสดงและการกระทำของตัวละครได้

ส่วนที่สำคัญที่สุดของการกำกับการแสดงโขนคือ ท่ารำและการเคลื่อนไหว แม้ว่าพิเชษฐต้องการนำเสนอโขนแบบประเพณีในเชิงขนบการเล่าเรื่อง ท่ารำเพลงหน้าพาทย์และกระบวนท่าที่ใช้ในการแสดงโขน ผู้ศึกษาพบว่าพิเชษฐออกแบบลีลาท่ารำและการเคลื่อนไหวสำหรับการแสดงโขนโดยเฉพาะนาฏยศัพท์ การจัดวางตำแหน่งตัวละครบนเวที การเข้าและออกของตัวละครตามเหตุการณ์และสถานการณ์ด้วยเทคนิคการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่โดยยึดหลักของเหตุและผลที่ทำให้เกิด

การกระทำบนพื้นฐานความเป็นจริงที่นักแสดงสามารถเชื่อมโยงความคิด ความรู้สึกและความต้องการของตัวละครผ่านการสื่อสารจากการเคลื่อนไหวของร่างกายด้วยโครงสร้างสี่เหลี่ยมและโครงสร้างวงกลมที่สามารถเชื่อมโยงและสัมพันธ์กับร่างกายในขณะเคลื่อนไหวจากทฤษฎีการใช้ร่างกายโดยการใช้จุด (Point) คือจุดในร่างกายและจุดนอกร่างกายเพื่อนำไปใช้สร้างเส้น (Line) ซึ่งเป็นพื้นฐานและหัวใจหลักของท่ารำไทย พิเชษฐจะอธิบายให้นักเต้นทำความเข้าใจกับร่างกายตามองค์ความรู้และทฤษฎีที่คิดค้นและนำมาใช้กับนักเต้นของตนเองในระหว่างการซ้อมหรือหลังเสร็จสิ้นการฝึกซ้อมในแต่ละครั้งโดยเปิดโอกาสให้นักเต้นได้วิเคราะห์ตนเองจากปัญหาของการใช้ร่างกายในการแสดงโขน การกำกับการแสดงโขนของพิเชษฐ กลั่นชื่นจึงเป็นการสร้างสรรค์โขนในบริบทใหม่ที่ไม่ใช่การติดอยู่ในวัฒนธรรมเดิมแต่การกำกับโขนของพิเชษฐมีความต้องการสร้างองค์ความรู้ใหม่ทางนาฏศิลป์เพื่อมุ่งเน้นให้นาฏศิลป์อยู่ในระดับมาตรฐาน (World Dance) มีทฤษฎีทางนาฏศิลป์ที่สามารถอธิบายและได้รับการยอมรับทางวิชาชีพและต้องการให้การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยตามแนวทางของพิเชษฐ กลั่นชื่นสามารถสร้างนักเต้นอาชีพและทำงานเพื่ออาชีพ ทำให้นาฏศิลป์ไทยและโขนยังคงอยู่ในทุก ๆ ปัจจุบันสมัยและโขนสามารถสื่อสารกับประชาชนได้ทุก ๆ กลุ่ม

รายการอ้างอิง

จุฬาลักษณ์ เอกวัฒนพันธุ์. (2562). *ถอดบทเรียนเทพประนม ทฤษฎีแม่บทของศิลปินพิเชษฐ กลั่นชื่นเป็นการเรียนการสอน*. ปรากฏการณ์การแสดง, โครงการวิจัยการแสดง: สร้างสรรค์งานวิจัยสาขาศิลปะการแสดงไทย. บจก.ภาพพิมพ์.

จริยธรรมการตีพิมพ์ (Publication Ethics)

วารสารดนตรีและการแสดง ยึดถือและปฏิบัติในหลักการของคณะกรรมการจริยธรรมการตีพิมพ์ COPE (Committee On Publication Ethics) อย่างเคร่งครัด โดยวารสารมีแนวทางปฏิบัติด้านจริยธรรมดังนี้

จริยธรรมของบรรณาธิการ (Editor)

บรรณาธิการและกองบรรณาธิการมีหน้าที่ในการพิจารณาคัดเลือกบทความที่มีประเด็นที่น่าสน เป็นประโยชน์ทางแวดวงวิชาการ ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร โดยพิจารณาคัดเลือกผู้ประเมินบทความที่มีความเชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา ไม่เปิดเผยข้อมูลผู้ประเมินผู้นิพนธ์ให้กับผู้ที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง และจะต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนระหว่างกองบรรณาธิการ ผู้นิพนธ์ และผู้ประเมิน ทั้งนี้ ในการพิจารณาประเมินบทความ บรรณาธิการและกองบรรณาธิการต้องปกปิดชื่อ สังกัด และรายละเอียดอื่น ๆ ของผู้นิพนธ์ไม่ให้ผู้ประเมินทราบ

จริยธรรมของผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ (Reviewers)

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ หรือ ผู้ประเมินบทความต้องมีความเชี่ยวชาญในเนื้อหาสำคัญของบทความ รวมถึงพิจารณาถึงการละเมิดลิขสิทธิ์ จริยธรรม และการคัดลอกผลงานทางวิชาการ โดยต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้นิพนธ์หรือบทความให้แก่บุคคลที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องได้รับทราบ เมื่อผู้ประเมินทราบว่าตนเองอาจมีผลประโยชน์ทับซ้อนทำให้ไม่สามารถให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะได้อย่างอิสระ ผู้ประเมินควรแจ้งให้กองบรรณาธิการทราบและปฏิเสธการประเมินบทความนั้น ๆ

จริยธรรมของผู้นิพนธ์ (Author)

ผู้นิพนธ์ต้องจัดทำต้นฉบับบทความตามคำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์ โดยต้องไม่ส่งบทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่มาแล้ว และไม่ส่งต้นฉบับซ้ำซ้อนกับวารสารอื่น ต้นฉบับบทความที่เสนอจะต้องไม่มีการนำเสนอข้อมูลที่เป็นเท็จ การละเมิดลิขสิทธิ์ การละเมิดจริยธรรม และการคัดลอกผลงานทางวิชาการ หากมีการพาดพิงผลงานของผู้อื่นจะต้องมีการอ้างอิงอย่างถูกต้องเหมาะสมในเนื้อหาและรายการอ้างอิงท้ายบทความด้วย หากมีการสนับสนุนเงินทุนการทำวิจัย ผู้นิพนธ์จะต้องระบุแหล่งชื่อทุน

จริยธรรมวิจัยในการทำวิจัย (Research Ethics)

ผู้นิพนธ์ที่เสนอต้นฉบับบทความที่เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมการวิจัยหรือการดำเนินการใด ๆ กับมนุษย์หรือสัตว์ทดลอง จะต้องได้รับการรับรองแล้ว โดยผู้นิพนธ์ต้องระบุเลขที่ใบรับรองและส่วนงานที่ออกใบรับรองนั้นลงในบทความด้วย

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

1. ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด เช่น บทความวิจัย บทความวิชาการ บทความปริทัศน์ บทวิจารณ์หนังสือหรือผลงานด้านดนตรีและการแสดง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสารหรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารหรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยส่งถึงกองบรรณาธิการผ่านระบบ ThaiJo ประกอบด้วยต้นฉบับของบทความในรูปแบบ MS Word และ PDF (ต้องส่งทั้ง 2 แบบ)

2. บทความต้องเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ (ภาษาใดภาษาหนึ่ง) ความยาวของบทความทั้งหมดต้องไม่เกิน 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) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt ตัวพิมพ์ใหญ่ จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ โดยหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้นิพนธ์ (Author) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 14 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูลเฉพาะชื่อ-นามสกุล โดยภาษาไทยบรรทัดที่ 1 และภาษาอังกฤษบรรทัดที่ 2 ของผู้นิพนธ์เท่านั้น (ไม่ต้องใส่คำนำหน้าและตำแหน่งทางวิชาการ) หากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้เขียนหลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) ประกอบด้วย ความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ วิธีดำเนินการหรือระเบียบวิธีวิจัยและผลการศึกษา จำนวนไม่เกิน 250 คำ สำหรับบทความภาษาอังกฤษไม่ต้องมีบทคัดย่อภาษาไทย

2.4 คำสำคัญ (Keywords) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt ไม่เกิน 3 คำ ใต้บทคัดย่อ

2.5 ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้นิพนธ์ (Affiliation) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้อักษรปกติ ขนาด 14 pt ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเลข โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) และหากมีผู้นิพนธ์ร่วม จะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

2.6 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด (Thai Distributed) หากเป็นบทความวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ขอบเขตการศึกษาและ/หรือข้อตกลงเบื้องต้น (ถ้ามี) วิธีการดำเนินงานวิจัย ผลการศึกษา สรุปและอภิปรายผล ระบุชื่อของแหล่งทุนในกิตติกรรมประกาศ

2.7 รายการอ้างอิง (References) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้ายโดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อหน้าเข้า 1.25 cm (1 Tab) รายการอ้างอิง

ภายในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิงท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงตามลำดับตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดรายการอ้างอิงเพิ่มเติม)

3. ผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300 - 350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ (แนบมาพร้อมบทความ)

4. กรณีโน้ตเพลง ไม่ควรใช้การถ่ายเอกสารแบบตัดปะ ใช้พิมพ์ใหม่โดยใช้โปรแกรมสำหรับพิมพ์โน้ต เช่น โปรแกรม Sibelius หรือโปรแกรม Finale เป็นต้น

5. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัยที่มีการดำเนินงานหลังวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2567 เป็นต้นไป ต้องแนบเอกสาร รับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนจากสถาบันที่มีการดำเนินการมาด้วย

6. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใด ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้นิพนธ์เท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

7. บทความที่นำลงตีพิมพ์ต้องได้รับความเห็นชอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้พิจารณา โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

8. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้นิพนธ์

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer Review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับ ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจสอบปรับแก้ให้ตรงตามรูปแบบวารสาร มีความสมบูรณ์และความเหมาะสมของเนื้อหาจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ที่มีองค์ความรู้และความเชี่ยวชาญตรงหรือเกี่ยวเนื่องกับสาขาของบทความ จำนวน 3 ท่านต่อบทความ ผู้ประเมินจะไม่ทราบว่ากำลังพิจารณาบทความของผู้นิพนธ์คนใด พร้อมกันนั้นผู้นิพนธ์บทความจะไม่สามารถทราบว่าใครเป็นผู้พิจารณา (Double Blind Review) โดยผลการพิจารณาดังกล่าวถือเป็นที่สุด

3. บทความที่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีความเห็นสมควรให้ตีพิมพ์จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. กรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษร โดยไม่ส่งคืนต้นฉบับและค่าธรรมเนียม ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง กรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความ เนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มาจะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. บทความวิจัยที่มีการดำเนินงานหลังวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2567 ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร (JMPA-001 หรือ JMPA-002)” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารทรอนิกส์เท่านั้น

2. กรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (วิทยานิพนธ์ หรือดุษฎีนิพนธ์) ต้องได้รับการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก (JMPA-003) เป็นลายลักษณ์อักษรในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ อีกทั้งมีชื่อลำดับถัดจากผู้นิพนธ์

3. กรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีหนังสือจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคนเป็นลายลักษณ์อักษร โดยให้ระบุชื่อ - นามสกุลในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ (ที่อยู่และสังกัดของผู้นิพนธ์ร่วมให้อยู่ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อเช่นเดียวกับผู้นิพนธ์หลัก)

4. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบกับบทความผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ เป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล JPEG หรือ PNG ความละเอียด 300 - 350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจนและเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ

5. ทำการลงทะเบียนสมัครเป็นสมาชิกวารสารดนตรีและการแสดง พร้อมส่งบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) : https://so06.tci-thaijo.org/index.php/Mupabuujournal

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

1. กองบรรณาธิการสงวนสิทธิ์ในการพิจารณาและตอบรับการตีพิมพ์ ความรับผิดชอบใด ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาและความคิดเห็นในบทความเป็นของผู้นิพนธ์เท่านั้น กองบรรณาธิการไม่ต้องรับผิดชอบ

2. วารสารดนตรีและการแสดงมีสิทธิ์ในการตีพิมพ์และพิมพ์ซ้ำ แต่ลิขสิทธิ์ของบทความยังคงเป็นของผู้นิพนธ์

รูปแบบการเขียนรายการอ้างอิง

วารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงตามรูปแบบการอ้างอิงสารสนเทศตามแบบ APA (7th edition) โดยผู้นิพนธ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก https://tci-thaijo.org/index.php/EDUCU/issue/view/11958 ในกรณีที่การอ้างอิงไม่เป็นไปตามตัวอย่างนี้

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

1. ผู้แต่ง 1 คน

ไทย	ชื่อ/สกุล/(ปี) **หรือ** (ชื่อ/สกุล,/ปี)
อังกฤษ	สกุล/(ปี) **หรือ** (สกุล,/ปี)

เครื่องหมาย /แทนการเคาะ (Spacebar) 1 ครั้ง

ตัวอย่าง

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ (2564) ได้ศึกษา...

...และกำหนดแนวทางการศึกษาในรายวิชาดนตรีในชีวิต (กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ, 2566)

...The Sangeetacharya Band. Journal of Urban Culture Research (Donald, 2019)

2. ผู้แต่ง 2 คน

ไทย	ชื่อ/สกุล/และ/ชื่อ/สกุล/(ปี) **หรือ** (ชื่อ/สกุล/และ/ชื่อ/สกุล,/ปี)
อังกฤษ	สกุล/and/สกุล/(ปี) **หรือ** (ชื่อ/สกุล/and/ชื่อ/สกุล,/ปี)

เครื่องหมาย / แทนการเคาะ (Spacebar) 1 ครั้ง

ตัวอย่าง

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ และ ประสบชัย มีศุขศรี (2564) กล่าวว่า...

...และแนวทางของ Burrell and Aniston (2004) ให้ความหมายว่า...

...The Sangeetacharya Band. Journal of Urban Culture Research (Donald & Burrell 2019)

3. การอ้างอิงมากกว่าสองแหล่งข้อมูลให้เขียนเรียงลำดับอักษร

...สอดคล้องกับผลการศึกษาของรัชนี มีทรัพย์มาก (2549) และสีลาภรณ์ บัวสาย (2548)...

...หรือค้นพบสิ่งใหม่ (กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ, 2561; สรร วงษ์สกุล, 2547)

...การวัดค่าคงที่ของเสียง (Donald & Burrell, 2000; Evanson et al., 2006)

4. การอ้างอิงหน้าบทความ

งานของผู้เขียน (1) ถูกอ้างอยู่ในงานของผู้เขียน (2)

ไทย	ชื่อ[1]/สกุล[1]/(ปี,/อ้างถึงใน/ชื่อ[2]/สกุล[2],/ปี)...
อังกฤษ	สกุล[1]/(ปี,/as cited in/สกุล[2],/ปี)...

ตัวอย่าง

Evanson (2022, as cited in Donald & Burrell, 2019) suggests there is an emerging adult stage in the lifespan of humans, covering young people between the ages of 20 and 27 years.

5. การอ้างอิงท้ายบทความ

งานของผู้เขียน (1) ถูกอ้างอยู่ในงานของผู้เขียน (2)	
ไทย	...(ชื่อ[1]/สกุล,[1]/ปี/อ้างถึงใน/ชื่อ[2]/สกุล[2],/ปี)...
อังกฤษ	...(สกุล,[1]/ปี/as cited in/สกุล,[2]/ปี)...

ตัวอย่าง

...ด้วยดนตรีอยู่รอบตัวเราและมีคุณมากมาย จึงมีนักวิจัยหลายท่านได้ทำการศึกษาประโยชน์ของดนตรี จนเกิดเป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ เกิดเป็นศาสตร์ที่เรียกว่า “ดนตรีบำบัด (Music Therapy)” (กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ อ้างถึงใน สมชาย สุขสวัสดี, 2564)... (Slow, 2006 as cited in Burrell et al., 2023)...

6. การอ้างอิงจากบทสัมภาษณ์

การเขียนอ้างอิงจากบทสัมภาษณ์ กรณีไม่มีการเผยแพร่เป็นสาธารณะ ให้เขียนอ้างอิงในเนื้อหาเท่านั้นโดยไม่ต้องใส่เป็นรายการอ้างอิงท้ายเล่ม

ไทย	ชื่อ[ผู้ถูกสัมภาษณ์]/สกุล[ผู้ถูกสัมภาษณ์]/(การสื่อสารส่วนบุคคล,/วัน/เดือน/ปี) **หรือ**
	(ชื่อผู้[ถูกสัมภาษณ์]/สกุล[ผู้ถูกสัมภาษณ์],/การสื่อสารส่วนบุคคล,/วัน/เดือน/ปี)
อังกฤษ	อักษรย่อชื่อ[ผู้ถูกสัมภาษณ์]/สกุล[ผู้ถูกสัมภาษณ์]/(personal communication,/เดือน/วัน/ปี) **หรือ**
	(อักษรย่อชื่อ[ผู้ถูกสัมภาษณ์]/สกุล[ผู้ถูกสัมภาษณ์],/personal communication,/เดือน/วัน/ปี)

ตัวอย่าง

สงบ เชิงชิงพร (การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 มกราคม 2562)

(สมฤดี มีชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2563)

T. Dormnings (personal communication, February11, 2018)

(C. Wolf, personal communication, October 28, 2017)

7. การอ้างอิงภาพและตาราง

การระบุแหล่งที่มาของรูปภาพและตารางจะต่างจากสารสนเทศประเภทอื่น ๆ ที่จะต้องมีการเพิ่มเติมการระบุสิทธิ์การใช้งานและลิขสิทธิ์ หรือในสาธารณสมบัติหรือตัวย่อใบอนุญาต Creative Commons ทำซ้ำโดยได้รับอนุญาต (หรือดัดแปลงโดยได้รับอนุญาต) หากมีการขออนุญาตและได้รับอนุญาต

1. ลักษณะการนำมาใช้ โดยระบุว่า “จาก” สำหรับการพิมพ์ซ้ำ หรือ”ดัดแปลงจาก” สำหรับการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงใด ๆ

2. ข้อมูลของแหล่งที่มาตามประเภทของสารสนเทศ

3. สถานะลิขสิทธิ์ของผลงานที่นำมา โดยระบุว่า “สงวนลิขสิทธิ์/ปี/โดย/ชื่อเจ้าของผลงาน.” หรือ “CC BY-NC-ND”สำหรับการสงวนลิขสิทธิ์บางประการ (Creative Commons) หรือ “สาธารณสมบัติ” สำหรับงานสร้างสรรค์ที่หมดความคุ้มครองด้านทรัพย์สินทางปัญญาแล้ว

4. ข้อความการอนุญาต ให้ระบุเฉพาะกรณีที่ได้รับอนุญาตเท่านั้น

5. การระบุที่มานี้ ใช้แทนการอ้างอิงในเนื้อหา จึงไม่จำเป็นต้องระบุซ้ำ

(ศูนย์นวัตกรรมทางการศึกษา สื่อสิ่งพิมพ์ และสื่อออนไลน์, 2564)

<table>
<tr><th>แหล่งที่มา</th><th>การนำมาใช้</th><th>รายละเอียดแหล่งที่มา</th><th>ลิขสิทธิ์</th><th>ข้อความการอนุญาต</th></tr>
<tr><td>หนังสือ</td><td>จาก
หรือ
ปรับปรุงจาก</td><td>ข้อ 1</td><td rowspan="3">ไทย
สงวนสิทธิ์/ปี/โดย/ชื่อเจ้าของผลงาน.
หรือ
สาธารณสมบัติ
หรือ
CC BY-NC

อังกฤษ
Copyright/year/by/ชื่อเจ้าของผลงาน.
หรือ
In the public domain.
หรือ
CC BY-NC</td><td rowspan="3">ไทย
พิมพ์ซ้ำโดยได้รับอนุญาต
หรือ
ดัดแปลงโดยได้รับอนุญาต

อังกฤษ
Preprinted with Permission. หรือ
Adapted with permission.</td></tr>
<tr><td>วารสาร</td><td>From
หรือ
Adapted from</td><td>ข้อ 2</td></tr>
<tr><td>เว็บไซต์</td><td></td><td>ข้อ 4</td></tr>
</table>

หมายเหตุ : จาก การอ้างอิงสารสนเทศตาม “Publication Manual of the American Psychological Association” ////////7th Edition) โดย ศูนย์นวัตกรรมทางการศึกษา สื่อสิ่งพิมพ์ และสื่อออนไลน์, 2564. คณะครุศาสตร์ ////////จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (https://so02.tci-thaijo.org/index.php/EDUCU/article/view/153329/111738).

การเขียนรายการอ้างอิง (References)

1. ผู้แต่ง 1 คน

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*/(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์./URL (ถ้ามี)
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*/(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์./URL (ถ้ามี)

ตัวอย่าง

กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ (2562). *ดนตรีไทยในชลบุรี*. บูรพาศึกษา.

Mertens, D. M. (2015). *Research and evaluation ineducationand psychology: Integrating diversity with quantitative, qualitative, and mixed methods* (4th ed.). Sage.

2. ผู้แต่ง 2 คน

ไทย	ชื่อ/สกุล/และ/ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*/(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์./URL (ถ้ามี)
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ.,/&/สกุล,/ชื่อ./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่อง*/(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์. ///////URL (ถ้ามี

ตัวอย่าง

ศศิลักษณ์ ขยันกิจและบุษบง ตันติวงศ์. (2559). *การประเมินอย่างใคร่ครวญต่อเด็กปฐมวัย: แนวคิดและการปฏิบัติเพื่อสนับสนุนการเรียนรู้.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไปรมา อิศรเสนา ณ อยุธยา และ ชูจิต ตรีรัตนพันธ์. (2560). *การคิดเชิงออกแบบ:เรียนรู้ด้วยการลงมือทำ*. ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ (TCDC). http://resource.tcdc.or.th/ebook/Design.Thingking.Learning.by.Doing.pdf

Svendsen, S., & Løber, L. (2020). *The big picture/Academic writing: The one-hour guide* (3rd digital ed.). Hans Reitzel Forlag. https://hansreitzel.dk/soeg/the-big-picture-(i-bog)-i-bog-53615-9788741280615

3. หนังสือแปล

ไทย	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่องภาษาต้นฉบับ*/[ชื่อหนังสือภาษาไทย]/ ///////(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./*ชื่อเรื่องภาษาต้นฉบับ*/[ชื่อหนังสือภาษาอังกฤษ]/ ///////(พิมพ์ครั้งที่)./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ฮอว์คิง, เอส. (2552). *The illustrated: A brief history of time* [ประวัติย่อของกาลเวลา ฉบับภาพประกอบ] (พิมพ์ครั้งที่ 17). มติชน.

Piaget, J. (1950). *La construction du réel chez l'enfant* [The child's construction of reality]. Neuchâtel, Delachaux, & Niestlé.

4. บทในหนังสือ

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทหรือชื่อบทความ./ใน/ชื่อบรรณาธิการ/(บ.ก.),/*ชื่อหนังสือ*/ ///////(น./เลขหน้า)./สำนักพิมพ์.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทหรือชื่อบทความ./In/ชื่อบรรณาธิการ/ ///////(Ed. หรือ Eds.),/*ชื่อหนังสือ*/(pp./เลขหน้า)./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

จุมพล พูลภัทรชีวิน. (2540). การวิจัยอนาคตแบบ EDRF. ใน ทิศนา แขมมณี และ สร้อยสน สกลรักษ์ (บ.ก.), *แบบแผนและเครื่องมือการวิจัยทางการศึกษา* (น. 1–18). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Bornstein, M. H., Hahn, C.S., Suwalsky, J. T. D., & Haynes, O. M. (2003). Socioeconomic status, parenting, and child development: The hollingsheadfour-factor index of social status and the socioeconomic index of occupations. In M.H.Bornstein& H. B. Robert (Eds.), *Monographs in parenting series. socioeconomic status, parenting, and child development* (pp. 29–82). Lawrence Erlbaum Associates.

5. บทความในวารสารแบบรูปเล่ม/อิเล็กทรอนิกส์ที่ไม่มีเลข DOI

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร*,/*เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/เลขหน้า.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร*,/*เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/ ///////เลขหน้า.

ตัวอย่าง

สิริฉันท์ สถิรกุล. (2540). สอนวิชาธุรกิจในระดับมัธยมศึกษาอย่างไรจึงจะจูงใจผู้เรียน. *วิทยาจารย์*, *95*(1), 91–94.

Chawla, L. (1994). Editor's note. *Children's Environment*, *2*(11), 3.

Sillick, T. J., & Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-esteem mediate between perceived early parental love and adult happiness. *E-Journal of Applied Psychology, 2*(2), 38–48. http://ojs.lib.swinedu.au/index.php/ejap

6. บทความในวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่มีเลข DOI

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร*,/*เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/ ///////เลขหน้า./https://doi.org/เลข DOI
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีพิมพ์)./ชื่อบทความ./*ชื่อวารสาร*,/*เลขของปีที่*(เลขของฉบับที่),/ ///////เลขหน้า./https://doi.org/เลข DOI

ตัวอย่าง

ธัญนาฏ ญาณพิบูลย์, สุจินดา โพธิ์ไพฑูรย์,และ นิติพงษ์ ส่งศรีโรจน์ (2563). ความสามารถในการใช้ความรู้และนวัตกรรมกับประเด็นที่โดดเด่นขององค์กรใหม่ในธุรกิจภาคการเกษตร.*จุฬาลงกรณ์ธุรกิจปริทัศน์*, *42*(2), 54–72.https://doi.org/10.14456/cbsr.2020.3

Herbst-Damm, K. L., & Kulik, J. A. (2005). Volunteer support, marital status, and the survival times of terminally ill patients. *Health Psychology*, *24*, 225–229. https://doi.org/10.1037/0278-6133.24.2.225

*กรณีที่เลข DOIแบบที่ใช้เดิมยาวและซับซ้อน ผู้เขียนสามารถเลือกใช้ DOI แบบสั้นหรือแบบยาวก็ได้

7. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต

7.1 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตที่ไม่ได้ตีพิมพ์

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/[วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์ ///////หรือ วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]./ชื่อมหาวิทยาลัย.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/[Unpublished doctoral ///////dissertation หรือUnpublished master's thesis]./ชื่อมหาวิทยาลัย.

7.2 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตจากเว็บไซต์ (ไม่อยู่ในฐานข้อมูลเชิงพาณิชย์)

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/[วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต หรือ ///////วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต,/ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อเว็บไซต์./URL
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/[Doctoral dissertation หรือ ///////Master's thesis,/ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อเว็บไซต์./URL

7.3 วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิตและวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จากฐานข้อมูลเชิงพาณิชย์

ไทย	ชื่อ/สกุล./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/(หมายเลข UMI หรือ เลขลำดับอื่น ๆ)/ ///////[วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต หรือวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ///////ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อฐานข้อมูล.
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อ./(ปีที่เผยแพร่)./*ชื่อวิทยานิพนธ์*/(หมายเลข UMI หรือ ///////เลขลำดับอื่น ๆ)/[Doctoral dissertationหรือMaster's thesis, ///////ชื่อมหาวิทยาลัย]./ชื่อฐานข้อมูล.

8. เว็บไซต์

ไทย	ชื่อ/สกุลผู้เขียน./(ปี,/วัน/เดือนที่เผยแพร่)./*ชื่อบทความ*./ชื่อเว็บไซต์./URL
อังกฤษ	สกุล,/อักษรย่อชื่อผู้เขียน./(ปี,/เดือน/วันที่เผยแพร่)./*ชื่อบทความ*./ชื่อเว็บไซต์./URL

* กรณีที่ไม่มีวันที่เผยแพร่ปรากฏ ให้ใส่ (ม.ป.ป.) หรือ (n.d.)
* กรณีที่มีปรากฏเฉพาะ พ.ศ. หรือ ค.ศ. ให้ใส่แค่ (ปี) เท่านั้น
* กรณีชื่อผู้เขียนและชื่อเว็บไซต์เป็นชื่อเดียวกัน ให้**ตัดชื่อเว็บไซต์ออก**

BURAPHA UNIVERSITY WISDOM OF THE EAST

BUU MUPA

Faculty of Music and Performing Arts

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

เลขที่ 169 ถ.ลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

โทรศัพท์ 038-102566